رویکردی فلسفی به اصل علیت در روایت سینمایی پست مدرن

(مطالعه‌ای بر فیلم طعم گیلاس)

اصغر فهیمی فر[۱]، علی شیخ مهدی[۲]، اسدالله غلامعلی[۳]

چکیده

علیّت یکی از مهم‌ترین دغدغه‌های بشری و از بنیادی‌ترین مفاهیم فلسفی است. فیلسوفان غربی که اندیشه آنها، در این پژوهش مورد مطالعه است، از دوران باستان تا معاصر رابطه بین علّت و معلول را از چند نظر بررسی کرده‌اند. فیلسوفان سنتی و کلاسیک، به‌ویژه ارسطو، رابطه علّی را ضروری و قطعی دانسته‌اند. به این معنا که این رابطه بر اصل ضرورت بنا نهاده شده است و هر پدیده‌ای در جهان، ضرروتاً علتی دارد. در روایت کلاسیک که معمولاً فیلم‌های هالیوودی نمونه آن هستند، علیت مهم‌ترین عنصر است که وحدت و انسجام پیرنگ داستانی را تضمین می‌کند. به سبب آنکه علیت در سنت فلسفی ارسطو، ضروری بود، در روایت سینمایی کلاسیک نیز رابطه علت و معلول براساس اصل ضرورت است. این رابطه در روایت سینمایی پست مدرن به‌صورت تصادفی در می‌آید. به نظر می‌رسد تغییرات رابطه علّت و معلول در اندیشه فلسفی، موجب دگرگونی علیّت در ساخت روایی فیلم‌ها شده است. به این علت که روایت در سینمای ایران و فیلم‌های داستانی بازتاب و انعکاس روایت در سینمای غرب است، این پژوهش تلاش دارد علاوه‌بر تحقیق و اثبات تأثیر علیّت در فلسفه بر رابطه علت و معلولی در روایت سینمایی، فیلم سینمایی طعم گیلاس(۱۳۷۸) را به‌صورت هدفمند و به روش تحلیلی ـ توصیفی مورد تحلیل محتوایی قرار بدهد، تا دگرگونی روایت از طریق تغییر در روابط علت و معلولی بررسی شود.

واژه‌های کلیدی

علیت، فلسفه، روایت سینمای پست مدرن، عباس کیارستمی، طعم گیلاس

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

تاریخ دریافت: ۹۷/۰۳/۲۲ تاریخ پذیرش: ۹۷/۱۰/۱۹

این مقاله برگرفته از پایان‌نامه دکتری نگارنده سوم باعنوان رویکردی فلسفی به اصل علیت در ساخت روایی سینما «مطالعه‌ای بر متون نوشتاری عباس کیارستمی، داریوش مهرجویی و اصغر فرهادی» است.

[۱]. دانشیار دانشگاه تربیت مدرس (نویسنده مسئول) fahimifar@modares.ac.ir

[۲]. دانشیار دانشگاه تربیت مدرس ali.sheikhmehdi@modares.ac.ir

[۳]. دکتری پژوهش هنر rebwargholamali@gmail.com

مقدمه

ماهیت سینما، یکی از مهم‌ترین دستاوردهای غرب در قرن بیستم، دو گانه است؛ از طرفی یک دستاورد هنری است که از هنرهای دیگر همچون ادبیات، موسیقی، نقاشی و غیره کمک می‌گیرد و از طرف دیگر ماهیتی صنعتی دارد که حاصل پیشرفت فناوری است. این هویت دوگانه نشان می‌دهد که سینما و اساساً هنر، با اندیشه انسانی در صورت فلسفی آن ارتباط مستقیم دارد. اگرچه گمان می‌رفت، این ارتباط یک سویه باشد و تنها سینما، بازتاب و آینه روح هنرمند، جهان‌بینی او است، ولی این رابطه دو سویه است و سینما نیز بر جامعه و اندیشه انسان‌ها تأثیر می‌گذارد. سینما به‌ویژه سینمای معاصر نشان داده است، که نه تنها فسلفه زمانه‌اش را می‌تواند بازتاب دهد، بلکه توان برقراری ارتباطی فلسفی با مخاطب را نیز دارد به عبارتی دیگر فیلم می‌تواند دستگاهی برای فلسفه‌ورزی باشد. روایت سینمایی، چگونگی قرارگیری حوادث را در یک نظام زمانی و مکانی نشان می‌دهد. درواقع روایت است که داستان را به مخاطب منتقل می‌کند. بردول روایت را این‌گونه تعریف کرده است: روایت عبارت است از زنجیره‌ای از رویدادهای علی واقع در زمان و فضا (بردول، ۱۳۸۵: ۹۸). مسأله این پژوهش، بررسی زنجیره علی در روایت است که در روایت کلاسیک، ضروری است ولی در روایت‌های مدرن احتمالی (امکانی) است. به نظر می‌رسد، قانون علیت در روایت سینمایی، به تحولات اصل علیت در مبانی فلسفی وابسته است. به عبارت دیگر، تفاوت روایت کلاسیک و مدرن، به تفاوت جایگاه علیت در این روایت‌ها وابسته است و تحول روابط علی در روایت سینمایی، ریشه در تحولات فسلفی دارد. سینمای ایران به تقلید از سینمای غرب، روایت‌های مختلفی را تجربه کرده است.

علیت در فسلفه غرب

پیوند بین رخدادها و علّت آنها نه تنها به جهان پیرامون، بلکه به ذهن انسان نیز وابسته است. در حقیقت انسان نخستین نه تنها تلاش می‌کرد در جهان زندگی کند و نیازهای خویش را برطرف سازد، بلکه به شناخت خود، طبیعت و به‌طور کلی همه عناصر پیرامونش علاقه‌مند بود. وی همچون نوزادی بود که همه چیز برایش تازگی داشت؛ از تن خودش گرفته تا درختان، دریاها، کوه‌ها، رعد و برق، حیوانات و به‌طور کلی همه اطوار هستی و نیستی. بیشتر پاسخ‌های انسان نخستین، امروزه اسطوره، داستان‌های اساطیری یا افسانه خوانده می‌شود. در یونان باستان، با توجه به شرایط سیاسی، اقتصادی و فرهنگی، اسطوره‌پردازی جای خود را به عقلانیت فلسفی داد و پرسش‌های مطروحه به شکل بدیع‌تر و منطقی‌تری(نزدیکتر به نگرش امروزی) پاسخ داده شد. انقلاب فلسفی یونان

باستان، تلاشی است جدی و براساس تعقل انسانی (نه خواست خدایان و اساطیر) در جهت پاسخ به پیدایی پدیده‌ها و نسبت آن با علت‌ها. (که بر مبنای دیدگاه هر پدیده، معلول تلقی می‌شود.) ارنست کاسیرر گفته است که در بینش اساطیری برخلاف قانون علیت منطقی که میان پاره‌ای از علّت‌ها و معلول‌ها رابطه‌ای یک جانبه برقرار می‌کند، انتخاب علل کاملاً آزادانه صورت می‌گیرد(کاسیرر، ۱۳۶۶: ۵۶). اما در نهایت، امروزه پذیرفته‌اند که برای نخستین بار، بینش علمی و عقلانی از یونان آغاز شده است و یونانیان نخستین مردمی بودند که در برابر جهان اساطیری، جهان علمی و فسلفی را آفریدند. «در آن عصر از تاریخ فرهنگ یونان [۵۳۰–۴۰۰ قبل از میلاد] خرد می‌کوشید تا فرمانروایی خود را در همه قلمروها مستقر کند و با خرافاتی که از دوران‌های پیشین به ارث رسیده بود به نبرد برخیزد ... درواقع آنچه را بینش علمی و عقلی می‌نامیم دستاورد یونانیان است و اگر امروزه همه اقوام می‌کوشند تا علمی بیندیشند در حقیقت می‌خواهند از چشم یونانی به جهان بنگرند»(کاسیرر، ۱۳۸۹: ۱۶).

رابطه علت و معلول در فلسفه کلاسیک و مدرن

علیت در تفکر کلاسیک براساس اصل ضرورت بین علت و معلول است. ارسطو معتقد بود که برای تبیین هر پدیده باید به دنبال علّت برود، چراکه بدون علت حرکتی نیست و بدون حرکت طبیعت وجود ندارد. دیوید رأس گفته است: «ارسطو به تعریف رابطه علیّت نمی‌پردازد و در منطق فیزیک و متافیزیک که بحث علیت به میان می‌آید، فقط به بیان و اثبات علل نخستین و اصول اولیه و ویژگی‌ها و تعریف علل چهارگانه می‌پردازد و آنها را روی هم، شرایط لازم و نه به تنهایی برای بیان نحوه حصول و تغییر شیء کافی می‌داند» (راس، ۱۳۷۷: ۱۲۲). ارسطو در کتاب *فیزیک* نوشته است که علل وجود دارند و تعدادشان بی‌شمار است. انواع مختلفی از علل وجود دارد و هر کس که می‌خواهد در پی فهم طبیعت برآید، باید بداند چگونه پرده از روی آنها بردارد. درواقع علل چهارگانه هستند؛ مادی، صوری، فاعلی و غایی(ارسطو، ۱۳۶۳: ۱۹۸). وی این چهار علت را بدین صورت تشریح می‌کند: نخستین علت، علت مادی است که به مصالح و مواد تشکیل دهنده هر پدیده مربوط می‌شود. دومین علّت صوری است که همان صورت یا ساختار موجودات است. سومین علت، فاعلی است که سازنده پدیده را در بر می‌گیرد و چهارمین علت، غایی است که بر هدف و فرجام پدیده دلالت دارد(ضیمران، ۱۳۸۹: ۲۱۹). ارسطو اشاره کرده است که وجود علتی برای به فعلیت رسیدن این قوه ضروری است. این علّت هر چه که باشد، بایستی خودش محصول تغییر دیگری باشد و زنجیره علّت‌ها به همین ترتیب در زمان به عقب باز می‌گردد. از این‌رو این تغییر همیشگی

است و برای فهم آن باید موجودی را فرض کنیم که خود تغییرناپذیر باشد ... این موجود محرک اول یا محرک غیرمتحرک است(ارسطو، ۱۳۶۳؛ ۲۲۵).

در تفکر مدرن، ضرورت در رابطه علت و معلولی مورد تردید قرار گرفت. دیوید هیوم با نظریه دکارت و به‌طور کلی عقل‌گرایی مخالف کرد و تجربه باوری را مبنای شناخت قرار داد. هیوم در پی یافتن علت و رابطه‌اش با معلول و اینکه چرا انسان به مسئله علت توجه دارد، ادعا کرد که رابطه علّت و معلول به‌دلیل تجربه‌های انسانی است نه چگونگی کارکرد عقل انسانی. اصل علیت مرکز ثقل اندیشه و فلسفه هیوم بود و تا اندازه‌ای بر آن تأکید کرده بود که «به نظر می‌رسد همه استدلال‌های ما در باب امور واقع بر پایه علّت و معلول باشد» (فریدمن، ۱۳۹۴: ۵۷). هیوم نه تنها با علت غایی ارسطو موافق نیست، بلکه با مسأله ضرورت در رابطه علّت و معلولی مخالفت ورزید. وی معتقد است که علّتی وجود ندارد. بنابراین، هیچ دلیل ضروری برای پیوند روابط نیست و علت و معلول زاییده تجربه بشر است که در اثر تکرار در ذهن انسان به‌عنوان یک ضرورت شکل گرفته است. ذهن انسان است که این رابطه را ضروری می‌داند و رابطه دیگر را غیرضروری. امانوئل کانت همچون بسیاری یا شاید تمام فلاسفه غرب، با نقد و انتقاد، فلسفه‌اش را آغاز کرد. کانت در ادامه دکارت، عقل یا ذهن را پایگاهی برای شناخت می‌داند، امّا برخلاف دکارت معتقد است شناخت اشیاء فی نفسه[۱] برای ما ممکن نیست و اعیان یا متعلقات شناخت باید با قوای مصوّره[۲]مان تطابق داشته باشد (Kant, 1798 :93). امّا به گفته خودش این هیوم است که او را بیدار و به سوی نقد و نوشتن رهنمون می‌کند. نقد خرد ناب (۱۷۸۱میلادی) پاسخ به پرسشی است که قضاوت آزاد از تجربه امکان‌پذیر است و مخالفت با نظریه اصلی هیوم یعنی علیت به معنای توالی رخدادها و تجربی‌بودن رابطه علّت و معلولی. استدلال کانت پاسخی قطعی به شکاکیت دیوید هیوم است. با توجه به دو معیار ضرورت و کلیت نتیجه می‌گیریم که ما هم دارنده و هم به کار برنده استعداد شناسایی ناب و آزاد از تجربه‌ایم (نقیب‌زاده، ۱۳۹۳: ۱۶۳). اتفاقاً سوبژکتیو[۳] مهم دکارتی با کانت به کمال می‌رسد. اصلاً فلسفه ایده‌آلیستی است. او علیت را یک ضرورت «ذهنی» و فارغ از تجربه می‌داند چرا که معتقد است معقولاتی مانند زبان، مکان، علیت... نه در بیرون، بلکه جزء مقولات

---

۱. Things in Themselves

۲. Faculties of Representation

۳. امری ذهنی یا درونی. از اصطلاحات مدرنتیه

پیشین نامیده‌اند. یعنی ساختار ذهنی بشر این‌گونه است و به همین دلیل است که می‌تواند از شهد هیوم پیروز خارج شود.

اصل عدم قطعیت

در قرن بیستم، نظریه‌ای به نام عدم قطعیت با اصل علیت مخالفت کرد. این نظریه اصل عدم قطعیت که توسط ورنر هایزنبرگ[1] مطرح شد، بر آمده از مکتب کپنهاک است که در اواخر دهه ۱۹۲۰ میلادی توسط نیلس بور و همراهانش بنیانگذاری شد. اصل عدم قطعیت به معنای تصادف یا شانس وجودی تعبیر شده است به این معنا که انسان از فرایندهای احتمالی موجبیتی اطلاع ندارد و همچنین از عدم موجبیت متافیزیکی در حوزه اتم خبر می‌دهد. هایزنبرگ معتقد بود که عدم قطعیت نه تنها زاده جهل بشر نیست، بلکه منسوب به عدم تعیین در خود طبیعت است. همان‌طور که نیوتن و گالیله اعتقاد داشتند. تأثیر مکانیک کلاسیک فیزیک‌دانان و فیلسوفان قرن نوزدهم میلادی را نیز تحت تأثیر قرار داده بود. پی یر سیمون‌دو لاپلاس[2] گفته بود ما می‌توانیم حالت فعلی جهان را معلول حالت قبلی آن و علت حالت بعدی‌اش بدانیم (گلشنی، ۱۳۸۵: ۱۷۴). در فیزیک جدید فیزیک‌دانان قانون علیت را نقض کردند، زیرا اعتقاد داشتند وضعیت ذرات اتم‌ها را نمی‌توان تشخیص داد و با اینکه فقط با احتمالات می‌توانند خود را قانع سازند، ولی میزان احتمال و عدم قطعیت آن را نمی‌توانند تشخیص بدهد. ورنر هایزنبرگ در سال ۱۹۲۷ میلادی با استفاده از تئوری تبدیل دیراک ـ یوردان معادلات ریاضی ـ فیزیک را استنتاج کرد که به اصل عدم قطعیت یا اصل عدم تعیّن شهرت پیدا کرد. وی معتقد بود «رابطه عکس بین وضعیت مکانی یک الکترون و سرعت آن وجود دارد، از این هر چه مکان و وضع یک الکترون دقیق‌تر، اندازه‌گیری شود، به همان اندازه میزان و دقت پیش‌بینی سرعت آن کاسته خواهد شد» (هایزنبرگ، ۱۳۶۸: ۷۹). اصل عدم قطعیت بیانگر این است که برای دستگاه‌های شامل فواصل و اندازه حرکت‌های کوچک انجام این عمل غیرممکن است. در نظریه فیزیک کلاسیک، وجود احتمال به‌دلیل نبود اطلاع از حالت اولیه سیستم بود، ولی در نظریه فیزیک کوانتومی، حتی اگر حالت اولیه نیز مشخص باشد، نتیجه آزمایش را تنها می‌توان به صورت احتمالی پیش‌بینی کرد(گلشنی، ۱۳۸۵: ۲۶۳). بر طبق نظریه هایزنبرگ، دانش فیزیک تنها باید روابط فرمولی بین مشاهدات را وصف کند و از طریق مکانیک کوانتومی و اصل عدم قطعیت حاکم بر جهان، نامعتبر بودن قانون علیت کاملاً، جا افتاده

---

[1]. Werner Heisenberg

[2]. Pierre-Simon Laplace

است(Heisenberg, 1927 : 175). نظریه عدم قطعیت ادعا دارد که هیچ قطعیت و حکمی وجود ندارد و هرگز علّت یک معلول را به‌طور قطعی نمی‌توان شناسایی کرد. هایزنبرگ سه پیامد اصل عدم قطعیت را این‌گونه دسته‌بندی کرده است: ۱. اصل عدم قطعیت به نفی علیت منتهی می‌شود. در پدیده‌های زیراتمی فقط تعبیری آماری امکان‌پذیر است. اصل علیت در سطح زیر اتمی کاربرد ندارد. علم، دیگر با زنجیره‌های علی و معلولی یقین‌آور سر و کار ندارد، بلکه سر و کار آن با احتمالات آماری است. ۲. اصل عدم قطعیت به نفی موجبیت (براساس تعریف لاپلاس) منتهی می‌شود. چون به لحاظ نظری تعیین سطح و سرعت هر الکترون یا ذره اتمی در لحظه معینی از زمان نامیسر است، نمی‌توانیم وضع سرعت یک لحظه را با وضع و سرعت لحظه دیگر به‌شیوه‌ای متعین و قطعی ربط دهیم. بنابراین، هیچ موجبیتی در سطح زیراتمی یا میکروسکوپی وجود ندارد ۳. تفکیک سنتی بین فاعل شناسایی و متعلق شناسایی در داشتن علّی و بین مشاهده‌گر و مشاهده‌شده به سبب اصل عدم قطعیت باید از درجه اعتبار ساقط شود. خود آن آزمایش‌هایی که برای پی بردن به سرشت واقعیت انجام می‌دهیم تخطی از آن واقعیت‌اند (هایزنبرگ، ۱۳۶۸: ۱۷۰).

نظریه آشوب

علیت در جهان پست‌مدرن، نه تنها از بین نمی‌رود، بلکه ساختاری پیچیده، تصادفی پیدا می‌کند. درواقع نظریه آشوب که از ریاضی بر آمده و به احتمالات نیز نزدیک است، جایگزین علیت می‌شود. ادگار مورن[1] در کتاب *درآمدی بر اندیشه پیچیده*، در تحلیل مسئله پیچیدگی، پارادایم پیچیدگی، پیچیدگی و کنش، سه علیت را مطرح می‌کند: ۱. علیت خطی: فلان علت بهمان معلول‌ها را پدید می‌آورد؛ ۲. علیت چرخه‌ای واکنشی: یک بنگاه نیاز به تنظیم شدن دارد. این بنگاه باید برحسب نیازهای بیرونی، نیروی کار خود و ظرفیت‌های درونی انرژی‌اش تولید کند، امّا از حدود چهل سال پیش و به یمن سیبرنتیک، می‌دانیم که معلول‌ها نیز واکنش نشان می‌دهند؛ ۳. علیت بازگشتی: در فرایند بازگشتی معلول‌ها و محصول‌ها برای فرایندی که آنها را به وجود می‌آورد، ضروری‌اند (مورن، ۱۳۹۴: ۹۵). بنابراین علّت، معنا و ماهیت گذشته را ندارد و رابطه آن با معلول پیچیده‌تر شده است و این پیچیدگی فضایی بی‌نظم و آشوب‌وار به وجود آورده است. ادگار مورن در تحلیل این مسئله نیز می‌نویسد: ما در جهانی زندگی می‌کنیم که نمی‌توان اتفاق و بی‌یقینی و بی‌نظمی را از آن دور کرد. ما باید همواره به همراه بی‌نظمی زندگی و رفتار می‌کنیم. نظم؟ نظم هر آن چیزی است که

[1]. Edgar Morin

تکراری ثابت و بی‌تغییر است، هر آنچه در سایه رابطه‌ای بسیار محتمل و وابسته به یک قانون است. بی‌نظمی؟ بی‌نظمی هر آن چیزی است که بی‌قاعدگی، انحراف از یک ساختار معین، اتفاق و پیش‌بینی‌ناپذیری است(مورن،۱۳۹۴: ۱۰۰). در اندیشه پست‌مدرن، آشوب و بی‌نظمی، جایگزین قطعیت و تعیینِ کلاسیک می‌شوند. براساس تعریف دایره‌المعارف بریتانیکا در ریاضیات و مکانیک، به مطالعه رفتارهای ظاهراً اتفاقی و غیرقابل پیش‌بینی در سیستم‌های آشوب که در سیطره قوانین جبرگرایانه اند نظریه آشوب[1] گفته می‌شود. نظریه آشوب شاخه‌ای از علم ریاضی است که به بررسی سیستم‌های بسیار پیچیده‌ای می‌پردازد، که در خروجی آنها، با اعمال تغییرات کوچک (و ظاهراً قابل اغماض)، تغییرات بزرگی حاصل می‌شود. به بیان دیگر، پدیده‌هایی اتفاقی[2] که تاکنون دلیلی برای آنها نمی‌یافتیم، به کمک نظریه آشوب، توجیه می‌شوند. نظریه آشوب برای نخستین بار توسط دانشمندی به نام اردوار لورنز[3] در سال ۱۹۶۵ ارائه شد که نقطه متضاد مکانیک کلاسیک قرار می‌گیرد. آشوب به معنای فقدان هرگونه ساختار و نظم است. در حالی که زنجیره علّی تلاش می‌کند، یک ساختار منسجم بسازد. نظریه آشوب، نوع پیشرفته‌ای از تئوری دستگاه‌های پویا می باشد که تمام توجه خود را بر روی حرکت‌های بسیار پیچیده[4] که حرکات آشوبناک نامیده می‌شود، نامیده می‌شوند ، قراردادهاست. توجه داشته باشید که این حرکات تماماً غیرخطی هستند. مدافعان این نظریه اعتقاد دارند که بی‌نظمی زندگی‌ساز است نه تنها روابط علّی. مکانیک کلاسیک نیوتون دنیایی منظم را شرح می‌دهد، سیستم به واسطه مکانیزم علّت و اثر صحیحی عمل می‌کند و دترمنیسم اجتناب‌ناپذیری وجود دارد. دانشمندان اکنون بر این باورند که بخش بزرگتری از طبیعت تابع قوانین آشوب دترمنیستی است. مع‌الصف بایستی از این نظریات علمی و انتقال آن به چارچوب‌های فلسفی اصول زیر را مد نظر قرار داد:

۱. اصل عدم قطعیت یا آشوب یا هر اصل دیگر، اگر در مقام تبین جهان باشد، خود به مثابه «علت» و جایگزین علت عمل می‌کند.

۲. این خود نتیجه اشتباه کانت است که «علیت» را از «نفس‌الامری» به مقولات فاهمه و امر شناختی تبدیل می‌کند.

---

1. Chaos Theory
2. Random
3. Edward Lorenz
4. Complex Motions

۳. بنابراین، نظریه‌های موجود ناقض اصل «علیت» نیست، ناقض «شناخت» از علیت است.

علیت در روایت سینمایی کلاسیک و مدرن

علیت یکی از مهم‌ترین اجزاء روایت در فیلم داستانی محسوب می‌شود و به این علت، طبق گفته بردول، روایت مبتنی بر سه جزء علّیت، نظام زمانی و نظام مکانی است. بنابراین، می‌توان گفت، روایت کلاسیک و مدرن، در این اجزاء با هم تفاوت دارند. به عبارتی دیگر این اجزا تغییر کرده‌اند که روایت به شکل دیگری به مخاطب ارائه می‌شود. مهم‌ترین جزء داستان، طرح، پلات یا پیرنگ است. پیرنگ نقشه‌ای است که نویسنده طراحی می‌کند تا داستانش را برای مخاطب بیان کند. برای بیان داستانش نیز از روایت‌های مختلف می‌تواند استفاده کند. به گفته بردول اصولی که پیرنگ را به داستان ارتباط می‌دهند از سه نوع اند: ۱. منطق روایی؛ ۲. زمان؛ ۳. فضا یا مکان (بردول، ۱۳۸۵: ۱۰۹). روایت کلاسیک که با عناوینی همچون سه پرده‌ای و هالیوودی نیز شناخته شده است، کهن‌ترین و مشهورترین روایت سینمایی است. رابرت مک‌کی در این باره گفته است: این اصول به دقیق‌ترین و صحیح‌ترین معنی کلمه کلاسیک هستند: بی‌زمان و فرافرهنگی، بنیاد هر جامعه زمینی، اعم از متمدن و بدوی. اصولی که هزارها سال تاریخ داستان‌گوی شفاهی را پشت سر می‌گذراند و به سپیده‌دم تاریخ می‌رسند. ۴۰۰ سال پیش وقتی حماسه گیل گمش[۱] به خط میخی بر روی ۱۲ لوح گلی حک شد و برای نخستین بار داستان را در قالب کلام مکتوب ریخت، طرح کلاسیک به‌طور کامل و به زیبایی شکل گرفته بود (مک‌کی، ۱۳۸۹: ۳۱). ارسطو مهم‌ترین عنصر تراژدی را زنجیره‌ای منطقی و علّی، می‌دانست. بنابراین می‌توان گفت رابطه علّت و معلولی در روایت کلاسیک، مهم‌ترین عنصر می‌باشد. همچنین دیوید البته ساختار و نظام زمانی نیز اهمیت فراوانی در روایت دارد، امّا اهمیت علیت از همه اجزاء بیشتر است. بردول معتقد است در ساخت کلاسیک داستان علیت عمده ترین اصل وحدت بخش به شمار می‌آید ... و هر نوع تناظری تابع حرکت علت و معلول است (بردول، ۱۳۹۵: ۲۷). درواقع عناصری همچون شخصیت داستان، زمان و مکان اهمیت دارند، امّا این علیّت است که ساختاری منسجم و معنادار را شکل می‌دهد. در حقیقت این علیت است که به زمان و مکان و دیگر عناصر انسجام و هویت می‌بخشد. هر اتفاقی در فیلم می‌افتد باید علتی معین، ضروری و هدفدار داشته باشد تا مخاطب با فیلم همگام و همراه

---

۱. Gilgamesh

شود و احساس همذات‌پنداری بکند. در روایت سینمایی مدرن که دیوید بردول به آن سینمای هنری نیز گفته است، علیّت به مانند روایت کلاسیک، مشخص، ضروری و قطعی نیست، بلکه ابهام دارد و نسبی و احتمالی است. در فیلم مدرن، به جای شاه‌پیرنگ، خرده پیرنگ وجود دارند. روایت مدرن بر شخصیت و خرده پیرنگ و به‌طور کلی سفر قهرمان تمرکز می‌کند، نه شاه‌پیرنگ و مسیری خطی و هدفدار. در سینمای هنری به دلیل اینکه روابط علّی بر پایه ضرورت نیست، بنابراین مخاطب نیز نمی‌تواند کنش و وقایع بعدی را به روشنی پیش‌بینی کند. بردول در کتابش تأکید کرده است که اتکای سینمای هنری بر علیت روانی (و به عبارتی ذهنی[۱]) کمتر از روایت کلاسیک نیست، امّا شخصیت‌های نمونه سینمای هنری اغلب نبود ویژگی‌ها، انگیزه‌ها و اهداف مشخص هستند. دو پهلو بودن روابط علّت و معلولی شخصیت‌ها به پدید آمدن ساختاری کمک می‌کند که به مجموعه‌های کم و بیش چند داستانی متکی است. در حالی که قهرمان فیلم هالیوودی با سرعت به طرف هدف حرکت می‌کند، شخصیت اول فیلم هنری به نحوی انفعالی از این موقعیت به موقعیت دیگری می‌لغزد (بردول، ۱۳۹۵: ۱۲۶).

علیت در روایت سینمایی پست مدرن

پیتر وولن[۲] برای نخستین بار این واژه را در مورد فیلم بازگشت بتمن(۱۹۹۲) اثر تیم برتون[۳] به‌عنوان تجلی جهان پست‌مدرن بکار برده است. امّا مؤلفه‌های پست‌مدرن را در فیلم‌های قبل از این تاریخ هم می‌توان پیدا کرد. بلید رانر (ریدلی اسکات، ۱۹۸۲) درباره آدم آهنی‌هایی است که می‌خواهند زنده بمانند و زندگی کنند. روایت پست‌مدرن، در عین حال که از روایت‌های کلاسیک و مدرن بهره می‌برد، امّا با آنها متفاوت است. پست‌مدرنیسم تمامی میراث هنری از یونان و روم باستان گرفته تا هنر مسیحیت قرون میانه و هنر نئو کلاسیک و رومانتیک، رئالیسم و تمام عرصه هنر مدرن را وارد بازی پست مدرنیستی خود می‌کنند و جشنی همگانی به راه می‌اندازند و تمامی عناصر هنری ملل دیگر و اقوام باستان و فرهنگ‌های زنده معاصر را به این میهمان خود دعوت می‌کنند (بازرگانی، ۱۳۸۱: ۱۵۹). بی‌زمانی، بی‌مکانی، احتمال، ضدپیرنگ، عدم تعیّن و شخصیت‌های غیرقابل پیش‌بینی از عناوین و ویژگی‌های این روایت است. پیرنگ در فیلم پست‌مدرن، هم از فرم روایی سنتی و هم از مدرن سود می‌برد، یعنی در ظاهر هم شاه‌پیرنگ است و هم خرده پیرنگ ولی

---

[۱]. نگارنده

[2] . Peter Wollen

[3]. Tim Burton

در اساس، ضدپیرنگ است. در روایت پست مدرن، قطعیت در ساختار روایی خطی و ابهام در فیلم مدرن، جای خود را به احتمال و تصادف در فیلم پست مدرن می‌دهند. مک‌کی که پیرنگ را در فیلم کلاسیک، شاه‌پیرنگ و در فیلم مدرن، خرده پیرنگ نامیده است، به این روایت‌ها، ضدپیرنگ می‌گوید«ضدپیرنگ معادل سینمایی ضدرمان یا رمان نو و یا تئاتر پوچ است»(مک‌کی، ۱۳۸۹: ۲۵) حوادث در این روایت‌ها، تصادفی و احتمالی است. مک‌کی معتقد است ساختار ضدپیرنگ غالباً تصادف را جایگزین علّت می‌کند. به این معنا که علتی ضروری برای رخدادها و کنش شخصیت‌ها ارائه نمی‌کند، بلکه احتمالات و رخدادهای تصادفی پیرنگ و روایت را می‌سازند. روایت تأکید را بر برخورد تصادفی چیزها در جهان می‌گذارد، تأکیدی که زنجیره روابط علّت و معلولی را از بین می‌برد و باعث از هم گسیختگی، بی‌معنایی و پوچی می‌شود (مک‌کی، ۱۳۸۹: ۳۷). زمان در این روایت‌ها نیز غیرخطی است، امّا شبیه روایت‌های مدرن هم نیست. بلکه ساختار زمانی این دسته از روایت‌ها، پیچیده و شبکه‌ای ست. در این روایت‌ها، که براساس نگره پست‌مدرن است، به دلیل آنکه رابطه رویدادها و مبادی و مبنای آن تصادفی است، پایان بسته و باز همچون سینمای کلاسیک و مدرن، وجود ندارد، بلکه داستان ناتمام است، امّا مبهم و نسبی نیست. هیچ‌گونه قطعیتی وجود ندارد. زنجیره‌ی علّی در فیلم همچون یک محور یا مرکز عمل می‌کند که همه اجزا را به هم مرتبط می‌سازد. این زنجیره در فیلم پست‌مدرن از هم گسیخته است و ریشه آن را در فلسفه پساساختگرایی و پست‌مدرن می‌توان مشاهده کرد. نوئل کارول معتقد است که پست‌مدرنیسم در سینما به‌عنوان فیلم ما بعد ساختارگرا قابل درک است (بردول،۱۳۹۵ :۷۵۷). زمان در این روایت‌ها شکسته می‌شود و خطی نیست. به این معنا که مخاطب باید در ذهن خودش، ترتیب و توالی زمانی را بسازد. به تعبیری زمان و مکان به‌گونه‌ای نامشخص است که مخاطب می‌تواند داستان را در هر زمان و مکانی حدس بزند. درواقع وقتی همه چیز براساس احتمال، تصادف و شانس است، زمان و مکان مشخص و قطعی، مفهوم خود را از دست می‌دهند. بنابراین، فیلم پست‌مدرن در زنجیره‌ای از روابط علت و معلولی روایت نمی‌شود، بلکه این سیستم آشوب و بی‌نظمی است که داستان را روایت می‌کند. بنابراین، در این روایت احتمال و آشوب جایگزین علیت می‌شود. رابرت مک‌کی معتقد است: تصادف نیروی محرکه دنیایی خیالی است، که در آن اعمال ناانگیخته[1] موجب حوادثی می‌شوند که تأثیرات و نتایج بعدی به دنبال ندارند و بدین‌ترتیب داستان را به بخش‌ها و موقعیت‌های متفاوت و یک ناپایان خرد می‌کنند و ناپیوستگی حیات را اعلام می‌کنند. در این روایت، مخاطب

[1]. Unmotivated

منتظر و مشتاق ردیابی زنجیره علی و کشف اطلاعات از طریق روابط علت و معلولی نیست، زیرا وقتی عدم قطعیت وجود دارد و هیچ چیزی پایگاه و مبنای قطعی ندارد، علیت بی‌مفهوم است. لورا مالوی معتقد است کنجکاوی و اشتیاق لزوما فارغ از عدم قطعیت به میان می‌آید و درواقع کنجکاوی و اشتیاق نقطه مقابل عدم قطعیت است (Mulvey, 1998: 25). جدول مؤلفه‌های سینمای کلاسیک، مدرن و پست‌مدرن تنظیم شده است:

جدول۱. فرایند عناصر سینمای کلاسیک، مدرن و پست‌مدرن

علیت در روایت سینمایی	سینمای کلاسیک	سینمای مدرن	سینمای پست مدرن
علیت	ضروری	ابهام	آشوب- تصادف

عباس کیارستمی

سینمای عباس کیارستمی از زوایای مختلف، توسط پژوهشگران متعددی مورد تحلیل و بررسی قرار گرفته است. مسائل و مفاهیمی متعددی همچون توجه به دنیای کودکان، زندگی، زیستن، مرگ، جاده و راه، طبیعت، روابط انسانی و غیره همواره در فیلم‌های او دیده می شود. از طرف دیگر کیارستمی در اکثر آثارش همچون سه گانه زلزله یا سه گانه کوکر (خانه دوست کجاست؟(۱۳۶۵) زندگی و دیگر هیچ (۱۳۷۰) و زیردرختان زیتون (۱۳۷۳)، طعم گیلاس(۱۳۷۶)، ده (۱۳۸۰)، شیرین (۱۳۸۷) تلاش کرده است، روایت غیرمتعارفی را برای بیان داستان‌هایش ارائه دهد. با توجه به هدف و روش پژوهش و تحلیل روابط علّت و معلولی، *طعم گیلاس* نمونه‌ای شاخص از یک فیلم پست‌مدرن می‌باشد. ایده اصلی این فیلم براساس گفته کیارستمی از یک مصاحبه گرفته شده است: من به تازگی فیلمی را باعنوان طعم گیلاس به پایان برده‌ام. داستان فیلم از مصاحبه‌ای گرفته شده که مجله نیوزویک سال‌ها پیش(چهارم دسامبر ۱۹۸۹) با ای.ام.سیوران، ساکن پاریس به انجام رسانده است. در مصاحبه او می‌گوید: چنانچه امکان خودکشی وجود نمی‌داشت، من سال‌ها پیش خود را کشته بودم.» همین موضوع درونمایه داستان فیلم مرا تشکیل می‌دهد (کیارستمی، ۱۳۷۵: ۳۴۰).

طعم گیلاس

طعم گیلاس روایت مردی به نام آقای بدیعی است که می‌خواهد خودکشی کند و داخل یک گور کنار جاده و نزدیک یک پادگان، بمیرد، امّا می‌خواهد وقتی داخل قبر دراز کشید، کسی باشد که

روی او خاک بریزد. افراد مختلفی را به طور تصادفی می‌بیند تا اینکه سرانجام یکی از آنها راضی می‌شود. روز بعد، خبری از آقای بدیعی نیست، بلکه کیارستمی در تصویر دیده می‌شود که در حال کارگردانی فیلمش است و به عوامل و سربازان می‌گوید که استراحت بکنند. در *طعم گیلاس* به هیچکدام از پرسش، پیش‌بینی و حدس‌های مخاطب پاسخ قطعی داده نمی‌شود. درواقع زنجیره علّی وجود ندارد که مخاطب از رخدادها و کنش‌ها اطلاع پیدا کند. به تعبیر لورا مالوی میل تماشاگر برای دانستن و فهمیدن با استفاده آگاهانه از مفهوم عدم قطعیت، به اوج می‌رسد (مالووی، ۱۳۷۷: ۱۱). *طعم گیلاس*، نمونه‌ای از سینمای پسامدرن است و مهم‌ترین علت آن را مرکزگریزی می‌توان دانست و چون علیت موجب مرکزیت و استحکام و انسجام یک روایت می‌شود، می‌توان مهم‌ترین مؤلفه پست‌مدرن بودن آن را عدم قطعیت دانست. «کیارستمی نزدیک‌ترین فیلمساز ایرانی نسبت به تفکر مابعدساختگرایان غربی است. ... چون یکی از نشانه‌های ثابت و قابل بحث در این دیدگاه ساختار فی‌البداهه، نامتعین، من در آوردی و در عین حال ریشخندآمیز آثار هنری است که به نوعی بی‌ریشگی در عدم قطعیت، اثبات یا پیروی از روش خاصی در مبناسازی منجر می‌شود (عقیقی، ۱۳۷۸: ۴۶). کیارستمی در *طعم گیلاس* تلاش می‌کند اساسی‌ترین علت‌ها همچون علت خودکشی، علت جستجو و علّت انتخاب مکان مذکور و غیره را مخفی کند. بنابراین، روایت ارسطویی یعنی وحدت زمان و مکان و طرح یا پیرنگ، به طور کلی حذف شده است. مخاطب در حین تماشای فیلم، می‌تواند به هر شکلی که خودش می‌پسندد، داستان را بازسازی و ادامه دهد. در پایان فیلم، زمانی که آقای بدیعی به‌طور کلی حذف می‌شود و مخاطب کیارستمی را در حال کارگردانی می‌بیند، معلوم می‌شود که همه چیز فقط یک فیلم بوده است. بدیعی در نخستین پیشنهادش به یک مرد، با پرخاش او روبه‌رو می‌شود. کنجکاوی مخاطب بر انگیخته می‌شود. آقای بدیعی در پیشنهاد دوم، نیز به نتیجه نمی‌رسد. در رویارویی با سرباز مخاطب پی می‌برد که آقای بدیعی چه قصدی دارد، ولی هرگز علّت آن را نمی‌فهمد. درواقع به علّت اصلی درام یعنی خودکشی بدیعی، که تمام روایت بر آن بنا شده است پاسخ داده نمی‌شود «معمای اصلی روایت این فیلم ـ یعنی اینکه چرا راننده میل مرگ دارد ـ همچنان ناگشوده می‌ماند، در واقع حفره‌ای سیاه در فضای داستانگویی این اثر و آنچه تماشاگر انتظار می‌کشد، ایجاد می‌شود» (مالووی، ۱۳۷۷: ۱۳). زمانی که علت به‌طور واضح و قطعی بیان نشود، سیل عظیمی از علت و معلول‌ها در ذهن مخاطب به وجود می‌آید و هر کس برای پرسش‌هایش پاسخی پیدا می‌کند؛ به همین دلیل است که سینمای پست‌مدرن، سینمای پیچیده و بی‌نظم لقب گرفته است. حتی زمانی که بدیعی به خانه می‌رود تا قرص‌هایش را بخورد،

مخاطب نمی‌بیند که واقعاً قرص‌هایش را می‌خورد یا خیر. و البته این نکته حائز اهمیت است که وقتی در اثر پست‌مدرنیستی مخاطبان با غیاب، یا مرکزگریزی یا عدم قطعیت روبه‌رو هستند، تمام برداشت‌های آنها هم می‌تواند درست باشد و هم نادرست. چرا که هیچ منبعی وجود ندارد که دیدگاه مخاطبان با آن سنجیده شود. منبع قابل اطمینان فیلم است که از پاسخ دادن طفره می‌رود. درواقع تمام حرکت و جست‌وجوی فیلم به انگیزه همین غیاب‌هاست (آفرین، نجومیان، ۱۳۸۹: ۱۳۰). بنابراین، عدم قطعیت و مرکزگریزی، که نقطه مقابل اصل علیت است، مهم‌ترین مؤلفه در روایت فیلم *طعم گیلاس* و البته آثار پست‌مدرنیستی است.

تجزیه و تحلیل روابط علت و معلولی

طعم گیلاس از دو سکانس تشکیل شده است؛ ۱. جست‌وجوی بدیعی برای یافتن یک نفر که او را خاک کند. ۲. پایان‌بندی فیلم.

سکانس ۱: جستجو

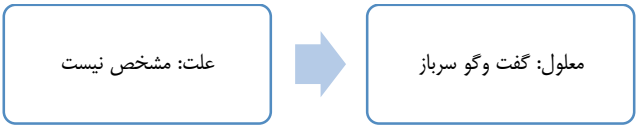
در این سکانس چهار علت اساسی وجود دارد:

۱. پیرنگ فیلم هیچ‌گونه اطلاعاتی درباره علّت خودکشی آقای بدیعی به مخاطب نمی‌دهد. مخاطب تا پایان فیلم، با قصه و شخصیت اصلی همراه می‌شود، ولی حدس و پیش‌بینی‌های وی هرگز پاسخی قطعی پیدا نمی‌کند.

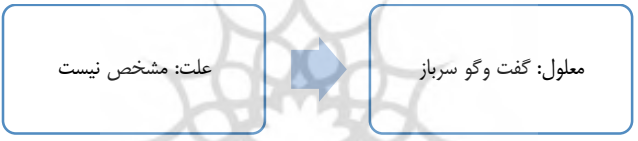
۲. علت دیگر که در این سکانس قابل توجه است، جست‌وجوی بدیعی برای یافتن کسی است که روی او خاک بریزد؟ آیا او می‌خواهد براساس یک آیین خاکسپاری عمل کند؟ آدم‌هایی را که انتخاب می‌کند برچه اساسی است؟ آیا به دنبال این است که یک نفر او را پشیمان کند و به دنبال یک دوست و همدم است؟ آقای بدیعی به سرباز می‌گوید: من می‌دونم تو گورکن نیستی منم اگه گورکن می‌خواستم که می‌رفتم دنبال گور کن... من الان احتیاج به تو دارم... یه کمک به من بکن. امّا آقای بدیعی و پیرنگ فیلم، علّتی ضروری و مشخص یا قطعی ارائه نمی‌کنند که بدیعی چرا اصرار دارد یک نفر روی او خاک بریزد، حتی خودش به سرباز می‌گوید: تو که روی آدم خاک نمی‌ریزی... اونی که تو روش خاک میریزی آدم نیست. اگر بدیعی معتقد است که وقتی مرده است، دیگر آدم زنده نیست، پس چرا اصرار دارد بر رویش خاک ریخته شود؟ هیچ کدام از این پرسش‌ها

پاسخ داده نمی‌شود. بدیعی به چند نفر پیشنهاد می‌دهد و فقط سه نفر را می‌تواند سوار ماشین کند و مسئله‌اش را با آنها در میان بگذارد که در نهایت مرد مسنی، خواسته بدیعی را می‌پذیرد. با این تفاسیر می‌توان گفت، جست‌وجوی آقای بدیعی چند علّت را در خود دارد که همگی به حدس و گمان مخاطب وابسته است نه اینکه علّت و معلول و به‌طور کلی ضرورت و قطعیتی در فیلم وجود داشته باشد.

الف: جست‌وجوی آقای بدیعی

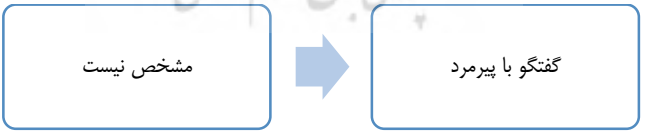


ب: انتخاب سرباز



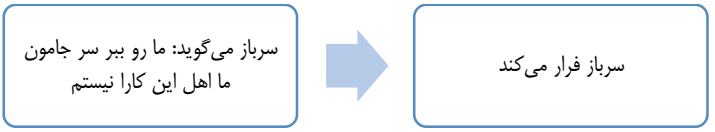
پ: انتخاب طلبه افغانی

ت: انتخاب پیرمرد

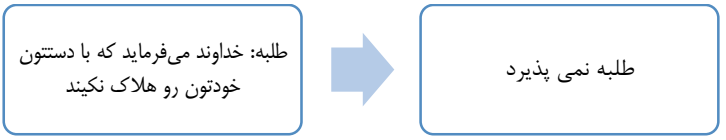


از طرف دیگر هر کدام از انتخاب‌های آقای بدیعی، به شکلی منحصر به فرد با آقای بدیعی برخورد می‌کنند.

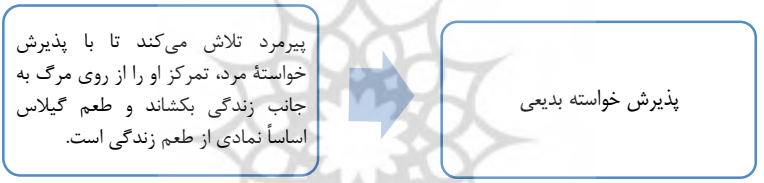
الف: واکنش سرباز



ب: واکنش طلبه



پ: واکنش پیرمرد؛ پیرمرد درخواست بدیعی را می‌پذیرد.



۳. چاله یا قبر

مخاطب با این سؤال مواجه می‌شود که چرا بدیعی چنین چاله یا گوری را انتخاب کرده است؟ یا اساساً چرا فیلم در چنین مکانی ساخته شده است؟ چرا آقای بدیعی چاله‌ای کنار یک درخت نزدیک یک پادگان انتخاب کرده است؟ همچون دیگر پرسش‌ها، به این پرسش نیز پاسخ داده نمی‌شود. درواقع پیرنگ به مخاطب می‌گوید که این رخدادها در هر مکان دیگری نیز می‌توانست رخ بدهد و این مکان تصادفی است. در حالی که در فیلم کلاسیک، مکان باید مشخص و واضح و علت آن نیز برای مخاطب روشن باشد. در فیلم مدرن، اگرچه علت‌ها نسبی هستند و تا حدودی تصادف در خرده پیرنگ وجود دارد، امّا مسئله بنیادی در فیلم مدرن، ابهام است و این ابهام فلسفی است. یعنی مکان هویت دارد، ولی تعریف و تحلیل آن ذهنی و نسبی است. بردول گفته است: شعار روایت در سینمای هنری می‌تواند این باشد: این فیلم را تفسیر کنید، طوری تفسیر کنید که ابهامش به بالاترین درجه ممکن برسد (بردول، ۱۳۸۵: ۱۲۵). در روایت پست مدرن، مرکزیت از بین رفته است.

در فیلم *طعم گیلاس*، نمی‌توان با قطعیت گفت علت اصلی خودکشی آقای بدیعی و مرکز درام چیست. اگر خودکشی بدیعی اصلی‌ترین مسئله فیلم است، چرا سرانجام آن مشخص نیست؟ از طرف دیگر اگر مسئله آقای بدیعی یافتن یک دوست و گفتگوست چرا به حرف افرادی که انتخاب می‌کند گوش فرا نمی‌دهد و همچنان کار خودش را انجام می‌دهد. همچنین اگر هدف کیارستمی، ارزش بخشی به زیستن و دوستی است، چرا این روایت را انتخاب کرده است با اینکه فیلم‌های بسیاری در ستایش از دوستی و زندگی و زیستن هستند ولی فرم روایی دیگری دارند. وقتی در یک روایت مرکز از بین می‌رود، می‌توان، مرگ روایت را اعلام کرد، زیرا روایت دچار عدم قطعیت و آشوب یا بی‌نظمی شده است. البته این بی‌نظمی به معنای کلاسیک نیست و از خصایص آثار پست مدرن است. درواقع فلسفه پست مدرن، در پی فروپاشی مرکز است و این مرکز تنها به معنای مرکز و قطعیت در آثار ادبی یا سینمایی نیست، بلکه مرکز یک معنای متافیزیکی را در خود دارد «دریدا مرکز ساختار، مرکز متافیزیک و مرکزیت در تقابل‌های دوگانه را واسازی می‌کند، کیارستمی نیز با به میان آوردن و پر رنگ کردن عوامل حاشیه‌ای، مرکز را در آثارش وا می‌نهد تا ساختاری بی‌غایت و بدون مدلول استعلایی را رقم بزند» (آفرین، نجومیان، ۱۳۸۹: ۱۱۵). در پایان این سکانس، پیرمرد به بدیعی قول می‌دهد که بر روی او خاک بریزد. بدیعی به خانه‌اش می‌رود و شب هنگام در گور می‌خوابد. در سکانس بعدی، شوک بزرگی وارد می‌شود. داستان آقای بدیعی کنار گذاشته و پیرنگ به کلی از بین می‌رود. کیارستمی در حال کارگردانی است و به سربازان و عوامل دستور می‌دهد برای مدتی استراحت کنند. چنین پایانی، باز یا مبهم به مفهوم مدرنیستی نیست بلکه فیلم ناتمام است، زیرا اساساً علت حوادث و ماجراهای فیلم تصادفی است. بنابراین، هر پاسخی در چارچوب درام، امکان پذیر است.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

بحث و نتیجه‌گیری

رابطه علت و معلول، ریشه در مفهوم علیت در نظرگاه فلسفی دارد. در حقیقت، در فلسفه کلاسیک، رابطه علت و معلولی براساس اصل ضرورت بنا شده است، امّا در فلسفه مدرن، از آنجا که شک و تردید، جایگزین مطلق‌گرایی و قطعیت می‌شوند، علت و معلول نیز رابطه ای نسبی و ذهنی پیدا می‌کنند. هنر و به‌طور ویژه سینما، همواره رابطه‌ای نزدیک و جدی، با فلسفه و فلسفه ورزی داشته است. با دگرگونی فلسفه در عصر مدرن و جدایی‌اش از فلسفه کلاسیک، هنرمندان، نویسندگان و سینماگران به شیوه‌های متفاوتی آثارشان را خلق کردند. روایت سینمایی و عناصر آن، از این دگرگونی‌ها بی‌نصیب نبوده‌اند. هر روایت سینمایی از سه عنصر اصلی علیت، نظام زمانی و نظام مکانی بهره‌مند است. در فلسفه کلاسیک، این سه عنصر منطبق بر اصول کلاسی سیزم و فسلفه کلاسیک، است. رابطه علت و معلول ضروری و قطعی است و این قطعیت و ضرورت، موجب می‌شود که پیرنگ و روایت ساختاری منسجم و یکپارچه داشته باشند. در فسلفه مدرن رابطه علی، مبنایی نسبی پیدا می‌کند به همین دلیل رابطه علت و معلول در روایت سینمایی نیز، مبهم و نسبی است. این دگرگونی در روابط علی، موجب تغییر در کل ساختار روایت و عناصر آن می‌شود. بنابراین علیت در روایت سینمایی، ریشه در مفهوم و مبنای فسلفی غرب دارد و جایگاه آن بر کل ساختار روایی تأثیر می‌گذارد.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

منابع و مأخذ

آفرین، فریده، نجومیان، امیرعلی(۱۳۸۹). **خوانشی پساساختارگرا از آثار عباس کیارستمی**. تهران: نشم علم

ارسطو،(۱۳۶۳) **طبیعیات**، ترجمه مهدی فرشاد. تهران: انتشارات امیرکبیر.

بردول، دیوید. تامسون، کریستین (۱۳۹۵). ***هنر سینما***، ترجمهٔ فتاح محمدی. تهران: نشر مرکز

بردول، دیوید(۱۳۸۵). **روایت در فیلم داستانی جلد دوم**، ترجمهٔ علاءالدین طباطبایی. تهران: نشر فارابی.

راس، ویلیام دیوید(۱۳۷۷). **ارسطو**، ترجمهٔ مهدی قوام صفری. تهران: نشر فکر روز.

ضیمران، محمد(۱۳۹۵). **گذار از جهان اسطوره به فلسفه**، تهران: نشر هرمس.

فریدمن، مایکل(۱۳۹۴). **کانت و فلسفه علم**، ترجمهٔ سعید جعفری. تهران: انتشارات نیلوفر.

کاسیرر، ارنست(۱۳۸۹). **فلسفه روشنگری**، ترجمهٔ یدالله موقن. تهران: انتشارات نیلوفر.

کاسیرر، ارنست(۱۳۶۶). زبان و اسطوره. ترجمهٔ محسن ثلاثی. تهران: نشر نقره.

گلشنی، مهدی(۱۳۸۵). تحلیلی از دیدگاه‌های فلسفی فیزیکدانان معاصر. تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

مک‌کی، رابرت. (۱۳۸۹). **داستان ساختار، سبک و اصول فیلمنامه‌نویسی**. محمد گذرآبادی. تهران: انتشارات هرمس.

مورن، ادگار(۱۳۹۴). **درآمدی بر اندیشه پیچیده، افشین جهان دیده**. تهران: نشر نی.

نقیب‌زاده، عبدالحسین(۱۳۹۴). **فلسفه کانت؛ بیداری از خواب دگماتیسم**، تهران: آگاه.

هایزنبرگ، ورنر(۱۳۶۸). **جزء و کل**، ترجمهٔ حسین معصومی همدانی. تهران: مرکز نشر دانشگاهی

Heisenberg, W (1927) *The Physical Principles of the Quantum Theory*, Chicago Ill: The University of Chicago Press.

Kant, Immanuel (1998) *Critique of Pure Reason*; The Cambridge Edition of The Works of Immanuel Kant; ed. Paul Guyer and Allen W. Wood;

Cambridge University Press.

Mulvey, Laura (1998). *Kiarostami's Uncertainty Principle*, in: Sight and Sound, 8, 6, Juni/June. pp. 24-27.