

بازنمایی اسطوره قهرمان مظلوم در روایت‌های داستانی سینمای جنگ تحمیلی مطالعه موردی چهار فیلم‌نامه از چهار دهه سینمای ایران

شکرالله پورالخاص*

محمد یحیایی**

چکیده

سینما در مقایسه با سایر هنرها سهمی انکارناپذیر در تجلی، ایجاد، و حیات اسطوره‌های امروزی دارد. در این مقاله، با مطالعه چهار فیلم‌نامه مرز، دو چشم بی‌سو، آژانس شیشه‌ای، و اتوبوس شب، به روش تحلیل روایت، برآنیم که بخشی از بازنمایی قهرمان مظلوم در سینمای جنگ تحمیلی را شرح و تحلیل کنیم و برای این منظور نظریه سطوح بازنمایی واقعیت بودریار را به‌عنوان چهارچوب بحث برگزیده‌ایم. در این مقاله در جست‌وجوی ماهیت اسطوره امروزی قهرمان در سینمای جنگ تحمیلی هستیم و به این نتیجه رسیده‌ایم که قهرمان فیلم‌های مورد مطالعه قهرمانی توان‌مند نیست که بتواند برای مخاطبش به‌صورت الگو و اسطوره مطرح شود و اگر دو روی توان‌مندی و مظلومیت را داشته باشد، در فیلم‌نامه‌های مورد مطالعه در مقاله حاضر، عنصر مظلومیت است که خود را بیش‌تر بروز می‌دهد و توان‌مندی، اگر نگوییم 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 (نویسنده مسئول)، pouralkhas@uma.ac.ir

** دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه محقق اردبیلی، mo_yahyaei@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 سرگرم‌کننده 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، چراکه هم بازتولید خاطرات نسل پیشین و هم برساخت خاطره‌ای برای نسل امروزی را برعهده دارد. میشل فوکو در مصاحبه با کایه‌دو سینما می‌گوید:

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

اگر خاطره مردمی را در ظرف معنایی اسطوره‌های مردمی بفهمیم، آن‌گاه معنابخشی کارگردان سینمایی و نیز مخاطبان به آن را، در جریان زندگی و اندیشیدن، 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 تاحد آفریدن جهانی تصویری که الگوش چیزی جز خود آن نباشد، گسترش می‌یابد (احمدی ۱۳۸۷: ۱۷۳) و این‌جا درست همان‌جایی است که اسطوره سینمایی ساخته می‌شود.

امروزه اسطوره تصویر ساده‌شده و پندارگونی است که آدم‌ها یا دولت‌ها درباره فردی و واقعه‌ای می‌سازند یا می‌پذیرند و آن تصاویر تکانه‌مانند قدرت تأثیرگذاری شگرفی دارند و در زندگی و نظام ارزشی و عقاید و آرای مردم و دولت‌ها اثر می‌گذارند (ستاری ۱۳۷۶: ۲۰). زبان و اسطوره هم‌خانه یک‌دیگرند و رابطه تنگاتنگی با هم دارند. چنان‌که 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، سنن، خاطرات خوش و ناخوش، و احساسات و علایق عاطفی مشترک دانست. اسطوره معرفت عاطفی جهان است که با معرفت عینی کیهان ضرورتاً غیرقابل جمع نیست، بلکه دست‌کم هم‌دوش یا حتی مکمل آن است (ستاری ۱۳۸۰: ۱۱۴).

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

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

۱. سطح اول نسخه بدلی از واقعیت است که به‌روشنی قابل تشخیص است؛ مانند نماهنگ‌های دارای روایت داستانی که برای جنگ تحمیلی ساخته شده است؛

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

۳. سطح سوم نسخه بدلی است که واقعییتی 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 براساس واقعیت نبوده است و صرفاً ساخته‌وپرداخته ذهن مؤلف است و، بر اثر تداوم روایت‌های مشابه، خود را به‌صورت واقعیت در ذهن مخاطب بازتولید می‌کند (لین ۱۳۸۷: ۴۵).

بودریار می‌گوید 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. به‌نظر او تصویری که به‌نحوی ناسازه‌وار از «تصور» تهی است وانموده‌هایی را خلق می‌کند که دیگر نسبتی با واقعیت ندارند؛ آن‌ها واقعیت‌تر از واقعی یا حادّ واقعی‌اند (یزدان‌جو ۱۳۸۳: ۱۵).

آن‌چه در این مقاله مورد بحث است این است که قهرمان در فیلم‌نامه‌ها و به‌تبع آن در سینمای جنگ تحمیلی ایرانی غالباً قهرمان پیروز نیست و این امر انگاره توان‌مندی را در ذهن مخاطبان تصویر نخواهد کرد. قهرمان توان‌مند و پیروز، بر اثر هم‌ذات‌پنداری که مخاطب را با خود همراه می‌کند، می‌تواند انگاره‌ای از توان‌مندی را در ناخودآگاه خواست فردی ایجاد کند که راه را به‌سوی انسان توان‌مندی باز کند که پیش‌شرط توسعه نیروی انسانی در جامعه است. در واقع، این درپی پذیرفتن این اندیشه بودریار

رخ می‌دهد که تصویر واقعیت را در جهت اهداف خود اخذ می‌کند و تاحدی از واقعیت پیشی می‌گیرد که، در این صورت، امر واقعی دیگر مجالی برای به‌وجود آمدن نخواهد داشت (یزدان‌جو ۱۳۸۱: ۲۴۹).

۲. پیشینه پژوهش

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

- «بازنمایی قهرمان در سینمای دفاع مقدس»، نوشته غلام‌رضا سلگی و محمد هادی همایون (۱۳۹۳). در این مقاله، با رویکرد نشانه‌شناسی و نیز نظریه تقابلی قهرمان و ضدقهرمان آسابرگر، ویژگی‌های قهرمان و ضدقهرمان در سینمای جنگ (مطالعه موردی فیلم شور شیرین) بررسی شده 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، قهرمان شبیه به افراد معمولی جامعه است و قدرتی خارق‌العاده و عجیب ندارد، اما شخصیتی خوش اخلاق و اثرگذار و مورد تأیید دیگران است.

- «قهرمان و ضدقهرمان در سینمای جنگ»، اثر سیدرضا صائمی (۱۳۹۲). نویسنده در این مقاله معتقد است در سینمای جنگ تحمیلی ایران لازم است 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 (سرزدن کارهای خارق‌العاده از قهرمان، تهی بودن از ارزش) موجب خلق قهرمان می‌شود. هم‌چنین توجه به ضدقهرمان برای شخصیت‌پردازی بهتر قهرمان ضرورت دارد، زیرا ضدقهرمانی ضعیف و تاحدی احمق موجب تصنعی شدن داستان و باورناپذیری آن می‌شود.

در مجموع باید گفت در خصوص بررسی اسطوره قهرمان در روایت‌های داستانی سینمای جنگ تحمیلی، طبق جست‌وجوی 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 بازگویی 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 انباشت ساخت معنای مشابه در حافظه افراد را می‌توانیم حافظه جمعی در نظر بگیریم. همه ما، در ساده‌ترین کارهای روزمره تا پیچیده‌ترین آن‌ها، بر حافظه خود متکی 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):

- داشتن خاصیت روایی؛
- سروکار داشتن با سطح ناخودآگاه آگاهی فرد؛
- داشتن زبان و درون‌مایه‌ای جهانی؛
- ساختن حقایق زندگی و مرگ برای جامعه.

کیسبی بر آن است که واقعی یا ناواقعی پنداشتن روی داده‌ها، شخصیت‌ها، و موقعیت‌های فیلم نه تنها به اعتقادات و انتظارات ما در باب دنیای خارج از فیلم بستگی دارد، بلکه هم‌چنین به انتظارات و اعتقاداتی بستگی دارد که خود فیلم می‌آفریند (کیسبی بر 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 اصلی آن را موضوع جنگ تشکیل می‌دهد. سینمای جنگ را می‌توان به سه نوع تقسیم کرد (سلیمانی ۱۳۸۱: ۱۲):

- فیلم‌هایی که روایت آن‌ها در جبهه‌های نبرد می‌گذرد و به عبارتی نبرد با دشمن درون‌مایه اصلی آن‌هاست. از بین نمونه‌های ایرانی، در این دسته فیلم‌هایی نظیر *افتی، نینوا، مهاجر، دیده‌بان*، و ... قرار می‌گیرند.

- فیلم‌هایی که به تبعات جنگ می‌پردازند و نشان‌دهنده تأثیر جنگ بر پشت جبهه‌ها، وضعیت رزمندگان بازنشسته از جنگ، و مانند آن‌اند. از این نوع فیلم‌ها با عناوینی چون سینمای حاشیه جنگ یا سینمای اجتماعی جنگ یاد می‌شود. *باشو، دندان مار، قارچ سمی، و بوی پیراهن یوسف* مثال‌هایی از این نوع در سینمای جنگ ایران است.

- فیلم‌هایی که در واقع ترکیبی از دو گونه فوق را نمایش می‌دهند: از سویی 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.

سیدمرتضی آوینی 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). ما در این پژوهش از عنوان سینمای جنگ تحمیلی استفاده می‌کنیم.

روایت: روایت یعنی بازگویی روی داده‌های واقعی یا خیالی. روایت به راه‌بردها یعنی به قواعد و قراردادهایی دلالت دارد که برای سازمان‌دادن داستان به کار گرفته می‌شود. اساساً سینمای روایی سینمایی است که این راه‌بردها را به مثابه ابزاری برای بازتولید دنیای واقعی به کار می‌گیرد (هیوارد ۱۳۸۷: 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 اکثر مردم در تنظیم رفتار خویش آن مرجع را می‌شناسند و در اندیشه آن مردم چنین تصویری از نظمی عالی هم‌چون داده‌های عالی تجلی نمی‌کند، بلکه به گونه‌ای نمونه و خاص به ذهن متبادر می‌شود. رسمیت و رواج ارزش‌های غالب و شکل و صورت سلسله‌مراتب ارزش‌های پذیرفته‌شده آرمانی را که افراد از جامعه در ذهن دارند تشکیل می‌دهد (بیرو ۱۳۶۶: ۱۶۶). در تعریف واقعیت و رئالیسم نیز آمده است که معطوف به نمایاندن زندگی است آن‌چنان‌که واقعاً هست. هدف رئالیسم جست‌وجو و بیان کیفیات واقعی هر چیز و روابط درونی مابین پدیده‌ای با دیگر پدیده‌هاست (پرهام 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: این مفهوم برای ایرانیان بار کاملاً اسطوره‌ای 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 نشانه‌شناختی روایت داستانی 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 روایتی 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 دودویی است که در متن وجود دارد و می‌تواند از متنی که به آن‌ها معنی می‌دهد استنباط شود. در چنین تحلیلی، نه تسلسل رخداد‌های درون 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، روستایی نزدیک مرز را هوایماهای عراقی بمباران می‌کنند. آمدن مردی مجروح از یک روستای نزدیک‌تر به مرز که به‌اشغال ارتش عراق درآمده است و خبرهای دیگری که می‌رسد مردم را بر آن می‌دارد که تا آمدن نیروهای مسلح به‌دفاع از خود برخیزند. چندتن از مردان روستا برای چاره‌جویی دور هم جمع می‌شوند و به این نتیجه می‌رسند که باید رهبری سازمان‌دهنده و مجرب داشته باشند. همه مختار (با بازی داوود رشیدی) را لایق می‌دانند. او کنج عزلت گزیده است و به‌تنهایی بر بالای تپه مشرف به روستا زندگی می‌کند. مختار استوار ارتش در رژیم شاه بوده که با

سعایت دیگران از ارتش اخراج شده است. 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 آمده است، 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، سراسر است، و آغاز و انجام مشخصی دارد. هیچ‌گونه فلش‌بک یا بازگشتی در آن دیده نمی‌شود. عنوان فیلم («مرزا») تداعی نوعی دفاع و جنگ است.

باین‌که عنصر قهرمانی در فیلم‌نامه پررنگ است، قهرمان فردی است که در بادی امر از اجتماع بریده و غار تنهایی برای خویش برگزیده است. او در انتهای داستان نیز شهید می‌شود و نمی‌تواند به‌ثمرنشستن رشادت‌هایش را لمس کند. مظلومیت قهرمان داستان، قبل و پس از فتح، می‌تواند مخاطب را به این معنا رهنمون شود که اسطوره قهرمان هم‌چون حبابی است که دیری نخواهد پایید و مظلومیت محتوم انتظارش را می‌کشد.

تحلیل جان‌نشینی؛ تقابل‌های دوتایی فیلم‌نامه: در روستا دو تن وجود دارند: میرزا تقی، که سرمایه‌دار سنتی است، از آن نوع آدم‌های متمول روستایی است که اتفاقاً مذهبی هم هست و پیشانی پینه‌بسته و مهر و تسبیح دارد؛ دیگری سرمایه‌داری است به‌نام حاج رجب که ظاهری مدرن دارد و فرزندش در کرمانشاه، به‌یمن سرمایه پدر، کارخانه‌ای را اداره می‌کند. حاج رجب هم از راه نگاه‌داری اراضی و اموال و نیز نزول‌گیری روزگار می‌گذراند. زمانی‌که اهالی تصمیم به آزادسازی پاسگاه از دست دشمن می‌گیرند، این دو نفر متمول مخالفت می‌کنند و با تهدید به گرفتن زمین‌های زارعان و به‌اجرا گذاشتن سندها درصددند تا مانع رفتن اهالی و جوانان به‌سوی پاسگاه مرزی شوند.

عروسی	عزا
پدر متمول	فرزند جوان و دگراندیش 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، از مذهب جز در حاشیه سخنی به میان نمی‌آورد. مثلاً، در یکی از سکانس‌های فیلم، شمایل منسوب به امام حسین (ع) بر دیوار است، که این نیز جزئی از وسایل صحنه است و در فیلم‌نامه به آن اشاره‌ای نشده است. یا این‌که، در عرصه نبرد، رزمندگان معدودی از اهالی روستا نماز می‌گزارند. به الفاظ و واژه‌های مذهبی هم که در گفت‌وگوها استفاده می‌شود می‌توان اشاره کرد. در یکی از دیالوگ‌های مختار، که شخصیتی کاریزماتیک است، از هجوم دشمن به نشانه گرفتن انقلاب تعبیر می‌شود، اما اگر ورای ظواهر نگاهی به شالوده‌ی روایی فیلم‌نامه بیندازیم، بن‌مایه داستان میهن‌پرستی و دفاع از آن است (معدنی ۱۳۸۲: ۱۱۱).

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، درمی‌آورد، 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 می‌شود در روستا بماند. 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 و دختر مشهدی ایمان را نشان کرده است درباره جبهه می‌گوید و باز شوق بازگشت به جبهه را دارد.
۲. مشهدی ایمان: قهرمان فیلم است که برای رفتن به جبهه اشتیاق دارد، به همین دلیل سعی می‌کند مشکلات خود را حل کند، اما پسر نابینایش مشکل عمده‌ای است.
۳. نورالله: فرزند نابینای مشهدی ایمان که داستان از زاویه‌ای دیگر حول شخصیت وی می‌چرخد و در آخر نیز شفایش را از امام رضا (ع) می‌گیرد.

۴. روحانی روستا: شخصیتی است باصلابت، رهبر مورداعتماد و وثوق مردم است، و نیز پدر خیرالله، تنها شهید این فیلم‌نامه، است.

۵. معلّمان روستا: روستا دو معلّم دارد که یکی مذهبی و رزمنده و دیگری مارکسیست است.

شخصیت‌های منفی داستان در قالب شخصیت «اوستا حسن» و معلّم مارکسیست بازنمایی می‌شوند. اوستا حسن کاسب روستاست که احتکار و گران‌فروشی می‌کند. معلّم چپ‌گرا هم لباس ویژه مارکسیست‌های دوره انقلاب را می‌پوشد، یعنی لباس خاکی شبیه استالین، پیراهن دوجیب، با یقه‌های بلند؛ کلاه هم می‌گذارد و عینک می‌زند. وحدت این دو شخصیت با هم جبهه باطل را شکل می‌دهد، درمقابل سایرین که جبهه حق را تشکیل داده‌اند.

داستان در روستایی کوهستانی می‌گذرد که درگیر حاشیه‌ها و تبعات جنگ است. دو چشم بی‌سو اوج انقلابی‌بودن مخملباف است. این فیلم‌نامه، ضمن ارائه تصویری نیک از جنگ، نیشی هم به جریان چپ مارکسیستی می‌زند. در فیلم‌نامه همه یا خوب هستند یا بد؛ فرد میانه‌ای وجود ندارد. در کنار هم گذاشتن مرد بازاری سنتی و معلّم چپ‌گرا در این فیلم‌نامه (درحالی‌که 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 چندپارگی روایت داستانی و تشتت آن است.

فیلم‌نامه در کلیت خود هیچ‌گاه به توان‌مندی و قدرت قهرمان باور ندارد و در آخر هم عنصری ماورایی چون شفاگرفتن 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 در فیلم‌نامه نشان از فتحی دیده شود که بر اثر توان‌مندی اینان به بار آمده است.

تحلیل جانشینی؛ تقابل‌های دوگانه:

مارکسیسم	اسلام سنتی
خائنان به انقلاب و جنگ (کاسب محترک و معلّم چپ‌گرا)	خادمان به انقلاب و جنگ
پشت جبهه	جبهه
انکار	ایمان
نفاق و دورویی	صداقت و مردانگی

اسلام سستی	مارکسیسم
آخرت‌گرایی	دنیاه‌گرایی
نور	ظلمت
روحانی هم‌راه مردم	معلم مارکسیست و کاسب محک‌تر تنها
نیکی	بدی
قهرمان مظلوم	قهرمان پیروز

۳.۵/آژانس شیشه‌ای، حاتمی کیا (۱۳۷۷)

خلاصه: 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 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 در صدد تهیه هزینه بلیت هواپیماست. خریدار اتومبیل به وعده‌اش عمل نمی‌کند و حاج کاظم پس از مرافعه با رئیس آژانس، که قصد دارد بلیت رزرو شده حاج کاظم و عباس را به شخص دیگری واگذار کند، با گرفتن اسلحه یک سرباز وظیفه، افرادی را که در آژانس هستند به‌عنوان شاهد نگه می‌دارد تا امکان سفر عباس به لندن فراهم شود. دو مأمور امنیتی به‌نام‌های احمد، هم‌رزم حاج کاظم، و سلحشور وارد ماجرا می‌شوند و پس از گفت‌وگو 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 دیدی خیلی ساده و سطحی، درگیر شدن با مضمون فیلم‌نامه خودبه‌خود 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 ارزش‌هایی را که متعلق به گذشته‌اند باید دریافت (عقیقی ۱۳۷۷: ۱۲۲).

پیوستگی اصیل کاراکترها در فیلم‌نامه در رابطه حاج کاظم و فاطمه فهمیده می‌شود. حاج کاظم حتی از توضیح دادن برای عباس در بعضی موقعیت‌ها عاجز است و فقط فاطمه است که نیاز به هیچ‌کس و اگری ندارد. هیچ‌کس حتی احمد کوهی، عباس، و اصغر هم حاج کاظم را آن‌طور که باید درک نمی‌کنند و تنهایی قهرمان او را به دیگری جمع بدل می‌کند.

مضمون اصلی این فیلم‌نامه اعتراض علیه وضعیّت جامعه است. افرادی که مسافران آژانس هواپیمایی را تشکیل داده‌اند هرکدام نمایان‌گر سنخ خاصی از جامعه‌اند. حاتمی‌کیا حاج کاظم را به‌گونه‌ای بازنمایی می‌کند که مای مخاطب اقلیت فیلم 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 داعیهٔ 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 جامعهٔ کوچک درون روایت داستانی حاج کاظم را قهرمان خود نمی‌شناسد. مسافران سلحشور را که مدافع وضع موجود است به‌چشم قهرمان و منجی خود می‌بینند. در این جاست که قهرمان توان‌مند و جنگندهٔ داستان ازدید هم‌قطاران‌ش به اسطوره‌ای در جامعه بدل نمی‌شود و باز هم مظلومیت اوست که ازدید مخاطب پررنگ دیده می‌شود.

تحلیل جانشینی؛ تقابل‌های دوتایی فیلم‌نامه:

سلحشور	حاج کاظم
سلمان	حاج کاظم
موتورسواران (انصار)	حاج کاظم و عباس
عقل‌محوری	آرمان‌گرایی
امنیت ملی	آرمان‌ها و ارزش‌های انقلاب
مصلحت‌اندیشی	وظیفه‌محوری

۴.۵/توبوس شب، کیومرث پوراحمد (۱۳۸۵)

خلاصه: فیلم‌نامه روایت داستانی سفر نوجوانی است به‌اسم عیسی که به‌همراه عماد مأمور می‌شود ۲۸ اسیر عراقی را از خط مقدم به قرارگاه بازگرداند. عماد در میانهٔ راه مجروح می‌شود و بینایی‌اش را از دست می‌دهد. عمو رحیم، رانندهٔ اتوبوس حامل اسرا، جوانی

عیسی را برنمی‌تابد 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 جابه‌جایی قدرت در اتوبوس است. با همکاری فاروق، اتوبوس و اسرا بازپس گرفته می‌شوند و بالاخره به قرارگاه می‌رسند. ریحانه، همسر عماد که در انتظار اوست، 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 نکند. سیاه‌وسفیدبودن خود فیلم و بی‌رنگ‌بودن 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 به‌خوبی به تماشاگر فهمانده می‌شود. غالب شخصیت‌ها خاکستری‌اند و در فیلم‌نامه، به‌جز افسر حزبی عراقی که او هم بد مطلق نیست، هیچ شخصیت بد دیگری نداریم. عیسی، در مقام قهرمان فیلم، شخصیتی نوعی را ارائه نمی‌دهد. به قول خودش او فقط یک «بلدِ راه» است. تضاد بین عیسی و عمو رحیم از شکافی نسلی حکایت دارد که خامی و تجربه را در مقابل هم و در کنار هم قرار می‌دهد.

در فیلم‌نامه به اسرا به چشم آدم‌های خاکستری نگاه می‌شود که صدام آن‌ها را مجبور به جنگ با برادرانشان کرده است. چشم‌بند بهیار به حرمت دوستی با عماد گشوده می‌شود. عمو رحیم به عیسی می‌گوید: «هرکدام 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 به‌جای عیسی اسلحه را به دست می‌گیرد، خطاب به اسرا می‌گوید: «أنا مسن یعنی پیرمرد، لکن بی‌رحم‌ها!» طنز موقعیتی ایجاد می‌کند که کمیک‌بودنش را وام‌دار همین تضاد کلام عمو رحیم و واقعیت موجود است.

فاروق عبدالامیر، که در ابتدا خطرناک‌ترین اسرا تلقی می‌شد، حامی ایران در جنگ از آب درمی‌آید و عیسی و هم‌رزمش را از دست افسر حزبی عراقی نجات می‌دهد. او، در جایی که افسر عراقی درباره وطنش از او می‌پرسد، می‌گوید: «پدرم هم‌وطن شما بود و مادرم هم‌وطن این‌ها. وطن من کجاست؟» او در واقع بر قراردادی بودن مرزها تأکید می‌کند و

روابط انسانی را تابع مرزهای جغرافیایی نمی‌داند. فیلم هم سعی کرده است خود را هم در محتوا به واقعیت نزدیک کند و هم در فرم. نمونه‌اش فیلم‌برداری مستندگونه فیلم است که باورپذیری برای مخاطب را افزایش داده است.

تقابل‌های دوتایی:

آدم‌های خوب	افسر عراقی حزبی
مهربانی عمو رحیم	جوانی و سرکشی عیسی
چشم‌بند سفید فاروق	چشم‌بند سیاه اسرا

با این‌که تقابل‌ها و دیگری‌سازی در فیلم‌نامه به شدت کم‌رنگ است و جز افسر حزبی عراقی دشمن دیگری به چشم نمی‌خورد، عماد، قهرمان داستان، باز هم انسانی‌گریزان از دنیا بازنمایی می‌شود که در پایان هم با مظلومیت به شهادت می‌رسد.

۶. نتیجه‌گیری

در فیلم نخست، مرز، قهرمان اصلی داستان شخصیتی کاریزماتیک به نام مختار است. مختار قهرمانی مظلوم است، چراکه پیش از حمله به پاسگاه در انزوا و به دور از مردم به سر می‌برد و، پس از حمله، 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 تداعی‌گر مفهوم دفاع و جنگ است تا روایت کلاسیک و خطی داستان، شمایل امام حسین (ع)، و غیره. در فیلم‌نامه دوم، دو چشم بی‌سو، قهرمان اصلی داستان مشهدی 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 رفتن او به جبهه می‌شود؛ مانند ازدواج دخترش، پرداخت بدهی‌ها، فرزند نابینایش، و 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، چراکه، 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 مشهدی ایمان، روح‌الله، خیرالله، اسدالله، و روحانی داستان که در مقابل شخصیت‌هایی چون اوستا حسن و معلم مارکسیست، که جبهه باطل‌اند، جبهه حق را تشکیل می‌دهند. در

آژانس شیشه‌ای، حاج کاظم قهرمان اصلی فیلم است که قصد دارد منجی دوستش عباس باشد. به‌رغم تلاش‌های بسیاری که در راه نجات دوستش انجام می‌دهد، سرانجام پس از برخاستن هواپیما عباس می‌میرد. تمامی روابط هم‌نشینی و جانشینی در این فیلم سازنده قهرمان مظلوم در قالب شخصیت حاج کاظم است؛ ارزش‌ها و افرادی که در گذشته وجود داشته‌اند اما در زمان حال فراموش شده‌اند، عدم اقبال مردم، مصلحت‌اندیشی و امنیت ملی در مقابل وظیفه‌محوری و آرمان‌های انقلاب، و نیز تقابل شخصیت‌های عباس و حاج کاظم با سلمان و سلحشور. در *توبوس شب*، عماد قهرمان اصلی داستان است که با شهادتش مظلومیت خود را به‌اثبات می‌رساند. در این فیلم، برخلاف فیلم‌های قبلی، میان شخصیت‌های داستان تقابل آن‌چنانی برقرار نمی‌شود و شخصیت‌ها بیش‌تر خاکستری‌اند تا خوب یا بد مطلق. به همین جهت، رنگ سیاه‌وسفید برای فیلم انتخاب شده است. از این‌رو، گاه مرزهای میان شخصیت‌ها و جغرافیایشان جابه‌جا می‌شود. از نمونه‌های آن جابه‌جایی قدرت میان اسرای ایرانی و عراقی در داستان یا شخصیت فاروق است که دورگه است و پدری عراقی و مادری ایرانی دارد. حالت مستندگونه فیلم گویای تلاش سازنده فیلم برای باورپذیری و واقعی‌تر کردن محتوا و تصویر است. شخصیت عماد انسانی گریزان از دنیا بازنمایی می‌شود که شهادتش 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 در فیلم‌های داستانی جنگ تحمیلی بیش از مواجهه با قهرمان پیروز با قهرمان مظلوم مواجهیم؛ امری که بازنمایی آن به تباری از سنت گره می‌خورد و خود را در آن می‌یابد، مانند مظلومیت شخصیت‌های مذهبی چون امامان شیعه و شخصیت‌های اساطیری چون سهراب، سیاوش، و غیره.

قهرمان در سینمای امروز دنیا معمولاً قهرمانی پیروز و نامیراست (نمونه‌هایی چون آرنولد، بروس لی، راکی، و ...). در سینمای ایران و بالاخص سینمای جنگ تحمیلی با قهرمان‌هایی مواجهیم که پیروز و نامیرا نیستند و در عوض، هرچند به اندازه‌ای قوی‌پنجه و زورمند نیستند که اهریمنان را به‌کل نابود سازند، قرارگرفتن در دسته انسان‌های خوب (با ما) و مرگی که در این اندیشه عین زندگی است از آن‌ها افرادی میرا درعین قهرمانی و مظلومیت می‌سازد.

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

از ذات‌تفه ذهنی و اسطوره‌ای ایرانیان است که هم فیلمی که، به قول بودریار، نماینده حاد واقعیت است از آن الهام می‌گیرد و هم خود در گفتمان اجتماعی به تقویت‌کننده این روحیه تبدیل می‌شود.

در پایان باید گفت عنصر مظلومیت قهرمان به‌مثابه تمام واقعیت ساخته می‌شود و هجوم نشانه‌های تصویری است که وانمایی بودریاری را بر مسند بازنمایی می‌نشانند. اگرچه در این مقاله فقط به مطالعه موردی چهار فیلم‌نامه از سینمای جنگ تحمیلی بسنده شده است و نمی‌توان داعیه تسری نتیجه‌گیری‌اش به کلیت سینمای جنگ تحمیلی را داشت، بیان‌گر وجوهی روشن‌گر از این سینماست که می‌تواند مدخلی بر مطالعات آتی باشد. چنان‌که گفته شد، در پیوند اسطوره و فیلم و خاطره مردمی، می‌توان گفت که سینما اسطوره‌های امروزی و خاطرات مردمی از گذشته‌های پیشین را می‌سازد و این چنین معنابخش جهان مخاطبان‌ش می‌شود. باین‌وصف، این رسانه اثربخش هم می‌تواند مخاطب را به توان‌مندی و باورمندی به قدرت خویش و دیدن بازنمایی خویش از این عناصر دعوت کند و هم آنان را به انفعال فراخواند.

آن‌چه در این مقاله گفته شد نشان از آن دارد که، اگر قهرمانی دو روی توان‌مندی و مظلومیت را داشته باشد، در فیلم‌های مورد مطالعه، عنصر مظلومیت بوده است که خود را بیش‌تر 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

- آسابرگر، آرتور (۱۳۸۰)، *روایت در فرهنگ عامیانه، رسانه، و زندگی روزمره*، ترجمه محمدرضا لیراوی، تهران: سروش.
- آوینی، سیدمرتضی (۱۳۷۹)، «سینما و هویت دینی دفاع مقدس»، هنر دینی، ش ۵.
- احمدی، بابک (۱۳۷۵)، *تصاویر دنیای خیالی*، تهران: مرکز.
- احمدی، بابک (۱۳۸۷)، *از نشانه‌های تصویری تا متن*، تهران: مرکز.
- ارشاد، محمدرضا (۱۳۸۲)، *گستره اسطوره*، تهران: هرمس.
- بیرو، آلن (۱۳۶۶)، *فرهنگ علوم اجتماعی*، ترجمه باقر ساروخانی، تهران: کیهان.
- پروم، سیروس (میترا) (۱۳۴۵)، *رنالیسم و ضدرنالیسم در ادبیات*، تهران: نیل.
- ستاری، جلال (۱۳۷۶)، *اسطوره در جهان امروز*، تهران: مرکز.
- ستاری، جلال (۱۳۸۰)، *هویت ملی و هویت فرهنگی*، تهران: مرکز.

بازنمایی اسطوره قهرمان مظلوم در روایت‌های داستانی ... ۷۱

سلگی، غلام‌رضا و محمدهادی همایون (۱۳۹۳)، «بازنمایی قهرمان در سینمای دفاع مقدس»، *پاسداری فرهنگی انقلاب اسلامی*، س ۴، ش ۹.

سلیمانی، محمد (۱۳۸۱)، *پایاداری در قاب*، تهران: فرهنگ کاوش.

سیدمن، استیون (۱۳۸۶)، *کشاکش آرا در جامعه‌شناسی*، ترجمه هادی جلیلی، تهران: نی.

صائمی، سیدرضا (۱۳۹۲)، «قهرمان و ضدقهرمان در سینمای جنگ»:

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

صدر، حمیدرضا (۱۳۸۱)، *درآمدی بر تاریخ سیاسی سینمای ایران*، تهران: نشر نی.

عقیقی، سعید (۱۳۷۷)، *آژانس شیشه‌ای؛ نقد سینمای ایران*، تهران: قطره.

فوکو، میشل (۱۳۸۱)، «فیلم و خاطره مردمی؛ گفت‌وگوی کایه‌دو سینما با فوکو»، ترجمه مازیار اسلامی، *ارغنون*، ش ۲۰.

کاسیرر، ارنست (۱۳۶۰)، *فلسفه و فرهنگ*، ترجمه بزرگ نادرزاد، تهران: مؤسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی.

کیسی‌یر، آلن (۱۳۸۳)، *درک فیلم*، ترجمه بهمن طاهری، تهران: چشمه.

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

معدنی، سعید (۱۳۸۲)، *مطالعه و بررسی تأثیر تحولات اجتماعی در تغییر ساختار روایی سینمای جنگ در ایران (۱۳۶۰-۱۳۸۰)*، رساله دکتری، تهران: دانشکده علوم انسانی و اجتماعی دانشگاه آزاد اسلامی واحد علوم و تحقیقات.

هیوارد، سوزان (۱۳۸۷)، *مفاهیم کلیدی در مطالعات سینمایی*، ترجمه فتاح محمدی، تهران: هزاره سوم.

یزدان‌جو، پیام (۱۳۸۱)، *به سوی پسامدرن؛ پساساختارگرایی در مطالعات ادبی*، تهران: مرکز.

یزدان‌جو، پیام (۱۳۸۳)، *اکران اندیشه؛ فصل‌هایی در فلسفه سینما*، تهران: مرکز.

Bellah, Robert (1985), *Habits of the Heart; Individualism and Commitment in American Life*, California: University of California Press.

Black, Joel (2002), *The Reality Effect*, New York: Routledge.

Casy, Edward (1987), *Remembering; A Phenomenological Study*, Bloomington: Indian University Press.

Dick, Bernard F. (1994), *Anatomy of Film*, Boston: Palgrave.