مطالعه روش تحلیل ساختاری روایت در سینما

محمدسعید ذکایی[1]
نیما شجاعی باغینی[2]

تاریخ دریافت: 1391/6/15، تاریخ تایید: 1391/3

چکیده

با کنکاش در سینما می‌توان مولفه‌های تأثیرگذار در شکل و ساختار جامعه را که در موقعیت‌های زمانی و مکانی متفاوت تبدیل به «عنصر مسلط» آن جامعه شده‌اند، فهم کرد. «تحلیل ساختاری روایت» بازنمایی «عناصر مسلط» را در «روایت»هایی جستجو می‌کند که از سطح فرد فراتر می‌رود؛ این روش به صنایع و شگردهایی که یک متن در نسبت با آن‌ها تولید می‌شود می‌پردازد. برای کاربست روش «تحلیل ساختاری روایت» می‌توان از نظریه «فرمالیسم» بهره جست. مطابق با این نظریه آنچه در مطالعه آثار هنری از درجه اهمیت برخوردار است فرم است و نه محتوا. این نوع مواجه با آثار هنری و به طور خاص با فیلم‌های سینمایی واجد نگاهی‌بست که ارزش اثر را در فرم اثر جستجو می‌کند و نه در معنایی که آن اثر منتقل می‌کند؛ در اینجا به هدف و نیت مولف نمی‌پردازیم، بلکه به صنایع و شگردهایی می‌پردازیم که یک اثر را فاخر و ارزشمند (و حتی انتقادی) می‌سازد. نظریه «فرمالیسم» در جستجوی «عنصر مسلط» در آثار ادبی است. در این مقاله سعی بر این است تا با استفاده از روش پراپ (ریخت‌شناسی قصه‌های پریان) الگویی جهت «تحلیل ساختاری روایت»ها در سینما بدست آورده شود. از منظر پراپ «عنصر مسلط» در یک «روایت» «کارکرد» است. وی «کارکرد» را واحد تحلیل خود قرار می‌دهد و قصه‌های پریان را با توجه به تعداد «کارکرد»هایشان بازتعریف می‌کند.

از آنجایی که رویکرد مطالعات فرهنگی انتقادی است، در نتیجه در ترکیب این رویکرد با روش «تحلیل ساختاری روایت» می‌توان به روشی در جهت هر چه دقیق‌تر مطالعه کردن سینما نائل آمد. در این مقاله به یکی از فیلم‌های مسعود کیمیایی اشاره شده است، تا مخاطب بصورت مصداقی با نحوه انجام این کار در سینما آشنا شود. در انتها و با توجه به نقد استراوس به پراپ، به «اسطوره» این فیلم نیز اشاره خواهد شد.

واژگان کلیدی: تحلیل ساختاری روایت، مطالعات فرهنگی، ولادیمیر پراپ، پیرنگ، کارکرد، فیلم داش آکل، اسطوره.

---

1. استادیار و عضو هیئت علمی گروه پژوهشگری دانشگاه علامه طباطبایی. saeed.zokaei@gmail.com
2. دانشجوی دکتری جامعه‌شناسی سیاسی، دانشگاه علامه طباطبایی. shj.nima@gmail.com

مقدمه

«فرمالیست»[1]ها ادعا می‌کنند که می‌توان نقد ادبی را بصورت علمی درآورد که موضوع پژوهش یگانه‌ایی از آن خود داشته باشد (هارلند، 1388: 236). آن‌ها بیشتر دغدغه بوطیقا دارند تا تفسیر. آن‌ها بیان می‌کنند که در هر اثر هنری می‌توان عناصر ثابتی را مشاهده کرد که کاربست آن‌ها و تکرارشان منجر به تمایز آن اثر هنری از دیگر آثار می‌شود. بنابراین ما در مجموعه‌ایی از آثار هنری با مجموعه عناصر ثابتی روبرو می‌شویم که در همه آن‌ها تکرار شده‌اند. «فرمالیست»ها این عناصر ثابت را «عنصر مسلط» می‌نامند.

به نظر آن‌ها «عنصر مسلط» را می‌توان از یک سو، در مطالعه «بن‌مایه»[2]هایی که امکان شکل‌گیری یک اثر را مهیا کرده است و از سوی دیگر، با سنجش صنایع و شگردهایی که اثر هنری را از دیگر آثار متمایز می‌کند شناسایی کرد. از نظر پراپ این «عنصر مسلط» «کارکرد»[3] است.

به اعتقاد «فرمالیست»ها آگاهی مولف فرم ادبی را تعیین می‌کند. (هارلند: 245) این آگاهی در نسبت با واقعیت خود را در فرمی ادبی متعین می‌کند. برای مثال این فرم ادبی در حوزه ادبیات و سینما می‌تواند خود را در قالب رمان و فیلم بازنمایی[4] کند. در سینما، امر بازنمایی‌شده در رابطه‌ای نمادین با واقعیت شکل می‌گیرد. در این شکل از بازنمایی، رابطه‌ایی قراردادی میان «نشانه»[5] و ابژه وجود دارد. در این برداشت از واقعیت بازنمایی شده، محقق متن سینمایی، ناگزیر است تا ماخذ فرهنگی و اجتماعی صفات و خصوصیاتی را که به امر بازنمایی شده نسبت داده می‌شود فهم کند. این ماخذ همان سنت فرهنگی و اجتماعی است که آگاهی مولف را ساخته و پرداخته کرده است. «*یکی از ویژگی‌های اساسی فرهنگ، پویایی آن است و هر چه از پویایی یک فرهنگ کاسته شود، مرگ آن نزدیکتر خواهد شد.... فرهنگ نمادها و نشانه‌ها را می‌آفریند و این نمادها و نشانه‌ها است که به زندگی معنا می‌بخشد*»(فیاض و یوسفی، 1390:38).

فیلم را رسانه‌ای باید دانست که در نتیجه این سنت فرهنگی و اجتماعی از یک زبان «دلالت»زا ناشی شده است. آنگونه که بارت در مقاله *اسطوره در زمانه حاضر*(بارت، 1380)، با چرخش از زبان‌شناسی سوسور ادعا می‌کند که «دلالت»[6]، مجموع نظام «دال»[7]، «مدلول»[8] و «نشانه» است و این نظام، «دلالت»های اولیه و ثانویه را تولید می‌کند؛ بعلاوه از درون هر «نشانه» «دال»ی جدید ممکن است بوجود آید. او می‌گوید که «اسطوره»[9] در «دلالت» ثانویه حضور دارد و وظیفه «اسطوره»شناس این است که از این «اسطوره»ها که سعی در طبیعی جلوه دادن

1 .formalist
2. motif
3. function
4. represent
5 .sign
6. signification
7 .signifier
8. signified
9 .myth

تاریخ دارند، «اسطوره»زدایی کند(اباذری، 1380:139). در این مقاله قصد ما «اسطوره»شناسی از نوع ادبی آن نیست، اما تحلیل ساختاری فیلم مطابق آنچه تا کنون بیان شد ناگزیر از این است که: 1. با تجزیه کردن هر متنی واحدهای ثابت و تکرار شونده آن را بدست آورد. 2. ساختگی بودن متن را از طریق برملا کردن «اسطوره» آن بر ما عیان سازد.

ویژگی اول را با استفاده از الگوی پراپ محقق خواهیم کرد. در مورد ویژگی دوم می‌توان این سؤال مطرح کرد که بازنمایی چیست؟ و بازنمایی چه نسبتی با واقعیت دارد؟ و در نهایت «اسطوره» چگونه بازنمایی می‌شود؟ نظریات گوناگونی در مورد بازنمایی وجود دارد: بعضی می‌گویند که حقیقت توسط بازنمایی ساخته می‌شود. گروهی دیگر بر این باورند که بازنمایی به دلیل دخل و تصرف در واقعیت همانند ایدئولوژی است. به عنوان نمونه «فرمالیست»هایی مانند آیزنشتاین و آرنهایم مدعی بودند که تجربهٔ کامل واقعیت توسط رسانهٔ سینما ممکن نیست. آن‌ها می‌گفتند که فیلم تجربه‌ای متفاوت و مستقل از واقعیت ارائه می‌دهد. از سوی دیگر این «رئالیست»[1]های فرانسوی مانند بازن (بازن، 1386) بودند که با تمجید از سینمای «نئورئالیسم»[2] ایتالیا، ادعای «فرمالیست»ها را رد کرده و می‌گفتند سینما باید هر چه بیشتر به واقعیت نزدیک شود.[3] این دو گروه در این پیش‌فرض مشترک‌اند که سینما بازتولید مکانیکی زندگی واقعی‌ست. حال «فرمالیست»ها ادعا می‌کنند که سینما چیزی بیش از بازتولید صرف مکانیکی واقعیت است، اما «رئالیست»ها بر این باور بودند که برعکس، وظیفه سینما این است که بازتولید صرف مکانیکی واقعیت باشد. بارت به بازن ایراد می‌گرفت که او در دفاع از رئالیست به صورت افراطی عمل کرده است. «*در نزد بارت، متن رئالیستی همان جهان واقعی موجود نیست و به همین دلیل نباید کامیابی متن رئالیستی را با مفاهیمی همچون صحت، اعتبار و اصالت سنجید*»(ارغنون23: 6).

بنابراین فیلم سینمایی پدیده‌ایی غیرذاتی و برساخته است (بازتولید مکانیکی واقعیت) که هر چند هویت مختص به خود را دارد، اما پدیده‌ایست تاریخی که از طریق شگردهایی هنری ساخته و پرداخته شده است. «*سینما می‌تواند به نوعی تاریخ را بازنمایی کند*»(هاشمی‌مقدم، 1387: 120).

طرح مسأله

باید گفت که رویکرد این پژوهش با رویکردی که یک دانشجوی سینما دارد متفاوت است. چرا که یک دانشجوی سینما بیشتر به زیبایی‌شناسی فیلم می‌پردازد. ولی این پژوهش، فیلم را به مثابه یک متن فرهنگی مورد تعمق قرار می‌دهد. آنچه برای ما مهم است مطالعه ساختار «روایت»[4] یک فیلم است. در این پژوهش ما یک فیلم شاخص قبل از انقلاب را انتخاب کردیم و

1 .realist

2. neo realism

3. این گزاره بدین معنا نیست که «رئالیست»ها داعیه بازنمایی کامل واقعیت را داشتند، بلکه منظور این است که بینش «رئالیست»ها این امکان را فراهم می‌آورد تا سینما از نظر ابزاری و فرمال هر چه بیشتر به واقعیت نزدیک شود و نه اینکه بر آن منطبق گردد.

4. narrative

روش «تحلیل ساختاری روایت»[1] را در مورد آن بکار بستیم. این پژوهش در رشته مطالعات فرهنگی[2] انجام می‌شود. در این رشته میان‌رشته‌ای موضوع اصلی چگونگی روابط قدرت و شکل‌گیری آن‌ها، نقد ایدئولوژی و قدرت در ساختارهای اجتماعی، و همچنین در متن زندگی روزمره است. در این رشته انتقادی، نقد تاریخی ـ فرهنگی، در کنار تحلیل متن قرار می‌گیرد تا ایدئولوژی برساخته شده را عریان نماید. «*مطالعات فرهنگی پروژه‌ای میان‌رشته‌ای است که فرم‌های فرهنگی، کردارها*[3] *و فرایندهای*[4] *جوامع معاصر را مورد تحلیل و بررسی انتقادی قرار می‌دهد.... مسائل و سئوالات اجتماعی و سیاسی می‌توانند محرکی برای انجام تحقیق باشند. شیوهٔ روش تحقیق در مطالعات فرهنگی می‌تواند به‌صورت «به ابتکار محقق»*[5] *تعریف شود. برای پروژه تحقیقی مشخصی، نظریه‌ها و روش‌هایی انتخاب و ترکیب می‌شود*»(وینتر، 2004: 118).

تحلیل دو ویژگی یاد شده در مقدمه این امکان را به ما می‌دهد که 1. فیلم را به عناصر اولیه‌اش تجزیه کنیم 2. در سطحی ترکیبی به «اسطوره» فیلم اشاره کنیم. بنابراین مسئله ما مطالعه «روایت» یک فیلم است. فیلم *داش آکل* ساخته مسعود *کیمیایی* در سال 1350 است. این فیلم اقتباسی غیر وفادار از داستان کوتاه‌ایی با همین نام از *صادق هدایت* است که روایت‌گر پهلوانی سنتی در شیراز قدیم است. در این فیلم وضعیتی بر «قهرمان»[6] مترتب می‌شود که در شرایطی سخت در جنگی با «شریر»[7] شهید می‌شود.

[8]«روایت» این شخصیت تبدیل به کلان روایت تعدادی از فیلم‌های *کیمیایی* می‌شود: «قهرمان»ی حماسی که در انتها شهید می‌شود.

مساله ما پیدا کردن ساختار روایی فیلم *داش آکل* است. مطابق با الگوی پراپ آنچه اهمیت می‌یابد پیدا کردن «کارکرد»های فیلم است (تجزیه فیلم به «عناصر مسلط»ش). از طرف دیگر اسطورهٔ شهید که در این فیلم بازنمایی می‌شود در تحلیلی تاریخی مورد واکاوی قرار می‌گیرد (مرحله ترکیبی)؛ مرحله اول مقدم بر دومی است و این دو مرحله لازم و ملزوم یکدیگرند. همانگونه بیان شد آنچه اهمیت دارد فرم است؛ ما نه در پی تفسیر محتوا بلکه در پی تحلیل

1. structural analysis of narrative
2. cultural studies
3. practices
4. processes
5. do-it-yourself
6. protagonist
7. villain

8. دو نکته اینجا مهم است: 1- «روایت» فیلم *داش آکل* و داستانش با یکدیگر متفاوت است. به مطالعه داستان کوتاه صادق هدایت نمی‌پردازیم. 2- مفهوم شهید برای فهم تعدادی از فیلم‌های سینمای کیمیایی حیاتی است، به این دلیل که او در ساختاری حماسی «قهرمان»ش را شهید می‌کند تا عمل او دارای ارج و قرب شود.

ساختار این فیلم هستیم.[1]

روش‌شناسی

ازآن‌جایی‌که پژوهش ما در حوزه علوم اجتماعی است، باید روشی متناسب با این حوزه اتخاذ کرد. آنچه متناسب با طرح مسئله ما است روش کیفی است. در جهت فاصله گرفتن و فرار از منطق علوم طبیعی، از روش کیفی که روشی کارآمدتر برای نشان دادن پیچیده‌گی‌های یک پدیده است باید استفاده کرد. «*منظور ما از تحقیق کیفی عبارت است از هر نوع تحقیقی که یافته‌هایی را بدست می‌دهد که با شیوه‌هایی غیر از روش آماری یا هر گونه کمی‌کردن کسب شده‌اند.... در واقع تحقیق کیفی گنگ و مغشوش است؛ زیرا می‌تواند برای افراد گوناگون، معانی متفاوت داشته باشد*» (استراوس و کوربین، 1385: 17-18). مطابق گفته فلیک(1387).

روش کیفی از دو مرحله اصلی تشکیل شده است. که می‌توان آن‌ها را به ترتیب حرکت از نظریه به متن، و در مرحله بعد حرکت از متن به نظریه دانست[2].

---

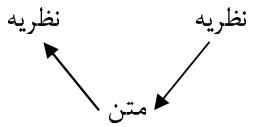
1. به نظر *سوزان سونتاک* «*تفسیر همان انتقام عقل از هنر است ... تفسیر کردن فقیر کردن جهان است، تهی کردنش به منظور دنیای ظلّی «معانی» است... تفسیر هنر را مهارپذیر می‌کند. راحت می‌کند*»(سونتاک، 1389: 93). ما سعی کرده‌ایم اثر هنری را فارغ از محتوای تفسیری‌اش تحلیل کنیم. بررسی محتوا این خطر را به همراه دارد که تحلیل ما را دچار ایدئولوژی‌زدگی کند. *سونتاک* هر نوع تفسیری را تحمیل کردن نوعی ایدئولوژی به اثر هنری می‌پندارد.

2. این حرکت بحثی در فلسفه روش‌شناسی کیفی است. منظور از مرحله نظریه این است که فرایند شناخت ما با توجه به یک حساسیت نظری (theoretical sensitivity)آغاز شده است؛ بدین معنی که در برخورد با پدیده به دلایلی مفهومی آن پدیده برای ما مساله(problem) شده است: این دلایل می‌توانند تبین‌ها و فرضیه‌هایی ابتدایی ما را شامل شوند که از یک انباشت نظری منتج شده‌اند. این دلایل در واقع همان حساسیت نظری ما هستند: «*حساسیت نظری به کیفیت شخصی محقق بستگی دارد و نشانگر آگاهی از ظرافت‌ها و معنی داده‌هاست*»(استراس و کوربین، 1385: 39). این مرحله پیشا آغازین است.

مرحله اول متن‌مند کردن داده‌هاست. فرایندی که ما برای فهم این جهان به کار می‌بریم بی‌واسطه نیست. بنابراین داده‌هایی که متن ما شکل می‌دهند به شکلی باواسطه تبدیل به آن متن شده‌اند. مفهوم می‌مه‌سیس(mimesis) «*می‌تواند به درک بیشتر علوم اجتماعی مبتنی بر متن کمک کند. می‌مه‌سیس به انتقال(در ابتدا، برای مثال در آرای ارسطو) جهان‌بینی‌های طبیعی به جهان‌های نمادین اشاره دارد. در ابتدا آن را «تقلید از طبیعت» می‌دانستند...*"(Gebauer and Wulf, 1995). یک نمونه کوچک از می‌مه‌سیس که استفاده‌های مکرری از آن به عمل آمده است، بازنمایی روابط طبیعی یا اجتماعی در ادبیات یا متون دراماتیک یا بر صحنه نمایش است: «*در این تفسیر، می‌مه‌سیس به تولید جهان نمادین اشاره دارد که حاوی مولفه‌های علمی و نظری است*»(3:1995)... فرد از طریق فرایند می‌مه‌تیک خود را با جهان «شبیه سازی» می‌کند. می‌مه‌سیس این امکان را به افراد می‌دهد. تا از خود فاصله بگیرند، جهان بیرون را به داخل جهان درونی‌شان بکشانند و درونیاتشان را بازگو کنند...(Gebauer and Wulf, 1995: 2-3).»(فلیک، 1387: 96-97).

به گفته ریکور برای ساختن داستان که دارای یک منطق روایی است و ما از آن برای ساختن یک متن که آنرا از داده‌های یک فیلم و مشاهده آن استنتاج می‌کنیم « *سه دوره زمانی لازم است. دورهٔ نخست، وضعیت آغازین است؛ انسان‌ها در موقعیتی قرار دارند که می‌خواهند تغییر کنند یا صرفاً آن را ادراک نمایند. ریکور این دوره را زمان «پیشاپیکربندی» می‌نامد؛ در پرتو آگاهی از کردار اجتماعی و سیرت آدمی می‌توانیم حدس بزنیم که در آینده چه رخ خواهد داد و بر آن می‌شویم که، اگر خرد حکم کند، نتیجه را تغییر دهیم. دوره دوم، زمان «پیکربندی» است؛ در حین وقوع رویدادها، در پی کنش یا ادراک آن‌ها برمی‌آییم. دوره سوم، «بازپیکربندی» است؛ به رویدادهای گذشته می‌نگریم، خطوط منتهی به نتیجه را پی می‌گیریم، در می‌یابیم که چرا نقشه‌ها به موفقیت نرسید، نیروهای خارجی چگونه در روند امور دخالت کردند، یا رویدادهای موفقیت آمیز چگونه به نتایجی پیش‌بینی‌ناپذیر منجر شد*»(مارتین، 1386: 51-52).

مرحله دوم بازگشت به نظریه است. باید توجه شود منظور ساختن یک نظریه کلان نیست (مطابق با آنچه فهم عامه از نظریه در روش کیفی است) بلکه مسئله رسیدن به مفاهیم است؛ مفاهیمی که پدیده ما را توضیح دهند. این مفاهیم که از متن تجربی منتزع شده‌اند قادرند که پدیده را به شکلی جدید بازتعریف کنند. این شکل بازتعریف جدید پدیده در واقع همان الگوی نهایی ما در تحلیل ساختاری پدیده است. (با تسامح این مرحله را نتیجه اشباع نظری (theoretical saturation) می‌دانیم).



در روش کیفی از ایده آغاز می‌کنیم. سپس با مشاهده و جمع‌آوری داده‌ها متن خود را می‌سازیم. در ادامه ساختار پدیده را تبیین می‌کنیم و تا به آن حد پیش می‌رویم که فهم مناسبی از پدیده به دست آوریم. در نتیجه دو روش (تجزیه به «عناصر مسلط» و تبین «اسطوره» فیلم) را ترکیب کرده و تلاش می‌کنیم تا فیلم *داش آکل* را به صورت چند بعدی[1] مطالعه کنیم.

حساسیت نظری در مورد سینمای مسعود *کیمیایی* و فیلم *داش آکل* چیست؟

«*حساسیت نظری به این خصوصیات اطلاق می‌شود: بصیرت داشتن، مهارت داشتن در معنی‌دار نمودن داده‌ها، استعداد درک، و قدرت تجزیه و تحلیل کردن عناصر مربوط از عناصر نامربوط. همه این‌ها در معنا و در سطح مفهومی صورت می‌گیرد و نه در سطح واقعیت‌های ملموس... حساسیت نظری از چند منبع نشات می‌گیرد. یکی از این منبع‌ها متون و مطالب نوشته شده است... تجارب حرفه‌ایی یکی دیگر از منابع حساسیت است... تجارب شخصی منبع دیگری از حساسیت نظری است... علاوه بر این‌ها روند تحلیل*[2] *منبع دیگری بر منابع حساسیت نظری می‌افزاید. بصیرت و درک بیشتر پدیده بر اثر کار کردن با داده‌ها افزایش می‌یابد*»(استراس و کوربن، 1385: 39-41).

تماشای فیلم و دغدغه سینمای *کیمیایی* حساسیت نظری ما را در محدوده زمانی مورد توجه برانگیخته و موجب شده است تا همیشه سینمای *کیمیایی* را به دلیل دارا بودن عناصر اجتماعی و سیاسی مورد مطالعه شخصی قرار دهیم. مقاله‌هایی که حمید نفیسی، باقر پرهام و دیگران در مورد سینمای مسعود *کیمیایی* و «گفتمان»[3] خاص او نوشته‌اند منجر به این ایده شد که ساختاری که سینمای وی شکل داده و همچنین در آن شکل گرفته را مورد ارزیابی قرار دهیم. از یک سو *کیمیایی* فیلم‌سازی است که «تم»[4]های یکسانی را همیشه تکرار می‌کند، از سوی دیگر فیلم‌هایش در حالت‌های متفاوتی ساخته و پرداخته می‌شوند: برای نمونه فیلم‌های دهۀ 70 مسعود کیمیایی، بیانگر حالت پاتتیک[5] که وجهی رمانتیک دارد است. در مقابل، شخصیت *رضاموتوری* و همچنین محسن در فیلم حکم نشان دهندۀ قهرمانی تراژیک است. *داش آکل* «قهرمان»ی حماسی است که به تنهایی به مبارزه با «شریر» می‌رود و در این راه شهید می‌شود. باید بیان کرد که هر چند ماجرای فیلم‌های حماسی کیمیایی مربوط به تهران است، اما تهران صرفا برای وی دستمایه‌ایی است تا مضمون اساسی خود یعنی سنت را از طریق آن بازنمایی کند؛ در واقع این سیطره سنت است که در این آثار تکرار می‌شود(کاظمی و محمودی، 1387: 104). تعدادی از این ویژگی‌های یکسان باعث شد تا ایده «تحلیل ساختاری روایت» فیلم *داش آکل* را انجام دهیم.

1. triangulation
2. analytic process
3 .discourse
4. theme
5.pathetic

همانگونه تاکنون مشخص شده است مسئله ما «تحلیل ساختاری روایت» فیلم *داش آکل* است. پژوهشگران فیلم اساساً با بهره جستن از این روش ساختاری کارشان در سنجش پدیده راحت‌تر خواهد شد(اسکولز، 1383: 12). این روش ابزاری فراهم می‌آورد جهت تجزیه متن فرهنگی به عوامل سازنده اولیه‌اش («عنصر مسلط») و در مرحله بعد امکان بازترکیب دوباره آن متن را با توجه به «عناصر مسلط»ش مهیا می‌کند.

روش تحلیل ساختاری نحله‌های متفاوتی دارد. بعضی از آن‌ها سعی کرده‌اند تا وجوهی انتقادی داشته باشند، اما برخی به پدیده به مثابه یک واقعیت اجتماعی که کارکردی در جامعه دارد نگریسته‌اند. باید بیان کرد که نظریه‌پردازانی همچون سوسور، یاکوبسن، لوی استروس و بارت سعی کرده‌اند تا در زمینه‌های متفاوت زبان‌شناسی، انسان‌شناختی و ادبی با حفظ کردن زمینه انتقادی‌شان، تحلیل‌های ساختاری متفاوتی را از پدیده ارائه کنند. از سوی دیگر روش «فرمالیسم» روسی که وجوه مشترک بسیاری با «ساختارگرایی»[1] دارد، نیز از این ظرفیت برخوردار است تا در ترکیب با روش‌های انتقادی در سینما مورد استفاده قرار گیرد. «فرمالیست»ها دغدغه یافتن قواعدی برای تحلیل علمی آثار هنری دارند. «*هر رشته‌ی مطالعه‌ی انسانی برای آن‌که به علم بدل شود باید از پدیده‌هایی که شناسایی می‌کند به طرف نظام حاکم بر آن‌ها حرکت کند، یعنی از پارول[2] {گفتار} به لانگ[3] {زبان}*»(اسکولز: 33).

از طرفی، برای گردآوری داده‌های بصری، روش‌های گوناگونی مطرح شده‌اند. این داده‌ها را باید به منزله عنصر بازنمایی شده‌ی باواسطه‌ای در نظر گرفت. آن‌ها بازتاب مستقیم واقعیت نیستند، بلکه در مراحل مختلف «رمزگذاری»[4] شده‌اند. این تصاویر شکل‌های بازنمودی هستند که نیاز به تحلیل دارند. فیلم و سینما تأثیر غیرقابل انکاری بر زندگی روزمره گذاشته است. فیلم‌ها بیانگر رویکردی نسبت به جهان نمادین هستند و وظیفه محقق برملا کردن رمزگان غالب آن‌ها بر پایه مسئله خود است.

در این پژوهش در جهت یافتن آن نظام حاکم و شناسایی این «رمزگان» روش بکار گرفته شده روشی ترکیبی است. از یک سو، روش پراپ را در «تحلیل ساختاری روایت» در حوزه سینما مد نظر قرار خواهیم داد و به فرم فیلم *داش آکل* خواهیم پرداخت و از سوی دیگر، به تبین «اسطوره» شهید در ارتباط با آن ساختار روایی خواهیم پرداخت. فرم و ساختار در ارتباطی تنگاتنگ با یکدیگر هستند: «فرم امکان‌پذیری ساختار است»(اسکولز: 19). تحلیل فرم این امکان را به ما می‌دهد که در مرحله بعد به تبیین «اسطوره» فیلم دست زنیم. بنابراین باید این دو مرحله از پی هم بیایند. برای این منظور علاوه بر روش پراپ در «ریخت‌شناسی قصه‌های پریان»[5] از نقدی که لوی استراوس در

1 .structuralism
2 .parole
3. langue
4. encoding
5 .morphology of folktales

مقاله *ساخت و صورت* به پراپ وارد کرده و وی را متهم به صورت‌گرایی کرده است بهره می‌جوییم تا به هدف خود در انجام «تحلیل ساختاری روایت» فیلم *داش آکل* نائل آییم.

اهمیت مفهوم «روایت» و بحثی در مورد روش «تحلیل ساختاری روایت»

آنچه در زیر می‌آید قسمتی از سکانس ابتدایی فیلم *داش آکل* است که در قالب یک متن بیان شده است. این متن با توجه به حساسیت نظری، تماشای فیلم و انجام نت‌برداری بدست آمده است. این عمل برای کل فیلم باید صورت گیرد تا از آن متن بتوان به عنوان ماده خام اولیه‌ایی جهت نوشتن «پیرنگ»[1] استفاده کرد.

تیتراژ فیلم با نمایش نبرد میان دو شخصیت فیلم، *داش‌آکل* و *کاکارستم* آغاز می‌شود. در آغاز *کاکارستم* را می‌بینیم که برای مردم شاخ و شانه می‌کشد. او چهره‌ای سیاه دارد. نوچه‌هایش نیز در کنارش هستند. زنی از میان اهالی می‌گوید که چون چشم *داش‌آکل* را دور دیده است، اینگونه عربده‌کشی می‌کند. *کاکارستم* زن را مسخره می‌کند و روبنده‌اش را عقب می‌اندازد ـ همه زن‌ها روبنده دارند. پسر آن زن به صورت *کاکارستم* تف می‌اندازد. *کاکارستم* می‌خواهد او را بزند که یکی از نوچه‌هاش می‌گوید که او فقط یک بچه است و بهتر است کاری به او نداشته باشد. او هم قبول می‌کند ولی می‌خواهد به زور به بچه شراب بنوشاند. *داش‌آکل* ناگهان سر می‌رسد. او تنهاست اما قرب و منزلتی در میان اهالی دارد. *داش‌آکل* می‌گوید: *«سر چهارسو جای جنگیدن با بچه‌ها و پیرزن‌ها نیست. چرا جرأت کردی این کارو بکنی؟ »* کاکا می‌گوید: *«کنار وایستادی رجز می‌خوانی، بیا جلو ببینم مرغی یا کفتار. »*

داش‌آکل: «الحق که هر چی نامردی داری از پر قنداقه، اصلاً تو میوه تلخی کاکا. »

کاکارستم: «کار زنا حرف زدنه، بیا وسط تا قیمه قیمت کنم. گوشتتو بدم لاشخورا بخورن که کار همشون گوشت حروم خوردنه. »

داش‌آکل می‌گوید که: *«ای جد اندر جد زناکار»* و بعد، آن دو شروع به مبارزه با یکدیگر می‌کنند. بعد از قمه‌کشی و زور و بازو نشان دادن فراوان، *داش‌آکل* شانه *کاکارستم* را به زمین می‌زند. قمه‌اش را به سمت صورت او می‌گیرد، ولی او را نمی‌کشد. می‌گوید: *«من سگ نمی‌کشم اما اگه یه دفعه دیگه مردمو آزار بدی سرخاب به لبت می‌مالم، برو گمشو. »*

کاکا که کنف شده است به *داش‌آکل* می‌گوید: *«دوباره همدیگر را می‌بینیم آکل. »*

آکل جواب می‌دهد که آن وقت باز هم دوباره پوزه‌اش را به خاک می‌مالد. کاکارستم می‌رود.

«نظریه روایت»[2] دانش جدیدی است. این مفهوم برای اولین بار در کتابی از تزوتان تودوروف به نام *دستور زبان دکامرون* به سال 1969 به کار برده شد (بارت، 1387: 10). می‌توان خاستگاه این روش را تا زمان یونان باستان و نظریه بوطیقا ارسطو دنبال کرد، اما اگر بخواهیم نقطه عطفی را در تاریخ این رشته شناسایی کنیم قطعاً آن نقطه عطف نظریه پراپ و کتاب تاثیرگذار او به نام *ریخت‌شناسی قصه‌های پریان* در سال 1928 است. پراپ و روش «فرمالیست»ی وی را در قسمت بعد توضیح خواهیم داد، اکنون به خود مفهوم «روایت» می‌پردازیم. «روایت» *«بازگویی یک یا چند رویداد واقعی یا خیالی توسط یک یا چند راوی به یک یا چند روایت‌نیوش»*(مکوئیلان، 1388: 513) است. توجه به چند ویژگی در تعریف «روایت» مهم است: 1- عمل بازگویی کردن 2- ارائه رویداد یا مجموعه‌ایی از رویدادها 3- داشتن یک یا چند راوی 4- مخاطب و عمل قرائت وی. آنچه بیان شد ویژگی‌های شکل‌گیری یک «روایت» است. حال این «روایت» می‌تواند «روایت» یک فیلم، رمان، حادثه‌ایی از زندگی روزمره و... باشد.

1 .plot
2. theory of narrative

«*همه طبقات و گروه‌های انسانی روایت‌هایشان را دارند... روایت جهانی است: فراتاریخی و فرافرهنگی: به سادگی، مثل خود زندگی است*»(بارت، 1387: 27). «روایت» زندگی است. «روایت»ها فراتاریخی و فرافرهنگی هستند: بدین معنا که قواعدی بر آن‌ها مترتب است که باید شناخته شوند. [1] او در ادامه بیان می‌کند که در خود «روایت»ها باید ساختار «روایت»ها را جستجو کرد(بارت: 29). اصطلاح علمی »روایت» را می‌توان «پیرنگ» دانست، آن چه برای ما اهمیت تحلیلی دارد مطالعه «پیرنگ» فیلم است[2]. به این معنا «پیرنگ» را می‌توان مفهومی دانست که به آشوب جهان نظم می‌بخشد؛ «فرمالیست»ها میان دو جنبه «روایت» تفاوت می‌گذارند: «سیوژه»[3] و «فبیولا»[4]. «فبیولا» همان جهان آشوب‌ناک بیرونی است؛ «سیوژه» همان «پیرنگ» است که در واقع این جهان آشوب‌ناک را به نظم در می‌آورد. برای فهم «پیرنگ» از ساختار سینمای کلاسیک می‌توان کمک گرفت. سه مولفه در «روایت»گری سینمای کلاسیک مهم است: واقع‌نمایی (بازنمایی واقعیت)، عینیت و عیلت. (فرصت توضیح مبسوط هر یک از این موارد در این مقاله نیست.) برای رسیدن به اصل علیت در ساختار «روایت» باید «وقایع»[5]، به ترتیب علت و معلولی بیان شوند. بعلاوه برای محقق شدن «پیرنگ» در این ساختار باید به انسجام و وحدت متن توجه کرد. از طرف دیگر «*چیزی که آغاز، میانه و پایان دارد، کنشِ پی‌رنگ است*» (تی‌یرنو، 1389: 14). بنابراین در تحلیل ساختاری یک متن باید به این نکته کلیدی ارسطو (ارسطو، 1387) که «روایت» شامل آغاز، میانه و پایان است توجه کرد.

«روایت» دارای الگویی ثنویت‌گراست. یعنی جهان ثانویه‌ایی توسط «روایت» ساخته می‌شود و جهان آشوب‌ناک اولیه به نظم در می‌آید. ما نیز «تحلیل ساختاری روایت» فیلم را در این جهان ثانویه باید به انجام رسانیم. آنچه توسط فیلم بازنمایی می‌شود جهان ثانویه‌ایی را در معرض چشمان ما قرار می‌دهد که آن را می‌توان در قالب «روایت»ی از فیلم بازتعریف کرد. این «روایت» که در واقع همان «پیرنگ» ما است را می‌توان به عناصر اولیه‌اش تجزیه کرد. این تجزیه «پیرنگ» به عناصر اولیه‌اش الگویی را به ما ارائه می‌کند تا ساختار تکرارشونده در اثر

---

1. بارت با این گزاره‌ها قصد ندارد که بیان کند «روایت»ها ذاتی (essential) هستند، بلکه به اعتقاد وی برای طبقه‌بندی «روایت»ها نظریه‌ایی لازم است تا در قالب یک مدل و الگو حدود و قواعد کشف و فهم روایت ممکن شود. این الگوها می‌توانند به الگوهایی تبدیل شوند که طبقه‌بندی ما را تسهیل کنند (بارت، 1387: 29-30).

2. «*اصطلاح ادبی‌که برای ساختار روایت به کار می‌برند البته پیرنگ است و بیشتر مطالبی‌که در سنت ادبی در این مورد بیان می‌شود برگرفته از پوئتیک ارسطو است. می‌دانیم که پیرنگ حاصل ترکیب پی‌رفت زمانی و علیت است. به گفته ای.ام.فاستر «"پادشاه مرد و سپس ملکه مرد"، داستان است ولی "پادشاه مرد و سپس ملکه از قصه مرد"، پیرنگ است.*» نیز می‌دانیم که بر پیرنگ وحدت حاکم است، یعنی در آغاز موقعیتی وجود دارد، سپس این موقعیت دچار آشفتگی می‌شود و در پایان موقعیت آرام دیگری شکل می‌گیرد»(مارتین، 1386: 57).

3. sjuzhet
4. fabula
5. events

هنری را ادراک کنیم و در مرحله ترکیب آن را به شکلی جدید بازتعریف کنیم. برای ما روش «تحلیل ساختاری روایت» فیلم ترکیب همین دو مرحله است.

همانگونه که بارت گفت می‌توان این ادعا را کرد که ساختاری فراتاریخی و فرا فرهنگی در اثر هنری وجود دارد که وظیفه محقق دست یافتن به آن ساختار تکرارشونده و کلی است. این ساختار در مجموعه‌ایی همسان (مانند قصه‌های پریان روس) از آثار هنری تکرار می‌شود. *«ساختارگرایی به وسیع‌ترین مفهوم آن، روش جست‌وجوی واقعیت نه در اشیایی منفرد که در روابط میان آن‌هاست. به قول موکد ویتگنشتاین، «جهان جمع کل امور واقع است نه جمع کل اشیا. » و «امور واقع» یعنی «وضع‌های موجود»: ۲/۰۳ در یک وضع موجود اشیا مثل حلقه‌های زنجیر به هم متصل‌اند. ۲/۰۳۱ در یک وضع موجود اشیا پیوندی قطعی با هم دارند. ۲/۰۳۲ قطعی بودنِ پیوند اشیا با هم در یک وضع موجود ساختار آن وضع موجود است. ۲/۰۳۳ فرم امکان‌پذیری ساختار است. ۲/۰۳۴ ساختار یک امر واقع متشکل است از ساختارهای وضع‌های موجود. ۲/۰۴ جمع کل وضع‌های موجود یعنی جهان»*(اسکولز، 1383: 18-19).

بارت می‌گوید ساختار روایت‌ها را باید «در خود روایت‌ها» جست. ادامه می‌دهد که «*ضرورتاً تحلیل روایت، محکوم به استفاده‌ای استنتاجی است؛ در ابتدا به طرح‌ریزی یک الگوی فرضی ملزم می‌شود... و سپس به تدریج از این الگو به سوی انواع روایی مختلف که هم مطابق و مباین الگو هستند حرکت می‌کند. تنها در سطح همین مطابقت‌ها و مباینت‌هاست که تحلیل، توانایی رجوع به کلیت روایت‌ها را با تمایزات تاریخی، جغرافیایی و فرهنگی‌شان خواهد داشت*»(بارت، 1387: 29-30). برای این منظور، رویدادهای اصلی «روایت» شده بر محوریت «قهرمان»، به صورت خلاصه از درون «پیرنگ» بیرون کشیده و ارائه خواهند شد.

«پیرنگ» فیلم با توجه به متن خام اولیه‌ایی که از «روایت» کامل فیلم *داش آکل* بدست آمده بود به شرح زیر است:

کاکارستم با مردم درگیر شده و به آن‌ها زور می‌گوید. *داش‌آکل* سر می‌رسد و با *کاکارستم* درگیر می‌شود. او را به زمین کوبانده و مردم را از شرش خلاص می‌کند. *کاکارستم* در حال فرار همچنان برای مردم رجز می‌خواند. یکی از متولین شهر فوت می‌کند و *داش‌آکل* مسئول رسیدگی به امورات آن خانه می‌شود. در مراسم دفن آن شخص *داش‌آکل مرجان* دختر شخص متوفی را دیده و عاشقش می‌شود، اما عشق خود را ابراز نمی‌کند. او که عاشق شده است کمتر در شهر حضور پیدا می‌کند و تنها با طوطی‌اش در مورد عشقش صحبت می‌کند؛ گاهی به میخانه می‌رود تا بتواند آرام گیرد. *کاکارستم* که از عدم حضور *داش‌آکل* در شهر استفاده کرده و رجزخوانی، عربده‌کشی و زورگیری را آغاز می‌کند. روزی مادر *مرجان* نزد *داش‌آکل* می‌رود تا از او به عنوان بزرگتر خانه اجازه گیرد تا به خواستگاری که برای *مرجان* آمده است جواب مثبت دهند. *داش‌آکل* فرو می‌پاشد، اما هیچ نمی‌گوید و همچون بزرگتری مهربان تمام امور را انجام می‌دهد. در شب مراسم، همه مسئولیت خانه را به شوهر *مرجان* سپرده و خود راهی میخانه می‌شود. در آنجا با دختری هم‌خوابگی می‌کند. در مسیر برگشت با *کاکارستم* روبرو می‌شود و مورد تمسخر او قرار می‌گیرد؛ آن‌ها قول و قرار یک مبارزه را می‌گذارند. روز بعد *داش‌آکل* به زورخانه رفته و خود را برای مبارزه آماده می‌کند. آن‌ها در میدان شهر مبارزه را آغاز می‌کنند و *داش‌آکل* باز هم موفق می‌شود که *کاکارستم* را به زمین بکوبد اما او را نمی‌کشد و پشت به او می‌کند. *کاکارستم* از فرصت استفاده کرده و خنجرش را در کمر *داش‌آکل* فرو می‌کند. *داش‌آکل* برمی‌گردد و *کاکارستم* را خفه می‌کند. مردم *داش‌آکل* را همچون یک قهرمان بر روی دست بلند کرده و او را به خانه می‌برند. *روز بعد در حضور اهالی داش‌آکل* فردی را مامور می‌کند که طوطی‌اش را به دست *مرجان* برساند و خود جان می‌سپارد. طوطی به دست *مرجان* می‌رسد و نام او را با صدای *داش‌آکل* فریاد می‌زند.

نظریه «فرمالیست»ی پراپ و «کارکرد»های فیلم *داش آکل*

روش «تحلیل ساختاری روایت» بسیار به نظریات «فرمالیست»ها وامدار است. «*برای مثال از فرمالیست روس، پراپ می‌توان نام برد که در قصه‌های پریان روس ۳۱ کارکرد اصلی را پیدا می‌کند که به صورتی تکرار شونده در اکثر داستان‌ها پیدا می‌شوند و در کنار این ۳۱ کارکرد از هفت دسته شخصیت نام می‌برد ـ شرور، بخشایشگر، مدد رسان، متواری تحت تعقیب و پدر او، پیام رسان، قهرمان، قهرمان دروغین*»(ذکایی، 1387: 78). « *تحلیل ساختاری روایت بازنمایی واحدها را در روایت‌هایی جستجو*

می‌کند که از سطح فرد فراتر می‌رود و به ویژه‌گی‌های یک متن و میدان اجتماعی نزدیک می‌شود»(ذکایی: 79-80). [1]

دغدغه اصلی پراپ یافتن روشی برای طبقه‌بندی و بازتعریف علمی نوع خاصی از داستان‌ها (قصه‌های پریان) است. تا قبل از وی روش کلی طبقه‌بندی نوع‌ها با توجه به مضمون اثر بود. ولی پراپ رویه‌ایی علمی و نظام‌مند را در پیش گرفت که در نتیجه آن طبقه‌بندی انواع را با توجه به فرم اثر محقق کرد. وی در سنت «فرمالیسم» قصه‌های پریان را به شکلی جدید بازتعریف کرد. پراپ بیان کرد که همه قصه‌های پریان مورد بررسی او به طور قطع در داخل 31 «کارکرد» شکل می‌گیرند. یک قصه پریان ممکن است که تمامی 31 «کارکرد» را نداشته باشد، اما «کارکرد»ی متفاوت و بیرون از این 31 «کارکرد» نیز نخواهد داشت.

پراپ می‌گوید که در «کارکرد»های اشخاص قصه هم عناصر ثابت و هم عناصر متغیر وجود دارد. او می‌گوید: « *نام قهرمانان داستان‌ها و همچنین صفات آن‌ها تغییر می‌کند، اما کارهای آنان و خویشکاری‌هایشان{کارکرد} تغییر نمی‌کند. از اینجا می‌توانیم استنتاج کنیم که در یک قصه، اغلب، کارهای مشابه به شخصیت‌های مختلف داده نسبت داده می‌شود. این امر، مطالعه قصه را بر اساس خویشکاری قهرمانانش میسر می‌سازد*»(پراپ، 1387: 50). ادامه می‌دهد که: « *ما باید معین سازیم که این خویشکاری‌ها تا چه اندازه واقعا نمایانندهٔ ثابت‌های تکرارشوندهٔ قصه هستند. قاعده‌بندی و تنظیم همهٔ پرسش‌های دیگر، منوط به حل این پرسش اولیه است: در یک قصه چند خویشکاری وجود دارد؟*»(پراپ: 51). ما در مورد سینما این سئوال را مطرح می‌کینم که در یک فیلم چند «کارکرد» وجود دارد؟ «کارکرد» از منظر پراپ یعنی «عمل شخصی از اشخاص قصه که از نقطه نظر اهمیتی که در جریان عملیات قصه دارد، تعریف می‌شود»(پراپ: 53). وی 4 قانون تدوین می‌کند که مطالعه‌ی ادبیات و داستان را در شکلی جدید فراهم می‌آورد: « ۱- *کارکردهای شخصیت‌ها در یک حکایت به صورت عناصری ثابت و پایدار عمل می‌کنند، مستقل از اینکه چگونه تحقق یابند یا چه کسی آن‌ها را محقق سازد. کارکردها اجزا بنیادین یک حکایت را تشکیل می‌دهند. ۲- تعداد کارکردها متعلق به حکایات پریان محدود است. ۳- توالی کارکردهای همیشه یکسان است. ۴- همه‌ی حکایت‌های پریان از لحاظ ساختارشان به یک نوع تعلق دارند* »(اسکولز، 1383: 96).

پیدا کردن این نوع الگو به ما کمک می‌کند تا توسط آن به مطالعه شباهت‌ها و تفاوت‌های [2] قصه‌ها بپردازیم.

---

1. ویل رایت همین روش را در بررسی سینمای وسترن آمریکا انجام داده است (استوری، 1386).

2. نقد استراوس در همین جا است. او بیان می‌کند که پراپ صرفاً به شباهت‌ها پرداخته است. ولی در ادامه متوجه می‌شویم که الگوی پراپ امکان بررسی تفاوت‌ها را نیز می‌دهد.

تمامی وقایع فیلم *داش آکل*[1].

1 شریر با مردم درگیر شده و به آن‌ها زور می‌گوید.
2 قهرمان سر رسیده و در مقابل شریر می‌ایستد و از مردم حمایت می‌کند.
3 قهرمان شریر را به زمین می‌زند.
4 شریر همچنان برای مردم رجز می‌خواند، اما در حضور قهرمان از آنجا فرار می‌کند.
5 قهرمان، پس از مرگ یکی از متمولین شهر، مسئول رسیدگی به امور زندگی وی می‌شود.
6 در صحنه خاک‌سپاری، قهرمان عاشق دختر مرد متوفی می‌شود.
7 قهرمان کاملاً درگیر عشق دختر شده، اما از ابراز عشق نسبت به او امتناع می‌ورزد.
8 قهرمان، در شهر کمتر حضور دارد و فقط به امور خانه مرد متوفی می‌پردازد.
9 شریر در نبود قهرمان رجزخوانی، آزار و اذیت مردم را آغاز می‌کند.
10 مادر دختر نزد قهرمان، برای گرفتن اجازه می‌آید تا دختر را شوهر دهد؛ قهرمان از درون فرو می‌پاشد.
11 اما مانند پدری مهربان کارهای مراسم ازدواج را انجام می‌دهد.
12 در شب مراسم ازدواج، قهرمان آنجا را ترک می‌کند و امور خانه را به شوهر دختر می‌سپارد.
13 او در آن شب به میخانه رفته و برای اولین بار، به سراغ رقاصه آنجا می‌رود.
14 او ناراضی از کرده خود است.
15 در راه برگشت به خانه با شریر روبرو می‌شود.
16 شریر قهرمان را به باد تمسخر گرفته و او را به زمین می‌کوبد.
17 قهرمان با شریر قول و قرار مبارزه می‌گذارد و خود به سوی خانه رهسپار می‌شود.
18 روز بعد شریر در میدان شهر انتظار قهرمان را کشیده و رجزخوانی می‌کند.
19 قهرمان سر می‌رسد و آن‌ها مبارزه را شروع می‌کنند.
20 قهرمان دوباره شریر را به زمین می‌اندازد، اما او را نمی‌کشد.
21 شریر از فرصت استفاده می‌کند و خنجرش را در کمر قهرمان فرو می‌کند.
22 قهرمان که هنوز زنده است با دستانش شریر را خفه می‌کند.
23 مردم قهرمان را روی دست بلند کرده و او را به سمت خانه‌اش می‌برند.
24 قهرمان در بستر مرگ از یکی از اهالی می‌خواهد که طوطی‌اش را به دست دختر برساند.
25 قهرمان در حالی که مردم در کنارش هستند، می‌میرد.
26 طوطی به دست دختر می‌رسد و نام دختر که قهرمان عاشقش بود را با تُن صدای قهرمان فریاد می‌زند.

در قصه‌های پریان پس از وضعیت آغازین، اولین «کارکرد» رخ می‌دهد: «*یکی از اعضای خانواده، از خانه غیبت می‌کند*»(پراپ، 1387: 60). ما در اینجا مطالعه 31 «کارکرد» را به خواننده واگذار می‌کنیم و صرفا به مسائل کلی روش پراپ اشاره می‌کنیم. پراپ بیان می‌کند که علاوه بر این عناصر ثابت، عناصر متغیری نیز وجود دارد که نمی‌توان آن‌ها را «کارکرد»های قصه در نظر گرفت. این عناصر عبارتند از: 1- پیوند دهنده‌ها که «کارکرد»های اصلی را به یکدیگر ربط

1. باید توجه شود که این 26 رویداد شامل عناصر ثابت و متغیر است که پس مطالعه نهایی و رسیدن به سطح انتزاع بالاتر عناصر ثابت یعنی همان «کارکرد»هایش جدا می‌شوند و بقیه رویدادهای باقی‌مانده را می‌توان عناصر متغیر که شامل پیونددهنده‌ها، انگیزش‌ها و عناصر کمکی است لحاظ کرد.

می‌دهند از قبیل آگاهانیدن‌ها و... 2- عناصر کمکی که برای جلوگیری از تکرار به خدمت ساختار «روایت» می‌آیند. 3- انگیزش‌ها که هم اهداف و هم دلایل اشخاص قصه است.[1] (پراپ: 145-159). در شناسایی «کارکرد»ها باید متوجه تفاوت عناصر ثابت از متغیر بود.

پراپ پس از تقسیم کردن قصه‌های پریان به «عناصر مسلط» اولیه‌اش (31 «کارکرد»)، «کارکرد»هایی مربوط به حوزه عمل هر یک از 7 شخصیت قصه است را از یکدیگر جدا می‌کند. وی در ادامه «کارکرد»هایی را که بصورت جفت‌های تقابلی هستند مشخص می‌کند. بعلاوه او بیان می‌کند که در یک قصه می‌توان یک یا چند حرکت را تشخصیص داد. در این پژوهش ما به تبیین و بیان «کارکرد»های اصلی فیلم *داش آکل* اکتفا می‌کنیم. آنچه در نظریه پراپ اساسی است نیز همین تجزیه متن به «کارکرد»های اصلی‌اش است.

همانگونه در ابتدای مقاله بیان شد مهمترین شخص در هر «پیرنگ»، شخصیت اصلی (قهرمان مرد یا زن) نامیده می‌شود و «ضد قهرمان»[2] شخصیتی است که در مقابل «قهرمان» قرار می‌گیرد. در این پژوهش ما «ضد قهرمان» را در معنای «شریر» در نظر گرفته‌ایم، چون در اکثر فیلم‌های *کیمیایی* «ضد قهرمان»، «قهرمانی که فاقد اعتبار و فضایل قهرمان سنتی ارسطویی است»(بلکر، 1388: 10) نیست. این شخصیت‌ها با «ناقهرمان»[3] نیز متفاوت هستند: « *ناقهرمان بجای برخوردار بودن از خصائلی چون بزرگی، رفعت، قدرت یا قهرمانی، فردی است حقیر، خفت‌بار، نالایق یا بی‌صداقت*»(ایبرمز، 1387: 18).

بنابراین برای بدست آوردن «کارکرد»های یک فیلم باید آن «کارکرد»ها را در نسبت با شخصیت‌های اصلی فیلم («قهرمان» و «شریر») بدست آورد. در این پژوهش ثابت‌های تکرار شوندهٔ فیلم *داش آکل* بدست آمده‌اند که در ادامه بدان‌ها اشاره خواهیم کرد. پراپ دو قاعده کلی برای شناسایی «کارکرد»ها تعیین می‌کند: «۱- *تعریف در هیچ موردی نباید متکی به شخصیتی باشد که آن خویشکاری را به انجام می‌رساند. ۲- یک عمل را جدا از مکان آن در سیر داستان نمی‌توان تعریف نمود*»(پراپ، 1387: 52). تینیانوف نیز می‌گوید که پدیده‌های ادبی را نباید هرگز فارغ از روابطشان در نظر گرفت(تینیانوف، 1385: 142). در این پژوهش 15 «کارکرد» از فیلم *داش آکل* بر اساس تحلیل «پیرنگ» و مطالعه روابط «کارکرد»ی آن بدست آمده است.

---

1. پراپ عنصر چهارمی را هم اضافه می‌کند و بیان می‌کند که شناسایی و توجیه این عناصر نیاز به مطالعات تطبیقی دارد. وی این عناصر را عناصر نامعلوم می‌نامد و آن‌ها را با نشانهX مشخص می‌سازد (پراپ: 133).

2. antagonist

3 .antihero

مجموعه «کارکرد»های فیلم *داش آکل*:
این فیلم 4 دسته شخصیت دارد: 1- «قهرمان» 2- «شریر» 3- معشوق 4- جامعه
پس از مرحله آغازین که شامل معرفی «قهرمان»، «شریر» و جامعه است «کارکرد»های ذیل به ترتیب از پی یکدیگر می‌آیند.
1- یک عنصر بیرونی به دنیای قهرمان وارد می‌شود.
2- زندگی قهرمان با توجه به آن عنصر بیرونی، در وضعیت متفاوتی قرار می‌گیرد (او عاشق می‌شود).
3- جامعه، نسبت به گذشته رفتارش با قهرمان تغییر پیدا می‌کند.
4- جامعه قهرمان را به طور کامل در خود نمی‌پذیرد به این دلیل از جایگاهی متفاوت و یا برتر نسبت به جامعه برخوردار است.
5- قهرمان به سختی برای سازگاری با محیط و روابط جدید تلاش می‌کند، ولی نمی‌تواند کامیاب شود (در اینجا نسبت به معشوق).
6- شریر که قدرتمندتر از جامعه است با جامعه مواجه می‌شود.
7- منافع قهرمان یا جامعه با شریر در تعارض است.
8- قهرمان از درگیر کردن خویش در این تعارض امتناع می‌ورزد.
9-شریر به قهرمان یا جامعه او می‌خواهد آسیب وارد کند.
10- قهرمان برای نابودی شریر خود را تنها می‌یابد.
11- شریر از حربه‌ای برای آسیب رساندن به قهرمان استفاده می‌کند.
12- قهرمان در موقعیت روبرو با شریر قرار می‌گیرد.
13- قهرمان با شریر وارد مبارزه می‌شود.
14- قهرمان شهید می‌شود، اما او قبل از آن شریر را می‌کشد.
15- جامعه و نزدیکان قهرمان، یادش را در جایگاهی والا ارج می‌نهند.

پس از به انجام رساندن مرحله جمع‌آوری داده‌ها، بدست آوردن «پیرنگ»، بیرون کشیدن «کارکرد»های فیلم، حال می‌توان «تحلیل ساختاری روایت» را برای مجموعه‌ایی از فیلم‌های مسعود *کیمیایی* به انجام رساند. [1] برای انجام این مهم باید «کارکرد»ها در مقایسه با یکدیگر حذف و انتخاب شوند تا الگوی روایی بدست آید.

نقد ساختاری استراوس به پراپ (واکاوی «اسطوره»ی شهید در فیلم داش آکل)

در این پژوهش روش پراپ مبنای روش تحقیق تجربی ما بود که توانستیم با توجه به آن فیلم را در قالب «کارکرد»هایش مطالعه کنیم. او می‌گوید که خویشکاری‌های که شبیه یکدیگرند را می‌توان ذیل یک نوع تعریف کرد. روش پراپ، ظرفیت‌های بسیاری برای مطالعه دارد، اما این روش به تنهایی نمی‌تواند کافی باشد، بلکه این روش در ترکیب با یک روش انتقادی می‌تواند

1. این کار در جای دیگر صورت گرفته ولی ارائه آن از موضوع این پژوهش خارج است. فیلم *داش‌آکل* در کنار شش فیلم دیگر مسعود *کیمیایی* ـ *قیصر*، *گوزن‌ها*، *سفرسنگ*، *خط قرمز*، *سرب* و *دندان مار* ـ از الگوی ساختاری یکسانی تبعیت می‌کنند.

بن‌پایه‌های یک تحلیل علمی و انتقادی را برای ما مهیا کند. در اینجاست که باید به نقد لوی استراوس به پراپ اشاره کرد.

«*دستاورد پروپ با همه‌ی محدودیت و ویژه بودن حوزه‌ی آن، نشان دهنده‌ی رویایی است که بعدها ساختارگرایان فرانسوی در سر خواهند پروراند*»(هارلند، 1388: 248).

اکثر منتقدان ادبی عظمت کار وی را نادیده نمی‌گیرند. لوی استراوس نیز به این نکته واقف است و ضمن تمجید از بنیان‌گذاری پراپ در این حوزه به نقد ساختاری وی می‌پردازد. او در مقاله *ساخت و صورت* (استراوس، 1371) نقد می‌کند که «*ساختارگرایی بر خلاف صورت‌گرایی {فرمالیسم[1]} از اینکه امر واقع و ملموس را در برابر امر مجرد و انتزاعی قرار دهد، و اهمیت بیشتری برای مجردات قائل شود، ابا می‌ورزد. صورت در مقابل محتوا یا مضمون تعریف می‌شود، مضمون امری بالذات تلقی می‌گردد، اما ساختار مضمون یا محتوای متمایزی ندارد*»(استراوس، 1371: 45).

استراوس اعتقاد دارد که «اسطوره»ها موضوع مناسبتری برای تحلیل ساختاری هستند. بعلاوه او نقد می‌کند که قصه‌ها و «اسطوره»ها را نباید بدین صورت در نظر گرفت که یکی مقدم و دیگری متاخر است، بلکه باید تحلیل خود را بدین شکل تغیر داد که هر دو همزمان وجود دارند{تحلیل هم‌زمانی} (استراوس: 69-72). او این مسئله را در نهایت مشکل «فرمالیسم» می‌داند که با توجه به ذاتی در نظر گرفتن محتوا (و عدم توجه به آن) عملا تحلیل خود را عقیم می‌کند و همه انواع را در نهایت به یک نوع تقلیل می‌دهد؛ به نظر وی از آنجایی که محتوا جدا از فرم نیست مرحله‌ایی ترکیبی باید به روش پراپ اضافه شود.

در جوابیه‌ایی که خود پراپ بر نقد استراوس نوشت تمامی آن را رد کرد، و وی همچنین در کتاب‌ها و مقاله‌های متعدد مشخص می‌کند که او به این نکات مطرح شده از جانب استراوس توجه کرده و اساسا تحلیل خود را برای شناسایی ریشه‌های تاریخی قصه‌ها بنیان گذاشته بود؛ او بیان می‌کند که مرحله آغازین روش بررسی ریشه‌های تاریخی همان ریخت‌شناسی و شناسایی «کارکرد»ها است(پراپ، 1371: 108-109).

در اینجا، ما نیز سعی می‌کنیم تا با بکار بستن مرحله دوم (ترکیبی)، «اسطوره» فیلم *داش آکل* را بیان کنیم. پیش از آن به سخنی از اسکولز در مقایسه روش پراپ و استراوس اشاره می‌کنیم: « *پراپ به جستجوی فرایندی است که صدف از طریق آن مرواریدش را می‌سازد، اما لوی استروس می‌خواهد اهمیت و معنای ساختار یافت شده در آن دانه‌ی ماسه‌ی اولیه را توضیح دهد*»(اسکولز، 1383: 104).

1. formalism

روش «اسطوره»شناسی استراوس شباهت‌های بسیاری با روش پراپ دارد؛ از جمله اینکه استراوس نیز به «کارکرد»ها و یافتن آن‌ها اهمیت می‌داده است، اما همه‌ی آن‌ها «کارکرد»هایی از نوع «کارکرد»های پراپ نیستند؛ برای نمونه بعضی از آن‌ها صرفا تفسیر نام‌ها هستند.

از آنجایی که ما با الگوی پراپ آغاز کردیم، بنابراین واکاوی «اسطوره» شهید در فیلم *داش آکل* را با توجه به «کارکرد»های روایی فیلم *داش آکل* انجام خواهیم داد. از روش لوی استراوس صرفا جنبه‌های روش‌شناختی کار وی را اختیار می‌کنیم و الگوی پراپ را در محقق کردن این مرحله کافی می‌دانیم. در ادامه به واکاوی «اسطوره» شهید در این فیلم می‌پردازیم.

فیلم *داش‌آکل* در سال 1350 برگرفته از داستان کوتاه *صادق هدایت* ساخته شده است. داستان آن تقریباً حدود 50 سال قبل در شیراز قدیم می‌گذرد. فیلم به نوعی جنگ میان پهلوان سنتی، و *کاکارستم* است. رستم سیاه بازنمایی فرصت‌طلبان قداره‌کشی است که از هیچ لحظه‌ای برای آزار و اذیت مردم دست نمی‌کشد. در این میان داش‌آکل تنها بازمانده دوران پهلوانی، مرام، مروت و مردانگی به تنهایی جلوی *کاکارستم* و دار و دسته‌اش قد علم می‌کند. در اینجا قدرت متخاصم که *کاکارستم* نماینده‌اش است با قدرت سنتی‌ای که رو به زوال و نابودی است درگیر می‌شود. این قدرت متخاصم کل جامعه را در بر گرفته است.

جامعه‌ایی که *کیمیایی* آن را نقد می‌کند و فضایی که *هدایت* در آن شکوه می‌کند به کل با یکدیگر متفاوت است. *داش آکل* هدایت از جامعه‌اش گسسته است، همچون خود هدایت که در فضای مدرن دوره‌اش «*می‌داند که جهان موجود جای تحقق ارزش‌های اصیل انسانی نیست و بیشتر به درد رجاله‌ها می‌خورد، اما در عین حال او یارای رفتن از این جهان را ندارد و آن‌را، به رغم کاستی‌هایش، تنها عرصهٔ زورآزمایی انسان می‌داند*»(میلانی، 1387: 215). *کیمیایی* در ساختاری سنتی و حماسی داستان تراژیک *داش آکل* را تغیر می‌دهد و «روایت» او را به «روایت»ی حماسی برمی‌گرداند، و خاستگاه او را به «اجتماع»[1] متصل می‌کند. «قهرمان» فیلم *داش* آکل با اینکه نسبت به جامعه بیرونی[2] است، اما در نهایت او در جایگاهی قدسی به جامعه‌اش باز می‌گردد. کیمیایی فیلم حماسی خود را می‌سازد تا در سال‌های پیش از انقلاب محرکه موتور انقلاب57 باشد. با توجه به فضای کلی تاریخی‌ایی که بیان شد «قهرمان» حماسی این فیلم باید شهید شود تا آرمان جامعه محقق شود. شهادت «قهرمان» تبدیل به موتور محرکه انقلاب می‌شود.

اگر به «کارکرد»های 4 و 5 فیلم *داش آکل* بنگریم متوجه جایگاه متفاوت «قهرمان» می‌شویم. «قهرمان» با اینکه جایگاهی قدسی دارد اما «کارکرد» 4: «جامعه قهرمان را... ». بعلاوه «کارکرد» 5: «قهرمان به سختی... ».

«کارکرد»های 14 و 15 «اسطوره» نهفته در فیلم *داش آکل* به ما نشان می‌دهند. «کارکرد» 14 نشان می‌دهد که «قهرمان شهید می‌شود و... ». در ادامه «کارکرد» 15 که «جامعه و نزدیکان قهرمان، یادش را در جایگاهی والا ارج می‌نهند».

«اسطوره» شهید از این جهان‌بینی منتج شده است: «قهرمان»ی ماورایی که بدنبال آرمان‌شهری می‌گردد که با کنش معنادار خود قصد محقق کردن آن را دارد. این پهلوان ملی که عصاره روح آن ملت است در مبارزه عمل‌گرایانه بیرونی و در اعتقاد به فردایی بهتر جان خود را فدای اجتماع‌ش می‌کند تا با شهادت خود جهانی بهتر را رقم زند. «شریر» در انتها نابود می‌شود و «قهرمان» از قرب و ارجی گرانقدر در میان ملتش برخوردار می‌شود. او با برانگیختن خصائل ارزشی سنتی سرنوشتی رشک‌برانگیز را در نسبت به آرمان و شهادتش برای مخاطب رقم می‌زند.

درک این نکته مهم است که مفهوم شهید در هفت فیلم کیمیایی وجود دارد، اما در بعضی از دیگر آثار کیمیایی نیز ما شاهد کشته شدن «قهرمان» در انتها هستیم. نکته اینجاست در آنها «قهرمان» شهید نیست، بلکه قربانی است.

1 .community
2. exotic

نتیجه‌گیری

در این پژوهش ما چگونگی انجام روش «تحلیل ساختاری روایت» در سینما را مورد مطالعه قرار دادیم. پژوهش را با توضیح حساسیت نظری آغاز کرده و با استفاده از روش کیفی «عناصر مسلط» را در یک فیلم بدست آوردیم. این «عناصر مسلط» تبدیل به عناصر تکرار شونده در یک مجموعه فیلم می‌شوند، اما قدم اول کاربست «روش تحلیل ساختاری روایت» و بیرون کشیدن همان «عناصر مسلط» است. این عناصر توسط «فرمالیست»های روسی به طرق گوناگون تعریف شده‌اند: "موتیف"ها، «بن‌مایه»ها یا «کارکرد»های یک اثر یا مجموعه‌ایی از آثار هنری.

در این پژوهش ما از الگوی پراپ در تجزیه یک اثر هنری به عناصر اولیه‌اش که وی آن‌ها را «کارکرد» می‌نامد بهره بردیم. آنچه به طور معمول در پژوهش‌های مشابه صورت می‌گیرد این است که محققین الگوی ساختاری پراپ را که شامل 31 «کارکرد» در قصه‌های پریان روس است اتخاذ کرده و با متن مورد بررسی خود انطباق می‌دهند. در نتیجه این انطباق بیان می‌شود که آیا الگوی 31 «کارکرد»ی پراپ را می‌توان در متن مورد مطالعه ـ یک قطعه شعر، حکایت و داستان، یا هر «روایت» دیگر ـ دنبال کرد و یا خیر. در این پژوهش آنچه اهمیت داشت بدست آوردن الگوی ساختاری اثر از درون خود اثر بود. برای بررسی انضمامی فیلم *داش اکل* مسعود کیمیایی را انتخاب کرده و روش «تحلیل ساختاری روایت» را در مورد آن بکار بستیم، که در آخر به 15 «کارکرد» روایی فیلم نائل آمدیم. این «کارکرد»ها در شش فیلم دیگر کیمیایی به همین ترتیب تکرار می‌شوند. همچنین با اندکی تغییر می‌توان این الگو را در تمامی فیلم‌هایش دنبال کرد. پس از اینکه «کارکرد»های یک فیلم بدست آمدند می‌توان انواع شخصیت‌ها، حوزه عمل شخصیت‌ها، تقابل‌ها، عناصر ثابت و متغیر فیلم را نیز بدست آورد.

از طرف دیگر مطابق با گفته لوی استراوس استفاده از الگوی پراپ به تنهایی در «تحلیل ساختاری روایت» این خطر را به همراه دارد که در نهایت با متنی انتزاعی و تضعیف شده روبرو شویم. «*باید یک لحظه ترکیب، علاوه بر لحظه تجزیه، وجود داشته باشد: در غیر این صورت، شیوه بکار رفته شکل‌نگر است، نه به راستی ساختارنگر*[1]*. نقد ساختارنگر نمی‌تواند متکی بر شناخت شباهت‌ها یا مکررات (یا در واقع، حشوها) باشد، بلکه همچنین باید مبتنی بر دریافت نظامی از اختلاف‌ها و تقابل‌ها باشد. با این شیوه، متن‌ها را می‌توان نه تنها از نظر کلیت‌شان (وجه اشتراک آن‌ها) بلکه همچنین از نظر ویژگی‌شان (وجه افتراق آن‌ها) بررسی کرد*»(وولن، 1384: 88-89). ما نیز در این پژوهش سعی کردیم تا با بکار بستن مرحله دوم (ترکیبی)، «اسطوره»ی شهید فیلم *داش آکل* که وجه افتراق ساختاری این فیلم از دیگر آثار مسعود کیمیایی است را بیان کنیم.

1. structuralist

واکاوی «اسطوره»ی شهید در فیلم *داش آکل* را با توجه به «کارکرد»های روایی این فیلم انجام دادیم. مهم است که دو مرحله یاد شده از پی هم آمده و نتایج مرحله اول در مرحله دوم بکار گرفته شود. «کارکرد»های 15 و 16 به ما کمک می‌کنند تا «اسطوره»ی فیلم را شناسایی کنیم. «اسطوره»ی شهید در فیلم *داش آکل* از جهان‌بینی‌ایی نسبت به «قهرمان»ی ماورایی که به دنبال تحقق آرمان‌شهری در دل جهان جدید است زاده شده است. در نتیجه باید وجه افتراق این فیلم ـ در کنار شش فیلم دیگر ـ از دیگر آثار مسعود کیمیایی را «اسطوره»ی شهید دانست.

منابع

- اباذری، یوسف (1380) «رولان بارت و اسطوره و مطالعات فرهنگی»، فصلنامه ارغنون(مسائل نظری فرهنگ)، شماره 18.
- ارسطو (1387) **فن شعر**، ترجمه دکتر عبدالحسین زرین کوب، تهران: انتشارات خوارزمی.
- استراس، آنسلم و کوربین، جولیت (1385) **اصول روش تحقیق کیفی**، ترجمه بیوک محمدی، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
- استراوس، لوی (1371) «ساخت و صورت»، **در *ریشه‌های تاریخی قصه‌های پریان*؛** ترجمه فریدون بدره‌ای، تهران: انتشارات توس.
- استوری، جان (1386) **مطالعات فرهنگی درباره فرهنگ عامه**، ترجمه حسین پاینده، تهران: انتشارات آگه.
- اسکولز، رابرت (1383) **درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیات**، ترجمه فرزانه طاهری، تهران: انتشارات آگاه.
- ایبرمز، ام، اچ (1387) **فرهنگ توصیفی اصطلاحات ادبی**، ترجمه سعید سبزیان مرادآبادی، تهران: انشارات رهنما.
- بارت، رولان (1387) **درآمدی بر تحلیل ساختاری روایت‌ها**، ترجمه محمد راغب، تهران: فرهنگ صبا.
- بازن، آندره (1386) **سینما چیست؟**، ترجمه محمد شهبا، تهران: انتشارات هرمس.
- بلِکر، اروین آر (1388) **عناصر فیلمنامه نویسی**، ترجمه محمد گذرآبادی، تهران: انتشارات هرمس.
- پراپ، ولادیمیر (1371) **ریشه‌های تاریخی قصه‌های پریان**، ترجمه فریدون بدره‌ای، تهران: انتشارات توس.
- پراپ، ولادیمیر(1386) **ریخت‌شناسی قصه‌های پریان**، ترجمه فریدون بدره‌ای، تهران: انتشارات توس.
- تینیانوف، یوری (1385) «درباره تحول ادبی» در *نظریه ادبیات: متن‌هایی از فرمالیست‌های روسی*، ترجمه عاطفه طاهایی، تهران: نشر اختران.
- تی‌یرنو، مایکل (1389) **بوطیقای ارسطو برای فیلمنامه نویسان**، ترجمه محمد گذرآبادی، تهران: نشر ساقی.
- ذکایی، محمدسعید (1387) «روایت، روایت گری و تحلیل‌های شرح حال نگارانه»، پژوهشنامه علوم انسانی و اجتماعی، نیمه اول سال87.
- سونتاک، سوزان (1389) «علیه تفسیر»، ترجمه فرزانه دوستی، مجله کنش، دو شماره یک و دو، بهار 89.
- شواری نویسندگان (1388) *یادداشت*، ارغنون (نظریه فیلم)، شماره 23.
- فلیک، اووه (1387) **درآمدی بر تحقیق کیفی**، ترجمه هادی جلیلی، تهران: نشر نی.
- فیاض، ابراهیم و یوسفی، مهدی (1390) «بحران‌آفرینی فرهنگی رسانه‌ها از منظر انسان‌شناسی ارتباطات؛ جهانی‌سازی و پارادایم‌های رقیب» فصلنامه انجمن ایرانی مطالعات فرهنگی و ارتباطات، سال هفتم، شماره 22.
- کاظمی، عباس و محمودی، بهارک (1387) «پروبلماتیک‌های مدرنیته شهری در سینمای ایران» فصلنامه انجمن ایرانی مطالعات فرهنگی و ارتباطات، سال چهارم، شماره 12.
- مارتین، والاس (1386) **نظریه‌های روایت**، ترجمه محمد شهبا، تهران: انتشارات هرمس.

- مکوئیلان، مارتین (1388) **گزیده مقالات روایت**، ترجمه فتاح محمدی، تهران: انتشارات مینوی خرد.
- میلانی، عباس (1387) **تجدد و تجددستیزی در ایران**، تهران: انتشارات اختران.
- وولن، پیتر (1384) **نشانه‌ها و معنا در سینما**، ترجمه عبدالله تربیت و بهمن طاهری، ویراش دوم، چاپ چهارم، تهران: سروش (انتشارات صدا و سیما).
- هارلند، ریچارد (1388) **درآمدی تاریخی بر نظریه‌ی ادبیات**، گروه ترجمه شیراز، تهران: نشر چشمه.
- هاشمی‌مقدم، امیر (1387) «بازنمایی اسطوره عصر طلایی در سینمای تاریخی»، فصلنامه انجمن ایرانی مطالعات فرهنگی و ارتباطات، سال چهارم، شماره 12.
- Winter, Rainer (2004) Cultural studies, *a companion to qualitative research*, London: sage publications Ltd.