Archive of SID

*رسانه و فرهنگ*، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
دوفصل‌نامهٔ علمی ـ پژوهشی، سال هشتم، شمارهٔ اول، بهار و تابستان ۱۳۹۷، ۲۱۹–۲۴۱

# تبیین ساختارگرایانه سینمای دفاع مقدس

## مطالعهٔ موردی مهاجر و لیلی با من است[1]

**مریم‌سادات نقیبی اصفهانی***
**علی‌اصغر فهیمی‌فر**، شهاب اسفندیاری*****

**چکیده**

این‌نوشتار برساخته شدن سینمای دفاع مقدس را واکاوی کرده و مولفه‌های کلیدی این سینما راجستجو می‌کند.پرسش اصلی پژوهش این است که «آیا می‌توان به وجود ساختاری خاص به عنوان مشخصه اصلی فیلم‌های تولید شده تحت عنوان دفاع مقدس قائل بود؟». فرضیهء پژوهش بر این مبناست که در سینمای جنگ تحمیلی ایران، فیلم‌های موسوم به دفاع مقدس واجد مؤلفه‌های ساختارپذیر است. هدف این پژوهش تمرکز بر تولیدات سینمای داستانی مرتبط با مضمون جنگ ایران و عراق در دوره‌های مختلف تاریخی و کاوش ویژگی‌هایی است که بتواند به عنوان ساختاری خاص (نه صرفاً مبتنی بر شباهت‌ها)، به این فیلم‌ها وحدت ببخشد. روش تحقیق به شیوه توصیفی ــ تحلیلی و تاریخی و به دو شیوه کتابخانه‌ای و میدانی است و در خوانش فیلم‌ها به عنوان روشی کیفی، تحلیل متنی به کار گرفته می‌شود. پس از بررسی فیلم‌ها، اقتباس از رویکرد ساختارگرایانهٔ ویل رایت در مطالعه وسترن و آرای پژوهشگران در مورد سینمای جنگ ایران، مقاله به تدوین یک نظریه ساختارگرا در مورد مؤلفه‌های سینمای دفاع مقدس دست می‌یابد، همانند اصول بنیادین ساختارگرایی، مقاله ساختار سینمای مزبور را توضیح می‌دهد و سپس معناشناسی می‌کندو این امر را در مورد دو فیلم مهاجر (دهه ٦٠) لیلی با من است (دهه ٧٠) نشان می‌دهد.

---

* کارشناس ارشد پژوهش هنر، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس (نویسندهٔ مسئول)، maryamsnaghibi@gmail.com
** دانشیار گروه پژوهش هنر، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس، fahimifar@modares.ac.ir
*** استادیار گروه سینما، دانشکده سینما، دانشگاه هنر، تهران، shb_esf@yahoo.com
تاریخ دریافت: ۱۳۹٦/۰۹/۱٤، تاریخ پذیرش: ۱۳۹٦/۱۲/۱۳

www.SID.ir

Archive of SID



**کلیدواژه‌ها:** ساختارگرایی، سینمای جنگ تحمیلی، سینمای دفاع مقدس، فیلمِ مهاجر، فیلمِ لیلی با من است.

## ۱. مقدمه

فیلم‌های جنگی نقش انکارناپذیری در شکل‌دهی به حافظهٔ جمعی دارند، از اینرو به بازنویسی تاریخ منجر می‌شوند.یکی از پیامدهای هشت سال جنگ تحمیلی، پیدایش فیلم‌هایی با مضمونِ جنگ ایران و عراق است که سینمایی مبتنی بر زمینه‌های فرهنگی است و چند دوره تحول بیانی و مضمونی را در تاریخ خود به نمایش می‌گذارد. از سال ۱۳۶۰ تا امروز با کمیت و کیفیت متفاوت فیلم‌هایی با محتوای جنگ تحمیلی و به طور اخص فیلم‌هایی موسوم به دفاع مقدس تولید می‌شود که از حمایت‌های حکومتی برخوردار گشته‌اند. پرسش مبنای پژوهش، این است که «کدام ویژگی‌ها در فیلم‌های جنگی ایرانی، یک اثر را تبدیل به فیلمِ دفاع مقدس می‌کند؟». و نیز اینکه «آیا می‌توان به وجود ساختاری خاص به عنوان مشخصه اصلی فیلم‌های تولید شده تحت عنوان "دفاع مقدس" قائل بود؟».هدف پژوهش این است که در نهایت از طریقِ تحلیل ساختارگرایانه سینمای دفاع مقدس، مفاهیمِ (ساختاری و مضمونی) آن به شکلیِ علمی تئوریزه شوند تا بخشی از ویژگی‌های هنرِ سینمای پس از انقلاب اسلامی ایران و کاربرد مباحث نظریه فیلم در آن آشکار گردد.

در مورد ضرورت چنین پژوهشی باید ذکر کرد که در سینمای جنگ ایران، تولید فیلم‌ها عمدتاً بر اساس سیاست‌ها و ایدئولوژی‌هایی اتفاق افتاده که در عمل در برخی فیلم‌ها موجب بروز کلیشه‌ها و تکرارهای غیرخلاقانه شده است، در حالیکه جنگ تحمیلی بخشی از هویت هر ایرانی معاصر است و افراد بسیاری به‌طور مستقیم و غیرمستقیم درگیر آن بوده‌اند. پس می‌توان با توجه به پژوهشریا، فارغ از مخالفت یا موافقت با این سینما از طریقِ سودبردن از ظرفیت‌های مخاطبان (درک مشترک و هم‌ذات پنداری‌شان با موضوع جنگ) برای اصلاح ضعف‌های این سینما در جهت حل بخشی از بحران سینمای ملی گام برداشت. پژوهش بر آن است که می‌توان در مورد سینمای دفاع مقدس در ایران یک نقد ساختارگرا صورت داد. و چرخه کلیشه–نوآوری این فیلم‌ها را درون گفتمان دوره‌های

www.SID.ir

Archive of SID



متفاوت بررسی نمود. در واقع پژوهش پیش رو، از ساختار و نهـاد سـینمای دفـاع مقـدس تحلیلی درونی ارائه می‌دهد.

نگارندگان در مطالعه تصویر جنگ مزبور در آیینه‌ی سینمای داستانی ایران، به وجود دو دوره کلاسیک و بازنگرشگر قایل شدند. در ادامه به منظور اهداف پژوهش تعداد فیلم‌هـای بسیاری به مثابه اطلاعات خام، مطالعه و بررسی شد. انتخاب فیلم‌هایی که در ساخت نظریه پژوهش به کار رفته‌اند، حداقل یکی از ایـن معیارهـا را دارد: اسـتقبال عمـومی و فـروش، موفقیت در جشنواره‌های داخلی و خارجی، ماندگاری در ادبیات سینمایی جنگ و حاشـیه در اکران. به این ترتیب و به شیوه استقرایی یک نظریه ساختارگرایانه پدید آمد.و در تحلیـل نهایی این موارد برای دو فیلم ذکر شد.

## ۲. روش‌شناسی پژوهش

روش تحقیق توصیفی-تحلیلی و تاریخی و به دو شیوه کتابخانه‌ای و میدانی است. پژوهش به تدوین یک نظریه ساختارگرا در مورد مولفه‌های سینمای دفاع مقدس اقدام می‌کنـد.یعنی در پس تفاوت‌های ظاهری یک دسته فیلم تشخیص یک ساختار داده می‌شود و مؤلفه‌هـای آن ساختار بررسی می‌شود. سـاختارگرایی مـی‌کوشـد سـاختار را توضـیح دهـد و سـپس معناشناسی کند.البته در این پژوهش بر خلاف برخی نقدهای ساختارگرا، تاریخ امـر غـایبی مفروض نمی‌شود، به منظور چنین هدفی رویکرد پژوهشیویل رایت(Will Wright)در بـاب وسترن الگوی این مقاله است که در ادامه شرح داده خواهد شد.

در پژوهش پیشِ رو، فیلم‌ها به مثابه متن‌ها بررسی می‌شوند. لذا به عنوان روشی کیفـی، تحلیل متنی به کار گرفته می‌شود. روش شناسی تحلیل متنی این نتیجـه را در پـی دارد کـه متن وسیله‌ای برای تحلیل متنی است و نه پایان آن، آنچه مورد توجه است خودِ متن نیست بلکه آن چیزی است که متن به آن دلالت می‌کند (Curtin, 1995: 12).

## ۳. پیشینهٔ پژوهش

اعتقاد به ژانر بودن این سینما به پذیرش نوعی ساختار اشاره دارد.لذا پژوهش‌ها و گزارشاتی که از این سینما به عنوان ژانر دفاع مقدس یاد کرده‌اند، می‌توانند پیشینه این پژوهش باشـد. اما با چنین مطالعه‌ای به این نتیجه می‌رسیم که هیچ‌کدام از این نقدها، سـینمای جنـگ را از

www.SID.ir

Archive of SID



منظر تعاریف ژانر در نظریه فیلم بررسی ننموده‌اند و اصولاً به این امر که «ژانر چیزی بیش از یک فهرست‌بندی ژنریک است» (هیوارد، ۱۳۸۱: ۱۲۵)، توجه نداشته‌اند. نگاه کنید به (خوشخو، ۱۳۷۳: ٥٤ و ثمینی، ۱۳۷۳: ۲۱۰ و صدر، ۱۳۷۱: ۱۰۱ و فراستی، ۱۳۷۹: ۱۱ و مستغاثی، ۱۳۸۰: ٥٤ و صدر، ۱۳۸۱: ۲۷٤ و پوده و زنوزی، ۱۳۹۳: ۱۱٤). به هر صورت اغلب گزارش‌های فوق در این امر با یک روش علمی بحث ننموده‌اند و رویکردی ویدئو کلوپی یا ژورنالیستی به این موضوع داشته‌اند.حمید نفیسی در جلد ٤ تاریخ سینمای ایران، با اشاره به ژانر نامیده شدن این سینما از سوی برخی منتقدان به سبب تشابهات موضوعی و روایی، در این امر شک می‌کند و بر آن است که برای ژانر بودن، یک مجموعه فیلم بایستی از صرفاً اشتراک در موضوع و ویژگی‌های روایی فراتر روند و تشکیل ساختار بافتاری دهند (Naficy, 2012:25). لذاتنها اظهار نظر متفاوت (نه به سبب اختلاف در نظر بلکه به سبب آوردن دلیل) نظر حمید نفیسی است که او نیز در این امر به روش علمی تدقیق ننموده است.

## ۴. مبانی نظری

### ۱.٤ رویکرد رایت در مطالعات ساختارگرایانه ژانر فیلم

ساختارگرایی یعنی توجه به نظام‌ها، روابط و اشکال یا به عبارتی ساختارها، که معنا را در هر فعالیت فرهنگی یا ساخته بشر ممکن می‌سازد (Hartley, 2004: 217).به طور کلی از منظر فیلم، رویکرد ساختارگرا دور شدن از نقد ارزش‌گذارانه را که دل مشغول تجلیل جایگاه هنری رسانه یا فیلم‌ها یا فیلمسازان خاصی است، ایجاب کرد (Stam, 2000: 106). یکی از تحلیل‌های مناسب ساختارگرا در نظریه فیلم مربوط به ویل رایت است. در کتاب ششلول‌ها و جامعه: مطالعه‌ای ساختاری درباره وسترن ۱۹۷۵، ویل رایت به توضیح محبوبیت فیلم وسترن می‌پردازد. یکی از قوت‌های این مطالعه این است که با وجود ساختارگرا بودن، تاریخ در آن امری مطلق غایب نیست (Altman, 1984:12). پیشرفت‌های اخیر چه در مطالعات اجتماعی و چه در رشته‌های متنوعی مانند مردم‌شناسی و اسطوره‌شناسیِ ساختارگرا، اهمیت حیاتی هر دو وجه قراردادهای فرهنگی و فرمال را در هر محصولِ سینمایی تجاری نشان می‌دهند، اهمیت کار رایت نیز در نشان دادن همین امر است (Schatz, 1995: 94).

www.SID.ir

Archive of SID



رایت فرآیندی چهار بخشی بر اساس تئوری ساختار اسطوره لـوی اسـتراوس( Claude Lévi-Strauss) (۱۹٦۳، ۱۹٦۷، ۱۹۷۰) پیشنهاد می‌دهـد و بـه طـور قابـل تـوجهی آن را بـا اســـتفاده از دانتـــو (Arthur Danto) (۱۹٦۸)، پـــراپ (Vladimir Propp) (۱۹٦۸) و بـرک(Kenneth Burke) (۱۹٦۹) تغییـر مـی‌دهـد (Harvey, 1990: 185-194). خلاصـه‌ای از روش او که ما در تدوین نظریه‌مان از آن سود برده‌ایم، در زیر می‌آید:

- تعیین کردن تقابل‌های دوگانی که در یک اسطوره عمل می‌کنند.
- فراهم آوردن کدگذاری نمادی برای شخصیت‌ها، بـرای مثـال، تمـدن/ تـوحش، خیر/ شر، ایستا/ ناپایدار
- تعیین کـردن کارکردهـای روایـت، یعنـی شکسـتن روایـت بـه مجموعـه‌ای از کارکردها.
- تعیین کردن سکانس‌های روایی.
- جایگذاری اسطوره در زمینه اجتماعی–اقتصادی. در واقع برای کامل کردن تحلیل وسترن کلاسیک، رایت ضروری می‌داند که تقابل‌ها و ساختار روایی را در زمینه اجتماعی اقتصادی قرار داد،رک (Harvey, 1990).

درنتیجه چنین رویکردی، رایت دیدن وسترن را تجربه‌ای معنی‌دار می‌نامـد. در نظرگـاه رایت معنا نمی‌تواند مشاهده گردد؛ صرفاً می‌تواند تفسیر گردد (Wright, 1997: 196).

## ۲.٤ سینمای دفاع مقدس

جنگ میان ایران و عراق، با یورش نیروی هوایی عراق در تـاریخ ۳۱ شـهریور۱۳۵۹ آغـاز شد، هشت سال طول کشید و در مرداد ۱۳٦۷ باقبول آتش‌بس از سوی دو طـرف وپـس از به جا گذاشتن یک میلیون نفر تلفات انسانی و ۱۱۹۰ میلیـارد دلار خسـارت بـه دو کشـور پایان گرفت. این جنگ طولانی‌ترین جنـگ متعـارف کلاسـیک در قـرن بیسـتم بـود ( M. Gieling, 2006). از آنجا که جنگ خرده فرهنگ‌های خاص خـود را پدیـد مـی‌آورد و ایـن خرده فرهنگ‌ها بر تمامی جنبه‌های حیات آن جامعه اثـر مـی‌گذارنـد (قـانون‌پـرور، ۱۳۹۳: ۱۳۹)، در مورد سینمای ایران نیز شاهدیم که این سینما به تصویر کشـیدن وجـوه مختلـف جنگ است خواه در ارتباط با مسائل جنگ و خطوط جبهه‌ها، خواه پیرامون پدیـده جنـگ. فیلم‌سازان با رویکردهای متفاوتی سراغ این مضمون رفتند و یا این مضـمون را بـه عنـوان

www.SID.ir

Archive of SID



عنصری اساسی در ساختار روایی فیلم آوردند. لذا سینمای جنگ در ایران شامل تعدد بیان و محتواست. چنین امری در سینمای جنگ جهان نیز امری رایج است و زیر ژانرهای این سینما آنقدر با هم متفاوت هستند که گویی در بسیاری موارد امر مشترک صرفاً مفهوم جنگ است (رک LaRocca, 2014: 489 – 502). برای دوری جستن از مناقشات رایج در نظریه فیلم و تعمیم‌های نا به جا، تنها یکی از دسته فیلم‌ها را برای بررسی ژنریک در نظر می‌گیریم. یعنی همانطور که افرادی مانند بیزینگر تنها به فیلم‌های رزمی جنگ جهانی دوم پرداخته‌اند رک (Basinger, 2003: 57-72)، ما نیز تنها از یک پارادایم مشخص در خلال سینمای جنگ ایران سخن خواهیم گفت. یعنی با اینکه کل سینمای جنگ در ایران را به دفاع مقدس محدود نمی‌دانیم، نمی‌توانیم بررسی خود را به تمام فیلم‌های جنگی ایرانی تعمیم دهیم. هم‌چنین "دفاع مقدس" عنوانی بسیار کلی است و لازم است توضیح دهیم بررسی ما از سینمای جنگ ایران و سپس سینمای دفاع مقدس بر نقطه خاصی متمرکز می‌شود و آن فیلم‌هایی با محوریتِ جهاد آرمانی است. این سینمای جهاد آرمانی یا "دفاع مقدس" حتی مخاطب جدیدی را وارد کرد: مخاطب مسلمانی که پیش از این به دلیل ملاحظات اخلاقی از رسانه تلویزیون و فیلم پرهیز می‌کرد (Naficy, 2012: 25).این به این معنی نیست که سایر فیلم‌ها حاشیه‌ای هستند اما به این معنی است که فیلم دفاع مقدسِ ناب به سببِ دلایلی که خواهیم آورد شامل بسیاری فیلم‌های جنگی ایرانی (حتی برخی مواردی که عناصری از گفتمان دفاع مقدس را در خود دارند) نمی‌شود.

## ۵. تجزیه و تحلیل:تبیین ساختارگرایانه سینمای دفاع مقدس

### ۱.۵ انتخاب نمونه‌ها

برای اهداف پژوهش، نمونه‌های بسیاری به مثابه اطلاعات خام، مطالعه و بررسی شد. در نهایت از طریق استدلال استقرایی به تدوین نظریه‌ای ساختارگرا پرداختیم. به این نتیجه رسیدیم که دو دسته فیلم در سینمای دفاع مقدس با محوریت جهاد آرمانی قابل بررسی‌اند: فیلم‌های کلاسیک که عناصر ساختاری را تعیین می‌کنند و فیلم‌های بازنگرشگر که بسط و دگرگونی این عناصر به آنها واگذار شده است. و منظور از بازنگرشگر امری در حوزه همان گفتمان دفاع مقدس است نه اینکه صرفاً فیلم‌های انقادی سینمای جنگ ایران را بازنگرشگر بنامیم. در این مقاله که گزارشی از یک پژوهش است، این موارد در تحلیل نهایی در مورد

www.SID.ir

Archive of SID



دو فیلم بحث می‌شود: مهاجر (۱۳٦۸، حاتمی‌کیا) از دوره کلاسیک و لیلی با من است (۱۳۷٤، تبریزی) از دوره بازنگرشگر.

## ۲.۵ تعیین تقابل‌ها

روایت بنابر تغییر نهادها و کنش‌های اجتماعی تغییر می‌کند، در حالیکه تقابل‌های دوگانی برای خودآگاهی جامعه اساسی هستند و هر تغییر اساسی در آنها ضرورتاً معنای تغییر در جامعه و بنابراین نیاز به اسطوره‌ای جدید را می‌دهد. در زیر دوگانه‌هاییمتضاد و در حال کنش دردفاع مقدس را تعیین می‌کنیم و معنای نمادینشان را توضیح می‌دهیم. شیوه‌هایی از رمزگذاری برای این تقابل‌ها استفاده شده است که در بخش کارکردها و در نمونه‌های مطالعاتی توضیح خواهیم داد.

تقابل اول اصلی: دفاعی/ تهاجمی

آنچه سبب نمایش چنین تقابلی در سینمای دفاع مقدس است از این امر بر می‌آید که در آیین اسلام شیعی در دوران غیبت، جهاد دفاعی میسر است و نه جهاد ابتدایی.[۲] لذا لازم بود که در گفتمان تولید شده در طی جنگ و هم‌چنین سینمای تحت تأثیر این گفتمان،بر دفاعی بودن جنگ تحمیلی تأکید گردد.در فیلم‌های دفاع مقدس همواره دشمن است که متجاوز نشان داده می‌شود و زمانی که مواردی دال بر کشته شدن عراقی‌ها بدست ایرانی‌ها نشان داده می‌شود، اول به قساوت و تجاوز دشمن اشاره می‌شود و عمل جنگیدن ایرانی‌ها حالت دفاعی دارد مثلاً انهدام تانک دشمنِ متجاوز.

تقابل اصلی دوم: معنویت/ مادی بودن

این تقابل برآمده از تأثیر دیدگاه فلسفی ملاصدرا بر اندیشه امام خمینی است. به طور کلی در نظریه حرکت جوهری ملاصدرا که ریشه‌هایش در مفهوم "آفرینش مستمر" در حکمت اسلامی است، عالم با جوهر و اعراضش در حال تغییر و تبدیل است.رک (اکبریان، ۱۳۸٦: ۱۳٦). پس معنا و ماده قابل جاگزینی با یکدیگر هستند و هر جا لوازم مادی برای تحققِ عملی به قدر کفایت نباشد، معنا جایگزین آن می‌شود (زهرانی، ۱۳۹۳: ٤۳۵).همانطور که این دیدگاه در طول جنگ به سطوح جامعه کشیده شد، تأثیر آن در بازنمایی جنگ در سینما غیر قابل انکار است. علاوه بر اینکه تأکید بر غلبه فضای معنوی بر فضای مادی در این سینما مشهود است، در برخی موارد به طور مستقیم به همین فلسفه

www.SID.ir

Archive of SID



برآمده از ملاصدرا یعنی رابطه فرد با شیء و یا توسل به نیروهای معنوی به جای نیروهـای مادی اشاره می‌شود که در بخش کارکردها به این امر خواهیم پرداخت.

تقابل اصلی سوم: جهاد اکبر/ اصغر

در اسلام جهاد بر دو قسم جهاد اکبر و جهاد اصغر است. معنی جهاد اکبرمبارزه با نفس امّاره است و جهاد اصغر که همان جنگ با کفار است. واژه جهاد اکبر بر آمده از روایتـی از حضرت پیامبر است که در بازگشت جهاد با کفار فرمـود: از جهـاد اصـغر بـه جهـاد اکبـر بازگشتیم. و در جواب سؤال جهاد اکبر کدام است، فرمود: مخالفـت بـا نفـس (کـی‌مـنش، ۱۳۹۱: ٤٦). علاوه بر این در احادیث متعددی بر اهمیت جهاد اکبر تأکید شـده اسـت و در خود واژه نیز اهمیت آن روشن است: جهاد بزرگتر. محمد آوینی بـرادر مرتضـی آوینـی و مدیر مؤسسه روایت فتح در مصاحبه‌ای گفته است که سینما ذاتاً ضد جنگ است اما جنگ ایران و عراق، جنگ نبود، بلکه دفاع مقدس بود و مسئله ما نه گرفتن عراق کـه نزدیـک‌تـر شدن به خدا بود (به نقل از ورزی،۱۳۹۳: ۳۹) لذا از جنگ به عنوان ابـزاری بـرای سـاختن جوانان اسـتفاده شـد.با ایـن تفسـیرها، در فرهنـگ سـینمای دفـاع مقـدس، جنـگ مکـان خودسازی است.

تقابل اصلی چهارم: بازنمایی خودی/ عدم بازنمایی دشمن

(در صورت بازنمایی طرف عراقی درجه دارد و ورزیده اسـت و طـرف ایرانـی بـدون سلسله مراتب نظامی است)

منظور از قهرمان خودی و شخصیت محوری در سینمای دفاع مقدس، بسـیجی اسـت. بسیجی‌ها نیروهای داوطلب از میان مردم عادی بودند که نه به سبب وظیفه‌ی حرفـه‌ای کـه به دلیل اخلاص و اعتقاد دینی به جبهه‌های جنگ آمده بودند. ایمان به خدا، شوقِ شـهادت و فروتنی و ... از ویژگی‌هـای فرهنـگ بسـیجی اسـت (اسـفندیاری. ۱۳۹۳: ۲۷٦).پـس در بازتاب چنین شخصیتی در سینما، آنچه بیش از همه بر فضای فیلم چیـره اسـت "قهرمـانی توده‌ای" است که در مفهوم "بسیجی‌هـا" نمـود یافتـه‌اسـت و در واقـع فرهنـگ بسـیجی، فرهنگی جمعی است. در این بازنمایی، وجهِ قهرمان‌پروی سینمای جنگ متعارف کلاسـیک حتی در فیزیک و ظاهر این افراد نه وجود دارد و نه اهمیتی دارد.

در مقابل بازنمایی این قهرمانان، شاهد عدم تمایل به بازنمایی دشـمن هسـتیم. حضـور دشمن تلویحی مطرح می‌شود و به ندرت یک نیروی مشهود است (ابکسیس، ۱۳۹۳: ۹۰).

www.SID.ir

Archive of SID



اما به سبب این فاصله‌گیری از ترسیم دشمن، در نهایت یک بازنمـایی کلیشـه‌ای از دشـمن بعثی ارائه می‌شود و تماشاگر در انتظارات خود در فیلم‌هـای بعـدی نیـز چنـین چیـزی را می‌جوید. تقابل دوگانی در ترسیم چهرهٔ رزمندگان ایرانی با ریش و چهره عراقی‌ها با سبیل یکی از این موارد است. در فیلم‌های بازنگرشگر مواردی از تخطـی از ایـن قاعـده ژنریـک (بازنمایی کلیشه‌ای) دیده می‌شودو عراقی نیز مسلمان و برادری است که بـه اجبـار صـدام وارد جنگ شده است.

تقابل پنجم:زن/ مرد

(این تقابل در دهه هفتاد تغییر کرد از اینرو عنوان تقابل اصلی را برایش به کار نمی‌بریم)

به طور کلی سینمای جنگ جهان از وجه نبرد آن، اغلب با قهرمانِ مرد مرتبط است و با شخصیت زن تباین دارد. حضور زنان اگرچه در بسیاری از فیلم‌های جَنگـی ایرانـی (ماننـد دستهٔ انتظار) پُر رنگ است اما در مجموعهٔ مورد بررسـی مـا امـری نسـبتاً نـادر اسـت. در فیلم‌های دفاع مقدس کلاسیک (دهه شصت) هیچ بازتابی حتی در حد شمایلی از زن وجود ندارد. این غیبت در فیلم‌های بازنگرشگر تغییراتی کرد و شخصیت زن وارد روایت شد. در واقع به سبب آنکه هنجارها و ارزش‌های سنتی در جامعه کمرنـگ شـد، پایگـاه اجتمـاعی مردان نسبت به قبل کم شد و پایگاه اجتماعی زنان افزایش یافت «از نظر کمی حضور زنان در فیلم‌های سینمایی سال‌هـای ۷۰ و ۸۰ نسـبت بـه اوایـل انقـلاب افـزایش چشـمگیری داشته‌است...» (رحمتـی و سـلطانی، ۱۳۸۳: ۱۹).لـذا چنـین تغییـری در نهادهـا، در نتیجـهٔ تکنولوژی، تضاد، فاکتورهای اجتماعی یا اقتصادی رخ داده است و سپس در ساختار روایی فیلم بازتاب یافته است.

**جدول ۱. بررسی تقابل‌ها در نمونه‌های مطالعاتی**

| | مهاجر | لیلی با من است |
|---|---|---|
| تقابل اول؛ دفاعی/ تهاجمی | * | * |
| تقابل دوم؛ معنویت/ مادی بودن | * | * |
| تقابل سوم؛ جهاد اکبر/ اصغر | * | * |
| تقابل چهارم؛ | * | * |

www.SID.ir

Archive of SID



| | | |
|---|---|---|
| بازنمایی خودی/ دشمن | | |
| تقابل پنجم؛<br>زن/ مرد | * | تغیر یافته است |

***: داشتن تقابل**

تعیین کردن کارکردهای روایت

این بخش شامل شکستن روایت فیلم‌های دفاع مقدس به مجموعه‌ای از کارکردها است. فیلم‌های دفاع مقدس از گسترش یک پیرنگ داستانی ساده(Simple plot development) فراتر نمی‌روند و طرح و خطِ روایی این سینما به گونه‌ای است که حادثه پردازی کمی در آن وجود دارد و روایت تقریباً خطی و یک‌دست است. یعنی در مقایسه با سینمای جنگی غربی یا حتی سینمای وسترن، خرده پیرنگ‌های داستانی (Sub-plots in Fiction)، فراز و فرود، گره افکنی و گره‌گشایی، نقاط عطف و اوج بسیار برجسته و مشخصی ندارد (که ما آن را نیز تا حدی به این امر منسوب می‌کنیم که لحظات حضور این قهرمانات در جبهه به سیر و سلوک درونی و جهاد اکبر مرتبط است و نه جهاد اصغر). لذا در نگاه اول تعیینِ کارکردهای روایت در مورد این فیلم‌ها قدری دشوار است. اما در روش‌شناسی رایت نیز یک کارکرد، بیانی تک جمله‌ای است که مشخصه‌ای واحد (a single attribute) یا کنشی از شخصیت را توصیف می‌کند، رک (Harvey, 1990).

در این بخش ما تحلیلی ارائه می‌دهیم از کارکردهای روایی ژنریک فیلم‌هایی در سینمای ایران که همگی به طور متحد در حمایت از مفهوم جهاد آرمانی مقدس هستند. ما این مجموعه را یک زیر–ژانر یا چرخه از فیلم‌های خویشاوند ( Subgenre or cycle of relation films) می‌دانیم. فیلم‌های این چرخه یا زیر–ژانر در ویژگی‌های بارزی متمرکزند. پیش از شروع توضیح کارکردها لازم است به این برآیند اشاره کرد که اکثریت این کارکردها در تمام فیلم‌های دفاع مقدس حاضر است، اگر چه کارکردهای ۱، ۹ و ۱۷ اختیاری است و کارکرد ٤ در اکثر فیلم‌های کلاسیک وجود دارد و کارکردهای ٤، ۱۰، ۱۱ و ۱۳ در دوره بازنگرشگر تغییر یافتند. پیشتر اشاره کردیم که در این روش، بدیهی است که همه عناصر لزوماً نباید در یک فیلمِ تک ظاهر شوند، اما مواردی مشترک بدست می‌آید. سپس این کارکردها با استفاده مثال‌هایشان در نمونه‌های مطالعاتی روشن می‌گردند. اما برخلاف روش رایت، نمی‌توان سکانس‌های روایی مشخصی را تعیین کرد که بتوان این کارکردها را در آنها نشان داد؛ به این معنی که برای مثال بگوییم در تمام فیلم‌ها کارکرد ۲، ٦ و ۱۱ سبب تشکیل

www.SID.ir

Archive of SID



سکانسی شده‌اند که ما آن را سکانس تعیین وضعیت قهرمان بنامیم. هم‌چنین اشاره کردیم که رایت به ترتیبِ کارکردها مقید نیست و ما نیز در مورد فیلم‌های دفاع مقدس برآنیم که نباستی کارکردها به ترتیب دقیق زیر در پلات کلاسیک ظاهر شوند، به رغم آنکه الگوی کلی برقرار می‌ماند.

۱. تقدیم فیلم

در شروع، فیلم تقدیم به شهدای لشگری خاص یا به مردان و زنانی که سلحشورانه جنگیدند، تقدیم می‌شود و یا آیه‌ای از قرآن، زیارت عاشورا یا ... آورده می‌شود.

فیلم مهاجر با جمله‌ای از زیارت عاشورا آغاز می‌شود. اما لیلی با من است فاقد چنین کارکردی است.

۲. زمان، مکان، درگیری نظامی

بخش مهم حضور قهرمان در جبهه و در میان گروهی از رزمنده‌ها و در زمانی غالباً در دوره جنگ هشت سالهٔ ایران و عراق می‌گذرد. درگیری نظامی بیشتر زمینی و سپس هوایی است.

مهاجرو لیلی با من است هر دو واجد این ویژگی هستند.

۳. رزمندگان ایرانی، مردانی با شمایل مذهبی هستند شامل جوان، نوجوان، پیر اما بیشتر جوانان.

دلیل شمایل مذهبیِ چهره‌ها در کارکرد ۱۵ تشریح خواهد شد. اما حضور افراد نوجوان و هم‌پنین پیر، ناشی از فرمان بسیج همگانی امام خمینی است که همه افراد اعم از پیر و جوان را در این تکلیف سهیم می‌دانست(خمینی، ۱۳۷۰ جلد ۱۳ :۱۰۳).

در مهاجرهمه رزمندگان، جوانان مذهبی هستند و یک جوان کم سال در فیلم حضور دارد اما هیچ پیرمردی در فیلم حضور ندارد.در لیلی با من است ضمناینکه اغلب شخصیت‌ها جوانان مذهبی هستند، جوان کم سن‌تری حضور دارد. او برای ازدواجش هم حاضر نیست به مرخصی برود. پیرمردی (مثال مناسبی از مرشد) در فیلم حضور دارد که آرپی‌جی زن است و اول بار نگاه عمیق او را به صادق در سلمانی می‌بینیم و نگاهش طوری است که گویی بر شخصیت ناصادقِ صادق آگاه است.

٤. گذشته قهرمان‌ها ناشناخته است.

www.SID.ir

Archive of SID



همانطور که در بخش تقابل‌ها توضیح دادیم در فیلم‌های بازنگرشگر این ویژگی تغییر می‌کند، اما حتی در دوره بازنگرشگر نیز نسبت به انگیزه‌های حضور توضیح خاصی ارائه نمی‌شود.

در مهاجرگذشته قهرمانان مورد توجه نیست. و در لیلی با من استاین کارکرد در مورد شخصیت صادق نقض شده است و گذشته و خانواده‌اش ترسیم می‌شود.

۵. آشکار می‌شود که قهرمانان ویژگی‌های معنوی دارند: نوعی هوش شهودی به جای ویژگی‌های بدنی و ورزیده.

در تقابل معنوی/ مادی به این امر اشاره کردیم. قهرمان از روابط دنیوی دور است و در عوض رابطه وی با خداوند پر رنگ است. قهرمانان دلبستگی‌های شخصی، عاطفی و خانوادگی ندارند. این سینما به بازنمایی تقدیس‌وار از رزمندگان و این ایده پرداخت که شهادت امری معنوی است، سعادت می‌خواهد و ربطی به ماهیت اجباری و ممکنِ مرگ در جنگ ندارد. اسلام، وطن، ولایت، جهاد و شهادت از مضامین پر رنگ آمیخته با این فضا هستند. رابطه فرد با شیء که برآمده از فلسفه ملاصدرا است و در بخش تقابل‌ها اشاره شد، از مصادیق بازتاب این ویژگی در سینمای دفاع مقدس است.

در مهاجرروابطی مانند رابطه دستگاه کنترل هواپیما در فیلم با هدایت‌کننده‌گان آن که با قدرت ذهنی یا معنوی یا قلبی هواپیما را کنترل می‌کنند، به تصویر کشیده می‌شود.در لیلی با من است حتی شخصیت ترسو و غیر آرمانی صادق که نمی‌خواهد به جبهه برود نیز با خدا حرف می‌زند و حل مشکل را از او می‌خواهد.

٦. قهرمانان را در بسیاری مواقع خصوصاً پیش از عملیات اصلی در حال عبادت می‌بینیم.

این کارکرد علاوه بر ارتباطش با کارکرد ۵، نشان می‌دهد که خودِ جنگ یعنی عملی خالصانه برای تقرب به خدا. علاوه بر آیکون[۳] نماز خواندن، قهرمان یا قهرمانان فیلم در بسیاری موارد پیش از عملیات نهایی داستان نماز می‌خوانند و شب پیش از عملیات به شب‌زنده‌داری مشغول هستند.

در مهاجرتصویری شمایلی از عبادت و نماز خواندن ارائه می‌شود. و در لیلی با من استدر حالیکه همه در شب پیش از عملیات در حال عبادتند، صادق با خدا گفتگو می‌کند و

www.SID.ir

Archive of SID



درخواست نجات و برگشت نزد خانواده‌اش دارد و به خدا می‌گوید "دمت گرم بذار برگردم"، یعنی ضمن حفظ این کارکرد، با این قاعده ژنریک بازی نیز شده است.

۷. در نظر بسیجی وظیفه، عمل به تکلیف است.

انجام تکلیف و ایثار در جهت این تکلیف از این اندیشه بر می‌آمد که این جنگی نه با عراق، که با استکبار جهانی است. امام خمینی گفت که «امروز جنگ بین اسلام و کفر است و بر همه مسلمین واجب است دفاع کنند از اسلام...» (خمینی، ۱۳۷۰ جلد ۱۳: ۱۰٤). به نظر نگارندگان یک تأثیر این کارکرد این است که جنگ را با آینده جامعه ارتباط می‌دهد و نشان می‌دهد سرنوشت ایرانی‌ها و آنچه به آن خواهند رسید به نوع نگاهشان به این جنگ بستگی دارد.

در مهاجر دیالوگ‌هایی از این دست گفته می‌شود "غصه تکلیف را بخور نه تشکیلات وگرنه باخته‌ایم". در لیلی با من است، برای صادق شوق دیگر رزمنده‌ها عجیب است و معترض است که "صبر تا کی؟... چرا هیچ کسی نمی فهمه... آخه با چه زبونی بگم من باید برگردم عقب". تقابل مشهود دیگر رزمنده‌ها با او که از ویژگی‌های طنز این فیلم است، نشان از این دارد که این کارکرد برقرار است. ضمن اینکه در انتهای فیلم صادق به این تکلیف پی می‌برد.

۸. برتری قهرمانان به رتبه و درجه نیست و همه با هم برابرند.

در سینمای دفاع مقدس، سلسله مراتب نظامی و اطاعت از فرمانده به شیوه مرسوم سینمای جنگ جهان مرسوم نیست. فرمانده، حاجی نامیده می‌شود، بی‌تابی رزمندهٔ زیرِ دست به جای توبیخ، با جمله‌ای مانند "تحمل کن برادر" پاسخ داده می‌شود و همسانیِ رزمنده‌ها و اطاعت از تکلیف مورد انتظار مخاطب است.

در مهاجر برتری قهرمانان به رتبه و درجه نیست و محمود، اسد، جوان بیسیم‌چی، راهنماو حاجی کاظمی همگی برابر و برادر ترسیم می‌شوند. در لیلی با من است،جوان کم سن به دلیل شوق شرکت در عملیات از فرمانده‌اش تمرد می‌کند و اصرار به ماندن در خط مقدم دارد.

۹. قهرمان دچار تحول می‌شود.

این کارکرد همیشگی نیست و منظور از آن، تحول آدم‌هایی بی‌تفاوت به آدم‌هایی با ایمان راسخ و یا تبدیل بسیجی ناپخته به بسیجی پخته است.

www.SID.ir

Archive of SID



در مهاجر چنین کارکردی دیده نمی‌شود و تحول در قهرمانان رخ نمی‌دهد. در لیلی با من استشخصیت محوری متحول می‌شود.صادق که در ابتدا شمایل یک فرد هنرمند را دارد (عینک، مو و لباس) تا یک بسیجی، پس از رفتن به سلمانیِ صلواتی شبیه بسیجی‌ها می‌شود. او که به دلیل منافع شخصی به جبهه آمده است و از تیرخوردن معمولی یک بسیجی داد می‌زند و جیغ می‌کشد، در انتهای فیلم می‌خواهد برای عمل به تکلیف به جبهه بازگردد و دیگر ترس ندارد.

۱۰. طرف عراقی بازنمایی نمی‌شود یا با کلیشه خاصی بازنمایی می‌شود.

در بخش تقابل‌ها اشاره شد که عراقی معمولاً از طریق تانک ظاهر می‌شود و اگر نشان داده شود، شبیه به صدام، درجه‌دار و ورزیده است. این کارکرد در دورهٔ بازنگرشگر تغییر کرد.

در مهاجرجبههٔ دشمن به جز چند مورد بازنمایی نمی‌شود. در نمایی که عراقی‌ها سوار بر بلم رد می‌شود، همگی کلاهخود دارند و چهره‌شان مشخص نیست. در دیگر نماها کلیشه‌های رایج بازنمایی دشمن وجود دارد و عراقی‌ها از پشت تیر می‌خورند.در لیلی با من استعراقی از طریق تانک بازنمایی می‌شود و این کارکرد برقرار است. ضمن اینکه در جایی از فیلم که بار طنز دارد و با این قاعده بازی کرده است، صادق به سبب آنکه اسرا را از اردوگاه به اهواز (محل امن) انتقال داده‌اند و دیگر مجبور نیست به خط مقدم برود، می‌گوید "پس ما برمی‌گردیم اهواز پیش اسرای نازنین"، و بعد در اصلاح حرفش می‌گوید "منظورم اسرای جنایتکار بعثیِ پدرسوخته‌های بی‌تربیته"

۱۱. تضادِ منافع میان ایرانی و عراقی وجود دارد.

طرف ایرانی جنگ را به عنوان عمل عبادی و مقدس می‌داند و به دنبال سود نیست چرا که عبادت در فقه شیعه در مقابل معامله و داد و ستد مادی قرار می‌گیرد. اما طرف عراقی رشوه‌گیر است یا به اجبار به جنگ آمده است.ایرانی حیله‌گر نیست اما عراقی عادلانه نمی‌جنگد. یکی از دلایل این تفاوت در نهی از مکر و نیرنگ در فقه شیعه است که نه تنها ترور را منع کرده، بلکه ازهر نوع مکر و نیرنگی،حتی از حمله شبانه به نیروهای نظامی دشمن نیز حتی الامکان پرهیز داده است(رک شیخ طوسی، به نقل از فیرحی، ۱۳۸۷:۱۴۹).

در مهاجرمحمود به یکی از رزمنده‌ها می‌گوید: "تو دلت را نیاوردی تنت رو آوردی برای همین نگرانشی می‌تونی همون رو هم ببری" و در لیلی با من است،در مقایسه با دیگر

www.SID.ir

Archive of SID



فیلم‌های دفاع مقدس، چنین تضادی مورد اشاره خاص قرار نمی‌گیرد. اما هم‌چنان بر تقدس و عبادی بودن جنگ نزد ایرانی‌ها تأکید می‌شود. به خصوص تصمیم صادق در بازگشت به جنگ و تغییر رویکردش از رفتن به جبهه برای وام تا رفتن برای دفاع، چنین امری را تبلیغ می‌کند.

۱۲. عراقی‌ها به لحاظ تشکیلات نظامی مجهزتر از ایرانی‌ها هستند.

این امر از دو طریق مختلف بیان می‌شود: نمایش دادن امکانات کم و تمام شدن مهمات ایرانی‌ها در عین حال که تیرِ دشمن همچنان می‌بارد و یا به طور مستقیم و شکایت از کمبود امکانات رزمنده‌های ایرانی.

در مهاجراشاره می‌شود که تشکیلات ایرانی‌ها (هواپیمای شناسایی) تجربی است و نه حرفه‌ای. و در لیلی با من استحضور تانک دشمن و صدای چرخ‌هایش در تقابل با آموزش چند دقیقه‌ایِ پیرمرد به صادق برای انهدام تانک، حاکی از حضور این ویژگی است.

۱۳. کشتار معمول فیلم‌های جنگی نشان داده نمی‌شود و یا تأکید نمی‌شود.

به دلیل آنچه در بخش تقابل‌ها تشریح شد یعنی جهاد اکبر و مبارزه با نفس، معنویت در مقابل مادی بودن و گرایش به عدم بازنمایی دشمن، شاهد عدم تأکید بر کشتار هستیم اما این ویژگی نیز در برخی از فیلم‌های بازنگرشگر تغییر کرد.

در مهاجر کشتار معمول فیلم‌های جنگی تأکید نمی‌شود و در لیلی با من استکشتار نمایش داده نمی‌شود.

۱٤. دوستی، علقه، صمیمیت یا احترام عمیق میان رزمندگان وجود دارد و ار اختلافات مرسوم در میدان نبرد خبری نیست.

بازنمایی انس و الفت میان رزمندگان از آرمان‌گرایی آن دوره حاصل شده است (اسفندیاری، ۱۳۹۳، ۲۷۲). هم‌چنین پیدایش این قرارداد به موازاتِ همان "تصویر نوعی بسیجی" است که پیشتر بحث شد. همانطور که در کارکرد ۸ گفته شد، نژاد و طبقه اجتماعی نیز اهمیتی ندارد و تنها امرِ مهم، شکست دشمن است. روابط انسانی میان رزمندگان، القای فضای خلوص و استفاده مکرر از واژه‌هایی چون اخوی، برادر و ... گواه بر این ویژگی‌اند.

در مهاجرروبوسی رزمنده‌ها، رفاقت عمیق محمود و اسد و اینکه محمود دانشگاه را به خاطر اسد رها کرده است از مصادیق این کارکرد هستند. در لیلی با من است، صحنهٔ بستن

www.SID.ir

Archive of SID



سربندهای مذهبی، که هر کسی سربند نفر جلویی‌اش را می‌بندد و همچنین تکرار طنزگونهکلمه "برادر" در فیلم، بر دوستی میان رزمندگان اشاره دارد.

۱۵. چیرگی دلالت‌های دینی بر دلالت‌های ملی

در واقع هویت دینی دفاع مقدسِ ایرانی‌ها، این ویژگی را به فیلم‌های دفاع بخشیده است.شخصیت‌های این فیلم‌ها حال و هوای دینی دارند تا ملی و شرکت در جنگ بیشتر به معنای عمل به یک تکلیف مذهبی بود تا عملی وطن‌پرستانه. این کارکرد در درون خود موجب کارکرد دیگری شده است که نگارندگان آن را "فراخوانی کربلا" می‌نامد.

در مهاجر، مهاجر (هواپیمای شناسایی) را سفیر اوستا کریم می‌خوانند و نمادهای مذهبی داخل سنگر نیز از این کارکرد برآمده است. در لیلی با من است،با وجود برقرار بودن این ویژگی و غلبه افق دینی بر افق ملی، با این قاعده بازی نیز شده است، در جایی که تانک می‌ترکد،صادق همزمان هم دست می‌زند هم الله اکبر می‌گوید.

۱۶. فراخوانی کربلا

به سبب بخشیدن فرهنگ عاشورایی به این جنگ رک (خمینی، ۱۳۷۰ ج۲: ۲۰۲)، شناخت عاشورا و کربلا در درکِ سینمای برآمده از این جنگ (دفاع مقدس) ضروری است. توازی رزمندگان ایرانی و لشگر امام حسین و توازی رزمندگان عراقی و لشگر خلیفه قرن هفتم در این بازنمایی سینمایی مشهود است و در موارد متعدد، رویدادهایی آشنا به استفاده از الگوی (paradigm) کربلا در این بازنمایی ختم می‌شود. استفاده از عاشورا در سینمای داستانی جنگ ایران بیشتر در سطح مضمون است تا فرم، در واقع در چیستیِ اهداف و ایده‌های میان عاشورا و دفاع مقدس اشتراکات مهمی دیده می‌شود.

در مهاجرمقایسه و تدوین موازی‌ای با تعزیه و آتش زده شدن خیمه‌ها در صحنه شهادت قهرمان بارز است. در لیلی با من استاین ویژگی فقط در حد شمایلی وجود دارد برای مثال سربند مذهبیِ صادق "یا حسین" است.

۱۷. در این فیلم‌ها گاه به دلیل ماهیت فیلم‌های جنگی و گاه آگاهانه و زیباشناختی و با منظورِ بازنمایی امداد غیبی، عاملی برای رهایی از مخمصه فراهم می‌شود.

اینِ کارکرد در امتداد کارکردهای ۵ و ۱۵ قرار دارد. در قرآن مهم‌ترین منشأهای این باور قابل پیگیری است. رک (قرآن، فصلت، آیهٔ ۳۰).در سوره بقره نیز از ویژگی‌های مومن، باور

www.SID.ir

Archive of SID



به غیب (یعنی امور پنهان از حواس مانند خدا، وحی، فرشتگان و معاد) است. «الَّذِینَ یُؤْمِنُونَ بِالْغَیْبِ...»[٤] (قرآن، بقره، آیهٔ ۳).

در مهاجر محمود برای امداد از غیب تمرکز می‌کند. و در لیلی با من استاتفاقات تصادفی طنز سبب می‌شود صادق به جای عقب رفتن به خط مقدم نزدیک شود.

۱۸. نیروهای ایرانی احساساتشان را در میدان نبرد بروز می‌دهند.

صحنه‌های سوزناک شهادتِ هم‌رزم در سینمای دفاع مقدس با نمونه‌های فیلم جنگی متفاوت است و بیشتر تداعی‌کنندهٔ شکلی از معنویت است تا عجز انسانی. از دیگر راهکارهای برانگیختن حسی در سینمای دفاع مقدس می‌توان به نقش موسیقی اشاره نمود، یعنی کاربرد فراوانِ موسیقی چه به صورت دایجتیک (diegetic)شورانگیز در شکل آهنگ‌های حماسی و یا نوحه‌خوانی یا نی نواختن رزمنده و چه به صورت غیر دایجتیک (non-diegetic) خصوصاً در لحظه‌ی نمایشِ شهادت.

در مهاجر آغوش گرفتن هواپیما و گریه کردن (که گویی این فعل با یک پیکر انجام می‌شود نه یک هواپیمای آهنی)، نوحه‌خوانی و نی زدن وجهی احساسی و مشارکتی به فیلم می‌بخشد.در لیلی با من است گریه جوان برای ماندن در جبهه، گریه و در آغوش کشیدن صادق و پیرمرد آرپی‌جی زن پس از انهادم تانک را شاهدیم، این ویژگی ژانری در مواردی به طنز کشیده شده است مانند گریه‌های از سرِ ترسِ صادق.

۱۹. شهادت و اسطوره بازگشت به اصل

شهادت در این سینما اسطوره بازگشت به اصل آدمی و وصال با خالق و قول و قرار غایی بسیجی است. نیمی از مفاهیم آن با الگوی کربلا هم‌پوشانی دارد و بخشی از آن نیز وام‌دارِ هنر دینی است. اما در سینمای دفاع به سبب آنکه شهادت نیز پیروزی است، تماشاگر این مرگ را نوعی رستگاری می‌داند. ایده‌ی گزینش از سوی پروردگار برای شهادت، مفهوم قربانی شدن، شهیدِ زنده و از خود گذشتن برای رسیدن به خدا، از دیگر مصادیق این ویژگی اند.

همانطور که در مثال از کارکرد ١٦ اشاره کردیم درمهاجر شهادت حماسیِ رزمنده ایرانی در نیزار را شاهدیم. در لیلی با من است، بی‌تابی و دغل بازی صادق تعبیر به ترمز بریدگی برای شهادت می‌شود و اشاره به شوق شهادت در قواعد این فیلم‌ها دارد و این نوعی به طنز کشیدنِ قواعد ژانر است. زنِ صادق وقتی می‌فهد صادق زنده است می‌گوید "نمره،

www.SID.ir

Archive of SID



ترکش خورده" یعنی نمی‌گوید شهید نشده. در نهایت در این فیلم هیچ الگویی از شهید ارائه نمی‌شود و کسی نمی‌میرد. اما خودِ شوق شهادت و مفهوم شهادت مورد اشاره مکرر است.

## ۳.۵ جایگذاری در زمینه اجتماعی-اقتصادی: تعهدات ایدئولوژیک سینمای دفاع مقدس

نگارندگان بر این نظر هستند که تثبیت این نحو ساختاریِ خاص (سینمای دفاع مقدس)، از طریق ایجاد فصل مشترکی میان ارزش‌های آیینی مخاطبَ و تعهدات ایدئولوژیک صورت گرفته است. لذا در این بخش به این امر می‌پردازیم. تعهدات ایدئولوژیک جامعه تازه انقلابی ایران که تصویری از یک جنگِ دفاعی را تبلیغ می‌کند شامل این موارد است:

- ایران باید آماده و مهیا باشد.

در مورد استمرار سینمای جنگ ایران با همان فضای جهاد آرمانی و در درون جبهه ها، می توان به این نکته اشاره کرد که گفتمان حکومتی تداوم این سینما را ایجاب می‌کند. برای مثال در وصیت نامه امام خمینی می خوانیم: «[...]واجب است پیش کسوتان جهاد و شهادت در همه صحنه‌ها حاضر و آماده باشند، [...]» (خمینی، ۱۳۷۰ جلد ۲۱: ۱۳٤). با استناد به این سخنان امام خمینی، چنین کارکردی در تعهدات این سینما دیده می‌شود.

- این جنگ دفاعی است و قداست دارد.

این امر به این معنی است که این جنگِ دفاعی، امری این جهانی و مادی نیست: دفاع در مقابل تجاوز و قداست به دلیل مجموعه ویژگی‌های خاص این جنگ. توازی با کربلا چه در خود گفتمان حکومتی در طول این جنگ و چه در سینمای داستانی فراهم آورندهٔ جای‌گذاری این جنگ در جایگاه دفاع مقدس است. گفتمان شهادت نیز از طریق این تعهد قابل طرح است.

- این جنگِ دفاعی، امری دینی، متعالی و الهی است.

یعنی امری است که از ناحیه دین تشریح شده و فرمان خداوند است نه اینکه هر زمان خواسته شد به جنگیدن مبادرت کرد، بلکه باید شرایطش تحقق پیدا کند. پس این جنگ تهاجمی نیست و دفاعی است. لذا خداوند می‌گوید چطور بجنگید و هدف وسیله را توجیه

www.SID.ir

Archive of SID



نمی‌کند، برای مثال حمله به شهرها و غیر نظامی‌ها صحیح نیست و در نگاه این فیلم‌ها ایجاد رعب و وحشت معنی ندارد.

- جنگ ایران و عراق معنوی-عبادی و موجب کمال است.

این ایدئولوژی در راستای دو نگاه به جنگ در شروع این جنگ است که یکی جنگ را پدیده ملی صرف می‌دید و مخالف آن بود (ملی‌گراها) و نگاه دوم نگاه امام خمینی بود،به این ترتیب که ما باید تمام نیرو و امکانات را بر این جنگ بگذاریم (رک درودیان، ۱۳۸۵: ٤٠) در این نگاه نفوذ معنوی جنگ مؤکد می‌شود و نه نفوذ استراتژیک آن. لذا ادبیاتی در این دوره تولید می‌شود که جنگ را به عنوان عملی عبادی معرفی می‌کنند. این امر سبب پرورش این ایده شد که این جنگ، برترِ فی‌نفسه است، چون باعث بروز شجاعت و مبارزه با بی عدالتی و ستم می‌شود.

- گفتمان ایدئولوژیک شهادت

قدردانِ فداکاری‌های شهدا بودن و تأکید بر ضرورت حفظ فرهنگ شهادت طلبی، از مصادیق اینِ امر هستند، یعنی تولید این گفتمان که انقلاب اسلامی با بهره‌برداری از میراث شهدا، زنده مانده است.

- این جنگ با آینده جامعه ایران مرتبط است.

در این دوره و پس از کنار رفتن دولت ملی‌گرا، رهبری جهت‌دهنده است و توجه همه به اوست. در سینما تبلیغ می‌شود که سرنوشت این جنگ با سرنوشت جامعه مرتبط است و اگر بناست ایران در عرصه بین المللی نمودی داشته باشد جز از طریق این جنگ تحقق نخواهد یافت. بدین ترتیب مفهوم ولایت فقیه و رهبری وارد فیلم‌ها می‌شود.

## ۶. نتیجه‌گیری

پژوهش حاضر با هدف بررسی ساختارگرایانه از سینمای دفاع مقدس صورت گرفت. مجموعه‌ای از فیلم‌های مشابه (دفاع مقدس) را در پارادایمی قرار دادیم که بر حسبِ ساختار برسازنده آن فیلم‌ها، یعنی جهاد آرمانی شکل می‌گیرد. این ساختار از خلالِ عناصرِ روایی درون‌مایه، شخصیت، پیرنگ و صحنه‌آرایی ایجاد شده است و تمام عناصر وَ اجزای

www.SID.ir

Archive of SID



فیلم‌های دفاع مقدس وجهی از ساختار زیربنایی آن هستند. در واقع بر آن بودیم که شباهت‌هایی الگووار در روایت‌ها نشان دهیم که از این رهگذر معلوم گردد مجموعهٔ این فیلم‌ها معنایی دارند و هر تک فیلم جلوه‌ای از آن معناست چرا که کل چیزی بیش از مجموع اجزای آن است. به این منظور دو دسته فیلم در سینمای دفاع مقدس بررسی گشتند: فیلم‌های کلاسیک (در دهه ٦٠) و فیلم‌های بازنگرشگر (در دهه ٧٠). ساختار دفاع مقدس کلاسیک تضادهایی اصلی میان دفاعی/ تهاجمی، معنویت/ مادی بودن، جهاد اکبر/ اصغر، بازنمایی خودی/ عدم بازنمایی دشمن را بازتاب می‌دهد. تقابل پنجم غیرِ اصلی زن/ مرد است. نوزده کارکرد که در اغلب فیلم‌های دفاع مقدس حاضرند را نیز تشریح کردیم که از میان آنها دو کارکرد اختیاری هستند و پنج کارکرد در فیلم‌های بازنگرشگر تغییر کرده‌اند. تحلیل ما ساختاری زیربنایی از دوگانگی‌ها و تقابل‌ها را آشکار ساخت که در عناصر روایی فیلم تبلور یافته‌اند.در واقع آنچه از تحلیل فیلم‌های دفاع مقدس حاصل می‌شود و به زعم ما به این فیلم‌ها کارکردی آیینی می‌بخشد، این ساختار است. به این طریق شبکه‌ای ساختاری که در آن به کنش‌ها و ارتباط‌های شخصیت‌ها معنایی مفهومی داده شده است، می‌تواند برای هر یک از ساختارهای روایی سینمای دفاع مقدس گردآوری شود. این ساختارهای روایی با زمان تغییر می‌کنند، یعنی ایده‌های تازه‌ای از جامعه و از ارتباط فردی به آن خلق می‌کنند. به این طریق ایده‌های درون این ساختار بر افراد جامعه آشکار می‌سازد که جامعه‌شان به چه شبیه است و چگونه آنها در مقام افراد باید در آن عمل کنند. با نشان دادن ویژگی‌های آیینی این سینما به این نتیجه رسیدیم که مخاطب ژانر دفاع مقدس، رابطهٔ با واسطه‌ای با جنگ دارد و آن را از طریق یک خوانش تاریخی، آیینی می‌فهمد: یعنی یک گردهم‌آیی مذهبی هم در درون سینمای داستانی دفاع مقدس و هم در انتقال به مخاطب.

پس از تعیین تقابل‌ها و کارکردها، در مرحله آخر سینمای دفاع مقدس در زمینه اجتماعی خود قرار داده شد. نشان دادیم این فیلم‌ها در درون خود پیام‌هایی دارند و معنای ساختار روایت فیلم‌های دفاع مقدس، شکل‌های ایدئولوژیکی غالب را کهبراساس ساختارهای اجتماعی موجود است، بازتاب می‌دهند. ارتباط دادن پلات و مشخصه‌های سینمای دفاع مقدس به زمینه اجتماعی، به تحلیلی مستقل از نهادهای اجتماعیِ یک حکومت انقلابی، مذهبی و شیعی و نمایش همبستگی میان ساختار سینمای دفاع مقدس و ساختار این نهادها منجر شد. از آنجا که تعامل افراد توسط نهادهای اصلی جامعه ساختار می‌یابد، باید نشان داده می‌شد که ساختار نهادها بر طبق تغییرات در ساختار سینمای دفاع

www.SID.ir

Archive of SID



مقدس، اما اندکی مقدم بر آن تغییر می‌کند. برای مثال شاهد بودیم که در پیِ کمرنگ شدن ارزش‌های سنتی در جامعه ایران در دهه هفتاد، پایگاه اجتماعی زنان افزایش یافت لذا زنان در روایت فیلم ظاهر شدند. در واقعکنش‌ها و مشخصه‌های ژنریک سینمای دفاع مقدس توسط نهادهای مرکزی جامعه شکل داده می‌شود و تغییر می‌کند.

در نهایت باید توجه داشت که با این تحلیل و نشان دادن این ویژگی‌ها در فیلم‌های مورد مطالعه، ما یک روش استقرایی را در پیش گرفته‌ایم و با استدلال استقرایی می‌توان بر اساس موارد مطالعاتی دست به تعمیم زد. باید همواره در نظر داشت که برهان استقرایی نتیجه را با یقین مطلق ثابت نمی‌کند اما شواهدی برای نتیجه فراهم می‌کند.نگارندگان تنها به یک تحلیل ساختارگرا از سینمای دفاع مقدس پرداخته‌اند. در پژوهش‌های بعدی لازم است تحلیل‌هایی پساساختارگرا انجام گیرد. چرا که همانطور که پساساختارگرایان معتقدند، نمی‌توان معنا را برای ابد تثبیت کرد. لذا آیتم‌هایی که در این پژوهش کشف شده‌اند را می‌توان مورد مداقهٔ بیشتر قرار داد.

## پی‌نوشت‌ها

۱. این مقاله مستخرج از پایان‌نامه کارشناسی ارشد نگارنده اول با عنوان «بررسی نسبت نظریه های ژانر با سینمای جنگ ایران (سال‌های ۱۳۶۰ تا ۱۳۹۲)» به راهنمایی نگارنده دوم و مشاوره نگارنده سوم است.

۲. رک(الطوسی، به نقل از فیرحی، ۱۳۸۷: ۱۳٤و ۱۳۵) و (مراد پیری و شربتی، ۱۳۹۲: ۱٦و ۱۷).

۳. علت ترجمه نکردن آیکون به شمایل به این دلیل است که صاحبنظران شمایل را یکی از انواعِ آیکون می‌دانند نه معادل آن و برآنندکه هنوز در زبان فارسی معادل مناسب و دقیقی برای آیکون وضع نشده است(رک http://www.anthropology.ir)

٤. آنها که به غیب ایمان دارند.

## کتاب‌نامه

ابکسیس، مایکل (۱۳۹۳). «زبان و نمادهای جنگ در فیلم‌های ابراهیم حاتمی‌کیا». ترجمهٔ محمد معماریان، در محمد خزاعی. *سینمای دفاع مقدس؛ نگاهی از برون*. گردآوری. تهران: نشر ساقی. صص ۱۰٤-۸۷

اسفندیاری، شهاب (۱۳۹۳). *سینمای ملی و جهانی شدن*. ترجمهٔ مسعود اوحدی. تهران: سروش.

www.SID.ir

Archive of SID



اکبریان، رضا (۱۳۸٦). *حکمت متعالیه و تفکر فلسفی معاصر*. تهران: بنیاد حکمت اسلامی صدرا.

پوده و زنوزی، رضا و بهمن (۱۳۹۳). «زیبایی شناسی، تکنیک‌ها و فناوری رزم در فیلم‌های جنگی داستانی ایران: یک دورنمای تاریخی». ترجمهٔ محمد معماریان، در محمد خزاعی. *سینمای دفاع مقدس؛ نگاهی از برون*. گردآوری. تهران: نشر ساقی. صص ۱۳۸–۱۰۵.

ثمینی، نغمه (۱۳۷۳). «وصله‌های رومانتیک (زن و خانواده)». در مسعود فراستی. ۱۳۷۹، *جنگ برای صلح: مروری بر سینمای دفاع مقدس جلد دوم گزیده مقالات*. تهران: انجمن سینمای انقلاب و دفاع مقدس. صص ۲۱٦–۲۰۳.

خمینی، روح الله (۱۳۷۰). *صحیفه نور: مجموعه رهنمودهای حضرت امام خمینی (قدس سره الشریف)*. جلد ۲. تهران: سازمان مدارک فرهنگی انقلاب اسلامی.

خمینی، روح الله (۱۳۷۰). *صحیفه نور: مجموعه رهنمودهای حضرت امام خمینی (قدس سره الشریف)*. جلد ۱۳. تهران: سازمان مدارک فرهنگی انقلاب اسلامی.

خمینی، روح الله (۱۳۷۰). *صحیفه نور: مجموعه رهنمودهای حضرت امام خمینی (قدس سره الشریف)*. جلد ۲۱. تهران: سازمان مدارک فرهنگی انقلاب اسلامی.

خوشخو، آرش (۱۳۷۳). «تولد یک ژانر در سینمای ایران». در مسعود فراستی. ۱۳۷۹، *جنگ برای صلح: مروری بر سینمای دفاع مقدس جلد دوم گزیده مقالات*. تهران: انجمن سینمای انقلاب و دفاع مقدس. صص ٦۰–۵۳.

درودیان، محمد (۱۳۸۵). *سیری در جنگ ایران و عراق*، جلد ششم. تهران: مرکز مطالعات و تحقیقات جنگ سپاه پاسداران انقلاب اسلامی.

رحمتی، محمد مهدی و مهدی سلطانی (۱۳۸۳). «تحلیل جامعه شناسانه مناسبات جنسیتی در سینمای ایران». *فصلنامه زن در توسعه و سیاست*. ش ۱۰. صص ٤۰–۷.

زهرانی، مصطفی (۱۳۹۳). *جنگ ایران و عراق و نظریه جنگ عادلانه*. تهران: صفحه جدید.

صدر، حمیدرضا (۱۳۷۱). «اما جنگ چیز دیگری بود».در مسعود فراستی. ۱۳۷۹، *جنگ برای صلح: مروری بر سینمای دفاع مقدس. جلد دوم گزیده مقالات*. تهران: انجمن سینمای انقلاب و دفاع مقدس. صص ۱۱۰–۹۷.

صدر، حمیدرضا (۱۳۸۱). *درآمدی بر تاریخ سیاسی سینمای ایران*. تهران: نشر نی.

فراستی، مسعود (۱۳۷۹). (به کوشش) *جنگ برای صلح: مروری بر سینمای دفاع مقدس. جلد اول. گزیده نقدها*. تهران: انجمن سینمای انقلاب و دفاع مقدس.

فیرحی، داود (۱۳۸۷). «مفهوم جنگ و اخلاق نظامی در اسلام شیعی». *فصلنامه سیاست، مجله دانشکده حقوق و علوم سیاسی*. دوره ۳۸. صص ۱۵۹–۱۳۱.

قانون‌پرور، محمدرضا (۱۳۹۳).«فیلم‌های جنگی ایرانی: سرگرمی و تبلیغات». ترجمهٔ محمد معماریان، در محمد خزاعی. *سینمای دفاع مقدس؛ نگاهی از برون*. گردآوری. تهران: نشر ساقی. صص ۱٤٦–۱۳۹.

www.SID.ir

Archive of SID



قرآن. ترجمهٔ مهدی الهی قمشه‌ای. تهران: بنیاد نشر قرآن.

کی منش، عباس (۱۳۹۱). «مرگ پیش از مرگ». *فصلنامه تحقیقات تعلیمی و غنایی زبان و ادب فارسی*. ش ۱۳. ش ۱. صص ٦٤-٤٥.

صدر، حمیدرضا (۱۳۷۱). «اما جنگ چیز دیگری بود».در مسعود فراستی. ۱۳۷۹، *جنگ برای صلح: مروری بر سینمای دفاع مقدس. جلد دوم گزیده مقالات*. تهران: انجمن سینمای انقلاب و دفاع مقدس. صص ۱۱۰-۹۷.

مراد پیری و شربتی، هادی و مجتبی (۱۳۹۲). *آشنایی با علوم و معارف دفاع مقدس*. تهران: سمت.

مستغاثی، سعید (۱۳۸۰). «تحول ژانر در سینمای پس از انقلاب». *فصلنامه فارابی*. ش ٤٢ و ٤٣. صص ۹۰-٤۹.

ورزی، رکسانا (۱۳۹۳). «تیراندازی سربازان و تصویرسازی فیلم‌سازان: سینمای دفاع مقدس». ترجمهٔ محمد معماریان، در محمد خزاعی. *سینمای دفاع مقدس؛ نگاهی از برون*. گردآوری. تهران: نشر ساقی. صص ۸٦-۳۳.

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

Altman, Rick (1984). A semantic/syntactic approach to film genre. *Cinema Journal*, pp.6-18.

Basinger, Jeanine (2003). *The World War II combat film: Anatomy of a genre*. Wesleyan University Press.

Curtin, Patricia A (1995). Textual Analysis in Mass Communication Studies: Theory and Methodology. 78th Annual meeting of the association for education and mass communication (pp. 1-32). Washington DC: University of Georgia.

Naficy, Hamid (2012). *A Social History of Iranian Cinema, Volume 4: The Globalizing Era, 1984–2010* (Vol. 4). Durham: Duke University Press.

Hartley, John (2004). *Communication, cultural and media studies: The key concepts*. London: Routledge.

Harvey, Lee (1990). Critical social research. London: Unwin Hyman. Vancouver

LaRocca, David (2014). *The Philosophy of War Films*. University Press of Kentucky.

M. Gieling, Saskia. *IRAQ vii. IRAN-IRAQ WAR*.Encyclopaedia Iranica, Online Edition, December 15, 2006, available at http://www.iranicaonline.org/articles/iraq-vii-iran-iraq-war[20 December 2015].

Schatz, Thomas (1995). The structural influence: New directions in film genre study. *Film genre reader III*, 2003. Austin: University of Texas Press.

Stam, Robert (2000). Film theory: an introduction.

Wright, Will (1977). *Six guns and society: A structural study of the western*. Oakland: Univ of California Press.

http://www.anthropology.ir/node/21990[Date of Visit: January 20, 2016].

www.SID.ir