



دانشگاه تهران

پردیس هنرهای زیبا

گروه مطالعات عالی هنر

عنوان پایان نامه

سینما و جامعه: بازتاب جنگ در سینمای ایران

استاد راهنما

دکتر اعظم راودراد

پایان نامه برای دریافت درجه‌ی کارشناسی ارشد در رشته پژوهش هنر

نگارش:

سپیده حیران پور

بهمن ۱۳۸۷

الحمد لله
الرحمن الرحيم

چکیده:

در این پایان نامه سعی بر آن است که به این سؤال پاسخ داده شود؛ "بازتاب جنگ در سمنای ایران چگونه بوده و چه سیر تحولی را طی کرده است؟" براساس نظریه ی بازتاب فیلم های سینمایی سند معتبری برای شناخت جامعه ای که در آن ساخته می شوند ، به شمار می روند. بنابراین می توان از طریق مطالعه ی سینمای جنگ ایران به رویکرد جامعه ی ایران نسبت به جنگ در طول زمان پی برد.هم چنین بنابر دیدگاه آرتور مارویک فرض شده است که چند سال پس از پایان جنگ و در اثر تغییر شرایط اجتماعی دیدگاه جامعه نسبت به جنگ تغییر می کند و یا امکان بیان رویکردهای جدید به وجود می آید. بنابر این نظریه رویکرد فیلم های سینمای جنگ ایران در دهه ی ۸۰ متفاوت از رویکرد فیلم های جنگی ساخته شده قبل از دهه ی ۸۰ می باشد.روش به کار گرفته شده برای تحلیل فیلم ها روش نشانه شناسی ساختاری می باشد.

سینمای جنگ در این پایان نامه ، در سه دوره ی زمانی ۶۰ تا ۶۷ ، ۶۷ تا ۷۰ و دهه ۸۰ مورد بررسی قرار گرفته است. دو دوره اول به صورت اسنادی و با استفاده از مطالعات قبلی و دوره سوم به صورت تحلیل متن فیلم های برگزیده جنگی مطالعه شده است. نتیجه این که فیلم های دوره اول بنا به اقتضای جنگ و شرایط جامعه ی جنگ زده به حماسه سازی و قهرمان پرورس می پردازند ، در حالی که فیلم های دوره دوم بیش تر جنبه ی اجتماعی دارند و وضعیت آوارگان و رزمندگان بازگشته از جنگ و برخورد جامعه با آنان را بررسی می کنند. از مقایسه نتایج این دو دوره با فیلم های دوره سوم معلوم شد که دیدگاه متفاوتی در قفیلیم های سینمایی ساخته شده در دهه ی ۸۰ شکل گرفته است ؛ بدین ترتیب که در پی از بین رفتن رژیم بعث عراق و بهبود روابط دو کشور ، و در نتیجه تحول دیدگاه جامعه نسبت به جنگ ایران و عراق و به وجود آمدن شرایط مناسب برای ابراز دیدگاه های متفاوت فیلم هایی با تمایلات صلح طلبانه و ضد جنگ و با شخصیت پردازی های متفاوت از رزمندگان ایرانی و عراقی ساخته شده اند که در سینمای جنگ ایران سابقه ندارد.

کلید واژه :

جامعه شناسی سینما ، سینمای جنگ ، تحلیل روایت ، نظریه ی بازتاب ، نشانه شناسی ساختاری

فهرست

فصل اول : کلیات	۱
۱. ۱. مقدمه و طرح مسأله	۲
۱. ۲. اهمیت و ضرورت تحقیق	۶
فصل دوم : مروری بر ادبیات تحقیق	۸
مقدمه	۹
۲. ۱. مفاهیم اصلی تحقیق	۱۰
۲. ۱. ۱. جامعه شناسی	۱۰
۲. ۱. ۱. ۱. جامعه شناسی و سینما	۱۱
۲. ۱. ۱. ۲. جامعه شناسی و جنگ	۱۲
۲. ۱. ۲. سینمای جنگ	۱۵
۲. ۲. پیشینه ی تجربی	۱۷
۲. ۳. پیشینه ی نظری	۲۱
۲. ۳. ۱. مفهوم روایت	۲۱
۲. ۳. ۲. نظریه ی بازتاب	۲۴
۲. ۳. ۳. نظریه ی بازتاب آرنولد هاوزر	۲۷
۲. ۳. ۴. نظریه ی بازتاب و مکتب فرانکفورت	۳۰
۲. ۳. ۵. نظریه ی جاروی	۳۱
۲. ۳. ۶. نظریه ی آینه ی پیر سورلن	۳۶
۲. ۳. ۷. چهارچوب نظری تحقیق	۳۹
فصل سوم : روش تحقیق	۴۰
مقدمه	۴۲
۳. ۱. نشانه شناسی	۱۶

۴۷	۳. ۱. ۱. نشانه شناسی ساختاری
۴۸	۳. ۱. ۱. تحلیل سازه های هم نشینی
۴۹	۳. ۱. ۲. تحلیل متن به اعتبار محور جانشینی
۵۱	فصل چهارم: تحولات اجتماعی و سینمایی جنگ تا دهه ی ۸۰
۵۲	۴. ۱. تحلیل سینمایی جنگ ایران (۱۳۶۷-۱۳۶۰)
۶۰	۴. ۲. تحلیل سینمایی جنگ ایران (۱۳۸۰-۱۳۶۸)
۶۴	نتیجه گیری
۶۵	فصل پنجم: تحلیل آثار سینمایی
۶۶	مقدمه
۶۷	- اتوبوس شب
۸۳	- اخراجی ها
۱۰۱	- روز سوم
۱۱۸	فصل ششم: نتیجه گیری
۱۱۹	مقدمه
۱۲۰	۶. ۱. نتایج به دست آمده
۱۲۴	۶. ۲. مقایسه نتایج تحقیق با نتایج تحقیقات قبلی
۱۲۵	۶. ۳. ارزیابی چارچوب نظری تحقیق
۱۲۷	۶. ۴. محدودیت های تحقیق
۱۲۸	۶. ۵. پیشنهادات تحقیق
۱۲۹	فهرست منابع و مآخذ



فصل اول کلیات

۱.۱. مقدمه و طرح مسأله :

در این پژوهش سعی بر آن است که به این پرسش پاسخ داده شود: بازتاب جنگ در سینمای ایران چگونه بوده و چه سیر تحولی را طی کرده است؟

اختراع سینما به سال ۱۸۹۵ برمی گردد ولی تا دهه ۱۹۵۰ ایده سینما به عنوان هنر فراگیر نشده بود. در این دهه پس از ظهور فراگیر تلویزیون سینما از ایفای بسیاری از کارکردهای اجتماعی خود رها شد. کارکردهایی که حالا تلویزیون با کارآیی بالاترش بر عهده گرفته بود. از این پس بی شمار کتاب و مقاله به قصد تحلیل، نقد و کلا بررسی فیلم به عنوان شکلی از هنر، نوشته شد. این آثار بیش تر به زیبایی شناسی یا ساختار و فرم سینمایی می پردازند و سرشت هنر فیلم یا خصیصه های گونه های سینمایی، یا سبک کارگردان های بزرگ را شرح می دهند.

با این حال شناخت فیلم به عنوان هنر، ادبیات این رشته را به نادیده گرفتن دیگر جنبه های این رسانه سوق داده است، مخصوصاً جنبه جامعه شناسی، که محققین ارتباطات جمعی نوعاً از این چشم انداز به موضوع می پردازند. رهیافتی که در آن هنر به عنوان یک ساخت اجتماعی معلوم می شود، نه به عنوان شی ای برای ارزش گذاری نقادانه.

سخن گفتن از فیلم به عنوان رویداد اجتماعی با توجه به جهت گیری عمومی تری که نسبت به هنر وجود دارد. اتخاذ گونه ای از موضوع بحث برانگیز است. این موضوع فرض می گیرد که سینما چیزی نیست مگر فرآیند و محصول جهان اجتماعی و جدای از آن نمی توان آن را به درستی درک کرد. فیلم مانند دیگر اشکال هنری، به قلمروی دور از تجربه هر روز تعلق ندارد. از آن جایی که سینما به نحو تفکیک ناپذیری هم بسته نهادهای اجتماعی (که به تولید و خط مشی آن نظم می بخشد)، رمزگان اجتماعی (قراردادهای فرم و محتوا و نقش های عمل اجتماعی (تهیه کننده، نمایش دهنده، بیننده) است، حذف این زمینه، تنها مانع درک قوی تر فیلم می شود. به بیان دیگر نباید تصور کرد که چنین اطلاعاتی بی ثمرند.

آثار ارزشمندی به وجود آمده است در مورد این که چطور می شود تاریخ جوامع را از طریق تماشای فیلم هایی شناخت که آن جامعه تولید کرده است. به قول آرتور مارویک: یکی از مهم ترین علت های

مطالعه ی فیلم این است که فیلم ذهن مورخ را از موضوع های متعارف ، یعنی پرداختن صرف به مسائل سیاسی و ریزبینی در مسائل اقتصادی ، به مواردی جلب م یکنند که اهمیت آن کم تر از دو مورد گفته شده نیست و توده های عادی مردم را نیز بسیار تحت تأثیر قرار می دهد ؛ مواردی مثل روش زندگی ، ارزش های اخلاقی و فرهنگی به طور اعم(به نقل از سورلن ، ۱۳۷۹ ص ۱۲).

فیلم های یک ملت به دو دلیل سطح فکر آن ملت را مستقیم تر از دیگر رسانه های هنری منعکس می کنند : اول ، فیلم هرگز محصول کار یک فرد نیست . از آن جا که هر گروه تولید فیلم مخلوطی از علاقه ها و گرایش های ناهمگون را شامل می شود ، کار تیمی در این عرصه جلوی برخورد خودسرانه با موضوع فیلم را گرفته ، خصوصیات فردی را به نفع خصوصیات که بین بسیاری از آدم ها مشترک اند کنار می گذارند.

دوم ، فیلم های سینمایی توده های نامشخص را مخاطب قرار داده و جذب می کنند. به این ترتیب می توان چنین فرض کرد که فیلم های پرترفدار - یا ، دقیق تر بگوییم ، تم های اصلی پرترفدار فیلم ها - نیازهای موجود بین توده ها را ارضا م یکنند. گاه گفته شده که هالیوود اغلب تفکر مردم را - که به وسیله ی انفعال خودشان و همچنین سیلی از تبلیغات تشویق می شوند - گرفته و آنها را گمراه می کند . اما ، نفوذ گمراه کننده ی سرگرمی های عمومی هالیوود را نباید بیش از آن چه هست انگاشت . سلطه گر همیشه به ویژگی های ذاتی موجود در درون کسانی که تحت سلطه ی او هستند متکی است ؛ حتی فیلم های جنگی فرمایشی نازی ها ، که محصولات پروپاگاندا خالص بودند ، خصوصیات ملی خاصی را منعکس می کردند که نمی توانستند ساختگی باشند . آن چه که در مورد این فیلم ها صحت دارد در مورد فیلم های یک جامعه ی رقیب به مراتب بیش تر صادق است . نادیده گرفتن طرز تفکر متغیر مردم می تواند برای هالیوود بسیار گران تمام شود. نارضایتی عمومی ، خود را با سقوط درآمد گیشه نشان می دهد ، و صنعت سینما ، که به سودآوری به عنوان یک مسئله ی حیاتی دل بسته است ، مجبور است تا حد امکان خودش را با تغییرات جو فکری تطبیق دهد. مطمئناً تماشاگران آمریکایی آن چیزی را که هالیوود می خواهد به خوردشان بدهد دریافت می کنند ؛ ولی در طولانی مدت ، این خواسته های مردم هستند که ماهیت فیلم های هالیوود را معین می کنند. چیزی که فیلم ها منعکس می کنند اصول اعتقادی صریحا بیان شده نیست ، آنها انعکاس گرایش های روحی و روانی می باشند - یعنی آن لایه

های عمقی تفکر اجتماعی که بیش و کم در زیر بعد ضمیر خودآگاه قرار دارند (کراکائر، ۱۳۷۷ صص ۵ و ۶).

جنگ بی تردید یکی از شگفت انگیزترین پدیده های اجتماعی است و در بسیاری مواقع ناخواسته در عرصه ی حیات بشری، آفریننده ی تاریخ و دگرگون کننده آن بوده است. جنگ به عنوان یک پدیده اجتماعی، همواره بر روی هنر تأثیر فراوانی گذارده است. ولی شاید هنری که بیش تر از همه از این پدیده متأثر بوده، سینما است. به طوری که عمر فیلم های جنگی به قدمت عصر سینماست.

در تاریخ سینما بیش ترین فیلم های جنگی مربوط به جنگ های جهانی اول و دوم می باشند. این فیلم ها دارای مضامین گسترده ای هستند: تبلیغات جنگی و وطن پرستی و نشان دادن شجاعت و قهرمانی سربازان، اشاعه فرهنگ استکباری و توسعه طلبانه و توجیه سیاست های غیرانسانی و استعمارگرانه تا فیلم هایی با احساسات ضدجنگی و تلقی جنگ به عنوان کاری غیرعقلانه و عمل حیوانی.

به تصویر کشیدن جنگ در سینمای ایران با توجه به دفاع هشت ساله ملت ایران در برابر عراق رویکرد متفاوتی با سایر آثار ساخته شده ی این ژانر سینمایی در سایر کشورها دارد. سینمای جنگ از جمله ژانرهای سینمایی بود که در واقع پس از پیروزی انقلاب شکوفا شد. می توان گفت سینمای پس از انقلاب، پس از یک دوره فترت نسبی سالهای ۵۸-۵۹ اصلاً با سینمای جنگ در کنار نوعی دیگر که موضوعات تاریخی انقلاب را در کادر دوربین قرار می داد، متولد شد. به این مفهوم که آثار جنگی از نخستین فیلم های تولید شده در سینمای پس از انقلاب بودند. بسیاری از تخصص های سینمایی روز که غالباً در سینمای پیش از انقلاب مهجور مانده بود، با همین نوع سینما به عرصه آمدند و بسیاری از موضوعات «تابو» شده در همین سینمای جنگ به تصویر کشیده شدند.

سینمای جنگ ابتدا با گونه حادثه ای بر پرده سینماها رفت و با استفاده از الگوهای تجربه شده در تاریخ سینمای جهان، در همان ابتدا مخاطبان زیادی را جذب نمود. فیلم مرز ساخته جمشید حیدری در سال ۱۳۶۰ اولین اثری بود که در ژانر جنگ سینمای ایران جلوی دوربین رفت. در این دوران (دهه ی ۶۰) فیلم هایی با کارکرد پروپاگاندایی خواهان زیادی داشت. فیلم هایی که در آن ها همیشه ایرانی ها پیروز بودند و عراقی ها هم چون لشکر کفر نابود می شدند.

در دهه ی ۷۰ این فیلم ها دیگر نمی توانستند مخاطبان زیادی را جذب کنند. زیرا بدیهی بود که سال ها پس از پایان جنگ هشت ساله ، مردم علاقه کمتری به تماشای «حماسه ها» داشته باشند. تنها چیزی که می توانست هنوز توجه آنها را به جنگ جلب کند نمایش زوایای پنهان کسانی بود که در جنگ جنگیده بودند و مثل همه انسان ها احساسات متناقضی داشتند.

سرانجام در دهه ۸۰، با این که یک دهه از پایان جنگ می گذرد ما شاهد تولید فیلم های سینمایی زیادی با مضامین جنگی می باشیم . به طور که در سال ۱۳۸۵ در جشنواره فیلم فجر، ده فیلم ساز فیلم های خود را مضامین جنگی ساخته بودند. موضوع جالب توجه در این فیلم ها ، دگرگونی مضامین آنها نسبت به فیلم های دهه ی ۷۰ و قبل از آن می باشد. نیکلاس پرونای^۱ از مقایسه ی فیلم های جنگی بعد از ۱۹۱۸ و ۱۹۴۵ به نظریه ی جالبی رسیده است: « تجربه ای دوران جنگ نشان می دهد که یک دهه پس از جنگ زمان صیقل خوردن خاطرات تلخ فرا می رسد. در این هنگام مردم این امکان را می یابند که دوباره ، اما این بار از طریق نیروی خلاق هنر، با این خاطرات تلخ مواجه شوند.»^۲ (به نقل از سورلن ، ۱۳۷۹ ص ۴۹)

البته این تغییر موضوع و ریکرد عوامل متعددی می تواند داشته باشد. از جمله این عوامل می توان به تأثیر نهمین دوره انتخابات ریاست جمهوری اشاره کرد. سینمای ایران سینمای دولتی است. حتی تهیه کنندگان خصوصی نیز سرمایه شان را از طریق دولتی به دست می آورند و برای حفظ سرمایه ناگزیر از تطبیق خود با سیاست های دولت هستند. این شرایط همواره صادق بوده و فرقی نمی کند که چه دولتی برسرکار باشد.

این تغییر رویکرد نسبت به جنگ در فیلم های ایرانی دهه ی اخیر علت دیگری نیز می تواند داشته باشد و آن ، تغییر دیدگاه جامعه نسبت به جنگ می باشد. اکنون با گذشت دو دهه از پایان جنگ ، دیدگاه جامعه نسبت به این پدیده اجتماعی دیدگاهی احساساتی نیست بلکه دیدگاهی عقلانی و غیر احساساتی می باشد. نکته مهم دیگر قشر مخاطب است که تعداد قابل توجهی از آنها به دوران جنگ

1.Nicholas Pronay

۲.«سینمای پس از جنگ انگلیس : بررسی آن دسته از فیلم های مربوط به جنگ جهانی دوم که میان سال های ۱۹۴۵ تا ۱۹۶۰ در بریتانیا ساخته

شده اند.» تاریخ فیلم ، رادیو و تلویزیون ۸/۱ (۱۹۸۸) ۴.

تحمیلی تعلق ندارند و دیدگاه آنها با دیدگاه نسل گذشته که به طور مستقیم درگیر جنگ بوده اند متفاوت است.

با توجه به این که هم اکنون بیست سال از پایان جنگ بین ایران و عراق می گذرد مطالعه رویکرد جامعه نسبت به جنگ چه در طور دوران جنگ و چه در دوران پس از آن ، می تواند بسیاری از باورها ، تفکرات و ارزش های اخلاقی مردم را در دوران جنگ هشت ساله و همچنین چگونگی تغییر و تحول آنها را در طول زمان آشکار کند. هم چنین با تمرکز بیش تر بر روی فیلم های دهه ی اخیر می توان به باورهای فرهنگی در مورد قهرمانی ، سیاست و نظامی گری و دیدگاه مردم درباره عدالت و میهن پرستی پی برد. علاوه بر آن می توان دیدگاه جامعه کنونی و نسل جوان که خود به صورت مستقیم جنگ را تجربه نکرده اند را بررسی کرد.

۱.۲. اهمیت و ضرورت تحقیق :

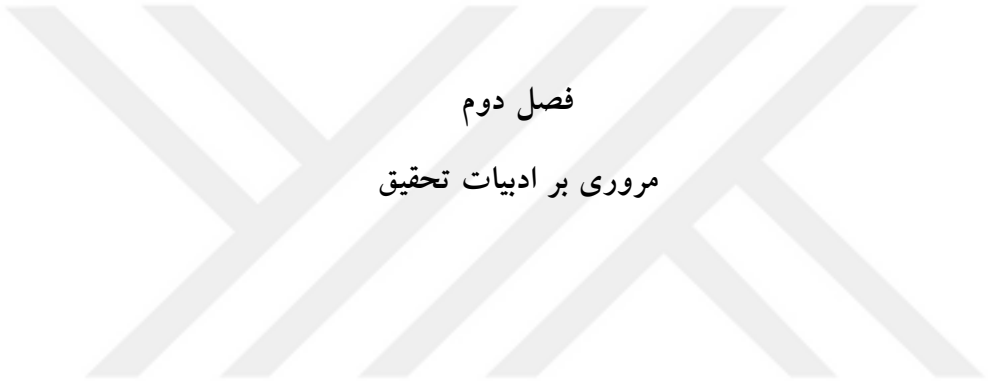
همان طور که ذکر شده سینما به عنوان یکی از وسایل ارتباط جمعی در مطالعات رسانه ای ، همواره مورد غفلت قرار گرفته است . کمبود کتاب ها و منابع موجود در این زمینه گواهی بر این ادعاست . اما واقعیت این است که سینما به همان اندازه که هنر است ، رسانه هم است . «غفلتی عظیم درباره ی طبیعت سینما به عنوان یک نهاد اجتماعی - در میان مهم ترین نهادها در جهان- وجود دارد. من برای تبیین این پدیده ، نه کمبود ، بلکه فقر کیفی مطالعات را بیان می کنم : شکست کم یا زیاد نویسندگان در درک این مطلب که یک رسانه با جامعه چه می کند و چرا» (جاوری ، ۱۳۷۹ ص. ۴۲). از دیدگاه جاوری^۱ سینما موقعیتی است هم اجتماعی و هم زیباشناختی ، و این دو ویژگی در هم آمیخته اند ، به طوری که اجتماع تأثیر بر روی سینما دارد ، سینما تأثیر بر اجتماع. بنابراین برای درک بهتر سینما لزوما باید جنبه ی رسانه ای و جامعه شناختی آن مورد توجه قرار گیرد.

از سوی دیگر پایان نامه هایی که تا کنون به تحلیل نشانه شناختی فیلم های سینمایی پرداخته باشند بسیار اندک است . تنها دو پایان نامه در دانشکده ی علوم اجتماعی به بررسی نشانه شناختی آثار سینمایی پرداخته اند که یکی از آنها متعلق به کیارش همایون پور ، بهرام بیضایی با استفاده از تکنیک

نشانه‌شناسی پرداخته است. دیگری پایان‌نامه‌ی ملکه صدیقی خویدکی با عنوان بازنمایی زن در آثار سینمایی رخشان بنی‌اعتماد است که کل آثار بنی‌اعتماد را با استفاده از تکنیک نشانه‌شناسی ساختاری مورد تحلیل قرار داده است. متأسفانه هیچ پایان‌نامه‌ای در دانشکده‌ی هنرهای زیبا یافت نشد که به بررسی جامعه‌شناختی آثار سینمایی بپردازد. نکته‌ی دیگر کمبود پایان‌نامه‌های موجود درباره‌ی سینمای جنگ است که هیچ پایان‌نامه‌ای در این زمینه یافت نشد.

در پایان مروری بر فصل‌های مختلف این پایان‌نامه ضروری به نظر می‌رسد. این پایان‌نامه شامل شش فصل می‌باشد. فصل نخست به طرح مسأله و اهمیت و ضرورت تحقیق می‌پردازد. در فصل دوم ادبیات تحقیق مورد بررسی قرار می‌گیرد و در آن ابتدا مفاهیم اصلی تحقیق شرح داده شده، سپس پیشینه‌ی پژوهش و پس از آن پیشینه‌ی نظری آورده شده است که به بررسی نظریه بازتاب می‌پردازد. در این فصل چارچوب نظری تحقیق مشخص می‌شود. فصل سوم به تفکیک نشانه‌شناسی و روش تحلیل تفسیری و شیوه‌ی به کارگیری آن‌ها در این رساله اختصاص دارد. در فصل چهارم سینمای جنگ از زمان شروع تا سال ۱۳۸۰ با استفاده از روش کتابخانه‌ای بررسی می‌شود.

در فصل پنجم فیلم‌های ساخته شده در دهه‌ی ۸۰، یعنی تقریباً ده سال پس از پایان جنگ که بر طبق نظریه‌ی پرونای دیدگاه متفاوتی نسبت به جامعه دارند، با استفاده از روش نشانه‌شناسی مورد تحلیل قرار گرفته‌اند. فصل نهایی به نتیجه‌گیری و بیان محدودیت‌ها و پیشنهادات تحقیق اختصاص دارد.



فصل دوم

مروری بر ادبیات تحقیق

مقدمه :

همان طور که در فصل قبل گفته شد موضوع این رساله مطالعه ی رویکرد جامعه ی ایران نسبت به جنگ و بررسی تغییر و تحول آن در دهه ی ۸۰ است که از طریق تحلیل فیلم های جنگی ساخته شده در این دهه انجام خواهد پذیرفت . بنابراین این تحقیق از نوع جامعه شناسی سینما می باشد. بدین منظور به نظر می رسد برای نخستین گام در این پژوهش باید مفاهیم ورد استفاده در این رساله که شامل جامعه شناسی ، جامعه شناسی سینما ، جامعه شناسی جنگ و سینمای جنگ می باشند ، به طور دقیق تعریف شوند. بدین ترتیب در این فصل ابتدا مفاهیم اصلی تعریف شده سپس پیشینه ی تحقیقات انجام شده در این رابطه به صورت اجمالی معرفی می شوند در قسمت بعد به رویکرد بازتاب که یکی از نظریات معتبر جامعه شناسی است و رویکرد مورد نظر این پایان نامه برای تحلیل فیلم هاست ، بررسی و پیشینه ی آن و عقاید صاحب نظری که تا کنون با استفاده از این رویکرد به تحلیل آثار هنری پرداخته اند آورده می شود. در نهایت با جمع بندی از آراء صاحب نظران چارچوب نظری تحقیق مشخص خواهد شد.

۱.۲. مفاهیم اصلی تحقیق

۱.۱.۲. جامعه‌شناسی:

اگر از دیدگاه بنیان‌گذاران جامعه‌شناسی به سؤال «جامعه‌شناسی چیست؟» توجه شود، نتایج متفاوتی به دست می‌آید. از نظر اگوست کنت^۱ فرانسوی یا به قولی پدر جامعه‌شناسی، این علم از یک طرف به مطالعه‌ی ساختار جامعه در کلیت و اجزای آن، به روابط درونی این اجزا با یکدیگر و روابط اجزا با کلیت جامعه می‌پردازد که از آن تحت عنوان جامعه‌شناسی ایستا یاد می‌شود. از طرف دیگر، این علم به مطالعه در مسایل مربوط به حرکاتی می‌پردازد که جامعه، در نتیجه‌ی پدید آمدن تغییر در افکار و نهادها، در جهت هدف‌های تازه انجام می‌دهد، که از آن با عنوان جامعه‌شناسی پویا سخن می‌رود. بنابراین جامعه‌شناسی از دیدگاه اگوست کنت عبارت است از مطالعه‌ی جامعه در دو حالت ایستا و پویا. هدف مطالعه در حالت اول شناخت وضعیت موجود و چگونگی استقرار نظم اجتماعی و در حالت دوم تبیین و تشریح چگونگی بروز تغییرات اجتماعی است. (راوودراد، ۱۳۷۸ ص. ۱۰۵).

امیل دورکیم^۲ جامعه‌شناسی را علم مطالعه «واقعیت اجتماعی» تعریف کرد و معتقد بود که واقعیت‌های اجتماعی را باید هم چون اشیای بی‌جان مطالعه کرد و بنابراین نباید اجازه داد که ویژگی انسانی بودن آن‌ها در روند مطالعه دخالت کند و نتایج را غیر علمی سازد. (همان، ص. ۱۰۵).

بالاخره ماکس وبر^۳ آلمانی جامعه‌شناسی را مطالعه‌ی رفتار یا کنش اجتماعی انسان‌ها تعریف کرد. وبر معتقد بود آن‌چه در تحولات اجتماعی نقش اساسی را بازی می‌کند، نظام ارزش‌ها و تغییرات آن در نزد انسان‌هاست. این نظام ارزش‌ها که وی به طبقه‌بندی آن نیز پرداخته است، به هنگام مطالعه‌ی جامعه‌شناختی باید از دیدگاه همان مردمی مطالعه شود که به آن ارزش‌ها معتقدند و نه از دیدگاه یک فرد خارجی. خود را به جای دیگری گذاشتن و فهمیدن علت رفتار معین وی، یکی از اصول اساسی مکتب وبر است. (همان، ص. ۱۰۵).

1. Aguste Comte (1798-1857)

2. Emil Durkheim (1857-1917)

3. Max Weber (1864-1902)

گیدنز^۱ می گوید: «جامعه شناسی، مطالعه ی زندگی اجتماعی، گروه ها و جوامع انسانی است؛ مطالعه ای هیجان انگیز و مرعوب کننده که موضوع اصلی آن رفتار خود ما به عنوان موجودات اجتماعی است. دامنه ی جامعه شناسی بی نهایت وسیع است و از تحلیل برخوردهای گذرا بین افراد در خیابان تا بررسی فرآیندهای اجتماعی جهانی را در بر می گیرد» (راوودراد، ۱۳۷۸، ص ۱۰۶).

۲. ۱. ۱. ۱. جامعه شناسی و سینما:

جامعه شناسی هنر شاخه ای از علم جامعه شناسی به طور کلی، و جامعه شناسی معرفت به طور خاص است که ساخت و کارکرد اجتماعی هنر و رابطه ای میان جامعه و هنر و قوانین حاکم بر آن ها را بررسی می کند. و از آن جا که اکثریت بررسی ها در این گرایش، در یک حیطه متمرکز نمی شوند، وجوه گوناگون هنر را هم در بر می گیرند که خود، نوعی جامعه نگری را در تبیین آثار هنری به دنبال خود دارد که در ماهیت اصیل سایر هنرها تفکر استدلالی را برای جامعه شناس هنر در پی می آورد (آذری، ۱۳۷۸، ص ۴۱). جامعه شناسی از میان مسایل مختلف و متنوعی که در حوزه ی مطالعات جامعه شناختی قرار می گیرند، به مطالعه ی جنبه های اجتماعی هنر می پردازد. جامعه شناسی هنر از یک طرف جامعه شناسی است، و بنابراین با مطالعه ی روابط اجتماعی، واقعیت اجتماعی، رفتار اجتماعی، ساخت اجتماعی و بالاخره نهادهای اجتماعی سروکار دارد و از طرف دیگر هنر است که گاه در فردی ترین صورت خود تظاهر پیدا می کند و بسیاری از فلاسفه ی هنر چون هگل^۲ آن را وابسته به عالم مابعدالطبیعه و مستقل از جامعه قلمداد می کنند (راوودراد، ۱۳۷۸، ص ۱۰۴).

جامعه شناسی هنر به ما این دید را می دهد که عمل هنری عملی است مشروط، که به وساطت رمزهای زیبایی شناختی، و به وساطت نهادها و فرایندهای ایدئولوژیک، اجتماعی و مادی صورت می گیرد. در عین حال جامعه شناسی هنر تأکید دارد که ما نباید هنرمند را که جایگاه این وساطت و تسهیل کننده ی بیان آن است نادیده بگیریم. (ولف، ۱۳۷۶، ص ۱۷۱).

1. Anthony Giddens

2. Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831)

جامعه‌شناسی هنر فیلم، از اجزای متمم جامعه‌شناسی هنر و ادبیات است، که جامعه‌شناسی ادبیات به نوبه‌ی خود از طریق جامعه‌شناسی دانش و میراث‌های به‌جا مانده از مارکس به کنکاش‌های جامعه‌شناختی ارتباط پیدا می‌کند. (هواکو، ۱۳۶۱ ص. ۲۶).

جامعه‌شناسی سینما عبارت از عملی میان رشته‌ای است که به تجزیه، تحلیل و تأثیر سینما به عنوان یک رسانه (و هنر) بر روی جامعه می‌پردازد و آن را از زوایای مختلف سیاسی، اجتماعی و فرهنگی قضاوت و ارزیابی می‌کند. یعنی وظیفه‌ی جامعه‌شناس سینما آن است که فیلم را به عنوان پدیده‌ای اجتماعی بنگرد و فقط از جایگاه جامعه‌شناختی آن را ببیند و به دنبال آن باشد تا تحولات مختلف اجتماعی را که باعث به وجود آمدن یک اثر سینمایی می‌شوند، بشناسد؛ و هم چنین تأثیراتی را که یک فیلم بر روی جامعه و افراد می‌گذارد، علت‌یابی کند. جامعه‌شناس سینما در پی آن است که چرا، چگونه و به چه علت این فیلم در این جامعه مورد نظر، ساخته شده است؟ (آذری، ۱۳۷۸ ص. ۴۴). هنر سینما از ابعاد و زوایای گوناگون، تحت تأثیر جامعه است و این تأثیر در برخی ابعاد آشکار و در برخی دیگر پنهان است. اما پنهان بودن آن نافی ضرورت شناخت و تبیین آن نیست. به طور کلی می‌توان تأثیرات اجتماعی را از دیدگاه هنرمندان سینما، آثار سینمایی، مخاطبان سینما، سیاست‌های فرهنگی و تأثیر سینما بر مخاطب یا جامعه، بررسی جامعه‌شناختی کرد (راوودراد، ۱۳۷۸ ص. ۱۰۸).

۲.۱.۱. جامعه‌شناسی و جنگ :

می‌توان گفت که جنگ آفریننده‌ی تاریخ است. در واقع، تاریخ صرفاً با شرح کشمکش‌های مسلحانه آغاز شده و بعید است که این پدیده زمانی کاملاً از میان برود. تقریباً تمام تمدن‌ها ی‌معروف در اثر جنگ از بین رفته‌اند. تمام تمدن‌های جدید نیز با جنگ پا به عرصه‌ی وجود نهاده‌اند. جنگ در عین حال یکی از عوامل اصلی تقلید جمعی است که در تغییرات اجتماعی نقش بسیار مهمی ایفا می‌کند. جنگ بسته‌ترین جوامع را وادی دارد تا دیر یا زود دروازه‌های خود را بگشایند. مانند چین، ژاپن یا مراکش.

فلاسفه ی باستان آراء متفاوتی پیرامون جنگ ابراز داشته اند. فلسفه ی چینی تنها فلسفه ای است. که طی قرون متمادی از ستایش جنگ خودداری کرده است. اما یونانی ها ، جنگ را جزئی از مشیت الهی تلقی می کنند. به نظر هراکلیتوس^۱ فیلسوف یونانی جنگ ابزار مشیت الهی است چرا که انسان ها و خدایان را طبقه بندی می کند. «جنگ ما ، در همه ی امور است. بعضی اشخاص را به مقام خدایی می رساند و برخی دیگر را به صورت بردگان یا انسان های آزاد درمی آورد.» (بوتول ، ۱۳۷۹ ص. ۱۲).

کانت^۲ ، شرایط علمی استقرار صلح را با دقت خاصی برمی شمارد . وی پس از تشریح این که اندیشه ی صلح دائمی ، تمام آن تناقضات خاص مفهوم ابدیت و ازلیت را داراست ، نتیجه می گیرد : «استقرار صلح دائمی مقدور نیست ، اما م ی توان بی نهایت به آن نزدیک شد» (همان ، ص. ۱۳). جنگ ، برای هگل ضرورتی ناپسند است که با تحقق (روح مطلق) پایان خواهد گرفت . هگل خیلی راحت تن به قضا و قدر داده ، در برابر ضرورتی که فاتحان مجسم می کنند ، سر فرود می آورد و علاقه ی عجیبی به راه حل های مصیبت بار دارد (همان ، ص. ۱۳).

آثار نیچه^۳ سرشار از عبارت هایی است که در تمجید جنگ نگاشته شده اند: «شما باید صلح را مانند ابزاری برای جنگ های جدید دوست بدارید و کوتاه مدت ترین صلح را انتخاب کنید...» رنج های جنگ برای او مکتبی عالی به حساب می آیند : «جنگ باید بی رحمانه و عاری از ترحم باشد تا نتیجه ی قطعی حاصل گردد» (همان ، ص. ۱۴). او نیز چون دومستر^۴ معتقد است : جنگ و شهادت خیلی بیش تر از نوع دوستی ، منشأ تحولات بزرگ بوده اند.

گاستون بوتول^۵ ، پس از برشمردن تعدادی از ویژگی های جنگ ها تعریفی از جنگ را ارائه می دهد که : «جنگ مبارزه مسلحانه و خونین بین گروه های سازمان یافته است.» وی در ادامه توضیح می دهد که جنگ شکلی از خشونت است که خصلت اساسی گروه های درگیر و روش های به کار رفته در آن ، نظم و سازمان یافتگی است . به علاوه جنگ از نظر زمانی و مکانی محدود و مقید به قواعد حقوقی ای

1. Heraclitus(540-480 B.A)

2. Immanuel Kant(1724-1804)

3. Friedrich Nietzsche(1844-1900)

4. Joseph de Maistre(1753-1821)

5. Gaston Bouthoul

است که بر حسب زمان و مکان به شدت متغیرند. در خصوص ماهیت جنگ گاستون بوتول معتقد است که جنگ یک امر عادی است و صلح امری غیرعادی تلقی می شود و ادامه می دهد که البته این امر یک نظریه افراطی در خصوص جنگ و صلح است ، اما نظر متعادل تر آن است که جنگ را یک بیماری اجتماعی تلقی کنیم (به نقل از ادیبی سده ، ۱۳۸۵ ص. ۱۰). از نظر دور کنیم اصل مشترک نظریه های جامعه شناسی ، قبول و رسمیت جنگ به منزله یک پدیده اجتماعی در طول حیات ملت هاست و به همین دلیل است که جامعه شناسان جنگ را یکی از شگفت انگیزترین پدیده های اجتماعی دانسته اند (همان ، ص. ۱۰).

گروهی از ستایش کنندگان جنگ انتقاد می کنند و می کوشند تا نشان دهند که جنبه ی تخریبی و ارتجاعی جنگ به مراتب از جنبه های مثبت آن بیش تر است. گروهی دیگر مانند رابله^۱ و به ویژه فلاسفه ی قرن هجدهم فرانسه ، به استثنای ژان ژاک روسو ، می کوشند تا با معرفی جنگ به مثابه حادثه یا رویدادی مضحک و ابلهانه ، جنبه های مقدس آن را بازستانند . آنان بیش از توجه به اصل موضوع به هجو جنگ می پردازند.

دیدگاه مشهور ، جامع و تمام نمای ولتر^۲ درباره ی جنگ چنین است : «در زمانی که با شما سخن می گویم ، صد هزار نفر از هم نوعان مکلائی دیوانه ی ما ، صدهزار [... انسان] دیگر را برای چند وجب خاک می کشند. ... مقصود تنها دانستن این موضوع است که این چند وجب خاک به کسی به نام سلطان تعلق خواهد گرفت یا به یک نفر دیگر که معلوم نیست چرا قیصرش می نامند. ... تقریباً هیچ یک از این حیوانات ، آن حیوانی را که به خاطر او گلوی دیگری را می درد ، هرگز ندیده است» (بوتول ، ۱۳۷۹ ص. ۱۵).

گروهی معتقدند که جنگ ها زاده ی ساختار اجتماعی هستند و باید امیدوار بود و پیش بینی کرد که روزی این ساختار دگرگون شود. گروه دیگر معتقدند جنگ پدیده ای ابدی و غالباً مفید است.

نحوه نگرش جامعه شناسان به جنگ حاوی دو نکته اساسی است :

1. Francois Rablais (1494-1553)

2. Voltaire (1696-1778)

الف) جنگ نهادی اجتماعی است که باید با استفاده از تحلیل نهادی آن را مورد بررسی قرار داد.

ب) رقابت بین کشورها و جوامع بشری در برخی از دوره ها به درگیری و نزاع بین آن ها منجر می گردد که با توجه به اجتماعی بودن این پدیده ، علل گوناگونی را باید مورد مطالعه قرار داد تا به تبیین درست آن نایل شد.

در بینش جامعه شناختی فرهنگ جامعه ، روابط درون گروهی ، روند جامعه پذیری اعتقادات و باورهای دینی و ایدئولوژیک یا دیگر نهادها موجب افزایش یا کاهش گرایش جوامع به جنگ می گردد (ادیبی سده ، ۱۳۸۵ ص ۱۹). جنگ به هر شکل که باشد امری مذموم است و تبعات ناشی از آن سال ها بر روان و سلامت مردم جامعه تأثیر خواهد گذاشت. جنگ بزرگ ترین عرصه ی تولید خشونت است. خشونت که هر چه قدر هم افراد در تولید آن بی تقصیر باشند و فقط برای دفاع از خویش به آن روی بیاورند ، باز هم تأثیرات و تبعات منفی خود را خواهد داشت. سال ها است که از جنگ های مهم ، از جمله جنگ جهانی اول و دوم می گذرد ، اما ، چنان تبعات آن جنگ ها گریبان مردم را گرفته است و حتی کشورهایی که به طور مستقیم درگیر این جنگ ها نبوده اند ، از تبعات منفی آن بی بهره نیستند. جنگ هشت ساله ی ایران و عراق نیز تأثیرات و تبعات منفی زیادی داشته است. اکنون با گذشت دو دهه از پایان این جنگ ، به نظر می رسد که زمان آن فرا رسیده تا نگرش جامعه ی ایرانی به جنگ مورد بررسی قرار گیرد.

۲.۱.۲. سینمای جنگ :

واژه ی ژانر به طور مرسوم حداقل به دو معنی مورد استفاده قرار گرفته است :

- ۱- معنای شمول پذیر که همه فیلم ها را در چارچوب ژانر قرار می دهد ؛
- ۲- معنای محدودتر «فیلم ژانر» هالیوود ، که منظور از آن تولید کم هزینه و کم وجهه تر یا فیلم های رده ی «ب» است.

ژانر در مفهوم دوم ، پیامد شیوه ی صنعتی در تولید هالیوود (و مقلدانش) است ؛ وسیله ای برای این که آثاری استاندارد و در عین حال حائز تفاوت اندک تولید کنند. در این جا ژانر نیرو و تراکمی نهادینه دارد و نمایان گر تقسیم نیروی کار براساس ژانر است ؛ به طوری که استودیوهایی به وجود آمدند

متخصص در ژانرهای خاص (به طور مثال ، مترو گلوری مه یرو فیلم های موزیکال)» (استم ، ۱۳۸۳ ، ص.۱۳).

در کتاب هنر فیلم ، یک معرفی اثر بردول^۱ که در ایران با نام هنر سینما منتشر شده ، چنین آمده است: «ژانرها براساس توافقی اعلام نشده بین سازندگان فیلم ها و تماشاگران بنا نهاده شده اند . بیننده در یک فیلم موزیکال انتظار صحنه های رقص و آوازی را دارد که هم می توانند به صورت رئالیستی در بافت داستان فیلم ادغام شده باشند (مانند رقص های فیلم تب شنبه شب) و هم می توانند با انگیزه های کمتر رئالیستی ارایه شده باشند، (مثل جادوگر شهر زمرد یا یک آمریکایی در پاریس). ژانرها مجموعه ای از قواعد را برای ساختار روایی شکل می دهند که هم برای فیلم ساز و هم برای بیننده آشنا هستند.» (به نقل از میراحسان ، ۱۳۷۹ ص. ۴۴)

پس به طور کلی «ژانر در فیلم ، مجموعه ای از کدها ، قراردادهای و سبک های بصری است که تماشاگر را قادر می سازد که با سرعت بیش تر و پیچیدگی کم تر نوع روایتی را که مشاهده می کند مشخص سازد» (ترنر ، ۲۰۰۸ ص. ۱۱۹).

فیلم های جنگی ، با مفهومی که از واژه «گونه» (یا ژانر) به ذهن متبادر می شود ، «گونه» خاصی نمی سازند. این فیم ها را می توان در رده های مختلفی مثل درام ، ماجراجویی ، مستند و کمدی جای داد. ... فیلم های جنگی تا جایی که شناخت مختصری از شرایط و دیدگاه های طرف مقابل به تماشاگر می دهند ، در مقوله ی فیلم تاریخی قرار می گیرند (سورلن ، ۱۳۷۹ ص. ۵۳).

فیلم های جنگی یک منبع متنوع و همیشگی در هنر سینما بوده و موضوعی گسترده و قابل نفوذ در بستر فرهنگی ، روانی و حتی فلسفی یک محدوده ی زمانی است . عناصری که تاریخ را دوباره زنده و مصور ، از نسلی به نسل دیگر روایت می کنند. جنگ ها عموماً موضوعاتی واقعی اند. عده ای در آن شرکت می کنند ، می میرند ، می کشند ، پیروز می شوند و یا شکست می خورند ، یک نسل یا دو نسل عواقب آن را تحمل می کنند و بعد نوبت به نسل های بعدی می رسد.

۲.۲. پیشینه ی تجربی

1. David Bordwell

نشانه‌شناسی سینما که میراث زبان‌شناسی به شمار می‌آید، از قدمت زیادی در میان مطالعات سینمایی برخوردار نیست. آغاز جدی این علم را مقاله‌ای درباره‌ی لینکلن جوان که در سال ۱۹۷۰ در مجله‌ی کایه دو سینما به چاپ رسید، می‌دانند. در پی آن، نشانه‌شناسی سینما در اروپا مورد توجه قرار گرفت و پس از گذشت دو دهه به محالف دانشگاهی آمریکا نیز راه یافت. از آن جا که نشانه‌شناسی سینما علم نسبتاً جوانی است، شمار کتاب‌هایی منتشر شده در این زمینه نسبت به سایر زمینه‌های مطالعاتی در زمینه‌ی سینما کم می‌باشد بالطبع، شمار کتاب‌های ترجمه شده به فارسی نیز در این زمینه اندک خواهد بود. مهم‌ترین این آثار بدین قرار است:

کتاب ساخت‌گرایی، نشانه‌شناسی سینما اثر بیل نیکولز و ترجمه‌ی علاءالدین طباطبایی، مجموعه‌ای از مقالات از نام‌آوران این عرصه، بزرگانی هم چون پازولینی، متز، وولن و اکو می‌باشد این کتاب هم چنین شامل مقاله‌ی لینکلن جوان که آغازگر علم نشانه‌شناسی سینما به شمار می‌رود، می‌باشد. کتاب نشانه‌ها و معنا در سینما اثر پیتر وولن کتاب نشانه‌شناسی سینما، مقاله‌هایی درباره دلالت در سینما اثر کریستین متز شامل آراء متز در مورد زبان سینما می‌باشد. متز در این کتاب به مواردی چون رویکردهای پدیدارشناختی به سینما، تحلیل مناسبات هم‌نشینی نوار تصویر، مسایل نشانه‌شناسی سینما و نیز نمونه‌های بررسی نشانه‌شناختی چند فیلم، پرداخته است.

علاوه بر کتب فوق که به کلیت و مبانی نشانه‌شناسی پرداخته، می‌توان از دو کتاب پژوهش‌گر پراوازه‌ی ارتباطات، آرتور آسابرگر، نام برد که یکی با عنوان روش‌های تحلیل رسانه‌ها فصلی را به تحلیل نشانه‌شناختی رسانه‌های تصویری اختصاص داده و دیگری با عنوان روایت در فرهنگ عامیانه و زندگی روزمره، افزون بر نگره‌های گوناگون در مورد روایت در سینما چند مطالعه‌ی موردی با شیوه‌ی نشانه‌شناسی را درباره‌ی برنامه‌های تلویزیونی و آگهی تجاری، آورده است.

از دیگر آثار در حوزه‌ی علم ارتباطات می‌توان کتاب درآمدی بر مطالعات ارتباطی اثر جان فیسک را نام برد که دو فصل از کتاب را به روش‌ها و کاربردهای نشانه‌شناسی و نیز نظریه و کاربرد ساختارگرایی اختصاص داده و به تحلیل فیلم جویندگان با استفاده از نشانه‌شناسی ساختاری پرداخته است.

در داخل ایران ، بیش تر آثار تألیفی به اصول عمل نشانه شناسی پرداخته اند و بررسی آثار سینمایی را با این شیوه مد نظر قرار نداده اند. تنها نمونه ی تألیفی در این زمینه ، کتاب از نشانه های تصویری تا متن ، به سوی نشانه شناسی ارتباط دیداری تألیف بابک احمدی است. احمدی چکیده ی مقاله ها و آثار نویسندگانی چون بوردول ، برانیگان ، متز ، استم و فیلترمن را در این کتاب گردآوری نموده است. همان طور که عنوان شد تحقیقات میدانی کمی در زمینه ی بررسی نشانه شناختی فیلم های سینمایی چه در داخل و چه در خارج ایران صورت گرفته است. در مورد جامعه شناسی سینما نیز شاهد کمبود تحقیقات و منابع هستیم. برخی از تحقیقات انجام گرفته عبارتند از :

کتاب جامعه شناسی سینما اثر جوج هواکو سرچشمه های پیدایش سبک های گوناگون سینمایی در بطن تحولات اجتماعی ، می پردازد. کتاب سینمای کشورهای اروپایی ، جوامع اروپایی ۱۹۳۹-۱۹۹۰ اثر پیر سورلن تحقیقی است در نوعی جامعه شناسی تطبیقی که مواد و مصالح آن را سینما فراهم می کند. دو فصل از این کتاب به بررسی سینمای کشورهای اروپایی در طول دو جنگ جهانی اول و دوم پرداخته است.

کتاب Towards a sociology of the Cinema اثر جاروی از دیگر کتاب های موجود درباره ی جامعه شناسی سینماست که به فارسی ترجمه نشده است و در آن به جامعه شناسی سینمای آمریکا پرداخته شده است.

در زمینه پایان نامه ها می توان به پایان نامه ی دکتر مجید حسینی زاد تحت عنوان تحولات اجتماعی و سینمای ایران (مدخلی بر جامعه شناسی سینمای ایران) اشاره کرد که به ارتباط متقابل سینمای ایران با جامعه و تحولات آن و مقاطع مختلف سینمای ایران ، پرداخته است. هم چنین می توان از پایان نامه ی کارشناسی ارشد ارتباطات کیارش همایون پور با عنوان بهرام بیضایی و جامعه معاصر ایرانی نام برد. همایون پور در رساله خود با استفاده از نظریه های جامعه شناسی هنر (لوسین گلدمن و ژان دو وینیو) و تکنیک نشانه شناسی به تحلیل آثار سینمایی بهرام بیضایی پرداخته است. همایون پور در این پژوهش نشان می دهد که تحولات پیرامون فیلم ساز تا چه میزان در آثار او بازتاب یافته است.

از دیگر پایان نامه ها می توان پایان نامه ی ملکه صدیقی خویدکی با عنوان بازنمایی زن در آثار سینمایی رخشان بنی اعتماد نام برد. صدیقی نیز در این رساله به تحلیل هم نشینی و جانشینی فیلم های

رخشان بنی اعتماد پرداخته تا بازنمایی زن در آثار او و تأثیر جنسیت فیلم ساز برای بازنمایی را بررسی کند.

درباره کارهایی که در پیوند با سینمای جنگ انتشار یافته می توان به این کتاب ها اشاره کرد :

کتاب سینمای جنگی تألیف ابوالحسن علوی طباطبایی به تاریخ ساخت فیلم های جنگی در دوران جنگ جهانی اول ، جنگ جهانی دوم ، جنگ ویتنام ، جنگ کره ، دوران پس از جنگ و ... می پردازد.

کتاب ایدئولوژی سیاسی و نیروی تبلیغاتی در سینما دیگر اثر این نویسنده می باشد که بیشتر به استفاده از سینما برای تبلیغات به ویژه در مواقع جنگ و بررسی این موضوع در سینمای آمریکا ، آلمان ، انگلستان و شوروی می پردازد. در مورد سینمای دفاع مقدس کتاب های زیادی جود دارد که بیش تر آن ها جنبه ی تاریخی دارند :

کتاب پایداری در قاب تألیف سید محمد سلیمانی شامل دو جلد می باشد که جلد اول مجموعه مقالاتی است در بررسی جنبه های مختلف سینمای دفاع مقدس . و جلد دوم آن چکیده ای از فیلم های جنگی ساخته شده تا سال را در بر می گیرد.

چندین کتاب نیز به بررسی آثار کارگردانان سینمای دفاع مقدس پرداخته اند که از آن جمله اند :

برداشت دو ، گفت و گوی اکبر نبوی با رسول ملاقی پور که شامل مصاحبه با رسول ملاقی پور درباره ی آثارش می باشد. دیگر کتاب ابراهیم حاتمی کیا فیلم ساز مؤلف تألیف محمدرضا روحانی که نوع نگرش حاتمی کیا به مقوله ی جنگ و بازتاب آن در فیلم هایش را مورد بررسی قرار می دهد.

و بالاخره کتاب مجموعه مقالات در معرفی و تحلیل آثار ابراهیم حاتمی کیا تألیف حسین معززی نیا است که همان گونه که از عنوانش پیداست شامل مجموعه مقالاتی در تحلیل آثار حاتمی کیا می باشد.

در زمینه ی پایان نامه ها تنها پایان نامه ی یافت شده در ارتباط با سینمای دفاع مقدس ، پایان نامه ی فاطمی مرتضوی قهی با عنوان بررسی مفاهیم صلح و خشونت در فیلم های سینمای دفاع مقدس طی سال های ۱۳۶۰ تا ۱۳۸۵ در دانشگاه الزهرا و گروه روان شناسی تربیتی می باشد. در این رساله مرتضوی مفاهیم صلح و خشونت را در سینمای دفاع مقدس بررسی کرده است.

چنان که ملاحظه شد در بین تحقیقات انجام شده ، مطالعه ای بر مبنای جامعه شناسی سینما در موضوع سینمای جنگ ایران صورت نگرفته و این پایان نامه می تواند نقطه ی شروعی برای توجه به این موضوع مغفول مانده باشد.

۳.۲. پیشینه ی نظری

۳.۲.۱. مفهوم روایت :

تحلیل روایی فیلم ، که از شاخه های علم نشانه شناسی^۱ است ؛ از نظریه های سینمایی که در دهه ی ۱۹۷۰ ارایه شد، سرچشمه می گیرد. تحلیل روایت سینمایی بر پایه ی نشانه شناسی ، تلاشی است برای کنار زدن لایه ی آشکار اثر برای رسیدن به معنای درونی . عناصر قراردادی ساختار روایت ، هم چون شخصیت ، الگوهای طرح و پیرنگ ، صحنه آرایی ، نقطه دید و زمان بندی داستان ، آن گاه که به صورت نشانه شناختی مورد پژوهش قرار می گیرند ، مانند نظام هایی از نشانه ها عمل می کنند که بر پایه ی رمزگان مختلف ، ساختار و سازمان یافته اند. هر یک از این نشانه ها ، پیام هایی را می رسانند که با کل روایت پیوند دارند. حال باید به این پرسش پاسخ داده شود که روایت چیست و از چه تشکیل شده است. به زبان ساده می توان گفت که «روایت ، یک داستان است ، و داستان ها از آن چه که برای آدم ها ، حیوانات ، بیگانه های فضایی ، حشرات و... اتفاق افتاده یا در حال رخ دادن است ، می گویند. یعنی ، داستان زنجیره ای از رخدادها را دربرمی گیرد. این بدان مفهوم است که روایت ها ، در چارچوب یا طی نوعی دوره زمانی ، صورت می گیرند» (آسابرگر ، ۱۳۸۰ ص.۱۸).

روایات در زندگی ما اهمیت ویژه ای دارند. ما از روایات یاد می گیریم . در واقع برخی از اندیشمندان اشاره می کنند که یکی از مهم ترین شیوه هایی که ما راجع به جهان ، و نیز خودمان می آموزیم ، روایات است . لورل ریچاردسون^۲ می نویسد: روایت ، شیوه اصلی است که از طریق آن ، انسان ها تجربه های خود را درون رشته رخدادهایی که از نظر زمانی پرمعنا و بااهمیت هستند ، سامان می

1.Semiology

2.Laurel Richardson

دهند... . روایت هم یک شیوه استدلال و هم یک شیوه بازنمایی است. انشان ها می توانند جهان را در قالب روایت «درک کنند» و می توانند در قالب روایت ، درباره ی جهان «بگویند» (همان ، ص ۲۴).

دیوید بوردول روایت را چنین تعریف می کند: «روایت را می توان به مثابه ی نوعی فرایند مورد بررسی قرار داد ، فرایندی مرکب از انتخاب ، نظم بخشیدن و انتقال دست مایه ی داستان برای ایجاد تأثیرات زمان بست ویژه بر مخاطب» (بوردول ، ۱۳۷۳ ص. ۴). کریستین متز^۱ بر این باور است که روایت ، خود دارای مقدمه و نتیجه است. اگر روایتی وجود نداشته باشد تصور رویداد تقریباً ممتنع می گردد. در مجموع می توان آغاز ، میانه و پایان یک داستان را روایت نامید. بدین معنا که رویدادهای نخستین یک داستان موجب بروز رویدادهای میانی و رویدادهای اخیر سبب بروز حوادث پایانی در یک داستان خواهد گردید. مشخصه ای که روایت را از هر چیز دیگری جدا می کند و آن را در برابر هر گونه سخن دیگر و در برابر «دنیای واقعی» قرار می دهد همین محدودیت و منش بسته ی روایت است. اکثر فیلم های هالیوودی نیز از همین الگو روایت تبعیت نموده اند. ژان لوک گدار بر آن بود که فیلم باید آغاز ، بخش میانی و لاجرم پایان داشته باشد. هر چند که این نظم نباید ضرورتاً صورت خطی به خود بگیرد ، اما در فیلم های کلاسیک این مناسبت خطی وجود دارد. به عبارتی داستان از جایی شروع شده و در نقطه ای به پایان می رسد. (ضمیران ، ۱۳۸۱ ص. ۱۱۳).

روایت گری اساس کار هر متن تصویری است ؛ و اینجا روایت را سخن محدود و بسته ای می شناسیم که آغاز و انجام دارد و در طول زمان روایت شکل می گیرد (احمدی ، ۱۳۷۱ ص. ۲۳۸). هر روایت «غیرواقعی» است. حتی گزارشی زنده از مسابقه ی فوتبال که از تلویزیون «هم زمان» با آن چه در ورزشگاهی جریان دارد پخش می شود ، «هم مکان» با آن نیست. به هر رو استوار است بر گزینش رمزگان از سوی فیلم بردار و تهیه کننده ی برنامه. واقعیت یعنی حضور هم زمان ، یا به بیان دیگر هم زمانی و هم مکانی (همان ، ص. ۲۴۱). متز می نویسد «روایت گفتمان بسته ای است که با غیر واقعی سازی یک رشته ی زمانی از رویدادها عمل می کند» (متز ، ۱۳۷۶ ص ۵۷).

در دهه ی ۱۹۷۰ شاهد تأثیر گسترده دو پدیده بر تحلیل روایت سینمایی هستیم . نخست نظریه ی ساختارگرایی کلود ولی اشتروس^۱ و دیگری مطالعات ولادیمیر پروپ^۲ درباره ی فولکور است. آثار پروپ آن چه را که می تواند تحلیل هم نشینی از روایات توصیف شود ، مطرح می کند ؛ زنجیره یک توالی است ، و تحلیل پروپ ، شیوه ای را در کانون توجه قرار می دهد که یک روایت ، در حالی که یک واحد روایت روایی در پی دیگری می آید ، به تدریج در طی زمان تحول می یابد ؛ یعنی پروپ به ما کمک می کند آن چه را که در یک داستان رخ می دهد ، درک کنیم ، این که طرح ها چگونه ساختار می یابند و نقش شخصیت ها چیست؟(آسابرگر ، ۱۳۸۰ ص.۴۲).

تحلیل پروپ مورد انتقاد اندیشمندان بسیاری قرار گرفت. لوی اشتروس چیزی را پیش می کشد که اصطلاح تحلیل جانشینی متون برای آن مناسب است. تحلیل جانشینی ، در ذات خود ، مستلزم بررسی تقابل های دودویی است که در یک متن وجود دارد و می تواند از متنی که به آن ها معنا می دهد ، استنباط شود ؛ در چنین تحلیلی ، نه تسلسل رخدادهای دورن یک متن که محور اصلی نگره پروپ است ، بلکه مناسبات تقابلی گوناگونی در کانون توجه قرار می گیرند که در متن یافت می شوند. تحلیل جانشینی ، بنا به اشاره لوی اشتروس ، آن چه را که متن برای افراد معنی می دهد ، آشکار می کند ؛ در تقابل با تحلیل هم نشینی ، که دل مشغول رخدادهای متن است(همان ، ص.۴۴). از نظر وی ، پیوندهای هم نشینی روایت به مثابه گونه ای از ساختار سطحی بودند که منطق عمق اسطوره را می پوشاندند. «بنابراین معنای نهایی در ساختار روایی یا ترکیبی آن قرار ندارد ، بلکه در رابطه ی جانشینی مفاهیم متضاد یافت می شود که راه مفهوم ساختن و بنابراین مفهوم کردن مشکل واقعی است»(فیسک ، ۱۳۸۶ ص.۱۸۲).

هر فیلمی یک روایت به شمار می رود و از آن جا که روایت ، شیوه اصلی است که از طریق آن ، انسان ها تجربه های خود را سامان می دهند ، مطالعه ی روایت سینمایی مساوی است با مطالعه ی تجربیات انسان ها از جهان ، بر این اساس سینمای جنگ نیز روایت تجربیات و برداشت های انسان ها درباره ی

2.Claude Levi - Strauss

3.Vladimir Yakovich Propp(1895-1965)

جنگ می باشد. در قسمت بعدی این فصل به دیدگاه های نظری درباره ی رابطه ی سینما و جامعه پرداخته می شود تا در پایان چارچوب نظری مناسب انتخاب شود.

۲.۳.۲. نظریه ی بازتاب^۱ :

این رویکرد دارای پیشینه ی طولانی و قابل ستایش در جامعه شناسی است و با تمرکز بر نگاه جامعه شناختی هنر ، به مطالعه و آموختن درباره ی جامعه می پردازد. اگر چه این رویکرد در ۱۹۵۴ توسط آلبرشت^۲ به طور کامل مورد نقد قرار گرفت ، با این حال هم چنان یکی از روش های مهم در مطالعه ی هنر است. این رویکرد معتقد است هنر حاوی اطلاعاتی درباره ی جامعه است. «رویکرد بازتاب در جامعه شناسی هنر مشتمل بر حوزه ای گسترده از تحقیقات است که مبنی بر این عقیده ی مشترک هستند که هنر آینه ی جامعه است» (الکساندر ، ۲۰۰۳ ص. ۲۱). ریشه ی رویکرد بازتاب در تئوری تضاد یا دیدگاه مارکسیستی قرار دارد. مارکسیسم «بر این فرض استوار است که فرهنگ و ایدئولوژی یک جامعه (روبا) بازتاب روابط اقتصادی یا زیربنای جامعه است. این ایده بنیان تحلیل مارکسیستی درباره ی فرهنگ است» (همان ، ص. ۲۲).

ویکتوریا . دی . الکساندر^۳ به نقل از مارکس می گوید: «کلیت روابط تولید ، ساختار اقتصادی جامعه را تشکیل می دهد که بر اساس آن روبناهای سیاسی و حقوقی شکل می گیرد و مطابق با اشکال خاصی از آگاهی اجتماعی است. شیوه ی تولید زندگی مادی خصلت عمومی فرآیندهای اجتماعی ، سیاسی و معنوی زندگی را معین می کند . این «خودآگاهی» آدمیان نیست که هستی آدمیان را معین می کند بلکه این هستی اجتماعی آدمیان است که خودآگاهی آن ها را معین می سازد... با تغییر در بنیان اقتصادی جامعه کلیت روبنا (پیکرده ی حقوقی ، سیاسی ، مذهبی ، زیبایی شناسی و فلسفی در یک کلام اشکال ایدئولوژیکی) جامعه ، کمابیش به سرعت دگرگون خواهد شد» (الکساندر ، ۲۰۳۳ ص ۲۳).

-
1. Reflection Approadhes
 2. Don Earl Albrecht
 3. Victoria ,D Alexander

رویکرد بازتاب ادبیات گسترده ای را در بر می گیرد که در قالب جامعه شناسی هنر می گنجد و دارای فرضیه ای مشترک است مبنی بر این که هنر آینه ای است که جامعه را بازتاب می کند. آلبرشت در تحقیقات خود در باب ادبیات و جامعه از ۶ نوع بازتاب سخن می گوید که عبارتند از :

(۱) یک مفهوم از بازتاب این است که ادبیات تبلور هنجارها و ارزش های جامعه است.
(۲) گونه ی روانکاوانه ی بازتاب این است که ادبیات نیازها و «تخیلات» عمومی جامعه را برآورده می سازد.

(۳) بازتاب برحسب دیدگاه جانجن این است که ادبیات نشأت گرفته از ناخودآگاه جمعی است و بنابراین رونوشتی از رویاها است.

(۴) مفهوم دیگری از بازتاب بر حسب تئوری هگل این است که ادبیات روح مطلق جامعه است .
(۵) برداشت مارکسیستی از بازتاب این است که ادبیات محصول شرایط و موقعیت اقتصادی نخبگان یا تضاد طبقات است.

(۶) و مفهوم دیگری از بازتاب این است که ادبیات روندهای جمعیت شناختی را بازتاب می دهد(همان، ص. ۳۱).

انتقادات زیادی بر این رویکرد وارد آمده است. از جمله این که برخی معتقدند رویکرد بازتاب یک روش یا سؤال مشخصی را مطرح نمی کند و هر طور که شده رابطه ای را بین جامعه و هنر برقرار می می کند. رویکرد بازتاب آن قدر وسیع و فراگیر است که قادر نیست مشخص کند کدام جنبه ها از جامعه در جامعه بازتاب و کدام جنبه ها بازتاب نمی شود. علی رغم این انتقادات هنوز دلایل محکمی برای استفاده از رویکرد بازتاب وجود دارد.

همان طور که آدامز می گوید: «اغلب شواهدی که ما در جستجوی آن ها هستیم مستقیماً در دسترس نیست یا به این دلیل که شواهد در گذر زمان از بین رفته اند و یا هیچ راه مستقیمی برای به دست آوردن این شواهد وجود ندارد. ماشین زمان هیچ گاه به قرن هفدهم باز نمی گردد اما می توانیم نقاشی های قرن هفدهم را بررسی کنیم. هنرمندان هلندی آن دوره ، زندگی روزمره را به تصویر کشیده اند. اگر فرض کنیم که نقاشی ها بازتاب واقعی جامعه ی هلند هستند ما می توانیم درک و دریافتی از نحوه

ی زندگی آن دوره از طریق بررسی جزئیات نحوه ی دکوراسیون و نماهای منازل و نحوه ی تعاملات گروه های اجتماعی آن دوره به دست آوریم» (آدامز به نقل از الکساندر، ۲۰۰۳ ص. ۳۳).

بیش تر پژوهش های جامعه شناسی هنر مبتنی بر این فرضیه اند که آثار هنری می توانند اطلاعاتی را در مورد جامعه ای که آن آثار را آفریده اند، به ما ارائه دهند. با این حال رابطه ی هنر و جامعه چیزی بیش تر از یک عکس برداری ساده از جامعه توسط هنر است. ماشری، در بحث از مقالات لنین درباره ی تولستوی، می گوید که اگر ادبیات آینه ای باشد که واقعیت را باز می تاباند، بیش تر آینه ای شکسته است که تصویر را تکه تکه، شکسته و مسخ شده می نمایاند. مطالعه ی هنر، هم چنان که مشاری می گیود، باید «مطالعه ای دوگانه» باشد: «هنر به مثابه ی شکل ایدئولوژیک و فرایند زیباشناختی» مطالعه شود (به نقل از ولف، ۱۳۷۶ ص. ۸۵). رابطه ی هنر و جامعه رابطه ای پیچیده است و محقق باید پیچیدگی رابطه را تشخیص و آن را ساده کند، یعنی پرده ی روابط زیبایی شناختی را کنار بزند.

بنابراین می توان چنین نتیجه گیری کرد:

(۱) هنر، جامعه را بازتاب م یکنند اما به صورت پیچیده.

(۲) هنر آینه است اما آینه ی غیر تخت. میزان انحراف از حقیقت همیشه وجود دارد.

در این تحقیق رویکرد بازتاب برای مطالعه ی فیلم های سینمای جنگ ایران مورد استفاده قرار گرفته است زیرا همان طور که ذکر شد در کنار همه ی انتقادات وارده به این رویکرد، اطلاعاتی را می توان از طریق مطالعه ی آثار هنری به دست آورد که از مطالعه ی هیچ منبع دیگری به دست نمی آید. اما مشکلی که وجود دارد انحراف از حقیقت در آثار هنری است و این به علت اصول زیبایی شناختی به کار رفته در آن هاست. در قسمت بعدی نظریه های بازتابی جامعه شناسان مختلف و چگونگی توجه آن ها به این پیچیدگی ها و انحرافات اشاره خواهد شد.

۲.۳.۳. نظریه ی بازتاب آرنولد هاووزر^۱:

تاریخ اجتماعی هنر اثر آرنولد هاووزر یکی از مهمترین کتاب ها در زمینه ی بررسی جامعه شناختی هنر است. هاووزر بررسی تاریخ اجتماعی هنر را از دوران ماقبل تاریخ شروع کرده و تا عصر حاضر ادامه می دهد. آخرین فصل این کتاب با عنوان «عصر فیلم» به بررسی اوضاع جامعه و تأثیر آن بر هنر سده ی بیستم اختصاص دارد. «تداوم جریان هنری در سده ی بیستم از پاره ای جهات با تداوم تاریخ اقتصادی و اجتماعی همین دوره از زمان انطباق دارد» (هاووزر، ۱۳۷۷ ص. ۱۱۷۷).

هاووزر معتقد است که ظهور جنبش های هنری به علت تغییرات شرایط اجتماعی است. این جامعه است که بستر تغییرات هنری را ایجاد می کند. بنابراین رابطه ای مستقیم بین هنر و جامعه وجود دارد و ما از طریق بررسی هنر می توانیم به اوضاع و شرایط اجتماعی جامعه ی پدید آورنده ی هنر آگاه شویم. سپس هاووزر به بررسی تحولات سده ی بیستم و تأثیر آن بر پیدایش هنر مدرس و هم چنین پیدایش سینما به عنوان هنر جدید و قرن بیستمی می پردازد. او معتقد است که شرایط و تحولات اجتماعی در قرن بیستم زمینه ی ظهور هنر جدید شده است. «شرایطی که در آن وحدت نگرش بر زندگی چنان تهدید می شود که نر تنها بیان گر آرزویی است که برای نیل به وحد و انسجامی که - بی شک به شیوه ای به ظاهر تناقض آمیز - باید در جهان تجزیه شده ای که در آن زیست می کنیم برقرار کرد. هنر در پنجه ی شور و خواهشی شدید و راستین به جهت نیل به کل دست و پا می زند (همان، ص. ۱۱۹۰).

هاووزر هنر قرن بیستم را تحت عنوان «عصر فیلم» نام گذاری کرد، قرنی که به اعتقاد او در دهه ی بیست آغاز می شود و سینما از لحاظ سبک و اسلوب اصلی ترین گونه ی هنر این قرن است. به اعتقاد هاووزر هنر فیلم تحت تأثیر دو عامل له وجود آمد: یکی از آن ها مفهوم جدید زمان است که توسط برگسون مطرح شد. «این مفهوم جدید برای هم زمانی محتویات آگاهی، حضور گذشته در حال، هم جریانی مستمر ادوار مختلف، و بی کرانگی جریان زمانی که روح را با امواج خویش به این سو و آن

1. Arnold Hauser

سو می برد ، تأکید می کرد. «جاذبه ی «هم زمانی» ، و نیز این کشف که ، از یک سو ، شخص واحدی در لحظه ای واحد چیزهای مختلف و نامرتبط و ناسازگار بسیاری را تجربه می کند ، و از سوی دیگر ، وقوف بر این امر که اشخاص مختلف در مکان های مختلف اغلب چیزهای واحدی را تجربه می کنند ، و نیز این امر که چیزهایی یکسان در آن واحد در مکان های دور از هم اتفاق می افتند ، و سرانجام این جامعیتی که شیوه های فنی جدید آدمی را بر آن واقف ساخته است ، یحتمل منبع و منشأ مفهوم جدید زمان و شیوه ی ناگهانی و نامرتبیطی است که هنر جدید به یاری آن زندگی را توصیف و تشریح می کند.» (همان ، صص ۱۱۹۷ و ۱۱۹۸).

هاوزر معتقد است که این مفهوم جدید زمان که عنصر اساسی آن هم زمانی و ماهیت آن عبارت از مکانی شدن عنصر زمانی است ، در هیچ هنری مؤثرتر از هنر فیلم بیان نمی شود. رابطه ی بین فیلم و این مفهوم جدید زمان به اندازه ای کامل است که به نظر می رسد بقیه ی اشکال هنر جدید همه از جوهر سینما نشأت گرفته باشند.

از طرف دیگر هاوزر هنر فیلم را تحت تأثیر عامل دیگری نیز می داند : مشارکت توده ها در هنر . از آغاز تمدن مبتنی بر فردگرایی به این سو ، فیلم معرف نخستین کوشش برای تولید هنر برای توده مردم است. چنان که می دانیم ، دگرگونی هایی که در ساختار عامه مردم کتاب خوان و علاقه مند به تئاتر صورت گرفت ، و در آغاز قرن پیش با ظهور نمایش های خیابانی و رمان هایی ارتباط داشت که در پاورقی مجله ها منتشر می شد. نخستین آغاز حقیقی همگانی شدن هنر بود که با کیفیت توده ای سینما به اوج خود رسید . گذر از تئاترهای خصوصی دربارهای شهریاران و به تئاتر بورژوازی دولتی و شهرداری ، و سپس به تراستهای تئاتر ، یا از اپرا به اپرتا ، و سرانجام به «واریته» ، معرف مجزای جریانی بود که مشخصه آن کوشش برای جلب جماعات وسیع تر مصرف کنندگان به منظور تأمین هزینه های بود که مدام در حال افزایش بودند.

سپس هاوزر به چگونگی بسط و گسترش هنر فیلم اشاره می کند. او معتقد است که تحول سینما به یک هنر توسط آمریکاییان و روس ها انجام گرفته است : یکی از طریق ابداع «نمای درشت» - که به دو.گریفیث ، کارگردان امریکایی ، اسناد داده شده است - و دیگری روشی جدید برای درج نکات تازه در جریان فیلم یعنی عمان برش به اصطلاح کوتاه ، که از کشفیات روس ها است. هاوزر معتقد

است که شرایط اجتماعی این دو کشور به گونه ای بود که زمینه ی مناسبی را برای رشد هنر فیلم پدید می آورد: در روسیه پیدایش این شکل جدید بیان مقارن با حکومت جوان کمونیستی بود. هاوزر علت رشد هنر فیلم در روسیه را چنین بیان می کند: «هر دو پدیده هایی انقلابی هستند که بر مسیرهای تازه ای در حرکتند، گذشته ای تاریخی ندارند، سنت های دست و پاگیر و مزاحمی مخل کارشان نیست، و پیش فرض هایی فرهنگی و مسائل جاری ترمز کننده ای از هر قبیل را فاقدند. از سوی دیگر، فیلم وسیله ی ارتباطی همگانی و بسیار ساده ای است، مستقیماً با توده های وسیع رو به رو است، و به این علت وسیله ی تبلیغاتی مطلوبی است، و هم چنین هنری است فنی، برخاسته از ماشین که نظر بر تکرار ماشینی دارد؛ به عبارت دیگر، به یمن ارزان تمام شدن نمایش مجدد آن، هنری است اساساً «مردمی» و عامه پسند. با این تفصیل، فهم مناسبش برای بلشویسم، با تصویر خیال انگیزی که از ماشین ساخته و بتی که از فنون پرداخته بود و ستایشی که نسبت به کارآیی داشت، دشوار نیست؛ همان طور که فهم این نکته هم دشوار نیست که ورسیان و آمریکاییان - این دو ملتی که از همه ی ملت ها به علوم و صنایع گرایش بیشتری دارند - در بسط و گسترش این هنر شریک و رقیب یکدیگر بودند» (همان، ص. ۱۲۱۳).

نکته ای که در آرای هاوزر به چشم می خورد این مطلب است که این شرایط اجتماعی هستند که موجب آفرینش هنرهای جدید می شوند. هم چنین رشد یا رکود اشکال مختلف هنری در یک جامعه به وضعیت اجتماعی آن جامعه بستگی دارد. به نظر هاوزر کند کردن جریان انحصاری فرهنگ پیش از هر چیز منوط به ایجاد شرایط اقتصادی و اجتماعی می باشد.

۲.۳.۴. نظریه ی بازتاب و مکتب فرانکفورت^۱ :

مکتب فرانکفورت از جمله مهم ترین و مؤثرترین مکاتب فلسفی - انتقادی مدنیسم در دهه های ۳۰ تا ۵۰- در سده ی ۱۹ بود ؛ متأثر از اندیشه های هگل ، مارکس و فروید و دارای رویکردی انتقادی نسبت به نظریات و اندیشه های اجتماعی و فلسفی . از بنیانگذاران این مکتب می توان از تئودور آدورنو و ماکس هورکهایمر نام برد که در کتابی مشترک به نام «دیالکتیک روشنگری» مبانی نظری خود را نسبت به مدرنیسم و هنر مدرن ابراز داشتند.

اعضای مکتب فرانکفورت منتقد هنرهای مردم پسندند که در ارتباط با مخاطب عم هستند. هنر عمه پسند در رابطه با صنعت فرهنگ تولید می شود. صنعت فرهنگ یعنی دستگاه های تولید فرهنگ یکسان؛ یعنی تک صدایی و تک ساحتی کردن جامعه از طریق تولید فرهنگ و هنر پازیتیو که مورد تأیید ایدئولوژی نظریه سنتی حاکم بر جامعه است. بحث صنعت ، انبوه سازی و ایجاد سلیقه است و برای جذب مخاطب ، سلیقه ی مخاطب را قابل پیش بینی می کند. آن ها نتیجه می گیرند که محصولات فرهنگ توده ای ، کالا است نه فرهنگ و این کالا محصول تکنیک های فرآیند تولید است.

می توان گفت که محصولات صنعت فرهنگ دو چیز را بازتاب می کنند. از یک طرف «آن ها ارزش های طبقه ی حاکم و ایدئولوژی طبقه ی حاکم را ترویج می کنند و این کار را از طریق ساز و کار پاداش و مجازات انجام می دهند. یعنی ساز و کار پاداش و مجازات اجتماعی برای تثبیت هنجارهای طبقه ی حاکم در آثار هنری پنهان است ؛ مثل این که اگر فردی خوب کار بکند ، سرانجام مورد قدردانی قرار می گیرد. از این روست که قهرمان هالیوودی ارزش های اخلاقی یک جامعه ی سرمایه داری را بازنمایی می کند زیار که کارکردن یک ارزش اجتماعی محسوب می شود» (شیخ مهدی ، ۱۳۸۷ ص ۱۲).

از سوی دیگر محصولات صنعت فرهنگ بازتابنده ی وضعیت کارگران و خواست های آنان در نظام سرمایه داری است . الکساندر به نقل از آدورنو^۱ می گوید : «نظام سرمایه داری امری یکنواخت و تکراری

1.Frankfort School

است بنابراین نیروی کار در پی راه‌گزینی از این یکنواختی است. این نظام یکنواخت، امکانات محدودی برای آزاد شدن واقعی انرژی فراهم می‌کند. در نتیجه در چنین نظام جستجو برای اشکالی از موسیقی عامه، جایگزین تقاضا برای موسیقی اصیل می‌شود. مصرف موسیقی عامه همیشه اشکالی از موسیقی عامه، جایگزین تقاضا برای موسیقی اصیل می‌شود. مصرف موسیقی عامه همیشه کار منفعلانه و بی‌نهایت تکراری است و خود تأییدی بر جهان یکنواخت است. ولی موسیقی جدی بینش و تخیل انسان را ارضا می‌کند و تا آن‌جا که ممکن است او را با جهان درگیر می‌سازد. موسیقی عامه همبستگی و ارتباط غیرفعال و غیرسازنده‌ای با زندگی در محیط اداره و کارخانه دارد. خستگی و کسالت کار انسان‌ها را به اجتناب از تلاش و فعالیت در اوقات فراغت سوق می‌دهد. به دلیل فقدان و محرومیت از تازگی و تنوع در محیط کار و خستگی ناشی از آن، کارگران در اوقات فراغت در جستجوی یک محرک هستند و موسیقی عامه این اشتیاق را برآورده می‌سازد.» (همان، ص. ۲۳).

بنابراین اعضای مکتب فرانکفورت هنر عامه پسند را هم بازتاب جامعه‌ی سرمایه‌داری و ایدئولوژی‌های آنان می‌انستند که خواستار ذهن‌های کرخت و بدون تفکر انتقادی برای کار در کارخانه‌ها بودند و هم بازتاب وضعیت کارگران در این نظام سرمایه‌داری. در سرمایه‌داری صنعتی کارگران در کارخانه‌ها به کارهای تکراری و تکالیف خسته‌کننده می‌پردازند. بنابراین صنعت فرهنگ این شرایط را بازتاب خواهد کرد؛ بدین ترتیب فرهنگ توده‌ای به روح خواهد بود زیرا بازتاب کار بی‌روح توده‌هاست.

۲.۳.۵. نظریه‌ی جاروی :

جاروی در کتاب درآمدی بر جامعه‌شناسی سینما (۱۹۹۹) به تحقیقی جامعه‌شناختی درباره‌ی سینما پرداخته است. از دیدگاه جاروی سینما موقعیتی است هم اجتماعی و هم زیبایی‌شناختی، و این دو ویژگی در هم آمیخته‌اند، به طوری که اجتماع تأثیر بر روی هنر دارد، و هنر تأثیر بر اجتماع.» همانند هر نهادی سینما یک دوره‌ی ماقبل تاریخی، یک تاریخ و یک ساخت دارد. برخلاف برخی نهادها، سینما توسل فرد یا گروهی که نقشه یا دیدگاه خاصی داشته باشد طراحی و خلق نشد. حتی پیشگامان سینما هم نمی‌توانستند تصور کنند که انگیزه‌ی کسب منفعتی که آن‌ها تعقیب می‌کردند چنین اثرات

مهمی را در جامعه ارتباطات و فرهنگ جهانی بگذارد. این موضوع ممکن است بسیار عجیب به نظر آید. اما سینما همانند همه ی نهادهای اجتماعی، نتایج خواسته و ناخواسته ی خود را دارد.» (جاروی، ۱۳۷۹ ص ۴۲).

از نظر جاروی اکثریت فیلم های آمریکایی معدن اطلاعات و بصیرت جوامعی هستند که آن ها را به تصویر می کشند. او از میان انواع فیلم به بررسی دو ژانر وسترن و گنگستری و رابطه ی آن ها با جامعه می پردازد. او معتقد است که شرایط جامعه ی نو پای آمریکا باعث به وجود آمدن و پذیرفته شدن این دو ژانر با قهرمانان افسانه ای از سوی جامعه شده است: «آمریکا جامعه ای بود با مرزی بی قانون سازمان دهی سیاسی انقلابی و نو، و اما در تقلا ی رسیدن به ثبات، و دستخوش تغییر و تحول. آمریکا جامعه ای بود که گذشته نداشت، فقط آینده را داست اما در عین حال نیاز به گذشته و چیزی مانند آن داشت تا بتواند به حیات خود ادامه دهد. خلاف کارها و تازه از راه رسیده ها یک وجه اشتراک داشتند. نیاز به هویتی که بتوانند براساس آن زندگی و اهدافشان را شکل دهند و پایه ریزی کنند» (جاروی، ۱۳۷۸ ص ۶۸).

جاروی معتقد است که دین فیلم های وسترن و گنگستری به مخاطبان درباره ی جامعه شناسی غرب، آن چنان که بود و آن چنان که فیلم سازان درکش کرده اند، اطلاعات فراوانی می دهد. به گونه ای که اطلاعاتی که از این فیلم ها به دست می آید در منابع دیگر وجود ندارند. «به عنوان مثال ظاهرا راهزنانی که از کالسکه ها می دزدیدند، همیشه صبر می کردند تا کالسکه از کنارشان بگذرد، آن گاه به دنبالش می تاختند. با این حال این سنت و قرارداد اخیرا کنار گذاشته شده است. راهزنان بالاخره به ارزش کمین کردن پی بردند. چیز دیگری که از این فیلم ها م ی توان آموخت این است که بهترین راه مقابله با سرخ پوستان، ایجاد یک حلقه با افراد، و انتظار است تا سرخ پوستان به دور آن بچرخند و به راحتی شکار شوند. از فیلم های وسترن می فهمیم که در آن دوران تعارض های عمیق و گسترده ای بر سر موضوع جنگ با سرخ پوستان و حصارکشی محدوده ی آن ها وجود داشته است. ... آشکار است که غایله ی جنگ با سرخ پوستان دست کم دو گروه را در برابر هم قرار داده است: دسته ی طرفدار شعار «سرخ پوست خوب سرخ پوست مرده است»، و دسته ی طرفدار این استدلال که «آن ها پیش از

این ماجرا بوده اند و گر چه به تمامی این زمین ها نیاز ندارند ، باید به آن ها احترام گذاشت» (همان ، ص. ۶۹)

به نظر جاروی افسانه هایی که در فیلم های وسترن به آن ها پرداخته شده است ریشه در واقعیات تاریخی دارد. هر چند که این واقعیات در فرایند فیلم شدن تلطیف و رمانتیک شده اند ، ولی در ورای پرده ی زیبا شناسی آن ها حقایق عظیمی گسترده است. «اما باید بگویم که وسترن های پس از جنگ جهانی دوم ، ذره ذره این پوسته ی محافظ و پنهان کننده را از پیرامون واقعیات کنار زدند و آن چه را که واقعا رخ داده بود ، بیش تر به ما نمایاندند. به بیان دقیق تر ، این فیلم ها بر حسب درک کنونی ما از این که واقعیت آن روزگار به کجا می انجامد ، غرب واقعی را پیش رویمان گسترده اند» (همان ، ص. ۷۰).

بنابراین از دیدگاه جاروی فیلم ها سندهای معتبری برای مطالعه ی جامعه و پی بردن به حقایقی به شمار می روند که از مطالعه ی منابع دیگر نمی توان به آن ها دست یافت. این دیدگاه مطابق با فرضیه ی نظریه ی آینه می باشد. از سوی دیگر او اشاره می کند که برای رسیدن به واقعیات باید پرده ی زیبایی شناختی این فیلم ها را کنار زد تا به اصل حقیقت رسید. این دقیقا همان نکته ای است که در مبحث نظریه ی بازتاب به آن اشاره شد : آثار هنری آینه ای به روی واقعیات هستند اما نه آینه ی تخت. جاروی در فصل دیگری از کتابش به بررسی نظریه ی آینه و در پی آن نظریات رئالیستی درباره ی سینما می پردازد. «اگر چه با نظر تئورسین هایی که معتقدند فیلم ها باید کاملاً منطبق بر واقعیت باشند موافق نیستم ، با این حال فکر می کنم که این موضوع که انگار آن ها آینه ای را رو به جامعه نگاه داشته اند جالب است. این همواره برای من سؤال برانگیز بوده که چرا فیلم ها به طور دائم از سوی منتقدان به دلیل نمایش خشونت ، سکس ، گروه های سازمان یافته ی خشن و غیره مورد انتقاد قرار می گیرند. به این دلیل که همه ی این چیزها واقعی هستند و در رسانه های دیگر - نیز نظیر روزنامه ها - منعکس می شوند. بحث متداول با هدف تبدیل سینما به یک الگوی نمونه می گوید که حمله ی منتقدان به این موارد به این دلیل که آن ها معتقدند که فیلم ها تمایل به انجام آن چه را که به تصویر می کشند در بین مردم تهییج می کنند ، افزایش یافته است . آری این ادعا درست است ؛ اگر چه آن چه که

گفته می شود این است که فیلم ها بر روی مواردی تمرکز می کنند و به ثبت و رواج چیزهایی می پردازند که منتقدان امیدوار هستند که ای کاش اتفاق نمی افتاد» (جاروی ، ۱۹۹۹ ص. ۱۹۷).

«اما حقیقت این است که با نشان دادن این صحنه ها فیلم ها واقعی تر به نظر می آیند ؛ اگر چه کاملاً موفق به انجام آن نمی شوند و اگر چه محکوم به اعمال تأثیرات منفی در جامعه می شوند . و این نشان دهنده ی آن است که چرا آن ها آینه ای به روی طبیعت هستند. آن ها می توانند منعکس کنند ، بزرگ نمایی کنند و گاه حتی خلق کنند. فیلم ها نه تنها می توانند جامعه را در شکل واقعی خودش منعکس کنند ، بلکه حتی می توانند جامعه را وادار کنند به این که خود را در هیبتی نو خلق کند به همان گونه که در فیلم ها ترسیم می شود» (همان ، ص. ۱۹۷).

در ادامه جاروی متذکر می شود که واقعییتی که در فیلم ها به نمایش گذاشته می شود که یک واقعیت انتخاب و ویرایش شده است و این تئوری مرتبط است با این بحث که «دوربین انتخاب گر است». اما اکنون با مطرح شدن خلاقیت مشکل جدیدی آشکار می شود. «عکس های بزرگ مستند PRO-Nazi مربوط به سال های سی ، فیلم های بزرگ روسی pro-Communist مربوط به سال های بیست و فیلم های تبلیغاتی در رابطه با جنگ جهانی دوم که به منظور تهییج احساسات وطن پرستانه ساخته می شوند. همه ی این ها به این جهت که تفسیرهای خلاقانه ای از واقعیت بودند ، به منزله ی اثر هنری محسوب شدند. شاید سازندگان این آثار به طور جدی و صادقانه سعی بر این برداشتند که واقعیت را آن طور که به نظر آن ها می آمد به تصویر بکشند ولی به لحاظ برخی دلایل نتیجه رضایت بخش نبود» (همان ، ص. ۱۹۸).

در ادامه جاروی خاطر نشان می سازد که بازتاب واقعیات در یک اثر هنری دلیلی بر ارزشمند بودن آن اثر هنری نیست. «زیبایی اعجاب انگیز یک اثر هنری به این نیست که محتوای آن درست باشد ، ضمن این که درستی محتوای یک اثر نیز به این معنا نیست که آن اثر حتماً هنری باشد. یک اثر هنری برای مثال یک قطعه سنگ ، یک موجود ذی شعور نیست تا به خودی خود بد ، خوب ، درست یا نادرست باشد. تعریف ارائه شده از خوب یا بد بودن یک اثر هنری (چه از بعد واقعی باشد یا اخلاقی) حقیقتی مستقل از ارزش هنری است. انسانیت و شعور مختص انسان است : من فکر نمی کنم که باید این دو صفت را از یک اثر هنری انتظار داشت» (همان ، ص. ۲۰۰).

در مجموع چنین استنباط می شود که از نظر جاروی آثار هنری همانند آینه ای هستند که واقعیات جامعه را باز می تابانند. این آینه یک آینه ی تخت نیست که عین واقعیت را به نمایش بگذارد. واقعیت در جریان تبدیل شدن به اثر هنری ویرایش و انتخاب شده و پرده ی زیبای شناختی روی آن را می پوشاند به همین جهت بهترین راه برای یافتن واقعیت درون اثر هنری کنار زدن پرده ی ظاهری و مطالعه ی معانی و مضامین نهفته در آن است.

۲.۳.۶. نظریه ی آینه ی پیر سورلن^۱:

پیر سورلن در کتاب سینمای کشورهای اروپایی به تحقیقی جامعه شناسانه درباره ی شرایط سیاسی - اجتماعی قاره ی اروپا در فاصله ی سال های ۱۹۳۹ تا ۱۹۹۰ پرداخته است. مواد و مصالح این تحقیق یکی از وسایل سرگرمی توده ها - یعنی سینما - می باشد. سورلن معتقد است که تاریخ جوامع را می توان از طریق تماشای فیلم هایی شناخت که آن جامعه تولید کرده است.

از نظر سورلن سینما مانند آینه ای است که شرایط جامعه را در زمان تولید اثر نشان می دهد. مورخان سال هاست که پذیرفته اند فیلم در هر نوع بررسی قرن بیستم سند مهمی است. سؤالی که به ذهن می رسد این است که حال چگونه می توان از این فیلم ها برای مطالعه ی جامعه استفاده کرد. سورلن می نویسد: «به این سؤال دو پاسخ داده شده است. برخی از محققان عقیده دارند که فیلم پنجره ای را به روی واقعیت می گشاید. بازیگران فیلم آدم های زنده و جاننداری هستند؛ و وقتی در یک محیط حقیقی (یا محیطی که شبیه به یک محیط حقیقی ساخته شده است) به تصویر درمی آیند و در داستان هایی ایفای نقش می کنند که به مسائل و مشکلات روزمره مربوط است (از جمله بیکاری، رقابت های صنعتی، مسکن، بحران های خانوادگی و غیره)، آیا نمی توان فیلم را تقلید واقعیت دانست؟ آثار ارزشمندی تا کنون به تعبیر سینما از این زاویه ی دید پرداخته اند، اما رسانه های سمعی - بصری به هر حال جعلی و مصنوعی هستند، و شرایطی را مجسم می سازند که (به فرض پذیرفتن قراردادهای مربوط به زمان و قاب بندی) حتی اگر به طور مستقیم از واقعیت نیز اتخاذ شده باشد، باز هم تخیلی و مصنوعی است. دسته ای دیگر از مورخان معتقدند که میان مختصات و داده های اجتماعی و بازنمایی

1. Pierre Sorlin

آنها فاصله ای وجود دارد که به خودی خود روشن گر است : نوشته های درخشانی وجود دارد که در آنها بر نیروی آشکارسازی فیلم تأکید شده است و ثابت کرده اند که فیلم اغلب پاسخی تخیلی بوده به مسائل حادی که در شرایطی ویژه به وجود آمده است. (سورلن ، ۱۳۷۹ صص ۱۳ و ۱۴).

پس از ارائه ی این دو دیدگاه ، سورلن اعلام می کند که فیلم های سینمایی چیزی نیستند جز تخیل یا تصاویر.^۱ «فیلم ها ، از دو جنبه ی کاملاً متفاوت ، مجموعه ای از تصاویرند. فیلم ها نیز مثل همه ی محصولات سمعی بصری از تصاویری بصری و کلامی تشکیل شده اند که از جهان راستین اتخاذ شده است و به شکلی مصنوعی بازسازی شده اند. فیلم در عین حال قصد دارد موضوعی جدید و مستقل از شرایط ملموس و موجود خلق کند که چیزی نیست جز تصویر» (سورلن ، ۱۳۷۹ صص ۲۲ و ۲۳).

پرسشی که مطرح می شود این است که «مورخان با این تصاویر چکار می توانند بکنند؟ یک پاسخ عام به این پرسش ، «نظریه ی آینه» است که آر . دورگنات ، به شکل درخشانی ، در اثرش آینه ای برای انگلستان کاوید. کسانی که فیلم می سازند در همان مملکتی زندگی می کنند که بیش تر تماشاگران آتی اثر آن ها زندگی می کنند و مشکلات و چشم اندازه های آن ها برای آینده تا حدودی مشترک است ؛ فیلم سازان جز این که در فیلم هایشان به حد افراط به فانتزی رو آورده باشند ، چیزی از دل مشغولی های [واقعی] خود را - گیریم که تنها برای جلب تماشاگران - می گنجانند. فیلم واقعیت نیست اما در عین حال نمی تواند خود را به طور کامل از شر شرایط حقیقی رها کند ؛ مثل آینه که آن چه را پیش رو دارد ، با این که ممکن است تحریف کند و محدود سازد و در چارچوبی قرار دهد ، سرانجام در خود منعکس می سازد. فیلم نیز جنبه هایی از جامعه ای را که در آن ساخته شده است نمایش می دهد. سینماگران در دوره های بحرانی بدون پنهان داشتن مشکلات به سینمای قابل اعتماد قدیمی متوسل می شوند ، اما شروع دوره ی رونق به چیزهای تازه و نوظهور می پردازند و گاه حتی فیلم هایی جلوتر از واقعیت فعلی می سازند.» (سورلن ، ۱۳۷۹ صص ۲۷).

۱. مؤلف واژه ی image یا تصویر را در مفهومی عام تر از تصویر صرف به کار می برد و برای آن سه نوع ویژگی کلامی و صوتی و تصویری قائل است.

سورلن معتقد است که سینما بهترین وسیله برای مطالعه ی جامعه است. این برتری سینما در بازتاب جامعه به طرح و شخصیت های فیلم مربوط نمی شود. زیرا در این مورد ما می توانیم از نمایش نامه ها نیز برای مطالعه ی جامعه استفاده کنیم. «تفاوت فیلم و نمایش نامه به طرح یا شخصیت ها که در هر دو یکسان اند باز نمی گردد بلکه به نوع فیلم برداری مربوط بوده که واجد جنبه های خاصی از تصاویر فیلم شده است.» او می افزاید: نمایش نامه کاملاً «بی اهمیت» است و جوهره ی ثابت و بی تغییر آن تنها به واژه هایی محدود است که می توان آن ها را به شکل های گوناگونی چاپ و به روش های متنوعی قرائت کرد. به عنوان مثال نمایش فوت و فن را می توان سال بعد و یا در سال ۲۰۶۲ میلادی به صحنه برد و دید که نمایش نامه در این دو بار اجرا کاملاً متفاوت است. اما بافت فیلم مرکب از یک سلسله عناصر ثابت است: واژه ها و حرکات فیلم در وجود بازیگرانی مجسم شده است که صدا و تصاویرشان را نمی توان از خود آن ها منتزع ساخت. ... این نکته به این معنی نیست که «واقع گرایی» بیش تری در فیلم وجود دارد: تصویر به هر حال چیزی نیست جز تصویر و هیچ تصویری را نمی توان بر حسب سلسله مراتب واقعی بودن یا نبودن طبقه بندی کرد (سورلن، ۱۳۷۹ ص ۲۸).

نظریه ی آینه تغییراتی را که در خط قصه یا در پرداخت شخصیت ها به وجود می آید به دقت کشف و دنبال می کند؛ این کار ضروری اما مقدماتی است، زیرا فیلم را نمی توان به طرح آن محدود ساخت. حال این سؤال به ذهن می رسد که با توجه به نظریه ی آینه چگونه می توان اختلاف فیلم هایی که در یک زمان و مکان ساخته شده اند را توجیه کرد؟ سورلن به تفاوت دو فیلم فوت و فن و چهار صبح که هر دو در یک سال تولید و پخش شده اند اشاره می کند و معتقد است که نظریه ی آینه این اختلاف را توجیه می کند. «ما به لطف تضاد میان دو فیلم می توانیم هم پایداری شرایط زمان گذشته را شاهد باشیم (سه نفر آدم خسته که صبح خیلی زود به محل کارشان می روند یا به خانه باز می گردند) و هم فرضیاتی را درباره ی جامعه ای که بیش تر بی بند و بار است تا سخت گیر ببینیم» (سورلن، ۱۳۷۹ ص ۳۲).

توازن، هر چند صوری، سه جنبه ی فیلم را روشن می سازد: داستان، یک وضعیت ابتدایی، یک محل وقوع، و چند شخصیت، روایت (این که داستان چطور روایت می شود و عناصر و اجزای آن چطور نظم و سامان گرفته اند)، و اجرای تصویری فیلم. نظریه ی آینه از جنبه ی اولی به شگفت می

آید اما دو جنبه ی دیگر را نادیده می گیرد. با این حال ، در بیش تر موارد روش قصه گویی یا روش بیان سینمایی است که چیزی از ذهنیات فیلم ساز یا تماشاگر را به ما می دهد نه خود طرح داستان (سورلن ، ۱۳۷۹ ص.۳۳).

آرتور مارویک خاطر نشان می کند که فیلم را «نباید تنها به عنوان سندی بر تغییر اجتماعی دید بلکه باید آن را بخشی راستین از تغییر اجتماعی به شمار آورد»^۱ وقتی تصاویر را در زندگی روزانه ی مردم تماشا می کنیم آن ها را به شکلی متفاوت درک و ارزیابی می کنیم. مفاهیم ساده ای مثل مفهوم نسل ها ، تقسیم کار یا چشم داشت نسبت به آینده به شرط ادای معنا با تصاویر کاملاً معین ، خود را می نمایانند و حتی گاه کاملاً بدیهی به نظر می آیند. تصاویر ، آن چه را پیش از این وجود داشته اما شایسته ی توجه به نظر نیامده اند بازسازی - و در واقع مثل آینه منعکس - می کنند ؛ تصاویر با در چهارچوب قرار دادن اشیا ، آن ها را به رؤیت در می آورند ؛ تصاویر به تماشاگر کمک می کنند تا هویت آن چه را قبلاً می شناخته است تشخیص دهد و هویت آن چیزی را که هنوز شناخته نشده است یاد بگیرد. (سورلن ، ۱۳۷۹ صص. ۳۴ و ۳۵).

به نظر می رسد که سورلن نیز مانند جاروی بر مفید بودن نظریه ی آینه ، به بر کامل بودن آن معتقد است. از نظر سورلن فیلم های سینمایی مانند آینه که برخی از واقعیات را تحریف م یکنند ، تمام واقعیات را نشان نمی دهند. اما او معتقد است که این انحراف از واقعیت خود می تواند گویای پاسخ جامعه به واقعیات موجود باشد. در مجموع سورلن معتقد است که تصاویر سینمایی یکی از بهترین منابع برای مطالعه ی جامعه می باشند.

۲.۳.۷. چهارچوب نظری تحقیق :

پس از مطالعه ی نظریه ی بازتاب و رویکردهای مختلف آن ، معلوم گشت که همه ی آن ها مبنی بر این عقیده ی مشترک هستند که هنر آینه ی جامعه است. «از این دیدگاه هم فیلم ساز و هم تماشاگر محصول تأثیرات همه جانبه ی جامعه هستند. بنابراین طرفداران این روش بر این عقیده اند که فیلم با افشای نهادهای اجتماعی ، اقتصادی و سیاسی یک جامعه می تواند روحیات یک دوران را مجسم کن.

1. "Social Change in 1960s Europe : For Feature Film," p.220.

فرضیه ی اساسی این دیدگاه آن است که فیلم ساز آینه ی تمام نما زمان خود است» (جینکز ، ۱۳۶۴ ، ص. ۱۷۱).

بیش تر پژوهش های جامعه شناسی هنر مبتین بر این فرضیه اند که آثار هنری می توانند اطلاعاتی را در مورد جامعه ای که آن آثار را آفریده اند ، به ما ارائه دهند. آرنولد هاووزر در کتاب تاریخ اجتماعی هنر اشاره می کند که تداوم جریان هنری در هر دوره ای از پاره ای جهات با تداوم تاریخ اقتصادی و اجتماعی همین دوره از زمان انطباق دارد . او معتقد است که شرایط اجتماعی سده ی بیستم به گونه ای بود که راه را برای تولد هنر جدید که یکی از بارزترین شکل های آن سینما است ، همواره کرده است. در کل هاووزر معتقد است که شرایط اجتماعی باعث به وجود آمدن شکل های جدید هنری می شوند. از نظر سورلن سینما مانند آینه ای است که شرایط جامعه را در زمان تولید اثر نشان می دهد. او معتقد است که فیلم سند مهمی برای شرایط اجتماعی یک جامعه به شمار می رود . فیلم واقعیت نیست اما در عین حال نمی تواند خود را به طور کامل از شر شرایط حقیقی رها کند؛ مثل آینه که آن چه را پیش رو دارد ، با این که ممکن است تحریف کند و محدود سازد و در چارچوبی قرار دهد ، سرانجام در خود منعکس می سازد . فیلم نیز جنبه هایی از جامعه ای را که در آن ساخته شده است نمایش می دهد. آی . سی . جاروی نیز معتقد است که فیلم ها آینه ای را رو به طبیعت نگاه داشته اند. آن ها واقعیات موجود در جامعه را نشان می دهند. آن ها صحنه های خشونت ، سکس و... را به نمایش می گذارند که این امر مورد انتقاد ناقدان قرار می گیرد.

اعضای مکتب فرانکفور نیز بر این عقیده اند که آثار هنری به ویژه آثار هنری عامه پسند باز تابنده ی ایدئولوژی طبقه ی حاکم در جامعه و وضعیت کارگران پس از کار سخت در کارخانه هستند. بنابراین همه ی این رویکردها هنر(سینما) را به مثابه ی آینه ای در برابر جامعه قلمداد می کنند. اما باید توجه کرد که این آینه ، آینه ی تخت نیست. رابطه ی هنر و جامعه چیزی بیش تر از یک عکس برداری ساده از جامعه توسط هنر است . رابطه ی هنر و جامعه رابطه ای پیچیده است و میزان انحراف از واقعیت همیشه وجود دارد. به نظر جاروی برای رسیدن به واقعیات ، باید پرده ی زیبایی شناختی فیلم ها را کنار زد اما پیر سورلن معتقد است که انحراف از واقعیت در فیلم های سینمایی خود می تواند گویای نکات جدیدی درباره ی جامعه ی آفریننده ی آن فیلم ها باشد.

در فصل بعد روش های تحقیق در زمینه ی رویکرد بازتاب معرفی شده روشن مناسبی برای تحلیل
فیلم ها سینمایی انتخاب خواهد شد.



فصل سوم

روش تحقیق

مقدمه :

همان طور که در فصل قبل عنوان شد رویکرد نظری در این تحقیق رویکرد بازتاب می باشد. در زمینه ی رویکرد بازتاب از پنج استراتژی تحقیقاتی می توان سخن گفت که عبارتند از :

الف. تحلیل تفسیری^۱:

در تفسیر آثار هنری به فرم ، سبک و تکنیک ها توجه داریم . در روش تحلیل تفسیری با تفسیر نشانه های سمبلیک و شمایی به وضعیت جامعه در زمان خلق اثر هنری پی می بریم.«هلسینگر^۲ به مطالعه ی نقوش برجسته ی نقاش بزرگ انگلیسی جی.ام.دبلیو.ترنر^۳ در دهه های ۱۸۲۰ و ۱۸۳۰ پرداخته است که جنبه هایی از هویت ملی انگلیس را بازتاب می دهد»(الکساندر ، ۲۰۰۳ ص.۲۴).

ب. تحلیل محتوا^۴:

محققان با استفاده از رویکرد بازتاب ممکن است تغییرات را در طول زمان دنبال نمایند. این روش ، یک روش کمی است. مثلا برای نشان دادن روحیه ی نژادپرستی در مورد یک داستان روشی که به کار می بریم بدین ترتیب است که تعداد شخصیت های سفید پوست و سیاه پوست داستان را شمرد با هم مقایسه می کنیم. این کار را می توانیم در مورد داستان های مربوط به یک دوره انجام داده ، بازتاب روحیه ی نژادپرستی را در آن دوران مشخص کنیم.

ج. نشانه شناسی ساختاری^۵:

هدف اصلی نشانه شناسی پیدا کردن معنی است. نشانه شناسی در پی پاسخ دادن به این سؤالات است که معنی در آثار هنری چگونه به وجود می آیند و چگونه شکل می گیرند؟ و هم چنین معانی نهفته در متن (اثر هنری) چیستند؟ همه ی آثار فرهنگی علاوه بر معانی آشکار ، معانی پنهان را هم در دل خود دارند. برای رسیدن به این معانی پنهان باید پرده ی اصول زیبایی شناسی را کنار زد . نشانه شناسی

-
1. Interpretive Analysis
 2. Elizabeth K. Helsinger
 3. J.M.W. Turner (1775-1851)
 4. Content Analysis
 5. Strutural Semiotics

ساختاری بیش تر در پی یافتن معانی پنهان است. روش خاص در نشانه شناسی ساختاری پیداکردن تقابل ها و تضادهاست. مثلاً خوب در برابر بد ، در باز در برابر بسته و برای پی بردن به این تقابل ها باید به زیر ساخت آن آثار مراجعه کرد.

د. درک مناسک آیینی^۱

این روش نشانه شناسی به دنبال معانی آشکار است. گافمن^۲ (۱۹۷۹) برای درک جامعه ی معاصر در مطالعه ی مشهور خود تحت عنوان «تبلیغات جنسیتی»^۳ به بررسی تبلیغات بازرگانی پرداخت. گافمن برای نشان دادن روابط ساختاری بین زن و مرد هزاران تبلیغات را بررسی کرده است. «گافمن موقعیت زیر دست بودن زن را بر حسب انواع نمایش ها در تبلیغات نشان داد و دریافت که زنان در تبلیغات تابع و زیردست مردان هستند. گافمن استدلال می کند که تبلیغات منبع ارزشمندی برای کسب اطلاعات درباره ی روابط ساختاری در زندگی روزمره هستند. به ویژه بدین لحاظ که تبلیغات به طور شفاف این روابط ساختاری را در قالب موقعیت های «آیینی شده ی مضاعف»^۴ نشان می دهند» (همان ، ص. ۲۸).

گافمن معتقد است: «در تبلیغات بر حسب قد ، افراد بلند قد دارای اقتدار بیش تری هستند. هر چند این امر واقعیت دارد که مردان به طور متوسط بلندقدتر از زنان هستند با این حال این تفاوت جسمانی تنها معیار نشان دادن مرد در تبلیغات نیست. به بیان دقیق تر تبلیغات برای القای یک معنای خاص ساخته می شوند» (به نقل از الکساندر ، ۲۰۰۳ ص ۳۲). از نظر گافمن تبلیغات کننده ها می توانند زنان را نیز بلندقدتر از مردان نشان دهند ، ولی این امر صورت نمی گیرد. علاوه بر این در تبلیغات با نشان دادن بلندی سر مردان بیشتر از حد واقعی ، اقتدار مردان القا می شود.

ه. روش های ترکیبی^۵

-
1. Understanding Rituals
 2. Erwin Goff man (1922-1982)
 3. Gender Advertisement
 4. Hyper Ritualized
 1. Combining Methods

استفاده از انواع روش ها در مطالعه ای واحد غالباً مشکل تر از آن است که در ابتدا به نظر می رسد. با این وجود استفاده از روش های چندگانه می تواند نتیجه ی نهایی را قوت ببخشد. «نقاط قوت و مثبت روش های ترکیبی در مطالعه ی «اتمن»^۱ و «روجکی»^۲ در مورد بازنمایی روابط نژادی در جامعه ی آمریکا نشان داده شده است. برای کشف بازنمایی ها ، آن ها به تحلیل محتوای انواع هنرهای عامه مثل تبلیغات بازرگانی تلویزیونی در آمریکا ، فیلم های هالیوود و نمایش های تلویزیونی پرداختند» (همان ، ص. ۲۹). این تحلیل محتواها به وسیله ی تحلیل محتواهای کیفی برنامه های تلویزیونی ، فیلم ها و مرور فیلم ها و نیز مصاحبه با مخاطبان رسانه ها تکمیل شد. «به طور کلی مطاعات آن ها آن چیزی را نشان می دهد که آن ها پذیرش سیاهان در جامعه ی آمریکا می نامند یعنی فرایند انتقال سیاهان از مرحله ی طرد شدن به سوی پذیرفته شدن. بازنمایی سیاهان آمریکای در فیلم ها نسبت به سبک نژادپرستی قدیمی مترقی تر شده است ، ولی این تصاویر نشانگر این است که گروه های نژادی متفاوت هنوز به طور کامل در جامعه ی آمریکا پذیرفته و ادغام نشده اند» (همان ، ص. ۳۱).

در این تحقیق ، از دو روش استفاده شده است. نخست بازتاب جنگ در سینمای ایران در طول دوران جنگ و بعد از آن تا سال ۱۳۸۰ با روش مطالعه اسنادی و کتابخانه ای مورد بررسی قرار گرفته است. در بخش دوم که در پی یافتن تغییر رویکرد جامعه نسبت به جنگ و بازتاب آن در فیلم های جنگی است ، از روش نشانه شنای ساختاری استفاده شده است. انتخاب تکنیک نشانه شناسی به این دلیل بوده است که فیلم به عنوان متن تحلیل دارای ویژگی های چند بعدی و نظام چند لایه است . از یک سو در سینمای گویا با شش نظام نشانه شناسیک سروکار داریم که عبارتند از : ۱) نظام نشانه های تصویری ۲) نظام نشانه های حرکتی ۳) نظام نشانه های زبان شناسیک گفتاری ۴) نظام نشانه های زبان شناسیک نوشتاری ۵) نظام نشانه های آوایی غیر زبان شناسیک ۶) نظام نشانه های موسیقایی (احمدی ، ۱۳۷۱ ص. ۹۳).

از سوی دیگر ، در سطحی بالاتر ، هر یک از این سطوح با هم هم نشین می شوند ، در واقع اجزاء و عناصر لایه ی بالاتر را تشکیل می دهند. بین این عناصر نیز نحو و هم نشینی خاصی برخوردار است.

2. Entman

3. Rojecki

که شاید بتوان در تدوین و موناژ و یا حتی پیش از تصویربرداری به آن پرداخت . با استفاده از تکنیک نشانه‌شناسی می‌توان همه‌ی این ابعاد را در تحلیل فیلم‌ها نظر گرفت و معانی نهفته در این آثار را آشکار کرد.

فیلم‌های مورد بررسی در این تحقیق شامل سه فیلم اتوبوس شب ، اخراجی‌ها و روز سوم می‌باشد. علت انتخاب این فیلم‌ها از یک سو ، به خاطر موفقیت آنها در جشنواره‌ی فیلم فجر و از سوی دیگر استقبال تماشاگران از این فیلم‌ها بوده است.

نکته‌ی دیگر که حاوی اهمیت می‌باشد این مطلب است که در این تحقیق مطالعه‌ی فیلم‌ها بدون در نظر گرفتن کارگردان آنها انجام می‌گیرد. در واقع می‌توان فیلم را مجموعه‌ای از اطلاعات در نظر گرفت که با رمزگشایی و درک زبان آن می‌توان به آن‌ها دست یافت و از این طریق به خصوصیات و ویژگی‌های جامعه معاصر فیلم و نحوه‌ی بازنمایی جنگ در آن پی برد.

همان‌طور که در بالا ذکر شده نشانه‌شناسی ساختاری یکی از روش‌های تحقیقاتی در زمینه‌ی رویکرد بازتاب است . از آن جایی که در این روش ، روش انتخابی برای تحلیل فیلم‌های سینمایی در این رساله است ، در ادامه به تعریف مفصل آن پرداخته می‌شود.

۱.۳. نشانه‌شناسی:

نشانه‌شناسی علمی است که بنیان آن در اوایل قرن بیستم توسط دو اندیشمند از دو ماده‌ی متفاوت ، فردینا دو سوسور^۱ زبان‌شناس سوئیسی و چارلز ساندرز پیرس^۲ منطق‌دان و فیلسوف پراگماتیست آمریکایی ، گذاشته شد. «می‌توان گفت نشانه‌شناسی به زبان ساده عبارت است از مطالعه‌ی منظم و سامانمند همه‌ی مجموعه عوامل مؤثر در ظهور و تأویل نشانه‌ها. به دیگر سخن ، نشانه‌شناسی دانشی است که آثار و نشانه‌ها را چون بخشی از زندگی اجتماعی مورد پژوهش قرار می‌دهد» (ضمیران ، ۱۳۸۱ ص ۷).

1.Ferdinand de Saussure(1857-1913)

2.Charles Sanders Peirce(1839-1914)

سوسور الگوی دوجهی از نشانه ارائه می کند . از نظر او نشانه مرکب است از یک دال (دلالت کننده) و یک مدلول (دلالت شده) . دال صورتی است که نشانه به خود می گیرد و مدلول ، معنا و مفهومی است که نشانه بر آن دلالت دارد. مناسبت میان دال و مدلول دلالت نام دارد . از این ور هر نشانه ای دارای دو طیف است : یکی دال و دیگری مدلول (ضمیران، ۱۳۸۱ ص. ۴۰). سوسور برای نشانه شناسی محدودیت قائل بود. به نظر او نشانه شناسی فقط در زمینه ی نظام های قراردادی ارتباط کارآیی دارد. یعنی آن دسته از علامت ها که بنا به قراردادی ، به معنای خاصی دلالت می کنند ، نشانه دانسته می شوند. (احمدی ، ۱۳۷۱ ص. ۸). از دید سوسور هم دال و هم مدلول جنبه ی «روان شناختی» دارند و هیچ یک جنبه ی مادی ندارند ، و به نظامی انتزاعی و اجتماعی تعلق دارند که سوسور آن را لانگ نامیده است. این هر دو از نوع «صورت» هستند و نه «جوهر» (سجودی ، ۱۳۸۳ ص. ۲۳).

دیدگاه پیرس در مورد چیستی نشانه اندکی متفاوت از دیدگاه سوسور است. از نظر پیرس «هر نشانه رابطه ای است میان مورد تأویلی و موضوع». پیرس نوشته است : نشانه چیزی است که برای کسی در مناسبتی خاص به عنوانی خاص نشان چیز دیگری باشد. خطابش به کسی است. یعنی در ذهن آن کس ، نشانه ای معادل و چه بسا کامل تر می سازد. این نشانه ی دوم را من «مورد تأویلی» نشانه ی نخست می نامم. این نشانه از چیزی خحبر می دهد ، از موضوع خود ، اما در تمامی مناسباتش چنین نمی کند ، بل در ارجاع به ایده ای خاص که من آن را مبنای نشانه ای خوانده ام از موضوعش خبر می دهد (احمدی ، ۱۳۷۱ ص. ۳۵).

نشانه شناسی از دیدگاه پیرس دانش بررسی تمامی پدیده های فرهنگی است که به نظام های نشانه شناسیک تعلق داشته باشد. برخلاف سوسور که دامنه ی نشانه شناسی را محدود می دانست . پیرس معتقد بود دامنه ی نشانه شناسی بسیار گسترده است و ارتباط به گونه ای کلی را در برمی گیرد و هر چیز که «دلالت بر چیزی دیگر کند» ، در قلمرو آن جای خواهد داشت (همان ، صص. ۷ و ۸).

سوسور معتقد است که نشانه ها فقط به مثابه ی واحدهای یک نظام صوری ، کلی و انتزاعی معنی پیدا می کند. برداشت او از معنی کاملاً ساختاری و مبتنی بر رابطه است . اولویت به روابط نشانه ها در درون یک نظام داده می شود تا به چیزهای جهان خارج . (بنابراین معنای نشانه ها ناشی از رابطه ی نظام یافته ی آن ها با یکدیگر است تا ویژگی های ذاتی نشانه ها یا هر نوع ارجاع به چیزهای

مادی). (سجودی، ۱۳۸۳، ص. ۲۴). برداشت سوسور از معنی (که حاصل شبکه ی روابط دورن نظام است) بخصوص جنبه ی افتراقی دارد: او بر افتراق بین نشانه ها تأکید کرده است. از دید او زبان نظامی از تمایزها و تقابل های نقشمند است. در توضیف اهمیت نظام تقابلی نشانه ها، جان استروک می نویسد، «زبان یک واژه ای ناممکن است زیرا در آن صورت همان یک واژه برای همه چیز به کار خواهد رفت و هیچ چیز را متمایز نخواهد کرد؛ پس دست کم یک واژه ی دیگر لازم است تا امکان تمایز و در نتیجه تعریف به وجود آید.» هویت نسبی نشانه ها در ارتباط با یکدیگر در درون یک نظام اصل اساسی نظریه ی ساخت گرایی است. (همان، صص. ۲۶ و ۲۷).

۳. ۱. ۱. نشانه شناسی ساختاری:

می توان گفت نشانه شناسی ساختارگرا ریشه در آراء و عقاید فردینان دو سوسور دارد. همان طرو که در بخش قبل اشاره شد «هویت نسبی نشانه ها در ارتباط با یکدیگر در درون یک نظام، اصل اساسی نظریه ی ساختارگرا است» (همان، ص. ۲۷). به عبارتی، تحلیل نشانه شناختی ساختارگرایانه با بازشناسی واحدهای تشکیل دهنده ی یک نظام نشانه ای (زبان یا هر فعالیت فرهنگی، اجتماعی دیگری) و تعیین روابط بین این واحدها (روابط معنایی و منطقی) سروکار دارد. به گفته ی سوسور، معنا از تفاوت میان دال ها نشأت می گیرد. تفاوت میان دال ها خود بر دو گونه است: یکی تفاوت ناشی از هم سازی یا هم نشینی و دیگر، تفاوت حاصل از محور جانشینی (ضمیران، ۱۳۸۱، ص. ۷۹) به طور کلی اختلاف میان این دو، اساس تحلیل نشانه شناسی ساختاری را تشکیل می دهد. روابط هم نشینی بیش تر متضمن امکان ترکیب است. در حالی که مناسبت جانشینی بر پایه ی تباین کارکردی یا تفکیک^۱ استوار است (همان، ص. ۷۹).

۳.۱.۱. تحلیل سازه های هم نشینی:

در طی قرن گذشته نشانه شناسان ساختارگرا، با تکیه بر اصول ساختارگرایی، آثار قابل ملاحظه ای در زمینه ی تحلیل روایت، فیلم، تلویزیون و غیره ارائه کرده اند. متن از دید ساختارگرایان ساختاری است که سرانجام براساس روابط هم نشینی عینیت می یابد. تحلیل سازه های هم نشینی در متن (اعم از کلامی یا غیرکلامی) با مطالعه ی ساختار و هم چنین روابط بین اجزا همراه است. در حقیقت با مطالعه ی روابط هم نشینی به قراردادهای «قواعد ترکیب» دست می یابیم که در زیر بنای تولید و تفسیر متون قرار دارند. (سجودی، ۱۳۸۳ ص. ۷۲).

چندلر^۱ روابط هم نشینی را در دو سطح متفاوت مدلول، دال و در سه لایه ی گوناگون زمانی، مکانی و مفهومی بررسی می کند. او می نویسد که «هر چند روایت مبتنی بر روابط متوالی، زمانی و علی است، برخی صورت های هم نشین هستند که حاصل روابط مکانی اند (برای مثال مونتاژ در پوسترها و عکس ها که از طریق مجاورت کار می کند)، و هم چنین برخی بر روابط مفهومی مبتنی اند (همان، صص ۷۲ و ۷۳).

می توان گفت تحلیل محورهای هم نشینی نه تنها در مورد متون ادبی که در مورد هنرهای سمعی بصری نیز قابل اعمال است. در فیلم های سینمایی و تلویزیونی، تحلیل محورهای هم نشینی خود مستلزم آن است که معلوم داریم کدام فریم، پلان، صحنه و سکانش به سایر فریم ها، پلان ها، صحنه ها و یا سکانس ها مربوط می شود (ضمیران، ۱۳۸۱ ص. ۱۱۶). به طور کلی وقتی سخن از محور هم نشینی به میان می آید ناگزیر باید روایت را نیز مورد بحث قرار دهیم. در روایت، توالی حوادث نوعی هم سازی میان وقایع را ایجاد می کند، به طوری که وقایع در زنجیره ای علی به هم پیوند می یابند (همان، ص. ۱۱۳). روایت شناسی مبتنی بر نشانه شناسی با هر نوع روایت اعم از ادبی یا غیرادبی، داستانی یا غیرداستانی، کلامی یا دیداری سروکار دارد، و به دنبال آن است که واحدهای کمیته ی روایت و به اصطلاح «دستور پیرنگ»^۲ را (که برخی از نظریه پردازان به آن دستو رداستان نیز گفته

2. Daniel Chandler

1. plot grammar

اند) مشخص کند (سجودی، ۱۳۸۳، ص ۷۴). از تحلیل های هم نشینی مشهور در سینما می توان «ساختار هم نشینی بزرگ» که توسط کریستین متز معرفی شده است را نام برد.

بنابراین در سطح تحلیل هم نشینی فیلم ها کارکرد هر سکائسی بررسی خواهد شد. چرا که سکانس ها در کنار هم به عنوان زنجیره ای از رویدادها، روایت خاصی را به وجود می آورند. تحلیل هم نشینی به معنای ظاهری متن می پردازد در حالی که تحلیل جانشینی به معنای ضمنی و نهفته در متن می پردازد. به سخن دیگر آن چه در تحلیل جانشینی مورد توجه ماست نه عمل شخصیت ها، بلکه نیات و منظور آن ها از عمل است.

۳. ۱. ۱. تحلیل متن به اعتبار محور جانشینی:

همان طور که گفته شد محور هم نشینی و هم سازی ساختار ظاهری و سطحی متن را مورد تحلیل قرار می دهد، و حال آن که محور جانشینی بیش تر به جانب مفاهیم ضمنی هر یک از دال ها معطوف است. این جنبه از تحلیل ساختاری متضمن بررسی مفاهیم مثبت و منفی است (ضمیران، ۱۳۸۱، ص ۸۶). روابط جانشینی مبتنی بر تقابل بین نشانه هایی است که به یک مجموعه یا حوزه تعلق دارند. نشانه شناسان اغلب به این مسئله می پردازند که چرا که در یک بافت بخصوص نشانه ی ویژه ای از مجموعه ای انتخاب شده است و نه نشانه ای دیگر و اصطلاحا گفته می شود نشانه ای حاضر است و آن دیگران «غایب»، و حضور معنایش در نفس خود نیست و معنای خود را از طریق آن چه غایب است کسب می کند. تحلیل الگوهای جانشینی با مقایسه و مقابله ی نشانه های حاضر در یک متن با نشانه های غایب که در شرایط مشابه ممکن بود انتخاب شوند سروکار دارد (سجودی، ۱۳۸۳، صص ۸۶ و ۸۷).

یکی از روش های تحلیلی مهم که از سوی نشانه شناسان به کار گرفته می شود متضمن شناسایی تقابل های قطبی یا دو تایی مثل ما و آن ها، جمع و فرد و عمومی و خصوصی در متن می باشد (ضمیران، ۱۳۸۱، ص ۸۹). به نظر می رسد در هر سطحی از یک نظام نشانه ای می توان دست به تحلیل الگوهای

جانشینی زد ، از انتخاب یک واژه ، تصویر یا صوت گرفته تا سطح انتخاب سبک یا ژانر یا رسانه تحلیل روابط جانشینی به ما کمک می کند تا «ارزش» واحدهای خاص متن را تعیین کنیم.

جیم کیتس^۱ در کتاب افق های غرب ژانر فیلم های وسترن را در رابطه با این تقابل ها تحلیل نموده و مدعی است که در این گونه فیلم خا فرد در برابر اجتماع ، طبیعت در برابر فرهنگ ، قانون در برابر اسلحه ، گوسفند در برابر گله ساختار اصلی فیلم ها را جهت می بخشد. جان فیسک همین نکته را در رسانه های گروهی تحلیل می کند(همان ، ص.۹۹).

بنابراین ما در تکنیک نشانه شناسی از تحلیل هم نشینی برای کشف معانی آشکار فیلم و از تحلیل جانشینی برای کشف معنای پنهان یا همان پیام فیلم استفاده خواهیم کرد. صرف کشف معانی هدف نهایی این پژوهش نمی باشد و هدف نهایی این پایان نامه درک رابطه ی فیلم و جامعه است . و این رابطه درک نمی شود مگر این که معنای فیلم ها در مقایسه با تحولات اجتماعی درک شود. بدین منظور در فصل بعد برای زمینه سازی این رابطه به توضیح تحولات اجتماعی معاصر فیلم های جنگی پرداخته می شود.

1.Jim Kitses

فصل چهارم

تحولات اجتماعی و سینمای جنگ

۴. ۱. تحلیل سینمایی جنگ ایران (۱۳۶۷-۱۳۶۰):

پس از پیروزی انقلاب اسلامی در بهمن ۵۷ سینمای ایران وارد دوره ی جدیدی شد ، فیلم ها رویکردی انقلابی به خود گرفتند و سینماگران هم پای ملت ایران ، در عرصه سینما فعالیت های چشم گیری را به ثبت رساندند. شهریور سال ۵۹ وقتی عراق به مرزهای کشور حمله کرد و آتش جنگ تحمیلی شعله ور شد ، سینمای ایران صاحب یک گونه ی سینمایی شد ؛ گونه ای که هیچ گاه در سینمای ایران تجربه نشده بود: «سینمای دفاع مقدس». سینمای جنگ از جمله ژانرهای سینمایی بود که در واقع پس از پیروزی انقلاب شکوفا شد. اگر چه در سینمای ساله های دورتر نیز به فیلم هایی مانند: خون و شرف و خداحافظ تهران (از ساخته های ساموئل خاچیکیان) برمی خوریم که البته چندان در نوع سینمای جنگ قرار نمی گیرند و بیش تر آثاری با صحنه های جنگی محسوب می گردند ، خصوصاً خداحافظ تهران که اساساً ملودرام به شمار می آید و فیلمی دیگر به نام تپه ۳۰۳ که اکران محدودی داشت و بیشتر مستندی درباره یک مانور نظامی به شمار می آمد تا یک فیلم جنگی.

اما می توان گفت سینمای پس از انقلاب ، پس از یک دوره فترت نسبی سالهای ۵۸-۵۹ اصولاً با سینمای جنگ در کنار نوعی دیگر که موضوعات تاریخی انقلاب را در کادر دوربین قرار می داد ، متولد شد. به این مفهوم که آثار جنگی از نخستین فیلم های تولید شده در سینمای بعد از انقلاب بودند. سینمای جنگ را می توان از لحاظ محتوایی و مضمون در دو مقطع زمانی ۶۷-۱۳۶۰ و ۸۰-۱۳۶۸ ، به سه دوره و گروه تقسیم بندی کرد. دوره اول به شروع جنگ و حال و هوای انقلابی آن سال ها همراه است . در آن دوران نوعی سردرگمی در سینمای ایران حاکم بود. کسی نمی دانست سینمای ایران چه می خواهد و به کدام سو می رود. این بلاتکلیفی و سردرگمی در آثار سینمایی آن دوران کاملاً مشهود است . کریم نوری سرپرست بنیاد مستضعفان به صراحت اعلام کرد : «... هنوز جامعه ی ما یک خط فکری مشخص برایش معیار نشده تا با آن خط مشخص ، خوب و بد را بسنجد.» (اطلاعات ، ۷ آبان ۱۳۶۰). احتمالاً مهم ترین و دیرپاترین عامل شکل گیری سینمای ایران پس از انقلاب در این نگره مستتر بود: «خط فکری مشخص» و «سنجش خوب از بد» با «صراحت و روشنی بسیار برای تماشاگر» (صدر ، ۱۳۸۱ ص. ۲۴۲).

همه چیز در فاصله ی سال های ۱۳۵۷-۱۳۶۲ با بلا تکلیفی رقم خورد ؛ با آشفتگی بر بازار سینما ، نمایش فیلم و ساختن آثار سینمایی. دست به دست گشتن سینما و عدم مشخص بودن مقررات حاکم بر شرایط نمایش فیلم ، به ساخته شدن سیاهه ای طولانی از فیلم ها انجامید که هر یک به دلیل و بهانه ای به نمایش عمومی درنیامدند (همان ، ص. ۲۵۶). بالطبع ، این آشفتگی بر روی سینمای جنگ که اصولاً پس از انقلاب متولد شده بود ، بسیار تأثیر گذاشت. سینمای دفاع مقدس در آغاز شکل گیری اش ، سینمایی بود وامدار نوع ساختاری تجاری سینمای پیش از انقلاب که در اقوال به «فیلم فارسی» معروف است. سینمایی که روایت گر یک جنگ معمولی و عادی بین سربازان دو کشور بود که البته به دلیل تشابه وطنی فیلم ساز با یک طرف نبرد ، طبیعتاً سمپاتی نسبت به طرف مذکور بر فضای فیلم غالب می شد و این سمپاتی به پیروی از الگوهای مشابه سینمای غرب بر قهرمان سازی اسطوره ای و غلو آمیز از یک سو و آدم های احمق ، ترسو ، جنایتکار بالفطره و محکوم به شکست استوار می شد. نگاهی سیاه و سپید که هنوز در بسیاری از فیلم هایی که راجع به سال های جنگ تحمیلی ساخته می شود ، جاری است.

این نگاه در آن سال ها با ساختاری غلوآمیز نیز همراه بود. زوم های تند و زننده ، حرکت های بی دلیل دوربین در جهات مختلف ، موسیقی پرحجم و سوار بر فیلم ، کلوزآپ های مکث دار پس از نماهای پرتنش برای تأکید روی چهره ی بازیگران معروف ، تعقیب و گریزها و درگیرهای تن به تن طولانی و کشدار که همواره به پیروزی قهرمان فیلم می انجامد و... از عناصر شاخص این نوع ساختار محسوب می شد (سلیمانی ، ۱۳۸۱ ج. ۲ صص. ۲۹۳ و ۲۹۴).

ایرج قادری اولین فیلم سازی است که خواه ناخواه در فیلم برزخی ها با گوشه ی چشمی به تجاوز دشمن ، شخصیت های آشنای خود را در حال و هوایی به ظاهر تازه و متحول شده قرار می دهد و با نگاهی سطحی و اغراق بسیار ، با کلیشه هایی که دچار دگردیسی کم رنگی شده بود ، کار می کند. برزخی خا بسیار پر فروش می شود و با بلیت ۶۰ ریالی به طور متوسط روزی یک میلیون تومان می فروشد که یک رویداد کم نظیر در سینمای ایران تلقی می شود (سلیمانی ، ۱۳۸۱ ج. ۱ ص. ۱۶).

برزخی ها آغازی امیدبخش برای توجه به موضوع جدید سینمای ایران نبود ، اما فروش خیره کننده ی آن فیلم سازان و تهیه کنندگان بسیاری را به صرافت ساختن فیلم های مشابه انداخت. قادری در برزخی

ها اشاره ی صریحی به جنگ تحمیلی ندارد اما جمشید حیدری فیلمساز تازه کار سینمای ایران در فیلم مرز که مدتی پس از برزخی ها روی پرده رفت ، نگاه مستقیم تری به جنگ دارد و به تعبیری می توان مرز را نخستین فیلم جنگی سینمای ایران به شمار آورد. ولی حیدری هم جدای از نشان دادن مقاومت و نبرد مردمی و پرهیز از قهرمان پروری های کاذب قادری در برزخی ها نمی تواند آغاز گر سینمایی در خورد تأمل در عرصه ی سینمای دفاع مقدس باشد.(همان ، ص.۱۶).

سال ۱۳۶۰ به پایان می رسد و از میان نزدیک به ۱۷ فیلم تولید شده در این سال ، فقط دو فیلم برزخی ها و مرز به جنگی که از شهریور ۵۹ آغاز شده بود می پردازند.

در سال ۱۳۶۱ تعداد فیلم هایی که به مضمون جنگ می پردازند به چهار اثر می رسد ، اما فیلم سازانی که در چنین عرصه ای فعالیت می کنند ، همچنان با فرمول سینمای جنگی دست چندم آمریکایی که مدت هاست در خود این کشور منسوخ شده ، فیلم نامه می نویسند و کارگردانی می کنند و چون دانش یا دست کم امکانات سینماگران آمریکایی را ندارند ، حاصل کارشان نمونه های کپی برداری شده و ضعیفی از فیلم های مشهور جنگی جهان است.(همان ، صص ۱۷ و ۱۸).

سال ۶۱ ، یک فیلم آغازگر دارد که اگر چه تمامی صحنه های آن در میدان جنگ نمی گذرد ، اما به دلیل اهمیتی که در طرح شخصیت های واقعی دفاع مقدس در سینمای ایران دارد ، می توان آن را به عنوان یک فیلم جنگی در کارنامه ی سینمای دفاع مقدس گنجانند. کیلومتر ۵(حجت الله سیفی ، ۱۳۶۱) با بهره گیری از نیروهای جوان سینما بعد از انقلاب سعی می کند نگاهی واقعی و ملموس تر به واقعه ی جنگ تحمیلی داشته باشد. نکته ی مهمی که درباره ی این فیلم به عنوان یک اثر آغازگر دیگر در سینمای ایران قابل ذکر است . آغاز فعالیت بخش دولتی در تهیه ی فیلم هایی با مضمون دفاع مقدس است(همان ، ص.۱۹).

در سال های اولیه ی جنگ سینمای ایران تمایلی به ورود در عرصه ی دشوار نمایش دشمن نشان نداد. عراقی ها همیشه و همه جا شکل و شمایلی شیطانی داشتند ، با تحکم حرف می زدند ، بی رحم باقی می ماندند و اکثرشان با سبیل پرپشت و نگاه اخم آلود ، کاریکاتوری از صدام حسین را به یاد می آوردند. وقتی قهرمان ایرانی فیلم های حادثه ای جنگی با اسلحه ای یک تنه ده ها عراقی را از بین می برد ، ناخودآگاه این پرسش مطرح می شد: «اگر عراقی ها چنین ضعیف و بی دست و پا بودند

چرا جنگ با آن ها هشت سال به درازا کشید؟» نادیده گرفتن قدرت دشمنان عراقی ، ابعاد مبارزه ی سرباز ایرانی را نیز (با همه ی امکانات محدودش) مخدوش می کرد ، و به نظر می رسید او با دشمن کوچکی دست و پنجه نرم می کرد ، که چنین نبود. فاصله ی عمیق ایرانی ها و عراقی ها همیشه حفظ می شد. در میان فیلم های اول این دهه فقط رهایی (رسول صدر عاملی ، ۱۳۶۱). برای اولین بار نگاهی از سر مهر و درد به عراقی ها انداخت . افسر عراقی نامه ای برای همتای ایرانی اش فرستاد و سرباز ایرانی برای همسایه ی نادیده اش چند خط مهرآمیز نوشت. رهایی یگانه فیلم به نمایش درآمده در تب و تاب نبرد بود که با لحن صلح طلبانه ای به جنگ نگریست (صدر ، ۱۳۸۱ ص. ۲۷۵)

مسئولان و سیاستگذاران فرهنگی جمهوری اسلامی ، پس از انقلاب و هم زمان با شروع جنگ سینما را بهترین وسیله برای انتقال پیام به مردم تلقی کردند و برای نقش رسانه ای آن ، اهمیتی فوق العاده قائل شدند. آنان با همین نگره ، توجه خود را به احیای صنعت سینما معطوف کردند تا به وسیله ی آن پیام های خود را به اقضا نقاط کشور ارسال کنند . اما آیا می شد به فیلمسازی که اعتقاد چندانی به مبانی انقلاب نداشتند و لاجرم جنگ را نیز از نزدیک حس نکرده بودند ، اعتماد کنند و از آنها بخواهند منادی پیام هایی باشند که از یک سو صبغه ی معنوی داشتند و از سوی دیگر ، باید کاملاً احساسی و تحریک کننده باشند؟

تجربه های پراکنده ای که در یکی دو سال نخست جنگ صورت گرفت ، خلاف این درخواست بود. از جمله فیلم های بزرخی ها و مرز و عبور از میدان مین (جواد طاهری) که هر سه به طور آشکار تجاوز عراق به خاک ایران را مبنای خلق داستان های حماسی قرار داده بودند ، اما این داستان ها و شخصیت هایی که قهرمانان آنها بودند ، سنخیتی با نمونه های عینی و واقعی نداشتند. کارگزاران سینمایی برای رسیده به مطلوب خویش ناگزیر به کشف و پرورش نیروهای مؤمن ، وفادار و خودی شدند. گروهی از این جوانان که اغلب در رشته های دیگر مراکز آموزش عالی مشغول تحصیل بودند ، فراخوانده شدند و در مرکز اسلامی فیلم سازی (باغ فردوس) ، تحت آموزش های فشرده ی فیلم سازی قرار گرفتند تا هر چه سریع تر ، جایگزین کسانی شوند که مورد تردید بودند. حسن کاربخش راوری ، رحیم رحیمی پور ، اکبر حر ، جمال شورجه ، جواد شمقدری و یکی دو نفر دیگر ، از جمله کسانی بودند که پس از آموزش به میدان فرستاده شدند (سلیمانی ، ۱۳۸۱ ج. ۱ ص. ۱۴۰) . در کنار این

جمع گروهی از جوانان سربرآوردند که فیلم سازی را عملاً و در فضای جبهه ها می آموختند و سینمای جنگ ایران ، در کلیت خود ، بسیار مدیون آن هاست. محسن مخملباف ، ابراهیم حاتمی کیا ، رسول ملاقلی پور ، احمد رضا درویش ، عزیزالله حمیدنژاد ، سیف الله داد و چند تن دیگر از جمله جوانانی بودند که توسط نهادهای انقلابی و فرهنگی همانند حوزه ی هنری سازمان تبلیغات اسلامی ، روابط عمومی سپا پاسداران و لشکرهای نظامی مستقر در مرزها ، واحد جنگ تلویزیون و دیگر مراکز ، به جبهه ها اعزام شدند و دوش به دوش رزمندگان ، به ثبت لحظه هایی از مقاومت و مبارزه ی دوستان خود پرداختند (طالبی نژاد ، ۱۳۷۷ صص. ۱۴۱ و ۱۴۲).

بدین ترتیب از سال ۱۳۶۲ فیلم سازانی که خود به نحوی با دفاع مقدس و جبهه های جنگ در ارتباط بودند ، وارد عرصه ی این سینما شدند. ورود سینماگران جدید و اکثراً اسلامی در کنار برخی کارگردانان هنری قدیمی و انسجام ملی ناشی از جنگ نوع جدیدی از سینمای آرمان گرا را شکل داد که تا بعد از جنگ ادامه یافت. در این سینما ، قهرمانی به قهرمانی جمع است و ایشارگری شایسته و پذیرفته . قهرمان برای آرمان هایش جان می دهد ولی خوشحال است. خودکشی دگردوستانه رایج است و دیگر خودکشی آنمیک راج ندارد و مذموم است. سیاست های دولت نیز به رواج این نوع تفکر اجازه رشد می دهد. مردمی که تمام هستی خود را در جنگ گذاشته اند، با قهرمان آرمان گرا هم ذات پنداری می کنند. فیلم هایی که با تحلیلی فراسوی این نگرش حتی به جنگ بنگرند ، اجازه نمایش ندارند. (حسینی زاد ، ۱۳۷۴ ص ۲۰۸).

می توان گفت که ساختار سینمایی آثار این دوره به نحوی به سبک رئالیسم سوسیالیستی با همه ی ویژگی های تکنیکی و سینمایی آن راه می برد ؛ ساختاری متکی بر نماهای جمعی یا نماهای تک نفره ؛ طوری که با زمان بندی یکسان بر پرده نقش ببندد (برای تأکید بر قهرمانی جمعی و گریز از قهرمان پروری فردی). در این نوع ساختار با استفاده از لنزهای زاویه ی باز و لانگ شات ، صف طویل رزمندگان عازم جنگ یا انبوه سپاهانی که به صفوف دشمن حمله می بردند به تصویر کشیده می شد تا شجاعت و نظم و هماهنگی و سازمان یافتگی جبهه ی خودی نمایش داده شود و با استفاده از لنزهای تله و نماهای بسته در تصویر جبهه ی دشمن ، محدودیت ها و عجز سربازان جبهه ی مقابل تصویر می شد. دیگر از آن حرکات چپ و راست دوربین روی ریل خبری نیست ، هم چنین از مونتاز برای

ایجاد ضرباهنگ ، موسیقی برای فضا سازی ، زوم های آن چنانی ، کلوزآپ های تأکیدی برای ارائه ی چهره های قهرمانانه و درگیری های طولانی و به قول معروف آرتیستی استفاده نمی شود.(سلیمانی ، ۱۳۸۱ ج. ۲ صص ۲۹۴ و ۲۹۵).

در سال ۶۲ ، حسن کاربخش راوری با کارگردانی فیلم دیار عاشقان موفق شد سینمای دفاع مقدس را برای اولین بار در جشنواره ی فیلم فجر مطرح کند. دیار عاشقان خارج از چهارچوب تهیه کنندگی بخش خصوصی و در سینمای حرفه ای تولید می شود و به دور از دغدغه ی فروش و گیشه با بیانی نسبتاً واقعگرا خود را به عنوان اولین فیلم «جدی تر» سینمای دفاع مقدس مطرح می کند(سلیمانی ، ۱۳۸۱ ج. ۱ ص. ۲۱).

در این سال ، سید محمد بهشتی ، مدیرعامل وقت بنیاد بر راه اندازی صنعت سینما اصرار می ورزید . او قطعاً به این نتیجه رسیده بود که در تولید انبوه می توان به کیفیت دست یافت. در حالی که سقف تولید سالانه از ۱۲ فیلم در سال ۱۳۶۰ به ۳۰ فیلم در سال ۱۳۶۲ رسیده بود ، پس از ایجاد حس اطمینان به آینده ، میزان تولیدات سالانه ، رشدی تدریجی داشت. در سال ۱۳۶۳ ، ۴۰ فیلم تولید شد که نسبت به شرایط موجود و تقاضای بازار ، رقم مطلوب و مناسب به نظر می رسد . مهم تر آن که برخی از این فیلم ها که در سال ۱۳۶۴ روانه ی اکران شد ، با استقبال کم نظری تماشاگران روبرو شده برای نخستین بار ، رکورد پر فروش ترین فیلم ایرانی را که پیش از آن در اختیار فیلم در امتداد شب(پرویز صیاد ۱۳۵۶-) بود بالا بردند. از سوی دیگر ، فروش بالای این فیلم ها ، میزان استقبال تماشاگران ایرانی از فیلم ایرانی را نشان می دهد : یک جور آشتی کنان مجدد(طالبی نژاد ، ۱۳۷۷ ص. ۵۴ و ۵۵).

سینمای دفاع مقدس در سال ۱۳۶۳ به آمیزه ای از دو گونه ی سینمای جنگی که از شروع جنگ تحمیلی در سینمای ایران تجربه شده بود ، تبدیل شد. این سینما(در این سال) صاحب دو فیلم پر فروش شد . عقاب ها به کارگردانی ساموئل خاچیکیان ، از چند چهره ی شناخته شده ی سینمای قبل از انقلاب بهره می گرفت و همین طور با تکیه بر تجربه های خاچیکیان در سینمای حادثه ای و دلهره آور و جاذبه های جنگ هوایی ، مخاطبان متعددی را جذب خود می کرد. عقاب ها در تاریخ سینمای ایران و در عرصه ی سینمای دفاع مقدس به لحاظ رکورد شکنی در جذب تماشاگر پدیده است(سلیمانی ، ۱۳۸۱ ج. ۱ ص. ۲۳).

وجود چنین رویکردی در آن زمان طبیعی بود چرا که از یک سو تجربه جنگ و فیلم سازی در این حوزه تازگی داشت و از سوی دیگر در فضای جنگی سال های ابتدایی تبلیغات و روحیه سازی به عنوان مهم ترین رسالت این آثار به رسمیت شناخته می شد.

سینمای ایران از شروع جنگ تحمیلی در شهریور ماه سال ۱۳۵۹ تا پایان سال ۱۳۶۳، شانزده فیلم حرفه ای و نیمه حرفه ای را با موضوع دفاع مقدس در کارنامهی خود ثبت کرد. از این تعداد، ۹ فیلم متعلق به بخش دولتی سینما و مابقی محصول بخش خصوصی بود. با نگاهی گذرا به این ۱۶ فیلم، می توان دریافت که سینمای بخش خصوصی صرفاً با تکیه بر کلیشه های رایج حادثه پردازی در سینمای جنگ و با کپی برداری از نمونه های نازل خارجی، جدای از جذب مخاطبان بسیار، نقشی در شکل گیری سینمای باارزش دفاع مقدس در سال های بعد ایفاء نمی کند. اما بخش دولتی با میدان دادن به نیروهای جوان و مطرح کردن شخصیت های واقعی تر دفاع مقدس، رفته رفته به کشف سینماگران مستعد پرداخت (همان، ص. ۲۵).

در دوره ی دوم فیلم های جنگی به مکاشفات درونی رزمندگان و سیر و سلوک عارفانه ی آن ها توجه کرد. در واقع فضای جنگ و جبهه و دود و آتش بستری بود تا باورها و ارزش های انقلابی - اسلامی رزمندگان مورد توجه و تحلیل قرار گرفته و به تصویر کشیده شود. به عبارت دیگر محتوای سینمای جنگ از قهرمان سازی اسطوره ای به حیطه اعتقادی و ایمانی تغییر جهت داد. البته این دو نگرش در این ژانر در کنار هم حرکت می کرد و تا سال ۶۸ و قبول قطع نامه ادامه داشت (همان ف ص. ۲۶).

سال ۱۳۶۶ یکی از پربارترین مقاطعه سینمای ایران است. در این سال، ابراهیم حاتمی کیا اولین فیلم بلند سینمایی خود را با نام هویت عرضه کرد. تحول چشم گیر سینمای ایران در این سال و سال بعد رفته رفته زمینه را برای تولید آثار برتر در عرصه ی سینمای دفاع مقدس، جدی تر گرفته شدن این سینما در میان صاحب نظران و بحث و بررسی بیش تر درباره ی ابعاد گوناگون آن فراهم کرد (همان، ص. ۲۸). به تدریج در کنار قهرمان آشنای فیلم های حادثه ای جنگی، نوع متفاوتی از قهرمان در سینمای جنگ شکل گرفت، کسی که معمولاً یک بسیجی یا عضو «سپاه پاسداران» بود. قادر به انجام حرکات خارق العاده و غیرمتعارف نبود و از حرکات فوق بشری مردان این قبیل آثار فاصله می گرفت و اصراری هم برای دستیابی بدان ها نداشت. همه چیز او به افراد معمولی شبیه و بد. قدرت بدنی اش

بیش از دیگران نبود ، کم حرف بود و نقش شنونده را ایفا می کرد و اغلب در حاشیه ی مکالمات دیگران قرار می گرفت . در عین حال راه و رسم حرفه ای اش ، آن قدرها مورد تأیید افراد مقابلش نبود و بارها از شیوه ی کارش ایراد می گرفتند.... مرد بدون زن و بچه ، مرد بدو دلبستگی به زندگی شهری ، که چنان آسوده از جبهه ای به جبهه دیگر می رفت که گویی در خانه اش به سر می برد . مرد با صورت خاکی در دل خاکریزها ، سنگرها ، پناهگاه ها و خندق ها با آرامشی خلل ناپذیر و صلابتی غبطه انگیز . اگر قهرمان آثار حادثه ای جنگی با انجام کارهای محیرالعقول به مرز فردگرایی می رسید ، این قهرمان با سکوت و خاموشی اش به این قلمرو پا گذاشت . ابراهیم حاتمی کیا با دو فیلم دیده بان (۱۳۶۷) و مهاجر (۱۳۶۹) شاخص ترین نمونه ی این نوع قهرمان سینمای جنگی ایران را معرفی کرد که به جای اسلحه ، دوربین (در دیده بان) و دستگاه هدایت هواپیمای کوچک (در مهاجر) در دست داشتند ، و حرکت شان در خطوط جبهه هم چون سفر ذهنی بود (صدر ، ۱۳۸۱ صص. ۲۷۷ و ۲۷۸).

در مجموع می توان گفت که مهم ترین عملکرد سیاسی سینمای جنگ در سال های الویه نبرد ، دعوت مردم به حضور در جبهه ها بود . در اکثر فیلم ها آدم های معمولی اسلحه به دست گرفتند و روانه ی صحنه های نبرد شدند. دو سوزن بان کیلومتر پنج (حجت الله سیفی ؛ ۱۳۶۲) شیفته ی رفتن به جبهه بودند و سرانجام خود را به عرصه ی کارزار رساندند و جوانی که در رهایی (رسول صدر عاملی ، ۱۳۶۲) داوطلبانه به جنگ رفت یک پایش را از دست داد و به خانه بازگشت... بنابراین اگر کسی هم تمایلی به شرکت در جنگ نداشت ، مثل سرباز بی اعتنا به نبرد دیار عاشقان (حسن کاربخش ، ۱۳۶۲) که در جبهه هم خود را در آشپزخانه مشغول کرده بود ، دگرگون می شد و در انتها یک سرباز واقعی از کار درمی آمد (همان ، ص. ۲۷۷).

جنگ ، نوعی ویژگی به جامعه ی ایران بخشید که حکومت پس از انقلاب بدان نیاز فراوانی داشت : یعنی یکپارچه شدن برای مبارزه با یک دشمن واحد. پیروزی در جنگ ، پیروزی انقلاب خوانده می شد و همه ی رسانه ها بارها اعلام کردند : «ما با عراق نمی جنگیم ، با دشمنان انقلاب می جنگیم». جنگ با عراق ، به رغم نبرد دو کشور مسلمان ، نبردی مقدس و مبارزه ای علیه کفر محسوب می شد. مایه ها و مضامین مذهبی ، از صحنه های دعا و نماز گرفته تا بر زبان آوردن سوره های قرآن در اکثر فیلم ها استفاده شده که با پرداخت متفاوت و بهتری می توانست به نوعی سینمای مذهبی - که سینمای ایران

در جنگ هم دنبال آن می گشت بدل شود. دل کندن از زندگی شهری مترداف با بی اعتنائی به مادیات بود و رفتن به جبهه های جنگ به عنوان سفری برای شناخت معنویات. سلسله مراتب ارتش یادآور سلسله مراتب جاری در مذهب بود و جنگ ، استعاره ای بر لزوم وحدت و فرمان برداری از مافوق. به همین دلیل سینمای جنگی ایران از سینمای میهن پرستانه به سیاق سینمای جنگی سایر کشورها فاصله گرفت و دفاع از خاک را مترداف با «ملی گرایی» (ناسیونالیسم) و آن چه که «پان ایرانیسم» می خواندند ، قلمداد نکرد. ورود واژه ی «شهید» و «شهامت» به فرهنگ سیاسی و عامه ی ایران که از زمان اوج گیری انقلاب باب شده بود ، جایگاه خود را در جنگ تثبیت کرد. حضور در حضور جبهه ها نه برای دفاع از میهن بلکه به عنوان یک فریضه ی دینی مورد اشاره قرار گرفت (همان ، ص. ۲۷۹).

۴. ۲. تحلیل سینمایی جنگ ایران (۱۳۸۰-۱۳۶۸):

پس از پایان جنگ پذیرفتیم اتمام نبرد مترداف با بازگشت به گذشته نیست و قبول کردیم باقت اجتماعی و اقتصادی ایران برای همیشه دگرگون شده است. دریافتیم تکرار عنوان «بازسازی مناطق جنگی» تأثیر چندانی در زندگی مهاجران و جنگ زدگان ندارد و اکثر آن ها پس از هشت سال دوری از آب و خاک به خانه هایشان باز نخواهند گشت. جمعیت تهران از مرز ده میلیون می گذشت و خرمشهر و آبادان رنگ گذشته را نمی دید. عصر نگاه متفاوت به تأثیرات شگرف نبرد فرا رسیده بود و سینمای ایران خواه ناخواه به مقوله ی جنگ دور از دریچه ی سلحشوری نگاه می کرد (صدر ، ۱۳۸۱ ص. ۳۰۷). سینمای جنگ اغلب کشورهایی که درگیر جنگ های بلندمدت بودند. بعد از پایان جنگ به طور جدی آغاز شد. واقعیت این است که سینماگران جنگ ، پس از پایان جنگ ، امکانی برای پرداختن به برخی واقعیت ها و شخصیت های خاص جنگ ها ، شکست ها و پیروزی ها به دست می آورند. آن هایی که در سینمایی با زیربنای صحیح اقتصادی ، اجتماعی و سیاسی فعالیت می کنند و خود ، سینماگرانی باسواد و مستعد هستند ، بهترین آثار خود را در این مقطع خلق می کنند و آن هایی که چنین امکانی را در اختیار نداشته باشند ، بدون تردید بی آن که تفاوتی میان قبل و بعد از جنگ احساس کنند ، هم

چنان اسیر نگاه تبلیغاتی صرف باقی می ماند. سینمای جنگ ، بعد از پایان جنگ یک نوع دگردیسی مضمونی و محتوایی را تجربه می کند(سلیمانی ، ۱۳۸۱ ج. ۱ ص. ۳۲).

دوره ی سوم سینمای جنگ ایران با پایان جنگ آغاز شد. پس از خاتمه ی جنگ همان اتفاقی در سینمای ایران می افتد که به نوعی مشابه ولی متفاوت در ماهیت ، در ایتالیای پس از جنگ رخ داد. تبعات جنگ همیشه یکسان است. برخی به تقبیح عناصر فرصت طلب می پردازند و گروهی سعی در فراهم آوردن پول از هر طریق دارند. جامعه از نظر روانی سرخورده می شود و کمبود امکانات اولیه زندگی ، یاسی مستمر را رواج می دهد. سینمای نئورئالیسم ایتالیا به فقر پس از جنگ پرداخت و با صحنه پردازی های واقعی ، خارج شدن از استودیو و فیلم برداری در موقعیت واقعی و یافتن قهرمانان خاص پا به عرصه گذاشت(حسینی زاد ، ۱۳۷۴ صص. ۲۰۹ و ۲۱۰).

در ایران پس از جنگ سه گرایش در فیلم سازی به وجود آمد که هر سه تبعات طبیعی تحولات درونی اجتماعی هستند . گرایش اول : سینمای آرمان گرا در طیف وسیع به فراگماردگی خود ادامه می دهد ولی به دنبال عناصر خاصی است که قبلا به آن ها اشاره نداشت از جمله عشق مادی (خاکستر سبز ، از کرخه تا راین). این سینما قهرمان آرمان گرا را در عصر سازندگی دنبال می کند.

گرایش دوم : یکی از آن ها سینمای نئورئالیستی آرمان خواه است که به نقد جامعه پرداخته است (عروسی خوبان ، آبادانی ها). قهرمان این گونه فیلم ها در اجتماع تنهاست. جامعه ی پس از جنگ جامعه ی افرادی است که گلیم خود را از آب می کشند . ایثارگری های زمان جنگ فراموش شده و یا کم رنگ شده است . یک مهاجر جنگ تحمیلی که تمام هستی خود را برای جامعه از دست داده است ، برای گذران زندگی حتی دست به دزدی می زند و سرافکنده و شکسته در خود ، باز هم به مسافرکشی ادامه می دهد. در امر جستجوی او برای پیدا کردن ماشین دزدیده شده اش که تنها ممر معاش اوست ، لمپن دزد و همه کاره به او یاری می رساند(آبادانی ها). یک جانباز جنگ تحمیلی در جشن عروسی خود با دختر یک بازاری ، دلال بازی رایج و فساد اجتماعی را تحمل نمی کند و به جبهه باز می گردد(عروسی خوبان) و یک بسیجی شیمیایی شده در آلمان پناهنده می شود(از کرخه تا راین) (همان ، ص. ۲۱۰).

گرایش سوم : شکست سیاست های هدایتی و سینمای دولتی که به ایجاد بحران عمیق اقتصادی در سینمای ایران انجامید ، پس از سال ۷۰ و ۷۱ همه ی سینماگران ، اعم از تهیه کننده و کارگردان را واداشت تا به تفکر جدی در تولیداتشان بپردازند و با جذب تماشاگر بیش تر و فروش افزون تر بتوانند جای خالی سوئیسیدها و کمک های دولتی قطع شده را پر کند . مجموع این شرایط و فضایی که بهره گیری از الگوهای پیشین را نخ نما شده می نمایاند ، سینماگران دفاع مقدس را به سوی راهکارهای جدید سوق داد ، راهکارهایی که هم فرهنگ و ارزش های جبهه را لحاظ کند و هم به گیشه نظر داشته باشد (سلیمانی ، ۱۳۸۱ ج. ۲ ص. ۳۰۲). آخرین شناسایی (عبدالله باکیده - ۱۳۷۰) متفاوت بود. این نوع فیلم دفاع مقدس ، هم متکی بر ضرباهنگ بود ، هم متکی بر تعلیق و قهرمان پروری ، به نحوی که تفاوت های ارزشی دفاع مقدس در مقایسه با جنگ های مشابه خدشه دار نشود. کاربرد جلوه های ویژه در حد بالا و چشم گیر که تا کنون در سینمای ایران تجربه نشده بود ، از خصوصیات بارز این فیلم ها بود (همان ، ص. ۳۰۳).

سال ۱۳۷۴ و ساخت فیلم سینمایی سفر به چزابه آغازی دوباره برای ملاقلی پور محسوب می شود. این فیلم بار دیگر توانایی ملاقلی پور را در پرداخت صحنه های خشنونت بار جنگ ثابت کرد. در این فیلم ، او موفق می شود با در هم ریخت زمان و مکان ، گذشته و حال را به هم پیوند بزند و به ساختاری بدیع و ارزشمند دست یابد. «در کشاکش صحنه های این نامتعارف ترین فیلم جنگی سینمای ایران پرسش های ناگفته ای در ذهن جرقه می زد : دشمنان کجا هستند؟ سربازان به کدام سو می روند؟ گروه پشتیبانی چه می کند ؟ چند نفر به زمین غلطیده اند و چند نفر باقی مانده اند ؟ حضور مردان عرصه ی کارزار زمینی تر از همیشه بود» (صدر ، ۱۳۸۱ ص. ۳۱۱).

در سال ۷۵ شاهد تولید چند فیلم با ارزش در سینمای جنگ هستیم : لیلی با من است ساخته کمال تبریزی ، بوی پیراهن یوسف و برج مینو ساخته ی ابراهیم حاتمی کیا و سفر به چزابه از رسول ملاقلی پور ، در میان این فیلم ها لیلی با من است از اهمیت ویژه ای برخوردار است. تبریزی با کمندی جسورانه ی لیلی با من است ، برای نخستین بار مضمون تحول در کوران جنگ را که همواره درونمایه ی اصلی فیلم های جنگی با سمة ای را تشکیل می داد ، با پرداختی طنزآلود و سرشاز از لحظه های خنده آفرین ، وارد سینمای جنگ کرد. شوخی های ناب او با مضامین اخلاقی حاکم بر روابط انسانی

جاری در جبهه ها و نقد برخی نکات که در اذهان عوام ، حکم تابو را داشتند ، باعث شد تا این فیلم که در نهایت پیامی جز دفاع از ارزش های اصیل نداشت ، به فیلمی مفرح و پرتحرک تبدیل شود و در سال ۱۳۷۵ مقام دومین فیلم پرفروش سال را از آن خود کند (طالبی نژاد ، ۱۳۷۷ ص. ۱۵۱).

سال ۱۳۷۷ در سینمای جنگ ، سال آژانس شیشه ای ابراهیم حاتمی کیا است. آژانس شیشه ای بی پرداختی خیره کنند و جذاب ، در برگیرندهی خشم حاتمی کیا نسبت به سرنوشت تلخ گروهی از جوانان است که براساس عقاید خود ، بهترین سال های عمرشان را در فاع از مرزها گذرانده اند و اینک در محاسبات حاکم بر جامعه که چیزی جز سوداگری و ریاکاری نیست ، فراموش شده اند. این فیلم دومین فیلم پرفروش سال ۱۳۷۷ می شود و جوایز زیادی از جمله جایزه ی بهترین فیلم ، بهترین کارگردان ، بهترین فیلم نامه ، فیلم برگزیده ی تماشاگران و را در شانزدهمین جشنواره ی فیلم فجر به دست آورد.

در سال های پایانی دهه ی ۱۳۷۰ ، فیلم های قابل توجهی مانند: هیوا ، روبان قرمز ، قارچ سمی ، برج مینو ، شیدا ، متولد ماه مهر و به آرمان های سوخته یک نسل فداکار و تقابل آن ها با واقعیات تلخ دنیای امروز پرداختند و نقاط برجسته ای در تاریخ سینمای ایران برجا گذاشتند.

سینمای دفاع مقدس در دهه ی ۷۰ یکی از پرمناقشه انگیزترین گونه های سینمای بود که با روایت های جدید و حتی انتقادی در این زمینه به تعارض های سیاسی و فکری نسبت به هشت سال جنگ تحمیلی دامن زد و به ویژه آثار حاتمی کیا از جمله آژانس شیشه ای در کانون این آتش قرار داشت . همین مسأله از جایگاه خاص سینمای دفاع مقدس در سینمای بعد از انقلاب پرده برمی دارد ؛ به این معنا که سینمای دفاع مقدس صرفا یک سینمای سرگرم کننده نیست بلکه برعکس فراتر از یک پدیده سینمایی قرار داشته و بازنمای مناقشات فکر و فرهنگی جامعه است.

نتیجه گیری :

در این فصل سیر تحولی سینمای دفاع مقدس تا دهه ی ۸۰، مورد بررسی قرار گرفت و از لحاظ موضوعی به سه دوره تقسیم شد.

دوره ی اول که با شروع جنگ و حال و هوای انقلابی آن سال ها همراه بود، بیش تر نمایش گر سینمایی حادثه ای و اکشن بود که نوعی الگوبرداری از فیلم های جنگی خارجی بود و از واقع نمایی و رئالیستی بودن فاصله داشت.

بعد از این دوره فیلم های جنگ به مکاشفات درونی رزمندگان و سیر و سلوک عارفانه آن ها توجه کرد. به عبارت دیگر محتوای سینمای جنگ از قهرمان سازی اسطوره ای به حیطة اعتقادی و ایمانی تغییر جهت داد.

بعد از سال ۶۸ و پایان جنگ دوره جدیدی از سینمای دفاع مقدس آغاز شد؛ به این معنا که به تدریج سینمای دفاع مقدس از فضای جبهه و ترسیم واقعیت بیرونی جنگ فاصله گرفت و به آدم های جنگ و مسائل و چالش های آنان در زندگی شهری و روزمره پرداخت. در این دوره به علت فضای نسبتاً باز سیاسی، شاهد درد دل ها و اعتراضات رزمندگان نسبت به وضعیت جامعه و دور شدن آن از اهداف انقلاب و شهیدان هستیم.

دوره ی چهارم شامل فیلم های جنگی ساخته شده در دهه ی ۸۰ می شود. در فصل بعد به تحلیل سه فیلم جنگی ساخته شده در دهه ی هشتاد پرداخته شده نوع نگاه آن ها به جنگ و رزمندگان و هم چنین نگاه آنان به نیروهای طرف مقابل بررسی خواهد شد.

فصل پنجم

تحلیل آثار سینمایی

مقدمه :

همان طور که در فصل قبل گفته شد در این فصل به تحلیل فیلم های سینمایی پرداخته خواهد شد. فیلم های جنگی زیادی در دهه ۸۰ ساخته شده است که از آن بین سه فیلم اتوبوس شب ، اخراجی ها ، و روز سوم برای تحلیل انتخاب شده اند. هر سه فیلم محصول سال ۱۳۸۵ می باشند چرا که در این سال پس از مدت ها رکود در تولید فیلم های جنگی ، چندین فیلم با موضوع دفاع مقدس ساخته شده است که فیلم های موفق در این ژانر می باشند. علت انتخاب این سه فیلم از بین انبوه فیلم های ساخته شده در درجه ی اول تنوع موضوعات آن ها در نگرش به جنگ می باشد. چنان که اتوبوس شب داستان یک نوجوان را بیان می کند که مسئولیت رساندن ۳۸ اسیر عراقی به قرارگاه بر دوش اوست. اما اخراجی ها یک فیلم طنز درباره ی سرگذشت افرادی است که به قشر اراذل تعلق داشته و بعد از رفتن به جبهه متحول می شوند و بالاخره روز سوم ماجرای عشق یک افسر عراقی به دختر جنوبی است که در جریان جنگ خرمشهر بازگو می شود. هم چنین موضوع هر سه فیلم مستقیماً به جنگ و حوادث آن زمان برمی گردد.

دلیل اینکه در انتخاب این فیلم ها موفقیت آن ها هم در جشنواره ی فیلم فجر و هم از نظر فروش و جذب تماشاگر است . هر سه فیلم جوایز متعددی را برنده شده اند که مهم ترین آن جایزه ی بهترین فیلم از دیدگاه تماشاگران می باشد که به دو فیلم اخراجی ها و روز سوم تعلق گرفته است . هم چنین فیلم اخراجی ها پرفروش ترین فیلم سینمای ایران بعد از انقلاب است که برای یک فیلم ساخته شده در ژانر دفاع مقدس نکته ی جالب توجهی است.



اتوبوس شب

۱۳۸۵

خلاصه ی فیلم :

در دروان جنگ ، به عیسی رزمنده ی نوجوان و عما مأموریت داده می شود تعدادی اسیر عراقی را با اتوبوسی به رانندگی عمو رحیم به قرارگاهی در پشت جبهه منتقل کنند. آن ها باید به اسیران دست و چشم بسته چنین وانمود کنند که تعدادشان بیش تر است تا مبادا آن ها به فکر شورش بيفتند و بیماری صرع یکی از اسیران باعث می شود از اسیر دیگری به نام فؤاد ، یک کرد عراقی که تحصیلات پزشکی کرده و تجربه هایی در این زمینه دارد ، کمک بگیرند و با باز شدن چشم های او عماد و فؤاد یکدیگر را به جا می آورند که پیش از شروع جنگ در قطاری در اروپا با یکدیگر آشنا شده بودند. در راه ، عماد بر اثر ترکش خپاره ای بینایی اش را از دست می دهد و فؤاد پانسمانش می کند. یکی از اسیران هم بر اثر ترکش انفجار می میرد که در کاروان سرایی بین راه ، دفن می کنند. در حالی که کلنجارهای عمو رحیم و عیسی در طول راه ادامه دارد ، چند بار راه را گم می کنند و دوباره باز می گردند. لاستیک اتوبوس پنجر می شود و عمو رحیم و عیسی از یکی از اسیران نیمه عراقی و نیمه ایرانی به نام فاروق که فارسی هم می داند کمک می گیرند و چون چشمانش به هنگام پنجرگیری باز شده اند و تعداد ایرانی های اتوبوس را دیده ، عیسی نزد اسیران دیگر چنین وانمود می کند که با شلیک چند گلوله او را کشته ، اما در واقع چشم بند او را به دهانش می بندد که حرفی نزنند . یک افسر بعثی که جزو اسیران است و از ابتدا سرنیزه اش را در پوتین مخفی کرده بود ، در فرصتی با استفاده از آن و گروگان گرفتن عماد ، عیسی را خلع سلاح می کند و کنترل اتوبوس را به دست می گیرد. با عمو رحیم هم درگیر می شود و پی می بریم که یک پای رحیم هم مصنوعی است . درگیری فاروق و افسر بعثی نشان می دهد که در میان خود آن ها هم درگیری است و اسیران که تعدادی از آن ها اهل کشورهای عربی غیر از عراق هستند ، علاقه ای به جنگ ندارند و به عنوان مزدور به جبهه آورده شده اند. به همین جهت افسر بعثی از ترس شورش بقیه ی اسیران معترض ، هم چنان دست آن ها را بسته نگه می دارد. اتوبوس به میدان مین می رسد و افسر بعثی و تنها دستیارش ، سنگ و طنابی به عیسی و عماد می بندند تا با حرکت آن ها ، مین ها خنثی شود. فاروق که گرایش به ایران دارد ، افسر بعثی را خلع سلاح می کند ،

ولی در این فاصله ، عماد بر اثر انفجار مین به هلاکت می رسد . صبح اتوبوس به قرارگاه می رسد در حالی که ریحانه همسر عماد در آن جا منتظر است تا به او خبر بدهد که فرزندی در راه دارند.

تحلیل هم نشینی :

همان طور که در فصل قبل آورده شد تحلیل سازه های هم نشینی در متن (اعم از کلامی و غیرکلامی) با مطالعه ی ساختار و هم چنین روابط بین اجزا همراه است. در حقیقت با مطالعه ی روابط هم نشینی به قراردادهای یا «قواعد ترکیب» دست می یابیم که در زیربنای تولید و تفسیر متون قرار دارند. بنابراین برای تحلیل هم نشینی فیلم اتوبوس شب سکانس به سکانس فیلم را مورد تحلیل قرار می دهیم تا به روابط بین اجزای پی ببریم.

فیلم با نمایی از نخل های سربریده شروع می شود. سپس جاده ای که اتوبوسی در آن در حرکت است بر روی پرده ظاهر می شود. پسری بر روی صندلی خوابیده است . چشمانش را باز می کند و تعدادی عکس که یکی از آن ها متعلق به جوانی است ، نارنجکی که گلی درون آن قرار گرفته است و هم چنین یک نامه که درون جیبی قرار دارد را می بیند. شروع به صحبت با راننده می کند و سعی می کند پیرمرد را از سکوت دریاورد. ولی کمتر جواب می شنود. عیسی به راننده می گوید که شنیده است نمی خواسته اسیر سوار ماشینش کند. ولی راننده سر او داد می کشد و می گوید این چیزها به تو ربطی ندارد. عیسی پسر جسور و پررویی به نظر می رسد و این از نوع حرف زدنش با راننده پیداست. ولی راننده مدام او را بچه خطاب می کند. عیسی اعتراض می کند و می گوید: "یه روز بچه بودم ، شونزده سالم بود. فرداش بازم شونزده سالم بود اما دیگه بچه نبودم . جنگ شروع شده بود." جروبخت بین عیسی و راننده ادامه پیدا می کند. این سکانس را می توان معرفی شخصیت های اصلی نامید. پسر نوجوانی که در اثر شروع جنگ به اجبار مرد شده است ، پیرمرد با تجربه ای که به نظر می رسد مخالف جنگ باشد و اتوبوسی که محل وقوع رویدادهای فیلم است.

در سکانس بعد اتوبوس به خط مقدم می رسد و عیسی می رود اسیران را تحویل بگیرد. چند بمب منفجر می شوند ولی آسیبی به عیسی نمی رسد. رحیم از دور او را نگاه می کند و نگران اوست. رزمندگان ای (عماد) با همسرش که گویی به قرارگاه آمده تا او را ببیند ، مشغول صحبت است . صدای

زنی پشت خط مدام اصرار به برگشتن عماد می کند. ولی عماد نمی پذیرد. فرمانده متوجه موضوع می شود و عماد را موظف می کند که عیسی را همراهی کند. تعدادی اسیر با دست های بسته و چشم بند سیاه را جلوی دوربین می بینیم. دوربین روی پای یکی از آن ها زوم می کند. اسیر عراقی سعی در پنهان کردن خنجرش دارد. تعداد اسیران ۳۸ نفر است. فرمانده یکی از اسیران را به نام فارون به عیسی نشان می دهد و می گوید که او را تک و تنها در پشت اردوگاه خودشان پیدا کرده اند و احتمالاً برای شناسایی آمده است و زبان فراسی را هم خوب بلد است. فرمانده به عماد سفارش می کند که نگذارند اسیران متوجه شوند که این ها فقط دو نفرند و در صورت لزوم هر کاری که لازم باشد انجام دهد. در این سکانس ما با شخصیت های دیگر فیلم آشنا می شویم. عماد رزمنده ای که حتی باری دیدن همسرش حاضر به ترک جبهه نیست، اسیری که خنجری با خود دارد و اسیر دیگر که فارسی را خوب بلد است. احتمالاً برای شناسایی آمده است. خنجری که به همراه ی یکی از اسیران است بیننده را در حالت نگرانی و انتظار برای وضوح رویدادهای بعدی قرار می دهد.

اسیران را سوار اتوبوس می کنند. یک رزمنده یک مشت پلاک به دست عیسی می دهد و به سمت خندق می رود و در آنجا به شهادت می رسد. عیسی پشت خندق منتظر عراقی ها می نشیند و آن ها را به گلوله می بندد. بعد در حالی که می گرید با خود می گوید "چرا می کشیم؟" شاید این جمله مهم ترین جمله ی این فیلم باشد. پرسشی که در ناخودآگاه رزمنده های ایرانی و اسیران عراقی نقش بسته است و هیچ پاسخی هم برایش یافت نمی شود. همین جمله موضع ضد جنگ بودن فیلم را آشکار می کند.

سکانس بعد داخل اتوبوس عیسی می خواهد به اصطلاح زهر چشم اسیران را بگیرد و آن ها فکر کنند با سه نفر آدم قلدر سروکار دارند. او تأکید می کند که تصمیم گیرنده جوان یعنی اوست و او هم به کسی رحم نمی کند. سپس رحیم خطاب به اسیران می گوید که او مسن است و می تواند در صورت لزوم پادرمیانی کند لیکن تصمیم تهایی با جوانان است. در این حین، یکی از اسیران دچار تشنج می شود. فاروق به عیسی می گوید که دکتر باید مریض را معاینه کند. رحیم نیز از عیسی می خواهد به اسیر مریض کمک کند. عیسی دستپاچه به نظر می رسد. یکی از اسیران (سیروان فؤاد) می گوید که بهیار است و از عیسی می خواهد کارتش را ببیند. عیسی و عماد نمی توانند به راحتی اعتماد کنند و می

ترسند که نقشه ای در کار باشد. عیسی پس از بازرسی بدنی اسیر مریض و بهیار دست های سیروان را باز م یکنند. عماد سیروان را می شناسد. آن ها اوایل جنگ در قطار استانبول با هم آشنا شده اند. عماد از عیسی می خواهد که دست های سیروان را نبندد و شروع به صحبت با او می کند. این آغازی برای دوستی اسیران عراقی و سربازان ایرانی در این فیلم می باشد. عیسی از دوستی آن ها متعجب می شود. اما راننده می گوید: "هر کدام از این ها آن قدر به ما نزدیکند که این دو تا به خداوندی خدا کرد این ور ، کرد اون ور ، عرب اون رو ، ترک این ور ، ترک اون ور ، آخه ملت ها که دشمنی با هم دیگه ندارند. و ادامه می دهد: البته حساب حزبی جماعت جداست. حزبی جماعت تربیت شده برای نژادپرستی. حزبی جماعت همان قدر که به خون من و تو تشنه است به جماعت خودشم رحم نمی کنه...." در این سکانس با شخصیت دیگر فیلم یعنی سیروان نیز آشنا می شویم. او دوست عماد است و این تأکیدی بر دوستی دو ملت قبل از جنگ می باشد. از سوی دیگر در این سکانس بیش تر با رحیم و دیدگاه او نسبت به جنگ حزبی باعث جنگ بین آن ها شده است. او تأکید می کند که حزب دشمن هر دو ملت است. در مقابل دیدگاه عیسی قرار دارد که چندان اعتمادی به عراقی ها ندارد.

اتوبوس به بن بست می رسد. عماد پیاده می شود تا اطراف را شناسایی کند که ناگهان متوجه پلاکی روی زمین می شود. نور پلاک بر روی چشمان او می افتد. خمپاره ای منفجر شده سپس با حرکت آهسته ی دوربین افتادن عماد روی زمین را می بینیم. گره جدید داستان زخمی شدن عماد است و حرکت آهسته ی دوربین جنبه ی قدسی و معنوی به آن داده است.

سیروان مشغول پانسمان چشم عماد است. عیسی و رحیم باز مشغول جروبخت اند. اتوبوس در کاروان سرایی توقف می کند. سروصدای اسیران شنیده می شود. عماد از عیسی می خواهد آن ها را ساکت کند. فاروق به توقف زیاد اتوبوس اعتراض می کند. عیسی سر او داد می کشد. عیسی نسبت به فاروق بدبین است. برای ساکت کردن اسیران شروع به پرس و جو از آن ها می کند. یکی از آن ها خود را فدایی حزب و رهبر و آماده ی جنگ تا آخرین نفس اعلام می کند. دیگری می گوید که آشپز است و با اسلحه کاری ندارد. بعدی خود را انسان و صاحب احساس معرفی کرده می گوید که آدمکش نیست و به اجبار به جنگ آمده است. و دیگری می گوید که دلتنگ خانه و خانواده است. بعدی که نوجوانی هم سن عیسی است می زند زیر گریه. نفر بعدی در اثر اصابت ترکش مرده است. در این

سكانس با عراقی ها و دیدگاه آن ها نسبت به جنگ آشنا می شویم . اکثریت آن ها دل خوشی از جنگ ندارد و به اجبار به جنگ آمده اند. در مقابل دو تن از اسیران خود را قدایی حزب و صدام معرفی می کنند. در این جا متوجه تضاد در بین عراقی ها و اختلاف در اهدافشان از شرکت در جنگ می شویم .

سیروان می خواهد آمپولی به عماد بزند ولی عماد به او اعتماد ندارد و از عیسی می خواهد که آمپول را ببیند. رحیم می گوید که آمپول خطری ندارد و برایش خوب است .به نظر می رسد سیروان ناراحت شده است. عیسی می خواهد اسیر مرده را در صندوق بغل بگذارد ولی راننده می گوید که تا او را دفن نکنند تکان نمی خورد.سیروان و عیسی اسیر را دفن می کنند.پس از آن سیروان از عیسی می خواهد که دست های او را ببندد و می گوید نمی خواهد فرقی به دیگران داشته باشد. او دلخور است و می گوید که رفتار عماد باعث شد که بفهمد آن ها در جنگ اند.عیسی دست های او را می بندد و از او درباره ی چشم های عماد سؤال می کند. سیروان می گوید که عماد کور خواهد شد. عیسی اشک می ریزد. در این سکانس به این نکته اشاره می شود که جنگ یک سری چیزها را ایجاب می کند و هر دو طرف شرکت کننده در جنگ مجبور به انجام برخی کارها هستند هم چنین بار دیگر با تجربگی و مهربانی رحیم را می بینیم.

شب داخل اتوبوس زمزمه ی آهنگ عربی به گوش می رسد. بعد صحنه ی نماز خواندن یکی از عراقی ها با چشمان و دست های بسته که بار دیگر بر برداری و هم دین بودن دو ملت تأکید می کند.باز هم راه را اشتباه آمده اند . راننده و عیسی درگیر می شوند.

داخل اتوبوس زمزمه ی آهنگی عربی به گوش می رسد . بعد صحنه ی نماز خواندن یکی از عراقی ها با چشمان و دست های بسته که بار دیگر بر برادری و هم دین بودن دو ملت تأکید می کند. باز هم راه را اشتباه آمده اند. راننده و عیسی درگیر می شوند.

داخل اتوبوس . راننده از عیسی می خواهد که رادیو را روشن . رادیو صدای اسیران ایرانی را پخش می کند که خود را معرفی می کنند و برای خانواده ی خود پیغام می گذارند. عکس جوان رزمنده ای را که در ابتدای فیلم دیدیم ، دوباره می بینیم. به نظر می رسد راننده گمشده ای دارد و شاید همین علت مهربانی و عطوفت او نسبت به اسیران باشد. اتوبوس به سیم های خاردار گیر کرده پنچر می شود. همه باید پیاده شوند. عیسی از این کار می ترسد ولی چاره ای ندارد. اسیران را پیاده می کند. فاروق را از

بین آن ها جدا کرده پیش راننده می آورد تا به او در تعویض لاستیک کمک کند. به همین جهت دست هایش را باز و پاهایش را می بندد. در این حین دو حزبی مشغول صحبت و توطئه هستند. فاروق و راننده لاستیک را عوض می کنند. عیسی متوجه می شود که چشم بند فاروق افتاده است. به شدت عصبانی می شود و با فاروق دعوا می کند و می گوید تو برای شناسایی آمده ای. فاروق می گوید که عیسی اشتباه می کند و می گوید که در جیش پول ایرانی دارد. راننده پا درمیانی می کند و از عیسی می خواهد به فاروق اعتماد کند ولی عیسی به او می گوید که در کارش دخالت نکند و فاروق را پرت کرده او را می زند. راننده به او می گوید که نباید با اسیر این گونه رفتار کرد و یک کشیده به او می زند و می رود. راننده درون اتوبوس گریه می کند و می گوید که وقتی به یه بچه اعتماد کنند بهتر از این همیشه. ولی عماد می گوید کس دیگری نیست که بهش اعتماد کنند. صدای شلیک گلوله را بیرون می آید. راننده خیال می کند که فاروق کشته شده و بلندبلند می گرید. برمی گردد و پشت سرش را نگاه میکند و می بیند فاروق با دهان بسته نشسته است. در این سکانس به اسیر بودن پسر رحیم به صورت غیر مستقیم و علت مهربانی او با اسیران اشاره می شود. به علاوه، بار سنگین مسئولیت را بر دوش عیسی پس از زخمی شدن عماد می بینیم. هم چنین معلوم می شود که عیسی نیز برخلاف ظاهرش، دل رحم و با گذشت است و نمی تواند به راحتی یک نفر را بکشد. بدین ترتیب خصلت های گذشت و دلسوزی به همه ی سربازان ایرانی تعمیم داده می شود.

عماد مشغول صحبت درباره ی چگونگی آشنایی با همسرش و ازدواج با او و همچنین آشنا شدنش با سیروان فؤاد است. می گوید که در قطار با هم آشنا شده اند. او (سیروان) در لندن تحصیل می کرد و می خواست به عراق برود و خانواده اش را به همراه خود ببرد. ولی گیر می کند و مجبور می شود به جنگ بیاید. بعد درباره ی خانواده ی همسرش (ریحانه) صحبت می کند که در خارج از ایران زندگی می کنند و از دخترشان می خواهند به آن ها ملحق شود. اتوبوس به میدان مین می رسد و باز هم درگیری عیسی و راننده. عیسی می رود تا مین ها را خنثی کند و اسلحه را به راننده می سپارد. بعد از خنثی کردن مین ها اسیران را پیاده می کنند. عیسی آن ها را می شمرد و متوجه می شود که یکی کم است. به داخل اتوبوس می رود و می بیند که یکی از اسیران عماد را گروگان گرفته است. این همان اسیری است که در ابتدای فیلم خنجری به پایش بسته بود. روایت از این جا به همراه مشکل اول (گم کردن

راه) به اوج بحران می رسد. عراقی حزبی از عیسی می خواهد اسلحه اش را تسلیم کند. عماد اصرار دارد که عیسی این کار را انجام ندهد ولی عیسی تسلیم می شود.

چشمان عماد و عیسی را می بندد. دو عراقی حزبی تصمیم به فرار می گیرند و به فکر نجات بقیه ی اسیران هم نیستند. به نظر می رسد که آن ها نگران شورش بقیه ی اسیران عیله خود هستند و عنوان می کنند که بقیه به اسارتشان راضی اند. دو عراقی حزبی برای رفتن از آنجا بلد راه می خواهند که فاروق را انتخاب می کنند. فاروق وانمود می کند که به آن ها کمک خواهد کرد که فاروق را انتخاب می کنند. فاروق وانمود می کند که به آن ها کمک خواهد کرد. آن ها عماد و عیسی را مجبور به راه رفتن در میدان مین می کنند تا راه برای عبور اتوبوس باز شود. عماد و عیسی شروع به حرکت می کنند و هر کدام وصیت خود را برای دیگری بازگو می کند. عماد از عیسی می خواهد که به همسرش بگوید که آزاد است و می تواند با طلاق یا بدون طلاق به پیش خانواده اش باز گردد. او نمی تواند مملکت خود را در این اوضاع رها کند شرمندگی بزرگ تری خواهد داشت و ادامه می دهد که "شرط رسیدن به تو این است که اول به اعتقادم برسم." این سکانس به معرفی سربازان یعنی و نشان دادن بی رحمی و سنگدلی آن ها می پردازد. در مقابل شجاعت سربازان ایرانی و تسلیم نشدن در هیچ شرایطی به چشم می خورد. هم چنین در این سکانس دفاع از مملکت و دین بالاترین وظیفه از دیدگاه رزمندگان ایرانی معرفی می شود.

رحیم از عراقی ها می خواهد تا او به جای عیسی و عماد راهی میدان مین شود. ولی عراقی حزبی قبول نمی کند. رحیم به داخل اتوبوس رفته آن را روشن می کند. این امر موجب عصبانیت افسر بعثی می شود و او با راننده درگیر شده او را کتک می زند. معلوم می شود که یکی از پاهای رحیم مصنوعی بوده است. فاروق به سراغ راننده می رود و از او می خواهد که جای اسلحه ی دیگر را به او بگوید زیرا وضعیتشان از این چیزی که هست بدتر نمی شود.

صحنه ی بعد دگیری عراقی حزبی با دکتر را نشان می دهد دکتر اصرار دارد که اعتقادی به حزب ندارد و همه ی بدبختی آنها ناشی از حزب است. افسر بعثی کشیده ای به صورت او می زند و می گوید که همه ی دار و ندار تو از حزب است. در این حین فاروق اسلحه ای را پشت گردن عراقی حزبی قرار می دهد و او را وادار به تسلیم می کند. عراقی حزبی او را مذمت می کند که مگر من هم وطن تو

نیستم. فاروق جواب می دهد که "پدرم هم وطن شما و مادرم هم وطن این ها بود. وطن من کجاست؟" او می افزاید که حزبی ها خانواده اش را بر باد داده اند و آن ها یا اعدام شده اند و یا فراری اند. چون به حزب سجده نکرده اند. تنش بین عراقی ها در این جا اوج می گیرد. می توان گفت که فاروق نماد یگانگی و عشق میان دو ملت است فارغ از هر جنگ و کشمکش سیاسی. فاروق می گوید که حزبی ها خانواده اش را بر باد داده اند و آن ها یا اعدام شده اند و یا فراری اند چون به حزب سجده نکرده اند. بنابراین در جنگ ایران و عراق حزب و حزبی ها چه از طرف ایرانی ها و چه از طرف عراقی ها عامل اصلی درگیری دو ملت معرفی می شوند. از سوی دیگر، کمک فاروق به ایرانی ها و عدم فرار او از اسارت به برحق بودن ملت ایران در دفاع از خاکشان اشاره دارد.

راننده به سراغ عیسی می رود و او را آزاد می کند. ولی اثری از عماد نیست. عیسی به دنبال عماد می رود. صدای انفجاری ما را از شهادت او مطلع می کند. عیسی به سراغ عراقی های حزبی می رود و آن ها را از اتوبوس به بیرون می اندازد. فاروق یقه ی آن ها را می گیرد و می گوید که کارگری که برای کار به عراق آمده را به بهانه ی تمدید اجازه ی کار راهی جبهه می کنید. بعد به ملیت های مختلف اسرا که مصری، لبنانی، سودانی و هستند اشاره می کند. همه ی این موارد به بی گناهی ملت عراق در جنگ با یاران و در اجبار قرارگرفتن آنها اشاره می کند. از سوی دیگر به جنگ ملت ایران نه فقط با کشور عراق بلکه با خیل عظیم حامیان آن ها اشاره می شود.

سکانس بعد روز داخل اتوبوس. فاروق در حال صحبت کردن با راننده است. به دوستی ها و عشق و عاشقی ها ی مردم دو طرف شط اشاره می کند. و راننده تأکید می کند که مردم دو کشور با هم دشمنی نداشتند. عیسی ساکت نشسته و حرف نمی زند. گویا همه ی اتفاقات او را متحول کرده و به بلوغ و بالندگی رسانده. راننده نیز دیگر او را بچه صدا نمی زند. او هم به بلوغ عیسی ایمان آورده. باز دیگر تأکید به دوستی دو ملت قبل از جنگ و فتنه گری حزب و حامیانش.

سکانس بعد زنی چشم به راه را نشان می دهد. تعدادی زن و بچه منتظر ایستاده اند. اتوبوس که از راه می رسد، به سویش می دوند. آن ها را به داخل راه نمی دهند. زن تنها که ریحانه همسر عماد است از سیم خاردار رد شده خود را به اتوبوس می رساند. سراغ عماد را از راننده می گیرد ولی او پاسخی ندارد. عیسی از راه می رسد و می گوید که از طرف عماد پیغامی برای او دارد. اسیران را پیاده می

کنند. ریحانه در بین اسیران سیروان را شناخته و به صحبت با و می پردازد. از او سراغ خانواده اش را می گیرد. دکتر به حزبی ها اشاره می کند و می گوید تا وقتی این ها بر سرکارند نه ما و نه شما نمی توانیم روز خوش ببینیم. دکتر از عیسی می خواهد که دست عراقی حزبی را باز کند تا با او دگگیر شود. ولی راننده پادرمیانی می کند و می گوید که "بخل و کینه را کنار بگذارید و تو نباید مثل این بشی باید اینو مثل خودت بکنی." در این سکانس به نقش زنان در جنگ اشاره می شود. هم چنین بار دیگر رحیم پیام آور صلح و آشتی دو ملت و کنار گذاشتن بخیل و کینه حتی نسبت به بعضی ها معرفی می شود.

راننده از عیسی می خواهد که با ریحانه صحبت کند و می گوید که لازم نیست همه ی حقیقت را بگوید. عیسی به سراغ ریحانه می رود و به دروغ به او میگوید که عماد قصد دارد به پیش همسرش برگردد و با او به خارج از کشور بروند و ریحانه از او می پرسد: "تا حالا فکر می کردن جواب یک زن تنها را کی باید بده حالا می گم جواب بچه اش رو کی باید بده؟" این سکانس تأکیدی بر بیهودگی و ضد انسانی بودن جنگ است که شعله ی آن حتی با تمام شدن جنگ نیز فروکش نمی کند و دامن انسان های بی گناه و حتی کودکان درون رحم را نیز می گیرد. «نمای آخر تکه ای از چادر ریحانه را نشان می دهد که به سیم خاردار گیر کرده است. می توان گفت تکه پارچه ی سیاه لرزان در باد، نشانه ای از زنانگی و زندگی خانوادگی متزلزل آدم های درگیر جنگ و سیم خاردار نشانه ای از بی رحمی و خشکی و آدم شناسی خود جنگ که دوست و دشمن و نیک و بد را یک جا می درد، است» (پوریا، ۱۳۸۶. ص. ۹۰).

در نگاه کلی اتوبوس شب، فیلمی است ضد جنگ و انسانی. این فیلم سعی در بی طرفی در قضاوت بین سربازان عراقی و سربازان ایرانی دارد و سعی می کند همه ی آن ها را از یک جنس و حتی از یک رنگ نشان دهد. سربازان ایرانی از آن حالت فرشته بودن فاصله گرفته و جائز الخطا می باشند و سربازان عراقی به صورت افراد مطلقا بد و شیطانی ترسیم نشده اند. پوراحمد در این فیلم تلاش کرده که علاوه بر احترام گذاشتن به شهدای ایرانی به مردم عراق نیز احترام بگذارد و به قول خودش خواسته فیلمی فراتر از جنگ ایران و عراق و متعلق به همه ی دنیا بسازد. هم چنین در این فیلم ملی گرایی بیش تر از فیلم های دوران جنگ و بعد از آن به چشم می خورد. هیچ صحنه ای از دعا و نماز و عبادت رزمندگان

ایرانی در آن به چشم نمی خورد جز یک صحنه ی نماز خواندن اسیر عراقی که برای تأکید بر برادری
دو ملت گنجانده شده است.



تحلیل جانشینی:

تحلیل جانشینی ، در ذات خود ، مستلزم بررسی تقابل های دو دویی است که در یک متن وجود دارد و می تواند از متنی که به آن ها معنا می دهد ، استنباط شود. تحلیل جانشینی ، آن چه را که متن برای افراد معنا می دهد ، آشکار می کند ؛ در تقابل با تحلیل هم نشینی ، که دل مشغول رخدادهای متن است (آسابرگر، ۱۳۷۹ ص. ۴۴).

«در فیلم اتوبوس شب چندین تقابل و چندین هم سویی وجود دارد : دو رابطه ی دو نفره توأم با تقابل که در نهایت به هم سویی احساسی می انجامد (یکی میان عیسی و راننده و دیگری میان عیسی و فاروق) ، و سه رابطه ی دو نفره که رفاقت یا عشق مبنایش است (عیسی و عماد ، عماد و سیروان ، عماد و ریحانه) ، محور اصلی این الگو در این سواست و کشمکش کلی میان اسیران عراقی و سربازان و راننده ی ایرانی ، سوی دیگر آن» (پوریا ، ۱۳۸۶ ص ۸۸).

اما بارزترین تقابلی که در این فیلم وجود دارد، تقابل بین خوب و بد است. در این فیلم برخلاف سایر فیلم های جنگی که یک طرف را خوب و برحق و طرف دیگر را بد و محکوم معرفی می کنند ، به راحتی نمی توان صفت خوب یا بد را به یکی از دو طرف (ایران و عراق) نسبت داد. در جدول زیر برخی از تقابل ها آورده شده است :

خوب	بد
مدافع	مهاجم
آزاد	اسیر
سپید	سیاه
منعطف	متعصب
امنیت	خطر
دلسوز	بی رحم
ایثار	خود دوستی
انسان دوست	نژادپرست
دوست	دشمن
صلح و آشتی	جنگ و قهر

همان طور که گفته شد ، مهم ترین تقابل موجود در این فیلم تقابل بین خوب و بد است که برای تعریف هر کدام از ویژگی های خاصی استفاده شده است. یک سری از این ویژگی ها برای تعریف شخصیت های متعلق به هر گروه می باشند و تعدادی برای ایجاد تقابل در حیطه ی بصری.

خصلت هایی مثل دفاع ، دلسوزی ، انعطاف ، انسان دوستی ، ایثار و امنیت ویژگی هایی هستند که برای تعریف شخصیت های خوب به کار می روند. در این فیلم افراد خوب آغازگر جنگ نیستند و ناگزیر و برای دفاع از مملکت خود به جنگ آمده اند. حتی در اسیران عراقی به جز دو افسر حزبی ما شاهد این اجبار هستیم. شخصیت های خوب هنگامی که قدرت را در دست دارند به دیگران آسیبی نمی رسانند و سعی در برقراری امنیت دارند. به خاطر انسان دوستی در صورت نیاز به افراد گروه مقابل کمک می کنند(عیسی دست های سیروان را باز می کند تا به اسیر مریض کمک کند ، به اسیری که درد می کشد سیگار می دهد. سیروان چشم های عماد را پانسمان می کندو فاروق بر علیه حزبی ها به ایرانی کمک می کند). آن ها به خاطر یکدیگر خود را به خطر می اندازند و ترسی از مرگ ندارند (عماد از عیسی می خواهد که بدون توجه به وضعیت او به اسیر عراقی شلیک کند ، رحیم از دو افسر بعثی می خواهد تا خود به جای عیسی و عماد به میدان مین برود).و مهم تر از همه فارغ از هر گونه گرایش های نژادی خود را برادر و دوست یکدیگر می دانند و در پی برقراری صلح و آشتی بین دو ملت هستند(رحیم خطاب به عیسی می گوید که ملت ها با هم دشمنی ندارند ، فارون به دوستی ها و عشق و عاشقی های مردم دو طرف شط اشاره می کند و رحیم از سیروان می خواهد که بخل و کینه را کنار بگذارد).

در مقابل ، خصلت های تعصب ، خطر ، بی رحمی ، خوددوستی ، نژادپرستی ، دشمنی و جنگ برای تعریف شخصیت های بد به کار رفته اند. دو افسر بعثی که نمونه ی گروه بد به شمار می روند افرادی متعصب به حزب صدام می باشند که به خاطر حزب حاضر به انجام هر کاری و حتی به گلوله بستن هم وطنان خود نیز هستند. آن ها وقتی قدرت را به دست می گیرند با بی رحمی تمام نسبت به سربازان ایرانی رفتار می کنند(عماد و عیسی را برای امن کردن جاده راهی میدان مین می کنند ، راننده را به شدت کتک می زنند).آن ها به فکر بقیه ی اسیران نیستند و دست های آن ها را پس از به دست گرفتن قدرت باز نمی کنند و می خواهند به تنهایی فرار کنند. عراقی های حزبی مردم ایران را دشمن خود می

دانند و اصرار به ادامه ی جنگ دارند(افسر عراقی که اعلام می کند تا آخرین نفس آماده ی جنگ است ، سربازان ایرانی را حشره خطاب می کنند).

در حیطه ی تقابل های بصری به این نکات می توان اشاره کرد. افراد ایرانی در این فیلم آزاد و بدون چشم بند و دست بند دیده می شوند. در مقابل همه ی اسیران عراقی دست بند و چشم بند دارند ولی به محض کمک به نیروهای ایرانی و درآمدن به هیأت دوست چشم بند و دست بند آن ها باز شده به شکل سربازان ایرانی ظاهر می شوند.

نکته ی دیگر سیاه و سفید بودن فیلم است که به لحاظ بصری به ایجاد تقابل های دوگانه بسیار کمک کرده است. هنگامی که یکی از اسیران ایرانی از ناحیه چشم زخمی می شود ما با رنگ سپید چشم بند او در تقابل با چشم بند سیاه اسیران مواجهیم.

اما نکته ی جالب توجه در این فیلم که آن را از سایر فیلم های ژانر جنگ ممتاز کرده است ، تقابل موجود بین اسیران عراقی است . برخلاف فیلم های این ژانر که یک گروه (گروه خودی) را مطلقاً خوب و برحق و گروه مقابل را مطلقاً شیطان صفت و محکوم معرفی می کنند ، در این فیلم شاهد تقابل بین افراد گروه مقابل هستیم. این تقابل به صورت تقابل بین عراقی های حامی حزب بعث و عراقیان غیرحزبی آورده شده است.

عراقی غیرحزبی

بدبین نسبت به حزب
مجبور به شرکت در جنگ
کمک به سربازان ایرانی
دلسوز ملت عراق
رضایت به اسیری

عراقی حزبی

فدایی حزب و صدام
داوطلب شرکت در جنگ
دشمن ایران
به مردم خود نیز رحم نمی کند
مبارزه تا آخرین نفس

خصلت هایی مثل بدبینی نسبت به حزب ، اجبار به شرکت در جنگ ، کمک به سربازان ایرانی ، دلسوزی برای عراقی ها و رضایت به اسیری خصلت های بارز عراقیان غیرحزبی در این فیلم هستند. عراقیان غیرحزبی دل خوشی از حزب ندارند و حاضر به اطاعت از آن نیستند(سیروان به افسر بعثی می گوید که اهل حزب نیست و حزب را عامل جنگ دو ملت می داند ، خانواده ی فاروق توسط حزب یا

اعدام شده اند و یا فراری اند). به همین علت آن ها تمایلی به شرکت در جنگ با ملت ایران که هم دین و همسایه ی آن هاست ندارند ، ولی حزب آن ها را مجبور به شرکت در جنگ کرده است. آن ها از به اسارت درآمدن خود توسط سربازان ایرانی ناراضی نیستند و آن را به اسیری حزب ترجیح می دهند. عراقیان غیرحزبی دلسوز هر دو ملت ایران و عراق هستند و معتقدند که هر دو ملت گرفتار بی رحمی های حزب شده اند. به همین علت علاوه بر یکدیگر به هنگام نیاز به سربازان ایرانی نیز کمک می کنند. در مقابل ، عراقیان حزبی فدایی حزب و صدام هستند و به همین خاطر داوطلبانه در جنگ شرکت کرده اند. آن ها دشمن ملت ایران و ملت عراق توأمان می باشند و هر جا که لازم باشد آن ها را از سر راه خود برمی دارند.

در مجموع می توان گفت که اتوبوس شب فیلمی است انسان دوستانه و صلح طلب. این فیلم به هم سو بودن دو ملت ایران و عراق تأکید کرده و آن ها را دوست و برادر معرفی می کند . در این بین عامل وقوع جنگ بین دو ملت را حزب و حامیان حزب معرفی می کند. همه این موارد نشان می دهند که این فیلم بازتابی از اوضاع جامعه و دیدگاه آن در دهه ی هشتاد می باشد. دهه ای که نشانی از صدام و حزب و بعثی نیست و نسلی که جنگ را تجربه نکرده است با دیدگاهی متفاوت به جنگ می نگرد . همین ویژگی ها این فیلم را از سایر فیلم های ژانر جنگ متفاوت کرده و حتی در برخی موارد تقابل با آن ها قرار داده است. برخی از این تقابل ها عبارتند از :

فیلم اتوبوس شب

تحلیل
ملی گرایی
واقع گرایی
شخصیت
نسبی
دوستی
تقیح جنگ

فیلم های جنگی دهه ی ۷۰

تهییج
ایدئولوژی گرایی
حماسه سازی
تیپ
مطلق
دشمنی
تقدیس جنگ

اتوبوس شب به عنوان نمونه ای از فیلم های جنگی ساخته شده در دهه ی ۸۰ از محدود فیلم هایی است که با نگاهی تحلیل گرانه به موضوع جنگ نگاه کرده است. برخلاف فیلم های جنگی گذشته که با دیدی یک طرفه به جنگ نگاه می کردند و سربازان ایرانی را مطلقاً خوب و بر حق و سربازان عراقی را مطلقاً بد و محکوم معرفی کرده اند ، در این فیلم تلاش شده است که ضمن قدرشناسی نسبت به رزمندگان ایرانی به مردم عراق نیز احترام گذاشته شود و آن ها را بدون تحلیل و بررسی محکوم نکند. . با توجه به این که سال ها از جنگ می گذرد ، دیگر نیازی به حماسه پردازی و تشویق ، و تهبیح جنگ احساس نمی شود و می توان با واقع گرایی به این موضوع نگریست. از نکات جالب توجه در این فیلم تأکید آن بر روی ملی گرایی و دفاع از میهن می باشد که در تقابل با ایدئولوژی گرایی در دفاع از اعتقاد در فیلم های گذشته می باشد . هم چنین شخصیت های موجود در این فیلم از حالت تیپ فراتر رفته و از الگوهای موجود برای تعریف سربازان ایرانی و عراقی پیروی نمی کنند. به طوری که ما برخی از خصلت های بد سربازان ایرانی و در مقابل با خوبی های سربازان عراقی مواجهیم . تقبیح جنگ در هر شکل و شمایل و تقویت انسان دوستی در این فیلم در تقابل با نمایش لزوم جنگ در فیلم های گذشته قرار دارد. بالاخره این فیلم هر دو ملت عراق و ایران را دعوت به کنار گذاشتن بخیل و کینه و دشمنی کرده پیام آورد صلح و دوستی است.

همه ی این موارد نشان می دهند که این فیلم بازتابی از اوضاع جامعه و دیدگاه آن در دهه ی هشتاد می باشد و دهه ای که نشانی از صدام و حزب و بعثی نیست و ایران در تلاش با برقراری رابطه ی دوستی با عراق است. دهه ای که ملت عراق خواهان برچیده شدن استبداد بعثی از کشورشان می باشند و درگیری های زیادی بین گروه های مختلف در این کشور وجود دارد. و بالاخره دهه ای که دولت ایران بارها اعلام کرده که مایل است نقش میانجی را در از بین بردن مشکلات و درگیری های موجود در عراق را داشته باشد. این نکته را به خوبی می توان در فیلم دید وقتی که رحیم از سیروان م یخواهد تا بخل و کینه را کنار بگذارد و با افسر بعثی درگیر نشود. اکنون این سؤال به ذهن می رسد که نشان دادن سرنوشت یکسان مردم عراق با مردم ایران در طول جنگ و برادری و هم کیشی دو ملت دیگاه خود کارگردان است و یا اقتضای زمان آن را حکم می کند؟

کیومرث پوراحمد هدف خود را از ساخت این فیلم چنین بیان می کند: «هدف ما از ساخت اتوبوس شب این بود تا نشان بدهیم که هر دو ملت در جنگ، قربانی خشونت و دیکتاتوری و ایدئولوژی گرایی شدند. ما کاملاً قائل به تفکیک بودیم و در واقع رودروی ملت عراق نایستادیم بلکه با حزب بعث درگیر جنگ بودیم. بنابراین قصد داشتیم فیلمی بسازیم که به مردم عراق احترام می گذارد و در تلویزیون عراق هم قابل نمایش باشد»

بدین ترتیب پوراحمد خواهان سینمای صلح طلب و ضد جنگ می باشد و دیدگاه او منطبق با دیدگاه فیلم است. حال این که شرایط جامعه نیز امکان ساخت فیلمی ضد جنگ را برای او فراهم ساخته است. چرا که پوراحمد با همین دیدگاه در دهه ی ۷۰ یا قبل از آن قادر به ساختن فیلمی با این دیدگاه نبود ولی سیاست ها حاکم در جامعه در دهه ی ۸۰ به او این اجازه را داد که چنین فیلمی بسازد.

اخراجی ها

۱۳۸۵

خلاصه ی فیلم :

مجید از خلافکارهای یکی از محله های تهران، عاشق دختر میرزا (یک گیوه دوز عارف) است و شرط ازدواج او سر به راه شدن است . مجید برای رسیدن به نرگس دست به دروغ و کلک می زند. اما نقشه اش افشا می شود. مجید در سر راه خود احساس م یکنند که رقیبی وجود دارد که از بچه های جبهه ای استو برای اینکه از او عقب نیفتند ، با نوچه های خود راهی جبهه می شود. برای حضور آن ها در جبهه ، مخالفت هایی وجود دارد اما با ضمانت میرزا و یکی دیگر از رزمنده ها آنها به پادگان آموزشی می رسند. مجید و دوستانش به خاطر انجام کارهایی که در جبهه معمول نیست ، بارها اخراج می شوند اما هر بار با وساطت مرتضی و یا روحانی باز هم به جبهه می پیوندند. در پایان مجید و دوستانش با آموختن درس هایی از رزمندگان متحول شده ، به صورت داوطلب در عملیات نهایی شرکت می کنند . این ماجرا به شهادت مصطفی و مجید و شرمندگی مخالفان ماندن آن ها در جبهه ختم می شود.

تحلیل هم نشینی:

فیلم با چهره ی دختری (نرگس) آغاز می شود که کنار خیابان ایستاده و می خواهد سوار تاکسی شود. یک پیکان زرد رنگ جلوی دختر ترمز می کند و می خواهد مزاحم او شود. دختر تاکسی گرفته می رود. موتور سواری (مجید) که شاهد این قضایا بود جلوی پیکان را با موتورش سد می کند ، و با زنجیر شیشه ی پیکان را شکسته با سرنشینان پیکان درگیر می شود. در این سکانس شخصیت اصلی فیلم معرفی می شود. شخصیت اصلی به قشر گردن کلفت و بزن بهادر تعلق دارد و عاشق دختری است.

سربازی در زندان را باز کرده آزادی مجید صفایی را اعلام می کند. یکی از هم سلولی های مجید در مورد وضعیت آزادی خود سؤال می کند و مسؤول زندان به او می گوید که اول باید جواب آزمایشش مشخص شود. معلوم می شود که طرف معتاد است. زندانیان برای آزادی مجید صلوات می فرستند و شادی می کنند. در این لحظات دوربین فقط یک جفت پا را که گیوه پوشیده است ، نشان می دهد و یک حالت اسطوره ای در این صحنه مشاهده می شود. مجید به هم سلولی معتاد خود می گوید که اگه بره سراغ اعتیاد خودش حسابش را می رسد . شخصیت لوتی منش مجید بار دیگر به چشم می خورد. مقداری میوه درون حوضه ریخته می شود. دختری اسپند دود می کند و از حرف هایش مشخص می شود که خواهر مجید(مرضیه) است و دارد برای برادرش که از سفر حج برگشته اسپند دود می کند. مرضیه به سراغ مادرش می رود و از او می خواهد خودش را برای آمدن مجید آماده کند. نرگس نیز آنجاست و با شنیدن خبر رسیدن مجید آنجا را ترک می کند. مادرش می گوید این دختر کجا و اون پسر مجید کیا؟ صدای ساز و آواز بلند می شود . همه به سمت کوچه می دونند. مردی تسبیح به دست با صورت ریش دار(حاج صالح) به همراه خانمی چادری در حال رد شدن از کوچه هستند . پشت سر آن ها شعار "حزب فقط حزب الله رهبر فقط روح الله" به چشم می خورد. مرد به همسرش می گوید این ها را اگر با آب زمزم هم بشورند اصلاح پذیر نیستند. بعد به آقایی که مو ی ریش سفید دارد(میرزا پدر نرگس)سلام می کند. نوازنده ای جلوی مغازه ی او مشغول نواختن است. حاج صالح با کنایه به میرزا می گوید دم در مغازه ی شما چرا؟ ماشینی می ایستد و سیگاری از آن به بیرون پرتاب می شود.

بعد پاهای گیوه پوش مجید با ظاهر حاجی ها پیاده میشود. دوست های مجید همه جمعند . بایرام یک یاز دوستان مجید به نظر می رسد که خاطرخواه مرضیه است . مجید سراغ میرزا(پدر نرگس) می رود و سلام می کند. دوست مجید (مصطفی) خطاب به میرزا می گوید که حرف های تو مجید و دگرگون کرده و اون مرد خدا شده . میرزا با مهربانی با او برخورد می کند و خطاب به مجید می گوید که "حاجی احرام دگر بند بینی یار کجاست" . با این جمله او مجید را دعوت به عشق حقیقی یعنی عشق به خدا می کند و معتقد است که مکه رفتن بدون عشق به خدا فایده ای ندارد. پسری با ریش و ظاهری بسیار مذهبی از راه می رسد . او عباس پسر میرزا است که دل خوشی از مجید ندارد. به مجید اخطار می دهد که دور و بر آن ها نپلکد. ولی مجید می گوید که با میرزا طرف است نه با او . در همین حین مردی سوار بر موتور(مرتضی) از راه می رسد و او دوست عباس است . به دنبال انو هم سلولی معتاد مجید(امیر) سر می رسد و زندانی بودن مجید را لو میدهد. همه متوجه دروغ مجید درباره ی رفتن به مکه می شوند . نرگس ناراحت از مغازه خارج می شود. در این سکانس تقریباً همه ی شخصیت های فیلم معرفی می شوند که می توان آن ها را به دو دسته تقسیم کرد :

یک دسته شامل مجید و دوستانش که شرور و حقه باز به نظر می رسند و دیگری میرزا و اطرافیانش که عابد و زاهد معرفی می شوند . به نظر می رسد علاقه ی مجید به دختر میرزا باعث ایجاد ارتباط بین این دو دسته و ماجراهای بعدی شود.

حیات خانه ی مجید. مادر مجید خود را می زند و سر مجید داد می شکد. مجید ناراحت است و با دوستانش درگیر می شود و می گوید که تقصیر آن هاست.

میرزا سه تار می زند. پشت سرش عسک امام دیده می شود عباس درباره ی خلاف ها و پرونده های مجید صحبت می کند. می گوید که محال است گنده لات محل به خاطر خاطرخواهی عابد و زاهد و مسلمان شود. دوست عباس(مرتضی) هم کنارش نشسته . میرزا از حرف های پسرش ناراحت می شود و می گوید که "نشیدی خیلی از مجید بدترها یک شبه حرا شدند و خیلی از من و تو بهترها یک شبه خر؟ فاصله ی حریت و حریت فقط یک نقطه است." ولی عباس معتقد است که عشق مجید هوسی بیش نیست ولی میرزا مخالف اوست و می گوید که اگر مجید آدم بشه دخترش که سهله جونشم بهش میده. مرتضی خطاب به عباس می گوید که "میرزا خیلی ها رو همین جوری آدم کرده" و سپس خبر

اعزام شدنش به جبهه را می دهد و عباس می گوید "الحمد لله خدا قسمت ما هم بکنه" در این سکانس خیلی بیشتر با شخصیت میرزا و انعطاف و محبت او آشنا می شویم . گویی او نقش پیر و رهبر را دارد که جوانان گمراه را به راه راست هدایت می کند. در تناقض با او پسرش قرار دارد که امیدی به هدایت آدم های گمراه ندارد. هم چنین متوجه می شویم که عباس از آدم هایی است که بیش تر حرف می زند تا این که عمل کند.

مجید توی کوچه مشغول تمیزکردن موتورش است . دختری چادری به سمت او می آید . او نرگس است . جواب سالم مجید را نمی دهد و مجید با موتور به دنبال او می رود. درون کوچه ای خلوت می ایستند تا با هم صحبت کنند. نرگس از او به خاطر دروغی که گفته دلخور است و می گوید تو می خواستی سر میرزا را کلاه بذاری . مجید فکر می کند پای کس دیگری (مرتضی) در میان است ولی نرگس انکار می کند و می گوید که دیگر نمی خواهد مجید را ببیند. در این سکانس مجید متوجه وجود رقیبی بر سر راه خود برای رسیدن به نرگس می شود.

درون قهوه خانه دوست های مجید نشسته اند و امیر مشغول زمزمه ی آوازی است . مجید با موتور از راه می رسد. سیگاری روشن می کند. بایرام به او می گوید که مرتضی می خواهد به جبهه برود و می گویند که خواستگار دختر میرزا هم هست. میرزا هم خاطرش را خیلی می خواهد. امیر می گوید جبهه رفتن که کاری ندارد مجید هم می تواند به جبهه برود در همین لحظه صدای "هیئات منا الذله" و تصویر رزمندگان در تلویزیون پخش می شود. مجید فکری به ذهنش می رسد و می گوید که می خواهد به جبهه برود . دوستانش او را مسخره می کنند. ولی او می گوید که می خواهد داوطلبی برود آموزشی پس از گرفتن کارت بسیج یه فیلمی راه می اندازد و برمی گردد. امیر می گوید پس این هم یک فیلم است و مجید می گوید "آره بابا کی می خواد بره جنگ؟" کاپشنش را می پوشد و می رود. این سکانس نشان می دهد که مجید به خاطر رقابت با مرتضی و ترس از دست دادن نرگس می خواهد راهی جبهه شود ولی او باز هم قصد فریب دادن میرزا را دارد.

نمای رو به پایین از حیاطی که زنی در آن مشغول پهن کردن لباس است. بایرام از روی دیوار در حالی که کبوتری در دستش است ، به داخل حیاط نگاه کرده مرضیه خواهر مجید را صدا می زند. مرضیه از دست او ناراحت است و می گوید تو عشق و عاشقی سرت نمی شه و گر نه برای به دست آوردن دل

مجید با او راهی جبهه می شدی . بایرام از رفتن به جبهه می ترسد ولی به خاطر مرضیه قبول می کند ولی می گویند که تا خط مقدم نخواهد رفت. مرضیه خوشحال می شود.

مرضیه و نرگس در حال برگشتن از نانوائی . مجید وسط کوچه ایستاده است . سلام می کند ولینرگس جوابش را نمی دهد. صدای اذان به گوش می رسد. مصطفی و امیر نیز در کوچه اند. مصطفی به مجید می گوید که هر جا برود او را همراهی خواهد کرد. درون مسجد نمازگزاران تکبیر می گویند. مجید و دوستانش نیز در مسجدند. آن ها آمده اند تا برای جبهه ثبت نام کنند. یک یاز نمازگزاران (بیژن) کفش های حاج صالح را می پوشد و راه می افتد. ولی حاج صالح متوجه می شود و او را از پشت سر صدا می کند. مجید و دوستانش به صف ایستاده اند. عباس به آن ها طعنه می زند و می گوید "چه عجب تو مسجد پیداتون شده." وقتی می فهمد که آن ها می خواهند به جبهه بروند می خواهد مانع آن ها شود و می گوید که "جبهه جای شما نیست چون خاکش پاکه." مجید هم به او می گوید که تو خودت هشت ساله نرفتی جبهه پس حق نداری چیزی به ما بگی . حاج صالح نیز مخالف رفتن آن ها به جبهه است و می گوید که آن ها باید گزینش شوند. برای گزینش آن ها چند سؤال شرعی می پرسد و همه چیز را به او می گوید. روحانی با حاج صالح صحبت می کند و می گوید که "برای انجام تکلیف الهی و جان دادن در راه خدا که نیازی به دونستن شرایع نیست." ولی او معتقد است که مجید و دوستانش یک مشت اراذلند که فضای جبهه را مسموم می کنند. میرزا می گوید همه ی آدم ها جایز الخطا هستند." هنر کیمیاگری در این است که از یک مشت نخاله طلا بسازی." روحانی هم موافق حرف های میرزا است و می گوید که مسئولیتش به عهده ی خود شما . بیرون مسجد نوازنده ای آهنگ سلطان قلب ها را می زند. میرزا به سراغ او رفته پولی به او می دهد. او از میرزا می خواهد که ضمانت او را هم بکند تا راهی جبهه شود. میرزا موافقت می کند . در این سکانس با تناقض بین آدم های مذهبی و دو دسته بودن آن ها مواجهیم . میرزا و روحانی اعتقاد به گذشت و محبت نسبت به افراد سست ایمان دارند و دعوت آن ها به خدا را در نرمف و عطوفت می دانند. در مقابل پسر میرزا و حاج صالح اعتقادی به اصلاح این گونه آدم ها نداشته خود را برتر از آن ها می دانند.

تعدادی سریاز مارش نظامی می زنند. سربازان در حال اعزام به حبیه ها هستند. مجید و دوستانش هم آمده اند. حاج صالح هم در حال اعزام به جبهه است. از حرف های او و همسرش مشخص می شود

که او برای تزویر و خودنمایی به جبهه آمده است نه از روی ایمان . به خاطر همین از زنش می خواهد تا بهمه اطلاع دهد که او راهی جبهه شده است . دختر خردسال یکی دیگر از رزمنده ها (محمود) مشغول خواندن برای اوست . حاج صالح از همسرش خداحافظی می کند. دوربین در ماشین او را نشان می دهد که روی آن نوشته شده "استفاده ی اختصاصی ممنوع." پدری در حال نصیحت کردن پسرش (کامران) است تا مانع رفتن او به جبهه شود. معلوم می شود کامران نازپرورده مشغول تحصیل در خارج از کشور بوده ولی به خاطر حضور در جبهه به ایران آمده است. نرگس برای بدرقه ی مجید آمده و به او قول می دهد که منتظرش بماند. در این سکانس تفاوت بین رزمنده ها و انگیزه ی آن ها از شرکت در جنگ معلوم می شود. حاج صالح که در ظاهر مرد عابدی است ، فقط برای خودنمایی و تزویر به جبهه می رود . بنابراین دسته ای که مخالف حضور مجید و دوستانش بودند آدم هایی دورو و از خود راضی معرفی می شوند. در نقطه ی مقابل آن ها ، رزمنده ای از تحصیل دست کشیده و داوطلبانه به جنگ آمده است.

اتوبوس توی جاده. امیر و بایرام آواز می خوانند. بقیه با تعجب به آن ها نگاه می کنند . نکته ی جالب توجه تفاوت لباس آن ها با بقیه است. برخلاف دیگران که لباس نظامی پوشیده اند ، مجید و دوستانش لباس های خود را بر تن دارند. حاج صالح از دست آن ها خشمگین می شود و شروع به دعوا می کند. سپس به یکی از رزمنده ها می گوید تا نوحه بخواند و بقیه سینه بزنند. اتوبوس برای نهار توقف می کند. از رادیو اخبار مربوط به جبهه پخش می شود. بایرام به شدت می ترسد. امیر به او می گوید "اگر عشق نداری سفر شیر نرو." بیژن به آن ها ملحق می شود . کامران نیز در پی دوستی با آن ها به نظر می رسد اکیپشان تکمیل است. . از دزد و معتاد گرفته تا نوازندهو لات و چاقوکش و سوسول . حاج صالح رزمنده ها را یواشکی سوار اتوبوس می کند تا مجید و دوستانش جا بمانند در این سکانس متوجه تفاوت بین مجید و دوستانش با بقیه ی رزمنده ها ، هم چنین دشمنی حاج صالح با آن ها می شویم.

شب هنگام درون چادری رزمنده ای با بی سیم مشغول صحبت درباره ی گم شدن ۶ نفر از رزمنده هاست. حاج صالح به آن ها می گوید که آن شش نفر از اراذل بودند و احتمالاً از ترسشان نیامده اند. در همین لحظه صدای یک عده که آواز می خوانند به گوش می رسد. مجید و دوستانش از راه می رسند و می خواهند راننده ی اتوبوس را کتک بزنند. کمال (یکی از رزمنده ها) گلوله ی شلیک می کند

و به آن ها می گوید که در منطقه ی نظامی هستند و نمی توانند هر کاری که دلشان خواست بکنند. روانی می آید . معلوم می شود که ماشین روحانی را بدون اجازه ی او برداشته اند. مجید به روحانی می گوید که آن ها را عمدا جا گذاشته اند. ولی حاج صالح انکار می کند روحانی متوجه دشمنی حاج صالح با آن ها می شود.

مجید و دوستانش دور آتشی جمع شده اند. امی رو بیژن مشغول تاس انداختن هستند. رزمنده ای (حسین) برایشان چای می آورد. مجید از او علت آمدنش به جبهه را می پرسد و او که لکنت دارد می گوید به خاطر خدا. امیر و بیژن به او می خندند. . مجید با آن ها دعوا می کند اما حسین می گوید که اشکالی ندارد. مجید خطاب به مصطفی می گوید که "چقدر بچه ریخته تو جبهه از اینا که بخاری بلند نمیشه." و مصطفی حرف او را تأیید می کند. بیژن میخواهد برای مجید فال ورق بگیرد که حاج صالح از راه می رسد و ورق ها را درون آتش می ریزد . در این حین بایرام با عکاسی از راه می رسند و چند عکس یادگاری می گیرند تا در تهران به میرزا نشان بدهند تا با عروسی مجید و دخترش موافقت کند. در این سکانس به فراوانی جوانان در جبهه ها و پاکی آن ها اشاره می شود و تناقضی که بین آن ها از یک طرف با دار و دسته ی مجید و از طرف دیگر با آدم هایی مثل حاج صالح وجود دارد.

موقع اذان صبح هیچ کدام از دار و دسته ی مجید برای نماز بیدار نمی شوند و تلاش حاج صالح راه به جایی نمی برد.

گردان در حال تمرین هستند. مجید و دوستانش دیر سر تمرین می آیند. کمال به فرمانده می گوید که دیگر نمی تواند آن ها را تحمل کند. حاج صالح هم در گوشه روحانی زمزمه می کند که دیگر از آن ها حمایت نکند ؛ زیرا در بین وسایل آن ها آثار لهو و لعب و قمار پیدا شده است. فرمانده مجید و دوستانش را از گردان اخراج می کند. مجید با کمالی جر و بحث می کند . مصطفی به کمالی می گوید که "تو به چیت می نازی ؟ به ریش ؟ به ریش نیست به ریشه است." و کمال می گوید "ریشه شما تو آبه نه تو خاک و گرنه این هشت سال کجا بودید؟" امیر می گوید "در حال دعا برای شما." و کمالی پاسخ می دهد احتیاجی به دعای شما نیست. بعد به آن ها عملی و چشم چرون می گوید. مجید عصبانی می شود و با کمالی درگیر می شود. محمود جلوی مجید را می گیرد و می گوید که نباید با خودی دعوا کنی بلکه باید با دشمنت دعوا کنی . مجید سراغ روحانی می رود و می گوید "جبهه جبهه

که می گفتید اینه؟ نخواستیم." و راه می افتد. در این سکانس برخورد بد بعضی از رزمندگان ها که خورد را برتر از دیگران می دانند موجب دلسردی مجید و دوستانش از جبهه می شود. در این بین محمود آن ها را به دوستی با یکدیگر و اتحاد در برابر دشمن دعوت می کند.

بایرام مشغول صحبت با مرضیه است. مرضیه به او توصیه می کند که اگر در جبهه شربت دادند نخورد زیرا شهید می شود بیژن یک پارچ شربت می آورد. بایرام نمی خورد و به بقیه هم توصیه می کند نخورد. مصطفی و مجید از شربت می خورند و بیژن نیز ته لیوان مجید را بالا می کشد. بایرام به او می گوید که چون ته لیوان را خورده است آخرش شهید می شود. ماشینی از راه می رسد. مرتضی و رزمندگان دیگری که سرش زخمی است درون ماشین هستند. مرتضی از دیدن مجید تعجب می کند. مجید و دوستانش سوار ماشین هستند. مرتضی به مجید می گوید که "جبهه او مدنت هم مثل مکه رفتنت نباشه." مجید می گوید نه. "ما اومدیم جبهه دو سه هفته ای بمونیم بلکه دل میرزا رو به دست بیاریم. والا به جبهه ی شما کاری نداریم." و مرتضی با تعجب می گوید: "یعنی مملکت مال شماها نیست؟" مجید که از برخورد کمالی و حاج صالح که جبهه را متعلق به خود می دانند، عصبانی است به مرتضی می گوید که قصد ندارد در جبهه بماند. ولی مرتضی که جبهه را فقط متعلق به خود نمی داند به مجید خاطر نشان می کند که خاک ایران متعلق به همه ی ایرانیان است و همگی باید از آن دفاع کنند. هم چنین دیدار آنان با مرتضی باعث ادامه ی حضور آن ها در جبهه علی رغم مخالفت های حاج صالح و کمالی می شود.

ماشین به منطقه ی آموزشی می رسد و بحث بر سر ماندن یا رفتن مجید و دوستانش بالا می گیرد. طبق معمول حاج صالح مخالف است. ولی روحانی موافق ماندن آن هاست. و می گوید که دین و جبهه برای اصلاح این جور آدم هاست. بعد خطاب به حاج صالح می گوید که "تو خودت از این ها بدت می یاد چرا با نام دین باهاشون برخورد می کنی؟" مرتضی ضمانت آن ها را می کند و فرمانده می پذیرد و سه چهار روز به او فرصت می دهد. باز هم دو دستگی آدم های مذهبی در برخورد با مجید و دوستانش به چشم می خورد. از یک طرف یک عده از دین به عنوان حربه ای برای کوبیدن مخالفان خود استفاده می کنند. از طرف دیگر دین و جبهه در یک سنگر قرار داده می شوند و وسیله ای برای

اصلاح آدم های سست ایمان. بنابراین در نهایت آدم هایی بدون اعتقادات مذهبی نیازمند هدایت و اصلاح معرفی می شوند.

نصفه شب صدای تیرباران و آماده باش. بیژن اشتباه می کند ولی رزمنده ی دیگری اشتباه او را به گردن می گیرد و تا صبح باید سینه خیز برود و کمالی یک سری دستورات لازم را به آن ها می دهد و سیگار کشیدن را ممنوع می کند. مجید به مرتضی می گوید که اشتباه بیژن بوده نه آن رزمنده. در این سکانش مجید تحت تأثیر فرهنگ جبهه و رزمندگان قرار می گیرد و درس ایثار را می آموزد.

صبح سربازان مشغول تمرین هستند . مجید و دوستانش نظم گردان را به هم زده اند . کمالی از کارهای آن ها خسته شده ولی فرمانده می گوید که تا چند روز باید صبر کرد.

مرتضی در حال آموزش چگونگی استفاده از نارنجک است. بعد از توجیه از حسین می خواهد که بیاید و تمرین بدهد. مجید مخالفت می کند زیرا حسین لکنت دارد . مرتضی می گوید پس یکی از شماها بیایید. مجید به بایرام می گوید که این کار را انجام دهد. بایرام اشتباه می کند و ضامن نارنجک را می کشد همه با ترسی می خواهند فرار کنند که حسین خود را روی نارنجک می اندازد. این صحنه با حرکت آهسته ی دوربین نشان داده می شوند که تأکیدی بر حماسه سازی و اسطوره پردازی است. نارنجک مشقی است و منفجر نمی شود. مرتضی خطاب به مجید می گوید که "مردانگی به سیبل و گردن کلفت و ادا اطفار و این چیزا نیست. توی جبهه ها مرد مثل حسین زیاد پیدا میشه." مجید تحت تأثیر شجاعت حسین قرار می گیرد. مجید درس دیگری در جبهه می آموزد و آن درس شجاعت است.

مجید و دوستانش درو هم جمع شده اند. مجید با دستمال یزدی قوطی های خالی را نشانه می گیرد و بایرام هم آواز می خواند. مرتضی از راه می رسد و به آن ها می گوید که وقت نماز است. بایرام می گوید که هیچ کدام از آن ها به جز خودش بلد نیست نماز بخواند. مرتضی هم میگوید که اگر آن ها نشانه گیری با دستمال را به او یاد بدهند ، او هم نماز خواندن را به آن ها یاد خواهد داد. مجید به مرتضی نشانه گیری با دستمال را یاد می دهد. کمالی با دوربین این صحنه را می بیند و سرتکان می دهد. حاج صالح از اره می رسد و به حال مرتضی تأسف می خورد. مرتضی به آن ها می گوید که دستمال یزدی را تا تهران غلاف کنند و چگونگی هدف گیری با اسلحه را یاد بگیرند . مرتضی با محبت و جدانکردن خود از مجید و دوستانش آن ها را دعوت به خواندن نماز می کند و از طرف دیگر از ان

میخواهد که دستمال یزدی و سیگار را فعلا کنار بگذارند. برخلاف حاج صالح که با طعنه و خود برتر بینی آن ها را به خواندن نماز دعوت می کند.

رزمنده ها مشغول وضو گرفتن کنار آب. حاج صالح خال کوبی روی دست مصطفی را به او سرکوفت می زند. مصطفی ناراحت می شود و می گوید که چاره ای ندارد و نمی توان آن ها را پاک کند. سپس دست هایش را به سوی آسمان می گیرد و از خدا می خواهد که خال کوبی دست های او را پاک کند. تعدادی رزمنده در حال اعزام به خط مقدم می باشند. بیژن یکی از آن ها را شناسایی می کند و به سمت او می رود و او را بغل می کند. ولی او وانمود می کند که بیژن را نمی شناسد. بالاخره می گوید که تحت تأثیر فضای جبهه قرار گرفته و از گذشته ی خودش بسیار دور شده است. آن طرف تر مجید نشسته و به فکر فرورفته است. به نظر می رسد مجید و دوستانش اولین کسانی نیستند که در فضای معنوی جبهه قرار گرفته ، متحول شده اند.

مجید و بیژن مشغول تاس انداختن هستند. مرتضی از راه می رسد و از این که آن ها به قول خودشان عمل نکرده اند ، ناراحت می شود. شروع به آموزش نحوه ی استفاده از ماسک های شیمیایی می کند و به آن ها تمرین می دهد. در این هنگام بمباران هوایی صورت می گیرد. بایرام کاری می کند که بیژن فکر می کند که بمب شیمیایی زده اند و داد می زند که ماسک هایتان را بزنید. کل گردان ماسک به صورت دارند. کمالی متوجه می شود که شیمیایی در کار نیست . و کار کار مجید و دوستانش است . کمالی به مرتضی با عصبانیت می گوید که دیگر تحمل آن ها را ندارد. فرمانده نیز به مرتضی می گوید که مهلتش تمام شده و آن ها باید برگردند.

شب هنگام مرتضی با کمالی صحبت م یکنند و می گوید که باید او را به جای مجید و دوستانش تنبیه و یا اخراج کنند. زیرا اگر او آدم صالحی بود می توانست آن ها را هم به راه راست هدایت کند. مرتضی شروع به کلاغ پر می کند و روحانی و بقیه ی رزمنده ها هم به او ملحق می شوند. مجید بسیار تحت تأثیر قرار می گیرد. بار دیگر مرتضی و روحانی با فروتنی عدم اصلاح مجید و دوستانش را در عدم صلاحیت خود می دانند برخلاف کمالی که این جور آدم ها را غیر قابل اصلاح می دانند.

کمالی با بی سیم صحبت می کند. در خط مقدم تقاضای نیرو می کنند. فرمانده با گردان صحبت می کند تا آن ها را آماده ی اعزام به خط مقدم کند : "معصوم به آن مستی که صورت خود را از او پوشانده بود

گفت در هیچ صورتی از ما روی نگردانید." او در سخنانش اشاره می کند که تمامی کفر در برابر حق و حقیقت صف آرایی کرده اند و می گوید که هر کس داوطلب است با آن ها راهی شود . همه ی رزمنده ها اعلام آمادگی می کنند. همه گروه های جامعه برای صف آرایی در برابر دشمن دعوت می شوند. دشمنان به سپاه کفر و ایرانی ها به سپاه حق و حقیقت تشبیه شده اند.

رزمنده ها در حال اعزام هستند. بیژن چیزهای را که در طول این مدت دزدیده به صاحبشان پس می دهد و طلب حلالیت می کند. به نظر می رسد رفتار مرتضی او را متحول کرده است. مجید دارد سیگار می کشد. فرمانده به مجید می گوید که "تصمیم با خودتان است می توانید با ما بیایید ، می توانید برگردید." مجید می گوید که از خدایه با آن ها راهی عملیات شود. مرتضی به مجید می گوید که تا همین جا هم که آمده اند کافیست . او نامه ای برای میرزا نوشته و او را تضمین کرده است. ولی مجید می گوید که جبهه او را گرفتار کرده است و دیگر به خاطر میرزا و دخترش نیست که می خواهد بماند بلکه به خاطر دل خودش است. او می گوید که دختر میرزا را بدون این آب و خاک نمی خواهد. بایرام از همراهی با آن می ترسد ولی مجید به او دلگرمی می دهد. فضای جبهه توانسته مجید و دوستانش را تحت تأثیر قرار دهد . مجید و دوستانش برای نخستین بار ، آگاهانه و بدون غرض شخصی گردان را همراهی می کنند.

درون ماشین بیژن در حال خواندن آواز است . مجید سیگاری را به دست می گیرد ولی با دیدن مرتضی آن را به بیرون پرت می کند . بمباران هوایی آغاز می شود. محمود می خواهد ماشین مهمات را نجات دهد . ماشین آتش می گیرد و او می خواهد پیاده شود ولی پایش که مصنوعی است ، گیر می کند . ماشین منفجر می شود و تنها ضبط او بر جای می ماند. صدای دختر بچه ای که شعر می خواند.

آن ها وارد روستایی می شوند که همه ی ساکنانش مرده اند. رزمندگان ماسک به صورت دارند. بیژن در یکی از خانه ها مشغول دزدی است. درکمدی را باز می کند و می بیند که دختر بچه ای درون آ» است . دختر بچه زنده است . بیژن ماسک خود را به صورت او می زند و او را بیرون می آورد و به همراه چیزهایی که دزدیده تحویل می دهد و شروع به گریه می کند. اولین تحول را در بیژن شاهدیم که نه تنها دزدی را کنار گذاشته بلکه جان خود را به خاطر دیگران به خطر می اندازد. از سوی دیگر گوشه ای از جنایات عراقی ها و بی رحمی آن ها نشان داده می شود.

نیروها به منطقه ای می رسند. درگیری های بسیار شدید است. روحانی زخمی می شود. حاج صالح از ترس به آمبولانس پناه می برد. برای رسیدن به خط مقدم باید از یک میدان مین عبور کنند. تعدادی داوطلب روانه ی میدان مین می شوند تا راه را برای بقیه باز کنند. مصطفی می خواهد تانکی را با آر پی جی بزند ولی خود به شهادت می رسد. مجید بسیار ناراحت می شود و تصمیم می گیرد از میدان مین عبور کند. بار دیگر حرکت آهسته ی دوربین و زم بر پاهای مجید و حالت اسطوره ای قدم برداشتن او در میدان مین و به یاد آوردن گذشته، مجید به سلامت عبور می کند و بقیه نیز رد می شوند. شب درون بیمارستان صحرایی درگیری های بسیار شدید است. نیروهای عراقی وارد بیمارستان شده با بی رحمی همه را می کشند تانکی وادر چارد می شود. مجید قمره اش را برداشته به سمت تانک می رود. تانک شلیک می کند و یک رزمنده با آر پی جی آن را می زند. مجید به شدت زخمی شده است سرش روی پاهای مرتضی است. مجید از مرتضی می پرسد که آیا بالاخره آدم شده است یا نه؟ مرتضی می گوید که "کارت خیلی درسته." بیژن و بایرام گریه می کنند و مجید با آن ها دعوا می کند. مجید به عنوان آخرین وصیت سیگاری از مرتضی می خواهد و مرتضی به او سیگار می دهد ولی او سیگار را نمی کشد و می اندازد. حاج صالح که شاهد این صحنه هاست با شرمندگی با خود می گوید که "خدایا تو کی هستی؟ این لات ها رو کشوندی کشوندی اینجا که روی منو کم کنی؟ قبول بردی." مجید می خواهد فحش دهد ولی مرتضی جلوی دهن او را می گیرد. مجید می گوید که "دهنش نجس است و او یک عمر الواتی کرده و به این راحتی هم پاک نمیشه." مرتضی می گوید که "اصل دله." مجید می گوید که یاد شعری افتاده است که میرزا می خواند: در کوی نیکنامی ... مرتضی ادامه می دهد: ما را گذر نداند. گر تو نمی پسندی تغییر ده قضا را. مجید شهید می شود. سکانش نهایی اوج تحول مجید و شهادت او که نشان رستگاری اش است، را نشان می دهد. از طرف دیگر حاج صالح نیز تحت تأثیر اتفاقات افتاده قرار می گیرد و شرمنده و متحول می شود.

در نگاه کلی اخراجی ها، دعوتی است برای صلح در داخل جامعه. پیام اصلی فیلم اتحاد همه ی آحاد جامعه با اعتقادات متفاوت با یکدیگر و مقابله ی آن ها با دشمنان اسلام و انقلاب است. اخراجی ها فیلمی ضد جنگ نیست. حتی می توان گفت که به نوعی خواهان آماده باش دائمی در برابر دشمنان

است. پیام اخراجی ها پایان دادن به اختلافات و جنگ داخلی بین احزاب و پذیرش هم دیگر ، به خاطر آماده شدن برای حضور در جنگی بزرگ تر یعنی جنگ با دشمنان خارجی است.



تحلیل جانشینی:

همان طور که ذکر شد در تحقیق جانشینی در پی یافتن تقابل های دودویی هستیم تا مفاهیم ضمنی فیلم آشکار شود. تقابل های اصلی در فیلم اخراجی ها شامل دو جدول تقابلی می شود ه دو دسته از ویژگی ها را در برابر هم قرار می دهد. یکی از این تقابل ها ، تقابل بین خودی و غیرخودی و دیگری تقابل بین خودی هاست. که به دو دسته ی تندرو و معتدل تقسیم شده اند . در زیر جدول تقابل های بین خودی و غیرخودی آمده است:

غیرخودی	خودی
دوز و کلک	درستکاری
لاقیدی	پای بندی
قهوه خانه	مسجد رفتن
قماربازی	نماز خواندن
زندان رفتن	جبهه رفتن
گمراه	مصلح
صورت اصلاح شده	ریش داشتن
آکاردئون یا ساز دهنی زدن	سه تار زدن
آواز خواندن	نوحه خوانی
کف زدن	سینه زدن
دستمال یزدی داشتن	چغیه بستن

همان طور که اشاره شد ، یکی از تقابل های موجود در این فیلم تقابل بین خودی و غیرخودی است که برای تعریف هر کدام از ویژگی های خاصی استفاده شده اس. خصلت هایی مثل پای بندی ، درستکاری ، مسجد رفتن ، نماز خواندن ، جبهه رفتن ، مصلح بودن ، ریش داشتن ، سه تار زدن ، نوحه خوانی ، سینه زدن ، ویژگی های هستند که برای تعریف شخصیت های خودی به کار می روند. از اا» جا که در این فیلم قدرت به اراد این گروه تعلق دارد ، نام خودی به آن ها اطلاق می شود. آن ها(خودی ها) ظاهراً انسان هایی درستکار و اهل نماز و مسجد و پای بند به انجام فرایض دینی اند. آن

ها همچنین به نوعی درگیر جبهه و جنگ هستند(پسر میرزا در جنگ شهید شده و پسر دیگرش مسئولیت ثبت نام ، و اعزام رزمندگان به جبهه را دارد. روحانی ، مرتضی و حاج صالح نیز راهی جبهه اند.)از لحاظ ظاهری نیز بین آن ها و و گروه غیر خودی تفاوت زیادی وجود دارد . خودی ها همه صورت هایی پوشیده با ریش دارند و لباس های آن ها نیز یا لباس رزمندگان است و یا لباس روحانی . محل حضور آن ها مسجد و یا جبهه است. آن ها اهل لهو و لعب نیستند و اوقات خود را به خواندن نماز و یا عبادت می گذرانند. (میرزا سه تار می زند که سازی روحانی است و رزمندگان نوحه و یا سرودهای انقلابی می خوانند و سینه می زنند).

در مقابل از صفات لاقیدی ، دوز و کلک ، قمار بازی ، زندان رفتن ، گمراه ، صورت اصلاح شده ، موسیقی طرب انگیز ، کف و بشکن زدن و قهوه خانه رفتن برای تعریف شخصیت های غیرخودی استفاده شده است. افراد غیر خودی تجسم لاقیدی و بی بند و باری هستند . آن ها نه تنها پای بند به انجام فرایض دینی نیستند ، بلکه در قبال جنگ نیز هیچ گونه احساس مسئولیت نمی کنند.(به هنگام گزینش شدن پاسخ هیچ یک از سؤالات را نمی دانند . برای نماز صبح بیدار نمی شوند. برای رسید به اهداف شخصی راهی جبهه می شوند.) برای رسیدن به اهداف خود به حقه و کلک متوسل می شوند (مجید به دروغ خود را حاجی جا می زند ، مطرب خود را به کوری زده است.)محل تجمع آن ها قهوه خانه است. سرگرمی شان قمار و یا بازی ورق می باشد. آن ها شخصیت هایی قلدر و بزب بهادر هستند و از رفتن به زندان ابایی ندارند(مجید به خاطر درگیری راهی زندان می شود ، امیر به خاطر اعتیاد در زندان است). آن ها حتی هنگامی که راهی جبهه می شوند ، از قوانین و دستورات آن جا پیروی نمی کنند(در منطقه نظامی سیگار می کشند ، لباس رزمندگان را به تن ندارند ، دیر بر سر تمرینات حاضر می شوند...). مدام در حال آواز خواندن و بشکن زدن هستند و حتی یکی از اعضای گروه آن ها مطرب است . صورت های اصلاح شده ، سیبل کلفت ، خال کوبی ، شلوار شش جیبو دستمال یزدی مشخصات ظاهری آنان است.

همان طور که اشاره شد در فیلم اخراجی ها دسته ی دیگری از تقابل ها نیز وجود دارد . این دسته از تقابل ها به هنگام موضع گیری خودی ها در برابر ورود غیرخودی ها به جمعشان ظاهر می شود به

سخن دیگر ، خودی ها در قبال ورود غیر خودی ها به جمع خود ، به دو دسته ی موافق و مخالف تقسیم می شوند که دسته ی دوم تقابل های موجود در این فیلم است.

مخالف	موافق
تندروی	اعتدال
ترس	شجاعت
تزویر	خلوص
تکبر	فروتنی
ظاهربینی	باطن بینی
سخت گیری	نرمش
پیش داوری	اعتمادی
گفتار	کردار
تهمت و تحقیر	دوستی و محبت
خودخواهی	ایثار
تنبیه	گذشت
طرد	تحمل

در این فیلم برخلاف سایر فیلم های دفاع مقدس ، نه تنها همه ی افراد شرکت کننده در جنگ فرشته صفت و عاری از گناه معرفی نمی شوند ، بلکه چنین به نظر می رسد که افراد نماز خوان و مذهبی نیز عاری از ایراد نیستند . حاج صالح و عباس که خود را به علت به جا آوردن فرایض دینی بالاتر از دار و دسته ی مجید می دانند ف کمتر از آن ها نیاز به اصلاح و هدایت ندارند. آن ها که به نظر می رسد خصومتشان به مجید شخصی است ، حاضر نیستند هیچ فرصتی به مجید و دوستانش بدهند و این قضیه را به دین ربط داده و می خوانند مانع ورود آن ها به دسته ی خودشان شوند. پس از این مجید و دوستانش راهی جبهه می شوند ، از هیچ تلاشی برای طرد و اخراج آن ها فروگذاری نمی کنند . آن ها آمیدی به اصلاح مجید و دوستانش ندارند و مدام به تحقیر و تهمت زدن می پردازند . هر چند که خود آن ها آدم هایی اهل ریا نشان داده می شوند که بیشتر تر حرف می زنند تا این که عمل کنند. به طوری

که پس از گذشت هشت سال هنوز در جبهه شرکت نکرده اند. در مقابل میرزا و روحانی و مرتضی تمام تلاش خود را برای اصلاح دار و دسته ی مجید می کنند. آن ها خود را برتر از دیگران نمی دانند و معتقدند انسان جایز الخطاست . این موضوع به خصوص در حرف های میرزا خطاب به عباس کاملاً آشکار است :

"خیلی بدتر از مجیدها یک شبه حر شدند و خیلی بهتر از ماها یک شبه خر. فاصله ی حریت و حریت فقط یک نقطه است."

و یا "بگذار به دلش خط بدیم نه این که دلش را خط خطی کنیم."

هم چنین روحانی نیز اشاره می کند "برای انجام تکلیف الهی و مردن در راه خدا نیازی به دونستن شرایع نیست." مرتضی نیز با صبر و مهربانی و جدا نداشتن خود از دار و دسته ی مجید سعی در اصلاح آن ها دارد و عدم اصلاح آن ها را در عدم شایستگی خود می داند . آن ها برخلاف حاج صالح و عباس مرد عمل هستند و می خواهند دار و دسته ی مجید را با اعمالشان به راه راست هدایت کنند.

با وجود آن که این فیلم از بسیاری جهات مشابه فیلم های جنگی ساخته شده قبل از دهه ی ۸۰ می باشد ، از جهاتی نیز دز تقابل با آن ها قرار دارد. تشابه از آن جهت که رویکرد این فیلم نسبت به عراقی ها و جنایات آن ها. از این لحاظ ما شاهد دیدگاه جدیدی نیستیم . هم چنین در مورد برخی از شخصیت های جبهه نیز ما شاهد تیپ های تکراری موجود در بقیه ی فیلم های دفاع مقدس هستیم : شخصیت هایی فرشته صفت و عاری از اشتباه و مملو از گذشت و ایثار . صحنه های به شهادت رسیدن نیز همه حالتی حماسی و اسطوره ای دارند. ایدئولوژی گرایی درون آن نیز بسیار بیش تر از ملی گرایی است و در کل شرکت در جبهه و جنگ ، تکلیف الهی و رزمندگان شیر بچه های حیدرکرار در مقابل رستم و سیاوش و... خوانده می شوند. آن چه این فیلم را متفاوت کرده نگاه جدید آن به برخی از شخصیت های شرکت کننده در جنگ می باشد. شخصیت هایی که در فیلم های قبلی کم تر شاهد آنان بوده ایم . مجید و دار و دسته ی او افرادی بی دین و لالابالی و لمپن هستند که فقط پی خوش گذرانی و لهو و لعب می باشند. صفاتی مانند دزدی ، اعتیاد ، چاقوکشی ، دروغ گویی و... در دار و دسته ی آن ها دیده می شود. ولی آنان بعد از حضور در جبهه و قرار گرفتن در جمع رزمندگان فرشته خود ، متحول شده و حتی از آنان نیز فراتر می روند ؛ به طوری که دو تن از آن ها به شهادت می رسند و در

سوی دیگر افرادی مثل حاج صالح قرار دارند که فقط از روی تزویر و بهره مندی از امتیازات شرکت در جنگ راهی جبهه شده اند و با این که اهل نماز و روزه هستند ، بدتر از دار و دسته ی مجید نشان داده شده اند. ولی حاج صالح نیز در انتهای فیلم تحت تأثیر شهادت مجید قرار گرفته متحول می شود و به اشتباه خود اعتراف م یکنند.

به نظر می رسد که در این فیلم بیش تر از آن که به جنگ ایران و عراق اشاره شود ، به جنگ جناح های داخل کشور پرداخته شده است. جنگی که در آن افراد به خودی و غیرخودی تقسیم شده اند. خودی ها افراد حاضر در جبهه و غیرخودی ها افراد لات و بی دین و بی مسؤولیت معرفی شده اند. از این نکته می توان فهمید که در جامعه ی ایران حکومت و تصمیم گیری به افرادی تعلق دارد که به نوعی با نظام همکاری داشته اند حتی اگر این همراهی از وری تملق بوده باشند. افراد غیرخودی که همراه نظام نبوده اند هم افرادی لات و بی سروپا و نیازمند هدایت معرفی می شوند که باید از سوی خودی ها اصلاح و هدایت شوند. به عبارت دیگر خودی ها جانب حق اند که غیرخودی ها را یا مورد لطف خود قرار می دهند و اصلاح می کنند و با امیدی به اصلاح آنان نداشته ، معتقد به بایکوت کردن شان هستند. تقسیم گروه های خودی به دو دسته ، کاملاً مشابه دو جناح حاکم موجود در جامعه و نوع نگرش آن ها به افراد غیرخودی می باشد : جناح تندرو و جناح محافظه کار و یا به عبارتی راستی ها و چپی ها . حتی دشمن نیز مظهري از دشمنان اسلام و انقلاب (به خصوص آمریکا) می باشد.

چنان که ده نمکی کارگردان فیلم در جایی اظهار کرده است : «فیلم اخراجی ها نقد جامعه امروز ما است و پیام و محتوای آن خطاب به مسؤولین است که باید در برخی از رفتارهای خود بازنگری کنند... این فیلم با زبانی طنز و استفاده از تجربه گذشته و حقیقت دفاع مقدس شرایط اخراجی های امروز جامعه ما را بازگو می کند و چنانچه اثری تولید شود که منطبق بر جامعه روز خود نباشد به هیچ وجه سخنی برای گفتن نخواهد داشت....»

در پایان فیلم اخراجی ها همه ی تقابل ها به یک دلی و هم سویی ختم می شوند. مجید و مصطفی به شهادت می رسند ، بیژن ماسک خود را به صورت دختر بچه ی مصدوم می زند و حاج صالح پی به اشتباه خود می برد . به نظر می رسد که تنها مشکلی که بین خودی ها وجود دارد نوع نگرش آن ها به غیر خودی هاست و گر نه در باقی چیزها اهداف و خواست های آنان یکسان است. تنها راه نجات

برای غیرخودی و پذیرفته شدن آن ها از سوی جناح حاکم همراه شدن با آنان است : همراهی و اتحاد برای صف بستن در برابر دشمنان خارجی. نکته ی جالب در این است که این فیلم در سال اتحاد ملی و انسجام اسلامی ساخته شده و این نکته به روشنی در فیلم دیده می شود.



روز سوم

۱۳۸۵

خلاصه ی فیلم :

با شروع جنگ نیروهای بعثی وارد خرمشهر می شوند و شهر در حال سقوط می باشد. رضا برای بردن خواهر به منطقه ای امن تر وارد خانه می شود. اما نمی تواند سمیره را به بیرون از خانه منتقل نماید زیرا سمیره قدرت راه رفتن ندارد. رضا برای سالم ماندن خواهر ، سمیره را در داخل باغچه ی خانه دفن می کند و خود به قرارگاه می رود تا بعد به کمک خواهر بشتابد. فؤاد که خود یکی از افسران عراقی می باشد و عاشق سمیره برای یافتن معشوق وارد خانه می شود و حس غریبی به او می گوید معشوق همین جاست. رضا برای نجات خواهر با یک سری از دوستان خود تصمیم می گیرد که به خانه برگردد. در این حین رائد سرباز عراقی سمیره را پیدا کرده قصد تعرض به او را دارد . ولی فؤاد از راه می رسد و رائد را می کشد. سمیره علی رغم تهدیدهای فؤاد او را ترک کرده به رضا می پیوندد. رضا و دوستانش باید سمیره را از بین صدها عراقی عبور داده به شط برسانند . درگیری شدیدی بین آن ها و عراقی ها درمی گیرد و همه ی دوستان رضا به جز امیر که او هم دل در گرو سمیره دارد کشته می شوند. بالاخره رضا هم شهید می شود و نزاع بین امیر و فؤاد برای گرفتن سمیره درمی گیره . سمیره که از مرگ برادرش اندوهگین و سرشار از نفرت است ، امیر را انتخاب کرده به فؤاد شلیک می کند و او را می کشد.

تحلیل هم نشینی :

مردی در حال نوشتن روی دفتر است . از حرف هایش پیداست که مسؤول زندان و در حال ترخیص یکی از زندانیان است . به زندانی (امیر) می گوید که والدین بچه ای که زیر گرفته به او رضایت نمی دهند. قیافه ی زندانی خشمگین به نظر می رسد . در پس زمینه صداهای مربوط به گزارش جنگ به گوش می رسد . مأمور زندان وسایل امیر را به او پس می دهد که چاقویی در بین آن هاست . امیر می خواهد چاقو را بردارد ولی مأمور دست او را می گیرد و می گوید که دیگر نمی خواهد امیر را آن جا ببیند . امیر می گوید که آن چاقو یادگار پدرش است. امیر جلوی بازداشت گاه است. مادر و خواهر و دایی اش سر می رسند . حال خواهرش را می پرسد. رضا از او خواستگاری کرده ولی بعد پشیمان شده است و خواهرش مرگ موش خورده و می خواسته خود را بکشد. امیر قصد انتقام گیری از رضا را دارد. برای پیدا کردن رضا باید راهی خرمشهر شود ولی خانواده اشت مخالفند چون اوضاع خرمشهر جنگی است . بالاخره با یک موتور راهی می شود. فیلم با معرفی امیر که آدمی عصبی و غیرتی به نظر می رسد و و پس از مرگ پدرش مسؤولیت خانواده را برعهده دارد ، آغاز می شود . او به دنبال انتقام گیری از رضا است زیرا او به خواهرش خیانت کرده و قضیه ی ناموس در میان است. او برای این کار باید به خرمشهر که منطقه ی جنگی است برود. به نظر می رسد پیدا کردن رضا بهانه ای برای رفتن به منطقه ی جنگی و شروع اتفاقات بعدی است.

مردی در حال فرار است . چند بمب منفجر می شوند و تعدادی در حال شلیک هستند. یک عده پشت کیسه های شنی پنهان شده اند. رضا با بردار کوچک ترش (رسول) درگیر است و از او می خواهد که به قرارگاه برود . تانک های عراقی در حال شلیک کردن. رضا می خواهد به سراغ خواهرش که در خانه مانده است ، برود . دو رزمنده ی دیگر نیز او را همراهی می کنند. این سکانس جنگی سخت و نا برابر بین ایرانی ها و عراقی ها و وضعیت خانواده های مسکون در خرمشهر را نشان می دهد. معلوم می شود که رضا و خانواده اش پس از جنگ شهر را ترک نکرده ، از آن دفاع می کنند. باز هم قضیه ی دفاع از خواهر و ناموس در میان است.

رضا وارد حیاط خانه شان می شود و خواهرش را صدا می زند . سمیره برخلاف میل رضا حاضر به ترک شهر نشده است و الان که نیروهای عراقی تمام شهر را اشغال کرده اند رضا می خواهد او را به جای امنی ببرد. پای سمیره باندپیچی و آتل بندی شده است و همین امر انتقال او را به جای امن دشوارتر می کند.

دو رزمنده ای که همراه رضا بودند شهید می شوند .امیر با موتورش سر می رسد . او نیز بر اثر اصابت گلوله زخمی می شود. رضا و سمیره به کوچه می آیند. عراقی ها در هر دو سمت کوچه حضور دارند. مجبور به برگشتن به داخل خانه می شوند. تا شاید از راه حیاط خلوت بتوانند فرار کنند. رضا بالای دیوار می رود ولی سمیره که می لنگد توان این کار را ندارد .سمیره از رضا می خواهد که او تنها برود ولی رضا نمی پذیرد و می گوید که نمی تونه اونو بذاره تا گیر نامردا بیفته . سمیره نگران رسول است که تنها مانده است . به همین علت از رضا می خواهد که با تفنگش او را بکشد . رضا تاب انجام این کار را ندارد. سمیره او را به روح پدر و مادرشان قسم می دهد و رضا کشیده ای به صورت او می زند. ناگهان فکری به ذهن رضا می رسد و شروع به کند چاله ای درون باغچه می کند. سمیره می رود که به غذایش را که دو سیب زمینی آب پز است بیاورد. آخرین جرعه های آب را هم درون کاسه ای می ریزد. از رضا می پرسد که چه فکری در سرش است و او می گوید که سمیره باید درون چاله بی سروصدا بخوابد. به سمیره قول می دهد که شب برای بردن او باز خواهد گشت .سمیره درون چاله دراز می کشد . رضا حصیری روی او کشیده ، رویش را با خاک می پوشاند. آب و غذا و اسلحه اش را به او می دهد. هر دو گریانند. عراقی ها وارد خانه می شوند و رضا از بالای دیوار فرار می کند. سربازان عراقی با کفش وارد خانه می شوند و شروع به غارت خانه می کنند . یکی از سربازان داخل آشپزخانه می شود و متوجه داغ بودن قابلمه می شود. داستان فیلم از موضوع امیر به وضعیت سخت رضا در جنگ و مجبور شدن او به دفن کردن خواهرش پیوند می خورد . رضا نیز مانند امیر مسئول مراقبت از خواهر و برادرش است . به نظر می رسد نجات دادن سمیره محور اصلی داستان فیلم باشد.

یک جفت پا(فؤاد) وارد اتاقی می شود که در و پنجره های آن شکسته است. چند تا عکس روی زمین افتاده.فؤاد خم شده عکس ها را برمی دارد. یکی از آن ها تعدادی دانش آموز را نشان می دهد که سمیره و فؤاد دو طرف آن ایستاده اند. فلاش بک به خاطرات فؤاد : زنگ تعطیلی مدرسه می خورد و

فؤاد سمیره را از پشت سر صدا می کند . زوم روی تابلوی مدرسه : مدرسه ی عراقی های خرمشهر . فؤاد به سمیره می رسد و از او می پرسد که "چی شد؟" سمیره می گوید که باید با رضا صحبت کند. یکی از بچه ها در حال دویدن به سمیره می خورد . کیف سمیره روی زمین می افتد . فؤاد با پسر بچه دعوا کرده او را می زند. زمان حال فؤاد کیف سمیره را روی زمین می بیند. آن را باز می کند : عکس پدر و مادر سمیره و رضا درون آن است. فلاش بک : رضا به فؤاد می گوید که تو نباید با خود سمیره صحبت می کردی بلکه باید با من صحبت می کردی. فؤاد می گوید که سمیره را دوست دارد. حال : فؤاد کیف سمیره را می بندد و آن را بوییده وارد حیاط می شود. سمیره درون چاله دراز کشیده است. سکسکه اش گرفته و برای این که صدایش را نشنوند روسری اش را جلوی دهانش می گیرد. فؤاد جای گلوله را روی دیوارهای خانه ی سمیره می بیند و دستی با ناراحتی روی آن ها می کشد. از در خارج می شود. سراغ کسی که خانه را غارت کرده(رائد) را می گیرد. کشیده ای به صورت او زده از او می خواهد که همه چیز را به خانه برگرداند و آن را مرتب کنند. دوباره به سمت خانه باز می گردد. در این سکانس فؤاد که سرگرد عراقی است معرفی می شود. او قبل از جنگ با سمیره همکار بوده و از او خواستگاری کرده است به نظر می رسد که او شخصیتی تند خود و عصبی دارد . اینک خانه ی سمیره در تصرف اوست و سمیره در چاله ای دورن حیاط آن دفن شده است.

سمیره درون چاله دراز کشیده است و پایش درد می کند . فلاش بک : سمیره در بازار دنبال عطاری حاج داوود است . فؤاد را از دور می بیند و او را صدا می زند . فؤاد که مضطرب است سمیره را نمی بیند. بچه ای در حالی که کیفی روی شانه هایش است به دنبال فؤاد دوان دوان می رود که کیفش را به او بدهد. بمبی درون کیف منفجر می شود و کودک و تعدادی دیگر را می کشد. در این سکانس متوجه علت زخمی شدن پای سمیره می شویم و هم چنین به خائن بودن و آدمکش بودن فؤاد پی می بریم. شط به هنگام غروب آفتاب. رضا از ریز آب بیرون آمده با صدای بلند فریاد می زند.

درون حیاط قرارگاه ایرانیان دو نفر در حال جروبخت هستند که به کتک کاری ختم می شود . آن ها را از یکدیگر جدا می کنند. روی یکی از دیوار ها عکس امام به چشم می خورد. رسول می خواهد قرارگاه را ترک کند و به سراغ رضا و سمیره برود. مهندس(مهدی) می خواهد جلوی او را بگیرد ولی نمی تواند. سلیمان و مجید به او کمک می کنند . رضا از راه می رسد . رسول دوباره ی سمیره می پرسد

و رضا می گوید که جایش امن است ولی رسول باور نمی کند. مرتضی (فرمانده) از رضا می پرسد که چه اتفاقی افتاده و او به دروغ می گوید که خواهرش را آن ور پل فرستاده است سپس مرتضی سراغ دو رزمنده ای که رضا را همراهی کرده بودند را می گیرد و باز هم رضا به دروغ متوسل شده خبر شهید شدن آن ها را نمی دهد. وضعیت مردم خرمشهر پس از حمله ی عراق و گرد آمدن همه ی آنان در یک ساختمان و جنگیدن تا آخرین نفس در این سکانس به چشم می خورد . هم چنین متوجه سنگینی باری که بر دوش رضاست می شویم.

امیر درون اتاق ویران شده ای نشسته است و سیگار می کشد . سیگارش را روی زخم دستش می فشارد. متوجه صدایی می شود که به عربی می گوید می خواهد تنها باشد و می ترسد. فؤاد وارد خانه می شود. به هنگام ورود به اتاق کفش هایش را می کند . با چراغ قوه گوشه های خانه را می بیند . همه چیز را مرتب کرده اند. فلاش بک : رضا روی مبل نشسته . فؤاد به خواستگاری سمیره آمده است . رضا سراغ خانواده اش را از او می گیرد و فؤاد می گوید که در عراق هستند . فؤاد جلوی آینه ی شکسته ای می ایستد و خود را نگاه می کند . بعد صورتش را اصلاح می کند. توی حیاط قدم می زند و چشمش به چوب زیر بغل سمیره می افتد و تعجب می کند. فلاش بک : رضا به او می گوید که حتما باید خانواده اش را هم برای خواستگاری بیاورد . فؤاد از جا بلند می شود که برود ولی سمیره سینی چای را جلوی او می گیرد و با ناراحتی به رضا نگاه می کند. فؤاد عصا را در گوشه ای می گذارد و آن جا را ترک می کند این سکانس باز بر عشق بین فؤاد و سمیره تأکید می کند . هم چنین سرنخ هایی مبنی بر حضور سمیره در خانه به فؤاد داده می شود.

قرارگاه ایرانیان. مالک که بچه ی بی کسی را پیدا کرده ، در حال یاد گرفتن بچه داری از مهدی است مجید درباره ی پول دار بودن و تحصیل کرده بودن مهدی صحبت می کند. او همه چیز را رها کرده به جبهه آمده است . سلیمان مشغول تقسیم شام است . رسول می آید و سهم خودش و رضا را می گیرد. مالک از مهدی می پرسد که او بچه ای دارد یا نه ؟ مهدی می گوید که نامزد دارد. تأکید بر پاک بودن رزمندگان ایرانی و شرکت داوطلبانه ی آن ها در جنگ و گذشتن از همه چیزشان به خاطر جنگ. رسول داخل اتاق می شود. رضا گوشه ای نشسته و می گیرد. رسول به رضا می گوید که شامش را آورده ولی رضا می گوید که میل ندارد. رسول از او می پرسد که چرا گریه می کند ولی رضا سر او داد

می کشد . رسول با ناراحتی می رود و رضا که تاب ناراحتی او را ندارد از پشت صدایش می زند و از او دلجویی می کند. این سکانس بر مسؤولیت سخت رضا و دل رحم بودن او اشاره می کند.

نیمه شب . همه خوابیده اند و رضا به آرامی در اتاق راه می رود. سراغ رسول می رود و او را نوازش می کند . نگاهش به تفنگ سلیمان می افتد. رضا تفنگ در دست درون کوچه می دود. امیر نیز در حال تعقیب اوست . امیر دستش را روی دهان رضا گذاشته ، او را به عقب می کشد . چاقویش را به طرف او می گیرد . رضا از او می خواهد که تمام کند ولی امیر ول کن نیست . با هم درگیر می شوند. چند سرباز عراقی به آن ها شلیک می کنند. رضا و امیر فرار می کنند. از صدای شلیک سلیمان از خواب بیدار می شود و می بیند تفنگش نیست. رضا و امیر در کوچه می دوند. رضا به قرارگاه می رسد . سلیمان تفنگش را از او می گیرد. مجید از او می پرسد که کجا رفته بود ؟ رضا می خواهد طفره برود . مرتضی از او می خواهد که راستش را بگوید. رسول او را تحت فشار قرار می دهد. بالاخره رضا می گوید مجبور شده سمیره را در باغچه ی حیاطشان چال کند. در این سکانس بقیه شخصیت ها نیز از گرفتاری سمیره با خبر می شوند تا در ادامه ی فیلم رضا را در نجات سمیره همراهی کنند.

فؤاد و رائد درون قرارگاه عراقی ها مشغول صحبت بر سر خانه ی سمیره اند. رائد و فؤاد می گوید که گمان می کند چیزی درون آن خانه است چون که رضا موقع رفتن با حسرت به داخل خانه نگاه می کرده . فؤاد به رائد دستور می دهد که با بی سیم چی به آن خانه برود و تا وقتی که او نگفته آن جا را ترک نکنند. رائد به فؤاد درباره ی قابلمه ی داغی که در آشپزخانه یافته بود می گوید. فؤاد به فکر فرو می رود. در این سکانس فؤاد تا حدی به بودن سمیره در خانه شک می کند. از طرف دیگر به علت وجود دو مأمور عراقی نجات سمیره سخت تر می شود . به نظر می رسد که فؤاد و رضا رقیب هم در به دست آوردن سمیره هستند.

درون قرارگاه همه خوابند. صدای پایی در حال راه رفتن که پس از رسیدن به رضا می ایستد . امیر چاقویش را در می آورد و می خواهد به رضا حمله کند. مرتضی که بیدار شده دست او را از پشت می گیرد. رضا بیدار می شود و می گوید که امیر قوم و خویشش است. مرتضی امیر را رها می کند و او یقه ی رضا را می گیرد. می خواهند آن ها را از هم جدا کنند ولی امیر رضایت نمی دهد. ماجرای رضا و خواهرش را تعریف می کند و می گوید که رضا سه بار عروسی با خواهرش را به هم زده است. رضا

هم می گوید که مسئولیت خواهر و برادرش او را مجبور به این کار کرده است ، رضا می فهمد که ریحانه به خاطر او خودکشی کرده است و ناراحت بر روی زمین می نشیند. مهدی با امیر صحبت می کند و قضیه ی سمیره را برای او تعریف می کند. امیر ناراحت می شود. در این سکانس می بینیم که رضا به خاطر مراقبت از خواهر و برادرش نتوانسته با کسی که دوستش دارد ازدواج کند. رضا شخصی مسئولیت پذیر و حامی معرفی می شود . قضیه ی انتقام گیری امیر از رضا به همین جا ختم شده ، امیر به یکی از همراهان رضا برای نجات سمیره تبدیل می شود.

مرتضی مشغول خواند نماز صبح است . مهدی از او زمان رفتنشان به خانه ی رضا را می پرسد و او می گوید بعد از طلوع آفتاب.

خانه ی رضا. رائد و بی سیم چی در حیاط خلوت روی تخت نشسته اند و می خواهند چای بخورند. رائد به بی سیم چی می گوید: "می دونی بعد از چای چی می چسبه؟ یه دختر خوشگل ایرانی گیرمون بیاد." بی سیم چی حرف او را تأیید م یکنند. سمیره که صدای آن ها را می شنود دستش را روی تفنگش می فشارد. فلاش بک: رضا به سمیره می گوید که فقط یک تیر درون تفنگش است و هر موقع که لازم شد از آن استفاده کند. در این سکانس عمق جنایت و بی رحمی عراقی ها که به خاک و خانه و حتی ناموس ایرانی ها تجاوز کرده اند نشان داده می شود.

امیر و مهدی درون کوچه .روی دیواری نوشته : "جئنا لبقی" امیر معنی آن را از مهدی می پرسد و او می گوید یعنی اومدیم که بمونیم. رضا و دوستانش درون سنگر هستند و رضا رسول را می بیند که به نارنجک به آن ها می دهد. می گوید که می خواهد آن ها را در نجات سمیره همراهی کند ولی رضا به او پس گردنی می زند و او را می راند. رسول با ناراحتی می رود. یک ماشین عراقی می رسد و درگیری بین آن ها صورت می گیرد. رضا و دوستانش پیش روی می کنند و رسول که از دور مراقب آن ها بود، از طرف آن ها شلیک می کند و می دود. آن ها به رسول تیراندازی می کند و رسول بر زمین می افتد. تانک ها به طرف رسول در حرکتند و جنازه ها را زیر خود له می کنند. رضا می خواهد جنازه ی او را بردار ولی دوستانش نمی گذارند. مالک با خمپاره تانک را می زند . رسول را به بیمارستان می رسانند. او در بیمارستان در حالی که نگران سیمره است شهید می شود. اوج شجاعت و غیرت سربازان ایرانی که کوچک و بزرگ در مقابل عراق جنگیدند و به شهادت رسیدند. به تصویر کشیده می شود .

در مقابل آنان ، عراقی ها جانی و بی رحم قرار می گیرد. هم چنین شهادت رسول مانع از رفتن رضا به دنبال سمیره می شود.

شب درون قرارگاه ایرانیان صدای آوازی به گوش می رسد . رضا تنها و پشت به همه نشسته است. مجید می خواهد به سراغش برود تا و را دلداری دهد ولی مهدی مانع رفتن او می شود. سلیمان هم چنان گریه می کند . رئوف هم می خواند :

خوشا فصلی که دور از غم همه شانه به شانه
بیا رویم بیا رویم بیا رویم به خانه

سمیره درون گودال در حال زمزمه کرده است . ناگهان شروع به گریه می کند.

رضا و دوستانش اسلحه های خود را برمی دارند. و آمادهی رفتن می شوند. ناگهان قرارگاه بمباران می شود. همه برمی گردند تا به زخمی ها کمک کنند. مالک هراسان به دنبال بچه است . که بالاخره جنازه ی او را پیدا کرده با صدای بلند می گیرد. در قرارگاه عراقی ها فؤاد روی تخت دراز کشیده است. کسی در می زند : " قربان اطلاعاتی که از دوستان شما به دستمون رسید درست بود ؛ مقرر اونا کاملا نابود شد. " اشاره به ستون پنجم دشمن و خیانت آن ها در جنگ به ایرانی ها و ارتباط ستون پنجم با فؤاد او را شخصیتی منفی معرفی می کند. حمله ی عراقی ها به قرارگاه باز هم نجات سمیره را به تعویق می اندازد.

رائد و بی سیم چی دورن حیاط نشسته اند و شام می خورند. رائد کنسرو ماهی را باز کرده آن را به طرف باغچه پرت می کند و می گوید که از خوردن ماهی خسته شده است. سمیره درون چاله تشنه و گرسنه خوابیده است.

صبح درون قرارگاه رئوف در حال حمل جنازه است. یک نفر در حال صحبت با بی سیم است : " کار ستون پنجم نامرده . " مالک در حال بازی با یک عروسک است . مهدی به سراغ مالک می آید تا از او خداحافظی کند. مالک می گوید که او نیز با آن ها می آید. درون خانه ی رضا بی سیم چی دراز کشیده و پاهایش روی مبل است صدای بی سیم بلند می شود . به قرارگاه احضار شده اند. سمیره متوجه رفتن آن ها می شود. بعد از رفتن آن ها سمیره حصیر را بلند می کند کلی خاک به سرو صورتش ریخته است . فؤاد از تخلیه ی خانه ناراحت است . سمیره در حال بیرون آمدن از چاله . جلسه ی فرماندهان عراقی که درباره ی حمله ی نهایی صحبت می کنند فؤاد هم در بین آن هاست ولی فکرش مشغول

است. فلاش بک: گفتگویش را با رائد درباره ی خانه ی سمیره و داغ بودن قابلمه. ناگهان فؤاد از جایش بلند شده می رود. سمیره کنسرو را توی باغچه پیدا می کند و شروع به خوردن آن می کند. رضا و دوستانش در حال رفتن به سمت خانه هستند. رائد متوجه می شود که کیف پولش را در خانه جا گذاشته است و بر می گردد. سمیره کشان کشان خود را به کتری می رساند ولی آبی درون آن نیست. چوب زیر بغلش را کنار دیوار می بیند. خود را به آشپزخانه می رساند و دنبال آب می گردد. فؤاد سوار بر ماشین به سمت خانه در حرکت است. سمیره نشسته گریه می کند. در کابینت زیر ظرفشویی را باز کرد کاسه ای که در آن آب گل آلودی هست، سر می کشد. صدای باز شدن در را می شنود. رائد وارد خانه می شود. سمیره می خواهد کاهس را سر جایش بگذارد که صدا می کند. رائد به سمت آشپزخانه می آید. سمیره در گوشه ای پنهان شده ولی سکسکه اش می گیرد و رائد او را پیدا می کند. رضا و دوستانش در راه هستند. سمیره می خواهد فرار کند و کشان کشان خود را به باغچه و اسلحه اش می رساند. گلوله ای شلیک می کند ولی به خطار می رود. رائد تفنگش را به سمت او می گیرد. سمیره تفنگش را می اندازد و عقب عقب می رود. رائد می گوید: "ولی تو حیفی که بمیری." سمیره به عقب می خزد و توی چاله می افتد. رائد اسلحه اش را در گوشه ای می گذارد و شروع به در آوردن لباس هایش می کند. سمیره فریاد می زند. ولی ناگهان شلیک گلوله ای رائد را سرجایش میخ کوب می کند. سمیره خوشحال می شود. رائد می افتد و چهره ی فؤاد از پشت او پیدا می شود. سمیره پس از دیدن فؤاد شروع به گریه می کند و فؤاد با ناراحتی رویش را برمی گرداند. این سکانس پرهیجان ترین سکانس این فیلم است. سمیره به شدت در خطر است و از یک طرف فؤاد و از طرف دیگر رضا و دوستانش در حال آمدن به سمت خانه هستند. تدوین موازی به هیجانی تر کردن آن کمک کرده است. بالاخره با آمدن فؤاد سمیره نجات می یابد. در کنار تمام خصلت های بدی که فؤاد دارد، به نظر می رسد عشق او به سمیره پاک و صادقانه است. به طوری که به خاطر سمیره یکی از سربازان عراقی را می کشد.

فؤاد جنازه ی رائد را درون چاله دفن می کند. قمقه اش را به سمیره می دهد تا آب بنوشد. سمیره با ولع تمام آب را می نوشد. فؤاد دستش را به سمت پای سمیره می برد ولی سمیره یکی خورده مانع او می شود. فؤاد به او می گوید: "نترس کاری ندارم." از او در مورد پایش می پرسد. سمیره با کنایه به

او می گوید که در بازار آن جا بمب گذاشته بودند. سمیره به فؤاد خیره می شود و او تاب نگاه سمیره را ندارد. بلند شده به گوشه ی اتاق می رود: "ندیدمت." و به سرش می زند. سمیره به او می گوید که او خیلی چیزهای دیگر را هم ندیده است. "تو بچه رو ندیدی که چطور داشت دنبالت می دوید. تو مادر رو ندیدی چطور داشت ضجه می زد. تو آدما رو ندیدی چه جور داشتند جون می دادند. ... تو چی دیدی؟ بعضی هاشون هم زیونای خودت بودند." فؤاد با ناراحتی به سمت سمیره می رود تا پایش را نگاه کند. سمیره اجازه نمی دهد و به او می گوید که او آدم نیست و کثافت است و کلی بچه رو بی پدر و مادر و کلی پدر و مادر را بی بچه کرده است. فؤاد به او می گوید که می خواهد با او زندگی کند و سمیره به او می گوید که ازش بیزار است. او هم مثل رائد کثافت است. فؤاد کشیده ای به صورت او می زند. سمیره با ناراحتی صورتش را می گیرد. فؤاد از او عذرخواهی میکند و می گوید که سمیره نیز او را دوست داشته است. سمیره می گوید که او یک معلم است را دوست داشته نه یک نظامی را. فؤاد می گوید که اگر سمیره مال او باشد او لباهایش را آتش می زند و سمیره می گوید که تو خودت را باید آتش بزنی. فؤاد می گوید که به خاطر او آدم کشته است و او می گوید که هر روز هزار تا آدم تو این شهر کشته می شود چرا برای آن ها دل نمی سوزاند. فؤاد می گوید که خرمشهر مال آنان است و برای به دست آوردن آن اشکالی ندارد که آدم کشته شود. ولی سمیره می گوید که خرمشهر مال خداست و مردمانش تعیین می کنند مال کی اند. در این جا نژادپرستی بعضی ها که فقط عرب های عراقی را آدم می دانستند و برای رسیدن به اهداف خود از کشتن هیچ کس حتی عرب های غیرعراقی هم دریغ نمی کردند، نشان داده می شود. فؤاد عاشق سمیره است ولی باعث زخمی شدن پای او و هم چنین تصرف خانه و کاشانه اش شده است. فؤاد آدمی سرشار از تناقض به نظر می رسد.

صدایی از حیاط به گوش می رسد. رضا و دوستانش سر می رسند. فؤاد از پنجره آن ها را می بیند و قائم می شود. فؤاد به سمیره می گوید که اگر با او برود و به او قول می دهد که رضا زنده بماند و در غیر این صورت همه ی آن ها را می کشد. رضا توی چاله را نگاه می کند. و جنازه ی رائد را می بیند و با صدای بلند سمیره را صدا می زند. سمیره پاسخ میدهد. درگیری بین دوستان رضا و فؤاد صورت می گیرد. فؤاد خطاب به رضا می گوید که اگر داخل بیاید سمیره را می کشد: "سمیره جبی." یعنی مال منه. یعنی عشقه منه اما ولی بیای جلو می کشم. "سمیره به رضا التماس می کند که تو نیاید. فؤاد

از رضا می خواهد که به او رحم کند. سمیره تصمیم می گیرد خودش پیش رضا برود. فؤاد او را تهدید می کند ولی سمیره توجه نمی کند. سمیره به سمت در حرکت می کند ولی فؤاد قدرت شلیک به سمت او را ندارد. موقع خارج شدن از در برمی گردد و به فؤاد نگاه می کند و در را کاملاً باز می کند. امیر گلوله ای به سمت فؤاد شلیک می کند که به ساعت او می خورد. سمیره از رضا می خواهد که به فؤاد شلیک نکنند چون فؤاد او را نجات داده است. در این سکانس باز هم بر عشق فؤاد تأکید می شود. او قدرت شلیک کردن به سمیره را ندارد. سمیره می خواهد به رضا پیوندد ولی موقع رفتن با حسرت به فؤاد نگاه می کند و به نظر می رسد در را برای او هم باز می کند تا شاید فؤاد نیز به آنان محلق شود. ولی فؤاد نمی آید. به نظر می رسد جدایی بین آن ها جدایی همیشگی است.

فؤاد داخل کوچه می شود. با بی سیم تقاضای نیرو می کند. مجید فؤاد را زخمی می کند. سمیره سراغ رسول را از رضا می گیرد و او می گوید که حال رسول خوب است. نیروهای عراقی سر می رسند. فؤاد به آن ها می گوید که خانه را محاصره کنند. فؤاد به رضا می گوید که اگر تسلیم شود زنده می ماند. مرتضی نقشه ای برای فرار از خانه می کشد. سمیره را بر پشت رئوف می بندند. مالک با خمپاره در را می کند و همه از خانه خارج می شوند. همه جا پر از عراقی است. بالاخره درون کانالی پناه می گیرند. مالک با بی سیم صحبت می کند و تقاضای کمک دارد. ولی چون از اعزام نیرو ناامید می شود شروع به وصیت می کند. می گوید که از مادرش طلب حلالیت کنند. چون او راضی به آمدنش نبوده است. او می گوید که در زندگی حسرت هیچ چیز را نداشته الا چند تا دوست خود که الان در جبهه آن ها را پیدا کرده است و می خواهد کنار آن ها بمیرد. سلیمان گوشی را می گیرد. او همه ی خانواده اش را در زلزله از دست داده و تک و تنهاست. بعد نوبت مجید می رسد او نیز بچه ی یتیم خانه و بی کس و کار است. و بالاخره امیر که می گوید به خواهرش بگویند که رضا خیلی از او مرده تر. بعد از رضا به خاطر همه چیز عذرخواهی می کند. فؤاد و دار و دسته اش در حال نزدیک شدن به آن ها هستند. سمیره با گریه به رضا می گوید که تقصیر اوست و از دوستانش بخواهد که او را ببخشند. این سکانس که وصیت های دوستان رضا را نشان می دهد بر تنهایی آن ها اشاره می کند که هیچ کدام کس و کاری ندارند و خیلی راحت می توانند از جان خود بگذرند!

دوستان رضا از خندق بیرون می آیند و درگیری شروع می شود. سرباز عرقی می خواهد خمپاره ای به سمت آن ها شلیک کند ولی فؤاد مانع می شود. سلیمان و مجید شهید می شوند. فؤاد با هلی کوپتر آن ها را تعقیب می کند . مهدی نیز شهید می شود به هنگام شهادت عکس امام را از درون جیبش در می آورد می بوسد. مالک نیز شهید می شود. فؤاد از درون هلی کوپتر رئوف را نشانه می گیرد و می کشد. سمیره را از پشت او پایین می آورند. رضا به سراغ مرتضی می رود که به شدت زخمی شده است . مرتضی شروع به وصیت می کند : "به زنم بگید تابلوهای نقاشی مو برای بچه ام نگه داره... بهش بگید بابات جنگید تا او بتونه با چشمای قشنگش رنگ دنیا رو بهتر ببینه." مرتضی هم می میرد. در این سکانس همه ی دوستان رضا به جز امیر شهید می شوند. وصیت مرتضی بیانیه ایست خطاب به نسلی که جنگ را تجربه نکرده اند. علت جنگیدن آرامش و راحتی این نسل بیان می شود.

رضا خود را به سمیره و امیر می رساند. می خواهد سمیره را پشتش بگذارد ولی امیر می گوید که او سمیره را حمل خواهد کرد. فؤاد از هلی کوپتر پیاده شده در نخلستان به دنبال سمیره است . یک ماشین عراقی پر از سرباز می رسد . رضا می رود که آن ها را بکشد ولی خودش هم به شهادت می رسد. سمیره شاهد شهادت اوست . فؤاد صدای سمیره را می شنود و به سمت آن ها می رود. امیر می خواهد از شط عبور کند . فؤاد خود را به آن ها می رساند و می خواهد مانع رفتن سمیره شود. امیر از سمیره می خواهد که به فؤاد شلیک کند و سمیره به سمت او شلیک کرده و او را می کشد. فؤاد ناباوری از حرکت سمیره در آب غرق می شود. امیر و سمیره درون شط به جلو می روند. سکانس نهایی شهادت رضا و اوج خشمگینی سمیره را نسبت به عراقی ها نشان می دهد. او که به نظر می رسید تحمل کشتن یک مورچه را هم ندارد پس از مرگ رضا به قدری خشمگین می شود که به فؤاد که روزی عاشقش بود شلیک کرده و او را می کشد.

می توان گفت در این فیلم سمیره ، نمادی از مام وطن است که بیگانگان قصد تعدی و دست درازی به آن را دارند. رزمندگان ایرانی تمام تلاش خود را برای نجات خاک و ناموس خود کرده ، همه به شهادت می رسند. در این میان یکی از بیگانگان هم که عاشق سمیره است ، تلاش خود را برای حفظ و به دست آوردن آن می کند. اما سمیره که نماد وطن است خود جانب رزمندگان ایرانی را گرفته به بیگانگان شلیک می کند.

تحلیل جانشینی:

همان طور که اشاره شد تحلیل جانشینی یک متن به معنای جستجوی الگوی پنهان تقابل های نهفته در متن و سازنده معناست و بیش تر به جانب مفاهیم ضمنی هر یک از دال ها معطوف است . تقابل های اصلی در فیلم روز سوم شامل یک دسته جدول تقابلی می شود. این تقابل تقابل بین خوب و بد است که جدول آن در زیر آمده است:

خوب	بد
مدافع	متجاوز
مردمی	نظامی
حفاظت	غارت
فداکاری	خودخواهی
ضعیف	قوی
انسانیت	سنگدلی
امنیت	خطر
زنان(کودکان)	مردان
خانواده	فرد
همزیستی	تنازع
بومی	بیگانه

از آنجایی که روز سوم فیلمی در ژانر جنگ است ، به اقتضای این ژانر دو گروه درگیر روبه روی هم قرار داده شده اند. در این فیلم ایرانی ها و عراقی ها دو طرف درگیر هستند. ایرانی ها که بومی و در سرزمین خود هستند مورد حمله ی دشمن متجاوز قرار گرفته اند. دشمن عراقی نه تنها به خاک آن ها حمله کرده است. بلکه خانه های آن ها را نیز غارت می کند. آن ها از قتل عام و تجاوز به ناموس ایرانیان ابایی ندارند. برای نشان دادن اوج این تجاوز در این فیلم نیروهای عراقی نظامی و مسلح اند در برابر مردم ایرانی که مردم عادی و بی دفاع هستند. هم چنین تعداد آن ها بسیار بیش تر از نیروهای ایرانی است.

عراقی ها در اوج سنگدلی کودکان را می کشند. (مثل کشتن بچه ی مالک ، کشتن رسول و یا کشته شدن بچه ها در بمب گذاری بازار) و امنیت و آرامش موجود قبل از جنگ را به هم می زنند. در تمام این فیلم شاهد در خطر بودن شخصیت اصلی فیلم و تلاش بقیه شخصیت ها برای نجات او هستیم . این در حالی است که قبل از جنگ ایرانی ها پذیرای عراقی ها در وطن خود می باشند. ولی آن ها حاضر به زندگی کنار ایرانی ها نیستند و خرمشهر را فقط برای خود می خواهند (فؤاد به سمیره می گوید که خرمشهر مال آن ها و اجداد آن هاست).

در مقابل عراقی ها ، ایرانیان در این فیلم مظلوم و مورد حمله ی بی رحمان قرار گرفته اند . آنان به زور مجبور به ترک خانه و کاشانه ی خود شده اند و آنان که باقی مانده اند مورد تجاوز و شکنجه ی عراقی ها قرار می گیرند. آنان اکثرا زنان و کودکان و افراد بی دفاع خانواده هستند. که در برابر نظامیان عراقی قرار گرفته اند. برخی از آن ها با وجود شروع جنگ هم چنان خانه و شهر خود را ترک نکرده از آن حفاظت می کنند (سمیره و رسول حاضر به ترک شهر و تنها گذاشتن رضا نشده اند).

بخشی از روز سوم بخصوص از لحاظ پیروی از کلیشه های ژانر جنگ ، تکرار فیلم های گذشته در این ژانر است. اکثر صحنه های جنگی اغراق آمیز و غیرواقعی است . این که هر نفر ایرانی ده ها عراقی را یک تنه به گلوله ببندد و این که رزمندگان ایرانی آن قدر فرصت داشته باشند که با آر پی جی هدف گیری کنند و حتی هدف گیری خود را تغییر دهند ، در حالی که عراقی ها اسلحه به دست فقط آن ها را نگاه کنند و فقط وقتی شلیک کنند که گلوله آر پی جی شلیک شده باشد ، فضا را یک طرف و غیرواقعی می کند یا وقتی رزمندگان در کانال پناه گرفته اند ، آن قدر آمدن عراقی ها که فاصله چندانی با آنها ندارد ، طول می کشد که همه رزمندگان سرفرصت بتوانند وصیت کنند.

آن چه که این فیلم را از فیلم های ساخته شده قبل از دهه ی هشتاد متمایز می کند حضور شخصیت فؤاد است . می توان گفت که شخصیت فؤاد مجموعه ای از تقابل هاست . فؤاد به اردوگاه دشت تعلق دارد پس به شکلی خودکار شخصیتی منفی است. اما او دل بسته سمیره است . از یک طرف شغل او معلمی است و از سوی دیگر شاهد بمب گذاری او در بازار خرمشهر هستیم به زبان دیگر یک در میان شاهد وجوه منفی و مثبت در وجود او هستیم. فؤاد شخصیتی استثنایی در سینمای جنگ ما دارد که از یک نسبت به کشتار مردم موقعیتی جنایتکارانه دارد و از سوی دیگر در قیاس با عشق صادقانه

اش به سمیره ، آکنده از شرافت است. همین شخصیت جذاب از او ساخته که دوست داشتنی تر از شخصیت های مثبت این فیلم است . محمد حسین لطیفی در مصاحبه ای گفته : «می خواستم نگاهی تازه به یک دشمن عراقی داشته باشم. او متجاوز و درنده است ، اما با همه ی خشونت که دارد، در عشقش به سمیره صادق است. در یک شخصیت پردازی درست ، آدم های منفی هم وجوه شخصیتی مختلفی دارند و اصلا تک بعدی نیستند» (به نقل از واعظی پور ، ۱۳۶۸ ص ۴۱).

نتیجه گیری :

در این فصل سه فیلم اتوبوس شب ، اخراجی ها و روز سوم با روش نشانه شناسی ساختاری مورد تحلیل و بررسی قرار گرفت. در تحلیل هم نشینی به معنای آشکار فیلم ها پرداخته شد و در تحلیل جانشینی ضمن بررسی مهانی نهفته در پایان هر تحلیل مقایسه ای بین آن فیلم و فیلم های ساخته شده ی قبل از دهه ۸۰ به عمل آمده . در مجموع پس از بررسی این سه فیلم به عنوان نمونه های انتخاب شده از فیلم های تولیدی دهه ی ۸۰ می توان چنین استنباط کرد که شاهد نگرشی نو به موضوع جنگ هستیم. این تحول ، بیش از همه شامل تغییر نگاه به رزمندگان ایرانی است که از آن حالت اسطوره ای و فرازمینی فاصله گرفته و انسان هایی معمولی و جایز الخطا نشان داده می شوند. هم چنین شاهد تغییر نگاه به شخصیت پردازی سربازان عراقی هستیم که از آن حالت شیطان صفت و گناهکار بودن درآمده ، حتی در برخی موارد واجد خصلت های نیک نمایش داده می شوند.

ولی مهم ترین تحول در نوع نگرش این فیلم ها به جنگ است . به نظر می رسد فیلم های دهه ی ۸۰ تمایل به محکوم کردن جنگ در هر شکل آن و نمایش متضرر شدن هر دو طرف در این فاجعه را دارند. هر چند به علت محدودیت های موجود سینمای ایران هنوز نتوانسته یک فیلم کاملاً بی طرف و ضد جنگ بسازد.

فصل ششم

نتیجه گیری

مقدمه:

موضوع این رساله بررسی بازتاب جنگ در سینمای ایران و چگونگی سیر و تحول آن می باشد. بنابراین این پژوهش شامل دو قسمت می باشد: نخست، بازتاب جنگ در سینمای ایران از زمان آغاز جنگ تا پایان دهه ی ۷۰ بررسی شده، سپس با تحلیل و بررسی برخی از فیلم های جنگی ساخته شده در دهه ی ۸۰ سیر تحول این بازنمایی و دیدگاه جامعه ی ایران به جنگ مورد بررسی قرار می گیرد.

این رساله شامل پنج بخش است که در بخش نخست به تعریف صورت مسأله و اهداف تحقیق پرداخته شده است. سپس در فصل دوم پس از تعریف مفاهیم اصلی پژوهش، پیشینه ی تحقیقات انجام شده در این زمینه به صورت مختصر معرفی شده است. در ادامه نظریه ی بازتاب و پیشینه ی استفاده از این نظریه توضیح داده شد تا در نهایت چارچوب نظری مناسبی برای این تحقیق مشخص شود. در فصل سوم به معرفی روش های قابل استفاده در تحلیل فیلم ها پرداخته شده، روش نشانه شناسی ساختاری به عنوان روش مد نظر در این رساله شرح داده شده است در فصل چهارم مروری بر سینمای جنگ ایران از زمان شروع تا ابتدای دهه ی ۸۰ و تأثیر شرایط اجتماعی بر تولید این آثار آورده شده است. در نهایت در فصل پنجم سه فیلم اتوبوس شب، اخراجی ها و روز سوم مورد تحلیل هم نشینی و جانشینی قرار گرفته اند. در تحلیل هم نشینی سکانس های تشکیل دهنده ی هر فیلم ورد بررسی قرار گرفته اند تا معنی آشکار فیلم از آن استنباط شود و در تحلیل جانشینی تقابل های موجود در فیلم به منظور پی بردن به معانی پنهان و نهفته در فیلم بررسی شده است.

در این فصل ابتدا نتایج به دست آمده از تحلیل فیلم ها بیان شده، سپس با نتایج تحقیقات قبلی مقایسه خواهد شد. در پایان چارچوب نظری تحقیق مورد ارزیابی قرار خواهد گرفت و سپس محدودیت ها و پیشنهادات تحقیق آورده خواهد شد.

۶. ۱. نتایج به دست آمده:

سینمای دفاع مقدس در دهه ی ۸۰ وارد مرحله ی جدیدی از حیات خود شده است. در این روایت نو از سینمای جنگ مناسبات انسانی از منظر فرهنگ و هنر و اندیشه مورد توجه قرار می گیرد. در حقیقت از سطح ظاهری و مظاهر خشن ، بی رحم و آهنین جنگ به لایه های درونی ، عاطفی و انسانی آن برش می خورد و لطایف و حکمت های نهفته در پس این آتش و خون بازشناسی می شود و این بازخوانی تا پرسش دوباره از فلسفه جنگ پیش می رود. در سال های اخیر گویا با سیمای جدیدی از سینمای جنگ مواجه می شویم که جنگ را فراتر از چارچوب های رسمی و تکراری باز می جوید و در این بازنگری ، بسیاری از مفاهیم و انگاره ها و عناصر داستانی مغفول مانده را به تصوی می کشد.

چنان که اشاره شد در این پایان نامه سه فیلم اتوبوس شب ، روز سوم و اخراجی ها مورد تحلیل قرار گرفته اند. از مقایسه ی این سه فیلم نتایج مشترک به دست آمد. یکی از این نتایج رویکرد جدید این فیلم ها در شیوه ی شخصیت پردازی رزمندگان ایرانی است. شخصیت پردازی رزمندگان ایرانی از آن الگوی همیشگی فیلم های قبل از دهه ی ۸۰ (قهرمان معصوم و شکست ناپذیر) فاصله گرفته اند ؛ به طوری که مجید در فیلم اخراجی ها یکی لات چاله میدانی است . عیسی نوجوان ۱۸ ساله ی فیلم اتوبوس شب رفتار چندان مناسبی با اسیران ندارد و امیر در فیلم روز سوم نیز تازه از زندان آزده شده ، برای انتقام گیری از رضا به منطقه ی جنگی می رود با این حال همه ی این شخصیت پس از قرار گرفتن در حال و هوای جبهه و حضور در میان رزمندگان فرشته صفت متحول شده به تکامل و خلوص می رسند.

یکی دیگر از نکات مشترک در این فیلم ها حضور پررنگ شخصیت های جوان و نقش کلیدی آن ها در تعیین سرنوشت جنگ می باشد. معمولاً در کنار این رزمندگان جوان تعدادی شخصیت مسن وجود دارند که نقش پیر و هادی را دارند. در فیلم اتوبوس شب ، عیسی و عماد هر دو جوانند و رحیم نقش پیر و مرشد را دارد. در پایان فیلم عیسی در پرتو راهنمایی های رحیم به تکامل می رسد. در فیلم روز سوم نیز اکثر رزمندگان جوان هستند و مرتضی که اندکی از آن ها بزرگ است نقش فرمانده آن ها را

دارد. فیلم اخراجی ها نیز ماجرای چند جوان گمراه را تعریف می کند که تحت تأثیر راهنمایی های میرزا و روحانی هدایت می شوند. می توان گفت که رزمندگان جوان در این فیلم ها نمادی از نسل سوم هستند که جنگ را تجربه نکرده اند و شخصیت های پیر نمادی از نسل قبلی هستند که انقلاب کرده و در جبهه های جنگ شرکت کرده اند. بدین ترتیب به نوعی نسل گذشته الگو و راهنمای نسل جدید معرفی می شوند. در این سه فیلم بارها به نسل سوم و مسؤولیت سنگینی که بر دوش دارند که همانا حفظ ارزش های دفاع مقدس و صیانت از اعتقادات رزمندگان و شهیدان جنگ می باشد و هم چنین بر همراه و هم عقیده بودن نسل جدید با نسل گذشته با وجود تقابل های ظاهری بین آن ها اشاره می شود. در اتوبوس شب رحیم به عیسی می گوید که "هر بار که این مملکت افتاده تو سرازیری ... یه تیکه از مام وطن جدا شده حال می خوام ببینم شما بچه ها چیکار می کنید." و یا در روز سوم مرتضی به هنگام شهادت هدف خود را از شرکت در جنگ آسایش نسل بعدی بیان می کند.

نکته ی دیگر ساختارشکنی در ترسیم عراقی هاست. همان طور که در فصل اشاره شد، فیلم های جنگی ساخته قبل از دهه ی ۸۰ معمولا به ترسیم فردی شخصیت های عراقی نمی پرداختند و معمولا عراقی ها را به صورت گروهی با صفات مطلقا بد نمایش می دادند. برخلاف فیلم های قبلی، دو فیلم اتوبوس شب و روز سوم شخصیتی متمایز از عراقی ها به تصویر می کشند. در اتوبوس شب عراقی ها به دو دسته ی بعثی و غیربعثی تقسیم شده اند و دو تا از اسیران عراقی که غیر بعثی هستند (سیروان و فاروق)، در صفات خوب چیزی کم از رزمندگان ایرانی ندارند. دو افسر بعثی هم که عامل جنگ معرفی شده اند، به طور مطلق با صفات بد نشان داده نشده اند. به عنوان مثال در ابتدای فیلم شاهد موج کشیدن عیسی برای کبوترها هستیم. یکی از افسران بعثی نیز در انتهای فیلم و در قرارگاه ایرانیان برای کبوترها موج می کشد. همین امر نشان می دهد که هر شخصیتی چه ایرانی و چه عراقی صفات خوب و بد را در کنار هم دارد و نمی توان هیچ یک از آن ها را مطلقا خوب یا مطلقا بد معرفی کرد. در فیلم روز سوم در عین حال که فؤاد افسر بعثی سنگدل و بی رحم است و از کشتن انسان ها ابایی ندارد. در عشق خود به سمیره وفادار و صادق است و تمام تلاش خود را برای حفظ جان او می کند به طوری که حتی یک سرباز عراقی را به خاطر قصد تعرض به سمیره می کشد. می توان گفت که قهرمان و جذاب ترین شخصیت فیلم روز سوم فؤاد یعنی افسر بعثی است که بیننده می توان گفت که قهرمان

و جذاب ترین شخصیت فیلم روز سوم فؤاد یعنی افسر بعثی است که بیننده ناخودآگاه او را به خاطر تناقضات وجودش دوست دارد و این نکته ای جدید در سینمای جنگ ماست. در این بین فیلم اخراجی ها به سیاق فیلم های جنگی قبل از دهه ی ۸۰ به معرفی هیچ شخصیت عراقی نمی پردازد و فقط آثار جنایت های عراقی ها به نمایش گذاشته می شود.

در مورد رویکرد این سه فیلم نسبت به جنگ می توان گفت که دو فیلم اتوبوس شب و روز سوم فیلم های ضد جنگ هستند. اتوبوس شب سرشار از مفاهیم انسانی و صلح آمیز است. به طوری که بارها در آن به دوستی دو ملت قبل از جنگ اشاره شده است. جمله ی پایانی فیلم "تا حالا فکر می کردم جواب یه زن تنها رو کی باید بده ولی الان فکر می کنم جواب یه بچه رو کی باید بده"، نیز به طور مستقیم تقبیح جنگ و ضد بشر بودن آن را در هر شکل و شمایل اعلام م یکنند. در روز سوم نیز با وجود دلایلی که در فیلم برای توجیه جنگ از سوی رزمندگان ایرانی آورده شده است. در انتهای فیلم وقتی سمیره به فؤاد که زمانی عاشقش بوده شلیک می کند و فؤاد در عین ناباوری می میرد. بیننده ناخودآگاه از جنگ بیزار می شود. باز هم فیلم اخراجی ها استثناست. زیرا در این فیلم ما چنان شاهد لزوم اتحاد بین همه ی مردم برای صف آراییی در برابر دشمن هستیم.

رویکرد جدید فیلم های سینمایی ساخته شده در دهه ی ۸۰ دلایل مختلفی می تواند داشته باشد. یکی از این دلایل این است که هر سه ی این فیلم ها نخستین تجربه ی کارگردانان آن ها در ژانر جنگ است. محمد حسین لطیفی کارگردان سرشناسی در عرصه ی ساخت فیلم های تلویزیونی و پرمخاطب است که فیلم روز سوم اولین اثر او در عرصه ی دفاع مقدس می باشد. اتوبوس شب نیز ساخته ی کیومرث پوراحمد از کارگردانان سرشناس ایران است که در کانون آثار چشم گیری تولید کرده ولی این اثر اولین ساخت او در عرصه ی جنگ است. مسعود ده نمکی نیز با اخراجی ها اولین اثر خود را نه تنها در عرصه ی دفاع مقدس بلکه در حیطه ی سینما تجربه کرده است. این امر نشان دهنده ی آن است که در دهه ی ۸۰ چهره های جدیدی قدم در این عرصه گذارده اند و توانسته اند دیدگاه متفاوت خود را به جنگ نشان دهند و این نشان دهنده ی پذیرش جامعه برای تحمل دیدگاه های جدید در عرصه ی سینمای دفاع مقدس است.

نکته ی دیگر استفاده ی هر سه فیلم از داستان های واقعی برای ساخت فیلم هایشان است و در ابتدای فیلم اخراجی ها این جمله به چشم می خورد: شخصیت های این فیلم برگرفته از شخصیت های واقعی می باشد. ده نمکی در مصاحبه اش به برگرفتن داستان فیلم از شخصیت شهید مجید خدمت اشاره کرده است. فیلم اتوبوس شب نیز براساس داستان واقعی حبیب احمدزاده و اتفاقاتی است که بر خود وی افتاده است. در انتهای روز سوم نیز این جمله آمده است: این فیلم با الهام از یک داستان واقعی بود. لطیفی کارگردان فیلم نیز به برگفتن بسیاری از قسمت های فیلم از خاطرات محمد نورانی اشاره کرده است. بنابراین ما شاهد نوعی واقع گرایی در فیلم های ساخته شده در دهه ی ۸۰ هستیم که در تقابل با فیلم های تبلیغاتی و اسطوره پرداز قبل از دهه ی ۸۰ قرار دارند.

می توان گفت که سینمای دفاع مقدس در دهه ی ۸۰ محصول تاریخ سیاسی معاصر و واقعیتهای انضمامی به نام جنگ ایران و عراق است. هر سه فیلم اتوبوس شب، اخراجی ها و روز سوم محصول سال ۸۵ می باشند. همان طور که گفته شد در این سال پس از رکود چندساله در عرصه ی ساخت فیلم های جنگی، با افزایش تولید فیلم های با موضوع جنگ مواجهیم که خود نشان دهنده ی حمایت های دولتی تقریباً غیرقابل تولید و پخش است. به همین علت این فیلم ها بازتابنده ی سیاست های دولت جدید و پاسخ گویی به نیازهایی است که دولت جدید در آن برهه ی زمان احساس می کند. یکی از این نیازها، نیاز به بهبود روابط با کشور عراق است و بهترین دلیل برای برقراری این ارتباط تبرئه کردن ملت عراق از جنگ هشت ساله و مجرم نشان دادن دولت بعثی عراق که به تازگی سقوط کرده بود، می باشد. از سوی دیگر به علت سیاست های دولت جدید و کشمکش هایی که با دولت های دیگر به ویژه دولت آمریکا دارد، این فیلم ها هم چنان در جهت تقویت روحیه ی شهادت طلبی و آماده باش دائم برای دفاع از دین و انقلاب که در این فیلم ها بالاتر از هر وظیفه ی دیگر شمرده می شوند، می باشند. بدین ترتیب در فیلم های ساخته شده در این دهه ضمن شخصیت پردازی جدید از سربازان عراقی، سربازان ایرانی در همان حالت فرشته خو و برحق بودن باقی می مانند و در مواردی که به صورت انسان های معمولی و جائرالخطا نمایش داده شده اند، در طول جریان جنگ به قدسیت و تکامل رسیده به شهادت می رسند. گویی جبهه و جنگ جایی برای تصفیه ی روح های ناآرام و گناهکار است. بنابراین سینمای جنگ در ایران در درجه ی اول سینمایی است دولتی و بازتاب دهنده ی سیاست

های دولت . در کنار آن برخی از دیدگاه های جامعه در صورتی که منافاتی با سیاست های دولت نداشته باشند به چشم می خورد . می توان گفت که اشارات صلح طلبانه در این فیلم ها نشان دهنده ی آمادگی جامعه برای برقراری صلح و محکوم کردن جنگ در هر شکل و شمایلی می باشد. ولی به علت مخالفت سیاست های دولت با دیدگاه ضد جنگ هنوز سینمای جنگ در ایران موفق به تولید فیلم های کاملاً بی طرفانه و صلح طلب نشده است.

۲.۶. مقایسه نتایج تحقیق با نتایج تحقیقات قبلی:

بعد از مرور تحقیقات مربوط به بازنمایی جنگ در سینمای ایران معلوم شد که شرایط اجتماعی هر دوره از عوامل تأثیرگذار بر نحوه بازنمایی جنگ در فیلم های آن دوره می باشد. در فصل چهارم ، سینمای جنگ ایران در فاصله ی زمانی ۱۳۶۰ تا ۱۳۸۰ از لحاظ موضوع و مضمون به سه دوره تقسیم شده. دوره ی اول که به اوایل جنگ مربوط می شود، فیلم های اکشن و حادثه پرداز با قهرمانان اسطوره ای در برابر سربازان ترسو و جنایتکار را شامل می شود. این سینما تقلیدی از سینمای جنگ غرب است. دوره ی دوم یعنی چند سال پس از جنگ ، سینمای جنگ یک نوع سینمای آرمان گرا است که قهرمان آن به جای قدرت بدنی خارق العاده ، قدرت اعتقادی ماورایی دارد . این قهرمان عارف مسلک با قدرت ایمان خود کارهای خارق العاده انجام می دهد. در این فیلم ها هم چنان سربازان عراقی شخصیت پردازی نمی شوند و به صورت گروهی و جنایتکار و بی رحم نشان داده می شوند. در این دوره تأکید بر ایدئولوژی گرایی و اعتقاد به نظام و انقلاب و مقابله با دشمنان دین و انقلاب بسیار بیش تر از ملی گرایی و دفاع از میهن به چشم می خورد و ایرانی بودن بعد از مسلمان و انقلابی بودن قرار می گیرد. فیلم های این دوره و دوره ی قبل به علت هم زمانی با دوران جنگ سعی در تبلیغات روحیه سازی و دعوت آحاد مردم برای شرکت در جبهه های نبرد را دارند.

در دوره ی سوم که با پایان جنگ شروع می شود ، قهرمان آرمانی پس از بازگشت در داخل جامعه ی شهری دنبال می شود. این قهرمانان به هنگام مواجهه با جامعه پس از هشت سال دوری از آن شگفت زده می شوند در این میان ، تعدادی از آن ها به سکوت و تنهایی ماورایی خود ادامه می دهند و

اعتراض نمی کنند ، ولی تعدادی دیگر نسبت به بی توجهی جامعه بر باد رفتن آرمان هایشان اعتراض می کنند. هم چنان این قهرمانان حالت فرازمینی و متفاوت از بقیه ی آدم های جامعه را دارند و آرمان های آن ها ، آرمان های انقلاب خوانده می شوند. در این فیلم ها به شخصیت های عراقی اشاره نمی شود و هم چنان بر محق بودن ایران در جنگ هشت ساله تأکید می شود.

بالاخره در دوره ی چهارم که موضوع این پژوهش است ، گرایش های موجود در فیلم های دهه قبل ادامه می یابد. و در کنار آن رویکرد جدیدی که خاص فیلم های جنگی دهه ی ۸۰ است به وجود می آید. یکی از نکات جدید در این فیلم ها تفاوت در شخصیت پردازی سربازان ایرانی و فاصله گرفتن از حالت ماورایی آن ها در برخی فیلم های این دهه است . به طوری که در برخی فیلم ها سربازان ایرانی انسان های معمولی و جایزالخطا نشان داده می شوند. البته لازم به ذکر است که هنوز هم در بسیاری از فیلم ها رزمندگان ایرانی به طبقه ی فرازمینی تعلق دارد و انسان های معمولی تحت تأثیر آنان به تکامل می رسند. نکته ی جالب در مورد سربازان ایرانی در فیلم های دهه ی ۸۰ ، تأکید بر جوانان و شرکت آن ها در جنگ است . با توجه به این که فیلم های ساخته شده در دهه ی ۷۰ به بررسی اوضاع جامعه و رزمندگان پس از بازگشت از جنگ می پردازند. قهرمانان این فیلم ها بیش تر قشر میانسال را در برمی گیرند. ولی در دهه ی ۸۰ اکثر فیلم ها شرح احوال جوانان و فداکاری های آنان در جنگ می باشند.

نکته ی دیگر ، پرداختن به شخصیت سربازان عراقی برای اولین بار در سینمای جنگ و حتی در برخی موارد تأکید بر صفات خوب و انسانی آن هاست. در این فیلم ها عامل جنگ فقط صدام و حامیان او معرفی شده ، ملت عراق از این جرم تبرئه می شوند.

رویکرد فیلم های این ده به جنگ رویکردی متناقض است. از یک طرف این فیلم ها به لزوم جنگ هشت ساله و بر حق بودن رزمندگان ایران تأکید می کنند. و از سوی دیگر حاوی پیام های صلح طلب و ضد جنگ هستند . به نظر می رسد که هنوز شرایط برای ساخت فیلم های کاملاً بی طرفانه و ضد جنگ مهیا نشده است.

۳.۶. ارزیابی چارچوب نظری تحقیق:

همان طور که در فصل دوم و در بخش چارچوب نظری اشاره شد، طبق نظریه ی بازتاب آثار هنری همانند آینه ای رو به واقعیات هستند. به طوری که از طریق مطالعه ی آثار هنری می توان به واقعیات و شرایط اجتماعی دوره ای که اثر هنری در آن تولید شده پی برد و البته این بازنمایی همراه با تحریف است و برای رسیدن به واقعیت باید پرده ی زیبایی شناختی آثار را کنار زد. بنابراین یک از فرضیات تحقیق این است که سینما به عنوان یک شکل هنری بازتابنده ی شرایط اجتماعی و سند معتبری برای مطالعه ی جامعه است.

اما از سوی دیگر و بر طبق نظریه ی نیکلاس پرونای مشخص گردید که یک دهه پس از جنگ زمان صیقل خوردن خاطرات تلخ فرا می رسد و مردم تمایل پیدا می کنند که یک بار دیگر با این واقعه از طریق آثار هنری مواجه شوند. بر این اساس فرضیه ی دیگر تحقیق این بود که رویکرد فیلم های جنگی ساخته شده یک دهه پس از جنگ رویکردی متفاوت با فیلم های ساخته شده ی قبلی می باشد.

حال باید با توجه به نتایج به دست آمده به ارزیابی چارچوب نظری تحقیق پرداخت. با بررسی فیلم های سینمای جنگ به این نتیجه رسیدیم که تغییر شرایط اجتماعی تأثیرات زیادی بر تغییر رویکرد این فیلم ها دارد. به طوری که فیلم های ساخته شده در زمان جنگ جنبه ی تبلیغاتی دارند، و فیلم های ساخته شده بلافاصله پس از پایان جنگ نمایش دهنده ی وضعیت بازماندگان جنگ و رزمندگان پس از بازگشت از جبهه و مملو از اعتراض آنان نسبت به وقایع جامعه هستند. در فیلم های دهه ی ۸۰ نیز که موضوع اصلی این رساله است شاهد بازتاب وضعیت اجتماعی و نیازهای سیاسی حاکم بر جامعه که همانا آماده باش برای دفاع از دین و انقلاب است، می باشیم.

در مورد فرضیه ی دوم نیز می توان گفت که پس از بررسی فیلم های ساخته شده در دهه ی ۸۰ می توان تغییر رویکردشان را نسبت به جنگ تا حدودی مشاهده کرد. تغییر شخصیت پردازی رزمندگان ایرانی و نگاه جدید به سربازان عراقی گویای این تغییر رویکرد می باشد. در مورد رویکرد این فیلم ها نسبت به جنگ هر چند شاهد تحولاتی هستیم ولی هنوز هم در بسیاری از فیلم ها شاهد قهرمان

پروری و اسطوره سازی و محکوم کردن طرف مقابل هستیم. به نظر می رسد که هنوز از نگاه بی طرفانه و به دور از تعصب فاصله داریم.

بنابراین یک نتیجه ی کلی از این تحقیق و نظریه ی بازتاب به دست می آید که فیلم های جنگی بازتابنده ی شرایط اجتماعی دوره ای هستند که در آن ساخته می شوند و رویکرد آن ها به جنگ با تغییر رویکرد جامعه نسبت به جنگ تغییر می کند. بنابراین از آنجایی که پس از گذشت چندین سال از جنگ دیدگاه جامعه نسبت به جنگ عقلانی و غیراحساساتی می شود این تحول را در فیلم های جنگی نیز شاهدیم . در برخی کشورها که جنگ را تجربه کرده اند این تحول به سرعت پیموده می شود ولی در مورد جامعه ی ایران به علت برخی محدودیت ها و نظارت هایی که از جانب دولت بر روی سینما اعمال می شود این تحول به کندی در حال به وقوع پیوستن است.

۶. ۴. محدودیت های تحقیق:

با توجه به این که جامعه شناسی علم نسبتاً جوانی است ، انجام تحقیق در زمینه ی جامعه شناسی هنر که از زیر شاخه های علم جامعه شناسی است با مشکلات زیادی همراه است. از جمله این محدودیت ها کمبود منابع موجود و تحقیقات انجام گرفته در این زمینه به ویژه به زبان فارسی است . از آنجائی که موضوع این پژوهش سینمای ایران می باشد مشکل دو چندان می شود زیرا کتاب های لاتین در مورد جامعه شناسی سینمای ایران بسیار اندک و دور از دسترس می باشند و تحقیقات انجام شده ی داخلی نیز کامل و جامع نیستند و پس از بررسی های فراوان کتابی که به بررسی جامعه شناختی سینمای جنگ ایران پرداخت باشد یافت نشد. از دیگر مشکلات موجود فقر نقد های علمی فیلم های سینمایی به ویژه سینمای جنگ براساس نظریات معتبر می باشد. اکثر نقدها به توصیف داستان فیلم اکتفا کرده و گاهی آن ها را از لحاظ هنری و زیبایی شناختی مورد بررسی قرار می دهند.

مشکل دیگر کمبود منابع در زمینه ی علم نشانه شناسی که روش تحلیل فیلم های این پایان نامه است می باشد. تنها نمونه های یافت شده که به تحلیل فیلم ها با این روش پرداخته اند چند پایان نامه در دانشکده ی علوم اجتماعی دانشگاه تهران می باشد ؛ چرا که نشانه شناسی یک روش جدید در تحلیل فیلم ها است که تحقیق چندانی در مورد آن به ویژه به زبان فارسی صورت نگرفته است.

از سوی دیگر از آنجائی که رویکرد نظری این پایان نامه نظریه ی بازتاب است و همان طور که در فصل دوم عنوان شد براساس این نظریه برای پی بردن به وضعیت جامعه از طریق مطالعه ی فیلم های سینمایی باید پرده ی زیباشناختی آن ها را کنار زد. بدین منظور باید علاوه بر مطالعه ی فیلم ها شرایط اجتماعی آن دوران نیز از طریق منابع دیگر مطالعه شود تا صحت تحقیق به اثبات برسد. به نظر می رسد که نظریه ی بازتاب یکی از نظریه های دشوار در مطالعه ی جامعه شناختی آثار هنری می باشد.

۵.۶. پیشنهادات تحقیق:

به نظر می رسد که بررسی سینمای جنگ ایران می تواند از بسیاری جنبه های دیگر مورد بررسی قرار گیرد به عنوان مثال می توان با رویکرد شکل دهی به تحلیل فیلم های سینمای جنگ پرداخت تا بسیاری از جنبه های نهفته این فیلم ها آشکار گردد. هم چنین انجام مطالعه ای تطبیقی بین فیلم های سینمای جنگ ایران و سینمای جنگ کشورهای که این پدیده ی اجتماعی را تجربه کرده اند جالب توجه می نماید.

فهرست منابع و مآخذ

الف. منابع فارسی

- احمدی ، بابک (۱۳۷۱) ، از نشانه های تصویری تا متن ، تهران ، نشر مرکز.
- ادیبی سده ، مهدی (۱۳۸۵) ، جامعه شناسی جنگ و نیروهای نظامی ، تهران ، دانشگاه اصفهان و انتشارات سمت.
- آسابرگر ، آرتور (۱۳۸۰) ، روایت در فرهنگ عامیانه و زندگی روزمره ، محمدرضا لیراوی ، تهران نشر سروش.
- استم ، رابرت (۱۳۸۳) ، نظریه ی فیلم ، گروه مترجمان به کوشش احسان نوروزی ، تهران ، سوره مهر.
- برادول ، دیوید (۱۳۷۵) ، روایت در فیلم داستانی ، علاءالدین طباطبایی ، تهران ، نشر بنیاد سینمایی فارابی.
- بوتول ، گاستون (۱۳۶۸) ، جامعه شناسی جنگ ، هوشنگ فرخجسته ، تهران ، سازمان انتشارات و آموزش اسلامی.
- جینکز ، ویلیام (۱۳۶۴) ، ادبیات فیلم ؛ جایگاه سینما در علوم انسانی ، محمد تقی حکیمیان و شهلا حکیمیان، انتشارات سروش .
- حسینی زاده ، مجید (۱۳۷۴) ، سینما و تحولات اجتماعی ؛ مدخلی بر جامعه شناسی سینمای ایران، رساله ی دکتری ، دانشکده علوم اجتماعی دانشگاه تهران.
- سجودی ، فرزانه (۱۳۸۱) ، نشانه شناسی لایه ای ، تهران ، نشر قصه.
- سلیمانی ، سیدمحمد (۱۳۸۱) ، پایداری در قاب ، (۲۰ سال سینمای دفاع مقدس) ، انتشارات فرهنگ کاوش.
- سورلن ، پیر (۱۳۷۹) ، سینمای کشورهای اروپایی ، حمید لاری ، سروش
- صدر ، حمیدرضا (۱۳۸۱) ، تاریخ سیاسی سینمای ایران ، نشر نی .
- ضمیران ، محمد (۱۳۸۱) ، نشانه شناسی هنر ، تهران ، نشر قصه .

-طالبی نژاد ، احمد (۱۳۷۷) ، در حضور سینما(تاریخ تحلیلی سینمای پس از انقلاب) ، بنیاد سینمایی فارابی.

-فیسک ، جان(۱۳۸۶)، درآمدی بر مطالعات ارتباطی ، ترجمه مهدی غیرابی ، تهران ، دفتر مطالعات و توسعه رسانه ها.

-کراکائر ، زیگفريد(۱۳۷۷) ، از کالیگاری تا هیتلر(تاریخ روانشناختی سینمای آلمان) ، فتح ا... جعفری جوزانی ، حوزه هنری .

-متمز ، کریستین (۱۳۸۰) ، نشانه شناسی سینما : مقاله هایی در باره دلالت در سینما، روبرت صافاریان ، تهران ، نشر فرهنگ کاوش.

-ولف ، جانت (۱۳۷۶) ، تولید اجتماعی هنر ، نیره توکلی ، نشر مرکز.

-وولن ، پیتر (۱۳۷۶) ، نشانه ها و معنا در سینما ، عبدا... تربیت و بهمن طاهری ، تهران ، نشر سروش.

-هاوزر آرنولد (۱۳۷۷) ،تاریخ اجتماعی هنر ، ابراهیم یونسی ، شرکت سهامی انتشارات خوارزمی .

-هواکو ، جورج (۱۳۶۱) ، جامعه شناسی سینما ، بهروز تورانی ، نشر آین.

ب-مقالات

-آذری ، غلامرضا(۱۳۷۸) ، مقدمه ای بر جامعه شناسی سینمای ایران ، فارابی ، شماره ۳۵.

-پوریا ، امیر (۱۳۸۶) ، چشم بند سیاه ، چشم بند سپید ، فیلم ، شماره ۳۷۲.

-جاروی ، آی . سی . (۱۳۷۹) ، ارتباط کلی سینما و جامعه شناسی با جامعه شناسی رسانه ها ، اعظم راودراد ، فارابی ، شماره ۳۸.

-شیخ مهدی ، علی (۱۳۸۷) ، جامعه شناسی هنر در ایران (گفت و گو با دکتر علی اکبر فرهنگی) ، هنر ، شماره ۱۱۶.

-میر اسحان ، میراحمد(۱۳۷۹) ، پیدایش ژانر در سینمای صدساله ما ، فارابی شماره ۳۷.

- میر اسحاق ، میراحمد (۱۳۸۶) ، فیلم روح‌وضی با جامعه‌شناسی تساهل دینی ، نگاهی به پدیده «اخراجی‌ها» ، فیلم نگار ، شماره ۵۷.
- واعظی پور ، محدثه (۱۳۸۶) ، کارگردانی در خدمت روایت قصه (گفت و گو با محمدحسین لطیفی کارگردان روز سوم) ، فیلم نگار ، شماره ۵۹.

ج-منابع خارجی

- Alexander , Victoria D : **Sociology of the art**. Blackwell publishing : 2003
- Hauser , Arnold : **The Sociology of the Art**.Routledge & Kegan Paul , London: 1982 . pp.918-641.
- Jarvie , L .C. : Towards **Sociology of the Cinema** Routledge:1999
- Turner , Graeme : **Film as Social Practice** . Routledge : 2008.

اتوبوس شب : ۱۳۸۵

کارگردان : کیومرث پوراحمد

بازیگران : خسروشکیبایی ، محمدرضا فروتن ، کوروش سلیمانی ، امیر زند ، مهرداد صدیقیان ، احمد

کاوری

دیگر عوامل و توضیحات بیشتر :

فیلمانه : کیومرث پوراحمد ، حبیب احمدزاده

تهیه کننده : مهدی همایونفر

مدیر فیلمبرداری : مهدی جعفری

تدوین : کیومرث پوراحمد ، بهرام دهقانی

موسیقی متن : فردین خلعتبری

چهره پرداز : مهری شیرازی

صدابردار : محمدمختاری

صداگذار: مسعود بهنام

طراح صحنه و لباس : علی مربی ، حمید قدیریان

جلوه های ویژه : محسن روزبهانی

خلاصه داستان : نوجوان رزمنده ای باید به تنهایی چندین اسیر عراقی را به پشت جبهه منتقل کند که

در این کار با مشکلات مواجه می شود.

یادداشت : «اتوبوس شب» پس از «نوک برج» (۱۳۸۴) جدیدترین ساخته کیومرث پوراحمد و اولین

تجربه او در زمینه جنگ است.

سال ساخت : ۱۳۸۵

سال اکران: ۱۳۸۶- (۲۳ آبان)

سینماهای نمایش دهند: قدس، عصرجدید، ایران، بلوار، مرکزی، سپیده، جمهوری، موزه، سینما

و شاهد فروش: ۱۲۱ میلیون تومان.



اخراجی ها : ۱۳۸۵

کارگردان : مسعود ده نمکی

بازیگران : اکبر عبدی (بایرام) ، کامبیز دیرباز (مجید) ، محمدرضا شریفی نیا (حاج صالح) ، علیرضا اوسیوند (مصطفی) ، منوچهر آذر (میرزا) ، فخرالدین صدیق شریف (روحانی) ، ارژنگ امیرفضلی (امیر) ، نگار فروزنده (مرضیه) ، مینا جعفرزاده (مادر بایرام) ، نیوشا ضیغمی (نرگس) ، شهره لرستانی (همسر حاج صالح) ، سید جواد هاشمی (مرتضی) ، قاسم زارع (کمالی) ، محمود مقامی (رسولی) ، عبدالرضا اکبری (محمود) و با حضور امین حیایی (بیژن) ، مریلا زارعی (گزارشگر) ، سپند امیرسلیمانی (کامران).

دیگر عوامل و توضیحات بیشتر :

فیلمانه : مسعود ده نمکی

تهیه کننده : حبیب الله کاسه ساز

مدیر فیلمبرداری : حسن پویا

مدیر هنری : مجید میرفخرایی

مدیر تولید : محمود محمد طائمه

طراح صحنه و لباس : محمدرضا شجاعی

طراح چهره پردازی : امیر اسکندری

صدابردار : مهران ملکوتی

جلوه های ویژه : جواد شریفی راد

عکس : بابک برزویه

انتخاب بازیگر : محمدرضا شریفی نیا

مدیر برنامه ریزی : محسن اورنگ

خلاصه داستان : مجید از اراذل جنوب تهران عاشق دختر پیرمرد عارفی به نام میرزا می شود. میرزا شرط ازدواج مجید و دخترش را سر به راه شدن او می داند. مجید تصمیم می گیرد برای اثبات سر به راه

شدن خود به جبهه برود که بقیه دوستانش نیز همراه او می شوند. برای حضور آنها در جبهه ، مخالفت هایی وجود دارد اما با ضمانت میرزا و یکی دیگر رزمنده ها آنها به پادگان آموزشی می رسند.

.....

یادداشت : این فیلم با حمایت مرکز گسترش سینمای مستند و تجربی و با همکاری بنیاد حفظ آثار و نشر ارزشهای دفاع مقدس و انجمن سینمای انقلاب و دفاع مقدس ، شهرک سینمایی انقلاب دفاع مقدس ، وزارت جهاد سازندگی و سازمان هلال احمر جمهوری اسلامی ایران تولید می شود.

.....

سال ساخت : ۱۳۸۵

سال اکران ۱۳۸۶- (۱۶ اسفند)

سینماهای نمایش دهنده : آفریقا ، عصرجدید ۳ ، آستارا ، سپیده ۱ ، پیروزی ، کانون ، فلسطین ۱ ، جوان ۲ ، شیدا ، پارس ۲ ، ملت ، گلریز ۱ ، ایران ۱ ، کارون ۱ ، اروپا ، ماندانا ، صحرا ، سعدی ، جمهوری ۱ ، المپیا ، جی ۲ ، فرهنگ ۱ ، شهرقشنگ ، بهمن ۲ و مرکزی ۱ .

فروش : ۱۳۱۸ میلیون تومان.

روز سوم : ۱۳۸۵

کارگردان : محمد حسین لطیفی

بازیگران : باران کوثری ، پوریا پورسرخ ، برزو ارجمند ، مجید یاسر ، مهدی صبایی و شهرام قاندی

دیگر عوامل و توضیحات بیشتر :

فیلمانه : مهدی سجاده چی

تهیه کننده : علیرضا جلالی

مدیر فیلمبرداری : ابراهیم غفوری

تدوین : کاوه حمیدی ایمانی

موسیقی : علیرضا کهن دیری

طراح صحنه و لباس : محسن نوروزی

خلاصه داستان : فیلم ، قصه برادری است که در شرایط بسیار سخت و پیچیده ای مجبور می شود ، خواهر کوچک و علیش را در زیر خاک پنهان کند تا بتواند شبانه آن را از میان عراقی ها که خانه را محاصره کرده اند فرازی دهد که این ماجرا سه شب ادامه دارد و اتفاقات زیادی در حاشیه آن رخ می دهد و در واقع داستان روایت گر سه روز آخر سقوط خرمشهر است.

یادداشت : «روز سوم» پس از «خوابگاه دختران» (۱۳۸۳) جدیدترین فیلم سینمایی محمدحسین لطیفی در مقام کارگردان است. لطیفی در این میان دو مجموعه تلویزیونی به نام های «وفا» و «صاحب‌دلان» را کارگردانی کرده است.

سال ساخت : ۱۳۸۵

سال اکران : ۱۳۸۶- (۲۳ خرداد)

سینماهای نمایش دهنده : ایران ۱ ، آفریقا ، اریکه ۳ ، جمهوری ۱ ، شهر تماشای ۲ ، فلسطین ۲ ، جی ۲ ،

پیوند ، عصرجدید ۲ ، بهمن ۲ و شاهد.

فروش ۳۱۵ میلیون تومان.



Abstract

The question which is mainly considered in this thesis is about the reflection of war in the Iranian cinema and its changes over time. According to the theory of Reflection, movies are considered as reliable documents to study the society in which they are produced. Therefore, by studying the war cinema in Iran, it becomes possible to find out the Iranian view on war in the lapse of time. In addition, according to Arthur Marwick, it has been assumed that few years after war and due to changes in social conditions, society's viewpoint towards war changes and therefore different viewpoint about war will get a chance to appear. According to this theory, the perspective of war cinema in the 2000s should be different from the war films before that decade. This is what has been examined in this thesis. The methodology used for analyzing movies is structural Semiology.

In this thesis war cinema in three periods of 1981 to 1988; 1988 to 1991 and in 2000s is studied. The first two periods are explored by using literature review and results of previous studies; however, the third period is studied by analyzing selected war films using semiotics.

The results show that, those films produced in the first period, heroes and epic sensations, as wartime and the conditions of a war-stricken society dictates, while the films produced in second period show mostly social impacts of war including the situation of war refugees, the veterans that returned from war, and society's encounter with them. Comparing the results of the two periods with the third one showed that a different approach has been taken in war movies produced in 2000s, when the Bae'th regime in Iraq is overthrown and the relationship between the two countries is improved. This condition has developed the possibility of exploring different views. Movies with peace-finding and anti-war contents with different personating of Iranian and Iraqi soldiers have been produced in this period and this is unprecedented phenomena in the Iranian war cinema.

Keywords

Cinema Sociology, war cinema, Analysis of Narrations, Theory of Reflection, Structural Semiology.

University of Tehran
University collage of Fine Arts

Department of Advanced Studies of ART

Title of Thesis :

**Cinema and Society : Reflection of War in Iranin
Cinema**

Supervisor :

Aazam Ravadrad ,PhD

Thesis Submitted as a Partial Fulfillment for the
Requirements of Degree Master of Arts in Advanced
Studies of Art

Written by :

Sepide Heiran pour

February 2009