مطالعه مولفه‌های پست مدرنیست در سینمای معاصر ایران

(موردپژوهی فیلمهای شیرین و فروشنده)

چکیده :

مدرنیته با گسست از سنت پا به عرصه گذاشت اما در دوره پست مدرنیسم نتایج و المان‌هایی آن مورد تردید و بازنگری قرار گرفت. سینما نیز بعنوان رسانه‌ای پویا در جهان متاثر از مولفه‌های پست مدرنیسم تحول یافته است. گفتمان دوره پست مدرن با مولفه‌هایی چون گسست زمان، فروپاشی کلان روایت‌ها، بینامتنیت، عدم قطعیت و از بین رفتن مرز واقعیت و هنر در دهه ۹۰ میلادی به انحای گوناکون در سینما بازنمود داشته است. سینمای ایران نیز مستثنی نبوده و بررسی مولفه‌های پست مدرن در آن مورد توجه و ضروری به نظر می‌رسد. از این روی مساله اصلی پژوهش حاضر بررسی مولفه‌های سینمای پست مدرن در سینمای ایران است. این تحقیق با هدفی کاربردی و به روش کیفی با رویکردی توصیفی تحلیلی و بر مبنای جمع‌آوری اطلاعات از منابع کتابخانه‌ای به شیوه مطالعه موردی انجام شده است. بدین‌سان فرهنگ و وضعیت پست مدرنیسم با تاکید بر آرای نظریه پردازانی 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. نتایج حاصله نشان از آن دارد مولفه‌های پست مدرن در هر دو فیلم قابل توجه است.

واژگان کلیدی: پست مدرنیسم، سینمای پست مدرن، بینامتنیت، عدم قطعیت، کلان روایت.

پژوهشگاه هنرهای زیبا

مقدمه و بیان مساله

در دوران جدید، ناتوانی زبان و پیچدگی جهان از منظر انسان، باعث درهم آمیختگی و دگرگونی مفاهیم و التقاط معانی و محتوا درآثار هنری شده است. ظهور اندیشه پست مدرنیسم از دهه ۱۹۶۰ میلادی همزمان با تحولات بسیار فراگیر و عمیق در امریکا و اورپا، گسترش یافت و حوزه‌های مختلف فرهنگی و هنری را تخت تاثیر قرار داد. دوره پست مدرن اساسا برپایه گسست از ایدئولوژی و انقلاب و آرمانها و ایده کلی دنیای مدرن نمایان شده و علیه سنت‌ها و دیدگاه مدرنیستی شورش می‌کند. این دیدگاه با کمی فاصله به دنیای سینما وارد می‌شود. سینما به عنوان پدیده ای همه گیر و با مخاطب جهانی و تاثیرگذاری درصدد برآمد تا علاوه بر سرگرمی، با ابزار و زبان خاص خودش به بازتعریف مفاهیم و پرسش های جامانده از دنیای مدرن به صورت آگاهانه بپردازد. سینمای پست مدرن از مهمترین شکل‌های بیانی فرهنگ امروزی و فراورده و تولید شده جامعه پسامدرن است. فیلم پست مدرن اغلب جنبش خودآگاه در نظر گرفته می‌شود، به این معنا که از محدودیت‌هایی هنری و رسانه‌ای خود آگاهی دارد، و در عین حال به دنبال رهایی از قید و بندهای آن است. بی اعتنایی و بی‌اعتمادی به انگاره‌ها و مولفه‌های دنیای مدرن و روایت‌های کلان، از بین رفتن ایده ژانر در سینمای پست مدرن و گسست از سینمای کلاسیک و مدرن از نتایج بوجود آمدن سینمای پست مدرن می‌باشد. علیرغم دیدگاه سنتی موجود در کشور و جدال بین سنت و مدرنیته، سینمای ایران نیز متاثر از وضعیت پست مدرن بوده و فیلمسازان در بعضی از آثار خود تلاش کرده‌اند دنیای پست مدرن را به نمایش بگذارند. در برخی از آثار عباس کیارستمی و اصغر فرهادی با وجود جهان‌های داستانی و فکری کاملا متفاوت می‌توان مولفه‌های پست مدرن را ردیابی کرد. بررسی و مداقه نحوه بکارگیری مولفه‌های پست‌مدرن در بیان مفاهیم و خلق جهان فیلمیک اثر مورد توجه این تحقیق است، از این‌روی مساله اصلی پژوهش حاضر بررسی مولفه‌های سینمای پست مدرن در آثار منتخب این دو فیلمساز ایرانی معاصر است.

روش تحقیق

روش این تحقیق کیفی و رویکرد آن توصیفی و تحلیلی است. در این روش منابع اصلی مورد استفاده، کتب و اسنادی است که از دوره‌های گذشته به جای مانده، و همچنین از اسلاید، فیلم و سایر تکنولوژی‌های ضبط وقایع تاریخی نیز استفاده می‌شود.

پیشینه پژوهش

پیشینه پژوهش‌های مرتبط با عنوان مقاله به شرح زیر است.

دانش‌نژاد، روژین(۱۳۹۸) در پایان‌نامه کارشناسی‌ارشدسینما به راهنمای وحیداله موسوی در دانشگاه سوره تهران با عنوان«تحلیل سازمایه‌های پست‌مدرن در سینمای ایران با تکیه بر آرای فردریک جیمسن» اذعان داشته است که سه فیلم ناصرالدین شاه آکتور سینما، قاعده بازی و اژدها وارد می‌شود، بازتاب و تکریم گسستگی تجربه در زمانه پسامدرن هستند.

عرب، فریده(۱۳۹۹) در پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد انیمیشن به راهنمای پیام زین‌العابدینی در دانشگاه سوره تحت عنوان«صورت‌بندی مؤلفه‌های پست مدرنیستی در روایت و ساختار مجموعه انیمیشن شکرستان» نگاشته است: مجموعه انیمیشن شکرستان، انیمیشن ایرانی با بافت و ساختار کاملاً بومی بسیاری از مؤلفه‌های پست مدرنیسم مانند بینامتنیت، پارودی، بریکولاژ، فرهنگ پاپ، پارودی و غیره را در خود جای داده است.

محمدرضا محمدی(۱۴۰۱) در پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد سینما به راهنمایی سیدعلی روحانی در پردیس بین‌المللی فارابی با عنوان«فاصله گذاری و کاربرد آن در سینما با نگاهی به سینمای پست مدرن» اظهار داشته:

در سینمای پست مدرن، 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 شیوه های مختلف فاصله‌گذاری مرتب به او یادآور می‌شود که تنها در حال تماشای یک فیلم است.

توسلی، سارا(۱۳۹۴) در مقاله«پسامدرنیسم در فیلم کلوزآپ» که در دوره ۲۰، شماره ۱ مجله پژوهش ادبیات معاصر جهان چاپ شده است به نگارش در آورده 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 کریستوآ، برایان مک‌هیل، بری لوییس، پتریشیا و دیوید لاج استفاده کرده است.

کنگرانی، منیژه(۱۳۹۱) در مقاله «شیرین در گفتمان اسطوره‌ای معاصر و بازنمود آن در هنرهای نمایشی» که در شماره ۴۳ مجله هنرهای زیبا- هنرهای نمایشی و موسیقی چاپ شده است، 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.

گلکار، آبتین(۱۳۹۶) در مقاله «بررسی ارجاعات بینامتنی در فیلم فروشنده اصغر فرهادی» که در شماره ۲ ویژه‌نامه نامه فرهنگستان چاپ شده، 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.

موسوی، سیده ثریا (۱۳۹۷) در مقاله «عناصر سینمای پست مدرن درفیلم باز هم سیب داری؟»،موسوی، که در شماره۳ نشریه مطالعات رسانه‌ای چاپ شده است نوشته فیلم «باز هم سیب داری؟» اثری پست مدرن است که قهرمان به معنای کلاسیک در آن وجود ندارد. این فیلم مخاطب را در موقعیت کوچ روی قرار می‌دهد و او را در داستان‌گویی سهیم می‌کند و با صحنه‌های هجوآمیز که بیانگر فروپاشی ارزش‌هاست، و سوژهٔ کنش‌گر و آگاه، امکان آزادی و رهایی انسان را نفی می‌کند.

آقابابایی ، احسان و قنبری برزیان ، علی(۱۳۹۵) در مقاله گفتمان پست مدرن در سینمای ایران (مورد مطالعه فیلم صندلی خالی) که در شماره ۱ نشریه جامعه شناسی کاربردی چاپ شده است نگاشته که گفتمان سینمای پست مدرن شامل ابعادی چون وانموده و تزلزل واقعیت، مرکززدایی از سوژه، مرگ مولف، پاک شدگی مرزهای زمانی، ترکیب تکنیک‌ها و ژانرها و کثرت‌گرایی است و در تقابل با سایر گفتمان ها قرار می‌گیرد. نتایج مقاله نشان می‌دهد که گفتمان سینمای پست مدرن در مقابل گفتمان‌های سیاسی و فرهنگی هژمونیک ایران، پس رانده شده و در حاشیه قرار دارد.

با توجه به پیشینه‌های اعلام شده مقاله حاضر نو و بدیع است و تاکنون از منظری که پژوهش حاضر صورت گرفته تحقیقی مشاهده نمی‌شود.

ادبیات پژوهش

پست مدرنیسم

دایره المعارف فلسفی راتلج[1] پست مدرنیسم را چنین تعریف می‌کند: پست مدرنیسم، 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 پیش فرض‌های خاص خود تغییر می‌دهد و پاره‌ای عقاید بنیادین مدرنیته را دگرگون می‌کند(Craig, 1999, 586). این اصطلاح ابتدا درسال **۱۹۱۷**م به وسیلهٔ "توس رودلف پانویتس[2] "فیلسوف آلمانی برای توصیف"هیچ‌گرایی" به کار گرفته شد(کهون، ۱۹۸۱، ۳). برخی نیز معتقدند«کلمه پست مدرنیسم نخستین بار توسط فدریکو دواونیس[3] نویسنده اسپانیایی در سالهای ۱۹۳۰ یا ۱۹۳۴(دههء۳۰) به مثابه واکنشی در برابر مدرنیسم ادبی و برای توصیف مجموعه‌ای از اشعار ضدمدرنیستی به کار رفته است. برخی نیز آرنولد تویین[4] تاریخ نویس معروف انگلیسی را ابداع کننده اصلی این کلمه می‌دانند. تویین بی معتقد بود با ظهور فرهنگهای غیرغربی و آمیخته شدن فرهنگها در غرب و از بین رفتن مرزهای فرهنگی دوره جدیدی آغاز شده که پسامدرنیسم می‌باشد. از نظر وی پست مدرن مرحله تاریخی است که با پایان گرفتن دوران مدرن آغاز می‌شود. یکی از تعاریف دیگر پست مدرنیسم، 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، ۱۳۷۸، ۱۷). وضع پست مدرن را می‌توان موقعیتی معرفت شناختی 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 بن بست رسیده، عینیت بخشد(Hassan, 1987, 88). پسامدرنیسم دنیا را محتمل، بی‌بنیاد، گوناگون، ناپایدار، قطعیت نایافته و مجموعه‌ای از فرهنگ‌ها یا تفاسیر پراکنده می‌داند که میزانی از تردیدها دربارهء عینی بودن حقیقت، تاریخ و هنجارها، معین بودن سرشت‌ها و انسجام و یکدستی هویت‌ها به بار می‌آورد(ایگلتون، ۱۹۹۷، ۷). ایهاب حسن، منتقد امریکایی مصری تبار، این اصطلاح را در اوایل دهه ۱۹۷۰ میلادی مورد استفاده قرار داد. آرای حسن در ترویج این اصطلاح در امریکا بسیار موثر بود(Hassan, 1987, 198). فرانسوا لیوتار[5] نویسنده کتاب وضعیت پست مدرن: پست مدرن 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 پست مدرن"جریانی است که در پی عرضه‌های جدید است، نه به منظور بهره بردن از آن‌ها بلکه به منظور بیان و رساندن مفهوم قدرتمندی از امر غیرقابل عرضه"(لیوتار، ۱۹۷۹، ۱۹۸). به نظر جنکس[6] پسامدرنیسم آمیزهء التقاطی همهء سنت‌ها و همهء گذشته‌های محسوس است: پسامدرنیسم هم استمرار مدرنیسم است و هم برگذشتن از آن(آلن، ۲۰۰۰، ۲۶۴). از جمله ویژگی‌های پسامدرنیسم در هنر، به حذف مرز بین هنر و زندگی روزمره، فرو ریختن تمایز سلسله مراتبی بین فرهنگ نخبگان و فرهنگ عامه، التقاط‌گرایی یا گلچین‌گرایی سبک ادبی و آمیختن قاعده‌ها اشاره کرد(ساراپ، ۱۹۹۳، ۱۷۹).

هویت پسامدرن

پسامدرنیست، جهان ما را عالمی ناهمگن برساخته از خیل کثیر تاویل‌ها می‌داند و درآن 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 خوش بینانه، این جهان بینی 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 نسبی شدن حیرت‌زای همه چیز است(دان، ۱۹۹۸، 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، ۱۹۷۹، ۴۳). جیمسون با وام گیری ازآثار ژاک لاکان[۷] این نکته را مطرح می‌کند که سوژهء فردی در میان پیچیدگی فزاینده و تکه تکه شدگی تجربه در دنیای پست مدرن، نوعی خسران تداوم زمانی را تجربه می‌کند که باعث می‌شود دنیا را به شیوهء 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 آیندهء قابل فهمی در افق وجود ندارد(جیمسون، ۱۹۹۲، ۱۱۹). در پست مدرنیسم، بر هویت غیرذاتی، تاریخی و سیال انسان و نیز پراکندگی و تجزیه فرد تأکید می‌شود. گفتمان پست مدرن هویت، سه گروه نظریه پرداز را پرورانده است. گروه اول نظریه پردازانی هستند که معتقدند پست مدرنیسم 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...، اوج‌گیری پست مدرنیته با تجزیه و متلاشی شدن سوژه فردی تکه پاره و گسسته شده است و «از هیچ ژرفا، محتوا و انسجامی که برای فرد مدرن آرمان محسوب می‌شد برخوردار نیستند"(بنت، ۲۰۰۵، ۶۴). گروه دوم...، معتقد است که پست مدرنیسم مقوله‌های ساختاری را سیال‌تر و تأمل پذیرتر کرده است. بنابراین در جامعه پست مدرن فرد در فرآیند تغییر و تعدیل در جهت طرد یا مذاکره و چانه زنی با ایدئولوژی‌های دست و پاگیری عمل می‌کند که در مدرنیته بر تعیین و انتساب هویت‌ها حاکم بود...، گروه سوم، ویژگی اصلی پست مدرنیته را قدرت یافتن سوژه فردی می‌دانند که امکان برساختن هویت‌هایی را می‌یابد که از محدودیت‌های مقوله‌های ساختاری و سنت رها شده. آزادی در مصرف نشانه آزادی در انتخاب هویت و برساختن هویت شخصی مطابق سلیقه و ترجیحات فردی است. مایک فدرستون[۸] معتقد است سوژه پست مدرن" فردیت و درک خود را از سبک به صورت خاص بودگی ترکیب کالاها ، لباس‌ها، کرد و کارها، تجربه‌ها، قیافه‌ها و حالات بدنی به نمایش می‌گذارد، ترکیب و تالیفی که آنان به صورت یک سبک زندگی در طرح واحدی جمع می‌آورند . باومن[۹] نیز معتقد است در یک دنیای پست مدرن که با تصاویر و اقلام مصرفی زودگذر و تمام شدنی شکل می‌گیرد هویت‌ها را می‌توان درست مانند تغییر عادت‌های خرید، عوض کرد "(بنت، ۲۰۰۵، ۶۷-۶۶).

فرهنگ پست مدرن

فردریک جیمسون[۱۰] پست مدرنیسم را فرهنگ نقل قول و بازگویی طنز و تقلید می‌داند که با اشارات و کنایه‌های تاریخی تغییر شکل داده است...، ادوراد سعید[۱۱] پایان تخصص‌گرایی را نشانهء سیطرهء اندیشه‌های پست مدرنیستی می‌داند(قره باغی، ۱۳۷۸، ۴۷). فرهنگ پست مدرنیسم ویژگی‌های بنیادین مشخصی دارد. برای نمونه، پست مدرنیسم در نوعی بحران همه‌گیر اعتقادی سهیم می‌شود(بوکر، ۲۰۰۷، ۲۹). جهان پسامدرن جهانی متشکل از عوامل و عناصر پیچیده، متضاد، متناقض و گاه موافق است که حقیقت‌مندی یک اصل کلی را رد می‌کنند. درعین حال آنها به طور موقتی، محلی یا مقطعی، نظم و قواعدی را از خود نشان می‌دهند که حکایت از قانونمندی نیز دارد. بنابراین در این ملغمه بی‌قانون، هرچیزی ممکن است حتی قانون(تابعی، ۱۳۸۴، ۲۰۱). فرهنگ پست مدرن، دنیا را به مثابه مجموعه‌ای از "وانموده" یا صورت‌های مجازی می‌بینند؛ دنیایی مملو از نقل قول‌ها که تحت مکانیسم‌های مختلفی چون کپی سازی‌ها، کنایه‌ها، ارجاعات، بازسازی، تکثیر، مجازها و واقعیت مجازی طبقه‌بندی می‌شوند و البته هیچ کدام از آنها واجد حقیقت نهایی یا اصالت نیستند...، یعنی آن‌طور که دریدا[۱۲] "گراماتولوژی"[۱۳] می‌گوید؛ معنای نهایی دال‌ها مدام دچار تعلیق و تعویق می‌شود(نجومیان، ۱۳۸۶، ۱۶۷).

اخلاق پست مدرن

متفکران پست مدرن 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. یکسان انگاشتن انسانها غلط است؛ زیرا چه بسا آنچه موجب سلامت یک فرد است باعث بیماری دیگری شود، بنابراین هرکس باید قوانین مربوط به سلامت خودش را کشف کند. از نظر متفکران پست مدرن حاکم کردن اصول و قواعد اخلاقی مطلق و جهان گستر بر آدمیان به نوعی حاکم کردن استبداد بر آنان می‌باشد از این‌رو آزادی و عزت نفس را از آنان می‌گیرد(حقیقی، ۱۳۹۳، ۱۰۳). نظریه پردازان پست مدرن 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. به عنوان نمونه یک فرد پست مدرن می‌تواند یک آموزه ارزشی را از فمینیست‌ها بگیرد و با آموزه ارزشی دیگری که از لیبرالیسم اخذ کرده تلفیق کند(گیبینز، ۱۹۹۹، ۱۳۲).

سینمای پست مدرن

اصطلاح سینمای پست مدرن به ظاهر نخستین بار به دست نظریه پرداز سینما، پیتر وولن[۱۴]در سال ۱۹۹۲ دربارهء فیلم "بازگشت بتمن" ساختهء 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 میانهء دهه۱۹۹۰ کارگردان‌های دیگری به این سبک در فیلم‌سازی و به کارگیری مولفه‌های آن روی آوردند، از جمله وودی آلن[۱۸]جیم جارموش[۱۹]کوئنتین تارانتینو[۲۰]برادران کوئن[۲۱]هال هارتلی[۲۲]بودند که هر کدام 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 رابطهء عاطفی و نزدیک زن و مرد، به عنوان ریشهء بسیاری از چالش‌های درونی و عمیق فیلم(جاهد، ۱۳۹۶، ۱۹). در سینمای پست مدرن هیچ قهرمانی به مفهوم واقعی آن وجود ندارد. فیلم‌ساز پست مدرن اصراری ندارد که تماشاگر را وادار به همذات‌پنداری با آدم‌های فیلم خود کند. او به جای 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 پست مدرن 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 تلخ اندیشانه خود را بیان کند، بلکه به این دلیل است که چیزی جز آن را نمی‌تواند تصور کند(هیوارد، ۱۳۷۷، ۱۱۰). انسان در فیلم‌های پست مدرن، 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 مولفه‌هایی بر او تاثیر گذارند. فردریک جیمسون معتقد است سینمای پست مدرن 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 سروکارداریم(حیاتی، ۱۳۸۸، ۴۸-۴۹).

مبانی نظری پژوهش

بینامتنیت

اصطلاح بینامتنیت[۲۳]برای نخستین بار در دههء ۱۹۶۰در ترجمهء کریستوا[۲۴]از "منطق گفت‌وگویی" باختین[۲۵]که در دههء ۱۹۳۰ ابداع شده بود، به کار رفت. منطق گفت‌وگویی به رابطهء ضروری هر پاره گفتار با پاره گفتارهای دیگر اشاره می‌کند(استم، ۲۰۰۰، ۲۴۱). مفهوم بینامتینت این مسئله را به ما یادآوری می‌کند که هر متن در ارتباط با دیگر متون است که وجود می‌یابد(چندلر، ۲۰۱۰، ۲۸۹). کریستوا در حالی به بازنگری متون پرداخت که در دیدگاه خود از دو محور حرف می‌زد: یک محور افقی که نویسنده و خوانندهء اثر را به هم مربوط می‌کند و یک محورعمودی که متن را به متون دیگر متصل می‌سازد(چندلر، ۲۰۱۰، 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 همهء انواع هنر، حتی هنر ناتورالیستی[۲۷](طبیعت‌گرا)

آماده انتشار هنرهای زیبا

کار کردن با واژگان هستند نه بازتابی ازجهان (Gombrich, 1982, 70-100 به نقل از چندلر، ۲۰۱۰، ۲۸۹). می‌توان گفت که بدون روابط بینامتنی هیچ متنی خلق نمی‌شود(نامورمطلق، ۱۳۸۸، ۷۵). بینامتنیت یکی از نمودهای صوری میل ... به از میان برداشتن فاصلهء بین گذشته و حال و نیز میل به بازنویسی گذشته در زمینه‌ای جدید است...، پژواک‌های بینامتنی را مورد استفاده و سواستفاده قرار می‌دهد، به این صورت‌که ابتدا تلمیحات تاثیرگذار آن‌ها را در متن مستتر می‌کند و سپس تاثیرشان را با استفاده از طعنه و رویدادهای خلاف انتظار زایل می‌سازد(هاچن و همکاران، ۱۹۹۶، ۲۹۹–۲۹۸).

نفی فراروایت(فروپاشی کلان روایت‌ها)

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، ۶۴). لیوتار پست مدرنیسم را تردیدی رادیکال نسبت به "فراروایت‌های تمامیت ساز"می‌داند. این تردید از این واقعیت ناشی شده که عملاً همهء ابعاد زندگی در عصر پست مدرن ضرباهنگ سردرگم کننده و شتاب گیرنده‌ای از تغییر را پشت سر گذاشته‌اند(بوکر، ۲۰۰۷، 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، ۱۹۹۳ ، ۱۷۹). هر هنرمند یا نویسنده پست مدرن در مقام یک فیلسوف است: متنی که می‌نویسد، اثری که خلق می‌کند از نظر اصول تحت هدایت قواعد از پیش ثبت شده 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، ۱۹۷۹، ۱۹۸).

امر والای پست مدرن

آنچه لیوتار به عنوان امر والای پست مدرن معرفی می‌کند حاصلی جز احساس شعف و خلسه‌ای زودگذر ناشی از اتمام دوران تحمل رنج ایدئولوژی‌های تمامیت خواهانه مدرن و جایگزینی آن با تنوع و تکثر پست مدرن ندارد. جامعه پست مدرن، خسته از ایدئولوژی‌های تمامیت خواهانه و کاملاً آگاه از گونه‌گونی‌ها و تفاوت‌های سلایق است. به این دلیل لیوتار پست مدرنیزم را "انکار و بی‌اعتقادی به فراروایت‌ها" می‌خواند. جامعه پست مدرن را باید تجمع خرده روایت‌ها دانست و والای پست مدرن 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، ۲۶ ؛ Bertens, 2005, 128). هنر و ادبیات در تفکر لیوتار نمونه‌هایی هستند از مواضعی برای وقوع رویدادها. از مفصل‌ترین بحث‌های لیوتار درباره معنای رویداد و رابطهء آن با هنر در دو مقاله درباره هنرمند آوانگارد امریکایی، بارنت نیومن[۲۸]روی می‌دهدکه 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 ایدهء اومانیستی آست که می‌گوید هنر باید دنیا را بازنمایی کند یا داستانی درباره آن بگوید. از این‌رو واکنش به نقاشی نیومن آنی است(ملپاس، ۲۰۰۳، ۱۳۱).

تصاویرa,b.c.dاز نقاشی‌های بارنت نیومن هنرمند آوانگارد امریکایی جنبش اکسپرسیونیسم انتزاعی

تصویرa تصویرb تصویر c تصویر d

عدم قطعیت

بن مایه اصلی پست مدرنیسم در اعتقاد به عدم قطعیت[۳۱]فقدان مرکز، پراکندگی و نگاه نسبی‌گرا و متکثر، نهفته است. پافشاری پست مدرن‌ها بر این است که هیچ راه حل نهایی و قطعی در پیش پای انسان نمی‌توان نهاد(جاهد، ۱۳۹۷، ۱۶). 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 و ویدوسون، ۱۹۹۳، ۲۲۱). دریدا با به کارگیری واژه دیگربودگی[۳۲]اشاره کرده که گزاره‌ها به هیچ روی 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 تاخیر می‌افتند. در واقع، هیچ‌گاه نمی‌توانیم به معناها و مرادهای مشخص در یک متن دسترسی پیدا کنیم(ضیمران، ۱۳۹۲، ۱۰۸). دوره پست مدرن در جهان‌بینی‌های خوش باورانه سیاسی–اجتماعی و فلسفی(که از دیرباز همه چیز را به سوی پیشرفت و نیک‌بختی و یک آرمانشهر انسانی و اجتماعی روانه می‌دیده‌اند) گسست و شکاف می‌اندازد و درآنها تردید و ناباوری ایجاد می‌کند(شریعت کاشانی، ۱۳۹۳، ۳۵۸).

واقعیت و وانموده

وانموده، نوعی از شبیه سازی است. چیزی است که واقعیت را وانمود می‌کند(محمدکاشی، ۱۳۷۸، ۸۰). بودریار[۳۳]معتقد است 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 تکه پاره می‌شوند و تنها کاری که می‌شود کرد بازی با این تکه پاره‌هاست(انصاری، ۱۳۹۵، 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، ۱۱۲). در بحث وانموده و تزلزل واقعیت بودریار فیلم را یک وانموده می‌داند. وانموده رویه‌ای از جایگزینی حقیقت به وسیله مجاز و وقایع مجاز را توصیف می‌کند که طی آن تصویر و نشانه‌های عددی و الکتریکی جای اشیا را در جهان واقعی می‌گیرند، به گونه‌ای که تمایز میان آن‌ها را دشوار می‌کنند. وانموده یک عمل اجتماعی نظام‌مند است، جایی‌که صنایع معانی و تصاویر جهان، بازنمایی‌هایی را خلق می‌کنند و تمایز امر واقعی و امر غیرواقعی را تباه می‌سازند(Best & Kellner, 2001, 73). بودریار سه نوع یا سه سطح نظم برای وانموده‌ها بر می‌شمارد. 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 پست مدرن 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، ۹۳).

عامل زمان

درباره گسست و آشفتگی زمانی در سینمای پست مدرن باید گفت که دستکاری‌ها و تغییرات زمانی در سینمای پسامدرن اغلب شکل نابهنگامی و ناهمزمانی به خود می‌گیرد، به گونه‌ای که لایه‌های زمانی گوناگون در هم می‌آمیزند. آشفتگی زمانی همچنین از طریق نشان دادن نوستالژی با غم غربت نیز برآورده می‌شود. نوستالژی به معنای بازگشتی دردناک به جانب مقصد و تمنایی پرسوز و گداز نسبت به چیزی است که در زمان و مکانی دور از دسترسی قرار گرفته است(Friedber, 1993, 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: ۴)

امر نمادین/ امر خیالی و امر واقعی

امر واقع در طرح لکان اولین ساحت از سه گانهء لکانی است(کلیگز، ۲۰۰۶، ۱۱۶). امر واقع(حیطهء غیرقابل شناخت از زندگی) آن چیزی است که خارج از چهارچوب زبان و قفس تداعی‌ها دیده می‌شود و تن به نمادین شدن نمی‌دهد...، "اسلاوی ژیژک"، حوادث توآم با ضایعهء روانی را نمایانگر رابطهء کهن الگویی، میان نظم‌های نمادین و واقعی می‌داند، چنان‌که امر واقعی یا حادثه، باقی می‌ماند، ولی شیوه‌های تفسیر فرد از آن، به وسیلهء امر نمادین، تغییر می‌کند(مایرز، ۲۰۰۳، ۴۷-۴۴). امر واقعی واژهء بالنسبه رمزآمیز و معماگون 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 هستهء سخت است، تروما یا ضایعه‌ای فراموش نشدنی است که تن به نمادین شدن نمی‌سپارد، تروماتیک به بیان نمی‌آید(دالی و ژیژک، ۲۰۰۴، ۳۰). در مرحلهء امر خیالی که مرحلهء آینه‌ای نامیده شده، ما با تصویری آینه‌ای از جهان- که شناختی تحریف شده از جهان است- رو به روییم، شناختی که بنیان هویت ما را پی می‌نهد(برتنس، ۲۰۰۱، ۱۸۲). خیال ساخته شده در مقابل آینه، تنها یک تصویر است، لکان آن را براساس یک شناخت اشتباه و بنابراین، مرحلهء خیالی می‌نامد(Althusser, 2003, 2). نظم نمادین یا نام و قانون پدر یا دیگری بزرگ[۵]در واقع همان قوانین و هنجارهای حاکم بر جامعه‌اند(ژیژک، ۲۰۰۶، ۲۰). لکان معتقد است که واقعیت ساخته پرداختهء امر نمادین است. امر واقع تغییر ناپذیره و هربار به‌طور غیرمنتظره آشکار می‌گردد. فرد آدمی غافلگیر می‌شود و وسیلهء دفاعی را در دفع آن از دست می‌دهد(موللی، ۱۳۹۱، ۲۷۴). در امر واقع که ارتباط تنگاتنگی با مفهوم ابژهء کوچک a دارد. این مفهوم از دید لکان یعنی میل به چیزی که گم شده است. گم شده‌ای نه به معنای مرسوم آن. ابژهء کوچک a احساس مداوم سوژه‌هاست مبنی بر این‌که چیزی از زندگی کم شده است(هومر، ۲۰۰۴، 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 به واسطهء آن‌ها همه چیز را در چنبرهء خویش می‌گیرد عبارتند از: نظارت سلسله مراتبی، قضاوت هنجارساز و تجسس. مفهوم نظارت سلسله مراتبی دال بر پیوند میان مرئی بودن و قدرت است، و نیز دال بر این است که دم و دستگاهی که برای نظارت و مراقبت طراحی شده القا کنندهء آثار و نتایج قدرت است، و این‌که یک ابزار جبری و قهری کسانی را که در معرض آن هستند قابل رویت 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 به وسیلهء رویت پذیری عمومی عمل

می‌کند." شالوده‌ای فراهم ساخت که بر مبنای آن منظومهء قدرت نوینی پا گرفت، منظومهء 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 تمام عیاری وجود داشت، آن گاه، 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 سلسله مراتب پاییدن و نظارت کارکردی و مداوم درآمد. به خاطر سپردن این مطلب اهمیت دارد که قدرتی که از طریق نظارت سلسله مراتبی 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 حوزهء ماندگار و پیوسته‌ای توزیع می‌شوند(اسمارت، ۱۹۹۴، ۱۱۴–۱۱۲). دومین ابزار قدرت انضباطی، قضاوت بهنجار ساز 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 مجموعهء بی کم و کاستی از خرده مجازات‌های 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) به شدت اعمال می‌شد(اسمارت، ۱۹۹۴–۱۱۲). منظور فوکو از جامعه انضباطی جامعه تحت انضباط یا کاملاً، انضباط یافته نیست، زیرا هیچ انضباط و قدرتی بدون مقاومت پیش نمی‌رود. منظور از جامعهء 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، موسسات 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 بعد دارد: یکی اعمال تکنیک‌های قدرت بر حیات فرد به منظور افزایش توانایی‌ها و سودمندی اقتصادی بدن فرد و تضمین فرمانبردای سیاسی، دوم اعمال تکنیک‌های قدرت بر پیکر جامعه از طریق نظارت بر بهداشت، اخلاقیات، تولید مثل و اداره جمعیت این موضوع به ویژه در تاریخ جنسیت بررسی می‌شود(رابینو و دریفوس، ۱۹۸۳، 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، ۱۹۷۶،۳۰). قدرت به طور کلی‌تر بر کسانی اعمال می‌شود که مراقبت می‌شوند، بر کسانی‌که تربیت و اصلاح می‌شوند، بر دیوانگان، بر کودکان، بر دانش‌آموزان، بر دارالتادیبی‌ها، بر کسانی‌که به دستگاه تولید بسته می‌شوند و در تمام طول زندگی‌شان کنترل می‌شوند(فوکو، ۱۹۹۵، 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 جستجوی 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، ۱۹۹۵، ۵۳).

اتصال کوتاه، دور باطل و پیوند دوگانه

دیوید لاج[۳۶]بعد از به کار بردن این اصطلاح می‌نویسد که بین هنر و واقعیت زندگی فاصله‌ای وجود دارد. خصوصیت نوشته‌های پسامدرنیستی، تلاش به منظور ایجاد اتصال کوتاه در این فاصله است تا خواننده بهت زده شود و نتواند چنین نوشته‌هایی را به سهولت در مقوله‌های رایج متون ادبی ادغام کند(لاج و همکاران، ۱۹۸۸، 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. هنگامی‌که این دو حالت رخ می‌دهند، امر واقعی و امر استعاری در یکدیگر امتزاج می‌یابند(لوییس، ۲۰۰۴، ۱۰۴).

تحلیل موردهای مطالعاتی

فیلم شیرین

جدول(۱). شناسنامه فیلم «شیرین»

خلاصه فیلم	فیلم تصویرگر نگاه ۱۱۳ بازیگر زن، بدون هیچ سخنی رو به دوربین فیلمبرداری است، در حالی‌که 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 حکیم نظامی گنجوی
برنامه ریز	هدیه تهرانی
بازیگران	ژولیت بینوش و بیش از شصت بازیگر زن سینمای ایران
موسیقی	حشمت سنجری ، مرتضا حنانه ، حسین دهلوی، ثمین باغچه بان
تصویر	محمود کلاری ، هومن بهمنش
تدوینگر	عباس کیارستمی ، آرش صادقی
سال تولید	۱۳۸۷
زمان فیلم	۹۱ دقیقه

فیلم شیرین 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 مایِ مخاطب می‌شود که در صندلی نشسته‌ایم و روی پرده بازیگران مطرح سینمای 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 مولفش را در خود دارد. در عین حال‌که هیچ کس 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. در حالیکه با دخالت نامرئی، فیلمساز قصد حذف خود را داشته است.

تصویر۱. (برگرفته از فیلم)

تصویر۲. (برگرفته از فیلم)

ارجاع به عاشقانه‌ترین داستان اسطوره‌ای ایرانی – خسرو و شیرین – (تصویر۱)،که آن را از انتها و تلخ‌ترین جای ممکن آغاز می کند.(تصاویر۳-۱۶) در ابتدای فیلم صدای راوی(شیرین) شنیده می‌شود که با گریه و ناله به زنان نزدیک خود

می‌گوید: اکنون نوبت شنیدن و دیدن قصه من است.(تصاویر۳-۱۶) 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.

تصویر۳. (برگرفته از فیلم)

تصویر۴. (برگرفته از فیلم)

تصویر۵. (برگرفته از فیلم)

تصویر۶. (برگرفته از فیلم)

تصویر۷. (برگرفته از فیلم)

تصویر۸. (برگرفته از فیلم)

تصویر۹. (برگرفته از فیلم)

شیرین از نبود مردش یعنی خسرو آغاز می‌کند. معادل تصویری که ما می‌بینیم زنانی که غالب تصویر را شامل می‌شوند و مردانی که در پس زمینه و در سایه و اکثرا به شکلی که کامل در قاب قرار نمی‌گیرند چند دقیقه یکبار دیده می‌شوند. اگر نمای سه نفره‌ای باشد، مرد در انتهای تصویر و پشت تمام زنها قرارا 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).

تصویر۱۰. (برگرفته از فیلم)

تصویر۱۱. (برگرفته از فیلم)

تصویر۱۲. (برگرفته از فیلم)

تصویر۱۳. (برگرفته از فیلم)

تصویر۱۴. (برگرفته از فیلم)

تصویر۱۵. (برگرفته از فیلم)

تصویر۱۶. (برگرفته از فیلم)　　تصویر۱۷. (برگرفته از فیلم)

در ادامه همین بحث، چگونه ساختن 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 به شدت عاشقانه و مثلث اسطوره‌ای و درعین حال جوابیه و نقدی علیه نظام سانسور سینمای کشور. درهمین ابتدای فیلم پرش صدا و تصویر، آنچه می‌شنویم و آنچه می‌بینیم در بعضی دقایق دیگر هم در فیلم دیده می‌شود. به خصوص در ابتدا و انتهای فیلم واکنش زنان به آنچه که راوی در حال گفتن است با آه و ناله و گریه یا صحبت‌های عاشقانهء زوج افسانه‌ای همخوانی ندارد و چیزی خلاف انتظار ایجاد می‌شود. (تصاویر۲ ،۱۳و ۱۶)، و (تصاویر ۲۱،۲۰،۱۹،۱۸).

تصویر۱۸. (برگرفته از فیلم)　　تصویر۱۹. (برگرفته از فیلم)

به نظر، آنها در دنیای خود و ذهن خود در حال بازسازی و خاطره بازی‌اند و ما در اکنونی‌که فیلم را تماشا می‌کنیم علاوه بر تصویر زنان، صدایی‌که 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 درشرایطی قرار می‌دهد و می‌خواهد به نقاط تاریک روشن 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 پست مدرنی بر می‌آید.

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 دخل و تصرف در ادبیات حکایت دارد، کیارستمی این بازیگوشی را بعدها با دخل وتصرف 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 پس زده می‌شوند یا آنها را قطعه قطعه به نمایش می‌گذارد از نشانه‌های آثار پسامدرنی است.

تصویر۲۰. (برگرفته از فیلم)　　تصویر۲۱. (برگرفته از فیلم)

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 دانش دهی 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 تامل 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. (تصویر۲۲) و نشان می‌دهد این عشق و تراژدی ناشی از آن مرز نمی‌شناسد.

تصویر۲۲. (برگرفته از فیلم)

در بحث بازسازی و شبیه سازی 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 شبیه سازی به سالن سینما) برای نزدیک شدن به زن(خود) و در کلوزآپ دیدن آنها. آنچه که در اندیشه لکان وجود دارد از روانشناسان عصر پسامدرن و پسافروید زیرزمین به عنوان ناخودآگاه انسانی قلمداد می‌شود. فیلمساز آدمهایش را به آنجا می برد 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 بین‌می رود و در عین حال تاکید می‌شود که در حال تماشای فیلم هستیم. سینک نبودن و عدم تناسب و همسان نبودن 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 رویا و کابوس‌هایشان است یعنی واقعی و حقیقی و راست است؟ یا به مدد بازیگر حرفه‌ای بودنشان برای جلوگیری از ورود به حریم خصوصی‌شان نقش بازی می‌کنند و این واکنش‌ها به کنش ذهنی‌شان یک دروغ است و بازی(تصاویر۱۸–۲۱). سینما در این فیلم معنای شناخته شده‌اش را از دست می‌دهد و هویتی دیگر بدست می‌آورد. عشق در داستان اسطوره‌ای زمان و مکان ندارد. فیلمساز نماد عشق را تکثیر کرده و در زمان نود دقیقه‌ای در کالبد زنانی از چند نسل و ایرانی و غیرایرانی نشان می‌دهد و تاکید می‌کند که عشق مرز نمی شناسد(تصاویر۴۲–۴۶). فرم آغاز و پایان فیلم به مثابه دایراه است که ما از انتهای قصه آغاز کردیم و در انتهای فیلم به آغاز قصه رسیدیم که همین عمل واکنش متناقضی را می‌توان از چهرهء 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.(تصاویر۱۸–۲۳) در تیتراژ پایانی هم همانطور که احتمال آن می‌رفت و بیان کردیم همهء زنانی که دیدیم و به عنوان بازیگر/تماشاگر ، نقش/ واقعیت را ایفا کردند به عنوان تماشاگر در تیتراژ اسمای آنها می‌آید و مهر اثباتی بر نوشتارهای قبلی است.(تصویر۲۴)

تصویر۲۳. (برگرفته از فیلم)

تصویر۲۴. (برگرفته از فیلم)

فیلم روشنده

فروشنده فیلمی که واقع‌گرایی را در نزدیکترین شکل ممکن با واقعیت روز اجتماعی که جامعه ایرانی درحال 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 تاتر هست، به حساب می‌آید. مرزی که به لحاظ داستانی، فرمی و فرهنگی بیانگر این نکته است که در جامعه امروز ایرانی التاقط فرهنگی و گسست از گذشته یا به نوعی سنت و تلاش برای مدرن شدن 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 جامعه شناسی نظریه‌پردازان پست مدرن به شکل تئوری بروز پیدا کرده است.

جدول(۲). شناسنامه فیلم فروشنده

خلاصه فیلم	رعنا و عماد زن و شوهری جوان هستند که در حال اجرای تئاتری بر اساس نمایشنامه مرگ فروشنده نوشته آرتور میلر می‌باشند. 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 اسباب‌کشی می‌کنند که پیش‌تر زنی بدکاره به نام «آهو» در آن‌جا ساکن بوده‌است. 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 صفی یاری
سال تولید	۱۳۹۴- پخش کننده : ممنتو فیلمز(فرانسه)- فیلمیران (ایران)- انتشار : ۱۳۹۵
زمان فیلم	۱۲۵ دقیقه

در فیلم فروشنده ما با یک جامعه، خانه و روابط زوجی در حال تغییر و بازسازی مواجه‌ایم 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 پست مدرن می‌شود را در قالب این فیلم برای مخاطب شبیه سازی کند. در این فیلم سبک و مولفه‌های فیلمسازیِ کارگردان توسط فرایند

پنهان‌سازیِ اتفاقِ بحران ساز درون فیلم و مشارکت مخاطب در فرایند شکل دهی ماجرای اصلی فیلم، و قضاوت درباره شخصیت‌ها، و به تعبیر دریدا به تعویق انداختن معنا، هرلحظه با صورت جدیدی از معنای رخ داده مواجه شده و پیش فرض و احتمال قبلی پس زده می‌شود. حریم خصوصی از تم‌های اصلی فیلم فروشنده است و در معرض خطر بودن 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 تاتر نیست، در سکانس‌ها و دیالوگ‌ها و طراحی میزانسن‌ها علاوه بر قرینه سازی متن تاتر و زندگی زوج ما با ارجاعاتی برخورد می‌کنیم که بعد از خوانش فیلم دریافت می‌کنیم چگونه یک درام اجتماعی واقع‌گرا می‌تواند موازی با اتفاقات روز اجتماعی از مولفه‌های پست مدرن در بازتاب مفاهیم متنی و زیرمتنی‌اش بهره ببرد. اولین قرینه‌سازی و همپوشانی تاتر و فیلم (علاوه بر جزییات نقش‌های تاتر و فیلم و معادل‌سازی آنها که به مرور در فیلم کشف می‌شود)پیوند سکانس‌ها یعنی پایان یک سکانس و شروع سکانس بعد می‌باشد. در سکانس افتتاحیه پلان آخر درب خانه دکور تاتر دیده می‌شود که با پرسپکتیو نقطه‌ای در وسط تصویر نمایان است.(تصویر۲۵)

تصویر۲۵. درب خانه صحنه نمایش(برگرفته از فیلم)

کات می خورد به داخل خانه زوج عماد و رعنا و اتاق خوابشان با همان نور زرد و درب نیمه باز که از بین آویزهایی آن را می‌بینیم.(تصویر۲۶)

تصویر۲۶. درب اتاق خانه اصلی عماد و رعنا(برگرفته از فیلم)

وقتی از وضعیت پست مدرن صحبت می‌شود در اصل مخالفت با مدرنیته‌ای است که حاصلش علیرغم پیشرفت تکنولوژی و مدرن سازی، تخریب روح جامعه انسانی است. برخلاف مدرنیته که با رد کامل سنت از انسان هویتی بی‌هویت ساخته و سردرگم، نیاز به بازگست 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 به ناچار 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 نیمه باز اتاق را باز می‌کند بعد به سمت پنجره می‌رود و کرکره‌های بسته را می‌کشد و نصف آن بالا می‌رود(تصویر۷۲)

تصویر۲۷. پنجره خانه عماد و رعنا که با کرکره پوشیده شده(برگرفته از فیلم)

و سپس به سمت درب ورودی می‌رود و درب را باز می‌کند سپس درب آهنی آکاردئونی را باز می‌کند(تصویر۲۸)

تصویر۲۸. درب آکوردئونی خانه عماد که شبیه زندان شده(برگرفته از فیلم)

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" بندازید 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 به عنوان چشم ناظر فعال می‌شود و به زیردست خود اعمال می‌کند. به نظر هرجا هرکس 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 زندان ساز و دنیای محصور شده آدمها در وضعیت پست مدرنی 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)، دقیقا شبیه ساز یه بازجویی زندانبان از زندانی یا متهم است.(تصویر۲۹)

تصویر۲۹. صحنه شبیه بازجویی عماد از پیرمرد(برگرفته از فیلم)

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 تاتر) در فیلم را بسترسازی کرده و به آن خواهیم پرداخت، در فیلم ما با سکانس‌ها و صحنه و میزانسن‌هایی مواجه‌ایم 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 سه راهی را دست به دست می‌کنند.(تصویر۳۰)

تصویر۳۰. نرده‌های پنجره فاصله رعنا و عماد در آینده را پیش‌گویی می‌کند(برگرفته از فیلم)

معادل صحنه احمد و الی در آشپزخانه ویلا در فیلم درباره الی است که در آنجا شیشه خورده‌های جمع شده را از داخل آشپزخانه تلاش دارد به احمد که آن سمت میله‌های پنجره آشپزخانه ایستاده بدهد که می‌ریزند و هر دو می‌خندند.(تصویر۳۱).

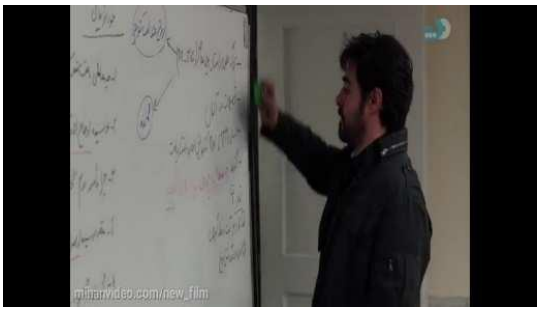
تصویر۳۱. احمد و الی با میزانسن مشابه عماد و رعنا در درباره الی(برگرفته از فیلم)

آن زن و مرد درباره الی که قرار بود به هم برسند این بار در این فیلم به هم رسیده و حالا در آستانه بچه دار شدن با بحران تجاوز به حریم خصوصی روبه رو 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. در ابتدای همین سکانس صدرا پسربچه صنم مشغول بازی است، او بعد از صدای آیفون به رعنا می‌گوید: اگه بابام بود بگو نیستم... رعنا دلیلش را می‌پرسد، صدرا می‌گوید: دوسش ندارم با مامان راحت‌ترم. این صحنه ما را به نوعی 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 الان جوابی نداده و اینجا کارگردان ما را با جواب مواجه می‌کند و تکمیل کننده آن صحنه است. والبته 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 تدریسِ عماد، پرسش و پاسخ بین عماد و بچه ها رخ می‌دهد. در پشت سر عماد روی تابلو اسم فیلم گاو داریوش مهرجویی نوشته شده است(تصویر۳۱). 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 به نوعی ارجاع است به ساعدی و مهرجویی(تصویر۳۲)

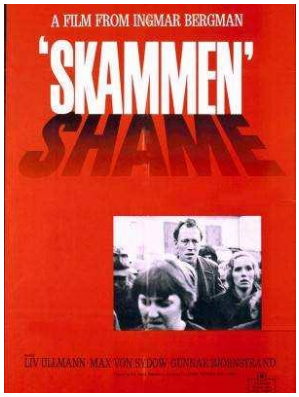
تصویر۳۲. ارجاع به ساعدی و مهرجویی(برگرفته از فیلم)

یا ارجاع به نویسنده دیگر، بزرگ علوی که در روی تخته نامش آورده شده و نوشته ای عدالت محوری نوشته شده است(تصویر۳۳) در حالی‌که عماد در حال پاک کردن تابلوست.



تصویر۳۳. ارجاع به بزرگ علوی و مفهوم عدالت‌خواهی(برگرفته از فیلم)

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(تصویر۳۴). ابتدا زمانی‌که عماد وسایل پیرمرد را از کوله‌اش در می‌آورد و در کمد دیواری اتاقشان می‌گذارد و بعدتر وقتی از آخرین اجرا به خانه می‌آیند تا با خانواده پیرمرد رودررو شوند و تسویه حساب کند.



تصویر۳۴. پوستر فیلم شرم(برگرفته از IMDb)

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 جا به جایی خانه و رفتن به خانه‌ای که موقت می‌خواهند بمانند به صورت ناگهانی و یک اتفاق پیش بینی نشده‌ای مردی شب به خانه می‌آید و تجاوزی شکل می‌گیرد. پیرمرد همان امر واقعی است که کاملا ناشناس و رمزآلود در یک شب وارد خانه زوج اصلی فیلم می‌شود و ادامه زندگی آنها را با بحران و چالش عمیقی رو به رو 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 صرفا 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 چند ساعتی 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 صرفا 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) (تصویر۳۵)

تصویر۳۵. آرامش قبل از طوفان در زندگی زوج(برگرفته از فیلم)

از بین بردن مرز واقعیت و هنر ، زندگی و تاتر

فیلم فروشنده دو دنیا و دو فرهنگ را نشان می‌دهد. یک نمایش فیلم فروشنده و نمایش تاتر مرگ فروشنده که ما بخش‌هایی از آن را می‌بینیم، و بعد زندگی شخصی دو بازیگر اصلی فیلم که دو بازیگر اصلی تاتر هم هستند. در ابتدا، فیلم از تخت‌خوابی شروع می‌کند و بعد وسایل خانه که در چند نمای بعد متوجه می‌شویم که صحنه تاتر است. نماهای جز به کل که از تخت‌خواب و بعد تابلوی نئونی که اطلاعاتی از بافت نمایش (متل، بولینگ و کازینو) می‌دهد(تصویر۳۶)

تصویر۳۶. تابلوی نئونی دکور تئاتر(برگرفته از فیلم)

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 (تصویر۳۷)

تصویر۳۷. تخت‌خواب اصلی زوج که احتمال قریب به وقوع(برگرفته از فیلم)
تخریب رابطه و فروپاشی حریم خصوصی را نمایش می‌دهد

و قرینه تخت‌خواب صحنه تاتر 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 رد وبدل 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 تاتر و زندگی شخصی آنها ببینیم... و بعد جواب عماد که مولفه‌های قلم ساعدی را بازگو می‌کند دقیقا مولفه‌های شخصیت‌ها و روابط خود فیلم و فیلمهای فرهادی است که شبیه به درام‌های ساعدی است که آن هم 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 تاتر آن که خود بچه‌ها هم می‌خواهند که تاتر را هم ببینند و شناسنامه آن را هم عماد می‌دهد هم نام تاتر هم نویسنده اش. هم نقش خودش که فروشنده است. درام در یک بی‌مرزی زندگی تاتر و فیلم به سر می‌برد که تمام لایه‌ها و صحنه‌ها در هم تنیده هستند. و مهمترین لحظه آن‌جاست که از عماد می‌پرسند که آدم چجور می تونه گاو بشه؟ و با یک مکث عماد می‌گوید: به مرور. این جواب را در طول فیلم و به مرور 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 به مرور نشان داده می‌شود مثل فیلم گاو مهرجویی. زندگی زناشویی خانواده ادامه دارد مثل بازی تاترشان؟ 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 ادامه دار تاتر و فیلمِ فروشنده و واقعیتِ زوج است که ما می‌بینیم.

یافته‌های پژوهش

از تحلیل موردهای مطالعاتی یافته‌های زیر حاصل شده است.

جدول(۳). یافته‌های پژوهش(ماخذ: نگارندگان)

نام فیلم	مولفه‌های پست مدرنیسم
شیرین	شبیه‌سازی و تفاوت با تعزیه، غار افلاطون، آشنازدایی و هجو ذات سینما و فرایند رویاپردازی در سالن سینما، عدم قطعیت در سرانجام فیلم برای سوژه(شخصیت بازیگر) و برای مخاطب، تکثیر شیرین، مشارکت مخاطب و سوژه بازیگر، مرگ مولف(کارگردان با دخالت نامرئی در فرایند تولید و پس تولید خود را حذف کرده و کامل برعهده 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 چشم چرانی متداول فیلم‌های هالیوودی.
فروشنده	تقابل و جنگ سنت و مدرنیته در وضعیت پسامدرن، نبرد امر واقع و امر نمادین لکانی، حل شدن و از بین رفتن مرز واقعیت(زندگی) و تخیل(هنر، تاتر)، بینامتنیت (همپوشانی متن تراژیک مدرن دهه ۷۰ امریکا (نمایشنامه مرگ فروشنده آرتور میلر) که نقد صریح جامعه امریکایی در حال تغییر به سمت و سوی سرمایه داری با متن زندگی یک زوج و فروپاشی تدریجی مرد ایرانی دهه ۹۰ و نقد اجتماعی جامعه ایرانی)، جامعه کنترلی و زندان ساز، میزانسن‌ها و شخصیت‌های ارجاعی به آثار فیلمساز مثل فیلم جدایی نادر از سیمین و درباره الی.

نتیجه گیری

در این پژوهش تلاش کردیم مولفه‌های پست مدرنیسم را در دوفیلم ایرانی سالهای اخیر سینمای ایران بررسی کنیم. فیلمهای که به لحاظ داستان روایت فرم و زبان سینمایی و جهان بینی فیلمسازانش کاملا متفاوت بوده و از همین جهت می‌توانست جذاب باشد که اولا سینمای معاصر ایران چگونه از پست مدرن بهره برده و بعد اینکه مفاهیم آن چگونه در دو بستر متفاوت بروز پیدا کرده و سازندگان اثر چگونه جهان پست مدرن را در جهان فیلمشان نمایان کردند. نکته مهمی که بدست آوردیم استفاده هر دو فیلم از سایر هنرها بوده و بهره بودن از آثار مختلف تا جایی‌که برای رساندن موضوع فیلم خودکمک رسان بوده باشد. دیگر اینکه هر چند هر دو فیلم قصه‌های متفاوت دارند اما با تحلیل جز به جز آن‌ها متوجه شدیم که تم و مساله 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 قرار دادن خود وجودی سینما، روابط بینامتنی، به همراه مشارکت دادن 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 تامل و توجه است. سینمایی که به پرسشگری روی آورده و با نشان دادن موقعیت‌های به هدف آشنازدایی در فیلم، مخاطب را دعوت به مطالبه‌گری 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 نشان دهنده رشد محتوایی و داستانی، و به موازات آن پیشرفت فرمال در چگونگی نشان دادن مسائل و دغدغه‌ها نزد فیلمساز ایرانی در دوره حاضر است.

پی نوشت

[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

1 . Fredric Jameson 0
1 . Edward Said 1
1 . Jacques Derrida 2
1 . De la Grammatologie 3
1 . **Peter** Wollen 4
1 . Tim Burton 5
1 . Clint Eastwood 6
1 . Martin Scorsese 7
1 . Woody Allen 8
1 . James Roberto “Jim” Jarmusch 9
2 . Quentin Jerome Tarantino 0
2 . Coen brothers 1
2 . Hal Hartley 2
2 . Intertextuality 3
2 . Julia Kristeva 4
2 . Mikhail Mikhailovich **Bakhtin** 5
2 . Ernest Gambridge 6
2 . Naturalist 7
2 . Bart Newman 8
2 . Minimalism 9
3 . Humanist 0
3 . Uncertainty 1
3 . Otherness 2
3 . Jean Baudrillard 3
3 . Hyper-Real 4
3 . The. Meta Other 5
3 . David Lodge 6
3 . Jin-Louris Brue 7

فهرست منابع:

آلن، گراهام (۲۰۰۰). *بینامتنیت*، ترجمه پیام یزدانجو(۱۳۸۵)، تهران: نشر مرکز.

استم، رابرت(۲۰۰۰). *درآمدی برنظریه فیلم/ ازمتن تا بینامتن*، ترجمه فرهاد ساسانی(۱۳۹۳)، تهران سوره مهر.

اسمارت، بری(۱۹۹۴). *میشل فوکو*، ترجمه لیلا جوافشانی، حسن چاووشیان(۱۳۸۵)، ناشر: کتاب آمه.

اسمسرست، کارنن(۱۳۸۱). سینما: فیلم و جامعه پسامدرن، ترجمه رامین فراهانی، *فصلنامه رسانه*، ۴۹(۱)، ۱۳۰-۱۲۳.

اسمیت، ادوارد لوییس(۱۳۷۸). مروری برهنر پست مدرن ترجمه ندا لنکرانی، *ماهنامه کلک*، ۱۰۶(۵)، ۲۱-۱۷.

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

ایگلتون، تری(۱۹۹۷). *توهمات پست مدرنیسم*، ترجمه مسعود کلبه‌بان(۱۳۹۷)، نشر دفتر پژوهش‌های فرهنگی.

برتنس، هانس(۲۰۰۱). *مبانی نظریه ادبی*، ترجمه مجمدرضا ابوالقاسمی(۱۳۸۴)، چاپ اول. تهران: نشر ماه.

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

بوکر، کیث(۲۰۰۷). *هالیوود پست مدرن*، ترجمه وحیداله موسوی(۱۳۹۶)، تهران: نشربان.

بهرامی، کمیل(۱۳۸۸). *نظام، نظریه رسانه‌ها (جامعه شناسی ارتباطات)*، تهران: نشر کویر.

تابعی، احمد(۱۳۸۴). *رابطهء میان ایدهء پسامدرن و عدم تعین: مطالعهء تطبیقی فلسفه و هنر غرب*، تهران: نشرنی.

جاهد، کوروش(۱۳۹۶). *تحلیل و درک فیلم: در جهان پست مدرن و پس از آن*، تهران: نشرپرنده.

جاهد، کوروش(۱۳۹۷). *سینما در دوران جدید، نشانه شناسی فیلم از پست مدرن تا امروز*، تهران: نشر پرنده.

جیمسون، فردریک(۱۹۹۲). *پست مدرنیسم و جامعه مصرفی*، ترجمه وحید ولی زاده(۱۳۹۱)، تهران: نشر پژواک.

چندلر، دنیل(۲۰۱۰). *مبانی نشانه شناسی*، ترجمه مهدی پارسا(۱۳۹۴)، تهران: نشر سوره مهر.

حقیقی، شاهرخ(۱۳۹۳). *نیچه، فوکو، لیوتار، دریدا، گذر از مدرنیته؟*، تهران، نشر آگه.

حیاتی، وحید(۱۳۸۸). فیلم پست مدرن، *رواق هنر و اندیشه*، شماره۳۴. صص۵۱-۳۸.

حیدری، احمدعلی. فیاض، هادی(۱۳۹۴). بررسی نسبت امروالای پست مدرن در اندیشه لیوتار با مفهوم رخداد در آرا هایدگر، *فصلنامه کیمیای هنر*، ۱۵(۴)، ۳۲-۲۱.

دالی، گلین و ژیژک، اسلاوی(۲۰۰۴). *گشودن فضای فلسفه*، ترجمه مجتبا گل محمدی(۱۳۸۹)، تهران، گام نو.

دان، رابرت جی(۱۹۹۸). *نقد اجتماعی پست مدرنیته، بحران‌های هویت*، ترجمه صالح نجفی(۱۳۸۴)، تهران: نشر پردیس دانش.

رابینو، پل. دریفوس، هیوبرت(۱۹۸۳). *فوکو، فراساختارگرایی و هرمنوتیک*، ترجمه حسین بشیریه(۱۳۸۹)، نشر نی.

ژیژک، اسلاوی(۲۰۰۶). *چگونه لکان بخوانیم*، ترجمه علی بهروزی(۱۳۹۲)، تهران: رخداد نو.

ساراپ، مادن(۱۹۹۳). *راهنمای مقدماتی بر پساساختارگرایی و پسامدرنیسم*، ترجمه محمدرضا تاجیک(۱۳۸۲)، تهران: نشرنی.

سلدن، رامان. ویدوسون، پیتر(۱۹۹۳). *راهنمای نظریه ادبی معاصر*، ترجمه عباس مخبر(۱۳۷۷)، تهران: طرح نو.

شریعت کاشانی، علی(۱۳۹۳). *روان‌کاوی و ادبیات و هنر از فروید تا ژاک دریدا*، تهران: نشر نظر.

ضیمران، محمد(۱۳۹۲). *ژاک دریدا و متافیزیک حضور*، تهران: مرکز.

فوکو، میشل(۱۹۷۶). *اراده به دانستن*، ترجمه نیکو سرخوش، افشین جهاندیده(۱۳۸۸)، تهران، نشر نی.

فوکو، میشل(۱۹۹۵). *مراقبت و تنبیه، تولد زندان*، ترجمه نیکو سرخوش(۱۳۹۶)، افشین جهاندیده، نشر نی.

قره باغی، علی اصغر(۱۳۷۸). *تبارشناسی پست مدرنیسم*، نشر دفتر پژوهش‌های فرهنگی.

قمی، محسن(۱۳۸۴). تاثیر نظریه بازی‌های زبانی ویگنشتاین بر فلسفه لیوتار، *فصلنامه اندیشه دینی*،۱۶(۵)، ۹۲-۶۱.

کلیگز، مری(۲۰۰۶). *درسنامه نظریه ادبی*، ترجمه جلال سخنور و الهه دهنوی و سعید سبزیان(۱۳۸۸)، تهران: اختران.
کهون، لارنس(۱۹۸۱). *متن‌هایی برگزیده از مدرنیسم تا پست مدرنیسم*، ترجمه عبدالکریم رشیدیان(۱۳۸۱)، نشر نی.
گیبینز، جان آر(۱۹۹۹). *سیاست پست مدرنیته*، ترجمه منصور انصاری(۱۳۸۱)، تهران، نشر گام نو.
لاج، دیوید و همکاران(۱۹۸۸). *نظریه‌های رمان: از رئالیسم تا پسامدرنیسم*(۱۳۷۴)، ترجمه حسین پاینده، تهران: نشر نیلوفر.
لوییس، بری(۲۰۰۴). *مدرنیسم و پسامدرنیسم در رمان/ پسامدرنیسم و ادبیات*، ترجمه حسین پاینده(۱۳۸۳)، تهران: نشر روزنگار.
لیوتار، ژان فرانسوا(۱۹۷۹). *وضعیت پست مدرن: گزارشی درباره دانش*، ترجمه حسینعلی نوذری(۱۳۸۹)، نشر: گام نو.
مایرز، تونی(۲۰۰۳). اسلاوی ژیژک، ترجمه احسان نوروزی(۱۳۸۵)، تهران: نشر مرکز.
ملپاس، سایمن(۲۰۰۳). *ژان فرانسوا لیوتار*، ترجمه قمرالدین بادیردست(۱۳۸۹)، تهران: نشر نی.
محمدکاشی، صابره(۱۳۷۸). بررسی تطبیقی بنیان‌های نظری پست مدرنیسم و سینمای پست مدرن، *فصلنامه فارابی*، ۳۴(۹)، ۷۰-۸۹.
موللی، کرامت(۱۳۹۱). *مقدماتی بر روانکاوی لکان*، تهران: نشر دانژه.
هومر، شون(۲۰۰۴). *ژاک لکان*، ترجمه محمدعلی جعفری(۱۳۹۶)، تهران: انتشارات ققنوس.
نامورمطلق، بهمن(۱۳۸۸). از تحلیل بینامتنی تا تحلیل بیناگفتمانی. *پژوهشنامه فرهنگستان هنر*، ۱۲(۱)، ۹۴-۷۳.
نجومیان، امیرعلی(۱۳۸۶). *مقالات هم‌اندیشی‌های بارت و دریدا*، تهران: نشر فرهنگستان هنر.
هاچن، لیندا و همکاران(۱۹۹۶). *مدرنیسم و پسامدرنیسم در رمان: فراداستان تاریخ نگارانه: سرگرمی روزگار گذشته*، ترجمه حسین پاینده(۱۳۸۳)، چاپ اول، تهران: روزنگار.
هیوارد، سوزان(۱۳۷۷). پسامدرنیسم در سینما، ترجمه مازیار اسلامی، *فصلنامه فارابی*، ۲۸(۱)، ۱۰۷-۱۱۴.
Althusser, Louise. (2003). *Writings on Psychoanalysis: Freud and Lacan*, Columbia University Press, 1996.
Bertens Hans. (2005). The Idea of the Postmodern: A History. London: Routledge.
Best, S. & Kellner, D. (2001). *The Postmodern Advanture*, New York: Guilford Press
Craig, Edward. (1999). Routledge Eneyelopedia of Philosophy. London. DOI: https://doi.org/10.4324/9780203157909
Friedberg, anne. (1993). *Window Shopping: Cinema and The Postmodern*, University of California Press; Reprint edition (August 31, 1994).
Gombrich, E.H(1982). *THE STORY OF ART*, Phaidon, London.
Hassan, Ihab. (1987). *The Postmodern Turn: Essays in Postmodern Theory and Culture*. [Columbus]: Ohio State University Press.

Study of postmodernist components in contemporary Iranian cinema

(Case study of sweet films, seller)

Abstract
modernity with break from tradition foot to arena but in the period of postmodernism Results and elements It was questioned and revised. After overcoming the arrogance of modernism, contemporary man faced a situation of protest and change. In the new era, the inability of language and the complexity of the world from a human perspective have caused the intermingling and transformation of concepts and the eclecticism of meanings and content in works of art. The emergence of the idea of postmodernism since the 1960s, along with very comprehensive and profound developments in America and Europe, spread and affected various cultural and artistic fields. The postmodern period is basically based on the break from ideology, revolution, ideals and the general idea of the modern world, and it rebels against the traditions and modernist perspective. Cinema has also evolved as a dynamic media in the world affected by the components of postmodernism. Cinema an epidemic phenomenon with a global and influential audience, Cinema tried to consciously redefine concepts and questions left over from the modern world with its own tools and language in addition to entertainment. cinema post Modern from the most important shapes an expression culture today and the product and production done society postmodern is. discourse Post period modern with Components Because break Time, collapse macro narratives, intertextuality, Absence Certainty and from between to go the border reality and art in The 90s have been represented in the cinema according to various. Postmodern film is often considered a self-aware movement, in the sense that it is aware of its artistic and media limitations, and at the same time seeks to break free from its constraints. support and mistrust to Concepts and components the world modern and Narratives macro, from between to go idea genre in cinema post modern and break from cinema classic and modern from Results with to come cinema post modern is. Iranian cinema is not an exception, and the examination of postmodern components in it seems to be important and necessary. Despite the traditional view in the country and the conflict between tradition and modernity, cinema Iran also It has been affected by the post-modern situation and filmmakers have tried to show the post-modern world in some of their works. In some works of Abbas Kiarostami and Asghar Farhadi, despite the completely different narrative and intellectual worlds, elements of postmodern cinema can be traced. studying how to use postmodern elements in expressing concepts and creating a filmic world is the focus of this research. Therefore, the main problem of the current research is to investigate the components of postmodern cinema in Iranian cinema. In this research, we intend to study and analyze three films of contemporary iranian cinema in the name of sweet films, seller, which is what elements or elements of postmodern cinema and how they use it and make the world a film of them, they are completely different from form and content to understand better and better understanding of works.

Keywords: Postmodernism, postmodern cinema, Intertextuality, Uncertainty, Metanarrative