دوفصلنامهٔ علمی ـ تخصصی
مطالعات هنر و رسانه
سال چهارم، شمارهٔ هشتم، پاییز و زمستان ۱۴۰۱
صص۱۵۹-۱۸۰

تحلیل ساختار حاکم بر پیرنگ فیلم قدمگاه بر اساس نظریهٔ میتوس

10.52547/ami.2022.1701.1171

فرشته پایدار نوبخت / دانشجوی دکترای پژوهش هنر، دانشکده عمران، معماری و هنر، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد علوم تحقیقات، تهران، ایران.* f.paidarnobakht@modares.ac.ir
محمدجعفر یوسفیان کناری / دانشیار گروه ادبیات نمایشی، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران.

دریافت: ۱۴۰۱/۶/۸ - **پذیرش:** ۱۴۰۱/۸/۲

چکیده

نورتروپ فرای در نظریهٔ میتوس می‌کوشد از طریقِ کشف اشتراکات میان انواعِ ادبی و پیوندهای کهن‌الگوییِ آن‌ها، به طبقه‌بندی دقیقی از گونه‌های ادبی و هنری دست یابد. فرای، جهانِ متن را نسبت به جهان‌های دیگر به‌خصوص جهان واقعی دارای استقلال می‌داند و عناصر آن را واجد کارکردهایی خاص قلمداد می‌نماید که به‌شکل‌گیری گونه‌های ادبی می‌انجامد. در این نوشتار کوشیده‌ایم تا با تمرکز بر ساختار حاکم بر یکی از این گونه‌ها، یعنی رمانس، به تطبیقِ پیرنگِ سینماییِ فیلم‌نامهٔ قدمگاه با مراحل این میتوس بپردازیم. پرسش اصلی این است که این تطبیق چگونه خود را در قالبِ فُرمِ سینمایی نمایان می‌سازد. با توجه به این‌که در رمانس ساختار روایی و داستانی بر ساختار دراماتیک غلبه دارد. نتایج این مطالعه نشان داد که گونهٔ رمانس بیش از هر چیزی با ساختار اسطوره‌ای - دینی قابل تطبیق است؛ چراکه ساختارهای اسطوره‌ای و کهن‌الگویی فراتر از داستان‌ها رفته و به مجموعه‌ای از قواعد بشری، رفتارها و در نتیجه تاریخ و اجتماعات اشاره می‌کنند که سینما در قالب تصویر، آن‌ها را بازنمایی می‌کند. این پژوهش به روش کیفی و تحلیلی انجام پذیرفته است. داده‌ها از منابع کتاب‌خانه‌ای جمع‌آوری و در نمونه‌کاوی به‌کار رفته‌اند.

کلیدواژه‌ها: میتوس رمانس، پیرنگ سینمایی، ساختار اسطوره‌ای، قدمگاه.

A Biannual Scientific Research Journal

Art & Media Studies

Vol.4, No.8, Autumn and Winter 2022-2023
pp.159-180

Structural Analysis of the Film Plot in the Holy Place Film, based on the Theory of Myths

10.52547/ami.2022.1701.1171

Fereshteh Paidarnobakht / Ph.D. student of Art Research, Faculty of Civil Engineering, Architecture and Art, Islamic Azad University, Science and Research Unit, Tehran, Iran.* f.paidarnobakht@modares.ac.ir
Mohammad Jafar Yousefian Kenari / Associate Professor, Department of Dramatic Literature, Faculty of Art and Architecture, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran.

Received: 2022/8/30 - **Accepted:** 2022/10/24

Abstract

In myth theory, Northrup Fry attempts to obtain a precise classification of literary and artistic types by discovering the commonalities between literary types and their archetypical connections. In this speech, we have tried to compare the cinematic plot of Holy Place's screenplay with the stages of this myth by focusing on the structure that governs one of these types, i.e. romance. The main issue is how this adaptation manifests itself as cinematography. Because in romance, the narrative and history structure prevails over the dramatic structure. The results of this study demonstrated that the type of novel is more compatible with the mythological-religious structure. Because the mythological and archetypal structures go beyond stories and point to a set of human rules, behaviors, and as a result, history and communities, which cinema is represented in the form of images. The search was conducted using a descriptive analytical method. The data were collected from library sources and used for sampling purposes.
Keywords: mythos romance, cinematic plot, mythic structure, holy place.

مقدمه

نظریهٔ میتوس[۱] نورتروپ فرای،[۲] شیوه‌ای اسطوره‌شناختی و کهن‌الگویی برای تحلیل ادبی است. این روش در پارادایم ساختارگرایی جای می‌گیرد و طرحی نوین از هنر و عناصرِ موجود در آن را ترسیم می‌نماید. در نگرش فرای، جهانِ متن، نسبت به جهان‌های دیگر به‌خصوص جهان واقعی خودبسنده و مستقل بوده و عناصر آن کارکردهای خاص خود را دارا هستند که به شکل‌گیری گونه‌های ادبی می‌انجامد. این عناصر متنی قابل تعمیم به هر نوع متن ساختارمند ادبی از جمله متون نمایشی و سینمایی نیز هستند. اما از آن‌جا که کم‌تر توجهی از این منظر به نظریهٔ فرای و کارکردهای تصویری آن شده است، در این مقاله بر آن شدیم تا به‌منظورِ درک چگونگیِ این کارکرد به مطالعه و تطبیقِ یکی از گونه‌های نظریهٔ میتوس در روایتِ سینمایی بپردازیم. به این منظور فیلمِ قدمگاه را برگزیدیم؛ به این دلیل که طرحِ آن با الگوی شش مرحله‌ای رمانس از چرخهٔ طبیعت در نظریهٔ فرای انطباق دارد. بنابراین به‌نظر می‌رسد مطالعهٔ فیلم‌نامهٔ قدمگاه و تطبیق آن با میتوس رمانس ما را به پاسخ این سؤال برساند که گونهٔ ادبی به چه طریقی به قالبِ فُرم سینمایی درآمده و قادر به بیان مضامین ادبی و داستانی در قالبِ تصاویر می‌شود. این نکته خاص از آن جهت اهمیت می‌یابد که در نظر آوریم سینما هنری نوین است که خاستگاهِ آن تکنولوژی و فن می‌باشد. اما در یک فرایند تاریخی دچار چنان تحولاتی شده که نمی‌توان جز از دریچهٔ هنری و زیبایی‌شناختی بدان نگریست. روایت سینمایی به مددِ فُرم سینمایی، قادر شده مفاهیم را در قالب امور محسوس و تماشایی بیان کند. بنابراین سینما، نیز به مانند ادبیات دارای زبانی است که از طریق آن مفاهیمی را ساخته و همچنین قادر به برقراری رابطه با جهان بیرون از خود می‌شود. سینما و ادبیات از حیثِ دانش روایت‌شناسی تنگاتنگ یکدیگر قرار می‌گیرند. نظریهٔ میتوس نورتروپ فرای در کشفِ مؤلفه‌های مشترک این دو نوع هنری کمک‌کننده خواهد بود. از طرفی در تحلیل دقیق‌تر ژانرهای مختلف سینمایی نیز الگویی کارآمد است. به‌خصوص ژانر اسطوره‌ای-دینی که فرای در نظریات خود توجهی خاص و ویژه بدان داشته است.

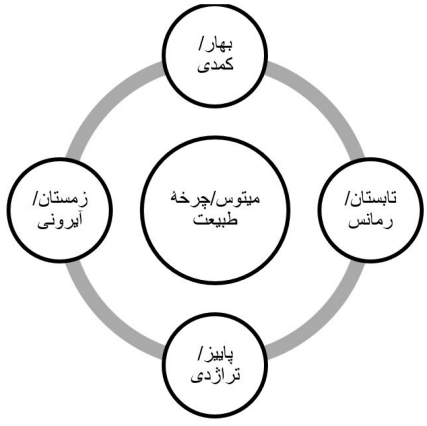
پیشینهٔ پژوهش

نظریهٔ میتوس نورتروپ فرای در ایران، غالباً در پژوهش‌های ادبی و به‌ویژه ادبیات کلاسیک مورد توجه بوده است. به‌عنوان نمونه، می‌توان به سام خانبانی و ملک‌پائین (۱۳۹۱) با مقالهٔ «تحلیل اساطیریِ حکایت شیر و گاو در کلیله‌ودمنه بر پایهٔ نظریهٔ یونگ و نورتروپ فرای»، حاج‌نوروزی (۱۳۹۲) در مقالهٔ «تحلیل تصاویر داستان سیاوش بر اساس نظریات نورتروپ»، معارف‌وند و فولادی (۱۳۹۸) در مقالهٔ «بررسی و تحلیل تراژدی سیاوش بر مبنای نظریهٔ میتوسِ فرای»، طالبی و نامورمطلق (۱۴۰۱) با مقالهٔ «تحلیل اسطوره‌شناختی داستان بهرام و آزاده بر اساس نظریهٔ میتوس پاییز» اشاره نمود که با مبنا قرار دادنِ نظریهٔ میتوس و ابعادِ چهارگانهٔ آن به تحلیل آثار ادبی یا تطبیق آن با وجوهِ نظریهٔ فرای پرداخته شده است. اما این نظریه در پژوهش‌ها و مطالعات سینمایی کم‌تر مورد اقبال قرار گرفته است و مطالعات محدودتری در زمینهٔ سینما بر پایهٔ این آراء انجام گرفته است. در پژوهش حاضر تلاش شده با توجه به نگرش اسطوره‌ایِ فرای و گستردگی این نگرش در تدوین نظریه، با رویکرد متفاوت‌تری به‌کاربرد آن در تحلیل روایی آثار سینمای ایران با موضوعات دینی پرداخته شود.

روش و مبنای نظری

بر مبنای نظرِ نورتروپ فرای، ادبیات از دو الگوی نظم‌دهندهٔ بزرگ تبعیت می‌کند که یکی چرخهٔ طبیعت و دیگری جداییِ نهاییِ دنیایِ آرمانی‌شده و سعادت‌بخش از دنیای وحشت‌خیز و نکبت‌بار است. اساس این دو الگو بر این پایه استوار است که ما برای سخن گفتن از هر نوع متن ادبی، نیاز به شناخت ویژگی‌های مشترکی داریم که انواع ادبی را طبقه‌بندی نماید. این ویژگی‌ها امکان استدلال منطقی پیرامون متون را فراهم می‌سازد (Denham, 2010: 18). فرای این اشتراکات را در قالبِ دو نظریهٔ مجزای میتوس[۳] و رمز کل[۴] شرح می‌دهد. به این شکل که میان میتوس و اسطوره تمایز قایل شده و اسطوره را با ادبیات یکسان در نظر می‌گیرد. در نگرش فرای، اسطوره و کهن‌الگو[۵] در اصل به ساختار و شکلِ ادبی سازمان می‌بخشد و نقشی بی‌بدیل در آن

دارد تا آن‌جا که اسطوره با هنر یکی در نظر گرفته می‌شود (نامور مطلق، ۱۳۹۲: ۲۶۰-۲۶۲). در برابر میتوس، عنصری فراتر و مقدم بر انواع ادبی است که خود دو جفتِ مجزا را شامل می‌شود که دنیای آرمانی و دنیای تجربه را در مقابل هم قرار می‌دهند به‌نحوی که ماجراجویی در آن عنصر اساسی به‌شمار می‌رود تا آن‌جا که بیش‌تر از آن‌که درام باشد، داستان است. (García Landa, 1971: 27) این تقابل دو دنیای آرمانی و تجربه را در قالب یک سیرِ دوری که از چهار نوع ادبی پدید آمده، سازمان‌بندی می‌کند (نامور مطلق: ۱۳۹۲: ۲۹۳). فرای بر مبنای نظریهٔ کالریج[۶] که فلسفه را به دو دستهٔ بزرگ طبقه‌بندی می‌کند که در آن تمامی فیلسوفان یا پیروان افلاطون هستند و یا ارسطو، دو چشم‌اندازِ کلی در هنر ارایه می‌دهد که بیش از آن‌که مبتنی بر واقعیت باشند، بلاغی هستند و بر دو قلمرو کمدی - رمانس و تراژدی - آیرونی تمرکز دارند (فرای، ۱۳۹۸: ۱۵). در نتیجهٔ این دیدگاه، میتوس کلی‌تر یا مقدم بر اسطوره بوده و با چهار فصل یا چرخهٔ طبیعت در ارتباط است (مدل ۱)، به‌نحوی که مادهٔ اولیهٔ تخیلِ آن را اسطوره تأمین می‌کند. در نتیجه، اثر هنری پدیده‌ای مستقل و تکامل یافته در خود است که منبع و مرجعِ تصاویر آن تخیل اندیشنده یا فرهیختهٔ هنرمند[۷] می‌باشد.



مدل ۱: نسبت نظریهٔ میتوس با چرخهٔ طبیعت، (نگارندگان)

با این حال، فرای اثر را از نویسنده رهانیده و بدان مرکزیت و استقلال خود را می‌دهد. به گمان او، نویسنده تنها واسطه‌ای است که انگاره‌های ازلی از مجرای او و تجربه‌های فردیِ او عرضه گردد (هارلند، ۱۳۸۲: ۳۱۳).

هر یک از این انواع برای بیان صورت‌بندیِ یک گونهٔ مهم از ادبیات و هنر استفاده

می‌شوند که در ارتباط با اسطوره و کهن الگو هستند و نمادگرایی کتاب مقدس و تا حدی اساطیر کهن را به‌مثابهٔ الگو و دستوری برای کهن‌نمونه‌های هنری در نظر می‌گیرند که بیش از هر چیز به‌مثابهٔ تمثیلی به رابطهٔ اسطوره با جامعه می‌پردازند. در حقیقت، آن‌ها تمثیل‌هایی تاریخی هستند که تنش‌ها و کشمکش‌های اجتماعی و همچنین ساختارهای جامعه را انعکاس می‌دهند (نامور مطلق، ۱۳۹۲: ۲۶۳ و ۲۸۹).

اسطوره به‌ساده‌ترین و معمول‌ترین مفهوم خود نوعی سرگذشت یا داستان است که به موجودی الهی مربوط می‌شود (فرای، ۱۳۹۱: ۱۰۱). به مدد اسطوره، انسان جریان زندگی روزمره را متوقف کرده و وارد جهانی روشن و درخشان مملو از نیروهای مافوق طبیعی می‌شود. فرای از این‌رو، قهرمان اسطوره را قُدسی و قهرمان رمانس را واجد قدرتی انسانی می‌داند، در نتیجه، می‌کوشد تا باورهای دینی و تجربیات هنری را در قالب پارادایم خاصی تطبیق دهد که بر نقش و جایگاه اسطوره در هنر و جریان زندگی تأکید دارد و نظریهٔ هنری او را به فرهنگ و مذهب تعمیم می‌دهد. روش او با کاهش تأثیر واقعیت و پُر رنگ کردنِ نقشِ تمثیل،[۸] بر ویژگی‌های تخیل خلاق هنرمند و در زمانیِ اسطوره‌ها استوار است. کاربرد این نظریه در سینما و در چارچوب متن فیلم‌نامه به‌مثابهٔ متنی ادبی میسر خواهد شد.

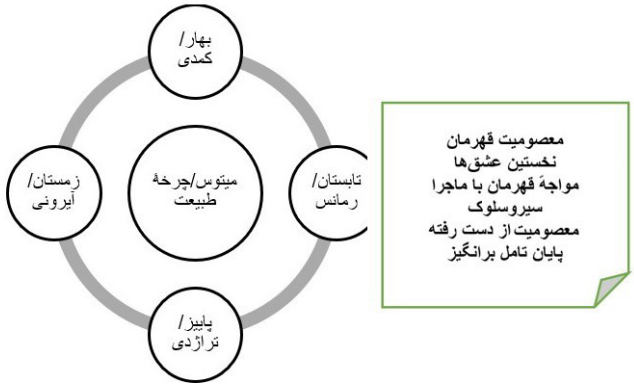
میتوس رمانس

در میانِ انواعِ ادبی در نظریهٔ میتوس، رمانس نمایش یک جهان آرمانی و سرشار از معصومیت است. رمانس شامل داستان‌هایی تخیلی دربارهٔ یک قهرمان زمینی است که اگر از اعمال جسورانه و رویارویی با خطر و جادوگران اسرارآمیز و شخصیت‌های شرور باکی ندارد، اما چندان هم با واقعیت‌های روزمره سروکار ندارد (دربان‌باران و هاشمی، ۱۴۰۰: ۷۳). قهرمان رمانس در این معنی، بیش از هر چیزی درگیر یک تجربهٔ خاص است که او را از مرحلهٔ ناخودآگاهی و نوزایی به مرحلهٔ آگاهی و تجربه‌ای نو می‌رساند. علاوه بر این‌که قدرتِ عملِ شخصیتِ محوری در رمانس «رابطهٔ او با جامعه و طبیعت، و مفاهیم یا مدل‌های زیربنایی که به دنیای او شکل و انسجام می‌دهند» را نیز در بر

می‌گیرد (Denham, 2010: 22). در حقیقت، در رمانس هرچه بیش‌تر به ویژگی‌های یک قهرمان معمولی نزدیک می‌شویم، از مختصات قهرمان قُدسی فاصله می‌گیریم. همین الگو دربارهٔ شخصیت‌های منفی نیز صادق است و هرچه آن‌ها شباهت بیش‌تری به واقعیت‌ها داشته باشند، از کُهن‌نمونه‌های جهنمی خود دور شده‌اند.

درک این موضوع در نظریهٔ فرای، بدون مرور نگرش کهن‌الگو نزد کارل گوستاو یونگ[۹] دشوار خواهد بود. یونگ، حرکت از ناخودآگاهی به آگاهی را رویکردی فرهنگی - تاریخی می‌داند که مشخصه‌ای اسطوره‌شناختی دارد. او به وجود نیرویی عام در روان اشاره می‌کند که همان تصاویر ازلی هستند که منجر به‌شکل‌گیری نمادهایی مانند خورشید، نور، آتش و غیره می‌شوند (بیلسکر، ۱۳۸۸: ۴۴). این تصاویر ازلی، اندیشه‌های بنیانی و بدوی هستند که در ضمیر ناخودآگاهِ افراد وجود دارند، اما از تجربیات فردی آن‌ها سرچشمه نگرفته‌اند و فرد زمانی به آن‌ها آگاه می‌شود که تجربه‌ای خاص را از سر بگذراند. تجربهٔ خاص، از نظر یونگ در نوعی نیروی[۱۰] خنثی ریشه دارد که موجب زنده شدنِ تصاویر ازلی می‌شود. یونگ این کیفیت را تا حدی دینی دانسته و آن را با کهن‌الگوی مسیح یا انسانی ستوده و به گناه نیالوده توضیح می‌دهد. زمانی‌که فرد فرایند فردانیت را که از منظر فرای، همان سیر و سلوکِ رمانس است، طی می‌کند تصویر ازلی انسان ستوده و به گناه نیالوده به‌صورت نمادی از درون او می‌جوشد و زمینهٔ ایجاد تجربهٔ خاص و نظم ساختاری تازه‌ای را فراهم می‌سازد. در واقع این تصاویر ازلی، اساس معرفت، دانش و شناختی هستند که شالودهٔ آن نه ایمان و نه جادو، بلکه تجربهٔ فردی است (یونگ، ۱۳۹۰: ۱۰۵).

رمانس دارای شش مرحله است (مدل۲) و چنان‌که اشاره شد، دورترین نقطه نسبت به واقع‌گرایی و در عوض اوجِ آرمان‌گرایی محسوب می‌شود (نامور مطلق، ۱۳۹۳: ۴۷). این میتوس ارتباط تنگاتنگی با حماسه و نیز تغزل دارد. قهرمان در رمانس طی مبارزه‌ای به نقطه‌ای می‌رسد که فرای از آن به مرگِ آئینی[۱۱] یاد می‌کند (Fray, 2000: 187) و منجر به بازشناخت و آگاهی یا نظمی نوین در زندگی قهرمان می‌شود.



مدل ۲: مراحل ششگانهٔ میتوس رمانس، (نگارندگان)

مرحلهٔ نخست

در آغاز، قهرمان در معصومیت کامل قرار دارد تا بدان‌جا که از طریقِ یک درگیری یا آگون[۱۲] وارد مبارزه‌ای می‌شود (Ibid). در واقع، قهرمان از دنیای آرام به جهانی آشوب‌ناک دعوت می‌شود. به‌گمان فرای، برخی از این قهرمانان با آب یا حیوان نجات‌بخشی مرتبط هستند. نمونه‌های روشن‌گر آن را می‌توانیم در داستانِ عیسی مسیح و اسطورهٔ پرسئوس بجوییم. در این مرحله، زایشِ قهرمان در فضایی تاریک و در دنیایی مرتبط با آب صورت می‌گیرد. در برخی از این نمونه‌ها، مادر قهرمان به جُرمی ناکرده، از جامعه طرد می‌شود یا مانند دانائه مادر پرسئوس مورد خشونت و بی‌رحمی قرار می‌گیرد (فرای، ۱۳۹۱: ۲۴۰).

مرحلهٔ دوم

قهرمان رمانس پیش از آن‌که در مسیر خودآگاهی یا فردانیت قرار بگیرد، همچون کودکی است که نخستین عشق‌های پاک و عفیفانه‌اش را تجربه می‌کند. این مرحله با عناصری از طبیعت، مانند آب، خورشید، گیاهان، نهر یا درخت در پیوند است. در این مرحله قهرمان با کشش‌هایی روبه‌رو می‌شود که موانعی بر سر آن‌ها قرار دارند (نامور مطلق، ۱۳۹۲: ۲۹۸). به‌نحوی که قهرمان برای رفعِ آن‌ها ناگزیر از وارد شدن به

هزارتویی پیچ‌درپیچ است.

مرحلهٔ سوم

این مرحله را فرای مرحلهٔ «خطر» نامیده است (فرای، ۱۳۹۱: ۲۴۲)؛ چراکه قهرمان به انواع آزمون‌ها و خوان‌ها وارد شده و به سیر و سلوکی می‌پردازد که منجر به شکسته شدنِ نظمِ قبلی حاکم بر زندگی‌اش و ایجاد نظمِ نوین می‌گردد. در واقع در این مرحله است که قهرمان با نیروهای شیطانی و جهنمی رویاروی می‌شود. فرای این مرحله را به تصویر هزارتویی در شکم هیولا تشبیه می‌کند که در آن قهرمان درگیر جست‌وجو، آزمون، خطر، تلاش برای گذر از تاریکی‌ها است (Fray, 2000: 190).

مرحلهٔ چهارم

سفر در هزارتویِ تاریک، قهرمان را درگیر تجربه‌های تازه می‌گرداند که سرآغازِ انکشاف و کسب فردانیت یا خودآگاهی و در حقیقت منشأ نظمی نوین است. تصاویر خودجوش ازلی یا نمادها در این مرحله قهرمان را به مقاومت در برابر نظم جدید وامی‌دارد و در نتیجهٔ آن این مرحله حالت تمثیلی و اخلاقی به‌خود می‌گیرد (دربان‌باران و هاشمی، ۱۴۰۰: ۷۵). قهرمان در این مرحله، همهٔ نیروهای درونی خویش را به‌کار گرفته و می‌کوشد در مقابل تغییرات، مقاومت نشان دهد. حتی ممکن است در برابر تهاجمی که به دنیای معصومیتش صورت گرفته، قواعد تازهٔ اخلاقی وضع کند. اما با ورود او به مرحلهٔ تازه، این مقاومتِ شکلِ دیگری به خود می‌گیرد.

مرحلهٔ پنجم

در این مرحله، قهرمان دست از مقاومت برداشته و پذیرای نظم جدید است. او اکنون به تأمل و اندیشه نسبت به دنیای تازه و جامعهٔ پیرامونیِ خویش می‌پردازد. فرای دو ویژگی برای این مرحله برمی‌شمارد. نخست این‌که هیولای جهان تاریکی رام شده و در نتیجه آرامشی بر میتوس حاکم است و دیگر این‌که قهرمان در پرتو این آرامش

با نگاهی از بالا به پایین و بازاندیشانه جامعه و دنیای تازه کشف‌شدهٔ اطراف خویش را بازنگری می‌کند (Fray, 2000: 201)، اما اصلی‌ترین ویژگی این مرحله معصومیتِ از دست‌رفتهٔ قهرمان است که او را در خود فرو برده است (نامور مطلق، ۱۳۹۲: ۲۹۸).

مرحلهٔ ششم

پایانِ سیرِ ماجرای فعال، به ماجرایِ تأمل‌برانگیز، ویژگیِ مرحلهٔ ششم میتوس رمانس است. در این مرحله، قهرمان به انزوا و تنهایی می‌رسد و به قوسِ نزول، یعنی چرخهٔ بعدیِ میتوس، که تراژدی است نزدیک می‌شود؛ چراکه ماجرای بیرونی و فعال به تأملی درونی و عمیق بدل شده که قهرمان را از جامعهٔ پیرامونِ خودش جدا می‌سازد (فرای، ۱۳۹۱: ۲۴۵).

دربارهٔ فیلم

قدمگاه به کارگردانی محمدمهدی عسگرپور، نویسندگی محمد رضایی‌راد و تهیه‌کنندگی محمدرضا تخت‌کشیان در سال ۱۳۸۲ تولید شده است. فیلم کاندیدای بهترین فیلم و بهترین کارگردانی بوده و نیز موفق به دریافت تندیس بلورین بهترین فیلم‌نامه از بیست‌ودومین دورهٔ جشنوارهٔ فجر شده است.

خلاصهٔ فیلم

قدمگاه، داستانِ پسر جوانی به نام رحمان را روایت می‌کند که بر اساس آن‌چه اهالی روستا به او گفته‌اند، تصور می‌کند در کودکی سر راه گذاشته شده است و اهالی روستا از او نگه‌داری کرده‌اند. او با همهٔ مردم روستا یک‌دل است و مردم روستا نیز به‌نظر می‌رسد، او را دوست می‌دارند. رحمان، شناسنامه ندارد و با این‌که یک خانهٔ کوچک دارد، اما به‌راحتی به همهٔ خانه‌های روستا رفت‌وآمد می‌کند. اهالی او را به چشم فردی امین و معتمد نگاه می‌کنند و در عین‌حال چندان جدی‌اش نمی‌گیرند. گویی رحمان هنوز کودکی باشد که تنها به‌لحاظ جسمی رشد نموده است. اما رحمان در آستانهٔ

جوانی، آرزویی در دل دارد که به‌خاطر آن نذر ده‌ساله‌ای را گردن گرفته است. به این شکل که هر سال در آستانهٔ نیمهٔ شعبان به قدمگاه رفته، معتکف می‌شود تا مگر نذرش برآورده شود. در آخرین سال از انجام نذر، در حالتی میان خواب و بیداری، مردی سپیدپوش و نورانی را می‌بیند که از او می‌خواهد به روستا برگردد و این بازگشت، نظم معمول و هر سالهٔ روستا را بر هم زده و معلوم می‌شود رازی در میان است.

تحلیل و بررسی

صورت‌بندی خاصی که فرای از روایت‌های ادبی ارایه می‌دهد و همچنین تمایزات و اشتراکاتی را که میان انواع ادبی برمی‌شمارد، امکان پیاده‌سازی نظریهٔ میتوس را بر متونی نظیر فیلم‌نامه نیز فراهم می‌سازد. در فیلم *قدمگاه*، با بوطیقایی اسطوره‌ای-دینی روبه‌رو هستیم که هم از حیث ساختار اسطوره‌ای و هم از حیث ویژگی‌های مرتبط با مضمون، جنبه‌ای نمادین را برای معناها ایجاد کرده است. به‌گونه‌ای که رمزگشاییِ معانی در فیلم *قدمگاه*، روشی تمثیلی و نمادین را در قالبِ گونهٔ ادبی مشخصی می‌طلبد. با یک بررسی دقیق، پیرنگ فیلم‌نامهٔ *قدمگاه* را می‌توان در چارچوبِ میتوسِ رمانس جای داد و مراحل ششگانهٔ آن را بر اساس سیر بوطیقای آن مورد بررسی و تحلیل قرار داد.

۱

اشاره شد که رمانس در جامعه‌ای آغاز می‌شود که قهرمان در آن در معصومیت و بی‌خبری به‌سر می‌برد. این شروع جهانی را که قهرمان در آن قرار دارد به‌سانِ محفظه‌ای ترسیم می‌کند که گویی بذر یا جنینی را در خود محفوظ داشته است. رحمان در فضایِ اجتماعِ روستا در چنین موقعیتی قرار دارد. مردم روستا، در یک اقدامِ هم‌دستانه گذشته‌ای را از او مخفی نگه داشته‌اند که در نتیجهٔ آن، قهرمان در یک فضایِ نمادینِ تاریک به‌سر می‌برد که خود به آن آگاه نیست. با وجود آن‌که رحمان با همهٔ اهالی روستا در ارتباط است و مردم نیز به او در ظاهر توجه دارند، اما او بیش از هر چیزی با اسبش مأنوس است. رحمان به اسب، ارابه‌ای بسته و هرکجا که می‌خواهد

برود با اسب می‌رود. تقریباً هر جا رحمان هست، اسب هم حضور دارد. در صحنه‌ای از فیلم می‌بینیم که او فشارِ تنهایی و دلتنگی‌اش را با اسب در میان می‌گذارد و برای او حرف می‌زند (تصویر ۱). در این صحنه، قاب به‌شیوه‌ای نشانه‌گذاری شده است که هرچه بیش‌تر بر معصومیت و تنهایی رحمان و نیز نزدیکی او با اسب تأکید می‌شود. جایگاهِ اسب در نسبت با رحمان که پشت به دوربین دارد و در نسبت با مقیاس پلان، به‌گونه‌ای است که گویی با دقت و با همدلی به رحمان گوش سپرده است. در واقع حضورِ اسب و سکوتِ او، به معصومیتِ رحمان جلوه‌ای دو چندان بخشیده و آن را در پیوند با موقعیتِ نخستینی قرار داده که فیلم با آن آغاز می‌شود. این موقعیتِ نخستین، جنب‌وجوش اهالی روستا برای برگزاری آیینِ جشن نیمهٔ شعبان است، در شرایطی که رحمان در حالِ ترک روستا و رفتن به قدمگاه می‌باشد.

تصویر ۱: رحمان با اسب سخن می‌گوید، (نگارندگان)

از خلالِ گفت‌وگوها درمی‌یابیم که این دهمین سالی است که رحمان روستا را به قصد ادای نذر ترک می‌کند. در واقع، هر سال درست در روزهایی که مردمِ آبادی به بهانهٔ اجرای یک آئین جمعی و دینی به هم نزدیک‌تر می‌شوند، رحمان جمع را ترک می‌کند، اما این‌بار در اولین لحظاتِ ورود به قدمگاه و قرار گرفتن در مکانِ طبیعی و بکر آن، در حالتی میان خواب و بیداری، تصاویری را می‌بیند که عامل برهم خوردن نظمِ معمول زندگی‌اش و تجربه‌های دیگرگونه است. این تصاویرْ جهانِ تازه‌ای را پیرامونِ رحمان شکل می‌دهد و به مثابهٔ نیرویی مافوق طبیعی، آرامش و نظمِ معمول او را برهم می‌زند. پس از این حالت غریب است که رحمان به قدمگاه باز می‌گردد، در حالی‌که دنیایِ آبی و آرام از درونِ او رخت بربسته و واردِ فضایی تاریک و ناشناخته شده است.

۲

قدمگاه، در میان طبیعتی بکر و آرام قرار دارد. همهٔ عناصری که در آبادی وجود دارند، مانند آب، خاک، گیاهان و جانداران، در نماهایی که دوربین از آن مکان قاب می‌گیرد، کیفیت متفاوتی می‌یابند. رحمان در بدو ورود، با خرگوش کوچکی روبه‌رو می‌شود که نزدیک درختی کهنسال افتاده و زخمی است، اما بی‌ترس و مقاومتی در میان دست‌های رحمان قرار می‌گیرد. پایِ درخت، نهری جاری است. رحمان ابتدا با آبِ گوارای آن زخم حیوان را شسته و به او آب می‌نوشاند و سپس، با همان آب وضو می‌گیرد. در ادامه، او را از پشتِ سر می‌بینیم که ذکرگویان به سوی قدمگاه می‌رود (تصویر ۲). این‌جا نمادها به‌گونه‌ای دیگر نشان داده می‌شوند. درختی که نهرِ آب از زیر پای آن می‌گذشت، سبز بود، اما در قابی که بقعهٔ قدمگاه را قاب گرفته، تک‌درختی خشکیده دیده می‌شود. در کتاب‌های مقدس و همچنین در قرآن، به نهر و درختِ حیات اشاره شده است که سبزی و طراوت آن به‌دنبال گناهِ نخستین آدم‌وحوا، از دست می‌رود؛ زیرا که انسان از بهشت رانده می‌شود. در فیلم می‌بینیم همچنان‌که رحمان به‌سوی مکانی می‌رود که قرار است آن‌جا، در حالتی میان خواب و بیداری به کشف حقیقتی گناه‌آلوده نایل شود، اجزای طبیعت رفته‌رفته از سبزی به خشکی می‌گرایند و گویی از عزیمتِ قهرمان به‌سوی سرگردانی و آشوب خبر می‌دهند.

قدمگاه تاریک و تداعی‌کنندهٔ فضایی زمستانی و سرد است. رحمان پس از گذاردن نماز، چراغی را روشن می‌کند که بیش از هر چیزی تضاد میان تاریکی و روشنایی را آشکار می‌کند، بی‌آن‌که نور غالب باشد. آن‌گاه صُوری بر دیوارهای قدمگاه پیدا

تصویر ۲: رحمان ذکرگویان به‌سوی قدمگاه می‌رود. (نگارندگان)

می‌شوند که از طریق نریشن متوجه می‌شویم به‌دست رحمان خلق شده‌اند. آن‌ها، صورت‌هایی از مردم آبادی‌اند که رحمان در قالب تک‌گویی یک‌به‌یک داستانِ آن‌ها را بازمی‌گوید (تصویر ۳). داستانی که بیش از آن‌که مبنای واقعی داشته باشد، بیان‌کنندهٔ احساساتِ رحمان به مردم روستا است. تصاویر حاج خالقی، بزرگِ همه، ننه نصرت، ریحانه، ایوب تنها دوست واقعی رحمان، آقا نجف که به رحمان قرآن خواندن یاد داد، و حنانه دختر حاج خالقی که رحمان مِهری پاک و عفیفانه به او دارد، همگی به مثابهٔ سایه‌هایی بر دیوار نقش بسته و تصویری را بازنمایی می‌کنند که به‌نوعی تداعی تمثیلِ غارِ افلاطون است. با این تفاوت که در آن تصاویر نه سایه‌هایی خیالین و فریبنده، بلکه همچون شعله‌هایی از حقیقت و نوراند (مرادی‌نژاد و همکاران، ۱۳۹۹: ۱۵۶).

از چشم‌اندازِ فرای، قهرمانِ قدمگاه، در آستانهٔ گذر از مرز معصومیت به تجربهٔ دنیای تازه و در حال تجربهٔ احساسات و تمایلات معصومانه‌ای است که هنوز جنبهٔ اخلاقی و اجتماعی به خود نگرفته‌اند؛ چراکه هنوز با موانع و یا اصولی سخت روبه‌رو نشده‌اند.

تصویر ۳: صورت‌های مردمِ آبادی که توسط رحمان بر دیوارهٔ قدمگاه نقش شده‌اند.(نگارندگان)

۳

از حیث ساختار ادبی، ضوابط و اصول میتوس رمانس در مرحله‌ای شکل می‌گیرد که قهرمان پس از برهم خوردن نظم اولیهٔ جامعهٔ پیرامونی‌اش، با انواع آزمون‌ها مواجه می‌شود. رحمان، پس از درک آن‌چه خود اذعان می‌کند «خواب بوده؛ اما خوابِ خواب هم نبوده ...» اقدام به ترک قدمگاه می‌کند و رفتاری برخلافِ آن‌چه همیشه انجام می‌داده، از او سر می‌زند. از حیث دراماتیک او، در مسیر مبارزه با هیولایی قرار می‌گیرد که با نیرویِ عظیمِ خود، نظمِ نخستینِ زندگی و دنیای او را برهم زده است. این هیولای شک و تردید است که جریان زندگی روزمرهٔ رحمان را در تقابل با واقعیتی

که در گذشته اتفاق افتاده است، قرار داده و رحمان می‌بایست در این مبارزه و با عبور از هزارتویی پیچ‌درپیچ، جهانش را با آگاهی از حقیقت، مجدداً به حالت تعادل و آرامش برگرداند.

در بازگشت به آبادی، رحمان با واکنش‌های دور از انتظارِ اهالی روبه‌رو می‌شود و این موضوع، نیروی هیولا را و انگیزهٔ رحمان را برای مبارزه، بیش‌تر می‌کند. از حیث روایت‌شناسی، این لحظه از پیرنگ، جایی است که نمادها با نیروی بیش‌تری جوهر داستان را به‌حرکت درمی‌آورند؛ چراکه رحمان به استقبال مواجهه و مبارزه با هیولا می‌رود. چنان‌که فرای این ارتباط را با نظریهٔ رمز کل و روایت‌های کتاب مقدس نیز تبیین می‌نماید. در این‌جا دیگر تنها این سرگذشت رحمان نیست که در حال ساختن مفاهیم فیلم است، بلکه در قالب سرگذشت قهرمان و نسبت آن با شخصیت دینی و اسطوره‌ایِ آقا در فیلم، گویی مجموعه‌ای از رفتارها و قواعد تاریخی بشر است که بازنمایی می‌شود.

رمز کُل در سطحی کلان، اشاره به مراحل و دوره‌هایی در فرهنگ‌ها و تمدن‌ها دارد که بشر را به دلایلی از شرایط مطلوب اولیه خارج کرده و او را در آرزوی بازگشتن به وضعیتِ اولیه، وادار به حرکت نموده است (نامور مطلق، ۱۳۹۲: ۳۲۶-۳۲۷). قهرمان قدمگاه نیز یک وضعیتِ نمادینِ انسانی را بازنمایی می‌کند که در آن بشر ناگزیر از رویارویی با هیولایی است که نظم نخستین و آرامشِ درونی‌اش را بر هم زده است و هیولا این‌جا همان نیرویی است که با هم‌دستی مردم آبادی پدید آمده و مانع کشف حقیقت از سوی رحمان می‌شود.

در بازگشت از قدمگاه، رحمان با چشم‌اندازی از خرابه‌ای که در آن باستان‌شناس جوان و همکارانش مشغول کار هستند، روبه‌رو می‌شود. به شیوه‌ای که گویی اولین‌بار است که آن عمارت نیمه‌ویران را می‌بیند. مکانی که باستان‌شناس به آن «معبد» می‌گوید و ننه نصرت، آن را «نمازگاه» می‌خواند. نمازگاه در مرتفع‌ترین نقطهٔ آبادی قرار دارد و رحمان در جواب پرسش همسر باستان‌شناس که می‌خواهد بداند چرا نمازگاه به خرابه تبدیل شده است، می‌گوید «به‌خاطر دفینه، مردم اینجوریش کرده‌ان!» آن‌ها به

دنبالِ گنجِ دفن‌شده در عبادت‌گاه هستند

تصویر ۴: دو نما از خوابِ رحمان و تصویر نمازگاه،(نگارندگان)

مسیری که رحمان همراه با دختر کوچک و همسر باستان‌شناس در جادهٔ منتهی به روستا می‌پیماید، به این ترتیب، استعاره‌ای می‌سازد از سفری که قرار است رحمان از بیرون به درونِ خود بپیماید. در این مسیر، چند نما از تصاویری که رحمان در حالت خلسهٔ دیده نشان داده می‌شود و بر جنبه‌های نمادینِ آشوب و تردیدی که به دلِ رحمان راه یافته تأکید می‌شود (تصویر ۴).

اولین کسی که رحمان برای او تصاویری را که دیده تعریف می‌کند، خواهر خوانده‌اش ریحانه است. در همین صحنه است که برای اولین‌بار رحمان از شکی که به وجودش راه یافته، سخن می‌گوید «خواب بود، اما مثلِ خواب نبود...»؛ یعنی اصل و حقیقت بود.

اما هنگامی که ایوب می‌کوشد غیر مستقیم او را در جریان حقیقت قرار دهد، رفتار متفاوتی در پیش می‌گیرد. رحمان اصرار می‌ورزد که «همهٔ مردم روستا خانوادهٔ من هستند...» و سپس شروع می‌کند به برشمردن حق‌هایی که آن‌ها به گردنش دارند. ایوب مثل برادرش است، ریحانه مثلِ خواهر، به او سواد خواندن آموخته است، حاج

خالقی مثلِ پدر و ننه‌نصرت مثل مادر. این در حالی است که رحمان، درونش دچار شک نسبت به همه‌چیز شده است و این تردید را از طریقِ تقابلِ «مثل» و «اصل» و نیز پرسش‌هایی که دربارهٔ نحوهٔ پیدا شدنش از دیگران می‌کند، می‌توان دریافت. بر اساس میتوس رمانس، این‌جا با قهرمانی روبه‌رو هستیم که در برابرِ افشایِ حقیقتی که قرار است جامعهٔ تازه‌ای را پیرامون او شکل دهد، مقاومت می‌کند. او در حالِ زورآزمایی با هیولای تردید است.

۴

مقاومت رحمان، نه تنها از گسترش بی‌نظمی جلوگیری نمی‌کند، بلکه به‌شکلی تمثیلی، رفته‌رفته جامعهٔ پیرامونِ قهرمان را به‌سویِ فاجعه سوق می‌دهد. شروع این حرکت با تصاویری است که ابتدا در ذهنِ آقانجف از گذشتهٔ گوهر جان می‌گیرد و رفته‌رفته به ذهنِ دیگرانی از جمله حاج‌خالقی، حسن و عدنان گسترش می‌یابد. در تصاویر می‌بینیم که مردم چگونه با خشونت و بی‌رحمی گوهر را از جامعهٔ خود طرد کرده‌اند و این معنا از طریقِ نماهایی القا می‌شود (تصویر ۵)، که نشان می‌دهند جمع با هم‌دستی چگونه فاجعه را رقم زده‌اند.

تصویر ۵: نمایی از خوابِ آقانجف؛ در گوشهٔ چپِ تصویر، گوهر را می‌بینیم که تنها و دور از جمع ایستاده است، (نگارندگان)

در ساختار روایت‌شناسانهٔ فیلم‌نامه، انکارِ رحمان، مُسببِ چرخش درام در پیرنگ رمانس است. رحمان می‌خواهد چارچوب‌های اخلاقی‌اش را، و در واقع نظامِ فکری خودش را در رابطه با مردم روستا و جامعهٔ پیرامونش استحکام ببخشد، اما فشارِ جامعه اجازهٔ این کار را به او نمی‌دهد. این فشار در قالبِ شخصیتِ ایوب بروز یافته و چارچوب اخلاقی رحمان را مورد تهاجم قرار می‌دهد. ایوب در صحنه‌ای که به‌شکلی نمادین،

تعدادی از افراد روستا در خانهٔ رحمان حضور دارند، و تعداد بیش‌تری در بیرون از خانه و گردِ آن نشسته‌اند، همهٔ حقیقت را به رحمان می‌گوید. این‌که مادرش مانندِ مریم مَجدلیه به جرمی ناکرده، مورد هتک حرمت از طرف اهالی روستا قرار گرفته است و در تنهایی و مهجوری از دنیا رفته و مهربانی مردم روستا با رحمان هیچ نیست جز فرافکنیِ یک حسِ گناهِ جمعی. این صحنه به‌لحاظ تمثیلی، تداعیِ صحنهٔ نمایش است. تنها لحظه‌ای که گویی جمع به قضاوت و داوریِ اعمال خویش نشسته است.

۵ و ۶

سرانجام رحمان مزارِ مادر و پدر را می‌یابد. آقانجف و ریحانه دربارهٔ گوهر با او حرف می‌زنند و رحمان درمی‌یابد که میل به نقاشی کردن روی دیوارهای قدمگاه و اصولاً استعدادِ تصویرسازی میراثی است که از مادرش گوهر به او رسیده است. آقا نجف به او می‌گوید که گوهر نقشِ قالی می‌زد و در این کار بی‌همتا بود. در این صحنه و صحنهٔ بعد، رحمان را نشسته بر خاک می‌بینیم؛ در حالی‌که به مرور در خود فرو می‌رود و هم‌زمان بیش‌ازپیش در سکوت فرو می‌رود. رحمان به‌جای سخن گفتن با اهالی روستا و آدم‌هایی که تصور می‌کرد هر یک جزئی از خانواده‌اش هستند، حالا با خرگوش حرف می‌زند که زخم‌هایش بر اثر تیمارداریِ رحمان التیام یافته است (تصویر ۶).

تصویر ۶: رحمان پس از آن‌که به حقیقت پی برده است، (نگارندگان)

بدین ترتیب زایشی در قهرمان، یا ظهوری دوباره از او را در فضایی می‌بینیم که در آن خبری از معصومیتِ قبلی و شور و گرمایِ جوانی نیست، بلکه حال‌وهوایی سرد و زمستانی به‌خود گرفته است. این مرحله منطبق بر مرحلهٔ پنجم میتوس رمانس است

که قهرمان از سیر وقایع کناره‌گیری کرده و با بصیرتی تازه نظر به دنیای تازه کشف شده افکنده و می‌کوشد خود را در جامعهٔ تازه‌ای که پیرامونش شکل گرفته، از نو بازشناسد. صحنهٔ حضور او در آیین هرسالهٔ روستا مصداقی بر این وضعیت است.

در میتوس *قدمگاه*، این مرحله و مرحلهٔ آخر که برابر با تنهایی و انزوای قهرمان است (فرای، ۱۳۹۱: ۲۴۵) یکی شده و بر یکدیگر منطبق می‌شوند؛ چراکه با ناپدید شدنِ رحمان، و بازماندنِ اسبِ او، کلِ وقایع تبدیل به تأملی درونی می‌شود (تصویر ۷). رحمان به ناگهان جسمِ خود را از جامعه‌ای که او را در برگرفته بود، حذف می‌کند و به‌واسطهٔ اشیاء و نمادهایی که او را یادآوری می‌کنند، غیاب خود را در جامعه نشانه‌گذاری می‌کند.

تصویر ۷: نمایی که در آن رفتن رحمان و بازماندن اسب نشان داده می‌شود، (نگارندگان)

در یکی از قاب‌های پایانیِ فیلم، درست هنگامی که یکی از اهالی از نصرت می‌پرسد «رحمان کو، نکنه گم شده باشه؟»، ایوب با اسبِ رحمان، از طرفِ چپِ قاب، وارد می‌شود و به‌سرعت از طرفِ راست خارج می‌شود. این قاب گویاترین و در عینِ حال استعاری‌ترین شکل حضورِ رحمان به‌واسطهٔ نشانه‌هایی است که بیش از هر چیز از غیاب او می‌گویند و رابطه‌ای معنادار را میانِ رحمان قهرمانِ فیلم و شخصیتِ دینی - اسطوره‌ایِ روایت یعنی آقا برقرار می‌سازند.

نتیجه

نتایج این تحقیق نشان می‌دهد که گونهٔ رمانس بیش از هر چیزی با ساختار اسطوره‌ای - دینی قابل تطبیق است؛ چراکه بر مبنای آن‌چه فرای می‌گوید ساختارهای

اسطوره‌ای و کهن‌الگویی فراتر از داستان‌ها رفته و همچون دین، به مجموعه‌ای از قواعد بشری، رفتارها و در نتیجه تاریخ و اجتماعات انسانی اشاره می‌کنند. این قواعد همان گزاره‌های جامعی هستند که از یک‌سو وضعیت نخستین و ابتدایی انسان را که در آن هنوز از معصومیت اولیه فاصله نگرفته و درگیر نظمی بنیادین است، بیان می‌کند و از سویِ دیگر مراحل و دوره‌هایی را که ضمن آن‌ها فرهنگ‌ها و تمدن‌ها از وضعیت مطلوب خارج شده و درگیر بی‌نظمی و آشوب شده‌اند را نشان می‌دهد. این خروج از وضعیت مطلوب در قدمگاه وابسته به رفتارهای جمع در گذشته نمایش داده می‌شود. در فیلم قدمگاه، با هر دو سویهٔ نمادین و اجتماعی روبه‌رو هستیم که به‌واسطهٔ عناصر فرمی به بیان معانی می‌پردازد. به این شکل که سویهٔ نمادین جغرافیا و فضایی را برمی‌سازد که در قالب آن با تکیه بر الگوی میتوس رمانس و نیز با استفاده از الگویِ اساطیری - دینی زوالِ یک جامعه و علل‌ها و عوامل فروپاشیِ آن به تصویر درمی‌آید و در سویهٔ اجتماعی پیامدهایِ تاریخی چنین زوالی آشکار می‌شود. در نتیجهٔ این تمهید فُرمی در *قدمگاه*، با فُرم یا صورتِ معناداری روبه‌رو هستیم که در آن فاصله‌ای میانِ تصاویرِ سینمایی و محتوا یا پیامِ دینی وجود ندارد. زیرا که منطقِ روایت سینمایی، منطقِ گونه‌ای ادبی است که با عطف به ساختارِ کُهن‌الگویی و اسطوره‌ای، در قالب یک سرگذشت، یعنی سرگذشت قهرمان اصلی فیلم، نسبتِ اخلاقیات انسانی با اخلاقیات دینی را به نمایش می‌گذارد.

پی‌نوشت‌ها

1. Mythos Theory
2. Northrop Frye, 1912-1991
3. Mythos
4. The Great Code
5. Myth & Archetype
6. Samuel Coleridge, 1772-1834
7. Literary Imagination
8. Allegory
9. Carl Jung 1875-1961

10. Schema
11. Ritual Death
12. Agon

منابع

بیلسکر، ریچارد. (۱۳۸۸). *اندیشهٔ یونگ*. ترجمهٔ حسین پاینده. تهران: آشیان.

حاج‌نوروزی، ندا. (۱۳۹۲). «تحلیل تصاویر داستان سیاوش بر اساس نظریات نورتروپ». *تاریخ ادبیات*. ۶(۱). ۷۱-۸۶.

دربان‌باران، سپهر و هاشمی، محمد. (۱۴۰۰). «تحلیل فیلم‌نامهٔ روزهای زندگی بر اساس نظریهٔ میتوس نورتروپ فرای». *رهپویهٔ هنرهای نمایشی*. ۱(۲). ۶۹ -۷۸.

سام‌خانبانی، علی‌اکبر و ملک‌پائین، مصطفی. (۱۳۹۱). «تحلیل اساطیریِ حکایت شیر و گاو در کلیله و دمنه بر پایه نظریه یونگ و نورتروپ فرای». *زبان و ادب فارسی*. ۲۲۶. ۲۳-۴۸.

طالبی، یعقوب و نامور مطلق، بهمن. (۱۴۰۱). «تحلیل اسطوره‌شناختی داستان بهرام و آزاده براساس نظریهٔ میتوس پاییز نورتروپ فرای: بستر مطالعاتی سفالینه منقوش». *ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی*. ۱۸(۶۷). ۱۷۷-۲۰۲.

فرای، نورتروپ. (۱۳۹۱). *تحلیل نقد*. ترجمهٔ صالح حسینی. تهران: نیلوفر.

فرای، نورتروپ. (۱۳۹۸). *چشم‌انداز طبیعی، گسترش کمدی و رمانس شکسپیری*. ترجمهٔ رضا سرور. تهران: بیدگل.

مرادی‌نژاد، فرنام و همکاران. (۱۳۹۹). «فلسفه و اقتباس سینمایی؛ بررسی مصادیق سینمایی تمثیل غار افلاطون». *مطالعات هنر و رسانه*. ۲(۴). ۱۳۹-۱۷۸.

معارف‌وند، معصومه و فولادی، محمد. (۱۳۹۸). « بررسی و تحلیل تراژدی سیاوش بر مبنای نظریهٔ «میتوس تراژدی» فرای». *پژوهش‌های دستوری و بلاغی*. ۹(۱۶). ۳۰۹-۳۳۶.

نامور مطلق، بهمن. (۱۳۹۲). *درآمدی بر اسطوره‌شناسی*. تهران: سخن.

نامور مطلق، بهمن. (۱۳۹۳). *اسطوره و اسطوره‌شناسی نزد نورتروپ فرای، از کالبدشناسی نقد تا رمزکل*. تبریز: موغام.

هارلند، ریچارد. (۱۳۸۲). *درآمدی برنظریهٔ ادبی از افلاطون تا بارت*. ترجمهٔ علی معصومی و شاپور جورکش. تهران: چشمه.

یونگ، کارل گوستاو. (۱۳۹۰). *روان‌شناسی و دین*. ترجمهٔ فواد روحانی. تهران: علمی فرهنگی.

Denham, R. D. (2010). *Northrop Frye and critical method*. published in by The Pennsylvania State University.

Frye, N. (2000). *Anatomy of Criticism*, Four Essay. With a Foreword by Harold Bloom. First Princeton Paperback Edition 1971. By Princeton University Press.

Garca Landa, J.A. (1971). "Notes from Northrop Frye's". *Anatomy of Criticism*. Princeton, NJ : Princeton UP.