

بازنمایی اسطوره قهرمان مظلوم در روایت‌های داستانی سینمای دفاع مقدس مطالعه موردی چهار فیلم‌نامه از چهار دهه سینمای ایران

شکرالله پورالخاص*

سبحان یحیایی**، محمد یحیایی**

چکیده

سینما در مقایسه با سایر هنرها سهمی انکار ناپذیر در تجلی، ایجاد و حیات اسطوره‌های امروزی دارد. این مقاله با مطالعه چهار فیلم‌نامه مرز، دو چشم بی‌سو، آژانس شیشه‌ای و اتوبوس شب به روش تحلیل روایت، بر آن است که بخشی از بازنمایی قهرمان مظلوم در سینمای دفاع مقدس را شرح و تحلیل کند و برای این منظور نظریه سطوح بازنمایی واقعیت بودریار را به عنوان چارچوب خود انتخاب کرده است. این مقاله در جستجوی یافتن ماهیت اسطوره امروزی قهرمان در سینمای دفاع مقدس است و به این نتیجه می‌رسد که قهرمان فیلم‌های مورد مطالعه، قهرمانی توانمند نیست که بتواند برای مخاطبش به عنوان الگو و اسطوره مطرح شود و اگر دو روی توانمندی و مظلومیت داشته باشد، در فیلم‌نامه‌های مورد مطالعه مقاله حاضر، عنصر مظلومیت است که خود را بیشتر بروز می‌دهد و توانمندی اگر نگوئیم موجودیتی غایب داشته، همواره در پس پرده و در اندرونی محتوای داستان، جایگاهش را یافته است.

کلیدواژه‌ها: سینمای دفاع مقدس، قهرمان مظلوم، تحلیل روایت، بودریار

* دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه محقق اردبیلی، pouralkhas@uma.ac.ir

** دکترای علوم ارتباطات اجتماعی، دانشگاه علامه طباطبایی، Sobhan.yahyaie@gmail.com

*** دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه محقق اردبیلی (نویسنده مسئول)،

mo_yahyaie@yahoo.com

تاریخ دریافت: ۱۳۹۷/۰۱/۲۰ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۷/۰۴/۱۷

۱. مقدمه

سینما، رسانه‌ای است که اسطوره‌های عصر حاضر را حیات می‌بخشد و جنگ، تجلی‌گاه اسطوره‌های هر قوم و ملتی است که آرمان‌ها و آمال خود را در قهرمانان خود می‌جویند. فیلم نه تنها بیش از رسانه‌های دیگر سرگرم کننده است، بلکه نقشی آشکارتر در جلب توجه مخاطبان به خود واقعیت دارد (Black, 2002: 7). این امر است که نقش اساسی سینما را در معنابخشی زندگی روزمره مخاطبانش پررنگ معرفی می‌کند.

سینما، هم مبتنی بر خاطره مردمی است و هم خاطره مردمی را می‌سازد. چرا که هم بازتولید خاطرات نسل پیشین و هم برساخت خاطره‌ای برای نسل امروزین را بر عهده دارد. میشل فوکو در مصاحبه با کایه‌دو سینما می‌گوید که

امروزه وسایل تأثیر گذارتری همچون تلویزیون و سینما وجود دارند و من معتقدم که این وسایل یکی از شیوه‌های طراحی دوباره خاطره مردمی است که به هر حال از پیش وجود داشته‌اند؛ اما هیچ شیوه‌ای برای بیان خود نداشتند. بنابراین به مردم نه آن چه که بودند؛ بلکه آنچه باید به‌خاطر بیاورند، نشان داده می‌شود (فوکو، ۱۳۸۱: ۲۱۳)

اگر خاطره مردمی را در ظرف معنایی اسطوره‌های مردمی فهم کنیم، آنگاه معنا بخشی آن در جریان زندگی و اندیشیدن را، هم از سوی کارگردان سینمایی و هم از سوی مخاطبان در خواهیم یافت.

بابک احمدی بر آن است که انسان از راه تصویرگری یا انگاره‌سازی، به فاعل یا شناسنده یا شکل‌دهنده چیزها، یعنی سازنده دوباره چیزها بدل می‌شود و این انگاره‌سازی تا مرز گریز از بازسازی جهان، یعنی تا حد آفریدن جهانی تصویری که الگوی آن چیزی جز خود آن نباشد، گسترش می‌یابد (احمدی، ۱۳۸۷: ۱۷۳) و اینجا درست همان جایی است که اسطوره سینمایی ساخته می‌شود.

امروزه، اسطوره تصویر ساده شده و پندارگونی است که آدم‌ها یا دولت‌ها درباره فردی و واقعه‌ای می‌سازند و یا می‌پذیرند و آن تصاویر تکانه‌مانند، قدرت تأثیری شگرف دارند و در زندگی و نظام ارزشی و عقاید و آراء مردم و دول اثر می‌گذارد. (ستاری، ۱۳۷۶: ۲۰)

زبان و اسطوره هم‌خانه یکدیگرند و رابطه تنگاتنگی با یکدیگر دارند. چنان که کاسیرر می‌گوید زبان و اسطوره دو جوانه مختلف از یک ریشه واحدند (کاسیرر، ۱۳۶۰: ۱۵۶). اسطوره را می‌توان در معنای گسترده‌اش مشتمل بر داستان‌ها، افسانه‌ها، حماسه‌ها و سنن و

خاطرات خوش و ناخوش و احساسات و علائق عاطفی مشترک دانست. اسطوره، معرفت عاطفی جهان است که با معرفت عینی کیهان ضرورتاً غیرقابل جمع نیست، بلکه دست‌کم همدوش و یا حتی مکمل آن است (ستاری، ۱۳۸۰: ۱۱۴).

بارت اسطوره را پیامی می‌داند که معنایی برای عامه دارد، او می‌خواهد این معنا را باژگون کند. اگرچه همان‌طور که سوسور نشان داده است نسبت میان دال و مدلول در نظام زبانی به دل‌خواه است اما این نسبت در اسطوره - یعنی نسبت میان شکل و مفهوم - به دل‌خواه نیست و انگیزش‌مند است.

به زعم بودریار، در عصر نشانه‌ها ما وارد فضای فراواقع می‌شویم. بازنمایی شبیه‌سازی شده امر واقع، واقعی‌تر از آن واقعیتی تلقی می‌شود که قرار است به آن ارجاع داشته باشد (سیدمن، ۱۳۸۶: ۲۳۱). به اعتقاد بودریار وانموده سه سطح دارد:

۱. سطح اول، نسخه بدلی از واقعیت است که به روشنی قابل تشخیص است؛ مانند نماهنگ‌های دارای روایت داستانی که برای دفاع مقدس ساخته شده است.

۲. سطح دوم، نسخه بدلی است آن‌چنان که مرزهای میان واقعیت را محو می‌کند؛ مانند فیلم‌های مستند-داستانی که گاه مخاطب را در تمییز واقعیت از شبیه‌سازی آن دچار حیرانی می‌کند.

۳. سطح سوم، نسخه بدلی است که واقعیتی از آن خود را تولید می‌کند، بدون این‌که ذره‌ای بر واقعیت‌های جهان تکیه داشته باشد. بودریار این سطح را حادّ واقعی می‌نامد؛ مانند پرداخت سینمایی روایت‌هایی از جنگ که بر اساس واقعیت نبوده است و صرفاً ساخته و پرداخته ذهن مؤلف است و در اثر تداوم روایت‌های مشابه، خود را به عنوان واقعیت در ذهن مخاطب بازتولید می‌کند (جی‌لین، ۱۳۸۷: ۴۵).

بودریار می‌گوید که دنیای معاصر ما دنیای دیداری و مجازی است. او نشان می‌دهد که چگونه در این دنیا، وانمایی جای بازنمایی نشسته است و واقعیت به حادّ واقعیت بدل شده است. بودریار تصویر را مسبب این پدیده می‌داند. به نظر او تصویری که به نحوی ناسازه‌وار از «تصور» تهی است، وانموده‌هایی را خلق می‌کند که دیگر نسبتی با واقعیت ندارد، آن‌ها واقعیت‌تر از واقعی یا حادّ واقعی‌اند (یزدان‌جو، ۱۳۸۳: ۱۵).

آن‌چه در این مقاله مورد بحث است، این است که قهرمان در فیلم‌نامه‌ها و به تبع آن در سینمای دفاع مقدس ایرانی، غالباً قهرمان پیروز نیست و این امر انگاره توانمندی را در ذهن مخاطبان تصویر نخواهد کرد. قهرمان توانمند و پیروز، در اثر هم‌ذات‌پنداری که مخاطب را

با خود همراه می‌کند، می‌تواند انگاره‌ای از توانمندی را در ناخودآگاه خواست فردی ایجاد کند که راه را به سوی انسان توانمند باز کند که پیش شرط توسعه نیروی انسانی در جامعه است. در واقع، این در پی پذیرفتن این اندیشه بودریار رخ می‌دهد که تصویر، واقعیت را در راستای اهداف خود اخذ کرده و تا حدی از واقعیت پیشی می‌گیرد که در این صورت، امر واقعی دیگر مجالی برای به وجود آمدن نخواهد داشت (یزدانبجو، ۱۳۸۱: ۲۴۹)

۲. پیشینه پژوهش

یکی از مباحث مورد توجه در زمینه‌های نقد کهن‌الگویی، اسطوره‌ای، نقد داستان و سینما، قهرمان و ویژگی‌های آن است. از این رو، تحقیقات، پژوهش‌ها و کتاب‌های بسیاری در این زمینه تألیف شده است. با این وجود، در زمینه قهرمان در سینمای جنگ و دفاع مقدس، دو مقاله و پژوهش قابل اشاره و بیان است:

- «بازنمایی قهرمان در سینمای دفاع مقدس»، غلامرضا سلگی و محمدهادی همایون (۱۳۹۳). پاسداری فرهنگی انقلاب اسلامی. سال ۴. شماره ۹. صص ۱-۲۲.

این مقاله با رویکرد نشانه‌شناسی و نیز نظریه تقابلی قهرمان و ضد قهرمان آسابرگر، به بررسی ویژگی‌های قهرمان و ضدقهرمان در سینمای جنگ-مطالعه موردی فیلم شور شیرین- پرداخته است. نویسندگان در پژوهش خود به این نتیجه دست یافتند که در این فیلم، برخلاف قهرمان اسطوره‌ای مرسوم فیلم‌های مربوط به سینمای جنگ در دنیا، در این فیلم قهرمان شبیه به افراد معمولی جامعه است و دارای قدرتی خارق‌العاده و عجیب نیست. اما شخصیتی خوش‌اخلاق و اثرگذار و مورد تأیید دیگران است.

- «قهرمان و ضدقهرمان در سینمای جنگ»، سیدرضا صائمی (۱۳۹۲)، جام جم.

<http://jamejamonline.ir/online/1051886636633447193>

نویسنده در این مقاله معتقد است که در سینمای دفاع مقدس در ایران، لازم است که شخصیت قهرمان بعدی واقع‌گرایانه داشته باشد و با توجه به فرهنگ و ارزش‌های دینی و ایدئولوژیکی خاص ما شخصیت‌پردازی شود. بعد واقع‌گرایانه‌تر و دراماتیزه کردن شخصیت و افزودن ارزش‌های فرهنگی و دینی پذیرفته شده جامعه ما به جای ارزش‌ها و مؤلفه‌های قهرمان‌سازی هالیوود-انجام کارهای خارق‌العاده از قهرمان، تهی بودن از ارزش- موجب خلق قهرمان می‌شود. همچنین توجه به ضد قهرمان برای شخصیت‌پردازی بهتر قهرمان

ضرورت دارد زیرا ضد قهرمانی ضعیف و تا حدی احمق، موجب تصنعی شدن داستان و غیرقابل باور بودن آن می‌شود.

در مجموع باید گفت که در خصوص بررسی اسطوره قهرمان در روایت‌های داستانی سینمای دفاع مقدس، طبق جستجوی انجام شده، اثری تحقیقی به چاپ نرسیده است.

۳. ادبیات نظری پژوهش

۱.۳. فیلم‌نامه، اسطوره و حافظه اجتماعی

رابرت بلا، جامعه واقعی را جامعه خاطره می‌نامد. جامعه‌ای که گذشته خود را فراموش می‌کند، درگیر بازویی داستان خود و روایت سازنده خود است و نمونه‌هایی از مردان و زنان را ارائه می‌کند که تجلی معنای جامعه‌اند (Bellah, 1985: 193). در واقع می‌توان گفت که انباشت ساخت معنای مشابه در حافظه افراد را می‌توانیم به عنوان حافظه جمعی در نظر بگیریم. در ساده‌ترین کارهای روزمره تا پیچیده‌ترین آن‌ها، همه ما متکی بر حافظه خود هستیم تا به زندگی ما معنا دهد. حافظه، بنیان فرد و جامعه را تشکیل می‌دهد و ما همواره غوطه‌ور در حافظه‌ایم (Casy, 1987: 9).

برنارد دیک پیوند فیلم و اسطوره را در پیوند ذاتی و ماهیت تعریفی این دو می‌داند. او چهار ویژگی اسطوره را که همسان خصلت سینمایی است، چنین ذکر می‌کند (Dick, 1994: 182)

- خاصیت روایی داشتن
- سر و کار داشتن با سطح ناخودآگاه آگاهی فرد
- زبان و درون‌مایه‌ای جهانی داشتن
- ساختن حقایق زندگی و مرگ را برای جامعه

کیسبی بر آن است که واقعی یا ناواقعی پنداشتن رویدادها، شخصیت‌ها و موقعیت‌های یک فیلم نه تنها بستگی به اعتقادات و انتظاراتی ما در باب دنیای خارج از فیلم دارد، بلکه همچنین بستگی دارد به انتظارات و اعتقاداتی که خود فیلم می‌آفریند (کیسبی، ۱۳۸۳: ۱۶۵). این سخن مؤید این است که سینما آشکار نمی‌کند، بلکه پنهان می‌دارد (احمدی، ۱۳۷۵: ۱). می‌توان گفت دایره هم‌پوشانی انتظارات و عقاید جمعی و انتظاراتی که فیلم می‌آفریند، محل آفرینش اسطوره است.

۲.۳ تعریف مفاهیم

سینمای جنگ به سینمایی اطلاق می‌شود که درون‌مایه و تم اصلی آن را موضوع جنگ تشکیل دهد. سینمای جنگ را می‌توان به سه نوع تقسیم بندی کرد (سلیمانی، ۱۳۸۱: ۱۲).

- فیلم‌هایی که روایت آن‌ها در جبهه‌های نبرد می‌گذرد و به عبارتی نبرد با دشمن را درون‌مایه اصلی خود قرار می‌دهند. به عنوان نمونه ایرانی در این دسته، فیلم‌هایی نظیر افق، نینوا، مهاجر، دیده‌بان و... قرار می‌گیرند.

- فیلم‌هایی که به تبعات جنگ می‌پردازد و نشان‌دهنده تأثیر جنگ بر پشت جبهه‌ها، وضعیت رزمندگان بازنشسته از جنگ و مانند آن است. از این نوع فیلم با عناوینی چون سینمای حاشیه جنگ و یا سینمای اجتماعی جنگ یافت می‌شود (محمدی، ۱۳۷۳: ۹). باشو، دندان مار، قارچ سمی و بوی پیراهن یوسف مثال‌هایی از این سینما در سینمای جنگ ایران است.

- فیلم‌هایی که در واقع ترکیبی از دو گونه فوق را نمایش می‌دهند. از سوی هم به متن جنگ می‌پردازند و از سوی دیگر بیان‌کننده تأثیرات و حاشیه‌های جنگ هستند. در این زمره، می‌توان از فیلم‌هایی چون برج مینو، متولد ماه مهر و لیلی با من است، نام برد.

شایان ذکر است به تبع آوینی که معتقد بود «شاید بهتر باشد که به جای این عنوان بی‌خاصیت «سینمای جنگ» کلمه دیگری بگذاریم که «هویت دینی دفاع مقدس ما» در آن ملحوظ شده باشد» (آوینی، ۱۳۷۹: ۱۰۳). در این پژوهش از عنوان سینمای دفاع مقدس استفاده می‌شود.

روایت: روایت، یعنی بازگویی رویدادهای واقعی یا خیالی. روایت به راهبردها یعنی به قواعد و قراردادهایی که برای سازمان دادن یک داستان به کار گرفته می‌شود، دلالت دارد. اساساً سینمای روایی، سینمایی است که این راهبردها را به مثابه ابزاری برای بازتولید دنیای واقعی به کار می‌گیرد (هیوارد، ۱۳۸۱: ۱۱۶).

۳.۳ تعاریف نظری

آرمان و واقعیت:

تعریف نظری: در هر جامعه، آرمان اجتماعی، یعنی تصویری از یک نظم فرهنگی، اجتماعی، سیاسی و... که اکثریت مردم در تنظیم رفتار خویش، آن مرجع را می‌شناسند و در اندیشه آن مردم، چنین تصویری از یک نظم عالی همچون داده‌های عالی تجلی نمی‌کند؛ بلکه به گونه‌ای نمونه و خاص در ذهن متبادر می‌شود. رسمیت و رواج ارزش‌های غالب، شکل و صورت سلسله مراتب ارزش‌های پذیرفته شده، آرمانی را که افراد از جامعه در ذهن دارند، تشکیل می‌شود (بیرو، ۱۳۶۶: ۱۶۶). در تعریف واقعیت و رئالیسم نیز آمده است در نمایاندن زندگی آن‌چنان که واقعاً هست. هدف رئالیسم جستجو و بیان کیفیات واقعی هر چیز و روابط درونی مابین یک پدیده با دیگر پدیده‌هاست (میترا، ۱۳۴۵: ۳۲).

تعریف عملی: آرمان‌گرایی در جبهه‌ها تا حدود زیادی در تصور جنگ با امپریالیسم خلاصه می‌شد. جنبه‌های عینی آرمان‌گرایی در عدالت، ساده‌زیستی، مردم‌گرایی و مانند آن تجلی یافت که در سینمای جنگ نیز قابل مشاهده و ردگیری است.

اسطوره قهرمان مظلوم: در این مفهوم برای ایرانیان بار کاملاً اسطوره‌ای وجود دارد. ایرانی در طول تاریخ شاهد قربانی شدن مداوم بوده است. او همه تأثیر این قربانی شدن را در مفهوم مظلومیت ریخته است (ارشاد، ۱۳۸۲: ۲۲۶). حال آن‌که قهرمان در اسطوره‌های غربی غالباً قهرمان پیروز است.

۴. روش پژوهش

در این مقاله، از روش تحلیل روایت، بهره خواهیم جست و به تحلیل هم‌نشینی و جانشینی روایت‌های سینمایی خواهیم پرداخت. در ابتدا خلاصه‌ای از داستان فیلم روایت می‌شود و پس از آن تحلیل هم‌نشینی عناصر، و به دنبال آن تحلیل جانشینی با ارائه تقابل‌های دوتایی موجود در داستان بررسی و تحلیل می‌شود. هدف از تحلیل روایت، فهم معنا، افسانه و ایدئولوژی‌هایی است که در محتوای تصویر قرار می‌گیرد.

تحلیل هم‌نشینی در نگره‌های پروپ یافت می‌شود و دل‌مشغول رخداد‌های متن است و سعی می‌کند یک روایت داستانی را در کلیت منسجم رخداد‌های آن تحلیل کند؛ اما تحلیل جانشینی که منتج از اندیشه‌های لوی اشتروس است، در ذات خود، مستلزم بررسی

تقابل‌های دو دویی است که در یک متن وجود دارد و می‌تواند از متنی که به آن‌ها معنی می‌دهد، استنباط شود. در چنین تحلیلی، نه تسلسل رخدادهای درون یک متن که محور اصلی نگره پروپ است؛ بلکه مناسبات تقابلی گوناگونی در کانون توجه قرار می‌گیرند که در متن یافت می‌شوند (آسابرگر، ۱۳۸۰: ۴۴).

۵. یافته‌های پژوهش

۱.۵. مرز، جمشید حیدری ۱۳۵۹-۱۳۶۰

خلاصه: در روزهای آغازین هجوم عراق به ایران، یک روستای نزدیک مرز به وسیله هواپیماهای عراقی بمباران می‌شود. آمدن مردی مجروح از یک روستای نزدیک‌تر به مرز که توسط ارتش عراق اشغال شده‌است و خبرهای دیگری که می‌رسد، مردم را بر آن می‌دارد که تا آمدن نیروهای مسلح به دفاع از خود برخیزند. چندتن از مردان روستا برای چاره‌جویی دور هم جمع می‌شوند و به این نتیجه می‌رسند که باید یک رهبر سازمان‌دهنده و مجرب داشته باشند. همه، مختار (با بازی داود رشیدی) را لایق‌تر می‌دانند. او گوشه‌انزوا گزیده و به تنهایی بر بالای تپه مشرف به روستا زندگی می‌کند. مختار، استوار ارتش در رژیم شاه بود که با سعایت دیگران از ارتش اخراج شده بود. یاور (با بازی سعید راد) به سراغ او می‌رود؛ اما مختار نمی‌پذیرد که همراه مردم باشد. ناچار زنی مهاجر و جنگ‌زده (آهو خردمند) که از یکی از روستاهای اطراف آمده‌است، به سراغ مختار می‌رود و او را تهییج می‌کند. در نهایت او و مردان روستا به جنگ با دشمن می‌روند و با دادن چند قربانی، یک پاسگاه نظامی را از اشغال عراقی‌ها خارج می‌کنند.

تحلیل هم‌نشینی فیلم‌نامه: فیلم‌نامه از لحاظ روایت، کلاسیک است، سر راست بوده و آغاز و انجام مشخصی دارد. هیچ‌گونه فلش‌بک یا بازگشتی در آن دیده نمی‌شود. عنوان فیلم‌نامه (مرز) تداعی نوعی دفاع و جنگ است.

فیلم‌نامه، با وجود اینکه عنصر قهرمانی در آن پررنگ است؛ اما قهرمان فردی است که در بادی امر از اجتماع بریده و غار تنهایی برای خویش برگزیده‌است. او در انتهای داستان نیز شهید می‌شود و نمی‌تواند به ثمر نشستن رشادت‌هایش را لمس کند. مظلومیت قهرمان داستان، قبل و پس از فتح، مخاطب را می‌تواند به این معنا رهنمون شود که اسطوره قهرمان همچون حبایی است که دیری نخواهد پایید و مظلومیت محتوم انتظارش را می‌کشد.

تحلیل‌جانشینی؛ تقابل‌های دوتایی فیلم‌نامه:

در روستا دو تن وجود دارند: میرزا تقی که سرمایه‌دار سنتی است، از آن نوع تیپ‌های متمول روستایی که اتفاقاً مذهبی هم هست و پیشانی پینه بسته و مهر و تسیح دارد. دیگری سرمایه‌داری است حاج رجب نام که ظاهری مدرن دارد و فرزندش در کرمانشاه به یمن سرمایه پدر، کارخانه‌ای را اداره می‌کند. حاج رجب هم از راه نگاه‌داری اراضی و اموال و نیز نزول‌گیری روزگار می‌گذراند. زمانی که اهالی تصمیم به آزادسازی پاسگاه از دست دشمن می‌گیرند، این دو نفر متمول، مخالفت می‌کنند و با تهدید به گرفتن زمین‌های زارعین و به اجرا گذاشتن سندها درصدد هستند تا مانع رفتن اهالی و جوانان به سوی پاسگاه مرزی شوند.

| عروسی | عزا |
|--------------|---------------------------|
| پدر متمول | فرزند جوان و دگر اندیش او |
| خوب(مختار) | بد(حاج رجب و میرزا تقی) |
| مذهب | ملیت |
| نیکی | بدی |
| هجوم دشمن | دفاع از میهن |
| استثمارکننده | استثمارشونده |
| قهرمان مظلوم | قهرمان پیروز |
| آرامش و سکوت | انفجار خمپاره و سلب آرامش |

فضای داستان در سال‌های نخستین پس از انقلاب می‌گذرد که زمان ریاست جمهوری بنی‌صدر است و هنوز فعالیت گروه‌های سیاسی کاملاً آزاد است. فیلم‌نامه‌نویس اگرچه برخی عناصر و نشانه‌های دینی را در متن گنجانده است، اما از مذهب جز در حاشیه سخنی به میان نمی‌آید؛ مثلاً در یکی از سکانس‌های فیلم، شمایل منصوب به امام حسین(ع) بر دیوار است، که این امر نیز جزوی از وسایل صحنه است و در فیلم‌نامه به آن اشاره‌ای نشده است. با اینکه در عرصه نبرد، رزمندگان معدودی از اهالی روستا نماز می‌گذارند. به الفاظ و واژه‌های مذهبی هم که در گفتگوها استفاده می‌شود، می‌توان اشاره کرد. در یکی از

دیالوگ‌های مختار، که شخصیتی کاریزماتیک است، از هجوم دشمن به نشانه گرفتن انقلاب تعبیر می‌کند؛ اما اگر ورای ظواهر نگاهی به شالوده‌ی روایی فیلم‌نامه بیاندازیم، بن‌مایه‌ی داستان، میهن‌پرستی و دفاع از آن می‌باشد.

۲.۵ دو چشم بی‌سو، مخملباف ۱۳۶۳

خلاصه: شور جبهه در دل مشهدی ایمان بیدار می‌شود، اما گرفتاری‌هایش مانع از رفتن اوست. او بدهی‌هایش را تمام و کمال می‌پردازد و دخترش را به ازدواج یک رزمنده (خیرالله)، پسر روحانی ده در می‌آورد، اما در این میان فرزند نابینایش نورالله از همه دست‌وپاگیرتر است. او نورالله را به تهران می‌برد تا از پزشک جواب قطعی بگیرد. اسدالله پسر دیگرش عازم جبهه می‌شود و مشهدی ایمان ناگزیر از ماندن در روستا می‌شود. طولی نمی‌کشد که پیکرهای اسدالله و خیرالله را از جبهه می‌آورند. مشهدی ایمان فرزند نابینایش را به مشهد می‌برد و شفایش را می‌گیرد...

تحلیل هم‌نشینی فیلم‌نامه:

پنج شخصیت اصلی فیلم‌نامه:

۱. خیرالله: رزمنده‌ای که تازه از سربازی آمده، دختر مشهدی ایمان را نشان کرده، درباره‌ی جبهه می‌گوید و باز شوق بازگشت به جبهه را دارد.
۲. مشهدی ایمان: قهرمان فیلم است که اشتیاق برای رفتن به جبهه دارد، به همین خاطر سعی می‌کند مشکلات خود را حل نماید، اما پسر نابینایش مشکل عمده‌ای است.
۳. نورالله: فرزند نابینای مشهدی ایمان که داستان از زاویه‌ای دیگر بر روی شخصیت وی دور می‌زند و در آخر نیز از امام رضا(ع) شفا می‌گیرد.
۴. روحانی روستا: شخصیتی است با صلابت، رهبر مورد اعتماد و وثوق مردم است و نیز پدر خیرالله تنها شهید این فیلم‌نامه است.
۵. معلم روستا: روستا دو معلم دارد که یکی مذهبی و رزمنده و دیگری مارکسیست است.

شخصیت‌های منفی داستان در قالب شخصیت اوستا حسن و معلم مارکسیست بازنمایی می‌شوند. اوستا حسن، کاسب روستا است که احتکار و گران‌فروشی می‌کند. معلم چپ‌گرا هم با لباس ویژه مارکسیست‌های دوره انقلاب یعنی لباس خاکی شبیه استالین، پیراهن دو

جیب با یقه‌های بلند می‌پوشد. کلاه می‌گذارد و عینک می‌زند. وحدت این دو شخصیت با هم جبهه باطل را در مقابل سایرین که جبهه حق را تشکیل داده‌اند، شکل می‌دهد. داستان در یک روستای کوهستانی می‌گذرد که درگیر حاشیه‌ها و تبعات جنگ است. «دو چشم بی‌سو»، اوج انقلابی بودن مخملباف است. این فیلم‌نامه ضمن ارائه تصویری نیک از جنگ، نیشی هم به جریان چپ مارکسیستی می‌زند. در فیلم‌نامه همه یا خوب هستند و یا بد، فرد میانه‌ای وجود ندارد. در کنار هم گذاشتن مرد بازاری سنتی و معلم چپ‌گرا در این فیلم‌نامه در حالی که این دو قشر هرگز کنار هم قرار نگرفته‌اند، نشان داد که مخملباف برای ابراز اعتراضش به هر وسیله‌ای متوسل می‌شود (صدر، ۱۳۸۱: ۲۶۳).

ماجراهای انتهای داستان هم در حرم امام رضا می‌گذرد و به شفای چشمان نوجوان اختصاص می‌یابد که نشان از چند پارگی روایت داستانی و تشتت آن است.

فیلم‌نامه در کلیت خودش هیچ گاه به توانمندی و قدرت قهرمان باور ندارد و در آخر هم عنصری ماورائی چون شفا گرفتن است که مشهدی ایمان طرفی از آن می‌بندد. اسدالله و خیرالله که هر دو می‌توانند در جرگه قهرمانان مظلوم روایت داستانی باشند، نیز مجروح و شهید به خانه بازمی‌گردند؛ بی‌آنکه نشان از فتحی که در اثر توانمندی اینان به ثمر نشسته است، در فیلم‌نامه دیده شود.

تحلیل جانشینی؛ تقابل‌های دوگانه

| مارکسیسم | اسلام سنتی |
|---|------------------------|
| خائنان به انقلاب و جنگ (کاسب محترک و معلم چپ‌گرا) | خادمان به انقلاب و جنگ |
| پشت جبهه | جبهه |
| انکار | ایمان |
| نفاق و دورویی | صداقت و مردانگی |
| دنیاگرایی | آخرت‌گرایی |
| ظلمت | نور |
| معلم مارکسیست و کاسب محترک تنها | روحانی همراه مردم |
| بدی | نیکی |
| قهرمان پیروز | قهرمان مظلوم |

۳.۵ آژانس شیشه‌ای، حاتمی کیا ۱۳۷۷

خلاصه داستان:

حاج کاظم دوست هم‌رزمش عباس را پس از سال‌ها در یکی از خیابان‌های شلوغ تهران می‌بیند. عباس با همسرش نرگس برای مداوای ترکشی که در گردن دارد عازم بیمارستان است. حاج کاظم که با اتومبیلش مسافرکشی می‌کند، او را به بیمارستان می‌برد و پزشک معالج وضعیت عباس را بحرانی تشخیص می‌دهد و اصرار می‌کند که در اسرع وقت عباس به بیمارستانی در لندن منتقل شود. زن و شوهر در خانه حاج کاظم ساکن می‌شوند تا مقدمات سفر مهیا شود. بهمن، پزشک هم‌رزمشان ویزای سفر را تهیه می‌کند و حاج کاظم نیز با فروش اتومبیل خود درصدد تهیه هزینه بلیط هواپیما است. خریدار اتومبیل به وعده‌اش عمل نمی‌کند و حاج کاظم پس از مرافعه با رئیس آژانس که قصد دارد بلیت رزرو شده کاظم و عباس را به شخص دیگری واگذار کند، با گرفتن اسلحه یک سرباز وظیفه، افرادی را که در آژانس هستند، به عنوان شاهد نگه می‌دارد تا امکان سفر عباس به لندن فراهم شود. دو مأمور امنیتی به نام‌های احمد، هم‌رزم حاج کاظم و سلحشور وارد ماجرا می‌شوند و پس از گفت و گو عده‌ای از شاهدان آزاد می‌شوند. سلحشور در مقابله با حاج کاظم معتقد به شدت عمل است. اما احمد به شیوه خود غائله را فیصله می‌دهد و همراه با حاج کاظم و عباس به سوی لندن پرواز می‌کند. قبل از خروج هواپیما از مرز هوایی کشور، هنگام تحویل سال نو، عباس جان می‌سپرد.

تحلیل هم‌نشینی فیلم‌نامه؛

با یک دید خیلی ساده و سطحی، و درگیر شدن با مضمون فیلم‌نامه، خود به خود ما را به نتایج زیر می‌رساند:

الف) در گذشته ارزش‌هایی وجود داشته که امروز فراموش شده است.

ب) در گذشته انسان‌هایی وجود داشته‌اند که امروز فراموش شده‌اند.

ج) انسان‌ها و ارزش‌هاشان را که متعلق به گذشته‌اند، باید دریافت (عقیقی، ۱۳۷۷: ۱۲۲)

پیوستگی اصیل کاراکترها در فیلم‌نامه در رابطه حاج کاظم و فاطمه فهم می‌شود. حاج کاظم حتی از توضیح دادن برای عباس در بعضی موقعیت‌ها عاجز است و این تنها فاطمه است که نیاز به هیچ‌اما و اگر ندارد. هیچ‌کس حتی احمد کوهی، عباس و اصغر هم حاج کاظم را آن‌طور که باید نمی‌فهمند و تنهایی قهرمان او را بدل به دگری جمع می‌کند.

مضمون اصلی این فیلم‌نامه اعتراض علیه وضعیّت جامعه است. افرادی که مسافران آژانس هواپیمایی را تشکیل داده‌اند، هر کدام نمایانگر تیپ خاصی از جامعه‌اند. حاتمی‌کیا حاج کاظم را به گونه‌ای بازنمایی می‌کند که مای مخاطب اقلیت، او را تحسین می‌کنیم، نه اکثریت جامعه‌ای را که احتمالاً خودمان هم درونش هستیم. قهرمانان داستان، حاج کاظم و عباس‌اند. عباس که سر دنیا ندارد و تسلیم رضای خدای خویش است و در پایان داستان هم شهید می‌شود؛ اما حاج کاظم با اینکه داعیه مظلومیت دارد، انسان توانمندی است و تا پایان برای رسیدن به خواسته‌اش می‌جنگد. تیپ حاج کاظم است که می‌تواند الگوی انسان توسعه‌بخش و توانمند باشد. با این تفاوت که جامعه کوچک درون روایت داستانی، حاج کاظم را به عنوان قهرمان خود نمی‌شناسد. مسافران سلحشور را که مدافع وضع موجود است به چشم قهرمان و ناجی خود می‌بینند. در اینجا است که قهرمان توانمند و جنگنده داستان از سوی هم قطارانش بدل به اسطوره در جامعه نمی‌شود و باز هم مظلومیت اوست که از سوی مخاطب، پررنگ دیده می‌شود.

تحلیل جانشینی؛ تقابل‌های دوتایی فیلم‌نامه؛

| | |
|----------------------|----------------------------|
| سلحشور | حاج کاظم |
| سلمان | حاج کاظم |
| موتور سواران (انصار) | حاج کاظم و عباس |
| عقل محوری | آرمان گرایی |
| امنیت ملی | آرمان‌ها و ارزش‌های انقلاب |
| مصلحت‌اندیشی | وظیفه محوری |

۴.۵ اتوبوس شب، کیومرث پوراحمد ۱۳۸۵

خلاصه: فیلم‌نامه روایت داستانی سفر نوجوانی است به اسم عیسی که به همراه عماد مأمور می‌شود که ۳۸ اسیر عراقی را از خط مقدم به قرارگاه بازگرداند. عماد در میانه راه مجروح می‌شود و بینایی‌اش را از دست می‌دهد. عمو رحیم راننده اتوبوس حامل اسرا، جوانی عیسی را بر نمی‌تابد و مدام زبان به کنایه می‌گشاید و سعی دارد از رفتار ناپخته او جلوگیری کند.

اتوبوس در میانه راه به دست اسرا می‌افتد و شهادت عماد، نتیجه این جابجایی قدرت در اتوبوس است. با همکاری فاروق، اتوبوس و اسرا بازپس گرفته می‌شوند و بالاخره به

قرارگاه می‌رسند. ریحانه همسر عماد که در انتظار او است، با جوانی که اثری از خامی در چهره‌اش نیست مواجه می‌شود و او بی‌آنکه خبر شهادت عماد را بدهد، سعی بر آن دارد که از قول عماد حرفی بزند که ریحانه نرنجد.

تحلیل هم‌نشینی فیلم‌نامه:

در فیلم‌نامه، سعی مؤلف بر آن است که به صورت مطلق حکمی صادر ننماید. سیاه و سفید بودن خود فیلم و بی‌رنگ بودن تصاویر نیز احتمالاً از این دید ناشی شده است. تا در فیلمی که پر از جراحی و خونریزی است، رنگ خون برای مخاطب آزاردهنده نشود. سلوک عیسی در این سفر به خوبی به تماشاگر فهمانده می‌شود. غالب شخصیت‌ها خاکستری‌اند و در فیلم‌نامه به جز افسر حزبی عراقی، هیچ شخصیت بد دیگری نداریم که او هم بد مطلق نیست. عیسی به عنوان قهرمان فیلم، یک شخصیت تپیک را ارائه نمی‌دهد. به قول خودش او تنها یک بلد راه است. تضاد بین عیسی و عمو رحیم، حکایت از شکاف نسلی دارد که خامی و تجربه را در مقابل هم و در کنار هم قرار می‌دهد.

نگاه فیلم‌نامه به اسرا، به چشم آدم‌های خاکستری است که صدام، آن‌ها را مجبور به جنگ در مقابل برادرانشان کرده است. چشم‌بند بهیار به حرمت دوستی با عماد گشوده می‌شود. عمو رحیم به عیسی می‌گوید: هر کدام این‌ها اگر نزدیک‌تر از این دو به ما نباشند، دورتر هم نیستند. حرف‌های مؤلف سینمایی، از دهان عمو رحیم خارج می‌شود. عمو رحیم در دیالوگی دیگر می‌گوید: «اصلاً مردم با مردم کی جنگ داشتن؟ من و شما چه جنگی با هم داریم؟» عمو رحیم مظهر رحیمیت است. او در جایی که به جای عیسی اسلحه را به دست می‌گیرد، خطاب به اسرا می‌گوید «أنا مسن یعنی پیرمرد، لکن بیرحم‌ها!» طنز موقعیتی ایجاد می‌کند که کمیک بودنش را وامدار همین تضاد کلام عمو رحیم و واقعیت موجود است.

فاروق عبدالأمیر که در ابتدا خطرناک‌ترین اسرا تلقی می‌شد، حامی ایران در جنگ از آب در می‌آید و عیسی و هم‌رمزش را از دست افسر حزبی عراقی نجات می‌دهد. او در دیالوگی که افسر عراقی وطنش را از او می‌پرسد می‌گوید «پدرم هموطن شما بود و مادرم هموطن این‌ها. وطن من کجاست؟». او در واقع به قراردادی بودن مرزها تأکید می‌کند و روابط انسانی را تابع مرزهای جغرافیایی نمی‌داند. فیلم هم سعی کرده است خودش را هم در محتوا به واقعیت نزدیک کند و هم در فرم. نمونه‌اش فیلمبرداری مستندگونه فیلم است که باورپذیری مخاطب را افزایش داده است.

تقابل های دو تایی؛

| | |
|--------------------|--------------------|
| آدم های خوب | افسر عراقی حزبی |
| مهربانی عمو رحیم | جوانی و سرکشی عیسی |
| چشم بند سفید فاروق | چشم بند سیاه اسرا |

با وجود اینکه تقابل‌ها و دگری سازی در فیلم‌نامه به شدت کمرنگ است و جز افسر حزبی عراقی دشمن دیگری به چشم نمی‌خورد، عماد، قهرمان داستان باز هم انسانی در گریز از دنیا بازنمایی می‌شود که در پایان هم با مظلومیت شهید می‌شود.

۶. نتیجه‌گیری

در فیلم نخست، مرز، قهرمان اصلی داستان شخصیتی کاریزماتیک به نام مختار است. مختار قهرمانی مظلوم است چرا که پیش از حمله به پاسگاه در انزوا و به دور از مردم به سر می‌برد و پس از حمله، در داستان کشته می‌شود. تمامی عناصر و روابط هم‌نشینی و جانشینی و دیگر عناصر در این داستان تقویت‌کننده اسطوره قهرمان مظلوم است؛ از عنوان فیلم‌نامه-مرز- که تداعی گر مفهوم دفاع و جنگ است تا روایت کلاسیک و خطی داستان، شمایل امام حسین(ع) و ... در فیلم‌نامه دوم، دو چشم بی‌سو، قهرمان اصلی داستان، شهدی ایمان است که شور جبهه در دلش بیدار می‌شود و قصد رفتن به جبهه را دارد اما در این بین درگیری‌هایی دارد که همواره مانع از رفتن او به جبهه می‌شود؛ مانند ازدواج دخترش، پرداخت بدهی‌ها، فرزند نابینایش، رفتن پسرش اسدالله به جبهه. در پایان داستان، داماد و پسرش شهید می‌شوند و پس از بردن پسر نابینایش به حرم امام رضا، پسر شفا می‌گیرد. قهرمان داستان، همچون داستان قبل، مظلوم است چرا که علاوه بر درگیری‌هایی که در زندگی دارد، فرزند و دامادش زخمی و شهید می‌شوند و خود نیز هرگز به خواسته اصلی‌اش یعنی رفتن به جبهه و خدمت در جنگ نمی‌رسد. در این فیلم، تمامی عناصر و روابط هم‌نشینی و جانشینی در خدمت برساخت قهرمان مظلوم است؛ شخصیت‌هایی چون شهدی ایمان، روح‌الله، خیرالله، اسدالله و روحانی داستان که تشکیل جبهه حق را در مقابل شخصیت‌هایی چون اوستا حسن و معلم مارکسیست که جبهه باطل را تشکیل می‌دهند. در آژانس شیشه‌ای، حاج کاظم، قهرمان اصلی فیلم است که قصد دارد ناجی دوستش حاج

عباس باشد. با وجود تلاش‌های بسیاری که در راه نجات دوستش انجام می‌دهد اما سرانجام پس از برخاستن هواپیما حاج عباس می‌میرد. تمامی روابط هم‌نشینی و جانشینی در این فیلم، سازنده قهرمان مظلوم در شخصیت حاج کاظم است؛ ارزش‌ها و افرادی که در گذشته وجود داشته‌اند اما در زمان حال فراموش شده‌اند، عدم اقبال از سوی مردم، مصلحت‌اندیشی و امنیت ملی در مقابل وظیفه‌محوری و آرمان‌های انقلاب و نیز تقابل شخصیت‌های حاج عباس و حاج کاظم با سلمان و سلحشور. در اتوبوس شب، عماد، قهرمان اصلی داستان است که با شهادتش مظلومیت خود را به اثبات می‌رساند. در این فیلم برخلاف فیلم‌های قبلی، میان شخصیت‌های داستان تقابل آن‌چنانی برقرار نمی‌شود و شخصیت‌های داستان بیشتر خاکستری‌اند تا خوب یا بد مطلق. به همین جهت، رنگ سیاه و سفید برای فیلم انتخاب شده است. در همین راستا، گاه مرزهای میان شخصیت‌ها و جغرافیایشان جابه‌جا می‌شود؛ از نمونه‌های آن جابه‌جایی قدرت میان اسرای ایرانی و عراقی در داستان و یا شخصیت فاروق است که دورگه است و پدری عراقی و مادری ایرانی دارد. حالت مستندگونه فیلم تلاش سازنده فیلم جهت باورپذیری و واقع‌تر کردن محتوا و تصویر است. شخصیت عماد، انسانی در گریز از دنیا‌بازنمایی می‌شود که شهادت او تقویت‌کننده این دیدگاه و تکرار اسطوره قهرمان مظلوم است.

تحلیل روایت عنصر قهرمان در فیلم‌های داستانی مورد مطالعه، ما را به این نتیجه می‌رساند که بیش از مواجهه با قهرمان پیروز در فیلم‌های داستانی دفاع مقدس، با قهرمان مظلوم مواجهیم؛ امری که بازنمایی آن به تباری از سنت گره می‌خورد و خود را در آن می‌یابد. مانند مظلومیت چهره‌های مذهبی چون امامان شیعه و چهره‌های اساطیری چون سهراب، سیاوش و

قهرمان در سینمای امروز دنیا معمولاً قهرمانی پیروز و نامیراست (نمونه‌هایی چون؛ آرنولد، بروس لی، راکی و...). در سینمای ایران و بالاخص سینمای دفاع مقدس ما با قهرمان‌هایی مواجهیم که پیروز و نامیرا نیستند و در عوض هرچند به اندازه‌ای قوی پنجه و زورمند نیستند که اهریمنان را به کل نابود سازند اما قرار گرفتن در دسته انسان‌های خوب (با ما) و مرگی که در این اندیشه عین زندگی است، از او فردی میرا در عین قهرمانی و مظلومیت می‌سازد.

در سینمای جنگی ایران قهرمان قربانی می‌شود تا آرمان حفظ شود اما در شخصیت قهرمان غربی این حیات قهرمان است که مستلزم پیروزی است. روحیه ستایش مظلوم

بازتابی از ذائقه ذهنی و اسطوره‌ای ایرانیان است که هم به قول بودریار فیلمی که نماینده حاد واقعیت است از آن الهام می‌گیرد و هم خود در گفتمان اجتماعی تبدیل به تقویت کننده این روحیه می‌شود.

در پایان باید گفت عنصر مظلومیت قهرمان به عنوان تمام واقعیت ساخته می‌شود و این هجوم نشانه‌های تصویری است که وانمایی بودریاری را بر مسند بازنمایی می‌نشانند. اگر چه این مقاله تنها به مطالعه موردی چهار فیلم‌نامه از سینمای دفاع مقدس بسنده کرده است و نمی‌تواند داعیه تسری نتیجه‌گیری‌اش به کلیت سینمای دفاع مقدس را داشته باشد، بیانگر وجوهی روشن‌گر از این سینماست که می‌تواند مدخلی بر مطالعات آتی باشد. چنان که گفته شد در پیوند اسطوره و فیلم و خاطره مردمی می‌توان گفت که سینما اسطوره‌های امروزین و خاطرات مردمی از گذشته‌های پیشین را می‌سازد و این چنین، معنابخش جهان مخاطبانش می‌شود. با این وصف، این رسانه اثربخش، هم می‌تواند مخاطب را به توانمندی و باورمندی به قدرت خویش به دیدن بازنمایی خویش از این عناصر دعوت کند و هم آنان را دعوت به انفعال نماید.

آنچه در این مقاله رفت، نشان از آن دارد که قهرمانی، اگر دو روی توانمندی و مظلومیت داشته باشد، در فیلم‌های مورد مطالعه مقاله حاضر، عنصر مظلومیت بوده است که خودش را بیشتر به نمایان کرده است و توانمندی اگر نگوئیم موجودیتی غایب داشته است، همواره در پس پرده و در اندرونی محتوای فیلم‌نامه جایگاهش را یافته است.

کتاب‌نامه

کتاب:

آسابرگر، آرتور (۱۳۸۰). روایت در فرهنگ عامیانه، رسانه و زندگی روزمره، ترجمه محمدرضا لیراوی، تهران: انتشارات سروش.

احمدی، بابک (۱۳۷۵). تصاویر دنیای خیالی، تهران: نشر مرکز

احمدی، بابک (۱۳۸۷). از نشانه‌های تصویری تا متن، چاپ هفتم، تهران: نشر مرکز.

ارشاد، محمدرضا (۱۳۸۲). گستره اسطوره، تهران: انتشارات هرمس.

استم، رابرت (۱۳۸۳). مقدمه‌ای بر نظریه فیلم، گروه مترجمان به کوشش احسان نوروزی، تهران: انتشارات سوره مهر.

جی.لین، ریچارد (۱۳۸۷). ژان بودریار، ترجمه مهرداد پارسا، تهران: انتشارات فرهنگ صبا.

ساسانی، فرهاد (۱۳۸۴). گفتمان جنگ در رسانه‌ها و زبان ادبیات، تهران: سوره مهر.

- ستاری، جلال (۱۳۷۶). اسطوره در جهان امروز، تهران: نشر مرکز.
- ستاری، جلال (۱۳۸۰). هویت ملی و هویت فرهنگی، تهران: نشر مرکز.
- سلیمانی، محمد (۱۳۸۱). پایداری در قاب، تهران: انتشارات فرهنگ کاوش.
- سیدمن، استیون (۱۳۸۶). کشاکش آرا در جامعه شناسی، ترجمه‌ی هادی جلیلی، تهران: نشر نی.
- شفا، پرویز (۱۳۵۲). فصلی در سینما (مجموعه مقالات ترجمه شده)، تهران: انتشارات مروارید.
- صدر، حمیدرضا (۱۳۸۱). درآمدی بر تاریخ سیاسی سینمای ایران، تهران: نشر نی.
- عقیقی، سعید (۱۳۷۷). آژانس شیشه‌ای (نقد سینمای ایران)، تهران: نشر قطره.
- فراستی، مسعود (۱۳۸۲). ۲۵ سال سینمای ایران، سینمای جنگ و دفاع مقدس، تهران: انتشارات موزه سینمای ایران.
- کاسیرر، ارنست (۱۳۶۰). فلسفه و فرهنگ، ترجمه بزرگ نادرزاده، تهران: مؤسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی.
- مددی، سعید (۱۳۸۰). پایان‌نامه روایت‌شناسی سینمای جنگ، دانشگاه آزاد، واحد علوم و تحقیقات.
- میترا (سیروس پرهام) (۱۳۴۵). رئالیسم و ضد رئالیسم در ادبیات، تهران: انتشارات نیل.
- وولن، پیتر (۱۳۶۳). نشانه‌ها و معنا در سینما، ترجمه عبدالله تربیت و بهمن طاهری، چاپ چهارم، تهران: انتشارات سروش.
- هیوارد، سوزان (۱۳۸۷). مفاهیم کلیدی در مطالعات سینمایی، ترجمه‌ی فتاح محمدی، تهران: انتشارات هزاره سوم.
- یزدانجو، پیام (۱۳۸۳). اکران اندیشه؛ فصل‌هایی در فلسفه سینما، تهران: نشر مرکز
- مقالات:
- اباذری، یوسف (۱۳۸۰). «رولان بارت و اسطوره و مطالعات فرهنگی»، ارغنون، شماره ۱۸، صص ۱۳۷-۱۵۸.
- آوینی، سیدمرتضی (۱۳۷۹). «سینما و هویت دینی دفاع مقدس»، هنر دینی، شماره ۵، صص ۱۰۱-۱۰۴.
- استوری، جان (۱۳۸۲). «مطالعات فرهنگی درباره فیلم‌های عامه‌پسند»، ترجمه حسین پاینده، ارغنون، شماره ۲۳، صص ۱۲۹-۱۵۴.
- فوکو، میشل (۱۳۸۱). «فیلم و خاطره مردمی، گفتگوی کایه‌دو سینما با فوکو»، ترجمه مازیار اسلامی. ارغنون، شماره ۲۰، صص ۲۱۱-۲۲۶.

Black, Joel (2002). The reality Effect, published by Rutledge, NY.

Casy, Edward (1987). Remembering; a phenomenological study, Bloomington: Published by Indian university press.

Dick, F. Bernard (1994). Anatomy of film, 4th edition, published by PALGRAVE, NY, Boston.