رسانه و فرهنگ، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
دوفصل‌نامهٔ علمی ـ پژوهشی، سال هشتم، شمارهٔ اول، بهار و تابستان ۱۳۹۷، ۲۱۵-۲۳۶

تبیین ساختارگرایانهٔ سینمای دفاع مقدس
(مطالعهٔ موردی *مهاجر* و *لیلی با من است*)[۱]

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

چکیده

در این نوشتار برساخته‌شدن سینمای دفاع مقدس را واکاوی می‌کنیم و مؤلفه‌های کلیدی این سینما را می‌جوییم. پرسش اصلی پژوهش این است که «آیا می‌توان به وجود ساختاری خاص به‌عنوان مشخصهٔ اصلی فیلم‌های تولیدشده با عنوان دفاع مقدس قائل بود؟». فرضیهٔ پژوهش بر این مبناست که در سینمای جنگ تحمیلی ایران فیلم‌های منسوب 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 به‌عنوان ساختاری خاص (نه صرفاً مبتنی‌بر شباهت‌ها) به این فیلم‌ها وحدت ببخشد. روش تحقیق توصیفی ـ تحلیلی و تاریخی و به دو شیوهٔ کتاب‌خانه‌ای و میدانی است و در خوانش فیلم‌ها تحلیل متنی، به‌عنوان روشی کیفی، به‌کار گرفته می‌شود. پس از بررسی فیلم‌ها، اقتباس از رویکرد ساختارگرایانهٔ ویل رایت در مطالعهٔ سینمای وسترن، و آرای پژوهش‌گران درمورد سینمای جنگ ایران، مقاله به تدوین نظریه‌ای ساختارگرا درمورد مؤلفه‌های سینمای دفاع مقدس منتهی می‌شود. همانند اصول بنیادین ساختارگرایی، در این مقاله ساختار سینمای مزبور را توضیح می‌دهیم و سپس معناشناسی می‌کنیم و این امر را درمورد دو فیلم *مهاجر* (دههٔ ۱۳۶۰) و *لیلی با من است* (دههٔ ۱۳۷۰) نشان می‌دهیم.

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

---

* کارشناس ارشد پژوهش هنر، دانشکدهٔ هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس (نویسندهٔ مسئول)
maryamsnaghibi@gmail.com
** دانشیار گروه پژوهش هنر، دانشکدهٔ هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس، fahimifar@modares.ac.ir
*** استادیار گروه سینما، دانشکدهٔ سینما، دانشگاه هنر، تهران، shb_esf@yahoo.com
تاریخ دریافت: ۱۳۹۶/۰۹/۱۴، تاریخ پذیرش: ۱۳۹۶/۱۲/۱۳

۱. مقدمه

فیلم‌های جنگی نقش انکارناپذیری در شکل‌دهی بـه حافظـهٔ جمعـی دارنـد، ازایـن‌رو بـه بازنویسی تاریخ منجر می‌شوند. یکی از پی‌آمدهای هشـت سـال جنـگ تحمیلـی پیـدایش فیلم‌هایی با مضمونِ جنگ ایران و عراق است که سینمایی مبتنی‌بر زمینه‌های فرهنگی است و چند دوره تحول بیانی و مضمونی را در تاریخ خود به‌نمایش می‌گذارد. از سال ۱۳۶۰ تـا امروز، با کمیت و کیفیت متفاوت، فیلم‌هایی با محتوای جنـگ تحمیلـی و بـه‌طـور اخـص فیلم‌هایی موسوم به دفاع مقدس تولید می‌شـود کـه از حمایـت‌هـای حکـومتی برخـوردار شده‌اند. پرسش اصلی پژوهش این است که «کدام ویژگی‌ها در فیلم‌های جنگی ایرانی اثری را به فیلمِ دفاع مقدس تبدیل می‌کند؟». و نیز این‌که «آیا می‌توان به وجود ساختاری خـاص به‌عنوان مشخصهٔ اصلی فیلم‌های تولیدشده با عنوان "دفـاع مقـدس" قائـل بـود؟». هـدف پژوهش این است که درنهایت ازطریقِ تحلیل ساختارگرایانهٔ سینمای دفاع مقـدس مفـاهیمِ (ساختاری و مضمونی) آن به‌شکلی علمی تئوریزه شـوند تـا بخشـی از ویژگـی‌هـای هنـرِ سینمای پس از انقلاب اسلامی ایران و کاربرد مباحث نظریهٔ فیلم در آن آشکار شود.

درمورد ضرورت چنین پژوهشی باید ذکر کرد که در سینمای جنگ ایران تولید فـیلم‌هـا عمدتاً براساس سیاست‌ها و ایدئولوژی‌هایی صورت گرفته که در عمـل در برخـی فـیلم‌هـا موجب بروز کلیشه‌ها و تکرارهای غیرخلاقانه شده است؛ درحالی‌که جنگ تحمیلی بخشـی از هویت هر ایرانی معاصر است و افراد بسـیاری بـه‌طـور مسـتقیم و غیرمسـتقیم درگیـر آن بوده‌اند. پس می‌توان، فـارغ از مخالفـت یـا موافقـت بـا ایـن سـینما، ازطریـقِ سـودبردن از ظرفیت‌های مخاطبان (درک مشترک و هم‌ذات‌پنداری‌شان با موضوع جنـگ) بـرای اصـلاح ضعف‌های این سینما درجهت حل بخشی از بحـران سـینمای ملـی گـام برداشـت. در ایـن پژوهش برآنیم که می‌توان درمورد سینمای دفاع مقدس در ایران نقدی سـاختارگرا صـورت داد و چرخهٔ کلیشه‌نوآوری این فیلم‌ها را درون گفتمـان دوره‌هـای متفـاوت بررسـی کـرد. درواقع، پژوهش پیش رو از ساختار و نهاد سینمای دفاع مقدس تحلیلی درونی ارائه می‌دهد.

نگارندگان در مطالعهٔ تصویر جنگ مزبور در آینهٔ سینمای داستانی ایـران بـه وجـود دو دورهٔ کلاسیک و بازنگرش‌گر قائل شدند. درادامه، به‌منظور تحقق اهداف پژوهش، فیلم‌های بسیاری به‌مثابهٔ اطلاعات خام مطالعه و بررسی شد. فیلم‌هایی که در ساخت نظریهٔ پـژوهش انتخاب شده و به‌کار رفته‌اند حداقل یکی از این معیارها را دارند: استقبال عمومی و فروش، موفقیت در جشنواره‌های داخلی و خارجی، ماندگاری در ادبیات سینمایی جنگ، و حاشـیه

در اکران. به این ترتیب و به‌شیوهٔ استقرایی نظریه‌ای ساختارگرایانه پدید آمد و در تحلیل نهایی این موارد برای دو فیلم ذکر شد.

۲. روش‌شناسی پژوهش

روش تحقیق توصیفی ـ تحلیلی و تاریخی و به دو شیوهٔ کتاب‌خانه‌ای و میدانی است. در این پژوهش به تدوین نظریه‌ای ساختارگرا درمورد مؤلفه‌های سینمای دفاع مقدس اقدام می‌کنیم. یعنی، در پس تفاوت‌های ظاهری یک دسته فیلم، ساختاری تشخیص داده می‌شود و مؤلفه‌های آن ساختار بررسی می‌شود. ساختارگرایی می‌کوشد ساختار را توضیح دهد و سپس معناشناسی کند. البته در این پژوهش، برخلاف برخی نقدهای ساختارگرا، تاریخ امر غایبی مفروض نمی‌شود. به‌منظور تحقق چنین هدفی رویکرد پژوهشی ویل رایت (Will Wright) درباب سینمای وسترن الگوی این مقاله است که درادامه شرح داده خواهد شد.

در پژوهش پیشِ رو، فیلم‌ها به‌مثابهٔ متن بررسی می‌شوند. بنابراین، به‌عنوان روشی کیفی، تحلیل متنی به‌کار گرفته می‌شود. روش‌شناسی تحلیل متنی این نتیجه را درپی دارد که متن وسیله‌ای برای تحلیل متنی است و نه پایان آن. آن‌چه موردتوجه است خودِ متن نیست بلکه چیزی است که متن به آن دلالت می‌کند (Curtin 1995: 12).

۳. پیشینهٔ پژوهش

اعتقاد به ژانربودن این سینما به پذیرش نوعی ساختار اشاره دارد. بنابراین، پژوهش‌ها و گزارش‌هایی که از این سینما به‌عنوان ژانر دفاع مقدس یاد کرده‌اند می‌توانند پیشینهٔ این پژوهش باشند. اما با چنین مطالعه‌ای به این نتیجه می‌رسیم که هیچ‌کدام از این نقدها سینمای جنگ را ازمنظر تعاریف ژانر در نظریهٔ فیلم بررسی نکرده‌اند و اصولاً به این امر که «ژانر چیزی بیش از یک فهرست‌بندی ژنریک است» (هیوارد ۱۳۸۱: ۱۲۵) توجه نداشته‌اند (بنگرید به خوش‌خو ۱۳۷۳: ۵۴؛ ثمینی ۱۳۷۳: ۲۱۰؛ صدر ۱۳۷۱: ۱۰۱؛ فراستی ۱۳۷۹: ۱۱؛ مستغاثی ۱۳۸۰: ۵۴؛ صدر ۱۳۸۱: ۲۷۴؛ پوده و زنوزی ۱۳۹۳: ۱۱۴). به‌هرصورت، اغلب گزارش‌های مذکور دربارهٔ این امر با روشی علمی بحث نکرده‌اند و رویکردی ویدئوکلوپی یا ژورنالیستی به این موضوع داشته‌اند. حمید نفیسی در جلد چهارم *تاریخ سینمای ایران*، با اشاره به ژانر نامیده‌شدن این سینما از زبان برخی منتقدان به‌سبب تشابهات موضوعی و

روایی، در این امر شک می‌کند و بر آن است که یک مجموعه‌فیلم برای ژانربودن باید از صرفاً اشتراک در موضوع و ویژگی‌های روایی فراتر روند و تشکیل ساختار بافتاری دهند (Naficy 2012: 25). بنابراین، تنها اظهارنظر متفاوت (نه به‌سبب اختلاف در نظر بلکه به‌سبب ذکر دلیل) نظر حمید نفیسی است که او نیز در این امر به‌روش علمی تدقیق نکرده است.

۴. مبانی نظری

۱.۴ رویکرد رایت در مطالعات ساختارگرایانهٔ ژانر فیلم

ساختارگرایی یعنی توجه به نظام‌ها، روابط، و اشکال یا به‌عبارتی ساختارها که معنا را در هر فعالیت فرهنگی یا ساختهٔ بشر ممکن می‌سازد (Hartley 2004: 217). به‌طور کلی، ازمنظر فیلم، رویکرد ساختارگرا دورشدن از نقد ارزش‌گذارانه را که دل‌مشغول تجلیل جایگاه هنری رسانه یا فیلم‌ها یا فیلم‌سازان خاصی است ایجاب کرد (Stam 2000: 106). یکی از تحلیل‌های مناسب ساختارگرا در نظریهٔ فیلم مربوط به ویل رایت است. ویل رایت در کتاب *شش‌لول‌ها و جامعه؛ مطالعه‌ای ساختاری دربارهٔ وسترن* (۱۹۷۵) به توضیح محبوبیت فیلم وسترن می‌پردازد. یکی از قوت‌های این مطالعه این است که، باوجود ساختارگرابودن، تاریخ در آن امری مطلقاً 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 محصول سینمایی تجاری نشان می‌دهند؛ اهمیت کار رایت نیز در نشان‌دادن همین امر است (Schatz 1995: 94).

رایت فرایندی چهاربخشی براساس تئوری ساختار اسطورهٔ لوی ــ استراوس (Claude Lévi-Strauss) پیش‌نهاد می‌دهد و به‌طور قابل‌توجهی آن را با استفاده از آرای دانتو (Danto)، پراپ (Propp)، و برک (Burke) تغییر می‌دهد (Harvey 1990: 185-194). خلاصه‌ای از روش او که ما در تدوین نظریه‌مان از آن سود برده‌ایم به این شرح است:

- تعیین‌کردن تقابل‌های دوگانی که در یک اسطوره عمل می‌کنند؛
- فراهم‌آوردن کدگذاری نمادین برای شخصیت‌ها، مثلاً تمدن/ توحش، خیر/ شر، ایستا/ ناپایدار؛
- تعیین‌کردن کارکردهای روایت، یعنی تقطیع روایت به مجموعه‌ای از کارکردها؛
- تعیین‌کردن سکانس‌های روایی؛

- جای‌گذاری اسطوره در زمینهٔ اجتماعی ـ اقتصادی. درواقع، برای کامل‌کردن تحلیل فیلم وسترن کلاسیک، رایت ضروری می‌داند که تقابل‌ها و ساختار روایی را در زمینهٔ اجتماعی‌ـاقتصادی قرار گیرد (.ibid).

در نتیجهٔ چنین رویکردی، رایت دیدن وسترن را تجربه‌ای معنی‌دار می‌نامد. ازنظرگاه رایت معنا نمی‌تواند مشاهده شود؛ صرفاً می‌تواند تفسیر شود (Wright 1997: 196).

۲.۴ سینمای دفاع مقدس

جنگ میان ایران و عراق با یورش نیروی هوایی عراق در ۳۱ شهریور ۱۳۵۹ آغاز شد، هشت سال طول کشید، و در مرداد ۱۳۶۷ با قبول آتش‌بس ازسوی دو طرف و پس از به‌جاگذاشتن یک میلیون نفر تلفات انسانی و ۱۱۹۰ میلیارد دلار خسارت به دو کشور پایان گرفت. این جنگ طولانی‌ترین جنگ متعارف کلاسیک در قرن بیستم بود (Gieling 2006). ازآن‌جاکه جنگ خرده‌فرهنگ‌های خاص خود را پدید می‌آورد و این خرده‌فرهنگ‌ها بر تمامی جنبه‌های حیات جامعه اثر می‌گذارند (قانون‌پرور ۱۳۹۳: ۱۳۹)، درمورد سینمای ایران نیز شاهدیم که این سینما به‌تصویرکشیدن وجوه مختلف جنگ است؛ خواه درمورد مسائل جنگ و خطوط جبهه‌ها و خواه پیرامون پدیدهٔ جنگ. فیلم‌سازان با رویکردهای متفاوتی سراغ این مضمون رفتند یا این مضمون را به‌عنوان عنصری اساسی در ساختار روایی فیلم آوردند. بنابراین، سینمای جنگ در ایران شامل تعدد بیان و محتواست. چنین امری در سینمای جنگ جهان نیز رایج است و زیرژانرهای این سینما آن‌قدر با هم متفاوت هستند که گویی در بسیاری موارد امر مشترک صرفاً مفهوم جنگ است (see La Rocca 2014: 489-502). برای دوری‌جستن از مناقشات رایج در نظریهٔ فیلم و تعمیم‌های نابه‌جا، فقط یک دسته از فیلم‌ها را برای بررسی ژنریک در نظر می‌گیریم. یعنی، همان‌طورکه افرادی مانند بیزینگر تنها به فیلم‌های رزمی جنگ جهانی دوم پرداخته‌اند (see Basinger 2003: 57-72)، ما نیز فقط از یک پارادایم مشخص درخلال 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 نقطهٔ 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 به‌دلیل ملاحظات اخلاقی از رسانهٔ تلویزیون و فیلم پرهیز می‌کرد (Naficy 2012: 25). این به این معنی نیست که سایر فیلم‌ها حاشیه‌ای هستند بلکه به این معنی است که فیلم دفاع مقدسِ ناب، به دلایلی که خواهیم آورد، شامل بسیاری فیلم‌های جنگی ایرانی (حتی برخی مواردی که عناصری از گفتمان دفاع مقدس را در خود دارند) نمی‌شود.

۵. تجزیه‌وتحلیل: تبیین ساختارگرایانهٔ سینمای دفاع مقدس

۱.۵ انتخاب نمونه‌ها

برای اهداف پژوهش، نمونه‌های بسیاری به‌مثابهٔ اطلاعات خام مطالعه و بررسی شد. درنهایت، ازطریق استدلال استقرایی به تدوین نظریه‌ای ساختارگرا پرداختیم. به این نتیجه رسیدیم که دو دسته فیلم در سینمای دفاع مقدس با محوریت جهاد آرمانی قابل‌بررسی‌اند: 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 حوزهٔ همان گفتمان دفاع مقدس است نه این‌که صرفاً فیلم‌های انتقادی سینمای جنگ ایران را بازنگرش‌گر بنامیم. در این مقاله، که گزارشی از یک پژوهش است، این موارد در تحلیل نهایی درمورد دو فیلم به‌بحث گذاشته می‌شود: *مهاجر* (حاتمی‌کیا ۱۳۶۸) از دورهٔ کلاسیک و *لیلی با من است* (تبریزی ۱۳۷۴) از دورهٔ بازنگرش‌گر.

۲.۵ تعیین تقابل‌ها

روایت بنابر تغییر نهادها و کنش‌های اجتماعی تغییر می‌کند، درحالی‌که تقابل‌های دوگانی برای خودآگاهی جامعه اساسی هستند و هر تغییر اساسی در آن‌ها ضرورتاً به‌معنای تغییر در جامعه و بنابراین نیاز به اسطوره‌ای جدید است. در زیر دوگانه‌هایی متضاد و درحال کنش در دفاع 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.

ـ تقابل اصلی اول: دفاعی/ تهاجمی

آن‌چه سبب نمایش چنین تقابلی در سینمای دفاع مقدس است از این امر برمی‌آید که، در آیین اسلام شیعی در دوران غیبت، جهاد دفاعی میسر است و نه جهاد ابتدایی.[۲] بنابراین،

لازم بود در گفتمان تولیدشده درطی جنگ و هم‌چنین سینمای تحت‌تأثیر این گفتمان بر دفاعی‌بودن جنگ تحمیلی تأکید شود. در فیلم‌های دفاع مقدس همواره دشمن است که متجاوز نشان داده می‌شود و زمانی‌که مواردی دال‌بر کشته‌شدن عراقی‌ها به‌دست ایرانی‌ها نشان داده می‌شود اول به قساوت و تجاوز دشمن اشاره می‌شود و عمل جنگیدن ایرانی‌ها حالت دفاعی دارد، مثلاً انهدام تانک دشمنِ متجاوز.

ـ تقابل اصلی دوم: معنویت/ مادی‌بودن

این تقابل برآمده از تأثیر دیدگاه فلسفی ملاصدرا بر اندیشهٔ امام خمینی است. به‌طور کلی در نظریهٔ حرکت جوهری ملاصدرا، که ریشه‌هایش در مفهوم «آفرینش مستمر» در حکمت اسلامی است، عالم با جوهر و اعراضش درحال تغییروتبدیل است (بنگرید به اکبریان ۱۳۸۶: ۱۳۶). پس معنا و ماده قابل‌جای‌گزینی با یک‌دیگر هستند و هرجا لوازم مادی برای تحققِ عملی به‌قدر کفایت نباشد معنا جای‌گزین آن می‌شود (زهرانی ۱۳۹۳: ۴۳۵). همان‌طورکه این دیدگاه درطول جنگ به سطوح جامعه کشیده شد، تأثیر آن در بازنمایی جنگ در سینما غیرقابل‌انکار است. علاوه‌براین‌که تأکید بر غلبهٔ فضای معنوی بر فضای مادی در این سینما مشهود است، در برخی موارد به‌طور مستقیم به همین فلسفهٔ برآمده از آرای ملاصدرا یعنی رابطهٔ فرد با شیء یا توسل به نیروهای معنوی به‌جای نیروهای مادی اشاره می‌شود که در بخش کارکردها به این امر خواهیم پرداخت.

ـ تقابل اصلی سوم: جهاد اکبر/ اصغر

در اسلام جهاد بر دو قسم جهاد اکبر و جهاد اصغر است. معنی جهاد اکبر مبارزه با نفس امّاره است و جهاد اصغر همان جنگ با کفار است. واژهٔ جهاد اکبر برآمده از روایتی از حضرت پیامبر است که در بازگشت از جهاد با کفار فرمود: از جهاد اصغر به جهاد اکبر بازگشتیم. و در جواب سؤال جهاد اکبر کدام است فرمود: مخالفت با نفس (کی‌منش ۱۳۹۱: ۴۶). علاوه‌براین، در احادیث متعددی بر اهمیت جهاد اکبر تأکید شده است و در خود واژه نیز اهمیت آن روشن است: جهاد بزرگ‌تر. محمد آوینی، برادر مرتضی آوینی و مدیر مؤسسهٔ روایت فتح، در مصاحبه‌ای گفته است که سینما ذاتاً ضدجنگ است، اما جنگ ایران و عراق جنگ نبود بلکه دفاع مقدس بود و مسئلهٔ ما نه گرفتن عراق که نزدیک‌ترشدن به خدا بود (به‌نقل‌از ورزی ۱۳۹۳: ۳۹). بنابراین، از جنگ به‌عنوان ابزاری برای ساختن جوانان استفاده شد. با این تفسیرها، در فرهنگ سینمای دفاع مقدس، جنگ مکان خودسازی است.

ـ تقابل اصلی چهارم: بازنمایی خودی/ عدم بازنمایی دشمن (درصورت بازنمایی طرف عراقی درجه دارد و ورزیده است و طرف ایرانی بدون سلسله‌مراتب نظامی است).

منظور از قهرمان خودی و شخصیت محوری در سینمای دفاع مقدس «بسیجی» است. بسیجی‌ها نیروهای داوطلبی از میان مردم عادی بودند که نه به‌سبب وظیفهٔ حرفه‌ای بلکه به‌دلیل اخلاص و اعتقاد دینی به جبهه‌های جنگ آمده بودند. ایمان به خدا، شوقِ شهادت، فروتنی، و ... از ویژگی‌های فرهنگ بسیجی است (اسفندیاری ۱۳۹۳: ۲۷۶). پس، در بازتاب چنین شخصیتی در سینما، آن‌چه بیش‌ازهمه بر فضای فیلم چیره است «قهرمانی توده‌ای» است که در مفهوم «بسیجی‌ها» نمود یافته است و درواقع فرهنگ بسیجی فرهنگی جمعی است. در این بازنمایی، وجهِ قهرمان‌پروری سینمای جنگ متعارف کلاسیک حتی در فیزیک و ظاهر این افراد نه وجود دارد و نه اهمیتی دارد.

در مقابل بازنمایی این قهرمانان، شاهد بی‌میلی به بازنمایی دشمن هستیم. حضور دشمن تلویحی مطرح می‌شود و به‌ندرت نیرویی مشهود است (ابکسیس ۱۳۹۳: ۹۰). اما، به‌سبب این فاصله‌گیری از ترسیم دشمن، درنهایت یک بازنمایی کلیشه‌ای از دشمن بعثی ارائه می‌شود و تماشاگر طبق انتظارات خود در فیلم‌های بعدی نیز چنین چیزی را می‌جوید. تقابل دوگانی در ترسیم چهرهٔ رزمندگان ایرانی با ریش و چهرهٔ عراقی‌ها با سبیل یکی از این موارد است. در فیلم‌های بازنگرش‌گر مواردی از تخطی از این قاعدهٔ ژنریک (بازنمایی کلیشه‌ای) دیده می‌شود و عراقی نیز مسلمان و برادری است که به اجبار صدام وارد جنگ شده است.

ـ تقابل پنجم: زن/ مرد (این تقابل در دههٔ ۱۳۷۰ تغییر کرد، ازاین‌رو عنوان تقابل اصلی را برایش به‌کار نمی‌بریم).

به‌طور 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 جنگی ایرانی (مانند دستهٔ انتظار) پُررنگ است، در مجموعهٔ موردبررسی ما امری نسبتاً نادر است. در فیلم‌های دفاع مقدس کلاسیک (دههٔ ۱۳۶۰) هیچ بازتابی حتی درحد شمایلی از زن وجود ندارد. این غیبت در فیلم‌های بازنگرش‌گر تغییراتی کرد و شخصیت زن وارد روایت شد. درواقع، به‌سبب آن‌که هنجارها و ارزش‌های سنتی در جامعه کم‌رنگ شد، پایگاه اجتماعی مردان نسبت‌به قبل ضعیف و پایگاه اجتماعی زنان تقویت شد. «ازنظر کمّی حضور زنان در فیلم‌های سینمایی سال‌های ۱۳۷۰ و ۱۳۸۰ نسبت‌به اوایل انقلاب افزایش چشم‌گیری داشته

است ...» (رحمتی و سلطانی ۱۳۸۳: ۱۹). بنابراین، چنین تغییری در نهادها در نتیجهٔ تکنولوژی، تضاد، فاکتورهای اجتماعی، یا عوامل 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/ مادی‌بودن	*	*
تقابل سوم: جهاد اکبر/ اصغر	*	*
تقابل چهارم: بازنمایی خودی/ دشمن	*	*
تقابل پنجم: زن/ مرد	*	تغییر یافته است

*** داشتن تقابل**

ـ تعیین‌کردن کارکردهای روایت

این بخش شامل تقطیع روایت فیلم‌های دفاع مقدس به مجموعه‌ای از کارکردهاست. فیلم‌های دفاع مقدس از گسترش یک پیرنگ داستانی ساده (simple plot development) فراتر نمی‌روند و طرح و خطِ روایی این سینما به‌گونه‌ای است که حادثه‌پردازی کمی در آن وجود دارد و روایت تقریباً خطی و یک‌دست است. یعنی، در مقایسه با سینمای جنگی غربی یا حتی سینمای وسترن، خرده‌پیرنگ‌های داستانی (sub-plots in fiction)، فرازوفرود، گره‌افکنی و گره‌گشایی، و نقاط عطف و اوج بسیار برجسته و مشخصی ندارد (که ما آن را نیز تاحدی به این امر منسوب می‌کنیم که لحظات حضور این قهرمانان در جبهه به سیروسلوک درونی و جهاد اکبر مرتبط است و نه جهاد اصغر). بنابراین، در نگاه اول تعیینِ کارکردهای روایت درمورد این فیلم‌ها قدری دشوار است. اما در روش‌شناسی رایت نیز یک کارکرد بیانی تک‌جمله‌ای است که مشخصه‌ای واحد (a single attribute) یا کنشی از شخصیت را توصیف می‌کند (see Harvey 1990).

در این بخش، تحلیلی از کارکردهای روایی ژنریک فیلم‌هایی در سینمای ایران ارائه می‌دهیم که همگی به‌طور متحد در حمایت از مفهوم جهاد آرمانی مقدس هستند. ما این مجموعه را یک زیرژانر یا چرخه از فیلم‌های خویشاوند (subgenre or cycle of relation films) می‌دانیم. فیلم‌های این چرخه یا زیرژانر در ویژگی‌های بارزی متمرکزند. پیش از شروع توضیح کارکردها لازم است به این برایند اشاره کرد که اکثر این کارکردها در همهٔ فیلم‌های دفاع مقدس حاضر است، اگرچه کارکردهای ۱، ۹، و ۱۷ اختیاری است و کارکرد ۴ در اکثر فیلم‌های کلاسیک وجود دارد و کارکردهای ۴، ۱۰، ۱۱، و ۱۳ در دورهٔ بازنگرش‌گر تغییر یافتند. پیش‌تر اشاره کردیم که در این روشْ بدیهی است که همهٔ عناصر لزوماً نباید در یک فیلمِ تک ظاهر شوند، اما مواردی مشترک به‌دست می‌آید. سپس این کارکردها با استفاده از مثال‌هایشان در نمونه‌های مطالعاتی روشن می‌شوند. اما، برخلاف روش رایت، نمی‌توان سکانس‌های روایی مشخصی را تعیین کرد که بتوان این کارکردها را در آن‌ها نشان داد؛ به این معنی که مثلاً بگوییم در همهٔ فیلم‌ها کارکرد ۲، ۶، و ۱۱ سبب تشکیل سکانسی شده‌اند که ما آن را سکانس تعیین وضعیت قهرمان می‌نامیم. هم‌چنین اشاره کردیم که رایت به ترتیبِ کارکردها مقید نیست و ما نیز درمورد فیلم‌های دفاع مقدس برآنیم که نباید کارکردها به ترتیب دقیق زیر در پلات کلاسیک ظاهر شوند، به‌رغم آن‌که الگوی کلی برقرار می‌ماند.

۱. تقدیم فیلم

درشروع، فیلم به شهدای لشکری خاص یا به مردان و زنانی که سلحشورانه جنگیدند تقدیم می‌شود 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 درمیان گروهی از رزمنده‌ها و در زمانی غالباً در دورهٔ جنگ هشت‌سالهٔ ایران و عراق می‌گذرد. درگیری نظامی بیش‌تر زمینی و سپس هوایی است.

مهاجر و *لیلی با من است* هردو 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 هم‌چنین پیر ناشی از فرمان بسیج همگانی امام خمینی است که همهٔ افراد اعم‌از پیر و جوان را در این تکلیف سهیم می‌دانست (خمینی ۱۳۷۰: ج ۱۳، ۱۰۳).

در *مهاجر*، همهٔ رزمندگان جوانان مذهبی هستند و یک جوان کم‌سال در فیلم حضور دارد، اما هیچ پیرمردی در فیلم نیست. در *لیلی با من است*، ضمن این‌که اغلب شخصیت‌ها جوانان مذهبی هستند، جوان کم‌سن‌تری حضور دارد. او برای ازدواجش هم حاضر نیست به مرخصی برود. پیرمردی (مثال مناسبی از مرشد) در فیلم حضور دارد که آرپی‌جی‌زن است و اول‌بار نگاه عمیق او را به صادق در سلمانی می‌بینیم و نگاهش طوری است که گویی از شخصیت ناصادقِ صادق آگاه است.

۴. گذشتهٔ قهرمان‌ها ناشناخته است.

همان‌طورکه در بخش تقابل‌ها توضیح دادیم، در فیلم‌های بازنگرش‌گر این ویژگی تغییر می‌کند، اما حتی در دورهٔ بازنگرش‌گر نیز درمورد انگیزه‌های حضور توضیح خاصی ارائه نمی‌شود.

در *مهاجر*، گذشتهٔ قهرمانان موردتوجه نیست. در *لیلی با من است* این کارکرد درمورد شخصیت صادق نقض شده است و گذشته و خانواده‌اش ترسیم می‌شود.

۵. آشکار می‌شود که قهرمانان ویژگی‌های معنوی دارند: نوعی هوش شهودی به‌جای ویژگی‌های بدنی و ورزیدگی.

در تقابل معنوی/ مادی به این امر اشاره کردیم. قهرمان از روابط دنیوی دور است و درعوض رابطهٔ وی با خداوند پررنگ 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 پررنگ آمیخته با این فضا هستند. رابطهٔ فرد با شیء، که برآمده از فلسفهٔ ملاصدراست و در بخش تقابل‌ها اشاره شد، از مصادیق بازتاب این ویژگی در سینمای دفاع مقدس است.

در *مهاجر*، روابطی مانند رابطهٔ دستگاه کنترل هواپیما در فیلم با هدایت‌کنندگان آن، که با قدرت ذهنی یا معنوی یا قلبی هواپیما را کنترل می‌کنند، به‌تصویر کشیده می‌شود. در *لیلی با من است*، حتی شخصیت ترسو و غیرآرمانی صادق که نمی‌خواهد به جبهه برود نیز با خدا حرف می‌زند و حل مشکل را از او می‌خواهد.

۶. قهرمانان را در بسیاری مواقع خصوصاً پیش از عملیات اصلی درحال عبادت می‌بینیم.

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

در *مهاجر*، تصویری شمایلی از عبادت و نمازخواندن ارائه می‌شود. و در *لیلی با من است*، درحالی‌که همه در شب پیش از عملیات درحال عبادت‌اند، صادق با خدا گفت‌وگو می‌کند و درخواست نجات و برگشت نزد خانواده‌اش دارد و به خدا می‌گوید: «دمت گرم، بذار برگردم»؛ یعنی، ضمن حفظ این کارکرد، با این قاعدهٔ ژنریک بازی نیز شده است.

۷. ازنظر بسیجی وظیفه عمل به تکلیف است.

عمل به تکلیف و ایثار درجهت این تکلیف از این اندیشه برمی‌آمد که این جنگی نه با عراق که با استکبار جهانی است. امام خمینی گفت «امروز جنگ بین اسلام و کفر است و بر همهٔ مسلمین واجب است دفاع کنند از اسلام ...» (همان: ج ۱۳، ۱۰۴). به‌نظر نگارندگان یک تأثیر این کارکرد این است که جنگ را با آیندهٔ 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: «غصهٔ 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 هیچ‌کسی نمی‌فهمه ... آخه با چه زبونی بگم من باید برگردم عقب؟». تقابل مشهود سایر 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، سلسله‌مراتب نظامی و اطاعت از فرمانده به‌شیوهٔ مرسوم سینمای جنگ جهان نیست. فرمانده «حاجی» نامیده می‌شود، بی‌تابی رزمندهٔ زیردست به‌جای توبیخْ با جمله‌ای مانند «تحمل کن برادر» پاسخ داده می‌شود، و هم‌سانیِ رزمنده‌ها و اطاعت از تکلیف موردانتظار مخاطب است.

در *مهاجر*، برتری قهرمانان به رتبه و درجه نیست و محمود، اسد، جوان بی‌سیم‌چی، راه‌نما، و حاجی کاظمی همگی برابر و برادر ترسیم می‌شوند. در *لیلی با من است*، جوان

کم‌سن به‌دلیل شوق شرکت در عملیات از فرمانده 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 بی‌اعتنا و تبدیل‌شدنشان به آدم‌هایی با ایمان راسخ یا تبدیل بسیجی ناپخته به بسیجی پخته است.

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

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

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

در *مهاجر*، جبههٔ دشمن به‌جز چندمورد بازنمایی نمی‌شود. در نمایی که عراقی‌ها سوار بر بلم رد می‌شوند، 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 است*، عراقی ازطریق تانک بازنمایی می‌شود و این کارکرد برقرار است. ضمن این‌که در جایی از فیلم، که بار طنز دارد و با این قاعده بازی شده است، صادق به‌سبب 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 پدرسوختهٔ بی‌تربیته».

۱۱. تضادِ منافع میان ایرانی و عراقی وجود دارد.

طرف ایرانی جنگ را عمل عبادی و مقدس می‌داند و به‌دنبال سود نیست، چراکه عبادت در فقه شیعه در مقابل معامله و دادوستد مادی قرار می‌گیرد. اما طرف عراقی رشوه‌گیر است یا به‌اجبار 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 نه‌تنها تـرور را منـع کـرده بلکه از هر نوع مکر و نیرنگی، حتی از حملـهٔ شـبانه بـه نیروهـای نظـامی دشـمن، نیـز حتی‌الامکان پرهیز داده است (بنگرید به شیخ طوسی، به‌نقل‌از فیرحی ۱۳۸۷: ۱۴۹).

در *مهاجر*، محمود به یکی از رزمنده‌ها می‌گوید: «تو دلت را نیاوردی، تنـت رو آوردی؛ برای همین نگرانشی. می‌تونی همون رو هم ببری» و در *لیلی با مـن اسـت*، در مقایسـه بـا دیگر فیلم‌های دفاع مقدس، چنین تضادی مورداشارهٔ خاص قرار نمی‌گیرد. اما هم‌چنان بـر تقدس و عبادی‌بودن جنگ نزد ایرانی‌ها تأکید مـی‌شـود. بـه‌خصـوص تصـمیم صـادق در بازگشت به جنگ و تغییر رویکردش از رفتن به جبهه برای وام تا رفتن بـرای دفـاع چنـین امری را تبلیغ می‌کند.

۱۲. عراقی‌ها به‌لحاظ تشکیلات نظامی مجهزتر از ایرانی‌ها هستند.

این امر از دو طریق مختلف بیان می‌شود: نمایش‌دادن امکانات کم و تمام‌شدن مهمـات ایرانی‌ها درعین‌حال که تیرِ دشمن هم‌چنان می‌بارد، یا به‌طور مسـتقیم و شـکایت از کمبـود امکانات رزمنده‌های ایرانی.

در *مهاجر* اشاره می‌شود که تشکیلات ایرانی‌ها (هواپیمای شناسایی) تجربی است و نه حرفه‌ای. در *لیلی با من است* حضور تانک دشمن و صدای چرخ‌هایش در تقابـل بـا آمـوزش چنددقیقـه‌ایِ پیرمـرد بـه صـادق بـرای انهـدام تانـکْ حـاکی از حضـور ایـن ویژگی است.

۱۳. کشتار معمول فیلم‌های جنگی نشان داده نمی‌شود یا بر آن تأکید نمی‌شود.

به‌دلیل آن‌چه در بخش تقابل‌ها تشریح شد، یعنی جهاد اکبر و مبارزه با نفـس، معنویـت در مقابل مادی‌بودن، و گرایش به عدم بازنمایی دشمن، شاهد فقدان تأکید بر کشتار هستیم، اما این ویژگی نیز در برخی از فیلم‌های بازنگرش‌گر تغییر کرد.

در *مهاجر*، بر کشتار معمول فیلم‌های جنگی تأکید نمی‌شود و در *لیلی با من است* کشتار نمایش داده نمی‌شود.

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

بازنمایی انـس‌والفـت میـان رزمنـدگان از آرمـان‌گرایـی آن دوره حاصـل شـده اسـت (اسفندیاری ۱۳۹۳: ۲۷۲). هم‌چنین پیدایش این قرارداد بـه‌مـوازاتِ همـان «تصـویر نـوعی

بسیجی» است که پیش‌تر درباره‌اش بحث شد. همان‌طورکه در کارکرد هشت گفته شد، نژاد و طبقهٔ اجتماعی نیز اهمیتی ندارد و تنها امرِ مهم شکست دشمن است. روابط انسانی میان رزمندگان، القای فضای خلوص، و استفادهٔ مکرر از واژه‌هایی چون اخوی، برادر، و ... گواه بر این ویژگی‌اند.

در *مهاجر*، روبوسی رزمنده‌ها، رفاقت عمیق محمود و اسد، و این‌که محمود دانشگاه را به‌خاطر اسد رها کرده است از مصادیق این کارکرد هستند. در *لیلی با من است*، صحنهٔ بستن سربندهای مذهبی، که هرکسی سربند نفر جلویی‌اش را می‌بندد و هم‌چنین تکرار طنزگونهٔ کلمهٔ «برادر» در فیلم، به دوستی میان رزمندگان اشاره دارد.

۱۵. چیرگی دلالت‌های دینی بر دلالت‌های ملی

درواقع، هویت دینی دفاع مقدسِ ایرانی‌ها این ویژگی را به فیلم‌های دفاع بخشیده است. شخصیت‌های این فیلم‌ها حال‌وهوای دینی دارند تا ملی و شرکت در جنگ بیش‌تر به‌معنای عمل به تکلیفی مذهبی بود تا عملی وطن‌پرستانه. این کارکرد در درون خود موجب کارکرد دیگری شده است که نگارندگان آن را «فراخوانی کربلا» می‌نامند.

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*، باوجود برقراربودن این ویژگی و غلبهٔ افق دینی بر افق ملی، با این قاعده بازی نیز شده است: درجایی‌که تانک می‌ترکد، صادق هم‌زمان هم دست می‌زند و هم الله‌اکبر می‌گوید.

۱۶. فراخوانی کربلا

به‌سبب بخشیدن فرهنگ عاشورایی به این جنگ (بنگرید به خمینی ۱۳۷۰: ج ۲، ۲۰۲)، شناخت عاشورا و کربلا در درکِ سینمای برآمده از این جنگ (دفاع مقدس) ضروری است. توازی رزمندگان ایرانی و لشکر امام حسین و توازی رزمندگان عراقی و لشکر خلیفهٔ 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. درواقع، در چیستیِ اهداف و ایده‌ها میان عاشورا و دفاع مقدس اشتراکات مهمی دیده می‌شود.

در *مهاجر*، مقایسه و تدوینی موازی با تعزیه و آتش‌زده‌شدن خیمه‌ها در صحنهٔ شهادت قهرمان بارز است. در *لیلی با من است*، این ویژگی فقط درحد شمایلی وجود دارد، مثلاً سربند مذهبیِ صادق «یا حسین» است.

۱۷. در این فیلم‌ها، گاه به‌دلیل ماهیت فیلم‌های جنگی و گـاه آگاهانـه و زیباشـناختی و به‌منظورِ بازنمایی امداد غیبی، عاملی برای رهایی از مخمصه فراهم می‌شود.

این کارکرد درامتداد کارکردهای ۵ و ۱۵ قرار دارد. در *قرآن* مهم‌ترین منشأهای این باور قابل‌پی‌گیری است (فصلت: ۳۰). در سورهٔ بقره نیز از ویژگی‌های مؤمن باور به غیب (یعنی امور پنهان از حواس مانند خدا، وحی، فرشتگان، و معاد) است: «الَّذِینَ یُؤْمِنُـونَ بِالْغَیْـبِ ...»[۴] (بقره: ۳).

در *مهاجر*، محمود برای امداد از غیب تمرکز می‌کند و در *لیلـی بـا مـن اسـت* اتفاقـات تصادفی طنز سبب می‌شود صادق به‌جای عقب‌رفتن 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 فـیلم جنگـی متفاوت است و بیش‌تر تداعی‌کنندهٔ شـکلی از معنویـت اسـت تـا عجـز انسـانی. از دیگـر راه‌کارهای برانگیختن حسی در سینمای دفاع مقدس می‌توان به نقش موسیقی اشاره کـرد، یعنی کاربرد فراوانِ موسـیقی چـه بـه‌صـورت دایجتیـک (diegetic) شـورانگیز در شـکل آهنگ‌های حماسی یا نوحه‌خوانی یا نی‌نـواختن رزمنـده و چـه بـه‌صـورت غیردایجتیـک (non-diegetic) خصوصاً در لحظهٔ نمایشِ شهادت.

در *مهاجر*، آغوش‌گرفتن هواپیما و گریه‌کردن (که گویی این فعل بـا یـک پیکـر انجـام می‌شود نه هواپیمایی آهنی)، نوحه‌خوانی، و نی‌زدن وجهی احساسی و مشـارکتی بـه فـیلم می‌بخشد. در *لیلی با من است*، گریهٔ جوان برای ماندن در جبهه و گریه و درآغوش‌هم‌رفتن صادق و پیرمرد آرپی‌جی‌زن پس از انهدام تانک را شاهدیم. این ویژگی ژانری در مـواردی به‌طنز کشیده شده است، مانند گریه‌های از سرِ ترسِ صادق.

۱۹. شهادت و اسطورهٔ بازگشت به اصل

شهادت در این سینما اسطورهٔ بازگشت به اصل آدمی و وصال با خـالق و قـول‌وقـرار غایی بسیجی است. نیمی از مفاهیم آن با الگوی کربلا هم‌پوشانی دارد و بخشی از آن نیـز وام‌دارِ هنر دینی است. اما در سینمای دفاع، به‌سـبب آن‌کـه شـهادت نیـز پیـروزی اسـت، تماشاگر این مرگ را نوعی رستگاری مـی‌دانـد. ایـدهٔ گـزینش ازسـوی پروردگـار بـرای شهادت، مفهوم قربانی‌شدن، شهیدِ زنده، و ازخودگذشتن برای رسـیدن بـه خـدا از دیگـر مصادیق این ویژگی‌اند.

همان‌طورکه در مثال کارکرد ۱۶ اشاره کردیم، در *مهاجر* شهادت حماسیِ رزمندهٔ ایرانی در نی‌زار را شاهدیم. در *لیلی با من است*، بی‌تابی و دغل‌بازی صادق به ترمزبریدگی برای شهادت تعبیر می‌شود و به شوق شهادت در قواعد این فیلم‌ها اشاره دارد و این نوعی به‌طنزکشیدنِ قواعد ژانر است. زنِ صادق وقتی می‌فهمد صادق زنده است می‌گوید «نمرده، ترکش خورده»، یعنی نمی‌گوید: «شهید نشده». درنهایت، در این فیلم هیچ الگویی از شهید ارائه نمی‌شود و کسی نمی‌میرد، اما خودِ شوق شهادت و مفهوم شهادت مورداشارهٔ مکرر است.

۳.۵ جای‌گذاری در زمینهٔ اجتماعی ـ اقتصادی: تعهدات ایدئولوژیک سینمای دفاع مقدس

نگارندگان بر این نظرند که تثبیت این نحو ساختاریِ خاص (سینمای دفاع مقدس) ازطریق ایجاد فصل مشترکی میان ارزش‌های آیینی مخاطب و تعهدات ایدئولوژیک صورت گرفته است. در این بخش به این امر می‌پردازیم. تعهدات ایدئولوژیک جامعهٔ تازه‌انقلابی ایران، که تصویری از جنگی دفاعی را تبلیغ می‌کند، شامل این موارد است:

- ایران باید آماده و مهیا باشد.

درمورد استمرار سینمای جنگ ایران با همان فضای جهاد آرمانی و در درون جبهه‌ها، می‌توان به این نکته اشاره کرد که گفتمان حکومتی تداوم این سینما را ایجاب می‌کند. برای مثال، در وصیت‌نامهٔ امام خمینی می‌خوانیم: «واجب است پیش‌کسوتان جهاد و شهادت در همهٔ صحنه‌ها حاضر و آماده باشند» (خمینی ۱۳۷۰: ج ۲۱، ۱۳۴). 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 این‌جهانی و مادی نیست: دفاع در مقابل تجاوز و قداست به‌دلیل مجموعه ویژگی‌های خاص این جنگ. توازی با کربلا چه در خود گفتمان حکومتی درطول این جنگ و چه در سینمای داستانی موجب جای‌گذاری این جنگ در جایگاه دفاع مقدس است. گفتمان شهادت نیز ازطریق این تعهد قابل‌طرح است.

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

یعنی امری است که از ناحیهٔ 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. بنابراین، خداوند می‌گوید چه‌طور بجنگید و هدف وسیله را توجیه نمی‌کند. برای مثال، حمله به شهرها و غیرنظامی‌ها صحیح نیست و ازمنظر این فیلم‌ها ایجاد رعب و وحشت معنی ندارد.

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

این ایدئولوژی هم‌سو با دو نگاه به جنگ در شروع این جنگ است که یکی جنگ را پدیدهٔ 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 برای این جنگ بگذاریم (بنگرید به درودیان ۱۳۸۵: ۴۰). در این نگاه، نفوذ معنوی جنگ مؤکد می‌شود و نه نفوذ استراتژیک آن. بنابراین، ادبیاتی در این دوره تولید می‌شود که جنگ را عملی عبادی معرفی می‌کنند. این امر سبب پرورش این ایده شد که این جنگ فی‌نفسه برترِ است، چون باعث بروز شجاعت و مبارزه با بی‌عدالتی و ستم می‌شود.

ـ گفتمان ایدئولوژیک شهادت

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

ـ این جنگ با آیندهٔ جامعهٔ ایران مرتبط است.

در این دوره، و پس از کناررفتن 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 عرصهٔ بین‌المللی نمودی داشته باشد جز ازطریق این جنگ تحقق نخواهد یافت. بدین‌ترتیب، مفهوم ولایت فقیه و رهبری وارد فیلم‌ها می‌شود.

۶. نتیجه‌گیری

پژوهش حاضر با هدف بررسی ساختارگرایانهٔ سینمای دفاع مقدس صورت گرفت. مجموعه‌ای از فیلم‌های مشابه (دفاع مقدس) را در پارادایمی قرار دادیم که برحسبِ ساختار

برسازندهٔ آن فیلم‌ها یعنی جهاد آرمانی شکل می‌گیرد. این ساختار ازخلالِ عناصر روایی درون‌مایه، شخصیت، پیرنگ، و صحنه‌آرایی ایجاد شده است و تمام عناصر و اجزای فیلم‌های دفاع مقدس وجهی از ساختار زیربنایی آن هستند. درواقع، بر آن بودیم که شباهت‌هایی الگووار را در روایت‌ها نشان دهیم که از این ره‌گذر معلوم شود مجموعهٔ این فیلم‌ها معنایی دارند و هر تک‌فیلم جلوه‌ای از آن معناست، چراکه کلْ چیزی بیش از مجموع اجزای آن است. به این منظور، دو دسته فیلم در سینمای دفاع مقدس بررسی شدند: فیلم‌های کلاسیک (در دههٔ ۱۳۶۰) و فیلم‌های بازنگرش‌گر (در دههٔ ۱۳۷۰). ساختار دفاع مقدس کلاسیک تضادهایی اصلی میان دفاعی/ تهاجمی، معنویت/ مادی‌بودن، جهاد اکبر/ اصغر، و بازنمایی خودی/ عدم بازنمایی دشمن را بازتاب می‌دهد. تقابل پنجم غیرِاصلی تقابل زن/ مرد است. نوزده کارکرد را، که در اغلب فیلم‌های دفاع مقدس حاضرند، 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 کرد که در عناصر روایی فیلم تبلور یافته‌اند. درواقع، آن‌چه از تحلیل فیلم‌های دفاع مقدس حاصل می‌شود و به‌زعم 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 هریک از ساختارهای روایی سینمای دفاع مقدس گردآوری شود. این ساختارهای روایی با زمان تغییر می‌کنند، یعنی ایده‌های تازه‌ای از جامعه و از ارتباط فردی با آن خلق می‌کنند. به این طریق، ایده‌های درون این ساختار بر افراد جامعه آشکار می‌کند که جامعه‌شان به چه شبیه است و چگونه آن‌ها درمقام افراد باید در آن عمل کنند. با نشان‌دادن ویژگی‌های آیینی این سینما به این نتیجه رسیدیم که مخاطب ژانر دفاع مقدس رابطهٔ باواسطه‌ای با جنگ دارد و آن را ازطریق خوانشی تاریخی و 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 مرحلهٔ آخر، سینمای دفاع مقدس در زمینهٔ 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، که براساس ساختارهای اجتماعی موجود است، بازتاب می‌دهند. ارتباط‌دادن پلات و مشخصه‌های سینمای دفاع مقدس به زمینهٔ اجتماعی به تحلیلی مستقل از نهادهای اجتماعیِ حکومتی انقلابی، مذهبی، و شیعی و نمایش هم‌بستگی میان ساختار سینمای دفاع مقدس و ساختار

این نهادها منجر شد. ازآن‌جاکه تعامل افراد توسط نهادهای اصلی جامعه ساختار می‌یابد، باید نشان داده می‌شد که ساختار نهادها برطبق تغییرات در ساختار سینمای دفاع مقدس، اما اندکی مقدم بر آن، تغییر می‌کند. مثلاً شاهد بودیم که، درپیِ کم‌رنگ‌شدن ارزش‌های سنتی در جامعهٔ ایران در دههٔ ۱۳۷۰، پایگاه اجتماعی زنان تقویت شد. بنابراین، زنان در روایت فیلم ظاهر شدند. درواقع، کنش‌ها و مشخصه‌های ژنریک سینمای دفاع مقدس را نهادهای مرکزی جامعه شکل و تغییر می‌دهند.

درنهایت، باید توجه داشت که با این تحلیل و نشان‌دادن این ویژگی‌ها در فیلم‌های موردمطالعهٔ ما روشی استقرایی را در پیش گرفته‌ایم و با استدلال استقرایی می‌توان براساس 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 تحلیلی ساختارگرا از سینمای دفاع مقدس پرداخته‌اند. در پژوهش‌های بعدی، لازم است تحلیل‌هایی پساساختارگرا انجام گیرد، زیرا، همان‌طورکه پساساختارگرایان معتقدند، نمی‌توان معنا را تا ابد تثبیت کرد. بنابراین، مواردی را که در این پژوهش کشف شده‌اند می‌توان موردمداقهٔ بیش‌تر قرار داد.

پی‌نوشت‌ها

۱. این مقاله مستخرج از پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد نگارندهٔ اول با عنوان *بررسی نسبت نظریه‌های ژانر با سینمای جنگ ایران (سال‌های ۱۳۶۰ تا ۱۳۹۲)* به‌راهنمایی نگارندهٔ دوم و مشاورهٔ نگارندهٔ سوم است.

۲. بنگرید به الطوسی، به‌نقل‌از فیرحی ۱۳۸۷: ۱۳۴–۱۳۵ و مرادپیری و شربتی ۱۳۹۲: ۱۶–۱۷.

۳. علت ترجمه‌نکردن آیکون به شمایل به این دلیل است که صاحب‌نظران شمایل را یکی از انواعِ آیکون می‌دانند نه معادل آن و برآن‌اند که هنوز در زبان فارسی معادل مناسب و دقیقی برای آیکون وضع نشده است؛ بنگرید به: <http://www.anthropology.ir/node/21990>.

۴. آن‌ها که به غیب ایمان دارند.

کتاب‌نامه

قرآن (۱۳۶۳)، ترجمهٔ مهدی الهی قمشه‌ای، تهران: بنیاد نشر *قرآن*.

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

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

اکبریان، رضا (۱۳۸۶)، *حکمت متعالیه و تفکر فلسفی معاصر*، تهران: بنیاد حکمت اسلامی صدرا.

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

ثمینی، نغمه (۱۳۷۳)، «وصله‌های رمانتیک (زن و خانواده)»، در: *جنگ برای صلح؛ مروری بر سینمای دفاع مقدس*، جلد دوم: *گزیدهٔ مقالات*، به‌کوشش مسعود فراستی، تهران: انجمن سینمای انقلاب و دفاع مقدس.

خمینی، روح‌الله (۱۳۷۰)، *صحیفهٔ نور؛ مجموعه‌رهنمودهای حضرت امام خمینی (قدس سره الشریف)*، ج ۲، ۱۳، ۲۱، تهران: سازمان مدارک فرهنگی انقلاب اسلامی.

خوش‌خو، آرش (۱۳۷۳)، «تولد یک ژانر در سینمای ایران»، در: *جنگ برای صلح؛ مروری بر سینمای دفاع مقدس*، جلد دوم: *گزیدهٔ مقالات*، به‌کوشش مسعود فراستی، تهران: انجمن سینمای انقلاب و دفاع مقدس.

درودیان، محمد (۱۳۸۵)، *سیری در جنگ ایران و عراق*، ج ۶، تهران: مرکز مطالعات و تحقیقات جنگ سپاه پاسداران انقلاب اسلامی.

رحمتی، محمدمهدی و مهدی سلطانی (۱۳۸۳)، «تحلیل جامعه‌شناسانهٔ مناسبات جنسیتی در سینمای ایران»، فصل‌نامهٔ *زن در توسعه و سیاست*، ش ۱۰.

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

صدر، حمیدرضا (۱۳۷۱)، «اما جنگ چیز دیگری بود»، در: *جنگ برای صلح؛ مروری بر سینمای دفاع مقدس*، جلد دوم: *گزیدهٔ مقالات*، به‌کوشش مسعود فراستی، تهران: انجمن سینمای انقلاب و دفاع مقدس.

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

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

فیرحی، داوود (۱۳۸۷)، «مفهوم جنگ و اخلاق نظامی در اسلام شیعی»، فصل‌نامهٔ *سیاست* (مجلهٔ دانشکدهٔ حقوق و علوم سیاسی دانشگاه تهران)، دورهٔ ۳۸.

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

کی‌منش، عباس (۱۳۹۱)، «مرگ پیش از مرگ»، فصل‌نامهٔ *تحقیقات تعلیمی و غنایی زبان و ادب فارسی*، ش ۱ و ۱۳.

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

مستغاثی، سعید (۱۳۸۰)، «تحول ژانر در سینمای پس از انقلاب»، فصل‌نامهٔ *فارابی*، ش ۴۲ و ۴۳.

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

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

Altman, Rick (1984), "A Semantic/ Syntactic Approach to Film Genre", *Cinema Journal*, vol. 23, no. 3.

Basinger, Jeanine (2003), *The World War II Combat Film; Anatomy of a Genre*, Middletown: Wesleyan University Press.

Curtin, Patricia A. (1995), *Textual Analysis in Mass Communication Studies; Theory and Methodology*, Paper Presented at 78th Annual Meeting of the Association for Education and Mass Communication, Washington DC: University of Georgia: <https://files.eric.ed.gov/fulltext/ED389018.pdf>.

Gieling, M. Saskia (2006), "Iraq vii. Iran-Iraq War", *Encyclopaedia Iranica*: <http://www.iranicaonline.org/articles/iraq-vii-iran-iraq-war>.

Hartley, John (2004), *Communication, Cultural, and Media Studies; The Key Concepts*, London: Routledge.

Harvey, Lee (1990), *Critical Social Research*, Vancouver and London: Unwin Hyman.

La Rocca, David (2014), *The Philosophy of War Films*, Lexington: KY University Press of Kentucky.

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

Schatz, Thomas (1995), "The Structural Influence; New Directions in Film Genre Study", *Film Genre Reader III*, Austin: University of Texas Press.

Stam, Robert (2000), *Film Theory; an Introduction*, New Jersey: Wiley.

Wright, Will (1977), *Six Guns and Society; a Structural Study of the Western*, Oakland: University of California Press.