

روایت پساساختارگرا از جنگ ویتنام با نگاهی به سه گانه استون

ابراهیم آقامحمدی*

چکیده

جنگ ویتنام یکی از مهم‌ترین حوادث دوران نظام دوقطبی است که تأثیرات گسترده‌ای بر طرفین درگیری گذاشت. این جنگ فرسایشی نه تنها منجر به شکل‌گیری واکنش‌های بین‌المللی شد، بلکه موجب التهاب در فضای سیاسی داخلی کشورها، به ویژه ایالات متحده گردید. در این جنگ، برای اولین بار، تصاویری باورنکردنی از خشونت عریان با استفاده از فناوری‌های نوین، زودتر از گزارش‌های مکتوب تهیه شده از خط مقدم جبهه، در سراسر جهان منتشر شد. انتشار این تصاویر، زمینه روایتی پساساختارگرا از این جنگ را فراهم نمود که یکی از آن‌ها را می‌توان در فیلم‌های سه‌گانه الیور استون مشاهده کرد. سؤال این است که روایت پساساختارگرا از جنگ ویتنام، حاوی چه مضامینی است و آیا می‌توان سه‌گانه استون را در این صورت‌بندی قرار داد؟ هدف این نوشتار، تحلیل جنگ ویتنام از منظر پساساختارگرایی با تأکید بر نظریه بودریار و مفاهیم فراواقعیت، وانمودگی، و انفجار درون‌ریز و جستجوی آن در سه‌گانه استون است.

کلیدواژه‌ها: جنگ ویتنام، پساساختارگرایی، ژان بودریار، ایالات متحده آمریکا، اتحاد جماهیر شوروی، الیور استون.

مقدمه

جنگ ویتنام در واقع نبردی میان نیروهای ملی‌گرای ویتنام شمالی تحت حکومت یک دولت کمونیستی و با حمایت بلوک شرق و ارتش ایالات متحده با کمک نیروهای ویتنام جنوبی بود که برای جلوگیری از توسعه تفکرات کمونیستی مبارزه می‌کردند. ایالات متحده بر مبنای تئوری دومینو، هدف اصلی خود را از شروع این جنگ جلوگیری از اشاعه کمونیسم در منطقه جنوب شرق آسیا بیان نمود. این جنگ که بین سال‌های ۱۹۵۹ تا ۱۹۷۵ رخ داد بعد از مدتی، حالتی فرسایشی پیدا کرد؛ تا جایی که بسیاری، پیروزی یکی از طرفین را غیرمحمتمل می‌دانستند. پژوهشگران از ابعاد گوناگونی به مطالعه جنگ ویتنام پرداخته‌اند و زمینه‌ها، فرایندها و نتایج آن را مورد ارزیابی قرار داده‌اند. در این میان، سینمای جنگ با وارد شدن به جریان حملات ایالات متحده به ویتنام، فرم جدیدی از ژانر جنگ را تجربه کرد. آثاری که این جنگ را تأیید می‌کند جزء ضعیف‌ترین آثار سینمای جنگ است؛ درحالی‌که سینمای ضد جنگ به صورت ماهرانه به مضامین بکر این جنگ پرداخته است. «جوخه»، «متولد چهارم جولای» و «بهشت و زمین»، سه‌گانه جنگی الیور استون^۱ هستند که هر یک جنبه‌های مختلفی از جنگ ویتنام را به تصویر کشیده‌اند. پژوهش حاضر به دنبال تصویرسازی مجدد جنگ ویتنام از منظر پساساختارگرایی با تمرکز بر رویکرد بودریار است. به‌زعم بودریار، در عصر جدید، شبیه‌سازی‌های رایانه‌ای، پردازش اطلاعات، رسانه‌ها، سیستم‌های کنترل سبیرنتیک و سازماندهی جامعه بر اساس مدل‌ها و کدهای شبیه‌سازی، جایگزین تولید به‌عنوان اصل سازمان‌دهنده جامعه شده است؛ بنابراین، هدف نوشتار حاضر بررسی سیر حوادث جنگ ویتنام نیست، بلکه به دنبال ترسیم چهره‌ای پساساختارگرا از آن بر اساس سه‌گانه استون است تا چگونگی خلق فراواقعیت، وانمودگی، انفجار درون‌ریز و نشانه‌ها را مورد تحلیل قرار دهد؛ به عبارت دیگر، به دنبال پاسخ به این سؤال است که سه‌گانه استون چه تصویری از جنگ ویتنام روایت کرده است و این محصول را چگونه می‌توان در چارچوب پساساختارگرایی مورد بررسی قرار داد؟ پس از ارائه رویکرد پساساختارگرایی و دیدگاه بودریار، به اختصار، تحولات جنگ ویتنام مورد بررسی قرار می‌گیرد و در نهایت، تحلیل پساساختارگرا از سه‌گانه استون ارائه می‌شود.

۱. Oliver Stone

چارچوب نظری: از سپهر پسا ساختارگرایی تا نگاه بودریار

از جمله جریان‌های فکری که حوزه اصلی شناخت را از مسائلی چون موضوع و روش به اموری چون بنیادهای شناخت کشید، پسا ساختارگرایی^۱ است. تقریباً همه کسانی که به بحث درباره پسا ساختارگرایی می‌پردازند، به دشواری یا ناممکن بودن ارائه تعریفی از آن اعتقاد دارند؛ چراکه پسا ساختارگرایی مبتنی بر زبان کم‌وبیش پیچیده‌ای است که در مقابل تعریف، مقاومت می‌کند و بیشتر بر اساس نفی ساختار موجود هویت می‌یابد. پسا ساختارگرایی نظریه مدرن را نقد می‌کند و مدل‌های جدیدی از اندیشه، نگارش و سوژگی را مطرح می‌کند.

الکس کالینیکوس^۲ پسا ساختارگرایان را به دو شاخه تقسیم می‌کند: شاخه نخست که ریچارد رورتی^۳ آن را متن‌انگاری می‌خواند، بیش از همه با نام ژاک دریدا^۴، اندیشمند فرانسوی، در پیوند است که می‌خواهد ادبیات را در مرکز توجه قرار دهد و فلسفه را در بهترین حالت، ژانرهای ادبی تلقی می‌کند؛ از این منظر، همه چیز متن است، راهی برای گریز از گفتمان نیست و چیزی بیرون از متن وجود ندارد؛ شاخه دوم در مقوله قدرت - شناخت قرار می‌گیرد که نماینده اصلی آن میشل فوکو^۵ است. ویژگی متمایز این شاخه به هم پیوستن گفته‌ها و ناگفته‌ها و امور گفتمانی و غیرگفتمانی است (ضیمران، ۱۳۹۳: ۲۴-۵۱). از نظر دریدا، امکان دسترسی مستقیم به واقعیت وجود ندارد؛ زیرا سوژه از طریق معنا دادن به واژه‌ها و با دوبله کردن اعیان یا اشیائی که دسترسی مستقیم به آن‌ها دارد، به زبان قوام می‌بخشد و معنا امری مستقل و حاصل روابط متقابل دال‌هاست (دریدا، ۱۳۹۸: ۴۵-۶۰)؛ بنابراین، آگاهی لزوماً از طریق گفتمان شکل می‌گیرد. میشل فوکو نیز مانند دریدا بر آن است که معنایی بیرون از زبان وجود ندارد و آنچه هست زبان است. او در آثار اولیه‌اش که بر باستان‌شناسی شناخت متمرکز است، بر سرشت مستقل گفتمان تأکید می‌کند. تحلیل باستان‌شناختی به دنبال فهم شرایط امکان‌پذیری شناخت است؛ یعنی آشکار کردن قواعد شکل‌گیری، نظم‌ها و شیوه‌های سازماندهی تفکر (مشیرزاده، ۱۳۹۸: ۲۸۴).

1. Post structuralism

2. Alex Callinicos

3. Richard Rorty

4. Jacques Derrida

5. Michel Foucault

ژان بودریار^۱ از دیگر نویسندگان پساساختارگر است که مطالعات او به لحاظ تحلیلی که از جامعه نوین دارد اهمیت پیدا می‌کند. بودریار با طرح مفهوم آبرواقعی^۲، بر آن است که در این شرایط، امر غیرواقع^۳ بیش از خود واقعیت، واقعی است؛ یعنی واقعیتهایی که به شکل مصنوعی تولید شده (مانند فیلم، گزارش‌های خبری، عکس، دیسک‌های صوتی و...)، واقعی‌تر از واقعی است؛ به عبارت دیگر، مدل‌ها در آن جایگزین واقعیت می‌شوند، شبیه‌سازی‌ها از نهادهای واقعی، واقعی‌تر می‌گردند و مرز میان اطلاعات و سرگرمی، سیاست و سرگرمی، و جنگ و سرگرمی درهم می‌ریزد. حتی قدرت هم دیگر مفهوم قدیمی خود یا حتی مفهوم فوکویی خود را ندارد و به امری انتزاعی تبدیل شده است که در هیچ نهادی نیست. قدرت دیگر انضباطی هم نیست؛ بلکه قدرتی مرده است و از طریق چرخش نامتعیّن نشانه‌ها، حرکت می‌کند؛ بنابراین، قدرت به یک صورت خیالی تبدیل می‌شود. به این ترتیب، او نشان می‌دهد که چگونه نشانه‌ها و تصاویر به عنوان سازوکارهای کنترل در فرهنگ معاصر عمل می‌کنند (مشیرزاده، ۱۳۹۸: ۲۸۶).

بودریار سه مفهوم بنیادین را در نظریه خود مطرح کرده است که عبارتند از: «وانمودگی»^۴، «انفجار درون‌ریز»^۵ و «فراواقعیت»^۶. این مفاهیم، ارکان سه‌گانه اندیشه او را تشکیل می‌دهد. وی معتقد است که موضوع دیگر تقلید از واقعیت یا حتی تقلید تمسخرآمیز از واقعیت نیست؛ بلکه موضوع عبارت است از جایگزین کردن نشانه‌های امر واقع به جای خود امر واقع؛ به عبارت دیگر، نمی‌توان توهم واقعیت را ایجاد کرد؛ زیرا بازنمایی امر واقع ناممکن شده است (Baudrillard, a 1994: 19). می‌گوید یکی از جنبه‌های بسیار جذاب آمریکا این است که حتی بیرون از سالن سینما، همه‌جای این کشور مثل صحنه‌های یک فیلم سینمایی به نظر می‌رسد. بیابانی که از آن عبور می‌کنید، مثل صحنه فیلم‌های وسترن است و شهر مانند پرده‌ای برای نمایش نشانه‌ها و فرمول‌هاست (Baudrillard, 1988: 56). همچنین او بر این باور است که دیزنیلند^۶ وجود دارد تا این حقیقت را پنهان کند که کشور واقعی، تمام آمریکای واقعی، عیناً خود دیزنیلند است. دیزنیلند به صورت ساحتی خیالی ارائه می‌شود تا ما باور کنیم که غیردیزنیلند واقعی

1. Jean Baudrillard
 2. hyper real
 3. Simulation
 4. Implosion
 5. hyper reality
 6. Disney Land

است؛ درحالی که در حقیقت، همهٔ لس آنجلس و آمریکای پیرامون آن دیگر واقعی نیستند؛ بلکه در ساحت فراواقعی و وانمودگی جای دارند (Baudrillard, a 1983: 25)؛ پس به اعتقاد بودریار، در دوران پسا ساختاری، فناوری سایبرتیک و دانش اطلاعات منجر به شبیه سازی های گسترده به خصوص شبیه سازی های تصویری شده است و تسلط تصاویر شبیه سازی شده در جامعهٔ پسا ساختاری به حدی زیاد است که نمی توان اصل و بدل را از یکدیگر تشخیص داد.

بودریار فرایندی را که منجر به از بین رفتن تفاوت های اصل (واقعیت) و بدل (وانموده) می شود، اصطلاحاً انفجار درون ریز می نامد (پاینده، ۱۳۹۲: ۱۹). او می گوید معنای انفجار درون ریز، یعنی مستحیل شدن یک قطب در قطب دیگر، اتصال کوتاه بین قطب های تمام نظام های متمایز معنایی، محو شدن حد و حدود و تقابل های آشکار؛ و در نتیجه، یکی شدن رسانه و امر واقع ... رسانه و امر واقع اکنون در وضعیت نامشخص واحدی قرار گرفته اند که حقیقتش را نمی توان کشف کرد (Baudrillard, b 1983: 102-103)؛ به عبارت دیگر، با امحا مرز بین واقعیت و وانموده، ارتباط بین نشانه ها و واقعیت از بین رفته است و انسان معاصر نمی تواند جهان را به صورت دست اول و بی واسطه تجربه کند. انسانی که در چنین جامعه ای زندگی می کند، تلقی جدیدی از جهان پیرامون خود دارد که به واسطهٔ پردازش های الکترونیکی شکل گرفته است. مطابق با این تلقی جدید، هر یک از ما صرفاً بازیگری است که در ساحت نشانه ها وارد تعامل با سایر بازیگران می شود (پاینده، ۱۳۹۲: ۱۹).

از سوی دیگر، بودریار معتقد است وقتی که امر واقعی هیچ خاستگاهی در واقعیت ندارد، تمایز بین اشیا و بازنمایی محو می شود و ما در این وضعیت با فراواقعیت روبه رو هستیم. به تعبیر وی، اکنون دیگر خود رویدادها اهمیتی ندارند؛ بلکه معنای مورد انتظارشان، برنامه سازی برای آن ها در رسانه ها و انتشار اخبار آن ها اهمیت دارد. او در ادامه می گوید که تجسم تمام عیار این تبدل های زیباشناختی، تلویزیون است که در آن انفجار متقابل معنا و رسانه به درون یکدیگر، منجر به انحلال تلویزیون به زندگی واقعی و انحلال زندگی واقعی به درون تلویزیون می شود (Baudrillard, a 1983: 55). بودریار به دلیل حاکمیت نوعی پوچ انگاری در اندیشه هایش، مورد نقد فراوان قرار گرفته، اما توجه او به تحولات چشمگیر در دنیای معاصر و شکل گیری فضاهای مجازی، شبیه سازی ها، مدل ها و اهمیت فزایندهٔ نشانه ها دارای اهمیت زیادی است.

این رویکرد مورد توجه پسا‌ساختارگرایان در حوزه روابط بین‌الملل و سیاست بین‌الملل نیز قرار گرفته است. در جهانی که تعداد بسیار معدودی از انسان‌ها، روابط بین‌الملل را مستقیماً تجربه می‌کنند و اکثراً از طریق روزنامه، تلویزیون، کتاب، فیلم و داستان آن را دریافت می‌کنند، چگونگی ساخته شدن کلمات و نشانه‌ها مورد توجه قرار می‌گیرد. بر همین اساس، پژوهشگران پسا‌ساختارگرا به بررسی نقش نمادها، متون و تصویرسازی‌ها می‌پردازند و از طریق نوعی نقد ادبی نشان می‌دهند که چگونه برداشت‌های ذهنی دست‌کاری می‌شوند؛ به‌عنوان مثال، جیمز دردریان^۱ به مبحث فرهنگ مردمی توطئه بین‌المللی می‌پردازد، که از نظر او یکی از بینامتن‌های مهم قدرت و بازی در سیاست جهانی است. در بینامتن ارائه شده از سوی دردریان، جهان بیرون از مرزهای ایالات متحده، جهانی بیگانه، پیچیده و نامنسجم ترسیم می‌شود. قلمرو جاسوسی به یک فضای گفتمانی بدل می‌گردد که واقع‌گرایی و خیال‌بافی در آن به هم پیوند می‌خورند و سرانجام، همه مشکلاتی که به نظر لاینحل می‌رسند به شکلی تخیل‌آمیز و مبتکرانه حل‌وفصل می‌شوند. در این رویکرد، جاسوسی یا جنایاتی که برای حفظ نظم و سطح بالای زندگی صورت می‌گیرد، نه‌تنها تحمل می‌شود، بلکه عموم مردم آمریکا انتظار آن را نیز دارند. او در مقاله «سیا، هالیوود و توطئه‌های حاکم»، می‌کوشد برخی روندها در ماهیت بازنمایی سیاسی روابط بین‌الملل را از طریق فیلم‌های جاسوسی هالیوود دنبال کند و به بررسی عناصر مخفی‌کاری و توطئه که در فیلم‌های جاسوسی دیده می‌شود، پردازد (مشیرزاده، ۱۳۹۸: ۲۹۳). همچنین مایکل شاپیرو^۲ در بررسی جنبه بینامتنی جنگ و ورزش نشان می‌دهد که چگونه سرشت بینامتنی گفتمان در پیوند با انبان نشانه‌ها قرار می‌گیرد که در مجموع، معنا را در درون یک فرهنگ می‌سازند. گفتمان ورزش که در زندگی روزمره آموخته می‌شود به‌عنوان انبان نشانه‌ها، در حوزه سیاست‌های مربوط به امنیت، جنگ و سیاست بین‌الملل عمل می‌کند. به اعتقاد او، نباید فراموش کرد که اساساً ورزش و مهارت‌های ورزشی در اصل در پیوند با نیازهای جنگی بوده‌اند و اکنون نیز با تغییر ماهیت فناوری، جنگ در پیوند با بازی‌های جدید ویدئویی قرار گرفته است. در هر دو حالت جنگ و ورزش، بازی به منزله نوعی رقابت و هم‌آوردجویی است که طرف برنده و بازنده دارد، پیروزی در آن مهارت می‌طلبد و طرف پیروز شایستگی دارد (همان: ۱۹۴)؛

1. James Der Derian

2. Michael J. Shapiro

از سوی دیگر، بردلی اس کلاین^۱ در مقاله‌ای با بررسی سیاست بازنمایی ناتو از طریق تبارشناسی و شالوده‌شکنی، ناتو را مجموعه‌ای از رویه‌هایی تعریف می‌کند که غرب از طریق آن به خود، به‌عنوان یک هویت سیاسی و فرهنگی شکل می‌دهد (Klein, 1990: 311-321). به اعتقاد کلاین، موفقیت ناتو در تأمین شبکه‌ای از بازنمایی‌های بین‌متنی برای شکل دادن به فضای سیاسی جهانی نهفته است. خلق و تداوم ناتو مستلزم نوعی بازنمایی و برساختن تخیلی تهدید شوروی بود (مشیرزاده، ۱۳۹۸: ۲۹۶). همچنین کلاین با نقد ادبی کتابچه‌های راهنمای ارتش آمریکا که در اختیار سربازان گذاشته می‌شود، نشان می‌دهد که چگونه آن‌ها ذهنیت و برداشت سربازان را از دشمن دست‌کاری، انضباط را تحمیل و خشونت جنگ و مسئولیت به‌کارگیری سلاح‌های انهدامی را پنهان می‌کنند (مشیرزاده، ۱۳۹۸: ۲۹۱).

جیمز دردریان سه مفهوم شبیه‌سازی، نظارت و سرعت را به‌عنوان نیروهای جهانی مطرح می‌کند که در روابط بین‌الملل تغییر ایجاد کرده‌اند. آن‌ها برخلاف برداشت‌های متعارف از روابط بین‌الملل، بیشتر جنبه زمانی دارند تا مکانی، بیشتر شفاف‌اند تا مجرد و بیشتر به نشانه‌ها گره‌خورده‌اند تا مبادله کالاها. او آن‌ها را رویه‌های جدید فناورانه می‌داند که در برابر روش‌های تحلیل سنتی مقاومت می‌کنند و قدرت گفتمانی آن‌ها به‌جای آنکه جنبه ژئوپولیتیک یا مکانی داشته باشد، جنبه کرونوپولیتیک یا زمانی دارد (Der Derian, 1990: 295-310). دردریان تأکید دارد که در عرصه‌های مختلف روابط بین‌الملل، تفکیک میان واقعیت و مدل، ناممکن شده است. شبیه‌سازی‌ها فضای جدیدی در روابط بین‌الملل ایجاد کرده‌اند که بازیکنان در درون آن عمل می‌کنند، رویدادها در آن رخ می‌دهند و نتایج هم سرچشمه‌ای جز فضای سبیرنتیک مصنوعی خود شبیه‌سازی ندارند. نمونه آن هم شبیه‌سازی‌های جنگ است که با وضعیت واقعی متفاوت است، اما حتی در وضعیت واقعی هم بازیگران بر اساس مدل و شبیه‌سازی عمل می‌کنند (مشیرزاده، ۱۳۹۸: ۲۹۷).

امر واقع در جنگ ویتنام و عریانی خشونت و اعتراض

جنگ ویتنام بیش از هر جنگ دیگری در قرن بیستم طول کشید. این جنگ بین سال‌های ۱۹۵۹ تا ۱۹۷۵ رخ داد که در آن حدود سه میلیون ویتنامی جان خود را از دست دادند. آمریکا هدف اصلی خود از شروع این جنگ را جلوگیری از اشاعه کمونیسم در منطقه

۱. Bradley S. Klein

جنوب شرق آسیا بیان نمود و رئیس جمهور وقت، جانسون، افراد وابسته به ویتنام شمالی را متهم کرد که دو بار با قایق‌های انفجاری به کشتی‌های آمریکایی حمله کرده‌اند و همین امر را بهانه حمله به ویتنام قرار داد.

در جریان جنگ جهانی دوم، هند و چین به تصرف نیروهای ژاپن درآمد و دست نیروهای فرانسه، که پیش از آن نیروی مستعمراتی آن منطقه بودند، از منطقه موقتاً کوتاه شد. با شکست ژاپن در پایان جنگ، نیروهای ملی و نیز کمونیست‌های ویتنام، استقلال ویتنام را خواستار شدند و در دوم سپتامبر ۱۹۴۵، هوشی مین^۱ تشکیل کشور مستقل ویتنام را در هانوی اعلام کرد. نیروهای فرانسه که از اسارت نیروهای ژاپن درآمده بودند، دوباره سعی در کسب سلطه خود در هند و چین و ویتنام کردند. این امر با مقاومت نیروهای ویتنامی، معروف به ویت‌مین، تحت فرماندهی هوشی مین روبرو شد و جنگ‌های معروف به جنگ اول ویتنام در گرفت. ایالات متحده برای جلوگیری از تبدیل شدن ویتنام به یک کشور کمونیستی تصمیم گرفت در این جنگ، از فرانسوی‌ها حمایت کند؛ زیرا ایالات متحده در وضعیت جنگ سرد با شوروی قرار داشت و سیاست خارجی مبتنی بر جلوگیری از گسترش کمونیسم را دنبال می‌کرد؛ چراکه ترس از گسترش کمونیسم با رویکرد موسوم به تئوری دومینو^۲ در میان سیاستمداران ایالات متحده به بیشترین حد خود رسیده بود. تئوری دومینو بر این نکته تأکید داشت که اگر کشوری در جنوب شرقی آسیا به دست کمونیست‌ها بیفتد در ادامه، کشورهای دیگر نیز به دست حاکمان کمونیست خواهد افتاد (وبسایت امنیت جهانی، ۲۰۲۰).

در سال ۱۹۵۴، در شهر دین‌بین‌فو^۳، در شمال غربی ویتنام، نبرد سختی بین نظامیان فرانسوی و نیروهای چریکی طرفدار هوشی مین در گرفت که با شکست سنگین نیروهای فرانسوی همراه بود؛ سپس، براساس توافقات ژنو^۴ در مورد یک آتش‌بس دائمی برای عقب‌نشینی صلح‌آمیز نیروهای فرانسوی و تقسیم کشور ویتنام به دو بخش کمونیستی در شمال و غیرکمونیستی در جنوب تصمیم‌گیری شد و مدار هفده درجه، مرز دو ویتنام تعیین شد. در شمال، جمهوری دموکراتیک که دو قدرت شوروی و چین از آن حمایت می‌کردند، تشکیل شد و هوشی مین به‌عنوان رئیس دولت برگزیده شد، و در جنوب،

۱. Ho Chi Minh
۲. Domino Theory
۳. Dien Bien Phu
۴. Geneva Accords

نگودین دیم^۱ ریاست دولت را عهده‌دار شد. در این دوره، حکومت ویتنام جنوبی به سرکوب شدید کمونیست‌ها پرداخت و بسیاری از مردم به اتهام کمونیست بودن اعدام شدند. برخی از نیروهای ویت‌مین که در جنوب باقی مانده بودند دست به مقاومت مسلحانه علیه حکومت نگودین دیم زدند و نیروهای ویتنام شمالی نیز پس از مدتی به حمایت از این مبارزات در جنوب پرداختند. طرفداران حزب کمونیست در ویتنام جنوبی ارتش آزادی ملی^۲ مشهور به ویت‌کنگ^۳ را در سال ۱۹۶۰، برای نبرد چریکی با نیروهای نظامی ویتنام جنوبی سازماندهی کردند (Lacouture Britannica, 2020: 1-3).

در این شرایط، ایالات متحده فرستادن مشاوران نظامی و سیاسی خود به ویتنام جنوبی برای کمک به حکومت ویتنام جنوبی را ادامه می‌داد، اما پس از این که نیروهای ویتنام شمالی در حادثه خلیج تونکین، مستقیماً دو کشتی ایالات متحده را در دوم و چهارم آگوست سال ۱۹۶۴ در آب‌های بین‌المللی مورد هدف قرار دادند، کنگره این کشور با تصویب قانونی موسوم به مصوبه تونکین^۴ به این حادثه عکس‌العمل نشان داد. این مصوبه قدرت رئیس‌جمهور ایالات متحده برای دخالت نظامی و سیاسی خود در ویتنام را افزایش داد؛ بنابراین، در مارس سال ۱۹۶۵، لیندون جانسون، رئیس‌جمهور وقت، دستور اعزام اولین گروه از نیروهای زمینی ارتش را به ویتنام صادر کرد (وب‌سایت اسناد ما، ۲۰۲۰). ایالات متحده تا سال ۱۹۶۹ اگرچه در موارد اندکی مناطق شمالی ویتنام را بمباران می‌کرد، اما جانسون می‌خواست که درگیری همچنان در ویتنام جنوبی باقی بماند و نیروهای زمینی ایالات متحده وارد بخش شمالی ویتنام نشود؛ به عبارت دیگر، نیروهای آمریکایی قادر نبودند حمله زمینی مؤثر و کارآمدی در قسمت شمالی ویتنام و مقرر فرماندهی حزب کمونیست هوشی‌مین انجام دهند. این نیروها درگیر نبردی در داخل جنگل‌های انبوه ویتنام شدند که بخش اعظم این مناطق در دست نیروهای تجهیز شده ویت‌کنگ بود. نیروهای ویت‌کنگ همواره به سربازان آمریکایی شلیخون می‌زدند، تله‌های دست‌ساز کار می‌گذاشتند و از طریق شبکه‌های گسترده و پیچیده از تونل‌های زیرزمینی فرار می‌کردند. نیروهای آمریکایی در مناطق روستایی با مشکلات پیچیده‌تری مواجه بودند؛ زیرا در روستاها مشخص نبود که کدام یک از ساکنان از نیروهای ویت‌کنگ است. چنین شرایط

1. Ngo Dinh Diem

2. National Liberation Front (NLF)

3. Viet Cong

4. Tonkin Resolution

سختی نیروهای آمریکایی را فرسوده کرده و به ستوه آورده بود. بسیاری از این سربازان روحیه خود را ازدست داده و اعمال نامعقولی انجام می دادند. برخی نیز به مشکلات عصبی و روانی دچار شده و عده‌ای دیگر، به مصرف مواد مخدر روی آوردند. بزرگ‌ترین فاجعه‌ای که سربازان آمریکایی در ویتنام به وجود آوردند قتل عام مای لای^۱ بود که در ۱۶ مارس سال ۱۹۶۸ روی داد.

نیروهای ویتنام شمالی در ۳۰ ژانویه سال ۱۹۶۸، با یک برنامه‌ریزی هماهنگ، همراه با نیروهای ویت‌کنگ، هم‌زمان به بیش از ۱۰۰ شهر بزرگ و کوچک ویتنام جنوبی حمله کردند که این موضوع، نیروهای آمریکایی را به شدت غافلگیر کرد. این حمله بعدها به عملیات تهاجمی تت^۲ مشهور شد که اسم آن از سال نوب ویتنامی‌ها گرفته شده است. بعد از این واقعه، جانسون از یک طرف با عکس‌العمل‌های شدید مردم ناراضی در داخل ایالات متحده و از طرف دیگر، با خبرهای ناگوار از طرف فرماندهان نظامی در ویتنام روبرو شد. مردم ایالات متحده که در تلویزیون، صحنه‌های جنگ را مشاهده می‌کردند به شدت علیه جنگ ویتنام به مخالفت برخاستند. در دانشگاه‌های این کشور، دانشجویان^۳ پیش‌تاز مبارزه با جنگ شدند و اعتراضات سراسری گسترش یافت. در یک روز، بیش از یک میلیون آمریکایی با شعار «عشق بسازید، نه جنگ»^۴، در واشنگتن علیه جنگ ویتنام به پا خاستند.

با اتمام دوران ریاست جمهوری جانسون، ریچارد نیکسون به‌عنوان رئیس‌جمهور جدید ایالات متحده، سیاست موسوم به ویتنامی‌سازی^۵ را در پیش گرفت که بر اساس آن به‌صورت تدریجی، نبرد با نیروهای ویت‌کنگ و ویتنام شمالی به نیروهای نظامی ویتنام جنوبی واگذار می‌شد؛ در نتیجه، در جولای سال ۱۹۶۹، عقب‌نشینی نیروهای آمریکایی از ویتنام آغاز شد. با خروج بخش اعظم نیروهای ایالات متحده از ویتنام، نظامیان ویتنام شمالی یک حمله همه‌جانبه را در ۳۰ مارس سال ۱۹۷۲، علیه مناطق ویتنام جنوبی آغاز کردند که به عملیات تهاجمی ایستر^۵ مشهور شد. در این عملیات، نیروهای ویتنام شمالی از منطقه غیرنظامی تعیین شده عبور کرده و به ویتنام جنوبی حمله کردند. نیروهای ویتنام

1. My Lai Massacre
2. Tet Offensive
3. Make love, Not war
4. Vietnamization
5. Easter Offensive

جنوبی و باقی مانده نیروهای آمریکایی نیز به مقابله با آنها پرداختند. در ۲۷ ژانویه سال ۱۹۷۳، گفتگوهای صلح در پاریس به نتیجه رسید و پیمان آتش بس بین طرفین امضا شد. آخرین گروه از سربازان آمریکایی در ۲۹ مارس سال ۱۹۷۳، ویتنام را ترک کردند؛ اگرچه می دانستند که نیروهای نظامی ویتنام جنوبی به تنهایی هیچ شانس در برابر نیروهای کمونیست ویتنام شمالی ندارند. در اوایل سال ۱۹۷۵، حمله دیگری از سوی نیروهای ویتنام شمالی علیه نیروهای ویتنام جنوبی انجام گرفت که به سقوط حکومت طرفدار ایالات متحده در بخش جنوبی منجر شد. حکومت ویتنام جنوبی به طور رسمی در ۳۰ آوریل سال ۱۹۷۵، در برابر ویتنام شمالی تسلیم شد و در دوم جولای سال ۱۹۷۶، ویتنام بار دیگر متحد شد؛ بدین ترتیب، یک کشور کمونیستی به نام جمهوری سوسیالیستی ویتنام تأسیس گردید.

روایت پسا ساختارگرا و سه گانه استون

یور استون، کارگردان، نویسنده و تهیه کننده آمریکایی است که به واسطه کارگردانی سری فیلم هایی که در مورد جنگ ویتنام ساخته، به شهرت رسید. او در سال ۱۹۶۵، بعد از یک سال تحصیل در دانشگاه ییل به جنوب شرقی آسیا رفت تا در حومه سایگون، به کودکان ویتنامی و چینی، زبان انگلیسی بیاموزد. چندی بعد، به عنوان سرباز وظیفه به ویتنام بازگشت و پانزده ماه را در جنگ گذارند. ۲۰ سال پس از آن بود که استون در مجموعه ای از فیلم هایی که درباره جنگ ویتنام ساخت، به ارائه مشاهدات شخصی خود در خصوص طبیعت جنگ، تحلیل های اجتماعی از فرهنگ آمریکایی که به جنگ منتهی شده، و آثار فیزیکی و اجتماعی جنگ بر مردم آمریکا پرداخت. استون در مصاحبه خود با برد اوانز می گوید که من در تمام مدتی که در ویتنام در یگان های رزمی بودم؛ یعنی تقریباً چیزی بیشتر از سیزده ماه از پانزده ماهی که در آنجا به سر بردم، حتی یک روزنامه نگار هم در میدان جنگ ندیدم. خبرنگارها به یگان های نخبه، مانند یگان تفنگ داران دریایی می رفتند که همیشه به دنبال شهرت و تبلیغات هستند، یا به لشکر اول سواره نظام، که در آن زمان چیز تازه و بدیعی بود؛ اما واحدهای پیاده نظام جدایی نداشتند. همین امر اساساً درباره فیلم سازان هم صدق می کند؛ چراکه آنها نیز فریفته واقعیت ساختگی ای می شوند که پتانگون به آنها القا کرده است (اوانز، ۱۳۹۶: ۴-۲).

استون با فیلم سالوادور^۱ در سال ۱۹۸۶، به سراغ سیاست آمد؛ فیلمی دربارهٔ یک عکاس جنگ که اکنون به وضعیت فاجعه‌باری دچار شده است، اما او پس از ساخت فیلم جوخه^۲ در سال ۱۹۸۶، دربارهٔ جنگ ویتنام بیشتر مطرح شد. او با ساخت این فیلم، سیاست‌های آمریکا در جنگ ویتنام را به چالش کشید و تبدیل به راوی وضعیت سربازانی شد که دیگر به چرایی حضور ارتش آمریکا در این جنگ باور نداشتند. او پس از سه سال با فیلم متولد چهارم جولای^۳ در سال ۱۹۸۹، از زاویه‌ای دیگر، حضور آمریکا در جنگ ویتنام را زیر سؤال برد. این اثر بازتابی از تأثیر جنگ بر روح و جسم سربازان جنگ بود. در نهایت، فیلم بهشت و زمین^۴ در سال ۱۹۹۳، ادامهٔ حرکت در مسیر ساخت سه‌گانه‌ای^۵ بود که اضمحلال درونی و تدریجی کهنه‌سربازان آمریکایی در کنار رنج بومیان ویتنامی جنگ‌زده را نمایان می‌ساخت. این فیلم که وقایع جنگ را از دید یک زن ویتنامی روایت می‌کند، بر اساس خاطرات له‌لای^۶ در کتاب *فرزند جنگ و زن صلح*^۷ است که در سال ۱۹۹۳ به چاپ رسید (Hayslip, 1993)؛ یعنی زمانی که اتحاد جماهیر شوروی روزهای پایانی خود را سپری کرده و جهان از دو قطبی مهیب خارج شده بود.

می‌توان گفت که از جنگ ویتنام دو روایت متفاوت به تصویر کشیده شده است. یکی از آن‌ها را می‌توان نگاه ساختارگرا نامید که شامل آثاری است که این جنگ را تأیید کرده و جزء ضعیف‌ترین آثار سینمای ژانر جنگ هستند؛ چراکه بسیاری از هنرمندان سینمای جنگ، مانند استیون اسپیلبرگ^۸ هیچ‌وقت حاضر به ساخت اثری در تأیید جنگ ویتنام نشدند، اما در مقابل آثار پسا‌ساختارگرا، حاوی قدرت تصویری و تحلیلی بسیار بالایی هستند. سه‌گانهٔ استون را می‌توان در این قالب قرار داد و از منظر روایت پسا‌ساختارگرایی بودریار تحلیل نمود.

-
1. Salvador
 2. Platoon
 3. Born on the Fourth of July
 4. Heaven & Earth
 5. Trilogy
 6. Le Ly
 7. Child of War, Woman of Peace
 8. Steven Allan Spielberg

شبیه‌سازی خشونت و فراواقعیت جنگ درونی

در نگاه نخست، می‌توان گفت که استون تلاش می‌کند تا فاصله خود را از محیط جنگ کم کند. او بر این نکته تأکید دارد که اصولاً مؤلف در متن حضور داشته است. او فیلم‌نامه جوخه را براساس تجربیات شخصی، به‌عنوان پیاده‌نظام ارتش ایالات متحده در ویتنام نوشته بود. در مصاحبه برد اوانز، استون می‌گوید که جوخه تقریباً بیست سال پس از جنگ ویتنام ساخته شد و برش کوچکی از یک یگان پیاده‌نظام در جنگی بود که اکثر آمریکایی‌ها درک اشتباهی از آن داشتند. واقعاً برش زشتی بود و مردم این نکته را درک کردند. در آمریکا، وقتی نوجوان‌ها و جوان‌ها جوخه را دیدند، با آن ارتباط برقرار کردند، اما زیاد متولد چهارم جولای را ندیدند؛ چون قهرمانشان از نیمه فیلم به بعد فلج می‌شود. درک رنج زندگی یک فلج برای جوان‌ها خیلی دشوارتر است. جوان‌ها می‌خواهند هیجان ببینند و بیشتر آن‌ها برای پیامدهای اخلاقی آن اهمیتی قائل نیستند (اوانز، ۱۳۹۶: ۵-۲).

جوخه روی سختی‌های ریز و درشتی متمرکز است که سربازان آمریکایی در ویتنام درگیر آن شدند. راوی داستان از همان ابتدای حضورش در ویتنام پشیمان می‌شود، اما چاره‌ای جز ماندن ندارد. با وجود اینکه این فیلم قرار است در مذمت جنگ و خشونت باشد، اما در بخش‌هایی، از سربازان که به قول خودش همه از قشر پایین جامعه آمریکا هستند و نه تحصیلاتی دارند و نه امکان پیشرفتی، تقدیر می‌کند و می‌گوید این سربازان در صورتی که زنده بمانند باید در فقر زندگی کنند و بدنه جامعه، آن‌ها را نمی‌خواهد، اما با وجود این، برای جامعه آمریکا و آزادی هم‌وطنانشان می‌جنگند. گویی استون می‌خواهد با این جملات، از سربازان آسیب‌دیده دلجویی کند و در کنار عرضه نشانه‌های ضد جنگ، از کار و زحمات آن‌ها نیز تقدیر کند. اینجا تقسیم‌بندی رابرت کاکس^۱ از نظریه به ذهن متبادر می‌شود، زمانی که نظریات موجود را به دو دسته کلی تقسیم می‌کند؛ دسته اول نظریاتی است که به‌عنوان حل‌المسائل شناخته می‌شود و سعی می‌کند وقایع موجود در دنیا را در یک قالب و سیکل مشخص مورد ارزیابی قرار دهد و از خط‌کشی‌های موجود فراتر نرود، اما دسته دوم نظریاتی است که کاکس از آن به‌عنوان نظریه‌های انتقادی یاد می‌کند. نظریه انتقادی به‌نوعی کل‌جریان هستی را زیر سؤال می‌برد و در پی ترسیم چهره جدیدی از وقایع و شرایط موجود است (Moolakkattu, 2011: 440-453)؛ بنابراین، اگرچه استون نگاه انتقادی نسبت به جنگ ویتنام و عوارض ناشی از آن دارد، لکن از

^۱. Robert Cox

خطوط ترسیم شده فراتر نمی‌رود و در نهایت، ناسیونالیسم آمریکایی را محفوظ نگه می‌دارد. این رویکرد او را در دسته اول جای می‌دهد. از نظر کاکس، دسته اول به‌عنوان نظریه‌های محافظه‌کار شناخته می‌شود، اما دسته دوم از شرایط محافظه‌کاری به دور است و سعی می‌کند از ساختار، خطوط قرمز و مرزهای موجود در جهان نیز عبور کند.

در جوخه، کریس تیلور پسر ساده و مثبتی است که نبرد در ویتنام را جنگی میهن‌پرستانه می‌داند و تصور می‌کند که در این جنگ، حق در جبهه آن‌هاست و مردم ویتنام حقی برای بازپس‌گیری سرزمین خود ندارند. او در ابتدا تحت تأثیر رفتار گروه‌بان بارنز قرار می‌گیرد. مردی تندرو، مستبد، خشن و کاریزماتیک که تمامی ویژگی‌های شخصیتی یک میهن‌پرست و البته بی‌رحم در جهت رسیدن به خواسته‌های خود را دارد. جوخه در عین حال که گروه‌بانی خشن با صورتی درهم‌ریخته را عرضه می‌کند، کارکردی عرفانی نیز دارد. گروه‌بان الیاس، دیگر مرد جنگی این گروه است که رفتاری کاملاً متضاد با آن چیزی که همتایش رفتار و بیان می‌کند، داراست. الیاس معتقد است که در باتلاقی قرار گرفته و برای نجات جان‌اش باید بجنگد و این تفکر را به دوستان خود نیز توصیه می‌کند. در عین حال، الیاس با مشاهده جنگ، فکر پیروزی بر دشمن را نمی‌تواند باور کند. جملات منحصربه‌فرد و علاقه او به ستارگان در شب‌های سخت ویتنام، نمایی بی‌نظیر از قهرمانی محکوم به مرگ است که نشانی از جبهه عدالت و تصورات درست از جنگ ویتنام را دارد (بوذریدر، ۱۳۹۷: ۵-۲).

استون روایتی شالوده‌شکنانه از جنگ ویتنام ارائه می‌دهد و به‌صورت پی‌درپی نشانه‌هایی هدفمند پیش روی مخاطب می‌گذارد. یک خانه چوبی ویتنامی محل امنی برای سربازان آمریکایی است. در آنجا با نمایی از شمع‌ها، پنکه‌ها، نوارها، بطری‌های نوشیدنی و سربازان برهنه با سربندهایشان مواجه هستیم. در پس‌زمینه تصاویر هم‌گروه راک جفرسون ایرپلین^۱ «برو از آلیس پرس» را می‌خواند. الیاس و دیگران هنگامی که تایلور وارد می‌شود به او خوشامد می‌گویند. الیاس با خوشحالی، دود مواد مخدری را که می‌کشد از داخل لوله تفنگ به سمت او فوت می‌کند. استون صحنه‌های مصرف مواد مخدر را با شهامت بیشتری نشان می‌دهد تا مشخص کند که سربازان آمریکایی در این مکان‌های پر هرج و مرج، بیشتر به‌خاطر استعمال دخانیات زنده هستند. او با این کار، تعریف ساختاری و رسمی از آرمان جنگ را با چالش مواجه می‌سازد (موکرچی، ۱۳۸۶: ۲۰-۱۵).

1. Jefferson Airplane

در سکانسی، افراد جوخه یکی از سربازان را با گلوی بریده پیدا می‌کنند و درحالی‌که آتش انتقام در وجودشان شعله‌ور شده، وارد یک دهکده می‌شوند. رفتاری که سربازان آمریکایی با افراد غیرنظامی که بیشترشان زن و کودک هستند، در پیش می‌گیرند چنان خشونت‌بار است که حتی کریس هم از خشونت ابایی ندارد. بارنز از روستاییان اطلاعات می‌خواهد و وقتی به خواسته‌اش نمی‌رسد، پیرزنی را به قتل می‌رساند و قصد دارد دختر بچه‌ای را هم بکشد که الیاس از راه می‌رسد. آن‌هم درحالی‌که چیزی نمانده بارنز دستور قتل عام صادر کند. این حادثه چیزی است که بارها در ویتنام به صورت واقعی به وقوع پیوسته بود و مهم‌ترین آن، قتل عام مای‌لای بود که در ۱۶ مارس سال ۱۹۶۸ روی داد. در این واقعه، بین ۳۴۷ تا ۵۰۴ نفر از مردم غیرنظامی به وسیله سربازان آمریکایی کشته شدند (Ray, 2020: 2-4).

درگیری میان بارنز و الیاس و بعد، آتش زدن دهکده، یکی دیگر از رویدادهای ساختار شکنانه جوخه است. فصلی که در آن قهرمان داستان به قطعیت می‌رسد که حضورش در جنگ ویتنام تصمیمی اشتباه بوده است. تقابل بارنز و الیاس نشانه‌ای است آشکار از آنچه کریس در انتهای فیلم می‌گوید: «ما با دشمن نمی‌جنگیدیم، ما با خودمان می‌جنگیدیم. دشمن درون خود ما بود.» استون نشان می‌دهد که سربازان بی‌آرمان و بی‌اعتقاد چگونه در پوچی جنگی بیهوده، گرفتار می‌شوند و فرو می‌روند (مروتی، ۱۳۹۷: ۱۴). نیروهای آمریکایی در مناطق روستایی با مشکلات پیچیده‌ای مواجه بودند؛ زیرا در روستاها مشخص نبود که کدام‌یک از ساکنان از نیروهای ویت‌کنگ است. برخی از روستاییان با نیروهای ویت‌کنگ همکاری کرده و غذا و آذوقه در اختیار آن‌ها قرار می‌دادند یا آن‌ها را مخفی می‌کردند.

تقابل گروه‌های بارنز و الیاس از مهم‌ترین فراواقعیت‌هایی است که استون در حال پروراندن آن است و تلاش می‌کند که با آن، روند شالوده‌شکنی خود از جنگ متبرک را ادامه دهد. بارنز آدمکش قهار و بی‌رحمی است، بارها از عملیات‌های مهلک جان سالم به در برده و در نهایت، با کشته شدن الیاس تقابل خاتمه می‌یابد، اما کریس در پایان، انتقام الیاس را از بارنز می‌گیرد؛ به عبارت دیگر، استون تفکر مسموم سربازان داستان خود را دو دسته کرده است: آن‌هایی که با گروه‌های بارنز همراه‌اند و آن‌هایی که تفکر الیاس را دنبال می‌کنند؛ هر دو جبهه، تنفّری انکارناپذیر از یکدیگر دارند. اینکه همه سربازان حاضر در

جنگ ویتنام یک‌دل و همسو نبوده‌اند و بزرگ‌ترین نبرد نه در ویتنام، بلکه با خودشان بوده است (بوذریدر، ۱۳۹۷: ۴).

استون با صورت‌بندی حوادث بی‌هدف و خشونت‌بار، بیهودگی جنگ ویتنام را نشان می‌دهد و فراواقعیت آن را به چالش می‌کشد. البته از جوخه گاهی به‌خاطر استفاده تمثیلی از بارنز به‌عنوان نماد تاریکی و الیاس به‌عنوان نماد نور، انتقاد می‌شود. عموماً گفته می‌شود که جنگ میان این دو مأمور در جلوی کل جوخه قابل‌تحمل نیست، اما استون فکر می‌کند در مقطعی از جنگ، این ویتنامی‌ها نبودند که با آمریکایی‌ها می‌جنگیدند، بلکه این آمریکایی‌ها بودند که با آمریکایی‌ها می‌جنگیدند. این جنگ مثل یک جنگ داخلی دوم در آمریکا بود (موکرجی، ۱۳۸۶: ۲۰-۱۵)؛ به عبارتی، می‌خواهد تسلسل خشونت و جنگ را به سرزمین اصلی، یعنی ایالات متحده بازگرداند، بدون اینکه به وضعیت نظام بین‌الملل و دوقطبی کمونیسم و لیبرالیسم توجهی داشته باشد؛ درحالی‌که در مقابل کسانی بودند که منشأ خشونت بین‌المللی را در اردوگاه کمونیسم جستجو می‌کردند و لیبرالیسم را به‌عنوان نشان آزادی و صلح، تئوریزه می‌کردند.

درواقع، سربازان آمریکایی در بیشه‌زارهای ناشناخته، احساس بیگانگی می‌کنند. آن‌ها اکثراً از سوی خود منطقه جنگی و در پاره‌ای از اوقات به‌وسیله نیروهای ویتنام شمالی گرفتار شده‌اند. نیروهای ویت‌کنگ همواره به سربازان آمریکایی شبیخون می‌زدند، تله‌های دست‌ساز کار می‌گذاشتند و سپس، از طریق شبکه‌های گسترده و پیچیده از تونل‌های زیرزمینی فرار می‌کردند، به‌طوری‌که حتی پیدا کردن دشمن واقعی و مشخص کردن مکان استقرار و حضور آن‌ها نیز برای نیروهای آمریکایی بسیار سخت بود.

صحنه‌ای که کریس به بارنز شلیک می‌کند، به شکل قابل‌توجهی شبیه شلیک بارنز به سربازان دست‌بسته ویتنامی است. او این حرکت مجازات‌گرانه را نه‌فقط برای الیاس، بلکه به شکل عمومی برای خود جنگ انجام می‌دهد. کریس با شلیک به بارنز در مقابل جنگ، کشتن و فقدان انسانیتی که اطراف او را احاطه کرده بود، قد علم می‌کند. در پایان، کریس در صحنه‌ای می‌گوید: «... جنگ برایم حالا تمام شده، اما همیشه آنجا خواهد بود، در روزهای باقیمانده عمرم ... آنهایی از ما که این کار را کردیم وظیفه داریم که آن را دوباره بسازیم، که به بقیه افراد آنچه را می‌دانیم یاد بدهیم» (دیالوگ جوخه، ۱۹۸۶؛ نیز موکرجی، ۱۳۸۶: ۱۵-۲۰).

از آنجایی که این اثر به نقد جنگ ویتنام و رفتار سربازان آمریکایی و به دنبال آن، شرارت‌هایی که رخ داده می‌پردازد، در طول فیلم می‌توان شاهد چند نبرد کوچک و بزرگ بود؛ جنگی که می‌تواند داخلی و بین سربازان بوده یا بین سربازان آمریکایی و ویتنامی رخ داده باشد. در هر دو حالت، استون فراموش نمی‌کند که اثرش باید باتلاقی مثال‌زدنی باشد و نباید عنصر شکست خوردن را فراموش کند. این نکته را که در جنگ‌ها، سربازان کلافه و خسته داستان هرگز پیروز ماجرا نیستند می‌توان در سرنوشت شوم دارودسته گروهان بارنز تا خستگی و جراحات دیگر سربازان مشاهده کرد. جوخه در سکانس پایانی و دردی که کریس با خود حمل می‌کند، نشان می‌دهد که آن‌ها با تفکر پیروزی بر جبهه باطل وارد شده‌اند، اما در نهایت، تنها آسیب‌های جسمی و روانی برایشان باقی مانده و هیچ چیزی تغییر نکرده است (بوذریدر، ۱۳۹۷: ۵-۴).

شالوده‌شکنی از اسطوره جنگ و باز تولید قهرمان

استون سه سال پس از ساخت جوخه، بار دیگر با فیلم متولد چهارم جولای، از زاویه‌ای دیگر، حضور آمریکا در جنگ ویتنام را به چالش کشید، اما این بار زمان کمتری به حوادث میدان جنگ اختصاص می‌یابد؛ چراکه هدف روایت، زندگی سربازان، جامعه پس از جنگ و شالوده‌شکنی نشانه‌های آرمان و قهرمان است. متولد چهارم جولای فیلمی بر اساس کتاب *زندگی ران کوویچ*^۱، سرباز آمریکایی حاضر در جنگ ویتنام ساخته شده است. فیلم از کودکی ران شروع شده و به سال‌های نوجوانی و خدمت سربازی او می‌رسد و در نهایت، تحوّل شخصیتی او را به یک فعال مخالف جنگ شرح می‌دهد. در ابتدای فیلم، جانی پسرک ۸ ساله‌ای که اتفاقاً متولد روز ۴ جولای، یعنی روز استقلال آمریکا - روز ملی این کشور- است نشان داده می‌شود؛ درحالی‌که با برافراشتن پرچم کشورش از فراز شانه‌های پدر، احساس شرف و شادمانی خاصی دارد. در همین روز، کندی رئیس‌جمهور آمریکا طی یک سخنرانی پرشکوه اعلام می‌کند که کشورش در تمامی جنگ‌ها مقتدرانه پیروز شده است. این شعاری است که در ذهن پسرک حک می‌شود. در ابتدای داستان، چهره ایالات متحده بسیار روشن و افتخارآمیز به تصویر کشیده می‌شود. جانی در اثنای بزرگ شدن، موفقیت‌های مختلفی کسب می‌کند. کسب این موفقیت‌ها یکی از سکانس‌هایی است که تنها با گذر زمان و وقوع اتفاقات دیگری

^۱. Ron Kovic

که در آینده رخ خواهد داد از سوی کارگردان انتخاب شده است تا آنجا که این پرسش در ذهن متبادر می‌شود که آیا جنگ می‌تواند دلیل مناسبی برای رها کردن زندگی و توقف موفقیت‌های زندگی باشد (دیالوگ متولد چهارم جولای، ۱۹۸۹).

در متولد چهارم جولای، استون سعی کرده زندگی یک سرباز آمریکایی از یک خانواده مسیحی بسیار معتقد را به تصویر بکشد. جانی یک جوان آمریکایی ورزشکار است که وقتی از دبیرستان فارغ‌التحصیل شد، در نیروی تفنگداران دریایی ارتش ثبت‌نام کرد تا برای جنگ به ویتنام برود. تصوّرش این بود که می‌رود تا جلوی کمونیست‌ها را بگیرد و از کشورش دفاع کند. شخصیت‌پردازی این سرباز بسیار باورپذیر است. جانی پسری مهربان و وظیفه‌شناس برای خانواده و مردی مورد اعتماد برای دختری است که به او علاقه دارد. این پسر علاوه بر این‌ها، سربازی دلیر برای کشورش به حساب می‌آید، کسی که حتی بعد از آسیب‌دیدگی هم روی کشورش تعصب دارد و وقتی می‌بیند در برخی ایالت‌های آمریکا مردم معترض به جنگ ویتنام، پرچم آمریکا را آتش می‌زنند، خشمگین می‌شود و می‌گوید: «دوستش داشته باش یا ترکش کن» (دیالوگ متولد چهارم جولای، ۱۹۸۹). در اینجا، نشانه‌های مختلفی از شخصیت و خانواده آمریکایی ارائه می‌شود تا در یک صورت‌بندی نهایی، تصویری از یک اخلاق زیستی آمریکایی ارائه شود که کاملاً متفاوت از چهره ویتنامیزه شده آن است، اما مسئله این است که چه فرایندی منجر به وقوع جنگ ویتنام شد و وانمودگی جدیدی از ایالات متحده شکل گرفت و نکته مهم‌تر اینکه امر واقع در کجا قرار گرفته است. می‌توان گفت که فیلم با نگاه انتقادی خود نسبت به فلسفه جنگ و کشتار غیرنظامیان بی‌گناه با ارائه بازتابی از جنگ ویتنام می‌خواهد این نکته را به امر واقع تبدیل سازد که آمریکا به معنای واقعی کلمه با جنگ و خونریزی مخالف است.

از سوی دیگر، در متولد چهارم جولای، رفتارهای ضدکمونیستی در بازی بچه‌ها در حیاط پشتی، در رژه چهارم جولای در شهر ماساپکوا، دوستی‌های زمان کودکی جانی و تصوّرات او از مردانگی دیده می‌شود. حتی به‌نظر می‌رسد اعتراض‌های مادر او نسبت به شوروی بی‌خدا، او را به منجی نزدیک‌تر می‌کند. در داخل همین اجتماع فرهنگی است که میهن‌پرستی «دوستش داشته باش یا ترکش کن» شکل می‌گیرد. جانی علاقه دارد اگر نیاز باشد، آن‌طور که در تلویزیون سیاه‌وسفید اتاقش پخش می‌شود، «به‌خاطر کار برای کشورتان» به مقابله با رئیس‌جمهور کندی برخیزد (موکرجی، ۱۳۸۶: ۲۰-۱۵).

در ویتنام، جانی به‌عنوان یکی از فرماندهان یک گردان وارد دهکده‌ای شد که گفته بودند گروهی از اعضای نهضت آزادی‌بخش ویتنام در آنجا هستند و ناخودآگاه آن را به آتش می‌کشند. او در آنجا با صحنه‌ای روبرو می‌شود که تمام وجودش را دگرگون می‌سازد. به خاک و خون کشیده شدن کودکان و زنان ویتنامی و نوزادی که در آغوش مادر جان‌باخته‌اش گریه می‌کند، از صحنه‌های منجرکننده‌ای است که جانی را به تأمل وادار می‌کند. حضور حادثه دهکده در سه‌گانه استون تبدیل به یک امر واقع شده است. در این بحبوحه، حادثه دیگری بیش‌ازپیش تصورات جانی را به چالش می‌کشد؛ درحالی‌که گردان در حال بازگشت از دهکده است ناگهان نیروهای آزادی‌بخش ویتنام آن‌ها را غافلگیر کرده و در همین اثنا، جانی به‌اشتباه، یکی از نیروهای خودی را مورد هدف قرار داده و از پای درمی‌آورد. او گیج و سرگشته از تمامی اتفاقاتی که در بدو ورودش افتاده، تنها در پی ادامه زندگی است. وجدان او اکنون آزرده از کشتن نه‌تنها هم‌رزمش که کودکان و زنان ویتنامی آزارش می‌دهد. در اینجا، استون تا حدودی نسبت به جوخه کوتاه آمده است؛ زیرا در جوخه، جنگ آمریکایی با آمریکایی را به حد اعلا برده است؛ درحالی‌که در متولد چهارم جولای، کشته شدن آمریکایی به دست آمریکایی دیگر را ناشی از یک اشتباه به تصویر می‌کشد.

جانی در بازگشت به وطن، وقتی که در بیمارستان سربازان در برانکس محدود می‌شود بیشتر افراطی عمل می‌کند. او که از شکم به پایین فلج شده، متوجه می‌شود که آمریکایی‌ها نمی‌خواسته‌اند از جانب ویتنام آزاری ببینند. میهن‌پرستی او توانش را از او گرفته است؛ سرانجام، پس از وقوع حوادثی، جانی کم‌کم به این نتیجه می‌رسد که جنگ برای او کوچک‌ترین منفعتی نداشته و اصلاً آن جنگ یک اشتباه محض بوده است. او به یک گروه ضدجنگ در آمریکا می‌پیوندد و در جریان چند اعتصاب، به چهره‌ای مشخص مبدل می‌شود تا آنجا که در گردهمایی طرفداران نیکسون، حضور پیدا کرده و فریاد ضدجنگ سر می‌دهد.

در متولد چهارم جولای، مخاطب با دنبال کردن زندگی یک سرباز آمریکایی مجروح از جنگ، در واقع به جو آن زمان برده می‌شود و کارگردان با نشان دادن تغییر تدریجی تفکرات این سرباز، او را به سمت مخالفت با جنگ و برانگیخته کردن احساسات مخاطب در همزادپنداری با این سرباز هدایت می‌کند؛ به‌عبارت‌دیگر، سربلندی دوباره ناشی از

هویت جدید به او بازگردانده می‌شود، اما همچنان که استون اذعان دارد، این قهرمان جدید چندان به مذاق جامعه آمریکایی خوش نمی‌آید.

در واقع، مردم ایالات متحده که در تلویزیون صحنه‌های جنگ را مشاهده می‌کردند به شدت علیه جنگ ویتنام به مخالفت برخاستند. در دانشگاه‌های این کشور، دانشجویان پیش‌تاز مبارزه با جنگ شدند و این اعتراضات به صورت سراسری گسترش یافت. در یک روز، بیش از یک میلیون آمریکایی با شعار «عشق بسازید، نه جنگ»، در واشنگتن علیه جنگ ویتنام به پا خاستند. در این جنگ برای نخستین بار، به جای گزارش‌های مکتوب تهیه شده گزارشگران از خط مقدم جبهه، تصاویری باورنکردنی از ویرانگری در گستره‌ای بسیار وسیع به کمک فناوری نوین در سراسر جهان پخش شد. بی‌تردید انتشار تصاویر و فیلم‌های برداشته شده از صحنه‌های این جنگ خون‌بار، جزء اولین مصداق‌های هر سه مفهوم وانمودگی، انفجار درون‌ریز و فراواقعیت در نظریه بودریار بود (پاینده، ۱۳۹۲: ۲۹-۲۸).

عبور از شالوده‌های جنگ و فرجام ناتمام

داستان فیلم بهشت و زمین، برگرفته از زندگی دختری ویتنامی به نام پانگ له لی است و زندگی او را از سال ۱۹۵۰ و شروع جنگ ویتنام نشان می‌دهد تا زمانی که پس از تحمل سختی‌های بسیار، کهنه‌سربازی آمریکایی با او ازدواج می‌کند و او را به همراه فرزندانش از زندگی سخت در ویتنام نجات می‌دهد و به آمریکا می‌برد. زمانی که او ۱۲ سال بیشتر ندارد، ویت‌کنگ‌ها به دهکده آن‌ها می‌آیند و برادران او به نیروهای ویت‌کنگ می‌پیوندند؛ سپس، سربازان دولتی و آمریکایی له لی را به جرم همکاری با چریک‌های ویت‌کنگ دستگیر و شکنجه می‌کنند. مادر او با دادن رشوه به افسران موفق می‌شود له لی را از زندان آزاد کند. حالا ویت‌کنگ‌ها او را متهم می‌کنند که به آن‌ها خیانت کرده است و او را به مرگ محکوم می‌کنند، اما در لحظه آخر، پس از تجاوز او را رها می‌کنند. له لی دهکده را ترک می‌کند و در سایگون در خانه خانواده ثروتمندی به‌عنوان خدمتکار به کار مشغول می‌شود، اما در آنجا هم فریب اربابش را می‌خورد. پس از اخراج و تولد فرزندش، با فروش سیگار و دیگر مایحتاج سربازان آمریکایی، روزگار می‌گذراند تا وقتی که با استیو، گروه‌باز آمریکایی آشنا می‌شود، با او ازدواج می‌کند و یکی دو سال بعد، با بچه‌هایشان به آمریکا می‌رود. در این روایت، له لی در شرایط جنگی، بیشتر از طرف

ویتنامی‌ها آسیب می‌بینند و سربازان آمریکایی چندان رفتار خشونت‌باری با او ندارند و در مواقعی، نشانه‌های یک منجی را دارند؛ به عبارت دیگر، استون در فیلم سومش با سربازان آمریکایی در ویتنام مدارا می‌کند.

بهشت و زمین برای اولین بار سعی می‌کند جنگ ویتنام را از دیدگاه ویتنامی‌ها به تصویر بکشد، ولی مخاطب از همان ابتدا و شروع فیلم می‌بیند که نوع به تصویر کشیدن داستان دقیقاً شبیه دیگر فیلم‌های آمریکایی است و تنها فرقی در این است که این بار راوی یک دختر ویتنامی است؛ به عبارت دیگر، خانواده این دختر ویتنامی به غیر از ظاهرشان، هیچ شباهت فرهنگی با مردم ویتنام ندارند و کارگردان روایتی آمریکایی از یک دختر ویتنامی را عرضه می‌کند که سعی دارد از شرفرنگ ناخواسته‌ای که گرفتارش شده نجات پیدا کند. این دختر از ظلم و تجاوز کمونیست‌های هم‌وطنش، به آغوش آمریکایی‌ها پناه می‌برد. در قسمتی از فیلم، وقتی یک افسر آمریکایی قصد تجاوز به این دختر را دارد سریع قبل از اینکه برای دختر اتفاقی بیفتد، افسر را تنبیه می‌کنند و دختر نجات پیدا می‌کند (فیلم بهشت و زمین، ۱۹۹۳).

بعد از ازدواج له لی با استیو و رفتن به آمریکا، خانواده گروهبان بدون هیچ اعتراضی و با آغوشی باز این زن را به همراه دو فرزند ویتنامی‌اش قبول می‌کنند و انگارانه‌انگار که کشورشان با کشور این دختر در جنگ است و این کاملاً با دید جامعه و مردم آن زمان آمریکا تفاوت دارد؛ چراکه در آن زمان، مردم آمریکا ویتنامی‌ها را دشمنان کشور خود می‌دانستند. به نظر می‌رسد که خانواده آمریکایی نقطه‌ای است که استون در آثارش در آن مداخله نمی‌کند و در تلاش است که در خلق فراواقعیت‌ها، منزلت اخلاقی آن را حفظ نماید؛ هرچند که با امر واقع متفاوت باشد.

کهنه‌سرباز جنگ ویتنام، استیو در آمریکا بحران‌های روحی سختی را از سر می‌گذراند و سرانجام خودکشی می‌کند. استون در این درباره می‌گوید که او با زنی ویتنامی ازدواج کرده است که تا این مقطع از زندگی‌اش همه‌جور جنگ و پیکاری را تجربه کرده است. حالا در سن دیگو، استیو که از زندگی‌اش سرخورده شده، قصد کشتن زن را می‌کند. با تفنگ شکاری‌اش سر او را هدف می‌گیرد و تمام زندگی گذشته زن از جلوی چشمانش می‌گذرد. چهره‌ها و تفنگ، پوکه‌ها، جعبه مهمات و نوشته‌های روی آن، همگی همراه با موسیقی از جلوی چشمان ما می‌گذرند. در نهایت، او درنگ می‌کند و زن را نمی‌کشد. تفنگ را کنار می‌گذارد و برای لحظه‌ای می‌بینیم که در صحنه‌ای عاشقانه با یکدیگر آشتی

می‌کنند و زن او را می‌بخشد: «رنگ پوستمون فرق داره، درد و رنجمون یکیه» (اوانز، ۱۳۹۶: ۳-۵). استون دوگانگی می‌سازد که حاوی نشانه‌های متناقض عشق و خشونت است که به صورت هم‌زمان، در روح یک کهنه‌سرباز جا خوش کرده‌اند و او نمی‌تواند آن را حل کند. این وضعیت به گونه‌ای صورت‌بندی می‌شود که عشق منشأ خانواده آمریکایی داشته باشد و خشونت ناشی از جنگ بازنمایی شود، اما در نهایت، استیو مانند بسیاری از کهنه‌سربازها، خودش را می‌کشد و نمی‌تواند از خشونت رها شود؛ بنابراین، استون واقعاً قدرت خشونت و کاری که یک گلوله می‌تواند انجام دهد را مورد کندوکاو قرار می‌دهد و به‌وضوح نشان می‌دهد که این اتفاق در بطن زندگی خانوادگی آمریکایی رخ می‌دهد و آدم مجبور نیست برای دیدن قدرت گلوله به ویتنام برود (اوانز، ۱۳۹۶: ۵-۸).

له لی به‌تنهایی به تجارت می‌پردازد و بچه‌ها را بزرگ می‌کند؛ سپس، او برای دیدن پدر و مادر و برادرانش به زادگاهش بازمی‌گردد. برادرش او را سرزنش می‌کند که خانواده‌اش را در شرایط مصیبت‌بار تنها گذاشته و به آمریکا رفته است، اما مادرش به او افتخار می‌کند که توانسته است با تلاش، زندگی خود و فرزندانش را تأمین کند. له لی خوشحال است که جنگ تمام شده و حالا در خانه‌ای که پدرش ساخته خوابیده است، اما از زبان او می‌شنویم که در برزخی میان آمریکایی بودن و ویتنامی بودن قرار گرفته است؛ برزخی که هرگز از آن رها نمی‌شود (دیالوگ بهشت و زمین، ۱۹۹۳).

نکته‌ای که در سه‌گانه استون مشاهده می‌شود بی‌توجهی او به وضعیت نظام بین‌الملل است. او در ساخت آثار جنگ ویتنام، نگاهی به نظام دوقطبی و جنگ سرد ندارد و هر آنچه را که در جنگ ویتنام رخ داده از دید وضعیت داخلی آمریکا و ویتنام به تصویر می‌کشد تا جایی که کمونیسم را به‌هیچ‌وجه نمی‌بیند و گاهی آن را توهم دشمن می‌پندارد. به نظر او، آمریکایی‌ها یاد گرفته‌اند که از روسیه بترسند و از کمونیست نفرت داشته باشند؛ و این موضوع به حس غرور ناشی از پیروزی متحدین در مقابل نازی‌ها در جنگ جهانی دوم اضافه شده است. این مسئله نوعی تقلیل‌گرایی در روایت فراواقعیت جنگ ویتنام است.

نتیجه‌گیری

پساساختارگرایی، اندیشه خردگرایانه غربی را ذاتاً سلسله‌مراتبی تلقی می‌کند که مستلزم خلق تقسیم‌بندی‌های دوگانه است. هدف شالوده‌شکنانه اندیشمندان پساساختارگرا نیز

سرنگون کردن این سلسله مراتب است. آنچه در مقابل، شکل می‌گیرد، روایت‌های متعدد و متکثری است که شالوده‌انگاری را کنار می‌گذارد و به دنبال توجیه مطلق نیست. آن‌ها از توجه دوباره به چیزهایی که مسلم انگاشته شده، نادیده گرفته شده، فراموش شدگان، سرکوب شدگان، حاشیه‌نشین‌ها و پراکنده‌ها هیچ ابایی ندارند و عدم قطعیت را جایگزین امور قطعی شده و تفاوت را جایگزین همسانی می‌کنند. پسا ساختارگرایی در تلاش است تا روایتی متفاوت از امور و وقایع ارائه دهد و روایت‌های کلان و اسطوره‌سازی‌ها را با نگاهی شالوده‌شکنانه با چالش مواجه سازد. با این رویکرد نظری، تلاش شد تا روایت جنگ ویتنام مورد تحلیل قرار گیرد. جنگی که به نام جلوگیری از گسترش کمونیسم به راه انداخته شد و حدود پانزده سال طول کشید و برای هر دو طرف، تلفات و ویرانی‌های زیادی به جا گذاشت. در نهایت، ویتنام توانست بعد از تحمل خسارت بسیار، خود را پیروز این نبرد اعلام کند؛ آن‌ها این جنگ را مقاومت علیه آمریکا نامیدند؛ در مقابل، ایالات متحده آن را در قالب نظام دوقطبی و مبارزه جهان آزاد با کمونیسم تفسیر نمود؛ در حالی که بدون نتیجه به خانه بازگشتند. این جنگ جزء آن دسته از جنگ‌هایی بوده که مورد توجه سینماگران هالیوودی قرار گرفته و فیلم‌های متعددی پیرامون اتفاقات و فجایع آن ساخته شده است؛ در این میان، الیور استون با ساخت سه‌گانه خود، نگاهی شالوده‌شکنانه به این جنگ داشته است. از این منظر، شاید بتوان آن را روایتی حاوی عناصر پسا ساختارگرایانه از یک جنگ قلمداد کرد؛ چراکه او تلاش می‌کند تا امر واقع رسمی - که روایتی سیاسی است - را کنار نهاده و با تولید نشانه‌های هدفمند، امر واقع حقیقی را جایگزین آن نماید. مسیری که در نهایت به شالوده‌شکنی فراروایت، اسطوره‌زدایی و مرگ قهرمان جنگ می‌رسد، اما مسئله‌ای که بی‌پاسخ باقی می‌ماند این است که خود استون تا چه میزان در روایت ساختارگرا از جنگ گرفتار شده است؛ زیرا در سه‌گانه مورد نظر، نشانه‌های متعددی وجود دارد که حاوی مضامین اسطوره‌ساز تکرارشونده است.

فهرست منابع و مآخذ

- اوانز، برد (۱۳۹۶)، الیور استون: جنگ به روایت والت دیزنی، گفت‌وگو با الیور استون در لس‌آنجلس ریویو آو بوکز. وب‌سایت ترجمان: <http://tarjomaan.com/interview/8437/>

- بوذریدر، حسین (۱۳۹۷)، «سینمای جنگ: الیور استون و آسمان خونین یک جوخه»، دنیای فیلم، ۳۰ مهر.
- پاینده، حسین (۱۳۹۲)، «انعکاس جنگ در رسانه‌ها: رویکرد پسامدرن بودریار به تحلیل رسانه‌ها»، فصلنامه انجمن ایرانی مطالعات فرهنگی و ارتباطات، سال نهم، شماره ۳۳.
- دریدا، ژاک (۱۳۹۸)، نوشتار و تفاوت، ترجمه عبدالکریم رشیدیان. تهران: نشر نی.
- ضیمران، محمد (۱۳۹۳)، میشل فوکو: دانش و قدرت، تهران: شرکت نشر کتاب هرمس.
- موکرجی، سوبراجیت (۱۳۸۶)، خاطره نحس جوانی و جنگ، ترجمه وحید قادری، شهروند، شماره ۴.
- مروتی، سعید (۱۳۹۷)، «خاطرات یک کهنه سرباز»، همشهری، ۱۵ اردیبهشت.
- مشیرزاده، حمیرا (۱۳۹۸)، تحول در نظریه‌های روابط بین‌الملل، تهران: انتشارات سمت.
- وبسایت اسناد ما:
<https://www.ourdocuments.gov/doc.php?flash=false&doc=98#>
- وبسایت امنیت جهانی:
<https://www.globalsecurity.org/military/ops/vietnam2-domino-theory.htm>
- Baudrillard, Jean (1983b), In the Shadow of the Silent Majorities. Trans. Paul Foss, Paul Patton John Johnson. New York: Semiotext.
- _____ (1983a), Simulations. Trans. Paul Foss, Paul Patten and Philip Beitchman. New York: Semiotext.
- _____ (1988), America. Trans. Brian Singer. New York: Martin's Press.
- _____ (1994a), Simulacra and Simulations. Trans. S. Faria and Ann Arbor. IM, University of Michigan Press.
- _____ (1994b), The Illusion of the End. Trans. Chris Turner. Cambridge, Polity Press.
- Der Derian, James (1990), The (S) pace of International Relations: Simulation, Surveillance, and Speed. International Studies Quarterly, Volume 34, No3.
- Hayslip, Le Ly (1993), Child of War, Woman of Peace. Anchor: Reprint edition.
- Klein, Bradley S. (1990), How the West Was One: Representational Politics of NATO. International Studies Quarterly, Volume 34, Issue 3.

| روایت پسا ساختارگرا از جنگ ویتنام ... | ۲۵

- Lacouture, Jean,(2020) In: <https://www.britannica.com/biography/Ho-Chi-Minh/The-Geneva-Accords-and-the-Second-Indochina-War>
- Moolakkattu, John S. (2011), Robert W. Cox and Critical Theory of International Relations. International Studies.
- Ray, Michael (2020), My Lai Massacre. <https://www.britannica.com/event/My-Lai-Massacre>.



THE HISTORICAL STUDY OF WAR
Scientific Journal, Scientific Research Article
Vol. 4, Issue 1, No.11, Spring 2020

A Poststructuralist Account of the Vietnam War Looking at the Stone Trilogy

*Ebrahim Aghamohammadi**

Abstract

The Vietnam War is one of the most important events of the bipolar era, which had a profound impact on both sides of the conflict. This war of attrition not only provoked international reactions, but also inflamed the domestic political climate of countries, especially the United States. In this war, for the first time, incredible images of naked violence using new technologies from the front lines were published around the world earlier than written reports. The release of these images set the stage for a poststructuralist account of the war, one of which can be seen in Oliver Stone's trilogy. The question is what does the poststructuralist account of the Vietnam War contain, and can Stone's Trilogy be included in this formulation? The aim of this paper is to analyze the Vietnam War from the perspective of poststructuralism chiefly drawing on Baudrillard's theory and the concepts of hyper-reality, simulation, and implosion searching it in the Stone Trilogy. The results show that although the Stone Trilogy can be considered a poststructuralist account of the Vietnam War, it incorporates some structural elements from the US society.

Keywords: Vietnam War, poststructuralism, Jean Baudrillard, USA, Soviet Union, Oliver Stone.

* Assistant Professor, Department of History, Arak University;
Email: eaghmohammadi@gmail.com
| Received: March 11, 2020 | Accepted: June 8, 2020 |