فصلنامه علمی – ترویجی مطالعات دفاع مقدس
دوره ٤، شماره ١، شماره پیاپی (١٣)، بهار ١٣٩٧، صص ٥٩ - ٣٩

ریخت‌شناسی مضمونی(تماتیک) سینمای دفاع مقدس ایران

رامین اعلایی[١]؛ علی‌اصغر فهیمی‌فر[٢]

تاریخ دریافت: ١٣٩۶/١٠/١٠ تاریخ پذیرش: ١٣٩٧/٠٣/٠٢

چکیده: *پژوهش حاضر با هدف شناسایی و شمردن الگوها و مؤلفه‌های تماتیک‌گونه جنگی با تمرکز بر نسبت‌های تماتیک مابین سینمای دفاع مقدس ایران و سینمای جنگ هالیوود به رشته تحریر درآمده و درصدد است با دستاویز قرار دادن سه محصول از سینمای دفاع مقدس ایران و سه محصول از سینمای آمریکا، بدین هدف نائل آید. ضرورت پژوهش، علمی نبودن بحث‌ها درباره‌ی بخش مهمی از سینمای ایران است که ظرفیتی بالابرای جذب تماشاگر در مقیاس ملی دارد، اما توجه نکردن به ویژگی‌ها و نشناختن انتظارات مخاطبانش سبب کلیشه‌ای شدن و افول آن در برخی از مقاطع شده است. پژوهش حاضر با روش توصیفی – تفسیری به رشته تحریر درآمده است و درصدد پاسخ به این سؤال اصلی است که فیلم‌های ژانر جنگی سینمای دفاع مقدس، تا چه میزان ظرفیت منطبق‌شدن با الگوهای تماتیک این ژانر در مطالعات فیلم را دارند. فرضیه‌ای که در پژوهش به‌صورت مبنا قرار گرفت این است که در سینمای پس از انقلاب ایران، این تنها سینمای دفاع مقدس است که توانایی شکل دادن به یک گونه سینمایی را دارد.*

واژگان اصلی: *ژانر (گونه)، ژانر سینمای جنگ، الگوهای تماتیک سینمای جنگ، سینمای جنگ هالیوود، سینمای دفاع مقدس ایران.*

١- دانش‌آموخته کارشناسی‌ارشد سینما دانشگاه هنر تهران و نویسنده مسئول (رایانامه: alaei.ramin@gmail.com)
٢- عضو هیئت‌علمی دانشگاه تربیت مدرس تهران

مقدمه

پژوهش حاضر با عنوان «ریخت‌شناسی مضمونی (تماتیک) سینمای دفاع مقدس ایران» در راستای عمل به هدف تولید فکر و نظریه‌پردازی در سینمای دفاع مقدس، به مرحله‌ی نگارش رسیده است. در این پژوهش، منظور از ریخت‌شناسی تماتیک مطالعه‌ی اشکال مختلف طبیعی تم‌های سینمای دفاع مقدس در سطح روایت داستانی است. به واقع اگر بپذیریم که ساده‌ترین و بیرونی‌ترین لایه‌ی پدیده ژانر سینمایی که می‌توان آن را با قوه‌ی فاهمه درک کرد و اندازه گرفت ریختِ آن است، آنگاه تم‌ها (مضامین) تشکیل‌دهنده داستان یک ژانر سینمایی را می‌توان رده‌بندی و مطالعه کرد. اینکه در نهایت یکی از موارد تشخیص یک ژانر سینمایی پذیرش آن در قالب سلسله‌ای از الگوهای تماتیک تثبیت شده و هنجارین است. در این مورد البته باید توجه داشت که این تنها راه تشخیص یک ژانر سینمایی نیست بلکه این مفهومی است که می‌تواند توسط اقسامی از سبک‌های بصری و ویژگی‌های فرمی نیز تعریف می‌شود.

لازم به ذکر است که در پژوهش حاضر، شش فیلم برای مطالعه‌ی موردی استفاده شده است که به ترتیب عبارتند از: عقاب‌ها (ساموئل خاچیکیان/ ١٣٦٣)، هور در آتش (عزیزالله حمیدنژاد/ ١٣٧٠) و مزرعه‌ی پدری (رسول ملاقلی‌پور/ ١٣٨٣) از سینمای دفاع مقدس و نجات سرباز رایان[1] (استیون اسپیلبرگ/ ١٩٩٨)، خط قرمز باریک[2] (ترنس مالیک/ ١٩٩٨) و در دره‌ی الاه[3] (پل هگیس/ ٢٠٠٧) از سینمای جنگ آمریکا.

مبانی نظری و پیشینه‌شناسی پژوهش

ریخت‌شناسی مضمونی (تماتیک) سینمای جنگ

در صنعت فیلم، نظام ژانری و ژانرها مفاهیمی انتزاعی هستند که بر اساس توافقی اعلام نشده بین سازندگان و تماشاگران بنا شده‌اند. «ژانر مجموعه‌ای از قواعد برای ساختار روایی و تصویری فیلم‌ها شکل می‌دهد که هم برای فیلم‌ساز و هم برای بیننده آشنا هستند. در واقع این خود فیلم‌ها هستند که به‌طور ضمنی مفاهیم ژانری را موجودیت می‌بخشند» (موآن، ١٣٩٣: ١٥). ژانر همچنین می‌تواند بر اساس برخی از مضامین منحصربه‌فرد فیلم‌ها نیز شناسایی و

1- Saving Private Ryan (1998)
2- The Thin Red Line (1998)
3- In the Valley of Elah (2007)

دسته‌بندی شود. در این مورد برای مثال *جنین بسینگر* با دستاویز قرار دادن سینمای جنگی آمریکا، الزامات و مؤلفه‌های مضمونی (تماتیک) فیلم‌های جنگ جهانی دوم ایالات متحده را شناسایی کرده و شانزده مورد را به‌عنوان ملزومات این ژانر رده‌بندی نموده است: یک گروه، یک قهرمان، یک هدف، یک مأموریت، یک کشمکش درون‌گروهی، یک دشمن بی‌چهره، غیاب زنان، شمایل‌نگاری نوعی و متعارف جنگ، الگوی روایی با ماهیت‌های متعارض و متضاد، مرگ و ... . (Basinger, 2003: 56).

بسینگر به یک فهرست از مؤلفه‌های پیاپی که در فیلم‌های ژانر جنگ سال ۱۹۴۳ دیده می‌شوند اشاره می‌کند و دو عنوان برای این فهرست پیشنهاد می‌دهد: «داستان فیلم جنگی عمومی جنگ جهانی دوم» و «طرح کلی مؤلفه‌ها و مشخصه‌هایی که برای تحلیل این ژانر استفاده می‌شود». او برای داستان یک الگوی تماتیک ارایه می‌دهد: «گروهی از مردان به رهبری یک قهرمان مأموریتی را برعهده می‌گیرند که یک هدف نظامی مهم را برآورده می‌نماید، به حضور دشمن اشاره می‌شود، آیین‌های گذشته اجرا می‌شوند، آیین‌های حال اجرا می‌شوند، اعضای گروه می‌میرند، اوج نبرد رخ می‌دهد و فرآیند یادگیری یا رشد پدیدار می‌شود، ابزارهای سینما به‌کار گرفته می‌شوند، گره‌گشایی انجام می‌شود». بسینگر پنج دسته را به‌عنوان مؤلفه‌های ضروری طرح کلی ذکر می‌کند: شخصیت‌ها، صحنه‌پردازی، ساختار روایت، نگرش‌های فرهنگی و زبان. (Ibid: 57)

از سویی دیگر رابرت بورلی ری در مقاله *ادامه مسیر تکراری هالیوود کلاسیک بیان می‌دارد: فیلم‌های جنگی جنگ جهانی دوم* (۱۹۸۵) با دستاویز قرار دادن فیلم «*فقط فرشتگان بال دارند*»[1] تلاش می‌کنند که تا ژانر فیلم جنگی را با توجه به تمام آن بن‌مایه‌ها (تم‌ها)یی تعریف کنند که بعدها و با متصل شدن به یکدیگر، به الگوی تماتیک اصلی و غالب سینمای جنگی تبدیل می‌شوند. بورلی ری از این طریق زمینه‌ی ورود عنصر اساسی تم به حیطه‌ی خوانش مختصات ژانر سینمایی را فراهم می‌آورد.

1- Only Angels Have Wings

۱) یک گروه مردانه‌ی نظامی درگیر وظیفه‌ی مرگ و زندگی شده است:

بورلی ری می‌گوید: «گروه خلبانان فیلم *فقط فرشتگان بال دارند* بعدها به‌صورت یک جوخه‌ی نظامی یا یک گروه گشتی در فیلم‌های جنگی تکرار شد. در این فیلم‌ها عموماً رابطه گروه گشت با نیروهای پشت خط‌مقدم قطع می‌شود، یا اینکه به مأموریتی خطرناک در پشت جبهه‌ی دشمن فرستاده می‌شود. فیلم‌های جنگی این گروه‌های کوچک مجزا را هم‌چون تمهیدی برای تماشای دنیای جنگ به‌کار می‌گیرند و بدون آنکه تأکید خاصی بر جنگ کنند، این گروه را همچون ماشینی جنگی ترسیم می‌کنند که کارشان تنها فداکاری و انجام وظیفه است، بی‌آنکه درباره‌ی ضرورت آن پرسش کنند» (Beverley Ray, 1985: 117).

۲. یک گروه که برمبنای شجاعت‌های فردی و کار جمعی تشکیل شده است:

بورلی ری می‌گوید: «مردانِ فیلم *فقط فرشتگان بال دارند*، رفیق هستند اما نکته‌ی مهم‌تر این است که آن‌ها ملزم به انجام کار جمعی هستند. نتیجه‌ی اخلاقی: به تنهایی نمی‌توانید کاری کنید. باید تابع تصمیمات گروه باشید» (Ibid: 117).

۳. شکیبایی گروه در هنگام مواجهه با واقعیت مرگ و خطر:

این تم به واقع از مهم‌ترین تم‌های سینمای ژانر جنگ در تمامی ادوار تاریخ است که یکی از مهمترین وجوه روایی‌اش را در سینمای دفاع مقدس ایران متجلی می‌کند. رابرت بورلی ری می‌گوید: «کاراکترهای اصلی فیلم هاکس به شکل روزمره با وظایفی روبه‌رو می‌شوند که لازمه‌اش به استقبال خطر رفتن است. خلبانان این فیلم به واقع مکانیسم‌های محافظتی برای خود می‌سازند تا در برابر خطرات مرگبار جان سالم به در ببرند. نگاه کمال‌گرایانه‌ی آن‌ها به حرفه‌اشان به‌گونه‌ای است که معتقدند مرگ نه بر اثر تصادف و شانس که بر اثر قصور و کوتاهی در انجام کار پیش می‌آید»[1] (Ibid: 118).

۱- غالب رزمندگان بازنمایی‌شده در سینمای دفاع مقدس ایران به دلیل برخورداری از سلسله‌ای از مشخصات ارزشی، دینی و اعتقادی، هراسی از مواجهه با مرگ ندارند. زیرا که آن را به شرطی که در راه حق و حقیقت حاصل شود، راهی برای وصال معشوق (خدای باری تعالی) می‌پندارند.

به واقع فیلم‌های جنگی مکرراً از مؤلفه‌های اساسی تم شکیبایی استفاده می‌کنند. تقریباً همواره این مردان چیزهای کمی پس از مرگشان برجای می‌گذارند، چند تکه عکس، یک پلاک و شاید یک وصیت‌نامه. این دارایی‌های اندک البته نشانه‌ی وجود جماعتی پشت سر این افراد است که به نوعی به آن‌ها متکی و وابسته هستند. البته بورلی ری اشاره نکرده که فیلم هاکس این امکان را نیز طرح می‌کند که شکیبایی هم حدی دارد و در نهایت می‌تواند خُرد شود. فیلم‌های جنگی از این ایده بسیار استفاده کرده‌اند. آن‌ها پیوسته نشان داده‌اند که این تنها مردان شجاع هستند که در برابر ترس کم نمی‌آورند.

۴. بیگانه‌ها وارد گروه می‌شوند و آن را تهدید می‌کنند:

بورلی ری می‌گوید: «درحالی‌که بیگانگان فیلم *فقط فرشتگان بال دارند* از مکان‌هایی دور می‌آیند، بیگانگان فیلم‌های جنگی، عموماً افراد ناراضی موجود در گروه هستند» (Ibid: 119). در اینجا منظور بورلی ری از به‌کار بردن عبارت «بیگانگان» اشاره به عناصر نامطلوبی است که ممکن است با حضورشان در گروه موجب اختلال در مأموریت شوند. بورلی ری می‌گوید که اینان باید در نهایت یا جذب گروه شوند و یا از آن بیرون بروند.

۵. بیگانگان باید سرانجام در گروه پذیرفته یا از آن اخراج شوند:

بورلی ری می‌گوید: «زنان فیلم *فقط فرشتگان بال دارند* با پذیرفتن قانون دنیای مردان به عضویت گروه درمی‌آیند» (Ibid: 120).

کاستی‌های الگوی تماتیک جنین بسینگر و رابرت بورلی ری

با مطالعه‌ی الگوهای تماتیک ارایه شده از سوی بسینگر و بورلی ری می‌توان نتیجه گرفت که این الگوها توانایی شکل دادن به روایت کلاسیک سینمای ژانر جنگ را دارند. هر چند که آن‌ها در نهایت می‌توانند قالبی بسیط‌تر از این نیز به خود بگیرند. به‌واقع بی‌توجهی معنادار بسینگر و بورلی ری به مفهوم فرد در قالب الگوی تماتیک سینمای جنگ و احیاناً تمامی آن موقعیت‌هایی که این فرد می‌تواند در قالب مضمون یک فیلم جنگی بسازد، کاستی اساسی الگوهای تماتیک آن‌هاست. این[فرد] به‌واقع یکی از شاکله‌های تماتیک سینمایی است که هر چند داستانش در زمان جنگ نمی‌گذرد اما روابط در آن همانند روابط بین فضا و کاراکترهای یک فیلم جنگی است. سینمایی که اساساً به دلیل رویکردهای تجددطلبانه‌اش در باب ایدئولوژی جنگ بیشتر با

عنوان سینمای ضدجنگ یا سینمای پساجنگ شناخته می‌شود. یعنی آن موقعیت‌هایی که فرد بازگشته از جنگ را درگیر مناسبات انسانی خارج از مکان و زمان وقوع جنگ می‌نماید. همچنین گاه ممکن است که مضمون سینمای ژانر جنگ بی‌توجه به رعایت الگوهای تماتیک بسینگر و بورلی ری، به‌طور کامل در سیطره داستان زندگی قهرمانی است که بدون اینکه قصد داشته باشد وارد گروه یا دسته‌ای شود، مطالبات ژنریک این سینما را برآورده سازد. در این مورد برای مثال می‌توان به فیلم‌هایی اشاره کرد که کاراکترهایش در قالب یک درام جنگی بدون توجه به مفهوم گروه یا دسته در حال پیشروی به سمت مقصد خود هستند. یعنی فیلم‌هایی که از منظر ژنریک بیشتر به درهم آمیختن دو رده از فیلم‌های جاده‌ای و جنگ می‌مانند. سفری که شخصیت حاضر در میدان جنگ را به درک جدیدی از مفهوم زندگی و مرگ می‌رساند. در این مورد می‌توان فیلم‌هایی از قبیل *هور در آتش* (عزیزالله حمیدنژاد) و *در دره‌ی الاه* (پل هگیس) را مثال آورد. در هر دوی این فیلم‌ها پدری به دنبال یافتن نشانه‌هایی از پسر گمشده‌اش است که در جبهه‌ی جنگ حضور دارند. هر چند که در نهایت اولی در سبک و سیاقی شاعرانه روایت می‌شود و تنه به عرفان می‌زند و دومی اساساً ماهیتی ایدئولوژیک[1] و سیاسی می‌یابد. در هر صورت اگر بخواهیم الگوهای تماتیک ارایه شده از سوی بسینگر و بورلی ری برای سینمای جنگ را کامل کنیم، می‌توانیم درباره‌ی آن تم‌هایی بنویسیم که با حضور فرد در درون موقعیت‌های خطیر جنگی یا پس از آن شکل می‌گیرد.

- فرد در یک موقعیت جنگی به دنبال یافتن یک ابژه‌ی گمشده است:

ژاک لاکان در سمینارش در باب اخلاق روانکاوی می‌گوید که همواره هسته‌ای از امر واقع وجود دارد که از نمادسازی می‌گریزد و همه بازنمایی‌ها، تصاویر و دلالت‌ها صرفاً تلاشی برای پر کردن این شکاف هستند. «لاکان این عنصر واپس‌زده را بازنمود می‌نامد» (هومر، ۱۳۸۸: ۱۱۷). چیز ابژه‌ای گمشده است و هیچ‌جا آشکار نمی‌شود و جالب این که از همان اول جایی نبوده که بعداً گم شود. چیز ابژه ـ علت میل است و به شکلی بازگشتی یا Retroactive

۱- با توجه به آرای لوئی آلتوسر فیلسوف فرانسوی در باب سازوکار ایدئولوزیک دولت(۱۳۸٦)، در اینجا منظور از یک سینمای ایدئولوژیک سینمایی است که در آن ژانر بنا بر یک سلسله از الگوهای وارد شده از جهان بیرون از متن فیلم، جهت‌دهی و ارزش‌گذاری می‌شود.

ساخته می‌شود. لاکان در سال ۱۹٦٤ مفهوم چیز را با ابژه کوچک a ـ یا ابژه پتی آ ـ تعویض کرد. «چیز در واقع نه ـ چیز است و تنها به وسیله میل سوژه است که ساخته می‌شود و به چیزی بدل می‌شود. این میل به پر کردن خلأ یا حفره موجود در دل سوبژکتیویته و امر نمادین است که چیز را خلق می‌کند» (همان: ۱۱۸). این تلاش برای جستجوی ابژه‌ی گمشده یکی از مصادیق‌اش را در قالب یک تم از سینمای ضدجنگ می‌یابد. آنجا که فرد حاضر در جنگ برای درمان ترومای[1] فراق از یک فردِ حاضر در جنگ، کل پدیدار جنگ را تحت تاثیر جستجوی خود قرار می‌دهد. در این مورد تروما همانند خاطره‌ای است که در ذهن فرد تثبیت شده و اختلال و رنج روانی شدیدی را موجب شده است. آنگونه که تلاش‌های فرد برای بیان و توضیح عقلانی آن بی‌نتیجه مانده و از این رو مدام به تروما بازمی‌گردد. *هور در آتش* (۱۳۷۰) ساخته عزیزالله حمیدنژاد و *در دره الاه* (۲۰۰۷) ساخته پل هگیس تجربه‌هایی از این سنخ در سینمای ژانر جنگ هستند. در هر دوی این فیلم‌ها پدری شوریده‌احوال در حال جستجوی ردپایی از فرزندش است که در جبهه‌های جنگ حضور دارد.

- فرد پس از پایان جنگ هم‌چنان درگیر تبعات اجتماعی و روانی ناخوشایند آن است:

فیلم جنگیِ ساخته شده یا امتدادیافته بر روی این تم بیشتر در بابِ انسان‌های شوریده‌احوال و عصیان‌گری است که از جنگ بازگشته‌اند و اکنون هویت خود را از دست رفته می‌پندارند. ابراهیم حاتمی‌کیا یکی از شیفتگان مشهور بازنمایی این بن‌مایه‌ی سینمای جنگ در سینمای دفاع مقدس ایران است. فیلم‌های حاتمی‌کیا تصویرگرِ بازسازی روان‌شناختی مردمانی است که در اثر جنگ آسیب‌دیده و چندپاره شده‌اند.

«همچون پازل یا معمایی که باید گره‌گشایی و بازسازی شود تا حقیقت در پس این پاره‌ها آشکار شود. هر فیلم درباره‌ی شیوه‌های عبور از رنج و درد و آسوده‌خاطر شدن یا سوگواری تعمق می‌کند و واسطه‌ای برای برگزاری مجلس یادبود می‌شود» (ابکسیس، ۱۳۹۳: ۹۲).

حاتمی‌کیا در سه فیلم *آژانس شیشه‌ای*، *موج مرده* و *به نام پدر* تم ناخرسندی اجتماعی، روانی فرد بازگشته از جنگ را دنبال کرده است.

۱- زخم التیام‌ناپذیر روحی

- فرد پس از بازگشت از جنگ، فعال ضدجنگ می‌شود:

چه عواملی باعث می‌شود که تا یک رزمنده پس از بازگشت از جنگ بدل به یک فعال ضدجنگ شود؟ این مورد البته چندان نمی‌تواند که در قالب سینمای اخلاق‌محور و ارزش‌مدار دفاع مقدس ایران مصداقی داشته باشد. به واقع شرط داوطلبانه بودن حضور اقشار مختلف جامعه در دفاع مقدس، امکان نارضایتی فرد را از او سلب می‌نماید. *بازگشت به خانه* (هال اشبی/ ۱۹۷۸) و *متولد چهارم جولای* (الیور استون/ ۱۹۸۹) از مشهورترین فیلم‌های بازنمایی‌کننده‌ی این تم در سینمای جنگ محسوب می‌شوند. لازم به ذکر است که این تم در سال‌های اخیر به دلیل اثبات حضور فاجعه‌بار و ناکارآمد ارتش ایالات متحده در منطقه خاورمیانه به‌شدت از سوی سینمای هالیوود استفاده شده است.

این مقاله در ادامه بر آن است که تا با تطبیق دادن مضمونِ شش فیلم (سه فیلمِ جنگی از سینمای هالیوود و سه فیلم از سینمای دفاع مقدس ایران) با الگوی تماتیک نهایی ارایه شده، در نهایت به چارچوبی برای یافتن مؤلفه‌ها و رمزگان‌های مشترک و مفروز این فیلم‌ها دست یابد.

۱- عقاب‌ها (۱۳۶۳) – ساموئل خاچیکیان

دلایل اهمیت: عقاب‌ها با احتساب آمار بلیط فروخته شده همچنان پرمخاطب‌ترین فیلم تاریخ سینمای ایران محسوب می‌شود.

الگوی تماتیک فیلم:

تشکیل گروه: یک گروه به سرپرستی یک قهرمان شکل می‌گیرد.

هدف نظامی: کسب اطلاعات از مواضع نیروهای دشمن

دشمن: ارتش حزب بعث عراق

اوج نبرد: تعقیب گروه از سوی نیروهای عراقی

مرگ اعضای گروه: مرگ نهایی همرزم قهرمان

گره‌گشایی نهایی: خلبان توسط نیروهای ایرانی نجات می‌یابد.

نتیجه: خاچیکیان در این فیلم اکشن طبق الگوهای تماتیک ارایه شده در کلاسیک‌ترین شکل ممکن، داستان یک گروه را روایت می‌کند که درگیر وظیفه‌ی مرگ و زندگی شده است. آن‌طور که از داستان فیلم برمی‌آید خلبان ارتش ایران به دلایلی که البته فیلم‌ساز از

افشا کردن آن‌ها به بینندگان امتناع می‌کند، برای نیروهای ارتش بعثی ارزشمند است. *عقاب‌ها* همچنین یکی از اولین فیلم‌های جنگی/ اکشن ایرانی است که تلاش می‌کند طرح ابتکاری آموزشی‌ای که می‌خواست با دگرگون کردن بازنمایی سربازان ایرانی از جنگ‌افروز به دلاور معنوی امر مقدس در دفاع را به تصویر بکشد. به واقع این شبیه دستورالعمل‌هایی تماتیک است که در ادامه سینمای دفاع مقدس ایران را ملزوم به پیروی از خود می‌کند. سینمایی که رفته‌رفته مختصات تماتیک و بصری خود را می‌یابد.

۲- هور در آتش (۱۳۷۰) – عزیزالله حمیدنژاد

دلایل اهمیت: هور در آتش از اولین محصولات سینمای موسوم به معناگرا در ایران محسوب می‌گردد. سینمایی که می‌تواند با عباراتی از قبیل ماورا، فرانگر، دیگر سو و معنوی نیز مترادف باشد. اما «مضمون این سینما متمرکز است بر عالم غیب و کشف راز هستی، و این مسیر را با تکیه بر منابع دینی و گاه غیردینی می پیماید. در واقع سینمای معناگرا معنا را در مقابل ماده به کار می برد و در پی تصویرسازی عالم غیرمادی و هرچه مربوط به این گستره است، می‌باشد (برد، ۱۳۷۵: ۲٦).

الگوی تماتیک فیلم:

تشکیل گروه: پدری به دنبال یافتن نشانه‌هایی از پسرش در جبهه‌ی جنگ، یک رزمنده‌ی دیگر را با خود همراه می‌کند.

هدف: یافتن فرزند گمشده

دشمن بی‌چهره: ارتش حزب بعث عراق

اوج نبرد: سکانسی که موجب مرگ ناخدا مولایی بر روی قایق موتوری می‌شود.

مرگ اعضای گروه: رزمنده‌ی همراه پدر در طی آتش‌افروزی نیروهای بعثی کشته می‌شود.

گره‌گشایی نهایی: پدر فرزندش را می‌بیند.

نتیجه: حمیدنژاد در هور در آتش داستان پدری را روایت می‌کند که فارغ از عضویت در دسته‌بندی‌های مرسوم جنگی، برای یافتن نشانه‌هایی از فرزندش که در خط مقدم جبهه حضور دارد، به آب و آتش می‌زند. در اینجا فرزندِ رزمنده ابژه‌ی گمشده‌ای‌ست که توسط میل سوژه برساخته می شود تا خلاء و شکاف وجودی او را پر کند. هر چند در ادامه ی مسیر، این ابژه (امر واقع) وقوع خود را در قالب یک مفهوم استعلایی از جنگ می سازد. به

واقع آنچه که در نهایت گم شده نه یک رزمنده که خاطره‌ای‌ست عاشقانه از مواجهه‌ی فـرد جستجوگر با پدیدار جنگ. موقعیت ملتهبی که در نهایت بستری است برای ملاقات مـومن با یکی از مظاهر معشوق.

۳- مزرعه‌ی پدری (۱۳۸۳) – رسول ملاقلی‌پور

دلایل اهمیت: مزرعه‌ی پدری از موفق‌ترین نمونه‌های جریان تلفیقی در سینمای دفاع مقدس محسوب می‌شود. به واقع این سینمایی است که به همان اندازه‌ای که می‌خواهد معناگرا باشد، اکشن و مهیج است و برعکس. سینمایی که در قالبی هنری برای فتح گیشه‌ها ساخته شده است.

الگوی تماتیک فیلم:

تشکیل گروه: در بخش فلاشبک فیلم، گردانی نظـامی بـرای پیگیـری یـک هـدف تشـکیل می‌شود.

هدف: خاموش کردن توپخانه دوربرد دشمن

دشمن بی‌چهره: ارتش حزب بعث عراق

اوج نبرد: سکانس ماقبل پایـان فـیلم کـه در آن کـاراکتر اصـلی فـیلم برخـی از دوسـتان و همرزمان‌اش را از دست می‌دهد.

مرگ اعضای گروه: کاراکتر اصلی فیلم از معدود بازماندگان حمله نهایی گردان مـذکور بـه توپخانه دوربرد دشمن است.

گـره‌گشـایی نهـایی: نویسـنده شـیزوفرن متوجـه مـرگ همسـر و فرزنـدانش مـی‌شـود. نتیجه: نویسنده‌ای روان‌گسیخته که گمان می‌کند همسر و فرزندان شهیدش همچنـان زنـده هستند، برای معرفی کتاب جدیدش در باب جنگ به دزفول می‌رود. فـیلم ملاقلـی پـور در بخش فلاش‌بک یک فیلم مأموریتی است که مشخصاً از الگوی کلاسیک مبتنی بـر تشـکیل یک گروه برای انجام یک مأموریت پیروی می‌کند. و در بخش زمان حـال فیلمـی سـت در باب احوالات پریشان یک رزمنده که با تبعات ناخوشایند اجتماعی و روانی جنگ دست به گریبان است. به واقع فیلم ملاقلی پور الگوی تماتیک برای یـک فـیلم جنگـی را بـا وصـل کردن آن به زندگی یک رزمنده که پس از جنگ نویسندگی مـی‌کنـد، ادامـه داده و تکمیـل کرده است.

۴- خط قرمز باریک (۱۹۹۸) – ترنس مالیک

دلایل اهمیت: خط قرمز باریک برآشوبنده و تفکربرانگیزترین تجربه‌ی سینمای ضدجنگ در قرن بیستم است.

الگوی تماتیک فیلم:

تشکیل گروه: یک گروه نظامی برای انجام یک مأموریت تشکیل می‌شود.

هدف: بازپس‌گیری جزیره گوادالکانال از نیروهای ارتش ژاپن

دشمن : ارتش ژاپن

اوج نبرد: سکانس تسخیر قله کوه جزیره گوادالکانال

مرگ اعضای گروه: تعدادی از اعضای گروه کشته می‌شوند.

گره‌گشایی نهایی: جزیره گوادالکانال به دست نیروهای آمریکایی می‌افتد.

نتیجه: خط قرمز باریک هر چند از نقطه نظر روایی بر اساس الگوهای تماتیک[داستان گروهی از سربازانی وحشت‌زده و بی‌تمایل به جنگ که در میانه‌ی هرج و مرجی اخلاقی و نظامی به دام افتاده‌اند] ساخته شده است، اما در نهایت و بنا بر جهان‌بینی فلسفی کارگردانش سعی در اولویت دادن به مفهوم فرد در قالب این الگو دارد. به واقع آنچه که در روایت فیلم مالیک در اولویت است نه گروه و نه شرح مأموریت آن، که فرد و نسبت او با طبیعت پیرامون‌اش است.

۵- نجات سرباز رایان (۱۹۹۸) – استیون اسپیلبرگ

دلایل اهمیت: نجات سرباز رایان بزرگ ترین فیلم سرگرم‌کننده جنگی سال های پایانی قرن بیستم است.

الگوی تماتیک فیلم:

تشکیل گروه: یک گروه نظامی به سرپرستی کاپیتان میلر برای انجام یک مأموریت تشکیل می‌شود.

هدف: یافتن و بازگرداندن سرباز رایان به آمریکا

دشمن: ارتش آلمان

اوج نبرد: سکانس آغاز و پایان فیلم

مرگ اعضای گروه: کاپیتان میلر به همراه تعدادی از اعضای گروه کشته می‌شوند.
گره‌گشایی نهایی: سرباز رایان نجات پیدا می‌کند و به آمریکا بازمی‌گردد.
نتیجه: نجات سرباز رایان درباره‌ی انسان‌هایی کوچک و عادی است که در وضعیتی وحشیانه گرفتار آمده‌اند. سربازانی بی‌رحم و با کفایت که مأموریتی روشن و واضح را دنبال می‌کنند. اما اگر این فیلم حلقه‌ی گلی نثار شده روی قبر سربازان گمنام، از طرف بزرگ ترین فن سالار و سرگرمی ساز قرن باشد، در عوض خط قرمز باریک شعری معماگونه از فردی روستایی مسلک درباره تراژدی آدمی و خطاب به همه‌ی انسان‌هایی است که از سرشت خود و طبیعت دور افتاده‌اند. این به وضوح نشان می‌دهد که هر چند این دو فیلم مشخصاً از منظر روایی از الگوی تماتیک یکسانی استفاده می‌کنند، اما از منظر جهان‌بینی با یکدیگر متفاوت‌اند.

۶- در دره‌ی الاه (۲۰۰۷) – پل هگیس

دلایل اهمیت: «در دره‌ی الاه» کوبنده‌ترین فیلم از نقطه نظر سیاسی درباره‌ی مداخله‌ی نظامی دولت آمریکا در عراق است. فیلمی ضد جنگ که تلاش دارد تا در یک مسیر روایی که تحت تاثیر حضور مقتدرانه‌ی یک فرد است، امکانِ استحاله‌ی عقیدتی یک سربازِ مدافع مداخله‌ی نظامی یک کشور در کشوری دیگر، به یک فعال ضد جنگ را توجیه نماید.

الگوی تماتیک فیلم:

تشکیل گروه: پدری برای حل راز جنایت فرزندش با یک کاراگاه پلیس همراه می‌شود.
هدف: یافتن دلایل قتل یک سرباز
دشمن: ؟
اوج نبرد: ؟
مرگ اعضای گروه: ؟
گره‌گشایی نهایی: پدر راز به قتل رسیدن فرزندش را می‌گشاید.
نتیجه: پدری ناتوان از حل معمای قتل تنها فرزندش، که به تازگی از عراق بازگشته، با یک کاراگاه جنایی همکاری می‌کند. این شاید به واقع نزدیک‌ترین الگوی تماتیک ممکن به تجربه ی درخشان عزیزالله حمیدنژاد در سینمای دفاع مقدس ایران باشد. سینمایی که الگوهای تماتیک ارایه شده از سوی بسینگر و بورلی ری را به نفع بازنمایی صورت

وضعیت یک فرد در طول جنگ وا می‌نهد. هر چند که در نهایت این دو در نتیجه‌گیری کاملاً متفاوت از همدیگر عمل می کنند. یکی مفهوم حق و حقیقت (خدا) را در قالب یک جنگ تحمیلی و البته عقیدتی می‌جوید و آن یکی در باورهای خود مبنی بر لزوم وجود جنگ تردید می‌نماید.

پیشینه پژوهش

تاکنون بسیار درباب نسبت‌های ژنریک سینمای دفاع مقدس ایران با سینمای جنگ نوشته شده است. برای مثال می‌توان به (خوشخو، ۱۳۷۳)؛ (ثمینی، ۱۳۷۳)؛ (صدر، ۱۳۷۱)؛ (فراستی، ۱۳۷۹) و (مستغاثی، ۱۳۸۰) اشاره نمود؛ هرچند که هیچ‌کدام از این مطالعات هرگز تلاش نداشته‌اند که تا تم‌های سینمای دفاع مقدس ایران را با الگوهای تماتیک سینمای جنگ تطبیق نمایند. همچنین تاکنون تلاشی درباب رده‌بندی ساختار تماتیک سینمای دفاع مقدس در ایران صورت نپذیرفته است، بنابراین پژوهش حاضر از این منظر، یک پژوهش جدید می‌باشد.

یافته‌های پژوهش

- نسبت‌ها و تمایزات تماتیک سینمای جنگ با سینمای دفاع مقدس ایران

برخلاف بیشتر مانیفست‌ها که در قالب اسناد صرفاً مکتوب خلق می‌شوند، سینمای دفاع مقدس ایران به همراه سینمای جنگ هالیوود به دلیل پیروی از الگوی تماتیک مشابه، یک مانیفست[1] متحرک هستند. البته این دو یک تفاوت عمده با همدیگر دارند که آن ریشه در ایدئولوژی‌های متفاوت این دو مانیفست دارد. در هر صورت بر اساس آنچه از تعریف مانیفست بیان می‌شود: سینمای دفاع مقدس ایران به همراه سینمای جنگ هالیوود گواهی بر یک حال حاضر تاریخی هستند که با صدای مهیج شرکت‌کنندگان آن گفته می‌شوند و حس فوریت کشمکش را با مجموعه‌ی متنوعی از عرف‌ها می‌آرایند. از لحاظ ریشه‌شناسی مانیفست بیانیه‌ی عمومی اصول، سیاست‌ها یا مقاصد، به‌ویژه با ماهیتی سیاسی است که با توضیح گذشته‌ها، انگیزه‌ی کنش‌های آتی را بیان می‌کند و از فعل لاتین Manifesto به‌معنای علنی کردن گرفته شده است. با این حال مانیفست‌ها در چند مشخصه‌ی دیگر نیز مشترک هستند. مانیفست که اغلب یک بیانیه‌ی کتبی است، اعلامیه‌ی عمومی از سوی فرد/ افراد مهم است،

1- Manifest

یعنی دستکاری تعمدی دیدگاه عمومی، علنی کردن اقدامات گذشته و توضیح انگیزه‌های اقداماتی که اعلام شده است که در آینده انجام می‌شوند. شهید مرتضی آوینی زمانی اعلام کرد که «ما هرگز جبهه را ترک نخواهیم کرد» (آوینی، ۱۳۸۱: ۳۱). این به‌واقع مانیفست سینمای دفاع مقدس ایران است. سینمایی که از یک جهت هم‌چون ابراز باور به یک واقعیت برتر است. در میان تمامی نسبت‌های تماتیک دو سینما، این به‌واقع بزرگترین افتراق بین دو ایدئولوژی پنهان در تصاویر سینمای دفاع مقدس و سینمای جنگ هالیوود است. سینمایی که ادعا می‌کند یک ارتباط درونی قوی با خدا دارد و سینمایی که ادعا می‌کند ناجی جهان است، این دو با همدیگر منافات دارند. یکی بازنمایی کننده‌ی یک جنگ تحمیلی است و دیگری سینمایی را نمایندگی می‌کند که سعی دارد دولتش را به عنوان ناجی جهان معرفی کند. آوینی در قسمت شصت‌وسوم مجموعه‌ی مستند «روایت فتح» درباره‌ی جایگاه شهید و شهادت می‌گوید: «ارزش انسان در مهاجرت از زمان و مکان و مرزهایش برای زدودن قیدهای جاذبه‌های زمینی از روش و پرواز در آسمان لایزال ولایت یعنی رهبری اسلامی است. تنها آنان‌که خود و آنچه دوست دارند را قربانی می‌کنند، شایسته‌ی این مقام هستند» (همان: ۳۵).

به‌واقع چنین گفتارهای محکمی، به‌مثابه‌ی بنیان‌های فرهنگ شهادت در سراسر سینمای دفاع مقدس مشخصاً در دوره‌ای جنگ در جریان بود، دیده می‌شوند. آوینی معتقد بود که شهادت (قربانی کردن جان خود در راه خدا) بالاترین درجه‌ی ترفیع بشر است. بنا به ایمان اسلامی، زندگی دنیوی صرفاً گذرگاهی به سوی دنیای دیگر است، پس بهتر است با کردارهای نیکوی بیشتر و گناهان کمتر به مقصد نهایی رسید. آوینی همچنین در آینه‌ی جادو و درباره‌ی مستند روایت فتح می‌نویسد: «روش تبلیغ ما در روایت فتح، منفعلانه و در واکنش به اقدامات دشمن نیست ... ما اغلب بر تفاوت جنگمان تکیه می‌کنیم و معتقدیم همین‌ها خاستگاه پیروزی‌مان هستند. همان علتی که ایمان مردم را تقویت می‌کند، متعاقباً جنگ را هم تقویت خواهد کرد» (آوینی، ۱۳۹۰: ۱۹۲).

این تأکید آوینی بر روی تفاوت جنگ تحمیلی رژیم بعث صدام علیه جمهوری اسلامی ایران با سایر جنگ‌ها، به‌واقع مهم‌ترین تفاوت سینمای دفاع مقدس با سینمای ژانر جنگ هالیوود است. سینمایی که باور دارد درباره‌ی ایده‌های زیبایی است که ارزش جان دادن دارند. البته اگر این ایده‌ها چیزی به مانند مفهوم وطن باشند، باید اذعان کرد که دو سینما در آن اشتراک‌نظر

دارند. ولی این تنها وطن نیست که برای سینمای دفاع مقدس ایران ایده‌ای زیبا محسوب می‌شود، بلکه در سوی دیگر میدان مفاهیمی از قبیل دین، جنگ بین عقیده و جدال بر سر حق و باطل و مسئله‌ی کفر و ایمان و حفظ ارزش‌های الهی نیز ایده‌های زیبا محسوب می‌شوند. ایده‌هایی که ارزش جان دادن دارند. به‌واقع مفهوم شهادت به مثابه‌ی رفیع‌ترین حالت مرگ نیز در نسبت با این ایده‌ها است که حضور می‌یابد. این‌ها به واقع همان‌هایی که سینمای مادی‌گرا، فیزیکی و زمینی جنگ هالیوود نمی‌تواند که داشته باشد. به واقع استدلال‌ها در سینمای هالیوود برای توجیه جنگ یا به تصویر کشیدن جنگ چیزی به غیر از این امور است.

- مؤلفه‌های مشترک

بارز بودن وجه ایدئولوژیک یکی از ویژگی‌های سینمای دفاع مقدس است. در سینمای دفاع مقدس کاراکترها بیشتر به دلیل کنش‌های اجتماعی و دیدگاه‌های سیاسی‌شان بارز می‌شوند. فردیت روان‌شناختی بارزی در این فیلم‌ها مشهود نیست و چیرگی قهرمانی توده‌ای که در مفهوم بسیجی‌ها نمود یافته است، در این بازنمایی مشهود است. در بسیاری از فیلم‌های دفاع مقدس صحنه‌هایی است که به سبب آنکه این صحنه کارکرد روایی ندارد تماشاگر به مفهوم خطابی آن می‌اندیشد» (نقیبی و فهیمی‌فر، ۱۳۹۵: ۱۷۹).

یکی از آرمان‌های بارز موکد که صرفاً در سینمای دفاع مقدس تبلیغ می‌شود، میل به رهایی از قید و بند دنیای مادی، فنا در حقیقت ازلی و ایثار برای نزدیکی به پروردگار است. آرمانی که چندان در سینمای هالیوود دیده نمی‌شود. هر چند می‌توان شمه‌ای از این آرمان بارز را در محتوای فیلم *خط قرمز باریک* تشخیص داد. جایی که فیلم‌ساز با قطع صحنه‌های کشتار به نماهایی زیبا و برانگیزاننده از طبیعت سرسبز در روند کشتار وقفه ایجاد می‌کند. جز این موارد، آرمان ایدئولوژیک در سینمای جنگ هالیوود نه چیزی فرازمینی که بیشتر معطوف به حفظ زمین است.

- پاره‌ای از نشانه‌های شمایلی

نشانه‌هایی مانند اسلحه کلاشینکف و ژ۳، نمای چرخ‌ها، کلاه‌خودها، غلتک شنی تانک‌ها، ماشین‌های جنگی، پلاک‌ها، صلیب‌ها، کتب آسمانی (قرآن و انجیل) از ویژگی‌های بصری اغلب فیلم‌های جنگی هستند. نشانه‌هایی که مشخصاً در مورد سینمای دفاع مقدس ایران به

آر.پی.جی، عکس حضرت امام خمینی(رحمه الله علیه)، چفیه، انگشتر، تسبیح و پرچم‌های مذهبی نیز ختم می‌شوند.

- پیر خردمند و فرزانه در سینمای هالیوود و مرد مرشد در سینمای دفاع مقدس

مرشد را می‌توان قهرمانی که به اندازه‌ی کافی تجربه اندوخته تا به دیگران آموزش دهد به حساب آورد (وگلر به نقل از نقیبی و فهیمی‌فر، ۱۳۹۵: ۱۸۸).

در سینمای دفاع مقدس حضور پیر فرزانه بیشتر جنبه‌ی شمایلی دارد تا جنبه‌ی کارکرد روایی برای عبور داستان از موانع ترس و تردید قهرمان؛ هرچند که همان کارکرد شمایلی نیز تاثیر خود را بر قهرمان می‌گذارد. در مورد سینمای جنگ آمریکا حضور پیر فرزانه معمولاً همیشه کارکرد روایی دارد. البته *خط قرمز باریک* در بین فیلم‌های جنگی آمریکایی مستثنی است. در این فیلم کاراکتر سرباز ویت دارای یک وجه شمایلی همانند آن چیزی است که در سینمای جنگ وطنی شاهدش هستیم. بابا عقیل در *هور در آتش*، محمود در *مزرعه‌ی پدری* نیز دارای چنین نقشی در روایت بن‌مایه‌ی فیلم هستند. کاپیتان جان اچ میلر و هنک دیرفیلد به ترتیب در *نجات سرباز رایان* و *در دره‌ی الاه* عهده‌دار جنبه کارکرد دراماتیک این نقش هستند. البته با این تفاوت که هنک صرفاً در پایان فیلم *در دره‌ی الاه* است که به این مقام نائل می‌گردد، زیرا پیش از آن حقیقت را نمی‌داند یا می‌داند و نمی‌خواهد باور کند.

- مؤلفه‌های تماتیک منحصربه‌فرد سینمای دفاع مقدس

بری گرانت می‌گوید که به‌طور خلاصه فیلم‌های ژانر آن فیلم‌های سینمایی تجاری هستند، که به واسطه‌ی تکرار و تنوع، داستان‌هایی آشنا با کاراکترهایی آشنا در موقعیت‌های آشنا را بازگو می‌کنند» (نیل به نقل از نقیبی و فهمی‌فر، ۱۳۹۵: ۱۸۰).

کاراکتر کلیدی در یک فیلم منتسب به سینمای دفاع مقدس یک بسیجی است. وجه قهرمان‌پروریِ سینمای جنگ متعارف کلاسیک حتی در فیزیک و ظاهر اینان وجود ندارد. اغلب این بسیجی‌ها جوان هستند و در نظر بسیجی وظیفه، عمل به تکلیفی الهی است. به واقع تردیدهایی که در هر فیلم جنگی برای سربازان رخ می‌دهد در ذهن بسیجیان رزمنده جایی ندارد.

البته لازم به ذکر است که در سینمای جنگی هالیوود نیز غالباً سربازان جوان هستند. هر چند که تفاوت در نهایت در قالب مفهوم وظیفه نمود می‌یابد. به واقع سرباز آمریکایی یا در کل سرباز عضو ارتش آمریکا به وظیفه‌اش عمل می‌کند زیرا که وظیفه‌ای جز آن ندارد. پس عمل او نمی‌تواند که هیچ ارتباطی به مقوله‌ی تکلیف الهی داشته باشد، بلکه ماهیتی کاملاً زمینی و در جهت منافع ملی دارد.

- غیاب سلسله‌مراتب نظامی و چیرگی رابطه‌ی برادری

در سینمای جنگی جهان، سلسله مراتب نظامی و اطاعت از فرمانده امری اساسی است که بیننده انتظارش را دارد. اما در سینمای ایران فرمانده حاجی نامیده می‌شود. بی‌تاار بی رزمنده‌ی زیردست به جای توبیخ با جمله‌ای مانند «تحمل کن برادر» پاسخ داده می‌شود. در سینمای دفاع مقدس همسانیِ رزمنده‌ها و اطاعت از تکلیف مورد انتظار بی مورننده است (همان: ۱۸۱). در این مورد فیلمی مانند خط قرمز باریک استثنا است. در این فیلم کاراکتر سروان چندان در قید و بند اطاعت از فرمانده بالادست خود نیست. زیرا که گمان می‌کند دستورات او مبنی‌بر حمله به ژاپنی‌ها در فلان ساعت یا فلان وضعیت چندان به سود سربازان تحت امرش نیست.

- مفهوم شهادت

اصولاً فرق است مابین مقوله‌ی مرگ در راه خدا و مرگ در راه وطن یا مُردن در جهت منافع ملت. جنگ تحمیلی رژیم صدام علیه جمهوری اسلامی ایران، بنا به روایت‌های بسیار جنگ مابین کفر و اسلام تلقی می‌شد. پس از این‌رو شهادت در راه آرمان از انگیزه‌ی حضور در جبهه بود و این اندیشه که مرگ نه پایان زندگی که آغاز حیات جاودان است در سینمای دفاع مقدس مشهود است. از این‌رو هم هست که برای مثال صحنه‌های شهادت رسیدن رزمنده‌های بسیجی در این سینما بسیار باشکوه و حماسی روایت می‌شوند و بیننده را تحت تاثیر خود قرار می‌گیرد.

- فضای عرفانی- معنوی و هنر قدسی حاکم

قهرمان سینمای دفاع مقدس از روابط دنیوی به دور است و در عوض رابطه‌ی وی با خداوند پررنگ است. قهرمانان دلبستگی‌های شخصی، عاطفی و خانوادگی ندارند. این سینما به بازنمایی تقدیس‌وار از رزمندگان می‌پردازد و این ایده را که شهادت امری معنوی است،

سعادت می‌خواهد و ربطی به ماهیت اجباری و ممکن مرگ در جنگ ندارد، اشاره می‌کند (همان: ۱۸٤).

البته در مورد بازنمایی تقدیس‌وار از سربازان می‌توان ادعا کرد که این تنها سینمای دفاع مقدس ایران نیست که اصرار به بازنمایی چنین امری دارد. به واقع سینمای جنگی هالیوود نیز گاه در میان محصولات جنگی‌اش ترجیح می‌دهد که تا دست به تصویر کردن ضمنی شمایل مسیح بزند. برای مثال در فیلمی مانند خط قرمز باریک (که البته چندان هالیوودی نیست و صبغه‌ی مستقل دارد هر چند توسط کمپانی‌های بزرگ هالیوودی در سراسر جهان توزیع و پخش می‌شود) کاراکتری همچون سرباز ویت دورادور در قامت سربازی مسیح‌گون ظاهر می‌شود که چندان میانه‌ای با جنگ ندارد و وقوع و بسط آن را باعث تخریب طبیعت خدا می‌داند.

- چربش انگیزه‌های دینی بر انگیزه‌های ملی در سینمای دفاع مقدس

در سینمای دفاع مقدس شرکت در جنگ برای رزمندگان بیشتر از اینکه وظیفه‌ای ملی- میهنی است، وظیفه‌ای الهی است که از سوی یک قدرت فرازمینی به آن‌ها تکلیف شده است. یعنی اینکه شرکت در جنگ در نهایت نه یک عمل از سر ملی‌گرایی و وطن‌پرستی که بیشتر عمل به یک تکلیف مذهبی است که این کاملاً مغایر است با مضمون‌های سینمای جنگ هالیوودی که در آن حضور سربازان در جبهه‌های جنگ از سر وظیفه ملی و میهنی است. در این مورد شاید بهترین و راه‌گشاترین مثال اشاره‌ی دوباره به داستان فیلم نجات سرباز رایان بشد. در این فیلم اصولاً دلیل تشکیل تیم نجات به سرپرستی کاپیتان میلر تلاش برای بازگرداندن تنها فرزند ذکور خانواده‌ی رایان است که سه فرزند دیگرشان پیشتر در جنگ کشته شده‌اند. به واقع این اشاره دارد به قوانین ظالمانه حکومتی در جهت اجبار در اعزام فرزندان ذکور خانواده به جنگ در طی جنگ جهانی دوم که از سوی دولت آمریکا اجرا می‌شد. هر چند در نهایت اسپیلبرگ، نجات سرباز رایان را برای به زیر سؤال بردن این قانون ناعادلانه نساخته است! او خود یکی از مروجین مشهور ایده‌ی دولت آمریکا به‌مثابه‌ی ناجی جهان از طریق ابزار سینماتوگرافی در جهان معاصر است.

نتیجه‌گیری

مسأله اساسی پژوهش حاضر این بود که آیا مضامین فیلم‌های سینمای ژنریک دفاع مقدس ایران توانایی منطبق شدن بر روی کلاسیک‌ترین الگوهای تماتیک ارایه شده برای سینمای جنگ در مطالعات فیلم را دارند یا نه؟ و اگر دارند حضور، بروز و تشخیص کدامین مؤلفه‌های تماتیک است که در نهایت موجب افتراق ایدئولوژیک مابین سینمای دفاع مقدس در کلیات آن با سینمای جنگ هالیوود می‌گردد. شناخت، معرفی و استخراج سینمایی که اگرچه از بسیاری از مؤلفه‌های سینمای ژانر بهره‌مند است و حتی می‌تواند از منظر ایدئولوژیک از آن فراتر رود. برای این مورد پژوهش حاضر دو نمونه از الگوی تماتیک ارایه شده برای سینمای جنگ معرفی نمود و سپس به دلیل عدم‌تطبیق برخی از فیلم‌های منتسب به سینمای پساجنگ و سینمای ضدجنگ [که اساساً بیشتر با مفهوم فردیت دست به گریبان هستند] با برخی از تم‌های آن، تم‌هایی منحصربه‌فرد را انتخاب تا بدین‌سان این الگوها را تکمیل نماید. به زعم این مقاله بی‌توجهی به مفهوم فرد و اساساً موقعیت‌هایی که این فرد می‌تواند با حضورش در یک وضعیت جنگی خلق کند، اصلی‌ترین کاستی الگوهای تماتیکی است که برای شناسایی ژانر سینمای جنگ در قالب مطالعات فیلم از سوی جنین بسینگر و رابرت بورلی ری ارایه شده است. همچنین پژوهش با تطبیق تم‌های شش فیلم جنگی از دو جغرافیای سینمایی متفاوت با الگوی تماتیکِ تکمیل شده است؛ به‌طوری‌که مشخص شود آن‌ها تا چه اندازه می‌توانند با این الگو خوانده شوند. این شش فیلم عبارت بودند از *عقاب‌ها* (ساموئل خاچیکیان)، *هور در آتش* (عزیزالله حمیدنژاد) و *مزرعه پدری* (رسول ملاقلی‌پور) از سینمای دفاع مقدس ایران و *خط قرمز باریک* (ترنس مالیک)، *نجات سرباز رایان* (استیون اسپیلبرگ) و *در دره الاه* (پل هگیس) از سینمای جنگی هالیوود. در این مورد [مطابقت مضمون فیلم‌های موردی با الگوی تماتیک ارایه شده] مقاله حاضر با دسته‌بندی مؤلفه‌های تماتیک مضمون یک فیلم جنگی تلاش داشت تا پیروی مضمونی فیلم‌های مذکور را از الگوی تماتیک ارایه شده نشان دهد، به‌گونه‌ای که در نهایت بتوان این شش فیلم نمونه را تحت‌لوای سینمای ژانر جنگ شناسایی و رده‌بندی کرد. هدف دیگر پژوهش حاضر پس از تطبیق دادن تماتیک این فیلم‌ها با الگوی هنجارین ارایه شده است، تلاش برای پاسخ دادن به یک سؤال حیاتی است و آن اینکه در نهایت اگر فیلم‌های جنگی منسوب به سینمای دفاع مقدس ایران مشخصاً از بابت پیروی از الگوی تماتیک سینمای

جنگ تفاوت چندانی با نمونه‌های غربی ندارند، پس نیروی منحصربه‌فردی که ساختار کلی آن‌ها را از این فیلم‌ها متمایز می‌کند را از کجا کسب می‌کنند؟ در این مورد، پژوهش حاضر با شناسایی و دسته‌بندی آن قسم از مؤلفه‌های تماتیکی که در انحصار سینمای ارزشی و اخلاق‌گرای دفاع مقدس ایران است، تلاش داشت که تا در حد توان به این سؤال عمده پاسخ گوید. تصویر بسیجی، غیاب سلسله‌مراتب نظامی و چیرگی رابطه‌ی برادری و مفهوم شهادت از جمله مؤلفه‌های تماتیک منحصربه‌فردی هستند که به‌طور مشخص در چارچوب مضمون یک فیلم جنگی ایرانی بروز و حضور دارند. به‌واقع مؤلفه‌هایی که به دلیل تفاوت جهان‌بینی‌های فرهنگی، سیاسی و اجتماعی دو کشور صاحب صنعت سینما، مشخصاً هرگز مجال دیده شدن در سینمای جنگ هالیوود را پیدا نمی‌کنند، تا این‌گونه با افزوده شدن به الگوهای ارایه شده در مطالعات فیلم برای سینمای جنگ، یک ژانر بین‌المللی و تثبیت شده را بومی کنند.

منابع و مآخذ

الف) منابع فارسی

– آوینی، مرتضی (۱۳۸۱)، گنجینه‌ی آسمانی، ویراستار حبیب‌الله حبیبی، تهران: انتشارات ساقی.

– آوینی، مرتضی (۱۳۹۰). آینه‌ی جادو، ویراستار حبیب‌الله حبیبی، تهران: انتشارات واحه.

– برد، مایکل؛ رمی، جان (۱۳۷۵). تأملاتی در باب سینما و دین، ترجمه دکتر محمد شهبا، تهران: انتشارات بنیاد سینمای فارابی.

– خزاعی، محمد (۱۳۹۳). سینمای دفاع مقدس: نگاهی از برون؛ مجموعه مقالات پژوهشی منتشرشده در خارج از کشور درباره‌ی سینمای دفاع مقدس، تهران: انتشارات ساقی.

– موآن، رافائل (۱۳۹۳). ژانرهای سینمایی، ترجمه‌ی علی عامری مهابادی، تهران: انتشارات مینوی خرد.

– هومر، شان (۱۳۸۸). ژاک لاکان، ترجمه‌ی محمدعلی جعفری و سیدمحمد ابراهیم طاهائی، تهران: انتشارات ققنوس.

– نقیبی، مریم‌سادات؛ فهمی‌فر، علی‌اصغر (۱۳۹۵). «بررسی مفاهیم نظریه‌ی ژانر در سینمای جنگ تحمیلی»، فصلنامه سینمای مقاومت؛ نظریه‌ها – سیاست‌ها – نقدها، شماره‌های ۱۹۵–۱۵۹.

ب) منابع انگلیسی

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

- Beverley Ray, Robert (1985). A certain tendency of the Hollywood cinema, 1930-1980: Classic Hollywwod's Holding Pattern: The Combat Films of World War II, Princeton University Press