

## بازنمایی فرهنگی سینمای جنگ مطالعه تطبیقی سینمای جنگ ایران و آمریکا

مهدی نوریان<sup>۱</sup>

تاریخ دریافت: ۱۳۹۶/۰۱/۱۵

تاریخ پذیرش: ۱۳۹۶/۰۳/۰۱

**چکیده:** این مقاله درصدد است با رویکرد نظری تاریخ فرهنگی<sup>۲</sup> و روش نشانه‌شناسی<sup>۳</sup> و تحلیل محتوا و با بررسی دو فیلم ایرانی و دو فیلم امریکایی در ژانر جنگ، عناصر فرهنگی متفاوت در بازنمایی جنگ در سینمای ایران و آمریکا را شناسایی کند. بدین‌منظور، مقاله حاضر به بررسی دو فیلم "دیده‌بان" و "مهاجر" به کارگردانی "ابراهیم حاتمی‌کیا" و دو فیلم جوخه<sup>۴</sup> و متولد چهارم جولای<sup>۵</sup> به کارگردانی الیور استون<sup>۶</sup> می‌پردازد. مقاله درصدد پاسخ به این سؤال است: "دلایل بازنمایی متفاوت جنگ در سینمای ایران و آمریکا چه چیزهایی هستند؟" بدین‌منظور با شناسایی تقابل‌هایی دوتایی که خود در گفتمان‌های مختلف غالب در این دو کشور ریشه دارد، درصدد پاسخ به سؤال یادشده بر می‌آید. مقاله به تحلیل فیلم‌ها از دیدگاه نشانه‌شناختی و تاریخ فرهنگی پرداخته، سعی می‌کند تا با مقوله‌بندی عناصر فرهنگی به‌دست آمده، تقابل‌های دوتایی فرهنگی را پیدا کند. در پایان، مقاله این‌گونه نتیجه می‌گیرد که عناصر فرهنگی و گفتمان‌های متفاوت باعث شده است که مفاهیم پیرامون جنگ در دو جامعه ایرانی و آمریکایی به طوری متفاوت از یکدیگر در سینمای این دو کشور بازنمایی شود. تقابل‌های شناسایی شده عبارتند از: نتیجه‌گرایی / تکلیف‌گرایی، عمل‌گرایی / عقیده‌گرایی، عقل‌گرایی / عشق‌گرایی، آینده‌گرایی / عاقبت‌گرایی و وطن‌پرستی / فراوطن‌پرستی.

**واژگان اصلی:** تاریخ فرهنگی، نشانه‌شناسی، سینمای جنگ، ابراهیم حاتمی‌کیا، الیور استون.

۱. دانش‌آموخته کارشناسی ارشد مطالعات امریکای شمالی دانشگاه تهران، تهران، ایران (نویسنده مسئول)

mehdi.nourian@gmail.com

۲ History Cultural

۳ Semiotics

۴ Platoon (1986)

۵ Born on the Fourth of July (1989)

۶ Oliver Stone

## ۱- مقدمه

جنگ به منزله یکی از واقعیت‌های بشری همواره در طول تاریخ وجود داشته است. با ظهور سینما به مثابه ابزاری برای بازنمایی ابعاد مختلف حیات فردی و اجتماعی انسان، جنگ به یکی از موضوعات ثابت سینما تبدیل شد. سینمای جنگ در جهان از نظر موضوعی متأثر از جنگ‌های مختلف و در ژانرها و گونه‌هایی مختلف تاکنون بر روی پرده رفته است؛ از گونه‌های مستند گرفته تا عاشقانه و از نمایش جنگ‌های بزرگی چون جنگ‌های اول و دوم جهانی تا نبرد موگادیشو<sup>۱</sup>. از آنجاکه نگاه به جنگ تحت تأثیر گفتمان‌های مختلفی بوده، به طور طبیعی جنگ در سینما از راه‌هایی مختلف بازنمایی شده است. با در نظر گرفتن نظریه مؤلف<sup>۲</sup> که فیلم‌ساز را به مثابه یک آفرینش‌گر نگریسته، جایگاهی ویژه برای سبک و خلاقیت وی در نظر می‌گیرد (کوک، ۱۳۸۰)، می‌توان طریقه بازنمایی جنگ در سینمای کارگردانان مختلف را نیز حاصل خلق هنری آن‌ها دانست. البته باید توجه داشت که کارگردان، خود سوژه گفتمان‌هایی مختلف و تجربه‌های زیسته خود بوده که وی را به چنین بازنمایی از جنگ رسانده است، از این‌رو بررسی آثار یک کارگردان به عنوان یک مؤلف و نگاهی موشکافانه و نشانه‌شناسانه به نحوه بازنمایی جنگ در آثار وی، می‌تواند عناصر فرهنگی مدنظر را به دست دهد. وقتی این روش در بستر رهیافتی تطبیقی انجام شود، آن‌گاه می‌توان به چرایی و چگونگی تفاوت در بازنمایی جنگ در سینمای دو کشور و فرهنگ مختلف دست یافت.

مفهوم‌سازی طی فرایندی اتفاق می‌افتد که بسیار با فرهنگ مرتبط است و از طرفی خود فرهنگ مقوله‌ای زبانی است. جنگ را می‌توان به مثابه نمودی فرهنگی نگریست که آکنده از عناصر فرهنگی جامعه است؛ بنابراین، رویدادها، اعمال، کنش‌ها، گفتمان‌ها<sup>۳</sup>، رفتارها و بسیاری از چیزهای دیگر را می‌توان به منزله عناصری فرهنگی مطالعه کرد؛ عناصری که نشان‌دهنده اعتقادات، ارزش‌ها و اخلاقیات آن جامعه است.

۱ The Battle of Mogadishu (1993)

۲ Auteur theory

۳ Discourses

سینما را، به‌عنوان یک ابزار بازنمایی، می‌توان طوری مطالعه کرد که از آن طریق بتوان به این عناصر فرهنگی پی برد. به‌علاوه، مطالعه تطبیقی این امکان را فراهم می‌کند تا معانی و بازنمایی این عناصر در دو جامعه متفاوت، به‌خصوص در جامعه‌ای که دولت‌هایشان سالیانی است نسبت به هم خصومت دارند، بررسی شود.

این مقاله سعی می‌کند با برگزینش چنین روشی بازنمایی سینمای جنگ در ایران و آمریکا را مقایسه کند و به عناصر اصلی این تفاوت پی ببرد. مسئله دیگری که باید بدان توجه داشت، تاریخ فرهنگی جنگ است. تاریخ فرهنگی نوعی شیوه تحلیل با رویکرد خاص به جامعه معاصر و تاریخ توجه به اجزای فرهنگ است (برک، ۱۳۸۹).

در این رویکرد تاریخ نه از بالا به پایین، دستوری و سفارشی، بلکه با نگاهی شبیه مکتب آنال<sup>۱</sup> و اندیشه‌ای که بی‌شبهت به مکتب بیرمنگام<sup>۲</sup> و مطالعات فرهنگی انگلیس<sup>۳</sup> نیست، نگاهی مردمی دارد. در این نگاه، بااهمیت دادن به فرهنگ، فرهنگ را به منزله متغیری مستقل در نظر می‌گیرند و نحوه معنادار شدن ابژه‌ها<sup>۴</sup> در بسترهای تاریخی مختلف به فرهنگ و گفتمان‌های مختلف وابسته، دیده می‌شود.

در پایان، مقاله عناصر تفاوت را در یک مقوله‌بندی سازماندهی شده نشان داده، نتیجه می‌گیرد که از آنجاکه این کارگردانان سوژه‌های گفتمان‌های مختلفی بوده‌اند، پس بازنمایی جنگ در نگاه ایشان نیز متفاوت شده است.

## ۲- مرور ادبیات تحقیق

سعید مستغاثی (۱۳۷۷) در مقاله‌ای با عنوان «بررسی تطبیقی سینمای جنگ در جهان و سینمای دفاع مقدس» فیلم‌ها را به دودسته تقسیم می‌کند: اول تبلیغ و پروپاگاندا؛ و دوم ضدجنگ. وی

۱ The Annales School

۲ The Birmingham School

۳ Cultural Studies

۴ Objects

بیان می‌دارد که نود درصد فیلم‌هایی که در سینمای جنگ پس از انقلاب ساخته شده‌اند در گونه اول می‌گنجد؛ فیلم‌هایی که به اسطوره‌سازی و قهرمان‌پروری می‌پردازند. وی معتقد است که جاودانه‌ترین آثار تاریخ سینما در نوع جنگی مربوط به فیلم‌هایی است که به نحوی جنگ را محکوم دانسته‌اند و به تصویر ضایعات و پیامدهای مخربش پرداخته‌اند. در پایان، وی دلیل این مسئله را اساس اعتقادی و ملی دفاع مقدس می‌داند که فیلمسازان به محکوم نمودن ماهیت جنگ گرایش نشان نمی‌دهند.

در مقاله یادشده، نویسنده به محتوای فیلم‌ها اشاره نکرده، شاهد مثالی برای ادعای خود نمی‌آورد و فرضیات خود را به صورت کلی درست در نظر می‌گیرد. این مسئله که فیلم‌های نوع اول تاریخ مصرف دارند و فیلم‌های ضدجنگ ماندگار می‌شوند زیر سؤال بوده، باید ادله کافی برای این ادعا آورده شود. دسته‌بندی یادشده نیز شاید جامع‌و‌مانع نباشد، چرا که سینمای هر کشور باتوجه‌به گفتمان‌های سازنده آن متفاوت است.

برای نمونه، گفتمان جنگ در آمریکا و ایران به طور کامل متفاوت بوده، آبشخورهایی مختلف دارد و طبیعی است که سینمای جنگ در آمریکا و ایران نیز متفاوت باشد و نتوان دسته‌بندی یکسانی را برای هر دو در نظر گرفت.

شاید نزدیک‌ترین کار پژوهشی به این مقاله را بتوان پایان‌نامه‌ای با نام «مقایسه تطبیقی سینمای دفاع مقدس و سینمای جنگی آمریکا» دانست. نویسنده در این پایان‌نامه سعی می‌کند با بهره‌گیری از نظریه «مالتسکه» که معتقد است افزایش جاذبه‌گوینده و افزایش روابط احساسی با مخاطب، به افزایش تأثیر پیام منجر می‌شود، به بررسی چهار فیلم جنگی، دو فیلم ایرانی و دو فیلم آمریکایی پرداخته و با روش تحلیل روایت و نشانه‌شناسی، باتکیه‌بر عوامل اثربخشی پیام، فیلم‌های جنگی سینمای ایران و آمریکا را مقایسه کند. در پایان، نگارنده این‌گونه نتیجه می‌گیرد: «بر روی هم، می‌توان گفت سینمای جنگی آمریکا با استفاده از ابزار مناسب و عوامل حرفه‌ای و تکیه بر عناصر بصری و دانش هنری و سینمایی در انتقال مفاهیم موردنظر خود، موفق‌تر عمل کرده است ... البته اگر کمی همت، خلاقیت و دقت همچنین حمایت از سینمای دفاع مقدس صورت بگیرد، دستیابی به موفقیت‌های بزرگ، دور از دسترس نخواهد بود» (کریمی، ۱۳۹۱).

تفاوت مقاله حاضر با پایان‌نامه یادشده را می‌توان در چند مورد برشمرد: نخست اینکه مقاله حاضر از رهیافت تاریخ فرهنگی بهره می‌برد و با بررسی پایگاه‌های مقالات علمی و پژوهشی می‌توان گفت که تا به حال با این رویکرد که رویکردی نوظهور در کشور بوده، حتی در جهان نیز سابقه‌ای طولانی ندارد، به سینمای جنگ ایران نگاه نشده است. مقاله حاضر به دنبال مقایسه بازنمایی فرهنگی سینمای ایران و امریکا است، حال آنکه پایان‌نامه یادشده این فیلم‌ها را جداگانه بررسی کرده است و به دنبال رسیدن به یک کلیت معنادار از دل این مقایسه نیست. مقاله حاضر با روش تطبیقی و مقایسه‌ای سعی می‌کند گفتمان‌ها و عناصر فرهنگی که باعث تفاوت در بازنمایی در سینمای آمریکا و ایران می‌شوند را شناسایی کند. انتخاب فیلم‌ها در پایان‌نامه یادشده بر اساس شباهت در روایت و ساختار داستانی بوده است، حال آن که مقاله حاضر فیلم‌ها را بر اساس نظریه مؤلف و کارگردان شاخص سینمای جنگ آن دو کشور انتخاب کرده است تا بتواند به گفتمان‌ها و عناصر فرهنگی یادشده پی برد.

### ۳- تاریخ فرهنگی و نشانه‌شناسی

تاریخ فرهنگی را می‌توان بدین شکل تعریف کرد: «فرهنگی دیدن تاریخ یا حول محور به مفهوم تاریخ و پدیدارهای تاریخی نگریستن به قصد بازجست نقش و نشان فرهنگ در تاریخ» (رجبلو و جمشیدی، ۱۳۹۲: ۹). در رهیافت تاریخ فرهنگی، پیش از آنکه به رویداد نگاهی تاریخی شود، رخدادی فرهنگی اهمیت می‌یابد. به همین دلیل است که رفتارهای نقش‌ها، نگاه‌ها، کلمات و حتی باورهای ذهنی و انتزاعی اهمیت جست‌وجو و بررسی پیدا می‌کند. در این رهیافت، به تاریخ نگاهی فرهنگی می‌شود و نه به فرهنگ، نگاهی تاریخی؛ بدین معنا که فرهنگ متغیری مستقل در نظر گرفته می‌شود. تاریخ فرهنگی ناظر بر پیدایی شاخه‌ای جدید با ماهیت میان‌رشته‌ای در حوزه تاریخ و فرهنگ است. این رشته را می‌توان نتیجه توجه اندیشمندان حوزه فلسفه، فلسفه سیاست، فلسفه تاریخ و علوم اجتماعی به تاریخ برای تحلیل بنیان‌های نظریه‌هایشان و از سوی دیگر اعتنای مورخان در حوزه‌های یادشده برای بیان مصداق‌های تاریخی‌شان دانست (رجبلو و جمشیدی، ۱۳۹۲).

در چند دهه اخیر کتاب‌های زیادی با رویکرد تاریخ فرهنگی نوشته شده است، مانند تاریخ فرهنگی ژست<sup>۱</sup>، تاریخ فرهنگی وراثت<sup>۲</sup>، تاریخ فرهنگی عطر<sup>۳</sup>، تاریخ فرهنگی الکل<sup>۴</sup>، تاریخ فرهنگی حاملگی<sup>۵</sup>، تاریخ فرهنگی بوکس<sup>۶</sup>، تاریخ فرهنگی تروریسم<sup>۷</sup>، تاریخ فرهنگی گیاهان<sup>۸</sup> و بسیاری کتاب‌های دیگر. رویکرد تاریخ فرهنگی به دنبال این مسئله است که ببیند مفاهیم در طول تاریخ از نظر فرهنگی چگونه معنادار می‌شوند. البته این مسئله را می‌توان در فرهنگ‌ها و گفت‌وگوهای مختلف نیز مشاهده کرد. برای نمونه، می‌توان بررسی کرد که عطر و بوی خوش در جامعه تهرانی دهه نود چگونه معنادار می‌گردد و در جامعه تهرانی دهه چهل چه معنایی داشت. در این حال، این مسئله که زنان جامعه تهرانی دهه چهل به چه دلایلی کمتر از زنان جامعه تهرانی دهه نود عطر مصرف می‌کردند، در تاریخ فرهنگی عطر در جامعه تهران می‌تواند مورد توجه قرار گیرد.

از سوی دیگر، نشانه‌شناسی، تکنیکی است که در این مقاله به طور توأمان با رویکرد تاریخ فرهنگی از آن بهره گرفته می‌شود. نشانه‌شناسی به دنبال بررسی این مسئله است که معنا چگونه خلق و منتقل می‌شود. در نشانه‌شناسی به همه چیز به مثابه اموری زبانی نگاه می‌شود. این بدین معناست که همه چیز زبانی بوده، نمود آن‌ها متن است. در بررسی امر زبانی، روابط میان چیزها از خود آن‌ها مهم‌تر هستند و این مسئله‌ای است که در خصوص متن‌ها نیز صادق خواهد بود. به این ترتیب، در بررسی متن‌ها، نشانه‌ها و روابط دو مفهوم کلیدی هستند. فیلم، برنامه تلویزیونی، فیلم‌های تبلیغاتی و غیره را می‌توان به عنوان متن نگریست و همه قواعد

۱ A Cultural History of Gesture: From Antiquity to the Present Day

۲ A Cultural History of Heredity

۳ Aroma: The Cultural History of Smell

۴ Alcohol: A Social and Cultural History

۵ A Cultural History of Pregnancy

۶ Boxing: A Cultural History

۷ Blood and Rage: A Cultural History of Terrorism

۸ T Cultural History of Plants

زبانی و زبان‌شناختی را بر آن‌ها اعمال کرد (آسا برگر، ۱۳۷۹: ۱۶). در اندیشه فردیناند دو سوسور<sup>۱</sup> زبان‌شناس سوئیسی مبدع نشانه‌شناسی، هر نشانه<sup>۲</sup> دو بخش دارد: دال<sup>۳</sup> و مدلول<sup>۴</sup>.

دال، به فرمی که نشانه می‌گیرد اطلاق می‌شود و مدلول، به مفهومی که نشانه بازنمایی می‌کند. رابطه بین دال و مدلول نیز دلالت<sup>۵</sup> نام دارد. نشانه، از نتیجه ارتباط بین دال و مدلول نشئت می‌گیرد. رابطه بین دال و مدلول رابطه‌ای نسبی است و در گفتمان‌های مختلف متفاوت است (سوسور، ۱۹۸۳).

برای نمونه، شاید اگر فرد جوانی از طبقه مرفه بالا شهر تهران با عکس سگی به‌عنوان دال مواجه شود، مفهوم ذهنی‌ای که به ذهنش متبادر می‌شود تفریح یا شخصیت (پرستیژ) بوده و اگر فرد میان‌سال یا سالخورده‌ای از طبقه کارگر جنوب شهر تهران با همان دال مواجه شود مفاهیمی چون نجاست، ملهم از اندیشه‌های دینی یا تنفر از طبقه مرفه و سرمایه‌دار به ذهنش متبادر شود.

نگارنده در این مقاله سعی می‌کند با رویکرد تاریخ فرهنگی به سراغ مقوله جنگ و بازنمایی آن در دو گفتمان مختلف سینمای جنگ آمریکا و سینمای دفاع مقدس برود و با بهره‌گیری توأمان از نشانه‌شناسی سعی کند تا به عناصر فرهنگی سازنده این تفاوت در بازنمایی پی برد. برای نمونه، تاریخ فرهنگی «قمقمه» در دفاع مقدس با تاریخ فرهنگی قمقمه در جنگ آمریکا تفاوت کامل دارد. هرچند که قمقمه در هر دو فرهنگ و گفتمان به‌عنوان دالی به شمار می‌رود که کار ویژه‌اش حمل آب برای وقتی است که فرد تشنه‌اش می‌شود، اما در دفاع مقدس همین دال قمقمه مدلولی داشت و بازنمایی آن در سینما مدلولی دارد که به داستان عطش امام حسین (علیه‌السلام) و یارانش در کربلا دلالت می‌کند. حال آنکه چنین دلالت معنایی برای سربازان امریکایی و بعدها در بازنمایی جنگ در سینمای آمریکا برای مخاطب وجود ندارد. همین رویکرد نشانه‌شناختی را می‌توان برای نشانه‌هایی چون پلاک، چفیه، تسبیح، چکمه و غیره در نظر گرفت.

۱ Ferdinand de Saussure

۲ Sign

۳ Signifier

۴ Signified

۵ Signification

#### ۴- سینمای جنگ در جهان

اهمیت سینمای جنگ را می‌توان این‌گونه دریافت که تنها سه سال پس از اختراع سینما نخستین فیلم جنگ ساخته می‌شود. فیلم‌های ملکه<sup>۱</sup> ساخته رابرت پل<sup>۲</sup> و تولد یک ملت<sup>۳</sup> ساخته دی. دابلو. گریفیث<sup>۴</sup> را می‌توان از نخستین فیلم‌های ژانر جنگی برشمرد که در سال‌های آغازین اختراع سینما به روی پرده رفتند.

سینمای جنگ یا به عبارتی ژانر جنگ در سینمای جهان را می‌توان در یک دسته‌بندی کلاسیک به این شکل صورت‌بندی کرد: جنگ‌های باستانی و تاریخی، مانند سقوط امپراطوری روم<sup>۵</sup> ساخته آنتونی مان<sup>۶</sup>، هنری پنجم<sup>۷</sup> به کارگردانی لارنس اولیویه<sup>۸</sup> یا شجاع قلب<sup>۹</sup> ساخته مل گیسون<sup>۱۰</sup>؛ جنگ‌های سرخ‌پوستی، مانند پاییز قبیله شاین<sup>۱۱</sup> ساخته جان فورد<sup>۱۲</sup>؛ جنگ‌های انقلابی، مانند رزم‌ناو پوتمکین<sup>۱۳</sup> ساخته سرگی آیزنشتاین<sup>۱۴</sup>؛ وقایع به وقوع پیوسته در دو جنگ جهانی، همچون در جبهه غرب خبری نیست<sup>۱۵</sup> ساخته لوئیس مایل استون<sup>۱۶</sup>؛ و جنگ ویتنام، مانند غلاف تمام فلزی<sup>۱۷</sup> اثر استنلی کوبریک<sup>۱۸</sup>.

- ۱ In the Name of the Queen (1898)
- ۲ Robert W. Paul
- ۳ The Birth of a Nation (1915)
- ۴ D.W. Griffith
- ۵ The Fall of the Roman Empire (1964)
- ۶ Anthony Mann
- ۷ Henry V(1944)
- ۸ Laurence Olivier
- ۹ Braveheart (1995)
- ۱۰ Mel Gibson
- ۱۱ Cheyenne Autumn (1964)
- ۱۲ John Ford
- ۱۳ Battleship Potemkin (1925)
- ۱۴ Sergei Eisenstein
- ۱۵ All Quiet on the Western Front (1930)



برخی از این فیلم‌ها به دنبال قهرمان‌سازی، اسطوره‌سازی و تبلیغ و پروپاگاندا بوده‌اند مانند کشتی‌ای که در آن خدمت می‌کنیم<sup>۴</sup> اثر نوئل کولرد و دیوید لین<sup>۵</sup>. برخی دیگر ماهیتی ضدجنگ داشتند. البته در میان فیلم‌های نوع اول نیز فیلم‌هایی وجود دارند که از کلیشه‌سازی و بازنمایی متعصبانه دشمن و اسطوره‌سازی نیروهای خودی به دور بوده، سعی داشتند تا به بازنمایی واقع‌گرایانه جنگ پردازند. در فیلم‌هایی چون فقط فرشتگان بال دارند<sup>۶</sup> و گروهان یورک<sup>۷</sup>، هر دو ساخته هاوارد هاکس<sup>۸</sup>، نبرد راه‌آهن<sup>۹</sup> ساخته رنه کلیمان<sup>۱۰</sup>، کانال<sup>۱۱</sup> و نسل<sup>۱۲</sup>، هر دو ساخته آندره وایدا<sup>۱۳</sup>، می‌توان این نگاه واقع‌گرایانه‌تر را مشاهده کرد. از فیلم‌هایی که ماهیتی ضدجنگ داشتند می‌توان به فیلم‌هایی اشاره کرد که به طریقی جنگ را محکوم کرده، به بازنمایی پیامدهای مخربش پرداختند.

در میان این فیلم‌ها می‌توان به من متهم می‌کنم<sup>۱۴</sup> اثر ابل گانس<sup>۱۵</sup>، «در جبهه غرب خبری نیست» اثر «لوئیس مایل استون»، توهم بزرگ<sup>۱۶</sup> اثر ژان رنوار<sup>۱۷</sup>، شرم<sup>۱۸</sup> اثر اینگمار برگمان<sup>۱۹</sup>،

- 
- ۱ Lewis Milestone
  - ۲ Full Metal Jacket (1987)
  - ۳ Stanley Kubrick
  - ۴ In Which we Serve (1942)
  - ۵ David Lean and Noël Coward
  - ۶ Only Angels have Wings (1939)
  - ۷ Sergeant York (1975)
  - ۸ Howard Hawks
  - ۹ The Battle of the Rails (1946)
  - ۱۰ René Clément
  - ۱۱ Kanal (1957)
  - ۱۲ A Generation (1955)
  - ۱۳ Andrzej Wajda
  - ۱۴ J'accuse (1919)
  - ۱۵ Abel Gance
  - ۱۶ La Grande Illusion (1937)
  - ۱۷ Jean Renoir
  - ۱۸ Shame (1968)
  - ۱۹ Ingmar Bergman

زندگی و دیگر هیچ<sup>۱</sup> اثر برتران تاورنیه<sup>۲</sup> و سه گانه الیور استون یعنی جوخه، متولد چهارم ژوئیه و آسمان و زمین<sup>۳</sup> اشاره کرد (مستغاثی، ۱۳۷۷).

## ۵- سینمای جنگ در ایران

در ایران نیز چون دیگر کشورهای جهان با در گرفتن جنگ تحمیلی، شاهد به وجود آمدن ژانری جدید در سینمای کشور بودیم. سینمای جنگ در ایران معطوف به جنگ هشت ساله ایران و عراق است؛ جنگی که به خاطر دفاع از سرزمین اسلامی ایران بر اساس تفکرات دینی، آن را «دفاع مقدس» می نامند. دفاع مقدس ژانری منحصر به فرد است چرا که از نظر گفتمانی با سینمای جنگ سایر کشورها متفاوت است. یکی از دلایل تفاوت آن ماهیت دینی آن است که آن را مقدس می کند؛ بدین معنا که دفاع از کشور اسلامی بر اساس تفکرات دینی امری مقدس به شمار می رود و کشته شدگان در این راه به بهشت می روند و نمی میرند بلکه زنده اند و نزد پروردگارشان متنعم می شوند<sup>۴</sup> (آل عمران/ ۱۶۹). بر اساس همین نگاه است که سینمای جنگ در ایران رنگ و بویی متفاوت از سینمای جنگ سایر ملل دارد. دلیل دیگر، تفاوت فرهنگی و گفتمانی است که البته بازم بیشتر برآمده از اندیشه های ملهم از گفتمان دینی است. این نکته چشمگیر است که به خاطر وجود ماهیت دینی و مقدس دفاع از سرزمین اسلامی و نبود جنگ متجاوزانه، شاهد فیلم های ضد جنگ در سینمای ایران نیستیم. هر چند فیلم هایی چون سفر به جزایه و نجات یافتگان، هر دو ساخته رسول ملاقلی پور را می توان از تلخ ترین برخوردهای سینمای ایران با مقوله جنگ دانست که در آنها به ترتیب با تلی از کشته ها و سفر به سرزمینی که هیچ کس از آن زنده بیرون نمی آید، مواجه می شویم (مستغاثی، ۱۳۷۷).

محمدی در مقاله ای سینمای جنگ دهه شصت و هفتاد را در چارچوب شش طرح و مضمون طبقه بندی می کند:

۱ Life and Nothing But (1989)

۲ Bertrand Tavernier

۳ Heaven & Earth (1993)

۴ ولا تحسبن الذین قتلوا فی سبیل الله امواتا بل احياء عند ربهم يرزقون

۱. گروهی از سربازان ایرانی وارد خاک عراق می‌شوند و ضرباتی جبران‌ناپذیر به عراقیان می‌زنند و پس از آن شاهد حمله گسترده نیروهای ایرانی به عراق هستیم. نمونه این گروه را می‌توان در فیلم‌های انسان و اسلحه، مجتبی راعی، ۱۳۶۷؛ پرواز در شب، رسول ملاقلی‌پور، ۱۳۶۵؛ گشتی‌ها، جواد مرادی، ۱۳۶۶؛ الماس بنفش، رحیم رحیمی پور، ۱۳۶۸ و صلیب طلایی، عبدالله باکیده، ۱۳۷۱ مشاهده کرد.
۲. نفوذ به داخل خاک عراق یا مناطق اشغالی، وارد آوردن ضربه و انجام مأموریت و بازگشت به کشور مانند فیلم‌های گذرگاه، شهریار بحرانی، ۱۳۶۵؛ افق، رسول ملاقلی‌پور، ۱۳۶۷؛ بلمی به سوی ساحل، رسول ملاقلی‌پور، ۱۳۶۴ و پلاک، ابراهیم قاضی‌زاده، ۱۳۶۴.
۳. فردی ناآشنا به جبهه و جنگ می‌رود و حضورش در جنگ باعث تحول درونی وی می‌شود. نمونه‌های این نوع در این فیلم‌ها دیده می‌شود: روزنه، جمال شورجه، ۱۳۶۷؛ آری این چنین بود برادر، داود اسماعیلی، ۱۳۶۷؛ در جست‌وجوی قهرمان، حمیدرضا آشتیانی‌پور، ۱۳۶۸.
۴. فیلم‌های مستندگونه با رنگ‌مایه‌ای از قصه مانند دیده‌بان، ابراهیم حاتمی‌کیا، ۱۳۶۷؛ مهاجر، ابراهیم حاتمی‌کیا، ۱۳۶۸؛ عبور، کمال تبریزی، ۱۳۶۷؛ هور در آتش، عزیزالله حمیدنژاد، ۱۳۷۰.
۵. عملیات شناسایی که نمونه‌های آن در فیلم‌هایی چون یاد، عباس شیخ‌بابایی، ۱۳۶۳؛ عبور از میدان مین، جواد طاهری، ۱۳۶۲؛ پیشنهاد فتح، ناصر مهدی‌پور، ۱۳۶۳؛ آخرین شناسایی، علی شاه حاتمی، ۱۳۷۲ مشاهده می‌شود.
۶. عملیات ایدایی مانند حماسه مجنون، جمال شورجه، ۱۳۷۲ (محمدی، به نقل از: فراستی، ۱۳۷۹).  
 مجید محمدی درباره فیلم‌های نوع چهارم می‌گوید: «به حال و هوای جنگ و بسیج نزدیک‌تر بوده، بیشتر مورد استقبال منتقدان و بسیجیان قرار گرفته است. عنصر واقع‌گرایی عامل توجه منتقدان و بسیجیان، هر دو به این سینماست» (محمدی، به نقل از: فراستی، ۱۳۷۹: ۶۴).  
 از آنجاکه یکی از فیلم‌سازان اصلی این نوع از فیلم‌های جنگی در ایران ابراهیم حاتمی‌کیاست، در زیر به زندگی و آثار وی پرداخته می‌شود.

## ۱-۵- ابراهیم حاتمی کیا

دلیل انتخاب آثار ابراهیم حاتمی کیا به عنوان مورد مطالعاتی این مقاله این است که وی یکی از برجسته ترین کارگردانان فیلم های ژانر جنگ در سینمای ایران به شمار آمده، آثارش دارای نوعی پیوستگی منطقی است که این مسئله باعث می شود وی هنرمندی مؤلف شناخته شود (روحانی، ۱۳۷۷).

محمدی درباره این کارگردان می گوید که در میان کارگردانان سینما ابراهیم حاتمی کیا تنها فردی است که در یک دوره طولانی کاری، همه آثارش به جز یکی دو تا را به جنگ و حاشیه آن اختصاص داده است و می توان او را کارگردان آثار جنگی نامید (محمدی، به نقل از: فراستی، ۱۳۷۹).

همچنین مرتضی آوینی درباره ابراهیم حاتمی کیا می گوید: «من هیچ کس دیگری را نمی شناسم که همچون حاتمی کیا فیلم بسازد. نمی دانم، شاید در میان غربی ها و در وسعت این نود و چند سالی که از عمر سینما می گذرد، فیلمساز دیگری هم پیدا شود که با همه وجود خود فیلم بسازد، اما در میان ایرانی ها ... من کس دیگری را سراغ ندارم. حاتمی کیا همه وجود خود را در فریم ها می دهد و هر بار خود را می سوزاند تا از شعله آن چراغی برافروزد و هر بار ققنوس وار از همان آتش، حیات دوباره می گیرد» (آوینی، ۱۳۷۶). خسرو دهقان نیز، حاتمی کیا را «مهم ترین فیلم ساز برآمده از انقلاب اسلامی ایران» می داند و اذعان می دارد که این مسئله عین آفتاب روشن است (دهقان، ۱۳۷۶). سرانجام، مسعود فراستی در مقاله ای درباره ابراهیم حاتمی کیا این گونه می نویسد «حاتمی کیا از معدود فیلم سازانی است که در هر فیلم، صادقانه حدیث نفسش را بازمی گوید و اوضاع روحی اش را می نمایاند؛ صریح و محجوبانه، و نه پرخاشگرانه و معترضانه» (فراستی، ۱۳۷۹: ۳۳۲).

حاتمی کیا در سال ۱۳۴۰ در خانواده ای مذهبی با اصالتی آذربایجانی در تهران دیده به جهان گشود. فعالیت های سینمایی اش را از سال ۱۳۵۹ و با نوشتن و کارگردانی فیلم هایی کوتاه در فضای جبهه و جنگ آغاز کرد. اولین فیلم بلند وی با نام «هویت» در سال ۱۳۶۴ برای شبکه دوم سیما ساخته شد. «دیده بان» و «مهاجر»، دومین و سومین تجربه های سینمایی وی بودند که به فاصله یک سال از هم و به ترتیب در سال های ۱۳۶۷ و ۱۳۶۸ ساخته شدند. به اعتقاد خیلی

از منتقدین، فیلم‌های دیده‌بان و مهاجر تنها شاخص‌های سینمای وی به شمار می‌آیند و حاتم‌کیا به دلیل نحوه ارتباط بی‌واسطه‌اش در آن دوران با مقوله جنگ و سینما توانست حقیقتی را ظهور و بروز دهد؛ اتفاقی که در فیلم‌های آینده وی رخ نداد. منتقدین فیلم، «وصل نیکان» را نقطه عطفی در آثار وی می‌دانند که از آن به بعد حاتم‌کیا حرکتی از یقین به سوی شک را آغاز کرد (امینی، به نقل از: فراستی، ۱۳۷۹).

در این دگردیسی، حاتم‌کیا از ساخت فیلم با موضوع جنگ به ساخت فیلم با موضوع معضلات پس از جنگ و مسائل پیرامونی آن روی می‌آورد، مسئله‌ای که منجر به ساخت فیلم‌هایی چون «از کرخه تا راین»، «خاکستر سبزه»، «بوی پیراهن یوسف»، «برج مینو»، «روبان قرمز»، «موج مرده»، «ارتفاع پست» و «به نام پدر» می‌شود. به همین دلیل انتخاب دو فیلم دیده‌بان و مهاجر به‌عنوان فیلم‌هایی که سینمای جنگ حاتم‌کیا را نشان می‌دهند به‌منظور مطالعه موردی در این مقاله، موجه به نظر می‌رسد.

#### ۵-۱-۱- دیده‌بان

عارفی یک دیده‌بان است. وظیفه وی این است که با دیدن موقعیت دشمن یا موقعیت فرود موشک‌ها یا خمپاره‌های دشمن و با انجام محاسباتی، موقعیت دشمن را شناسایی کرده، به توپخانه خودی اطلاع دهد تا توپخانه بتواند آتش خود را بر روی مواضع دشمن تنظیم کند. وی به‌سوی نیروهای خودی که در محاصره دشمن بوده و مهمات و نیروهایشان نیز رو به اتمام است و به وجود وی بسیار احتیاج دارند، حرکت می‌کند. در طول مسیر خمپاره‌های دشمن چندین بار به اطراف وی اصابت می‌کند اما به او برخورد نمی‌کند. گویی این فرشته نجات باید سالم به مقصد برسد و وظیفه خود را انجام دهد. موتور وی وقتی که برای سرکشی به داخل یک نفربر رفته بود مورد اصابت خمپاره قرار می‌گیرد و نابود می‌شود و او تصمیم می‌گیرد با پای پیاده حرکت خود به سمت مقصدش را ادامه دهد. در راه، ناگهان خمپاره‌های زیادی به اطراف وی اصابت می‌کند. او خودش را به حالت سجده روی زمین می‌اندازد و وقتی سرش را بالا می‌آورد می‌بیند که خمپاره‌ای در برکه‌ای که مقداری آب در آن جمع شده است افتاده و عمل نکرده است. گویی امدادهای غیبی او را در این مسیر یاری می‌کنند تا به

مقصودش برسد. سرانجام عارفی به مقصد می‌رسد. در آنجا وی سعی می‌کند تا موقعیت مواضع دشمن را از طریق بی‌سیم به توپخانه اطلاع دهد اما به دلیل اینکه خوب نمی‌تواند این کار را انجام دهد تصمیم می‌گیرد که موقعیت خود را تغییر دهد. در موقعیت جدید وقتی وی مشغول گرا دادن به توپخانه است متوجه حضور تعداد زیادی از نیروهای عراقی می‌شود و به‌خاطر اینکه یارای مقابله با دشمن را ندارد و اگر آن‌ها به نیروهای خودی برسند قلع و قمع‌شان خواهند کرد، وی تصمیم می‌گیرد موقعیت خود را به توپخانه اطلاع دهد و توپخانه شروع به انداختن خمپاره به آن منطقه می‌کند. در این حال، همه نیروهای عراقی کشته شده، دیده‌بان نیز به شهادت می‌رسد.

### ۵-۱-۲- مهاجر

محمود و اسد هواپیمای کوچک بدون سرنشین و قابل کنترل از راه دوری را برای شناسایی مناطق جنگی استفاده می‌کنند که به آن مهاجر می‌گویند. محمود زیاد به موفق بودن عملیات توسط مهاجر خوش‌بین نیست اما اسد که محمود را به توکل به خدا رهنمایی می‌کند خوش‌بین‌تر است. آن‌ها مهاجر را به پرواز در می‌آورند و مهاجر موفق می‌شود علاوه بر شلیک چند راکت و انفجار دکل دیده‌بانی دشمن از منطقه عکس برداری کند. فرماندهی پایگاه تشخیص می‌دهد که عکس‌ها کافی نیستند و باید عکس‌های بیشتری گرفته شود. به همین دلیل آن‌ها باید منطقه پروازی را گسترش داده، برای این کار باید مهاجر را به‌صورت کور پرواز دهند. اسد برای این کار مدتی تمرین می‌کند و سعی می‌کند از راه مبارزه با نفس بتواند به احوالات درونی خویش مسلط شود تا بتواند مهاجر را بدون آنکه آن را ببیند یا صدایش را بشنود، هدایت کند. وقت موعود فرامی‌رسد و اسد به‌سوی محل موردنظر حرکت می‌کند. مهاجر را به پرواز در می‌آورد و مهاجر این بار می‌تواند عکس‌های موردنظر را از مناطق بگیرد. دشمن با دیدن مهاجر تیراندازی‌اش را بیشتر می‌کند. اسد و دیگر رزمنده‌هایی که به همراه وی به منطقه موردنظر رفته بودند متوجه می‌شوند که نمی‌توانند بازگردند چون مسیر مسدود شده است. محمود بار دیگر مهاجر را به پرواز در می‌آورد. وی مهاجر را گم می‌کند. وقتی دوباره آن را رؤیت می‌کند که متوجه می‌شود در همه این مدت دستگاه کنترل از راه دورش خاموش بوده و این اسد بوده که پرواز را انجام داده است. فرماندهی پایگاه نمی‌پذیرد که برای بازگرداندن اسد و همراهانش به منطقه نیرو بفرستد. محمود آخرین مهاجر را به‌صورت خودسرانه و به شیوه کور، همان‌طوری که اسد پرواز می‌داد به پرواز

درمی‌آورد تا با عکس‌برداری از مناطق بتواند از موقعیت دوستان خود باخبر شود. وی به سجده می‌افتد. اسد مهاجر را دیده و کنترل آن را به دست می‌گیرد و با شلیک راکت‌های مهاجر موفق می‌شود منطقه عملیاتی دشمن را به هم‌ریخته، یک افسر عراقی را نیز بکشد. از آنجاکه این اسد بوده که مهاجر را پرواز داده و افسر عراقی را کشته است، محمود از فرماندهی پایگاه می‌خواهد که اسد را تشویق کنند. البته محمود نیز به‌خاطر پرواز دادن خودسرانه مهاجر توبیخ می‌شود. بار دیگر مهاجر توسط محمود به پرواز درمی‌آید. اسد مهاجر را می‌بیند و وقتی می‌بیند که مهاجر مورد اصابت گلوله قرار گرفته و سقوط می‌کند، آن را منفجر می‌کند. یکی از رزمندگان به نام اصغر، پلاکش به همراه پلاک برخی از دوستان شهیدش را به اسد می‌دهد و او همه پلاک‌ها و پلاک خودش را به گردن مهاجر می‌آویزد. دشمن به آن‌ها حمله کرده و اسد که برای هدایت مهاجر داخل غلغزارها رفته است با نارنجک‌های عراقی از پای در می‌آید (آزاد ارمکی و اعتمادی‌فرد، ۱۳۸۷).

## ۶- سینمای جنگ در امریکا

سینمای جنگ در امریکا را می‌توان به دو صورت تعبیر کرد: نخست، فیلم‌هایی با ژانر جنگی که امریکا در آن جنگ‌ها شرکت داشته است؛ دوم، فیلم‌های ساخت سینمای امریکا. در این بحث، هر دو نوع، توأمان مدنظر قرار دارد؛ فیلم‌هایی با ژانر جنگ ساخته امریکا که این کشور در آن جنگ‌ها شرکت داشته است.

تفاوت سینمای جنگ در امریکا با سینمای جنگ در کشورهای دیگر به تفاوت ماهوی جنگ در امریکا و دیگر کشورها بازمی‌گردد. از آنجاکه امریکا پس از جنگ‌های اول و دوم جهانی به یکی از قدرت‌های بزرگ جهان تبدیل شد و در جنگ‌های قرن بیستم هیچ جنگی در داخل خاک این کشور رخ نداد جنگ‌های امریکا هرگز جنبه دفاعی نداشت، سینمای جنگی امریکا نیز نمی‌تواند جنبه ملی و میهنی زیادی داشته باشد و بیشتر شکلی برون‌مرزی و متجاوزانه دارد. در فیلم‌های امریکایی هیچ‌گاه شاهد مقابله قهرمانانه با دشمن متجاوز نیستیم و همیشه با توجه به جنبه‌های استعمارگرانه و سرمایه‌دارانه امریکا، شاهد جنگ‌های غیر ملی هستیم که خیل کثیری از مخالفان جنگ در امریکا را علیه سیاست‌های جنگ‌طلبانه دولت می‌شوراند. البته نباید از این مسئله

بگذریم که در امریکا شاهد دو نوع فیلم جنگی هستیم: اول فیلم‌های پروپاگاندایی و قهرمان‌پرور که گاه به توجیه جنگ نیز می‌پردازند، مانند فیلم ویتنام، ویتنام<sup>۱</sup>، ساخته جان فورد. دوم فیلم‌های ضدجنگ هستند؛ فیلم‌هایی که نه تنها تبلیغ این جنگ‌های غیر ملی را نمی‌کنند بلکه به نحوی مخالفت خود را با جنگ‌های استعماری و متجاوزانه اعلام می‌دارند. از این نمونه فیلم‌ها می‌توان به غلاف تمام فلزی، جوخه، متولد چهارم جولای، شرم و غیره اشاره کرد.

دوران جنگ سرد یکی از بازه‌های زمانی بود که سینمای ایالات متحده فیلم‌های زیادی را در آن به روی پرده برد. فیلم‌های این دوران بیشتر جنبه تبلیغاتی و ضدکمونیستی داشت و می‌کوشید تا ترس سرخ<sup>۲</sup> یا همان ترس از قدرت گرفتن کمونیسم را در دل همگان بیفکند. این فیلم‌ها به طور معمول موضوعاتی چون جاسوسی داشتند و علیه کشورهای بلوک شرق و به‌ویژه اتحاد جماهیر شوروی ساخته می‌شدند. با شروع جنگ ویتنام فیلم‌های زیادی درباره این جنگ ساخته شد. برخی از آن‌ها در ستایش جنگ و تعداد زیادی از آن‌ها نیز علیه جنگ بود و با بالاگرفتن مخالفت‌های مردمی علیه جنگ ویتنام به تعداد فیلم‌های ضدجنگ نیز افزوده شد. فیلم‌هایی درباره جنگ امریکا در مناطق مختلف دنیا ساخته شده است، از جنگ خلیج یا عملیات یورش به کویت و نبرد موگادیشو گرفته تا اشغال افغانستان و عراق.

یکی از برجسته‌ترین کارگردانان و فیلم‌سازانی که در گونه جنگ در امریکا فیلم ساخته، همچنین سابقه حضور در جنگ ویتنام را داشته، الیور استون است که تاکنون نامزد دریافت سی و یک اسکار بوده است. به نظر منتقدان سینمای آمریکا، استون جای پای خود را در کسوت یکی از اسطوره‌های هالیوود محکم کرده است؛ از این‌رو، در ادامه به زندگی و آثار وی اشاره می‌شود.

## ۶-۱- الیور استون

الیور استون در هالیوود با عنوان آقای موضوعات مناقشه‌برانگیز شناخته می‌شود. استون همواره سعی کرده است تا دغدغه‌هایش در باره جامعه آمریکا را به تصویر بکشد. وی همیشه نگاهی

۱ Vietnam, Vietnam (1971)

۲ Red Scare



انتقادی به دولت امریکا داشته است و در فیلم‌هایش تلاش کرده است تا به اقلیت‌های قومی و نژادی توجه داشته باشد و به‌گونه‌ای حقوق و مسائل آن‌ها را نیز به تماشاگر نشان دهد. فیلم‌های وی اغلب جنبه‌ای سیاسی و انتقادی دارند. از آنجاکه وی در جنگ ویتنام حضور داشت و جنگ ویتنام برای وی مسئله و دغدغه‌ای مهم به شمار می‌آمد، اولین فیلمش که فیلم دانش‌آموزی بود و پس از بازگشتش از ویتنام به آمریکا ساخته شد، درباره ویتنام و با عنوان آخرین سال در ویتنام<sup>۱</sup> بود. این فیلم در سال ۱۹۷۱ ساخته شد. استون یکی از معدود فیلم‌سازان امریکایی است که به جنگ ویتنام زیاد توجه کرده است. وی سه‌گانه‌ای را در باره جنگ ویتنام ساخت؛ جوخه، متولد چهارم جولای و آسمان و زمین<sup>۲</sup>. وی در این فیلم‌ها سعی می‌کند نگاهی انتقادی به جنگ داشته باشد و در هرکدام زوایایی خاص از جنگ را نشان دهد. در جوخه بیشتر به اوضاع سربازان امریکایی در ویتنام می‌پردازد. در متولد چهارم جولای، پیامدهای جنگ ویتنام را در امریکا به روی پرده می‌برد و در بهشت و زمین، جنگ ویتنام را از زاویه نگاه یک دختر ویتنامی نشان می‌دهد. از این‌رو، الیور استون را می‌توان یکی از فیلم‌سازهای ژانر جنگ در امریکا شناخت که خود نیز حضور در جبهه‌های جنگ ویتنام را تجربه کرده است. به همین دلیل بررسی دو اثر شاخص وی یعنی جوخه و متولد چهارم جولای به‌عنوان موارد مطالعاتی این مقاله موجه به نظر می‌رسد.

وی در سال ۱۹۴۶ در شهر نیویورک ایالات متحده به دنیا آمد. پدرش یهودی و مادرش کاتولیک بود و او در حال حاضر خود را بودایی می‌داند. بعد از رهاکردن دانشگاه «ییل» وی به ویتنام رفت. برای جنگیدن در ویتنام به وی ستاره برنزی به‌خاطر شجاعت اهدا شد. پس از بازگشت از ویتنام، استون به دانشگاه بازنگشت. اولین موفقیت وی در عرصه سینما فیلم سالوادور<sup>۳</sup> بود که نامزد دو جایزه اسکار در سال ۱۹۸۶ شد. این در حالی است که وی برای ساخت فیلم جوخه موفقیتی بسیار بزرگ کسب کرد. فیلم وی نامزد هشت جایزه اسکار شد و چهار جایزه اسکار را برنده شد. سال بعد یعنی ۱۹۸۷، وی فیلم وال‌استریت<sup>۴</sup> را ساخت که

۱ Last Year in Viet Nam (1971)

۲ Heaven & Earth (1993)

۳ Salvador (1986)

۴ Wall Street (1987)

نامزد یک اسکار و برنده یک اسکار شد. اما موفقیت بزرگ بعدی وی سه سال بعد یعنی سال ۱۹۸۹ به خاطر فیلم متولد چهارم جولای بود. این فیلم نیز نامزد هشت اسکار شد و در اسکار را نیز به دست آورد. در سال ۱۹۹۱ استون فیلم جی. اف. کی<sup>۱</sup> را ساخت. این فیلم نیز از موفق‌ترین فیلم‌های استون بوده است که در همان سال نامزد هشت اسکار و برنده چهار اسکار شد. نیکسون<sup>۲</sup> فیلم موفق بعدی وی بود که چهار سال بعد موفق شد نامزد دریافت چهار اسکار شود، البته نتوانست اسکاری را برنده شود.

### ۶-۱-۱- جوخه

کریس تیلور یک جوان امریکایی ساده‌لوح است که کالج را رها کرده، ترک تحصیل می‌کند و برای نبرد در ویتنام داوطلب می‌شود. اولین صحنه‌ای که در ویتنام با آن روبه‌رو می‌شود انتقال اجساد سربازان امریکایی کشته شده در جنگ است و البته بی‌اعتنایی و حتی توهین سربازان امریکایی به وی. این مسائل باعث می‌شود که احساس کند حضورش در ویتنام غیرضروری است و متوجه می‌شود به این دلیل که به اندازه دیگر سربازان نچنگیده است توسط آن‌ها نادیده گرفته شده، به وی توجهی نمی‌شود. کریس، دو فرمانده را بالای سر خود می‌بیند. یکی گروهان رویرت بارنز بدخلق و نابود ناشدنی و دیگری الیاس گرویدن که اخلاقی خوشایندتر داشته، روحیه همکاری بیشتری دارد. هنگامی که در جریان حمله به یک دهکده عده‌ای غیرنظامی بی‌گناه به صورت غیرقانونی کشته می‌شوند، بین بارنز و الیاس نزاع در می‌گیرد و جنگی داخلی درون جوخه به راه می‌افتد؛ عده‌ای طرفدار بارنز و عده‌ای دیگر که کریس نیز با آن‌هاست طرفدار الیاس. در ادامه جنگ، کریس نیز دچار مشکلات روانی می‌شود و در طول نبرد و در تلاش برای زنده ماندن، وی به‌زودی متوجه می‌شود که او در حال جنگ در دو جبهه است، یکی با دشمن و دیگری با مردان جوخه خودش.

### ۶-۱-۲- متولد چهارم جولای

۱ JFK (1991)

۲ Nixon (1995)

در این فیلم زندگی‌نامه ران کوویچ مشاهده می‌شود که بر اساس کتابی که خود وی نوشته، ساخته شده است. فیلمنامه این فیلم توسط الیور استون و با همکاری خود ران کوویچ نگاشته شده است. وی سال‌های کودکی و نوجوانی را پشت سر می‌گذارد. در دوران دبیرستان داوطلبانه عضو نیروی تفنگ‌داران دریایی امریکا می‌شود و به ویتنام می‌رود. در ویتنام با صحنه‌هایی مواجه می‌شود که فکرش را نیز نمی‌کرد. سربازان امریکایی در حمله به یک دهکده، به غیرنظامیان بی‌گناهی که بیشتر آن‌ها را زنان و کودکان تشکیل داده‌اند، تیراندازی کرده، عده زیادی از آن‌ها را می‌کشند. در هنگام عقب‌نشینی به خاطر شدت فشار روانی و استرس زیاد، ران سرباز خودی را اشتباه تشخیص داده، او را می‌کشد. در ویتنام، وی از ناحیه نخاع مجروح می‌شود، مجروحیتی که به فلج شدن نیم‌تنه پایینی وی منجر می‌گردد.

وی برای بهبودی و بازپروری به بیمارستان کهنه سربازان برانک منتقل می‌شود. وی تلاش می‌کند تا بتواند راه برود اما نمی‌تواند. او از قطع کردن پایش جلوگیری می‌کند و سرانجام با صندلی چرخ‌دار به خانه بازمی‌گردد. در ابتدا در خانه با استقبال خوبی مواجه می‌شود و او سعی می‌کند مشکلاتش را فراموش کند. اما در ادامه متوجه می‌شود که خیلی‌ها حتی نزدیک‌ترین اعضای خانواده‌اش مانند برادرش، تامی، با ایده جنگ مخالف بوده، کاری که وی انجام داده است را بیهوده تصور می‌کنند. وی با پدر و مادرش درگیر می‌شود و همین مسئله باعث می‌شود که به منطقه‌ای در مکزیک برود که در آنجا بازماندگان جنگی برای فراموش کردن جنگ و اتفاقاتی که برایشان افتاده است می‌روند. وی در آنجا نیز دوام نمی‌آورد و کابوس‌های رهاکردن نوزاد در دهکده و کشتن سرباز خودی رهایش نمی‌کنند تا اینکه تصمیم می‌گیرد به محل زندگی خانواده آن سرباز برود و داستان را برایشان تعریف کند تا شاید کمی آرام بگیرد. سرانجام پس از آنکه احساس می‌کند کشوری که برایش جنگیده و فلج شده، به او خیانت کرده است در طی فرایندی به یک فعال سیاسی ضدجنگ و مدافع حقوق بشر تبدیل می‌شود. وی به همراه عده‌ای دیگر از فعالان ضدجنگ و بازماندگان جنگ ویتنام، در محل کمپین انتخاباتی نیکسون حضور پیدا می‌کنند و مخالفت خود را با سیاست‌های وی اعلام می‌دارند که توسط پلیس مورد ضرب و شتم قرار می‌گیرند. وی با رسانه‌ها مصاحبه می‌کند و در سکانس آخر فیلم در سال ۱۹۷۶ در همایش دمکرات‌ها در نیویورک به سخنرانی می‌پردازد.

## ۷- بررسی تطبیقی سینمای جنگی ایران و امریکا

پس از بررسی این چهار فیلم بر مبنای نشانه‌شناختی و با رویکرد تاریخ فرهنگی، نگارنده تقابل‌هایی را شناسایی کرده است. این تقابل‌ها به این شرح‌اند: نتیجه‌گرایی، تکلیف‌گرایی، عمل‌گرایی، عقیده‌گرایی، عقل‌گرایی، عشق‌گرایی، آینده‌گرایی، عاقبت‌گرایی و وطن‌پرستی و فرا وطن‌پرستی.

نتیجه‌گرایی، سستی فکری در اندیشه غربی است که شاید بتوان آن را مرتبط با تفکرات نیکولو ماکیاوولی، فیلسوف مشهور ایتالیایی قرن پانزدهم میلادی دانست. ماکیاوولی معتقد بود که حکومت برای دستیابی به قدرت مجاز است تا به هر عملی، هرچند مخالف اخلاقیات و ارزش‌ها و باورها دست بزند. هدف، وسیله را توجیه می‌کند.<sup>۱</sup> از مهم‌ترین و معروف‌ترین نقل‌قول‌هایی است که از ماکیاوولی می‌شود (ماکیاوولی، ۱۳۸۹). این اندیشه یکی از مبانی فلسفی در فلسفه سیاسی غرب است که بر آن اساس اخلاق در ذیل سیاست قرار می‌گیرد و اگر در راستای منافع سیاسی باید در جایی و تحت شرایطی اخلاق فدای سیاست شود، این اجازه داده می‌شود. در جنگ به‌مثابه حاصل تصمیم سیاستمداران، مصادیق بسیاری از مسئله نتیجه‌گرایی مشاهده می‌شود. به هر روی، باید به این پرسش اساسی پاسخ داد که: آیا می‌توان به هر قیمتی برای پیروز شدن یا فتح میدان نبرد، اقدام کرد و اخلاقیات و انسانیت را زیر سؤال برد؟

تکلیف‌گرایی را می‌توان نقطه مقابل نتیجه‌گرایی برشمرد. در تکلیف‌گرایی یا وظیفه‌گرایی اصالت با انجام تکلیف است و نه نتیجه. یعنی فرد باید صرف‌نظر از نتیجه به تکلیفش عمل کند. چنین اندیشه‌ای را در فلسفه غرب می‌توان در تفکرات امانوئل کانت<sup>۲</sup> فیلسوف قرن هجدهم آلمان مشاهده کرد. کانت می‌گوید: «خواست خوب نه به دلیل نتیجه یا آثار خود، یا شایستگی‌اش برای رسیدن به غایتی مطلوب، بلکه صرفاً به‌حکم اراده، خوب دانسته می‌شود، یعنی به‌خودی‌خود خوب است ... حتی اگر بر اثر ناهمراهی بخت یا تنگ چشمی طبیعت، این خواست از رسیدن به مقصود خود ناتوان باشد» (کانت، ۱۳۶۹: ۱۳ و ۱۴).

۱ The end justifies the means

۲ Immanuel Kant

توجه به نیت در اندیشه کانت نقطه قوت آن به شمار می‌رود، مسئله‌ای که در بیشتر نظریات اخلاقی غرب مغفول مانده است. در دین اسلام نیز به مسئله تکلیف‌گرایی تصریح می‌شود. نگاه دینی‌نگاهی تکلیف‌گراست که نه تنها به حسن فعلی بلکه به حسن فاعلی نیز توجه دارد. «گراهام فولر» در کتاب «قبله عالم: ژئوپلیتیک ایران»، می‌نویسد: امام خمینی (رحمت‌الله علیه) در طول جنگ بارها خاطر نشان کرد که شاید مشیت الهی بر این نباشد که ایران در جنگ‌های بزرگ آینده یا حتی این جنگ پیروز شود. در واقع خود شکست نیز می‌تواند نشانه‌ای باشد حاکی از آن که طرف شکست‌خورده بر حق است؛ پیروزی ملاک سنجش حقانیت یا عدالت نیست؛ نباید از آلم ناشی از شکست پرهیز کرد بلکه باید مغرورانه آن را تحمل نمود (فولر، ۱۳۷۳: ۱۷ و ۱۸).

قیام امام حسین (علیه‌السلام) نیز مصداق بارز عمل به تکلیف است. بر اساس اعتقادات دینی، درست است که در ظاهر سپاهیان یزید همه مردان سپاه امام را کشتند و زنان و کودکان را به اسارت بردند، اما پیروز واقعی کسی بود که به تکلیفش عمل کرد.

عمل‌گرایی یا پرگماتیسم<sup>۱</sup> بیشتر ملهم از تفکرات دو فیلسوف امریکایی یعنی ویلیام جیمز<sup>۲</sup> و دیویی<sup>۳</sup> در اواخر قرن نوزدهم میلادی است. این سنت فکری امریکایی در مقابله با ایده‌آل‌گرایی<sup>۴</sup> یا عقیده‌گرایی، این‌گونه استدلال می‌کند که آن چیزی قابل‌بحث است و جای بحث دارد که برای انسان سود و فایده و کاربرد داشته باشد و گر نه هر آن چیزی که در عمل برای انسان فایده‌ای نداشته باشد به هیچ دردی نمی‌خورد و باید کنار گذاشته شود. پرگماتیست‌ها جنبه‌هایی از دین را که کاربرد و فوایدی برای بشر دارد، قبول می‌کنند لیکن جنبه‌های اعتقادی آن را که فکر می‌کنند فایده‌ای برای بشر ندارند، نمی‌پذیرند. در ادبیات سیاسی به پرگماتیسم، مصلحت‌گرایی یا واقع‌گرایی<sup>۵</sup> در مقابل ایده‌آل‌گرایی گفته می‌شود. آن‌ها معتقدند مسائل نظری را که به صورت عینی و عملی اثبات‌پذیر نیستند، تنها در صورتی می‌توان پذیرفت که کاربرد و فایده‌ای برای انسان

۱ Pragmatism

۲ William James

۳ John Dewey

۴ Idealism

۵ Realism

داشته باشند. در جنگ نیز عمل‌گرایی و مصلحت‌گرایی بسیار موردنظر است. چه در انتخاب‌ها و تصمیمات کلانی که فرماندهان بر می‌گزینند و چه در تصمیم‌های کوچک و شاید کم‌تأثیر یک سرباز، مصلحت‌اندیشی می‌تواند بسیار مهم باشد.

عقیده‌گرایی را می‌توان نقطه مقابل عمل‌گرایی در نظر گرفت. عقیده‌گرایی به معنای اعتقاد به ارزش‌ها، باورها و اخلاقیات در هر شرایطی است. موقعیت، مصلحت، سود یا فایده هیچ‌گاه در عقیده فرد عقیده‌گرا تأثیر نمی‌گذارد و او تصمیماتش را بر اساس عقیده‌اش و نه سود، منفعت یا فایده‌اش می‌گیرد. یک سرباز عقیده‌گرا تحت هر شرایطی بر اساس عقیده‌اش تصمیم می‌گیرد اما یک سرباز عمل‌گرا با در نظر گرفتن مصلحت خود و با بهره‌گیری از عقل ابزاری خویش تصمیمی را می‌گیرد که برایش فایده داشته باشد.

عقل‌گرایی به معنای این است که فرد در همه مناسبات فردی و اجتماعی‌اش با عقل خودبنياد، ابزاری و محاسبه‌گر خویش عمل می‌کند و به احساسات، عواطف و محبت وقعی نمی‌نهد. در دایره مفهومی این فرد مفاهیمی چون ایثار، از خودگذشتگی یا دلسوزی جایی ندارند. ارتباط عشق مدارانه و عاشقانه نیز در مناسبات این فرد دیده نمی‌شود و او همواره با بی‌طرفی عاطفی با دنیای پیرامونی‌اش ارتباط برقرار می‌کند. در صحنه‌های نبرد، موقعیت‌های بسیاری پیش می‌آید که سربازان، نبردی درونی بین عقل و عشق دارند و سرانجام یکی را انتخاب می‌کنند.

عشق‌گرایی در اینجا نقطه مقابل عقل‌گرایی در نظر گرفته شده است؛ بدین معنا که فردی ممکن است در کنش‌های فردی و اجتماعی خویش با احساسات و عواطف خود تصمیم‌گیری کند. این فرد در روابطش با دیگران احساسات و عواطف را در نظر می‌گیرد و گاهی اوقات حتی نه تنها در تعامل با انسان‌ها، بلکه در تعامل با حیوانات و گیاهان نیز دلسوزانه رفتار می‌کند. او ممکن است خود را فراموش کند و خواست دیگری را به خواست خود رجحان بدهد. حتی ممکن است در کنشی ایثارگرانه زندگی دیگری یا دیگران را به زندگی خود ترجیح دهد.

آینده‌گرایی نگاهی است که در آن همه نگاه‌ها روبه‌جلو و آینده است. گذشته‌ها گذشته است و همه رو به آینده دارند. درس گرفتن از گذشتگان و گذشته خود آدمی زیاد اهمیت ندارد. در این اندیشه گذشته ثبت نمی‌شود و هیچ‌کس هیچ چیزی از خود به‌جای نمی‌گذارد. این مهم نیست که چه کرده‌ایم، بلکه این مهم است که چه می‌کنیم. فرد آینده‌گرا از کارهای زشتش

احساس پشیمانی نمی‌کند و اگر هم وجدانش به او نهیب بزند و بخواهد او را شرمگین سازد، سعی می‌کند خود را با گفتن جملاتی چون گذشته‌ها گذشته آرام کند. انسان آینده‌گرا از گذشته‌اش هیچ ترس و واهمه‌ای ندارد و همه نگاهش به آینده است. این مسئله برای هر انسانی پیش می‌آید و شاید سربازان جنگی که در معرض تصمیمات زیادی هستند بیشتر در این موقعیت قرار بگیرند. اینکه آن‌ها کاری غیراخلاقی یا غیرانسانی انجام دهند و پس از آن احساس پشیمانی نکنند و از آن درس نگیرند.

عاقبت‌گرایی با آینده‌گرایی تفاوتی ظریف دارد. تفاوت آن در این است که در عاقبت‌گرایی درست است که فرد نگاه به آینده دارد اما این را خوب می‌داند که گذشته‌اش را با خود یدک می‌کشد و آنچه امروز انجام می‌دهد، فردا بخشی از همان گذشته‌ای خواهد بود که باید به دنبال خود بکشد و نمی‌تواند از آن فرار کند. مکاتب اخلاقی و دینی عاقبت‌گرا هستند چرا که نظام اخلاقی و دینی بر پایه پاداش و جزا طراحی شده است و عاقبت‌گرایان همواره در تصمیم‌هایشان عاقبت امر را در نظر می‌گیرند. در جملات و دعاهای دینی بسیار دیده می‌شود که افراد از خدا می‌خواهند که عاقبتشان را ختم به خیر کند. سرباز عاقبت‌گرانه تنها به گذشته‌اش نگاه می‌کند و از انجام اعمال زشتش شرمگین می‌شود بلکه آینده‌اش را نیز بر اساس نظامی اخلاقی شکل می‌دهد و معتقد است شاید دورتر از آینده‌ای که آینده‌گراها چشم به آن دارند عاقبتی وجود دارد که قرار است اعمال آن‌ها مورد محاسبه قرار گیرد.

وطن‌پرستی<sup>۱</sup> در اینجا نقطه مقابل فرا وطن‌پرستی<sup>۲</sup> در نظر گرفته شده است. وطن به معنای سرزمین است و در اینجا منظور از وطن‌پرستی، داشتن علقه‌های عاطفی و عشق به سرزمین است که فرد را متقاعد می‌کند تا حتی جان خود را برای سرزمینش بدهد.

نکته مهم در خصوص وطن‌پرستی این است که این علقه از کجا نشأت می‌گیرد. باید این‌گونه گفت که علقه و عشق به سرزمین، در ایده وطن‌پرستی از اصالت بخشیدن به عناصری مشترک بین همه افراد آن سرزمین ناشی می‌شود. افراد آن سرزمین بر اساس اشتراکاتی زیست‌شناختی، فرهنگی، سیاسی، اجتماعی و اقتصادی یکدیگر را اعضای یک سرزمین می‌شناسند و بر آن مبنا

۱ Patriotism

۲ Para-patriotism

به مجموع آن افراد و سرزمینی که در آن زیست می‌کنند عشق می‌ورزند. از اشتراکات زیست‌شناختی می‌توان به نژاد یکسان، از اشتراکات فرهنگی می‌توان به دین، زبان و آداب و رسوم مشترک، از اشتراکات سیاسی می‌توان به ساختار حکومتی مورد تأیید آن جامعه، از اشتراکات اجتماعی می‌توان به نهادهای اجتماعی مشترک و از اشتراکات اقتصادی می‌توان به نحوه اشتغال اشاره کرد. سست شدن و از بین رفتن این اشتراکات در طول زمان می‌تواند اصل وطن‌پرستی را خدشه‌دار کند. بدین معنا که شهروندان قانونی یک سرزمین بر اساس قرارداد اجتماعی خود با دولت یعنی قانون اساسی آن کشور به آن سرزمین تعلق دارند. اگر این قرارداد اجتماعی از بین برود شهروندی آنان زیر سؤال رفته، در اساس وطنی وجود نخواهد داشت که آن‌ها علقه، عشق یا دلبستگی به آن داشته باشند. ملی‌گرایی<sup>۱</sup> به معنای علقه و دلبستگی به ملت است. تعریف ملیت در فرهنگ لغت «وبستر» این‌گونه آمده است: «مردمی که اصالت، سنت و زبان یکسانی داشته، توانایی برقراری یک دولت - ملت<sup>۲</sup> را داشته باشند یا گروهی از انسان‌ها که تاریخ، سنت و زبانی مشترک داشته، در ناحیه جغرافیایی مشخصی زندگی می‌کنند» (انس، ۳، ۲۰۰۴).

برای بررسی مقوله وطن‌پرستی و ملی‌گرایی در امریکا باید به نکاتی در خصوص تاریخ شکل‌گیری این کشور اشاره کرد. دیوید هکت فیشر در کتاب خود، دانه البیون، چهار روش زندگی بریتانیایی در امریکا<sup>۴</sup> درباره مهاجرت چهار گروه از چهار مکان مختلف انگلیس به امریکا می‌نویسد. وی بیان می‌کند که این گروه‌های مختلف به فرهنگ و روش زندگی خویش اصرار ورزیده، وقتی به امریکا رسیدند سعی کردند تا آن را حفظ کنند. از شرق انگلیا، پیوریتان<sup>۵</sup>‌های انگلیسی به ماساچوستس<sup>۶</sup> رفتند، از جنوب انگلیس، عده‌ای به ویرجینیا رفتند، از

۱ Nationalism

۲ Nation-state

۳ Inc

۴ Albion's Seed: Four British Folkways in America

۵ East Anglia

۶ Puritan



شمال سرزمین‌های میانی<sup>۲</sup>، کوئیکر<sup>۳</sup>ها به دلاور<sup>۴</sup> رفته، و از سرزمین‌های مرزی<sup>۵</sup>، اسکاتلندی- ایرلندی<sup>۶</sup>ها به بک کانتری<sup>۷</sup> مهاجرت کردند (فیشر، ۱۹۸۹). پس از دوران استعمار<sup>۸</sup>، حجم انبوه مهاجران به سوی آمریکا سرازیر شد و نه تنها این فرایند با سرعت بسیار زیادی ادامه یافت، بلکه مردمان بسیار گوناگونی از نظر قومیتی و نژادی وارد آمریکا شدند. گروه‌هایی که زبانشان انگلیسی نبود و فرهنگ، دین و تاریخ بسیار مختلف و متفاوتی داشتند (نوریان، ۱۳۹۱: ۱۰۸).

نوریان (۱۳۹۱) در مقاله‌ای در خصوص شکل‌گیری ایالات متحده و اینکه برای این کشور نمی‌توان مفهومی چون ملت را متصور بود، این‌گونه می‌نویسد: «مهاجرانی که به آمریکا می‌رسند و شروع به زندگی می‌کنند، از فرهنگ‌های مختلفی می‌آیند. آمریکا، از همان ابتدا، مخلوطی از این گروه‌های قومیتی مختلف بوده است. در ابتدا آن‌ها در چارچوب مستعمرات دور هم جمع شدند و هویت خویش را حفظ کردند. هر مستعمره فرهنگ و روش زندگی خود را داشت. پس از استقلال، این فرایند ادامه پیدا کرد و مهاجران از نقاط مختلف جهان به آمریکا رفتند و سکنی گزیدند. آن‌ها توانستند فرهنگ، دین و زبان خویش را حفظ کنند، چرا که امریکایی بودن بر مبنای فرهنگ، دین و زبان نبود. امریکایی بودن بر اساس یک قرارداد اجتماعی به نام قانون اساسی آمریکا بود. فرایند دولت‌سازی در آمریکا از سال ۱۷۷۴ شروع شد و در ۱۷۸۷ با تصویب قانون اساسی به پایان رسید. اما چیزی به نام ملت‌سازی در تاریخ آمریکا وجود ندارد، چرا که اصلاً در آمریکا چیزی به نام ملت وجود نداشته است. این بدین معناست که یک آمریکا وجود ندارد بلکه بسیاری آمریکا وجود دارد. امریکای لاتینوها<sup>۹</sup>، امریکای چینی‌ها، امریکای بومیان، امریکای سیاهان و ...» (نوریان، ۱۳۹۱: ۱۰۹-۱۰۸).

۱ Massachusetts

۲ Midlands

۳ Quaker

۴ Delaware

۵ Borderlands

۶ Scotch-Irish

۷ Backcountry

۸ Colonial Times

۹ Latinos

این گونه می توان نتیجه گرفت که از آنجاکه برای کشوری همچون ایالات متحده نمی توان ملتی متصور بود و مردم این کشور عناصر یک ملت را نداشته اند و تنها با قراردادی مدنی به دور هم جمع شده اند، سربازان آمریکایی می توانند وطن پرست باشند، اما این مسئله در خصوص کشوری مانند ایران متفاوت است. ملت ایران سابقه ای بسیار طولانی و دیرین دارد. مردمی که سال ها پیش از شکل گیری دولت- ملت ها، زبان، دین، آداب و سنن و تاریخی یکسان داشته اند و امروزه با اندیشه ای فرا وطن پرستانه در جنگ حاضر می شوند نه وطن پرستانه. این بدین معناست که درست است که عناصر وطن پرستانه در میان ایرانیان اهمیت دارد اما در این میان به خاطر غلبه گفتمان دینی در این کشور، عناصر دینی بسیار پررنگ تر از دیگر عناصر هستند. به همین دلیل نمی توان تفکر فرهنگ ایرانی را وطن پرستانه دانست بلکه این وطن دوستی را باید در چارچوب روایتی منسوب به پیامبر اکرم (صلی الله علیه و آله) درک کرد که بر آن اساس علاقه و دوست داشتن وطن از ایمان است<sup>۱</sup> (ملاحویش آل غازی، ۱۳۸۲: ۴۰۴)؛ بنابراین وطن دوستی در فرهنگ ایرانی عصری فرا وطن پرستانه و ملهم از تفکرات و باورهای دینی است نه اندیشه های ملی گرایانه صرف. تقابل های به دست آمده به همراه مصادیق آن ها در فیلم ها در جداول زیر ارائه شده است:

سینمای جنگ آمریکا: فیلم متولد چهارم جولای	
* باید جلوی کمونیسیم گرفته شود (به معنای به هر قیمتی) * شلیک به غیرنظامیان یک دهکده به این دلیل که جلوی راهشان هستند. * توسل به مواد مخدر و مشروبات الکلی برای آرام شدن در بیمارستان نظامی * توسل به هر چیزی برای آرام شدن و فراموش کردن آسیب های روانی جنگ (رفتن به منطقه ای در مکزیک و خوش گذرانی با زنان، مشروبات الکلی و مواد مخدر).	نتیجه گرایی
* ما تا حالا هیچ جنگی را نباختیم.	عمل گرایی

۱ حب الوطن من الایمان

<p>* دوست رانی که به جنگ نمی‌رود بر اساس ایده عملگرایی خود این کار را می‌کند چون معتقد است جنگ فایده‌ای برای وی ندارد.</p> <p>* رانی پس از بازگشت از جنگ: «حاضر من چیزی رو که بهش اعتقاد دارم بدم، همه ارزش‌ها رو بدم که فقط بتونم بدنم رو دوباره حس کنم».</p> <p>* «همه‌ش دروغه، ایمانی وجود نداره، ایمان مثل پاهای من مرده، نه ایمانی و نه کشوری».</p>	
<p>* رهاکردن یک نوزاد که همه اعضای خانواده‌اش کشته شده‌اند در کلبه در دهکده به این دلیل که ویتنامی‌ها هر لحظه ممکن است برسند.</p> <p>* «اونا چیزی جز یک شیء نیستند».</p> <p>* «به همه چیز شلیک می‌کردیم، هر چیزی که حرکت می‌کرد».</p>	<p>عقل‌گرایی</p>
<p>* دوست رانی به جنگ نمی‌رود و وقتی رانی از جنگ بر می‌گردد او مدیر یک رستوران است با سود سالانه خیلی زیاد.</p> <p>* رانی پس از بازگشت از جنگ چون مجروح شده است و دیگر هیچ‌وقت نمی‌تواند راه برود، با نگاهی به آینده که برایش بسیار سخت خواهد بود می‌گوید: «حاضر من چیزی رو که بهش اعتقاد دارم بدم، همه ارزش‌ها رو بدم که فقط بتونم بدنم رو دوباره حس کنم».</p>	<p>آینده‌گرایی</p>
<p>* امریکایی وجود نخواهد داشت مگر این که آدم‌هاش حاضر به فداکاری باشند. (این آدم‌ها ملیتی امریکایی ندارند و شهروند هستند).</p> <p>* «ویتنام جنگ سفیدپوست‌هاست، جنگ پول‌دارهاست».</p> <p>* یک سیاه‌پوست: «جنگ ویتنام برای من بی‌معنی».</p> <p>* رانی به برادرش که اندیشه‌های ضدجنگ دارد درباره کشور می‌گوید: «یا دوستش داشته باش یا ترکش کن».</p>	<p>وطن‌پرستی</p>

<p>سینمای جنگ آمریکا: فیلم جوخه</p>	
<p>* کشتن غیرنظامیان و تهدید زنان و کودکان برای رسیدن به اهداف.</p> <p>* کشتن پیرزن بی‌گناه توسط گروه‌بان برای اینکه دیگران حرف بزنند.</p> <p>* تهدیدکردن مرد که اگر حرف زنی این دختر بچه کشته می‌شود.</p> <p>* تجاوز به دختران و زنان ویتنامی توسط سربازان آمریکایی برای لذت بردن و فراموشی مشکلات.</p> <p>* توسل به هر چیزی برای آرام شدن و فراموش کردن آسیب‌های روانی جنگ.</p>	<p>نتیجه‌گرایی</p>
<p>* به سربازان تازه‌وارد به‌خاطر اینکه خدمت نکرده‌اند هیچ اهمیتی داده نمی‌شود.</p>	<p>عمل‌گرایی</p>

سینمای جنگ آمریکا: فیلم جوخه	
<p>* «اینجا نه احتیاج به محاکمه داریم و نه فرصتش رو داریم».</p> <p>* گروهبان به لباس قول می‌دهد که او را پشتیبانی کند اما به دلیل مشکلات شخصی که با وی دارد این کار را نمی‌کند.</p> <p>* گروهبان به سمت لباس شلیک می‌کند و او را می‌کشد چون قرار است وی در دلاگاه علیه او شهادت دهد.</p> <p>* توسل به مشروبات الکلی، مواد مخدر و سیگار برای رهایی از فشارهای عصبی جنگ.</p>	عقل‌گرایی
<p>* ادبیاتی که سربازان با هم صحبت می‌کنند حاکی از نبود مهر و محبت است: «به اون احمق بگو بره گم شد»؛ «معلومه از اون عوضی‌های نفهمی» یا «گاردنر تن لشت رو تکون بده خیگی حیف نون، زود باش گنده‌بک».</p> <p>* کشتن مجروح‌های ویتنامی (تیر خلاص).</p> <p>* برخورد بی‌رحمانه با غیرنظامیان، زنان، کودکان و حتی حیوانات.</p> <p>* برخورد بی‌رحمانه با معلول ذهنی و جسمی که فلج است و یک چشم نیز ندارد و سرانجام کشتن وی به طرزی بسیار فجیع.</p> <p>* تجاوز به زنان و دختران ویتنامی.</p>	آینده‌گرایی
<p>* گذاردن جنازه سربازان در هواپیما و وحشت سربازان تازه‌وارد.</p> <p>* سربازان با هم درباره کارهای تفریحی که می‌خواهند انجام دهند صحبت می‌کنند: «میرم کالیفرنیا شناکردن مردم رو نگاه می‌کنم».</p> <p>* خیلی از سربازان حاضرند آسیب ببینند تا به عقب برگردند: یک سرباز در حال نوشیدن آبی که ممکن است باعث شود وی به مالاریا دچار شود: «اتفاقاً از خدا می‌خوام».</p> <p>* زخمی کردن خود برای برگشتن به عقب.</p> <p>* خوشحالی از اینکه دو بار زخمی شده است و می‌تواند به عقب برگردد.</p>	وطن‌پرستی
سینمای دفاع مقدس: فیلم دیده‌بان	
<p>* عارفی با این که از صدای گلوله‌ها و خمپاره‌ها می‌ترسد اما به راه خود ادامه می‌دهد چون ترسی از کشته‌شدن ندارد و به تکلیفش عمل می‌کند.</p> <p>* فرمانده درحالی که زخمی است بدون توجه به زخمش امور را خود فرماندهی می‌کند.</p> <p>* ادای نماز در سنگر.</p> <p>* دیده‌بان می‌گوید: «اصل هدایت دست اونه، ما غلط می‌کنیم تو کار خدا دخالت کنیم، و</p>	تکلیف‌گرایی

سینمای دفاع مقدس: فیلم دیده‌بان	
ما رمیت اذ رمیت»	
<p>* همه سربازان بر اساس تفکرات اعتقادی‌شان ریش دارند.</p> <p>* برخی از سربازان انگشتر در دست کرده‌اند.</p> <p>* استفاده از واژه‌هایی با معنا و مضمونی دینی در مکالمات یا پارچه‌نوشته‌ها و دیوارنویسی‌ها: «لیک یا ثارالله» یا «یا حسین» و غیره.</p> <p>* استفاده از کلمه «حاجی» در خطاب کردن فرماندهان که بار معنایی اعتقادی دارد.</p> <p>* به سجده افتادن عارفی برای شکر خدا؛</p> <p>* گریه با بار معنایی مقدس؛</p> <p>* «پس کو تو کلت؟»؛</p> <p>* «و جعلنا یادت نره»؛</p> <p>* روی یک پارچه نوشته: «کربلا رفتن خون می‌خواهد».</p>	عقیده‌گرایی
<p>* رزمنده‌ها خیلی اوقات پیشانی هم یا دست هم را می‌بوسند.</p> <p>* طرز صحبت کردن رزمنده‌ها با هم: «خسته نباشی»، «گل کاشتی»، «دستت درد نکنه».</p> <p>* طرز صحبت کردن فرمانده با نیروها: «به نظر حقیر ...».</p> <p>* پهن کردن سفره برای دیده‌بان در سنگر «مهمون حبیب خداست».</p> <p>* فداکاری و ایثار مصداق بارز عمل کردن خلاف عقل و عمل بر اساس عشق است.</p>	عشق‌گرایی
<p>* دیده‌بان موقعیت خودش را به توپخانه اعلام می‌کند، درست است که آینده این کار به مرگ وی منجر خواهد شد اما او عاقبت‌اندیش است و فراتر از آینده را می‌بیند.</p>	عاقبت‌گرایی
<p>* ضرب زورخانه در بخشی از فیلم به‌عنوان موسیقی ملی.</p> <p>* ارجاعات بسیار زیاد دینی در فیلم که حاکی از وجود عنصر دین به منزله یکی از مؤلفه‌های ملیت است.</p> <p>* نبود اختلافات قومیتی، نژادی و غیره که خود به معنای وجود عناصر ملی‌گرایانه بین رزمندگان است.</p>	فراوطن‌پرستی

سینمای دفاع مقدس: فیلم مهاجر	
<p>* جمله اول فیلم از زیارت عاشورا: «با کسی که با شما در صلح است آشتی و با کسی که با شما در جنگ است جنگ می‌کنم با آن که شما را دوست می‌دارد دوست و با آنکه شما را دشمن می‌دارد دشمنم».</p>	تکلیف‌گرایی

سینمای دفاع مقدس: فیلم مهاجر	
<p>* پلاکارد: «همه ما مأمور به تکلیفیم نه مأمور به نتیجه. امام خمینی (رحمت‌الله علیه)»</p> <p>* ارجاعات فیلم به صحنه‌هایی از عاشورا یادآور تکلیف‌گرایی بر اساس اعتقادات است.</p>	
<p>* استفاده از «الله»، «محمد»، «علی» برای شمردن به‌جای یک دو سه.</p> <p>* «به چی فکر می‌کنی؟ الان دیگه وقت ذکره نه فکر».</p> <p>* اسد مهاجر را با اعتقادش پرواز می‌دهد.</p> <p>* توکل به خدا بر اساس عقیده‌گرایی و نه عمل‌گرایی رخ می‌دهد.</p> <p>* ارجاعات فیلم به صحنه‌هایی از عاشورا یادآور عقیده‌گرایی در برابر عمل‌گرایی است.</p>	عقیده‌گرایی
<p>* شوخی بین رزمندگان که برای رفع گرسنگی یکی از رزمندگان مرغی را نقاشی می‌کند و همگی به آن نگاه می‌کنند تا سیر شوند.</p> <p>* «تو دلت رو نیاوردی، تنتو آوردی برای همین نگرانی».</p> <p>* رفاقت‌ها و دوستی‌های دو هم‌رزم.</p> <p>* فداکاری و ایثار، مصداق بارز عملکردن خلاف عقل و عمل بر اساس عشق است.</p> <p>* ارجاعات فیلم به صحنه‌هایی از عاشورا یادآور عشق محوری و نه عقل محوری است.</p>	عشق‌گرایی
<p>* جنگ بر اساس باورهای دینی جنگی عاقبت‌گرایانه و نه آینده‌گرایانه است، ممکن است در عاقبت‌گرایی آینده هر اتفاقی رخ دهد، اما آن چیزی که مهم است عاقبت است که بر اساس باورهای دینی برای مؤمن ختم به خیر خواهد شد. چنین ایده‌ای در سراسر فیلم دیده می‌شود.</p>	عاقبت‌گرایی
<p>* ارجاعات بسیار زیاد دینی در فیلم که حاکی از وجود عنصر دین به منزله یکی از مؤلفه‌های ملیت است.</p> <p>* نبود اختلافات قومیتی، نژادی و غیره که خود به معنای وجود عناصر ملی‌گرایانه بین رزمندگان است.</p>	فرا وطن‌پرستی

نتیجه‌گیری

مبنتی بر آموزه‌های تاریخ فرهنگی و نشانه‌شناسی در تحلیل محتوای فیلم‌های بررسی شده در این مقاله، می‌توان اظهار داشت که باتوجه به گفتمان‌های متفاوتی که در کشورهای ایران و امریکا غالب بوده‌اند و تجربه زیسته متفاوت کارگردانان و فیلمسازان ایرانی و امریکایی، بازنمایی جنگ در سینمای این دو کشور با هم متفاوت است. این تفاوت را می‌توان با بررسی فیلم‌های ژانر جنگ این دو سینما مشاهده کرد. با بررسی فیلم‌ها می‌توان به چند تقابل دوتایی پی برد که در تفاوت‌های گفتمانی فرهنگی، سیاسی و اجتماعی این دو کشور ریشه دارد. بازنمایی سینمای جنگ در ایران به گونه‌ای است که تکلیف‌گرایی، عقیده‌گرایی، عشق‌گرایی، عاقبت‌گرایی و فرا وطن‌پرستی در آن بیشتر مشهود است. این در حالی است که در سینمای جنگ امریکا، سویه دیگر این تقابل‌ها یعنی نتیجه‌گرایی، عمل‌گرایی، عقل‌گرایی، آینده‌گرایی و وطن‌پرستی بیشتر مشاهده می‌شود. البته یادآوری این نکته لازم است که این به این معنا نیست که هیچ نشانه و عنصری از عقل‌گرایی در سینمای ایران دیده نمی‌شود، بلکه باید این‌گونه گفت که سویه عشق‌گرایی در سینمای جنگ ایران بر عقل‌گرایی غلبه دارد.

۱. قرآن کریم
۲. آزاد ارمکی، تقی؛ اعتمادی فرد، سیدمهدی (۱۳۸۷). روابط نسلی در سینمای جنگ ایران، با تأکید بر سینمای حاتمی کیا؛ مطالعات فرهنگی و ارتباطات، ۱۲(۱).
۳. آسابرگر، آرتور (۱۳۷۹). روش های تحلیل رسانه ها. ترجمه پرویز اجلالی، تهران: مرکز مطالعات و تحقیقات رسانه ها.
۴. آوینی، مرتضی (۱۳۷۶). حاتمی کیا در آینه منتقدان. نقد سینما، ۱۱(۱)، ۲۶۰-۲۵۶.
۵. برک، پیتر (۱۳۸۹). تاریخ فرهنگی. ترجمه نعمت الله فاضلی، پژوهشکده تاریخ اسلام.
۶. دهقان، خسرو (۱۳۷۶). حاتمی کیا در آینه منتقدان؛ نقد سینما، ۱۱(۲)، ۲۶۰-۲۵۶.
۷. روحانی، محمدرضا (۱۳۷۷). ابراهیم حاتمی کیا فیلمساز مؤلف. انتشارات تکاپو.
۸. کریمی، مهدی (۱۳۹۱). مقایسه تطبیقی سینمای دفاع مقدس و سینمای جنگی آمریکا؛ پایان نامه کارشناسی ارشد، قم: دانشکده صدا و سیما.
۹. فراستی، مسعود (۱۳۷۹). جنگ و صلح. انتشارات انجمن سینمای انقلاب و دفاع مقدس.
۱۰. فولر، گراهام (۱۳۷۳). قبله عالم: ژئوپلیتیک ایران. ترجمه عباس مخبر، تهران: نشر مرکز.
۱۱. کانت، امانوئل (۱۳۶۹). بنیاد مابعدالطبیعه اخلاق. ترجمه حمید عنایت و علی قیصری، تهران: خوارزمی.
۱۲. کوک، دیوید. (۱۳۸۰). تاریخ جامع سینمای جهان. ترجمه هوشنگ آزادی ور، تهران: نشر چشمه.
۱۳. ماکیاولی، نیکولو. (۱۳۸۹). شهریار. ترجمه محمود محمود، تهران: نشر نگاه.
۱۴. مستغانی، سعید. (۱۳۷۷). بررسی تطبیقی سینمای جنگ در جهان و سینمای دفاع مقدس. خبرنامه هفتمین جشنواره فیلم دفاع مقدس.
۱۵. ملاحویش آل غازی، عبدالقادر. (۱۳۸۲ ق). بیان المعانی. دمشق: مطبعة الترقی.
۱۶. نوریان، مهدی. (۱۳۹۱). بحران هویت امریکایی در عصر اطلاعات. کتاب ماه علوم اجتماعی، ۱۱(۱)، ۱۱۰-۱۰۶.
17. Inc., M.-W. (2004). Merriam-Webster's Collegiate Dictionary: Eleventh Edition: Merriam Webster, Incorporated.
18. Fischer, D. H. (1989). Albion's Seed: Four British Folkways in America. New York: Oxford University Press.
19. Saussure, Ferdinand de ([1916] 1983): Course in General Linguistics (trans. Roy Harris). London: Duckworth.