



**Analysis of semiotic security and insecurity in the Iranian Sacred Defense Cinema with focus on *Bashu, the Little Stranger* by Bahram Beyzai**

**Majid Rahimi Jafari\*<sup>1</sup>**

Received: 18/05/2020  
Accepted: 22/01/2020

\* Corresponding Author's E-mail:  
majidrahimi@academyhonar.com

**Abstract**

The concept of war has been tied with the security and insecurity issues of the involved parties. The war itself creates sub-cultures which influence different sides of the society. The dominant code of a culture has a tendency toward the center of Semiosphere. As much as this center is more homogenous, there is more semiotic security of the subject as well, and in contrast, more inhomogeneous center disturbs the relations of the center and the margins and makes chaos. The involved parties of war may stand continuously in such relations and endanger the security of subject. The Iranian Sacred Defense Cinema which has been the image of the courage and self-sacrifice of the Iranian warriors always portrays another concept of disruption of the predefined dipole of the semiotic security/insecurity. How the subject feels safe within the semiotic insecurity, border and chaos? The aim of the current study is to find the narrative macro patterns of security and insecurity in Holy Defense Cinema. How the linguistic security/insecurity in Holy Defense Cinema encounters us with the semiotic security/insecurity conditions? It seems the migrations during the imposed war make different relations between itself and the other in the narrative process like having no linguistic connection, imitative relation, and linguistic link. To study them, a film by Bahram Beyzai has been selected. These concepts happen in the different semiotic security/insecurity conditions. The

1. PhD in Theater, College of Fine Arts , University of Tehran, Tehran, Iran.  
<http://orcid.org/0000-0453-0258>



other question of this study is the disruptive circumstance of the semiotic security assumptions and specially passing from subject to non-subject. It seems the concept of metalanguage and the perceptual relation of subject with the point of attack of presence in cinematic narrative leads to pass from subject to non-subject and the defamiliarization of semiotic insecurity assumptions.

**Keywords:** Semiotic security / insecurity; sacred defense cinema; Bashu; the little stranger; discursive subjects; linguistic security / insecurity.

### **Introduction**

Imposed war, in addition to invasion and defense, led to an encounter between cultures and sub-cultures. Such a phenomenon changed the dominants values, not only on both sides of the borders and chaos, but also in encountering the sub cultures of one society. Now, when a culture or sub-culture works as a sign within a process, we face a semiosis which alters the security and insecurity of the subject. The Sacred Defense Cinema, during the last four decades of its existence, has shown several interrelations of the presence of subject in the battle field, society, culture, and life style.

### **Objectives, questions, and assumptions**

The aim of the current study is to find the narrative macro-patterns of security and insecurity in the Holy Defense Cinema. In this regard, the aspects of subject are studied within the security/insecurity linguistic and semiotic conditions. Whenever, the condition of subject goes far from stability and proximity to the prevailing norm at the center of semiosphere to instability. Then, it will converge to insecurity. Given that, globally, there is not a big difference in defense concepts and we face a tendency to the center of signs codes. Now, the question is: how 'Sacred Defense' Cinema does work on the concepts which are getting far from the center?



مؤسسه تحقیقات زبان و ادبیات فارسی



Iran Academy of  
Literary Criticism

*Journal Of Narrativestudies*

*E-ISSN: 2588-6231*

*Vol. 5, No. 10*

*Autumn & Winter 2021-2022*



JOURNAL OF NARRATIVESTUDIES

It seems that in the Sacred Defense Cinema, we face with another sort of relations of semiotic security/insecurity, for example, changes in the narrative defaults, the way of encountering the subject and meta-values which lead to getting far from the center. To study the other macro narrative patterns, some films of 'Ebrahim Hatamikia' and 'Rasoul Mollagholipour' have been selected.

The other question pursued in this study is: how the linguistic security/insecurity in the Holy Defense Cinema happens in relation to the semiotic security/insecurity conditions? It seems that the migrations during the imposed war make the different relations between itself and the other in narrative process like having no linguistic connection, imitative relation, and linguistic link. To study them, a film by Bahram Beyzai has been selected.

### **Methodology**

In this study, the Semiotics of Culture and the Semiotics of Subject are implemented to investigate several roles and conditions of the subject in the context of culture. Cultural semiotic is a sub-set of semiotics which deals with culture. Here, the culture is treated as a semiosphere, while at the beginning, there is no relation and language out of the semiosphere until the matter of conversation and interaction between the two semiospheres happens. Semiotics of Subject is a sub-set of discursive semiotics, borrowed from Paris school of Semiotics which studies several conditions of subject in discourse. Jean-Claude Coquet, in one of his paper, presents three sorts of subjects and according to those terms, he studies the discursive conditions. In his work, he introduces subject, quasi-subject, and non-subject. Considering this assortment and the aspects of narrative by Greimas, we worked on security/insecurity in linguistic and semiosis contexts.



مركز تحقيقات زبان و ادبيات فارسي



**Journal Of Narrativestudies**

**E-ISSN : 2588-6231**

**Vol. 5, No. 10**

**Autumn & Winter 2021-2022**



---

## Results

In the current study, we encountered three macro situation in the narrative and vision discourses of the films. In the Sacred Defense Cinema, the default secure/insecure condition of subject mostly applies to comic Cinema. In this Cinema, we mostly face distortion of the default security, while in study of 'Vasl-e Nikan' and 'Balami Be Soo-ye Sahel', the secure places, like home and city, change to insecure places. The character of 'Arefi' in 'The Scout' not only breaks this dipole of security/insecurity, but also he faces meta-value and point of existence in the narrative system. Not only doesn't he converge to none-subject, but he goes to the transcendence. Besides the subject roles in the vision systems of the films, we faced the fourth macro situation version of the linguistic security/insecurity, and four narrative systems of 'Greimas' in 'Bashu, the Little Stranger' in line with semiotic security/insecurity. The characters of 'Bashu' and 'Naei' stay constantly in several narrative conditions and we can see frequent views of the roles of the subject.

## تحلیل امنیت و ناامنی نشانه‌ای در سینمای دفاع مقدس با تکیه بر فیلم باشو، غریبه کوچک، ساخته بهرام بیضایی

مجید رحیمی جعفری<sup>۱\*</sup>

(دریافت: ۱۳۹۹/۲/۲۹ پذیرش: ۱۳۹۹/۵/۱)

### چکیده

مفهوم جنگ با مسئله امنیت و ناامنی برای طرفین درگیر آن گره خورده است. جنگ با خود خرده‌فرهنگ‌هایی را به وجود می‌آورد که بر ابعاد مختلف جامعه اثر می‌گذارد. رمزگان غالب یک فرهنگ به نوبه خود گرایش خاصی به مرکز سپهرنشانه دارد. هرچه این مرکز همگن باشد، امنیت نشانه‌ای برای سوژه بیشتر می‌شود و هرچه ناهمگن‌تر باشد، روابط مرکز و حاشیه مخدوش می‌گردد و بی‌نظمی شکل می‌گیرد. سوژه مرتبط به طرف درگیر جنگ مداوم ممکن است در این روابط قرار گیرد و امنیتش به خطر افتد. سینمای دفاع مقدس که تصویرگر رشادت‌ها و ایثار رزمندگان ایران بوده، همواره مفهوم دیگری از برهم‌زنی دوقطبی از پیش تعریف‌شده امنیت/ ناامنی نشانه‌ای را به تصویر کشیده است. هدف از این پژوهش شناخت کلان‌الگوهای روایی و زبانی امنیت و ناامنی در سینمای دفاع مقدس است. چگونه امنیت و ناامنی زبانی در سینمای دفاع مقدس ما را با موقعیت‌های امنیت و ناامنی نشانه‌ای روبه‌رو می‌کند؟ به نظر می‌رسد در جنگ تحمیلی مهاجرت‌ها روابط مختلفی از خود و دیگری

---

۱. دکترای تئاتر، دانشگاه تهران، پردیس هنرهای زیبا، تهران، ایران (نویسنده مسئول).

در فرایند روایی؛ همچون عدم ارتباط زبانی، ارتباط تقلیدی و پیوند زبانی می‌سازند که برای بررسی آن‌ها فیلم *باشو، غریبه کوچک* (بهرام بیضایی، ۱۳۶۴) انتخاب شده است. این مراحل ما را با موقعیت‌های مختلف امنیت و ناامنی نشانه‌ای روبه‌رو خواهد کرد. مسئله دیگر پژوهش چگونگی برهم‌زنی پیش‌فرض‌های امنیت نشانه‌ای و به‌خصوص عبور سوژه از ناسوژگی است. به‌نظر می‌رسد مفهوم فراارزش و ارتباط ادراکی سوژه با بزنگاه حضور در روایت سینمایی سبب عبور سوژه از ناسوژه و آشنایی‌زدایی از پیش‌فرض‌های ناامنی نشانه‌ای می‌شود.

**واژه‌های کلیدی:** امنیت و ناامنی نشانه‌ای، سینمای دفاع مقدس، سوژه‌های گفتمانی، امنیت و ناامنی زبانی، *باشو، غریبه کوچک*.

#### ۱. مقدمه

جنگ تحمیلی علاوه بر تجاوز و تدافع، برخورد فرهنگ‌ها و خرده‌فرهنگ‌ها را به‌همراه داشت. این برخورد فرهنگی نه‌تنها در دو سوی مرز و بی‌نظمی، بلکه در برخورد خرده‌فرهنگ‌های یک جامعه، رمزگان هنجار غالب را دستخوش تغییر کرده است. حال هرگاه فرهنگ یا خرده‌فرهنگی در فرایندی به‌مثابه یک نشانه عمل کند، با فرایند نشانه‌ای روبه‌رو هستیم که امنیت و ناامنی سوژه را دگرگون می‌کند. سینمای دفاع مقدس در طی چهار دهه حیات خود، به‌بازنمایی روابط مختلفی از حضور سوژه در میدان نبرد، جامعه، فرهنگ و سبک زندگی پرداخته است. در این پژوهش، قصد بررسی نقش‌های سوژه در موقعیت‌های امن و ناامن زبانی و نشانه‌ای را داریم. موقعیت امن و ناامن نشانه‌ای به‌صورت پیش‌فرض تعریف شده است. هرگاه وضعیت سوژه از پایداری و نزدیکی به عرف و هنجار در مرکز سپهرنشانه دور شود و به ناپایداری میل کند، به‌سمت ناامنی حرکت خواهد کرد. با توجه به اینکه تفاوت و تمایز مفاهیم دفاع و

مقاومت در جهان کم‌رنگ است و ما با مسئله مرکزمداری رمزگان‌های نشانه‌ای روبه‌رویم، چگونه سینمای دفاع مقدس به مفاهیم مرکزگریز می‌پردازد؟ به نظر می‌رسد در سینمای دفاع مقدس، با روابط دیگری از امنیت و ناامنی نشانه‌ای، از جمله برهم خوردن پیش‌فرض‌های روایی، نوع مواجهه با موضوع و مسئله فرارزش، طرف هستیم که سوژه به سمت مرکزگریزی می‌رود. برای شناخت دیگر کلان‌الگوهای روایی نمونه‌هایی از آثار ابراهیم حاتمی‌کیا و رسول ملاقلی‌پور (متمركز بر آثار دهه‌های ۱۳۶۰ و ۱۳۷۰) انتخاب شده است. موضوع مهاجرت در دل جنگ و برخورد زبانی و فرهنگی سبب تغییر رمزگان هنجار غالب و در نتیجه تغییر وضعیت امنیت و ناامنی زبانی سوژه می‌شود. گاه امنیت و ناامنی زبانی در دل نظام روایی و موقعیت‌های مختلف سوژه ما را به سمت امنیت و ناامنی نشانه‌ای در دل وضعیت سینمایی خواهد برد. باشو، غریبه کوچک شاید نمونه خوبی از این سینما برای بررسی ابعاد مختلف امنیت و ناامنی زبانی در گویش و زبان و ساخت جلوه‌های روایی در جهت ساخت امنیت و ناامنی نشانه‌ای باشد. نخست پیشینه‌ای از پژوهش‌های پیشین و الگوهای مطالعاتی معرفی و سپس جلوه‌های مختلف زبانی و نشانه‌ای از امنیت و ناامنی در جهت معرفی کلان‌الگوهای امنیت و ناامنی نشانه‌ای سینمای دفاع مقدس در آثار مذکور بررسی شده است.

## ۲. پیشینه تحقیق و چارچوب نظری

### ۲-۱. تعاریف و مصادیق

امبرتو اکو<sup>۱</sup> (7: 1976) علم نشانه‌شناسی<sup>۲</sup> را در ارتباط با هرچیزی قلمداد می‌کند که نشانه باشد. از دید نشانه‌شناس، هر ابژه کلامی، دیداری، آوایی، اشاره‌ای، ژستی، کلامی و هرچیزی که به آن توجه کند، نشانه است. نشانه‌شناس به روابط مجرد نشانه‌ها اعتنایی

ندارد و هر نشانه در ارتباط با یکدیگر در فرایند دلالت‌پردازی و گفتمان بررسی می‌کند. ارنست کاسیرر<sup>۳</sup> (۱۹۲۳ به نقل از پوسنر، ۱۳۹۰) برخی نظام‌های نشانه‌ای به‌خصوص را با نام «صورت‌های نمادین» توصیف و ادعا کرد که صورت‌های نمادین جامعه، فرهنگ آن جامعه را تشکیل می‌دهد. به این ترتیب، از نشانه‌شناسی فرهنگی سخن به‌میان آورد. نشانه‌شناسی فرهنگی زیرشاخه نشانه‌شناسی است که موضوع آن فرهنگ است. پاکتچی (۱۳۸۵: ۷-۲۱) معتقد است نشانه‌شناسی فرهنگی در مطالعات مکتب مسکو - تارتو برخلاف نشانه‌معناشناسی نه از زبان‌شناسی و برخلاف نشانه‌شناسی امریکایی نه از منطق، بلکه از دل نقد ادبی و هنری و تأثیرات مکتب فرهنگ‌شناسی سنت‌پترزبورگ سر برآورد. مکتب مسکو - تارتو مسئله فرد یا سوژه در آفرینش را به‌طور جدی مطالعه کرد و آن را با تکیه بر جایگاه فرد و خلاقیت در نظام فرهنگ بسط داد. سینما نیز جلوه‌گر بصری سوژه و نقش آن در جایگاه روایی، زبانی و فرهنگی است. نوع روایت و حرکت سوژه در دل موقعیت‌های امن و ناامن زبانی و نشانه‌ای در فرایند گفتمانی ما را با نقش‌های مختلفی از سوژه مواجه خواهد کرد که ابتدا آن‌ها را تعریف می‌کنیم.

## ۲-۱-۱. نقش‌های سوژه

نشانه‌شناسی سوژه از زیرمجموعه‌های نشانه‌شناسی گفتمانی مکتب پاریس است که وضعیت‌های مختلف سوژه را در گفتمان بررسی می‌کند. ژان کلود کوکه<sup>۴</sup> (۲۰۰۷)، نشانه‌شناس فرانسوی، در یکی از مقالات خود درباب نشانه‌شناسی سوژه، سه تقسیم‌بندی از سوژه ارائه می‌دهد و بر آن اساس، وضعیت‌های گفتمانی را بررسی می‌کند. او در تقسیم‌بندی خود از سوژه گفتمانی، سه قسم سوژه<sup>۵</sup>، شبه‌سوژه<sup>۶</sup> و ناسوژه<sup>۷</sup>



را معرفی می‌کند. کوکه (2007: 270) معتقد است سوژه زمانی در نقش سوژه عمل می‌کند که تسلط کامل بر گفتمان خود داشته باشد و براساس حضور پُررنگ «من» گفتمانی به تولید گفته پردازد. به همین ترتیب، زمانی که کنترل سوژه بر گفته خود وضعیت بینابین را ترسیم می‌کند، حکایت از کاهش تسلط سوژه بر گفتمان دارد و در وضعیت شبه سوژه قرار می‌گیرد. در این حالت «من» گفتمانی محوریت خود را ازدست می‌دهد و ما با شبه سوژه مواجه می‌شویم. هرگاه سوژه در چالشی گفتمانی، هویت سوژه بودن خود را ازدست بدهد و در وضعیتی قرار گیرد که دیگر نتوان آن را از دیدگاه کنشگری قدرتمند شناسایی نمود، آن وقت شخصیت در وضعیت ناسوژه به وضعیت گفتمانی صفر می‌رسد. رحیمی جعفری و شعیری (۱۳۸۹: ۱-۱۷) با تحلیل نظریه کوکه بُعد دیگری از وضعیت گفتمانی سوژه را شناسایی کردند. آن‌ها معتقدند هرگاه سوژه از حالت و اختیارات گفتمانی خود فراتر رود و میزان سلطه بر آن به کمترین حالت خود برسد، در وضعیت برجسته‌سازی به حالت ابرسوژه<sup>۸</sup> خواهد رسید. در نشانه‌شناسی فرهنگی، مطالعه فرهنگ به مثابه یک نظام نشانه‌ای، با توجه به مزایا و مضراتی که فرد در تعلق به فرهنگی خاص تجربه می‌کند، صورت می‌پذیرد. بر همین اساس، نقش فرد (در اینجا باشو، نایی جان) در وضعیت گفتمانی و نقش‌های سوژه، ارتباط خاصی با نشانه‌شناسی فرهنگی و موقعیت‌های امنیت و ناامنی نشانه‌ای می‌تواند داشته باشد.

## ۲-۱-۲. امنیت و ناامنی زبانی و نشانه‌ای

ناامنی و امنیت ابتدا در بُعد زبانی مطرح شد و سپس با اقتباس از الگوی مطالعاتی آن مانند برخی دیگر از مفاهیم وارد نشانه‌شناسی شد. نخستین بار ویلیام لباو<sup>۹</sup> (1965: 91-114) ناامنی زبانی را در مطالعاتش به کار گرفت. لباو در آزمون‌هایی که از افراد مختلف طبقات متوسط به پایین نیویورک گرفت، به تمایز دو ویژگی زبانی اشاره کرد: آنچه

سخن‌گو به زبانی مشخص آن را ادای درست می‌انگارد و آنچه خود از روی عادت ادا می‌کند. او میزان انحراف این دو ویژگی را شاخص ناامنی زبانی خواند و در نتایج آزمون‌ها بیان کرد: طبقه متوسط‌به‌پایین در نیویورک ویژگی‌های خاص خود را پس می‌زند و گفتارش را براساس الگوی گفتاری طبقه بالاتر تصحیح می‌کند. لباو این مسئله را تصحیح افراطی<sup>۱۰</sup> نامیده است. اغلب پژوهش‌ها در مورد ناامنی و قطب مقابل آن امنیت نشانه‌ای به همین صورت است. در همین زمینه، پیتتر ترادگیل<sup>۱۱</sup> (۱۹۷۴) در انگلستان پژوهش مفصلی انجام داده است. او تلفظ واژگان منتخب جامعه آماری خود را روبه‌روی تلفظ‌های متفاوتی از همان واژه‌ها قرار می‌داد و سپس از آن‌ها می‌خواست تلفظی را که ادا کرده‌اند، انتخاب کنند. در نتیجه مشخص شد برخی از افراد مورد بررسی تلفظ خود، برخی دیگر تلفظ‌هایی با اغراق بیشتر و برخی دیگر تلفظ‌هایی که در گویش فروکاسته شدن لهجه را به همراه داشت، انتخاب می‌کنند. ژان لویی کلو<sup>۱۲</sup>، زبان‌شناس و نشانه‌شناس مکتب پاریس در فرانسه که زودتر از لباو به پژوهش‌های ترادگیل دسترسی داشت، زوج امنیت/ ناامنی را در موقعیت‌های اجتماعی و جنسیت بررسی کرد. کلو (۱۳۷۹: ۸۷) معتقد است چنانچه سوژه هنجار خود را هنجار عام — فرهنگ غالب در مرکز — بداند و نیازی به افزایش اعتبار خود نداند، در امنیت زبانی قرار دارد و در مقابل هنگامی که سوژه خود را به دوری از هنجار بیندارد — نزدیکی به حاشیه و مرز — در ناامنی به سر می‌برد.

ورود بحث ناامنی زبانی به نشانه‌شناسی را باید مرهون کوشش‌های ژان ماری کلن-کن‌برگ<sup>۱۳</sup> از گروه مو<sup>۱۴</sup> (گروه نشانه‌شناسی در بلژیک) دانست. از نظر کلن‌کن‌برگ (۱۹۹۶) به نقل از بابک‌معین، ۱۳۸۹: ۱۴۵-۱۴۶)، امنیت نشانه‌ای زمانی بروز می‌یابد که رفتار کاربر نشانه‌ای از نظر خود، با هنجار عرف تطابق دارد و عدم تطابق ما را با ناامنی

نشانه‌ای روبه‌رو می‌سازد و او از این عدم سازش و تطابق آگاهی ندارد. کلن‌کن‌برگ ناامنی را در حوزه وسیعی از نظام دلالتی در حوزه طبقات و موقعیت‌های اجتماعی متفاوت میان کاربران بررسی و سه‌الگو را در شرایط ناامنی معرفی کرد: ۱. تصحیح افراطی که آن را از زبان‌شناسان اجتماعی وام گرفته بود؛ ۲. خاموشی<sup>۱۵</sup> که براساس نحوه ارتباط و نابرابری نشانه‌ای کم‌کاری در ارتباط و حتی منفعل شدن به وجود می‌آید؛ ۳. تلافی<sup>۱۶</sup> که شخص سعی دارد با تغییرات مناسبات نشانه‌ای و برهم زدن رابطه نابرابر، خود را از شرایط مغلوب نجات دهد و حتی به مقابله برخیزد.

امنیت و ناامنی نشانه‌ای علاوه بر شکل‌گیری برپایه امنیت و ناامنی زبانی، وام‌دار نشانه‌شناسی فرهنگی و خودی و دیگری‌سازی نیز به‌شمار می‌رود. سوژه در موقعیت‌های مختلف سپهرنشانه‌ای<sup>۱۷</sup> در تقابل، تعامل و هم‌آیی با دیگری قرار خواهد گرفت.

### ۲-۱-۳. سپهرنشانه‌ای

«سپهرنشانه‌ای، آن فضای نشانه‌شناختی است که فرایند نشانگی، شامل کنش و تفسیر نشانه‌ها، را تعیین می‌کند. این فضا محل قرار گرفتن فرهنگ و زبان است» (لیونگبرگ، ۱۳۹۰: ۱۲۷). یوری لوتمان<sup>۱۸</sup> (۲۰۰۱: ۱۲۴ به نقل از همان، ۱۱۹-۱۵۱)، واضع این نظریه، معتقد است بیرون از سپهرنشانه‌ای، نه ارتباط وجود دارد و نه زبان. سپهرنشانه‌ای فضایی دوگانه، نامتقارن و ناهمگن است. مرکز جایی است که متون فرهنگی تولید می‌شوند؛ درحالی که در حاشیه، آشوب و بی‌نظمی فرهنگ را تهدید می‌کند. حاشیه محل خلاقیت و نوآوری است؛ زیرا در واقع تنش میان مرکز و حاشیه است که به ایجاد معنا و فرهنگ جدید می‌انجامد و درنهایت به تغییر مرکز موجود منتج می‌شود. این الگوی لوتمان الگوی متداول نشانه‌شناسی فرهنگی شناخته می‌شود.

لوتمان معتقد است:

بیرون از سپهرنشانه‌ای، نشانگی<sup>۱۹</sup> غیرممکن است. مجموعه صورت‌بندی‌های<sup>۲۰</sup> نشانه‌ای به لحاظ عملکرد بر زبان منفرد واحد مقدم‌اند و شرط وجود و هستی آن زبان به‌شمار می‌آیند. بدون سپهرنشانه‌ای، زبان نه‌تنها نقش ندارد، بلکه وجود هم ندارد. او درمورد مرز نیز می‌آورد؛ مرز یک سازوکار دوزبانه است که ارتباط‌های درونی سپهرنشانه‌ای و بالعکس را ترجمه می‌کند. مرز معرف عملکرد جداسازی خود از دیگری، پالایش ارتباط‌های بیرونی و ترجمه آن به زبان خود و نیز تبدیل عدم ارتباط بیرونی به ارتباط، در مثل نشانه‌ای کردن مواد واردشونده و تبدیل آن‌ها به اطلاعات (۱۳۹۰: ۲۲۱-۲۵۷).

با روشن شدن تعاریف و مصادیق این پژوهش و رویکرد کلی خوانش آثار، امنیت و نامنی نشانه‌ای و جایگاه سوژه در دل سپهرنشانه‌ای است. در این میان، از امنیت و نامنی زبانی نیز در تحلیل باشو، غریبه کوچک استفاده کرده‌ایم که وجوه چهارگانه روایی گرمس (روایت تقابلی، تطابقی، تعاملی و هم‌آمیخته یا هم‌تنیده) (شعیری، ۱۳۹۸: ۳۳-۳۶) سوژه را وارد وضعیت‌های نشانه‌ای خواهد کرد که در دل تحلیل بیشتر به آن‌ها خواهیم پرداخت.

## ۲-۲. نشانه‌شناسی در سینمای دفاع مقدس

اهمیت جنگ تحمیلی<sup>۲۱</sup> هشت‌ساله ایران و عراق در داخل و حتی خارج، و ابعاد تأثیرگذاری آن بر فرهنگ، اقتصاد، سبک زندگی، روابط اجتماعی و سیاست‌های داخلی و خارجی بر کسی پوشیده نیست. سینمای ایران نیز در همان اوان جنگ، باوجود محدودیت‌های مختلف در ابزار، به استقبال ثبت رشادت‌ها و ایثار رزمندگان در خطوط مختلف نبرد رفت. ابتدا این سینما، همچون سینمای جنگ در دیگر کشورها، گونه‌ای تبلیغاتی از آرمان‌های مختلف رزمندگان به‌شمار می‌رفت، اما خیلی سریع با پایان یافتن

جنگ، چهره عوض کرد و ابعاد گوناگونی به خود گرفت. به دلیل گستردگی و تنوع موضوع در این سینما، دیگر نمی‌توان به آن عنوان گونه‌<sup>۲۲</sup>ی جنگ داد، چه برسد به زیرگونه<sup>۲۳</sup>هایی همچون مقاومت یا دفاع. اغلب سینماگران شاخص این سینما، همچون ابراهیم حاتمی‌کیا که در طول جنگ بیشتر به جبهه نبرد می‌پرداختند، رفته‌رفته به اثرگذاری جنگ در دل اجتماع و روابط اجتماعی نیز روی آوردند. به همین واسطه و طول عمر پُر دوام فیلم‌های مرتبط با جنگ و پساجنگ، عنوان سینمای دفاع مقدس برای آن در نظر گرفته شده است.

در حوزه مقالات پژوهشی در نشریات علمی - پژوهشی و پایان‌نامه‌ها و رساله‌ها، پژوهش‌های بسیار اندکی مرتبط با هنر دفاع مقدس وجود دارد. در نشریات غیرعلمی، به‌خصوص نشریات ژورنالیستی، به مناسبت‌های گوناگون به سینمای دفاع مقدس پرداخته شده است؛ اما این قبیل نوشته‌ها زیاد قابل اعتنا نیستند. با وجود هشت سال جنگ تحمیلی و تأثیر و نقش آن در زندگی و تحولات کشورمان و سینمای دفاع مقدسی که نزدیک به چهار دهه - با ساخت فیلم مرز (جمشید حیدری، ۱۳۶۰)<sup>۲۴</sup> - از عمر آن می‌گذرد، خوانش علمی از آثارش عجیب به نظر می‌رسد.

با توجه به پژوهش‌های بسیار اندک در حوزه سینمای دفاع مقدس، به طبع با پژوهش‌های اندکی نیز در زمینه نشانه‌شناسی سینمای دفاع مقدس روبه‌رو هستیم. در حوزه پایان‌نامه‌ها می‌توان از بررسی نشانه‌شناختی نمایش‌نامه‌نویسی و فیلم‌نامه‌نویسی دفاع مقدس (دهه ۷۰-۸۰) (سیاهپور، ۱۳۸۵) نام برد. در این پایان‌نامه، با گزینش چهار اثر، به بررسی نشانه‌های زبانی به‌منظور بسط موقعیت دراماتیک نگاه ویژه‌ای شده است که چگونه این نشانه‌های زبانی در فیلم‌نامه به نشانه‌های بصری تبدیل می‌شود. در حوزه مقاله‌های علمی - پژوهشی نیز می‌توان به مقاله «تصویر عراقی‌ها در سینمای دفاع

مقدس» (گیویان و توکلی، ۱۳۹۰: ۸۷-۱۰۷) اشاره کرد که با برداشت «خودی» و «دیگری» که از کلیدواژه‌های نشانه‌شناسی فرهنگی نیز محسوب می‌شود، تقابل رزمندگان ایران و دشمن در مرکز توجه قرار گرفته است. در حوزه کتاب، همچون مقالات، بازم با کمبود منابع روبه‌رویم و رویکرد جامعه‌شناسی بر دیگر رویکردها غلبه دارد. تنها کتاب مرتبط با نشانه‌شناسی، مجموعه مقالاتی در حوزه نشانه‌شناسی سینمای مستند است که می‌توان به دو مقاله مرتبط با رویکرد پژوهشی این مقاله اشاره کرد: «تحلیل نشانه‌شناسی فرهنگی، بازنمایی مفهوم مرز در سینمای مستند مقاومت ایران» (رحیمی جعفری، ۱۳۹۵: ۲۳-۴۲) که به اقوام و فرهنگ‌های مختلف مرزی و تقابل زبانی و فرهنگی آن‌ها در جنگ تحمیلی پرداخته و مقاله «نشانه‌شناسی فرهنگی فیلم مستند بدون وصیت‌نامه» (کامران، ۱۳۹۵: ۱۵۹-۱۸۰) که به‌طور مشخص با رویکرد نشانه‌شناسی فرهنگی، مورد مطالعه را بررسی کرده است.

با توجه به اینکه با کمبود منابع دست‌اول پژوهشی در حوزه سینمای دفاع مقدس مواجهیم، سعی شده است الگوی مهمی از رویکرد نشانه‌شناسی در تحلیل آثار سینمایی معرفی و سپس به بررسی ابعاد نظام‌های نشانه‌ای، به‌خصوص کلامی، پرداخته شود.

### ۳. جلوه‌های امنیت و ناامنی نشانه‌ای در سینمای دفاع مقدس

به دلیل گستردگی آثار در سینمای دفاع مقدس، برخی از پژوهشگران به بخش‌بندی یا تقلیل آن به برخی مفاهیم مختلف پرداختند. گیویان و توکلی (۱۳۹۰: ۸۹-۹۰) در جریان‌شناسی سینمای دفاع مقدس از نظر مضمون به سه جریان اصلی رسیدند: الف. سینمای حادثه‌ای و اکشن که الگوبرداری از فیلم‌های جنگی خارجی است و از واقع‌نمایی و جنبه رئالیستی دور بود. ب. دوره شهری پس از پایان جنگ که به مسائل آدم‌های جنگ در زندگی شهری می‌پرداخت. ج. سینمای دهه ۱۳۸۰ که براساس تغییر

ذائقه فرهنگی شکل جدیدی گرفت و کارگردان فیلم‌های آن اغلب کارگردان این سینما شناخته نمی‌شدند. از سوی دیگر مرتضوی قهی و منادی (۱۳۹۰: ۱۲۹) نیز سینمای دفاع مقدس را به دو دسته کلی الف. گونه جنگی (که مرتبط با میدان نبرد و حماسه جنگ بودند)؛ ب. گونه منتقد جنگ (که به تأثیرات پساجنگ می‌پرداختند) تقسیم کرده‌اند.

به‌طور مشخص تمام فیلم‌هایی که موضوعشان جنگ است، در کلان‌گونه جنگ قرار می‌گیرد؛ اما تفاوت‌های بارزی در مواجهه با موضوع جنگ در این سینما و سینمای دیگر کشورها وجود دارد که نمی‌توان با تقلیل سینمای دفاع مقدس به گونه جنگ از آن گذر کرد. بی‌شک پرداختن به وجوه مختلف افتراق این سینما در این فرصت نمی‌گنجد؛ اما کم‌وبیش در دل این بررسی متوجه آشنایی‌زدایی از پیش‌فرض‌های مختلفی از گونه جنگ می‌شویم. فیلم‌های گونه جنگ در طول مدت نبرد در کشورهای مختلف و جهت تبلیغاتی داشتند و در راستای نمایش رشادت‌ها و تشویق نیروهای تازه‌نفس برای پیوستن آن‌ها به میدان نبرد بودند.<sup>۲۵</sup> این قبیل فیلم‌ها در زیرگونه تبلیغاتی (پروپاگاندا)<sup>۲۶</sup> قرار می‌گیرند. فیلم‌های آغازین رسول ملاقلی‌پور و فیلم‌های پرشمار دیگری در سینمای دفاع مقدس چنین خاصیتی داشتند. موردی که نمی‌توان به‌سادگی از کنار آن به‌عنوان وجه افتراق سینمای دفاع مقدس و گونه جنگ گذر کرد، فیلم‌های ضدجنگ<sup>۲۷</sup> است. همان‌طور که در آرای دیگر پژوهشگران یاد شد، سینمای دفاع مقدس به دو قسم جنگی و ضدجنگ تقسیم می‌شود. در همین زمینه، راودراد و حیران‌پور (۱۳۹۲: ۵۷-۸۰) نیز بر همین عقیده هستند که بازشدن فضا در دهه ۱۳۸۰ سبب ظهور سینمای جدی ضدجنگ و صلح‌طلبانه شده است.

به‌تصویر کشیدن مصائب جنگ بر رزمندگان تنها ویژگی گونه‌ای (ژنریک) ضدجنگ نیست، بلکه مهم‌ترین مؤلفه در این سینما درون‌مایه ضدجنگ و انتقاد صریح به

سیاست‌های جنگ‌طلبانه است که کشور را وارد جنگ می‌کند. برای مثال در فیلم به نام پدر (ابراهیم حاتمی‌کیا، ۱۳۸۴) حبیبه پایش روی مین (که ناشی از جنگ است) می‌رود و ارزش‌های جنگِ پدرش (ناصر) را مورد تردید قرار می‌دهد. شکل (فرم) فیلم همچون درون‌مایه، پیکان انتقاد را به سمت سیاست‌های جنگ نمی‌برد؛ بلکه تصویرگر تفاوت میان نسل‌ها و خوانش هر یک از جنگ است. فیلم سیاست‌های پسا جنگ را که چگونه ارزش‌های جنگ به راحتی مخدوش شده است، مورد انتقاد قرار می‌دهد. در سینمای دفاع مقدس، چه به دلیل ممیزی و چه اعتقاد سازندگان فیلم، این قبیل فیلم‌ها به جنگ‌افروزی انتقاد داشتند و حمایت خود را از ارزش‌های دفاع و مقاومت در فیلمشان نشان داده‌اند. مثال مهم دیگر در وجه افتراق، دربرگیری کلان‌گونه‌های دیگر در سینمای دفاع مقدس است. گاه فیلم گونه جنگ به واسطه آشنا مایه‌های گونه دیگر می‌تواند خصیصه‌های آن گونه را دربر گیرد. برای مثال دکتر استرنج لائو<sup>۲۸</sup> (استنلی کوبریک<sup>۲۹</sup>، ۱۹۶۴) مایه‌های کمدی را در خود دارد، بی‌آنکه فیلم کمدی شناخته شود و در مقابل فیلم‌هایی همچون تندر استوایی<sup>۳۰</sup> (بن استیلا<sup>۳۱</sup>، ۲۰۰۸) در اصل کمدی است و داستان ممکن است در خط نبرد دنبال شود. برخلاف آن، در سینمای دفاع مقدس کمدی‌ها نیز در نهایت در پی ارزش‌های دفاع مقدس تا دغدغه‌های گونه جنگ (ژانر یا خصایص ژنریک) هستند. برای مثال در لیلی با من است (کمال تبریزی، ۱۳۷۴) و اخراجی‌ها (مسعود ده‌نمکی، ۱۳۸۵)، شخصیت‌ها (صادق مشکینی و مجید سوزوکی) در روند مشاهده رشادت‌های دیگر رزمنده‌ها دچار تغییر می‌شوند. این تفاوت‌ها در سینمای دفاع مقدس و گونه جنگ می‌تواند در تغییر پیش‌فرض‌های امنیت و ناامنی نشانه‌ای در جایگاه سوژه نقش اساسی بازی کند.



پس از جنگ تحمیلی، به‌مرور حافظهٔ جمعی نسبت به همسایهٔ متخاصم — و حالا دوست — عوض شد و سینمای دفاع مقدس با تنوع گونه‌سعی در برهم‌زنی آن تنفر داشت. ریشه‌های فرهنگی، مذهبی و عقیدتی نیز در این رویکرد بی‌تأثیر نبود. به همین دلایل نمی‌توان مرزهای فرهنگ را قطعی دانست. همواره در گفت‌وگوی میان فرهنگ‌ها در دو سوی غشای سپهرنشانه‌ای می‌توان سبب تغییر تفکر غالب مرکز شد. برای مثال پس از پایان حکمرانی رژیم بعث در عراق، وضعیت تثبیت‌شدهٔ مرکز در گفت‌وگوی فرهنگی ایرانی/ عراقی برهم زده شد و سینمای دفاع مقدس نیز دشمن را در دورهٔ جدید حکومت عراق طور دیگری به‌تصویر کشید؛ بنابراین مرزهای فرهنگ ناگسستنی و یک‌پارچه نیست. در این جابه‌جایی و گفت‌وگو میان مرکز و حاشیه و میان دو سپهرنشانه، جلوه‌های متمایزی از امنیت و ناامنی نشانه‌ای به‌وجود می‌آید.

### ۳-۱. امنیت و ناامنی نشانه‌ای پیش‌فرض

به‌طور پیش‌فرض، سوژه متعلق به یک جامعه و یک خانواده است. هرچه از جامعهٔ خود فاصله بگیرد یا هرچه جامعه او را به‌خطر بیندازد، از امنیت نشانه‌ای دور و به ناامنی نزدیک‌تر می‌شود. (پیش‌فرض ما از این نوع امنیت همان تعاریف کلن‌کن‌برگ، کلوه و بابک‌معین است که پیش‌تر بیان شد.) هرچه سوژه از امنیت به‌سمت ناامنی حرکت کند، نقش آن نیز متفاوت خواهد شد. درکل هرچه سوژه به خانهٔ خود نزدیک‌تر باشد، دارای بالاترین سطح امنیت نشانه‌ای است و به‌نسبت هرچه این فاصله از خانه، محله و شهر دورتر شود، دارای ناامنی است. در سینما نیز، سوژه در کنش‌مندی، تقابل، تطابق، تعامل و هم‌آیی روایی، چه از لحاظ زبانی (لکنت، گویش، لهجه و حتی ادای کلمات) و چه از لحاظ نظام دیداری (ظاهر، آرایش و رفتار) ممکن است امنیت و پایداری خود را از دست بدهد. شاید نمونهٔ بارز آن تصویر و نوع گویش مجید سوزوکی و همراهانش

در مسجد محله خود در فیلم *اخراجی‌ها* است. با وجود داشتن فاصله امن به موقعیت مکانی، با ناپایداری سوژه طرف هستیم. سوژه و همراهانش درمقابل نیش‌وکنایه‌ها یا سؤال‌های گزینشی لکنت می‌گیرند و از وضعیت پایدار به وضعیت ناپایدارتری می‌رسند؛ پس امنیت پیش‌فرض — در اینجا تقابل — می‌تواند دستخوش مؤلفه‌های دیگری باشد.

در گونه کمدی، تقابل‌ها و تطابق‌ها بیشتر ما را با امنیت و ناامنی پیش‌فرض مواجه می‌کند. شخصیت صادق مشکینی در فیلم *لیلی با من است*، برای تقابل با خط مقدم، به هر کنشی متوسل می‌شود. او گمان می‌کند آقای کمالی برای او — اگرچه در اشتباه است — در روایت همان سد تقابل است. آقای کمالی خود نیز سعی بر حفظ وضعیت امن نشانه‌ای و در نقطه مقابل نوع دیگری از تقابل دارد که این یک خودی/ دیگری نهفته در هر دو به وجود می‌آورد. همین تضاد و کشمکش کمدی فیلم را شکل می‌دهد. هرگاه صادق مشکینی متوجه انتخاب اشتباه مسیرش می‌شود، حتی لکنت زبانی نیز پیدا می‌کند؛ برای نمونه در سکانسی که از رزمنده دیگر گلایه می‌کند که چرا به اشتباه مسیر حرکت یک نفربر را اهواز اعلام کرده است. کارکرد امنیت و ناامنی پیش‌فرض را می‌توان به طور تقریبی به تمامی رزمندگانی تعمیم داد که نه به اشتیاق و داوطلبانه، بلکه به علت مسائل دیگری غیر از سیره جهاد و شهادت پای به میدان نبرد گذاشته‌اند. بازنمایی چنین رزمندگانی در سینمای دفاع مقدس از همین پیش‌فرض تبعیت می‌کند. از نمونه‌هایی که می‌توان یاد کرد، امیر کریمی در فیلم *هیوا* (رسول ملاقلی‌پور، ۱۳۷۷) است که در کانال گیر کرده است و آرزو می‌کند به هر وسیله‌ای بازگردد. علی آهنگساز در فیلم *سفر به چزابه* (رسول ملاقلی‌پور، ۱۳۷۴) نیز دارای همین ویژگی است و از موقعیت سوررئال جنگ می‌خواهد رهایی یابد.

نمونه دیگری که از این وضعیت تبعیت می‌کند، وضعیت استراتژیک جنگی در بازنمایی سینمایی است. گاه سوژه — که البته در جنگ از پذیرش خطر ناگزیر است — می‌تواند دور از میدان نبرد به وسیله ابزار جنگ به مقابله پردازد. فیلم مهاجر (ابراهیم حاتمی‌کیا، ۱۳۶۹) داستان کنترل هواپیماهای بدون سرنشین کنترل‌شونده (پهباد) است که برای شناسایی استفاده می‌شود. پس سوژه در وضعیت پیش‌فرض امنیت و ناامنی نشانه‌ای تقابلی و درنهایت تطابقی عمل می‌کند که سبب کنشمندی آن برای حفظ وضعیت پایدار می‌شود.

### ۲-۳. سوژه تقابلی و نقش آن در دگرگونی وضعیت امن پیش‌فرض به ناامنی نشانه‌ای

همان‌طور که گفتیم، خانه، محله، شهر و فرهنگی که سوژه به آن مرتبط است، امن‌ترین وضعیت نشانه‌ای برای سوژه شناخته می‌شود؛ اما وضعیت جنگی می‌تواند سوژه را از وضعیت پیش‌فرض، هنجار غالب و مرکز سپهر نشانه‌ای خارج کند. در فیلم وصل نیکان (ابراهیم حاتمی‌کیا، ۱۳۷۰)، شاهد موشک‌باران شهر هستیم و در این وضع، امیر و مریم را می‌بینیم که کارتهای مراسم ازدواج خود را پخش می‌کنند. رفته‌رفته شهر با ناامنی مواجه می‌شود و شهروندانی که باید در خانه و محل خود احساس امنیت کنند، دست به فرار از آنجا می‌زنند. برخی از اقوام حتی حاضر به خداحافظی از امیر و مریم نیستند و سریع‌تر موقعیت ناامن را ترک می‌کنند. بدین صورت، وضعیت امن نشانه‌ای در جنگ و بازنمایی سینمایی برای سوژه به وضعیت ناامن بدل می‌شود.

نمونه مهم دیگر در این زمینه فیلم بلمی به سوی ساحل (رسول ملاقلی‌پور، ۱۳۶۴) است که به سقوط خرمشهر در سال ۱۳۵۹ در جنگ تحمیلی می‌پردازد. مرتضی به‌همراه دو بازمانده از شهر، عبدالله (مسلط به موقعیت شهری) و صالح (مسلط به زبان عربی)، برای شناسایی استحکامات دشمن به خرمشهر نفوذ می‌کند. هر دو بازمانده اهل

خرمشهر حال برای ورود به شهرشان باید دست به نفوذ و خطر بزنند. خانه، محله و شهر برای سوژه دارای ناامنی نشانه‌ای است و سوژه در روایت کنشی وضعیت تقابلی دارد. در سکانس اختفای هر سه نفر در یک خانه، دیالوگ عبدالله گویای تغییر وضعیت نشانه‌ای امنیت به ناامنی است:

عبدالله: «خونه مون را بگو، اگه به بابام بگم خونه مون بغل خمپاره‌انداز عراقی‌ها شده باور نمی‌کنه! دلم می‌خواست یه آرپی جی داشتم و می‌زدم خونه مون داغون بشه.»

آن‌ها شاهد امنیت از دست‌رفته خود و تمامی مردمانی هستند که شاید آن امنیت پیش‌فرض را به یاد نیاورند. در تصویر غارت یک خانه و ربودن دوچرخه از آن، این امر کاملاً مشهود است که آیا آن بچه که ممکن است به سختی دوچرخه را به دست آورده باشد، به یاد آن امنیت سابق می‌افتد. به این صورت، مرز هنجارها در مرکز سپهرنشانه‌ای عوض می‌شود. در این وضعیت تقابلی، تقابل و کنش میان سوژه خودی و دیگری نیست؛ بلکه تقابل سوژه با وضعیت خودی است که حال تبدیل به دیگری شده است. روایت کنشی ما را از پیش‌فرض امنیت نشانه‌ای سوژه خارج می‌کند و تقابل را از مرز به مرکز سپهرنشانه‌ای جهت عکس می‌دهد. سوژه می‌کوشد از آن موقعیت امن پیش‌فرض در فیلم‌های مورد اشاره خود را برهاند که نمونه‌های آن مهاجرت‌ها و ترک دیار در طول جنگ تحمیلی بوده است.

### ۳-۳. رابطه ادراکی سوژه در آشنایی‌زدایی از دوقطبی پیش‌فرض (امنیت/ ناامنی

#### نشانه‌ای) در سینمای دفاع مقدس

در اغلب فیلم‌های دفاع مقدس که به روایت میدان نبرد می‌پردازند، شاهد بُعد دیگری از رفتار سوژه در دوقطبی امنیت و ناامنی نشانه‌ای هستیم. سوژه با وجود تزلزل و ناپایداری در وضعیت خود به سمت آن میل می‌کند. این سمت‌وسو به‌طور کامل متفاوت با خطر

کردن برای فداکاری و ایثار است. در فیلم *دیده‌بان* (ابراهیم حاتمی‌کیا، ۱۳۶۸) ارتباط خط کمین با نیروهای خودی قطع شده و منطقه در حال فروپاشی است. عارفی دیده‌بان باید از دل خط آتش برای نجات منطقه عبور کند. موقعیت روبه‌رو به‌هیچ‌وجه تعریفی از وضعیت امن و پایدار برای سوژه ندارد؛ اما عارفی به مسیرش ادامه می‌دهد. این‌گونه ایثار در سینمای غرب — به‌خصوص در فیلم ۱۹۱۷ (سم مندس<sup>۳۲</sup>، ۲۰۱۹) که شباهت‌هایی به *دیده‌بان* دارد — نیز دیده می‌شود؛ اما نوع بازنمایی روایی و مفهومی در آن‌ها متفاوت است. در فیلم ۱۹۱۷ یا نمونه‌های مشابه، سوژه در نظام تقابلی قرار می‌گیرد، زیرا در جهان رقابت قرار دارد و باید با غلبه بر آن، خود را فاتح داستان سازد؛ اما در نمونه‌های مشابه، همچون عارفی، با روایت حسی — ادراکی مواجهیم. «در این نوع روایت، کنش اهمیت ندارد و قهرمان نداریم» (شعیری، ۱۳۹۸: ۳۴). در این نوع روایت، همه‌چیز در لحظه شکل می‌گیرد. یکی از سکانس‌های مهم فیلم جایی است که موشکی عمل‌نکرده در آب‌گرفتگی قرار دارد؛ عارفی کنار آن می‌ایستد و در جایی که به‌طور معمول باید سوژه به وضعیت شبه‌سوژه گذار کند، حتی لبخندی نیز بر لب دارد. در اینجا ما با شکل‌گیری فراارزش<sup>۳۳</sup> مواجهیم. از نظر گِرمس<sup>۳۴</sup> (به نقل از شعیری، ۱۳۹۱: ۵۱۳)، ارزش‌های زبانی و ارزش‌های نشانه‌شناختی در نظام روایی با توجه به کنش‌های سوژه معنادار می‌شود. موقعیت عارفی در فرم روایی *دیده‌بان* است که نظام ارزشی گفتمان را می‌سازد. در این میان، تفاوت دو نگاه سینمای دفاع مقدس و سینمای گونه‌جنگ در روبه‌رو شدن با نظام ارزشی مشخص می‌شود: نگاه سینمای غرب انسان‌محور و نگاه سینمای دفاع مقدس ارزشی مافوق ارزش‌های دیگر است<sup>۳۵</sup> که انسان برای آن دست به تلاش می‌زند و در میان روابط حسی — ادراکی، گفتمان معنا می‌یابد. نگاه دیده‌بان به موشک عمل‌نکرده به سکانس پایانی پیوند می‌خورد که او مجدد به همان

شکل، این بار نزدیک‌تر، با یک موشک عمل‌نکرده روبه‌رو می‌شود. همه‌چیز در فاصله لبخندی شکل می‌گیرد؛ همچون نوری خیره‌کننده که به سوژه هجوم می‌برد. در اینجا ما شاهد بزنگاه حضور تا حضور کمی کیفی هستیم. همه‌چیز در یک‌آن بر سوژه حادث می‌شود. رابطه ادراکی سوژه با جهان هستی در اینجا در لحظه شکل می‌گیرد — و این همان لحظه آن حضور است — بدون هیچ فرایندی و یا ایجاد زنجیره‌های وقایع قابل شمارش، ناگهان رابطه سوژه با جهان هستی شکل می‌گیرد. سوژه‌ای که به سمت ناسوژه شدن و نیستی در نامنی نشانه‌ای میل می‌کند، یک‌بار در یک‌آن به چیزی غیرخود، یعنی سوژه استعلایی، تبدیل می‌شود.

#### ۴. جلوه‌های زبانی و نقش تعاملی و هم‌آیی در امنیت و نامنی نشانه‌ای در باشو،

##### غریبه کوچک

باشو کودک ده‌ساله جنوبی است که پدر و مادرش را در جنگ تحمیلی ازدست داده و درحال فرار از موشک‌باران است. در همان لحظه، کامیونی برای برطرف کردن مشکل لاستیک خود توقف می‌کند و باشو تنها راه چاره را مخفی کردن خود پشت این کامیون می‌بیند. در حین حرکت خودرو، همچنان موشک‌باران ادامه دارد و صدای زنان عرب‌زبانی که دسته‌جمعی شیون و سوگواری می‌کنند، شنیده می‌شود. مسیر خودرو شمال ایران، در میان جنگل‌های سرسبز و برنج‌زارهاست. به محض توقف خودرو، باشو به پایین می‌پرد و سپس به خانه نایی جان پناه می‌برد. نایی جان پس از کمی کش‌وقوس بالاخره با باشو ارتباط می‌گیرد و به این ترتیب، تا بازگشت پدر خانواده که برای کار به سفر رفته است، باشو به عضوی از خانواده آن‌ها تبدیل می‌شود.

#### ۱-۴. نظام تقابلی و تغییرپذیری مداوم نقش‌های سوژه

باشو در خانه خود، پدرش را می‌بیند که در زمین فرومی‌رود و مادری که در آتش جنگ می‌سوزد. در همان سکانس آغازین، با ناپایداری موقعیت سوژه روبه‌رو هستیم. باشو با مشاهده ناامنی در امنیت پیش‌فرض به دنبال موقعیت امن می‌گردد؛ اما با عزیمتش به فرهنگ دیگر همچنان دارای موقعیت ناپایدار است. اگر موقعیت امن قبلی مرکزمداری را ترسیم کند، جنگ تحمیلی برای سوژه مرزنشین فاصله مرکز تا بی‌نظمی را بسیار کوتاه می‌کند تا مرکز نیز ناهمگن و وضعیت سوژه در همان گرایش به مرکز ناپایدار شود. موفقیت سوژه در گریز باشو رسیدن به وضعیت پایدار است. در روایت کنشی برای سوژه چیزی برای فتح وجود دارد و آن دستیابی به وضعیت پایدار و امنیت نشانه‌ای است. به این ترتیب، با نظام تقابلی سروکار داریم.

عزیمت باشو به شمال ایران — که سوژه می‌تواند دارای امنیت نشانه‌ای باشد — بازهم سوژه را در وضعیت پایدار قرار نمی‌دهد؛ زیرا سوژه در سپهری دیگر از وضعیت نشانه‌ای قرار گرفته است و ما در اینجا سوژه را شبه‌سوژه می‌دانیم. سوژه مستأصلی که از جنوب آمده، از این همه سرسبزی، خانه‌های شیروانی‌دار و جنگل انبوه در عجب است. او به واسطه روان رنجوری که از مرگ دهشتناک خانواده‌اش در جنگ تحمیلی دارد، با صدای انفجار ساخت تونل، صحنه جنگ برایش تداعی می‌شود. اینجاست که مجدد شاهد جابه‌جایی سوژه از وضعیت شبه‌سوژه به ناسوژه هستیم؛ این روند جابه‌جایی موقعیت سوژه و برعکس تا یک‌سوم از فیلم در روایت کنشی برقرار است. با هر صدای غرشی سوژه به یاد جنگی می‌افتد که کیلومترها با شمال ایران فاصله دارد. حال در سپهرنشانه‌ای جدید، دیگری برای او ناشناخته‌هایی است که امنیت نشانه‌ای او

را تهدید می‌کند و سوژه مجدد در وضعیت تقابل و در کنار آن تطبیق‌پذیری قرار می‌گیرد.

تقابل باشو و نایی‌جان<sup>۳۶</sup> آغاز روند ارتباطی و جلوه‌های زبانی فیلم (نظام کلامی، آوایی و زبان بصری فیلم) می‌تواند باشد. نایی‌جان نیز وقتی باشو را در خانه خود می‌بیند، در مرکز سپهرنشانه‌ای که در امنیت نشانه‌ای قرار دارد، با آشوب روبه‌رو می‌شود. باشو «دیگری» است که به حریم «خودی» نزدیک شده<sup>۳۷</sup> و نایی‌جان چنین تصویری از فرد ندارد. زبان بصری به‌خوبی این ناامنی نشانه‌ای را می‌نمایاند. نایی‌جان با هریک از دستانتش یک طرف روسری را نگه داشته و با چشمانش نگران فرزندان از حضور دیگری است. باشو عربی خوزی و نایی‌جان و اهالی روستا گیلکی حرف می‌زنند. زبان و گویش عامل امنیت و ناامنی زبانی سوژه به‌شمار می‌روند. هیچ‌کدام از دو طرف زبان و گویش یکدیگر را در کنار تفاوت‌ها در ظاهر و رفتارشان نمی‌شناسند که در دیالوگ نایی‌جان به‌طور کامل مشخص است:

نایی‌جان: «تو چرا سیاه چرک چغندری. کیستی؟ قحطه جا بود؟»

«تو را چه اسم؟ سیاه که هستی، لال هم که هستی، اسم که نداری!»

سوژه (باشو) باوجود داشتن موقعیت امن، به‌دلیل عدم ارتباط کلامی، گنگ و بی‌زبان شده است و به همین سبب در موقعیت ناسوژه قرار می‌گیرد. این می‌تواند کلان‌وضعیت چهارمی را به‌وجود آورد: نظام کلامی باوجود امنیت نشانه‌ای سوژه، او را در موقعیت ناامن زبانی و ناسوژه را در روایتی کنشی قرار می‌دهد.

#### ۲-۴. نظام تعاملی و گذر از ناسوژه به شبه‌سوژه

لب به سخن گشودن باشو به زبان عربی، بازگو کردن روایت جنگ و ازدست رفتن همه چیزش چندان ارتباطی ایجاد نمی‌کند. او گریان است و همچنان گنگ. این موقعیت درمقابل بچه‌های روستا و حضور اهالی روستا در خانه نایی‌جان نیز تکرار می‌شود. او



در مهمانی نایی جان پاهایش را در بغل گرفته و از عدم ارتباط کلامی و نوع واکنش اهالی روستا بسیار هراسان است. جایی که نظام کلامی راه ارتباطی را میان سوژه‌ها بسته، نظام آوایی و تقلیدی می‌تواند جایگزین شود. باشو صدای قطار و عنصری از جنوب و نایی جان صدای سگ را با سگ و صدای اسب را با اسب تقلید می‌کند و نشان می‌دهد او از جنس طبیعت است. این ارتباطات آوایی کم‌کم وضعیت باشو را از سوژه ناپایدار به ثبات نسبی می‌رساند تا مسیر قرارگیری باشو در وضعیت شبه‌سوژه هموار شود. باشو و نایی جان وارد نظام تعاملی روایت می‌شوند. در این نظام، به‌جای رقابت و دیگری ساختن، تفاوت اصلی در گفت‌وگوی سپهرنشانه‌های فرهنگی است که سبب تلطیف مرز فرهنگی می‌شود. خودی، دیگری را می‌پذیرد و تأکید بر نظام ارتباطی در راستای مجاب‌سازی و تعامل است.

#### ۳-۴. نظام تطابقی و امنیت نسبی نشانه‌ای

در کنار نظام آوایی، با ارتباط تقلیدی نیز روبه‌رو هستیم. در اوایل فیلم، روی مرز برنج‌زار نایی جان زنگوله‌ای را تکان می‌دهد و بچه‌هایش کاسه و قاشق به هم می‌زنند و می‌گویند: «زمین بجنب که ما گرسنه‌ایم». باشو شاید از زبان و گویش سر درنیاورد، ولی شکل ارتباط آیینی را می‌فهمد. در جنوب نیز، مراسمی به همین نحو برای باروری زمین دارند. کمی جلوتر، در سکانسی دیگر، باشو برای شکرگزاری از باروری، طبل می‌زند. آیین مرز زبانی را برمی‌دارد و گفت‌وگویی بینا فرهنگی برای جانشینی زبان ایجاد می‌کند. به این ترتیب، مرزهای گویشی، فرهنگی، ظاهری و عقیدتی شکسته می‌شود، کم‌کم حجاب زبان کنار نهاده می‌شود و روابط حسی - عاطفی جای آن را در ارتباط می‌گیرد.

جانشینِ نظامِ زبانی، سوژه را وارد وضعیت شبه‌سوژه و نیمه‌پایدار می‌کند. حال زمانی است که نایی‌جان می‌خواهد ارتباط کلامی را با باشو برقرار کند. بااینکه این نظام زبانی راه ارتباطی اصلی در جلوه‌های زبانی به‌شمار می‌رود، برای باشو و نایی‌جان گُندتر پیش می‌رود. به‌یاد بیاوریم که باشو با پرتاب یک پاره‌سنگ به‌سوی خانه‌چوبی، ویرانی خانه و خانواده‌اش را به ما و نایی‌جان می‌نمایاند. می‌توان به سکانس مشهوری اشاره کرد که نایی‌جان تخم‌مرغ را درمقابل باشو می‌گیرد و به او می‌گوید: «ما به این می‌گیم مرغانه؛ شما چی گویی؟» گرچه باشو پس از این سکانس خنده بر لب دارد و دو طرف یکدیگر را پذیرفته‌اند، همچنان سوژه به امنیت نشانه‌ای نرسیده است. بیضایی با خلق یک فضای وهم‌گون از مادر باشو که نظاره‌گر اوست، عقابی در آسمان که تداعی گر جنگ است، سوژه را در روایت تصویری در موقعیت‌های ناامن قرار می‌دهد.

روند طی شدن مسیر شبه‌سوژه به سوژه دارای اقتدار در فیلم با چند موقعیت طی می‌شود. گم شدن باشو سبب می‌شود نایی‌جان، باوجود داشتن نظام کلامی هنجار و گویش مشابه با اهالی روستا، در نظام تقابلی، احساس ناامنی نشانه‌ای کند و فضای امن را در کنار شخصی یابد که با او هم‌زبان نیست. باشو حساب‌و‌کتاب می‌داند و در کارهای خانه کمک نایی‌جان می‌کند. رمزگشایی از زبان مشترک در کتاب فارسی مدرسه و زبان نامه‌نگاری قدم مهمی برای ارتباط و همگن شدن مرکز سپهرنشانه‌ای است. در سکانس برنج‌زاری که نایی و مادر باشو از کنار هم عبور می‌کنند، آنچه بیش از زبان نقش بازی می‌کند، حضور است؛ حضور براساس شرایط ادراکی و همه‌چیز در لحظه شکل می‌گیرد. گویی جای دو مادر عوض می‌شود و از آن سکانس به بعد دیگر مادر باشو نمی‌بینیم؛ به همین دلیل وارد نظام تطابقی روایت شده‌ایم. حال سوژه از جایگاه کنشگر به شوشر تبدیل و مسیر پایدارتر برایش هموار می‌شود. نظام تطابقی بر

تعامل و مذاکره منطبق نیست، بلکه هستی محور است. مکان و زمان رئالیستی معنا ندارد و زمان به یک نقطه بدل می‌شود و بزرگ‌ترین و مهم‌ترین اتفاق برای باشو رخ می‌دهد.

#### ۴-۴. نظام هم‌آمیخته و امنیت کامل نشانه‌ای

با یافتن راه ارتباطی و تعاملی و شکل‌گیری ارتباط و مهم‌تر از همه اتکای نایی جان به باشو، سوژه دارای امنیت نشانه‌ای می‌شود. این اتکا در نامه‌ای که نایی جان می‌خواهد برای شوهر از طریق باشو بنویسد، مشخص است:

نایی جان: «برای نوشتن این نامه، از همسایه کمک نگرفتم. باشو آن را برای من می‌نویسد. او مثل همه بچه‌ها فرزند آفتاب و زمین است... حالا از شش حرفی که او می‌زند، سه حرف آن مرا حالی می‌شود...»

حال باشو از دیگری به خودی تبدیل شده و وضعیت پایدارتری یافته است. اوست که همان چوبی را که برای تنبیه و نجاتش از آب توسط نایی استفاده شده، برای نجات از زمین خودی و حریم امن نشانه‌ای در دست دارد. پدر نیز هنگامی که در بازگشت خود متوجه می‌شود باشو حتی درمقابل او به‌مثابه دیگری برای حفاظت از خانه می‌ایستد، او را می‌پذیرد و یک هم‌آبی و هم‌آمیختگی به وجود می‌آید.

باشو، غریبه کوچک به مسئله مهم مهاجرت در جنگ می‌پردازد؛ مهاجرتی که به دنبال تبدیل شدن فضای امن نشانه‌ای به نامنی نشانه‌ای برای سوژه اتفاق می‌افتد. در ابتدا به دلیل فاصله‌های نظام‌های مختلف نشانه‌ای ممکن است شخصیت‌های یکدیگر را نپذیرند؛ اما زبانی مشترک برای مردم سرزمینی به وجود می‌آید که در حین جنگ بیش از پیش به هم‌بستگی نیاز دارند. باشو در میان تمسخر بچه‌های روستا، راه ارتباط را زبان مشترک می‌داند و از روی کتاب فارسی می‌خواند: «ایران سرزمین ماست. ما همه از یک آب و خاکیم. ما فرزندان ایران هستیم». باشو فرزند آفتاب و زمین و نایی جان نشانه آب

و طبیعت است که در کنار هم و با اتحاد مردمان در وضعیت جنگ می‌توانند ایجاد باروری کنند. در این نوع روایت، از تطابق پیش‌تر رفته‌ایم و سوژه‌ها در یک هدف بزرگ‌تر ذوب شده‌اند. سوژه‌ها عین هستی آب و خاک و سرزمین هستند.

##### ۵. نتیجه

هدف از این پژوهش بررسی جلوه‌های مختلف امنیت و ناامنی نشانه‌ای سوژه در سینمای دفاع مقدس بود. در این پژوهش، با سه کلان‌وضعیت در نظام روایی و دیداری گفتمان فیلم‌ها روبه‌رو شدیم. دوقطبی امنیت و ناامنی نشانه‌ای همواره برای سوژه هنجارپذیر دارای پیش‌فرض مشخصی است که در سینمای دفاع مقدس کمتر شاهد آن هستیم. جنگ تحمیلی و دفاع می‌تواند موقعیت‌های سوژه را در این دوقطبی وارونه کند. خانه و شهری که سوژه را در موقعیت امن نشانه‌ای قرار می‌دهد، می‌تواند سبب تقابل سوژه و مهاجرت‌های اجباری یا تغییر وضعیت آن‌ها شود. برای این مورد فیلم‌های *وصل نیکان* و *بلمی به سوی ساحل* را بررسی کردیم. موقعیت پیش‌فرض نیز به‌طور معمول در گونه کمدی این سینما و بازنمایی رزمندگانی که با فقدان شناخت معرفتی پای به عرصه جنگ تحمیلی گذاشته‌اند، بیشتر صدق می‌کند. آن‌ها همچون شخصیت‌هایی از *لیلی با من است*، *هیوا* و *سفر به چرابه* موقعیت امن را جایی می‌دانند که وضعیت پایدار و نزدیک‌ترین حالت به موقعیت همگن هسته سپهرنشانه و هنجار غالب داشته باشند. با بررسی فیلم *دیده‌بان* متوجه شدیم سوژه نه‌تنها این دوقطبی را براساس نظام تطابقی روایت برهم می‌زند، بلکه به‌سمت وضعیت ناپایدار نیز میل می‌کند؛ اما در مواجهه با فرارزش و بزنگاه حضور، به‌جای سوق یافتن به وضعیت ناسوژه به‌سمت وضعیت سوژه استعلایی حرکت می‌کند. در اینجا سوژه عین هستی و هستی عین سوژه است. در کنار نقش‌های سوژه در نظام دیداری گفتمان فیلم‌ها، با

کلان وضعیت چهارمی از خوانش امنیت و ناامنی زبانی و چهار نظام روایی گرمس، در راستای امنیت و ناامنی نشانه‌ای روبه‌رویم. در فیلم *باشو، غریبه کوچک*، در رکن اول، نقش سوژه مدام به دلیل حضور در نظام تقابلی دگرگون می‌شود و سوژه برای نجات و رهایی دست به کنش و تقابل با دیگری موقعیتی یا دیگری فرهنگی و زبانی می‌زند. سپس نظام تعاملی وارد عمل می‌شود و جایی که نظام کلامی راه ارتباطی را میان سوژه‌ها مسدود کرده، نظام آوایی و تقلیدی (همچون آیین‌های شمال و جنوب که در فیلم به تصویر کشیده می‌شود) جایگزین می‌شود. آیین‌ها مرز زبانی را برمی‌دارند و گفت‌وگویی بینا فرهنگی برای جانشینی زبان ایجاد می‌کنند که حجاب زبان را کنار می‌نهد و باشو از ناسوژه بی‌زبان اولیه به شبه‌سوژه تبدیل می‌شود. مسیر گذار باشو به سوژه دارای اقتدار و نزدیک به هنجار غالب در دو نظام تطابقی و هم‌آمیخته نهفته است؛ زمانی که مادر باشو در زمانی غیرروایی و لحظه‌آنی به غیاب می‌رود و باشو فارسی معیار — کتاب فارسی مدرسه و نامه‌نگاری — را پیدا می‌کند. بیضایی در این فیلم از زبان به‌عنوان عامل همدلی، آشوب مناطق مرزی و مردمان شمالی استفاده کرده که به‌طور کامل از جنگ دور بوده‌اند. باشو و دیگری‌های زبانی فرهنگی در کنار ذوب شدن در طبیعت و یکی شدن می‌توانند همگی خودی شوند.

#### پی‌نوشت‌ها

1. Umberto Eco
2. semiotics
3. Ernst Cassirer
4. Jean-Claude Coquet
5. subject
6. quasi-subject
7. non-subject
8. hyper-subject
9. William Labov

10. hypercorrection
11. Peter Trudgill
12. Louis-Jean Calvet
13. Jean-Marie Klinkenberg
14. Groupe  $\mu$
15. mutisme
16. compensation
17. semiospher
18. Juri Lotman

۱۹. مترجم از semiosis برای مفهوم نشانگی استفاده کرده است. در کنار آن، این معادل را می‌توان عملی دانست که نشانه را به معنا پیوند می‌دهد. شعیری (۱۳۸۸: ۴۳) این معادل را نشانه‌معنایی ترجمه کرده است که دیالوگ یا عملی میان پلان صورت و محتوا به‌شمار می‌رود.

20. formations
21. imposed war
22. genre
23. subgenre

۲۴. رک. عرفان‌منش، ۱۳۹۷: ۲۱.

۲۵. برای مطالعه بیشتر درمورد آغاز و روند شکل‌گیری این گونه سینمایی رک. هیوارد، ۱۳۸۱: ۲۳۱-۲۴۵.

26. propaganda
27. anti-war
28. Dr. Strangelove
29. Stanley Kubrick
30. Tropic Thunder
31. Ben Stiller
32. Sam Mendes
33. meta-value
34. Algirdas Julien Greimas

۳۵. شعیری (۱۳۸۵: ۱۴۰-۱۴) معتقد است فرارزش که بیشتر به‌واسطه فضای تنشی گفتمان شکل می‌گیرد، مافوق ارزش‌های رایج، پیش‌زمینه‌ای برای بروز ارزش‌های دیگر و دربرگیرنده آن‌هاست.

۳۶. بیضایی در گفت‌وگویی آورده، «نایی جان یعنی زن - زمین - مادر. نایی جان بازتابی از ایزدبانوی زنان و پشتیبان کودکان و افزون‌دهنده باروری و پاک‌نگه‌دارنده آب، یعنی ناهید است» (فوکاسیان، ۱۳۷۸: ۲۶۲).

۳۷. در اغلب فیلم‌های بهرام بیضایی، از رگبار (۱۳۵۱) تا باشو، غریبه کوچک، عنصر بیگانه بسیار پُررنگ است؛ بیگانه‌ای که به حریم خودی نزدیک می‌شود و روابط مختلفی را به‌وجود می‌آورد. درنهایت بیگانه یا سوژه‌ای است که رفتن را ترجیح می‌دهد، یا گذشته‌ای است که همچون فرد ناشناخته کلاغ (۱۳۵۴) ازدست رفته، یا بیگانه‌ای است که همچون باشو ماندن را ترجیح می‌دهد.

## منابع

- بابک معین، مرتضی (۱۳۸۹). «نشانه‌شناسی اجتماعی و پدیده‌های امنیت و عدم امنیت نشانه‌ای». *فصلنامه اندیشه‌های ادبی، دانشگاه آزاد اسلامی اراک*. س ۲. ش ۵. صص ۱۳۵-۱۵۳.
- پاکتچی، احمد (۱۳۸۵). «ارزیابی نشانه‌شناسی روسیه در روی‌آورد به هنر». *پژوهشنامه فرهنگستان هنر*. ش ۱. صص ۷-۲۱.
- پوسنر، رولان (۱۳۹۰). «اهداف اصلی نشانه‌شناسی فرهنگی» در *نشانه‌شناسی فرهنگی به کوشش فرزانه سجودی*. ترجمه شهناز شاه‌طوسی. تهران: نشر علم. صص ۳۶۴-۲۹۳.
- راوودراد، اعظم و سپیده حیران‌پور (۱۳۹۲). «تحولات بازتاب جنگ در سینمای ایران». *فصلنامه انجمن ایرانی مطالعات فرهنگی و ارتباطات، دانشکده علوم اجتماعی دانشگاه تهران*. س ۹. ش ۲۳. صص ۵۷-۸۰.
- رحیمی جعفری، مجید و حمیدرضا شعیری (۱۳۸۹). «از ابرسوز تا ناسوز؛ جلوه‌های متناوب گفتمان قدرت در نمایش‌نامه سیاه‌ها اثر ژان ژنه». *دوفصلنامه علمی - پژوهشی نقد زبان و ادبیات خارجی، دانشگاه شهید بهشتی تهران*. س ۲. ش ۴. صص ۱-۱۷.
- رحیمی جعفری، مجید (۱۳۹۵). «تحلیل نشانه‌شناسی فرهنگی، بازنمایی مفهوم مرز در سینمای مستند مقاومت ایران، با تکیه بر فیلم‌های مستند لالایی جنگ و سنگ مزار برادر شهیدم» در *مجموعه مقالات نشانه‌شناسی فیلم‌های دفاع مقدس*. به کوشش بهمن نامورمطلق و منیژه کنگرانی، تهران: علمی و فرهنگی. صص ۲۳-۴۲.
- سیاهپور، فرنگیس (۱۳۸۵). *بررسی نشانه‌شناختی نمایش‌نامه‌نویسی و فیلم‌نامه‌نویسی دفاع مقدس (دهه ۷۰-۸۰)*. پایان‌نامه کارشناسی ارشد. دانشگاه تهران. تهران.
- شعیری، حمیدرضا (۱۳۸۵). *تجزیه و تحلیل نشانه - معناشناختی گفتمان*. تهران: علمی و فرهنگی.
- \_\_\_\_\_ (۱۳۸۸). «از نشانه‌شناسی ساختارگرا تا نشانه - معناشناختی گفتمانی». *فصلنامه نقد ادبی*. س ۲. ش ۸. صص ۳۳-۵۱.
- \_\_\_\_\_ (۱۳۹۱). «نظام ارزشی گفتمان ادبی: رویکرد نشانه - معناشناختی» در *نامه نقد* (مجموعه مقالات دومین همایش ملی نقد ادبی با رویکرد نشانه‌شناسی ادبیات). به کوشش حمیدرضا شعیری. تهران: خانه کتاب. صص ۵۰۹-۵۲۰.

\_\_\_\_\_ (۱۳۹۸). *نقصان معنا، عبور از روایت ساختارگرا: زیبایی‌شناسی حضور*. تهران: نشر خاموش.

عرفان‌منش، جلیل (۱۳۹۷). *فرهنگ‌نامه فیلم‌های سینمایی دفاع مقدس (۱۳۹۵-۱۳۵۹)*. تهران: بنیاد حفظ ارزش‌های انقلاب و دفاع مقدس.

قوکاسیان، زاون (۱۳۸۷). *گفت‌وگو با بهرام بیضایی*. ج ۲. تهران: آگاه.

کامران، افسانه (۱۳۹۵). «نشانه‌شناسی فرهنگی فیلم مستند بدون وصیت‌نامه» در مجموعه مقالات *نشانه‌شناسی فیلم‌های دفاع مقدس*. به‌کوشش بهمن نامور مطلق و منیژه کنگرانی. تهران: علمی و فرهنگی. صص ۱۵۹-۱۸۰.

کلوه، لویی - ژان (۱۳۷۹). *درآمدی بر زبان‌شناسی اجتماعی* (ترجمه محمدجعفر پوینده). تهران: نقش جهان.

گیویان، عبدالله و زهره توکلی (۱۳۹۰). «تصویر عراقی‌ها در سینمای دفاع مقدس». *فصلنامه تحقیقات فرهنگی ایران*، پژوهشکده مطالعات فرهنگی و اجتماعی وزارت علوم تحقیقات و فناوری. س ۴. ش ۲. صص ۸۷-۱۰۷.

لوتمان، یوری (۱۳۹۰). «درباره سپهرنشانه‌ای» در *نشانه‌شناسی فرهنگی*. به‌کوشش فرزاد سجودی. ترجمه فرناز کاکه‌خانی. تهران: نشر علم. صص ۲۲۱-۲۵۷.

لیونگبرگ، کریستینا (۱۳۹۰). «مواجهه با دیگری فرهنگی». در *نشانه‌شناسی فرهنگی*. به‌کوشش فرزاد سجودی. ترجمه تینا امراللهی. تهران: نشر علم. صص ۱۱۹-۱۵۱.

مرتضوی قهی، فاطمه و مرتضی منادی (۱۳۹۰). «دفاع مقدس در گذر از سینمای ایران». *فصلنامه انجمن ایرانی مطالعات فرهنگی و ارتباطی*، دانشکده علوم اجتماعی دانشگاه تهران. س ۷. ش ۲۵. صص ۱۲۷-۱۴۸.

هیوارد، سوزان (۱۳۸۱). *مفاهیم کلیدی در مطالعات سینمایی*. ترجمه فتاح محمدی. زنجان: هزاره سوم.

Babak Moin, M. (2010). Social semiotics: security semiotics and insecurity semiotics. *Journal of Literary Aesthetics*, 2(5), 135-153.

Calvet, L. J. (2000). *Sociolinguistics* (translated into Farsi by M. J. Pouyandeh.). Tehran: Naghsh Jahan.

Coquet, J-C. (2007). *Phusis et Logos, Une Phenomenologie du Language*. Presses Universitaires de Vincennes.

Eco, U. (1976). *A Theory of Semiotics*. Bloomington, IN: Indian University Press/ London: Macmillan.



- Erfanmanesh, J. (2018). *Dictionary of Holy defense movies* (in Farsi). Tehran: Foundation for the Preservation and Publication of Sacred Defense Works and Values.
- Ghokasian, Z. (2008). *Interview with Bahram Beizaei* (in Farsi). Tehran: Agah.
- Givian, A., & Tavakoli, Z. (2011). Images of Iraqis in the cinema of sacred defense. *Iranian Journal of Cultural Research*, 4(2), 87-107.
- Hayward, S. (2002). *Cinema studies: the key concepts* (translated into Farsi by Fatah Mohammadi). Zanjan: HSAP.
- Kamran, A. (2016). Analysis of cultural semiotics of documentary intestacy. In *Collection of Semiotic Articles on Sacred Defense Films*. Tehran: Elmi Farhangi, pp. 159-180.
- Labov, William (1965). On the Mechanism of Linguistic Change In *Monograph Series on Language and Linguistics*. Editor Charles W. Kreidler. Georgetown University Press. pp. 91-114.
- Liongberg, Ch. (2012). *Facing with other culture: Semiologic tendencies toward intercultural interactions*. (translated into Farsi by Tina Amrollahi) In F. Sojoudi, *Semiotics of Culture*. Tehran: Elm, PP. 119-151.
- Lutman, Y. (2011). About semiosphere (translated into Farsi by Farnaz Kakekhani). In *Semiotics of Culture*. Tehran: Elm.
- Mortazavi Ghehi, F., & Monadi, M. (2012). Defa-e-Moqaddas from Iranian cinema sight. *Cultural Studies & Communication*, 7(25), 127-148.
- Pakatchi, A. (2006). Evaluation of Russian semiotics turned to art. *Research Journal of the Iranian Academy of Arts*, 1, 7-21.
- Posner, R. (2011). Basic tasks of cultural semiotics (translated into Farsi by Shahnaz Shah Toosi). In *Semiotics of Culture*. Tehran: Elm, pp. 293-364.
- Rahimi Jafari, M. (2016). Analysis of cultural semiotics of representation of the implication of borders in sacred defense cinema. In *Collection of Semiotic Articles on Sacred Defense Films* (in Farsi), Tehran: Elmi Farhangi, pp. 23-42.
- Rahimi Jafari, M., & Shairi, H. M. (2010). From hyper-subject to non-subject: aspects of alternative power in Jean Genet's *The Negroes*. *Critical Language & Literary Studies*, 2(4), 1 to 17.
- Ravadrad, A., & Heiranpour, S. (2014). The changes of the reflections on the Iranian war cinema. *Cultural Studies & Communication*, 9(33), 56-80.
- Shairi, H. R. (2006). *Semiotic analysis of discourse* (in Farsi). Tehran: SAMT.
- \_\_\_\_\_ (2018). *Imperfection* (in Farsi). Tehran: Khamoosh.
- \_\_\_\_\_ (2010). From the structural semiotics to discursive semio-semantics. *Literary Criticism*, 2(8), 33-51.
- \_\_\_\_\_ (2012). The value system of literary discourse: semiotics approach. In *Criticism Letter*. Tehran: Iranian Book and Literature Home, pp. 23-42.
- Siahpour, F. (2006). *A semiotic study of the scriptwriting and screenwriting of the Holy Defense*. Tehran: University of Tehran.
- Trudgill, P. (1974). *The Social Differentiation of English in Norwich*, London: The Syndics of the Cambridge University Press.

