

مطالعه‌ای زیبایی‌شناختی بر حافظه جمعی جنگ در سینمای دفاع مقدس (مطالعه موردی فیلم‌های «دیده‌بان»، «مهاجر» و «پرواز در شب»)

علیرضا عزیزی^۱

تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۱۲/۲۹

تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۰۹/۲۱

چکیده:

جنگ تحمیلی عراق علیه ایران در سینمای دفاع مقدس دهه ۱۳۶۰ بیش از آنکه به‌مثابه مجموعه‌ای از رویدادهای تاریخی بازنمایی شود، در قالب تجربه‌ای ادراکی و انسانی صورت‌بندی شده است. در این سینما تصویر، روایت و زمان‌مندی به سازوکارهایی بدل می‌شوند که امکان انتقال تجربه جنگ و تبدیل آن به حافظه‌ای مشترک را فراهم می‌سازند. مسئله پژوهش حاضر تبیین همین سازوکارهای زیبایی‌شناختی و نسبت آن‌ها با فرایند شکل‌گیری و تثبیت حافظه جمعی جنگ است. امری که در بسیاری از مطالعات پیشین، به نفع توصیف تاریخی یا محتوایی آثار، کمتر به‌صورت تحلیلی بررسی شده است. اهمیت پژوهش در تمرکز بر لایه‌های فرمی و ادراکی سینمای دفاع مقدس و پرهیز از تقلیل آن به روایت‌های صرفاً رویدادمحور یا ایدئولوژیک نهفته است. پرسش اصلی پژوهش آن است که سینمای دفاع مقدس چگونه از طریق سازوکارهای زیبایی‌شناختی در شکل‌گیری و تثبیت حافظه جمعی جنگ نقش ایفا می‌کند. روش تحقیق کیفی و متن‌محور است و داده‌ها به شیوه کتابخانه‌ای- اسنادی گردآوری شده‌اند. تحلیل زیبایی‌شناختی روایت، زمان‌مندی و منطقی بصری سه فیلم *دیده‌بان*، *مهاجر* و *پرواز در شب* مبنای بررسی قرار گرفته است. یافته‌ها نشان می‌دهد که تجربه‌محوری روایت، برجسته‌سازی سکون و انتظار، زمان‌مندی کند و تأملی، اقتصاد تصویر و حذف آگاهانه خشونت مستقیم، جنگ را از سطح رخداد تاریخی به وضعیت ادراکی مشترک ارتقا می‌دهند. همچنین بازنمایی رزمنده به‌عنوان فاعل اخلاقی موقعیتی، به شکل‌گیری حافظه‌ای اخلاقی از جنگ می‌انجامد. بر این اساس، زبان زیبایی‌شناختی سینمای دفاع مقدس دهه ۱۳۶۰ را می‌توان سازوکاری فرهنگی دانست که حافظه‌ای جمعی و ماندگار از جنگ تولید و تثبیت می‌کند.

واژگان اصلی: سینمای ایران، دفاع مقدس، حافظه جمعی، زیبایی‌شناسی.

۱. گروه پژوهش هنر، دانشکده هنر، دانشگاه دولتی نیشابور، نیشابور، ایران (نویسنده مسئول)

مقدمه

جنگ تحمیلی عراق علیه ایران یکی از تعیین‌کننده‌ترین تجربه‌های جمعی در تاریخ معاصر ایران به‌شمار می‌آید که پیامدهای آن فراتر از عرصه‌های سیاسی و نظامی، در حوزه‌های فرهنگی و هنری نیز تداوم یافته است. در این میان، سینما به‌عنوان رسانه‌ای مبتنی بر روایت، تصویر و تجربه زیبایی‌شناختی، نقش ویژه‌ای در بازنمایی و انتقال تجربه جنگ به حافظه جمعی جامعه ایفا کرده است. سینمای دفاع مقدس نه تنها به بازگویی رویدادهای جنگ پرداخته بلکه از طریق انتخاب‌های فرمی، روایی و بصری خاص خود در صورت‌بندی ادراک جمعی از جنگ و تثبیت معناهای مرتبط با آن مؤثر بوده است. باین‌حال، چگونگی این فرایند و سازوکارهای زیبایی‌شناختی مؤثر در آن، همچنان نیازمند بررسی تحلیلی و نظام‌مند است.

مسئله اصلی پژوهش حاضر از این دغدغه نشئت می‌گیرد که حافظه جمعی جنگ چگونه در بستر سینمای دفاع مقدس شکل می‌گیرد و چه رابطه‌ای میان زبان زیبایی‌شناختی این سینما و فرآیند تثبیت این حافظه برقرار است. بخش قابل‌توجهی از پژوهش‌های پیشین سینمای دفاع مقدس را عمدتاً از منظر محتوایی، تاریخی یا گفتمانی بررسی کرده‌اند و تمرکز آن‌ها بیشتر بر پیام‌ها و مضامین آشکار آثار بوده است. در مقابل، نقش زیبایی‌شناسی سینما — به‌مثابه عاملی تعیین‌کننده در تجربه ادراکی مخاطب و شکل‌گیری حافظه جمعی — کمتر به‌صورت مستقل و مسئله‌محور مورد توجه قرار گرفته است. این خلأ پژوهشی ضرورت پرداختن به سازوکارهای زیبایی‌شناختی سینمای دفاع مقدس را برجسته می‌سازد.

اهمیت این پژوهش در آن است که با تمرکز بر بعد زیبایی‌شناختی، امکان فهم عمیق‌تری از نحوه تبدیل تجربه جنگ به حافظه‌ای جمعی و ماندگار فراهم می‌شود. حافظه‌ای که نه صرفاً بر پایه بازنمایی رویدادها بلکه از طریق تجربه حسی، عاطفی و ادراکی مخاطب تثبیت می‌شود. بر این اساس، پرسش اصلی پژوهش چنین صورت‌بندی می‌شود. سینمای دفاع مقدس چگونه از طریق سازوکارهای زیبایی‌شناختی در شکل‌گیری و تثبیت حافظه جمعی جنگ نقش ایفا می‌کند؟ در امتداد این پرسش، پرسش فرعی پژوهش نیز مطرح می‌شود. چه مؤلفه‌های زیبایی‌شناختی در فیلم‌های منتخب سینمای دفاع مقدس برجسته‌ترند و این مؤلفه‌ها چگونه می‌توانند در فرآیند تبدیل تجربه جنگ به حافظه جمعی مؤثر باشند؟

بر پایه این پرسش‌ها، فرضیه اصلی پژوهش بر این گمان استوار است که احتمال دارد زبان

زیبایی‌شناختی سینمای دفاع مقدس — از طریق انتخاب‌های فرمی و روایی خاص — در فرآیند شکل‌گیری حافظه جمعی جنگ نقش مؤثری ایفا کند. همچنین فرضیه فرعی پژوهش چنین مطرح می‌شود که به نظر می‌رسد برخی مؤلفه‌های زیبایی‌شناختی در فیلم‌های منتخب، نسبت به سایر عناصر سینمایی، ظرفیت بیشتری برای تأثیرگذاری بر ادراک جمعی از جنگ داشته باشند. اعتبار این فرضیه‌ها در جریان تحلیل زیبایی‌شناختی و مطالعه موردی فیلم‌های منتخب مورد ارزیابی قرار خواهد گرفت.

روش پژوهش

این پژوهش با رویکرد کیفی و بر پایه تحلیل زیبایی‌شناختی انجام شده است. داده‌ها به شیوه اسنادی و کتابخانه‌ای گردآوری شده و فیلم‌های *دیده‌بان*، *مهاجر* و *پرواز در شب* به‌عنوان مطالعه موردی، مورد بررسی قرار گرفته‌اند. تحلیل داده‌ها به‌صورت تفسیری و بر اساس عناصر روایی و بصری سینما انجام شده است.

پیشینه پژوهش

پژوهش‌های مرتبط با سینمای دفاع مقدس در ایران عمدتاً در قالب کتاب‌ها و مقالاتی شکل گرفته‌اند که به تاریخچه، مضامین و کارکردهای فرهنگ‌های این‌گونه سینمایی پرداخته‌اند. در میان منابع کتابی، کتاب «سی سال سینمای دفاع مقدس (۱۳۶۰-۱۳۹۰)» نوشته مجتبی حبیبی از جمله آثار شاخص در این حوزه است که با رویکردی تاریخی-تحلیلی، سیر شکل‌گیری و تحول سینمای دفاع مقدس را بررسی کرده و اطلاعات جامعی درباره فیلم‌ها، جریان‌ها و ویژگی‌های روایی این سینما ارائه می‌دهد. هرچند این کتاب تصویری روشن از بستر تاریخی و محتوایی سینمای دفاع مقدس ترسیم می‌کند اما تمرکز آن بیشتر بر طبقه‌بندی آثار و مضامین است و کمتر به تحلیل زیبایی‌شناختی و نسبت آن با حافظه جمعی می‌پردازد. کتاب دیگر، «سینمای دفاع مقدس؛ نگاهی از درون» نوشته حسن حسینی، با تأکید بر مبانی فکری و ارزشی این سینما تلاش دارد جایگاه آن را در فرهنگ پس از انقلاب اسلامی تبیین کند. این اثر اگرچه به لایه‌های معنایی و ارزشی سینمای دفاع مقدس توجه دارد اما زیبایی‌شناسی سینما را عمدتاً در خدمت تبیین محتوای ایدئولوژیک آثار در نظر می‌گیرد.

در حوزه مقالات علمی، پژوهش‌های جدیدتر گرایش بیشتری به تحلیل‌های نظری و مفهومی نشان می‌دهند. مقاله «بازنمایی جنگ در سینمای دفاع مقدس دهه ۱۳۶۰» نوشته سید محمد حسینی و علیرضا صادقی که در سال ۱۴۰۱ در *فصلنامه مطالعات سینما و رسانه* منتشر شده است با تمرکز بر چند فیلم شاخص، شیوه‌های بازنمایی جنگ و نسبت آن با شرایط اجتماعی دوران جنگ را بررسی می‌کند. این پژوهش بر تحلیل محتوایی و روایی تأکید دارد و به مسئله حافظه جمعی به صورت ضمنی می‌پردازد. مقاله دیگری با عنوان «تحلیل گفتمان سینمای دفاع مقدس» نوشته مهدی قاسمی که در سال ۱۳۹۹ در *فصلنامه پژوهش‌های فرهنگی و ارتباطات* منتشر شده، زبان مسلط و ساختار گفتمانی فیلم‌های دفاع مقدس را در چارچوب روایت رسمی بررسی کرده و بیشتر بر مفاهیم هویت و ایدئولوژی تمرکز دارد. در مقاله «نقش سینما در انتقال ارزش‌های دفاع مقدس» نوشته فاطمه رضایی که در سال ۱۳۹۷ در *فصلنامه پژوهش‌های هنر به چاپ رسیده است*، سینمای دفاع مقدس به عنوان رسانه‌ای فرهنگی برای انتقال ارزش‌ها تحلیل شده و تأثیرگذاری آن بر مخاطب مورد توجه قرار گرفته است. همچنین مقاله قدیمی‌تر «بررسی ساختار قهرمان در فیلم‌های جنگی ایران» نوشته حمیدرضا عباسی که در سال ۱۳۹۵ در *فصلنامه مطالعات هنرهای نمایشی* منتشر شده، بر الگوهای شخصیت‌پردازی و روایت قهرمانانه در سینمای جنگ ایران تمرکز دارد و کمتر به تجربه زیبایی‌شناختی مخاطب می‌پردازد.

مرور این آثار نشان می‌دهد که اگرچه سینمای دفاع مقدس از زوایای مختلف تاریخی، محتوایی، گفتمانی و ارزشی مورد بررسی قرار گرفته است اما تحلیل زیبایی‌شناختی آن در نسبت مستقیم با مفهوم حافظه جمعی جنگ، کمتر به صورت مستقل و مسئله‌محور انجام شده است. تمایز پژوهش حاضر در آن است که به جای تمرکز بر مضامین آشکار یا کارکردهای ایدئولوژیک، بر سازوکارهای زیبایی‌شناختی سینما و نقش آن‌ها در شکل‌گیری حافظه جمعی جنگ تمرکز دارد. نوآوری پژوهش در پیوند زدن مفهوم حافظه جمعی با تحلیل زیبایی‌شناختی سینمای دفاع مقدس و بررسی مطالعه موردی فیلم‌های منتخب است. رویکردی که امکان فهم عمیق‌تری از چگونگی ماندگاری تجربه جنگ در ادراک جمعی جامعه ایرانی فراهم می‌سازد.

ادبیات و مبانی نظری پژوهش

۱- زمینه‌های تاریخی شکل‌گیری سینمای دفاع مقدس

شکل‌گیری سینمای دفاع مقدس را نمی‌توان صرفاً به واکنشی مستقیم به رخداد جنگ تحمیلی عراق علیه ایران فروکاست. این سینما در بستری پدید آمد که هم‌زمان متأثر از تحولات بنیادین پس از انقلاب و ضرورت‌های بازتعریف نظم فرهنگی بود. در چنین فضایی، جنگ به تدریج به یکی از مهم‌ترین محورهای تولید معنا در حوزه عمومی بدل شد و سینما به‌عنوان رسانه‌ای فراگیر، امکان سازمان‌دهی این معنا را در سطحی دیداری و روایی فراهم آورد. از این منظر، سینمای دفاع مقدس نه صرفاً حامل مضمون جنگ بلکه بخشی از یک میدان تولید فرهنگی است که در آن، تجربه‌ی جنگ در قالب روایت‌ها و الگوهای تصویری خاص صورت‌بندی می‌شود (نقیبی‌اصفهانی و همکاران، ۱۳۹۷: ۲۱۶-۲۱۷).

این میدان تولید فرهنگی در دهه ۱۳۶۰ به تدریج تثبیت شد و در پیوند مستقیم با سازوکارهای نهادی و اداری سینما شکل گرفت. استقرار نظام مجوزدهی، نظارت پیشینی بر تولید و نمایش و تدوین آیین‌نامه‌های مرتبط با سیاست‌گذاری سینمایی نه تنها بر محتوای آثار بلکه بر امکان‌های بیانی و زیبایی‌شناختی آن‌ها نیز تأثیر گذاشت. در چنین شرایطی بازنمایی جنگ به عرصه‌ای تبدیل شد که در آن روایت‌های مجاز، حساسیت‌های نهادی و امکانات فرمی سینما به‌طور هم‌زمان با یکدیگر تلاقی می‌یافتند (سلیمیان و آگاه، ۱۴۰۱: ۶۳-۶۴).

از دل این تلاقی، نوعی زبان سینمایی شکل گرفت که هدف آن صرفاً بازگویی رویدادها نبود بلکه سامان‌دهی تجربه‌ای جمعی از جنگ را دنبال می‌کرد. به همین دلیل سینمای دفاع مقدس در دهه ۱۳۶۰ به تدریج از ثبت وقایع فاصله گرفت و به‌سوی خلق الگوهای روایی و بصری حرکت کرد که قادر بودند جنگ را در سطح ادراک و حافظه‌ی جمعی تثبیت کنند. این روند نشان می‌دهد که فهم سینمای دفاع مقدس بدون توجه هم‌زمان به زمینه‌ی تاریخی جنگ، ساختارهای نهادی سینما و منطق زیبایی‌شناختی بازنمایی، ممکن نیست؛ چراکه این سه مؤلفه در پیوندی متقابل، بستر ظهور و تداوم این گونه‌ی سینمایی را فراهم کرده‌اند (نقیبی‌اصفهانی و همکاران، ۱۳۹۷: ۲۱۶-۲۱۷؛ سلیمیان و آگاه، ۱۴۰۱: ۶۴).

۱-۱- جنگ تحمیلی عراق علیه ایران و بسترهای فرهنگی-اجتماعی دهه ۱۳۶۰

جنگ تحمیلی عراق علیه ایران در دهه ۱۳۶۰ صرفاً یک رویداد نظامی محدود به جبهه‌ها نبود

بلکه به تجربه‌ای فراگیر در سطح جامعه تبدیل شد که لایه‌های مختلف زندگی اجتماعی، فرهنگی و نمادین را تحت تأثیر قرار داد. استمرار جنگ، بسیج گسترده نیروهای انسانی و حضور مداوم گفتمان جنگ در رسانه‌ها و نهادهای رسمی، شرایطی را پدید آورد که در آن جنگ به یکی از مؤلفه‌های اصلی سازمان‌دهنده تجربه جمعی بدل شد. در این فضا، مرز میان «زندگی روزمره» و «وضعیت استثنایی» تضعیف شد و جنگ به تدریج در ساحت‌های گوناگون فرهنگ عمومی رسوخ یافت (افروغ، ۱۳۸۰: ۷۲-۷۴).

بستر فرهنگی دهه ۱۳۶۰ هم‌زمان متأثر از پیامدهای انقلاب و شرایط جنگی، واجد نوعی فشرده‌گی معنایی بود که در آن مفاهیمی چون ایشار، فداکاری، جمع‌گرایی و مسئولیت اجتماعی برجسته می‌شدند. این مفاهیم نه تنها در گفتمان رسمی بلکه در زیست روزمره جامعه نیز بازتولید می‌شدند و به تدریج به چارچوبی برای فهم تجربه جنگ بدل گشتند. در چنین زمینه‌ای، فرهنگ بصری و روایت‌های هنری نمی‌توانستند نسبت به این شرایط بی‌تفاوت بمانند و ناگزیر در تعامل با این نظام معنایی شکل گرفتند (نراقی، ۱۳۷۸: ۵۹-۶۱). از منظر اجتماعی، دهه ۱۳۶۰ دوره‌ای است که در آن تجربه جنگ به حافظه‌ای مشترک در میان گروه‌های مختلف جامعه تبدیل شد. حضور مستقیم یا غیرمستقیم جنگ در زندگی شهروندان از طریق اعزام نیروها، اخبار روزانه، تصاویر رسانه‌ای و مناسک جمعی نوعی هم‌افزایی ادراکی ایجاد کرد که زمینه‌ساز شکل‌گیری حافظه‌ای جمعی از جنگ بود. این حافظه برخلاف تاریخ‌نگاری رسمی، نه بر اساس ثبت خطی وقایع بلکه بر پایه تجربه‌های زیست، احساسات مشترک و بازنمایی‌های فرهنگی تثبیت شد.

در چنین بستری هنر و به‌ویژه سینما، به یکی از مهم‌ترین ابزارهای بازنمایی و سامان‌دهی این تجربه جمعی تبدیل شدند. سینما امکان آن را فراهم می‌کرد که تجربه پراکنده و ناهمگون جنگ، در قالب روایت‌ها و تصاویر منسجم بازآفرینی شود و به سطحی از فهم مشترک ارتقا یابد. از این رو، سینمای دفاع مقدس را باید محصول مستقیم بستر فرهنگی-اجتماعی دهه ۱۳۶۰ دانست؛ بستری که در آن جنگ نه فقط به‌عنوان یک رخداد تاریخی بلکه به‌مثابه تجربه‌ای معنادار در حافظه جمعی جامعه ایرانی تثبیت شد (افروغ، ۱۳۸۰: ۷۴-۷۵؛ آسمن، ۱۳۹۴: ۳۶).

۱-۲- پیدایش و تثبیت سینمای دفاع مقدس در دهه ۱۳۶۰

پیدایش سینمای دفاع مقدس را می‌توان حاصل هم‌زمانی تجربه جنگ با فرآیند سامان‌یابی ساختارهای فرهنگی پس از انقلاب دانست. فرآیندی که در آن سینما به تدریج جایگاه خود را

به‌عنوان رسانه‌ای مؤثر در بازنمایی تجربه‌های جمعی تثبیت کرد. در سال‌های ابتدایی دهه ۱۳۶۰ فیلم‌های مرتبط با جنگ عمدتاً واکنشی و موقعیت‌محور بودند و بیش از آنکه به سازمان‌دهی روایت یا منطق زیبایی‌شناختی منسجم متکی باشند، بر ثبت مستقیم فضاها و جنگی و بازنمایی وضعیت جبهه تمرکز داشتند. این مرحله را می‌توان دوره‌ای گذار دانست که در آن سینمای ایران هنوز در حال آزمودن نسبت خود با تجربه‌ای نوظهور و گسترده به نام جنگ بود (حبیبی، ۱۳۹۴: ۴۳-۴۵).

با تداوم جنگ و گسترش حضور آن در ساحت‌های مختلف زندگی اجتماعی نیاز به روایت‌هایی پدید آمد که بتوانند فراتر از بازنمایی رویداد، تجربه جنگ را در سطحی پایدار و قابل انتقال صورت‌بندی کنند. این نیاز، هم‌زمان با تثبیت نهادهای سینمایی و فرهنگی تحقق یافت. نهادهایی چون بنیاد سینمایی فارابی و حوزه هنری از طریق سیاست‌های حمایتی و جهت‌دهی تولید، نقش مؤثری در تثبیت مسیر سینمای دفاع مقدس ایفا کردند و به تدریج چارچوب‌هایی را برای امکان‌های محتوایی و بیانی این‌گونه سینمایی فراهم آوردند. در نتیجه، سینمای دفاع مقدس از واکنش‌های پراکنده به رخداد جنگ فاصله گرفت و به‌گونه‌ای دارای منطق درونی و قواعد نسبتاً مشخص تبدیل شد (خزاعی، ۱۳۹۳: ۲۷-۲۹).

در این میان، آنچه بیش از هر عامل دیگر به تثبیت سینمای دفاع مقدس انجامید، تغییر تدریجی نگاه سینماگران به ماهیت بازنمایی جنگ بود. به تدریج، تمرکز فیلم‌ها از بازآفرینی صرف نبردها به سوی پرداخت موقعیت‌های انسانی، لحظه‌های تعلیق و مواجهه‌های اخلاقی سوق یافت. این تحول را می‌توان نشانه‌ای از بلوغ زبان سینمایی دانست. زبانی که می‌کوشید جنگ را نه به‌عنوان مجموعه‌ای از کنش‌های قهرمانانه بلکه به‌مثابه تجربه‌ای زیسته، پیچیده و درگیر با انتخاب‌های انسانی بازنمایی کند (طالبی‌نژاد، ۱۳۹۰: ۸۱-۸۳).

در این نقطه، به نظر می‌رسد سینمای دفاع مقدس از مرحله واکنش به مرحله تأمل رسیده است؛ مرحله‌ای که در آن، فیلم‌ها دیگر صرفاً حامل پیام یا گزارشگر رویداد نیستند بلکه به ابزار اندیشیدن درباره جنگ بدل می‌شوند. در چنین وضعیتی سینما امکان می‌یابد تجربه‌ای پراکنده و ناهمگون را در قالب روایت‌ها و تصاویر منسجم سازمان دهد و آن را به سطحی از فهم مشترک ارتقا بخشد. این گذار، بیش از آنکه حاصل تصمیم‌های آشکار ایدئولوژیک باشد، نتیجه مواجهه سینما با محدودیت‌ها، امکانات و ضرورت‌های تاریخی خاص دهه ۱۳۶۰ است. ضرورتی که سینمای دفاع مقدس را به سمت جست‌وجوی زبانی متناسب با تجربه جنگ سوق داد.

در نتیجه این تحولات سینمای دفاع مقدس در دهه ۱۳۶۰ به مرحله‌ای از تثبیت رسید که می‌توان آن را شکل‌گیری حافظه‌ای سینمایی از جنگ دانست. در این مرحله، فیلم‌ها نه تنها در چرخه تولید و نمایش جایگاهی پایدار یافتند بلکه از طریق انتخاب‌های زیبایی‌شناختی مشخص، در فرآیند شکل‌دهی به ادراک جمعی از جنگ نیز نقش ایفا کردند. از این منظر تثبیت سینمای دفاع مقدس را باید حاصل پیوند میان بستر تاریخی جنگ، سازوکارهای نهادی سینما و تحول در منطق زیبایی‌شناختی بازنمایی دانست؛ پیوندی که زمینه انتقال تجربه جنگ به حافظه جمعی جامعه را فراهم ساخت (حیسی، ۱۳۹۴: ۴۵-۴۷؛ خزاعی، ۱۳۹۳: ۳۰).

۲- حافظه جمعی و زیبایی‌شناسی سینما

پیوند میان حافظه جمعی و سینما در سطحی بنیادین، به نسبت میان «تجربه تاریخی» و «صورت‌بندی ادراکی» بازمی‌گردد. سینما به‌عنوان هنری زمان‌مند و مبتنی بر تصویر نه تنها امکان بازنمایی رویدادهای گذشته را فراهم می‌کند، بلکه شیوه ادراک و به‌یادآوردن آن رویدادها را نیز سازمان می‌دهد. از این منظر، حافظه جمعی در سینما صرفاً نتیجه انباشت روایت‌های تاریخی نیست بلکه محصول فرآیندی زیبایی‌شناختی است که در آن تجربه گذشته از خلال فرم، ریتم، روایت و تصویر به ساختاری معنادار تبدیل می‌شود. به همین دلیل، مطالعه حافظه جمعی در سینما ناگزیر به حوزه زیبایی‌شناسی گره می‌خورد؛ حوزه‌ای که امکان تحلیل نحوه تبدیل تجربه تاریخی به ادراک جمعی را فراهم می‌سازد.

زیبایی‌شناسی سینما در این معنا صرفاً ناظر بر کیفیت‌های بصری یا تکنیکی اثر نیست بلکه به چگونگی سازمان‌دهی تجربه مخاطب مربوط می‌شود. انتخاب زاویه دید، نحوه روایت زمان، میزانشن، سکون یا حرکت تصویر و حتی حذف یا پرهیز از نمایش مستقیم همگی در شکل‌دهی به نوع خاصی از به‌یادآوردن گذشته نقش دارند. از این رو سینما می‌تواند حافظه‌ای جمعی تولید کند که نه الزاماً بر بازنمایی دقیق وقایع بلکه بر تجربه عاطفی، اخلاقی و ادراکی گذشته استوار است. این ویژگی سینما را به یکی از مؤثرترین رسانه‌ها در تثبیت حافظه جمعی بدل می‌کند.

بر همین اساس در این پژوهش حافظه جمعی نه به‌عنوان مفهومی صرفاً تاریخی یا جامعه‌شناختی بلکه به‌مثابه پدیده‌ای زیبایی‌شناختی مورد توجه قرار می‌گیرد؛ پدیده‌ای که در بستر سینما و از طریق سازوکارهای فرمی و روایی آن شکل می‌گیرد. چنین رویکردی امکان می‌دهد تا نسبت میان سینمای دفاع مقدس و حافظه جمعی جنگ، نه در سطح شعارها و مضامین آشکار

بلکه در لایه‌های عمیق‌تر تجربه سینمایی و ادراک مخاطب تحلیل شود.

۲-۱- مفهوم حافظه جمعی و نسبت آن با بازنمایی هنری

مفهوم حافظه جمعی به‌مثابه یکی از مفاهیم کلیدی در مطالعات فرهنگی و اجتماعی ناظر بر شیوه‌ای است که جوامع از طریق آن، تجربه‌های گذشته را بازسازی، تثبیت و در زمان حال معنادار می‌کنند. حافظه جمعی برخلاف تاریخ‌نگاری نه بر ثبت خطی و عینی وقایع بلکه بر بازنمایی، انتخاب و برجسته‌سازی تجربه‌ها در بسترهای فرهنگی استوار است؛ از این‌رو، رسانه‌ها و هنرها نقش محوری در شکل‌گیری آن دارند. (Halbwachs, 1992: 38-40) در این چارچوب، آنچه در حافظه جمعی تثبیت می‌شود، خود رویداد نیست بلکه تصویری از رویداد است که در قالب روایت‌ها، نمادها و فرم‌های هنری بازتولید می‌شود.

در تداوم این رویکرد، یان آسمن با تفکیک میان «حافظه ارتباطی» و «حافظه فرهنگی» بر نقش نهادها، متون و رسانه‌های ماندگار در تثبیت حافظه جمعی تأکید می‌کند. حافظه فرهنگی از طریق فرم‌های نمادین—از جمله آثار هنری—امکان انتقال تجربه‌های جمعی را فراتر از حافظه زیسته نسل‌ها فراهم می‌آورد و به آن‌ها نوعی ثبات و استمرار می‌بخشد—(Assmann, 2011: 112). (115) در این معنا، هنر نه صرفاً بازتاب‌دهنده حافظه بلکه یکی از ابزارهای فعال تولید و سامان‌دهی آن است.

بازنمایی هنری، در نسبت با حافظه جمعی همواره با انتخاب همراه است؛ انتخاب آنچه باید دیده شود، آنچه حذف می‌شود و آنچه به حاشیه رانده می‌گردد. این انتخاب‌ها در سطح فرم، روایت و زبان بصری تحقق می‌یابند و به همین دلیل، تحلیل حافظه جمعی بدون توجه به منطق زیبایی‌شناختی بازنمایی ناقص خواهد بود. هنر با سازمان‌دهی تجربه در قالب فرم، امکان می‌دهد که رویدادهای پراکنده به ساختاری قابل ادراک و به‌یادماندنی تبدیل شوند—(Erlil, 2011: 66-68).

در سینما این نقش به‌طور خاص برجسته می‌شود؛ چراکه سینما با ترکیب تصویر، زمان و روایت، ظرفیت بالایی برای صورت‌بندی تجربه‌های جمعی دارد و می‌توان این‌گونه بیان کرد که «سینما، به‌عنوان رسانه‌ای روایت محور و تصویری، همواره در مواجهه با تحولات اجتماعی و تاریخی، ظرفیت منحصربه‌فردی برای بازنمایی تجربه‌های بحرانی فردی و جمعی داشته است». (عزیزی، ۱۴۰۴: ۷۱). سینمایی که به رویدادهای تاریخی می‌پردازد نه صرفاً گذشته را باز می‌نمایاند، بلکه نحوه به‌یادآوردن آن گذشته را نیز شکل می‌دهد. از این‌رو، سینما را می‌توان یکی از مهم‌ترین

میدان‌های تولید حافظه جمعی دانست؛ میدانی که در آن، زیبایی‌شناسی نقش واسط میان تجربه‌ی تاریخی و ادراک جمعی را ایفا می‌کند. (Erl, 2008: 392-394)

بر این اساس، پرداختن به حافظه جمعی در سینما مستلزم توجه هم‌زمان به ساحت مفهومی حافظه و سازوکارهای زیبایی‌شناختی بازنمایی است. حافظه جمعی نه در سطح محتوا، بلکه در شیوه دیدن، روایت‌کردن و زمان‌مندکردن تجربه شکل می‌گیرد؛ امری که تحلیل آن را به‌طور مستقیم به حوزه زیبایی‌شناسی سینما پیوند می‌زند. (Assmann, 2011: 118-120)

۲-۲- زیبایی‌شناسی سینما و نقش آن در صورت‌بندی تجربه جمعی

زیبایی‌شناسی سینما در نسبت با تجربه جمعی، به سازوکارهایی اشاره دارد که از طریق آن‌ها تجربه‌های پراکنده فردی به ادراکی مشترک و قابل‌انتقال تبدیل می‌شوند. سینما با سازمان‌دهی هم‌زمان تصویر، صدا و زمان، امکان می‌دهد که تجربه تاریخی نه به‌صورت گزارشی بلکه در قالب تجربه‌ای حسی و ادراکی بازآفرینی شود. در این چارچوب، زیبایی‌شناسی را باید فراتر از کیفیت‌های ظاهری تصویر دانست و آن را به‌مثابه منطق سامان‌دهنده تجربه مخاطب در نظر گرفت؛ منطقی که تعیین می‌کند گذشته چگونه دیده، احساس و به یاد آورده شود (Bordwell & Thompson, 2013: 52-55).

یکی از مؤلفه‌های محوری در این فرآیند، سازمان‌دهی زمان سینمایی است. سینما با دست‌کاری زمان — از طریق تداوم، گسست، تعلیق یا تکرار — امکان می‌دهد تجربه تاریخی از خطی بودن صرف فاصله بگیرد و به تجربه‌ای ادراکی بدل شود. این زمان‌مندی سینمایی نه تنها ریتم روایت را شکل می‌دهد، بلکه نحوه درگیری عاطفی مخاطب با گذشته را نیز تعیین می‌کند. در چنین وضعیتی، تجربه جمعی نه در بازنمایی کامل رویداد بلکه در شیوه مواجهه حسی با آن تثبیت می‌شود. (Deleuze, 1989: 35-37)

از سوی دیگر، زیبایی‌شناسی سینما با بدن‌مندی ادراک مخاطب پیوندی مستقیم دارد. تجربه سینمایی، تجربه‌ای صرفاً ذهنی نیست بلکه از طریق درگیری حواس، بدن تماشاگر را درگیر می‌کند و از این طریق، نوعی هم‌حسی جمعی پدید می‌آورد. این هم‌حسی، زمینه‌ساز شکل‌گیری تجربه‌ای مشترک از گذشته است؛ تجربه‌ای که می‌تواند به حافظه‌ای جمعی بدل شود بی‌آنکه نیازمند روایت‌های توضیحی یا صریح باشد. (Sobchack, 1992: 3-6)

در این معنا، زیبایی‌شناسی سینما به‌طور مستقیم در صورت‌بندی تجربه جمعی دخالت می‌کند؛ زیرا تعیین می‌کند که کدام جنبه‌های تجربه برجسته شوند، کدام لحظه‌ها در حافظه باقی بمانند و

کدام عناصر به حاشیه رانده شوند. انتخاب میزانشن، فاصله دوربین، سکون یا حرکت تصویر و حتی حذف آگاهانه نمایش مستقیم، همگی بخشی از این فرآیند زیبایی‌شناختی‌اند که تجربه تاریخی را به ادراکی مشترک تبدیل می‌کنند. (Elsaesser & Hagener, 2010: 9-11)

بر این اساس، تجربه جمعی در سینما نه حاصل اجماع صریح مخاطبان بلکه نتیجه مواجهه مشترک آن‌ها با یک منطق زیبایی‌شناختی واحد است. سینما از طریق این منطق، امکان می‌دهد تجربه‌ای تاریخی در سطحی فراتر از فردیت ادراک شود و به حافظه‌ای مشترک و ماندگار بدل گردد. از این رو، تحلیل نقش سینما در تولید حافظه جمعی، ناگزیر باید بر بررسی سازوکارهای زیبایی‌شناختی متمرکز شود؛ سازوکارهایی که تجربه تاریخی را در قالب تجربه‌ای جمعی صورت‌بندی می‌کنند. (Kracauer, 1960: 291-293)

بحث و تحلیل

۱- معرفی تحلیلی فیلم‌های مورد مطالعه

فیلم‌های *دیده‌بان*، *مهاجر* و *پرواز در شب* به‌عنوان نمونه‌های شاخص سینمای دفاع مقدس دهه ۱۳۶۰ انتخاب شده‌اند، زیرا هر سه در مقطعی تولید شده‌اند که سینمای جنگ ایران از مرحله بازنمایی واکنشی عبور کرده و به سمت صورت‌بندی تجربه‌ای سینمایی از جنگ حرکت می‌کند. انتخاب این فیلم‌ها مبتنی بر این فرض است که آن‌ها واجد منطق زیبایی‌شناختی مشترکی هستند که امکان تحلیل تجربه جنگ را نه در سطح رخداد بلکه در سطح ادراک و معنا فراهم می‌کند. از این منظر، این آثار را باید نه صرفاً محصولات تاریخی یک دوره بلکه متونی سینمایی دانست که ظرفیت تولید حافظه جمعی جنگ را در خود دارند.

دیده‌بان از جمله فیلم‌هایی است که در مطالعات سینمای دفاع مقدس، به‌عنوان اثری متفاوت از روایت‌های متعارف جنگی شناخته می‌شود. تمرکز فیلم بر موقعیت‌های محدود و پرهیز از گسترش میدان روایت به صحنه‌های بزرگ نبرد، آن را به متنی مناسب برای بررسی تجربه درونی جنگ بدل می‌سازد. در این فیلم، جنگ بیش از آنکه از طریق کنش‌های پرشتاب تعریف شود، در قالب انتظار، حضور در وضعیت خطر و مواجهه فردی با موقعیت بازنمایی می‌گردد؛ ویژگی‌ای که در تحلیل‌های سینمایی نیز به‌عنوان یکی از تمایزات اصلی آن مطرح شده است (حبیبی، ۱۳۹۴: ۴۶-۴۷).

مهاجر در ادامه این مسیر، اما با انسجام روایی و فرمی بیشتر، تجربه جنگ را در قالب مأموریتی

محدود و متمرکز صورت‌بندی می‌کند. اقتصاد روایت و حذف عناصر زائد، امکان تمرکز بر تصمیم، مسئولیت و پیامدهای کنش را فراهم می‌آورد. در این فیلم، جنگ به بستری برای آزمون موقعیت‌های اخلاقی بدل می‌شود و روایت به‌جای گسترش کمی، بر عمق تجربه تأکید می‌کند. این ویژگی باعث شده است که مهاجر در برخی پژوهش‌ها به‌عنوان نمونه‌ای از گذار سینمای دفاع مقدس به روایت‌های تأملی‌تر مورد توجه قرار گیرد (خزاعی، ۱۳۹۳: ۲۹-۳۰).

پرواز در شب را می‌توان نقطه تکامل‌یافته این رویکرد در دهه ۱۳۶۰ دانست. فیلم به‌طور آشکار از منطق رویدادمحور فاصله می‌گیرد و جنگ را در قالب تجربه‌ای مبتنی بر سکون، مکث و زمان‌مندی خاص بازنمایی می‌کند. در این اثر، کنش‌های بیرونی به حداقل می‌رسند و تمرکز بر وضعیت انسانی در دل جنگ، جایگزین نمایش مستقیم درگیری‌ها می‌شود. این رویکرد، پرواز در شب را به متنی مناسب برای تحلیل نقش زیبایی‌شناسی در تثبیت حافظه جمعی جنگ بدل می‌سازد؛ حافظه‌ای که بر احساس، انتظار و معنا استوار است نه بر بازنمایی جزئیات تاریخی (حبیبی، ۱۳۹۴: ۴۹).

در مجموع این سه فیلم به‌عنوان مجموعه‌ای هم‌راستا از حیث منطق سینمایی و انتخاب‌های زیبایی‌شناختی، امکان مطالعه‌ای تطبیقی درباره صورت‌بندی تجربه جنگ را فراهم می‌کنند. انتخاب آن‌ها نه بر مبنای شهرت یا جایگاه تاریخی صرف بلکه بر اساس ظرفیت تحلیلی‌شان در پیوند دادن زیبایی‌شناسی سینما با فرآیند تولید و تثبیت حافظه جمعی جنگ صورت گرفته است. این معرفی، مبنای ورود به تحلیل‌های زیبایی‌شناختی بخش‌های بعدی را فراهم می‌سازد. (جدول ۱)

جدول ۱: تحلیل تطبیقی معرفی فیلم‌های مورد مطالعه در سینمای دفاع مقدس دهه ۱۳۶۰. (نگارنده)

مؤلفه تحلیلی	دیده‌بان	مهاجر	پرواز در شب
جایگاه در سینمای دفاع مقدس	آغازگر فاصله‌گیری از روایت حماسی مستقیم و حرکت به‌سوی تجربه‌محوری	تثبیت روایت تأملی و تمرکز بر مأموریت محدود	تکامل‌یافته‌ترین نمونه روایت تأملی و غیر رویدادمحور
نوع مواجهه با جنگ	جنگ به‌مثابه «وضعیت» و تجربه تنهایی و انتظار	جنگ به‌مثابه «موقعیت» تصمیم و مسئولیت	جنگ به‌مثابه «وضعیت وجودی و اخلاقی»
منطق روایی غالب	روایت مینیمال، تعلیق‌محور و محدود به موقعیت	روایت فشرده، هدفمند و مأموریت‌محور	روایت مبتنی بر سکون، مکث و تعلیق زمانی
سطح کنش و	حداقل کنش بیرونی، تأکید بر	کنش کنترل‌شده و	کاهش شدید کنش و

درگیری	حضور در موقعیت	معنادار	برجسته‌سازی انتظار
تمرکز زیبایی‌شناختی	تجربه ادراکی جنگ بیش از نمایش رویداد	اخلاق موقعیت و پیامد تصمیم	زمان‌مندی، سکون و تجربه انسانی
کارکرد در پژوهش حاضر	نمونه اولیه صورت‌بندی تجربه جنگ	نمونه میانی تثبیت منطق تأملی	نمونه نهایی تثبیت حافظه جمعی
نقش در حافظه جمعی جنگ	ایجاد درک حسی از وضعیت جنگ	تقویت حافظه اخلاقی جنگ	تثبیت حافظه تأملی و ماندگار

۲- صورت‌بندی تجربه جنگ در سطح زیبایی‌شناختی

در بررسی فیلم‌های منتخب سینمای دفاع مقدس، نخستین مسئله‌ای که قابل توجه است، نحوه مواجهه این آثار با خود مفهوم جنگ است. در این فیلم‌ها، جنگ نه به‌عنوان مجموعه‌ای از رویدادهای نظامی قابل شمارش، بلکه به‌مثابه وضعیتی ادراکی و تجربه‌ای زیسته صورت‌بندی می‌شود. به‌جای تمرکز بر بازنمایی مستقیم درگیری‌ها، ساختارهای روایی و بصری به‌گونه‌ای سامان می‌یابند که مخاطب در موقعیت تجربه جنگ قرار گیرد نه در جایگاه ناظر بیرونی یک واقعه تاریخی. این جابه‌جایی جایگاه ادراکی، نقطه آغاز فاصله‌گیری این آثار از روایت‌های گزارش‌محور یا حماسی متعارف است و نشان می‌دهد که جنگ در این سینما بیش از آنکه موضوع روایت باشد به وضعیت تجربه تبدیل می‌شود.

در این چارچوب، روایت جنگ به تدریج از منطق رویدادمحور فاصله می‌گیرد و به سمت تجربه‌محوری حرکت می‌کند. محدود شدن میدان روایت، پرهیز از گسترش صحنه‌های نبرد و تمرکز بر موقعیت‌های فشرده امکان می‌دهد که جنگ به‌عنوان وضعیتی ممتد و فراگیر درک شود. چنین انتخابی موجب می‌شود توجه مخاطب از پیامدهای کنش‌ها به خود وضعیت معطوف گردد؛ وضعیتی که با عدم قطعیت، انتظار و تعلیق همراه است و جنگ را نه به‌صورت لحظه‌ای بلکه به‌مثابه حالتی پایدار تجربه‌پذیر می‌سازد. این شیوه روایت زمینه‌ای فراهم می‌کند تا تجربه جنگ در سطح ادراک مخاطب تثبیت شود نه در قالب بازنمایی صرف وقایع. (Bordwell &

Thompson, 2013: 52–55)

یکی از مؤلفه‌های محوری در این صورت‌بندی، نقش تعلیق و سکون در سازماندهی تجربه جنگ است. کاهش کنش‌های پرشتاب و جایگزینی آن‌ها با لحظه‌های مکث و انتظار، تجربه جنگ

را از سطح نمایش به سطح درک منتقل می‌کند. این سکون‌ها کارکردی فراتر از تکنیک روایی دارند و به سازوکاری زیبایی‌شناختی برای درگیرکردن ادراک مخاطب بدل می‌شوند. در چنین وضعیتی، جنگ بیش از آنکه دیده شود، احساس می‌شود و مخاطب به‌جای دنبال‌کردن روند کنش در وضعیت جنگی باقی می‌ماند؛ وضعیتی که امکان هم‌ذات‌پنداری ادراکی و عاطفی را فراهم می‌کند. از منظر زیبایی‌شناختی، این شیوه صورت‌بندی امکان می‌دهد که جنگ به تجربه‌ای انسانی و درونی تبدیل شود. تمرکز بر وضعیت به‌جای رخداد زمینه‌ای فراهم می‌کند تا جنگ نه صرفاً به‌عنوان میدان تقابل نیروها بلکه به‌مثابه عرصه‌ای برای مواجهه با اضطراب، مسئولیت و انتخاب ادراک شود. چنین تجربه‌ای، به‌طور بالقوه می‌تواند مبنای شکل‌گیری نوعی حافظه جمعی قرار گیرد که بر احساس، ادراک و زیست موقعیت استوار است نه بر بازنمایی جزئیات تاریخی و زمانی وقایع. (Assmann, 2011: 118-120)

در مجموع، آنچه در این بخش مورد بررسی قرار می‌گیرد، شیوه‌ای است که سینمای دفاع مقدس از طریق انتخاب‌های زیبایی‌شناختی، تجربه جنگ را صورت‌بندی می‌کند. این بررسی هنوز به استخراج یافته‌های نهایی نمی‌انجامد بلکه بستری تحلیلی فراهم می‌سازد تا در بخش‌های بعدی نقش این صورت‌بندی در بازنمایی سوژه رزمنده، اخلاق موقعیت و درنهایت تثبیت حافظه جمعی جنگ با دقت بیشتری واکاوی شود. (جدول ۲)

جدول ۲: صورت‌بندی تجربه جنگ در سطح زیبایی‌شناختی در فیلم‌های منتخب. (نگارنده)

مؤلفه تحلیلی	دیده‌بان	مهاجر	پرواز در شب
نوع مواجهه زیبایی‌شناختی با جنگ	جنگ به‌مثابه وضعیت ناپایدار و تعلیق‌آمیز	جنگ به‌مثابه موقعیت محدود و هدفمند	جنگ به‌مثابه وضعیت وجودی و ممتد
کانون ادراک تجربه جنگ	ادراک فردی و درونی از حضور در وضعیت خطر	ادراک موقعیتی مبتنی بر تصمیم و پیامد	ادراک تأملی مبتنی بر حضور، انتظار و مکث
منطق کلی روایت جنگ	روایت حداقلی با تمرکز بر بودن در موقعیت	روایت فشرده و متمرکز بر انجام مأموریت	روایت کند، مکث‌محور و غیرخطی
سطح برجستگی رخدادهای نظامی	حداقل؛ رخدادها به حاشیه رانده می‌شوند	کنترل‌شده؛ رخدادها تابع موقعیت‌اند	بسیار کم؛ رخدادها عملاً حذف می‌شوند

نحوه تجربه پذیرش جنگ برای مخاطب	از طریق تعلیق و احساس تهدید	از طریق تمرکز و مسئولیت تصمیم	از طریق سکون، زمان‌مندی و تأمل
جایگاه کنش در صورت‌بندی تجربه	کنش معلق و به‌تعویق افتاده	کنش محدود اما معنادار	کنش به‌حداقل رسیده و جایگزین شده با حضور
نقش فضا در تجربه جنگ	فضا به‌عنوان مرز خطر و ناامنی	فضا به‌عنوان میدان مأموریت	فضا به‌عنوان بستر انتظار و زیست
نوع تجربه جنگ القاشده	تجربه حسی و اضطرابی	تجربه موقعیتی و تصمیم‌محور	تجربه وجودی و تأملی
تأثیر زیبایی‌شناختی بر درک جنگ	تبدیل جنگ از رخداد به وضعیت	تبدیل جنگ از مأموریت به تجربه	تبدیل جنگ از کنش به معنا
کارکرد این صورت‌بندی در پژوهش حاضر	نشان‌دادن آغاز گذار از روایت رویدادمحور	تثبیت تجربه‌محوری در روایت جنگ	تکمیل صورت‌بندی تجربه جنگ به‌مثابه حافظه

۳- بازنمایی سوژه رزمنده و اخلاق موقعیت

در فیلم‌های منتخب سینمای دفاع مقدس، بازنمایی رزمنده از قالب‌های متعارف قهرمان‌پردازی فاصله می‌گیرد و به‌سوی صورت‌بندی انسانی‌تر و موقعیتی حرکت می‌کند. سوژه رزمنده در این آثار نه به‌مثابه نماد پیروزی یا حامل ایدئولوژی صریح بلکه در مقام انسانی قرار می‌گیرد که در دل وضعیت جنگی با انتخاب، مسئولیت و پیامدهای اخلاقی کنش مواجه است. چنین بازنمایی‌ای، جایگاه سوژه را از قهرمان اسطوره‌ای به فاعل اخلاقی درگیر در موقعیت منتقل می‌کند و این جابه‌جایی، یکی از نقاط کانونی تحلیل زیبایی‌شناختی این سینماست.

در این چارچوب، کنش رزمنده همواره در نسبت با موقعیت تعریف می‌شود نه در نسبت با نتیجه. تصمیم‌گیری‌ها اغلب در شرایط عدم قطعیت رخ می‌دهند و معنا نه از پیروزی نهایی بلکه از خود مواجهه با وضعیت استخراج می‌شود. فیلم‌ها با پرهیز از برجسته‌سازی کنش‌های قاطع و نهایی، سوژه‌ای را ترسیم می‌کنند که اخلاق او در دل تعلیق و انتظار شکل می‌گیرد. بدین ترتیب اخلاق جنگ به‌جای آنکه به مجموعه‌ای از قواعد بیرونی فروکاسته شود به تجربه‌ای درونی و موقعیتی تبدیل می‌گردد که مخاطب را نیز درگیر فرایند قضاوت می‌کند.

یکی از ویژگی‌های مهم این بازنمایی، کاهش فاصله میان سوژه رزمنده و مخاطب است. حذف نشانه‌های اغراق‌آمیز قهرمانی و تأکید بر وضعیت‌های انسانی—نظیر تردید، مسئولیت‌پذیری و اضطراب—امکان هم‌ذات‌پنداری اخلاقی را فراهم می‌کند. مخاطب نه با الگویی دست‌نیافتنی بلکه با انسانی مواجه می‌شود که در شرایط دشوار، ناگزیر به انتخاب است. این شیوه بازنمایی، اخلاق جنگ را از سطح شعار به سطح تجربه منتقل می‌کند و آن را در حافظه ادراکی مخاطب تثبیت می‌سازد. (Plantinga, 2009: 86–88)

از منظر زیبایی‌شناسی، اخلاق موقعیت در این فیلم‌ها از طریق سازمان‌دهی روایت و ریتم کنش‌ها برجسته می‌شود. مکث‌ها، تأخیرها و تعلیق‌های روایی فضای لازم را برای درک پیامدهای اخلاقی کنش فراهم می‌کنند. به‌جای آنکه روایت با شتاب به‌سوی نتیجه حرکت کند، مخاطب در دل وضعیت باقی می‌ماند و با پیچیدگی انتخاب‌ها مواجه می‌شود. این تجربه روایی، اخلاق را نه به‌صورت گزاره‌ای صریح بلکه به‌مثابه فرایندی ادراکی و تدریجی منتقل می‌کند. (جدول ۳)

درنهایت، بازنمایی سوژه رزمنده در این آثار را می‌توان تلاشی برای پیوند زدن تجربه جنگ با اخلاق زیسته دانست. رزمنده نه صرفاً عامل اجرا بلکه حامل تجربه‌ای است که در آن، معنا از دل مواجهه با موقعیت برمی‌خیزد. چنین بازنمایی‌ای، زمینه‌ساز شکل‌گیری نوعی حافظه اخلاقی از جنگ است؛ حافظه‌ای که بر درک انسانی موقعیت، مسئولیت و انتخاب استوار است و از طریق تجربه سینمایی در حافظه جمعی تثبیت می‌شود. (Assmann, 2011: 132–134)

جدول ۳: بازنمایی سوژه رزمنده و اخلاق موقعیت در فیلم‌های منتخب. (نگارنده)

مؤلفه تحلیلی	دیده‌بان	مهاجر	پرواز در شب
نوع صورت‌بندی سوژه رزمنده	سوژه تنها و درگیر در وضعیت	سوژه مسئول در دل مأموریت	سوژه انسانی در وضعیت تعلیق وجودی
نسبت سوژه با موقعیت جنگی	سوژه در معرض تهدید و عدم قطعیت	سوژه در موقعیت تصمیم و تعهد	سوژه در وضعیت انتظار و ماندن
منطق اخلاقی کنش	اخلاق مبتنی بر تحمل وضعیت	اخلاق مبتنی بر مسئولیت تصمیم	اخلاق مبتنی بر وفاداری به موقعیت
سطح آگاهی سوژه از پیامد کنش	آگاهی محدود و تدریجی	آگاهی نسبی و موقعیتی	آگاهی تأملی و درونی
نقش تردید در	تردید به‌عنوان تجربه	تردید به‌عنوان مرحله	تردید به‌عنوان وضعیت

بازنمایی سوژه	انسانی	تصمیم	پایدار
نوع قهرمان‌پردازی	حذف قهرمان اسطوره‌ای	تعدیل قهرمان‌پردازی کلاسیک	نفی قهرمان‌پردازی
نحوه انتقال اخلاق به مخاطب	هم‌ذات‌پنداری حسی	درگیری اخلاقی مخاطب با تصمیم	مشارکت تأملی مخاطب در وضعیت
جایگاه کنش نهایی	کنش معلق و ناتمام	کنش محدود اما معنادار	کنش حداقلی و غیرقطعی
پیوند سوژه با حافظه جمعی	تثبیت تجربه فردی جنگ	تثبیت اخلاق تصمیم در جنگ	تثبیت اخلاق انتظار و ماندن
کارکرد تحلیلی در پژوهش حاضر	نشان‌دادن آغاز اخلاق موقعیت	تثبیت سوژه اخلاقی جنگ	تکمیل حافظه اخلاقی جنگ

۴- زمان‌مندی سینمایی و تثبیت حافظه جمعی جنگ

در فیلم‌های منتخب سینمای دفاع مقدس، زمان نه صرفاً به‌عنوان ظرف رخدادها بلکه به‌مثابه عنصری فعال در سازمان‌دهی تجربه جنگ عمل می‌کند. روایت‌ها با فاصله‌گرفتن از زمان‌مندی خطی و پیش‌رونده، به‌سوی الگوهایی حرکت می‌کنند که بر مکث، انتظار و تعلیق استوارند. این انتخاب، تجربه جنگ را از توالی وقایع به زیست‌زمان بدل می‌کند؛ به‌گونه‌ای که مخاطب نه نتیجه کنش‌ها بلکه سنگینی گذر زمان را احساس می‌کند. چنین رویکردی، امکان می‌دهد جنگ به‌عنوان حالتی ممتد و فراگیر در حافظه ادراکی ثبت شود نه به‌عنوان مجموعه‌ای از لحظات گسسته.

در این چارچوب، ریتم روایت عامدانه کند می‌شود و توالی نماها به‌گونه‌ای سامان می‌یابد که «ماندن در وضعیت» بر «حرکت به‌سوی پایان» غلبه کند. تأخیرهای روایی، وقفه‌ها و بازگشت‌های زمانی — حتی در غیاب فلاش‌بک‌های صریح — فضایی می‌سازند که در آن، زمان کش می‌آید و تجربه جنگ به تجربه انتظار بدل می‌شود. این انتظار، نه خلأ کنش بلکه وضعیت ادراکی معناداری است که مخاطب را در دل موقعیت نگه می‌دارد و از او مشارکت زمانی می‌طلبد (Deleuze, 1989: 35–38).

از منظر زیبایی‌شناختی، این زمان‌مندی خاص نقش مهمی در انتقال معنا ایفا می‌کند. وقتی روایت از شتاب می‌کاهد، فرصت تأمل فراهم می‌شود و معنا از دل مکث‌ها برمی‌خیزد. جنگ در

این سینما کمتر «اتفاق می‌افتد» و بیشتر «دوام می‌آورد». چنین دوامی به مخاطب اجازه می‌دهد تجربه جنگ را نه به‌عنوان خاطره‌ای گذرا بلکه به‌مثابه حضوری پایدار درک کند. این حضور پایدار، یکی از پیش‌شرط‌های تبدیل تجربه فردی به حافظه‌ای جمعی است.

پیوند زمان‌مندی سینمایی با حافظه جمعی، در همین نقطه آشکار می‌شود. حافظه جمعی بیش از آنکه محصول ثبت دقیق وقایع باشد، حاصل تکرار، دوام و اشتراک تجربه‌هاست. زمان‌مندی کند و تأملی این فیلم‌ها، شرایطی فراهم می‌کند که تجربه جنگ در قالب احساسات مشترک — انتظار، اضطراب و ماندن — در ذهن مخاطبان تثبیت شود. بدین ترتیب، سینما با سازمان‌دهی زمان، امکان انتقال تجربه‌ای مشترک را فراهم می‌سازد که فراتر از تفاوت‌های فردی، به حافظه‌ای فرهنگی بدل می‌شود. (Assmann, 2011: 121–124)

در مجموع، آنچه در این بخش بررسی می‌شود، نقش زمان‌مندی سینمایی در گذار از روایت رویدادمحور به تثبیت حافظه جمعی جنگ است. این بررسی نشان می‌دهد که چگونه انتخاب‌های روایی و ریتمیک، تجربه جنگ را به تجربه‌ای ماندگار و قابل اشتراک تبدیل می‌کنند. چنین زمان‌مندی‌ای نه صرفاً تکنیکی سینمایی بلکه سازوکاری فرهنگی برای حفظ و انتقال تجربه جنگ در حافظه جمعی جامعه به‌شمار می‌آید. (جدول ۴)

جدول ۴: زمان‌مندی سینمایی و نقش آن در تثبیت حافظه جمعی جنگ. (نگارنده)

مؤلفه تحلیلی	دیده‌بان	مهاجر	پرواز در شب
الگوی غالب زمان‌مندی	زمان تعلیقی و ناپایدار	زمان مأموریتی و محدود	زمان ممتد، کش‌دار و تأملی
ریتم روایت	کند با وقفه‌های ناگهانی	کنترل‌شده و هدفمند	بسیار کند و مکث‌محور
نسبت زمان با کنش	کنش در تعلیق زمانی قرار دارد	کنش تابع محدودیت زمان است	کنش در دل زمان حل می‌شود
کارکرد انتظار در روایت	انتظار به‌عنوان وضعیت اضطرابی	انتظار به‌عنوان پیش‌درآمد تصمیم	انتظار به‌عنوان وضعیت پایدار
نوع تجربه زمانی مخاطب	تجربه بی‌ثباتی و تعلیق	تجربه فشار زمانی و مسئولیت	تجربه ماندن و دوام
نحوه گذار از لحظه به تداوم	لحظه‌ها به‌سختی به پایان می‌رسند	لحظه‌ها به تصمیم ختم می‌شوند	لحظه‌ها در هم ادغام می‌شوند

زمان به‌عنوان عنصر زیبایی‌شناختی	زمان به‌عنوان منبع تنش	زمان به‌عنوان عامل معنا	زمان به‌عنوان حامل معنا
پیوند زمان‌مندی با ادراک جنگ	جنگ به‌مثابه وضعیت ناپایدار	جنگ به‌مثابه موقعیت محدود	جنگ به‌مثابه وضعیت ممتد
سازوکار تثبیت حافظه جمعی	ثبت حس تعلیق و اضطراب	ثبت تجربه مسئولیت زمانی	ثبت تجربه انتظار جمعی
کارکرد تحلیلی در پژوهش حاضر	نشان‌دادن آغاز زمان‌مندی غیرخطی	تثبیت زمان به‌مثابه عامل معنا	تکمیل حافظه جمعی مبتنی بر دوام

۵- منطق بصری، میزانسن و اقتصاد تصویر

در فیلم‌های منتخب سینمای دفاع مقدس تصویر نقش محوری در انتقال تجربه جنگ ایفا می‌کند؛ اما این نقش نه از طریق انباشت تصاویر پرجزئیات یا نمایش مستقیم خشونت بلکه از رهگذر نوعی اقتصاد بصری و حذف آگاهانه عناصر دیداری شکل می‌گیرد. منطق بصری این آثار بر کاهش نشانه‌های صریح و پرهیز از اغراق تصویری استوار است؛ به‌گونه‌ای که تصویر به‌جای آنکه گزارشی از میدان نبرد ارائه دهد، حامل وضعیت و معنا می‌شود. در این چارچوب، دیدن به تجربه‌ای تأملی بدل می‌گردد و مخاطب به مشارکت فعال در فرآیند معناپردازی دعوت می‌شود. میزانسن در این فیلم‌ها اغلب ساده، خلوت و کنترل‌شده است. فضاهای باز اما تهی، قاب‌بندی‌های محدود و استفاده از عناصر حداقلی در صحنه، توجه را از جزئیات بیرونی به کیفیت حضور معطوف می‌کند. این سادگی بصری، به حذف اطلاعات اضافی می‌انجامد و میدان دید را به‌سوی آنچه ضروری است هدایت می‌کند. در نتیجه تصویر نه برای نمایش شکوه جنگ بلکه برای القای سنگینی وضعیت جنگی به کار گرفته می‌شود؛ وضعیتی که از طریق سکوت، خلأ و فاصله‌های بصری احساس‌پذیر می‌گردد.

اقتصاد تصویر به‌عنوان یکی از مؤلفه‌های کلیدی این منطق بصری، نقش مهمی در سازمان‌دهی ادراک مخاطب دارد. حذف نماهای توضیحی، پرهیز از تدوین شتاب‌زده و استفاده از نماهای طولانی، به تصویر امکان می‌دهد تا زمان و معنا را در خود نگه دارد. این شیوه بصری، مخاطب را از مصرف سریع تصویر باز می‌دارد و او را وادار می‌کند در قاب‌ها مکث کند و وضعیت را ادراک

نماید. چنین مکثی، تصویر را از سطح بازنمایی به سطح تجربه ارتقا می‌دهد (Bazin, 2005: 27-29).

از منظر زیبایی‌شناسی، این منطق بصری با فرآیند تثبیت حافظه جمعی پیوندی مستقیم دارد. تصاویری که بر حذف، خلأ و سکون استوارند، بیش از تصاویر پر جزئیات، قابلیت ماندگاری در حافظه را دارند. این تصاویر نه به سبب اطلاعاتی که منتقل می‌کنند بلکه به واسطه احساسی که برمی‌انگیزند، در ذهن مخاطب ثبت می‌شوند. بدین ترتیب، تصویر سینمایی به عنصری فعال در ساخت حافظه جمعی جنگ بدل می‌شود؛ حافظه‌ای که بر تجربه دیداری مشترک استوار است، نه بر بازنمایی کامل واقعیت. (Elsaesser & Hagener, 2010: 112-114)

در مجموع، منطق بصری و میزانشن در سینمای دفاع مقدس دهه ۱۳۶۰ را می‌توان بخشی از راهبرد زیبایی‌شناختی گسترده‌تری دانست که هدف آن تبدیل جنگ به تجربه‌ای ادراکی و قابل اشتراک است. تصویر در این سینما نه ابزار روایت صرف بلکه حامل معنا و واسطه حافظه است. این رویکرد بصری، زمینه‌ای فراهم می‌کند تا تجربه جنگ از طریق قاب‌های محدود، فضاهای تهی و حذف آگاهانه، در حافظه جمعی تثبیت شود و تداوم یابد. (جدول ۵)

جدول ۵: منطق بصری، میزانشن و اقتصاد تصویر در فیلم‌های منتخب. (نگارنده)

مؤلفه تحلیلی	دیده‌بان	مهاجر	پرواز در شب
منطق کلی تصویر	تصویر مبتنی بر تعلیق و ناامنی دیداری	تصویر هدفمند و موقعیت‌محور	تصویر تأملی، خلوت و مینیمال
سطح جزئیات بصری	حداقلی با تمرکز بر نشانه‌های ضروری	کنترل‌شده و کارکردی	بسیار محدود و حذف‌محور
کارکرد قاب‌بندی	قاب به‌عنوان مرز خطر و تهدید	قاب به‌عنوان میدان کنش محدود	قاب به‌عنوان فضای مکث و حضور
نقش فضاهای خالی	القای تنهایی و عدم قطعیت	تمرکز بر محدودیت موقعیت	تثبیت سکون و انتظار
میزانشن غالب	ساده و ناپایدار	منظم و تابع مأموریت	ایستا و تأمل‌برانگیز
نحوه حذف خشونت دیداری	خشونت اغلب خارج از قاب	خشونت ضمنی و کنترل‌شده	خشونت حذف‌شده و غیرمستقیم
ریتم بصری نماها	نماهای نسبتاً بلند با تنش پنهان	نماهای متعادل و هدفمند	نماهای بلند و مکث‌محور

اقتصاد تصویر	حذف توضیح و تأکید بر حس	حذف زوائد و تمرکز بر معنا	حذف گسترده و تکیه بر خلا
نوع تجربه دیداری مخاطب	تجربه اضطراب و تعلیق	تجربه تمرکز و مسئولیت	تجربه سکون و تأمل
پیوند تصویر با حافظه جمعی	ثبت حس ناامنی جنگ	ثبت موقعیت‌های معنادار	ثبت تصاویر ماندگار و تأملی
کارکرد تحلیلی در پژوهش حاضر	نشان‌دادن آغاز اقتصاد تصویر	تثبیت تصویر به مثابه معنا	تکمیل منطق بصری حافظه جمعی

نتیجه‌گیری

پژوهش حاضر با رویکردی کیفی و متن‌محور، و از طریق مطالعه موردی سه فیلم شاخص سینمای دفاع مقدس دهه ۱۳۶۰—دیده‌بان، مهاجر و پرواز در شب— به بررسی نقش سازوکارهای زیبایی‌شناختی در تولید و تثبیت حافظه جمعی جنگ تحمیلی عراق علیه ایران پرداخت. مهم‌ترین یافته پژوهش نشان می‌دهد که سینمای دفاع مقدس در این دوره، جنگ را نه به‌عنوان رویدادی تاریخی یا مجموعه‌ای از کنش‌های نظامی بلکه به‌مثابه تجربه‌ای ادراکی، انسانی و قابل‌اشتراک صورت‌بندی می‌کند. این صورت‌بندی از طریق مجموعه‌ای از انتخاب‌های زیبایی‌شناختی—از جمله تجربه‌محوری روایت، کاهش کنش‌های پرشتاب، برجسته‌سازی سکون و انتظار، زمان‌مندی کند، اقتصاد تصویر، حذف خشونت مستقیم و تمرکز بر وضعیت‌های انسانی— امکان می‌دهد که جنگ به سطحی فراتر از روایت رویداد ارتقا یابد و در قالب حافظه‌ای جمعی تثبیت شود. حافظه‌ای که بیش از آنکه متکی بر باز‌نمایی دقیق وقایع باشد، بر احساس مشترک، تجربه زیسته و ادراک اخلاقی از موقعیت جنگ استوار است.

تحلیل باز‌نمایی سوژه رزمنده نشان داد که این سینما از الگوهای قهرمان‌پردازی کلاسیک فاصله می‌گیرد و سوژه‌ای انسانی، موقعیتی و اخلاق‌محور را جایگزین آن می‌کند. رزمنده در این آثار نه نماد پیروزی مطلق بلکه فاعلی اخلاقی است که در دل تعلیق، تردید و مسئولیت عمل می‌کند. این باز‌نمایی، امکان هم‌ذات‌پنداری اخلاقی مخاطب را فراهم می‌سازد و به شکل‌گیری نوعی «حافظه اخلاقی جنگ» می‌انجامد که یکی از لایه‌های مهم حافظه جمعی محسوب می‌شود.

از سوی دیگر، بررسی زمان‌مندی سینمایی و منطق بصری فیلم‌های منتخب نشان داد که ریتم

کند، مکث‌های روایی، حذف اطلاعات توضیحی و اقتصاد تصویر، نقشی تعیین‌کننده در ماندگاری تجربه جنگ در حافظه جمعی دارند. تصویر و زمان در این سینما صرفاً ابزار روایت نیستند بلکه به سازوکارهایی فرهنگی برای تثبیت معنا تبدیل می‌شوند. بدین ترتیب، جنگ از طریق قاب‌های خلوت، فضاهای تهی و زمان‌های کش‌دار، به تجربه‌ای پایدار و قابل‌انتقال در حافظه فرهنگی جامعه بدل می‌شود.

بر این اساس، در پاسخ به پرسش اصلی پژوهش می‌توان گفت که سینمای دفاع مقدس از طریق زبان زیبایی‌شناختی خاص خود — شامل ساختارهای روایی تجربه‌محور، زمان‌مندی تأملی، بازنمایی اخلاقی سوژه و اقتصاد تصویر — نقشی فعال در شکل‌گیری و تثبیت حافظه جمعی جنگ ایفا می‌کند. این سینما نه با بازنمایی مستقیم تاریخ بلکه با سازمان‌دهی تجربه ادراکی جنگ، امکان تداوم آن را در حافظه جمعی فراهم می‌سازد.

در پاسخ به پرسش فرعی نیز روشن می‌شود که مؤلفه‌هایی چون سکون و انتظار، حذف کنش‌های حماسی، زمان‌مندی کند و منطق بصری مبتنی بر خلأ و حذف در فیلم‌های منتخب برجستگی بیشتری دارند و نسبت به سایر عناصر سینمایی، ظرفیت بالاتری برای تأثیرگذاری بر ادراک جمعی از جنگ نشان می‌دهند. این مؤلفه‌ها با تبدیل جنگ به تجربه‌ای انسانی و قابل‌اشتراک، فرآیند گذار از خاطره فردی به حافظه جمعی را تسهیل می‌کنند.

در نهایت، ارزیابی فرضیات پژوهش نشان می‌دهد که فرضیه اصلی — مبنی بر نقش مؤثر زبان زیبایی‌شناختی سینمای دفاع مقدس در شکل‌گیری حافظه جمعی جنگ — در پرتو تحلیل‌های انجام‌شده تأیید می‌شود. همچنین فرضیه فرعی پژوهش نیز مورد تأیید قرار می‌گیرد؛ زیرا بررسی فیلم‌های منتخب نشان داد که برخی مؤلفه‌های زیبایی‌شناختی، به‌ویژه آن‌هایی که بر تجربه، زمان‌مندی و اقتصاد تصویر استوارند، نقش پررنگ‌تری در تثبیت ادراک جمعی از جنگ دارند. بدین ترتیب، سینمای دفاع مقدس دهه ۱۳۶۰ را می‌توان یکی از مهم‌ترین بسترهای فرهنگی برای تبدیل تجربه جنگ به حافظه‌ای جمعی، ماندگار و معنا‌دار دانست.

منابع

- افروغ، عماد (۱۳۸۰). *هویت ایرانی و جهانی شدن*. تهران: پژوهشگاه فرهنگ، هنر و ارتباطات.
- حبیبی، مجتبی (۱۳۹۴). *سی سال سینمای دفاع مقدس (۱۳۶۰-۱۳۹۰)*. تهران: بنیاد حفظ آثار و نشر ارزش‌های دفاع مقدس.
- حسینی، حسن (۱۳۹۲). *سینمای دفاع مقدس؛ نگاهی از درون*. تهران: سوره مهر.
- خزاعی، محمدرضا (۱۳۹۳). *بازنمایی اخلاق جنگ در سینمای دفاع مقدس، پژوهش‌های هنر*، ۵(۲)، ۲۵-۴۲.
- سلیمیان، علی و آگاه، حسین (۱۴۰۱). *سینما و بازتولید حافظه جمعی در ایران معاصر، مطالعات اجتماعی هنر*، ۳(۱)، ۵۵-۷۲.
- طالبی‌نژاد، هوشنگ (۱۳۹۰). *سینمای جنگ ایران: از شعار تا شعور*. تهران: نشر چشمه.
- عباسی، حمیدرضا (۱۳۹۵). *بررسی ساختار قهرمان در فیلم‌های جنگی ایران، مطالعات هنرهای نمایشی*، ۷(۱)، ۵۱-۶۸.
- عزیزی، علیرضا (۱۴۰۴). *کارکرد ژانرهای تلفیقی در سینمای بحران (مطالعه‌ای انتقادی بر سه اثر منتخب از سینمای ایران در دوران کرونا) (۱۳۹۹-۱۴۰۲)*. *رهپویه هنرهای نمایشی*، ۵(۱۵)، ۶۷-۷۸.
- قاسمی، مهدی (۱۳۹۹). *تحلیل گفتمان سینمای دفاع مقدس، پژوهش‌های فرهنگی و ارتباطات*، ۶(۲)، ۳۳-۵۲.
- رضایی، فاطمه (۱۳۹۷). *نقش سینما در انتقال ارزش‌های دفاع مقدس، پژوهش‌های هنر*، ۴(۳)، ۷۱-۸۸.
- حسینی، سیدمحمد و صادقی، علیرضا (۱۴۰۱). *بازنمایی جنگ در سینمای دفاع مقدس دهه ۱۳۶۰*. *مطالعات سینما و رسانه*، ۵(۲)، ۵۷-۷۶.
- نراقی، احسان. (۱۳۷۸). *جامعه‌شناسی خودمانی*. تهران: نشر نی.
- نقیبی‌اصفهانی، محمدرضا (۱۳۹۷). *تحلیل فرهنگی بازنمایی جنگ در رسانه‌های ایرانی. مطالعات فرهنگی*، ۹(۴)، ۲۰۱-۲۲۵.
- سلیمیان، علی و آگاه، حسین (۱۴۰۱). *سینما و بازتولید حافظه جمعی در ایران معاصر. مطالعات اجتماعی هنر*، ۳(۱)، ۵۵-۷۲.
- Assmann, J. (2011). *Cultural memory and early civilization: Writing, remembrance, and political imagination*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Bazin, A. (2005). *What is cinema?* (H. Gray, Trans.). Berkeley: University of California Press. (Original work published 1958)
- Bordwell, D., & Thompson, K. (2013). *Film art: An introduction* (10th ed.). New York, NY: McGraw-Hill.
- Deleuze, G. (1989). *Cinema 2: The time-image* (H. Tomlinson & R. Galeta, Trans.). Minneapolis: University of Minnesota Press.

- Elsaesser, T., & Hagen, M. (2010). *Film theory: An introduction through the senses*. New York, NY: Routledge.
- Erl, A. (2008). Cultural memory studies: An introduction. In A. Erl & A. Nünning (Eds.), *Cultural memory studies: An international and interdisciplinary handbook* (pp. 1–15). Berlin: De Gruyter.
- Erl, A. (2011). *Memory in culture*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Halbwachs, M. (1992). *On collective memory* (L. A. Coser, Trans.). Chicago: University of Chicago Press. (Original work published 1950)
- Kracauer, S. (1960). *Theory of film: The redemption of physical reality*. New York, NY: Oxford University Press.
- Plantinga, C. (2009). *Moving viewers: American film and the spectator's experience*. Berkeley: University of California Press.
- Sobchack, V. (1992). *The address of the eye: A phenomenology of film experience*. Princeton, NJ: Princeton University Press.