بسمه تعالی

روایت‌های موفق مفهوم ایثار

در سینمای جهان

جهت الگوبرداری در سینمای دفاع مقدس

محمدحسن شاهنگی

فهرست مطالب

مقدمه..... ۵

بخش اول: کلیات..... ۱۳

گفتار اول: تعریف مفاهیم تحقیق..... ۱۳

گفتار دوم: بررسی تحقیقات پیشین..... ۱۹

گفتار سوم: مبانی نظری..... ۲٤

گفتار چهارم: چگونگی تقارن جنگ و سینما..... ۳۰

گفتار پنجم: مساله‌ای به نام «روایت ستیز»..... ۳۸

گفتار ششم: اهمیت شخصیت در سینمای جنگ..... ٤۲

بخش دوم: پیش‌انگاره‌های رویکردی..... ٤۹

گفتار اول: ایثار در دو راهی جنگ و صلح..... ٤۹

گفتار دوم: سه‌گانه ایثار، معنا و معنویت..... ۵۵

گفتار سوم: مبانی فطری روایت از مفهوم ایثار در قاب سینما٦۱

گفتار چهارم: نمود بیرونی مؤلفه ایثار در شخصیتها..... ٦۷

۱-تجاوزگری و ظلم؛ زمینه‌های اصلی پیدایش ایثار..... ۷۱

۲-مراتب تجاوز از سوی جبهه دشمن و برانگیزاننده روحیه ایثار ۷۲

۳-روایت از ایثار در شرایط شکست و فرار از جنگ..... ۷٦

٤-ایثار در تلاقی با مؤلفه‌های انتقام..... ٧٩

بخش سوم: نظام‌های نشانه‌شناسی ایثار در ژانر جنگی سینمای جهان ٨٢

گفتار اول: نشانه‌های تصویری..... ٨٤

١-درک لایه‌های معنایی تصویر..... ٨٤

٢-دال و مدلول نشانه..... ٩٣

٣-ضرورت مرزشناسی انواع نشانگان..... ١٠٠

٤- بازشناسی مفهوم اسطوره..... ١٠٤

گفتار دوم: نشانه‌های زبان‌شناسانه..... ١١٢

١- نشانه‌های زبان‌شناسانه گفتاری..... ١١٢

٢- نشانه‌های زبان‌شناسانه نوشتاری..... ١١٧

گفتار سوم: نشانه‌های حرکتی..... ١١٨

١-حرکات دوربین روی پایه ثابت..... ١٢٠

٢-حرکات دوربین روی پایه متحرک..... ١٢٢

گفتار چهارم: نشانه‌های موسیقایی..... ١٢٦

بخش چهارم: سطوح رمزگان ایثار در ژانر جنگی سینمای جهان ١٣١

گفتار اول:رمزگان فرهنگی و اجتماعی..... ١٤١

١-شخصیت پردازی ایثارگر..... ١٤١

۲-روایت از عناصر هویتی..... ۱۵۸

۳-آرمان ایثار و قهرمان..... ۱۶۹

گفتار دوم: رمزگان ایدئولوژیکی..... ۱۸۰

۱-دوگانه سلطه و مقاومت..... ۱۸۰

۲-دوگانه جنگ داخلی، جنگ بیرونی..... ۱۹۶

۳-دوگانه انسانیت و نجات..... ۲۰۰

گفتار سوم: رمزگان فنی..... ۲۰۸

۱-میزانسن و صحنه‌پردازی..... ۲۰۸

۲-دکوپاژ و تقطیع..... ۲۲۲

گفتار چهارم: رمزگان زیبایی‌شناختی..... ۲۳۶

۱-عناصر بهره مند از موسیقی..... ۲۳۶

۲- عناصر ملهم از نقاشی..... ۲۴۴

۳-عناصر اقتباسی از رمان..... ۲۵۴

جمع بندی و ارائه پیشنهادات راهبردی..... ۲۶۱

فهرست منابع..... ۲۷۲

مقدمه

از آنجا که جنگ یک رویداد نظامی، اقتصادی و اجتماعی مهم در یک جامعه محسوب می‌شود، در تولیدات فرهنگی آن جامعه بازتاب می‌یابد و تأثیر خود را در ذهنیت انسان‌ها می‌گذارد. از جمله تولیدات فرهنگی پراهمیت جامعه، تولیدات هنری است که می‌تواند نمایانگر باورها، ارزش‌ها و دیدگاه‌های مردم یک جامعه نسبت به امور مختلف و به همین سان شکل‌دهندهٔ آنها نیز باشد. بنابراین می توان انتظار داشت که جنگ‌های یک ملت در تولیدات هنری آن جامعه اعم از ادبیات، نقاشی، موسیقی، تئاتر و سینما جلوه‌گر شود که البته این امر در طول تاریخ خود را در حماسه‌ها و سایر آثار ادبی و هنری هر ملتی نشان داده است. ارزش‌های دفاع مقدس در جامعهٔ اسلامی ما جزء «ارزش‌های اجتماعی» قلمداد می شوند که به سطح «ارزشهای ملی ـــ مردمی» رسیده‌اند و اینک دغدغهٔ حفظ آنها «مسأله‌ای اجتماعی» محسوب می شود. این ارزش‌ها با توجه به جذابیت و عمقی که دارند، می‌توانند در فضایی نو همراه با قالبی مناسب به عرصهٔ «گفتمان فرهنگی» وارد شوند.

از ژانرهای مهم استراتژیک در سینمای جهان، ژانر جنگی است؛ این ژانر در مورد کشورهایی که در تجربه تاریخی خود جنگی را از سر گذرانده‌اند، از اهمیت بیش‌تری برخوردار است. صنعت سینما با خلق نشانه‌ها به بازتولید مفاهیم و برداشت‌های مختلف پرداخته که چه در حین جنگ و چه پس از آن از جهات گوناگونی حایز اهمیت‌اند؛ از جمله می‌توان به مواردی از قبیل تداوم یا عدم تداوم مشروعیت نظام حاکم، مشروعیت یا فقدان مشروعیت تهاجم یا دفاع و حفظ و استمرار روحیه همبستگی حاصل از جنگ اشاره کرد؛ سینمای دفاع مقدس در کشورمان بی نیاز از الگوهای رایج در سینمای جهان از این حیث نیست.

دفاع مقدس، واقعه‌ای است که بخش مهمی از تاریخ پس از پیروزی انقلاب اسلامی را به خود اختصاص داده است؛ هم به لحاظ وسعت زمانی و هم به لحاظ تبلور ارزش‌ها این موضوع، بی‌بدیل است. می‌توان ادعا کرد که دفاع مقدس، دفاع از انقلاب اسلامی است؛ از این رو نباید دفاع مقدس به دفاع از وطن و خاک محدود شود. سینمای دفاع مقدس، گونه‌ای خاص از سینمای ایران است که شاخص‌های مضمونی آن برگرفته از فرهنگ «جهاد و مقاومت» است. دفاع مقدس، علاوه بر حفظ و بقای کشور و نظام جمهوری اسلامی، به خلق فرهنگ دفاعی جدیدی در تاریخ ایران منجر شد که از آن به «فرهنگ دفاع مقدس» یاد می‌شود؛ یک حماسه برای آنکه زنده، ماندگار و از تحریف مصون بماند و همچنان روح حماسی یک ملت را شاداب نگاه دارد، باید به طور صحیح، ثبت و روایت و ابعاد گوناگون آن به طور دقیق تبیین شود. پاسداشت یک حماسه از آن رو اهمیت و ضرورت دارد که نسل‌های بعدی می توانند آن را در آزمون‌های سخت حوادث سرمشق قرار دهند و از پیام و دستاورد سترگ حماسه‌سازان الهام و نیرو بگیرند. می‌توان فرهنگ دفاعی را به عنوان نظام ارزشی، هنجاری و الگوهای ناظر بر ادراک، سمت‌گیری و پایدارسازی جامعه در برابر تهدیدات و آسیب‌ها و تلاش برای ایجاد امنیت، حس بالندگی، امید و پیشرفت در کشور مرتبط با حوزه‌های مختلف تلقی کرد.[1]فرهنگ دفاعی کشور، هم از نظر معنا و هم ساختار، مشتمل بر زیرساختها و ارکان فرهنگ ملی است که امکان بقاء، پیشرفت و تعالی جامعه در شرایط امن را فراهم ساخته است. اقتدار نظام اسلامی آن هم در شرایط کنونی محیط امنیتی، نیازمند بازتولید، بازشناسی، تحکیم و ساختارمندی مدبرانه، آینده‌نگرانه و هدفمند مؤلفه‌های فرهنگ

[1] معدنی، سعید. جامعه‌شناسی سینمای جنگ.ص۱۲۳.

دفاعی ا ست. تعیین جزئیات فرهنگ دفاعی و شاخص‌ها و الزامات مرتبط با آن امر مهمی ا ست و لازم است با نگاهی نظام‌مند به طراحی الگوی عملیاتی فرهنگ دفاع مقدس مبادرت ورزید.

در رهگذر بازنمایی ایثار و مفاهیم پیرامون آن، ۳ طیف از آثار نیازمند بررسی‌اند؛ فیلم‌هایی که روا یت آنها در میدان نبرد و با محور یت قهر مان فیلم می گذرد، فیلم هایی که به تبعات جنگ می‌پردازد و فیلم هایی که در واقع ترکیبی از دو گونهٔ فوق را نمایش می‌دهند، هم به متن جنگ می‌پردازند و هم بیان‌کنندهٔ تأثیرات و حاشیه‌های جنگ هستند. در این پژوهش به هر ۳طیف توجه می‌شود. محورهای بازنمایی مفهوم ایثار و مفاهیم پیرامون آن در ۳ ساحت زیر قابل بررسی‌اند:

۱- معرکه نبرد (رشادت‌های میدان جنگ)

۲- پشت نبرد (روایت خانوادهٔ ایثارگران)

۳- پسانبرد (پایان جنگ و مسائل پیش روی ایثارگران)

شنا سایی تکنیک‌های اجرایی و فنی در حوزه ایثار از لابه‌لای آثار موفق سینمای جهان در این خصوص تبیین وجوه ممیزه این تکنیک‌ها با فرهنگ بومی ضروری به نظر می‌رسد.

سؤال اصلی این پژوهش عبارتند از:

روایت‌های موفق مفهوم ایثار در سینمای جهان(ژانر جنگی) کدامند؟

سؤالات فرعی:

جلوه‌های ایثار رزمندگان و ایثارگران در سینمای جهان(ژانر جنگی) چیست؟

جلوه‌های مستتر ایثار در سینمای جهان(ژانر جنگی) چیست؟

جلوه‌های آشکار ایثار در سینمای جهان(ژانر جنگی) چیست؟

رمزگان اجتماعی بازنمایی ایثار در سینمای جهان(ژانر جنگی) چیست و سینمای دفاع مقدس تا چه حد با این رمزگان همخوان است؟ در چه آثاری این همخوانی وجود دارد و قابل تأکید در آثار بعدی است؟

رمزگان فنی بازنمایی ایثار در سینمای جهان(ژانر جنگی) چیست؟ و سینمای دفاع مقدس تا چه حد با این رمزگان همخوان اســـت؟ در چه آثاری این همخوانی وجود دارد و قابل تأکید در آثار بعدی است؟

رمزگان ایدئولوژیک بازنمایی ایثار در ســـینمای جهان(ژانر جنگی) چیســـت؟ و ســـینمای دفاع مقدس تا چه حد با این رمزگان همخوان اســـت؟ در چه آثاری این همخوانی وجود دارد و قابل تأکید در آثار بعدی است؟

در رهیافت علمی و از منظر تئوری های علوم اجتماعی ایثار و شـــهادت نه یک امر صـــرفاً احســـاســـی- عاطفی، بلکه رفتاری عقلانی و جزء کنش های عقلانی معطوف به ارزش تعریف می‌شود؛ به گونه‌ای که به‌مثابه یک نظام رفتاری و الگوی ارزشی ــ عقلانی عملکردی، «همه‌جایی» و «هرزمانی» مطرح اســـت که می‌تواند در خرده نظام های یک جامعه (خانواده، آموزشـــی و پرورشی، اقتصاد، حقوق، سیاست و...) پایه رفتار قرار گیرد و اساس انسجام وجدان جمعی جدید و ساخته‌ای اجتماعی جامعه جدید را تشکیل دهد.

احیا کردن و زنده نگاه دا شتن مفهوم «ایثار» همچون همهٔ ارزش‌های دیگر، نیازمند یادآوری و تأکید اجتماعی بر آنهاســت و این امر جز با اهتمام رســانه‌های ارتباطی در جامعه انجام نمی‌گیرد؛ از میان رســانه‌های ارتباطی، ســینما به دلیل تأثیرگذاری قدرتمندی که بر اذهان و روان مخاطبان خود دارد، اهمیت بسیاری در تمامی جوامع توسعه‌یافته و در حال توسعه دارد؛ از این رو فیلم‌های ســینمایی که در این حوزه ســاخته می شــوند، در ترویج فرهنگ ایثار در جامعه نقش به‌ســزایی

دارند. در سینمای دفاع مقدس لازم است تا انواع کنش‌های ایثارگرانه‌ای که توسط ایثارگر در جهت فردی دیگر رخ می دهد، مورد بررسی و ارزیابی قرار گیرند؛ در یک فرآیند استقرایی این کنش‌ها بدین صورت طبقه‌بندی می‌شود:

۱-حضور در منطقهٔ خطرخیز: زمانی که فرد داوطلبانه در مکانی حضور می‌یابد که ریسک آسیب دیدن بالاست (زمانی که فرد در منطقهٔ تحت کنترل دشمن حضور یابد یا به پاکسازی میدان مین بپردازد و...)

۲-مبارزه با دشمن مسلط: زمانی که ایثارگر درحالی که می‌داند دشمن از او قویتر است و احتمال آسیب دیدن او جدی است، اما به منظور حفظ دیگری به مبارزه با دشمن می پردازد.

۳-پذیرش تنبیه یا شکنجه: ایثارگر در مقابل خواست دشمن مقاومت نموده و ضرب و شتم و شکنجه دشمن را تحمل می کند تا از دیگری محافظت کند.

٤- اقدام شهادت‌طلبانه: ایثارگر با آگاهی از اینکه عمل ایثارگرانهٔ او مرگ حتمی وی را به دنبال دارد، به انجام آن مبادرت می‌ورزد.

٥-چشم پوشی از لوازم خود: ایثارگر به خاطر دیگری از نیاز یا امر مطلوب خود (مانند غذا، لباس و وسیله حفظ جان خود نظیر ماسک و...) درحالی که خود بدان نیاز دارد، صرف‌نظر می‌کند.

سینمای دفاع مقدس در دوران پس از جنگ بیشتر برای تبیین کارکرد حفظ و احیای ارزش‌های جهادی جهت مقابله با حملهٔ احتمالی دشمن در آینده و طرح حقایق کمترگفته شده از جنگ گذشته برای نسلی که شاهد آن نبوده‌اند، مورد استفاده قرار می‌گیرد.

دراماتیزه کردن عملیات‌های ۸ سال دفاع مقدس به تفکیک از جمله اقدامات کمتر شده‌ای ا ست که با تأکید بر تبیین نقش و عملکرد حماسی رزمندگان ایرانی جذابیت‌های بصری و روایی زیادی

را خلق خواهد نمود. در واقع پرداخت عملیات‌ها و وقایع جنگ، شـــامل روایت میزان پیچیدگی، کمبودهای لجستیکی و چرایی و چگونگی انجام آن عملیات‌ها می‌شود.

برهه هشت ساله جنگ تحمیلی سبک و سیاق تازه‌ای را در عرصه فیلم سازی ایجاد کرد؛ اگر تولیدات ســینمایی از همان آغاز با اســتراتژی و برنامه‌ریزی هدف مندی پیش می‌رفت، امروز در این عرصــه مهم صــاحب ســبک و مکتب شــناخته شــده‌ای در ســطح جهان بودیم. نطفه این نوع فیلم‌سازی در دهه شصت قوت خوبی داشت و بعد از آن سینمای دفاع مقدس دچار افول و کم توجهی گشــت؛ این در حالی اســت که ســینمای غرب هنوز فیلم‌های جنگی جهان اول و دوم را بازتولید و پخش می‌کند و برای مخاطبان نسل امروز که به زعم کارشناسان، «فرزندان تصویر» هستند، قهرمان سازی و اسطوره‌پروری دارد و ژانر جنگ، پس از جنگ جهانی، فعالیت خود را با جدیت بیش‌تری ادامه داد و آثار متنوع و متعددی در این زمینه ســاخته شــد. مخاطب اصــلی این طرح، ســیاســتگذاران حوزه ســینما، فیلمســازان و ســناریونویســان هســتند تا از خلال الگوهای جامعه‌شناختی مستخرج شده از این طرح و پیشنهادات کاربردی و عملیاتی این الگوها که در قاب سینما توصیف می‌گردند، در ساخت اثار سینمای دفاع مقدس این موضوعات را به کار گیرند.

سینمای دفاع مقدس، امروزه با آثار پرشمار و زیرگونه‌های متنوع آن، بخش عمده‌ای از ظرفیت بالفعل سینمای داستانی پس از انقلاب اسلامی را به خود اختصاص داده است. این گونه سینمایی، با فراز و نشیب خود در طول تاریخ سیاسی و فرهنگی معاصر، نمود بارز و روشنی از تحولات فکری موجود در جامعه بوده است. سینمای دفاع مقدس گرچه به نحو موضوعی وابسته به دوره

تاریخی مشخص هشت ساله است،[1] اما وجه سینمایی و بازنمودی آن، در طول دوران دفاع مقدس و پس از آن، انعکاس دهنده نوع نگرش و تحلیل رویکردهای مختلف به دفاع مقدس بوده است.

در بخش نخست این تحقیق بعد از تبیین اصطلاحات سینمای دفاع مقدس، ژانر جنگی، ایثار و... به مبانی نظری مهمی چون چگونگی تقارن جنگ و سینما، مو ضوع‌پژوهی ایثار در سینمای دفاع مقدس، مساله‌ای به نام «روایت ستیز» و اهمیت شخصیت در سینمای جنگ پرداخته می شود. در بخش دوم و با محوریت پیش‌انگاره‌های رویکردی، از گفتارهایی نظیر ایثار در دو راهی جنگ و صلح، سه‌گانه ایثار، معنا و معنویت، مبانی فطری روایت از مفهوم ایثار در قاب سینما، نمود بیرونی مؤلفه ایثار در شخصیتها، تجاوزگری و ظلم؛ زمینه‌های اصلی پیدایش ایثار، مراتب تجاوز از سوی جبهه دشمن و برانگیزاننده روحیه ایثار، روایت از ایثار در شرایط شکست و فرار از جنگ و ایثار در تلاقی با مؤلفه‌های انتقام صحبت به میان می‌آید. در بخش سوم از نظام‌های نشانه‌شناسی ایثار در ژانر جنگی سینمای جهان صحبت شده است؛ ذیل این بخش ٤ گفتار اصلی نشانه‌های تصویری، نشانه‌های زبان‌شناسانه، نشانه‌های حرکتی و نشانه‌های موسیقایی قرار دارند. در بخش چهارم با عنوان سطوح رمزگان ایثار در ژانر جنگی سینمای جهان از ٤ محور به این مو ضوع ورود شده ا ست: رمزگان فرهنگی و اجتماعی، رمزگان ایدئولوژیکی، رمزگان فنی و رمزگان زیبایی‌شناختی.

[1] گرچه دفاع مقدس ترکیبی است که به دلیل کثرت استعمال، در جنگ هشت ساله متعین شده است. اما از نظر مفهومی اعم از این واقعه و وقایع زمانی دیگر است. چرا که هر دفاع قدسی اعم از جنگ و غیر آن و جهاد دفاعی و ابتدایی را شامل می‌شود.

بخش اول: کلیات

گفتار اول: تعریف مفاهیم تحقیق

الف-سینمای دفاع مقدس

سینمای دفاع مقدس، سینمایی است که در آن مجموعهٔ مجاهدت‌ها، حماسه‌ها، پایمردیها و فعالیتهای متنوعی که ملت شریف و مسلمان ایران و نیروهای مسلح جمهوری اسلامی ایران در طول ۸ سال دفاع مقدس(۲۸۹۵روز) در برابر تهاجم استکبار جهانی و رژیم بعث عراق به خاک ایران اسلامی انجام دادند و در این امتحان الهی سربلند و پیروز بیرون آمدند، روایت می‌شود.

در حوزه سینمای دفاع مقدس، اصطلاح "جنگ" به دو مفهوم "دفاع" و "تقدس" ارتقا می‌یابد. طبعا هر یک از این اصطلاحات به صورت مستقل تصویری از مقوله دشمن را با مفهوم ضد شان تصویر می‌کنند. "دفاع" در مقابل "تجاوز" معنی می‌یابد. زمانی که انسانها در قیاس با یکدیگر سنجیده می‌شوند و در تقابل با هم فرض می‌شوند از باب "مفاعله" ریشه "د ف ع" استفاده می‌شود. تا معنی‌اش دفاع در مقابل نیرویی مهاجم باشد. استفاده از باب مفاعله این تصور را تقویت می‌کند که "دشمن" در "ادبیات دفاع" متعلق به جبهه "متجاوز" است. به همین ترتیب، "تقدس" در مقابل "امر نامقدس" یا "عرفی" و "ناسوتی" قرار می‌گیرد و دشمن جنبه‌ای ناسوتی، زمینی و مادی به خود می‌گیرد که بهره‌ای از "تقدس" ندارد.[۱]

---

[۱] ر.ک اسفندیاری، شهاب، سینمای ملی و جهانی شدن، صص۴۰-۵۹

برخی احکام اجتهادی حضرت امام خمینی (ره) در این زمینه عبارتند از:

ایران برای خدا قیام کرده اســـت برای خدا ادامه می‌دهد و جز دفاع جنگ ابتدایی با هیچ کس نخواهد کرد"؛ "الان اینها هجوم کردند به اســلام و ما باید دفاع کنیم"[۱]"جنگ ما دفاع اســت هجوم نیست"[۲]و"ما از کشور خود دفاع می‌کنیم دفاعی که عقلا و شرعا واجب است"[۳]این احکام نه تنها مخالف با جنگ ابتدایی نیســت بلکه تابع حکمت وجوب جهاد اســت که همان دفاع از ارزشـــهای انسانی و دینی است.

ب-ژانر جنگی

جنگ، از عمیق ترین تجربه‌های بشری است. دفاع مقدس نیز به لحاظ ظهور ابعاد شخصیت و عمق مضـــمونی از انقلاب اســـلامی ژرف‌تر اســـت.[۴]در حالی که در ضـــمن انقلاب اســـلامی شـــخصـــیت‌های متعلق به جبهه‌های فکری متفاوتی انقلاب را همراهی کردند، ازمون دفاع مقدس گروه خاصی را به خود مشغول داشت. گروهی که باید انها را طیفی برگزیده از شخصیت‌های جامعه ایرانی دانست.[۵]جنگ موقعیتی برای ظهور تغییرات شگفت در انسانها و بروز اعماق درونی انان است. از این رو، سنت الهی در طول تاریخ بر ازمون مومنان در میدان جهاد قرار گرفته است.

ژانر جنگی به نوعی از فیلم‌های سینمایی می‌گویند که به پیشامدهای جنگی، قبل و بعد از آن، یا بازسازی قسمتی از آن می‌پردازند.[۶]در دهۀ ٦٠، سینمای ایران با پرداختن به فیلم‌هایی با موضوع

---

[۱] امام خمینی، صحیفه نور، ج ۱۳.ص ۱۰۹.

[۲] همان. ج۱۷، ص۲۳۱.

[۳] همان ج ۱۳. ص۱۱۱.

[۴] رستمی‌نسب، عباسعلی، مبانی نظری دفاع مقدس در قرآن کریم. ص۶۵.

[۵] مستغاثی، سعید، تحول ژانر در سینمای پس از انقلاب، ص۸۹.

[۶] الستی، احمد، ژانر در سینما، ص۹۱.

جنگ تحمیلی، حماسه آفرینی و جهاد به جامعه ادای دین کرد و جلوه گاه مسائل روز جامعه بود.برزخی‌ها، دندان مار، دیده بان، عقابها، باشو غریبهٔ کوچک و... ازجمله فیلم‌هایی بودند که در دههٔ ٦٠ با تأثیرپذیری از جنگ و فرهنگ والای دفاع مقدس ساخته شدند و به اکران ر سیدند. در دههٔ ٧٠ ، فیلم‌هایی با مضمون دفاع مقدس بازار داغی داشت. در این دهه آژانس شیشه‌ای، یورش، بوی پیراهن یوسف، جنگ نفتکش‌ها، کیمیا و... با موضوع دفاع مقدس روی پرده رفتند. در دههٔ ٨٠ ، هرچند روند ساخت فیل مهایی با موضوع دفاع مقدس ادامه پیدا کرد، اما ازآنجایی که هنرمندان سینما بیشتر به مسائل روز جامعه توجه داشتند و البته رسالت سینما نیز همین است، پرداختن به موضوع جهاد و جبهه و زندگی رزمندگان در دهه‌های بعد از جنگ نیز ادامه داشت. با گذشت زمان، سینمای دفاع مقدس کم کم به سینمای تاریخی تبدیل شد و البته پرداختن به این گونه از مفاهیم برای هنرمندان سینما اختیاری شد. البته در دههٔ ٨٠ فیلم‌های بسیار درخور شأنی دربارهٔ تاریخ دفاع مقدس ساخته و پرداخته شدند. دوئل از این دسته از فیلم‌ها بود که در نوع خود بی بدیل است. قارچ سمی، شب به خیر فرمانده، اخراجی‌ها ، عصر روز دهم و... از شاخص ترین فیلم‌های سینمایی با موضوع دفاع مقدس در دههٔ ٨٠ بوده‌اند. در دههٔ ٩٠ ، اگرچه تعداد فیلم‌هایی که با موضوع دفاع مقدس روی پرده رفته‌اند به لحاظ عددی تنزل پیدا کرده است، باید اذعان کرد که آثار بسیار فاخری در دههٔ ٩٠ با موضوع سینمای دفاع مقدس ساخته شده‌اند. دفاع مقدس دیگر محدود به جنگ هشت ساله نیست و با دیدی فراختر به آن نگاه می‌شود. امروزه مبارزه با اشرار در مرزهای کشور، دفاع از حریم اهل بیت (ع) و پیکار با گروهک‌های تکفیری و...، همگی، جزء فرهنگ دفاع مقدس به شمار می‌آیند. سینما نیز، با تأثیرپذیری از این گونه، آثار فاخری را ارائه کرده است. سرو زیر آب، تنگهٔ ابوقریب، ماجرای نیمروز و... گواهی بر این مدعا هستند.

ج-ایثار

ایثار کذشی ا ست که در آن یک کذشگر حق کنترل منبع یا سرمایهٔ تحت کنترل خود را در عین نیازمندی یا تقاضـای قابل توجه خود به آن، به دیگری واگذار می کند.[1] منبع ایثار آن چیزی اسـت که ایثارگر کنترل آن را به صورت کلی یا جزئی به دیگری (ایثار گیرنده) واگذار می کند. منبع ایثار در اینجا شامل انواع زیر می شود:

۱-جان: زمانی که فرد طی یک کنش ایثارگرانه جان خود را از دست می دهد.

۲-ریسک جان: زمانی که فرد طی یک کنش ایثارگرانه جان خود را به خطر می‌اندازد.

۳-پذیرش آ سیب (ج سمی): زمانی که فرد نوعی از آ سیب ج سمی ـــ نظیر مجروح شدن یا صدمه ـ را برای حفظ دیگری به جان می خرد.

٤-منابع غیرمادی: فرد تمام یا بخشـــی از منابعی همچون آبرو و اعتبار خود را داوطلبانه به خاطر دیگری از دست می‌دهد.

٥-منابع مادی: فرد اشـــیاء و ســـرمایه‌های مادی تحت کنترل خود نظیر اموال و ســـرمایه اقتصادی را به دیگری انتقال می دهد یا با او به اشتراک می‌گذارد.[2]

ذیل مفهوم ایثار، شهادت مطرح می شود؛ شهادت در معنای خاص؛ یعنی ک شته شدن در راه خدا ؛ شهادت مرگ آگاهانه در راه هدف مقدّس ا ست. عملی آگاهانه و اختیاری ا ست. کّارکردهای مختلف فرهنگ شهادت عبارتند از:

---

[1] بهداروند، محمدمهدی، دستاوردهای فرهنگی دفاع مقدس و آفتهای تهدیدکننده آن، ص۱۱۱.

[2] خطیبی کوشک، محمد، ارزشها در دفاع مقدس، ص۱۰۱.

[3] علی ربیعی، جامعه‌شناسی تحولات ارزشی. ص۲۲.

۱-فداکردن جان برای حفظ ارزشها.

۳- ایجاد هویت و هدف مشترک.

٤- عامل همبستگی اجتماعی.

٥- ایجاد روحیه ظلم‌ستیزی و عدالت‌طلبی.[۱]

د- دشمن

"دشمن" در لغت فارسی، برای مطلق "زیان رساننده" به کار می‌رود. چه این عامل، بیرونی یا درونی ، انسان یا غیر انسان و نحوه دشمنی اش با بکارگیری سلاح یا غیر آن باشد.[۲]اما این اصطلاح در هنگامی‌که برای مقوله جنگ به کار می‌رود، مفهومی مضیَّق پیدا می‌کند و به معنای "متجاوز" و "نیروی نظامی" تعبیر می‌شود. بنابر این اگر لازمه هر جنگی وجود دشمن یا دشمنانی باشد، لازمه جنگ نظامی دشمنی است بیرونی که به روشهای نظامی دست زده و با قوه قهریه به حدود جغرافیایی مشخصی تعدی نماید. از این نظر، دشمن از بار مفهومی منفی برخوردار است و ملازم با نوعی ارزش گذاری و قضاوت درباره طرفین درگیر در جنگ است. جایگاه و اهمیت این مفهوم از سویی به ماهیت دفاع مقدس -و هر جنگ دیگری- باز می‌گردد. جنگ، گویای تقابلی نظامی ا ست. و هر تقابلی نیازمند به حداقل دو طرف ا ست.[۳]برخی از ا صحاب نظر، در تعریف جنگ، با فرض تقابل انسان با انسان، آن را به تقابل دو دولت توسعه داده‌اند.

---

[۱] سلطانی گرد فرامرزی، فرامرز و بیچرانلو، عبدالله، بازنمایی مصرف در فیلمهای سینمایی دوره دفاع مقدس، ص۶۶.

[۲] فرهنگ معین، ج۲، ص۱۱۱. واژه خصم به معنای مطلق دشمنی است. همچنین بار ارزشی منفی (مخالفت با حق) را در مخاصم ثابت می‌نماید. التحقیق فی کلمات القران‌الکریم؛ حسن مصطفوی، ص۷۲، ذیل ماده خصم.

[۳] شخصیت‌پردازی؛ حسن بارونیان، ص۴۲.

اپنهایم: «جدال بین دو دولت از طری قوای نظامی با هدف تفوق و غلبه بر دیگری.»؛ وردوس: «جدالی مسلحانه بین دولت‌ها ...»؛

کونیسی رایت: «دولتی نیت خود را برای توسل به جنگ از طریق اعلام جنگ یا ضرب الاجل اعلام می‌دارد.».

بنابر این تقابل- چه نظامی و چه غیر نظامی- که جوهره جنگ‌ها است، تنها با فرض وجود دشمن معنی می‌یابد.

مفهوم"دشمن" و "دوست"را باید از جمله امور متضاد دانست. کلمه دشمن برای فرد یا افرادی استعمال می شود که از حق تعدی کرده‌اند. تضاد دو مفهوم دشمن و دوست بدان معنی است که تعقل و تصور هر یک متوقف بر تصور و تعقل دیگری نیست. بنابراین ضرورت شناخت دشمن (فرد یا افراد باطل) در تعریف جنگ، به معنای عدم امکان شناخت جبهه حق (فرد یا افراد دوست) بدون تعریف دشمن نیست. مفهوم دوست و خصوصیات آن، به صورت مستقل قابل تعقل و درک است. گرچه توجه به دشمن و توصیف آن، می‌تواند به نحو "تعریف به ضد" موجب تمایز "دوست" از "دشمن" شود.

به تعبیر دیگر، جنگ مجرایی معرفت شناختی برای تفکیک دوست و دشمن نیست و روشی برای فهم و بازشناسی این دو از هم نمی‌باشد. بلکه جنگ، نتیجه معرفت حق و خصوصیات آن و باطل و ویژگیهای آن است. در روایتی امده است که مردی در روز جمل با مشاهده برخی صحابه در جبهه مقابل امیرالمومنین علی(ع) در اینکه انان در خطا باشند تردید کرد. ایشان به ان مرد

---

[1] «این جمله در زبان اهل علم شایع است که «تعرف الاشیاء باضدادها» یعنی اشیاء از راه نقطه مخالف و نقطه مقابلشان شناخته می‌شوند و به وجود آنها پی برده می‌شود.البتّه مقصود از «شناختن» تعریف اصطلاحی منطقی نیست، زیرا در منطق ثابت شده که اشیاء را از طریق ضد و نقطه مقابلشان نمی‌شود تعریف کرد، همان طوری که مقصود از «ضد» در اینجا منحصر به ضدّ اصطلاحی نیست که در فلسفه با «نقیض» فرق دارد. مقصود از ضد در اینجا مطلق نقطه مقابل است؛ و منظور از شناختن مطلق پی بردن است. اگر چه در این جمله کلمه حصری از قبیل «الّا» و «انّما» به کار نرفته امّا مقصود، نوعی حصر است. اگر چیزی نقطه مقابل نداشته باشد، بشر قادر نیست به وجود او پی برد هر چند آن چیز مخفی و پنهان نباشد و در کمال ظهور باشد. در حقیقت، مقصود بیان یک نوع ضعف و نقصان در دستگاه فهم و ادراک بشری است که به طوری ساخته شده که تنها در صورتی قادر است اشیاء را درک کند که نقطه مقابل هم داشته باشند.» مجموعه آثار استاد شهید مطهری، (بیست گفتار)، ج۳، ص۱۲۲.

نفرمود، این تقابل نظامی برای شناخت جبهه باطل از حق کافی است. بلکه ان مرد را به شناخت حق توصیه نمود. [1] از این عبارت همچنین برداشت می‌شود که شناخت دشمن بر شناخت دشمنی و مقابله با ان مقدم ا ست. از این رو سینمای دفاع مقدس نیز نمی‌تواند بدون شناخت حق و باطل به روایت جبهه حق و باطل بپردازد. جنگ مرحله‌ای پسینی نسبت به معرفت است نه مرحله‌ای پیشینی. زیرا در فرض دوم، این جنگ است که می‌تواند مرزها را از هم تفکیک کند و پیش و بدون آن، مرزهای دشمنی و دوستی یا معرفت به دوست و دشمن ممکن نیست.

گفتار دوم: بررسی تحقیقات پیشین

پژوهش«ریخت شنا سی مضمونی(تماتیک) سینمای دفاع مقدس ایران» تو سط اعلایی(۱۳۹۶) با هدف شناسایی و شمردن الگوها و مؤلفه‌های تماتیک‌گونه جنگی با تمرکز بر نسبت‌های تماتیک مابین سینمای دفاع مقدس ایران و سینمای جنگ‌هالیوود 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. (عقابها، هور در آتش و مزرعه پدری از سینمای دفاع مقدس و نجات سرباز رایان، خط قرمز باریک و دره الاه از سینمای جنگ آمریکا) پژوهش حاضر درصدد پاسخ به این سؤال ا صلی ا ست که فیلمهای ژانر جنگی سینمای دفاع مقدس، تا چه میزان ظرفیت منطبق

[1] فیض‌القدیر ۱۷/۱.

شدن با الگوهای تماتیک این ژانر در مطالعات فیلم را دارند. رویکرد این پژوهش نشانه‌شناسی باز است و به ارائه سیستم و مدل جامع منتج نمی‌شود.

گیویان و توکلی(۱۳۹۰) در بررسی تصویر ارائه شده از رزمندگان در سینمای دفاع مقدس طی سه دهۀ اخیر نشان داده‌اند که در دهۀ ٦۰ بیشتر از رمزگان کلامی، در دهه ۷۰بیشتر از رمزگان اجتماعی و در دهۀ ۸۰ بیشتر از رمزگان فنی بهره گرفته شده است. در پژوهش گیویان و توکلی(۱۳۹۰) صرفاً با رویکرد نشانه شناختی مواجهیم و اثری از الگوهای جامعه شناختی وجود ندارد؛ ضمن اینکه تطبیق و مقایسه رویکردی رمزگان‌های سه گانه کلامی، اجتماعی و فنی به چشم نمی‌خورد.

پور سعید (۱۳۸٤) به تحلیل شکل‌گیری هویت در فیلم‌های ابراهیم حاتمی کیا پرداخته است، او در مقالۀ خود نشان می دهد که حاتمی‌کیا چه در فیلم‌هایی که صحنه‌هایی از دوران دفاع مقدس را ترسیم می‌کند و چه در فیلم‌هایی که به انسانهای جنگ پس از دوران جنگ می‌پردازد، کنش‌های ایثارگرانه افراد را در واقع تلاشی برای شکل دادن به هویت متعالی می‌داند. نویسنده معتقد است در فیلمهای حاتمی‌کیا تضاد نه بین ایرانی و عراقی بلکه تضاد بین تن خاکی و روح متعالی انسان است. پورسعید (۱۳۸٤) در این پژوهش منحصرا جهان فیلمسازی کارگردان واحدی را مورد بررسی قرار داده است که متأثر از مؤلفه‌های فرعی زیادی از جمله شخصیت فیلم‌ساز و عقاید شخصی وی است و به همین دلیل یافته‌های پژوهش قابلیت عمومیت بخشی و الگوسازی عام را ندارند.

مرتضی منادی(۱۳۸۸) در مقالۀ «بررسی مفاهیم صلح و خشونت در سینمای دفاع مقدس» اشاراتی گذرا به زمینه‌های بروز فعالیت‌های ایثارگرانه در سینمای مقدس انجام داده است؛ تمرکز اصلی در این تحقیق بر دوگانه صلح و خشونت است. حامد بخشی(۱۳۹٤) در مقالۀ «تحلیل

محتوای جلوه‌های ایثار در سینمای دفاع مقدس» صرفاً به کنش‌های ایثارگرانه رزمندگان (و نه خانواده آنان) با تمرکز بر گزاره شهادت پرداخته است. این مقاله با اتکای بر مبانی نظری جامعه شناسی هنر عمدتا متمرکز بر ذائقه مخاطب است تا اقتضائات بنیادین ساخت اثر ناظر بر مطالبات آرمانی و مکتبی.

اکبری، سنگری و عبداللهی(۱۳۸۷) در پژوهش خود به تبیین عوامل معنوی و فرهنگی دفاع مقدس پرداخته‌اند. نتایج پژوهش آنها نشان می‌دهد که ده عامل مهم معنوی و فرهنگی در دفاع مقدس مؤثر بوده‌اند. این عوامل شامل باورهای دینی، امدادهای غیبی، ارزش‌های اسلامی، فرهنگ عاشورا، شباهت‌جویی به جنگهای صدر اسلام، رهبری امام خمینی(ره)، وحدت مردمی، حضور روحانیت، تبلیغات و هنر و ادبیات است. نقص پژوهش اکبری، سنگری و عبداللهی(۱۳۸۷) آن است که تحلیل‌های اعتقادی و معرفتی به شدت در آن پر رنگ است و به همین دلیل عیار مبانی جامعه شناختی وزن کمتری به خود گرفته‌اند، محقق در بیان سینمایی یافته‌ها کمتر به توفیق رسیده است.

پژوهش حاضر ضمن بهره گیری از یافته‌های تحقیقات مذکور در صدد آن است تا با مطالعه تطبیقی روایت‌های ایثار و شهادت در نمونه‌های موفق سینمای جنگی در جهان، به انطباق این روایت‌ها در سینمای دفاع مقدس و امکان سنجی الگوبرداری از آنها در ایران بپردازد.

پژوهش «جامعه‌شناسی ژانر فیلم‌های دفاع مقدس در سینمای ایران» (۱۴۰۰) سینمای دفاع مقدس را در چهار دهه بعد از انقاب اسامی (۱۳۶۰ – ۱۴۰۰) از نظر جامعه شناسی هنر بررسی میکند. چارچوب نظری این پژوهش بر دو نظریهٔ «مکمل بازتاب» و «شکل‌دهی» استوار است که طبق آن، هنر بازتابی از شرایط اجتماعی است و، درعین حال، برای شکل‌دهی به افکار عمومی

جامعه از آن بهره برده میشـود. در این پژوهش از روش تحلیل محتوای کیفی برای شـناخت آثار سـینمای دفاع مقدس و کارکرد آن اسـتفاده شـده اسـت. نتایج پژوهش نشـان می‌دهد که اغلب فیلم‌های این ژانر ، به رغم دسته بندیهای متفاوت، چه در دستهٔ منتقد جنگ و چه در گروه جنگی ، به علت حسـاسـیت‌های ویژهٔ این ژانر، سـعی در تبلیغ دفاع مقدس دارند. به رغم فرازونشـیب‌های سینمای دفاع مقدس طی چهار دههٔ گذشته، بازتاب وقایع دفاع مقدس آنچنان که باید بررسی نشده و اغلب فیلم‌های این ژانر سـینمایی سـعی در شـکل دهی به افکار عمومی داشـته‌اند که البته در درازمدت موفق نبوده‌اند. همچنین این پژوهش نشان میدهد فیلم‌های تولیدی سینمای دفاع مقدس، همگی، سعی در اقناع و تبلیغ و تبلور فرهنگ مقاومت، شهادت و ایثار در میان مردم داشته‌اند.

پورالخاص و یحیایی(۱۳۹۷) در پژوهشـی بازنمایی اسـطورهٔ قهرمان مظلوم در روایتهای داستانی سینمای جنگ تحمیلی را در چهار فیلم نامه از چهار دهه سینمای ایران بررسی کردند. در این مقاله، آنها در جستجوی ماهیت اسطورهٔ امروزین قهرمان در سینمای جنگ تحمیلی بودند و به این نتیجه رسـیدند که قهرمان فیلمهای موردمطالعه قهرمانی توانمند نیسـت که بتواند برای مخاطبش الگو و اسـطوره شـود و اگر دو روی توانمندی و مظلومیت را داشـته باشـد، در فیلم نامه‌های مورد مطالعه، عنصـر مظلومیت اسـت که خود را بیشـتر بروز میدهد و توانمندی، اگر نگوییم موجودیتی غایب داشته، همواره در پس پرده و در اندرونی محتوای داستان جایگاهش را یافته است.

احمدی، مظفری و مهد یزاده(۱۳۹۶)، در مطالعهٔ بازنمایی مفاهیم ایثار و شـهادت در سـینمای دفاع مقدس، به تحلیل تطبیقی فیلمهای پرواز در شـب و عقاب‌ها پرداختند. در این مطالعه، با توجه

به اهمیت و نقش دفاع مقدس و سینمای منتسب به آن، با کاربست تحلیل نشانه شناسی بر پرواز در شب و عقابها، ایشان در صدد رمزگشایی نحوهٔ بازنمایی مفاهیم ایثار، شهادت و ارزش‌ها و آرمان‌های دفاع مقدس و تلویحاً سیاستهای فرهنگی حاکم بر کشور در تولیدات سینمایی دههٔ ٦٠ بودند. یافته‌ها نشـــان می‌دهد درحالی که فیلم‌های ژانر ســـینمای جنگ بیشـــتر بازنمای شـــهامت، اقتدار، میهن پرســتی و بازنمایی تضــاد و تقابل با نیروهای دشــمن‌اند؛ در فیلمهای ژانر «ســینمای دفاع مقدس» همجواری بازنمایی جنگ با نشانه‌های مذهبی معنوی باعث شکل گیری اسطوره‌های مقدس از جنگ می‌شود که با عنوان دفاع مقدس شناخته میشود.

صدیقی و مرکبی(١٣٩٦) در پژوهشی به مطالعهٔ ظرفیت و شیوه‌های قهرمانسازی از شهدای دفاع مقدس در آثار نمایشی (با مطالعهٔ موردی سریال شوق پرواز و فیلم چ) پرداختند. آنها علت انتخاب موضع خود را چنین بیان کردند که هشت سال جنگ تحمیلی حدود ٢٣٠ هزار نفر شهید را بر جای گذاشــته اســت که از میان تعداد کثیر آثار تولیدشــده با موضــوع دفاع مقدس، تنها ١١ اثر سینمایی و تلویزیونی از روی شخصیت شهدای جنگ تحمیلی ساخته شده است؛ آثاری با نامهای ســیمرغ، جاودانگی، زیباتر از زندگی، به کبودی یاس، دلتنگی عاشــقانه، بزرگمرد کوچک، یوســف هور، شب واقعه، شوق پرواز، شور شیرین و چ. این امر خود نشان از مغفول ماندن شهدای دفاع مقدس برای تبدیل شدن به شخصیت قهرمان اثر

نمایشی دارد. با این حال، در اکثر نقدهای صورت گرفته، ضعف شخصیت پردازی در نظرهای منتقدان و تحلیلگران مختلف به چشم میخورد.

گفتار سوم: مبانی نظری

با رویکرد عدم توقف در نظریات حوزه جامعه‌شناسی هنر، نظریه‌ای که می‌تواند ما را در تبیین و تحلیل یافته‌ها در این پژوهش کمک کند، نظریهٔ شکل‌دهی است؛ رویکرد شکل‌دهی تشکیل شده از آرایی است که سینما را ابزاری برای شکل دادن به افکار، نگرشها و بینشهای مردم می‌دانند؛ به عبارت دیگر، این رویکرد در صدد اثبات این مدعاست که همان طور که سینما می‌تواند با نشان دادن واقعیت جامعه، نقشی شایسته ایفا کند، می‌تواند در جهت دادن و سمت و سو بخشیدن به افکار مخاطبانش در مسیر دلخواه فیلمسازان یا سیاستمدارانی که بر تولید فیلمها نظارت دارند نیز عمل کند. در واقع صورت کامل‌تر نظریهٔ شکل‌دهی، همان است که در مکتب فرانکفورت با ادبیاتی دیگر، اما تقریباً به همین معنا به کار برده می‌شود؛ این نظریه‌پردازان، رسانه‌های گروهی و از جمله سینما و تلویزیون را ابزارهای نیرومندی برای شکل‌دهی به فرهنگ توده‌وار می‌دانند. فیلمها از نظر این صاحب‌نظران، بسته‌هایی از پیش تعیین شده برای مصرف توده‌های مردم هستند. به عبارتی رسانه‌های جمعی به عنوان یکی از قدرت‌های جامعه‌پذیری مطرح هستند که به طور ثابت و پیوسته کلیشه‌هایی را مطابق سلیقه قدرت‌های اجتماعی پدید می‌آورند.[۲] جامعه‌پذیری یا اجتماعی شدن یعنی پذیرش ارزشها، قوانین و آداب و رسوم جامعه‌ای که در آن زندگی می‌کنیم. در اغلب جوامع، جامعه‌پذیری، تغییر عقاید و آراء و افکار به وسیلهٔ سیستمهای اطلاعاتی جمعی از قبیل رادیو، تلویزیون و سینما انجام می‌شود.[۴]

---

[۱] فراستی، مسعود، جنگ برای صلح؛ مروری بر سینمای دفاع مقدس، جلد اول: گزیدهٔ نقدها، ص۲۲.

[۲] ساسانی، فرهاد. گفتمان جنگ در رسانه‌ها و زبان ادبیات، ص۲۳.

[۳] والاس مارتین، نظریه‌های روایت؛ ترجمه محمد شهبا، ص۵۵.

[۴] استم، رابرت، مقدمه‌ای بر نظریه فیلم، ص۱۱.

از سوی دیگر دانش نشانه‌شناسی بررسی معناسازی، فرایند شکل‌گیری نشانه‌ها و فهم ارتباطات معنادار است. نشانه شناسی شامل مطالعه ساخت و شکل‌گیری نشانه‌ها، اشارات، دلالت‌ها، نام‌گذاری‌ها، قیاس‌ها، تمثیل‌ها، استعاره‌ها و رمزگان‌های ارتباطی است. نشانه‌ها بر پایه روش یا رمزگان مورد بهره برای انتقالشان دسته‌بندی می‌شوند که می‌تواند آواهای خاص، علامت های الفبایی، نمادهای تصویری، حرکات بدن یا حتی پوشیدن یک لباس ویژه باشد. نشانه شناسان نشانه‌ها را جدا از هم مطالعه نمی‌کنند، بلکه توجه خود را به مطالعه شکل‌گیری و مبادله معنا در متون و گفتمان‌های مختلف و در سطوح همزمانی و در زمانی معطوف کرده‌اند. سوسور و پیرس را به عنوان بنیان‌گذاران نشانه‌شناسی می‌دانند. سوسور معتقد بود نشانه‌شناسی، دانشی خواهد بود که به مطالعه نشانه‌ها به عنوان بخشی از زندگی اجتماعی می‌پردازد، وی محور همنشینی و جانشینی را مطرح می‌کند که در محور جانشینی عناصر انتخاب می شوند و در محور همنشینی عناصری را که قبلاً انتخاب شده‌اند، ترکیب می شوند. سوسور بیشتر روی نشانه نمادی تأکید دارد و معتقد است که دال و مدلول از هم جدایی ناپذیرند و هر دو ذهنی هستند. به عبارت دیگر نشانه و محتوا ذهنی و قراردادی هستند.[1]

سوسور الگویی دو وجهی یعنی دال(تصویر صوتی) و مدلول(مفهومی که دال به آن دلالت می کند) از نشانه ارائه می دهد؛ از دید سوسور نشانه زبانی نه یک شئ را به یک نام، بلکه یک مفهوم را به یک تصویر صوتی پیوند می دهد. این تصویر صوتی جنبه فیزیکی ندارد بلکه اثر ذهنی این اوست و نمایشی از حواس ما. نشانه زبانی محسوس است و اگر بر آن می شویم که آن را مادی

[1] فرزان سجودی، نشانه‌شناسی: نظریه و عمل (مجموعه مقالات)، ص۱۰۲.

بنامیم تنها برای تقابل با وجه دیگر تداعی، یعنی مفهوم اســت که معمولا مجردتر می‌نماید. نشــانه کلیتی است ناشی از پیوند بین دال و مدلول.[1]

تداعی ذهن در نگاه سو سور تاکید بر جنبه رواندشناختی بین دال و مدلول دارد و همانطور که گفته شــد هیچکدام از آنها جنبه مادی ندارد و به نظامی انتزاعی و اجتماعی متصــل می شــوند. برداشت سوسور از معنی در نشانه‌شناسی حاکی از یک رابطه کاملا ساختاری است. در این نگاه نشانه‌ها به یکدیگر ارجاع داده می شوند و همه چیز وابسته به روابط است. هیچ نشانه‌ای قائم بر خود، معنی نمی‌یابد بلکه ارزش آن ناشی از رابطه آن با نشانه‌های دیگر است. هم دال و هم مدلول مفاهیمی تقابلی و مبتنی بر جایگاه و رابطه شــان با دیگر اجزاء نظام اســت. ارزش هر نشــانه به روابط آن نشانه با دیگر نشانه‌های درون نظام وابسته است و نشانه را فاقد ارزش مستقل از این بافت می‌داند. نشانه چیزی بیش از اجزای آن است که اشاره به دیدگاهی ساختاری و هویت نسبی نشانه‌ها دارد. [2]

ذشانه شنا سی علمی ا ست که هدف خود را شناخت و تحلیل ذشانه‌ها و نمادها چه آنها که به صورت زبان گفتاری یا نو شتاری در آمده‌اند و چه آنهایی که صورت‌های غیر زبانی دارند، اعم از نشــانه‌های فیزیولوژیک، بیولوژیک، نظام‌های معنایی، نظام‌های ارزشــی، نمادهای نمادین، جهان‌بینی های گوناگون و حتی همه اشــکال حرکتی، حالتی، موقعیتی خودآگاه یا ناخودآگاه، تاکتیکی، اســتراتژیک، فکر شــده یا نشــده و... اعلام می‌کند. به طور کلی هدف و مقصــود نشــانه‌شــناســی، مطالعه نظام‌های نشــانه‌ای مانند زبان‌ها، رمزها، نمادها، نشــانه‌های علامتی و مواردی از این د ست ا ست. ذشانه شنا سی یکی از بهترین روش‌های کارآمدی ا ست که با ایجاد

[1] مهدی‌زاده، سیدمحمد، رسانه‌ها و بازنمایی، ص۱۸۲.

[2] والاس مارتین؛ نظریه‌های روایت، ترجمه محمد شهبا، ص۹۹.

معنی و یا به تعبیر رولان بارت با «فرایند معنی دار شـــدن» ســـر و کار دارد. بنابراین ویژگی‌های نشانه عبارتند از:

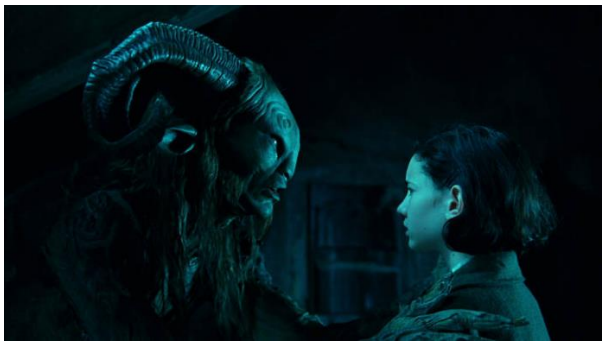
۱- هر چیزی که بتواند فرم و شکل داشته باشد.

۲- باید بتواند به چیزی از خود ارجاع دهد.

۳-نشانه باید توسط استفاده‌کنندگان به عنوان یک علامت خاص قابل شناسایی باشد.[۱]

به عنوان مثال در فیلم «هزارتوی پن»[۲]به کارگردانی گیرمو دل تورو در آن واحد می‌توان هم شاهد دنیای اسرارآمیز قصه‌های جن‌وپری بود و هم دنیای مخوف جنگ‌زده واقعی. داستان فیلم در اروپایی می‌گذرد که به اشـــغال نازی‌ها درآمده و درباره دختربچه‌ای اســـت که از نزدیک خشونت جنون‌آمیز و کشتار دیگران به‌دست ناپدری‌اش را می‌بیند و خسته از وضعیت موجود با هدف رهاکردن اذ سان‌های دور و برش از این شرایط، به سمت هزارتوی ا سرارآمیز پن ک شیده می‌شود، دنیایی که پر است از موجودات خیالی.

نمایی از فیلم «هزارتوی پن»؛شـخصـیت منجی و فداکار در برابر انسـان های دیو صـفت قرار می‌گیرد.



[۱] استم، رابرت، مقدمه‌ای بر نظریه فیلم. ص۷۷.

[۲] Pan’s Labyrinth.

نشانه شناسی با بررسی نشانه‌ها در ساخت‌های گوناگون زندگی اجتماعی بشر می‌کوشد به سه پرسش بنیادین پاسخ گوید: نخست اینکه، دنیای پیرامون ما، با توجه به اینکه ما به‌واسطه نشانه‌ها به درک و فهم آن نائل می شویم، به‌عنوان یک محیط انسانی چگونه ساخته شده است؟ دوم آنکه، این دنیا چگونه به کمک نظام‌های نشانه‌ای گوناگون رمزگذاری و رمزگشایی می‌شود و در نتیجه، چگونه به یک قلمروی فرهنگی بدل می‌گردد؟ (قلمرویی که از فرهنگ ها و خرده فرهنگ‌های گوناگون و شبکه‌های نشانه‌ای خاص پیچیده و پرشماری تشکیل شده است) و سوم اینکه، ما چگونه از رهگذر نشانه‌ها ارتباط برقرار می‌کنیم و دست به کنش می‌زنیم تا این قلمرو را به جهان فرهنگی جمعی و مشترکی بدل کنیم؟

یکی از مهم‌ترین و تأثیرگذارترین چهره‌ها در چارچوب نشانه شناسی ارتباط، رومن یاکوبسن است. او نشانه‌شناسی را علم مطالعه ارتباط اعم از ارتباطات کلامی و غیرکلامی تعریف می‌کند و زبان‌شناسی را بخش کانونی آن می‌انگارد که صرفاً به ارتباط کلامی می‌پردازد. کار اساسی یاکوبسن در این زمینه ارائه یک الگوی ارتباطی است که اساساً به زبان می‌پردازد، اما به هرگونه ارتباط انسانی تعمیم‌پذیر است. او در یک ارتباط کلامی به‌وجود شش عنصر فرستنده، گیرنده، زمینه یا بافت، تماس، رمزگان، و پیام قائل است. بسته به اینکه کدام یک از این عناصر نقش برجسته‌تری در ارتباط ایفا کنند و ارتباط به کدام یک از آنها معطوف شود، یک نقش کلامی برجسته می شود و در نتیجه، زبان به‌طور خاص و ارتباط انسانی به‌طور عام می‌تواند به ترتیب، شش نقش عاطفی، انگیزشی، ارجاعی، هم‌سخنانه، فرازبانی یا ادبی پیدا کند. یاکوبسن بر این باور است که هیچ ارتباطی نمی‌تواند تنها به یکی از این نقش‌ها منحصر باشد و معمولاً در هر کنش

ارتباطی هر شـــش نقش وجود دارند، با این تفاوت که یکی یا برخی از آنها اهمیت و برجســـتگی بیشتری نسبت به بقیه دارند.[1]

امروزه نقدهای نو برای تحلیل و خوانش متون مختلف مورد اســـتفاده قرار می‌گیرند و نتایج قابل قبولی از خود نشـــان می‌دهند. بینامتنیت و نقد بینامتنی از آن جمله‌اند. نقد بینامتنی از دهۀ ۱۹۶۰ توسط یولیا کریستوا و سایر اعضای حلقۀ تل کل رواج یافته است و امروزه مکاتب مختلفی در این زمینه فعالیت دارند. یکی از شاخه‌های نوین و پرکاربرد بینامتنیت، نقد بیناذ شانه‌ای ا ست. متاســـفانه این روش نقد هنوز آنچنان که باید در خوانش آثار و متون هنری به کارگرفته نشـــده است.[2]این پژوهش، با هدف رسیدن به یک شناخت نظام‌مند، این روش نقد را به کار خواهد گرفت.

در پژوهش حاضر، با تکیه بر نظریه شکل‌دهی به بررسی سینمای جهان در ژانر جنگی خواهیم پرداخت. طبق این نظریه، گرچه ما آثار هنری تولید شده در سینما را محـصول شرایط اجتماعی می‌دانیم، اما از سوی دیگر، سینما را ابزاری نیرومند برای کنترل و شکل‌دهی تفکر رایج در اجتماع محسوب می‌کنیم. به طور کلی از مدل بیناذشانه‌ای در این طرح ا ستفاده خواهد شد؛ بدین معنا که هم از مبانی جامعه‌شـناختی و هم از الگوهای متداول نشـانه‌شـناختی بهره‌گیری می‌شـود. پس از ارائه تصـــویر ایثار از خلال منابع کتابخانه‌ای، آرای نخبگان و احصـــای نشـــانه‌های ایثار، مفهوم سینمایی شده ایثار (منطبق با جامعه مسلمان ایرانی) ارائه می‌گردد.

---

[1] معدنی، سعید، جامعه‌شناسی سینمای جنگ، ص۵۲.

[2] احمدی، بابک، از نشانه‌های تصویری تا متن، ص۶۶.

گفتار چهارم: چگونگی تقارن جنگ و سینما

پژوهشهای موجود درباره تاریخچه سینما، گویای حقیقت انکار ناپذیر آمیختگی تولد روایت و وابستگی حیات سینما به موضوع جنگ است.[1] قطعاً از منظر جامعه شناسی ادبیات، می‌توان از تعاملات سینما با جهان واقع سخن به میان آورد و بحرانهای بشری – و سرآمد آن، جنگ‌ها- را مقاطع تأثیر گذاری در شکل گیری یا تغییر سمت و سوی آثار هنری قلمداد کرد. از این منظر بخشی از سینمای جهان زاییده جنگ و بخشی دیگر زاینده آن بوده است. چنین واقعیتی بیش از هر چیز از تلازمی جامعه شناختی میان موقعیت جنگ و تولید اثار هنری پرده بر می‌دارد.[2]

برخی از اهالی نظر در نگاهی تاویلی، با توسعه مفهوم جنگ، تمامی موقعیت‌های داستانی و دراماتیک را به واقعیت مطلقی به نام جنگ باز می‌گردانند.[3] در این رویکرد موضوع تمامی فیلم‌ها، جنگ است. این امر از وجود سنتی روایی در سینمای جهان خبر می‌دهد و تقریری خاص از سینما به دست می‌دهد که بر اساس آن، باید در فیلم -بما هو فیلم- به دنبال حقیقت جنگ گشت. البته جنگ در این رویکرد معادل مطلق نزاع در جهان به عنوان "دار تزاحم"[4] است. اما چنین رویکرد تکوینی‌ای در تعیین حدود و تفسیر گونه سینمای جنگ مؤثر واقع نخواهد شد. زیرا مقوله جنگ و دفاع مقدس به واسطه خروج گروهی از انسانها از دایره قوانین تشریعی به غرض افساد در زمین است.

---

[1] «در میان موضوعهای متعدد داستانی مورد علاقه انسانها در طول تاریخ جنگ از جمله موضوعهای بسیار جذاب و پر طرفدار است. اختصاص یافتن بخش قابل توجهی از ادبیات مدرسی(کلاسیک) همه ملل به این موضوع خود به تنهایی دلیلی غیر قابل انکار بر این مدعاست.» گاستون بوتول؛ جامعه‌شناسی جنگ؛ ترجمه هوشنگ فرخجسته؛ ص۳۳.

[2] مهدی‌زاده، سیدمحمد. رسانه‌ها و بازنمایی، ص۸۸.

[3] همان، ص۱۰۴.

[4] «در هدایت تکوینی در جهان ماده مزاحمت هست. "اعطی ربنا کل شیئ خلقه ثم هدی" همه را هدایت کرده است. همه در مسیر خودشان می‌روند چون در مسیر طبیعت هست دار دار تزاحم است. نسیم می‌خواهد به صورت تند باد در بیاید. ان درخت هم حرکت کرده می‌خواهد گل کند و شکوفه بدهد و میوه بدهد. طوفان به درخت می‌زند و شکوفه اش را از بین می‌برد. همه در حرکت هستند و تزاحم پیدا می‌شود. این جهان جهان تزاحم و تکوین است. البته تمام این تزاحم‌ها برای ایجاد قسط و عدل در نظام کلی است.» آیت الله عبدالله جوادی املی؛ تفسیر سوره حمد.

جنگ و سینما، ملازم یکدیگرند و با آغاز جنگ، فیلم نیز در پی آن خواهد آمد. با این نگاه به مقوله جنگ و سینما، انسان همواره درباره جنگ فیلم می‌ساخته است. تنها صورت جنگ در روایت از زندگی تغییر کرده است. اما ماهیت و جوهره آن، همواره ثابت بوده است. از این رو، ایران پیش از رخ داد جنگ تحمیلی از سوی عراق نیز صاحب سینمای جنگ بوده است. گونه سینمای جنگ، صورت تشدید شده و برجسته‌ای از جنگ پیوسته انسان در کره خاکی است. جنگ، قطعا انگیزه‌های حیات را تقویت می‌کند و صف بندی‌های آشکاری را موجب می شود و مناسبات جدیدی را طرح ریزی می‌کند. اما انسان، این رخدادها را چیزی جدای از دغدغه‌های روزمره خود نمی‌یابد. شاید به همین دلیل است که روایت از جنگ نظامی، بدون کمترین اندیشه‌ای در تغییر موضوع، به دغدغه‌های جاری انسانی نیز می‌پردازد. دغدغه‌هایی که در آن، از شلیک گلوله یا خرابی شهرها و نابودی انسانها خبری نیست.این نگرش به تحلیلگر سینمای جنگ کمک خواهد کرد سینمای جنگ را با وسعت تام و تمام آن و ماهیت حقیقی ان دنبال کند و بستر آن را نه در آغاز درگیری نظامی که در متن یک اقلیم، باورها و فرهنگ و اندیشه آن و در سنت‌های ادبی جامعه خود جستجو کند. زیرا هر جامعه‌ای با همان سنت ادبی‌ای که به استقبال زندگی می‌رود به روایت جنگ می‌پردازد. در پژوهشهای عام حوزه قصه، داستان و فیلمنامه و پژوهشهای خاص در گونه روایت جنگ، ملازمه تاریخی جنگ با درام و داستان، توجه اهالی نظر را به خود جلب کرده است. تا جایی که می‌توان گفت، نخستین آثار داستانی، هنری و سینمایی جهان، جنگ را موضوع روایت خود قرار داده‌اند.[1]

[1] کندوکاوی پیرامون داستان جنگ و دفاع مقدس، ص۹۶.

گاهی این شخصیت (رکن اصیل فیلمنامه) است که لازمه‌اش تضاد (جنگ) است و به همین دلیل فیلم(کلٌ شامل اجزاء، از جمله شخصیت) نیز لازمه اش جنگ خواهد بود. زیرا انسان همواره در حیات دنیایی خود در حال تجربه گونه‌ای از جنگ است. (جنگ از سوی موضوع به داستان تحمیل می شود.)[1]در این صورت، جنگ از مجرای شخصیت بر داستان اثر می‌گذارد. برخی از محققین جنگ را موضوعی انفکاک ناپذیر از حیات دنیوی انسان می‌دانند و آن را موضوعی ازلی- ابدی در زندگی انسان بر شمرده‌اند. غالی شکری؛ هنرمند مصری تبار در این باره می‌گوید:« انسان به حکم آنکه موجودی زنده است همواره درگیر نبردی بی امان و خستگی ناپذیر در راه زندگی است. این بنیادی ترین اندیشه‌ای است که همینگوی جان و دل انسان هم روزگار را از آن پر می‌کند. همین ره تو شه ا ست که وجدان خ سته را از سر سپردن به واقعیت موجود باز می‌دارد. این واقعیت گاه در چیرگی اهریمنی زنجیره گسسته مجسم می‌شود گاه در وجود اشغالگران بیگانه گاه در ادامه خفقان اجتماعی کشنده‌ای و گاه در گونه‌های دیگر فشارهایی که انسان همواره و در هر کجا که باشد با آن روبروست.»[2]

عرصه زندگی انسان، هیچگاه از مبارزه و کشمکش و جنگ خالی نبوده است و هرگز نیز نخواهد بود. این مبارزه که در ا صل، برای ادامه و بقای حیات ا ست در حقیقت با نخ ستین تقلا و گریه او از بدو تولد- در اثر گر سنگی، درد یا رنج- آغاز می شود. و سپس در طول سالیان بعد، زندگی برای احقاق یا اثبات حقانیت خود در ا شکال و صورتهای مختلف ادامه می‌یابد.[3] تا آنجا که حتی در راحت ترین و منا سب ترین دورانهای زندگی -از نظر عوامل و ا سباب بیرونی- کشمکش درونی و نفسانی اوست که رهایش نمی‌کند و آرزوی آسایش و آرامش مطلق را بر دل او

---

[1] قصه‌نویسی، رضا براهنی، ص۱.

[2] ادب مقاومت، ص۳.

[3] علی عباسی، روایت‌شناسی کاربردی، ص۴۴.

می‌گذارد. در عرصه سینما، محور اصلی قسمت اعظم آثار سینمایی بویژه داستان شرح همین کشمکشهای پایان‌ناپذیر و همیشگی انسان است به گونه‌ای که بدون این عنصر، بخش بزرگی از آثار ادبی اصلا پا نمی‌گرفت و آفریده نمی‌شد.[۱]

بی شک روایت آثار ویرانگر جنگ، محرک احساسات بشری است؛ به عنوان نمونه در سینمای جهان فیلم «نبرد الجزایر»[۲] ساخته گیلو پونتکوروو درگیری بین نیروهای دولت فرانسه و شورشیان در پایتخت الجزایر در طول جنگ الجزایر را روایت می‌کند. از شکنجه تا بمباران غیرنظامیان در این فیلم به وفور یافت می‌شود.

جنگ، فقط آثار ویرانگر و مخرب بر جوامع نداشته است؛ کوران نبرد موجب وفاق و همدلی، اتحاد برای طرف‌های درگیر می شود در سینمای جهان می‌توان در این باره به فیلم «فرار بزرگ»[۳] ساخته جان استرجز اشاره کرد.داستان فیلم درباره سربازان متفقین و تلاش مجدانه فرار آنها از اردوگاه اسرای جنگی آلمانی در طول جنگ جهانی دوم است. در طول فیلم زندانیان ناامید آمریکایی و انگلیسی در یک فرار موفقیت آمیز با هم دل و همراه می‌شوند و می‌اموزند برای رهایی باید متحد شود.

مبارزه به لحاظ لغوی اعم از جنگ است.[۴]«واژه مبارزه که با جنگ همسان پنداشته می‌شود اغلب با تلاش و کوشش نیز هم معنی و مترادف است ... جنگ مستلزم وجود دشمن فعال و سازمان یافته و اقدام متقابل و ارادی است. در حالی که مبارزه ممکن است علیه چیزهایی بی

---

[۱] «رابطه ادبیات و سینما و جنگ در طول تاریخ»، ماهنامه ادبیات داستانی؛ سال یازدهم؛ شماره ۷۳؛ ص۲۰.

[۲] The Battle of Algiers.

[۳] The Great Escape.

[۴] مهدی سعیدی، ادبیات جنگ و تعابیر دیگر آن در ایران، ص۷۶.

حرکت یا رقبای فاقد شـــعور بروز کند. ویژگی دیگر جنگ، جمعی بودن ان اســـت. به همین دلیل مفهوم جنگ از اعمال خشونت بار فردی متمایز می شود. همچنین جنگ در خدمت منافع یک د سته سیا سی یا یک ک شور ا ست. در حالی که خ شونت فردی در خدمت منافع فردی ا ست. سرانجام جنگ یک ویژگی حقوقی دارد حتی برخی جنگ را یک قرارداد داند سته‌اند.»[1] این ن سبت میان جنگ و کشمکش هم برقرار است. با این استعمال، جنگ در معنای مطلق تضاد بکار رفته است. (هر جنگی واجد کشمکش ا ست. اما هر کشمکشی به معنای جنگ نیست.) این در حالی ا ست که بین جنگ به معنای خاص و کشمکش(مطلق تضاد)، نسبت عام و خاص مطلق برقرار است. کشمکش، لازمه هر جنگی- در معنای تقابل نظامی- است. اما هر کشمکش یا مبارزه‌ای به معنای جنگ- تقابل نظامی- نیست. اما سئوال اینجاست که چه نوع کشمکشی - از میان کشمکشهای شش گانه- لازمه جنگ به معنای نظامی‌آن اســت؟ عموما در پاســخ به این پرســش، تصــور می‌شــود کشــمکش نوع اول (انســان با انســان)، لازمه جنگ در معنای خاص آن اســت.[2]در این صــورت، مقوِّم جنگ در معنای خاص آن، این گونه از تقابل ا ست و وجود کشمکشهای دیگر، لازمه ذاتی جنگ - و بالتبع داستان حاکی از آن- نیست. این در حالی است که در تقسیم بندی صورت گرفته برای ادوار روایت جنگ، به ادوار ســه گانه قهرمانی و حماســه، نســبت گرایی و تردید و بالاخره دوران نفی و رد، تجربه بشــری در میدان جنگ، تحت تجربه شــناختی او صــورت می‌گیرد. این دو با یکدیگر رابطه متقابل دارند. اندیشــه‌ای به کنش بدل می‌شــود و کنشــی اندیشــه نو می‌ســازد. گاهی در ســاحت ذهنی به

[1] علی عباسی، روایت‌شناسی کاربردی، ص۵۰.

[2] برخی از اصحاب نظر، در تعریف جنگ، با فرض تقابل انسان با انسان، آن را به تقابل دو دولت توسعه داده اند. اپنهایم: «جدال بین دو دولت از طری قوای نظامی با هدف تفوق و غلبه بر دیگری.»؛ وردوس: «جدالی مسلحانه بین دولت‌ها ...»؛ کونیسی رایت: « دولتی نیت خود را برای توسل به جنگ از طریق اعلام جنگ یا ضرب الاجل اعلام می‌دارد.». حسن بارونیان، شخصیت‌پردازی در دفاع مقدس، ص۴۲.

جدال خیر و شر مطلق می‌اندیشد، گاهی جدال را میان امور نسبی تصور می‌کند و گاهی، مقهور پوچی فکری می‌شود.

الیور استون در فیلم جوخه[1] با محوریت جنگ ویتنام[2] فیلم را براساس تجربیات شخصی‌اش به‌عنوان پیاده‌نظام ارتش ایالات متحده در ویتنام نمی‌نویسد. همچنین این فیلم نخستین فیلم‌هالیوودی بود که کارگردان و نویسنده آن مجروح جنگ ویتنام بود. داستان فیلم درباره دانشجویی است که از تحصیل انصراف می‌دهد و برای جنگ در ویتنام داوطلب می‌شود. با ورود به خاک ویتنام، تمامی‌عقاید و آرمان‌هایش زیرو رو می‌شود و تصویر دیگری جلوی چشمش نقش می‌بندد.

از سوی دیگر، اگر «قسمت اعظم آثار هنری و سینمایی شرح همین کشمکشهای همیشگی انسان» باشد، اثبات رابطه جنگ در معنای خاص آن با سینما، ناگزیر از فهم رابطه کشمکش در معنای عام آن است.[3] آیا جنگ در معنای نظامی آن، فی نفسه چنین پیوستگی‌ای را با سینما در طول تاریخچه روایت برقرار کرده است، یا جنگ در این معنی، صورت تشدید یافته تلازمی بنیادین است که همواره بین فیلم و همه موضوعاتش برقرار بوده است؟ فهم این کشمکش عام (جنگ در معنای عام) نه تنها پرده از حقیقت ملازمه سینما و جنگ بر می‌دارد، که دامنه‌های تأثیرگذاری و مضمون سازی جنگ در معنای خاص را متوقف بر کشمکش یا جنگ به معنای عام آن قرار می‌دهد. زیرا به نظر می‌رسد جنگ نظامی، نمود، نتیجه و دنباله کشمکشهای درونی بشر

---

[1] Platoon.

[2] این فیلم اولین قسمت سه‌گانه جنگ‌های ویتنام به‌کارگردانی الیور استون است؛ دو قسمت دیگر که عبارت‌اند از متولد چهارم ژوئیه (Born on the Fourth of July) و بهشت و زمین (Heaven & Earth) به ترتیب در سال‌های ۱۹۸۹ و ۱۹۹۳ منتشر شدند.

[3] بابک احمدی، از نشانه‌های تصویری تا متن، ص۷۷.

است. «در جهان فرهنگی علاوه بر عنصر «وفاق»، عنصر «کشمکش» نیز حضور دارد و این خود نا شی از وجود تضادّ میان گروه‌های انسان‌ها ست. علامه مطهری معتقد ا ست که تضادّ درونی انسان که قدما آن را تضادّ و ستیز میان عقل و نفس می‌خواندند، خواه ناخواه به کشمکش میان گروه‌های انسان‌ها نیز کشیده می شود.»[1] این کشمکشها در طول تاریخ بروز و ظهورهای مختلفی یافته‌اند. که جنبه نظامی تنها یکی از صـــورت‌های بیرونی آن اســـت. از این رو، تقســـیم بندی دوره‌های تاریخی و تأثیر آنها بر نگرش به جنگهای نظامی در سینمای جهان، گویای آن ا ست که جنگی نظامی آغاز نمی شود مگر در ظل کشمکشی فکری. زیرا جنگ «مبارزه مسلحانه و خونین بین گروههای سازمان یافته»[2] است. همچنین، جنگ، نتیجه اعمال خشونت در سایه دشمنیِ جمعی است.

خشونت، از نفرت زاده می شود. نفرت واکنشی در جهت حفظ منفعت با دفع مفسده است. نافع بودن چیزی و مفسده بودن امری دیگر، مرتبه‌ای است که با علم حاصل می شود. هر خواسته‌ای مسـبوق به دانسـته‌ای مطابق با آن اسـت. حال این دانسـته یا بدیهی اسـت و یا نظری. از این رو، جنگ در معنای نظامی‌اش، تنها از مجرای جنگ (در معنای عام) واجد مضمون می‌شود. در حقیقت تلازم سینما با جنگ (در معنای عام)، نه تنها تلازمی ساختاری، که تلازمی مضمون ساز ا ست. جنگ در این معنی، مراحل تصور فایده، اذعان به فایده، میل شدید، تشدید اراده و عمل بر مبنای آن را تر سیم می‌کند. صورت دیگری که می‌تواند چنین بردا شتی را توجیه کند تلاش برای ریشه یابی جنگ است. از آنجا که:

-زندگی مادی، دار تزاحم است.

[1] مهدی جمشیدی، نظریه فرهنگی علامه مطهری، ص۲۵.

[2] گاستون بوتول، جامعه‌شناسی جنگ، ترجمه هوشنگ فرخجسته؛ ص۳۳.

-تزاحم ملازم با مبارزه و کشمکش است.

-لازمه زندگی بشری در دنیای مادی، کشمکشی پایان ناپذیر خواهد بود.[1]

حال با کنار هم قرار دادن گزاره‌ها، نسبت میان موضوع و قالب روشن می‌شود:

-کشمکش، لازمه زندگی انسان است.

-داستان فیلم، همواره درباره زندگی انسان است.

-داستان فیلم، همواره درباره کشمکش انسان است.

پس کشمکش، همواره لازمه داستان فیلم است.

از این مقدمات، می‌توان نتیجه گرفت که جوهره زندگی انسان در جهان خارج و روایت داستانی او در جهان فیلم، یکی است. این اشتراک جوهره، پیوند عمیقی را میان این دو مقوله برقرار می‌کند. تا جایی که می‌توان گفت:

داستان فیلم همواره نیازمند انسانی است که دچار کشمکش شده باشد.

جنگ بیشترین و عمومی‌ترین کشمکشها را ایجاد می‌کند.

پس داستان فیلم، نیازمند جنگ است.

گستردگی و تنوع آثاری که درباره جنگ تاکنون ساخته شده است می‌تواند نتیجه یک همپوشانی موضوعی بوده یا به عواملی خارج از حوزه سینما مرتبط باشد. این ضرورت، برخاسته از سینما، کارکردها، ساختارها و ظرفیتهای آن نیست. بلکه اهمیت اجتماعی یک موضوع، ان را به عنوان پرشمارترین موضوع بکار رفته در سینما قرار داده است.

---

[1] برخی آیات قرآنی نیز به صورت ضمنی به این امر اشاره دارد: «یا أَیُّهَا الْإِنْسانُ إِنَّکَ کادِحٌ إِلی رَبِّکَ کَدْحاً فَمُلاقِیهِ»؛ «ای انسان، حقّاً که تو به سوی پروردگار خود بسختی در تلاشی، و او را ملاقات خواهی کرد.» سوره مبارکه انشقاق؛ آیه ۶

تقابل خودخواهی با دیگرخواهی یا به عبارت دیگر منافع شـــخصـــی با منافع دیگران(ملی) در سـینمای ایثار قابل بحث اسـت؛ مقایسـه این دو در یک قاب و یک اثر قابل توجه اسـت؛به عنوان نمونه در فیلم سه پاد شاه[1] ساخته دیوید او. را سل با محوریت جنگ ۱۹۹۱ خلیج فارس، در مورد سه سرباز آمریکایی است که در عراق به دنبال طلاهای دزدیده شده از کویت هستند. آنها در طی یک مأموریت معمول، نقشه‌ای را کشف می‌کنند که به پناهگاه مخفی صدام حسین منتهی می‌شود که قرار است پر از شمش طلا باشد. این سربازان پر از اشتیاق و امید به پولدار شدن، برای یافتن سنگر و گرفتن طلا به راه می‌افتند. اما به محض ر سیدن به رو ستا مورد نظر، با شرایط سختی روبرو می‌شوند.

گفتار پنجم: جنگی مساله‌ای به نام «روایت ستیز»

ق صه و درام، روایت ستیز[2] آدمی در طول زندگی ا ست. ستیزی میان دو یا چند رکن که تقابل خود را تا پیروزی نهایی بر هم ادامه می‌دهند. تا زمانی که ستیز هـ ست، چیزی یا ک سی در مقابل شـــخصـــیت محوری قرار گرفته و او را از هدفش باز می‌دارد. این چیز یا کس، همواره نقشـــی دشمنانه در اثر ایفا می‌کند. زمانی که دشمن به زانو در اید، ستیز و در نتیجه داستان فیلم به پایان می‌ر سد. از این رو، طراحی طرفین ستیز از ان جهت که ضامن تعلیق فیلمنامه و انسجام بخش به ساختار و طرح دا ستان ا ست از اهمیت ویژه‌ای برخوردار ا ست. تا بدان حد که باید گفت، ماندگار ترین قهرمان‌های سینمای جهان، ماندگارترین ضد قهرمان‌ها را در مقابل خود داشته‌اند.

---

[1] Three Kings.

[2] «هر لحظه از هستی بر اساس ستیز معنا می‌شود. ستیز در زندگی عادی گاه خوداگاه و گاهی ناخوداگاه است. اما ستیز دراماتیک کاملا اگاهانه صورت می‌گیرد. جهت مشخصی دارد.» نصر الله قادری، آناتومی‌ساختار درام، ص۴۰.

وقتی کلینت ایستوود «نامه‌هایی از ایوو جیما»[1] را ساخت خیلی‌ها تعجب کردند که چرا به ر شادت‌های ژاپنی‌ها (د شمن امریکایی‌ها) اینقدر یک فیلم‌ساز امریکایی پرداخته ا ست.[2] در این فیلم نبرد آیوو جیما از دریچه نگاه نیروهای ژاپنی و فرمانده آن‌ها روایت می‌شود. سربازان ژاپنی علیرغم تعداد بسیار کمترشان در مقابل نیروهای مهاجم آمریکایی، تلاش دارند از بمباران‌های سنگین کشتی‌ها و هواپیماهای آمریکایی جان سالم به در برده و از هیچ تلاشی برای حفظ موقعیت خود در این جزیره استراتژیک و جلوگیری از سقوط آن فروگذار نمی‌کنند. سربازان ژاپنی به هیچ قیمتی د ست از مبارزه بر نمی‌دارند و تنها با کشته شدن آرام می‌گیرند. ایستوود به دنبال برجسته سازی طرف مقابل جبهه خودی در جدال دو کشور بود.

از سوی دیگر، تا محمل و متعلقی برای دشمنی در فیلمنامه طراحی نشود، حضور دشمن بی‌معنی خواهد بود. این تفاوت به چیستی امور عینی و بازنمود آن در روایت باز می‌گردد. امر عینی، با وجود خارجی اش تعین می یابد. بهترین دلیل بر امکان امری در عالم خارج، وجود ان ا ست. اما امر (رخداد) دا ستانی در فیلم زمانی متعین می شود که علتی برای وجود ان در متن اثر بیاید. بدین معنی که امر سینمایی خود باید معلول امری دیگر و علت برای امر پس از خود قرار گیرد. دشمن در ساختار سناریو، با وصفش- علت وجودی و غایی‌اش- (دشمنی) وجود می‌یابد و ممکن می‌نماید. تفاوت تعین خارجی و داستانی، همانند تفاوت دو مفهوم واقعیت و واقعی است. د شمن، واقعیت خارجی ا ست و د شمنی، و صف موجود واقعی دا ستانی ا ست. از این رو، حضور د شمن به عنوان رکن در مقوله جنگ در عالم واقع، در روایت دا ستانی تبدیل به عنصری نمایشی می‌شود. بدین معنی که فرایند نمایش دشمنی، به دشمن در داستان وجود و تعین می‌بخشد.[3]

---

[1] Letters From Iwo Jima.

[2] این فیلم که درست در نقطه مقابل فیلم The Flags of Our Fathers قرار داشت که این نبرد را از چشم نیروهای آمریکایی به تصویر می‌کشد.

[3] سلیمانی، محمد. پایداری در قاب، ص۴۰

به تعبیر دیگر از آنجا که عرصه سینما، محل کنشگری محرک‌های داستانی است و فاعل‌ها یا شخصیت‌های داستانی هویت و کارکرد خود را از کنشمندی شان دریافت می‌کنند[1] بنابر این، کنش دشمن که متناسب با هویت او است همان است که از آن به عنوان وصف "دشمنی" یاد می شود. این وصف انتزاعی از نوع خاصی از کنشگری از سوی دشمن است. این اصل همچنین بر این نکته تأکید می‌ورزد که زمانی که این کنش خاص که ناظر بر هدف قرار دادن نیازهای شخصیت اصلی (قهرمان) است از دشمن صورت نگیرد، در حقیقت "دشمن" بودن آن درک نمی شود. بدین صورت که اگر کنشی ناظر بر وصف دشمنی از سوی شخصیت صورت نگیرد، اساساً ان شخص "دشمن" نخواهد بود. بنابراین بر طبق اصل همنوایی و ملازمه میان شخصیت و کنش، فهم دشمن محصول تعین یافته دشمنی و دشمنی نمایش هویت دشمن است.[2]

شخصیت مخالف[3] شخصیتی است که مخالف و معارض شخصیت اصلی است. از برخورد و تعارض میان شخصیت اصلی و مخالف کشمکش پدید می‌آید. شخصیت مخالف، بد یا خوب، در هر صورت هم حسی خواننده را در کنار خود ندارد.[4] هر کاراکتری که در برابر اعمال کاراکتر محوری به مخالفت برخیزد کاراکتر رقیب یا مخالف خوانده می شود. کاراکتر مخالف باید در نیرو و قدرت و اراده همسان کاراکتر اصلی باشد. همین همسنگی باعث می شود که "ستیز" به وجود آید. کاراکتر مخالف هوادار وضعیت موجود است. به همین دلیل او تنها به دفاع بر می‌خیزد. در آغاز او حملات کاراکتر محوری را فقط دفع میکند و در ادامه ضرباتی نیز بر او وارد می‌کند. ولی او آغازگر مبارزه نیست. اما اعمال او باعث شده که کاراکتر محوری به مخالفت بر خیزد در

---

[1] همان. ص.۵۴

[2] این تناظر در یافته هنری جیمز درباره شخصیت و حادثه دیده می‌شود:" شخصیت چیست؟ مگر شرح وقایع . واقعه چیست؟ مگر نمایش شخصیت."

[3] antagonist character.

[4] فاطمه مدرسی؛ فرهنگ توصیفی نقد و نظریه‌های هنری و ادبی؛ ص۳۲۷.

حقیقت وضـــعیتی را که او حاکم کرده باعث شـــده که کاراکتر محوری به ناچار با آن مبارزه کند. اگر نیروی این دو کاراکتر هم عرض نبا شد برای مخاطب جاذبه و کشـشی وجود نخواهد دا شت. چرا که یا مبارزه‌ای در نخواهد گرفت و یا اگر مبارزه‌ای اغاز شود نتیجه ان برای مخاطب رو شن ا ست.[1] لاجوس اگری معتقد ا ست بحران و تعلیق برایند دو نیروی هم وزن ا ست: «هر کسی که با قهرمن نمایش مخالفت ورزد شخص مخالف نام دارد... در هر نمایشنامه شخص مخالف هم مثل قهرمان باید قوی و در مورد لزوم به اندازه او بی باک و بی رحم باشـــد. جنگ و دعوا موقعی تماشایی است که دو طرف زورشان مساوی باشد.».[2]

تفکیک میان دشمن و دشمنی به عنوان "شخص" و "وصف"، گویای تفکیک مفهومی دو دسته از معیارها برای شناخت این دو مقوله ا ست. در حقیقت تمایز ا شخاص در وجود خارجی شان با تعین خارجی شـان اسـت. از این نظر تمامی ابناء بشـر با یکدیگر تفاوت پیدا می‌کنند. اما ملاک در تعیین و فهم د شمنی ملاکهایی از جنس ارز شها، باورها، منافع، بایدهای ایدئولوژیک و مواردی از این دسـت خواهد بود. به تعبیری دیگر، هر آنچه زیان بودن عمل دشـمن با آن سـنجیده می‌شـود ملاکی برای تعیین نوع و میزان دشـــمنی اش خواهد بود. بر همین اســـاس می‌توان در تحلیل انواع دشـمنی طیف وسـیعی از نیازهای سـلب شـده و منافع تهدید شـده را بر شـمرد. گرچه مهمترین جلوه‌های د شمنی در جنگ، آ سیب‌ها و محرومیت‌های ج سمانی، مالی، امنیتی و نظامی ا ست، اما دایره آسیب‌هایی که از ناحیه جنگ از سوی دشمن تحمیل می‌شود بسیار بیش از آن است.

---

[1] نصر الله قادری، اناتومی ساختار درام؛ ص۲۱۶.

[2] مهدی فروغ . فن نمایشنامه‌نویسی، ص۱۴۸.

گفتار ششم: اهمیت شخصیت در سینمای جنگ

می‌توان معیارهای مطرح در مورد اهمیت شخصیت را در سه قسم دسته بندی کرد. دسته‌ای از معیارها ناظر به نحوه واکنش مخاطب فیلم هستند. قسم دیگر، این معیارها را بر فیلمساز و تجربه زیسته وی منطبق می‌دانند. و بالاخره در قسم سوم، تأثیر شخصیت بر دیگر ارکان و عناصر فیلم را، نشانه اهمیت شخصیت می‌شمارند. برخی از این دلایل بدین قرارند:

-هر فیلمی واجد یک شخصیت مرکزی است.

-در فیلم، نیازهای انسانی برانگیخته می‌شود.[1]

-فیلم، همذات پنداری شخص با شخصی دیگر است.[2]

-فیلم، روایت کنشهای اختیاری و اگاهانه است.[3]

هر سناریویی واجد شخصیت است، به همان میزان واجد ارکان و اجزاء دیگر نیز هست. برخی منابع، حدود و معیارهای خاصی برای تعیین شخصیت اصلی برمی‌شمارند. تردیدی در این نیست که اشخاص فرعی فاقد بعض یا همه کارکردها و مؤلفه‌های شخصیت اصلی‌اند. از این رو نمی‌توانند در مقابل شخصیت اصلی قد علم کنند و اهمیت خود را فراتر از شخص اصلی ترسیم نمایند. ضمن اینکه هنگامی‌که از اشخاص فرعی سخن به میان می‌اید، مجموعه‌ای متکثر از اشخاص تصور می شوند. در حالی که در بحث اهمیت شخصیت، واحدیت و محوریت امر ثابت شده در نظر گرفته می شود. تمامی ارکان و عناصر داستانی در یک فیلم در مجموعه‌ای ارگانیک

---

[1] داستان، ساختار، سبک و اصول فیلمنامه نویسی؛ رابرت مک کی؛ انتشارات هرمس؛ ص۷۸

[2] پنجره‌ای که مخاطب را وارد داستان یا فیلم و با آن درگیر می‌کند «شخصیت» است. به عبارت دیگر، برای همراه شدن با یک فیلم، نخست باید با شخصیت اصلی آن ارتباط برقرار کرد. مهم‌ترین عامل برای اینکه روایت بتواند سرگرم کند، آموزش بدهد، یا الهام ببخشد، توانایی ماست برای اینکه خود را در قالب شخصیت‌های خیالی مجسم کنیم. شکل خاصی از این ارتباط را اصطلاحاً همذات‌پنداری (identification) می‌نامیم. وقتی همذات‌پنداری به کامل‌ترین شکل رخ می‌دهد، مخاطب خودش و دنیای واقعی پیرامونش را فراموش می‌کند، کاملاً در جای شخصیت اصلی داستان قرار می‌گیرد، و دنیای داستان را از چشم او می‌بیند.

[3] یاکوب لوته؛ مقدمه‌ای بر روایت در ادبیات و سینما؛ ترجمه امید نیک فرجام، ص۵۵.

یا انداموار در هم تأثیر می‌گذارند. بنابر این، صـرفا تأثیر عنصـر یا رکنی خاص بر ارکان دیگر و تغییر دیگر ارکان و عناصـر به واسـطه آن عنصـر خاص، نمی‌تواند اهمیتی را برای آن به اثبات بر سانند. زیرا این رابطه‌ای دو طرفه ا ست و در نقطه مقابل، اجزاء وعنا صر دیگرِ دا ستان نیز بر شخصیت مؤثرند.

کشـف شـخصـیت‌های فداکار در گونه‌های رزمی و جنگی به عنوان عاملی مهم در پیش برد داسـتان و یکی از امور مقوم فیلم- به اختلاف مبانی درباره میزان اهمیت شـخصـیت- عموماً بر پایه تلقی مشهور درباره نقش کنشگری -بازیگری- شخصیت در روایت رشد یافته است. در این دیدگاه، شخصیت‌ها همانند بازیگرانی نقش خود را در سیر حوادث و طرح دا ستانی ایفا می‌کنند. این طرح داسـتانی اسـت که انها را پیش می‌برد و هویت انها را ترسـیم می‌کند.[1]این رویکرد که از ا صالت طرح نا شی می شود، شخصیت را جزء یا رکن درجه دوم روایت می‌داند. از آن جهت که شخصیت، چیزی جز کنشهایی نیست که از او در مقام بازیگر- نمایش دهنده طرح- سر می‌زند. در این تلقی، روشِ شـناسـایی "اجزاء" داسـتان فیلم نیز از کلیات "طرح" داسـتانی تبعیت می‌کند. دا ستان سه مرحله کلیدی آغاز، میانه و پایان خواهد دا شت و محور د ست یابی به اجزاء ا صلی داسـتان، پی گیری کارکرد طرح و یافت ارکان اصـلی آن خواهد بود. در این روش با تمرکز بر "داسـتان" و "پیرنگ" به عنوان دو جنبه ادبیات روایی، شـخصـیت از منظر این دو بعد مورد ارزیابی قرار می‌گیرد. دا ستان در رو شی که از ان به "تقصیر" یاد می شود به غرض د ست یابی به اجزاء ان کوچک می‌شـود. محور تقصـیر، حذف ابزارهای پرداختی، وقایع فرعی و اشـخاص

[1] «شخصیت داستانی معمولا انسانی است که با خواست نویسنده پا به صحنه داستان می‌گذارد با شگردهای مختلفی که نویسنده به کار می‌برد ویژگی‌های خود را برای خواننده اشکار می‌سازد کنش‌های مورد نظر نویسنده را انجام می‌دهد و سرانجام از صحنه داستان بیرون می‌رود. کسانی که با این دید به شخصیت می‌نگرند عمدتا با مسائلی از این رو به رو هستند که ایا شخصیت داستانی با انسان روزمره تفاوتی هم دارد و یا عینا رونوشتی از واقعیت است؟ یکی از صاحبنظرانی که شخصیت داستانی را انسانی فرض می‌کند که در صحنه ظاهر می‌شود و بعد از اینکه وظیفه خود را انجام داد از صحنه بیرون می‌رودای ام فورستر است. فورستر ...گرچه شخصیت داستانی را از انسان روزمره متفاوت می‌داند... ولی به شخصیت به مثابه بازیگر می‌نگرد.». احمد اخوت، دستور زبان داستان و سناریو، ص۱۲۶.

فرعی است. بنابر این حذف‌های صورت گرفته بر مجرای رخداد داستانی " است. یعنی می‌توان با اتخاذ روشی که ماهیتا مربوط به رخداد و وقایع است به درک شخصیت نایل شد. اما در صورت اصالت یافتن شخصیت و فرع بودن طرح در قیاس با شخصیت، این روش کارایی خود را از دست خواهد داد. زیرا مجرای فهم طرح، شخصیت خواهد بود و هر روشی برای شناخت طرح باید بتواند از معرفت شخصیت داستانی اغاز کند. و به تعبیری معرفت شخصیت از طریق معرفت به طرح معرفت به اخص و شناختی ناتمام از شخصیت است.

اما رویکرد دیگری که به شخصیت‌های رزمنده و فداکار از منظر "پدیدار شناختی" می‌پردازد، شخصیت را از چارچوب و نقش منفعل و بازیگرانه اش در نمایش طرح داستانی خارج می‌کند و فاعلیت آن را تشدید می‌کند. تا جایی که "عمل" شخصیت، نمایش دهنده "هستی" او خواهد بود و این " شخصیت" است که "طرح" را تحت تأثیر قرار می‌دهد. نظریه پردازانی که به شخصیت از دید پدیدار شناختی می‌نگرند شخصیت را مقوله‌ای ایستا نمی‌بینند بازیگری که باید نقش خود را به بهترین شکل انجام دهد. در اینجا شخصیت موجود پویایی است که هستی او در کنش‌های داستانی پدیدار می شود. گرچه این شخصیت از طرح کلی داستان پیروی می‌کند ولی گاهی خود ابتکار عمل را بدست می‌گیرد و به اصطلاح همه چیز را رهبری می‌کند.[1]در این روش، نمی‌توان از منظر طرح داستانی به شناخت شخصیت دست یافت، زیرا شخصیت بر طرح داستانی یک فیلم حاکم است. بنابر این شیوه‌ای که ، فورستر و پیروانش بر اساس ان، با طرح سئوال درباره ابعاد "سناریو" و " طرح" به شناسایی "شخصیت" نایل می‌شوند در این باره کارکردی نخواهد داشت.

شخصیت در قاب سینما نه موضوعی ثابت که فاعلی کنشگر و متحرک است. تفاوت نمایش در روایت داستانی و بیان و توصیف در دیگر قالبهای سینمایی تفاوت عمل و کنش با عدم تحرک

[1] سلطانی گرد فرامرزی، فرامرز و بیچرانلو، عبدالله. بازنمایی مصرف در فیلمهای سینمایی دوره دفاع مقدس. ص۴۵.

است. حرکت مجرای روایت داستانی است. این حرک در طول مشخص و جهت معینی داستان را به پیش می‌برد. چنین استمراری ضرورتا نتیجه کشمکش میان کنشکر داستانی با نیروهای مقابل است. زیرا هر کنشی که در جهت حل مسئله و پایان داستان صورت می‌گیرد کنشی تمام کننده است مگر انکه با کنشی متقابل ناتمام باقی بماند. این کنش متقابل از سوی طرف تضاد شخص اصلی صورت می‌گیرد. داستان فیلم، شخصیت محوری خود را از مجرای "تضاد" وادار به کشمکش می‌کند.[1]راههای بازگشت را برای او مسدود می‌کند و به شخصیت، انگیزه کافی برای عمل داستانی می‌دهد. بنابر این مقوم روایت داستانی در ژانر جنگی،وجود طرف تضاد است. جنگ، چنین موقعیتی[2]را برای شخصیت داستان فراهم می‌آورد تا او برای نجات جان، مال، ناموس، وطن، ابرو، حاکمیت سیاسی و عقیده اش تلاش کند. چیزی را که از او سلب شده –یا خواهد شد– را بازیابد یا حراست نماید. آنچه نظم زندگی را در جنگ بر هم می‌زند، مانعی به نام دشمن است. مانعی که داستان نیازمند آن است و از آن به "شخصیت مخالف[3]" یاد می‌شود. جنگ‌ها از این نظر، گسترده ترین و عمومی‌ترین موقعیت‌ها را برای حرکت جمعی انسانها فراهم می‌کنند و تقابلی وسیع و بی مانند را بوجود می‌آورند. بنابر این در طول تاریخ، جنگ پدید آورنده داستانها و داستانها تصویرگر جنگ بوده‌اند. چنین گزاره‌ای را می‌توان برای رکن اصلی جنگ" دشمن" و رکن اصلی داستان" شخصیت مخالف" نیز تعریف کرد. بدین معنی که هر گاه ضد قهرمانی وجود داشته، داستانی برای روایت شدن فراهم امده و هر گاه داستانی شکل گرفته مانعی در برابر قهرمان تصویر کرده است. البته گرچه همیشه تقابل شخصیت داستانی در برابر

---

[1] «معمولاً شخصیتی در کانون تمرکز داستان یا نمایشنامه قرار می‌گیرد و این قهرمان یا شخصیت اصلی با نیروهایی که علیه او برخاسته اند یا با او سر مخالفت دارند به نزاع و مجادله می‌پردازد.» واژه نامه هنر ؛جمال میرصادقی؛ کتاب مهناز؛چاپ اول:۱۳۷۷؛ ص ۲۲۱. «هر اثر ماندگاری یک ستیز درونی دارد که مربوط به کاراکترهای نمایشنامه است.» نصرالله قادری، اناتومی ساختار درام؛ ص۴۰.

[2] «[موقعیت] محل پیوند حادثه‌ها در لحظه خاصی از داستان و نمایشنامه است که کشمکش را به وجود می‌اورد.» جمال میرصادقی، واژه نامه هنر؛ ص۲۹۳.

[3] Antagonist.

یک انسان صورت نمی‌گیرد و أ شکال دیگری از کشمکش برای فیلم قابل فرض ا ست، از این رو نمی‌توان گفت هر اثر هنری مانند یک فیلم از جنگ (تقابل انسان با انسان) حکایت می‌کند. بنابر این تأمل در کیستی و چیستی شخصیت، شاکله ارکانی چون قصه فیلم، شخصیت پردازی، زاویه دید و پرداخت را تامین می‌کند. مفهوم تضاد و تغییر جزو بن مایه‌های سینما ست. انسان در فضای درام، در حال تغییر است و تضاد او به عنوان فرد با خود و محیط اجتماعی اش جزو اصول اولیه روایت قلمداد می‌شود.

وجود دشمن، رکن جنگ است. تا دشمنی نباشد جنگی واقع نخواهد شد. و تا جنگی نباشد ادبیات دا ستانی جنگ، مو ضوعی برای روایت نخواهد دا شت. مراد از وجود جنگ به عنوان تامین کننده مو ضوع روایت داستانی از جنگ وقوع و وجود خارجی ان نیست. بلکه وجود مو ضوعی ان ا ست چه این مو ضوع در جهان خارج محقق شده با شد چه با قوه تخیل افریده شده با شد. بنابر این رکن ماهویِ دشمن، در سینمای حکایتگر از جنگ نیز جایگاهی رکنی دارد. مراد از دشمن، لزوم کاراکتر تعیّن یافته شخصی نیست. بلکه جبهه مقابل نیروهای خودی نیز با کلیت خود شخصیت تلقی می‌شود. طبعا در این تقریر، بسیاری از اثار از وجود دشمن(جبهه کلی مقابل) بهره می‌برند. همچنان که کارکردهای نمایشی متعددی برای شخصیت در فیلم تصور می‌شود.

کارکرد د شمن می‌تواند بدون تصویر مستقیم آن، در فیلم تصور شود. مقوله د شمن را نباید تنها در بعد فیزیکی و خارجی ان فروکاهید. البته در نوع کشمکش(ستیز)های بین انسان و انسان، چنین جنبه‌ای برجسته خواهد شد. مقوله د شمن، تامین کننده ارکان معنوی جنگ ا ست. غایتمندی جنگ و فاعلیت علت فاعلی ان، ارتباط مستقیمی با معنا و جایگاه دشمن دارد. در جنگ، هر سربازی با تصور وجود دشمن، علم به ویرانی‌ها و خسارت‌های دشمنی دشمن و محبت نسبت به دفاع د شمنی وارد میدان جنگ می شود. علم تفصیلی به نتیجه شرکت در جنگ و مقابله با د شمن

برای هر سربازی ضروری نیست، بلکه علم اجمالی یا حتی انگیزشی بر پایه عادت نیز تامین کننده علت غایی فعل ا ست. از این رو ا ست که در سینما نیز، فرض برخی فیلمنامه‌ها درباره د شمن در حد همین علم اجمالی ا ست. حتی برخی شخ صیت‌های دا ستان فیلم از روی کنجکاوی و ار ضاء غریزه یا از روی عادت پای به جبهه می‌گذارند. این امر موجب نخواهد شد تا برای کار انها غایتی تصور نشود. علت غائی برای هر شخ صی همان چیزی ا ست که در آغاز کار در نظر می‌گیرد و کار را برای رسیدن به آن انجام می‌دهد. ممکن است این تصور، غایتی دانی، متوسط یا عالی باشد. درجه و اعتبار علت غایی با شناخت دشمن و جهت دشمنی در ارتباط است. طبعاً رزمنده‌ای که تنها به دنبال انتقام شخ صی ا ست، د شمنی د شمن را معارض اغراض و منافی با منافع خود می‌یابد. چنین سربازی، دشمنی اش با براورده ساختن انتقام پایان می‌یابد. در فیلم حرامزاده‌های لعنتی[1] ساخته کوئنتین تارانتینو با موضوع جنگ جهانی دوم دختری جوان به نام شوشانا به دنبال انتقام قتل عام خانواده‌اش از نازی‌ها و به طور ویژه، سرهنگ بی‌رحمی به نام هانس لاندا است. شوشانا بعد از انجام ماموریتش پی کار خود می‌رود و چشم از باقی مصائب جنگ بر وطنش می‌بندد.

سربازی که به دنبال حفظ خاک ا ست د شمن را درقالب مهاجم به میهن تصور می‌کند و با رد خاک، غایت جنگ برای او پایان می‌پذیرد. اما سربازی که جنگ را در قامت دفاع مقدس و دشمن را در هیبت کفر می‌بیند، غایت عمل خود را حفظ دین از هر تهاجمی می‌داند. او مدافع ازادی ا ست. چه این ازادی به واسطه تهاجم نظامی به کشوری به خطر افتاده باشد و چه به واسطه تسلط

[1] Inglourious Basterds.

حاکمان جائر بر مردمانی دیندار رخ داده باشد و چه این حاکمان شرایطی را ترتیب داده باشند که نگذارند صدای اسلام به نفوس مستعد برسد.[1]

از انجا که فیلمنامه، دست به گزینش ارکان و عناصر واقعه خارجی می‌زند، دشمن به صورت مصرّح یا ضمنی در آثار سینمایی دیده می‌شود. فیلمها حتی در زمانی که تصویری از سربازان جبهه مقابل ارائه نمی‌دهند نیز حضور دشمن را مفروض می‌دارند. از این رو یا در فیلمها دشمن به نحو عینی دیده می‌شود. یا فعل و رفتار او در فیلم مشاهده می‌شود. یا به عنوان علت بعید، زندگی سربازان و مردمان را در یک جبهه تحت تأثیر فعل و تصمیم او قرار می‌دهد.

از جمله، اموری که در سینمای دفاع مقدس نقشی کلیدی ایفا کرده و به نحوی آشکار یا ضمنی در طول عمر این گونه، مبدأ آراء و نظرات متعدد و ظهور رویکردهای مختلف شده، مقوله دشمن است. می‌توان وجود دشمنِ مفروضِ خارجی را در تمامی‌رویکردها، تعاریف و تقسیمات ارائه شده مشاهده کرد. دیدگاهی، تعبیر "سینمای جنگ" را به عنوان نوع عالی برای تمامی اصناف روایت که به این موضوع پرداخته‌اند بکار می‌برد. در این اصطلاح گزینی، ملاکهای ناظر بر ارزش و مطلوبیت، موضوعیتی ندارند و آنچه اهمیت دارد وحدت موضوعی فیلمنامه‌ها و داستانهایی است که همه به جنگ می‌پردازند. طبعا در چنین نگاهی، اشتراک موضوع، نیازمند اشتراک متعلق موضوع است. سینمای جنگ روایتگر جنگ و ارکان مقوم آن است. بنابر این سینمای جنگ، روایتگر دشمن نیز خواهد بود.

از سوی دیگر، لحاظ ملاکهای ارزش مندی سینمای جنگ، که از آن به عنوان "سینمای دفاع مقدس" یاد می‌کند نیز در مرز بندی‌های ارزشی و ایدئولوژیک دشمن را لحاظ می‌کند. دراین نگاه عنصر مقوم جنگ جبهه حق و باطل است. جنگ ماهیتی نظامی و هویتی ایدئولوژیک دارد. جبهه

[1] قران کریم درباره غایت جهاد می‌فرماید: «وَ لَوْ لا دَفْعُ اللَّهِ النَّاسَ بَعْضَهُمْ بِبَعْضٍ لَهُدِّمَتْ صَوامِعُ وَ بِيَعٌ وَ صَلَواتٌ وَ مَساجِدُ يُذْكَرُ فِيهَا اسْمُ اللَّهِ كَثِيرا»؛ سوره مبارکه حج؛ ایه۴۰.

حق، مدافع ارز شهای الهی اذ سانی ا ست و د شمن به جبهه باطل تعلق دارد. همچنین در سینمای ضد جنگ نیز حضور دشمن به عنوان یکی از ارکان تقسیم لحاظ می‌شود.[1]

بخش دوم: پیش‌انگاره‌های رویکردی

گفتار اول: ایثار در دو راهی جنگ و صلح

جنین بسینگر با دستاویز قرار دادن سینمای جنگی آمریکا، الزامات و مؤلفه‌های مضمونی (تماتیک) فیلمهای جنگ جهانی دوم ایالات متحده را شنا سایی کرده و شانزده مورد را به عنوان ملزومات این ژانر رده بندی نموده است: یک گروه، یک قهرمان، یک هدف، یک مأموریت، یک کشمکش درون گروهی، یک دشمن بی چهره، غیاب زنان، شمایل نگاری نوعی و متعارف جنگ،

[1] ناصر ایرانی در تبئین "ضد جنگ" می‌گوید: «اثری ضد جنگ است که جنگ را طوری جلوه بدهد که گویی ادمهای شروری ان را از دو سو به راه انداخته اند. این یک اثر ضد جنگ است؛ یعنی، با اصل جنگ به مخالفت می‌پردازد. اما اگر کسی نشان داد که یک ادم شروری جنگ را به راه انداخته و ملتی مجبور به دفاع از خود می‌شود و البته دچار چه مصایبی هم می‌شود داستان او ضد جنگ نیست» (مرتضی منادی، دفاع مقدس در گذر از سینمای ایران، ص۷۸).

الگوی روایی با ماهیتهای متعارض و متضـــاد، مرگ و... او برای فیلمنامه 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 میشـوند، اعضـای گروه میمیرند، اوج نبرد رخ میدهد و فرآیند یادگیری یا رشـد پدیدار میشود، ابزارهای سینما به کار گرفته میشوند، گرهگشایی انجام میشود.»[1]بسینگر پنج دسته را به عنوان مؤلفههای ضروری طرح کلی ذکر میکند: شخصیتها، صحنهپ ردازی، ساختار روایت، نگرشهای فرهنگی و زبان.[2]

برخلاف بیشتر مانیفستها که در قالب اسناد صرفاً مکتوب خلق میشوند، سینمای دفاع مقدس ایران به همراه ســـینمای جنگ هالیوود به دلیل پیروی از الگوی تماتیک مشـــابه، یک مانیفســـت متحرک هستند؛ البته این دو یک تفاوت عمده با همدیگر دارند که آن ریشه درایدئولوژیهای 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 شرکت کنندگان آن گفته میشوند و حس فوریت کشمکش را با مجموعه متنوعی از عرفها میآرایند. از لحاظ ریشهشناسی مانیفست بیانیه عمومی اصول، سیاستها یا مقاصد، بویژه با ماهیتی سیاسی است که با توضیح گذشتهها، انگیزه کنشهای آتی را بیان میکند و از فعل لاتین Manifesto به معنای علنی کردن گرفته شده است. با این حال مانیفستها در چند مشخصه دیگر نیز مشترک هستند. مانیفست که اغلب یک بیانیه کتبی است، اعلامیه عمومی از سوی فرد/ افراد مهم است. یعنی دستکاری تعمدی دیدگاه عمومی، علنی کردن اقدامات گذشته و توضیح انگیزههای

[1] Basinger, Jeanine (2022). The World War II Combat Film: Anatomy of a Genre.p23.

[2] هیوارد، سوزان. مفاهیم کلیدی در مطالعات سینمایی، ترجمه فتاح محمدی، ص۴۴.

اقداماتی که اعلام شده است که در آینده انجام میشوند.[1] شهید مرتضی آوینی زمانی اعلام کرد که «ما هرگز جبهه را ترک نخواهیم کرد»[2]این به واقع 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 به واقع بزرگترین افتراق بین دو ایدئولوژی پنهان در تصاویر سینمای دفاع مقدس و سینمای جنگی 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 کننده یک جنگ تحمیلی است و دیگری سینمایی را نمایندگی میکند که سعی دارد دولتش را به عنوان ناجی جهان معرفی کند. آوینی در قسمت شصت و سوم مجموعه مستند «روایت فتح» درباره 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 است. تنها آنانکه خود و آنچه دوست دارند را قربانی میکنند، شایسته این مقام هستند.»[3]به واقع چنین گفتارهای محکمی، به مثابه بنیانهای فرهنگ شهادت در سراسر سینمای دفاع مقدس مشخصاً در دورهای جنگ در جریان بود، دیده میشوند.[4]آوینی معتقد بود که شهادت (قربانی کردن جان خود در راه خدا) بالاترین درجه 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. وی همچنین در آینه جادو و درباره مستند روایت فتح مینویسد: «روش تبلیغ ما در روایت فتح، منفعلانه و در واکنش به اقدامات دشمن نیست ... ما اغلب بر تفاوت

[1]Gass, Robert& John Seiter (2009), "Credibility and Public Diplomacy", In Routledge Handbook of Public Diplomacy, p33

[2] سید مرتضی آوینی، جعبه جادو، ص۷۰.

[3] همو، روایت خون، ص۱۵.

[4] رامین اعلایی، ریخت‌شناسی مضمونی(تماتیک) سینمای دفاع مقدس ایران، صص۳۹-۵۹.

جنگمان تکیه میکنیم و معتقدیم همینها خاستگاه پیروزیمان هستند. همان علتی که ایمان مردم را تقویت میکند، متعاقباً جنگ را هم تقویت خواهد کرد»[1] این تأکید آوینی بر روی تفاوت جنگ تحمیلی رژیم بعث صدام علیه جمهوری اسلامی ایران با سایر جنگها، به واقع مهمترین تفاوت سینمای دفاع مقدس با سینمای ژانر جنگی هالیوود است. سینمایی که باور دارد درباره ایده‌های زیبایی است که ارزش جان دادن دارند. البته اگراین ایده‌ها چیزی به مانند مفهوم وطن باشند، باید اذعان کرد که دو سینما در آن اشتراک نظر 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 مسئله کفر و ایمان و حفظ ارزشهای الهی نیز ایده‌های زیبا محسوب میشوند. ایده‌هایی که ارزش جان دادن دارند. به واقع مفهوم شهادت به مثابه رفیعترین حالت مرگ نیز در نسبت با این ایده‌ها است که حضور مییابد؛ اینها همانهایی است که سینمای مادیگرا، فیزیکی و زمینی جنگی 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.

در فیلم Lore ساخته کیت شورتلند که در مورد آلمان در بحبوحه جنگ جهانی دوم است، نفرت از جنگیدن در میان کاراکترها به چشم می‌خورد؛ فیلم داستان پنج خواهر و برادر آواره و بینوا را روایت می‌کند که بعد از کشته شدن پدر و مادر شان، با پای پیاده برای رسیدن به خانه مادربزرگشان عازم میشوند. در این مسیر، بچه‌ها در می‌یابند که کشته شدن در راه وطن حماقتی بزرگ است و دفاع از خاک ارزش مردن ندارد.

[1] سید مرتضی آوینی، جعبه جادو، ص۷۱.

در فیلم « ستیغ اره‌ای»[1] به کارگردانی مل گیبسون شخصیت دزموند داس، سرجوخه نیروی زمینی آمریکا در جنگ جهانی دوم بدون حمل سلاح در میدان نبرد نقش‌آفرینی می‌کند و از بروز بسیاری از زد و خوردها جلوگیری می‌نماید.

نماهایی از فیلم « ستیغ اره‌ای»؛ نشانگان صلیب سرخ، عقب نشینی و... از جبهه محسوس است.

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.[2] 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.[3]

[1] Hacksaw Ridge.

[2] رمضان شعبانی سارویی، طراحی و تدوین الگوی فرهنگ دفاع مقدس، ص۲۳.

[3] Mennel, Barbara (2008). Cities and Cinema, p69.

گاه ســـرباز در میدان نبرد به جای دفاع از منافع ملت خود به دفاع از منافع ملت دیگری می‌پردازد در ســینمای جنگ جهان می‌توان در این زمینه به فیلم آخرین ســامورایی[1] اشــاره کرد. شخصیت مرکزی فیلم بر اساس اقدامات واقعی زندگی افسر فرانسوی ژول برونه است که به ژاپنیها کمک کرد تا در برابر تلاش‌های نوسازی امپراتور میجی در دهه ۱۸۰۰ مقاومت کنند.

گاه هدف از جنگ، رسیدن به صلح به مخاطب معرفی می شود؛ در سینمای جهان در این باره می‌توان به فیلم «نجات سرباز رایان»[2] ساخته استیون اسپیلبرگ اشاره کرد. داستان فیلم در طول نبرد نرماندی در جنگ جهانی دوم اتفاق می‌افتد. کاپیتان جان میلر به همراه هفت ســـرباز دیگر مأموریت می‌گیرند تا سرباز جیمز فرانسیس رایان را پیدا کنند و به خانه برگردانند.او سه برادر داشــته که همگی در جنگ کشــته شــده‌اند و به دســتور فرمانده کل ارتش، رایان می‌تواند به پیش مادرش بازگردد و در صلح و آرامش زندگی کند.

گاه فعالیت در جهت دفع جنگ به عنوان تلاشی برای رسیدن به صلح بیان می شود؛ فیلم دکتر اســترنج‌لاوســاخته کوبریک پیرامون جنگ ســرد و تهدید هســته‌ای اســت. کوبریک در این تریلر بی‌پرده در مورد جنگ اتمی حرف می‌زند.جک ریپر ژنرال روان‌پریش ارتش و رئیس یک پایگاه هوایی در آمریکا در اقدامی‌خودســـرانه، تهاجمی هســـته‌ای علیه شـــوروی به راه می‌اندازد ؛ سیاستمداران آمریکا پس از آگاهی از این عمل به دنبال راهی برای توقف این حملات می‌گردند.

در فیلم «فیلم تاپ گان: ماوریک»[3] شخصیت کاپیتان پیت ماوریک میچل پس از سی سال خدمت به عنوان یکی از بهترین خلبانان ارتش با هواپیماهای جدید و مدرن پرواز می‌کند و با ارزیابی و آزمایش آن‌ها همواره خطرکردن و جســارت را به‌عنوان اصــلی‌ترین ویژگی‌های خود حفظ کرده

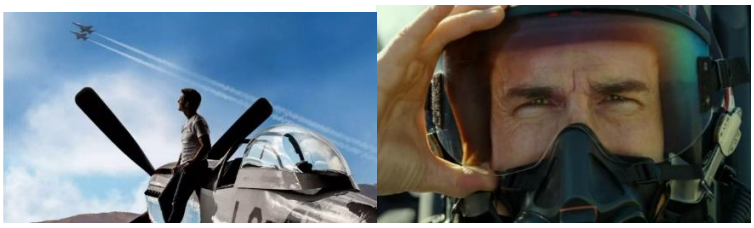
[1] The Last Samurai.

[2] Saving Private Ryan.

[3] Top Gun: Maverick.

اســت. او دغدغه ارتقا نظامی برای خود ندارد و برایش ارزش‌های دیگری مانند گســترش صــلح، آشتی میان همسنگران و... را دارد.

نماهایی از فیلم «فیلم تاپ گان: ماوریک»؛ برتری افق نگاه ایثارگر بر ماشین جنگی



گفتار دوم: سه‌گانه ایثار، معنا و معنویت

در ســال ۱۹۳۷ ارتش امپراتوری ژاپن به چین حمله کرد و فیلم‌های ژاپنی به پایگاه تعمیم یافته تبلیغات نژادپرستی ژاپن، یعنی سازمان اطلاعات عمومی تبدیل شد. امکانات استودیو توهو برای تولید تبلیغات روانی کوبنده تحت عنوان «جنگ در دریا از هاوایی تا مالای» به کار گرفته شــد.[۱] در ســال ۱۹٤٥، بعد از بمباران شــهرهای هیروشــیما و ناگازاکی، ژاپن توســط متفقین و در راس انها آمریکا اشغال شد. ارتش آمریکا به هدف آن‌که ژاپن دوباره به سمت نظامی‌گری سوق پیدا نکرده و مجدداً تبدیل به یورشــگری تمام عیار نشــود، در طول دوران اشــغال دســت به اصــلاحات گسترده‌ای در بطن و ساختار اجتماع زد. در طول این دوران قانون اساسی دوره‌ی میجی اصلاح

[۱] دوایی. پرویز، سیری در سینمای ژاپن، ص۹۰.

شد و قانون اساسی جدیدی با عنوان اساسنامه صلح به تصویب رسید که در دموکراتیزه شدن ژاپن نقش مهمی ایفا کرد. بر اساس اصلاحات انجام گرفته، ژاپن در تمام سطوح جامعه، قانون و خانواده تغییرات گسترده‌ای را شاهد بود. از جمله این تغییرات می‌توان به ماده‌ی ۹ قانون اساسی جدید اشاره کرد که بر اساس آن «حق در اختیار داشتن نیروهای مسلح»[۱]بر اساس نص صریح قانون از این کشور سلب شده است. اشغال ژاپن در سال ۱۹۵۱ به اتمام رسید اما سایه حضور دیگری همچنان پابرجا بود.[۲]در این سالها فیلمسازانی هم بودند که پیام صلح را به دنیا رساندند. فیلم «راشومون[۳]»اثر کارگردان بنام ژاپنی، کورو ساوا[۴]نماد جنگ‌گریزی در این کشور است؛ سه نفر در معبد مخروبه‌ای به اسم راشومون نشسته و با بهت و تحیر راجع به اتفاقی غیر قابل باور صحبت می‌کنند. می‌توان گفت که آن مخروبه نماد ژاپن و اتفاق نیز نمادی از جنگ است. کلیت داستان بسیار ساده است. یک سامورایی و همسرش در جنگل و در طول مسیر خود توسط یک راهزن مورد تهاجم قرار می‌گیرند. سامورایی کشته می‌شود و همسرش نیز مورد تعرض قرار می‌گیرد. کوروساوا با این تصویر سیاهی که ارائه می‌دهد، همه چیز را به چالش می‌کشد و به مردم ژاپن می‌گوید که روشن نیست که مقصر اصلی جنگ چه کسی است. سامورایی راشومون مردی است که هیچ یک از آموزشهای ذهنی و بدنی‌اش در برابر حمله یک آواره بی‌چیز به کار نمی‌آید. او که نماینده سنت و تمدن ژاپن است، به سادگی در مقابل راهزن که نماد اشغالگر است شکست می‌خورد. در تمامی روایتها زن که جایگاهی ویژه در فرهنگ ژاپن دارد، زشت و بدکاره ترسیم می‌شود.

---

[۱] اونو، کنیچی. توسعهٔ اقتصادی ژاپن، ص۴۵.

۲ همان. ص۷۱.

۳Rashomon.

۴Kurosawa.

«بحران هویت» یکی دیگر از مسائل مهمی است که سینماگران ژاپنی به آن پرداختند. مضمون اصلی فیلم «شهر اشباح» از دست دادن و به دست آوردن مجدد هویت است؛ یوبابا جادوگری است که حاکم شهر است و در خانه‌ای مجلل زندگی می‌کند که نماد سرمایه‌داری است. او افراد ساکن شهر را طلسم می‌کند و کاری می‌کند که نام اصلی و هویت خود را فراموش کنند و تنها در خدمت وی باشند. هاکو که خود نامش را فراموش کرده و اسیر یوبابا است، به چیهیرو هشدار می‌دهد که نباید نام قدیمش را فراموش کند، در غیر این صورت هرگز قادر نخواهد بود به زندگی قبلی‌اش بازگردد. چیهیرو نماد ژاپن مدرن است و میازاکی به کودکان کشوری که تحت هجمه دنیای مدرن غربی قرار گرفته‌اند یادآور می‌شود که باید با ارزش‌های تاریخی و اسطوره‌ای وطنشان آشنا شوند و روح آلوده خود را در گرمابه ارزشها و سنتها بشویند...

مسئله محیط زیست یکی دیگر از دغدغه‌های مهم میازاکی است که در فیلمهای متفاوتی از جمله «شاهزاده مونونوکه»[1] به آن پرداخته است. انسانهای طماع برای رفع نیازها و زیاده‌خواهی‌های خود به طبیعت تجاوز می‌کنند و نبردی شگفت‌انگیز میان حیوانات یا همان کامی‌ها و خدایان جنگل و انسانها شکل می‌گیرد. این انسان‌ها هستند که از حیوانات پست تر نشان داده شده‌اند. خدای گوزن در فیلم نمادی از نظم هستی و طبیعت است که نابودی او می‌تواند انسانها را نیز به هلاکت برساند.

سینمای آلمان یکی از پیچیده‌ترین صنعت‌های سینمای جهان است؛ اگر سال ۱۹۱۵ را آغازگر سینمای آلمان بدانیم، این صنعت پنج مرحله را پشت سر گذاشته است؛ از سال ۱۹۱۵ تا ۱۹۳۰، صنعت سینمای آلمان حاوی فیلم‌های صامت بود که با نوآوری خود دنیای سینما را شوکه کردند. این فیلم‌ها اغلب تر سناک، علمی‌تخیلی و تجربی بودند و این دوره دوره اکسپرسیونیست

۱Princess Mononoke.

نام داشت. سینمای آلمان در این دوره، دوران موفقی را پشت سر گذاشت. از سال ۱۹۳۱ تا ۱۹٤٥، اغلب آثار تریلر و کمدی ساخته شد، اما فیلم‌های ناطق، درباره وضعیت معاصر آلمان، هم ساخته شدند و این دوره را می‌توان عصر فیلم‌های پروپگاندا نامید. به عنوان نمونه فیلم «کوزه شکسته» ساخته امیل جنینگز(۱۹۳۷) مبارزه با نابرابری و عدالت خواهی را نشان می‌دهد. از سال ۱۹٤٦ تا ۱۹۷۰، معرفی فیلم‌های رنگی و بی‌تفاوتی این صنعت در مقایسه با عصر طلایی سینمای ایتالیا، اسپانیا یا فرانسه، باعث شد این دوره بدترین دوره در صنعت سینمای آلمان باشد. از سال ۱۹۷۱ تا ۱۹۹٤ دوره تفکر فلسفی بود که افرادی مانند فاسبیندر و وندرز کارگردان‌های برتر و کلاوس کینسکی و برونو گانتس بازیگران برتر محسوب می شدند. عصر درام و احساسات که فیلمسازان چنین مضامینی را با عواطف انسانی پیوند می‌دادند.[1]به عنوان نمونه در سه گانه فیلم جاده‌ای ساخته ویم وندرز(۱۹۷٤) شخصیت‌ها پس از یک شکست و شاید برای شروع مجدد یک ماجراجویی را آغاز می‌کنند که زندگی شان را تغییر می‌دهد. یا فیلم «کشتی» ساخته ولفگانگ پترسن (۱۹۸۱) پیروزی و شکست سربازان آلمان در جنگ را نشان می‌دهد. از سال ۱۹۹٥ به بعد، فیلم‌های مختلف، از درام تا کمدی، فلسفی و تاریخی، اکران شدند. سینمای آلمان پس از جنگ جهانی دوم به دلیل حقیقت جنگ با فرودهایی مواجه شد اما مجدداً توانست مسیر رشد را طی کند. فیلم«تونل»(۲۰۰۱) ساخته رولاند سوسو ریشتر، از روی ماجراهای واقعی فرار آلمانی‌ها از برلین شرقی به‌سوی دیگر دیوار ساخته شده است. فشار، تفتیش عقاید، ناامنی و شکنجه و تهدید در آلمان شرقی به‌خوبی بیان شده و بیننده را با قهرمانان داستان همدل می‌کند. فیلم «زندگی دیگران»(۲۰۰٦) ساخته فلورین هنکل فون با تمرکز بر موضوع ضدجاسوسی سازمان امنیت آلمان شرقی، نکوهش بازداشت غیرقانونی و استراق‌سمع را روایت می‌کند.

[1]Gass, Robert& John Seiter. “Credibility and Public Diplomacy”, In Routledge Handbook of Public Diplomacy.p90

فیلم مشهور«متروپلیس»(۱۹۲۷) ساخته فریتز لانگ،یکی از نخستین اعتراضات هنری به زندگی شـهری معاصـر در جوامع غربی و صـنعتی بود و با به تصـویر کشـیدن یک شـهر به روابط و کشـمکش‌های کارگران و کارفرمایان می‌پردازند. این فیلم، فقر، تکنولوژی و مضـامین علمی‌تخیلی را در آینده پادآرمان شهری نشان می‌دهد که تنها ثروتمندان شانس زندگی دارند. عده‌ای این فیلم را به نزدیکی با عقاید نازیســـم و ترویج روحیه جنگاوری متهم کردند و حتی آن را فیلم محبوب هیتلر و گوبلز دانسته‌اند.[۱]

گئورک ویلهلم پابست هم از کارگردانان مهم اکسپرسیونیستی است. مفاهیمی مانند صلح طلبی و عدالت اجتماعی در اکثر آثار او با تم تقابل، جنگ و مواجهه با دیگری به چشـــم می‌خورد. اولین فیلم او،«گنج» (۱۹۲۳) نام دارد که یکی از آثار شـاخص مکتب اکسـپرسـیونیسـم نامیده می‌شـود. ویلهلم پابست سپس «خیابان‌های غم زده؛ کوچه محزون» (۱۹۲۵) را ساخت که آن را مشهورترین اثر سینمای خیابانی که زیر ژانری از اکسپر سیونیسم ا ست، می‌دانند. وی یک سال بعد با فیلم «اسرار یک روح» (۱۹۲٦) بار دیگر این رئالیسم نوین را تجربه می‌کند.

امور مرموزی چون سفر به ناکجا ، رسیدن به اکسیر حیات ابدی،راه و رسم وصال به اسلوب براورده سازی آرزوها و رویا و... از جمله موضوعاتی است که در برخی آثار آندری تارکوفسکی در یک جامعه جنگ زده مشـاهده می‌شـود.[۲]فیلم سـینمایی سـوئدی «مهر هفتم»[۳]سـاخته اینگمار برگمان[٤]از امور کمتر شـــناخته چون مرگ با زبانی نمادین(از زبان ســـربازان و یا خانواده‌های آنان) صـحبت می‌کند. این فیلم درباره یک شـوالیه‌ای اسـت که با مرگ شـطرنج بازی می‌کند و به

---

[۱] ملیسن، ژان، دیپلماسی عمومی نوین از تئوری تا عمل، ترجمه رضا کلهر، ص۸۸.

[۲] مانند فیلم سینمایی Stalker .

[۳]The Seventh Seal.

[٤]Ingmar Bergman.

دنبال شکست و فائق امدن با آن است. این فیلم به چرایی آمدن به دنیا و رفتن از آن می‌پردازد. مشابه این نگاه در فیلم سینمایی «چشمه»[۱] ساخته دارن آرونوفسکی[۲] دیده می‌شود.

آینده ناشناخته، سرنوشت بشر مدرن و... در آثاری مانند فیلم سینمایی ماتریکس[۳] دنبال می‌شود و از تقابل و جدال انسان و ماشین سخن به میان می‌آید. فیلم سینمایی «تلقین»[۴] ساخته کریستوفر نولان از مرز غیرممکن بین واقعیت و رویا و قدرت تصرف در ضمیر و روح روان انسان حرف می‌زند در این فیلم از روحیه «جنگیدن برای حیات» صحبت می‌شود. نظیر مضامین این اثر در فیلم سینمایی «مالیخولیا»[۵] به کارگردانی لارس فون تریر[۶] وجود دارد؛ فیلمساز از چرایی نبرد در دنیا و قربانیان پیروز و قربانیان بازنده در معرکه‌ها برای مخاطب حرف می‌زند.

یکی از موضوعات مهم در سینمای جنگی جهان در ارتباط با مفهوم معنویت، تلاش برای نجات بشریت از دردها،آلام، مشکلات زجرآوری است که روح و جسم ملل مختلف را تهدید می‌کند مثلا فیلم «مهلکه»[۷] ساخته کاترین بیگلو جنگ‌های موجود در خاورمیانه را به تصویر کشیده است. فیلم داستان چند سرباز آمریکایی به فرماندهی ویلیام جیمز را روایت می‌کند که در خاک عراق مأمور خنثی کردن بمب‌های جاده‌ای هستند که شور شیان عراق در معابر سطح شهر کار می‌گذارند و جان مردم را می‌گیرد.

---

[۱] The Fountain.
[۲] Darren Aronofsky.
[۳] The Matrix.
[۴] Inception.
[۵] Melancholia.
[۶] Lars Von Trier.
[۷] The Hurt Locker.

گفتار سوم: مبانی فطری روایت از مفهوم ایثار در قاب سینما

بهره‌گیری از دو مؤلفه سکس و خشونت، آفتی است که از نخستین سال‌های پیدایش سینما با این هنر ـــ صنعت قرین بوده تا اصطلاحاً «لذت بصری» را به مخاطب سینمای‌هالیوودی پیشکش کند؛[۱] قطع‌کردن اعضای بدن، آدم‌خواری، شکنجه‌های وحشیانه، قتل با ابزارهایی نظیر اره‌برقی، انتقام گرفتن‌های سادومازوخیسمی، زنای با محارم، انواع انحرافات اوروتیک و... سکانس‌های شایعی در این زمینه هستند.[۲] امروزه رد پای سکس و خشونت را در فیلم‌های خانوادگی و آثار ویژه کودکان نیز می‌توان دید؛[۳] استودیوهای فیلمسازی غربی با سوءاستفاده از سه قوه شهویه، وهمیه و غضبیه انسان، در صدد ترویج مفاسد اخلاقی است و دیگر هیچ حریمی را محترم نمی‌دارند. مطابق با نظریات مطرح حوزهٔ جامعه‌شناختی و روان‌شناختی، دو مؤلفه سکس و خشونت در اشکال مختلف آشکار و پنهان خود و در سطوح مختلف بیانی(کلامی)، روایی، تصویری و... در سینما منعکس است و به دلیل تحریک جنسی و تهییج منفی در ضمیر مخاطب و متعاقب آن عدم تعادل روحی و شخصیتی بیننده مردود است؛[۴] این شرایط تهدیدکننده کیان خانواده به عنوان اصلی‌ترین نهاد اجتماعی و مروج بی‌بند و باری اخلاقی در جامعه خواهد بود. بی شک اگر فیلم جاذبه ندا شته با شد، تما شاگری پیدا نمی‌کند؛ جذابیت سینما را جدای از مسأله مخاطب آن نمی‌توان بررسی کرد. مفهوم و حدود جذابیت در سینما به جواب این سوال باز می‌گردد که «برای چه و چگونه باید فیلم بسازیم؟» بی‌تردید خشونت لجام‌گسیخته، اتفاقات

---

[۱] Jill Nelmes, An Introduction to Film Studies, p11.

[۲] Mason, Fran (2002), American Gangster Cinema, p66.

[۳] Ibid.

[۴] Diana Holmes, Sex, Gender and Auteurism: The French New Wave and Hollywood.p66.

دلخراش، عریان‌گرایی و اتکای بر تکنیک‌های متاثر از صنعت پورن در قالب اکشن‌های پرهزینه و اسلشرهای سرگرم‌کننده با شکستن خطوط قرمز از منظر زیبایی‌شناختی با ذات هنر سینما فاصله دارند؛ سینما روایتی است واحد از یک واقعیت ممتد و داستانی که تصویر شده. از منظر مطالعات استراتژیک سینما، در مقایسه با مقولاتی مانند «فیلمساز مؤلف»، جلوه‌های ویژه، تعهد به ساختار و ژانرگرایی، دو مؤلفه «قصه‌محوری» و «پرداخت شخصیت قهرمان» مهم‌ترند: «جانمایه‌ی یک اثر نمایشی طبعاً داستان است، قصه است، سرگذشت است. شما در این سرگذشت، یک قهرمان دارید، یک هدف دارید. این قهرمان دنبال یک هدفی است، با یک موانعی مبارزه میکند. شما چالش جدی و واقعی و عینیای را تصویر میکنید. مقصود این قهرمان این است که به آن هدف برسد و با این موانع مبارزه کند. این موانع، زشتی‌هایند.»[۱]

در سینمای جنگی جهان،گاه جهت دفاع از منافع لطیف خانواده از عناصر زمخت خشونت آمیز در بحبوحه جنگ استفاده می شود؛ فیلم جنگی «ما سربازان بودیم» به کارگردانی راندال والاس، داستان واقعی دلخراش نبرد لا درنگ در مراحل اولیه جنگ ویتنام را روایت می‌کند. عملیات‌های خشن فراوانی در این فیلم به نام دفاع از کیان خانواده، همسر و فرزند تحت رهبری شخصیت سرهنگ هال مور به تصویر کشیده می شود. فیلم سرشار از بکگراند به گذشته سربازان در کنار خانواده‌هایشان است.

امروزه در سینمای غرب سوءاستفاده از گرایش‌های غریزی وجوه حیوانی بشر امری رایج است.[۲]اگر سینما بخواهد بر ضعف‌های روحی بشر، عواطف سطحی و مبتذل، تمایل به

[۱] بیانات رهبر انقلاب در دیدار هنرمندان و دست‌اندرکاران صداوسیما در تاریخ ۱۲ تیر سال ۱۳۸۹.

[۲] Stam, Robert (2000). Film Theory: An Introduction, p98.

جلوه‌فروشی و خودنمایی، گرایش به عرضه‌گری، تسلیم در برابر غرایز شهوی، ترویج تتمع و لذت‌جویی و... بنا شود، کار به رشد این صفات مذموم در وجود بشر خواهد انجامید و او را از حد اعتدال انسانی خارج خواهد کرد. «جاذبه‌های کاذب»، مانع او از رشد و تعالی مخاطب است و او را از رجوع به فطرت خویش باز می‌دارد. هر جاذبه‌ای که عقل بشر را تحت سیطرهٔ خویش بکشاند و تماشاگر را به ورطهٔ تسلیم در برابر وهم و شهوت و غضب، جاذبه کاذب است. اگر جذابیت اصالت پیدا کند و هیچ حدی نیز وسیله را محدود نکند، آنگاه همان اتفاقی می‌افتد که اکنون در سینمای غرب افتاده است: فیلمساز، تمرکز خود را بر غرایز شهوی و غضبی تماشاگر می‌نماید تا وجودش را به تسخیر کشد. بنیان جذابیت سینما بر اعجاب و تفنن و تلذذ است؛ این به معنی آن نیست که جذابیت سینما نمی‌تواند بر عواطف انسانی متکی نباشد و بر آرمان‌های بشری اتکا نکند؛ بازگشت به فطرت و اصول انسانی در اینجا موضوعیت می‌یابند. پرداخت مکارم اخلاقی نظیر نیایش و ابراز بندگی، گذشت، ایثار، صداقت، نوع دوستی، دفاع از وطن، ظلم‌ستیزی، انفاق و... می‌تواند به عنوان کلید واژگانی در طراحی الگوهای جایگزین جذابیت‌ساز در سینمای بومی با رویکرد تجویزی و ایجابی در امر سیاستگذاری فرهنگی در حوزه سینما مورد توجه قرار گیرد.

آوینی در مقاله‌ی «تجدد یا تحجر؟» می‌نویسد: «اشتباه دیگر دوستان ما که ریشه در مرعوبیت آن‌ها در برابر غرب دارد آن است که آن‌ها افق حرکت انقلاب و شرایط آماده جهانی را در این عصر احیای معنویت و اضمحلال غرب نمی‌بینند و بالتَبع هرگز برای وصول به این غایت تلاش نمی‌کنند... دوستان ما توجه ندارند که واقعیت متعارف در جهت وصول به غایات ما دچار تحولاتی بنیادین شده است و اکنون تاریخ کره زمین آمادگی پذیرش یک انقلاب جهانی را دارد.»[1]

آوینی با طرح این سؤال که ما سینمای جمهوری اسلامی را در کدام افق نگاه خواهیم کرد،

---

[1] سید مرتضی آوینی، مقاله«تجدد یا تحجر؟». ص۳۳.

پرسشی چالشی و اساسی را مطرح می‌کند که بسیار حائز اهمیت است. به راستی کدامین راه؟ سینمای تجاری کاباره‌ای مبتنی بر ابتذال یا سینمای متجدد انتلکتوئل مآب مردم گریز غرب زده‌ی شبه رو شنفکری؟ کدام یک؟ به طور قطع جواب هیچ کدام است. اما به طور حتم باید راه سومی نیز وجود داشته باشد. راه دیگر، ارائه‌ی سینمای دیگری است مبتنی بر فطرت آدمی. سینمایی است که اوج هنر و رسالتش بیان آلام و دردهای بشری است. اما آیا این سینما دارای جذابیت نیز هست؟در پاسخ به این سؤال باید گفت که جذابیت لازمه‌ی سینماست و اگر فیلمی کشش و جاذبه لازم را نداشته باشد، به طور قطع فیلم کاملی نیست اما آیا هرگونه کشش و جاذبه‌ای برای ایجاد انگیزه در مخاطب مجاز و مقبول است؟ تا کجا می‌توان از جاذبیت‌های سینمایی سود برد؟

امروزه فرمول جذابیت فیلم‌های غربی و هالیوودی براساس مثلث زر، زور و تزویر است که باز هم براساس همان نگاه اومانیستی غیر خدا محور، متکی است که تحقیقاً با معیارهای انقلاب ارزشی ایران هم‌سازی ندارد اما کدام جذابیت مقبول است؟آوینی در مقاله‌ی جذابیت در سینما می‌نویسد: «نیازهای بشری را مسامحتاً می‌توان به۲ دسته تقسیم کرد:

ـ نیازهای فطری و غریزی منشأ گرفته از عشق به کمال؛

ـ نیازهایی منشأگرفته از ضعف‌های بشری.

وجود انسان سراپا فقر و نیاز است، اما همه‌ی این نیازها مستحق اعتنا نیستند. تنها نیازهایی باید مورد اعتنا قرار بگیرند که منافی سلوک انسان به سوی کمال وجودیش نیستند. تفاوت ما و غربی‌ها، یکی در همین جاست؛ اومانیسم و فرزندان او، لیبرالیسم و دموکراسی، میان نیازهای انسان تفاوتی قائل نمی شوند. آن‌ها از آن جایی که برای انسان حقیقتی غایی نمی شناسند، اعتقاد یافته‌اند که همه‌ی نیازهای بشر باید به طور یکسان برآورده شوند، حال آن که در این صورت،

[1] همان.

شـدت و حدت نیازهای حیوانی، عشـق به کمال را که منشـأ نیازهای فطری اسـت، محبوب خواهد داشت و راه انسان به سوی فلاح مسدود خواهد شد، همان اتفاقی که اکنون در غرب افتاده است.

مطابق با نظر شهید آوینی می‌توان گفت اصالت دادن به ضعف‌های بشری مجاز نیست، آزادی انسـان و عقل و اختیار او نباید محکوم جاذبیت‌های تکنیکی واقع شـود و اعتنا به نیازهای انسـان برای ایجاد جاذبه نباید به ممانعت از سلوک او به سوی کمال وجود خویش منجر شود[1].

هم‌زمان با جنگ جهانی اول که قدرتهای غربی را به خود مشـغول کرده بود، ژاپن فرصـت را غنیمت شمرد و نفوذ خود را در آسیای شرقی توسعه داد. این کشور در دهه ۳۰ اهتمام ویژه‌ای به سینما داشت و با تهییج عواطف میهن‌پرستی افراطی، مردمش را به سمت اندیشه‌های توسعه طلبانه ارضـی پیش برد. [2]سـینمای اکسـپرسـیونسـتی که بعد از جنگ جهانی اول در آلمان شـکل گرفته بود در سـینمای ژاپن بعد از جنگ نیز بروز قابل توجهی داشـت. اوج این هنر و تصـویر دلخراش ترس را می‌توان در آثار کارگردانان مطرحی چون میزوگوچی[3] و کوبایاشـی[4] و در فیلمهایی مانند «کوایدان»[5] مشاهده کرد؛ سینمایی با تصاویر سیاه، سایه‌های بلند و آکنده از حس ترس و اضـطراب. شـاید هیچ اثری به خوبی اثر«مدفن کرم‌های شـب تاب» نتوانسـته اسـت آثار مخرب و مصـائب جنگ را به تصـویر بکشـد. زندگی کوتاه بچه‌های جنگ‌زده به زیبایی به عمر کوتاه کرم‌های شـب تاب که فقط یک شـب نور می‌دهند و بعد می‌میرند، تشـبیه شـده اسـت. در سکانس پایانی فیلم مشاهده می‌کنیم که روح دو کودک کنار هم بر روی نیمکتی نشسته‌اند و برادر به خواهر کوچک خود می‌گوید حالا وقت خواب اسـت. دوربین از آنها گذر می‌کند و ما در پشـت

---

[1] سید مرتضی آوینی، آینه جادو، ص۱۲.

[2] جمادی، سیاوش. صنعت فرهنگ و رسانه‌های تکنیکی، ص۴۳.

[3] Mizoguchi.

[4] Kobayashi.

[5] Kwaidan.

آنها شـــهری مدرن با ســـاختمان‌های بلند را می‌بینیم. گویی ژاپن مدرن بر روی ویرانه‌های جنگ جهانی دوم و اجساد هزاران کودک، مرد و زن ژاپنی ساخته شده است؛ در این فیلم آن که جانش را فدای وطن می‌کند «تمام شده» تلقی می‌شود.

در ابتدا محتوای فیلم‌های سینمای ژاپن توسط آمریکایی‌ها به شدت سانسور و کنترل می‌شد. از ٥٥٤ فیلم دوران جنگ و پس از جنگ، ٢٥٥ فیلم جمع‌آوری و توقیف شد. نمایش «سامورایی‌ها» که قهرمانان ملی ژاپن بودند ممنوع شد. آنها می‌خواستند هر آنچه که به عادات کهن و ریشه دار ژاپن مربوط می‌شـد را حذف کنند تا جایی که حتی نمایش تعظیم‌کردن به شـیوه ژاپنی نیز ممنوع بود. تنها مضـــامینی مورد تأیید بودند که به آزادی‌های اجتماعی به‌ویژه آزادی زنان می‌پرداختند.[1] یکی از اهداف آنها آزادی زنان بود که در اولین و ســـاده ترین گامش در آزادی‌های جســـمی و جنسی جلوه کرد. همین جریان با گذر زمان و به تدریج به سینمای پورنوگرافی منتج شد و ژانر «پینک» را پدید آورد.

آوینی حیات سینمای غربی را بر پایه‌ی سه عامل «فساد، سکس و ابتذال» می‌دانست.[2] از نظر آوینی چنین سینمایی، دارای مؤلفه‌هایی است که براساس خواسته‌ها و تمایل‌های انسان بنا شده است و اساساً در این نوع سینما این انسان است که موضوعیت دارد، این انسان است که دارای ارزش است و اصولاً این انسان است که باید به دقت و با همه‌ی جزییات مورد مطالعه و بررسی قرار بگیرد تا کوچک‌ترین تمایل‌ها، غرائز و نفسانیات وی برآورده و ارضا شود.

گفتیم که فطرت انسانی با اصل قرار دادن غرایز حیوانی مخالف است؛ در سینمای جنگی جهان از زیاده خواهی به عنوان میلی غیر انســانی یاد می‌شــود. این موضــوع به شــکل مداخله در امور

[1] بوردول، دیوید و تامسون،کریستن، تاریخ سینما، ص١١٦.

[2] سید مرتضی آوینی، جعبه جادو، ص۴۵.

دیگر کشـورها و لشـگرکشـی یا انجام عملیات نظامی در خاک انها به تصـویر در می‌آید. در این شـرایط سـرباز، مدافع و ایثارگر نیسـت بلکه بیشـتر به یک بازیچه یا مزدور بدل می‌شـود. فیلم « سقوط شاهین سیاه»[1] ساخته ریدلی ا سکات، دا ستان روایت یک گروهان از سربازان نخبه‌ی آمریکایی در موگادیشو، پایتخت سومالی ا ست که پس از شنا سایی دو تن از رهبران شور شی عازم منطقه‌ای شهری می‌شوند تا آن‌ها را دستگیر کنند. این سربازان تصور می‌کنند که ماموریت سـاده‌ای در پیش رو دارند اما آن‌ها در ادامه‌ی ماجرا چنان از دشـمن خود ضـربه می‌خورند که هیچ‌گاه ت صور آن را نمی‌کردند. گیر افتادن آن‌ها در کنار سقوط یک به یک هلیکوپترهای شاهین سیاه، موقعیت را مدام بدتر می‌کند و حتی فرصتی برای عقب‌نشینی هم باقی نمی‌گذارد.

گفتار چهارم: نمود بیرونی مؤلفه ایثار در شخصیتها

گرچه او صاف ظاهری می‌تواند معرف شخصیت با شد و او را از دیگران ممتاز نماید. اما آثار سـینمایی نه به واسـطه توصـیف ایسـتای موضـوع که با حرکت موضـوع ان را نمایش می‌دهد. حرکت‌های جوارحی شخصیت از ان جهت که از ضمیر پنهان او پرده برداشته و اراده و انگیزه او را اشکار می‌کنند، معرف شخصیت انسانی‌اند. نکته دیگری که در این بخش حائز اهمیت است نقش حرکت در تعین یافتگی انسان است. در نتیجه، تعین، محصول و معلول حرکت انسانی است. زیرا اساسا انسان ثابت و غیر متحرک موضوع روایت قرار نمی‌گیرد. نکته‌ای که باید بدان توجه داشت، تقدم سـبب بر مسـبب در حرکت اسـت. سـبب حرکت، مقدم بر مسـبب یعنی نفس حرکت اسـت و حرکت نیز معرِّف و تعین بخش موضـوع خود (انسـان) اسـت. این خود بدان معنی اسـت که در

[1] Black Hawk Down.

أشکال نمایشی، سبب حرکت، از نفس حرکت استنباط می‌شود. بدین معنی که نمی‌توان سبب حرکت را به صورت صریح و انتزاعی شاهد بود. بلکه حرکت، دال و نمایش دهنده انگیزه و علل حرکت در متحرک است. در برخی از اثار فیلم‌های سینمایی که با دیدگاه بیرونی روایت می‌شوند، سبب حرکت، مدلول حرکت است. حرکت در این اثار به صورت دلالت طبعی یا عقلی بر مدلول سبب خود تأکید می‌ورزد. اما در اثاری که حرکت روحی و نفسانی شخصیت محور روایت قرار گرفته، ر سیدن به انگیزه یا تعاطی و تعارض امور انگیزه ساز در شخصیت، یا اموری که دواعی مختلف را به عنوان انگیزه در شخصیت ایجاد می‌کنند، خود موضوع حرکت درونی و ذهنی است. در این گونه اثار، انگیزه نه مدلول حرکت بیرونی، بلکه نفس حرکت درونی و ذهنی در شخصیت است.

با محوریت حرکت و انگیزه شخ صیت به عنوان محرک در فیلم، به نظر می‌ر سد تلازمی میان تعین یافتگی شخصیت – به عنوان محصول نهایی روایت داستانی که عموما در شخصیت اصلی می‌توان ان را یافت– و تعین سبب وجود خواهد داشت. به تعبیری، خاص و منفرد شدن شخصیت، نتیجه و محصول دلیل خاص وانحصاری او برای انجام کنش است. امری که در مقابل چنین برداشتی مقاومت می‌کند مضامین ثابت موجود در اثار سینمایی‌اند.

مفاهیمی چون عشق، ایثار، وطن پرستی، خیانت، مضامین مشترک بسیاری از اثار داستانی از جمله اثار دفاع مقدس‌اند. یکی از مهمترین کارکردهای این مضامین تصویری است که از انگیزه شخصیت ارائه می‌نمایند. در اثار حماسی دفاع مقدس قهرمان با ایثار و از خود گذشتگی به استقبال شهادت می‌رود. حتی به نظر می‌رسد رویکرد تحلیل جامعه شناختی و روانکاوانه رزمندگان جنگ نیز از تاثُّر عمیق انها از وقایع عاشورا، مضامین دینی و اجابت امر ولی فقیه زمان پرده بر می‌دارد. ایا این مضامین که ثبات و نوعیت انها معرف و مقوم قدسی بودن دفاع در تجربه

هشت ساله ایران در برابر عراق است را می‌توان به انگیزه‌های شخصی و انحصاری تقلیل داد؟ به تعبیری ایا مضامین مشترک در تضاد با انگیزه‌های شخصی و انحصاری به عنوان مقوم پردازش شخصیت در داستان‌اند؟ چگونه مفاهیم کلی وا نتزاعی‌ای چون مضامین پیش گفته با انگیزاننده‌ها و اسباب انحصاری برای هر شخصیت در فیلم قابل جمع‌اند؟

پیش از هر چیز باید توجه داشـــت انچه در روایت فیلم وجود دارد "حرکت" اســـت. ابعاد و ارکانی که در بحث حاضر از ان یاد می‌شود نتیجه انتزاع ذهنی است. از این رو، حرکت، شخصیت، مســاله، مانع و انگیزه، همه و همه به صـورت کلیتی متعین جلوه می‌کنند. این بدان معنی اسـت که تعین هر کدام از این ارکان، می‌تواند به نســبتی مشـــخص به کلیت انچه از ان به عنوان امر متعین یاد می‌کنیم منجر شود. اما به اقتضای بحث نظری، لازم است بر حدود تعین یافتگی سبب حرکت تمرکز نماییم. چنانچه پیش از این امد، مساله و انگیزه به عنوان دو امر در طول یکدیگر شخصیت را به حرکت وا می‌دارند. عموما و طبق الگوی کلاسیک، فیلمنامه با "عدم تعادل" یا همان "مساله" شروع می‌شود و به فراخور هر داستان فیلم، شخصیت پس از مواجهه با مساله، انگیزه لازم برای حرکت در جهت بازگرداندن تعادل را می‌یابد. گرچه عموما مساله با انگیزه یکی انگاشته می شود. اما تفکیک این دو در بحث نظری لازم است. چه بسا مسئله‌ای برای فردی انگیزه لازم را در حرکت ایجاد کرده و همان مساله برای فردی دیگر به اندازه کافی انگیزه بخش نباشد. با این وجود، انچه به صورت مستقیم و بی واسطه بر حرکت شخصیت تأثیر می‌گذارد انگیزه است. انچه در اینجا اهمیت می‌یابد ان است که مسائل می‌توانند شخصی یا نوعی باشند "دفاع از میهن" و "حمله به خاک وطن" مسئله‌ای نوعی اسـت، اما مثلا فرار قاتل پدر قهرمان به جبهه مسـاله‌ای خصـوصـی است. هر دو این عوامل، دو شخصیت را به جبهه جنگ و خط مقدم ان می‌کشانند. اما انچه اهمیت دارد ان است که مسائل زمانی که به ساحت انگیزه ارتقا می‌یابند لزوما تبدیل به امری شخصی

می‌شـوند. از این منظر، حتی قهرمانانی که به داعی حمایت از نوع انسـانها یا حتی بدون هیچ گونه منفعت شخصی وادار به حرکت می شوند نیز واجد انگیزه‌ای شخصی و منحصر به خود هستند. بدین معنی که شـخص برای حرکت نیازمند انگیزه شـخصـی اسـت و بدون ان، اسـاسـا حرکتی صورت نمی‌گیرد.

اما در تبیین این نتیجه می‌توان از دو منظر بدان نگریسـت. نخسـت فرض این قاعده به عنوان قاعده قوام بخش حرکت و نمایش در سینما و دیگر برر سی این قاعده به عنوان مـسئله‌ای اذسان شـناختی. چنین تفکیکی میان این دو سـطح از رفتار انسـان به عنوان موضـوع داسـتان فیلم یا موجودی خارجی، ما را قادر می‌سـازد به این پرسـش پاسـخ دهیم که ایا انحصـاری بودن انگیزه برای هر شخصیتی ضرورت قواعد و ساختار نمایشی فیلم ا ست یا ا سا سا این ضرورت نه از جانب "نحوه روایی" داستان که از جانب "نفس واقعه" بر داستان تحمیل می‌شود. به عنوان نمونه در فیلم Cross of Iron ساخته سام پکینپا، یک سرباز آلمانی به نام آدولف ا شتاینر وجود دارد که هدفش از جنگیدن فرا فردی اسـت؛ او به آرمان جمعی دفاع از وطن می‌اندیشـد و به همین دلیل مدال معروف صلیب آهنین را به خاطر رشادت‌هایش به دست می‌آورد. فیلم حاوی صحنه‌هایی از رشـادت‌های این شـخصـیت در مقابل نیروهای اتحاد جماهیر شـوروی اسـت. اشـتاینر با یکی از فرماندهان خودی به نام هاپتمان اسـترانسـکی بر سـر نحوه جنگیدن به اختلاف می‌رسـد اما این موضوع سبب نمی‌شود که از اهداف عالی خود دست بردارد.

نمایی از فیلم Cross of Iron

۱-تجاوزگری و ظلم؛ زمینه‌های اصلی پیدایش ایثار

غرض دفاع مدافع در حقیقت توضیح دهنده و واکنشی در مقابل غرض متجاوز در تجاوز خود است. اینکه مدافع از چه دفاع می‌کند ارتباط مستقیمی دارد با اینکه دریابیم مهاجم یا متجاوز چه چیزی را هدف قرار داده است. بررسی لغوی معادل عربی کلمه دشمن (عدو) نشان می‌دهد دشمن به واسطه تجاوز و تعدی بدین نام خوانده شده است.[۱] بنابر این دشمن کسی است که از "حد" مشخص و مقرری تجاوز می‌کند و ان را نادیده می‌گیرد. قران کریم از این حد به عنوان "حدود الله" یاد می‌کند.[۲] هر تجاوزی از حد، نوعی دشمنی است و تجاوز به حدود الهی دشمن با خدا و رسولش خواهد بود. با تعبیر پیش گفته روشن می‌شود عداوت دامنه وسیعی از تخطی و تجاوز را شامل می شود. زیرا تجاوز و پایمال کردن هر انچه به عنوان "حق" در نظر گرفته شود تجاوز از حق بوده و به ظلم منجر خواهد شد. لذا قران کریم از متعدیان به حدود الهی با عنوان "ظالم" یاد می‌کند. لذا می‌توان اجمالاً دشمن را ظالم و جبهه خودی را مظلوم خواند.

ظلم می‌تواند علاوه بر هم نوع، بر کلیت جانداران روی کره زمین شمولیت پیدا کند و بر میزان تأثیرگذاری خود بر مخاطب بیفزاید؛ مثلا در فیلم «اسب جنگی»،[۳] ستیون اسپیلبرگ از حیوانی به

---

[۱] «خداوند از کفار با عنوان متعدّی و متجاوز یاد می‌کند" :ومَن یَتَعَدَّ حُدودَ الله و «دشمن» را به جهت تعدّی و تجاوز او عدوّ گفته‌اند.» تسنیم؛ عبدالله جوادی املی ج۱۲، ص۲۰۷

[۲] «تِلْکَ حُدُودُ اللَّهِ فَلا تَعْتَدُوها وَ مَنْ یَتَعَدَّ حُدُودَ اللَّهِ فَأُولئِکَ هُمُ الظَّالِمُونَ» بقره ایه مبارکه ۲۲۹. «اینها حدود خدا است. از آن تجاوز مکنید که ستمکاران از حدود خدا تجاوز می کنند.»

[۳] War Horse.

نام اسب به صورت نمادین در پیشبرد این موضوع استفاده می‌کند. داستان فیلم درباره سرباز جوانی به نام آلبرت و اسبش جوی است که در سفری سمبولیک، اروپای درگیر جنگ جهانی اول روایت می‌شود؛ اسب خسته می‌شود و سوارش خسته‌تر...

۲- مراتب تجاوز از سوی جبهه دشمن و برانگیزاننده روحیه ایثار

می‌توان مراتبی را در ذیل تجاوز نظامی در نظر گرفت:

۲-۱-تجاوز به خاک

دراین فرض دشمن به غرض گسترش قلمرو جغرافیایی خود به خاک کشور دیگری تعرض کرده است. رابطه این قسم با اقسام دیگر عموم و خصوص من وجه است. چرا که ممکن است تجاوز به خاک لزوماً تجاوز به اعتقادات کشور مورد هجوم یا تجاوز به حاکمیت سیاسی آن نباشد. در سینمای جنگی جهان می‌توان به فیلم خط باریک سرخ[۱] ساخته ترنس مالیک در این زمینه اشاره کرد؛ فیلم در جریان جنگ جهانی دوم و زمانی است که اولین درگیری عظیم نظامی‌آمریکا در جزیره گوادال‌کانال در اقیانوس آرام با ارتش ژاپن در حال انجام شدن است، برای پایان بخشیدن به این نبرد ارتش آمریکا تصمیم می‌گیرد با تمام قوا و تجهیزات آخرین مقاومت ژاپنی‌ها را در هم بشکند. در این بین یک گروه از سربازان (گروه چارلی به رهبری کلنل گوردون تال) با شجاعت بسیاری برای دفاع از وطن مبارزه می‌کنند. این سربازان هر یک برای هدف خاصی، برخی برای کسب افتخار می‌جنگند.

---

[۱] The Thin Red Line.

۲-۲-تجاوز به امنیت

مقوله دوم که تحت تجاوز نظامی قرار می‌گیرد، امنیت اســـت. امنیت بر خلاف خاک مقوله‌ای روحی اســت. مراد از امنیت مفهومی در مقابل ناامنی اســت. لذا غرض مدافع نیل به ارامش اســت. می‌توان از این ارامش به ارامشی تعبیر کرد که مرادف معنای زندگی متعادل است. این ارامش نیز نسبت به مقوله ارزش و ضد ارزش لابشرط است. ارامش و امنیت در زندگی اقتضا می‌کند هیچ تنشی در زندگی وجود نداشته باشد. این همان چیزی است که از ان به جذب مطلق یا دوستی با همه یاد می‌شـــود. هر انچه این ارامش را به هم بزند چه عامل بیرونی و چه عامل درونی مذموم اســت. چنین تلقی‌ای در مدافع بدان واسـطه اسـت که او به دنبال صـلح مطلق اسـت به هیچ کسـی تجاوز نمی‌کند و بر هم ریخته شدن ارامش خود را نیز بر نمی‌تابد. اما این تلقی بر خلاف اموزه‌ها و ایدئولوژی دینی است. چرا که اساساً دنیا دار تزاحم است و مادامی‌که انسان در خط حمایت از حق باشـــد با باطل تعارض دارد. آرامش مطلق وجود ندارد. لذا جبهه حق از آن جهت که به دنبال حیای حق و دین حق است اساساً این آرامش را بر هم می‌زند تا سعادت اخروی و دنیوی انسان فراهم شـود.فیلم «کودکی ایوان»[۲]سـاخته آندری تارکوفسـکی درباره یک کودک یتیم به نام ایوان است که والدینش توسط نیروهای اشغالگر آلمانی کشته شده‌اند؛ این فیلم به تجربه این کودک در طول جنگ جهانی دوم می‌پردازد و می‌توان گفت به نوعی کودکی تباه‌شده و از دست‌رفته او را به تصویر می‌کشد.

نمایی از فیلم «کودکی ایوان»؛ گمشده‌ای به نام امنیت در فیلم حس می‌شود.

---

[۱] پریس گوت، همذات پنداری و احساسات در سینمای روایی، ترجمه بابک تبرایی، ص۳۳.

[۲] Ivan’s Childhood.

۲-۳-تجاوز به انسانیت

تجاوز به انسانیت در مقابل دفاع از انسانیت قرار می‌گیرد. متجاوز به سطحی از حقوق و گرایش‌ها و باورهای عام انسانی تجاوز کرده است. باورهایی مثل عدالت. این باورها و نیازها اختصاصی به دینی خاص یا ایدئولوژی خاص ندارند[۱] دشمن قسی‌القلبی که رعایت حدود و ارزش‌های عام انسانی را نمی‌کند، مهاجم به حقوق انسانها است. گاه مدافع انسانیت در حاشیه جنگ(و نه در میدان اصلی نبرد) در قامت یک ایثارگر ظاهر می‌شود؛ فیلم«فهرست شیندلر»[۲]در این خصوص قابل ذکر است؛ این فیلم روایتگر رنج و محنت یهودیان در دوران حکومت نازی‌ها بر آلمان و جنگ جهانی دوم است. شخصیت اصلی داستان فیلم (اسکار شیندلر) تلاش‌های فداکارنه زیادی انجام می‌دهد تا اندکی از رنج یهودیان در اردوگاه‌های نازی‌ها بکاهد.

نماهایی از فیلم «فهرست شیندلر» ،قهرمان ایثارگر ژست‌های حمایتگرانه دارد(حالت دست)

[۱] راودراد، اعظم، نظریه‌های جامعه‌شناسی هنر و ادبیات، ص۳۶

[۲] Schindler’s List.

۲-۴-تجاوز به اعتقادات

تجاوز به عقیده را باید در پنهان‌ترین لایه‌های دفاع و تجاوز جست. مراد از مهاجم در این قسم، کسی است که غایت حرکت و تهاجم خود را محو یک اندیشه و فکر قرار داده است. او خواهان جابه‌جایی ارزش‌ها با ضد ارزشها است و در حقیقت به جنگ یک فکر آمده است. خاک و حکومت گرچه می‌توانند در ضمن اهداف دشمنی که ایدئولوژی را هدف قرار داده است قرار گیرند اما هدف و غایت نهایی نیستند. به فرض تهاجم به غرض تبدیل حکومتی سکولار به حکومتی دیگر مخالفت با اندیشه نیست بلکه مخالفتی است که از سر سلطه‌طلبی صورت گرفته و غایت آن رفتن یک فرد و جایگزینی فردی دیگر با همان اندیشه فکری است. دشمن در این قسم پیچیده تر از اقسام دیگر است. در حقیقت هویت فکری و معرفتی در این دشمن لحاظ شده است که در اقسام دیگر نمی‌توان آن را دید.

فیلم «تنها بازمانده»[۱] ساخته پیتر برگ به داستان تقلاهای یک سرباز برای فرار از یک منطقه جنگی می‌پردازد؛ روایت زندگی سربازانی در افغانستان که مردمانش پیوند نزدیکی با گروه طالبان در طول جنگ آمریکا و افغانستان دارند. فیلم تصویری از جامعه‌ای ارائه می‌دهد که تنها غریبه‌های آن سربازان آمریکایی هستند. دست گذاشتن روی چنین موضوع حساسی سوالی

[۱] Lone Survivor.

اساسی را مطرح می‌کند: آیا حضور سربازان آمریکایی در دل این فرهنگ امری منطقی است؟ آیا آن‌ها می‌توانند باعث تغییر چیزی شوند؟

۳- روایت از ایثار در شرایط شکست و فرار از جنگ

در سینمای جنگی جهان، بعضاً اسارت قرین با سرخوردگی، شکست، پوچی و حتی منتج به خودکشی روایت می‌شود. در فیلم «شکارچی گوزن»[۱] به کارگردانی مایکل چیمینو، با موضوع جنگ ویتنام به اسیران امریکایی اشاره می‌شود که به دلیل شرکت در نبرد دچار یأس فلسفی می‌شوند و هم زمان با اسیر شدن شان از زندگی سیر می‌شوند. از سوی دیگر بعضاً شاهد نقش فعال و با انگیزه اسرا در جریان سازی در جبهه نبرد می شویم؛ مثلاً فیلم «پل رودخانه کوای»[۲] به کارگردانی دیوید لین، داستان سربازان انگلیسی است که به دست نیروهای ژاپن اسیر شده‌اند و برای ساخت یک پل بر روی رودخانه کوای به منطقه‌ای در تایلند فرستاده می‌شوند، اسرا با شوق و شور فراوان دست به کار می‌شوند و به خود روحیه می‌دهند.

نماهایی از فیلم «پل رودخانه کوای»

[۱] The Deer Hunter.

[۲] Bridge on the River Kwai.

فرار به معنای خالی‌کردن میدان نبرد در مقابل جبهه د شمن، گاهی زمینه ساز شک ست نظامی بوده و گاهی نتیجه آ ن ا ست. همچنین گاهی فرار، نتیجه ضعف فردی سرباز حا ضر در جبهه و گاهی نتیجه ضعف جبهه از نظر نظامی است.

فیلم «هفتاد و یک» به کارگردانی یان دمانگ در مورد سربازبریتانیایی است که در جریان انجام یک عملیات به طور تصادفی توسط واحد نظامی خود پس از شورش در خیابان‌های مرگبار بلفاست در سال ۱۹۷۱ رها شده و از گروه خود جدا می‌افتد. حال او راه بسیار سختی برای فرار از مهلکه‌ای که در شهر بلفست ایرلند شمالی در آن گرفتار شده دارد.

نمایی از فیلم «هفتاد و یک»

نابرابری امکانات نظامی و اطلاعاتی در نبردها و عدم توازن در این خصوص از جهات مختلف می‌تواند در نگاه اول مستمسکی برای عدم دفاع و رها کردن میدان باشد. در سینمای جهان می‌توان در این زمینه به فیلم «ا ستالینگراد»[1] ساخته جوزف ویلسمایز ا شاره کرد؛ این فیلم به یکی از پرتلفات‌ترین نبرد جنگ جهانی دوم اشاره می‌کند، جایی که سربازان آلمانی در ۲ جبهه می‌جنگند هم در برابر شوروی و هم در برابر شرایط نامساعد آب و هوایی؛ سر مای

[1] Stalingrad.

استخوان‌سوز امانشان را می‌برد اما همچنان در جبهه می‌مانند. این سربازان که به شدت تعدادشان در مقابل ارتش انبوه سرخ شوروی کمتر بود، به هیچ عنوان تجهیزات و لباس‌های مناسب برای تحمل سرمای استخوان سوز استالینگراد را نداشتند.

نماهایی از ایستادگی سربازان در فیلم «استالینگراد»

لازمه تحقق آرمانها، وجود عنصر امید در سینمای جنگ است؛ در فیلم «ایسوروکو»[1] ساخته ایزورو ناروشیما، شخصیت یاماموتو ایسوروکو، از نظامیان رده بالای ژاپنی در طول جنگ دوم جهانی است که با سیاست‌های کلان زمان جنگ مخالف بود و دوست نداشت که کشورش با آمریکا وارد جنگ شود و ناامیدانه ترجیح می‌داد که راه صلح هر چه زودتر طی شود. از آن جایی که او در آمریکا هم تحصیل کرده بود، می‌دانست که این جنگ بی فایده است و احتمالاً به شکست کشورش منجر خواهد شد.

نگاه آرمانی به دلیل تعلق به عالم ماورا و دنیای پس از مرگ، در واکنش به دشمن نیز قاطعانه، ایثارگرانه و شجاعانه عمل می‌کند.[2]

[1] Isoroku.

[2] ژرژ پولتی در کتاب خود (۳۶ و ضعیت نمایشی) استقرایی از وضعیت‌های نمایشی بدست داده و مدعی است تنها ۳۶ وضعیت نمایشی وجود دارد. «این ادعای قطعی که فقط سی‌وشش وضعیت نمایشی وجود دارد، دارای مزیتی منحصر به فرد است و آن کشف این حقیقت است که در زندگی نیز فقط سی‌وشش وضعیت عاطفی وجود دارد. یعنی ما تمام شور هستی را در سی‌وشش وضعیت عاطفی می‌یابیم.»(سی‌وشش وضعیت نمایشی؛ انتشارات سروش؛ سال چاپ :۱۳۹۲؛ص۱۰) فهرست این وضعیت‌ها (برگرفته از فهرست کتاب) بدین قرار است: « لابه، رهایی، انتقامِ جنایت، انتقام‌جویی میان خویشاوندان، تعقیب، بلا، قربانی خشونت یا بدبختی، شورش، تهور جسورانه، آدم‌ربایی، معما، دستیابی، عداوت میان

۴- ایثار در تلاقی با مؤلفه‌های انتقام

غرض انتقام، تشـــفی خاطر و دل اســـت. هدف تنبیه، بازداری مجرم از تکرار عمل ظالمانه‌اش است. هدف قصاص، مکافات‌دادن ظالم و عبرت‌آفرینی حاصل از آن برای شخص متجاوز یا دیگر شاهدان است. هدف تأدیب، تحول‌آفرینی در ظالم از موضع ظالمانه‌اش به غرض هدایت و جبران گذشته است. بالاخره هدف اقامه عدل، محقق ساختن و جاری ساختن نظام تکوینی است. روشن است ارکان موقعیت در تمامی این موارد مشترک است. اما هدف‌گذاری می‌تواند متفاوت بوده هر یک یا ترکیبی از موارد پیش‌گفته را شامل شود. به نظر می‌رسد شناخت کیستی دشمن در نحوه هدف گذاری به اغراض متفاوت درجات مختلفی خواهد داشـــت. با مروری بر آثار جنگی جهان می‌توان گفت از آنجا که منتقم صرفاً به دنبال تشفی دل خود است پس تا آنجا که سبب (آسیب روحی یا برانگیختگی عاطفی) وجود داشـــته باشـــد هدف (انتقام) را دنبال می‌کند. اگر به دلایلی از جمله بُعد زمانی از وقوع تجاوز، فراموشی، وقوع وقایع خوشایند و جبران‌کننده آسیب روحی در طرف منتقم فروکش کند، از انتقام صرف نظر خواهد کرد.

وجه عزیمت منتقِم اولاً احســـاســـی اســـت، گرچه می‌تواند معقول یا غیر معقول باشـــد. انتقام تلاشی برای تشفی دل و قلب زخم‌خورده است. بنابراین انگیزاننده‌های حسی در شروع و پایان آن مؤثرند. به تعبیری انگیزاننده انتقام، عقل عملی اســـت. چه بســـا منتقِم بداند بخشـــش متجاوز از انتقام بهتر است، اما همچنان به رهبری احساسش دست به انتقام‌گیری بزند.

مخاطبِ منتقِم (در انتقام نفسی) خود است نه دیگری. غرض در انتقام (انتقام شخصی) تشفی خاطر و جبران خسارت قلبی شخص منتقم است. لذا اینکه دیگران به سبب این انتقام چه احساسی

خویشاوندان، رقابت میان خویشاوندان، زنای مرگبار، جنون، بی‌احتیاطی شوم، جنایات ناخواسته عشق، قتل خویشاوندی ناشناخته، ایثار در راه آرمان، فداکاری به سبب خویشاوندی، همه چیز فدای هوس، ضرورت قربانی کردن عزیزان، رقابت فرادست و فرودست، زنا، جنایات عشقی، کشف خطاکاری محبوب، موانع عشق ورزیدن، عشق به دشمن، جاه‌طلبی، تعارض با یک خدا، حسادت بی‌جا، قضاوت اشتباه، پشیمانی، بازیابی گم‌شده، از دست دادن محبوب.»

خواهند داشت، اهمیت اولی ندارد. مخاطب منتقِم (در انتقام نوعی) خسارت‌دیدگان از ظلم‌اند. منتقِم ضرورتاً شاهد یا شاهدان انتقام را مد نظر قرار نمی‌دهد و اینان مقصود او نیستند.

نوعی خودستایی و خودبینی در انتقام وجود دارد، در حالی که در اجرای عدالت اساساً خودبینی قابل تصور نیست. تشفی دل، حرکت بر مدار ارضای خواسته خود و نفس است. لذا در اولیاء الهی که چیزی جز وجه الله را اراده نمی‌کنند اساساً چنین گرایشی دیده نمی‌شود. به اصطلاح در این اولیاء نه دل سوزی مانع از اجرای عدالت می شود و نه تشفی نفس موجب انتقام می‌گردد.[1]

منتقِم خسارت بر منتقَم را خواستار است و جهت نفع او را لحاظ نمی‌کند. چرا که عایدی انتقام به شخص منتقم یا کسانی که بواسطه ظلم خسارت دیده‌اند باز می‌گردد. لذا قصد منتقِم انتفاع به منتقَم نیست. برای منتقِم کشف دلایل و اسباب وقوع ظلم از سوی متجاوز اولویت ندارد. منتقِم مورد ظلم واقع شده است و دلایل متجاوز و ظالم برای ارتکاب امر مجرمانه تأثیری در کاستن از میزان درد و رنج درونی او ندارد. اینکه متجاوز که بوده و چرا و چگونه مرتکب ظلم شده است چیزی از آلام او را نمی‌کاهد. کشف دلایل زمانی اهمیت دارد که با فهم آن و تغییر آن بتوان معلول یا همان تجاوز و ظلم را از میان برداشت یا با کشف دلایل ارتکاب ظلم ان را توجیه نمود. اما این دو فرض در انتقام قابل تصور نیست.

با این مقدمه به نظر می‌رسد "انتقام" سطحی از توقعات و شناخت‌ها را نسبت به دشمن پدید می‌آورد و سطحی از انگیزه‌ها و شناخت‌ها را از سرباز و شرکت‌کننده در جنگ دور می‌سازد.

[1] امیر المومنین علی(ع)در مقام اجرای عدالت : «خشن فی ذات الله» است و در مقام بخشش به مسکین و یتیم و اسیر: «إنما نطعمکم لوجه الله لا نرید منکم جراء و لا شکورا» است. (خطبه ۱۰)

مروری بر آثار تولید شـده در گونه سـینمای جنگی نشـان می‌دهد محرِّک اصـلی سـربازان (داوطلبان) در این آثار کاملاً احـساسی است. چه محرک‌هایی که آنها را به صحنه نبرد کشانده اسـت و چه محرک‌هایی که آنها را از صـحنه نبرد خارج کرده آنها را وادار به فرار و عقب‌نشـینی می‌کند. بحران‌های روحی ناشی از مواجهه با جنگ و خسارت‌هایی که به واسطه آن بر شخصیت تحمیل شـده در کنار رفاقت‌ها و همدلی‌هایی که میان شـخصـیت‌های فیلم وجود دارد، آنها را به صحنه نبرد کشانده است. از آنجا که معیار و ملاک احساسات درونی است، این احساسات همانند تیغ دو دم عمل می‌کند. در حقیقت شخصیت در عمل خود تابع دل و احساسات خود است. اگر احساسات جبران‌کننده‌ای محرومیت و آسیب گذشته احساسی را ترمیم کند، از انگیزه انتقام باز می‌گردد و اگر احساسات شدیدتری خسارتی به مراتب بزرگتر از خسارت اولیه به بار بیاورد، احساسات مؤخر حکم به توقف انتقام می‌دهد. منطق انتقام می‌گوید برای جبران خسارت روحی باید تلاش کرد. اما اگر این تلاش به خسـارتی بیش تر از خسـارت ابتدایی منجر شـود، این منطق نقض خواهد شد.[1]

فیلم «سرزمین مین»[2] از زمانی صحبت می‌کند که جنگ جهانی دوم پایان یافته است، دانمارکی که روزگاری تحت اشغال آلمان بود، در سواحل خود با میلیون‌ها مین منفجر نشده مواجه است که حالا باید خنثی شوند. اسیران آلمانی مجبور می شوند مین‌های باقیمانده در سواحل دانمارک را خنثی کنند، بدون اینکه وسایل و تجهیزات و آموزش کافی را در این زمینه داشته باشند، یعنی همه کار باید با دست‌های خالی انجام شود. روند فیلم به گونه‌ای است که اسیران آلمانی رفته‌رفته

[1] رضا کیانیان؛ سیاه، سفید، خاکستری (تیپ شخصیت هنرپیشه بازیگر)، ص۱۴-۱۹

[2] Land of Mine.

از خوی تجاوزگری خود نادم می‌شوند و عذاب وجدان می‌گیرند. به گونه‌ای که در پی آن می‌شوند که از مسببان اصلی جنگ(فرماندهان آلمانی) تبری بجویند و حتی به فکر انتقام ازآانان بیفتند.

نماهایی از فیلم «سرزمین مین

بخش سوم: نظام‌های نشانه‌شناسی ایثار در ژانر جنگی سینمای جهان

مقدمه

غنای زیبایی‌شناختی سینما از این امر ریشه می‌گیرد که در سینما سه بعد نشانه متمکن است؛ نمایه‌ای، شمایلی و نمادین. ایراد بزرگ همه کسانی که درباره سینما نو شته‌اند، این ا ست که یکی از این بعدها را در نظر گرفته و آن را زمینه زیبایی‌شناسی‌شان و بعد ذاتی نشانه سینمایی دانسته

و بقیه را از نظر دور دا شته‌اند.[1]این کار به معنای ت ضعیف سینما ست. تنها از راه در نظر گرفتن کنش متقابل این سه بعد متفاوت سینما ست که می‌توانیم تأثیر زیبایی شناختی آن را درک کنیم. جنبه ارزشمند پیوسته دانستن دسته‌های مختلف نشانه در اینجا آشکار می‌شود. برخی این نشـــانه ها را به طور مجزا از هم و بدون ارتباط با یکدیگر بررســـی می‌کنند.[2]نظر یه‌پردازان نشانه‌شناسی معتقدند، شش نظام نشانه‌شناسی در سینمای گویا موجود است که بررسی کارکرد آن در شناخت سینما و دلالت‌های سینمایی بسیار راهگشاست.

۱ -د سته اول نظام ذشانه‌های تصویری ا ست که بیشتر به کارکرد ذشانه‌های شمایلی ا شاره دارد.

۲ -دسته دوم نظام نشانه‌های حرکتی است که بیشتر به حرکت‌های دوربین، تقطیع و تدوین در سینما اشاره دارد.

۳ -د سته سوم نظام ذشانه‌های زبان شنا سی گفتاری ا ست که بخش جایگاه کلام، زبان گفتار، مکالمه و تفسیرهای خارجی را در سینما دارد.

٤ -د سته چهارم نظام ذ شانه‌های زبان شنا سی نو شتاری ا ست که بخش و سیعی از کارکرد نوشـــتار در ســـینما از عنوان‌بندی فیلم، زیرنویس تا عنوان فیلم و نشـــانه‌های نوشـــتاری درون ساختار فیلم را در نظر دارد.

٥ -د سته پنجم نظام ذ شانه‌های آوایی غیر زبان شنا سی ا ست که بی شتر به ا شکال گوناگون اصوات و جایگاه صداهای طبیعی در سینما اشاره دارد.

---

[1] بابک احمدی، از نشانه‌های تصویری تا متن، ص۵۶.

[2] هیث، استیون، پرسش‌هایی درباره سینما. ص۳۳.

٦ -دسته ششم نظام نشانه‌های موسیقیایی است که بخش‌های مورد نظر آن موسیقی متن، موسیقی فیلم نامه و هرگونه موسیقی موجود در فیلم است[1].

گفتار اول: نشانه‌های تصویری

۱-درک لایه‌های معنایی تصویر

پدیده «نشان‌شناسانه»[2]در مفهومی معین می‌گنجد که از تعاریف و حدود معین، چه به لحاظ تاریخی و جغرافیایی و چه کاربردی، برخوردار است. هنگامی‌که از «نشان»[3]و «نشان شناسی»[4] سخن به میان می‌آید مقصود مقوله‌ای کاملاً مجزا و متفاوت از «نشانه»[5]و «نشانه شناسی»[6]است، چنان‌که «نماد»[7]و «نمادشناسی»[8]نیز در مقولات دیگری می‌گنجند.[9]نشانه‌شناسی به دنبال معنا، نمادشناسی در تعقیب ریشه‌ها و نشان‌شناسی در جستجوی کاربردها است. مفهوم نشان‌شناسانه را در جوامعی که این مفهوم در آنها وجود دارد می‌توان به عنوان اصلی مشترک نیز به کار گرفت.[10]نشانه‌شناسی شناختی به معنا در هنر و زبان می‌پردازد و تفاوتش این است که به چگونگی معنا یافتن نشانه‌ها می‌پردازد. هم «نشان‌ها» و هم «نمادها» در قلمرو «نشانه‌ها» جای

---

[1] وولن، پ، نشانه‌ها و معنا در سینما، ص۱۱۱.

[2] Heraldic.

[3] Arms.

[4] Heraldry.

[5] Sign.

[6] Semiotics.

[7] Symbol.

[8] Symbology.

[9] Thomas, M. (2014). Evidence and circularity in multimodal discourse analysis. P90.

[10] Andrew, Dudley. (2020), Concepts in Film Theory.p60.

می‌گیرند. حتی ایماهای زبانی نیز ذ شانه ه ستند. پس، «ذ شانه» مفهومی کلان و «ذ شان» پدیده‌ای جزئی و منحصر به فرد ا ست. ذشانه شنا سی مطالعه ذشانه‌ها ا ست. در ذشانه شنا سی مشخص می شود که نشانه‌ها از چه تشکیل شده‌اند. نشانه امری عینی و ملموس است و جایگزین پدیده‌ای می‌شود که غایب است.[1]

نشانه‌شناسی جدید نقش مهمی در فهم کارکرد نشانه‌های تصویری ایفا کرده است. در نگرش نظری به سینما اولین نکته‌ای که پیش روی ما قرار می‌گیرد، توجه به شناخت عنصر ذاتی آن، یعنی ت صویر ا ست. چی ستی ت صویر به نحوه دلالت‌گری با ذ شانه‌های دیداری و ذ شانه شنا سی ارتباطات دیداری پیوند خورده است. تفسیر کارکردهای نشانه‌شناسانه تصویر تنها پس از درک ماهیت نشانه‌های دیداری مقدور خواهد بود.آز همین رو بحث نشانه‌های دیداری بحث بنیادین شناخت تئوریک عناصر سینما است.

پانوفسکی برای تصویر سه لایه معنایی دسته‌بندی کرده است:

۱. حضور ابتدایی و طبیعی؛

۲. حضور قراردادی؛

۳. حضور معناهای ذاتی که با مشخصه‌های ایدئولوژیک اثر مرتبط است.[3]

هیدگر می‌گوید: «ت صویر جهانی آن گاه که در بنیان خود دان سته شود، به معنای ت صویری از جهان نی ست، بلکه جهان ا ست که هم چون ت صویر شناخته می شود. هرچه ه ست، اکنون چنان

---

[1] مجتبی الهی خراسانی، نظام نشانه‌ها در سینما، ص۳۵.

[2] حاجی مشهدی، عزیز الله. زبان، سینما و نشانه‌شناسی، نگاهی به پیوندهای دوجانبه میان نشانه‌شناسی و سینما، ص۴۴.

[3] ادن، روژه. به سوی نشانه‌شناسی کاربردی فیلم، ص۵۵.

دانسته می شود که نخست هست. سپس به وسیله انسان فقط در هستن خود به نظم درمی‌آید»[۱] از اینجا رابطه تصویر و جهان، و نشانه و شئ مفهومی جدید می‌گیرد.

نشـــانه‌های شـــمایلی الگوهای مناســـبات میان پدیدارهای گرافیک را می‌آفرینند که با الگوی مناسبات که ادراک حسی ما برای شناخت موضوع می‌آفریند هم‌گون است و از این جهت یادآور موضوع خود است.[۲] علاوه بر این نشانه‌های تصویری دارای قوه دلالت ضمنی هستند و همین نیرو موجب امکان تفســـیر و پیدایش معنای ژرف‌تر و اســـتنباط و تأویل‌های جدید از تصـــاویر سینمایی و روایات سینمایی می‌شود.

تصـــویر ســـینمایی از قدرت پنهان «عکس» اســـتفاده می‌کند و با اشـــیا و بازیگران تصـــویری می‌آفریند که گرته‌برداری شـــده از واقعیت تصـــور می‌شـــود. چنین توهمی موجب باورپذیری و ســـپس تأثیر بی‌نظیر تصـــویر ســـینمایی اســـت.[۳] جهان با تبدیل شـــدن به تصـــویر، برای ما دیدنی می‌شـــود و هســـتی می‌یابد. آن هم دیگر نه در حد حســـاســـیت و همانی با جهان، بلکه در مرتبه فاصله‌گیری و جدایی تصویر و زبان که هر دو رویداد از سنخ پدیده‌ها رمزی و ذهنی هستند.[۴]

نشانه‌شناسی اجتماعی تحلیلی است که با درک سیاسی موقعیت‌های خوانشی ممکن می‌شود و به این موضـــوع توجه می‌کند که چگونه یک فیلم، بیننده را در موقعیت قرار می‌دهد و اینکه چگونه وی به ارزیابی ارزشهای اجتماعی مشخصی می‌پردازد که در فیلم، بعضی بر بعضی دیگر برتری داده شده‌اند. از این نظر نشانه شناسی اجتماعی، شکاف مرسوم میان متن، تولید و مخاطب را انکار می‌کند. تحلیل بیننده خوانشـــی اســـت که تا حد بســـیار زیادی تحت تأثیر موقعیت اجتماعی

---

[۱] همان. ص۶۰.

[۲] امیر حمد؛ تحلیل نظری سینما و نشانه‌های تصویری. ص۴

[۳] Coëgnarts, M. Cinema and the embodied mind: Metaphor and simulation in understanding meaning in films. p90.

[۴] ادن، روژه. به سوی نشانه‌شناسی کاربردی فیلم، ص۵۹.

قومی، اقتصـــادی، جنســـیتی و دانش پس‌زمینه‌ای وی اســـت؛ چیزی که به «کدهای موقعیت‌یابی» موســوم اســت.[۱] در این رهیافت تحلیلگر مدعی درســت بودن نتایج حاصــل از تحلیلش نیســت، اما مدعی ا ست که می‌تواند شواهد نظام‌مندی برای تأیید ادعاهایش ارائه کند و ا ستدلالهای سیا سی درباره آنها اقامه کند. یکی از تفاوتهای نشانه‌شناسی اجتماعی با نشانه‌شناسی سنتی در این است که نشــانه‌شــناســی اجتماعی توجه خود را نه به نشــانه‌ها، بلکه به معنای اجتماعی و کل فرایندها، یعنی متن، متوجه می‌کند. ذ شانه، مقوله تحلیلی ا ست، اما در مقابل متن، یک مقوله اجتماعی ا ست؛ بنابراین متون به منزله تجلی و نمود نشــانه شــناختی فرایندهای اجتماعی مادی تعریف میشــوند.[۲] هدف اولیه نشانه‌شناسی رسانه‌ها، شناسایی و تحلیل سازه‌هایی است که در رسانه‌ها نمایش داده می شوند و مراد از سازه معانی ا ست که در فرهنگ نهادینه شده ا ست.[۳] سپس او با سه پر سش روش مسیر روش نشانه‌شناسی ترسیم می‌کند؛

1.یک سازه معین (متن، ژانر و غیره) چه معنایی می‌دهد؟

2.آن سازه معین چگونه آن معنایی را که می‌دهد بازنمایی می‌کند؟

3.چرا آن سازه، چنین معنایی می‌دهد؟[۴]

امروزه با توجه به روند تولید و گســـترش نشـــانه‌ها در زندگی، نیاز به دانشـــی که در ابعاد گوناگون به توضـــیح و تفســـیر نشـــانه‌ها بپردازد، بیش از گذشـــته احســـاس می‌گردد. در واقع نشانه‌شناسی، مطالعه نظاممند همه عواملی است که در تولید و تفسیر نشانه‌ها یا در فرایند دلالت شرکت دارند اما «پر سش ا صلی در برر سی ذ شانه شناختی این ا ست که معناها چگونه ساخته

---

[۱] Thomas, M. (2014). Evidence and circularity in multimodal discourse analysis.163-189.

[۲] رز، ژیلیان؛ روش و روش‌شناسی تحلیل تصویر، ترجمه حسین. صنعتی و سیدجمال الدین اکبرزاده جهرمی، ص۴۴.

[۳] Kolker, R. (2006). Film, form and culture.p88.

[۴] ادن، روژه؛ به سوی نشانه‌شناسی کاربردی فیلم، ترجمه ساسان فرهادی، ص.112-125.

می شوند و واقعیت چگونه بازنمایی می شود. در واقع، نشانه شناسی با نگاهی کنکاش‌گرایانه در ورای تمامی عناصری که بویی از پیام را از خود تراوش می‌کنند، به جستجوی معنا می‌پردازد. نشانه شناسی بر این نکته تأکید دارد که علایم و رمزها معنا را به وجود می‌آورد و برای انسان تفسیر و درک آنچه را که در اطرافشان می‌گذرد، فراهم می سازد. همچنین نشانه شناسی چه به صورت طبیعی و چه به صورت انسانس از افق تازهای را در پیش روی مخاطب ایجاد می‌کند. کوپیک، نشانه‌شناسی را علمی می‌داند که ساختار قلمروی دیداری را برای ما آشکار می‌کند.[1]

پیرس روند ایجاد معنا را در نشانه شامل سه حلقه نشانه، موضوع و معنا بیان می‌کند. اما نگاه دیگر در بحث نشانه‌شناسی، مربوط به رولان بارت می‌باشد؛ وی همان نظریه دال و مدلول سوسور را در قالب معنای ضمنی مطرح می‌کند اما تفاوت دیدگاه وی با با دیدگاه نشانه شناسی دال و مدلول، در تأکید سوسور بر صراحت معنای نشانه‌ای و عدم ثبات و صراحت معنا در نظریه نشانه‌شناسی وی است.[2]

فیلمها ابزاری قوی برای انتقال معنا به اقشار گوناگون در همه جوامع، محسوب می‌گردند. البته این نکته را نیز نباید از نظر دور داشت که انتقال معنا از نگاهای گوناگون انجام می‌گیرد. در واقع تولیدکنندگان فیلم با ارائه تعریفی از آرای فرهنگی، برداشت خاص خود را از جامعه و تحولات آن را به ما می‌دهند.[3]البته باید گفت که این تعاریف، گاه امکان بیان مستقیم را ندارند و ناچار به ابزار گوناگون برای انتقال و بیان آنها نیازمند می شوند. به همین سبب فیلمها و سریالها می‌توانند یکی از خاستگاههای اصلی استفاده ظهور نشانه‌ها باشند. در فیلمها همواره با توجه به محدودیتهای گوناگونی چون زمان، تصویر، فرهنگ و هنجارها و غیره، استفاده از نشانه‌ها فراوان و گاه

[1] گیرو، پییر؛ رمزگذاری و رمزگشایی، در مطالعات فرهنگی ویراسته سایمون دورینگ، ترجمه شهریار وقف پیور و دیگران، ص۴۴.

[2] همان، ص۵۰

[3] چندلر، دانیل؛ مبانی نشانه‌شناسانه، ترجمه مهدی پارسا، ص۵۵.

اجتنابناپذیر است. تولیدکنندگان فیلمها از تمام امکانات و اِلمانهای موجود که میت وانند بار معنایی را به مخاطب انتقال دهند؛ در قالب نشانه استفاده می‌کنند.[1]

در دستور زبان تصویری در یک فیلم سینمایی، اِلمانهای گوناگون چون رنگها، پوششها، نماهای دوربین، لوکیشنها و غیره همگی در محورهای همنشینی و جانشینی، بسیج می‌گردند تا بخشهای گوناگون معنا را که امکان انتقال مستقیم آنها در فیلم وجود ندارد؛ به مخاطب انتقال داده شوند. به بیان دیگر در فیلمها دستور زبان تصویری بر پایه دانش تصویری مطرح می شود که شامل عناصر و اجزاء و مقررات زیر است، ترکیب‌بندی (یا کمپوزیسیون)، شیوه‌های پیام تصویری، ایجاد اختلاف و تضاد در تصویر(یا کنتراست) و سرانجام، فنون تصویری در فیلمها محور همنشینی و جانشینی نشانه‌ها برای انتقال معنا به روشهای خاص خود انجام می‌گیرد. در محور جانشینی المانهای گوناگون در قالب نشانه‌هایی ظاهر می‌گردند و معنای مورد نظر یا «دال» را به مخاطب نشان می‌دهند.[2]برای مثال یک رنگ خاص می‌تواند بازگوکننده معنایی خاص مثل ترس، رازآلودگی، خطر و غیره باشد؛ اما در یک فیلم، محور همنشینی بر این اساس است که چند المان نشانه آمیز در یک صحنه یا سکانس در کنار یکدیگر به تصویر کشیده می‌شوند و در مجموع معنای خاصی را به بیننده انتقال می‌دهند. برای مثال در یک صحنه صدای آرام باد، نماهای دوربین از یک گوشه از لوکیشن و تاریکی، در محور همنشینی و در کنار یکدیگر، معنایی چون ترس، خطر و غیره را در مخاطب ایجاد می‌کند. همچنین در دنیای سینما محور همنشینی بر پایه مونتاژنماها صورت می‌گیرد؛ در این روش، با مونتاژ صحنه‌های خاص در کنار یکدیگر، معناهای مورد نظر را به تماشاچی انتقال می‌دهند.[3]

---

[1] بیلینگتون و دیگران، جامعه و فرهنگ، ترجمه زیبا عزب دفتری، ص۷۷.

[2] احمدی، بابک؛ از نشانه‌های تصویری تا متن؛ به سوی نشانه‌شناسی دیداری، ص۵۵-۶۷

[3] ابوطالبی، الهه؛ بررسی مفاهیم نمادین رنگها، ص۳۴.

فیلم «شـهر زندگی و مرگ»[1] به کارگردانی چان لو روایتگر ورود نیروهای ژاپنی در چین اسـت که به جنایات متعددی دسـت زدند، از تجاوز و کشـتار دسـته‌جمعی شـهروندان بی‌گناه گرفته تا برپاکردن جوخه‌های اعدام. این فیلم وقایع این مقطع را با تصویرپردازی سیاه‌و سفید خیره‌کننده به تصویر کشیده است.

نمایی از فیلم «شهر زندگی و مرگ»

در جهان خارجی هنگامی‌که یکی از طرفین رابطه، سـوژه انسـانی باشـد، رابطه دلالتی معنایی می‌یابد. انسـان با پرکردن سـیگنال‌های ارتباطی از معنا، می‌تواند تمامی‌متن زیسـت خود را (در ارتباط با سایر ابژه‌ها) به نشانه تبدیل کند. بنابراین هر یک از لایه‌های زیست بشری، سرشار از نشانه‌هایی است که زندگی اجتماعی را میسر می سازند. با توجه به لایه‌های متکثر متنی می‌توان به تحلیلی نشـانه‌شـناسـانه از پدیده‌های فرهنگی پرداخت. جنگ علی‌رغم ظاهر خشـنی که دارد از جمله پیچیده‌ترین پدیده‌های فرهنگی جهان اجتماعی است. مفهوم جنگ را نباید با سایر مفاهیم از جمله قتل، خون‌ریزی و غارت یکی دانسـت. جنگ از مهم‌ترین محصـولات و فرآورده‌های دسـت

[1] City of Life and Death.

بشـــری اســـت که همواره خاصـــیتی فرهنگی دارد. آن چه جنگ را از این موارد جدا می‌کند، مشروعیتی است که توسط طرفین درگیری به آن داده می‌شود. جنگ هنگامی جنگ می‌شود که دو طرف آن را واقعه‌ای کاملا مشروع قلمداد کنند. بنابراین بر خلاف تصور عامه، اگرچه جنگ دارای جنبه‌های خ شن و تأ سف‌برانگیزی ا ست، اما پدیده‌ای کاملاً موجه به نظر می‌ر سد. هر دو سوی مهاجم و مدافع موظف‌اند تا جنگ را تا خصـــوصـــی‌ترین عرصـــه‌های زندگی مردم جامعه خویش رسوخ دهند. جنگ صرفاً مربوط به یک قوم یا گروه خاص نیست و دامن تمامی انسان‌های ساکن در قلمرو خا صی را در بر می‌گیرد. هم این خا صیت ا ست که وجوه اجتماعی جنگ (به معنای اتم کلمه) را برجســته می‌ســازد[1]از منظر نشــانه‌های تصــویری صــحنه‌های شــگفت‌آور و تکان‌دهنده کشــتار وحشــیانه جنگ در فیلم «اینک آخرالزمان» یادآور رمان «ســفر به انتهای شــب» اثر لویی فردیناند سلین است.

در فیلم «فرار به ســوی پیروزی»[2]به کارگردانی جان هیوســتون و در دوران جنگ جهانی دوم، گروهی از افســران ارتش نازی یک رویداد تبلیغاتی را ترتیب می‌دهند؛ رویدادی که قرار اســت در آن تیمی پر از ورزشــکاران ســتاره نازی مقابل یک تیم متشــکل از زندانیان جنگی متفقین قرار بگیرند و با هم فوتبال بازی کنند. زندانیان این مســابقه را می‌پذیرند و قصــد دارند از این بازی به‌عنوان راهی برای فرار از کمپ استفاده کنند.

فیلم «کانال»[3]به کارگردانی آندری وایدا مربوط به روزهای پایانی قیام ورشــو در ســال ۱۹٤٤ اســت. شــخصــیت ســتوان زادرا یک گروه ٤۳ نفره از ســربازان را فرماندهی می‌کند که در نبردی ناامیدکننده در میان خرابه ها قرار دارند. زادرا که در مقابل حمله نیروهای آلمانی قرار دارد و

[1] دویو، لیندا گران. مترجم: فرهاد ساسانی، گفتمان جنگ در رسانه‌ها و زبان ادبیات. ص۴۴.

[2] Escape to Victory.

[3] Kanał.

ارتباط خود را با هم‌رزمانش از دست داده، دستور می‌گیرد که همراه با سربازان خود عقب‌نشینی کند و از طریق سیستم فاضلاب (کانال) از محل مبارزه دور شوند. زادرا و سربازانش اصلاً تمایلی به انجام این کار ندارند زیرا اگر این کار را کنند، به این معنی است که آنها پیروزی در این نبرد را از دست داده‌اند؛ اما در هر صورت تصمیم می‌گیرند که از دستورات پیروی کنند. با این وجود، با عقب‌نشینی سربازان مشخص می شود که تلاش ناامیدانه‌ی آنها برای فرار از آن نبرد، فقط باعث بیشتر شدن تلفات می‌شود.

نمایی از فیلم «کانال»، انتخاب لوکیشن کانال به همراه چهره‌های گرفته قابل توجه است.

فیلم‌های جنگی و ضدجنگ با هدف انتقاد از خونریزی‌های انجام شده در یک جنگ یا به عنوان تبلیغی برای برافراشتن پرچم غرور ملی یک کشور در یک جنگ استفاده می‌شود. در مواردی نیز برخی فیلم‌سازان، ژانر جنگی را با ژانرهای دیگر چون کمدی (تلخ) و رمانتیک تلفیق کرده که کمی از تلخی و سیاهی جنگ کاسته و مخاطب را نیز به فیلمشان علاقمند کرده‌اند.

۲-دال و مدلول نشانه

نمی‌توان هیچ تصور منفردی از نشانه داشت، نشانه‌ها فقط به عنوان واحدهای یک نظام صوری، کلی و انتزاعی معنی پیدا می‌کنند. سوسور می‌نویسد: به جای مفاهیم از پیش روبرو هستیم که ناشی از یک نظام‌اند. وقتی گفته می‌شود ارزش‌هایی تعیین شده، با که این ارزش‌ها منطبق بر مفاهیم‌اند، منظور این است که این‌ها منحصرا افتراقی‌اند و نه به طور مثبت(ایجابی) و به خاطر محتوایشان بلکه به طور منفی (سلبی) و از طریق رابطه شان با دیگر واحدهای دستگاه نظام زبان تعریف می‌شوند. هیچ نشانه‌ای قائم به خود معنی نمی‌دهد، بلکه ارزش آن ناشی از رابطه آن با نشانه‌های دیگر است و دلیل این امر کاملاً بدیهی است زیرا نشانه‌ها صوری هستند و دلبخواهی، یعنی متشکل از یک تصور آوایی(دال) و یک تصور مفهومی(مدلول) و فقط افتراقشان از یکدیگر است که به آنها معنی می‌دهد و خود به خودی خود تهی هستند. بخش‌هایی که به فرآیند دریافت دلالت‌ها و ادراک معانی موجود در پیام می‌پردازد، به گستره ارتباطات، بخش‌هایی که به بررسی نظام‌های نشانه شناسانه موجود در هنر به ویژه سینما، موسیقی، نقاشی، عکاسی و

مجسمه سازی تمرکز دارد، به عرصه زیبایی شناسی و سویه‌هایی از آن که مباحث مربوط به شناخت نشانه و نحوه ایجاد آن را مطرح می‌کند، تا حدی به حوزه مباحث فلسفی باز می‌گردد.[1]

دال، دلالت کننده و نشانه‌گر است. دال همان تصور صوتی است و صرفاً یک امر مربوط به امور دیگری است که تعریف آن را نمی‌توان از تعریف مدلول جدا کرد. دال می‌تواند به یک ماده و موضوع مشخص و معین ارتباط یابد و این ماده و موضوع متعلق به قلمرو واژه‌هاست.[2]

مدلول، دلالت شونده و نشانده است. سوسور ماهیت ذهنی مدلول را با مفهوم خواندن آن مشخص می‌کند. مدلول کلمه بلبل پرنده‌ای به نام بلبل نیست، بلکه تصویر ذهنی آن است و پس نشانده یک شی و یک امر واقعی بیرونی نیست بلکه بیان ذهنی از یک شی است.در استدلال سوسور، مدلول در زبان در پشت دال قرار می‌گیرد و فقط از طریق دال است که می‌توانیم به آن دست یابیم.

به این مثل توجه کنید: نشانه مکتوب جانباز را در نظر بگیرید:

نشانگر : حروف (ج، ا، ن، ب، ا، ز) و نشانده: مقوله جانباز است.

سو سور محور همنشینی و جانشینی را مطرح می‌کند و در محور جانشینی عناصر انتخاب می شوند و در محور همنشینی عناصری را که قبلاً انتخاب شده‌اند، ترکیب می شوند. سو سور بیشتر روی نشانه نمادی تأکید دارد و معتقد است که دال و مدلول از هم جدایی ناپذیرند و هر دو ذهنی هستند.[3]به عبارت دیگر؛ نشانه و محتوا ذهنی و قراردادی هستند. قدمت نشانه‌ها به اندازه قدمت انسان بر روی زمین است. حتی می‌توان این ادعا را مطرح کرد که نشانه‌ها بسیار پیشتر از نوع بشر بر روی زمین وجود داشته‌اند و بشر با بکارگیری و کشف آنها به خلق معانی گوناگون

[1] استم، رابرت. مقدمه‌ای بر نظریه فیلم. ص۶۷.

[2] یاکوب لوته، مقدمه‌ای بر روایت در ادبیات و سینما، ص۵۵.

[3] دانسی، مارسل، نشانه‌شناسی رسانه‌ها، ص۸۸.

برای تعامل با خود و جهان پیرامون پرداخته است؛ به عبارت دیگر «چیزها فی نفسه دارای معنا نیستند، بنابراین معنای چیزها محصول چگونگی بازنمای آنها ست»[1] انسان با بازنمایی چیزها به خلق نشانه‌ها می‌پردازد. بازنمایی، معنا سازی از طریق بکارگیری نشانه‌ها، مفاهیم و استفاده از یک دال به جای دال دیگر با هدف انتقال معنا صورت می‌گیرد؛ بنابراین، نشانه‌ها ارتباط مستقیمی با میزان اطلاعات دریافت کنندگان دارند. نشانه‌ها به شکلی بسیار شگفت انگیز ما را در احاطه خود گرفته‌اند. نشانه‌ها همه جا قابل مشاهده و تشخیص هستند، آن‌ها شامل دو دسته عمده نشانه‌های انسان ساز و نشانه‌های طبیعی می شوند؛ نشانه‌های طبیعی در واقع همان عناصری هستند که در طبیعت وجود دارند و بر مدلولهای گوناگون دلالت دارند. تاریکی، نشانه غروب و نبودن آفتاب است و صدای پرندگان و نور در صبح، بیان کننده طلوع آفتاب است. با این مثال می‌توان گفت نشانه‌ها گاه با نبودن خود غایبی را حاضر می‌کنند؛[2] اما نشانه‌های انسان ساز شامل آن دسته نشانه‌ها هستند که انسان آنها را به خاطر پیام و معنایی خاص به کار گرفته است. با این نگاه نشانه‌ها هر روز در حال تولید و گسترش هستند و با تأملی هرچند ساده می‌توان حجم زیادی از آنها را در اطراف خود مشاهده کرد. نشانه‌ها از رنگهای سبز، زرد و قرمز چراغ راهنمایی گرفته تا صدای دردمندانه یک گربه بر در یک رستوران یا نشان دادن چنگ و دندان آن هنگام ترس و خشم و یا حتی نگاههایی که روز و شب در بین ما و دیگران رد و بدل میشود؛ را در برمی‌گیرند.[3]

در واقع نشانه‌ها بسیار گسترده هستند و می‌توان گفت :نشانه هر چیزی است که معنا ایجاد می‌کند. این توصیف وسیع از نشانه‌ها از سه اصل، جهت‌دهنده است، 1-نشانه‌ها فقط تفسیری از

---

[1] مهرآور جعفرنادری، رمان نو در سینما، ص۳۳.

[2] مایکل جی. تولان، در آمدی نقادانه؛زبان شناختی بر روایت، ترجمه ابوالفضل حری، ص۲۲

[3] همان.

جهان نیستند؛ بلکه در جهان و به ویژه در جهان اجتماعی هستند 2-نشانه‌ها نه تنها انتقال دهنده معانی، بلکه تولیدکننده معانی نیز به شمار می‌روند3- نشانه‌ها خصلتی چندگانه دارند و متضمن معانی بسیارند نشانه‌ها در عین حال که آنی تولید می‌گردند، در جایگاهای گوناگون و به اشکال متفاوت ظهور و عمل می‌کنند. برای مثال میتوان گفت رنگ قرمز در چراغ راهنمایی برای خودروها نشانه توقف و برای عابرین پیاده ، نشانه اجازه عبور است؛ اما همین رنگ قرمز بر روی گونه‌های یک عروسک نشانه‌ای برای شاداب جلوه دادن آن عروسک است. درواقع همین ویژگیها مبیّن تفاوت اصلی نشانه‌ها با دیگر موارد مشابه چون نمادها و حتی سمبلها است؛ به عبارت دیگر نمادها و سمبلها عمومی و فراگیرتر از نشانه‌ها هستند. به همین دلیل می‌توان ادعا کرد که همیشه امکان نماد شدن یک نشانه وجود دارد؛ اما بازگشت یک نماد به نشانه دشوار و گاه حتی امکان ناپذیر است. اگر طبیعی شدن یک نشانه را همان وجه نمادین آنها به حساب بیاوریم، میتوان گفت رمزگانهای طبیعی شده نتیجه اعمال قدرت بر پنهان کردن خاستگاها، شیوه‌ها و کارکردهای رمزگذاری است.اما اصلی ترین کارکرد نشانه‌ها انتقال اندیشه به وسیله پیام است.[1]اندیشه همان معانی‌ای است که در ذهنها وجود دارد و در قالب نشانه به دیگران انتقال می‌یابد؛ اما خود «معنای برساخته‌ای اجتماعی و تاریخی است و معنای هر چیزی را گفتار و رفتار اجتماعی به وجود می‌آورد؛ به عبارت دیگر هیچ معنایی از پیش تعیین شده نیست؛ بلکه فرهنگ، معناآفرینی می‌کند.

از کارکردهای دیگر نشانه‌ها علاوه بر انتقال معنا، معنا سازی از طریق به کارگیری نشانه‌ها و مفاهیم و استفاده از یک چیز به جای دیگری با هدف انتقال معناست. اما نشانه‌ها گاه به جای یکدیگر و گاه در کنار یکدیگر عمل می‌کنند؛ به عبارت دیگر نشانه‌ها گاه گروهی و در محور همنشینی با یکدیگر عمل می‌کنند و گاه به صورت انفرادی و در محور جانشینی ظاهر می‌شوند. از

[1] رابرت اسکولز و رابرت کلوگ، پیرنگ در روایت، ص۱۲.

نگاهی دیگر هرگاه یک نشـــانه یا «دال» به جای یک معنا یا «مدلول» به کار گرفته شـــود با محور جانشینی روبرو هستیم و هرگاه چند نشانه در کنار یکدیگر یک معنای واحد را ایجاد کنند، در این مورد ما شاهد محور همنشینی در انتقال پیام می‌باشیم. شاید این شکل از عملکرد آنها را بتوان به ترتیب، با مجاز و استعاره در ادبیات مقایسه کرد و تطبیق داد.[1]

تـصور فرایندی ا ست که در طی آن ابعاد چهارگانه (سه بعد فـضایی همراه با یک بعد زمانی) نشانه‌های دیداری که در قاب تصویر به دو بعد سطحی (طول و عرض) تقلیل یافته است، دوباره در ذهن باز سازی می شود: تصور چیزی جز رمزگشایی تصاویر نیست. در دنیای مدرن، جهان یکسر تبدیل به تصویر شده است، البته تصاویری که رمزگشایی نشده‌اند و ناهمبستگی شدیدی میان انسـان و تصـاویرش ایجاد کرده‌اند. انسـان‌ها-در زمانی- برای رسـیدن به مفاهیم و معانی تـصاویر تلاش کردند تا تـصاویر را پاره کنند و بدین طریق راهی آ شکار به دنیای پشت تـصاویر بیایند. آنها با پاره پاره کردن اجزای موجود در سطح تـصاویر، آنها را به صورت خطی در کنار یکدیگر قرار دارند و به این ترتیب نوشـــتن «خطی» را اختراع کردند. با این تحول، زمان مدور و برگشت پذیر موجود در دنیای تصاویر به زمان خطی تاریخ تبدیل شد. در دنیای امروز، تصاویر بیشـتر در جهت اندیشـه مفهومی صـورت می‌پذیرند؛ بنابراین، هر چه بیشـتر و بیشـتر به سـمت «انتزاعی شدن» پیش می‌روند.این مقدمه پ شتوانه ورود تحلیل‌گران به تحلیل فیلم ا ست. در موردِ نشانه شناسی سینما میان صاحبنظران، بحثهای مختلفی درگرفته است. بعضی از نظریه پردازان سینما را نیز مانند زبان دارای نظامی دانسته‌اند که به اجزایی قابل تقسیم است و در نشانه‌شناسی سینما به دنبال تجزیه فیلم به اجزا و بررسیِ هر جزء بوده‌اند. امّا عده‌ای دیگر، امکانِ چنین تقسیم

[1] بیلینگتون و دیگران، جامعه و فرهنگ، ص۳۲.

بندی‌ای را رد کرده‌اند و سینما را در حکمِ کلیتی ساختمند در نظر گرفته‌اند که در تحلیلِ نشانه شناختی باید آن را به صورت یک کل واحد بررسی کرد.[1]

گونه تصاویر بصری انسانها، مدلول معینی را تولید می‌کند. فهرست دایر که مورد توجه نشانه‌شناسان فیلم است بدین قرار است: الف. بازنمایی اجزای بدن (سن، جنسیت، نژاد، مو، بدن، اندازه و زیبایی) ب. بازنمایی طرز رفتار (حالت، تماس چشمی و ژست). ج. بازنمایی فعالیت (لمس، حرکت بدن، ارتباطات وضعیت). د. پشتوانه‌ها و موقعیت‌ها.[2]

در فیلم «قلعه عقاب‌ها» به کارگردانی برایان‌هاتون، کماندوهای انگلیسی و آمریکایی متفقین به اشلوس آدلر، قلعه نفوذناپذیر ژرمن‌ها در رشته کوه آلپ برای نجات ژنرال آمریکایی یورش می‌برند. هم مکان عملیات و هم هدف(مقصد) عملیات دشوار است اما با این وجود کماندوها با تمام وجود برای پیروزی در این عملیات تلاش می‌کنند و در نهایت موفق می‌شوند. از منظر نشانه‌های تصویری استفاده از المان‌های مهم کوه و قلعه در این فیلم در خور توجه است.

گاه در ژانر جنگی، شخصیت سربازان شرکت‌کننده در جنگ متاثر از خلق و خوی دشمن روایت می‌شود؛ جنگ روحیات ان را تحت شعاع قرار می‌دهد و میل به تعرض و درندگی را در انها تقویت می‌کند به گونه‌ای که در مواجهه با غیر دشمن یا غیر نظامی نیز این ویژگی در انها مشهود می‌شود. مایکل جی. فاکس در فیلم تلفات جنگ[3]ر خلال جنگ ویتنام، گروهبان تونی مسرو، یک دختر جوان و بی‌گناه ویتنامی را می‌رباید، تا تو سط د سته مورد تجاوز و آزار و اذیت قرار گیرد.

---

[1] بارت، رولان؛ بارت و سینما: گزیده مقالات و گفتگوهای رولان بارت درباره سینما.ص۵۴.

[2] مک کی، رابرت، داستان، ساختار، سبک و اصول فیلمنامه‌نویسی؛ ص۳۳.

[3] Casualties of War.

در این فیلم مقوله ایثار جایی خودش را ن شان می‌دهد که مکس(شخ صیت مثبت فیلم) تمام تلاش خود را می‌کند تا زن اســـیر را نجات دهد و در نهایت خودش به هدفی برای همرزمانش تبدیل می‌شود. زن در اینجا نمادی از خاک و سرزمین است.

نمایی از فیلم تلفات جنگ

سینمای صامت در ابتدا با نشانه‌هایی صرفاً دیداری (بصری) به دنبال انتقال دلالت‌های خاصی بود که بشر تا قبل از آن امکان انتقال آن‌ها را نداشت. پس از ورود صدا به سینما، نشانه‌گذاری‌ها از پیچیدگی محتوایی بیشـتری برخوردار شـد. با پیشـرفت تکنولوژیک، رفته‌رفته سـینما تبدیل به ر سانه‌ای چند لایه شد. ذشانه‌هایی که رو شنگر ذسبت دال‌ها یا واحدهای تصویر با معنای ذهنی آن‌ها باشند، بنیان تصویر می‌شناسیم. این نشانه‌ها را درون قاب تصویر و یا کادر می‌بینیم.کادر همواره یکی از اجزای ا صلی و تعیین‌کننده تصویر بوده ا ست. تا جایی که نحوه ا ستفاده از آن و ویژگی‌های خاص آن باعث ایجاد ســـبک برای مؤلف اثر اســـت و حتی کمک به دریافت برخی نشانه‌های دلالت گون آن .همواره دو نوع گرایش نسبت به کادر در سینما وجود دارد. گرایش اول به سوی مرکز تصویر و جداسازی عناصر ا صلی از فرعی ا ست. گرایش دوم به سوی خارج از

کادر یعنی نیاز دائمی به تصویر یک کل است. در میان سینما گران هر کدام بنا به سبک و مقطع کاری به یکی از این گرایش‌ها تمایل دارند.

۳-ضرورت مرزشناسی انواع نشانگان

نشانه شناسی علمی است که هدف خود را شناخت و تحلیل نشانه‌ها و نمادها چه آنها که به صورت زبان گفتاری یا نوشتاری در آمده‌اند و چه آنهایی که صورت‌های غیر زبانی دارند، اعم از نشانه‌های فیزیولوژیک، بیولوژیک، نظام‌های معنایی، نظام‌های ارزشی، نشانه‌های نمادین، جهان‌بینی‌های گوناگون و حتی همه‌ی اشکال حرکتی، حالتی، موقعیتی خودآگاه یا ناخودآگاه، تاکتیکی، استراتژیک، فکر شده یا نشده و ... اعلام می‌کند.[۱]

واژه"Symbol" در لغت به‌معنای نماد، نشانه، دال، نمودگار، نمون، رمز است. این اصطلاح، در حوزه فلسفه زبان، زبان شناسی، ارتباط شناسی و هنر و ادبیات به‌کار برده می شود و اصل آن ریشه در ادبیات نشانه‌شناختی جهان باستان دارد. گذشتگان همواره منابعی غنی از رمزها (نمادها) را در ادبیات خود دربر داشته‌اند و نمادها از ارکان اساطیر کهن است؛ بلکه زبان اسطوره، نماد است.[۲]

منظور از سیستم‌های نشانه شناختی و سیستم‌های سمبلیک این است که شیء چطور به امر ذهنی تبدیل می‌شود مثل یک فکر و بر عکس چطور یک امر ذهنی به امر واقعی و جسم تبدیل

---

[۱] والاس مارتین؛ نظریه‌های روایت؛ ص۵۵.

[۲] فتوحی، محمود. نشانه‌شناسی رولان بارت و تأثیر آن بر مطالعات فرهنگی. ص۴۸.

می‌شـود . به عبارت دیگر تبدیل ذهنیت به عینیت و بر عکس. عینیت از طریق سـیسـتم حسـی به ذهنیت تبدیل می‌شـود. یک چیز واقعی از طریق دیدن، شـنیدن، بوییدن و لمس کردن به چیز ذهنی تبدیل می‌شود. این چیز ذهنی فرایند اصلی آن بازنمایی است.[1]

شاید یکی از مشهورترین تقسیم بندی‌ها از انواع نشانه، تقسیم بندی پیرس باشد؛ همان طور که پیشتر اشاره شد او نشانه را به ۳دسته شمایلی، نمایه‌ای و نمادین تقسیم کرده است.

الف- نشانه‌های شمایلی که بر اساس شباهت نشانه با موضوع استوار است. مثل یک عکس یا نقاشی.

ب -نشانه‌های نمایه‌ای که نوعی پیوستگی معنایی بین موضوع و نشانه وجود دارد و گاها نیز نوعی رابطه علی و معلولی، مثل" تب، نشانه بیماری."

ج -نشـانه‌های نمادین دسـته‌ای هسـتند که بیشـتر بر قراردادهای اجتماعی اسـتوارند .دو وجه متمایزکننده این نوع از انواع دیگر نیت‌مند بودن و تأویل‌پذیری آن اسـت. هر چند ممکن اسـت این دو عنصر تا حدی با هم در تضاد باشند، اما در نشانه‌های نمادین بخش‌هایی وجود دارد که حدود برداشـــت و تأویل از آن معین و از پیش تعیین‌شـــده نمی‌باشـــد مانند الفبای خط بریل، نت‌های موسیقی و در ابعادی وسیع تر نقاشی، عکاسی و سینما در دسته نشانه‌های شمایلی از آن‌ها نام برده شـد، در دسـته نشـانه‌های نمادین جای می‌گیرند. به طوری که عناصـر تأویل‌پذیر و نیت‌مند متعددی در آن‌ها یافت می‌شود[2].

سوسور تنها به سویه‌های نمادین نشانه معتقد بود؛ زیرا وی تنها آن دسته از نشانه‌ها که منشا قراردادی داشتند را جزء نشانه‌ها قرار می‌داد، که در این دسته بندی تنها نمادها قرار می‌گیرند.

---

[1] هیوارد، سوزان. مفاهیم کلیدی در مطالعات سینمایی، ص۱۷.

[2] معدنی، سعید. جامعه‌شناسی سینمای جنگ. ص۳۳.

نماد، نشانه‌ای است که میان صورت و مفهوم آن نه شباهت عینی است و نه رابطه همجواری بلکه رابطه‌ای اســـت قراردادی، نه ذاتی و خود به خودی. نشـــانه های نمادین را نشـــانه های غیرآیکونیک[1]و نشانه‌های طبیعی و نشانه‌های قراردادی و نشانه‌های وضعی نیز می‌نامند.علایم را حیوانات نیز به‌خوبی انسان درک می‌کنند؛ در حالی که نمادها این‌گونه نیستند. علایم عملکردی انحصاری دارند؛ در حالی که نمادها، نماینده معنای وسیع‌تر و حاوی واقعیت کمتری هستند.[2]

هر چیزی که به غیر از خود دلالت کند نشانه است؛ ویژگی‌های نشانه عبارتند از:

۱- هر چیزی که بتواند فرم و شکل داشته باشد.

۲- باید بتواند به چیزی از خود ارجاع دهد.

۳- نشانه باید توسط استفاده‌کنندگان به عنوان یک نشانه خاص قابل شناسایی باشد؛ نشانه هم متن، هم تصویر و هم اطوار هست.[3]

به عنوان نمونه در فیلم «ســه پادشــاه»[4]که در زمان جنگ خلیج‌فارس می‌گذرد، منافع مادی(پیدا کردن طلا در عراق) و منافع ملی(پیشـــبرد ســـیاســـت خارجی امریکا در خاورمیانه) با هم گره می‌خورد. در سکانسی از این فیلم و ذیل نشانه‌های تصویری، به صورت نمادین چراغی روشن و نورانی بالای سر میزی که سربازان امریکایی در حال گفت وگو هستند مشاهده می‌شود. نور در کانون نگاه مخاطب قرار دارد و لعابی موجه و قابل دفاع از فعالیت‌های رزمی ســـربازان امریکایی می‌بخشد.

---

[1] Noniconic.

[2] امیر حمد، تحلیل نظری سینما و نشانه‌های تصویری. ص۲۴.

[3] Basinger, Jeanine (2022). The World War II Combat Film: Anatomy of a Genre Gass, Robert & John Seiter.p77.

[4] Three Kings.

نمای از فیلم «سه پادشاه»

در فیلم «بیا و ببین» ساخته الم کلیموف، شخصیت «فلوریا» تفنگی را از زیر خاک بیرون می‌آورد تا به مبارزانی که به رهبری «کوساچ»، در جنگل مخفی شده‌اند، بپیوندد. تفنگ نمادی از جنگ و دفاع در برابر تهاجم متخاصم است.

اولین فیلم جنگی تاریخ سینما، یک فیلم نمادین است و از ابزاری به نام پرچم در پیشبرد اهداف فیلم بهره می‌برد؛ یک مستند ۹۰ ثانیه‌ای تک فریمی با نام «پاره کردن پرچم اسپانیا» در سال ۱۹۸۹ میلادی که توسط کمپانی آمریکایی «ویتاگراف» و در سال روز جنگ آمریکا و اسپانیا ساخته شد. در این مستند سربازان آمریکایی پرچم متعلق به کشور اسپانیا که توسط دولت اسپانیا در هاوانا برافراشته شده، را پایین می‌کشند و به جای آن پرچم آمریکا را جایگزین می‌کنند. در فیلم «پارادای بزرگ» روایتی مخوف از جنگ و تلاشی سخت برای زنده ماندن میان دود و آتش و خون مشاهده می‌شود. فیلم داستان عشقی سربازی آمریکایی و دختری فرانسوی است؛ عشق زمینی به نمادی از روابط عمیق انسانی بدل می‌شود که منافع ملی را در کوران کشمکش و جنگ توسط فراموش می‌کند.

۴- بازشناسی مفهوم اسطوره

بازخوانی اسطوره موقعیت ویژه‌ای است که هنرمند از آن طریق سیر تحول افکار و عقاید بشر را به نمایش می گذارد.[۱]بازخوانی اساطیر متناسب با اقتضای زمانه و نیاز ادبیات و هنر امروز است. نویسندهٔ امروزی میتواند قهرمانی را که انتظار دارد از دل اساطیر کهن به جهان معاصر دعوت کند و لباسی امروزی بر تن او بپوشاند این پیوند با اساطیر در حوزهٔ ادبیات نمایشی از دیرباز وجود داشته است. سینما بستری مناسب برای حیات دوبارهٔ اساطیر بر روی صحنه فراهم می کند و جانی جدید به وقایع و شخصیتها می بخشد. نمایشنامه‌نویسان بزرگی چون اوریپید[۲]،سوفوکل[۳]و اشیل[۴]در عصر باستان چنان هنرمندانه از اساطیر سخن به میان آورده‌اند که آثارشان در عصر حاضر نیز خوانندگان بسیاری دارد. آنچه بیش از همه در اثارنمایشنامه‌نویسان به چشم می خورد، سکوت و انفعال مردم است. اهالی جامعه راه را بر خود بسته می بینند. در نتیجه، به جای از میان برداشتن دیوار پیش رو، وجود این دیوار را می پذیرند و به تقدیر تن در می دهند. این نمایشنامه‌نویسان سعی دارند با یاری جستن از قهرمان ایثارگر، پویایی را به جامعه بازگردانند و روحیهٔ کنشگری را در هم‌عصران خود تقویت کنند. در همان زمان که مردمان شجاعت خود را از دست داده‌اند و مطالبات و خواسته‌های خود را سرکوب می کنند، قهرمانی به میانشان می آید که قصد دارد بذر فداکاری را در دل جامعه بکارد.

---

[۱] ر.ک: گادامر، هانس گئورگ؛ اسطوره و خرد، ترجمهٔ فریده فرنودفر، صص 90-94.

[۲] Euripide

[۳] Sophocle

[۴] Eschyle

عموماً به قهرمـانی اسطوره‌ای نیـاز اسـت کـه خود را قربانی کند؛ به بیان دیگـر، قهرمـان تنهـا کسـی اسـت کـه می تواند سکوت را در هم شکند و تمام تلاش خود را بکند تا دیگران نیز بـا او همراه شوند. گاه در برخی آثار شمار افراد مدافع وطن در جامعه به قدری اندک اسـت کـه در ایـــن میـــان فقـــط قهرمان در میدان نبرد دل را به دریا می زند و بی همراهی دیگران، علیه دشمن می‌جنگد. همین تنهایی اسـت کـه چهـرهٔ فـرد کنشگر و بی‌باک را در میان خیل عظیم افراد بی‌عمل و بزدل برجسـته و متمایز می سـازد. در واقع، این تنهایی و پیش‌قدم بودن، قهرمان را از دیگران جدا می کند و بـه عمـل وی اعتبار می بخشد؛ زیرا او دست به کاری منحصربه فرد مـی زنـد کـه دیگـران از انجـام آن عاجزند. از جایی به بعد، دیگر تنها خود قهرمان اسـت کـه پـیش مـــی رود و د ست به عمل می زند. این بدان معنا ست که شجاعت اولیهٔ همراهان او نیز دروغین بوده ا ست. بدین ترتیب، او باید تمام نیروی خود را در این مـسیر د شوار جمع کند قهرمان با علم و توجه به این تنهایی است که در عزم خود راسختر میشود و شـــجاعانه پای تصمیمی که گرفته است می‌ایستد، حتی به بهای از دست دادن زندگی.[1]

اگر قهرمانان اساطیری ایثارگر گذشته برای منافع شخصی و نام و شـرف خـانواده شمشـیر بـه دست می گیرند و به مبارزه می‌پردازند، قهرمان امروز چنان به اطراف خویش توجـه می کند که خود را تنها جزئی از کلّ جهان هستی می بیند و تک تک لحظات زندگی خود را به آگاه ساختن و به کمال رساندن بشریت گره می‌زند. اگر او امروز از آگـــاهی و حقیقت سخن به میان میآ ورد، خود پیش از آن به این باور ر سیده ا ست و در این را ستا نیز گام برمی‌دارد. برای حرکت در این مـسیر، او از «خود»، که تنها جزئی کوچک از کل بـشریت ا ست، می گذرد؛ یعنـــی هـــدف والای قهرمـان آگـاه امـروز او را از هـر تقیـد و پایبندی رها می کند و این رهایی نیز او را بیشتر به

[1] سیده حانیه رئیس‌زاده، گذار به اسطوره و بازتعریف مفهوم قهرمان، صص۹۰-۱۰۵

سوی هدف والایش سوق مـــی دهـــد. از آن جا که هدف بزرگ قدمهای بزرگی نیز می طلبد، قهرمان ژرف‌اندیش عصر مـا بـه مقام رهایی از خود می رسد و تمام تمرکـز خـود را صـرف آگـاهی و رسـتگاری بشـر می کند.

نکتهٔ جالب و قابل تأمل اینجاست که آگـــاهی هـــم پلـــهٔ اول رسیدن به این رهایی است و هم هـدف نهـایی آن. قهرمانـان برخی آثار نخست از موقعیت حقیقی انسان و هستی آگاه می شوند، سپس برای دستیابی به جهـانی آرمانی و سرشار از خرد از قید «خود» رها می شوند و «انسان» را ارج می نهند. در واقـــع، آگاهی در این مسیر هم هدف آنان است و هم وسیله، آرمانی به شکل عمارتی بزرگ و باشکوه که خود، خشت اول این عمارت نیز به شمار می رود.

ابرقهرمانان سـینمایی را می‌توان پدیده‌های فرهنگی و اسـطورهای مدرن قلمداد نمود که مانند اســطوره‌های فرهنگهای باســتان، توابع و مفاهیم مختلف فلســفی را در چندلایگی خویش جای داده‌اند. اشــکال متنوع ژانر ابرقهرمان، بخش مهمی از محیط و فرهنگ رســانه‌ای را شــکل داده اســت[1] در چارچوب مطالعات فرهنگی به دلیل تعاریف نوآورانه رولان بارت از اســطوره، به نشـانه‌شـناسـی فرهنگی وی اسـتناد شـده اسـت.[2]ابرقهرمان خود به عنوان اسـتعارهای از جهان واقعی به سـادگی قادر اسـت به تجسـم معناهای اسـتعاری بیشـماری بینجامد؛ چراکه فیلم را به عر صه ک شمکش تناق ضها و تج سم معانی فرهنگی، ر سوم اجتماعی و ت صورات سیا سی مبدل می سازد. روایت قهرمان سازی در سینما، بویژه سینمای هالیوود در خدمت ایجاد مفهوم مرکزی ایدئولوژیک سـرمایه‌داری امریکا اسـت که براسـاس تطابق با هنجارهای رایج به انتقال مفاهیم و تجسـم معانی فرهنگی می‌پردازد و اهدافی مانند امنیت ملی، جنگ سـرد، تغییر نقش‌های جنسـیتی،

[1] نامورمطلق، بهمن؛ اسطوره‌شناسی‌های بارت اسطوره‌شناسی یک نشانه شناس. ص۴۵

[2] اباذری، یوسف؛ رولان بارت و اسطوره و مطالعات فرهنگی. صص ۱۵۰-۱۳۷

کلیشــه‌های نژادی و مســائل زیســتمحیطی را مدنظر قرار می‌دهد. پیوند میان ســینما و اســطوره پیوندی دوسویه است؛ همانطور که فیلمهای سینمایی بستر به تصویرکشیدن اسطوره‌ها را فراهم می سازند، ا سطوره‌ها نیز در فراهم کردن ایده و دا ستان برای تولید فیلمهای سینمایی تأثیرگذار هستند. شرکتهای معروف انیمیشن سازی در دنیا با ا ستفاده از دا ستانهای ا سطورهای شناخته شده در فرهنگ‌های مختلف، به تولید آثاری دست زده‌اند که استقبال جهانی را به همراه داشته‌اند.[۱] نکته ا صلی در منا سب سازی مضمونی ا سطوره‌ای برای فیلمنامه، به روزر سانی آن متنا سب با نیازها و دنیای مخاطبان امروزی اســت. برای جذب مخاطب به داســتانهای اســطوره‌ای که شــاید بارها و بارها تکرار شده‌اند اما تأثیر لازم را در او به وجود نیاورده‌اند، چیزی بیش از بازگویی و کپی‌برداری از روی آنها لازم ا ست.[۲]مخاطب باید حس کند که دا ستان جدیدی را می شنود؛ هرچند ممکن ا ست مضمون آن در ناخودآگاه او بسیار آ شنا به نظر آید.[۳]برای د ستیابی به چنین هدفی مطالعات مرتبط با ساختار روایات ا سطوره ای، فیلمنامه‌نویس را در نو شتن دا ستانی خلاقانه بر اساس اسطوره‌ها یاری می‌دهند.

صورت مثالی قهرمان در بیشتر ا سطوره‌ها وجود دارد و به صورت فردی (اغلب از جنسیت مذکر) است که دست به رشادت‌هایی می‌زند تا وسیله نجات یک قوم از ستم پادشاه جبار یا نجات دختری زیبا را از چنگال اژدها یا نامادری بدجنس، فراهم سازد، اما این فرد برای آن که بتواند در جایگاه یک قهرمان در میان دیگران متمایز گردد، نیاز به ویژگی‌ها و مختصــــاتی دارد. او از نژاد عامه و پســت نیســت، او همیشــه یا از تبار شــاهان اســت و یا از نیای پهلوانان. اســطوره جهانی قهرمان، تصــــویری از قدرت انســــان را به نمایش می‌گذارد که شــــر و بدی را در قالب‌هایی چون

---

[۱] بارت، رولان ؛ بارت و سینما: گزیده مقالات و گفتگوهای رولان بارت درباره سینما. مترجم مازیار اسلامی، ص۶۶

[۲]Dipaolo, M. (2011). War, politics and superheroes: Ethics and propaganda in comics and film.p90.

[۳] امین خندقی، جواد . آخرالزمان و آینده‌گرایی سینمایی، بررسی و تحلیل بیش از پانصد فیلم. ص۶۶

اژدها، شیطان، مارهای بزرگ، هیولاها، دیوان و هر نوع دشمنی که مردمش را به مرگ یا نابودی تهدید کند، شکست می‌دهد. تا حین بازگشت به اصل پاک کودکانه (تطهیر)، به قله پیروزی حقیقی و جوهرهٔ وجودی خود (کمال) دست یابد و در نهایت، این مسیر دشوار و پرپیچ وخم به حدی از مظاهر ازلی اولوهیت و خداگونگی نزدیک شود.[1]

از نظر بارت، عناصر نشانه شناسی را می‌توان در چهار گروه قرض گرفته شده از زبانشناسی ساختارگرا قرار داد:

۱-زبان و گفتار

2-دال و مدلول

3-عنصر همنشین و نظام

4-دلالت عینی و دلالت ضمنی.

اگر در این چهار گروه نیک بنگریم، درمی‌یابیم که سه عنصر اول با عباراتی کمابیش مشابه در کار سوسور به چشم می‌خورند؛ برای مثال سوسور از اصطلاحات روابط همنشینی و روابط جانشینی به جای عنصر همنشین و نظام استفاده می‌کند. دلالت تصریحی به رابطه نشانه ای اشاره دارد که مستقیماً بین دال و مدلول برقرار شود. اما در دلالت ضمنی، ساخت نشانه‌ای پیچیده تر می‌شود و طی آن یک نشانه که خود حاوی یک دال و یک مدلول است، همچون یک دال برای مدلولی دیگر عمل می‌کند از آنجا که معنای صریح و ضمنی هر دو متأثر از تنوعات اجتماعی فرهنگی و تاریخی است، دلالت ضمنی نیز حاصل عملکرد همینها است که در طول زمان تغییر می‌کند. آنچه بارت اسطوره می‌نامد با دلالت ضمنی ارتباط بسیاری دارد منظور بارت از اسطوره

[1] Vyas, S. (2012). God, gods and superheroes. International Centre for Muslim and non-Muslim Understanding, p55.

افســـانه‌های کهن در مورد خدایان و قهرمانان نیســـت.[1]اســـطوره را ایدئولوژیهای غالب دوران می‌داند که نوعی نظام ارتباطی یعنی یک پیام است. اسطوره، یک شئ، یک مفهوم یا یک فکر نیست، بلکه اسطوره بیشتر یک منش دلالت است، یک صورت و فرم است. در نگاه بارت، اسطوره اشاره به دلالت‌گری‌هایی دارد که مراتب مدلولهای ضـــمنی یا الزامی را دارای دامنه وســـیعی از معانی مرجح می‌کند، بنابر این هر چیزی می‌تواند اسطوره باشد، مشروط بر آنکه از طریق گفتمان انتقال داده شود. در ا سطوره نیت بر جایگاه معنای حقیقی ن شانه تکیه می‌زند و آن را به غیاب می‌راند. اسـطوره‌ها، نشـانه‌ها و رمزها را می‌سـازند و آنها نیز به نوعی، خود در خدمت حفظ اسـطوره‌ها هســـتند، بنابر این اســـطوره‌ها خود را بازتولید می‌کنند. این نوع تحلیل بارت امروزه به صـــورت انگارهای علمی برای تحلیل ایدئولوژیهای حاکم به مثابه صورتهای فرهنگی درآمده است که نقش طبیعی‌ســـازی دارند و امر فرهنگی را طبیعی جلوه می‌دهند و آن را به صـــورت عقل ســـلیمی درمی‌آورند. بنا به نظر بارت هر اســطوره به عنوان نظامی از نشـــانه‌ها، ظاهر و باطن جداگانه ای دارد. نشـــانه‌ها در ماهیت و به طور بالقوه چندمعنایی‌اند و ممکن اســت برحســب نوع متنی که در آنها مندرج می شود و نیز شرایط تاریخی- فرهنگی خواننده یا بیننده، معانی مختلفی پیدا می‌کنند. هر اسطوره به عنوان نظام نشانه‌ها به صنع، جعل و وضع واقعیت می‌پردازد.[2]

یکی از نخستین آثار سینمای ایران که با الهام از ا سارت در اوایل دهه ۷۰ ساخته شد، «پرواز از اردوگاه» اثر حســن کاربخش بود. این فیلم با محوریت قصــه یک ســرگرد خلبان به نام عباس حلمی، سعی کرد بر شی از زندگی یک قهرمان ملی را به تصویر بکشد. قصه «پرواز از اردوگاه» به ماجرای یک رزمنده ایرانی اختصاص داشت که پس از به دست آوردن مجموعه‌ای از اطلاعات

[1] فتوحی، محمود. نشانه‌شناسی رولان بارت و تأثیر آن بر مطالعات فرهنگی .نقد مجموعه مقالات، ص۹۰.

[2] حاجی مشهدی، عزیز االله. زبان، سینما و نشانه‌شناسی، نگاهی به پیوندهای دوجانبه میان نشانهشناسی و سینما، صص۲۰۹-۲۱۸.

مهم نظامی، به دست نیروهای عراقی اسیر می‌شود؛ اما از آنجایی که باید هر طور شده این اطلاعات را به نیروهای خودی برساند، نقشه فرار از اردوگاه را طراحی می‌کند. این فیلم چهره جذابی از یک قهرمان ملی با پس زمینه‌های اسطوره‌ای ارائه می‌کرد.

به عنوان نمونه فیلم «ران» (هجوم) ساخته آکی‌را کوروساوا، مملو از نشانه‌های تصویری است که زد و خورد و تقابل جنگاوران را با یکدیگر در قالب صحنه‌های رزمی متعدد نشان می‌دهد. قهرمان اسطوره‌ای در این این فیلم کمتر حرف می‌زند و بیشتر عمل می‌کند (می‌جنگد). قهرمان، در نقش یک منجی و فدایی ظاهر می شود و معمولاً سفری طولانی را آغاز می کند که در طی آن باید وظایف سنگینی را به انجام برساند و با گذشتن از تاریکی‌ها و سیاهی‌ها و پستی‌ها به جهان بالا و روشن والا دست می یابد. در آثار و فیلم‌های حماسی، قهرمانی غیرمعمول به دنیا می‌آید، از همان ابتدای کودکی دارای نیروی بدنی زیاد است و بالطبع از نظر جثه نیز باید هیکلی درشت داشته باشد تا بتواند دیگران را شکست دهد. این صورت مثالی، علاوه بر جاذبه فراوانی که دارد، دارای اهمیت روانی خاصی نیز هست و هر جامعه برای جبران خواری‌های قومی خود، در روند بازسازی حماسه به قهرمان نیاز دارد. قهرمانی که پشت و پناه جامعه است، در لحظات حساس و مواقع سخت که دچار مشکل شده، همواره از طرف ماورا حمایت می شود.

به طور کلی گونه شنا سی ارتباطات غیرکلامی کاراکتر ایثارگر را مطابق با جدول زیر می توان بیان نمود:

جدول۱: گونه‌شناسی ارتباطات غیرکلامی کاراکتر ایثارگر

ردیف	گونه	نمونه فیلم	ویژگی
۱	تکرار	«اینک آخرالزمان»	-تکرار چرایی جنگیدن از زبان سربازان و نظامیان -تکرار فردای بعد از پیروزی در جنگ
۲	تناقض	«تلفات جنگ»	-ایجاد تشکیک در اغراض بانیان جنگ -دروغگویی در تقدم منافع ملی بر هر چیز دیگر
۳	جایگزین شدن	«سه پادشاه»	-پر رنگ‌کردن تبعات جنگ بر زندگی ایثارگر -اندیشه فرا سرزمینی‌بودن جغرافیای جنگ
٤	مکمل بودن	«نامه‌هایی از ایوو جیما»	-تأکید بر گزاره غرور ملی -روایت از ایستادگی حداکثری در برابر دشمن

۵	تأکید کردن	«پیانیست»	در صدر قرارگرفتن ارزش‌های انسانی و اخلاقی بر ارزش‌های دیگر ضریب‌دادن به عنصر امید به آینده بعد از جنگ

گفتار دوم: نشانه‌های زبان‌شناسانه

۱- نشانه‌های زبان‌شناسانه گفتاری

متز در مقاله مهمش با عنوان «سینما: لانگ یا لانگاژ؟» می‌گوید دقیقاً طرح و تعریف سینما به عنوان زبان بود. متز این سوال را به دقت از جهت پیچیدگی قالب زبان‌شناختی و قیاس در خصوص سینما بررسی کرده و به آن پاسخ می‌دهد : «[آیا] سینما به عنوان زبانی [محسوب می‌گردد] که فاقد نظام زبانی است (؟)»[۱]. سوال و جوابی که در عین حال در راستای تأکید بر د شواری سینما به عنوان زبان و تفاوت آن با زبان ا ست و در جهت پیو ست سینما با فر ضیات مشخص ز بان برمی‌آ ید که بر پا یه قا لب سوسوری لا نگ (نظام یا رمز گان یک ز بان) و پارول (موارد استفاده آن نظام یا رمزگان) است و اصطلاح لانگاژ (ترکیب لانگ و پارول) از آنها

[۱] Vyas, S. (2012). God, gods and superheroes. International Centre for Muslim and non-Muslim Understanding, p32.

برمی‌آید. پیام فیلم‌های مختلف آشکارا نشانگر سینما به عنوان نوعی زبان است. ولی کمبود نظام یا رمزگانی مشابه با لانگ در سینما، به لحاظ زبان شناختی، خلاف خصلت زبانی آن است. لذا «سینما به عنوان زبانی که فاقد نظام زبانی است» تعریف دقیقی است. این قالب، تصور و تلقی از سینما را تعیین می‌کند.[1]

«زبان یک ماده بی روح نیست».[2] بیان چنین گفته‌ای در راستای اختصاص ندادن زبان به رمزگان است و بررسی روانکاوانه اخیر متز در جهت مرور کردن «قیاس ضد و نقیض رمزگان» نشانگر این مسئله است: «در بررسی نهایی، رمزگان می‌تواند مشخصات خودش را داشته باشد و حتی وجود او، مدیون مجموعه‌ای از عملکردهای نمادین است (رمزگان یک فعالیت اجتماعی انگاشته می‌شود)؛ در حالی‌که در صورت استنباط و سازماندهی نتایج «بی روح» چنین عملکردهایی می‌تواند تنها یک رمزگان باشد.»[3]

فیلم «هتل معلولان» به کارگردانی ژرژ فرانژو که محتوای ضد جنگ دارد و با استفاده از موسیقی، نفرت از جنگ را در قالب موسیقی متن فیلم استفاده کرده و آن را به بیننده انتقال می‌دهد. در بخشی از فیلم پیرزنی را که در حال دوشیدن شیر است را به تصویر می‌کشد که نمایانگر حضور فقر در میان قشرهای مختلف مردم است و موسیقی متن فیلم از منظر موسیقی گفتار وارد صحنه می‌شود و با آهنگ حزن، اندوه و نداری را به گونه‌ای مناسب برای دیده شدن، فقر آن روزهای مردم را به تماشاگر انتقال می‌دهد. در سکانسی از فیلم، مجسمه‌ای از ناپلئون قابل مشاهده است. روی این تصویر سرودی نظامی خوانده می‌شود که در مدح و ستایش فتح و

---

[1] استیون هیث. پرسش‌هایی درباره سینما. ترجمه مهران پوراسماعیل. ص۴۴

[2] Thomas, M. (2014). Evidence and circularity in multimodal discourse analysis. Visual Communication; p21.

[3] راودراد، اعظم، نظریه‌های جامعه‌شناسی هنر و ادبیات. ص۳۳.

لـ شگرک شـی ا ست. در این تـ صویر نیم تنه چهره اذ سانی که تخریب شده ا ست و هرا سی که از موضـوع جنگ دارد نمایش داده می‌شـود، ترکیب موسـیقی متن فیلم و تصـویر به طرز خاص و ویژه حس بیزاری و انزجار را از جنگ به نمایش می‌گذارد.

در فیلم «غلاف تمام فلزی»، نشـانه زبان‌شـناسـانه گفتاری مهمی مطرح می‌گردد؛ در قالب طرح مکرر این سـوال که«آیا شـخصـیت سـروان اِما والدن، شـایسـته دریافت مدال افتخار اسـت یا خیر؟»برخی از سربازان ادعا می‌کنند که سروان والدن یک بزدل بوده ا ست، اما شواهدی وجود دارد که نشان می‌دهد همه این‌ها دروغ است و ممکن است او پس از تهدید خائنان به محاکمه شدن در دادگاه نظامی، عامدانه به حال خود رها شده تا در میدان نبرد بمیرد.

در ژانر جنگی گاه بزرگ‌نمایی عوارض باقی مانده از جنگ بهانه‌ای جهت زیر سوال بردن منش ایثارگرانه سربازان می شود؛ نمونه این رویکرد در فیلم بازگشت به خانه[1]به کارگردانی‌هال ا شبی دیده می شود. از منظر رمزگان فنی، لوکیشن ا صلی فیلم، یک بیمار ستان ا ست جایی که یک کهنه سرباز جنگ ویتنام که قطع نخاع شده شده هر روز آرزوی مرگ می‌کند. این فیلم با ظرافت نشان می‌دهد که چگونه شـهروندان آمریکایی که در جنگ ویتنام شـرکت داشـته یا نظاره‌گر عواقب آن بوده‌اند، به تدریج اعتماد خود را نسـبت به این درگیری به عنوان یک درگیری ملی از دسـت می‌دهند. در این فیلم. میتوان رد پایی از رمان تجدیدحیات نوشـته پت بارکر را مشـاهده نمود؛ب رخی دیالوگ‌های بازیگران از منظر نشـانه‌های زبان‌شـناسـانه گفتاری ملهم از این رمان اسـت. داستان این کتاب درباره جنگ و سربازانی است که دچار اضطراب پس از سانحه شده‌اند و تحت درمان هستند.

[1]Coming Home.

فیلم تپه همبرگر[1] درباره گروهی از سربازان امریکایی ا ست که باید به طور مداوم از تپه‌ای در جنگل‌های ویتنام بالا بروند. دشمن در طرف دیگر تپه قرار دارد و سربازان روزهای متمادی در حال نبرد، کشتن یکدیگر و تلاش برای ر سیدن به بالای تپه‌ای هستند که سربازان ویتنام شمالی در آنجا انتظارشان را می‌کشند. آن‌ها این کار را هر روز انجام می‌دهند اما پیشرفت کمی دارند. سربازان بارها مجبور به عقب‌نشینی و شروع از اول می‌شوند، آنها این کار را دائماً تکرار می‌کنند. این وضعیت سربازان امریکایی را یأس و سرخوردگی می‌کشاند و از منظر نشانه‌شناسی گفتاری، دیالوگ‌های جالبی بین آنها مبنی بر دلتنگی از خانواده، بازگشت به وطن، خستگی از نبرد و ... رد و بدل می‌شود. فیلم حاوی این پیام تأمل‌برانگیز که فداکاری در جنگ هم حدی دارد.

نمایی از فیلم تپه همبرگر

بخش نظام نشانه‌های گفتاری یک فیلم به مکالمات، تک‌گویی‌ها، تفاسیر خارجی و صدای راوی اثر باز می‌گردد. بعد از گسترش سینمای گویا کارکرد تفاسیر خارجی و صدای راوی از نشانه‌های گفتاری بسیار کاهش یافت و امروز بیشتر نشانه‌های گفتاری یک فیلم در قالب مکالمات شخصیت‌های اثر نمود پیدا می‌کند.

[1] Hamburger Hill.

زبان بدن[1] یا ا شارات بدن ناگفته‌ای از ارتباط ا ست که ما از آن برای آ شکار کردن اح سا سات واقعی خود و تأثیرگذاری بی‌شتر پیام خود ا ستفاده می‌کنیم.[2]در ست ا ست که ارتباطات ما بی‌شتر از کلمات ت شکیل شده ا ست. اما ن شانه‌های غیرکلامی مانند لحن صدا، ژ ست‌های مختلف بدن و حالت‌های بدنی ما، همگی نقش خود را ایفا می‌کنند.زبان بدن استفاده از رفتار، عبارات و رفتارهای فیزیکی برای برقراری ارتباط غیرکلامی اســـت که اغلب به صـــورت غریزی و نه آگاهانه انجام می شود[3].ن شان‌دادن حالت v انگلی سی به معنای پیروزی ذیل زبان بدن عموماً از سوی قهرمانان ایثارگر در فیلم‌های زیادی م شاهده می شود. ارتباطات غیرکلامی می‌تواند پنج نقش را ایفا کنند که عبارتند از: الف-تکرار: تکرار در ارتباطات، پیامی را که به صورت شفاهی می‌دهید تکرار می‌کند و اغلب تقویت می‌کند.

ب-تناقض: تناقض می‌تواند با پیامی که می‌خواهید منتقل کنید مغایرت داشته باشد، بنابراین به شنونده شما نشان می‌دهد که ممکن است حقیقت را نمی‌گویید.

ج-جایگزین شدن: جایگزین شدن یعنی می‌تواند جایگزین پیام شفاهی شود. به عنوان مثال، حالت چهره شما اغلب پیامی بسیار واضح تر از کلمات شما می‌دهند.

د-مکمل بودن: مکمل بودن رفتار غیرکلامی ممکن است به پیام کلامی شما اضافه شده و مکمل آن باشـــد. به عنوان یک رئیس، اگر علاوه بر تعریف و تمجید به پشـــت یک کارمند دســـت بزنید، می‌تواند تأثیر پیام شما را افزایش دهد.

---

[1] Thomas, M. (2014). Evidence and circularity in multimodal discourse analysis. Visual Communication ;p70

[2] Body Language

[3] کتاب زبان بدن (چگونه افکار دیگران را بخوانیم)،آلن پیز. ترجمه سید محمود هاشمی و فاطمه شعیبی. ص۷۶.

ی-تأکید کردن: تأکید کردن ممکن است بر یک پیام کلامی تأکید کند.[1]

۲- نشانه‌های زبان‌شناسانه نوشتاری

نشـــانه‌های نوشـــتاری در ســـینما شـــامل نام فیلم، عنوان‌بندی فیلم، زیرنویس‌ها، تأکید بر نام مکان‌های خاص در جریان فیلم، نشان دادن برخی از نامه‌ها و ... به صورت نوشتاری است.[2] در میان نشانه‌های نوشتاری، عنوان فیلم نخستین نشانه زبان‌شناسی نوشتاری است که توجه تماشـــاگر را به خود جلب می‌کند و همچنین به کار تأویل می‌آید و معانی متفاوتی از آن برداشـــت می‌شود. در مواردی نام فیلم از شخصیت اصلی فیلم گرفته شده است. در برخی موارد نام فیلم مکان وقوع حوادث آن اســـت، مانند کازابلانکا. در مواردی نیز نام فیلم بیانگر موقعیت‌های روانشناسی یا فرهنگی است. علاوه بر عنوان بندی فیلم در برخی موارد فیلم‌ساز در جریان اثر از نشـــانه‌هایی از قبیل نام هتل، رســـتوران، مغازه، نام کتاب و یا نوشـــته روی دیوار برای رســـاندن معانی و نیاتی خاص استفاده می‌کند.

از منظر نشـــانه‌های زبان شـــناســـانه نوشـــتاری و مشـــخصـــاً عنوان فیلم، می‌توان یادی از فیلم «شجاعت در زیر آتش»[3] ساخته ادوارد زویک نمود. این نام خلاصه وضعیت سربازان امریکایی در میدان نبرد است... در فیلم روسی «مرا با خودت ببر»، ساخته ولادیمیر تالکین میتوان رد پایی

---

[1] سیده حانیه رئیس‌زاده، گذار به اسطوره و بازتعریف مفهوم قهرمان. ص۵۵.

[2] گاستون بوتول؛ جامعه‌شناسی جنگ؛ ص۳۳.

[3] Courage Under Fire.

از رمان پرندگان زرد اثر کوین پاورز را مشاهده نمود؛ داستان این رمان درباره زندگی خصوصی و خانوادگی سربازان در جنگ و موطن خود است و از منظر نشانه‌های زبان‌شناسانه نوشتاری با این جمله مهم آغاز می‌شود: «جنگ سعی کرد ما را در بهار بکشد».

گفتار سوم: نشانه‌های حرکتی

انتقال اطلاعات یعنی انتقال معنا یا معناهایی به دقت معین؛ فرآیند انتقال اطلاعات در مورد انسان در این نقطه به پایان نمی‌رسد.[1] انسان همواره فراتر از معانی معین و از پیش تعیین‌شده پیام‌ها رفته و فراشد تأویل پیام و معنا را با توجه به تصورات ذهنی خود به انجام رسانیده است. در نظام دلالت‌های سینمایی ما همواره از چیزی موجود(دال)، به موردی غایب (مدلول، معنا و تصور ذهنی) می‌رسیم. نکته‌ای که در اینجا حائز اهمیت است، توجه به سویه چند معنایی بودن دال است. به این معنا که دال هیچگاه سازنده تنها یک مدلول و معنای معین نیست، بلکه همواره سازنده مدلول‌های گوناگون و گاه متضاد است و همین بخش از نظام دلالت‌هاست که ویژگی تأویل‌پذیری آن را موجب می‌شود.

رولان بارت در مقاله‌ای با عنوان"سومین معنا"، معنا را به سه قسمت تقسیم کرده است؛ نخستین بخش معنا ارائه اطلاعات است به صورتی که در چارچوب پیام، معانی و اطلاعات

[1] گادامر، هانس گئورگ، اسطوره و خرد، ص۱۴.

گنجانده شده است. بخش دوم معنا سویه نمادین آن است که به زمینه دلالت‌گری آن باز می‌گردد و با دانستن حدودی از نشانه‌شناسی قابل درک است. بخش سومی‌که بارت از معنا می‌شناسد که تا حد زیادی به بحث این بخش نزدیک است، معنای"بی‌حس یا کند" نام دارد. او معتقد است، ما در این بخش با فزونی معنا روبه رو هستیم. بارت در این مورد تعریف و توضیح چندانی ارائه نمی‌دهد. چنانچه خود نیز اذعان داشته است که ارائه تعریف از بخش سوم معنا کار دشواری است و تنها به شمارش چندی از خصوصیات آن بسنده می‌کند. وی معتقد است: «اطمینان ندارم که خواندن معنای سوم دقیق و قابل گسترش هست یا نه.راهی نیست تا درک کنم تماشاگران برداشت مرا از این تصاویر تأیید می‌کنند یا نه، حتی نمی‌دانم که برداشت خود را درست توصیف کرده ام یا نه.»[1]توضیح بارت در مورد معنای سوم کاملا راهگشای شناخت و دریافت دلالت ضمنی و گ ستره و سیع بردا شت از دلالت‌ها ا ست. به این معنا که گاه آن قدر دامنه بردا شت و تأویل معانی گسترده، متفاوت و متضاد است که در برخی موارد دریافت‌ها و برداشت‌ها به سطح بسیار محدود شخصی مبدل می‌شود[2].

زیبایی شنا سان در برر سی متن دلالت‌ها و معانی موجود در آن را نادیده می‌انگارند و همواره به تحلیل آن می‌پردازند با این تفاوت که آن‌ها در این تحلیل از ن شانه و دلالت‌ها سویه‌های فکری، فرهنگی و اجتماعی مؤلف را نادیده می‌گیرند[3].یکی از عرصه‌های مهم نظریه مؤلف، نشانه‌های حرکتی ا ست. حرکت عنصر، بسیار مهم و تعیین‌کننده‌ای در سینما ست؛ به طوری که تقریباً تمام اجزای فیلم درون ساختار فیلم در حال حرکت‌اند. هنرپیشه‌ها، رنگ‌ها، خط‌ها و حجم‌ها عنا صری

---

[1] بهمن نامورمطلق، اسطوره‌شناسی‌های بارت، اسطوره‌شناسی یک نشانه‌شناس. ص۱۰.

[2] احمدی، بابک، مقاله‌هایی درباره سینما، ص۵۵.

[3] ادن، روژه. به سوی نشانه‌شناسی کاربردی فیلم، ترجمه ساسان فرهادی، ص۱۵.

هســـتند که در جریان فیلم همواره در حرکتند، هر چند این حرکت چندان محســـوس نباشـــد که تماشاگران متوجه آن شوند.

حرکت به دو گونه کلی اســتوار اســت؛ نوع اول حرکت درونی تصــویر اســت که در این روش عناصر درونی هر نما حرکت می‌کند، یعنی همان حرکت رنگ‌ها، خطوط و حجم‌ها. نوع دوم حرکت به حرکتی ا شاره دارد که از طریق تدوین و تقطیع نماها به وجود می‌آید. به طور کلی در ساختار یک فیلم اســتفاده از دو نوع حرکت الزام دارد. اما در ســینمای جنگی بیشــتر گرایش‌ها به حرکت درون نماها اســت و تدوین به شــیوه‌ای بســیار نرم و نامحســوس انجام می‌شــود.[1]در نشــانه‌های حرکتی، اســـتفاده از ظرفیت حرکت های دوربین در ژانر جنگی جهت انعکاس بهتر فعالیت های قهرمان فیلم، بسیار مهم است.

۱-حرکات دوربین روی پایه ثابت

چرخش دوربین روی محورثابت به طرف چپ یا راســت را حرکت پن یا حرکت افقی[2]می‌گویند. حرکت پن خیلی شـــبیه حرکت بازیگر اســـت و تأثیرآن بر بیننده به گونه‌ای خواهد بود مثل اینکه چ شمانمان را در سطح افق برای تعقیب مو ضوع مورد نظر از نقطه‌ای به نقطه دیگر حرکت دهیم.[3] از این حرکت برای حذف موقعیت‌های غیر ضروری و معرفی موقعیت‌های جدید می‌توان ا ستفاده کرد. حرکت پن باید به آرامی شــروع و به آرامی خاتمه یابد.[4]در ژانر جنگی ســینمای جهان برای

---

[1] احمدی، بابک، از نشانه‌های تصویری تامتن، ص۵۵.

[2] Pan.

[3] سید محمد مهدی‌زاده، رسانه‌ها و بازنمایی،ص۶۲.

[4] والاس مارتین؛ نظریه‌های روایت؛ ترجمه محمد شهبا؛ ص۵۵.

دنبال کردن ماشـــین‌های جنگی یا هواپیماهای جنگی در حال حرکت در فیلم از این حرکت در آثار منعطف به جنگ جهانی دوم به وفور استفاده شده است. جنگ جهانی دوم مرگبارترین جنگ تاریخ بشریت است که بسیاری کشورهای جهان به شکلی در آن درگیر بوده‌اند. به علت پیشرفت‌های عظیم صورت گرفته در زمینه‌های نظامی تلفات جانی و خسارات مالی این جنگ بسیار زیاد بود و باعث شـــد تا اروپا تا چندین دهه پس از پایان نبرد همچنان تحت اثر آن باشـــد. این جنگ، گســترده‌ترین جنگ جهان اســت که در آن بیش از ۱۰۰ میلیون نفر جنگیدند. در طول جنگ جهانی دوم بیش از ۷۰ میلیون نفر کشــته شــدند که این آمار خونین‌ترین درگیری انســان در طول تاریخ بشــریت اســت[۱] برای نشـــان دادن پادگانهای بزرگ و میادین نبرد که حتی نمای اکســـتریم لانگ شات هم عظمتش را نشان نمیدهد استفاده از این حرکت شایع است.

حرکت دوربین روی پایه ثابت وحول یک محور به طرف بالا یا پایین را حرکت تیلت یا حرکت عمودی[۲]می‌گویند. تأثیر این حرکت به گونه‌ای اســت که انگار شــخص بیننده چشــمها یا ســرش را برای دیدن یک ساختمان از بالا به پایین یا برعکس حرکت می‌دهد. از این حرکت برای دادن توجه بیشــتر به عظمت و قدرت ســوژه می‌توان اســتفاده کرد.[۳]در فیلم «اینک آخر الزمان» از این حرکت دوربین برای نشـــان دادن ظاهر مجهز و مســـلح ســـربازان فداکار یا ادوات جنگی کارا اســـتفاده می‌شود.

حرکت مورب تلفیقی از حرکت پن وتیلت اســـت و دوربین حول یک محور ثابت یک حرکت چپ یا

---

[۱] سعید معدنی، جامعه‌شناسی سینمای جنگ. ص۴۵.

[۲] Tilte.

[۳] احمد الستی، ژانر در سینما. ص۶۵

راســـت نرمی را به صـــورت یک منحنی از بالا به پایین و یا بالعکس طی می‌کند.[1]در فیلم «پل رودخانه کوای» ساخته دیوید لین از این حرکت دوربین برای نشان دادن صحنه‌های قبل از کشته شدن فرماندهان جنگ در جبهه و در کنار سربازان خود استفاده می‌شود.

۲-حرکات دوربین روی پایه متحرک

حرکت دالی این یا حرکت به طرف جلو[2]یکی از حرکات فنی دوربین می‌باشـــدکه برای انجام آن می‌بایســت دو رشــته ریل روی زمین مانند ریل قطار کارگذاشــته می‌شــود و دوربین روی ارابه چهار چرخی که روی ریل حرکت می‌کند قرار می‌گیرد و به طرف جلو حرکت داده می‌شـــود این ارابه را دالی یا تراک می‌گویند.[3]تأثیر این حرکت آن اســـت که بیننده به آرامی به ســـوژه نزدیک می شود. این حرکت پر سپکتیو طبیعی دارد واززیبایی خا صی برخوردار ا ست. در فیلم «جوخه» ســاخته الیور اســتون از این حرکت دوربین برای روایت صــحنه‌های اعزام ســربازان ایثارگر به میادین جنگ و وداع سوزناک آنان با خانواده‌هایشان استفاده می‌شود.

حرکت دالی اوت یا حرکت به طرف عقب[4]دقیقاً عکس حرکت دالی این ا ست و تأثیر آن این ا ست که بیننده به تدریج از ســـوژه دور می‌شـــود.[5] در فیلم «نامه‌هایی از ایوو جیما» ســـاخته کلینت ای ستوود از این حرکت دوربین برای روایت عزم ملی و میهن پر ستی سربازان حا ضر در جبهه

---

[1] همان. ص۷۱.

[2] dolly in.

[3] والاس مارتین، نظریه روایت، ترجمه محمد شهبا، ص۷۰

[4] dolly out.

[5] احمد الستی، ژانر در سینما. ص۶۹.

استفاده میشود؛ در حقیقت با این حرکت دوربین فیلمساز به مخاطب می‌گوید که شخصیت اصلی، سرباز نیست بلکه سرزمین است و باید نگاه را فراتر از امور جزیی تنظیم نمود.

در حرکت تراولینگ[۱] دوربین برای تعقیب موضـوع درحال حرکت به همراه او حرکت می‌کند. گاهی حرکت دوربین و سوژه موازی است وگاهی از هم دور یا به هم نزدیک می‌شوند؛ مثلاً از یک نمای لانگ شات به نمای مدیوم کلوز آپ می‌رسد و یا برعکس.[۲] در فیلم «حرامزاده‌های لعنتی» ساخته کوئنتین تارانتینو از این حرکت دوربین برای حال و روز خانواده قربیان جنگ اسـتفاده می‌شـود. لوکیشن در این مواقع عموما خانه ایثارگر یا مکان دفن اوست.

تغییر ارتفاع دوربین از بالا به پایین یا پایین به بالا را حرکت کرین و بوم[۳] می‌نامندکه به وسـیله جرثقیل خاصـی به نام کرین یا پایه پدسـتال در اسـتودیو تلویزیونی انجام می‌گیرد. این حرکت برای معطوف کردن توجه از نقطه‌ای به نقاط دیگر و یا منحرف کردن توجه بینندگان و رفتن به موضـوعات دیگر اسـتفاده می‌شـود. درهالیوود بارها برای نشـان دادن خیل عظیمی از سربازان ازاین حرکت استفاده شده است .بطور مثال دوربین در نمای مدیوم شات یک یا چند نفر را درحال رژه رفتن یا شعار دادن نشان می‌دهد سپس به تدریج عقب رفته وحرکت عمودی رو به بالا را شروع می‌کند. در پایان نما خیل عظیم سربازان در حال شعار دادن دیده می‌شوند. در جنگ جهانی اول از سلاح‌های شیمیایی برای نخستین بار در این جنگ بهره گرفته شد و به‌گونه انبوه مناطق غیرنظامی بمباران هوایی شدند و نیز برای نخستین بار در این سده کشتار غیرنظامیان در

---

[۱] Traveling.

[۲] سعید معدنی، جامعه‌شناسی سینمای جنگ. ص۴۵.

[۳] Boom.

ابعادی گسترده در طول جنگ رخ داد. از این حرکت و جهت انعکاس این موضوع در تعداد قابل توجهی از فیلم‌های معطوف به این جنگ استفاده شده است.

در حرکت استدی کم[1] دوربین مثل یه جلیقه تن تصویر بردار می‌شود و با بازوهای مکانیکی که دارد لرزش‌های دوربین آن را می‌گیرد. برای تصاویر تعقیب و گریز از این حرکت بیشتر استفاده می‌شود. همذات‌پنداری در این شیوه از حرکت دوربین محسوس است لذا به جهت تعمیق حضور مخاطب در جبهه، خصوصاً در سکانس‌هایی که قهرمان در خلوت خود با واقعیت جنگ کنار می‌آید استفاده از این حرکت دوربین مورد تأکید قرار دارد. در فیلم «۱۹۱۷» به کارگردانی سم مندس این مدل فیلمبرداری به چشم می‌خورد.

جدول۲: حرکت‌های متداول دوربین پیرامون قهرمان ایثارگر

نوع حرکت	زیرگونه	نمونه فیلم	شرح
حرکات دوربین	حرکت پن یا افقی	«فیلم تاپ گان: ماوریک»	-تأثیرگذاری بر مخاطب از حیث نمایش ادوات جنگی -تأکید بر استفاده از لوکیشن‌های خاص جنگی(پادگان، جبهه، پایگاه نظامی، سنگر و...)

[1] Steady Cam.

روی پایه ثابت	حرکت تیلت یا حرکت عمودی	«اینک آخر الزمان»	اولویت بر نمایش وجهه و فعالیت نظامی ایثارگر(انفجار ها، سلاح سازمانی، مین گذاری ها، پاکسازی‌ها و...)
	حرکت مورب	«پل رودخانه کوای»	-صحنه جان‌بازی ایثارگر -صحنه فداکاری و نجات همسنگر از زیر بار آتش دشمن
حرکات دوربین روی پایه متحرک	حرکت دالی	«جوخه»	-صحنه‌های اعزام سربازان به میادین جنگ -روایت از اوضاع و احوال دشمن
	حرکت دالی اوت یا حرکت به طرف عقب	«نامه‌هایی از ایوو جیما»	-عروج ایثارگر به آسمان(بالا) -ترحم به دشمن
	حرکت تراولینگ	«حرامزاده‌های لعنتی»	-روایت از اماکن پشت جبهه

			-نمایش حواشی و تبعات جنگ بر زندگی وابستگان ایثارگر
	حرکت کرین و بوم	«فرار به سوی پیروزی»	-تجمع سربازان در کلونی‌های بزرگ -پایان‌بندی فیلم و اتمام جنگ
	حرکت استدی کم	«۱۹۱۷»	-تعقیب دشمن و به اسارت‌گرفتن او -نجات غیرنظامیان در بحبوحه جنگ

گفتار چهارم: نشانه‌های موسیقایی

همواره موسیقی را حاوی خصلت‌ها و عملکردهایی دانسته‌اند که بی‌واسطه معرف علت غایی هنر یعنی کمال مطلوب انسانی است. خصلت‌های موسیقایی و صفات معنایی متبادرشده از آن‌ها، در همه حال هم قدیمی و تغییرناپذیر به نظر می‌رسند و هم از جوهره‌ای تعالی‌جو یا نه برخوردارند.[1] سرشت و چیستی هنر موسیقی با آن‌که از موقعیت‌ها و حقیقت‌های زمینی و اَشکال

[1] ادمز، لاری اشنایدر. درآمدی بر روش‌شناسی هنر. ترجمه شهریار وقفی‌پور. ص۳۳.

متنوع مادی و روحی زندگی انسان‌ها در طول تاریخ منشاء گرفته و با آن‌که این هنر، اغلب تداعی‌گر واقعیت‌های عینی و ملموس انسانی است اما پیوسته در پی آن است تا هرچه بیش‌تر از عمق و وسعت روابط به‌چشم‌آمدنی و مناسبات شهودی خود با واقعیت‌های عینی بکاهد و به ذهنیت بی‌حشو و زوایدی نایل آید که تفکرات انتزاعی و بیان فارغ از کلام و مفاهیم و ادراکات رها از قیود دال و مدلولی و احساسات اولیه و دست‌نخورده انسانی از آن جا شکل می‌گیرند و آغاز می‌شوند[1] با این تفاصیل، آن گاه که هنر موسیقی با سینما به عملکردی ترکیبی، زیست‌مدارانه و نظام‌مند می‌رسد و نوع جدیدی از موسیقی با پتانسیل‌های دیداری خاص و ارزش‌های دراماتیک - تکنیکی منحصر به فردی پدید می‌آید، دیگر نمی‌توان به لحاظ فلسفی، سخنی از بیان نظری و آرمانی موسیقی و قدرت آن برای جداسازی واقعیت‌های عینی از مرزهای انتزاعی به میان آورد، زیرا این‌جا دیگر پای هنری تمامیت‌خواه و مُبدل به نام سینما در میان است و جزیی (موسیقی) که قرار است با دوری جستن از استقلال اولیه خود و مبتنی بر اصول زیبایی‌شناختی بصری، به تبعیت ساز و کارهای تصویری، حرکتی و نوشتاری یک کل - سینما: هنر مجموع - درآید.[2]

فراگیری و مشتمل بودن هنر سینما ایجاب می‌کند که از دیگر هنرهای موجود - از معماری و مجسمه‌سازی و نقاشی تا داستان‌نویسی و شعر و موسیقی - با حفظ اصول تکنیکی و اثرگذاری‌های مربوط به خود، به طرز مطلوبی بهره‌مند گردد. در سینما ماهیت و تبارشناسی هر یک از هنرهای مجموع از اهمیت چندانی برخوردار نیستند، آن چه مهم است نوع ظرفیت‌ها و فرم‌هایی است که این هنرها در تبانی و تشریک مساعی تصویر و بیان و صدا و جلوه‌های بصری

[1] هیث، استیون، پرسش‌هایی درباره سینما. ترجمه مهران پوراسماعیل، ص۱۴۰.

[2] گرویس، بوریس، قدرت هنر، ترجمهٔ اشکان صالحی، ص۷۴.

از خود پدید می‌آورند[1] موسیقی فیلم‌های ژانر جنگی مانند هنر موسیقی دارای امکانات بالقوه و قابلیت‌های عملی بسیاری در استفاده از فرم‌های سونات و تم‌های قابل گسترش و تکرارپذیر و به‌کارگیری فرم‌های کوتاه بدون مدولاسیون (اندام‌واره‌های موسیقایی) و مبتنی بر ضرب‌های زودگذر و یا بهره‌جویی از فرم‌های آوازی است.[2] این که در چه نوع فیلم‌هایی با چه نوع درونمایه و فرم‌های ساختاری و با چه اندازه‌های زمانی و برای دستیابی به چه مقاصد مفهومی، احساسی و یا زیبایی‌شناختی، از این اَشکال موسیقایی استفاده می‌گردد از جمله نقاط و زمینه‌های حساسیت‌برانگیزی به شمار می‌روند که دقت هنری تکنیکی آهنگساز فیلم و مراقبت‌ها و دغدغه‌ی خاطر کارگردانی اثر را پیوسته به چالش می‌طلبد.[3] از حیث نشانه‌های موسیقایی فیلم «طلوع جهان»[4] ساخته عباس فهدل با موسیقی غم‌انگیز خود منعکس‌کننده جامعه جنگ‌زده‌ای است که به میراث قهرمان ایثارگر(شخصیت مستور) خود پشت می‌کند، خانواده او را فراموش می‌نماید و راوی مردمانی فراموشکار و ناسپاس است.

فیلم «پیانیست»[5] ساخته رومن پولانسکی روایتی از زندگی یک موزیسین است؛ اشپیلمن، پیانیست مشهور لهستانی زمانی که آلمان‌ها لهستان را اشغال می‌کنند نمی‌تواند از کشورش فرار کند و برای مدتی طولانی به صورت مخفی در خانه‌ها زندگی می‌کند تا زمانی که متفقین از راه

---

[1] هیوارد، سوزان. مفاهیم کلیدی در مطالعات سینمایی. ترجمه فتاح محمدی. ص۳۸.

[2] وولن، پ، نشانه‌ها و معنا در سینما، ص۴۵.

[3] جهت مطالعه بیشتر در این زمینه ر.ک: کتاب «نشانه‌شناسی موسیقی فیلم»؛تورج زاهدی، پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی و در انتشارات سوره مهر ، تهران، ۱۴۰۱.صص۴۵-۸۹. این کتاب تلاش می کند کارکرد موسیقی را در فیلم تبیین کند. کتاب در چهار فصل نشانه‌شناسی چیست؟، نشانه‌شناسی موسیقی، نشانه‌شناسی موسیقی فیلم و نشانه‌شناسی سازهای اصیل موسیقی ایرانی تدوین شده است. در فصل نخست، نویسنده تلاش می‌کند ضمن پاسخگویی به سؤال اساسی فصل، رویکردهای زبان‌شناسی در این زمینه را نیز بررسی کند.

[4] Dawn of the World.

[5] The Pianist.

می‌رسند... فیلم علاوه بر اشاره به جنگ جهانی دوم از شکوه موسیقی می‌گوید و اینکه چطور با موسیقی، آدم‌ها می‌توانند به هم پیوند بخورند.

نماهایی از قهرمان فیلم پیانیست

در کتاب موسیقی فیلم در بخش ویژه‌ای که ابعاد خاص موسیقی فیلم را مورد بحث قرار داده است، یکی از عناوین «موسیقی منبع»[1] نام دارد. شاید به نوعی بتوان آن را همان نوع موسیقی دانست که از منبع مشخص شنیده و دیده می‌شود و در بطن داستان قرار دارد. در این کتاب آمده است: «موسیقی منبع، موسیقی‌ای است که در صحنه‌ای از فیلم از منبعی آشکار برای تماشاگر پخش شود، با این که شخصیت فیلم به آن مربوط شود. این موسیقی ممکن است از رادیو یا تلویزیون درون صحنه، دستگاه پخش موسیقی، موسیقیدان در حال نواختن، گروه رقص یا انعکاس صحنه‌ای از نبرد و جنگ یا شخصی در حال تمرین موسیقی شنیده شود.»[2]

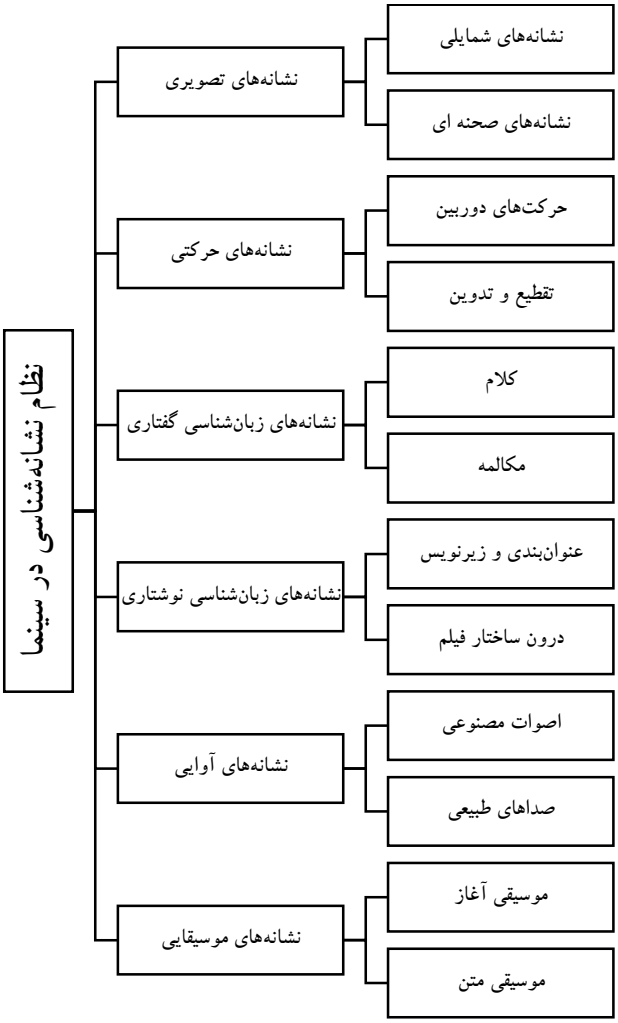
مطابق با آنچه گذشت می‌توان نظام دهشانه شناسی در سینما را مطابق با نمودار زیر ترسیم نمود:

---

[1] Source Music.

[2] ارنست لیندگرن، موسیقی فیلم، ص۱۱۵.

نمودار۱: نظام نشانه‌شناسی در سینما



بخش چهارم: سطوح رمزگان ایثار در ژانر جنگی سینمای جهان

مقدمه

مفهوم رمز[1] در نشانه شناسی، بنیادی است. سوسور با رمزگان زبانی سر و کار داشت و تاکید می کرد که نشانه‌ها به تنهایی معنادار نیستند و فقط وقتی که در ارتباط با یکدیگرند، تفسیرپذیر می باشند. یاکوبسن از دیگر زبانشناسان ساختگرا بود که تاکید داشت تولید و تفسیر متن به وجود رمزگان یا قراردادهای ارتباطی مرتبط است بنابراین معنای نشانه به رمزی که در آن قرارگرفته بستگی دارد.[2] رمزگان، چارچوبی را به وجود می آورد که در آن نشانه‌ها معنی می یابند؛ در واقع نمی توان چیزی را که در قلمرو رمزگان نیست، نشانه نامید به علاوه اگر رابطه میان دال و مدلول را اختیاری فرض کنیم، آن گاه روشن است که تفسیر معانی مرسوم نشانه‌ها مستلزم آشنایی با مجموعه‌های مناسبی از قراردادها می باشد. رمزگان، نشانه‌ها را به نظامهای معنادار بدل می کند و بدین ترتیب باعث ایجاد رابطه میان دال و مدلول می باشند.[3]

---

[1] Code.

[2] محمد شهبا و دیگران. عناصر غیرروایتی در فیلم روایتی. ص۱۶.

[3] همان. ص۲۰.

ارائه تعریفی از رمزگان ضروری است: مکاریک میگوید: «رمزگان، نظامی نشانه‌ای است که پیام معینی را تولید می‌کند و شامل مجموعه‌ای از نشانه‌ها و قواعد حاکم بر ترکیب آنها است.»[۱] مکاریک، متن را نه تنها صورت تحقق یافته یک رمزگان نمی‌داند بلکه آن را گذرگاهی برای عبور رمزگانهای متنوع می‌بیند؛ دیدگاهی که در آن رمزگانها موجود نیستند بلکه خلق می‌شوند. در اینجا، متن، بستری است که رمزگان در آن تولید می‌شود.[۲] شرایط اجتماعی، سیاسی و اقتصادی، فرایندهای جریانساز و مولد رمزگانها هستند «هر متنی چنانچه به درستی تحلیل شود، نه بازتاب واقعیت بلکه تولیدکننده و تکثیرکننده واقعیت است».[۳]سجودی بر این اعتقاد است که رمزگانها، بدنه دانش هستند و کیفیت معرفت‌شناختی دارند؛ از آنجا که در بستر اجتماع شکل می‌گیرند و جاری می‌شوند، وجهی تاریخی نیز دارند. نه عجولانه پدیدار می‌شوند و نه به سادگی از میان می‌روند. از این رو، فرهنگ را باید شبکه، نظام و جامعیتی برای رمزگانها دانست. رمزگانها، در بافت پیچیده متون حضور پیدا می‌کنند و امکان رصد و تحلیل را به خواننده می‌دهند.[۴]فیسک، رمزها را نظامهایی می‌داند که نشانه‌ها در درونشان سازمان یافته‌اند و چگونگی رابطه نشانه‌ها با یکدیگر را تعیین می‌کنند. از نظر فیسک، رمزها با یکدیگر رابطه‌ای دلالتی دارند. رمز عبارت ا ست از نظامی‌از نشانه‌های قانونمند که همه آحاد یک فرهنگ به قوانین و عرفهای آن پایبندند. این نظام، مفاهیمی را در فرهنگ به وجود می‌آورد و اشاعه می‌دهد که موجب حفظ آن فرهنگ است.[۵]

برخی از صاحب‌نظران کدها و رمزگان موجود در سینما به سه دسته تقسیم می‌کنند:

---

[۱] مکاریک، ریما. دانشنامه نظریه‌های ادبی معاصر .ترجمه مهران مهاجر ومحمد نبوی. ص۳۳.

[۲] امیر سعید مولودی، کاربست نظریه استعاره و مجاز مفهومی در سینما.ص۱۵.

[۳] سجودی، فرزان. نشانه‌شناسی کاربردی، ص۱۴۴.

[۴] فرزان سجودی، نشانه‌شناسی: نظریه و عمل (مجموعه مقالات)، ص۱۰۰.

[۵] فیسک، جان. رمزگان تلویزیون ، ترجمه مژگان برومند، ص۳۲.

1 - رمزگان فرهنگی

2 - رمزگان تخصصی

3 - رمزگان شخصی.[1]

رمزگان فرهنگی و اجتماعی کدهای ویژه سینما نیستند و تقریبا در تمام عرصه‌های اجتماعی فرهنگی و در اکثر هنرها جایگاه خاص خود را دارند. شاید به گونه‌ای ساده تر بتوان گفت، این رمزگان همواره در اجتماع و محیط اطراف ما وجود داشته‌اند و تنها در آثار هنری از جمله سینما بازتولید می‌شوند. مانند آداب غذا خوردن، لباس پوشیدن و... از طریق نشان دادن نوع پوشش زن و مرد در اجتماع و یا نمایش نوع خاصی از ماشین در مقطعی خاص به عنوان نمادی از ثروت نشانه‌های فرهنگی آن چنان دلیل باز تولید دائمی جا افتاده‌اند که استفاده از آن در سینما امری طبیعی، عادی و آشنا جلوه می‌کند و سرچشمه قراردادی آن کاملاً فراموش می‌شود.[2]رمزگان تخصصی مسائل مربوط به تدوین، زاویه دوربین، کادر بندی، تقطیع نماها، فنون مربوط به صدا، بازی هنرپیشگان، روش بیان آن‌ها و... در سینما سازنده سبک مولف است. سبک هر مولف و شناخت آن در تشخیص رمزگان تخصصی یک فیلم بسیار راهگشاست.[3]رمزگان شخصی به کدهایی گفته می‌شود که معمولاً در آثار یک مولف تکرار می‌شود. این رمزگان مهمترین نقش را در شناخت دلالت‌ها و معنای متعدد یک اثر دارند. نشانه شناسان عمدتاً به این دسته از رمزگان توجهی نشان نمی‌دهند و این بی توجهی ناشی از بی‌اعتبار بودن مولف، افکار و نیت او در نزد نشانه‌شناسی است.[4]

---

[1] هیوارد، سوزان، مفاهیم کلیدی در مطالعات سینمایی، ترجمه فتاح محمدی، ص۱۱۲.

[2] همان، ص۱۱۵.

[3] Dipaolo, M. War, politics and superheroes: Ethics and propaganda in comics and film. P15.

[4] وولن، پ، نشانه‌ها و معنا در سینما، ص۵۴.

نشـانه‌شـناسـان به دنبال درک رمزگان و قواعد ضـمنی و محدودیتهایی هسـتند که در فرآیند تولید و تف سیر معنای هر رمز وجود دارد، آن‌ها دریافتند که تق سیم رمزگان در گروههای مختلف می تواند مفید با شد تقسیم بندیهای گوناگونی از رمزگان وجود دارد که به ذکر آنچه که چندلر به آن اشاره کرده می پردازیم.

رمزگان اجتماعی عبارتند از :

- زبان گفتاری (زیررمزگان‌های آواشناختی، نحوی، واژگانی، عروضی و فرازبانی)
- رمزگان بدنی (تماس بدنی، مجاورت، جهت فیزیکی، ظاهر، حالات چهره، نگاه حرکات سـر و اطوار)
- رمزگان مربوط به کالا (مد، لباس، ماشین)
- رمزگان رفتاری (آداب و رسوم، تشریفات، ایفای نقش، بازی‌ها)

رمزگان متنی[1]عبارتند از:

- رمزگان علمی(مثل ریاضیات)؛
- رمزگانهای زیبا شناختی درمحدوده هنرهای گوناگون (شعر، نمایش، نقا شی، پیکرترا شی، موسیقی و غیره) شامل کلاسیسیسم، رمانتیسیسم، رئالیسم؛
- رمزگان ژانری، بلاغی و سبکی: تفسیر، استدلال، توصیف، روایت و غیره؛
- رمزگان رسـانه‌های ارتباط جمعی شـامل رمزگان عکاسـی، تلویزیونی، فیلمی، رادیویی و مطبوعاتی که هم فنی و هم قراردادی هستند (صفحه‌آرایی)

[1] اصطلاح متن در علم نشانه شناسی بسیار گسترده و پیچیده می باشد خاصه آن زمان که با اصطلاحی دیگر چون «بافت» در مقام مقایسه و تحلیل قرار می گیرد تفاوتهای ظریفی که برگرفته از نگاهی عالمانه و مو شکافانه میان آن دو ا ست را نمایان می سازد. متن شبکه‌ای باز ا ست از لایه‌های متنی متفاوت که خود حا صل رمزگانهای متفاوتی ا ست. و به صورت بسیار اجمالی می توان اینگونه بیان کرد که متن در بافت تحقق پیدا می کند و بافت پیو سته متن را می آفریند. (ر.ک ریتزر ، جورج؛ نظریه جامعه شنا سی در دوران معا صر، ترجمه محسن ثلاثی، صص۴۵-۵۸).

رمزگان تفسیری عبارتند از:

- رمزگان ادراکی: مانند درک بصـــری (توجه داشـــته باشـــید که این رمز فرض را برای ارتباطات نیت‌مند نمی‌گیرند)
- رمزگان ایدئولوژیک: به طور گسترده شامل رمزگانی برای «رمز گذاری» و «رمزگشایی» متون ا ست. در این مورد می توان «ایسم»ها را فهر ست کرد، (فمینیسم، نژادپر ستی، ماتریالیسم، کاپیتالیسم، پیشرفت‌گرایی)

اساساً سطح رمزگان را مطابق با جدول زیر می‌توان چنین گفت:

جدول۳: سطح رمزگان

سطح اول	واقعیت (اجتماعی)	ظاهر، لباس، چهره‌پردازی، محیط، رفتار، گفتار، حرکات سر و دست، صدا و غیره.
سطح دوم	بازنمایی(فنی)	دوربین، نورپردازی، تدوین، موســـیقی و صدابرداری که رمزهای متعارف بازنمایی را انتقـال می‌دهنـد و رمزهـای اخیر نیز بازنمایی عناصری دیگر را شکل می‌دهند، از قبیل: روایت، کشـــمکش، شـــخصـــیت، گفتگو، زمان و مکان، انتخاب نقش آفرینان و...
سطح سوم	ایدئولوژی	رمزهای ایدئولوژی، عناصـــر فوق را در مقولـه‌هـای «انســـجـام» و «مقبولیـت

		اجتماعی» قرار می‌دهند. برخی از رمزهای اجتماعی عبارت‌اند از: فردگرایی، پدرسالاری، نژاد، طبقه اجتماعی، مادی‌گرایی، سرمایه داری و...

برخی از کارشناسان رمزگانهای پنج سطحی تعریف نموده‌اند:

۱-رمزگان هرمنوتیک یا معمایی: واحدهایی متنی هستند که گردهم می‌آیند تا به نحوی، یک مسئله را طرح کند و به آن پاسخ دهند؛ بازشناسی معما، پراکندن سرنخها، به تأخیرانداختن پاسخ، ارائه راهنماییهای دروغین، آ شکار کردن حقیقت. این رمزگان تأثیر بسزایی در ایجاد همذاتپنداری بیننده دارد. از نظر بارت، رمزگانهای هرمنوتیک عباراتی هستند که به خواستشان رمزی شکل گرفته، مرکزیت یافته، به نظم درآمده، سپس به تعویق افتاده و نهایتاً آ شکار می شود. وی این عبارات را گاهی دلالت‌کننده و اغلب تکرارشونده می‌داند؛ ضمن اینکه در هیچ ترتیبی، به طور پایدار ظاهر نخواهند شد.[۱]

۲-**رمزگان معنایی یا دالها**: مقصود، رمزگان معناهای ضمنی است که از اشارات معنایی یا بازیهای معنا بهره می‌گیرد و تو سط دالهای به خ صو صی تولید می شود. مکاریک آنها را شامل برخی از ویژگیهای معنایی می‌داند که واحدهای متنی با اندازه‌های متغیر بر آنها دلالتی ضمنی دارند. رمزگان معنایی همچنین مشخصه‌های گوناگونی را که با اسامی خاص ارتباط دارند، گردآوری می‌کند و به این ترتیب، شکل گیری شخصیت را ممکن می‌کند.[۲]

[۱] الهی خراسانی، مجتبی، «نظام نشانه‌ها در سینما»، تهران، مجله نقد سینما،۱۳۷۶. شماره 11.ص 26-33.

[۲] شارف، استفان، عناصر سینما، درباره تأثیر زیبایی‌شناسی سینمایی، ترجمه محمد شهبا و فریدون خامنه‌پور. ص۳۱.

۳-رمزگان نمادین: رمزگان نمادین، موجودات و رخدادهای خاص را به مفاهیم مجرد و عام پیوند می‌دهد. بارت سازمان‌بندی مدلولها در قالب مجازهای بیانی و الگوهای فضایی، نظیر آنتیتز و تقارن مقلوب را در چارچوب رمزگان نمادین می‌فهمد. برخی مهمترین کارکرد رمزگان نمادین را وارد کردن تقابلها در متن می‌دانند.این رمزگان دربرگیرنده مضمونها، الگوهای آشنا و تضادهای محوری است. برخی می‌گویند که این رمزگانها پیوسته در داستان بازتولید میشوند و بین آنها را تکثر معنایی می‌داند که در فرایند تأویل، سازمان می‌یابند.[۱]

۴-رمزگان کنشی: مقصود، رمزگان کنشهاست؛ زنجیره‌ای از کنشها که روایت را شکل می‌دهد و داستان را سازماندهی می‌کند. این رمزگان، «کنشهای شخصیتها را به صورت پیرفت‌های روایی، سازمان می‌دهد و برای هر پیرفت اصطلاح عامی در نظر می‌گیرد که کارکرد راهبردی آن را نشان می‌دهد. بارت با ارجاع مفهوم Praxisبه ارسطو، آن را با همان توانایی عقلانی تعیین نتیجه عمل مرتبط می‌کند.[۲]

۵-رمزگان فرهنگی: این رمزگان، فضا را برای ارجاعات بینامتنی، فراهم می‌کند. واحدهایی از متن است و هنگامی به کار گرفته می‌شود که متن برای شکل دادن به معنا، خواننده را به استفاده از دانش خود از جهان واقعی فرا می‌خواند این فراخوان، روابط بینافرهنگی را فعال می‌کند و از نظر بارت، تصویر رمز پرداختهای است که از منابع متنی مشتق می‌شود. رمزگان فرهنگی مجرای ارجاع متن است به بیرون، به دانش عمومی. مرجعهای فرهنگی حس واقعیت را در متن به وجود می‌آورند؛ چراکه خود این افکار، باورهای طبیعی و موجه فرهنگی هستند. سه رمزگان معنایی،

---

[۱] همان، ص۳۵.

[۲] تیبرنو، مایکل، بوطیقای ارسطو برای فیلمنامه‌نویسان، ترجمه محمد گذرآبادی، ص۴۵.

نمادین و فرهنگی، اطلاعات اساسی را فراهم می‌کنند و معانی ضمنی لازم برای تکمیل قابلیت فهم متن را به دست می‌دهند.[1]

از آنجا که نشانه‌ها هرچیزی را که معنا ایجاد کند، شامل میشوند، نشانه‌شناسان با نگاه جستجوگر به پدیده‌ها نگاه می‌کنند و همواره سعی در کشف رمزها و نشانه‌ها و نیز استخراج معنا از نظام پیامهای آنها دارند. یکی از پدیده‌هایی که با توجه به محدویتهای زمانی و مکانی همواره از نشانه‌ها، برای انتقال پیام و معنا به مخاطب، بهره میگیرند؛ فیلمها هستند. از نظر نشانه‌شناسی فیلمها به مثابه متنی مورد کاوش قرار می‌گیرند که از طریق نشانه‌های گوناگون در متن خویش، در محورهای همنشینی و جانشینی به ایجاد معنا برای مخاطب می‌پردازند؛ به عبارت ساده‌تر آن دسته معانی که بنا به دلایل گوناگون امکان حضور آشکار در فیلم را ندارند و بیان نکردن آنها موجب تقیید در روایت فیلم می‌گردد؛ با همان بار معنایی در حجمی بسیار کم، توسط نشانه‌ها بیان می‌گردند.

تقسیم رمزگان به گروههای مختلف، برای درک رمزگان و قواعد ضمنی و محدودیتهای آن در فرآیند تولید و تفسیر معنای رمز مفید است. بدون طبقه بندی، کار نشانه‌شناسی بی اثر و خالی از فرضهای ایدئولوژیک است. نظریه پردازان مختلف طبقه‌بندیهای متفاوتی را ارائه داده‌اند. از منظری دیگر رمزها و رمزگان موجود در سینما به دسته‌های زیر تقسیم بندی می‌شود:

-الف. رمزگان فرهنگی و اجتماعی

-ب. رمزگان تخصصی(فنی)

[1] بارت، رولان. اس/ زد، ترجمه سپیده شکری پوری، ص۵۵.

-ج. رمزگان شخصی(ایدئولوژیکی)

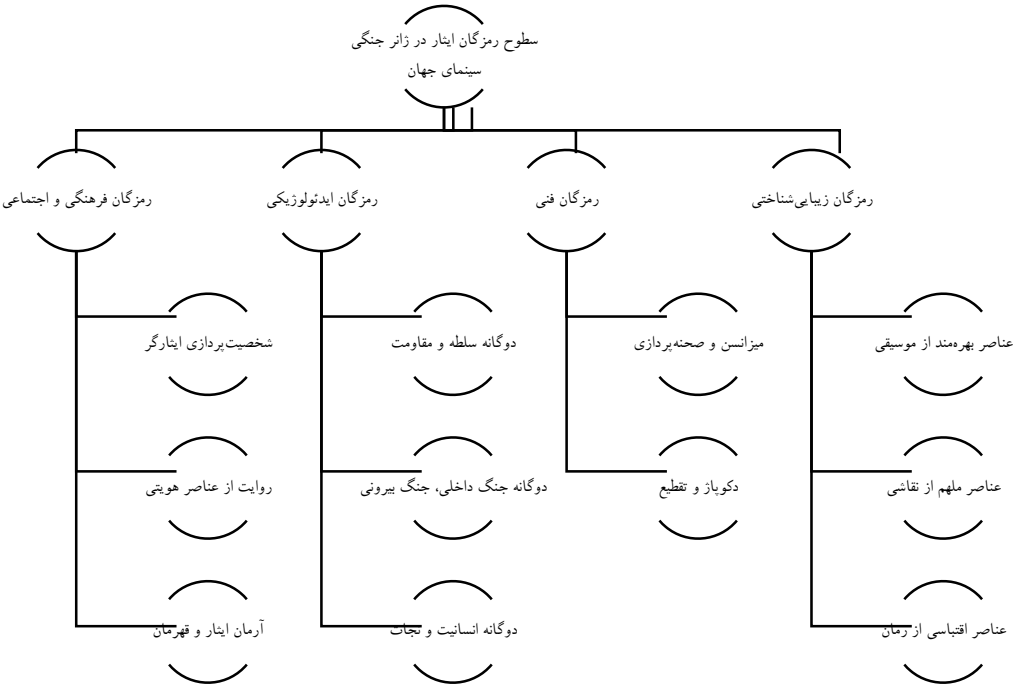
-د. رمزگان زیبایی‌شناختی[1]

می‌توان سینما را هم به نوعی زبان به حساب آورد، ولی زبانی که با زبان کلامی متفاوت است و این زبان متکی بر تصویر، با آنکه در متن و بطن خود رگه‌هایی از زبان (کلام) را به عاریت می‌گیرد، اما زبانی (غیرکلامی) است. با این حال ترکیب کلام با تصویر در سینما ترکیب تازه ای در زبان را به وجود آورده است. زبان سینما نشانه‌های خاص خود را و تحلیل نشانه شناختی در سینما نیز اهمیت خاص خود را دارد. در نقد و تحلیل آثار هنری دو مؤلفه به لحاظ شکلی مورد نظر است، رویکردی که بیشتر به جنبه‌های زیبایی شناسانه اثر و مخصوصاً ساختار اثر نظر دارد و رویکردی که اثر هنری را در مواجه‌هاش با محیط و پیرامون اثر تحلیل می‌کند و یا به تعبیری به رابطه اثر هنری با جامعه می‌پردازد.[2]سطوح رمزگان ایثار در ژانر جنگی سینمای جهان مطابق با نمودار زیر قابل عرضه است:

[1] ادن، روژه. به سوی نشانه‌شناسی کاربردی فیلم، ص۴۵.

[2] آلن،گراهام، بینا متنیت، ترجمه پیام یزدان‌جو، ص۷۷.

نمودار۲: سطوح رمزگان ایثار در ژانر جنگی سینمای جهان



گفتار اول: رمزگان فرهنگی و اجتماعی

۱-شخصیت‌پردازی ایثارگر

یکی از اضـلاع مهم رمزگان اجتماعی، شـخصـیت‌پردازی اسـت؛ فیلم «محبس درد» یا «قفسـه رنج»[1] نظامی‌گری سـلطه‌جویانه آمریکا را تحسـین و تأیید و حتی تقدیس می‌نماید. محبس درد، سربازان ارتش آمریکا را ایثارگر معرفی می‌کند. نه چون سربازند و جانشان در خطر است، بلکه چون آمریکایی‌اند و به اصرار باورناپذیر سازنده فیلم، به قصد نجات بشریت به عراق آمده‌اند. در فیلم «محبس درد»، سربازان آمریکایی یک نفر را هم بی‌گناه نمی‌کشند. در حالی که خودشان مدام در معرض کشته شدن قرار دارند. آنها آنقدر انسان‌دوست، بردبار و فداکار هستند که در برابر عراقی‌های مسـلمانی که به‌غایت، خیره‌سـر و زبان‌نفهم و احمق جلوه داده شـده‌اند، با انسـانیت هرچه تمام رفتار می‌کنند. مثلاً در برابر راننده عراقی لجبازی که تاکسـی‌اش را بدون هیچ دلیل موجهی وسط جمع آنها پارک کرده و حاضر نیست از جایش تکان بخورد، آنقدر صبوری به خرج می‌دهند که کوتاه بیاید و حرکت کند. در این فیلم، نظامیان امریکایی، عراقی‌ها را بی‌دلیل نمی‌کشند که برای نجات جان یکی از آنها که دانسته یا ندانسته به خود مواد منفجره بسته و برای نابودی آنها آمده و حالا پشـیمان اسـت و از آنها امان می‌خواهد و کمک می‌طلبد، جان خود را کف دسـت می‌گذارند و به یاری‌اش می‌شـتابند. آنها آنقدر مهربان هسـتند که حتی اجازه نمی‌دهند کودک عراقی، سیگار بکشد و از این طریق سلامت آینده خود را به خطر بیندازد! بمب خنثی‌کن آمریکایی فیلم، در عین تشنگی مفرط، آبمیوه‌اش را به همرزمش می‌دهد و خودش از آن نمی‌خورد و...

---

[1] The Hurt Locker.

کاراکتر های فداکار در ژانر جنگی، از یک قهرمان مبارز در برابر بیگانگان گرفته تا یک جاسوس بین‌المللی، شخصیت‌های فراموش‌نشدنی را به نمایش می‌گذارند که به همه الهام می‌دهند تا بهتر شوند. آنها برای دفاع از حقوق ضعیفان می‌ایستند، با شروران این عالم مبارزه می‌کنند و تمام قدرت خود را در خدمت اعمال شـــجاعانه قرار می‌دهند. مثلا توماس ادوارد لورنس در فیلم «لورنس عربستان» شخصیت مهم و یک قهرمان ماندگار سینمایی است. طرح داستان بر اساس زندگی یک افسـر انگلیسـی واقعی به نام توماس ادوارد لورنس اسـت که نقش مهمی در شـورش اعراب علیه ترک‌ها در طول جنگ جهانی اول ایفا کرد. شـــخصـــیت ریک بلین در فیلم کازابلانکا از ناامیدی‌های زندگی مضـــطرب و بدبین اســـت، اما دارای قلب نرمی اســـت که او را به یک قهرمان ایثارگر تبدیل می‌کند، جیمز باند در فیلم «مأمور ۰۰۷» علیرغم شـــیوه‌های زندگی لاکچری، مردی اسرارآمیز است که با تروریست‌ها می‌جنگد و از بذل جان در این مسیر ابایی ندارد.

شخصیت‌پردازی، گزینش، کنار هم قرار دادن و مرتبط نمودن معنای شماری از شخصیت‌های تعریف شـده عالم هسـتی با همدیگر، در یک موقعیت بیانی اسـت.[1]شـخصـیت‌پردازی، سـاختن و پرداختن شخصیت برای یک روایت است. ممکن است شخصیت‌ها از طریق بیان او صافشان، اعمالشان یا سخناشان یا افکار شان یا فعل و انفعالاتشان در برخورد با شخصیت‌های دیگر معرفی شـوند[2]. شـخصـیت داسـتانی با عمل‌ها و عکس‌العمل‌ها و با انتخاب‌های خلاقانهٔ افرادی که شخصیت‌های داستانی در نقش آن‌ها هستند، به تصویر کشیده می‌شود.[3]

[1] یاکوب لوته، مقدمه‌ای بر روایت در ادبیات و سینما، ترجمه امید نیک فرجام، ص۱۰۱.

[2] رابرت اسکولز و رابرت کلوگ، پیرنگ در روایت، ترجمه امید نیک فرجام، برگرفته از ویژه‌نامه روایت و ضد روایت، ص۵۱.

[3] مهرآور جعفرنادری، رمان نو در سینما، ص۱۰.

فیلمساز از دو طریق می‌تواند در مورد یک شخصیت به مخاطب اطلاعات بدهد: اول، شخصیت‌پردازی مستقیم یا صریح است که در آن فیلمساز صریحاً از طریق راوی یا خود شخصیت یا شخصیت دیگری به مخاطب می‌گوید که آن شخصیت چه ویژگی‌هایی دارد و دوم شخصیت‌پردازی غیرمستقیم یا ضمنی است که در آن مخاطب باید خودش با توجه به افکار شخصیت، افعالش، سخنانش(کلماتی که کاراکتر برای صحبت کردن انتخاب می‌کند یا حالتی که صحبت می‌کند)، ظاهر فیزیکی‌اش، عادات و رفتار و اطوار متمایز شخصی و فعل و انفعال شخصیت با شخصیت‌های دیگر(عملی که شخصیت در قبال شخصیت‌های دیگر انجام می‌دهد و عکس‌العملی که شخصیت های دیگر در قبال او انجام می‌دهند) من جمله واکنش هایی که شخصیت‌های دیگر به شخصیتی که در نظر داریم انجام می‌دهند، ویژگی‌های شخصیت را استنتاج کند و شخصیت را بشناسد[1].فیلم «عشق و مرگ»[2]به کارگردانی وودی آلن ماجراهای سرباز بزدلی را روایت می‌کند که در دوران جنگ‌های ناپلئونی در روسیه، مجبور به شرکت در جنگ می‌شود و نقشه‌ای برای قتل ناپلئون می‌کشد؛ در هیچ کجای فیلم حرفی از این نقشه زده نمی‌شود بلکه ویژگی‌های شخصیت این موضوع را بر ملا می‌سازد.

نمایی از فیلم از«عشق و مرگ»

[1] والاس مارتین، نظریه روایت، ترجمه محمد شهبا، ص ۸۶.

[2] Love and Death.

به گفته لوته ارائه غیرمستقیم در شخصیت‌پردازی به ٤ نوع صورت می‌گیرد:

۱- کنش، در نمایش کنش مکرر ــ چندین کنش که با هم ارتباط دارند ــ در هر مرحله درک ما را از شخصیت اصلی حک و اصلاح می‌کند و شخصیت‌پردازی به گذار میان سطوح روایی مختلف ارتباط پیدا می‌کند.

۲- گفتار، آنچه شخصیت می‌گوید یا می‌اندیشد ـــــــ چه در قالب گفتگو و چه به شکل گفتار مستقیم یا گفتمان غیرمستقیم آزاد ــ اغلب در محتوا و فرم، کارکرد شخصیت‌پردازی دارد.

۳- نمود بیرونی و رفتاری، را معمولاً روایت کلی فیلمنامه یا شخصیت دیگری غیر از قهرمان ارائه و در صورت لزوم تفسیر می‌کند.

٤- محیط، محیط بیرونی (فیزیکی/جغرافیایی) می‌تواند به شکل‌های گوناگون، به توصیف غیرمستقیم شخصیت‌ها کمک کند.[۱]

کلمه hero از واژهای یونانی و به معانی قهرمان و شوالیه و «نیمه خدا»[۲]بیان شده است. ریشه کلمه انگلیسی به معنی محافظت و ریشه کلمه اوستایی به معنی همیشه بیداربودن و مقاومت همیشگی بر وظیفه است. قهرمان یک تصویر جمعی از شجاعت و شرافت و جنگجویی فداکارانه و دارای جوهری از دو منبع طبیعت انسانی و الهی است. اولین نشانه‌های ظهور قهرمانان در ا سطوره‌های با ستانی و اف سانه‌ها و دا ستانهای حما سی مانند سرود رولاند،[۳] بئوولف[٤]،گیلگمش[٥]

[۱] مایکل جی. تولان، در آمدی نقادانه زبان شناختی بر روایت، ترجمه ابوالفضل حری، ص۸۰.

[۲] Demigod.

[۳] The Song of Roland.

[٤] Beowulf.

[٥] Gilgamesh.

و... بارز است.[1]کلیه اقدامات او آمیخته شده با وجدان و شرافت و افتخار است که گویی از عالمی ماورایی به وی دیکته شده است و نشانه بارز قانونی بودن اعمال و اقدامات وی با افزایش شرافت و بزرگ شدن نام وی بعد از مرگش بر همگان اثبات می‌شود.

الگوی ابرقهرمان در رابطه با جنگ و صلح و بحران اقتصادی زمان ایجاد می‌شود. در این راستا عوامل اجتماعی و تاریخی نقش مهمی را در مقایسه و کنتراست ابرقهرمان در آثار مختلف بازی می‌کند.[2]وقایع آسیب‌زای یازده سپتامبر نیز دست‌آویز خوبی برای هالیوود بود که به شهر نیویورک وجه آخرالزمانی ببخشد و به ابرقهرمان فیلم، قدرت، تأمین امنیت و فرار از واقعیت و به مخاطب قدرت تمیز قهرمانان از خائنان را بدهد. از نظر بارت اسطوره‌های سینمایی نیز فرایندی طبیعی خود ساخته و معصومانه نیستند؛ بلکه بر ساختهایی هستند که قصدمندی‌های ویژه‌ای را مانند تبدیل تاریخ به طبیعت، تبدیل موقتی به جاودانه، تبدیل فرهنگی به جهانی و تبدیل برساخته به خود ساخته را هدف قرار می‌دهند. اسطوره‌های ابرقهرمانی زمانی پدیدار می شوند که قهرمان شکست می‌خورد.[3]یک تعریف ممکن از ابرقهرمان سینمای مدرن موجودی با قدرت خارق‌العاده است که با بدیها مبارزه می‌کند و به واسطه یک ویژگی خود از لحاظ توانایی انجام حرکات نمایشی، لباس ویژه، نقاب، دارای نیروی ارواح و ... به عنوان ابرقهرمان شناخته می شود. در این راستا به عنوان سبک تکامل یافته، قهرمانان زن پدید آمدند. به عنوان ابرقهرمانی که نه به واسطه قدرت فوق‌العاده، بلکه به واسطه نیروی عضلانی، قدرت مغز و تفکر و فنآوری در جنگها حضور می‌یابند. اسطوره ابرقهرمانان‌هالیوود نمایانگر چشم‌اندازی از قدرت منحصربه فرد امریکا ست.

---

[1] بوردول، دیوید، روایت در فیلم داستانی، ترجمه علاءالدین طباطبایی، ص۲۱۰.

[2] Basinger, Jeanine (2022). The World War II Combat Film: Anatomy of a Genre
Gass, Robert & John Seiter, "Credibility and Public Diplomacy"p20.

[3] والاس مارتین، نظریه روایت، ترجمه محمد شهبا، ص ۸۹.

این اسطوره‌های مدرن سینمایی قادر به حل مشکلاتی هستند که مقامات عادی به راحتی قادر به غلبه بر آن نیستند. این بینش از قدرت، به خوبی متناسب با موقعیت امریکا در جنگ سرد است.[1] ابرقهرمانان هالیوودی برای اهداف متنوع ایدئولوژیکی استفاده می‌شوند. در اروپا و آسیا ابرقهرمانان به عنوان مخالفین نظامی‌گری، ظلم و ستم و تحمل‌ناپذیری تداوم قدرت بودند که تصویری از جامعه امریکای واحد و یکپارچه را تصویر می‌کردند.[2]

انگیزه، عاملی است که شخصیت ایثارگر را به حرکت در می آورد و او را به جدال با دشمن برای رسیدن به هدف وادار می دارد. آنچه که از یک شخصیت ایثارگر در فیلم سر می زند و منجر به ایجاد کشمکش می شود، عمل دراماتیک نامیده می شود[3]. هر چه انگیزه شخصیت ایثارگر برای رسیدن به هدف قوی‌تر باشد، کشمکش و مبارزه درون فیلم، دراماتیک‌تر خواهد بود. اگر در فیلمی جنگی شخصیت ایثارگری وجود دارد که میان او و خواسته هایش هیچ نسبتی وجود ندارد، آن شخصیت باورپذیر نیست. باید میان ظاهر فیزیکی، سن و سال، موقعیت اجتماعی، جنسیت و ویژگی های روحی و روانی یک شخصیت و اعمالی که انجام می دهد، تناسب وجود داشته باشد. اگر شخصیت ایثارگر دست به اعمالی بزند که توانایی انجام آنها را ندارد یا این توانایی ها به مخاطب معرفی نشده باشد، آنگاه آن شخصیت باور ناپذیر خواهد بود. هنگامی که تماشاگر، شخصیت ایثارگر را باور نکند، کل داستان فیلم جنگی (فیلمنامه) را باور نخواهد کرد. چرا که یک فیلم چیزی جز مجموعه ای از ماجراها نیست که تعدادی شخصیت درگیر آن اند.

---

[1] Kolker, R. (2006). Film, form and culture. New York, NY: McGraw Hill.

[2] Vyas, S. (2012). God, gods and superheroes. International Centre for Muslim and non-Muslim Understanding, University of South Australia.

[3] بوردول، دیوید، روایت در فیلم داستانی، ترجمه علاءالدین طباطبایی، ص۱۱۳.

عموماً شخصیت های جذاب ایـثـارگـر با انگیزه ها و اهداف انسانی و والا همذات‌پنداری تماشاگران را بر می‌انگیزند. مثلاً تماشاگر سینما با شخصیتی مثل زاپاتا در فیلم «الیا کازان»، همذات‌پنداری نزدیکی دارد چرا که زاپاتا یک فرد انقلابی و شجاع و غیور است و هدف والایی دارد و برای نجات مظلومان و کشاورزان مکزیک از ظلم و ستم زمین‌داران ظالم مبارزه می کند. گاهی یک فرد تبهکار و گانگستر با حضور در میدان و شورش علیه وضع نابه سامان موجود نیز در سینما می تواند به شـخصـیتی فعال،کنشـگر، مصـلحانه و ایثارگرانه نزدیک شـود و همدلی و همذات‌پنداری تماشاگر را برانگیزد. مثلاً شخصیت‌های بانی و کلاید در فیلم معروف «آرتورپن»، زوجی تبهکارند که به بانک ها دستبرد می زنند اما تماشاگر آنها را دوست دارد و با آنها همراهی می کند و دوست ندارد آنها به وسیله پلیس دستگیر یا با شلیک آنها کشته شوند. بانی و کلاید گانگسترهایی جذاب و دوست داشتنی اند و علیه سیستم دولتی فاسـد مبارزه می کنند که چندان قابل دفاع نیست. بنابراین یاغی‌گری آنها، شورش علیه بی‌عدالتی موجود تلقی می شود و همدلی تماشاگر را برمی انگیزد. شخصیت مخالف قهرمان در این فیلم، فرد نیست، نظام اداری و حاکمیتی است.[1]

شخصیت های فیلم از نظر، بعد و عمق به دو دسته تقسیم می شوند: شخصیت های ساده یا تخت و شخصیت های پیچیده. شخصیت های ساده یا تخت، شخصیت هایی اند که فاقد عمق اند و تک بعدی و قالبی اند. تماشاگر کاملاً آنها را می شناسد و می تواند همه اعمال و رفتارهای آنها را حدس بزند و پیش‌بینی کند. آنها انگیزه ها و هدف های ساده ای دارند و راه حل های ساده ای نیز برای رسیدن به هدف خود انتخاب می کنند.[2]این شخصیت ها، خیلی تاثیرگذار نیستند و زود از

[1] شخصیت مخالف یا آنتاگونیست، الزاما یک فرد نیست بلکه می تواند یک نظام اجتماعی، یک سیستم یا یک دستگاه مذهبی و یا سیاسی مثل کلیسا یا سلطنت باشد که وجود آنها مانع از رسیدن شخصیت محوری فیلم به هدف اند. شخصیت مخالف همچنین می تواند یک شرایط خاص اجتماعی یا طبیعی باشد.

[2] علی اکبر ترابی، جامعه‌شناسی هنر و ادبیات. ص۱۵۲.

ذهن تماشاگر پاک می شوند. اما شخصیت های پیچیده، چند بعدی‌اند و لایه های متعددی دارند. آنها به گونه ای رفتار می کنند که تماشاگر نمی تواند اعمال آنها را پیش‌بینی کند. اگر نگاهی به قهرمانان ماندگار ایثارگر در گونه سینمای جنگی بیندازیم، در می‌یابیم که عمده این قهرمانان دارای شخصیت‌های پیچیده‌اند. این شخصیت ها با رفتارها و واکنش های غیرمعمول خود، تماشاگر را به اشتباه می اندازند و او به تدریج می تواند همه ابعاد او را دریافته و به عمق درون او پی ببرد. عمق شخصیت باعث می شود تا مخاطب همواره کنجکاو باشد تا ببیند بعدا چه رفتار، عمل و تصمیم موثری از آن شخصیت سر خواهد زد و چه ماجرایی اتفاق خواهد افتاد. به این ترتیب، عمق و بعد شخصیت باعث جذابیت و گیرایی او می شود و هر چه شخصیت جذاب تر و گیراتر باشد، جذابیت فیلم نیز بیشتر خواهد بود. در مجموع می‌توان تیپولوژی کاراکتر قهرمان ایثارگر را با ۳ نوع بازنمایی ظاهری، معنایی و رفتاری به شرح جدول زیر بیان نمود:

جدول٤: تیپولوژی کاراکتر قهرمان ایثارگر

نوع بازنمایی	م حور بازنمایی	محور بازنمایی	فراوانی	نمونه فیلم
	سن	جوان	٦٥ درصد	«در جبهه غرب خبری نیست»

بازنمایی ظاهری		میانسال	۳۲درصد	«هواپیما»
		پیر	۳درصد	«بیمار انگلیسی»
	وجهه	شخصیت تخت یا ساده	٦٧ درصد	«کجا می‌روی آیدا»
		شخصیت پیچیده	۳۳ درصد	«کریسمس مبارک، آقای لارنس»
	بدن	ضعیف	٥ درصد	«بهترین سال‌های زندگی ما»
		معمولی	۲۱ درصد	«رشته‌ها»
		ورزیده	۷٤درصد	«فرار به سوی پیروزی»
	چهره	خشن و جدی	۲٥ درصد	«قرمز بزرگ»

		معمولی	۲۰ درصد	«جوخه»
		جـــذاب و دوست‌داشتنی	۵۵ درصد	« فـهرســـت شیندلر»
	عمل	پیشـدسـتانه و خلاقانه	٤۵ درصد	«بازی تقلید»
باز ذ مایی رفتاری		معمولی	٤۱ درصد	«بیا و بنگر»
		ســـرزنـش برانگیز	۱۵ درصد	«ستیغ اره‌ای»
	روحیه	تهاجمی	٤۳ درصد	«کانال»
		معمولی	۲۷ درصد	«کودکی ایوان»
		تدافعی	۳۰ درصد	«ارتش سایه‌ها»
	ژست	شـــکســـت خورده	۷ درصد	«خشم»

		معمولی	۱۸درصد	«تـــاپ گـــان: ماوریک»
		فاتح و پیروز	۷٤ درصد	«نبرد الجزایر»
باز نـ ما یی معنایی	دلالـــــت صریح	توصـــیف ساده	٦۸درصد	«هفتاد و یک»
		نمادگرایی	۳۲ درصد	«پســـت‌فطرت‌های لعنتی»
	دلالـــــت ضمنی	تأویل همسو	۵۰ درصد	«کازابلانکا»
		تأویل متفاوت	۳۲ درصد	«هزارتوی پن»
		تأویل متضاد	۱۸ درصد	«پـل رودخـانـه کوای»

سـینمای پس از جنگ دوم جهانی، خصـوصـاً در اروپا، مشـحون از آثاری اسـت که مقاومت مبارزان و رزمندگان کشـورهای اشـغال‌شـده را علیه آلمان نازی به تصـویر می‌کشـد. کاراکتر پارتیزان و جنگجوی جبهه مقاومت در این فیلم‌ها، انسـانی فداکار، ایثارگر، با خصـوصـیات عمیق انسانی و اخلاقی نمایش داده می‌شود.

گاه ایثارگر در طول فیلم تطور فکری می‌کند و از یک مبارز به یک صلح‌طلب تبدیل می‌شود؛ در فیلم «متولد چهارم جولای»، شخصیت ران کوویچ، سرباز آمریکایی حاضر در جنگ ویتنام در جریان این جنگ دچار قطع نخاع می‌شود ولی او در بازگشت خود به وطن و گذراندن دوران بازپروری و بهبود در بیمارستان با مرور خاطرات جنگ و پس از آنکه احساس می‌کند از طرف کشوری که به خاطرش جنگیده مورد خیانت و بی‌مهری قرار گرفته، به مرور به یک فعال ضد جنگ تبدیل می‌شود. مشابه این وضعیت در فیلم «در دره اله» ساخته «پل هگیس» در سال ۲۰۰۷ وجود دارد؛ این فیلم داستان کهنه سرباز بازنشسته جنگ ویتنام با نام «هنک دیر فیلد» است که حالا در آرامش زندگی می‌کند و پسر او مایک سربازی است که در جنگ عراق شرکت کرده و به دلایلی نامعلوم دیرفیلد جوان در بحبوحه عملیات نظامی غایب می‌شود و دوستانش را در پایگاه تنها می‌گذارد...

فیلم «نبرد فراموش شده»[1] بر سه فرد متفاوت که قرار است در جنگ با هم ملاقات کنند، تمرکز دارد؛ یک سرباز هلندی، یک خلبان بریتانیایی و یک زن فعال جنگ‌ستیز. هر یکی از این شخصیت‌ها به زعم خود مانع از گسترش درگیری‌ها و نیز هدف قرارگرفتن غیرنظامیان در صحنه نبرد می‌شوند.

نماهایی از فیلم «نبرد فراموش شده»

[1] The Forgotten Battle.

گاه قهرمان ایثارگری که در جبهه حاضر است، دوست‌داشتنی ترسیم نمی‌شود بلکه چه بسا خشن و نچسب از آب بیرون آید؛ استنلی کوبریک در سال ۱۹۸۷، فیلم «غلاف تمام فلزی» را می‌سازد و در آن از فرمانده بداخلاقی رونمایی می‌کند که آموزش یک عده سرباز تازه‌کار را به عهده می‌گیرد. فرانسیس فورد کاپولا در فیلم «و اینک آخرالزمان» همین رویکرد را پی می‌گیرد اما روند فیلم به گونه‌ای که مخاطب با قهرمان فیلم همراه می‌شود. داستان فیلم درباره ستوان ویلارد است که بر طبق فرمانی کاملاً سری از ستاد مشترک ارتش آمریکا، در میانه جنگ ویتنام به دنبال سرهنگ کورتز متمرد که در جنگل‌های سخت‌گذر ویتنام پناه گرفته است می‌رود تا او را بکشد... فیلم «قرمز بزرگ»[1] به کارگردانی ساموئل فولربا محوریت جنگ جهانی دوم ماجرای یک گروهبان لشکر خشن به‌نام ماروین را روایت می‌کند که به‌همراه گروهش در حال عبور از شمال آفریقا و اروپاست.

[1] The Big Red One.

خانواده ایثارگران و جان‌فشانان به عنوان کاراکتر اصلی و نه فرعی در آثار زیادی مورد توجه فیلمسازان قرار گرفته است «از زمانی‌که تو رفتی» (۱۹٤٤) داستان مادری را روایت می‌کند که همسرش را در جنگ از دست داده، «بهترین سال‌های زندگی ما» (۱۹٤٦) داستان مشکلات سه سرباز آمریکایی بازگشته از جنگ و مشکلاتی است که برای همسران و فرزندان آنها ایجاد می‌شود.

برخی آثار با هدف عمیق جلوه دادن وجهه ایثارگران سربازان به نمایش خشونت افراطی و واقعیت‌های جنگ بدون محدودیت روی می‌آورند در فیلم «نجات سرباز رایان»[1] صرفا کافی است همان صحنه آغازین فیلم مربوط به پیاده‌سازی سربازان در نرماندی را مرور کنیم؛ که از خشن‌ترین صحنه‌های اکشن جنگی است. این صحنه جنگی که بیش از ۲۰ دقیقه طول می‌کشد، بی‌رحمانه، بسیار واقع‌گرایانه و دردناک است؛ صحنه‌ای که کشته‌شدن سربازان زیر آتش بی‌رحم گلوله ها را نمایش می‌دهد در حالی که بدن آن ها متلاشی شده و می‌بینیم مردی بازوی قطع‌شده‌اش را از روی زمین برمی‌دارد. تمام این خشونت با دوربینی کم‌وبیش لرزان ضبط شده که به واقع‌گرایی اثر بیشتر کمک کرده؛ گویا این صحنه‌ها از چشم یکی از سربازان میدان نبرد دیده می شود. فیلم « صفر ابدی»[2] ساخته تاکا شی یامازاکی با محوریت خلبان کامیکازه ژاپنی در طول جنگ جهانی دوم ساخته شده است، شخصیت اصلی داستان جوانی است که متوجه می‌شود پدربزرگش یکی از خلبانان مهم ژاپن در طول جنگ جهانی دوم بوده است. در این فیلم شاهد حملات انتحاری توسط خلبانان جسور و فداکار جنگنده‌های ژاپنی به کشتی‌های متفقین هستیم.

[1] Saving Private Ryan.

[2] The Eternal Zero.

نماهایی از فیلم «صفر ابدی»

عنا صر ا صلی درام در فیلمهای هالیوود، بر دوگانه قهرمان و ضدقهرمان ا ستوار ا ست. ازاین رو، تولیدات هالیوود را باید مبتنی بر دوگانه‌های متضـــاد دانســـت. این دوئیت؛ داســـتان را جلو می‌برد، موجب همذات‌پنداری بیننده می‌شـــود و در نتیجه، او را متأثر می‌کند. هر دو ســـوی این تضاد دوگانه به طور همزمان ایجاد و مخاطب را وا می‌دارد که یکی از آن دو را انتخاب و دیگری را سرکوب نماید. بیننده مجبور می‌شود از میان شخصیتهای داستان، یکی را انتخاب کند. بر پایه

پژوهشهای کلود برمون، مشارکت ـــ نقشهای اصلی عبارت‌اند از کنش‌گر و کنش‌پذیر. با برگزیده شدن شخصیت محوری، دیدگاهها و کنشهای او نشاندار می شود و در کنشهای عاطفی روایت، همذات‌پنداری آغاز می‌شود. این روند با تبعیت بیننده از کنشهای شخصیت محوری خاتمه می‌یابد و عناصر درون‌متنی در یک فرایند تکرار، به الگوهای اجتماعی تبدیل می‌شوند.

در فیلم «جوخه»[1] ساخته الیور استون، ویلم دفو و تام برنگر در نقش دو سرگروهبان آمریکایی با هم درگیر می شوند و سربازی به نام کریس تیلور نقش میانجی‌گری آن‌ها را دارد و فداکارانه آنها را به صلح و سازش فرامی‌خواند. از حیث رمزگان اجتماعی، حالت و چهره خشونت بار و وحشتناک شخصیت‌های ویلم دفو و تام برنگر قابل توجه است. تیلور که یک سرباز تازه کار است که در حال آموزش و رفتن به جنگ است و مرگ و خشونت را در اطراف خود می‌بیند. جوخه در مورد این است که چگونه افراد فاسد نظامی، دست به تجاوز، کشتن یا آسیب رساندن به افراد بی‌گناه از جمله زنان، کودکان و افراد مسن می‌زنند. فیلم «جوخه» درباره دانشجویی است که از تحصیل انصراف می‌دهد و برای جنگ در ویتنام داوطلب می‌شود. البته با ورود به خاک ویتنام تمام عقاید و آرمان‌هایش زیرورو می‌شود و تصویر دیگری جلوی چشمش نقش می‌بندد.

نمایی از فیلم «جوخه»

[1] Platoon.

انواع شخصیت‌پردازی کاراکتر ایثارگر را می‌توان مطابق با جدول زیر خلاصه نمود:

جدول۵: انواع شخصیت‌پردازی کاراکتر ایثارگر

گونه	نمونه فیلم	شرح
شخصیت‌پردازی مستقیم یا صریح	« نامه هایی از ایوو جیما»	فیلمساز صریحاً از طریق «راوی» به مخاطب می‌گوید که آن شخصیت چه ویژگی‌هایی دارد.
	«پیانیست»	فیلمساز صریحاً از طریق «خود شخصیت» به مخاطب می‌گوید که آن شخصیت چه ویژگی‌هایی دارد.
	«قرمز بزرگ»	فیلمساز صریحاً از طریق «شخصیت دیگری» به مخاطب می‌گوید که آن شخصیت چه ویژگی‌هایی دارد.

شخصیت‌پردازی غیرمستقیم یا ضمنی	«ایمان پدران ما»	شناخت اثرگر توسط مخاطب از طریق «افکار شخصیت، افعال و سخنانش».
	«بیا و بنگر»	شناخت اثرگر توسط مخاطب از طریق «ظاهر فیزیکی شخصیت، عادات و رفتار و اطوار متمایز شخصی او».
	«فرار از موگادیشو»	شناخت اثرگر توسط مخاطب از طریق «فعل و انفعال شخصیت با شخصیت‌های دیگر».

۲-روایت از عناصر هویتی

نگاهی به تاریخ سینما نشان می‌دهد که بخش بزرگی از فیلم‌های جنگی در غرب، متعلق به نگاهی بوده است که جنگ را پدیده‌ای مقدس جلوه داده و جنگجویان را فداکارانی که در راه هدفی مقدس پیکار می‌کنند، نمایانده است. ژان لافیت در ابتدای کتاب «آن‌ها که زنده‌اند»، از قول ویکتور

هوگو می‌گوید: «زنده آن‌هایند که پیکار می‌کنند، آن‌ها که جان و تنشان از عزمی‌راسخ آکنده است، آن‌ها که از نشیب تند سرنوشتی بلند بالا می‌روند، آن‌ها که اندیشمند به‌سوی هدفی عالی راه می‌سپرند و روز و شب پیوسته در خیال خویش، یا وظیفه‌ای مقدس دارند یا عشقی بزرگ.»[1]

در سکانسی از فیلم «راه‌های افتخار»[2]به کارگردانی استنلی کوبریک، دوربین از نمایی دور، قهرمان فیلم را نشان می‌دهد که در اتاق مشغول کشیدن نقاشی است، از پشت او نور آفتاب به داخل اتاق می‌تابد. این نور حس آرامش بخشی به بیننده القا می‌کند همراه با صحبت کردن به صورت راوی، صدای طبیعی مثل صدای غارغار کلاغ از بیرون به گوش می‌رسد. همنشینی رمز ها و نشانه ها در این سکانس بسیار است. همنشینی نشانه های حرکتی، تصویری،زیبایی‌شناختی و آوایی در این هنگام لنز دوربین از پشت، پرتره را نشان می‌دهد، پرتره ای از پدر که قهرمان فیلم مشغول کشیدن آن است. این سکانس نشان از بار عاطفی عمیقی است که میان قهرمان و پدرش وجود دارد. قهرمان در ذهن با پدر(در اینجا نمادی از وطن است) صحبت می‌کند و مشغول کشیدن چهره او ست. دستی که قهرمان روی پرتره می‌کشد به حالت نوازش، به گونه ای نشان از حسی است که به پدر دارد و از تجاوز به او توسط دشمن غمگین است و از رمزگانهای عاطفی سینما محسوب می‌شود. در این صحنه رابطه همنشینی میان نشانه‌ها با رنگهای به کار رفته در پرتره کاملاً با یکدیگر هارمونی دارد. میزانسن به کار رفته در این صحنه که در اتاق قهرمان است باز هم همان حالت گرم را در بیننده به وجود می‌آورد. همنشینی رنگهای به کار رفته در دیوار اتاق، روتختی استفاده شده در تصویر و همچنین تابلوهای نقاشی که روی دیوار نصب است، همگی به یکدیگر ارتباط پیدا می‌کنند. استفاده از

[1] مکاریک، ریما. دانشنامه نظریه‌های ادبی معاصر، ترجمه مهران مهاجر و محمد نبوی. ص۱۱۵.

[2] Paths of Glory.

نقاشی در صحنه‌های سینمایی به نوعی به رمزگان زیبایی‌شناختی اشاره می‌کند. نوع دیالوگ به کار رفته در این سکانس که از نشانه‌های گفتاری سینما است حاکی از نوعی رمزگان هرمنوتیکی است، این پرسش را برای بیننده به وجود می‌آورد که چرا قهرمان فداکار از ابتدای فیلم به نوعی به دنبال گمشده ای است و چرا همیشه در نگاه و رفتار او حس سردرگمی و گیجی موج میزند؟ در این سکانس با اینکه قهرمان بسیار آرام است و از کشیدن چهره پدر احساس آرامش می‌کند، باز هم در ذهن به دنبال جوابی است که باید خود مستقیماً به دنبال کشف آن برآید.

در فیلم اخلاق محور، قصه همه چیز را به دوش می کشد و پیامهای اخلاقی[1] در ساختاری دراماتیک پردازش می شود. بدون مخاطب نمی توان این فرایند تربیتی را حس کرد یا پیام اخلاقی در کنار درام امری زاید به نظر آورد. بازنمایی دین و ارزشهای اخلاقی در آثار نمایشی از آنجا که قرار است تصویر، زبان سخن این مفاهیم باشد، بسیار دشوار و پیچیده است که هم به مخاطب‌شناسی و زمان‌شناسی نیازمند است و هم به زبانشناسی درام و ظرافتهای آن. بزرگترین چالش قرن بیست و یکم، درک «دیگری» است.[2] این درک، مستلزم عشق به دیگری است و تغییر در درک ما از «خود» و این درست همان چیزی است که ایمانوئل لویناس در فلسفه دگر بودگی خود به دنبال آن است.وی از برجسته ترین فیلسوفان اخلاق و آوانگارد قرن بیستم است. او با قرائتی اگزیستانسیالیستی به خوانش فلسفه اخلاق می پردازد. چهره و دیگری دو مفهوم کلیدی در فلسفه لویناس هستند که معنا و مفهوم خاصی دارند. او در زمانی فلسفه دگر بودگی و عشق به دیگری را ارائه می کند که میلیونها انسان هم‌عصرش قربانی نفرت از دیگری هستند(دورانی

[1] دانسی، مارسل نشانه‌شناسی رسانه‌ها، مترجمان گودرز میرانی و بهزاد دوران، ص۳۳.

[2] Kocht kora, Maria. (2010). Semiotic Approach to the Analysis of Interpersonal Communication in Modern Comedies. P23.

نظیر جنگ جهانی دوم)که همه ناشی از غفلت ازدیگری است. فلسفه او، انسان امروز را به سوی دگراندیشی، صلح و توجه به هستندگی دعوت می کند.[1]به باور لویناس، فلسفه به دنبال تبیین «چیستی اخلاق» است. بنا به تعریف لویناس اخلاق توجه به حق حیات دیگری است. گاه عقاید ایثارگر همزمان با تحولات جبهه جنگ تغییرناپذیر روایت می‌گردد و بر ثبات رأی او اصرار ورزیده می‌شود؛ ستوان هیرو اونودا (شخصیت اصلی فیلم ژاپنی اونودا: ۱۰،۰۰۰ شب در جنگل)[2] به جنگ علیه متفقین بسیار علاقه‌مند است و سرسختانه می‌جنگد، حتی بعد از تسلیم شدن کشورش، ژاپن. ماجراهای این سرباز زمانی آغاز می‌شود که به او و جوخه اش دستور داده می‌شود از فیلیپین تحت اشغال ژاپن در برابر حمله آمریکا محافظت کنند. به زودی، او تنها بازمانده جبهه خودی در این نبرد می‌شود و وقتی خبر پایان جنگ را دریافت می‌کند، همچنان به دفاع از قلمرو ژاپن ادامه می‌دهد.

نمایی از فیلم اونودا: ۱۰،۰۰۰ شب در جنگل

[1] ادمز، لاری اشنایدر، درآمدی بر روش‌شناسی هنر، ترجمه شهریار وقفی‌پور، ص۱۵.

[2] Onoda ۱۰،۰۰۰Nights in the Jungle.

ذیل رمزگان اجتماعی و مشخصاً محور شغل قهرمان، همیشه رزمنده در قامت یک قهرمان فداکار در قاب سینما منعکس نمی‌شود؛ گاه یک روزنامه‌نگار، به جای یک سرباز، ایثارگری می‌کند. فیلم «زنده از بغداد»[1] روایتگر شجاعت و تاب آوری رابرت وینر، خبرنگار سی. ان. ان است؛ زمانی که در اوج جنگ، شهر برای خبرنگاران بسیار خطرناک شده بود، او حاضر به ترک بغداد نمی شود. در طول فیلم، وینر وقتی متوجه می شود که همکارانش تحت نظر هستند، هیچ نشانه‌ای از ترس از خود نشان نمی‌دهد و زندگی خود را همچنان به خطر می‌اندازد تا پوشش کاملی از بمباران‌های بغداد انجام دهد. تعهد به شغلش نتیجه می‌دهد، و نرخ تما شای اخبار سی. ان. ان به شدت افزایش پیدا می‌کند. در ادامه ذیل نشانه‌های زبان شناسانه گفتاری، وزیر دفاع ، کار وینر را «بهترین پو شش خبری که تاکنون دیده ام» تو صیف می‌کند. در فیلم، «رم، شهر بی‌دفاع» ساخته روبرتو رو سلینی ایثارگر، الزاماً رزمنده نیست و شغل دیگری دارد. داستان فیلم، در طول اشغال نازی‌ها به سال ۱۹٤٤ اتفاق می‌افتد. در این فیلم آلمان‌ها به دنبال د ستگیری جورجیو مانفردی، از رهبران نهضت مقاومت هستند و برای دستگیری وی به آپارتمان او می‌روند، اما وی از مسیر پشت بام می‌گریزد و نزد دوستش فرانچسکو که یک روزنامه‌نگار است می‌رود. نازی‌ها برای د ستگیری آنها به محل می‌آیند و فرانچسکو را د ستگیر می‌کنند و نامزدش را می‌کشند. در نهایت نیز مانفردی از مهلکه فرار می‌کند.

گاه مدافع وطن در کمال تعجب، سابقه ایثارگرانه او به فراموشی سپرده میشود و حتی جایگاه او تنزل داده شده و به عنوان یک یاغی و یا شورشی معرفی می‌شود؛ این رویکرد در فیلم «اولین

[1] Live from Baghdad.

خون»[1] به کارگردانی تد کوتشف دیده می‌شود. شخصیت جان رمبو، یک کهنه سرباز جنگ ویتنام است، او توسط پلیس به عنوان یک تهدید بالقوه شناخته می‌شود، این تقابل رمبو را به سمت یک وحشی‌گری پر از خشونت و به هم ریختن شهر سوق می‌دهد. گاه مدافع وطن با سابقه ایثارگرانه، به دلیل آسیب دیدن روحی از صحنه‌های نبرد، به فردی که تعادل روانی مناسبی ندارد تعبیر می‌شود؛ در فیلم «جنگ»[2] ساخته جان آونت داستان کهنه سربازی به نام استفن سیمونز را دنبال می‌کنیم که پس از بازگشت از ویتنام، با اختلال استرس دست و پنجه نرم می‌کند و کابوس‌های مداوم به خوابش هجوم می‌آورند. او در پیدا کردن شغل و برقراری ارتباط مجدد با همسر و فرزندانش مشکل دارد.

با تأکید بر نشانه‌های تصویری می‌توان مفهوم ایثار را در فیلم «ایمان پدران ما»[3] به کارگردانی کری اسکات مشاهده نمود. در سکانسی از فیلم، قهرمان فیلم کتاب مقدس در دست می‌گیرد و با الهام از تعالیم آن خود را برای دفاع از عقاید و میهن آماده می‌کند. رمزگان اجتماعی (گذشته و تاریخ حماسی) نیز در اینجا وجود دارد؛ در این فیلم، دو سرباز جوان به نام‌های جان و وین بر سر گذشته مشترک پدرانشان با یکدیگر گفتگو می‌کنند، چرا که هر دوی آن‌ها جان خود را در جنگ ویتنام را از دست داده‌اند. تصویرگری از جان و وین، پر از فلش بک‌ها و خاطراتی است که این پسران از پدران خود دارند.

نمایی از فیلم «ایمان پدران ما»

---

[1] First Blood.

[2] The War.

[3] Faith of Our Fathers.

در فیلم روز «موش‌خرما»[1] ساخته هرولد رمیس[2] شخصیت فیل کانرز که گزارشگر آب‌وهوا ست، آدمی خودخواه ا ست و میلی به تقدم دیگران بر خود ندارد؛ او برای گزارش مرا سم روز موش‌خرما به شهر پانکسِتانی رفته است و فعالیت‌هایی لذت‌گرایانه دارد. دست به سرقت می‌زند، می‌گساری می‌کند، بی‌خیال پشت فرمان می‌نشنید، زنان شهر را می‌فریبد و ...کانرز تدریجاً پی می‌برد که نمی‌تواند به این راه ادامه بدهد. پوچی اقدامات خود را می‌بیند و حتی چند مرتبه‌ای مرتکب خودکشی می‌شود. کانرز تصمیمی می‌گیرد که منطبق با اخلاق کانتی است. او عاقبت تصمیم می‌گیرد تا با اقدامات خود زندگی را برای مردم شهر راحت‌تر کند. کارهای تازه‌اش آیینه تمام‌نمای امر مطلق کانتی‌اند؛ امر مطلق امری ا ست که فرد بدون نفع شخصی انجام می‌دهد تا زندگی اطرافیان خود را بهتر کند. کانرز با د ست‌یافتن به این چ شم‌انداز تازه ا ست که می‌تواند از آن چرخه تکراری بگریزد. این فیلم از منظر رمزهای ایدئولوژیکی قابل بررسی است. اخلاق امانوئل کانت که به نام اخلاق تکلیف‌گرایانه نیز شناخته می‌شود، در میانه تا اواخر قرن ۱۸ میلادی سر برآورد و در برابراندیشه جرمی بنتام، یعنی فایده‌گرایی قد علم کرد. فایده‌گرایی همان

[1] Groundhog Day.

[2] Harold Ramis.

مکتبی است که می‌گوید بزرگ‌ترین خیر باید به بیشترین تعداد مردم برسد. هنگام بررسی فلسفه کانت باید درباره تعدادی از اصـــول او نیز اندیشـــید. یکی از این اصـــول پندار کانت از کار خیر اخلاقی است. از نظر کانت آن کاری خیر است که نیت پشت آن خیر باشد. کانت پیامدهای عمل را به‌اندازه نیتی که پشت آن است، مهم نمی‌شمارد. علاوه بر این، کاری را که بتوان کلیت‌بخشی کرد و در همه‌جا انجام داد، کار خیر اســـت، یعنی آن‌که اگر کســـی بگوید که کســـی بتواند در جهانی زندگی کند که در آن، همه مردم دائماً آن کار را انجام می‌دهند، آن‌گاه آن کار خیر اســـت. نهایتاً این‌که فرد وظیفه دارد به‌لحاظ اخلاقی انسانی خوب باشد و فرد باید برگزیند که آزادانه کارهایی انجام دهد که به‌لحاظ اخلاقی خوب‌اند.

نمادین بودن موزیک متن فیلم می‌تواند به خوبی احساس و مفاهیم اصلی را با همراهی تصاویر به بیننده انتقال دهد. مثلا در فیلم «ما سربازان بودیم» ساخته رندال والاس، موسیقی در راستای تبیین اعتقاد قهرمان ایثارگر به مفهوم ســـنتی اســـت؛ در فیلم تقابل دو نوع دیدگاه یعنی ســـنت (ســـاربانی که در حال نواختن نی محلی) و مدرنیته(ســـاربان دیگری که از طریق رادیو ترانزیت به همراه پارازیت، در حال گوش دادن به موسیقی غربی است) را با به تصویر کشیدن از دو ساربان و نیز بهره گیری از موسیقی متن فیلم آن هم در قالب نمادین، به تقابل میان سُنت و مدرنیزه شدن می‌پردازد.

برقراری نظامنامه تولید تصاویر متحرک که به کد هیز[1] مشهور است قواعد سخت‌گیرانه‌ای را درباره آنچه مجاز است روی پرده نمایش داده شود، وضع کرد. با رسیدن به جنگ جهانی دوم

[1] Hays Code.

به این دلیل که هالیوود قصد داشت دشمنان آمریکا را تا حد ممکن شیطانی نشان دهد راه برای استفاده بیشتر از خشونت در آثار جنگی کمی باز شد. تغییر قوانین در کنار پیشرفت‌های تکنولوژی دست فیلم‌سازان را در استفاده از خشونت به شکل گسترده‌تری باز گذاشت.

گاه با هدف انتقاد از جنگ افروزی مدافعان فداکار وطن مورد ریشخند و تمسخر واقع می‌شوند. این رویکرد عمدتاً در آثار سینمایی با تأثیر از رمان « سلاخ خانه شماره پنج» نوشته کورت ونه گات صورت می‌گیرد. قهرمان این کتاب(بیلی) مضحک بودن جنگ را نشان می‌دهد و فجایع آن را با لحنی کمدی و به صورت استعاره‌هایی از سرگردانی و وحشت بشری ارائه داده است. بیلی یک سرباز آموزش ندیده آمریکایی و بی‌دست‌وپا است که برای جنگ به لوکزامبورگ اعزام می‌شود. او در آن‌جا به اسارت نیروهای آلمانی در می‌آید و همراه با اسرای دیگر به کشتارگاهی در منطقه «درسدن» فرستاده می‌شود. در همین زمان، این منطقه توسط ارتش آمریکا بمباران شده و تقریبا همه اسرا به جز بیلی کشته می‌شوند. در ادامه رمان متوجه می‌شوید که او پس از بمباران، توسط آدم فضایی‌های ساکن سیاره «ترالفامادوری» دزیده می شود تا در نمایشگاه سالیانه باغ وحش آنجا، به نمایش گذاشته شود!

گاهی اوقات توانایی قهرمان فیلم از حد نوع بشر فراتر می‌رود. شخصیت‌هایی مجهز به نیروها یا سلاح‌هایی شگفت انگیز که جور آدم معمولی‌ها را به دوش می‌کشند و یک تنه به جنگ هر آن چه بدی هست می‌روند؛ آنها ابرقهرمان هستند! «ابرقهرمانان ایثارگر» همچون رابین هود یا زورو در اواخر دهه ۱۰ میلادی به ادبیات جهان وارد شدند. آنها علیه ظلم شاهان و حکومت می‌شوریدند، به جنگ نابرابری و بی‌عدالتی می‌رفتند و از غنی می‌گرفتند و به فقیر می‌دادند. برخی از ابرقهرمانان ایثارگر در ژانر جنگی ریشه‌ای ادبی دارند و با اقتباسی از آثار مکتوب بر روی پرده سینما جان می‌گیرند؛ مرد آتشی، روباتی بود که ظاهری انسانی داشت و توسط دانشمندی

به نام هورتون ساخته شده بود. سلاح او آتشی بود که می‌توانست به دور خود ایجاد کند. این کاراکتر اولین بار در نسخه مکتوب مارول کمیک خلق شده بود. اولین ظهور مرد آتشی در قالب هیولایی علمی-تخیلی بود، اما قابلیت‌هایش او را به سرعت به ابرقهرمانی در پوشش افسر پلیس نیویورک تبدیل کرد. مرد آتشی همان شخصیتی است که با کمی‌تغییر بعدها در قالب گروه «چهار شگفت انگیز» ظاهر شد. از کاراکتر دیگری به نام کاپیتان آمریکا[1] در این خصوص می‌توان یاد کرد؛ سربازی میهن‌پرست که توسط دو کارتونیست خلق شد و وظیفه داشت با نیروهای متحدان در جنگ جهانی دوم مبارزه کند.کاپیتان آمریکا در واقع شخصیت ثانویه جوانی معمولی به نام استیو است که با تزریق سرم خاص آزمایش‌های سری دولت آمریکا، از مرزهای توانایی معمول انسان عبور می‌کند. شخصیت کاپیتان آمریکا با آن پوشش خاص خود - که سراسر از موتیف‌های پرچم آمریکا تشکیل شده است - یکی از محبوب ترین ابرقهرمانان آمریکایی‌ها در دوره جنگ جهانی دوم بود؛ قهرمانی مجهز به زرهی نفوذناپذیر که همزمان سلاح او هم به شمار می‌رود .نسخه مکتوب نشریه مارول کمیک با نقش آفرینی کاپیتان آمریکا درست یک سال قبل از حمله ژاپنی‌ها به بندر پرل‌هاربور منتشر شد. این ابر قهرمان بعد از ورود آمریکا به جنگ جهانی دوم، محبوبیتی زیادی پیدا کرد و به یکی از نمادهای التیام بخش غرور ملی آمریکایی‌ها تبدیل شد. به طور کلی برخی دال و مدلول‌ها با محوریت شاخص عناصر هویتی را می‌توان مطابق با جدول زیر بیان نمود:

جدول٦: دال و مدلول‌ها با محوریت شاخص عناصر هویتی

[1] Captain America.

ردیف	دال	مدلول	نام فیلم های نمونه
۱	پرچم سوراخ‌شده با تیر دشمن	تجاوز به خاک و سرزمین ضرورت دفاع از وطن	-«تورا! تورا! تورا!» -«نجات سرباز رایان»
۲	کتاب مقدس نیم سوخته	-توحش جنگ در برا بر دین -دفاع از ارزش‌های دینی	-«کسی که قسر در رفت» -«گروهبان یورک»
۳	شب بیداری در سنگر	-آمادگی برای نبرد -هو شیاری در برابر دشمن	-«رزم ناو پوتمکین» -«خط بار یک سرخ»

۴	طلوع خورشید	- نزدیک بودن ظفر و پیروزی -امید به تنبیه تجاوزگر	-«تپه هکسا» -«اسب جنگی» -«۱۹۱۷»

۳-آرمان ایثار و قهرمان

ایثار و گذشت از ارزش‌های مهم و اساسی در زمینه فردی و اجتماعی است و به معنای دیگرگزینی و گذشتن از خود به سود دیگران و از فضایل اخلاقی به شمار می‌رود. نقطه مقابل ایثار، استیثار است که به معنای خودگزینی و منفعت خود را مقدم داشتن است[۱] که از رذایل اخلاقی به شمار آمده و مورد مذمت قرار گرفته است.ایثار، کمال دل بریدن از مادیات و نگاهی این جهانی و نهایت دل سپردن به متافیزیک و نگاهی آن جهانی است.[۲] در فرهنگ ایثار و شهادت، عالی ترین نمونه انسانی به کسی گفته می شود که خود را مدام در محضر خداوند حاضر دانسته و رسالت و دین خود از زیستن را مجاهدت در راه او ببیند. مجاهدتی که فارغ از نیازهای این دنیا دارای بعدی آن جهانی برای شخص کنشگر می باشد و در عین حال نتایج بزرگ هر دو جهانی برای جوامع انسانی در بر دارد.

---

[۱] لسان‌العرب، ج۱، صص ۷۰-۷۱.

[۲] دهخدا، علی اکبر؛ لغت نامه دهخدا، ج۸، ص۱۵۶. واژه ایثار.

از جمله اهداف ایثار، تلاش در جهت اجرای عدالت و تو سعه روابط متعالی ا ست. مـسلم ا ست که در این جهان، هیچ چیز شـیرین‌تر از عدالت برای انسـان نیسـت و بر این اسـاس رسـیدن به جهانی به دور از ظلم و اسـتعمار هدف دیگر این جهانی فرهنگ ایثار اسـت. بر خلاف آنکه نظم نوین جهانی مبتنی بر عقلانیت ابزاری به دنبال نظام و جهانی است که با تکیه بر بی عدالتی در آن عده ای کدخدای دهکده باشند و دیگران بردگان این گروه معدود، در فرهنگ ایثار همه انسان‌ها در برابر خداوند و در برابر یکدیگر با هم برابرند.[1]خودخواهی و خودپرسـتی ضـد ایثار و گذشـت و فداکاری اسـت که انسـان را از کارهای ارزشـمند بسـیاری مانند جهاد و مبارزه باز می‌دارد. خودخواهی یعنی این که انسـان همه چیز را برای خودش بخواهد و خویشـتن را بر دیگران مقدم کند. طبیعی ا ست که با وجود این صفت، ایثار و فداکاری برای او معنا و مفهومی نخواهد دا شت، چون در صـورت شـرکت در فعالیت‌های ایثارگرایانه و دادن جان، همه چیزش را از دسـت رفته می‌بیند و به نظر او نتیجه‌ای عایدش نخواهد شد. بنابراین ایثار ممدوح یا مثبت عبارت است از:

۱. مقدم داشتن دیگران بر خود هر چند به چیز اندک.
۲. مقدم داشتن خواست خدا بر هوای نفس.
۳. ترجیح حق بر باطل گرچه به ضرر انسان باشد.
٤. روح سلحشوری و فداکاری و از خودگذشتگی

ایثار مذموم یا منفی عبارت است از:

۱. فداکاری و گذشتن از جان و مال و... در جبهه باطل

[1] شعبانی ساورویی رمضان. طراحی و تدوین الگوی فرهنگ دفاع مقدس، ص۱۵.

۲. ترجیح خواسته‌های دنیوی بر آخرت.

۳. گزینش هوای نفس بر خواست الهی

٤. در زحمت قرار دادن خانواده و ناراحتی و فشار بر فرزندان

قهرمان به اجبار ایثارگری نمی‌کند او با اختیار و آگاهی به فداکاری در میدان نبرد می‌رسد؛ الیور ا ستون، در فیلم «جوخه» (۱۹۸٦) به سراغ جوانی می‌رود که از دان شگاه، به طور داوطلبانه در جنگ ویتنام شرکت می‌کند و در این میان با چهره واقعی این و جنایاتی که در آن به وقوع می‌پیوندد آشنا می‌شود.

در فیلم « سر سخت»[۱] ساخته جان وو، شخصیت پلیس قهرمان، تکیلا یوئن پس از کشته شدن همکارش در یک درگیری با تبهکاران قصد انتقام‌گیری از یک گروه گنگستری را دارد. اراده قهرمان ایثارگر و شجاع فیلم در این مسیر مثال زدنی است در سکانسی از فیلم تکیلا با یک دست اسلحه به دست می‌گیرد و با دستی دیگر کودکی را از چنگ افراد شرور نجات می‌دهد.در فیلم «کینگ آرتور: افسانه شمشیر»[۲] شخصیت کینگ آرتور، شمشیر را از سنگ بیرون می‌کشد و سفر به سوی تاج و تخت را آغاز می‌کند؛ او پادشاهی را نه برای شخص خود که برای اصلاح امور ملت و مردمش می‌خواهد.

ایده روایت عشق زمینی در کنار و یا در تقابل با عشق به میهن در سینمای جنگ جهان مسبوق به سابقه ا ست؛ در سال ۱۹۲۷ ویلیام ولمن فیلم «بال‌ها»را ساخت که در آن فیلم دا ستان عشق

[۱] Hard Boiled.

[۲] King Arthur: Legend of the sword.

مشترک دو مرد آمریکایی یکی پولدار و دیگری از خانواده‌ای متوسط به یک زن در جریان است؛ هر دو مرد امریکایی در خلال جنگ خلبان می‌شوند و در پهنای آسمان به جنگ با دشمن می‌روند. فیلم امریکایی«فرشتگان جهنمی» نیز در سال ۱۹۳۰ داستان عشق مشترک دو برادر بریتانیایی خلبان به یک دختر است. روایت فیلم به گونه‌ای است که عشق به زن منافاتی با عشق به خاک ایجاد نمی‌کند و بار رمانتیک فیلم را بر دوش می‌کشد. در فیلم «سرباز کوچک»[1] به کارگردانی ژان‌لوک گدار،یک سرباز فرانسوی روایت می‌شود که از خدمت فرار می‌کند و در گیرودار جنگ الجزایر، مشغول فعالیت برای یکی از احزاب سیاسی فراندسوی می شود. او پس از مدتی عاشق دختری می شود که در یکی از احزاب مخالف فعالیت می‌کند و این عشق وقایع و اتفاقات داستان را رقم می‌زند. داستان فیلم «ملکه آفریقایی»[2] به کارگردانی جان هیوستون در آفریقا و در دوران جنگ جهانی اول رخ می‌دهد و درباره مرد و زنی است که به فکر ازبین‌بردن یکی از قایق‌های جنگی آلمانی‌ها می‌افتند و به همین خاطر بیشتر وقتشان را در کنار هم سپری می‌کنند و به‌مرور عاشق یکدیگر می‌شوند.

نمایی از فیلم «ملکه آفریقایی»

[1] Le Petit Soldat.

[2] The African Queen.

فیلم «درناها پرواز می‌کنند»[1] ساخته میخائیل کالاتازوف از تقدم عشق وطن به عشق بین زن و مرد صحبت می‌کند؛ داستان فیلم در مورد ورونیکا و بوریس است که دقیقاً قبل از شروع جنگ جهانی دوم عاشق یکدیگر می شوند. با شروع جنگ، بوریس به جنگ اعزام می شود و بین آن دو فاصله می‌افتد. آرزوی اینها برای ملاقات بخاطر جنگ مدام به عقب مؤکول می‌شود.

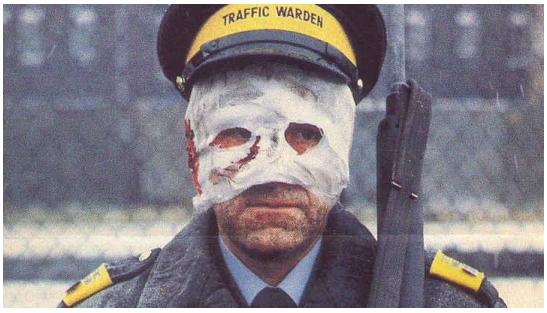
نمایی از فیلم درناها پرواز می‌کنند

در فیلم «رشته‌ها»[2] به کارگردانی میک جکسون«رشته‌ها» داستان زن و مردی را روایت می‌کند که در شهر شفیلد انگلستان زندگی می‌کنند و عاشق یکدیگرند، اما پس از آغاز جنگ میان آمریکا و شوروی و انفجار بمبی اتمی در حوالی شهر شفیلد، اتفاقات به‌گونه‌ای دیگر رقم می‌خورند و این دو حالا باید به فکر نجات مردم از عوارض استفاده از این سلاح باشند.

نمایی از فیلم «رشته‌ها»

[1] Cranes are Flying.

[2] Threads.



در تلاقی عشــق به زن و خاک؛ برخی اوقات یکی بر دیگری از ســوی قهرمان فیلم ترجیح داده می شود مثلاً در فیلم «کازابلانکا» (۱۹٤۲) همفری بوگارت، ایفاگر نقشی ا ست که حا ضر می شود به خاطر انجام وظیفه‌اش در طول جنگ جهانی دوم برای رســاندن اروپایی‌های فراری از آلمان به آمریکا از طریق شــهر کازابلانکا، از عشــق بزرگ زندگی‌اش که بار دیگر او را به دســت آورده، دست بکشد.

نمایی از فیلم «کازابلانکا»

در فیلم «طو فان بر فراز اقیانوس آرام»[1] با محور یت نبرد مـیدوی بین امریکا و ژاپن، قهر مان فیلم، خلبان جوانی اســت که درگیر نبرد شــش ماهه پس از حملات به بندر پرل‌هاربر می‌شــود. ا شغال میدوی تو سط ژاپن منجر به مـسدود شدن خطوط تامین آذوقه و تجهیزات برای آمریکا و ا ستر الیا می شود. دا ستان فیلم به نقطه‌ای می‌ر سد که او خدمت به ک شور را مهم‌تر از خدمت به خانواده می‌بیند.

[1] Storm Over the Pacific.

سکانسی از فیلم طوفان بر فراز اقیانوس آرام

فیلم «پسر شائول»[1]به کارگردانی لاسو نمش درباره شخصیتی به نام شائول است که در یکی از اردوگاه‌های کار اجباری محبوس است و تلاش می‌کند جنازه پسربچه‌ای را از دید سربازان آلمانی مخفی نگه دارد تا بتواند طبق رسومات دین یهود خاک‌سپاری کند. فیلم «افتخار به چه قیمتی؟» در سال ۱۹۲۶ به کارگردانی «رائول والش»، دفاع سست و کم رمق از میهن توسط طیفی از سربازان را هم ردیف با خیانت مطرح می‌کند؛ در این فیلم دو گروه از سربازان امریکایی به تصویر کشیده می‌شوند؛ گروه اول کسانی که برای وطن حاضرند بمیرند و گروهی دیگر که برای صلح به هر قیمتی حاضرند دست به هرکاری حتی تلف کردن مهمات بزنند!

در فیلم «بیا و بنگر»[2]ساخته الم کلیموف، قهرمان فیلم، سرباز جوانی است که درگیر جنگ جهانی دوم می شود؛ او هدفی جز زنده ماندن ندارد ولی صحنه نبرد بی‌رحم‌تر از آن ا ست که به سادگی به این هدف نائل آید. او اعتقادی به مفاهیم وطن پرستی، دفاع از خاک، فتح زمین، پیروزی نظامی و ... ندارد. خشونت و جنایت جبهه، سرباز را به مرز جنون می‌کشاند.

---

[1] Son of Saul.
[2] Come and See.

نمایی از فیلم «بیا و بنگر»

مارتین اسکورسیزی در فیلم «راننده تاکسی» از قهرمانی حرف می‌زند که به جای تقابل با دشمن به فکر مبارزه با جنانیتکار و جانی در درون شهر است و نه در جبهه نبرد. این فیلم داستان یک سرباز سابق جنگ ویتنام است که مشوش از خاطرات جنگ ویتنام دچار بی‌خوابی شده به همین خاطر به شغل رانندگی در شب روی می‌آورد ولی پس از مدتی که با جنایات صورت گرفته در نیویورک روبرو می شود، تصمیم می‌گیرد که این شهر را از شر جنایتکاران پاک کند، به همین خاطر اسلحه‌ای در آستین خود کار می‌گذارد و با آن به انتقام از جنایتکاران می‌پردازد. فیلم «سطح پنجم»[1] به کارگردانی کریس مارکر، گریزی به خاطرات خوش گذشته سربازان می‌زند و آنها را به تکرار دوباره این خاطرات در آینده بعد از جنگ، امیدوار می‌سازد. در یک نگاه کلی می‌توان برخی دال و مدلول‌ها با محوریت شاخص آرمان را مطابق با جدول زیر بیان نمود:

جدول۷: دال و مدلول‌ها با محوریت شاخص آرمان

[1] Level Five.

ردیف	دال	مدلول	نام فیلم های نمونه
۱	نقشه همیشه همراه جغرافیایی وطن	-تقدم عشق سرزمینی بر عشق به همسر، خانواده - اورژانسی بودن شرایط موجود جنگ	«عشق و مرگ» « هفتاد و یک»
۲	پلاک هویتی	-وابستگی سازمانی به جبهه خودی	«بازی تقلید» «قرمز بزرگ»

		-هویت جمعی و اشتراکی	
۳	عکس جمعی خانوادگی	-مرور خاطرات خوب گذشته -دلتنگی برای ایام کنار خانواده بودن	«فرشتگان جهنمی» «بیمار انگلیسی»
۴	حلقه ازدواج	- تعهد به خانواده - محکوم‌بودن خیانت	«کازابلانکا» «رشته‌ها»

گفتار دوم: رمزگان ایدئولوژیکی

۱-دوگانه سلطه و مقاومت

ایدئولوژی اغلب به شیوه‌هایی اشاره دارد که نشانه‌ها و معانی و ارزشها در آن کمک می‌کنند تا قدرت اجتماعی مسلط بازتولید شود. نخست، ایدئولوژی به معنای مارکسیستی آن نیست، یعنی تلقی‌ای از آگاهی دروغین و واقعی وجود ندارد. هر چه هست همین واقعیتهاست که از طریق زبان یا دیگر نظامهای معنایی درک می‌شود، بنابراین حقیقتی که عینی و بیرونی باشد وجود ندارد. حقیقت همیشه در این چارچوب که چگونه به وجود آمده، برای چه کسی و در چه زمانی درست است، درک می شود. آگاهی نا شی از فرهنگ و جامعه و تاریخ است.[۱] از نظر آلتوسر ایدئولوژی، مجموعه‌ای ایستا از عقاید اعمال شده طبقات حاکم بر طبقات فرودست نیست، بلکه فرایندی پویاست که پی در پی در عمل، آنگونه که مردم رفتار می‌کنند و خود شان و روابط شان با جامعه را می‌فهمند، بازتولید و بازسازی می‌شود.[۲] ایدئولوژی در درون نهادهای ایدئولوژیک مسلط (خانواده، آموزش و پرورش، زبان، رسانه‌های گروهی، نظام سیاسی و غیره) نظامهای رفتار، فکر کردن و شیوه‌های اجتماعی مقبول در مردم را به وجود می‌آورد.[۳] بنابراین هنجارهای مقبول نه خنثی هستند و نه عینی، بلکه ناشی از منافع طبقات دارای قدرت اجتماعی‌اند، اما طبقات دیگر نیز آن را طبیعی می‌دانند.[۴] در واقع تمام نهادها و نظامهای معنایی، همچون نهاد آموزش و پرورش، رسانه‌ها و نهادهای فرهنگی به دنبال کسب ثروت، ایجاد نابرابری طبقه‌ای و جنسی‌اند، اما خود را بی‌طرف جلوه می‌دهند و مدعی رفتار برابر و منصفانه با تمام شهروندان هستند.

---

[۱] جورج ریتزر، نظریه جامعه شناسی در دوران معاصر، ترجمه محسن ثلاثی، ص۱۲۰.

[۲] همان، ص۱۳۲.

[۳] سیدمحمد مهدی‌زاده؛ رسانه‌ها و بازنمایی، ص۳۳.

[۴] پییر گیرو، رمزگذاری و رمزگشایی، در مطالعات فرهنگی، ص۱۱۲.

زبان به اَشکال مختلف و در سطوح مختلف حامل ایدئولوژی است. بنابراین ایدئولوژی هم در درون ساختارها و هم در درون رخدادهای زبانی وجود دارد. ایدئولوژی از حد و مرزهای گفته‌های موقعیتی می‌گذرد ـ برای تبیین چنین حالتی بهتر است از نظم گفتمانی فوکو استفاده کرد ـ از طرفی دیگر، زبان در لابه لای روابط و فرایندهای اجتماعی محصور شده و این روابط به نحوی نظام‌مند، گوناگونی زبان را رقم می‌زنند. برای مثال فوکو «طرد» یا «کنارگذاری» را از کاربردهای عمده زبان می‌داند؛ «همه به خوبی می‌دانند که کسی حق ندارد همه چیز را بگوید، از همه چیز در هر اوضاع و احوالی حرف بزند، خلاصه هر کسی نمی‌تواند از هر موضوعی سخن بگوید. جنبه‌ای از محصور بودن کاربرد زبان در روابط اجتماعی که ملازم مفهوم گفتمان است، تأکید دارد که زبان صورت مادی ایدئولوژی است و در واقع زبان آغشته به ایدئولوژی است»[1].حال این سؤال مطرح است که چه ویژگیها یا سطوحی از زبان و گفتمان بار ایدئولوژیک دارد؟ در پاسخ این سؤال باید گفت که پیش‌فرضها، اشاره‌های ضمنی، استعاره‌ها و انسجام همگی جنبه‌هایی از معنا هستند و صورت کلمات نیز آغشته به ایدئولوژی است.

مفهوم هژمونی گرامشی در اینجا به فهم و غنای بحث کمک می‌کند. این مفهوم هم با برداشت دیالکتیکی ساختار و متن وفق دارد و هم چارچوبی برای نظریه پردازی و تحلیل ایدئولوژی گفتمانی فراهم می‌آورد. هژمونی چارچوبی تأکیدی و همه جانبه بر سیاست و قدرت و نیز رابطه دیالکتیکی و اجزای طبقه و جایگاه اصیلی برای همه آنهاست. هژمونی علاوه بر به دست داشتن رهبری، بر سرتاسر حوزه‌های اقتصادی، سیاسی، فرهنگی و ایدئولوژیک جامعه تسلط دارد. هژمونی بیش از آنکه صرفاً در پی تسلط بر طبقات فرودست باشد، به دنبال آن است که از رهگذر دادن امتیاز و با استفاده از ابزارهای ایدئولوژیک دست به ادغام و اتحاد با آنان بزند تا

[1] میشل فوکو، نظم گفتار، ترجمه باقر پرهام، ص۲۱.

ر ضایت شان را به د ست آورد. مبارزه هژمونتیک در جبهه‌ای گسترده صورت می‌گیرد، بنابراین ایدئولوژی در این چارچوب درک می‌شود. ایدئولوژی عبارت است از درکی از جهان که به طور ضمنی در هنر، قانون، فعالیتهای اقتصادی و در جلوه‌های مختلف اجتماعی و فردی تجلی پیدا می‌کند. ایدئولوژی علاوه بر اینکه در سطح کلان ساختار وجود دارد، در سطح خرد نیز از طریق زبان (آغشته به هنجارهای ایدئولوژیک) فاعل‌سازی می‌کند، ایدئولوژی درک افراد از جهان، هویت شان و ارتباط شان با دیگران را شکل می‌دهد و آنها را بر ساخته‌های اجتماعی بار می‌آورد؛ در تمام ساختارهای زبان (صورت و محتوی) ردپای ایدئولوژی حضور دارد. ساختارهای نابرابر اجتماعی (در اینجا رسانه به شکل سینما) با مسلط کردن گفتمان ایدئولوژیک خاص خود، سلطه‌ای فراگیر اعمال می‌کنند و هنجارهای آن را به صورت عقل سلیم در آورده و این هنجارها در تعاملها فعال شده و در فیلم یا هر متن دیگری ظاهر می‌شوند.[1]

ذیل رمزگان ایدئولوژیک می‌توان گفت حکومت‌های درگیر در دو طرف مخا صمه نیز به نوبه‌ی خود از این ابزار چه در دوران جنگ برای بـ سیج عمومی‌و تهییج اح سا سات و چه در دوران پس از جنگ برای بازسازی و احیای روحیه‌ی اجتماعی استفاده می‌برند.[2]از ژانرهای مهم روایی در سینما، که یک گفتمان خاص با مقولات گفتمانی مشخص را به خود اختصاص داده است، ژانر جنگی است. این بحث در مورد کشورهایی که در تجربه‌ی تاریخی خود جنگی را از سر گذرانده‌اند، از اهمیت بیش‌تری برخوردار است. صنعت سینما با خلق نشانه‌ها به بازتولید مفاهیم

[1] فرکلاف، نورمن؛ گفتمان کاوی انتقادی، ترجمه گروه مترجمان،ص۴۳.

[2] بیلینگتون و دیگران، جامعه و فرهنگ، ترجمه زیبا عزب دفتری، ص۲۰۱.

و برداشت‌های مختلف پرداخته که چه در حین جنگ و چه پس از آن از جهات گوناگونی حائز اهمیت‌اند. از جمله می‌توان به موارد ذیل اشاره کرد:

ـ تداوم یا عدم تداوم مشروعیتی نظام حاکم
ـ مشروعیت یا فقدان مشروعیت تهاجم یا دفاع
ـ حفظ و استمرار روحیه‌ی هم‌بستگی حاصل از جنگ برای بازسازی پس از جنگ.[1]

هالیوود در سیاست خارجی آمریکا، چند موج را به تصویر کشیده است. در طول عمر سیاسی‌هالیوود تاکنون، مهم‌ترین موجهای به تصویر کشیده شده، عبارت‌اند از:

۱- در دوران جنگ سرد به دلیل دشمنی با کمونیسم، هدف اصلی را بر این شاخص یعنی مقابله با ایدئولوژی و جریان کمونیسم قرارداد.

۲- با فروپاشی اتحاد جماهیر شوروی و بلوک کمونیسم، حادثه ۱۱ سپتامبر و ضربه سختی که به آمریکا، از این حادثه وارد شد، موجب شد تا در سیاست‌های رسانه‌ای آمریکا، موج کمونیسم، کمرنگ و موج جدید خاورمیانه‌ای، اسلام‌هراسی و موضوعاتی در این حوزه پررنگ گردد.

۳- با توجه به برخی تغییرات در حوزه خاورمیانه و تلاش کشورهای دیگر در کاهش قدرت آمریکا، شاهد چند محوری شدن سیاست رسانه‌ای آمریکا در هالیوود هستیم. در سال‌های ۲۰۱۱ به بعد، منطقه خاورمیانه حول منافع کشورهای غربی، جایگاه خاص و مرکزی را پیدا کرد. در درون خود منطقه نیز برخی جنبش‌ها و تغییرات در دولت‌ها و حکومت‌ها، رخ داد که زمینه برخی

[1] ترابی، علی اکبر، جامعه‌شناسی هنر و ادبیات. ص۲۱۸.

تغییرات را فراهم نمود که امکان تأثیر بر سرزمین‌های دیگر را نیز داشت. ظهور انقلاب‌های رنگی، ظهور گروه‌های تروریستی مانند داعش و به خطر افتادن برخی منافع مادی و معنوی آمریکا و غرب، موجب ظهور موج جدیدی از خاورمیانه ستیزی در هالیوود شد. در این میان، افزایش قدرت کشورهای منطقه-ای مانند ایران در صدر مسائل قرار گرفت.

جنگ سرد از ۱۹٤۷ آغاز شد، جایی که هری ترومن، رئیس‌جمهور آمریکا به وجود جهان دوقطبی اعتراف کرد. این جنگ بزرگ شامل حوزه‌های متنوع ایدئولوژیک، استراتژیک، اقتصادی، سیاسی، فرهنگی و حتی ورزشی بود. دوران جاسوس‌بازی‌های بزرگ، جنگ‌های نیابتی فرارسید. جنگ کره، جنگ ویتنام، جنگ اعراب با اسرائیل، بحران موشکی کوبا، جنگ هند و چین، جنگ چین و ویتنام، جنگ زیردریایی‌ها، رقابت‌های اتمی، رقابت‌های فضایی، دوران مک‌کارتیسم، کودتا در کشورهای مختلف و هزارویک اتفاق بزرگ دیگر همه ذیل جنگ سرد رخ دادند و درباره هرکدام شان ده‌ها یا گاهی صدها فیلم سینمایی ساخته شده است. با فروپاشی شوروی به‌نظر رسید که جنگ سرد به‌پایان رسیده اما تک‌قطبی بودن جهان نمی‌تواند منافع همه کشورهای دنیا را بالانس کند و از خاکستر جنگ سرد، دوباره غول‌های بر زمین افتاده سر بلند کردند. در آغاز دهه سوم قرن بیست‌ویکم، حرکت به‌سمت جهان چندقطبی دوباره آغاز شد و زنگ آن را مثل همیشه تانک‌ها و مسلسل‌ها به صدا درآوردند. در بیش از ۳۰ سالی که آمریکا هژمون یگانه جهان بود، هنوز درباره جنگ سرد فیلم‌هایی ساخته می شد و هرچه به سال‌های اخیر نزدیک‌تر می‌شویم، بیشتر می‌بینیم که ادبیات ضدروس و ضدچینی و بعضا ضدایرانی در فیلم‌های آمریکایی تقویت می‌شود.

تلاش‌های زیادی از جانب سینمای آمریکا برای زنده کردن فضای جنگ سرد طی سال‌های اخیر شده است. شوروی که بیش از ۳۰ سال است فروپاشیده و نظام فعلی روسیه به‌رغم رویارویی‌های گاه‌وبیگاهش با غرب، هم دیگر چپگرا نیست و هم نفوذ و هژمونی سابق را ندارد. یک فیلم کمدی آمریکایی در اوایل دوران پس از فروپا شی شوروی ساخته شده بود که از داخل کاخ سفید روایت می‌شد و دولتمردان آمریکا را نشان می‌داد که برای ایجاد انسجام ملی، دنبال یک «د شمن ملی» می‌گ شتند. آنها ابتدا سراغ روس‌ها رفتند بعد دنبال د شمن‌های دیگر گ شتند! همین تو ضیح می‌دهد که جنگ سرد چه کارکردی برای دولتمردان آمریکا دارد، ایجاد انسجام داخلی به بهانه وجود یک د شمن خارجی. حالا که شوروی از هم پا شیده و چین هم به شدت از افتادن در دام جنگ سرد امتناع می‌کند و حالا که تقریبا معلوم شده به‌راه انداختن کهن‌الگوی جنگ‌های صلیبی نمی‌تواند ذهن مخاطبان غربی را برای انسجام اقناع کند، فیلم‌های متعددی می‌بینیم که از چیز موهومی به نام مافیای رو سیه هیولا می سازد. به عنوان مثال فیلم «تنت» ساخته کریستوفر نولان، ه شدار آینده‌ای را می‌دهد که جنگ سرد دوم بین آمریکا و رو سیه در آن برقرار ا ست و جهان در آ ستانه جنگ جهانی سوم هم قرار دارد. نولان حتی از دید منفی جامعه سیاهان آمریکا درباره روس‌ها استفاده می‌کند و قهرمان فیلمش را یک سیاه‌پوست قرار می‌دهد. جان دیوید واشنگتن، فرزند هنرپیشه معروفی به نام دنزل واشنگتن است که او هم در چندین فیلم علیه گانگسترهای روس اسلحه کشیده یا نقش کشته‌شونده‌ای به‌دست آنها را بازی کرده است.

جنگ ویتنام، یکی از مرگبارترین و پرتلفات ترین جنگ های تاریخ آمریکا که در نها یت با شکست نیروهای این کشور به پایان رسید. دولت آمریکا در ابتدا با حمایت گسترده مردمش وارد این جنگ شد اما پس از تلفات بالا و اثرات اقت صادی شدید ناچار شد تا نیروهای خود را از این

کشـور خارج کند. جنگ ویتنام عملیات و درگیری‌های نظامی‌ای اسـت که از سـال ۱۹۵۵ تا ۱۹۷۵ بین نیروهای ویتنام شـمالی و جبهه ملی آزادی‌بخش ویتنام جنوبی معروف به «ویت‌کنگ» از یک سـو، و نیروهای ویتنام جنوبی و متحدانش به ویژه ایالات متحده آمریکا از سـوی دیگر رخ داد. در جنگ ویتنام، ویتنام شـمالی – تحت حمایت چین و سـایر متحدان کمونیسـت‌ش – با ویتنام جنوبی – تحت حمایت ایالات متحده و سایر متحدان ضد کمونیستش – جنگ شدیدی در گرفت.

گاه به جای روایت ایثار سربازان جبهه خودی، به روایت تجاوزگری د شمن پرداخته می شود؛ در فیلم «نبرد در دریاچه چانگجین» ساخته چن کایگه روایت چندانی از کره‌ای‌ها در آن نمی‌بینیم. بلکه تأکید بیشتر روی جنگ با آمریکایی‌هایی است که به منطقه آمده‌اند تا ژئوپولیتیک آن را به‌هم بریزند. دلیل این رمزگان ایدئولوژیکی داسـتان این فیلم را می‌توان در این مطلب یافت که بخش تبلیغات حزب کمونیست چین از آن حمایت نمود و این فیلم در یکصدمین سالگرد حزب کمونیست چین اکران شد. موفقیت فیلم نشان می‌دهد که احساس ملی نشان‌داده‌شده در فیلم، بازتاب احساس عمومی در حال افزایش چینی ها در حفا ظت از منافع ملی در مقا بل تمام تحریکاتی اسـت که پیامدهای بزرگی برای رقابت امروز چین و آمریکا دارد. فیل هود می‌نویسد: «گران‌ترین فیلم چینی تا امروز و دومین فیلم پرفروش باکس‌آفیس، «نبرد در در یا چه چانگجین»، دارای مضـامین جنگجویانه نگران‌کننده‌ای اسـت. فیلم گزارشـی از یک نبرد محوری در نوامبر ۱۹۵۰ درطول جنگ کره اسـت که در آن نیروهای چینی به خاک تحت‌اشـغال کره نفوذ کردند و تفنگداران دریایی ایالات‌متحده را در مدار ۳۸ به عقب راندند. این پروژه تامین‌شـده توسـط دولت چین، با وجود تنش‌های ژئوپلیتیک فعلی، هیچ فر صتی را برای اثبات مو ضع خودش هدر نمی‌دهد. سرباز چینی نه‌تنها از تعداد بالاتر د شمنان و تجهیزات یا شرایط آب‌وهوایی بسیار سخت، نگران نیست؛ بلکه

حتی غذای دشـــمن هم روحیه‌اش را پایین نمی‌آورد. ما عموســـام را می‌بینیم که درحال خوردن انبوهی از پاهای بوقلمون و بیکن ا ست، درحالی‌که ارتش داوطلب مردمی، دندان‌های خود را روی ســیب‌زمینی‌های ســنگی می‌کشــند. این فیلم همچنین پیام جمع‌گرایانه‌اش یعنی «ما همه باهم رنج می‌بریم» که اســـتانداردی برای فیلم‌های پرفروش اخیر چینی بوده را در ســـاخت خود به کار می‌گیرد»[1]

در فیلم Kajaki سه سرباز انگلیسی مأمور می شوند تا بازر سی و مراقبت روزمره یک سد بـ سیار مهم و ا ستراتژیک در ا ستان هلمند عراق را بر عهده بگیرند. با توجه به اطلاعات اندکی که در اختیار شان قرار داده شده، چیز زیادی نیز برای گزارش به مرکز وجود ندا شته اما سربازان یک سری فعالیت‌های مشکوک را در یک پمپ بنزین محلی و یک نوع اخاذی را در یکی از جاده‌های مجاور مشــاهده می‌کنند. اما اکنون زمان نگهبانی اســت و گروه ســربازان یک مســیر پیاده روی باریک را در یک وادی در پیش می‌گیرند و قصـــد دارند به آن ســـوی دره بروند. اما چیزی که نمی‌دانند این اســـت که وقتی به بســـتر رودخانه می‌رســـند، وارد یک میدان مین دوران حضـــور شوروی در افغاذ ستان شده‌اند. وقتی نیروهای شوروی خاک افغاذ ستان را به عنوان قبر ستان امپراطورها ترک کردند، ده میلیون مین در این کشور به جای گذا شتند. در این فیلم جنگی کمتر از ۱۰ عدد از این مین‌ها منفجر می‌شوند اما تک تک آن‌ها نتیجه‌ای ویرانگر در پی دارند.

جورج بوش در ســال ۲۰۰۰ در یکی از ســخنرانی‌های خود بعد از ۱۱ســپتامبر ســخنرانی گفت «اهریمن در بین ماســت.»[2]از نظر او، اســامه بن لادن و گروهش، تجســمی از شــیطان بودند. بوش

[1] گاستون بوتول؛ جامعه‌شناسی جنگ، ترجمه هوشنگ فرخجسته، ص۱۲۲.

[2] هیوارد، سوزان. مفاهیم کلیدی در مطالعات سینمایی، ص۱۱۵.

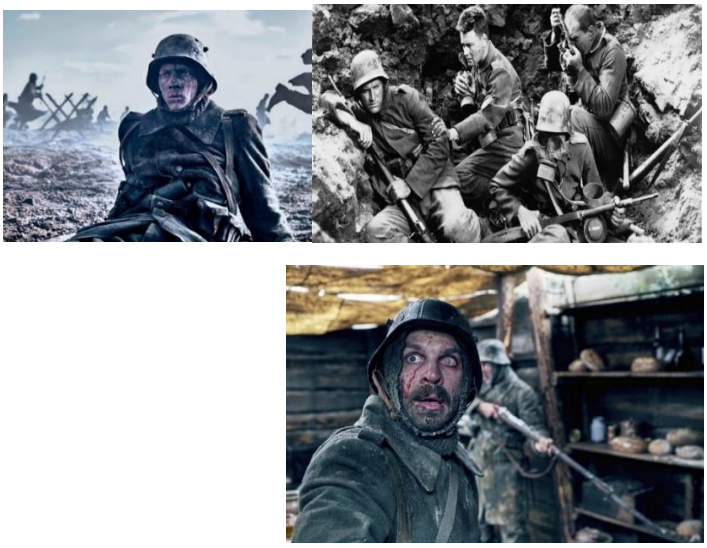
زمانی که در حال تدارک آغاز جنگ علیه عراق بود، اعلام کرد: «این کشور [آمریکا] و دوستان ما همگی در برزخی میان جهانی پر از صلح و صفا و جهنمی پر از آشوب و اختناق به سر می‌برند و دائماً صدای زنگ خطر را می‌شنوند. یک بار دیگر، این وظیفه [از جانب خدا] بر دوش ما نهاده شد تا از آرامش و آسایش مردممان و امیدواری‌های نوع بشر دفاع کنیم. ما این مسئولیت را با جان و دل می‌پذیریم... و ما با اطمینان به پیش می‌رویم؛ زیرا این مسئولیت تاریخی به دوش کشوری نهاده شده است که کاملاً شایستگی آن را دارد..»همراه با آغاز جنگ آمریکا علیه عراق دستگاه رسانه‌ای این کشور نیز وارد عمل شد و سیل فیلم‌های‌هالیوودی علیه عراق و افغانستان شروع شد. فیلم‌هایی دیگر از جنس اسطوره‌های جنگ صلیبی که اتفاقا مورد علاقه بوش نیز بود. پارادایم‌های موجود در این آثار در چند محور خلاصه می‌شوند. در دسته اول نگاه اصطلاحاً سلبی یا انفعالی و واکنشی حاکم است. محور اول این دسته حضور شرارت در این کشورها است که این تز در اظهارات بوش موجود بود. او این کشورها را دوزخی از اهریمنان می‌دانست که باید ریشه جهنم را در آنان خشکاند. برای همین دقیقاً در این ایام است که سری فیلم‌هایی با مضامین اهریمن در سرزمین‌های عربی و صحرایی ساخته می‌شود که ریشه و تاریخچه اهریمن و نیروهای دخانی را نمایش می‌دهد. در این فیلمها نیروهای فداکار آمریکایی مدام نشان داده می‌شوند؛ نیروهایی که در افغانستان و عراق نشان داده می‌شوند و در حال مبارزه با تروریست‌ها هستند. آنان ناجیان این کشورها هستند و باید دشمن سنگدل مردم مظلوم را از کشورهای جهان چهارم بیرون کنند. در فیلم «قفسه درد» ساخته کاترین بیگلو، همسر سابق جیمز کامرون ،عراق را قفسه سختی و رنج معرفی می‌کند و سربازان آمریکایی را ناجیانی که در این میان با تحمل

[1] ر.ک: کندوکاو در تجربه اخلاقی به واسطه فیلم(اخلاق سینمایی) رابرت سینربرینک. ترجمه : آرش حسن‌پور، هدیه رستمی. ص۶۶

درد و رنج مشـغول جان‌فشـانی هسـتند معرفی می‌کند. فیلم دیگر این کارگردان آمریکایی «سـی دقیقه پس از نیمه‌شب» است. این فیلم بر اساس «داستان بزرگ‌ترین تعقیب یک جنایتکار در تاریخ برای خطرناک‌ترین مرد جهان» نوشته شده است. در این فیلم داستان عملیات یافتن و قتل اسامه بن لادن رهبر القاعده توسط ایالات متحده آمریکا به تصویر کشیده شده است.

با شروع جنگ جهانی اول در سال ۱۹۱۷، تشویق به حضور در میدان نبرد در هالیوود شایع گشـت؛ دی. دبلیو. گریفیث فیلم «قلب‌های دنیا» را همین ایام سـاخت که فیلمی کاملا احسـاسـی و تبلیغی در جهت تهییج آمریکایی‌ها برای جنگ با اروپایی‌ها بود. در این فیلم به امریکایی و از زبان قهرمان فیلم که عاشـق میهن بود، گفته می‌شـد: «اکنون وقت خانه ماندن نیسـت باید دشـمنی که پشت در خانه امده را ادب کرد» فیلم «خبرنگار خارجی» ساخته «آلفرد هیچکاک» در سال ۱۹٤۰ از جمله این فیلم‌ها بود که در پایان از مردم آمریکا می‌خواسـت که در اسـرع وقت و با تحریک «وجدان ملی» خود وارد جنگ شوند. در فیلم «در «جبهه غرب خبری نیست» ساخته ادوارد برگر میتوان رد پایی از رمان «صـیادان» اثر جیمز سـالتر را مشـاهده نمود؛ داسـتان این کتاب حول خلبانان آمریکایی قرار دارد که در خلال جنگ کره برای به‌دسـت‌آوردن رتبه برتر با یک‌دیگر رقابت می‌کنند.

نماهایی از فیلم «در جبهه غرب خبری نیست»



سینما این توان را دارد که تهاجم را دفاعی مشروع جلوه دهد و در مقابل دفاع را عملی بی فایده؛ به عنوان نمونه جان وین در سال ۱۹٦۸ فیلم «کلاه سبزها» را ساخت که به حملات بیرحمانه ارتش آمریکا، چهره‌ای عادلانه و اخلاقی می‌داد. در کنار فیلم‌هایی که از جنگ جهانی دوم یک حماسه تاریخی می‌ساختند تا فیلم‌های جنگی تبلیغاتی که آمریکایی‌ها را به شرکت در این جنگ ترغیب می‌کردند از همان ابتدا همواره فیلم هایی نیز در نکوهش دیوانگی ها، بیرحمی ها و تخریب‌های جنگ جهانی دوم ساخته می‌شد که از آنها به عنوان کمدی‌های سیاه جنگی یاد می‌شد. یکی از اولین کمدی‌های سیاهی که در هالیوود ساخته شد، فیلم «دکتر استرنجلاو : چگونه یاد

گرفتم د ست از هراس بردارم و به بمب ع شق بورزم» ساخته «ا ستنلی کوبریک» ا ست. این فیلم درباره وقایع جنگ ســـرد و داســـتان آن درباره جک ریپر، ژنرال روانپریش ارتش و رئیس یک پایگاه هوایی در آمریکاســـت که در اقدامی خودســـرانه، تهاجمی هســـته‌ای علیه شـــوروی به راه می‌اندازد و زمانی‌که رئیس‌جمهور و سیاستمداران آمریکا از این مطلب مطلع می‌شوند با تجمع در اتاق فرماندهی جنگ ایالات متحده به‌دنبال راهی برای توقف این حملات می‌گردند.

در ســـال ۱۹٤۱، بلا فاصـــله پس از حمله به پرل هاربر و اعلان جنگ آمریکا به ژاپن، رئیس‌جمهوری آمریکا فرانکلین روزولت، دفتری به نام دفتر امور ســینمایی[۱] در دل مرکز اطلاعات جنگ[۲]تأسیس کرد تا اســتودیوها را به حمایت از مقاصــد ملی کشــور هدایت کند. هالیوود هم این دعوت را با تأســـیس کمیته امور جنگی پاســـخ گفت تا از طریق این کمیته، مدیران اســـتودیوها، پخش‌کنندگان، نمایش‌دهندگان، بازیگران و رؤ سای اتحادیه‌ی کارگران سینما را در خدمت اهداف تبلیغاتی و برنامه‌های ترویج احســـاســـات جنگی درآورد. در این راهکار، دولت شـــش مقوله‌ی محوری به فیلم‌های هالیوود ابلاغ کرد که هم با اهداف اطلاعات جنگی همخوانی داشـــتند و هم ارزش‌های سنتی سرگرم‌کنندگی فیلم‌ها را حفظ می‌کردند. لوییس جیکوب، از مسئولین کمیته امور جنگی هالیوود، این شش پیشنهاد را به این شرح فهرست نمود:

۱ .مســـائل جنـگ: بـرای چـه مـی‌جنـگـیـم؟ شـــیـوه زنـدگـی آمـریـکـایـی

۲ .خصـــلـت هـای دشـــمـن: ایـدئـولـوژی اش، اهـداف و شـــیـوه هـایـش

۳ .ســـازمـان مـلـل: از جـملـه مـتـحـدان مـا در جـنـگ

٤ .جـبـهـه ی تـولـیـد: تـدارک مصـــالـح ضـــروری بـرای پـیـروزی در جـنـگ

---

[۱] BMPA.

[۲] OWI.

۵ .جبهه ی داخلی: تعهدات مردمی

٦ .توان نیروهای درگیر در جنگ: نیروهای مسلح ما، متحدان ما و رابطین ما[1]

دیویدای کوک در این باره می‌نویسد: هالیوود بلافاصله با تولید یک مشت اراجیف ابلهانه و ملودرام‌های اغراق شده میهن‌پرستانه از میادین جنگ و جبهه‌های داخلی، به این خواسته‌ها پاسخ گفت؛ فیلم‌هایی که در واقع نفس جنگ را چنان شکوهی می‌بخشیدند که در تاریخ بشریت سابقه نداشت! و به شورشی جهانی می‌مانستند. فیلم‌هایی همچون «درود بر دلیری»، «زندگی در خطر»، «فرمانده‌ی ابرها»، «پیش به‌سوی سواحل تریپولی»، «ما متحدیم»، «لعنت بر هیتلر»، «بلوندی پیروز است» و...[2]

فیلم «بچه‌های هیروشیما»[3] به کارگردانی کانتو شیندو معلم حقیقت‌خواهی را به تصویر می‌کشد که ٦ سال پس از انفجار بمب اتم در هیروشیمای ژاپن، به این شهر سر می‌زند تا با پذیرش همه خطرات، تنویر افکار عمومی کند. در این فیلم آثار تشعشعات هسته‌ای به تصویر در می‌آید، زنانی که دیگر هیچگاه باردار نخواهند شد، کسانی که دچار نقص عضو شده‌اند و...

نمایی از فیلم «بچه‌های هیروشیما»

[1] سید محمد مهدی‌زاده، رسانه‌ها و بازنمایی، ص۱۱۱.

[2] Dipaolo, M. (2011). War, politics and superheroes: Ethics and propaganda in comics and film.p45.

[3] Children of Hiroshima.

گاه ســـرباز در جهت منافع ائتلافی و نه ملی وارد کارزار می‌شـــود و جانش را فدا می‌کند؛ در اواخر سال ۱۹٤۱ هنری کینگ، فیلم «یک آمریکایی در نیروی هوایی سلطنتی» را با هدف تشویق آمریکایی‌ها برای شرکت در جنگ جهانی دوم و همکاری با بریتانیایی‌ها و فرانسوی‌ها ساخت. در این دوران فیلم‌های زیاد دیگری با چنین رویکردی ســـاخته شـــد که از آن جمله می‌توان به «بمب افکن شیرجه» ساخته «مایکل کورتیز» اشاره کرد.

پس از آن یکی از اولین فیلم هایی که مخاطبان آمریکایی را برای جنگی بزرگ با اروپا آماده می‌کرد، درام جنگی و صـــامت «گریه نبرد برای صـــلح» (۱۹۱۵ م)، محصـــول دوباره کمپانی «ویتاگراف» بود. این فیلم درباره این فرضـــیه اســـت که اگر آمریکا توســـط نیروهای متخاصـــم اروپایی مورد حمله قرار گیرد چه اتفاقی خواهد افتاد؟ همان گونه که از نام فیلم پیداســـت، خط روایی این فیلم به گونه‌ای است که جنگ و صلح را آمیخته با هم توسط سربازان جان بر کف به نمایش می‌گذارد.

جنگ کوتاه اسراییل و لبنان در سال ۱۹۸۲ داستانی است که به ندرت در قالب فیلم روایت شده است. فیلم قدرتمند و به شدت تأثیرگذار «لبنان»[۱] این جنگ را از زاویه دید خدمه یک تانک اسراییلی روایت می‌کند و نوری بی‌سابقه به این درگیری کمتر شناخته شده می‌اندازد. چهار خدمه بی تجربه و جوان تانک همراه با تیمی از سربازان پیاده وارد خاک لبنان می‌شوند که وظیفه دارند نیروهای پیاده‌ای را پشتیبانی کنند که وارد شهری با خاک یکسان شده در اثر حمله نیروی هوایی اسراییل شده‌اند. گروه اما از مسیر تعیین شده دور شده و در قلمرویی ناشناخته سرگردان می‌شوند. تانک آن‌ها آسیب دیده و تیم چهار نفره خدمه رفته رفته روحیه رو از خود از دست داده و باید منتظر عملیات تخلیه باشند. اکشن‌اندک این فیلم جنگی به تمامی در درون فضای تانک رخ می‌دهد. حتی سکانس‌های کوتاه دنیای بیرون نیز از دریچه نگاه باریک و محدود دوربین‌های سلاح‌های درون تانک دیده می شود. فیلم لبنان، یک سبک بصری تاریک و خاص و یک موسیقی متن ترسناک و تأثیرگذار دارد. این فیلم پرتنش با فضای تنگ و تاریک خود به خاطر رویکرد منحصربفرد و اورجینالش در به تصویر کشیدن یک جنگ مورد تحسین جهانیان قرار گرفته است. این فیلم نه تنها خشونت و وحشت جنگ را به تصویر می‌کشد بلکه درماندگی و حیرت‌زدگی سربازان جوان و بهت‌زده دشمن در خطوط مقدم نبرد را به تأثیرگذارترین شکل ممکن بازسازی می‌کند.

فیلم «نبرد الجزایر»[۲] به کارگردانی جیلو پونته‌کوروو فیلم درباره شورش‌هایی است که از سال ۱۹۵۰ به‌بعد در پایتخت الجزایر، الجزیره، بر ضد دولت استعمارگر فرانسه به پا شد. طبق قرائت

[۱] Lebanon.

[۲] The Battle of Algiers.

فیلم، مردم در کنار جریان‌های شـــبه‌نظامی در برابر دشـــمن ایســـتادند و مورد حمایت آنها قرار می‌گیرند.

نمایی از فیلم «نبرد الجزایر» و تشویق نظامیان در مراسم رژه توسط مردم

به طور کلی می‌توان برخی از دال و مدلول‌ها با محوریت شـــاخص ســـلطه و مقاومت را مطابق با جدول زیر بیان نمود:

جدول۸: دال و مدلول‌ها با محوریت شاخص سلطه و مقاومت

ردیف	دال	مدلول	نام فیلم های نمونه
۱	اماکن تولیدی ملی	•تشـویق به حضـور در میدان نبرد •تـحـریـک «وجـدان ملی» •مشروعیت دفاع	«خشم» -«نجات سـرباز رایان»

۲	اتاق فرماندهی دشمن	•روایت تجاوزگری دشمن به جای روایت ایثار سربازان جبهه خودی • تأمین منافع ائتلافی و نه ملی	«کریسمس مبارک، آ قای لارنس» «ارتش سایه‌ها»
۳	تظاهرات حمایتی مردمی	•بسیج عمومی و تهییج احساسات •بازسازی و احیای روحیه اجتماعی •حفظ روحیه همبستگی برای بازسازی پس از جنگ	«کانال» «کودکی ایوان»

۲-دوگانه جنگ داخلی، جنگ بیرونی

عموماً کشورها کمتر متمایل به روایت جنگ‌های داخلی خود هستند و اولویت آنها تقابل و برتری سرباز فداکار خودی با دشمن وحشی و متجاوز غیر خودی است. البته در آثاری که تم

جنگ داخلی دارند؛ قهرمان فیلم برای رسیدن به وفاق ملی به هیچ منفعت قبیله‌ای و جناحی حاضر نمی‌شود تن دهد؛ در این خصوص می‌توان به فیلم‌های «بر بادرفته»(۱۹۳۹)، «وسترن‌های شناندو»(۱۹٦٥)، «افتخار»(۱۹۸۹) و «گتیزبرگ»(۱۹۹۳) اشاره کرد.

فیلم روسی«بی‌عشق»[۱]از آندری زویاگینتسف، با طرح سموبلیک اختلافات زن و شوهری درون یک خانواده از کشمکش و جدال خانوادگی در جهت نمایش اختلافات داخلی کشورها بهره می‌گیرد؛ این فیلم داستان یک زوج را روایت می‌کند که پسرشان پس از طلاق آن‌ها ناپدید می‌شود. ژنیا و بوریس کاملاً از یکدیگر جدا شده‌اند و هرکدام به دنبال زندگی خودشان رفته‌اند. وقتی پسر ۱۲ ساله آن‌ها بعد از دیدن دعوایی بین آن‌ها گم می‌شود، این دو زوج مجبور می‌شوند از خواسته‌های فردی خود چشم‌پوشی کنند و ایثارگرانه به منافع خانواده بیندیشند. چشم خود را به اختلافات بین خودشان ببندند و با کمک یکدیگر برای برگرداندن پسرشان تلاش کنند.

جنگ داخلی آمریکا(۱۸٦۱ تا ۱۸٦٥) اساساً جنگی بود میان ایالت‌های شمالی یا «اتحادیه» و ایالت‌های جنوبی یا «ایالات مؤتلفه‌ی آمریکا» که به دلیل تجزیه‌طلبی بسیاری از ایالت‌های جنوبی برده‌دار شکل گرفت. این جنگ با نام‌های دیگری از جمله جنگ میان ایالت‌ها و فقط جنگ داخلی نیز مشهور است. ریشه این جنگ اساساً بر سر مسئله برده‌داری و گسترش آن به سرزمین‌های غربی آمریکا بود. بیش از ۸۰۰،۰۰۰ نفر در طول این جنگ کشته شدند.[۲]

در فیلم «فیلم آن‌ها نباید پیر شوند» ساخته پیتر جکسون می‌توان رد پایی از رمان «زمان کبوترها» اثر مرسه رودوردا را مشاهده نمود؛ برخی دیالوگ‌های بازیگران از منظر نشانه‌های

---

[۱] LoveLess.

[۲] Brandon, L. (2007). Art and War.p56.

زبان‌شناسانه گفتاری ملهم از این رمان است. زمان کبوترها، داستان زن جوانی است که در جنگ داخلی در بارسلون زندگی می‌کند و برای فرار از وحشت خفه‌کننده زندگی شهروندی درگیر جنگ به خودکشی فکر می‌کند.

برنانوس که از گروه معروف موسوم به نویسندگان کاتولیک شمرده می‌شود، در جنگ جهانی اول شـرکت می‌کند، زخمی می‌شـود و مدال می‌گیرد؛ با این حال او در آثارش نگاهی ضـد جنگ دارد و در سـال ۱۹۲٦ در نخسـتین ر مان خود «زیر آفتاب اهریمن»، در عین پرداختن به کشـمکش‌های معنوی، جنگ را مورد نقد قرار می‌دهد. او که به هنگام جنگ داخلی اسـپانیا ابتدا طرف فرانکو را گرفته بود، با مشـاهده اعدام‌های وحشـیانه نظامیان فرانکو و رفتار روحانیت و کلیسا ابتدا به شگفتی و سپس به نفرت رسید و رمان «گورستان‌های بزرگ در مهتاب» (۱۹۳۸) را از زبان قربانیان جنگ نوشت و به نوعی اعتراض خود را بیان کرد.

«فرار از موگادیشو» محصول سال ۲۰۲۱ کره‌جنوبی به کارگردانی ریو سونگ وان است که داسـتان آن براسـاس رویدادهای واقعی در جریان جنگ داخلی سـومالی می‌گذرد. در اواخر دهه ۱۹۸۰ و اوایل دهه ۱۹۹۰ برای پذیرفته‌شـدن در سـازمان ملل متحد، رقابتی بین دو کره در آفریقا جریان دارد تا رای کشـورهای آفریقایی را به‌دسـت بیاورند. همزمان با رقابت سـفرای شـمال و جنوب کره برای نزدیک شدن به رئیس‌جمهور سومالی، این کشور درگیر یک جنگ داخلی بزرگ می‌شـود. این فیلم، جزئیات فرار خطرناک کارمندان سـفارت کره‌شـمالی و جنوبی را به تصـویر می‌کشد که در آتش‌بار این درگیری‌ها گیر افتاده‌اند[1]

[1] ر.ک: حسین معززی‌نیا، داستان اسلحه؛ صص۷۸-۸۹.

جنگ جهانی اول در شرایطی آغاز شد که دیوید وارک گریفیث تولید یکی از مهم‌ترین فیلم‌های خود به نام «تولد یک ملت» را در سال ۱۹۱٤ آغاز کرده بود. فیلمی که به جنگ‌های داخلی آمریکا موسوم به جنگ‌های انفصال (مربوط به حدود نیم‌قرن پیش) می‌پرداخت و در آن جنوبی‌ها قهرمان به‌شمار می‌رفتند، در حالی که در قالب فرقه‌ی مخوف کوکلوس کلان‌ها به شکار سیاه‌پوست‌ها می‌پرداختند و آن‌ها را به آتش می‌کشیدند، اما چهره مثبتی در فیلم یادشده داشتند.[۱] به طور کلی می‌توان برخی از دال و مدلول‌ها با محوریت شاخص دوگانه جنگ داخلی، جنگ بیرونی را مطابق با جدول زیر بیان نمود:

جدول۹: دال و مدلول‌ها با محوریت شاخص دوگانه جنگ داخلی، جنگ بیرونی

ردیف	دال	مدلول	نام فیلم های نمونه
۱	اختلافات زن و شوهری درون یک خانواده	• آتش تفرقه و نزاع قومی • تهدید منافع ملی	«نبرد فراموش شده» «جوخه»

[۱] سعید مستغاثی، بازنمایی جنگ‌ها؛ ازهالیوود تا سینمای ایران، ص۳

۲	دشمن مجهول و ناشناخته	• تهدید استقلال ملی • خدشه وارد شدن به تمامیت ارضی	«مدفن کرم‌های شب‌تاب» «سه پادشاه»
۳	تمرد از دستور مافوق	• چنددستگی به وفاق • زیر سوال‌رفتن انسجام ملی	«فرار به سوی پیروزی» «تلفات جنگ»

۳-دوگانه انسانیت و نجات

گاه ایثارگر در جنگ فرازمینی و در جهت نجات بشریت و نوع انسان ظاهر می‌شود؛ مثلا کاراکتر «ریتا ریپولسا» در فیلم کماندوهای قدرتمند[۱]باید در مقابل موجودات بدذاتی بایستد که می‌خواهند زمین را فتح کنند. او به اتفاق کُماندوی زرد «ترینی» باید به جنگ علیه د شمن فرازمینی برخیزد. داستان فیلم «جوخه انتحاری»[۲]درباره افسری به نام «اماندا والر» است که جمعی از

[۱] Power Rangers

[۲] Suicide squad

خلافکارها و جنایتکاران جامعه را گرد هم می‌آورد تا به جنگ علیه دشـمنان زمین برخیزند تا دنیا را از خطر نابودی برهانند؛ در این فیلم ایثارگران افراد ســـالمی نیســـتند اما توانایی رزمی فوق العاده‌ای دارند که از این ظرفیت آنان استفاده می‌شود.

گاه منبع مهم و جو شان وجدان، تعیین‌گر چرایی و چگونگی فعالیت ایثارگرانه روایت می شود؛ در فیلم «بدل شیطان»[1] ایثارگر در نقش بادیگارد از یک شخصیت سیا سی ظاهر می شود و باید همه تلاش خود را در جهت محافظت از جان او مصـــروف ســـازد اما در ادامه در می‌یابد که باید تغییر مـ سیر دهد. در این فیلم، لطیف یحیی، سرباز عراقی، وظیفه دارد تا برای عدی، پ سر صدام حسین، نقش محافظ را ایفا کند تا دشمنان را در طول جنگ خلیج فارس فریب دهد. وقتی او متوجه می‌شود که عدی تا چه اندازه انسان شروری است، از گذشته خودش پشیمان می‌شود.

در ســینمای هند و در گونه ســینمای جنگی، فیلم «انتقال هوایی»[2] با موضــوع جنگ خلیج فارس قابل ذکر اســـت؛ در این فیلم ایثارگر در هیبت منجی ظاهر می‌شـــود؛ کســـی که جان همنوعان و هم‌وطنانش را از معرکه جنگ می‌رهاند. فیلم، داســـتان مهاجری به نام رانجیت کاتیال را دنبال می‌کند که در ابتدای جنگ اول خلیج فارس تلاش می‌کند شـــهروندان هندی را از کویت خارج کند. جدای از اینکه فیلم یک دا ستان ماموریت نجات با شکوه ا ست، به خوبی ن شان می‌دهد که چگونه دشواری‌ها و درگیری‌ها می‌توانند به گرد هم آوردن افراد کمک کنند.

نماهایی از فیلم «انتقال هوایی»، قهرمان ایثارگر از مواجهه با خطر نمی‌هراسد

---

[1] The Devil's Double

[2] Airlift

فیلم آمریکایی«تمدن» از قهرمانی رونمایی می‌کند که منافع بـ شریت را بر هر چیز دیگر از جمله منافع ملی ترجیح می‌دهد؛ داســـتان فیلم درباره یک فرمانده یک زیر دریایی اســـت که حاضـــر نمی‌شود به یک هواپیمای غیرنظامی‌که در حال حمل مهمات برای دشمنان کشورش است، شلیک کند. با الهام از این فیلم چندی بعد فیلم امریکایی ضـــد جنگ «تعصـــب» ســـاخته شـــد؛ یکی از معروف‌ترین ترانه های ضـــد جنگ همه ادوار تاریخ هالیوود در این فیلم با این مطلع خوانده می‌شود: «من پسرم را بزرگ نکردم که یک سرباز شود».

فیلم «کجا می‌روی آیدا»[1] به کارگردانی یاسـمینا ژبانیچ به کشـتار سـربرنیسـتا در سـال ۱۹۹۵ اشاره دارد و به ماجراجویی‌های جنگ بوسنی و تلاش آیدا برای نجات جان خانوادش می‌پردازد. آیدا به عنوان مترجم ســـازمان ملل فعالیت می‌کند و با هجوم ارتش صـــرب‌ها و پیش از قتل‌عام سربرنیستا، سعی می‌کند تا خانواده‌اش را از این شهر نجات بدهد.

نمایی از فیلم «کجا می‌روی آیدا»؛ ایثارگر گاه به جای اسلحه، بلندگو به دست می‌گیرد.

[1] Quo Vadis, Aida?

فیلم «هواپیما»[1]به کارگردانی ژان فرانسوا ریچه در مورد تلاش مسافران یک هواپیمای سقوط‌کرده برای بقا ست که درآن قهرمان دا ستان تلاش می‌کند تا در دل جنگل‌های گرم سیری، مسافرانش را به محل امنی برساند تا از دست عده‌ای آدم‌ربا در امان باشند. خلبان با تجربه هواپیما که سابقه عضویت در ارتش را هم دارد، مجبور می شود هواپیما را به دلیل نقص فنی در دل جزیره‌ای به ظاهر خالی از سکنه فرود بیاورد. ولی برخلاف تصور او و مسافران، در این جزیره افرادی زندگی می‌کنند که کار شان ربودن افراد خارجی و درخوا ست باج از دولت‌ها ست. شرکت هواپیمایی تیمی زبده از افراد نظامی را به منطقه اعزام می‌کند؛ ولی تارسیدن این تیم، خلبان باید از جان مسافران محافظت کند.

فیلم «کریسمس مبارک، آقای لارنس»[2]ساخته ناگیسا اوشیما کارگردان ژاپنی با محوریت قهرمانی به نام لورنس ون به‌عنوان یک ا سیر که در دوران جنگ جهانی دوم در ا سارت نیروهای ژاپنی بوده، ساخته شده است. در این فیلم قهرمان تلاش می‌کند میان یک اسیر انگلیسی و فرمانده اردوگاه اسرا مداخله کرده و از خشونت بیشتر جلوگیری کند.

نماهایی از فیلم«کریسمس مبارک، آقای لارنس»

[1] Plane.
[2] Merry Christmas, Mr. Lawrence.

گاه ایثارگری در میدان جنگ همراه با خرده‌تردیدهای از پیروزی بر دشـــمن تأمل‌برانگیز می‌شـــود مثلاً فیلم «تورا! تورا! تورا!»[1] با محوریت جنگ بین ژاپن و امریکا در خلال جنگ جهانی دوم، با اعتراف فرمانده ناوگان ژاپنی به اشتباه خود به شکلی به یاد ماندنی به پایان می‌رسد: «از این بیم دارم که تمام تلاش ما به بیدارکردن یک غول خفته و مسـلح‌کردن او به یک عزم ترسـناک منتهی شده باشد.»

سکانسی از فیلم«تورا! تورا! تورا!»

[1] Tora! Tora! Tora!

از مهم‌ترین محورهای مدنظر سیاستمداران -که در هالیوود اعمال شده است- عبارت‌اند از: ۱- بازنمایی تمدنی خویش؛ ۲- ترویج اسلام‌هراسی و ترویج نگاه منفی به برخی از کشورهای مسلمان، به‌خصوص کشورهای خاورمیانه در جوامع غربی، ۳- جذب سرمایه‌گذار، ٤- حفظ هژمونی فرهنگی، اقتصادی و کمک به قدرت بیشتر آمریکا و ٥- تأثیر بر دشمن‌هراسی و پررنگ کردن مسائلی مانند حادثه ۱۱ سپتامبر (به این دلیل که سیاست خارجی امریکا در بعد از وقوع این حادثه، دچار تغییراتی در دشمن‌شناسی شده است) و کلیشه‌های فکری از این قبیل. در برخی تولیدات هالیوودی با نشان دادن گروهک‌های تندرو مانند زامبی‌ها، فیلمسازان امریکایی تلاش داشتند تا رسالت خود برای جهانیان را مبنی بر مبارزه با تروریسم، به تصویر بکشند و کشور خود را ناجی تروریسم در جهان، نشان دهند.[۱]

«کانیبال هولوکاست»[۲] به کارگردانی روجرو دئوداتو درباره یک استاد دانشگاه است که به جنگل‌های آمازون در منطقه‌ای به نام جهنم سبز می‌رود؛ او در جست‌وجوی چهار مستندساز گمشده است که به دنبال دو قبیله آدم‌خوار بوده‌اند. او فیلم‌های دوربین این مستندسازان را می‌یابد و مخاطب با دیدن این فیلم‌ها شاهد آن است که در نهایت چه بر سر مستند سازان آمده است و آن‌ها و اعضای قبایل چه برخوردی با یکدیگر داشته‌اند. قهرمان فیلم میل به کشف و جستجوگری دارد و می‌خواهد هدفش را صید کند او برای نجات جان دیگران از هیچ کاری ابا ندارد.

---

[۱] Basinger, Jeanine (2022). The World War II Combat Film: Anatomy of a Genre Gass, p44.

[۲] Cannibal Holocaust.

فیلم «خدا بودن سخت است»[1] ساخته الکسی ژرمن در مورد گروهی است که برای یک مأموریت به سیاره‌ای به نام آرکانار اعزام می‌شوند. مأموریت گروه ساده است: در زندگی مردم آرکانار، که در حال گذراندن دوران بربریت هستند، به هیچ عنوان دخالت نکنند و فقط نوابغ آن سیاره را شناسایی کنند و به خدمت بگیرند. زمانی که یکی از اعضای گروه سعی می‌کند که تعدادی از مردم محلی را از مجازاتی ناحق نجات دهد، مشکلات گروه در آن سیاره شروع می‌شود. وی از اینکه سعی کرده نقش خدا را بازی کند پشیمان می‌شود و حالا باید اوضاع را کنترل کنند. در این فیلم منافع انسانی بر منافع گروهی تقدم داده می‌شود و به نوعی شاهد جلوه‌ای از ایثار در کشاکش نزاع بین انسانها هستیم.

فیلم « سولاریس»[2] ساخته آندری تارکوفسکی دا ستان یک روان شناس را روایت می‌کند که به یک سفینه فضایی می‌رود تا چند فضانورد را که دچار اختلالات روانی شده‌اند، درمان کند؛ ولی فضا شروع به تأثیر گذاشتن روی خود روان‌شناس می‌کند. قهرمان فیلم برای نجات دیگران دست به خطر می‌زند و ریسک می‌کند؛ او فداکارانه پا در مسیری می‌نهد که به قیمت زیان وارد آمدن بر خود می‌شود. به طور کلی برخی از دال و مدلول‌ها با محوریت شاخص انسانیت و نجات را مطابق با جدول زیر می‌توان بیان نمود:

جدول ۱۰: دال و مدلول‌ها با محوریت شاخص انسانیت و نجات

ر	دال	مدلول	نام فیلم‌های نمونه

[1] Hard to be a God.

[2] Solaris.

د ی ف			
۱	تفنگ بی‌گلوله	- ..... نگ فرازمینی و نجات بشریت و نوع انسان - ..... یبت منجی‌گری ایثارگر	«شهر زندگی و مرگ» «هواپیما»
۲	-..... صلیب مسیحی	- ..... خشش از تجاوز دشمن - ..... صالحه با دشمن	- ..... ملکه آفریقایی» - ..... قرمز بزرگ»
۳	-..... یمار ستان مخصوص د شمنان مجروح	- ..... جنگیدن اجباری - ..... فرت از جنگیدن	- ..... بچه‌های هیروشیما» - ..... تلفات جنگ»

گفتار سوم: رمزگان فنی

۱-میزانسن و صحنه پردازی

استفاده هدفمند از نورپردازی و بهره‌مندی از رنگ، در هر فصل و هر نمای فیلم برای بیان خصوصیات درونی شخصیتها از اهمیت ویژه‌ای در این هنر برخوردار است. به عبارتی شیوه نورپردازی و رنگ‌پردازی تصویر، نقش عمده‌ای در بیان و تجسم شخصیتها و شکل‌دهی به برداشت مخاطب از فضای کلی اثر ایفا می‌کند.[۱] در سینمای امروزی، نور و رنگ با تکنیکهای پیشرفته سینمایی، اصلی‌ترین ابزار خلق و تجسم شخصیت سینمایی است. شناخت شخصیت از شناخت بطن شخصیت شروع می‌شود؛[۲] این گفته که بارها در کتابهای فیلمنامه‌نویسی و شخصیت‌پردازی تکرار شده است، در بیان سینما که بخش عمده‌ای از روایت، داستان و جذابیت کار بر عهده تصویر است.

بر خلاف روندی که در فیلم‌نامه طی می‌شود و در پس آن شخصیت به تدریج تکمیل و توصیف می‌گردد، رویکرد فیلم‌برداران وکارگردانان در توصیف شخصیت با استفاده از توان رنگ و نور در سینما بیشتر موردی و حتی پلان به پلان تعریف می شود و از همین رو چگونگی قرار گرفتن شخصیت در موقعیت‌های مختلف و یا حالات روحی لحظه‌ای او برای فیلمساز اهمیت بیشتری می‌یابد و می‌توان اینگونه گفت که نور و رنگ در جهت تکمیل آن چه که روندی تدریجی فیلم نامه پی گرفته است، به کار می‌رود. در این بین چهره‌پردازی به وسیله نور قابل توجه است. وظیفه اصلی چهره‌پردازی در سینما، برانگیختن گرایش و توجه عاطفی مخاطب است.[۳] میتوان این

---

[۱] ادن، روژه. به سوی نشانه‌شناسی کاربردی فیلم، ترجمه ساسان فرهادی، ص۱۱۳.

[۲] Kocht kora, Maria. (2010). Semiotic Approach to the Analysis of Interpersonal Communication in Modern Comedies.p30.

[۳] الهی خراسانی، مجتبی، نظام نشانه‌ها در سینما، ص۲۷

گونه گفت که حتی خصوصیت‌هایی که در یک جامعه به عنوان خصوصیت‌های قابل قبول و یا غیر قابل قبول شناخته می‌شوند، توسط استفاده هدفمند از نور، رنگ و عناصر دیگر مؤثر در تصویرپردازی قابل اتخاب و بیان است. برای مثال در مواجهه با شخصیتی در فیلم که مثبت تلقی شده و مخاطب خود را با آن همراه می‌بیند، استفاده درست و به جا از نورپردازی در بیان درست جزئیات چهره و یا حتی پوشاندن ایرادات احتمالی چهره شخصیت، در نوع برداشت ما نسبت به او متفاوت جلوه خواهد کرد. از همین رو برخی از قواعد نورپردازی بر مبنای شکل‌دهی درست از شخصیت‌های سینمایی شکل گرفته است، برای نمونه دور شدن فیلمبرداران و نورپردازان از نورپردازی مسقیم از بالای سر که جلوه شکلی سر شخصیت را به شکلی جمجمه وار تغییر می‌دهد[1] در همین خصوص انجام می‌شود.

نگاه به نورپردازی و هدفمند کردن فضای نوری کلی فیلم همراستا با شخصیت‌های داستان را پیش‌تر در اثر شناخته شده استنلی کوبریک به نام «بری لیندون»[2] می‌توان مشاهده کرد. در این فیلم تمامی‌نورپردازی‌ها با نورهای طبیعی است. این فیلم براساس رمانی به نام شانس بری لیندون نوشته ویلیام تکری ساخته شده است. داستان مردی در قرن ۱۸ که در یک خانواده روستایی ساده به دنیا آمده است و با مادرش زندگی می‌کند و عاشق دختر عموی خود می‌شود، او موفق به ازدواج با دختر عمو نمی‌شود. به جنگ می‌رود و پس از آن اتفاقات زیادی در زندگی او پیش می‌آید، در پلانهای داخلی فیلم با تأکید بیشتر برفضا و احاطه شدن شخصیت توسط فضا و بدون تأکید بر نورپردازی‌های متشخص، به هدف اصلی کارگردان که ایجاد شخصیت‌هایی شاید خنثی و مسخ شده بوده است، کمک به سزایی می‌کند. بری لیندون که بیشتر به خاطر نوع

[1] میلرسون؛ جرالد، تکنیک نورپردازی در سینما و تلویزیون، ترجمه حمید احمدی، ص۷۷.

[2] Barry Lyndon.

اســـتفاده از لنزهای خاص در امکان‌پذیر کردن نورپردازی در خاص‌ترین شـــرایط نور طبیعی و استفاده از نور شمع شناخته شده است، یکی از آثاری است که در آن کلیت نورپردازی و استفاده از رنگ‌های مختلف هم‌راستا با فضای شخصیت‌پردازی موجود در داستان است. در نگاه کوبریک آنچه که شـخصـیت اصـلی فیلم را به تباهی کشـانده اسـت نه خود بری و افراد پیرامون او، بلکه شرایطی ا ست که شاید در قرن حا ضر شاهد آن هـستیم؛ گونه‌ای از خود بیگانگی و الینا سیون. کوبر یک نیز در اثر خود تلاش می‌کند تا مفهوم از خودبیگانگی به عنوان یکی از مفاهیم دنیای مدرن و به تبع آن هنر مدرن را در فیلم خود بســط دهد. یکی از شــیوه‌های انتخاب شــده او نوع رویکردش به نورپردازی و اسـتفاده هوشـمندانه از رنگ در مواجه شـخصـیت‌ها در موقعیت‌های مختلف دا ستان ا ست. او برای این منظور گاهی در قواعد مر سوم سینما و قاب‌بندی‌های فیلم نیز جسارت خاص خود را بروز می‌دهد. در صحنه‌ای از صحنه‌های پایانی فیلم، او برای نشان دادن فضای حاکم بر روح و شخصیت بری با الهام گرفتن از نقا شی‌های قرن هجدهمی و با رویکردی مدرن، قابی را به تصویر می‌کشد که تابلوهای پرتره موجود در آن تصویر همگی از قسمت گردن قاب‌بندی شده‌اند و به نوعی شخصیت‌های نقا شی‌ها سر ندارند و در نتیجه شخصیتی موهوم و گنگ دارند. در این بین با قرار دادن شخصیت بری در نقطه نوری منا سب صحنه و پرهیز از نور پردازیهای پرکنترا ست مو سوم در آن زمان، رویکرد بیگانه شده بری را هر چه بیشتر گسترش می‌دهد. او از نورپردازی‌های مصـــنوعی رایج در فیلم‌های تاریخی دوری می‌کند و با علاقه‌های خاص تکنیکی خود و داستان معروف نورپردازی تنها با استفاده از نور شمع آزمون دیدن واقعی تصویر را اجرا می‌کند. در همین راستا نقاشی‌های قرن هجدهمی، روایتی در روز و با استفاده از نور طبیعی و شب قرن هجدهمی انگونه که هست، راههایی می‌شوند تا کوبریک بیگانگی شخصیت

و تسلط فضا و زمان بر او را در قالب تصویر سینمایی که شاید به دید او نمی‌توانست گویای این مطلب تا پیش از این باشد (در مقایسه با داستان) ، بهتر به تصویر در آورد.

از نمونه‌های خوب دیگر در زمینه نورپردازی هدفمند و استفاده به جا از موقعیت‌های نوری در توضیح و توصیف شخصیت ، فیلم «استعداد ذاتی» اثر بری لوینسون باشد. در نمای افتتاحیه فیلم ما شخصیت اصلی را تنها، غمگین نشسته در یک ایستگاه راه آهن می‌بینیم. نیمی از او در رو شنایی و نیمی دیگر در سایه قرار دارد، ا ستعاره‌ای از گذ شته تیره و گنگ او و آینده نامعلوم که احتمالاً شخصیت را در خود درگیر خواهد کرد. قطار از راه می‌رسد و سیاهی تصویر را می‌پوشاند. در شروع داستان فیلم«رُی» شخصیت اصلی فیلم که رابرت رد فورد نقش او را بازی می‌کند، جوانی پرانرژی است که عاشق دختری است که همیشه سفید می‌پوشد. این دختر می‌تواند نمادی از صلح در مقابل جنگ باشد و بهانه‌ای برای شخصیت سربازی که فداکاری در جنگ را به ر سمیت نمی شنا سد. سکانس‌های ابتدایی زمان فیلمبرداری هنگام درخ شندگی نور آفتاب بعد از ظهر گرفته شده است و با استفاده از یک فیلتر نرم‌کننده تصویر، ماهیت روشن فضا و شخصیت‌های موجود در آن بیش از پیش هم تشدید شده است. در سکانس‌ها و صحنه‌هایی دیگر از فیلم نیز فیلمبردار کالب د شانل سعی می‌کند تا با برج سته کردن شخ صیت‌های مورد نظر به خصوص شخصیت زن فیلم در موقعیت‌هایی که «رُی» در تنهایی و تزلزل و تنهایی به سر می‌برد، حمایت شخصیت زن از او را با تأکید نوری و جداسازی او از محیط و افراد پیرامون بیان سازد. نقطه مقابل در این فیلم، شخصیت قا ضی ا ست که به عنوان شخصیت منفی فیلم اکثراً در تاریکی قرار دارد و بیشتر با نورهای لکه‌ای و هاشوردار به تصویر کشیده می‌شود که شخصیت مرموز و منفی او را بیشتر به ذهن مخاطب متبادر می سازد. قا ضی به جنگ علاقه‌مند ا ست و با این نوع نورپردازی فیلمی‌ضد جنگ به مخاطب عرضه می‌شود. با این سیستم تصویرسازی بصری ساده

اما غریزی و بیان گر، لوینسون و دشانل به بهترین وجه یک داستان خوب را روایت کرده‌اند و لایه‌های اضافی معنا به آن افزوده‌اند. لایه‌هایی که هر چه بیشتر به تکامل فیلمنامه‌ای خوب و شخصیت‌پردازی صحیح موجود در آن کمک به سزایی کرده است.

مازیار اسلامی در مقدمه کتاب «خاکستر و الماس» خود، آثار جنگی را به ترتیب زیر در ۹ دسته، طبقه‌بندی می‌کند:

*فیلم‌های مأموریتی: در این فیلم‌ها یک گروه نظامی برای انجام مأموریتی نظامی به دل د شمن نفوذ می‌کند. بخشی از زمان و روایت فیلم به نمایش نحوه آموزش نظامیان، طراحی عملیات، تصمیم‌گیری افسران ارشد و غیره می‌گذرد. بخش میانی به انجام عملیات مقدماتی عملیات و آشنایی با شخصیت‌ها در دل مأموریت می‌پردازد و در بخش نهایی نیز نبرد نهایی تصویر می‌شود که نقطه اوج فیلم است.

*فیلم‌های اردوگاهی: این فیلم‌ها نیز شرح ماجرای اسرای جنگی در اردوگاه‌هاست و عمدتاً روایت آن بر طراحی نقشه فرار استوار است؛ روایتی که در پایان غالباً موفقیت‌آمیز است.

*فیلم‌های لژیونری: این فیلم‌ها درباره جنگیدن گروهی سرباز خارجی برای ارتش‌های دیگر کشورهاست. غالباً انگیزه‌های شخصی و سیاسی مهم‌ترین محرک این افراد برای شرکت در این جنگ های غیروطنی است. گاهی اوقات هم این نیروها ابتدا به قصد و نیت مادی وارد جنگ می‌شوند، اما به تدریج دارای انگیزه‌های انسانی و عاطفی می‌شوند.

*فیلم‌های دریانوردی: این فیلم ها نیز عموماً درباره یک زیردریایی یا ناو جنگی است که در مأموریتی ا ستفاده می شود. در طول فیلم ما با شخصیت‌های مختلف این زیردریایی یا ناو آ شنا می‌شویم و غالباً نیز با یک صحنه جنگ دریایی روبرو هستیم.

*فیلم‌های پادگانی: این فیلم‌ها درباره محیط پادگان وگروهی نظامی اســت که در آن مشــغول خدمت یا آموزش هستند.

*فیلم‌های تبعات جنگ: این فیلم‌ها بعد از پایان هر جنگ ســاخته می‌شــوند و به مســائل و مشـکلات حاصـل دوران جنگ می‌پردازند. غالب این فیلم‌ها لحن و نگاهی انتقادی به جنگ دارند و به طورکلی جنگ را پدیده‌ای مذموم به شمار می‌آورند.

*فیلم‌های مقاومت: این فیلم‌ها درباره مبارزه گروه‌های مردمی در برابر اشغالگران است.

*فیلم‌های هوانوردی: در مورد این زیر ژانر باید به این نکته اشــاره کرد که یکی از مهم‌ترین زیر ژانرهای سینمای جنگ است.[1]

درعین حال که جنگ مخرب است، یک نیروی مولد اســت که همانندی نداردجنگ[2]، هم «ویرانگر و هم سازنده حقایق» است. تأثیر مناطق جنگی بر فرهنگ و هنر به ویـژه در جریان کشـاکش بین وقایعـی کـه در میدان جنگ رخ می‌دهد و نمایش آنها توسط هنرمندان، چه در جبهه حضورداشـته باشـند و چه بعـداً از روایتهای نبرد، بـه تصویر کشیده می‌شـود. همانطـور کـه هنـر، روایتهای غالب جنگ را می سازد یـــا باز سازی میکند، می‌تواند آنها را نیز زیر سؤال برده و یا مغشوش کند.فیلم «پســت‌فطرت‌های لعنتی»[4]ماجرای گروهی از ســربازان آمریکایی را روایت می‌کند که در فرانســه تحت‌اشــغال نازی‌ها هســتند. آنها در طول جنگ جهانی دوم تصــمیم گرفته‌اند تا یکی از رهبران نازی را ترور کنند. البته این سربازان تنها کسانی نیستند که چنین قصدی دارند و صاحب یک سالن تئاتر نیز چنین نقشه‌ای دارد.

---

[1] مازیار اسلامی، خاکستر و الماس، ص۴۵.

[2] بـارکاوی و برایتــون. ص۱۲۶.

[3] Brandon, L. 2007. Art and War. London and New York: I.B. Tauris.p66.

[4] Inglorious Basterds.

تصاویر جنگ اغلب مورد مناقشه قرار می‌گیرند و این منجر به تحمیل معانی مختلف یا مشتق شـــده از آنها بدون توجه به نیات هنرمندان می‌شـــود. هنرمندان می‌توانند در یک زمان، [جایگاه] روایتهای غالب را ناآرام کرده یا تغییر دهند. هنرمندان با کاوش در پیامدهای جنگ در جبهه داخلی و ایده‌های هویتگرا ،تنش بین جنگـــ ملی و احساس دورافتادگی از وطن را از بین می‌برند. برخی از منتقدان از نبرد نومونهان که یک سال پس از شکست فاجعه بار نیروهای ژاپنی توسط نیروهای شوروی در امتداد مرز منچوری/مغولستان در ۱۹۳۹خلق شد، به بررسی رابطه پیچیده بین هنر و کثرت حقایق در مورد جنگ می‌پردازند. عده‌ای بر دوره کوتاهی از درگیری تمرکز می‌کنند که طی آن ژاپنیها بـــه پیروزی جزئی دست یافتند. مکدونالد می‌گوید این نسخه از نبرد کیفیت آرامی‌دارد، «ستونهای ســـیاه دود و آتش زیر تانکهای شوروی سوزان آنقدر دور هستند که نمی‌توانند ما را آزار دهند.» مکدونالد از این تصویر صلح‌آمیز تر سناک می‌پرسد: با توجه به «مختصر بودن این لحظات پیروزی ژاپنیها، آیا این نشان‌دهنده یک دروغ است، یا با مجوز هنرمند برای ساختن حقیقتی ترکیبی و چندلایه نجات یافته‌ایم؟» برخی دیگر از منتقدان متمرکز بر اجساد پوشیده از حشره و تانکهای شـــوروی هستند که سربازان ژاپنی را «مانند حشرات» له می‌کنند؛ این صحنه شکست ژاپن بود. مکدونالد از این دو روایت بســـیار متفاوت برای ترسیم عناصر مختلف سیاسی و مذهبی که منجر به ساخت این آثار شد و همچنین برای اظهارنظـــر در مورد ماهیت هنر عمومی اســـتفاده می‌کند؛ درجایی که از پیروزی ژاپن، برای مصـــرف عمومی تأکید می‌شـود، آن شـکسـت مفتضـحانه ژاپن نبود. مکدونالد به جای اینکه مخاطب را راهنمایی کند که کدام صحنه حقیقت نهایی نبرد را به تصویر می‌کشد، به جای آن ما را دعوت می‌کند تا به این فکر

کنیم که چگونه این «حقایق» متفاوت در دنیای سیاسی و فرهنگی ژاپن تنها یک سال قبل از ورود به جنگ جهانی دوم زندگی می‌کردند.[1]

در فیلم «خشم»[2] به کارگردانی دیوید آیر نیروهای متفقین آخرین تلاش خود را به سمت نیروهای اروپایی انجام می‌دهند. یک گروهبان سرسخت ارتش به نام وردادی به یک تانک شرمن و گروه پنج نفره خود دستور می‌دهد که در پشت خطوط دشمن وارد مأموریتی مرگبار شوند. وردادی که نه از نظر نیرو و نه از نظر سلاح با دشمن قابل مقایسه است، به مبارزه ادامه می‌دهد. وردادی و سربازانش با شرایط غیرقابل تحمل و بسیار سختی طرف هستند و با اقدامات قهرمانانه‌ای تلاش می‌کنند تا به قلب ارتش نازی کشور آلمان حمله کنند.

از منظر رمزگان فنی، فیلم«خط باریک سرخ» ساخته ترنس مالیک حاوی فیلم‌برداری پرتحرک و تجسم زیبای رنگ‌های طبیعت در تضاد با خشونت جنگ است. در این فیلم قهرمان ایثارگر برای رسیدن به پیروزی آرام و قرار ندارد و مدام در حال تکاپوست. ساختار روایی این فیلم به گونه‌ای است که مجموعه وقایع مرتبط خط داستانی آن را به خوبی پیش می‌برند. و سه سؤال ساده و مشهور داستان از کجا آغاز می شود؟، داستان در کجا پایان می‌پذیرد؟، چه مراحلی ما را از ابتدا به انتهای داستان می‌رساند؟ در ذهن مخاطب به شکل قانع کننده‌ای پاسخ داده می شود.علاوه بر این، فیلم به شکل کلی داستان‌گوست، هر صحنه از آن‌هم به شکل مجزا داری این خاصیت می‌باشد.

---

[1] Ashplant, T., Dawson, G. & Roper, M. 2009. Commemorating War: The Politics of Memory. Piscataway, NJ: Transaction Publishers.p55.

[2] Fury.

هر صحنه از فیلم «خط باریک سرخ» دارای شروع، ارتباط مناسب تصویری و صوتی و رسیدن به مقصد نهایی خود است. فیلم‌ساز دقیقاً می‌داند که طرح داستان دارد به کجا می‌رود. اسکلت ساختاری صحنه را می‌داند. عنصر تعلیق در این فیلم پر رنگ است و این شک را در ذهن مخاطب ایجاد می‌کند که شخصیت قهرمان فداکار فیلم ممکن است شکست بخورد. کارگردان دقیقاً می‌داند کدام صحنه و مکالمه دارای این خاصیت است. صحنه‌هایی وجود ندارد که توضیح واضحات باشد و بتوانند در هم تلفیق شوند. در فیلم«خط باریک سرخ» هر صحنه دارای حس گسترش و پیشرفت داستانی است. گاهی وقوع اتفاقی به شکل خطی نمایش داده می‌شود و گاهی فحوای مکالمه با تصاویر مناسب تصویرسازی می‌گردد. سمبولیسم یا استعاره و تشبیه در حالت تصویرسازی بیشتر استفاده شده است تا چیدن نماها به شکل ترتیبی.

مکالمه، اسکلت صحنه است و اولین لایه از گرامر فیلم و باید قوی باشد البته نه لزوماً بی‌نقص.[۱] در فیلم «بری لیندون» دیالوگ‌ها و مکالمات شخصیت‌ها به‌درستی به خوبی تنظیم شده‌اند و باعث پیشرفت داستان می‌شوند. بخش‌های زائدی نمی‌بینیم و داستان در موجزترین و مؤثرترین حالت ممکن بیان می‌شود. مخاطب با مقدار زیادی از محتوا سرو کار ندارد، کلمات بسیار و صحنه‌های زیاد، او را آزار نمی‌دهد. در نمایی از فیلم رزم‌ناو پوتمکین[۲] ساخته سرگئی آیزنشتاین زنی تنها فرزند مجروحش را در آغوش می‌گیرد و با دست خالی در برابر نظامیان متعدد مسلح می‌ایستد. اوج مظلومیت در این صحنه به خلق ماندگار سکانسی ایثارآمیز کمک کرده است.(تصویر زیر)

[۱] میلرسون؛ جرالد، تکنیک نورپردازی در سینما و تلویزیون، ترجمه حمید احمدی، ص۸۰.

[۲] Battleship Potemkin.

سکانسی از فیلم «رزم‌ناو پوتمکین»، شخصیت ایثارگر تک و تنها و با دست خالی در برابر دسته متجاوزان ایستاده است.

داستان فیلم «عروج»[1] ساخته لاریسیا شپیتکو در کوران جنگ جهانی دوم می‌گذرد. فیلم درباره دو مرد است که برای تأمین تدارکات طی سفری طاقت‌فرسا باید به سرزمین‌های اشغالی آلمان بروند. شرایط محیطی دشوار (سرمای کشنده زمستان) در کنار بیم حمله دشمن، سربازان داوطلب ایثارگر را در شرایط ویژه‌ای می‌گذارد تا ارزش عملیات آنها چند برابر شود.

نمایی از فیلم عروج

[1] The Ascent.

کوچش[1] رویکردهای سنتی مطالعه استعاره را دارای پنج ویژگی می‌داند: در آنها استعاره ویژگی کلمات به شمار می‌رود و پدیده‌ای زبانی است، برای دستیابی به اهداف زیباشناختی و بلاغی به کار می‌رود، برحسب شباهت بین دو عنصری که با هم مقایسه می‌شوند، شکل می‌گیرد، کاربرد عامدانه و آگاهانه کلمات است و افراد به شرطی که دارای استعداد ویژه‌ای باشند می‌توانند آن را به درستی در زبان به کار ببندند و یکی از آرایه‌های ادبی است؛ بنابراین نه بخش ضروری ارتباطات روزمره بشری و طبعاً نه بخش اصلی استدلال و تفکر بشری به حساب می‌آید. در برابر رویکردهای سنتی مطالعه استعاره، نظریه معاصر استعاره قرار دارد که نخستین بار توسط لیکاف و جانسون[2] تحت عنوان نظریه استعاره مفهومی در چهارچوب زبانشناسی شناختی مطرح شد. لیکاف و جانسون مدعی‌اند که استعاره‌های مفهومی ابزارهایی هستند که نه تنها زبان روزمره، بلکه تفکر و تجربه‌های ما را نیز سازماندهی می‌کنند؛ بنابراین استعاره تنها ابزاری برای صور خیال نیست؛ بلکه ابزاری است شناختی که بدون آن، چه شاعران و چه افراد عادی نمی‌توانند زندگی کنند؛ چراکه نظام مفهومی بشر اساساً استعاری است. بنا بر دیدگاه فورسویل[3] اگر براساس نظریه استعاره مفهومی بپذیریم که شالوده تفکر بشری استعاری است و زبان تنها

[1] Kövecses.

[2] Lakoff & Johnson.

[3] Forceville.

یکی از بازنمایی‌های استعاره مفهومی به حساب می‌آید، باید بتوان استعاره‌های مفهومی را در بازنمایی‌های دیگری همچون تصاویر ثابت و متحرک، اصوات و موسیقی، ژستها و اداها و همچنین قوای بویایی و لامسه نیز ملاحظه نمود. بنابراین، به عقیده فورسویل بایستی بازنمایی‌های غیرزبانی نیز به دقت مورد بررسی قرار بگیرند تا صحت بسیاری از اصول نظریه استعاره مفهومی به محک آزمایش گذارده شوند. کارایی روش کوگنارتس[1] در جهت تشخیص حوزه‌های مقصد استعاری در سینما، به محک آزمون گذاشته می‌شود. به عقیده وی، برای تشخیص حوزه‌های مقصد انتزاعی در مفهوم سازی‌های استعاری در آثار سینمایی، ابتدا باید مفهوم سازی‌های مجازی را بررسی نمود؛ چراکه این مفهوم سازی‌ها دسترسی فیلمساز و بیننده را به حوزه‌های مقصد استعاری فراهم می‌کنند.[2]

فورسویل به مطالعه بازنمایی غیرزبانی خشم در سریال کمدی آستریکس پرداخته است. وی با مشاهده صحنه‌های متعدد مربوط به بازنمایی تصویری خشم به این نتیجه رسیده است که بازنمایی‌های موردنظر عمدتاً برحسب یکی از پرتکرارترین استعاره‌های خشم یعنی خشم به مثابه مایع داغ درون ظرف صورت پذیرفته است. فورسویل در سه فیلم برکه گرگ، کشتار زنجیرهای تگزاس و آزمون سخت به بررسی استعاره مفهومی قربانی انسانی به مثابه حیوان پرداخته است. به عقیده وی، استعاره مورد نظر در فیلم‌های مورد بررسی دارای زیرمجموعه‌هایی مانند قاتل سریالی به مثابه شکارچی تفریحی، مارک به مثابه حیوان شکار شده و قربانی انسانی به مثابه کانگورو است. فورسویل به عنوان نمونه از یک استعاره چندوجهی (تصویری صوتی) سینمایی

[1] Coëgnaerts.

[2] ر.ک: امیر سعید مولودی،کاربست نظریه استعاره و مجاز مفهومی در سینما. ص۱۸۱-۲۱۶.

به فیلم پدرخوانده ۱ ســاخته فرانســیس فورد کاپولا اشــاره می‌کند. در این فیلم، مایکل کورلئونه قصد دارد از دشمنان خانواده‌اش که قرار است در رستورانی شام بخورند، انتقام بگیرد و آنها را به قتل برساند. در صحنه ای، وی که از قبل تفنگی را در توالت رستوران پنهان کرده است، تفنگ به دســت از توالت خارج می‌شــود و در همین لحظه صــدای قطار به گوش می‌رســد. به عقیده فورسویل این صدا که صدای و ضعیت ذهنی مایکل است، معرف استعاره چندوجهی و ضعیت ذهنی به مثابه قطار سریع است. در این استعاره، توقف‌ناپذیری قطار و ریتم بی وقفه حرکت آن به عزم راسخ و تغییرناپذیر مایکل برای کشتن دشمنان خانوادگی شان نگاشت شده است. از جمله نکات مهمی که فورســویل به آن اشــاره می‌کند این اســت که بیننده‌های مختلف یک اثر سینمایی واحد ممکن است تعابیر یا مفهوم سازی‌های استعاری متفاوتی داشته باشند و حتی ممکن است در مواقعی، بیننده یک اثر سینمایی به دلایلی همچون تعلق به یک بافت فرهنگی متفاوت یا مقطع زمانی خاصــی که اثر ســینمایی را در آن مشــاهده کرده، اســتعاره‌ها و مجازهایی را شناسایی کند که حتی فیلمساز نیز هرگز آنها را در ذهن نداشته است. به عقیده فورسویل این یکی از جذابیت‌های سینما است و نه دلیلی برای نگرانی.[۱]

در صحنه‌ای از فیلم ایتالیایی «جاده» ساخته فدریکو فلینی، قهرمان زن فیلم، جلسومینا در حال تماشای یک مراسم مذهبی است و در یک پلان، بیننده او را در حال مشاهده مجسمه مریم مقدس مشــاهده می‌کند. در همین حال، به مدت حدوداً دو ثانیه، پلانی از او مشــاهده می‌شــود که در پس زمینه اش پوســتری دیواری با نوشــته Madonna Immacolata دیده می‌شــود. به عقیده فورســویل، ســیر روایت داســتان فیلم به نحوی اســت که صــحنه پیش گفته، اســتعاره چندوجهی

[۱] Coëgnarts, M. (2017). Cinema and the embodied mind: Metaphor and simulation in understanding meaning in films. Palgrave Communications, 3(1), p12.

(تصـــویری نوشـــتاری) جلســـومینا به مثابه مریم مقدس را بازنمایی می‌کند. وی به این دلیل، این اســـتعاره را چندوجهی در نظر می‌گیرد که حوزه مبدأ آن، هم با وجه تصـــویری (مجســـمه مریم مقدس) و هم با وجه نشانه نوشتاری(عبارت روی پوستر) بازنمایی شده است.[1]

فیلم «بازی تقلید»[2] به کارگردانی مورتن تیلدام در طول جنگ جهانی دوم، رخ می‌دهد در حالی که ارتش ویرانگر هیتلر یکی پس از دیگری در حال نابودی و فتح کشورهای اروپایی است و لندن زیر حملات سنگین نازی‌ها کمر خم کرده؛ گروهی از نخبه‌ها و ریا ضی‌دانان از جمله آلن تورینگ از طرف دولت انگلیس اســـتخدام می‌شـــوند تا کاری غیرممکن را انجام دهند؛ شـــکســـتن کدهای ما شین‌هایی مو سوم به انیگما که نازی‌ها از طریق آن مکالمات سری با هم انجام می‌دهند.اما کار چندان طبق روال پیش نمی‌رود و درگیری اعضای گروه با آلن که اصرار دارد با ساخت ماشینی مخصوص، انیگما را شکست بدهد پروژه را تا لب شکست هم پیش می‌برد ولی با وارد شدن دختر نابغه‌ای بنام «جوان» به گروه، تحقیقات به سمتی جدید پیش می‌رود. در یک نگاه کلی دستور زبان تصویری رمزگان فنی سینمای ایثار با محوریت میزانسن و صحنه‌پردازی را می‌توان مطابق با جدول زیر بیان نمود:

جدول۱۱: دستور زبان تصویری رمزگان فنی با محوریت میزانسن و صحنه‌پردازی

نام فیلم‌های نمونه	محور جانشینی	محور همنشینی

[1] Forceville, C. (2016). Visual and multimodal metaphor in film: Charting the field. In K. Fahlenbrach (Ed.), Embodied Metaphors in Film, Television, and Video Games: Cognitive Approaches .pp17-32.

[2] THE IMITATION GAME.

- ..... «خط باریک سرخ» - ..... نبرد فراموش شده»	- ..... نگر مستحکم	- ..... طمینـان از ایمنی در برابر حملات دشمن - ..... یه‌های امنیتی جبهه خودی
- ..... استالینگراد» - «کودکی ایوان»-	- ..... مستان سخت	- ..... رایط محیطی دشوار سربازان - ..... لا یای طبیعی در کنار بمباران شهری
- ..... «سرزمین مین» - «هفتاد و یک»-	- ..... یوارنوشته تبلیغی	- ..... قهرمان شجاع جبهه خودی - ..... شمن ویرانگر ظالم

۲-دکوپاژ و تقطیع

عنا صر غیرروایتی، مجموعه و سیعی از شگردهای فرمی، از عنا صر بصری گرفته تا فرمهای موسیقایی را دربرمی‌گیرند. شیوه به کارگیری حرکات دوربین، رنگ، نورپردازی، لباس بازیگران، طراحی صحنه و حتی فضا و مکانهای انتخاب شده برای صحنه‌های مختلف فیلم، می‌توانند نقش

عمده‌ای در خلق عناصر غیرروایتی ایفا کنند. از طرفی به کارگیری پارامترهای خاص و شگردهای سبکی به صورت سازمان‌یافته، به خلق گونه‌ای از روایت منجر می‌شود که آن را روایت پارامتری می‌نامند. با مدنظر قرار دادن رویکرد نئوفرمالیسم، جنبه‌های غیرروایتی و وجوه پارامتری مورد بررسی قرار می‌گیرد.[1]همواره میزان تأثیر و قدرت یک فیلم به عوامل مختلفی بستگی داشته است. وجود یک پیرنگ قوی در کنار روایتی که بتواند به بهترین شکل ممکن زمینه‌های بروز و شکل یافتن آن را ایجاد کند، از بدیهی‌ترین این عوامل است. مسلماً تعریف ما از پیرنگ و روایت تنها به نمونه کلاسیک آن ختم نمی‌شود، بلکه کلیه شیوه‌ها و سبک‌های مختلف آن را در برمی‌گیرد. علاوه بر این، شکل و فرم هر اثر هنری همواره از اهمیتی ذاتی برخوردار بوده است؛ به طوری که اغلب نمی‌توان مفاهیم یک اثر هنری را از فرم کلی آن جدا دانست.

تأثیر متقابل فرم و محتوای هر اثر هنری انکارناپذیراست؛ بنابراین هر آنچه از طرف یکی موجب تقویت دیگری شود، از اهمیت بالایی برخوردار خواهد بود. درعین حال اگر به روایت سینمایی از زاویه‌ای دیگر بنگریم، درمی‌یابیم که بسیاری از عناصر شخصیت پردازی و طرح داستانی فیلم، از ارتباط غیرکلامی مانند لباس، چهره‌پردازی، فیزیک یا هیئت ظاهری و کنش شخصیت‌ها پدیدار می‌شوند؛ اینجاست که اهمیت عناصر غیر روایتی فیلم در بیان مفهوم و ساخت نهایی دنیای اثر مشخص می شود و ما را به شناخت هر چه بیشتر این عناصر و میزان ارتباط آنها با یکدیگر و درنهایت با کلیت اثر محتاج می‌کند. چرا که همانطور که می‌دانیم تمامی اجزا و عناصر دخیل در سینما – یعنی نه تنها دوربین، بلکه گفتار، حرکات، زبان نوشتاری، موسیقی، رنگ، فرایندهای بصری، نورپردازی، لباس بازیگران و حتی مکان و اصوات خارج از تصویر– هرکدام به نحوی در روایتگری نقشی بر عهده دارند در مقابل، شیوه‌ای دیگر از روایت سینمایی

[1] ر.ک: محمد شهبا و دیگران. عناصر غیرروایتی در فیلم روایتی. نشریه هنرهای زیبا ، هنرهای نمایشی و موسیقی دوره ۲۲شماره ۱. بهار و تابستان ۱۳۹۶.صص۴۲-۵۳.

نیز وجود دارد که دیوید بوردول آن را روایت پارامتری نام می‌نهد. صـــفت پارامتری بنا به گفته خود او از اصطلاح نوئل بورچ در کتاب نظریه کاربرد فیلم اختیار شده است.

بوردول، مفهوم این ا صطلاح پارامتری را در بیان خود، تکنیک فیلم می‌نامد. او بیان می‌دارد که این نوع روایت به هیچ مکتب ملی یا زمان یا گونه فیلمسازی مشخصی ارتباط ندارد و در مقایسه با دیگر شیوه‌های روایی فاقد عینیت تاریخی ا ست. زمینه تاریخی آن از جنبه‌های بسیاری بیشتر با نظریه و نقد فیلم ارتباط دارد تا خود جنبه‌های فیلمسازی. در حقیقت در سینمای پارامتری، این تکرار شگردهای سبکی است که در نهایت به رویه‌های سبکی خاصی منجر می‌شود. این موضوع نقطه مقابل نقش و کارکرد عناصـــر غیر روایتی اســـت. چرا که عناصـــر غیر روایتی به صـــورتی منحصـــربه فرد و در لحظه‌ای خاص از فیلم ظهور می‌یابند. آنها را به راحتی میتوان از فیلم حذف کرد، بدون آنکه در ســـاختار روایتی و یا ســـاختار ســـبکی فیلم خللی به وجود آید. درحالیکه رویه‌های ســـبکی در ســـینمای پارامتری نظامی را می‌آفرینند که حذف برخی از آنها، کلیت هنجار سبک‌گرایانه فیلم را به هم می‌ریزد. از طرفی در سینمای پیشرو معاصر، نقش عناصر غیرروایتی روزبه‌روز بیشتر می شود و در نتیجه نیاز به شناخت هر چه بیشتر تئوری پردازی‌های موجود در این زمینه را برای تفسیر هر چه بهتر آنها فراهم می‌آورد.

نئوفرمالیســـم مبنا را بر این می‌گذارد که در هر فیلمی معنایی متفاوت وجود دارد. درعین حال نئوفرمالیســـــــــم معنا را همانند دیگر جنبه‌های فیلم به عنوان یک «شـــگرد» در نظر می‌گیرد. شـــگردهایی که برای نئوفرمالیســـتها از نظر امکان آشـــنایی‌زدایی و کارایی دربنا کردن ســـیســـتم ســـینمایی فیلم با هم برابرند. رویکرد نئوفرمالیســـتی به صـــراحت بیان می‌دارد که نمی‌خواهد به قرائتهای بی‌شـمار دسـت یابد، بلکه هدفش این اسـت که به تحلیلهایی پر جزئیات و پیچیده دسـت

یابد. به همین دلیل تحلیلگر، تمرکزش را بر ظرافتهای فرمی اثر می‌گذارد و تلاش می‌کند تا اثر را از زاویه‌های مختلفی مورد تحلیل قرار دهد. در نتیجه، تحلیل روایت تنها شامل تحلیل صرف رفتار شخصیتها و تأثیر آنها بر سببیت فیلم نمی‌شود؛ بنابراین تحلیلگر، تحلیل کارکردها و انگیزه را، مهمترین هدفش قرار داده و تفسیر را تنها جزئی از این هدف به حساب می‌آورد.[1]

در بررسی شیوه روایت پارامتری در سینما می‌بایست به فرایندهای شکل‌نگرانه‌ای پرداخت که بعضاً منتقدان فیلم از آنها غفلت می‌کنند. جنبه‌هایی که ظاهراً بی‌اهمیت می‌نمایند، درحالی که ذاتاً از اهمیت بسیار بالایی برخوردارند. به طورمعمول می‌توان گفت که در روایت کلاسیک الگوهای سبکی اغلب محملی ا ست برای فرایندی که پیرنگ از رهگذر آن، ما را در ساختن دا ستان هدایت می‌کند. ویژگی نامرئی بودن سبک، هم در تقویت پیرنگ نقش دارد و هم با اصول و رویه‌های بیرونی هماهنگ است. در روایت پارامتری، سبک بر مبنای اصول مشخص در سراسر فیلم سازمان می‌یابد. در ست همانگونه که شعر روایی الگوی عرو ضی خود را تظاهر می‌بخشد یا یک نمایش اپرا نوعی منطق موسیقایی را جلوه گر می‌سازد.[2]

میان سبک و پیرنگ رابطه‌ای ثابت برقرار نیست، چرا که در هیچ فیلمی ساختار پیرنگ (به معنی انتخاب و سازمان بندی وقایع) به روشنی و وضوح، نمو سبکی خاصی را تعیین نمی‌کند. در روایت پارامتری، پیرنگ معمولاً نمایانگر شکلی کلی ا ست و در بی‌شتر موارد از تقارن ساختاری برخوردار می‌باشد، درحالی که الگوپردازی، سبکی گسترش یابنده و ناتمام است. در این میان روایت پارامتری، رابطه متقابل میان پیرنگ و سبک را می‌تواند به سه روش متحقق سازد. نخست اینکه سبک همواره و کاملاً بر پیرنگ مسلط باشد که البته این حالت نادر است. روش دوم آن

---

[1] هیث، استیون، پرسش‌هایی درباره سینما. ترجمه مهران پوراسماعیل. ص۴۵.

[2] آلن، گراهام. بینامتنیت، ترجمه پیام یزدان‌جو، ص۴۹.

است که سبک از نظر اهمیت، همتراز با پیرنگ باشد. روش سوم زمانی است که پیرنگ اهمیت بیشتری نسبت به سبک پیدا می‌کند. البته باید توجه داشت که در این حالت نیز پیرنگ بر اساس شرایط خاص سبک به چنین موقعیتی ارتقا می‌یابد. وقتی که فیلم، هنجار سبک شناختی درونی خود را تثبیت کرد، تماشاگر پیرنگ را در چارچوب آن درک می‌کند و در همان چارچوب نیز به ساختن داستان دست می‌زند.[1]

اگرچه به طورکلی می‌توان گفت حتی اگر پیرنگ و سبک از منشأ واحدی ریشه نگرفته باشند، بازهم می‌توانند به صورت دو عامل همتراز عمل کنند بدین ترتیب پیرنگ پارامتری، اغلب به خاطر بدشکلی‌هایش قابل تشخیص است. یکی از آثار چنین پیرنگی، استفاده از حذف به طریقی غیرعادی است. گاه پیوند میان علت و معلولها گسیخته می شود، صحنه‌های مهمی حذف می شوند و از روی زمان، جهش انجام می‌گیرد. به عنوان مثال در فیلم «گذران زندگی» اثر گدار، فیلم با ساختاری چندداستانه و درحالیکه به روانشناسی شخصیتها تنها نگاه کوتاهی دارد، از زمان داستانی فقط قطعاتی نامشخص را به تصویر می‌کشد. در سینمای پارامتری، پیرنگ تابع نوعی الگوی سبکی درونی و غیرشخصی قرار می‌گیرد. از آنجا که هیچ نشانی دال بر وجود مفاهیم صریح در چنین الگوپردازی آشکاری وجود ندارد، تماشاگر ناگزیر در پی یافتن مفاهیم تلویحی برمی‌آید؛ اما در سطح مفاهیم تلویحی نیز از هیچ معنای خاصی با اطمینان نمیتوان سخن گفت درحالیکه وجود سبکی مستحکم و با انسجام درونی، ارائه طرح واره‌های سنتی را برای خلق مفاهیم روایی ناممکن می‌سازد، تماشاگر به ناچار می‌کوشد از طرح‌واره‌های دیگری سود جوید و از آنجا که چنین طرح‌واره‌هایی فاقد ثبات و وضوح کافی هستند، تماشاگر را نسبت به برداشتهای خود نامطمئن می سازند؛ بنابراین آیا تماشاگر هیچگاه قادر خواهد بود ساختارهای سبکی روایت

[1] همان. ص۶۷.

پارامتری را درک کند؟ در پاسخ به این سؤال می‌توان گفت که روایت پارامتری در کل، طرح‌واره‌های موجود را که در واقع منبع انتظارات تماشاگر و عامل نظم و انتظام به شمار می‌آیند، مردود نمی‌شمارد. از این رو پیرنگ آن اغلب بر اساس هنجارهای روایت کلاسیک یا سینمای هنری قابل فهم است. این هنجار درونی برجسته که بر اساس طرحی خاص در سراسر فیلم تکرار می‌شود، فیلم را به لحاظ سبک‌شناختی از انسجام درونی مستحکمی برخوردار می‌کند.[1]

عناصر غیر روایتی، با محور قراردادن فرم و شکل اثر، فارغ از هرگونه ضرورت روایتی، به سمت ایجاد چنین تلقی‌ای از شکل بیان بصری تصاویر می‌روند. گسترش این عناصر در یک فیلم می‌تواند ابعاد فرمی و سبک‌گرایانه اثر را تحت‌الشعاع خود قرار داده و با خود همراه نمایند. به این معنا که شکل و نحوه به کارگیری این عناصر موجب خواهد شد تا شخصیت‌پردازی، فضا سازی، میزانسن‌های حرکتی دوربین و بازیگران، جنس و بافت تصاویر، شیوه نورپردازی صحنه‌ها و غیره با آن همراه شده و همگی با هم مجموعه منسجمی را ازلحاظ بصری و فرمی ایجاد نمایند. آنها همانند قابهایی مستقل، معناهایی ضمنی درون خود را متبلور ساخته و به نحوی تأثیرگذار، بازتاب‌دهنده لایه‌های پنهان جهان اطراف خود می‌گردند.[2]

عناصر غیر روایتی، نقش مهمی در بیان زیبایی شناسانه فیلم بازی می‌کنند. البته این عناصر تنها بخشی از شگردهای سبک‌گرایانه فیلم را تشکیل می‌دهند. شکل پرداخت این عناصر و تکنیکهای به کار گرفته شده برای نمایش آنها، به صورتی ناگهانی تماشاگر را تحت تأثیر قرار داده و او را وامی‌دارند تا لحظه‌ای از دنیای معمولی و عادی فیلم کناره گرفته و در اعماق وجود شخصیتها یا دنیای درونی آنها غوطه‌ور شود؛ اما نکته‌ای که باید توجه داشت، این است که این

---

[1] ادمز، لاری اشنایدر، درآمدی بر روش‌شناسی هنر، ترجمه شهریار وقفی‌پور، ص۴۴.

[2] همان، ص۵۶.

عناصـر آنجا که به درونیات آدمها برمی‌گردند، صـرفاً بیان‌کننده وجوه شـخصـی و روانی آدمها نیستند. به این معنا که نقشی در شخصیت‌پردازی و بیان خصیصه‌های شخصی فرد ندارند؛ کاری که عمدتاً در روایت کلاسـیک به وسـیله تمهیدات شـناخته شـده انجام می‌گردد. این لحظه‌ها برای شـخصـیت فیلم و بعضـاً برای ما، به گونه‌ای مکاشـفه در وجود زمان می‌مانند. جسـتجو درباره معنایی که ممکن است اصلاً نداشته باشد. از این منظر عناصر غیر روایتی بیان صرف قرارگرفتن در یک لحظه ناب حـ سی هـ ستند که کمتر تعریف‌پذیر ا ست. این عنا صر در لحظه‌ای از فیلم ظهور می‌یابند و مفهوم عمیق نهفته در لایه‌های پنهان معنایی فیلم را در آن لحظه خاص، به تصـــویر می‌کشند.[۱]

رولان بارت، معنا را به سه قـ سمت تقـ سیم کرده بود. او نخـ ستین بخش معنا را ارائه اطلاعات می‌دانسـت و بخش دوم آن را سـویه نمادین نام می‌نهاد و سـعی می‌کرد تا این بخش دوم را در حیطه ذ شانه شنا سی تو ضیح دهد. اما تعریف سومین بخش معنا را کاری د شوار تلقی می‌کرد. معنایی که در فرا سوی مفاهیم تـصریحی و تلویحی آن قرار دارد: قلمرویی که در پهنه آن زنجیره علی، رنگها، ســـخنان و بافتها، به «همـ سفران دا ستان» تبدیل می شوند. او این بخش از معنا را «معنای بی‌حس» یا «معنای کند» می‌نامید و معتقد بود که ما در این بخش با فزونی معنا روبه رو هـ ستیم. مفهومی که رولان بارت از آن به عنوان معنای سوم یاد می‌کرد، در تلقی ما از کارکرد و نقش عنا صر غیر روایتی بـسیار کار ساز خواهد بود. چرا که در اینجا هم ما با عنا صری مواجهیم که در حیطه معنا، دلالتهای ضـمنی و برداشـتهای گسـترده‌ای را می‌آفرینند که گاه راه را تنها بر دریافتها و برداشتهای شخصی هموار می‌کنند.[۲]

[۱] بوردول، دیوید، روایت در فیلم داستانی، ترجمه علاءالدین طباطبایی، ص۷۷.

[۲] Andrew, Dudley .2020, Concepts in Film Theory.p66.

از لحاظ بعد مفهومی، نقش این عناصر تا آنجا می‌تواند پیش رود که به بیان پرسشهای اصلی فیلم تبدیل شده و جوهره اثر را در خود بروز دهند. در واقع مفهوم برآمده از کاربرد این عناصر می‌تواند به کلان پرسشهای ناظر یا گرداننده روایت تبدیل گشته و سایر پرسشها را در گرداگرد خود ایجاد نمایند. به عبارت دیگر، مفهوم برآمده از این عناصر می‌تواند از مفاهیم بسیار پرداخته و تکراری‌شده‌ای چون عشق، خلأ موجود در روابط انسانی و تنهایی آدمها در دنیای جدید، آشنایی‌زدایی کرده و حتی ابعاد جدید و هستی‌شناسانه‌ای به آنها اضافه نماید. بنابراین پرسشهای برآمده در گرداگرد آنها، بدل به پرسشهای اصلی و درونی اثر می‌شوند و مابقی پرسش‌ها در کنار آنها و عملاً به خاطر آنها به وجود می‌آیند. نکته مهم دیگر در رابطه با عناصر غیرروایتی، شیوه پرداختن یا - بهتر بگوییم- رمزگشایی از این عناصر در کلیت یک فیلم است. همانطور که می‌دانیم آن روش معناشناسی که برای مجموعه نشانه‌ها، معنایی یکه و نهایی می‌پنداشت، امروزه دیگر کاربردی ندارد. در مباحث مدرن و نیز مطابق با نگره نئوفرمالیسم، متن و نشانه‌های آن، در ارتباط با مخاطب است که معنا می‌یابند و اهمیت مخاطب در بازآفرینی معانی مستتر در متن، به اندازه خود متن تلقی می‌شود.[1]

عناصر غیرروایتی با به کارگیری فرمی خاص و منحصر به فرد، خود را در کلیت فیلم شناسانده و راه را برای تشخیص توسط تماشاگر آسان می‌کنند. موسیقی نیز به عنوان یک عنصر غیرروایتی، گاه می‌تواند بیانگر و توضیح‌دهنده لحظاتی باشد که هیچگاه نمیتوان آنها را با عناصرتصویری و یا روایی بیان کرد. بخصوص زمانی که جنبه‌هایی از درون شخصیت را باز می تاباند که به هیچ شکل دیگری قابل بیان نیست؛ یعنی به همان اندازه مبهم، مرموز و دست‌نیافتنی؛ چون بیانی از درون شخصیت. چرا که به غیر از به کارگیری این شکل از موسیقی،

[1] دیوید بوردول، روایت در فیلم داستانی، ترجمه علاءالدین طباطبایی، جلد اول،.ص۴۴.

می‌بایست دست به دامان معانی تلویحی شویم که به هیچ عنوان نمی‌تواند گویای پیچیدگی درونی شخصیت‌ها باشد و مسلماً هرگونه تلاشی در این زمینه، فروکاستن سطح معنایی اثر را پیش خواهد آورد.[1]

فیلمسازان نسل اول هالیوود در آثاری که به نوعی جنگ مربوط می‌شد، با خزیدن در بین مردم به طبقهٔ سرمایه‌دار پشت کردند. آن‌ها موضوعاتی چون زندگی مردم، فقر و بیچارگی که حاصل جنگ و حکومت‌های مستبد بود را وارد کارهایشان می‌کردند. اما گاهی بعضی از آنها ارجاع به واقعیت تاریخی را رها می‌کردند و به قصه‌پردازی می‌پرداختند. آن‌ها نوعی هنر شسته‌ورفته، کم‌مایه و نمایشی تولید می‌کردند که صحنه‌های وسوسه‌انگیز احساساتی و هراس‌انگیزش نیازهایی را که امروز با سینمای مردم‌پسند ارضا می‌شوند، تأمین می‌کرد.[2] تصاویر همگی از مایه ادبی با ویژگی قصه‌پردازانه و روایی برخوردار بودند و کیفیات هنری‌شان صرف طبیعت‌گرایی توهمی و بازنمایی رویدادها به طرزی بسیار احساساتی می شد. هنرمندان این دوره با هدف بزرگ جلوه‌دادن قربانیان جنگ، با به کارگیری خشونت در کارهایشان آن‌ها را از ریخت می‌انداختند و ترسناک نشان می‌دادند. با این شیوه به تفسیر جنبهٔ تراژیک زندگی و بحران آرمان‌های اجتماعی و ملی می‌پرداختند. این هنرمندان با استفاده از فیگوراسیون‌های کج و معوج، زمخت و خشن در رنگ‌ها و در خطوط و نیز حذف همهٔ نمادپردازی‌ها، در آن واحد نگرشی عینی و ذهنی از جهان ارائه می‌کردند. این دیدگاه منتج به خلق شخصیت هایی گردید در مقیاس‌های اغراق شده، پرسپکتیوهایی فاقد دورنمایی لازم، برش‌های تصویری عکس‌گونه، رنگ‌بندی های تند، غیرطبیعی و تا حدودی ناخوشایند، و در نهایت، وجود خطوطی در اثر که

[1] مجید اسلامی، مفاهیم نقد فیلم، ص۱۱.

[2] ارنست گامبریچ، تاریخ هنر، ترجمهٔ علی رامین، ص۶۶

نمایانگر حدود فرم‌ها بود. جنگ‌های اول و دوم جهانی و هم‌چنین مبارزات اســـتقلال‌طلبانه، باعث دگرگون‌شدن چهرهٔ جهان شد. در نتیجهٔ این اتفاقات بسیاری از انسان‌ها معلول، کشته و خیلی از آن‌ها بر اثر قحطی و گرســـنگی تلف شـــدند. همهٔ این اوضـــاع پیش‌آمده باعث قدرت‌گرفتن طبقهٔ بورژوا شـــد. این طبقه به جای نمایش قهرمانان فداکار در میدان نبرد، مایل به بزرگ جلوه دادن خود به عنوان عناصر اصلی حمایت کننده و پشتیبان ساز و برگ جنگ بودند[1]

گاه فیلمســاز ســعی در گســترش‌دادن به دامنه ایثار فراتر از حوزه قهرمان اســت و می‌کوشــد عموم مردم را به این مقام والا برســـاند، نمونه این رویکرد را با توجه به زاویه دید بازیگران و حرکت دوربین و ســـایر رمزهای فنی می‌توان در فیلم «کســـی که قســـر در رفت»[2]مشـــاهده نمود. داســـتان این فیلم در اولین روزهای عملیات طوفان صـــحرا آغاز می‌شـــود. فیلمســـاز تعمداً با خودداری از قوی‌کردن بیش از حد قهرمانان ســـاختارشـــکنی می‌کند. او چالش‌های متعددی را بر ســـر راه نظامیان قرار می‌دهد و این پیام را به مخاطب منتقل می‌کند که غیرنظامیان هم می‌توانند در جنگ نقش ایفا نمایند و جانفشانی کنند. در این فیلم با تکیه بر رمزهای اجتماعی، مرد عراقی با لباس محلی در کنار مرد نظامی می‌نشیند و با هم چایی می‌خورند.

سکانسی از فیلم کسی که قسر در رفت

[1] گرویس، بوریس؛ قدرت هنر، ترجمهٔ اشکان صالحی، ص۷۷.

[2] The One That Got Away.

در فیلم «پدرخوانده»[1] ساخته فرانسیس فورد کاپولا علاوه بر والس پدرخوانده، در سکانس‌های مربوط به حضور مایکل در سیسیلی ملودی معروف دیگر فیلم را می شنویم: «تم عاشقانه»، که همچنان با اُبو نواخته شده و با ماندولین همراهی می‌شود. این تم در مقایسه با تم والس پدرخوانده محزون و نوستالژیک است، و از آنجا که تنها روایتگر داستان مایکل است، برخلاف ملودی والس، منقطع نبوده و زمان کافی دارد که داستان عاشقانه خود را روایت کند.

در فیلم «کسی که قسر در رفت» همه شخصیت‌ها شایسته توجه هستند و سرنوشت همه آن‌ها برای تماشاگر مهم است. اما شخصیت شایسته‌ای که بیشترین توجه را به خود جلب می‌کند، همان شخصیتی است که سرنوشتش طرح اصلی داستان را نمایان می‌کند. در این فیلم، در بخش‌های مختلف زاویه دید متفاوت می شود، در بخشی از فیلم از زاویه دید سربازان و در بخشی دیگر از زاویه دید خانواده‌های آنان مطالبی بیان می شود. در فیلم قرار است از ابتدا تا انتها با شخصیت قهرمان ایثارگر محوری فیلم همراه باشیم، در این میان تغییر زاویه دید و همراه شدن با شخصیتی دیگر و فراموشی شخصیت اصلی آسیب‌زا نیست؛ چراکه هر دو شخصیت توسط تدوینگر به هم رسانده می‌شوند. زاویه دید متنوع در این فیلم کمک می‌کند که چه بخش‌هایی از

[1] The Godfather.

داستان را کنار بگذارید و از دیدگاه یک شخصیت داستان را ادامه دهید و به جزئیات بی‌اهمیت و بدون ارتباط باشخصیت اصلی خود پرهیز کنید.

در فیلم «کسی که قسر در رفت» خط سیر کامل داستان دقیقاً اتفاقی است که در نهایت برای قهرمان می‌افتد؛ البته اتفاقات اولیه بسیار مهم هستند چون سبب دنبال‌کردن داستان توسط مخاطب می‌شوند. فیلمساز خط سیر داستان را می‌داند و می‌تواند داستان را به‌راحتی ادامه دهد و یکی دو قصه فرعی را وارد داستان هم می‌کند، چون خط سیر را می‌داند، دوباره به آن برمی‌گردد و داستان‌های فرعی داستان فیلم، مخاطب را با خود نمی‌برند. نبود گره‌گشایی از طرح داستان در این فیلم عمدی است. هدف، نمایش وضعیت است نه حل‌کردن آن. زیرا خود وضعیت مبهم و به خودی خود و بدون گره‌گشایی، جذاب است. در این فیلم همه معیارهای یک تدوین ایدئال وجود دارد؛ احساسات به خوبی بیان می شوند، زمان‌بندی و ریتم، مطلوب است، حرکت درونی نماها، قابل قبول است، حرکت درونی پلان و مونتاژ آن مثال‌زدنی است، منطق در تغییر اندازه نماها وجود دارد، جغرافیا چشم‌نواز است و...

گاه ایثارگر در قامت یک انقلابی تحول‌خواه ظاهر می شود که جنگ برای او پایانی ندارد؛ تا زمانی که تقابل گفتمانی جاری است، او نیز فعالیت می‌کند. به عنوان نمونه انقلاب الجزایر یکی از خونین‌ترین و تلخ‌ترین فازهای پایان امپراطوری فرانسه بود. فیلم جنگ الجزایر[1] که در سال ۱۹۶۶ ساخته شده فیلمی بود که سناریو آن توسط سعدی یوسف از رهبران مقاومت الجزایر نوشته شده و داستان این استقلال خونین را از دریچه نگاه ملی‌گراهای الجزایری روایت می‌کند.

[1] The Battle Of Algiers.

فیلم به بمب گذاری در پایتخت شـــهر الجزیره پرداخته که به مرگ غیرنظامیان منتهی شـــده و نظامیان فراذ سوی نیز سعی دا شتند با شکنجه‌های بیرحمانه و بـ سیار خـ شن، به این نبرد پایان دهند.

فیلم اسـتیو مک کویین با نام Hunger یک تصـویر خارق‌العاده از اعتصـاب غذایی تعدادی از اعضای ارتش آزادی‌بخش ایرلند در سال ۱۹۸۱ و در جریان ناآرامی‌ها در ایرلند شمالی است. در این فیلم تصویرسازی بیرحمانه و خشن از زندگی در زندان ملقب به هزار تو است که در واقع نام زندان لانگ کش در بلفاست است به چشم می‌خورد. در این دو بخش شاهد دیالوگ‌های فوق‌العاده و برداشت‌هایی به مانند یک سکانس بلند هستیم که در آن بابی سندز (فاسبندر) منطق خود را از اعتصاب غذا برای یک کشیش (لیام کانینگام) تشریح می‌کند. بخش پایانی فیلم نیز که در آن سندز در نهایت در اثر گرسنگی می‌میرد، با دقت و اعتبار قابل توجهی بازسازی شده و در تاریکی مطلق روایت خود حاوی تصـــویرســـازی‌های بســـیار زیبایی اســـت. تمرکز فیلم بر روی بعد انســـانی شخصیت زندانی شده است که تماشای آن برای هر کسی ساده نیست. سکانسهایی با حرکتهای مستندگونه، فیلم را بیش از پیش برای مخاطب طبیعی و زیرپوستی نشان می دهند و با استفاده از فنون خاص خود در نوع حرکت دوربین، اندازه نما، صحنه‌پردازی و رنگهای به جا و دقیق، موجب می شوند، مخاطب خود را هر لحظه به جای شخـ صیت‌های فیلم بگذارد و سعی کند سکانس به سکانس، واکنشهای بازیگران را حدس بزند و به این نحو با فیلم پیش برود.[۱]

در طول ســال‌های جنگ جهانی دوم، برخی فیلم‌های هالیوودی چهره‌هایی غیر قابل باور و ناتوان و مستأصل از دشمن نمایش می‌دادند؛ آلمانی و ژاپنی‌ها را دست و پا چلفتی و ترسو و فراری از

[۱] اکو، اُمبرتو و دیگران، استعاره، مبنای تفکر و ابزار زیبایی‌آفرینی، ص۴۴.

جنگ روایت می‌کردند و در مقابل می‌کو شیدند سربازان آمریکایی را جنگاورانی بی‌نظیر، ایثارگر و شجاع معرفی کنند. فیلم «گروهبان یورک»، به کارگردانی هاوارد هاکس در این مقطع ساخته شد و هر چند در زمان خود مورد اقبال عمومی قرار گرفت، اما تاریخ مصـرف آن خیلی زود سـپری شد. از دریچه دوربین هالیوود، ویتنامی‌ها، جانورانی خونخوار و به دور از تمدن هستند که برای زنده ماندن باید آنها را کشت! شعار همیشگی اغلب فیلم‌های هالیوود این است: «برای زنده‌ماندن و حفظ آمریکا باید جنگید باید کشت وگرنه کشته می‌شوی».[۱]فیلم «شب مردگان زنده» ساخته جورج رومرو در سال ۱۹٦۸ میلادی از جمله این فیلم‌ها ست، فیلمی درباره عده‌ای از مردم که از دست هجوم مردگانی که زنده شده‌اند و به زامبی‌ها می‌مانند، خود را پنهان کرده‌اند.

کارکردهای فنی به صـورت قراردادهایی که اسـتفاده از فنون مختلف را در کادربندی، زوایای دوربین، به وجوبی غیرقابل انکار برای تولیدکنندگان فیلم‌های سـینمایی و تلویزیونی تبدیل کرده‌اند، ابزاری را تعریف می‌کنند که از آنها برای تأثیرگذاری اسـتفاده می‌شـود تا در وهله اول، به دیده شدن محصول کمک کنند و در وهله بعد، تأثیرات آن را جهت‌دار سازند.[۲]در یک نگاه کلی دستور زبان تصویری رمزگان فنی سینمای ایثار با محوریت دکوپاژ و تقطیع را می‌توان مطابق با جدول زیر بیان نمود:

جدول۱۲: دستور زبان تصویری رمزگان فنی با محوریت دکوپاژ و تقطیع

نام فیلم های نمونه	محور جانشینی	محور همنشینی

[۱] Dipaolo, M. (2011). War, politics and superheroes: Ethics and propaganda in comics and film.p99.

[۲] تودوروف، تزوتان. بوطیقای ساختارگرا، ترجمه محمد نبوی، ص۵۵.

- ..... اینک آخرالزمان» - ..... پسر شائول»	- ..... جهیزات دشمن	-..... حدود یا ناچیز بودن ماشـــین جنگی دشمن -..... مای دور از هواپیماهای دشمن
- ..... تلفات جنگ» - ..... سطح پنجم»	- یونیفرم نظامی پاره	-..... شیدن خون بر روی لباس -..... شـــم‌نوازی درجه های نظامی بر روی لباس جنگی
- ..... سرباز کوچک» - ..... جوخه»	- ..... تلاق خطرناک	-..... ل و لای پاشیده‌شده روی چهره ایثارگر -..... طر گزیدن جانوران موذی محیط

گفتار چهارم: رمزگان زیبایی‌شناختی

۱-عناصر بهره‌مند از موسیقی

برخی از سینماگران کلاسیک از موسیقی برای پوشاندن خلاءها و عیوب فیلم بهره می‌جستند که این دیدگاه خود باعث استفاده افراطی و گاه آزاردهنده از موسیقی در سینمای کلاسیک شده بود. اما به مرور و با گذشت زمان این دیدگاه جای خود را به دیدگاه‌های دیگری از قبیل این که موسیقی در فیلم نباید شنیده شود و تغییری ساختاری در استفاده از موسیقی به وجود آورد؛ به طوری که بعد از آن استفاده از موسیقی در مواردی بسیار اندک و معدود آن هم در زمانی که نوعی هماهنگی دلالت گون و روایی و نشانه شناسی آن را ناگزیر می‌کند، اتفاق می‌افتد.[1] از این رو استفاده از موسیقی در سینمای مدرن نیازمند هوش و قریحه‌ای زیرکانه است، تا بتواند موقعیت‌های معدود و در عین حال ارزشمندی که موسیقی در آن در جهت پیشبرد بهتر روایت و رساندن برخی از معانی و نمادها عمل می‌کند را کشف کند .شاید بتوان گفت به طور کلی سکوت و درک دقیق معنای آن بعد از پیدایش سینمای گویا ممکن شد، زیرا از آن پس به دلیل کاربرد صداها، آواها، مکالمات و خصوصاً موسیقی سکوت به عنوان موقعیتی دلالت‌گون و حاوی معنا وجود دارد.[2]

می‌توان فیلم‌ها را بر اساس نیازشان به موسیقی و کارکرد تکمیلی موسیقی فیلم در متن و زیرمتن‌های آن‌ها به چند دسته تقسیم کرد:

۱-فیلم‌های موسیقایی[3] اغلب مهم‌ترین شاخصه مشترک آن‌ها، برحسب سبک روایتگری و داستان‌پردازی شان، اندازه زیاد از حد و مدت زمان چشمگیری است که مصروف موسیقی و

[1] تورج زاهدی، نشانه‌شناسی موسیقی فیلم، ص۱۱۱.

[2] متز، ک، نشانه‌شناسی سینما، ص۶۷.

[3] Musical Films.

اجرای آن می‌گردد. در بالاترین سطح فیلم‌های موسیقایی، می‌توان به آثاری اشاره کرد که در آن‌ها چارچوب داستانی، کشش‌های روایی، شگردهای تعلیق‌ساز، ساختارهای شخصیتی، فضاهای دراماتیک و نگرش‌های اجتماعی - فلسفی همه و همه به ترکیبی فعال و زیست‌مندانه با موسیقی دست یافته‌اند.

۲- فیلم‌های خیال‌پردازانه[۱] خود بناکننده و دامنه‌دار فیلم‌های متعلق به سه گونه متمایزند: فیلم‌های وحشت‌آور، فیلم‌های علمی- تخیلی و فیلم‌های حادثه‌ای - وهمی. آن چه موسیقی فیلم در این‌جا سعی در تکمیل بیان بصری این دسته از فیلم‌ها دارد مبتنی بر درونمایه (Motif) های کوتاه و بلند و تهیج‌آوری است که با بحران‌آفرینی‌های نابهنگام و خلق‌الساعه در میزانسن‌ها، هویت و تجسم غیرواقعی دنیاهای آمیخته به ترس و اوهام و آکنده از کابوس‌های اضطراب‌آلود را صورتی عینی، واقعی و زمینی می‌بخشد.[۲] فیلم‌های جنگی بسیاری در سینمای جهان از این وام گرفته‌اند.

۳ فیلم‌های عامه‌پسند[۳] طیف بسیار گسترده‌ای را با رویکردهای اجتماعی، اخلاقی، عاشقانه و خانوادگی در انواع گونه‌های سینمایی و در همه کشورهای جهان در بر می‌گیرد. سلطه‌ی انحصاری و گرایش غالب تجاری حاکم بر فیلم‌های عامه‌پسند ایجاب می‌کند تا ساخت چنین فیلم‌هایی هم به لحاظ مضمون‌پردازی و هم از جنبه‌ی شگردهای نمایشی پیوسته بر سه محور سرگرمی، احساسی و جذبه‌های بصری حاوی کشش‌های روایی پی‌ریزی گردد. موسیقی فیلم این گونه آثار نیز بنا به قوانین و بافت سینمایی حاکم بر آن‌ها بر مبنای این محورها ساخته و اجرا

---

[۱] Fantasi Films.

[۲] تورج زاهدی، نشانه‌شناسی موسیقی فیلم، ص۴۴.

[۳] Popular Films.

می‌شود. علاوه بر تم و هارمونی و نسبت‌ها و میزان‌های خاص و رزنانس احساسی موسیقی این نوع فیلم‌ها، به نوع سازها و آلات مورد استفاده در اجرا و چگونگی ضبط و پخش آن به لحاظ گستردگی و اندازه‌ی عمق پژواک اصوات نیز توجه زیادی مصروف می‌گردد. در این گروه از فیلم‌ها، موسیقی فیلم بسیار بیش‌تر و چشمگیرتر از آن که به منزله عاملی ضروری در بیان اندیشه و احساس تکمیلی فیلم به کار آید و به عنوان هماهنگ‌کننده ریتم موسیقایی با ریتم به کار گرفته شده در رفتار محتوایی و ساختار بیرونی فیلم تلقی گردد، وظیفه پو شش‌دهندگی فضاهای خالی و اندیشیده نشده و نیز تشدیدکنندگی احساس‌های بصری تصویرها را بر عهده دارد.

٤- فیلم‌های هنری[1] اغلب مشتمل بر فیلم‌هایی هستند با یک جریان اصلی که از آن چند معنای مختلف برداشت می‌شود. این نوع فیلم‌ها دارای برخی ویژگی‌های مشترک و تشخص‌یافته‌ای هستند که آن‌ها را از سایر محصولات سینمایی گذ شته و اکنون متمایز می سازد: امکانات کنش موجود در رخدادها و مناسبات شخصیت‌های روایت و نیز پیرنگ روایی، به شکل مرسوم و سنتی بر تمامی جنبه‌های ساختار روایت فیلم سیطره ندارند و قطعه‌های انسجام‌نیافته و از هم پاشیده داستان، بر مبنای در هم آمیختگی اعمال دراماتیک با زمان‌های تهی از رخداد شکل می‌گیرند. در این نوع فیلم‌ها عاملیت حرکت و انرژی‌زایی آن در اندام‌واره‌های تصویری، جای خود را به پاره‌های زمانی منتشر در تصویر داده است. برداشت‌های طولانی پیوسته در فیلم‌های هنری دوره‌ای از زمان را با همه قوانین و کارکردهای زیستی آن دوره به مخاطب القا می‌کند؛ که از طرفی تا میزان قابل ملاحظه‌یی از حاکمیت و سیطره سنتی کارگردان بر رویکردهای تصویری می‌کاهد و از طرف دیگر بیش‌تر از حد معمول از رویدادها و صداهای بیرون از تصویر ا ستفاده

[1] Artistic Films.

می‌گردد. در این زمینه لازم است از ضدقهرمان‌هایی یاد شود که به‌رغم قهرمانان سینمایی که همواره با خود در وحدتی ابدی به سر می‌برند، چندان دور از خود و بیگانه با اطراف خویش پدیدار می‌شوند که اغلب قادر نیستند در پایان فیلم گسست‌های اندیشگی و احساسی میان کنش‌ها و درونیات خود با تما شاگر را ترمیم نمایند. مو سیقی فیلم در آثار سینمای هنری اگرچه هم‌چنان به منزله قدرتی شناخته‌شده، معطوف به اراده کارگردان فیلم به نظر می‌رسد اما در همه حال با عناصر بصری و دیگر اجزای بیانی و حرکتی فیلم در ارتباطی دیالکتیکی قرار دارد. گاه حتی سکوت‌های برجسته و فاصله‌گذار میان قطعه‌های نمایی و زمانی فیلم از احساس و منطق خودساخته بنیان‌های موسیقایی فیلم سرچشمه می‌گیرند. کنش‌های درونی یا برونی فیلم، گاه نسبت به عملکرد دراماتیک موسیقی ناگزیر به پیشروی یا عقب‌نشینی می‌گردد که این اختلاف حالت یا موقعیت سبب تشخیص و آشکارسازی میان دو خواسته، دو عمل و یا دو احساس بروزیافته مانند مهربانی و خشونت یا اشتیاق رفتن و میل ماندن و یا احساس مُردن یا شور زندگی در طول فیلم می شود. کارگردان فیلم‌های هنری به دلیل آن‌که همواره خواهان و در پی آن است تا با بیان معناهای مختلف، تفسیرهای چندجانبه‌یی را از سوی تماشاگران اثرش دریافت نماید از موسیقی به منزله یکی از مؤثرترین روش‌های درک توأم با تفسیر هر باره خود و مخاطبان اثر بهره می‌جوید. گاه درجه و سطح اعتبار هنری موسیقی فیلم، نزد کارگردان چنان ارتقا می‌یابد که از طرفی می‌توان ناگفته‌های فیلم و شرح و بیان غیرظاهری آن را از فحوای بیان موسیقایی اثر دریافت و از طرف دیگر آن را به منزله سنگ محک ارزیابی مجموعه‌ی فیلم تلقی نمود[1]

[1] ر.ک: مکاریک، ریما. دانشنامه نظریه‌های ادبی معاصر، صص۴۵-۶۷

وا سوالد پودوفکین در کتاب تکنیک فیلم، در مورد نقش مو سیقی چنین آورده ا ست: «نقشی که صدا باید در فیلم‌بازی کند خیلی مؤثرتر از تقلید کورکورانه ناتورالیسم است. اولین عملکرد صدا، تشدید یا افزایش نیروی بیانی مفهوم فیلم است... برش یا تدوین، فرایندی بود که سینما را از حالت مکانیکی به خلاق تبدیل کرد... اکنون که صدا به سینما وارد شده است، شعار «برش با ارزش برابر» کاملاً ضروری باقی می‌ماند. فیلم ناطق برخورد نزدیک‌تری به ریتم حقیقی موسیقایی نسبت به سینمای صامت خواهد داشت و این ریتم نه فقط از حرکت بازیگر و اشیای روی صحنه (که امروز مهم‌ترین نقطه‌ی تمرکز ماست) بلکه از برش قطعات صدا به عنوان یک «کنتراپوان» آشکار برای فیلم گرفته می‌شود.»[1] زیگفرید کراکوئر چنین عنوان می‌کند: «به طور کلی از همان ابتدا احساس می شد که ارتباطات مو سیقایی و تصویری باید به گونه‌ای زیبایی شنا سانه به هم مربوط شوند..»[2] کمتر کارگردانی به این فکر می‌کند که فیلمش صرفاً مو سیقی دا شته با شد، بلکه به این می‌اندیشد که چه ک سی این مو سیقی را خواهد نو شت، در چه لحظاتی مو سیقی می‌تواند حضور پیدا کند و بسیاری مسایل دیگر، موسیقی فیلم وظیفه مشخصی دارد که با تشریک مساعی کارگردان و آهنگ ساز می‌تواند مانند یک برگ برنده، ارزش‌های هنری و بیانی فیلم را صد چندان کند.

تونی توماس در کتاب «موسیقی برای فیلم‌های سینمایی» چنین آورده: «هنر ترکیب تصاویر متحرک با موسیقی هنوز یک هنر اسرارآمیز است. توصیف ارزش‌ها و عملکردهای آن مثل تو صیف یک چهره زیبا ا ست، راهی برای تو صیف کامل آن وجود ندارد اما کسی هم نباید د ست از تلاش برای توصیف بردارد... در کلی‌ترین سطح عملکردی آن، «موسیقی فیلم به عنوان یک

[1] تونی توماس، موسیقی برای فیلم‌های سینمایی، ص ۱۶

[2] لالو شیفرین، موسیقی فیلم، از ویولن تا ویدئو، ص ۱۲۴.

پیونددهنده عمل می‌کند، فضاهای خالی در دیالوگ و بازی را پر می‌کند و این همان موسیقی «پس زمینه»[۱]به شکل خنثی است و ناخوشایندترین کار آهنگساز، چرا که باید با موسیقی خود، صحنه را زنده جلوه دهد، بدون این که توجه را به خود جلب کند...[۲]

موسیقی در تار و پود سینمای امروز تنیده است. موسیقی گاه به سادگی در پس زمینه فیلم جریان داشته و هم پای داستان پیش می‌رود و بسیار وقت‌ها فراتر از یک همراه، با هدفی خاص به کارگرفته می‌شود: ایجاد یک حس مشخص در مخاطب، یا کمک به انتقال پیام. در سال‌های پس از جنگ جهانی دوم، موسیقی فیلم به تدریج از موسیقی ارکسترال کلاسیک فاصله گرفت. نقش و سیطره استودیوهای بزرگ ضبط موسیقی به تدریج کم رنگ و محدود شد و موسیقی فیلم تحت تأثیر مدرنیسم و مینی‌مالیسم، روندی مستقل‌تر درپیش گرفت. در دهه هفتاد میلادی، جان ویلیامز[۳]با موسیقی فیلم «جنگ ستارگان» (ساخته جورج لوکاس، ۱۹۷۷) نه تنها موسیقی ارکسترال را به سینما بازگرداند، که دوران نوینی را در تاریخ موسیقی فیلم رقم زد. موسیقی او بر این فیلم سبب شد که آهنگسازان بسیاری بار دیگر به موسیقی ارکستری برای فیلم روآورند.

موسیقی فیلم «خوب، بد، زشت»[۴] ساخته سرجیو لئونه، بر این فیلم، بی‌شک در تصویر ذهنی ما از سینمای وسترن بی‌تأثیر نبوده است. تم اصلی موسیقی با ظهور هریک از سه شخصیت اصلی داستان شنیده می شود، اما آهنگساز برای معرفی هر شخصیت از رنگ صوتی خاصی استفاده کرده است: تم مربوط به توکو (زشت) توسط خواننده کر اجرا می‌شود، اوکارینا از حضور انجل

[۱] Background.

[۲] ارنست گامبریچ، تاریخ هنر، ترجمهٔ علی رامین، ص۳۳.

[۳] John Williams.

[۴] The good, the bad and the ugly.

آیز (بد) خبر می‌دهد و حضور بلوندی (خوب) با صدای فلوت اعلام می‌شود. صدای سوت، شلیک گلوله و فریاد، و صـدای کایوت مانندِ تم اصـلی به بهترین شـکل تداعی‌گر غرب وحشـی اسـت. همخوانی گروه کر مردان و ضـرباهنگ گرفته طبل کوچک وقتی با صـدای سـم اسـب‌ها همراه می‌شـود، حسـی از ماجراجویی، سـفر و نبرد را در مخاطب ایجاد می‌کند. موسـیقی صـحنه‌های مربوط به میدان نبرد، کمپ اسـیرهای جنگی یا بیمارسـتان صـحرایی به هیچ عنوان لحن قهرمانی ندارد؛ در عوض با زمزمه محو گروه کر، نت‌های کشـیده و آرام سـازهای زهی و بادی برنجی، مانند یک مرثیه، حسی از افسوس، اندوه و آرامش را منتقل می‌کند. در صحنه‌های دویدن توکو در گورستان، بار دیگر تم پیانوی گذرای عبور از صحرا شنیده می‌شود؛ اما این بار صدای پیانو محو ذ شده و با صدای ابو و زمزمه خواننده سوپرانو همراهی می شود. این تم با تبدیل شدن به یک ارکستر تمام عیار، خبر از فتح و پیروزی می‌دهد.

کاربرد موسیقی متن فیلم در سینما از نوع شخصیت‌پردازی می‌تواند بسیاری را از مشخصات و خصـوصـیات موجودات، اشـیاء، طبیعت و ... را بیان کند. در مبحث کاربرد موسـیقی متن فیلم، بسیاری از آهنگسازان نوع کلاسیک معتقد هستند که موسیقی به خودی خود تکمیل است و نیازی به ا ستفاده از عوامل دیگر برای تکمیل کننده آن نی ست. در حالی که از دیدگاه رمانتیک خلاف این نظریه از کارکرد موسیقی در سینما را دارند.

در ژانر جنگی، موسـیقی و فیلم هر یک به پدیده حرکت بسـتگی دارند، بنابراین از نقطه نظر زیبایی شنا سانه با هم متحد هستند، دوم این که حرکت ا صوات حرکت تصاویر را تقویت می‌کند. مورد سـوم یا مهم‌ترین اینها، موسـیقی باعث تعادل تجربه جسـمی دیدن یا شـنیدن می‌شـود و

هنگامی که با بیشتر از یک حس به درک می‌پردازیم در آرامش بیشتری به سر می‌بریم[1] موسیقی نباید آنچه را تصـــاویر می‌گویند تکرار کند، اما باید آنچه را تصـــاویر نشـــان نمی‌دهند، برســـاند موسیقی باید احساسات و هیجانات شخصیت‌های قهرمان ایثارگر را جذاب تر کند. از آنجایی که این‌ها احساسات هستند و به بازی در نمی‌آیند، نماهای حاوی چنین احساساتی غالباً ایستا هستند.

توجه به آواها و صـداهای طبیعی و اسـتفاده از آنها در آثار بسـیاری از بزرگان سـینما دیده می شود، در بسیاری از موارد، آواها و اصوات طبیعی موجود در فیلم که در نگاه نخست چندان مورد توجه واقع نمی‌شوند، سهمی به سزا در پیشبرد فیلم و کشف معانی و یا حتی ساختن معانی و دلالت‌های آن دارد.[2]این ویژگی در آثار برخی فیلمســـاز-مولفان به شـــکل پررنگ‌تر و مداوم مشـــاهده می‌شـــود. به عنوان مثال قطرات باران در فیلم‌های تارکوفســـکی یا بخش‌هایی از فیلم «ســـکوت» اینگمار برگمان که صـــدای محو و آرام هم همه زندگی در آن به گوش می‌رســـد در پیشبرد داستان و سناریو تأثیرگذار است.

۲- عناصر ملهم از نقاشی

[1] همان

[2] فرزان سجودی، نشانه‌شناسی: نظریه و عمل، ص۴۵.

یکی از مصادیق مهم نشانه‌های تصویری، تابلوهای نقاشی است؛ نقاشان هم از غنیمت جنگ بی‌نصیب نبوده‌اند. بسیاری از آثار شکوهمند و درخشان نقاشی هستند که با موضوع جنگ خلق شده‌اند. نقاشان مختلف به جنبه‌های مختلف جنگ توجه کرده‌اند؛ بعضی‌ها دلاوری‌های وطن‌پرستان را به تصویر کشیده‌اند، بعضی‌ها تاریکی و وحشی‌گری را و بعضی‌ها هم عظمت هولناک و در عین حال شورانگیزی صحنه‌های نبرد را نقش زده‌اند.[1]جنگ با همهٔ قساوت‌ها و مصیبت‌هایش، وقتی پا به قلمرو هنر می‌گذارد به چیزی شکوهمند و تماشایی تبدیل می‌شود. جنگ همیشه میدانی برای جولان و قدرت‌نمایی هنرمندان هم بوده است؛ تصویر جنگ در نقاشی‌های مشهور، برخی اوقات در پس‌زمینه صحنه فیلم‌ها استفاده می‌شود. مثلاً در فیلم «نبرد فراموش شده»[2] ساخته ماتیاس ون هیجینگجن اثری از پائولو اوچلو (نبرد سن رومانو) دیده می شود. این نقاشی یادبودی برای پیروزی جنگجویان فلورانس بر نیروهای سیه‌نا است؛ در دورانی که شهرهای ایتالیا حکومت‌های مستقلی داشتند که گاه با یکدیگر وارد جنگ می شدند. منظرهٔ زیبای طبیعی که با درخت‌های میوه و بوته‌های گل در پشت صحنهٔ نبرد و قسمت بالای تصویر قرار دارد، علاوه بر تضادی که با خشونت صحنهٔ نبرد و سلاح‌های شکسته و پیکرهای بر زمین افتاده در پایین تصویر ایجاد می‌کند، به نوعی خوشایند و خوش‌یمن بودن نتیجهٔ نبرد را به مدد سربازان دلاور، بی‌باک و جان بر کف خودی، به بیننده القا می‌کند.

اثری از پائولو اوچلو (نبرد سن رومانو)

[1] لاری اشنایدر ادمز، درآمدی بر روش‌شناسی هنر، ترجمه شهریار وقفی‌پور، ص۱۱۰.

[2] The Forgotten Battle

فیلم «تپه هکسا»[1] ساخته مل گیبسون بر اساس داستان واقعی زندگی دزموند داز است. این فیلم که در سال ۲۰۱٦ ساخته شد، یکی از بهترین فیلم‌های جنگ جهانی دوم بر ا ساس واقعیت ا ست. دزموند که خود فرزند یک کهنه سرباز از جنگ جهانی اول است، فردی است که اصلاً دوست ندارد به ک سی آ سیب بزند. بنابراین، پس از این که داوطلبانه به جبهه جنگ اعزام شد، از ا سلحه دست گرفتن و شلیک به دشمن امتناع کرد. با این که این کار او مخالفت‌های زیادی به همراه دا شت، دزموند یکی از مهمترین ا شخاص در جبهه عملیات شد که تواند ست بدون نبرد با ک سی، جان خیلی از رزمنده‌ها را نجات دهد. در این فیلم نقاشی معروفی از آلبرشت آلتدورفر با عنوان «نبرد ا سکندر در ای سوس» دیده می شود. این نقا شی ت صویری از نبرد ارتش ا سکندر با ارتش داریوش سوم در منطقهٔ ایسوس (در مرز ترکیهٔ امروزی و سوریه) است؛ اولین مواجههٔ نیروهای مقدونی و هخامنشی که با پیروزی ا سکندر به پایان ر سید و راه او را برای فتح ایران هموار کرد. آلتدورفر دریایی از سربازان و ا سب‌ها و سلاح‌ها و پرچم‌ها را همراه با جزئیاتی مو شکافانه به نمایش گذاشته است.

نقاشی آلبرشت آلتدورفر با عنوان «نبرد اسکندر در ایسوس»

[1] Hacksaw Ridge

در فیلم «جوجو ربیت»[1] ساخته تایکا وایتیتی نقاشی معروفی از پیتر بورگل با عنوان «پیروزی مرگ» دیده می‌شود. فیلم جوجو ربیت داستانی طنز است که از نگاه کودکی ۱۰ ساله جنگ را نگاه می‌کند. این فیلم، در دوره‌ی جنگ جهانی دوم، در زمانی می‌گذرد که آلمان در حال سقوط است. این نقاشی شاهکار خیره‌کننده، تصویری از یک جنگ تاریخی نیست بلکه تصویری است از نبرد مرگ و زندگی زمینی انسان‌ها که همیشه با پیروزی مرگ به پایان می‌رسد. این نقاشی تصویری آخرالزمانی از وحشت و نابودی است. سراسر تصویر پر از جزئیاتی است که نشان از ویرانی و هلاکت دارند. لشکری از اسکلت‌ها(نمادی از دشمن ترسناک) در منظره‌ای برهوت‌وار و ویران در حال کشتن مدافعان وطن هستند. هیچ کس هیچ گریزگاهی از مرگ پیدا نکرده است. ارابه‌های پر از جمجمه، کشتی‌های سوزان و صحنه‌هایی از گردن زدن و به دار آویختن؛ هیچ وحشتی نیست که در این نقاشی کابوس‌وار نشود پیدا کرد.

---

[1] Jojo Rabbit.

نقاشی پیتر بورگل با عنوان «پیروزی مرگ»

در فیلم «کتاب دزد» ساخته برایان پرسیوال، نقاشی معروفی از جاکوپو تینتورتو با عنوان «فتح قسطنطنیه» دیده می‌شود. این فیلم داستان را در میدان‌های جنگ نه، که در شهر در زمان جنگ جهانی دوم روایت می‌کند. در خصوص«فتح قسطنطنیه» باید گفت در جریان جنگ صلیبی چهارم، نیروهای صلیبی که تحت فرمان کلیسای کاتولیک و پادشاهان اروپای غربی بودند، به شهر بیزانس یا قسطنطنیه که مرکز کلیسای ارتودوکس و امپراطوری روم شرقی بود حمله کردند و بعد از محاصرهٔ طولانی مدت، نهایتاً شهر را تسخیر و غارت کردند. در این تابلو تقریبا تمام فضای تصویر را از زمین تا آسمان با حضور جنگجویان و سلاح‌های آن‌ها پر شده و با این تمهید، گستردگی و عظمت این محاصره و نبرد را به تصویر کشیده شده است. استفاده از نشان صلیب توسط هر دو طرف این مخاصمه از نکات جالب این اثر است.

نقاشی جاکوپو تینتورتو با عنوان «فتح قسطنطنیه»

همسـایگی نزدیک جنگ و صـلح در فیلم «اسـب جنگی»[1] سـاخته اسـتیون اسـپیلبرگ با نمایش تابلویی از دیه‌گو ولا سکوئز با عنوان «تسلیم بِردا» به ظرافت نشان داده شده است؛ در این تابلو نشان داده می‌شود که یک سرباز از جان گذشته تابع اوامر فرماندهان خود است، با دستور آنان می‌جنگد و با دستور آنان از جنگ دست می‌کشد. فتح بردا یکی از مهم‌ترین پیروزی‌های پادشاهی اسپانیا در جنگ هشتاد ساله با ایالت‌های هلندی بود که برای کسب استقلال علیه اسپانیا قیام کرده بودند. نیروهای اسـپانیا شـهر بردا را محاصـره کردند و نهایتاً نیروهای هلندی با امضـای توافقنامه‌ای شهر را تسلیم کردند. در این نقاشی افراد دو سپاه متخاصم در حالتی مسالمت‌آمیز و با آرامش در پیش‌زمینهٔ تصویر دیده می شوند در حالیکه تصویر پس‌زمینه نشان می‌دهد که چه خرابی‌ها و نبردهای پرحرارتی در پشت این صلح بوده است. فیلم اسب جنگی، درباره پسر جوانی به نام آلبرت اسـت که روزی پدرش اسـبی را در مزایده‌ای می‌خرد تا در کارهای کشـاورزی کمکشـان کند. اما این اسـب نشـانه‌هایی از یاغی بودن در خود دارد. آلبرت که نمی‌خواهد پدرش

---

[1] War Horse.

اسب را بفروشد، به او قول می‌دهد که آن را تربیت کند. از آن‌جا به بعد، پس از آغاز جنگ جهانی اول، آلبرت مجبور می‌شود اسب خود را برای خدمات جنگی به افسران بدهد.

تابلویی از دیه‌گو ولاسکوئز با عنوان «تسلیم بِرِدا»

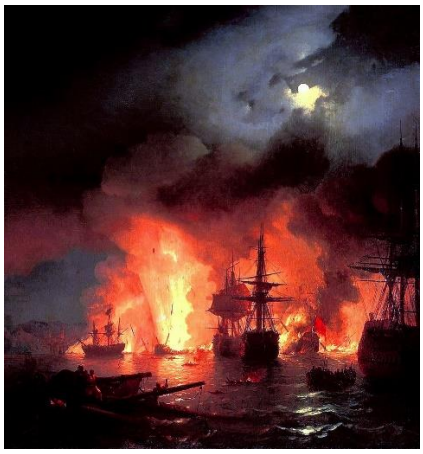
در سکانسی از فیلم «کازابلانکا» نقاشی معروفی از فرانسیسکو گویا با عنوان «سوّم می ۱۸۰۸» دیده می‌شود. این نقاشی یادبودی از مقاومت مردم اسپانیا در برابر اشغالگری ناپلئون بناپارت است. در این اثر خبری از شکوه و عظمت صحنه‌های بزرگ نبرد نیست، اما نیرویی عظیم از احساسات وطن‌پرستانه و شور جان دادن در راه آزادی و استقلال در آن هست. درست است که پیروز ظاهری در این صحنه نیروهای اشغالگر هستند، اما در حقیقت تمام نیرو و شکوه اثر متمرکز در فردی است که با آغوش باز به استقبال مرگ پرافتخار خود رفته است. لباس سفید و تمرکز نور بر سیمای این مرد، حالتی از رستگاری و پیروزی درونی را برای او ایجاد کرده است.

نقاشی فرانسیسکو گویا با عنوان «سوّم می ۱۸۰۸»

در فیلم «۱۹۱۷» ساخته سام مندز اثری از نقاشی معروفی از ایوان آیوازوفسکی با عنوان «نبرد چشمه در شب» دیده می‌شود. نبرد دریایی «چشمه» یکی از نبردهای میان قوای دریایی امپراطوری‌های روسیه و عثمانی در طی جنگ‌های این دو امپراطوری در قرن هیجدهم بود. این نبرد با شکست سنگین عثمانی به پایان رسید و موجب شد که تا مدت‌ها برتری نظامی در دریای اژه از آن روسیه باشد. آیوازوفسکی نقاش روسی سبک رمانتیک است و در این نقاشی با قرار

دادن منظرهٔ شـــعله‌ور و پرتلاطم کشـــتی‌های جنگی در قاب یک دریای آرام در دل تاریکی شـــب، تضادی جالب از تقابل نمادین نور و ظلمت و تقابل مبارزان شجاع علیه تاریکی آفریده است.

نقاشی ایوان آیوازوفسکی با عنوان «نبرد چشمه در شب»



در سکانسی از فیلم «نجات سرباز رایان» ساخته استیون اسپیلبرگ نقاشی معروفی از کته کلویتس با عنوان «جنگ» دیده می‌شود. این نقاشی رویکردی ضدجنگ دارد. یعنی دیگر بیشتر از آنکه بر شکوه صحنه‌های نبرد و دلاوری سربازان فداکار متمرکز شود، بر رنج و اندوه ناشی از جنگ و پشت جبهه تأکید می‌کند. کلویتس هم در مجموعهٔ نقاشی‌هایی که با موضوع جنگ کشیده است به کلی از صحنه‌های نبرد خارج می شود و نگاه خود را معطوف کسانی می‌کند که در اثر جنگ دچار مصیبت و رنج می شوند. در نقاشی‌های او ما تصویر مادران و بیوه‌گانی را می‌بینیم که عزیزانشان را در جنگ از دست داده‌اند و تا سال‌های سال بعد از فرونشستن آتش نبرد، آتش غم و حسرت در قلب آن‌ها همچنان پابرجا می‌ماند.

نقاشی کته کلویتس با عنوان «جنگ»

در فیلم «دانکرک»[1] ساخته کریستوفر نولان نقاشی معروفی از پابلو پیکاسو با عنوان «گوئرنیکا» دیده می شود. این اثر ضدجنگ تحت تأثیر وقایع جنگ داخلی اسپانیا و به طور خاص واقعهٔ بمباران شهر کوچک گوئرنیکای اسپانیا توسط آلمان نازی خلق شده است. گوئرنیکا یکی از پایگاه‌های مقاومت جمهوری‌خواهانی بود که با ناسیونالیست‌های تحت رهبری ژنرال فرانکو مبارزه می‌کردند. هواپیماهای آلمان نازی در حمایت از ناسیونالیست‌ها شهر گوئرنیکا را به مدت دو ساعت بمباران و آن را به ویرانه تبدیل کردند. پیکاسو در این نقاشی وحشت و اندوه ناشی از این خشونت وحشیانه را به تصویر کشیده است. با دقت در این تصویر می‌توان دست و پاهای قطع شده را دید و تصویر مادری که برای کودک مرده‌اش شیون می‌کند؛ به اضافهٔ نمادهای دیگری مثل تصویر گاو که نماد استقامت مردم اسپانیا است.

نقاشی پابلو پیکاسو با عنوان «گوئرنیکا»

---

[1] Dunkirk.

۳-عناصر اقتباسی از رمان

زیبایی‌شناسی به زبان ساده لذت ناشی از حس هنری است، ترکیب‌بندی شامل چگونگی چیدمان عناصر صحنه در قاب دوربین است و هنری است که این عناصر را برای پیشبرد داستان، آشکار کردن شخصیت و ایجاد احساسات ترکیب می‌کند. دانستن قوانین ترکیب شات و استفاده خوب از آنها در فیلم‌های فاخر محسوس است و مخاطبان را از ابتدا تا انتها درگیر خود می‌کند. زیبایی‌شناسی را می‌توان با اغماض، بررسی فلسفی زیبایی و ذوق تعریف کرد، ولی تعریف دقیق موضوع آن بسیار دشوار است.[۱]کلمه زیبا را معمولاً برای اشاره به چیزی به کار می‌بریم که از آن خوشمان آمده است و به خاطر خودش از آن لذت برده‌ایم، جدا از اینکه متعلق به ما باشد یا نه. اریک نیوتن منتقد هنر و پژوهشگر زیبایی‌شناسی در کتاب معنی زیبایی می‌نویسد: این قیاس که بگوییم چیزی را که من می‌نگرم، خوشایند من است، پس آن زیباست، عیبی بزرگ دارد که از نظر هیچ منطق‌دانی پوشیده نمی‌ماند.[۲]در کتاب معنی هنر می‌خوانیم که زیبایی عبارت است از وحدت روابط صوری در مدرکات حسی ما.[۳]از این دیدگاه، حس تشخیص روابط لذت بخش همان حس زیبایی نامیده شده و مطابق با همان تعریفی از هنر است که می‌گوید،

[۱] ارنست گامبریچ، تاریخ هنر، ترجمهٔ علی رامین، ص۱۴۲.

[۲] بوریس گرویس، قدرت هنر، ترجمهٔ اشکان صالحی،ص ۱۷۴.

[۳] آلن، گراهام. بینامتنیت، ترجمه پیام یزدان‌جو، ص۱۱۱.

هنر کوششی است برای آفرینش صور لذت بخش. این صور، حس زیبایی ما را ارضا می‌کنند و حس زیبایی وقتی راضی می‌شود که ما نوعی وحدت یا هماهنگی حاصل از روابط صوری در مدرکات حسی خود دریافت کرده باشیم. این شرایط در قالبی به نام رمان محسوس است.[1]

در فیلم «نبرد در دریاچه چانگجین» سربازان داوطلب خلق چین شروع به عبور از رودخانه یالو به سمت کره‌شمالی کردند. آنها ابتدا حدود یک هفته بعد، اولین درگیری با نیروهای آمریکایی را پیدا کردند. سربازان چینی فقط در شب پیشروی می‌کردند، در ساعات روشنایی روز کمپ می‌کردند و واحدهای اطلاعاتی آمریکا آنها را نمی‌دیدند. آنها در پوشش شب، تلفات سنگینی به آمریکایی‌های غافلگیرشده وارد کردند. اکثر یونیفورم‌های زمستانی که برای داوطلبان خلق در نظر گرفته شده بود، هرگز به دست سربازان نرسیدند و سربازان با کفش‌های برزنتی و مقداری روسری نخی نازک رها شده بودند. به‌علاوه، بمباران هواپیماهای آمریکایی باعث اختلال در عرضه موادغذایی به چینی‌ها شده بود. در این شرایط سخت فداکارانه سربازان چینی دست از نبرد بر نداشتند.

نماهایی از فیلم «نبرد در دریاچه چانگجین»

[1] رابرت اسکولز و رابرت کلوگ، پیرنگ در روایت، ترجمه امید نیک‌فرجام، ص۱۱۳.

اگر تعداد قابل توجهی از فیلم‌های ژانر جنگی را ریشــه‌یابی کنیم به رمان «طبل حلبی» نوشــته گونتر گراس می‌رسیم. در این رمان شخصیت عجیب اسکار وجود دارد که مبتلا به اختلال مغزی و جســمی شــدید اســت. فضــای کلی این رمان در ظهور نازیســم و جنگ جهانی دوم می‌گذرد. روایت‌های نمادین این کتاب نقدی بر جامعه، مذهب، خرافات و رفتار مردم اروپا و آلمان دارد. داستان از جایی شروع می‌شود که اسکار، قهرمان کتاب، زمانی که روی تخت خود در آسایشگاه روانی دراز کشیده است شروع به تعریف‌کردن خاطراتش می‌کند.

در حوزه رمزگان ایدئولوژیک طیف زیادی از فیلم‌های ضــد جنگ که متکی بر خودخواهی فرماندهان و عدم دیگرخواهی(ملت‌های آنان) در انتخاب گزینه‌های جنگ و صـلح، تبعات و آثار به جا مانده از جنگها هستند، نیم‌نگاهی به رمان«پوست» نوشته کورتزیو مالاپارته داشته‌اند. پوست، توصیفی است از وضعیت مردم بعد از جنگ، و نمایشی از نابودی فرهنگ، انسانیت و هر آن چه که زمانی برای مردم باارزش و افتخارآمیز بوده است و وقایع رمان از سال ۱۹۴۳ تا پایان جنگ جهانی دوم را پوشش می‌دهد و از زبان یک سرباز ایتالیایی نقل می‌شود که در حال گشت‌زنی در شهر ناپل است. در این رمان شاهد آنیم که چطور دیکتاتوری موسیلینی این کشور را به نابودی می‌کشاند و مردم بی‌گناه را قربانی خودخواهی خود می‌کند...

فیلم «بهترین ســال‌های زندگی ما»[1]به کارگردانی ویلیام وایلر با الهامی از رمانی به همین نام متمرکز بر تصویرکشیدن تبعات روحی و روانی سربازان شرکت‌کننده در جنگ است.

نماهایی از فیلم «بهترین ســال‌های زندگی ما»؛ایثارگر، منزوی نیســت؛ بلکه در لایه‌های مختلف زندگی و اجتماع حاضر است.

[1]The Best Years of Our Lives.

فیلم «بیمار انگلیسی»[1] به کارگردانی آنتونی مینگلا با داستانی جنگی را با المان‌های درام و رمانتیک ترکیب کرده است. آنتونی مینگلا که علاوه‌بر کارگردانی، نگارش فیلمنامه را هم برعهده داشته، داستان را براساس رمانی با همین نام نوشته است؛ رمانی که با قلم مایکل اونداتیه منتشر شده بود. این فیلم داستان چهار نفر را به تصویر می‌کشد که در یک صومعه متروکه و دورافتاده قرار دارند. این صومعه متروکه در ایتالیای شمالی قرار دارد و داستان فیلم ماه‌های آخر جنگ جهانی دوم را حکایت می‌کند. پروتاگونیست اصلی و مشهور داستان، مردی است که به شدت سوخته و اصلاً قابل شناسایی نیست؛ مردی که یک لهجه انگلیسی دارد و گذشته او به‌واسطه یک سری فلش‌بک نشان داده می‌شود. این فلش‌بک‌ها هویت واقعی او و همچنین ارتباط عاشقانه‌ای را که پیش از جنگ داشت، به مخاطب نشان می‌دهند. این مرد تا پایان فیلم هویت خود را برای پرستاری که از او مراقبت می‌کند و مردی که به او شک دارد، فاش نمی‌کند.

فیلم «مدفن کرم‌های شب‌تاب»[2] به کارگردانی ایسائو تاکاهاتا با محوریت جنگ جهانی دوم، نتایج و عواقب دردناک پس از جنگ و نشان‌دادن پیچیدگی‌های داخلی که پس از جنگ در ژاپن به وجود آمد.این اثر یک فیلم اقتباسی از رمانِ شبه اتوبیوگرافی مدفن کرم‌های شب‌تاب نوشته آکیوکی نوساکا است که با هدف عذرخواهی شخصی او از خواهرش که در جنگ جهانی دوم بر اثر سوء تغذیه جان باخت نوشته شده است. با رخداد جنگ جهانی دوم و اشغال فرانسه نیز آثار

---

[1] The English Patient.

[2] Grave of the Fireflies.

درخشـانی علیه اشـغالگری آلمانی‌ها از سـوی نویسـندگان فرانسـوی زبان منتشـر شـد؛ موریس مترلینگ نویسنده فرانسه زبان بلژیکی تحت تأثیر اشغالگری نازی‌ها «رنج زندگی» را می‌نویسد که درباره فداکاری حاکم یک دهکده علیه اشـــغالگران نازی اســـت. چندین فیلم از این کتاب جذاب ساخته شده است.

فیلم «ارتش سایه‌ها»[1] به کارگردانی ژان پیر ملویل بر اساس رمانی به همین نام (نوشته ژوزف کِسِل) ساخته شده و درباره مردی است که در جنگ جهانی دوم، در یکی از گروه‌های مقاومت فرانســـه فعالیت می‌کند و پس از خیانت یکی از هم‌دســـته‌هایش در یکی از اردوگاه‌های نازی‌ها زندانی می‌شود و با اینکه پس از مدتی فرار می‌کند، تا پایان فیلم در فضایی پر از تنش، بی‌اعتمادی و بدبینی سر می‌کند.

نمایی از فیلم «ارتش سایه‌ها»

در یک نگاه کلی برخی دستور زبان تصویری رمزگان زیبایی‌شناختی سینمای ایثار را می‌توان مطابق با جدول زیر بیان نمود:

[1] Army of Shadows.

جدول۱۳: دستور زبان تصویری رمزگان زیبایی‌شناختی

نام فیلم	محور جانشینی	محور همنشینی
- ..... قرمز بزرگ»	- ..... شت بزرگ	- ..... سعت و عظمت صحنه نبرد
- ..... بیا و بنگر»		- ..... ضـــاســـازی حجم بزرگ آتش تبادلی
- ..... کازابلانکا»	- ..... شک شوق	- ..... اطفه‌ورزی در میدان خشن جنگ
- ..... بهترین سال‌های زندگی ما»		- ..... ر ر نگ‌ســـازی و جه انســـانی ایثارگر
- ..... شهر زندگی و مرگ»	- ..... ب و آتش	- ..... مسایگی منبع آبادی و ویرانی
- ..... پل رودخانه کوای»		- ..... ران قطرات آب و شعله‌ها

جمع‌بندی و ارائه پیشنهادات راهبردی

به طور کلی ذیل نظام‌های نشانه‌شناسی ایثار در ژانر جنگی سینمای جهان، نشانه‌های تصویری، نشانه‌های زبان‌شناسانه، نشانه‌های حرکتی و نشانه‌های موسیقایی مطرح هستتند. ذیل عنوان نشانه‌های تصویری مباحثی چون درک لایه‌های معنایی تصویر، دال و مدلول نشانه، ضرورت مرزشناسی انواع نشانگان و بازشناسی مفهوم اسطوره موضوعیت می‌یابند و ذیل نشانه‌های زبان شناسانه، نشانه‌های زبان شناسانه گفتاری و نشانه‌های زبان شناسانه نوشتاری مورد پرداخت قرار می‌گیرند. در مدخل نشانه‌های حرکتی، در ۲محور حرکات دوربین روی پایه ثابت و حرکات دوربین روی پایه متحرک به تفکیک محل توجه قرار می‌گیرند.

یکی از عرصه‌های مهم نظریه مؤلف، نشانه‌های حرکتی است. حرکت، عنصر، بسیار مهم و تعیین‌کننده‌ای در سینمای جنگی است؛ به طوری که تقریباً تمام اجزای درون ساختار فیلم در جنب و خروش هستند. هنرپیشه‌ها و به طور خاص قهرمانان ایثارگر در جریان فیلم همواره در حرکتند. حرکت به دو گونه کلی استوار است؛ نوع اول حرکت درونی تصویر است که در این روش عناصر

درونی هر نما حرکت می‌کنند، یعنی همان حرکت رنگ‌ها، خطوط و حجم‌ها. نوع دوم حرکت به حرکتی اشاره دارد که از طریق تدوین و تقطیع نماها به وجود می‌آید. به طور کلی در ساختار یک فیلم استفاده از هر دو نوع حرکت الزام دارد، اما در سینمای جنگی بیشتر گرایش‌ها به حرکت درون نماهاست و تدوین به شیوه‌ای بسیار نرم و نامحسوس انجام می‌شود. در نشانه‌های حرکتی، استفاده از ظرفیت حرکت‌های دوربین در ژانر جنگی جهت انعکاس بهتر فعالیت‌های قهرمان فیلم، بسیار مهم است.

در ژانر جنگی سینمای جهان، برای دنبال‌کردن ادوات یا هواپیماهای جنگی در حال حرکت، نشان‌دادن پادگانهای بزرگ و میادین نبرد که حتی نمای اکستریم لانگ شات هم عظمتشان را نشان نمی‌دهد، استفاده از حرکت پن(حرکت افقی) شایع است. حرکت دالی برای روایت صحنه‌های اعزام سربازان ایثارگر به میادین جنگ و وداع سوزناک آنان با خانواده‌هایشان استفاده می‌شود. در حرکت تراولینگ، دوربین برای تعقیب موضوع در حال حرکت به همراه او حرکت می‌کند. گاهی حرکت دوربین و سوژه موازی است و گاهی از هم دور یا به هم نزدیک می‌شوند؛ مثلاً از یک نمای لانگ‌شات به نمای مدیوم کلوزآپ می‌رسد و یا برعکس؛ لذا از این حرکت دوربین برای حال و روز قربانیان جنگ پیشنهاد می‌شود. حرکت کرین و بوم برای نشان‌دادن خیل عظیمی از سربازان در مکانی واحد، استفاده می‌شود. حرکت استدی‌کم، برای تصاویر تعقیب و گریز سربازان شجاع با دشمن بیشتر استفاده می‌شود؛ همذات‌پنداری در این شیوه از حرکت دوربین محسوس است لذا به جهت تعمیق حضور مخاطب در جبهه، خصوصاً در سکانس‌هایی که قهرمان در خلوت خود با واقعیت جنگ کنار می‌آید، استفاده از این حرکت دوربین مورد تأکید قرار دارد.

اساساً سطوح رمزگان ایثار در ژانر جنگی سینمای جهان، رمزگان فرهنگی و اجتماعی، رمزگان ایدئولوژیکی، رمزگان فنی و رمزگان زیبایی‌شناختی هستند. ذیل رمزگان فرهنگی و اجتماعی، محورهای سه‌گانه شخصیت‌پردازی ایثارگر، روایت از عناصر هویتی و آرمان ایثار و قهرمان قرار می‌گیرند. ذیل رمزگان ایدئولوژیکی محورهای دوگانه سلطه و مقاومت، دوگانه جنگ داخلی، جنگ بیرونی و دوگانه انسانیت و نجات مطرح‌اند. ذیل رمزگان فنی نیز دوگانه اساسی میزانسن(صحنه‌پردازی) و دکوپاژ(تقطیع) قرار دارند. ذیل رمزگان زیبایی‌شناختی محورهای سه‌گانه عناصر بهره‌مند از موسیقی، عناصر ملهم از نقاشی و عناصر اقتباسی از رمان قابل ذکر هستند.

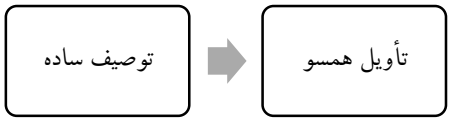
یکی از اضلاع مهم رمزگان اجتماعی، شخصیت‌پردازی است؛ شخصیت‌های ایثارگر موفق نقش خود را در سیر حوادث و طرح داستانی ایفا می‌کنند؛ این طرح داستانی است که آنها را پیش می‌برد و هویت آنها را ترسیم می‌کند. اما رویکرد دیگری که به شخصیت‌های رزمنده و فداکار از منظر پدیدارشناختی می‌پردازد، شخصیت را از چارچوب و نقش منفعل و بازیگرانه‌اش در نمایش طرح داستانی خارج می‌کند و فاعلیت آن را تشدید می‌نماید. تا جایی که "عمل" شخصیت، نمایش‌دهنده "هستی" او خواهد بود و این "شخصیت" است که "طرح" را تحت تأثیر قرار می‌دهد. مقوم روایت داستانی در ژانر جنگی، وجود طرف تضاد است. جنگ، چنین موقعیتی را برای شخصیت داستان فراهم می‌آورد تا او برای نجات جان، مال، ناموس، وطن، آبرو، حاکمیت سیاسی و عقیده‌اش تلاش کند. چیزی را که از او سلب شده یا خواهد شد، بازیابد یا حراست نماید.

شخصیت‌های ایثارگر از نظر، بعد و عمق به دو دسته تقسیم می‌شوند: شخصیت‌های ساده یا تخت و شخصیت‌های پیچیده. شخصیت‌های ساده یا تخت، شخصیت‌هایی‌اند که فاقد عمق‌اند و تک‌بعدی و قالبی‌اند، تماشاگر کاملاً آنها را می‌شناسد و می‌تواند همه اعمال و رفتارهای آنها را حدس بزند و پیش‌بینی کند. آنها انگیزه‌ها و هدف‌های ساده‌ای دارند و راه‌حل‌های ساده‌ای نیز برای رسیدن به هدف خود انتخاب می‌کنند. این شخصیت‌ها، خیلی تأثیرگذار نیستند و زود از ذهن تماشاگر پاک می شوند. اما شخصیت‌های پیچیده، چند بعدی‌اند و لایه‌های متعددی دارند. آنها به گونه‌ای رفتار می‌کنند که تماشاگر نمی‌تواند اعمال آنها را پیش‌بینی کند. قهرمانان ماندگار ایثارگر در سینمای جهان عمدتاً دارای شخصیت‌های ساده یا تخت هستند. برخی قهرمانان ماندگار ایثارگر در گونه سینمای جنگی دارای شخصیت‌های پیچیده‌اند و مخاطب به تدریج می تواند همه ابعادشان را دریافته و به عمق درون آنها پی ببرد. عمق شخصیت باعث می‌شود تا مخاطب همواره کنجکاو باشد تا ببیند بعداً چه رفتار، عمل و تصمیم مؤثری از آن شخصیت سر خواهد زد و چه ماجرایی اتفاق خواهد افتاد. به این ترتیب، عمق و بعد شخصیت باعث جذابیت و گیرایی او می‌شود و هر چه شخصیت جذاب‌تر و گیراتر باشد، جذابیت فیلم نیز بیشتر خواهد بود. در تعداد قابل توجهی از آثار، قهرمان فداکار از ابتدای فیلم به نوعی به دنبال گم‌شده‌ای ا ست و در نگاه و رفتار او حس سردرگمی و گیجی موج می‌زند. با اینکه آرام است، باز هم در ذهن خود به دنبال جواب سؤال‌هایی است که باید خود مستقیماً به دنبال کشف آنها برآید. با توجه به گرایش طیفی از آثار سینمای دفاع مقدس در ایران به گونه معناگرا، استفاده از این شخصیت‌ها قابل توجه خواهد بود.

فیلمساز در روایت از شخصیت ایثارگر از دو طریق می‌تواند به مخاطب اطلاعات بدهد: اول، شخصیت‌پردازی مستقیم یا صریح است که در آن فیلمساز صریحاً از طریق راوی یا خود

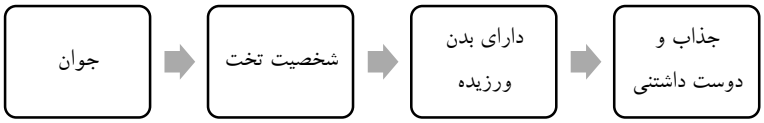
شخصیت یا شخصیت دیگری به مخاطب می‌گوید که آن شخصیت چه ویژگی‌هایی دارد و دوم شخصیت‌پردازی غیرمستقیم یا ضمنی است که در آن مخاطب باید خودش با توجه به افکار شخصیت، افعالش، سخنانش(کلماتی که کاراکتر برای صحبت‌کردن انتخاب می‌کند یا حالتی که صحبت می‌کند)، ظاهر فیزیکی‌اش، عادات و رفتار و اطوار متمایز شخصی و فعل و انفعال شخصیت با شخصیت‌های دیگر(عملی که شخصیت در قبال شخصیت‌های دیگر انجام می‌دهد و عکس‌العملی که شخصیت های دیگر در قبال او انجام می‌دهند) ازجمله واکنش هایی که شخصیت‌های دیگر به شخصیتی که در نظر داریم انجام می‌دهند، ویژگی‌های شخصیت را استنتاج کند و شخصیت را بشناسد. آثار موفق سینمای جنگی جهان عموماً نوع دوم را بر می‌گزینند؛ این رویه قابل الگوبرداری در سینمای دفاع مقدس در کشورمان است.

کاراکتر موفق قهرمان ایثارگر از حیث «بازنمایی معنایی» مطابق با الگوی زیر است:



کاراکتر موفق قهرمان ایثارگر از حیث «بازنمایی رفتاری» مطابق با الگوی زیر است:

کاراکتر موفق قهرمان ایثارگر از حیث «بازنمایی ظاهری» مطابق با الگوی زیر است:



گاه قهرمان ایثارگری که در جبهه حاضر است، دوست‌داشتنی ترسیم نمی‌شود، بلکه چه بسا خشن و نچسب از آب بیرون آید؛ برخی آثار با هدف عمیق جلوه‌دادن وجهه ایثارگران به نمایش خشونت افراطی و واقعیت‌های جنگ بدون محدودیت روی می‌آورند. البته این رویکرد مبتنی بر خشونت‌گرایی جاری در سینمای غرب است و برای الگوبرداری در سینمای دفاع مقدس در کشورمان توصیه نمی‌شود.

با نگاهی آسیب شناسانه به سینمای دفاع مقدس و بررسی تطبیقی موضوع در سینمای جنگی در جهان باید گفت هر چه انگیزه شخصیت ایثارگر برای رسیدن به هدف قوی‌تر باشد، کشمکش و مبارزه درون فیلم، دراماتیک‌تر خواهد بود. اگر در فیلمی جنگی شخصیت ایثارگری وجود دارد که میان او و خواسته‌هایش هیچ نسبتی وجود ندارد، آن شخصیت باورپذیر نیست. باید میان ظاهر فیزیکی، سن و سال، موقعیت اجتماعی، جنسیت و ویژگی های روحی و روانی یک شخصیت و اعمالی که انجام می دهد، تناسب وجود داشته باشد. اگر شخصیت ایثارگر دست به اعمالی بزند که توانایی انجام آنها را ندارد یا این توانایی ها به مخاطب معرفی نشده باشد، آنگاه آن شخصیت باورناپذیر خواهد بود.

در رمزگان فرهنگی و اجتماعی پیشنهاد می‌گردد در سینمای دفاع مقدس مدلول‌ها با محوریت شاخص «آرمان» حول این محورها مورد توجه قرار گیرد: تقدم عشق سرزمینی بر عشق به همسر یا خانواده، وابستگی سازمانی به جبهه خودی، هویت جمعی و اشتراکی، مرور خاطرات خوب گذشته و محکوم‌بودن کلیت مفهوم خیانت.

ذیل رمزگان ایدئولوژیک می‌توان چه در دوران جنگ و چه در دوران پس از جنگ از عنصر بسیج عمومی و تهییج احساسات، جهت بازسازی و احیای روحیه اجتماعی استفاده برد؛ در این خصوص و ذیل دوگانه «سلطه و مقاومت» محورهای مهم تشویق به حضور در میدان نبرد، تحریک وجدان ملی، مشروعیت اصل تهاجم یا دفاع، حفظ و استمرار روحیه هم‌بستگی در شرایط جنگی قابل ذکراند. این نکته در هر ۹ دسته آثار جنگی فیلم‌های مأموریتی، فیلم‌های اردوگاهی، فیلم‌های لژیونری، فیلم‌های دریانوردی، فیلم‌های پادگانی، فیلم‌های تبعات جنگ، فیلم‌های مقاومت و فیلم‌های هوانوردی قابل رهگیری است.

در رمزگان ایدئولوژیک، مدلول‌ها با محوریت شاخص دوگانه جنگ داخلی، جنگ بیرونی حول این موارد می‌بایست قرار گیرد: آتش تفرقه و نزاع قومی، تهدید منافع و استقلال ملی، خدشه واردشدن به تمامیت ارضی و زیر سوال‌رفتن انسجام ملی. عموماً کشورها کمتر متمایل به روایت جنگ‌های داخلی خود هستند و اولویت آنها تقابل و برتری سرباز فداکار خودی با دشمن وحشی و متجاوز غیر خودی است. طرح سمبولیک اختلافات زن و شوهری درون یک خانواده با هدف روایت از کشمکش و جدال در همین راستا صورت می‌گیرد. منبع مهم و جوشان وجدان، می‌تواند تعیین‌گر چرایی و چگونگی فعالیت ایثارگرانه روایت شود؛ در سینمای دفاع مقدس می‌توان از

قهرمانی رونمایی کرد که منافع بشـــریت را بر هر چیز دیگر از جمله منافع ملی ترجیح می‌دهد؛ در این صورت ایثارگر در هیبت یک منجی ظاهر می‌شود.

ذیل رمزگان ایدئولوژیک، ژانر جنگی، در مورد کشورهایی که در تجربه تاریخی خود جنگی را از سر گذرانده‌اند، از اهمیت بیش‌تری برخوردار است. صنعت سینما با خلق نشانه‌ها به بازتولید مفاهیم و برداشـــت‌های مختلفی پرداخته که چه در حین جنگ و چه پس از آن از جهات گوناگونی حایز اهمیت‌اند؛ از جمله می‌توان به مواردی از قبیل تداوم یا عدم تداوم مشـــروعیت نظام حاکم، مشروعیت یا فقدان مشروعیت تهاجم یا دفاع و حفظ و استمرار روحیه هم‌بستگی حاصل از جنگ برای بازسازی پس از جنگ ذیل اشاره کرد.

فیلم‌های جنگی جهان، عمدتاً جنگ را پدیده‌ای مقدس جلوه داده و جنگجویان را فداکارانی که در راه هدفی مقدس پیکار می‌کنند، نشـــان می‌دهند. کاراکترهای فداکار در ژانر جنگی، از یک قهرمان مبارز در برابر بیگانگان گرفته تا یک جاسوس بین‌المللی، شخصیت‌های فراموش‌نشدنی را به نمایش می‌گذارند که به همه الهام می‌دهند تا بهتر شـــوند؛ آنها برای دفاع از حقوق ضـــعیفان می‌ایســتند، با شــروران این عالم مبارزه می‌کنند و تمام قدرت خود را در خدمت اعمال شــجاعانه قرار می‌دهند. این خط روایی مهم می‌تواند در سینمای دفاع مقدس مورد اهتمام جدی قرار گیرد.

از حیث رمزگان فنی در محور «میزانســن و صــحنه‌پردازی»، اســتفاده هوشــمندانه از رنگ و نورپردازی طبیعی و مصنوعی در مواجه شخصیت‌ها در موقعیت‌های مختلف داستان بسیار مهم اســت؛ این عناصــر باید به نحوی مورد اســتفاده قرار گیرند که به مخاطب منتقل گردد که ایثارگر

برای رسیدن به پیروزی آرام و قرار ندارد و مدام در حال تکاپوست. شرایط محیطی دشوار لوکیشن و استعاره‌های چندوجهی در همین زمینه مورد تأکید قرار دارند. ذیل دستور زبان تصویری رمزگان فنی با محوریت میزانسن و صحنه‌پردازی محورهای همنشینی اطمینان از ایمنی در برابر حملات دشمن، لایه‌های امنیتی جبهه خودی، شرایط محیطی دشوار سربازان، بلایای طبیعی در کنار بمباران شهری و دشمن ویران‌گر ظالم می‌بایست مورد توجه قرار گیرند.

ذیل رمزگان فنی و در محور «دکوپاژ و تقطیع» با مدنظر قراردادن رویکرد نئوفرمالیسم، جذبه‌های غیرروایتی و وجوه پارامتری شخصیت ایثارگر در سینمای جنگی جهان، قابل الگوبرداری در سینمای دفاع مقدس هستند. به جای شخصیت‌پردازی مستقیم و تمرکز بر طرح داستانی فیلم، در اینجا تأکید بر ارتباطات غیرکلامی مانند لباس، چهره‌پردازی، فیزیک یا هیئت ظاهری باید شود. مفهوم برآمده از این عناصر غیر روایتی می‌تواند از مفاهیم بسیار پرداخته و تکراری‌شده‌ای چون عشق، خلأ موجود در روابط انسانی و تنهایی آدمها در دنیای جدید، آشنایی‌زدایی کرده و حتی ابعاد جدید و هستی‌شناسانه‌ای به آنها اضافه نماید. گاه ایثارگر(با استفاده از ظرفیت سکانسهایی با حرکتهای مستندگونه)در قامت یک انقلابی تحول‌خواه ظاهر می‌شود که جنگ برای او پایانی ندارد؛ تا زمانی که تقابل گفتمانی جاری است، او نیز فعالیت می‌کند.

ذیل رمزگان زیبایی‌شناختی، مبتنی بر درونمایه موتیف‌های کوتاه مهیج با بحران‌آفرینی‌های غافلگیرکننده در میزانسن‌ها، موسیقی فیلم در تکمیل بیان بصری گونه جنگی محل توجه باید قرار گیرد. توجه به آواها و صداهای طبیعی و استفاده از آنها در این رهگذر بر دلنشینی بیشتر

سکانس ها تأثیرگذار است. ذیل دستور زبان تصویری رمزگان زیبایی‌شناختی محورهای همنشینی وسعت و عظمت صحنه نبرد، فضاسازی حجم بزرگ آتش تبادلی، عاطفه‌ورزی در میدان خشن جنگ، پر رنگ‌سازی وجه انسانی ایثارگر و همسایگی منبع آبادی و ویرانی می‌بایست مورد توجه قرار گیرند. از میان انواع کنش‌های ایثارگرانه‌ای از حیث مخاطب شناسانه به ترتیب خلق صحنه هایی با موقعیت های زیر مورد تأکید خواهد بود: حضور ایثارگر در منطقهٔ خطرخیز(باتلاق، میدان مین، پادگان دشمن و...)، کشته یا مصدوم شدن فرد ایثارگر، چشم‌پوشی ایثارگر از لوازم خود، مبارزه ایثارگر با دشمن قوی و شکنجه ایثارگر توسط دشمن.

فهرست منابع

الف)کتب فارسی

- ادمز، لاری اشـــنایدر، درآمدی بر روش‌شـــناســـی هنر، ترجمه شـــهریار وقفی‌پور، تهران: مینوی خرد، ۱٤۰۰.
- اسلامی، مجید، مفاهیم نقد فیلم، چاپ پنجم، نشر نی، تهران، ۱۳۸۹.
- آلن، گراهام. بینامتنیت، ترجمه پیام یزدان‌جو، تهران، نشر مرکز. ۱۳۸۵ .
- زاهدی، تورج؛ نشـانه‌شـناسـی موسـیقی فیلم، تهران، پژوهشـگاه فرهنگ و هنر اسـلامی، ۱۳۷۷.
- هیث، ا ستیون، پر سش‌هایی درباره سینما. ترجمه مهران پورا سماعیل. تهران، جهان‌بین، ۱۳۷۷.
- پیز، آلن، زبان بدن (چگونه افکار دیگران را بخوانیم). ترجمه سید محمود هاشمی و فاطمه شعیبی. تهران، جهان‌بین، ۱۳۸۸.
- مکاریک، ریما. دانشـــنامه نظریه‌های ادبی معاصـــر، ترجمه مهران مهاجر و محمد نبوی. تهران: آگه. ۱۳۹۳.
- سجودی، فرزان، نشانه‌شناسی کاربردی، تهران: علمی، ۱۳۹۳.

- میلرســون، جرالد، تکنیک نورپردازی در ســینما و تلویزیون، ترجمه حمید احمدی، تهران، آگاه، ۱۳۹۰.
- بوردول، دیوید، روایت در فیلم داســتانی، ترجمه علاءالدین طباطبایی، جلد اول، انتشــارت بنیاد سینمایی فارابی، تهران.۱۳۷۳.
- مصطفوی حسن، التحقیق فی کلمات القران الکریم؛ بنگاه ترجمه و نشر کتاب، تهران،۱۳٦۰.
- گامبریچ، ارنست، تاریخ هنر، ترجمۀ علی رامین، تهران: نشر نی. ۱۳۹۵.
- گرویس، بوریس، قدرت هنر، ترجمۀ اشکان صالحی، تهران: نشر اختران.۱۳۹٦.
- اکو، اُمبرتو و دیگران . اســتعاره، مبنای تفکر و ابزار زیبایی آفرینی، مجموعه مقالات، تهران، ماه نو، ۱٤۰۲.
- تودوروف، تزوتان. بوطیقای ساختارگرا، ترجمه محمد نبوی، تهران: آگه. ۱۳۹۵.
- وولن، پ، نشانه‌ها و معنا در سینما، تهران، سروش.۱۳۷۰.
- ریتزر، جورج، نظریه جامعه شناسی در دوران معاصر، ترجمه محسن ثلاثی، انتشارات علمی، ۱۳۷٤.
- شارف، استفان. عناصر سینما، درباره تأثیر زیبایی‌شناسی سینمایی، ترجمه محمد شهبا و فریدون خامنه‌پور. تهران، هرمس، ۱۳۹٦.
- تییرنو، مایکل. بوطیقای ارســطو برای فیلمنامه‌نویســان، ترجمه محمد گذرآبادی، تهران: ساقی، ۱۳۹۵.
- بارت، رولان. اس/ زد؛ ترجمه سپیده شکری پوری، تهران، افراز، ۱۳۹٤.
- یاکوب لوته، مقدمه‌ای بر روایت در ادبیات و ســینما، ترجمه امید نیک‌فرجام، انشــارات مینوی خرد، تهران.۱۳۸٦.

- رابرت اسکولز و رابرت کلوگ، پیرنگ در روایت، ترجمه امید نیک‌فرجام، برگرفته از ویژه‌نامه روایت و ضد روایت، انتشارات بنیاد سینمای فارابی، ۱۳۷۷، تهران.
- مهرآور جعفرنادری، رمان نو در سینما، انتشارات الست فردا، تهران.۱۳۸۰.
- والاس مارتین، نظریه روایت، ترجمه محمد شهبا، انتشارات هرمس، تهران ۱۳۸٦.
- مایکل جی. تولان، در آمدی نقادانه؛زبان شناختی بر روایت، ترجمه ابوالفضل حری، انتشارات بنیاد سینمای فارابی، ۱۳۸۳، تهران.
- دادسی، مارسل دشانه شناسی رسانه‌ها، مترجمان گودرز میرانی و بهزاد دوران، تهران: نشرچاپار، ۱۳۸۷.
- دهخدا، علی اکبر؛ لغت نامه دهخدا، تهران، موسسه انتشارات و چاپ دانشگاه تهران، ۱۳۷۹،
- مهدی‌زاده، سیدمحمد. رسانه‌ها و بازنمایی، تهران: دفتر مطالعات و توسعه رسانه‌ها.۱۳۹۰
- فوکو، میشل؛ نظم گفتار، ترجمه باقر پرهام، تهران: نشر آگه. ۱۳۸۹.
- فرکلاف، نورمن. گفتمان کاوی انتقادی، ترجمه گروه مترجمان، تهران: مرکز مطالعات رسانه‌ها. ۱۳۷۹.
- رابرت سینربرینک. کندوکاو در تجربه اخلاقی به واسطه فیلم(اخلاق سینمایی)، ترجمه آرش حسن‌پور و هدیه رستمی، تهران: نشر آگه، ۱۳۸۹.
- حسین معززی‌نیا، داستان اسلحه؛ تهران: انتشارات انجمن سینمای انقلاب و دفاع مقدس،۱۳۸۷.
- مستغاثی، سعید، بازنمایی جنگ‌ها؛ از هالیوود تا سینمای ایران، تهران، کیهان، ۱۳۸۷.

- رز، ژیلیان، روش و روش‌شناسی تحلیل تصویر، مترجم: حسین صنعتی و سیدجمال الدین اکبرزاده جهرمی، تهران: پژوهشگاه فرهنگ، هنر و ارتباطات. ۱۳۹٤.
- گیرو، پییر، رمزگذاری و رمزگشایی، در مطالعات فرهنگی ویراسته سایمون دورینگ، ترجمه شهریار وقف یپور و دیگران، تهران، نشر نی. ۱۳۸۲.
- هال، استوارت. رمزگذاری و رمزگشایی در سایمون دورینگ، مطالعات فرهنگی، ترجمه شهریار وقفیپور، تهران، تلخون. ۱۳۹۹.
- چندلر، دانیل. مبانی نشانه شناسانه، ترجمه مهدی پارسا، تهران، پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی. ۱۳۸٦.
- بیلینگتون و دیگران، جامعه و فرهنگ، ترجمه زیبا عزب دفتری، تهران، نشر قطره. ۱۳۹۸.
- احمدی، بابک. از نشانه‌های تصویری تا متن؛ به سوی نشانه‌شناسی دیداری، چاپ پنجم. تهران، نشر مرکز. ۱۳۸٤.
- احمدی، بابک، از نشانه‌های تصویری تا متن، تهران، نشر مرکز، ۱۳۷۷.
- ابوطالبی، الهه. بررسی مفاهیم نمادین رنگها، تهران، اداره کل پژوهشهای سیما.۱۳۹۷.
- دویو، لیندا گران. گفتمان جنگ در رسانه‌ها و زبان ادبیات. مترجم: فرهاد ساسانی، تهران. سوره مهر.۱۳۸٤
- بارت، رولان؛ بارت و سینما: گزیده مقالات و گفتگوهای رولان بارت درباره سینما. مازیار اسلامی (مترجم،). تهران: گام نو. ۱۳۹۹.
- امین خندقی، جواد. آخرالزمان و آینده‌گرایی سینمایی، بررسی و تحلیل بیش از پانصد فیلم، قم: ولا منتظر، ۱٤۰۰.

- فتوحی، محمود. ذ شانه شنا سی رولان بارت و تأثیر آن بر مطالعات فرهنگی. نقد مجموعه مـــــــقـــــــالات، تـــــــهـــــــران: گـــــــام نـــــــو.۱۴۰۱.

نخستین همایش ملی نظریه و نقد ادبی در ایران. تهران: نشر خانه کتاب،۱۳۹۰.

- مطهری، مرتضی، بیست گفتار، قم: انتشارات صدرا، ۱۳۷۰.
- تهرانی، مجتبی، سخاوت و ایثار، تهران: مصابیح الهدی. ۱۳۹۹.
- ابن‌منظور، محمدبن‌مکرم، لسان‌العرب، بیروت: دارالاحیاء التراثی، 1415، ج٦.
- راغب اصفهانی، حسین بن محمد، المفردات فی غریب القرآن، بیروت: دارالشامیه، ١٤١٢.
- مهدی جمشـــیدی؛ نظریه فرهنگی علامه مطهری؛ تهران، انتشـــارات پژوهشـــگاه فرهنگ و اندیشه اسلامی، ۱۳۹۹.
- نصر الله قادری؛ آناتومی ساختار درام؛ تهران: کتاب نیستان؛ چاپ سوم:۱۳۸۸.
- فن نمایشنامه‌نویسی ، مهدی فروغ، تهران، نگاه .١٣٦٤.
- مک کی، رابرت، داســتان، ســاختار، ســبک و اصــول فیلمنامه‌نویســی؛ تهران: انتشــارات هرمس،١٤٠٢
- یاکوب لوته؛ مقدمه‌ای بر روایت در ادبیات و ســینما؛ ترجمه امید نیک فرجام؛ نشــر مینوی خرد: ١٣٨٦.
- تقی‌زاده اکبری، علی؛ سنگری، محمدر ضا؛ عبداللهی، مهدی، عوامل معنوی و فرهنگی دفاع مقدس، قم: پژوهشکده تحقیقات اسلامی.۱۳۸۷.
- خطیبی کوشـــک، محمد ، راهکارهای حفظ و نشـــر ارزشـــهای دفاع مقدس، قم: زمزم هدایت.١٣٨٦.
- خطیبی کوشک، محمد، ارزشها در دفاع مقدس، قم: پژوهشکده تحقیقات اسلامی.۱۳۹۰.

- اســـتم، رابرت. مـقد مه‌ای بر نظر یه فیلم. ترجـمه گروه مترجـمان به کوشـــش نوروزی. انتشارات مهر.۱۳۸۳.
- الستی، احمد. ژانر در سینما. جزوه کلاسی. مدرسه عالی فیلم ،تهران.۱۳۸٤.
- ترابی، علی اکبر، جامعه‌شناسی هنر و ادبیات. تهران، انتشارات فروغ آزادی.۱۳۷٦.
- یو سف زاده؛ غلامر ضا . درآمدی بر روایت دینی در سینما و دا ستان؛ مرکز پژوهـشهای صدا و سیما. ۱۳۸۲.
- گاســتون بوتول؛ جامعه‌شــناســی جنگ؛ ترجمه هوشــنگ فرخجســته؛ انتشــارات علمی و فرهنگی. تهران، ۱٤۰۱.
- والاس مارتین؛ نظریه‌های روایت؛ ترجمه محمد شهبا؛ انتشارات هرمس؛ تهران:۱۳۸۲.
- مرادپیری، هادی و مجتبی شـــربتی، آشـــنایی با علوم و مـعارف د فاع مـقدس، تهران: سمت.۱۳۹۲.
- علی ربیعی، جامعه‌شناسی تحولات ارزشی. تهران، فرهنگ و اندیشه.۱۳۸۰.
- فرزان سجودی، نشانه‌شناسی: نظریه و عمل (مجموعه مقالات)، نشر علم، ۱۳۹۰.
- ورزی، رکســـانا. ســـینمای دفاع مقدس؛ نگاهی از برون، گردآوری محمد خزاعی، تهران: ساقی.۱۳۹۳ .
- پرسشها و پاسخها (جنگ ایران و عراق)؛ مرکز مطالعات و تحقیقات جنگ؛ فرهاد درویشی. تهران.۱۳۹۱ .
- هیوارد، ســـوزان. مفاهیم کلیدی در مطالعات ســـینمایی، ترجمه فتاح محمدی، چاپ اول، زنجان، انتشارات هزاره سوم.۱۳۸٦.
- صدر، حمیدرضا.درآمدی بر تاریخ سیاسی سینمای ایران، تهران: نی. ۱۳۸۱.

- فراستی، مسعود.جنگ برای صلح؛ مروری بر سینمای دفاع مقدس، جلد اول: گزیدهٔ نقدها، تهران: انجمن سینمای انقلاب و دفاع مقدس.۱۳۷۹.
- اسفندیاری، شهاب، سینمای ملی و جهانی‌شدن، ترجمهٔ مسعود اوحدی، تهران: سروش.۱۳۹۳
- لیندا ، سیگر؛ خلق شخصیت‌های ماندگار؛ ترجمه عباس اکبری؛ معاونت سینمایی وزارت فرهنگ و اندیشه اسلامی؛ ۱۳۷٤.
- مهدی‌زاده، سید محمد. رسانه‌ها و بازنمایی،چاپ اول، تهران، ناشر دفتر مطالعات و توسعه رسانه.۱۳۸۷.
- راودراد، اعظم، نظریه‌های جامعه‌شناسی هنر و ادبیات. تهران: انتشارات دانشگاه تهران.۱۳۸۲.
- احمدی، بابک. از نشانه‌های تصویری تا متن، چاپ هفتم، تهران: نشر مرکز.۱۳۸۷.
- سلیمانی، محمد. پایداری در قاب، جلد اول، تهران، انتشارات فرهنگ کاوش.۱۳۸۱.
- ساسانی، فرهاد. گفتمان جنگ در رسانه‌ها و زبان ادبیات، تهران: سوره مهر.۱۳۸٤.
- هیوارد، سوزان، مفاهیم کلیدی در مطالعات سینمایی، ترجمه فتاح محمدی، تهران: هزاره سوم، ۱۳۹۳.

ب)مقالات

- مستغاثی، سعید، تحول ژانر در سینمای پس از انقلاب، فصلنامهٔ فارابی، ش ٤۲ و ٤۳. ۱۳۸۰.

- سلطانی گرد، فرامرزی، فرامرز و بیچرانلو، عبدالله. بازنمایی مصرف در فیلمهای سینمایی دوره دفاع مقدس، فصلنامه مطالعات فرهنگ ـ ارتباطات، س ۱۳ش.۱۳۹۱,۱۷.
- آزادیان علی و قا سمی حمید، بررسی تحول بازنمایی جنگ در آثار سینمایی دفاع مقدس (با تأکید بر آثار رسول ملاقلی پور). نشریه: مدیریت فرهنگی.سال:۱۳۹۳. دوره:۸. شماره:۲۵.
- رستمی نسب عباسعلی. مبانی نظری دفاع مقدس در قرآن کریم. نشریه ادبیات پایداری (ادب و زبان نشریه دانشکده ادبیات و علوم انسانی کرمان) سال:۱۳۸۹.دوره:۱ . شماره:۲. صفحه:۹۵ -۱۰۷.
- شعبانی ساورویی رمضان. طراحی و تدوین الگوی فرهنگ دفاع مقدس. نشریه مطالعات ملی. سال:۱۳۹٤. شماره:۳.
- منادی. مرتضی، بررسی مفاهیم صلح و خشونت در سینمای دفاع مقدس. نشریه اندیشه‌های نوین تربیتی. ش۱.
- آوینی، سیدمرتضی. سینما و هویت دینی دفاع مقدس، ۱۳۷۹. هنر دینی، شماره ۵
- مرتضی، منادی، دفاع مقدس در گذر از سینمای ایران.۱۳۹۰. فصلنامه انجمن ایرانی مطالعات فرهنگی و ارتباطات. سال هفتم. شماره ۲۵.
- معدنی، سعید. جامعه‌شناسی سینمای جنگ. تهران: انتشارات بهمن برنا.۱٤۰۱
- حامد بخشی. تحلیل محتوای جلوه‌های ایثار در سینمای دفاع مقدس. فصلنامهٔ مطالعات ملی؛ سال پانزدهم، شمارهٔ ۱.
- بازنمایی اسطورهٔ قهرمان مظلوم در روایتهای داستانی سینمای دفاع مقدس. شکرالله پورالخاص. رسانه و فرهنگ، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی. دوفصلنامهٔ علمی ـ پژوهشی، سال هشتم، شمارهٔ دوم، پاییز و زمستان ۱۳۹۷.

- فخر آبادی، مهدی (۱۳۷٦). نگاهی به سینمای دفاع مقدس. ماهنامه سیاحت غرب
- امیر سعید مولودی، کاربست نظریه استعاره و مجاز مفهومی در سینما. نشریه پژوهشهای زبانشناسی. سال سیزدهم، شماره اول، شماره ترتیبی ۲٤بهار و تابستان ۱٤۰۰. ص۱۸۱-۲۱٦.
- رامین اعلایی، ریخت‌شناسی مضمونی(تماتیک) سینمای دفاع مقدس ایران. فصلنامه علمی – ترویجی مطالعات دفاع مقدس. دوره ٤. بهار۱۳۹۷.
- «رابطه ادبیات و سینما و جنگ در طول تاریخ». ماهنامه ادبیات داستانی؛ سال یازدهم؛ شماره ۷۳.
- رضا کیانیان؛ مقاله سیاه، سفید، خاکستری (تیپ شخصیت/ هنرپیشه بازیگر): نشریه: نقد سینما؛ تابستان ۱۳۷٤. شماره ٥؛ ص۱٤-۱۹.
- مهدی سعیدی، ادبیات جنگ و تعابیر دیگر آن در ایران؛ کتاب ماه ادبیات و فلسفه؛ بهمن ۸۷.
- محمدرضا سرشار؛ رابطه ادبیات و سینما و جنگ در طول تاریخ؛ ماهنامه ادبیات داستانی؛ شماره ۷۳.
- محمد شهبا و دیگران. عناصر غیرروایتی در فیلم روایتی. نشریه هنرهای زیبا، هنرهای نمایشی و موسیقی، دوره ۲۲، شماره ۱، بهار و تابستان ۱۳۹٦.صص٤۲-٥۳
- امیر حمد، تحلیل نظری سینما و نشانه‌های تصویری. مجله پگاه حوزه ، ۲٦ مرداد ۱۳۸۱، شماره ٦۲.
- ادن، روژه. به سوی نشانه‌شناسی کاربردی فیلم، ترجمه ساسان فرهادی، خیال، شماره۱٦. زمستان۱۳۸٤. ص112-125.

- گادامر، هانس گئورگ. «اســـطوره و خرد»، ترجمۀ فریده فرنودفر، کتاب ماه فلســـفه. 40/4.دی1389 :90-94.
- ســـیده حانیه رئیس‌زاده، گذار به اســـطوره و بازتعریف مفهوم قهرمان. نشـــریه ادبیات تطبیقی،ش۱۰، ۱۳۹٤. صص۹۰-۱۰۵
- نامورمطلق، بهمن .۱۳۹۳، اسطوره شناسی‌های بارت، اسطوره شناسی یک نشانه شناس. نقدنامه هنر، نقد اسطوره شناسی هنر، کتاب تخصصی در حوزه پژوهش و نقد هنر، شماره ٦. ۱۳۹۳.
- اباذری، یوســـف؛ رولان بارت و اســـطوره و مطالعات فرهنگی. ارغنون. ش۱۸. ۱۳۸۰. صص۲٤-۳۷.
- حاجی مشهدی، عزیز الله. «زبان، سینما و نشانه‌شناسی، نگاهی به پیوندهای دوجانبه میان نشانه‌شناسی و سینما»، تهران: مجله هنر، ۱۳۷۷. ص۲۰۹-۲۱۸.
- فیسک، جان؛ مژگان تلویزیون، رجمه مژگان برومند. مجله ارغنون، ش۱۹. ۱۳۹٤
- الهی خراسانی، مجتبی، «نظام نشانه‌ها در سینما»، تهران، مجله نقد سینما،۱۳۷٦. شماره 11.ص 26-33.

ج)منابع انگلیسی

- Thomas, M. (2014). Evidence and circularity in multimodal discourse analysis. Visual Communication;13 (2).

- Dipaolo, M. (2011). War, politics and superheroes: Ethics and propaganda in comics and film. Jefferson, North Carolina: McFarland and Company Publishers Inc
- Kolker, R. (2006). Film, form and culture. New York, NY: McGraw Hill.
- Vyas, S. (2012). God, gods and superheroes. International Centre for Muslim and non-Muslim Understanding, University of South Australia.
- Kocht kora, Maria. (2010). *Semiotic Approach to the Analysis of Interpersonal Communication in Modern Comedies*. M.A thesis, Graduate College of Bowling Green State University
- Brandon, L. (2007). Art and War. London and New York: I.B. Tauris
- Ashplant, T., Dawson, G. & Roper, M. (2009). Commemorating War: The Politics of Memory. Piscataway, NJ: Transaction Publishers
- Coëgnarts, M. (2017). Cinema and the embodied mind: Metaphor and simulation in understanding meaning in films. *Palgrave Communications*, *3*(1), 1-15
- Forceville, C. (2016). Visual and multimodal metaphor in film: Charting the field. In K. Fahlenbrach (Ed.), *Embodied Metaphors in Film, Television, and Video Games: Cognitive Approaches* (pp 17-32), London /New York: Routledge
- Andrew, Dudley. (2020), Concepts in Film Theory, Oxford University Press, Oxford
- "Credibility and Public Diplomacy", In.Gass, Robert& John Seiter Routledge Handbook of Public Diplomacy
- Basinger, Jeanine (2022). The World War II Combat Film: Anatomy of a Genre
- Gass, Robert & John Seiter (2009), "Credibility and Public Diplomacy", Routledge Handbook of Public Diplomacy In

Basinger, Jeanine (2022). The World War II Combat Film: Anatomy of a Genre, Wesleyan University Press.