پژوهشنامه تاریخ، سیاست و رسانه
صفحات ۱۴۷ تا ۱۸۸
سال نهم، شماره اول، پیاپی۳۳، بهار ۱۴۰۵

Quarterly Journal of Research in History, Politics and Media.
Vol. 9, Issue 1, S.No. 33, Spring 2026

مدل ایرانی سیاست‌گذاری روایت جنگ در سینمای ایران (*ISNM*)

مجتبی اشرافی[۱] و مرتضی اشرافی[۲]

تاریخ دریافت: ۲۰/ ۰۲/ ۱۴۰۵
تاریخ پذیرش: ۲۰/ ۰۳/ ۱۴۰۵

چکیده

تحولات رسانه‌ای و گسترش رقابت‌های روایی، سینما را از رسانه‌ای صرفاً هنری به ابزاری راهبردی برای شکل‌دهی به حافظه فرهنگی، هویت ملی و افکار عمومی تبدیل کرده است. در این شرایط، بازنمایی جنگ صرفاً ثبت وقایع تاریخی نیست، بلکه فرایندی برای تولید معنا، انتقال تجربه زیسته و تثبیت حافظه جمعی است. با وجود تولید گسترده آثار جنگی در سینمای ایران، بخش قابل توجهی از این آثار همچنان بر الگوهای تاریخ‌محور، قهرمان‌محور و پیام‌محور استوار بوده و کمتر به بازآفرینی تجربه انسانی جنگ و ایجاد همدلی فرامرزی پرداخته‌اند. مسئله اصلی مقاله، تبیین تحول نظری و راهبردی موردنیاز برای ارتقای نقش سینمای ایران در ساخت حافظه فرهنگی و رقابت روایت‌های جهانی است. پژوهش با بهره‌گیری از تحلیل مفهومی و سنتز نظری و بااتکا به چهار سنت نظری روایت‌شناسی سینمایی، نظریه بازنمایی، نظریه حافظه جمعی و فرهنگی و مطالعات تروما و روایت، به‌طراحی مدل ایرانی سیاست‌گذاری روایت جنگ(*ISNM*) می‌پردازد. گذار از سینمای تاریخ‌محور به سینمای تجربه‌محور، مستلزم تغییر در منطق روایت، بازنمایی و سیاست‌گذاری فرهنگی است. مدل پیشنهادی بر چهار مؤلفه انسان‌محوری، تجربه‌محوری، حافظه‌محوری و جهان‌روایی استوار است. مزیت رقابتی سینمای ایران نه در بازتولید روایت‌های رسمی یا تقلید از الگوهای مسلط، بلکه در بازآفرینی تجربه زیسته جامعه ایرانی در قالب روایت‌هایی چندلایه، اخلاق‌مدار، همدلانه و قابل فهم برای مخاطبان داخلی و جهانی است. چنین رویکردی می‌تواند سینمای جنگ را به ابزاری برای تولید حافظه فرهنگی، تقویت هویت ملی و کنشگری مؤثر در دیپلماسی فرهنگی و رقابت روایت‌ها تبدیل‌کند.

کلید واژه‌ها: مدل ایرانی سیاست‌گذاری روایت جنگ (*ISNM*)، سینمای ایران، سینمای جنگ، دیپلماسی فرهنگی.

استناد فارسی(شیوه‌ی *APA*، ویرایش هفتم، ۲۰۱۹؛ شیوه‌ی *APSA*)

اشرافی، مجتبی؛ اشرافی، مرتضی(بهار ۱۴۰۵). «مدل ایرانی سیاست‌گذاری روایت جنگ در سینمای ایران (*ISNM*) ». *پژوهشنامه تاریخ، سیاست و رسانه*، سال نهم، شماره‌ی۱، پیاپی ۳۳، صص ۱۸۸– ۱۴۷.

۱. پژوهشگر ارشد گروه‌علوم‌سیاسی‌ومطالعات ایران‌معاصر اندیشکده‌مطالعات‌راهبردی‌شیراز، شیراز، ایران. ایمیل: *Engcac@gmail.com*
۲. پژوهشگرارشدگروه‌علوم‌سیاسی‌ومطالعات‌ایران‌معاصراندیشکده‌مطالعات‌راهبردی‌شیراز، شیراز، ایران. ایمیل: *mortezaashrafi110@gmail.com*

کپی‌رایت © ۲۰۱۰، *SSSI* (اندیشکده مطالعات راهبردی شیراز). این متن، مقاله‌ای برای دسترسی آزاد است که با توجّه به استاندارد بین‌المللی *CCA* (*Creative Commons Attribution*) نسخه *4.0* توزیع شده است و به دیگران اجازه می‌دهد این اثر را بارگیری کنند، آن را با دیگران به اشتراک بگذارند و مطالب را اقتباس کنند.

۱. مقدمه

هنر و ابزارهای هنری همچون موسیقی، نقاشی و سینما، علاوه بر کارکرد زیبایی‌شناختی، می‌توانند واقعیت‌های اجتماعی و عناصر ناخودآگاه و سرکوب‌شده جامعه را بازنمایی کنند (لاجوردی، ۱۳۹۳: ۸۷). با این حال، تولید اثر هنری تحت تأثیر عواملی چون «ذوق ذهنی و شخصی طراح»، «فایده عملی» و «حوایج سفارش‌دهنده کار» قرار دارد و همین عوامل، بازنمایی واقعیت را با محدودیت‌هایی مواجه می‌کنند(دانیس، ۱۳۹۰: ۲۰، ۲۱ و ۲۴). از این منظر، هنر عرصه مواجهه خرده‌جهان‌های مختلف و زمینه‌ای برای گفت‌وگو و بازاندیشی در پیش‌فرض‌های فرهنگی و اجتماعی است (لاجوردی، ۱۳۹۳: ۸۱ و ۸۲). سینما به‌عنوان هنر هفتم، به دلیل ترکیب تصویر، گفت‌وگو، صدا، موسیقی و نوشتار، ظرفیت ویژه‌ای برای بازنمایی واقعیت و تأثیرگذاری بر ادراک و تجربه مخاطب دارد (به نقل از: استم، ۱۳۸۹: ۲۵۲). ژیژک[1] بر توانایی سینما در مواجهه با ابعاد آزاردهنده واقعیت و آشکار ساختن وجوهی از آن تأکید می‌کند (ژیژک، ۱۳۸۹: ۱۰۹) و ویلاریو[2] سینما را رسانه‌ای پویا می‌داند که در پیوند با جهان مخاطب، واکنش حسی و آگاهانه او را برمی‌انگیزد (ویلاریو، ۱۳۹۲: ۳۰). از دیدگاه بازن نیز سینما با ایجاد «توهم کامل زندگی» و به‌کارگیری حداکثری حواس مخاطب، امکان تجربه‌ای نزدیک به واقعیت را فراهم می‌کند (بازن، ۱۳۸۹: ۱۷-۱۹).

سینما همچنین از عناصر و هنرهای دیگر بهره می‌گیرد و از طریق بازنمایی فضا، سبک زندگی و تفاوت‌های اجتماعی، نسبت میان انسان و محیط اجتماعی را به تصویر می‌کشد (ملزر و همکاران، ۱۳۸۸: ۵۱ و ۵۲). ازاین‌رو، اثر سینمایی از شرایط اجتماعی، فرهنگی و سیاسی زمان و مکان تولید خود جدا نیست و سیاست‌های فرهنگی، ایدئولوژی حاکم و نظام‌های نظارتی می‌توانند در شکل و محتوای آن اثرگذار باشند. از آنجا که قدرت عبارت است از امکان تأثیرگذاری بر رفتار دیگران برای دستیابی به نتیجه مطلوب (آرمیتاژ، ۱۳۸۸: ۱۲۵)، سینما می‌تواند فراتر از سرگرمی، در آموزش، اطلاع‌رسانی و انتقال مفاهیم سیاسی، اجتماعی و فرهنگی نیز نقش ایفا کند. هگل نیز هنر را از قلمرو معرفت جدا نمی‌داند و آن را بیانگر آگاهی تاریخی و زمان‌مند هر دوره می‌شمارد (لاجوردی، ۱۳۹۳: ۹). تجربه جنگ جهانی دوم نیز نشان داد که سینما می‌تواند به بستری برای انتقال اخبار و تبلیغات جنگی تبدیل شود؛ ازاین‌رو، اطلاع‌رسانی، آگاهی‌بخشی، سرگرمی، بسترسازی گفتمانی و تعهد اجتماعی[3] را می‌توان از جمله کارکردهای آن دانست(*Peterson, 1984:73*).

با این مقدمات، بایستی اذعان داشت که مسئله جنگ صرفاً به میدان نبرد محدود نمی‌شود؛ بلکه در میدان روایت نیز تعیین می‌گردد. آنچه در حافظه ملت‌ها باقی می‌ماند، فقط آن چیزی نیست که رخ داده، بلکه آن چیزی است که روایت شده است. فاصله میان «واقعه» و «روایت واقعه» نقشی

---

1. Slavoj Zizek
2. Amy Villarejo
3. Social Responsibility

تعیین‌کننده در شـکل‌گیری حافظه جمعی، هویت ملی و افکار عمومی دارد و بسـیاری از رخدادهای تاریخی بیش از اسـناد رسمی و گزارش‌های نظامی، از طریق سینما، ادبیات و رسانه‌های فرهنگی در حافظه انسان معاصر باقی مانده‌اند. از این منظر، سینما نه صرفاً هنر یا صنعت فرهنگی، بلکه یکی از ابزارهای مهم تولید معنا، سـاخت حافظه و شکل‌دهی به روایت‌های راهبردی است. جنگ اخیر ایران و ایالات متحده آمریکا که در ادبیات سـیاسـی ایران با عنوان «جنگ تحمیلی رمضـان» شـناخته می‌شـود نیز به عرصـه رقابت روایت‌ها تبدیل خواهد شـد؛ رقابتی که در آن هر طرف می‌کوشـد تصـویری از خود، دیگری و ماهیت جنگ ارائه کند. تجربه تاریخی نشان داده است که اگر یک ملت روایت خود را تولید نکند، دیگران روایت آن را خواهند نوشـت. ازاین‌رو، مسـئله اسـاسـی صرفاً ثبت وقایع جنگ نیسـت، بلکه بازنمایی آن از دریچه نگاه ایرانی و روایت تجربه زیسته جامعه ایران است. بر همین اسـاس، پرسـش اصلی مقاله آن است که چگونه می‌توان روایتی سینمایی آفرید که از یک سو در حافظه جامعه ایرانی ماندگار شود و از سوی دیگر، برای مخاطب جهانی قابل درک، باورپذیر و اثرگذار باشـد. مسـئله در اینجا نه صـرفاً فناوری و بودجه، بلکه کیفیت روایت، عمق شـخصـیت‌ها، اصـالت تجربه و توانایی سـینما در تبدیل تاریخ به حافظه فرهنگی اسـت. مقاله حاضـر با هدف صـورت‌بندی الگویی بومی برای سـیاسـت‌گذاری روایت جنگ، چهار حوزه نظری روایت‌شـناسـی سینمایی، نظریه بازنمایی، مطالعات حافظه فرهنگی و مطالعات تروما را با ادبیات روایت‌های راهبردی تلفیق می‌کند تا نسـبت میان سـینما، سیاست، حافظه و هویت را در ایران معاصر تبیین کند. در این چارچوب، سیاست صرفاً محصول ساختارهای رسمی قدرت نیست، بلکه فرایندی فرهنگی و اجتماعی اسـت که از لایه‌های زیرین جامعه آغاز و در سـطوح بالاتر نهادینه می‌شـود. هویت جمعی، حافظه تاریخی و احساس تعلق ملی نیز بیش از آنکه حاصل دستورالعمل‌های اداری باشند، در نتیجه انباشت روایت‌هایی شـکل می‌گیرند که مردم می‌بینند، می‌شـنوند، بازگو می‌کنند و با آن‌ها زندگی می‌کنند. بنابراین، سـیاسـت‌گذاری فرهنگی مؤثر نه در تکثیر پیام‌های رسمی، بلکه در خلق روایت‌هایی است که جامعه آن‌ها را از آنِ خود بداند و در بازتولیدشان مشارکت کند.

۲. روایت‌شناسی[1] سینمایی

روایت‌شـناسـی یکی از مهم‌ترین رویکردهای نظری در تحلیل آثار سینمایی است که به مطالعه چگونگی سازمان‌یافتگی روایت، نحوه انتقال اطلاعات، جایگاه راوی، ساختار زمان، زاویه دید و رابطه میان داسـتان و گفتمان می‌پردازد. برخلاف رویکردهایی که صرفاً به محتوای ایدئولوژیک یا تاریخی فیلم توجه دارند، روایت‌شـناسـی بر این اصل استوار است که معنا نه فقط از «آنچه روایت می‌شود»، بلکه از «چگونگی روایت شـدن» نیز تولید می‌شـود (*Bordwell, 1985*). در میان نظریه‌پردازان

[1]. *Narratology*

روایت‌شناسی، دیوید بوردول با ارائه نظریه روایت در سینمای داستانی، روایت را فرایندی شناختی می‌داند که طی آن مخاطب با کنار هم قرار دادن سرنخ‌های روایی، به بازسازی جهان داستان دست می‌یابد. از نگاه او، روایت نه مجموعه‌ای از اطلاعات از پیش آماده، بلکه فرآیندی پویا از استنباط، پیش‌بینی و تفسیر است که مخاطب در شکل‌گیری آن نقشی فعال ایفا می‌کند(*Bordwell, 1985*).

ژرار ژنت نیز با تمایز میان «داستان»[۱] و «گفتمان»[۲] و همچنین با معرفی مفاهیمی چون نظم[۳]، تداوم یا دیرش[۴]، بسامد[۵]، کانونی‌شدگی[۶] و صدا[۷]، نشان داد که شیوه سازمان‌دهی روایت می‌تواند به اندازه خود رویدادها در تولید معنا مؤثر باشد. از این منظر، روایت صرفاً انتقال رخدادها نیست، بلکه بازآرایی آگاهانه آن‌ها در قالبی است که ادراک مخاطب را هدایت می‌کند (*Genette, 1980*). سیمور چتمن نیز با تفکیک میان «داستان» و «گفتمان»، روایت را متشکل از دو سطح اساسی می‌داند: نخست، سطح داستان که شامل شخصیت‌ها، رخدادها و جهان داستانی است؛ و دوم، سطح گفتمان که به نحوه ارائه این عناصر از طریق رسانه سینما مربوط می‌شود. از دیدگاه چتمن، تحلیل روایت زمانی کامل خواهد بود که علاوه بر محتوای داستان، شیوه روایت و نحوه سازمان‌دهی اطلاعات نیز مورد بررسی قرار گیرد (*Chatman, 1978*). بر اساس این مبانی نظری، پژوهش حاضر نیز به جای تمرکز صرف بر محتوای ایدئولوژیک یا تاریخی فیلم‌های جنگی ایران، ساختار روایت آن‌ها را موضوع تحلیل قرار می‌دهد. فرض اساسی آن است که مسئله اصلی این آثار نه صرفاً نوع بازنمایی جنگ، بلکه نحوه سازمان‌دهی روایت، جایگاه شخصیت‌ها، میزان مشارکت مخاطب در کشف حقیقت و نسبت میان تجربه زیسته و روایت رسمی است. از این منظر، گذار از «سینمای تاریخ‌محور» به «سینمای تجربه‌محور» پیش از آنکه تغییری در مضمون باشد، تغییری در منطق روایت است.

۳. بازنمایی در مطالعات فرهنگی؛ با تأکید بر دیدگاه استوارت هال

یکی از مهم‌ترین رویکردهای نظری در مطالعات فرهنگی و رسانه، نظریه بازنمایی[۸] است که بیش از هر چیز با آثار استوارت هال شناخته می‌شود. در این رویکرد، رسانه‌ها و محصولات فرهنگی صرفاً بازتاب‌دهنده واقعیت‌های اجتماعی نیستند، بلکه از طریق نظام‌های نشانه‌ای، گفتمانی و فرهنگی، به تولید و بازتولید معنا می‌پردازند. از این منظر، آنچه مخاطب در قالب فیلم، خبر یا مستند مشاهده می‌کند، خودِ واقعیت نیست، بلکه روایتی برساخته از واقعیت است که در چارچوب مناسبات

---

[1] . *Story*
[2] . *Discourse*
[3] . *Order*
[4] . *Duration*
[5] . *Frequency*
[6] . *Focalization*
[7] . *Voice*
[8]. *Representation Theory*

فرهنگی، تاریخی و ایدئولوژیک شکل گرفته است (*Hall, 1997*). هال بازنمایی را فرایندی می‌داند که طی آن معنا از طریق زبان، تصویر، نشانه‌ها و رمزگان فرهنگی تولید می‌شود. بنابراین، رسانه‌ها نه آینه‌ای منفعل برای انعکاس جهان، بلکه کنشگرانی فعال در ساخت معنا و شکل‌دهی به ادراک اجتماعی از پدیده‌ها هستند. بر اساس دیدگاه هال، بازنمایی صرفاً انتخاب موضوع نیست، بلکه انتخاب زاویه دید، شخصیت‌ها، ترتیب روایت، حذف یا برجسته‌سازی برخی رخدادها و نحوه سازمان‌دهی نشانه‌ها نیز بخشی از فرایند تولید معنا محسوب می‌شود. ازاین‌رو، دو فیلم که به یک رویداد تاریخی واحد می‌پردازند، می‌توانند دو واقعیت کاملاً متفاوت را در ذهن مخاطب شکل دهند؛ زیرا آنچه تغییر می‌کند نه خود رخداد، بلکه شیوه بازنمایی آن است.

این رویکرد برای تحلیل سینمای سیاسی و جنگی اهمیت ویژه‌ای دارد. جنگ در سینما هرگز صرفاً بازسازی یک رخداد تاریخی نیست، بلکه همواره بازنمایی خاصی از آن رخداد است که در چارچوب ارزش‌ها، منافع، حافظه جمعی و گفتمان مسلط شکل می‌گیرد. ازاین‌رو، تحلیل فیلم‌های جنگی نباید تنها به میزان انطباق آن‌ها با وقایع تاریخی محدود شود، بلکه باید بررسی شود که فیلم چگونه جنگ را معنا می‌کند، چه هویت‌هایی را برجسته می‌سازد، چه صداهایی را خاموش می‌کند و چه تصویری از خود، دیگری، قهرمان، قربانی و دشمن ارائه می‌دهد. در پرتو نظریه بازنمایی، مسئله اصلی پژوهش حاضر نیز از سطح «درستی یا نادرستی روایت تاریخی» فراتر می‌رود و بر این پرسش متمرکز می‌شود که سینمای جنگ ایران چگونه جنگ را بازنمایی کرده است و این بازنمایی چه تأثیری بر شکل‌گیری حافظه فرهنگی و ادراک مخاطبان داخلی و جهانی از این رخدادها بر جای می‌گذارد. بر این اساس، پژوهش حاضر استدلال می‌کند که چالش اصلی سینمای جنگ ایران نه کمبود سوژه یا ضعف فناوری، بلکه غلبه نوعی بازنمایی تاریخ‌محور و ایدئولوژی‌محور است که کمتر به تجربه زیسته انسان، چندصدایی روایت و جهان‌شمولی تجربه جنگ توجه کرده است. از این منظر، گذار به سینمای تجربه‌محور، پیش از آنکه تغییری در موضوع باشد، تغییری در شیوه بازنمایی واقعیت جنگ محسوب می‌شود.

۴. نظریه حافظه جمعی و حافظه فرهنگی؛ با تأکید بر دیدگاه‌های موریس هالبواکس و یان آسمن

حافظه در مطالعات معاصر صرفاً به‌عنوان یک توانایی فردی برای یادآوری گذشته تلقی نمی‌شود، بلکه به‌عنوان پدیده‌ای اجتماعی و فرهنگی مورد مطالعه قرار می‌گیرد. از این منظر، گذشته نه به‌صورت مستقیم، بلکه از طریق فرایندهای اجتماعی، فرهنگی و رسانه‌ای بازسازی و بازتفسیر می‌شود. یکی از مهم‌ترین نظریه‌پردازان این حوزه، موریس هالبواکس است که برای نخستین‌بار

مفهوم «حافظه جمعی»[1] را به‌طور نظام‌مند وارد ادبیات علوم اجتماعی کرد. از دیدگاه هالبواکس، حافظه هرگز امری کاملاً فردی نیست، بلکه همواره در چارچوب گروه‌های اجتماعی شکل می‌گیرد و افراد گذشته را از خلال چارچوب‌های اجتماعی حافظه بازسازی می‌کنند(*Halbwachs, 1992*). هالبواکس بر این باور است که خانواده، نهادهای آموزشی، رسانه‌ها، آیین‌های جمعی و دیگر نهادهای اجتماعی، چارچوب‌هایی را فراهم می‌کنند که افراد از طریق آن‌ها گذشته را به یاد می‌آورند و معنا می‌بخشند. در نتیجه، حافظه نه بازتاب دقیق گذشته، بلکه بازسازی مداوم آن بر اساس نیازها، ارزش‌ها و شرایط اکنون است. از این منظر، آنچه یک جامعه از یک جنگ، انقلاب یا رخداد تاریخی به یاد می‌آورد، محصول فرایندهای اجتماعی انتخاب، برجسته‌سازی و بازتفسیر گذشته است، نه صرفاً ثبت عینی وقایع تاریخی (*Halbwachs, 1992*). در ادامه این سنت نظری، یان آسمن با تفکیک میان «حافظه ارتباطی»[2] و «حافظه فرهنگی»[3]، ابعاد فرهنگی و تاریخی حافظه را بسط داد. از نظر آسمن، حافظه ارتباطی در تعاملات روزمره و تجربه زیسته نسل‌های هم‌عصر شکل می‌گیرد و معمولاً افقی محدود به سه یا چهار نسل دارد؛ در حالی که حافظه فرهنگی از طریق نهادهای فرهنگی، متون، آیین‌ها، آثار هنری، معماری، ادبیات و رسانه‌ها در طول زمان تثبیت و بازتولید می‌شود و به بخشی از هویت تاریخی یک جامعه تبدیل می‌گردد. بر اساس دیدگاه آسمن، سینما یکی از مهم‌ترین رسانه‌های تولید و انتقال حافظه فرهنگی است. فیلم‌های تاریخی و جنگی نه‌تنها گذشته را روایت می‌کنند، بلکه در شکل‌دهی به ادراک نسل‌هایی که خود آن رویدادها را تجربه نکرده‌اند نیز نقش اساسی دارند. ازاین‌رو، حافظه فرهنگی صرفاً حاصل اسناد تاریخی نیست، بلکه محصول روایت‌هایی است که در قالب آثار فرهنگی و هنری بازآفرینی می‌شوند و به تدریج جایگاه خود را در حافظه عمومی جامعه تثبیت می‌کنند (*Assmann, 2011*).

از منظر نظریه حافظه، اهمیت سینمای جنگ فراتر از بازسازی یک رخداد تاریخی است؛ زیرا فیلم می‌تواند تجربه جنگ را از سطح حافظه فردی بازماندگان به سطح حافظه فرهنگی یک ملت منتقل کند. در این فرایند، آنچه در حافظه جمعی ماندگار می‌شود، الزاماً بزرگ‌ترین عملیات نظامی یا مهم‌ترین تصمیمات سیاسی نیست، بلکه اغلب تصاویر، روایت‌ها و تجربه‌های انسانی است که امکان همدلی، بازشناسی و انتقال میان‌نسلی را فراهم می‌آورند. در چارچوب پژوهش حاضر نیز نظریه حافظه جمعی و حافظه فرهنگی مبنای تحلیل این فرض قرار می‌گیرد که کارکرد راهبردی سینمای جنگ صرفاً ثبت تاریخ نیست، بلکه مشارکت فعال در تولید حافظه فرهنگی است. ما در این مقاله استدلال می‌کنیم که اگر سینمای ایران بخواهد روایت جنگ‌های معاصر را در حافظه تاریخی جامعه ایرانی و نیز در عرصه بین‌المللی تثبیت کند، باید از بازنمایی صرف وقایع نظامی فاصله گرفته و بر تجربه‌های زیسته، روایت‌های انسانی و خاطرات روزمره تمرکز کند. تنها در چنین شرایطی است که

---

[1]. *Collective Memory*
[2]. *Communicative Memory*
[3]. *Cultural Memory*

روایت جنگ از سطح تاریخ‌نگاری رسمی فراتر رفته و به بخشی از حافظه فرهنگی و هویت جمعی جامعه تبدیل خواهد شد. بر مبنای آرای هالبواکس و آسمن، حافظه فرهنگی نه محصول انباشت اسناد تاریخی، بلکه نتیجه انتخاب و تثبیت روایت‌هایی است که قابلیت انتقال میان‌نسلی و ایجاد همدلی اجتماعی را دارند. از این منظر، سینمای جنگ زمانی به ابزاری مؤثر در سیاست‌گذاری روایت تبدیل می‌شود که بتواند رخدادهای تاریخی را به تجربه‌های انسانیِ قابل بازشناسی برای نسل‌های آینده و حتی مخاطبان فراملی بدل سازد. بر این اساس، پژوهش حاضر گذار از سینمای تاریخ‌محور به سینمای تجربه‌محور را نه صرفاً یک انتخاب زیبایی‌شناختی، بلکه ضرورتی برای تولید و تثبیت حافظه فرهنگی در عصر رقابت روایت‌ها می‌داند.

۵. مطالعات تروما و روایت؛ با تأکید بر دیدگاه‌های کتی کَروث و دومینیک لاکاپرا

تروما از کلمه‌ای یونانی به معنای زخم گرفته شده است و در روانشناسی برای اشاره به وقایع استرس‌زایی که می‌توانند زخم‌های روانشناختی به همراه داشته باشند مورد استفاده قرار گرفته است(فرخنده‌فال و زرانی، ۱۴۰۲: ۱۵). از دهه‌ی ۱۹۹۰ به بعد، مطالعات تروما[1] به یکی از رویکردهای مهم در علوم انسانی، ادبیات، تاریخ و مطالعات رسانه تبدیل شد. این رویکرد بر آن است که برخی رخدادهای تاریخی، به‌ویژه جنگ، نسل‌کشی، خشونت‌های سازمان‌یافته و فجایع انسانی، صرفاً وقایعی تاریخی نیستند، بلکه تجربه‌هایی آسیب‌زا هستند که آثار آن‌ها در حافظه فردی و جمعی تداوم می‌یابد. تصور می‌شود که مسئله اصلی تنها ثبت یا بازنمایی این رخدادها نیست، بلکه چگونگی روایت تجربه‌ای است که در ذات خود با گسست، فقدان و دشواری بیان همراه است. مطالعات متأخر تروما نشان می‌دهد که مسئله اصلی جوامع پس از جنگ، صرفاً مواجهه با یک رویداد خشونت‌آمیز نیست، بلکه چگونگی استمرار آن رویداد در حافظه فردی و جمعی است.

هر رخداد تروماتیک، پس از پایان فیزیکی خود، وارد عرصه روایت می‌شود و دقیقاً در همین مرحله است که سرنوشت آن تعیین می‌شود؛ زیرا جامعه یا موفق می‌شود تجربه درد را به حافظه‌ای قابل فهم و قابل انتقال تبدیل کند یا آن را در قالب چرخه‌ای از سکوت، انکار، خشم و بازتولید خشونت حفظ خواهد کرد*(Hamburger, 2021: 3-15; Hirschberger, 2018)*. برخلاف رویکردهای کلاسیک که تروما را عمدتاً اختلالی فردی تلقی می‌کردند، ادبیات جدید آن را پدیده‌ای اجتماعی می‌داند که قادر است نظام معنایی یک جامعه را دگرگون سازد. در این چارچوب، آنچه آسیب می‌بیند تنها روان افراد نیست، بلکه اعتماد اجتماعی، احساس امنیت، هویت جمعی و حتی تصور آینده نیز دچار گسست می‌شود*(Kleber, 2019: 451)*. ازاین‌رو، بازسازی پس از جنگ، پیش از آنکه پروژه‌ای اقتصادی یا سیاسی باشد، فرایندی فرهنگی و روایی است که باید امکان بازتعریف

---

[1]. *Trauma Studies*

نسبت جامعه با گذشته را فراهم آورد. کتی کَروث، از برجسته‌ترین نظریه‌پردازان این حوزه، تروما را تجربه‌ای می‌داند که در لحظه وقوع به‌طور کامل فهم و ادراک نمی‌شود و از همین‌رو، به شکلی تأخیری و تکرارشونده در حافظه فرد بازمی‌گردد؛ یعنی به‌صورت بازگشت‌های مکرر، تصاویر ناخواسته و خاطرات گسسته خود را آشکار می‌کند *(Caruth, 1991: 181-192)*. به اعتقاد او، تروما نه صرفاً یک رویداد، بلکه شکافی در فرایند تجربه و روایت است؛ تجربه‌ای که زبان و روایت خطی قادر به بازنمایی کامل آن نیستند و همواره بخشی از آن ناگفته باقی می‌ماند. بر این اساس، روایت تروما نباید صرفاً به گزارش رخدادها یا بازسازی وقایع تاریخی محدود شود، بلکه باید امکان مواجهه مخاطب با تجربه فقدان، اضطراب، ترس و گسست را فراهم آورد. از دیدگاه کَروث، ارزش روایت نه در انتقال اطلاعات، بلکه در ایجاد امکان «شهادت دادن» به رنج انسانی و برقراری ارتباطی اخلاقی میان تجربه قربانی و مخاطب است.

روایت موفق تروما بیش از آنکه به بازنمایی خشونت بپردازد، تجربه زیسته ناشی از آن خشونت را منتقل می‌کند*(Caruth, 1996)*. به تعبیری دیگر، مسئله اصلی نه خود حادثه، بلکه ناتوانی ذهن در سازمان‌دهی آن در قالب یک روایت منسجم است. همین ویژگی سبب می‌شود روایت، نه صرفاً وسیله انتقال اطلاعات، بلکه بخشی از فرایند درمان و بازسازی تجربه باشد. هر اندازه روایت بتواند پراکندگی تجربه را به ساختاری معنادار تبدیل کند، امکان عبور از وضعیت تروماتیک افزایش خواهد یافت. دومینیک لاکاپرا نیز با توسعه مطالعات تروما، میان دو شیوه مواجهه با گذشته تمایز قائل می‌شود: «عملی‌سازی یا بازنمایی وسواس‌گونه گذشته»[1] و «پردازش انتقادی گذشته»[2]. از نظر او، در حالت نخست، فرد یا جامعه در چرخه‌ای از تکرار و بازتولید مداوم رنج گرفتار می‌شود؛ اما در حالت دوم، روایت امکان فهم، تأمل و بازسازی رابطه با گذشته را فراهم می‌آورد، بدون آنکه رنج قربانیان انکار یا فراموش شود. لاکاپرا تأکید می‌کند که بازنمایی فجایع تاریخی نباید به ابزار بهره‌برداری سیاسی یا زیبایی‌شناختی از رنج انسان‌ها تبدیل شود. ازاین‌رو، روایت مسئولانه مستلزم حفظ تعادل میان وفاداری به تجربه قربانیان و پرهیز از فروکاستن رنج به ابزاری برای اقناع ایدئولوژیک یا مصرف رسانه‌ای است. به بیان دیگر، روایت باید امکان همدلی، تأمل و درک اخلاقی و نه صرفاً انتقال پیام یا اقناع مخاطب را فراهم آورد(*LaCapra, 2001*).

در چارچوب مطالعات سینما، نظریه تروما نشان می‌دهد که فیلم‌های جنگی زمانی واجد قدرت ماندگار می‌شوند که مخاطب را نه صرفاً با اطلاعات تاریخی، بلکه با تجربه انسانی جنگ مواجه سازند. به همین دلیل، بسیاری از آثار ماندگار سینمای جنگ، به‌جای تمرکز بر پیروزی‌ها، عملیات نظامی یا تقابل‌های ایدئولوژیک، بر تجربه سوگ، فقدان، ترس، انتظار، آوارگی و بازماندگی تمرکز می‌کنند؛ زیرا این تجربه‌ها قابلیت بیشتری برای ایجاد همدلی و انتقال میان‌نسلی دارند. یکی از

---

[1]. *Acting Out*
[2]. *Working Through*

مهم‌ترین دستاوردهای مطالعات اخیر، توجه به «کیفیت روایت» است، نه صرف وجود روایت. شیک نشان می‌دهد که در جوامع گرفتار در ترومای حل و فصل نشده، افراد برای روایت آنچه تجربه کرده‌اند معمولاً به سه الگوی روایی «روایت قهرمان‌محور»، «روایت خیر و شر» و «روایت خشونت رهایی‌بخش» گرایش پیدا می‌کنند(*Schick, 2011: 1837-1855*). در روایت‌های «سرباز قهرمان» که معمولاً در تروماهای حاصل از جنگ اتفاق می‌افتد، افراد از دست رفته قهرمانانی خوشحال و راضی (شهید) معرفی می‌شوند که جانشان را فدای چیزی آرمانی کرده‌اند و به این ترتیب امکان پرسشگری درباره آنچه اتفاق افتاده و دیدن ابعاد فاجعه‌آمیز آن گرفته می‌شود. در روایت‌های «خیر و شر» افراد و جامعه به عنوان قربانیان بی‌گناه و ایجادکنندگان تروما به‌عنوان نیروی شر دیده می‌شوند. این نوع روایت‌سازی‌ها برای آرام کردن درد و رنج ناشی از تروما است و فرصت به چالش کشیدن، فکرکردن به آنچه اتفاق افتاده‌است و حل و فصل را از بین می‌برد. نوع سوم روایت‌سازی، خشونت را رهایی‌بخش می‌داند. این نوع روایت‌سازی‌ها دشمنی و اتهام‌زنی را به همراه دارد و انتقام‌گیری از متهمان را در دستور کار قرار می‌دهد. این روایت‌ها احساس قربانی بودن را زنده نگه می‌دارد تا زمانی که متهمان به سزای اعمالشان برسند. روایت‌سازی در تروماهای ادامه‌دار هم اتفاق می‌افتد. در چنین موقعیت‌هایی هر فقدان جدید، فقدان‌های قبلی را هم دوباره زنده می‌کند و تمام زخم‌های قبلی دوباره سر باز می‌کنند. خاموش کردن صداهای مخالف و از بین بردن امکان پرسش‌گری جلوی فرایند سوگواری را می‌گیرد(فرخنده‌فال و زرانی، ۱۴۰۲: ۱۷).

وجه مشترک این سه الگو آن است که پیچیدگی تجربه انسانی را به دوگانه‌های ساده تقلیل می‌دهند. در چنین وضعیتی، روایت به‌جای آنکه بستری برای اندیشیدن به گذشته فراهم آورد، گذشته را به مجموعه‌ای از گزاره‌های قطعی و غیرقابل پرسش تبدیل می‌کند. نتیجه چنین فرایندی، توقف سوگواری و استمرار احساس تهدید است؛ زیرا جامعه هم‌چنان در منطق «واقعه» زندگی می‌کند، نه در افق «فهم واقعه». این نکته برای تحلیل سینمای جنگ ایران اهمیت بنیادین دارد. بسیاری از آثار جنگی، خواه به دلیل الزامات ایدئولوژیک و خواه تحت تأثیر منطق تبلیغات، بیش از آنکه تجربه زیسته انسان جنگ را بازنمایی کنند، در پی تثبیت یک روایت از پیش تعیین‌شده بوده‌اند. در چنین آثاری، شخصیت‌ها اغلب حامل پیام و نه الزاماً حامل تجربه هستند؛ در نتیجه، مخاطب به‌جای مواجهه با وضعیت پیچیده‌ی انسان در دل بحران، با نظامی از پاسخ‌های قطعی روبه‌رو می‌شود. این شیوه‌ی روایت، اگرچه ممکن است در کوتاه‌مدت کارکرد بسیج‌کنندگی داشته باشد، اما در بلندمدت ظرفیت حافظه‌سازی خود را از دست می‌دهد؛ زیرا حافظه‌ی فرهنگی بر مبنای تجربه‌های باورپذیر و چندلایه و نه بر اساس گزاره‌های خطابی شکل می‌گیرد.

در مقابل، مطالعات تروما نشان می‌دهد که فرایند «سوگواری» امکان خروج از چرخه بازتولید آسیب را فراهم می‌کند. فروید میان سوگواری و ملانکولی تمایز قائل می‌شود؛ سوگواری، فرایندی است که فرد یا جامعه را به پذیرش فقدان و بازگشت تدریجی به جهان اجتماعی رهنمون می‌سازد،

در حالی که ملانکولی، سوژه را در گذشته منجمد نگه می‌دارد و مانع شکل‌گیری افق‌های جدید می‌شود(*Freud, 1917: 237-258*). ماگلن نیز با تعمیم این ایده به سطح اجتماعی نشان می‌دهد که جوامع نیز همانند افراد ممکن است در وضعیت «سوگ ناتمام» باقی بمانند؛ وضعیتی که در آن، گذشته دائماً اکنون را اشغال می‌کند و امکان آینده‌اندیشی کاهش می‌یابد(*Moglen, 2005: 151-167*). از این منظر، سینمای جنگ تنها زمانی می‌تواند در فرایند بازسازی اجتماعی نقش ایفا کند که مخاطب را از وضعیت «بازاجرا»[1] به سوی «حل‌وفصل»[2] سوق دهد؛ مفهومی که لاکاپرا آن را توانایی ایجاد فاصله انتقادی میان گذشته و اکنون می‌داند(*LaCapra, 2014*). این فاصله، نه به معنای فراموشی جنگ، بلکه به معنای امکان اندیشیدن به آن بدون اسارت در چرخه تکرار است. بنابراین، ارزش یک روایت سینمایی را نمی‌توان صرفاً با میزان وفاداری تاریخی یا شدت احساسات برانگیخته‌شده سنجید؛ بلکه باید دید آیا آن روایت امکان فهم عمیق‌تر تجربه، گفت‌وگوی اجتماعی و بازاندیشی اخلاقی را فراهم می‌آورد یا خیر.

۶. مدل ایرانی سیاست‌گذاری روایت جنگ[3]

این مدل بر این فرض استوار است که قدرت یک سینمای جنگی نه در بازنمایی قدرت نظامی، بلکه در توانایی آن برای تبدیل یک رخداد تاریخی به حافظه فرهنگی مشترک و تجربه ای جهان‌شمول است. مدل پیشنهادی این پژوهش با عنوان «مدل ایرانی سیاست‌گذاری روایت جنگ»، نه به‌عنوان یک نظریه مستقل، بلکه به‌مثابه یک مدل مفهومی تلفیقی ارائه می‌شود. این مدل حاصل ترکیب و بازخوانی انتقادی چهار سنت نظری شناخته‌شده در حوزه مطالعات سینما و علوم انسانی یعنی روایت‌شناسی سینمایی، نظریه بازنمایی در مطالعات فرهنگی، نظریه حافظه جمعی و حافظه فرهنگی و سرانجام، مطالعات تروما و روایت است. از این منظر، «مدل ایرانی سیاست‌گذاری روایت جنگ»(*I S N M*) بیش از آنکه در پی جایگزینی نظریه‌های موجود باشد، تلاشی برای ایجاد پیوندی میان آن‌ها و انطباقشان با زمینه تاریخی، فرهنگی و اجتماعی ایران است. این مدل می‌تواند ضمن فراهم آوردن ابزاری برای تحلیل انتقادی آثار موجود، مبنایی نظری برای سیاست‌گذاری فرهنگی و طراحی الگوهای آینده در تولید سینمای جنگ نیز فراهم آورد؛ الگویی که گذار از بازنمایی صرفِ تاریخ به بازآفرینی تجربه زیسته، از روایت‌های تک‌صدایی به روایت‌های چندلایه و از مخاطب صرفاً داخلی به افق مخاطب جهانی را به‌عنوان محورهای اصلی خود در نظر می‌گیرد. این مدل از چهار لایه و دوازده مؤلفه تشکیل می‌شود.

---

[1]. *Acting Out*
[2]. *Working Through*
[3]. *Iranian Strategic Narrative Model for War Cinema - ISNM*

لایه اول؛ تجربه انسانی[1]: قهرمان فیلم، انسان است؛ نه ایدئولوژی، نه حکومت و نه حتی جنگ. تقدم تجربه بر تفسیر[2] یعنی هرچه فیلم کمتر به تفسیر مستقیم رخدادها بپردازد و بیشتر امکان تجربه انسانی آن رخداد را فراهم کند، احتمال ماندگاری آن در حافظه فرهنگی داخلی و پذیرش آن در حافظه جهانی افزایش می‌یابد. این مدل پیشنهاد می‌کند که فیلم باید از «زندگی» شروع شود. یعنی قبل از جنگ باید بدانیم کودک چگونه می‌خندد؛ پدر چه رؤیایی دارد؛ مادر از چه چیزی می‌ترسد و مادربزرگ چه خاطره‌ای تعریف می‌کند؛ حالا وقتی جنگ وارد این جهان می‌شود، فاجعه معنا پیدا می‌کند. بنابراین نخستین اصل مدل به این می‌پردازد که جنگ باید وارد زندگی شود، نه اینکه زندگی وارد جنگ شود.

لایه دوم؛ روایت سینمایی: جنگ باید تجربه شود نه این‌که توضیح داده شود. این مدل سه اصل دارد. اصل اول: شخصیت مهم‌تر از پیام است. اصل دوم: درام مهم‌تر از شعار است. اصل سوم: پرسش مهم‌تر از پاسخ است. در این مدل فیلم نباید مخاطب را مجبور به نتیجه‌گیری کند. بلکه باید امکان کشف حقیقت را فراهم کند.

لایه سوم؛ حافظه فرهنگی: هدف فیلم، ساخت حافظه جمعی و نه صرفاً اطلاع‌رسانی تاریخی است. هدف سینما نباید فقط ثبت جنگ باشد. بلکه باید حافظه بسازد. حافظه نه با سخنرانی بلکه با تصویر ساخته می‌شود. مثلا تصویر یک کفش کودک. یک دفتر مشق. یک میز شام خالی. یک صدای زنگ مدرسه. این تصاویر ده‌ها سال در حافظه می‌مانند.

لایه چهارم؛ روایت جهانی / جهان‌روایی که در قالب همان دیپلماسی فرهنگی قابل تبیین و بازتعریف است. داستان باید به گونه‌ای روایت شود که حتی مخاطبی که هیچ شناختی از ایران ندارد، بتواند با آن همدلی کند. اینجا مهم‌ترین تفاوت این مدل با بسیاری از الگوهای رایج است. اغلب تصور می‌شود جهانی شدن یعنی حذف هویت ایرانی. اما این مدل دقیقاً عکس آن را می‌گوید. هرچه روایت ایرانی‌تر باشد، اگر انسانی باشد، جهانی‌تر می‌شود. ایران اگر بخواهد روایت جنگ‌های خود را جهانی کند، باید انسان ایرانی را و نه صرفاً سیاست ایرانی را روایت کند.

بر این اساس، مدل پیشنهادی در این پژوهش گذار از «سینمای تاریخ‌محور» به «سینمای تجربه‌محور» را نه صرفاً تغییری در سبک روایت یا انتخاب سوژه، بلکه تغییری پارادایمی در سیاست‌گذاری روایت جنگ می‌داند؛ گذاری که در آن، انسان به جای ایدئولوژی، تجربه زیسته به جای گزارش تاریخی، حافظه فرهنگی به جای ثبت صرف وقایع و همدلی جهانی به جای اقناع سیاسی، مبنای طراحی و ارزیابی روایت‌های سینمایی قرار می‌گیرند. بر اساس این اصل نظری، مزیت راهبردی سینمای ایران در رقابت روایت‌های جهانی نه در بازتولید روایت‌های رسمی و نه در

---

[1]. *Human Experience Layer*
[2]. *Primacy of Experience over Interpretation*

تقلید از الگوهای مسلط سینمای غرب، بلکه در توانایی آن برای تبدیل تجربه تاریخی جامعه ایرانی به روایتی انسانی، چندلایه، حافظه‌ساز و جهان‌شمول نهفته است.

لذا از منظر «مدل ایرانی سیاست‌گذاری روایت جنگ»($I\ S\ N\ M$)، این بحث پیامد مستقیمی برای سیاست‌گذاری فرهنگی دارد. اگر هدف، تولید روایت‌هایی ماندگار و اثرگذار در سطح ملی و بین‌المللی است، سیاست فرهنگی نباید صرفاً به بازتولید نمادهای آشنا یا بازنمایی تقابل‌های ایدئولوژیک محدود شود. روایت راهبردی زمانی قدرت اقناع پیدا می‌کند که بتواند میان حقیقت تاریخی، تجربه انسانی و حافظه فرهنگی تعادل برقرار کند. به بیان دیگر، سینمای جنگ هنگامی به سرمایه‌ای برای دیپلماسی عمومی تبدیل می‌شود که مخاطب، پیش از مواجهه با مواضع سیاسی، با انسانِ درگیرِ جنگ روبه‌رو شود. چنین روایتی نه حافظه را به ابزار تبلیغات تقلیل می‌دهد و نه رنج را به کالایی احساسی تبدیل می‌کند؛ بلکه از خلال بازنمایی تجربه زیسته، امکان شکل‌گیری حافظه‌ای مشترک و گفت‌وگویی فراتر از مرزهای ایدئولوژیک را فراهم می‌سازد. بر این اساس، می‌توان گفت که مسئله‌ی اصلی سینمای جنگ، صرف تولید روایت نیست، بلکه تولید «روایتِ سوگ‌پذیر» است؛ روایتی که بتواند فقدان را به رسمیت بشناسد، پیچیدگی اخلاقی جنگ را پنهان نکند، امکان همدلی را بر خصومت ترجیح دهد و گذشته را به منبعی برای فهم آینده تبدیل سازد. در چنین صورتی، سینما نه فقط رسانه بازنمایی جنگ، بلکه نهادی برای بازسازی حافظه ملی و کاهش آثار ماندگار تروما در حیات فرهنگی جامعه خواهد بود. هم‌چنین است که سینمای جنگ زمانی به حافظه فرهنگی پایدار تبدیل می‌شود که بتواند امکان سوگواری جمعی و «سوگواری روایی»[1] را فراهم کند، نه صرفاً بازنمایی قهرمانی یا بازتولید دشمنی. در این چارچوب، سینما نه صرفاً رسانه‌ای برای ثبت تاریخ، بلکه بستری برای انتقال تجربه تروما، شکل‌دهی به حافظه فرهنگی و ایجاد فهم مشترک میان نسل‌های مختلف و حتی مخاطبان فراملی خواهد بود.

۷. «روایت‌های غیرمستقیم جنگ» یا «سینمای حافظه جنگ»

در این مقاله، معیار گزینش آثار صرفاً تعلق آن‌ها به ژانر «جنگی» یا «دفاع مقدس» نیست. برخی آثار مورد بررسی ممکن است در گونه‌هایی چون درام اجتماعی، ملودرام، کودک، کمدی، عاشقانه یا سینمای معناگرا قرار گیرند؛ اما اهمیت آن‌ها در نسبتشان با جنگ به‌مثابه یک تجربه تاریخی و فرهنگی است، نه صرفاً یک رخداد نظامی. بر این اساس، آثاری که جنگ را از خلال زندگی انسان‌های عادی، تجربه زیسته قربانیان، تداوم آثار آن در حافظه فردی و جمعی یا مفاهیمی جهان‌شمول همچون فقدان، آوارگی، عشق، امید، هویت، تعلق و زیستن پس از فاجعه روایت می‌کنند، در قلمرو پژوهش قرار می‌گیرند. مبنای این انتخاب، میزان انطباق آثار با چهار مؤلفه بنیادین

---

[1]. *Narrative Mourning*

مدل تلفیقی سیاست‌گذاری روایت جنگ، یعنی انسان‌محوری، تجربه‌محوری، حافظه‌محوری و جهان‌روایی است. این تغییر معیار نشان می‌دهد که آینده سینمای جنگ ایران بیش از گسترش کمی فیلم‌های جنگی متعارف، به توانایی سینما در بازآفرینی تجربه جنگ در متن زندگی اجتماعی و حافظه فرهنگی و برقراری ارتباط معنادار با مخاطب جهانی وابسته است. هم‌چنین، باتوجه به کسرت فیلم‌های تولید شده در طی شکل‌گیری سینما در ایران، تنها به انتخاب موردی و گزینش برخی فیلم‌ها متناسب با سلیقه نگارندگان مقاله و آنچه در حد اقتضاء و محدودیت کلمات و حجم مقاله ایجاب می‌نمود برای تعیین مصادیق و ارائه مستندات مدل پیشنهادی بسنده شده است که در ادامه به برخی از این فیلم‌ها شاره می‌شود.

جدول شماره ۱- فیلموگرافی سینمای جنگی ایران[۱]

ردیف	فیلم	سال تولید	کارگردان	گونه مفهومی	الگوی روایت	جایگاه در مدل
۱.	میهن پرست	۱۳۳۲	غلامحسین نقشینه	ملی-میهنی، نظامی و قهرمان-محور	آرمانی-ملی و شخصیت‌محور	تاریخ محور- حافظه‌محور
۲.	دختر چوپان	۱۳۳۲	معزدیوان فکری	اجتماعی- روستایی	اجتماعی- عاطفی و شخصیت‌محور	تجربه‌محور
۳.	قیام پیشه‌وری	۱۳۳۳	پرویز خطیبی نوری	سیاسی- تاریخی- اقناعی تبلیغی- ملی	سیاسی مبتنی بر تقابل و منازعه	حافظه‌محور
۴.	نقلعلی	۱۳۳۳	پرویز خطیبی نوری	اجتماعی ـ سیاسی	کمدی- اجتماعی با محوریت شخصیت و موقعیت	تجربه‌محور
۵.	خون و شرف	۱۳۳۴	ساموئل خاچیکیان	اقناعی-تبلیغی	تعقیب و گریز و نبرد جمعی با محوریت مأموریت	گذار؛ از اقتدارمحوری به قهرمان‌محوری
۶.	جهنم‌زیرپای‌من	۱۳۴۳	رضا صفایی	اقناعی-تبلیغی- اقتدارمحور	تحول شخصیت؛ گذار جوان عادی به قهرمان نظامی	انسان‌محور- اقتدارمحور

۱. لازم به توضیح است که هدف از طراحی «مدل ایرانی سیاست‌گذاری روایت جنگ» (*I S N M*)، ارائه الگویی صرفاً برای تحلیل آثاری نیست که به‌طور مستقیم صحنه‌های جنگ، عملیات نظامی یا میدان نبرد را بازنمایی می‌کنند. این مدل بر مبنای پیوند میان چهار حوزه نظریِ روایت‌شناسی، نظریه بازنمایی، مطالعات حافظه فرهنگی و حافظه جمعی، مطالعات تروما و ادبیات روایت راهبردی طراحی شده و در نهایت، با تمرکز بر چهار مؤلفه انسان‌محوری، حافظه‌محوری، تجربه‌محوری و جهان‌محوری یا جهان روایتی، می‌کوشد شیوه شکل‌گیری، انتقال و تداوم روایت جنگ را در لایه‌های مختلف سینمای ایران مورد بررسی قرار دهد. از این منظر، جنگ الزاماً در تصویر مستقیم میدان نبرد، سلاح و عملیات نظامی خلاصه نمی‌شود؛ بلکه می‌تواند در قالب خاطره، سوگ، تروما، خانواده، هویت، امنیت، پیامدهای اجتماعی و فرهنگی جنگ، تجربه زیسته افراد و حتی بازخوانی گذشته و ساختن تصویری از آینده نیز بازنمایی شود. بر همین اساس، حدود ۱۰۳ فیلم منتخب در جدول حاضر، نه به‌عنوان مجموعه‌ای جامع و نهایی از تمام فیلم‌های مرتبط با جنگ، بلکه به‌عنوان نمونه‌های موردی و نماینده جریان‌ها و گونه‌های مختلف روایت جنگ و پیامدهای آن در سینمای ایران انتخاب و در چارچوب *ISNM* بررسی شده‌اند. بدیهی است که انتخاب این آثار، تابع اهداف، پرسش‌ها و اقتضائات این پژوهش بوده و ممکن است پژوهشگری دیگر، با توجه به مسئله پژوهش و رویکرد نظری خود، آثار دیگری را به این فهرست بیفزاید یا برخی از این فیلم‌ها را حذف کند. همچنین، فیلم‌هایی که به‌طور مستقیم و صریح به بازنمایی صحنه‌های جنگ و میدان نبرد پرداخته‌اند، بالقوه قابلیت تحلیل در چارچوب این مدل را دارند؛ بااین‌حال، به اقتضای موضوع و دامنه این پژوهش و بر اساس انتخاب و اولویت‌گذاری نگارندگان، این دسته از آثار در این مرحله از مطالعه کنار گذاشته شده‌اند. بنابراین، فهرست حاضر را باید نمونه‌ای تحلیلی برای آزمون و کاربست مدل *ISNM* دانست، نه فهرستی بسته و قطعی از فیلم‌های جنگی ایران.

۷.	پاسداران دریا	۱۳۴۴	رضا صفایی	نظامی- انتظامی- تبلیغی-اقناعی	تقابل قهرمان و ضدقهرمان	انسان محور- تجربه‌محور
۸.	هاشم‌خان	۱۳۴۵	محمد زرین‌دست	امنیتی- سیاسی- اقتدارمحور	تقابل قهرمان و ضدقهرمان	حافظه محور- اقتدارمحور
۹.	خداحافظ تهران	۱۳۴۵	ساموئل خاچیکیان	نظامی-میهنی- عاشقانه	ملودراماتیک در بستر مأموریت نظامی و جنگ	میهن‌محور-انسان‌محور
۱۰.	گل‌آقا	۱۳۴۶	آرامائیس آقامالیان	اجتماعی- نظامی-عشایری	انتقام و دادخواهی؛ قهرمان فردی در برابر ظلم	تجربه‌محور-انسان‌محور
۱۱.	تنگه اژدها	۱۳۴۷	ساموئل خاچیکیان	اکشن- نظامی- امنیتی	اکشن- جاسوسی مبتنی بر مأموریت، تعقیب و مقابله با خرابکاری	جهان‌محور-امنیت‌محور
۱۲.	هفت دلاور	۱۳۴۹	منوچهر قاسمی	نظامی- حادثه‌ای	گروه قهرمانان و مأموریت مشترک در مواجهه با تهدید	انسان‌محور
۱۳.	مأمور دوجانبه	۱۳۵۰	شاپور قریب	امنیتی- جاسوسی- سیاسی	معمایی- جاسوسی بر پایه نفوذ، کشف و تقابل نیروه	جهان محور- امنیت‌محور
۱۴.	آرامش در حضور دیگران	۱۳۵۱	ناصر تقوایی	اجتماعی- سیاسی- انتقادی	چندشخصیتی- نمادین با تمرکز بر فروپاشی فردی و تعارض نسل‌ها و ارزش‌ها	تجربه محور- حافظه‌محور
۱۵.	تعقیب تا جهنم	۱۳۵۲	روبرت اکهارت	امنیتی- حادثه‌ای	تعقیب و گریز و تقابل فردی در ساختار حادثه‌ای	جهان‌محور
۱۶.	مرگ در باران	۱۳۵۳	سیامک یاسمی	امنیتی- نظامی- جاسوسی	معمایی ـ جنایی با محوریت کشف حقیقت و بازسازی یک تهدید	جهان محور- امنیت‌محور
۱۷.	مرز	۱۳۶۰	جمشید حیدری	قهرمان محور	گذار	گذار
۱۸.	برزخی‌ها	۱۳۶۱	ایرج قادری	سیاسی ـ انقلابی	تاریخ‌محور	تاریخ‌محور
۱۹.	عقاب‌ها	۱۳۶۲	ساموئل خاچیکیان	اکشن نظامی	تاریخ‌محور	تاریخ‌محور
۲۰.	دیار عاشقان	۱۳۶۲	حسن کاربخش	دفاع مقدس	گذار	نیمه‌تجربه‌محور
۲۱.	بایکوت	۱۳۶۳	محسن مخملباف	سیاسی ـ ایدئولوژیک	تاریخ‌محور	تاریخ‌محور
۲۲.	پل آزادی	۱۳۶۳	داریوش فرهنگ	جنگی ـ حماسی	تاریخ‌محور	تاریخ‌محور
۲۳.	پاییزان	۱۳۶۴	رسول صدرعاملی	اجتماعی ـ پیامدهای جنگ	گذار	نیمه‌تجربه‌محور
۲۴.	تشکیلات	۱۳۶۴	منوچهر مصیری	امنیتی ـ سیاسی	تاریخ‌محور	تاریخ‌محور
۲۵.	باشو غریبه کوچک	۱۳۶۴	بهرام بیضایی	اجتماعی- یامدهای جنگ	تجربه‌محور	تجربه‌محور
۲۶.	پرواز در شب	۱۳۶۵	رسول ملاقلی‌پور	بقا و انسان	تجربه‌محور	تجربه‌محور
۲۷.	گذرگاه	۱۳۶۵	شهریار بحرانی	عملیات نظامی	تاریخ‌محور	تاریخ‌محور
۲۸.	حریم مهرورزی	۱۳۶۵	حسن محمدزاده	خانواده و جنگ	گذار	نیمه‌تجربه‌محور
۲۹.	افق	۱۳۶۶	رسول ملاقلی‌پور	عملیات ویژه	تاریخ‌محور	تاریخ‌محور
۳۰.	پرنده کوچک خوشبختی	۱۳۶۶	پوران درخشنده	پیامدهای روانی جنگ	تجربه‌محور	تجربه‌محور
۳۱.	آخرین پرواز	۱۳۶۷	احمدرضا درویش	امنیتی ـ جنگی	تاریخ‌محور	تاریخ‌محور
۳۲.	روزنه	۱۳۶۷	جمشید حیدری	مقاومت	گذار	نیمه‌تجربه‌محور
۳۳.	در مسیر تندباد	۱۳۶۸	مسعود جعفری جوزانی	پیامدهای اجتماعی جنگ	گذار	نیمه‌تجربه‌محور
۳۴.	وصل نیکان	۱۳۶۸	ابراهیم حاتمی‌کیا	بازگشت از جنگ	تجربه‌محور	تجربه‌محور
۳۵.	اوینار	۱۳۷۰	شهرام اسدی	جنگ‌وزندگی- مرزی	تجربه‌محور	تجربه‌محور

۳۶.	هور در آتش	۱۳۷۰	عزیزالله حمیدنژاد	جنگ و انسان	تجربه‌محور	تجربه‌محور
۳۷.	حماسه مجنون	۱۳۷۱	جمال شورجه	حماسی	تاریخ‌محور	تاریخ‌محور
۳۸.	از کرخه تا راین	۱۳۷۱	ابراهیم حاتمی‌کیا	پیامدهای جنگ	تجربه‌محور	تجربه‌محور
۳۹.	بوی پیراهن یوسف	۱۳۷۳	ابراهیم حاتمی‌کیا	اسارت و انتظار	تجربه‌محور- شخصیت‌محور و مبتنی بر فقدان و امید به بازگشت	تجربه‌محور
۴۰.	کیمیا	۱۳۷۳	احمدرضا درویش	خانواده و جنگ	تجربه‌محور	تجربه‌محور
۴۱.	سفر به چزابه	۱۳۷۴	رسول ملاقلی‌پور	حافظه جنگ	تجربه‌محور	تجربه‌محور
۴۲.	برج مینو	۱۳۷۴	ابراهیم حاتمی‌کیا	حافظه و عشق	تجربه‌محور	تجربه‌محور
۴۳.	لیلی با من است	۱۳۷۴	کمال تبریزی	تجربه جنگ با رویکرد طنز	تجربه‌محور	تجربه‌محور
۴۴.	مردی شبیه باران	۱۳۷۴	سعید سهیلی	اسارت	تجربه‌محور	تجربه‌محور
۴۵.	سرزمین خورشید	۱۳۷۵	احمدرضا درویش	انسان در جنگ	گذار - تمرکز بر بقا و مواجهه انسان‌ها با موقعیت جنگی	نیمه‌تجربه‌محور
۴۶.	آژانس شیشه‌ای	۱۳۷۶	ابراهیم حاتمی‌کیا	پساجنگ و جامعه	تجربه‌محور	تجربه‌محور
۴۷.	شیدا	۱۳۷۷	کمال تبریزی	عشق، مراقبت و رنج	تجربه‌محور	تجربه‌محور
۴۸.	هیوا	۱۳۷۷	رسول ملاقلی‌پور	حافظه و سوگ	تجربه‌محور- جست‌وجو و بازگشت به گذشته؛ تلفیق خاطره، سوگ و روایت ذهنی	تجربه‌محور
۴۹.	باشگاه سری	۱۳۷۷	جمال شورجه	امنیتی ـ اطلاعاتی	معمایی ـ امنیتی با محوریت کشف توطئه، تعقیب و مقابله اطلاعاتی	جهان محور ـ امنیت‌محور
۵۰.	متولد ماه مهر	۱۳۷۸	احمدرضا درویش	اجتماعی ـ سیاسی	تجربه‌محور - تقابل نسلی و سیاسی؛ شخصیت‌محور - کنش اجتماعی و اعتراض	تجربه‌محور- حافظه‌محور
۵۱.	راز شب بارانی	۱۳۷۹	سیامک اطلسی	اجتماعی- جنایی ـ پیامدهای جنگ	بازسازی تدریجی حقیقت قتل و آشکارشدن گذشته پنهان جنگ	تجربه‌محور- حافظه‌محور
۵۲.	موج مرده	۱۳۷۹	ابراهیم حاتمی‌کیا	بحران هویت رزمنده	تجربه‌محور	تجربه‌محور
۵۳.	ارتفاع پست	۱۳۸۰	ابراهیم حاتمی‌کیا	پیامدهای پساجنگ	تجربه‌محور	تجربه‌محور
۵۴.	قارچ سمی	۱۳۸۰	رسول ملاقلی‌پور	درام اجتماعی- روانشناختی	تجربه‌محور	تروما محور - حافظه‌محور
۵۵.	آوازهای سرزمین مادری‌ام	۱۳۸۱	بهمن قبادی	جنگ ـ آوارگی ـ قومی	جاده‌ای- چندشخصیتی؛ مواجهه شخصیت ها با آوارگی، خشونت و فروپاشی اجتماعی	تجربه محور - انسان محور ـ حافظه‌محور
۵۶.	دوئل	۱۳۸۲	احمدرضا درویش	جنگ و حافظه	گذار - ماجراجویانه - تعقیب و جست‌وجو؛ پیوند گذشته جنگ با منازعه در زمان حال	نیمه‌تجربه‌محور
۵۷.	گاهی به آسمان نگاه کن	۱۳۸۲	کمال تبریزی	پساجنگ، معنویت و اخلاق	تجربه‌محور	حافظه‌محور
۵۸.	مزرعه پدری	۱۳۸۲	رسول ملاقلی‌پور	درام، روان‌شناختی	تجربه محور-روایت ذهنی- خاطره ای؛ بازگشت شخصیت به گذشته و مواجهه با خاطرات و تروما	تروما محور - حافظه‌محور

۵۹.	روایت سه‌گانه	۱۳۸۲	پرویز شیخ‌طادی، عبدالحسن برزیده و رخشان بنی‌اعتماد،	اجتماعی –جنگ و پیامدهای آن	اپیزودیک؛ سه روایت مستقل با تمرکز بر وجوه متفاوت تجربه جنگ	تجربه محور ـ انسان‌محور
۶۰.	به رنگ ارغوان	۱۳۸۳	ابراهیم حاتمی‌کیا	امنیتی ـ سیاسی	گذار – تعقیب و گریز و نفوذ؛ تلفیق مأموریت امنیتی با تعارض اخلاقی و عاطفی	نیمه‌تجربه‌محور
۶۱.	گیلانه	۱۳۸۳	رخشان بنی‌اعتماد و محسن عبدالوهاب	اجتماعی- پیامدهای جنگ	شخصیت‌محور و مبتنی بر انتظار و پیامدهای جنگ	تجربه محور ـ انسان‌محور
۶۲.	لاک‌پشت‌ها هم پرواز می‌کنند	۱۳۸۳	بهمن قبادی	اجتماعی- جنگ و پیامدهای انسانی آن	چندشخصیتی ـــ تراژیک؛ کودک‌محور و مبتنی بر تجربه زیسته جنگ و پیامدهای آن	تجربه محور ـ انسان محور ـ حافظه‌محور
۶۳.	شور شیرین	۱۳۸۴	جواد اردکانی	زندگی فرماندهان	تاریخ‌محور	تاریخ‌محور
۶۴.	روز سوم	۱۳۸۵	محمدحسین لطیفی	مقاومت شهری	تاریخ‌محور باموَلفه‌های- تجربه	گذار
۶۵.	اخراجی‌ها	۱۳۸۵	مسعود ده‌نمکی	کمدی جنگ	تجربه‌محور	تجربه‌محور
۶۶.	میم مثل مادر	۱۳۸۵	رسول ملاقلی پور	اجتماعی- پیامدهای جنگ	روابط انسانی- شخصیت محور و ترومای پساجنگ	تجربه محور ـ انسان محور ـ حافظه‌محور
۶۷.	اتوبوس شب	۱۳۸۶	کیومرث پوراحمد	انسان و اسارت	تجربه‌محور	تجربه‌محور
۶۸.	فرزند خاک	۱۳۸۶	محمدعلی باشه‌آهنگر	بازگشت به میدان جنگ	تجربه‌محور	تجربه‌محور
۶۹.	زخم شانه حوا	۱۳۸۶	حسین قناعت	زنان ـــ هویت و خانواده	شخصیت‌محور و تقابل سنت و جنگ	تجربه‌محور
۷۰.	دل‌شکسته	۱۳۸۶	علی روئین‌تن	ملودرام اجتماعی- فرهنگی	تجربه‌محور	هویت محور- حافظه‌محور
۷۱.	بیداری رؤیاها	۱۳۸۸	محمدعلی باشه‌آهنگر	حافظه و تروما	تجربه‌محور	تجربه‌محور
۷۲.	شب واقعه	۱۳۸۸	شهرام اسدی	مقاومت مردمی	تجربه‌محور	تجربه‌محور
۷۳.	سی و سه روز	۱۳۸۹	جمال شورجه	محور مقاومت	تاریخ‌محور	تاریخ‌محور
۷۴.	دموکراسی تو روز روشن	۱۳۸۹	علی عطشانی	تروما و پساجنگ و بازاندیشی اخلاقی	تجربه‌محور	تجربه‌محور
۷۵.	گزارش یک جشن	۱۳۸۹	ابراهیم حاتمی‌کیا	اجتماعی- سیاسی ـــ پیامدهای پساجنگ	بحران اجتماعی و تقابل نسل‌ها و دیدگاه‌های سیاسی	تجربه‌محور
۷۶.	ملکه	۱۳۹۱	محمدعلی باشه‌آهنگر	انسان در جنگ	تجربه‌محور	تجربه‌محور
۷۷.	میهمان داریم	۱۳۹۱	محمدمهدی عسگرپور	حافظه و پساجنگ	تجربه‌محور	حافظه‌محور/تجربه‌محور
۷۸.	خاکستر و برف	۱۳۹۱	روح‌الله سهرابی	درام اجتماعی ـ خانوادگی	تجربه‌محور	حافظه محور / ترومامحور
۷۹.	خانه‌ای کنار ابرها	۱۳۹۲	سید جلال دهقانی اشکذری	حافظه اجتماعی و اخلاق جنگ	تجربه‌محور	تجربه محور- حافظه‌محور
۸۰.	شیار ۱۴۳	۱۳۹۲	نرگس آبیار	حافظه و سوگ	تجربه‌محور	تجربه‌محور
۸۱.	چ	۱۳۹۲	ابراهیم حاتمی‌کیا	زندگی نامه سیاسی	گذار	نیمه‌تجربه‌محور
۸۲.	روباه	۱۳۹۳	بهروز افخمی	امنیتی	تاریخ‌محور	تاریخ‌محور
۸۳.	دلبری	۱۳۹۳	سیدجلال دهقانی اشکذری	پساجنگ- خانواده-حافظه	تجربه‌محور	تجربه‌محور

۸۴.	ایستاده در غبار	۱۳۹۴	محمدحسین مهدویان	زندگی نامه ـ حافظه	تجربه‌محور	تجربه‌محور
۸۵.	بادیگارد	۱۳۹۵	ابراهیم حاتمی‌کیا	سیاسی ـ امنیتی	گذار	نیمه‌تجربه‌محور
۸۶.	ویلایی‌ها	۱۳۹۶	منیر قیدی	زنان و جنگ	تجربه‌محور	تجربه‌محور
۸۷.	کاتیوشا	۱۳۹۶	علی عطشانی	کمدی پساجنگ – حافظه نسلی	تجربه‌محور	حافظه‌محور–طنز جنگ
۸۸.	ماجرای نیمروز	۱۳۹۶	محمدحسین مهدویان	امنیتی ـ تاریخی	تاریخ‌محور	تاریخ‌محور
۸۹.	هزارپا	۱۳۹۶	ابوالحسن داوودی	کمدی اجتماعی	حافظه‌محور	حافظه‌محور
۹۰.	به وقت شام	۱۳۹۷	ابراهیم حاتمی‌کیا	محور مقاومت	گذار	نیمه‌تجربه‌محور
۹۱.	تنگه ابوقریب	۱۳۹۷	بهرام توکلی	تجربه رزم	تجربه‌محور	تجربه‌محور
۹۲.	۲۳ نفر	۱۳۹۸	مهدی جعفری	اسارت	تجربه‌محور	تجربه‌محور
۹۳.	ماجرای نیمروز: رد خون	۱۳۹۸	محمدحسین مهدویان	امنیتی	تاریخ‌محور	تاریخ‌محور
۹۴.	درخت گردو	۱۳۹۸	محمد حسین مهدویان	درام تاریخی	تجربه‌محور	انسان محور- حافظه محور- جهان‌روایی
۹۵.	منصور	۱۳۹۹	سیاوش سرمدی	زندگی‌نامه	تاریخ‌محور	تاریخ‌محور
۹۶.	تک‌تیرانداز	۱۳۹۹	علی غفاری	قهرمان‌محور	تاریخ‌محور	تاریخ‌محور
۹۷.	گیسوم	۱۳۹۹	نوید به‌تویی	اجتماعی- خانواده و پیامدهای جنگ	شخصیت محور و خانواده‌محور	تجربه محور ـ انسان‌محور
۹۸.	موقعیت مهدی	۱۴۰۰	هادی حجازی‌فر	زندگی‌نامه	گذار از تاریخ‌محوری به تجربه‌محوری	تجربه‌محور با بنیان تاریخی
۹۹.	دسته دختران	۱۴۰۰	منیر قیدی	زنان و جنگ	تجربه‌محور	تجربه‌محور
۱۰۰.	غریب	۱۴۰۱	محمدحسین لطیفی	زندگی نامه سیاسی ـ نظامی	گذار	نیمه‌تجربه‌محور
۱۰۱.	آسمان غرب	۱۴۰۲	محمد عسگری	عملیات هوایی	تاریخ‌محور	تاریخ‌محور
۱۰۲.	احمد	۱۴۰۲	امیرعباس ربیعی	زندگی‌نامه	گذار	نیمه‌تجربه‌محور
۱۰۳.	صددام	۱۴۰۳	پدرام پورامیری	کمدی سیاسی	حافظه‌محور	بازنمایی دشمن در فرهنگ عامه

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

۸. تحلیل سینمای جنگی ایران بر مبنای«مدل ایرانی سیاست‌گذاری روایت جنگ»(*I S N M*)

سینمای جنگ در ایران را نمی‌توان پدیده‌ای منحصر به دوران پس از انقلاب اسلامی دانست؛ هرچند آنچه امروز با عنوان «سینمای دفاع مقدس» شناخته می‌شود، بی‌تردید محصول انقلاب اسلامی و تجربه هشت‌ساله جنگ ایران و عراق است. از این رو، در یک تفکیک مفهومی، باید میان «سینمای جنگ» به‌عنوان یک ژانر یا گونه سینمایی و «سینمای دفاع مقدس» به‌عنوان یک گفتمان فرهنگی، تاریخی و ایدئولوژیک تمایز قائل شد. اولی می‌تواند هر نوع بازنمایی از جنگ، درگیری نظامی یا منازعات مسلحانه را دربر گیرد، در حالی که دومی به تجربه تاریخی خاص جمهوری اسلامی ایران و شیوه روایت آن از جنگ تحمیلی عراق علیه ایران اشاره دارد. لذا بر این باور هستیم

که پیش از انقلاب اسلامی هم البته نمونه‌هایی از فیلم‌های دارای مضامین جنگی، نظامی، امنیتی و درگیری‌های مرزی در سینمای ایران تولید شده بود، اما این آثار هرگز به یک جریان مستقل، مستمر و هویت‌مند تبدیل نشدند. جنگ در این فیلم‌ها نه به منزله یک مسئله اجتماعی، تاریخی یا تمدنی، بلکه عمدتاً به‌عنوان بستری برای خلق تعلیق، حادثه، اکشن و ماجراجویی و البته گاهی هم برای بازنمایی ارتش و نیروی نظامی به‌مثابه اقتدار نظامی و الگوی قهرمان‌پروری موفق ایرانی مورد استفاده قرار می‌گرفت. از همین رو، می‌توان این آثار را بیش از آنکه «سینمای جنگ» به معنای متعارف آن بدانیم، نوعی «سینمای اقناعی-تبلیغی و بازنمایی اقتدار نظامی و امنیتی حکومت» تلقی کنیم که از برخی عناصر جنگی برای پیشبرد روایت بهره می‌برد. لذا این وضعیت را باید در بستر سیاست‌های فرهنگی حکومت پهلوی نیز تحلیل کرد. در آن دوره، سینما بیش از آنکه محملی برای بازاندیشی درباره تجربه‌های تاریخی و بحران‌های ملی باشد، در خدمت سرگرمی، ستاره‌سازی، نمایش اقتدار حکومت و بازنمایی چهره‌ای مدرن از ارتش شاهنشاهی قرار داشت. ازاین‌رو، موضوعاتی چون جنگ جهانی دوم، اشغال ایران در سال ۱۳۲۰، قحطی گسترده، حضور نیروهای متفقین یا پیامدهای اجتماعی و انسانی آن، تقریباً هیچ جایگاهی در سینمای داستانی ایران پیدا نکردند. این غیبت، در حالی است که همین موضوعات در ادبیات، خاطرات و برخی آثار پژوهشی ایرانی بازتاب یافته‌اند. چنین سکوتی را می‌توان تا حد زیادی ناشی از ملاحظات سیاسی و تمایل حکومت پهلوی به پرهیز از بازخوانی دوره‌ای دانست که ضعف ساختار سیاسی کشور و وابستگی آن به قدرت‌های خارجی را آشکار می‌کرد.

از منظر محتوایی، فیلم‌های این دوره عمدتاً حول محور مقابله با خرابکاران، مأموریت‌های امنیتی، حفاظت از مرزها، ارتش قهرمان، عملیات نیروهای نظامی و گاه الگوگیری از سینمای جاسوسی و جنگی غرب، به‌ویژه محصولات هالیوود در دهه‌های ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰، شکل گرفته بودند. در این آثار، شخصیت نظامی غالباً قهرمانی فردمحور است که با شجاعت و توانایی فردی، بحران را مدیریت می‌کند؛ در حالی که مفاهیمی چون حافظه جمعی، رنج غیرنظامیان، پیامدهای روانی جنگ، بازسازی اجتماعی یا تجربه زیسته مردم، تقریباً غایب هستند. به بیان دیگر، جنگ در این آثار «زمینه وقوع حادثه» است، نه «موضوع اندیشه». این ویژگی سبب می‌شود که سینمای جنگ پیش از انقلاب را نتوان هم‌تراز با جریان‌هایی دانست که پس از سال ۱۳۵۹ در ایران شکل گرفتند. با آغاز جنگ ایران و عراق، صرفاً بر تعداد فیلم‌های مرتبط با جنگ افزوده نشد، بلکه نوعی گفتمان تازه در سینمای ایران پدید آمد که جنگ را به عنوان یک تجربه تاریخی، فرهنگی، اخلاقی و هویتی در مرکز روایت قرار داد. از این پس، جبهه، خانواده، شهادت، آوارگی، اسارت، جانبازی، حافظه جمعی و پیامدهای اجتماعی جنگ به موضوعاتی محوری در سینمای ایران تبدیل شدند و به تدریج، سینمای دفاع مقدس به یکی از مهم‌ترین شاخه‌های سینمای پس از انقلاب بدل شد. از این منظر، تفاوت اصلی میان آثار نظامی پیش از انقلاب و سینمای دفاع مقدس را نباید صرفاً در تفاوت موضوع یا زمان تولید جست‌وجو کرد، بلکه این تفاوت بیش از هر چیز در «نوع نگاه به جنگ» نهفته است. در

سـینمای دوره پهلوی، جنگ غالباً ابزاری برای تولید هیجان و نمایش اقتدار نظامی اسـت؛ اما در سـینمای پس از انقلاب، دست‌کم در شاخص‌ترین آثار آن که در جدول شماره یک فهرست شده‌اند، جنگ به مسـئله‌ای انسـانی، تاریخی و هویتی تبدیل می‌شـود که نه تنها میدان نبرد، بلکه حافظه، خانواده، جامعه و آینده یک ملت را نیز دربر می‌گیرد.

هم‌چنین است که بخش مهمی از تولیدات سینمای ایران در دهه‌های ۱۳۴۰ و ۱۳۵۰ هم‌زمان با اجرای «انقلاب سـفید»، گسترش مناسبات راهبردی ایران و ایالات متحده و تبدیل ایران به ژاندارم منطقه خلیج فارس در چارچوب «دکترین دو سـتونی نیکسـون» تولید شـدند؛ دورانی که حکومت پهلوی تلاش می‌کرد تصـویر ارتشـی مدرن، کارآمد و شکست‌ناپذیر را در ذهن افکار عمومی تثبیت کند. در همین راسـتا، ارتش شـاهنشاهی تنها به حمایت لجستیکی و تجهیزاتی از تولیدات سینمایی بسـنده نکرد، بلکه با تأسیس استودیوی فیلم‌سازی ارتش، به یکی از بازیگران مستقیم تولید این آثار تبدیل شـد. در نتیجه، بخشی از سینمای آن دوره را می‌توان در امتداد سیاست‌های تبلیغاتی حکومت و بخشی از سازوکار مشروعیت‌سازی فرهنگی دولت پهلوی ارزیابی کرد. از مهم‌ترین نمونه‌های این جریان می‌توان به جهنم زیر پای من (رضـا صـفایی، ۱۳۴۳)، پاسـداران دریا (رضـا صفایی، ۱۳۴۴)، هاشم‌خان (محمد زرین‌دست، ۱۳۴۵)، خداحافظ تهران (ساموئل خاچیکیان، ۱۳۴۵) و گل‌آقا(آرامائیس آقامالیان، ۱۳۴۶) اشاره کرد.

در جهنم زیر پـای من، جوانی با پیوسـتن به ارتش از فردی جاهل و بی‌هدف به قهرمانی ملی تبدیل می‌شود؛ روایتی که ارتش را مهم‌ترین مسیر تربیت، پیشرفت فردی و خدمت به کشور معرفی می‌کند. در پاسداران دریا نیز نیروی دریایی شاهنشاهی در مبارزه با قاچاقچیان، حافظ امنیت مرزهای آبی و منافع ملی تصـویر می‌شـود. در میان این آثار، هاشم‌خان جایگاه ویژه‌ای دارد؛ زیرا مستقیماً با یکی از رخدادهای سـیاسـی و امنیتی دهه ۱۳۴۰ پیوند می‌خورد. این فیلم که تنها یک سـال پس از سـرکوب قیام عشـایر لر و قشـقایی جنوب ایران سـاخته شـد، با بازنمایی عشایر در قالب گروه‌هایی خشـونت‌طلب، یاغی و قانون‌گریز، سـیاسـت‌های امنیتی حکومت را مشروع جلوه می‌دهد. در روایت فیلم، نقش مسـتقیم ارتش در سـرکوب نظامی تقریباً حذف شـده و نابودی «اشـرار» به مردم نسبت داده می‌شـود؛ بدین‌ترتیب، خشـونت دولتی از متن روایت کنار گذاشـته شده و جای خود را به نوعی اجمـاع مردمی علیـه مخـالفـان حکومـت می‌دهد. به تعبیر تهامی‌نژاد، فیلم با دفاع از اقتدار حکومت پهلوی، سـیاسـت‌های اسـکان اجباری، خلع سلاح و سرکوب عشایر را در قالب یک روایت سینمایی توجیـه می‌کنـد (تهـامی‌نژاد، ۱۳۶۵: ۱۸۰–۱۸۳). در خـداحـافظ تهران نیز یـک افسـر چتربـاز که آموزش‌های خود را در ایالات متحده گذرانده، پس از بازگشت به ایران مأمور مقابله با اشرار می‌شود؛ موضـوعی که علاوه بر نمایش اقتدار نظامی، پیوندهای راهبردی و آموزشـی ارتش ایران و آمریکا را نیز به نمایش می‌گذارد. گل‌آقا نیز با الگویی مشـابه، ارتش را نیرویی نجات‌بخش معرفی می‌کند که شورش‌های عشایری را سرکوب کرده و نظم و امنیت را به کشور بازمی‌گرداند.

ویژگی مشترک تمامی این آثار، تقلیل منازعات اجتماعی و سیاسی به دوگانه ساده «نظم در برابر آشوب» است. مخالفان حکومت، اعم از قاچاقچیان، یاغیان یا عشایر معترض، فاقد زمینه‌های تاریخی، اجتماعی یا اقتصادی‌اند و صرفاً به‌عنوان تهدیدی علیه امنیت ملی معرفی می‌شوند. در مقابل، نیروهای نظامی همواره تجسم قانون، اخلاق، میهن‌دوستی و پیشرفت‌اند. از این منظر، این فیلم‌ها را می‌توان نمونه‌ای از سینمای پروپاگاندا دانست؛ سینمایی که کارکرد اصلی آن، اقناع افکار عمومی و تثبیت مشروعیت سیاسی حکومت از طریق بازنمایی اقتدار نظامی است، نه بازنمایی واقعیت‌های جنگ یا پیچیدگی‌های تعارضات اجتماعی. نکته مهم آن است که با وجود حضور گسترده نیروهای نظامی در این آثار، آنها در معنای دقیق کلمه «فیلم جنگی» محسوب نمی‌شوند. موضوع اصلی این فیلم‌ها نه نبرد میان دولت‌ها، بلکه نمایش انحصار مشروع خشونت در اختیار حکومت و دفاع از نظم سیاسی مستقر است. همین ویژگی، تفاوت بنیادین سینمای نظامی دوره پهلوی را با سینمای دفاع مقدس پس از انقلاب آشکار می‌کند؛ سینمایی که دست‌کم در مهم‌ترین آثار خود، جنگ را به‌عنوان تجربه‌ای تاریخی، اجتماعی، فرهنگی و هویتی روایت می‌کند، نه صرفاً ابزاری برای نمایش اقتدار حکومت.

در همین زمینه، ساموئل خاچیکیان در گفت‌وگویی، فیلم خون و شرف را نخستین فیلم جنگی سینمای ایران معرفی کرده و درباره آن می‌گوید: «اولین فیلم جنگی سینمای ایران، خون و شرف بود. عده‌ای ژاندارم برای نجات دختری که راهزنان ربوده بودند، به تعقیب آنان می‌روند، در محاصره قرار می‌گیرند و جنگ و گریز شدیدی میان ژاندارم‌ها و راهزنان بر ماسه‌های داغ شمال شکل می‌گیرد...» (خاچیکیان، ۱۳۷۳). با این حال، حتی این اثر نیز بیش از آنکه در ژانر جنگ قرار گیرد، در امتداد سینمای پلیسی، امنیتی و ضدیاغی قرار می‌گیرد. همین مسئله نشان می‌دهد که سینمای ایران پیش از انقلاب، هرگز موفق به شکل‌دادن یک ژانر مستقل و تثبیت‌شده از «سینمای جنگ» نشد و بیشتر از آنکه جنگ را بازنمایی کند، در خدمت بازنمایی اقتدار سیاسی و نظامی دولت قرار داشت؛ یافته‌ای که خود یکی از مهم‌ترین تفاوت‌های تاریخی میان سینمای نظامی دوره پهلوی و سینمای دفاع مقدس پس از انقلاب اسلامی به شمار می‌رود.

و اما بعد، پرهیز سینمای دوره پهلوی از بازنمایی جنگ‌های واقعی و تجربه‌های تلخ تاریخی ایران را نمی‌توان صرفاً به ضعف صنعت سینما یا کمبود امکانات فنی نسبت داد. این غیبت، بیش از هر چیز، در چارچوب سیاست حافظه و روایت رسمی حکومت قابل فهم است. هر نظام سیاسی، علاوه بر آنچه روایت می‌کند، با آنچه عامدانه از روایت حذف می‌کند نیز حافظه جمعی را شکل می‌دهد. سکوت نیز نوعی روایت است؛ روایتی که از طریق حذف، فراموشی و به حاشیه راندن برخی رخدادها عمل می‌کند. در دوره پهلوی، یکی از مهم‌ترین پایه‌های مشروعیت حکومت، تصویرسازی از دولتی مقتدر، باثبات، مدرن و دارای ارتشی شکست‌ناپذیر بود. به عبارتی دیگر، کمبود آثار شاخص جنگی در سینمای ایرانِ پیش از انقلاب، صرفاً یک خلأ آماری نیست، بلکه خود یک داده و یافته پژوهشی معنادار است. این وضعیت نشان می‌دهد که برخلاف بسیاری از کشورها که جنگ‌ها و

بحران‌های ملی به تدریج به شکل‌گیری ژانرهای مستقل سینمایی انجامید، در ایرانِ دوره پهلوی، تجربه‌های واقعی نظامی و جنگ‌های مؤثر بر سرنوشت کشور هرگز به موضوعی پایدار برای بازنمایی سینمایی تبدیل نشدند. در نتیجه، سینمای آن دوره نه حافظه‌ای تصویری از مهم‌ترین بحران‌های تاریخی ایران دوره پهلوی از اشغال کشور در سال ۱۳۲۰ گرفته تا پیامدهای اجتماعی و انسانی آن، تولید کرد و نه توانست پیرامون مفهوم جنگ، مقاومت، اشغال یا هویت ملی، سنتی روایی و گفتمانی شکل دهد. معدود آثار نظامی و امنیتی آن دوران نیز عمدتاً با الگوگیری از سینمای اکشن و جاسوسی غرب، به روایت مأموریت‌های امنیتی یا عملیات‌های تخیلی پرداختند و کمتر ریشه در تجربه تاریخی جامعه ایرانی داشتند. از این منظر، فقدان ژانر جنگ در سینمای پهلوی، بیش از آنکه نشانه نبودِ موضوع باشد، بیانگر غیبت «اراده‌ی فرهنگی» برای تبدیل تجربه‌های تاریخی به حافظه‌ی جمعی از طریق سینما است. به بیانی دیگر، بازگشت به رخدادهایی مانند اشغال ایران در شهریور ۱۳۲۰، فروپاشی سریع ارتش رضاشاه در برابر نیروهای متفقین، بحران قحطی، حضور نیروهای بیگانه در خاک کشور و محدود شدن حاکمیت ملی، با این تصویر رسمی سازگار نبود. ازاین‌رو، این وقایع یا اساساً وارد روایت سینمایی نشدند یا در حافظه فرهنگی جامعه جایگاه پررنگی پیدا نکردند. سکوت درباره این رخدادها، بخشی از سیاست بازسازی مشروعیت سیاسی بود. از سوی دیگر، حکومت پهلوی به دلیل وابستگی راهبردی به بلوک غرب، تمایلی نداشت روابط خود با قدرت‌های پیروز جنگ جهانی دوم را با بازخوانی انتقادی اشغال ایران دچار چالش کند. روایت سینمایی از اشغال ایران ناگزیر پرسش‌هایی درباره استقلال، حاکمیت ملی و نقش قدرت‌های خارجی در تحولات داخلی کشور مطرح می‌کرد؛ پرسش‌هایی که با سیاست خارجی وقت همخوانی نداشت. در نتیجه، سینما نیز مانند بسیاری از عرصه‌های فرهنگی، به سمت روایت‌هایی کم‌هزینه‌تر و غیرمسئله‌دار سوق داده شد. عامل دیگر، نوع نگاه فرهنگی حاکم بر سینمای آن دوره بود. بخش عمده تولیدات تجاری موسوم به فیلم‌فارسی بر سرگرمی، ملودرام، کمدی و اکشن استوار بود و کمتر مجالی برای پرداختن به مسائل تاریخی و حافظه ملی فراهم می‌کرد. حتی فیلم‌های نظامی نیز عمدتاً به نمایش عملیات پلیسی، مأموریت‌های امنیتی یا قهرمانی‌های فردی می‌پرداختند و از ورود به لایه‌های پیچیده جنگ، شکست، اشغال و پیامدهای اجتماعی آن پرهیز می‌کردند. جنگ، اگر هم حضور داشت، نه موضوعی برای اندیشیدن، بلکه بیشتر پس‌زمینه‌ای برای خلق هیجان بود.

از منظر مطالعات حافظه، این وضعیت نشان می‌دهد که حافظه تاریخی تنها بر اثر آنچه ثبت و روایت می‌شود شکل نمی‌گیرد، بلکه به همان اندازه، تحت تأثیر آن چیزی است که حذف می‌شود. حذف یک رخداد از سینما، به معنای حذف آن از تاریخ نیست، اما می‌تواند آن را از حافظه عمومی نسل‌های بعد دور کند. به همین دلیل، فقدان فیلم‌هایی درباره اشغال ایران در سال ۱۳۲۰ یا پیامدهای جنگ جهانی دوم، خود به یک «داده تاریخی» تبدیل می‌شود که از سیاست فرهنگی و منطق قدرت در آن دوره پرده برمی‌دارد. در واقع، سینمای دوره پهلوی بیش از آنکه روایتگر تجربه تاریخی ملت ایران باشد، بازتاب‌دهنده اولویت‌های سیاسی و ایدئولوژیک حکومت بود. همین خلأ

سبب شد در دوره‌های بعدی و پس از انقلاب اسلامی و پس از آغاز جنگ ایران و عراق، سینمای ایران ناگزیر از نقطه‌ای تقریباً صفر، زبان، روایت، شخصیت‌ها و حتی دستور زبان بصری خود را برای بازنمایی جنگ خلق کند و البته، همین نکته، تفاوت بنیادین آن را با سینمای پس از آغاز جنگ ایران و عراق آشکار می‌کند. اگرچه سینمای پس از انقلاب نیز از سیاست‌های رسمی و محدودیت‌های ایدئولوژیک تأثیر پذیرفت، اما جنگ را به مسئله‌ای اجتماعی، هویتی و تاریخی تبدیل کرد و آن را به مرکز روایت سینمایی کشاند. از این منظر، تفاوت اصلی این دو دوره نه صرفاً در موضوع جنگ، بلکه در «سیاست روایت» است؛ یکی با حذف و سکوت، حافظه را مدیریت می‌کرد و دیگری با تولید انبوه روایت، هرچند گاه تک‌صدایی، در پی تثبیت نوعی حافظه‌ی جمعی از جنگ بود. این تمایز، برای فهم تحول سینمای جنگ ایران و تحلیل نسبت میان قدرت، حافظه و روایت، اهمیتی اساسی دارد.

البته سینمای جنگی و فیلم‌های منتخب این دوره را از زاویه‌ی دیگری هم می‌شود تحلیل کرد. زاویه‌ی دیدی که می‌تواند تبدیل به یک الگو شود. اگرچه وجه مشترک بسیاری از این آثار، تلاش برای مشروعیت‌بخشی به اقتدار نظامی حکومت پهلوی و ارائه تصویری آرمانی از نیروهای مسلح است. با این حال، صرفِ قهرمان‌سازی از نیروهای نظامی را نباید به‌خودی‌خود نقطه ضعفی برای یک فیلم جنگی دانست. اساساً یکی از کارکردهای مهم سینمای جنگ در سراسر جهان، خلق الگوهای قهرمانی، تقویت روحیه ملی و افزایش اعتماد عمومی به نیروهای مسلح است. سینمای آمریکا، روسیه، بریتانیا، فرانسه و حتی ژاپن نیز در دوره‌های مختلف، بارها از ارتش و نیروهای نظامی خود چهره‌هایی قهرمان، فداکار و الهام‌بخش ساخته‌اند. بنابراین، اصلِ قهرمان‌پردازی نه‌تنها امری مذموم نیست، بلکه یکی از ظرفیت‌های مهم ژانر جنگ محسوب می‌شود. آنچه این آثار را آسیب‌پذیر می‌کند، نه قهرمان بودن شخصیت‌های نظامی، بلکه یک‌بعدی شدن روایت است. در اغلب فیلم‌های تبلیغی دوره پهلوی، قهرمان نظامی تقریباً بدون تردید، بدون خطا، بدون تعارض درونی و بدون پرداخت روان‌شناختی تصویر می‌شود؛ در مقابل، مخالفان حکومت نیز اغلب به صورت افرادی شرور، طماع، قانون‌گریز یا وابسته به بیگانگان معرفی می‌شوند. در چنین ساختاری، مخاطب نه با یک درام انسانی، بلکه با دوگانه‌ای کاملاً از پیش تعیین‌شده میان خیر مطلق و شر مطلق روبه‌رو می‌شود؛ دوگانه‌ای که امکان همذات‌پنداری عمیق و باورپذیری روایت را کاهش می‌دهد. برای نمونه، در جهنم زیر پای من، ورود یزدان‌قلی به ارتش نه فقط مسیر موفقیت شخصی، بلکه راه رسیدن به هویت اجتماعی و اخلاقی معرفی می‌شود؛ در حالی که برادرش یارقلی، با خروج از مدار قانون، به نماد آشوب و یاغی‌گری تبدیل می‌شود. در پاسداران دریا نیز نیروی دریایی تجسم نظم، انضباط و امنیت ملی است و قاچاقچیان، بدون پرداخت اجتماعی یا روانی، صرفاً عاملان شر معرفی می‌شوند. در هاشم‌خان نیز تقابل میان حکومت و شورش‌های محلی به گونه‌ای روایت می‌شود که دولت در جایگاه حافظ امنیت و منافع ملی و مخالفان صرفاً در قالب گروه‌هایی تبهکار و وابسته به بیگانگان بازنمایی می‌شوند.

در مقابل، تجربه موفق سینمای جنگ جهان نشان داده است که قهرمان‌سازی زمانی ماندگار می‌شود که شخصیت نظامی، پیش از آنکه نماد قدرت باشد، یک انسان باورپذیر باشد. قهرمانی که می‌ترسد، اشتباه می‌کند، تردید دارد، هزینه می‌دهد و در برابر انتخاب‌های دشوار اخلاقی قرار می‌گیرد، بیش از شخصیت‌های آرمانی و شکست‌ناپذیر در ذهن مخاطب ماندگار می‌شود. بسیاری از آثار شاخص سینمای جنگ، از نجات سرباز رایان و جوخه گرفته تا دانکرک و حتی بخش مهمی از آثار دفاع مقدس ایران مانند دیده‌بان، مهاجر، آژانس شیشه‌ای و بوی پیراهن یوسف، دقیقاً از همین الگوی قهرمان انسانی بهره برده‌اند. ازاین‌رو، می‌توان میان سینمای قهرمان‌محور و سینمای تبلیغاتی تمایز قائل شد. اولی با خلق شخصیت‌های چندلایه، مخاطب را به درک ارزش‌های انسانی، ایثار و مسئولیت‌پذیری دعوت می‌کند؛ اما دومی با حذف پیچیدگی‌های واقعیت و تقلیل شخصیت‌ها به نمادهای خیر و شر، بیش از آنکه به هنر نزدیک شود، به تبلیغات سیاسی نزدیک می‌شود. بنابراین، مسئله اصلی در سینمای جنگ، قهرمان بودن یا نبودن نیروهای نظامی نیست؛ بلکه کیفیت روایت، میزان واقع‌گرایی، پرداخت شخصیت‌ها و پرهیز از کلیشه‌هایی است که می‌توانند فیلم را از یک اثر ماندگار به بیانیه‌ای تبلیغاتی تقلیل دهند. این تمایز، معیار مهمی برای ارزیابی فیلم‌های جنگی، چه در دوره پهلوی و چه در دوره پس از انقلاب، به شمار می‌آید.

و اما بعد، در بعد از انقلاب اسلامی می‌توان ادعا کرد که آغاز تجاوز نظامی عراق به ایران در ۳۱ شهریور ۱۳۵۹ تنها یک رخداد سیاسی و نظامی نبود؛ بلکه نقطه آغاز شکل‌گیری یکی از مهم‌ترین جریان‌های تاریخ سینمای ایران نیز محسوب می‌شود. در واقع، جنگ هشت‌ساله، سینمای ایران را با مسئله‌ای روبه‌رو کرد که پیش از آن تجربه‌ای مشابه برای مواجهه با آن وجود نداشت: چگونه می‌توان واقعیتی زنده، جاری و پرهزینه را هم‌زمان ثبت، روایت و معناپردازی کرد؟ از همین رو، آنچه بعدها «سینمای دفاع مقدس» نام گرفت، بیش از آنکه یک ژانر صرف باشد، به عرصه‌ای برای آزمون شیوه‌های مختلف روایت از جنگ تبدیل شد؛ از این رو، **دهه ۱۳۶۰** را می‌توان دوره شکل‌گیری و تثبیت سینمای جنگ پس از انقلاب اسلامی دانست (*Naficy, 2012*؛ مهرابی، ۱۳۹۰)؛ دوره‌ای که هم‌زمان با وقوع جنگ ایران و عراق، سینما نیز در حال بازتعریف کارکردهای خود در نسبت با انقلاب، جنگ و هویت ملی بود. هرچند «برزخی‌ها» (ایرج قادری، ۱۳۶۱) پیش از آغاز رسمی جنگ نوشته و طراحی شده بود، اما نخستین تلاش سینمای ایران برای بهره‌گیری از فضای متشنج مرزهای غربی به شمار می‌آید. با این حال، نخستین فیلمی که به‌طور مستقیم جنگ را موضوع اصلی خود قرار داد، «مرز» (جمشید حیدری، ۱۳۶۰) بود. در آثار آغازین این دهه، مانند عقاب‌ها، کانی‌مانگا، افق، گذرگاه و پل آزادی، روایت بر عملیات نظامی، پیروزی، فداکاری و تقابل مستقیم با دشمن استوار است. شخصیت‌ها بیش از آنکه فردیت و پیچیدگی روان‌شناختی داشته باشند، حامل ارزش‌های جمعی و ایدئولوژیک هستند و کارکردی نمادین می‌یابند. در این آثار، ساختار روایت عمدتاً خطی است، پایان‌بندی‌ها بر موفقیت مأموریت یا تحقق هدف نظامی تأکید دارند و تجربه درونی شخصیت‌ها در حاشیه قرار می‌گیرد. بنابراین، این دسته از فیلم‌ها را می‌توان در قلمرو

«سینمای تاریخ‌محور» قرار داد؛ زیرا تمرکز اصلی آن‌ها بر بازنمایی رخدادهای جنگ و تثبیت روایت رسمی از مقاومت و دفاع است. این آثار اولیه، بیش از آنکه در پی فهم تجربه جنگ باشند، تلاش می‌کردند هیجان ناشی از درگیری‌های نظامی را بازآفرینی کنند. بنابراین، جنگ در بسیاری از آنها بیشتر به بستری برای خلق قهرمانان شکست‌ناپذیر، عملیات‌های رزمی و تعقیب‌وگریزهای اکشن تبدیل شد؛ الگویی که از بسیاری جهات متأثر از سینمای جریان اصلی جهان بود و هنوز فاصله محسوسی با تجربه زیسته رزمندگان و جامعه ایرانی داشت. بررسی فیلم‌های این دهه بر اساس شاخص‌های «مدل ایرانی سیاست‌گذاری روایت جنگ»($I\ S\ N\ M$) نشان می‌دهد که الگوی غالب روایت، «تاریخ‌محور» است؛ هرچند از میانه دهه، نشانه‌های آشکاری از حرکت به سوی روایت‌های تجربه‌محور نیز پدیدار می‌شود.

از میانه دهه، جابه‌جایی محسوسی در کانون روایت مشاهده می‌شود. اینجا، نقطه عطف اصلی، ورود فیلمسازانی بود که خود جنگ را از نزدیک تجربه کرده بودند. رسول ملاقلی‌پور، ابراهیم حاتمی‌کیا، احمدرضا درویش و شماری دیگر از فیلمسازان نسل جنگ، نگاه دوربین را از «تماشای نبرد» به «زیستن در جنگ» منتقل کردند. در این مرحله، جبهه دیگر صرفاً میدان درگیری نبود، بلکه به فضایی برای آشکار شدن اضطراب، تردید، ایمان، تنهایی، ایثار، ترس و انتخاب‌های اخلاقی انسان تبدیل شد. آثاری همچون دیده‌بان، مهاجر، پرواز در شب و دیار عاشقان نمونه‌هایی از این تغییر پارادایم محسوب می‌شوند؛ تغییری که بعدها به یکی از ویژگی‌های ممتاز سینمای جنگ ایران تبدیل شد. هم‌زمان، بخشی از سینمای مؤلف ایران نیز، بدون حضور مستقیم در میدان نبرد، به پیامدهای اجتماعی و فرهنگی جنگ پرداخت. در این آثار، جنگ نه از دریچه عملیات نظامی، بلکه از منظر آوارگی، گسست هویت، مهاجرت، کودکی، فروپاشی خانواده و تغییر مناسبات اجتماعی بازنمایی شد. باشو غریبه کوچک، در کوچه‌های عشق، دندان مار و گروهبان از مهم‌ترین نمونه‌های این رویکرد هستند. اهمیت این آثار در آن است که نشان دادند جنگ فقط در خط مقدم رخ نمی‌دهد؛ بلکه در حافظه، زبان، جغرافیا و روابط انسانی نیز ادامه پیدا می‌کند. هم‌چنین، فیلم‌هایی مانند دیده‌بان، پرواز در شب و مهاجر همچنان در بستر جنگ روایت می‌شوند، اما جنگ دیگر هدف روایت نیست، بلکه زمینه‌ای برای آشکار شدن وضعیت وجودی انسان است. در این آثار، تنهایی، تردید، انتظار، ترس، مسئولیت و مواجهه فرد با مرگ، جایگزین تمرکز صرف بر عملیات نظامی می‌شود. شخصیت‌ها از قالب تیپ‌های آرمانی فاصله می‌گیرند و به انسان‌هایی با تجربه‌های ملموس، آسیب‌پذیری‌ها و تعارض‌های درونی تبدیل می‌شوند. همین تغییر سبب می‌شود که مخاطب بیش از آنکه شاهد گزارش یک واقعه تاریخی باشد، خود را در معرض تجربه زیسته جنگ احساس کند.

در این میان، گروهی از آثار را می‌توان در موقعیت «گذار» میان دو الگوی روایی قرار داد. فیلم‌هایی چون دیار عاشقان، روزنه، در مسیر تندباد، پاییزان و حریم مهرورزی اگرچه همچنان از ساختارهای کلاسیک سینمای دفاع مقدس بهره می‌برند، اما برای نخستین بار خانواده، پیامدهای اجتماعی جنگ، روابط انسانی و زندگی روزمره را نیز وارد متن روایت می‌کنند. این آثار نشان می‌دهند

که سینمای جنگ ایران به‌تدریج از انحصار روایت میدان نبرد خارج شده و به تأثیرات جنگ بر زندگی انسان‌ها نیز توجه یافته است.

از منظر شخصیت‌پردازی نیز تحول مهمی رخ می‌دهد. در فیلم‌های تاریخ‌محور، شخصیت‌ها اغلب نمایندگان یک آرمان یا ارزش جمعی هستند و هویت آنان از طریق نقش اجتماعی‌شان تعریف می‌شود؛ اما در فیلم‌های تجربه‌محور، شخصیت پیش از آنکه رزمنده، فرمانده یا قهرمان باشد، انسانی است که با اضطراب، فقدان، مسئولیت و انتخاب‌های دشوار مواجه می‌شود. این تغییر، دامنه همدلی مخاطب را گسترش می‌دهد و امکان ارتباط مخاطبانی با پیشینه‌های فرهنگی متفاوت را نیز فراهم می‌سازد. از حیث ساختار روایی نیز تفاوت معناداری میان این دو رویکرد دیده می‌شود. آثار تاریخ‌محور عمدتاً از روایت خطی، هدف‌محور و مبتنی بر پیشروی عملیات استفاده می‌کنند؛ در حالی که فیلم‌های تجربه‌محور، با کاهش اهمیت رخدادهای بیرونی، به ریتم درونی روایت، سکوت، تعلیق روانی و جزئیات تجربه انسانی توجه بیشتری نشان می‌دهند. در این آثار، حتی زمانی که عملیات نظامی شکست می‌خورد یا به نتیجه نمی‌رسد، ارزش دراماتیک فیلم از میان نمی‌رود؛ زیرا نقطه ثقل روایت، تحول شخصیت و تجربه زیسته اوست، نه صرفاً نتیجه نبرد.

در مجموع، تحلیل دهه ۱۳۶۰ نشان می‌دهد که سینمای جنگ ایران، هرچند در آغاز بر الگوی تاریخ‌محور استوار بود، اما در فاصله کوتاهی توانست نخستین نشانه‌های گذار به روایت‌های تجربه‌محور را نیز پدید آورد. همین تجربه‌های اولیه، زمینه تحول سینمای جنگ در دهه‌های بعد را فراهم کرد و نشان داد که ظرفیت ماندگاری یک فیلم جنگی بیش از آنکه به بازسازی وقایع نظامی وابسته باشد، به توانایی آن در بازآفرینی تجربه انسانی جنگ وابسته است. هم‌چنین بود که مفهوم «دشمن» نیز از اواسط این دهه دچار تحول می‌شود. در بسیاری از آثار تاریخ‌محور، دشمن حضوری پررنگ و عینی دارد و تقابل با او موتور محرک روایت است؛ اما در فیلم‌های تجربه‌محور، دشمن گاه به پس‌زمینه رانده می‌شود و جای خود را به مسائل عمیق‌تری مانند ترس، تنهایی، مسئولیت، فقدان و بحران‌های اخلاقی می‌دهد. بدین‌ترتیب، کانون درام از «نبرد با دیگری» به «مواجهه انسان با وضعیت جنگ» انتقال می‌یابد. لذا، دهه ۱۳۶۰ نه فقط دوره تأسیس سینمای دفاع مقدس، بلکه نقطه آغاز شکل‌گیری دو سنت روایی متفاوت در سینمای جنگ ایران است؛ سنتی که تاریخ را در مرکز روایت قرار می‌دهد و سنتی که انسان را به کانون تجربه جنگ تبدیل می‌کند.

و اما بعد، **دهه ۱۳۷۰** را می‌توان مهم‌ترین دهه تحول سینمای جنگ ایران دانست. اگر دهه ۱۳۶۰، دهه «تثبیت سینمای دفاع مقدس» بود، دهه ۱۳۷۰، دهه «انسانی‌شدن روایت جنگ» و «دهه بازاندیشی جنگ» و «سینمای حافظه جنگ» در ایران است. در این دهه مشخص شد که پایان جنگ، پایان روایت جنگ نبوده است. از اوایل دهه هفتاد، محور اصلی سینمای دفاع مقدس از «خودِ جنگ» به «زندگی پس از جنگ» تغییر یافت. بازگشت رزمندگان، جانبازان، آزادگان و خانواده‌های شهدا به جامعه، پرسش‌های تازه‌ای را پیش روی سینما قرار داد؛ پرسش‌هایی درباره نسبت آرمان و واقعیت، عدالت اجتماعی، فراموشی، حافظه و جایگاه انسان جنگ در جامعه پس از

جنگ. بسیاری از فیلم‌هایی که امروز به‌عنوان آثار کلاسیک سینمای جنگ ایران شناخته می‌شوند، آثاری چون از کرخه تا راین، آژانس شیشه‌ای، بوی پیراهن یوسف، نسل سوخته، پناهنده و کیمیا در این دهه ساخته شدند و روایت جنگ را از میدان نبرد به زندگی، حافظه، اسارت، خانواده و پیامدهای روانی جنگ منتقل کردند. قهرمانان دیگر صرفاً فرمانده یا رزمنده نیستند، بلکه جانباز، آزاده، همسر چشم‌انتظار، فرزند، یا رزمنده‌ای هستند که پس از پایان جنگ با جامعه‌ای متفاوت روبه‌رو شده است. این تغییر، جنگ را از یک واقعه تاریخی به یک تجربه مستمر اجتماعی تبدیل می‌کند. از منظر «مدل ایرانی سیاست‌گذاری روایت جنگ»(*I S N M*)، مهم‌ترین تحول این دهه، جابه‌جایی «مرکز ثقل روایت» است. در آثار تاریخ‌محور دهه قبل، روایت حول عملیات، پیروزی یا شکست نظامی سازمان می‌یافت؛ اما در این دهه، بسیاری از فیلم‌ها عملیات را به پس‌زمینه می‌برند و شخصیت، حافظه، سوگ، اسارت، انتظار و بازگشت را به مرکز روایت می‌آورند. این تغییر، روایت جنگ را برای مخاطبانی که تجربه مستقیم جنگ نداشته‌اند نیز قابل درک و همدلانه می‌سازد. در نتیجه، دهه ۱۳۷۰ را می‌توان نقطه عطف گذار از «سینمای تاریخ‌محور» به «سینمای تجربه‌محور» دانست؛ دوره‌ای که سینمای جنگ ایران بیش از هر زمان دیگری به حافظه، تروما، هویت و تجربه زیسته نزدیک شد و ظرفیت یافت تا از مرزهای روایت رسمی عبور کند. همین ویژگی است که سبب شده بسیاری از آثار این دهه، نه‌تنها در تاریخ سینمای دفاع مقدس، بلکه در تاریخ سینمای ایران جایگاهی ماندگار پیدا کنند.

دهه ۱۳۸۰ را می‌توان نقطه عطفی در تحول سینمای جنگ ایران دانست؛ دوره‌ای که در آن، سینمای دفاع مقدس از قالب نسبتاً تثبیت‌شده دهه‌های ۱۳۶۰ و ۱۳۷۰ فاصله گرفت و به‌سوی تنوع ژانری، گسترش مضامین و پیچیده‌تر شدن روایت حرکت کرد. از اواخر دهه هفتاد و دهه هشتاد، سینمای جنگ ایران به بلوغ فرمی نیز نزدیک شد. فیلم‌هایی چون دوئل، سرزمین خورشید، افق و سجاده آتش نشان دادند که سینمای ایران قادر است در کنار روایت، به استانداردهای بالاتری در طراحی صحنه، جلوه‌های ویژه، فیلم‌برداری و بازسازی میدان نبرد نیز دست یابد. بااین‌حال، تجربه سینمای ایران نشان داد که ارتقای تکنیکی، هرچند ضروری است، اما به‌تنهایی ضامن موفقیت یک اثر نیست؛ زیرا آنچه ماندگاری فیلم را تضمین می‌کند، کیفیت روایت و قدرت شخصیت‌پردازی است، نه صرفاً مقیاس تولید. در دهه ۱۳۸۰ (۱۳۸۰–۱۳۸۹) ، به‌تدریج روایت جنگ از میدان نبرد به حوزه‌های اجتماعی، امنیتی، خانوادگی و حافظه جمعی گسترش یافت. بسیاری از پژوهشگران این دهه را آغاز مرحله‌ای می‌دانند که در آن، جنگ دیگر صرفاً به‌عنوان یک رخداد نظامی بازنمایی نمی‌شود، بلکه به بستری برای طرح مسائل هویتی، اخلاقی، اجتماعی و سیاسی بدل می‌شود*(Naficy, 2012; Tapper, 2002)*. یکی از مهم‌ترین ویژگی‌های این دوره، همزیستی دو منطق روایی متفاوت است. از یک‌سو، بخشی از آثار همچنان در امتداد سنت کلاسیک سینمای دفاع مقدس قرار دارند و بر بازسازی عملیات نظامی، مقاومت و روایت قهرمانان جنگ تأکید می‌کنند؛ از سوی دیگر، گروهی از فیلمسازان، جنگ را به‌عنوان تجربه‌ای انسانی، حافظه‌ای جمعی و مسئله‌ای

اخلاقی بازخوانی می‌کنند. این هم‌زمانی نشـان می‌دهد که سـینمای جنگ ایران در دهه ۱۳۸۰ وارد مرحله‌ای از تکثر روایی شده است؛ مرحله‌ای که دیگر نمی‌توان آن را صرفاً با الگوی «سینمای دفاع مقدس» توضیح داد(*Rastegar, 2015*).

در میان آثار تاریخ‌محور این دهه، فیلم‌هایی مانند روز سـوم، شـور شـیرین و سـی و سـه روز همچنان بر بازنمایی مسـتقیم وقایع تاریخی، عملیات نظامی و مقاومت سازمان‌یافته استوارند. در این آثار، روایت بر محور رخدادهای بیرونی پیش می‌رود و شـخصـیت‌ها عمدتاً در نسـبت با مأموریت، فرماندهی یا ایفای نقش تاریخی خود تعریف می‌شـوند. همان‌گونه که نفیسـی اشـاره می‌کند، بخش مهمی از سینمای دفاع مقدس در ایران همچنان در پی تثبیت حافظه رسمی جنگ و بازنمایی روایت ملی از مقاومت بوده است. از این منظر، این دسته از آثار را می‌توان استمرار سنت تاریخ‌محور دانست که هدف اصـلی آن، ثبت و انتقال روایت تاریخی جنگ برای نسـل‌های بعدی اسـت. در مقابل، فیلم‌هایی مانند اتوبوس شـب، فرزند خاک، بیداری رؤیاها و ارتفاع پسـت از منطق متفاوتی پیروی می‌کنند. در این آثار، جنگ نه موضـوع اصـلی، بلکه زمینه‌ای برای آشـکار شدن بحران‌های انسانی، اخلاقی و روانی اسـت. روایت، به‌جای تمرکز بر نبرد، به تجربه شخصیت‌ها از فقدان، انتظار، اسارت، گناه، مسـئولیت و بازگشـت می‌پردازد. چنین رویکردی با آنچه رسـتگار از آن به‌عنوان «پیوند میان حافظه، تصویر و تجربه جنگ» یاد می‌کند، همخوان است؛ زیرا سینما در اینجا بیش از آنکه تاریخ را بازسـازی کند، تجربه زیسته جنگ را برای مخاطب بازآفرینی می‌کند. یکی دیگر از ویژگی‌های مهم دهه ۱۳۸۰، گسترش مرزهای ژانری سینمای جنگ است. اخراجی‌ها برای نخستین‌بار از قالب کمدی برای روایت تجربه حضـور در جبهه بهره گرفت و نشـان داد که حافظه جنگ می‌تواند در قالب‌های روایی متفاوت نیز بازنمایی شود. هرچند این فیلم از منظر زیبایی‌شناختی و ایدئولوژیک محل مناقشه اسـت، اما از منظر سـیاسـت‌گذاری فرهنگی، نشـان‌دهنده خروج سـینمای جنگ از انحصار الگوهای کلاسیک بود. در همین راستا، به رنگ ارغوان نیز با پیوند دادن مؤلفه‌های امنیتی، سیاسی و اخلاقی، مرز میان سـینمای جنگ، سـینمای سـیاسـی و سـینمای امنیتی را کمرنگ کرد و به بازنمایی پیچیدگی‌های جامعه پس از جنگ پرداخت.

از منظر روایت‌شـناسـی، دهه ۱۳۸۰ را می‌توان دوره‌ی تقویت روایت شخصیت‌محور دانست. اگر در فیلم‌های دهه ۱۳۶۰، عملیات نظامی موتور اصـلی پیشبرد روایت بود، در بسیاری از آثار این دهه، شـخصـیت و تجربه درونی او جایگزین عملیات می‌شـود. این تحول را می‌توان با مباحث بوردول درباره‌ی تغییر کانون روایت از کنش بیرونی به فرایند ادراک و تجربه شخصیت توضیح داد؛ جایی که سـازمان‌دهی روایت بیش از آن‌که بر توالی وقایع اسـتوار باشـد، بر چگونگی تجربه شـخصیت از آن وقایع تکیه دارد (*Bordwell, 1985*). از این منظر، فیلم‌هایی مانند اتوبوس شب یا فرزند خاک بیش از آنکه مخاطب را با «آن‌چه رخ داده اسـت» مواجه کنند، او را درگیر «چگونگی زیسـتن آن رخداد» می‌سـازند. هم‌چنین، تحول این دهه را می‌توان از منظر مطالعات حافظه فرهنگی نیز تحلیل کرد. مطابق دیدگاه آسـمن، رسـانه‌های فرهنگی نقش تعیین‌کننده‌ای در تبدیل تجربه تاریخی به حافظه

جمعی دارند (*Assmann, 2011*). در دهه ۱۳۸۰، بخشی از سینمای جنگ ایران از بازنمایی صرف وقایع تاریخی فاصله گرفت و به بازسازی خاطره، فقدان، سوگ و پیامدهای ماندگار جنگ روی آورد. این جابه‌جایی سبب شد که جنگ نه فقط به‌عنوان بخشی از تاریخ رسمی، بلکه به‌عنوان بخشی از حافظه فرهنگی جامعه ایرانی بازنمایی شود.

بر اساس «مدل ایرانی سیاست‌گذاری روایت جنگ»($I S N M$) ، دهه ۱۳۸۰ را باید مرحله «همزیستی روایت تاریخ‌محور و تجربه‌محور» دانست. در این دوره، اگرچه تولید آثار مبتنی بر روایت تاریخی همچنان ادامه دارد، اما کانون توجه بسیاری از فیلم‌ها به تجربه انسانی، حافظه، تروما و پیامدهای اجتماعی جنگ منتقل می‌شود. این تحول نشان می‌دهد که سینمای جنگ ایران، به‌تدریج ظرفیت ورود به عرصه «روایت راهبردی» را پیدا می‌کند؛ زیرا روایت‌هایی که بر تجربه مشترک انسانی استوارند، بیش از روایت‌های صرفاً تاریخی، امکان ایجاد همدلی، انتقال حافظه و ارتباط با مخاطبان فراملی را دارند. از این منظر، دهه ۱۳۸۰ را می‌توان مرحله گذار از «بازنمایی تاریخ جنگ» به «بازآفرینی تجربه جنگ» دانست؛ گذاری که زمینه نظری و زیبایی‌شناختی لازم را برای سیاست‌گذاری روایت جنگ در دهه‌های بعد فراهم می‌سازد. این همان شکافی است که مدل پیشنهادی پژوهش، یعنی $I S N M$، در پی پر کردن آن است؛ مدلی که پیشنهاد می‌کند موفقیت آینده سینمای جنگ ایران نه در بازتولید تاریخ، بلکه در تبدیل تاریخ به تجربه‌ای انسانی، حافظه‌ساز و قابل‌فهم برای مخاطبان جهانی نهفته است.

و اما بعد، **دهه ۱۳۹۰** را باید مرحله بلوغ فنی و چندپارگی روایی سینمای جنگ ایران دانست. برخلاف دهه‌های پیشین که تمایز نسبتاً روشنی میان سینمای دفاع مقدس و سینمای سیاسی وجود داشت، در این دهه مرزهای میان این دو حوزه به‌تدریج از میان می‌رود و روایت جنگ به موضوعاتی همچون امنیت ملی، تروریسم، سیاست منطقه‌ای، دانش هسته‌ای، مدافعان حرم و حافظه تاریخی گسترش می‌یابد. این تحول با روند کلی جهانی‌شدن سینمای ایران و تغییر سیاست‌های تولید فرهنگی پس از دهه ۱۳۹۰ نیز همخوان است. لذا از منظر «مدل ایرانی سیاست‌گذاری روایت جنگ»($I S N M$)، دهه ۱۳۹۰ را نمی‌توان صرفاً دهه غلبه سینمای تجربه‌محور دانست؛ بلکه این دهه شاهد بازگشت روایت تاریخ‌محور در قالبی مدرن‌تر است. فیلم‌هایی مانند منصور، ماجرای نیمروز، سی و سه روز و تا حدی چ، بیش از آنکه تجربه زیسته شخصیت‌ها را به مرکز روایت بیاورند، در پی بازسازی رخدادهای تاریخی، معرفی شخصیت‌های ملی یا تثبیت روایت رسمی از وقایع معاصر هستند. این آثار از نظر تکنیک‌های سینمایی، طراحی صحنه، جلوه‌های ویژه و کیفیت تولید نسبت به دهه‌های پیشین پیشرفت چشمگیری دارند، اما همچنان ساختار روایت در آن‌ها بر بازنمایی تاریخ استوار است. نمونه شاخص این رویکرد، فیلم منصور است. فیلم با وجود موفقیت در بازسازی فضای صنعتی و تاریخی دهه ۱۳۶۰، بیش از آنکه مخاطب را با جهان درونی شهید ستاری مواجه کند، بر نمایش روند تاریخی ساخت هواپیمای جنگی و مدیریت پروژه متمرکز است. بنابراین، شخصیت بیشتر کارکردی تاریخی دارد تا تجربه‌زیسته و انسانی؛ ازاین‌رو، فیلم در الگوی تاریخ‌محور قرار

می‌گیرد. همین وضـعیت را می‌توان درباره چ نیز مشـاهده کرد. حاتمی‌کیا اگرچه نسـبت به آثار دهه ۱۳۶۰ خود، به شخصیت‌پردازی پیچیده‌تر و تردیدهای اخلاقی نزدیک شده است، اما روایت همچنان بر بازسـازی یک مقطع تاریخی و تثبیت جایگاه شـخصـیت شهید چمران استوار است. تجربه درونی شـخصـیت در خدمت روایت تاریخ قرار می‌گیرد، نه برعکس؛ به همین دلیل، این فیلم را می‌توان در موقعیت «گذار» میان تاریخ‌محوری و تجربه‌محوری قرار داد. در مقابل، فیلم‌هایی مانند شـیار ۱۴۳، ملکه، ویلایی‌ها، تنگه ابوقریب و ۲۳ نفر مسـیر متفاوتی را دنبال می‌کنند. در این آثار، جنگ نه به‌عنوان مجموعه‌ای از عملیات نظامی، بلکه به‌عنوان تجربه‌ای انسانی، خانوادگی و عاطفی بازنمایی می‌شـود. در شیار ۱۴۳، جنگ از منظر مادری روایت می‌شود که سال‌ها در انتظار بازگشت فرزند خود اسـت؛ در ویلایی‌ها، زنان و کودکان به کانون روایت تبدیل می‌شـوند؛ و در تنگه ابوقریب، اگرچه عملیات نظامی اهمیت دارد، اما تأکید اصـلی بر فرسودگی جسمی و روانی رزمندگان، ترس، رفاقت و بهای انسـانی مقاومت اسـت. این تغییر زاویه دید با آنچه رسـتگار «گذار از بازنمایی نبرد به بازنمایی حافظه و تجربه جنگ» می‌نامد، همسو است.

یکی از مهم‌ترین تحولات این دهه، پیوند سـینمای جنگ با روایت امنیت ملی اسـت. بادیگارد و ماجرای نیمروز نمونه‌های شـاخص این روند هسـتند. این آثار دیگر صرفاً درباره جنگ ایران و عراق نیسـتند، بلکه مفهوم «تهدید» را به تروریسـم، نفوذ، امنیت داخلی و منازعات منطقه‌ای گسـترش می‌دهند. پژوهش‌های اخیر نشان داده‌اند که بخشی از سینمای دفاع مقدس در این دوره، تحت تأثیر نهادهای جدید تولید فرهنگی، به سـمت روایت‌هایی حرکت کرده است که علاوه بر بازنمایی جنگ، در پی بازتعریف گفتمان امنیت و هویت انقلابی نیز هسـتند. با وجود این پیشـرفت‌ها، از منظر مدل تلفیقی این پژوهش، مهم‌ترین محدودیت سینمای جنگ دهه ۱۳۹۰ آن است که بخش قابل‌توجهی از آثار همچنان نتوانسـته‌اند میان بازنمایی تاریخ و بازآفرینی تجربه تعادل برقرار کنند. حتی در فیلم‌های موفقی مانند چ، بادیگارد یا منصـور، شخصیت‌ها غالباً حامل یک گفتمان یا ایدئولوژی‌اند و کمتر فرصـت می‌یابند تا به انسـان‌هایی با تجربه‌ای جهان‌شـمول از رنج، فقدان، ترس و امید تبدیل شـوند. در نتیجه، اگرچه این آثار در حافظه ملی جایگاه مهمی دارند، اما ظرفیت آن‌ها برای ایجاد همدلی فرامرزی و رقابت با روایت‌های جهانی جنگ محدودتر از آثاری مانند شیار ۱۴۳، ویلایی‌ها یا تنگه ابوقریب اسـت؛ آثاری که با تکیه بر تجربه زیسـته، امکان ارتباط با مخاطب جهانی را بیش از طریق احسـاس و تجربه فراهم می‌کنند تا از مسـیر اطلاعات تاریخی. از منظر راهبردی، دهه ۱۳۹۰ نشـان می‌دهد که سـینمای ایران به بلوغ تکنیکی رسیده است، اما هنوز در مرحله گذار از «سینمای حافظه ملی» به «سینمای روایت جهانی» قرار دارد.

سـال‌های ۱۴۰۰–۱۴۰۵ این دوره هنوز در حال شـکل‌گیری است و برخی آثار تازه اکران شـده یا هنوز موضـوع پژوهش‌های دانشگاهی گسترده قرار نگرفته‌اند. بنابراین تحلیل حاضر بیش از

آنکه یک داوری تاریخی باشد، یک «تحلیل روند»[1] بر مبنای ادبیات موجود، نظریه روایت، حافظه فرهنگی و سیاست‌گذاری روایت است. تا زمان نگارش این مقاله، هنوز نمی‌توان از شکل‌گیری یک جریان تثبیت‌شده در سینمای جنگ مرتبط با جنگ اخیر ایران و آمریکا (که در این پژوهش از آن با عنوان «جنگ تحمیلی سوم» یاد شده است) سخن گفت. بنابراین تحلیل این دوره بیشتر ناظر بر ظرفیت‌های سیاست‌گذاری روایت و نه الزاماً ارزیابی آثار تثبیت‌شده است. برخلاف دهه ۱۳۹۰ که مهم‌ترین دغدغه سینمای جنگ ایران توسعه فنی و گسترش روایت‌های امنیتی بود، دهه ۱۴۰۰ را باید دوره بازگشت به حافظه جنگ از طریق روایت شخصیت‌ها دانست. بخش عمده آثار این دوره بر زندگی فرماندهان، نیروهای مردمی و کنشگران کمتر دیده‌شده جنگ متمرکز شده‌اند. این تغییر نشان می‌دهد که سیاست فرهنگی تولید فیلم‌های جنگی، بیش از گذشته به سمت بازسازی سرمایه نمادین دفاع مقدس از طریق زندگی‌نامه‌های سینمایی حرکت کرده است.

از منظر «مدل ایرانی سیاست‌گذاری روایت جنگ»($I\ S\ N\ M$) ، مهم‌ترین ویژگی این دوره، تقویت روایت شخصیت‌محور است. اگر در دهه ۱۳۶۰ عملیات نظامی محور اصلی روایت بود و در دهه ۱۳۷۰ تجربه زیسته جنگ به مرکز روایت منتقل شد، در دهه ۱۴۰۰ شخصیت‌های تاریخی خود به نقطه ثقل روایت تبدیل می‌شوند. موقعیت مهدی نمونه شاخص این تحول است. فیلم، اگرچه بر زندگی شهید مهدی باکری استوار است، اما برخلاف بسیاری از زندگی‌نامه‌های رسمی، تلاش می‌کند شخصیت را در نسبت با خانواده، عشق، تردید، مسئولیت و فقدان بازنمایی کند. همین امر سبب شده است که فیلم بیش از آنکه صرفاً گزارشی از یک فرمانده باشد، تجربه زیسته او را نیز بازآفرینی کند و از منظر مدل حاضر در قلمرو «تجربه‌محور» قرار گیرد. دسته دختران نیز یکی از مهم‌ترین جابه‌جایی‌های روایی سینمای دفاع مقدس را نمایندگی می‌کند. این فیلم برای نخستین‌بار مقاومت خرمشهر را از منظر زنان روایت می‌کند و به این ترتیب، گروهی را وارد حافظه تصویری جنگ می‌سازد که در روایت‌های کلاسیک کمتر دیده شده بودند. از منظر نظریه بازنمایی استوارت هال، تغییر زاویه دید به معنای تغییر در فرایند تولید معناست؛ زیرا آنچه در مرکز روایت قرار می‌گیرد، چارچوب ادراک مخاطب از گذشته را نیز دگرگون می‌کند (*Hall, 1997*). به همین دلیل، ارزش اصلی فیلم نه صرفاً در موضوع آن، بلکه در تغییر نقطه دید روایت است. در مقابل، آثاری مانند تک‌تیرانداز و آسمان غرب همچنان در امتداد سنت تاریخ‌محور قرار می‌گیرند. این فیلم‌ها بیش از آنکه به تجربه روانی شخصیت‌ها بپردازند، بر بازسازی عملیات، رشادت و قهرمانی تمرکز دارند. هرچند از نظر فنی نسبت به آثار دهه‌های گذشته پیشرفت چشمگیری دارند، اما ساختار روایت همچنان مبتنی بر بازنمایی رخداد تاریخی است. از منظر بوردول، این آثار همچنان از الگوی کلاسیک روایت هدف‌محور پیروی می‌کنند؛ یعنی شخصیت در خدمت پیشبرد واقعه قرار دارد، نه اینکه واقعه در خدمت آشکار شدن تجربه شخصیت باشد (*Bordwell, 1985*). فیلم غریب را می‌توان در موقعیت میانی این طیف قرار داد. فیلم ضمن بازسازی وقایع کردستان و نقش شهید

[1]. *Trend Analysis*

محمد بروجردی، می‌کوشد از بازنمایی صرف عملیات فاصله بگیرد و به تعارض‌های اخلاقی، روابط انسانی و وضعیت اجتماعی مناطق درگیر نیز بپردازد. از این منظر، «غریب» به الگوی گذار نزدیک‌تر است؛ زیرا میان تاریخ و تجربه تعادل نسبی برقرار می‌کند. با این حال، روایت همچنان بیش از آنکه بر تجربه زیسته مردم عادی استوار باشد، بر زندگی یک شخصیت تاریخی متمرکز است.

از منظر مطالعات حافظه فرهنگی، دهه ۱۴۰۰ بیش از هر زمان دیگری به تولید حافظه قهرمانان گرایش یافته است. اگر در دهه ۱۳۷۰ حافظه خانواده‌ها و رزمندگان محور روایت بود، اکنون حافظه فرماندهان و شخصیت‌های ملی به کانون توجه بازگشته است. این روند با نظریه آسمن درباره نقش رسانه‌های فرهنگی در تثبیت حافظه جمعی قابل توضیح است؛ زیرا سینما از طریق بازنمایی مکرر شخصیت‌های تاریخی، آنان را به عناصر پایدار حافظه فرهنگی تبدیل می‌کند. با این حال، از منظر مدل $I\ S\ N\ M$، مهم‌ترین چالش این دهه همچنان پابرجاست. بخش قابل توجهی از تولیدات، اگرچه از نظر فنی، طراحی صحنه، جلوه‌های ویژه و کیفیت تولید پیشرفت محسوسی داشته‌اند، اما هنوز در سطح بازنمایی تاریخ باقی مانده‌اند و کمتر توانسته‌اند تاریخ را به تجربه‌ای جهان‌شمول تبدیل کنند. در اغلب این آثار، مخاطب ایرانی که پیش‌زمینه تاریخی دارد، به‌راحتی با روایت ارتباط برقرار می‌کند؛ اما برای مخاطبی که این پیش‌زمینه را ندارد، روایت غالباً به زندگی‌نامه یک قهرمان ملی یا بازسازی یک رخداد تاریخی تقلیل می‌یابد.

۹. نتیجه‌گیری

در شرایطی که روایت‌های سینمایی به یکی از مهم‌ترین عرصه‌های شکل‌دهی به حافظه فرهنگی و رقابت روایی میان دولت‌ها و ملت‌ها تبدیل شده‌اند، سینمای ایران ناگزیر است از الگوی تاریخ‌محور به سوی الگویی تجربه‌محور حرکت کند. در این گذار، جنگ نه صرفاً مجموعه‌ای از رخدادهای نظامی و سیاسی، بلکه تجربه‌ای زیسته، انسانی و چندلایه تلقی می‌شود که در زندگی روزمره، روابط خانوادگی، سوگ، فقدان، ترس، امید و بازسازی معنا تداوم می‌یابد. بر همین اساس، مقاله حاضر الگویی بومی برای سیاست‌گذاری روایت در سینمای جنگ ایران پیشنهاد می‌کند که بر چهار رکن اساسی استوار است: انسان‌محوری، به‌معنای تقدم تجربه انسان بر ایدئولوژی؛ تجربه‌محوری، به‌معنای روایت جنگ از خلال زیست روزمره و تجربه‌های عینی افراد؛ حافظه‌محوری، به‌معنای توجه به نقش سینما در ساخت و انتقال حافظه جمعی نسل‌های آینده؛ و جهان‌روایی، به‌معنای خلق روایت‌هایی که بدون وابستگی به پیش‌فرض‌های سیاسی و فرهنگی خاص، برای مخاطبان فرامرزی نیز قابل فهم، همدلی‌برانگیز و اثرگذار باشند.

در این چارچوب، سینما دیگر صرفاً رسانه‌ای برای ثبت وقایع یا انتقال پیام‌های سیاسی نیست، بلکه به نهادی فرهنگی برای تولید حافظه، بازآفرینی تجربه تاریخی و کنشگری در عرصه رقابت‌های روایی جهانی تبدیل می‌شود. از این منظر، موفقیت یک فیلم جنگی نه صرفاً در میزان

وفاداری آن به وقایع تاریخی یا هم‌سویی آن با یک روایت رسمی، بلکه در توانایی آن برای تبدیل رنج، فقدان و زیست انسان ایرانی به تجربه‌ای جهان‌شمول و ماندگار سنجیده می‌شود.

پژوهش حاضر با این فرض آغاز شد که مسئله اصلی سینمای جنگ ایران را نمی‌توان صرفاً با ارجاع به محدودیت‌های تولید، ملاحظات سیاسی یا ضعف‌های زیبایی‌شناختی تبیین کرد. بررسی ادبیات نظری و تحلیل الگوهای روایی نشان داد که چالش بنیادی، در سطحی عمیق‌تر، به نحوه صورت‌بندی روایت جنگ و نسبت آن با حافظه، تجربه انسانی و کارکردهای فرهنگی سینما بازمی‌گردد. از این رو، در این مقاله تلاش کردیم با عبور از رویکردهای صرفاً انتقادی یا توصیفی، چارچوبی نظری برای بازاندیشی در سیاست‌گذاری روایت جنگ ارائه کنیم.

دستاورد اصلی این پژوهش، ارائه یک مدل تلفیقی تحت عنوان «مدل ایرانی سیاست‌گذاری روایت جنگ»($I\ S\ N\ M$) برای سیاست‌گذاری روایت جنگ در سینمای ایران است که از پیوند میان روایت‌شناسی، نظریه بازنمایی، مطالعات حافظه فرهنگی، مطالعات تروما و ادبیات روایت راهبردی شکل گرفته است. اهمیت این مدل در آن است که به جای تحلیل منفک هر یک از این حوزه‌ها، رابطه میان ساختار روایت، تولید معنا، تثبیت حافظه، انتقال تجربه و کارکردهای راهبردی سینما را در قالب یک منظومه مفهومی واحد تبیین می‌کند. چنین رویکردی امکان می‌دهد سینمای جنگ نه صرفاً به‌عنوان یک ژانر هنری، بلکه به‌مثابه نهادی فرهنگی و رسانه‌ای با ظرفیت اثرگذاری بر حافظه جمعی، هویت ملی و دیپلماسی عمومی مورد مطالعه قرار گیرد.

جدول شماره ۲ – تفاوت مدل $I\ S\ N\ M$ با الگوی رایج سینمای جنگ ایران

الگوی رایج	مدل *ISNM*
روایت از بالا	روایت از پایین
تاریخ‌محوری	تجربه‌محوری
شخصیت‌های نمادین	شخصیت‌های انسانی
پیام‌محوری	درام‌محوری
تک‌صدایی	چندصدایی
اقناع سیاسی	همدلی انسانی
ثبت واقعه	ساخت حافظه
مخاطب داخلی	مخاطب جهانی

این پژوهش پیشنهاد می‌کند که آینده سینمای جنگ ایران در گرو تغییر زاویه نگاه از «واقعه» به «تجربه»، از «توصیف» به «زیست» و از «بازگویی» به «بازآفرینی» است. چنین تغییری نه به معنای چشم‌پوشی از تاریخ، بلکه به‌معنای یافتن شیوه‌ای برای تبدیل تاریخ به تجربه‌ای است که

بتواند در حافظه نسل‌های آینده استمرار یابد و برای مخاطبانی با زمینه‌های فرهنگی متفاوت نیز قابل درک و همدلانه باشد. در این افق، سینما صرفاً حافظ گذشته نیست، بلکه کنشگری فعال در ساخت حافظه، تقویت سرمایه نمادین و بازتعریف جایگاه فرهنگی یک جامعه در عرصه جهانی خواهد بود. هم‌چنین، این پژوهش پیشنهاد می‌کند که مواجهه سینمای ایران با جنگ‌های معاصر، به‌ویژه رخدادهای اخیر، نباید صرفاً در قالب بازتولید الگوهای پیشین یا واکنشی شتاب‌زده به روایت‌های رقیب صورت گیرد. آنچه می‌تواند به تثبیت جایگاه این رویدادها در حافظه فرهنگی ایرانیان و نیز درک‌پذیری آن‌ها برای مخاطبان جهانی بینجامد، نه انباشت آثار تبلیغی، بلکه خلق آثاری است که با اتکا به روایت‌های انسانی، چندصدایی و تجربه‌محور، امکان همدلی، تأمل و مشارکت مخاطب در فهم واقعه را فراهم آورند. در چنین افقی، سینمای جنگ ایران از سطح بازنمایی تاریخ فراتر رفته و به ابزاری برای ساخت حافظه فرهنگی، تقویت هویت ملی و حضور مؤثر در رقابت روایی جهانی بدل خواهد شد.

بر این اساس، مدل پیشنهادی این پژوهش یعنی $I\ S\ N\ M$ می‌تواند علاوه بر تحلیل انتقادی آثار موجود، به‌عنوان مبنایی برای پژوهش‌های آینده در حوزه سیاست‌گذاری فرهنگی، نگارش فیلمنامه، ارزیابی آثار سینمایی و طراحی راهبردهای روایت در مواجهه با رخدادهای تاریخی و بحران‌های ملی مورد استفاده قرار گیرد. از این منظر، ارزش این مدل نه در ارائه نسخه‌ای از پیش تعیین‌شده برای تولید فیلم، بلکه در فراهم آوردن چارچوبی مفهومی برای اندیشیدن به نسبت میان روایت، حافظه، هویت و قدرت فرهنگی در سینمای ایران است. تاریخ زمانی به حافظه فرهنگی تبدیل می‌شود که از سطح ثبت وقایع فراتر رود و در قالب روایت‌هایی انسانی، چندلایه و تجربه‌محور، امکان زیستن دوباره گذشته را برای نسل‌های آینده فراهم آورد. از این منظر، مزیت راهبردی سینمای جنگ نه در بازنمایی قدرت، بلکه در بازآفرینی تجربه است. همچنین، پس از بررسی آثار سینمایی و ارائه «مدل ایرانی سیاست‌گذاری روایت جنگ»($I\ S\ N\ M$) و برخورداری از چهارگانه(انسان‌محوری، تجربه‌محوری، حافظه‌محوری و جهان‌روایی) اینگونه برداشت شد که سینمای ایران فقط از «تاریخ‌محوری» به «تجربه‌محوری» حرکت نکرده، بلکه در دهه‌های اخیر یک قلمرو مهم دیگر نیز شکل گرفته است که می‌توان آن را «سینمای پیامدهای جنگ» نامید. این قلمرو شامل آثاری مانند باشو غریبه کوچک، دلبری، لاک‌پشت‌ها هم پرواز می‌کنند، درخت گردو، گیلانه، شیدا، بمب؛ یک عاشقانه‌ی ساده، نفس، نهنگ عنبر۱و۲، دموکراسی تو روز روشن و حتی هزارپا و صددام است؛ آثاری که جنگ را نه در میدان نبرد، بلکه در حافظه، خانواده، عشق، اخلاق، هویت و زندگی روزمره بازنمایی می‌کنند و این گونه فیلم‌ها است که تعریف «سینمای جنگ» در این مقاله را از یک ژانر محدود، به یک نظام روایی بازنمایی تجربه تاریخی جنگ گسترش می‌دهد.

جدول شماره ۳ – شاخص‌های ۸گانه در بازتعریف مدل $I S N M$

شاخص	تاریخ‌محور	تجربه‌محور
شخصیت	نماد آرمان	انسان عادی
هدف روایت	انتقال پیام	انتقال تجربه
زمان روایت	خطی	مبتنی بر ادراک و تجربه
دشمن	پررنگ	گاه در حاشیه
عملیات	محور درام	بستر درام
احساس	تابع ایدئولوژی	محور روایت
پایان	نتیجه عملیات	اثر روانی جنگ
مخاطب	هم‌عقیده	هر انسان

جنگ، برخلاف بسیاری از رخدادهای تاریخی، رویدادی نیست که با پایان درگیری نظامی به پایان برسد؛ بلکه شبکه‌ای از پیامدهای انسانی، اجتماعی، اخلاقی، حقوقی، روان‌شناختی و فرهنگی را در طول نسل‌ها امتداد می‌دهد. هر یک از این ساحت‌ها می‌تواند منشأ ده‌ها روایت سینمایی باشد. بنابراین، محدودیت در ماده خام روایت وجود ندارد؛ آنچه محدود شده، افق نگاه به این ماده خام است. در بخش قابل توجهی از سینمای جنگ ایران، روایت بیش از آنکه محصول کشف و فهم موقعیت‌های پیچیده انسانی باشد، از پیش به نتیجه‌ای قطعی متعهد است. هنگامی که مقصد روایت از ابتدا تعیین شده باشد، داستان به جای آنکه در جریان کنش شخصیت‌ها شکل بگیرد، به وسیله‌ای برای رساندن مخاطب به همان نتیجه از پیش تعیین‌شده تبدیل می‌شود. از سوی دیگر، بخش مهمی از روایت‌های جنگی، به جای آنکه از دل مشاهده دقیق واقعیت اجتماعی استخراج شوند، بر بازتولید الگوهای آشنا استوار مانده‌اند. این تکرار، نه فقط در مضمون، بلکه در معماری روایت، نوع شخصیت‌ها، شیوه دیالوگ‌نویسی، طراحی تعارض و حتی پایان‌بندی‌ها نیز دیده می‌شود. به همین دلیل، بسیاری از آثار، پیش از آنکه روایت شوند، برای مخاطب قابل پیش‌بینی‌اند. مخاطب امروز، بیش از هر چیز، در برابر روایت‌های قابل پیش‌بینی مقاومت می‌کند؛ نه به این دلیل که با ارزش‌های آن‌ها مخالفت دارد، بلکه چون از منظر زیبایی‌شناختی با تجربه‌ای تازه مواجه نمی‌شود.

مشکل دیگر، غلبه نگاه «توضیح‌دهنده» بر نگاه «کاشف» است. سینما رسانه کشف است، نه رسانه تفسیر مستقیم. هر اندازه فیلم تلاش کند معنای مطلوب خود را آشکارتر بیان کند، از ظرفیت مشارکت ذهنی مخاطب می‌کاهد. در مقابل، روایت‌هایی که به مخاطب فرصت می‌دهند خود میان تصاویر، سکوت‌ها، روابط و کنش‌ها معنا تولید کند، ماندگاری بیشتری می‌یابند. حافظه فرهنگی نیز دقیقاً از همین مشارکت فعال تغذیه می‌کند؛ زیرا آنچه انسان خود کشف می‌کند، بسیار پایدارتر از آن چیزی است که صرفاً به او گفته می‌شود. افزون بر این، سینمای جنگ ایران کمتر به ظرفیت «جزئیات» اعتماد کرده است. تجربه تاریخی معمولاً در تصمیم‌های بزرگ سیاسی یا عملیات‌های

نظامی خلاصه نمی‌شود، بلکه در کوچک‌ترین لحظه‌های زندگی روزمره خود را آشکار می‌کند؛ در یک عکس قدیمی، در سکوت یک سفره، در تردید یک مادر، در بازی یک کودک، در شیئی که سال‌ها دست‌نخورده باقی مانده یا در گفت‌وگویی که هرگز کامل نمی‌شود. این جزئیات‌اند که گذشته را برای نسل‌های بعدی قابل لمس می‌کنند. روایت زمانی جان می‌گیرد که بتواند از دل همین عناصر ظاهراً کوچک، تصویری بزرگ از تاریخ بسازد. از این منظر، آینده سینمای جنگ ایران نه در جست‌وجوی موضوعات تازه، بلکه در کشف شیوه‌های تازه دیدن نهفته است. جنگ، هنوز هزاران روایت ناگفته در دل خود دارد؛ روایت‌هایی که در حاشیه مانده‌اند، شنیده نشده‌اند یا اساساً کسی به آن‌ها به چشم سوژه نگاه نکرده است. پرسش اصلی دیگر این نیست که «درباره چه چیزی فیلم بسازیم؟» بلکه این است که «چگونه ببینیم؟» تغییر این پرسش، به معنای تغییر نقطه عزیمت سینماست. هرگاه نگاه از بازگویی امر شناخته‌شده به کشف امر نادیده تغییر کند، حتی آشناترین وقایع نیز ظرفیت آن را خواهند داشت که به روایت‌هایی تازه، اثرگذار و ماندگار تبدیل شوند. در چنین افقی، مسئله اساسی سینمای جنگ نه فقدان داستان، بلکه فقدان نوعی نگاه خلاق، جست‌وجوگر و روایت‌آفرین به انبوه داستان‌هایی است که همچنان در حافظه جامعه حضور دارند، اما هنوز زبان سینما آن‌ها را نیافته است. از منظر سیاست‌گذاری فرهنگی نیز، نتایج پژوهش نشان می‌دهد که رقابت روایت‌ها در جهان معاصر، رقابتی بر سر انباشت اطلاعات یا تکثیر پیام‌های رسانه‌ای نیست، بلکه رقابتی برای تثبیت چارچوب‌های تفسیری در حافظه عمومی است. در این میان، سینما به دلیل ظرفیت منحصربه‌فرد خود در پیوند دادن تصویر، روایت و احساس، یکی از مؤثرترین ابزارهای شکل‌دهی به این چارچوب‌های تفسیری محسوب می‌شود. ازاین‌رو، سیاست‌گذاری سینمای جنگ، در صورت برخورداری از نگاه بلندمدت و مبتنی بر پژوهش، می‌تواند بخشی از راهبرد کلان فرهنگی و دیپلماسی عمومی کشور باشد.

از همین منظر، جنگ اخیر ایران و ایالات متحده–که در این پژوهش از آن با عنوان «جنگ تحمیلی سوم» یاد می‌شود–یک فرصت راهبردی برای بازاندیشی در سیاست‌گذاری روایت جنگ فراهم می‌کند. تجربه سینمای هالیوود نشان داده است که ماندگارترین فیلم‌های جنگی، الزاماً آنهایی نیستند که دقیق‌ترین بازسازی تاریخی را ارائه می‌کنند، بلکه آثاری هستند که مخاطب را درگیر تجربه انسانی جنگ می‌سازند. اگر سینمای ایران بخواهد در رقابت روایت‌ها سهمی مؤثر داشته باشد، لازم است از الگوی غالب زندگی‌نامه‌های رسمی فراتر رود و روایت‌هایی خلق کند که از منظر کودکان، زنان، خانواده‌ها، امدادگران، آوارگان، معلمان، پزشکان و شهروندان عادی، تجربه زیسته جنگ را بازآفرینی کنند. تنها در این صورت است که جنگ از سطح یک رخداد ملی، به تجربه‌ای قابل‌درک برای مخاطبان جهانی تبدیل خواهد شد؛ تجربه‌ای که هم حافظه فرهنگی را تقویت می‌کند و هم در عرصه دیپلماسی عمومی و رقابت روایت‌ها، قدرت اقناع بیشتری خواهد داشت.

منابع

آرمیتاژ، ریچارد(۱۳۸۸). آمریکا چگونه می‌تواند به قدرتی هوشمندتر تبدیل شود؟ (مجموعه مقالات واکاوی قدرت هوشمند). تهران: نیروی مقاومت بسیج.

استم، رابرت(۱۳۸۹). مقدمه‌ای بر نظریه‌ی فیلم. چ۲، ترجمه‌ی گروه مترجمان، تهران: انتشارات سوره مهر.

بازن، آندره(۱۳۸۹). سینما چیست. ترجمه‌ی محمد شهبا، چ۵، تهران: نشر هرمس.

بی‌نام(۱۳۶۱). «نقد فیلم مرز». ماهنامه سینمایی فیلم، سال اول، شماره اول، تیرماه.

بی‌نام(۱۳۶۸). «پرونده یک فیلم: باشو غریبه کوچک» – ماهنامه سینمایی فیلم، شماره ۸۷، سال هشتم – اسفند ۱۳۶۸، ص۴۰

بی‌نام(۱۳۶۸). «گفتگو با بهرام بیضایی: غریبه‌ای در پی تفاهم» – ماهنامه سینمایی فیلم، شماره ۸۷، سال هشتم – اسفند ۱۳۶۸، ص ۴۴

تهامی‌نژاد، محمد(۱۳۶۵). سینمای رؤیاپرداز ایران. چ۱، تهران: عکس معاصر.

خاچیکیان، ساموئل(۱۳۷۳). مصاحبه با گروه تاریخ شفاهی(سازمان اسناد و کتابخانه ملی ایران). مصاحبه کننده: هما قاضی. محل مصاحبه: تهران. تاریخ مصاحبه: ۱۳۷۳/۰۷/۰۲ و ۱۳۷۳/۰۷/۰۹.

دانیس، دونیس اِ.(۱۳۹۰). مبادی سواد بصری. ترجمه‌ی مسعود سپهر، چ ۲۸، تهران: انتشارات سروش

رعنایی، مهدی(۱۳۸۷). «سینما و سیاست در عصر پهلوی دوم». جام‌جم‌آنلاین. *jamejamonline.ir* تاریخ دسترسی: ۱۴۰۵/۰۵/۰۱.

ژیژک، اسلاو(۱۳۸۹). سینما به روایت اسلاو ژیژک. ترجمه‌ی سعید نوری، چاپ اول، تهران: روزبهان

شعاعی، حمید (۱۳۵۴). فرهنگ سینمای ایران. تهران: شرکت تعاونی تهیه و توزیع ناشران و کتابفروشان.

طالبی‌نژاد، ح. (۱۳۸۴). تاریخ سینمای ایران. تهران: انتشارات مرکز.

علیرضائی، وحید (۱۴۰۲). فرهنگ سینمای فارسی. ج ۱و۲، تهران: عنوان.

فرخنده‌فال، مونا؛ زرانی، فریبا(۱۴۰۲). «سوگواری در ترومای اجتماعی». رویش روانشناسی، سال ۱۲، شماره پیاپی ۸۵، تیر ۱۴۰۲، صص ۲۴-۱۵.

لاجوردی، هاله(۱۳۹۳). زندگی روزمره در ایران مدرن: با تأمل بر سینمای ایران. چ۲، تهران: نشر ثالث.

ملزر، آرتور و همکاران(۱۳۸۸). دموکراسی و هنر. ترجمه‌ی گروه ترجمه‌ی شیراز(علی معصومی و دیگران)، چ۲، تهران: نشر چشمه.

مهرابی، مسعود (۱۳۹۰). تاریخ سینمای ایران (۱۲۷۹–۱۳۸۹). تهران: نشر نی.

ویلاریو، امی(۱۳۹۲). مبانی مطالعات سینمایی. ترجمه‌ی شیوا مقانلو، چ۱، تهران: انتشارات سمت.

Assmann, J. (2011). Cultural Memory and Early Civilization: Writing, Remembrance, and Political Imagination. Cambridge University Press.

Bordwell, D. (1985). Narration in the Fiction Film. University of Wisconsin Press.

Caruth, C. (1991). Unclaimed experience: Trauma and the possibility of history. Yale French Studies, 79, 181–192.

Caruth, C. (1996). Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History. Johns Hopkins University Press.

Chatman, S. (1978). Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film. Cornell University Press.

Freud, S. (1917). Mourning and melancholia. In The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud (Vol. 14, pp. 237–258).

Genette, G. (1980). Narrative Discourse: An Essay in Method (J. E. Lewin, Trans.). Cornell University Press.

Halbwachs, M. (1992). On Collective Memory (L. A. Coser, Trans.). University of Chicago Press.

Hall, S. (1997). Representation: Cultural Representations and Signifying Practices. London: Sage Publications.

Hamburger, A. (2021). Social trauma: A bridging concept. In Social Trauma: An Interdisciplinary Textbook (pp. 3–15). Springer.

Hirschberger, G. (2018). Collective trauma and the social construction of meaning. Frontiers in Psychology, 9, 1441.

Kleber, R. J. (2019). Trauma and public mental health: A focused review. Frontiers in Psychiatry, 10, 451.

LaCapra, D. (2001). Writing History, Writing Trauma. Johns Hopkins University Press.

LaCapra, D. (2014). Writing History, Writing Trauma. Johns Hopkins University Press.

Miskimmon, A., O'Loughlin, B., & Roselle, L. (2013). Strategic Narratives: Communication Power and the New World Order. Routledge.

Miskimmon, A., O'Loughlin, B., & Roselle, L. (2017). Forging the World: Strategic Narratives and International Relations. University of Michigan Press.

Moglen, S. (2005). On mourning social injury. Psychoanalysis, Culture & Society, 10(2), 151–167.

Naficy, H. (2011). A Social History of Iranian Cinema, Volume 3: The Islamicate Period, 1978–1984. Duke University Press.

Naficy, H. (2012). A Social History of Iranian Cinema, Volume 4: The Globalizing Era, 1984–2010. Duke University Press.

Peterson, Theodore(1984). "The social Responsibility Theory". Sibert et al. Four Theory of the Press. The Authoritarian, Libertarian, social Responsibility and Soviet Communist Concept of what Press Shouldbe and do. U.S.A.: University of Illinois Press.

Rastegar, K. (2015). Surviving Images: Cinema, War, and Cultural Memory in the Middle East. Oxford University Press.

Roselle, L., Miskimmon, A., & O'Loughlin, B. (2014). Strategic narrative: A new means to understand soft power. Media, War & Conflict, 7(1), 70–84.

Schick, K. (2011). Acting out and working through: Trauma and (in)security. Review of International Studies, 37(4), 1837–1855

Tapper, R. (Ed.). (2002). The New Iranian Cinema: Politics, Representation and Identity. I.B. Tauris.

Quarterly Journal of Research in History, Politics and Media.
Vol. 9, Num. 1, S.No. 33, Spring 2026

Research Article

The Iranian Strategic Narrative Model for War Policy-Making in Iranian Cinema (ISNM)

***Mojtaba Ashrafi*[1] *and Morteza Ashrafi*[2]**

Date of received: 2026/05/10
Date of Accept: 2026/06/20

Abstract

Media transformations and the expansion of narrative competition have transformed cinema from a purely artistic medium into a strategic instrument for shaping cultural memory, national identity, and public opinion. Under these circumstances, the representation of war is not merely a record of historical events; rather, it is a process of meaning-making, transmitting lived experience, and consolidating collective memory. Despite the extensive production of war-related works in Iranian cinema, a considerable proportion of these works continue to rely on history-centered, hero-centered, and message-oriented patterns, while paying less attention to recreating the human experience of war and fostering transnational empathy. The central problem of this article is to explain the theoretical and strategic transformation required to enhance the role of Iranian cinema in constructing cultural memory and competing in global narrative environments. Drawing on conceptual analysis and theoretical synthesis, and building upon four theoretical traditions-cinematic narratology, representation theory, collective and cultural memory theory, and trauma and narrative studies-the study develops the Iranian Strategic Narrative Model (ISNM) for war narrative policy-making. The transition from history-centered cinema to experience-centered cinema requires a transformation in the logic of narrative, representation, and cultural policymaking. The proposed model is based on four components: human-centeredness, experience-centeredness, memory-centeredness, and global narrativity. The competitive advantage of Iranian cinema lies not in reproducing official narratives or imitating dominant models, but in recreating the lived experience of Iranian society through

[1]. *Senior Researcher, Department of Political Science and Contemporary Iranian Studies, Shiraz Strategic Studies Institute, Shiraz, Iran. Email: Engcac@gmail.com*
[2]. *Senior Researcher, Department of Political Science and Contemporary Iranian Studies, Shiraz Strategic Studies Institute, Shiraz, Iran. Email: mortezaashrafi110@gmail.com*
Copyright © 2010, SSSI (Shiraz Strategic Studies Institute). This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution 4.0 International, which permits others to download this work, share it with others and Adapt the material.

multilayered, ethically grounded, empathetic narratives that are comprehensible to both domestic and global audiences. Such an approach can transform war cinema into an instrument for producing cultural memory, strengthening national identity, and enabling effective engagement in cultural diplomacy and narrative competition.

***Keywords**: Iranian Strategic Narrative Model (ISNM); Iranian Cinema; War Cinema; Cultural Diplomacy.*

Citation (APA 7th ed. / APSA)

Ashrafi, Mojtaba; Ashrafi, Morteza(Spring 2026). "The Iranian Strategic Narrative Model for War Policy-Making in Iranian Cinema (ISNM)". Quarterly Journal of Research in History, Politics and Media. Vol. 9, Issue 1, S.No. 33, pp. 147 - 188.

References

The Holy Qur'an. Translated by Mehdi Elahi Qomshe'i. Tehran: Qur'an Publishing Foundation.

Alirezaei, Vahid (2023). Dictionary of Persian Cinema, Vols. 1–2. Tehran: Onvan Publishing. (in Persian).

Anonymous (1982). "A Critique of the Film The Border." Film Monthly, Vol. 1, No. 1, July 1982. (in Persian).

Anonymous (1989a). "A Film Dossier: Bashu, the Little Stranger." Film Monthly, No. 87, Vol. 8, March 1989, p. 40. (in Persian).

Anonymous (1989b). "Interview with Bahram Beyzaie: A Stranger in Search of Understanding." .il m Monthly, No. 87, Vol. 8, March 1989, p. 44. (in Persian).

Armitage, Richard (2009). "How Can the United States Become a Smarter Power?" In A Collection of Articles on the Analysis of Smart Power. Tehran: Basij Resistance Force. (in Persian).

Assmann, Jan (2011). Cultural Memory and Early Civilization: Writing, Remembrance, and Political Imagination. Cambridge University Press.

Bazin, André (2010). What Is Cinema? Translated by Mohammad Shahba. 5th ed. Tehran: Hermes Publishing.

Bordwell, David (1985). Narration in the Fiction Film. University of Wisconsin Press.

Caruth, Cathy (1991). "Unclaimed Experience: Trauma and the Possibility of HistoryY" Yale French Studies, 79, 181–192.

Caruth, Cathy (1996). Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History. Johns Hopkins University Press.

Chatman, Seymour (1978). Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film. Cornell University Press.

Danis, Donis A. (2011). Fundamentals of Visual Literacy. Translated by Masoud Sepehr. 28th ed. Tehran: Soroush Publishing.

Farkhondeh-Fal, Mona, & Fariba Zarani (2023). "Mourning in Social Trauma." Ruyesh-e Ravanshenasi, Vol. 12, No. 85, July 2023, pp. 15–24. (in Persian).

Freud, Sigmund (1917). "Mourning and Melancholia." In The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud, Vol. 14, pp. 237–258.

Genette, Gérard (1980). Narrative Discourse: An Essay in Method. Translated by J. E. Lewin. Cornell University Press.

Halbwachs, Maurice (1992). On Collective Memory. Translated by L. A. Coser. University of Chicago Press.

Hall, Stuart (1997). Representation: Cultural Representations and Signifying Practices. London: Sage Publications.

Hamburger, Andreas (2021). "Social Trauma: A Bridging Concept." In Social Trauma: An Interdisciplinary Textbook, pp. 3–15. Springer.

Hirschberger, Gilad (2018). "Collective Trauma and the Social Construction of MeaningF" Frontiers in Psychology, 9, 1441.

Khachikian, Samuel (1994). Interview with the Oral History Group, National Archives and Library of Iran. Interviewer: Homa Ghazi. Tehran. Interview dates: 24/09/1994 and 30/09/1994. (in Persian).

Kleber, Rolf J. (2019). "Trauma and Public Mental Health: A Focused Review." Frontiers in Psychiatry, 10, 451.

LaCapra, Dominick (2001). Writing History, Writing Trauma. Johns Hopkins University Press.

LaCapra, Dominick (2014). Writing History, Writing Trauma. Johns Hopkins University Press.

Lajvardi, Haleh (2014). Everyday Life in Modern Iran: Reflections on Iranian Cinema. 2nd ed. Tehran: Sales Publishing. (in Persian).

Marcuse, Herbert (2009). One-Dimensional Man. Translated by Mohsen Mo'ayyedi. Tehran: Amir Kabir Publishing.

Mehrabi, Masoud (2011). History of Iranian Cinema (1279–1389). Tehran: Ney Publishing. (in Persian).

Melzer, Arthur, et al. (2009). Democracy and the Arts. Translated by the Shiraz Translation Group (Ali Masoumi et al.). 2nd ed. Tehran: Cheshmeh Publishing. (in Persian).

Miskimmon, Alister, Ben O'Loughlin, & Laura Roselle (2013). Strategic Narratives: Communication Power and the New World Order. Routledge.

Miskimmon, Alister, Ben O'Loughlin, & Laura Roselle (2017). Forging the World: Strategic Narratives and International Relations. University of Michigan Press.

Moglen, Seth (2005). "On Mourning Social Injury." Psychoanalysis, Culture & Society, 10(2), 151–167.

Naficy, Hamid (2011). A Social History of Iranian Cinema, Volume 3: The Islamicate Period, 1978–1984. Duke University Press.

Naficy, Hamid (2012). A Social History of Iranian Cinema, Volume 4: The Globalizing Era, 1984–2010. Duke University Press.

Peterson, Theodore (1984). "The Social Responsibility Theory." In Sibert et al., Four Theories of the Press: The Authoritarian, Libertarian, Social Responsibility and Soviet Communist Concepts of What the Press Should Be and Do. Urbana: University of Illinois Press.

Raei-Naei, Mehdi (2008). "Cinema and Politics in the Second Pahlavi Era." Jam-e Jam Online. Accessed 23/07/2026. (in Persian).

Rastegar, Kamran (2015). Surviving Images: Cinema, War, and Cultural Memory in the Middle East. Oxford University Press.

Roselle, Laura, Alister Miskimmon, & Ben O'Loughlin (2014). "Strategic Narrative: A New Means to Understand Soft Power." Media, War & Conflict, 7(1), 70–84.

Sha'a'i, Hamid (1975). A Dictionary of Iranian Cinema. Tehran: Cooperative Company for the Production and Distribution of Publishers and Booksellers. (in Persian).

Stam, Robert (2010). Introduction to Film Theory. Translated by the Group of Translators. 2nd ed. Tehran: Soreh Mehr Publishing.

Talebi-Nejad, Hamid (2005). History of Iranian Cinema. Tehran: Markaz Publishing. (in Persian).

Tahami-Nejad, Mohammad (1986). Iranian Dream Cinema. 1st ed. Tehran: Contemporary Photography Publishing. (in Persian).

Tapper, Richard, ed. (2002). The New Iranian Cinema: Politics, Representation and Identity. I.B. Tauris.

Villario, Amy (2013). Fundamentals of Film Studies. Translated by Shiva Maqanlou. 1st ed. Tehran: SAMT Publishing.

žižek, Slavoj (2010). The Cinema According to Slavoj žižek. Translated by Saeed Nouri. Tehran: Roozbehan Publishing.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی