

## 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

Received: 30 Sep 2024

Received in revised form: 10 Dec 2024

Accepted: 13 Jan 2025

**Payam Zinalabedini**<sup>1</sup> [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**<sup>2</sup> [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>

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* 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

**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.

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

### چکیده

این پژوهش باهدف بررسی و تحلیل باز نمود مؤلفه‌های پُست مدرن در سینمای معاصر ایران انجام شده است. مدرنیته با گسست از سنت پا به عرصه گذاشت اما در دوره پُست مدرنیسم نتایج و المان‌هایی آن مورد تردید و بازنگری قرار گرفت. سینما نیز به‌عنوان رسانه‌ای پویا در جهان متأثر از مؤلفه‌های پُست مدرنیسم تحول یافته است. گفتمان دوره پُست مدرن با مؤلفه‌هایی چون گسست زمان، فروپاشی کلان

روایت‌ها، بینامتنیت، عدم قطعیت و از بین رفتن مرز واقعیت و هنر در دهه ۰۹ میلادی به انحای گوناگون در سینما باز نمود داشته است. سینمای ایران نیز مستثنا نبوده و بررسی مؤلفه‌های پُست مدرن در آن مورد توجه و ضروری به نظر می‌رسد. از این روی مسئله اصلی پژوهش حاضر بررسی مؤلفه‌های سینمای پُست مدرن در سینمای ایران است. این پژوهش با رویکردی کیفی و به روش توصیفی تحلیلی 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 پُست مدرن 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 آشنادایی و فعال‌سازی ذهن مخاطب برای مطالبه‌گری است. این یافته‌ها نشان می‌دهد که سینمای معاصر ایران به‌طور فعال درگیر گفتمان‌های جهانی است و مؤلفه‌های پُست مدرن رانه‌تها در محتوا بلکه در فرم‌های روایی نیز باز تولید می‌کند.

واژه‌های کلیدی: بینامتنیت، پُست مدرنیسم، سینمای پُست مدرن، عدم قطعیت، کلان روایت

استناد: زین العابدینی، 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.

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

پیام زین العابدینی (نویسنده مسئول): استادیار گروه هنرهای نمایشی، دانشکده‌گان هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران.

E-mail: payam.zinalabedin@ut.ac.ir

پژمان بصیری‌زاده: 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>

## 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 پُست مدرنیسم در دهه ۱۹۶۰ میلادی از دل همین وضعیت سر برآورد و هم‌زمان با تحولات اجتماعی و معرفتی در آمریکا و اروپا گسترش یافته و به تدریج به یکی از جریان‌های مسلط در عرصه فرهنگ، هنر و فلسفه بدل شده است.

پُست مدرنیسم 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 تکرار، عدم انسجام، نسبی‌گرایی و فروپاشی بنیان‌های مطلق‌انگاران باور دارد. در نتیجه، هنر پُست مدرن نه استمرار مدرنیسم بلکه واکنشی انتقادی نسبت به آن است؛ هنری که علیه سنت‌های تثبیت‌شده‌ی زیبایی‌شناسی مدرن شورش می‌کند و مرز میان سینما به‌عنوان رسانه‌ی پویا، در دوره پُست مدرنیسم با چالش‌هایی چون فروپاشی کلان‌روایت‌ها، عدم قطعیت، بینامتنیت و گسست زمان مواجه و متحول شده است. این رسانه به‌مثابه رسانه‌ی جهانی، هم‌زمان سرگرم‌کننده و اندیشمند، از دهه ۱۹۷۰ میلادی درگیر بازتعریف جایگاه خود در جهان پُست مدرن است. فیلم پُست مدرن در ذات خود حرکتی خودآگاه به شمار می‌آید؛ آگاه به محدودیت‌های زبان و رسانه‌ی بودن خویش و در عین حال تلاش‌گر برای رهایی از همان محدودیت‌هاست. چنین آگاهی، سبب شده است که بسیاری از آثار پُست مدرن در سینما از ساختار خطی روایت، وحدت زمان و مکان و تمایز ژانری دست بردارند و به جای آن، بازی‌های میان‌متنی، بازتاب آگاهی، راویان غیرقابل اعتماد، شکستن دیوار چهارم و ترکیب سطوح واقعیت و خیال را به‌عنوان راهبردهای بیانی خود برگزینند. بدین ترتیب، سینمای پُست مدرن نه تنها بازنماینده فرهنگ پسا مدرن است، بلکه در مقام یکی از تولیدات مستقیم آن عمل می‌کند؛ یعنی خود بخشی از شبکه تولید معنا در جامعه پسا مدرن 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 پُست مدرن بوده و فیلم‌سازان در بعضی از آثار خود تلاش کرده‌اند دنیای پُست مدرن 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 پُست مدرن را به نمایش گذاشته است. هرچند جدال میان سنت و مدرنیته در سپهر فرهنگی کشور، زمینه بروز کامل پُست مدرنیسم را محدود ساخته، اما در آثار برخی فیلم‌سازان مطرح، نشانه‌هایی از تلفیق با 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؛ در حالی که فرهادی در روایت‌های پیچیده و چندسته‌ای 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، در کی مشترک از وضعیت پُست مدرن 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 پُست مدرن در سینمای معاصر ایران انجام شده است و مسئله اصلی آن واکاوی شیوه بیانی و نحوه به‌کارگیری مؤلفه‌های پُست مدرن 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 توصیفی تحلیلی 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 پُست مدرنیسم با تأکید 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.

## پیشینه پژوهش

روژین دانش‌نژاد (۱۳۹۸) در پایان‌نامه کارشناسی ارشد سینما به راهنمایی وحیداله موسوی در دانشگاه بین‌المللی سوره با عنوان «تحلیل سازماندهی پُست مدرن در سینمای ایران با تکیه بر آرای فردریک جیمسن» اذعان داشته است که سه فیلم ناصرالدین‌شاه آکتور سینما، قاعده بازی و ازدها وارد می‌شود، بازتاب و تکریم گسستگی تجربه در زمانه پسا مدرن هستند. فریده عرب (۱۳۹۹) در پایان‌نامه کارشناسی ارشد انیمیشن به راهنمایی پیام‌زین العابدینی در دانشگاه بین‌المللی سوره با عنوان «صورت‌بندی مؤلفه‌های پُست مدرنیستی در روایت و ساختار مجموعه انیمیشن شکرستان» نگاشته است که مجموعه انیمیشن شکرستان، انیمیشن ایرانی با بافت و ساختار کاملاً بومی بسیاری از مؤلفه‌های پُست مدرنیسم 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 «فاصله‌گذاری و کاربرد آن در سینما با نگاهی به سینمای پُست مدرن» اظهار داشته است که در سینمای پُست مدرن، در تضاد با سینمای کلاسیک، از همدلی عاطفی یا همدات‌پنداری 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 فاصله‌گذاری مرتب به او یادآور می‌شود که تنها در حال تماشای یک فیلم است.

سارا توسلی (۱۳۹۴) در مقاله «پسا مدرنیسم 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 دو گانه، فیلم کلوزآپ را به اثری پسا مدرن تبدیل کرده است. نویسنده از نظریه‌های منتقدانی چون کریستوا، برایان مک‌هیل، بری لویس، پتریشیا و دیوید لاج استفاده کرده است.

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

باز نمود آن در هنرهای نمایشی» بیان داشت که ترجمه‌های بین‌ناشانه‌ای یعنی انتقال روایت کلامی به روایت‌های نمایشی و موسیقایی را نیازمند تحلیل بینامتنی و پیش‌متنی می‌داند. این پژوهش تجلی شخصیت اسطوره‌های 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 ترازوی‌های 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 سبب داری؟» اشاره می‌دارد که فیلم باز هم سبب داری؟ اثری پُست‌مدرن است که قهرمان به معنای کلاسیک در آن وجود ندارد. این فیلم مخاطب را در موقعیت کوچ‌روی قرار می‌دهد و او را در داستان‌گویی سهیم می‌کند و با صحنه‌های هجوآمیز که بیانگر فروپاشی ارزش‌هاست و سوژه کششگر و آگاه، امکان آزادی و رهایی انسان را نفی می‌کند.

احسان آقابابایی و علی قنبری برزبان (۱۳۹۵) در مقاله «گفتمان پُست‌مدرن در سینمای ایران (مورد مطالعه فیلم صندلی خالی)» نگاه‌شده است که گفتمان سینمای پُست‌مدرن شامل ابعاد 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 راتلیج، 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 ۱۹۱۷ م. به وسیله نوس رودلف پانویس<sup>۱</sup>، فیلسوف آلمانی برای توصیف «هیچ‌گرایی» به کار گرفته شد (کهون، ۱۳۸۱/۲۰۰۲، ۳). برخی نیز معتقدند که کلمه پُست‌مدرنیسم نخستین بار توسط فردریکو دواونیس<sup>۲</sup>، نویسنده اسپانیایی در سال‌های ۱۹۳۰ یا ۱۹۳۴ (دهه ۳۰) به‌منابه واکنشی در برابر مدرنیسم ادبی و برای توصیف مجموعه‌ای از اشعار ضد‌مدرنیستی به کار رفته است. برخی نیز آرنولد توین<sup>۳</sup> تاریخ‌نویس معروف انگلیسی را ابداع‌کننده اصلی این کلمه می‌دانند. توین بی‌معتقد بود که با ظهور فرهنگ‌های غیرغربی و آمیخته‌شدن فرهنگ‌ها در غرب و از بین رفتن مرزهای فرهنگی دوره جدیدی آغاز شده که پُست‌مدرنیسم 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 منصفه ظهور می‌رسد (اسمیت، ۱۳۷۸/۱۹۹۹، 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). پُست‌مدرنیسم دنیا را محتمل، بی‌بنیاد، گوناگون، ناپایدار، قطعیت نایافته و مجموعه‌ای از فرهنگ‌ها یا تفاسیر پراکنده می‌داند که میزانی از تردیدها در باره عینی بودن حقیقت، تاریخ و هنجارها، معین بودن سرشت‌ها و انسجام و یکدستی هویت‌ها به بار می‌آورد (اینگلتون، 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<sup>۴</sup> 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، ۱۳۸۷/۱۹۷۹، ۱۹۸). به نظر جنکس<sup>۵</sup> پُست‌مدرنیسم آمیزه التقاطی همه سنت‌ها و همه گذشته‌های محسوس است: پُست‌مدرنیسم هم استمرار مدرنیسم است و هم برگزشتن از آن (آلن، ۱۳۸۵/۲۰۰۶، ۲۶۴). از جمله ویژگی‌های پُست‌مدرنیسم 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، ۱۳۸۲/۲۰۰۳، ۱۷۹).

### هویت پُست‌مدرن

پُست‌مدرنیست، جهان ما را عالمی ناهمگن بر ساخته 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 موجب نوعی احساس آزادی خلاق است، احساس بهره‌مندی از امکاناتی به ظاهر نامحدود برای خلق معرفت‌ها و هویت‌های تازه، اما در تفسیر بدبینانه، موضع پُست‌مدرن متضمن نسبی شدن حیرت‌زای همه چیز است (دان، ۱۳۸۴/۲۰۰۵، ۴۰۹). هویت فردی در میان انبوهی از بازی‌های زبانی که دیگر از فراروایت یکسانی پیروی نمی‌کنند از هم می‌پاشند... افراد، تبدیل می‌شوند به نقطه‌های برخورد دسته‌ای از قواعد اخلاقی و سیاسی متضاد با یکدیگر و در نتیجه پیوند اجتماعی از هم می‌گسلد (لیوتار، ۲۰۱۰/۱۳۸۹، ۴۳). جیمسون با وام‌گیری از آثار ژاک لاکان<sup>۶</sup> این نکته را مطرح می‌کند که سوژه فردی در میان پیچیدگی فزاینده و تکه‌تکه‌شدگی تجربه در دنیای پُست‌مدرن، نوعی خسران تداوم‌زمانی 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

### اخلاق پُست مدرن

متفکران پُست 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. یکسان‌انگاشتن انسان‌ها غلط است؛ زیرا چه بسا 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 پُست مدرن حاکم کردن اصول و قواعد اخلاقی مطلق و جهان‌گستر بر آدمیان به نوعی حاکم کردن استبداد بر آنان می‌باشد از این رو آزادی و عزت نفس را از آنان می‌گیرد (حقیقی، ۱۳۹۳/۲۰۱۴، ۱۰۳). نظریه پردازان پُست 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 پُست مدرن می‌تواند یک آموزه ارزشی را از فمینیست‌ها بگیرد و با آموزه ارزشی دیگری که از لیبرالیسم اخذ کرده تلفیق کند (گیبیز، ۱۳۸۱/۲۰۰۲، ۱۳۲).

### سینمای پُست مدرن

اصطلاح سینمای پُست مدرن به ظاهر نخستین بار به دست نظریه پرداز سینما، پیتر وولن<sup>۱۱</sup>، در سال ۱۹۹۲ درباره فیلم *بازگشت تبمن* ساخته تیم برتون<sup>۱۲</sup> به کار رفت. برخی برای فیلم *نابخشوده* کلینت ایستوود<sup>۱۳</sup> مطرح کردند و برخی دیگر آغاز این نحو از پرداخت سینمایی را متعلق به راننده تاکسی مارتین اسکورسیزی<sup>۱۴</sup> می‌دانند. در میانه دهه ۱۹۹۰ کارگردان‌های دیگری به این سبک در فیلم‌سازی و به کارگیری مؤلفه‌های آن روی آوردند، از جمله وودی آلن<sup>۱۵</sup>، جیم جارموش<sup>۱۶</sup>، کوئنتین تارانتینو<sup>۱۷</sup>، برادران کوئن<sup>۱۸</sup>، هال هارتلی<sup>۱۹</sup> 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 رابطه عاطفی و نزدیک زن و مرد، به عنوان ریشه بسیاری از چالش‌های درونی و عمیق فیلم (جاهد، ۱۳۹۶/۲۰۱۷، ۱۹). در سینمای پُست مدرن هیچ قهرمانی به مفهوم واقعی آن وجود ندارد. فیلم‌ساز پُست مدرن اصراری ندارد که تماشاگر را وادار به هم‌ذات‌پنداری با آدم‌های فیلم خود کند. او به‌جای این که 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 پُست مدرن را همان‌گونه که واقعاً هست، دیده است؛ بدون این که 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 پُست 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 مؤلفه‌هایی بر او تأثیر گذارند. فردریک جیمسون معتقد است که سینمای پُست مدرن دارای ساختار داستانی آشفته، گیج و سردرگم است. در واقع دیگر نمی‌شود تعیین کرد که ما در یک فیلم واحد با چه نوع

کم‌تر دارد و برایش هیچ آینده قابل فهمی در افق وجود ندارد (جیمسون، ۱۳۹۱/۲۰۱۲، ۱۱۹). در پُست مدرنیسم، بر هویت غیرذاتی، تاریخی و سیال انسان و نیز پراکندگی و تجزیه فرد تأکید می‌شود. گفتمان پُست مدرن هویت، سه گروه نظریه پرداز را پروراند است. گروه اول نظریه پردازانی هستند که معتقدند پُست 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... اوج گیری پُست 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، ۱۳۸۶/۲۰۰۷، ۶۴). گروه دوم... معتقد است که پُست مدرنیسم مقوله‌های ساختاری را سیال‌تر و تأمل‌پذیرتر کرده است؛ بنابراین در جامعه پُست مدرن فرد در فرآیند تغییر و تعدیل در جهت طرد یا مفاکرة و چانه‌زنی با ایدئولوژی‌های دست و پاگیری عمل می‌کند که در مدرنیته بر تعیین و انتساب هویت‌ها حاکم بود... گروه سوم، ویژگی اصلی پُست مدرنیته را قدرت یافتن سوژه فردی می‌داند که امکان بر ساختن هویت‌هایی را می‌یابد که از محدودیت‌های مقوله‌های ساختاری و سنت رها شده. آزادی در مصرف نشانه آزادی در انتخاب هویت و بر ساختن هویت شخصی مطابق سلیقه و ترجیحات فردی است. مایک فلرستون<sup>۲۰</sup> معتقد است که سوژه پُست 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 تألیفی که آنان به صورت یک سبک زندگی در طرح واحدی جمع می‌آورند. بلومن<sup>۲۱</sup> نیز معتقد است در یک دنیای پُست مدرن 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 پُست مدرن

فردریک جیمسون<sup>۲۲</sup> پُست مدرنیسم را فرهنگ نقل قول و بازگویی طنز و تقلید می‌داند که با اشارات و کنایه‌های تاریخی تغییر شکل داده است... ادوارد سعید<sup>۲۳</sup> پایان تخصص‌گرایی را نشانه‌سیطره اندیشه‌های پُست مدرنیستی می‌داند (قره‌باغی، ۱۳۷۸/۱۹۹۹، ۴۷). فرهنگ پُست مدرنیسم ویژگی‌های بنیادین مشخصی دارد. برای نمونه، پُست مدرنیسم در نوعی بحران همه گیر اعتقادی سهم می‌شود (بوکر، ۱۳۹۶/۲۰۱۷، ۲۹) جهان پسا مدرن جهانی متشکل از عوامل و عناصر پیچیده، متضاد، متناقض و گاه موافق است که حقیقت‌مندی یک اصل کلی را رد می‌کنند. در عین 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، هر چیزی ممکن است حتی قانون (تابعی، ۱۳۸۴/۲۰۰۵، ۲۰۱). فرهنگ پُست مدرن، دنیا را به مثابه مجموعه‌ای از «انموده» یا صورت‌های مجازی می‌بیند؛ دنیایی مملو از نقل قول‌ها که تحت مکانیسم‌های مختلفی چون کپی‌سازی‌ها، کنایه‌ها، ارجاعات، بازسازی، تکثیر، مجازها و واقعیت مجازی طبقه‌بندی می‌شوند و البته هیچ کدام از آن‌ها واجد حقیقت‌نهایی یا اصالت نیستند... یعنی آن‌طور که در *یادا*<sup>۲۴</sup> در گراماتولوژی<sup>۲۵</sup> می‌گوید؛ معنای نهایی دال‌ها مدام دچار تعلیق و تعویق می‌شود (نجومیان، ۱۳۸۶/۲۰۰۷، ۱۶۷).

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

### بینامتنیت

اصطلاح بینامتنیت<sup>۲۳</sup> برای نخستین بار در دهه ۱۹۶۰ در ترجمه کریستوا<sup>۲۴</sup> از منطق گفت‌وگویی باختین<sup>۲۵</sup> که در دهه ۱۹۳۰ ابداع شده بود، به کار رفت. منطق گفت‌وگویی به رابطه ضروری هر پاره‌گفتار با پاره‌گفتارهای دیگر اشاره می‌کند (استم، ۱۳۹۳/۲۰۱۴، ۲۴۱). مفهوم بینامتنیت 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، باقی را می‌سازند که دیگر متون می‌توانند در درون آن آفریده یا تفسیر شوند. ارنست گامبریج<sup>۲۶</sup> مورخ هنر، پارا فرائر از این گذشته و معتقد است که همه انواع هنر، حتی هنر ناتورالیستی<sup>۲۷</sup> (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 میان برداشتن فاصله بین گذشته و حال و نیز میل به بازنویسی گذشته در زمینه‌های جدید است... پژوهش‌های 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 (هاجن، ۱۳۸۳/۲۰۰۴، ۲۹۹-۲۹۸).

### 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 سردرگم‌کننده و شتاب‌گیرنده‌ای 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 خرده‌های 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، ۲۰۰۸/۱۳۸۷: ۱۹۸).

### امر والای پُست‌مدرن

آنچه لیوتار به‌عنوان امر والای پُست‌مدرن معرفی می‌کند حاصلی جز احساس شغف و خلسه‌ای زودگذر ناشی از اتمام دوران تحمل رنج ایدئولوژی‌های تمامیت‌خواهانه مدرن و جایگزینی آن با تنوع و تکثر

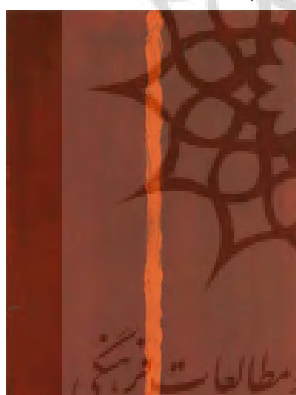
پُست‌مدرن ندارد. جامعه پُست‌مدرن، خسته از ایدئولوژی‌های تمامیت‌خواهانه و کاملاً آگاه از گونه‌گونی‌ها و تفاوت‌های سلیق است. به این دلیل لیوتار پُست‌مدرنیسم را «انکار و بی‌اعتقادی به فراروایت‌ها» می‌خواند. جامعه پُست‌مدرن را باید تجمع «خرده‌روایت‌ها» دانست و «امر والا»ی پُست‌مدرن لیوتار را باید هنر انکار 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 موضعی برای وقوع رویدادها. از مفصل‌ترین بحث‌های لیوتار درباره معنای رویداد و رابطه آن با هنر در دو مقاله درباره هنرمند آوانگارد آمریکایی، بارت نیومن<sup>۲۸</sup> روی می‌دهد که در کتاب *ناتسانی 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<sup>۲۹</sup> بیانگر مقاومت در برابر شرطی‌سازی اجتماعی سرمایه‌داری و این ایده اومانستی<sup>۳۰</sup> است که می‌گوید هنر باید دنیا را بازنمایی کند یا داستانی درباره آن بگوید. از این رو واکنش به نقاشی نیومن آنی است (ملپاس، ۱۳۸۹، ۱۳۱/۲۰۱۰) (تصاویر a.b.c.d).

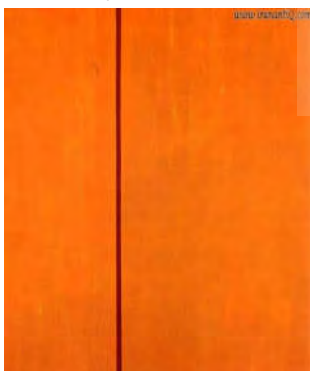
تصاویر a.b.c.d. نقاشی‌های بارت نیومن هنرمند آوانگارد جنبش اکسپرسیونیسم انتزاعی (ملپاس، ۱۳۸۹، ۱۳۱/۲۰۱۰)



تصویر b



تصویر a



تصویر d



تصویر c

### عدم قطعیت

بن‌مایه اصلی پُست‌مدرنیسم در اعتقاد به عدم قطعیت<sup>۳۱</sup>، فقدان مرکز، پراکندگی و نگاه نسبی‌گرا و متکثر، نهفته است. پافشاری پُست‌مدرن‌ها

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 تمنای 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 (اسمرست، ۲۰۰۲/۱۳۸۱، ۴).

### امر نمادین/امر خیالی و امر واقعی

امر واقع در طرح لکان اولین ساحت از سه گانه لکانی است (کلینگر، ۱۳۸۸/۲۰۰۹، ۱۱۶). امر واقع (حیطه، غیرقابل شناخت از زندگی) آن چیزی است که خارج از چارچوب زبان و قفس تداعی هادیده می‌شود و تن به نمادین شدن 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، به وسیله امر نمادین، تغییر می‌کند (مایرز، ۲۰۰۶/۱۳۸۵، 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 واقعی هسته سخت است، تروما یا ضایعه‌ای فراموش‌نشده است که تن به نمادین شدن نمی‌سپارد، تروماتیک به بیان نمی‌آید (دالی، ۲۰۱۰/۱۳۸۹، ۳۰). در مرحله امر خیالی که مرحله آینه‌ای نامیده شده، ما با تصویری آینه‌ای از جهان - که شناختی تحریف‌شده از جهان است - روبه‌رویم، شناختی که بنیان هویت ما را پی می‌نهد (برتنس، ۲۰۰۵/۱۳۸۴، ۱۸۲). خیال ساخته شده 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<sup>۲۵</sup> در واقع همان قوانین و هنجارهای حاکم بر جامعه‌اند (ژیژک، ۲۰۱۳/۱۳۹۲، ۲۰). لکان معتقد است که واقعیت ساخته‌پرداخته امر نمادین است. امر واقع تغییرناپذیره و هر بار به‌طور غیرمنتظره آشکار می‌گردد. فرد آدمی غافلگیر می‌شود و وسیله دفاعی را در دفع آن از دست می‌دهد (موللی، ۲۰۱۲/۱۳۹۱، 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 این که چیزی از زندگی کم شده است (هومر، ۲۰۱۷/۱۳۹۶، 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 دم‌دستگاهی که برای نظارت و مراقبت طراحی شده القاکننده آثار و نتایج قدرت است و این که یک ابزار جبری و قهری کسانی را که در معرض آن هستند قابل رویت می‌کند. طبق استدلال فوکو، در طول عصر کلاسیک،

بر این است که هیچ راه‌حل نهایی و قطعی در پیش پای انسان نمی‌توان نهاد (جاهد، ۲۰۱۸/۱۶/۱۳۹۷). 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، ۱۹۹۸/۲۲۱/۱۳۷۷) دریدا با به‌کارگیری واژه دیگربودگی<sup>۲۲</sup> 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 (ضمیران، ۲۰۱۳/۱۳۹۲/۱۰۸). 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، ۲۰۱۴/۱۳۹۳/۳۵۸).

### واقعیت و وانموده

وانموده، نوعی از شبیه‌سازی است. چیزی است که واقعیت را وانمود می‌کند (محمدکاشی، ۱۳۷۸/۱۹۹۹، ۸۰). بودریار<sup>۲۳</sup> 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. ساختار شکنی می‌شوند و ویران می‌شوند و تکه‌پاره می‌شوند و تنها کاری که می‌شود کرد بازی با این تکه‌پاره‌هاست (انصاری، ۲۰۱۶/۱۳۹۵، ۴۲۲). آنچه تولید می‌شود اساساً یک وانموده است. بنابراین حاد - واقعیت<sup>۲۴</sup>، 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 به وسیله مجاز و وقایع مجاز را توصیف می‌کند که طی آن تصویر و نشانه‌های عددی و الکتریکی جای اشیاء را در جهان واقعی می‌گیرند، به گونه‌ای 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 غیر واقعی را تبه 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، هر چند 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 رمز‌گذاری‌هاست. رمزها امکان باز تولید پدیده‌ها را هم‌زمان با نادیده گرفتن واقعیت فراهم می‌کنند (بهرامی، ۲۰۰۹/۱۳۸۸، ۹۳).

### عامل زمان

درباره گسست و آشفتگی زمانی در سینمای پُست‌مدرن باید گفت که دست‌کاری‌ها و تغییرات زمانی در سینمای پسامدرن اغلب شکل نابهنگامی

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 می‌کند» (فوکو، ۱۳۹۶/۲۰۱۷، ۵۳).

### اتصال کوتاه، دور باطل و پیوند دو گانه

دیوید لاج<sup>۳۶</sup> 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 به‌تازگی 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 لویس<sup>۳۷</sup> 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 هر دو 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 (لویس، ۱۳۸۳/۲۰۰۴، ۱۰۴).

### تحلیل مورد‌های مطالعاتی

#### فیلم شیرین

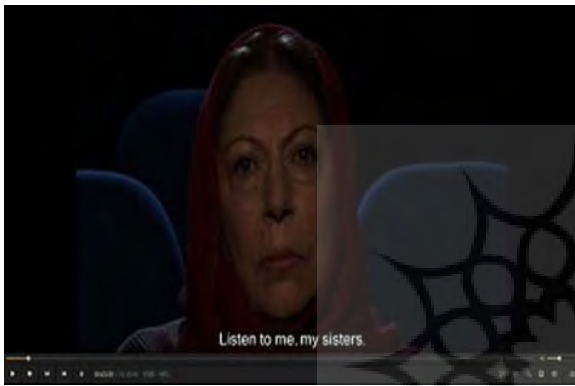
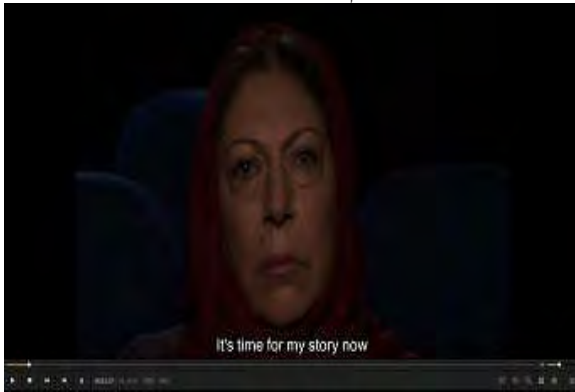
جدول ۱. شناسنامه فیلم شیرین، ساخته عباس کیارستمی، ۱۳۸۷

خلاصه فیلم	فیلم تصویرگر نگاه ۱۱۳ بازیگر زن، بدون هیچ سخنی رو به دوربین فیلمبرداری است، درحالی که 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، ثمن باغچه‌بان
تصویر	محمود کلاری، هومن بهمنش
تدوینگر	عباس کیارستمی آرش صادقی
سال تولید	۱۳۸۷
زمان	۹۱ دقیقه

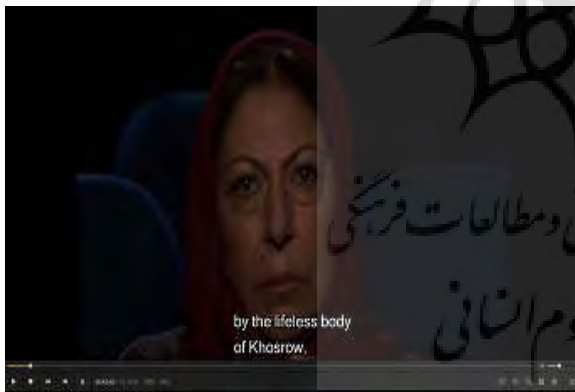
فیلم شیرین (جدول ۱) ارجاع به خود سینماست، ارجاع به مفهوم تمثیل غار افلاطون. تماشاگرانی که در سالنی نشسته‌اند و به جایی خیره شده‌اند و ما تماشاگرانی هستیم که به آن تماشاگران خیره شده‌ایم. دوربین ۱۸۰ درجه چرخش افقی کرده و تماشاگران را نشانمان می‌دهد، این فیلمی برای مای مخاطب می‌شود که در صندلی نشسته‌ایم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

«دیده‌بانی‌های» گوناگون برای دسته‌های آدمیان بر ساخته 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 وسیله 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 مقدر می‌ساخت و با مرئی ساختن مردم، امکان شناختن آنان و تغییر دادن آنان را فراهم می‌کرد. اگر امکان بر ساختن دستگاه انضباطی کامل و تمام‌عیاری وجود داشت، آنگاه، یک نگاه «چشم اقتدار» می‌توانست پیوسته همه چیز را زیر نظر بگیرد؛ اما در نبود امکان تحقق چنین آرمانی، «چشم انضباط» نیازمند پشتوانه‌هایی است که به شکل سلسله‌مراتب پایبند و نظارت کارکردی و مداوم در آمد به خاطر سپردن این مطلب اهمیت دارد که قدرتی که از طریق نظارت سلسله‌مراتبی اعمال می‌شود یک دارایی یا خاصیت نیست، بلکه خصیلت 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 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 مجموعه بی‌کم و کاستی از خرده‌مجازات‌های مربوط به زمان (تأخیر، غیبت، وقفه در کار)، مربوط به فعالیت (بی‌توجهی، سهل‌انگاری، بی‌همتی)، مربوط به رفتار (بی‌ادبی، نافرمانی)، مربوط به سخن گفتن (پر حرفی، گستاخی)، مربوط به بدن (ایستارهای «نادرست»، اداهای نامربوط، بی‌نظافتی) و مربوط به مسائل جنسی (بی‌زناکتی، بی‌حیایی) به شدت 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 «شبه‌حسب» 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 ساز و کارهای 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

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



تصویر (۳) تصویر (۴)



تصویر (۵) تصویر (۶)

فیلم شیرین یک بازسازی است. بازسازی که مرگ مؤلفش را در خود دارد. در عین حال که هیچ کس دخل و تصرف کارگردان را پیش بینی 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 حالی که 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)

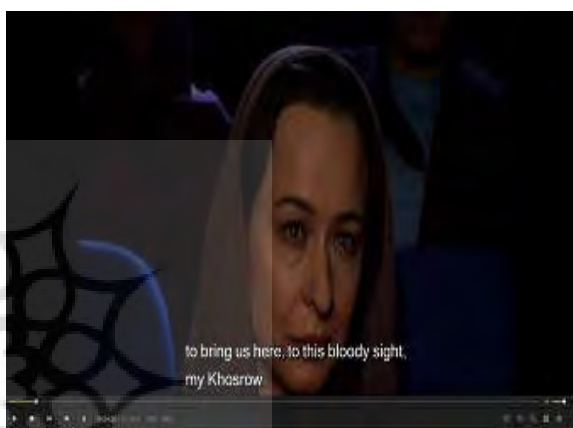


تصویر ۲. برگرفته‌شده از فیلم شیرین، ساخته عباس کیارستمی، ۱۳۸۷



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 مای مخاطب بیان می‌کند که قصه شیرین را خواهید شنید.

تصاویر ۱۰-۱۷. برگرفته شده از فیلم شیرین، ساخته عباس کیارستمی، ۱۳۸۷

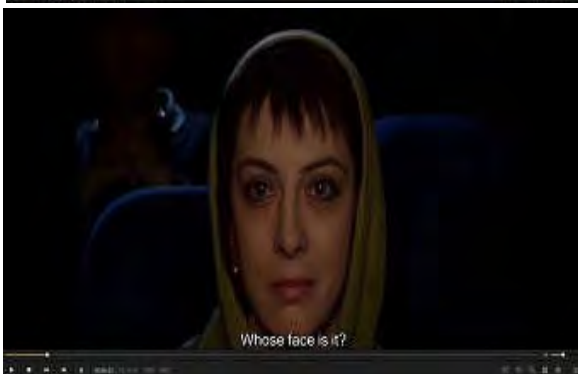


تصویر (۱۰) تصویر (۱۱)

تصویر (۷) تصویر (۸)



تصویر (۹)



تصویر (۱۲) تصویر (۱۳)

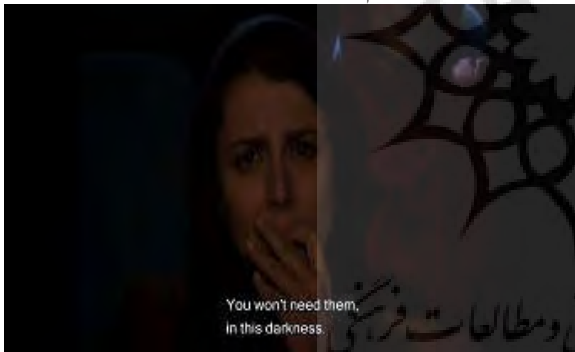
شیرین از نبود مردش یعنی خسرو آغاز می‌کند (تصویر ۲). معادل تصویری که ما می‌بینیم زانی که غالب تصویر را شامل می‌شوند و مردانی که در پس‌زمینه و در سایه و اکثراً به شکلی که کامل در قاب قرار نمی‌گیرند چند دقیقه یک‌بار دیده می‌شوند. اگر نمای سه‌نفره‌ای باشد، مرد در انتهای تصویر و پشت تمام زن‌ها قرار می‌گیرد 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).

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 در عین حال 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. 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 عاشقانه زوج افسانه‌ای همخوانی ندارد و چیزی خلاف انتظار ایجاد می‌شود (تصاویر ۲، ۱۳، ۱۶، ۱۷) و (تصاویر ۱۸-۲۱).

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

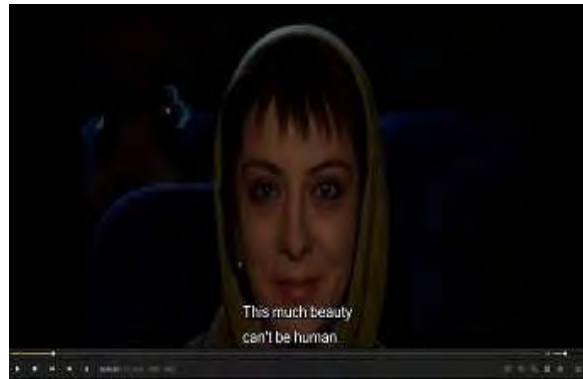


تصویر ۱۹. برگرفته‌شده از فیلم شیرین، ساخته عباس کیارستمی، ۱۳۸۷

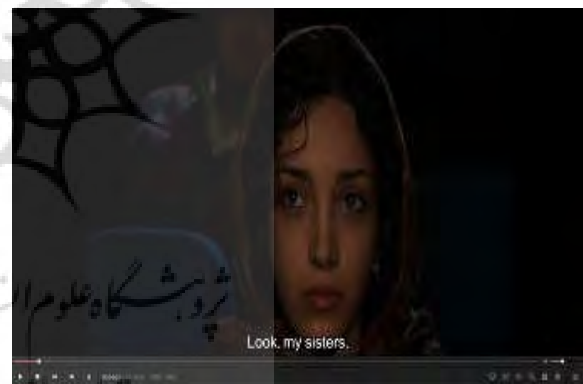


به نظر، آن‌ها در دنیای خود و ذهن خود در حال بازسازی و خاطره بازی‌اند و ما در اکنونی که فیلم را تماشا می‌کنیم علاوه بر تصویر زنان، صدایی که آن‌ها نمی‌شنوند و اضافه شده و البته قصه‌ای آشناست را می‌بینیم و کنجکاو تخیل آن‌ها می‌شویم که هر کدام به چه می‌اندیشند. آن‌ها که شیرین را نمی‌شنوند، برای ما توهم ایجاد می‌شود آن‌ها خود نماینده شیرین‌اند یا به شیرین درون خود فکر می‌کنند، البته فیلم‌ساز آن‌ها را در شرایطی قرار می‌دهد و می‌خواهد به نقاط 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 پُست مدرنی 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 دخل و تصرف در ادبیات حکایت دارد، کیارستمی این بازیگوشی را بعدها با دخل و تصرف در اشعار



تصویر (۱۴) تصویر (۱۵)



تصویر (۱۶) تصویر (۱۷)

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

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 نزدیک شدن به زن (خود) و در کلوزآپ دیدن آن‌ها، آنچه که در اندیشه لکان وجود دارد از روانشناسان عصر پسا مدرن و پسا فروید زیرزمین به عنوان ناخودآگاه انسانی قلمداد می‌شود. فیلم‌ساز آدم‌هایش را به آنجا می‌برد تا با نشانیدن 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 در عین حال تأکید می‌شود که در حال تماشای فیلم هستیم هم‌زمان نبودن و عدم تناسب و همسان نبودن صدا و تصویر از احساس و واکنش زنان به نظر از جانب فیلم‌ساز عمده 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 حرفه‌ای بودنشان 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 نود دقیقه‌ای در کالبد زنانی از چند نسل و ایرانی و غیر ایرانی نشان می‌دهد و تأکید می‌کند که عشق مرز نمی‌شناسد (تصاویر ۴۲-۴۶). فرم آغاز و پایان فیلم به مثابه 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 به عنوان بازیگر/تماشاگر، نقش/واقعیت را ایفا کردند به عنوان تماشاگر در تیتراژ اسمای آن‌ها می‌آید و مهر اثباتی بر نوشتارهای قبلی است (تصویر ۲۴).

تصویر ۲۳. برگرفته شده از فیلم شیرین، ساخته عباس کیارستمی، ۱۳۸۷



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 می‌گذارند از نشانه‌های آثار پسا مدرنی است.

تصویر ۲۰. برگرفته شده از فیلم شیرین، ساخته عباس کیارستمی، ۱۳۸۷



تصویر ۲۱. برگرفته شده 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 هر زمان 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. برگرفته شده از فیلم شیرین، ساخته عباس کیارستمی، ۱۳۸۷

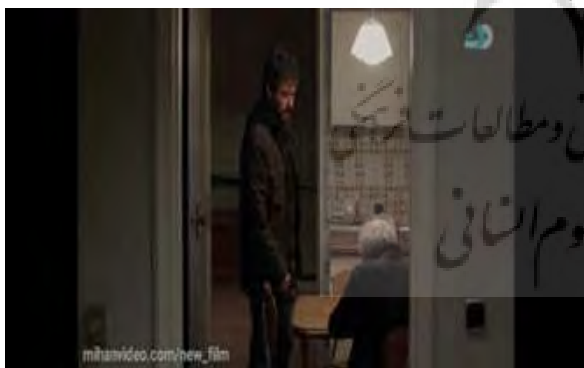




که جامعه زندان ساز و کنترلی فوکو است که به آن اشاره داشته و در طول فیلم بیشتر با آن برخورد می‌کنیم.

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 واری 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 زیر دست 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 زندان ساز و دنیای محصور شده آدم‌ها در وضعیت پست‌مدرنی که شخصیت‌ها دچار آن شده‌اند به صحنه آشپزخانه خانه اصلی زوج می‌رسیم که عماد و پیرمرد در میزانشنی (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 زندانبانان از زندانی یا متهم است (تصویر ۲۹).

تصویر ۲۹. صحنه شبیه‌ساز 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 میزانشن‌هایی 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).

وقتی از وضعیت پست‌مدرن صحبت می‌شود در اصل مخالفت با مدرنیته‌ای است که حاصلش علی‌رغم پیشرفت تکنولوژی و مدرن‌سازی، تخریب روح جامعه انسانی است. برخلاف مدرنیته که بارد 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 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 نیمه‌باز اتاق را باز می‌کند بعد به سمت پنجره می‌رود و کرکره‌های بسته را می‌کشد و نصف آن بالا می‌رود (تصویر ۲۷).

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

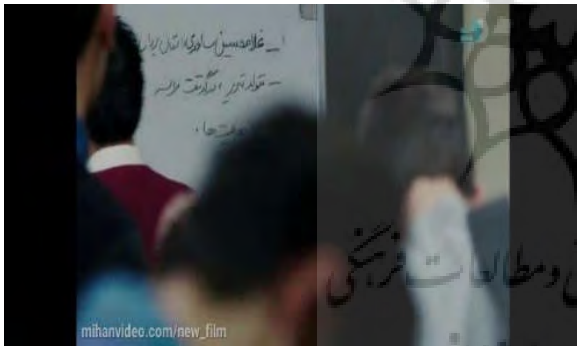
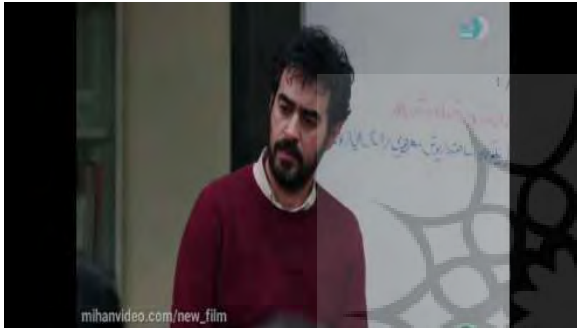


همه این‌ها به ما فضای بسته و محبوسی را نشان می‌دهد که انگار زوج در آن زندانی‌اند. آنها برای امنیت نرده‌ها را گذاشته‌اند که وقتی کل ساختمان و کوچه را می‌بینیم بیشتر حس ناامنی به آدم دست می‌دهد، انگار هر لحظه قرار است اتفاقی رخ دهد که شروع و ادامه احساس خطر برای زوج و مخاطب که به بحران نزدیک می‌شوند. این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

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.

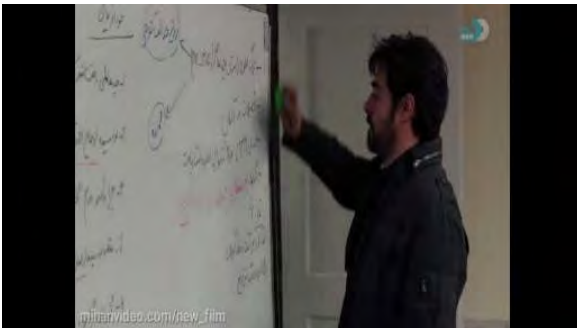
در ابتدای فیلم فروشنده در صحنه کلاس درس هنگام تدریس عماد، پرسش و پاسخ بین عماد و بچه‌ها رخ می‌دهد. در پشت سر عماد روی تابلو اسم فیلم گاو داریوش مهرجویی نوشته شده است (تصویر ۳۱). در صحنه‌ای دیگر عماد قول نمایش فیلم را می‌دهد که با هم در کلاس ببینند. همچنین نام غلامحسین ساعدی نویسنده ایرانی که کتاب *عزاداران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

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

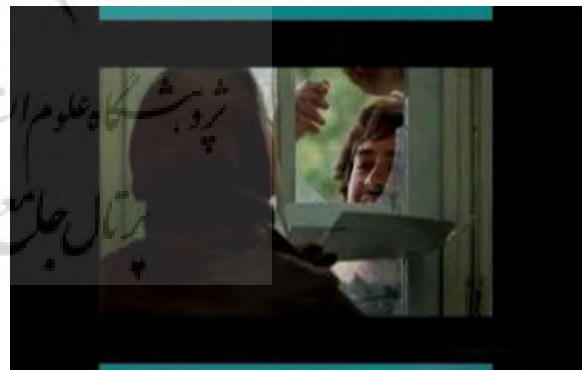


**تصویر ۳۰.** نرده‌های پنجره فاصله رعنا و عماد در آئینه را پیش‌گویی می‌کند، برگرفته از فیلم فروشنده ساخته اصغر فرهادی، ۱۳۹۴



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 میزانشن 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 بچه‌دار شدن 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 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 الآن جوابی نداده و اینجا کارگردان

### 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 باز مزه 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 بین بردن 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 تاخت‌واری شروع می‌کند و بعد وسایل خانه که در چند نمای بعد متوجه می‌شویم که صحنه تئاتر است. نماهای جز به کل که از تاخت‌واری و بعد تابلوی نئونی که اطلاعاتی از بافت نمایش (متل، بولینگ و کازینو) می‌دهد (تصویر ۳۶).

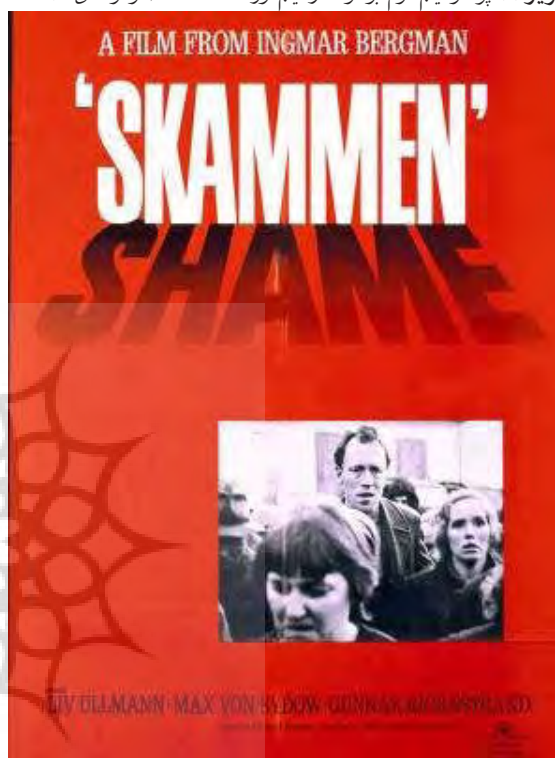
تصویر ۳۶. تابلوی نئونی دکور تئاتر برگرفته از فیلم فروشنده ساخته اصغر فرهادی، ۱۳۹۴



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. تاخت‌واری آن‌ها دیده می‌شود که بالای تخت ترک زیادی برداشته است (تصویر ۳۷).

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 کمند دیواری اتاقشان می‌گذارد و بعدتر وقتی از آخرین اجرا به خانه می‌آیند تا با خانواده پیرمرد رودرو شوند و تسویه حساب 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 به صورت 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.

## جدول ۳. یافته‌های پژوهش

نام فیلم	مؤلفه‌های پُست مدرنیسم
شیرین	شبه‌سازی و فاصله‌گذاری متفاوت با تعزیه، غار افلاطون، آشنادایی 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 فرآیند 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.
فروشنده	تقابل و جنگ سنت و مدرنیته در وضعیت پسمادرن، نبرد امرواق و امر نمادین لکانی، حل‌شدن و از بین رفتن مرز واقعیت (زندگی) و تخیل (هنر، تاتر)، بینامتنیت (هم‌پوشانی متن تراژیک مدرن دهه ۷۰ آمریکا (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 دهه ۹۰ و نقد اجتماعی جامعه ایرانی)، جامعه کنترلی و زندان‌ساز، میزانشن‌ها و شخصیت‌های ارجاعی به آثار فیلم‌ساز مثل جدایی نادر از سیمین و درباره‌الی.

## نتیجه‌گیری

در این پژوهش تلاش کردیم مؤلفه‌های پُست مدرنیسم 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 پُست مدرن بهره برده و بعد اینکه مفاهیم آن چگونه در دو بستر متفاوت بروز پیدا کرده و سازندگان اثر چگونه جهان پُست مدرن را در جهان فیلمشان نمایان کردند. نکته مهمی که به دست 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 جز به جز 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 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 تأمل و توجه است. سینمایی که به پرسشگری روی آورده و با نشان دادن موقعیت‌های به هدف آشنادایی 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 فرم‌گرا 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.

تصویر ۳۷. تخته‌خواب 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 تخته‌خواب 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 مادر 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 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 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 در هم تنیده هستند؛ و مهم‌ترین لحظه آنجاست که از عماد می‌پرسند که آدم چطور 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 دگرپسی آدم به حیوان را به‌مرور نشان داده می‌شود مثل فیلم گاو مهرجویی. زندگی زناشویی خانواده ادامه دارد مثل بازی تئاترشان؟ میزانشنی که فرهادی چیده هر دو 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 پایان ادامه‌دار تئاتر و فیلم فروشنده و واقعیت زوج است که مامی ببینیم.

## یافته‌های پژوهش

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

## بی‌نوشتها

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.
- فهرست منابع
- 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, nazari-ye resaneha (Jame'e-shenasi-ye ertebatat)]. Kavir press. (in Persian)
- Bertens, H. (2005). *Literary theory: The basics* [Mabani-ye nazari-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/97804115060127>
- 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 pars, 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* [Tavahomat-e post-modernism] (Masoud Kalbeban, Trans.). Daftar Pajoohesh-haye 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 زندان] (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* [Tabarshenasi-ye post-modernism]. Daftar Pazhoeshhaye Farhangi Press. (in Persian)
- Ghomi, M. (2005). The impact of Wittgenstein's language game theory on Lyotard's philosophy [Tasire nazari-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://kimiaho-nar.ir/article-1-405-fa.html> (in Persian)
- Homer, S. (2017). *Jacques Lacan* [Znac 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* [Farda-stane tarikhene-garane 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 post-modern*

- 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-she-nasi-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-namaye 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)
- Liotard, J. (2008). *The postmodern condition: A report on knowledge* [Vaziye post-modern: Gozareshi darbareye danesh] (Hosseinali Nozari, Trans.). Game No. (Original work published 1984) (in Persian)
- Liotard, J. (2010). *The postmodern condition: A report on knowledge* [Vaziye post-modern: Gozareshi darbareye danesh] (Hosseinali Nozari, Trans.). Game No. (Original work published 1984) (in Persian).
- Malpas, S. (2010). *Jean-François Lyotard* [Jean-Franwa 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)
- Nojournian, 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 post-modernism [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/801302> (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* [Zhaq 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)
- آن، گراهام (۱۳۸۵). بینامتنیت (پیام یزدانجو، مترجم). نشر مرکز. (چاپ اثر اصلی ۲۰۰۰)
- استم، رابرت (۱۳۹۳). درآمدی بر نظریه فیلم/ ازمتن تا بینامتن (فرهاد ساسانی، مترجم). نشر سوره مهر. (چاپ اثر اصلی ۱۹۹۹)
- اسمات، بری (۱۳۸۵). میشل فوکو (لیلا جوافشانی و حسن چاووشیان، مترجمان). نشر آگاه. (چاپ اثر اصلی ۱۹۸۵)
- اسمرست، 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 بی تا)
- اسمیت، ادوارد لوییس (۱۳۷۸). مروری بر هنر پُست‌مدرن (ندا لنگرانی، مترجم). ماهنامه کلک، ۱۰۶(۵)، ۲۱-۱۷. <https://www.noormags.ir/view/fa/articlepage/801302> (چاپ اثر اصلی بی تا)
- انصاری، مهدی (۱۳۹۵). مبانی نظری هنر: آشنایی با رویکردهای نظری در نقد و تحلیل هنر. نشر آیندگان.
- ایگلتون، تری (۱۳۹۷). توهمات پُست مدرنیسم (مسعود کلبه‌بان، مترجم). نشر دفتر پژوهش‌های فرهنگی. (چاپ اثر اصلی ۱۹۹۶)
- برتس، هانس (۱۳۸۴). مبانی نظریه ادبی (محمد رضا ابوالقاسمی، مترجم). نشر ماه. (چاپ اثر اصلی ۱۹۸۸)
- بنت، اندی (۱۳۸۶). فرهنگ و زندگی روزمره (لیلا جوافشانی و حسن چاووشیان، مترجمان). نشر اختران. (چاپ اثر اصلی ۲۰۰۵)
- بوکر، کیت (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 بی تا)

کهن، لارنس (۱۳۸۱). متن‌هایی برگزیده از مدرنیسم تا پُست‌مدرنیسم (عبدالکریم رشیدیان، مترجم). نشر نی. (چاپ اثر اصلی ۱۹۹۶)

گیبیز، 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)

لوئیس، 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 نوزدی، مترجم و ویرایش ۴). چاپ چهارم، نشر گام نو. (چاپ اثر اصلی ۱۹۸۴)

لیوتار، ژان فرانسوا (۱۳۸۹). وضعیت پُست‌مدرن: گزارشی درباره دانش (حسینعلی نوزدی، مترجم). نشر گام نو. (چاپ اثر اصلی ۱۹۸۴)

مایرز، تونی (۱۳۸۵). اسلاوی ژئوتیک (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)

مولی، کرامت (۱۳۹۱). مقدماتی بر روانکاوی لکان. نشر دانژه.

نامر مطلق، بهمن (۱۳۸۸). از تحلیل بینامتنی تا تحلیل بیناگتمانی. 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.

هاجن، لیندا (۱۳۸۳). فراداستان تاریخ‌نگارانه در: مدرنیسم و پسامدرنیسم در رمان (چاپ اول) (حسین پاینده، مترجم). روزنگار. (چاپ اثر اصلی ۱۹۶۹)

هومر، شون (۱۳۹۶). تراک 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-age/278865> (چاپ اثر اصلی بی‌تا)

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 و فیاض، هادی (۱۳۹۴). بررسی نسبت امر والای پُست‌مدرن در اندیشه لیوتار با مفهوم رخداد در آراهایدگر. فصلنامه‌ی کیمیا، هنر، ۱۵(۴)، ۳۲-۲۱. <http://kimiahonarir/article-1405-fa.html>

دالی، گلین (۱۳۸۹). گشودن فضای فلسفه (مجتبی گل محمدی، 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)

دریغوس، هیوبرت و رابینو، پل (۱۳۸۹). فوکو، فراساختارگرایی و هرمنوتیک (حسین بشیریه، مترجم). نشر نی. (چاپ اثر اصلی ۱۹۹۸)

ژیک، اسلاوی (۱۳۹۲). چگونه لکان بخوانیم (علی بهروزی، مترجم). نشر رخداد نو. (چاپ اثر اصلی ۲۰۰۶)

ساراپ، مانن (۱۳۸۳). 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 تراک دریدا. نشر نظریه.

ضمیران، محمد (۱۳۹۲). تراک دریدا و متافیزیک حضور. مرکز.

فوکو، میشل (۱۳۸۸). راه 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، علی اصغر (۱۳۷۸). تبارشناسی پُست‌مدرنیسم. نشر دفتر پژوهش‌های فرهنگی.

قمی، محسن (۱۳۸۴). تأثیر نظریه بازی‌های زبانی و یگنشتاین 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)