Archive of SID

بررسی تحول روایت: از روایت کلاسیک تا روایت پست‌مدرن

فرزان سجودی[1*]، فائزه رودی[2]

۱. دانشیار گروه زبان‌شناسی، دانشگاه هنر، تهران، ایران
۲. دانش‌آموختهٔ کارشناسی ارشد، فلسفهٔ هنر، دانشگاه هنر، تهران، ایران

دریافت: ۸۹/٦/۱٤ پذیرش: ۸۹/۱۱/٤

فصلنامهٔ پژوهش‌های زبان و ادبیات تطبیقی
د ۱، ش ٤، زمستان ۱۳۸۹

چکیده

این بررسی از دوران باستان آغاز شده است و تا دوران پست‌مدرن ادامه دارد. در یک تقسیم‌بندی کلی، به بررسی روایت‌های کلاسیک، مدرن و پست‌مدرن از عالم پرداخته شده است. این تقسیم‌بندی به این معنا نیست که با ظهور تفکر و هنر مدرن، تفکر و هنر کلاسیک و با ظهور تفکر پست‌مدرن، هنر و تفکر مدرن و کلاسیک به‌کلی به فراموشی سپرده شده است. این ایده امری نامعقول است و با دستاوردها و دیدگاه‌های پست‌مدرن در تضاد به نظر می‌رسد.

هدف اصلی در پژوهش حاضر روشن‌سازی تحول روایت و به‌ویژه جایگاه سوژه از آغاز دوران باستان تا دورهٔ پست‌مدرن است. در این مقاله کوشیده‌ایم تحول‌های روایت را همراه با مصداق‌های زبانی و هنری آن بررسی کنیم و نشان دهیم که چگونه روایت‌های زبانی و هنری، از دیرباز تاکنون دستخوش تغییر شده‌اند.

واژگان کلیدی: روایت، فلسفه، کلاسیک، مدرن، پست‌مدرن.

۱. مقدمه

برای سده‌های متمادی نظریهٔ روایت بر بستری فلسفی کمابیش بر این منوال بوده است که فیلسوفان، روایت را گزارش مطابق واقع قلمداد می‌کرده‌اند. این در واقعیت نوعی همخوانی با دیدگاه‌های دیگری داشته است که در بخش‌های دیگر فلسفه مانند شناخت‌شناسی در جریان

* نویسندهٔ مسئول مقاله: Email: sojoodi@art.ac.ir
آدرس مکاتبه: تهران، خیابان شهید مفتح، خیابان شهید شیرودی، خیابان ورزنده ـ پلاک ۱٦، دانشکدهٔ سینما و تئاترِ دانشگاه هنر.

www.SID.ir

Archive of SID

بوده است. همان‌طورکه در شناخت‌شناسی، شناخت مطابق واقعیت و عینی شمرده می‌شد، بازگویی و گزارش این شناخت نیز گزارشی مطابق واقعیت خوانده می‌شد. در هنرهایی چون نقاشی، مجسمه‌سازی، ادبیات و... این نوع شیوهٔ روایت نسخه‌برداری خوانده می‌شود. تقلید یا نسخه‌برداری از زمان افلاطون موردتوجه بوده است، بدین ترتیب چارچوب کلی این دیدگاه که سابقهٔ آن به افلاطون و ارسطو باز می‌گردد، هنر را کمابیش روایتی می‌شمارند که مطابق واقعیت است یا در تلاش است تا به آن دست یابد. این درک از روایت تقریباً با شیوه‌های هنری واقع‌گرایی که در طی این سده‌ها در جریان بوده است، همخوانی دارد و هنری که آن را تحت‌عنوان هنر کلاسیک می‌شناسیم، محصول این نوع از شناخت عالم است.

با ظهور دکارت و گسترش اندیشه‌های او در هنر مدرن انسان، سوژه و ذهن اهمیت ویژه یافت. در واقع شاهد نوعی گذر از عین به ذهن هستیم. همهٔ چیزهایی که انسان می‌بیند و حس می‌کند، متعلق به هنر اوست و همه موضوع هنر او قرار می‌گیرد. دریافت‌های شخصی ویژگی هنری است که آن را به عنوان هنر مدرن می‌شناسیم. رمان در این دوره شکل می‌گیرد و روایت خوشی‌ها و ناخوشی‌های انسان موضوعِ آن است. در همین دوران است که شاهد تجربه‌هایی هستیم که در دوران پست‌مدرن نهادینه و از ویژگی‌های اصلی می‌شود، گویا یک راوی به چند راوی شکسته می‌شود. نظریهٔ چشم‌انداز باوری نیچه[1] آغاز چنین فرایندی است.

در هنر پست‌مدرن دستاوردهای هنر مدرن گسترش پیدا می‌کند، برای نمونه در نظریهٔ چشم‌انداز باوری نیچه صحبت از یک واقعیت است که می‌توان از چشم‌اندازهای متفاوت بدان نگریست، اما در دوران پست‌مدرن هریک از این چشم‌اندازها خود، یک واقعیت‌اند و واقعیت به معنای یکّه و یگانهٔ آن متلاشی و تکثیر می‌شود؛ به بیان دیگر هنرمند واقعیت را ایجاد می‌کند.

به نظر می‌رسد روایت جانمایهٔ هرگونه هنری است. همهٔ هنرها از نقاشی و تندیس‌سازی تا شعر و داستان‌گویی و نمایش و سینما هریک به گونه‌ای به کار روایت جهان یا بخش‌ها و زاویه‌هایی از آن مشغول‌اند. در این مقاله سعی کرده‌ایم به پرسش‌های زیر پاسخ دهیم.

جایگاه سوژه در عبور از روایت کلاسیک به مدرن و سپس پست‌مدرن چه تغییری کرده است؟

مهم‌ترین تحولات روایت در باب گفتمان زبانی و هنری چیست؟

---

1. Friedrich Nietsche(1844-1900)

www.SID.ir

Archive of SID

۲. تفکر کلاسیک و روایت کلاسیک

از دیرباز تاکنون نسخه‌برداری و بازنمایی عالم واقع از ویژگی‌های تمامی هنرهاست. درواقع هنرمندان در هنر خود برآنند که روایتی از عالمِ واقع ارائه دهند. با این وجود نسخه‌برداری در دوره‌ای از زمان ویژگی بارزِ آن هنرها بود و در دوره‌هایی دیگر دستخوش تغییراتِ بسیاری شد. بازنمایی و نسخه‌برداری ویژگیِ بارز هنرهایی است که کم‌وبیش با عنوان کلاسیک شناخته می‌شوند، واقع‌گرایی و تلاش برای هرچه بهتر بازنمودن عالم در آثار هنری این دوره به‌خوبی نمایان است؛ به‌طوری‌که از روی این آثار می‌توان به ویژگی‌های مکانی، نوع پوشش و نوع فرهنگِ هنرمند پی برد. افلاطون نخستین فیلسوفی است که بحث نسخه‌برداری، تقلید و محاکات را به دقت بررسی کرده است و نظریات او در این مورد تا سده‌های بسیاری موردتوجه بوده است.

اولین گروه از هنرمندان که با چوب نظریهٔ نسخه‌برداری از مدینهٔ فاضله رانده شدند و مورد سرزنش افلاطون قرار گرفتند، شاعران‌اند. تفکیک میان نگرش فلسفی و نگرش هنری به جهان و برتر شمردن روایت عقلی- فلسفی، روایت شاعران را در مرتبه‌ای فروتر قرار می‌دهد بنا بر شایع‌ترین تفسیر از نظریهٔ مثل افلاطون، عالمی به معنای مکانیِ آن جدا از عالم محسوس هست که متعلقات آن دستخوش تغییر و دگرگونی نمی‌شود؛ حال آن‌که متعلقات عالم محسوس نه‌تنها دستخوش تغییرند، بلکه از خود وجودی ندارند و تنها روگرفت و سایه‌هایی از عالم مثل هستند.

افلاطون در رسالهٔ مهمانی[1] معتقد است که دل‌بستن به زیبایی از یک تن زیبا آغاز می‌شود، پس از آن دل‌بستن به تن‌های زیبا است و از تن‌های زیبا به دانش زیبا و در نهایت در این سیر صعودی به خودِ زیبایی می‌رسد که ایدهٔ زیبایی است.

رافائل در نامه‌ای که در سال ۱۵۱٦ به کاستیلیونه[2] نوشت، می‌گوید:

> برای آنکه زن زیبایی را نقاشی کنم باید زنان زیبای بسیاری را ببینم و این در شرایطی است که تو باشی و در انتخاب به من کمک کنی، ولی از آنجا که شمار زنان زیبا بسیار اندک است و شمار داوران و زیباشناسان از آن هم کمتر، از ایده‌ای که به ذهن خودم می‌رسد بهره می‌گیرم (آن شپرد، ۱۳۷۵: ۱۲).

رمان‌ها و قصه‌ها و حکایت‌های قدیمی و بسیاری از رمان‌های قرن نوزده نیز این ویژگی

1. symposion
2. Castiglion

www.SID.ir

Archive of SID

را دارند. «داستان برج‌های بارچستر[1] اثر آنتونی ترالپ[2] (۱) به عنوان بازنمونه واقع‌گرایانه زندگی در یک شهر اسقف‌نشین قرن نوزدهم انگلستان شهرت دارد» (همان: ۸). همچنان که با دیدنِ گاریِ یونجه[3] اثر جان کانستبل[4] (۲) «بدون اینکه مجذوب جزئیات شویم، ممکن است بی‌درنگ بگوییم باید جایی در انگلستان باشد» (همان: ۷).

مسئلهٔ دیگر این است که ممکن است بازنمایی بر قرارداد[5] دلالت کند.

> در هنر اروپای غربی قرار و رسم بر این است که شخصیت‌هایی که حلقه‌های طلایی بر گرد سر دارند، بازنمای قدیسینی هستند که اکلیل مقدس سر می‌کنند. البته قدیسان ممکن است نشانه‌های خاص دیگری داشته باشند. برای مثال، عقاب علامت مخصوص یوحنای حواری و شیر علامت مخصوص مرقس حواری است. هرکس از این سنت‌ها و قراردادها بی‌اطلاع باشد، بسیاری از آثار قرون وسطی و رنسانس را به غلط تعبیر خواهد کرد (همان: ۱۷).
>
> و درنهایت نکته‌ای که دربارهٔ این دوره حائز اهمیت است، نادیده گرفتنِ «فرد» است. زیبایی‌شناسی کلاسیک هیچ دریافتی از فرد ندارد و می‌کوشد هرگونه حقیقت و زیبایی را در کل نشان دهد، و فرد و کل را در مفاهیم تجریدی صرف حل کند. امری که بعدها در دورهٔ جدید و با ظهور دکارت[6] اتفاقاً در مرکز توجه قرارمی‌گیرد (کاسیرر، ۱۳۷۲: ۳۵٦)؛

این به این معنی است که در زیبایی‌شناسی کلاسیک یک نمونهٔ تیپیک، زیبا دیده می‌شود، زیرا نمونهٔ تیپیک، تجلی ایدهٔ افلاطونی آن چیز است. زیبایی‌شناسیِ امر تیپیک را ساموئل جانسون (۱۷۵۹) چنین بیان می‌کند:

> کار یک شاعر [خوب] بررسیِ ویژگی‌های نوعی است، نه ویژگی‌های فردی. تأکید بر خصوصیات عمومی و جلوه‌های تکرار شونده است. در آن زمان شکسپیر را به جهت کلیاتی که دربارهٔ آن سروده بود تحسین می‌کردند، نه به جهت فردیت امور در آن‌ها (بازرگانی،۱۳۸۱: ۲۳۵).

در تمام دوران هزارسالهٔ قرون وسطی، تفکر افلاطونی از طریق آگوستین و در پایان آن ترویج افکار ارسطویی از طریق آکوینی حاکم بود. ویژگی اصلی این دوران که همه بر آن متفق‌القولند، حاکمیت کلیسا و آموزه‌های آن بود؛ بدین معنا که تنها روایت‌های معتبر و قابل قبول، روایت‌هایی مبتنی بر آموزه‌های کشیشان، اناجیل و تفکرات کلیسایی بود. اگر هنری

---

1. Barchester Towers
2. Anthony Trollope (1822-1815)
3. The Hay Wain
4. John Constable(1776-1873)
5. convention
6. Rene Descartes(1596-1650)

www.SID.ir

Archive of SID

روایتی غیردینی- مسیحی داشت، محکوم و راوی آن مجازات می‌شد؛ بـه بیـان دیگـر اگـر در زمان افلاطون شاعران از مدینهٔ فاضله به بهانهٔ دوری از حقیقت و روایت‌هـای کژوکـوژ طـرد می‌شدند، در عالم نظر، در قرون وسطی دستیازی بـه روایـت‌هـای کژوکـوژ بـا بـدترین نـوع مجازات همراه بود؛ از این‌رو این دوران به شب طویل هزارساله تعبیر می‌شود. این امر نتیجـهٔ طبیعی نگرش افلاطونی است. اگر قائل به گونه‌ای مقارنـه میـان دیـن‌هـای ابراهیمـی بـه‌ویـژه مسیحیت با سنت افلاطونی باشیم، مجازات روایت‌های نادرست از جهـان، نتیجـهٔ همـان طـرد اولیه در دستگاه افلاطونی است، یعنی ما یک روایت درست از جهان داریـم کـه همـان روایـت رسمی مسیحی است که منشأ آن همان لوگوس است و هرگونه ترسیم و توصـیف نادرسـت، در مقایسه با آن اصل روایت رسمی مسیحی، مستوجب مجازات است. مدینهٔ فاضلهٔ افلاطـون که در زمان خودش تنها صورتی نظری داشت و فقط در حد یک نظریه مطـرح شـده بـود، در قرون وسطی، صورت واقعیت به خودش می‌گیرد؛ یعنی یک الگویی که مثل را کـشف کـرده و به شناخت دقیقش مطابق عقل نائل آمده است، هیچ‌گونه روایت دیگری را تاب نمی‌آورد.

به عبارت دیگر:

> در قرون میانه، هنر و ادبیات مسلط و مطلوب و محبوب، هنـر و ادبیـات مـسیحی بـود. تـصور عموم بر آن بود که آن‌ها ملهم از جانب خداوندند. آن هنر و ادبیات و بـه طـور کلـی آن شـیوهٔ زندگی، آن جهانی می‌نمود (بردول، ۱۳۸۵: ۲۲۱).

اما کم‌کم دوران نوینی آغاز شد که روایت‌های خداباورانه به روایت‌های انسان‌باورانه تغییر یافت.

> در عصر کلاسیک انسان سازندهٔ اصلی، خلاق اصلی و یا خداوند نبود، بلکه بـه عنـوان موضـع توضیح، تنها یک سازنده و خلاق بود. جهانی آفریدهٔ خداوند وجود داشت کـه بـه‌خـودی خـود موجود بود. نقش انسان توضیح نظم جهان بود.... نقش اندیـشمند [یعنـی انـسان] ایـن بـود کـه توصیفی دسـت‌دوم از نظمـی کـه پیـشاپیش وجـود داشـت، بـه دسـت بدهـد. وی نـه جهـان را می‌آفرید و نه مالاً نشانه‌های بازنمایی آن را. وی تنها زبانی مصنوعی و منظومـه‌ای قـراردادی از نشانه‌ها ساخته بود. اما محتوای معانی این زبان و منظومه را انسان ایجاد نمی‌کرد.... .بـرای انسانِ شناسنده به‌عنوان حیوانی ناطق و عاقل [تنها] در رأس سلسله‌مراتـب مخلوقـاتِ خداونـد جایی وجود داشت (دریفوس و رابینو، ۱۳۸۲: ۸٦-۸۷)،

اما جایی برای انسان به عنوان فاعل شناسنده و موضوع موردشناسایی نبود.

www.SID.ir

Archive of SID

۳. تفکر مدرن و روایت مدرن

از زمان افلاطون و ارسطو تا اندکی پیش از دوران مدرن، سوژه و فردیت در هنرها اهمیت نداشت و تنها امر مهم، بازنمایی عالم واقع به بهترین شکلِ آن بود. اما از دهه‌های پایانی قرن شانزدهم کم‌کم نگرش سوژه‌محور شروع به و ریشه دواندن کرد. نمونهٔ خوبی که این گذر از عین به سوژه را نشان می‌دهد، تابلو ندیمه‌ها[1] اثر بلازکز[2] است. به تحلیل فوکو این اثر همزمان که بازنماییِ کلاسیک را نشان می‌دهد، اشاره به این موضوع دارد که چگونه عصر کلاسیک ظهور انسان را نیز پیش‌بینی می‌کند. نقاش که تاکنون تنها آثارش و روایتش از عالم قابل‌رویت بود، اینک با حضور خود در این نقاشی حضور سوژه و ظهور انسان را اعلام می‌کند. در واقع نقاش با ظهور خود در نقاشی با همان ژستی که قرار است نقاشی را بکشد (به توصیف فوکو قدری عقب‌تر از پرده در حال نگاه‌کردن به الگوی خویش، دستی که قلمو را گرفته به سمت چپ به سوی جارنگی خمیده) دیده‌شدن سوژه و فرد را اعلام می‌کند؛ فردی که در نوعِ ارسطویی دوران کلاسیک محو و گم بود. فردی که با من هستمِ دکارت، هستی خود را اثبات کرد.

دیگو ولازکز، ندیمه‌ها، ۱٦٥٦، موزهٔ پرادو، مادرید

1. Las Meninas
2. Velazquez

www.SID.ir

Archive of SID

با نزدیک‌شدن به انتهایِ شبِ طویلِ هزارسالهٔ قرون وسطی و پس از آن با ظهور دکارت در موج فلسفی‌ای که پس از او به راه می‌افتد، میان ذهن و ماده تمایز قائل می‌شوند و این دو را به عنوان دو جوهر جداگانه می‌شناسند؛ اگر چه پیش از این نیز این تفکیک وجود داشت. تفاوت تفکیک دکارتی با سده‌های میانه و دوره‌های پیش‌تر در آن است که دکارت از ذهن آغاز می‌کند و به عین می‌رسد، در حالی‌که در دوره‌های پیشین از عین به ذهن می‌رسیدند. همهٔ فلاسفه پس از دکارت به نوعی تحت‌تأثیر نظریهٔ معرفتی «می‌اندیشم، پس هستم»[1] او قرار گرفتند. در دورهٔ جدید خرد اهمیتی ویژه دارد و روایتی موردتوجه است، بلکه روایتی عقلانی باشد. برخلافِ دوره‌های پیشین دیگر حاکمیت با کلیسا و دین نبود که با ذهن، عقلانیت و در نهایت برآمدن سوژه بود. برای نمونه:

> اگر بینوایان هوگو را به عصر دکارت ببریم، فاقد آن اهمیتی می‌شود که از روزگار هوگو به بعد داشته است. ژاور آدم وظیفه‌شناسی است و دقیقاً به وظایف خود عمل می‌کند و هیچ‌چیز منفی در او نیست. می‌توان به او افتخار کرد و پرتره‌اش را جاودانه کرد. در این فضا خودکشی ژاور کاملاً نامفهوم باقی می‌ماند. منتقدین دکارتی، این صحنه را تأیید نخواهند کرد. ژان والژان در صحنه‌ای که با نقره‌های دزدیده‌شده در پیش کشیش ایستاده است، تجسم بی‌خردی و نادانی است. او زشتیِ مجسم است. منتقد دکارتی پیشنهاد خواهد کرد نقش کشیش حذف شود. در عصری که کلیسا گالیله را به جرم دانش او محاکمه و محکوم کرده بود، یک کشیش نمی‌توانست تجلی زیبایی باشد. او به‌جای کشیش فیلسوف خواهد گذاشت که به‌جای محبت و همدردی با دزد بی‌خرد، خطابهٔ غرایی در ذم دزدی و قدرناشناسی و جهل و نادانی ایراد خواهد کرد. او احتمالاً کل صحنه را تغییر خواهد داد، به گونه‌ای که ژان والژان از فیض دانایی و فضیلتِ فیلسوف، سرانجام راه رستگاری را خواهد یافت و از تاریکخانهٔ بی‌خردی خواهد رست. منتقد دکارتی، رمان بینوایان را فاقد بحث‌های جامع و مانع خواهد یافت. در این رمان جای فیلسوفی که جوانان را راهنمایی کند و دانشمند خستگی‌ناپذیری که الگوی عملی و اخلاقی باشد برای تودهٔ عوامی که آگاهی ندارند، خالی است (بازرگانی، ۱۳۸۱: ۳۳۸-۳۳۹).

درواقع در فضایی که با تفکرات دکارت شکل می‌گیرد، «خرد در کانون زیبایی است.... اوجِ هنر در خردستایی عبارت است از نمایشِ اوجِ تقارن و توازن و هم‌آهنگی، یعنی همهٔ آن جنبه‌هایی که به خرد نسبت داده می‌شود» (همان: ۲۲۹).

مقام مابعدالطبیعه از دکارت به بعد مدام در حال نزول بوده است. فیلسوفان انگلیسی آن را

1. Cogito Ergo Sum

www.SID.ir

Archive of SID

کنار گذاشتند. هابز[1] و سپس لاک[2] و مشخصاً هیوم به دریافت‌های ماده‌گرایانه نزدیک‌تر شدند. کانت[3] مابعدالطبیعه را از ساحت اصلی فلسفه کنار گذاشت و مقامی تشریفاتی شبیه به پادشاهی انگلستان به آن داد (همان: ۲٤۲).

حتی در زیباشناسیِ کانتی نمی‌توان سهم خرد را با همهٔ محدودیت‌هایش دست‌کم گرفت. تفاوت خرد دکارت و کانت در همین حد و مرزهایی است که کانت برای خرد قائل است. با این وجود، زیباشناسی کانت از تأثیر خرد در امان نیست. وی در نقد قوهٔ حکم می‌نویسد:

قوهٔ حاکمه زیباشناختی در داوری دربارهٔ زیبایی قوهٔ متخیله را در بازی آزادش در نسبت با فاهمه قرار می‌دهد تا آن را با مفاهیم به‌طورکلی (بدون تعیین آن‌ها) هماهنگ سازد، همین‌طور نیز همین قوه در داوری‌اش دربارهٔ چیزی به عنوان والا خود را در نسبت با عقل قرار می‌دهد (کانت،۱۳۷۷: ۱۷۲).

در اینجا اگر مبنای کانتی را در نظر بگیریم به‌واسطهٔ امتناع شناخت بی‌واسطهٔ نومن و به واسطهٔ اینکه هرگونه شناختی توسط قالب‌های فهم صورت می‌گیرد، هنگام شناخت دخل و تصرفی در واقعیت روی می‌دهد. این دخل و تصرف ذهن در جهان به صورت‌های زیر است:

الف. ناگزیر است و بنیادی‌ترین وجه شناخت ما را در بر می‌گیرد؛

ب. فراگیر است و همهٔ انسان‌ها را شامل می‌شود.

پس ما در کار کانت یک مرحله از باور به شناخت واقعیت دور شده‌ایم و به لحاظ فلسفی به جایی رسیده‌ایم که در آن، مسئلهٔ ذهن در برابر عین مهم شده است.

در فلسفهٔ کانت آنچه هویت آدمی را مسجّل می‌کند، وجود نوعیِ اوست. از امپرسیونیسم به بعد، هنرمند مدرنیست، کار کانت را تکرار می‌کند و فرد را به جای اصول و قواعد از پیش بر سکو می‌نشاند. اما انسان هنر مدرن، انسان واقعی است. انسانی است که فردیت بی‌بدیل او در کانون توجه هنرمند مدرنیست است. او فرد تیپیک نیست. نازلی و خوآن و ژان و سلیمه است. افرادی به همان شکل که هستند، ناقص و ناتمام. موجوداتی که امروز را، کسی چه می‌داند، شاید به فردا نرسانند، تا چه رسد به این‌که همانند مدرنیته، ادعای جاودانگی کنند. برای هنرمند مدرنیست برخلاف فیلسوف مدرنیته، مشترکات آدم‌ها جالب نبود، فردیت بی‌بدیل و نامکرر آدم‌ها جذاب بود (بازرگانی، ۱۳۸۱: ۱۳٤– ۱۳۵).

---

1. Thomas Hobbes (1588-1679)
2. John Lock (1632-1704)
3. Immanoel Kant (1724-1804)

www.SID.ir

Archive of SID

امپرسیونیسم با اثر کلود مونه[1] با عنوان ***امپرسیون*** (ادراک شخصی) شکل گرفت. در این تابلو قوانین آکادمیک نفی می‌شود و در سال ۱۸۷٤ مورد انتقاد شدید روزنامه‌نگاری قرار می‌گیرد و آن را به سخره می‌گیرد.

این دریافت شخصی از واقعیت در این دوره اهمیتی ویژه دارد. یک حقیقت، یک واقعیت آنجا، بیرون از ذهن ما وجود دارد و هر یک از ما می‌تواند براساس دریافت‌های شخصی‌اش از آن واقعیت، روایتش کند. نقاشیِ مونه روایتِ دریافتی شخصی از یک پدیده است که در اینجا طلوع خورشید است.

با نظریهٔ چشم‌انداز باوریِ نیچه، سوژهٔ کانتیِ جهان‌شمول به تعداد شخصیت‌های مختلف شکسته می‌شود. در واقع از نظر نیچه هر دانستنی در زمان و مکانی خاص و از چشم‌اندازی خاص است. وی در ***تبارشناسی اخلاق*** می‌نویسد:

> پس سروران فیلسوفم، از این پس خود را بهتر بپاییم، در برابر آن افسانه خطرناک مفهومی دیرینه که یک سوژهٔ شناسندهٔ نابِ بی‌خواستِ بی‌دردِ بی‌زمان فرا می‌نهد، بپرهیزیم، از دام‌های مفهومی ناهمسازی همچون خرد ناب، روحیت مطلق، دانش در ذات خویش؛ این‌ها همواره از ما انتظار اندیشیدن به چشمی را دارند که هرگز اندیشیدنی نیست، چشمی که نگاهش به هیچ‌سو نگراید و از نیروهای کوشا و تفسیرگر در آن نشانی نباشد؛ یعنی نیروهایی که از راه آن‌ها دیدن همواره چیزی دیدن می‌شود- که این چشم‌داشتنی است، پوچ و بی‌معنا از چشم، دیدن یعنی از چشم‌انداز دین و بس دانستن یعنی از چشم‌انداز دانستن و بس و هرچه بگذاریم عاطفه‌های بیشتری در باب یک چیز با ما سخن بگویند، چشمان بیشتر، چشمان گوناگون‌تر برآن گماشته‌ایم و دریافت ما از آن و عین‌نگری ما بدان کامل تر خواهد بود (نیچه، ۱۳٦۲: ۱۵۷).

حتی موانعی که مانع از آگاهی می‌شوند نیز چنین‌اند و زبانی که تجربه‌های خود را در قالب آن بیان می‌کنیم نیز در هر زمانی متفاوت است. در مجموع سوژه‌ای که می‌شناسیم برآمده از مجموعه‌ای خاص است؛ به این معنا عینیت از هم می‌پاشد، زیرا در مسیری است که هر آن ممکن است با چشم‌انداز بیشتر و بیشتر شکل کامل‌تری بیابد.

نمونهٔ خوب و قابل‌ذکر دربارهٔ ایدهٔ چشم‌انداز باوری نیچه «گزارش یک مرگ»، اثر گابریل گارسیا مارکز[2] است. شخصیت اصلی داستان با نام سانتیاگو ناصر[3]، با ضربه‌های کارد

---

1. Claude Monet
2. Gabriel Garcia Marquez
3. Santiago Naser

www.SID.ir

Archive of SID

خوک‌کشی دو برادر دوقلو به قتل می‌رسد. کل داستان روایت‌های تقریباً تک‌تک افراد شهری است که او در آنجا سکونت داشت. در واقع وقایع پیش از کشته شدنِ او و بعد از کشته‌شدنِ او سال‌ها بعد، نه از چشم‌انداز یک کارآگاه یا پلیس، بلکه از بی‌شمار چشم‌انداز است. به تعداد اهالیِ دهکده از آن روز روایت وجود دارد. برای نمونه دربارهٔ وضعیتِ آب و هوا درست یک‌ساعت قبل از کشته‌شدنِ او:

> عدهٔ زیادی آن روز را روز روشن و با طراوتی به یاد داشتند که نسیمی از دریا می‌وزید و از میان باغ موز می‌گذشت. هوا طوری بود که در روزهایِ خوش فوریه انتظار می‌رفت. اما عده‌ای دیگر به این توافق رسیده بودند که هوا دلگیر و آسمان خفه بود و بوی آب راکد هم می‌آمد و در لحظهٔ وقوع فاجعه، باران ملایمی می‌آمد (مارکز، ۱۳۶۱: ۲).

و چند صفحه بعد از آن می‌خوانیم:

> ویکتوریا گوثمن[1] [۳] آشپز، اطمینان داد که آن روز باران نمی‌بارید. حتی یک‌بار هم که شده در فوریه باران نباریده بود. به من گفت: «برعکس، وقتی لحظه‌ای پیش از مرگش به دیدنش رفتم، آفتاب مثل آفتاب وسط ماه اوت بود» (همان: ۷).

همین نوع روایت را دربارهٔ طرز لباس پوشیدنِ او پیش از به قتل رسیدن، نوع رفتارش، حرف‌هایی که از یک‌ساعت پیش از به قتل رسیدن میان او و اهالی و خانواده‌اش صورت گرفته و خیلی چیزهای دیگر می‌یابیم. نمونهٔ سینمایی آن فیلم سینمایی راشامون[2] محصول سال ۱۹۵۰ است. این فیلم که به کارگردانی آکیرا کوروساوا[3] [٤] است، یک واقعیت را از زبان چند راوی روایت می‌کند. واقعیت، پیداشدن جسد نجیب‌زاده‌ای در جنگل است و راویان آن عبارت‌اند از هیزم‌شکنی که دو روایت مختلف از ماجرا می‌دهد. در یک روایت او تنها از آثاری چون یک کلاه زنانه، چندتکه طناب و در نهایت دیدن جسدی می‌گوید و مدعی می‌شود که با دیدن آن فرار کرده است و در روایت دیگر او حکایت از حضورش در صحنهٔ قتل دارد؛ به گونه‌ای که شاهد همه‌چیز از نزدیک بوده است. راوی دیگر زن نجیب‌زادهٔ مقتول است. او روایتی متفاوت از روایت هیزم‌شکن و دیگران دارد. شخص دیگری که ماجرا را روایت می‌کند، تاجومارو[4] نام دارد. روح مقتول نیز احضار می‌شود و روایتی هم از خود او دربارهٔ

1. Victoria Guzman
2. Rashomon
3. Akira Kurosawa
4. Tajomaru

www.SID.ir

Archive of SID

ماجرا نقل می‌شود. در این فیلم یک واقعیت از چشم‌انداز چند راوی نگریسته می‌شود در این میانه، سهم حقیقت چقدر است، کسی نمی‌داند، اما گویا وقتی از بی‌نهایت چشم‌انداز دربارهٔ حقیقتی روایت می‌شود، اگرچه اولین نتیجهٔ منطقی‌اش نسبی‌بودن حقیقت است، اما امکان دسترسی به آن حقیقت بیشتر می‌شود. برای نمونه در فیلم ایرانی «کافه‌ستاره» به کارگردانی سامان مقدم، محصول ۱۳۸٤، ماجرای به قتل رسیدن یکی از شخصیت‌های داستان از چشم‌انداز فریبا (زن مقتول)، سالومه (همسر دوست قاتل) و ملوک (کسی که عاشق قاتل بود و دیوانه‌وار دوستش داشت) روایت می‌شود. روایت‌های آن‌ها نه‌تنها متناقض و متضاد با یکدیگر نیست، بلکه همچون اجزای پازل یکدیگر را تکمیل می‌کنند و صحنه‌هایی را که از چشم‌انداز فریبا دیده نمی‌شوند، از چشم‌انداز سالومه می‌توان دید و به همین نسبت است روایت سالومه و ملوک.

۴. تفکر پست‌مدرن و روایت پست‌مدرن

در دورهٔ پست‌مدرن «زبان و شناخت از واقعیت کپی‌برداری نمی‌کنند، بلکه زبان واقعیت را می‌سازد. در تفکر پست‌مدرن کانون توجه معطوف ساختار اجتماعی و زبان‌شناختی واقعیت است، معطوف تفسیر، بازگویی و استدلال درباره جهان هستی است» (نوذری، ۱۳۷۹: ٦٦). فیلسوفان پست‌مدرن بر ادامهٔ چنین سنتی کوشیدند تا این طرح معرفت‌شناختی را ادامه دهند، طرحی که بر بنیاد آن هنر شأنی فروتر از معرفت‌شناسی ندارد.

> هنر پست‌مدرن، تمامی میراث هنری از یونان و روم باستان گرفته تا هنر مسیحیت- قرون میانه- همان‌که به چشم نقاشان، کلاسیک، رمانتیک و رآلیسم و تمامی عرصهٔ هنر مدرن را وارد فضای پست‌مدرن می کند. همه را در کنار هم می‌چیند بی‌آنکه یکی را بر دیگری برتری دهد. انگار صحنهٔ تظاهرات عمومی و یا یک مهمانی و جشن همگانی است (بازرگانی، ۱۳۸۱: ۱۵۹).

ژان فرانسوا لیوتار با نگاهی انتقادی و کانتی به مقولهٔ هنر پست‌مدرن معتقد است:

> یک هنرمند یا نویسندهٔ پسامدرن در جایگاه یک فیلسوف قرار دارد؛ متنی که می‌نویسد، اثری که خلق می‌کند، در اصل زیر سلطهٔ قوانین از پیش تعیین‌شده نیستند، آن‌ها نمی‌توانند به وسیلهٔ یک قانون تعیین‌کننده و با استفاده از مقوله‌های شناخته‌شده داوری شوند. اثر هنری به خودی خود در جست‌وجوی این قوانین برمی‌آید. به این ترتیب نویسنده و هنرمند بدون قانون، کار می‌کنند تا قوانین آن‌چه را که انجام گرفته است، تعیین کنند (حقیقی، ۱۳۷۸: ٤۱).

www.SID.ir

Archive of SID

بر چنین بستری لیوتار به معنابخشی روایت معتقد است. از نظر او اینکه در جریان فعالیت‌های انسانی امر واقع به زبان آورده و روایت می‌شود، گونه‌ای کنش‌ورزی است که در آن انسان برای خلق معنا می‌کوشد. در جریان این فعالیت، رویدادهای بی‌شکل در قالب‌هایی روایی بازپرداخته می‌شوند و از ارتباط میان اجزاء و عناصر آن‌ها روایتی واجد معنا خلق می‌شود. خوان روایتی که لیوتار در دورهٔ پست‌مدرن می‌گسترد، با کوششی همگانی است که از ساده‌ترین دریافت‌های شخصی تا بازخوانی اتفاق‌های روزمره تا خلق دیدگاه‌های علمی از نعمت روایت معتبر و معنابخش بهره‌مندند. برای نمونه مغالطه که پیش از این در منطق صوری بیانگر خطا و اشتباهات بود و کشفِ آن، چنان که در مکالمات سقراطی بسیار شاهدیم، نوعی خردمندی را اثبات می‌کرد، اکنون برای مشروعیت بخشیدن به علم به‌کار می‌آید. مغالطه برخلاف نوآوری که تحت‌فرمان نظام است، حرکتی در کاربردشناسی دانش است که عموماً دیر به اهمیت آن پی برده می‌شود. در دورهٔ پست‌مدرن که هیچ‌چیز دورانداختنی وجود ندارد و هر جریان و حرکتی جریانی نو را موجب می‌شود، مغالطه نیز در یک بازی زبانی خاص نه‌تنها موجب برهم‌زدن قواعد بازی نمی‌شود، بلکه خود آغازگر تحولی است که شاید بتواند راهگشا باشد.

لیوتار با پیشنهاد مفهومی با عنوان Differend نشان می‌دهد هرگونه انتقاد باید از فضایی آغاز شود که در آن نظام‌های تحمیل‌شده از سوی شاخه‌های علمی وجود نداشته باشند تا بتوان به‌گونه‌ای سخن متفاوت دست یافت. این فضا به عقیدهٔ لیوتار در جایی شکل می‌گیرد که تحت‌پوشش هیچ‌یک از نظام‌های سخن نیست. تمرکز تحلیلی کتاب *The Differend* که مهم‌ترین اثر لیوتار است، این پرسش است که چگونه می‌توان عبارت‌ها را به یکدیگر ربط داد و الزامات پیوندهای مختلف میان آن‌ها چه می‌توانند باشند. عبارت‌ها به عقیدهٔ لیوتار به ژانرهای گفتار (مانند تضمن، پرسش یا دستور) و رژیم‌ها (مانند علم، ادبیات و مارکسیسم) تقسیم می‌شوند. این مقوله‌ها شاخه‌های مهمی را شکل می‌دهند که به وسیلهٔ آن‌ها پیوندهای مختلف میان عبارت‌ها قضاوت می‌شود که بد است یا خوب. برخورد میان ژانرهای مختلف فضایی است که در آن تصمیم‌های مهم سیاسی اتخاذ می‌شود، مانند اینکه افراد بین احتمال‌های مختلف برای عبارت‌بندی یا انتخاب سکوت، دست به انتخاب می‌زنند. لیوتار بحث می‌کند که در هربار که یک عبارت به عبارت دیگر پیوند می‌خورد، احتمال Differend به

www.SID.ir

Archive of SID

وجود می‌آید. او Differend را لحظه‌ای تعریف می‌کند که در آن «یک سمت یا بیش‌تر در یک برخورد در فضایی قرار می‌گیرد که قابل عبارت‌بندی نیست و بحث می‌کند که Differend نقطه‌ای است که نقد باید از آن شروع شود» (مالپاس، ۲۰۰۳: ٦٨). در چنین فضایی گاه مخاطب خودِ شخص است و گاه افراد دیگری که در قالب‌های روزمره یا در قالب‌های علمی و هنری به روایت فرد چشم و گوش می‌سپارند. اما نکته‌ای هم در معنابخشی روایت‌ها وجود دارد. هنگامی‌که امر واقع به زبان برگردانده می‌شود، یک مرحله از حاق واقع خود دور می‌شود و هنگامی که انتقال روایت میان افراد شکل می‌گیرد، این فاصله‌گیری باز هم افزایش می‌یابد. بدین‌ترتیب پای دریدا به این معرکه باز می‌شود که معنا از آغاز ملازم با گونه‌ای غیاب و فاصله‌گیری است. همان‌طور که سجویک[1] اشاره کرده است، واسازی درواقع متوجه عدم‌قطعیت و ناروشنی معناست و این عدم‌قطعیت و ناروشنی معنا را یک امر حتمی و همیشگی می‌داند. از سوی دیگر زمینه[2] نیز همیشه یک امر ضروری، هرچند ناکافی برای هرگونه معنایی است و درواقع عدم‌قطعیت زمینه و پیش‌بینی‌ناپذیر بودن زمینه است که (با دگرگونی زمینه) معنا و عدم‌قطعیت آن را پدید می‌آورد. به بیان دیگر تنشی مداوم و درونی در خود مفهوم زمینه وجود دارد؛ زمینه هم معنا را فراهم می‌کند و هم دگرگونی و تغییر شکل آن را موجب می‌شود. این حرکت، این عدم‌قطعیت است که دریدا در نوشته‌های خود به دنبال ثبت آن است (سجویک، ۲۰۰۱: ۲۱۵). از این منظر سیطرهٔ غیاب بر معنا تا بدان حد است که هرگونه روایتی نیز تنها در سایهٔ روایت‌های متقابلش معنا می‌یابد. بر پایهٔ چنین دریافتی است که در افکندن طرح‌های توتالیتر در گسترهٔ معنا و روایت یا گستردن نظامی واجد مرکز و حاشیه وجهی ندارد؛ چه این طرح هنری و در قالب شکل‌گیری پایگان‌های روایی درون گسترهٔ هنرها باشد و چه برترشماری نظریه، بر روایت و جداکردن و تشخص بخشیدن به روایت فلسفی تحت نامی متفاوت. از این چشم‌انداز تنها تفاوت امر عینی با روایت‌های مشکوک و نامحتمل این است که امر عینی چنان عمومیتی دارد که روایی‌بودن آن از نظرها دور مانده است. امر عینی روایتی است که سوژه بر بستر آن زاده می‌شود، زندگی می‌کند و می‌میرد. این همان نقطه‌ای است که ما از آن آغاز کردیم. اینکه اصلی‌ترین کارکرد روایت خلق معناست. این معنایی است که به عنوان امر کلی و داده‌شده، زندگی ما را در بر گرفته است و ما هریک با جنبه‌ای از آن درگیر می‌شویم و بخت

1. Peter Sedgwick
2. context

www.SID.ir

Archive of SID

خود را برای زدن نقش خود بر آن می‌آزماییم.

توجه به روایت‌های نقیض واجد ضرورت اخلاقی نیز هست. جدال میان روایت معتبر و روایت نامعتبر، جدالی برای خاموش کردن صدایی و به حاشیه کشاندن آن است. اهمیت این تلقی دریدایی از کشاکش روایت‌ها هنگامی روشن‌تر می‌شود که نظریات فوکو در پیوستگی روایت با قدرت‌های پس‌زمینه را مدنظر قرار می‌دهیم. ایجاد نظام ترور از چشم‌انداز دریدا چیزی است که ابتدا در نظام نشانه‌ها شکل می‌گیرد و قابلیت آن را می‌یابد تا به جهان گسترش یابد. اما بر پایهٔ دیدگاه‌های فوکو، این پیوستگی میان روایت و قدرت‌های پس‌زمینه یک پیوستگی دوطرفه است. از یک‌سو قدرت‌های پشت زبان می‌توانند و می‌کوشند تا با به کارگیری نظامی از بایدها و نبایدها، ایجاد یا سلب حق سخن‌گویی و شکل‌های مختلف طرد و ممنوعیت، گونه‌ای نظام را بر الگوهای گفتاری حاکم کنند و از این‌رو گفتار را در خدمت خود بگیرند و از گسترش، رشد و شاخ و برگ دادن‌های خودرو و خطرآفرین آن جلوگیری کنند. این دیدگاه فوکو را می‌توان با مفهوم متافیزیک حضور دریدا متناظر دانست که در آن کوشیده می‌شود تا با تقلیل رام‌نشوندگی نوشتار به گوینده – که واجد گفتار نیز هست– ویژگی پیش‌بینی‌ناپذیر بودن گفتار از آن سلب شود و گفتار در خدمت قدرت‌های پشت زبان درآید.

این مایه از توجه قدرت‌های پشت زبان به گفتار و آنچه به میانجی آن روایت می‌شود، درواقع به‌دلیل توان مبادلهٔ قدرتی است که در روایت نهفته است. اگر روایت و به عبارت دیگر قدرت درون زبان نمی‌توانست دوباره و در موقعیتی دیگر به قدرت پشت زبان تبدیل شود، این مایه از توجه به آن بی‌وجه بود. همان‌طورکه قدرت جهان فیزیکی می‌تواند در روایت دخل و تصرف کند، قدرت روایی نیز می‌تواند در جهان فیزیکی دخل و تصرف کند. دامنهٔ این دخل و تصرف برخلاف نمونهٔ نخست، حتی دوران گذشته را نیز در بر می‌گیرد و خود را گاه تا حد بازنویسی واقعیت در دوره‌های تاریخی گذشته بالا می‌کشد.

بدین ترتیب مشخص می‌شود که گسترهٔ روایت، آن‌چنان که گاه تصور می‌شود، گستره‌ای پاک و معصومانه نیست و از این حیث در برابر جهان فیزیکی قرار نمی‌گیرد. درواقع حتی می‌توان گفت، تفکیک فوکو میان قدرت پشت زبان و قدرت درون زبان یک تفکیک تعلیمی است و هرچه هست، همان قدرت است که از شکلی به شکل دیگر در می‌آید. بر این اساس، تلقی ستمکاری‌هایی که در عرصهٔ روایت شکل می‌گیرند، به عنوان اموری که صرفاً در زبان اتفاق

www.SID.ir

Archive of SID

می‌افتند، تلقی‌ای نادرست است. بدین ترتیب به سبب این پیش‌فرض که هرجا قدرت اعمال می‌شود، اخلاق نیز موضوعیت می‌یابد، تلاش برای برکشیدن روایت‌های نقیض و دفاع از حقوق اقلیت معنوی به جز ضرورت متافیزیکی، به ضرورتی اخلاقی نیز تبدیل می‌شود.

۵. نتیجه‌گیری

دراین سیری که از مطابقت با واقع آغاز شد، شاهد شیوه‌های روایت‌های زبانی، ادبی و هنری از جهان، تحول‌های آن و گوناگون‌شدن سوژه از آغاز تا امروز بودیم و همچنین نشان دادیم که دگرگونی‌های شیوه‌های روایت جهان و بحث‌های معرفت‌شناسی رابطه‌ای وثیق با یکدیگر دارند. اهمیت روایت و آشنایی با تحول‌های آن و جایگاه سوژه در زمان‌های مختلف از آنجاست که می‌توان روایت را سنگ‌بنای هرگونه کنش، ادبی، زبانی و حتی هنری دانست. درواقع در هرگونه اثر ادبی و هنری، هنرمند هنگام آفرینش اثر، روایتی از یک ابژهٔ فیزیکی یا ذهنی ارائه می‌کند، ما این سنگ‌بنا در هنر را با پیرنگی فلسفی بازبینی و بازخوانی کردیم و این بازخوانی و نظرورزی جز با یادآوری برخی نمونه‌های ادبی و ژانرهای هنری مهم ممکن نبود.

در این سیر و سیاحت فلسفی شاهد روایت جهان از عین به ذهن و از ذهن جهان‌شمول مدرن به ذهن متکثر پست‌مدرن بودیم. در واقعیت، از روایت منطبق با واقعیت، به روایتی از جهان رسیدیم که ذهن انسان درآن منشأ بود و از آن نیز به روایت متکثر و ذهن‌های محلی، اما معتبر و معنابخش رسیدیم. در این سیری که نه صعودی است و نه نزولی، بلکه تغییر روایت جهان از آغاز تا دوران پست‌مدرن است، شاهد بار ارزشی و اخلاقی و متافیزیکی روایت بودیم. این دگرگونی‌ها و تحول‌ها در روایت و جابه‌جا شدن جایگاه سوژه نشان می‌دهد که روایت بدین معنا دیگر محدود به حوزهٔ ادبیات نیست و فقط در این حوزه دربارهٔ آن بحث نمی‌شود. والاس مارتین[1] در کتاب ***نظریه‌های روایت*** متذکر شده است که فهمِ روایت معطوف به آینده‌ای است که نه‌فقط آن را در رشتهٔ ادبیات، بلکه در فلسفه و علم نیز می‌توان دنبال کرد. او در پایان، کتاب خود را آغازگاه بحث‌ها و کتاب‌های دیگری می‌داند و معتقد است که «فهم روایت، طرحی است معطوف به آینده و نه‌فقط آیندهٔ رشتهٔ ادبیات» (مارتین، ۱۳۸۲: ۱٤٤).

1. Wallace Martin (1993)

www.SID.ir

Archive of SID

۶. پی‌نوشت‌ها

۱. نویسندهٔ انگلیسی.

۲. نقاش انگلیسی.

۳. محصول سال ۱۹۵۰.

٤. کارگردان ژاپنی، آثار دیگر او عبارت‌اند از: دژ پنهان، فرشتهٔ مست، هفت سامورایی، ریش‌قرمز، ابله، برج.

۷. منابع

- آسابرگر، آرتور. (۱۳۸۰). ***روایت در فرهنگ عامیانه، رسانه و زندگی روزمره***. ترجمهٔ محمدرضا لیراوی.تهران: سروش.
- استنفورد، مایکل. (۱۳۸۲). ***درآمدی بر فلسفهٔ تاریخ***، ترجمهٔ احمد گل‌محمدی. تهران: نی.
- بازرگانی، بهمن. (۱۳۸۱). ***ماتریس زیبایی، پست‌مدرنیسم و زیبایی***. تهران: اختران.
- بُردوِل، دیوید. ***روایت در فیلم داستانی***. ج ۱، ترجمهٔ سیّد علاءالدین طباطبایی. تهران: بنیاد سینمایی فارابی.
- دریفوس، هیوبرت و رابینو، پل. (۱۳۷۹). ***میشل فوکو فراسوی ساختارگرایی و هرمنوتیک***. ترجمهٔ حسین بشیریه. تهران: نی.
- شپرد ،آن. (۱۳۷۵). ***مبانی فلسفهٔ هنر***، ترجمهٔ علی رامین. تهران: علمی فرهنگی.
- کاسیرر، ارنست. (۱۳۷۲). ***فلسفهٔ روشن‌اندیشی***. ترجمهٔ نجف دریابندری. تهران: خوارزمی.
- کانت، ایمانوئل. (۱۳۷۷). ***نقد قوهٔ حکم***. ترجمهٔ عبدالکریم رشیدیان. تهران: نی.
- مارکز، گابریل گارسیا. (۱۳٦۱). ***گزارش یک مرگ***. ترجمهٔ لیلی گلستان. تهران: نشر نو.
- نوذری، حسینعلی. (۱۳۷۹). ***صورت‌بندی مدرنیته و پست‌مدرنیته، بسترهای تکوین تاریخی و زمینه‌های تکامل اجتماعی***. تهران: نقش‌جهان.
- نیچه، فردریش. (۱۳٦۲). ***تبارشناسی اخلاق***، ترجمهٔ داریوش آشوری. تهران: خوارزمی.

www.SID.ir

Archive of SID

- حقیقی، مانی. (۱۳۷٤). (گزینش و ویرایش). ***سرگشتگی نشانه‌ها، نمونه‌هایی از نقد پسامدرن***. تهران: مرکز.
- والاس، مارتین. (۱۳۸۲). ***نظریه‌های روایت***. ترجمهٔ محمد شهبا. تهران: هرمس.
- Simon Malpas. (2003). *Jean-Francois Lyotard*. Routledge.
- Descartes to Derrida. (2001). *An introduction to European philosophy*, Peter Sedgwick, Massachusetts: Blackwell,

www.SID.ir