

«خویشتن آرمانی» در سینما و شعر دفاع مقدّس با تکیه بر فیلم

«بادیگارد» و مجموعه شعر چمدان‌های قدیمی

محمود حسن آبادی (عضو هیئت علمی دانشکده زبان و ادبیات فارسی دانشگاه زاهدان)

مریم شعبان‌زاده (عضو هیئت علمی دانشکده زبان و ادبیات فارسی دانشگاه زاهدان)

ساجده تقی‌زاده* (دانشجوی دکتری دانشکده زبان و ادبیات فارسی دانشگاه زاهدان)

چکیده

خویشتن آرمانی مفهومی برآمده از نظریه «ساختار شخصیت» زیگموند فروید است. فروید، در بررسی سطوح گوناگون شخصیت، عالی‌ترین سطح را مربوط به «فراخود» یا همان خویشتن آرمانی می‌داند که «من» متعالی هر فرد است و به‌سوی کمال در حرکت است. در پژوهش حاضر، با توجه به نظریه مزبور، نگاهی شده است به مفهوم خویشتن آرمانی در آثار سینمایی و شعری دفاع مقدّس و به‌ویژه دو اثر تولیدشده در دهه نود: فیلم «بادیگارد» ساخته ابراهیم حاتمی‌کیا و مجموعه‌شعر چمدان‌های قدیمی سروده علیرضا قزوه. در این پژوهش، به‌دنبال یافتن پاسخی برای

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

۱- مقدمه

۱-۱- بیان مسئله

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

نهاد یا «فرومن» مرتبه‌ای از شخصیت است که به چیزی جز رسیدن به مطالبات خود نمی‌پردازد؛ نوزادی است که نزد او تنها دست‌یافتن به امیال اهمیت دارد؛ در چارچوب مشخصی قرار نمی‌گیرد؛ به هر شیوه ممکن به دنبال اصل التذاذ است؛ حریم‌ها و حرام‌ها را نمی‌شناسد و پُر از غرایز لجام‌گسیخته و نیروهای گوناگون است. از دید فروید، فرومن «خاستگاه اولیة انرژی روانی و جایگاه غرایز»، «زیربنای شخصیت فرد» و «قسمت تاریک» آن است (ص ۸۴)؛ 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 لذت عمل می‌کند. نهاد برای ارضای نیازهایش تلاش می‌کند و تأخیر یا تعویق ارضا را به‌هیچ‌وجه تحمل نمی‌کند». (شولتز^۱ و شولتز^۲، ص ۳۶)

سطح دیگری از شخصیت در دیدگاه فروید «خود» است. خود نیروی منطقی و عقلی انسان است که تلاش می‌کند نهاد را با واقعیت‌ها روبه‌رو کند و ارضای خواسته‌ها را،

بنا بر واقعیت، به تعویق بیندازد. باید توجه داشت «در شرایطی که نهاد به دنبال لذت جویی است، چه ساختاری آن را در چارچوب منطق و درک محدودیت‌های جهان واقع محفوظ می‌دارد؟ پس، من مسئولیت میانجی‌گری بین فرومن و واقعیت‌های جهان واقع را به عهده دارد» (فروید، ص ۸۵).
به گفته دوان پی شولتز و سیدنی الن شولتز،

خود از ارضای نهاد جلوگیری نمی‌کند بلکه می‌کوشد آن را به تعویق اندازد یا، با توجه به ضروریات، مسیر آن را تغییر دهد. خود محیط را به صورت عملی و واقع‌بینانه درک و دست‌کاری نموده و، به همین خاطر، مطابق با اصل واقعیت عمل می‌کند. اصل واقعیت با اصل لذت، که نهاد مطابق آن عمل می‌کند، در تضاد است. بنابراین، خود تکانه‌های نهاد را کنترل می‌کند. فروید رابطه خود و نهاد را به رابطه سوارکار روی اسب تشبیه کرد. سوارکار باید نیروی خام و حیوانی اسب را هدایت، نظارت و مهار کند. (ص ۶۱)

اما سطح عالی شخصیت از نظر فروید «فراخود» است. فراخود یا «خود آرمانی»، «من آرمانی»، «خویشتن آرمانی» یا «فرامن» همه یک مفهوم واحدند و اشاره به سطحی از شخصیت دارند که در جهت رسیدن به کمال درونی حرکت می‌کند. به گفته دوان پی شولتز و سیدنی الن شولتز، فراخود نه برای لذت تلاش می‌کند نه برای رسیدن به هدف‌های واقع‌بینانه. تلاش 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 اخلاقیات اصرار می‌ورزد. فراخود مانند نهاد هیچ سازشی را برای درخواست‌هایش نمی‌پذیرد. (همان، ص ۶۲)

البته، دیدگاه فروید در خصوص ساختار شخصیت و به‌ویژه مفهوم فرامن را بعدها روان‌شناسان تکامل بخشیدند. در میان روان‌شناسانی که با رویکردی وجودی و انسان‌مدارانه به تحلیل رفتارهای بشری پرداخته‌اند، کارل راجرز^۱ نگاهی ویژه به مراتب شخصیت داشته است. در نظریه شخصیت راجرز، «خود آرمانی»^۲ «خودپنداره‌ای است که انسان آرزو می‌کند داشته باشد و شامل معانی و ارکانی است که بیشترین اهمیت را برای فرد دارند». (شاملو، ص ۱۴۲)

1. Carl Rogers

2. ideal self

به نظر می‌رسد دیدگاه فروید، در خصوص شخصیت آرمانی و تعارض آن با سطوح نازل شخصیت، با تصویری که سینما و شعر دفاع مقدس از قهرمان و شخصیت خاص رزمنده ارائه می‌دهد قرابت درخور توجهی دارد: قهرمانی که به‌مثابه یک رزمنده و یک فرد انقلابی در بنبوحه یک مقطع تاریخی و در معرض طوفان‌های سهمگین سیاسی، اجتماعی، نظامی و اقتصادی برمی‌خیزد و در کشاکش جنگی که آن را ناعادلانه می‌بیند بیش از همه با من درونی خود روبه‌رو می‌شود؛ منی که سر آن دارد ناممکن‌ها را ممکن سازد و جهانی نو با نظامی عادلانه برقرار کند.

اگر مفهوم دفاع مقدس و هنر دفاع مقدس 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 دست‌مایه تولید آثار متعددی در سینما و شعر دفاع مقدس شده است.

در این جستار، با نگاهی دوباره به مفهوم «من آرمانی»، لایه‌های درونی این قهرمان در فیلم «بادیگارد» ساخته ابراهیم حاتمی‌کیا و مجموعه‌شعر چمدان‌های قدیمی سروده علیرضا قزوه و اکاوی خواهد شد. دلیل پرداختن به این دو اثر این است که اولاً همراهی حاتمی‌کیا و قزوه (به‌مثابه دو هنرمند که چهار دهه پس از انقلاب را درک کرده‌اند) با جریان‌های فکری و اجتماعی و فرهنگی پس از انقلاب به‌گونه‌ای است که آثارشان تا حد فراوانی می‌تواند آینه 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 اتفاق بیفتد؛ مثلاً، اثری که محصول دهه شصت یا هفتاد باشد، به‌لحاظ زمانی، آن قدر از روزگار آرمانی اوایل انقلاب فاصله نگرفته است که منتقد را متوجه خود کند، درحالی‌که دو اثر یادشده — که هر دو محصول دهه نود

شمسی‌اند۔ در انعکاسِ مسائلی که شخصیتِ رزمنده برای بازیابیِ من آرمانیِ خود پیشِ رو خواهد داشت بسیار درخور توجه است.

در ادامه، جهتِ ایضاحِ بحث، از تیپِ شخصیتیِ نسلی که انقلاب را به پیروزی رسانده و از ابتدای انقلاب تا کنون خود را در صحنهٔ نبرد با دشمنِ بیرون و درون می بیند به «رزمنده» یاد خواهد شد.

۱-۲- ضرورت و اهمیتِ تحقیق

پرداختن به آثار سینمایی و ادبی دفاع مقدس، که عرصه‌ای وسیع از تولیدات هنری سال‌های پس از انقلاب را به خود اختصاص می‌دهد، ضمن روشن‌ساختن زوایای گوناگون شخصیتِ رزمندگان از منظرِ علمی و روان‌شناختی، می‌تواند تأثیر شگرف جریانات و تحولات سیاسی و اجتماعی و فرهنگی را بر چرخش مضامین آثار هنری به تصویر کشد.

۱-۳- پیشینهٔ تحقیق

مقایسهٔ سینما و شعر موضوعی جذاب برای پژوهشگران و نویسندگان بوده است، اگرچه جای پژوهش‌های گسترده و اساسی در این حوزه خالی است. به نظر می‌رسد سینمای شعر نوشتهٔ پیر پائولو پازولینی^۱ (ترجمهٔ علاءالدین طباطبائی، هرمس، تهران ۱۳۸۵) شروع خوبی برای پژوهش‌های میان‌رشته‌ای شعر و سینماست. در واقع، پازولینی سعی داشت نشان دهد سینما به شعر بیش از هر هنر دیگری شباهت دارد. (← پازولینی، ص ۱۲) در ادبیات فارسی، وقتی صحبت از سینما و شعر می‌شود، بیشتر، ذهن محققان به سمت اقتباس ادبی^۲ و فیلم‌هایی می‌رود که بر اساس آثار مهم ادبی خلق می‌شوند. مقاله «بازآفرینی ادبیات کهن فارسی در سینما؛ احیای بخشی از هویت ملی» (در چکیده‌مقالات همایش هویت ایرانی (مفاهیم، مؤلفه‌ها و راهبردها)، دانشگاه تربیت‌مدرس، تهران، اسفند ۱۳۸۳، ص ۲۸-۳۹) نوشتهٔ زهرا

1. Pier Paolo Pasolini

2. adaptation

حیاتی یکی از این آثار است. موضوع دیگر مورد توجه 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) نوشته محسن محمدی فشارکی و پاتنه آصفایی، «تصویر و توصیف سینمایی در شعر کلاسیک پارسی» (منتشرشده در وبگاه راسخون، ۲۶ اردیبهشت ۱۳۹۵) نوشته احمدرضا ضابطی جهرمی، «نسبت بیان سینمایی با تمثیل‌های ادبی در اشعار مولانا» (پژوهش‌های ادبی، دوره هفتم، ش ۲۶، زمستان ۱۳۸۸، ص ۵۳-۷۶) نوشته تقی پورنامداریان و زهرا حیاتی از این جمله‌اند.

در حوزه ادبیات و سینمای انقلاب و دفاع مقدس و مشخصاً آثار علیرضا قزوه و ابراهیم حاتمی‌کیا نیز پژوهش‌هایی که به‌طور مجزاً به هریک از آثار مزبور پرداخته باشند کم نیست. در مقاله «نگاهی جامعه‌شناختی به فیلم‌های حاتمی‌کیا» (جامعه‌شناسی هنر و ادبیات، سال اول، ش ۱، بهار و تابستان ۱۳۸۸، ص ۹۷-۱۲۶)، نوشته اعظم راودراد، نویسنده نگاهی متفاوت به نشانه‌شناسی آثار این کارگردان داشته است. همچنین، در مقاله «تحوّلات بازتاب جنگ در سینمای ایران» (مطالعات فرهنگی و ارتباطات، دوره نهم، ش ۳۳، زمستان ۱۳۹۲، ص ۵۷-۸۰)، نوشته اعظم راودراد و سپیده حیران‌پور، نویسندگان به تفاوت‌هایی پرداخته‌اند که در دهه‌های گوناگون در حوزه بازنمایی موضوع جنگ اتفاق افتاده است. مقاله «بررسی تطبیقی درون‌مایه اعتراض در شعر احمد مطر و علیرضا قزوه» (مطالعات تطبیقی فارسی-عربی، دوره اول، ش ۲، پاییز و زمستان ۱۳۹۵، ص ۳۹-۶۶)، نوشته سیدمحسن حسینی و سیدحمید نجات، پژوهشی دیگر است که نویسندگان به مفهوم اعتراض در وجوه سیاسی و اجتماعی آن در شعر قزوه پرداخته‌اند.

نزدیک‌ترین پژوهش به موضوع مدنظر ما مقاله «بررسی جریان اعتراض در شعر و سینمای دفاع مقدس؛ با تکیه بر آثار علیرضا قزوه و ابراهیم حاتمی‌کیا» (پژوهش زبان و ادبیات فارسی، ش ۳۰، پاییز ۱۳۹۲، ص ۲۵-۴۸) نوشته ساجده تقی‌زاده و غلامرضا کافی است.

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

۲- بحث

۲-۱- مفهوم خویشترن آرمانی در سینما و شعر دفاع مقدس

این گفتمان، که انقلاب اسلامی می‌تواند خیزشی باشد با ابعاد مختلف سیاسی-اجتماعی و نقطه عطفی در تاریخ جهان معاصر، حتی سال‌ها قبل از پیروزی انقلاب، از زبان بعضی از نخبگان فکری جامعه که شعار «بازگشت به خویشترن» را می‌دادند طرح شده بود. از جمله، به گفته شریعتی،

اسلام می‌خواهد از پوسته جامد و قرون وسطایی‌اش بیرون بیاید و از رابطه فردی‌اش و از محدوده اخلاقی و روانی و شخصی و درونی‌اش خارج شود و به صورت یک موج، یک دعوت، یک رسالت، یک مسئولیت و به صورت یک عامل ساختن انسان و جذب نسل جدید درآید و در وسط زمین و زمان طرح شود. (ص ۱۳)

در واقع ریشه‌های جامعه‌شناختی، سیاسی، ایدئولوژیک و فرهنگی فراوانی وجود داشت که انقلاب اسلامی، در نظر انقلابیون، یک حرکت استثنائی برای استقرار یک حکومت مقتدر شیعی در عرصه جهان تلقی شود و در این مسیر رزمندگان و انقلابیون وظیفه خود می‌دانستند که، برای تحقق وعده قرآنی ﴿وَوَدَّعَسَىٰ أَنْ يَبْعَثَ إِلَيْكُمْ كَوْنًا يُرِيدُ أَنْ نَمُنَّ عَلَىٰ الَّذِينَ اسْتَضَعُوا فِي الْأَرْضِ وَنَجْعَلَهُمْ أُمَّةً وَنَجْعَلَهُمُ الْوَارِثِينَ﴾ (القصص: ۵)، حتی از جان خود نیز مایه بگذارند.

انقلاب اسلامی جوششی ساختارشکنانه بود که، علاوه بر عرصه‌های گوناگون مدنی و مظاهر بیرونی، توانسته بود در حوزه فردی نیز موجب یک استحاله اعتقادی و رفتاری 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. این همه سبب می‌شد نیرویی مضاعف، از درون و بیرون، رزمنده را به سمت مبارزه یا به تعبیر اسلامی «جهاد» سوق دهد. شروع جنگ و اتفاق تلخ تهاجم اگرچه بالذات واقعیّتی تلخ محسوب می‌شد، در پس آن، تجلّی خارق‌العاده اراده جماعه برای دفاع در برابر دشمن چشمگیر بود. چنان‌که گفته شده، این خصیصه، در مباحث جامعه‌شناسی، وجه مثبت جنگ تلقّی شده است. «به نظر هگل، جنگ عاملی است که می‌تواند آگاهی اجتماعی هر ملت را با حراست از وحدت معنوی آن در برابر هرگونه فردگرایی استحکام بخشد» (جهانگلو، 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 «حماسه عرفانی» را می‌توان در مفهومی جُست که هنرمند در خلق تصویر رزمنده ارائه می‌دهد. به تعبیر شمیسا، «در این گونه حماسه، قهرمان، بعد از شکست دادن دیو نفس و طی سفری مخاطره‌آمیز در جاده 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 بر نمی‌داشت و تا رسیدن به منتها‌الیه شهود گام برمی‌داشت.

همه 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 حتی استقبال از آن‌ها (مجروحیت، قطع عضو، اسارت و...) با انتخاب خویشتن آرمانی رزمنده صورت می‌گرفت؛ خویشتنی که، بدون ترس، در راه خواست‌های خود از هرچه لازم است می‌گذرد و، در برابر آنچه باید، مقاومت می‌کند. اما این خویشتن 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 می‌پروراند 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، به مثابه آینه تمام‌نمای گفتمان انقلاب و دوهنر اصلی انقلاب و دفاع مقدس، نظر می‌افکنیم.

آنچه در نگاه اول به چشم می‌آید این است که از همان زمان جنگ و در دهه شصت، که اوج هیجان انقلابی‌گری و شهادت‌طلبی رزمندگان بود، تضاد خود و خود آرمانی در شعر دفاع مقدس کم و بیش به چشم می‌خورد. در شعر، این حرکت از همان دهه شصت (زمانی که هنوز جنگ به پایان نرسیده بود) آغاز شد. شاعرانی مثل سلمان هراتی و بعدها علیرضا قزوه، با تمرکز بر خودآتهامی و متهم‌دانستن 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 فاصله آفتاب و لجن / آه ای دل من /
ای آب ته‌نشین شده در من / مگر به سیلاب پیوندی / من از سکوت می‌آیم / از تاریک /
از خالی / از خشک‌سالی / من از عاقبت بیهودگی می‌آیم. (هراتی، ص ۶۴)

اما، در همین مقطع، سینما در وادی دیگری سیر می‌کرد. وجه بیان حماسه، مظلومیت، رشادت و به‌طور کلی تهییج و احتمالاً نگاه به بیرون بر نگاه درون غلبه داشت. اگرچه آثار سینمایی دفاع مقدس بعضاً نگاه درون‌گرایانه عرفانی دارند، این نگاه به اندازه‌ای که در شعر گسترش یافته است در سینما مطرح نیست.

در دهه هفتاد، هم‌گرایی در شعر و سینمای دفاع مقدس، از منظر پرداختن به مفهوم من آرمانی، جدی‌تر و بیشتر می‌شود. به‌زعم نویسنده، دهه هفتاد را در هنر انقلاب و دفاع مقدس باید «دهه خودتشریحی» دانست. تمرکز آثار بر این است که «من انقلابی که هستم و چگونه فکر می‌کنم». این پاسخ و تشریح، بیش از همه، زیر فشار دو گروه رخ می‌نماید؛ یکی طبقه روشنفکر که با اصل مقاومت در برابر قدرت‌های جهانی به‌قیمت جنگ و

جنگ‌زدگی مخالف است و دیگری نسل جوان که روح پرسشگری و اعتراض را در جامعه اشاعه می‌دهد. هنرمند، به‌تصور 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 تسویه حساب دو تفکر بدل می‌شود. در این دهه، به تدریج، موضوع فیلم‌ها از جبهه به پشت جبهه و مناطق شهری جایگزین می‌شود و نسل جوان، خانواده‌ها و... به مثابه قهرمان داستان انتخاب می‌شوند. تیپ‌های فکری گوناگون، در قالب شخصیت‌های شناخته شده، از جنگ سخن می‌گفتند و موضوع آثار فقط رزمنده و جبهه نبود، بلکه سیاسیون و روشنفکران و نسل جوان و زنان و حتی سربازان دشمن به مثابه موضوع فیلم انتخاب می‌شدند.

دهه هشتاد دهه‌ای است که خود آرمانی به «خود متروک» بدل می‌شود. اصطلاح خود متروک را اولین بار ویلیام جیمز^۱ به کار برد و اشاره دارد به الگوهای رفتاری فکری یا احساسی که فرد در گذشته داشته است. (← پورافکاری، ص ۱۱۸)

مسئله‌ای که در سینمای دهه هشتاد بیش از هر چیزی به چشم می‌خورد نوعی «دگراندیشی» به موضوع دفاع مقدس است. نشان دادن تناقض‌ها و تعارض‌های ارزشی در جامعه پس از جنگ، تشکیک در اصل جنگ و دفاع هشت‌ساله، تلطیف چهره دشمن و بخشیدن وجهه‌ای انسانی و ناگزیر به او، به تصویر کشیدن فجایع موجود در جامعه جنگ‌زده، بی‌اعتقادی نسل جوان به ارزش‌های موجود در زمان جنگ، ریاکاری و تغییر چهره رزمندگان دیروز به صاحب‌منصبان قدرت امروز عمده مضامین فیلم‌های این دهه است. جریان شعر دفاع مقدس در دهه مزبور گام را از این نیز فراتر می‌نهد و، به‌طور تأمل‌برانگیزی، به «بیان شفاف و نقد و اعتراض علنی» روی می‌آورد.

اما، در دههٔ نود، در موقعیتی که حدود چهار دهه از انقلاب و نزدیک به سی سال از جنگ تحمیلی می‌گذرد، دو هنرمند که وابستگی فکری و عقیدتی خود را به نسل انقلاب بارها اثبات کرده‌اند، در دو هنر همواره همراه با انقلاب یعنی سینما و شعر، نسل دفاع مقدس و نسل رزمندگان را در چه فضایی تصویر می‌کنند؟ علیرضا قزوه (به‌مثابهٔ شاعری که، از ابتدای جنگ، موضع جانب‌دارانهٔ آرمان‌های انقلاب و دفاع مقدس را در اشعارش نشان داده) و ابراهیم حاتمی‌کیا (سینماگری که از آغاز جنگ، در جبهه‌های جنگ حضور یافت و تک‌تک آثار او را می‌توان به‌صورت یک کلان‌اثر دید که قهرمان آن همان شخصیت ثابت رزمنده است) در دههٔ نود چه تعارضی بین خود و خودِ آرمانی رزمنده تصویر می‌کنند؟

۲-۲- تحلیل فرامتنی فیلم «بادیگارد» و مجموعه شعر چمدان‌های قدیمی

اگر بنا باشد در یک جمله فرایند خلق معنا و ارسال پیام در فیلم «بادیگارد» و مجموعه شعر چمدان‌های قدیمی را تعریف کنیم، باید بگوییم: «دغدغهٔ چیز دیگر شدن!»؛ دغدغه‌ای که همواره ابراهیم حاتمی‌کیا و علیرضا قزوه را روبه‌روی تفکر جدید قرار داده است؛ تفکری که به‌زعم هنرمندان انقلاب زیرپوستی اما خطرناک است.

به‌لحاظ جامعه‌شناختی، دو اثر مزبور و آثار مشابه را می‌توان در حوزهٔ جامعه‌شناسی دگرگونی و تحوّل نظام ارزشی مطالعه کرد؛ اما دقیقاً به چه عنصری «ارزش» گفته می‌شود؟ جامعه‌شناسان در مقولهٔ تعریف ارزش اتفاق نظر ندارند، اما شاید با جمع‌بندی اکثر نظریه‌ها بتوان این تعریف را از ارزش به دست داد:

ارزش عقیده یا باور نسبتاً پایداری است که فرد، با تکیه بر آن، یک شیوهٔ رفتاری خاص یا یک حالت غایی را که شخصی یا اجتماعی است، بر دیگری ترجیح می‌دهد. به‌تعبیر دیگر، ارزش‌های اجتماعی اهداف و مقاصد مطلوب و مورد نظر جامعه است که برای دستیابی بدان تلاش می‌شود. (شایان‌مهر، ص ۱۳۳)

به نظر می‌رسد می‌توان رونالد اینگلهارت^۱ را مهم‌ترین نظریه‌پرداز در حوزه جامعه‌شناسی تحوّل در نظام ارزشی در دوره اخیر دانست. او مسئله دگرگونی ارزشی در همه 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 دگرگونی نظام ارزشی آن نهاد فراهم می‌کند و، با ظهور نسل جدید، این کنش عملی می‌شود (← اینگلهارت، ص ۷۶). بنا به تحلیل او، اگر نسلی برای نظام ارزشی موجود هزینه‌ای پرداخت نکرده باشد، طبعاً نه‌تنها برای حفظ آن تلاشی نمی‌کند، بلکه متمایل به تغییر 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 رویه سیاسیون در دوره بعد از جنگ گذاشت. در پژوهشی که رفیع‌پور در کتاب توسعه و تضاد درباره 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 —هم‌زمان به موازات آن— ارزش‌های قشر بالا و مادی تقویت شد؛ تا حدی که ارزش‌های مادی ارزش‌های انقلابی—مذهبی را تهدید و گاه به نظر می‌رسد بر آن غلبه کردند. از اینجا به بعد، وقتی این غلبه کامل انجام گرفت و ارزش‌های جدید تثبیت شد و دیگر خطری برای تغییر آن به نظر نمی‌رسید، ظاهر کردن تصاویر مربوط به جنگ و عبادت دیگر به این مسیر آسیبی نمی‌رساند، بلکه به‌عکس به‌عنوان پوشش مشروعی برای ادامه فرایند تغییر ارزش‌ها و تثبیت ارزش‌های مادی عمل کرد و این تصویر را تداعی می‌کرد که ما به ارزش‌های انقلابی—مذهبی پایبندیم. (ص ۲۶۵)

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

در چمدان‌های قدیمی و «بادیگارد»، فضایی پیش‌روی مخاطب هست که اذعان می‌کند همه‌چیز و همه‌کس در حال تغییر است و فقط قهرمان است که می‌خواهد در مقابل هضم شدن و روزمرگی قد علم کند. طبعاً این قد علم کردن خالی از رودرویی‌های طاقت‌فرسا نخواهد بود.

روان‌شناسانی که دیدگاه فروید را در این مبحث مطالعه کرده‌اند اساساً معتقدند اضطراب و فشار روانی محصول فاصله‌گرفتن سطوح سه‌گانه ساختار شخصیت 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 بالقوه کاهش می‌یابد و فرد راضی‌تر و خشنودتر خواهد بود. هرچه ناهماهنگی بین خودهای واقعی و آرمانی بیشتر باشد، عزت نفس کمتر و میزان ناسازگاری بیشتر خواهد بود، چراکه خودپنداره شخص جریانی آگاهانه، مداوم و نسبتاً ثابت است و فرد برای آن‌ها ارزش بسیاری قائل است. (شولتز و شولتز، ص ۳۶)

۲-۳- تحلیل متنی فیلم «بادیگارد» و مجموعه شعر چمدان‌های قدیمی

علیرضا قزوه (متولد ۱۳۴۲، گرمسار) از پیش‌گامان شعر دفاع مقدس و صاحب پانزده مجموعه شعر است. قزوه، که همواره با زبان تند و کنایه‌آمیز و دردمندانه‌ای از اعتراض گفته و سروده، اذعان می‌کند که در بی‌عدالتی تنها حقی که برای او باقی مانده است عشق‌ورزیدن به دیروز و اعتراض به امروز است:

گفتم آری آری اعتراض و عشق حق ماست

حق مردمی که دستشان به نان نمی‌رسد

(قزوه ۲، ص ۳۵)

تفاوتی که مجموعه شعر 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 باز کاوی گذشته غرق کند و تلویحاً در گذشته به جستجوی من آرمانی و من متروک خود برآید. نکته دیگر، در مجموعه مزبور، کیفیت بی نظیر 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 به نام اعتراض و ناخرسندی به هم وصل شده‌اند. این ناخرسندی، از نظر نویسنده، محصول همان فاصله گرفتن خود و فراخودی است که شاعر آن را به اندوهناک‌ترین و اثرگذارترین شیوه نقل می‌کند.

عنوان *چمدان‌های قدیمی* خود تأییدی بر ادعای 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. در چمدان که گشوده شود، شاعر بیش از همه خود را می‌بیند و حسرت خویشتن آرمانی خویش را:

بعد رفتم به سراغ چمدان‌های قدیمی عکس‌های من و دل‌تنگی یاران صمیمی

(همو، ۱، ص ۵)

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

آن یکی پنجره‌ای وا کرد از غربت فکّه این یکی ماند، گرفتندش در خانه تیمی

این یکی باز منم شاعر دل‌تنگی یاران این یکی باز منم در چمدان‌های قدیمی

(همان‌جا)

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

«بادیگارد» در ۱۳۹۴ تولید شده و روایتی است از زندگی «حیدر ذبیحی»؛ رزمنده‌ای

که، پس از سال‌های جنگ، امروز مسئولیت مخاطره‌آمیز محافظت از شخصیت‌های

بلندپایه نظام را دارد و در یکی از این عملیات‌ها شخصیت مورد محافظت او، که معاون رئیس‌جمهور است، آسیب می‌بیند. فیلم از همین درگیری آغاز و یک پرسش بزرگ مطرح می‌شود که آیا راهی که من می‌روم در مسیر آرمان‌های من است یا خیر؟

حیدر با دغدغه‌هایی در خانواده، جامعه، مسئولین، نگاه کلی نظام و... روبه‌رو می‌شود که باید به آن‌ها پاسخ دهد. در تمام فیلم، همه در حال پاسخ‌خواستن از حیدرند و حیدر به دنبال اثبات حقیقت و یافتن مسیر درست و پاسخ مناسب است. قهرمان، در هر دو اثر، خویشتن آرمانی خود را در سه حوزه «فرمان فردی»، «فرمان سیاسی» و «فرمان اجتماعی» بازبایی می‌کند. تضاد، اضطراب و ناآرامی و بی‌تابی‌ای که از وجود قهرمان به مخاطب منتقل می‌شود حاصل تعارضی است که بین من واقعی (خود) و من آرمانی (فراخود) وجود دارد. این تضاد، در «بادیگارد»، مبنای اصلی تعلیق فیلم است و در چمدان‌های قدیمی نقطه اوج و آگاهی است که مخاطب به آن دست می‌یابد. شاید قهرمان حاتمی‌کیا در فیلم‌های دهه شصت، مثل «دیده‌بان» و «مهاجر»، آرامشش را مدیون نزدیکی این سه سطح باشد. بنابراین، اگرچه در آن آثار صدای آزاردهنده توپ و اسلحه و انفجار دائماً مخاطب را می‌آزارد، آرامش عارفانه و طمأنینه قهرمانی که «به آنچه هست و باید باشد مطمئن است» بر ساختار فیلم غلبه دارد؛ حال آنکه در فیلم‌های بعدی مثل «آژانس شیشه‌ای»، «ارتفاع پست»، «از کرخه تا راین» و «بادیگارد» — قهرمان در فضایی ناآرام در پی پرسشگری و توضیحی ناتمام است. «چشم»، که در همه آثار حاتمی‌کیا به نوعی رمز آگاهی و شهود است، در «بادیگارد» نیز نقطه آغاز فیلم است. چشم‌های خسته و معیوب حیدر در ابتدای فیلم به مخاطب این وعده را می‌دهد که در طول تماشای اثر باید با درون خود روبه‌رو شود. تصویر پوستر فیلم نیز حیدر را در حالی نشان می‌دهد که یک دست بر چشم دارد و چشم دیگر باز است و این می‌تواند اشاره‌ای به تناقض و ناهماهنگی و تردید باشد. به‌طور کلی، مسئله پیش‌روی

قهرمان را، در هر دو اثر، که مبنای اصلی دور شدن از خویشتن آرمانی است، می توان در چهار دسته کلی قرار داد که در ادامه توضیح داده می شود.

۲-۳-۱- مسئله سیاست‌زدگی یا آپولیتیسزم^۱

اساس شکل‌گیری نظام جمهوری اسلامی بر انگاره‌های فرهنگی و عقیدتی استوار بود و همه چیز، از مناسبات مدنی و سیاسی گرفته تا شکل‌دهی خرده‌سازمان‌ها، حول نظام ارزشی و فرهنگی جدید مستقر می‌شد. در دهه آغازین انقلاب، سیاسیون از میان انقلابیون و کسانی انتخاب می‌شدند که بیشترین قرابت فکری و عملی را به نظام فکری و فرهنگی جدید داشتند و سیاست‌فرع فرهنگ و فرع باورهای مذهبی بود. اما به نظر می‌رسد، با گذشت زمان و ورود به دوره پسا‌جنگ، سیاست‌زدگی در ساحت فرهنگی، آموزشی، مدیریتی، اقتصادی و... بر دیگر ساختارهای اجتماعی غلبه پیدا کرد. اگرچه فعالیت احزاب و نگرش‌های گوناگون سیاسی-فکری می‌تواند از مشخصه‌های جامعه باز سیاسی باشد، رشد بی‌رویه و تمرکز بر قدرت‌گرایی این احزاب آثار مخربی بر ساختار فرهنگی جامعه باقی می‌گذارد. (← پوپر،^۲ ص ۱۱۸)

آنچه در فیلم «بادیگارد» و مجموعه‌شعر چمدان‌های قدیمی دیده می‌شود سیاست‌زدگی است که به‌مثابه مانعی مهم بر سر راه قهرمان برای وصول به من آرمانی تلقی می‌شود.

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

1. apolitisme

2. Popper, Karl Raimund

نود سیاسیون نه تنها درخورِ دفاع و حفاظت نیستند بلکه به تعبیرِ «آقای خلیج» (ما فوق حیدر) محصول مدیریت این سی و چند سال پس از انقلاب سیاسیون بوده‌اند.

نمایش رفتاری که سازمان با حیدر ذبیحی انجام می‌دهد — یعنی بارها او را تشویق می‌کند و وعده ترفیع و... می‌دهد و اما، در نهایت، پس از جان‌دادن «دکتر صولتی» (معاون رئیس‌جمهور)، اتهامات گوناگونی به حیدر می‌زند و، با تعلیق خدمت، دهان‌کجی به همه فداکاری‌های صادقانه او می‌کند. به نوعی می‌تواند نشانه رفتار سیاسیون در دهه نود با نسل انقلاب و دفاع مقدس باشد؛ نسلی که، برای استقرار این نظام سیاسی، از جان مایه گذاشته و همواره خطر کرده است. حاتمی‌کیا، برای بیان این سیاست‌زدگی، در اثر خود به هیچ وجه به سراغ لفافه نمی‌رود بلکه صریح و بی‌پروا سخن می‌گوید.

(← دقیقه ۴۰، ۴۴، ۵۳ و ۷۱ فیلم)

وقتی حیدر — با بیان اکراه خود از سیاسیون — از پذیرش موقعیت و رتبه جدید سر باز می‌زند و برای محافظت از یک شخصیت علمی با خلیج وارد گفتگو می‌شود، این جملات را می‌شنود:

ما، تو این سی سال، تا دلت بخواد، آدم سیاسی داشتیم. من، به جای دشمن بودم، به فکر حذف اینا نبودم، چون این قدر آدم داریم که بخوایم جایگزین کنیم. (دقیقه ۴۰ فیلم)

در «بادیگارد»، یکی از جلوه‌های عمده سیاست‌زدگی بیزاری نسل جوان از دعوای نامتمام سیاست‌کاران است. این تفکر در رفتار همه شخصیت‌های (کاراکترهای) جوان دیده می‌شود: «مریم» (دختر حیدر)، «میثم ذرین»، «نامزد میثم» و در آخر هم «الیاس»! میثم، درباره استادش دکتر صولتی، به حیدر می‌گوید:

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

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

به نظر می‌رسد قزوه نیز، در دههٔ 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 ما را نمی‌توان گفتن با سیاست‌مدار بازاری

(قزوه ۱، ص ۲۸)

در چمدان‌های قدیمی نیز کنایات گزندهٔ شاعر به جریانات سیاسی فعال در جامعه شعرِ او را تلخ و معترض نشان می‌دهد. قزوه به صراحت می‌گوید که با هرکسی از در دوستی درآید، با «انقلاب‌فروش» در نخواهد آمد. به نظر می‌رسد تعریف او از انقلاب‌فروش نیز کسانی باشند که، با جهت‌گیری‌های مختلف سیاسی، بر وجهه و پیکرهٔ انقلاب ضربه می‌زنند:

سلام بر همه‌الاً به قلب مغلوبان سلام بر همه‌الاً به انقلاب‌فروش

شما که خون دلِ خلق را پپاله شدید شرورِ شهر شماید یا شراب‌فروش

(همان، ص ۴۹)

استفادهٔ هنرمندانهٔ شاعر از کلمهٔ «دولت» در مفهوم سنتی و مفهوم سیاسی امروز نیز در ادامهٔ تاختن او به سیاسیون است:

حرامیان همه دولت شدند و دولتمند گناه دولتیان و گناه دولت نیست

(همان، ص ۵۱)

به نظر می‌رسد بی‌لیاقتی و نابجا بودن حضور بعضی افراد یا بعضی گروه‌های فکری-سیاسی در بدنهٔ قدرت مهم‌ترین موضوعی است که شعر قزوه را از اعتراض سرشار و شاعر را از فضای سیاست‌زدهٔ جامعه خسته می‌کند:

پرِ طاووس فتاده‌ست به دستِ مگسان

کو سلیمان که نگین گیرد از این هیچ‌کسان؟

دیوها دعوی اعجازِ سلیمان دارند

مرغ پیغامبرِ ما شده‌اند این مگسان

(همان، ص ۱۰۳)

ریا و تزویر و دروغ مهم‌ترین مشخصه‌های تفکر سیاسی مورد اعتراض شاعران انقلاب از جمله قزوه است. قدرت است که مهره‌های سیاسی را می‌چیند و این مهره، به جهت حفظ شدن و ماندن در مصدر قدرت، هر روزی نقشی جدید به عهده می‌گیرد؛ نقش‌هایی گاه متناقض:

هر چه می‌خندیم، برخی چهره در هم می‌کشند

خنده را هم با مدادِ دودی غم می‌کشند

نقش اگر باشند، همه سرگرم حیدر حیدرند

نقشه‌ای باشد اگر، با این ملجم می‌کشند

گولِ این نقش‌آفرینانِ هیاهو را مخور

بیشتر گرسوزان را شکلِ رستم می‌کشند

ای خوشا آنان‌که نقاشانِ دردِ مردم‌اند

عید را عید و محرم را محرم می‌کشند

(همان، ص ۱۰۸)

۲-۳-۲- مسئله تنهایی

روان‌شناسان در تعریف مفهوم تنهایی و احساس تنها بودن حدود پنجاه نوع گزاره متفاوت به دست داده‌اند، اما به نظر می‌رسد این احساس درونی پیچیده‌تر از آن باشد که بتوان به راحتی آن را تعریف کرد. آن نوع تنهایی که مد نظر نویسنده است عبارت است از نبودن و احساس نداشتن کسانی که قرابت فکری، روحی، عاطفی و دنیای درونی مشترک با فرد داشته باشند. مسئله‌ای که کارگردان «بادیگارد» آن را مانعی بر سر راه رسیدن به خویشتن آرمانی می‌بیند عبارت است از این نوع تنهایی. در حقیقت، آنچه بار

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

تَحَسُّر، یادکرد گذشته، دل‌تنگی، واگویه و... همه مصادیقی است از تنهایی 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 موسیقی متن، اشکی که در اولین سکانس فیلم از چشم قهرمان ریخته می‌شود، شب‌بیداری، صحنه‌های مکرر از چهره قهرمان با دست و صورت زخمی، قدم‌زدن در خیابان‌های شهر و گریه همه القاکننده تنهایی اندوهناک تیپ شخصیتی رزمنده است. در فیلم، این تنهایی با صدای اذان (← دقیقه ۱۲)، صدای موسیقی محزون (← دقیقه ۵۱)، بی‌خوابی و قدم‌زدن در شهر و حضور در کنار قبر شهدا (← دقیقه ۶۵)، گریه روی پل هوایی (← دقیقه ۸۰) و... القا می‌شود.

یکی از عمده تفاوت‌های مجموعه شعر چمدان‌های قدیمی با سروده‌های پیشین قزوه غلبه 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 غصه و ماتم

دنیا حکایت تلخی‌ست افهم علیرضا افهم!

(قزوه ۱، ص ۹۴)

با غمی، ماتمی، تبی، دردی، مثل حافظِ غریب ساخته‌ایم

بعد از این، با کلاه فقر به سر، کار ما رندی‌ست و عیاری

(همان، ص ۳۴)

غزل «رفیق جان! دوره رفاقت نیست» به لبخند تلخی می‌ماند که در هجوم همه تنهایی‌ها

به لب آورده می‌شود:

رفیق جان من! دورهٔ رفاقت نیست
سِرِ گلابه ندارم که جای صحبت نیست ...
چقدر بی تو در این شام‌ها دلم خون شد
چقدر بی تو در این روزها صداقت نیست
(همان، ص ۵۰)

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

۲-۳-۳- مسئله‌ای نوستالژی

به گفتهٔ انوشه، «نوستالژی را در فرهنگ‌های لغت به معنی گذشته و غم غربت و درد دوری آورده‌اند. نوستالژی، که از روان‌شناسی وارد ادبیات شده است، در بررسی‌های ادبی، به شیوه‌ای از نگارش اطلاق می‌شود که شاعر یا نویسنده در سروده یا نوشتهٔ خویش گذشته‌ای را که در نظر دارد یا سرزمینی که یادش را در دل دارد حسرت‌آمیزانه و دردآلود ترسیم می‌کند و به قلم می‌کشد». (فرهنگ‌نامهٔ ادبی فارسی، ج ۲، ذیل نوستالژی)

«پل به گذشته»، به جهتِ بازیابیِ دنیایِ آرمانیِ قهرمان و «عصر طلایی» آرمان‌های او، در «بادیگارد» با لحظه‌ای آغاز می‌شود که «راضیه» (همسر قهرمان داستان) یک خودرویِ قدیمی به او هدیه می‌دهد. این خودرو می‌تواند، مثل فیلم‌ها و داستان‌های افسانه‌ای و تخیلی، نمادی باشد از سفر قهرمان در زمان! راندگیِ قهرمان داستان با این خودرو در خیابان‌های شهر به مخاطب وعده می‌دهد که باید در ناخودآگاه خود دائم دیروز و امروز را مقایسه کند؛ به‌ویژه این نوستالژی وقتی بیشتر رخ می‌نماید که قهرمان، در حینِ راندگی با خودرویی قدیمی، لحظه‌ای تصوّر می‌کند «رجایی» (نخست‌وزیر محبوب طبقهٔ انقلابیون) کنار دستش نشسته و او، با عشق و ارادت، به رجایی که در حالِ ورق‌زدنِ پرونده‌هاست نگاه می‌کند (← دقیقه ۱۴) و تصویری از سیاسیونی که، به قولِ حیدرِ ذبیحی، «شخصیتِ نظام» و درخورِ محافظت بودند در چهرهٔ رجایی منعکس می‌شود. در ادامهٔ فیلم، قهرمان دائماً به دههٔ شصت برمی‌گردد.

به‌طور کلی، کارگردان فیلم از عکس برای القای مفهوم نوستالژی بهره می‌برد. عکس روزهای دههٔ شصت در دستِ «اشرفی» همکار حیدر (← دقیقه ۲۷)، عکس نماز خواندن «آیت‌الله خامنه‌ای» و تصویر حیدر در حالِ محافظت (← دقیقه ۲۷: ۱)، عکس «شهید زریں» و

حیدر و دوستانی که با هم وعده شفاعت کرده بودند (← دقیقه ۶۶)، عکس حیدر در دستِ راضیه از خاطره ازدواج و... همه پل‌های پی‌پی‌ای 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 عکس‌ها به نمایشگاه بزنم و اسمم بذارم: "حیدر؛ قهرمان دورانِ ازدست‌رفته!"» (دقیقه ۷۳)

در شعر قزوه نیز این‌گونه نوستالژی‌ها فراوان است:

یادِ چرخش‌ها و حق‌حق‌ها و هوهوها به‌خیر

صبح ابروها مبارک، شام گیسوها به‌خیر

گود گل‌ریزان و چرخاچرخ مردانِ غیور

ضربِ مرشد، پای زنگی، زورِ بازوها به‌خیر

(قزوه ۱، ص ۸۱)

غزل «چمدان‌های قدیمی»، که پیش‌تر به آن اشاره شد، خود نمونه برجسته نوستالژی در شعر قزوه است. بازگشت به گذشته در مجموعه چمدان‌های قدیمی بسیار اتفاق می‌افتد و هربار به جنگ و «یاران صمیمی» گره می‌خورد:

اولِ مهر رسید و من در همان اولِ «آ» بودم

مثلِ گنجشک دلم می‌زد، مثلِ گنجشک رها بودم

(همان، ص ۹۶)

شاعر از بچگی و حال‌وهوای مدرسه می‌گوید و می‌گوید تا به جنگ و ازدست‌دادنِ دوستان، خانواده، شهر و شاید خودش می‌رسد:

جنگ شد، پنجره‌ها افتاد، بچه‌ها تشنه سفر بودند

هشت نهرِ آینه‌جاری شد، تشنه در کربلا بودم

گفت: «هی‌هی، تو کجایی؟ تو...»، راست می‌گفت کجایم من؟

«تو نبودی، تو چهل سال است...»، من اجازه؟ همه را بودم

«تو چهل سال همه غایب، تو چهل سال همه در خویش»

من چهل سال خدای من! من چهل سال کجا بودم؟

(همان جا)

۲-۳-۴- مسئله تغییر

از منظر جامعه‌شناسی، هر اجتماعی در مسیر رشد و تکامل خود خواه‌ناخواه با مفهوم تغییر روبه‌روست. جامعه‌شناسان، در خصوص این تغییرات، «نظریه تکامل اجتماعی» را مطرح می‌کنند. نظریه‌های گوناگونی که به این موضوع می‌پردازند گاه تکامل را خطی و گاه دورانی می‌دانند.

منظور از نظریه خطی تبیین حرکت جامعه بر خط مستقیم و عبور از مراحل است که در نهایت به نقطه تعالی پیش‌بینی شده‌ای می‌رسد و نظریه دورانی تبیین حرکت جامعه به گونه‌ای است که تمدن از مراحل پیدایش و رشد و تکامل به انحطاط می‌رسد و، به عبارتی دیگر، نوعی تکرار تاریخ را در آن مشاهده می‌کنیم. هریک از این دسته نظریات را ملاک قرار دهیم، باز هم اعتقاد به اینکه تکامل در گروهی «تغییر» است اصل مشترک این دیدگاه‌هاست. اما اگر تغییر و تکامل دو مقوله همراه باشند، چرا متفکران و هنرمندان و سیاست‌مداران انقلاب اسلامی -اغلب- به «تغییر» نگاهی منفی داشته و آن را نشانه انحراف دانسته‌اند؟

به نظر می‌رسد این دقیقه بیشتر معلول این نگاه باشد که نظام ارزشی دهه شصت، به‌ویژه آنچه در جامعه انقلابی و رزمنده وجود داشت، نظامی کامل و بی‌نقص یا کم‌نقص تلقی می‌شد و، در سه دهه بعد، همواره تلاش نهادهای رسمی اجتماعی و سیاسی و فرهنگی برای استقرار قدرتمندانه این نظام فرهنگی بوده است. جدای از

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

در «بادیگارد»، «تغییر» از هر دستی اعمّ از سیاسی، اجتماعی، فرهنگی و... به‌مثابه مسئله‌ای مطرح می‌شود که بین خود و فراخود قهرمان داستان قرار گرفته است. از ابتدای داستان، که خودکشی دانش‌آموز دختر و موادفروشی در پارک و... طرح می‌شود، فاصله اجتماعی دو نسل به‌مثابه حقیقتی تلخ به مخاطب چشانده می‌شود. قهرمان داستان نسل خود را با نسلی امروزی روبه‌رو می‌بیند. از طرفی، راضیه (همسر قهرمان)، که به‌رغم 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 شخصیت‌های نظام یا — به تعبیر قهرمان داستان — شخصیت نظام است (← دقیقه ۲۰). وجه دیگر تغییرات دگرگونی‌هایی است که بین دو نسل از سیاسیون دیده می‌شود؛ نسلی که در دهه شصت حاکمیت داشتند با نسل دهه هشتاد و نود و در آخر نیز تغییری که در خود با آن مواجه می‌شود. حیدر (قهرمان داستان) با تغییری آرام و نامرئی در هویت خود روبه‌روست؛ تغییر از محافظ به بادیگارد همان تعبیر ما از «رفتن از فراخود به خود» است. صحبت‌های اشرفی و حیدر، در دقیقه ۲۷ فیلم، این تغییر را صراحتاً بیان می‌کند:

حیدر: «بنده‌خدا، ما داریم می‌شیم بادیگارد!»

اشرفی: «خب نمونه بادیگارد می‌خواد!»

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

:- «تموم شده دهه شصت [...]؛ الان دهه نوده [...]؛ تو پرونده تو پُر از شکایت
شخصیت‌هاییه که تو سرتیمشون بودی!»

یکی از مهم‌ترین مفاهیم برآمده از فیلم «بادیگارد» «تغییر» است که در صحنه‌های متعدّد
(← دقیقه ۲۲: ۵۴، دقیقه ۶۰، دقیقه ۸۱، دقیقه ۸۹ و...) دیده می‌شود.

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

تمام تیمچه‌ها پُر شد از نقاب‌فروش	زمانه‌ای ست که حلاج شد طناب‌فروش
شهیدتر ز شهیدان بی‌کفن شاعر	غریب‌تر ز نویسنده‌ها کتاب‌فروش
آلا شما که به مرداب خورد و خواب شدید	هماره اجر شما باد با کباب‌فروش
حراج عشق ببین در دکان سمساران	قمار عقل نگر در سرای قاب‌فروش
خروس‌ها همه چون مرغ کرچ می‌خوانند	حکیمکان زمانند قرص خواب‌فروش
نمانده حجب و حیایی، همین مان کم بود	همین که فاحشه شهر شد حجاب‌فروش

(قزوه ۱، ص ۹۷)

قزوه، در غزلی دیگر، این تغییر را با لحنی دردمندانه توأم کرده و از جامعه و
زمانه‌ای می‌گوید که حتی امکان حرف‌زدن نیز وجود ندارد. در این جامعه‌ای که خود
به هزار بلا مبتلاست، چطور می‌توان از جهانی کردن آرمان‌ها سخن گفت؟

چگونه نقشه آسایش جهان بکشیم

به خانه‌ای که در آن جای استراحت نیست؟

(همان‌جا)

۳- نتیجه

سینما و شعر دفاع مقدّس، در تصویری که از قهرمان ارائه می‌دهند، نقاط مشترکی
دارند. یکی از آن نقاط تمرکز بر نشان‌دادن فاصله و تعارض خود واقعی و امروزی

از خود آرمانی است. به نظر می‌رسد جریان‌ات اجتماعی و سیاسی و فرهنگی پس از جنگ موجب شکافی معنی‌دار نه‌تنها میان نسل‌های بعدی انقلاب با انقلابیون شد، بلکه در درون خود رزمنده انقلابی — که عمدتاً قهرمان آثار سینمایی و نمایشی یا شعری دفاع مقدس است — نیز فاصله‌ای بین آنچه هست و آنچه باید باشد رقم زد.

نگاهی گذرا به مجموعه اشعار و فیلم‌های تولیدشده در حوزه دفاع مقدس در دهه‌های شصت، هفتاد و هشتاد نشان می‌دهد هرچه از زمان جنگ فاصله بیشتر شده، برجستگی مفهوم تعارض و تناقض خود و خود آرمانی در آثار نیز بیشتر شده است و هنرمندان با حساسیت بیشتری به مصداق‌های این تعارض پرداخته‌اند.

در این پژوهش، با بهره‌گیری از نظریه ساختار شخصیت زیگموند فروید، این فاصله و تعارض بین دو سطح شخصیتی من و فرامن بررسی شد و، با تکیه بر دو اثر شاخص در حوزه ادبیات و سینمای دفاع مقدس یعنی مجموعه شعر چمدان‌های قدیمی و فیلم «بادیگارد»، به چهار مسئله عمده پیش‌روی من آرمانی — که در آثار مزبور به آن پرداخته شده است — 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، جان‌مایه اصلی تمامی آثار آن دو نیز می‌تواند همین چهار موضوع باشد. در حقیقت می‌توان گفت اینکه هنرمند انقلابی و وابسته به نظام ارزشی دفاع مقدس در چهارمین دهه انقلاب از مسائل متعدّد فردی و اجتماعی سخن گفته و آثارش به رنج‌نامه و بث‌الشکوائی دردمندان شباهت می‌یابد، بیش از همه، تلنگر و تذکری است به اجتماع، سیاسیون و طبقات فکری و فرهنگی جامعه. این دو هنرمند، با اتخاذ زاویه‌ای ویژه و درونی، این بار برخلاف آثار

پیشین — که هر دو به نقد اجتماع و طبقات روشنفکری و بدنه سیاسی رفته و صرفاً اعتراض به تغییر رویه‌ها داشته‌اند — در چمدان‌های قدیمی و «بادیگارد» بیش از هر چیز و هر کس، با خودِ درونی سروکار دارند و خود را محاسبه می‌کنند و البته این خودنگری فرد با خودنگری اجتماعی همراه می‌شود و، در این رهگذر، فاصله بین «من» ابتدای انقلاب و «من» دهه نود مهم‌ترین چشم‌اندازی است که طرح می‌شود.

منابع

- اینگلهارت، رونالد، تحوّل فرهنگی در جامعه پیشرفته صنعتی، ترجمه مریم وتر، کویر، تهران ۱۳۸۲.
- پازولینی، پیر پائولو، سینمای شعر (ساخت‌گرایی نشانه‌شناسی سینما)، به‌کوشش بیل نیکولز، ترجمه علاءالدین طباطبائی، هرمس، تهران ۱۳۸۵.
- پوپر، کارل ریموند، جامعه باز و دشمنانش (خردمندان در خدمت خودکامگان)، ترجمه علی اصغر مهاجر، شرکت سهامی انتشار، تهران ۱۳۶۴.
- 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 ۱۳۶۸.
- رفیع‌پور، فرامرز، توسعه و تضاد (کوششی در جهت تحلیل انقلاب اسلامی و مسائل اجتماعی ایران)، مرکز چاپ و انتشارات دانشگاه شهید بهشتی، تهران ۱۳۷۶.
- شاملو، سعید، مکتب‌ها و نظریه‌ها در روان‌شناسی شخصیت، رشد، چاپ هفتم، تهران ۱۳۸۲.
- شایان‌مهر، علیرضا، دایرةالمعارف تطبیقی علوم اجتماعی (جنگ و انقلاب)، کیهان، تهران ۱۳۷۹.
- شریعتی، علی، خودسازی انقلابی، حسینیه ارشاد، تهران ۱۳۵۷.
- شمیسا، سیروس، انواع ادبی، فردوسی، چاپ دهم، تهران ۱۳۸۳.

شولتز، دوان پی و سیدنی آلن شولتز، *نظریه‌های شخصیت*، ترجمه سیدیحیی سیدمحمدی، ویرایش، چاپ سی و پنجم، تهران ۱۳۹۶.

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

فرهنگ‌نامه ادبی فارسی (گزیده اصطلاحات، مضامین و موضوعات ادب فارسی)، حسن انوشه، ج ۲، وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی (سازمان چاپ و انتشارات)، تهران ۱۳۷۶.

قزوه (۱)، علیرضا، *چمدان‌های قدیمی*، مؤسسه فرهنگی هنری شهرستان ادب، چاپ دوم، تهران ۱۳۹۱.

_____ (۲)، *قطار اندیمشک*، لوح زرین، تهران ۱۳۸۴.

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

