

تصویر عراقی‌ها در سینمای دفاع مقدس

عبدالله گیویان^۱

زهره توکلی^۲

تاریخ دریافت: ۱۳۸۹/۰۸/۰۱

تاریخ پذیرش: ۱۳۹۰/۰۲/۰۵

چکیده

با توجه به اهمیت و نقش دفاع مقدس و سینمای منتسب به آن در ارائه تصویر «خود» و «دیگری» و تأثیر آن در بازسازی هویت ملی، تحقیق حاضر درصدد شناخت تصویر ارائه‌شده از دشمن و تحول آن در سه دهه اخیر است. برای دستیابی به این هدف، به بررسی مفهوم و نظریه‌های بازنمایی از دیدگاه ریچارد دایر و استوارت هال پرداخته شده است. در ادامه، دیدگاه‌های صاحب‌نظران تئوری هویت به عنوان مکمل نظریات هال، مطرح می‌شود. برای گردآوری و تحلیل متون از الگوهای کیت سلبی، ران کادوری و رولان بارت به صورت ترکیبی استفاده شده است. نتایج به‌دست‌آمده از این تحقیق، بیانگر این قضیه است که ابزارهای بازنمایی تصویر عراقی‌ها، به عنوان دیگری، طی سه دهه تغییرات قابل توجهی پیدا کرده است: در دهه ۶۰، بیشتر از رمزگان کلامی، در دهه ۷۰ بیشتر از رمزگان اجتماعی و در دهه ۸۰، بیشتر از رمزگان فنی بهره گرفته شده است. همچنین، در دهه اول تصویر عراقی‌ها متکی بر اثرات هجوم عراقی‌ها، به صورت تصویر ذهنی از انسان‌هایی با مشخصاتی چون «بی‌رحم»، «خانه‌خراب»، «بی‌شرف» و متجاوز ارائه می‌شود. در دهه دوم با تصویر انسان‌های کودن، چاق با سیبل‌های کلفت و صدای زمخت روبه‌رو می‌شویم و در سومین دهه، این تصویر متحول شده و با انسان‌های مسلمان و برادر که با زور وارد

۱. عضو هیئت علمی دانشکده صدا و سیما جمهوری اسلامی ایران aguivian@yahoo.com

۲. کارشناس ارشد علوم ارتباطات اجتماعی

جنگ شده‌اند، روبه‌رو هستیم. با بررسی و تحلیل فیلم‌ها آنچه در مواجهه با دیگری در تمام متون دیده شده است «استعاره مرز» برای مواجهه با عراقی‌هاست. در تمام فیلم‌های انتخابی از سینمای دفاع مقدس، بین خودی و غیرخودی، بین ایرانی‌ها و عراقی‌ها مرزی متصور است. در دهه اول، مرز عینی و واقعی است، در دهه دوم در حالتی گذار، با مرزهای شیشه‌ای و لرزان بین خودی و غیرخودی روبه‌رو هستیم و در نهایت در دوره سوم، مرزها کاملاً نمادین می‌شوند.

واژگان کلیدی: بازنمایی، نشانه‌شناسی، دیگری، هویت.

مقدمه و طرح مسئله

از جمله ساخته‌های بشری که ابزار انتقال پیام و معنا از طریق نشانه‌نگذاری است، «رسانه» است. در میان رسانه‌های مدرن، سینما اهمیت بیشتری دارد. رفته‌رفته با ترقی و پیشرفت فناوری‌های ارتباطی، سینما تبدیل به رسانه‌ای چندلایه شد که از وجوه مختلف آن می‌توان به خاصیت بازنمایی^۱ اشاره کرد.

سینما به عنوان یک هنر بخشی از نظام گسترده ارتباطات است زیرا همواره معانی و دلالت‌هایی در اثر وجود دارد که سازنده یا سازندگان اثر آن را به منظور دریافت طیف گسترده‌ای از مخاطبان در اثر گنجانده‌اند. امروز یافته‌های زیبایی‌شناسی مدرن بیشتر به ابعاد زیبایی‌شناسی سینما به عنوان یک هنر و نه دلالت‌ها و معانی موجود در آن توجه نشان می‌دهند. این موضوع از دیدگاه نادیده گرفتن مؤلف در آثار هنری ناشی می‌شود؛ به طوری که یک اثر هنری را به طور کاملاً مستقل از هر منشأ بررسی می‌کنند. نکته‌ای روشن است، آن است که زیبایی‌شناسان نیز در بررسی متن، دلالت‌ها و معانی موجود در آن را نادیده می‌انگارند و همواره به تحلیل آن می‌پردازند؛ با این تفاوت که آنها در این تحلیل از نشانه و دلالت‌ها سویه‌های فکری، فرهنگی و اجتماعی مؤلف را نادیده می‌گیرند. پیتروولن نشانه‌شناس معروف معتقد است: به دو دلیل پایه می‌توان گفت که نشانه‌شناسی یک زمینه مطالعاتی حیاتی برای زیبایی‌شناسی فیلم است. نخست آنکه هر نقدی الزاماً به دانستن مفهوم یک متن و توانایی در خواندن آن متکی است. در غیر این صورت دچار ابهام و بی‌دقتی عمده‌ای در نقد سینما می‌شویم. دوم آنکه روز به روز آشکارتر می‌شود که هرگونه تعریف از هنر باید به عنوان جزئی از یک نگره نشانه‌شناسی ارائه شود.

1. Representation



سینما در تولید و بازتولید نشانه‌ها، انتقال ارزش‌های خاص و نحوه بازتولید گفتمان‌های روایی نقش بسزایی در بازسازی هویت داشته و در دوران مدرن، بعد از انقلاب اسلامی ایران از جمله ژانرهای مهم در روایت سینمایی، ژانر جنگی است. ژانری که در ادبیات سینمایی رسمی و دولتی ایران از آن به نام سینمای دفاع مقدس یاد می‌کنند که هویت خاصی به سینما می‌بخشد، هویتی که ریشه‌اش در تاریخ و اعتقادات ایران و ایرانیان است و آن را از هم‌تایان خارجی خود در سینمای جنگ جدا می‌کند. در واقع بین جنگ ما و جنگ آنها مرزگذاری می‌شود. آنها یا دشمن یا همان عراق بعثی که همواره وجود تصویری بسیار کمی در فیلم‌های دفاع مقدس داشته‌اند و بیشتر جنبه سمبلیک دارند، سویه تاریک و خشن و گره اصلی داستان معرفی می‌شوند و طرف دیگر که نیروهای ایرانی هستند و بیشترین حضور را در فیلم‌های دفاع مقدس داشته‌اند، سویه روشن، واضح و بدون تضاد داستان را تشکیل می‌دهند.

سینمای دفاع مقدس لاجرم باید یک «غیر» یا «بیگانه» یا «دشمن» را تعریف کند. در این سینما، نیروهای ارتش رژیم بعثی عراق که در مقابل رزمندگان ایران می‌جنگند، به عنوان یک «غیر» یا «دشمن» تعریف می‌شوند. بازنمایی تصویری این «غیر» در زمان جنگ با تولید فیلم‌هایی همچون برزخی‌ها (ایرج قادری)، مرز (جمشید حیدری)، دیار عاشقان (حسن کاربخش) و غیره در جهت ضعیف نشان دادن نیروهای ارتش رژیم بعثی عراق به عنوان «دشمن» و ارائه تصویری از توانمند بودن رزمندگان ایران در مقابل «دشمن» صورت پذیرفته است. بعد از اتمام جنگ تحمیلی، سینمای دفاع مقدس با توجه به شرایط زمانی و نیاز مخاطب دچار تحولاتی می‌شود و تصویر ارائه‌شده از «دشمن» در این دوره با تصویری که در دوران جنگ ارائه می‌شود، متفاوت است. به‌ویژه زمانی که این «غیر» یا «دشمن» به یک هم‌پیمان تبدیل می‌شود، تصویر ارائه‌شده از آن نیز دچار تحولاتی می‌شود؛ به گونه‌ای که سینما باید این امکان را فراهم کند تا این تصویر ارائه‌شده از غیر، قابل تعمیم هم باشد.

به هر حال سینمای دفاع مقدس از پرمخاطب‌ترین ژانرهای سینمایی بعد از انقلاب بوده که عملاً از جنگ تحمیلی آغاز شد و در طول سه دهه گذشته فراز و نشیب‌های متعددی را سپری کرده است. اگر بخواهیم سینمای دفاع مقدس را جریان‌شناسی کنیم باید آن را به لحاظ محتوایی و مضمون به سه دهه تقسیم‌بندی کنیم؛ دهه نخست با آغاز جنگ و حال و هوای انقلابی آن سال‌ها همراه بود. در این دهه، بیشتر شاهد سینمایی حادثه‌ای و اکشن در ژانر دفاع مقدس بودیم که نوعی الگوبرداری از فیلم‌های جنگی خارجی بود و از واقع‌نمایی و رئالیستی بودن فاصله داشت که بر ترغیب و تشویق جوانان تأکید می‌کرد.





بعد از سال ۱۳۶۸ و پایان جنگ، دوره جدیدی از سینمای دفاع مقدس آغاز شد که می‌توان آن را دوره شهری سینمای جنگ نامید. به این معنا که به تدریج سینمای دفاع مقدس از فضای جبهه و ترسیم واقعیت بیرونی جنگ فاصله گرفته و به آدم‌های جنگ و مسائل و چالش‌های آنان در زندگی شهری و روزمره می‌پردازد.

دهه ۸۰ سینمای دفاع مقدس دیگر آن التهاب دهه ۷۰ را نداشت اما وارد مرحله جدیدی از حیات خود شد. با دور شدن از پایان جنگ و تحولات سریع و تغییر ذائقه فرهنگی مردم، این تفکر قوت می‌گرفت که سینمای دفاع مقدس به پایان خود رسیده و مخاطبان خود را از دست داده است؛ اما در سال‌های اخیر شاهد آثار جدیدی در سینمای دفاع مقدس هستیم که اتفاقاً کارگردان‌های غیرجنگی ما به آن پرداخته‌اند. از لحاظ محتوایی جریانی را که برشمردیم در این مرحله وارد فضای جدیدی شد. «روز سوم»، «اتوبوس شب»، «مثل یک قصه» و غیره از جمله آثار دفاع مقدسی است که در این دهه ساخته شده است.

با توجه به اینکه این تحقیق بر تحول تصویر نیروهای ارتش رژیم بعثی عراق به عنوان «دشمن» و «غیر» در سینمای دفاع مقدس تأکید دارد، لذا مهم‌ترین فیلم‌های ساخته شده در سینمای دفاع مقدس طی این سه دهه، مورد بررسی قرار می‌گیرند. بر این مبنا، مسئله اساسی مورد بررسی در این مقاله آن است که: (۱) در سه دوره گفته‌شده در سینمای دفاع مقدس، تصویر عراقی‌ها با استفاده از چه علائم نشانه‌شناختی، ارائه شده است؟؛ (۲) بازنمایی تصویر عراقی‌ها در این سه دوره دستخوش چه تحولاتی شده است؟

مبانی نظری تحقیق

۱. نظریه‌های بازنمایی

«بازنمایی» یکی از مفاهیم بنیادی در مطالعات رسانه‌ای است. کلمه‌ای که معانی احتمالی متفاوتی را به همراه دارد. از نظر دایر (۲۰۰۵) مفهوم بازنمایی در رسانه‌ها عبارت است از: «ساختی که رسانه‌های جمعی از جنبه‌های مختلف واقعیت مثل افراد، مکان‌ها، اشیا، اشخاص، هویت‌های فرهنگی و دیگر مفاهیم مجرد ایجاد می‌کنند. تجلی بازنمایی‌ها ممکن است به صورت گفتاری، نوشتاری یا تصاویر متحرک باشد» (دایر، ۲۰۰۵: ۱۴۰).

محتوای رسانه‌ای همواره دارای ساختار هستند و هرگز پنجره‌ای شفاف و روشن نیستند. بازنمایی از ساختار واژه و لغت فراتر می‌رود و این پرسش را پیش می‌کشد که چگونه گروه‌ها



(و هر چیز ممکن که در رسانه وجود خارجی پیدا می‌کند) به وسیله محصولات رسانه‌ای بازنمایی شده است؟ این مسئله به چگونگی رسانه‌ها و ژانرهای مختلف مربوط می‌شود و در عین حال معانی یا اثرات ضمنی سیاسی و سیعی را با خود به همراه دارد.

زبان، ابزار بازنمایی واقعیت است، تجلی‌های زبانی به صورت صدا، تصویر و غیره است که واقعیت را منعکس می‌کند. در این میان، رسانه، زبان ارائه بازنمایی از واقعیت را دارد و از ویژگی چندزبانی برخوردار است؛ مثلاً رسانه سینما، دربرگیرنده تصویر و صداست.

هال (۲۰۰۳) معتقد است، در مورد نحوه بازنمایی از طریق زبان، سه رهیافت وجود دارد: «بازتابی یا انعکاسی»، «تعمدی یا ارادی» و «برساخت‌گرا یا ساختارگرایی».

نظریه انعکاسی^۱: در رهیافت بازنمایی، چنین تصور می‌شود که معنا در شیء، شخص، ایده یا رویداد در جهان واقعی وجود دارد و زبان همانند آینه‌ای عمل می‌کند تا معنای واقعی را به همان‌گونه که در جهان وجود دارد، بازتاب دهد.

نظریه ارادی^۲: این رهیافت استدلال می‌کند که این مؤلف است که معنای منحصر به فرد خود را از طریق زبان تحمیل می‌کند. واژه‌ها همان معنایی را می‌دهند که نویسنده یا گوینده مدنظر داشته است.

نظریه ساختارگرایی^۳: سومین رهیافت، ماهیت اجتماعی و عمومی زبان را به رسمیت می‌شناسد. این رهیافت باور دارد که اشیا و رویدادها به خودی خود و نیز کاربران زبان به تنهایی نمی‌توانند معنا در زبان را تثبیت کنند زیرا اشیا و رویدادها معنا ندارد، ما معنا را با استفاده از نظام‌های بازنمایی، می‌سازیم؛ از این رو، به آن رهیافت برساخت‌گرا می‌گویند. طبق این رهیافت، این جهان مادی نیست که حاوی و ناقل معناست؛ بلکه این سیستم زبان است که ما برای ارائه مفاهیم خود استفاده می‌کنیم. این بازیگران زبان هستند که از چهارچوب‌های مفهومی و فرهنگ و سایر نظام‌های زبانی و بازنمایی دیگر برای ساخت معنا استفاده می‌کنند تا بدین وسیله جهان را معنادار سازند (هال، ۲۰۰۳: ۲۰۰۴).

نمایش خود و دیگری

بازنمایی نقطه شروع مطالعه دیگری است. استوارت هال با گذر از بحث فوکو در مورد گفتمان، به نظام بازنمایی می‌رسد؛ جایی که پس از شرح نظریه گفتمان، چرخشی دارد از انتزاع به

1. The Reflective
2. The Intentional
3. The Constructive



سوی دنیایی واقعی. ایده اصلی درباره بازنمایی، پذیرفتن حدودی از نسبیت فرهنگی بین یک فرهنگ و دیگری است، جایی که با فقدان قطعی تعادل روبه‌رو شده و به همین دلیل نیاز اصلی به ترجمه به وجود می‌آید، به نحوی که «ما از مجموعه ذهنی یا جهان مفهومی یک فرهنگ به دیگری پیش می‌رویم» (هال، ۱۹۹۷: ۱۲۷). بازنمایی در این معنا محلی برای به رسمیت شناختن مفهوم دیگری است.

آزاد/ارمکی و لاجوردی (۱۳۸۲) در مقاله «هرمنوتیک، بازسازی یا گفت‌وگو» معتقدند: از سوی دیگر، درباره مسئله فهم و نحوه آن می‌توان از رویکرد هرمنوتیکی نیز به موضوع نگریست. گادامر در بحث شناخت و درک دیگری (که ممکن است هر فرد، سنت، فرهنگ و غیره باشد)، سه نوع رابطه را میان «من - تو» برقرار می‌کند. «من» به عنوان یک سنت می‌خواهد «تو» را به عنوان سنتی دیگر بفهمد. در رابطه اول، «تو» ابژه یا موضوعی در دسترس و ابزاری در خدمت اهداف «من» است و برحسب مضامین کلی درک می‌شود. در رابطه دوم، «تو» همچون یک امر شخصیت‌یافته در نظر گرفته می‌شود. به این نوع آگاهی تاریخی از دیگری بودن دیگری، نه بر حسب مضامین کلی بلکه بر حسب خاص بودن آن توجه می‌شود؛ یعنی دیگری بودن «تو»، با تأمل «من» درباره «تو» ایجاد می‌شود و دیگری بودن «تو» و چگونگی و کیفیت و ویژگی‌های آن را «من» مشخص می‌کند. در این دو نوع رابطه، نوعی رابطه سلطه «من» بر «تو» است. در رابطه سوم، نوعی گشودگی به سنت وجود دارد و «من» معنا را به «تو» تحمیل نمی‌کند، بلکه اجازه می‌دهد که «دیگری» با توجه به «دیگری» بودنش، خود درباره خویشتن سخن بگوید. این رابطه، گفت‌وگویی اصیل است که «من» و «تو» در رابطه‌ای برابر، و با گشودگی سنت‌های خود در برابر هم، برای شناخت هم تلاش کنند (آزاد ارمکی و لاجوردی، ۱۳۸۲: ۱۰۷).

خود و دیگری در سنت فلسفی غرب همواره در مقابل و در تقابل یکدیگر قرار گرفته‌اند. تا اواسط قرن نوزدهم رابطه میان خود و دیگری بر اساس دو منطق «قطبی»^۱ و «دیالکتیکی»^۲ شکل می‌گرفت. در منطق قطبی هر آنچه خودی نیست دیگری است و بالعکس. رابطه یا این یا آن میان خود و دیگری برقرار است. این منطق و امدار فلسفه متافیزیک افلاطون است و بر اساس رابطه استثنا و محدودکننده شکل می‌گیرد؛ اما در منطق دیالکتیکی، خود برای شناخت خود به وجود دیگری نیازمند است و رابطه نیازی دیالکتیکی میان خود و دیگری وجود دارد. این منطق برگرفته از نگاه دیالکتیکی هگل است که با این نگاه، خود و دیگری در قالب تز و

1. Binary
2. Dialectic

آنتی‌تز در نظر گرفته می‌شوند؛ اما در نهایت دیدگاه تز و آنتی‌تز هگل نیز رابطه تقابلی میان خود و دیگری را تأیید می‌کند (نجومیان، ۱۳۸۲).

قرن نوزدهم دو جریان مهم را در خود داشت که رابطه قطبی را زیر سؤال می‌برد؛ مکتب اصالت وجود^۱ و پدیدارشناختی دو جریان فلسفی در این دوره هستند که رابطه قطبی را به چالش کشیده‌اند. بر اساس اعتقاد این دو مکتب، رابطه‌ای بین سوژه‌ای^۲ بین خود و دیگری برقرار است و شناخت ما از جهان به رابطه آنها بستگی دارد. رابطه‌ای شناور میان خود و دیگری برقرار است که بر اساس ماهیت فهم‌کننده به هنگام کنش فهم شکل می‌گیرد. این دو دیدگاه رابطه‌ای دوطرفه میان خود و دیگری تعریف کردند و تأثیر به‌سزایی در عرصه‌های علوم انسانی در قرن نوزده و بیست گذاشتند (نجومیان، ۱۳۸۲: ۳۵-۳۰).

بعد از این دو مکتب دو رویکرد ساخت‌گرایی و پس‌ساخت‌گرایی نیز رابطه خود و دیگری را به کلی دگرگون کرده‌اند. بر اساس دیدگاه ساخت‌گرایانه همان‌گونه که سوسور معتقد است تفاوت، شکل‌دهنده رابطه میان خود و دیگری است یعنی آنچه از ما متفاوت است آنها را شکل می‌دهد و این تفاوت، ذاتی نیست بلکه قراردادی است. بر این مبنا «دلالت» محصول تفاوت است. این ایده که هرآنچه معنا دارد که به «دیگری» خطاب شود نیز از سوی باختین متفکر پس‌ساخت‌گرا مطرح می‌شود (سجودی، ۱۳۸۶: ۷۸-۷۳).

نظریه هویت

تاجیک (۱۳۸۴) به نقل از بایرون در تعریف هویت می‌گوید:

واژه هویت یا Identity ریشه در زبان لاتین دارد و از Identities که از idem یعنی «مشابه و یکسان» ریشه می‌گیرد. این واژه در یک معنا به ویژگی یکتایی و فردیت، یعنی تفاوت‌های اساسی که یک شخص را از همه کسان دیگر به واسطه هویت «خودش» متمایز می‌کند، اشاره دارد و در معنای دیگر به ویژگی همسانی که در آن اشخاص می‌توانند به هم پیوسته باشند و یا از طریق گروه یا مقولات بر اساس صور مشترک برجسته‌ای نظیر ویژگی‌های قومی و غیره به دیگران بپیوندند، دلالت دارد (تاجیک، ۱۳۸۴: ۸).

در حوزه مطالعات مربوط به هویت در مجموع می‌توان سه رویکرد هویتی را از هم تفکیک

1. Existentialism
2. Intersubjectivity



کرد: «الف) رویکردهای ذات‌گرا^۱، ب) رویکردهای برساخت‌گرایی اجتماعی^۲، ج) رویکردهای جدید^۳» (تاجی ک، ۱۳۸۴: ۲۱).

نظریه فیلم

ده نظریه در دهه‌های ۶۰ و ۷۰ و به دنبال آن افول نسبی‌اش در زمان حاضر را می‌توان به خوبی در حوزه مطالعات فیلم، به‌ویژه آنچه نامبردار به «نظریه فیلم» است، مشاهده کرد. جدال نمادین میان لومیر^۴ و ملی یس نخستین دوره مطالعات نظری فیلم را رقم زد. عصری که به نظریه کلاسیک فیلم مشهور است. لومیر که سینما را اختراعی بدون آینده می‌پنداشت، در فیلم یک دقیقه‌ای «ورود یک قطار به ایستگاه راه آهن سیوتا»، تنها می‌خواست تکه‌هایی از زمان و مکان و حرکت را بازسازی کند و آن را دوباره به تماشاگران بهت‌زده نشان دهد، اما ژرژ ملی یس سودای دیگری در سر داشت. وی که ابتدا به شعبده‌بازی مشغول بود، سینما را وسیله‌ای یافت تا به کمک ابزارهایی نظیر دیزالو، نمای نزدیک، فید اوت و فیداین، برش‌هایی انتخاب‌شده از واقعیت را عرضه کند. سینمای ملیس برخلاف لومیر که در پی تصویر واقعیت بود، واقعیت تصویر را ترجیح می‌داد (اسحاق‌پور، ۱۳۷۵).

هیوارد^۵ در کتابش «مفاهیم کلیدی در مطالعات سینمایی» خاطرنشان کرده، در آغاز دهه ۷۰ نظریه‌پردازان فیلم که عمدتاً نشانه‌شناس بودند، با هدف فراخ کردن چهارچوب نظری مطالعاتشان به روان‌کاوی روی آوردند. رابرت استم از این حرکت به عنوان نشانه‌شناسی دوم یاد می‌کند. به اعتقاد وی درحالی‌که نشانه‌شناسی اولیه به نسبت دادن تولید معنا به رمزگان‌های فعال در متن فیلم پرداخته و به تماشاگر هیچ توجهی نکرده بود، نشانه‌شناسی دوم با تکیه بر روان‌کاوی به بررسی جایگاه تماشاگر در مقام یک سوژه نشست. استفاده نظریه فیلم از روان‌کاوی عمدتاً با عبور از صافی ژان لاکان^۶ روان‌کاوی فرانسوی بود. لاکان بسیاری از دیدگاه‌های فروید^۷ را با توجه به دستاوردهای زبان‌شناسی مورد بازنگری قرار داد. در واقع وی تأکید فروید را بر حوزه جنسی به ساحت زبان منتقل کرد. در اواخر دهه ۸۰ رویکرد دیگری در نظریه فیلم

1. Essentialism
2. Social Constructionism
3. Discursive
4. Lumiere
5. Havard
6. John Lacan
7. Freud



شکل گرفت که آشکارا بنای مخالفت با گرایش روان‌کاوی را در سر می‌پروراند. درحالی‌که روان‌کاوی، تماشای فیلم را فعالیتی غیرعقلانی می‌پنداشت که طی آن تماشاگر در برابر آنچه بر پرده می‌بیند منفعل و بی‌دفاع است (آپاراتوس سینمایی)، نظریه جدید که به نظریه شناختی معروف است، تأکید می‌کرد که تماشاگر در جریان تماشای فیلم آگاه و فعال است (۱۳۸۱).

روش‌شناسی

در پژوهش حاضر بنا به ویژگی‌های پژوهش و لزوم استفاده از تحلیل نشانه‌شناختی فیلم‌های دفاع مقدس، از روش کیفی استفاده شده است. نگاه اجمالی به روش‌های مطالعات تصاویر بیانگر این نکته است که نشانه‌شناسی، غالب‌ترین الگوی روش‌شناختی بوده که در مطالعات تصویر، بیشتر از سایر روش‌ها مورد توجه قرار گرفته است. «نشانه‌شناسی حرکت عمده خود را در اواخر دهه‌های ۱۹۶۰ به سمت مطالعات فرهنگی آغاز کرد که تا اندازه‌ای تحت تأثیر رولان بارت بود» (چندلر، ۱۳۸۶: ۳۱). نشانه‌شناسی در مطالعات تصاویر ثابت و به‌ویژه در آثار بارت دارای ریشه‌ای کهن و قوی است. با این حال، در مطالعات فیلم (به عنوان یکی از شاخه‌های مهم تصاویر متحرک) نیز تلاش‌های بسیاری برای تدوین الگوی جامعی برای تحلیل‌های نشانه‌شناسانه صورت گرفته است. بیشترین فعالیت‌های انجام‌شده در این زمینه، در آثار کریستین متز و پیترو وولن دیده می‌شود اما در نهایت آنها موفق نشدند الگویی جامع در مطالعات نشانه‌شناسی سینمایی تدوین کنند. آنچه در این تحقیق مورد پژوهش قرار می‌گیرد متن است که از دید بارت در مقاله خود از اثر تا متن، متن همان پیام است. در توضیح برای انتخاب این سطح می‌توان گفت که خود این متون به راحتی دسترس هستند. امروزه بسیاری از مصنوعات رسانه‌ای به فروش می‌رسند، و بدین وسیله به راحتی می‌توان حجم بالایی از متون را به دست آورد.

سطوح تحلیل متون رسانه‌ای

روش‌های پژوهشی کیفی همواره به صورت تلفیقی به کار می‌روند به این علت که پیچیدگی، عمق، دقت و اعتبار تحقیق را افزایش دهند. با توجه به این مسئله در این تحقیق از دو الگو استفاده شده است. برای تحلیل سازه (میزانسن و عوامل تولید) از الگوی سلبی و کادوری^۱ و الگوی روایی بارت به تحلیل فیلم‌ها می‌پردازد.

1. Keith Seleby & Ron Kowdery





مفهوم «سازه» که از الگوی سلبی و کادوری اخذ شده است، دارای دو وجه مهم است: (۱) میزانشن: صحنه پردازی، وسایل صحنه، رمزهای ارتباط غیرکلامی و رمزهای لباس؛ (۲) عناصر فنی: اندازه نما، زاویه و ارتفاع دوربین، نورپردازی، ترکیب بندی و وضوح رنگ. پنج الگوی روایی بارت عبارتند از: (۱) رمزگان هرمنوتیکی: همه واحدهایی که نقش شان عبارت است از طرح سؤال، پاسخ به آن سؤال (بارت، ۱۳۸۳: ۱۷)؛ (۲) رمزگان واحدهای کمینه معنایی یا دالها: مقصود رمزگان معناهای ضمنی است که از اشارات معنای یا «بازی‌های معنا» (بارت، ۱۳۸۳: ۱۹)؛ (۳) رمزگان نمادین: مهم‌ترین کارکرد رمزگان نمادین وارد کردن تقابل‌ها در متن است؛ (۴) رمزگان کنشی: مقصود رمزگان «کنش‌ها» است. این رمزگان که منشأ در مفهوم proairesis، «توانایی عقلانی تعیین نتیجه عمل»، دارد و خود به طور ضمنی حکایت از وقوع رویدادی برای ختم این حالت دارد (چندلر، ۱۳۸۶: ۱۸)؛ (۵) رمزگان فرهنگی یا ارجاعی: این رمزگان به شکل صدایی «اخلاقی»، جمعی، بی نام و مقتدر تجلی می‌یابد که از جانب و درباره آنچه دانش پذیرفته شده یا خرد نامیده شده است، سخن می‌گوید. رمزگان فرهنگی مجرای ارجاع متن است به بیرون، به دانش عمومی (چندلر، ۱۳۸۰: ۱۸۱).

روش نمونه‌گیری

شیوه نمونه‌گیری این تحقیق، نمونه‌گیری غیرتصادفی هدفمند است.

۱. ابتدا سیاهه کاملی از کلیه فیلم‌ها تهیه شد که در ژانر دفاع مقدس می‌گنجد؛
۲. با توجه به عنوان تحقیق، فیلم‌هایی که در آنها حضور فیزیکی عراقی بیشتر دیده می‌شد، انتخاب گردید و از طرف دیگر، فیلم‌های انتخاب شده، از فیلم‌های مطرح و جالب توجه (پرفروش یا مورد استقبال در جشنواره‌ها) در سینمای دفاع مقدس بوده است.
۳. با توجه به اینکه نزدیک به سه دهه از عمر سینمای دفاع مقدس می‌گذرد از هر سه دهه دو فیلم به عنوان نمونه انتخاب شده که در مجموع دو فیلم به نام‌های «مرز»، «پرواز در شب» از دهه ۶۰، دو فیلم «مردی شبیه باران» و «حمله به اچ ۳» از دهه ۷۰ و «روز سوم» و «آتوبوس شب» از دهه ۸۰ را شامل می‌شود.

یافته‌های تحقیق

یافته‌های تحقیق نشان می‌دهد رمزگان استفاده شده در دهه اول، بیشتر «رمزگان کلامی» است و در دهه دوم، «رمزگان اجتماعی» و در دهه سوم «رمزگان فنی» است. منظور و مقصود اصلی از تقسیم‌بندی رمزگان عبارت است از:



رمزگان کلامی آن دسته از رمزگانی است که برای به تصویر کشیدن عراقی‌ها از کلام، الفاظ و رمزگان لحن - که آفریننده تصوّر هستند (تصویر سنگینی، تنش و نرمی و احساس بخشندگی، مهربانی و غیره) و در نظام دلالت‌های ضمنی نیز جای می‌گیرند - استفاده شده است. یا به تعبیر دیگر، رمزگان کلامی، رمزگانی است که توسط بازیگران تحت الفاظ خاصی بیان می‌شود. این رمزگان را می‌توان با توجه به دسته‌بندی شش‌گانه نظام نشانه‌شناسی سینما، جزء دسته سوم محسوب کرد. در واقع، دسته سوم، نظام نشانه‌های زبان‌شناسانه گفتاری است که بخش جایگاه کلام، زبان گفتار و مکالمه را در سینما دارد.

رمزگان اجتماعی، آن دسته از رمزهایی هستند که وقایع را برحسب رمزگان فیزیکی از قبیل رنگ پوست، لباس، مو، حالت چهره و غیره به تصویر می‌کشند. این رمزگان را می‌توان مترادف دسته اول این نظام شش‌گانه دانست. در واقع، دسته اول، نظام نشانه‌های تصویری است که بیشتر به کارکرد نشانه‌های شمایی اشاره دارد.

رمزگان فنی یا رمزگان متعارف‌بازنمایی^۱، تدوین، ترکیب‌بندی، میزانس، حرکت دوربین و زاویه دوربین را شامل می‌شود. با توجه به شش نظام نشانه‌شناختی سینما، می‌توان این رمزگان را با دسته دوم آن نظام نزدیک دانست. در واقع، دسته دوم، نظام نشانه‌های حرکتی است که بیشتر به حرکت‌های دوربین، تقطیع و تدوین در سینما اشاره دارد.

لیکن تفاوت این دو رمز (اجتماعی و فنی) بنا بر دسته‌بندی رمزگان فیسک، در این است که اولی به قصد و نیت دلالت می‌کند و دومی به وضوح و صراحت.

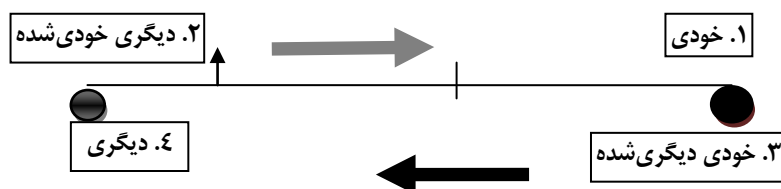
تصویر ارائه‌شده از عراقی‌ها در هر دهه را می‌توان این‌گونه دسته‌بندی کرد:

فیلم‌های برگزیده دهه اول: تصویر ارائه‌شده از عراقی‌ها، تصویری ذهنی از انسان‌های «بی‌رحم»، «بی‌شرف» و «خانه‌خرابی» است که با حمله و تجاوز آنها به خاک همسایه، موجبات کُشت و کشتار و بی‌خانمانی و آوارگی ایرانی‌ها را فراهم نموده‌اند و بیشتر شاهد اثرات حمله عراقی‌ها به ایران هستیم تا حضور عراقی‌ها.

فیلم‌های برگزیده دهه دوم: عراقی‌ها با تصویری خشن، مستبد، عجول، با شکم‌های چاق، سیبل‌های کلفت و افرادی کودن و احمق نشان داده شده است. انسان‌های بی‌اعتقادی که از سر جهالت دست به آزار و اذیت نیروهای ایرانی می‌زنند.

فیلم‌های برگزیده دهه سوم: تصویر ارائه‌شده از عراقی در دهه سوم حالت متفاوتی به خود می‌گیرد. در این دوره، تصویر عراقی‌ها با مشخصاتی چون انسان‌های خشن با صدای زمخت و

سیبیل‌های کلفت، متجاوز، آدمکش، هوسران و بوالهوس، کم‌رنگ‌تر می‌شود و تصویری آرام و با آرایش ملایم‌تری از سر و صورت عراقی‌ها ارائه می‌شود. افرادی که از سر اجبار و زور، تن به جنگ داده‌اند. در این دوره، عراقی‌ها با ایرانی‌ها برادر خوانده می‌شوند. دو ملت مسلمانی که باید به جای جنگ و خونریزی، در کمال صحت و آرامش با یکدیگر زندگی و رفت‌وآمد کنند. در ادامه می‌توان یافته‌های تحقیق در مورد تحول صورت گرفته در بازنمایی تصویر عراقی‌ها طی سه دوره مختلف را به شرح ذیل بیان داشت: در نگاه کلی به سه دهه ۶۰، ۷۰ و ۸۰ سینمای دفاع مقدس، تحول صورت گرفته در ارائه تصویر عراقی‌ها به شرح ذیل است: یک سر طیف بیشتر خودی را مد نظر قرار می‌دهد، سر دیگر طیف متعلق به دیگری است و در میانه راه وضعیت تعلیقی از خودی و دیگری وجود دارد.



تحول صورت گرفته طی این سه دهه با شاخص‌هایی چون میزان حضور فیزیکی نیروهای عراقی به نسبت نیروهای ایرانی و همچنین نحوه ارائه آنها به شرح ذیل است.

• دهه اول

در فیلم‌های منتخب این دهه (فیلم مرز و فیلم پرواز در شب) با توجه به دوران حساس جنگ و تأکید فراوان بر حضور ایرانی‌ها در برابر دشمن بعثی، بیشتر از تصویر کلامی و غیرکلامی جهت ارائه تصویر عراقی‌ها استفاده شده است. تصاویر کلامی استفاده شده در این دهه کلماتی چون اجنبی‌ها، بی‌رحم، خانه‌خراب‌ها و بی‌شرف‌ها است. در نهایت، زمان حضور عراقی‌ها به نسبت ایرانی‌ها در کل فیلم، کمتر است.

• دهه دوم

در دهه ۷۰ با پایان جنگ و قبول قطعنامه، روند سینمای دفاع مقدس تا حدودی با دهه قبل تفاوت می‌کند. در این دوره نسبت حضور عراقی‌ها به ایرانی‌ها تا حدودی مساوی است. در فیلم‌های این دوره (مردی شبیه باران و حمله به اچ ۳)، تصویری خشن با شکم‌های چاق، سیبیل‌های کلفت و افرادی کودن و احمق از عراقی‌ها نشان داده می‌شود. در نقطه مقابل تصویری آرام، متین، آراسته و باذکات و باهوش از ایرانی‌ها نشان داده می‌شود. همچنین با



توجه به اتمام جنگ و اسیر شدن بعضی از نیروهای ایرانی، فیلم مردی شبیه باران علاوه بر به تصویر کشیدن عراقی‌های خشن و بی‌رحم، به مقاومت و ایستادگی اسرای ایرانی نیز اشاره می‌کند. به طور کلی در این دوره، عراقی به عنوان دشمن و غیرخودی کاملاً رد و طرد می‌شود و ایرانی‌ها به عنوان خودی مردی مقاوم، متحد، با استعداد و قدرتمند، قبول و پذیرفته می‌شوند.

• دهه سوم

با آغاز دهه ۸۰ و سقوط رژیم بعث عراق، با دو فیلم روز سوم و اتوبوس شب تا حدودی زاویه نگاه سینمای دفاع مقدس نسبت به جنگ و مردم عراق متمایز می‌شود. خودی و غیرخودی به هم نزدیک می‌شوند. عراقی‌ها به عنوان مسلمان یا ملیت‌هایی که به زور و اجبار حزب بعث وارد جنگ شده‌اند، با ایرانی‌ها موافق و یک‌رنگ شده‌اند. حتی در مورد میزان زمان به تصویر کشیدن عراقی‌ها می‌توان گفت در مواردی حضور عراقی‌ها پُررنگ‌تر بوده زیرا در فرهنگ مفهومی قائم به خود نیست، بلکه قائم به وجود دیگری است. در این منس همیشه ردی از خود در دیگری در عین حفظ تمایز پیوسته و وابسته به یکدیگر، آمیخته با یکدیگر و محصول پیوند با یکدیگرند. به طور خلاصه، این گونه فیلم‌ها به سمتی پیش می‌روند تا واقعیت‌های دو طرف را به نمایش بگذارند.

خلاصه سکانس فیلم اتوبوس شب:

اتوبوس در روز روشن به حرکت خود ادامه می‌دهد. فاروق در حالی که اسلحه بر دست دارد جلوی اتوبوس کنار دست عمورحیم نشسته است. هرچه فاروق می‌گوید، راننده آنها را تأیید می‌کند. فاروق از روابط مردم این طرف شط با آن طرفی‌ها می‌گوید. عشق پسران این طرف به دختران آن طرف را وسط می‌کشد و خود را محصول این عشق و عاشقی می‌داند و اینکه حتی خانواده او آرزو داشتند با ایران در ارتباط باشند و در ایران فالوده شیرازی بخورند و غیره؛ ایرانی‌ها برای گردش به عراق مسافرت کنند و... عمورحیم معتقد است یک‌دفعه اونوری‌ها (عراقی‌ها) به جون اینوری‌ها (ایرانی‌ها) می‌افتند تا همدیگر را بکشند و ادامه می‌دهد ما که با هم جنگی نداشتیم (مردم با مردم کجا با هم دشمن‌اند).

میزانسن

وسایل صحنه: اتوبوس، اسلحه، انگشتر فاروق، عینک راننده.

رمزهای ارتباط غیرکلامی: چهره درهم‌تنیده و ناراحت عیسی (سکوت معنادار عیسی)، چهره خوشحال و رضایتمند راننده و فاروق.



رمزهای لباس: مشارکین متن، لباس‌های نظامی تیره‌رنگ به همراه چشم‌بند مشکی به تن دارند. سرگرد عراقی زیرپوش سفید رنگ به تن دارد، فؤاد لباس متفاوت و با رنگ روشن‌تر، فاروق با یک تک‌پوش تیره‌رنگ و راننده با یک زیرپوش.

رمزهای فنی

نمای دور، نمای عمومی^۱، نمای درشت که نشان‌دهنده عظمت و بزرگی است. زاویه دوربین: هم‌سطح دید که نشان‌دهنده برابری و تساوی میان اسرا و نیروهای ایرانی است. نورپردازی: نور روشن که نویدبخش شادی، خوشبختی و ظفر است ترکیب‌بندی: ترکیب‌بندی نامتقارن که تداعی‌کننده زندگی روزمره است. رنگ: سیاه و سفید که بر واقعی و مستند بودن فیلم دلالت می‌کند.

تحلیل سکانس سوم فیلم اتوبوس شب با استفاده از الگوی روایی بارت

سکانس	هر منوتیکی	معنایی	نمادین	کشی	ارجاعی
شماره پنجم	* عیسی به چه چیزی فکر می‌کند و چرا سکوت پیشه کرده است؟ * چرا یک‌شنبه انوری‌ها دشمن خوبی انوری‌ها شدند و هم‌دیگر را می‌کشند؟ * چرا اخ‌فاروق آرزو داشت روی شط پل بزند؟	* ارجاع ضمنی این صحنه چرایی شروع جنگ مابین دو کشور هم‌مرز و مسلمان است. * از دید راننده دنباده و مسن، چرا باید انسان‌ها یا یکدیگر بچنگند و هم‌دیگر را بکشند، ملت‌ها (مردم) یا مردم که دشمنی ندارند. دو کشور در حال جنگ، دو کشور دوست و با رفاقتی چندساله بودند.	* چهره غمگین / چهره رضایتمند * انوری‌ها / انوری‌ها * دیگری / دیگری خودی شده * پسر / دختر * خاک شما / شهر ما * رفت / آمد * رفاقت / دشمنی	* باید دید واکنش عیسی در پاسخگویی به راننده اتوبوس که در حال صدا زدن اوست چیست؟ * چه زمانی سکوت عیسی شکسته می‌شود؟	* ارجاع ضمنی به حضور دست‌های پنهان سردمداران غربی که مسبب جنگ بین دو کشور همسایه و رفیق شدند * ارجاع ضمنی به این مسئله دارد که جنگ از سوی دولت و حکمرانان است نه مردم و تنها قربانیان این جنگ‌ها کسی نیست جز مردم بی‌دفاع و بی‌گناه.

1. Long Shot



توصیف نشانه‌شناسی سکانس سوم فیلم اتوبوس شب

بعد از یک شب طولانی و پر از اتفاقات تلخی چون از دست دادن عماد، این سکانس پر از نور و روشنایی است. اتوبوس در روز روشن که نماد مثبت و برطرف ساختن سیاهی‌ها به حساب می‌آید، به حرکت خود ادامه می‌دهد. فاروق، کنار دست عمو رحیم نشسته است. عیسی نیز در جای عماد نشسته درحالی‌که سرش را به لوله تفنگ تکیه داده است، از روی ناراحتی از دست دادن عماد، سکوت پیشه گرفته است. تمامی این سکانس دیالوگ‌های بین فاروق دورگه و راننده دنیادیده است. فاروق و عمورحیم با هم صحبت می‌کنند. عمو با تکان دان سر تمام حرف‌های فاروق را تأیید می‌کند. صحبت‌های رد و بدل شده بین فاروق و عمو رحیم بر این موضوع دلالت می‌کند مردم خواستار جنگ نبودند بلکه جنگ، زاده دولتمردان عراق (حزب بعث) است.

تحلیل نشانه‌شناختی فیلم اتوبوس شب

محل وقوع روایت، یکی از مناطق جنگی در مرز ایران و عراق است. فیلم «اتوبوس شب» فیلم سیاه و سفیدی است که نماینگر واقعی و مستند بودن واقعه است. این سیاه و سفید بودن را می‌توان دالی بر جنگ میان آدم‌های سیاه (عراقی‌ها) و آدم‌های ذاتاً سفید (ایرانی‌ها) دانست. فیلم با باران و سفیدی که نماد تازگی، طراوت، شویندگی و پاکی است، بر روی نخلستان‌های بی‌سر آبدان شروع می‌شود. «نخل‌های بی‌سر که اسم و شرفشون رو از بسیجی‌های بی‌سر گرفته و شرافت نخل‌های بی‌سر به بار غیرت و استواری آنهاست». در ادامه فیلم با حضور اسرای عراقی‌ها نوعی سیاهی همراه می‌گردد. در آخر، روشنایی با رسیدن به قرارگاه ایرانی‌ها بر سفیدی و پاکی زنان و مادران چشم انتظار دلالت می‌کند. عمو رحیم «راننده اتوبوس» شخصیتی دنیادیده است. او برای پیدا کردن فرزندش به جبهه آمده است. شیشه جلویی اتوبوس پر از عکس‌هایی مربوط به مکان‌های باستانی ایران زمین بود که بر تمدن کهن و باستانی ایران دلالت می‌کند و اینکه همه از پیر و جوان باید برای پایدار نگه داشتن این میراث گرانقدر به دفاع برخیزند. عیسی جوان‌ترین شخصیت اتوبوس شب، به عنوان بلد راه به همراه راننده اتوبوس به خط مقدم می‌رود. در خط مقدم، اسرا در سنگر زیرزمینی نگه‌داری می‌شوند. عیسی و عماد موظف شدند تا اسرا را به قرارگاه تحویل دهند.

وجود یک اسیر مصروع در بین عراقی‌ها، حضور ملیت‌های مختلف در بین اسرا و رضایت آنها از اسارت، دالی بر این موضوع است که مردم عراق و اتباع خارجی در جنگ نه از روی اختیار بلکه تحت فشار حزب بعث وارد معرکه شدند. نوعی تضاد فکری میان افسر عراقی که





طرفدار حزب بعث و سیروان فواد به عنوان «دیگری خودی شده» که مخالف حزب بعث است و به اجبار وارد این معرکه شده است، وجود دارد. در واقع بر چنددستگی و وجود تفرقه میان نیروهای ارتش عراقی (فدایی / مخالف حزب) دلالت می‌کند. تنها شخصیت بد فیلم که مابین نیروهای خودی نیز پایگاه و حامی واقعی ندارد، همان افسر حزب بعث است. او نمادی از خصومت حزب بعث و حکومت دیکتاتوری صدام است، حزبی که برادرکشی به راه انداخته و اگر حزب بعث نبود، کسی خیال جنگ نداشت. این برادرکشی حزب، طبق گفته‌های عمو رحیم که معتقد است «هرچه بدبختی است مال این حزبه... هرچی کشتار مال حزب... حزبی جماعت به خودی هم رحم نمی‌کند و...» به وضوح به چشم می‌خورد. سیروان، بهیار گرد دارای شخصیت منفعلی است که تنها نیت حضور آن در جبهه خدمت به مردم خودی و غیرخودی است. برادرکشی، خیانت، کشتار، گورهای دسته‌جمعی، بدبختی، بی‌رحمی و غیره با حزب بعث و رهبران حزب هم‌نشین شده است. فاروق دیگر شخصیت منقلب‌شده داستان است. فاروق دورگه (مادر ایرانی و پدر عراقی) در ابتدای فیلم به عنوان نیروی عراقی، شخصیتی مرموز و اطلاعاتی دارد به طوری که عیسی مدام با او مشاجره می‌کند. لحن صحبت و نحوه برخورد عیسی با فاروق به ویژه در سکانس‌های میانه فیلم، دالی بر ترس عیسی از شخصیتی مخوف و ترسناکی چون فاروق است. در میانه راه با چرخشی ۱۸۰ درجه در شخصیت فاروق که حال رنگ خودی به خود گرفته و زبان و کشور مادری به او غالب شده است، چهره مخوف او به فردی قابل اطمینان و محبوب تبدیل می‌شود که تا آخر داستان بند و چشم‌بند از او باز شده و تفنگ که نمادی از قدرت و تسلط است، در دستان او جا گرفته است.

با توجه به تحلیل فیلم، اسرای عراقی دارای شخصیت‌ها و طرز تفکرات متفاوتی هستند. یک‌سری فداییان حزب هستند که کاملاً بد و بیرحم به تصویر کشیده می‌شوند. این شخصیت‌ها نه تنها در کل فیلم رد شده‌اند، بلکه با تمام ترفندهای بکاررفته، شکست نهایی از آنهاست. در مقابل نیروهای ایرانی و سایر غیرخودی‌های که در بین راه متحول شده و به خودی تبدیل شده‌اند، کاملاً قبول و مورد ستایش نشان داده می‌شوند و با کمک آنها این قافله به سلامت به سر منزل مقصود می‌رسد.

نتیجه‌گیری

با عنایت به یافته‌های فصل چهارم و با توجه به نظریه بازنمایی بر ساختارگرایی، در نهایت

می‌توان این‌طور نتیجه گرفت که وجود رمزگان غالب برای تصویر کردن عراقی‌ها و همچنین ارائه تصاویر متفاوت از عراقی‌ها در هر سه دهه گواه این ادعاست که سینمای دفاع مقدس در بازنمایی تصویر عراقی‌ها با استفاده از ساختار و گفتمان موجود در جامعه و همچنین تحت شرایط خاص، تصاویر خاص و متفاوتی از عراقی‌ها نشان داده است.

رویکرد هرمنوتیکی گادامر و وجود سه نوع رابطه میان من - تو را می‌توان در هر دوره به این صورت خلاصه کرد:

در دهه اول با توجه به رابطه اول میان خود و دیگری، خودی در جهت شناخت دیگری است و نوعی رابطه سلطه‌گرانه میان خود و دیگری وجود دارد. در دهه دوم، تا حدود دیگری می‌تواند درباره خود حرف بزند و بیننده مستقیماً با او در تماس باشد و سومین دهه، با توجه به وجود نوعی گشودگی، شاهد نوعی رابطه دوطرفه میان خود و دیگری است که خود تکمله‌ای بر نظریه دریداست که معتقد است همیشه ردی از خود در دیگری در عین حفظ تمایز پیوسته وابسته به یکدیگر، آمیخته با یکدیگر و محصول پیوند با یکدیگرند زیرا در فرهنگ مفهومی قائم به خود نیست، بلکه قائم به وجود دیگری است.



بازنمایی «خود» و «دیگری» در سینمای دفاع مقدس

طبق نظریه فرزان سجودی در مورد ترجمه بین‌فرهنگی و حالت چهارگانه میان‌خودی و دیگری می‌توان فیلم‌های مورد بررسی این تحقیق را در سه حالت زیر تقسیم‌بندی کرد: (۱) نمایش خود و نه نمایش دیگری، به این معنی که در این دوره تنها خودی مطرح و مدنظر است و دیگری نادیده گرفته می‌شود؛ (۲) نمایش هم خود؛ هم دیگری. در این مرحله که در سطح فردی رخ می‌دهد، در ترجمه بین‌فرهنگی، هم خودی و هم غیرخودی لحاظ می‌گردند؛ (۳) نمایش نه خود نه دیگری، این دوره نمای دیگری از حالت قبلی است ولی در سطح اجتماعی رخ می‌دهد. می‌توان بازنمایی فرهنگی فیلم‌های مورد نظر را در جدول زیر خلاصه کرد.

جدول شماره ۱. نحوه بازنمایی فرهنگی خودی - غیر خودی

نحوه بازنمایی بین فرهنگی	نام فیلم
نمایش خود و نه نمایش دیگری	مرز
نمایش خود، دیگری و دیگری خودی شده	پرواز در شب
نمایش خود و نه نمایش دیگری	حمله به آج ۳
نمایش خود، دیگری و خودی دیگری شده	مردی شبیه باران
نه نمایش خود و نه نمایش دیگری	روز سوم
هم نمایش خود، هم نمایش دیگری	اتوبوس شب

تصویر غیر خودی / خودی

به طور کلی شکل گیری «خود» و «دیگری» در صورت بندی های هویت های جمعی نتیجه شباهت و تفاوتی «نمادین» است. از سوی دیگر هویت امری زبانی و موضوعی قراردادی است و رابطه میان خودی و دیگری، رابطه ای دو طرفه است؛ یعنی هویت سازی - اعم از فردی و جمعی - نیازمند وجود دیگری است که از رهگذر تفاوت با آن بتواند خود را نمایان سازد (تاجیک، ۱۳۸۴). تقابل و تضاد ابزار مهمی برای بیان ویژگی های مستتر در این متون است که بر مبنای نگاه تقابلی میان دو طرف جنگ ساخته شده است. این تقابل ها و دوگانه ها، مرز بین خوی و غیر خودی را از هم به طور کامل متمایز می کند که در شکل زیر نشان داده می شود.

جدول شماره ۲. تقابل ها و دوگانه ها

غیر خودی یا عراقی ها	خودی یا ایرانی ها
خودخواهی	از خودگذشتگی
ترس	شجاعت
مغلوب	غالب
بی خرد	خردمند
متفرق	متحد
بدکار	نیکوکار
مستبد	ازادمنش
ناشرف	شریف
تسلیم پذیر	مقاوم
متکبر	متواضع

در این تحقیق، با نگاهی کل نگرانه به شش فیلم بررسی شده در دهه های مختلف به مفهوم بنیادین و نمادین «مرز» می پردازیم.



«مرز» به عنوان استعاره بنیادین مواجهه با دیگری

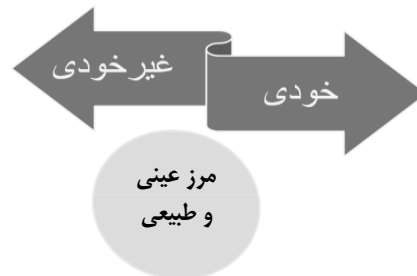
حرکت اصلی در پژوهش‌های کیفی، چرخه‌ای است؛ به این معنا که بیشتر پژوهش‌های کیفی بارها به مراحل که طی کرده‌اند، باز می‌گردند (پژوهشگران به جست‌وجوی اطلاعات می‌پردازند، داده‌ها را گردآوری می‌کنند، یافته‌هایشان را مرور و تحلیل و تفسیر می‌کنند، و تمام این مراحل را دوباره انجام می‌دهند). این فرایند ادامه پیدا می‌کند تا پژوهشگر «اصل مطلب را دریابد» و به تفسیری بینش‌مندانه دست یابد (لیندولوف و تیلور، ۱۳۸۸: ۱۰۹). در کلیه فیلم‌های مورد بررسی مرز مابین خودی و غیرخودی به انحای مختلف خود را نشان داده است. البته می‌توان گفت از این منظر فیلم‌های مورد بررسی بر سه دسته تقسیم می‌شوند.

جدول شماره ۳. انواع مرزبندی و هویت

دهه	انواع مرزبندی	انواع هویت	فیلم‌های مورد تحلیل
اول	مرزهای جغرافیایی - مکانی (مرز عینی و واقعی)	هویت‌های سنتی	فیلم مرز، فیلم پرواز در شب
دوم	کم‌رنگ شدن مرزهای جغرافیایی و آغاز مرزهای شکننده و سیال (مرزهای شناور)	هویت‌های مدرن	حمله به اچ ۳، مردی شبیه باران
سوم	نمادین شدن مرزها	هویت‌های چندگانه متغیر و سیال (کدر و ناخالص)	روز سوم، اتوبوس شب

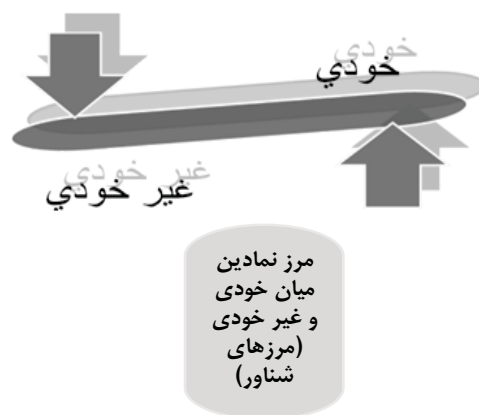
دسته اول

فیلم‌های «مرز و پرواز در شب» جزء فیلم‌های دهه اول، بر وجود مرز عینی و واقعی میان ایران و عراق تأکید می‌کنند. در فیلم مرز، مرز زمینی تعیین‌کننده هویت ملی و متمایزکننده میان خودی و غیرخودی است.



دسته دوم

در فیلم‌های «حمله به اچ ۳ و مردی شبیه باران» با کم‌رنگ شدن مرز جغرافیایی، مرز میان خودی و غیرخودی پُررنگ‌تر می‌شود. در دهه ۷۰ و با پایان جنگ، از حالت عینیت و واقعیت مرزها کاسته می‌شود و خودی و غیرخودی در کنار هم در درون مرزهای یکدیگر به تصویر کشیده می‌شوند و جنبه نمادین مرز، مرز میان ایرانی و عراقی است. در این دوره مجوز عبور به آن طرف مرز داده می‌شود.



دسته سوم

فیلم‌های روز سوم و اتوبوش شب جزء این دسته محسوب می‌شوند. مرز بین خودی با غیرخودی، کم‌رنگ‌تر شده است و حالتی کاملاً نمادین به خود گرفته است. مرز در این دوره، مرز میان انسان با انسان است؛ گاهی این عراقی می‌تواند انسانی خوب باشد یا بد، همان‌طور که یک ایرانی می‌تواند خوب باشد یا بد. در این دو فیلم، هویت خودی و غیرخودی نه از نظر تفاوت‌ها بلکه از سر شباهت‌هایی که با یکدیگر دارند، قابل تشخیص و تمییز است. این جنبه از فرایند جهانی شدن که رابطه میان مکان‌های زندگی افراد با هویت‌های آنها را کاملاً دگرگون می‌کند، توجه نظریه‌پردازان مختلف را جلب کرده است. مثلاً *پادورای* و *فیزرستون* از سرزمین‌زدایی، سخن می‌گویند. *تامپسون* محل‌زدایی را از پیامدهای جهانی شدن می‌داند و *گیلنر* هم واژه جابه‌جایی را به کار می‌برد (تاجیک، ۱۳۸۴: ۲۱۰)، در نتیجه با توجه به گفته همی بابا^۱ با نوعی هویت پیوندی و اختلاطی (هویت‌های چندگانه و متغیر) روبه‌رو می‌شویم.

1. Deterritorialization
2. Homi Bhabha

منابع

- آزاد ارمکی، تقی؛ لاجوردی، ه. (۱۳۸۰) «هرمنوتیک، بازسازی یا گفت‌وگو»، نامه علوم اجتماعی، شماره ۲۱، دوره ۱۱، صص ۹۳-۱۱۲.
- احمدی، ب. (۱۳۷۱) *از نشانه‌های تصویری تا متن، به سوی نشانه‌شناسی ارتباط دیداری*، تهران: نشر مرکز.
- اسحاق پور، ی. (۱۳۷۵) *سینما*، مترجم: باقر پرهام، تهران: نشر فرزاد.
- بارت، ر. (۱۳۸۳) *بارت و سینما*، مترجم: مازیار اسلامی، تهران: نشر گام نو.
- تاجیک، م. (۱۳۸۴) *روایت غیریت و هویت در میان ایرانیان*، تهران: نشر فرهنگ گفتمان.
- تامس آر. ل؛ برایان، س. (۱۳۸۸) *روش‌های تحقیق کیفی در ارتباطات*، مترجم: عبدالله گیویان، تهران: نشر همشهری.
- چندلر، د. (۱۳۸۶) *مبانی نشانه‌شناسی*، مترجم: مهدی پارسا، تهران: انتشارات سوره مهر.
- سجودی، ف. (۱۳۸۶) «دلالت: از سوسور تا دریدا»، در *مقالات هم‌اندیشی‌های بارت و دریدا*، شماره پیاپی ۷، تهران: فرهنگستان هنر جمهوری اسلامی ایران.
- سلیبی، کیت و کادوری، ران (۱۳۸۰) *راهنمای بررسی تلویزیون*، مترجم: علی عامری مهابادی، تهران: انتشارات سروش.
- کوهن، ت. (بی‌تا) *تحلیل سازه نمادین*، مترجم: عبدالله گیویان، تهران: زیر چاپ.
- نجومیان، ا. (۱۳۸۲) «منطق پارادوکسی اندیشه ژاک دریدا»، *پژوهشنامه ادبیات و علوم انسانی*، شماره پیاپی ۴۰-۳۹، پاییز و زمستان.
- هیوارد، س. (۱۳۸۱) *مفاهیم کلیدی در مطالعات سینمایی*، مترجم: فتاح محمدی، تهران: نشر هزاره.
- Media and Cultural Studies*, Dyer, R. (2005) "White", in *Film Theory: Critical Concept in London: Routledge.*
- Cultural Identity and Cinematic Representation in Film a Theory: an Anthology*, Edited by Robert Stem and Toby Miller, London: Blackwell
- _____ (1997) *The Work of Representation, In Cultural Representation and Signifying Practice*, London: Sage Publication.

