تحلیل فیلم‌نامه روزهای زندگی بر اساس نظریه میتوس نورتروپ فرای*

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۵/۲۶ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۱۱/۱۹

سپهر دربان باران**
محمد هاشمی***

چکیده

سینمای دفاع مقدس گونه‌ای است که در ادبیات نوشتار سینمایی ایران، به عنوان نوع بومی شده‌ی ژانر جنگی سینمای جهان، جا افتاده است. فیلم‌های ساخته شده در این گونه‌ی سینمایی بومی به جان‌فشانی‌های رزمندگان ایرانی در دفاع مقدس از میهن طی جنگ هشت ساله‌ی ایران و عراق می‌پردازند. این ژانر در طی سال‌ها تحول یافت و گونه‌های مختلف حول محور دفاع مقدس پدید آمدند. این تنوع گونه‌ها منجر به ایجاد نگاه‌های مختلف به مقوله جنگ شده است که این ژانر را سزاوار بررسی گونه شناسی به‌صورت علمی می‌کند. در نظریه‌ی ادبی میتوس چهارفصل که توسط نورتروپ فرای وضع شده، هر ژانر ادبی با یک فصل سال یا یک میتوس تعریف می‌شود. بدین ترتیب که کمدی با میتوس بهار، رمانس با میتوس تابستان، تراژدی با میتوس پاییز و هزل/ طنز با میتوس زمستان معرفی می‌شود. فرای همچنین با هدف طبقه بندی با دقت بیشتر آثار ادبی، شخصیت‌های هر میتوس را دسته‌بندی کرده و برای هر میتوس شش مرحله تعیین کرده است. همچنین فرای سینما را به‌مثابه متن فرض می‌کند و آن را شایسته بررسی جداگانه می‌داند درنتیجه ارتباطی بین نظریه میتوس و سینما ایجاد می‌کند. در این پژوهش فیلم‌نامه «روزهای زندگی» در سینمای دفاع مقدس ایران به‌عنوان مورد مطالعاتی انتخاب شد و پس از تحلیل فیلم مشخص شد که این فیلم‌نامه در میتوس تابستان جای می‌گیرد. درنتیجه شخصیت‌های فیلم بر اساس تحلیل میتوس تابستان دسته‌بندی شدند و درنهایت مشخص شد فیلم به گونه‌ی چهارم رمانس تعلق دارد.

کلیدواژه‌ها: سینمای دفاع مقدس، نظریه میتوس، نورتروپ فرای،روزهای زندگی، رمانس

---

* مقاله حاضر برگرفته از پایان نامه کارشناسی ارشد نویسنده اول با عنوان « تحلیل میتوس چهارفصل از دیدگاه نورتروپ فرای در سینمای دفاع مقدس مطالعه موردی لیلی با من است، روز های زندگی، روز سوم، طبل بزرگ زیر پای چپ» که با راهنمایی نویسنده دوم در شهریور ۱۳۹۸ در دانشکده هنر دانشگاه سوره دفاع شده است.

** کارشناسی ارشد سینما، دانشگاه هنر، دانشگاه سوره، تهران، ایران. (نویسنده مسئول)
sepehr.darban@yahoo.com

*** دکتری تخصصی فلسفه هنر، واحد علوم تحقیقات، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران .
Mh7poetica@gmail.com

مقدمه

دفاع مقدس، ژانر بومی سینمای ایران است که همه‌ساله آثار مختلفی در این ژانر ساخته‌شده است. از سال ۱۳۶۰ و با فیلم «مرز» سینمای دفاع مقدس حیات خود را آغاز کرد و تاکنون بیش از ۳۰۰ عنوان فیلم در این ژانر ساخته‌شده است. در سال‌های ابتدایی شکل‌گیری این ژانر، فیلم‌ها بیشتر پیرامون صحنه‌های نبرد و شرح رشادت‌های رزمندگان بودند ولی با پایان جنگ و فاصله گرفتن جامعه از زندگی رزمندگی بحث‌های انتقادی به جامعه و نمایش زندگی رزمندگان حقیقی در جامعه پس از جنگ محور فیلم‌ها قرار گرفت. هم‌زمان گونه کمدی راه خود را در سینمای دفاع مقدس باز کرد و شاهد آثاری با نگاه کمدی به مقوله جنگ و دفاع مقدس بودیم. پس تلفیق گونه‌های سینمایی دیگر با سینمای دفاع مقدس، باعث مهیا شدن شرایطی شد تا با محوریت جنگ تحمیلی هشت ساله، بیان مضامین متنوعی در این گونه‌ی سینمایی بومی و ایرانی ممکن شود. به عنوان پیامد مهم این تلفیق ژانری، شخصیت‌ها در گونه‌ی سینمایی دفاع مقدس، نسبت به حالت ساده و تک بعدی سابق متحول شدند و ویژگی‌های پیچیده‌تر و چندبعدی‌تری یافتند. یکی از نتایج مهم این تلفیق ژانری در سینمای دفاع مقدس این است که این تلفیق امکان آن را مهیا می‌سازد تا این گونه‌ی بومی قابل تبیین با نظریه‌های عمومی نقد باشد و بنابراین قابلیت فهم از چشم‌اندازهای تفسیری مختلف را داشته باشد که این نظریه‌های نقد در اختیار منتقد و پژوهشگر سینمایی قرار می‌دهند.

نورتروپ فرای (۱۹۱۲-۱۹۹۱)[1] یکی از نظریه‌پردازان ساختارگرا است که در مقاله سوم کتاب «آناتومی نقد»[2] با عنوان «نقد کهن‌الگویی» به تحلیل متن از دیدگاه اسطوره‌ای پرداخته است. فرای اثر ادبی را ساختاری با قواعد مشخص می‌داند و بنابراین وظیفه‌ی نقد را این می‌داند که آثار ادبی را به مثابه نظام‌های ویژه‌ای از قواعد خاص، مورد مطالعه قرار دهد. برای تبیین بهتر از نظریه‌ی میتوس فرای که در شاخه نقد کهن‌الگویی جای می‌گیرد در ابتدا تعاریفی از مفاهیم اسطوره و نقد کهن‌الگویی ارائه می‌شود و سپس به تشریح نظریه میتوس می‌پردازیم.

پیشینه پژوهش

۱. حاج نوروزی، ندا (۱۳۹۰). بررسی داستان سیاوش بر اساس نظریات نورتروپ فرای. پایان‌نامه کارشناسی ارشد. دانشگاه علامه طباطبایی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی.

در این پایان‌نامه تحلیل بر اساس نظریه فرای بر روی متن انجام می‌گیرد و داستان سیاوش از سه منظر تاریخی، اخلاقی، کهن‌الگویی بر اساس نظریه فرای بررسی‌شده است. در بررسی کهن‌الگویی داستان سیاوش نوع ادبی آن مشخص گردیده است و این داستان در میتوس تراژدی جای گرفته است.

۲. خافی کرمانی، الهه (۱۳۹۴). جهان‌شمولی کهن‌الگوها: نقد کهن‌الگویی داستان «سیاوش» در شاهنامه فردوسی و دو نمایشنامه قرن پانزدهم انگلستان بهنام‌های به «صلیب کشیدن مسیح و مرگ مسیح». پایان‌نامه کارشناسی ارشد. دانشگاه تربیت‌معلم_ تهران، دانشکده علوم انسانی.

در پایان‌نامه ذکرشده سه اثر داستان سیاوش و دو نمایشنامه بریتانیایی ذکرشده بر اساس مقاله سوم فرای یعنی نقد کهن‌الگویی تحلیل‌شده‌اند و میتوس هریک مشخص‌شده است. در این پایان‌نامه نیز تحلیل میتوس فرای بر روی متن انجام‌شده است.

در مقالات زیر نیز از دیدگاه فرای به عنوان مبانی نظری استفاده شده است.

۱. ملک پایین، مصطفی و سام خانیانی، علی‌اکبر (۱۳۹۲). «تحلیل میتوس‌های روایی لشکرکشی کیکاووس به مازندران در شاهنامه. شعر پژوهی» زمستان ۱۳۹۲، شماره ۱۸ علمی-پژوهشی/ISC، ص ۱۵۱-۱۷۶.

۲. ایرانی، محمد و بیگلری، سمیه (۱۳۹۲). بررسی و تحلیل دو تراژدی سهراب و فرود بر پایه نظریه «میتوس تراژدی» فرای. ادب پژوهی زمستان ۱۳۹۲، شماره ۲۶ علمی-پژوهشی/ISC ، ص ۱۱۹-۱۴۶.

۳. طایفی، شیرزاد و سلمان نصر، کوروش (۱۳۹۷). گونه شناسی نمایش‌نامه‌های چهار صندوق و در حضور بادبر اساس نظریهٔ میتوس فرای. ادب فارسی پاییز و زمستان ۱۳۹۷، شماره ۲۲ علمی-پژوهشی/ISC، ص ۳۹-۵۸.

مبانی نظری

نورتروپ فرای اسطوره را نوعی داستان یا سرگذشت تعریف می کند، وی اسطوره را روایت هایی از کنش‌هایی می‌داند که

1. Northrop Frye
2. Anatomy of Criticism

یا نزدیک به برآورده شدن آرزویی هستند و یا به محدوده‌هایی تصورشده از آرزو تعلق دارند (فرای، ۱۳۹۱: ۱۶۵).

کارل یونگ[3] نظریه‌پرداز مهم دیگر اسطوره است. وی در نظریه‌ی خود درباره‌ی اسطوره، مفاهیمی چون «ناخودآگاه جمعی» و آرکی تایپ[4] یا کهن‌الگو را تبیین می‌کند. یونگ دو نوع ناخودآگاه فردی و جمعی را تعریف می‌کند. خاطرات دوران کودکی محتوای ناخودآگاه فردی را تشکیل می‌دهد و محتوای ناخودآگاه جمعی شامل موضوعات و مسائلی همگانی است. یعنی اموری که از زمان تولد انسان در جهان تا روزگار کنونی، مشترک میان همه ی ابنای بشرند (پاینده، ۱۳۸۴: ۳۳). ناخودآگاه جمعی محل ساخت اسطوره هاست. همچنین عقاید مذهبی ریشه در این بخش از ناخودآگاه دارند و رویاها نیز به همین بخش منتسب می‌شوند. اسطوره‌ی قهرمانی که انسان‌ها از کودکی تا بزرگسالی و در هر دوره از زندگی به شکل‌های مختلف به آن باور دارند، یکی از مهم‌ترین انواع اسطوره‌هاست که مدام در ناخودآگاه ما ساخته می‌شود(مکاریک، ۱۳۸۴: ۴۰۲).

نقد کهن‌الگویی

یونگ، علاوه بر تعریف اسطوره و تقسیم ناخودآگاه به دو بخش فردی و جمعی، مفهومی با نام کهن‌الگو را نیز تعریف می‌کند. وی کهن‌الگو را به میانجی‌گری تعریف غریزه می‌شناساند. یونگ غریزه را کشش جسمانی دریافت شده به وسیله‌ی حس ها می‌داند. البته به نظر یونگ بروز غریزه از طریق خیال‌پردازی و اغلب از طریق نمایه‌های نمادین نیز ممکن است. وی این شکل از بروز غرایز را کهن‌الگو می‌نامد (یونگ، ۱۳۸۶: ۹۶).

نورتروپ فرای بر مبنای نظریه‌ی یونگ تعریف ویژه‌ی خود را از کهن‌الگو ارائه می‌دهد. وی کهن‌الگو را یک نوع نماد می‌داند که با ایجاد پیوند میان یک اثر و اثر دیگر، موجب وحدت بخشیدن به دیدگاه‌های ادبی ما می‌شود. فرای کهن‌الگوها را انواعی از نمادها می‌داند که در ادبیات تکرار می‌شوند(شمیسا، ۱۳۷۸: ۲۴۱). در واقع فرای شیوه‌ای از نقد را با عنوان نقد کهن‌الگویی معرفی می‌کند، با این هدف که بتواند در راه تبیین نمادهای مشترک میان دیدگاه‌های مختلف ادبی تلاش کند.

پس از ارائه‌ی تعریف‌های فوق از اسطوره و دیدگاهی که یونگ درباره‌ی مفهوم کهن الگو ارائه داده است، می توان به تبیینی از نقد به شیوه ی کهن الگویی رسید. شیوه ی نقدی که در پژوهش حاضر و بر مبنای نظریه ی میتوس چهارفصل نورتروپ فرای، از آن استفاده خواهد شد.

در نقد کهن‌الگویی تمرکز بر مؤلفه‌های مبتنی بر ویژگی‌هایی چون قراردادی، تکراری و عام بودن است. نقد کهن‌الگویی شامل بررسی محتوایی روایت و همچنین بررسی تصویرها و شخصیت هاست که تمام آثار ادبی را می‌توان بر مبنای آنها بررسی کرد(مکاریک، ۱۳۸۴: ۴۰۱). می‌توان این گونه نتیجه‌گیری کرد که نظریه‌ی نقد کهن‌الگویی فرای زیرشاخه‌ای از کاربست نظریه‌ی نشانه شناسی ساختارگرا در ادبیات است. نظریه‌ی ساختارگرایی در ادبیات به سه شکل عمده کاربرد یافته است: ۱- مطالعه‌ی ساختارگرایانه ی ادبیات از دیدگاه گونه‌شناسانه یا نظریه‌ی انواع در ادبیات ۲- مطالعه‌ی ساختارگرایانه‌ی ادبیات از منظر نظریه‌ی روایت و ۳- مطالعه‌ی ساختارگرایانه‌ی ادبیات با رویکرد تفسیری به ادبیات. نظریه پردازان ساختارگرایی در ادبیات، افرادی همچون ولادیمیر پروپ[5]، تزوتان تودورف[6] و رولان بارت[7]، هدف‌شان تنها دستیابی به دستورالعمل‌های ساختاری حاکم بر این یا آن داستان نبود بلکه آنها مجموعه‌ای از داستان‌ها را مورد بررسی قرار می‌دادند تا بتوانند به قواعد عمومی که بر انواع ادبی در ادبیات ملت یا مللی حکمفرما بود دست یابند (طایفی و سلمان نصر، ۱۳۹۷: ۴۲)

بنا به نظر فرای فهم هر متن ادبی از طریق فهم کهن‌الگوهایی که در آن متن کار می‌کنند، ممکن است. در واقع بنا به دیدگاه فرای، از طریق کارکرد کهن‌الگوهاست که متون مختلف به یکدیگر پیوند می‌یابند. پس برخلاف نظریه‌های تقلیدی هنر که هنر را محاکات جهان عینی تعریف می‌کنند، بنا به نظریه‌ی نقد کهن الگویی فرای، هنر از جهان عینی تقلید نمی‌کند بلکه از ناخودآگاه جمعی تقلید می کند (بلزی، ۱۳۷۹ :۳۹-۴۰).

نظریه‌ی میتوس

فرای تمام نوشته‌های سراسر تاریخ را ادبیات نمی‌داند، بلکه

3. Carl Jung
4. Archetype

5. Vladimir Propp
6. Tzvetan Todorov
7. Roland Barthes

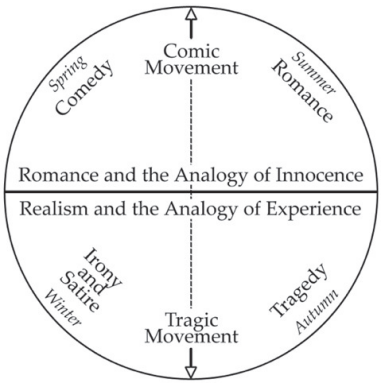
نوشته‌های ویژه‌ای را ادبیات می‌داند که بر مبنای قوانین معینی نوشته شده‌اند. قوانینی که از طریق آنها تبدیل به نوشته‌هایی نظام یافته شده‌اند(ایگلتون،۱۳۹۳: ۱۲۶). فرای به قصد تشریح انواع ادبی، میتوس[8] را به یاری می‌طلبد وقتی که در روایت نوشتاری از چهار عنصر ماقبل ادبی سخن به میان می‌آورد و آن‌ها را میتوس یا طرح نوعی می‌نامد. به نظر فرای روایت سیر دوری است و ضرباهنگ این سیر عبارت است از توالی توفیق و اضمحلال (فرای، ۱۳۹۱: ۱۹۱). بنا به دیدگاه فرای نمادهای دوری شامل چهار مرحله‌ی اصلی هستند. مثلاً چرخه‌ی حیات انسانی یه چهار مرحله‌ی کودکی، جوانی، پیری و مرگ تقسیم می‌شود.

این سیر دوری در دایره ای به نمایش درآمده است که شامل دو قسمت بالایی و پایینی است. فرای نیمه‌ی بالا را که دور طبیعی است، دنیای رمانس و قیاس معصومیت می داند. به همین ترتیب، قیاس تجربه و جهان واقع‌گرایی نیمه‌ی پایینی را به خود اختصاص می‌دهد (فرای، ۱۳۹۱: ۱۹۵). فرای در نظریه‌ی خود هر بخش از سیر دوری روایت را به شکل یک فصل سال معرفی می‌کند. این دایره دو دنیای آرمانی و تجربه را در برابر هم قرار می‌دهد. در دنیای آرمانی که به شکل فصل تابستان در نظر گرفته شده، قهرمان بی‌باک پارسا و دوشیزگان زیباروی بر تهدیدهای شریرانه‌ای که سر راه هدف‌شان قرار دارد از پیش پا برمی‌دارند. در برابر آن جهان تجربه است، یعنی فصل زمستان که پر است از مغلوب شدن و تجربه. شخصیت‌های اصلی در این دنیا مغلوب پیچیدگی‌های جهان واقعی می‌شوند (تایسون، ۱۳۸۷: ۳۷۵). برای عبور از دنیای تجربه به دنیای آرمانی یک مرحله‌ی عبور نیاز است که فصل بهار برای آن منظور شده است. در فصل بهار، قهرمان شادکامی را در میانه‌ی مشکلات دنیای واقعی درک می‌کند. در برابر این مرحله، نیاز به مرحله‌ای برای عبور از دنیای آرمانی به دنیای تجربه است. این مرحله، فصل پاییز است که عبور از خامی به پختگی یا از ناپختگی به تجربه در آن اتفاق می افتد. اما فصل زمستان مرحله‌ی اضمحلال و مرگ قهرمان است (تایسون ، ۱۳۸۷: ۳۵۸).

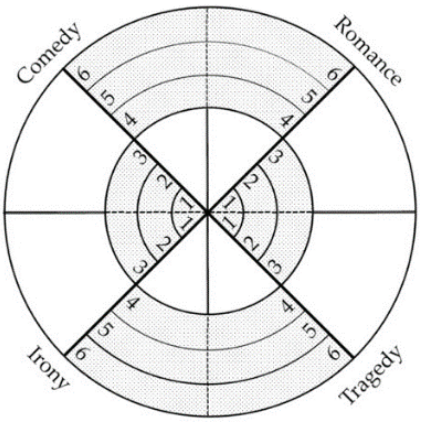
این چهار فصل، همان چهار میتوس نورتروپ فرای هستند. این چهار میتوس در مجاورت هم یک سیر بسته را تشکیل می‌دهند. فرای هر فصل را به یکی از انواع ادبی منسوب می‌کند. به‌این‌ترتیب گونه‌ی کمدی[9] به میتوس بهار، رمانس[10] به میتوس تابستان، تراژدی[11] به میتوس پاییز و طنز/ هزل[12] به میتوس زمستان منسوب شده است.

فرای سپس هر میتوس را ذیل شش مرحله قرار داده است. سه مرحله از هر میتوس با میتوس قبل و سه مرحله با میتوس بعد نزدیک هستند.

فرای نظریه‌ی خود را برای نقد ساختارگرایانه‌ی متون ادبی ارائه داده است. از همین روی مثال‌های خود را برای روشن شدن میتوس‌هایش، از ادبیات ارائه داده است. اما کسانی



شکل ۱ نمودار میتوس های چهارگانه (Denham, Robert D)



شکل ۲ تقسیم‌بندی مراحل شش‌گانه هر میتوس (Denham, Robert D)

8. Mythos

9. Comedy
10. Romance
11. Tragedy
12. Satire / Irony

همچون مارک همیلتون[13] تلاش کرده‌اند کارآمدی نظریه‌ی ادبی میتوس چهارفصل نورتروپ فرای را در سینما نیز نشان دهند. مارک همیلتون در کتاب «نورتروپ فرای به سینما می‌رود»[14] به نقل از بیان می‌دارد که فیلم‌های سینمایی را نیز می‌توان همچون متونی دارای ساختار در نظر گرفت. هرچند سینما معناپردازی از طریق نمادها را به شیوه‌ای متفاوت از سایر هنرها به انجام می‌رساند (Hamilton, 2003: 1). می‌توان این چنین نتیجه گرفت که نظریه میتوس فرای در مورد سینما نیز همچون در ادبیات کارایی دارد. البته ما در این پژوهش به سراغ متن یک فیلم‌نامه رفته‌ایم. فیلم‌نامه را نیز می‌توان نوعی متن ادبی دانست با این تفاوت که فیلم‌نامه برخلاف متون ادبی دیگر، متن مستقل نیست. فیلم‌نامه متنی ادبی است که به‌قصد بردن جلوی دوربین نگاشته می‌شود. با این حال و با وجود چنین تفاوتی میان فیلم‌نامه و متون ادبی همچون متون داستان و شعر، چنانکه گفته شد فیلم‌نامه را نیز می‌توان متن ادبی در نظر گرفت. بنابراین حتی اگر مجال آن را نداشته باشیم که مقتضیات فیلم‌های سینمایی را به مثابه متونی ساختاری در سینما بررسی کنیم، کافی است که با متن ادبی دانستن فیلم‌نامه، مورد مطالعاتی این پژوهش را که یک فیلم‌نامه از سینمای دفاع مقدس ایران است، بر مبنای نظریه‌ی ادبی فرای مورد بررسی قرار دهیم.

میتوس تابستان رمانس

پیش‌درآمد تعریف رمانس، آشنایی با حماسه به عنوان یک مفهوم ادبی است. به لحاظ لغوی حماسه را می‌توان شجاعت و دلاوری معنی کرد. به عنوان یک نوع ادبی، حماسه از پرقدمت‌ترین گونه‌هاست. حماسه در اصل شرح داستان‌هایی مربوط به اوضاع و احوال انسان‌ها در دوره‌های نخستین حیات آنان بر زمین است. به تدریج و با پیدایش ملل مختلف، هریک از این ملل داستان‌های حماسی مربوط به خود را پیدا کرده‌اند. رمانس از جهات بسیاری به حماسه شبیه است. رمانس‌ها داستان‌هایی بودند که بیش از همه در قرون ۱۱ و ۱۲ نوشته می‌شدند و عمدتاً در مورد اعمال محیرالعقول شوالیه‌ها بودند. یکی از مهم‌ترین عناصر رمانس داستان‌های عاشقانه است اما این عنصر در رمانس جایگاه دوم را از نظر اهمیت به خود اختصاص می دهد در حالی که مهم‌ترین عنصر رمانس‌ها روایت جنگاوری‌های دلاورانه‌ی شوالیه‌هاست. در رمانس هم همچون حماسه، جنگ با موجودات افسانه‌ای همچون اژدها و دیو وجود دارد (شمیسا، ۱۳۸۳: ۱۲۲).

رمانس، نمایش دنیای شکوهمند، غیرواقعی و سرشار از خیال‌پردازی شوالیه‌ی قهرمان است. برخلاف حماسه، رمانس تنها شامل داستان‌هایی از میدان‌های نبرد نیست بلکه بیشتر، شلمل قصه‌هایی تخیلی و سرگرم کننده درباره‌ی قهرمانی اصیل‌زاده است. داستان‌های رمانس‌ها چندان نزدیکی‌ای با واقعیت‌ها در زندگی هر روزه ندارند. آنها همچنین شامل ماجراهای اغراق‌آمیز عاشقانه‌ای هستند که قهرمان از سر می‌گذراند. قهرمانان رمانس‌ها به هدف وصال معشوق، از اعمال جسورانه‌ای همچون نبرد پرخطر با جادوگران اسرارآمیز و شخصیت‌های شرور باکی ندارند.

هنری جیمز[15]، نویسنده آمریکایی الاصل درباره رمانس اینگونه توضیح می دهد: «نحوه رخداد وقایع رمانس آن چیزی نیست که ما احساس می‌کنیم، در رمانس ممکن است جادو و جادوگری وجود داشته باشد یا حداقل اشخاصی در رمانس وجود دارند که در قید و بند زمان و مکان جهان عادی نیستند » (میر صادقی و میر صادقی، ۱۳۸۸: ۳۹۶).

البته یک تفاوت عمده بین رمانس و حماسه وجود دارد و آن نشات گرفتن حماسه از امور واقعی و تاریخی است در حالیکه در رمانس نویسنده با کمک تخیل خود داستان و شخصیت ها را خلق می کند (شمیسا، ۱۳۸۳: ۱۲۳).

فرای رمانس را اینگونه تعریف می کند: در رمانس به طور قطع ماجرا وجود دارد به همین دلیل برای داستان مناسب تر از نمایش است این ماجرا، طلب[16] نامگذاری شده است. در رمانس داستان بیشتر حول محور پس گرفتن تاج و تخت از دست رفته یا رسیدن قهرمان به دختر مورد علاقه اش است. (فرای، ۱۳۹۱: ۲۲۷). در ادبیات ایران یکی از بهترین نمونه‌های رمانس، داستان امیرارسلان نامدار است که در آن قهرمان با دیو و آزدها نبرد می کند تا دختر شاه فرنگی را به دست آورد.

مفهوم اصلی رمانس در بطن جدال نهفته است، در این مرحله دو شخصیت قهرمان و دشمن او هستند که در داستان های مختلف نوع شخصیت آنها تغییر می کند در رمانس

13. Mark Hamilton
14. Northrop Frye Goes to Movies

15. Henry James
16. Quest

هر چه از شخصیت های اساطیری فاصله بگیریم قهرمان ویژگی انسان های معمولی را پیدا می کند و در مقابل دشمن نیز به همین روال از صفات جهنمی فاصله می گیرد. ولی اگر قهرمان رمانس را به شخصیت های اسطوره ای نزدیک تر کنیم و به اصطلاح صفات بهشتی به او اعطا کنیم، دشمن او نیز به صفات جهنمی نزدیک تر می شود. البته باید توجه داشت که قهرمان رمانس از اساطیر نیست بلکه یک انسان معمولی است (فرای، ۱۳۹۱: ۲۲۷-۲۲۸).

شخصیت‌های رمانس

در ادامه شخصیت‌های رمانس از دیدگاه فرای معرفی‌شده‌اند که به چهار دسته تقسیم شده اند.

مهره‌های سفید

شخصیت‌های رمانس مشابه مهره های شطرنج هستند؛ به بیان دیگر ما در رمانس دو دسته مهره سفید و سیاه داریم. مهره‌های سفید برای رسیدن به طلب تلاش می کنند. در کنار قهرمان پیرخردمندی که همراه او است و در وقایع نقش دارد نیز در این دسته است؛ که نمونه آن مرلین[17] در داستان آرتور شاه است. بانویی که ماجراجویی برای رسیدن به او انجام می‌شود در این دسته جای می‌گیرد. همچنین حیوان همراه قهرمان که معمولاً اسب است جز شخصیت های این دسته است (فرای،۱۳۹۱: ۲۳۶-۲۳۷).

مهره‌های سیاه

این دسته متعلق به نیروهای خصم است. جادوگر های شیطان صفت جز این دسته هستند. خیانتکاری در برابر وفاداری جای می گیرد. به جای اسب وفادار، اژدها مخوف قرار دارند. در مقابل شخصیت بانوی قهرمان نیز ساحره اغواگر و دوزخی قرار می گیرد که هدفش منحرف کردن قهرمان از مسیر رسیدن به طلب است (فرای، ۱۳۹۱: ۲۳۷).

ارواح طبیعت

این دسته مخصوص شخصیت های مستقل است که ارواح طبیعت نامیده می شوند و دخالتی در تقابل بین قهرمان و خصم ندارند، البته ممکن است با قهرمان همراه شوند و وظیفه اصلی آنها پررنگ کردن فضای رمانس است. برای مثال شخصیت جمعه در کتاب «رابینسون کروزوئه»[18] در این دسته جای می‌گیرد (فرای، ۱۳۹۱: ۲۳۷-۲۳۸).

دلقک‌های دهاتی

علت وجود این شخصیت ها در رمانس متوجه کردن خواننده به جنبه جنبه های واقعی زندگی است. با توجه به نوع رمانس این شخصیت دارای اهمیت می‌شود، در نتیجه اگر رمانس به واقعیت نزدیک تر باشد اهمیت این گروه بیشتر است شخصیت های دلقک و یا ابلهی که می توانند ترس خود را به زبان بیاورند در این دسته هستند. شخصیت سانچو پانزا[19] داستان «دون کیشوت»[20] در این دسته جای می‌گیرد (فرای، ۱۳۹۱: ۲۳۸).

انواع رمانس

رمانس شش مرحله دارد و از دنیای تجربه و تراژدی به سمت دنیای آرمانی و کمدی حرکت می‌کند. سه مرحله اول به سه مرحله اول تراژدی نزدیک هستند و سه مرحله دوم مطابق با سه مرحله دوم کمدی هستند. در ادامه با ذکر مثال هایی از ادبیات و سینما، تک تک مراحل توضیح داده می شوند.

رمانس مرحله اول

در این مرحله اسطوره ولادت حضور دارد. جریان آبی که به خشکی می رسد به عنوان نماد این مرحله معرفی می شود که نمونه آن در داستان حضرت موسی و اسطوره پرسئوس[21] قابل‌مشاهده است. در برخی دیگر از داستان ها هدف پیدا کردن کودکی است که گمشده و پدر یا پدرواره در قالب عمو به دنبال یافتن و کشتن او است (فرای، ۱۳۹۱: ۲۳۹). در سینما این مرحله در فیلم «جویندگان (۱۹۵۶)» [22]ساخته جان فورد[23] نمایان است (Hamilton, 2003: 84-86).

رمانس مرحله دوم

در این مرحله وارد بخش نوجوانی و در نتیجه بی‌گناهی

17. Merlin

18. Robinson Crusoe
19. Sancho Panza
20. Don Quixote
21. Perseus
22. The Searchers
23. John Ford

قهرمان می‌شویم. در این دنیا نوجوانی قرار دارد که هنوز از پدر و مادر جدا نشده است. عشق ایجاد شده در این مرحله پاک و مقدم بر ازدواج است. قهرمان در این مرحله در پی آن است که از این جهان بگریزد و وارد جهان پایینی شود. به همین دلیل است که از این مرحله به عنوان عصر طلایی نام می برند. این مرحله در ادبیات به حالت شبانی نزدیک می شود و مملو از مناظر توصیفی می شود (فرای، ۱۳۹۱: ۲۴۰-۲۴۱). بهترین مثال برای این مرحله فیلم «شین (۱۹۵۳)»[۲۴] ساخته جرج استیونز[۲۵] است (Hamilton, 2003: 88).

رمانس مرحله سوم

مرحله سوم در حقیقت همان انجام سیر و سلوک توسط قهرمان است که تعریف از رمانس شرح داده شد قهرمان برای نیل به معشوقش خطر می کند و نهایت وقایع به کام او به سرانجام می رسند (فرای، ۱۳۹۱: ۲۴۲). از دیگر عناصر این مرحله معرفی قهرمان جدید از میان مردم است تا پادشاه ناتوان تاج و تخت خویش را به او واگذار کند. نمونه آن در ادبیات داستان «پرسئوس» است همچنین فیلم «مردی که لیبرتی والانس را کشت (۱۹۶۲)»[۲۶] ساخته جان فورد را می‌توان به‌عنوان‌مثال برای این مرحله ذکر کرد (Hamilton, 2003: 93-94).

رمانس مرحله چهارم

این مرحله به مرحله چهارم کمدی نزدیک می شود و مشخصه اصلی این مرحله عبارت است از حفاظت از جهان آرمانی در مقابل حمله شدید جهان تجربه که باعث می‌شود این مرحله حالت تمثیل اخلاقی پیدا کند. از نمادهای این مرحله دژ پنهان است که در داستان «ملکه پریان»[۲۷] نوشته ادموند اسپنسر[۲۸] به‌خوبی نمود پیداکرده است (فرای، ۱۳۹۱: ۲۴۳). فیلم «این گروه خشن (۱۹۶۹)»[۲۹] ساخته سم پکین پا[۳۰] به‌عنوان مثالی از سینما برای این مرحله ذکرشده است (Hamilton, 2003: 97-98).

رمانس مرحله پنجم

این مرحله به مرحله پنجم کمدی نزدیک است یعنی مشابه آن بینش تأمل‌برانگیز شبانی از بالا بر دنیای تجربه سایه افکنده است. این مرحله تا حدی شبیه مرحله دوم است منتهی با این تفاوت که قهرمان در این مرحله از سیر وقایع کناره گیری کرده است. این مرحله مانند مرحله دوم دنیای هوس‌ها است با این تفاوت که خبری از عشق عفیف نیست و عشق در این مرحله حالت شهوانی پیدا می کند.. این مرحله را می‌توان در ادبیات در «رمانس بلیتدیل»[۳۱] نوشته ناتانائیل هاوتورن[۳۲] یافت (فرای، ۱۳۹۱: ۲۴۴) و در سینما فیلم «روزی روزگاری در غرب (۱۹۶۹)»[۳۳] ساخته سرجیو لئونه[۳۴] مثالی مناسب در این زمینه است (Hamilton, 2003: 104).

رمانس مرحله ششم

در این مرحله پیری و تنهایی نمود پیدا می کنند و می توان برای این مرحله پیرمردی را که در تنهایی مشغول مطالعه است را تجسم کرد. در این مرحله ماجرای بیرونی به ماجرای درونی تبدیل می شود و قهرمان باقی مانده از هجوم دنیای تجربه جامعه جدیدی را پیرامون خودش شکل می دهد (فرای، ۱۳۹۱ :۲۴۴-۲۴۵). فرای برای این مرحله کتاب «بهشت زمینی»[۳۵] نوشته ویلیام موریس[۳۶] را مثال می‌زند که در آن مضمون پیرمرد خلوت‌نشین به بهترین وجه ترسیم شده است در سینما می‌توان اثر «با گرگ ها می رقصد (۱۹۹۰)»[۳۷] ساخته کوین کاستنر[۳۸] را مثال زد (Hamilton, 2003: 109).

تحلیل فیلم روزهای زندگی

فیلم‌نامه فیلم «روزهای زندگی» (۱۳۹۰) به‌عنوان یکی از آثار مستقل دفاع مقدس که کمتر موردتوجه قرارگرفته است، به‌عنوان مورد مطالعاتی این پژوهش جهت بررسی

24. Shane
25. George Stevens
26. The Man Who Shot Liberty Valance
27. Faerie Queene
28. Edmund Spenser
29. The Wild Bunch
30. Sam Peckinpah
31. The Blithedale Romance
32. Nathaniel Hawthorne
33. Once Upon a Time in West
34. Sergio Leone
35. The Earthly Paradise
36. William Morris
37. Dances with The Wolves
38. Kevin Costner

در میتوس تابستان انتخاب‌شده است. در ابتدا خلاصه‌ای از داستان فیلم «روزهای زندگی» ساخته پرویز شیخ طادی شرح داده می‌شود و سپس به تحلیل شخصیت‌ها و تعیین مرحله میتوس فیلم پرداخته‌شده است.

خلاصه فیلم روزهای زندگی

در روز های پایانی جنگ و قبل از امضای قطعنامه صلح امیر علی و لیلا پزشکان بیمارستان صحرایی تمام تلاش خود را برای مداوای رزمندگان انجام می دهند و به باقی پزشکان هم این صبر و شکیبایی را توصیه می کنند. بعد از امضای قطعنامه و ایجاد صلح و زمانی که نیروهای ایرانی در آماده باش نیستند، نیرو های عراقی به بیمارستان صحرایی حمله می کنند و امیر و علی و لیلا مجروحان را در پناهگاه زیر زمینی پنهان می کنند. در طی حادثه ای امیر علی بینائی اش را از دست می دهد. در حالی که فشار نیرو های عراقی برای یافتن پناهگاه زیر زمینی بیشتر می شود، در آخرین لحظات ارتش ایران به کمک پزشکان و مجروحان می آید و حمله دشمن را دفع می کند.

بر طبق آن چیزی که به عنوان خلاصه داستان روایت شد ما با شرح رشادت های پزشکان و رزمندگان در دوران دفاع مقدس مواجه هستیم و همچنین فیلمنامه بر اساس شخصیت های غیر واقعی نوشته شده است لذا با یک حماسه رو به رو نیستیم. همچنان پایان خوش فیلم و نجات در واپسین لحظات، فیلمنامه را بیشتر به گونه رمانس نزدیک می کند.

تحلیل شخصیت‌های «روزهای زندگی»

در این بخش شخصیت های فیلم بر اساس انچه فرای برای میتوس تابستان مشخص کرده است تحلیل می شوند.

امیرعلی: او مسئول بیمارستان صحرایی است که به همراه همسرش لیلا مدت زیادی است که در بیمارستان مشغول هستند و آنجا را مثل خانه خود می دانند. امیر علی در برخورد با بیماران صبر زیادی دارد و حتی وقتی سامان با یک بیمار گلاویز می شود امیر علی به او پرخاش می کند. در ابتدای فیلم به یک رزمنده که نابینا شده است توصیه می کند که تحمل کند و اجر کارش را از بین نبرد. و پس از حمله نیرو های عراقی که منجر به پناه گرفتن در سنگر زیرزمینی می شود، امیر علی بینایی اش را از دست می دهد و خود در مقابل آزمونی قرار می گرد که همیشه شاهد آن بوده است و در نهایت به خشم خود غلبه می کند و از این آزمون سربلند بیرون می آید.

لیلا: وی همسر امیرعلی است که در ابتدای فیلم در مقابل بخشنامه مبتنی بر خروج زنان پزشک از جبهه جنگ، مقاومت می‌کند و حاضر به ترک همسرش نیست. پس از کور شدن امیر علی وی چندین بار برای تامین مایحتاج رزمندگان زخمی از پناهگاه بیرون می رود و حتی در این راه زخمی می شود.

سامان: پزشک تازه‌وارد بیمارستان که نمادی از ترس و عدم فداکاری در مواقع خطر است. وی نقطه مقابل امیر علی و لیلا است و حتی آنها را متهم می کند که از شرایط جنگ سود می برند. وی موقع حمله عراقی ها فرار می کند و به دست آنها اسیر می شود و از ترس نزدیک است محل پناهگاه را لو دهد. در انتها با رفتار هایش موقع مرگ خود و سیما می شود

فرمانده: وی یکی از مجروحان بیمارستان است که در ابتدا توان حرکتی ندارد و بابت وقتی محاصره عراقی ها تنگ تر می شود وی به کمک پزشکان می آید در پایان عده ای از مجروحان را با زره پوش از مهلکه خارج می کند..

سیما: پرستار بیمارستان است که نقشی در سیر وقایع ندارد ولی مانند لیلا و امیرعلی فداکار است و حتی به اسیر عراقی هم آب می‌رساند. او به دلیل علاقه به سامان برای نجات وی اقدام می‌کند که باوجود کشتن سربازان عراقی خود شهید می‌شود.

کیانوش: او پزشک تازه‌وارد دیگر بیمارستان است که باوجود ترس برخلاف سامان در کنار امیرعلی باقی می‌ماند. با ترس او از تامین مایحتاج مجروحان، لیلا مجبور به انجام این کار می شود ولی موقعی که عراقی ها قصد شهید کردن لیلا را دارند وی با عمل شجاعانه خود باعث نجات او می شود ولی خودش به شهادت می رسد.

نیروهای عراقی: نیروهای عراقی در فیلم نمادی از شرارت و خشونت محض هستند، برای آن‌ها سرباز زخمی و سالم و پزشک تفاوتی ندارند و قصد نابودی همه رادارند. حتی آن‌هایی که اسیر می‌شوند نیز سعی در فرار و لو دادن محل پناه گرفتن بیماران دارند. فقط یک بار شاهد جنبه انسانی آنها هستیم موقعی که لیلا زخمی است و فرمانده عراقی دستور شلیک به او را صادر می کند و تعلل عراقی ها با واکنش شدید فرمانده مواجه می شود

با توجه به تحلیلی که صورت گرفت؛ امیرعلی و لیلا در دسته مهره‌های سفید قرار می‌گیرند زیرا انسان های فداکاری هستند و هیچ گونه جنبه منفی در وجود خود ندارند. هنگامی که امیر علی در حال کشتن سرباز عراقی است لیلا از وی

می خواهد که سرباز را رها کند و خود امیر علی با به عنوان پزشک سرباز دشمن را مداوا می کند.سیما نیز در این دسته قرار می‌گیرد وی نیز فاقد جنبه‌های منفی است. سربازان عراقی که جنبه انسانیت ندارند در دسته مهره‌های سیاه قرار می‌گیرند و در مقابل مهره های سفید هستند. کیانوش و سامان جز دسته دلقک‌های دهاتی هستند که ترسشان را ابراز می کنند و مارا متوجه جنبه های واقعی زندگی می کنند. فرمانده در دسته ارواح طبیعت جای می‌گیرد؛ زیرا لحظه بحرانی به کمک لیلا می آید و پس‌از آن مجروحانی که آسیب‌دیدگی کمتری دارند را سوار ماشین زره‌پوش می‌کند و باقی مجروحین و دکتر را ترک می‌کند. وی روح آزادی است که در خدمت پزشکان درمی‌آید؛ زیرا در لحظاتی نیروهای عراقی برای حمله نهایی اماده می شوند وی با عده ای از مجروحان سنگر را ترک کرده است.

مرحله میتوس «روزهای زندگی»

برطبق خلاصه داستان و همچنین نظریه میتوس فرای، فیلم در دسته اول جای نمی گیرد. زیرا امیر علی و لیلا مدت طولانی است که در جبهه مشغول فداکاری هستند در نتیجه بحث تولد اسطوره مطرح نیست. همچنین بحثی در مورد کودک گمشده و مکان مخفی نیز در فیلم وجود ندارد. همچنین فیلم در دسته دوم نیز جای نمی گیرد، زیرا بر طبق نظریه فرای دسته دوم، به اولین مبارزه قهرمان با نیروهای خصم مربوط است یعنی نوجوانی قهرمان، که در این فیلم به علت مدت زیاد حضور امیر علی و لیلا در جنگ این دسته منتفی است. اگر فیلم در مورد سامان و مواجه او با نیروهای عراقی به عنوان اول حضور در جنگ بود، فیلم می توانست در این دسته جای بگیرد.

مرحله پنجم نیز در مورد این فیلم کاربرد ندارد. زیرا در این مرحله حالت شبانی ظاهر می شود یعنی قهرمان از ماجرا ها کنار کشیده است که با توجه به حضور و تلاش پزشکان برای بهتر شدن اوضاع این دسته نیز کنار می رود. همچنین اثری از عشق هوس آلود در فیلم وجود ندارد. در نهایت فیلم باید در یکی از سه دسته سوم، چهارم و ششم جای گیرد.

بر طبق نظریه فرای مرحله سوم به تراژدی نزدیک است و قهرمان سیر سلوک عادی خود را به سرانجام می رساند و جای پادشاه فرتوت را می گیرد و در نهایت با معشوق خود ازدواج می کند.

در مرحله چهارم دنیای تجربه به جهان معصومیت هجوم می آورد و مسئولیت قهرمان دفاع از این دنیا که نماد آن دژ مستحکم است، می باشد

در مرحله ششم در اثر حمله دنیای تجربه گروه کوچکی باقی می‌مانند و همچنین سیر و سلوک قهرمان حالت ذهنی دارد نه عینی. قهرمان این مرحله مشابه پیرمردی است که در برج خویش در حال مطالعه است.

با توجه به خلاصه مراحل ذکرشده، فیلم در مرحله ششم جای نمی‌گیرد زیرا ماجرای فیلم ذهنی نیست و عیناً رخ می‌دهد همچنین جامعه جدیدی حول پزشکان شکل نگرفته است. درست است که پزشکان از باقی نیروهای ایرانی جدا افتاده اند ولی در طول فیلم در انتظار رسیدن کمک هستند و در نتیجه جامعه کوچکی شکل نگرفته است.

از ابتدای فیلم بیمارستان زیر حملات نیروهای عراقی قرار دارد و لحظه ای آرامش در بیمارستان حاکم نیست. شخصیتی در مقام پادشاه فرتوت و ترسو وجود ندارد که قهرمان فیلم یعنی امیر علی بخواهد با رشادت خود جای وی را بگیرد. امیر علی و لیلا در مقام دو قهرمان فیلم از ابتدا در حال جانفشانی هستند و هر دو مقابل آزمونی قرار می گیرند و از آن سربلند بیرون می آید. امیر علی با نابینا شدن و فدا کردن عضو در راه وطن و لیلا با مسئولیت تامین وسایل و آب. همچنین هدف اصلی قهرمان های فیلم دفاع از پناهگاه زیر زمینی است که محل اختفای رزمندگانی است که در راه وطن زخمی شده اند در نتیجه مرحله سوم نیز کنار می رود زیرا در این مرحله قهرمان می بایست با نیروهای خصم مقابله کند و به اصطلاح برای کشتن اژدها تلاش کند ولی قهرمان های این فیلم در صدد مخفی ماندن و دفاع از پناهگاه از هجوم نیروهای دشمن هستند.

نتیجه‌گیری

با توجه به مطالعات صورت گرفته روی نظریه میتوس فرای و بررسی این نظریه در فیلم «روز های زندگی»، نتایج زیر به دست آمد.

در این مقاله فرض شد فیلم «روز های زندگی» در میتوس تابستان جای می گیرد، لذا دسته بندی شخصیت ها با توجه به آنچه فرای برای میتوس تابستان مشخص کرده است در جدول (۱) آمده است.

جدول (۱) – دسته‌بندی شخصیت‌های «روزهای زندگی»

نوع شخصیت	شخصیت‌های فیلم
مهره‌های سفید	امیرعلی، لیلا، سیما
مهره‌های سیاه	نیروهای عراقی
ارواح طبیعت	فرمانده
دلقک‌های دهاتی	کیانوش، سامان

با توجه به جدول (۱) و همچنین روندی که داستان فیلم طی می کند یعنی رسیدن شخصیت اصلی به خواسته اش (که در این فیلم نجات از حمله عراقی ها بود) و وجود داشتن مرز مشخصی بین شخصیت های سفید و سیاه می توان نتیجه گرفت که فرضیه پژوهش یعنی قرار گرفتن فیلم «روز های زندگی» در میتوس تابستان صحیح است. اکنون به تعیین مرحله میتوس فیلم می پردازیم. در داستان می توان سنگر زیر زمینی را به عنوان دژ مستحکم در نظر گرفت که پناهگاه رزمندگانی است که برای دفاع از کشورشان جنگیده اند که امری منزه است. لذا می توان این سنگر را دنیای معصومیت تعبیر کرد و قهرمان در صدد حفظ آن از هجوم نیرو های خصم یا به عبارتی دنیای تجربه است. پس می توان اینگونه نتیجه گرفت که فیلم متعلق به دسته چهارم یعنی حفظ دنیای معصومیت در برابر هجوم دنیای تجربه است.

منابع

ایگلتون، تری (۱۳۹۳). *پیش درآمدی بر نظریه ادبی* ترجمه عباس مخبر . تهران:نشر مرکز.

بلزی، کاترین (۱۳۹۳). *عمل نقد* ترجمه عباس مخبر. تهران: نشر آگه.

پاینده، حسین (۱۳۸۴). *اسطوره‌شناسی و مطالعات فرهنگی: تبیین یونگ از شکل‌گیری اسطوره مدرن*. تهران: نشر سمت.

تایسن، لوئیس (۱۳۸۸). *نظریه‌های نقد ادبی معاصر راهنمای آسان‌فهم* ترجمه مازیار حسین زاده و فاطمه حسینی. تهران: حکایت قلم.

شمیسا، سیروس. *انواع ادبی* (۱۳۸۳). تهران: نشر فردوس.

شمیسا، سیروس. *نقد ادبی* (۱۳۷۸). تهران: نشر میترا.

فرای، نورتروپ (۱۳۹۱). *تحلیل نقد* ترجمه صالح حسینی. تهران: نشر نیلوفر.

مکاریک، ایرما ریما (۱۳۹۳). *دانش‌نامه نظریه‌های ادبی معاصر* ترجمه محمد مهاجر و مهران نبوی. تهران: نشر آگه.

میر صادقی، جمال و میر صادقی، میمنت (۱۳۸۷). *واژه‌نامه هنر داستان‌نویسی: فرهنگ تفصیلی اصطلاح‌های ادبیات داستانی*. تهران: کتاب مهناز.

یونگ، کارل گوستاو (۱۳۸۶). *انسان و سمبل‌هایش* ترجمه محمود سلطانیه . تهران: نشر جام.

طایفی، شیرزاد و سلمان نصر، کوروش (۱۳۹۷). گونه شناسی نمایش‌نامه‌های چهار صندوق و در حضور بادبر اساس نظریه میتوس فرای. *ادب فارسی*، پاییز و زمستان ۱۳۹۷، شماره ۲۲ علمی-پژوهشی/ ISC، ص ۳۹-۵۸.

ملک پایین، مصطفی و سام خانیانی، علی‌اکبر (۱۳۹۲). *تحلیل میتوس‌های روایی لشکرکشی کیکاووس به مازندران در شاهنامه. شعر پژوهی. علمی-پژوهشی/ISC* زمستان ۱۳۹۲، شماره ۱۸ ، ص ۱۵۱-۱۷۶.

ایرانی، محمد و بیگلری، سمیه (۱۳۹۲). *بررسی و تحلیل دو تراژدی سهراب و فرود بر پایه نظریه «میتوس تراژدی» فرای. ادب پژوهی علمی-پژوهشی/ISC* ، زمستان ۱۳۹۲، شماره ۲۶ ص ۱۱۹-۱۴۶.

حاج نوروزی، ندا (۱۳۹۰). *بررسی داستان سیاوش بر اساس نظریات نورتروپ فرای. پایان‌نامه کارشناسی ارشد*. دانشگاه علامه طباطبایی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی.

خافی کرمانی، الهه (۱۳۹۴). *جهان‌شمولی کهن‌الگوها: نقد کهن‌الگویی داستان «سیاوش» در شاهنامه فردوسی و دو نمایشنامه قرن پانزدهم انگلستان بهنام‌های به «صلیب کشیدن مسیح و مرگ مسیح». پایان‌نامه کارشناسی ارشد*. دانشگاه تربیت‌معلم_ تهران، دانشکده علوم انسانی.

Hamilton, M (2003). *Northrop Frye Goes to the Movies.* Florida State University.

Denham, Robert D. *Northrop Frye & Critical Method*. Available from: https://macblog.mcmaster.ca/fryeblog/critical-method/theory-of-myths.html