«خویشتن آرمانی» در سینما و شعر دفاع مقدّس با تکیه بر فیلم «بادیگارد» و مجموعه‌شعر *چمدان‌های قدیمی*

محمود حسن‌آبادی (عضو هیئت علمی دانشکدهٔ زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه زاهدان)
مریم شعبان‌زاده (عضو هیئت علمی دانشکدهٔ زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه زاهدان)
ساجده تقی‌زاده* (دانشجوی دکتری دانشکدهٔ زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه زاهدان)

چکیده

خویشتن آرمانی مفهومی برآمده از نظریّهٔ «ساختار شخصیّت» زیگموند فروید است. فروید، در بررسی سطوح گوناگون شخصیّت، عالی‌ترین سطح را مربوط به «فراخود» یا همان خویشتن آرمانی می‌داند که «منِ» متعالیِ هر فرد است و به‌سوی کمال در حرکت است. در پژوهش حاضر، با توجّه به نظریّهٔ مزبور، نگاهی شده است به مفهوم خویشتن آرمانی در آثار سینمایی و شعریِ دفاع مقدّس و به‌ویژه دو اثر تولیدشده در دههٔ نود: فیلم «بادیگارد» ساختهٔ ابراهیم حاتمی‌کیا و مجموعه‌شعر *چمدان‌های قدیمی* سرودهٔ علیرضا قزوه. در این پژوهش، به‌دنبال یافتن پاسخی برای

* sajede_taghizade@yahoo.com

این پرسش هستیم که مفهوم خویشتن آرمانی در دو اثر مزبور به چه کیفیّتی نمایان شده و رزمنده، در تلاش و تقلاّ برای بازیابی خویشتن آرمانی پس از چهار دهه، با چه مسائلی روبه‌روست؟
کلیدواژگان: خویشتن آرمانی، سینما، شعر، دفاع مقدّس، ابراهیم حاتمی‌کیا، علیرضا قزوه.

۱ـ مقدّمه

۱ـ۱ـ بیان مسئله

اصطلاح خویشتن آرمانی برآمده از نظریّهٔ ساختار شخصیّت در تفکّر فروید است. فروید شخصیّت انسان را به سه بخش «نهاد»، «خود» و «فراخود» تقسیم می‌کند و معتقد است نوع شخصیّت انسان بستگی به این دارد که کدام یک از این سه سطح در وجودِ او پیشرفته‌تر است.

نهاد یا «فرومن» مرتبه‌ای از شخصیّت است که به چیزی جز رسیدن به مطالباتِ خود نمی‌پردازد؛ نوزادی است که نزد او تنها دست‌یافتن به امیال اهمّیّت دارد؛ در چارچوبِ مشخّصی قرار نمی‌گیرد؛ به هر شیوهٔ ممکن به‌دنبال اصل التذاذ است؛ حریم‌ها و حرام‌ها را نمی‌شناسد و پُر از غرایز لجام‌گسیخته و نیروهای گوناگون است. از دیدِ فروید، فرومن «خاستگاه اوّلیّهٔ انرژی روانی و جایگاه غرایز»، «زیربنای شخصیّت فرد» و «قسمت تاریکِ» آن است (ص ۸٤)؛ فرومن «فکر نمی‌کند»، بلکه «فقط می‌طلبد و عمل می‌کند». (همان‌جا)

در تعریف دیگری از نهاد گفته شده است که «مخزن غرایز و لیبیدوست و طبق اصل لذّت عمل می‌کند. نهاد برای ارضای نیازهایش تلاش می‌کند و تأخیر یا تعویق ارضا را به‌هیچ‌وجه تحمّل نمی‌کند». (شولتز[1] و شولتز،[2] ص ۳٦)

سطح دیگری از شخصیّت در دیدگاه فروید «خود» است. خودْ نیروی منطقی و عقلیِ انسان است که تلاش می‌کند نهاد را با واقعیّت‌ها روبه‌رو کند و ارضای خواسته‌ها را،

1. Schultz, Duane P.
2. Schultz, Sydney Ellen

بنا بر واقعیّت، به تعویق بیندازد. باید توجّه داشت «در شرایطی که نهاد به‌دنبال لذّت‌جویی است، چه ساختاری آن را در چارچوب منطق و درک محدودیّت‌های جهان واقع محفوظ می‌دارد؟ پس، **من** مسئولیّت میانجی‌گری بین فرومن و واقعیّت‌های جهان واقع را به‌عهده دارد» (فروید، ص ۸۵). به‌گفتهٔ دوان پی شولتز و سیدنی الن شولتز،

> **خود** از ارضای **نهاد** جلوگیری نمی‌کند بلکه می‌کوشد آن را به تعویق اندازد یا، با توجّه به ضروریّات، مسیرِ آن را تغییر دهد. خودْ محیط را به‌صورتِ عملی و واقع‌بینانه درک و دست‌کاری نموده و، به‌همین خاطر، مطابق با اصل واقعیّت عمل می‌کند. اصل واقعیّت با اصل لذّت، که نهاد مطابقِ آن عمل می‌کند، در تضاد است. بنابراین، خودْ تکانه‌های نهاد را کنترل می کند. فروید رابطهٔ خود و نهاد را به رابطهٔ سوارکارِ روی اسب تشبیه کرد. سوارکار باید نیروی خام و حیوانیِ اسب را هدایت، نظارت و مهار کند. (ص ٦١)

امّا سطح عالیِ شخصیّت از نظرِ فروید «فراخود» است. فراخود یا «خود آرمانی»، «منِ آرمانی»، «خویشتن آرمانی» یا «فرامن» همه یک مفهوم واحدند و اشاره به سطحی از شخصیّت دارند که در جهتِ رسیدن به کمال درونی حرکت می‌کند. به‌گفتهٔ دوان پی شولتز و سیدنی الن شولتز،

> **فراخود** نه برای لذّت تلاش می‌کند نه برای رسیدن به هدف‌های واقع‌بینانه. تلاشِ آن فقط برای کمال اخلاقی است. **نهاد** برای ارضا فشار می‌آورد، **خود** سعی می‌کند آن را به تأخیر اندازد و فراخود بالاتر از همه بر اخلاقیّات اصرار می ورزد. فراخود مانند نهاد هیچ سازشی را برای درخواست‌هایش نمی‌پذیرد. (همان، ص ٦٢)

البتّه، دیدگاه فروید در خصوصِ ساختار شخصیّت و به‌ویژه مفهوم فرامن را بعدها روان‌شناسان تکامل بخشیدند. در میانِ روان‌شناسانی که با رویکردی وجودی و انسان‌مدارانه به تحلیلِ رفتارهای بشری پرداخته‌اند، کارل راجرز[1] نگاهی ویژه به مراتبِ شخصیّت داشته است. در نظریّهٔ شخصیّت راجرز، «خود آرمانی»[2] «خودپنداره‌ای است که انسان آرزو می‌کند داشته باشد و شامل معانی و ارکانی است که بیشترین اهمّیّت را برای فرد دارند». (شاملو، ص ١٤٢)

1. Carl Rogers
2. ideal self

به‌نظر می‌رسد دیدگاه فروید، درخصوص شخصیّت آرمانی و تعارض آن با سطوحِ نازل شخصیّت، با تصویری که سینما و شعر دفاع مقدّس از قهرمان و شخصیّت خاصّ رزمنده ارائه می‌دهد قرابت درخور توجّهی دارد: قهرمانی که به‌مثابهٔ یک رزمنده و یک فرد انقلابی دربحبوحهٔ یک مقطع تاریخی و درمعرض طوفان‌های سهمگین سیاسی، اجتماعی، نظامی و اقتصادی برمی‌خیزد و درکشاکش جنگی که آن را ناعادلانه می‌بیند بیش‌ازهمه با من درونی خود روبه‌رو می‌شود؛ منی که سرِ آن دارد ناممکن‌ها را ممکن سازد و جهانی نو با نظامی عادلانه برقرار کند.

اگر مفهوم دفاع مقدّس و هنر دفاع مقدّس را در دایره‌ای فراتر از هشت سال جنگ تحمیلی ببینیم، این «من آرمانی» در دوران جنگ و پس از جنگ با مسائل و موضوعات متفاوتی روبه‌روست و همین دغدغه‌هایی که برای «من» رخ داده دست‌مایهٔ تولید آثار متعدّدی در سینما و شعر دفاع مقدّس شده است.

در این جستار، با نگاهی دوباره به مفهوم «من آرمانی»، لایه‌های درونی این قهرمان در فیلم «بادیگارد» ساختهٔ ابراهیم حاتمی‌کیا و مجموعه‌شعر *چمدان‌های قدیمی* سرودهٔ علیرضا قزوه واکاوی خواهد شد. دلیل پرداختن به این دو اثر این است که اوّلاً همراهی حاتمی‌کیا و قزوه (به‌مثابهٔ دو هنرمند که چهار دهه پس از انقلاب را درک کرده‌اند) با جریانات فکری و اجتماعی و فرهنگیِ پس از انقلاب به‌گونه‌ای است که آثارشان تا حدّ فراوانی می‌تواند آینهٔ دغدغه‌ها، خواست‌ها و آرمان‌های نسل انقلاب باشد. ثانیاً، نوع زاویه‌ای که آن دو برای ترسیم حوادث و تحلیل آن انتخاب می‌کنند شباهت بسیاری به هم دارد. از سوی دیگر، مفهوم بازگشت به خویشتن آرمانی لاجرم باید در گذر زمان اتّفاق بیفتد؛ مثلاً، اثری که محصول دههٔ شصت یا هفتاد باشد، به‌لحاظ زمانی، آن‌قدر از روزگار آرمانی اوایل انقلاب فاصله نگرفته است که منتقد را متوجّه خود کند، درحالی‌که دو اثر یادشده ــ که هر دو محصول دههٔ نودِ

شمسی‌اندـــ در انعکاسِ مسائلی که شخصیّت رزمنده برای بازیابیِ من آرمانیِ خود پیشِ رو خواهد داشت بسیار درخور توجّه است.

در ادامه، جهت ایضاح بحث، از تیپ شخصیّتیِ نسلی که انقلاب را به پیروزی رسانده و از ابتدای انقلاب تاکنون خود را در صحنهٔ نبرد با دشمنِ بیرون و درون می بیند بـه «رزمنـده» یاد خواهد شد.

۱ـ۲ـ ضرورت و اهمّیّت تحقیق

پرداختن به آثار سینمایی و ادبی دفاع مقدّس، که عرصه‌ای وسیع از تولیدات هنریِ سال‌های پس از انقلاب را به خود اختصـاص مـی‌دهـد، ضـمن روشـن‌سـاختن زوایـای گونـاگون شخصیّت رزمندگان از منظرِ علمی و روان‌شـناختی، مـی‌توانـد تـأثیر شـگرف جریانـات و تحوّلات سیاسی و اجتماعی و فرهنگی را بر چرخش مضامین آثار هنری به تصویر کشد.

۱ـ۳ـ پیشینهٔ تحقیق

مقایسهٔ سینما و شعر موضوعی جـذّاب بـرای پژوهشـگران و نویسـندگان بـوده اسـت، اگرچه جای پژوهش‌های گسترده و اساسی در این حوزه خالی است. به نظـر مـی‌رسـد *سینمای شعر* نوشتهٔ پیر پائولو پازولینی[1] (ترجمهٔ عـلاءالـدّین طباطبـائی، هـرمس، تهـران ۱۳۸۵) شروع خوبی برای پژوهش‌های میان‌رشته‌ایِ شعر و سینماست. درواقع، پازولینی سـعی داشت نشان دهد سینما به شعر بیش از هر هنر دیگری شباهت دارد. (← پازولینی، ص ۱۲)

در ادبیّات فارسی، وقتی صحبت از سینما و شعر می‌شود، بیشتر، ذهن محقّقان به‌سـمتِ اقتباس ادبی[2] و فیلم‌هایی می‌رود که بر اساسِ آثار مهمّ ادبی خلق می‌شوند. مقالهٔ «بازآفرینیِ ادبیّات کهن فارسی در سینما؛ احیای بخشی از هویّت ملّی» (در *چکیده‌مقـالات همـایش هویّـت ایرانی* (مفاهیم، مؤلّفه‌ها و راهبردهـا)، دانشگاه تربیت‌مـدرّس، تهـران، اسـفند ۱۳۸۳، ص ۲۸–۳۹) نوشـتهٔ زهـرا

1. Pier Paolo Pasolini
2. adaptation

حیاتی یکی از این آثار است. موضوع دیگر مورد توجّه پژوهشگران تأثیر سینما و شعر بر یکدیگر است. مقالاتی چون «شیوه‌های روایت سینمایی در غزل امروز» (*فنون ادبی*، سال ششم، ش ۱، بهار و تابستان ۱۳۹۳، ص ۱۱۳–۱۲۸) نوشتهٔ محسن محمّدی فشارکی و پانتهآ صفایی، «تصویر و توصیف سینمایی در شعر کلاسیک پارسی» (منتشرشده در وبگاه راسخون، ۲۶ اردیبهشت ۱۳۹۵) نوشتهٔ احمدرضا ضابطی جهرمی، «نسبت بیان سینمایی با تمثیل‌های ادبی در اشعار مولانا» (*پژوهش‌های ادبی*، دورهٔ هفتم، ش ۲۶، زمستان ۱۳۸۸، ص ۵۳–۷۶) نوشتهٔ تقی پورنامداریان و زهرا حیاتی از این جمله‌اند.

در حوزهٔ ادبیّات و سینمای انقلاب و دفاع مقدّس و مشخّصاً آثار علیرضا قزوه و ابراهیم حاتمی‌کیا نیز پژوهش‌هایی که به‌طور مجزّا به هریک از آثار مزبور پرداخته باشند کم نیست. در مقالهٔ «نگاهی جامعه‌شناختی به فیلم‌های حاتمی‌کیا» (*جامعه‌شناسی هنر و ادبیّات*، سال اوّل، ش ۱، بهار و تابستان ۱۳۸۸، ص ۹۷–۱۲۶)، نوشتهٔ اعظم راودراد، نویسنده نگاهی متفاوت به نشانه‌شناسی آثار این کارگردان داشته است. همچنین، در مقالهٔ «تحوّلات بازتاب جنگ در سینمای ایران» (*مطالعات فرهنگی و ارتباطات*، دورهٔ نهم، ش ۳۳، زمستان ۱۳۹۲، ص ۵۷–۸۰)، نوشتهٔ اعظم راودراد و سپیده حیران‌پور، نویسندگان به تفاوت‌هایی پرداخته‌اند که در دهه‌های گوناگون در حوزهٔ بازنماییِ موضوع جنگ اتّفاق افتاده است. مقالهٔ «بررسی تطبیقی درون‌مایهٔ اعتراض در شعر احمد مطر و علیرضا قزوه» (*مطالعات تطبیقی فارسی–عربی*، دورهٔ اوّل، ش ۲، پاییز و زمستان ۱۳۹۵، ص ۳۹–۶۶)، نوشتهٔ سیّدمحسن حسینی و سیّدحمید نجات، پژوهشی دیگر است که نویسندگان به مفهوم اعتراض در وجوه سیاسی و اجتماعی آن در شعر قزوه پرداخته‌اند.

نزدیک‌ترین پژوهش به موضوع مدّنظر ما مقالهٔ «بررسی جریان اعتراض در شعر و سینمای دفاع مقدّس؛ با تکیه بر آثار علیرضا قزوه و ابراهیم حاتمی‌کیا» (*پژوهش زبان و ادبیّات فارسی*، ش ۳۰، پاییز ۱۳۹۲، ص ۲۵–۴۸) نوشتهٔ ساجده تقی‌زاده و غلامرضا کافی است.

در پژوهش حاضر، نویسندگان، با اتّکا به یک مفهوم روان‌شناختی، به تحلیل دو اثر شعری و سینمایی خواهند پرداخت و در واقع اوّلین‌بار است که این دو اثر با یکدیگر مقایسه می‌شوند.

۲ـ بحث

۲ـ۱ـ مفهوم خویشتن آرمانی در سینما و شعر دفاع مقدّس

این گفتمان، که انقلاب اسلامی می‌تواند خیزشی باشد با ابعاد مختلف سیاسی‌ـاجتماعی و نقطهٔ عطفی در تاریخ جهان معاصر، حتّی سال‌ها قبل از پیروزی انقلاب، از زبانِ بعضی از نخبگان فکری جامعه که شعار «بازگشت به خویشتن» را می‌دادند طرح شده بود. از جمله، به‌گفتهٔ شریعتی،

> اسلام می‌خواهد از پوستهٔ جامد و قرون وسطایی‌اش بیرون بیاید و از رابطهٔ فردی‌اش و از محدودهٔ اخلاقی و روانی و شخصی و درونی‌اش خارج شود و به‌صورتِ یک موج، یک دعوت، یک رسالت، یک مسئولیّت و به‌صورتِ یک عامل ساختن انسان و جذب نسل جدید درآید و در وسط زمین‌وزمان طرح شود. (ص ۱۳)

در واقع ریشه‌های جامعه‌شناختی، سیاسی، ایدئولوژیک و فرهنگی فراوانی وجود داشت که انقلاب اسلامی، در نظرِ انقلابیّون، یک حرکت استثنائی برای استقرار یک حکومت مقتدر شیعی در عرصهٔ جهان تلقّی شود و در این مسیر رزمندگان و انقلابیّون وظیفهٔ خود می‌دانستند که، برای تحقّق وعدهٔ قرآنیِ ﴿وَ نُرِیدُ أن نَمُنَّ عَلَی الَّذِینَ استُضعِفوا فِی الأرضِ وَ نَجعَلَهُم أئمَّةً وَ نَجعَلَهُمُ الوَارِثِینَ﴾ (القصص: ۵)، حتّی از جان خود نیز مایه بگذارند.

انقلاب اسلامی جوششی ساختارشکنانه بود که، علاوه بر عرصه‌های گوناگون مدنی و مظاهر بیرونی، توانسته بود در حوزهٔ فردی نیز موجد یک استحالهٔ اعتقادی و رفتاریِ عمیق شود؛ نظامی از ارزش‌های انقلابی که باور رزمندگان را تشکیل می‌داد و بر شاخصه‌هایی چون ساده‌زیستی، شهادت‌طلبی، ولایتمداری، فداکاری، دین‌محوری، دنیاگریزی و... تأکید

می‌ورزید و رزمندگان برای رسیدن به «من»ی که در نظر داشتند باید به چنان صفاتی متخلّق می‌شدند. این‌همه سبب می‌شد نیرویی مضاعف، از درون و بیرون، رزمنده را به‌سمتِ مبارزه یا به‌تعبیرِ اسلامی «جهاد» سوق دهد. شروع جنگ و اتّفاق تلخ تهاجم اگرچه بالذّات واقعیّتی تلخ محسوب می‌شد، در پسِ آن، تجلّیِ خارق‌العادهٔ ارادهٔ جامعه برای دفاع در برابر دشمن چشمگیر بود. چنان‌که گفته شده، این خصیصه، در مباحث جامعه‌شناسی، وجه مثبت جنگ تلقّی شده است. «به‌نظرِ هگل، جنگ عاملی است که می‌تواند آگاهی اجتماعی هر ملّت را با حراست از وحدت معنویِ آن در برابر هرگونه فردگرایی استحکام بخشد» (جهانبگلو، ص ۷۶). از سوی دیگر، رفته‌رفته، جنگ یک بُعد عرفانی به خود گرفت. در حقیقت، فرصت جنگ فرصت خودسازی، وصال به محبوب ازلی و پیوستن به کاروان آزادگان و شهیدان تاریخ تلقّی می‌شد. اصطلاح ادبی «حماسهٔ عرفانی» را می‌توان در مفهومی جُست که هنرمند در خلق تصویر رزمنده ارائه می‌دهد. به‌تعبیرِ شمیسا، «در این گونه حماسه، قهرمان، بعد از شکست‌دادن دیوِ نفس و طیّ سفری مخاطره‌آمیز در جادّهٔ طریقت، نهایتاً به پیروزی که همانا جاودانگی در طریق فناء فی الله است دست می‌یابد» (ص ۸۰). «خود»ی که در این میان تلاش می‌کرد به سرمنزل مقصود (شهادت و وصال حق) نائل آید خویشتن آرمانی رزمنده بود؛ خویشتنی که در برابر هیچ مانعی دست از مجاهدت برنمی‌داشت و تا رسیدن به منتهاإلیه شهود گام برمی‌داشت.

همهٔ حوادث خارق‌العاده‌ای که در جنگ رخ می‌داد اعمّ از گذشتن از جان و خانواده، فداکاری تا پای جان، قطع دل‌بستگی به مظاهر حیات دنیوی، پذیرش عوارض جنگ و حتّی استقبال از آن‌ها (مجروحیّت، قطع عضو، اسارت و...) با انتخاب خویشتنِ آرمانیِ رزمنده صورت می‌گرفت؛ خویشتنی که، بدون ترس، در راه خواست‌های خود از هرچه لازم است می‌گذرد و، در برابر آنچه باید، مقاومت می‌کند. امّا این خویشتنِ آرمانی چقدر بعد از جنگ دوام آورده است و همچنان در درون رزمنده تصمیم‌گیرنده است؟ آیا رزمنده‌ای که آرمان جهانی کردن ارزش‌های انقلاب را در سر می‌پرورانده در دهه‌های بعد از جنگ نیز با همین

اطمینان و ابتکار عمل و پشتکار پیش رفته است؟ برای یافتن این پرسش، به شعر و سینمای این سه دهه، به‌مثابهٔ آینهٔ تمام‌نمای گفتمان انقلاب و دو هنر اصلی انقلاب و دفاع مقدّس، نظر می‌افکنیم.

آنچه در نگاه اوّل به چشم می‌آید این است که از همان زمان جنگ و در دههٔ شصت، که اوج هیجان انقلابی‌گری و شهادت‌طلبی رزمندگان بود، تضادّ خود و خود آرمانی در شعر دفاع مقدّس کم و بیش به چشم می‌خورد. در شعر، این حرکت از همان دههٔ شصت (زمانی که هنوز جنگ به پایان نرسیده بود) آغاز شد. شاعرانی مثل سلمان هراتی و بعدها علیرضا قزوه، با تمرکز بر خوداتّهامی و متّهم‌دانستن خود، به فاصله با آرمان حقیقی جنگ اعتراف می‌کردند. این اعتراف لحنی دردآلود داشت و شاعر، در خلوت خود، با منی روبه‌رو می‌شد که گرفتار در وادی سلامت و عافیت است و از شور و شتاب به دور افتاده:

مثل آسمان و زمین ایستاده‌ام/ با روحی سرگردان در فاصلهٔ آفتاب و لجن/ آه ای دلِ من/ ای آب ته‌نشین‌شده در من/ مگر به سیلاب بپیوندی/ من از سکوت می‌آیم/ از تاریک/ از خالی/ از خشک‌سالی/ من از عاقبت بیهودگی می‌آیم. (هراتی، ص ٦٤)

امّا، در همین مقطع، سینما در وادی دیگری سیر می‌کرد. وجه بیان حماسه، مظلومیّت، رشادت و به‌طور کلّی تهییج و احتمالاً نگاه به بیرون بر نگاه درون غلبه داشت. اگرچه آثار سینمایی دفاع مقدّس بعضاً نگاه درون‌گرایانهٔ عرفانی دارند، این نگاه به‌اندازه‌ای که در شعر گسترش یافته است در سینما مطرح نیست.

در دههٔ هفتاد، هم‌گرایی در شعر و سینمای دفاع مقدّس، از منظرِ پرداختن به مفهوم منِ آرمانی، جدّی‌تر و بیشتر می‌شود. به‌زعم نویسنده، دههٔ هفتاد را در هنر انقلاب و دفاع مقدّس باید «دههٔ خودتشریحی» دانست. تمرکز آثار بر این است که «**منِ انقلابی** که هستم و چگونه فکر می‌کنم». این پاسخ و تشریح، بیش از همه، زیر فشار دو گروه رخ می‌نماید؛ یکی طبقهٔ روشنفکر که با اصل مقاومت در برابر قدرت‌های جهانی به‌قیمتِ جنگ و

جنگ‌زدگی مخالف است و دیگری نسل جوان که روح پرسشگری و اعتراض را در جامعه اشاعه می‌دهد. هنرمند، به‌تصوّر اینکه تا دیر نشده و حقیقتِ باورهای او تحریف نشده است باید کاری کند، تا جایی پیش می‌رود که در مواردی فضای هنری به جایی برای تسویه‌حساب دو تفکّر بدل می‌شود. در این دهه، به‌تدریج، موضوع فیلم‌ها از جبهه به پشت جبهه و مناطق شهری جایگزین می‌شود و نسل جوان، خانواده‌ها و... به‌مثابهٔ قهرمان داستان انتخاب می‌شوند. تیپ‌های فکریِ گوناگون، در قالبِ شخصیّت‌های شناخته‌شده، از جنگ سخن می‌گفتند و موضوع آثار فقط رزمنده و جبهه نبود، بلکه سیاسیّون و روشنفکران و نسل جوان و زنان و حتّی سربازان دشمن به‌مثابهٔ موضوع فیلم انتخاب می‌شدند.

دههٔ هشتاد دهه‌ای است که خودِ آرمانی به «خود متروک» بدل می‌شود. اصطلاح خودِ متروک را اوّلین‌بار ویلیام جیمز[1] به‌کار برد و اشاره دارد به الگوهای رفتاریِ فکری یا احساسی که فرد در گذشته داشته است. (← پورافکاری، ص ۱۱۸)

مسئله‌ای که در سینمای دههٔ هشتاد بیش از هر چیزی به چشم می‌خورد نوعی «دگراندیشی» به موضوع دفاع مقدّس است. نشان‌دادنِ تناقض‌ها و تعارض‌های ارزشی در جامعهٔ پس از جنگ، تشکیک در اصلِ جنگ و دفاع هشت‌ساله، تلطیف چهرهٔ دشمن و بخشیدن وجهه‌ای انسانی و ناگزیر به او، به‌تصویرکشیدنِ فجایع موجود در جامعهٔ جنگ‌زده، بی‌اعتقادیِ نسل جوان به ارزش‌های موجود در زمان جنگ، ریاکاری و تغییر چهرهٔ رزمندگانِ دیروز به صاحب‌منصبان قدرتِ امروز عمدهٔ مضامین فیلم‌های این دهه است. جریان شعر دفاع مقدّس در دههٔ مزبور گام را از این نیز فراتر می‌نهد و، به‌طور تأمّل‌برانگیزی، به «بیان شفّاف و نقد و اعتراض علنی» روی می‌آورد.

1. William James

امّا، در دههٔ نود، در موقعیّتی که حدود چهار دهه از انقلاب و نزدیک به سی سال از جنگ تحمیلی می‌گذرد، دو هنرمند که وابستگیِ فکری و عقیدتیِ خود را به نسل انقلاب بارها اثبات کرده‌اند، در دو هنرِ همواره همراه با انقلاب یعنی سینما و شعر، نسل دفاع مقدّس و نسل رزمندگان را در چه فضایی تصویر می‌کنند؟ علیرضا قزوه (به‌مثابهٔ شاعری که، از ابتدای جنگ، موضع جانب‌دارانهٔ آرمان‌های انقلاب و دفاع مقدّس را در اشعارش نشان داده) و ابراهیم حاتمی‌کیا (سینماگری که از آغاز جنگ، در ۱۳۵۹، در جبهه‌های جنگ حضور یافت و تک‌تک آثارِ او را می‌توان به‌صورتِ یک کلان‌اثر دید که قهرمانِ آن همان شخصیّت ثابت رزمنده است) در دههٔ نود چه تعارضی بین خود و خودِ آرمانیِ رزمنده تصویر می‌کنند؟

۲ـ۲ـ تحلیل فرامتنیِ فیلم «بادیگارد» و مجموعه‌شعر *چمدان‌های قدیمی*

اگر بنا باشد در یک جمله فرایند خلق معنا و ارسال پیام در فیلم «بادیگارد» و مجموعه‌شعر *چمدان‌های قدیمی* را تعریف کنیم، باید بگوییم: «دغدغهٔ چیزِ دیگر شدن!»؛ دغدغه‌ای که همواره ابراهیم حاتمی‌کیا و علیرضا قزوه را روبه‌روی تفکّر جدید قرار داده است؛ تفکّری که به‌زعمِ هنرمندان انقلاب زیرپوستی امّا خطرناک است.

به‌لحاظِ جامعه‌شناختی، دو اثر مزبور و آثار مشابه را می‌توان در حوزهٔ جامعه‌شناسیِ دگرگونی و تحوّل نظام ارزشی مطالعه کرد؛ امّا دقیقاً به چه عنصری «ارزش» گفته می‌شود؟ جامعه‌شناسان در مقولهٔ تعریف ارزش اتّفاق نظر ندارند، امّا شاید با جمع‌بندیِ اکثر نظریّه‌ها بتوان این تعریف را از ارزش به دست داد:

> ارزشْ عقیده یا باورِ نسبتاً پایداری است که فرد، با تکیه بر آن، یک شیوهٔ رفتاریِ خاص یا یک حالت غایی را ــ که شخصی یا اجتماعی است ــ بر دیگری ترجیح می‌دهد. به‌تعبیرِ دیگر، ارزش‌های اجتماعیْ اهداف و مقاصد مطلوب و مورد نظر جامعه است که برای دستیابی بدان تلاش می‌شود. (شایان‌مهر، ص ۱۳۳)

به نظر می‌رسد می‌توان رونالد اینگلهارت[1] را مهم‌ترین نظریّه‌پرداز در حوزهٔ جامعه‌شناسیِ تحوّل در نظام ارزشی در دورهٔ اخیر دانست. او مسئلهٔ دگرگونیِ ارزشی در همهٔ نهادها را مسئله‌ای طبیعی و معلول توسعه و شکاف نسل‌ها می‌داند. بدین معنا که رشد جامعه و افزایش شاخص‌های پیشرفت در یک نهاد زمینه را برای دگرگونیِ نظام ارزشیِ آن نهاد فراهم می‌کند و، با ظهورِ نسل جدید، این کنش عملی می‌شود (← اینگلهارت، ص ۷۶). بنا به تحلیلِ او، اگر نسلی برای نظام ارزشیِ موجود هزینه‌ای پرداخت نکرده باشد، طبعاً نه‌تنها برای حفظ آن تلاشی نمی‌کند، بلکه متمایل به تغییرِ آن نیز می‌شود و از سوی دیگر نسلی که، برای آن، هزینه پرداخت کرده نمی‌تواند فروپاشی نظام ارزشی را ببیند. این موضوع را باید کنار تغییر رویّهٔ سیاسیّون در دورهٔ بعد از جنگ گذاشت. در پژوهشی که رفیع‌پور در کتاب *توسعه و تضاد* دربارهٔ تغییرات اجتماعی انجام داده است چنین نتیجه‌گیری می‌شود:

> در فرایند بعد از سال ۶۸، که یک حرکت تغییر ارزش‌ها از ابعاد مختلف صورت گرفت، ابتدا ارزش‌های مذهبی تضعیف و آثار جنگ زدوده و ــ هم‌زمان به‌موازاتِ آن ــ ارزش‌های قشر بالا و مادّی تقویت شد؛ تا حدّی که ارزش‌های مادّیْ ارزش‌های انقلابی‌ـ‌مذهبی را تهدید و گاه به نظر می‌رسد بر آن غلبه کردند. از اینجا به بعد، وقتی این غلبهٔ کامل انجام گرفت و ارزش‌های جدید تثبیت شد و دیگر خطری برای تغییرِ آن به نظر نمی‌رسید، ظاهر کردن تصاویر مربوط به جنگ و عبادتْ دیگر به این مسیر آسیبی نمی‌رساند، بلکه به‌عکس به‌عنوانِ پوشش مشروعی برای ادامهٔ فرایند تغییر ارزش‌ها و تثبیت ارزش‌های مادّی عمل کرد و این تصویر را تداعی می‌کرد که ما به ارزش‌های انقلابی‌ـ‌مذهبی پایبندیم. (ص ۲۶۵)

در حقیقت، می‌توان چنین نتیجه گرفت که تغییرات فرهنگی و اجتماعی از همان ابتدای دههٔ هفتاد شکل گرفت و یا علنی شد و نرم‌نرمک توسعه یافت تا جایی که خودِ قهرمان داستان در دههٔ نود با خود روبه‌رو می‌شود و از خود می‌پرسد: «آیا من همان هستم که بودم؟»

1. Ronald Inglehart

در *چمدان‌های قدیمی* و «بادیگارد»، فضایی پیشِ روی مخاطب هست که اذعان می‌کند همه‌چیز و همه‌کس در حال تغییر است و فقط قهرمان است که می‌خواهد در مقابل هضم شدن و روزمرّگی قد علم کند. طبعاً این قد علم کردنْ خالی از رو در رویی‌های طاقت‌فرسا نخواهد بود.

روان‌شناسانی که دیدگاه فروید را در این مبحث مطالعه کرده‌اند اساساً معتقدند اضطراب و فشار روانی محصول فاصله‌گرفتن سطوح سه‌گانهٔ ساختار شخصیّت است؛ یعنی هرچقدر این سه سطح به یکدیگر نزدیک تر باشند، شخص از آرامش و اطمینان بیشتری برخوردار است؛ در واقع،

> هرچه خویشتن آرمانی به خویشتن واقعی نزدیک‌تر باشد، اضطراب بالقوّه کاهش می‌یابد و فرد راضی‌تر و خشنودتر خواهد بود. هرچه ناهماهنگی بین خودهای واقعی و آرمانی بیشتر باشد، عزّت نفس کمتر و میزان ناسازگاری بیشتر خواهد بود، چراکه خودپندارهٔ شخص جریانی آگاهانه، مداوم و نسبتاً ثابت است و فرد برای آن‌ها ارزش بسیاری قائل است. (شولتز و شولتز، ص ۳٦)

۲ـ۳ـ تحلیل متنیِ فیلم «بادیگارد» و مجموعه‌شعر *چمدان‌های قدیمی*

علیرضا قزوه (متولّد ۱۳٤۲، گرمسار) از پیش‌گامان شعر دفاع مقدّس و صاحب پانزده مجموعه‌شعر است. قزوه، که همواره با زبان تند و کنایه‌آمیز و دردمندانه‌ای از اعتراض گفته و سروده، اذعان می‌کند که در بی‌عدالتی تنها حقّی که برای او باقی مانده است عشق‌ورزیدن به دیروز و اعتراض به امروز است:

گفتم آری‌آری اعتراض و عشق حقّ ماست
حقّ مردمی که دستشان به نان نمی‌رسد

(قزوه ۲، ص ۳۵)

تفاوتی که مجموعه‌شعر *چمدان‌های قدیمی* با دیگر آثار قزوه دارد از یک سو مربوط به دورانی است که او ایران را ترک کرده و اغلب اشعارش در خارج از کشور سروده شده

است. شاید جدا شدن از مسکن مألوف و زندگی در غربت، بیش از پیش، شاعر را در نوستالژی و بازکاوی گذشته غرق کند و تلویحاً در گذشته به جستجوی منِ آرمانی و منِ متروکِ خود برآید. نکتهٔ دیگر، در مجموعهٔ مزبور، کیفیّت بی‌نظیر اشعار در مقایسه با آثار پیشین است. قزوه، پس از چند دهه شعرگویی، به زبانی سلیس و سبکی روشن دست یافته است که مایه‌های عرفانی، شهادت‌طلبی، مضامین سیاسی و اجتماعی و آیینی با نخی نامرئی به‌نامِ اعتراض و ناخرسندی به هم وصل شده‌اند. این ناخرسندی، از نظرِ نویسنده، محصول همان فاصله‌گرفتن خود و فراخودی است که شاعرْ آن را به اندوهناک‌ترین و اثرگذارترین شیوه نقل می‌کند.

عنوان *چمدان‌های قدیمی* خود تأییدی بر ادّعای نویسنده است. «چمدان» نماد داشته‌های ضروری و ارزشمند و «چمدان قدیمی» تعبیری است از داشته‌های ارزشمند و لازمی که از گذشته به ارث رسیده است. درِ چمدان که گشوده شود، شاعر بیش از همه خود را می‌بیند و حسرت خویشتن آرمانی خویش را:

بعد رفتم به‌سراغِ **چمدان‌های قدیمی** عکس‌های من و دل‌تنگیِ یاران صمیمی

(همو ۱، ص ۵)

و بعد، آرام‌آرام، شاعر این عکس‌های قدیمی را ورق می‌زند و با خود روبه‌رو می‌شود:

آن‌یکی پنجره‌ای وا کرد از غربت فکّه این‌یکی ماند، گرفتندش در خانهٔ تیمی

این‌یکی باز منم شاعر دل‌تنگیِ یاران این‌یکی باز منم در **چمدان‌های قدیمی**

(همان‌جا)

همان عکسی که، در نهایت، قزوه در *چمدان‌های قدیمی* پیدا می‌کند حاتمی‌کیا نیز در «بادیگارد» می‌یابد.

«بادیگارد» در ۱۳۹٤ تولید شده و روایتی است از زندگی «حیدر ذبیحی»؛ رزمنده‌ای که، پس از سال‌های جنگ، امروز مسئولیّت مخاطره‌آمیز محافظت از شخصیّت‌های

بلندپایهٔ نظام را دارد و در یکی از این عملیّات‌ها شخصیّت مورد محافظت او، که معاون رئیس‌جمهور است، آسیب می‌بیند. فیلم از همین درگیری آغـاز و یـک پرسـش بـزرگ مطرح می‌شود که آیا راهی که من می‌روم در مسیر آرمان‌های من است یا خیر؟

حیدر با دغدغه‌هایی در خـانواده، جامعـه، مسـئولین، نگـاه کلّـی نظـام و... روبـه‌رو می‌شود که باید به آن‌ها پاسخ دهد. در تمام فیلم، همه در حال پاسخ‌خواستن از حیدرنـد و حیدر به‌دنبال اثبات حقّانیّت و یافتن مسیر درست و پاسـخ مناسـب اسـت. قهرمـان، در هر دو اثر، خویشتن آرمانیِ خود را در سه حوزهٔ «فرامن فردی»، «فرامن سیاسی» و «فـرامن اجتمـاعی» بازیابی می‌کند. تضاد، اضطراب و ناآرامی و بی‌تـابی‌ای کـه از وجـود قهرمـان به مخاطب منتقل می‌شود حاصل تعارضی است که بین منِ واقعی (خود) و مـنِ آرمـانی (فراخود) وجـود دارد. ایـن تضـاد، در «بادیگـارد»، مبنـای اصـلی تعلیـق فـیلم اسـت و در *چمدان‌های قدیمی* نقطهٔ اوج و آگاهی است که مخاطب به آن دست می‌یابـد. شـاید قهرمان حاتمی‌کیا در فیلم‌های دههٔ شصـت، مثـل «دیـده‌بـان» و «مهـاجر»، آرامشـش را مدیون نزدیکی این سه سطح باشد. بنابراین، اگرچه در آن آثار صدای آزاردهندهٔ توپ و اسلحه و انفجار دائماً مخاطب را می‌آزارد، آرامش عارفانه و طمأنینهٔ قهرمانی که «به آنچه هست و باید باشد مطمئن است» بر ساختار فیلم غلبه دارد؛ حـال‌آنکـه در فـیلم‌هـای بعـدی ــمثل «آژانس شیشه‌ای»، «ارتفاع پست»، «از کرخه تـا رایـن» و «بادیگـارد»ــ قهرمـان در فضایی ناآرام در پی پرسشگری و توضیحی ناتمام اسـت. «چشـم»، کـه در همـهٔ آثـار حاتمی‌کیا به‌نوعی رمز آگاهی و شهود است، در «بادیگارد» نیز نقطهٔ آغـاز فـیلم اسـت. چشم‌های خسته و معیوب حیدر در ابتدای فیلم به مخاطب این وعـده را مـی‌دهـد کـه در طول تماشای اثر باید با درون خود روبه‌رو شود. تصویر پوسـتر فـیلم نیـز حیـدر را در حالی نشان می‌دهد که یک دست بـر چشـم دارد و چشـمِ دیگـر بـاز اسـت و ایـن می‌تواند اشاره‌ای به تناقض و ناهماهنگی و تردید باشد. به‌طور کلّی، مسـئلهٔ پـیشِ روی

قهرمان را، در هر دو اثر، که مبنای اصلیِ دور شدن از خویشتن آرمانی است، می‌توان در چهار دستهٔ کلّی قرار داد که در ادامه توضیح داده می‌شود.

۲ـ۳ـ۱ـ مسئلهٔ سیاست‌زدگی یا آپولیتیسم[1]

اساس شکل‌گیری نظام جمهوری اسلامی بر انگاره‌های فرهنگی و عقیدتی استوار بود و همه‌چیز، از مناسبات مدنی و سیاسی گرفته تا شکل‌دهیِ خرده‌سازمان‌ها، حول نظام ارزشی و فرهنگی جدید مستقر می‌شد. در دههٔ آغازین انقلاب، سیاسیّون از میان انقلابیّون و کسانی انتخاب می‌شدند که بیشترین قرابت فکری و عملی را به نظام فکری و فرهنگی جدید داشتند و سیاستْ فرع فرهنگ و فرع باورهای مذهبی بود. امّا به نظر می‌رسد، با گذشت زمان و ورود به دورهٔ پساجنگ، سیاست‌زدگی در ساحتِ فرهنگی، آموزشی، مدیریّتی، اقتصادی و... بر دیگر ساختارهای اجتماعی غلبه پیدا کرد. اگرچه فعّالیّت احزاب و نگرش‌های گوناگون سیاسی‌ـفکری می‌تواند از مشخّصه‌های جامعهٔ بازِ سیاسی باشد، رشد بی‌رویّه و تمرکز بر قدرت‌گراییِ این احزاب آثار مخرّبی بر ساختار فرهنگی جامعه باقی می‌گذارد. (← پوپر،[2] ص ۱۱۸)

آنچه در فیلم «بادیگارد» و مجموعه‌شعر *چمدان‌های قدیمی* دیده می‌شود سیاست‌زدگی است که به‌مثابهٔ مانعی مهم بر سرِ راه قهرمان برای وصول به منِ آرمانی تلقّی می‌شود.

سیاست‌زدگی یا آپولیتیسم بی‌اعتنایی به سیاست است و درواقع نوعی سرخوردگی از سیاست و کناره‌گیری از حضور سیاسی در جامعه محسوب می‌شود. در «بادیگارد»، حیدر (قهرمان اصلی) پس از عمری خدمت به شخصیّت‌های سیاسی، به‌مثابهٔ محافظ و کسی که تا پای جان پیش رفته است، به این نتیجه می‌رسد که در دههٔ

1. apolitisme
2. Popper, Karl Raimund

نود سیاسیّون نه‌تنها درخورِ دفاع و حفاظت نیستند بلکه به‌تعبیرِ «آقای خلج» (مافوق حیدر) محصول مدیریّت این سی و چند سال پس از انقلاب سیاسیّون بوده‌اند.

نمایش رفتاری که سازمان با حیدر ذبیحی انجام می‌دهد ـــ یعنی بارها او را تشویق می‌کند و وعدهٔ ترفیع و... می‌دهد و امّا، در نهایت، پس از جان‌دادن «دکتر صولتی» (معاون رئیس‌جمهور)، اتّهامات گوناگونی به حیدر می‌زند و، با تعلیق خدمت، دهان‌کجی به همهٔ فداکاری‌های صادقانهٔ او می‌کند ـــ به‌نوعی می‌تواند نشانهٔ رفتار سیاسیّون در دههٔ نود با نسل انقلاب و دفاع مقدّس باشد؛ نسلی که، برای استقرار این نظام سیاسی، از جان مایه گذاشته و همواره خطر کرده است. حاتمی‌کیا، برای بیان این سیاست‌زدگی، در اثرِ خود به‌هیچ‌وجه به‌سراغ لفّافه نمی‌رود بلکه صریح و بی‌پروا سخن می‌گوید. (← دقیقهٔ ٤٠، ٤٤، ٥٣ و ٧١ فیلم)

وقتی حیدر ـــ با بیان اکراه خود از سیاسیّون ـــ از پذیرش موقعیّت و رتبهٔ جدید سر باز می‌زند و برای محافظت از یک شخصیّت علمی با خلج وارد گفتگو می‌شود، این جملات را می‌شنود:

> ما، تو این سی سال، تا دلت بخواد، آدم سیاسی داشتیم. من، به‌جای دشمن بودم، به‌فکرِ حذف اینا نبودم، چون این‌قدر آدم داریم که بخوایم جایگزین کنیم. (دقیقهٔ ٤٠ فیلم)

در «بادیگارد»، یکی از جلوه‌های عمدهٔ سیاست‌زدگیْ بیزاری نسل جوان از دعواهای ناتمام سیاست‌کاران است. این تفکّر در رفتار همهٔ شخصیّت‌های (کاراکترهای) جوان دیده می‌شود: «مریم» (دختر حیدر)، «میثم ذرّین»، «نامزد میثم» و در آخر هم «الیاس»! میثم، دربارهٔ استادش دکتر صولتی، به حیدر می‌گوید:

> دکتر صولتی استاد من بود، ولی حیف که کرسی دانشگاه رو ول کرد و رفت زیر کرسیِ سیاست. (دقیقهٔ ۲۹ :۵۲ فیلم)

یا در سکانس عیادت از دکتر می‌گوید: «حیف که سیاستْ شما رو از ما گرفت دکتر!» (دقیقهٔ ۱۱ :۷۰ فیلم)

به نظر می‌رسد قزوه نیز، در دهۀ مزبور، برخی سیاست‌مداران را دغدغه‌مندان مقام و تاجران زر و زور می‌داند:

با شمایم که زور و زر دارید، هیچ از دردِ ما خبر دارید؟
دردِ مـا را نمی‌توان گفتـن بـا سیاست‌مـدار بازاری

(قزوه ۱، ص ۲۸)

در *چمدان‌های قدیمی* نیز کنایات گزندۀ شاعر به جریانات سیاسی فعّال در جامعه شعرِ او را تلخ و معترض نشان می‌دهد. قزوه به‌صراحت می‌گوید که با هرکسی از درِ دوستی درآید، با «انقلاب‌فروش» در نخواهد آمد. به نظر می‌رسد تعریفِ او از انقلاب‌فروش نیز کسانی باشند که، با جهت‌گیری‌های مختلف سیاسی، بر وجهه و پیکرۀ انقلاب ضربه می‌زنند:

سـلام بـر همـه الاّ بـه قلـب مغلوبـان سـلام بـر همـه الاّ بـه **انقـلاب‌فـروش**
شما که خونِ دلِ خلق را پیالـه شـدید شرورِ شـهر شـمایید یـا شـراب‌فـروش

(همان، ص ٤٩)

استفادۀ هنرمندانۀ شاعر از کلمۀ «دولت» در مفهوم سنّتی و مفهوم سیاسیِ امـروز نیـز در ادامۀ تاختنِ او به سیاسیّون است:

حرامیان همه دولت شدند و دولتمند گناهِ دولتیـان و گنـاهِ دولـت نیسـت

(همان، ص ۵۱)

به نظر می‌رسد بی‌لیاقتی و نابجا بودن حضـور بعضـی افـراد یـا بعضـی گـروه‌هـای فکری-سیاسی در بدنۀ قدرت مهم‌ترین موضوعی است کـه شـعر قـزوه را از اعتـراض سرشار و شاعر را از فضای سیاست‌زدۀ جامعه خسته می‌کند:

پرّ طاووس فتاده‌ست به‌دستِ مگسـان
کو سلیمان که نگین گیرد از این هیچ‌کسان؟

دیوهـا دعـوی اعجـازِ سلیمـــان دارنـد
مرغِ پیـغامبـرِ مـــا شـدهانـد ایـن مگســـان

(همان، ص ۱۰۳)

ریا و تزویر و دروغ مهم‌ترین مشخّصه‌های تفکّـر سیاسـیِ مـورد اعتـراض شـاعران انقلاب از جمله قزوه است. قدرت است که مهره‌های سیاسی را می‌چینـد و ایـن مهـره، به‌جهت حفظ شدن و ماندن در مصدر قدرت، هر روزی نقشی جدید به عهده می‌گیـرد؛ نقش‌هایی گاه متناقض:

هرچه می‌خندیم، برخی چهره در هم می‌کشند
خنده را هم با مدادِ دودیِ غـم می‌کشند
نقش اگر باشنـد، همـه سرگرم حیـدرحیدرند
نقشه‌ای باشد اگر، با ابن ملجم می‌کشند
گـولِ ایـن نقـش‌آفـرینـانِ هیـاهـو را مخـــور
بیشتر گرسیوزان را شکلِ رستم می‌کشند
ای‌خوشـا آنـان‌کـــه نقّـاشـانِ دردِ مـردم‌انـد
عید را عیـد و محـرّم را محـرّم می‌کشند

(همان، ص ۱۰۸)

۲ـ۳ـ۲ـ مسئلهٔ تنهایی

روان‌شناسان در تعریفِ مفهوم تنهایی و احساس تنهـا بـودن حـدود پنجـاه نـوع گـزارهٔ متفاوت به‌دست داده‌اند، امّا به‌نظر می‌رسد این احساس درونی پیچیده‌تر از آن باشد که بتوان به‌راحتی آن را تعریف کرد. آن نوع تنهایی که مدّ نظر نویسنده است عبارت اسـت از نبودن و احساسِ نداشتنِ کسانی که قرابت فکری، روحـی، عـاطفی و دنیـای درونـیِ مشترک با فرد داشته باشند. مسئله‌ای که کارگردان «بادیگـارد» آن را مـانعی بـر سـرِ راه رسیدن به خویشتن آرمانی می‌بیند عبارت است از این نوع تنهایی. درحقیقت، آنچه بارِ

تراژیکِ اثر را می‌افزاید تنها ماندن کسی است که در برابر جامعه، نسل جدید، باورهای اجتماعی-سیاسی و... باید بین انزوا و جنگ یکی را برگزینند.

تحسّر، یادکرد گذشته، دل‌تنگی، واگویه و... همه مصادیقی است از تنهاییِ مزبور. اساساً فاصله‌گرفتن از خود و خود آرمانی موضوعی تراژیک و غم‌بار است و آفرینندگان دو اثر مورد بحث، هر دو، به این غم‌انگیز بودن اشاره داشته‌اند. نوع موسیقیِ متن، اشکی که در اوّلین سکانس فیلم از چشم قهرمان ریخته می‌شود، شب‌بیداری، صحنه‌های مکرّر از چهرهٔ قهرمان با دست و صورت زخمی، قدم‌زدن در خیابان‌های شهر و گریه همه القاکنندهٔ تنهاییِ اندوهناک تیپ شخصیّتیِ رزمنده است. در فیلم، این تنهایی با صدای اذان (← دقیقهٔ ۱۲)، صدای موسیقی محزون (← دقیقهٔ ۵۱)، بی‌خوابی و قدم‌زدن در شهر و حضور در کنار قبر شهدا (← دقیقهٔ ٦٥)، گریه روی پل‌هوایی (← دقیقهٔ ۸۰) و... القا می‌شود.

یکی از عمده تفاوت‌های مجموعه‌شعر *چمدان‌های قدیمی* با سروده‌های پیشینِ قزوه غلبهٔ زبان دردمند و اندوه‌زده است. قزوه، در عین اعتراض‌های پُرتب و تاب، شبیه پیرمردی دنیادیده، از بی‌اعتباری جهان و تنها ماندن سخن می‌گوید:

دنیا حکایت تلخی‌ست از درد و غصّه و ماتم
دنیا حکایت تلخی‌ست افهم علیرضا افهم!
(قزوه ۱، ص ۹٤)

با غمی، ماتمی، تبی، دردی، مثل حافظِ غریب ساخته‌ایم
بعد از این، با کلاه فقر به سر، کارِ ما رندی‌ست و عیّاری
(همان، ص ۳٤)

غزل «رفیق‌جانِ منا! دورهٔ رفاقت نیست» به لبخند تلخی می‌ماند که در هجوم همهٔ تنهایی‌ها به لب آورده می‌شود:

رفیـــق‌جـــانِ منـــا! دورهٔ رفاقـــت نیســـت سرِ گلایه ندارم که جای صحبت نیســت ...
چقدر بی‌تو در این شام‌ها دلـم خـون شـد چقَدر بی‌تو در این روزها صـداقت نیسـت

(همان، ص ۵۰)

در ادامهٔ غزل مزبور، شاعر راز اندوه خود را دل‌تنگی برای یاران بیان می‌کند.

۲ـ۳ـ۳ـ مسئله‌ای نوستالژی

به‌گفتهٔ انوشه، «نوستالژی را در فرهنگ‌های لغت به‌معنی گذشته و غم غربت و درد دوری آورده‌اند. نوستالژی، که از روان‌شناسی وارد ادبیّات شده است، در بررسی‌های ادبی، به شیوه‌ای از نگارش اطلاق می‌شود که شاعر یـا نویسنده در سروده یـا نوشـتهٔ خـویش گذشـته‌ای را کـه در نظـر دارد یـا سـرزمینی کـه یـادش را در دل دارد حسرت‌آمیزانه و دردآلود ترسیم می‌کند و به قلم می‌کشد». (*فرهنگ‌نامهٔ ادبی فارسی*، ج ۲، ذیل **نوستالژی**)

«پل به گذشته»، به‌جهتِ بازیابیِ دنیای آرمانیِ قهرمان و «عصـر طلایـیِ» آرمـان‌هـای او، در «بادیگارد» با لحظه‌ای آغاز می‌شود که «راضیّه» (همسر قهرمـان داسـتان) یـک خـودرویِ قدیمی به او هدیه می‌دهد. این خودرو می‌تواند، مثل فیلم‌ها و داستان‌هـای افسـانه‌ای و تخیّلی، نمادی باشد از سفر قهرمان در زمان! رانندگیِ قهرمـان داسـتان بـا ایـن خـودرو در خیابان‌های شهر به مخاطب وعده می‌دهد که باید در ناخودآگاهِ خود دائـم دیـروز و امروز را مقایسه کند؛ به‌ویژه این نوسـتالژی وقتـی بیشـتر رخ مـی‌نمایانـد کـه قهرمـان، درحینِ رانندگی با خودرویی قدیمی، لحظه‌ای تصوّر می‌کند «رجایی» (نخست‌وزیر محبوب طبقهٔ انقلابیّـون) کنار دستش نشسته و او، با عشق و ارادت، به رجایی که درحالِ ورق‌زدن پرونده‌هاست نگاه می‌کند (← دقیقـهٔ ١٤) و تصـویری از سیاسـیّونی کـه، بـه‌قـولِ حیـدرِ ذبیحی، «شخصیّت نظام» و درخورِ محافظت بودند در چهـرهٔ رجـایی مـنعکس مـی‌شـود. در ادامهٔ فیلم، قهرمان دائماً به دههٔ شصت برمی‌گردد.

به‌طور کلّی، کارگردان فیلم از عکس برای القای مفهوم نوستالژی بهره می‌برد. عکس روزهای دههٔ شصت در دستِ «اشرفی» همکار حیدر (← دقیقهٔ ۲۷)، عکـس نمـاز‌خوانـدن «آیت‌الله خامنه‌ای» و تصویر حیدر درحالِ محافظت (← دقیقهٔ ۲۷ :۱)، عکس «شـهید زرّیـن» و

حیدر و دوستانی که با هم وعدهٔ شفاعت کرده بودند (← دقیقهٔ ٦٦)، عکس حیدر در دستِ راضیّه از خاطرهٔ ازدواج و... همه پل‌های پیاپی‌ای است به گذشته! در بخشی از فیلم، که بازپرس حیدر را مورد مؤاخذه قرار می‌دهد، دیوارهای اتاق پُر است از عکس‌های حیدر؛ و بازپرس می‌گوید: «می‌تونم با این عکسا یه نمایشگاه بزنم و اسمشم بذارم: **"حیدر؛ قهرمانِ دورانِ ازدست‌رفته!"**» (دقیقهٔ ۷۳)

در شعر قزوه نیز این‌گونه نوستالژی‌ها فراوان است:

یادِ چرخش‌ها و حق‌حق‌ها و هوهوها به‌خیر
صبحِ ابروها مبارک، شامِ گیسوها به‌خیر
گودِ گل‌ریزان و چرخاچرخِ مردانِ غیور
ضربِ مرشد، پای زنگی، زورِ بازوها به‌خیر

(قزوه ۱، ص ۸۱)

غزل «چمدان‌های قدیمی»، که پیش‌تر به آن اشاره شد، خود نمونهٔ برجستهٔ نوستالژی در شعر قزوه است. بازگشت به گذشته در مجموعهٔ *چمدان‌های قدیمی* بسیار اتّفاق می‌افتد و هر بار به جنگ و «یاران صمیمی» گره می‌خورد:

اوّلِ مهر رسید و من در همان اوّلِ «آ» بودم
مثلِ گنجشک دلم می‌زد، مثلِ گنجشک رها بودم

(همان، ص ٩٦)

شاعر از بچّگی و حال‌وهوای مدرسه می‌گوید و می‌گوید تا به جنگ و از دست دادنِ دوستان، خانواده، شهر و شاید خودش می‌رسد:

جنگ شد، پنجره‌ها افتاد، بچّه‌ها تشنهٔ سفر بودند
هشت نهرِ آینه جاری شد، تشنه در کربُبَلا بودم
گفت: «هِی‌هِی، تو کجایی؟ تو ...»، راست می‌گفت کجایم من؟
«تو نبودی، تو چهل سال است ...»، من اجازه؟ همه را بودم

«تـو چهـل سال همـه غایـب، تو چـهل سال همـه در خویـش»
من چهـل سال ــخـدای من!ــ من چهـل سـال کجـا بودم؟
(همان‌جا)

۲ـ۳ـ٤ـ مسئلهٔ تغییر

ازمنظرِ جامعه‌شناسی، هر اجتماعی در مسیر رشد و تکاملِ خود خواه‌نـاخواه بـا مفهـومِ تغییر روبه‌روست. جامعه‌شناسان، درخصوص ایـن تغییـرات، «نظریّـهٔ تکامـل اجتمـاعی» را مطرح می‌کنند. نظریّه‌های گوناگونی که به این موضوع می‌پردازند گاه تکامل را **خطّـی** و گاه **دورانی** می‌دانند.

منظور از نظریّهٔ خطّی تبیین حرکت جامعه بر خطّ مستقیم و عبور از مراحلی اسـت که درنهایت به نقطهٔ تعالیِ پیش‌بینی‌شده‌ای مـی‌رسـد و نظریّـهٔ دورانـی تبیـین حرکـت جامعه به‌گونه‌ای است که تمدّن از مراحل پیدایش و رشد و تکامل به انحطاط می‌رسـد و، به‌عبـارتی دیگـر، نـوعی تکـرار تـاریخ را در آن مشـاهده مـی‌کنـیم. هریـک از ایـن دسته‌نظریّات را ملاک قرار دهیم، بازهم اعتقاد به اینکه تکامل درگـرویِ «تغییـر» اسـت اصلِ مشترکِ این دیدگاه‌هاست. امّا اگر تغییـر و تکامـلْ دو مقولـهٔ همـراه باشـند، چـرا متفکّران و هنرمندان و سیاست‌مداران انقلاب اسلامی ــاغلبــ به «تغییر» نگـاهی منفـی داشته و آن را نشانهٔ انحراف دانسته‌اند؟

به‌نظر می‌رسد این دقیقه بیشتر معلول این نگاه باشد که نظام ارزشـیِ دهـهٔ شصـت، به‌ویژه آنچه در جامعهٔ انقلابی و رزمنده وجـود داشـت، نظـامی کامـل و بـی‌نقـص یـا کم‌نقص تلقّی می‌شد و، در سه دههٔ بعد، همواره تـلاش نهادهـای رسـمیِ اجتمـاعی و سیاسی و فرهنگی برای استقرار قدرتمندانهٔ این نظـامِ فرهنگـی بـوده اسـت. جـدای از

ساختار قدرت، نسل انقلاب و دفاع مقدّس نیز تقریباً داعیّه‌دار همین گفتمان بودند. بنابراین، در آثار هنری دفاع مقدّس، بالأخص سینما و شعر، همواره از «تغییر» به‌مثابهٔ مسئله‌ای یاد می‌شود که ذهن و زندگی قهرمان را درگیر کرده است.

در «بادیگارد»، «تغییر» از هر دستی اعمّ از سیاسی، اجتماعی، فرهنگی و... به‌مثابهٔ مسئله‌ای مطرح می‌شود که بین خود و فراخود قهرمان داستان قرار گرفته است. از ابتدای داستان، که خودکشیِ دانش‌آموز دختر و موادفروشی در پارک و... طرح می‌شود، فاصلهٔ اجتماعیِ دو نسل به‌مثابهٔ حقیقتی تلخ به مخاطب چشانده می‌شود. قهرمان داستانْ نسلِ خود را با نسلی امروزی روبه‌رو می‌بیند. از طرفی، راضیّه (همسر قهرمان)، که به‌رغمِ مخالفت خانواده‌اش با یک رزمنده ازدواج کرده است، تلویحاً مقایسه می‌شود با مریم (دختر قهرمان) که شرم دارد از اینکه در دانشگاه بگوید پدرش محافظ شخصیّت‌های نظام یا ـــ به‌تعبیرِ قهرمان داستان ـــ شخصیّت نظام است (← دقیقهٔ ۲۰). وجه دیگرِ تغییراتْ دگرگونی‌هایی است که بین دو نسل از سیاسیّون دیده می‌شود؛ نسلی که در دههٔ شصت حاکمیّت داشتند با نسل دههٔ هشتاد و نود و در آخر نیز تغییری که در خود با آن مواجه می‌شود. حیدر (قهرمان داستان) با تغییری آرام و نامرئی در هویّتِ خود روبه‌روست؛ تغییر از محافظ به بادیگارد همان تعبیر ما از «رفتن از فراخود به خود» است. صحبت‌های اشرفی و حیدر، در دقیقهٔ ۲۷ فیلم، این تغییر را صراحتاً بیان می‌کند:

حیدر: «بنده‌خدا، ما داریم می‌شیم بادیگارد!»

اشرفی: «خب زمونه بادیگارد می‌خواد!»

ـ: «بادیگار مزدوره؛ اعتقاد پشت عملش نیست!»

ـ: «تمـوم شـده دهـهٔ شصـت [...]؛ الان دهـهٔ نـوده [...]؛ تـو پرونـدهٔ تـو پُـر از شـکایتِ شخصیّت‌هاییه که تو سرتیمشون بودی!»

یکی از مهم‌ترین مفاهیم برآمده از فیلم «بادیگارد» «تغییر» است که در صحنه‌های متعـدّد (← دقیقهٔ ۲۲ :٥٤، دقیقهٔ ٦٠، دقیقهٔ ۸۱، دقیقهٔ ۸۹ و...) دیده می‌شود.

در *چمدان‌های قدیمی*، قزوه فرایند تغییر را بسیار ظریف تشریح می‌کند:

تمـامِ تیمچـه‌هـا پُـر شـد از نقـاب‌فـروش — زمانه‌ای‌ست که حلاّج شد طنـاب‌فـروش
شـــهیدتر ز شـــهیدانِ بـــی‌کفـــن شـــاعر — غریـب‌تـر ز نویسـنده‌هـا کتـاب‌فـروش
اَلا شما که به مردابِ خوردوخـواب شـدید — همـاره اجـرِ شـما بـاد بـا کبـاب‌فـروش
حـراجِ عشـق ببـین در دکـانِ سمسـاران — قمـارِ عقـل نگـر در سـرای قـاب‌فـروش
خروس‌ها همه چون مرغِ کـرچ مـی‌خواننـد — حکیمکـانِ زماننـد قـرصِ خـواب‌فـروش
نمانده حجب‌وحیایی، همـینِ مـان کـم بـود — همین که فاحشهٔ شهر شد حجـاب‌فـروش

(قزوه ۱، ص ۹۷)

قزوه، در غزلی دیگر، این تغییـر را بـا لحنـی دردمندانـه تـوأم کـرده و از جامعـه و زمانه‌ای می‌گوید که حتّی امکان حرف‌زدن نیز وجود ندارد. در این جامعه‌ای کـه خـود به هزار بلا مبتلاست، چطور می‌توان از جهانی‌کردنِ آرمان‌ها سخن گفت؟

چگونـه نقشـهٔ آسایش جهان بکشـیم
به خانه‌ای که در آن جای استراحت نیست؟

(همان‌جا)

۳ـ نتیجه

سینما و شعر دفاع مقدّس، در تصویری که از قهرمـان ارائـه مـی‌دهنـد، نقـاط مشـترکی دارند. یکی از آن نقاطْ تمرکز بر نشان‌دادن فاصله و تعـارض خـودِ واقعـی و امـروزین

از خودِ آرمانی است. به نظر می‌رسد جریانات اجتماعی و سیاسی و فرهنگیِ پس از جنگ موجدِ شکافی معنی‌دار نه‌تنها میان نسل‌های بعدیِ انقلاب با انقلابیّون شد، بلکه در درونِ خودِ رزمندهٔ انقلابی ــ که عمدتاً قهرمان آثار سینمایی و نمایشی یا شعریِ دفاع مقدّس است ــ نیز فاصله‌ای بین آنچه هست و آنچه باید باشد رقم زد.

نگاهی گذرا به مجموعه‌اشعار و فیلم‌های تولیدشده در حوزهٔ دفاع مقدّس در دهه‌های شصت، هفتاد و هشتاد نشان می‌دهد هرچه از زمان جنگ فاصله بیشتر شده، برجستگیِ مفهوم تعارض و تناقضِ خود و خود آرمانی در آثار نیز بیشتر شده است و هنرمندان با حسّاسیّت بیشتری به مصداق‌های این تعارض پرداخته‌اند.

در این پژوهش، با بهره‌گیری از نظریّهٔ ساختار شخصیّت زیگموند فروید، این فاصله و تعارض بین دو سطح شخصیّتیِ من و فرامن بررسی شد و، با تکیه بر دو اثر شاخص در حوزهٔ ادبیّات و سینمای دفاع مقدّس یعنی مجموعه‌شعر *چمدان‌های قدیمی* و فیلم «بادیگارد»، به چهار مسئلهٔ عمدهٔ پیشِ روی منِ آرمانی ــ که در آثار مزبور به آن پرداخته شده است ــ اشاره گردید.

«تنهایی»، «نوستالژی»، «تغییر» و «سیاست‌زدگی» مهم‌ترین موضوعاتی است که این دو هنرمند (قزوه و حاتمی‌کیا) در آثار مذکور بدان پرداخته‌اند و، در حقیقت، جان‌مایهٔ اصلیِ تمامیِ آثار آن دو نیز می‌تواند همین چهار موضوع باشد. در حقیقت می‌توان گفت اینکه هنرمند انقلابی و وابسته به نظام ارزشیِ دفاع مقدّس در چهارمین دههٔ انقلاب از مسائل متعدّد فردی و اجتماعی سخن گفته و آثارش به رنج‌نامه و بث‌الشّکوایی دردمندانه شباهت می‌یابد، بیش از همه، تلنگر و تذکّری است به اجتماع، سیاسیّون و طبقات فکری و فرهنگیِ جامعه. این دو هنرمند، با اتّخاذ زاویه‌ای ویژه و درونی، این بار برخلاف آثارِ

پیشین ــ که هر دو به نقد اجتماع و طبقات روشنفکری و بدنهٔ سیاسی رفته و صرفاً اعتراض به تغییر رویّه‌ها داشته‌اند ــ در *چمدان‌های قدیمی* و «بادیگارد» بیش از هر چیز و هر کس، با خودِ درونی سروکار دارند و خود را محاسبه می‌کنند و البتّه این خودنگریِ فرد با خودنگریِ اجتماعی همراه می‌شود و، در این رهگذر، فاصلهٔ بین «منِ» ابتدای انقلاب و «منِ» دههٔ نود مهم‌ترین چشم‌اندازی است که طرح می‌شود.

منابع

اینگلهارت، رونالد، *تحوّل فرهنگی در جامعهٔ پیشرفتهٔ صنعتی*، ترجمهٔ مریم وتر، کویر، تهران ۱۳۸۲.

پازولینی، پیر پائولو، *سینمای شعر* (ساخت‌گرایی نشانه‌شناسی سینما)، به‌کوششِ بیل نیکولز، ترجمهٔ علاءالدّین طباطبائی، هرمس، تهران ۱۳۸۵.

پوپر، کارل ریموند، *جامعهٔ باز و دشمنانش* (خردمندان در خدمت خودکامگان)، ترجمهٔ علی‌اصغر مهاجر، شرکت سهامی انتشار، تهران ۱۳٦٤.

پورافکاری، نصرت‌الله، *فرهنگ جامع روان‌شناسی و روان‌پزشکی* (انگلیسی-فارسی)، فرهنگ معاصر، چاپ هشتم، تهران ۱۳۹۱.

جهانبگلو، رامین، *انقلاب فرانسه و جنگ از دیدگاه هگل*، سازمان انتشارات و آموزش انقلاب اسلامی، تهران ۱۳٦۸.

رفیع‌پور، فرامرز، *توسعه و تضاد* (کوششی در جهت تحلیل انقلاب اسلامی و مسائل اجتماعی ایران)، مرکز چاپ و انتشارات دانشگاه شهید بهشتی، تهران ۱۳۷٦.

شاملو، سعید، *مکتب‌ها و نظریّه‌ها در روان‌شناسی شخصیّت*، رشد، چاپ هفتم، تهران ۱۳۸۲.

شایان‌مهر، علیرضا، *دایرةالمعارف تطبیقی علوم اجتماعی* (جنگ و انقلاب)، کیهان، تهران ۱۳۷۹.

شریعتی، علی، *خودسازی انقلابی*، حسینیّهٔ ارشاد، تهران ۱۳۵۷.

شمیسا، سیروس، *انواع ادبی*، فردوسی، چاپ دهم، تهران ۱۳۸۳.

شولتز، دوان پی و سیدنی آلن شولتز، *نظریّه‌های شخصیّت*، ترجمهٔ سیّدیحیی سیّدمحمّدی، ویرایش، چاپ سی‌وپنجم، تهران ۱۳۹٦.

فروید، زیگموند، *تفسیر خواب*، ترجمهٔ شیوا رویگریان، نشر مرکز، تهران ۱۳۸۲.

فرهنگ‌نامهٔ ادبی فارسی (گزیدهٔ اصطلاحات، مضامین و موضوعات ادب فارسی)، حسن انوشه، ج ۲، وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی (سازمان چاپ و انتشارات)، تهران ۱۳۷٦.

قزوه (۱)، علیرضا، *چمدان‌های قدیمی*، مؤسّسهٔ فرهنگی‌ـهنری شهرستان ادب، چاپ دوم، تهران ۱۳۹۱.

ـــــــ (۲)، *قطار اندیمشک*، لوح زرّین، تهران ۱۳۸٤.

هراتی، سلمان، *مجموعهٔ کامل شعرهای سلمان هراتی*، دفتر شعر جوان، تهران ۱۳۸۰.

❑