پژوهش ادبیات معاصر جهان، دوره ۲۰، شماره ۱، بهار و تابستان ۱۳۹۴، از صفحه ۲۳ تا ۳۹

پسامدرنیسم در فیلم کلوزآپ

سارا توسلی[۱]

استادیار زبان و ادبیات انگلیسی، دانشکدهٔ ادبیات و زبان‌های خارجی، دانشگاه سمنان، سمنان، ایران

(تاریخ دریافت: ۱۳۹۲/۱۱/۲۷، تاریخ تصویب: ۱۳۹۳/۰۲/۰۲)

چکیده

این مقاله به بررسی عناصر پسامدرن در فیلم کلوزآپ، ساختهٔ عباس کیارستمی می‌پردازد. استفاده از تمهیدهایی چون بینامتنیت، فروپاشی روایت‌های اعظم، آشکارسازی تصنع، مرگ اقتدار مؤلف، اتصال کوتاه، دور باطل و پیوند دوگانه، فیلم را به اثری پسامدرن تبدیل کرده است. نویسنده از نظریه‌های منتقدانی چون کریستوآ، برایان مک‌هیل، بری لوییس، پتریشیا و دیوید لاج استفاده کرده است. فیلم، نوعی سینما دربارهٔ سینماست و در فضایی بین فیلم داستانی و مستند اتفاق می‌افتد و به طرح پرسش‌هایی دربارهٔ ماهیت واقعیت و بازنمایی می‌پردازد. به‌عبارتی این فیلم، نمونه‌ای از درهم‌آمیختن واقعیت و خیال در دنیای پسامدرن است و در آن، مرز میان زندگی و سینما، نه تنها برای مخاطب، بلکه برای شخصیت‌ها نیز از بین می‌رود. از دیگر ویژگی‌های آشکار این فیلم، به‌عنوان یک اثر پسامدرن می‌توان به فروپاشی روایت‌های اعظم اشاره کرد.

واژه‌های کلیدی: بینامتنیت، پسامدرن، فروپاشی روایت‌های اعظم، کلوزآپ، کیارستمی.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

۱. تلفن: ۰۲۱-۲۲۴۸۲۱۵۱، دورنگار: ۰۲۱-۲۲۴۸۲۱۵۱، E-mail: sara_tavassoli2007@yahoo.com

مقدمه

عباس کیارستمی، کارگردان نامی سینمای ایران، در فیلم *کلوزآپ* (نمای نزدیک، ۱۹۹۰) که به گفتهٔ خبرگزاری ایسنا در رتبهٔ چهل‌ودوم بهترین فیلم‌های تاریخ سینمای جهان قرار گرفته است (به‌نقل از مجلهٔ سایت اند ساوند)، ترکیب زیبا و پرمعنایی از دو گونهٔ فیلم سینمایی (داستانی) و فیلم مستند ارائه می‌دهد. تمام هنرپیشه‌ها که مانند بسیاری از فیلم‌های کیارستمی نابازیگرند، درواقع نقش خود را اجرا می‌کنند؛ به‌گونه‌ای‌که تمام صحنه‌ها بازسازی رخدادهای واقعی‌اند؛ مگر چند صحنه که به‌صورت زنده و مستند تصویربرداری شده‌اند.

هنگام تماشای فیلم، تمایز میان واقعیت، نوشتار یا خیال، بسیار دشوار است. به‌عبارت دیگر در این فیلم، مرز میان زندگی و سینما نه تنها برای مخاطب که برای شخصیت‌ها نیز بسیار کمرنگ و حتی محو می‌شود. نویسندهٔ این مقاله معتقد است این امر یعنی محوشدن مرز میان واقعیت و خیال، یا به‌عبارت دیگر زندگی واقعی و واقعیت برساخته، از نکات بسیار بارز فیلم است که در کنار بعضی فن‌ها و آرایه‌های دیگر، آن را به یک فیلم پسامدرن مبدل کرده است.

فیلم کیارستمی که بر محور خود سینما می‌گردد و درواقع، نوعی سینما دربارهٔ سینما است، در بعضی بخش‌ها به بررسی رسالت و هدف هنر از زبان شخصیت اصلی فیلم می‌پردازد. فیلم در فضایی میان داستان و فیلم مستند سیر می‌کند و به طرح پرسش‌هایی دربارهٔ ماهیت واقعیت و بازنمایی می‌پردازد. به‌عبارتی، این فیلم بررسی هوشمندانه‌ای از ماهیت واقعیت و توهم و چگونگی درهم‌آمیخته‌شدن و تفکیک‌ناپذیر بودن این دو در دنیای پسامدرن است. فیلم با وجود ساختاری ساده، جهانی آشفته و پرمشکل را به‌تصویر می‌کشد که در آن، افراد برای رسیدن به اهداف خود، دروغ و فریب پیش کرده‌اند. راهبردهای پسامدرن فیلم، مصنوعی و تخیلی به‌نظر نمی‌رسند؛ بلکه به شکلی غیر قابل تفکیک با سایر عناصر ترکیب شده‌اند و در به‌تصویرکشیدن نابسامانی و آشفتگی این دنیا، نقشی کلیدی ایفا می‌کنند.

با اینکه چندین نقد دربارهٔ این اثر سینمایی نوشته شده است، هیچ‌یک از آن‌ها به کاربست عناصر پسامدرن در آن اشاره نکرده‌اند. به‌عنوان مثال، ناصر رضایی‌پور، پژوهشگر سینما دراین‌باره می‌نویسد: «همچون فیلم‌های خاصی از بونوئل، کریس مارکر و دیگران،

کلوزآپ به این پرسش می‌پردازد که آنچه ما در فیلم‌ها به آن حقیقت یا حقیقت مستند می‌گوییم، چیست». بهمن شیرمحمد در وبلاگ خود، بدون اینکه به اصطلاح پسامدرنیسم اشاره کند، می‌گوید: «بزرگ‌ترین حسن فیلم آنجاست که تفاوت چندانی بین سکانس‌های بازی‌شده با سکانس‌های مستند مانند سکانس دادگاه وجود ندارد». آذر نفیسی هم در مصاحبه‌ای با امید روحانی، فیلم را مورد مناسبی برای تحقیق دربارهٔ موضوع مورد علاقه‌اش، یعنی ارتباط هنر واقع‌گرا با واقعیت ارزیابی می‌کند: «کلوزآپ برای منظور من، مورد ایده‌آلی بود. پرداخت فیلم بر مبنای درهم‌آمیختن نسخه‌های متعدد آدم‌های گوناگون از یک ماجرای واقعی، چیزی بود که من برای اثبات نظراتم دربارهٔ رابطهٔ واقع‌گرایی و خود واقعیت به آن نیاز داشتم». هدف پژوهش حاضر، بررسی عناصر پسامدرنیستی فیلم کلوزآپ، با تکیه بر نظریه‌های معتبر پسامدرنیسم است.

در این مقاله قصد داریم ویژگی‌های پسامدرنی فیلم را بررسی کنیم و بگوییم چرا از نظر نویسنده، فیلم *کلوزآپ* یک اثر پسامدرن محسوب می‌شود. در این راستا، بعضی نظریه‌های نقد ادبی پسامدرن مطرح خواهند شد و سپس این نظریه‌ها دربارهٔ فیلم *کلوزآپ* و شگردهای به‌کاررفته در آن اعمال خواهد شد. یادآوری می‌شود این نظریه‌ها که تنها دربارهٔ رمان پسامدرن به‌کار رفته‌اند، به‌لحاظ شباهت میان فیلم و رمان و قیاس‌پذیربودن این دو گونه دربارهٔ فیلم نیز به‌کار خواهند رفت.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

بحث و بررسی

شایسته است بحث را با طرح این پرسش آغاز کنیم که اثر پسامدرن، چه ویژگی‌هایی دارد. منتقدان بسیاری با پژوهش دربارهٔ ساختار و شگردهای به‌کاررفته در آثاری که واژهٔ پسامدرن به آن‌ها اطلاق می‌شود، فهرستی از این ویژگی‌ها را تهیه کرده‌اند. از میان چنین آثاری می‌توان به مقاله‌های بری لوئیس، ایهاب حسن و دیوید لاج اشاره کرد. علاوه‌براین، بعضی منتقدان به بررسی محتوا و فلسفهٔ حاکم بر چنین آثاری پرداخته‌اند. شاید بتوان گفت بهترین نظریه را در این زمینه، برایان مک‌هیل ارائه کرده است. مک‌هیل بیش از آنکه به ویژگی‌های ظاهری و فنی این رمان‌ها اشاره کند، با تمایز قائل‌شدن میان رمان مدرن و پسامدرن، غلبهٔ وجودشناسی را مهم‌ترین ویژگی این آثار معرفی می‌کند.

برای بررسی و نقد ساختار، مضمون و صناعات پسامدرن به‌کاررفته در فیلم، افزون بر

نظریهٔ مک‌هیل، از دیدگاه نظریه‌پردازانی چون ژولیا کریستوا، بری لوئیس، دیوید لاج و پتریشیا استفاده خواهیم کرد. هدف اصلی، نشان‌دادن و تبیین این امر است که چرا فیلم *کلوزآپ*، یک اثر متعلق به سینمای پسامدرن است.

۱. غلبهٔ عنصر وجودشناختی

همان‌طور که پیش‌تر اشاره شد، مک‌هیل برای توضیح تفاوت ادبیات مدرنیستی و پسامدرنیستی، از مفهوم «عنصر غالب» استفاده کرده است. براین‌اساس، عنصر غالب در رمان مدرن، سمت‌وسویی معرفت‌شناسانه دارد. پرسش‌های مطرح‌شده در این رمان‌ها در جهت فهم جهان و جایگاه فرد در آن است. به اعتقاد مک‌هیل، «عنصر غالب در ادبیات داستانی پسامدرنیستی، ماهیتی وجودشناسانه دارد» (۱۳۴). سؤال‌های طرح‌شده در چنین آثاری، به ماهیت هستی مربوط می‌شود؛ ازجمله:

دنیا چیست؟ انواع دنیاهای موجود کدامند؟ این دنیاها چه ساختاری دارند و از چه نظر با یکدیگر متفاوت‌اند؟ تقابل دنیاهای متفاوت چه پیامدی دارد؟ یا وقتی مرز بین این دنیاها نقض می‌شود، چه رخ می‌دهد؟ (همان: ۱۳۵).

یکی از روش‌هایی که آفرینندهٔ آثار پسامدرن برای برجسته‌سازی عنصر وجودشناختی به‌کار می‌گیرد، نمایاندن دنیاهایی است که مرز میان آن‌ها کمرنگ یا نابود شده است؛ به‌گونه‌ای‌که تشخیص آن‌ها از یکدیگر ناممکن است. این دنیاها بیشتر موازی یا درهم آمیخته‌اند؛ به‌گونه‌ای‌که نمی‌توان گفت کدام واقعی و کدام خیالی است.

فیلم *کلوزآپ* به‌خوبی مبین این ویژگی آثار پسامدرن است. فیلم، بدون عنوان، تیتراژ یا هرگونه نشانهٔ معمول شروع یک فیلم سینمایی آغاز می‌شود که در آن، یک خبرنگار و دو پلیس در یک تاکسی، عازم یک ساختمان در تهران‌اند تا یک شیاد را دستگیر کنند. این فرد با استفاده از شباهت چهره، خود را به‌عنوان محسن مخملباف به یک خانواده معرفی کرده است. همه‌چیز واقعی و مستند به‌نظر می‌رسد؛ تا اینکه پس از دستگیری کلاهبردار، عنوان فیلم و اسم عوامل روی پرده ظاهر می‌شود و بیننده با نشانه‌های یک فیلم داستانی روبه‌رو می‌شود. در اینجا بیننده متوجه می‌شود که با یک فیلم روبه‌روست؛ فیلمی ساختهٔ کیارستمی براساس رویدادهای واقعی که در آن، شخصیت‌ها در نقش خود ظاهر می‌شوند.

فیلم با چند صحنهٔ دیگر ادامه می‌یابد که همگی به‌ظاهر، به‌طور مستقیم فیلم‌برداری

شده‌اند و شامل مصاحبه با افراد درگیر در ماجرا می‌شوند. اولین مصاحبه، با پلیس‌های دستگیرکنندهٔ حسین سبزیان انجام می‌شود. در این صحنه، بیننده با این پرسش مواجه می‌شود که آنچه می‌بیند مستند است؟ یعنی آیا کیارستمی در هنگام وقوع دستگیری از آن با خبر بوده و از آن فیلم‌برداری کرده است یا آیا این صحنه، بازسازی صحنهٔ واقعی است. مطرح‌شدن این پرسش که آیا وقایع در دنیای واقعی رخ داده‌اند یا در دنیای فیلم، یکی از نشانه‌های غلبهٔ وجودشناسی در این فیلم به‌عنوان یک اثر پسامدرن است. این کمرنگ‌شدن مرز میان دنیاها و درهم‌تنیده‌شدن آن‌ها در سراسر فیلم ادامه می‌یابد و بیننده در صحنهٔ مصاحبه با خانوادهٔ شاکی، رویارویی کارگردان و متهم در دادگاه و در سکانس پایانی با وضعیتی مشابه روبه‌روست.

۲. بینامتنیت

دومین عنصر پسامدرنی که ما آن را در فیلم کلوز آپ بررسی می‌کنیم، بینامتنیت است که اولین‌بار، از سوی پساساختارگرای فرانسوی، ژولیا کریستوا، ابداع شده است. بینامتنیت یعنی اینکه هیچ متنی به‌خودی خود متضمن معنا و مفهوم نیست؛ بلکه معنا با ارجاع و ارتباط با سایر متون به‌وجود می‌آید. پس براساس گفتهٔ کریستوا، ما در هر متنی، نه با یک متن قائم به ذات، بلکه با یک مجموعهٔ متون درهم‌تنیده روبه‌روییم که معنای آن، مسلماً با ارجاع به سایر متون مشخص می‌شود (پاینده، ۱۳۸۶: ۳۲).

پاینده معتقد است «بینامتنیت به نویسنده امکان می‌دهد تا گذشته را در پرتویی نو تکرار کند. این تکرار باعث تازه‌شدن دید ما دربارهٔ گذشته و تفسیر مجدد آن در پرتویی متفاوت می‌شود. همچنین وقتی متنی را به‌صورت بینامتنیت بازخوانی می‌کنیم، عوض‌شدن سیر رویدادها در متن جدید، کیفیت خلاف انتظاری به متن می‌افزاید و معنای آن را تأمل‌برانگیز می‌سازد» (پاینده، ۱۳۸۶: ۳۴).

حال به بینامتنیت در *کلوز آپ* می‌پردازیم. شاید بهترین نمونه از این عنصر، اشاره‌های متعدد فیلم به ساخته‌های محسن مخملباف باشد. نمونهٔ دیگر، اشارهٔ حسین سبزیان در دادگاه به فیلم مسافر، ساختهٔ عباس کیارستمی و مقایسهٔ شرایط خود با شرایط قهرمان داستان است. به‌عنوان مثال، در صحنهٔ مواجههٔ کیارستمی با سبزیان در زندان، سبزیان، به فیلم بای‌سیکل‌ران مخملباف اشاره می‌کند و می‌گوید من با بای‌سیکل‌ران زندگی کرده‌ام.

بیننده برای فهم این بخش از متن، باید فیلم مذکور را دیده باشد تا با مقایسهٔ شرایط این شخص با شخصیت اصلی آن فیلم، مفهوم گفتهٔ سبزیان را به‌طور کامل و دقیق دریافت کند.

نمونهٔ دیگر، در صحنهٔ مواجههٔ خانم آهن‌خواه با حسین سبزیان رخ می‌دهد که وی در حال خواندن فیلمنامهٔ بای‌سیکل‌ران است. درواقع، علاقهٔ مشترک او و خانوادهٔ آهن‌خواه است که به دیگر وقایع، از جمله کلاهبرداری او می‌انجامد. بهترین نمونهٔ بینامتنیت در صحنهٔ دادگاه و به‌هنگام اعتراف حسین سبزیان رخ می‌دهد ("۴۰, '۵۴ , ۰۰– ۱). اینجاست که از سبزیان خواسته می‌شود دلایل بیشتری برای کار خود ارائه دهد. او در بیان مشکل‌های اجتماعی و فقر خود- که وی را به سوی این کلاهبرداری سوق داده است- اوضاع زندگی خود را با شرایط قهرمان فیلم *مسافر*، اثر کیارستمی مقایسه می‌کند. درواقع، موقعیت حسین سبزیان و کلاهبرداری او در نقش مخملباف، با درنظرگرفتن قصهٔ پسر فوتبال‌دوست در فیلم مسافر، معنادارتر و برجسته‌تر می‌شود.

حسین سبزیان با مقایسهٔ خود و این شخصیت سبب می‌شود بیننده و همچنین حضار دادگاه، شرایط وی را بهتر درک کنند. درواقع، نوعی توازی بین این دو داستان برقرار می‌شود: در یک‌سو زندگی حسین سبزیان و علاقه‌مندی او به دنیای سینما و در سوی دیگر، داستان پسر فوتبال‌دوست و علاقه‌اش به فوتبال قرار دارد. حسین سبزیان حتی سرنوشت خود را با سرنوشت پسر قهرمان داستان مقایسه می‌کند: او هم مثل من جا ماند، خواب می‌مونه و من هم جا مانده‌ام ("۴۴ , '۵۴ ,۰۰– ۱). هر دو این شخصیت‌ها در مرز بین واقعیت و خیال زندگی می‌کنند.

۳. فروپاشی روایت‌های اعظم

لیوتار معتقد است انسان‌ها تا پیش از پیدایش دورهٔ پسامدرن با برساختن و ترویج انواع روایت‌های اعظم می‌کوشیدند شرایط هستی خود را تبیین کنند. وی همچنین معتقد است در دورهٔ پسامدرن، نه تنها تناقض‌های روایات اعظم را کتمان می‌کنیم، بلکه حتی می‌کوشیم آن‌ها را برملا کنیم. پس می‌توان گفت دورهٔ پسامدرن، دورهٔ ناباوری به روایت‌های فراگیر و فروپاشی آن‌هاست. نمود این فروپاشی را می‌توان در متون پسامدرن مشاهده کرد که اغلب، بدون یک روایت واحد و منسجم‌اند و از پاره‌روایاتی تشکیل شده‌اند که با هم و در کنار هم قرار گرفته‌اند؛ بدون اینکه عاملی وحدت‌بخش، آن‌ها را به هم نزدیک کند (پاینده، ۱۳۸۶: ۴۵).

به‌عنوان مثال، در فیلم *کلوزآپ*، مخاطب شاهد یک داستان سنتی نیست که از یک نقطه آغاز شود، به‌صورت یک خط ادامه پیدا کند و سرانجام به یک پایان منتهی شود. درواقع، این فیلم انتظار بیننده را از دیدن یک روایت اعظم منسجم و واحد برآورده نمی‌کند. ساختار این فیلم، منطبق با ساختار بسیاری از رمان‌های پسامدرن، از چندین روایت تشکیل شده است. تماشاگر فیلم‌های سنتی توقع دارد با روند معمول این فیلم‌ها و با یک‌رشته اتفاق‌های علی و معلولی مواجه شود، ولی با حکایتی چندپاره روبه‌رو می‌شود.

ابتدا سکانسی بدون هیچ‌گونه تیتراژی به‌نمایش درمی‌آید؛ بدون اینکه بدانیم این افراد چه کسانی‌اند و به چه کاری مشغول‌اند. بعد از ۱۵ دقیقه، با تیتراژ فیلم روبه‌رو می‌شویم. سپس تماشاگر با چند روایت مختلف روبه‌رو می‌شود. روایت سوم شخص عینی که داستان دستگیری حسین سبزیان را به شکلی نامتعارف نمایش می‌دهد. سپس روایت افسر پلیس در کلانتری ازگل، سپس آقای آهن‌خواه و خانوادهٔ او و سرانجام خود حسین سبزیان که شخصیت اصلی داستان است. جالب است که رویارویی بیننده با شخصیت اصلی داستان، نسبتاً دیر و به شکلی نامتعارف صورت می‌گیرد.

سپس صحنه‌های تقریباً مستند از دادگاه را می‌بینیم. این آمیختن صحنه‌های بازسازی‌شده و صحنه‌های مستند نیز خلاف تصورها و انتظارهای یک تماشاگر مأنوس با فیلم‌های سنتی و شیوهٔ روایت آن‌هاست. یکی دیگر از نشانه‌های فروپاشی روایت اعظم در این فیلم، نبود ترتیب زمانی است. تماشاگر، پاره‌های یک داستان نه چندان منسجم را به‌صورت پراکنده می‌بیند. فقط در پایان داستان است که می‌تواند این پاره‌ها را در کنار هم قرار دهد و به آن‌ها نظم ببخشد.

۴. آشکارسازی تصنع

یکی دیگر از ویژگی‌های متن پسامدرن، تأکید آن بر ساختگی‌بودن است. برای توضیح این مطلب، از نظریهٔ پتریشیا بهره می‌جوییم. او برای توصیف رمان پسامدرن از اصطلاح «فراداستان» استفاده می‌کند و آن را چنین تعریف می‌کند: «فراداستان نوعی از داستان‌نویسی است که به نحوی خودآگاه و نظام‌مند توجه خواننده را به تصنعی‌بودنش جلب می‌کند تا از این طریق، پرسش‌هایی را دربارهٔ داستان و واقعیت مطرح سازد» (به‌نقل از پاینده، ۱۳۸۶: ۵۴). به‌عبارتی برخلاف نظریه‌های هنری دیرین- که مطابق آن، هنر

راستین و متعالی، تمهیدهای هنری خود را پنهان می‌سازد و سعی در ارائهٔ تصویری منطبق یا حداقل نزدیک به واقعیت دارد، اثر پسامدرن خود را به‌عنوان نوشته‌ای صناعتمند به مخاطب ارائه می‌کند.

فیلم *کلوز آپ* نیز مدام تصنعی‌بودن خود را آشکار می‌کند. بهترین نمونهٔ این تمهید، عنوان فیلم *کلوز آپ* است که به‌شیوهٔ خاصی از فیلم‌برداری اشاره می‌کند و نشان می‌دهد آنچه می‌بینید، نه خود واقعیت، بلکه شکل فیلم‌برداری‌شده و ساختگی آن است. در این فیلم، ما شاهد نمای نزدیکی از زندگی حسین سبزیان و مشکل‌های او هستیم. فیلم نمای نزدیکی است از آنچه از دور یک کلاهبرداری و شیادی به‌نظر می‌رسد، ولی از نزدیک، تصویری است از مشکل‌های فردی و اجتماعی انسانی که به آرزوهای خود نرسیده است و ناچار به نقش بازی‌کردن دست زده است.

یکی دیگر از نمونه‌های تأکید بر تصنعی‌بودن فیلم در همان سکانس‌های اولیه در صحنهٔ مصاحبه با صاحب پرونده‌های دادگستری و رئیس دادگاه به چشم می‌خورد. در این صحنه‌ها کارگردان را می‌بینیم که برای فیلم‌برداری از دادگاه، کسب اجازه می‌کند. نمونهٔ بسیار بارز تأکید بر تصنعی‌بودن صحنه، قبل از صحنهٔ دادگاه است که در آن، کلاکت و تاریخ فیلم‌برداری آشکارا دیده می‌شوند (۶۸/۸/۱۸).

می‌توان به تعریف پتریشیا، فیلم *کلوز آپ* را نوعی فرافیلم دانست؛ زیرا نه تنها سعی در پنهان‌ساختن ماهیت فیلمی خود ندارد، بلکه بارها به طرق مختلف سعی در تأکید بر این امر و جلب توجه تماشاگر به ماهیت تصنعی خود دارد. یکی از نمونه‌های خوب این ویژگی، در صحنهٔ دادگاه دیده می‌شود. بعد از اینکه کلاکت فیلم‌ساز، صحنه را اعلام می‌کند، چیزی را می‌بینیم که در آن واحد، هم یک رخداد عمومی و هم یک فیلم و شاید ترکیبی از هر دو است. به‌طوری‌که نمی‌توان مرز مشخصی بین واقعیت و فیلم قائل شد. در اینجا سؤالی برای بیننده مطرح می‌شود که آیا در حال تماشای یک محاکمهٔ واقعی است یا یک بازسازی از واقعیت.

در تمام مدت این اپیزود، دنیای فیلم و دنیای واقعیت درهم می‌آمیزند. از طرفی قاضی از طرفین دعوا می‌خواهد هریک ماجرا را به‌گونه‌ای‌که اتفاق افتاده، تعریف کند تا بتواند گناهکار و میزان جرم وی را معین کند. از طرفی کارگردان به‌عنوان عاملی از دنیای خیال (فیلم) به‌طور متناوب وارد دنیای واقعیت می‌شود و سعی دارد با مطرح‌ساختن پرسش‌های

مختلف، فیلم خود را به پیش برد. او دائم راجع به انگیزه‌های حسین سبزیان از وی سؤال می‌کند و به‌عبارت بهتر، دادگاه فیلم و دادگاه واقعی چنان درهم آمیخته‌اند که شناسایی آن‌ها دشوار به‌نظر می‌رسد. درواقع کارگردان، هم دادگاه واقعی و هم دادگاه فیلم خود را کارگردانی می‌کند. شخصیت اصلی فیلم، حسین سبزیان نیز در اینجا فرصت می‌یابد تا به آرزوهای دیرین خود یعنی بازی‌کردن و مرکز توجه‌بودن دست یابد.

یکی دیگر از جنبه‌های فرافیلمی *کلوز آپ*، صحبت‌های حسین سبزیان در این بخش دربارهٔ رسالت هنر و به‌ویژه وظیفهٔ هنر سینماست. کارگردان برای وی توضیح می‌دهد که از یک لنز کلوز آپ استفاده خواهد کرد که او بتواند خود را معرفی کند. حرکت این فیلم در عرض، اتاق نورپردازی را نشان می‌دهد که روشن می‌کند که فیلم‌ساز در یک حرکت نمادین، نیمی از صورت سبزیان را در نور و نیمی دیگر را در سایه قرار داده است. این دو قسمت، نمایانگر دو بعد از شخصیت وی است؛ نیمهٔ تاریک که نماد بخش کلاهبردار و شیاد و نیمهٔ روشن که نماد بخش معصوم و انسانی است که قربانی شرایط بد خانواده و اجتماع خود شده است و برای تجربه‌کردن آرزویش، به این عمل دست زده است.

حسین سبزیان در این قسمت، صمیمانه هدف از هنر سینما را- که به‌تصویرکشیدن درد و رنج دیگران است- بیان می‌کند. او حتی از تولستوی نقل قول می‌کند تا نتیجه بگیرد کارگردان باید از دل مردم و دردآشنای آن‌ها باشد تا بتواند رنج آن‌ها را به‌تصویر بکشد. درواقع، بنا بر یک اصل مهم پسامدرنیستی، این بخش به هنر دربارهٔ هنر اختصاص دارد و رسالت و هدف سینما را آشکار می‌کند.

آخرین نشانه یعنی تأکید بر تصنعی‌بودن فیلم، در پایان فیلم رخ می‌دهد که در آن، حسین سبزیان، هنگام آزادشدن از زندان با محسن مخملباف روبه‌رو می‌شود که به پیشواز وی آمده است. در این بخش، بار دیگر ما عوامل فیلم را می‌بینیم که همراه با کارگردان دربارهٔ ازکارافتادن میکروفن مخملباف با هم صحبت می‌کنند. در دنبالهٔ این صحنه، دوباره ماشین حامل عوامل تولید را می‌بینیم که به تعقیب مخملباف و سبزیان می‌پردازند. این صحنه‌ها بار دیگر بر تصنعی‌بودن فیلم تأکید می‌کنند و نشان می‌دهند که آنچه می‌بینیم، نه خود واقعیت، بلکه نسخهٔ برساخته و تصنعی آن است.

۵. مرگ اقتدار مؤلف

در رمان‌های سنتی، نویسنده به منزلهٔ آفریدگار متن است که روی تمام وقایع داستان و عملکرد شخصیت‌ها تسلط کامل و بی‌قیدوشرط دارد و سرنوشت تمام شخصیت‌ها را تعیین می‌کند. مطابق اصول مدرنیسم نیز رمان‌نویس هنگام نگارش اثر، همچون خدا بر آفریدهٔ خود وقوف دارد، اما نباید همه چیز را در رمان تعیین کند. نویسنده، تنها سازوکار کلی رفتار شخصیت‌ها را تعیین می‌کند و سپس آن‌ها را آزاد می‌گذارد تا در چارچوب آن، سازوکارها و قواعد هم‌کنشی داشته باشند و پیرنگ را به پیش ببرند (پاینده، ۱۳۸۶: ۶۳).

درست در تقابل با این دیدگاه‌ها دربارهٔ نقش مؤلف، در رمان پسامدرن، نویسنده یا کارگردان، نقش خداگونه و تعیین‌کنندهٔ خود را تا حد زیادی از دست می‌دهد. در این نوع آثار، شخصیت‌ها بر استقلال فردی خود اصرار می‌ورزند و گاه با سماجت، از خواستهٔ کارگردان نافرمانی می‌کنند. نمونهٔ این ویژگی، یعنی مرگ اقتدار مؤلف را می‌توان در چند بخش از فیلم *کلوزآپ* مشاهده کرد. شخصیت‌هایی که نابازیگرند، به میل خود صحبت می‌کنند و از خواستهٔ کارگردان نافرمانی می‌کنند. یکی از این نمونه‌ها در ابتدای فیلم رخ می‌دهد. در این سکانس، کیارستمی درحال صحبت با مهرداد آهن‌خواه است که وی ناگهان شروع به صحبت به زبان ترکی می‌کند و کارگردان چندین‌بار از وی می‌خواهد تا به زبان فارسی صحبت کند.

بخشی از صحبت‌های کارگردان در مصاحبه با روزنامهٔ گاردین دربارهٔ شیوهٔ ساخت *کلوزآپ* مؤکد مرگ اقتدار مؤلف در این فیلم است:

> «من قصد داشتم فیلم دیگری به اسم پول توجیبی بسازم که دربارهٔ بچه‌های یک مدرسه بود. گروه اول آمادهٔ کار بود که در روزنامه، گزارشی دربارهٔ این اتفاق خواندم. موضوع خیلی ذهنم را به‌خود مشغول کرد... بنابراین، به تهیه‌کننده‌ام زنگ زدم و از او خواستم پول توجیبی را کنار بگذاریم و کار دیگری را شروع کنیم و او نیز موافقت کرد و بنابراین تصمیم گرفتیم دوربین را به جای مدرسه به زندان ببریم و فیلم‌برداری را شروع کنیم... فیلم‌برداری، چهل‌روزه تمام شد با کلی مشکلات، چون درواقع آدم‌هایی در ماجرای اصلی و واقعی حضور داشتند که باید نقش‌های منفی‌ای را که ایفا کرده بودند، بازسازی کنند.
>
> به‌همین‌دلیل هر روز منتظر این بودم که بازیگران بیایند و بگویند که

می‌خواهند کنار بکشند؛ چون واداشتن آدم‌ها به گرفتن چنین نقش‌هایی و ثبت آن‌ها در فیلم، به راستی دشوار است. فیلم‌نامه‌ای نداشتم، شب‌ها یادداشت برمی‌داشتم و فیلم‌برداری در ۴۰ روز تمام شد. هنوز هم در تعجبم از اینکه توانستم چنین فیلمی بسازم! به‌واقع هنگامی که به روزهای ساخت این فیلم فکر می‌کنم، احساس می‌کنم که کارگردان نبوده‌ام. بلکه عضوی از تماشاگران بوده‌ام؛ چون فیلم تا حد زیادی خودبه‌خودی ساخته شد. شخصیت‌های دخیل در داستان بسیار واقعی بودند. من این بازیگران را چنانکه باید کارگردانی نمی‌کردم و انگار خودشان خودشان را کارگردانی می‌کردند...»

این گفته‌های کارگردان به‌خوبی نشان‌دهندهٔ نقش مستقل بازیگران در وقایع و تسلط نداشتن و نفوذ صددرصد مؤلف بر متن است. به‌نظر می‌رسد همان‌قدر که کارگردان روی شخصیت‌ها نفوذ داشته، آن‌ها نیز بر کارگردان و همچنین وقایع فیلم و روند پیش‌رفتن پیرنگ مؤثر بوده‌اند. حتی می‌توان گفت همان‌قدر که کیارستمی شخصیت‌ها را کارگردانی کرده است، آن‌ها نیز وی را کارگردانی کرده‌اند.

یکی از نمونه‌های برجستهٔ مرگ اقتدار مؤلف در سکانس دادگاه است. در انتهای اعتراف‌های حسین سبزیان، کارگردان از وی سؤال می‌کند بین بازیگری و فیلم‌سازی، کدام یک را ترجیح می‌دهد. سبزیان می‌گوید که بازی را ترجیح می‌دهد. سپس کارگردان از وی می‌پرسد آیا فکر نمی‌کنی اکنون به‌جای بازیگر در جلوی دوربین نشسته‌ای و او در جواب می‌گوید که بازی نمی‌کند. به‌نظر می‌رسد حسین سبزیان به‌عنوان شخصیت یا بازیگر فیلم کیارستمی، از خواست وی پیروی نمی‌کند؛ بلکه اراده‌ای مستقل دارد که به جای پیروی از خواستهٔ کارگردان برای ایفای نقش، می‌خواهد خودش باشد و نقش حسین سبزیان را بازی کند.

نمونهٔ دیگر مرگ اقتدار مؤلف را می‌توان در سکانس پایانی فیلم مشاهده کرد. در این صحنه، محسن مخملباف، هم در نقش خود و هم در نقش بازیگر فیلم کیارستمی، با حسین سبزیان- که اکنون دیگر به واقعیت تعلق دارد- روبه‌رو می‌شوند. باز هم می‌بینیم که کارگردان به‌دلیل نقص فنی میکروفن حتی نمی‌داند بین شخصیت‌ها چه سخنانی ردوبدل می‌شود. به بیان دیگر در این بخش، شاهد صحنه‌ای هستیم که در آن، وقایع و شخصیت‌ها از کنترل و هدایت کارگردان خارج شده‌اند.

۶. «دور باطل»، «اتصال کوتاه»، «پیوند دوگانه»

دیوید لاج، منتقد انگلیسی دربارهٔ اتصال کوتاه چنین می‌نویسد:

> «متن ادبی همواره استعاری است. به این مفهوم که وقتی چنین متنی را تفسیر می‌کنیم، درواقع آن را در حکم استعاره‌ای تمام‌عیار به عالم هستی اعمال می‌کنیم. پیش‌فرض فرایند چنین تفسیری این است که بین متن ادبی و جهان واقع و به‌عبارت دیگر، بین هنر و واقعیت زندگی، فاصله‌ای وجود دارد. ویژگی‌های نوشته‌های پسامدرنیستی تلاش به‌منظور ایجاد اتصال کوتاه در این فاصله است تا خواننده بهت‌زده شود و نتواند چنین نوشته‌هایی را به‌سادگی در مقوله‌های رایج متون ادبی ادغام کند» (پاینده، ۱۳۸۶: ۷۴).

بری لوییس نیز دراین‌باره می‌گوید دور باطل وقتی در ادبیات پسامدرنیستی حادث می‌شود که متن و دنیا هر دو نفوذپذیر می‌شوند؛ تا حدی که شناخت آن‌ها از یکدیگر ناممکن می‌شود. هنگامی که این دو حالت رخ می‌دهند، امر واقعی و استعاری در یکدیگر امتزاج می‌یابند: «اتصال کوتاه» (ورود نویسنده به داستان) و «پیوند دوگانه» (حضور شخصیت‌های واقعی در داستان) (همان: ۱۰۴).

فیلم *کلوز آپ*، نمونه‌ای بسیار خوب از این ویژگی پسامدرن است. در آن می‌توان نمونه‌های فراوانی از ورود نویسنده به داستان و حضور شخصیت‌های واقعی را مشاهده کرد. درواقع، کارگردان در سراسر فیلم، فاصلهٔ میان واقعیت و خیال را با استفاده از شگرد دور باطل و اتصال کوتاه از میان می‌برد؛ تا حدی که بیننده برای تفکیک این دو فضا دچار مشکل می‌شود. نمونهٔ بسیار عالی آن، ورود کارگردان به داستان، یعنی اتصال کوتاه در همان اوایل فیلم به چشم می‌خورد؛ جایی که عباس کیارستمی را می‌بینیم که به‌عنوان یکی از شخصیت‌ها وارد دنیای تخیلی فیلم شده است و به ملاقات شخصیت خود، یعنی حسین سبزیان- که درواقع متعلق به دنیای واقعی است- آمده است.

ورود کارگردان به فیلم در سایر بخش‌ها نیز قابل مشاهده است که سبب نفوذپذیرشدن این دو متن، یعنی فیلم و واقعیت می‌شود که نمایانگر رسوخ عناصری از واقعیت به داستان است. در سایر بخش‌ها، اگرچه خود کارگردان دیده نمی‌شود، صدای او را می‌شنویم که دائم به دنیای فیلم نفوذ می‌کند. یکی دیگر از نمونه‌های بارز به‌کارگیری این آرایه، یعنی نفوذپذیرشدن متن‌ها در صحنهٔ دادگاه رخ می‌دهد. در این بخش، دنیای واقعی، یعنی دادگاه

و دنیای فیلم (دادگاه سبزیان به‌عنوان یکی از شخصیت‌های فیلم کیارستمی) به شکل تفکیک‌ناپذیر و جالبی به یکدیگر نفوذپذیر می‌شوند؛ به‌گونه‌ای‌که بیننده به‌سختی می‌تواند واقعیت مستند را از واقعیت برساختهٔ دنیای فیلم تشخیص دهد.

در این بخش، مدام شاهد نفوذ و دخالت عوامل و عناصر مربوط به دنیای فیلم در دنیای واقعیت هستیم؛ به‌عنوان مثال، صدای کیارستمی در نقش کارگردان فیلم را می‌شنویم که وارد متن دیگری، یعنی دنیای واقعی دادگاه شده است و سعی دارد سبزیان یعنی قهرمان داستان خود را هدایت کند.

می‌توان گفت حسین سبزیان در این بخش، دو نقش دارد: سبزیان به‌عنوان متهم در دادگاه، عنصری از دنیای واقعیت و سبزیان به‌عنوان هنرپیشهٔ فیلم (دنیای فیلم) این درهم آمیختن و نفوذ متن‌ها، نمونهٔ زیبا و بارزی از کمرنگ‌شدن مرز دنیاهای مختلف است که از ویژگی‌های مهم متن‌های پسامدرنی است.

یکی دیگر از تمهیدهایی که کیارستمی برای ایجاد دور باطل به‌کار می‌برد، استفاده از شخصیت‌های واقعی در فیلم است. درواقع، می‌توان گفت همهٔ شخصیت‌های داستان، شخصیت‌هایی واقعی و تاریخی‌اند که در این فیلم در نقش خود ظاهر شده‌اند: حسین سبزیان، اعضای خانوادهٔ آهن‌خواه، قاضی دادگاه، شهود و از همه مهم‌تر، محسن مخملباف که در صحنهٔ آخر فیلم در نقش خود وارد دنیای برساخته و تخیلی فیلم کیارستمی می‌شود.

حتی در تیتراژ فیلم هم می‌بینیم که شخصیت‌های فیلم، درواقع انسان‌های واقعی مربوط به دنیای واقعی‌اند. خلاصه آنکه فیلم *کلوز آپ*، به‌عنوان یک اثر پسامدرن، دائم در فضای میان فضای واقعیت و خیال در نوسان است؛ برای مثال، در صحنهٔ دادگاه، این سؤال در ذهن مخاطب ایجاد می‌شود که آنچه می‌بیند واقعی یا ساختگی است. درواقع، در دنیای پسامدرن، دنیای واقعیت و فیلم چنان درهم رسوخ می‌کنند و تنیده می‌شوند که بیننده هرگز با قطعیت نمی‌تواند بگوید بینندهٔ واقعیت یا خیال است.

۷. درهم‌آمیختن گونه‌ها

همان‌گونه که در مقدمه هم اشاره شد، فیلم *کلوز آپ*، مانند بسیاری از آثار پسامدرنیستی، آمیزه‌ای از دو گونه فیلم سینمایی داستانی و مستند است. این امر، یعنی درهم‌آمیختگی گونه‌ها در این فیلم، سبب افزایش تردید مخاطب دربارهٔ واقعی‌بودن یا تخیلی‌بودن چیزی است که شاهد آن است.

در این فیلم، صحنه‌های واقعی زیادی را شاهدیم که لابه‌لای صحنه‌های ساختگی فیلم مونتاژ شده‌اند و مرز میان واقعیت و خیال را کمرنگ‌تر کرده‌اند؛ برای مثال، صحنه‌های آغازین فیلم که در آن‌ها شاهد انجام تحقیق‌هایی دربارهٔ حسین سبزیان هستیم. در این بخش به‌نظر می‌رسد بسیاری از افراد اطلاع نداشته‌اند که تصاویرشان در یک فیلم سینمایی استفاده شده است.

بهترین نمونهٔ ترکیب عناصر مستند با عناصر داستان سینمایی داستانی، صحنهٔ دادگاه است که در آن، همهٔ حاضران در دادگاه، به‌جز عوامل تهیهٔ فیلم، نه تنها در نقش بازیگران فیلم کیارستمی، بلکه در نقش خود به‌عنوان اشخاص واقعی ظاهر می‌شوند.

جریان ساخت این فیلم، صحنه‌های اولیهٔ مربوط به دستگیری سبزیان، فلاش‌بک‌های صحنهٔ دادگاه- که در آن، مخاطب به چگونگی آشنایی سبزیان با آن خانواده، چگونگی ظنین‌شدن آن‌ها به او و جریان دستگیری است- آشکارا برساخته‌اند؛ زیرا به‌طور قطع، کارگردان به هنگام وقوع آن‌ها از ماجرا بی‌خبر بوده است، ولی بخش‌های مربوط به دادگاه، واقعی و مستندند. این درکنار هم قرارگرفتن و آمیختگی عناصر این دو سبک و این دو دنیا، تمایزقائل‌شدن بین واقعیت و غیر واقعیت را برای مخاطب بسیار دشوار می‌کند. به‌نظر می‌رسد در دنیای پسامدرن، قطعیت امری است محال و ما هرگز نمی‌توانیم دنیاهای مختلف را به‌طور کامل از هم جدا کنیم.

یکی دیگر از نمونه‌های بارز این ترکیب را می‌توان در صحنهٔ پایان فیلم مشاهده کرد. محسن مخملباف به‌عنوان یکی از شخصیت‌های فیلم سینمایی، با حسین سبزیان- که اکنون در نقش مستند و واقعی خود ظاهر شده و از حضور عوامل تهیهٔ فیلم در نزدیکی خود بی‌اطلاع است- روبه‌رو می‌شود. این رویارویی، ترکیبی زیبا و پرمعنا از دو گونهٔ مستند و سینمایی است. فیلم سینمایی و فیلم مستند چنان با یکدیگر می‌آمیزند که شکلی را ایجاد می‌کنند که درواقع به هیچ‌یک تعلق ندارد. تأکید کارگردان بر اینکه نمی‌توانند این صحنه را تکرار کنند، این نکته را برای بیننده یادآور می‌شوند که آنچه می‌بیند فقط یک فیلم نیست؛ بلکه بخشی از یک زندگی به همان شکلی است که اتفاق افتاده است. این امر بر نبود قطعیت و امکان‌پذیرنبودن ایجاد تمایز میان دنیای واقعیت و دنیای خیال در عالم پسامدرن تأکید می‌کند.

۸. آیرونی

یکی دیگر از ویژگی‌های متن پسامدرن که می‌توان نمونه‌هایی از آن را در فیلم *کلوزآپ* دید، آیرونی است. درواقع، این فیلم از همان ابتدا هیچ‌یک از توقع‌ها و انتظارهای بیننده از تماشای یک فیلم سینمایی را برآورده نمی‌کند. مخاطب به جای روبه‌روشدن با یک فیلم داستانی- که از یک سلسله‌وقایع علی و معلولی با رعایت ترتیب زمانی تشکیل شده است- با ترکیب عجیب و نامعمولی روبه‌رو می‌شود که گاه وی را گیج و سردرگم می‌کند.

بیننده به جای مشاهدهٔ بازیگران، نابازیگرانی را می‌بیند که در نقش خود ظاهر شده‌اند و یک رخداد واقعی را بازسازی می‌کنند. لابه‌لای صحنه‌هایی که این واقعیت برساخته را به نمایش می‌گذارند، بخش‌های مستندی وجود دارند که مدام بیننده را به این چالش می‌کشانند که آنچه می‌بیند، دقیقاً چیست. شخصیت‌ها آن اندازه که ما توقع داریم، در کنترل کارگردان نیستند. گذشته از آن، عوامل ساخت فیلم، تلاشی برای پنهان‌کردن فیلم بودن فیلم نمی‌کنند و گاه عوامل تولید و کارگردان در صحنه دیده می‌شوند.

بهترین نمونهٔ خارج از کنترل‌بودن وقایع، صحنهٔ آخر و رویارویی سبزیان و مخملباف است که در آن، به‌وجودآمدن یک نقص فنی در میکروفن مخملباف سبب می‌شود آنچه رخ می‌دهد، نه تنها تحت هدایت کارگردان نباشد، بلکه صحبت‌های ردوبدل‌شده از وی پنهان می‌ماند. به‌نظر می‌رسد عنصر تصادف، بیش از ارادهٔ کارگردان در سیر وقایع دخیل است؛ حتی شیوهٔ برخورد مخملباف با سبزیان نیز برخلاف توقع بیننده، درنهایت مهربانی و گذشت از جانب کارگردان صورت می‌گیرد.

یکی دیگر از نمونه‌های وقایع آیرونی‌دار فیلم، به خود سبزیان به‌عنوان شخصیت اصلی داستان مربوط می‌شود. برخلاف توقع بیننده و حتی خود وی، سبزیان در نتیجهٔ تظاهرکردن و فریب‌دادن آن خانواده، سرانجام به آرزوی دیرینهٔ خود می‌رسد و به‌عنوان نقش اول، در فیلم یک کارگردان معروف ظاهر می‌شود.

نتیجه

در این مقاله، به بررسی بعضی عناصر پسامدرن در فیلم *کلوزآپ* کیارستمی پرداخته شد. با بهره‌جستن از نظریه‌های منتقدانی مانند ژولیا کریستووا، ژان فرانسوا لیوتار، بری لوئیس، برایان مک هیل، دیوید لاج و پتریشیا نشان دادیم، در این اثر سینمایی از تمهیدهای

پسامدرنیستی شامل آیرونی، دور باطل، درهم‌آمیختن گونه‌ها، مرگ اقتدار مؤلف، آشکارسازی تصنع و فروپاشی روایت‌های اعظم استفاده شده است. می‌توان گفت این فیلم یکی از نمونه‌های برجستهٔ پسامدرنیسم در سینمای ایران است. فیلم، یک روایت منسجم و واحد ندارد و از چند پاره‌روایت تشکیل شده است. از طرفی، دنیای واقعیت و دنیای فیلم درهم آمیخته‌اند و این شگرد، بیننده را با این پرسش وجودشناسانه روبه‌رو می‌کند که رخدادهای فیلم در چه دنیایی روی می‌دهند. در پایان، بیان این نکته ضروری است که این فیلم، یک اثر پسامدرن، بی‌سروته یا بی‌معنی نیست؛ بلکه فیلمی با محتوای اجتماعی بسیار تأثیرگذار است. کیارستمی در این فیلم، نمای نزدیکی از مشکل‌های اجتماعی مردم جامعهٔ خود را ارائه می‌دهد؛ جامعه‌ای که فرد در آن ناچار است برای تجربهٔ موقت توجه و احترام، دست به شیادی بزند. حسین سبزیان به‌دلیل فقر مالی، ناچار به طلاق‌دادن همسر خود شده است و مطابق اعتراف‌هایش در دادگاه، حتی از برآوردن نیازهای اولیهٔ خود و خانواده‌اش ناتوان است. این گفته‌ها نه تنها حس همدردی بیننده را جلب می‌کند، بلکه وی را به تفکر و تعمق دربارهٔ اوضاع اجتماعی خود وامی‌دارد. کیارستمی هنرمندانه با به‌کارگیری تمهیدهای پسامدرن، این وضعیت تأسف‌بار را به نمایش گذاشته است.

Bibliography

Close-up. Dir. Abbas Kiarostami, (1368/1990). Film.

Kristeva, Julia. (1886). "Word, Dialogue and Novel". Accessed 04 March 2014. < http://archive.org/stream/TheKristevaReader/The%20Kristeva%20Reader_djvu.txt>

Lewis, Barry. (1383/2005). "Pasamodernism Va Adabiyyat" (Postmodernism and Novel) in *Modernism Va Postmodernism dar Roman (Modernism and Postmodernism in Novel)*. Trans. Hossein Payandeh. Tehran: Rouznegar Publications. 77-110.

Lodge, David. (1374/1996). "Roman-e Postmodernisti"("Postmodern Novel"). *Nazariyeye E Roman: Az Realism ta Pasamodernism(Theories of the Novel: From Realism to Postmodernsim).* Trans. Hossein Payandeh. Tehran: Nazar Publications. 143-200.

Lyotard, Jean Froncois. (1979*). The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. Accessed 02 March 2014.

https://www.marxists.org/reference/subject/philosophy/works/fr/lyotard.htm>.

McHale, Brian. (1383/2005). "Gozar Az Modernism Be Postmodernism" (From Modernism to Postmodernism) in *Modernism Va Pasamodernism Dar Roman* (*Modernism and Postmodernism in Novel*). Trans. Hossein Payandeh. Tehran: Rouznegar Publications. 111-178.

Nafisi, Azar. "Tahlil va Barresi e Film e Close-Up". Accessed 04 March 2014. < http://www.naghdefarsi.com/world-movies-review/10257.html?start=3>.

Payandeh, Hossein. (1382/2004). *Gofteman E Naqd: Maqalati Dar Naqd E Adabi (Critical Discourse: Essays in Literary Criticism).* Tehran: Rouznegar Publications

---. (1386/2007). *Roman E Pasamodern Va Film: Negahi be Sakhtar va Sana'at e Film E Mix (Postmodern Novel and Movie: Mix At a Glance).* Tehran: Hermes Publications.

Rezaeepour, Nasser. "Darbereye Close-Up E Kiarostami". Accessed 03 March 2014. < http://anthropology.ir/node/6878> .

Shirmohammad, Bahman. "Divaneh I Az Ghafas Parid". Accessed 04 March 2014. < http://www.naghdefarsi.com/world-movies-review/10257.html?start=3>.

Waugh, Patricia. (1383/2005). "Modernism Va Pasamodernism dar Adabiyyat E Dastani"(Modernism and Postmodernism in Fiction). In *Modernism Va Pasamodernism dar Roman (Modernism and Postmodernism in Novel*). Trans. Hossein Payandeh. Tehran: Rouznegar Publications. 179-258 .

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی