Urmia University

Journal of Interdisciplinary Studies of Persian Language and Literature

Vol. 1, No. 1, Spring 2025

Online ISSN: 3060-7515
https://jispll.urmia.ac.ir/

Interdisciplinary Studies of Persian Language and Literature

Critical Study of the Iranian Movie «Who Killed Amir?» on the Basis of Theories of the Postmodern Novels

Shirzad Tayefi [1] and Elham Mohammad Hossein Ramezani Fookulaee [2]

1- Associate Professor of Persian Language and Literature, Allameh Tabataba'i University, Tehran, Iran.
2- Ph.D. Student of Persian Language and Literature, Allameh Tabataba'i University, Tehran, Iran.

ARTICLE INFO

Article type:
Research Article

Received:
2022/12/01
Accepted:
2024/09/22
pp:
41- 54

Keywords:
Postmodernism,
Postmodern novel,
Cinema of Iran,
Postmodern cinema,
Written text,
Visual text,
Who Killed Amir?.

ABSTRACT

Contrary to the French school of comparative literature, which, according to it, only two written texts can be compared, in the American approach, it is possible to compare literary texts to various arts, including cinema. Since novels and films have many similarities, they are similar in many respects and are two comparable genres. These commons provide a good field for discussing a movie from the perspective of a new literary theory and criticism and allow us to use the concepts and terminology that we usually know as a tool for discussing the novel to critically explore the structure, devices, and themes of the film. On the other hand, in recent years, the term "postmodernism" has become popular in critical discussions about the novel, and many new fiction writers show much fascination in writing fiction with postmodern style. Therefore, in this research, firstly, by examining the views of some of the most important thinkers of postmodern literature, nineteen techniques used in postmodern novels were extracted, and with qualitative analysis method, use of them in an Iranian movie (i.e., Who killed Amir?) were examined. The results of the studies showed the proximity of literature and cinema (as a visual text) and the ability to compare these two written and visual texts. We realized that most of the techniques applied in writing postmodern novels were also frequently used in the reviewed Iranian film.

Citation: Tayefi, S., & Ramezani Fookulaee, M. H. (2025). Critical Study of the Iranian Movie »Who Killed Amir? «on the Basis of Theories of the Postmodern Novels. *Journal of Interdisciplinary Studies of Persian Language and Literature*, 1(1), 41- 54.

© The Author(s).

Publisher: Urmia Univertsity.

DOI: https://doi.org/10.30466/jispll.2024.121540

DOR: https://dorl.net/dor/20.1001.1.30607515.1403.1.1.4.9

[1] **Corresponding author:** Shirzad Tayefi, **Email:** sh_tayefi@yahoo.com

نشریه مطالعات میان رشته‌ای زبان و ادبیات فارسی

دوره ۱، شماره ۱، بهار ۱۴۰۴

شاپا الکترونیکی: ۷۵۱۵-۳۰۶۰

https://jispll.urmia.ac.ir/

نقد فیلم «چه کسی امیر را کشت؟» بر اساس نظریه‌های رمان پسامدرن

شیرزاد طایفی[۱] و محمدحسین رمضانی فوکلائی[۲]

۱- دانشیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه علّامه طباطبائی، تهران، ایران.

۲- دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه علّامه طباطبائی، تهران، ایران.

اطلاعات مقاله

نوع مقاله:
مقاله پژوهشی

دریافت:
۱۴۰۱/۰۹/۱۰

پذیرش:
۱۴۰۳/۰۷/۰۱

صص:
۴۱ -۵۴

واژگان کلیدی:
مکتب پسامدرن،
رمان پسامدرن،
سینمای ایران،
سینمای پسامدرن،
متن نوشتاری،
متن تصویری،
چه کسی امیر را کشت؟.

چکیده

بر خلاف مکتب فرانسوی ادبیات تطبیقی که مطابق آن، صرفاً می‌توان به مقایسهٔ دو متن نوشتاری با لحاظ شرایطی پرداخت، در رهیافت آمریکایی تطبیق متون ادبی با هنرهای مختلف، از جمله سینما امکان‌پذیر است. چون رمان و فیلم مشترکات زیادی دارند، از بسیاری جهات به یکدیگر شبیه هستند، و دو ژانر قیاس‌پذیر محسوب می‌شوند. این مشترکات، زمینهٔ مناسبی برای بحث دربارهٔ فیلم سینمایی از منظر نظریه و نقد ادبی جدید فراهم نموده، امکان می‌دهد مفاهیم و اصطلاحاتی را که به طور معمول ابزاری برای بحث دربارهٔ رمان می‌دانیم، برای کاوشی نقادانه دربارهٔ ساختار و صناعات و مضامین فیلم به کار ببریم. از طرفی، در سال‌های اخیر اصطلاح «پسامدرنیسم» در بحث‌های نقادانه دربارهٔ رمان رواج یافته، بسیاری از داستان‌نویسان جدید نیز شیفتگی وافری به داستان‌نویسی به سبک پسامدرن نشان می‌دهند؛ لذا در این پژوهش، ابتدا با بررسی نظرات برخی از مهم‌ترین اندیشمندان ادبیات پسامدرن، نوزده تکنیک مورد استفاده در رمان‌های پسامدرن استخراج شده و با روش تحلیل کیفی، به‌کارگیری آن‌ها در فیلم چه کسی امیر را کشت؟ مورد بررسی قرار گرفته است. نتایج بررسی، گویای قرابت ادبیات و سینما (به عنوان یک متن تصویری) و قابلیت مقایسهٔ این دو متن نوشتاری و تصویری است؛ چنان‌که بسیاری از تکنیک‌هایی که در نگارش رمان‌های پسامدرن به کار گرفته می‌شوند، با بسامد بالایی در فیلم مورد بررسی نیز، استفاده شده است.

استناد: طایفی، شیرزاد؛ و رمضانی فوکلائی، محمدحسین. (۱۴۰۴). نقد فیلم «چه کسی امیر را کشت؟» بر اساس نظریه‌های رمان پسامدرن. *نشریه مطالعات میان رشته‌ای زبان و ادبیات فارسی*، ۱(۱)، ۵۴-۴۱.

© نویسندگان

ناشر: دانشگاه ارومیه.

DOI: https://doi.org/10.30466/jispll.2024.121540

DOR: https://dorl.net/dor/20.1001.1.30607515.1403.1.1.4.9

[۱] **نویسنده مسئول:** شیرزاد طایفی، **پست الکترونیکی:** sh_tayefi@yahoo.com

۱– درآمد

رمان و فیلم به دلیل مشترکات زیاد، از زوایای مختلفی شبیه هم بوده، دو ژانر قیاس‌پذیر محسوب می‌شوند. این مشترکات، بستر مناسبی برای بحث دربارهٔ فیلم سینمایی از منظر نظریه‌های جدید ادبی فراهم نموده، امکان می‌دهد مفاهیم و اصطلاحاتی را که به طور معمول ابزاری برای بحث دربارهٔ رمان می‌دانیم، برای کاوشی نقادانه دربارهٔ ساختار و صناعات و مضامین فیلم به کار ببریم. از طرفی، پرداختن به مباحث جدید ادبی همانند پسامدرنیسم و بررسی به‌کارگیری مبانی و تکنیک‌های رمان‌های پسامدرن در سینما که در اصل متن تصویری است، منجر به نشان دادن قرابت ادبیات و سینما و دریافتن این حقیقت می‌شود که این مؤلفه‌ها در فیلم مورد بررسی با چه بسامد و کیفیت به کارگرفته شده است. در ضمن، تبیین بسیاری از تکنیک‌های ادبی پسامدرن و بررسی آنها در فیلم چه کسی امیر را کشت؟، می‌تواند منجر به شناخت بیشتر و بهتر این موضوع شده، راه را برای تحقیقات آتی در حوزهٔ ادبیات و سینما باز نماید.

از آنجا که بر اساس پی‌گیری‌های انجام شده، تاکنون بررسی تطبیقی کمتری بین متون نوشتاری و تصویری و تطبیق مبانی رمان و فیلم از نظر مکتب پسامدرن صورت گرفته، انجام این پژوهش ضرورت می‌یابد. علاوه بر آن، این پژوهش با معرفی برخی از مهم‌ترین رویکردهای رمان‌های پسامدرن، این شالودهٔ نظری را در نقدی عملی از فیلم مورد بحث به کار گرفته، تا از این راه مشوق نوشتارها و پژوهش‌های بیشتری از منظر نظریه و نقد ادبی جدید دربارهٔ سینمای ایران باشد.

برای انجام این پژوهش، ابتدا اطلاعات و مبانی نظری، شامل تکنیک‌های رمان‌های پسامدرن با مطالعهٔ منابع مختلف، جمع‌آوری و فیش‌برداری گردیده و از میان فیلم‌های سینمای ایران که در سبک پسامدرنیستی ساخته شده‌اند، فیلم چه کسی امیر را کشت؟ انتخاب و پس از بررسی، عمده‌ترین تکنیک‌های به‌کار رفته در آنها استخراج، دسته‌بندی و تحلیل شده است.

۱– ۱– سؤالات پژوهش

مشخصهٔ آثار پسامدرن در ادبیات و سینما چیست؟؛

مبانی رمان‌های پسامدرن به چه شکل‌ها و شیوه‌هایی در فیلم چه کسی امیر را کشت؟ نمود یافته است؟؛

ساختار و صناعات به کار گرفته شده در رمان‌های پسامدرن، با ساختار و تکنیک‌های به کار رفته در فیلم مورد بررسی تا چه حدّی، قابلیت مقایسه و تطبیق دارد؟؛

چه عناصری از مبانی رمان‌های پسامدرن در فیلم مورد بررسی دیده می‌شود؟؛

چه تفاوت‌هایی در به‌کارگیری تکنیک‌های رمان‌های پسامدرن در فیلم مورد بررسی، وجود دارد؟؛

فیلم مورد بررسی، در کاربست تکنیک‌های رمان‌های پسامدرن تا چه حد موفق بوده است؟.

۱– ۲– فرضیه‌های پژوهش

آثار پسامدرن در ادبیات و سینما دارای مبانی و تکنیک‌های مشترکی هستند؛

مبانی رمان‌های پسامدرن به شکل‌ها و شیوه‌های بسیار نزدیک و مشابه، در فیلم چه کسی امیر را کشت؟ نمود یافته است؛

ساختار و صناعات به کار گرفته شده در رمان‌های پسامدرن، تا حدود زیادی با ساختار و تکنیک‌های به کار رفته در فیلم مورد بررسی، قابلیت مقایسه و تطبیق دارد؛

بسیاری از مبانی رمان‌های پسامدرن در فیلم مورد بررسی، دیده می‌شود؛

تفاوت‌های قابل ملاحظه‌ای در به‌کارگیری تکنیک‌های رمان‌های پسامدرن در فیلم مورد بررسی، وجود ندارد؛

فیلم مورد بررسی، در کاربست تکنیک‌های رمان‌های پسامدرن بسیار موفق بوده است.

۱– ۳– پیشینهٔ تحقیق

بر اساس بررسی‌ها و پی‌گیری‌های انجام شده، دربارهٔ موضوع پژوهش به طور مستقیم تحقیقات اندکی انجام شده، که از میان آنها می‌توان به کتاب حسین پاینده (۱۳۸۶) با عنوان رمان پسامدرن و فیلم: نگاهی به ساختار و صناعات فیلم میکس و مقالهٔ احسان آقابابایی و علی قنبری برزیان (۱۳۹۵) با عنوان «گفتمان پست‌مدرن در سینمای ایران(مورد مطالعه: فیلم صندلی خالی)» اشاره کرد.

پژوهش‌هایی که به طور غیرمستقیم با موضوع تحقیق ارتباط دارند، عبارتند از: پایان‌نامۀ کارشناسی ارشد سمانه پورغلامی (۱۳۹۲) با عنوان بررسی مؤلفه‌های پسامدرن در آثار رضا امیرخانی و شهرنوش پارسی‌پور. به راهنمایی علیرضا فولادی در دانشگاه کاشان./ پایان‌نامۀ کارشناسی ارشد اطهر پورمحمدی (۱۳۸۹) با عنوان بررسی و تحلیل رمان‌های سیمین دانشور با توجه به ابعاد و مؤلفه‌های مدرنیسم و پست‌مدرنیسم. به راهنمایی مصطفی گرجی در دانشگاه پیام نور مرکز تهران./ پایان‌نامۀ کارشناسی ارشد علی‌اصغر رهنما برگرد (۱۳۸۸) با عنوان تأثیر پست‌مدرنیسم در رمان فارسی (با تکیه بر چهار رمان آزاده خانم و نویسنده‌اش، هیس، گاوخونی و ملکوت). به راهنمایی سعید زهره‌وند در دانشگاه لرستان./ پایان‌نامۀ کارشناسی ارشد محیاسادات اصغری (۱۳۸۷) با عنوان نمودهای پسامدرنیسم در آثار سیمین دانشور (نوآوری‌های سیمین دانشور در ادبیات داستانی معاصر). به راهنمایی حسین پاینده در پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی./ پایان‌نامۀ کارشناسی ارشد علی سجادی‌منش (۱۳۹۲) با عنوان بررسی مؤلفه‌های پست‌مدرن در دو رمان وقت تقصیر و آفتاب‌پرست نازنین محمدرضا کاتب. به راهنمایی ابراهیم محمدی در دانشگاه بیرجند./ پایان‌نامۀ کارشناسی ارشد محسن لطفی عزیز (۱۳۹۲) با عنوان پسامدرنیسم در آثار ابوتراب خسروی. به راهنمایی مهدی شریفیان در دانشگاه بوعلی‌سینا.

۱- ۳- ۱- نظریه‌پردازان ادبیات پسامدرن

ابتدا نظریات دوازده اندیشمندی که در زمینۀ پسامدرن نظریه‌پردازی کرده‌اند، از قبیل ژان فرانسوا لیوتار(Jean-Francois Lyotard)، جان بارت(John Barth)، دیوید لاج(David Lodge)، بری لوئیس(Barry Lewis)، لیندا هاچن(Linda Hutcheon)، هیدن وایت(Hayden White)، برایان مک‌هیل(Brian McHale)، پتریشا وُ(Patricia Waugh)، ایهاب حسن(Ihab Hassan)، ژان بودیار(Jean Baudrillard)، فردریک جیمسن(Fredric Jameson) و دیوید هاروی(David Harvey) بررسی و از میان آن‌ها، آراء و نظرات هشت نظریه‌پردازی که به طور خاص در ادبیات پسامدرن (با تأکید بر ادبیات داستانی)، فعالیت کرده و نظریات آنان مشخصاً در رمان‌های‌پسامدرن به کار گرفته شده، جمع‌بندی و مبانی و تکنیک‌های به کار گرفته شده در رمان‌های پسامدرن استخراج گردید[۱]

۱- ۳- ۲- مبانی و تکنیک‌های رمان‌های پسامدرن

در این بخش، صرفاً نوزده تکنیک استخراج‌شده از آرای نظریه‌پردازان پسامدرن به شرح زیر ذکر می‌گردد و توضیحات مربوط به تکنیک‌های مورد استفاده در چه کسی امیر را کشت؟، در قسمت بررسی فیلم ارائه می‌شود.

بینامتنیت(intertextuality)/ محتوای وجودشناسانه(ontological content)/ بی‌نظمی زمانی در روایت رویدادها(anachronism)/ تقلید یا اقتباس(pastiche)/ از هم‌گسیختگی(fragmentation)/ تداعی نامنسجم اندیشه‌ها(association of incoherent thoughts)/ پارانویا(paranoia)/ دور باطل(vicious circle)/ اختلال زبانی(language disorder)/ تناقض(contradiction)/ جابه‌جایی(permutation)/ عدم انسجام(incoherence)/ فقدان قاعده(irregularity)/ زیاده‌روی(excess)/ نقیضه(parody) و آیرونی(irony)/ فروپاشی فراروایت‌ها یا روایت‌های اعظم(disintegration of metanarratives) / آشکارسازی تصنع(verisimilitude)/ حضور نویسنده در داستان(the writer’s presence in fiction)/ مرگ اقتدار مؤلف(the death of author’s authority).

۱- ۳- ۳- بررسی فیلم چه کسی امیر را کشت؟

در این قسمت، ابتدا به معرفی عوامل فیلم و خلاصه‌ای از داستان آن پرداخته، سپس کاربست مبانی و تکنیک‌های مورد استفاده در رمان‌های پسامدرنیستی در این فیلم را تحلیل می‌کنیم. از آنجا که شاید نتوان هیچ فیلمی را نمونه آورد که همۀ تکنیک‌های نوزده‌گانۀ مذکور را به صورت یک‌جا به کار گرفته باشد، در توضیحاتی که دربارۀ این فیلم ارائه می‌گردد، صرفاً به تکنیک‌هایی اشاره می‌شود که در فیلم مصداق داشته است. در پایان بررسی‌ها نیز، جمع‌بندی انجام شده را در قالب جدولی به طور خلاصه می‌آوریم.

لازم به ذکر است که ارجاع‌های داده شده در فیلم مورد بررسی، به ترتیب (از چپ به راست) عبارتند از: شمارۀ لوح فشرده(compact disk- CD)، ساعت، دقیقه و ثانیۀ صحنۀ مورد بررسی. به عنوان مثال «۳۰: ۲۰: ۰۱– ۱» یعنی ارجاع به لوح فشردۀ شمارۀ یک

[۱] چهار اندیشمند پسامدرن که نظریات آنان کمتر در رمان‌های پسامدرن کاربرد دارد، عبارتند از ایهاب حسن، ژان بودیار، فردریک جیمسن و دیوید هاروی.

و صحنه‌ای که در ساعت اول و دقیقهٔ بیست و ثانیهٔ سی (یا دقیقهٔ هشتاد و ثانیهٔ سی) شروع شده است، و در صورتی که ارجاع به صورت «۳۰: ۲۰: ۰۱– ۰» باشد، یعنی فیلم به صورت یک پرونده(فایل) و فاقد لوح فشرده بوده است.

خلاصه‌ای از عوامل و داستان فیلم:

سال ساخت: ۱۳۸۴

کارگردان: مهدی کرم‌پور

تهیه‌کننده: مرتضی رزاق کریمی

فیلم‌نامه: مهدی کرم‌پور، مهدی کیا، خسرو نقیبی (بر اساس طرحی از مهدی کرم‌پور)

فیلم‌بردار: مهرداد فخیمی

تدوین: نازنین مفخم

موسیقی متن: فردین خلعتبری

بازیگران: نیکی کریمی، خسرو شکیبایی، الناز شاکردوست، امین حیایی، آتیلا پسیانی، محمدرضا شریفی‌نیا، مهناز افشار، علی مصفا و ...

خلاصهٔ فیلم: بقایای اتومبیل سوختهٔ «امیر» از ته دره به همراه جسدش پیدا می‌شود. همسرش «زیبا»، شریکش «اکبر»، دخترخوانده‌اش «عسل»، روان‌کاو خانوادگی‌اش «دکتر مطلق»، همکار و همکلاسی‌اش «حمید»، دوست زمان کودکی‌اش «رضا» و همسر صیغه‌ای‌اش «مرجان»، ضمن ابراز تأسف از فقدان «امیر»، هر یک حرف‌هایی دربارهٔ او و رابطه‌شان با وی می‌زنند و به‌تدریج از صحبت‌هایشان، حقیقت عجیب و تلخی آشکار می‌شود که همهٔ آنها بدون اطلاع دیگری، نقشه‌ای برای قتل «امیر» کشیده و اجرا نیز کرده‌اند؛ اما در تمامی موارد، او جانِ سالم به در برده است. «امیر» خسته از آن‌چه در اطراف‌اش می‌گذرد، قصد دوری از همهٔ آنها را دارد؛ لذا همه‌چیز را به راننده می‌سپارد و خود می‌رود و جسد سوختهٔ پیدا شده در ماشین، در واقع جسد راننده است. «امیر» بر این باور است که در گمنامی، بهتر می‌تواند زندگی‌اش را بسازد. (ن. ک. امید، ۱۳۸۹: ۱۶۸۶).

۱– ۳– ٤– اینک به تکنیک‌های پسامدرنی استفاده شده در فیلم، به شرح زیر می‌پردازیم.

۱– ۳– ٤– ۱– بینامتنیت

اگر استفادهٔ آگاهانه یا ناآگاهانهٔ نویسنده از نوشته‌های خود یا دیگران در ادبیات مکتوب را از مصادیق بینامتنیت می‌دانیم، به‌کارگیری صحنه‌هایی از فیلم‌های قبلی کارگردان یا سایر کارگردانان به طور مستقیم یا غیرمستقیم در سینما نیز، می‌تواند از این سنخ باشد؛ یعنی «استفادهٔ مستقیم– یا تقلید تمسخرآمیز– از نقل قول، تلمیح، اسم یک شخصیت، یا وقایع پیرنگ یک داستان را می‌توان مصداق بینامتنیت محسوب کرد» (کوش، ۱۳۹۶: ۱۶۰– ۱۶۱). تکنیک بینامتنیت در این فیلم با بسامد بالایی استفاده شده، که این بهره‌گیری عمدتاً به صورت مستقیم است، و مصادیق آن به شرح زیر ارائه می‌گردد:

«زیبا» در صحنه‌ای از فیلم می‌گوید: «رابطهٔ امیر و حمید خیلی کلاسیک بود، عینِ‌هو «یین و یانگ(yin and yang)» تو «ایی چینگ(I Ching)». حمید سافت‌وری(software) بود که فقط تو پی سی(personal computer- P.C.) امیر جواب می‌داد. خب همهٔ زوج‌های این‌جوری این شکلی‌ان. یه هد(head) دارن، همه فکر می‌کردن امیر هِده، ولی من می‌دونستم که نه، بیشتر آیدیا(idea) مالِ حمیدِ» (۳۰: ۲۱: ۰۰– ۰). در بینامتنیت، برای فهم متن دوم، آشنایی و اطلاع از متن اول اهمیت می‌یابد. به عبارت دیگر، لازمهٔ پی بردن به عمق رابطهٔ حمید و امیر برای تماشاگر که بر اساس نظر «زیبا» مکمل یکدیگرند، اطلاع از مفاهیم«ایی‌چینگ» است.[۱]

---

[۱] «ایی چینگ» یا «کتابِ تغییرات»[«کتابِ تقدیرات» نیز ترجمه شده است]، کتاب مقدس چینیان و کهن‌ترین متن به‌جا مانده از چین باستان است. این کتاب مقدس که بیش از چهار هزار سال قدمت دارد، از آیین‌های اولیهٔ چین باستان نشأت گرفته و از شصت‌وچهار علامت، و تفسیر این علائم تشکیل شده است. اعتقاد چینیان قدیم بر این بوده که تمام تحولاتی که در درون و برون آدمی، طبیعت جهان و زندگی درونی این طبیعت، رخ می‌دهد، در این شصت‌وچهار علامت خلاصه می‌شود. «یین» و «یِنگ» که در زبان چینی به معنای «تاریک» و «روشن» است، دو اصل به وجود آورندهٔ «ایی چینگ» بوده، مفاهیمی متضاد و در عین حال مکمل دارند و تغییر، از تداخل این دو اصل یا نیرو که عناصر مثبت و منفی وجودند، ناشی می‌شود. به عبارت دیگر، «یین» و «یانگ» دو اصل متضاد و متوازن هستند که بر طبق اصول فلسفهٔ چین در جهان عمل می‌کنند؛ به این معنی که جهان دائماً در حال تغییر است؛ زیرا دو نیروی بنیادین همواره در حال زیر و زبر گشتن هستند، و تعامل آن‌ها موازنه و

«زیبا» در صحنهٔ دیگری از فیلم عنوان می‌کند که: «سادنلی(suddenly) اصغر مُرد. فکر کردم خدا خیلی دوسم داره. دیگه فریِ فری(free) بودم. تو کارای کفن و دفن، امیر خیلی کمکم کرد. ولی اون حمیدِ، قاطی کرده بود. الکی می‌خندید. هر وقت بر می‌گشتم سمتش، می‌دیدم محوِ منه. انگار وسط «لوور(Louvre)» چشمش به «ژوکوند(Joconde)» افتاده.» (۲۶: ۲۸: ۰۰– ۰) که بیان‌کنندهٔ شدت توجه حمید به زیبا است.[۱]

در صحنه‌ای از فیلم که «زیبا» به توضیح نقشه‌ای که برای قتل «امیر» طراحی کرده، می‌پردازد، چنان به نتیجهٔ کار خود امیدوار و مطمئن است، که کسی از این طرح سر در نمی‌آورد. او می‌گوید: «... با دیدنش فقط «پوآرو»[۲] می‌تونست پیش‌بینی کنه که چه اتفاقی داره می‌افته» (۳۰: ۱۰: ۰۱– ۰).

در صحنه‌ای از فیلم که «اکبر» در حال روایت خاطرهٔ علاقه‌مندی خود به «مرجان» است، هم‌زمان به تنظیم موجِ رادیوی قدیمی خود می‌پردازد و رادیو آهنگِ خاطره‌انگیز «الههٔ ناز»[۳] را پخش می‌نماید. (۵۳: ۰۴: ۰۱– ۰) و در ادامه در صحنهٔ دیگری که اکبر به نقلِ ادامهٔ خاطره می‌پردازد، بخش‌های زیر از ترانهٔ «الههٔ ناز» با صدای غلامحسین بنان نیز از رادیو پخش می‌شود:

باز، ای الههٔ ناز، با دلِ من بساز کین غمِ جانگذار، برود ز برم
گر دلِ من نیاسود، از گناهِ تو بود بیا تا ز سرِ، گنهت گذرم

شنیدن ترانهٔ مذکور همراه با ذکرِ خاطرهٔ اکبر از عشق نافرجامِ خود، بسیار معنادار می‌گردد، و به نوعی شعر این ترانه، منعکس کنندهٔ حال و روز اکبر و وضعیت ذهنی او می‌شود. (۰۱: ۰۷: ۰۱– ۰)

«اکبر» در صحنه‌ای از فیلم که به توصیف نگاه‌های «مرجان» می‌پردازد، می‌گوید: «نیگای این دختره عینِهو دریب شوت‌های «سلطان»[۴] گُلش ردخور نداشت. یه وقت می‌گفتن، «علی‌آقا»[۵] رو یه دستمال کاغذی یازده‌تا بازیکن «آبی»[۶] رو هولوپ. گاهی وقتا پیش می‌آد که آدم نمی‌فهمه از کجاش خورده. وقتی «علی‌آقا» توپُ چسبوند به تور «آبی‌ها»، من خودم پشت دروازه وایستاده بودم. «ناصرخان»[۷] اصلاً نفهمید توپ از کجاش رد شد، تو بمیری» (۴۹: ۰۵: ۰۱– ۰). جالب آنکه ذکرِ این خاطرهٔ فوتبالی با پخش گزارشِ محمدهادی صالح‌نیا[۸](که به دلیل نمای تصویر مشخص نمی‌شود از رادیو است یا تلویزیون) از بازیِ فوتبالِ تیم پرسپولیس (که در آن سال‌ها به تیم «پیروزی» تغییر نام یافته بود) و صحنهٔ گل‌زنی «فرشاد پیوس»[۹] در دقیقهٔ نود و چهار همراه می‌شود. (۱۹: ۰۶: ۰۱– ۰)

در صحنهٔ دیگری از فیلم، در حالی که «اکبر» باز هم صحبت از خاطرخواهی خود می‌کند و می‌گوید: «بدجوری خاطرِ مرجان خانم رو می‌خواستم. نه از حالا، از همون اولش. ... اول باری بود که قلبم واسه یه ضعیفه، فلاشر می‌زد. حالا هم که دَسی رو کشیده و چراغ ترمزش روشن شده، بد مصّب. می‌ترسیدم لب وا کنم، بِپّره. می‌ترسیدم بگه بی‌سُواتی، نمی‌تونی لَفسِ قلم حرف بزنی. چه می‌دونم پیری. حالا چی‌کار کنم؟ خاطرخواهی که پیر و جوون نمی‌شناسه. خلاصه، اون‌قد نگفتم تا پرید.» هم‌زمان بخشی از ترانهٔ

هماهنگی عالم را حفظ می‌کند و در همهٔ کائنات حضور دارند. (ن. ک. اسنودن، ۱۳۹۳: ۲۲۰)، (داگلاس، ۱۳۸۴: ۴۳ و ۴۴) و (توضیحات مترجم سودابه فضائلی و فانی و دیگران، ۱۳۸۹/۱۸: ۵۲۵).

[۱] مونا لیزا(Mona Lisa) یا [لبخندِ] ژوکوند، تابلویِ مشهور نقاش ایتالیایی لئوناردو داوینچی(Leonardo da Vinci) است. این نقاشی رازآمیز از جنبه‌های مختلف، به‌ویژه لبخند آن مورد تحلیل قرار گرفته است. فروید در کتابی تحت عنوان لئوناردو با تحلیل این تابلو، به روان‌کاوی داوینچی پرداخته است. مونا لیزا در موزهٔ لوور پاریس قرار دارد [و مورد توجه بسیاری از بازدیدکنندگان موزه بوده، و محل نگهداری آن همواره با ازدحام زیاد جمعیت همراه است.] (ن.ک. فانی و دیگران، ۱۳۸۹/۱۶: ۳۰۶– ۳۰۷).

[۲] هرکول پوآرو(Hercule Poirot)، کارآگاه تخیلی و بسیار زبردست بلژیکی که به وسیلهٔ نویسندهٔ انگلیسی رمان‌های پلیسی، آگاتا کریستی(Agatha Christie) خلق شده است. (ن.ک. فانی و دیگران، ۱۳۸۹/۱۳: ۱۰۱).

[۳] ترانه یا تصنیف بسیار معروفی که با شعر کریم فکور و به آهنگ‌سازی اکبر محسنی از سوی غلامحسین بنان در مایهٔ دشتی اجرا گردید. (ن. ک. نصیری‌فر، ۱۳۸۰: ۷۳۰).

[۴] لقب علی پروین، فوتبالیست تیم ملی فوتبال ایران و باشگاه پرسپولیس در دهه‌های ۱۳۵۰ و ۱۳۶۰.

[۵] منظور علی پروین است.

[۶] منظور تیم فوتبال استقلال است.

[۷] منظور ناصر حجازی، دروازه‌بان تیم ملی فوتبال ایران و باشگاه استقلال در دهه‌های ۱۳۵۰ و ۱۳۶۰ است.

[۸] گزارشگر فوتبال رادیو و تلویزیون در دهه‌های ۱۳۶۰ و ۱۳۷۰.

[۹] فوتبالیست تیم ملی ایران و باشگاه پرسپولیس در دهه‌های ۱۳۶۰ و ۱۳۷۰.

«دیگه عاشق شدن فایده نداره» به شرح زیر، با صدای کورس سرهنگ‌زاده پخش می‌شود. (۵۱: ۰۸: ۰۱– ۰) قسمت‌هایی که با حال و هوا و لحن گرفته و محزونِ «اکبر» هم‌خوانیِ زیادی دارد.

ای دل دیگه بال و پر نداری، داری پیر می‌شی و خبر نداری
ای دل دیگه بال و پر نداری، داری پیر می‌شی و خبر نداری
وقتی، ای دل، به گیسویِ پریشون می‌رسی خودتو نگه‌دار
وقتی ای دل به چشمونِ غزل‌خون می‌رسی خودتو نگه‌دار

«عسل» در صحنه‌ای از فیلم می‌گوید: «یه روز باباهه [منظور اصغر] اومد تو [اتاق] و یه طوری تو سه سوت طناب رو انداخت تو حلقهٔ لوسترِ وسطِ سقف اتاق و پرید بالای صندلی که انگار همهٔ جد و آبادش این کارَن. عینِهو کلینت ایستود[۲]» (۱۱: ۵۰: ۰۰– ۰) صحنه اشاره به فیلم طناب اعدام[۳]دارد.

در صحنه‌ای از فیلم، «حمید» می‌گوید: «من تو سگدونی بزرگ شدم. وقتی مجبور باشی واسه سیرکردن شکمت عین عنتر هزار جور ملّق بزنی، همون قدر به خوشبختی نزدیکی که «کوزت» تو بینوایان[۴]» (۵۲: ۱۹: ۰۰– ۰).

در صحنهٔ دیگری، «حمید» اضافه می‌کند: «من شیفتهٔ امیر بودم. منو امیر با هم کامل می‌شدیم. این قدر تفاهم داشتیم که سوءتفاهم‌های کوچیک نمی‌تونست رابطه‌مون رو خراب کنه، تا این‌که امیر عاشق شد. عاشق زیبا که تازه بیوه شده بود. بعدم با هم ازدواج کردن، عینِ رومئو و ژولیت[۵]» (۵۷: ۲۸: ۰۰– ۰)

صحنه‌ای از فیلم خارجیِ شهر گناه Sin City[۶]– در (۵۹: ۱۲: ۰۰– ۰) مورد استفاده قرار گرفته است. جالب آن‌که صحنهٔ به کار گرفته شده، مربوط به تیراندازی به شخصیت اصلی فیلم شهر گناه (با بازی بروس ویلیس– Bruce Willis) بوده و فیلم مذکور در هتل از سوی «رضا» دیده می‌شود. «رضا» نیز در صحنه‌ای از فیلم چه کسی امیر را کشت؟، به «امیر» که شخصیت اصلی فیلم مورد بررسی است، شلیک می‌کند. (۲۴: ۲۶: ۰۱– ۰) رضا بعد از تیراندازی می‌گوید: «بالاخره انتقام پرتقالی‌ها[۷]را از آخرین بازماندهٔ امپریالیسم گرفتم» (۲۰: ۲۷: ۰۱– ۰).

در چند صحنه از فیلم، ترانهٔ «زندونی» با صدایِ «داریوش اقبالی» پخش می‌شود، و «رضا» نیز قسمت‌هایی از این ترانه را هم‌خوانی می‌کند. او با خود زمزمه می‌کند: «زندونی از دیوار بیزاره.» و هم‌زمان صدای داریوش اقبالی پخش می‌شود: «وقتی که دل تنگه، فایده‌اش چیه آزادی؟ زندگی زندونه وقتی نباشه شادی» (۰۶: ۱۷: ۰۰– ۰). در ادامه، رضا به ذکر خاطره‌ای می‌پردازد: «تابستونا عشقو تو هوا پروازش می‌دادم. اسم کفترم عشق بود. رو پشت بوم بود که عاشقِ آبجیِ امیر شدم» و قسمت دیگری از ترانه پخش می‌شود: «پرنده که بالش می‌سوزه، دلِ غم به حالش می‌سوزه، آخه مرگه واسه‌اش رهاییِ» (۱۹: ۱۷: ۰۰– ۰) و در قسمت دیگر، هم‌زمان داریوش اقبالی و رضا یک قسمت از ترانه را هر یک به تنهایی تکرار می‌کنند: «آدمی که شادی نداره، به خدا آزادی نداره» (۲۱: ۱۸: ۰۰– ۰) و در آخر این قسمت، رضا با خود تکرار می‌کند: «دنیای زندونی دیواره.» (۳۹: ۱۸: ۰۰– ۰)

---

[۱] ترانه‌ای به آهنگ‌سازی جهانبخش پازوکی که شعر آن نیز به وسیلهٔ وی سروده شده است.

[۲] کلینت ایستود(Clint Eastwood) هنرپیشهٔ آمریکایی که به خاطر بازی در فیلم‌های وسترن و کابویی شهرت یافت.

[۳] فیلمی که در سال ۱۹۶۷ به کارگردانی «تد پست/ Ted Post» ساخته شده و بازیگر نقش اصلی آن کلینت ایستوود است. نام انگلیسی این فیلم ' Em Hang High با ترجمهٔ فارسی «بلند/ محکم دارشان بزن» بوده که در ایران با نام طناب اعدام به نمایش درآمد و مشهور شد. (ن. ک. دانشفر، ۱۳۷۲: ۱۴۱).

[۴] رمانی از ویکتور هوگو (۱۸۸۵–۱۸۰۲)، نویسندهٔ شهیر فرانسوی که در آن دختربچهٔ ستم‌دیده‌ای به نام «کوزت» یکی از شخصیت‌های اصلی این رمان است. (ن.ک. فانی و دیگران، ۱۳۸۹/۴: ۸۲۸–۸۲۹).

یکی از آثار نمایشی ویلیام شکسپیر (۱۶۱۶–۱۵۶۴) نمایش‌نامه‌نویس و شاعر انگلیسی. عنوان این اثر از نام دو شخصیت نخست آن شکل گرفته است. در این نمایش، سرنوشتِ بی‌رحمی فرمان می‌راند که جذبه و سرمستی نخستین دیدارِ دو دلداده را به تلخ‌کامی می‌کشاند. درست در زمانی که دلدادگان جوان می‌روند تا به خوشبختی کامل برسند، بَدِ حادثهٔ برخاسته از عداوت دیرینِ خانوادگی، صاعقه‌وار بر پیکرشان فرود می‌آید. (ن. ک. شکسپیر، ۱۳۹۶: ۳۹).[۵]

[۶] این فیلم محصول سال ۲۰۰۵ سینمای آمریکا بوده و از صحنهٔ دقیقهٔ شش و ثانیهٔ بیست و هشتم (۶:۲۸) این فیلم به مدت پنج ثانیه در فیلم مورد بررسی استفاده شده است.

[۷] همان‌طور که در قسمت آیرونی توضیح می‌دهیم، رضا به اشتباه «پرولتاریا» را «پرتقالی‌ها» تلفظ می‌کند.

در صحنه‌ای از فیلم، دکتر مطلق بعد از این‌که دربارهٔ تئوری خود(تئوریِ دوربرگردون) صحبت می‌کند، می‌گوید: «اگر این تئوری جواب می‌داد، من به یک «فروید» زنده تبدیل می‌شدم» (۴۶: ۲۰: ۰۱– ۰) و در ادامه می‌افزاید: «کمترین تلفات اثبات یک تئوری، مرگ یک انسانه. حالا میشه تئوری دوربرگردون رو بین‌المللی اعلام کرد» (۳۱: ۲۷: ۰۱– ۰) و رو به عکس بزرگ دیواری فروید می‌کند و می‌گوید: «استاد! استاد! من دکتر مطلق، کامبیز مطلق، استادِ ثانی، بالاخره موفق شدم. من به عنوان دومین ایرانیِ برنده «نوبل»، جایزه‌ام را به روح تو تقدیم می‌کنم» (۴۳: ۲۷: ۰۱– ۰).

۱– ۳– ٤–۲– محتوای وجودشناسانه

تقابل بین دنیای واقعیت و تخیل، مخدوش کردن و نقض مرز بین این دنیاها را می‌توان در صحنه‌هایی از فیلم که «حمید» در حال روایت ماجرای خویش است، مشاهده کرد:

«... هیچ‌وقت هم بچگی نکردم. به غیر از «فرشته» هم هیچ دوست دیگه‌ای نداشتم. تا این‌که با «امیر» آشنا شدم. فرشته دوست خیالیِ دوران کودکیمه. اولش نمی‌دونستم خیالیه بعداً که بزرگ‌تر شدم، فهمیدم، اما دیگه نتونستم ولش کنم» (۲۲: ۲۰: ۰۰– ۰).

«مگه اصلاً دوستیِ غیرخیالی هم داریم؟ منظورم اینه که با بقیهٔ آدما ما فقط خیال می‌کنیم که دوستیم. به نظر من یه دوست خیالی که واقعاً دوستت باشه، خیلی بهتر از یه دوست واقعیه که خیال می‌کنی دوستته» (۵۸: ۲۰: ۰۰– ۰).

«از وقتی «زیبا» رو دیدم، «فرشته‌ام» هم پَر کشیده بود. امیر فرشته‌ام رو هم ازم گرفت. عشقمو گرفت» (۴۷: ۱۴: ۰۱– ۰). به نوعی امیر را قاتل عشق خیالی‌اش می‌داند.

۱– ۳– ٤– ۳– ظتداعی نامنسجم اندیشه‌ها

تکنیکِ «تداعی نامسنجم اندیشه‌ها»، قابلیت به‌کارگیری در فیلم مورد بررسی را دارد؛ زیرا با توجه به وجود روایت‌های زیاد و پاره‌روایت‌های متکثری که در آن وجود دارد، این پاره‌روایت‌ها را که همانند صفحات برگ‌برگ شده و صحافی نشدهٔ داستانی هستند، می‌توان دوباره به دلخواه انتخاب، جابه‌جا و مطالعه نمود؛ بر این اساس، ترتیب روایت‌هایی را که هر یک از هفت شخصیت اصلی فیلم به صورت پراکنده حکایت می‌کنند، می‌شود با استفاده از «مونتاژ» یا «تدوین» به دفعات متعدد و طرق مختلف تغییر داد و سپس فیلم تدوین شده را از نو مشاهده نمود.

۱– ۳– ٤– ٥– پارانویا

اغلب شخصیت‌های فیلم، از لحاظ روانی دچار مشکلِ بوده، مبتلا به توهم هستند. برای مثال، نمونه‌های زیر بر اساس نقل آن از سوی شخصیت‌های فیلم ذکر می‌گردد:

عسل دائماً تصور می‌کند کسی او را زیر نظر دارد و معلوم نیست خطاب به چه کسی می‌گوید: «نَه پَه! عوضیِ حیز. چیو نگاه می‌کنی. با اون تیریپِ ... .» (۴۹: ۳۳: ۰۰– ۰) یا در صحنه‌ای دیگر اضافه می‌کند: «نَه پَه! شب و روز هی داره دید می‌زنه. [کلمات خیلی واضح ادا نمی‌شود.] این امیرآبادی از اون متال‌بازهای چِت مغزه. با این کاراش میره رو نِرْوِ(nerve) آدم» (۴۳: ۳۷: ۰۰– ۰). دکتر مطلق نیز به عنوان یک روان‌کاو همین نظر را دربارهٔ عسل دارد، و می‌گوید: «دختر شما [منظور عسل] می‌تونه یک بیمار روانی از کیسِ پارانوئید باشه و شما حتی متوجه هم نشید. این تشخیصِ من در مورد عسلِ» (۲۹: ۳۳: ۰۰– ۰).

دکتر مطلق تلفنی به مریضی مشاوره می‌دهد و می‌گوید: «تو الان داری روزی ده دفه به من زنگ می‌زنی. خب، آخه عزیزِ من! اگه پنج ساله که جاسوسا دنبالت بودن چرا نمیان دستگیرت کنن؟ آخه تو که پنج سال از خونت بیرون نیومدی، از کجا می‌دونی که هنوز دنبالتن؟ خب، الان دیگه «کا.گ.ب»[۲] و «سی.آی.ای»[۳] تو ایران مأمور ندارن. خب، ببین عزیز من! اون‌هایی که هر شب ساعت نه زنگِ خونت رو می‌زنن، مأمور سی.آی.ای نیستن، اونا مأمورهای شهرداری‌ان. سعی کن آشغال‌هاتُ بزاری دمِ در» (۴۳: ۴۶: ۰۰– ۰).

---

[۱] زیگموند فروید (۱۹۳۹–۱۸۵۶) پزشک اتریشی، متخصص بیماری‌های روانی، بنیانگذار مکتب روان‌کاوی و پیش‌گام مطالعهٔ ذهن ناهشیار(ناخودآگاه) است. وی ابداع‌کنندهٔ بیشتر اصطلاحات روان‌کاوی بود که بسیاری از آنها به همان صورت رواج عام یافت (ن.ک. فانی و دیگران، ۱۳۸۹/۱۱: ۷۷۴–۷۷۵).

[۲] کا.گ.بِ (K.G.B مخفف Komitet Gosudarstvennoy Bezopasnosti) پلیس مخفی اتحاد جماهیر شوروری سوسیالیستی، موسوم به کمیتهٔ امنیت دولت، با مسؤولیتِ کنترل امنیت مرزها و امنیت عمومی و نظام کار اجباری بود (ن.ک. فانی و دیگران، ۱۳۸۹، ج ۱۲: ۶۵۴).

[۳] سی.آی.ای (C.I.A مخفف Central Intelligence Agency) سازمان اطلاعاتی ایالات متحدهٔ آمریکا است (ن.ک. فانی و دیگران، ۱۳۸۹/۹: ۴۵۰).

۱- ۳- ٤- ٦- تناقض

از مصادیق تناقض در ادبیات پسامدرن، دودِل ماندن شخصیت اصلی بین امیال و ادعاهای آشتی‌ناپذیر است که بیشتر در نقلِ قول‌ها عینیت می‌یابد؛ چنان‌که هر قسمت از داستان، قسمت قبلی را نقض یا رد می‌کند؛ بر این اساس، بررسی دقیق‌تر پاره‌روایت‌های گفته شده از سوی هر یک از شخصیت‌ها، حکایت از استفادهٔ گستردهٔ این تکنیک در فیلم مورد بررسی دارد. نمونه‌هایی از این تناقض، به شرح زیر ارائه می‌گردد:

زیبا، زن امیر، در فیلم اولین کسی است که به ذکر روایت خود از امیر می‌پردازد. او در اولین صحنه از فیلم و با چشمانی اشک‌بار می‌گوید: «صبحِ زود تا دمِ درِ خونه بدرقه‌اش کردم» (۳۷: ۰۲: ۰۰– ۰). و می‌افزاید: «یه شوهر با احساس و رمانتیک» (۰۰: ۰۴: ۰۰– ۰)؛ ولی هر چقدر فیلم رو به جلو حرکت می‌کند، لحن گفتار تغییر کرده، در صحنه‌ای از فیلم روایت می‌کند: «دیگه [امیر] دوسم نداشت. احتیاجی به گفتن نبود. اصلاً منو نمی‌دید. بود و نبود من براش فرقی نداشت» (۳۲: ۵۱: ۰۰– ۰) و در ادامه نقشهٔ قتل امیر را می‌کشد: «از یه مغازهٔ قدیمی و داغون یه مُش سیم و کابل خریدم. ... می‌دونستم که فقط کابله که می‌تونه یه نفر رو خفه کنه. طرح یه ماشینُ کشیدم که تو درّه لِه شده. درش بازه و یه جنازه گوشه‌اش جزغاله شده» (۳۰: ۱۰: ۰۱– ۰) و صبح روز حادثه با گفتن رمزی که دکتر مطلق در هیپنوتیزم امیر طراحی کرده و به زیبا گفته بود، کار امیر را یک‌سره کرده، امیر را به قتل می‌رساند. وی در این صحنه می‌گوید: «صبح امیر رو تا دمِ در، بدرقه کردم. دو ساعتِ بعد با یه Let’s go [اسم رمز] همه چیز تموم شد» (۳۶: ۲۰: ۰۱– ۰). مقایسهٔ جملهٔ ادا شده در این صحنه با جملهٔ گفته شده در صحنهٔ اول، به درستی نشان دهندهٔ تناقض است.

روایت بعد از اکبر، شریک امیر: «هیچّی، سُر و مُر و گُنده داشت می‌رفت شمال، یه سر به کارخونه بزنه، افتاد ته درّه» (۵۱: ۰۲: ۰۰– ۰)، «کارخونه بدونِ یه همچین رئیسی نمی‌چرخه. ورشکست شدیم رفت» (۰۷: ۰۴: ۰۰– ۰) و در ادامه در صحنهٔ دیگر، جمله‌ای از سوی اکبر گفته می‌شود که با جملهٔ قبلی تناقض صد درصدی دارد. وی می‌گوید: «نه داداش این کارخونه قبلِ امیرخان هم می‌چرخید. خیلی هم خوب می‌چرخید» (۴۳: ۳۵: ۰۰– ۰).

روایت بعد، از عسل، دخترِ زنِ امیر: «با بابا امیر خیلی رفیق بودیم» (۵۴: ۰۳: ۰۰– ۰)، «بابا امیرم خیلی ماه بود» (۰۱: ۰۷: ۰۰– ۰)، «بابا امیرم خدا بیامرز منو عینِ بابای واقعیِ خدا بیامرزترم دوست داشت. یعنی اگه شیر مرغ هم می‌خواستم، تیریپ پترس می‌اومد، هر جوری شده نیم‌ساعته نیم‌لیتر شیر مرغ پاکتی پاستوریزه می‌داد دستم. با هم رفیق بودیم» (۰۶: ۳۷: ۰۰– ۰) و در ادامه لحن روایت تغییر می‌یابد: «اگه این امیره خونه زندگی ما رو با صفاسیتی عوضی نمی‌گرفت، عمراً اوضاع ما تیریپ هیروشیما نمی‌شد. اگه مخِ این زیبای نازدار بلا رو نزده بود، اون شاسکول هم، شوهره رو آویزون نمی‌کرد. امیر شریک جرمه. اون هم بد فُرم» (۱۲: ۰۱: ۰۱– ۰)، «امیر مخِ زیبا رو زده بود بابا اصغرم رو بِکُشه، پول‌هاشو بالا بِکِشه. اون وقت هی واسه من تیریپ پتروس می‌اومد، زِرت و زورت به من حال می‌داد، مخم رو بزنه بی‌خیال ماجرا شَم» (۱۸: ۱۶: ۰۱– ۰).

روایت بعدی، از حمید به عنوان همکار، همکلاس و صمیمی‌ترین دوستِ امیر: «امیر تنها دوست و رفیق من بود. رفاقت ما خودش یه قصه اس» (۱۳: ۱۰: ۰۰– ۰)، «امیر تنها کسی بود که منو می‌فهمید. ... امیر خودش یه دانای راز بود. یه مرشد واقعی، که به من اعتماد نفس می‌داد» (۰۶: ۲۲: ۰۰– ۰)، «من شیفتهٔ امیر بودم. من و امیر با هم کامل می‌شدیم» (۵۷: ۲۸: ۰۰– ۰) و در ادامه اوضاع تغییر می‌کند و حمید می‌گوید: «[امیر] عشقمو گرفت. بعدش هم به خاطر نگه‌داشتنِ اون [زیبا]، عین آبِ دهنش تُف، منو انداخت بیرون» (۵۸: ۱۴: ۰۱– ۰) و نقشهٔ قتلِ امیر را می‌کشد و می‌گوید: «از خونهٔ امیر که زدم بیرون، رفتم سراغِ ماشینش که پیچای چرخش رو شُل کنم» (۲۶: ۲۴: ۰۱– ۰)، «هیشکی حتی فکرشُ هم نمی‌تونه بکنه که من، بهترین دوست امیر، اونو کشته باشم» (۱۶: ۲۶: ۰۱– ۰).

روایت پنجم، از رضا، رفیق قدیمی امیر: «بعد از اون همه سال، به عشق دیدن یه رفیقِ قدیمی بیای، بعد به جسدِ سوخته‌اش برسی، خیلی سخته. [رضا می‌گرید.]» (۱۶: ۰۳: ۰۰– ۰)، «من و امیر خیلی رفیق بودیم. بچه محلِ ایام کودکی، دیوار به دیوار» (۳۵: ۱۰: ۰۰– ۰) و در ادامه مشابه روایت سایر شخصیت‌ها، لحن گفتار عوض می‌شود و عشق تبدیل به تنفر می‌گردد: «من امیر رو قاتل خواهرش می‌دونستم» (۲۴: ۳۸: ۰۰– ۰)، «خواهرش تنها دختری بود که تو زندگیم شناختم. [امیر]، عشق رو ازم گرفت. انداختم حبس. جوونیم رو نابود کرد. حالا وقتش بود» (۵۸: ۱۵: ۰۱– ۰) و تصمیم به قتل امیر می‌گیرد.

روایت بعد، از دکتر کامبیز مطلق، روان‌کاوِ خانوادهٔ امیر: «شوک، ما روان‌شناسان بهش می‌گیم: کان‌وال‌ژن(convulsion)» (۳۳: ۰۳: ۰۰– ۰)، «در مورد مرگ یک انسان، سخت‌ترین چیز برای اطرافیان، برخورد با یک اتفاق ناگهانیه، شوک.» (۴۵: ۰۳: ۰۰– ۰)، «یک نابغهٔ دوست‌داشتنی و کاریزماتیک.» (۳۶: ۰۴: ۰۰– ۰)، «خودکشی، قتل یا تصادف. از نظر روان‌شناسی، همش می‌تونه در مورد شخصیت امیر اتفاق افتاده باشه» (۳۹: ۰۵: ۰۰– ۰) و در ادامه لحن دکتر مطلق عوض می‌شود و امیرِ نابغه به امیر ساده تغییر می‌یابد. عین کلام دکتر مطلق به این شرح است: «می‌خوام یه اعتراف بکنم. امیر به طرز ابلهانه‌ای ساده و پاک بود» (۳۶: ۵۶: ۰۰– ۰).

آخرین روایت مربوط به مرجان، منشی و زن صیغه‌ای امیر است: «یه رئیس واقعی بود» (۰۴: ۰۴: ۰۰– ۰)، «هیچ وقت احساس نکردم رئیسمه»(۱۷: ۰۴: ۰۰– ۰)، «یه آقا می‌گم یه آقا می‌شنوفی. خدا بیامرز به قول مامانمینا کمالاتی داشت که صدتا مرد یکیش نداره. ... لنگهٔ آقا امیر پیدا نمیشه» (۳۷: ۲۶: ۰۰– ۰) و به تدریج لحن (البته نه به شدت روایت‌های سایر شخصیت‌ها) عوض می‌شود: «صیغه‌اش که شدم، برگشت و گفت: الا و بالله بالا اومدن شکم تو کار نباشه. منو می‌گی غمباد گرفتم. رنگم شد مثلِ گچِ دیوار» (۲۸: ۰۶: ۰۱– ۰)، «وای خدای من دو ماهمه. به امیر آقا که گفتم، آدمِ به اون دل‌رحمی، نمی‌دونم چشش زده بودن، دعایی شده بود، یهو چشش شد کاسهٔ خون. آمپرش رفت رو صد. برگشت هر چی از دهنش در اومد به من گفت. اِنقَده تف و لعنت به امواتم فرستاد. اِنقَده تنمو لرزوند. به خونم تشنه شده بود. ... در رو کوبید به هم، قهر کرد رفت» (۰۶: ۰۸: ۰۱– ۰).

۱– ۳– ٤– ۷– نقیضه و آیرونی

به‌کارگیری تکنیک «آیرونی» نیز در فیلم مورد بررسی، تکرار زیادی داشته است؛ از جمله نمونه‌های استفاده شده، می‌توان به موارد زیر اشاره کرد:

اکبر: «شوهر بیچارهٔ مادمازل کوری [منظور اصغر]، کور آوُرده بود با این زن سِتوندنش از مقامات عالیه. می‌خواست ادای کبکُ دربیاره کلاغِ چاوزی(؟)! دون کیشوت[۱]می‌خوند سروانتس تو کارخونهٔ پشم‌ریسی» (۲۹: ۲۴: ۰۰– ۰). آیرونی موضوع در این‌جا است که تماشاگر انتظار ندارد اصغر با آن ادبیات سخیف و چاله‌میدانی‌اش که مشخص است سطح سواد بالایی نیز ندارد، در کارخانهٔ پشم‌ریسی، قادر باشد، رمان مهمی همانند دون کیشوت را بخواند. با توجه به مونولوگ‌های زیبا و اکبر، بعید هم نیست که اصغر صرفاً برای نشان دادن روشنفکری، تظاهر به خواندن رمان نماید.

حمید: «با امیر کارمون رو تو شرکت صادراتِ پشمِ شوهر زیبا شروع کردیم. ... در واقع تو اون شرکت، عینِ این فیلم‌های سیاه و سفید، هنوز با چرتکه حساب و کتاب می‌کردن. باسوادشون اکابر رو تموم کرده بود، رئیس رؤساشون هم به زبون آدمای صد سالِ پیشِ چاله میدون حرف می‌زدن» (۵۷: ۲۲: ۰۰– ۰) و ادامه می‌دهد: «کارمندا و رؤسای شرکت یهو چش باز کردن، دیدن شدن عینهو چارلی چاپلین‌هایی که تکنولوژیِ جدید داره قورتشون می‌ده. من و امیر هم شدیم همه‌کارهٔ شرکت. اما خُب اونا هم اون‌قدی حقوقشون بالا رفته بود که می‌گفتن گورِ پدرش، بزار قورت بده» (۰۱: ۲۴: ۰۰– ۰). آیرونی موضوع در این است که تماشاگر انتظار ندارد در عصر فن‌آوری، شرکتی وجود داشته باشد که همانند فیلم‌های سیاه و سفید که دیگر منسوخ شده، با وسایل محاسباتی ابتدایی و اولیه کار کند و کارکنان شرکت هم صرفاً حقوق و مزایا برایشان مهم بوده، به چیز دیگری اهمیت نمی‌دهند.

رضا: «امیر می‌گفت: پولدارها، پولدارتر می‌شن، بدبخت‌ها بدبخت‌تر. دیدم حرفِ حساب می‌زنه. یه چیزایی هم راجع‌به «تونه‌ها»[منظور توده‌ها] و «پرتقالی‌ها»[منظور پرولتاریا] و این جور چیزا می‌گفت که اوائل سر در نمی‌آوُردم. فکر می‌کردم پرتقال‌فروش‌های بدبخت، تو فصل‌هایی که پرتقال عمل نمیاد، چه کار باید می‌کردن؟ بعد گفت: پرتقالی‌ها یه دسته تشکیل دادن که ما هم برای مبارزه با پولدارها باید جزوشون بشیم. خُب شدیم. تو زندون فهمیدم که اونا اصلاً پرتغالی نیستن، پُرتو .. پروید.. پرتور .. [دوباره به تصور کشور با پورتوریکو(Puerto Rico) اشتباه می‌گیرد] خلاصه یه سری بدبخت بی‌چاره‌اند که من هم جزوشونم. امیر صد دفه بهم گفت که تو اسم اینا قاف نداره، ولی چه فرقی می‌کرد. مهم نبود. مهم این بود که پول‌دارها پولای ما رو ورداشته بودن ما هم پول‌مون رو می‌خواستیم» (۵۵: ۱۱: ۰۰– ۰). یکی از زیباترین آیرونی‌های مورد استفاده در فیلم، در این صحنه است که رضا به عنوان یک مبارز با شکل و اسامی گروه و هدفی که برای آن مبارزه می‌کند، حداقلِ آشنایی ندارد، و حتی قادر به تلفظ صحیح اسامی هم نیست.

---

[۱] دون کیشوت دِ لا مانْچا(Don Quixote de la Mancha) از شاهکارهای ادبیات جهان، اثر نویسندهٔ مشهور اسپانیایی میگل دِ سروانتس(Miguel de Cervantes) بوده که در اوائل قرن هفدهم انتشار یافت (فانی و دیگران، ۱۳۸۹/۸: ۲۸۸).

رضا از اتاق خود در هتل با قسمت بوفه، تلفنی تماس می‌گیرد و می‌گوید: «شبِ شکوفنده و بالنده‌تون به خیر. (از مِنو انتخاب می‌کند) این شماره شش. ژی ، ژیواگو با آناناس. (تلفن را قطع می‌کند و رو به دوربین) ژیواگو که دکتر بود» (۲۱: ۳۵: ۰۰– ۰). آیرونی موضوع در این است که انتظار نیست، ژیواگو که اسم یکی از شخصیت‌های رمان یا فیلم‌سنمایی بوده، نام دسر یا نوشیدنی باشد.

رضا: «امیر فهمیده بود که می‌خوایم حذفش کنیم. اون ناکسِ ری‌ویزویزک(؟) ما رو از صحنهٔ گیتی حذف کرد. من و رفقای دیگه رو لو داد، افتادیم حبس. اولش کج‌خُلقی کردیم، فایده نداشت. دیدیم این جوری یه عمر باید اون تو بمونیم، بعدن جنازه‌مون رو دست‌های پینه‌بستهٔ خلقِ ستمکِش باید بره. این بود که به رؤسا حال دادیم، خوش‌اخلاقی کردیم، هفتهٔ پیش آزادمون کردن. امیر هم احتمالاً جای دیگه حال داده بود. اون هم رفت دانشگاه» (۳۶: ۴۵: ۰۰– ۰). آیرونی موضوع، در کوتاه آمدن از آرمان‌ها و توجیه ساده‌لوحانهٔ آن است.

دکتر مطلق: «امیر برای پدرش که روزنامه رو سر و ته می‌خونده، از مارکس[۲]و مائو[۳]فَکت(fact) می‌آوُرده که دست از حروم‌خوری برداره و به راه چپ هدایت بشه. اما پدر امیر که تمایلی به تقسیم اموالش با همسایه‌هاش نداشته با امیر به تضاد می‌رسه و امیر با یک مشت عقده‌ای روانی از خونه فرار می‌کنه. خُب طبیعیه که از چنین آدمی نمیشه انتظار داشت که انیشتین[۴]یا فروید از کار دربیاد. همین که تبدیل به یک هانیبال لکترِ[۵]آدم‌خوار نشده من شخصاً باید از طرفِ خودم، استاد(اشاره به عکس فروید) و سایر همکاران ازش تشکر می‌کردم» (۴۹: ۱۳: ۰۰– ۰). آیرونی موضوع، در تلاش بیهوده و بی‌سرانجام امیر در تبلیغات حزبی در محیط خانوادهٔ غیرمستعد برای این‌کار و تحلیل سطحی و شبه‌روشنفکرانهٔ دکتر مطلق، است.

دکتر مطلق: «زیبا خیلی وقته که بیمار منه. از همون موقعی که دستیار اون دکترِ خِرِفت بودم که فکر می‌کرد فروید یک آدم منحرف بوده. بعد از این که خودِ اون مردک رو به جرمِ کودک‌آزاری انداختن زندان، من مطب زدم و مشغول کار رو تئوریم شدم» (۴۴: ۲۹: ۰۰– ۰). آیرونی موضوع در این است که تماشاگر انتظار ندارد، دکتری که منتقد فروید به دلیل عدم رعایت اخلاقیات، بوده است، خود دست به کار غیراخلاقی کودک‌آزاری بزند.

توصیه‌های دکتر مطلق به عنوان یک روان‌کاو به بیماران خود نیز، بسیار آیرونی‌دار است: «یه بیمار داشتم که تو همین گذرِ سنت به تجدد سه نفر رو کشته بود و به شدت دچار عذاب وجدان شده بود. خیلی تلاش کردم که بهش بفهمونم این قتل‌ها چقدر تو زندگیش مفید بوده. وقتی بالاخره فهمید از خوشحالی می‌خواست پرواز کنه. بعد از سه روز واقعاً پرواز کرد. از طبقهٔ بیست و هفتمِ آتی‌ساز» (۴۱: ۴۸: ۰۰– ۰). آیرونی موضوع در این است که انتظار نیست که دکتر روان‌کاو، جنایت کسی را این‌چنین توجیه و به او توصیه‌های غلط نماید.

۱– ۳– ٤– ۸– فروپاشی فراروایت‌ها(روایت‌های اعظم)

تقریباً مهم‌ترین تکنیکی که فیلم بر آن تکیه دارد، این تکنیک است و به طور خلاصه می‌توان گفت، اساس فیلم مورد بررسی بر پایهٔ پاره‌روایت‌ها قرار دارد؛ پاره‌روایت‌های متعدد و متکثری که اغلب متضاد و ضد و نقیض هستند و گاه بیننده را در فهم و دنبال‌کردن داستان با سختی مواجه می‌سازند. شخصیت اصلی فیلم، امیر است که داستان حول محور او شکل می‌گیرد. جالب آنکه این شخصیت، کمترین حضور فیزیکی را در فیلم دارد و صرفاً در دو صحنهٔ آن حضور پیدا می‌کند، که در یک صحنه از دقایق

---

[۱] منظور رمان دکتر ژیواگو(Dr Zhivago) اثر نویسندهٔ روس بوریس پاسترناک(Boris Pasternak) که در سال ۱۹۵۷ در ایتالیا منتشر و در سال ۱۹۵۸ برندهٔ جایزهٔ نوبل ادبیات شد. این رمان نومیدی و سرخوردگی پزشک و شاعری با نام ژیواگو را از انقلاب روسیه شرح می‌دهد. در سال ۱۹۶۵ کارگردان مشهور انگلیسی، دیوید لین(David Lean) از روی این کتاب، فیلمی به همین نام ساخت (فانی و دیگران، ۱۲۱:۱۳۸۹/۸) و (فانی و دیگران، ۶۴۶:۱۳۸۹/۱۴).

[۲] کارل مارکس(Karl Marx) فیلسوف، اقتصاددان و انقلابی آلمانی و بنیادگذار مارکسیسم و کمونیسم جدید (فانی و دیگران، ۱۳۸۹/۱۴: ۷۴۴).

[۳] مائو تسه‌تونگ(Mao Zedong) فیلسوف سیاسی، رهبر انقلاب کمونیستی و حزب کمونیست چین (فانی و دیگران، ۱۳۸۹/۱۵: ۱۵۱).

[۴] آلبرت آینشتین(Albert Einstein) فیزیک‌دان آلمانی‌تبار آمریکایی که نظریه‌هایش دربارهٔ نسبیّت، درک بشر را از ماده، فضا و زمان دگرگون کرد (فانی و دیگران، ۱۳۸۹/۳: ۵۴۶).

[۵] هانیبال لکتر(Hannibal Lecter) شخصیتی داستانی در سری رمان‌های دلهره‌آور توماس هریس(Thomas Harris). فیلم سکوت بره‌ها(Silence of the Lambs) نیز به کارگردانی فیلم‌ساز آمریکایی جاناتان دمی(Jonathan Demme) با بازی آنتونی هاپکینز(Anthony Hopkins) در نقش این قاتل زنجیره‌ای(دکتر هانیبال لکتر) بر این اساس ساخته و در سال ۱۹۹۱ به نمایش درآمده است (فانی و دیگران، ۱۳۸۹/۹: ۷۷۷).

[۶] مجتمعی مسکونی با برج‌های متعدد و مرتفع که در شمال غربی شهر تهران واقع شده است.

آغازین فیلم، به صورت کوتاه و ناشناس است و در صحنهٔ آخر فیلم است که به معرفی خود و گره‌گشایی از داستان فیلم می‌پردازد. داستان فیلم نیز به وسیلهٔ هفت نفر به شرح زیر روایت می‌شود. روایت‌های راویان که به صورت تک‌گویی و مونولوگ ادا می‌شود، هیچ اساس و پایگاه محکمی زیر پای بیننده قرار نمی‌دهد و همان‌گونه که در قسمت «تناقض» توضیح دادیم، بیننده نه تنها نمی‌تواند به راویان اعتماد کند، بلکه به‌تدریج که داستان فیلم به جلو می‌رود، تناقض و کذب گفتار آنان نیز بر ملا می‌گردد.

داستان فیلم را هشت راوی روایت می‌کنند. جالب آنکه فیلم، فاقد هر گونه گفت‌وگو(دیالوگ) بوده، کل فیلم متشکل از یکصدونود وشش تک‌گویی(مونولوگ) است که به ترتیب حضور راویان در فیلم به تفکیک زیر از سوی هر یک از آنان گفته می‌شود:

زیبا(همسر امیر با بازی نیکی کریمی): وی در کل فیلم سی‌وهشت تک‌گویی(مونولوگ) را در سی‌وهشت صحنهٔ فیلم اجرا می‌نماید، و صراحتاً به قتل امیر اعتراف می‌کند: «من یک قاتلم» (۱۶: ۱۲: ۰۱– ۰).

اکبر(شریک امیر با بازی خسرو شکیبایی): وی در کل فیلم سی‌وچهار تک‌گویی(مونولوگ) را در سی‌وچهار صحنهٔ فیلم روایت می‌کند، و در دو صحنهٔ فیلم دربارهٔ قتل امیر می‌گوید: «من کشتم اون بنده‌خدا رو» (۴۱: ۱۲: ۰۱– ۰).

عسل(دختر ناتنی امیر با بازی الناز شاکردوست): وی در کل فیلم هیجده تک‌گویی(مونولوگ) را در هیجده صحنهٔ فیلم می‌گوید، و اقرار به قتل امیر نیز می‌کند: «چرا که نه، بابا امیرم رو من کُشتم» (۳۴: ۱۲: ۰۱– ۰).

حمید(همکار و همکلاس و صمیمی‌ترین دوست امیر با بازی امین حیایی): وی در کل فیلم بیست‌وپنج تک‌گویی(مونولوگ) را در بیست‌وپنج صحنهٔ فیلم اجرا می‌نماید، و به قتل امیر اعتراف می‌کند: «امیر رو من کُشتم» (۰۲: ۱۲: ۰۱– ۰).

رضا(هم‌محله‌ای و رفیقِ قدیمی امیر با بازی آتیلا پسیانی): وی در کل فیلم بیست‌وپنج تک‌گویی(مونولوگ) را در بیست‌وپنج صحنهٔ فیلم روایت می‌کند، و به طور صریح به قتل امیر اعتراف می‌کند: «کشتمش» (۱۱: ۱۲: ۰۱– ۰).

دکتر کامبیز مطلق(روان‌کاو خانوادهٔ امیر با بازی محمدرضا شریفی‌نیا): وی در کل فیلم سی‌ودو تک‌گویی(مونولوگ) را در سی‌ودو صحنهٔ فیلم حکایت می‌کند، و به طور زیرکانه‌ای در مورد قتل امیر می‌گوید: «البته نمی‌شه اسمش رو قتل گذاشت، ولی من حاضرم به خاطر علم، مسؤولیت این قضیه رو به عهده بگیرم» (۲۱: ۱۲: ۰۱– ۰).

مرجان(منشی و همسر صیغه‌ای امیر با بازی مهناز افشار): وی در کل فیلم بیست‌ودو تک‌گویی(مونولوگ) را در بیست‌ودو صحنهٔ فیلم روایت می‌کند، و صراحتاً به قتل امیر اعتراف می‌کند: «وای خدا! من امیر آقا رو کُشتم» (۴۵: ۱۲: ۰۱– ۰). با مشاهدهٔ زمان اعتراف هر یک از راویان هفت‌گانه به قتل امیر به شرح فوق، نکتهٔ قابل ملاحظه‌ای استنباط می‌گردد، و آن اینکه کلیهٔ این اعترافات در ثانیه‌های مختلفِ دقیقه هفتادودوم فیلم صورت پذیرفته، که بر اساس آن می‌توان گفت که این ابتکار هوشمندانه، در به وجود آوردن عامل تردید و عدم اطمینان در بیننده که از مشخصات ادبیات و سینمای پسامدرن است، از عوامل زیبایی و موفقیت فیلم در به تصویر کشیدن فیلمی پسامدرنی است.

امیر(شخصیت اصلی فیلم با بازی علی مصفّا): همان‌گونه که گفتیم، وی کمترین حضور را در فیلم دارد و دو تک‌گویی(مونولوگ) را در کل فیلم ادا می‌کند. در تک‌گویی اول وی که در دقایق اولیهٔ فیلم و قبل از ظاهر شدن نام فیلم در تیتراژ و به صورت شخصیتی ناشناس و معرفی نشده تا پایان فیلم، گفته می‌شود، شک بیننده را در کشته شدن امیر قوت می‌بخشد. وی می‌گوید: «امیر صبح زود از زن و بچه‌اش خداحافظی کرد، رفت شمال سمت کارخونه‌اش. بعد جسدش رو تو ماشین سوخته‌اش پیدا کردند. صورتش البته اصلاً قابل شناسایی نیست، اما ظاهراً همهٔ نزدیکانش تأیید کردند که جنازه، جنازهٔ امیره. علت سقوطش توی دره می‌گن نامشخصه. امیر کشته شده، این چیزیه که ظاهراً همه در موردش توافق دارند» (۴۸: ۰۵: ۰۰– ۰). در آخرین صحنه و تقریباً آخرین قسمت تک‌گویی فیلم و بر خلاف تصور همهٔ راویان که فکر می‌کنند امیر به دست آنان کشته شده است و در کمال تعجب بیننده، می‌گوید: «... لازمه که بگم من کی‌ام؟ من امیرم. زنده‌ام. سازم هم کوکه» (۳۴: ۳۱: ۰۱– ۰) و تیتراژ پایانی فیلم، نمایش داده می‌شود.

۲– جمع‌بندی

در پایان بررسی فیلم چه کسی امیر را کشت؟، به جمع‌بندی تکنیک‌های رمان‌های پسامدرنِ به کار گرفته شده در این فیلم در قالب جدول زیر می‌پردازیم:

جدول ۱- جمع‌بندی

ردیف	تکنیک مورد استفاده در رمان‌های پسامدرن	مورد استفاده در فیلم چه کسی امیر را کشت؟
۱	بینامتنیت	استفاده شده است.
۲	محتوای وجودشناسانه	استفاده شده است.
۳	بی‌نظمی زمانی در روایت رویدادها	مصداق نداشته است.
۴	تقلید (اقتباس)	مصداق نداشته است.
۵	از هم‌گسیختگی	مصداق نداشته است.
۶	تداعی نامنسجم اندیشه‌ها	استفاده شده است.
۷	پارانویا	استفاده شده است.
۸	دور باطل	مصداق نداشته است.
۹	اختلال زبانی	مصداق نداشته است.
۱۰	تناقض	استفاده شده است.
۱۱	جابه‌جایی	مصداق نداشته است.
۱۲	عدم انسجام	مصداق نداشته است.
۱۳	فقدان قاعده	مصداق نداشته است.
۱۴	زیاده‌روی	مصداق نداشته است.
۱۵	نقیضه و آیرونی	استفاده شده است.
۱۶	فروپاشی فراروایت‌ها (روایت‌های اعظم)	استفاده شده است.
۱۷	آشکارسازی تصنع	مصداق نداشته است.
۱۸	حضور نویسنده در داستان	مصداق نداشته است.
۱۹	مرگ اقتدار مؤلف	مصداق نداشته است.
	تعداد کل تکنیک‌های مورد استفاده در این فیلم	هفت تکنیک

۳– نتیجه‌گیری

بررسی‌های انجام شده در این پژوهش، حاکی از این است که تفاوت قابل ملاحظه‌ای بین مشخصه‌های آثار پسامدرن در ادبیات و سینما وجود ندارد؛ لیکن باید مختصات صنعت سینما و استفاده از روایت تصویری(زبان دوربین فیلم‌برداری) و شنیداری و تمهیدات موجود در این صنعت (همانند گریم، جلوه‌های ویژهٔ بصری و...) را در بررسی‌ها در نظر گرفت. به عبارت دیگر، اگرچه تقریباً تمامی تکنیک‌های رمان پسامدرن، قابلیت به‌کارگیری در سینما را دارد، لیکن باید تفاوت ماهوی ادبیات نوشتاری و تصویری را مدّ نظر قرار داد. به عنوان مثال، اگر در تکنیک «بینامتنیت» در رمان‌های پسامدرن از آثار مکتوب قبلی استفاده می‌شود، این تکنیک در سینما، عمدتاً با توجه به آثار سینمایی قبلی مورد استفاده قرار می‌گیرد یا در صنعت سینما، نشان دادن دوربین فیلم‌برداری یا گریم کردن در صحنهٔ فیلم از موارد بارز نشان دادن تکنیک «آشکارسازی تصنع» است که قطعاً در رمان‌های پسامدرن به طریق دیگری انعکاس می‌یابد.

منابع

اسنودن، روث. (۱۳۹۳). یونگ. مفاهیم کلیدی، ترجمهٔ: افسانه شیخ‌الاسلام‌زاده، چاپ اول، تهران: عطائی.
امید، جمال. (۱۳۸۹). فرهنگ فیلم‌های سینمای ایران(۱۳۸۸–۱۳۷۸)، ج چهارم، چاپ اول، تهران: نگاه.

آوه‌یان، الیزابت‌میلر، فرانک و رودریگز، رابرت (تهیه‌کننده)؛ میلر، فرانک و رودریگز، رابرت (کارگردان). (۲۰۰۵). «شهرگناه». [پروندهٔ تصویری]، بازیابی شده از: http://dibamovie.me

داگلاس، آلفرد. (۱۳۸۴). یی چینگ یا کتاب تقدیرات. ترجمهٔ سودابه فضائلی، چاپ دهم. تهران: ثالث.

دانشفر، بهروز. (۱۳۷۲). فرهنگ جهانی فیلم. چاپ اول، تهران: ناشر- مؤلف.

رزاق‌کریمی، مرتضی (تهیه‌کننده)؛ کرم‌پور، مهدی (کارگردان) (۱۳۸۴). چه کسی امیر را کشت؟، [پروندهٔ تصویری]، بازیابی شده از: http://Iranproud.com

شکسپیر، ویلیام. (۱۳۹۶). رومئو و ژولیت. ترجمهٔ: ابوالحسن تهامی، چاپ اول، تهران: نگاه.

فانی، کامران و دیگران. (۱۳۸۹). دانشنامهٔ دانش گستر، هیجده جلدی، چاپ اول، تهران: مؤسسهٔ دانش‌گستر روز.

کوش، سلینا. (۱۳۹۶). اصول و مبانی تحلیل متون ادبی. ترجمهٔ حسین پاینده، چاپ اول، تهران: مروارید.

نصیری‌فر، حبیبا.... (۱۳۸۰). ترانه‌ها و آهنگ‌های جاودانه، همراه با نُت، چاپ اول، تهران: ثالث.