Journal of Development Studies and Resource Management
Vol 3, No 10, Summer 2025
Journal Homepage: https://sanad.iau.ir/journal/jdsrm

Research Paper

Resource Management and Public Opinion Engineering in the Representation of Martyrdom and Suicide in Cinema: A Comparative Study of Iranian and Hollywood Films After September 11

Mir Amin Javaheri Koohi: Ph.D. Candidate, Political Sociology, Islamic Azad University, Shiraz, Iran
Mohammadreza Ghaedi*: Associate Professor, Department of Political Science and International Relations, Islamic Azad University, Shiraz, Iran
Samad Zahiri: Assistant Professor, Political Science, Payame Noor University, Tehran, Iran

Received: 2025/04/19 **PP** 121-134 **Accepted:** 2025/06/12

Abstract

In the contemporary world, the representation of voluntary death in cinema has become an effective tool for legitimizing political violence and shaping public opinion. This representation, particularly after the events of September 11, has produced contrasting political and ideological meanings in the cinematic systems of the Islamic Republic of Iran and Hollywood. The present study aims to conduct a comparative analysis of the discourse of martyrdom and suicide and their role in shaping identity and legitimacy in these two systems. Using a qualitative approach and discourse analysis method, grounded in a socio-cultural, phenomenological, and discursive-ideological theoretical framework, data were extracted from six selected films (three Iranian films: When the Moon Was Full, Zero Day, The Queen; and three American films: Lone Survivor, Eye in the Sky, Paradise Now). The analysis focused on dialogues, visual symbols, and discursive structures. Findings reveal that in Iranian cinema, martyrdom is portrayed as a transcendent, collectivist act tied to religious-national values, while suicide is depicted as an individualistic and condemned act. In contrast, Hollywood constructs a binary of the American hero versus the Muslim suicide bomber, reinforcing discourses of national security and interventionist actions. The study concludes that both cinematic systems exploit voluntary death as a tool to manage symbolic resources and consolidate ideological discourse.

Keywords: Management Of Symbolic Resources, Martyrdom, Suicide, Legitimacy Of Violence, Iranian Cinema.

Citation: Javaheri Koohi, M. A., Ghaedi, M., & Zahiri, S. (2025). **Resource Management and Public Opinion Engineering in the Representation of Martyrdom and Suicide in Cinema: A Comparative Study of Iranian and Hollywood Films After September 11.** *Journal of Development Studies and Resource Management*, 3(10), 121-134.

* **. Corresponding author:** Mohammadreza Ghaedi, **Email:** mohamadreza.ghaedi@iau.ac.ir

Extended Abstract

Introduction

lived experiences, often in subtle yet profound ways. Cinema, with its vivid storytelling and visuals, blurs reality and fiction, crafting cultural narratives. Representation isn't just reflection, it's a process weaving meaning, language, and culture to shape social reality, often using "difference" and "otherness."

Voluntary death, martyrdom or suicide, in film carries heavy ideological weight, its meaning shifting by context. In Iran's Islamic Republic, martyrdom is portrayed as a sacred, patriotic act tied to faith and nation, shining in war and contemporary films. Post-9/11 Hollywood, however, often links it to Muslim Middle Eastern terrorism, using stereotypes to fuel Western security fears. It also shows "secular martyrdom," where sacrifices for freedom or homeland become heroic myths. Yet both cinemas tie such acts to Muslim identity and the Middle East, ignoring their global occurrence.Shaped by power structures like ownership and politics, media perpetuate biases and justify certain violence. The "Muslim terrorist" stereotype persists, amplified by Hollywood's global reach, even as other extremisms rise. This study explores how post-9/11 Iranian and Hollywood films portray voluntary death, showing how they justify political violence and shape group identities. Iranian cinema exalts martyrdom as sacred and patriotic while condemning suicide; Hollywood ties it to Muslim Middle Eastern terrorism to craft a "dangerous other." In both, films shape public views and reinforce dominant beliefs. Through a comparative lens, this research digs into how violence, death's meaning, and identity are shaped, offering ideas for cultural policies and media awareness.

Methodology

This qualitative study utilizes discourse analysis to explore representations of voluntary death (martyrdom/suicide) in six films—three Iranian (When the Moon Was Full, Zero Day, Queen) and three Hollywood (Lone Survivor, Eye in the Sky, Paradise Now). Data were collected via purposive sampling. Analysis focused on narrative structures, dialogues, visual symbolism, and thematic coding of key concepts such as "sublime martyrdom," "rejected suicide," "secular heroization," and "legitimization of violence." Codes were interpreted through a multidisciplinary theoretical framework combining socio-cultural, phenomenological, and ideological-discursive approaches. The study aims to comparatively analyze dominant discourses and their narrative role in shaping the construction of voluntary death across these cinematic contexts.

Results and discussion

The analysis shows contrasting portrayals of voluntary death in Iranian and Hollywood cinema. In Iranian films it is mainly framed as martyrdom, an ideological and sacred act tied to religion, revolution and national identity, while suicide is depicted as illegitimate, linked to nihilism or external manipulation. Works such as When the Moon Was Full and Zero Day juxtapose martyrdom with ideological suicide, exposing its use in patriarchal and violent structures, whereas The Queen presents voluntary death as an existential response to despair. In post-9/11 Hollywood, voluntary death is represented through secular martyrdom, where American soldiers embody national sacrifice and battlefield heroism, while the Muslim Other is reduced to a faceless threat. Lone Survivor glorifies Western heroism against Eastern barbarity, Paradise Now reframes suicide operations as protest against oppression, and Eye in the Sky reduces death to technocratic calculations. The body is also symbolized differently, in Iranian cinema the martyr's body is sacred and collective, tied to homeland and faith, while in Hollywood the American soldier's body reflects individual heroism and the Middle Eastern body is dehumanized. These cinematic discourses shape cultural understandings of sacrifice, duty and heroism in contexts of ideology and crisis.

Conclusion

Voluntary death in both Iranian and Hollywood cinema extends beyond cultural and aesthetic dimensions, functioning as a strategic tool for human and cultural resource management and public opinion engineering. In the discourse of the Islamic Republic, martyrdom is presented not only as a sacred voluntary act but also as an

ideological-human asset with the capacity for symbolic reproduction in cinema, memory, values and propaganda. The martyr's body is transformed into a medium of resistance, legitimizing the political-cultural order through the management of discursive capital derived from death rather than the productivity of the living body. In contrast, Hollywood frames self-inflicted death through a dual lens: the American hero versus the Muslim suicide bomber. The American hero embodies liberal-democratic values and justifies military and security actions, while the suicide bomber is portrayed as irrational and threatening, shaping Western public opinion to accept aggressive policies and surveillance. In both contexts, the dead body becomes a symbolic resource for directing sentiment and sustaining ideological hegemony. The study concludes that despite their differences, both cinematic systems exploit voluntary death as a manageable resource for shaping collective attitudes and regulating human and cultural resources. This underscores the need to redefine HR by considering its cultural, psychological and media dimensions, and highlights the importance for policymakers and strategists to recognize the symbolic economy of death and sacrifice in shaping long-term morale, identity and organizational culture.

فصلنامه مطالعات توسعه و مدیریت منابع

دوره 3، شماره 10، تابستان 1404

Journal Homepage: https://sanad.iau.ir/journal/jdsrm

مقاله پژوهشی

مدیریت منابع و مهندسی افکار عمومی در بازنمایی شهادت و انتحار در سینما: مطالعه تطبیقی در سینمای ایران و هالیوود پس از یازده سپتامبر

میر امین جواهری کوهی: دانشجوی دکتری، جامعه شناسی سیاسی، دانشگاه آزاد اسلامی، شیراز، ایران

محمدرضا قائدی [1]: دانشیار، گروه علوم سیاسی و روابط بین الملل، دانشگاه آزاداسلامی، شیراز، ایران

صمد ظهیری: استادیار علوم سیاسی دانشگاه پیام نور، تهران، ایران

دریافت: 1404/01/30 **صص** 121-134 **پذیرش:** 1404/03/21

چکیده

در جهان معاصر، بازنمایی مرگ داوطلبانه در سینما، به ابزاری مؤثر در مشروع‌سازی خشونت سیاسی و مهندسی افکار عمومی بدل شده است. این بازنمایی به‌ویژه پس از وقایع یازده سپتامبر، در دو نظام سینمایی جمهوری اسلامی ایران و هالیوود، معانی سیاسی و ایدئولوژیک متضادی تولید کرده است. هدف پژوهش حاضر، تحلیل تطبیقی گفتمان شهادت و انتحار و کارکرد آن در شکل‌دهی هویت و مشروعیت در این دو نظام است. این مطالعه با رویکرد کیفی و روش تحلیل گفتمان، و با بهره‌گیری از چارچوب نظری اجتماعی ـ فرهنگی، پدیدارشناسانه و گفتمانی ـ ایدئولوژیک انجام شد. داده‌ها از شش فیلم منتخب (سه فیلم ایرانی: شبی که ماه کامل شد، روز صفر، ملکه؛ و سه فیلم آمریکایی: تنها بازمانده، چشم در آسمان، اکنون بهشت) استخراج شدند و با تمرکز بر دیالوگ‌ها، نمادهای بصری و ساختارهای گفتمانی تحلیل شدند. یافته‌ها نشان می‌دهد در سینمای ایران، شهادت کنشی متعالی، جمع‌گرایانه و در پیوند با ارزش‌های دینی‌ـــملی است؛ در حالی که انتحار، عملی فردگرایانه و مطرود بازنمایی می‌شود. در مقابل، هالیوود با خلق دوگانه قهرمان آمریکایی و انتحاری مسلمان، گفتمان امنیت ملی و مشروعیت اقدامات مداخله‌گرایانه را تقویت می‌کند. نتیجه نهایی پژوهش آن است که هر دو نظام سینمایی، از مرگ داوطلبانه به‌عنوان ابزاری برای مدیریت منابع نمادین و تحکیم گفتمان ایدئولوژیک بهره می‌برند.

واژه‌های کلیدی: مدیریت منابع نمادین، شهادت، انتحار، مشروعیت خشونت، سینمای ایران، هالیوود

استناد: جواهری کوهی، میر امین؛ قائدی، محمدرضا و ظهیری، صمد (1404). **مدیریت منابع و مهندسی افکار عمومی در بازنمایی شهادت و انتحار در سینما: مطالعه تطبیقی در سینمای ایران و هالیوود پس از یازده سپتامبر**. *فصلنامه مطالعات توسعه و مدیریت منابع*، 3 (10)، 121-134.

[1]. **نویسنده مسئول:** محمدرضا قائدی، **پست الکترونیکی:** mohamadreza.ghaedi@iau.ac.ir

مقدّمه

در جهان معاصر، رسانه‌ها به‌عنوان نظام‌های پیچیده بازنمایی، نقشی محوری در شکل‌دهی به معانی فرهنگی و تجربه زیسته افراد ایفا می‌کنند. این تأثیر، اگرچه آشکار است، در بسیاری از سطوح، پیچیده و چند بعدی باقی می‌ماند. مسئله بنیادین، نه صرف حضور رسانه‌ها، بلکه چگونگی تأثیرگذاری آن‌ها بر ساختارهای اجتماعی است (Couldry, 2003:1). سینما، به‌عنوان یکی از قدرتمندترین ابزارهای رسانه‌ای، با بهره‌گیری از زبان روایی و بصری، مرز میان واقعیت و بازنمایی را کم‌رنگ کرده و در برساخت و تثبیت گفتمان‌های فرهنگی نقش کلیدی ایفا می‌کند (Kellner, 1995:17). استوارت هال بازنمایی را فرایندی گفتمانی می‌داند که از طریق پیوند معنا، زبان و فرهنگ، واقعیت اجتماعی را تولید می‌کند.بازنمایی‌های رسانه‌ای، در موضوعات حساس مانند مرگ داوطلبانه، عمیقاً تحت تأثیر ساختارهای قدرت، ایدئولوژی و منطق‌های فرهنگی قرار دارند. هال تأکید می‌کند که مفاهیم تفاوت و دیگری از عناصر اصلی نظام‌های بازنمایی‌اند و رسانه‌ها اغلب از این مفاهیم برای معناسازی بهره می‌برند (Hall, 1997).

مفهوم مرگ داوطلبانه در سینما به یکی از کانون‌های اصلی بازنمایی ایدئولوژیک تبدیل شده است، مفهومی که در بسترهای فرهنگی و تاریخی متفاوت، معانی متضادی می‌یابد. در گفتمان دینی‌ـانقلابی جمهوری اسلامی ایران، شهادت به مثابه کنشی قدسی، ایثارگرانه و حافظ ارزش‌های دینی و ملی بازنمایی می‌شود. تصاویر شهدا در سینمای دفاع مقدس و معاصر ایران، بازتابی از حافظه جمعی و هویت دینی است که از طریق نشانه‌های بصری و موسیقایی قدسی‌سازی می‌شود. این بازنمایی‌ها در گفتمان جمهوری اسلامی به ابزاری برای مشروع‌سازی خشونت معنوی و تولید سرمایه نمادین تبدیل شده‌اند (Wittmann, 2024). در مقابل، سینمای هالیوود پس از ۱۱ سپتامبر، مرگ داوطلبانه را عمدتاً در قالب تروریسم خاورمیانه‌ای، افراط‌گرایی و تهدیدهای منطقه‌ای به تصویر می‌کشد (Shaheen, 2001). این بازنمایی‌ها، که غالباً ریشه در چارچوب‌های شرق‌شناسانه دارند، با برساخت دیگری تهدیدگر، به تقویت گفتمان امنیت ملی غرب یاری می‌رسانند (Itaoui et al., 2018). در همین راستا، مفهوم شهادت سکولار در هالیوود شکل گرفته است، جایی که شخصیت‌هایی که جان خود را برای دفاع از میهن یا ارزش‌های لیبرال فدا می‌کنند، به‌عنوان قهرمانان اسطوره‌ای و مدرن بازنمایی می‌شوند (Patel, 2024:44). این روایت، مرگ را به ابزاری برای تثبیت نظم لیبرال‌دموکراتیک تبدیل می‌کند (Qamar et al., 2024:1).

بااین‌حال، در هر دو گفتمان، مرگ داوطلبانه عمدتاً با هویت اسلامی و جغرافیای خاورمیانه گره خورده است. این در حالی است که پژوهش‌ها نشان می‌دهند عملیات‌هایی نظیر انتحار به این جغرافیا یا دین خاص محدود نبوده و در میان گروه‌هایی مانند ببرهای تامیل، ارتش جمهوری‌خواه ایرلند و جنبش‌های راست افراطی نیز مشاهده شده است (Bjørgo & Ravndal, 2019). براساس مدل تبلیغاتی هرمان و چامسکی، رسانه‌ها در چارچوب منافع ساختاری نظیر تمرکز مالکیت، وابستگی مالی و هم‌سویی با منافع حاکمیتی عمل می‌کنند. این ساختارها، همراه با کلیشه‌سازی‌های شرق‌هراسانه، به تثبیت تصویری تهدیدمحور از مسلمانان و مشروع‌سازی روایت‌های غربی از خشونت منجر شده‌اند (Coletsou, 2023:71). این فرآیند از طریق تکرار مداوم و رمزگذاری رسانه‌ای تقویت شده و در برساخت مفاهیمی چون قهرمان، دشمن و مشروعیت مرگ نقش محوری ایفا می‌کند (Miller-Idriss, 2020). با وجود افزایش تروریسم ایدئولوژیک توسط جریان‌های راست افراطی در غرب (GTI, 2023)، کلیشه تروریست مسلمان همچنان در رسانه‌های جریان اصلی غالب است و هالیوود، به‌عنوان یکی از بازیگران اصلی این روند، از طریق شبکه گسترده توزیع جهانی خود، به ترویج این کلیشه‌ها کمک کرده است (Ameli et al, 2007). این پژوهش با هدف بررسی تطبیقی بازنمایی مرگ داوطلبانه (شهادت/انتحار) در سینمای جمهوری اسلامی ایران و هالیوود پس از ۱۱ سپتامبر، به تحلیل چگونگی این بازنمایی‌ها به مشروع‌سازی خشونت سیاسی و تقویت هویت‌های جمعی می‌پردازد. فرضیه این پژوهش آن است که سینمای ایران شهادت را به مثابه کنشی متعالی، قدسی و مبتنی بر ارزش‌های دینی و ملی بازنمایی می‌کند، درحالی‌که انتحار را کنشی مطرود و تهدیدآمیز به تصویر می‌کشد. در مقابل، سینمای هالیوود با پیوند مرگ داوطلبانه به تروریسم خاورمیانه‌ای، از آن برای بازتولید گفتمان امنیت ملی و برساخت دیگری تهدیدگر بهره می‌گیرد. اما در هر دو نظام سینمایی، سینما به‌عنوان ابزاری فرهنگی در مهندسی افکار عمومی، تثبیت گفتمان‌های مسلط و مدیریت منابع نمادین عمل می‌کند.

تحلیل این فرآیندها در چارچوبی تطبیقی و گفتمان‌محور، امکان فهم عمیق‌تری از سازوکارهای معناسازی خشونت، مشروعیت‌بخشی به مرگ، و بازتولید هویت جمعی را فراهم می‌سازد. نتایج چنین تحلیلی می‌تواند زمینه‌ساز تدوین سیاست‌های فرهنگی هوشمندانه‌تر، مقابله با کلیشه‌سازی رسانه‌ای، و ارتقای سواد انتقادی در حوزه مصرف رسانه‌ای گردد.

مبانی نظری و پیشینه پژوهش

در مطالعات مختلفی به بازنمایی مفاهیم شهادت و انتحار در رسانه‌ها، به‌ویژه در سینما پرداخته شده است. شکوهی و اسکندری (2022) با اشاره به فقدان تحلیل‌های عمیق در زمینه معنای شهادت در سینمای دفاع مقدس ایران، بر محدود بودن ادبیات علمی در این حوزه تأکید

کرده‌اند. مازندرانی و همکاران (2021) نیز با نگاهی انتقادی، سینمای دفاع مقدس را بیشتر تبلیغاتی دانسته و معتقدند بازنمایی واقع‌گرایانه جنگ کمتر مورد توجه قرار گرفته است. در همین راستا، نقیبی اصفهانی و اسفندیاری (2018) با رویکردهای ساختارگرایانه و نشانه‌شناختی، مفهوم شهادت را به عنوان اسطوره‌ای هویت‌بخش در سینمای پس از انقلاب تحلیل کرده‌اند. احمدی و همکاران (2017) نیز به تلاقی جنگ و عناصر معنوی در ساخت اسطوره شهادت پرداخته‌اند. همچنین سالمی میان‌دهی (2013) از استمرار مفاهیم ایثار و شهادت در سه دهه اخیر سخن گفته است.در سطح بین‌المللی نیز پژوهشگرانی چون ویتمن (2024) به تصویرسازی رسانه‌ای از شهید در سینمای ایران پرداخته‌اند و کیتس و لوئیس (2018) تفاوت مفهومی میان شهادت و انتحار را در ادیان مختلف بررسی کرده‌اند. غفرانی (2018) و تام (2015) نیز به بازنمایی منفی خاورمیانه و تروریسم در سینمای غرب پرداخته و کلیشه‌سازی رسانه‌ای را مورد تحلیل قرار داده‌اند. از سوی دیگر، دوون سیمونز (2015) و هارتنی (2013) کلیشه تروریست مسلمان را در رسانه‌های غربی برجسته کرده‌اند.

با وجود این مطالعات، خلأ پژوهش تطبیقی میان بازنمایی شهادت و انتحار در دو نظام سینمایی ایران و غرب همچنان باقی است. پژوهش حاضر با رویکرد تطبیقی، تلاش دارد چارچوبی نظری برای تحلیل بهره‌برداری رسانه‌ای از این مفاهیم در جهت مهندسی افکار عمومی و انسجام فرهنگی ارائه دهد.

مبانی نظری پژوهش حاضر با هدف تبیین تفاوت بنیادین میان دو کنش مرگ‌محور، شهادت و انتحار، در بازنمایی سینمایی، بر سه سطح تحلیلی استوار است: اول، سطح اجتماعی–فرهنگی؛ دوم، سطح پدیدارشناسانه؛ و سوم، سطح گفتمانی–ایدئولوژیک. این سطوح در تعامل، تحلیلی چندلایه از معنا، کارکرد و بازنمایی این کنش‌ها در سینمای معاصر فراهم می‌آورند.

سطح اول: زمینه اجتماعی و فرهنگی

درک کنش‌های مرگ‌محور، تنها با تمرکز بر روان‌شناسی فردی یا ابعاد شخصی ممکن نیست؛ بلکه مستلزم واکاوی زمینه‌های اجتماعی و فرهنگی‌ای است که در آن‌ها این کنش‌ها معنا می‌یابند. در این راستا، مطالعات جامعه‌شناختی حوزه‌هایی همچون نوع‌دوستی، هویت اجتماعی و جامعه‌شناسی خودکشی را به کار گرفته‌اند تا پدیده‌هایی مانند تروریسم انتحاری را به‌عنوان فرآیندی ساختاری و معنادار تحلیل کنند. تروریسم انتحاری، در بسیاری از تحلیل‌ها، نوعی خشونت سیاسی تعریف می‌شود که مرگ عامل حمله، شرط تحقق موفقیت آن است(Pape, 2005 ؛ Pedazhur et al, 2003). اغلب مطالعات در این حوزه، به‌جای پرداختن به خشونت دولتی (تروریسم از بالا)، بر کنش گروه‌های شورشی و کنشگران غیردولتی تمرکز دارند(Zevallos, 2006: 2) .

یکی از بنیان‌گذاران تحلیل جامعه‌شناختی مرگ داوطلبانه، امیل دورکیم بود که در کتاب خودکشی چارچوبی نظری برای فهم اجتماعی این پدیده ارائه داد. دورکیم نشان داد که حتی تصمیم‌هایی به ظاهر فردی چون پایان دادن به زندگی، بازتاب نیروهای ساختاری‌اند و در نسبت با انسجام اجتماعی و نظم اخلاقی معنا می‌یابند (Durkheim, 1897). او تأکید کرد که جامعه بر فرد تقدم دارد و واقعیت‌های اجتماعی، ساختارهایی مستقل و بیرونی‌اند که کنش فرد را مقید می‌کنند (Gaikwad, 2025: 1). دورکیم چهار نوع خودکشی را تعریف کرد: خودخواهانه (ناشی از ضعف همبستگی اجتماعی)، دگرخواهانه (افراط در انسجام گروهی و سرکوب فردیت)، آنومیک (ناشی از بی‌ثباتی و خلأ هنجاری در بحران‌ها) و تقدیرگرایانه (فشار شدید نظم‌های اجتماعی) (Durkheim,1897)). این تقسیم‌بندی نشان می‌دهد که مرگ انتخاب‌شده همواره در بطن نظم‌های معنایی و نوع رابطه فرد–جامعه معنا می‌یابد. از این منظر، شهادت شکل ایده‌آلی از خودکشی نوع‌دوستانه است؛ جایی که فرد، مرگ را به‌مثابه دفاع از دین یا آرمان برمی‌گزیند. این تعریف، از کنش‌هایی چون حملات انتحاری، خودکشی‌های اعتراضی یا مرگ در میدان نبرد متمایز می‌شود، زیرا نیت کنشگر در آن معطوف به یک ایمان یا ارزش مطلق است (Campbell, 2025: 1).

توسعه‌ی نظری این رویکرد را می‌توان در کار پیتر برگر و توماس لاکمن مشاهده کرد که در نظریه‌ی ساخت اجتماعی واقعیت بر این نکته تأکید می‌گذارند که مفاهیم بنیادینی چون مرگ، ماهیتی ذاتی ندارند، بلکه در بستر تعامل اجتماعی شکل می‌گیرند و از طریق زبان، نهاد و ساختار، تثبیت و بازتولید می‌شوند (Berger and Luckmann, 1966: 15). فرایند ساخت‌یافتگی این مفاهیم شامل سه مرحله برون‌سازی (ایجاد جهان اجتماعی از طریق کنش‌های انسانی)، عینی‌سازی (واقعی شدن این محصولات و یافتن استقلال از خالقان)، و درون‌سازی (جامعه‌پذیری و پذیرش آن به عنوان بخشی از هویت) است. در نتیجه، معنای مرگ و نسبت آن با هویت، ارزش و جامعه، امری ثابت یا بی‌واسطه نیست، بلکه در دل همین فرایندهای نهادینه‌ساز اجتماعی شکل می‌گیرد و در بافت‌های مختلف، به‌صورت‌های گوناگون بازنمایی می‌شود.

سطح دوم: پدیدارشناسی و تجربه زیسته مرگ و سینما

درک عمیق کنش‌های مرگ‌محور، مستلزم ورود به جهان درونی سوژه و تجربه زیسته‌ی اوست. هوسرل پدیدارشناسی را به‌مثابه فلسفه‌ای ایده‌آلیستی معرفی کرد که آگاهی، معنا و شناخت را به‌عنوان تجربه‌ی زیسته‌ی جهت‌مند می‌فهمد. او معتقد بود هر حالت ذهنی به سوی

ابژه‌ای معطوف است و این معطوف‌بودن، بسته به نوع کنش، کیفیت متفاوتی از تجربه پدید می‌آورد. هایدگر، در نقد هوسرل، تأکید می‌کند که انسان پیش از هر چیز دازاین است؛ موجودی که در جهان پرتاب شده و با احوال بنیادینی همچون اضطراب یا هراس با هستی مواجه می‌شود (Kaufar & Chemero, 2015: 92). مرلو–پونتی با تأکید بر پیوند بدن و آگاهی، سینما را عرصه‌ای می‌بیند که اتحاد ذهن و بدن را به نمایش می‌گذارد. او در پدیدارشناسی ادراک سینما را با روان‌شناسی گشتالت مقایسه می‌کند و آن را بستری برای درک پیشاتأملی و حضوری از هستی می‌داند (Merleau-Ponty, 1964: 58). او در سخنرانی ۱۹۴۵ خود توضیح می‌دهد که سینما با حرکت و تصویر، ارتباط آگاهی با بدن، با دیگران و با جهان را بازنمایی می‌کند؛ تجربه‌ای که فراتر از بازنمایی صرف است.مرلو–پونتی بر این نکته تأکید دارد که معنا در سینما از فرم فیلم جدایی‌ناپذیر است و ایده نه از بیرون، بلکه از ساختار زمانی و حسی فیلم زاده می‌شود (Cribb, 2024: 40–41). سوبچاک با تکیه بر مرلو–پونتی، فیلم را یک سوژه ادراکی و تجسم‌یافته می‌داند که در بازتابی متقابل با بدن تماشاگر عمل می‌کند. او رابطه‌ی متقاطع میان ادراک و بیان را در فیلم برجسته می‌سازد؛ تجربه‌ای که از هستیِ جسمانی و پیشازبانی منشأ می‌گیرد. سوبچاک خاطرنشان می‌کند آنچه سینما را از عکاسی جدا می‌سازد، بعد زمانی و پویایی تجربه است: لحظه‌ای که زندگی می‌شود، نه فقط دیده یا تحلیل می‌شود. او این تفاوت را در تقابل مومیایی‌سازی عکس و شدنِ مستمر فیلم توضیح می‌دهد. در تلاش برای توصیف تجربه سینمایی، سوبچاک به زبان مجازگونه اشاره می‌کند؛ جایی که تماشاگر در برابر تجربه‌ای ایستاده که هم واقعی است و هم انگار واقعی، و برای نام‌گذاری آن باید با شکاف زبان دست‌وپنجه نرم کند (Ghițescu, 2024: 139-142). این وضعیت میان جسمانیت ادراک‌شده و بازنمایی، موقعیتی حسی–نظری ایجاد می‌کند که در آن سینما نه فقط نمایش، بلکه تجربه‌ی تجسم‌یافته است.

سطح سوم: گفتمانی–ایدئولوژیک

مرگ و کنش‌های مرتبط با آن در چارچوب‌های گفتمانی گوناگون، معناهای متفاوتی می‌یابند. در سنت مدرن غربی، به‌ویژه تحت سلطه‌ی عقل‌گرایی و سکولاریسم، مرگ اغلب به عنوان پایان زندگی و انکار معنا تفسیر می‌شود. در این زمینه، ژان آمری در در ستایش مرگ داوطلبانه خودکشی را تنها راه رهایی از جهانی پوچ می‌بیند (Améry, 1999: 35) . از منظر گفتمانی، چنین درک‌هایی حاصل بازتاب ساده‌ی واقعیت نیستند، بلکه همان‌گونه که میشل فوکو تأکید می‌کند، گفتمان‌ها چارچوب‌هایی تولید می‌کنند که در آن‌ها حقیقت، هویت و معنا شکل می‌گیرند (Foucault, 1980: 131). او در نظم گفتار و باستان‌شناسی دانش انسانی نشان می‌دهد که گفتمان‌ها در دل قواعد تاریخی ناپیدا ساخته می‌شوند و ادراک ما را از واقعیت اجتماعی سازمان می‌دهند(Foucault, 1971: 56).

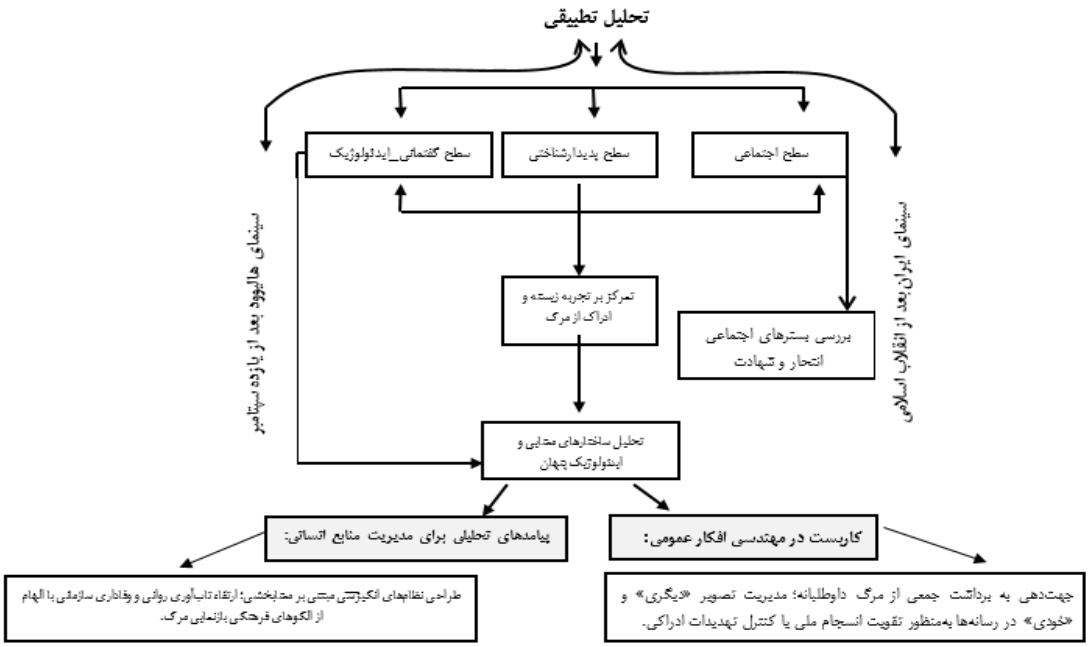
در این چارچوب، مفهوم شهادت سکولار در غرب، بازتابی از نظم دولت–ملت مدرن است؛ نظمی که، طبق تحلیل فوردال، تقدسی شکننده دارد. ناکامی این نظم نه فقط به‌عنوان شکست نهادی، بلکه به‌منزله شکست نظم مقدس تلقی می‌شود.شهادت سکولار، همزمان با آشکار کردن ظرفیت سکولاریزاسیون، از ناتوانی آن در تأسیس نوعی تعلق اجتماعی عقلانی پرده برمی‌دارد (Fordahl, 2020: 17-20). این شکل جدید از شهادت، در تبارشناسی خود به مفاهیمی همچون ایثار مدنی و وطن‌پرستی در سنت‌های روایی یونان باستان بازمی‌گردد. آنتوان دو بائک بر تمایز میان شهید جمهوری‌خواه و شهید مسیحی تأکید دارد؛ اولی کنشگر است و دومی منفعل (Buc, 2015: 243). در دوره دولت–ملت، شهادت بازتعریف شد و به مرگ برای وطن معنا گرفت. در این نوع از شهادت، وجوه مذهبی کاملاً ناپدید نشده‌اند؛ شهادت هم‌چنان با قضاوت‌های اخلاقی، فرهنگ یادبود و مقاومت در برابر نظم ناعادلانه گره خورده است. با وجود گسست دینی، این شهادت سکولار بازتابی از خود–تصویر جامعه‌ای سکولار است؛ جامعه‌ای که مرگ قهرمانانه را نشانه‌ای از فداکاری نهایی برای انسانیت می‌داند (Liere, 2024: 16). اریک اوتنهایم بر وجوه بدنی شهید تأکید می‌کند؛ بدن شهید محل تجربه‌های خشونت‌بار، کنش معجزه‌آسا و انتخاب آگاهانه است (Ottenheijm, 2017: 223). چارلز تیلور نیز شهادت را کنشی مطلق در راستای بشردوستی می‌داند (Taylor, 2007: 702).

در نهایت، بازنمایی شهادت سکولار در رسانه‌های هالیوودی، به‌ویژه پس از ۱۱ سپتامبر، در چارچوب گفتمان خودی/دیگری ساخته شده است. ادوارد سعید تأکید می‌کند که مسلمانان به‌عنوان دیگری منفی تصویر می‌شوند (Said, 1978: 203). کوماری خطیب، در تحلیل خود، نشان می‌دهد چگونه این بازنمایی دوگانه‌سازی بین ما (آزادی، تمدن) و آن‌ها (خشونت، تعصب) را بازتولید می‌کند (Khatib, 2006: 122). ژیژک این وضعیت را برهوت واقعیت می‌نامد (Žižek, 2002: 88). تحلیل‌های رسانه‌ای نیز نشان داده‌اند که 90٪ شخصیت‌های مسلمان در فیلم‌ها فاقد عمق روان‌شناختی‌اند (Althahawy, 2015: 41). همچنین، استفاده از مسلمانان خوب و بد در فیلم‌ها، معیارهایی هم‌سو با ارزش‌های لیبرال غربی را تقویت می‌کند (Alsultany, 2012: 54).

مدیریت منابع و مهندسی افکار عمومی

با گسترش نقش رسانه‌ها در فرایندهای اجتماعی، دیگر نمی‌توان آن‌ها را صرفاً ابزارهای اطلاع‌رسانی تلقی کرد. رسانه‌ها به نهادهایی بدل شده‌اند که در مهندسی افکار عمومی و سامان‌دهی اجتماعی ایفای نقش می‌کنند و اغلب بر پایه منافع ساختاری نخبگان عمل می‌نمایند؛ در

نتیجه، در شرایط عادی، با مقاومت اندکی از سوی افکار عمومی مواجه‌اند. اما زمانی که تضاد میان منافع عمومی و سیاسی افزایش می‌یابد، مشروعیت روایت رسمی رسانه‌ای با چالش جدی روبه‌رو می‌شود (Herman and Chomsky, 2008:12). در چنین موقعیت‌هایی، موفقیت رسانه‌ها در هدایت افکار عمومی وابسته به عواملی چون سازمان‌دهی مخاطبان، زمان‌بندی مناسب پیام‌ها، نقش‌آفرینی رهبران فکری و توانایی در ایجاد وفاق اجتماعی است (Oldendick & Birds, 2011). تحقق این اهداف نیازمند بهره‌گیری از منابعی است که نه تنها کمیاب، بلکه غیرقابل تقلیدند؛ از جمله سرمایه انسانی متخصص و اعتبار نمادین. این منابع، بنیان عملکرد برتر سازمانی و حفظ مزیت رقابتی را شکل می‌دهند (Miller and Shamsie, 1996:521). در این چارچوب، مدیریت منابع به‌ویژه در قالب مدیریت شایستگی‌محور، نقشی راهبردی می‌یابد؛ به‌گونه‌ای که جایگاه افراد با توانایی‌هایشان و نیازهای نظام اداری هم‌راستا می‌شود (Hadadnia, 2024:112). از سوی دیگر، ابزارهای بصری مانند فیلم‌ها و تبلیغات نیز به‌عنوان منابعی برای استخراج گفتمان‌های اجتماعی، جایگاه ویژه‌ای یافته‌اند. بهره‌گیری هم‌زمان از روش‌های تجربی و تفسیری در تحلیل این محتواها، چارچوبی جامع برای شناخت عملکرد رسانه فراهم می‌آورد (Sadighi & Moghimi, 2025:4). در این میان، سینما نقشی فراتر از بازتاب واقعیت بر عهده گرفته و به ابزاری برای تولید فرهنگ و شکل‌دهی به هویت سیاسی تبدیل شده است. در سینمای آمریکا، فیلم‌ها نه‌تنها رویاهای اجتماعی را بازنمایی، بلکه تولید کرده‌اند و به میدان رقابت میان آزادی بیان و پروپاگاندا بدل شده‌اند (Steinmetz, 2017). در نهایت، مشروعیت رسانه در سه سطح قابل تحلیل است: مشروعیت خاص از سوی تولیدکنندگان، مشروعیت بورژوایی از نهادهای قدرت، و مشروعیت مردمی که ریشه در تحسین عمومی دارد (Bourdieu, 1993:50-51). آلن و لینکلن نیز در مطالعات سینمایی خود، این سطوح را به مشروعیت حرفه‌ای، انتقادی و مردمی بسط داده‌اند (Allen and Lincoln, 2004). رسانه‌ای موفق خواهد بود که با اتکا به منابع نادر و سازوکارهای مشروعیت، بتواند وفاق اجتماعی و کنش جمعی را بازتولید کند.



شکل 1- مدل تطبیقی سه‌سطحی تحلیل مرگ داوطلبانه در سینما

مواد و روش تحقیق

این پژوهش با رویکرد کیفی و روش تحلیل گفتمان، به بازنمایی مرگ داوطلبانه (شهادت/انتحار) در شش فیلم سینمایی می‌پردازد. داده‌ها از طریق نمونه‌گیری هدفمند از سه فیلم ایرانی (شبی که ماه کامل شد، روز صفر، ملکه) و سه فیلم هالیوودی (تنها بازمانده، چشم در آسمان، اکنون بهشت) گردآوری شده‌اند. ابزار تحلیل شامل بررسی روایت، دیالوگ‌ها، نمادهای بصری و ساختارهای روایی فیلم‌هاست. تحلیل داده‌ها با کدگذاری مفهومی مضامینی چون شهادت متعالی، انتحار مطرود، قهرمان‌سازی سکولار و مشروعیت‌بخشی به خشونت انجام شد. این کدها با رویکرد تفسیری و بر اساس چارچوب نظری ترکیبی (اجتماعی_فرهنگی، پدیدارشناسانه و گفتمانی_ایدئولوژیک) استخراج و در مقولات گفتمانی طبقه‌بندی شدند. هدف نهایی، تحلیل تطبیقی گفتمان‌های مسلط در دو نظام سینمایی و تبیین عملکرد روایی آن‌ها در برساخت مرگ داوطلبانه است.

بحث و ارائه یافته‌ها

در سینمای ایران، مرگ داوطلبانه در قالب مفهومی بازنمایی می‌شود که حاصل هم‌نشینی سه ساحت ایمان مذهبی، سیاست انقلابی و هویت ملی است؛ مفهومی که در گفتمان رسمی و سینمای دفاع مقدس با عنوان شهادت شناخته می‌شود. در این چارچوب، مرگ صرفاً پایان حیات جسمانی نیست، بلکه در افقی قدسی–ایدئولوژیک، به عالی‌ترین شکل تحقق معنا و صورت متعالی زیستن بدل می‌شود.سوژه‌ی شهید در این نظام معنایی، نه موجودی منفعل و مقهور مرگ، بلکه کنشگری معنابخش و حامل پیامی الهی و انقلابی است که مرگ را نه نقطه‌ی پایان، بلکه اوج معنا و تداوم حیات در مرتبه‌ای فراتر تجربه می‌کند. بدن شهید نیز در این منطق نشانه‌شناسانه، به‌جای آنکه به‌منزله‌ی فقدان حیات تلقی شود، به مثابه سند زنده‌ای از ایمان و ایثار در حافظه‌ی جمعی ملت تثبیت می‌شود. از همین‌رو در اغلب آثار دفاع مقدس، لحظه‌ی مرگ قهرمان نه تراژدی، بلکه جشنی قدسی و تحقق رسالت الهی تلقی می‌گردد.در نقطه‌ی مقابل، در فیلم‌هایی که به بازنمایی کنش انتحاری می‌پردازند، این نوع مرگ، در هیأت انحرافی از ارزش‌های الهی و اخلاقی و در قالب خشونتی بی‌معنا و نامشروع به تصویر درمی‌آید. در این روایت‌ها، دیگریِ غربی به‌عنوان طراح و گرداننده‌ی این مرگ‌های کژکارکرد معرفی می‌شود؛ گویی مرگ کور و خشونت خود ویرانگر، حاصل مداخلات و القائات ساختارهای سلطه‌ی غربی است.

فیلم شبی که ماه کامل شد

فیلم شبی که ماه کامل شد، روایتی دراماتیک از سرنوشت انسان‌هایی است که در گره‌گاه تاریخ، سیاست، مذهب و نابرابری گرفتار می‌شوند. این فیلم، از خلال داستان عاشقانه‌ی فائزه و عبدالحمید، به بررسی چگونگی درهم‌تنیدگی مناسبات عاطفی و ایدئولوژیک در بستر خشونت مذهبی، تضادهای طبقاتی و قومی، و در بستر تبعیض ساختاری و ایدئولوژی دینی افراطی، به تدریج بدل به تراژدی می‌شود. در واقع، از همان ابتدا، این عشق بر بستری از دو جغرافیای نابرابر و ناسازگار جان می‌گیرد: از یک‌سو جنوب تهران با ریتم شهری، عرفی و مدرن، و از سوی دیگر بلوچستان با ساختارهای قبیله‌ای، مردسالار و حاشیه‌نشین.

از همین‌رو، شخصیت فائزه در آغاز فیلم نماینده‌ی زن شهری طبقه متوسط است که معنا را در عشق، خانواده و زندگی روزمره می‌یابد. دیدار او با عبدالحمید در زاهدان، در حکم تقاطع و برخورد دو جهان متضاد است؛ جایی که به تعبیر مرلو–پونتی، دیدار با دیگری در سطح بدن و ادراک زیسته شکل می‌گیرد؛ تجربه‌ای که پیش از عبور از کانال عقل و منطق، در حواس و بدن لمس می‌شود. با این حال، این بدن عاشق خیلی زود به بدنی تهدیدشده بدل می‌گردد؛ بدنی که نه‌فقط در معرض خشونت فیزیکی، بلکه در معرض خشونت نمادین و ساختاری نیز قرار می‌گیرد.

نکته‌ی مهم آن است که این تضاد، صرفاً تفاوت در سبک زندگی نیست؛ بلکه بستری است که در آن خشونت ایدئولوژیک، در دل مناسبات خانوادگی و عاطفی، بی‌صدا عمل می‌کند. در این‌جا خانواده، به تعبیر لوئی آلتوسر، به عنوان یکی از نهادهای ایدئولوژیک دولت، نقشی کلیدی ایفا می‌کند؛ جایی که ارزش‌ها و ذهنیت افراد در راستای منافع قدرت بازتولید می‌شود. نمود این منطق را می‌توان در شخصیت مادر عبدالحمید دید؛ زنی که دانسته و ناتوان، در بازتولید خشونت و ایدئولوژی فرزندانش شریک است. در واقع، سکوت او بازتاب همان سکوت تاریخی مادران/ملت‌هایی است که در ساختارهای مردسالار و ایدئولوژیک گرفتارند؛ داناییِ زخمی که قدرت کنش ندارد.

در چنین ساختاری، سلطه از مسیر خشونت آشکار عبور نمی‌کند، بلکه از راه پنهان‌کاری، حذف تدریجی آگاهی و بازتولید خاموش ایدئولوژی پیش می‌رود. به همین دلیل، رابطه‌ی فائزه و عبدالحمید، که در ظاهر با عشق و اعتماد آغاز می‌شود، در عمل بدل به گذرگاهی برای ورود فائزه به نظمی خشن و دینی می‌گردد. در این فضا، عشق و خانواده نه محل امنیت، که ابزار سلطه‌اند.

نقطه عطف روایت، لحظه تماشای ویدیوهای اعدام بیگناهان توسط گروه جندالله است؛ جایی نگرش طبیعی فائزه فرو می‌ریزد و بدن او در قالب نشانه‌های اگزیستانسیال (شدید شدن ضربان قلب، لرزش دست ها، اشک) در کانون درام قرار می‌گیرد.

در سحطی بالاتر، مرگ شهاب به دست برادر فائزه، اوج این ترومای اگزیستانسیال است؛ سکوت فائزه در اینجا، تنها ترس نیست؛ بلکه نوعی شوک روانی و بی‌صدایی اگزیستانسیال است که، زبان را از درون منهدم می‌کند.این وضعیت سرانجام به درگیری جسمی فائزه و عبدالحمید می‌انجامد؛ بدنی که سرکوب شده، در لحظه‌ی طغیان می‌خواهد سلطه را پس بزند. اما گلوله‌ای که عبدالحمید بر سر فائزه با بالش شلیک می‌کند، نماد نهایی این تراژدی است: عشقی که در ماشین ایدئولوژیک به خون می‌نشیند. در این نقطه، مرگ دیگر تنها رخدادی بیولوژیک نیست؛ بلکه رخدادی ایدئولوژیک است که مرز میان قربانی و قاتل، مؤمن و تروریست، شهید و جلاد را محو می‌کند.

نکته‌ی مهم در این روایت آن است که فیلم، در عین نقد خشونت جهادی، از افتادن در دام دوگانه‌ی ساده‌ی مؤمن/تروریست و شهید/قاتل نیز پرهیز می‌کند، عبدالحمید نه به مثابه یک منحرف دینی و هیولای صرف، بلکه انسانی است که قربانی مناسبات تبعیض‌آمیز، حاشیه‌نشینی و فقدان معنای زندگی در متن یک جامعه‌ی شکاف‌خورده است. در این‌جا، مرگ و شهادت از معنای الهی خود تهی شده و به ابزاری در خدمت

قدرت بدل می‌شوند. مفهومی که در گفتمان رسمی جمهوری اسلامی، واجد شأن قدسی و معنابخش است، در گفتمان تکفیری به کنشی خشونت‌آمیز و تهی از معنا فروکاسته می‌شود. این وارونگی، نمود عینی سیاست مرگ در مناطق حاشیه‌ای است؛ جایی که ، اقتدار سیاسی، حق تصمیم‌گیری بر مرگ و زندگی انسان‌ها را در اختیار دارد و مرگ را به ابزاری برای تثبیت قدرت تبدیل می‌کند.

فیلم روز صفر

این فیلم، نه تنها ، یک روایت امنیتی بر پایه واقعیت است؛ بلکه در بطن نسبت مرگ، خشونت و قدرت در جهان معاصر ارائه می‌دهد. در این اثر، مواجهه میان مأمور اطلاعاتی (رضا) و عبدالمالک ریگی، صرفاً در سطح تعقیب و گریز باقی نمی‌ماند، بلکه به مصاف دو نظام معنایی بدل می‌شود: از یک‌سو گفتمان تقدیس مرگ در قالب انتحار و تروریسم مذهبی، و از سوی دیگر، تلاش برای حفظ زندگی و معنا در جهانی آشفته. در این میان، مفهوم شهادت به‌مثابه کنشی داوطلبانه و مسئولانه، در برابر انتحار ایدئولوژیک و مرگ ابزاری قرار می‌گیرد.

ریگی، نماینده خشونتی است که در پوشش دین و تقدس، مرگ را تبلیغ می‌کند. او تصویری از ضدقهرمان مقدس است: خشونتی که از دل آیین‌ها و زبان دینی مشروعیت می‌یابد. در گفتمان او، مرگ نه یک پایان، بلکه ابزار سلطه است. بدن‌های منفجرشده در این جهان، سوژه‌هایی وفادار به فرمان‌اند؛ امیر می‌گوید و سرباز می‌میرد. این منطق، انسان را به ابژه ایدئولوژی بدل می‌کند. ریگی، ساختاری است از قدرت و ایدئولوژی که در جهان بی‌مرز و بی‌قانون، فرمانروایی می‌کند.در برابر این منطق، رضا قرار دارد؛ مأموری که برخلاف قهرمان‌های کلیشه‌ای، گرفتار اضطرابی وجودی است. او نه مجذوب قدرت، که درگیر تعهد اخلاقی با زیست انسانی است. در سکانس نجات نوجوان انتحاری (تورج)، رضا دست به کنشی اخلاقی و اگزیستانسیال میزند. گفت‌وگوی او با تورج و تماس آن نوجوان با خواهرش، لحظه‌ای از فروپاشی بدن ایدئولوژیک را رقم می‌زند. تورج، از سوژه‌ی مرگ به انسانی درگیر تردید و اضطراب بدل می‌شود.

این وضعیت، مصداق تقابل شهادتِ انسانی با انتحارِ ایدئولوژیک است. شهادت در این خوانش، نه مرگ در راه ایدئولوژی، که کنشی مسئولانه برای حفظ جان و معناست. روز صفر، در این تقابل، از خیر و شر ساده‌انگارانه فاصله می‌گیرد و جهانی را می‌سازد که در آن مرگ مقدس می‌تواند در سیمای آرام و معنوی ظاهر شود، و نجات، تنها از رهگذر اخلاق و مواجهه‌ی انسانی میسر است. این فیلم، مرزی روشن میان شهادت به‌مثابه کنش آگاهانه و مرگ‌محوری ایدئولوژیک به‌مثابه ابزاری سیاسی و اقتصادی ترسیم می‌کند؛ تقابلی که نشان‌می‌دهد، معنای زندگی و مرگ، در جهانی بدون قطعیت، در لحظات کوچکِ همدلی و مسئولیت انسانی متجلی می‌شود.

فیلم ملکه

فیلم ملکه یکی از متفاوت‌ترین آثار سینمای دفاع مقدس در ایران است که نگاهی پدیدارشناسانه، اخلاق‌محور و انسانی به مقوله جنگ و شهادت دارد. برخلاف بسیاری از آثار متداول این ژانر که بر قهرمان‌سازی و حماسه‌پردازی متمرکزند، این فیلم مرزهای معنایی شهادت و انسانیت را به چالش می‌کشد و با تمرکز بر تجربه درونی و انتخاب‌های دشوار یک دیده‌بان مرز میان اطاعت، وجدان، شهادت و حتی انسانیت را بازتعریف می‌کند.با نگاهی عمیقاً تأمل‌برانگیز و انسان‌محور به جنگ و شهادت، اخلاق را در بطن میدان نبرد قرار می‌دهد. در این راستا، مفاهیمی چون اطاعت، وجدان، مشروعیت خشونت و قهرمان‌سازی دستخوش بازتعریفی بنیادین می‌شوند. جبهه جنگ در ظاهر متکی بر همبستگی مکانیکی است؛ همه دشمن واحدی دارند. اگر چه در این جا ظاهراً حق انحصاری اعمال خشونت مشروع را در اختیار دارد، اما هر شخصیت تعریفی خاص از وظیفه و قهرمانی دارد. سیاوش که دیده بان این روایت است، تجلی همبستگی ارگانیک است؛ نقشی که نه از بالا تحمیل شده، بلکه از درون وجدان فردی او برخاسته است.

او نمی‌تواند صرفاً با تکیه بر این مشروعیت بیرونی، دستور شلیک بدهد. در برابردیدن سرباز زخمی دشمن، نیرویی درونی او را به مقاومت وا می‌دارد در این لحظه برای سیاوش، قوانین رسمی فرو می‌ریزند و مسئولیت‌های فردی جایگزین آن‌ها می‌شوند. این دقیقاً جایی است که تصمیم اخلاقی معنا می‌یابد.

تفاوت بنیادین میان شهادت و انتحار در همین نقطه نهفته است: شهادت آگاهانه در ملکه کنشی است اخلاقی، انتخابی از سر مسئولیت، در حالی که خودکشی فرمانده عراقی در پایان فیلم، نه قهرمانانه، بلکه زاییده‌ی بی‌معنایی و فروپاشی روانی است. این فرمانده، که پس از اعلام آتش‌بس، اسلحه را به شقیقه خود می‌چسباند، نماد مرگی است برخاسته از استیصال و گم‌گشتگی وجودی. اما سیاوش، با دستور شلیک گلوله‌هایی انحرافی برای منحرف کردن توجه او، تلاش می‌کند او را از سقوط به این مرگ بی‌معنا نجات دهد. در این کنش، تمایز روشنی میان مرگ از سر آگاهی و مرگ از سر یأس شکل می‌گیرد. مرگی که در نتیجه انتخاب اخلاقی برای حفظ کرامت انسانی روی می‌دهد، با مرگی که در نتیجه فروریزی در پوچی حادث می‌شود، تفاوتی اساسی دارد.

ملکه نه تنها شهادت را از چارچوب‌های ایدئولوژیک بیرون می‌آورد، بلکه آن را در بستر تجربه زیسته، بدن، وجدان و تردید بازتعریف می‌کند. بدن سیاوش، با تمام لرزش‌ها، تپش‌ها و اضطراب‌هایش، رسانه‌ای برای تجربه واقعی جنگ است؛ جنگی که دیگر نه صحنه قهرمانی، بلکه

فضای تامل اخلاقی است. رفتن او به برج دیدبانی، دیگر صرفاً حرکتی نظامی نیست، بلکه سفری اگزیستانسیال به درون وجدان خویش است. یاد جمشید، دیده‌بان شهید، که با دفترچه‌اش در ذهن سیاوش زنده است، به حافظه‌ای جمعی بدل می‌شود که در آن، شهادت نه در مرگ صرف، بلکه در مواجهه با رنج مشترک انسانی معنا می‌یابد. این پیوند درونی میان خاطره، وجدان و انتخاب، بستری برای بازخوانی اخلاقی مفاهیمی چون وظیفه، دشمن، و مرگ فراهم می‌کند. در اینجا، قهرمان کسی است که در لحظه سکوت و تأمل، مرگ را انتخاب نمی‌کند، بلکه زندگی را حتی اگر متعلق به دشمن باشد برمی‌گزیند.

در نقطه‌ی مقابل، سینمای هالیوود در بستری متفاوت و متأثر از تجربه‌ی ۱۱ سپتامبر، مرگ داوطلبانه را در چارچوبی امنیتی، تکنیکی و ایدئولوژیک بازنمایی می‌کند. در این نظام معنایی، مرگ نه در افق متافیزیکی، بلکه در قالب وظیفه‌ی امنیتی و دفاع از نظم جهانی غرب مشروعیت می‌یابد. قهرمانان آمریکایی، در لحظه‌ی مرگ، نه به وصال الهی، که در خدمت امنیت و هویت ملی سکولار هستند.در این نظام تصویری، مرگ دیگری که اغلب مسلمان و از منطقه‌ی خاورمیانه است نه به‌مثابه یک انسان مختار، بلکه در قالب تهدیدی بی‌چهره و فاقد فردیت بازنمایی می‌شود. این انکار سوژه‌گی از طریق تکنیک‌های تصویری و روایی چون حذف نام، فقدان هویت، سکوت و نمایش صرفاً ابزاری بدن‌هایی که می‌میرند یا می‌کشند، تقویت می‌شود.

فیلم تنها بازمانده

این روایت، بیش از آن‌که صرفاً بازنمایی یک مأموریت نظامی باشد، تصویری پیچیده و لایه‌مند از ذهنیت سلطه‌گر مدرن ارائه می‌دهد؛ ذهنیتی که خشونت را در پوشش فضیلت، و اشغال نظامی را به نام آزادی بازتعریف می‌کند. در دل کوه‌های افغانستان، تجربه‌ی زیسته‌ی یک سرباز آمریکایی به صحنه‌ای برای اسطوره‌سازی بدل می‌شود. مرگ در این روایت، برای سرباز غربی افتخارآمیز و مقدس است، در حالی‌که دیگری شرقی، تجسم بربریت، تهدیدی همیشگی، و نمادی از شر مطلق است. فیلم، با ساختار بصری و روایی قهرمان‌محور خود، ایدئولوژی مسلط غربی را در هیئت قهرمانی فردی بازمی‌نمایاند و به‌مثابه نمونه‌ای شاخص از پیوند میان مکانیسم نظامی، شرق‌شناسی تصویری، و روایت‌های هالیوودی قهرمان‌ساز عمل می‌کند. در نتیجه، خشونت به نام عدالت سخن می‌گوید و حضور نظامی، صورتی مقبول و حتی ضروری می‌یابد.

در این منظومه معنایی، سرباز آمریکایی نه‌تنها عامل نظامی، بلکه ناجی تمدن و نماینده ارزش‌های جهانی تصویر می‌شود. جنگ، دیگر استثنایی در نظم سیاسی نیست، بلکه زیست‌بومی غالب است که در آن، بقا، تنها شکل ممکن بودن است. از این منظر، فیلم تجسم انسان معاصر را در لحظه‌های تعلیق میان مرگ و زندگی، و در کشاکش میان افتخار و فروپاشی ترسیم می‌کند. معنای زیستن، نه در پیروزی نهایی، بلکه در معناسازی لحظه‌به‌لحظه در دل خشونت تعریف می‌شود.در همین حال، تنها بازمانده، هم‌زمان به افسانه‌سازی از سربازان آمریکایی می‌پردازد و نظامی‌گری را به‌مثابه راهی مشروع و اخلاقی برای کنش در جهان تصویر می‌کند. جنگ، دیگر نه صرفاً رخدادی نظامی، بلکه تجربه‌ای تام و تمام از بدن و روان سرباز است؛ جایی که هر زخم و هر انفجار، لحظه‌ای از فرایند معنابخشی است. بدن رنج‌کشیده، به مرکز آگاهی بدل می‌شود و رنج، زبان سرباز برای درک و تفسیر جهان است.

از سوی دیگر، فیلم با ارائه‌ی تصویری تقلیل‌گرایانه و کلیشه‌ای از دیگری شرقی بر گفتمان اسلام‌هراسی و شرق‌ستیزی پس از ۱۱ سپتامبر استوار است. طالبان در این روایت، چهره‌هایی بی‌هویت، فاقد فردیت، و ابزارهای خشونت محض هستند که تنها برای نابودی قهرمانان آمریکایی در صحنه حضور دارند. هر بار که فریاد الله‌اکبر شنیده می‌شود،هر نوع خشونت از انفجار تا بریدن سری در پی آن می‌آید؛ بازنمایی‌ای که شعار دینی را از معنای فرهنگی‌اش تهی می‌کند و آن را به نماد خشونت کور بدل می‌سازد. چنین تصویرسازی‌ای، بازتاب مستقیمی از گفتمان رسانه‌ای پس از ۱۱ سپتامبر است که مسلمان را موجودی غیرعقلانی، وحشی و تهدیدگر بازمی‌نماید. افزون بر آن، برخورد سربازان آمریکایی با چوپانان افغان، لحظه‌ای است که در ظاهر به اخلاق انسانی نزدیک می‌شود؛ اما دغدغه‌ی واقعی نه اخلاق، بلکه ترس از نظارت رسانه‌ای غرب است. سربازان، از تیترهای بی‌بی‌سی و الجزیره واهمه دارند، نه از تبعات اخلاقی کشتن غیرنظامیان. چنین لحظه‌ای، بازتابی از وضعیت جنگ‌های رسانه‌ای معاصر است که در آن، افکار عمومی غرب بیش از واقعیت انسانی قربانیان اهمیت دارد.نگاه ذات‌باورانه و تحقیرآمیز فیلم به افغانستان نیز در دیالوگ‌هایی همچون ما نفرین شدیم / این نفرین نیست، اینجا افغانستانه تجلی می‌یابد. این جمله، وضعیت خشونت‌بار و بحران‌زده را ذاتی این سرزمین و مردم آن معرفی می‌کند، بی‌توجه به تاریخ استعمار و دخالت خارجی. اوج این تحقیر در جایی‌ست که پسر چوپان افغان، از سوی سرباز آمریکایی الهه مرگ نامیده می‌شود؛ کودکی که به‌جای معصومیت، نماد تهدید و مرگ است و این‌گونه، امکان انسان‌بودن از او سلب می‌شود. هرچند در ادامه، نجات مارکوس لاترل توسط روستایی افغان به تصویر کشیده می‌شود، اما این نجات نیز وابسته به دخالت نهایی ارتش آمریکاست. روایت، همچنان بر منطق دیگری مفید استوار است؛ شرقی‌ای که تنها زمانی پذیرفتنی است که در خدمت قهرمان آمریکایی قرار گیرد. در سطح روایی، خشونت تنها زمانی به‌وضوح نمایش داده می‌شود که آمریکایی‌ها قربانی آن باشند؛ اما هرجا که خود عامل خشونت‌اند، روایت سکوت اختیار می‌کند. مخاطب ناخواسته در موقعیتی قرار می‌گیرد که همدلی کامل با سرباز آمریکایی دارد و دیگری، همواره تجسم تهدید و شر مطلق باقی می‌ماند.

فیلم، شکست عملیات، ضعف فرماندهی یا ناکارآمدی تکنولوژیک را یا حذف می‌کند یا به حاشیه می‌برد. در عوض، تمرکز را بر تجربه‌ی حسی، جسمانی و آنی سرباز قرار می‌دهد؛ تجربه‌ای که در لحظه‌های مجروحیت مارکوس لاترل به اوج می‌رسد. نهایتاً، پایان فیلم با نجات فیزیکی همراه است، اما قهرمان، با زخمی عمیق‌تر از زخم‌های جسمی به زندگی بازمی‌گردد: خاطره‌ی زنده‌ی مرگ. بازمانده، دیگر نمی‌تواند به جهان پیش از جنگ بازگردد؛ چراکه جنگ اکنون بخشی جدایی‌ناپذیر از آگاهی، هویت و معنای هستی اوست. در این معنا، قهرمان بودن، نه جایگاهی پایدار، بلکه روندی لحظه‌به‌لحظه و درگیر با معنای زیستن در دل خشونت است؛ و بازماندن، نه نجات، بلکه زندگی با حافظه‌ای است که هر لحظه، مرگ را به یاد می‌آورد. این بازتابی از سکولاریزاسیون شهادت در فرهنگ آمریکایی است؛ جایی که مرگ در میدان نبرد، به جای محل پرسش و تردید، به افسانه‌ای از افتخار بدل شده است.

فیلم چشم در آسمان

در این فیلم، مرز میان شهادت و انتحار به‌طرزی درخشان در دل نبردی تکنولوژیک و بوروکراتیک ترسیم می‌شود؛ نبردی که در آن، مرگ دیگر یک رخداد فردی یا معنوی نیست، بلکه ابزار سنجش اثربخشی در منطق محاسباتی قدرت است. در این جهان، مرگ یک کودک بی‌گناه می‌تواند به‌مثابه هزینه‌ای قابل‌قبول برای جلوگیری از حمله‌ای بزرگ‌تر در نظر گرفته شود. همین منطق، اساس مشروعیت‌بخشی به خشونت از سوی دولت‌های مدرن است، درست به همان شیوه‌ای که گروه‌های بنیادگرا برای اقدامات انتحاری خود توجیه ایدئولوژیک می‌تراشند.

در این روایت، آلیا، دخترک نایروبی، نه تنها یک فرد، بلکه نماد بدن بی‌قدرتی است که از هستی فردی خود تهی شده و به یک ریسک آماری بدل شده است. این بدن، مانند هزاران کودک دیگر در میدان‌های جنگ مدرن، نه از سر ایمان جان می‌سپارد، نه در راه آرمانی شخصی؛ بلکه در محاسبه‌ای بی‌رحمانه میان مصلحت جمع و قربانی فردی محو می‌شود. اپراتورهای پهپاد، که در فضای سرد و ایزوله‌ای تصمیم به کشتن می‌گیرند، دیگر شهید نیستند و حتی قاتل هم نیستند؛ آن‌ها کارمندان نظامی‌ای هستند که مرگ را همچون یک دکمه فشار می‌دهند.اینجا، شهادت نه حاصل ایمان یا آگاهی، بلکه محصول فرآیندهای دیوان‌سالارانه است. تصمیمی که در ظاهر اخلاقی جلوه‌گر می‌شود، اما در زوایای پنهان، تسلیم منطق عددی و امنیتی شده است. این همان جایی است که انتحار به معنای فروپاشی سوژگی انسانی در ساختارهای تکنولوژیک رخ می‌دهد. مرگ، به‌جای آن‌که برآمده از اراده یا ایمان باشد، به نموداری آماری و تصمیمی مدیریتی بدل می‌شود.

فیلم با دستکاری آمار مرگ و ریسک، تلاش می‌کند مرگ کودک را اخلاقی و قابل‌توجیه نشان دهد. در این‌جا سیاست مرگ قدرت، تعیین می‌کند کدام حیات ارزش زیستن و کدام فاقد ارزش سوگواری است. در عمل، این فیلم با هدف مقابله با تروریسم و نجات جان بی‌گناهان روایت می‌شوند، اما خود در منطق روایی‌اش به بازتولید تروریسم و حذف بدن‌های بی‌دفاع در حاشیه‌ی منطق امنیتی غربی بدل گردید.

فیلم اکنون بهشت

در نقطه‌ی مقابل این الگوی رایج در هالیوود، فیلم *اکنون بهشت* به‌عنوان محصولی مستقل و چندملیتی، بازنمایی متفاوت و روان‌شناختی از مرگ داوطلبانه ارائه می‌دهد. این فیلم، یکی از آثار برجسته‌ی سینمای فلسطین است که با نگاهی پدیدارشناسانه و فراتر از کلیشه‌های رسانه‌ای غرب، مفهوم عملیات انتحاری را در بستر تجربه‌ی زیسته‌ی انسانِ تحت اشغال بازخوانی می‌کند. این اثر، با پرهیز از داوری‌های اخلاقی یا تقلیل‌گرایی سیاسی، تماشاگر را به دلِ لحظات تردید، اضطراب و بحران معنای زندگی هدایت می‌کند؛ لحظاتی که در آن، بدن، فضا و زمان به ابزارهایی برای مقاومت، سرکوب یا بازتعریف خود بدل می‌شوند. در مرکز روایت، دو شخصیت اصلی یعنی سعید و خالد، میان دو مسیر متضاد گرفتارند: سعید که در درون خود تردید و اضطراب وجودی دارد و خالد که پذیرش کامل گفتمان مقاومت مسلحانه را برگزیده است. این دو چهره نمایانگر دو نوع سوژگی‌اند؛ سوژه‌ای که مرگ را همچون تکلیف و انتخاب مقدس می‌پذیرد و سوژه‌ای دیگر که مرگ را پرسشگرانه و با شک و تردید می‌نگرد. فیلم نشان می‌دهد که عملیات انتحاری نه صرفاً یک انتخاب سیاسی یا مذهبی، بلکه محصول ساختاری اجتماعی و فرهنگی بسته است که در آن آزادی حقیقی از سوژه‌ها گرفته شده است. سعید و خالد، با بستن کمربندهای انفجاری که تنها توسط فرماندهان قابل کنترل است، اسیر ساختاری می‌شوند که اراده‌ی فردی را به طور کامل مصادره کرده و مرگشان را به آیینی از پیش طراحی شده بدل می‌سازد. این آیین مرگ، بدن را به صحنه نبردی نمادین تبدیل می‌کند؛ جایی که زبان، مناسک و نمادها مرگ را مقدس و اسطوره‌ای می‌کنند، اما در واقع این بدن‌ها قربانی خشونت درونی‌شده و ایدئولوژیکی هستند.

یکی از نکات عمیق فیلم، نشان دادن شکاف وجودی میان ایدئولوژی و تجربه فردی است. هنگامی که خالد با اطمینان متن شهادت‌گونه‌اش را به دوربین می‌خواند، سعید در سکوت فرو می‌رود؛ سکوتی که شکاف عمیق بین معنای تحمیلی مرگ و تجربه زیسته او را نمایان می‌سازد. همچنین زبان ایدئولوژیک مانند واژگانی چون شهید، شرافت و بهشت در فیلم، بیش از آنکه بیانگر واقعیت باشند، به ابزاری برای بازتولید گفتمانی تبدیل می‌شوند که بدن‌ها را به ابزار مرگ و نماد مقاومت تقلیل می‌دهد. فیلم به طرز تلخی نشان می‌دهد که این عملیات‌ها نه تنها ناشی از باور عمیق به یک ایدئولوژی مقدس، بلکه پاسخ به نبود امکان زندگی و فقدان آینده است؛ مرگی که دیگر ترسناک نیست و تنها

گزینه باقی‌مانده برای بازیابی هویت، معنا و شرافت است. مادر سعید با سکوت و اضطرابی خاموش، این چرخه را تایید می‌کند اما قدرت مداخله ندارد.بازنمایی شهادت در اکنون بهشت به بازار مصرف و بازنمایی رسانه‌ای نیز نقد می‌شود؛ ویدئوهای شهادت و اعدام جاسوسان به کالاهای اقتصادی بدل شده‌اند و حتی این بازنمایی‌ها از خود واقعیت مرگ هم جلو زده‌اند، گواهی بر تبدیل مرگ به کالایی فرهنگی–ایدئولوژیک.در پایان فیلم، تقابل بین سعید و خالد به اوج خود می‌رسد؛ خالد که تلاش می‌کند سعید را منصرف کند، نماینده خرد و تردید است، اما سعید، گرفتار در چنبره تاریخ شکست‌خورده و فقدان گزینه‌های زیستن، بی‌صدا به سوی مرگ می‌رود؛ مرگی که دیگر قهرمانی ندارد، بلکه پژواک درد انسانی است که در شرایطی ناممکن و مه‌آلود، حتی انتخابش توهمی بیش نیست. فیلم با نپرداختن به لحظه انفجار و تمرکز بر سکوت و هراس پیش از آن، تصویری تلخ از مرگ ارائه می‌دهد که دیگر نه رهایی‌بخش است و نه معناساز؛ بلکه مرثیه‌ای است برای انسان‌هایی که در قفسی از ایدئولوژی، اشغال و فقدان کرامت گرفتار شده‌اند. اکنون بهشت شهادت و انتحار را نه به‌عنوان اقدامی ساده، بلکه به مثابه پروژه‌ای پیچیده و تلخ از بحران معنا و انتخاب، بازنمایی می‌کند؛ پروژه‌ای که مرگ در آن، زبان اعتراض و آخرین فریاد انسان در برابر بی‌معنایی است. در این فیلم، مرگ داوطلبانه را نه تهدیدی کور، بلکه فریادی ناامیدانه و انسانی از دل رنج و تحقیر مزمن نشان می‌دهد؛ جایی که دیگری مسلمان نه تهدیدی کور، بلکه قربانی ساختارهای ویرانگر و جنگ‌های نیابتی است. در مقابل، علاوه بر فیلم های بررسی شده در اغلب نمونه‌های هالیوودی،علاوه بر فیلم های بررسی شده فیلم هایی مانند تک تیرانداز آمریکایی، مهلکه، سی دقیقه بامداد و... قهرمانان غربی در قالب شهیدان سکولار و در مقام فداکارانی اخلاقی برای امنیت ملی بازنمایی می‌شوند. مرگ آن‌ها با شکوه برگزار می‌شود و در حافظه‌ی ملی و روایت رسانه‌ای به‌عنوان نماد وفاداری و فداکاری جاودانه می‌گردد.

جدول 1- مقایسه‌ی نظام بازنمایی مرگ داوطلبانه در سینمای جمهوری اسلامی ایران و سینمای هالیوود (پس از ۱۱ سپتامبر) و پیامدهای آن برای مدیریت منابع انسانی

محور تحلیل موضوعی	سینمای جمهوری اسلامی ایران	سینمای هالیوود (پس از ۱۱ سپتامبر)	پیامدهای تحلیلی برای مدیریت منابع انسانی
نظام معنابخشی مرگ داوطلبانه	مرگ به‌مثابه شهادت؛ تحقق متعالی حیات در افق الهی، ارزشی و انقلابی	مرگ به‌مثابه کنش وظیفه‌محور در چارچوب عقلانیت امنیتی و نظم سکولار	الهام‌بخشی معنوی و ایجاد انگیزش در چارچوب ارزش‌های دینی؛ در مقابل، اتکا بر تعهد سازمانی و مأموریت‌محوری در نظام‌های غربی
بدن در لحظه مرگ	بدن شهید: نماد ایمان، ایثار، تطهیر و حافظه تاریخی	بدن دیگری: تهدیدزدایی‌شده و فاقد عاملیت؛ بدن خودی: اسطوره قهرمانی	اهمیت هویت فردی–جمعی در تاب‌آوری روانی نیروها؛ در برابر کاهش فردیت و تبدیل کارکنان به نقش‌های صرفاً سازمانی
کارکرد مرگ داوطلبانه	بازتولید سرمایه نمادین، تقویت گفتمان مقاومت، مشروعیت‌بخشی به نظام	تثبیت گفتمان امنیت‌محور، ترویج دفاع مشروع در نظم لیبرال	طراحی نظام‌های پاداش معنوی و وفادارساز در مقابل تمرکز صرف بر کارکردهای انضباطی–امنیتی منابع انسانی
هویت و جایگاه سوژه مرگ	شهید: فاعل معنابخش؛ انتحار: سوژه در حاشیه با امکان خوانش اجتماعی	انتحاری: سوژه‌ای تهدیدمحور و فاقد فردیت؛ قهرمان: فاعل امنیت و انسجام	ضرورت توجه به تنوع هویتی کارکنان و پرهیز از دگرسازی درون‌سازمانی؛ حمایت فرهنگی و روانی از نیروهای درگیر در بحران
نحوه مواجهه با مرگ دیگری	مرگ دشمن گاه با احترام انسانی و گاه با بازنمایی تراژیک	مرگ دیگری اغلب مبهم، ابزارمحور، فاقد چهره و بدون سوگواری	ترویج اخلاق حرفه‌ای، پرهیز از تقابل ارزشی در محیط کاری؛ مدیریت تنوع فرهنگی در سازمان‌های چندملیتی یا بحرانی
مشروعیت‌بخشی به مرگ داوطلبانه	مشروعیت دینی–انقلابی مبتنی بر مفاهیم ایثار، نجات و مسئولیت تاریخی	مشروعیت امنیتی–ملی؛ مرگ در خدمت حفظ ثبات و کنترل تهدید	نیاز به چارچوب‌های معناساز برای ارتقاء انگیزش و وفاداری کارکنان، متناسب با زمینه فرهنگی سازمان
حافظه و گفتمان پس از مرگ	مرگ شهید در حافظه تاریخی–مذهبی زنده می‌ماند؛ بخشی از سیاست خاطره	مرگ دیگری در فراموشی؛ مرگ خودی در قالب اسطوره امنیت و قهرمانی بازتولید می‌شود	اهمیت خلق حافظه سازمانی مثبت، طراحی مناسک و نمادهای یادبود برای حفظ انگیزه، فرهنگ وفاداری و تعلق سازمانی
نحوه تصویرگری بصری مرگ	مرگ با جلوه‌های قدسی، نور، سکون و موسیقی حماسی؛ بدن شهید مرکز تصویر	مرگ دیگری: مبهم و سریع؛ مرگ خودی: پرتنش، پرجزئیات، دراماتیزه‌شده	بهره‌برداری از روایت‌های بصری مثبت و الهام‌بخش در محیط کاری؛ ارتقاء فرهنگ سازمانی از طریق بازنمایی ارزش‌ها

جدول 2-تطبیق بازنمایی مرگ داوطلبانه در سینمای جمهوری اسلامی ایران و هالیوود

سطح تحلیلی	جمهوری اسلامی ایران: شهادت	جمهوری اسلامی ایران: انتحار	هالیوود: شهادت سکولار	هالیوود: انتحار
اجتماعی-فرهنگی	کنشی قدسی و داوطلبانه در خدمت بازتولید حافظه جمعی، انسجام فرهنگی و استمرار گفتمان مقاومت	کنشی دارای زمینه‌های اجتماعی و ایدئولوژیک، در برخی آثار انسانی و در اغلب موارد تهدیدمحور و فاقد عاملیت مستقل	کنشی عقلانی-قهرمانانه در چارچوب روایت ملی‌گرایانه؛ مولد انسجام اجتماعی و اعتماد عمومی	کنشی کاملاً تهدیدآمیز، فاقد هرگونه سوبژکتیویته و اغلب ابژه‌ای اهریمنی از دیگری ضدتمدن
پدیدارشناسانه	بدن شهید به‌مثابه بدن قدسی و سرمایه معنوی؛ قاب‌بندی نورانی، موسیقی حماسی، و برجسته‌سازی اسطوره‌ای	بدن دوپاره: گاه با زمینه‌سازی روایی انسانی و گاه تصویرسازی ماشینی از خشونت کور	بدن قهرمان به‌مثابه بدن مأموریت‌محور و نمادین؛ بازنمایی دراماتیک، مرگ زیباشناسانه و مرجع ارزشی	بدن بی‌چهره، خالی از روایت، فاقد فردیت؛ حامل ترس و حذف‌پذیری از منظر امنیتی-فرهنگی
گفتمانی-ایدئولوژیک	شهادت در چارچوب الهیات سیاسی و اسطوره مقاومت؛ مولد مشروعیت سیاسی و سرمایه روانی نظام	انتحار در چارچوب گفتمان انحراف؛ با امکان خوانش علل اجتماعی، اما در نهایت تهدیدی برای نظم مشروع	شهادت سکولار در خدمت مشروعیت نظام سیاسی و روایت وطن‌محور؛ سرمایه نمادین در سیاست‌گذاری امنیتی	بازنمایی انتحار به‌عنوان دیگری شرور فاقد مشروعیت؛ تولید ترس و برساخت تهدید هویتی و فرهنگی
مدیریت منابع و مهندسی افکار	بهره‌برداری راهبردی از مرگ برای ایجاد تعهد ایدئولوژیک، تقویت سرمایه معنوی و تثبیت تاب‌آوری در سازمان‌های امنیتی	چالش در مدیریت نیروی جوان تحت فشار؛ نیازمند رویکرد پیشگیرانه، روایتی و بازدارنده در سطح نهادی	استفاده از روایت‌های مرگ معنادار برای تقویت انسجام روانی-سازمانی در شرایط بحران و خطر	مهندسی افکار از طریق ترس‌پراکنی، تقلیل فرد به تهدید؛ بهره‌برداری رسانه‌ای برای حذف نمادین دیگری

نتیجه‌گیری و ارائه پیشنهادها

این پژوهش با تحلیل تطبیقی بازنمایی مفاهیم شهادت و انتحار در سینمای جمهوری اسلامی ایران و هالیوود پس از ۱۱ سپتامبر، نشان داد که بازنمایی مرگ داوطلبانه نه صرفاً کنشی فرهنگی یا زیبایی‌شناختی، بلکه ابزاری راهبردی برای مدیریت منابع انسانی و مهندسی افکار عمومی است. در هر دو نظام سینمایی، مرگ به عنوان منبعی قابل سازمان‌دهی و بهره‌برداری، در چارچوبی گفتمانی و تحت هدایت نهادهای رسانه‌ای و ایدئولوژیک بازتولید می‌شود.در گفتمان جمهوری اسلامی، شهادت نه‌تنها یک کنش داوطلبانه، بلکه سرمایه‌ای انسانی و ایدئولوژیک محسوب می‌شود که قابلیت بازتولید نمادین و فرهنگی در سطح کلان دارد. سینمای دفاع مقدس با استفاده از عناصر زیباشناختی، روایی، بدن شهید را از وضعیت پیکر خاموش به رسانه زنده مقاومت تبدیل می‌کنند. این فرآیند نشان‌دهنده نوعی مدیریت منابع انسانی پس از مرگ است؛ جایی که بدن جان‌باخته به جای آنکه حذف شود، در حافظه جمعی، نظام ارزشی، تبلیغات رسمی، و حتی سیاست‌گذاری آموزشی و تبلیغی، بازتولید می‌گردد. به‌عبارت دیگر، نظام گفتمانی با بهره‌گیری از مرگ داوطلبانه، یک دوره بهره‌برداری معنوی، انگیزشی و هویتی طراحی کرده است که در آن شهید، هم نیروی فرهنگی است و هم ابزار مشروعیت‌بخشی برای نظام. این امر را می‌توان نوعی مدیریت دارایی نمادین دانست که به جای بهره‌برداری از نیروی زنده، بر فعال‌سازی سرمایه گفتمانی مرگ تمرکز دارد.

در مقابل، گفتمان سینمای هالیوود با مهندسی دوگانه قهرمان آمریکایی و انتحاری مسلمان، مرزهای اخلاقی، نژادی و تمدنی را تثبیت می‌کند. قهرمان هالیوودی، اغلب با فداکاری خود، از ارزش‌های لیبرال‌دموکراتیک دفاع می‌کند و در قالب شخصیت‌هایی چون سرباز، خنثی کننده بمب و.... به‌مثابه منبع مشروعیت برای اقدامات نظامی و امنیتی ایالات متحده بازنمایی می‌شود. از سوی دیگر، انتحار کننده در فیلم‌های آمریکایی نه‌تنها یک تهدید فیزیکی، بلکه یک سوژه روان‌پریش، ایدئولوژیک و غیرقابل گفت‌وگو تصویر می‌شود. این نوع بازنمایی، ابزار مهمی در مهندسی افکار عمومی غربی است که از طریق تحریک احساسات ترس، نفرت و ناامنی، پذیرش عمومی برای سیاست‌های تهاجمی، کنترل اجتماعی و نظارت اطلاعاتی را افزایش می‌دهد. در اینجا نیز بدن کشته‌شده، به‌ویژه در قالب قربانی یا تهدید، نقش کلیدی در مدیریت روانی توده‌ها ایفا می‌کند و به منبعی برای تثبیت نظام حاکم بدل می‌گردد.

در نهایت، هر دو گفتمان، با وجود تفاوت‌های ارزشی و معنایی، در عمل از الگوی مشابهی در بهره‌برداری از مرگ پیروی می‌کنند :مرگ داوطلبانه به‌مثابه منبع قابل مدیریت برای هدایت و کنترل سرمایه‌های انسانی و افکار عمومی .این امر ما را به بازتعریف مفهومی گسترده‌تر از منابع انسانی سوق می‌دهد؛ تعریفی که صرفاً بر انسان زنده به‌عنوان نیروی مولد تکیه ندارد، بلکه انسان کشته‌شده، بدن شهید یا انتحارکننده و حتی تصویر پیکر بی‌جان را نیز در زمره منابع گفتمانی و سرمایه‌های قابل بهره‌برداری نظام‌ها قرار می‌دهد.

در این چارچوب، مدیریت منابع انسانی در عصر رسانه، نیازمند درکی فراتر از الگوهای سنتی اقتصادی و سازمانی است؛ به نحوی که، سرمایه انسانی باید در ابعاد فرهنگی، روانی و نمادین نیز مورد تحلیل قرار گیرد. همچنین، مهندسی افکار عمومی نه‌تنها مبتنی بر روایت‌سازی از

زندگی، بلکه بر بازتولید معنا از مرگ، بدن و فقدان استوار است. این فرآیند را می‌توان به‌عنوان شکل جدیدی از مدیریت نمادین مرگ در نظام‌های رسانه‌ای تحلیل کرد.

References

1. Ahmadi, S. B., Mozaffari, A., & Mahdizadeh, S. M. (2017). Analysis of the concepts of self-sacrifice and martyrdom in Sacred Defense cinema: A comparative analysis of the films *Parvaz dar Shab* and *Oghabha*. *National Studies*, *18*(2), 45–62.
2. Alsultany, E. (2012). *Arabs and Muslims in the media: Race and representation after 9/11*. New York University Press.
3. Berger, P. L., & Luckmann, T. (1966). *The social construction of reality: A treatise in the sociology of knowledge*. Anchor Books.
4. Bjørgo, T., & Ravndal, J. A. (2019). Extreme-right violence and terrorism: Concepts, patterns, and responses. *International Centre for Counter-Terrorism*, *14*(3), 87–97.
5. Buc, P. (2015). *The dangers of ritual: Stories of martyrdom and masculinity in the age of the Crusades*. Princeton University Press.
6. Campbell, B. (2025). Execution and sacrifice: The geometry of martyrdom. *Theory and Society*, *54*(3), 1–15. https://doi.org/10.1007/s11186-025-09622-6
7. Coletsou, A. (2023). Cinematic representations of Iran after 9/11 and their instrumentalization by the American foreign policy. *Islamophobia Studies Journal*, *8*(1), 70–82.
8. Cribb, C. P. (2024). Maurice Merleau-Ponty, Vivian Sobchack and the materialization of cinematic sense. *Transformations*, *(37)*, 35–52.
9. Durkheim, É. (1897). *Le suicide: Étude de sociologie*. Félix Alcan.
10. Fordahl, C. (2020). *The ultimate sacrifice: Martyrdom, sovereignty, and secularization in the West*. Routledge.
11. Foucault, M. (1971). *L'ordre du discours* [The order of discourse]. Gallimard.
12. Foucault, M. (1980). *Power/knowledge: Selected interviews and other writings 1972–1977* (C. Gordon, Ed.). Pantheon Books.
13. Gaikwad, S. (2025). Revisiting Durkheim's theory of suicide: A sociological analysis in contemporary times. *International Journal for Multidisciplinary Research*, *7*(2), 1–6.
14. Ghafourani, M. (2018). Enemies changing faces: Hollywood's representation of terrorism. *Critical Media Studies*, *12*(2), 89–110.
15. Ghițescu, R. (2024). The cinematic presence, between knowing and feeling. A phenomenological study. *Education, Research, Creation*, *10*(1), 138–144.
16. Hadadnia, S. (2024). Examining the conceptual model of the relationship between human resource management and meritocracy through organizational flattery of female managers. *Journal of Development Studies and Resource Management*, *2*(7), 107–118.
17. Hall, S. (1997). *Representation: Cultural representations and signifying practices*. Sage Publications.
18. Hartney, J. (2013). Why do Muslims commit suicide in films? *Journal of Islamic Studies*, *24*(2), 201–220.
19. Herman, E. S., & Chomsky, N. (2008). *Manufacturing consent: The political economy of the mass media*. Bodley Head.
20. Institute for Economics & Peace. (2023). *Global terrorism index 2023*. https://reliefweb.int/report/world/global-terrorism-index-2023
21. Institute for Economics & Peace. (2024). *Global terrorism index 2024*. https://reliefweb.int/report/world/global-terrorism-index-2024
22. Keats, J., & Lewis, R. (2018). Suicide, martyrdom, and violence: Religious perspectives on voluntary death. *Journal of Religious Ethics*, *46*(3), 345–362.
23. Kellner, D. (1995). *Media culture: Cultural studies, identity and politics between the modern and the postmodern*. Routledge.
24. Khatib, L. (2006). *Filming the Middle East: Politics and representation in cinema*. I.B. Tauris.
25. Käufer, S., & Chemero, A. (2015). *Phenomenology: An introduction* (N. Momeni, Trans.). Tehran: Pegah Roozegar No.
26. Khosronejad, P. (2012). *Iranian Sacred Defense cinema: Religion, martyrdom, and national identity*. Cultural Studies Press.
27. Luckmann, T., & Schutz, A. (1974). *The structures of the life-world*. Northwestern University Press.
28. Mack, A. (2017). *Film as a mirror of evolving consciousness: The politics of representation, the power of social media, and shifting landscapes* (Publication No. [unknown]) [Doctoral dissertation, California Institute of Integral Studies]. ProQuest.

29. Mazandarani, H., Mazidi Sharafabadi, A.-M., & Afshani, A. (2021). Designing and compiling a model for the promotion of Sacred Defense cinema productions with a grounded theory approach. *Interdisciplinary Studies of Communication and Media, 4*(11), 129–150.
30. Merari, A., Diamant, I., Bibi, A., Broshi, Y., & Zakin, G. (2010). Personality characteristics of suicide terrorists and organizers. *Journal of Political Psychology, 31*(3), 357–376.
31. Merleau-Ponty, M. (1964). *Sense and non-sense*. Northwestern University Press.
32. Miller, D., & Shamsie, J. (1996). The resource-based view of the firm in two environments: The Hollywood film studios from 1936 to 1965. *Academy of Management Journal, 39*(3), 519–543. https://doi.org/10.2307/256654
33. Miller-Idriss, C. (2020). *Hate in the homeland: The new global far right*. Princeton University Press.
34. Moghimi, H., & Sadighi, B. (2025). Public sociological film: Modes of engagement with publics. *The American Sociologist, 56*(2), 1–21. https://doi.org/10.1007/s12108-025-09653-7
35. Mortazavi Ghohi, F., & Monadi, M. (2012). The Sacred Defense in the passage of Iranian cinema. *Quarterly Journal of Cultural and Communication Studies, 7*(25), 127–148.
36. Naghibi Esfahani, M. S., Fahimi Far, A., & Esfandiari, S. (2018). A structuralist explanation of Sacred Defense cinema: A case study of *Mohajer* and *Leily Ba Man Ast*. *Interdisciplinary Studies in Media and Culture, 8*(15), 219–241.
37. Oldendick, R. W., & Birds, W. D. (2011). Media effects in times of crisis: Elite opinion and public attitudes. *Political Communication, 28*(2), 135–151.
38. Ottenheijm, E. (2017). The body of the martyr: From early Christian narratives to contemporary jihadist discourse. In J. R. Timmerman, C. J. M. van der Poel, & E. J. van der Knaap (Eds.), *Martyrdom, memory, and the making of communities: Early Christian, medieval, and modern perspectives* (pp. 219–238). Routledge.
39. Qamar, A., Irtaza, S., & Raza, S. Y. (2024). Islamophobia in Hollywood movies: Comparative analysis of pre and post-9/11 movies. *Journal of Development and Social Sciences, 5*(1), 529–537. https://doi.org/10.47205/jdss.2024(5-I)48
40. Salemi Miandehi, S. (2013). *Content analysis of Sacred Defense cinema with a focus on the culture of sacrifice and martyrdom* [Unpublished master's thesis]. Islamic Azad University, Khalkhal Branch.
41. Shaheen, J. G. (2001). *Reel bad Arabs: How Hollywood vilifies a people*. Interlink Publishing.
42. Said, E. W. (1978). *Orientalism*. Pantheon Books.
43. Shokoohi, H., & Eskandari, M. (2022). Reflection of the performance of Sacred Defense cinema in scientific literature: A systematic review of scientific-research works on Sacred Defense cinema. *Scientific Quarterly of Sacred Defense Studies, 8*(30), 9–34.
44. Simmons, D. (2015). *The media war on terror: Analyzing suicide bombing coverage in the U.S.* [Unpublished master's thesis]. Columbia University.
45. Steinmetz, J. D. (2017). *Beyond free speech and propaganda: The political development of Hollywood, 1907-1927*. Lexington Books.
46. Taylor, C. (2007). *A secular age*. The Belknap Press of Harvard University Press.
47. van Liere, L. (2024). Dying for what? Secular transformations of martyrdom. *Religions, 15*(11), 1–21. https://doi.org/10.3390/rel15111334
48. Wittmann, M. (2024). Ciné-martyrographies. Media techniques of witnessing in Iranian cinema. *British Journal of Middle Eastern Studies, 51*(2), 316–335. https://doi.org/10.1080/13530194.2024.2342178
49. Žižek, S. (2002). *Welcome to the desert of the real! Five essays on September 11 and related dates*. The New Press.