پایان‌نامه‌ی کارشناسی‌ارشد رشته‌ی مطالعات فرهنگی

مطالعه‌ی بازنمایی «خود» و «دیگری» در فیلم‌های سینمایی ژانر جنگی در سه دهه‌ی اخیر در ایران

نگارش

علیرضا پورصباغ

استاد راهنما

دکتر عباس کاظمی

استاد مشاور

دکتر محمدرضا جوادی‌یگانه

اسفند ماه ۱۳۸۹

تقدیم به همسرم رایحه رضایی

همسفر ابدی‌ام در مسیر مغولستان خارجی

و برف‌هایی که هرگز آب نمی‌شوند!

تقدیر و تشکر

نگارش پایان نامه مانند هر کار دیگری، اتفاقی نیست که مثلا در خلوت یک کتابخانه و با خیالی آسوده از هر بابت رخ دهد، بخشی از زندگی هر روزه است، همراه با تمام مشکلات، کلافگی ها، نخواستن‌ها و نشدن‌ها. شدن و به سرانجام رسیدن این پایان نامه، به طور قطع مدیون کسانی است که هر کدام به نحوی، در این مسیر به من کمک کرده اند. در این فرصت بر خود واجب می دانم که از زحمات این عزیزان قدردانی کنم: از آقای دکتر عباس کاظمی که بدون راهنمایی های سودمند و پیگیری‌های دلسوزانه شان، این کار به سرانجام نمی رسید و در طی نگارش پ ایان نامه، بارها با محبت‌های خود من را به ادامه ی کار دلگرم نمودند، از آقای دکتر محمدرضا جوادی یگانه که در مقام مشاور این پایان نامه، از توصیه های ایشان استفاده های فراوانی کردم، از آقایان دکتر مسعود کوثری و دکتر سید مجید حسینی زاد که داوری پایان نامه را قبول کردند و من را از نظرات سودمندشان محروم نساختند، از آقای دکتر محمد رضایی که در دوره ی کارشناسی ارشد از ایشان بسیار آموختم و بر من نه تنها حق استادی که حق برادری نیز دارند و هم چنین از آقای ذبیح الله رحمانی، مسئول آرشیو انجمن سینمایی انقلاب اسلامی و دفاع مقدس که با گشاده دستی فیلم هایی را که به سختی قابل تهیه بود، در اختیارم قرار دادند.

در ادامه باید از پدر و مادرم که در تمام سال های زندگی، همواره موجب قوت قلب و اطمینان خاطرم بودند و با بزرگواری، سختی های فرزندی چون من را تحمل کردند، تشکر کنم . هم‌چنین از همسرم، کسی که بدون اطمینان، ازخودگذشتگی و صبوری های وصف‌ناشدنی‌اش، هرگز موفق به تمام نمودن این مقطع تحصیلی نمی شدم، خالصانه قدردانی می کنم، هر چند که مطمئنا نمی توانم حتی بخشی از فرصت‌های از دست‌رفته‌اش را جبران نمایم.

در آخر از دوستانم حامد جلیلوند و منی ژه غزنویان به خاطر تمام بودن هایشان در لحظات سخت زندگی، حیدر خواجه وندی به پاس محبت های بی دریغش و احسان یوسفیان به خاطر رفاقتی تمام‌نشدنی، صمیمانه سپاس‌گذاری می‌کنم.

چکیده

در این پژوهش سعی شده است تا چگونگی بازنمایی طرفین درگیر در جنگ ایران و عراق در فیلم های سینمایی ژانر جنگی مورد مطالعه قرار گیرد . مساله‌ی اساسی پژوهش حاضر این است که گفتمان‌های موجود درعرصه ی تولید فیلم های سینمایی جنگی، در بازنمایی «خود» و «دیگری»، چگونه به معا نی مطلوب خود مشروعیت بخشیده اند. نظریات استوارت هال درباره ی بازنمایی و مباحث میشل فوکو و ادوارد سعید پیرامون رابطه ی خود و دیگری، چارچوب نظری این پایان نامه را سامان بخشیده‌اند. در اینجا و با توجه به شناسایی گفتمان های «میهنی»، «انقلاب اسلامی » و «ضد جنگ»، شش فیلم «عقاب‌ها»، «مرز»، «آخرین شناسایی »، «مهاجر»، «طبل بزرگ زیر پای چپ » و «مرزی برای زندگی » جهت مطالعه در این پژوهش انتخاب شده اند که با استفاده از نظریه ی گفتمان لاکلاو و موفه، مورد تحلیل قرار گرفته اند. بر اساس این پژوهش مشخص گردیده است که در این فیلم‌ها، خود و دیگری هر کدام به شیوه ی متفاوتی بازنمایی شده‌اند و این تفاوت، در ا رتباط مستقیم با گفتمان‌هایی مختلفی قرار دارد که در صورت‌بندی این فیلم‌ها نقش داشته‌اند. بنابراین معانی منتسب به خودی و دیگری در این فیلم ها را نمی‌توان به عنوان واقعیتی بی واسطه از جنگ تصور کرد و باید این موضوع مورد توجه قرار گیرد که این معانی، برساخته‌هایی گفتمانی هستند.

واژگان کلیدی: بازنمایی، تحلیل گفتمان، لاکلاو و موفه، فیلم جنگی، دفاع مقدس، خود و دیگری

فهرست مطالب

عنوان	صفحه
فصل اول: کلیات	**۱**
۱-۱- مقدمه	۲
۱-۲- طرح مساله	۳
۱-۳- پرسش‌های تحقیق	۷
۱-۴- اهداف تحقیق	۷
۱-۵- ضرورت و اهمیت تحقیق	۷
۱-۶- پیشینه‌ی تحقیق	۹
فصل دوم: مبانی نظری	**۱۵**
۲-۱- بازنمایی	۱۶
۲-۱-۱ بازنمایی و سینما	۱۹
۲-۱-۲ بازنمایی و گفتمان	۲۳
۲-۲- خود و دیگری	۲۴
۲-۲-۱- میشل فوکو	۲۶
۲-۲-۲- ادوارد سعید	۳۱
۲-۲-۳- استوارت هال	۳۷
۲-۳- جمع‌بندی از مباحث نظری	۴۱

فصل سوم: روش‌شناسی ۴۳

۱-۳- روش گردآوری داده‌ها ۴۴

۲-۳- واحد مشاهده و واحد تحلیل ۴۴

۳-۳- روش نمونه‌گیری و جامعه‌ی آماری ۴۵

۴-۳- روش تحلیل یافته‌ها ۴۶

۱-۴-۳- میشل فوکو ۵۰

۲-۴-۳- ارنستو لاکلاو و شنتال موفه ۵۴

۱-۲-۴-۳- دال و مدلول ۵۶

۲-۲-۴-۳- دال مرکزی ۵۶

۳-۲-۴-۳- دال شناور ۵۶

۴-۲-۴-۳-عنصر، وقته، حوزه‌ی گفتمانگونگی، گفتمان ۵۷

۵-۲-۴-۳- امر سیاسی، هژمونی، عینیت ۵۷

۶-۲-۴-۳- قدرت ۵۹

۷-۲-۴-۳- ضدیت، غیریت ۶۰

۸-۲-۴-۳- منطق تفاوت، منطق هم‌ارزی ۶۰

۹-۲-۴-۳- دال برتر، هویت ۶۱

۱۰-۲-۴-۳- گروه‌بندی، بازنمایی (نمایندگی) ۶۲

۱۱-۲-۴-۳- ساختارشکنی ۶۳

۳-۴-۳- گفتمان در قامت روش ۶۴

فصل چهارم: تحلیل یافته‌ها **۶۷**

۱-۴- عقاب‌ها **۶۸**

۱-۱-۴- معرفی عوامل فیلم **۶۸**

۲-۱-۴ خلاصه داستان فیلم **۶۸**

۳-۱-۴ تحلیل فیلم **۶۹**

۱-۳-۱-۴- صحنه‌ی اول **۶۹**

۲-۳-۱-۴- صحنه‌ی دوم **۷۳**

۳-۳-۱-۴- صحنه‌ی سوم **۷۵**

۲-۴- مرز **۷۸**

۱-۲-۴- معرفی عوامل فیلم **۷۸**

۲-۲-۴- خلاصه داستان فیلم **۷۸**

۳-۲-۴- تحلیل فیلم **۷۹**

۱-۳-۲-۴- صحنه‌ی اول **۷۹**

۲-۳-۲-۴- صحنه‌ی دوم **۸۱**

۳-۳-۲-۴- صحنه‌ی سوم **۸۴**

۳-۴- آخرین شناسایی **۸۷**

۱-۳-۴- معرفی عوامل فیلم **۸۷**

۲-۳-۴- خلاصه داستان فیلم **۸۷**

۳-۳-۴- تحلیل فیلم **۸۸**

۱-۳-۳-۴- صحنه‌ی اول ۸۸
۲-۳-۳-۴- صحنه‌ی دوم ۹۱
۳-۳-۳-۴- صحنه‌ی سوم ۹۳
۴-۴- مهاجر ۹۶
۱-۴-۴- معرفی عوامل فیلم ۹۶
۲-۴-۴- خلاصه داستان فیلم ۹۶
۳-۴-۴- تحلیل فیلم ۹۷
۱-۳-۴-۴- صحنه‌ی اول ۹۷
۲-۳-۴-۴- صحنه‌ی دوم ۹۹
۳-۳-۴-۴- صحنه‌ی سوم ۱۰۲
۵-۴- مرزی برای زندگی ۱۰۵
۱-۵-۴- معرفی عوامل فیلم ۱۰۵
۲-۵-۴- خلاصه داستان فیلم ۱۰۵
۳-۵-۴- تحلیل فیلم ۱۰۶
۱-۳-۵-۴- صحنه‌ی اول ۱۰۶
۳-۳-۵-۴- صحنه‌ی دوم ۱۱۰
۳-۳-۵-۴- صحنه‌ی سوم ۱۱۲
۶-۴- طبل بزرگ زیر پای چپ ۱۱۴
۱-۶-۴ معرفی عوامل فیلم ۱۱۴

۲-۶-۴- خلاصه داستان فیلم ۱۱۴
۳-۶-۴- تحلیل فیلم ۱۱۵
۱-۳-۶-۴- صحنه‌ی اول ۱۱۵
۲-۳-۶-۴- صحنه‌ی دوم ۱۱۷
۳-۳-۶-۴- صحنه‌ی سوم ۱۲۰
فصل پنجم: نتیجه‌گیری **۱۲۳**
۵- نتیجه‌گیری ۱۲۴
۱-۵- دال مرکزی ۱۲۴
۲-۵- بازنمایی جنگ ۱۲۴
۳-۵- بازنمایی دیگری ۱۲۵
۴-۵- بازنمایی خود ۱۲۸
۵-۵- بازنمایی کردها ۱۲۸
۶-۵- دوره‌بندی فیلم‌ها ۱۲۹
منابع و ماخذ ۱۳۱

فصل اول

کلیات

۱–۱– مقدمه

ژانر جنگی یکی از مهمترین و در عین حال محبوب‌ترین ژانرهای سینمایی در دنیا محسوب می‌شود. موضوع جنگ خصوصا در کشور هایی که در طول تاریخ معاصر، خود جنگی را تجربه کرده اند، یکی از دستمایه‌های اساسی ساخت فیلم‌هایی تاثیرگذار در صنعت سینما بوده‌است، چه اینکه جنگ یکی از مهمترین وقایعی است که از لحاظ تاریخی، اجتماعی و روانی پیامد های شگرفی بر پیکره‌ی جامعه از خود بر جا می‌نهد و پرداختن به این موضوع توسط هنرمندان و پژوهش گران نیز امری طبیعی می‌نماید. به عنوان مثال بعد از گذشت تقریبا ۶۵ سال از پایان جنگ جهانی دوم و نزدیک به ۴۰ سال از جنگ ویتنام، هنوز هم چه در سینمای اروپا و چه در هالیوود، فیلم‌های مطرحی درباره‌ی این وقایع ساخته و روانه‌ی پرده‌های سینما می‌شود.

در ایران نیز جنگ با عراق، مضمون آثار فراوانی شد، از رمان ها و خاطرات و اشعار گرفته تا عکس‌ها، مجسمه‌ها، فیلم های کوتاه، فیلم های مستند و فیلم‌های سینمایی. از میان این همه آثار متنوع که به بازنمایی این واقعه پرداخته اند، فیلمهای سینمایی به جهت توانایی ذاتی سینما در جذب بسیار وسیع مخاطبان و توده‌ی جامعه، آثار مهمتری قلمداد می شوند. در ایران پرداختن به جنگ با عراق در سینما، در سال ۱۳۶۰ آغاز شد، سالی که دو فیلم «برزخی‌ها»، ساخته ی ایرج قادری و «مرز»، ساخته ی جمشید حیدری به اکران درآمدند. از آن زمان تاکنون بیش از ۱۰۰ فیلم در ایران ساخته شده‌اند که به نوعی با این جنگ مرتبط هستند. با به تماشا نشستن این فیلم ها از آغاز تا حالا، با تصاویر متفاوتی از این جنگ روبه رو می شویم، تصاویری که گاها بسیار آشنا و ملموس و گاها بسیار غریب به نظر می‌رسند و آشکارا تفاوت های مهمی را در مورد طرفین درگیر جنگ و روند اتفاقات به نمایش می‌گذارند. شاید در وهله ی اول این موضوع طبیعی جلوه کند که هر فیلم سازی بنابر ذهنیت و سلیقه‌ی شخصی خود فیلم بسازد، ولی اگر با رویکردی گفتمانی به قضیه بپردازیم، موضوع به چیزی فراتر از یک سلیقه‌ی شخصی ارتباط پیدا می کند. در واقعیت امر کارگردانان مختلف هر کدام در بستر یک گفتمان خاص به تولید فیلم می پردازند و این گفتمان ها هستند که بازنمایی تصاویر این جنگ در سینما را شکل می‌دهند، حتی در فیلم‌هایی که بر اساس یک حادثه‌ی تاریخی و واقعی از دوران جنگ ساخته شده‌اند، نه تنها در داستان‌پردازی که حتی در روایت همان اصل حادثه نیز کاملا تفاوت بارزی وجود دارد. برای مثال دو فیلم «حماسه‌ی مجنون» ساخته‌ی جمال شورجه و «طبل بزرگ زیر پای چپ» ساخته‌ی کاظم معصومی، به عملیات آزادسازی شهر مهران پرداخته اند، ولی با تماشای این دو فیلم با دو تصویر اساسا متفاوت و با دو معنای جداگانه از این واقعه مواجه می‌شویم.

اکنون قریب به ۲۲ سال است که جنگ به پایان رسیده است و تنها چیزی هایی که گهگاه از آن واقعه در زندگی روزمره با آن مواجه می شویم، تصاویری هستند که ادعای انعکاس واقعی جنگ را دارند . این ادعا از آنجا حائز اهمیت است که این فیلم ها، تاثیر فراوانی در ایجاد معنایی از جنگ در اذهان کسانی دارند که جنگ را درک نکرده اند و همین طور یادآوری خاطرات آن دوران نزد کسانی که از نزدیک درگیرش بوده اند. به‌احتمال فراوان همه جمله ی معروف «حاجی سیدتو کشتن » را بار ها شنیده‌اند. این جمله بخشی از دیالوگی است که در فیلم «آخرین شناسایی» گفته شده است و به عنوان کلیشه‌ای از فضای فیلم‌های جنگی و شاید هم ج نگ، جایی برای خود در محاورات عمومی باز کرده است. آیا می توان کلیت جنگ را به منطق و کلیشه ای که این جمله به نوعی نماد آن است، فرو نهاد؟ واقعیت این است که برخی جنگ را بر اساس چنین جملاتی معنا می کنند و بر همین اساس، منطقی برای فهم «خودی» و «دیگری» ابداع کرده اند و بر پایه ی این منطق، تصاویری کلیشه ای از جنگ و مافیهای آن ارائه می کنند. موضوع حیاتی این است که این تصاویر در واقع بازنمایی شده و برساخته‌هایی گفتمانی هستند و بنابراین تلقی کردن آنها به عنوان حقیقت، خطایی فاحش است . نکته‌ی اخیر در باب این پژوهش نیز ص دق می کند، زیرا این پژوهش بیش از آنکه به دنبال کشف حقیقتی یقینی و بی موی لای درزی باشد، بیشترین تاکیدش ـ با نگاهی «واسازانه»ـ بر این موضوع است که چنین حقیقتی لااقل در روابط انسانی و خصوصا موضوع مورد بررسی این پژوهش، دست‌یافتنی نیست.

۲-۱- طرح مساله

جنگ به ع‌نوان پدیده ای انسانی و اجتماعی، رخدادی است که در تمام طول تاریخ حیات اجتماعی و فرهنگی بشر به وقوع پیوسته است. از دیدگاه کارکردی، به جنگ به عنوان پدیده ای صرفا خشونت‌بار نگریسته نمی شود. در این رویکرد، جنگ، کارکردهای مثبتی نیز در پی دارد . برای مثال در طول تاریخ، تمدن های فراوانی با اتکا به جنگ به منصه ی ظهور رسیدند و دوره های تمدنی مختلفی با جنگ آغاز شده‌اند. کشمکش با جامعه‌ای دیگر، می‌تواند هسته‌ی یکپارچه‌کننده‌ی جامعه‌ای را که به از هم گسیختگی گرایش دارد، ترمیم کند. (ریتزر، ۱۶۸:۱۳۸۲)

جنگ یکی از مهمترین عوامل ایجاد پیوستگی و عنصر مقوم هویت‌های ملی به شمار می‌آید. مهمترین جنگ تاریخ معاصر ایران، جنگ هشت ساله ای است که با کشور عراق، همسایه ی غربی ایران، در خلال سال‌های ۱۳۵۹ تا ۱۳۶۷ رخ داد. این جنگ از لحاظ تاریخی، در فاصله‌ی زمانی کوتاهی پس از

انقلاب سال ۱۳۵۷ آغاز شد و در طول دهه ی اول این انقلاب ادامه یافت، دهه ای که به نوعی دهه ی استقرار نظام جمهوری اسلامی محسوب می شد. از این رو بسیاری از مسائل این دو واقعه مهم، به شکل تفکیک ناپذیری با یکدیگر آمیخته شدند . انقلاب ایران ریشه های اقتصادی و سیاسی صرف نداشت، بلکه ا نقلابی فرهنگی بود و تاثیراتی عمیق بر پیکر اجتماع ایران در دوران معاصر بر جای گذاشت. این انقلاب فرهنگی، تنها نظام سیاسی را دگرگون نکرد، بلکه تحول عمیقی در فرهنگ به وجود آورد، انسان هایی جدید ساخت و شیوه های رفتار، گفتار و اندیشه ای جدید برای این انسان ها تولید کرد (سلطانی،۱۳۸۴:۱۴).

به همین سبب جنگ ایران و عراق با دیگر جنگ‌های قرون پیشین تفاوت‌های اساسی یافته است، زیرا این جنگ به نوعی زیر سایه ی واقعه ی انقلاب ایران قرار گرفته است و به نوعی در حکم «حیاط خلوت» انقلاب محسوب می شود. از این رو دستگاه های ایدئولوژیک نهاد قدرت که برآمده از انقلاب هستند، با تلاشی مستمر در پی مرجح کردن دلالت های معنایی مورد نظر خود از جنگ به عنوان «حقیقتی مسلم و انکار ناپذیر » هستند. به همین جهت است که این جنگ، جنگی متعلق به انقلاب معرفی می شود و حتی در ادبیات رسمی، تحت تاثیر معانی و ا رزش‌های مطلوب و خوشایند گفتمان انقلاب اسلامی به «دفاع مقدس» تغییر نام می یابد، گویی که دیگر جنگ هایی که در تاریخ این کشور رخ داده‌اند، محلی از اعراب قدسیت نداشته اند. به همین ترتیب میدان تولید فیلم های سینمایی که در آنها واقعه ی جنگ به نمایش می آید نیز به طریق اولی «سینمای دفاع مقدس » نامیده شده است . بنابراین آن دسته از فیلم‌های سینمایی که در میدان تولید فیلم‌های جنگی ایران ساخته شده‌اند، به مثابه نمودهایی از واقعه ی جنگ هستند که توسط گفتمان های خالق آنها به بازنمایی این واقعه پرداخته و معناها، ایده ها و ارز ش‌های خاص هر گفتمان را (از طریق به کارگیری یک سری تمهیدات، سازوکارها و شگردهای فنی و نیز به واسطه ی برخی رمزگان اجتماعی و ایدئولوژیک) مرجح می‌سازند و طبیعی جلوه می دهند. از این منظر، یک فیلم سینمایی نوعی ترکیب بندی عناصر مختلف است که حول نقطه ی محوری خاصی وحدت یافته اند. یکی از مهمترین این نقاط محوری که از اساسی‌ترین «دوگانه»های علوم‌اجتماعی می باشد، دوگانه‌ی «خود ـ دیگری » است. این دو مفهوم به میزان بسیار زیادی با دو مفهوم کلیدی معنا بخش دیگر، یعنی «هویت» و «دیگربودگی» انطباق دارند. انسان برای تفکیک خود از دیگری و یافتن شباهت ها و تفاوت‌ها جهت برساختن هویت خود، دست به مقایسه می‌زند، مقایسه‌ای که همواره با داوری نه چندان بی‌طرفانه‌ای همراه است. تفکیکی که انسان از ابتدایی ترین اشکال حیات خود میان دو عنصر «قدسی» و «ناقدسی» قائل می‌شود، دو جهان تفکیک

شده در ذهن او به وجود می آورد که باید موجودیت خویش را نیز در رابطه با این دو جهان تعیین کند (فکوهی،۱۳۸۱:۲۲). آنچه مسلم است، این است که انسان خود را موجودی متعلق به جهان قدسی و دیگری را موجودیتی از جهان ناقدسی تصور می کند. به این ترتیب است که تقریبا در تمامی فرهنگ‌های انسانی با فرآیند «شیطانی» شدن دیگری و «تقدس» یافتن خودی روبه‌رو می‌شویم. فضای جغرافیای خودی، جغرافیای خدایی است که خارج از مرز های آن شیاطین حکومت می کنند (همان، ۲۲). این دوگانه در واقعه ای همانند جنگ که عریان ترین حالت یک کشمکش میان دو گروه انسانی است، به خوبی مابه‌ازای عینی می یابد. به این ترتیب که در اینجا تمامی رزمندگان ایرانی از نظر مردم ایران، به عنوان یکی از دو طرف درگیر جنگ، در جایگاه «خودی» و تمام رزمندگان عراقی و در سطحی کلان تر، تمامی عراقی ها در جایگاه «دیگری» مفروض می شوند. هال استدلال می کن‌د که واقعیت به نحو معنادار وجود ندارد و بازنمایی یکی از شیوه های کلیدی تولید معنا است (هال، ۲۰۰۳ به نقل از مهدی زاده،۱۳۸۷:۱۶). بنابراین در اینجا مناقشه بر سر این نیست که واقعیت امر جنگ یا معنای درست آن چیست و یا اینکه چه کسی حق این مطلب را ادا می کند، زیرا واقعیت به عنوان پدیده‌ای صریح، شفاف و واجد ماهیتی ثابت و تضمین شده وجود ندارد . موضوع حائز اهمیت چگونگی معنادار شدن این امر واقع که در اینجا رابطه ی خود و دیگری در جنگ است، می باشد. اندیشمندانی مانند استوارت هال در باب رابطه ی رسانه ها و بازنمایی، مفهوم «سیاست بازنمایی » را توصیه می کنند. سیاست بازنمایی، روابط قدرت در روند های دلالت و بازنمایی را بررسی می کند. یکی از راهبرد های سیاست بازنمایی، «کلیشه‌سازی» است که مردم را تا حد چند خصیصه یا ویژگی ساده تقلیل می دهد. کلیشه عبارت است از تنزل انسان ها به مجموعه ای از ویژگی های شخصیتی مبالغه‌آمیز و معمولا منفی . در نتیجه کلیشه ای کردن شخصیت ها عبارت است از تقلیل دادن، ذاتی کردن، آشنا کردن و تثبیت «تفاوت» و از طریق کارکرد قدرت، مرز های میان «بهنجار» و «نکبت‌بار»، «ما» و «آنها» را مشخص کردن (مهدی‌زاده،۱۳۸۷:۱۹). کلیشه‌سازی تعداد اندکی از ویژگی های ساده، پایدار و به سادگی قابل فهم را در یک شخص در نظر می گیرد و همه چیز درباره ی آن فرد را به آن ویژگی‌ها تقلیل می دهد و آن صفات را اغراق آمیز و ساده می سازد (هال، ۲۰۰۳:۲۵۸ به نقل از مهدی‌زاده،۱۳۸۷:۲۰). فوکو، کلیشه سازی را نوعی بازی قدرت- معرفت می نامد. به نظر فوکو کلیشه‌سازی، مردم را طبق هنجار ها طبقه‌بندی و افراد طرد شده را به عنوان «دیگری» یا غیر خودی فرض می‌کند. کلیشه‌سازی شیوه‌ی مرسوم گروه‌های حاکم است که تلاش می کنند به کل جامعه طبق دیدگاه خود، نظام ارزشی خود و احساسات و ایدئولوژی خود شکل بدهند (هال، ۲۰۰۳:۲۵۸ به نقل از مهدی زاده،۱۳۸۷:۲۱). سینما به مثابه یک رسانه، یکی از ابزار ها و منابع فراگیر و تاثیر گذار

کلیشه‌سازی و شکل گیری افکار کلیشه ای در جهان است . کلیشه‌سازی در رسانه ها به‌طور اعم و در سینما به‌طور اخص به سه شیوه صورت می‌گیرد:

۱- در شیوه‌ی اول، رسانه‌ها تصویر غلطی از حضور یا سلطه‌ی واقعی گروه مورد نظر عرضه می کنند. این کار از چند طریق انجام می گیرد: الف) بی‌توجهی به حضور موثر آن گروه . برای مثال کم رنگ بودن حضور زنان در رسانه ها. ب) پررنگ کردن حضور یک گروه خاص در عرصه‌ای خاص؛ مثل تاکید مکرر بر حضور و نقش زنان در تبلیغ لوازم آرایش و آشپزی.

۲- شیوه‌ی دوم، نمایش محدود و ثابت و پایدار رفتار گروهی خاص است . برای مثال، جوانان سیاه‌پوست در نمایش‌های تلویزیونی به عنوان افراد خلافکار یا خشن معرفی می شوند.

۳- شیوه‌ی سوم، مشر وعیت‌زدایی از گروه یا گروه های مختلف از خلال مقایسه ی آنها با تصور آرمانی نحوه‌ی رفتار آدم‌ها است (ویلیامز، ۱۴۷:۱۳۸۶).

بنابراین می توان گفت که یکی از مهمترین ویژگی های گفتمان و ایدئولوژی، قطب بندی و دوانگاری است، به این صورت که گفتمان ها و ایدئولوژی ها، با تفکیک و تمایز «خود» و «دیگری» و با غیرسازی و نسبت دادن ویژگی های منفی به «دیگری»، «خود» را به صورت مثبت تعریف می کنند. هویت و معنای «خود»، نه امری ذاتی و طبیعی، بلکه ناشی از تقابلی است که با «دیگری» صورت می‌گیرد. به این ترتیب فهم اینکه شناخت ما از جنگ، آغ شته به ایدئولوژی است، از خلال درک رابطه‌ی خود و دیگری میسر می گردد، رابطه‌ای که در جنگ به طور ملموس تری قابل درک است، ولی باید توجه داشت که ـ با در نظر گرفتن نسبت ذکر شده میان انقلاب سال ۱۳۵۷ و جنگ با عراقـ این رابطه از لحاظ دلالت های معنایی در گفتمان «انقلاب‌اسلامی» بارگذاری‌شده بود و گفتمان جنگ تنها محل تولد این معانی ایدئولوژیک بود . بر پایه‌ی مطالعات اکتشافی انجام شده، سه گفتمان عمده در این میدان شناسایی شده است که تقریبا تمامی فیلم های ساخته شده در این ژانر، به نوعی ذیل این سه گفتمان قرار می گیرند. این سه گفتمان عبارتند از : گفتمان انقلاب اسلامی، گفتمان میهنی و گفتمان ضد جنگ. لازم به ذکر است که این سه گفتمان در بخش تعریف مفاهیم، تعریف خواهند شد. با توجه به مطالب مطرح شده در بالا، به طور مشخص مساله ی اساسی پژوهش حاضر این است که گفتمان های موجود درعرصه ی تولید فیلم های سینمایی جنگی، در بازنمایی «خود» و «دیگری»، چگونه به معانی مطلوب خود مشروعیت بخشیده اند و آنها را به صورت حقیقتی یگانه، بدیهی و مسلم انگاشته‌اند.

۳-۱- پرسش‌های تحقیق

- چگونه می‌توان فیلم‌های سینمایی جنگی در ایران را بر مبنای خود و دیگری بازخوانی کرد؟
- در فیلم‌های سینمایی جنگی، خود و دیگری هر یک چگونه بازنمایی شده‌اند؟
- چه معانی و دلالت‌هایی حول خود و دیگری سامان یافته‌اند؟
- این شکل مذکور از بارگذاری معنا حول خود و دیگ ری چه استلزامات ایدئولوژیکی دربردارد؟
- آیا می‌توان اشکال مختلفی از بازنمایی خود و دیگری را بر مبنای گفتمان های مختلف شناسایی کرد؟
- در صورت مثبت بودن پاسخ پرسش قبل، اشکال مختلف بازنمایی خود و دیگری در این سینما، بر حسب گفتمان‌های مختلف، چگونه بر اساس بسترهای تاریخی و اجتماعی خود توضیح پذیر می‌شوند؟

۴-۱- اهداف تحقیق

به‌طور کلی این پژوهش در پی توضیح اشکال متفاوت بازنمایی «خود» و «دیگری» برحسب گفتمان مختلف در فیلم های سینمایی ژانر جنگی در سه دهه ی اخیر در ایران است . بر این اساس می توان موارد زیر را نیز به عنوان اهداف خردتر این پژوهش در نظر گرفت:

- بررسی تطبیقی فیلم های سینمای جنگ از نظر چگونگی به نمایش درآوردن خودی ها ودیگری
- شناسایی و بررسی گفتمان‌های موثر در میدان تولید فیلم‌های جنگی در ایران
- مطالعه شیوه‌های بازنمایی گفتمان‌ها از جنگ
- مطالعه چگونگی خلق معنا و رابطه آن با قدرت در فیلم‌های جنگی

۵-۱- ضرورت و اهمیت تحقیق

این پژوهش در پی آن نیست که حقیقت جنگ، طرفین درگیر و اتفاقات رخ داده در طی آن را از میان انبوهی از راست‌ها و دروغ‌ها و خروارها روایت و تصویر معتبر و نامعتبر کشف کند و «معنای نهایی» آن را بیابد، بلکه اتفاقا برآن است که نشان دهد که رسیدن به حقیقت و تصویر درست و روایت معتبر

اصولا چیزی است که جستنش بی فایده است، قرار ملاقاتی است که دائما طرف مقابل با بد قولی، سر آن حاضر نمی‌شود. از این‌رو باید پذیرفت که چاره ای جز قناعت به معنا هایی که از این واقعه تولید می‌شوند، نیست. این موضوع وقتی از اهمیت فزاینده ای برخوردار می شود که یک قدرت گفتمانی تلاش می‌کند با به‌حاشیه راندن باقی روایت‌های گفتمانی از این واقعه، تمامیت جنگ را به دلالت های معنایی مورد نظر خود تقلیل دهد و در یک بسته ی یکدست، به عنوان حقیقتی ناگزیر معرفی کند تا همگان را این باور پیش آید که گویا این‌بار یار گریزپای حقیقت بر سر قرار حاضر شده‌است.

مسلما جنگ واقعه‌ای یگانه بوده است که در برشی از تاریخ این سرزمین به وقوع پیوسته است، ولی نکته‌ای که باید به شدت مورد توجه قرار گیرد این است که از فردای قبول قطعنامه ی ۵۹۸ شورای امنیت سازمان ملل و اعلام آتش بس، ما نه با یک جنگ که با جنگ ها روبه‌روایم، زیرا دیگر دسترسی مستقیم به جنگ امکان پذیر نیست و ما با روایت ها است که با جنگ مرتبط می شویم، روایت‌هایی که نه در خلاء، که از درون فضایی گفتمانی به وجود می آیند و می توان ردپای آنها را خصوصا در فیلم‌های سینمایی مشاهده کرد . آیا می توان گفت که کدامیک از این روایات معتبر ترند و به تعبیری جنگ‌ترند؟ به نظر نگارنده پاسخ این پرسش منفی است، ضمن اینکه در کنار این موضوع، باید توجه داشت که راوی معتبری هم وجود ندارد و حتی از آن بالاتر، معیار سنجش و قضاوت راستین و با اعتباری نیز وجود ندارد که بتواند داور این منازعه شود.

با توجه به مطالب ذکر شده در بالا، انجام پژوهشی با این رویکرد به مقوله ی جنگ بسیار ضروری به‌نظر می رسد و جای خالی آن به شدت احساس می شود، رویکردی انتقادی که برگرفته از معرفت‌شناسی مطالعات فرهنگی است و در آن معنای ماوقع، از خود ماوقع مهمتر تلقی می گردد. اهمیت این موضوع وقتی نمایان تر می گردد که توجه کنیم تقریبا پژوهش و مطلب چندانی که به جنگ ایران و عراق از نگاه علوم‌اجتماعی نگریسته باشد، وجود ندارد.

اکنون با گذشت ۲۲ سال از پایان جنگ، تنها با وساطت کتاب‌های خاطرات، داستان‌های کوتاه و بلند، فیلم‌های مستند و از همه مهمتر فیلم های سینمایی است که با مفاهیمی مانند جنگ، ایرانی و عراقی ارتباط برقرار می کنیم و ضروریست که دریابیم تمام این ارتباطات، بر مبنای یک سری روابط قدرت شکل گرفته‌اند، قدرت‌هایی که نه در پی کسب مال و مقام، که در پی کسب اعتبار معنا هستند.

۶-۱ پیشینه‌ی تحقیق

در این بخش علی القاعده باید به بررسی پژوهش هایی پرداخت که از لحاظ نظری و روشی، با رساله‌ی حاضر نزدیکی دارند و می توان از مباحث آنها در پیشبرد بهتر پژوهش استفاده کرد . بنابراین با این نگاه، سعی گردید تا پژوهش هایی جستجو شوند که اولا، به موضوع فیلم های جنگی از دریچه‌ی رابطه‌ی ایرانی‌ها و عراقی ها پرداخته باشند، ثانیا نظریات بازنمایی در کار آنها مورد استفاده قرار گرفته باشد و ثالثا در شیوه ی تحلیل داده‌ها، از روش تحلیل گفتمان استفاده کرده باشند . هر چند که نمی‌توان از محدودیت های دسترسی و جستجوی این پژوهش ها صرف‌نظر کرد، ولی با این حال، تا زمان نگارش این سطور، پژوهشی که در هر سه مورد فوق با رساله ی حاضر نزدیک باشد، یافت نشد. به طور کلی باید اشاره کرد که پژوهش هایی که در حوزه ی مطالعه‌ی بازنمایی در ایران انجام شده‌اند، اکثرا به بررسی بازنمایی گروه های جنسی، جنسیت و گروه های قومی یا زبانی پرداخته اند، تا حدی که می توان با اطمینان اظهار داشت که هر گاه صحبت از بازنمایی به میان می آید، قطعا به یکی از این موارد پرداخته شده است . موضوع بعدی، واحد مشاهده ی این پژوهش ها است که در بیشتر موارد، اسناد مکتوب، مانند مقالات، کتاب ها، روزنامه ها و مو اردی از این دست را جهت تحقیق انتخاب کرده اند و کمتر به اسناد تصویری، نظیر فیلم های سینمایی، سریال های تلویزیونی، ویدئوکلیپ‌ها، تیزرهای تبلیغاتی و ... پرداخته‌اند. نکته‌ی دیگر، انتخاب موضوعی در ارتباط با جنگ است. در این مورد، نیز پژوهش مرتبطی یافت نشد و د ر کارهای انجام شده در این حوزه، مثلا به موردی برخورد شد که از لحاظ روان شناسی به بررسی مفاهیم صلح و خشونت در فیلم های جنگی پرداخته بود یا پژوهشی دیگر که هدفش، بررسی خوانش مخاطبان از روایت های دوران جنگ بود . البته پژوهش‌هایی نیز درباره ی بازنمایی خود و دیگر ی انجام شده‌اند که اکثرا متوجه غرب، به عنوان دیگری است. شاید درست‌تر این باشد که بگوییم این موارد، به بازنمایی خود «یا» دیگری پرداخته‌اند و تلاشی برای بررسی چگونگی بازنمایی هم خود و هم دیگری به طور هم زمان در یک متن صورت نگرفته است. برای مثال امین پروین در پایان‌نامه‌اش، به بررسی چگونگی بازنمایی دیگری پرداخته است یا محمد سروی‌زرگر، بازنمایی خودی را مطالعه نموده است. به عبارت دیگر در این پژوهش ها تنها یک بعد مساله مورد توجه قرار گرفته است و از مطالعه ی رابطه‌ی میان این دو صرف نظر شده است. در نتیجه این پژوهش ها را می توان «ذات‌گرایانه» قلمداد کرد تا «رابطه‌گرایانه» (البته اگر مجاز به تقلیل این اصطلاحات علمی در حوزه ی علوم اجتماعی که در واقع دال هایی تثبیت شده هستند،