Received: 2025/05/04
Accepted: 2025/07/07
Published: 2025/09/11

Identifying the Anti-War Cinema in the Holy Defense Films by the Lens Comparison Method

Masoume Elahi, Master Student of Art Research, Department of Art Research, Faculty of Fine Arts, Shahed University, Tehran, Iran.

Mohsen Marasy, Assistant Professor, Department of Art Research, Faculty of Fine Arts, Shahed University, Tehran, Iran.

Abstract

The cinema of Holy Defense has been accompanied by ups and downs during more than four decades of its emergence, and sometimes it has left a representation contrary to the truth of Holy Defense. Holy Defense movies are a reflection of the culture of Holy Defense. But for various reasons, filmmakers produce works in which anti-war components are prominent. The aims of this research are identifying the anti-war components of one of the most famous works of of anti-war cinema in the world with some works of the Holy Defense cinema. This research seeks to answer the question: what are the components of the anti-war cinema of the world and its examples in selected Holy Defense movies? This research is based on lens comparison method and first the anti-war components of the movie *All Quiet on the Western Front* were identified, and in the next step, these components were identified and analyzed in the movies *The Bear*, *The Queen*, and *The Last 50 Steps*. The findings of the research led to the introduction of 13 anti-war components of the film *All Quiet on the Western Front*, which include: ignorance of war conditions, false healing, exaggeration of mental and psychological injuries, exaggerated depiction of the wounded and dead in war, emphasis on the victims of war refugees, the narrow border between friend and enemy, feeling guilty about killing the enemy, unfavorable living conditions, emphasis on famine and lack of food and struggle for survival, doubt in religious and ideological beliefs, hesitation in war and regret of participating in it, decline of previous values and decline of affection and collapse of family. Among them, seven components including ignorance of the conditions of war, false healing, narrow border between friend and enemy, feeling guilty about killing the enemy, unfavorable living conditions, emphasis on famine and lack of food and struggle for survival and the decline of previous values in the film *The Last 50 Steps*, three components of exaggeration of mental and psychological injuries, narrow border between friend and enemy and feeling guilty about killing the enemy in the film *The Queen* and two components of hesitation in war and regret of participating in it and the collapse of the family in the film *The Bear* were identified.

Keywords: Anti-War Cinema, Holy Defense Cinema, *The Bear*, *The Queen*, *The Last 50 Steps*

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۴/۰۲/۱۴
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۴/۰۴/۱۶
تاریخ چاپ مقاله: ۱۴۰۴/۰۶/۲۰

معصومه الهی[۱]، محسن مراثی[۲]

مطالعه تطبیقی شاخص‌های سینمای ضد جنگ جهان با سینمای دفاع مقدس به روش تطبیق لنزی*

چکیده

سینما به علت ماهیت تصویری‌اش دارای زبانی مشترک و تأثیرپذیری آثار در آن امری معمول است. سینمای دفاع مقدس نیز از این قاعده مستثنی نیست. فیلم‌های دفاع مقدس بر اساس مطالعات ژانری، شمایل مختص خود را یافته؛ اما گاهی فیلم‌سازان با تأثیرپذیری از سینمای ضد جنگ جهان، به تولید آثاری اقدام می‌کنند که مغایر با الگوی بومی سینمای دفاع مقدس است. پژوهش حاضر از نوع بنیادی است و قصد دارد به تطبیق مؤلفه‌های ضد جنگ یکی از مشهورترین آثار سینمای ضد جنگ جهان با برخی آثار سینمای دفاع مقدس بپردازد و به‌دنبال پاسخ به این سؤال است که مؤلفه‌های سینمای ضد جنگ جهان و مصادیق آن در نمونه‌های انتخابی از سینمای دفاع مقدس کدام‌اند؟ این پژوهش به روش تطبیقی لنزی است و برای به‌دست‌آوردن شاخص‌های تطبیق از روش تحلیل محتوای کیفی استفاده شده است؛ به‌این‌ترتیب که ابتدا مؤلفه‌های ضد جنگ فیلم در جبهه غرب خبری نیست شناسایی شده و در مرحله بعد این مؤلفه‌ها در فیلم‌های خرس، ملکه و ۵۰ قدم آخر شناسایی و تحلیل شده است. یافته‌های پژوهش به معرفی ۱۳ مؤلفه ضد جنگ فیلم جبهه غرب خبری نیست انجامید که این مؤلفه‌ها عبارت‌اند از: ناآگاهی از شرایط جنگ، التیام بخشی کاذب، نمایش اغراق‌آمیز صدمات روحی و روانی، نمایش اغراق‌آمیز مجروحین و کشته‌های جنگ، تأکید بر قربانی بودن آوارگان جنگی، مرز باریک دوست و دشمن، احساس گناه از کشتن دشمن، شرایط زیستی نامطلوب، تأکید بر قحطی و کمبود موادغذایی و تنازع برای بقا، تردید در باورهای اعتقادی و مذهبی، تردید در جنگ و پشیمانی از حضور در آن، فروکاست ارزش‌های پیشین و فروپاشی خانواده و زوال عاطفه. از میان آن‌ها هفت مؤلفه‌ی ناآگاهی از شرایط جنگ، التیام‌بخشی کاذب، مرز باریک دوست و دشمن، احساس گناه از کشتن دشمن، شرایط زیستی نامطلوب، تأکید بر قحطی و کمبود موادغذایی و تنازع برای بقا و فروکاست ارزش‌های پیشین در فیلم ۵۰ قدم آخر، سه مؤلفه‌ی نمایش اغراق‌آمیز صدمات روحی و روانی، مرز باریک دوست و دشمن و احساس گناه از کشتن دشمن در فیلم ملکه و دو مؤلفه‌ی تردید در جنگ و پشیمانی از حضور در آن و فروپاشی خانواده در فیلم خرس شناسایی شدند.

واژگان کلیدی: سینمای دفاع مقدس، سینمای ضد جنگ، خرس، ملکه، ۵۰ قدم آخر.

[۱] دانشجوی کارشناسی ارشد پژوهش هنر، گروه پژوهش هنر، دانشکده هنر، دانشگاه شاهد، تهران، ایران.

[۲] استادیار گروه پژوهش هنر، دانشکده هنر، دانشگاه شاهد، تهران، ایران (نویسنده مسئول).

Email: marasy@shahed.ac.ir

* این مقاله برگرفته از مطالعات پایان‌نامه کارشناسی ارشد نگارنده اول با عنوان «شناسایی مؤلفه‌های ضد جنگ در سینمای دفاع مقدس دهه ۹۰ شمسی» است که با راهنمایی نگارنده دوم در دانشگاه شاهد به انجام رسیده است.

مقدمه

سینما با ماهیت تصویری‌اش زبان مشترک ملت‌ها شناخته می‌شود و می‌تواند پیام‌هایش را به فرهنگ‌های مختلف منتقل کند. این پدیده‌ی هنری-رسانه‌ای از همان سال‌های آغازین پیدایش با جنگ همراه شد و خیلی‌زود در کسوت سرباز به خدمت جنگ درآمد. وقوع جنگ جهانی اول زمانی اتفاق افتاد که سینما در حال ثبت و ضبط الفبای هنری‌اش بود. شناخت ظرفیت رسانه‌ای این ابزار هنری، نظر حامیان جنگ را به خود جلب کرد و به خدمت جنگ درآمد و بدین‌ترتیب گونه‌ی سینمای جنگی پدید آمد. تولیدات سینمای جنگی پس از اتمام جنگ هم ادامه یافت؛ اما نمایش تلخی‌ها و زشتی‌های جنگ نیز در آن راه‌یافته بود که منجر به پیدایش گونه‌ی جدیدی با عنوان سینمای ضد جنگ شد. سینمایی که به‌قصد بیان بیهودگی و پوچی جنگ به نمایش سیاهی‌ها، تلفات و آسیب‌های جنگ می‌پرداخت و تصاویرش با آنچه سینما در زمان جنگ نشان می‌داد، متفاوت بود. وقوع جنگ جهانی دوم و جنگ‌های پس‌ازآن موجب تکامل گونه‌ی سینمای جنگی و ضد جنگ شد.

سینمای جنگ در ایران باوجود تأثیرپذیری این کشور از وقایع دو جنگ جهانی موردتوجه واقع نشد. وقوع جنگ تحمیلی بود که فیلم‌سازان را به‌سوی تجربه‌ی یک گونه‌ی جدید سینمایی در ایران سوق داد. فضایی که در جبهه‌ها شکل‌گرفته بود متفاوت از تصاویر به‌جامانده از جنگ‌های جهانی بود و آن‌ها که این میدان را درک کرده بودند، این تفاوت را می‌دیدند. گروهی از فیلم‌سازان جوان از سر تکلیف وارد میدان شدند و مطابق با آنچه از فضای جنگ درک کرده بودند به بازنمایی آن پرداختند. این فیلم‌ها منجر به پدیدآمدن یک الگو و دسته‌ای از فیلم‌ها شد که در محافل رسمی با عنوان دفاع مقدس از آن‌ها یاد می‌شود. سینمای دفاع مقدس با گذر سال‌ها شمایل مختص خود را یافت و به الگوی مشهور و ویژه سینمای ایران بدل شد. با وجود اختلاف نظر میان صاحب‌نظران، در اطلاق واژه‌ی ژانر به این دسته از فیلم‌ها، همگی آن‌ها در این موضوع هم‌نظرند که فیلم‌های دفاع مقدس ویژگی‌هایی متمایز با سینمای جنگ جهان دارند. ویژگی‌هایی که علت آن به تفاوت ماهیت جنگ تحمیلی با دیگر جنگ‌ها برمی‌گردد و برای مثال وجوه معنوی افراد حاضر در جنگ در این سینما برجسته‌تر است. بااین‌حال این سینما از فیلم‌های مشهور جهانی بی‌نصیب نماند و در طی این سال‌ها نمونه‌هایی تولید شدند که نشانه‌های آشنایی داشتند؛ نشانه‌هایی که از برخی فیلم‌های ضد جنگ جهان گرفته‌شده بود و بی‌توجه به ماهیت دفاع مقدس در آن‌ها نمود می‌یافت. هدف این پژوهش شناخت مؤلفه‌های ضد جنگ در نمونه‌ی انتخابی سینمای ضد جنگ جهان (فیلم در جبهه‌ی غرب خبری نیست[۱]) و شناسایی این مؤلفه‌ها در آثار انتخابی دفاع مقدس (خرس، ملکه و ۵۰ قدم آخر) است. این پژوهش به‌دنبال پاسخ به این سؤالات است که مؤلفه‌های سینمای ضد جنگ جهان کدام‌اند؟ و مصادیق مؤلفه‌های ضد جنگ در نمونه انتخابی از سینمای دفاع مقدس کدام‌اند؟ سینمای دفاع مقدس به‌عنوان یکی از مهم‌ترین گونه‌های سینمای ایران در دوران انقلاب اسلامی مطرح است. به‌همین‌دلیل شناخت عمیق این آثار و شناسایی ورود و نفوذ مؤلفه‌های سینمای ضد جنگ در این آثار، ضرورت انجام تحقیق را نشان می‌دهد.

روش و رویکرد تحقیق

روش این پژوهش تحلیل محتوا کیفی و روش تطبیقی از مجموعه‌ی روش‌های کیفی است که بر مبنای روش تطبیقی لنزی انجام شده است. تطبیق یا هم‌سنجی لنزی یکی از نمونه‌های تطبیق است و در آن موارد الف و ب تطبیق، وزن یکسانی ندارند. محقق در این نوع به‌جای هم‌کف گرفتن دو پدیده، یکی را ابزار فهم سنجش و ارزیابی دیگری قرار می‌دهد؛ به‌عبارتی الف را لنز یا عینکی برای ملاحظه و سنجش نقادانه ب در نظر می‌گیرد. (واک به نقل از پیراوی ونک، ۱۳۹۵: ۵-۶). پژوهش پیش رو ابتدا مؤلفه‌های ضد جنگ فیلم در جبهه غرب

خبری نیست را با روش تحلیل محتوا کیفی استخراج و در مرحله بعد این مؤلفه‌ها را در آثار منتخب دفاع مقدس شناسایی و تحلیل می‌کند.
گردآوری اطلاعات آن به شیوه‌ی کتابخانه‌ای و اسنادی انجام شده و در بخش کتابخانه‌ای از ابزار فیش‌برداری برای جمع‌آوری اطلاعات استفاده شده است. در بخش تحلیل فیلم‌ها هم روش تحلیل محتوای کیفی به‌کار گرفته شده است. تحلیل محتوا[۲] روش پژوهشی است برای استنباط[۳] تکرارپذیر[۴] و معتبر[۵] از داده‌ها در مورد متن[۶] آن‌ها. تحلیل محتوا شامل شیوه‌های تخصصی در پردازش داده‌های علمی است و هدف آن فراهم‌آوردن شناخت، بینشی نو، تصویر واقعیت و راهنمای عمل است (کریپندورف، ۱۳۸۳: ۲۵). به‌وسیله‌ی آن می‌توان متون و هر نوع سند ثبت و ضبط شده‌ای را مورد ارزیابی و بررسی و تحلیل دقیق قرار داد. محقق به‌جای بررسی باورها و نگرش‌های افراد، با شیوه‌های متفاوت به تحلیل پیام‌های تولیدشده آثار اسنادی آن‌ها می‌پردازد؛ درواقع تحلیل‌گر محتوا می‌تواند محتوای نامه‌ها، مجلات، اشعار، ترانه‌ها، نقاشی‌ها، عکس‌ها، فیلم‌های سینمایی، سخنرانی‌ها و هر نوع سند دیگری را تحلیل کند. به‌این‌ترتیب روش تحلیل محتوا هم روندی برای تحلیل داده‌هاست و هم تجزیه‌ی پیام هر نوع سندی (آذری، ۱۳۷۷: ۷۶).
بر اساس نظریه‌ی شی‌یه و شانون می‌توان رهیافت‌های موجود درزمینه تحلیل محتوا را به سه دسته تقسیم کرد که عبارت‌اند از: تحلیل محتوای عرفی و قراردادی[۷]، تحلیل محتوای جهت‌دار[۸]، تحلیل محتوای تلخیصی یا تجمعی[۹] (ایمان و نوشادی، ۱۳۹۰: ۲۲) (نگاه کنید به جدول ۱).

جدول۱. رویکردهای تحلیل محتوای کیفی

نوع تحلیل محتوا	آغاز تحقیق	زمان تشخیص رمزها یا کلمات کلیدی	منشأ رمزها یا کلمات کلیدی
تحلیل محتوای عرفی	مشاهده	رمزها هم‌زمان با تحلیل داده معین می‌شوند.	رمزها از داده‌ها مشتق می‌شوند.
تحلیل محتوای جهت‌دار	نظریه	رمزها هم‌زمان با تحلیل داده‌ها یا قبل از آن‌ها مشخص می‌شوند.	رمزها از تئوری یا یافته‌های تحقیق مشتق می‌شوند.
تحلیل محتوای تلخیصی	کلمات کلیدی	کلمات کلیدی قبل و در ضمن تحلیل داده‌ها تعریف می‌شوند.	کلمات کلیدی بر اساس علاقه محقق یا ادبیات تحقیق به دست می‌آیند.

مأخذ: ایمان و نوشادی، ۱۳۹۰: ۲۸

پژوهش پیش رو با رویکرد تحلیل محتوای عرفی انجام می‌گیرد؛ چراکه این نوع در طرح مطالعاتی به‌کار می‌رود که هدف آن شرح یک پدیده است. این نوع طرح، اغلب هنگامی مناسب است که نظریه‌های موجود یا ادبیات تحقیق درباره‌ی پدیده‌ی مورد مطالعه محدود باشد. در این حالت پژوهش‌گران از به‌کارگرفتن مقوله‌های ازپیش‌پنداشته می‌پرهیزند و درعوض ترتیبی می‌دهند که مقوله‌ها از داده‌ها ناشی شوند. امتیاز بارز این نوع تحلیل، به‌دست‌آوردن اطلاعات مستقیم و آشکار از مطالعه، بدون تحمیل‌کردن مقوله یا نظریه‌های ازپیش‌تعیین‌شده است (ایمان و نوشادی، ۱۳۹۰: ۲۲-۲۳). رمزگان موردنظر جهت تحلیل نیز با درنظرگرفتن فیلم به‌عنوان یک متن به شرح زیر خواهد بود.
وقتی فیلم به‌مثابه متن رسانه‌ای مورد مطالعه قرار می‌گیرد، حایز ویژگی‌هایی است که باید در پژوهش‌های سینمایی متن‌محور به آن توجه شود. فیلم مانند هر متن دیگری مبتنی‌بر رمزها و قراردادهای فنی، تاریخی و فرهنگی تولید و دریافت می‌شود. عناصر بیان و آفرینش زیباشناختی در فیلم در قالب دو مجموعه رمزگان

کلان نشانه‌شناختی قابل بررسی است: لایه‌ی رمزگانی نشانه‌های دیداری و لایه‌ی رمزگانی نشانه‌های شنیداری. کاربرد رمزگان‌های نشانه‌شناختی در دولایه‌ی رمزگانی فیلم در غالب دو نظام ساختاری متن متجلی می‌شود که به‌طور مستمر با یکدیگر در ارتباط‌اند: نظام سبکی و نظام روایی. نظام سبکی فیلم بیش‌تر به نشانه‌هایی مربوط است که از طریق کاربرد ابزارهای فنی فیلم‌سازی نظیر نورپردازی، زاویه دوربین، اندازه‌ی نما، طراحی میزانسن، قاب‌بندی، کنش‌های فیزیکی بازیگران و... ایجاد می‌شوند. در مقابل نظام روایی بیش‌تر جنبه‌های مضمونی فیلم نظیر فرازوفرود داستان، شخصیت‌ها، مکالمات و نقش آن‌ها در جهان فیلم، رویدادها و نظایر آن را دربر می‌گیرد. این دو نظام متنی در فیلم‌ها به شکلی زنجیروار باهم در ارتباط‌اند و تفکیک آن‌ها از هم، تفکیکی تحلیلی برای مطالعه‌ی متن است (طاهری، ۱۳۹۶: ۲۷-۲۵). (جدول ۲)

جدول ۲. ساختمان فیلم به‌مثابه متن رسانه‌ای

فیلم به‌منزله‌ی متن	رمزگان نشانه‌ای نظام روایی	درون‌مایه	عشق و وظیفه، انتقام، مقاومت و...
		شخصیت‌پردازی	واقعیت‌گرا، فانتزی و...
		زمان نمایشی	خطی، بازگشت به گذشته و...
	رمزگان نشانه‌ای نظام سبکی	حرکت دوربین	بی‌حرکت، روی دست و...
		نورپردازی	سایه، نور مستقیم و...
		صدا	موسیقی، صدای محیط و...
		تدوین	تداومی تصویر با تصویر، نامتناظر تصویر با صدا و...

مأخذ: طاهری، ۱۳۹۶: ۲۸

جامعه‌ی تحقیق و نمونه‌گیری

جامعه‌ی پژوهش حاضر، در دو دسته فیلم‌های ضد جنگ خارجی و دفاع مقدس دهه‌ی ۹۰ شمسی تعریف می‌شود. این پژوهش یکی از مشهورترین آثار سینمای ضد جنگ جهان را که در منابع پژوهشی نیز بر آن تصریح شده، انتخاب کرده است. در بخش فیلم‌های دفاع مقدس، از میان فیلم‌های منتشر شده‌ی دفاع مقدس در دهه‌ی ۹۰ شمسی که تعداد آن‌ها به ۴۰ مورد می‌رسد به شکل هدفمند سه فیلم را انتخاب کرده که نشانه‌های ضد جنگ در آن برجسته‌تر بوده است.

جدول ۳. معرفی فیلم‌های دفاع مقدس منتخب دهه ۱۳۹۰

نام فیلم	خرس	ملکه	۵۰ قدم آخر
تهیه‌کننده	جواد نوروز بیگی	سید ابوالقاسم حسینی	سعید سعدی
نویسنده و کارگردان	خسرو معصومی	محمدعلی باشه آهنگر	کیومرث پوراحمد
سال انتشار	۱۳۹۰	۱۳۹۰	۱۳۹۲

مأخذ: نگارندگان

پیشینه تحقیق

تاکنون پژوهش‌های بسیاری در حوزه‌ی سینمای جنگ و ضد جنگ جهان و دفاع مقدس صورت گرفته، اما

باوجود نشانه‌هایی حاکی از تأثیرپذیری این دو سینما از یکدیگر، رویکرد تطبیقی در کشور ما مغفول مانده و پژوهش جدی انجام‌نشده است. این موضوع بیش از سینما در ادبیات مورد واکاوی قرار گرفته که در این بخش توضیح مختصری از آن‌ها می‌آید.

آگنیشکا سولتیسیک مونه[10] در مقاله‌ی «آیا چیزی به‌عنوان فیلم ضد جنگ موجود است؟» به معرفی کلی مؤلفه‌های ضد جنگ سینما می‌پردازد و رالف اچ. دونالد[11] نیز در مقاله «مضامین ضد جنگ در فیلم‌های جنگی روایی: تجربیات سربازان به‌عنوان اظهارنظر اجتماعی» با بررسی فیلم‌های ضد جنگ آمریکایی به معرفی سه ویژگی شاخص این فیلم‌ها می‌پردازد؛ سرباز همچون مهره‌ی سرباز شطرنج، فساد در ارتش، دشمن بسیار شبیه ماست. این دو مقاله در بخش مؤلفه‌های ضد جنگ موردتوجه نگارنده این پژوهش بوده‌اند اما نگاه جامعی به‌تمام مؤلفه‌های ضد جنگ ندارند.

افسری (۱۳۹۹): در پایان‌نامه مقطع کارشناسی ارشد خود با عنوان «فیلم‌های ضد جنگ در سینما دفاع مقدس» ابتدا بر اساس پژوهش‌های پیشین سه مؤلفه‌ی شاخص فیلم‌های ضد جنگ را معرفی می‌کند و به شناسایی این سه مؤلفه در فیلم‌های منتخب دفاع مقدس هر دهه می‌پردازد و در ادامه نیز مؤلفه‌های دیگری اضافه می‌کند. پژوهش پیش رو در نگاهی جامع‌تر تعداد مؤلفه‌های ضد جنگ بیشتری را بررسی خواهد کرد.

داوودی (۱۳۹۰): در پایان‌نامه کارشناسی ارشد خود به «بررسی شعر ضد جنگ و نسبت آن با شعر دفاع مقدس» می‌پردازد. نگارنده با معرفی جریان شعر ضد جنگ در ادبیات جهان و ایران، جریان این‌گونه شعر را در ادبیات دفاع مقدس مورد مطالعه قرار داده و درنهایت ویژگی‌هایی این‌گونه شعری را بیان می‌کند.

جعفریان (۱۳۹۳): در پایان‌نامه خود با عنوان «تحلیل و بررسی داستان‌های ضد جنگ در ادبیات دفاع مقدس» برای یافتن مؤلفه‌های ضد جنگ به سراغ رمان‌های ضد جنگ مشهور جهان می‌رود و با تحلیل محتوای آن‌ها ده مضمون ضد جنگ احصاء می‌کند. نگارنده در مرحله‌ی بعد یازده داستان مشهور ضد جنگ ایرانی را معرفی و عناصر ضد جنگ این آثار را شناسایی می‌کند.

نتایج جست‌وجو در پیشینه پژوهشی نشان می‌دهد که موضوع ضد جنگ از موضوعات کمتر پرداخت‌شده در پژوهش‌های علمی سینمایی است. پژوهش حاضر در نظر دارد در یک رویکرد تطبیقی ابتدا به روش تحلیل محتوا از یکی از آثار مشهور ضد جنگ خارجی، مؤلفه‌های ضد جنگ را استخراج کرده و در مرحله‌ی بعد به شناسایی این مؤلفه‌ها در نمونه‌های انتخابی سینمای دفاع مقدس بپردازد.

چارچوب مفهومی

سینمای جنگ

سینمای جنگ به ژانری از سینما اطلاق می‌شود که تم و درون‌مایه‌ی اصلی فیلم جنگ و تبعات حاصل از آن را دارا باشد (معدنی، ۱۳۹۰: ۲۰). فیلم‌های جنگی باید ارتباط مستقیمی با جنگ به‌مثابه یک رویداد خصمانه داشته باشند و زوایای گوناگون آن را از حملات زمینی، هوایی و دریایی تا اسارت در اردوگاه‌های کار اجباری به نمایش بگذارند. دراین‌بین اگر ماجرا به تبعات جنگ هم کشیده می‌شود باید ارتباط نزدیکش با مؤلفه‌های جنگی حفظ شود تا تماشاگر در اولین مواجهه پی به این ارتباط ببرد و نقش کلیدی جنگ را در وقوع نقاط عطف فیلم و پیشبرد درام به‌راحتی بپذیرد (نطنزی، ۱۳۹۴: ۲۱۰-۲۱۱). روایت تاریخی دقیق و کامل هر نبرد یا جنگی در هر سینما ملی دربردارنده‌ی غیرنظامی‌ها، خطوط لجستیکی و تهیه‌ی تدارکات و مهمات، جاسوسی، دیپلماسی، دولت و کارمندان نظامی و ستاد جنگ، دلایل و زمینه‌ی شروع درگیری و مسایل پس‌ازآن و جزییات و روایت‌های مربوط به خود نبرد و درگیری نظامی است. فیلم‌های جنگی دربردارنده‌ی همه یا برخی از این موارد هستند. چیزی که به این ژانر یک ساختار زبانی خاص و منحصربه‌فرد می‌بخشد

تجربه جنگ مدرن و مکانیزه است. (لنگفورد، ۱۳۹۳: ۲۲۵). ژانر جنگی در تاریخ سینما به فیلم‌های اطلاق می‌شود که بستر وقایع آن‌ها جنگ‌هایی است که از قرن بیستم به بعد روی داده‌اند؛ جنگ‌های جهانی، جنگ ویتنام، بوسنی، خلیج‌فارس، عراق و افغانستان از مهم‌ترین آن‌ها بوده‌اند (نطنزی، ۱۳۹۴: ۲۱۱).

سینمای ضد جنگ

دسته‌ای از فیلم‌های ژانر جنگی با هدف نقد، به نمایش ضایعات و تبعات جنگی می‌پردازند. جنگ در این‌گونه فیلم‌ها پدیده‌ای منفور است و چهره‌ای سیاه دارد. در این گروه برای به‌تصویرکشیدن بُعد منفی جنگ تلفات و خرابی‌های آن بیشتر موردتوجه قرار می‌گیرد و این تلفات در دو وجه فیزیکی و روانی خود را نشان می‌دهد. این فیلم‌ها در سال‌های نخستین پس از جنگ جهانی اول ظاهر شدند و پس از جنگ جهانی دوم نیز ادامه یافتند. اوج ساخت فیلم‌های ضد جنگ با وقوع جنگ ویتنام و موج جدید آن با واقعه ۱۱ سپتامبر شکل گرفت. (لنگفورد، ۱۳۹۳ و نطنزی، ۱۳۹۴).

سینمای دفاع مقدس

برخی دفاع مقدس را یک گونه‌ی سینمایی معرفی می‌کنند (نطنزی، ۱۳۹۴: ۲۲۴) و برخی اطلاق واژه‌ی ژانر به این دسته فیلم‌ها را مشروط بر اصلاحاتی می‌دانند (نقیبی و فهیمی‌فر، ۱۳۹۵). باوجود اختلاف‌نظر در اطلاق ژانر به فیلم‌های دفاع مقدس، این اتفاق‌نظر وجود دارد که این دسته از فیلم‌ها ویژگی‌های متمایزی با سینمای جنگی جهان دارد. ویژگی‌هایی که آوینی علت آن را تفاوت در ماهیت جنگ تحمیلی با سایر جنگ‌ها می‌داند. ایمان رزمندگان، ایثار و مفاهیم والای انسانی در سینمای دفاع مقدس برجسته هستند و اگرچه تسلیحات جنگی در این فیلم‌ها همچون گونه سینمای جنگ نمایش داده می‌شود اما اصالت با آن‌ها نیست. همین موضوعات نیز سینمای دفاع مقدس را از سینمای مشهور جنگی متفاوت و اطلاق واژه‌ی سینمای جنگ برای آن دسته از فیلم‌ها را نامناسب می‌سازد (آوینی، ۱۳۹۰: ۲۰۳-۲۲۲). بررسی فیلم‌های دفاع مقدس و خوانش آرای معتبر درباره‌ی آن‌ها، عناصر مختص به این سینما را چنین می‌شمارد؛ بارز بودن وجه ایدئولوژیک، تصویر نوعی بسیجی، غیاب سلسله‌مراتب نظامی و چیرگی رابطه‌ی برادری، شهادت، خوانش اسطوره‌ای از واقعه کربلا، فضای عرفانی-معنوی، چیرگی افق دلالت دینی بر دلالت‌های ملی، راغب نبودن به بازنمایی دشمن و غیاب جنون کشتار، احساسات‌گرایی، پیرخردمند فرازن یا مرد مرشد، روایت خطی در ساختار فیلم‌نامه و وجود پاره‌ای از نشانه‌های شمایلی (نقیبی و فهیمی فر، ۱۳۹۵).

یافته‌های تحقیق

فیلم در جبهه غرب خبری نیست (۱۹۳۰) ساخته لوئیس مایلستون[۱۲] یکی از شاخص‌ترین فیلم‌های ضد جنگ جهان است و شمایل‌نگاری غالب فیلم‌های جنگ جهانی اول متأثر از آن شکل گرفته (لنگفورد، ۱۳۹۳: ۲۳٤). این فیلم برنده‌ی اسکار بهترین کارگردانی در سال ۱۹۳۰ نیز شد و در فهرست صد فیلم برتر تاریخ سینما به انتخاب موسسه فیلم آمریکا[۱۳] جای گرفته است (نطنزی، ۱۳۹٤: ۲۱۱). فیلم داستان زندگی سرباز نوجوان آلمانی به نام پائول است که همراه گروهی از همکلاسی‌هایش با تشویق معلم کلاس راهی جبهه جنگ جهانی اول می‌شود. او که ناآگاهانه قدم در این مسیر گذاشته به‌مرور با واقعیت تلخ جنگ آشنا می‌شود و یک‌به‌یک دوستانش را ازدست می‌دهد و در آخر نیز خود مورد اصابت گلوله‌ی دشمن قرار می‌گیرد.

شناسایی مؤلفه‌های ضد جنگ برمبنای فیلم «در جبهه غرب خبری نیست»

۱. ناآگاهی سربازان از واقعیت جنگ و شرکت در آن با تهییج احساسات (شست‌وشوی مغزی)

سکانس ابتدایی فیلم در جبهه غرب خبری نیست، با صحنه کلاسی آغاز می‌شود که سربازانی بیرون از آن در حال رفتن به جبهه هستند و معلم در داخل آن به تشویق دانش‌آموزان برای شرکت در جنگ می‌پردازد. معلم در این صحنه پایین تابلوی قیصر ویلهلم (پادشاه آلمان) قرار دارد و به‌نوعی نماینده حاکمیت وقت است. او با شور و هیجان زیادی، از لزوم دفاع از وطن برای دانش‌آموزان می‌گوید و با بیان اعزام دانش‌آموزان مدارس دیگر به جبهه، این اقدام را همگانی می‌خواند. معلم تلاش دارد موانع ذهنی دانش‌آموزان را برطرف سازد تا آنان را برای شرکت در جنگ متقاعد کند. دانش‌آموزان ترس از مرگ را مانع اصلی خود می‌دانند که معلم به تعداد کم تلفات میدان جنگ اشاره کرده و مردن در راه وطن را ارزشمند می‌شمارد. همچنین معلم با دادن وعده‌های قهرمانی، جلب‌توجه زنان و غیره، سعی در جلب رضایت دانش‌آموزان دارد و در ادامه صحبت‌هایش با بیان جملات تحریک‌کننده و بالابردن تن صدا به تأثیر میزان نفوذ کلام خود می‌افزاید. حین صحبت معلم، دوربین با زوم روی صورت دانش‌آموزان و نمای بسته، با فلش فورواردی تصویر ذهنی آن‌ها را به مخاطب نشان می‌دهد که متأثر از صحبت‌های معلم به تصویرسازی از آینده خیالی خود می‌پردازند. این خیال‌پردازی‌ها در یک‌یک دانش‌آموزان تکرار می‌شود و درنهایت دوربین با نمای بسته، پائول، شخصیت اصلی، را نشان می‌دهد. او به‌عنوان نماینده‌ای از دانش‌آموزان اعلام می‌کند که به جبهه خواهد رفت و دوستانش نیز او را همراهی می‌کنند و بدون اتمام کلاس، همگی راهی ثبت‌نام برای میدان‌های نبرد می‌شوند. این گروه در ادامه فیلم با حضور در میدان، واقعیت جنگ را درک می‌کنند و به آگاهی می‌رسند که واقعیت جنگ با خیال‌پردازی‌هایی که متأثر از صحبت‌های معلم کرده بودند، فاصله بسیاری دارد.

۲. التیام‌بخشی کاذب

پائول و دوستانش که غافل از واقعیت جنگ پا در میدان گذاشته‌اند، برای فرار از تلخی‌های جنگ به اموری نظیر مشروب‌خواری، ورق‌بازی و ارتباط با زنان روسپی پناه می‌برند. نماهایی که در فیلم‌های ضد جنگ به‌طور ویژه وجود داشته و بر مبتذل و پوچ بودن جنگ صحه می‌گذارد. جنگ در این فیلم‌ها آورده معینی ندارد و سربازان برای فرار از تلخی‌ها و ناکامی‌های آن به هر ابزاری روی می‌آورند تا برای مدتی هرچند کوتاه، آرامشی کاذب را کسب کنند. صحنه استراحت سربازان در پشت جبهه‌های نبرد، به‌وضوح چنین تفریحاتی را در فیلم در جبهه غرب خبری نیست نشان می‌دهد. حضور سربازان در کلوپ و کاباره در فیلم هم به همین منظور است.

۳. نمایش اغراق‌آمیز صدمات روحی و روانی

صحنه‌های نمایش آسیب‌های روحی-روانی در فیلم در جبهه غرب خبری نیست، با فراوانی زیادی پرداخت‌شده است. صحنه‌های بهت و حیرت سربازان، فرار ناشی از ترس، شوکه شدن سربازان در مواجهه‌ی کشته‌شدن هم‌رزمان خود یا دشمن و... به‌وفور دیده می‌شود. برای نمونه در صحنه‌ای از فیلم، سربازان برای فرار از بارش گلوله‌های دشمن به سنگری مخروبه، پناه می‌برند و برای فراموشی ترس از مرگ ورق‌بازی می‌کنند. سربازی که این ترفند برایش کارساز نیست، شروع به اعتراض کرده و در این حین تعادل روحی-روانی خود را ازدست می‌دهد. دیگری در خواب هذیان می‌گوید و دایم نام دوست کشته‌شده‌ی خود را تکرار می‌کند. دوربین با نمای بسته از چهره‌ی سربازان، اضطراب و بهت و حیرت آنان را به‌خوبی نشان می‌دهد. سربازی با اصابت خمپاره تعادل روحی خود را ازدست می‌دهد و قصد فرار از سنگر تخریب‌شده را دارد که با ضربه‌ی

کهنه‌سرباز آشنا با این شرایط بی‌هوش می‌شود. سرباز دیگری از ترس به‌سمت نیروهای دشمن می‌گریزد که مورد اصابت گلوله قرارگرفته و مجروح می‌شود.
این میزان توجه به صدمات روحی در فیلم‌های جنگی دیده نمی‌شود. فیلم جنگی برای تأکید بر وجه‌ی واقع‌گرایی، خود را مجاز به نمایش بهت و حیرت سربازان در مواجهه نخست با مرگ می‌داند؛ اما تأکید زیادی بر آن ندارد.

۴. نمایش اغراق‌آمیز مجروحین و کشته‌های جنگ

نمایش اغراق‌آمیز جراحات در فیلم در جبهه غرب خبری نیست با نوع رفتار شخصیت‌ها، قاب‌بندی و ارایه‌ی آمار صورت می‌گیرد. برای نمونه بیمارستان یکی از لوکیشن‌های مهم فیلم در جبهه غرب خبری نیست است و شرایط مساعدی ندارد. مجروحین بی‌شماری که اغلب دست یا پای خود را ازدست داده‌اند، در فاصله‌ی کمی از یکدیگر بستری‌شده‌اند. دوست پائول نیز که پایش قطع‌شده در همین بیمارستان است. پائول به‌سرعت سراغ پزشک رفته و از او می‌خواهد که دوستش را نجات دهد. پزشک با لحنی سرد و بی‌روح از پائول می‌پرسد که کدام بیمار مدنظرش است و پائول که قطع عضو را مهم‌ترین مسئله‌ی یک فرد می‌داند، دوستش را این‌گونه معرفی می‌کند: «کسی که پایش قطع‌شده.» جمله‌ای که با بی‌تفاوتی دکتر روبه‌رو شده و او به «نیم‌دوجین پای قطع‌شده» در آن روز اشاره می‌کند و از رفتن پیش دوست پائول سر باز می‌زند. پرستار در گفت‌وگو با پزشک به تعداد زیاد مجروحین و مرگ‌های آن روز اشاره می‌کند. این صحنه‌پردازی به‌خوبی بالابودن تعداد مجروحین و مرگ‌ومیرها و عادی بودن آن برای کارکنان بیمارستان را نشان می‌دهد.
حمله دست جمعی سربازان (حمله فوجی) از صحنه‌های رایج در فیلم‌های جنگی است و نوع پرداخت آن جنگ یا ضد جنگ بودن آن را مشخص می‌سازد. حمله فوجی در فیلم در جبهه غرب خبری نیست به‌کرات دیده می‌شود و معمولاً بی‌نتیجه است. این حملات در فیلم‌های ضد جنگ چندباری از سوی دو طرف تکرار می‌شود و پیروزی برای آن‌ها ندارد و تنها به کشته‌شدن خیل عظیمی از سربازان می‌انجامد. صحنه‌های پرتکراری که دوربین به کمک آن آمده تا با حرکت پن روی جنازه‌ها بر عمق این فاجعه انسانی بی‌افزاید.

۵. تأکید بر قربانی بودن آوارگان جنگی

آسیب‌دیدگان و آوارگان جنگی در فیلم در جبهه غرب خبری نیست در هر دو جبهه به تصویر درآمده است. نخست صحنه‌ای که سربازان آلمانی، زنان فرانسوی را کنار رودخانه ملاقات می‌کنند. زنان مجبور می‌شوند برای دریافت تکه‌نانی به دشمن پناه بدهند و نیازهای آنان را رفع کنند. این صحنه قربانی بودن زنان بی‌سلاح فرانسوی در برابر دشمن را نشان می‌دهد. این معنا برای زنان و کودکان آلمانی هم تصویرسازی می‌شود. پائول زمانی که به خانه بازمی‌گردد، در میان آسیب‌دیدگان جنگ، زنی سیاه‌پوش را می‌بیند که همراه کودکش در کوچه نشسته و کودک مشغول بازی با اسلحه چوبی است. این صحنه کشته‌شدن مرد این خانه را نشان می‌دهد و کودکی که مشق جنگ می‌کند.

۶. مرز باریک دوست و دشمن

فیلم در جبهه غرب خبری نیست سربازان آلمانی که در فرانسه حضور دارند به جبران عواطف پاسخ نیافته خود به چند زن فرانسوی پناه می‌برند. پائول در این دیدار اگرچه صحبت‌های فرانسوی زن را متوجه نمی‌شود؛ با مشاهده محبت مادرانه‌اش با وی همراه می‌شود. در صحنه مرگ سرباز دشمن در گودال نیز التماس‌های پائول برای زنده‌ماندن جوان از روی ترحم و دلسوزی برای دشمن است. مرز میان دوست و دشمن گاهی

در فیلم چنان کم‌رنگ می‌شود که گویی مفاهیم دوست و دشمن معنای خود را ازدست داده‌اند. در چنین شرایطی نگاه اومانیستی و انسانی غالب می‌شود و کار به‌جایی می‌رسد که از فرط خستگی جنگ، دو طرف به یکدیگر پناه می‌برند.

۷. احساس گناه از کشتن دشمن

پشیمانی و احساس گناه در صحنه پناه‌آوردن سرباز فرانسوی به گودال نمایان است. پائول با دیدن سرباز فرانسوی از ترس با چاقو او را مجروح می‌کند. سرباز فرانسوی در حال جان‌دادن است و پائول به‌شدت احساس گناه و پشیمانی دارد و مکرر از او طلب بخشش می‌کند. پائول در واگویه‌های خود به این نکته اشاره می‌کند که دشمن هم شبیه خود او یک سرباز نگون‌بخت است. او برای رهایی از احساس عذاب وجدان به جنازه سرباز فرانسوی قول می‌دهد که برای خانواده‌اش نامه نوشته و از آنان مراقب کند. این در حالی است که دفاع از خود در بستر جنگ امری طبیعی است و فیلم‌های جنگی از کشتن دشمن در دفاع از خود تصویری قهرمان‌گونه می‌سازند. رویکرد اومانیستی به جنگ موجب می‌شود که کشتن امری مذموم بدل شود.

۸. شرایط زیستی نامطلوب

جنگ شرایط زیستی را دگرگون می‌سازد. وجود حشرات و حیوانات موذی در محل اسکان سربازان یا لباس‌های آنان در جنگ‌های جهانی به‌وفور دیده می‌شود که بیشتر بر وجه ضد جنگ فیلم تأکید دارد. شرایطی که سربازان زمان زیادی را برای ازبین‌بردن آن صرف کرده و از آن رنج می‌برند. فیلم در جبهه غرب خبری نیست چنین شرایطی از زیست سربازان ترسیم می‌کند. صحنه‌ای که سربازان برای فرار از آتش دشمن، به سنگر مخروبه‌ای پناه می‌برند و فرصتی می‌یابند که حشرات موذی چون شپش را از خود دور کنند.

۹. تأکید بر قحطی و کمبود موادغذایی و تنازع برای بقا

کمبود یا نبود موادغذایی ازجمله مسایلی است که در صحنه‌هایی از فیلم در جبهه غرب خبری نیست پرداخت می‌شود. سکانس نخستین مواجهه‌ی کهنه سربازان با سربازان تازه‌نفس از کمبود فضای کافی برای استراحت و موادغذایی خبر می‌دهد. سربازان جدیدالورود از کهنه سربازان تقاضای کمک می‌کنند. یکی از آن‌ها، سربازان را به صبر دعوت می‌کند تا گروهبانی که برای تأمین غذا رفته، بازگردد. گروهبان در صحنه‌ی بعد، با زیرکی در حال دزدی غذا از قطار است و آن را در ازای دریافت سیگار در اختیار سربازان تازه‌وارد قرار می‌دهد. این مسئله در صحنه‌های دیگر تکرار می‌شود. برای نمونه زمانی که سربازان منتظر دریافت غذا هستند سرآشپز به‌دلیل کشته‌شدن نیمی از نیروها و زیاد بودن غذا از دادن آن طفره می‌رود. سربازان به‌سمت غذا یورش می‌برند و دوربین نمای چهره‌ی آن‌ها را نشان می‌دهد که با ولع در حال خوردن غذا هستند.

۱۰. کم‌رنگ شدن باورهای اعتقادی و مذهبی

باورهای دینی و مذهبی که از عوامل انگیزشی برای شرکت در جنگ است، در فیلم کم‌کم رنگ می‌بازد. برای نمونه کلیسا در این فیلم به محل درمان مجروحین تغییر کاربری داده است و مجروحین آن شرایط وخیمی دارند. یکی از اتاق‌ها به اتاق مرگ شهرت یافته و سربازانی که امید کمی به زنده‌بودنشان است به این اتاق برده می‌شوند. پائول که از ناحیه‌ی پا مجروح شده نگران است که به اتاق مرگ برده شود. یکی از پرستاران که از راهبه‌های کلیسا است به پائول دروغ می‌گوید. پائول به او که نماینده‌ی دین است، اعتماد ندارد و شروع به اعتراض می‌کند.

۱۱. تردید در جنگ و پشیمانی از حضور در آن

تردید در جنگ را به‌وضوح در گفت‌وگوهای میان سربازان می‌توان یافت. سربازانی که باانگیزه‌های مثبت عازم جبهه شده‌اند به‌تدریج با روشن‌تر شدن وجه حقیقی جنگ، باورها و انگیزه‌های ابتدایی‌شان را ازدست می‌دهند و حس تردید پیدا می‌کنند. صحنه‌ای از فیلم، سربازان تازه‌کار، در کنار رودخانه با کهنه سربازان درباره‌ی مسببان جنگ صحبت می‌کنند. گفت‌وگوهای میان سربازان بی‌تجربه و قدیمی بیان‌کننده بیهوده بودن علل شروع جنگ است. سربازان دیگری که شنونده هستند به علت اصلی شروع جنگ شک کرده و آن را تنها بازی بزرگان قدرت برای کسب سرمایه و تخلیه هیجانات خود می‌دانند.

۱۲. فروکاست ارزش‌های پیشین

پرچم، سرود ملی، مدال افتخار، شعارها و سرودهای پیروزی، عشق به میهن و غیره در زمره شمایل، نمادها و ارزش‌های برجسته در فیلم‌های جنگی به شمار می‌آیند؛ اما در این فیلم به‌تدریج رنگ می‌بازند. پائول در انتهای فیلم به مدرسه قبلی خود می‌رود، معلم را می‌بیند که مانند قبل در حال سخنرانی برای دانش‌آموزان جدیدالورود است. او در میان صحبت‌های معلم عبارت‌های تکراری چون «هیچ وظیفه‌ای بالاتر از دفاع از سرزمین پدری نیست» را می‌شنود. معلم، پائول را با عبارت‌هایی چون «مرد آهنین» تمجید می‌کند. پائول با یک جمله تمام صحبت‌های معلم را مورد تردید قرار می‌دهد و با درک واقعیت جنگ دیگر برای مفاهیمی چون سرزمین پدری و قهرمانی، ارزش قائل نیست و تنها زنده‌ماندن را ارزش واقعی می‌داند.

۱۳. فروپاشی خانواده و زوال عاطفه

فروپاشی خانواده و زوال عاطفه در بخش‌هایی از فیلم معناسازی شده است. برای نمونه پائول که در ابتدای فیلم شوروشوق فراوانی داشت، پس از بازگشت از جنگ رفتار بی‌عاطفه‌ای با مادرش دارد. درواقع جنگ از نوجوانان پرشور ابتدای فیلم موجوداتی ساخته است که حتی برای خانواده ناآشنا هستند. گاهی این بی‌عاطفگی منجر به فاصله‌گرفتن سربازان از خانواده‌ها یا فضای شهری می‌شود. پائول که فضای شهری و خوشی آدم‌های جنگ‌ندیده برایش غیر قابل تحمل است بازگشت به میدان جنگ را به ماندن میان آن‌ها ترجیح می‌دهد. این بی‌عاطفگی به‌عنوان تبعات جنگ در فیلم‌های ضد جنگ معناسازی می‌شود.

شناسایی مؤلفه‌های ضد جنگ در نمونه‌های انتخابی دفاع مقدس

از میان فیلم‌های دفاع مقدس ساخته‌شده در دهه‌ی ۹۰ شمسی سه فیلم خرس، ملکه و ۵۰ قدم آخر انتخاب شده است که مؤلفه‌های ضد جنگ در آن‌ها نمود بیش‌تری دارد.

۱- فیلم خرس

۱-۱. فروپاشی خانواده و زوال عاطفه

فیلم خرس داستان فروپاشی دو خانواده است و عامل اصلی این فروپاشی نیز جنگ معرفی می‌شود. نورالدین رزمنده دفاع مقدس بوده و مجروحیت و اسارتش در جنگ موجب جدایی از همسرش می‌شود. او پس از بازگشت به وطن متوجه طلاق غیابی همسر و ازدواج مجدد او می‌شود. کسی که به اقرار نورالدین زندگی بدون او برایش امکان‌پذیر نیست. نورالدین برای رسیدن به همسرش، گلی، راه‌های قانونی را جست‌وجو می‌کند اما چاره‌ای جز طلاق نمی‌یابد. نورالدین با مانع بزرگی چون افرا مواجه است که به‌راحتی حاضر به جدایی نیست و درنهایت نیز برای این‌که گلی به نورالدین نرسد، دست به قتل همسرش می‌زند.

۲-۱. تردید در جنگ و پشیمانی از حضور در آن

نورالدین پس از بازگشت از اسارت متوجه ازدواج همسرش با مرد دیگری می‌شود. گفت‌وگوهایی که او با همسر سابقش دارد حس تردید و پشیمانی از شرکت در جنگ را به ذهن متبادر می‌سازد. او که عامل فروپاشی خانواده‌اش را جنگ می‌داند و می‌گوید: «من هشت سال زندگیمو سر جنگ نذاشتم که یکی بیاد تو رو از من جدا کنه» یا گفت‌وگویش با روحانی، نوعی پشیمانی وی از شرکت در جنگ را می‌رساند: «من که زندگیمو پای جنگ گذاشتم باید زنمو ازدست بدم؟!».

۲- فیلم ملکه

۲-۱. باریک بودن مرز میان حق و باطل/ دشمنی و دوستی

احساس ترحم بر دشمن مضمون اصلی فیلم ملکه است و به شکل نمادین در نمای معرفی فیلم هم دیده می‌شود. جایی که دوربین نمای بسته پوتین‌های عیسی، فرمانده قرارگاه، را نشان می‌دهد که قصد کشتن دو عقرب را دارد؛ اما از روی دل‌رحمی منصرف می‌شود. این احساس ترحم بر دشمن در نماها و گفت‌وگوهای فیلم گنجانده شده است. در این فیلم دو نگاه به دشمن وجود دارد؛ نگاهی که بیمارگونه تصویر شده و دشمن را دشمن می‌داند و طبق قانون جنگ نگاه ترحم‌آمیز به او ندارد و دیگری که انسانی تصویر شده و نگاه ترحم آمیز به دشمن دارد و در کشتنش تردید می‌کند.

امجد رزمنده‌ی ارتشی فیلم، نماینده‌ی دیدگاه اول است. او در فیلم به‌دنبال پیداکردن مختصات دیدگاه است و به‌راحتی مهمات برای کشتن عراقی‌ها می‌دهد. زمانی‌که سیاوش از دادن مختصات دشمن امتناع می‌ورزد، او را متهم به نگاه احساسی به جنگ می‌کند و می‌گوید: «من مثل شماها احساساتی بهش نگاه نمی‌کنم». امجد در فیلم، چشمان بیماری دارد و در صحنه‌های مختلف قطره می‌چکاند؛ حرکتی که نشانه نگاه بیمار و ناسالم او است.

سیف‌الله رزمنده‌ی بسیجی یا سپاهی فیلم هم دیدگاهی مشابه دارد. کسی که به گفته‌ی سیاوش نسبت به عراقی‌ها کینه دارد و این کینه بعد از کشته‌شدن برادرش موسی بیش‌تر عیان می‌شود. او محل دید سیاوش را پیدا می‌کند و در غیاب سیاوش به آنجا می‌رود و شروع به گرادادن می‌کند و عراقی‌های بسیاری کشته می‌شوند.

جمشید و سیاوش در فیلم نماینده‌ی دیدگاه دوم هستند. آن‌ها دشمن را انسانی می‌بینند که از سر جبر به میدان آمده است. سیاوش در گفت‌وگویش با سیف‌الله اشاره مستقیمی به این موضوع دارد و می‌گوید: «به خدا اون آدم‌هایی که اومدن همه مثل ما هستند. فقط فرقش اینه که یه قلدر بالا سرشون زورشون می‌کنه بجنگن». نسبی‌نگری و تردید نسبت به دشمن در چنین دیدگاهی وجود دارد و صاحب آن را حین انجام مأموریت مردد می‌سازد. برای نمونه، سیاوش زمانی‌که ماشین مهمات دشمن را می‌بیند برای زنده نگه‌داشتن راننده عراقی، لحظه‌ای در فرمان آتش توقف می‌کند و جان سرباز عراقی را نجات می‌دهد. یا در جای دیگر جمشید با طرح سؤالاتی در سیاوش تردید ایجاد می‌کند: «چرا گفتی صبر کن؟ چرا اون باید خوشحال بشه که تلفات می‌گیره و تو خوشحالی که تلفات نمی‌گیری؟ اگر فردا همون آدم یکی از بچه‌های ما رو بزنه چی؟ جواب پدر و مادرش رو چی می‌دی؟ نمی‌گن اگه تو عراقی رو زده بودی الان زنده نبود که پسر ما رو بکشه؟ آره سیاوش دستور آتیش دادن این بالا اون‌قدر ساده نیست. حالا هم خودت رو اذیت نکن حتماً خدا به دلت انداخته که زنده‌اش بذاری». صحنه‌های مختلفی نمایانگر چنین تردیدی است و سیاوش تلاش زیادی دارد که تلفات کمتری از عراقی‌ها بگیرد. اوج این رفتار زمانی است که قطعنامه‌ی آتش‌بس اعلام شده و سیاوش حین دیدزنی متوجه فرمانده‌ی عراقی می‌شود که قصد خودکشی دارد. او باوجود اعلام آتش‌بس دستور آتش می‌دهد و هربار خمپاره‌ای در اطراف فرمانده عراقی می‌زند تا او را از خودکشی منصرف کند.

۲-۲. احساس گناه از کشتن دشمن

احساس عذاب وجدان و نگاه ترحم‌آمیز به دشمن بیش از هرچیز در گفت‌وگوهای جمشید خطاب به سیاوش دیده می‌شود. جمشید از کشتن عراقی‌ها احساس عذاب وجدان دارد و برای رفع این مسئله با خود قرارهایی گذاشته که در گفت‌وگویش با سیاوش مشخص می‌شود. در یکی از دیالوگ‌هایش خطاب به کشته‌های عراقی‌ها می‌گوید: «مگه شما بچه‌های ما رو نکشتید؟ مگه خونه‌خرابمون نکردید؟ مگه به خاک سیاه ننشوندینمون؟ مگه به خاک ما تجاوز نکردید؟ جنگ همین دیگه... چه کار باید می‌کردم؟» در این بیان واضح است که جمشید به‌دنبال پاسخی برای آرام‌کردن خود می‌گردد؛ اما این‌ها برای او کافی نیست و برای رهایی از عذاب وجدان خطاب به آن‌ها می‌گوید: «تازه من براتون طلب مغفرت کردم. نماز وحشت هم خوندم. هر شب می خونم».

این احساس در سیاوش نمود بیش‌تری دارد. او در برخی صحنه‌ها حین فرمان آتش، قطره اشکی کنار چشمانش نقش می‌بندد که از حس ترحم ناشی شده است. نمود بیشتر حس گناه و عذاب وجدان در صحنه‌ای است که خاطره‌ی اولین فرمان آتشش را برای جمشید تعریف می‌کند. او با ناراحتی تعریف می‌کند: «هر روز اون افسر عراقی رو می‌بینم. همون‌جا که نیروهاش مردن. مثل دیوونه‌ها دور خودش می‌چرخه و با خودش حرف می‌زنه. نامه‌هاشون رو نگاه می‌کنه. با عکس‌هاشون حرف می‌زنه.».

۲-۳. صدمات روحی-روانی

سیف‌الله پس از کشته‌شدن برادرش دچار نوعی جنون می‌شود. نشانه‌های این جنون در هیجان او حین کشتن عراقی‌ها از محل دیده‌بان آغاز و پس از برخورد موج انفجار عیان‌تر می‌شود. این جنون به‌قدری است که سیاوش برای بهترشدن حالش، او را زیر دوش می‌برد. نگاه‌های خیره و نحوه‌ی شیر نوشیدن سیف‌الله بعد از این اتفاق، دگرگونی وضعیت روحی‌اش را نشان می‌دهد. این دگرگونی به‌قدری است که چاقوی کنار دستش را از جلوی او برمی‌دارند. دوستان سیف‌الله در فاصله‌ای دورتر برای تماشای حالات او دور هم جمع شده‌اند و در بین صحبت‌ها، سیاوش اشاره می‌کند که به تجویز پزشک، سیف‌الله باید بعد از تشییع برادرش به شهر برگردد. اوج صدمه‌ی روحی سیف‌الله زمانی نشان داده می‌شود که با سلاحی راننده‌ی ماشین مهمات را گروگان گرفته و قصد دارد همه‌ی مهمات را با خود ببرد که از سوی نیروهای دیگر محاصره می‌شود. گفت‌وگوی امجد با سیف‌الله و رفتارهای سیف‌الله در این صحنه گویای این تغییر حالت روحی است.

۳- فیلم ۵۰ قدم آخر

۳-۱. ناآگاهی از شرایط جنگ و شرکت در آن با وعده‌ی مادی

هرمز شناخت دقیقی از شرایط جنگ ندارد و تنها با وعده‌ی دریافت کارت پایان خدمت حاضر به همکاری می‌شود و بدون این‌که دوره‌ی آموزشی ویژه‌ای ببیند راهی جبهه می‌شود. دوره‌ی آموزشی وی خلاصه می‌شود به چند نمای آموزش تیراندازی که توسط کاظمی انجام می‌شود. بعد از این آموزشِ مختصر راهی عملیات می‌شود و همین ناآگاهی وی از شرایط جنگ عامل اتفاقات بعدی می‌شود.

۳-۲. احساس گناه از کشتن دشمن

هرمز زمانی‌که در نزدیکی مقر دشمن پناه گرفته با دیدن سرباز عراقی از روی ترس شلیک می‌کند. سرباز عراقی اقرار می‌کند که برای پناهنده‌شدن به‌سمت او آمده و قصد کشتن هرمز را نداشته است. او می‌گوید که همسر و پدر همسرش در ایران زندگی می‌کنند و پیش از مرگ، از هرمز می‌خواهد که نامه‌ای را به همسرش برساند.

هرمز که چنین شرایطی را می‌بیند از اقدام خود پشیمان شده و به التماس از سرباز عراقی می‌خواهد که نمیرد. او از مرگ سرباز عراقی بسیار متأثر شده و گریه می‌کند. بعدها نیز این خاطره‌ی تلخ را برای هاوژین تعریف می‌کند. این موقعیت تشابه بسیاری با موقعیت پشیمانی پائول از کشتن سرباز دشمن در گودال دارد.

۳-۳. باریک بودن مرز دوست و دشمن

هرمز زمانی که از ترس سرباز عراقی را می‌کشد متوجه می‌شود که او قصد پناهنده‌شدن داشته و دوستی در لباس دشمن بوده است. در صحنه‌ای دیگر هرمز جنازه‌ی سرباز دشمنی را می‌بیند که دستش روی تیله‌های بازی خشکیده است. نمایی که نشان می‌دهد در لحظات مرگ این مرد هم خاطرات خوش گذشته را مرور می‌کرده است. هرمز تیله‌ها را از زیر دستان جنازه بیرون می‌آورد و در مقابل نور نظاره‌گر می‌شود. رفتاری که از هم‌ذات‌پنداری این شخصیت با دشمن نشأت گرفته و هرمز تیله‌ها را با خود به یادگار می‌برد و تا زمان پیری از آن‌ها نگهداری می‌کند.

۳-۴. التیام‌بخشی کاذب

هرمز زمانی‌که در خانه یکی از اکراد منطقه گروگان گرفته می‌شود تعلق‌خاطری به هاوژین، دختر جوان کُرد پیدا می‌کند. این علاقه التیامی بر جراحت او می‌شود؛ اما ماندگار نیست. در صحنه دیگر زمانی که هرمز بعد از سرگردانی طولانی، به کنار رودخانه می‌رسد با حالتی از سرمستی درون رودخانه شروع به رقصیدن می‌کند. او در همین‌جا با سگی دوست می‌شود و احساس قریبی با آن دارد. مدتی بعد جنازه‌ی هاوژین همراه آب می‌آید و هرمز از این اتفاق متأثر می‌شود و جنازه‌ی هاوژین را دفن و کنار آن گریه می‌کند.

۳-۵. شرایط زیست نامطلوب و تلاش برای زنده ماندن

هرمز مسیر بازگشت به منطقه را گم می‌کند و مدت طولانی در راه سرگردان می‌شود. گرسنگی و تشنگی و مجروحیت رمق را از او می‌گیرد. هرمز به‌سختی خود را به منطقه تخلیه‌شده‌ای از دشمن می‌رساند. قوطی‌های خالی و زنگ‌زده و قمقمه‌های خالی را جست‌وجو می‌کند و ناامید از یافتن غذا و آب در گوشه‌ای می‌نشیند. هرمز از فرط بی‌آبی از مایع ادرار خود برای ضدعفونی‌کردن زخمش استفاده می‌کند. ساعاتی بعد سرباز عراقی را می‌بیند که با آرپی‌جی او را نشانه گرفته است. هرمز با شلیک گلوله‌ای متوجه توهم بودن دشمن می‌شود. گلوله به بشکه‌ای اصابت کرده و مایعی از آن جاری می‌شود. هرمز با اشتیاق برای نوشیدن آب به‌سمت بشکه می‌رود و متوجه می‌شود که بنزین است. او با گرفتن رد مورچه‌هایی به تکه‌های نان خشک می‌رسد و با حرص و ولع زیادی شروع به خوردن آن‌ها می‌کند.

۳-۶. صدمات روحی

عنصر ترس در هرمز از ابتدای داستان وجود دارد. همین مسئله هم او را از رفتن به سربازی منصرف می‌کند. این ترس بعدها در میدان جنگ بیش‌تر نمود پیدا می‌کند و چندباری او در توهماتش دشمن را می‌بیند. صحنه مواجهه ابتدایی هرمز با سرباز دشمن در فاصله کم، موجب بی‌قراری او می‌شود و از ترس بدون توجه به حرف‌های سرباز عراقی به او شلیک می‌کند. ترس از دشمن در خواب و بیداری به سراغ هرمز می‌آید. او در صحنه‌ای از ترس به‌سمت عراقی شلیک می‌کند و متوجه می‌شود توهم بوده است. جایی دیگر، زمانی که زیر درختانی خوابیده است سنگینی لاک‌پشت روی سینه‌اش را سنگینی پای دشمن حس می‌کند و با پریدن از خواب متوجه کابوس بودن آن می‌شود.

۳-۷. تغییر ارزش‌ها

هرمز شکیبا برای گرفتن ویزا و خروج قانونی حاضر به پذیرش خواسته احمد کاظمی می‌شود. هدفی که او را راهی جبهه می‌کند یک خواسته‌ی مادی است اما همین هم در مسیر سختی‌ها تغییر می‌کند. هرمز زمانی که از فرط گرسنگی و تشنگی به استیصال رسیده خود را سرزنش می‌کند و می‌گوید: «گور بابای ویزا... گوسفندی می‌رفتم». در چنین شرایطی او تمام سعی خود را برای زنده‌ماندن خرج می‌کند و دیگر رؤیاهایی چون گرفتن ویزا و سفر خارج برایش ارزشی ندارد.

جدول ۴. تطبیق مؤلفه‌های ضد جنگ در فیلم‌های منتخب

	مؤلفه‌های ضد جنگ	خرس	ملکه	۵۰ قدم آخر
۱	ناآگاهی از شرایط جنگ	-	-	*
۲	التیام‌بخشی کاذب	-	-	*
۳	نمایش اغراق‌آمیز صدمات روحی و روانی	-	*	-
۴	نمایش اغراق‌آمیز مجروحین و کشته‌های جنگ	-	-	-
۵	تأکید بر قربانی بودن آوارگان جنگی	-	-	-
۶	مرز باریک دوست و دشمن	-	*	*
۷	احساس گناه از کشتن دشمن	-	*	*
۸	شرایط زیستی نامطلوب	-	-	*
۹	تأکید بر قحطی و کمبود موادغذایی و تنازع برای بقا	-	-	*
۱۰	تردید در باورهای اعتقادی و مذهبی	-	-	-
۱۱	تردید در جنگ و پشیمانی از حضور در آن	*	-	-
۱۲	فروکاست ارزش‌های پیشین	-	-	*
۱۳	فروپاشی خانواده و زوال عاطفه	*	-	-

مأخذ: نگارندگان

نتیجه‌گیری

تحلیل محتوای فیلم در جبهه‌ی غرب خبری نیست به شناسایی ۱۳ مؤلفه‌ی ضد جنگ انجامید که این مؤلفه‌ها عبارت‌اند از: ناآگاهی از شرایط جنگ، التیام‌بخشی کاذب، نمایش اغراق‌آمیز صدمات روحی و روانی، نمایش اغراق‌آمیز مجروحین و کشته‌های جنگ، تأکید بر قربانی بودن آوارگان جنگی، مرز باریک دوست و دشمن، احساس گناه از کشتن دشمن، شرایط زیستی نامطلوب، تأکید بر قحطی و کمبود موادغذایی و تنازع برای بقا، تردید در باورهای اعتقادی و مذهبی، تردید در جنگ و پشیمانی از حضور در آن، فروکاست ارزش‌های پیشین و فروپاشی خانواده و زوال عاطفه. تطبیق مؤلفه‌های ضد جنگ فیلم در جبهه غرب خبری نیست با سه فیلم خرس، ملکه و ۵۰ قدم آخر نشان داد که ده مؤلفه از ۱۳ مؤلفه‌ی یکی از مشهورترین آثار

سینمای ضد جنگ، شامل ناآگاهی از شرایط جنگ، التیام بخشی کاذب، نمایش اغراق‌آمیز صدمات روحی و روانی، مرز باریک دوست و دشمن، احساس گناه از کشتن دشمن، شرایط زیستی نامطلوب، تأکید بر قحطی و کمبود موادغذایی و تنازع برای بقا، تردید در جنگ و پشیمانی از حضور در آن و فروکاست ارزش‌های پیشین در فیلم‌های منتخب دفاع مقدس وجود دارد. فیلم ۵۰ قدم آخر در میان نمونه‌های انتخابی، بیشترین تعداد مؤلفه‌های ضد جنگ شامل هفت مؤلفه: ناآگاهی از شرایط جنگ، التیام‌بخشی کاذب، مرز باریک دوست و دشمن، احساس گناه از کشتن دشمن، شرایط زیستی نامطلوب، تأکید بر قحطی و کمبود موادغذایی و تنازع برای بقا و فروکاست ارزش‌های پیشین را به نمایش گذاشته است. این فیلم همچنین بیشترین شباهت محتوایی و شکلی را به فیلم در جبهه غرب خبری نیست، دارد و رمزگان نشانه‌ای در پرداخت مؤلفه‌های ضد جنگ در صحنه‌هایی مشابه نمونه‌ی خارجی است. فیلم ملکه سه مؤلفه‌ی نمایش اغراق‌آمیز صدمات روحی و روانی، مرز باریک دوست و دشمن و احساس گناه از کشتن دشمن، از مؤلفه‌های ضد جنگ را نمایش می‌دهد. این فیلم باوجود تعداد کم مؤلفه‌های ضد جنگ بر پایه‌ی مضمونی ضد جنگ روایت می‌شود و این دو مؤلفه دفعات زیادی در فیلم تکرار می‌شود. فیلم خرس در میان نمونه‌های انتخابی تنها فیلمی است که خارج از میدان جنگ روایت می‌شود و کمترین تعداد مؤلفه‌های ضد جنگ شامل دو مؤلفه: تردید در جنگ و پشیمانی از حضور در آن و فروپاشی خانواده را نمایش می‌دهد. این فیلم به‌علت فاصله‌گرفتن از فضای جنگ دلالت‌های آشکار ضدجنگ ندارد و مؤلفه‌های ضد جنگ آن با دلالت‌های ضمنی پرداخت می‌شود.

حضور مؤلفه‌های ضد جنگ شکلی و محتوایی در فیلم‌های دفاع مقدس می‌تواند دلایل مختلفی ازجمله فاصله‌گرفتن از دوران دفاع مقدس و عدم درک صحیح فیلم‌سازان از آن فضا داشته باشد. رفع چنین مسئله‌ای پژوهش‌هایی را می‌طلبد که ویژگی‌های فرمی و محتوایی سینمای دفاع مقدس را در بیان سینمایی امروز معرفی کند. علاوه بر این رجوع به آثار مکتوب دفاع مقدس و شناسایی مؤلفه‌های پایداری در آن‌ها می‌تواند کارساز باشد؛ آثاری که در سال‌های اخیر توجه به گردآوری و تدوینشان بیشتر در دستور کار قرار گرفته و در معرفی فضای دفاع مقدس کارآمدتر هستند. در چنین فضایی اقتباس سینمایی از آثار دفاع مقدس اهمیت بیشتری می‌یابد و در پی آن توجه به پژوهش‌هایی با رویکرد تطبیقی فیلم‌های تولیدی و آثار اقتباس‌شده اهمیت دارد.

پی‌نوشت

1. All Quiet on the Western Front
2. Content Analysis
3. Inferences
4. Replicable
5. Valid
6. Context
7. Conventionat Content Analysis
8. Directed Content Analysis
9. Summative Content Analysis
10. Agnieszka Soltysik Monnet
11. Ralph R. Donald
12. Lewis Milestone
13. American Film Institute

فهرست منابع

- آذری، غلامرضا. (۱۳۷۷). «کاربرد تحلیل محتوا در سینما». فصلنامه رسانه، شماره (۳۴)، صفحه‌های ۷۶-۸۱.
- افسری، سعید. (۱۳۹۹). فیلم‌های ضد جنگ در سینمای دفاع مقدس. پایان‌نامه کارشناسی ارشد. موسسه آموزش عالی سپهر.
- ایمان، محمدتقی و نوشادی، محمودرضا. (۱۳۹۰). «تحلیل محتوای کیفی». فصلنامه پژوهش، سال۳، شماره (۲)، صفحه‌های ۱۵-۴۴.
- آوینی، سید مرتضی. (۱۳۹۰). آینه جادو؛ جلد سوم گفت‌وگوها، سخنرانی‌ها و مقالات سینمایی. تهران: نشر واحه.
- بوردول، دیوید و تامسون، کریستین. (۱۳۸۸). تاریخ سینما. ترجمه: روبرت صافاریان، تهران: نشر مرکز.
- پیراوی ونک، مرضیه. (۱۳۹۵). «معرفی معیار برای تحقیق تطبیقی مبتنی بر دیدگاه کری واکر». مطالعات تطبیقی هنر، شماره (۱۱)، صفحه‌های ۱-۱۰.
- جعفریان، عالمه. (۱۳۹۳). تحلیل و بررسی داستان‌های ضد جنگ در ادبیات دفاع مقدس. پایان‌نامه کارشناسی ارشد. دانشگاه شهرکرد.
- داودی، علی. (۱۳۹۰). بررسی شعر ضد جنگ و نسبت آن با شعر دفاع مقدس. پایان‌نامه ارشد. دانشگاه سمنان.
- طاهری، آرین. (۱۳۹۶). کالبدشکافی فیلم، درآمدی به روش‌های کیفی تحلیل فیلم. تهران: سوره مهر.
- کریپندورف، کلوس. (۱۳۸۳). تحلیل محتوا. ترجمه: هوشنگ نایبی، تهران: نشر نی.
- کیت گرانت، بری. (۱۳۹۳). ژانرهای سینمایی از شمایل‌شناسی تا ایدئولوژی. ترجمه: شیوا مقانلو، تهران: بیدگل.
- لنگفورد، بری. (۱۳۹۳). ژانر فیلم. ترجمه: حسام‌الدین موسوی، تهران: سوره مهر.
- نطنزی، یحیی. (۱۳۹۴). راهنمای ژانر، معرفی و بررسی ده گونه سینمایی. تهران: چشمه.
- نقیبی اصفهانی، مریم السادات و فهیمی‌فر، علی‌اصغر. (۱۳۹۵). «بررسی مفاهیم نظریه ژانر در سینمای جنگ تحمیلی». سینمای مقاومت نظریه‌ها، سیاست‌ها، نقدها. به کوشش شهاب اسفندیاری. صفحه‌های ۱۶۷-۲۰۵. تهران: نشر سوره مهر.

- R. Ralph, Donald1991) .), Antiwar Themes In Narrative War Films: Soldiers' Experiences As Social Comment. *Studies in Popular Culture*, 13(2).