بررسی سازوکارهای ارتباطی پست مدرن در فیلم آلزایمر

دکتر علی سمیعی، مربی دانشگاه آزاد اسلامی واحد علوم و تحقیقات
علی طاهری، کارشناسی ارشد رشته علوم ارتباطات اجتماعی دانشگاه آزاد اسلامی واحد علوم تحقیقات(نویسنده و مسئول مکاتبات)

چکیده

این مقاله با هدف بررسی ساز و کارهای ارتباطی پست مدرن در فیلم آلزایمر انجام شده است. در بخش نظری آن، نظریه های پست مدرنیسم از جمله میشل فوکو، لیوتار، ژاک دریدا، ژان بودریار، فردریک جمیسون و... مورد مطالعه واقع شده است و مفاهیم و مضامین اصلی سینمای پست مدرن از آنها استخراج شده است. روش این تحقیق تحلیل محتوای کمی و کیفی می باشد. واحد تحلیل در این تحقیق، صحنه های فیلم مشتمل بر ۶۴ صحنه می باشد و روش نمونه گیری در آن به صورت کل شماری است. در پایان، داده های به دست آمده وارد نرم افزار SPSS شده است و در قالب جداول توصیفی انجام شده است. سپس با توجه به نتایج به دست آمده، میزان به کارگیری مضامین پست مدرن در این فیلم مورد تحلیل واقع شده است.

طبق نتایج به دست آمده از این تحقیق، از بارزترین ویژگی های این فیلم که آن را به سینمای پست مدرن نزدیک می کند، بی پاسخ ماندن کشمکش های ذهنی مخاطب، معمولی جلوه دادن شخصیت ها، در هم شکستن فراروایت ها، درک متفاوت از عشق، نشان دادن مفاهیمی چون عشق و نفرت در قالب تصاویر، آشفتگی معنا، امکان برداشت های متفاوت مخاطبان از صحنه ای واحد، سکوت معنادار نقش ها و جستجوی وجود با کنار زدن حجاب موجودیت می باشد.

واژگان کلیدی: پست مدرن، تحلیل محتوا، سینما، فراروایت ها، فیلم آلزایمر

Archive of SID

تاریخ دریافت مقاله: ۲۲ دی ۱۳۹۰
تاریخ پذیرش نهایی: ۱۸ فروردین ۱۳۹۱

www.SID.ir

مقدمه

آنچه خط مشی سینمای کلاسیک را مشخص می‌کند داستانی است با روابط علت و معلولی که در مسیر روایتی خطی و ایجاد نقاط اوج و فرود، بیننده را تا پایان با خود همراه می‌کند. به قطع در این سینمای داستان گرا وجود پایان بسته التیامی است برای ارضای عواطف انسانی. بدون شک پرسش‌های مخاطب بی پاسخ نمی‌ماند و قصه‌پردازی در پیرنگ بسته با ساختاری منطبق بر سببیت پیش می‌رود. کشمکش بیرونی با ناملایمات، اجتماع و اشخاص دیگر، وظیفه شخصیت اصلی داستان و فیلم به حساب می‌آید. این شخصیت منفرد (در مواردی شخصیت‌ها) با اطمینان به جلو می‌رود زیرا واقعیتی یکپارچه و مهار نشدنی در کلیت مضمون فیلم و داستان وجود دارد. در اصل، واقعیتی تخیلی و آرمان‌گرایانه، داستان را با تعلیق و فراز و فرودها پیش می‌برد. واکنش به این نوع سینما از جانب مخاطب، واکنشی احساسی‌ست که داستان در پی تکاملش معنای واحدی را ارائه می‌دهد.

اما سینمای پست مدرن در آشفتگی و ساختار شکنی با تلفیقی از عینیت و ذهنیت کاملا متفاوت عمل می کند. این سینما که زاده‌ی خواب و رویا ست از اختلاط و ترکیب موضوعات متفاوت و بی ربط، آشفتگی پدید می‌آورد که در هیچ نظام ساختارمندی جایی ندارد. گرایش به استعاره در این نوع سینما جای خود را به کنایه و هجو می‌دهد. تصاویر با بازی نور ساخته شده و گاه تا حد آزار مخاطب، پیش می‌رود. تصادف و اتفاق به جای روابط علی و معلولی برکلیت اثر حکمرانی می‌کنند. همهمه و سروصدا بر دیالوگ‌های فیلم ارجعیت می‌یابند و آدم‌ها نه تنها شخصیت نشده، بلکه به تنهایی معنا ندارند. مرز شکنی‌های مداوم در فیلم و توجه به جزییات از ویژگی‌های شاخص این سینماست. این فیلم‌ها در روایتی ضد پیرنگ، به شدت بدنبال توصیف دقیق هستنند و توضیح بی‌معنا!

همانطور که مشاهده می شود، سینمای پست مدرن، سینمایی است جدانشدنی از بسترهای اجتماعی پست مدرن و انسان پست مدرن. سینمایی که از تزلزل فراروایت ها، تکثرگرایی، چندمعنایی و گم شدن انسان در جهانی آشفته نشئت گرفته است. از این رو مطالعهٔ آنچه در ایران، سینمای پست مدرن نامیده می شود، نیز می تواند به درک بهتر مسئله در جامعهٔ ایرانی کمک کند. فیلم آلزایمر از این رو انتخاب و مورد تأکید واقع شده است که فیلم اثری متفاوت و بسیار خاص در سینمای ایران دارد که نمونه مشابه ای را ندارد. آلزایمر فیلم انسان هایی است که با دنیای مدرن نسبتی دارند یا به معنای واقعی مدرنیست هستند، همانند کشورهای توسعه یافته اروپای غربی، آمریکا، ژاپن و... یا همانند ما تحت تأثیر این سیطره این تمدن بزرگ می باشند، اما کاملاً سهیم در ماهیت و عقلانیت استیلاجویانه غرب نشده اند، بلکه بخشی از آن را گرفته اند و بخشی دیگر را کنار گذاشته اند و با یک نگاه گزینش گرایانه؛ غربزده شده اند. در واقع کسی می تواند فهم درستی از فیلم داشته باشد که تصویری از دنیای «پست مدرن» امروز داشته باشد. دنیایی که در آن انسان ها در حال استحاله شدن هستند. انسانی جدیدی که در حال تمام شدن است یا به تعبیر میشل فوکو اندیشمند پست مدرن فرانسوی در حال پایان یافتن است. دنیایی که فردانیت به اوج خودش رسیده است، عصر جدیدی که انسان احساس تنهایی و از خود بیگانگی می کند و در چنین دنیایی انسان متفکر دائم به خود می گویند «من در این دنیا احساس تنهایی می کنم، با این هستی بیگانه ام، من اینجا غریبه ام کسی رو نمی شناسم».

اهداف تحقیق

- شناخت مؤلفه های سینمای پست مدرن در فیلم سینمایی آلزایمر
- شناخت نزدیکی محتوای فیلم با محتوای سینمای پست مدرن
- میزان ساختارشکنی در فیلم آلزایمر
- بررسی افول فراروایت ها در فیلم آلزایمر
- غیبت مؤلف در فیلم آلزایمر
- شناخت میزان چندمعنایی در فیلم آلزایمر

پست مدرنیسم و پست مدرنیته:

پست مدرنیسم و پست مدرنیته را به یک معنا می توان چالشی ویرانگر و براندازنده و در عین حال جریانی نوید بخش، لیکن بدون برنامه یا بدیلی برای جایگزین ساختن تمامی آنچه که ویران می کند، دانست. نوعی بلاتکلیفی و تعلیق به محال؛ هم از اینروست که حتی خود نظریه پردازان پست مدرن بر هویت، ماهیت و

Archive of SID

www.SID.ir

محتـوای پارادوکسـی و تنـاقض آمیـز آن اذعـان دارنـد. نـوعی رادیکالیسـم، پویـایی و انقلابیگـری؛ و در عـین حـال محافظه کار، ارتجاعی، همراه با ابتذال و بی برنامگی.

در نگاه کلی می توان پست مدرنیسم را به مثابه یک جریان قدرتمند فرهنگی، سیاسی و روشنفکری دانست که از دهه ۱۹۷۰ به این طرف سر برآورده است و تاکنون انتقادات و چالش های تندی را در حوزه های مختلف اندیشه و معرفت بشری از جمله در فرایند صورتبندی و تکوین هویت،خود،فرد، و تکوین رخساره های شناخت، اخلاقیات، تاریخ، فلسفه، اقتصاد، ادبیات، جامعه شناسی، سیاست، هنر و معماری در پی داشته است.(نوذری،۱۳۸۰: ۱۴-۱۳)

فرانسه مهد پیدایش و تکامل اندیشه های پست مدرنیته بشمار می رود. شارحان و بنیانگذاران این مکتب اندیشگی عمدتا فرانسوی بودند: فیلسوفان و متفکرانی چون فوکو، لیوتار، دریدا، بودریار، لاکان، دلوز، گاتاری و... عمدتا اهل فرانسه بودند. بنابراین به اعتقاد بسیاری از منتقدان، "پست مدرنیته" بیش از هر چیز بیانگر حال و هوای روشنفکری و فضای اندیشگی دوگانه و تا حدودی متضاد رمانتیک، ماجراجویانه، لطیف، زنانه، رادیکال، انقلابی، ویرانگر و براندازنده فرانسه سال های دهه ۱۹۶۰ و دهه ۱۹۷۰ است؛ مجموعه ای متضاد و دوگانه، عروج وخروج، لطافت و خشونت، بیم و امید، گذشته و آینده، طنز و جد. (نوذری،۱۳۸۰: ۱۶)

یکی از زیر ساختهای اساسی تفکر پست مدرن، جریان شالوده شکنی[۲] است که در جای خود به اهمیت آن و آراء ژاک دریدا در ابداع شالوده شکنی و پی ریزی مبانی نظری و فلسفی پست مدرنیته اشاره خواهیم کرد.

علاوه بر شالوده شکنی، دیدگاه ها و نقطه نظرات پراگماتیستی متفکرانی چون سیمون کریشلی، تحلیل گفتمانی ارنستو لکلاو، و مواضع و آراء فلسفی نئو پراگماتیستی ریچارد رورتی نیز در شکل گیری و تکوین مبانی نظری و فلسفی صورتبندی پست مدرنیته سهم بسزایی دارند. پست مدرن به مجموعه پیچیده ای از واکنش هایی مربوط می شود که در قبال فلسفه مدرن و پیش فرض های[۳] آن صورت گرفته اند، بدون آنکه در اصول عقاید اساسی کمترین توافقی بین آنها وجود داشته باشد. فلسفه پست مدرن اساسا به معارضه با شالوده گرایی[۴]، ماهیت گرایی[۵] و رئالیسم برخاسته است.(نوذری،۱۳۸۰: ۲۹)

عنصر محوری دربسیاری از تعاریف مربوط به پست مدرنیسم هنری نفی ارزش استقلال زیبایی شناسی بود. به اعتقاد بسیاری از نویسندگان و هنرمندان مدرنیست، ارزش هنر را دقیقا باید براساس تعابیر و اصطلاحات خاص هنری توصیف و تعیین نمود.بویژه در انتقاد از هنرهای دیداری(بصری) و تصویری، توجه تکنیک مدرنیستی این بود که در واقع پیشنهاد امانوئل کانت در "نقد داوری"را به بوته اجرا می گذاشت، یعنی این طرح پیشنهادی کانت که احساسات زیبایی شناسی کاملا باید بی طرفانه و بی عرضانه باشند، به عبارت دیگر باید مستقل و عاری از شائبه های امیال، علائق و تضادهای زندگی روزمره باشند. لذا ارزش و غایت هنر برحسب شماری از نفی ها[۶]و انکارها[۷] تعیین و تعریف می شد: انکار شخصیت، نفی نیت بیانی، نفی هرگونه امید یا میل و اشتیاق به ارائه یا نشان دادن دنیای واقعی، یا نمایاندن آن به گونه ای واقع گرایانه؛ انکار هنجارها و قراردادهای اجتماعی، بویژه قرار دادهای مربوط به خود ارتباطات.(نوذری،۱۳۸۰: ۴۹)

پیشینه تحقیق

"سرچشمه‌های فلسفی پست مدرنیته" تحقیقی است که با هدف کشف و بررسی نکات و مضمون هایی در فلسفه دوران مدرن توسط محمد وحید صورت گرفته است که ادامه و بسط آنها به فلسفه پست مدرن انجامیده است. روش پژوهش کتابخانه ای و اسنادی با رویکرد تاریخی بوده است. در طرح پژوهش آثار فیلسوفان مدرن و برخی نکات مندرج در آثار آنان در زمینه سرچشمه های فلسفه و پست مدرن، با صورت بندی های نو باز خوانی، ارائه و نقد شده است. نتیجه کلی: نشان می دهد سرچشمه بسیاری از آراء و عقاید پست مدرن را میتوان در نظریات فیلسوفانی یافت که د ر زمره

[۲] Deconstruction
[۳] Presumptions
[۴] Foundationalism
[۵] Essentialism
[۶] negations
[۷] refusals

Archive of SID

www.SID.ir

بزرگترین فیلسوفان مدرن خوانده می شوند. فلسفه پست مدرن بسیار حاصل بسط مفاهیمی است درون فلسفه مدرن پرونده شده اند.

"گفتمان پست‌مدرنیسم و انقلاب اسلامی ایران" پژوهشی است که با هدف بررسی گفتمان پست مدرنیسم و انتصاب اسلامی ایران صورت گرفته است. گفتمان مدرنیته با یک جهان‌بینی جدید که خردمحور و انسان‌گرایانه است در تقابل با جهان‌بینی کلاسیک و قرون وسطایی ظهور کرد. این گفتمان حکایت از یک نگرش جدید به زندگی بشری دارد. با این وجود، گفتمان دینی انقلاب اسلامی به دلیل تاکید بر گزاره‌ها و احکام دینی به همراه گفتمان ساختارشکن پست مدرنیسم در تقابل با مدرنیته قرار گرفته است. این تقابل در قالب دو گزاره توسعه و سیاست مورد بررسی قرار گرفته است. هرچند فراروایت مدرنیته، توسط گفتمان‌های پست مدرنیسم و انقلاب اسلامی مورد نقد قرار گرفته و این نقد باعث اشتراک دو گفتمان پست مدرنیسم و انقلاب اسلامی شده است، اما این امر موجب نادیده گرفتن تفاوتهای موجود میان گفتمان جوهرستیز پست مدرنیسم و گفتمان جوهرگرای انقلاب اسلامی نیست. گفتمان انقلاب اسلامی با آموزه‌ها و گزاره‌های دینی میل به یکسان سازی و یکپارچگی دینی دارد، در حالی که پست مدرنیسم از هرگونه یکسان‌سازی بیزار است. کلیدواژه‌ها: گفتمان، مدرنیته، پست مدرنیسم، انقلاب اسلامی، فراروایت، توسعه، سیاست، ساختارشکنی.

تحقیق "فیلم به عنوان رسانه جدید برای بیان اندیشه‌های فلسفی"نوشته علی نخستین روحی با هدف بررسی فیلم به عنوان یک رسانه جدید برای بیان اندیشه‌های فلسفی صورت گرفته است و به روش کتابخانه‌ای انجام شده است. پژوهش پیش‌روی یک پژوهش توصیفی - تطبیقی است و پژوهشگر به دنبال چگونگی پدیده‌ها بوده و در صورت لزوم ارتباط بین متغیرها را بررسی کرده است. همواره توانایی اولیه و ذاتی سینما برای ضبط واقعیت به همان صورت موجود بدون نیاز به واژگان، که خود گونه‌ای دستکاری در ادراک واقعیت است، مورد توجه فلاسفه‌ی پدیدارشناس واقع شده است و سینما به عنوان هنر، صرفا وسیله‌ای برای پرورش انواع تخیلات و عواطف انسانی و سرگرم‌سازی نیست، بلکه می‌تواند به عنوان ابزاری برای بیان اندیشه‌های گوناگون بشری از جمله اندیشه‌های فلسفی قرار گیرد.

ویژگی های سینمای پست مدرن

بودریار جامعه پساصنعتی را هم چون جامعه نمایش می بیند که در خلسه ارتباط زندگی می کند. او معتقد است که این جامعه توسط رسانه های جمعی الکترونیکی تسخیر شده است. جامعه ای که از آن به عنوان وانمودگی یاد می کند. هم چنین او توضیح می دهد که « این جامعه پساصنعتی یکی از اشکال همتاسازی و بازیابی است. جامعه ای است که به جای خلق واقعیت[۸]، یا تعبیری که از آن کرده اند حاد- واقعیت همانندسازی می کند. بودریار معتقد است که واقعی، واقعی نیست، آن چه که تولید می شود واقعی نیست، بلکه آن چه تولید می شود اساساً یک وانموده است . بنابراین حاد- واقعیت، وانموده واقعیت است. وانمودگی کامل، هدف پسامدرنیسم است، بنابراین دیگر هیچ اصل و ریشه ای برای مقایسه وجود ندارد و در نتیجه هیچ تمایزی میان واقعیت و نسخه واقعیت نیز موجود نیست. » (هیوارد، ۱۳۸۴: ۱۱۲)

او در تطبیق تصویر و واقعیت چهار مرحله را باز می شمارد که چهارمین مرحله، به نظام وانمودن تعلق دارد. در این مرحله « تصویر هیچ گونه مناسبتی با هیچ واقعیتی ندارد، تصویر وانموده ای ناب از خودش است».(بودریار،۱۳۸۶ :۹۱) در واقع « تصویر نشانه ای نیست که واقعیتی را در خود نهفته دارد، بلکه خود یک گستره نشانه ای قائم به ذات است». (کاشی،۱۳۸۵ :۸۰)

هنرمند پست مدرن بر خلاف دوره های کلاسیک و مدرن که مؤلف در اثر هنری نقشی برجسته داشت در پست مدرنیسم مؤلف به معنای سنتی آن ناپدید می شود. میشل فوکو در مقاله مؤلف چیست؟ توضیح می دهد که اختراع مؤلف برای متن یک فرآورده ایدئولوژیک و خاص نقد دوره مدرن است؛ او بیان می کند که « مؤلف سرچشمه نامحدود دلالت ها نیست که اثر را پر می کند. مؤلف بر آثار تقدم ندارد. او اصلی کارکردی است که در فرهنگ ما، با آن محدود می کنیم و حذف می کنیم و انتخاب می کنیم. خلاصه این که با آن سدّ راه گردش و درستکاری آزاد، ترکیب و تجزیه آزاد و ترکیب دوباره آزاد خیال می شویم». (فوکو، ۱۳۷۸: ۳۱۲)

[۸] Hyper-Real

Archive of SID

www.SID.ir

ضمناً باید توجه داشت که غیبت مؤلف به معنای نفی حضور مؤلف نیست. فقط می توان گفت که شکل این حضور و برداشتی که تماشاگر از آن دارد، تغییر یافته است. شاید بتوان گفت منظور از غیبت مؤلف، ناتوانی در استنباط معنای مشخص و مورد نظر فیلم ساز در هنگام مشاهده فیلم است. این فیلم ها پر از نشانه اند؛ نشانه هایی که درک معنای همه آن ها در لحظه مشاهده ناممکن است و در نتیجه فرآیند تأویل آن ها لاجرم شکلی گزینشی به خود می گیرد. تماشاگر به میل خود نشانه هایی را بر می گزیند و معنای آن ها را به سلیقه خود تأویل می کند. (ایستود،۱۳۸۷ : ۷۴) وندرس در جایی می گوید: فکر می کنم یک فیلم باید باز باشد تا هر کس بتواند از طریق تماشای آن فیلم مفهوم خاص خودش را در ذهنش بپرورد. بهتر است دست کم بگویم این روش من در فیلم سازی است. (وندرس، :۴۹)

نقش انسان در فیلم های پست مدرن پیشاپیش باید گفت که در دوران مدرن همگام با پایین آمدن مقام بیانگری، انسان نیز جایگاه واحد خود را به عنوان فاعل شناسا از دست می دهد و خود به سوژه ای قابل بررسی تبدیل می شود. (برنز، ۱۳۸۴: ۱۰۲)بدین ترتیب انسان در جهان پست مدرن، سوژه ای است که از دیدگاه علوم گوناگون مطالعه شده است. اعمال، اندیشه ها، غرایز و خواسته های او معلول علت های گوناگونی هستند که از پیش تعیین شده و یا قابل تعیین اند و در نتیجه این انسان دیگر جایگاه رفیع و یگانه خود را در صحنه هستی از دست داده است .بنابراین دوره پست مدرن اساساً نسبت به انسان بی اعتقاد است و این مورد به خوبی در آثار سینمایی نمود می یابد، در این فیلم ها قهرمان ناچار است که به فاکتورهای کمی و قابل محاسبه ای چون زور بازو، قدرت استفاده از سلاح های گوناگون و بدن زیبا و شکیل مجهز باشد. مشخصه هایی چون باهوش ترین، نترس ترین، پرزورترین و زیباترین به راحتی جای فهمیده ترین، شجاع ترین، قوی ترین و دوست داشتنی ترین را گرفته است. در سینمای پست مدرن هیچ قهرمانی به مفهوم واقعی آن وجود ندارد. فیلم ساز پست مدرن اصراری ندارد که تماشاگر را وادار به هم ذات پنداری با آدم های فیلم خود کند. او به جای این که دنبال قدرت های خارق العاده جسمانی و روانی برای شخصیت های آثار خود باشد و بخواهد تماشاگر را به زور تحت تأثیر قرار دهد، از همان ابتدا انسان دوره پست مدرن را همان گونه که واقعاً هست، دیده است؛ بدون این که متعلقات بی موردی به آن اضافه کند. او انسان را تا حد ماشین و اشیاء تنزل می دهد، البته این حرکت به این دلیل نیست که بخواهد وضع موجود را نقد کند یا دیدگاه تلخ اندیشانه خود را بیان کند، بلکه به این دلیل است که چیزی جز آن را نمی تواند تصور کند. (هیوارد،۱۳۸۴ :۱۱۰)

روایت و جایگاه ساختار داستانی در فیلم پست مدرن باید توجه داشت که روایت گری از اصول و اساس سینمای کلاسیک است، فیلم سازان پست مدرن بسیاری از قواعد زبانی سینمای کلاسیک را نادیده می گیرند. از روایت خطی، سوره معین و شخصیت پردازی متعارف فاصله می گیرند و روشی کاملاً متفاوت و شخصی را جایگزین آن می کنند» (محمد کاشی،۱۳۸۵ : ۸۵) در فیلم های پست مدرن « وحدت سه گانه ارسطویی و عنصر تداوم سینمای کلاسیک از بین می رود و در واقع در این گونه فیلم ها خط قصه مرکزی که رویدادها حول آن شکل گرفته باشند، حذف می شود و قصه به صورت وقایعی بی ارتباط با یکدیگر در می آید. به بیان دیگر این همان مفهوم گسست است که پست مدرنیست ها به آن اعتقاد دارند. به بیان دیگر ابعاد آشفتگی در بازنمایی هم چنین از طریق گسترش دامنه های متن امکان پذیر است .بدین مفهوم که فیلم این امکان را به ما می دهد تا از افق های گوناگونی بدان بنگریم. در واقع دیگر نمی شود تعیین کرد که ما در یک فیلم واحد با چه نوع مشخصی از موضوعات سیاسی، فرهنگی، اقتصادی یا اخلاقی سرو کار داریم. همان گونه که پیش تر نیز بیان شد فیلم پسامدرن حاوی و در بر گیرنده تمامیت زندگی اجتماعی پسامدرن است، تمامیتی که در آن خرده نظام های گوناگون با هم گره خورده اند. بدین ترتیب می توان از سینمایی بدون موضوع سخن گفت. (Jameson, f,۱۹۹۲ :۶ -۲۴)

آشفتگی دیگری که در روایت های سینمایی وجود دارد آشفتگی در زمان و مکان است. درباره آشفتگی مکانی باید توجه کرد که فرافضای تازه پسامدرنیسم نه تنها در بردارنده نفی کامل فاصله است، بلکه به معنای سیر فضاها و پر کردن کامل خلأها نیز هست. یکی از امکان ها برای آشفتگی فضا در فیلم های پست مدرن عبارت است از نمایش آشکار یا مستقیم ابزارهای جابه جایی، ابزارهای رسانه ای، شبکه های کلان تردد و امثال آن. امکان دیگر در هم جواری مکان های بی شمار نهفته است؛ انبوهی از نماهای داخلی در برابر شمار متنوعی از نماهای شهری و چشم اندازهای طبیعی گذارده می شوند و انسان پسامدرن به یاری حرکت های سریع و بیانگر دوربین تلاش می کند گونه ای هراس از زندانی شدن را برتابد و به فضاهای باز، قدرتی نامعمول اعطاء کند. اگر در سینمای واقع گرا و مدرن، فضاها و مکان ها تا حد

Archive of SID

www.SID.ir

ممکن خلاصه و خنثی می شدند تا روال طبیعی داستان را بر هم نزنند، در سینمای پسامدرن فضا و مکان تبدیل به عوامل اصلی شده اند و نقش طبیعی آن ها به عنوان پس زمینه از آن ها سلب شده است ولی درباره آشفتگی زمانی باید بگوییم که دستکاری ها و تغیرات زمانی در سینمای پسامدرن اغلب شکل نابهنگامی و ناهمزمانی به خود می گیرد؛ به گونه ای که لایه های زمانی گوناگون در هم می آمیزند. آشفتگی زمانی هم چنین از طریق نشان دادن نوستالژی یا غم غربت نیز برآورده می شود. نوستالژی به معنای بازگشتی دردناک به جانب مقصد و تمنایی پرسوز و گداز نسبت به چیزی است که در زمان و مکانی دور از دسترسی قرار گرفته است. این سبک بازنگر با تبدیل گذشته به مکانی امن و آسوده، نسبت به تهدیدهای دنیای جدید واکنش نشان می دهد. (Friedberh, ۱۹۹۳ :۱۸۸)

به عبارت دیگر فراموش کردن عدم تداوم میان گذشته و حال، درست آن چیزی است که آشفتگی زمانی را ممکن می سازد . ولی سردرگمی و آشفتگی دیگر در ساختار داستانی این است که روایت پسامدرن قادر به یافتن پایان خود نیست. جیمسن ناممکن بودن پایان در سینمای توطئه را نکته ای ملازم با مسئله تمامیت اجتماعی می داند. (اسمرست،۱۳۸۵: ۴)

معرفی فیلم آلزایمر

آلزایمر پنجمین فیلم سینمایی احمدرضا معتمدی و ساخت سال ۱۳۸۹ است. بخشنامه وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی مبنی بر فارسی بودن نام فیلمها موجب شد تا در طول ساخت این فیلم از عنوانهایی نظیر "نسیان" و "فراموشی" برای آن استفاده شود اما احمدرضا معتمدی، کارگردان فیلم در مصاحبه خود با مجله فیلم ابراز داشت که با این اسامی مخالف است و آنها را غیر از شعاری بودن، دور از فضا و قصه اصلی فیلم می داند. مهدی هاشمی در بیست و نهمین جشنواره فیلم فجر که در بهمن ماه سال هشتاد و نه برگزار شد به خاطر بازی در فیلمهای آلزایمر و آقا یوسف برنده سیمرغ بهترین بازیگر مرد گردید. فرامرز قریبیان، مهران احمدی، مهتاب کرامتی،حمید ابراهیمی، داود فتحعلی بیگی، شاه‌علی سرخانی، هدا ناصح، حسن محمدی غمخوار، تارا رحمتی، صوفیا دژاکام دیگر بازیگران این فیلم سینمایی می باشند.

عوامل فیلم: نویسنده و کارگردان : احمدرضا معتمدی، مدیر فیلم برداری : علی لقمانی، تدوین : فرامرز هوتهم، موسیقی : علی صمدپور، صدابردار: حسین بشاش، طراح صحنه و لباس: حسن روح‌پروری، طراح چهره‌پردازی: سعید ملکان، عکاس: امیر عابدی(منبع: ویکی پدیا دانشنامهٔ آزاد)

روش شناسی تحقیق

این تحقیق با روش تحلیل محتوا انجام شده است. در تحلیل محتوا از دو تکنیک مقوله ای و ارزیابی استفاده می شود، در این پژوهش ابتدا با توجه به متغیرهای مشخص شده تحقیق دستورالعمل کد گذاری تهیه و سپس با استفاده از دستورالعمل اطلاعات صحنه های فیلم آلزایمر در کد برگه ها[۹] ثبت شده است. واحد تحلیل برای بررسی فیلم سینمایی آلزایمر، صحنه می باشد. جامعه آماری در این پژوهش ۶۴ صحنه فیلم سینمایی(پست مدرن) آلزایمر می باشد. و روش نمونه گیری کل شماری است. برای محاسبه‌ی ضریب قابلیت اعتماد از فرمولی که «ویلیام اسکات » برای مقیاس اسمی ارائه داده است استفاده شده است.

ضریب قابلیت اعتماد $\Pi = \frac{po - pe}{1 - pe} = 0.92$

براساس میزان توافق ۲ کد گذاری و محاسبه‌ی ضریب قابلیت اعتماد در این بررسی، قابلیت اعتماد بین دو کدگذاری ۹۲ درصد است.

یافته های تحقیق

[۹] Coding sheet

Archive of SID

www.SID.ir

یافته ها نشان می دهد که از مجموع ۶۴ صحنهٔ کدگذاری شده، در ۵۱.۶ درصد صحنه ها و ۳۳ صحنه، حرکات نقش ها غیرمعمول است و در ۴۸.۴ درصد صحنه ها یا ۳۱ صحنه غیرمعمول نیست. همانطور که مشاهده می شود،در بیش از نیمی از صحنه ها، نقش ها دارای حرکات غیرمعمول هستند که از این نظر می توان گفت این فیلم به سینمای پست مدرن تعلق دارد.

طبق یافته های توزیع فراوانی برحسب نامأنوس بودن طراحی صحنه، از مجموع ۶۴ صحنهٔ کدگذاری شده، ۲۵ درصد موارد یا ۱۶ صحنه دارای طراحی صحنهٔ نامأنوس می باشند و ۷۵ درصد موارد یا ۴۸ صحنه دارای طراحی صحنهٔ مأنوس هستند. از این رو می توان گفت که نامأنوس بودن طراحی صحنه از ویژگی های بارز این فیلم نیست.

طبق یافته های توزیع فراوانی برحسب ارتباط صحنه با صحنه های دیگر، از مجموع ۶۴ صحنهٔ کدگذاری شده، ۶۵.۶ درصد یا ۴۲ صحنه، با صحنه های دیگر ارتباط دارد و ۳۴.۴ درصد یا ۲۲ صحنه دارای ارتباط نیست. همانطور که مشاهده می شود بیش از یک سوم صحنه ها با صحنه های دیگر ارتباطی ندارند و این گسست و ناپیوستگی، فیلم آلزایمر را به سینمای پست مدرنیسم نزدیک می کند.

طبق جدول توزیع فراوانی برحسب بی پاسخ ماندن کشمکش های ذهنی برای مخاطب از مجموع ۶۴ صحنهٔ کدگذاری شده، در ۸۷.۵ درصد موارد یا ۵۶ صحنه، کشمکش های ذهنی برای مخاطب بی پاسخ می ماند و در ۱۲.۵ درصد موارد یا ۸ صحنه به گونه ای برای او حل می شود. نسبت پاسخ ها به پاسخی ها بسیار ناچیز است که از این نظر فیلم آلزایمر را به محتوای پست مدرن نزدیک می سازد.

طبق جدول توزیع فراوانی برحسب پیچیدگی صحنه، از مجموع ۶۴ صحنهٔ کدگذاری شده، همانگونه که مشاهده می شود، نسبت بسیارزیادی از صحنه ها یعنی ۸۵.۹ درصد یا ۵۵ صحنه ساده و تنها ۱۴.۱ درصد یا ۹ صحنه پیچیده هستند و سادگی صحنه های فیلم های پست مدرن را می توان در این فیلم به وضوح دید.

طبق جدول توزیع فراوانی برحسب معمولی جلوه دادن شخصیت ها از مجموع ۶۴ صحنهٔ کدگذاری شده، در ۷۹.۷ درصد موارد یا ۵۱ صحنه شخصیت های فیلم ساده نشان داده شده اند و در ۲۰.۳ درصد یا ۱۳ صحنه شخصیت ها معمولی نیستند. سادگی و معمولی بودن شخصیت های فیلم از دیگر مضامین پست مدرن است.

طبق جدول توزیع فراوانی برحسب مکانیکی ساختن روابط انسانی از مجموع ۶۴ صحنهٔ کدگذاری شده، در ۴۵.۳ درصد موارد یا ۲۹ صحنه، روابط به صورت مکانیکی نشان داده می شود و در ۵۴.۷ درصد یا ۳۵ صحنه چنین ویژگی را نمی توان یافت. نشان دادن روابط مکانیکی در تقابل با روابط انسانی تر و از روی عشق و عاطفه از ویژگی های سینمای پست مدرن است.

طبق جدول توزیع فراوانی برحسب در هم شکستن فراروایت ها از مجموع ۶۴ صحنهٔ کدگذاری شده، در ۶۲.۵ درصد موارد یا ۴۰ صحنه روایت های کلی رد می شود و رفتار و معانی نامأنوس به تصویر کشیده می شود و در ۳۷.۵ درصد یا ۲۴ صحنه همان فراروایت ها از نو بازتولید می شوند. فیلم با شکستن فراروایت ها، به مفاهیم پست مدرن نزدیک می شود.

طبق جدول توزیع فراوانی برحسب نوع نگاه به انسان از مجموع ۶۴ صحنهٔ کدگذاری شده، در ۵۹.۴ درصد یا ۳۸ صحنه به انسان به عنوان ابژه یا شئ نگاه می شود و در ۴۰.۶ درصد موارد یا ۲۶ صحنه به صورت سوژه با فرد برخورد می شود. این جدال میان ابژه و سوژه که در فیلم به تصویر کشیده می شود، می تواند فیلم در زمرهٔ سینمای پست مدرن قرار دهد.

طبق جدول توزیع فراوانی برحسب نامأنوس جلوه دادن هستی از مجموع ۶۴ صحنهٔ کدگذاری شده، در ۳۹.۱ درصد موارد یا ۲۵ صحنه مسائل نامأنوس و به گونه ای متفاوت جلوه داده می شود و در ۶۰.۹ درصد یا ۳۹ صحنه مسائل عادی و معمول نشان داده شده است.

طبق جدول توزیع فراوانی برحسب درک متفاوت از عشق از مجموع ۶۴ صحنهٔ کدگذاری شده، در ۶۰.۹ درصد موارد یا ۳۹ صحنه، درک و تصویری متفاوت از عشق وجود دارد و در ۳۴.۴ درصد موارد یا ۲۲ صحنه عشق در قالب معمول و روتین خود تصویر می شود. عشق در بیشتر صحنه های فیلم، چیزی جدا از ویژگی ها و آرزوهای خاکی افراد در نظر گرفته می شود و شخصیت فیلم، عشق را از طریق تمامی حواس خود چون بویایی درک می کند.

Archive of SID

www.SID.ir

طبق جدول توزیع فراوانی برحسب نشان دادن مفاهیم انتزاعی در قالب تصاویر از مجموع ۶۴ صحنهٔ کدگذاری شده، در ۶۴.۱ درصد یا ۴۱ صحنه مفاهیم انتزاعی در قالب تصاویر نشان داده می شود و در ۳۵.۹ درصد یا ۲۳ صحنه تصویرسازی دیده نمی شود. همانطور که داده ها نیز نشان می دهد در فیلم آلزایمر در اکثر صحنه ها، مفاهیمی چون خشم، نفرت، اسارت، گم گشتگی و عشق به زبان تصویر نشان داده می شود.

طبق جدول توزیع فراوانی برحسب همزادپنداری مخاطب با نقش ها از مجموع ۶۴ صحنهٔ کدگذاری شده، ۱۴.۱ درصد صحنه ها یا ۹ صحنه، مخاطب را به همزادپنداری وادار می کند و در ۸۵.۹ درصد یا ۵۵ صحنه محتوا به گونه ای نیست که مخاطب بتواند به همزاد پنداری دست یازد. بریده بریده بودن صحنه ها و نبود داستانی خطی در فیلم باعث این گسستگی در مخاطب شده است و گویی مخاطب فیلم را نه واقعیت که یک داستان می داند.

طبق جدول توزیع فراوانی برحسب آشفتگی معنا از مجموع ۶۴ صحنهٔ کدگذاری شده، در ۷۰.۳ درصد یا ۴۵ صحنه آشفتگی معنا به چشم می خورد و در ۲۹.۷ درصد صحنه ها یا ۱۹ صحنه این آشفتگی وجود ندارد. آشفتگی معنا از مهمترین مؤلفه های سینمای پست مدرن است که خود به بی پایان ماندن فیلم می انجامد و در این فیلم نیز مشاهده می شود.

طبق جدول توزیع فراوانی برحسب امکان برداشت های متفاوت از سوی مخاطبان از مجموع ۶۴ صحنهٔ کدگذاری شده، در بیشتر صحنه ها یعنی ۷۸.۱ درصد یا ۵۰ صحنه امکان برداشت های متفاوت وجود دارد و تنها در ۲۱.۹ درصد یا ۱۴ صحنه، معانی قطعی و مسلم هستند. این برداشت های متفاوت از ویژگی قبلی یعنی آشفتگی معنی در صحنه ها سرچشمه می گیرد.

طبق جدول توزیع فراوانی برحسب سکوت معنادار از مجموع ۶۴ صحنهٔ کدگذاری شده، در ۶۵.۶ درصد موارد یا ۴۲ صحنه این سکوت معنادار مشاهده می شود و در ۳۴.۴ درصد موارد یا ۲۲ صحنه این سکوت وجود ندارد. فیلمساز نیات خود را در قالب تصاویر بیان کرده است و قضاوت را به عهدهٔ مخاطب گذاشته است. مخاطب خود به جای بازیگر سخن می گوید و همهمهٔ افکار مخاطبان را می توان شنید.

طبق جدول توزیع فراوانی برحسب جستجوی خود از مجموع ۶۴ صحنهٔ کدگذاری شده، در ۷۱.۹ درصد یا ۴۶ صحنه فرد در جستجوی خود می باشد و در ۲۸.۱ درصد یا ۱۸ صحنه فرد به دنبال چنین چیزی نیست. گمگشتگی انسان در دنیای جدید به خوبی نمایش داده شده است. انسان هایی که گمگشتگی خود را دریافته اند و انسان هایی که نمی دانند در پیدایی کاذب ساختارها و چارچوب های اجتماع، گم شده اند.

نتیجه گیری تحقیق

از جمله مضامین پست مدرن، حذف سیاه و سفید و خاکستری نشان دادن نقش هاست. هیچ انسانی فرشته یا دیو نیست، پست یا عالی نیست، بلکه تمامی نقش ها به طور همزمان، خوبی و بدی را در خود دارند. آنچه در فیلم آلزایمر نیز دیده می شود که مخاطب دلیل اساسی مخالفت های او را درنمی یابد و گاهی سخت گیری های او به مصلحت اندیشی های دلسوزانه نزدیک می شود و گاه مخاطب با او همراه می شود. از سوی دیگر آسیه و امیرقاسم را شخصیت هایی آرمانی نمی داند و همچنان مخاطب با تردیدهایی در مورد آنها روبرو می شود. مخاطب به صداقت امیرقاسم هم شک دارد و هم یقین. نه می تواند او را فردی دغل باز بخواند و نه عاشقی بی گناه.

این ویژگی فیلم آلزایمر را باید در ارتباط با ویژگی اخیر یعنی نقش های خاکستری در فیلم پست مدرن جستجو کرد. مخاطب از آغاز تا پایان فیلم در یافتن قهرمان و الگویی برای خود درمی ماند. تمامی نقش ها به یک اندازه اهمیت می یابند و به یک اندازه بی اهمیت می شوند. تمام نقش ها برای اعمال خود دلایلی دارند که مخاطب در تشخیص خوب و بد آن عاجز می ماند. عشق و آبرو در مقابل هم قرار می گیرند و فیلم بدون قهرمان رها می شود و مخاطب نیز تکه تکه های ذهن و وجودش را در هر یک از نقش ها جستجو می کند.

فیلمساز، عشقی متفاوت را در جامعه ای مکانیکی به تصویر می کشد، اما مخاطب را وادار به پذیرش آن نمی کند، مخاطب را با این عشق همراه نمی سازد و نمی تواند آنچه را که در ذهن داشته به مخاطب تحمیل کند، مخاطب در میان صحنه های به هم ریختهٔ فیلم سرگردان می شود و در ارتباط با گم گشتگی های خودش به تفسیر آنها می پردازد. امیر هاشم کله خرابی و دیوانه ای است که از همه دوست داشتنی تر است! در صحنه ای که در دور میدان برای

Archive of SID

www.SID.ir

مردم شعبده بازی می کند همه به کارهای او توجه دارند و برای او دست و سوت می زنند. اما کسی به خود حقیقی او توجه ندارد و به فکر حل مشکل او نمی باشد. حتی جوانی که جلوی او می آید و او را نگاه می کند، بعد از مدتی کوتاه فکر می کند که دوربین مخفی است و بی توجه به خود امیر قاسم میدان را ترک می کند. یکی از پیامهای اصلی که فیلم در پی القاء آن است که ما در برخورد با همدیگر بیشتر به موجودیت دیگران توجه داریم تا به وجود. در واقع به جای دقت در خویشتن خویش یا دیگران به سراغ جنبه های بیرونی دیگران می رویم و با آن سرگرم می شویم و دیگر وجود حقیقی فرد را فراموش می کنیم. امیرقاسم در بین مردمان است ولی تنهاست و کسی به درد او نمی رسد. او مورد توجه است اما بواسطه شعبده بازی و جنبه تفریحی که دارد و او به خودی خود مورد توجه و ترحم نیست. تنها نیروی انتظامی است که به او توجه می کند که آن هم بر اثر همان مناسبات اجتماعی است که به عنوان وظیفه کاری را انجام می دهد و گرنه او هم در انتها کاری به امیر قاسم ندارد.

تنها وقتی به وجود واقعی امیر قاسم توجه می شود که افسانه و آسیه را با هم می بیند و برای آنها چشم بندی می کند. همسر و دخترش دیگر به خود حقیقی و خویشتن اصلی امیر قاسم نگاه می کنند و شعبده بازی مانع نمی شود که خود امیر قاسم دیده نشود و یا فهمیده نشود. لذا وقتی آسیه به میرزا در کلانتری می گوید «من با چشمای خودم دارم امیر قاسم رو می بینم» بسیار برای باور پذیر است. آسیه تنها همسر خود را می بیند. اگر نعیم حجاب آبرو را از جلوی چشم خود بر می داشت و واقعاً وجود قاسم را می دید چه بسا او را انکار نمی کرد. و یا محمود نیز به جای اینکه دائم فکر کند که امیر قاسم فردی شیادی است که می خواهد همه چیز را بالا بکشد و این حجاب را از روی دیدگان خویش بر می داشت می توانست وجود واقعی امیر قاسم را ببیند. البته این تنها برای امیر قاسم نمی باشد بلکه همه ما به نحوی دچار موجود بینی هستیم و وجود حقیقی خود و دیگران را به دلایل حجابهای گوناگون نمی بینیم.

نعیم به ظاهر آزاد است و آسیه دربند آسایشگاه روانی است. نعیم با خود توهمی از آزادی را به دوش می کشد در حالی که اسیر عادات و عرف جامعه و قیود زندگی روزمره است. در قفس آهنین عقلانیت وبری محبوس شده است، اما از آن آگاه نیست. فقط میرزاست که در پایان فیلم، آزادی روح آسیه را درمی یابد و می داند که آسیه و امیرقاسم با فاصله گرفتن از موجودیت خویش به وجود خود ست یافته اند و آزاد از قید و بندهای مکانیکی به جامعه و مردم نظر می افکنند. اما چنین افرادی خود را در میان خیل افراد گمگشته، به ناچار گم می کنند.

هنگامی که مخاطب، سینما را ترک می کند، با فکری آشفته، پایان های متعدد را برای فیلم در ذهن خود به تصویر می کشد، با امید اینکه شاید از نو، این عشق که از جنسی نامأنوس است، دنیا را وادار به پیوندها و دیدارهای دوباره سازد و یا شاید فاصله ها را بیشتر از قبل سازد. نعیم، امیرقاسم، آسیه و برادرش، همگی پایان های باز فیلم آلزایمر هستند که مخاطب آنها را با خود به خانه می برد.

یکی از بزرگترین ویژگیهای این فیلم ای است که موضوع بسیار مهمی را که می توان به سختی از میان دیدگاه اندیشمندان جستجو کرد توانسته است به شکل تصویری بیان کند. فیلم را می توان به دو منظر برای آن در نظر گرفت. وجه اول فیلم ظاهر داستانی است که مخاطب عام را همراه خود می کند و وجه دوم باطن داستان است که لایه های مختلفی را به همراه دارد و برای مخاطب خاص می تواند پیامها و برداشتهای متفاوتی را ایجاد کند به عنوان مثال صحنه ای که در آخر فیلم آسیه دست خود را در حوض آب حیاط خانه می کند و آن را نگاه می کند بسته به سطح نگاه مخاطب می تواند مفاهیم متفاوتی را به همراه داشته باشد و برای مخاطبی که با وجه اول که ظاهر داستان درگیر است صحنه ای کاملا بی معنی و اضافی به نظر بیاید.

پیشنهاد های برگرفته از تحقیق

- بررسی فیلم های سینمایی براساس دیگر مضامین و مؤلفه های پست مدرن.
- مقایسهٔ سینمای مدرن و پست مدرن در فیلم های سینمای ایران.
- تحلیل گفتمان سینمای پست مدرن در فیلم های سینمایی ایران و بررسی بسترهای اجتماعی مرتبط با آن.
- مطالعهٔ تطبیقی سینمای پست مدرن در سینمای ایران و سینمای غرب.
- مطالعهٔ ارتباط مضامین پست مدرن با مضامین عرفان اسلامی در فیلم های ایرانی.

Archive of SID

www.SID.ir

منابع

- اسمرست،کارن،(۱۳۸۵) مقاله فیلم و جامعه پسامدرن،ترجمه رامین فرهانی
- اسمیت،گاوین، (۱۳۸۵) عبور از آیینه جادوی تاریخ سینما،ترجمه پرتو مهتدی
- برنز،اریک،(۱۳۸۴) میشل فوکو،ترجمه بابک احمدی
- بودریار،ژان،(۱۳۸۶)وانموده ها، ترجمه مانی حقیقی
- پین،مایکل،(۱۳۸۲)بارت،فوکو،آلتوسر، ترجمه پیام یزدانجو.تهران:نشر مرکز
- برتن،تیم،(۱۳۸۸)ماه نامه فیلم
- خانی،پریسا،(۱۳۸۵) پست مدرن و نقد مدرنیته. استاد راهنما حیدرزاده، پرویز، استاد مشاور نیکبخت، مژگان،پایان نامه کارشناسی ارشد رشته نقاشی دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی.
- رودی،فائزه،(۱۳۸۹)روایت فلسفی روایت از باستان تا پست مدرن.تهران: نشر علم
- زندی، عبدالرضا،(۱۳۸۹) بازنمایی تصویر روشنفکر در سینمای پس از انقلاب، استادراهنما گیویان، عبدالله، استاد مشاور فاضلی، نعمت‌الله،پایان نامه مقطع کارشناسی ارشد،رشته ارتباطات، گرایش تحقیق در ارتباطات. دانشکده صدا و سیمای جمهوری اسلامی ایران
- سجودی، فرزان، نشانه شناسی، نظریه و عمل، ۱۳۸۸، چاپ دوم، تهران، نشر علم
- صادق نیا،مرجان،(۱۳۸۵) مبانی فلسفی در هنر پست‌مدرن،ضمیران، محمد، استاد راهنما، استاد مشاور سیداحمدی‌زاویه، سعید،پایان نامه مقطع کارشناسی ارشد رشته پژوهش هنر. دانشگاه آزاد اسلامی، واحد تهران مرکزی، دانشکده هنر و معماری.
- فوکو، میشل،(۱۳۸۷) مؤلف چیست؟،ترجمه افشین جهاندیده
- فیسک، جان (۱۳۸۶). درآمدی بر مطالعات ارتباطی. تهران: دفتر مطالعات و توسعه رسانه ها.
- کالینیکوس،آلکس،(۱۳۸۲)نقد پست مدرنیسم، ترجمه اعظم فرهادی. تهران: نشر نیکا
- کرلینجر، فرد.ان(۱۳۸۲). *مبانی پژوهش در علوم رفتاری*.ج دوم. ترجمه محمد حسن پاشا و جعفر نجفی زند. تهران:آوای نور، چاپ دوم
- نقیب السادات، سیدرضا. راهنمایی آماده سازی طرحهای تحلیل محتوا. تهران: نشر معارف، ۱۳۸۴.
- کوچک خانی، فرزانه رنج زیبا، استاد راهنما مسلمیان، نصرتا...،پایان نامه کارشناسی رشته نقاشی، دانشگاه‌آزاد اسلامی. واحد تهران‌مرکز. دانشکده‌هنر و معماری. گروه‌آموزشی‌نقاشی
- لایون،دیوید،(۱۳۸۷)پسامدرنیته، ترجمه محسن حکیمی. تهران: نشر آشیان
- لیوتار، ژان فرانسوا،(۱۳۸۷)وضعیت پست مدرن، ترجمه حسین علی نوذری. تهران:نشر گام نو
- لیوتار،ژان فرانسوا،(۱۳۸۷) پاسخ به پرسش: پسامدرنیسم چیست؟، ترجمه مانی حقیقی
- محمد کاشی،صابره،(۱۳۸۵) بررسی تطبیقی بنیان های نظری پست مدرنیسم و سینمای پست مدرن
- محمدی اصل،عباس،(۱۳۸۸)نظریه های جامعه شناسی.تهران: جامعه شناسان
- مهدی زاده، سید محمد،(۱۳۸۷)رسانه ها و بازنمایی.تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی
- مهدی زاده، سید محمد،(۱۳۸۹) نظریه های رسانه اندیشه های رایج و دیدگاه های انتقادی.تهران:همشهری
- میکاییل زاده،آزیتا،(۱۳۷۴) نقش مطبوعات در شروع پیشرفت نوگرایی (مدرنیسم) در ایران، استاد راهنما موسوی، احمد،پایان نامه مقطع کارشناسی رشته علوم اجتماعی، گرایش ارتباطات اجتماعی، دانشگاه آزاد اسلامی. واحد تهران مرکزی. دانشکده ادبیات و علوم انسانی.
- نخستین روحی،علی،(۱۳۸۷) فیلم به عنوان رسانه جدید برای بیان اندیشه‌های فلسفی، استادراهنما شیخ‌مهدی، علی، استاد مشاور خراباتی، مهیار،پایان نامه مقطع کارشناسی ارشد رشته پژوهش هنر. دانشگاه آزاد اسلامی. واحد تهران مرکزی. دانشکده هنر و معماری. گروه پژوهش هنر
- نوری، مختار،(۱۳۸۹) گفتمان پست‌مدرنیسم و انقلاب اسلامی ایران، استادراهنما علیپوریانی، طهماسب، استاد مشاور احمدیان، قدرت، پایان نامه مقطع کارشناسی ارشد رشته علوم سیاسی. دانشگاه رازی. دانشکده علوم اجتماعی. گروه علوم سیاسی
- هاو،ال.ای،(۱۳۸۷)یورگن هابرماس،ترجمه جمال محمدی.تهران: نشر گام نو
- هیوارد،سوزان، (۱۳۸۴) پسامدرنیسم در سینما
- وحیدی،محمد،(۱۳۸۱) سرچشمه‌های فلسفی پست مدرنیته. استاد راهنما میرعبدالحسین نقیب‌زاده، استاد مشاور صمد موحد، پایان‌نامه‌کارشناسی ارشد رشته فلسفه دانشگاه آزاد اسلامی. واحد تهران مرکزی. دانشکده الهیات ادبیات و علوم انسانی.
- یزدانجو،پیام،(۱۳۸۱)به سوی پسامدرن.تهران:نشر مرکز

- Friedberh, Anne (1993). Window Shopping: Cinema and the Postmodern
- Jameson, F (1992). The geopolitical Aesthetic.

Archive of SID

www.SID.ir