



The Action System of Kimiai's Cinema A Review of the Movie *The Deer and Crime*

Yekta Panahpour¹, Pakzad Yusefian^{*2}, Seyyed Ali Asghar Soltani³

Abstract

This study examines the acting system of *The Deer and Crime*, made by Kimiai. Although many scholars have considered narratives limited to stories, and believe that these are the texts of a virtual nature, texts that have their own actants, but the fictional nature of the movies that excite their audience are full of the actants who have the power to change the status of the stories from the balanced to unbalanced and vice versa. Every fictional character has physical, psychological, and social characteristics, and makes this character in the narrative context a dramatic character. In fact, the value of each narrative depends on its latent beauties, and the right structure can add to these beauties. So, understanding the narrative structure of the story characters are among the most important points in literary studies. Researchers try to explain the relationship between the fictional characters through the use of semantics. One of the efficient ways of explaining the relationship of the characters is “actantial model” developed by Greimas. We have compared the actants of *The Deer and Crime* using the “actantial

Received: 06/03/2020

Accepted: 19/07/2020

* Corresponding Author's E-mail:
yusefianp@gmail.com

1. PhD Candidate of General Linguistics, Department of English Language and Linguistics, Faculty of Literature and Humanities, Sistan and Baluchestan University, Zahedan, Iran.
<http://orcid.org/0000-0002-6253-1152>
2. Assistant Professor, Department of English Language and Linguistics, Faculty of Literature and Humanities, Sistan and Baluchestan University, Zahedan, Iran.
<http://orcid.org/0000-0001-9769-9783>
3. Associate Professor, Department of English Language, Faculty of Literature and Humanities, Bagher-al-Olum University, Qom, Iran.
<http://orcid.org/0000-0001-7574-7924>



model”. In these narratives, the word “actant” goes beyond the fictional character and ultimately, the heroes convey important social and moral messages to the viewer with their death. The nature of these movies are similar in illustrating the pattern of Kimiai’s thought before the 1979 Islamic Revolution and the movement of the society to achieve a transcendent status from the individual subject to the social subject.

Keywords: Narratology; *The Deer*; *Crime*; Greimas; actant.

Introduction

Kimiai's Cinema, in general, and the films *The Deer* and *Crime*, in particular, are a good platform for narrative studies. The characters are formed in an inseparable connection with their surroundings. Each has a personal history in some way, and they act in their own social contexts. To put it more clearly, each of the heroes of Kimiai's Cinema is a character, a person who engages in actions or reactions in relation to his or her indented surroundings.

While almost all of Kimiai's movies follow the principles and structures of a single narrative, a closer look at the narrative elements of this contemporary filmmaker's collection presents us with a kind of narrative rotation based on which we have made the basis for the present comparative study. A narrative turn, which, more than any other works, has been shown in *Crime*. The present study is based on the identification of this narrative rotation. A narrative turn the study of which will be of considerable importance for the narrative studies of cinema.

Research Question(s)

1. What is the analytical structure of the action system of *The Deer* (1974) (movie by Masoud Kimiai based on Gerimas Actional Model) like?



2. What is the analytical structure of the action system of *Crime* (2011) (movie by Masoud Kimiai based on Gerimas Actional Model) like?
3. What is the difference between the two movies' analytical structure of the action system according to Gerimas theory?

Literature Review

Tajik and Ghahreman (2013) point out that the individual social anarchism of Gheisar eventually finds the guerrilla image of *The Deer* in the society of the late 1970s. Kimiai fills the horizon of his ideal vision and justice with a romantic combination of sense, instinct, theory, and pragmatism (Tousi, 2007, p. 26). *The Deer* was apparently inspired by the Iranian society of time; a society that has a big gap between the rich and the poor. Kimiai's popular theme of forgetting and destroying old values represents his central concern. He seeks to awaken the people by bringing the hero consciousness and tries to achieve this awakening by restoring his dignity (Tajik and Ghahreman, 2013, p. 328). To be more precise, in *The Deer*, human relations have been excluded from the realm of life and have given way to alienation (Ghoukasian, 1985, p. 327).

Abazari et al. (2015) point out that with Gheisar, Iranian films entered a phase of revenge. This revenge was presented in various forms in the films that showed the Gheisar brigade. This article examines how the movies act after Gheisar. The approach of this article in reviewing these films is sociological. For the analysis of the films, a situation in the narrative has been assumed whose imbalance makes the formation of the narrative possible (Abazari et al., 2015, p. 127).

Methodology

The study borrows a descriptive method of analysis based on Greimas' Actional Model.

Results

The result of the study could be summarized in the following figures.

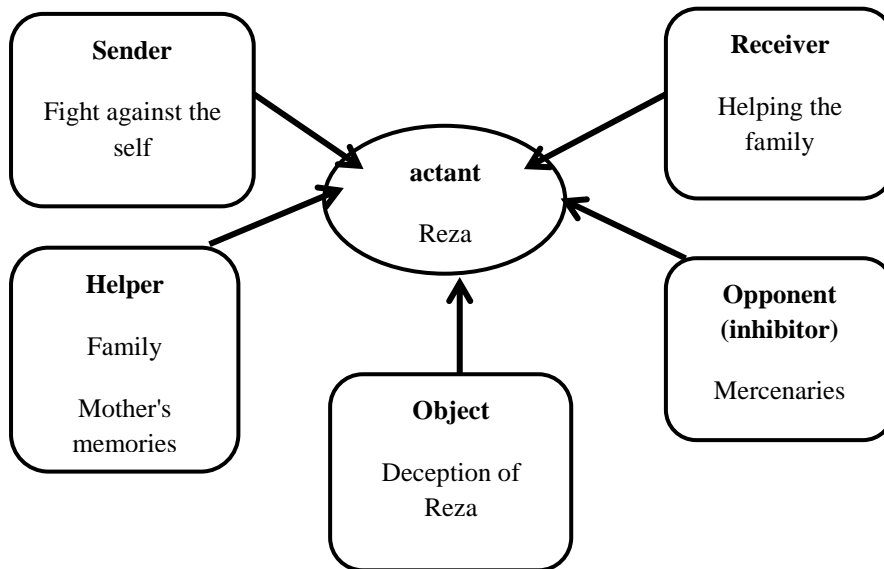


Figure 1. Analytical structure of the action system of *The Deer* (1974) by Kimiai based on Gerimas Theory

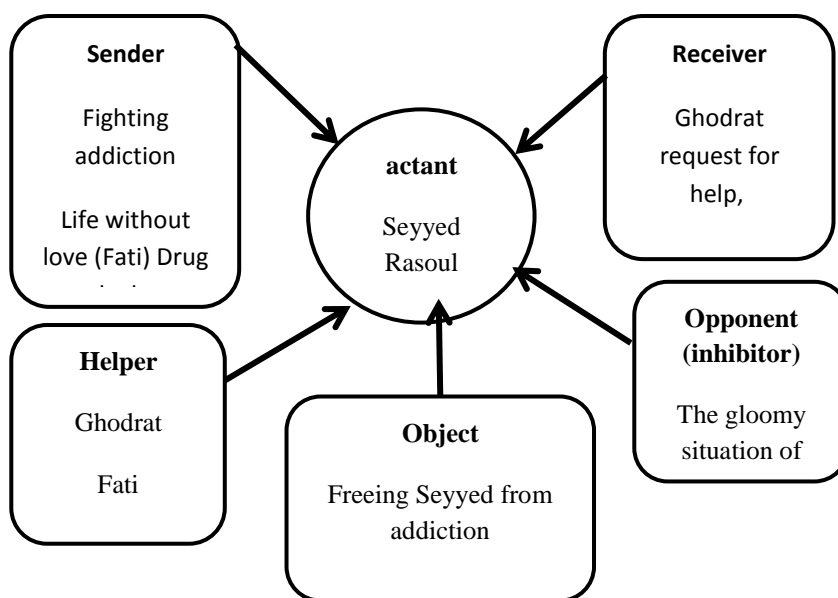


Figure 2. Analytical structure of the action system of *Crime* (2011) by Kimiai based on Gerimas Theory

Conclusion

We conclude the movement and mythical self-sacrifice of Reza Sarcheshmeh in *Crime*, despite the miserable condition of his family, a transition from individuality to community and a perfect sign of heroism. Comparing the heroes of *The Deer* to *Crime*, we realized that in spite of the strong resemblance of Reza's character to Seyyed, he is in a higher social status.

نظام کنشی در سینمای کیمیایی مروری بر فیلم گوزن‌ها و جرم

یکتا پناه‌پور^۱، پاکزاد یوسفیان*^۲، سید علی اصغر سلطانی^۳

(دریافت: ۱۳۹۸/۱۲/۱۶ پذیرش: ۱۳۹۹/۴/۲۹)

چکیده

چه رابطه‌ای میان متن، مؤلف و واقعیت زندگی روزمره وجود دارد؟ این رابطه چه نقش و چه درجه‌ای از اهمیت را در تفسیر متن به خود اختصاص می‌دهد؟ آیا می‌توانیم چنین رابطه‌ای را مبنایی برای حرکت از سمت متن به واقعیت‌های اجتماعی برساننده آن در نظر بگیریم؟ در مقاله حاضر، با مطالعه دو اثر متفاوت از مسعود کیمیایی، *گوزن‌ها* و *جرم*، به این پرسش‌ها پاسخ داده شده است. از آنجایی که هر دو اثر مؤلفی واحد دارند، مطالعه تطبیقی آن‌ها از یک طرف امکان پژوهش درباره رابطه احتمالی میان متن و واقعیت اجتماعی را فراهم می‌آورد و از طرف دیگر مبنای مناسبی برای بحث درباره نوعی چرخش روایی در فهم مؤلفی واحد از واقعیت اجتماعی را ایجاد می‌کند. از آنجایی که شناخت ساختار روایی و توصیف و تشریح شخصیت‌های داستان از مهم‌ترین سازوکارهای پژوهشی در پژوهش‌های ادبی است، مقاله پیش

۱. دانشجوی دکتری زبان‌شناسی همگانی، دانشگاه سیستان و بلوچستان، زاهدان، ایران.

<http://orcid.org/0000-0002-6253-1152>

۲. استادیار گروه زبان انگلیسی و زبان‌شناسی، دانشگاه سیستان و بلوچستان، زاهدان، ایران (نویسنده مسئول).

* yusefianp@gmail.com

<http://orcid.org/0000-0001-9769-9783>

۳. دانشیار گروه زبان انگلیسی، دانشگاه باقرالعلوم، قم، ایران.

<http://orcid.org/0000-0001-7574-7924>

رو با مطالعه و تحلیل شخصیت‌شناختی این دو اثر و دنبال کردن نتایج این تحلیل در ابعاد روایت‌شناسانه آثار مورد نظر، در جریان مطالعه‌ای تطبیقی نگاشته شده است. همچنین این مقاله، در مقام تحلیلی کیفی، بر «الگوی کنشگر» گرمس تمرکز یافته است. برمبنای یافته‌های پژوهش، اگرچه این دو اثر از لحاظ ساخت روایی مشابه‌اند، تجربه نوعی چرخش روایی در نحوه مواجهه با امر اجتماعی در شخصیت‌پردازی‌های آن‌ها به شکل معناداری با زمینه‌های اجتماعی متفاوتی که این آثار در آن‌ها شکل گرفته‌اند، ارتباط برقرار می‌کند.

واژه‌های کلیدی: روایت‌شناسی، گوزن‌ها، جرم، نظریه کنشی، کنشگر گرمس، مسعود کیمیایی.

۱. مقدمه

روایت هسته مرکزی و وجه تمایزبخش هر متن است. از این منظر، هر شکلی از مطالعه درباره متن باید به نحوی با مطالعه درباره روایت، در مقام هسته اصلی و حامل بنیادین معنای آن، سروکار داشته باشد. با عنایت به همین مسئله است که در مقاله حاضر، بحث درباره روایت و مسائل مربوط به آن از اهمیتی اساسی برخوردار است. اهمیت این بحث بیش از هر چیز دیگری در این مسئله نهفته است که پژوهش حاضر نوعی مطالعه تطبیقی است که بر پایه عناصر روایی متون^۱ مورد بررسی (فیلم گوزن‌ها و جرم از مسعود کیمیایی)، بنیان نهاده شده است. پژوهش پیش‌رو تحت تأثیر این مسئله اساسی در روایت‌شناسی که «طرح اساسی‌ترین مختصه روایت است و داستان‌های خوب باید آغاز، وسط و پایان داشته باشند و لذتی که از آن‌ها می‌بریم، به دلیل ضرباهنگ انتظام آن‌هاست» (کالر، ۱۳۸۲: ۱۱۳)، تا حد زیادی به واکاوی طرح کنش قهرمان و دیگر عناصر روایی قابل شناسایی در متن اختصاص دارد.

«یکی از زمینه‌های موفقیت ساختارگرایی، روایت‌شناسی یا مطالعه روایت بوده است. روایت‌ها را دیگر محدود به جنبه‌های خاص فرهنگی و در نتیجه 'شفاف' نمی‌دانند، بلکه آن‌ها جنبه‌های اساسی از زندگی انسان هستند» (گرین و لیبهان، ۱۳۸۳: ۱۱۰). مطالعه نظری روایت یا دستور زبان روایت را «روایت‌شناسی» می‌گویند.

به احتمال بسیار، تروتان تودوروف نخستین کسی است که در کتاب دستور زبان دکامرون واژه روایت‌شناسی را به‌عنوان علم مطالعه داستان به‌کار برد. مقصود او از واژه روایت عام‌تر از داستان و رمان است و انواع روایت را از اسطوره و رؤیا گرفته تا تصویر، نمایش و فیلم شامل می‌شود. روایت‌شناسی علم نسبتاً نوین‌یادی است که به بررسی ساختارهای مختلف روایت، مانند راوی، طرح، شخصیت و غیره می‌پردازد (مشتاق‌مهر و کریمی، ۱۳۸۷: ۱۳۹).

ساختار کلی روایت‌شناسی را براساس تعریف اخوت می‌توان با توجه به چهار عامل زیر تعریف کرد:

۱. روایت از قبل دارای طرح و برنامه‌ای است و طبق آن طرح ساخته می‌شود.
 ۲. در روایت‌ها، به‌خصوص روایت‌های داستانی، عناصری هست که به‌نظر تکراری می‌رسد و ما در قصه‌ها و یا داستان‌های دیگر هم آن‌ها را دیده‌ام.
 ۳. هر روایت سیر مشخصی دارد: از جایی شروع می‌شود، میانه‌ای دارد و به جایی ختم می‌شود.
 ۴. هر روایت یک راوی یا قصه‌گو دارد (۱۳۹۴: ۱۲).
- موارد یادشده ویژگی‌های بنیادین روایت است که می‌توان به آن‌ها سازه‌هایی همچون شخصیت، کنش، نظم روایی، صحنه و گفت‌وگو، فضاسازی و زبان نیز افزود (مشتاق‌مهر و کریمی، ۱۳۸۷: ۱۳۹؛ رک. شیبانی‌فر و اکبری، ۱۳۸۹).

به اعتقاد بارتس^۲ (1977)، روایت شامل متونی است که شخصیت، حادثه و کنش شخصیت‌های داستان را دارد که به صورت نظم یا نثر، شفاهی یا مکتوب از گذشته تا کنون عرضه شده است. بنابراین «روایت با تاریخ بشر آغاز می‌شود و در هیچ‌جا ملت بی‌روایتی وجود نداشته است» (به نقل از مشهدی و ثواب، ۱۳۹۳: ۸۴). گِرمس روایت را محدود به قصه و داستان می‌داند و معتقد است که این‌ها متونی هستند که ماهیت مجازی دارند؛ متونی که کنشگری — شخصیت داستان — مخصوص خود دارند؛ کنشگرانی که دست به کنش می‌زنند و بدین‌گونه شخصیت آن‌ها شکل می‌گیرد (اخوت، ۱۳۹۲: ۹). هدف نهایی روایت‌شناسی کشف الگوی جامع روایت است که تمامی روش‌های ممکن روایت داستان‌ها را دربر می‌گیرد. در واقع همین روش‌ها هستند که تولید معنا را میسر می‌کنند (مشهدی و ثواب، ۱۳۹۳: ۸۴). بی‌شک نمی‌توان هر داستانی را به اثری نمایشی تبدیل کرد؛ زیرا برای نمایشی کردن هر داستانی به عناصر نمایشی نیاز است. یکی از این عناصر، شخصیت و شخصیت‌پردازی است. بخش مهمی از متون نمایشی برگرفته از متون داستانی است و نمایش‌نامه‌نویسان با اقتباس از داستان‌ها اثری نمایشی خلق می‌کنند؛ ولی هر شخصیت داستانی قابلیت تبدیل به شخصیتی نمایشی را ندارد. هر شخصیت داستانی ویژگی‌های فیزیکی، روانی و اجتماعی دارد و آنچه موجب می‌شود این شخصیت در متن نمایش‌نامه به شخصیتی نمایشی تبدیل شود، هم‌راستایی همه ویژگی‌های او برای کنش‌مند شدنش است، تا او دست به عمل دراماتیک بزند (نیکوبخت و زیورعالم، ۱۳۹۲: ۵۳۰). شخصیت در کنار دیالوگ و کنش، یکی از ارکان اصلی دنیای درام است (پروانه، ۱۳۹۰: ۱۲۳).

با توجه به آنچه بیان شد، سینمای کیمیایی به‌طور عام و فیلم‌های گوزن‌ها و جرم به‌طور خاص، بستر مناسبی برای مطالعات روایت‌شناسانه به حساب می‌آید. در سینمای

او، شخصیت‌ها در پیوندی ناگسستنی با محیط‌های پیرامونی خودشان شکل می‌گیرند. هرکدام به‌نحوی از تاریخی شخصی برخوردارند و در بافت‌های اجتماعی‌شان دست به کنش می‌زنند. به بیان روشن‌تر، هرکدام از قهرمان‌های سینمای کیمیایی یک شخصیت است؛ شخصی که در پیوند با محیط پیرامون و محدوده خود به کنش یا واکنش‌هایی دست می‌زند.

در فیلم *گوزن‌ها*، منطق کنش‌های قهرمان داستان و رابطه او با محیط اجتماعی خود، منطق روایی داستان را مشخص می‌کند. برای اینکه منطق روایی داستان به‌شکل معناداری پیش برود، سید ابتدا باید بتواند به گوش عامل ظلم در زندگی فردی خود سیلی بزند (سیلی زدن بر گوش عباس که مزاحم ناموشش است) تا روند این دگردیسی در شخصیت هویت‌باخته سید آغاز درست داشته باشد، سپس این عمل‌گرایی کمال‌گرا در یک جامعه کوچک (مقابله با صاحب‌خانه ظالم و مستبد) ادامه می‌یابد که قتل هروئین فروش و درنهایت ایستادن در برابر پلیس حکومتی را به‌همراه دارد که می‌تواند عامل اصلی تمام بی‌عدالتی‌ها در زندگی فردی و اجتماعی آدم‌های فیلم قلمداد شود.

درحالی که تقریباً همه آثار کیمیایی از اصول و ساختار روایی واحدی تبعیت می‌کنند، مطالعه دقیق‌تر درباره عناصر روایی مجموعه آثار این فیلم‌ساز معاصر، ما را با گونه‌ای چرخش روایی روبه‌رو می‌کند که ما آن را به مبنایی برای مطالعه تطبیقی حاضر تبدیل کرده‌ایم. این چرخش روایی بیش از هر اثر دیگری، خودش را در جرم نشان داده است؛ اگرچه این فیلم داستان واکنش تمام‌عیار فردی در رسیدن به فاعل اجتماعی است. قهرمان اصلی فیلم، رضا سرچشمه، با بازی درخشان پولاد کیمیایی بازنمای تمام‌وکمال یک فاعل اجتماعی است که برخلاف سید در *گوزن‌ها*، از بطن مسائل سیاسی بیرون آمده است. پژوهش حاضر براساس شناسایی این چرخش روایی صورت

گرفته است؛ چرخشی روایی که تحقیق در آن اهمیت بسیاری برای مطالعات روایت‌شناسانه درباره سینما خواهد داشت.

کیمیایی از چهره‌های برجسته سینمای ایران به‌شمار می‌رود. بسیاری از صاحب‌نظران وی را کارگردانی مؤلف و مؤثر دانسته‌اند که در شکل‌گیری بدنه اصلی سینما در ایران نقشی محوری داشته است. او با ساخت فیلم *قیصر* در سال ۱۳۴۸ دو قطب هنری و تجاری سینما را به هم پیوند داد و همراه با ناصر تقوایی، بهرام بیضایی، داریوش مهرجویی، هژیر داریوش و تعدادی دیگر از فیلم‌سازان هم‌نسل خود، از آغازگران دوره‌ای بود که موج نو در سینمای ایران خوانده می‌شود. اغلب آثار کیمیایی در ژانر اجتماعی - سیاسی است (همان، ۱۲۷).

او علاوه بر فعالیت‌های سینمایی، نوشتن رمان و شعر را نیز تجربه کرده است. بارزترین توانایی کیمیایی در فیلم‌نامه‌هایش دیالوگ‌ها و مونولوگ‌های خاص اوست. کیمیایی زبان عامیانه (کوچه و بازار) را به‌خوبی می‌شناسد و در ایجاد ضرباهنگ مناسب برای ادای آن‌ها مهارت زیادی دارد (هم‌آیی قلم و دوربین، ۱۳۹۷).

گوزن‌ها که به‌زعم بسیاری سیاسی‌ترین فیلم کیمیایی است، در سال ۱۳۵۳ ساخته شد. این فیلم دو تیپ مختلف از قهرمان را در کنار هم قرار می‌دهد که در نهایت مکمل شخصیت هم می‌شوند. فیلم *جرم* در سال ۱۳۸۹ برای کیمیایی اولین جایزه سینمایی از جشنواره فیلم فجر را به‌ارمغان آورد. به‌طور کلی پیام قهرمان‌های کیمیایی در چند دیالوگ منحصربه‌فرد در فیلم بیان می‌شود که آرمان‌های مؤلف را دربر دارند.

۱-۱. پیشینه تحقیق

تاجیک و قهرمان (۱۳۹۶) اشاره می‌کنند که آنارشيسم فردی - اجتماعی فیلم *قیصر* در نهایت در جامعه عنان‌گسیخته اواخر دههٔ چهل و اوایل دههٔ پنجاه، شمایل چریکی

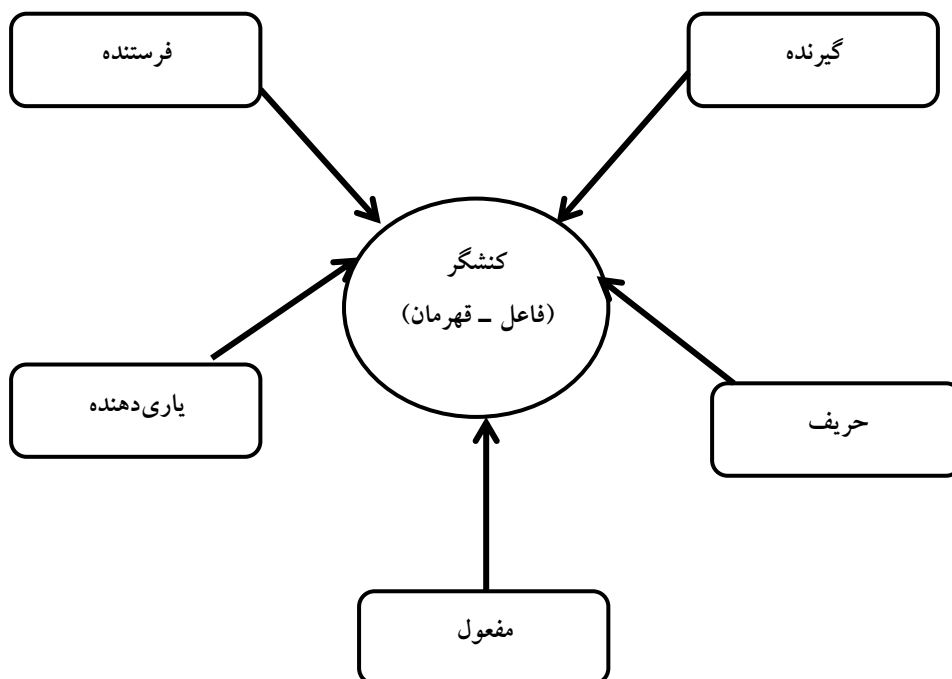
فیلم‌گوزن‌ها را پیدا می‌کند. در گوزن‌ها، فیلم‌ساز افق دید آرمانی و عدالت‌خواهانه‌اش را با ترکیب عاشقانه‌ای از حس، غریزه، تئوری و عمل‌گرایی پُر می‌کند (طوسی، ۱۳۸۶: ۴۶). آشکارا گوزن‌ها با الهام از جامعه آن روز ایران ساخته شده است؛ جامعه‌ای که هم معتاد دارد، هم گروه‌های مختلف چریکی از آن زاییده شده و هم در آن میان، بین دو قشر فقیر و غنی فاصله‌ای بزرگ است. در این فیلم، موضوع محبوب فیلم‌ساز، یعنی فراموش شدن و از بین رفتن ارزش‌های قدیم، معرف نگرانی محوری اوست. شکل‌دهنده و ممکن‌کننده اصلی این زندگی (آنچه کردارهای گفتمانی و غیرگفتمانی را پیوند می‌دهد)، جوان‌مردی‌ای است که بر اثر اعتیاد ضایع شده و کیمیایی گویی مسیحایی است که در هیئت «قدرت» آمده است تا این جوان‌مردی را زنده کند. فیلم‌ساز با به‌هوش آوردن سید، در پی هشیار کردن مردم است و می‌کوشد این بیداری را با نوعی اعاده حیثیت به گذشته به‌دست آورد (تاجیک و قهرمان، ۱۳۹۶: ۳۲۸). به بیان دقیق‌تر، در نظام حاکم که قلمروی حق‌گشی‌ها و نامردمی‌هاست، روابط انسانی از پهنه زندگی طرد شده و جای خود را به بیگانگی داده است. از این رو نطفه دوستی سید و قدرت در گذشته‌ها بسته شده و به همین دلیل هم تا امروز زنده و بارور است. دوستی قدرت با سید زمانی شکل گرفته است که هر دو جوان بودند و هنوز با جایگاه قدرت و مقررات و وظایف اجتماعی آشنا نبودند. بنابراین، این دوستی درعین حال، تداعیگر آن رهایی گذشته و سپری‌شده نیز هست و هدف فعلی آن احیای همان رهایی در شرایط گرفتار کنونی است. از این رو رهایی همه‌جا با تصاویر گذشته آن تداعی می‌شود؛ زیرا در زمان حال فعلیت ندارد (قوکاسیان، ۱۳۷۸).

به‌گفته اباذری و پاپلی‌یزدی (۱۳۹۳)، با اکران فیلم قیصر در سال ۱۳۴۸، فیلم‌های جاهلی وارد فاز انتقام‌جویانه شد. این انتقام‌جویی در فیلم‌هایی که امتداد تیپ قیصر^۳ را

به‌نمایش گذاشتند، به‌انحای مختلف طرح شد. در مقاله مذکور، با بررسی فیلم‌های رضاموتوری، گوزن‌ها و کندو، چگونگی کنش انتقام‌جویانه مابعدقیصری بررسی شده است. رویکرد این مقاله در بررسی این فیلم‌ها خوانش جامعه‌شناختی درون‌متنی است؛ خوانشی که لات را در نسبت با جهان اجتماعی مکمل‌کننده او در داخل خود فیلم واکاوی کرده است. برای تحلیل فیلم‌ها، وضعیتی با عنوان وضعیت تعادلی در روایت فرض شده است؛ وضعیتی که عدم تعادل آن، شکل‌گیری روایت را امکان‌پذیر می‌کند. این بررسی نشان می‌دهد که در فیلم‌های مذکور با فرایندی روبه‌رویم که هم‌زمان هم معرف رادیکال شدن لات و هم ناخودآگاه شدن اوست. این دو وجه در نهایت منتج به ضدیت تام با کل مظاهر جهان مدرن می‌شود (اباذری و پاپلی‌یزدی، ۱۳۹۳: ۱۲۷).

۲. مبانی نظری

روایت با ظهور کنشگران در ساختار طرح اولیه داستان شکل می‌گیرد. این کنشگرها که دوبه‌دو با هم در تقابل‌اند، چنین معرفی می‌شوند: فرستنده پیام/ گیرنده، قهرمان (فاعل)/ موضوع (هدف)، یاری‌دهنده/ مخالف (رقیب). «به‌نظر گرماس، نقش‌های کنشی شش‌گانه و روابط ثابت بین آن‌ها چارچوب اصلی تمامی روایت‌ها را تشکیل می‌دهند. در حالت واقعی، این خواننده است که برای مثال مشخص می‌کند یک شخصیت خاص نقش یاری‌رسان دارد و یا ضدقهرمان» (برتنس، ۱۳۹۵: ۸۶). در الگوی کنشی گرمس، تأثیر زبان‌شناسی بر روایت قابل رؤیت است؛ برای مثال «رابطه میان فاعل و هدف (موضوع شناسایی) به رابطه میان فاعل و مفعول بی‌واسطه شباهت دارد. همچنین رابطه فرستنده و گیرنده به رابطه میان فاعل و مفعول باواسطه شبیه است» (مشهدی و ثواب، ۱۳۹۳: ۸۷؛ رک. دهقان، ۱۳۹۰؛ شمیسا، ۱۳۸۳). در شکل ۱، مدل کنشگر از منظر آستین (۲۰۰۷) ترسیم شده است.



شکل ۱. الگوی کنشی گرِمس

(آستین، ۲۰۰۷ به نقل از روحانی و شوبکلایی، ۱۳۹۱)

قهرمان نه کارگزار، بلکه کارپذیر است. کنش‌ها اساساً نوعی واکنش است. نقش‌های جالب در داستان آن‌هایی‌اند که با گزاره‌پردازی شکل می‌گیرند؛ نقش‌های فعال پیمانکار، داور و به‌ویژه آزمونگر. از همین رو قهرمان باید خصایص فیزیکی و روانی نابی داشته باشد. گرِمس نقش‌های داستانی دارای فردیت را کنشگر می‌نامد که به عبارت دیگر، همان شخصیت است. کنشگر از منظر گرِمس عهده‌دار عملکردی نحوی است تا ایفای نقش؛ یعنی کنشگر فاعل است (ایوتادیه، ۱۳۷۸). اگر قهرمان نتواند از شگردهای خواستن، دانستن و توانستن بهره‌ کافی بگیرد، در جست‌وجوی خود ناکام خواهد ماند.

«فقدان یکی از این شگردها منجر به عدم توانایی، لاقیدی یا بی‌اطلاعی می‌شود» (ژان میشل، ۱۳۸۳). پس برای شخصیت‌پردازی، براساس کنش‌مندی، معیارهایی همچون نام، مرتبه اجتماعی یا ویژگی جسمانی را باید در نظر گرفت تا به شخصیت هویت بخشد (رک. دُرپر و یاحقی، ۱۳۸۹؛ کاسی، ۱۳۸۷). در انسان، نام مشخصه هر فرد است و نخستین عاملی است که تشخیص او را سهولت می‌بخشد. شخصیت در متنی ادبی اطلاعات را منتقل می‌کند و اسم در حکم سرآمد همه دال‌هاست. اسم خاص بار معنایی متنی، اجتماعی و نمادین دارد. نویسنده در نوشته خود سعی می‌کند درباره هویت شخصیت‌هایش توضیحاتی دهد یا زندگی‌نامه‌ای از آن‌ها بیان کند. استفاده از مرتبه‌های اجتماعی موجب تمایز شخصیت‌ها و تفاوت‌های اجتماعی سبب کشمکش نمایشی می‌شود (پروانه، ۱۳۹۰). ویژگی‌های جسمانی شخصیت‌ها را متمایز می‌کند و امکان شناسایی آن‌ها را فراهم می‌آورد. ظاهر شخصیت‌ها گاهی با خود نشانه‌هایی مربوط به لباس دارد که دارای ارزشی نمادین است. نویسنده مجموعه‌ای از عوامل را به این نشانه‌های خارجی می‌افزاید تا خلق و خو، معایب و محاسن اشخاص داستان را آشکار کند و خصوصیات این ویژگی‌های روان‌شناسانه و اخلاقی را از پیش با خصوصیات شخصیت همسان می‌پندارد. حال اگر شخصیت‌ها پیچیدگی زیادی داشته باشند، از رفتارشان می‌توان اخلاقشان را تشخیص داد (نیکوبخت و زیورعالم، ۱۳۹۲: ۵۳۳). وقتی ساختارگرایان اصول خود را برپایه زبان‌شناسی مطرح می‌کردند، باعث شد روایت نیز که در کنار زبان یکی از مهم‌ترین حوزه‌های نظریه ادبی مدرن است، «شیوه‌ای برای ترکیب واحدهای زبان و ایجاد ساختارهای بزرگ‌تر گردد» (وبستر، ۱۳۸۲: ۸۰). با توجه به اینکه نخستین تقسیم نحوی واحد جمله، نهاد و گزاره است، ولادیمیر پراپ با دنبال کردن این قیاس میان ساخت جمله و روایت، نظریه خود را درباره افسانه‌های جن و

پری روسی تدوین کرد. اگر «نهاد» یک جمله را با شخصیت‌های بارز (قهرمان، تبهکار و...) و «گزاره» را با اعمال بارز در این قبیل افسانه‌ها مقایسه کنیم، می‌توانیم رهیافت پراپ را درک کنیم (سلدن و ویدوسون، ۱۳۸۴: ۱۴۱). در این راستا، آلژیرداس ژولین گِرمس لیتوانیایی که از ساختارگرایان به‌شمار می‌رفت، با انتشار کتاب خود *معناشناسی ساختاری* (۱۹۶۶) به‌عنوان مشهورترین نظریه‌پرداز معناشناسی روایت شناخته شد. او از دامنه محدود مطالعات پراپ (حکایت‌های عامیانه) فراتر رفت و تلاش کرد که به قاعده کلی برای تمام ژانرها و در یک کلام، دستور کلی زبان روایت دست یابد.

آنچه برای گرماس حائز اهمیت است، دستور زیربنایی و سازنده روایت‌هاست، نه متن‌های منفرد. یک زنجیره روایی از طریق دو کنشگر که ارتباط آن‌ها کنش‌هایی اساسی را پدید می‌آورد، به تقابل‌های دوگانه اجازه حضور می‌دهد. علاوه بر این، گرماس اعتقاد دارد که دستور روایت نیز مانند دستور زبان محدود است (گرین و لیبهان، ۱۳۸۳: ۱۱۰).

بنابراین به‌باور او، «همان‌طور که برای شناخت معنای یک جمله باید معنای واژگان و قاعده‌های دستوری و نحوی را دانست، برای شناخت معنای یک متن نیز باید معنای پی‌رفت‌ها و قاعده‌های دستور داستان را بدانیم» (احمدی، ۱۳۷۲: ۱۶۲). در نتیجه به‌جای نقش‌های ویژه پراپ، از مفهوم پی‌رفت و زنجیره‌های نحوی روایی در ساختار طرح استفاده کرد.

او درصدد ارائه فهرست جهانی ساختارهای نحوی بر نمی‌آید، بلکه به همین بسنده می‌کند که بگوید سه نوع زنجیره مجزا را در روایت‌های عامیانه‌ای که پراپ و خود او پژوهیده‌اند، یافته‌است که عبارت‌اند از: ۱. زنجیره اجرایی (آزمون‌ها و مبارزه‌ها)؛ ۲. زنجیره میثاقی (بستن و شکستن پیمان‌ها)؛ ۳. زنجیره انفصالی (رفتن‌ها و بازگشتن‌ها) (اسکولز، ۱۳۷۹: ۱۵۴).

این سه مرحله که زنجیره‌های علت و معلولی‌اند، فقط ممکن هستند نه ضروری. اگر این سه مرحله را رو به عقب بخوانیم، زنجیره‌های منطقی را می‌سازند: رسیدن به هدف نشانه پیروزی است و این خود دال بر رویارویی است (رک. والاس، ۱۳۸۶: ۹۳).

۳. بحث و بررسی

۱-۳. تحلیل نظام کنشی آثار

براساس آنچه پیش‌تر با توجه به نظریه گِرمس بیان کردیم، دو فیلم برجسته کیمیایی با عنوان *گوزن‌ها* و *جرم* را که پیش و پس از انقلاب اسلامی ایران ساخته شده‌اند و دارای حرکت اجتماعی و سیاسی کم‌وبیش همسان هستند، از نظر کنش‌های اساسی قهرمان‌ها بررسی می‌کنیم. ابتدا فیلم *گوزن‌ها* (۱۳۵۳) را تحلیل می‌کنیم.

۱-۱-۳. نظام کنشی فیلم *گوزن‌ها*

گوزن‌ها از آن دسته فیلم‌هایی است که در سینمای ایران به الگو تبدیل شده است. این فیلم روایتی تیره‌وتار از اوضاع اقتصادی و اجتماعی ایرانِ اواخر دوره پهلوی است که به‌ندرت می‌توان کورسوی امیدی در آن یافت. تمام پرسوناژهای فیلم یا خود در فقر و بدبختی دست‌وپا می‌زنند، یا مسبب این اوضاع‌اند، یا به هر صورت نقشی در آن دارند. فیلم با ورود قدرت (فرامرز قریبیان) که زخمی و بی‌خانومان است و به‌دنبال بهترین دوست دوران دبیرستانش می‌گردد، آغاز می‌شود. او سید رسول (بهروز وثوقی) را که در تئاتری کوچک به کارهای جانبی می‌پردازد، می‌یابد. اما دوست گرمابه و گلستانِ قدیمی‌اش دیگر مانند گذشته نیست. هروئین می‌کشد و به‌قدری تحلیل رفته که قدرت با دیدنش خود را می‌بازد. از او درخواست کمک می‌کند تا جایی برای ماندن برایش پیدا کند. سید با اینکه رمق از وجودش رخت بر بسته، هنوز مردانگی و معرفت گذشته را دارد و به دوستش یاری می‌رساند و او را به خانه خود در جنوب شهر می‌برد که در

حیاط آن چند خانواده دیگر نیز زندگی می‌کنند. آن دو از گذشته و آنچه بر سرشان آمده است، می‌گویند. در این اثنا می‌فهمیم سید با زنی به نام فاطی (با بازی نصرت پرتوی) که بازیگر تئاترهای عامه‌پسند است، زندگی می‌کند. با اینکه داستان با قدرت آغاز می‌شود و به نظر می‌رسد که او شخصیت اصلی ماجراست، با آمدن سید توجه و تمرکز بیش از همه معطوف به او می‌شود. سید همه چیزش را به هروئین باخته، حتی زنی که زمانی او را دوست داشته است، مانند یک خواهر کنار او مانده است. دوستی با دیدن اوضاع نابسامان رفیق قدیمی‌اش با حرف‌های خود سعی دارد او را به خود بیدار کردن وادارد.

گوزن‌ها تجربه موفق کیمیایی در قصه‌گویی به صورت موازی است. دو شخصیت اصلی در عین اینکه دو داستان جداگانه دارند — سید درگیر اعتیاد و فروپاشی روابط زناشویی و زندگی خصوصی و قدرت جوان فعال سیاسی — به وسیله موضوع رفاقت به هم مرتبط می‌شوند تا علی‌رغم مسیرهای متفاوتی که در پیش دارند، مقصدشان به سوی یک کنش اجتماعی یکی شود. وقایع انتخاب شده در داستان، هم رفاقت و هم تحول اجتماعی، واقعی و دارای اصالت هستند. کیمیایی از همان ابتدا با پرداخت‌های قوی قهرمان را شکل می‌دهد و به حرکت درمی‌آورد؛ هم در شخصیت‌پردازی و تعیین منش قهرمانی و هم در طراحی موقعیت شخصیت‌ها؛ به گونه‌ای که *گوزن‌ها* مجموعه‌ای از معیارهای قهرمانی در سینمای کیمیایی است. بر این اساس و با توجه به الگوی کنشی گرمس که در شکل ۱ ترسیم شد، می‌توان ماهیت کنشگران این اثر را براساس مدل زیر ترسیم کرد:

کنشگر (فاعل - قهرمان): سید رسول

گیرنده: درخواست کمک قدرت، درخواست کمک متقابل سید رسول برای بهبود

وضعیت زندگی؛

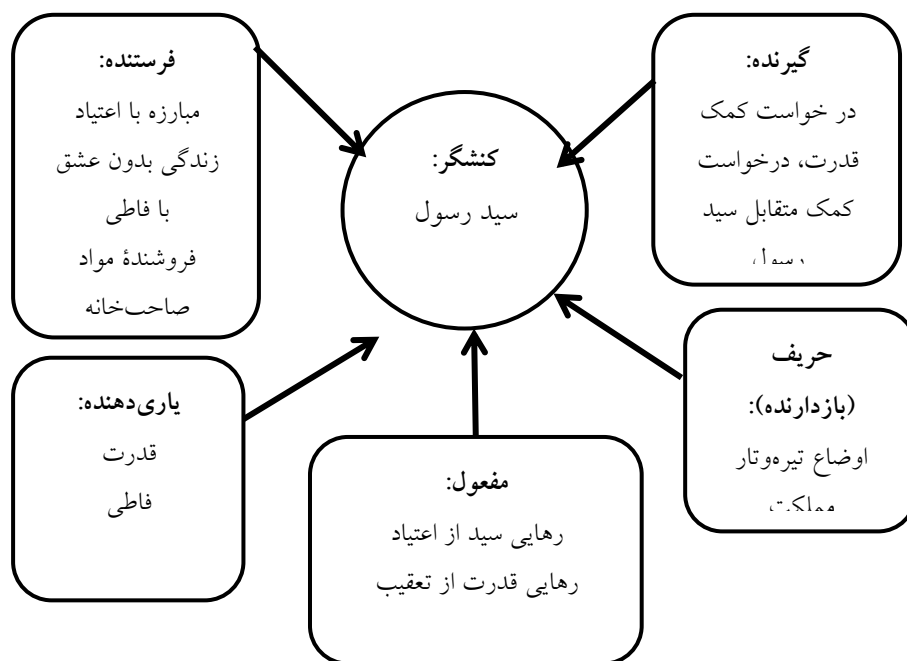
فرستنده: مبارزه با اعتیاد، زندگی بدون عشق با فاطمی، فروشنده بی‌رحم مواد مخدر، صاحب‌خانه؛

حریف (بازدارنده): اوضاع تیره‌وتار مملکت در اواخر حکومت پهلوی؛

مفعول: نجات و رهایی از اعتیاد؛

یاری‌دهنده: قدرت، فاطمی، اراده و شخصیت درونی سید رسول.

با توجه به موارد یادشده، شکل ۲ مطابق الگوی گِرمس ترسیم شد.



شکل ۲. ساختار تحلیلی نظام کنشی فیلم گوزنها براساس نظریه گِرمس

۳-۱-۲. نظام کنشی فیلم جرم

از آنجا که پیش‌تر قرار بوده داستان فیلم جرم در دهه نود روایت شود ولی به‌علت دریافت نکردن مجوز به دهه پنجاه منتقل شده است، زمان داستان به دوران قبل از انقلاب برگشته است تا دست کیمیایی در خلق شخصیت رضا بازتر باشد و بتواند قهرمان خویش را طراحی کند؛ به همین دلیل فیلم‌نامه از نظر دیالوگ‌نویسی و شخصیت‌پردازی تغییر کرده است. در داستان فیلم، قاسم خان از توده‌ای‌هایی است که غالباً مهاجرت کرده‌اند، اما مزدوران وطن‌فروشان هنوز باقی مانده و دست از سرمایه نفت برنداشته‌اند. جرم اصلی رضا سرچشمه فریب‌خوردگی است که دست تقدیر او را در این منجلاب فروبرده است. رضا سرچشمه معنای رفاقت را می‌فهمد و به همین دلیل برای ناصر، رفیق خود، از خودگذشتگی می‌کند. شخصیت رضا سرچشمه در مرکزیت قصه قرار دارد. او به‌خاطر گشتن یک شخصیت سیاسی به زندان محکوم شده است. پس از تحمل حبس، از زندان آزاد می‌شود و برای گشتن یک کارشناس نفتی به جنوب می‌رود. اما رویارویی با این کارشناس، تصویری واقعی از شرایط اجتماع پیرامونش را مقابل دیدگانش به‌نمایش می‌گذارد و همه‌چیز به‌گونه‌ای متفاوت تغییر می‌کند. بر این اساس و با توجه به الگوی کنشی گِرمس می‌توان ماهیت کنشگران این اثر را مطابق شکل ۳ و تعاریف زیر ترسیم کرد:

کنشگر (فاعل - قهرمان): رضا سرچشمه؛

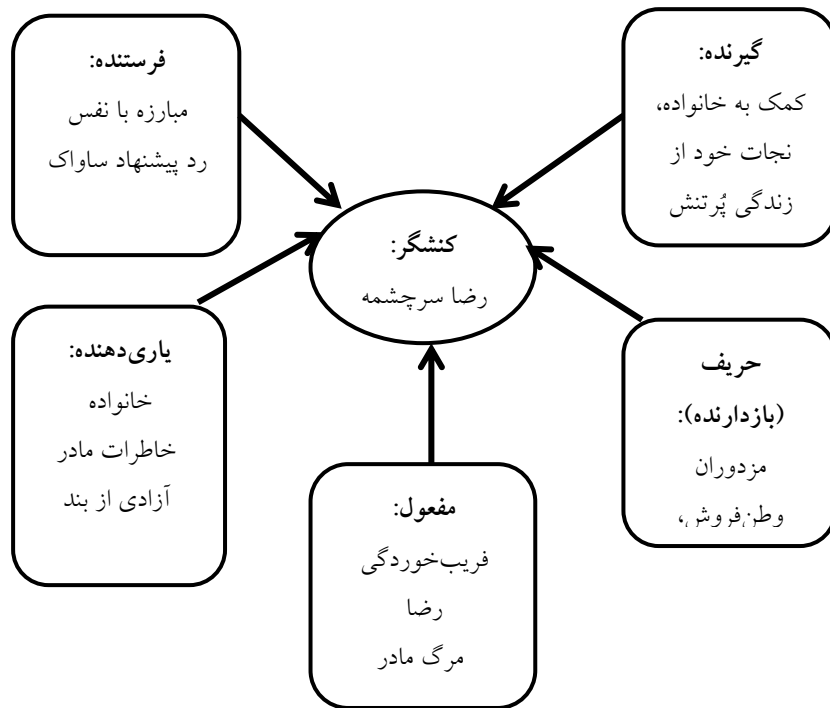
گیرنده: کمک به خانواده، نجات خود از زندگی پُرتنش؛

فرستنده: مبارزه با نفس، رد پیشنهاد ساواک؛

حریف (بازدارنده): مزدوران وطن‌فروش، حزب توده؛

مفعول: فریب‌خوردگی رضا سرچشمه، مرگ مادر، پول کثیف؛

یاری‌دهنده: خانواده، خاطرات مادر، آزادی از بند.



شکل ۳. ساختار تحلیلی نظام کنشی فیلم جرم

۲-۳. مقایسه نظام کنشی دو اثر گوزن‌ها و جرم

کیمیایی از معدود فیلم‌سازی است که در خط‌مشی داستانی مستقل عمل کرده و با محوریت امور اجتماعی و گفتمان مردم فیلم ساخته است؛ هرچند دیدگاه‌های مختلف درباره نگاه سیاسی و اجتماعی کیمیایی باعث شد در روند ساخت یا اکران فیلم‌های این هنرمند تغییراتی به وجود آید. برای مثال - و به نقل از کیمیایی - در سومین جشنواره جهانی فیلم تهران، به دستور ساواک، انتهای فیلم *گوزن‌ها* کاملاً تغییر کرد و سپس به نمایش عمومی درآمد؛ اما پس از انقلاب، نسخه اصلی جایگزین آن شد. همچنین در سال ۱۳۶۱، فیلم *خط قرمز* به دلایلی، پس از اکران در جشنواره فیلم فجر

توقیف شد و دیگر به اکران عمومی درنیامد. با بررسی ساختار روایت‌شناسی و کنشگرهای دو فیلم‌گوزن‌ها و جرم، تحلیل زیر قابل استنباط است:

۱. الگوی کنشی گرمس که تحت تأثیر پراپ نظریه روایت‌شناسی خود را مطرح کرده است، تقریباً در همه دیالوگ‌های ماندگار هر دو فیلم مشاهده می‌شود و این نشان از میزان انعطاف‌پذیری الگوی کارگردان و تمرکز بر ساختارگرا بودن اوست.

۲. الگوی روایت‌شناسی داستان‌گوزن‌ها با جرم مطابقت چشمگیری دارد که این ویژگی را به دلیل اصول موجود در سینمای کیمیایی، می‌توان به بسیاری از داستان‌های اجتماعی دیگر او مانند آخرین ساخته ایشان، یعنی خون شد، تعمیم داد.

۳. در فیلم‌گوزن‌ها، در ابتدا تغییر وضعیت‌ها براساس تقابل‌های دوگانه بررسی شد؛ به این ترتیب که وضعیت متعادل آغازین (زندگی سید) با ظهور عشق و اعمال نیروهای مخالف و بازدارنده، به وضعیتی نامتعادل (اعتیاد و ظهور قدرت) مبدل می‌شود، تا اینکه این وضعیت با تأثیر نیروهای اثرگذار، سیر صعودی خود را به سوی تعادل پایانی، با گذشته شدن قدرت و سید، به پایان می‌رساند. اما در فیلم جرم، با تغییر وضعیت اجتماعی و زندگی رضا و وضعیتی نامتعادل آغازین (تفکر انتقام رضا) و با ظهور عشق و اعمال عوامل بازدارنده، به وضعیتی نامتعادل (عاشقی و انتقام) تبدیل می‌شود، تا اینکه با گذشته شدن رضا و فنا شدن، به نوعی راهی را به جامعه نشان می‌دهد.

۴. براساس الگوی کنشی گرمس، فیلم‌گوزن‌ها هفت کنشگر «مرد و زن تنها»، «دشمن»، «خیانت»، «اعتراض»، «ناموس»، «غیرت» و «انتقام» را به عنوان الگویی کلی معرفی کرده که در هر روایت می‌توان کنشگرانی را جایگزین آنها کرد. در روایت سید و قدرت، می‌توان روایت را با دو بخش مرتبط اما با دو الگوی کنشی متفاوت بررسی

کرد که در هر الگوی کنشی، کنشگران دارای نقش‌های متفاوتی هستند؛ هرچند در هر دو الگو نقشی را برعهده دارند.

۵. نکته قابل توجه در بررسی الگوی کنشی روایت این فیلم‌ها، چندبخشی بودن آنهاست که از برخی جهات با دیگر الگوهای کنشی گرمس در دو داستان شباهت بسیاری دارد؛ به این صورت که الگوی کنشی روایت آغازین داستان گوزن‌ها که سید فاعل آن است و برای رسیدن به هدف خود، یعنی فاطمی، تقلا می‌کند، الگوی کاملی است با هفت کنشگر. اما در بخش دوم روایت فیلم گوزن‌ها، یعنی زمانی که قدرت وارد عرصه فیلم می‌شود، روایت جدیدی آغاز می‌گردد که برخلاف الگوی کنشی روایت‌های دیگر، دو کنشگر فاعل (شناسنده موضوع) وجود دارد که در پی هدف (آزادی و رهایی) هستند. همچنین فرستنده و گیرنده یک کنشگر هستند (قدرت به دنبال فرار و رهایی از تعقیب و سید در پی رهایی از بند اعتیاد و رسیدن به معشوق)؛ اما تسلط مأموران و اعتیاد بسیار قوی‌تر از آزادی و رهایی بوده و هر دو نفر با فنا شدن، به رهایی دست می‌یابند. همچنین در روایت جرم، براساس زنجیره روایی و ساختارهای بنیادین روایت، پنج کنشگر اساسی وجود دارد که عبارت‌اند از: «زندان»، «مادر»، «انتقام»، «پول» و «انتظار»؛ به این صورت که الگوی کنشی روایت فیلم جرم که رضا فاعل آن است و برای رسیدن به هدف خود (انتقام) تلاش می‌کند، الگوی کاملی است شامل پنج کنشگر. اما در بخش دوم روایت فیلم جرم، یعنی زمانی که ناصر وارد داستان می‌شود، روایت جدیدی آغاز می‌گردد که برخلاف الگوی کنشی روایتی دیگر، دو کنشگر فاعل (شناسنده موضوع) وجود دارد که در پی هدف (انتقام) هستند و فرستنده و گیرنده دو کنشگر متفاوت‌اند.

۴. نتیجه

تقابل‌های دوگانه اساسی‌ترین مفهوم در ساختارگرایی است؛ زیرا اساساً اندیشهٔ انسانی بر این بنیاد مفهومی استوار است. در آثار سینمایی نیز، باید به دنبال این تقابل‌ها بود؛ زیرا نقش بسیار مهمی در فهم متن، به خصوص داستان، ایفا می‌کنند؛ به گونه‌ای که می‌توانند در مسیر حرکت داستان صادق باشند. این تقابل‌ها در ارتباط با طرح به این شکل هستند: تقابل‌های زمانی در روایت یعنی داستان با شرایط آغازین متعادل یا غیرمتعادل شروع می‌شود، سپس در مسیر رسیدن به شرایط پایانی آن، یعنی در شرایط میانهٔ داستان، کنش‌هایی اتفاق می‌افتد که موجب می‌گردد آن شرایط آغازین دوباره در پایان به صورت متعادل یا غیرمتعادل در بیاید. گِرمس تمام آن کنش‌های روایت را که شرایط آغازین را پشت سر می‌گذارند و به سرانجام می‌رسند و مضمون معکوس را تعادل می‌بخشند، جزء عناصر طرح قصه می‌داند. این وضعیت بیشتر در روایت‌هایی مانند *گوزن‌ها* و *جرم* که پایان خوشی ندارند و وضعیت آن‌ها به نفع کنشگر اصلی نیست، مشاهده می‌شود. در فیلم *گوزن‌ها*، چندین وضعیت متعادل و نامتعادل به چشم می‌خورد؛ ولی در ساختار طرح اصلی، روایت با وضعیتی متعادل آغاز می‌شود. سید فردی معتاد و عاشق با زندگی‌ای نابسامان است. از سویی این وضعیت در مسیر مواجهه با قدرت و مأموران دولتی و با ماجراها و مبارزه‌هایی که با آن‌ها روبه‌رو می‌شود، اوج می‌گیرد تا اینکه با توجه به مسیر داستان و سیر نامتعادل برای شخصیت‌های کنشگر روایت، با مرگ دو کنشگر اصلی داستان به پایان می‌رسد. این درحالی است که کنشگر داستان به هدف خویش دست نیافته است. بنابراین، این وضعیت نامتعادل نهایی از تعادل اولیه ارزش و اهمیت بیشتری دارد. بر این اساس، طرح داستان *گوزن‌ها* برمبنای این وضعیت‌های سه‌گانه به این صورت است:

الف. وضعیت متعادل آغازین

گوزن‌ها: سید با وجود تمام مشکلاتش، به زندگی روزمره خود ادامه می‌دهد و هنوز به عشق معشوقش امید دارد.

جرم: رضا از زندان آزاد شده و به امید یک وضعیت بهتر به دیاری جدید مهاجرت می‌کند.

ب. وضعیت نامتعادل، از متعادل به نامتعادل میانی

گوزن‌ها: قدرت به دیدن سید می‌آید و این درحالی است که هر دو مشکلاتی دارند. جرم: فکر انتقام و عشق به خانواده، ذهن رضا را درگیر کرده است.

ج. از نامتعادل میانی به سمت نامتعادل پایانی

گوزن‌ها: سید با نیت کمک به قدرت، قدم به میدان می‌گذارد و این درحالی است که قدرت هم همین فکر را در سر دارد.

جرم: کشمکش ذهنی بین پاک کردن جامعه از افراد خائن و یا کمک به زن و فرزند خود و آشنایی رضا با ناصر.

د. وضعیت نامتعادل پایانی

گوزن‌ها: فنا شدن سید و قدرت به دست مأموران دولتی.

جرم: انتقام رضا و کشته شدن خودش، درحالی که برای خانواده‌اش پول‌های ناپاکی را آورده است.

بدین ترتیب، با توجه به نظام کنشی برآمده از کاربرد الگوی گِرمس در دو اثر مهم کیمیایی، به این نتیجه می‌رسیم که حرکت و ازخودگذشتگی اسطوره‌وار رضا سرچشمه در جرم با وجود شرایط اسف‌بار خانواده‌اش، یعنی گذار از «فردیت» به «جمعیت»، نشان کاملی از اصول قهرمانی در سینمای کیمیایی است که در مقایسه با قهرمان گوزن‌ها،

با وجود شباهت زیاد شخصیت رضا به سید، دارای عیار اجتماعی بالاتری است. از دید کیمیایی، شخصیت اصلی که در پی دستیابی به هدفی خاص است، با مقاومت حریف روبه‌رو می‌شود و از یاریگر کمک می‌گیرد و قدرتی راسخ، او را به مأموریت گسیل می‌دارد تا وضعیت نابسامان اجتماع زمان خود، یعنی گیرنده، را نادیده نگیرد.

پی‌نوشت‌ها

۱. اصطلاح «متن» به معنای بافت، با توجه به رویکرد چارتریس - بلک (۲۰۰۴) استفاده شده است.

2. Barthes

۳. نام قهرمان فیلم *قیصر*، ساخته مسعود کیمیایی.

منابع

- اباذری، یوسفعلی و علی پاپلی‌یزدی (۱۳۹۳). «بررسی کنش انتقام‌جویانه در مقام واکنش رادیکال به جهان جدید در فیلم‌های مابعدقیصر (نمونه موردی: رضاموتوری، گوزن‌ها، کندو)». *مطالعات جامعه‌شناختی (نامه علوم اجتماعی سابق)*. س ۲۱. ش ۱۱۹. صص ۱۲۷-۱۵۸.
- احمدی، بابک (۱۳۷۲). *ساختار و تأویل متن*. ج ۲. چ ۲. تهران: نشر مرکز.
- اخوت، احمد (۱۳۹۲). *دستور زبان داستان*. چ ۳. اصفهان: فردا.
- اسکولز، رابرت (۱۳۷۹). *درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیات*. فرزانه طاهری. تهران: آگه.
- ژان میشل، آدام (۱۳۸۳). *تحلیل انواع داستان*. ترجمه آذین حسین‌زاده. تهران: نشر قطره.
- ایوتادیه، ژان (۱۳۷۸). *نقد ادبی در قرن بیستم*. ترجمه مهشید نونهالی. ج ۲. تهران: نیلوفر.
- برتنس، هانس (۱۳۹۵). *مبانی نظریه ادبی*. ترجمه محمدرضا ابوالقاسمی. چ ۴. تهران: ماهی.
- پراپ، ولادیمیر (۱۳۸۶). *ریخت‌شناسی قصه‌های پریان*. ترجمه فریدون بدره‌ای. چ ۲. تهران: توس.
- پرونه، میشل (۱۳۹۰). *تحلیل متن نمایشی*. غلامحسین دولت‌آبادی. تهران: افراز.
- تاجیک، محمدرضا و میثم قهرمان (۱۳۹۶). «میکرومقاومت در سینمای اعتراضی پیش از انقلاب؛ بررسی موردی *قیصر و گوزن‌ها*». *فصلنامه سیاست*، مجله دانشکده حقوق و علوم سیاسی. س ۴۷. ش ۲. صص ۳۱۵-۳۳۲.

- تولان، مایکل (۱۳۸۶). *روایت‌شناسی: درآمدی زبان‌شناختی - انتقادی*. ترجمه فاطمه علوی و فاطمه نعمتی. تهران: سمت.
- چارتریس - بلک، جانانان (۱۳۹۸). *تحلیل انتقادی استعاره: رویکردی شناختی - پیکره‌ای*. ترجمه یکتا پناه‌پور. قم: لوگوس.
- ڈرپر، مریم و محمدجعفر یاحقی (۱۳۸۹). «تحلیل روابط شخصیت‌ها در منظومه لیلی و مجنون نظامی». *بوستان ادب*. س ۲. ش ۳. صص ۶۵-۹۰.
- دهقان، ناهید (۱۳۹۰). «بررسی تحلیلی ساختار روایت در کشف‌المحجوب هجویری براساس الگوی نشانه‌شناسی روایی گرماس». *متن‌پژوهی ادبی*. س ۱۵. ش ۴۸. صص ۹-۳۲.
- روحانی، مسعود و علی‌اکبر شوبک‌لایی (۱۳۹۱). «تحلیل داستان شیخ صنعان منطق‌الطیر عطار براساس نظریه کنشی گرماس». *پژوهش‌های ادب عرفانی (گوهرگویا)*. س ۶. ش ۲. صص ۸۹-۱۱۲.
- سلدن، رمان و پیتر ویدوسون (۱۳۸۴). *راهنمای نظریه ادبی معاصر*. ترجمه عباس مخبر. چ ۳. تهران: طرح نو.
- شمیسا، سیروس (۱۳۸۳). *نقد ادبی*. چ ۴. تهران: فردوس.
- شیبانی‌فر، رقیه و آرش اکبری (۱۳۸۹). «روایت‌شناسی داستان هفت گردان برپایه روایت انوشیروان مرزبان و ابوالقاسم فردوسی». *پژوهش‌های ادب عرفانی (گوهرگویا)*. س ۴. ش ۲. صص ۱۰۳-۱۲۴.
- فورستر، ادوارد مورگان (۱۹۹۰). *جنبه‌های رمان*. ترجمه ابراهیم یونسی. تهران: نگاه.
- کاسی، فاطمه (۱۳۸۷). «تحلیل ساختاری داستان پادشاه سیاه‌پوش از منظر بارت و گرماس». *ادب‌پژوهی*. س ۲. ش ۵. صص ۱۸۳-۲۰۰.
- کالر، جانانان (۱۳۸۲). *نظریه ادبی*. ترجمه فرزانه طاهری. تهران: نشر مرکز.
- کهنسال، مریم (۱۳۹۰). *جلوه‌های نمایی*. تهران: سخنوران.
- گرین، کیت و جیل لبیهان (۱۳۸۳). *درسنامه نظریه و نقد ادبی*. گروه مترجمان. تهران: روزنگار.
- مشتاق‌مهر، رحمان و سعید کریمی‌قره‌بابا (۱۳۸۷). «روایت‌شناسی داستان‌های کوتاه محمدعلی جمال‌زاده». *زبان و ادب فارسی*، نشریه دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تبریز. ش ۲۰۷. صص ۱۳۷-۱۶۱.

مشهدی، محمدمیر و فاطمه ثواب (۱۳۹۳). «تحلیل ساختار روایتی داستان بهرام و گل اندام برپایه نظریه گرماس». نشریه متن‌پژوهشی ادبی. س ۱۸. ش ۶۱. صص ۸۳-۱۰۵.

مشهدی، جلیل و راضیه آزاد (۱۳۹۰). «الگوی کنشگر در برخی روایت‌های کلامی مثنوی معنوی براساس نظریه الگوی کنشگر آلزیر داس گرماس». پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی. س ۳. ش ۳. صص ۳۵-۴۶.

نیکویخت، ناصر و احسان زیورعالم (۱۳۹۲). «بررسی جنبه‌های نمایشی شخصیت سودابه براساس نظریه کنش‌مندی گرماس». زن در فرهنگ و هنر (پژوهش زنان). س ۵. ش ۴. صص ۵۲۹-۵۴۲. والاس، مارتین (۱۳۸۶). نظریه‌های روایت. ترجمه محمد شهباز. ج ۲. تهران: هرمس.

وبستر، راجر (۱۳۸۲). پیش‌درآمدی بر مطالعه نظریه ادبی. ترجمه الهه دهنوی. تهران: روزنگار. پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی و بنیاد سینمایی فارابی (۱۳۹۷). سلسله‌نشست‌های همایی قلم و دوربین.

طالبی‌نژاد، احمد (۱۳۷۳). یک اتفاق ساده: بررسی جریان موج نو در سینمای ایران. تهران: مؤسسه فرهنگی هنری شیدا.

طوسی، جواد (۱۳۸۸). «آیا گوزن‌ها بهترین فیلم سینمای ماست: از انسان بی‌آرمان کاری بر نمی‌آید». خردنامه همشهری، ش ۳۷. ص ۴۴.

مظفری ساوجی، مهدی (۱۳۸۹). شناخت‌نامه مسعود کیمیایی. ج ۱ و ۲. تهران: مروارید. قوکاسیان، زاون (۱۳۷۸). مجموعه مقالات در نقد و معرفی آثار مسعود کیمیایی: از خط قرمز تا فریاد. تهران: نشر دیدار.

قدیمی، مسعود (۱۳۹۰). «نقدی بر جرم» (فیلم مسعود کیمیایی، نگاهی نو از سینماگران جوان ایران بر نقد و تحلیل آثار سینمایی ایران و جهان). منتشر شده در وبسایت سینما برای امروز. ۵ مرداد

۱۳۹۸. در: <http://www.cinematoday.blogfa.com/post/10>

Abazari, Y., & Papeli Yazdi, A. (2014). Investigating revenge action as a radical reaction to the New World in post-Gheiser Films (case study: motorsports, deer & hive) (in Farsi). *Sociological Studies*, 21(119), 127-158.

Ahmadi, B. (1993). *Text structure and interpretation* (in Farsi). Tehran: Markaz.

Barthes, R. (1977). *An introduction to structural analysis of narratives: Image music-text*. London: Fontana.

- Bertens, H. (2013). *Literary theory: the basics* (translated into Farsi by Mohammadreza Abolghasemi). Tehran: Mahi.
- Charteris-Black, J. (2019). *Corpus approaches to critical metaphor analysis* (translated into Farsi by Yekta Panahpour). Ghom: Logos.
- Culler, J. (2003). *The literary in theory* (translated into Farsi by Farzaneh Taheri). Tehran: Markaz.
- Dehghan, N. (2011). Analytical study of the structure of narrative in Kashf al-Mahjoub Hojviri based on the semiotic model of narrative by Greimas (in Farsi). *Literary Research Text*, 48, 9-32.
- Dorpar, M., & Yahaghi, M. J. (2010). Analysis of character relationships in Lily and Majnoon lyrics (in Farsi). *Boustan-e Adab*, 2(3), 65-90.
- Forster, E. M. (2011). *Aspects of the novel* (translated into Farsi by Ibrahim Younesi). Tehran: Negah.
- Ghadimi, M. (2011). *Criticism of crime (a movie by Masoud Kimiai), a novel analysis of young iranian cinematographers at the criticism and analysis of Iran and the world movies*. Available at: <http://www.cinematofortoday.blogfa.com/post/10>.
- Ghoukasian, Z. (1999). *Researches on critique and introduction to Masoud Kimiai movies: from red line to shout* (in Farsi). Tehran: Didar.
- Green, K., & LeBihan, J. (2004). *Critical theory and practice: a course book* (translated into Farsi by Group of translators). Tehran: Rouznegar.
- Perone, M. (2011). *Dramatic text analysis* (translated into Farsi by Gholam Hossein Doulatabadi). Tehran: Afraz.
- Jean-Michel, A. (2004). *L'Analyse Des R'Cits* (translated into Farsi by Azin Hosseinzadeh). Tehran: Ghatre.
- Kasi, F. (2008). Structural analysis of the story of the king in black from the perspective of R. Barthes and A. J. Greimas. *Literary Analysis*, 5, 183-200.
- Kohansal, M. (2011). *Dramatic effects* (in Farsi). Tehran: Sokhanvaran.
- Mashadi, J., & Azad, R. (2011). Studying some verb narrations of Masnavi-Ma'navi based on actional model by A. J. Gerimas. *Persian Language and Literature Research*, 3(3), 35-46.
- Mashadi, M., & Savab. (2014). structural analysis of Bahram and Golandam based on A. J. Gerimas Theory. *Literary Research Text*, 18(61), 83-105.
- Moshtagh-Mehr, R., & Karimi Ghare Baba, S. (2008). Narratology of Mohammadali Jamalzadeh short stories (in Farsi). *Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, Tabriz University*, 51(207), 135-161.
- Mozaffari Savoji, M. (2010). *Identification of Masoud Kimiaei* (in Farsi). Tehran: Morvarid.

- Nekoobakht, N., & Zivar-Alam, E. (2013). Investigating Dramatical aspects of Soodabeh character based on Gerimas actional model (in Farsi). *Woman in Culture and Art, Women Researches*, 5(4), 529-542.
- Okhovvat, A. (2015). *Story grammar* (in Farsi). Isfahan: Farda.
- Propp, V. (2007) *Morphology of fairy tales* (translated into Farsi by Fereydoun Badre'i). Tehran: Toos.
- Rouhani, M., & Shoubkelayi, A. A. (2012). Analysis of the story of Sheikh San'an in Attar Mantegh-Otteyr based on A. J. Greimas actional theory (in Farsi). *Research on Mystical Literature, Gouhar Gouya*, 6(2), 89-112.
- Scholes, R. (2000). *Structuralism in literature: an introduction* (translated into Farsi by Farzan Taheri). Tehran. Agah.
- Selden, R. & Widdowson, P. (2005). *A reader's guide to contemporary literary theory* (translated into Farsi by Abbas Mokhber). Tehran: Tarhe Now.
- Shamisa, S. (2004). *Literary criticism* (in Farsi). Tehran: Ferdows.
- Sheibanifar, R., & Akbari, A. (2010). Narratology of Haft Gordan based on Marzban Anoushirvan and Aboulghase Ferdowsi. *Mystical-literary Research, Gouhar Gouya*, 4(2), 103-124.
- Tajik, M. R., & Ghahreman, M. (2017). Micro-resistance in pre-revolutionary protest cinema: A case study of Gheisar and the deer (in Farsi). *Politics, Faculty of Law and Political Science*, 47(2), 315-332.
- Talebinejad, A. (1994). *A simple coincidence: the study of new currents in Iran cinema*. Tehran: Arts and Cultural Foundation of Sheyda.
- Toolan, M. (2007). *Narrative: a critical linguistic introduction* (translated into Farsi by Fatemeh Alavi and Fatemeh Ne'mati). Tehran: Samt.
- Toosi, J. (2009). Is the deer the best movie in our cinema? a hopeless man can do nothing (in Farsi). *Kheradname Hamshahri*, 37, 46-46.
- Wallace, M. (2007). *Recent theories of narrative* (translated into Farsi by Mohammad Shahba). Tehran: Hermes.
- Webster, R. (2003). *Studying literary theory: an introduction* (translated into Farsi by Elahe Dehnavi). Tehran: Rouznegar.
- Yves Thaddeus, J. (1999). *Literary criticism- the 20th century* (translated into Farsi by Mahshid Nownahali). Tehran: Niloufar.

