Study of Postmodern Components in Contemporary Iranian Cinema: A Case Study of the Films *Sweet* and *The Seller*[*]

Abstract

Modernism, with its break from tradition, introduced a new era; however, in the postmodern period, the results and principles of modernism were critically questioned and reassessed. After moving beyond the arrogance of modernism, contemporary society found itself in a state of protest and transformation. This new era saw the limitations of language and the complexity of the world from a human perspective, which led to the fusion and transformation of concepts, along with an eclectic approach to meanings and content in art. Since the 1960s, the rise of postmodernism, along with profound developments in America and Europe, has influenced various cultural and artistic fields. The postmodern era is fundamentally characterized by a break from ideology, revolution, ideals, and the overarching concepts of modernity, rebelling against both traditions and modernist perspectives. Cinema, as a dynamic medium, has evolved under the influence of postmodernist ideas. As a global and influential phenomenon, cinema has consciously sought to redefine the concepts and questions inherited from the modern world using its own tools and language, while also serving as a form of entertainment. Postmodern cinema is one of the most significant expressions of contemporary culture, reflecting the creations and productions of postmodern society. The discourse of the postmodern era—characterized by a break from linear time, the collapse of grand narratives, intertextuality, uncertainty, and the blurring of boundaries between reality and art—was prominently represented in cinema during the 1990s. Postmodern film is often seen as a self-aware movement, recognizing its artistic and media limitations while simultaneously striving to transcend them. It both embraces and questions the concepts and elements of the modern world, as well as macro narratives. The concept of genre in postmodern cinema diverges from the conventions of classical and modern cinema, giving rise to the unique characteristics of postmodern film. Iranian cinema is no exception to this influence, making the examination of postmodern elements within it both necessary and important. Despite the country's traditional values and the ongoing tension between tradition and modernity, Iranian cinema has also been shaped by the postmodern condition. Filmmakers have sought to depict the postmodern world in some of their works. In the films of Abbas Kiarostami and Asghar Farhadi, despite their distinct narrative and intellectual approaches, postmodern elements can be identified. This research aims to explore how these elements are used to convey concepts and construct a unique cinematic world. The primary goal of this study is to investigate the postmodern components in Iranian cinema. This study will analyze contemporary Iranian films: Sweet Films and The Salesman. We will explore the presence of postmodern elements in these films and analyze how they are utilized to create their distinctive cinematic worlds. Despite differences in form and content, this analysis will offer a deeper understanding of these works, enhancing our appreciation of their artistic and thematic significance.

Keywords: postmodern cinema, postmodernism, intertextuality, uncertainty, meta-narratives

Received: 30 Sep 2024
Received in revised form: 10 Dec 2024
Accepted: 13 Jan 2025

Payam Zinalabedini[1] iD (Corresponding Author)
Associate Professor, Department of Performing Arts, College of Fine Arts, University of Tehran, Tehran, Iran.
E-mail: payam.zinalabedin@ut.ac.ir

Pejman Basirizadeh[2] iD
Master of Cinema, Department of Performing Arts, Kamal -ol-Molk University, Nowshahr, Iran.
E-mail: pejman.basiri@gmail.com

https://doi.org/10.22059/jfadram.2025.383070.615945

Citation: Zinalabedini, Payam, & Basirizadeh, Pejman. (2026). Study of postmodern components in contemporary Iranian cinema: A case study of the films *Sweet* and *The Seller*. *Journal of Fine Arts: Performing Arts and Music*, *31*(1), 23-42. (in Persian)

© **Authors retain the copyright and the full publishing.** **Publisher: University of Tehran Press.**

[*]This article is derived from the second author's master thesis, entitled "Study of postmodernist components in contemporary Iranian cinema (Case study of *Sweet films*, *Seller*, *Invasion*)", under the supervision of the first author at Kamal-Ol-Molk University.

نشریه هنرهای زیبا: هنرهای نمایشی و موسیقی● دوره ۳۱، شماره ۱، بهار ۱۴۰۵

مطالعه مؤلفه‌های پُست مدرنیست در سینمای معاصر ایران (موردپژوهی فیلم‌های شیرین و فروشنده)*

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۳/۰۷/۰۹
تاریخ بازنگری: ۱۴۰۳/۰۹/۲۰
تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۳/۱۰/۲۴

پیام زین‌العابدینی[۱] (نویسنده مسئول): استادیار گروه هنرهای نمایشی، دانشکدگان هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران.
E-mail: payam.zinalabedin@ut.ac.ir
پژمان بصیری‌زاده[۲]: کارشناس ارشد سینما، گروه هنرهای نمایشی، دانشگاه کمال‌الملک، نوشهر، ایران. E-mail: pejman.basiri@gmail.com
https://doi.org/10.22059/jfadram.2025.383070.615945

چکیده

این پژوهش با هدف بررسی و تحلیل بازنمود مؤلفه‌های پُست‌مدرن در سینمای معاصر ایران انجام شده است. مدرنیته با گسست از سنت پا به عرصه گذاشت اما در دوره پُست‌مدرنیسم نتایج و اِلمان‌هایی آن مورد تردید و بازنگری قرار گرفت. سینما نیز به‌عنوان رسانه‌ای پویا در جهان متأثر از مؤلفه‌های پُست‌مدرنیسم تحول یافته است. گفتمان دوره پُست‌مدرن با مؤلفه‌هایی چون گسست زمان، فروپاشی کلان روایت‌ها، بینامتنیت، عدم قطعیت و از بین رفتن مرز واقعیت و هنر در دهه ۹۰ میلادی به انحای گوناگون در سینما بازنمود داشته است. سینمای ایران نیز مستثنا نبوده و بررسی مؤلفه‌های پُست‌مدرن در آن مورد توجه و ضروری به نظر می‌رسد. ازاین‌روی مسئله اصلی پژوهش حاضر بررسی مؤلفه‌های سینمای پُست‌مدرن در سینمای ایران است. این پژوهش با رویکردی کیفی و به روش توصیفی‌تحلیلی انجام شده است. گردآوری داده‌ها به شیوه مطالعات کتابخانه‌ای و بر مبنای تحلیل متون نظری با تمرکز بر آرای ژان فرانسوا لیوتار و ژان بودریار صورت گرفته است. به‌منظور آشکارسازی مسئله، دو فیلم شاخص از سینمای معاصر ایران، یعنی *شیرین* (عباس کیارستمی) و *فروشنده* (اصغر فرهادی)، به‌عنوان مطالعه موردی انتخاب و تحلیل شده‌اند. تحلیل دو فیلم منتخب از سینمای معاصر ایران نشان داد که مؤلفه‌های پُست‌مدرن به‌طور بارز در آثار فیلم‌سازان ایرانی بازتاب یافته است، هرچند بستر روایی آن‌ها متفاوت است. یافته اصلی این پژوهش، تمرکز هر دو فیلم بر شکستن مرزها و پرسشگری است. این امر از طریق روابط بینامتنی (استفاده از سایر هنرها و آثار مختلف)، مخدوش کردن مرز واقعیت و تخیل/حریم خصوصی، مشارکت دادن مخاطب در ابهامات اثر و خطاب قرار دادن ماهیت سینما محقق شده است. این شیوه، بیانگر رشد محتوایی و پیشرفت فرمال در سینمای ایران بوده که هدف آن آشنازدایی و فعال‌سازی ذهن مخاطب برای مطالبه‌گری است. این یافته‌ها نشان می‌دهد که سینمای معاصر ایران به‌طور فعال درگیر گفتمان‌های جهانی است و مؤلفه‌های پُست‌مدرن را نه‌تنها در محتوا بلکه در فرم‌های روایی نیز بازتولید می‌کند.

واژه‌های کلیدی: بینامتنیت، پُست‌مدرنیسم، سینمای پُست‌مدرن، عدم قطعیت، کلان روایت

استناد: زین‌العابدینی، پیام و بصیری‌زاده، پژمان (۱۴۰۵). مطالعه مؤلفه‌های پُست مدرنیست در سینمای معاصر ایران (موردپژوهی فیلم‌های شیرین و فروشنده). نشریه *هنرهای زیبا: هنرهای نمایشی و موسیقی*، ۳۱ (۱)، ۲۳–۴۲.

© نگارندگان، حق تکثیر و امتیاز کامل انتشار مقاله خود را حفظ می‌کنند.
ناشر: مؤسسه انتشارات دانشگاه تهران

* مقاله حاضر برگرفته از پایان‌نامه کارشناسی ارشد نگارنده دوم با عنوان «مطالعه مؤلفه‌های پُست‌مدرنیست در سینمای معاصر ایران (موردپژوهی فیلم‌های شیرین، فروشنده، هجوم)» می‌باشد که با راهنمایی نگارنده اول در دانشگاه کمال‌الملک ارائه شده است.

مقدمه

در عصر کنونی سرعت دگرگونی‌های فرهنگی و تکنولوژیک، انسجام معنایی را که در دوران مدرن برقرار بود، متزلزل ساخته و سبب آمیختگی نشانه‌ها، جابه‌جایی مفاهیم و خلق معناهای چندلایه در آثار هنری شده است. اندیشه پُست‌مدرنیسم در دهه ۱۹۶۰ میلادی از دل همین وضعیت سر برآورد و هم‌زمان با تحولات اجتماعی و معرفتی در آمریکا و اروپا گسترش یافته و به‌تدریج به یکی از جریان‌های مسلط در عرصه فرهنگ، هنر و فلسفه بدل شده است.

پُست‌مدرنیسم بر پایه گسست از کلان‌روایت‌ها، ایدئولوژی‌های فراگیر و آرمان‌های خردگرایانه شکل گرفت و بر خلاف مدرنیسم که خواستار نظم، پیشرفت و قطعیت معنا بود، به تکثر، عدم انسجام، نسبی‌گرایی و فروپاشی بنیان‌های مطلق‌انگارانه باور دارد. در نتیجه، هنر پُست‌مدرن نه استمرار مدرنیسم بلکه واکنشی انتقادی نسبت به آن است؛ هنری که علیه سنت‌های تثبیت‌شده‌ی زیبایی‌شناسی مدرن شورش می‌کند و مرز میان «جدی» و «عامه‌پسند»، «هنر والا» و «فرهنگ روزمره» را درمی‌نوردد. سینما به‌عنوان رسانه‌ای پویا، در دوره پُست‌مدرنیسم با چالش‌هایی چون فروپاشی کلان‌روایت‌ها، عدم قطعیت، بینامتنیت و گسست زمان مواجه و متحول شده است. این رسانه به‌مثابه رسانه‌ای جهانی، هم‌زمان سرگرم‌کننده و اندیشمند، از دهه ۱۹۷۰ میلادی درگیر بازتعریف جایگاه خود در جهان پُست‌مدرن است. فیلم پُست‌مدرن در ذات خود حرکتی خودآگاه به شمار می‌آید؛ آگاه به محدودیت‌های زبان و رسانه‌ای‌بودن خویش و درعین‌حال تلاش‌گر برای رهایی از همان محدودیت‌هاست. چنین آگاهی، سبب شده است که بسیاری از آثار پُست‌مدرن در سینما از ساختار خطی روایت، وحدت زمان و مکان و تمایز ژانری دست بردارند و به‌جای آن، بازی‌های میان‌متنی، بازتاب‌آگاهی، راویان غیرقابل اعتماد، شکستن دیوار چهارم و ترکیب سطوح واقعیت و خیال را به‌عنوان راهبردهای بیانی خود برگزینند. بدین ترتیب، سینمای پُست‌مدرن نه‌تنها بازنماینده فرهنگ پسامدرن است، بلکه در مقام یکی از تولیدات مستقیم آن عمل می‌کند؛ یعنی خود بخشی از شبکه تولید معنا در جامعه پسامدرن است. با توجه به اهمیت این دگرگونی در سینمای جهانی، بررسی بازتاب این تحول بیانی در سینمای ایران ضروری به نظر می‌رسد. علیرغم دیدگاه سنتی موجود در کشور و جدال بین سنت و مدرنیته، سینمای ایران نیز متأثر از وضعیت پُست‌مدرن بوده و فیلم‌سازان در بعضی از آثار خود تلاش کرده‌اند دنیای پُست‌مدرن را به نمایش بگذارند. سینمای ایران در تعامل با جریان‌های جهانی و از خلال تغییرات اجتماعی و فرهنگی پس از دهه‌های ۱۳۷۰، نشانه‌هایی از وضعیت پُست‌مدرن را به نمایش گذاشته است. هرچند جدال میان سنت و مدرنیته در سپهر فرهنگی کشور، زمینه بروز کامل پُست‌مدرنیسم را محدود ساخته، اما در آثار برخی فیلم‌سازان مطرح، نشانه‌هایی از تلفیق یا بازتاب این جهان فکری قابل مشاهده است. عباس کیارستمی و اصغر فرهادی بین مجموعه گسترده فیلم‌سازان معاصر از جایگاه ویژه‌ای در این زمینه برخوردارند. کیارستمی در مسیر بازی با نحوه بازنمایی واقعیت، پرسش‌هایی بنیادین درباره ماهیت حقیقت و تصویر سینمایی را مطرح می‌کند؛ درحالی‌که فرهادی در روایت‌های پیچیده و چندهسته‌ای خود، بر نسبی‌بودن حقیقت، چندصدایی شخصیت‌ها و فروپاشی قضاوت‌های مطلق تأکید دارد. هر دو در جهان‌های داستانی و فکری کاملاً متفاوت حرکت می‌کنند، اما در ساحت‌های معناشناسانه و ساختاری، درکی مشترک از وضعیت پُست‌مدرن را به تصویر کشیده‌اند؛ وضعیتی که در آن روایت، معنا و واقعیت دائماً در معرض تردید و بازتعریف قرار دارند.

این پژوهش با هدف بررسی و تحلیل بازنمود مؤلفه‌های سینمای پُست‌مدرن در سینمای معاصر ایران انجام شده است و مسئله اصلی آن واکاوی شیوه بیانی و نحوه به‌کارگیری مؤلفه‌های پُست‌مدرن و خلق جهان فیلمیک در آثار منتخب این دو فیلم‌ساز ایرانی معاصر در دو سبک متفاوت است.

روش پژوهش

این پژوهش با رویکردی کیفی و به روش توصیفی‌تحلیلی انجام شده است. گردآوری داده‌ها به شیوه مطالعات کتابخانه‌ای و بر مبنای تحلیل متون نظری با تمرکز بر آرای ژان فرانسوا لیوتار و ژان بودریار صورت گرفته است. بدین‌سان فرهنگ و وضعیت پُست‌مدرنیسم با تأکید بر آرای نظریه‌پردازانی چون لیوتار، بودریار، کریستوا، لکان بررسی می‌شود و سپس جهت آشکارسازی مسئله پژوهش دو فیلم از سینمای معاصر ایران به نام *شیرین*، *فروشنده* از موارد مطلوب گزینش شده و مورد تحلیل قرار گرفته است.

پیشینه‌پژوهش

روژین دانش‌نژاد (۱۳۹۸) در پایان‌نامه کارشناسی ارشد سینما به راهنمایی وحیداله موسوی در دانشگاه بین‌المللی سوره با عنوان «تحلیل سازمایه‌های پُست‌مدرن در سینمای ایران با تکیه بر آرای فردریک جیمسن» اذعان داشته است که سه فیلم *ناصرالدین‌شاه آکتور سینما*، *قاعده بازی* و *اژدها وارد می‌شود*، بازتاب و تکریم گسستگی تجربه در زمانه پسامدرن هستند.

فریده عرب (۱۳۹۹) در پایان‌نامه کارشناسی ارشد انیمیشن به راهنمایی پیام زین‌العابدینی در دانشگاه بین‌المللی سوره با عنوان «صورت‌بندی مؤلفه‌های پُست‌مدرنیستی در روایت و ساختار مجموعه انیمیشن شکرستان» نگاشته است که مجموعه انیمیشن *شکرستان*، انیمیشن ایرانی با بافت و ساختار کاملاً بومی بسیاری از مؤلفه‌های پُست‌مدرنیسم مانند بینامتنیت، پارودی، بریکولاژ، فرهنگ پاپ، پارودی و غیره را در خود جای داده است.

محمدرضا محمدی (۱۴۰۱) در پایان‌نامه کارشناسی ارشد سینما به راهنمایی سیدعلی روحانی در پردیس بین‌المللی فارابی با عنوان «فاصله گذاری و کاربرد آن در سینما با نگاهی به سینمای پُست‌مدرن» اظهار داشته است که در سینمای پُست‌مدرن، در تضاد با سینمای کلاسیک، از همدلی عاطفی یا همذات پنداری تماشاگران با جهان فیلم و شخصیت‌های آن ممانعت می‌شود و فیلم‌ساز در فرایند اندیشیدن به مضامین و مفاهیم فیلم مخاطب را به مشارکت فعال دعوت می‌کند و به شیوه‌های مختلف فاصله گذاری مرتب به او یادآور می‌شود که تنها در حال تماشای یک فیلم است.

سارا توسلی (۱۳۹۴) در مقاله «پسامدرنیسم در فیلم *کلوزآپ*» نشان داد که استفاده از تمهیدهایی چون بینامتنیت، فروپاشی روایت‌های اعظم، آشکارسازی تصنع، مرگ اقتدار مؤلف، اتصال کوتاه، دور باطل و پیوند دوگانه، فیلم کلوزآپ را به اثری پسامدرن تبدیل کرده است. نویسنده از نظریه‌های منتقدانی چون کریستوا، برایان مک‌هیل، بری لوییس، پتریشیا و دیوید لاج استفاده کرده است.

منیژه کنگرانی (۱۳۹۱) در مقاله «شیرین در گفتمان اسطوره‌ای معاصر و

بازنمود آن در هنرهای نمایشی» بیان داشت که ترجمه‌های بینانشانه‌ای یعنی انتقال روایت کلامی به روایت‌های نمایشی و موسیقایی را نیازمند تحلیل بینامتنی و بیش‌متنی می‌داند. این پژوهش تجلی شخصیت اسطوره‌ای شیرین در برخی از حوزه‌های هنر معاصر را در رویکرد گفتمان اسطوره‌ای مورد مطالعه قرار می‌دهد.

آبتین گلکار (۱۳۹۶) در مقاله «بررسی ارجاعات بینامتنی در فیلم *فروشنده* اصغر فرهادی» تلاش کرده است تا با معرفی ارجاعات و بررسی توصیفی تحلیلی توازی‌های میان فیلم فرهادی و دیگر آثار ادبی و هنری ایرانی و خارجی درون‌مایه‌های اصلی فیلم را مشخص کند و کنش شخصیت‌ها در چنین پس‌زمینه‌ای را مورد ارزیابی قرار دهد.

سیده ثریا موسوی (۱۳۹۷) در مقاله «عناصر سینمای پُست‌مدرن در فیلم *باز هم سیب داری؟*» اشاره می‌دارد که فیلم *باز هم سیب داری؟* اثری پُست‌مدرن است که قهرمان به معنای کلاسیک در آن وجود ندارد. این فیلم مخاطب را در موقعیت کوچ روی قرار می‌دهد و او را در داستان گویی سهیم می‌کند و با صحنه‌های هجوآمیز که بیانگر فروپاشی ارزش‌هاست و سوژه کنشگر و آگاه، امکان آزادی و رهایی انسان را نفی می‌کند.

احسان آقابابایی و علی قنبری برزیان (۱۳۹۵) در مقاله «گفتمان پُست‌مدرن در سینمای ایران (مورد مطالعه فیلم *صندلی خالی*)» نگاشته است که گفتمان سینمای پُست‌مدرن شامل ابعادی چون وانموده و تزلزل واقعیت، مرکززدایی از سوژه، مرگ مؤلف، پاک‌شدگی مرزهای زمانی، ترکیب تکنیک‌ها و ژانرها و کثرت‌گرایی است و در تقابل با سایر گفتمان‌ها قرار می‌گیرد. نتایج مقاله نشان می‌دهد که گفتمان سینمای پُست‌مدرن در مقابل گفتمان‌های سیاسی و فرهنگی هژمونیک ایران، پس‌رانده‌شده و در حاشیه قرار دارد.

از آنجایی که در منابع در دسترس، پیشینه‌ای با این تمرکز خاص یافت نشد لذا مقاله حاضر می‌کوشد تا این خلاء پژوهشی را پوشش دهد.

مبانی نظری پژوهش

پُست‌مدرنیسم

دایره‌المعارف فلسفی راتلج[۱]، پُست‌مدرنیسم را چنین تعریف می‌کند؛

> *پُست‌مدرنیسم، بیانگر طیف گسترده‌ای از فعالیت‌های فرهنگی است که بنیان‌های اصلی و متفاوت فرهنگ اروپای غربی در زمینه ساختار، فردیت و ماهیت زمان و مکان را به چالش می‌کشد. فیزیک، فلسفه، سیاست و هنر را بر مبنای پیش‌فرض‌های خاص خود تغییر می‌دهد و پاره‌ای عقاید بنیادین مدرنیته را دگرگون می‌کند.* (Craig, 1995, p. 586)

این اصطلاح ابتدا در سال ۱۹۱۷م. به‌وسیلهٔ توس رودلف پانویتس[۲]، فیلسوف آلمانی برای توصیف «هیچ‌گرایی» به‌کار گرفته شد (کهون، ۱۳۸۱/۲۰۰۲، ۳). برخی نیز معتقدند که کلمه پُست‌مدرنیسم نخستین بار توسط فدریکو دواونیس[۳]، نویسنده اسپانیایی در سال‌های ۱۹۳۰ یا ۱۹۳۴ (دهه ۳۰) به‌مثابه واکنشی در برابر مدرنیسم ادبی و برای توصیف مجموعه‌ای از اشعار ضدمدرنیستی به کار رفته است. برخی نیز آرنولد توین[۴] تاریخ‌نویس معروف انگلیسی را ابداع کننده اصلی این کلمه می‌دانند. توین بی معتقد بود که با ظهور فرهنگ‌های غیرغربی و آمیخته‌شدن فرهنگ‌ها در غرب و از بین رفتن مرزهای فرهنگی دوره جدیدی آغاز شده که پسامدرنیسم می‌باشد. از نظر وی پُست‌مدرن مرحله تاریخی است که با پایان گرفتن دوران مدرن آغاز می‌شود. یکی از تعاریف دیگر پُست‌مدرنیسم، افزودن چیزی (نظیر سنت یا موتیف‌های قدیمی) به هنر مدرن است. این کار از طریق کپی کردن و یا اقتباس از نمونه اصلی و التقاط آن با عنصری دیگر و جدیدتر به منصه ظهور می‌رسد (اسمیت، ۱۹۹۹/ ۱۳۷۸، ۷۱). وضع پُست‌مدرن را می‌توان موقعیتی معرفت‌شناختی و انتقادی دانست که تلاشی مستمر و جدی را در جهت آشکار نمودن نواقص و بحران‌های مدرنیته در زمینه‌های سیاسی، اجتماعی، اقتصادی و فرهنگی به تصویر می‌کشد و درصدد است تا تجربیات جدیدی را که در چارچوب دنیای مدرن محقق نشده یا به بن‌بست رسیده، عینیت بخشد (Hassan, 1987, p. 88). پسامدرنیسم دنیا را محتمل، بی‌بنیاد، گوناگون، ناپایدار، قطعیت نایافته و مجموعه‌ای از فرهنگ‌ها یا تفاسیر پراکنده می‌داند که میزانی از تردیدها درباره عینی‌بودن حقیقت، تاریخ و هنجارها، معین‌بودن سرشت‌ها و انسجام و یکدستی هویت‌ها به بار می‌آورد (ایگلتون، ۱۳۹۷/۲۰۱۸، ۷). ایهاب حسن، منتقد آمریکایی مصری‌تبار، این اصطلاح را در اوایل دهه ۱۹۷۰ میلادی مورد استفاده قرار داد. آرای حسن در ترویج این اصطلاح در آمریکا بسیار مؤثر بود (Hassan, 1987, p. 198). فرانسوا لیوتار[۵] نویسنده کتاب وضعیت پُست‌مدرن: پُست‌مدرن را بخشی از مدرن می‌داند. او اشاره می‌کند که هنر مدرن در پی مرئی ساختن این نکته بود که چیزی وجود دارد که می‌توان آن را به تصویر کشید؛ اما پُست‌مدرن» جریانی است که در پی عرضه‌های جدید است، نه به‌منظور بهره‌بردن از آن‌ها بلکه به‌منظور بیان و رساندن مفهوم قدرتمندی از امر غیرقابل عرضه» (لیوتار، ۱۹۷۹/ ۱۳۸۷، ۱۹۸). به نظر جنکس[۶] پسامدرنیسم آمیزه التقاطی همه سنت‌ها و همه گذشته‌های محسوس است: پسامدرنیسم هم استمرار مدرنیسم است و هم برگذشتن از آن (آلن، ۲۰۰۶/ ۱۳۸۵، ۲۶۴). از جمله ویژگی‌های پسامدرنیسم در هنر، به حذف مرز بین هنر و زندگی روزمره، فروریختن تمایز سلسله‌مراتبی بین فرهنگ نخبگان و فرهنگ عامه، التقاط‌گرایی یا گلچین‌گرایی سبک ادبی و آمیختن قاعده‌ها اشاره کرد (ساراپ، ۲۰۰۳/ ۱۳۸۲، ۱۷۹).

هویت پسامدرن

پسامدرنیست، جهان ما را عالمی ناهمگن برساخته از خیل کثیر تأویل‌ها می‌داند و در آن معرفت و حقیقت، اموری امکانی و قطعیت ناپذیرند. در جهانی چون این، هویت ذاتاً سیال و نامتمرکز است، زیرا تفاوت همواره در مناسبات بی‌ثبات شکل می‌گیرد. در تفسیر خوش‌بینانه، این جهان‌بینی موجد نوعی احساس آزادی خلاق است، احساس بهره‌مندی از امکاناتی به ظاهر نامحدود برای خلق معرفت‌ها و هویت‌های تازه، اما در تفسیر بدبینانه، موضع پسامدرن متضمن نسبی‌شدن حیرت‌زای همه چیز است (دان، ۲۰۰۵/ ۱۳۸۴، ۴۰۹). هویت فردی در میان انبوهی از بازی‌های زبانی که دیگر از فراروایت یکسانی پیروی نمی‌کنند از هم می‌پاشد...، افراد، تبدیل می‌شوند به نقطه‌های برخورد دسته‌ای از قواعد اخلاقی و سیاسی متضاد با یکدیگر و درنتیجه پیوند اجتماعی از هم می‌گسلد (لیوتار، ۲۰۱۰/ ۱۳۸۹، ۴۳). جیمسون با وام‌گیری از آثار ژاک لاکان[۷]، این نکته را مطرح می‌کند که سوژه فردی در میان پیچیدگی فزاینده و تکه‌تکه‌شدگی تجربه در دنیای پُست‌مدرن، نوعی خسران تداوم زمانی را تجربه می‌کند که باعث می‌شود دنیا را به شیوه یک شیزوفرن تجربه کند که به عقیده وی محکوم است تا در نوعی زمان حال دائمی زندگی کند که با گذشته‌اش ارتباط

کم‌تر دارد و برایش هیچ آینده قابل فهمی در افق وجود ندارد (جیمسون، ۱۳۹۱/۲۰۱۲، ۱۱۹). در پُست‌مدرنیسم، بر هویت غیرذاتی، تاریخی و سیال انسان و نیز پراکندگی و تجزیه فرد تأکید می‌شود. گفتمان پُست‌مدرن هویت، سه گروه نظریه‌پرداز را پرورانده است. گروه اول نظریه‌پردازانی هستند که معتقدند پُست‌مدرنیسم موجب مرکزیت‌زدایی از سوژه شده است. سوژه مرکزیت‌زدا دیگر درباره هویت خویش بر اساس تاریخ یا زمان نمی‌اندیشد. زوال مدرنیته موجب تضعیف خصوصیات ساختاری و سنگ بناهای زندگی روزمره مثل طبقه، جنسیت، نژاد، شغل، تحصیل و غیره شده است...، اوج گیری پُست‌مدرنیته با تجزیه و متلاشی‌شدن سوژه فردی تکه‌پاره و گسسته شده است و «از هیچ ژرفا، محتوا و انسجامی که برای فرد مدرن آرمان محسوب می‌شد برخوردار نیستند» (بنت، ۱۳۸۶/۲۰۰۷، ۶۴). گروه دوم...، معتقد است که پُست‌مدرنیسم مقوله‌های ساختاری را سیال‌تر و تأمل‌پذیرتر کرده است؛ بنابراین در جامعه پُست‌مدرن فرد در فرآیند تغییر و تعدیل در جهت طرد یا مذاکره و چانه‌زنی با ایدئولوژی‌های دست و پاگیری عمل می‌کند که در مدرنیته بر تعیین و انتساب هویت‌ها حاکم بود...، گروه سوم، ویژگی اصلی پُست‌مدرنیته را قدرت یافتن سوژه فردی می‌دانند که امکان برساختن هویت‌هایی را می‌یابد که از محدودیت‌های مقوله‌های ساختاری و سنت رهاشده. آزادی در مصرف نشانه آزادی در انتخاب هویت و برساختن هویت شخصی مطابق سلیقه و ترجیحات فردی است. مایک فدرستون[۸] معتقد است که سوژه پُست‌مدرن فردیت و درک خود را از سبک به‌صورت خاص بودگی ترکیب کالاها، لباس‌ها، کرد و کارها، تجربه‌ها، قیافه‌ها و حالات بدنی به نمایش می‌گذارد، ترکیب و تألیفی که آنان به‌صورت یک سبک زندگی در طرح واحدی جمع می‌آورند. باومن[۹] نیز معتقد است در یک دنیای پُست‌مدرن که با تصاویر و اقلام مصرفی زودگذر و تمام‌شدنی شکل می‌گیرد هویت‌ها را می‌توان درست مانند تغییر عادت‌های خرید، عوض کرد (بنت، ۱۳۸۶/۲۰۰۷، ۶۷-۶۶).

فرهنگ پُست‌مدرن

فردریک جیمسون[۱۰] پُست‌مدرنیسم را فرهنگ نقل‌قول و بازگویی طنز و تقلید می‌داند که با اشارات و کنایه‌های تاریخی تغییر شکل داده است...، ادوارد سعید[۱۱] پایان تخصص گرایی را نشانه سیطره اندیشه‌های پُست‌مدرنیستی می‌داند (قره‌باغی، ۱۳۷۸/۱۹۹۹، ۴۷). فرهنگ پُست‌مدرنیسم ویژگی‌های بنیادین مشخصی دارد. برای نمونه، پُست‌مدرنیسم در نوعی بحران همه‌گیر اعتقادی سهیم می‌شود (بوکر، ۱۳۹۶/۲۰۱۷، ۲۹) جهان پسامدرن جهانی متشکل از عوامل و عناصر پیچیده، متضاد، متناقض و گاه موافق است که حقیقت‌مندی یک اصل کلی را رد می‌کنند. درعین‌حال آن‌ها به‌طور موقتی، محلی یا مقطعی، نظم و قواعدی را از خود نشان می‌دهند که حکایت از قانونمندی نیز دارد؛ بنابراین در این ملغمه بی‌قانون، هر چیزی ممکن است حتی قانون (تابعی، ۱۳۸۴/۲۰۰۵، ۲۰۱). فرهنگ پُست‌مدرن، دنیا را به‌مثابه مجموعه‌ای از «وانموده» یا صورت‌های مجازی می‌بیند؛ دنیایی مملو از نقل‌قول‌ها که تحت مکانیسم‌های مختلفی چون کپی‌سازی‌ها، کنایه‌ها، ارجاعات، بازسازی، تکثیر، مجازها و واقعیت مجازی طبقه‌بندی می‌شوند و البته هیچ‌کدام از آن‌ها واجد حقیقت نهایی یا اصالت نیستند...، یعنی آن‌طور که دریدا[۱۲] در گراماتولوژی[۱۳] می‌گوید؛ معنای نهایی دال‌ها مدام دچار تعلیق و تعویق می‌شود (نجومیان، ۱۳۸۶/۲۰۰۷، ۱۶۷).

اخلاق پُست‌مدرن

متفکران پُست‌مدرن با الهام از اندیشه‌های نیچه دقیقاً کلیت احکام اخلاقی که از نظر کانت ویژگی هر حکم اخلاقی است را زیر سؤال می‌برند آن‌ها معتقدند که تلاش برای وضع قوانین و مقررات رفتاری عام و کلی سبب می‌شود تا تفاوت‌های فردی انسان‌ها نادیده گرفته شود و در نهایت از میان برود. یکسان‌انگاشتن انسان‌ها غلط است؛ زیرا چه‌بسا آنچه موجب سلامت یک فرد است باعث بیماری دیگری شود، بنابراین هر کس باید قوانین مربوط به سلامت خودش را کشف کند. از نظر متفکران پُست‌مدرن حاکم کردن اصول و قواعد اخلاقی مطلق و جهان‌گستر بر آدمیان به‌نوعی حاکم کردن استبداد بر آنان می‌باشد ازاین‌رو آزادی و عزت‌نفس را از آنان می‌گیرد (حقیقی، ۱۳۹۳/۲۰۱۴، ۱۰۳). نظریه‌پردازان پُست‌مدرن بر این باورند که باید ارزش‌های افراد از منابع گوناگون گردآوری و جمع‌آوری شود. این ارزش‌ها می‌تواند تلفیقی از ارزش‌های قدیمی و جدید و یا حتی متناقض باشد. به‌عنوان نمونه یک فرد پُست‌مدرن می‌تواند یک آموزه ارزشی را از فمینیست‌ها بگیرد و با آموزه ارزشی دیگری که از لیبرالیسم اخذ کرده تلفیق کند (گیبینز، ۱۳۸۱/۲۰۰۲، ۱۳۲).

سینمای پُست‌مدرن

اصطلاح سینمای پُست‌مدرن به ظاهر نخستین بار به دست نظریه‌پرداز سینما، پیتر وولن[۱۴]، در سال ۱۹۹۲ درباره فیلم *بازگشت بتمن* ساخته تیم برتون[۱۵] به کار رفت. برخی برای فیلم *نابخشوده* کلینت ایستوود[۱۶] مطرح کردند و برخی دیگر آغاز این نحو از پرداخت سینمایی را متعلق به *راننده تاکسی* مارتین اسکورسیزی[۱۷] می‌دانند. در میانه دهه ۱۹۹۰ کارگردان‌های دیگری به این سبک در فیلم‌سازی و به‌کارگیری مؤلفه‌های آن روی آوردند، از جمله وودی آلن[۱۸]، جیم جارموش[۱۹]، کوئنتین تارانتینو[۲۰]، برادران کوئن[۲۱]، هال هارتلی[۲۲] بودند که هرکدام سبک و نگاه‌های شخصی خود را داشتند (جاهد، ۱۳۹۶، ۱۸). از ویژگی‌های این سینما می‌توان به نقش تصادف در شکل‌گیری ماجراهای فیلم و تعیین مسیر شخصیت‌ها اشاره کرد. همچنین پرداختن به رابطه عاطفی و نزدیک زن و مرد، به‌عنوان ریشه بسیاری از چالش‌های درونی و عمیق فیلم (جاهد، ۱۳۹۶/۲۰۱۷، ۱۹). در سینمای پُست‌مدرن هیچ قهرمانی به مفهوم واقعی آن وجود ندارد. فیلم‌ساز پُست‌مدرن اصراری ندارد که تماشاگر را وادار به هم‌ذات‌پنداری با آدم‌های فیلم خود کند. او به‌جای این‌که دنبال قدرت‌های خارق‌العاده جسمانی و روانی برای شخصیت‌های آثار خود باشد و بخواهد تماشاگر را به زور تحت تأثیر قرار دهد، از همان ابتدا انسان دوره پُست‌مدرن را همان‌گونه که واقعاً هست، دیده است؛ بدون این‌که متعلقات بی‌موردی به آن اضافه کند. او انسان را تا حد ماشین و اشیاء تنزل می‌دهد، البته این حرکت به این دلیل نیست که بخواهد وضع موجود را نقد کند یا دیدگاه تلخ‌اندیشانه خود را بیان کند، بلکه به این دلیل است که چیزی جز آن را نمی‌تواند تصور کند (هیوارد، ۱۳۸۴/۲۰۰۵، ۱۱۰). انسان در فیلم‌های پُست‌مدرن، 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 و چه مؤلفه‌هایی بر او تأثیر گذارند. فردریک جیمسون معتقد است که سینمای پُست‌مدرن دارای ساختار داستانی آشفته، گیج و سردرگم است. درواقع دیگر نمی‌شود تعیین کرد که ما در یک فیلم واحد با چه نوع

مشخصی از موضوعات سیاسی، فرهنگی، اقتصادی یا اخلاقی سروکار داریم (حیاتی، ۱۳۸۸/۲۰۰۹، ۴۸-۴۹).

بینامتنیت

اصطلاح بینامتنیت[۲۳] برای نخستین‌بار در دهه ۱۹۶۰ در ترجمه کریستوا[۲۴] از *منطق گفت‌وگویی* باختین[۲۵] که در دهه ۱۹۳۰ ابداع شده بود، به‌کار رفت. *منطق گفت‌وگویی* به رابطه ضروری هر پاره‌گفتار با پاره‌گفتارهای دیگر اشاره می‌کند (استم، ۱۳۹۳/۲۰۱۴، ۲۴۱). مفهوم بینامتینت این مسئله را به ما یادآوری می‌کند که هر متن در ارتباط با دیگر متون است که وجود می‌یابد (چندلر، ۱۳۹۴/۲۰۱۵، ۲۸۹). کریستوا در حالی به بازنگری متون پرداخت که در دیدگاه خود از دو محور حرف می‌زد: یک محور افقی که نویسنده و خواننده اثر را به هم مربوط می‌کند و یک محور عمودی که متن را به متون دیگر متصل می‌سازد (چندلر، ۱۳۹۴/۲۰۱۵، ۲۸۴). متون، بافتی را می‌سازند که دیگر متون می‌توانند در درون آن آفریده یا تفسیر شوند. ارنست گامبریچ[۲۶] مورخ هنر، پا را فراتر از این گذاشته و معتقد است که همه انواع هنر، حتی هنر ناتورالیستی[۲۷] (طبیعت‌گرا) کارکردن با واژگان هستند نه بازتابی از جهان (چندلر، ۱۳۹۴/۲۰۱۵، ۷۰-۱۰۰). می‌توان گفت که بدون روابط بینامتنی هیچ متنی خلق نمی‌شود (نامورمطلق، ۱۳۸۸/۲۰۰۹، ۷۵). بینامتنیت یکی از نمودهای صوری میل ... به از میان‌برداشتن فاصله بین گذشته و حال و نیز میل به بازنویسی گذشته در زمینه‌ای جدید است...، پژواک‌های بینامتنی را مورد استفاده و سوءاستفاده قرار می‌دهد، به این صورت که ابتدا تلمیحات تأثیرگذار آن‌ها را در متن مستتر می‌کند و سپس تأثیرشان را با استفاده از طعنه و رویدادهای خلاف انتظار زایل می‌سازد (هاچن، ۱۳۸۳/۲۰۰۴، ۲۹۸-۲۹۹).

نفی فراروایت (فروپاشی کلان‌روایت‌ها)

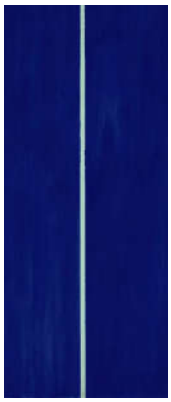
لیوتار بر این باور است که «در جوامع معاصر اسطوره‌ها اعتبار و کاربرد خود را از دست داده‌اند، به نحوی که علم نیز مشروعیت خود را از دست داده است» (قمی، ۱۳۸۴/۲۰۰۵، ۶۴). لیوتار پُست‌مدرنیسم را تردیدی رادیکال نسبت به «فراروایت‌های تمامیت‌ساز» می‌داند. این تردید از این واقعیت ناشی شده که عملاً همه ابعاد زندگی در عصر پُست‌مدرن ضرباهنگ سردرگم کننده و شتاب گیرنده‌ای از تغییر را پشت سر گذاشته‌اند (بوکر، ۱۳۹۶، ۲۹). لیوتار معتقد است که ما دیگر نمی‌توانیم از ایده خرد کلیت ساز صحبت کنیم زیرا یک خرد وجود ندارد، بلکه آنچه وجود دارد خردهای متکثر است (ساراپ، ۱۳۸۲/۲۰۰۳، ۱۷۹). هر هنرمند یا نویسنده پُست‌مدرن در مقام یک فیلسوف است: متنی که می‌نویسد، اثری که خلق می‌کند از نظر اصول تحت هدایت قواعد از پیش ثبت‌شده قرار ندارند و نمی‌توان در مورد آن‌ها مطابق با حکم ایجابی یا به کار بستن مقولات آشنا در متن یا اثر هنری قضاوت نمود؛ بنابراین هنرمند و نویسنده بدون قواعد برای تدوین قواعدی برای آنچه که انجام خواهد یافت کار می‌کند (لیوتار، ۱۳۸۷/۲۰۰۸: ۱۹۸).

امر والای پُست‌مدرن

آنچه لیوتار به‌عنوان امر والای پُست‌مدرن معرفی می‌کند حاصلی جز احساس شعف و خلسه‌ای زودگذر ناشی از اتمام دوران تحمل رنج ایدئولوژی‌های تمامیت‌خواهانه مدرن و جایگزینی آن با تنوع و تکثر پُست‌مدرن ندارد. جامعه پُست‌مدرن، خسته از ایدئولوژی‌های تمامیت خواهانه و کاملاً آگاه از گونه‌گونی‌ها و تفاوت‌های سلایق است. به این دلیل لیوتار پُست‌مدرنیزم را «انکار و بی‌اعتقادی به فراروایت‌ها» می‌خواند. جامعه پُست‌مدرن را باید تجمع «خرده‌روایت‌ها» دانست و «امر والا»ی پُست‌مدرن لیوتار را باید هنر انکار نامید. انکاری بی‌پایان...، شکل گرفته بر پایه نقد مداوم باز نمایشی که می‌بایست در حفظ تنوع و تکثر شرکت جوید. (حیدری و فیاض، ۱۳۹۴/۲۰۱۵، ۲۶؛ Bertens, 2005, p .128). هنر و ادبیات در تفکر لیوتار نمونه‌هایی هستند از مواضعی برای وقوع رویدادها. از مفصل‌ترین بحث‌های لیوتار درباره معنای رویداد و رابطه آن با هنر در دو مقاله درباره هنرمند آوانگارد آمریکایی، بارنت نیومن[۲۸] روی می‌دهد که در کتاب *ناانسانی* گردآوری شده‌اند؛ «نیومن: لحظه» و «امر والا و آوانگارد». لیوتار جذب سادگی آثار نیومن شد، یک یا چند خط عمودی در قالب لایه‌های نازکی از رنگی واحد. از نظر لیوتار این مینیمالیسم[۲۹] بیانگر مقاومت در برابر شرطی‌سازی اجتماعی سرمایه‌داری و این ایده اومانیستی[۳۰] است که می‌گوید هنر باید دنیا را بازنمایی کند یا داستانی درباره آن بگوید. ازاین‌رو واکنش به نقاشی نیومن آنی است (ملپاس، ۱۳۸۹،۱۳۱/۲۰۱۰) (تصاویر a.b.c.d).

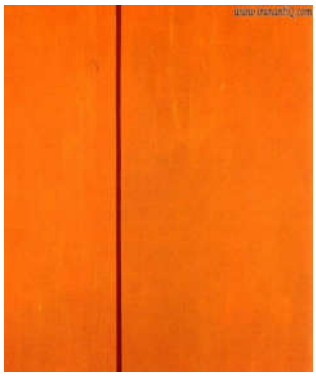
تصاویر a.b.c.d. *نقاشی‌های بارنت نیومن هنرمند آوانگارد جنبش اکسپرسیونیسم انتزاعی (ملپاس، ۱۳۸۹،۱۳۱/۲۰۱۰)*

تصویر a



تصویر b

تصویر c



تصویر d

عدم‌قطعیت

بن‌مایه اصلی پُست‌مدرنیسم در اعتقاد به عدم قطعیت[۳۱]، فقدان مرکز، پراکندگی و نگاه نسبی‌گرا و متکثر، نهفته است. پافشاری پُست‌مدرن‌ها

بر این است که هیچ راه‌حل نهایی و قطعی در پیش پای انسان نمی‌توان نهاد (جاهد، ۱۳۹۷،۱۶/۲۰۱۸). پسامدرنیسم، توصیف نوعی حالت یا موقعیت فقدان هرگونه قطعیت و نوعی شک‌گرایی خودآگاه و طنزآمیز نسبت به قطعیت‌های زندگی شخصی، فکری و سیاسی است (سلدن، ۱۳۷۷،۲۲۱/۱۹۹۸) دریدا با به‌کارگیری واژه دیگربودگی[۳۲] اشاره کرده که گزاره‌ها به‌هیچ‌روی محوری معناشناختی نیستند؛ یعنی در یک متن هیچ‌گاه نمی‌توان مفهوم، نظر و یا رویکردی مشخص را نمودار ساخت. معناها پیوسته در اثر وجود استعاره، ابهام و مجاز، به تأخیر می‌افتند. در واقع، هیچ‌گاه نمی‌توانیم به معناها و مرادهای مشخص در یک متن دسترسی پیدا کنیم (ضیمران، ۱۳۹۲/۲۰۱۳، ۱۰۸). دوره پُست‌مدرن در جهان‌بینی‌های خوش‌باورانه سیاسی–اجتماعی و فلسفی (که از دیرباز همه چیز را به‌سوی پیشرفت و نیک‌بختی و یک آرمان‌شهر انسانی و اجتماعی روانه می‌دیده‌اند) گسست و شکاف می‌اندازد و در آن‌ها تردید و ناباوری ایجاد می‌کند (شریعت کاشانی، ۱۳۹۳/۲۰۱۴، ۳۵۸).

واقعیت و وانموده

وانموده، نوعی از شبیه‌سازی است. چیزی است که واقعیت را وانمود می‌کند (محمدکاشی، ۱۳۷۸/۱۹۹۹، ۸۰). بودریار[۳۳] معتقد است که ارتباط که در میان نباشد، هنر جز وانمودن نخواهد بود، این قاعده پسامدرن است؛ بنابراین تاریخ هنر و تاریخ شکل باقی نمی‌ماند، ساختارشکنی می‌شوند و ویران می‌شوند و تکه‌پاره می‌شوند و تنها کاری که می‌شود کرد بازی با این تکه‌پاره‌هاست (انصاری، ۱۳۹۵/۲۰۱۶، ۴۲۲). آنچه تولید می‌شود اساساً یک وانموده است. بنابراین حاد ـ واقعیت[۳۴]، وانموده واقعیت است. وانمودگی کامل، هدف پسامدرنیسم است، بنابراین دیگر هیچ اصل و ریشه‌ای برای مقایسه وجود ندارد و در نتیجه هیچ تمایزی میان واقعیت و نسخه واقعیت نیز موجود نیست (هیوارد، ۱۳۷۷/۱۹۹۸، ۱۱۲). در بحث وانموده و تزلزل واقعیت بودریار فیلم را یک وانموده می‌داند. وانموده رویه‌ای از جایگزینی حقیقت به‌وسیله مجاز و وقایع مجاز را توصیف می‌کند که طی آن تصویر و نشانه‌های عددی و الکتریکی جای اشیا را در جهان واقعی می‌گیرند، به‌گونه‌ای که تمایز میان آن‌ها را دشوار می‌کنند. وانموده یک عمل اجتماعی نظام‌مند است، جایی که صنایع معانی و تصاویر جهان، بازنمایی‌هایی را خلق می‌کنند و تمایز امر واقعی و امر غیرواقعی را تباه می‌سازند (Best & Kellner, 2001, p. 73). بودریار سه نوع یا سه سطح نظم برای وانموده‌ها برمی‌شمارد. جعل، تولید، وانمایی. در سطح اول به راحتی می‌توان نسخه بدلی را از واقعیت تشخیص داد. در سطح دوم، هرچند مرزهای بین بدل و واقعیت محو می‌شوند، اما هنوز واقعیت وجود دارد. در سطح سوم که مختص جهان پُست‌مدرن است، دیگر تقابلی بین بدل و واقعیت وجود ندارد. در چنین حالتی، بدل جایگزین واقعیت می‌شود؛ به عبارت دیگر، فقط فراواقعیت وجود دارد. فراواقعیت نتیجه کاربرد تکنولوژی‌های پیشرفته و رمزگزاری‌هاست. رمزها امکان بازتولید پدیده‌ها را هم‌زمان با نادیده گرفتن واقعیت فراهم می‌کنند (بهرامی، ۱۳۸۸/۲۰۰۹، ۹۳).

عامل زمان

درباره گسست و آشفتگی زمانی در سینمای پُست‌مدرن باید گفت که دست‌کاری‌ها و تغییرات زمانی در سینمای پسامدرن اغلب شکل نابهنگامی و ناهم‌زمانی به خود می‌گیرد، به‌گونه‌ای که لایه‌های زمانی گوناگون در هم می‌آمیزند. آشفتگی زمانی همچنین از طریق نشان‌دادن نوستالژی با غم غربت نیز برآورده می‌شود. نوستالژی به معنای بازگشتی دردناک به جانب مقصد و تمنایی پرسوزوگداز نسبت به چیزی است که در زمان و مکانی دور از دسترسی قرار گرفته است (Friedber, 1993, p. 188)؛ به عبارت دیگر فراموش کردن عدم توانایی میان گذشته و حال، درست آن چیزی است که آشفتگی زمانی را ممکن می‌سازد. ولی سردرگمی و آشفتگی دیگر در ساختار داستانی این است که روایت پسامدرن قادر به یافتن پایان خود نیست (اسمسرست، ۱۳۸۱/۲۰۰۲، ۴).

امر نمادین/ امر خیالی و امر واقعی

امر واقع در طرح لکان اولین ساحت از سه‌گانه لکانی است (کلیگز، ۱۳۸۸/۲۰۰۹، ۱۱۶). امر واقع (حیطهء غیرقابل شناخت از زندگی) آن چیزی است که خارج از چارچوب زبان و قفس تداعی‌ها دیده می‌شود و تن به نمادین‌شدن نمی‌دهد...، اسلاوی ژیژک، حوادث توأم با ضایعه روانی را نمایانگر رابطه کهن‌الگویی، میان نظم‌های نمادین و واقعی می‌داند، چنان‌که امر واقعی یا حادثه، باقی می‌ماند، ولی شیوه‌های تفسیر فرد از آن، به‌وسیله امر نمادین، تغییر می‌کند (مایرز، ۱۳۸۵/۲۰۰۶، ۴۷–۴۴). امر واقعی واژه بالنسبه رمزآمیز و معماگونه است و نباید آن را مترادف با واقعیت انگاشت. چون واقعیت ما به نحوی نمادین (در متن زبان و فرهنگ) ساخته می‌شود و حال آنکه امر واقعیِ هسته سخت است، تروما یا ضایعه‌ای فراموش‌نشدنی است که تن به نمادین‌شدن نمی‌سپارد، تروماتیک به بیان نمی‌آید (دالی، ۱۳۸۹/۲۰۱۰، ۳۰). در مرحله امر خیالی که مرحله آینه‌ای نامیده شده، ما با تصویری آینه‌ای از جهان– که شناختی تحریف‌شده از جهان است– روبه‌روییم، شناختی که بنیان هویت ما را پی می‌نهد (برتنس، ۱۳۸۴/۲۰۰۵، ۱۸۲). خیال ساخته‌شده در مقابل آینه، تنها یک تصویر است، لکان آن را بر اساس یک شناخت اشتباه و بنابراین، مرحله خیالی می‌نامد (Althusser, 2003, p. 2). نظم نمادین یا نام و قانون پدر یا دیگری بزرگ[۳۵] در واقع همان قوانین و هنجارهای حاکم بر جامعه‌اند (ژیژک، ۱۳۹۲/۲۰۱۳، ۲۰). لکان معتقد است که واقعیت ساخته‌پرداخته امر نمادین است. امر واقع تغییرناپذیره و هربار به‌طور غیرمنتظره آشکار می‌گردد. فردآدمی غافلگیر می‌شود و وسیله دفاعی را در دفع آن از دست می‌دهد (موللی، ۱۳۹۱/۲۰۱۲، ۲۷۴). در امر واقع که ارتباط تنگاتنگی با مفهوم ابژه کوچک *a* دارد. این مفهوم از دید لکان یعنی میل به چیزی که گم شده است. گم‌شده‌ای نه به معنای مرسوم آن. ابژه کوچک *a* احساس مداوم سوژه‌هاست مبنی بر این‌که چیزی از زندگی کم شده است (هومر، ۱۳۹۶/۲۰۱۷، ۸۷).

جامعه کنترلی، مراقبتی و سراسربینی

انضباط: فن قدرتی است که رویه‌هایی برای تأدیب یا رام کردن بدن‌ها (چه فردی چه جمعی) فراهم می‌کند. ابزارهایی که قدرت انضباطی به‌واسطه آن‌ها همه چیز را در چنبره خویش می‌گیرد عبارت‌اند از: نظارت سلسله‌مراتبی، قضاوت هنجارساز و تجسس. مفهوم نظارت سلسله‌مراتبی دال بر پیوند میان مرئی‌بودن و قدرت است و نیز دال بر این است که دم‌ودستگاهی که برای نظارت و مراقبت طراحی‌شده القاکننده آثار و نتایج قدرت است و این‌که یک ابزار جبری و قهری کسانی را که در معرض آن هستند قابل رؤیت می‌کند. طبق استدلال فوکو، در طول عصر کلاسیک،

«دیده‌بانی‌های» گوناگون برای دسته‌های آدمیان برساخته شد که اساساً از روی مدل هیئت هندسی اردوگاه نظامی که نظارت دقیق را تسهیل می‌کرد، ساخته می‌شد. مدل اردوگاه «نموداری از قدرت که به‌وسیله رؤیت پذیری عمومی عمل می‌کند.» شالوده‌ای فراهم ساخت که بر مبنای آن منظومه قدرت نوینی پا گرفت، منظومه قدرتی که با سازمان‌دهی و نظم و ترتیب دادن به فضاها با مشاهده و نظارت کسانی را که درون آن بودند مقدور می‌ساخت و با مرئی ساختن مردم، امکان شناختن آنان و تغییر دادن آنان را فراهم می‌کرد. اگر امکان برساختن دستگاه انضباطی کامل و تمام‌عیاری وجود داشت، آنگاه، یک نگاه «چشم اقتدار» می‌توانست پیوسته همه چیز را زیر نظر بگیرد؛ اما در نبودِ امکان تحقق چنین آرمانی، «چشم انضباط» نیازمند پشتوانه‌هایی است که به شکل سلسله‌مراتب پاییدن و نظارت کارکردی و مداوم درآمد. به خاطر سپردن این مطلب اهمیت دارد که قدرتی که از طریق نظارت سلسله‌مراتبی اعمال می‌شود یک دارایی یا خاصیت نیست، بلکه خصلت یک ماشین یا دستگاه را دارد که از طریق آن قدرت تولید می‌شود و افراد در حوزه ماندگار و پیوسته‌ای توزیع می‌شوند (اسمارت، ۱۳۸۵/۲۰۰۶، ۱۱۲-۱۱۴). دومین ابزار قدرت انضباطی، قضاوت بهنجارساز است. طبق استدلال فوکو، در بطن نظام انضباطی قدرت، «مادون مجازات» یا مجازات فراقضایی نهفته است که بر انبوهی از رفتارها اعمال می‌شود. از همین رو: در کارگاه و مدرسه و ارتش مجموعه بی‌کم‌وکاستی از خُرده‌مجازات‌های مربوط به زمان (تأخیر، غیبت، وقفه در کار)، مربوط به فعالیت (بی‌توجهی، سهل‌انگاری، بی‌همتی)، مربوط به رفتار (بی‌ادبی، نافرمانی)، مربوط به سخن گفتن (پرحرفی، گستاخی)، مربوط به بدن (ایستارهای «نادرست»، اداهای نامربوط، بی‌نظافتی) و مربوط به مسائل جنسی (بی‌نزاکتی، بی‌حیایی) به‌شدت اعمال می‌شد (اسمارت، ۱۳۸۵/۲۰۰۶، ۱۱۲-۱۱۴). منظور فوکو از جامعه انضباطی جامعه تحت انضباط یا کاملاً، انضباط یافته نیست، زیرا هیچ انضباط و قدرتی بدون مقاومت پیش نمی‌رود. منظور از جامعه انضباطی جامعه‌ای است که در آن مکانیسم‌های انضباط در سراسر پیکر جامعه پخش و منتشر می‌شوند. در این رابطه فوکو از «شبکه حبس»سخن می‌گوید که درون آن زندان‌ها، مؤسسات خیریه، پرورشگاه‌ها، مراکز تربیت اخلاقی و... قرار دارند. نظارت، مراقبت، ایجاد امنیت، کسب دانش و اطلاعات و منفردسازی نیازمند دانش مربوط به تشخیص بهنجار و نابهنجار و مستلزم معاینه و نظارت است. در همین رابطه فوکو از «قدرت مشرف بر حیات» سخن گفته است. قدرت مشرف بر حیات دو بُعد دارد؛ یکی اعمال تکنیک‌های قدرت بر حیات فرد به‌منظور افزایش توانایی‌ها و سودمندی اقتصادی بدن فرد و تضمین فرمانبردای سیاسی، دوم اعمال تکنیک‌های قدرت بر پیکر جامعه از طریق نظارت بر بهداشت، اخلاقیات، تولیدمثل و اداره جمعیت این موضوع به‌ویژه در تاریخ جنسیت بررسی می‌شود (رابینو و دریفوس، ۱۳۸۹/۲۰۱۰، ۲۹). گفتمان در مورد سکس نه برای نوعی کنجکاوی یا حساسیت عمومی، نه برای نوعی ذهنیت جدید، بلکه برای عملکرد سازوکارهای قدرت اهمیت یافت (فوکو، ۱۳۸۸/۲۰۰۹، ۳۰). قدرت به‌طور کلی‌تر بر کسانی اعمال می‌شود که مراقبت می‌شوند، بر کسانی که تربیت و اصلاح می‌شوند، بر دیوانگان، بر کودکان، بر دانش‌آموزان، بر دارالتأدیب‌ها، بر کسانی که به دستگاه تولید بسته می‌شوند و در تمام طول زندگی‌شان کنترل می‌شوند (فوکو، ۱۳۹۶/۲۰۱۷، ۴۲). فوکو از دو روش برای گرفتن اعتراف از مجرم سخن می‌گوید: «یکی ادای سوگند و دیگری شکنجه! از زاویه میشل فوکو شکنجه علاوه بر اینکه راهی است برای جست‌وجوی حقیقت اما هدفی مهم‌تر در پشت پرده دارد و آن نبرد است! نبردی میان قاضی و متهم که یکی را بر دیگری پیروز می‌کرد!» (فوکو، ۱۳۹۶/۲۰۱۷، ۵۳).

اتصال کوتاه، دور باطل و پیوند دوگانه

دیوید لاج[۳۶] بعد از به‌کاربردن این اصطلاح می‌نویسد که بین هنر و واقعیت زندگی فاصله‌ای وجود دارد. خصوصیت نوشته‌های پسامدرنیستی، تلاش به‌منظور ایجاد اتصال کوتاه در این فاصله است تا خواننده بهت‌زده شود و نتواند چنین نوشته‌هایی را به سهولت در مقوله‌های رایج متون ادبی ادغام کند (لاج و دیگران، ۱۳۷۴/۱۹۹۵، ۱۸۶). این دو اصطلاح از ابداعات بری لوییس[۳۷] هستند که در مقاله‌ای با عنوان پسامدرنیسم و ادبیات ضمن کاربرد اصطلاح لاج، اتصال کوتاه، بیان می‌کند: دور باطل وقتی در ادبیات داستانی پسامدرنیستی حادث می‌شود که متن و دنیا هردو نفوذپذیر می‌شوند تا حدی که تمایز آن‌ها از یکدیگر ناممکن می‌گردد. هنگامی که این دو حالت رخ می‌دهند، امر واقعی و امر استعاری در یکدیگر امتزاج می‌یابند (لوییس، ۱۳۸۳/۲۰۰۴، ۱۰۴).

تحلیل موردهای مطالعاتی

فیلم شیرین

جدول ۱. *شناسنامه فیلم شیرین، ساخته عباس کیارستمی، ۱۳۸۷*

خلاصه فیلم	فیلم تصویرگر نگاه ۱۱۳ بازیگر زن، بدون هیچ سخنی رو به دوربین فیلمبرداری است، درحالی‌که صداهایی از خواندن منظومه خسرو و شیرین نظامی گنجوی به گوش می‌رسد.
کارگردان	عباس کیارستمی
تهیه کننده	عباس کیارستمی
نویسنده	عباس کیارستمی(بر اساس داستان خسرو و شیرین نظامی گنجوی)
برنامه ریز	هدیه تهرانی
بازیگران	ژولیت بینوش و بیش از شصت بازیگر زن سینمای ایران
موسیقی	حشمت سنجری، مرتضی حنانه، حسین دهلوی، ثمین باغچه‌بان
تصویر	محمود کلاری، هومن بهمنش
تدوینگر	عباس کیارستمیآ آرش صادقی
سال تولید	۱۳۸۷
زمان	۹۱ دقیقه

فیلم *شیرین* (جدول ۱) ارجاع به خود سینماست، ارجاع به مفهوم تمثیل غار افلاطون. تماشاگرانی که در سالنی نشسته‌اند و به جایی خیره شده‌اند و ما تماشاگرانی هستیم که به آن تماشاگران خیره شده‌ایم. دوربین ۱۸۰ درجه چرخش افقی کرده و تماشاگران را نشانمان می‌دهد، این فیلمی برای مای مخاطب می‌شود که در صندلی نشسته‌ایم و روی پرده بازیگران مطرح سینَمای ایران و چند بازیگر خارجی را می‌بینیم که آن‌ها هم تماشاگرند. در واقع آن‌ها نقش ما را در واقعیت بازی می‌کنند وقتی آن‌ها را تماشا می‌کردیم و آینه‌ای می‌شود که ما خود را به نظاره بنشینیم.

فیلم شیرین یک بازسازی است. بازسازی که مرگ مؤلفش را در خود دارد. درعین‌حال که هیچ‌کس دخل و تصرف کارگردان را پیش‌بینی نکرده است. فیلم از ابتدا تا انتها به گونه‌ای طراحی شده که به نظر می‌رسد صدا تا چیدمان صحنه، نور و موسیقی از ابتدا همین بوده و کارگردان هیچ دخالتی نداشته است. درحالی‌که با دخالت نامرئی، فیلم‌ساز قصد حذف خود را داشته است.

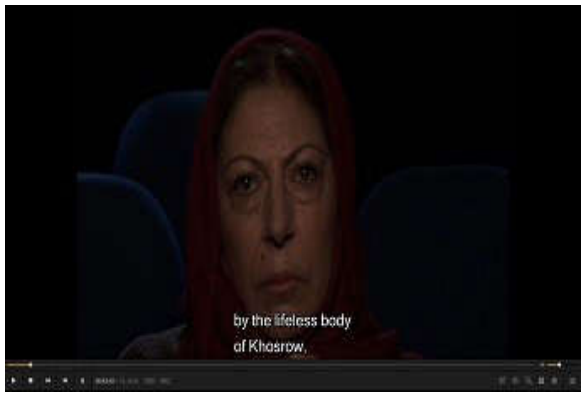
تصویر ۱. *ارجاع به داستان اسطوره‌ای خسرو و شیرین (برگرفته‌شده از فیلم شیرین، ساخته عباس کیارستمی ۱۳۸۷ کیارستمی)*

تصویر ۲. *برگرفته‌شده از فیلم شیرین، ساخته عباس کیارستمی، ۱۳۸۷*

ارجاع به عاشقانه‌ترین داستان اسطوره‌ای ایرانی – خسرو و شیرین – (تصویر ۱) که آن را از انتها و تلخ‌ترین جای ممکن آغاز می‌کند. (تصاویر ۳–۱۶) در ابتدای فیلم صدای راوی (شیرین) شنیده می‌شود که با گریه و ناله به زنان نزدیک خود می‌گوید که اکنون نوبت شنیدن و دیدن قصه من است. (تصاویر ۳–۱۶) انگار به زنان فیلم شیرین که ما می‌بینیم می‌گوید. البته که آن‌ها صدای راوی را نمی‌شنوند. چون فیلم‌ساز آگاهانه در پس تولید این کار را انجام داده است. پس به نظر به مایِ مخاطب بیان می‌کند که قصه شیرین را خواهید شنید.

تصاویر ۳–۹. *برگرفته‌شده از فیلم شیرین، ساخته عباس کیارستمی، ۱۳۸۷*

تصویر (۳) تصویر (۴)



تصویر (۵) تصویر (۶)

تصویر (۷) تصویر (۸)

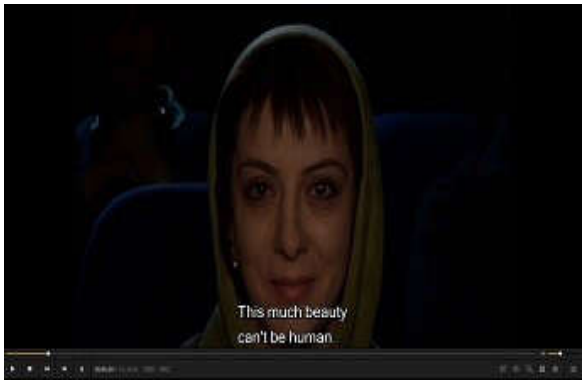
تصویر (۹)

شیرین از نبود مردش یعنی خسرو آغاز می‌کند (تصویر ۲). معادل تصویری که ما می‌بینیم زنانی که غالب تصویر را شامل می‌شوند و مردانی که در پس‌زمینه و در سایه و اکثراً به شکلی که کامل در قاب قرار نمی‌گیرند چند دقیقه یک‌بار دیده می‌شوند. اگر نمای سه‌نفره‌ای باشد، مرد در انتهای تصویر و پشت تمام زن‌ها قرار می‌گیرد و فوکوس و نور و سوژه غالب تصویر زن قلمداد می‌شود این میزانسن به رساندن مفهوم و مقصودی که علیه نگاه مردسالار جامعه ایرانی دارد، کمک می‌کند (تصویر ۱۷).

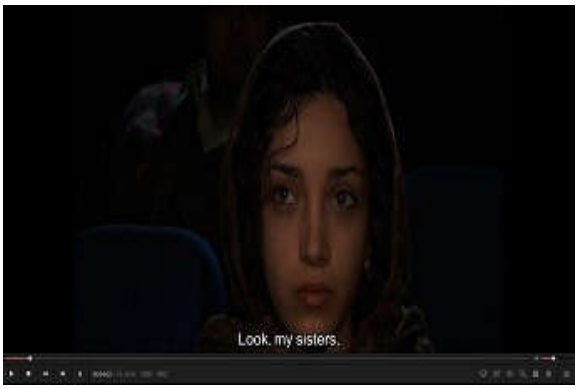
تصاویر ۱۰-۱۷. *برگرفته‌شده از فیلم شیرین، ساخته عباس کیارستمی، ۱۳۸۷*

تصویر (۱۰) تصویر (۱۱)

تصویر (۱۲) تصویر (۱۳)



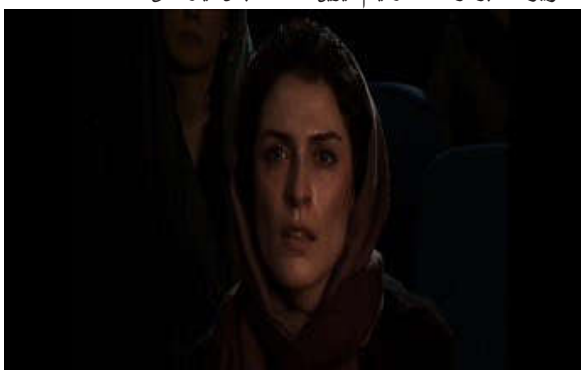
تصویر (۱۴) تصویر (۱۵)



تصویر (۱۶) تصویر (۱۷)

در ادامه همین بحث، چگونه‌ساختن این اسطوره عاشقانه در فرهنگ ایرانی در سینمای ایران کاملاً غیرممکن بوده، ترفند فیلم‌ساز به این شکل رقم می‌خورد که قصه را به صدای خارج قاب منتقل می‌کند و شیرین خیالی را در کالبد زنان سینمای ایران که نمی‌توانند شیرین را بازی کنند در مقابل چشمان ما قرار دهد. راهکاری برای ارائه این قصه به‌شدت عاشقانه و مثلث اسطوره‌ای و درعین‌حال جوابیه و نقدی علیه نظام سانسور سینمای کشور. در همین ابتدای فیلم پرش صدا و تصویر، آنچه می‌شنویم و آنچه می‌بینیم در بعضی دقایق دیگر هم در فیلم دیده می‌شود. به‌خصوص در ابتدا و انتهای فیلم واکنش زنان به آنچه که راوی در حال گفتن است با آه و ناله و گریه یا صحبت‌های عاشقانه زوج افسانه‌ای همخوانی ندارد و چیزی خلاف انتظار ایجاد می‌شود (تصاویر ۲، ۱۳، ۱۶ و ۱۷) و (تصاویر ۱۸–۲۱).

تصویر ۱۸. *برگرفته‌شده از فیلم شیرین، ساخته عباس کیارستمی، ۱۳۸۷*



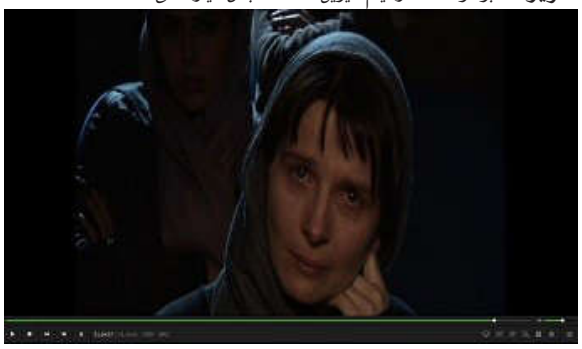
تصویر ۱۹. *برگرفته‌شده از فیلم شیرین، ساخته عباس کیارستمی، ۱۳۸۷*

به نظر، آن‌ها در دنیای خود و ذهن خود در حال بازسازی و خاطره بازی‌اند و ما در اکنونی که فیلم را تماشا می‌کنیم علاوه بر تصویر زنان، صدایی که آن‌ها نمی‌شنوند و اضافه شده و البته قصه‌ای آشناست را می‌بینیم و کنجکاو تخیل آن‌ها می‌شویم که هرکدام به چه می‌اندیشند. آن‌ها که شیرین را نمی‌شنوند، برای ما توهم ایجاد می‌شود آن‌ها خود نماینده شیرین‌اند یا به شیرین درون خود فکر می‌کنند، البته فیلم‌ساز آن‌ها را در شرایطی قرار می‌دهد و می‌خواهد به نقاط تاریک‌روشن خودشان بیاندیشند و ما با نگاه به آنان و شنیدن صدای فیلم پازل‌ها را کنار هم قرار می‌دهیم. مخاطب فیلم *شیرین* را در ذهنش کامل می‌کند و دنیای خودش را می‌سازد و با تماشای آن، با آگاهی از فیلم بودنش (در عین ساخت مستندگونه بودنش) به تعامل و مشارکت می‌رسد و این مهم از جهان فیلم‌های پُست‌مدرنی برمی‌آید.

این بازیگوشی در اجرا و قصه که اصلش از نظامی است و سپس از داستان فریده گلبو و بعد با بازنویسی محمد رحمانیان در پس تولید به تصاویر اضافه می‌شود، همه از بازی با سینما و البته دخل‌وتصرف در ادبیات حکایت دارد، کیارستمی این بازیگوشی را بعدها با دخل‌وتصرف در اشعار

حافظ و سعدی به گونه‌ای دیگر انجام می‌دهد. با چیدمان مصرع‌ها کنار هم ابیاتی دیگر را شکل می‌دهد. دخل و تصرف و بازی با اسطوره‌ها و کلان روایت‌هایی که یا پس‌زده می‌شوند یا آن‌ها را قطعه‌قطعه به نمایش می‌گذارد از نشانه‌های آثار پسامدرنی است.

تصویر ۲۰. *برگرفته‌شده از فیلم شیرین، ساخته عباس کیارستمی، ۱۳۸۷*



تصویر ۲۱. *برگرفته‌شده از فیلم شیرین، ساخته عباس کیارستمی، ۱۳۸۷*

قصه خسرو و شیرین یک بینامتنی است که فیلم‌ساز در بستر متن اصلی (خود فیلم که ضبط کلوزآپ زنان سینمای ایران در یک مکانی شبه سالن سینما) قرار داده است و صدای خارج فیلم، ارجاعی است که کارگردان برای مخاطب انجام داده تا با دانش‌دهی و یادآوری نماد عشق و اسطوره توان درک زنان پیش رو را به هر شکل و شمایل و از هرزمان و فرهنگی بپذیریم و کمی تأمل کنیم. فیلم در همین نقطه، از مرحله ملی و منطقه‌ای فراتر می‌رود و الگوی چند فرهنگی به خود می‌گیرد اما در چارچوب فرهنگ کشوری که فیلم‌ساز در حال ساخت فیلم است و مصداق آن حجاب بازیگران است. زنان قبل از انقلاب و پس از آن و زنان خارجی بازیگر مفهوم مرز را از بین می‌برند (تصویر ۲۲) و نشان می‌دهد این عشق و تراژدی ناشی از آن مرز نمی‌شناسد.

تصویر ۲۲. *برگرفته‌شده از فیلم شیرین، ساخته عباس کیارستمی، ۱۳۸۷*

در بحث بازسازی و شبیه‌سازی سالن سینما برای زنان که آنها را در جلوی دوربین قرار دهد زیرزمین منزل خود را انتخاب می‌کند. قصد فیلم‌ساز به استناد گفته‌های ایشان، چه خلوت و حریم خصوصی قوی‌تر از اینجا (مکان شبیه‌سازی به سالن سینما) برای نزدیک‌شدن به زن (خود) و در کلوزآپ دیدن آن‌ها. آنچه که در اندیشه لکان وجود دارد از روانشناسان عصر پسامدرن و پسافروید زیرزمین به‌عنوان ناخودآگاه انسانی قلمداد می‌شود. فیلم‌ساز آدم‌هایش را به آنجا می‌برد تا با نشاندن روی صندلی سالن تاریک سینما (شبه سینما) به اعماق ذهنی و حسی آن‌ها نفوذ کند.

در هنگام تماشای فیلم مرز خیال و واقعیت و سینما از بین می‌رود و درعین‌حال تأکید می‌شود که در حال تماشای فیلم هستیم. هم‌زمان‌نبودن و عدم تناسب و همسان‌نبودن صدا و تصویر از احساس و واکنش زنان به نظر از جانب فیلم‌ساز عمدی است. نمی‌دانیم زنان این خیرگی و اشک و لبخندی که دارند از تجسم تصور رؤیا و کابوس‌هایشان است یعنی واقعی و حقیقی و راست است؟ یا به مدد بازیگر حرفه‌ای‌بودنشان برای جلوگیری از ورود به حریم خصوصی‌شان نقش بازی می‌کنند و این واکنش‌ها به کنش ذهنی‌شان یک دروغ است و بازی (تصاویر ۱۸–۲۱). سینما در این فیلم معنای شناخته‌شده‌اش را از دست می‌دهد و هویتی دیگر به دست می‌آورد. عشق در داستان اسطوره‌ای زمان و مکان ندارد. فیلم‌ساز نماد عشق را تکثیر کرده و در زمان نوددقیقه‌ای در کالبد زنانی از چند نسل و ایرانی و غیرایرانی نشان می‌دهد و تأکید می‌کند که عشق مرز نمی‌شناسد (تصاویر ۴۲–۴۶). فرم آغاز و پایان فیلم به‌مثابه دایره‌ای است که ما از انتهای قصه آغاز کردیم و در انتهای فیلم به آغاز قصه رسیدیم که همین عمل واکنش متناقضی را می‌توان از چهره زن‌ها هم دریابیم. در ابتدا که گریه و فغان شیرین را می‌شنویم واکنشی از زن‌ها به حالت لبخند و چهره‌ای خندان می‌بینیم و در آخر فیلم که خود شیرین به زنان می‌گوید که شما با گریه من را می‌بینید یا قصه شیرین خود را می‌بینید با عاشقانه‌ای از خسرو و شیرین همراه است اما چهره زنان خیس از اشک است و گریان دیده می‌شود (تصاویر ۱۸–۲۳). در تیتراژ پایانی هم همان‌طور که احتمال آن می‌رفت و بیان کردیم همه زنانی که دیدیم و به‌عنوان بازیگر/تماشاگر، نقش/ واقعیت را ایفا کردند به‌عنوان تماشاگر در تیتراژ اسمای آن‌ها می‌آید و مهر اثباتی بر نوشتارهای قبلی است (تصویر ۲۴).

تصویر ۲۳. *برگرفته‌شده از فیلم شیرین، ساخته عباس کیارستمی، ۱۳۸۷*

تصویر ۲۴. *برگرفته‌شده از فیلم شیرین، ساخته عباس کیارستمی، ۱۳۸۷*

فیلم *فروشنده*

فروشنده فیلمی که واقع‌گرایی را در نزدیک‌ترین شکل ممکن با واقعیت روز اجتماعی که جامعه ایرانی در حال تجربه آن است بازسازی می‌کند. فرایندی که از یک متن دیگر از جامعه دیگر در متن خود بهره می‌برد تا مسائل و روابط انسانی در بین زن و شوهر را بازگو کند. مهم‌ترین ویژگی فیلم *فروشنده* از بین رفتن مرز واقعیت و تخیل یا خود زندگی و هنر که در این فیلم تئاتر هست، به‌حساب می‌آید. مرزی که به لحاظ داستانی، فرمی و فرهنگی بیانگر این نکته است که در جامعه امروز ایرانی التقاط فرهنگی و گسست از گذشته یا به‌نوعی سنت و تلاش برای مدرن‌شدن و همگامی با جهان سرمایه و مبارزه درونی بین این دو تفکر، جامعه آشفته‌ای را می‌سازد. این نبرد سنت با مدرنیته و تلاقی و برخورد آنها در روانشناسی و جامعه‌شناسی نظریه‌پردازان پُست‌مدرن به شکل تئوری بروز پیدا کرده است.

جدول ۲. *شناسنامه فیلم فروشنده ساخته اصغر فرهادی ۱۳۹۴*

خلاصه فیلم	رعنا و عماد زن و شوهری جوان مشغول اجرای تئاتری بر اساس نمایشنامه مرگ فروشنده نوشته آرتور میلر هستند. آن‌ها به علت نشست زمین مجبور می‌شوند به اجبار خانه خود را ترک کنند و به اصرار یکی از دوستانشان به نام بابک به خانه‌ای اسباب کشی می کنند که پیش‌تر زنی بدکاره به نام «آهو» در آنجا ساکن بوده است. ابتدا همه چیز خوب پیش می‌رود ولی وقایع بعدی به بحرانی غیرقابل کنترل ختم می‌شود.
کارگردان	اصغر فرهادی
تهیه کننده	الکساندر ماله گی، اصغر فرهادی
نویسنده	اصغر فرهادی
بازیگران	شهاب حسینی، ترانه علیدوستی، بابک کریمی، مینا ساداتی، فرید سجادی حسینی
موسیقی	ستار اورکی
تصویر	حسین جعفریان
تدوینگر	هایده صفی‌یاری
سال تولید	۱۳۹۴– پخش ۱۳۹۵ در فرانسه و ایران.
زمان	۱۲۵ دقیقه

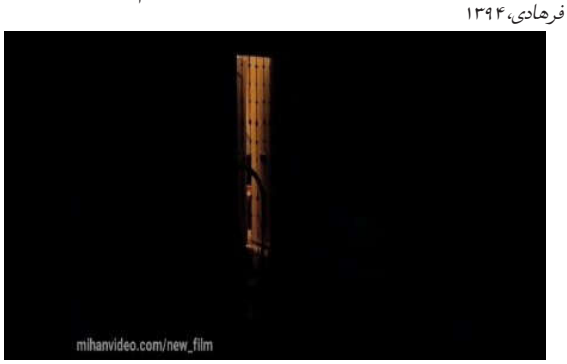
در فیلم *فروشنده* ما با یک جامعه، خانه و روابط زوجی در حال تغییر و بازسازی مواجهیم اما در نهایت منجر به فروپاشی روابط بین فردی در فیلم می‌شود. *فروشنده* با استفاده از ارجاعات درون و بیرون متن و با استفاده از ابزار سینما، چه در میزانسن و چه در تدوین و فیلم‌برداری قصد دارد مفاهیمی که مسبب یک موقعیت و وضعیت پُست‌مدرن می‌شود را در قالب این فیلم برای مخاطب شبیه‌سازی کند. در این فیلم سبک و مؤلفه‌های فیلم‌سازیِ کارگردان توسط فرایند پنهان‌سازی اتفاق بحران‌ساز درون فیلم و مشارکت مخاطب در فرایند شکل‌دهی ماَجرایِ اصلی فیلم و قضاوت درباره شخصیت‌ها و به تعبیر دریدا به تعویق انداختن معنا، هرلحظه با صورت جدیدی از معنای رخ‌داده مواجه شده و پیش‌فرض و احتمال قبلی پس‌زده می‌شود. حریم خصوصی از تم‌های اصلی فیلم *فروشنده* است و در معرض خطربودن آن و پیامدهایش و نیز نمایش یک جامعه کنترلی و حتی زندان ساز را می‌توان با اشاره به سکانس و صحنه‌هایی از فیلم ادراک کرد.

بینامتنیتی که در این فیلم صحبت از آن خواهد شد فقط نمایشنامه تئاتر نیست، در سکانس‌ها و دیالوگ‌ها و طراحی میزانسن‌ها علاوه بر قرینه‌سازی متن تئاتر و زندگی زوج ما با ارجاعاتی برخورد می کنیم که بعد از خوانش فیلم دریافت می کنیم چگونه یک درام اجتماعی واقع‌گرا می‌تواند موازی با اتفاقات روز اجتماعی از مؤلفه‌های پُست‌مدرن در بازتاب مفاهیم متنی و زیرمتنی‌اش بهره ببرد. اولین قرینه‌سازی و همپوشانی تئاتر و فیلم (علاوه بر جزییات نقش‌های تئاتر و فیلم و معادل‌سازی آنها که به‌مرور در فیلم کشف می‌شود) پیوند سکانس‌ها یعنی پایان یک سکانس و شروع سکانس بعد می‌باشد. در سکانس افتتاحیه پلان آخر درب خانه دکور تئاتر دیده می‌شود که با پرسپکتیو نقطه‌ای در وسط تصویر نمایان است (تصویر ۲۵).

تصویر ۲۵. *درب خانه صحنه نمایش، برگرفته از فیلم فروشنده ساخته اصغر فرهادی، ۱۳۹۴*

کات می‌خورد به داخل خانه زوج عماد و رعنا و اتاق خوابشان با همان نور زرد و درب نیمه‌باز که از بین آویزهایی آن را می‌بینیم (تصویر ۲۶).

تصویر ۲۶. *درب اتاق خانه اصلی عماد و رعنا، برگرفته از فیلم فروشنده ساخته اصغر فرهادی، ۱۳۹۴*



وقتی از وضعیت پُست‌مدرن صحبت می‌شود در اصل مخالفت با مدرنیته‌ای است که حاصلش علی‌رغم پیشرفت تکنولوژی و مدرن‌سازی، تخریب روح جامعه انسانی است. برخلاف مدرنیته که با رد کامل سنت از انسان هویتی بی‌هویت ساخته و سردرگم، نیاز به بازگشت به سنت و بهره بردن از گذشته جامعه بشری را احساس می‌کند. به همین دلیل در زمان پسامدرن به دلیل مخالفت با مدرنیته و فراخواندن سنت یک نبرد همیشگی رخ می‌دهد که به نظر هیچ‌گاه وحدت و یکپارچگی آن ایجاد نخواهد شد. در صحنه‌ای زوج به‌ناچار خانه را تخلیه می‌کنند. این سکانس و مفهومی که به آن اشاره دارد پروژه مدرن‌سازی و فروپاشی هم‌زمان چه در ساختمان و چه بعدتر در روند داستان فروپاشی زندگی زوج و عماد را اطلاع می‌دهد. وقتی عماد بیدار می‌شود درب نیمه‌باز اتاق را باز می‌کند بعد به سمت پنجره می‌رود و کرکره‌های بسته را می‌کشد و نصف آن بالا می‌رود (تصویر ۷۲).

تصویر ۲۷. *پنجره خانه عماد و رعنا که با کرکره پوشیده شده، برگرفته از فیلم فروشنده ساخته اصغر فرهادی، ۱۳۹۴*

و سپس به سمت درب ورودی می‌رود و درب را باز می‌کند سپس درب آهنی آکاردئونی را باز می‌کند (تصویر ۲۸).

تصویر ۲۸. *درب آکوردئونی خانه عماد که شبیه زندان شده، برگرفته از فیلم فروشنده ساخته اصغر فرهادی، ۱۳۹۴*

همه این‌ها به ما فضای بسته و محبوسی را نشان می‌دهد که انگار زوج در آن زندانی‌اند. آنها برای امنیت نرده‌ها را گذاشته‌اند که وقتی کل ساختمان و کوچه را می‌بینیم بیشتر حس ناامنی به آدم دست می‌دهد، انگار هر لحظه قرار است اتفاقی رخ دهد که شروع و ادامه احساس خطر برای زوج و مخاطب که به بحران نزدیک می‌شوند. این بخشی از چیزی است که جامعه زندان ساز و کنترلی فوکو است که به آن اشاره داشته و در طول فیلم بیشتر با آن برخورد می‌کنیم.

در کلاس درس و به هنگام نمایش فیلم *گاو*، خدمتکار مدرسه کتاب‌های پیشنهادی عماد برای بچه‌ها را پس می‌آورد و پیغام مدیر را می‌رساند که مناسب بچه‌ها نیستند و بلافاصله با واکنش عماد مواجه می‌شود که جواب می‌دهد «بیاندازید سطل آشغال». یک چشم ناظر دیگر و یک بازرس دیگر بر سر عمل معلم برای شاگردان در حوزه تعلیم و تربیت. در مدرسه هم اعمال بررسی و بازبینی و نظارت می‌شود و از بالا و مدیر دستور اجرا و انجام عمل صادر می‌شود. در ادامه همین صحنه، چراغ‌های کلاس که به دلیل نمایش فیلم خاموش بوده را روشن می‌کند و به سراغ گوشی یکی از شاگردانش می‌رود و آن را وارسی می‌کند و تهدید می‌کند «پدرت بیاد که نشان دهم چه عکس‌هایی داری.» بلافاصله چشم عماد در ادامه همان مفهوم این بار خود به‌عنوان چشم ناظر فعال می‌شود و به زیردست خود اعمال می‌کند. به نظر هر جا هر کس قدرت را در دست دارد این اعمال خشونت سر می‌زند. این همان شکستن حریم خصوصی است که قبل‌تر با ورود پیرمرد خودش و رعنا تجربه‌اش کردند. در ادامه جامعه زندان‌ساز و دنیای محصورشده آدم‌ها در وضعیت پُست‌مدرنی که شخصیت‌ها دچار آن شده‌اند به صحنه آشپزخانه خانه اصلی زوج می‌رسیم که عماد و پیرمرد در میزانسنی (پیرمرد پشت میز آشپزخانه نشسته و عماد بالای سرش ایستاده، لوستر آشپزخانه هم که کلیشه اتاق‌های بازجویی تاریخ سینما و نیز در واقعیت است)، دقیقاً شبیه‌ساز یه بازجویی زندانبان از زندانی یا متهم است (تصویر ۲۹).

تصویر ۲۹. *صحنه شبیه بازجویی عماد از پیرمرد، برگرفته از فیلم فروشنده ساخته اصغر فرهادی، ۱۳۹۴*

در بحث **بینامتنیت** جدا از خود نمایشنامه مرگ فروشنده آرتور میلر که اسم فیلم نام گرفته است و چگونه هم‌پوشانی و محو مرز واقعیت و نمایش (زندگی و تئاتر) در فیلم را بسترسازی کرده و به آن خواهیم پرداخت، در فیلم ما با سکانس‌ها و صحنه و میزانسن‌هایی مواجهیم که به دیگر آثار خود فیلم‌ساز ارجاع و اشارات متنی و تصویری داده می‌شود؛ مانند صحنه‌ای که عماد و رعنا که خندان زمزمه ترانه نوستالژی ملک ضرابی را به لب دارند در دو طرف نرده‌های پنجره اتاق کابل برق سه‌راهی را دست‌به‌دست می‌کنند (تصویر ۳۰).

تصویر ۳۰. *نرده‌های پنجره فاصله رعنا و عماد در آینده را پیش‌گویی می‌کند، برگرفته از فیلم فروشنده ساخته اصغر فرهادی، ۱۳۹۴*

معادل صحنه احمد و الی در آشپزخانه ویلا در فیلم درباره الی است که در آنجا شیشه خورده‌های جمع‌شده را از داخل آشپزخانه تلاش دارد به احمد که آن سمت میله‌های پنجره آشپزخانه ایستاده بدهد که می‌ریزند و هر دو می‌خندند (تصویر ۳۱).

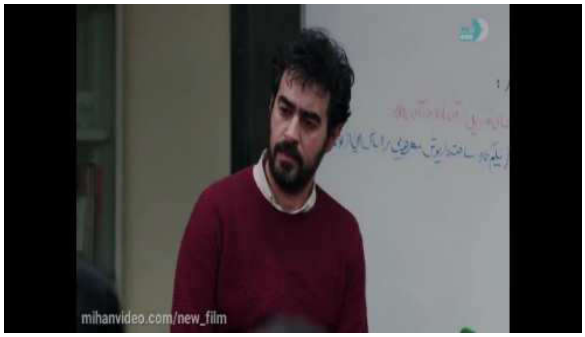
تصویر ۳۱. *احمد و الی با میزانسن مشابه عماد و رعنا در درباره الی، برگرفته از فیلم فروشنده ساخته اصغر فرهادی، ۱۳۹۴*

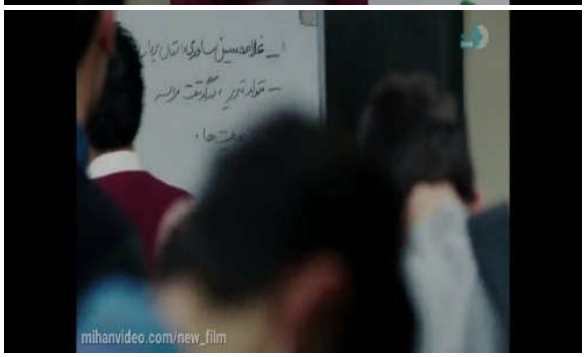
آن زن و مرد درباره الی که قرار بود به هم برسند این بار در این فیلم به هم رسیده و حالا در آستانه بچه‌دارشدن با بحران تجاوز به حریم خصوصی روبه‌رو می‌شوند. در *فروشنده* معنای ضمنی و درونی‌تری برای رعنا رقم می‌خورد. عوارض خرج کردن آن پول. متوجه می‌شود که او را با یک روسپی اشتباه گرفته بودند و این برایش تلخ و سنگین می‌شود.

یا در صحنه‌ای که «قاضی ایستاده و باید بگوید که انتخابش مادر است یا پدر.» این صحنه ما را به‌نوعی ارجاعی به یاد موقعیت ترمه در صحنه پایانی فیلم جدایی می‌اندازد که قاضی از ترمه می‌خواهد که بگوید با کدام از والدینش می‌خواهد بماند و ترمه تا الآن جوابی نداده و اینجا کارگردان ما را با جواب مواجه می‌کند و تکمیل‌کننده آن صحنه است؛ و البته هر دو بچه در هر دو فیلم که مابین اختلاف پدر و مادر گیر کرده‌اند و حالا دیگر زمانی رسیده که بچه‌ها زودتر اعلام موضع می‌کنند و تصمیمشان را می‌گیرند.

در ابتدای فیلم *فروشنده* در صحنه کلاس درس هنگام تدریس عماد، پرسش و پاسخ بین عماد و بچه‌ها رخ می‌دهد. در پشت سر عماد روی تابلو اسم فیلم *گاو* داریوش مهرجویی نوشته شده است (تصویر ۳۱). در صحنه‌ای دیگر عماد قول نمایش فیلم را می‌دهد که با هم در کلاس ببینند. همچنین نام غلامحسین ساعدی نویسنده ایرانی که کتاب *عزاداران بیل* از اوست، داستانی که فیلم *گاو* اقتباسی از آن است، دیده می‌شود که این نیز به‌نوعی ارجاع است به ساعدی و مهرجویی (تصویر ۳۲).

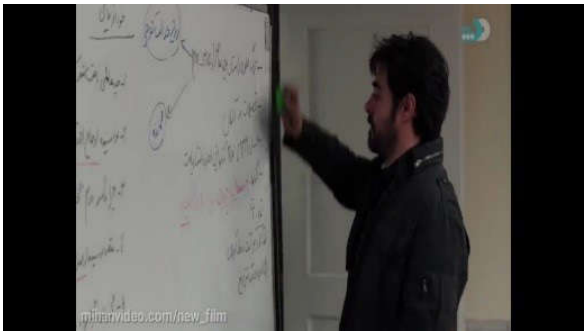
تصویر ۳۲. *ارجاع به ساعدی و مهرجویی، برگرفته از فیلم فروشنده ساخته اصغر فرهادی، ۱۳۹۴*





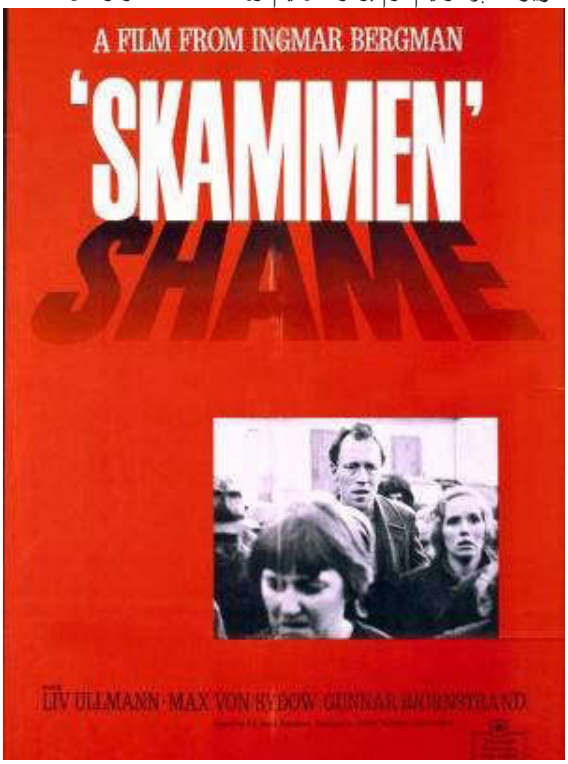
یا ارجاع به نویسنده دیگر، بزرگ علوی که در روی تخته نامش آورده شده و نوشته‌ای عدالت محوری نوشته شده است (تصویر ۳۳) درحالی‌که عماد در حال پاک کردن تابلوست.

تصویر ۳۳. *ارجاع به بزرگ علوی و مفهوم عدالت‌خواهی، برگرفته از فیلم فروشنده ساخته اصغر فرهادی، ۱۳۹۴*



در خانه اصلی زوج که اثاثیه رو جمع کردند و بعضی تابلوها و وسایل در اتاق شخصی‌شان گذاشته‌اند. در پلانی تابلویی از بخشی از پوستر فیلم شرم ساخته اینگمار برگمان را می‌بینیم (تصویر ۳۴). ابتدا زمانی که عماد وسایل پیرمرد را از کوله‌اش درمی‌آورد و در کمد دیواری اتاقشان می‌گذارد و بعدتر وقتی از آخرین اجرا به خانه می‌آیند تا با خانواده پیرمرد رودررو شوند و تسویه‌حساب کند.

تصویر ۳۴. *پوستر فیلم شرم، برگرفته از فیلم فروشنده ساخته اصغر فرهادی*، ۱۳۹۴



تجاوز امر واقع به امر نمادین

در اندیشه لکانی به شکل تجاوز در داستان فیلم *فروشنده* در قامت پیرمرد (حامی آهو) به رعنا رخ می‌دهد. زوج اصلی داستان که زندگی روزمره خود را داشتند با جابه‌جایی خانه و رفتن به خانه‌ای که موقت می‌خواهند بمانند به‌صورت ناگهانی و یک اتفاق پیش‌بینی‌نشده‌ای مردی شب به خانه می‌آید و تجاوزی شکل می‌گیرد. پیرمرد همان امر واقعی است که کاملاً ناشناس و رمزآلود در یک شب وارد خانه زوج اصلی فیلم می‌شود و ادامه زندگی آن‌ها را با بحران و چالش عمیقی روبه‌رو می‌کند. پیرمرد که به گفته لکان به دنبال میل ابژه کوچک *a* همان محبت و عشق و رابطه جنسی است با قرار قبلی وارد خانه آهو می‌شود که رابطه صرفاً جنسی با او ندارد و در اصل اولین دفعه‌ای است که قرار بود بعد از مدت‌ها رابطه با هم رابطه جنسی داشته باشند. میلی که به نظر پیرمرد در خانواده خود و رابطه عاطفی و جنسی با همسرش کمبودش را احساس می‌کند. اگرچه در انتهای فیلم وقتی خانواده و همسرش با شدت نگرانی به خانه عماد و رعنا می‌آیند نشان از استحکام روابط عمیق افراد خانواده سنتی دارد. البته در لحظه تشکر همسر پیرمرد از رعنا برای مراقبت از وی که انگار چندساعتی جانشین او شدند و وظیفه او را انجام دادند از سادگی و ناآگاهی همسر نسبت به رفتار و موقعیتی که پیرمرد گرفتار شده است، دارد.

ابهام و عدم قطعیت

ابهام در تجاوز مهم‌ترین ابهامی است که مخاطب درگیر می‌شود که آیا تجاوز رخ داده یا نه؟ وقتی پیرمرد به عماد در آشپزخانه اعتراف می‌کند که وسوسه شده، وسوسه صرفاً رفتن به حمام و کنجکاوی یا بعد از فهمیدن اینکه آهو نیست و زن دیگری را در حمام می‌بیند وسوسه تمام می‌شود و فرار می‌کند؟ رعنا او را دیده یا نه؟ وقتی به عماد می‌گوید دست تو موهام برد فکر کردم تویی (ما را یاد صحنه شاد زوج در زمان اسباب‌کشی می‌اندازد که با زمزمه ترانه قدیمی. من باد میشم میرم تو موهات) (تصویر ۳۵).

تصویر ۳۵. *آرامش قبل از طوفان در زندگی زوج، برگرفته از فیلم فروشنده ساخته اصغر فرهادی*، ۱۳۹۴

از بین‌بردن مرز واقعیت و هنر، زندگی و تئاتر

فیلم *فروشنده* دو دنیا و دو فرهنگ را نشان می‌دهد. یک نمایش فیلم *فروشنده* و نمایش تئاتر مرگ *فروشنده* که ما بخش‌هایی از آن را می‌بینیم و بعد زندگی شخصی دو بازیگر اصلی فیلم که دو بازیگر اصلی تئاتر هم هستند. در ابتدا، فیلم از تختخوابی شروع می‌کند و بعد وسایل خانه که در چند نمای بعد متوجه می‌شویم که صحنه تئاتر است. نماهای جز به کل که از تختخواب و بعد تابلوی نئونی که اطلاعاتی از بافت نمایش (متل، بولینگ و کازینو) می‌دهد (تصویر ۳۶).

تصویر ۳۶. *تابلوی نئونی دکور تئاتر برگرفته از فیلم فروشنده ساخته اصغر فرهادی*، ۱۳۹۴

بعد از تیتراژ به خانه عماد و رعنا می‌رویم که در حال تخلیه کردن هستند که از آنجا بروند. این صحنه در اتاق زوج تمام می‌شود. تختخواب آن‌ها دیده می‌شود که بالای تخت ترک زیادی برداشته است (تصویر ۳۷).

تصویر ۳۷. *تختخواب اصلی زوج که احتمال قریب به وقوع تخریب رابطه و فروپاشی حریم خصوصی را نمایش می‌دهد، برگرفته از فیلم فروشنده ساخته اصغر فرهادی، ۱۳۹۴*

و قرینه تختخواب صحنه تئاتر است که در پایان صحنه قبل دیدیم و پیش درآمدی است برای اینکه بحرانی حریم خصوصی زوج را تهدید می‌کند. در سکانس کلاس درس اطلاعاتی که ردوبدل می‌شود خلاصه‌ای از چیزی است که در ادامه و طول فیلم با آن مواجه می‌شویم. داستان ساعدی در حال خواندن است و یکی از بچه‌ها می‌پرسد این داستان واقعی است؟ اشاره به خود داستانی که ما در حال تماشای آن هستیم و قرار هست در تئاتر و زندگی شخصی آنها ببینیم... و بعد جواب عماد که مؤلفه‌های قلم ساعدی را بازگو می‌کند دقیقاً مؤلفه‌های شخصیت‌ها و روابط خود فیلم و فیلم‌های فرهادی است که شبیه به درام‌های ساعدی است که آن‌هم در بستر اجتماعی و خیلی به زندگی روزمره نزدیک است. سپس تقاضای دیدن فیلمش را هم می‌کنند که عماد قولش را می‌دهد که در جلسه بعد با هم ببینند. این همان اتفاقی است که قرار است ببینیم نمایش فیلم *فروشنده* و اجرای تئاتر آنکه خود بچه‌ها هم می‌خواهند که تئاتر را هم ببینند و شناسنامه آن را هم عماد می‌دهد هم نام تئاتر هم نویسنده‌اش. هم نقش خودش که فروشنده است. درام در یک بی‌مرزی زندگی تئاتر و فیلم به سر می‌برد که تمام لایه‌ها و صحنه‌ها درهم تنیده هستند؛ و مهم‌ترین لحظه آنجاست که از عماد می‌پرسند که آدم چجور می‌تونه گاو بشه؟ و با یک مکث عماد می‌گوید: به‌مرور. این جواب را در طول فیلم و به‌مرور شاهد خواهیم بود که خود عماد بر اساس بحرانی که برایشان رخ می‌دهد از یک شخصیت موجه و آرام و مهربان و مبادی آداب تبدیل می‌شود به آدمی که خشم و عصبانیت و توهین و انتقام اولویتش می‌شود که همین بچه‌ها هم هدف خشم او قرار خواهند گرفت؛ به عبارت دیگر تبدیل یک انسان به حیوان در اصل مسخ و دگردیسی آدم به حیوان را به‌مرور نشان داده می‌شود مثل فیلم گاو مهرجویی. زندگی زناشویی خانواده ادامه دارد مثل بازی تئاترشان؟ میزانسنی که فرهادی چیده هردو روبروی آینه قرار دارند و با کاتی که می‌زند به نظر به هم نگاه می‌کنند؛ اما به آینه. به خودشان به نقششان به نقش روبرویشان یا به همسرشان فکر می‌کنند؟! شاید به همه این‌ها؛ و این پایانِ ادامه‌دار تئاتر و فیلمِ *فروشنده* و واقعیتِ زوج است که مامی‌بینیم.

یافته‌های پژوهش

از تحلیل موردهای مطالعاتی یافته‌های مندرج در جدول ۳ حاصل شده است.

جدول ۳. *یافته‌های پژوهش*

نام فیلم	مؤلفه‌های پُست‌مدرنیسم
شیرین	شبیه‌سازی و فاصله گذاری متفاوت با تعزیه، غار افلاطون، آشنازدایی و هجو ذات سینما و فرآیند رویاپردازی در سالن سینما، عدم قطعیت در سرانجام فیلم برای سوژه (شخصیت بازیگر) و برای مخاطب، تکثر شیرین، مشارکت مخاطب و سوژه بازیگر، مرگ مؤلف (کارگردان با دخالت نامرئی در فرایند تولید و پس تولید خود را حذف کرده و کامل بر عهده تماشاگر فیلم گذاشته)، بینامتنیت، نگاه خیره مردانه، تمایز و ایجاد مرز واقعیت و خیال، نقد جامعه و سیاست مردسالار نسبت به زن، علیه تفکر حذف زن از سینمای ایران و استفاده از ۴ نسل از زنان بازیگر قبل از انقلاب پس از آن و کاربرد این تعداد زن و کلوزآپ آنان علیه چشم‌چرانی متداول فیلم‌های هالیوودی.
فرشنده	تقابل و جنگ سنت و مدرنیته در وضعیت پسامدرن، نبرد امرواقع و امر نمادین لکانی، حل‌شدن و از بین‌رفتن مرز واقعیت (زندگی) و تخیل (هنر، تاتر)، بینامتنیت (هم‌پوشانی متن تراژیک مدرن دهه ۷۰آمریکا (نمایشنامه مرگ *فروشنده* آرتور میلر) که نقد صریح جامعه آمریکایی در حال تغییر به سمت و سوی سرمایه‌داری است- با متن زندگی یک زوج و فروپاشی تدریجی مرد ایرانی دهه۹۰ و نقد اجتماعی جامعه ایرانی)، جامعه کنترلی و زندان‌ساز، میزانسن‌ها و شخصیت‌های ارجاعی به آثار فیلم‌ساز مثل *جدایی نادر از سیمین* و *درباره الی*.

نتیجه‌گیری

در این پژوهش تلاش کردیم مؤلفه‌های پُست‌مدرنیسم را در دو فیلم سال‌های اخیر سینمای ایران بررسی کنیم. فیلم‌های که به لحاظ داستان روایت فرم و زبان سینمایی و جهان‌بینی فیلم‌سازانش کاملاً متفاوت بوده و از همین جهت می‌توانست جذاب باشد که اولاً سینمای معاصر ایران چگونه از پُست‌مدرن بهره برده و بعد اینکه مفاهیم آن چگونه در دو بستر متفاوت بروز پیدا کرده و سازندگان اثر چگونه جهان پُست‌مدرن را در جهان فیلمشان نمایان کردند. نکته مهمی که به‌دست آوردیم استفاده هر دو فیلم از سایر هنرها بوده و بهره‌بودن از آثار مختلف تا جایی که برای رساندن موضوع فیلم کمک‌رسان باشد. دیگر اینکه هرچند هر دو فیلم قصه‌های متفاوت دارند اما با تحلیل جزبه‌جز آن‌ها متوجه شدیم که تم و مسئله اصلی در کنار دیگر مسائل در فیلم‌ها درشت‌تر جلوه می‌کند و هر دو فیلم از این جهت مشابه عمل کرده‌اند. هر دو فیلم مرزهایی را برای مخاطب شکستند. مفاهیمی چون حصار حریم خصوصی، قرار گرفتن بین مرز واقعیت و تخیل، بازی با ماهیت سینما و خطاب قراردادن خود وجودی سینما، روابط بینامتنی، به همراه مشارکت‌دادن مخاطب در اثر، مواجه کردن مخاطب با ابهامات، طرح و ایجاد پرسش‌های متفاوت و زیاد در ذهن مخاطب، در هر دو فیلم از نکات قابل تأمل و توجه است. سینمایی که به پرسشگری روی آورده و با نشان دادن موقعیت‌های به هدف آشنازدایی در فیلم، مخاطب را دعوت به مطالبه گری می‌کند و ذهن او را فعال می‌کند تا خودش و جامعه را پویا و قوی‌تر کند. دو فیلمی که در شکل درام اجتماعی روز و درام تجربی فرم گرا و تجربی با ذات سینما و ناخودآگاه تماشاگر حرف می‌زنند و این نشان‌دهنده رشد محتوایی و داستانی و به موازات آن پیشرفت فرمال در چگونگی نشان دادن مسائل و دغدغه‌ها نزد فیلم‌ساز ایرانی در دوره حاضر است.

پی‌نوشت‌ها

1. Routledge.
2. Birch Rudolf Panowitz.
3. Federico de Onis.
4. Arnold Joseph Toynbee.
5. François Lyotard.
6. Charles Jencks.
7. Jacques Lacan.
8. Mike Federstome.
9. Zigmunt Bauman.
10. Fredric Jameson.
11. Edward Said.
12. Jacques Derrida.
13. De la Grammatologie.
14. Peter Wollen.
15. Tim Burton
16. Clint Eastwood.
17. Martin Scorsese.
18. Woody Allen.
19. James Roberto “Jim” Jarmusch.
20. Quentin Jerome Tarantino.
21. Coen brothers.
22. Hal Hartley.
23. Intertextuality.
24. Julia Kristeva.
25. Mikhail Mikhailovich Bakhtin.
26. Ernest Gambridge.
27. Naturalist.
28. Bart Newman.
29. Minimalism.
30. Humanist.
31. Uncertainty.
32. Otherness.
33. Jean Baudrillard.
34. Hyper-Real.
35. The. Meta Other.
36. David Lodge.
37. Jin-Louris Brue.

فهرست‌منابع

Allen, G. (2006). *Intertextuality* [Beynamatniyat] (Payam Yazdanjoo, Trans.). Markaz. (Original work published 2000) (in Persian)

Althusser, Louise. (1996). *Writings on psychoanalysis: Freud and Lacan*. Columbia University Press. https://web.english.upenn.edu/~cavitch/pdf

Ansari, M. (2016). *Theoretical foundations of art: An introduction to theoretical approaches in art criticism and analysis*[Mabani-ye nazari-ye honar: ashna'i ba ruykard-ha-ye nazari dar naqd va tahlil-e honar]. Ayandegan press. (in Persian)

Bahrami, K.. (2009). *System, theory of media: Sociology of communication* [Nezam, nazariye-ye resaneha (Jame'e-shenasi-ye ertebatat)]. Kavir press. (in Persian)

Bertens, H. (2005). *Literary theory: The basics* [Mabani-ye nazariye-ye adabi] (Mohammadreza Abolghasemi, Trans.). Mah. (Original work published 1988) (in Persian)

Bertens, H. (2005). *The idea of the postmodern: A history*. Routledge. https://www.routledge.com/The-Idea-of-the-Postmodern-A-History/Bertens/p/book/9780415060127

Bennett, A. (2007). *Culture and everyday life* [Farhang va zendegi-ye ruzmarre] (Leila Jowafshani & Hassan Chavoshian, Trans.). Akhtaran. (Original work published 2005) (in Persian)

Booker, M. K. (2017). *Postmodern Hollywood* [Hollywood-e post -modern] (Vahidollah Mousav, Trans.). Akhtaran. (Original work published 2007) (in Persian)

Cahoone, L. E. (2002). *From modernism to postmodernism: An anthology* [Matnhayi bagozide az modernism ta post-modernism] (Abdolkarim Rashidian, Trans.). Ney. (Original work published 1996) (in Persian)

Chandler, D. (2015). *Semiotics: The basics* [Mabani-ye neshane- shenasi] (Mehdi parsa, Trans.). Pezhvak. (Original work published 2002) (in Persian) Craig, E. (Ed.). (1995). *Routledge encyclopedia of philosophy* (Vol. 9). Routledge.

Daly, G. (2010). *Conversations with Zizek (Conversations)* [Goshu-dan-e faza-ye falsafe] (Mojtaba Golmohamadi, Trans.). Game No. (Original work published 2003) (in Persian)

Dreyfus L., H., & Rabinow, P. (2010). *Michel Foucault beyond structuralism and hermeneutic* [Foucault, farasakhtar-garayi va hermeneutic] (Hossein Bashiriyeh, Trans.). Ney. (Original work published 1998) (in Persian)

Dunn, R. G. (2005). *Identity crises: A social critique of postmodernity* [Naghd-e ejtemai-ye post-modernite, bohran-ha-ye hoviyat] (Saleh Najafi, Trans.). Pardis Danesh. (Original work published 1998) (in Persian)

Eagleton, T. (2018). *The illusions of postmodernism* [Tavahhomat-e post-modernism] (Masoud Kalbeban, Trans.). Daftar Pajooheshhaye Farhangi. (Original work published 1996) (in Persian)

Foucault, M. (2009). *La volonté de savoir de* [Erade be danestan] (Niko Sarkhosh & Afshin Jahandideh, Trans.). Ney. (Original work published 1976) (in Persian)

Foucault, M. (2017). *Surveiller et punir: Naissance de la prison* [Moraghebat va tanbih, tavallode zendan] (Niko Sarkhosh & Afshin Jahandideh, Trans.). Ney. (Original work published 1975) (in Persian)

Friedberg, A. (1993). *Window shopping: Cinema and the postmodern*. University of California Press.

Gharabaghi, A. (1999). *The genealogy of postmodernism* [Tabarshenasiye post-modernism]. Daftar Pazhoheshhay-e Farhangi Press. (in Persian)

Ghomi, M. (2005). The impact of Wittgenstein’S language game theory on Lyotard’s philosophy [Tasire nazariye-ye bazihaye zabaniye Wittgenstein bar falsafe-ye Lyotard]. *Religious Thought, 16*(5), 6192. https://ensani.ir/fa/article/142687 (in Persian)

Gibbins, J. R. (2002). *The politics of postmodernity: An introduction to contemporary politics and culture* [Siyasate post-modernite] (Mansor Ansari, Trans.). Game No. (Original work published 1999) (in Persian)

Haghighi, S. (2014). *Nietzsche, Foucault, Lyotard, Derrida: Passing from modernity* [Nietzsche, Foucault, Lyotard, Derrida, gozar az modernite]. Agah press. (in Persian)

Hassan, I. (1987). *The postmodern turn: Essays in postmodern theory and culture*. Ohio State University Press.

Hayati, V. (2009). Postmodern film [Film-e post-modern]. *Ravagh -e Honar va Andisheh*, 34, 38–51. https://ensani.ir/fa/article/204291 (in Persian)

Hayward, S. (1998). Postmodernism in cinema [Pasamodernism dar cinema] (Masiar Eslami, Trans.). *Farabi Quarterly, 28*(1), 114–117. https://www.noormags.ir/view/fa/articlepage/278865 (Original work published n.d.)

Heidari, A. A., & Fayyaz, H. (2015). Examining the relationship between the postmodern sublime in lyotard’s thought and the concept of event in Heidegger’s philosophy [Barresi-ye nesbat-e amr-e vala-ye post-modern dar andishe-ye Lyotard ba mafhum-e rokhdad dar ara-ye Heidegger]. *Kimia Honar, 15*(4), 21–32. http://kimiahonar.ir/article-1-405-fa.html (in Persian)

Homer, S. (2017). *Jacques Lacan* [Zhac Lacan] (Mohamad Ali Jafari, Trans.). Ghoghnoos. (Original work published 2004) (in Persian).

Hutcheon, L. (2004/1383). *Historiographic metafiction.modernism and postmodernism in the novel: Postmodernism and literature* [Faradastane tarikhenegarane dar: Modernism va pasamodernism dar roman] (Hossein Payandeh, Trans.). Roznegar. (Original work published 1969) (in Persian)

Jahed, K. (2017). *Understanding and analysis of film: In the po- stmodern*

world and beyond [Tahlil va dark-e film: Dar jahan-e post-modern va pas az an]. Parandeh press.(in Persian)

Jahed, K. (2018). *Cinema in the new era: Film semiotics from postmodernism to the present day* [Cinema dar doran-e jadid, neshane-shenasi-ye film az post-modern ta emruz]. Parandeh press. (in Persian)

Jameson, F. (2012). *Postmodernism and consumer society* [Post-modernism va jame'e-ye masrafi] (Vahid Valizadeh, Trans.). Pezhvak. (Original work published 1998) (in Persian)

Klages, M. (2009). *Literary theory: A guide for the perplexed* [Dars-nameye nazariye-ye adabi] (Jalal Sokhandan, Elahe Dehnavi & Saeid Sabziyan, Trans.). Ney. (Original work published 2006) (in Persian).

Lewis, B. et al. (2004). *Modernism and postmodernism in the novel: postmodernism and literature* [Modernism va pasamodernism dar roman/ Pasamodernism va adabiyat] (Hossein Payandeh, Trans.). Roznegar. (Original work published 1969) (in Persian)

Lodge, D. et al. (1995). *Theory of the novel/ The postmodern novel* [Nazariye-ye roman/ Romane post-modernisti] (Hossein Payandeh, Trans.). Nilofar. (Original work published 1988) (in Persian)

Lyotard, J. (2008). *The postmodern condition: A report on knowledge* [Vaziyate post-modern: Gozareshi darbareye danesh] (Hosseinali Nozari, Trans.). Game No. (Original work published 1984) (in persian)

Lyotard, J. (2010). *The postmodern condition: A report on knowledge* [Vaziyate post-modern: Gozareshi darbareye danesh] (Hosseinali Nozari, Trans.). Game No. (Original work published 1984) (in persian).

Malpas, S. (2010). *Jean-François Lyotard* [Jean-Franswa Lyotard] (Ghamar aldin Badirdast, Trans.). Markaz. (Original work published 1984) (in Persian)

Mohamad Kashi, S. (1999). A comparative study of the theoretical foundations of postmodernism and postmodern cinema [Barresiye tatbighiye bonyanhaye nazariye post-modernism va cinemaye post-modern]. *Farabi*, *34*(9), 70–89. https://ensani.ir/fa/article/24730 (in Persian)

Movalli, K. (2012). *An introduction to Lacanian psychoanalysis* [Moghaddamathi bar ravankaviye Lacan]. Danzheh press. (in Persian)

Myers, T. (2006). *Slavoj Zizek* [Eslavi Zhizhek] (Ehsan Norouzi, Trans.). Markaz. (Original work published 2003) (in Persian)

Namvarmotlagh, B. (2009). From intertextual analysis to interdiscursive analysis [Az tahlile binamatni ta tahlile binagoftamani]. *Pajoheshnameh Farhangestan Honar*, *12*(1), 73-94. https://www.noormags.ir/view/fa/articlepage/540276 (in Persian)

Nojoumian, A. (2007). *Essays from symposia on Barthes and Derrida* [Maghalati ham-andishihaye Barthes va Derrida]. Farhangestan honar press. (in Persian)

Sarup, M. (2003). An introductory guide to post-structuralism and postmodernism [Rahnamaye moghaddamathi bar pasasakhtar-garayi va pasamodernism] (Mohamadreza Tajik, Trans.). Ney. (Original work published 1993) (in Persian)

Selden, R. (1998). A reader's guide to contemporary literary theory [Rahnamaye nazariye-ye adabi-ye moaser] (Abas Mokhber, Trans.). Tarhe No. (Original work published 1985) (in Persian)

Shariat Kashani, A. (2014). *Psychoanalysis and literature and art: From Freud to Jacques Derrida* [Ravankavi va adabiyat va honar az Freud ta Jacques Derrida]. Nazar press. (in Persian)

Smart, B. (2006). *Michel Foucault* [Mishel Foco] (Leila Jowafshani & Hassan Chavoshian, Trans.). Agah. (Original work published 1985) (in Persian)

Smesart, Karen. (2001). Cinema: Film and postmodern society [Cinema: film va jame-ye pasamodern] (Ramin Farahani, Trans.). *Resaneh, 49* (1), 123–130. https://www.noormags.ir/view/fa/articlepage/316640 (Original work published n.d.) (in Persian)

Smith, E. L. (1999). An overview of postmodern art [An overview of postmodern art] (Neda Lankarani, Trans.). *Kelk Monthly*, *106* (5), 17–21. https://www.noormags.ir/view/fa/articlepage/801_302 (Original work published n.d.) (in persian)

Stam, R. (2014). *Film Theory: An Introductio* [Daramadi bar nazariye-ye film: Az matn ta beynamatniyat]. (Farhad Sasani, Trans.). Sorh Mehr. (Original work published 1999) (in Persian)

Tabeei, A. (2005). *The relation between the postmodern idea and indeterminacy: A comparative study of western philosophy and art* [Rabete-ye miyan-e ide-ye pasamodern va adam-e ta'ayon: Motale'e-ye tatbiqi-ye falsafe va honar-e gharb]. Ney press. (in Persian)

Zaymran, M. (2013). *Jacques Derrida and the metaphysics of presence* [Zhac Derrida va metafizike hozour]. Markaz press. (in Persian)

Žižek, S. (2013). *How to read Lacan* [Chegoune Lacan bekhanim] (Ali Behrozi, Trans.). Rokhdad No. (Original work published 2006) (in Persian)

آلن، گراهام (۱۳۸۵). *بینامتنیت* (پیام یزدانجو، مترجم). نشر مرکز. (چاپ اثر اصلی ۲۰۰۰)

استم، رابرت (۱۳۹۳). *درآمدی برنظریه فیلم/ازمتن تا بینامتن* (فرهاد ساسانی، مترجم). نشر سوره مهر. (چاپ اثر اصلی ۱۹۹۹)

اسمارت، بری (۱۳۸۵). *میشل فوکو* (لیلا جوافشانی و حسن چاووشیان، مترجمان). نشر آگاه. (چاپ اثر اصلی ۱۹۸۵)

اسمسرست، کارن (۱۳۸۱). سینما: فیلم و جامعه پسامدرن (رامین فراهانی، مترجم). *فصلنامه رسانه*، ۴۹(۱)، ۱۳۰-۱۲۳. https://www.noormags.ir/view/fa/articlepage/316640 (چاپ اثر اصلی بی‌تا)

اسمیت، ادوارد لوییس (۱۳۷۸). مروری بر هنر پُست‌مدرن (ندا لنکرانی، مترجم). *ماهنامه کلک*، ۱۰۶(۵)، ۲۱-۱۷. https://www.noormags.ir/view/fa/article/801302 (چاپ اثر اصلی بی‌تا)

انصاری، مهدی (۱۳۹۵). *مبانی نظری هنر: آشنایی با رویکردهای نظری در نقد و تحلیل هنر*. نشر آیندگان.

ایگلتون، تری (۱۳۹۷). *توهمات پُست‌مدرنیسم* (مسعود کلبه‌بان، مترجم). نشر دفتر پژوهش‌های فرهنگی. (چاپ اثر اصلی ۱۹۹۶)

برتنس، هانس (۱۳۸۴). *مبانی نظریه ادبی* (محمدرضا ابوالقاسمی، مترجم). نشر ماه. (چاپ اثر اصلی ۱۹۸۸)

بنت، اندی (۱۳۸۶). *فرهنگ و زندگی روزمره* (لیلا جو افشانی و حسن چاوشیان، مترجمان). نشر اختران. (چاپ اثر اصلی ۲۰۰۵)

بوکر، کیث (۱۳۹۶). *هالیوود پُست‌مدرن* (وحیداله موسوی، مترجم). نشر بان. (چاپ اثر اصلی ۲۰۰۷)

بهرامی، کمیل (۱۳۸۸). *نظام، نظریه رسانه‌ها (جامعه‌شناسی ارتباطات)*. نشر کویر.

تابعی، احمد (۱۳۸۴). *رابطه میان ایده پسامدرن و عدم تعین: مطالعه تطبیقی فلسفه و هنر غرب*. نشر نی.

جاهد، کوروش (۱۳۹۶). *تحلیل و درک فیلم: در جهان پُست‌مدرن و پس از آن*. نشر پرنده.

جاهد، کوروش (۱۳۹۷). *سینما در دوران جدید، نشانه‌شناسی فیلم از پُست‌مدرن تا امروز*. نشر پرنده.

جیمسون، فردریک (۱۳۹۱). *پُست‌مدرنیسم و جامعه مصرفی* (وحید ولی‌زاده، مترجم). نشر پژواک. (چاپ اثر اصلی ۱۹۹۸)

چندلر، دنیل (۱۳۹۴). *مبانی نشانه‌شناسی* (مهدی پارسا، مترجم). نشر سوره مهر. (چاپ

اثر اصلی ۲۰۰۲)
حقیقی، شاهرخ (۱۳۹۳). *نیچه، فوکو، لیوتار، دریدا، گذر از مدرنیته*. نشر آگه.
حیاتی، وحید (۱۳۸۸). فیلم پُست‌مدرن. *رواق هنر و اندیشه*، ۳۴، ۳۸–۵۱. https://ensani.ir/fa/article/204291
حیدری، احمدعلی وفیاض، هادی (۱۳۹۴). بررسی نسبت امر والای پُست‌مدرن در اندیشه لیوتار با مفهوم رخداد در آرا هایدگر. *فصلنامه کیمیای هنر*، ۱۵ (۴)، ۳۲–۲۱. http://kimiahonar.ir/article-1-405-fa.html
دالی، گلین (۱۳۸۹). *گشودن فضای فلسفه* (مجتبی گل‌محمدی، مترجم). گام نو. (چاپ اثر اصلی ۲۰۰۳)
دان، رابرت جی (۱۳۸۴). *نقد اجتماعی پُست‌مدرنیته، بحران‌های هویت* (صالح نجفی، مترجم). نشر پردیس دانش. (چاپ اثر اصلی ۱۹۹۸)
دریفوس، هیوبرت و رابینو، پل (۱۳۸۹). *فوکو، فراساختارگرایی و هرمنوتیک* (حسین بشیریه، مترجم). نشر نی. (چاپ اثر اصلی ۱۹۹۸)
ژیژک، اسلاوی (۱۳۹۲). *چگونه لکان بخوانیم* (علی بهروزی، مترجم). نشر رخداد نو. (چاپ اثر اصلی ۲۰۰۶)
ساراپ، مادن (۱۳۸۲). *راهنمای مقدماتی بر پساساختارگرایی و پسامدرنیسم* (محمدرضا تاجیک، مترجم). نشر نی. (چاپ اثر اصلی ۱۹۹۳)
سلدن، رامان (۱۳۷۷). *راهنمای نظریه ادبی معاصر* (عباس مخبر، مترجم). نشر طرح نو. (چاپ اثر اصلی ۱۹۸۵)
شریعت کاشانی، علی (۱۳۹۳). *روان‌کاوی و ادبیات و هنر از فروید تا ژاک دریدا*. نشر نظر.
ضیمران، محمد (۱۳۹۲). *ژاک دریدا و متافیزیک حضور*. مرکز.
فوکو، میشل (۱۳۸۸). *اراده به دانستن* (نیکو سرخوش و افشین جهاندیده، مترجمان). نشر نی. (چاپ اثر اصلی ۱۹۷۶).
فوکو، میشل (۱۳۹۶). *مراقبت و تنبیه، تولد زندان* (نیکو سرخوش و افشین جهاندیده، مترجمان). نشر نی. (چاپ اثر اصلی ۱۹۷۵)
قره‌باغی، علی‌اصغر (۱۳۷۸). *تبارشناسی پُست‌مدرنیسم*. نشر دفتر پژوهش‌های فرهنگی.
قمی، محسن (۱۳۸۴). تأثیر نظریه بازی‌های زبانی ویگنشتاین بر فلسفه لیوتار. *فصلنامه اندیشه دینی*، ۱۶ (۵)، ۹۲–۶۱. https://ensani.ir/fa/article/142687
کلیگز، مری (۱۳۸۸). *درس‌نامه نظریه ادبی* (جلال سخنور و الهه دهنوی و سعید سبزیان، مترجمان). نشر اختران. (چاپ اثر اصلی ۲۰۰۶)
کهون، لارنس (۱۳۸۱). *متن‌هایی برگزیده از مدرنیسم تا پُست‌مدرنیسم* (عبدالکریم رشیدیان، مترجم). نشر نی. (چاپ اثر اصلی ۱۹۹۶)
گیبینز، جان آر (۱۳۸۱). *سیاست پُست‌مدرنیته* (منصور انصاری، مترجم). نشر گام نو. (چاپ اثر اصلی ۱۹۹۹)
لاج، دیوید و دیگران (۱۳۷۴). *نظریه رمان/رمان پُست‌مدرنیستی* (حسین پاینده، مترجم). نشر نیلوفر. (چاپ اثر اصلی ۱۹۸۸)
لوییس، بری (۱۳۸۳). *مدرنیسم و پسامدرنیسم در رمان/ پسامدرنیسم و ادبیات* (حسین پاینده، مترجم). نشر روزنگار. (چاپ اثر اصلی ۱۹۶۹)
لیوتار، ژان فرانسوا (۱۳۸۷). *وضعیت پُست‌مدرن: گزارشی درباره دانش* (حسینعلی نوذری، مترجم؛ ویرایش ۴). چاپ چهارم، نشر گام نو. (چاپ اثر اصلی ۱۹۸۴)
لیوتار، ژان فرانسوا (۱۳۸۹). *وضعیت پُست‌مدرن: گزارشی درباره دانش* (حسینعلی نوذری، مترجم). نشر گام نو. (چاپ اثر اصلی ۱۹۸۴)
مایرز، تونی (۱۳۸۵). *اسلاوی ژیژک* (احسان نوروزی، مترجم). نشر مرکز. (چاپ اثر اصلی ۲۰۰۳)
محمدکاشی، صابره (۱۳۷۸). بررسی تطبیقی بنیان‌های نظری پُست‌مدرنیسم و سینمای پُست‌مدرن. *فصلنامه فارابی*، ۳۴(۹)، ۸۹–۷۰. https://ensani.ir/fa/article/24730
ملپاس، سایمن (۱۳۸۹). *ژان فرانسوا لیوتار*، (قمرالدین بادیردست، مترجم). نشر نی. (چاپ اثر اصلی ۱۹۸۴)
موللی، کرامت (۱۳۹۱). *مقدماتی بر روانکاوی لکان*. نشر دانژه.
نامورمطلق، بهمن (۱۳۸۸). از تحلیل بینامتنی تا تحلیل بیناگفتمانی. *پژوهشنامه فرهنگستان هنر*، ۱۲(۱)، ۹۴–۷۳. https://www.noormags.ir/view/fa/articlepage/540276
نجومیان، امیرعلی (۱۳۸۶). *مقالات هم‌اندیشی‌های بارت و دریدا*. نشر فرهنگستان هنر.
هاچن، لیندا (۱۳۸۳). فراداستان تاریخ‌نگارانه در: *مدرنیسم و پسامدرنیسم در رمان* (چاپ اول) (حسین پاینده، مترجم). روزنگار. (چاپ اثر اصلی ۱۹۶۹)
هومر، شون (۱۳۹۶). *ژاک لکان* (محمدعلی جعفری، مترجم). انتشارات ققنوس. (چاپ اثر اصلی ۲۰۰۴)
هیوارد، سوزان (۱۳۷۷). پسامدرنیسم در سینما، (مازیار اسلامی، مترجم). *فصلنامه فارابی*، ۲۸(۱)، ۱۱۴–۱۰۷. https://www.noormags.ir/view/fa/articlepage/278865 (چاپ اثر اصلی بی‌تا)