Archive of SID

نشریه علمی باغ نظر، ۱۶ (۷۳): ۶۴-۵۳/ تیر ۱۳۹۸
DOI: 10.22034/bagh.2019.136596.3645

ترجمه انگلیسی این مقاله نیز تحت عنوان :
An Introduction to Iranian Narration and Imitation of Western Narration in Iranian Cinema
در همین شماره مجله به چاپ رسیده است.

روایت ایرانی و تقلید از روایت غربی در سینمای ایران

اسداله زارعی*[۱]، اسماعیل بنی‌اردلان[۲]، عباس نامجو [۳]

۱. دانشکدهٔ هنر ومعماری، دانشگاه علم‌وفرهنگ، تهران، ایران.
۲. دانشکدهٔ علوم نظری و مطالعات عالی هنر، دانشگاه هنر، تهران، ایران.
۳.دانشکدهٔ هنر و معماری، دانشگاه علم‌وفرهنگ، تهران، ایران.

تاریخ دریافت : ۹۷/۰۴/۲۵ تاریخ اصلاح : ۹۷/۰۸/۲۰ تاریخ پذیرش : ۹۷/۰۸/۲۷ تاریخ انتشار : ۹۸/۰۴/۰۱

چکیده

بیان مسئله: روایت‌شناسی و رویکردهای متنوع آن در چند دههٔ اخیر و گسترش بلامنازع این دانش جدید به هنرهای نمایشی و تصویری لزوم پرداختن به آرا و افکار صاحب‌نظران غرب در این زمینه را از یک‌سو و جستجو در سنن و مواریث روایت در آثار و ادبیات کهن ایرانی را از سوی دیگر ایجاب می‌کند. مقایسهٔ این دو مقوله از حیث نگاه به ساحت و موجودیت انسان و هستی‌شناسی آنها در حکمت ایرانی و جهان‌بینی غربی به مثابه ارکان و زیربنای این دو نوع روایت‌پردازی ضرورت می‌یابد. لذا با توجه به اهمیت و وسعت این مقوله در روایت‌های تصویری به ویژه سینمای ایران، در این مقاله به طرح این موضوع و چندوچون آن می‌پردازیم، زیرا برای آنکه سینمایی ریشه‌دار و اصیل و خاص داشته باشیم، بهتر آن است که به مقولهٔ روایت ایرانی که پیشینه‌ای کهن و غنی دارد، تسلط داشته باشیم.

هدف: آیا آنچه به عنوان روایت داستانی بر پردهٔ سینمای ایران به نمایش درمی‌آید، نمایانگر حکمت و هستی‌شناسی ایرانی در روایت است و یا روایت‌های سینمای ایران تقلیدی از شیوه‌های روایت‌گری و الگوهای سینمای غرب است؟ با طرح این پرسش به چالش‌های انسان‌شناختی و هستی‌شناختی موجود در این دو نوع روایت می‌پردازیم و با قیاس ضمنی دو نوع روایت ایرانی و روایت غربی برای پیداکردن تفاوت‌ها و تقابل‌ها و در مرحلهٔ بعد رسیدن به تعاریفی از روایت ایرانی و تعیین جایگاه آن در مقولهٔ روایت‌شناسی می‌رسیم و این مهم را به عنوان مقدمه و پیش‌درآمد روایت‌شناسی ایرانی مطرح می‌کنیم.

روش تحقیق: این مقاله با رویکرد تحلیلی توصیفی نگاشته شده و از مستندات نظری بهره گرفته است.

نتیجه‌گیری: بخشی از نتایجی که در این مقاله به آن اشاره می‌شود، این است که به نظر می‌رسد آنچه بر پردهٔ سینمای ایران در قالب روایت‌های تصویری می‌بینیم، اغلب تقلید از روایت ادبی و تصویری غرب است و جز معدودی از سینماگران، اغلب فیلم‌سازان ایرانی از سنن، الگوها و شیوهٔ روایت ایرانی مبتنی بر روح و حکمت روایت ایرانی غافل مانده‌اند. بنابراین بهتر است که سنن و مواریث ادبی و روایی خود را بازشناسی کنیم تا بتوانیم سینمایی را با تکیه بر هستی‌شناسی ایرانی که از حکمت دیرینهٔ ایرانی اسلامی نشئت گرفته به منصهٔ ظهور برسانیم.

واژگان کلیدی: *روایت‌شناسی، روایت ایرانی، روایت غربی، سینمای ایران.*

* نویسندهٔ مسئول: ۰۹۱۲۲۸۵۷۱۵۹، zarei@usc.ac.ir

www.SID.ir

Archive of SID

مقدمه و بیان مسئله

دانش روایت‌شناسی که چند دهه بیشتر از عمر آن نمی‌گذرد، آنچنان گسترش یافته که توانسته است در بسیاری از شاخه‌های علوم و هنرهای موجود وارد شود و با رویکردهای متنوع و جدید خود در زمینهٔ ادبیات و هنرها بحث‌های مختلفی را مطرح و افق‌های جدیدی را پیش روی پژوهشگران و هنرمندان بگستراند. دانش روایت‌شناسی در سال‌های اخیر در حوزهٔ ادبیات داستانی کهن و معاصر ایرانی نمود یافته و پیرامون این دانش، مقالات و نوشته‌های مختلفی در این حوزه‌ها تدوین شده است دامنهٔ این تفکرات جدید تنها به مبحث متون کهن و ادبیات معاصر اکتفا نکرده و هنرهای نمایشی و انواع سینما را نیز در بر گرفته است.

«امروز سینما ابزاری برای روایتگری است. مهم‌ترین و در دسترس‌ترین واسطه برای کاوش جهان، درگیری و برانگیختن عواطف و احساسات انسانی، خاطره و تخیل است. ما در زمانه‌ای زندگی می‌کنیم که در آن سینما و فیلم، بخشی از سکونتگاه ما هستند» (آزادارمکی و خالق‌پناه، ۱۳۹۰).

به دلیل وسعت شتاب‌یابندهٔ این دانش و ورود آن به هنرهای نمایشی و بالاخص سینما، ضرورتِ پرداختن به این مقوله و بررسی چندوچون این دانش و کندوکاو در بنیان‌های فکری و انسان‌شناسانهٔ موجود در آن که مانند برخی دیگر از شاخه‌های علوم انسانی ریشه در تفکر و فلسفهٔ غرب دارد، بیش‌ازپیش آشکار می‌شود. خاصه آنکه آنچه در زبان فارسی و عمدتاً در مقالات مربوطه با آن مواجهیم، این است که در اغلب این نوشته‌ها با الگوهایی از روایت‌شناسی روبرو هستیم که نویسندگان سعی در تبیین و تجزیه و تحلیل متن و نوشتاری فارسی با اصول و قواعد روایت‌شناسی در رویکرد مورد نظر دارند. هرچند این تلاش‌ها فی‌نفسه مفید است و می‌تواند وجوه دیگری از متون ادبیات ایران را بازنگری کند و به یافته‌های جدیدتر و روزآمد منجر شود، اما پرسش این است که آیا اساساً ما خود در این حوزه هیچ سابقه، سنت و تمهیدی نداشته‌ایم یا به عبارتی آیا سنن روایی در ادبیات و هنر ایرانی آن‌گونه نیست که بتواند الگوهایی برای تحلیل و تطبیق‌های روایی ارائه کند که با روح حکمت و فرهنگ ایرانی ملازمت داشته باشد؟

همان طور که می‌دانیم، دانش‌هایی‌که منشأ غربی دارند در هر رویکرد همان معنا و موقعیتی از انسان و هستی را بازیابی می‌کنند که ابتدا در هستی‌شناسی و فلسفهٔ غرب تعریف و تأکید شده است. گزاف نیست اگر بگوییم این معنا از انسان و هستی در ذات و نفس خود اگر با حکمت و هستی‌شناسی ایرانی در تضاد و تقابل نباشد، با آن متفاوت است. از سوی دیگر سنت‌های ادبی و اصول ناگفته و نانوشته‌ای که در سنن و مواریث ادبی و فرهنگی ما و برخاسته از هستی‌شناسی و حکمت ایرانی است آیا نمی‌تواند به مثابه الگوها و اسلوب خاصی که از متن هستی‌شناسی ایرانی شرقی مایه می‌گیرد، مبنا و پایهٔ روایت‌شناسی ما باشد؟ و آیا این روایت‌پردازی با سنت‌های ادبی روایی ایرانی نمی‌تواند ساحت دیگری از روایت را طرح کند که با معنای وجودی و ساحت ایرانی در متن روایت مطابقت و همخوانی داشته باشد و راهکارهایی متفاوت را برای ورود و تفسیر و تبیین نوعی دیگر از روایت و بالطبع نوعی دیگر از سینما بنیان نهد؟

آنچه در این مقاله فرض است این است که اساساً روایت‌شناسی از متون و آثار هنرهای نمایشی و به ویژه سینمای ایران می‌تواند بر مبنای دریافت‌های هستی‌شناسانه‌ای باشد که در متن ادبیات و هنر ایرانی نهفته است و بنابراین می‌تواند با رهیافت‌های حکمی و مستدل خود مبنای جهان‌شناسی و روایت‌شناسی ما باشد. هرچند هنوز در زمینه‌های نظری در این رشته نزد اندیشمندان و صاحب‌نظران ایرانی حرکت و تکاپوی گسترده‌ای مشاهده نمی‌شود، اما می‌توان این طور پیش‌بینی کرد که با توجه به تحقیقات و تألیفاتی که در چند سال اخیر و در بستر ادبیات کهن ایرانی شروع شده، به نوعی گام‌های اولیه برداشته شود و به زودی دامنهٔ این تحقیقات به سینمای ایرانی نیز کشیده و در نهایت به طراحی و معرفی الگوهای روایت‌شناسی ایرانی منجر شود و به آنچه لایق تفکر و هستی‌شناسی ایرانی-اسلامی ما درحوزهٔ هنرها و به ویژه سینماست برسد. همان طور که اشاره شد، لازمهٔ رسیدن به روایت‌شناسی ایرانی بازشناسی روایت و روایت‌گری ایرانی از پهنهٔ گستردهٔ ادبیات و هنر ایرانی و نگاه به نمونه‌های هم‌سو و موفق آن در آثار ادبی، نمایشی و سینمایی ایران و سپس طراحی و معرفی الگوهای مورد نظر برای تبیین و تفسیر و تحلیل روایت‌ها است و این امر خود مستلزم پژوهش‌های دامنه‌دار و همه‌جانبه‌ای است که در مجال اندک این مقاله نیست. بنابراین مقالهٔ حاضر به عنوان فتح بابی در این مبحث است.

پیشینهٔ پژوهش

در زمینهٔ موضوع روایت ایرانی و سینما تاکنون و به طور صریح پژوهش و جستجویی انجام نگرفته، اما در مقالات و کتاب‌هایی که ذکرخواهد شد، ذیل بحث‌هایی از متون و ادبیات کهن فارسی، از روایت ایرانی سخن رفته و برای به‌دست‌دادن نمایی از این نوع روایت تلاش شده است. از جمله:

«ارجمند» (۱۳۷۰) در کتاب خود با تعریف و توصیف روایت به طرح الگوهای روایتی در سینمای ایران که از آغاز تا امروز تقلیدی از سینمای غرب است، می‌پردازد و با تحلیل قسمت‌هایی از فیلم گاو (ساختهٔ داریوش مهرجویی، ۱۳۴۸) به موضوع بازنمایی وقایع به شکلی بومی و روایی که متأثر از سینمای نئورئالیسم دههٔ شصت میلادی است، اشاره می‌کند. «توکلی» (۱۳۸۹) در کتاب «از اشارت‌های دریا؛ بوطیقای

www.SID.ir

Archive of SID

روایت در مثنوی معنوی» با اتکا به نظریه‌های روایت‌شناسی به روایت‌پردازی در مثنوی مولوی پرداخته و سعی در به‌دست‌دادن الگویی خاص برای روایت‌پردازی در مثنوی دارد. «حری» (۱۳۹۰) در نقد و بررسی کتاب توکلی مقاله‌ای می‌نویسد و ضمن برشمردن محاسن و معایب فصول مختلف کتاب مورد بحث،خاطر نشان می‌کند که نظریات ابرازشده در کتاب «بوطیقای دریا» در قالب نوعی نظریهٔ روایت‌شناسی عرفانی یا معنوی به سرانجام نرسیده است. مقالهٔ «محمدزاده» (۱۳۸۴) به وجوه تشابه و موارد اختلاف در ادبیات اخلاق‌گرای ایران و فرانسه اختصاص یافته و با مقایسهٔ ضمنی دو شاعر ایرانی و فرانسوی یعنی «سعدی» و «لافونتن» به تفاوت دو فرهنگ روایی اشاره دارد. کتاب «مجال آه» نوشتهٔ «بنی‌اردلان» بنیان‌های حکمی، معنوی و اخلاقی مستتر در ادبیات روایی ایران را بیان می‌کند و سرچشمه‌های حکمی و فلسفی آن را مختصراً توضیح می‌دهد. بنی اردلان همچنین در کتاب «معرفت‌شناسی آثار صناعی» ریشه‌های معرفت‌شناسانهٔ هنر ایرانی را طرح و بسط داده است. «هاشمی‌نژاد» (۱۳۹۴) نیز در «قصه‌های عرفانی» با استناد به منابع قدیم ادبی و عرفانی سعی در تحلیل ساختار قصه‌های عرفانی و تعریف و دسته‌بندی آنها از لحاظ اهداف قصه‌گویی دارد و در «عشق گوش، عشق گوشواره» (۱۳۹۵) مشخصاً به روایتگری در متون ایرانی و برخی ویژگی‌های روایی در ادبیات ایران می‌پردازد.

«ویلیام» و «کریسمن» (۱۹۹۳) نیز به مبحث استعمار و پسااستعمارگرایی و تأثیر آن بر نظریهٔ روایت پرداخته‌اند (Chrisman & Williams, 1993). «دیرلیک» (۱۹۹۴) هم با طرح مبحث پسااستعماری به چگونگی تأثیر و تأثر فرهنگ‌ها از طریق صدور محصولات فرهنگی غرب در قالب روایت‌های کتبی و تصویری به جهان سوم و دگرگونی‌های فرهنگی حاصل از آن و بالطبع تأثیر آن در روایت‌شناسی پرداخته است (Dirlik, 1994). مقالات و کتاب‌های یادشده، علی‌رغم طرح مباحث و موضوعاتی که به نوعی با موضوع این مقاله مرتبط است، تاکنون به نوعی تبیین و توضیح و ساماندهی اصول و پایه‌های روایت ایرانی نرسیده‌اند و دیگر اینکه این تحقیقات اساساً از زاویهٔ فلسفه و حکمت به چندوچون روایت ایرانی در مقولهٔ سینما وارد نشده‌اند. لذا فرض نویسندگان مقالهٔ حاضر بر این است که با تعریف و شناخت ویژگی‌های روایی متون و ادبیات ایرانی می‌توان به نوعی روایت‌شناسی ایرانی رسید و بالطبع به سینمایی با روایت ایرانی دست یافت.

مبانی نظری پژوهش

این مقاله با نگاهی به روایت‌شناسی ساختارگرا و با رویکردی تحلیلی تفسیری و با رجوع به یافته‌های هستی‌شناسی و حکمی به مبحث روایت ایرانی پرداخته است و با آموزه‌های انسان‌شناسانه که از متن حکمت و تفکر ایرانی اسلامی و غربی برآمده است، در پی قیاسی ضمنی از دو تفکر، برای رسیدن به مقصود و مفروضاتِ ذکرشده است.

روش انجام پژوهش

این پژوهش با دیدگاهی کیفی و با رویکردی توصیفی-تحلیلی و با مراجعه به مستندات نظری انجام یافته است.

مروری بر دانش روایت‌شناسی

روایت و روایتگری از کهن‌ترین شگردهای ارتباط بشری است و عمری به درازای تاریخ و تمدن و بشر دارد. از نخستین نقاشی‌های انسان غارنشین تا پیچیده‌ترین متون ادبی و شاهکارهای سینمایی امروز؛ و شگفت آنکه روایت با این قدمت و وسعتی که دارد، در کهن‌ترین و مدرن‌ترین تعریف عبارت است از یک رویداد، حادثه، داستان و یا یک حکایت، که به زبان ادبی یا تصویر و یا دیگر شیوه‌های بیان تجسمی و انتزاعی نقل یا بازسازی می‌شود.

به عبارتی توالی ازپیش‌انگاشته‌شدهٔ رخدادهایی‌که به طور غیرتصادفی به هم اتصال یافته‌اند (تولان، ۱۳۸۳: ۲۰).

اگر بخواهیم سیری از قدیمی‌ترین تا جدیدترین نظریات را در این زمینه داشته باشیم، بی‌شک همان طور که در منابع این رشته از مطالعات آمده است، «ارسطو» به عنوان نخستین نظریه‌پرداز و فیلسوفی است که ضمن تعریف انواع درام، آنجا که داستان را یکی از عناصر شش‌گانه و شکل‌دهندهٔ تراژدی برمی‌شمارد، به تعریف داستان، راوی و روایت می‌پردازد و برای آنها حدود و ثغور و شرایطی را تعیین می‌کند. این آغاز تعریف مشخص و مدون روایت است که تا قرون وسطی ادامه داشته و تا قرن بیستم نیز به آنها رجوع می‌شود.

«در تمایز افلاطونی (سقراطی) میان نقل (روایت) و تقلید (ارائهٔ گفتار شخصیت)، ویژگی راهبردی از حیث روایت‌شناختی، ویژگی سطح روایی است: گفتار قهرمانان (آشکارا) تمام‌وکمال نقل قول می‌شود، سطحی تابع گفتمان برمی‌گشاید که به تولید روایتگری درونه‌ای- یعنی داستانی در دل داستان دیگر- منجر می‌شود. گفتمان قهرمان به واقع نقل و قالب‌بندی می‌شود: هر کنش روایتگری، حکم قالب را برای کنش درونه‌ای روایتگری دارد» (فلودرنیک، ۱۳۹۶: ۱۶-۱۷).

هرچند ادامهٔ تعاریف در این زمینه را در تحقیقات تاریخی می‌توان پی گرفت و از خلال آنها به تحولات این رشته از دانش جزءبه‌جزء نظر کرد، اما حقیقت امر این است که تحولات عمده و شاخصه‌های اصلی این دانش به عنوان مبحثی نوظهور و مستقل از نیمهٔ اول قرن بیستم آغاز می‌شود که متفکرانی از قبیل «سیمور چتمن»، «تزوتان تئودوروف»، «ولادیمیر پراپ»، «رولان بارت»، «ژرار ژانت»، «ژاک لاکان»، «دیوید مکوئیلان»،

www.SID.ir

Archive of SID

«والاس مارتین»، «پل ریکور»، «دیوید هرمن» و دیگران هر یک با محوریت روایت به ارائهٔ نظریات مختلف و متنوعی می‌پردازند و هرکدام تلاش دارند زاویه‌ای جدید و کارکردی نو از این دانش را آشکار و آن را در حوزه‌های مختلف تعریف کنند، هم وجوه تفارق رویکرد خود را در متن روایت با سایر آراء و نظرات دیگر مشخص کنند و هم به یک تفاهم کلی در تعریف روایت برسند. «روایت‌شناسی ــ برخاسته از ساختارگرایی فرانسوی و نشانه‌شناسی و عمدتاً کارآمد در میان رشته‌های علوم انسانی سنتی‌ــ اولین تلاش به گونه‌ای منسجم و صوری در بررسی جداگانهٔ داستان و تثبیت فراگیری روایت از طریق ایجاد الگوی اکتشافی و همه‌روایی بود. افزون بر این، روایت‌شناسی با استفاده از آموزه‌های ساختارگرایی در پی آن است که تنها عناصر مشترک روایت‌ها را مشخص کند و ویژگی‌های مشترک را در چهارچوب قوانین صوری و مختص روایت تبیین کند» (کرایسورت ،۱۳۹۶: ۵۲).

با مرور آرای نظریه‌پردازان این رشته چنین به نظر می‌رسد که تقریباً و در نهایت هر نوع پدیده‌ای در جهان که به متن مربوط می‌شود یا متنی را به دنبال دارد، یک روایت است. تا آنجا که اگر ارسطو روایت را در حیطهٔ داستان تعریف می‌کرد، می‌بینیم قرن‌ها بعد «دیوید هرمن» اظهار می‌دارد که حتی یک اعلان ساده، یک دستور نوشته‌شده بر یک شیشهٔ دارو، یک علامت رانندگی، یک آگهی و هر جمله و خبر کوتاه و مختصر هم می‌تواند یک روایت باشد.

«همهٔ طبقات و گروه‌های انسانی روایت‌هایشان را دارند ... روایت جهانی است: فراتاریخی و فرافرهنگی: به سادگی، مثل خود زندگی است» (رولان بارت به نقل از ذکایی و شجاعی‌باغینی، ۱۳۹۱).

در موضوع روایت‌شناسی در سینما، ابتدا رولان بارت و سپس ژرار ژانت و بعدها «دیوید بوردول» و «کریستین متز» که از جدیدترین نظریه‌پردازان حوزهٔ روایت‌شناسی در سینما هستند، نظریاتی را مطرح و بر فیلم به عنوان روایت بصری تأکید کردند. «متخصصان حوزهٔ فیلم به‌کرات با آمیزهٔ پیچیده‌ای از تصاویر و روایت (و صدا) سروکار دارند که موضوع مطالعهٔ آنها را شکل می‌دهد. فیلم‌ها فقط از تصویر یا متن (یا فقط صدا و موسیقی) تشکیل نشده‌اند، همان‌طور که در فیلم‌های صامت بسیار واضح است، خود تصویر متحرک یک موضوع روایی است که با این وجود کاملاً هم بصری به شمار نمی‌آید. با این وجود بعضی از پژوهشگران‌حوزهٔ فیلم می‌خواهند بصری‌گونگی را به موضوعات خودشان منحصر کنند» (بال، ۱۳۹۶: ۹۳-۹۴).

از آنجا که سینما به عنوان یک فرهنگ و روایت سینمایی به مثابه محصولی فرهنگ‌ساز به شمار می‌آید، لذا به نظر می‌رسد این شکل از روایت ابتدا از بعد فرهنگی و فلسفی قابل‌تأمل است.

«روایت و تصویر دو بیان فرهنگی ذاتاً متفاوت‌اند. این "ضرورت بصری" در کنار نخبه‌سالاری ادبی‌ای‌که بدیل آن است، تنها منجر به سرکوب می‌شود که شکل‌های درون‌ذهنی، میان‌ذهنی یا فرهنگی و سیاسی ممیزی را می‌سازند. روایت و تصویر همان‌قدر به یکدیگر نیاز دارند که فرهنگ‌ها به هردوی آنها» (همان: ۹۶).

آنچه مسلم است اینکه هر روایت سینمایی در هر ژانر و سبکی که تولید شود و با هر فرهنگی که ساخته شده باشد، حامل پیام‌های خاص خود و درصدد تأثیرگذاری بر مخاطبان در کلیهٔ فرهنگ‌ها است. پس بهتر است پیش از هر بحث دیگر در زمینهٔ روایت به مهم‌ترین وجه روایت که همان بنیان‌های فلسفی و فکری است، توجه شود.

• نگاهی گذرا به هویت و موقعیت انسان در هستی از دیدگاه فلسفهٔ غرب

در بحث هستی‌شناسی انسان از دیدگاه فلسفه و تفکر مسلط غرب می‌توان از جهات و زوایای گوناگون فلسفی و رجوع به نظریات فلاسفهٔ غرب به تبیین موقعیت و جایگاه انسان در این دیدگاه پرداخت، اما از آنجا که قصد این مقاله بررسی نظریات فلسفی صرف نیست و مجال این را هم ندارد، بنابراین سعی خواهد شد به مقولاتی چون هویت، ارزش‌ها و باورها، سبک زندگی، فردگرایی، خانواده، عشق، زندگی و مرگ از دیدگاه متفکرین و اندیشمندان غرب پرداخته شود؛ زیرا این موضوعات بیش از مسائل دیگر در روایت‌های سینمایی مطرح شده و می‌توان گفت از درون‌مایه‌های اصلی آثار سینمایی هستند.

هویت انسان امروز غربی عمدتاً بعد از رنسانس، ظهور مدرنیته و طرح ایدئولوژی جدیدِ برخاسته از پسامدرنیسم، شکل گرفته و تعریف می‌شود.

«تحلیل مدرنیته انگیزه و محرک اصلی برای رشد و توسعهٔ علوم اجتماعی در اروپای قرن نوزدهم بود. ایده‌های ترقی و روشنگری پیش از این در قرن هجدهم وضع شدند و در انقلاب ۱۷۸۹ فرانسه و ۱۷۷۶ آمریکا خود را نشان دادند» (اسپنسر، ۱۳۸۳: ۷۹).

اومانیسم که از آغاز رنسانس در کلیهٔ شئون زندگی، فرهنگ، روابط اجتماعی و هنر و اندیشهٔ غرب به‌تدریج غالب شد، کلیساها را به حاشیه برد. بعد از انقلاب صنعتی و رشد ماشینیسم، فلسفه و دیدگاه‌های فلاسفهٔ غرب نیز با تکیه بر پیشرفت و توسعهٔ علوم و تکنولوژی متحول شد، به گونه‌ای که این فلاسفه در قرون جدیدتر از دیدگاه‌های نو و با تأثیرات مدرنیته به شناسایی و تعریف موجودیت، چیستی و هستی انسان پرداختند. برابر این تفکرات و مطابق این جهان‌بینی، انسان موجودی است با شعور و اراده که تصمیم‌گیرنده و سازندهٔ جهان و تنها قادر مطلق جهان هستی است. سبک زندگی انسان غربی و دیدگاه او نسبت به خود، خانواده، دوستی‌ها، ارتباطات اجتماعی و... عمدتاً بر محور منافع اقتصادی فردی و یا مشترک است که

www.SID.ir

Archive of SID

بر پایهٔ قوانین اجتماعی و شهروندی پایه‌گذاری می‌شود و در مرحلهٔ بعد مفهوم و معنای انسانی و اجتماعی می‌یابد.
«اجتماعی‌شدن مبنای فردیت و آزادی ما نیز هست. در جریان اجتماعی‌شدن هر یک از ما یک حس هویت شخصی،توانایی اندیشه و عمل مستقل پیدا می‌کند» (گیدنز، ۱۳۷۴: ۹۵).
انسان جزئی از سیستمی است که بر پایهٔ ایدئولوژی فردی نیست و قوانین زیربنایی و روان‌شناختی برای انسان غربی همانا ترغیب به پیروی از سیستم اجتماعی است. مفاهیم انسانی از قبیل عشق، عواطف، وجدان و اعتقاد به جهان بعد ازمرگ و ... در مجموعهٔ همان سیستم معنا می‌یابد. فلسفهٔ هستی همان است که جامعه و سیستم برای فرد غربی دیکته کرده و در نهایت انسان غربی جزئی از کل است؛ کلیتی که در نظام‌های اجتماعی تعریف شده و ای بسا فرد و استقلال فردی و فکری و فلسفی او در فلسفهٔ قوانین اجتماعی تحلیل یافته است. در تعریف زندگی برای انسان غربی عواطف و احساسات تابعی است از عقلانیت مادی و اجتماعی؛ حتی در عالی‌ترین سطح و در ارتباطات جهانی بین‌الملل هم آنچه برای جامعهٔ غربی زیربنا و اساس حرکت و ارتباط انسانی و اجتماعی است از این معنا برخوردار است.
ارزش‌ها و باورهای انسان غربی از هستی مادی و زندگی صرفاً زمینی و این جهانی او مایه می‌گیرد و خود را آشکار می‌کند؛ لذا در سینما و آنچه در روایت زندگی انسانِ در سینمای غرب می‌بینیم، از هر زاویه و هر جنبهٔ زندگی، غالباً باورها و ارزش‌هایی است که برخاسته از متن فرهنگ و تفکر غرب است و بالطبع در هر شکل از روایت انسان همین مضمون را دنبال می‌کند و سعی در تأکید و ترویج همان ارزش‌ها و باورها دارد که از متن فرهنگ خود برآمده است.
«جوامع اول، دوم و سوم همه با انواع نظم اجتماعی سنتی که هزاران سال و تا دو قرن پیش بر جهان تسلط داشت، متفاوت‌اند. اکتشافاتی که سیاحان غربی در سراسر جهان انجام دادند، آغازگر فرایندهای تحولی بودند که فرهنگ‌های پیش از امروزین را نابود کردند. بااین‌همه، گوناگونی فرهنگی فوق‌العاده زیادی همچنان در درون جوامع و میان جوامع وجود دارد. به عنوان انسان، همهٔ ما در ویژگی‌هایی اشتراک داریم، اما همچنان تحت‌تأثیر ارزش‌های فرهنگی و عادات جوامعی که در آن زندگی می‌کنیم قرار داریم» (همان: ۶۳).
در یک نگاه کلی مفهوم زندگی و مرگ و آنچه در سینمای غرب از این زاویه بازنمایی می‌شود، نمایانگر انسانی است که برایش آغاز و انجام هستی جهان مادی است و در فراسوی این جهان بدایت و هدایتی نیست. دین و مذهب محترم و از جنبه‌های تشریفاتی زندگی و مرگ است. همان‌گونه که زادن و متولدشدن واقعی است، مرگ نیز واقعیتی است غیرقابل‌انکار و با مرگ انسان همه‌چیز تمام می‌شود. اما آنچه از اهمیت بیشتر و والاتر برخودار است، زندگی و خوشبختی و سعادت مادی بشر است و هدف نهایی تمام تلاش‌های فردی و اجتماعی همین معناست.
«فلسفهٔ غرب به آنچه حاضر است، تمسک جسته و از آنچه غایب و درخفاست غافل مانده است. آنها توجهی به این امر نکرده‌اند که این هستی ظهور نیستی است و از این اقیانوس بی‌کران نیستی، تنها به آنچه به ورطهٔ هستی درآمده، قناعت کرده و اصل و حقیقت هستی را به فراموشی سپرده‌اند» (ریخته‌گران، ۱۳۹۳: ۴۱).
در طول بیش از صد سال که از عمر سینما می‌گذرد، موضوعاتی که در آثار سینمایی غرب مطرح شده بسیار متنوع و فراگیر است و از جوانب گوناگون توسط منتقدین و نظریه‌پردازان سینمایی و جامعه‌شناسان بررسی و تحلیل شده است. اما همواره یک مسئله مسکوت مانده و یا کمتر به آن اشاره شده که بالاخره مقصد نهایی و هدف غایی این سینما چیست و مخاطب خود را به کدام سو و کدام جهت فلسفی و جهان‌نگری هدایت می‌کند و آیا این هدایت و راهنمایی در نهایی‌ترین تحلیل، دورنمایی‌جز فرهنگ مسلط غرب و تأثیر آن بر فرهنگ‌های مخاطب دارد؟ فرهنگ غرب که زاییده و بالیدهٔ فرهنگ یونانی است در قرون جدید و بالاخص در قرن حاضر مگر راهی جز این می‌پیماید؟
«در تفکر یونانی، بشر به نسبت جدیدی از جهان دست یافت که به ساحت غربی وجود انجامید. با تفکر یونانی چشم معنوی که به ودایع و سنت‌های آسیایی می‌نگریست، بسته شد و چشم تئوریک یا نظری گشوده شد. تاریخ غربی وجود بدین ترتیب آغاز شد» (همان: ۴۰).
می‌توان این طور برداشت کرد که هویت، هستی و آنچه به انسان غربی معنا و مفهوم می‌بخشد و در نظام فلسفی و هستی‌شناسی غرب از جهان امروز متبلور است، با هر روایت و در هر شکلی از روایت گسترش یافته و تأثیر خاص خود را بر فرهنگ‌های مخاطب به جا می‌گذارد و این مهم با تفکرات پسااستعماری که توسط اندیشمندان و سیاست‌مداران غرب القا و حمایت می‌شود نیز قابل‌تأمل است.
«سوای مسئلهٔ سازش‌گری نویسندگانی خاص، مسئلهٔ تأثیر ایدئولوژیکی غرب به بنیان‌ها و اساس تولید روایت پسااستعماری ارتباط پیدا می‌کند. برای نمونه آثار مارکسیستی و فمینیستی در زمینهٔ دلالت‌های سیاسی تاریخچهٔ قالب‌های فرهنگی به ویژه در دههٔ ۱۹۸۰، رشد رمان را به عنوان بخشی از توسعهٔ جامعهٔ بورژوازی اروپایی که ناگزیر از تأثیرپذیری از فرضیات و گرایشات آن جامعه است برجسته کرده‌اند. در نتیجه شماری از نویسندگان و منتقدان پسااستعماری بر اهمیت قالب‌های بومی روایت شفاهی و کتبی تأکید کرده‌اند تا هرگونه حس آلودگی ایدئولوژیکی توسط فرهنگ‌های استعماری استثماری به حداقل برسد» (ویلیامز، ۱۳۹۶: ۴۳).
همانطور که پیش‌تر اشاره شد، آنچه از موقعیت و هستی آدمی

www.SID.ir

Archive of SID

در هستی‌شناسی غرب از طریق روایت‌های کتبی و تصویری و ... به فرهنگ‌های مخاطب جهان سوم و کشورهای درحال توسعه القا می‌شود، در بسیاری موارد و از اصل و اساس با معنای هستی و آدمی و جهان‌شناسی این فرهنگ‌ها (در اینجا فرهنگ و روایت ایرانی) متباین و متفاوت است.

«تفکر لاتینی الفاظ یونانی را بدون درنظرگرفتن تجربهٔ اصیل آنها از هستی، ترجمه می‌کند. بدین ترتیب، تفکر غربی توسط این ترجمه‌ها پی افکنده می‌شود. باید گفت که تفکر لاتینی، در ترجمهٔ اصطلاحات یونانی، مبادی لازم و ضروری را نداشت؛ از این رو معنای آن اصطلاحات و واژگان را تحریف نمود. بنابراین تاریخ تفکر غرب در واقع بسط و گسترش تفکر لاتینی است ــ تاریخی است بدون مبنا و ریشه. وجود در تاریخ متافیزیک، ابتدا "جوهر" قلمداد می‌شود. بدین ترتیب، جوهراندیشی و موجودبینی پدید می‌آید. بر این اساس، موجود عبارت خواهد بود ترکیبی بود از جوهر و عرض، امری که در زیر ایستاده (sub-stance) همان جوهر و آنچه بر او عارض گشته عرض می‌گردد» (ریخته‌گران، ۱۳۹۳: ۴۱).

• ساحت آدمی و هستی در حکمت ایرانی

درحکمت و فرهنگ ایرانی-اسلامی هویت، هستی و سبک زندگی، فردگرایی و ارزش‌هایی که متکی بر فرد انسان و در چهارچوب فردیت صرفاً زمینی و مادی انسان هستند، آنچنان که در فلسفهٔ غرب اصل تلقی شده، مصداق کاملی ندارند. به عبارتی فرد، عنصر پیوسته و وابستهٔ اجتماعی است که اعضای آن پیوند عاطفی-عقیدتی و انسانی با هم دارند و تفاوت‌های سطح زندگی و اقتصادی و نژادی هم مانع این پیوستگی نیست. این پیوستگی و علقهٔ انسانی در جامعهٔ ایرانی شرقی خود از مبدأ و منشائی است که کتب دینی و فرهنگ کهن و عرفان ایرانی اسلامی آن را تعریف کرده‌اند.

«در عرفان اسلامی انسان در جریان تاریخ ظهور می‌یابد. بنابراین نگاه، تعریف بستهٔ ارسطویی از انسان به حیوان ناطق، مفهومی انتزاعی و میان‌تهی از انسان است اما از منظر عارفانی چون ابن عربی، نطق، ویژگی عمومی اشیای عالم است؛ لذا انسان نه به حیوان ناطق که به صورت الهی شناخته می‌شود و در عرفان، صورت الهی، مظهری از اسمای نامتناهی است و هر یک از اقتضائات متفاوت‌اند و نیز در هر دوره‌ای دولت اسمی حاکم است و دیگر اسامی مقهور و مغلوب. بنابراین انسان در هر دوره‌ای تعریفی خاص دارد و با اسم یا اسامی خاص شناخته می‌شود تا اینکه در عصر ختمی، به اسم جامع الله می‌رسد» (صلواتی، ۱۳۸۹).

ارزش‌ها و اهداف و آمالی که انسان ایرانی در شکل ایده‌آل و آرمانی برای آن زندگی می‌کند و حیات و ممات خود را مصروف آن می‌دارد چیست و چگونه در ذهن و زبان و زندگانی او تجسم می‌یابد. واضح است که در برابر این سؤال پاسخ‌های بسیار و گوناگون به ذهن هر پژوهشگر و اندیشمندی راه می‌یابد و با انبوهی از پاسخ‌های دور و نزدیک به هم روبرو می‌شود، اما اگر مبنا و اساس زندگی و هدف آن را نیل به کمال انسانی بدانیم، شاید بتوان به پاسخی درخور و فراگیر رسید که شامل انسان امروزی ایرانی نیز بشود. بنابراین «هنگامی که طفل به دنیا می‌آید نفس او در درجهٔ نفوس حیوانی است تا آنکه به بلوغ و رشد صوری برسد (پانزده سالگی). در آن حال حیوان بالفعل و انسان بالقوه است. هنگامی که او با نیروی فکر به جستجوی حقیقت رفت، انسانِ بالفعل خواهد شد و اگر این نیرو در وی تکامل یافت و به سرحد رشد معنوی رسید و ملکهٔ استنباط و فضائل انسانی در وی به نحو اکمل تحقق یافت (حدود چهل‌سالگی) چنین شخصی را انسان نفسانی بالفعل و ملکوتی بالقوه خوانند. صدق این عنوان نیز تا زمانی است که به مرتبهٔ تجرد کامل نرسیده باشد، چون نفس آدمی دگرگون‌پذیر است و از عالم خلق به عالم امر و مجردات منتقل می‌شود و با تحول جوهری آن، وجودش عقلی و مجرد می‌گردد که عالی‌ترین مرحلهٔ تجرد است» (بهروان و حسینی، ۱۳۹۱: ۷۸).

آنچه از گفتهٔ بالا برمی‌آید این است که انسان ایرانی در عالی‌ترین شکل، مراحل رشد و تعالی خود را با هدف الهی و آرمانی می‌گذراند و همواره جوهر وجود او رو به تکامل است. این حرکت وجودی تکاملی به هیچ روی مانع ارتباطات و پیوندهای اجتماعی و سیاسی و خانوادگی او نیست. به عبارتی شاکلهٔ وجود انسان ایرانی از دیرباز تا اکنون و در طول تاریخ کمال‌طلبی و هدف نهایی او سعادت خود و جامعه است و جهان و جهان‌شناسی او نیز از همین مبنا معنا می‌یابد.

«از نظر فارابی هدف از حضور انسان در جامعه و مشارکت وی در امور سیاسی نیل به کمالات مادی و معنوی است. او سه عنصر "کمال‌طلبی"، "غریزهٔ مادی" و "فطرت" را علل اساسی می‌داند» (همان: ۷۷).

از دیگر مواردی‌که درحکمت و هستی‌شناسی ایرانی قابل طرح و تأمل است، عقیدهٔ کلی و عمومی انسان ایرانی نسبت به جهان مادی و منزلت حیات دنیوی در افکار عموم است و نیز این عقیدهٔ رایج که دنیا محل گذر است و آنچه از آدمی می‌ماند، نام نیک و اثر خیر اوست و هدف نهایی حیات دنیوی سعادت معنوی است. این معنا از مهم‌ترین اصول فکری و منش زندگانی افراد است که از نگاه فلسفی حکیم ملاصدرا چنین بیان شده است:

«دنیا منزلی از منازل روندگان به سوی خدای تعالی است و نفس انسان مسافری به سوی اوست. منزل‌های این نفس مسافر به ترتیب عبارت است از: سنخ هیولایی، جسمی، جمادی، نباتی، شهوی، غضبی، احساس، تخیل و توهم. سپس منزل انسانیت از نخستین درجه تا شرافت نهایی‌اش و سپس طبقات ملکی به حسب دوری‌شان از خیر اعلی. سالک به سوی او ناچار است از

www.SID.ir

Archive of SID

تمام مراتب بگذرد تا به مطلوب حقیقی برسد» (همان: ۷۸).
در نظر داشته باشیم که طرح و مطابقت مباحث فوق و بیان آرای فلسفی‌ای که ذکر شد، با آنچه از زندگی و کرد و کار انسان ایرانی در قرن بیست‌ویکم می‌بینیم و شاهد هستیم، شاید در ظاهر نسبت یا رابطهٔ مستقیمی نداشته باشد و به ویژه که در اغلب آثار روایتی سینمای امروز ما (منهای فیلم‌های سیاسی مکتبی و دولتی) شاید اشاره‌ای هم به آن نشده باشد، اما هدف این بحث متوجه این موضوع مهم است که در نهایت و در پیچیده‌ترین شکل وجودی و هستی انسان امروز ایرانی این مبانی با شدت و ضعف حضور دارد و هستی او را معنا می‌بخشد؛ هرچند در ظاهر نتوان ارتباط مستقیم و بی‌واسطه‌ای بین شهروند امروزی ما و این مفاهیم و مباحث یافت. بنابراین برای آنکه این مبحث را به سرانجام برسانیم، از زاویه‌ای دیگر به فرایافت این معانی و تشریح آن می‌پردازیم و برای تعمیق مفاهیم و مضامین مورد نظر در این بخش به روایت در آثار ادبیات ایرانی روی می‌آوریم. اگر بخواهیم رئوس کلی و فراگیر فکری و حکمی‌ای را که هنر و ادبیات کهن ایرانی از آن بربالیده و اهدافی را که در طول قرن‌ها این ادبیات و آثار روایی دنبال می‌کنند به عنوان شاخصه‌های اصلی روایت و روایتمندی در ادبیات و هنر ایرانی برشمریم، عمده‌ترین مضامین و مفاهیمی که در ادبیات روایی ایرانی به آنها پرداخته شده عبارت است از: عدالت، عشق، انسان‌دوستی، ایمان، اخلاق، عرفان، میهن‌دوستی، خردمندی و مبارزه با شر و پلیدی و تاریکی. و سرمنزل و هدف نهایی این ادبیات بی‌شک معرفت‌زایی، تهذیب نفوس و قلوب، حکمت‌آموزی، ترویج خیر و نیکی و نفی شر و پلیدی و ظلمت است. نمونه‌ها و مصداق‌های این مضامین و مفاهیم در آثار روایی ایرانی بسیار است. لذا از ذکر شواهد و مصادیق این موارد صرف‌نظر می‌کنیم.

• تفاوت و تقابل در حکمت روایت ایرانی و فلسفهٔ روایت غربی

در روایت‌شناسی غربی نظریاتی که از قدیم تا به حال ارائه شده بر چه محوری استوار بوده است؟ و این روایت‌شناسی طبق نظر این اندیشمندان و نظریه‌پردازان از چه فلسفه‌ای پیروی می‌کند و اساساً بر چه هستی‌شناسی‌ای تکیه دارد؟ در مقابل در برابر تفکر ایرانی چگونه می‌توان در مورد موضوع روایت به تعاریف خاص خود نزدیک شد و چطور آن را تعریف کرد؟ تفاوت این دو وضعیت در مورد یک موضوع یا یک رویداد و پدیده چیست و یا چه چیزهایی می‌تواند باشد؟ برای توجه بیشتر به موضوع، نگاهی اجمالی به حکمت و جهان‌بینی ایرانی اسلامی انداخته و سپس این حکمت با فلسفهٔ غرب مقایسه می‌شود. عمدهٔ تجارب غرب در تمام زمینه‌های علوم انسانی و هنر متکی بر زیربنا و جهان‌بینی یونانی است و وجه غالب فلسفهٔ یونانی (تقریباً تمامی گرایشات آن از زمان ارسطو تا امروز) زمینی، ماتریالیستی و موجودنگر است. هرچند در قرون وسطی و تا قبل از رنسانس این سیر تقریباً منقطع می‌شود و مسیحیت و ایده‌آلیسم مسیحی بر هنر و فرهنگ و ادبیات غرب مسلط می‌شود، اما بعد از رنسانس وجه غالب جهان‌بینی غربی باز هم بازگشت به همان سرچشمهٔ اولیهٔ خود و تجدید معنا با آن در نحله‌های متفاوت و مشابه فلسفهٔ غرب است؛ یعنی بر موجودیت و ملموس‌بودن و عینیت جهان و روابط عینی و مادی بین پدیده‌ها تمرکز دارد و هستی و دانایی و معرفت از هستی و چیستی جهان را از طریق تجربهٔ حسی، علمی و عقلانی و خردگرایی کسب می‌کند. این وجه غالب الزاماً در تمامی مراتب و شئون هستی اعم از مادی و معنوی و عینی و ذهنی فعلیت می‌یابد و خود را متجلی می‌کند. بنابراین هر پدیدهٔ هنری یا هر رویداد و روایتی که در هر شکل و صورت، چه در ساختارهای علمی، تجربی و چه درساختار فرهنگی و هنری تبلور می‌یابد و بازنمایی و تعریف می‌شود، مبتنی بر همان جهان‌بینی است و بالطبع در اشکال عینی، مادی و ملموس با ابعاد زمانی، مکانی و روابط علت و معلولی.

«روایت، نقل رویدادهایی با رابطهٔ زمانی و مکانی و علی و معلولی است که در یک جهان معین و قابل تعریف رخ می‌دهد» (بوردول، ۱۳۷۳: ۶۵).

از جمله اینکه در بازنمایی‌ها در رمان، نمایشنامه، فیلمنامه و ... با روایتی از جهان روبرو هستیم که از جهان‌بینی راوی سرچشمه می‌گیرد؛ به طور مثال وقتی فیلمی از سینمای هالیوود می‌بینیم یا نمایشی از «ویلیام شکسپیر» یا روایتی مربوط به قرن شانزدهم و یا درامی از «تنسی ویلیامز» در قرن بیستم را می‌خوانیم، متوجه می‌شویم که آنچه در این اثر بدان پرداخته شده و تأثیر و تأثراتی که برمی‌انگیزد با آنچه در فرهنگ، عرف و اخلاق در جامعهٔ ما رایج است، تفاوت‌هایی دارد. تا آنجا که حتی در زمان مشاهدهٔ یک فیلم تفاوت‌های رفتاری، عاطفی، احساسی و فکری خودمان با شخصیت‌های نوعی که در اثر می‌بینیم را احساس می‌کنیم و این تفاوت‌ها گاه تا آنجاست که نوعی بیگانگی با آن اثر را در پی دارد. خصوصاً در بحث خانواده و روابط مابین افراد خانوادهٔ غربی این مسئله خود را واضح‌تر نشان می‌دهد. از سوی دیگر به طور مثال وقتی حکایت‌های مرزبان‌نامه یا قصه‌های کلیله‌ودمنه یا شاهنامهٔ فردوسی، خمسهٔ نظامی، مثنوی مولانا و حکایت‌های گلستان سعدی و مکتوبات بزرگان عالم عرفان را مطالعه می‌کنیم، اخلاق، فرهنگ، احساس و نهایتاً ماهیت خودمان را در آن روایت‌ها، با تمام وجود، تمام هستی و کنش‌ها و واکنش‌های یک انسان ایرانی از عاطفه، تعقل، اندیشه واحساسات گرفته تا باورهایی که به قدرت‌های ماوراءالطبیعه دارد، درک می‌کنیم. در واقع انسان ایرانی با فرهنگی که پیشینه‌ای کهن و عمیق دارد، سوای اشتراکات

www.SID.ir

Archive of SID

انسانی اجتماعی‌ای که با انسان غربی دارد، از حیث ماهیت وجودی متفاوت است و شاید مهم‌ترین شاخصهٔ این تفاوت در خردگرایی محض انسان غربی و اشراقی‌بودن انسان ایرانی است. یعنی حالتی از هستی و وجود که باور دارد در ورای تمام ارتباطات جهان مادی نیرو و یا نیروهایی غالب و مسلط‌اند که چرخهٔ هستی را به سوی خیر و نیکی و تعالی سوق می‌دهند و همین حالت و ساحت است که هنگام مطالعهٔ ادبیات ایرانی با شخصیت‌ها، تفکرات و حکمت‌ها و ارزش‌هایی که در متن‌ها مطرح می‌شود، ما را مأنوس و هماهنگ و همراه می‌کند و باور می‌کنیم که این روایت برای ما شکل گرفته است.

«اگرچه در طول هزاران سال گذشته داستان‌ها تحلیل شده و درخصوص آنها بحث شده است، مطالعهٔ نهادی روایت که معطوف به خود آن است و در تقابل با بررسی روایت‌های مجزا، ویژگی‌های روایت یا ارتباطات میان آنهاست، پدیده‌ای نسبتاً جدید محسوب می‌شود. تنها در طول چند دههٔ اخیر یا همین حدود، پژوهشگران از بررسی ویژگی‌های روایی یک نمایشنامه، داستان کتاب مقدس، گزارش تاریخ‌نگاشتی یا فیلم فاصله گرفته و شروع به بررسی دقیق خود روایت کرده‌اند و سؤالات باریک‌بینانه‌ای را نه در خصوص این یا آن روایت یا داستان، بلکه در زمینهٔ چیستی داستان، جای رخداد، چگونگی کارکرد، اینکه چه چیزی را انجام می‌دهد و برای چه کسی، مطرح کرده‌اند» (کرایسورت، ۱۳۹۶: ۵۲).

از نگاهی دیگر اگر به بنیان‌ها و اصولی که اسلوب و الگوهای روایت ایرانی است و در ادبیات کتبی و شفاهی ایرانی حضور داشته و در طول قرن‌ها به نوعی سنت ادبی تبدیل شده و روایت‌ها را شکل و محتوا بخشیده، نظر بیفکنیم و این اصول و اهداف را مرور کنیم، مقایسهٔ ما از ساحت روایت ایرانی و جایگاه روایت غربی روشن‌تر خواهد شد؛ اصولی که در روایت ایرانی و از متن ادبیات و فرهنگ آن می‌آید عمدتاً عبارت است از: پیش‌آگاهی، اخلاق‌گرایی، نبرد خیر و شر، نور و ظلمت، معرفت‌افزایی، عبرت‌آموزی، تقدیر و سرنوشت، مبارزه، سعادتمندی، توأمانی خصلت‌های زمینی و آسمانی انسان. به طور مثال در متن‌های کهن از ادبیات روایی ایران انسان خوش‌گهر و نیک‌سرشت و انسان بدگهر و بدسرشت و خیر و شر در برابر یکدیگر قرار می‌گیرند و ما با پیش‌آگاهی‌ای که از شخصیت‌های داستان داریم، روایت را دنبال می‌کنیم و تا فرجام آن این پیش‌آگاهی که نوعی باور ما به امر خیر و دوری از ظلمت و پلیدی است، در سراسر داستان ما را راهبر است. در این متون گوهر و جوهر آدمی مطرح است و این‌گوهر در ساحت شرقی بیشتر زمینهٔ متافیزکی دارد و فطری و سرشتی است.

«*درختی‌که تلخ است وی را سرشت*
گرش در نشانی به باغ بهشت
ور از باغ خلدش به هنگام آب
به بیخ انگبین ریزی و شهد ناب
سرانجام گوهر به کار آورد
همان میوه تلخ بار آورد»
(شاهنامه حکیم فردوسی)

به این معنا کسی که نهاد و فطرت، جوهر و جنمش تلخ و بدگهر است، همواره نهاد و فطرت خود را آشکار می‌کند و در مقابل کسی که پاک‌نهاد و پاک‌سرشت و پاک‌گوهر است نیز در حکمت اشراق آدمیان دارای فره ایزدی است.

«این توانایی از دیدگاه سهروردی داشتن کیان خره یا خره کیانی است که هدف اساسی و مسلط اندیشهٔ سهروردی متوجه آن بوده است. همان چیزی که اوستا آن را خورنه (خوره فارسی) می‌نامد. حکمای اشراقی این خورنه یا خوره را چنان فهمیده‌اند که زردشت تعریف کرده بود؛ یعنی "نوری که از ذات الهی فیضان پیدا کرده و هر انسانی به فعالیت یا صناعتی قادر می‌گردد." این نور خورنه یا خوره در واقع همان نوری فهمیده شده است که به پیامبران اعطا شده است» (بنی‌اردلان، ۱۳۹۳: ۱۶).

ایرج، سهراب، سیاوش، اسفندیار و رستم پاک‌گوهرند و سلم، افراسیاب، شغاد، گروی و ... فطرت و خصلت ناپاک دارند. این نگاه به گوهر و جوهر آدمی در اندیشهٔ اشراقی ایرانی متمرکز است، اما در اندیشهٔ غربی ساحت آدمی متفاوت است. آدم‌ها حاصل تربیت، زمان، مکان، عوامل مادی، دنیوی و ملموس جهانی هستند که با علت‌ومعلول‌ها و تأثیراتی که بر آنها گذارده، شخصیت یافته‌اند. این تفاوت‌ها و این معنا در فلسفهٔ غرب در حیطهٔ انسان‌شناسی روایت خاص خود را می‌سازد و همین طور حکمت ایرانی که به طور اجمال گفته شد، نوع دیگری از روایت را متجلی می‌سازد. تجلی این نوع تعاریف و این نوع هستی‌شناسی در بحث روایت و آثار نمایشی در غرب و ایران چگونه متبلور شده و آیا آنچه در هنر و ادبیات معاصر و سینمای ما به منصهٔ ظهور رسیده همان است که از بعد هستی‌شناسی و فلسفهٔ اشراقی-ایرانی ما می‌آید؟ در یک فیلم خانوادگی یا در نمایشنامه‌ای غربی با آدم‌هایی روبرو هستیم که هیچ جنبهٔ متافیزیکی و هستیِ غیرزمینی ندارند. شخصیت‌ها انسان‌هایی هستند در ابعاد کاملاً مادی که طی اتفاقاتی دچار مشکلاتی می‌شوند و به مدد توانایی‌های خود از آن بحبوحه خارج می‌شوند. لازم به ذکر است که در اینجا قصد بر قضاوت درست یا غلط‌بودن این نوع روایتگری نداریم؛ حقیقت امر این است که اغلب نویسندگان و هنرمندان مطرح غرب از گذشته تا اکنون در کار خود موفق بوده‌اند، زیرا با توجه به سنت‌های ادبی و روایتی‌ای که از متن هستی‌شناسی خاص خود دریافته‌اند، به خلق آثار پرداخته‌اند و تقریباً در تمام آثار سینمایی و شاهکارهای جهان غرب همین معنا تعمیم‌پذیر است و آثار تولیدشده بازتاب همان تفکر و جهان‌بینی است که با جامعهٔ غرب کاملاً مأنوس و ملموس است و ریشه در ادبیات و سنن و مواریث ادبی غرب دارد، اما اگر در آثار روایی

www.SID.ir

Archive of SID

معاصر ایرانی از جمله داستان، فیلمنامه و ... از زاویهٔ جهان‌بینی و حکمت ایرانی-شرقی وارد شویم، متوجه خواهیم شد که به جز معدود آثار شاخص، مابقی یا کاملاً با این مفاهیم بیگانه‌اند و یا بهرهٔ چندانی از حکمت و هستی‌شناسی انسان ایرانی نبرده‌اند و با نوعی تقلید یا اتکا به همان جهان‌بینی و هستی‌شناسی متبلور در ادبیات و سینمای غرب عیناً تقلید شده‌اند. در اینجا ذکر این نکته ضروری است که مقصود از این بحث صورت ظاهر روایت نقل‌شده در آثار ایرانی نیست، زیرا بدیهی است که روایت‌های سینمای ایران همواره صورت و ظاهری ایرانی دارند و داستان در روابط اجتماعی و در فضای ایرانی روایت می‌شود، اما بطن و باطن روایت سویه‌ای دیگر دارد. در جدول ۱ نوعی مقایسه با فرض انسان ایده‌آل غربی و ایرانی انجام شده تا تفاوت‌های ماهوی و ارزشی انسان غربی و ایرانی آشکار شود.

• مصداق‌هایی از روایت ایرانی

روایت ایرانی در ساده‌ترین تعریف یعنی نقل داستان (روایت) در ادبیات و سینما و ... به گونه‌ای که نشانه‌ها و معناهای تولیدشده از آن روایت با دلالت‌های صریح یا ضمنی با اندیشه، اخلاق، فرهنگ، هنر، خانواده، معماری و ارزش‌های اجتماعی و تاریخی و ... ایرانی مرتبط باشد و از حکمت و معرفت ایرانی نشئت بگیرد. به دیگر سخن کلیهٔ وجوه روایی اثر تولیدشده با این مفاهیم رابطهٔ نهادینه داشته باشد.

در مورد شکل و محتوای روایت ایرانی منظور این نیست که تمام روایت‌ها و کلیهٔ متون تولیدشده در عصر حاضر همان داستان‌ها و روایت‌هایی را دنبال کند که در ادبیات قدیم بوده است و به نوعی به بازگشت به گذشته و تقلید از متون قدما و ادبای قرون پیش برسیم، بلکه مراد این است که روح داستان‌گویی و نقل و روایت را به سرچشمه‌های روایت ایرانی که خیر و نیکی و صلاح و امیدواری و صلح و دوستی ارزش‌های انسانی و اجتماعی و ... است، سوق دهیم. این به این معنا نیست که از وقایع و حقایق زمانه رو برگردانیم و در یک فضای افسانه‌ای و دور از واقعیت به روایتگری بپردازیم، بلکه روایت امروزین و وقایع و حقایقی که روایت گرد آنها تنیده شده را به تناسب شکل و محتوای خود با مفاهیم و مضامین ایرانی که در متن روایت ایرانی نهفته است، نزدیک و روایت خود را با این رویکرد پرداخت نماییم و آنچه از روح متن روایت ایرانی در متون و آثار غنی ایرانی طی قرن‌ها ارائه شده را مطمح نظر داشته باشیم؛ مثلاً در شاهنامهٔ حکیم فردوسی از زیباترین خصال انسانی مانند خرد و خرمندی، تعقل، عدالت، عشق، نوع‌دوستی، مبارزه و ... مکرر نام برده شده و مقصد و مأوای نهایی داستان‌های شاهنامه هم به سمت‌وسوی همین ارزش‌هاست. حال می‌توان در درام‌های اجتماعی یا انیمیشن‌ها و حتی رمان‌های پلیسی امروزی به انحای مختلف و به ضرورت طرح و داستان روایت، چه در شکل و چه در مضمون، نشانه‌ها و معناهایی از روح و شخصیت ایرانی را روایت کرد و آنچه را پیش از این در متون روایی ایرانی به کثرت و در گستره‌ای وسیع به درازای تاریخ ایران ساخته و پرداخته شده با ضرورت و نیاز امروز همساز کرد.

اگر بخواهیم شاهد مثال و مصداق‌هایی برای این ادعا بیاوریم می‌توان از مهم‌ترین آثار به یادمانده در وجوه و اشکال متنوع این نوع روایت‌پردازی از استادان سینمای ایران مانند «عباس کیارستمی»، «بهرام بیضایی»، «علی حاتمی»، برخی از آثار «داریوش مهرجویی»، «امیر نادری» و بعضی از ساخته‌های «مسعود کیمیایی» و در سال‌های جدیدتر آثار «رضا میرکریمی» مثل «خیلی دور خیلی نزدیک» و «یه حبه قند» نام برد.

تقریباً در تمامی آثار عباس کیارستمی می‌توان نمونه‌های بارز و منحصربه‌فرد سینمایی با روایت ایرانی را مشاهده کرد؛ زیرا در این فیلم‌ها تماشاگر با فضاهای ایرانی، معماری ایرانی، موضوع ایرانی و مضامین و مفاهیم نهادینه در فرهنگ و تاریخ ایرانی روبرو است. در آثاری از جمله خانهٔ دوست کجاست، زیر درختان زیتون و مشق شب عناصر یک روایت ایرانی دست به دست هم می‌دهند تا روایتی خلاقانه، جدید و مرتبط با مضامین ادبیات و هنر ایران بسازند و هستی و موجودیت خاصی را به نمایش بگذارند که تا پیش از آن از نظرها پنهان بوده است. آنچه باعث انس و الفت مخاطب با این سینما و این روایت‌ها است، همانا فضا، زمان، مکان، گفتار و تصاویر و موضوعی است که در قالب روایت ارائه می‌شود و همهٔ این‌ها از جنس تفکر و اندیشه و حکمت ایرانی است و گزاف نیست اگر بگوییم دلایلی که موجب توجه و تأیید مجامع سینمایی معتبر جهان از این آثار است، همین هویت و اصالت اثر است. هرچند تأیید یا رد یک اثر در مجامع سینمایی جهان می‌تواند دلایل مختلفی داشته باشد، با این همه از ملاک‌های عمدهٔ این مجامع در گزینش نهایی خود همواره اصالت، زبان و بیان نو و خلاقانه در ارائهٔ اثر بوده است. روایت ایرانی و قیاس آن با روایت غربی بی‌شباهت به این مثال قدیمی نیست که تاکنون و در طول سالیان دراز کسی یا فرهنگی در اصالت و هویت فرش ایرانی تردید نداشته و همیشه مورد توجه جهانیان بوده است. حال آنکه بسیاری از مصنوعات و ساخته‌های صنعتی ایرانی ممکن است اساساً برای جهان غرب چندان مورد توجه نباشد؛ زیرا نمونه‌های بهتر و پیشرفته‌تر آنها را خود پیش‌ازاین ساخته‌اند، خاصه آنکه مصنوعات و ساخته‌های صنعتی ما در بسیاری موارد تقلید و دوباره‌سازی ساخته‌های غرب است و این مصداق روایت‌پردازی از الگوهای سینمای غرب در برابر روایتگری خاص ایرانی است.

در آثار علی حاتمی نیز با نوع دیگری از روایت ایرانی روبرو هستیم. در این آثار روایت ایرانی را در بستری از عصر قاجار و تاریخ معاصر ایران و تأکید بر زبان و فرهنگ ایرانی می‌بینیم. کلیهٔ عناصر روایت ادبی و سینمایی را که مشاهده و دریافت می‌کنیم، همگی در بافتی متشکل و یکپارچه فرهنگ، تاریخ، اخلاق، خلق‌وخو، تفکر و هویتی را می‌سازند که ویژهٔ ایرانیان دو قرن اخیر است

در ساخته‌های بهرام بیضایی نیز روایت در پیوند عناصری چون

www.SID.ir

Archive of SID

جدول ۱. مقایسهٔ انسان ایده‌آل غربی و ایرانی. مأخذ : نگارندگان.

علائم و تجلیات وجودی	انسان ایرانی	انسان غربی
حضور و یاری نیروهای آسمانی یا متافیزیک در تمام ابعاد هستی	باور دارد.	باور ندارد.
عملکرد خیر و شر در زندگی	رابطه‌ای متقابل است که خیر، خیر می‌آورد و شر،	چنین اعتقادی ندارد.
پیش‌آگاهی	گویی سرنوشت رقم خورده است اما اختیار از آدمی نیز سلب نشده است.	سرنوشت و فرجام انسان محصول خود اوست.
قضاوقدر	بسیاری از امور را حاصل تقدیر و ازپیش‌تعیین‌شده می‌داند.	بی‌معنی است.
اعتقاد به جهان دیگر	اعتقاد دارد.	چندان اهمیتی به آن نمی‌دهد.
پاداش خیر و جزای شر	اصل اساسی زندگی و مرگ است.	در جهان مادی و این جهانی به آن اهمیت می‌دهد.
باور به موجودیت مستقل انسان	انسان آفریدهٔ خدا و امانت او روی زمین است و در عین حال دارای اختیار اراده و استقلال است.	انسان‌مداری اصل اساسی فلسفهٔ انسان غربی است.
پیروی از فطرت پاک انسانی	ارزش محسوب می‌شود.	مراعات می‌شود.
فردیت و اجتماع	فرد و اجتماع پیوسته‌اند.	اجتماع بر فرد اولویت دارد.
اخلاق	اصل اساسی روابط انسانی است.	آنچه سیستم اجتماعی دیکته می‌کند، محترم است.

تاریخ و حضور تاریخی شخصیت در گسترهٔ فرهنگ و شخصیت و هویت ایرانی شکل می‌گیرد و کاملاً با مضامین و مفاهیم روایی ایرانی که اشاره شد، رابطهٔ نهادینه دارد.

در فیلم‌های داریوش مهرجویی از قدیمی‌ترین چون «گاو» و در دهه‌های بعد «هامون» می‌توان روایت ایرانی را با مشخصاتی که ذکر شد، دنبال کرد.

با مثال‌هایی که از آثار استادان سینمای ایران یاد شد، می‌توان این‌طور گفت‌که در نهایت آنچه در این آثار به عنوان روایت ایرانی از آن نام می‌بریم نوعی هستی‌شناسی از مردمی است که ویژگی‌های خاص خود را دارند. وجود و موجودیتی در فرهنگ، تفکر، آرمان‌ها، مبارزات، خانواده، عشق و همهٔ آنچه به انسان، هستی و معنایی دیگر و خاص خود می‌بخشد. هستی‌ای که می‌توان آن را هستی انسان ایرانی نام نهاد. به سخن دیگر در این آثار با انسان‌هایی روبرو هستیم که از معرفتی عمیق و کهن برخوردارند و ارزش‌ها و آرمان‌هایشان ریشه‌های‌کهن و دیرینه دارد و در عین حال در عصرجدید نیز همچنان تجدید معنا می‌شود و شکل و صورتی نو به خود می‌گیرد.

هرچند مثال‌های ارائه‌شده تلاش‌های بی‌نظیری از ارائهٔ روایت ایرانی است، اما ذکر این نکته نیز لازم است که تاکنون این تلاش‌ها با این مضمون و با عنوان روایت ایرانی مطرح نشده و مورد توجه قرار نگرفته است. بنابراین با درک ضرورت‌های امروز در عرصهٔ سینمای داخلی و نگاه به میدان سینمای جهانی اگر با تلاش خلاقانه و هنرمندانه به ارائهٔ ادبیات و روایت سینمایی خاص‌خود همت گماریم می‌توان امیدوار بود در زمانی نه چندان دور به ادبیات نمایشی و سینمایی که با روایتی متکی بر هستی‌شناسی ایرانی برساخته می‌شود، دست خواهیم یافت.

باید اذعان کرد که مراد و منظور این است که تلاش کنیم و مسیر رسیدن به سینمایی با هویت ایرانی را محقق نماییم؛ چراکه در طول بیش از صدسال سینمای ایران در این زمینه تلاش‌هایی پراکنده و نامنسجم انجام شده و نمونه‌های زیبا و ماندگار نیز در اذهان و آرشیوهای سینمای ایران موجود است که به برخی از این تلاش‌ها اشاره شد، اما در برابر توان و استعدادهای سینمای ایران بسیار ناچیز است؛ قدمت فرهنگ و منابع غنی ادبیات ایران و سطح دانش و توسعهٔ علمی و فناوری که در دهه‌های اخیر در سینما روی داده، حاصلی بیش از این می‌طلبد تا سینمای ما در جهان به عنوان سینمای خاص ایرانی شناخته شود. پیش از

www.SID.ir

Archive of SID

این سینمای ژاپن و هند در زمانی کوتاه‌تر از عمر سینمای ایران به این شناخت و کیفیت و هویت خاص رسیده‌اند. مثال بارز آن «آکیرا کوروساوا»[1] کارگردان ژاپنی است که در ارائهٔ سینمایی مبتنی بر فرهنگ و سنن روایی فرهنگ و ادبیات سرزمین خود موفقیت داشته و «ساتیا جیت رای»[2] کارگردان هندی نیز. چنین نمونه‌هایی در برخی ملل دیگر کم‌وبیش توانسته‌اند هویت و اصالت فرهنگی، تاریخی و حکمی و ماهیت وجودی خود را در سینما و در قالب روایت‌های متنوع تاریخی اجتماعی مطرح کنند و سینمایی ویژهٔ خود را به جهانیان بشناسانند. علل موفقیت آنها حمایت و هدایت دستگاه‌های فرهنگی و برنامه‌ریزی‌های کلان فرهنگی و هنری این کشورهاست و اینکه سینمای آنها با تعاریف، سنت‌ها، زندگی و تفکرات خودشان گره خورده؛ زیرا از دل علایق و فرهنگ و جهان‌نگری ژاپنی، هندی، شرقی و غیره نشئت گرفته است. این نگاه و هدفمندی در سینمای یادشده تا آنجاست که در آثار سینمایی حتیٍ در نمایش روابط روزمره، گفتار، نوع لباس، غذاخوردن و ... تماماً بازنمایی مشخصات ویژهٔ فرهنگ و ادبیات و زندگی مردمان مشهود است و همین است که بر پردهٔ سینما روایت می‌شود. این مشخصات و این ویژگی‌ها در طول دهه‌های متمادی در رویارویی با فرهنگ‌های دیگر دگرگون و تقلید نشده و بر اصالت‌های به حق خود ایستاده و همچنان پابرجاست.

یافته‌ها

دانش روایت‌شناسی موجود، بر پایهٔ فلسفه و تفکر غرب و برخاسته از ادبیات و مکتوبات فرهنگ غرب تعریف و تبیین و طراحی شده است. ویژگی‌ها و غنای فکری و هستی‌شناختی مستتر در فرهنگ و ادبیات و هنر ایرانی استعداد و گنجایش آن را دارد که الگوها و سرمشق‌های ویژه و متفاوت خود را که در قرون و در لابه‌لای آثار ادبی و هنری نهفته دارد، به مثابه اسلوب و روش‌های تبیین و تولید روایت ایرانی مطرح کند و در انواع روایت سینمایی تعمیم دهد و بالطبع به سینمایی با روایتی ملموس‌تر و مأنوس‌تر برای مخاطبان هم‌زبان و روایتی خاص و ملی درجهان سینما تبدیل شود. هرچند در طول عمر سینمای ایران تلاش‌های مؤثر و پراکنده‌ای در این زمینه انجام گرفته و برخی از استادان بزرگ سینمای ایران به آن اهتمام ورزیده‌اند، اما موج تقلید و دنباله‌روی از سبک‌وسیاق سینمای غرب همواره غالب و مانع از آن بوده است که به این مهم توجه جدی شود.

نتیجه‌گیری

دانش روایت‌شناسی و گسترش آن به علوم و هنرها به ویژه سینما که در چند دههٔ اخیر رو به تزاید گذاشته، موجب می‌شود که ضمن مطالعه و بررسی روش‌ها و اسلوب روایت‌شناسی موجود که عمدتاً منشأ غربی دارند، به روایت و روایتگری و میراث مکتوب ایرانی مراجعه شود و جستجویی برای یافتن راهکارهایی برای تبیین و تعریف روایت و روایتگری براساس داشته‌های ادبی و هنری از فرهنگ و تمدن خویش و همچنین یافته‌های روزآمد و کارآمد در این حوزه انجام شود. چراکه الگوها و اصول ارائه‌شده در روایت‌شناسی موجود کاملاً قابل انطباق با پیشینهٔ روایتگری در منابع ادبی فارسی زبان نیست و ماهیتاً با اصول فکری و فلسفی ایرانی تفاوت‌هایی دارد. لذا فرهنگ و سنت‌های روایی ایرانی که از دل ادبیات و فرهنگ کهن ایرانی مایه می‌گیرد و در جامعهٔ ما تعریف می‌شود، در سینمای امروز ما بسیار کمرنگ است و در بسیاری از آثار سینمایی به آن توجه چندانی نشده است. تصویر و روایتِ سینمای ایران از فرهنگ، اجتماع و جهانِ پیرامون عمدتاً برگرفته از الگوهای سینمای غرب است و به جز معدودی فیلمسازان و چند نمایشنامه‌نویس متبحر و صاحب‌نظر ایرانی، وجه کلی و مسلط هنر در سینما تقلید از شیوه‌های روایت غربی است واین معضل علل مختلفی‌دارد که یکی از این دلایل ناشی از غافل‌ماندن نویسندگان و فیلم‌سازان از منابع ادبی، حکمی و عرفانی فرهنگ و تمدن دیرینهٔ ایرانی است و این هنرمندان بالطبع نتوانسته‌اند براساس ماهیت و هستی‌شناسی ایرانی که برخاسته از فرهنگ کهن و حکمت ایرانی است، در حیطهٔ سینما وارد شوند و سینمایی خاص و با ویژگی‌های ملی، قومی با ابعاد مختلف و شاخصه‌های ویژه را به جهان عرضه کنند تا مخاطبان احساس تعلق خاطر و الفت بیشتر با اثری که از دل فرهنگ و سرزمین خود برآید، داشته باشند. بنابراین بهتر است ابتدا مواریث و سنن ادبی و روایی موجود در متن ادبیات و روایت ایرانی شناسایی شود و برای درک ماهیت وجودی و سنجش توانایی‌های بالقوهٔ روایت ایرانی به ارائهٔ الگوهای خاص خود در این زمینه پرداخته شود تا مخاطبین بهتر و عمیق‌تر شناخته شوند و با این پیش‌زمینه‌ها در جهت روایت سینمایی ایرانی حرکت شود.

پی‌نوشت‌ها

۱. Akira Kurosawa ، (۱۹۹۸-۱۹۱۰) کارگردان، نویسنده و تهیه‌کنندهٔ بلندآوازهٔ ژاپنی که در طول فعالیت حرفه‌ای ۵۷ سالهٔ خود ۳۰ فیلم ساخت و مهم‌ترین ویژگی آثارش تبلور فرهنگ و تمدن ژاپنی است.

۲. Satyajit Ray، (۱۹۹۲-۱۹۲۱) کارگردان و نویسندهٔ هندی که در آثار خود، سینمایی متفاوت و معنادار از هندوستان به نمایش گذاشت.

فهرست منابع

• آزادارمکی، تقی و خالق‌پناه،کمال. (۱۳۹۰). سینما دربارهٔ سینما، متاسینما در سینمای ایران بعد از انقلاب اسلامی و مجادله بر سر خود سینما. *فصلنامهٔ انجمن فرهنگی و ارتباطات*، ۷(۲۵): ۹۵-۷۱.

• ارجمند، سید مهدی. (۱۳۷۰). *الگوهای روایت در سینمای ایران*. تهران: بنیادسینمایی‌فارابی.

• اسپنسر، هربرت. (۱۳۸۳). *جامعهٔ سنتی، جامعهٔ مدرن*. ت: منصور

www.SID.ir

Archive of SID

انصاری. تهران: انتشارات نقش جهان.
• بنی‌اردلان، اسماعیل. (۱۳۹۳). *مجال آه*. تهران: پژوهشکدهٔ فرهنگ‌وهنر اسلامی.
• بنی‌اردلان، اسماعیل. (۱۳۸۹). *معرفت‌شناسی آثارصناعی (جستجویی در مفهوم فن‌وهنر)*. تهران: پژوهشکدهٔ فرهنگ‌وهنر اسلامی.
• بوردول، دیوید. (۱۳۷۳). *روایت در فیلم داستانی ا* . ت: علاءالدین طباطبایی. تهران: بنیاد سینمایی فارابی.
• بهروان، حسین و حسینی، معصومه‌سادات. (۱۳۹۱). تأملی در اندیشهٔ سیاسی ملاصدرا. *آموزه‌های فلسفهٔ اسلامی*، ۱۱: ۸۰-۵۹.
• توکلی، حمیدرضا. (۱۳۸۹). *از اشارت‌های دریا: بوطیقای روایت در مثنوی معنوی*. تهران: چشمه.
• تولان، مایکل. (۱۳۸۳). *درآمد نقادانه، زبانشناختی بر روایت*. ت: ابوالفضل حری. تهران: بنیاد سینمایی فارابی.
• حری، ابوالفضل. (۱۳۹۰). به سوی روایت‌شناسی معنوی: نگاهی به کتاب اشارت‌های دریا: بوطیقای روایت در مثنوی معنوی نوشتهٔ حمیدرضا توکلی. *نقد ادبی*، ۴(۱۳): ۱۹۶-۱۸۱.
• ذکایی، محمدسعید و شجاعی باغینی، نیما. (۱۳۹۱). مطالعه روش تحلیل ساختاری روایت در سینما. *فصلنامه انجمن ایرانی مطالعات فرهنگی و ارتباطات*، ۸(۲۹): ۱۳۸-۱۱۷.
• ریخته‌گران، محمدرضا. (۱۳۹۳). *حقیقت و نسبت آن با هنر (شرحی بر رساله‌ای از مارتین هیدگر)*. تهران : پژوهشکدهٔ فرهنگ‌وهنر اسلامی.
• فردوسی. (۱۳۷۰). *شاهنامه فردوسی*. تهران: امیرکبیر.
• صلواتی، عبدالله. (۱۳۸۹). تحول تاریخی انسان نزد ملاصدرا. *شناخت*، ۱ (۶۳): ۱۳۴-۱۲۱.
• فلودرنیک، مونیکا. (۱۳۹۶). بازنمایی گفتار. در *دانشنامهٔ نظریه‌های روایت*. گردآورنده و ویراستار: محمد راغب. تهران: نیلوفر.
• کرایسورت، مارتین. (۱۳۹۶). چرخش روایت در علوم انسانی. در *دانشنامهٔ نظریه‌های روایت*. گردآورنده و ویراستار: محمد راغب. تهران: نیلوفر.
• گیدنز، آنتونی. (۱۳۷۴). *جامعه‌شناسی*. ت: محمد صبوری. تهران: نی.
• محمدزاده، آذین. (۱۳۸۴). ادبیات اخلاق‌گرایی ایران و فرانسه؛ باوراندن یا مجاب‌کردن؟ روایت‌شناسی گفتمان استدلالی در متون اخلاقی. *پژوهش ادبیات معاصر جهان*، ۱۰(۲۸): ۸۶-۶۹.
• ویلیامز، پاتریک. (۱۳۹۶). پسااستعمارگرایی و روایت. در *دانشنامهٔ نظریه‌های روایت*. گردآورنده و ویراستار: محمد راغب. تهران: نیلوفر.
• هاشمی‌نژاد، قاسم. (۱۳۹۴). *قصه‌های عرفانی*. تهران: هرمس.
• هاشمی‌نژاد، قاسم. (۱۳۹۵). *عشق گوش، عشق گوشواره*. تهران : هرمس.
• Chrisman, L., & Williams, P. (1993). *Colonial discourse and post-colonial theory: A reader*. New York: Harvester Wheatsheaf.
• Dirlik, A. (1994). The post-colonical Aura: Third world criticismin the age of global capitalism. *Critical inqury*, 20(2): 328-356.

COPYRIGHTS
Copyright for this article is retained by the author(s), with publication rights granted to the Bagh-e Nazar Journal. This is an open-access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution License (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

نحوه ارجاع به این مقاله

زارعی، اسداله، بنی‌اردلان، اسماعیل و نامجو، عباس. (۱۳۹۸). روایت ایرانی و تقلید از روایت غربی در سینمای ایران. باغ نظر، ۱۶ (۷۳) : ۶۴-۵۳.

DOI: 10.22034/bagh.2019.136596.3645
URL: http://www.bagh-sj.com/article_88992.html

www.SID.ir