

# آواز کُشتگان

پرچم های پدران ما و نامه هایی از ایوو جیما / کلینت ایستوود / ۲۰۰۶

چاپ شده در : ماهنامه سینمایی فیلم

زمان انتشار : ۱۳۸۶

(یک)

از زمان خواندن نخستین خبرها درباره این که کلینت ایست وود کارگردان دارد به اصرار استیون اسپیلبرگ تهیه کننده، بعد از تکمیل فیلم پرچم های پدران ما به سراغ ساختن همتا و مکمل ژاپنی آن نامه هایی از ایووجیما می رود، پیش خودم گفتم که حتی فارغ از نتیجه کار، خود همین ایده برای ماندگاری این پروژه در تاریخ سینما کافی است. فکرش را بکنید، همه آن کوشش هایی که در فیلم های ضدجنگ مختلف انجام شده تا وجوه انسانی ماجرا را در نظر بگیرند و از نگرش سیاسی و جانبدرانه نسبت به این یا آن کشور دوری کنند، این جا به چه شکل استثنایی و قبلاً تجربه نشده ای مطرح است: یک کارگردان درباره بخش مشخصی از آخرین روزهای جنگ جهانی دوم و حمله عظیم آمریکا به جزیره سوریباجی در سواحل ایووجیما ژاپن، دو فیلم مفصل از دید دو سوی جنگ می سازد و ناگزیری تلخ سربازان هر طرف را با همه رنج ها و دلتنگی هایشان نشان می دهد و حتی زبان هر فیلم را با زبان مردم آن کشور، یکی می گیرد. در بحث باور تماشاگر، همیشه این به نظرم نکته مهمی بوده که نمی شود به شیوه بسیاری از فیلم های ظاهراً واقع گرای آمریکایی، اهالی یک سرزمین دیگر را در حالی که به زبان انگلیسی دیالوگ می گویند، باور کرد. این البته درباره فیلم هایی در قالب های فانتزی یا کمیک مثل ایرما خوشگله یا عشق در بعد از ظهر که اساساً منطق استناد به واقعیت عینی در آنها جاری نیست، صدق نمی کند. اما وقتی پای سربازان و افسران فرانسوی فیلم راه های افتخار به میان می آید که همه صورت و زبان فصیح نظامیان ینگه دنیا را دارند، حتی حضور کارگردان بزرگی چون استنلی کوبریک هم نمی تواند رئالیسم من در آوردی فیلم را توجیه پذیر جلوه دهد. به همین دلیل، بر ژاپنی بودن همه اکیپ بازیگران و به خصوص زبان فیلم نامه هایی از ایووجیما به عنوان یکی از ویژگی های قابل اعتنای این پروژه ایست وود و اسپیلبرگ تأکید می کنم. در نگرش معمول سینمای جریان اصلی آمریکا، این که یک فیلم عظیم جنگی در تمام طول زمانی اش تماشاگر عادی را به شنیدن

دیالوگ های ژاپنی و خواندن زیرنویس انگلیسی آنها وادارد، جسارت فراوانی می خواهد. افزون بر این، وقتی توجه کنیم که یکی از دو سوی این نبرد خود آمریکا بوده و مردم دنیا عادت کرده اند که در فیلم های مربوط به جنگ جهانی دوم، همواره تصویر مثبتی از آمریکایی ها ببینند، این ژاپنی بودن فیلم دوم اهمیت و جسارت بیشتری می یابد.

مثل خیلی موارد دیگر، بحث و واکنش های اولیه ای که در میان فیلم بین های ایرانی شکل می گیرد، از ابتدا به جاده خاکی زده و مسیر اصلی و ضروری را گم کرده است: اغلب عکس العمل ها و اظهارنظرها در باب این دو فیلم، بی درنگ به سراغ مقایسه آنها با یکدیگر می رود و از این که کدام بهتر و مؤثرتر است، حرف می زند. بدیهی است که در نگرش تحلیلی، مطلقاً این رویکرد سطحی و ژورنالیستی را نمی پذیریم و شناخت جنس و ماهیت متفاوت دو فیلم که هر کدام به یکی از رده ها و رگه های فیلم های ضدجنگ بزرگ تاریخ سینما شباهت و ارتباط دارند، به گمانم مهم تر از بازی های ارزشگذاری سرپایی و شتابزده است. این که ایست وود در نخستین تجربه ساخت فیلم جنگی، بسیار دور از مسیر فیلم های جنگی اش به عنوان بازیگر (مثلاً در فیلم قهرمان پرداز قلعه عقاب ها ساخته برایان جی. هاتن) حرکت کرده و بی آن که اصلاً بد و خوبی برای دو جناح جنگ جزیره سوریباجی قائل شود، با رویکردی انسانی و غیر سیاسی به بازگویی داستان های پیچ در پیچ و تلخ شان پرداخته، در یک مجموعه ترکیبی و دو فیلمه قابل بررسی است؛ نه با تفکیک و قیاس بی حاصل آنان.

(دو)

یکی از خطاهای تاریخی اساسی در رویارویی با فیلم هایی همچون دو فیلم ایست وود، بی توجهی ناقدان و سینما روها به داستان و خطوط دراماتیک و نحوه پردازش آنها در فیلم است. به تعبیر دقیق تر، مثلاً

اغلب بیننده های ایرانی فیلم بزرگ نجات سرباز رایان، با اطمینان آن را «فیلم کارگردانی» قلمداد می کنند و در فاصله ای یکی دو ساله، هیچ کدام از شخصیت ها و روابط و دیالوگ ها و کنش و واکنش های دراماتیک اش را به خاطر نمی آورند. این را بارها آزموده ام که اگر زمینه ای از دلایل اهمیت این فیلم را از تماشاگرانش پرسید، به واقع نمایی شدید صحنه های درگیری آن اشاره می کنند و فقط با مجموعه ای از تصاویر تیر و شلیک و غلت و خون و خاک و شلوغی و هیاهو به یادش دارند؛ و این نشان می دهد که فیلمنامه رابرت رودات به عنوان مبنای اصلی تصویر متفاوت و بی مشابهی که فیلم از فضای جنگ می سازد، اصلاً نادیده گرفته شده. درگیری های گروه هفت نفره سروان میلر (تام هنکس) و همراهانش در آن فیلم، دقیقاً به دلیل دلتنگی های مختلف و سنجیده ای که به هر یک از آنها نسبت داده شده، حسی متمایز با هر دفیلم دیگر در تماشاگر پدید می آورد و از این منظر، نمی توان نقش فیلمنامه و کارگردانی را برای اثربخشی فضای فیلم، از هم تفکیک کرد یا یکی را مهم تر از دیگری پنداشت. خاطره سروان میلر از گل کاری همسرش در باغچه خانه، خاطره جیمز فرانسیس رایان (مت دیمون) از این که با دو برادر دیگر، مچ برادرشان را در حین شیطنت در طویله کنار خانه گرفته اند، خاطره دکتر وید (جیووانی ریپسی) از این که موقع برگشت مادرش به خانه، خود را به خواب می زده و حالا با انبوهی دلتنگی، از این کار پشیمان است، و ده ها توصیف و اشاره دیگر آدم ها، همان قدر در این که حس کنیم هیچ گاه خودمان را مثل نجات سرباز رایان وسط کارزار و معرکه نبرد ندیده ایم، مؤثر است که دوربین روی دست یانوش کامینسکی و جلوه های ویژه و میزانشن های عمداً آشفته و ظاهراً تصادفی فیلم؛ که به قول دوستم کامبیز کاهه، مطلقاً با اجرای آشفته و تصادفی به دست نمی آیند.

این دو فیلم جنگی ایست وود هم به لحاظ اهمیت فیلمنامه، درست چنین وضعیتی دارند. به سادگی می شود محو کارگردانی شان شد و قصه های فرعی و انواع شخصیت هایی را که انتخاب می کنند و در

مسیر وقایع قرار می دهند، به خطا نادیده گرفت. تأکیدم بر این بحث، بیشتر از این جهت است که در صحبت از اهمیت سینمای جنگی ایران و ریشه یابی دلایل اقبال ناچیز فیلم های این سینما نزد مردم و منتقدان، خیلی ها از کمبود بودجه و امکانات می گویند و حتی ادعاهایی از این قبیل می خوانیم و می شنویم که مثلاً اگر هزینه و شرایطش فراهم باشد، من یا ما می توانیم فیلم هایی در ابعاد نجات سرباز رایان بسازیم. این نگرش و ادعاهای حاصل از آن، باز به همان بی توجهی در قبال اهمیت فیلمنامه در این آثار باز می گردد. وقتی هنوز در هیچ فیلم ایرانی همراه با نگاه جدی به جنگ، نمونه ای نمی بینیم که سربازانش مثل آدم های واقعی و ملموس و باورپذیر نجات سرباز رایان یا همین پرچم های پدران ما و نامه هایی از ایوجیما، از اعزام به خط مقدم بترسند و پرهیزند، طبیعی است که تصویری از آدم های زمینی و قابل لمس را به بیننده فیلم های جنگ و جبهه عرضه نمی کنیم. وقتی تلاش برای افتخار کسب کردن و گاهی سودجویی از طریق حضور در جبهه ها، فقط در دل شوخی های جذاب لیلی با من است یا هجویات روحی وار اخراجی ها قابل طرح است و هیچ گاه داستان ظریفی نداشته ایم که مثل پرچم های پدران ما قهرمان سازی های افراطی رسانه ها از برخی سربازان رنج کشیده و زخم خورده جنگ را به تصویر بکشد، تردیدی نیست که مردم حرف و حس جاری در فیلم جنگی ایرانی را از جنس نگاه مصلحت جوی رسمی تشخیص می دهند؛ نه از جنس مشاهدات و شنیده هایی که این جا و آن جا داشته اند. وقتی منهای لحظه هایی از چند فیلم ضدجنگ اثرگذار مثل نجات یافتگان مرحوم ملاقلی پور یا طبل بزرگ زیر پای چپ کاظم معصومی یا همین دو فیلم اخیر یعنی روز سوم حسین لطیفی و اتوبوس شب کیومرث پوراحمد، هیچ گاه فردیت انسانی و زاویه دید نظامیان عراقی ناچار به اطاعت از دستورات ارتش بعثی در نظر گرفته نمی شود و اصلاً نمی توان تصور کرد که مثل نامه هایی از ایوجیما، ما فیلمی درباره رنج سربازان عراقی از جنگی که مجبورند در آن شرکت کنند، بسازیم، عجیب نخواهد بود اگر فیلم جنگی نمونه ای سینمای ما، شعارزده و یک سو نگر به چشم بیاید. همه اینها همچنان

یادآور نبود یا کمبود قصه و شخصیت ها و موقعیت های جذاب و واقع بینانه و بشردوستانه و غیرشعاری و متفاوت است؛ یعنی عناصری که دقیقاً و صرفاً از فیلمنامه بر می آید و در وهله اول، به اجرا و امکانات ربط و بستگی ندارد.

( سه )

بخش عمده ای از ظرایف فیلمنامه ای دو فیلم ایست وود، به ساختار روایی شان مربوط می شود. هر دو به شکلی سیال و بی واهمه، تا واپسین دقایق با تکیه به فلاش بک های متعدد پیش می روند. هر کدام چند راوی دارند که گاه فقط نقطه نظر و خاطرات و ذهنیات شان را می بینیم و گاه نریشن / گفتار متن شان را هم به عنوان عامل پیش برنده روایت، می شنویم. نظم خاصی که در این ساختار پیچیده به چشم می خورد، البته حاصل کار فیلمنامه نویسان دو فیلم است که تنها عضو مشترک شان پل هاگیس، چه در فیلم خودش تصادف / Crash / و چه در تجربه های دیگر مثل عزیز میلیون دلاری، اساساً به گذر بین شخصیت های متعدد و داستان های تو در تو و بازی های کلامی گفتار متن عاطفی و نوستالژیک، علاقه ویژه ای داشته و دارد.

اما همچون هر ایده جذاب دیگر در تنظیم ساختار روایت فیلم ها، فقط جزئیات است که می تواند فیلمنامه و فیلم را به سامان برساند. پرچم های پدران ما با این که از ابتدا پسر یکی از سه سرباز زنده مانده عکس اهتزاز پرچم را در حال مصاحبه با افراد حاضر و مطلع آن دوران نشان می دهد، نه به طور مشخص به فرم مصاحبه متکی است و نه به پیشروی با گفتار متن؛ ولی جالب این جاست که از روند بصری هر دو فرم بهره می جوید. یعنی عملاً با روند و چینی پیش می رود که بعد می فهمیم از منظر چند راوی مشخص و با پیگیری خاطرات آنان شکل گرفته. یکی از نویسندگان کتاب منبع اقتباس فیلمنامه هم واقعاً راوی اصلی فیلم یعنی جیمز برادلی فرزند جان برادلی است که نقش این دومی را در فیلم رایان فیلیپ، بازیگر آشنا و

جوان نقش های جدی و تلخ فیلم هایی چون تصادف و بازی به وسیله قلب بازی می کند و تلخی و جدیت و عمق نگاه افسرده اش، همنشینی غریبی با حس و حال تلخ سرباز فیلم پیدا کرده. برای نقش سربازی که سال به سال در سالگرد روز اهتزاز پرچم در جواب تلفن های رسانه هایی که می توانند به شهرتش دامن بزنند، از پسرش می خواهد که به آنها بگوید او به ماهیگیری رفته است، دقیقاً چهره ای مثل فیلیپ می توانست مناسب باشد. صورت او مثل شخصیت خود جان برادلی، این قابلیت را دارد که حالت مصمم یک قهرمان شجاع جنگ را در آن ببینیم؛ ولی با آن همه تلخی ناشی از بهره برداری ارتش و رسانه های آمریکایی از رنج او و همرزمانش، همان خیرگی و سکوت ژرف چهره اش، اندوهگین به نظر می رسد.

یکی از نقاط درخشان بازی های روایتی و تداعی های بصری بین زمان حال و فلاش بک های پرچم های پدران ما، جایی است که گردانندگان سودجوی صحنه قهرمان سازی های رسانه ای آمریکا آن دکور بزرگ تپه را درست مثل تپه اصلی که در عکس دیده می شود، می سازند و از سه سرباز بازمانده عکس اهتزاز پرچم می خواهند که همان لحظه را در مقابل انبوه تماشاگران بازآفرینی کنند. ایست و ود به واسطه فیلمنامه سنجیده اش، بسیاری از گره گشایی های مهم مربوط به مرگ یکایک سربازان دیگر حاضر در آن عکس را همین جا و در لا به لای دویدن نمایشی سه سرباز به طرف تپه می آورد و سرنوشت مرده ها و مانده ها را به تلخی و زیبایی، آمیخته به هم به تصویر می کشد: آنها آن طور غمگین و غم انگیز رفتند و اینها این طور دردمند و مایوس و معذب، به وسایل بازی رسانه های جاعل و اغراق زده کشورشان بدل شده اند .

ولی در اواخر فیلم، وقتی حلقه نهایی این اتصالات بین دو زمان بین جان و جیمز برادلی و در لحظات آخر پیش از مرگ پدر شکل می گیرد، متأسفانه از آن ظرافت خبری نیست و کلام بیش از حد صریح پدر درباره این که پدر بدی بوده و واکنش احساساتی پسر که می گوید تو بهترین پدر دنیا بودی، به شدت جان و رمق و شوق تماشاگری را که تحت تأثیر آن همه تلخی بوده، می گیرد. این جملات و نگرانی پدر، به طرز

عجیبی شبیه نگرانی شخصیت جیمز فرانسیس رایان در نجات سرباز رایان است که در سال های پیری و در دقایق انتهایی فیلم، بعد از اتمام فلاش بک طولانی روزهای جنگ دوم که ۹۵ درصد زمان اثر را تشکیل می داد، از همسرش می پرسد که آیا شوهر و پدر خوبی بوده و آیا زندگی خوبی برای آنها ساخته یا نه! با عذرخواهی از همه و از جمله خودم، باید بگویم که این پایان بندی خام دستانه و احساسات زده که اتفاقاً به مسیر رنج های مردان میدان نبرد سواحل نورماندی هیچ ربطی ندارد و دغدغه ای ملودراماتیک و زائد را وارد پیکره فیلم می کند، نه تنها در شأن شاهکار جنگی اسپیلبرگ نیست؛ بلکه با آن تصویر لوس و شعاری رایان پیر که به سنگ مزار سروان میلر و بقیه، سلام نظامی می دهد، ناگهان به سطح نازلی در حد فیلم عقاب های مرحوم خاچیکیان می رسد که سعید راد در پایان آن، به پیکر بی جان جمشید هاشم پور بابت نجات جانش، سلام نظامی می داد تا ما هم آهی بکشیم و بگوییم بعله، عجب قهرمان فداکاری بود! در پرچم های پدران ما البته عبارات نهایی گفتار متن که مفهوم اصلی فیلم را مطرح می کند (این که در جنگ چیزی به اسم قهرمان وجود ندارد و قهرمان را ما خودمان می سازیم چون به آن نیاز داریم) و تصاویر تغزلی و نوستالژیک پایانی که آب تنی سربازان را درست بعد از اهتزاز پرچم نشان می دهد و با ظرافت، صدای خنده و سرخوشی شان را هم تا حد یک زیرصدای خفیف پشت گفتار متن، پایین می آورد، فیلم از پایان شعاری ای به شیوه نجات سرباز رایان نجات می یابد.

در نامه هایی از ایووجیما خود فکر اصلی روایت که با نامه های یک سرباز جزء دست و پا چلفتی یعنی سایگا (کازوناری نینومیا) و یک فرمانده باهوش و مقتدر یعنی ژنرال کورییایاشی (کن واتانابی) به همسران شان پیش می رود، به قدر کافی بدیع و برای انتقال طیف گسترده ای از دلتنگی ها و ناگزیری های رزمنده های یک نبرد سخت و طولانی، درخشان است. این که این دو راوی در مقاطع مختلف فیلم چه طور و در مسیر چه پیچ و خم هایی با هم مواجه می شوند و آن ماجرای سه بار نجات جان سرباز توسط فرمانده



پیش می آید و در نهایت به کمک خواستن فرمانده از سرباز در انتهای عمرش می انجامد، خود از آن بازی های روایی لذتبخشی است که از مهارت و توانایی آیریس یاماشیتا فیلمنامه نویس خوش فکر فیلم خبر می دهد. احساس شخصی ام در قبال این مواجهه های دو راوی این است که انگار یاماشیتا میان آن همه حادثه و شخصیت فرعی و درگیری و شلوغی، همه چیز را چیده تا به این برخوردهای بین دو راوی برسد؛ یا بین آن همه پراکندگی هنرمندانه قصه و وقایع، این دو محور اصلی را از یاد نبرده و در کنار داستان بزرگ مقاومت نافرجام ژاپنی ها در برابر آمریکایی ها، داستان کوچک برخوردهای این دو هم‌رمز بزرگ و کوچک را هم به سامان و پایان رسانده است. این که آن اواخر، می بینیم کیفی که آن قدر ازش مراقبت می کردند، نامه های سربازان جنگ ایووجیما را در خود دارد، نظم عجیبی به همه ایده های مرکزی ساختار روایی فیلم می دهد و عملاً داستان بزرگ و داستان کوچکی را که گفتم، به هم متصل می کند یا کوچک را به بزرگ تعمیم می دهد: دو راوی و نامه های شخصی شان داستان فیلم را پیش برد؛ اما ده ها نامه دیگر به قلم ده ها سرباز مرده یا اسیر شده دیگر، داستان بزرگ تر جنگی را می سازد که ما گوشه هایی از آن را در فیلم ایست وود دیدیم.

(چهار)

در ابعاد بصری، تنها یک نمای مشخص در دو فیلم هست که هر بیننده فیلم دیگر را هم به یاد آن یکی می اندازد: چشم انداز بسیار وسیعی که انبوه ستون ها و ردیف های کشتی های آمریکایی را در حال نزدیک شدن به ساحل جزیره سوریاچی نشان می دهد. البته حتی این تک نما هم در دو فیلم، مشترک نیست و در نسخه آمریکایی در روز گرفته شده و در نسخه ژاپنی، در شب. اما ایده درخشان مورد نظرم، شباهت حس طنز تلخی است که در همین یک موقعیت و تصویر مشابه دو فیلم جریان دارد: در پرچم های پدران ما

سربازان آمریکایی از دور یکی از هم‌زمان شان را می بینند که از عرشه یکی از کشتی ها به آب افتاده و به زور شنا می کند تا شاید به کشتی برسد. به شیوه طبیعی شوخی های مردانه فضای جنگ که باز در اغلب فیلم های ایرانی غایب است و جایش را به شعارهای بیش از حد جدی و بی اثر شده می دهد، او را دست منی اندازند و یک نفر می گوید عجله کن تا به میدان اصلی جنگ برسی. ولی آیرا (آدام بیچ) سرخپوست تلخ اندیشی که دست آخر هم راهی جز خودکشی نمی یابد، مثل همه یادآوری های تلخش به بقیه می گوید که هیچ کشتی ای حق توقف برای نجات آن سرباز به آب افتاده را ندارد. لبخندها بر لب ها می خشکد و موقعیت کمیک صحنه، به تلخی وصف ناپذیری منتهی می شود. در نامه هایی از ایووجیما هم وقتی سایگا برای خالی کردن سطل پر از مدفوع سربازان پنهان شده در تونل استتار ژاپنی ها از تونل بیرون می رود، از ترس حرف فرمانده اش که می گفت اگر بلایی بر سر سطل بیاید، بعد از آن باید انبوه مدفوع ها را با دست حمل کنی، با احتیاط سطل را حمل می کند؛ اما با دیدن همان چشم انداز کشتی های منظم آمریکایی که به سمت ساحل می آیند، چنان می هراسد که سطل از دستش می افتد و دو سه متر پایین تر، روی تپه فرود می آید. سایگا که ترسیده سطل صدمه دیده باشد، در حین پایین رفتن به خدا گله می کند که چرا باید همیشه بلاهای هولناک به سر او بیاید. ولی وقتی آن پایین به سطل می رسد و می بیند شلیک آمریکایی ها درست به همان جایی اصابت می کند که چند لحظه پیش او در بالای تپه ایستاده بود، از خدا عذرخواهی و سپاسگزاری می کند! در رویکردی مشابه آن فیلم، این جا هم تلخی یک موقعیت دردناک جنگی با لبخند ناشی از طنز صحنه در می آمیزد تا رویکرد انسانی و در عین حال عارفانه ایست وود در این دو فیلم، بار دیگر به من کمک کند تا با نمونه آوری، اشاره کنم که سینمای جنگی ما به چه نوع نگرش و جزئیات پردازی و واقع نگری و طنز و ظرافت هایی نیاز دارد تا اثر خلق کند و تأثیر بگذارد.

در معادله کاملاً دو طرفه ای که بین زاویه دید ژاپنی ها و آمریکایی ها در دو فیلم چیده شده و به

واقع از هر نوع حق به جانب نمایاندن یکی از دو جناح به دور است، اتفاق جالبی روی داده که به نظرم به اندازه همان نمای مشابه ردیف کشتی ها در دو فیلم، درس گرفتنی است: فیلم پرچم های پدران ما که ظاهراً از منظر آمریکایی ها وارد فضای جنگ می شود و قاعدتاً باید تصویر مثبتی از آنها ارائه دهد، به فیلمی ضد سیستم بدل شده و موضعی انتقادی و حتی هجوآمیز نسبت به نظام رسانه ای ایالات متحده، فرهنگ خیالپرداز و شعارزده قهرمان پروری نظامی و حتی اقتصاد محوری افراطی و غیرانسانی آمریکا دارد. از آن طرف، پیچیدگی جذابی در رویکرد نامه هایی از ایوو جیما نسبت به تصویر آمریکایی ها وجود دارد که باز نشانگر تعادل حرفه ای و انسانی نگرش ایست وود است. جایی از فیلم، وقتی سرباز آمریکایی جوانی به نام سام (لوکاس الیوت) در همان تونل به دست سربازان ژاپنی اسیر می شود و بعد از مدتی کوتاه بر اثر خونریزی می میرد، نیشی (تسویوشی ایهارا) نامه او به مادرش را برای جمع ژاپنی ها می خواند و آنها همه واکنش احساسی مشترکی دارند که حتی در دیالوگ ها می آید: «تا قبل از شنیدن این نامه، فکر می کردیم آمریکایی ها اصلاً آدم نیستند». به نظر می رسد که فیلم بالاخره در مواجهه آمریکا به عنوان یکی از متفقین و ژاپن که سمج ترین عضو متحدین در اواخر جنگ دوم بود، طرف جناح مثبت جنگ یعنی آمریکا را می گیرد و موضع گیری سیاسی را سرانجام جایگزین برابر دیدن همه آدم های درگیر جبر جنگ می کند. اما اندکی بعد، وقتی چند سرباز آمریکایی به شکلی کاملاً سادیستی و محض تفریح، چند اسیر ژاپنی شان را وحشیانه و بیهوده سلاخی می کنند، این جانبداری هم به هم می ریزد و فیلم نمی گذارد خدشه ای هر چند کوچک به نگرش کاملاً انسانی و بی موضعش وارد شود.

( پنج )

در نهایت، پروژه ماندگار ایست وود و اسپیلبرگ، به لحاظ اجرا بیش از انواع روش های پرداخت

فیلم های جنگی، به شیوه واقع نمایانه نجات سرباز رایان نزدیک است و به واسطه همین روش موفق می شود جهنم مجسم جبهه سوریاچی را از هر دو منظر، به تصویر بکشد. از حیث تفکر، جنس نگاه ضد جنگ و زیرژانری که می توان هر فیلم را در دل آن تقسیم بندی کرد، پرچم های پدران ما با وجود آن همه فلاش بک به صحنه های جنگ، بیشتر از جنس فیلم هایی است که تلخی شرایط سربازان بازمانده از جنگ را در جامعه بعد از جنگ نشان می دهد و بر دوران کوتاه «قهرمان» تلقی شدن و دوران طولانی مطرود و متروک ماندن شان تأکید می کند. نمونه متعالی و کلاسیک این نوع فیلم ها، بی شک بهترین سال های زندگی ما است که به باور بسیاری، در بین فیلم های درخشان پرشمار و متنوع سازنده اش ویلیام وایلر، کامل ترین یادگار او به حساب می آید. نامه هایی از ایوو جیما هم در نوع تفکر و احساس های جاری در اثر، میراث دار ژان رنوار کبیر و دو فیلم تلخ و شیرین او یعنی توهم بزرگ و سرخوخه فراری است که در جایگاه آثار کلاسیک و نمونه ای نگرش فارغ از ملیت و موضع سیاسی در جنگ های بشری شناخته می شوند. این سه نوع آثار ضد جنگ را که کنار هم بگذاریم و چکیده و فشرده آنها را یک جا در این دو فیلم ایست وود ببینیم، در می یابیم که چرا پرچم های پدران ما و نامه هایی از ایوو جیما را می توان همچون صندوقچه گرانبهایی از عمیق ترین احساس های ضد جنگ و خشونت که در دل سینما خلق شده، به تاریخ هدیه داد.