به نام خدا

روابط نسلی در سینمای جنگ ایران (با تأکید بر سینمای حاتمی‌کیا)

تقی آزاد ارمکی* سیّدمهدی اعتمادی‌فرد**

(تاریخ دریافت: ۸۸/۶/۱، تاریخ پذیرش۸۸/۸/۵)

چکیده:

بررسیِ روایت‌های سینمایی از تجربه‌های نسلیِ مشترک در خصوص جنگ هشت سالهٔ ایران، موضوع مقالهٔ حاضر است. در این مقاله تلاش شده تا با اتخاذ رویکردی ساختارگرایانه بتوان به بررسی چگونگی بازنمایی دوگانگی‌های مربوط به روابط نسلی (اعم از: روابط درون‌نسلی و روابط بین نسلی) پرداخت که در آثار سینمای جنگ حاتمی‌کیا بازنمایی شده است از جمله: عقیده‌گرایی/عمل‌گرایی، وظیفه محوری/نتیجه‌محوری، عشق‌مداری/عقل‌مداری، درون‌گرایی/برون‌گرایی و گذشته‌گرایی/آینده‌گرایی. منطق پی‌گرفته‌شده برای تحلیل تقابل‌های استخراج‌شده، الگوهای کنشی پارسونز است. از میان آثار حاتمی‌کیا به بررسی پنج اثر وی پرداخته شد که هم متعلق به ژانر جنگ بوده‌اند و هم به موضوع «روابط نسلی» پرداخته‌اند: مهاجر (۱۳۶۸)، از کرخه تا راین (۱۳۷۱)، آژانس شیشه‌ای (۱۳۷۶)، موج مرده (۱۳۷۸/۷۹) و به نام پدر (۱۳۸۴). مؤلف در سیر بازنمایی روابط نسلی، از مهاجر تا به نام پدر، از سویهٔ ابتدایی تقابل‌های مذکور به سویهٔ دوم مایل شده است. این امر می‌تواند شاهدی بر شکل‌گیری ساحت اجتماعی مستقلّی باشد که پس از جنگ به تدریج ایجاد شد و مؤلف نیز تحت تأثیر آن، در خوانش مرجح خویش به سویهٔ دوم تمایل یافته است.

واژگان کلیدی: تقابل روایی، جنگ، روابط بین نسلی، روابط درون‌نسلی، ذهنیت نسلی، ساختار روایی.

* تقی آزاد ارمکی: استاد و عضو هیئت علمی گروه جامعه‌شناسی دانشگاه تهران. tazad@ut.ac.ir

Archive of SID
www.SID.ir

مقدمه

حضور معانی مشترک دربارهٔ یک پدیدهٔ تاریخ‌ساز می‌تواند به عنوان عامل مهمی در فهم یک دورهٔ هم‌زمانِ انسانی (یک دورهٔ نسلی) باشد. یکی از مهم‌ترین عوامل در بازتولید و انتقال این تجربهٔ مستقیم از یک نسل به نسل‌های بعد، روایت‌هایی است که نسل جنگ در مورد تجربیات خود برای نسل پس از جنگ به ارمغان می‌آورد. روایت و زبان از جمله ابزارهای مهمی است که طرفین درگیر در جنگ می‌توانند به نفع خویش از آن بهره گیرند (چیلتون، ۲۰۰۲: ۳۶۶). هر نوع وحدت یا گسست تاریخی که در اثر فرآیند انتقالی تجربیات رخ دهد، حافظهٔ نسل‌های بعدی را در تطابق، تمایز یا بی‌ارتباطی با ارزش‌های نسلی دوره‌های بعدی رقم خواهد زد؛ چراکه «آنچه یک جنگ را در تاریخ ماندنی می‌کند، معنای آن نزد نسل‌هایی است که بدان تعلق خاطر دارند» (رمضانی، ۱۳۶۸: ۹۷-۹۶).

مؤلفهٔ اساسی «نسل» به مثابهٔ مقوله‌ای اجتماعی، در اینجا هسته‌ای معنایی و فرهنگی است، نه بیولوژیکی و زیستی. اگرچه دوره‌های جمعیت‌شناسانه عمدتاً شرط لازم وقوع چنین شرایط ذهنی و معنایی است، اما در تبیین اجتماعی باید بر سطح معنایی نسل تأکید کرد. بنابراین، با اتخاذ رویکردی جامعه‌شناسانه، می‌توان گفت، عامل اصلی تمایز میان نسل‌ها، جنس تجربهٔ ذهنی آن‌ها دربارهٔ یک پدیدهٔ اجتماعی است به نظر محققان علوم اجتماعی، «نسل» مقوله‌ای است که بیشتر باید با کمک مفهوم «زمان اجتماعی» آن را فهمید تا به معنای «هم‌دوره‌ای». بنابراین، گروه‌های مقارن با یک رویداد تاریخی و اجتماعی خاص (که از یک رویداد اجتماعی مشخص تجربهٔ مشترکی دارند)، یک «نسل» را تشکیل می‌دهند (آزاد ارمکی، ۱۳۸۳ :۱۳). در مطالعهٔ یک نسل، آنچه مهم‌تر از در نظرداشتن زمان رویداد حوادث است، تجربیات یک نسل از واقعه‌ای مهم است. مطابق این دیدگاه، نمی‌توان براساس دهه‌های زمانی به تحلیل نسلی پرداخت؛ بلکه لازم است نسل را بر اساس تعلقات، نگرش‌ها، داوری‌ها و ارزش‌های مشترک درمورد واقعه مطالعه کرد (پیشین: ۲۳).

معانی مشترکی که در ساحت تجربهٔ نسلی مضمر است، بر محمل روایت‌ها منتقل می‌شود. درادبیات کلاسیک «ادبیات شفاهی» در انتقال این تجربیات ذهنی نقش عمده‌ای داشته است. *پاتوق*‌های محلی در حال حاضر، چنین کارکردی را هنوز بر عهده دارند. با پیشرفت سخت‌افزاری رسانه‌ها، فرآیند انتقال تجربیات ذهنی و معانی از پیچیدگی روزافزونی برخوردار شد. رسانه‌های جدید با استفاده از پیشرفت‌های فناورانهٔ بشر در سایر حوزه‌ها، توانستند از عناصر شنیداری- دیداری در فرآیند انتقال معنا استفاده کنند. بنابراین، سینما از جمله رسانه‌های مدرنی است که از ویژگی‌های خاص خود در انتقال معانی مشترک نسلی و بازنمایی نشانه‌ها برخوردار است. ایران در ۳۱ شهریور ماه ۱۳۵۹ مورد تهاجم نظامی قرارگرفت و طی هشت سال پی در پی درگیر با جنگی خانمان‌سوز بود. نسلی که در این مدت دوران اجتماعی‌شدن خود را می‌گذراند و نیروهای اصلی مقابله با نیروهای

Archive of SID

www.SID.ir

دشمن بود، تجربیات و ذهنیت‌های خاصی دارد که برآمده از تجربه‌ای زیسته و محصول شرایط مزبور است.

با گذشت حدود بیست سال از پایان زمان درگیری در مناطق جنگی و با توجه به تحولات اجتماعی که در حال حاضر ایجاد شده است، لازم است به بررسی وضعیت ایران در حال حاضر پرداخت. نحوهٔ روایتی که در این زمینه هنرمندان حوزهٔ سینما صورت انتخاب می‌کنند، از اهمیت خاصی برخوردار است. با توجه به وابستگی این صنعت به مخاطبان، سینماگر و راویِ فیلم‌ساز ناچار است با توجه به سلایق و علایق مخاطبان خود به ایجاد جذابیت بپردازد تا بتواند خیل تماشاچیان را با خود همراه کند. در میان راویان می‌توان دست به تمییز زد و از میان ایشان کسانی را انتخاب کرد که با علاقه و توجه بیشتری به رصد احوالات اجتماعی اطراف خود می‌پردازند. صرفاً نمی‌توان در این زمینه به میزان اقبال مخاطبان اکتفا کرد؛ چراکه به نظر می‌رسد، ذائقهٔ تودهٔ مردم در اثر بازتولید آثار هنری خاص، جهت مشخصی به خود گرفته باشد. آنچه اهمیت می‌یابد، حفظ جذابیت در عین رصد تحولات اجتماعی و تلاش برای بازنمایی آن‌ها و ارائهٔ راه‌حل‌های پیشنهادی است. از این میان حاتمی‌کیا حایز اهمیت بسیار زیادی است چرا که هر دو ویژگی مذکور را دارد.

پرسش اصلی در مقالهٔ حاضر مربوط به چگونگی بازنمایی و بازآفرینی روابط نسلی در سینمای جنگ ایران است. روایتی که در این خصوص توسط راویان سینماگر برساخته می‌شود، معطوف به افق معنایی است که با توجه به شرایط اجتماعی و فرهنگی جدید برای مؤلف ایجاد شده است. به عبارت دیگر، راوی (کارگردان) با توجه به خوانشی که از پدیده‌های اطراف خود دارد، به بازآفرینی و بازنمایی موضوع مورد نظر خود می‌پردازد. مسألهٔ اصلی در تحقیق حاضر مربوط به کیفیت روایت روابط بین‌نسلی در سینمای جنگ است. بنابراین به طور کلی می‌توان پرسش اصلی را به این صورت بیان کرد: «نحوهٔ بازنمایی روابط نسلی در سینمای جنگ به چه صورت است»؟ با توجه به متغیرها و مقولات موجود در پرسش اصلی می‌توان به پرسش‌های فرعی دست یافت.

«روابط نسلی» شامل دو بعد «روابط درون‌نسلی» و «روابط بین نسلی» است. روابط درون‌نسلی، مربوط به روابط کنشگرانی است که به لحاظ اجتماعی دارای تجربهٔ مشترکی هستند و در قالب یک نسل قرار می‌گیرند. با توجه به موضوع مورد بحث که به پدیدهٔ جنگ بازمی‌گردد، می‌توان روابط درون‌نسلی را به آن دسته از روابط مربوط دانست که میان اعضای مشترک نسل جنگ رخ می‌دهد. افرادی که دورهٔ اجتماعی‌شدن خود را در برههٔ زمانی جنگ تحمیلی (۱۳۶۷- ۱۳۵۹ه.ش) گذرانده‌اند (چه در جنگ و جبهه‌های نبرد حضور مستقیم داشته‌اند و چه نداشته‌اند؛ چه موافق جنگ در آن دوران بوده‌اند و چه نبوده‌اند) نسلی را تشکیل می‌دهند. بنابراین یکی از مسائل فرعی به بررسی چگونگی بازنمایی و بازآفرینی روابط درون‌نسلی در سینمای جنگ بازمی‌گردد. می‌توان این مسئله را به صورت ذیل بیان کرد: «نحوهٔ بازنمایی روابط درون‌نسلی در سینمای جنگ به چه صورت است»؟

Archive of SID

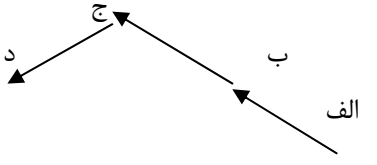
www.SID.ir

بعد دیگری که در بررسی «روابط نسلی»، به عنوان مقولـه‌ای اساسـی در پرسـش اصـلی، مـورد بررسی و تبیین قرار خواهد گرفت به «روابط بین نسلی» بازمی‌گردد. با توجه به موضوع مـورد مطالعـه، روابط بین نسلی به آن دسته از روابط بازمی‌گردد که اعضای متعلق به نسل جنگ با اعضای نـسل پـس از جنگ یا قبل از آن دارند. در مقالهٔ حاضر، در بررسی نحوهٔ بازنمایی و بازآفرینی روابط بین نسلی صرفاً به بررسی روابط موجود میان نسل جنگ و نسل پس از آن پرداخته خواهد شد. این مسئله را مـی‌تـوان به این صورت بیان کرد: «نحوهٔ بازنمایی روابط بین نسلی (روابط نسل جنگ و نسل پـس از جنـگ) در سینمای جنگ ایران به چه صورت است»؟

مبنای نظری روایت روابط نسلی در سینمای حاتمی‌کیا

مبنای نظری که می‌توان برای بررسی شیوهٔ بازنمایی روابط نسلی در سـینمای حـاتمی‌کیـا اتخـاذ کرد، مبتنی بر مبنای ساختارگرایی[۱] است. اولین تلاش‌هایی که در خصوص تحلیل ساختار روایـی صـورت گرفت، مربوط به مباحثی است که ارسطو در «بوطیقا» مطرح کرد. از نظر ارسطو روایـت‌گـری، برسـاختن نمایشی تقلیدی از مجموعه رخدادهایی است که شامل گفتارها، چشم‌انـدازها، آوازهـا و سـایر عناصـر درام می‌شود. هـدف ایـن امـر نیـز ایجـاد تحریکـی در نفـس مخاطـب بـرای ترغیـب‌شـدن بـه سـرانجام‌هـای سعادت‌مندانه یا شرمدارانه است. قوهٔ خیال مخاطب به واسطهٔ چنین بازنمـایی‌هـایی غلیـان مـی‌کنـد و در نهایت، هنرمند می‌تواند به تأثیری دست یابد که معمولاً از طرق عادی میسر نیست.

ساختارگرایان مدرن نیز با استفاده از استعارهٔ زبان، به بحـث از شـکل و فـرم[۲] نـشانه‌هـای انـسانی پرداختند. مطابق فرض ارسطو، می‌توان به تحلیل پیرنگ[۳] داستان دست یافت. «پیرنگ» برآمده از رهیافت زمانی و علّی به رخدادهای مورد نظر است. وحدتی که بر پیرنگ حاکم است موجب می‌شود فـرد قـادر بـه ترسیم ساختاری فرآیند شود. موقعیت آرامی وجود دارد که به دلیل حدوث علتی دستخوش دگرگـونی و آشفتگی می‌شود. شخصیت‌های داستان در این بین، تلاش می‌کننـد تـا بـه تـرمیم موقعیـت ایجـاد شـده مبادرت ورزند. در نهایت درام نیز، موقعیتی آرام (آرامش پس از آشفتگی و خوشبختی پس از تیـره‌بختـی) به سیر روایی رخدادها پایان می‌بخشد. آنچه بر اساس این رویکرد می‌توان مورد ارزیـابی قـرار داد، سـاختار روایی یک اثر بر اساس سیر کشمکش داستانی است کـه راوی بـه گونـه‌ای انجـام مـی‌دهـد. در نمـوداری می‌توان به ترسیم نحوهٔ آغاز و انجام این مسیر پرداخت (به نقل از: مارتین، ۱۳۸۲: ۵۷):



۱. structuralism
۲. form
۳. plot

www.SID.ir

«الف- ب» نشان‌دهندهٔ مقدمه‌چینی، «ب» نشان‌دهندهٔ آغاز کشمکش، «ب- ج» نشان‌دهندهٔ پیچیدگی یا پرداخت کشمش و «ج- د» نشان‌دهندهٔ فرود یا بازگشایی است (پیشین). در این معنا از پیرنگ سنتی، روایتی تاریخی (مبتنی بر منطق زمانی مکانی خاصی) شکل می‌گیرد که از قواعد پایدار اجتماعی و فرهنگی تبعیت می‌کند. موقعیتی آرام در این شرایط قاعده‌مند، با بروز علت خاصی به ناآرامی و کشمکش تبدیل می‌شود و در نهایت به بازگشایی و گشودگی در پایان روایت می‌رسد.

فرمالیست‌های روسی و در پی آن‌ها ساختارگرایانی که به دنبال بحث دقیق‌تری از ماهیت روایت در آثار و متون (خصوصاً آثار هنری) بودند، با فاصله‌گرفتن از تلاش‌های گذشته در بررسی ساختار روایی، به توصیف و طبقه‌بندی سطح ظاهری روایت‌ها اقدام کردند. ولادیمیر پروپ از جملهٔ افرادی بود که در ۱۹۲۸ به بررسی کارکردهای روایی ۱۱۵ حکایت از قصه‌های عامه‌پسند روسی مبادرت ورزید. وی به دلیل ناکارآمد دانستن تحلیل‌های اندیشمندان پیش از خود، از جمله وزلوفسکیج[۱] ، کمپبل[۲] و دیگران در بحث از فرهنگ عامه به طور کلی و دسته‌بندی داستان‌های عامه‌پسند که به دنبال طبقه‌بندی این قصه‌ها بر اساس پیرنگ‌ها و درونمایه‌های آن‌ها بود، این درونمایه‌ها را قابل تقسیم و تقلیل به موارد مشابه دیگری می‌دانست (آسابرگر، ۱۳۸۰: ۳۷).

پس از آن‌که پروپ توانست از طریق بازشناسی کارکردهای معدودی که سیر روایی داستان‌ها بر عهدهٔ شخصیت‌های داستان می‌گذارد، به تحلیل ساختارهای روایی ادبیات فولکوریک روسی بپردازد، ابزار روش‌شناسانهٔ مناسبی فراهم شد تا بتوان از آن طریق به بررسی عناصر گوناگون در فرهنگ عامّه پرداخت. از این رو، پروپ در بحث از نظریه‌های تحلیل روایت، از جایگاه مهمی (خصوصاً در حوزهٔ نقد ادبی) برخوردار است. لوی اشتروس[۳] بر اساس همین روش و با بسط و توسعهٔ آن تلاش کرد تا اساطیر قارهٔ آمریکا را مورد ارزیابی قرار دهد. پس از او، کلود برمون[۴] و آژیرداس ژولین گرماس[۵] نیز تلاش کردند تا به جای قصه‌های عامه‌پسند و فولکلوریک پروپ به بررسی هرگونه ساختار روایی بپردازند و به آنچه «منطق روایت» نامیده‌اند دست یابند (احمدی، ۱۳۸۴: ۲۵۲؛ مارتین، ۱۳۸۲: ۶۷).

اهمیت بررسی دوگانگی‌های تقابلی در ماهیت نشانه‌های فرهنگی با بسط نظریه‌های زبان‌شناس اتریشی، فردینان دوسوسورو جرح و تعدیل نظریه‌های پروپ برای اشتروس برجسته شده است (کالر، ۱۳۷۹: ۱۰۹؛ ضیمران، ۱۳۸۳: ۲۶). به صورت کلی می‌توان در اینجا به هدف اصلی اشتروس اشاره کرد که به بررسی ساختاری عناصر فرهنگی در نظام نشانگانی جوامع ابتدایی پرداخت. قالب نظری که او به دست داد، به سایر ساخت‌گرایان برای توسعهٔ این قالب کمک فراوانی کرد. مطابق چهارچوب نظری ساختارگرایانه، ذهن انسان برای دستیابی به معانی لازم است دارای قابلیت شناخت تقابل‌ها و

۱. Veslovskig
۲. Campbel
۳. Levi-Straus.C
٤. Bremond.C
٥. Greimas.A.J

www.SID.ir

دوگانگی‌ها باشد. به عبارت دیگر، ساختار معنایی سوژه‌های انسانی موجبات فهم را برای وی فراهم می‌کند. چهارچوب نظری ساختارگرایی به عنوان مبنای نظری منتخب، اساس مناسبی فراهم می‌کند تا مؤلف بتواند به بررسی دوگانگی‌هایی بپردازد که در سیر روایی یک اثر در فرآیند گره‌گشایی و گره‌افکنی بازمی‌نماید. خوانش مؤلف در اثر در نتیجهٔ نشانه‌هایی که در خلال نمادها بازنمایی می‌شود، قابل دستیابی است. البته چنین نیست که همهٔ آثار از چنین خصلتی برخوردار باشند؛ چراکه برخی از آثار به جای آن‌که «خواندنی» باشند، «نوشتنی»اند.

در متون «نوشتنی»، ساختار روایت با گشودگی دایمی در پایان، به اتمام نمی‌رسد. همواره سایه‌ای از تردید و ابهام در میان است. اگرچه تا نقطهٔ پایانی ممکن است سیر روایی این شکل، دارای پیرنگی سنتی باشد، در نقطهٔ گره‌گشایی و گشودگی معنایی (در نوع افراطی این شکل) به «هیچ جهانی» حواله داده می‌شویم. منظور بارت[۱] از متون «نوشتنی» در برابر روایت‌های «خواندنی» همین دسته از اشکال روایی است. در اینجاست که می‌توان به کارکرد مفهومی متون «خواندنی» و متون «نوشتنی» دست یافت. برای فهم این ساز و کارهای مفهومی لازم است به جایگاه و نقش مخاطب در مقابل نظام نشانگانی توجه شود. متنی نوشتنی است که مخاطب بتواند در ذهن خود به خوانشی دست بزند که برآمده از ذهن خود او و مفروضات و تـه‌نشست‌های ذهنی خود است. در اینجا مفهوم «بینامتنیت»[۲] اهمیت می‌یابد. معانی که مخاطب در این حالت می‌تواند برای متن در ذهن خود فراهم کند، در زنجیره‌ای از ارتباطات دایمی با سایر دال‌هایی است که به نوعی «تعویق» معنایی می‌انجامد. ژاک دریدا[۳]، این ساز و کار مفهومی را با این هدف وضع کرد که بیانگر وضعیتی از تأخر دایمی معنا باشد. معنا هیچ‌گاه بین یک دال مشخص و یک مدلول معین باقی نمی‌ماند. در فهم یک اثر هنری، مخاطب بر اساس تجربهٔ زیستهٔ خود، به تأویلی از متن دست می‌زند که دیگری می‌تواند در مسیر دیگری به تأویل معنای همان اثر دست بزند. بر خلاف رویکردهای بازنمایانه به زبان، که برابر هر دالی یک مدلول قرار می‌داد، در اینجا رابطهٔ میان دال و مدلول رابطه‌ای شناور است که مخاطب می‌تواند بر اساس حالت بینامتنی که با سایر نشانه‌ها دارد، به تعویق معنایی دست بزند و از یک دال مشابه به مدلول‌های گوناگون و متنوع‌تری برسد (مارتین، ۱۳۸۲: ۵۸).

در مقالهٔ حاضر، پس از بررسی پیرنگ روایی اثر به ترسیم نحوهٔ گره‌گشایی و گره‌افکنی در قالب پرده‌های نمایشی سه‌گانه پرداخته خواهد شد. پس از آن به بررسی تقابل‌هایی پرداخته می‌شود که برآمده از نظرات پارسونز است و در ادامه به آن اشاره خواهد شد. بررسی دوگانگی‌های بازنمایی‌شده در اثر، ما را به خوانش مرجح مؤلف در سیر روایی خواهد رساند. بر این اساس، می‌توان به کیفیت روایت آثار در فرآیند زمانی پرداخت. به عبارت دیگر، مؤلف (حاتمی‌کیا) در روایت خویش از روابط نسلی دچار

۱. Barthes.R
۲. intertextuality
۳. Derrida

www.SID.ir

تغییر تدریجی معناداری شده است و این امر در بازنمایی دوگانگی‌های مربوط به روابط نسلی خود را نمایان می‌سازد. فرضیهٔ اصلی که در این خصوص قابل طرح است، ارتباط معناداری است که این تغییر با شکل‌گیری سطحی مستقل در ساحت اجتماعی ایران دارد. شکل‌گیری این سطح لاجرم مؤلفی چون حاتمی‌کیا را نیز تحت تأثیر قرار داده و در نحوهٔ بازنمایی وی از روابط نسلی نیز تأثیرگذارده است. برای تحلیل داده‌ها و سنجش اعتبار چنین فرضی لازم است به بررسی نحوهٔ بازنمایی تقابل‌های نسلی در آثار منتخب حاتمی‌کیا بپردازیم. قبل از ورود به بحث تحلیل داده‌ها، به بحثی در بارهٔ مبنای نظری مقاله به لحاظ دوگانگی‌های روایی پرداخته می‌شود.

دوگانگی‌ها و تقابل‌های روایی مربوط به روابط نسلی در سینمای حاتمی‌کیا

برای دستیابی به دوگانگی‌هایی که لازم است به بررسی نحوهٔ بازنمایی روایی آن‌ها در سینمای جنگ پرداخت، به بررسی نظرات پارسونز در خصوص الگوی کنشی و تقابل‌های مندرج در آن پرداخته می‌شود. بررسی نظریهٔ پارسونز از این رو اهمیت دارد که در نهایت، الگویی تحلیل دوگانگی‌ها در سطح روابط نسلی به دست می‌دهد. بنابراین، استفاده از این وجه نظریهٔ پارسونز، ابزاری سودمند برای برساختن تقابل‌هایی به مثابهٔ تقابل‌های مندرج در ساختار روایی آثار مورد بررسی است. آنچه می‌توان به عنوان دست‌مایهٔ نظری از این بحث‌ها برداشت کرد، نحوهٔ دستیابی پارسونز به متغیرهای تقابلی و دوگانه در بررسی الگوهای کنش است. این الگوها می‌تواند معیاری برای نحوهٔ فهم الگوهای شخصیتی در سیر دراماتیک داستان باشد. این امر می‌تواند ما را یاری رساند تا در سیر روایی آثار سینمایی، پس از خوانش مکرّر داده‌ها، به دوگانگی‌های موجود در روابط نسلی (اعمّ از روابط بین نسلی و روابط درون‌نسلی) و خوانش مرجّح مؤلف در سیر روایی مذکور دست یابیم. بنابراین، اگر از الگوهای کنشی پارسونز در این بخش سود جسته‌ایم، صرفاً برای یاری‌جستن از الگویی است که از اعتبار صوری بسیار بالایی برخوردار است و خود به خود بر اعتبار تقابل‌های برساخته نیز افزوده می‌شود. مطابق نظر پارسونز، کنشگر باید در صحنهٔ عمل، تمامی پنج گزینش دو جزئی را انجام دهد تا وضعیت کنش او معنی‌دار و از الگوی مشخصی برخوردار شود. مراد از کنشگر در این‌جا در مرحلهٔ اول شخصیت‌های داستانی است که مؤلف آن‌ها را در پیرنگ داستانی مشخصی می‌پردازد و در مرحلهٔ دوم مؤلف اثر است. نحوهٔ تحول شخصیت‌ها و سرانجام قهرمان‌ها و شخصیت‌ها در بخش گره‌گشایی داستانی و در پردهٔ سوم، ما را به ترجیح مؤلف در اثر مورد نظر رهنمون می‌شود. به عبارت دیگر، اگرچه شخصیت‌پردازیِ قهرمان‌های داستان بر اساس تقابل‌های کنشی صورت می‌گیرد، مؤلف نیز در سیر روایی در نهایت به ترجیح سویه‌ای از تقابل‌ها مایل می‌شود. از این رو، از تقابل موجود در شخصیت‌های داستانی می‌توان به ترجیح مؤلف و میل او به سویه‌ای از تقابل‌ها رسید. کنشگر در مرحلهٔ اول شخصیت‌هایی هستند که بر اساس تمایل به سمتی از تقابل‌ها مؤلف آن‌ها را در سیر روایی قرار می‌دهد. در مرحلهٔ دوم نیز خود

Archive of SID

www.SID.ir

مؤلف با شیوهٔ هدایت پیرنگ داستانی به سمتی از تقابل‌های کنشی مایل می‌شود. این متغیرها عبارت‌اند از:

۱. *واکنش عاطفی*[۱] در برابر *بی طرفی عاطفی*[۲]: کنشگر می‌تواند با احساسات خود وارد کنش شود یا به لحاظ احساسی بی‌طرف باشد و وارد صحنه عمل شود. عمدتاً، روابط در محیط‌های صمیمی و دوستانه و خانوادگی، عاطفی‌اند و روابط کاری و رسمی از نظر عاطفی بی‌طرف هستند. از این دوگانگی موجود در الگوی کنش، می‌توان برای بررسی دوگانگی الگوی کنش در روابط نسلی استفاده کرد. با استفاده از این دوگانگی، می‌توان دوگانگی خاصی را که در الگوی کنشیِ روابط نسلی در آثار حاتمی‌کیا بازنمایی شده به صورت دوگانگی *عشق‌مداری/عقل‌مداری* برساخت. همان طور که عنوان شد، مقوّم ماهوی واکنش عاطفی، به «باطرف‌بودن عاطفی» مربوط می‌شود. در روابط مبتنی بر ارتباطات عاشقانه، وجود این هستهٔ بنیادین در الگوی کنشی ضروری است. طرفین درگیر در رابطهٔ عاشقانه لازم است نسبت به یکدیگر به لحاظ عاطفی باطرف باشند. بدون وجود چنین حالتی نمی‌توان رابطه‌ای را عاشقانه قلمداد کرد. مراد از سویهٔ مقابل عشق‌مداری نیز با توضیحی که در مورد سویهٔ نقیضش مطرح شد، روشن می‌شود. هستهٔ اصلی این الگوی کنشی در روابط نسلی، به آن دسته روابط باز می‌گردد که نفیاً و اثباتاً دارای هیچ طرف ارزشی نیست. هنگامی که کنشگران نسبت به یکدیگر در حوزهٔ روابط نسلی دارای باطرفی عاطفی باشند، به سویهٔ ابتدایی و در غیر این صورت به سویهٔ دوم نزدیک می‌شوند.

۲. *خاص‌گرایی*[۳] در برابر *عام‌گرایی*[۴]: فرد اگر در برخورد با پدیدهٔ فیزیکی یا اجتماعی اطراف خود، معیاری عام را در نظر بگیرد و بر این مبنا عمل کند، کنش وی دارای الگوی عام‌گرایی است. اما اگر بر اساس خاص و ویژه‌بودن آن پدیده با آن برخورد کند، کنش وی دارای الگوی خاص‌گرایی است. رابطه انسان با فرزندانش غالبا خاص‌گرایانه و با همکارانش عام‌گرایانه است. بر اساس این الگوی کنشی، در حوزهٔ روابط نسلی می‌توان به دوگانگی *گذشته‌گرایی/آینده‌گرایی* دست یافت. هستهٔ اصلی در الگوی خاص‌گرایی/عام‌گرایی به وجود یا فقدان الگوی خاص یا عام بازمی‌گردد. در روابط نسلی، اگر عمدهٔ ارزش‌های مورد توجه در ذهنیت نسلی خاص، ارزش‌های بر جای مانده از گذشته باشد، در این صورت نوعی محدودیت در عمل بر اساس محدودهٔ ارزشی که سنت ایجاد می‌کند، حادث می‌شود. ابعاد کنش انسانی درمورد آینده از نوعی امکان برخوردار است. امکان در این عبارت، به معنای

۱. affectivity
۲. affective neutrality
۳. particularism
۴. universalism

www.SID.ir

محتمل‌بودن وجوه مختلف و متنوع است. اگر جهت عمل کنشگر به سمت آینده باشد، لازم است این احتمال و امکان به صورتی عام در ذهنیت وی نیز بارز باشد. در صورتی‌که کنشگر ارزش‌های ذهنی خود را محدود به گسترهٔ خاصی کند، از تنوعی که گفته شد برخوردار نیست. در این صورت، کنشگر خود را ملزم می‌بیند به ته‌نشست‌های برجای مانده از گذشته ملتزم باشد و کنش خود را مطابق با آن سمت و سو دهد. بنابراین، براساس هستهٔ اصلی معنایی در این دوگانگی (در نظریهٔ پارسونز) می‌توان به برساختن دوگانگی دیگری قالب گذشته‌گرایی/آینده‌گرایی پرداخت.

۳. *کیفیت*[۱] در برابر *دستاورد*[۲]: اگر فرد با پدیده‌ای مادی یا اجتماعی به‌دلیل دستاوردی که دارد یا کاری که انجام می دهد (با دیدی ابزاری) تعامل کند، الگوی کنش وی دستاوردی است. ولی اگر به کار، دستاورد و تولید پدیده کاری نداشته و فقط به ذات شئ به‌عنوان آن چیزی که هست توجه دارد، الگوی کنش او کیفیتی است.بر اساس این الگو می‌توان در قلمرو روابط نسلی به برساختن دو تقابل دست زد: *وظیفه‌محوری/نتیجه‌محوری*، *عقیده‌گرایی/عمل‌گرایی*. مقوم ذاتی الگویی که پارسونز مطرح کرد، نگاه ابزاری یا آلی داشتن به کنشی است که انجام می‌گیرد. هنگامی که کنشگر از طریق انجام دادن کنش به دنبال دست‌یابی به اهداف دیگری باشد و به عمل خود به عنوان مقدمه‌ای برای سایر غایات بنگرد، الگوی کنش وی دستاوردی است. بر اساس هستهٔ اصلی معنایی در این الگو می‌توان به برساختن دو تقابل در قلمرو روابط نسلی دست زد. هنگامی که فرد به کنش مورد نظر خود با دید اصالی می‌نگرد و آن را فارغ از آن‌که چه نتیجه و پیامدی برای وی به بار خواهد آورد، صرفاً به دلیل اتیان خود عمل انجام می‌دهد، در این صورت الگوی کنش وی وظیفه‌محور خواهد بود. در سویهٔ مقابل نیز اگر فردی فقط با این هدف به اتیان عملی دست بزند، که از طریق انجام دادن آن به نتیجهٔ خاصی نایل شود، الگوی کنش وی نتیجه محور خواهد بود. در قلمرو روابط نسلی، هنگامی که فردی کنش خود را با دیگران براساس وظیفه‌ای که احساس می‌کند سامان دهد، در این صورت الگوی کنش وی در این قلمرو به سویهٔ ابتدایی دوگانگی فوق نزدیک می‌شود. در غیر این صورت، الگوی کنش وی به سویهٔ مقابل (یعنی نتیجه‌محوری) مایل خواهد شد. مطابق با هستهٔ معنایی که در الگوی پارسونزی مطرح شد، می‌توان به برساختن دوگانگی دیگری مطابق این الگو پرداخت. هنگامی که فردی دست به کنشی می‌زند با این ذهنیت که به عملی در خارج دست خواهد زد که عقیدهٔ او را محقق می‌سازد، الگوی کنش وی مطابق با عقیده‌گرایی خواهد بود. هدف از تحقق عمل در جهان خارج از ذهن به ثبوت‌رساندن عقیده‌ای ذهنی است که کنشگر به آن معتقد است. کنش در

۱. quality
۲. accomplishment

www.SID.ir

این الگو، مجرایی است که از طریق آن می‌توان به محقق ساختن ایدهٔ ذهنی مبادرت ورزید. اما هنگامی که کنشگر دست به عملی می‌زند، فارغ از این‌که چه عقیدهٔ ذهنی را محقّق می‌سازد، الگوی کنش وی مطابق با عمل‌گرایی خواهد بود. در حوزهٔ روابط نسلی نیز هنگامی که کنشگر به سامان دادن ارتباط و تعامل خود با دیگران می‌پردازد، در حالی که به دنبال محقق‌کردن عقیدهٔ ذهنی خاصی است، الگوی کنش وی به سویهٔ ابتدایی (عقیده‌گرایی) متمایل خواهد بود. اما هنگامی که کنش فارغ از محقق‌کردن نوع خاصی از عقیدهٔ ذهنی کنشگر باشد، در این صورت الگوی کنش در قلمرو روابط نسلی متمایل به سویهٔ دوم دوگانگی فوق (عمل‌گرایی) خواهد بود.

۴. *ویژگی*[۱] در برابر *پخش‌بودن*[۲]: کنشگر در برخورد با پدیدهٔ مادی یا اجتماعی می‌تواند فقط از برخی جنبه‌ها با آن ارتباط داشته باشد که در این صورت الگوی کنش وی ویژگی است. از سوی دیگر، وی می‌تواند از تمامی جوانب نیز با آن رابطه برقرار کند که در این صورت الگوی کنش او پخش‌بودن است. به عنوان نمونه، الگوی غالب کنش پدر با فرزندانش الگوی پخش‌بودن است، ولی رابطه انسان با کارمند بانک از الگوی ویژگی تبعیت می‌کند. هستهٔ اصلی معنایی در این الگو، توجه به تمامی ابعاد یک پدیده یا بعدی خاص و ویژه است. اگرچه از این الگوی پارسونزی برای برساختن دوگانگی مشخصی در زمینهٔ الگوهای کنشی موجود در قلمرو روابط نسلی استفاده نشده است، می‌توان این تقابل را با توجه به نمونه‌ای که پارسونز مطرح می‌کند، در سیر تحولات روایی حاتمی‌کیا مورد توجه قرار داد. همان طور که در بخش نتیجه‌گیری به طور مفصل بیان خواهد شد، حاتمی‌کیا در سیر روایت روابط نسلی (در آثار مربوط به ژانر جنگی خود) به نوعی الگوی پخش‌بودن میل پیدا کرده است. به عبارت دیگر، اگر روایت کارگردان را نوعی کنش جمعی قلمداد کنیم، مطابق الگوی پارسونزی می‌توان در حاتمی‌کیا میل به سویهٔ دوم (پخش‌بودن) را ملاحظه کرد. وی در آثار متأخر خود سعی دارد در بازنمایی روابط نسلی به تمام ابعاد و کلیهٔ جوانب آن بپردازد. به همین دلیل نوعی خودآگاهی اجتماعی را در آثار اخیر وی می‌توان ملاحظه کرد، که برآمده از تبعیت وی (در حین روایت‌کردن) از الگوی پخش‌بودن است. بنابراین، همان طور که عنوان شد، اگرچه از این الگو برای بررسی الگوهای مربوط به قلمرو نسلی استفاده نشده است، می‌توان از آن برای تحلیل کنش روایتِ راوی استفاده کرد. در قسمت نتیجه‌گیری و پس از بررسی تک‌تک نمونه‌ها بهتر می‌توان به اظهار نظر در این مورد پرداخت.

۱. specificity
۲. diffusion

Archive of SID

www.SID.ir

۵. *خویشتن*[۱] در برابر جمع[۲]: کنشگر در برخورد با پدیدهٔ مادی یا اجتماعی، یا متوجه منافع خصوصی خویش است یا به منافع جمع توجه دارد. این الگو، دسته‌ای از جهت‌گیری‌های کنشی را در بر می‌گیرد که یا متوجه منافع فردی است یا منافع گروهی هستهٔ معنایی در این الگوی پارسونزی، توجه کنش به منافع دیگری یا خود است. با توجه به این الگو می‌توان به برساختن دوگانگی دیگری پرداخت که به قلمرو روابط نسلی مربوط می‌شود: *درون‌گرایی/برون‌گرایی*. در این قلمرو، اگر کنش فرد بیش از آن‌که معطوف به دیگران باشد، معطوف به خود باشد، الگوی کنشی شخصیت به سویهٔ ابتدایی (درون‌گرایی) متمایل می‌شود. مطابق این الگوی برساخته، شخصیت در درام بیش از آن‌که به سیر آفاقی و اجتماعی علاقه‌مند باشد و کنش خود را در جهت آن سامان دهد، به سیر انفسی و درونی متمایل است. بنابراین در قلمرو روابط نسلی، هنگامی که فرد کنش خود را به نفع دیگران و با توجه به آن‌ها سامان می‌دهد، به سویهٔ برون‌گرایی متمایل است. در غیر این صورت، الگوی کنشی وی به سویهٔ ابتدایی تقابل فوق مایل خواهد بود (در رابطه با متغیرهای الگویی مراجعه شود به: کرایب، ۱۳۸۱ : ۶۲-۶۰ ؛ لومیس، ۱۹۶۵ : ۳۴۴-۳۴۱ ؛ تیماشف، ۱۹۶۷ : ۲۴۴-۲۴۳ ؛ همیلتون، ۱۹۹۲ : ۱۰۳ ؛ روشه ، ۱۳۷۶ : ۷۲-۶۷ ؛ ترنر، ۱۹۹۸ : ۳۲).

بر اساس الگوی کنشی پارسونز، برای بررسی الگوهای کنشی در قلمرو روابط نسلی می‌توان به برساختن پنج دوگانگی پرداخت:

۱. عشق‌مداری/عقل‌مداری
۲. گذشته‌گرایی/آینده‌گرایی
۳. وظیفه‌محوری/نتیجه‌محوری
۴. عقیده‌گرایی/عمل‌گرایی
۵. درون‌گرایی/برون‌گرایی

این تقابل‌ها لزوماً دارای دو سویه هستند و با توجه به هستهٔ معنایی که بیان شد، در هریک از موقعیت‌های داستانی، مؤلف در روایت خویش از شخصیت‌های درام به یکی از سویه‌های مذکور نزدیک خواهد شد.

۱. self
۲. collectivity

Archive of SID

www.SID.ir

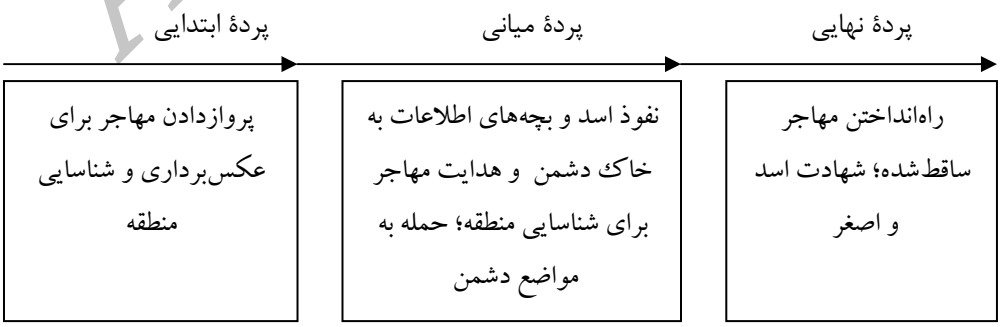
تحلیل ساختار روابط نسلی در سینمای حاتمی‌کیا

• بررسی سیر روایی و پیرنگ داستانی آثار منتخب حاتمی‌کیا

در بررسی ساختار روایی آثار منتخب حاتمی‌کیا، ابتدا به بررسی پیرنگ داستانی و سیر گره‌افکنی و گره‌گشایی پرداخته می‌شود. پس از ترسیم و توصیف پرده‌های مربوط به پیرنگ داستانی، به بررسی تقابل‌ها و دوگانگی‌هایی پرداخته می‌شود که در ساختار روایی مندرج است. در بررسی دوگانگی‌های مزبور، تلاش می‌شود تا خوانش مرجح مؤلف در هریک از آثار و ویژگی‌های روایی دیگر هریک از آثار منتخب تبیین شود. نحوهٔ چرخش در خوانش مرجح مؤلف برای بازنمایی سیر روایی آثار، می‌تواند ما را در نهایت به فهم وضعیت اجتماعی سطحی از روابط نسلی در ایران نایل کند. از این رو، به بررسی تطبیقی نحوهٔ سیر روایی روابط نسلی در قالب دوگانگی‌های ساختاری موجود در هریک از آثار منتخب پرداخته می‌شود.

شیوهٔ گزینش آثار در مقالهٔ حاضر، تلفیقی از روش گزینش بر اساسِ نمونه‌گیری مبتنی بر هدف و نمونه‌گیری نظری است. مراد از نمونه‌گیری مبتنی بر هدف، آن نوع نمونه‌گیری است که برای دستیابی به هدف مشخصی صورت می‌گیرد. در نمونه‌گیری نظری نیز برای دستیابی به نظریهٔ نهایی درمورد پدیده، نمونه‌ها انتخاب می‌شوند. آنچه از ابتدا به صورت تخصّصی از تحقیق حاضر خارج می‌شود، مجموعه‌های تلویزیونی (از جمله خاک سرخ که به موضوع جنگ می‌پردازد) و برخی از فیلم‌های سینمایی غیرجنگی (از جمله فیلم ارتفاع پست) است که حاتمی‌کیا کارگردانی کرده است. اما از میان نمونه‌های باقی مانده، آن دسته از آثار سینمای جنگ که به لحاظ مضمونی و روایی به بررسی روابط نسلی می‌پردازند، برای خوانش انتخاب شده‌اند. در نهایت، نمونه‌هایی که بر اساس منطق فوق مورد بررسی قرار گرفتند، عبارت‌اند از: مهاجر (۱۳۶۸)، از کرخه تا راین (۱۳۷۱)، آژانس شیشه‌ای (۱۳۷۶)، موج مرده (۱۳۷۸/۷۹) و به نام پدر (۱۳۸۴).

۱. مهاجر



Archive of SID

www.SID.ir

سیر روایی و پیرنگ داستانی این اثر به شرح ذیل است: پردهٔ ابتدایی، مربوط به ساخت مهاجر توسط دو هم‌دانشگاهی می‌شود. این دو نفر، با ساخت چنین دستگاهی، فرماندهی پایگاه را ترغیب کرده‌اند تا از آن به عنوان وسیله‌ای برای شناسایی منطقه استفاده شود. یکی از شخصیت‌ها به نام محمود نتیجه‌ای برای این کار پیش‌بینی نمی‌کند. به نظر او، این کار تجربه نشده است و نمی‌توان بر اساس یکسری احتمالات خام برنامه‌ریزی کرد. شخصیت دیگر به نام اسد او را به توکل به خدا توصیه می‌کند. اسد و محمود مهاجر را به پرواز در می‌آورند. مهاجر پس از عکس‌برداری مفصل از منطقه با شلیک چند راکت، دکل دیده‌بانی دشمن را منهدم می‌کند. عکس‌های گرفته‌شده کافی نیست و به همین دلیل به درخواست فرماندهی پایگاه، مجبور می‌شوند گسترهٔ پروازی خود را افزایش دهند. ایشان تصمیم می‌گیرند مهاجر را به صورت کور به پرواز درآورند. اسد سعی می‌کند در برنامه‌ای تمرینی بر احوالات درونی و انفسی خود تسلط یابد. اسد در پایان این تمرین، خیال می‌کند که مهاجر گم‌شده، در حالی که لابلای علفزارهای پشت تپه قرار گرفته است.

در پردهٔ میانی، اسد به همراه تنی چند از بچه‌های اطلاعات (اصغر و نیروهایش) برای هدایت مهاجر به مقرّ مورد نظر عزیمت می‌کند. ایشان به دل نیزارهای دشمن می‌روند. روی سنگری متروک که از دشمن برجای مانده پیاده می‌شوند. مهاجر به پرواز درمی‌آید و به اسد می‌رسد. تیراندازی دشمن با دیدن مهاجر فزونی می‌گیرد. دو تن از بچه‌های اطلاعات مجروح می‌شوند. سنگر متروک دقیقاً پشت توپخانهٔ دشمن است. مهاجر به پایگاه باز می‌گردد؛ در حالی که عکس‌های مفصلی از چینش نیروهای دشمن گرفته است. به گزارش بچه‌های اطلاعات که در پایگاه مستقرند، اسد و سایر بچه‌ها نمی‌توانند باز گردند؛ چراکه راه آبی آن‌ها مسدود شده است.

در پردهٔ پایانی نیز محمود بار دیگر مهاجر را به پرواز در می‌آورد. مهاجر گم می‌شود. هنگامی که محمود دوباره آن را رؤیت می‌کند، او پی می‌برد که در تمام این مدت دستگاه کنترل از راه دور او خاموش بوده و پرواز را اسد انجام داده است. علی‌رغم اصرارهای محمود به فرماندهی پایگاه برای عزیمت نیرو و بازگرداندن اسد و همراهان، فرماندهی به دلیل امکان حساس‌شدن منطقه این درخواست را نمی‌پذیرد. به همین دلیل، محمود به صورت کاملاً خودسرانه آخرین مهاجر را به پرواز در می‌آورد. سعی می‌کند به تأسی از اسد، آن را به شیوهٔ کور پرواز دهد. به سجده می‌افتد و سیری درونی آغاز می‌شود. اسد مهاجر را می‌بیند و آن را پرواز می‌دهد. اسد با راکت‌های مهاجر منطقهٔ عملیاتی دشمن را به هم می‌ریزد و در نهایت یک افسر بلندمرتبهٔ بعثی کشته می‌شود. اصغر به همراه اسد و یکی از همراهان (غفور) که مجروح است تغییر موضع می‌دهند. تصادفاً به لاشهٔ یکی از مهاجرها در راه برمی‌خورند. محمود به دلیل پروازدادن خودسرانهٔ مهاجر، توبیخ می‌شود. محمود در عین ناباوری به دلیل پروازدادن مهاجر و کشتن افسر بعثی مورد تشویق قرار می‌گیرد. او به فرماندهی پایگاه خبر می‌دهد که باید از اسد تقدیر شود. مهاجر دیگر بار توسط محمود به پرواز در می‌آید. اسد مهاجر را می‌بیند. مهاجر مورد اصابت گلوله دشمن قرار می‌گیرد و سقوط می‌کند. اسد سوخت مهاجر را می‌دارد

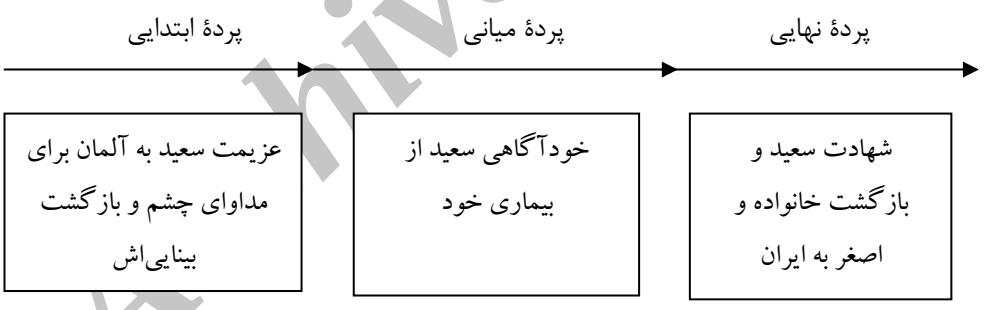
Archive of SID

www.SID.ir

و آن را منفجر می‌کند. غفور به اسارت در می‌آید و اسد با کمک اصغر، سعی می‌کند مهاجر را بـه پـرواز درآورد. در نهایت، اصغر مشغول جمع‌آوری موانعی می‌شود که بر سر راه مهاجر قرار دارد. پلاکش را بـه همراه پلاک برخی از سایر دوستانش که شهید شده‌اند، به اسد می‌دهد. دشمن به آن‌ها حمله می‌کنـد. اسد هنگامی که برای هدایت مهاجر داخل علفزارها می‌رود با نارنجک نیروهای عراقی از پای درمی‌آید.

در پیرنگ داستانی این اثر شاهد غلبهٔ سـویهٔ ابتـدایی تقابـل‌هـا بـر سـویهٔ دوم هـستیم. شـیوهٔ شخصیت‌پردازی و کیفیت سیر روایی، عقیده‌گرایی را بر عمل‌گرایی، وظیفه‌محوری را بر نتیجه‌محـوری، عشق‌مداری را بر عقل‌مداری، درون‌گرایی را بر برون‌گرایی و گذشـته‌گرایـی را بـر آینـده‌گرایـی تـرجیح می‌دهد؛ زیرا در نهایت اسد که تیپ شخصیتی عقیده‌گرا و وظیفه‌گراست و سعی مـی‌کنـد بـا تأسـی از الهامات و شوارق درونی خویش به هدایت مهاجر و شناسـایی منطقـهٔ جنگـی بپـردازد، موجـب تحـول شخصیتی در محمود به عنوان نمایندهٔ شخصیتی مقابل اسد می‌شود. مطابق سیر داستانی نیـز اسـد در نهایت به شهادت می‌رسد و تمامی هم‌رزمان و هم‌سنگران را مغموم می‌سازد. آنچه تجربهٔ اساسی نـسلی در این اثر را شکل می‌دهد، تجربهٔ جنگی است. در اینجا چیزی غیر جنگ نیست. در روایت این تجربـهٔ جنگی نیز سویهٔ ابتدایی بر سویهٔ دوم تفوق یافته و مؤلف با بازنمایی برتری اسد بر محمود، با این سـویه موافق و همراه است.

۲. از کرخه تا راین



در این اثر می‌توان خلاصه‌ای از پرده‌های سه‌گانهٔ فیلم را به شرح ذیل عنوان کرد. در پـردهٔ اول، شخصیت اول مردِ داستان (سعید) به سفارش همسرش برای درمان چـشمان خـود بـه آلمـان عزیمـت می‌کند. در آلمان خواهر سعید (لیلا) که چند سالی است به آلمان مهاجرت کـرده و بـا مـردی آلمـانی (آندریاس) ازدواج کرده است به استقبال او می‌آید. همین دیدار موجب اتصال مجدد رابطهٔ گسسته‌شدهٔ لیلا با خانواده‌اش در ایران می‌شود. سعید در آسایشگاه مخصوص جانبازان ایرانی بستری می‌شود. یکـی از جانبازان (نوذر) از ارزش‌های زمان جنگ عدول کرده و همین امر عامـل بـروز مـشاجراتی میـان او و دیگر جانبازان می‌شود.

Archive of SID

www.SID.ir

در پردهٔ میانی، سعید موفق می‌شود بینایی چشم راست خود را بـه دسـت آورد. پـس از ایجـاد فضای مسرت‌بخش چندروزه، اوضاع به دلیل آگاهی لیلا از بیماری اصلی سعید مختل می‌شود. سعید در اثر استنشاق گازهای شیمیایی دچار سرطان خون شده است. یک شوک لازم است تا بدن عوارض خـود را نشان دهد. این شوک، پس از دیدن مراسم ارتحال حـضرت امـام (ره) اتفـاق مـی‌افتـد. سـعید دچـار سرفه‌های مکرّر می‌شود و همین امر آغازگر مراجعه به پزشکان است. اگرچه لیلا به دنبال مخفی‌کـردن ماجراست، بالمآل سعید از طریق همسرش از بیماری خود آگاهی می‌یابد.

در پردهٔ پایانی، سعید متوجه بیماری خود شده و از خـدا بـه دلیـل آنکـه جـانش را در منـاطق عملیاتی جبهه نگرفته است، شکایت می‌کند. سعید به تنهایی برای قدم‌زدن از منزل خارج می‌شـود. در کنار رودخانهٔ «راین» در کنار ولگردی آلمانی، مشغول شکایت‌کردن از خداوند می‌شود. عوارض بیمـاری سرطان سعید، یکی پس از دیگری خود را بروز می‌دهند. سعید دیگر به خوبی قـادر بـه صـحبت‌کـردن نیست. هر بار سرفه امانش را می‌برد. همسر و فرزند نورس سعید برای ملاقات با او به آلمـان مـی‌آینـد. سعید قادر به مکالمه با آن‌ها نیست. در نهایت نیز سعید به شهادت می‌رسد و لیلا و همـسر و فرزنـدش به همراه همسر و فرزند سعید به ایران بازمی‌گردند.

در این اثر نیز شیوهٔ شخصیت‌پردازی و سیر روایی داستان به برتری سویهٔ ابتدایی بر سـویهٔ دوم می‌انجامد. عقیده‌گرایی بر عمل‌گرایی، وظیفه‌محوری بر نتیجه‌محـوری، عـشق‌مـداری بـر عقـل‌مـداری، درون‌گرایی بر برون‌گرایی و گذشته‌گرایی بر آینده‌گرایی ترجیح داده می‌شود؛ چراکه در نهایت سعید به شهادت می‌رسد و خانواده و هم‌رزمان خویش را داغدار می‌کند. در نهایت نیز خـانوادهٔ سـعید بـه ایـران بازمی‌گردند و لیلا که دارای تیپ شخصیتی مایل به سویهٔ دوم است دچار تحول تدریجی می‌شـود و بـا همسر آلمانی‌اش که نماد شخصیتی تیپ مایل به سویهٔ دوم است، و فرزندش به ایران بازمی‌گردد. مؤلف نیز در پایان با ختم داستان در آسمان و هواپیمای حامل جنازهٔ سعید، سویهٔ ابتدایی را ترجیح می‌دهـد. در این اثر اگرچه علاوه بر جنگ، خانواده نیز محوری بـرای شـکل‌گیـری تجربـهٔ نـسلی اسـت، رویکـرد اساسی شخصیت‌پردازی و سیر روایی، نسل دارای تجربیات غیر جنگی را مقهور نسل جنـگ و نماینـدهٔ آن سعید می‌کند.

۳. آژانس شیشه‌ای

پردهٔ نهایی	پردهٔ میانی	پردهٔ ابتدایی
ادامهٔ گروگان‌گیری تا دست‌یابی به هدف؛ پرواز به سمت لندن و شهادت عباس	نرفتن عباس و درگرفتن مکالمات و مشاجرات میان تیپ‌های مختلف؛ بی‌فایده‌بودن تلاش‌ها برای ختم غائله از طریق گفت و گو	تلاش برای یافتن درمان عباس؛ تلاش برای اعزام او به لندن؛ مجبورشدن کاظم به گروگان‌گیری در آژانس

Archive of SID

www.SID.ir

در این اثر، می‌توان به صورت خلاصه سیر سه‌پردهٔ نمایشی سکانس‌های فیلم را بـه ترتیـب زیـر توضیح داد: در پردهٔ ابتدایی، کاظم (یکی از فرماندهان عملیات خیبر در دوران جنگ)، به طور ناگهـانی عباس (آر.پی.جی‌زن گردانش در جبهه) را چهار روز مانده به سال نو، در خیابان‌هـای تهـران مـی‌بینـد. عباس به اصرار همسرش برای مداوا به تهران آمده است. ترکشی که سال ۱۳۶۵ در عملیات کـربلای ۵ به گردن عباس اصابت کرده در حال حاضر به شاهرگ او نزدیک شده و لختهٔ خونی ایجـاد کـرده اسـت که در اثر آن به صورت موقتی ارتباط خونی یکی از رگ‌ها با مغز قطع و دسـت و پـای عبـاس لمـس و کرخ می‌شود. کاظم پی‌گیری کارهای عباس را به عهده می‌گیرد. یکی از هم‌رزمان مشترک آن‌ها به نـام دکتر بهمن، عباس را برای معاینه نزد پزشک متخصص می‌برد. پزشک به عباس توصیه می‌کند که برای عمل‌کردن سه‌چهار روز فرصت دارد. وی به دلیـل امکانـات انـدک جراحـان ایرانـی، لنـدن را پیـشنهاد می‌دهد. کاظم به همراه عباس و همسرش به بنیاد جانبازان مراجعه می‌کنند. پـس از آنکـه بـا برخـورد سرد و جواب‌های سربالای ایشان مواجه می‌شوند، به پیشنهاد یکی از جانبازان تصمیم مـی‌گیرنـد رأسـاً برای عزیمت به انگلیس اقدام کنند. کاظم مسؤولیت تهیهٔ بلیط و پول را بر عهده دارد. کاظم برای تهیهٔ پول مجبور می‌شود ماشین خود را که منبع درآمدش است، بفروشد تا بتواند هزینهٔ سفر را فراهم کنـد. سلمان، پسر کاظم مخالف فروختن ماشین برای تأمین خرج مداوای عباس است. او با خریدار ماشین در آژانس هواپیمایی کاکتوس قرار می‌گذارد. کاظم پس از آنکه در آژانس از پیداکردن خریـدار ماشـین نـا امید می‌شود، سعی می‌کند با رئیس آژانس صحبت کند تا او راضی شود که تا بعدازظهر به آن‌ها مهلـت بدهد. رئیس با خواستهٔ او مخالفت می‌کند و ارزش‌های مقبول کاظم را به سخره مـی‌گیـرد. در نهایـت، کاظم دچار حالتی می‌شود که معمولاً هنگام حمله در عملیات دچارش می‌شده است. ناگهان کـاظم بـا مشت خود محکم به شیشه سکوریت اتاقک رئیس می‌کوبد.

در پردهٔ میانی، کاظم با تصاحب اسلحهٔ سربازی که برای جلـب‌کـردن او فراخوانـده‌شـده، اسـت عده‌ای را در آژانس به گروگان می‌گیرد. خواستهٔ او آن است که همراه با عباس بـا هواپیمـای لنـدن بـه انگلستان سفر کند. گروگان‌ها نیز در نگاه او حکم شاهد ماجرا را دارند. تلاش نیروهـای انتظـامی بـرای صحبت‌کردن با کاظم شروع می‌شود و هیچ‌یک به نتیجهٔ موردنظر خود نمـی‌رسـد. احمـد (از نیرهـای آموزشی کاظم در جبهه) به دنبال صحبت‌کـردن بـا کـاظم و خـتم‌کـردن غائلـه اسـت. همکـار احمـد (سلحشور) به دنبال آن است که کاظم را از پیامدهای عملش در بعد بین‌المللی و رسانه‌ای آگـاه سـازد. تمامی این تلاش‌ها سرانجامی ندارد. اصغر (از نیروهای هم‌رزم کاظم و عباس) با تعدادی از موتوری‌های بسیجی به کمک آن‌ها آمده است. کاظم قبول نمی‌کند و این نسخه را صرفاً مربوط به خودش می‌دانـد. در نهایت، اصغر برای کمک به آن‌ها می‌ماند. گروگان‌ها هریک به نحوی به دنبال پرداخـت بهـای آزادی خود هستند. همین امر عباس را به شدت عصبی می‌کنـد. سـلمان بـا پـدرش و همـسر عبـاس بـا وی مشغول صحبت می‌شوند. تلاش‌های مجدد احمد و سلحشور به نتیجه‌ای نمی‌رسد و کاظم در نهایت تـا فردا صبح به آن‌ها مهلت می‌دهد که برای اعزامشان به لندن تلاش کنند.

Archive of SID

www.SID.ir

در پردهٔ پایانی، پس از تهدیدهای مکرر کاظم، بنزی تشریفاتی جلو در آژانس آماده می‌شود. کاظم و عباس وارد بنز می‌شوند و می‌فهمند که سلحشور سویچ ماشین را از راننده گرفته است. در همین حین آژانس تسخیر می‌شود. کاظم که نا امید شده است راهی برای نجات عباس نمی‌بیند؛ تا اینکه احمد با نمابری از مقامات بلندمرتبهٔ نظام همراه با هلیکوپتر جلو ماشین بنز پیاده می‌شود و کاظم و عباس را در عین ناباوری سلحشور با خود می‌برد. پس از آنکه هواپیما به مقصد لندن بلند می‌شود، عباس همراه با احساس تشنگی به شهادت می رسد.

در این اثر، سیر روایی و شیوهٔ شخصیت‌پردازی به سویهٔ اول یا دوم گرایش دارد. اگرچه قهرمان داستان، در نهایت به هدف خویش برای کمک به هم‌رزمش می‌رسد، هم‌رزمش در آسمان و در لحظهٔ تحویل سال جان می‌سپرد. بنابراین، سیر روایی و شخصیت پردازی، عقیده‌گرایی را بر عمل‌گرایی، وظیفه‌محوری را بر نتیجه‌محوری، عشق‌مداری را بر عقل‌مداری، درون‌گرایی را بر برون‌گرایی و گذشته‌گرایی را بر آینده‌گرایی ترجیح می‌دهد. اگرچه تجربهٔ اساسی که نسل قهرمان داستان و ذهنیت نسلی ایشان را شکل می‌دهد، جنگ است، نسل دیگری نیز به صورت کم‌رمق در برابر این نسل روایت می‌شود که مایل به سویهٔ دوم است و لزوماً در پردهٔ سوم و در مرحلهٔ گره‌گشایی دچار تحول نمی‌شود و همچنان بر ارزش‌ها و تجارب نسلی خویش ملتزم باقی می‌ماند. از اینجاست که می‌توان شاهد تغییری در نحوهٔ شخصیت‌پردازی و روایت روابط نسلی در سینمای حاتمی‌کیا باشیم.

۴. موج مرده

پردهٔ نهایی	پردهٔ میانی	پردهٔ ابتدایی
پیاده‌شدن فاطمه و سلمی از هلیکوپتر آمریکایی؛ تسخیر پایگاه توسط مرتضی و ناموفق‌بودن در حمله به ناو آمریکایی؛ عزیمت مرتضی برای حمله به ناو؛ حضور حبیب	توجیه مرتضی درمورد نمایشی که در برخورد با ناو وینسنس داشته؛ ابراز شکایت و اعتراض فاطمه به مرتضی به دلیل نحوهٔ رفتارش با حبیب؛ رفتن فاطمه همراه با سلمی و گم‌شدن آن‌ها	عزیمت حبیب برای فرار از مرز آبی به همراه سلمی و حبس‌شدن او در کشتی سوخته توسط پدر

در این اثر نیز می‌توان سیر پرده‌های سه‌گانهٔ نمایشی را به شرح ذیل توصیف کرد: مرتضی راشد (از فرماندهان ارشد جبهه) با وارد شدن ناو آمریکایی «وینسنس» به منطقهٔ خلیج فارس پس از سال‌ها، قصد حمله به ناو را دارد. وی هنوز خاطرات تلخ روز حادثه را فراموش نکرده است.در همین حین که مرتضی خاطرات واقعهٔ تلخ سقوط هواپیمای ایرانی توسط وینسنس را مرور می‌کند، متوجه می‌شود که تنها پسرش (حبیب) قایق موتوری سپاه را برداشته و با دوست دختر محلی‌اش (سلمی) به سمت دبی

www.SID.ir

به صورت غیرقانونی در حال عزیمت‌اند. با نزدیک‌شدن حبیب و سلمی به ناو آمریکایی، هلیکوپتری به آن‌ها نزدیک می‌شود و نام و نشانی قایق را از آن‌ها می‌پرسد. حبیب خواستار آن است که در مورد سینمای آمریکا با آن‌ها صحبت کند. به محض شلیک رگبار مسلسل از هلیکوپتر، مجبور می‌شوند با هلیکوپتر راهی شوند. در همین حین قایق‌های گشتی ایرانی به آن‌ها نزدیک می‌شوند و هلیکوپتر محل را ترک می‌کند. مرتضی دیگران را به پایگاه اعزام می‌کند و خود با قایق حبیب و سلمی به سمت مکان متروکی که «کشتی سوخته» نام دارد می‌رود. حبیب را به مدت ۹۰ روز به دلیل دزدیدن قایق سپاه (۱۵ روز)، خروج غیرقانونی از مرز آبی ایران (۳۰روز)، فرار از سربازی (۱۵روز) و ارتباط با بیگانگان (۳۰روز) به حبس در کشتی محکوم می‌کند.

در پردهٔ میانی، هنگام بازگشت به پایگاه متوجه حضور افرادی می‌شود که از شورای امنیت ملی به آن‌جا آمده‌اند. دلیل بحث اصلی فیلمی است که حبیب برداشته و حاکی از عملیات نمایشی مرتضی در هجوم شبانه به ناو وینسنس است. مرتضی با قایق پارویی به ناو نزدیک و به آن مشت می‌کوبد. آن‌ها سعی دارند مرتضی را از عواقب عملش آگاه کنند. مرتضی که از تمامی این سؤال و جواب‌ها در مورد انگیزه‌اش از نزدیک‌شدن به ناو آمریکایی خسته شده، از آن‌ها می‌خواهد از او نخواهند چشمش را به روی ناوی که زن و بچهٔ ایرانی را کشته است ببندد. مرتضی همراه با عبدالله به خانه بازمی‌گردند. مرتضی، عبدالله را مجبور می‌کند به خانه بیاید و به بررسی فیلم‌های حبیب بپردازد؛ چراکه دوست ندارد فیلم دیگری از پایگاه به دست دیگران بیفتد. مادر پس از فهمیدن ماجرا به توبیخ و سرزنش مرتضی مشغول می‌شود. وی مرتضی را انسانی می‌داند که ا ز دوره و زمانهٔ خودش دور است. عبدالله دو حلقه فیلم پیدا کرده است. یکی از آن‌ها فیلم کوتاهی با نام «دن‌کیشوت» است. او در این فیلم، پدرش را یک قهرمان پوشالی به تصویر کشیده که از زمانهٔ خود عقب است. فیلم دیگر مربوط به سفری است که حبیب و سلمی با یکدیگر به دبی داشته‌اند. فاطمه (همسر مرتضی) به خانهٔ سلمی مراجعت می‌کند و او در نهایت حاضر می‌شود فاطمه را در صورت پرداخت مقداری پول به کشتی سوخته برساند. مرتضی در پایگاه مشغول تماشای فیلم ناو است. به او خبر می‌دهند که دو هلیکوپتر آمریکایی و یک کشتی به منطقهٔ آبی ایرانی نزدیک شده‌اند. مرتضی از موقعیت آن‌ها مطلع می‌شود و وضعیتی جنگی به سمت آن‌ها حرکت می‌کند. در بین راه عملیات را به عبدالله می‌سپارد. عبدالله نیز وضعیت را از حالت جنگی به حالت عادی تغییر می‌دهد. هنگامی که افراد به کشتی می‌رسند، مسافران کشتی آن‌ها را تشویق می‌کنند. عبدالله دستور بازگشت به پایگاه را می‌دهد. مرتضی به تنهایی به سمت ناو وینسنس راه می‌افتد. هلیکوپتری به او نزدیک می‌شود و موقعیت او را جویا می‌شود. مرتضی آر.پی.جی مسلحی را به سمت او نشانه می‌رود. سرنشین هلیکوپتر، پاسخ‌دادن را آسان‌تر از این حرکات مرتضی می‌داند. هلیکوپتر دیگری از پشت به آن‌ها نزدیک می‌شود و روی سر مرتضی گل می‌ریزد. مرتضی به خانه بازمی‌گردد و متوجه عزیمت فاطمه برای رفتن به کشتی سوخته می‌شود.

Archive of SID

www.SID.ir

در پردهٔ سوم، مرتضی برای یافتن فاطمه به کشتی سوخته وارد می‌شود. متوجه می‌شود که فاطمه آن‌جا نیست. همراه با حبیب به دنبال فاطمه و سلمی به راه می‌افتند. پس از دیدن قایق شکستهٔ سلمی گمان می‌کنند که آن‌ها طعمهٔ دریا شده‌اند. پدر و پسر ناراحت از یکدیگر، در کشتی سوخته با هم گلاویز می‌شوند. ناگهان هلیکوپتری آمریکایی به آن‌ها نزدیک می‌شود. مرتضی ناگهان آر.پی.جی را مسلح کرده و به هلیکوپتر نزدیک می‌شود. تفنگ‌دار آمریکایی فاطمه و سلمی را در حالی که پتو بر دوش دارند، روی عرشهٔ کشتی پیاده می‌کند. مرتضی و عبدالله به سمت پایگاه حرکت می‌کنند. هنوز اندکی از کشتی فاصله نگرفته‌اند که مرتضی جلیقهٔ نجات را تن عبدالله می‌کند و او را به دریا می‌اندازد. مرتضی به تنهایی به پایگاه می‌رود و هنگامی که پایگاه را تسخیر می‌کند و قصد دارد به ناو آمریکایی حمله برد، نیروهای ایرانی او را از این عمل باز می‌دارند. مرتضی به سمت خانه راه می‌افتد. فاطمه به استقبال مرتضی می‌آید. مرتضی با دیدن فاطمه، قایق را به سمت ناو آمریکایی می‌گرداند. فرمانده پایگاه از طریق بی‌سیم به مرتضی اخطار می‌دهد که این کار را مرتکب نشود. در همین حال، سلمی و حبیب در کنار ساحل مشغول تماشای دورنمایی از برج‌ها و ساختمان‌های دبی هستند. آتش‌بازی شروع قرن بیست و یک به راه افتاده است.

در این اثر مطابق سیر روایی و شخصیت‌پردازی داستان، سویهٔ دوم از تقابل‌ها بر سویهٔ نخست ترجیح داده می‌شود. در این اثر، مرتضی اگرچه هنوز پایبند و ملتزم به ذهنیت و ارزش‌های نسلی خویش (نسل جنگ) است، تحت تأثیر فشار اجتماعی نسل غیر جنگ تجربهٔ اساسی که ذهنیت این نسل را شکل بخشیده است بر محور خانواده می‌گردد، نه جنگ. در پایان سیر روایی نیز شخصیت‌های متمایل به سویهٔ دوم، دچار تحول نمی‌شوند و به برخی از اهداف خویش نیز دست می‌یابند. مرتضی نیز که نمایندهٔ شخصیت متمایل به سویهٔ نخست است، هم‌چنان زیر فشار بیرونی و درونی است که بر وی اعمال می‌شود. از این رو، عمل‌گرایی بر عقیده‌گرایی، نتیجه‌محوری بر وظیفه‌محوری، عقل‌مداری بر عشق‌مداری، برون‌گرایی بر درون‌گرایی و آینده‌گرایی بر گذشته‌گرایی ترجیح داده می‌شود.

۵. به نام پدر

پردهٔ نهایی	پردهٔ میانی	پردهٔ ابتدایی
وخیم‌شدن وضعیت قلبی راحله و فرود اضطراری هواپیما در آبادان؛ قطع‌کردن پای حبیبه و بهبود وضعیت راحله	رضایت‌دادن پدر به عمل جراحی که احتمال قطع‌شدن پای حبیبه در آن وجود دارد؛ عزیمت راحله به بیمارستان آبادان؛ تصمیم بر انتقال حبیبه	انفجار مین زیر پای محبوبه در حین جست و جویی باستان‌شناسانه؛ عزیمت پدر به بیمارستان به رغم تعقیب و گریزها

Archive of SID

www.SID.ir

سیر روایی این اثر، در قالب پرده‌های نمایشی سه‌گانه به صورت زیر است. در پردهٔ اول، حبیبه (یگانه دختر ناصر) روی تپه‌ای باستانی مشغول کاوش است که به خنجری قدیمی دست پیدا می‌کند. مشعوف از کشف خویش برای نشان‌دادن خنجر به گروه راه می‌افتد که ناگهان مینی برجای مانده از زمان جنگ زیر پایش منفجر می‌شود. پدر حبیبه (ناصر)، مشغول عملیات حفاری و کارگذاشتن دینامیتی است تا بتواند به معدنی دست یابد. مادر حبیبه نیز نگران از حال او دایم سعی می‌کند از همسرش خبری بگیرد. ناصر به شهر مراجعه کرده و قصد دارد شش معدن را به ثبت برساند. در همین حین کارمند مؤسسه و جلال (رانندهٔ مؤسسه) او را می‌بینند. آن‌ها از طرف رئیس مؤسسهٔ خیریه‌ای که در آن مشغول به کار هستند، موظف‌اند تا معادن را از چنگ ناصر درآورند. ناصر از دست آن‌ها می‌گریزد. میثم که در کلاس حفاری شرکت داشته و خواستگار حبیبه است، با پدر تماس می‌گیرد. پدر تصور می‌کند که او به دنبال خواستگاری است. به همین دلیل می‌خواهد او را از سر خود باز کند. اما میثم سعی می‌کند به صورت تدریجی خبر اتفاقی را که برای حبیبه افتاده است به پدر بدهد. در حینی که ناصر سعی دارد از دست کارمندان مؤسسه فرار کند، به سمت بیمارستان راه می‌افتد.

در پردهٔ میانی، پدر وارد بیمارستان می‌شود و با مرتضی، هم‌رزم قدیمی خود ملاقات می‌کند. مرتضی خیال می‌کند که ناصر بالاخره برای حضور در تیم خنثی‌کردن مین قبول مسؤولیت کرده است. اما متوجه می‌شود که دختر مجروح دختر ناصر است. ناصر بدون اطلاع وارد بخش آی.سی.یو می‌شود و با دخترش شروع به صحبت می‌کند. حبیبه به او می‌گوید که جنگ هنوز برای او تمام نشده است و حتی سر کلاس درس نیز او را رها نمی‌کند. پدر متوجه می‌شود انفجار مین باعث چنین حادثه‌ای شده است. او با ناراحتی از بخش خارج می‌شود و استاد را سرزنش می‌کند و در نهایت متوجه می‌شود که خبر پاک‌بودن تپه را مرتضی به دانشگاه داده است. ناصر از تلفن داخل اتاق جراح با راحله تماس می‌گیرد. راحله از لحن او پی به دروغ‌گفتن او می‌برد. پدر از وضعیت بحرانی دخترش توسط جراح باخبر می‌شود. او برای ناصر احتمال قطع‌شدن پای حبیبه را تشریح می‌کند. هنگامی که ناصر مشغول اقامهٔ نماز است، مرتضی سعی می‌کند علت اصلی پاک‌سازی ناموفق تپه را توجیه کند. ناصر بدون آن‌که به این صحبت‌ها پاسخی بگوید، تنها از مرتضی می‌خواهد که او را به تپهٔ مذکور ببرد. مرتضی بالاخره مجبور می‌شود ناصر را به تپه اعزام کند. تپهٔ شاهد یکی از مرزهای عملیاتی بوده که ناصر و مرتضی در آن رزم کرده‌اند. ناصر متوجه می‌شود مینی که زیر پای دخترش منفجرشده به دست خود او در زمین حفر شده بود، تا جلو پیش‌روی دشمن را بگیرد. ناصر به خدا شکایت می‌برد که چرا باید روزگار چنین با او رفتار کند؟ او به بیمارستان بازمی‌گردد. حبیبه با دیدن پدر از او شکایت می‌کند که چرا تنهایش گذاشته است. هم‌چنین او را به دلیل امضای فرم مخصوص عمل‌کردن سرزنش می‌کند. مادر حبیبه (راحله) به فرودگاه آبادان وارد می‌شود و میثم به پیشواز او می‌رود. میثم سعی می‌کند در راه وضعیت حبیبه را مساعد جلوه دهد. راحله به محض ورود به بخش ناصر را می‌بیند. راحله برای دیدن حبیبه به داخل بخش می‌رود. راحله و ناصر مشغول صحبت‌کردن دربارهٔ وضعیت موجود و گذشتهٔ خود می‌شوند.

Archive of SID

www.SID.ir

آن‌ها هر دو خود را مقصر پیش‌آمدن چنین وضعی می‌دانند. به پیشنهاد یکی از رفقای مرتضی، برای بالارفتن درصد اطمینان از قطع‌نشدن پای راحله تصمیم می‌گیرند شبانه به سمت تهران پرواز کنند. ناصر در فرودگاه دستگیر می‌شود و راحله و حبیبه همراه با میثم، بدون حضور او به سمت تهران عازم می‌شوند. هواپیما به دلیل بروز سانحهٔ قلبی برای راحله فرود اضطراری کرده است. در نهایت، حبیبه در آبادان عمل می‌شود و پای خود را از دست می‌دهد. راحله نیز بهبود می‌یابد. ناصر نیز به گروه خنثی‌کنندهٔ مین در آبادان می‌پیوندد.

در این اثر، سیر روایی و شیوهٔ شخصیت‌پردازی به سویهٔ دوم تقابل‌ها مایل می‌شود. ناصر به عنوان نمایندهٔ تیپ شخصیتی که سابقاً مایل به سویهٔ ابتدایی تقابل‌ها بوده ولی در حال حاضر به دنبال کسب معاش از طریق کشف معدن است و می‌خواهد زندگی خانوادگی آرامی داشته باشد، گرفتار پیامد غیرمستقیم عمل جنگی خویش می‌شود. این پیامد کیان خانوادگی وی را با تهدید مواجه می‌سازد. در نهایت نیز وی که خسته از روزگار و این پیامدهاست، مقهور خواست نسلی دیگری می‌شود که هستهٔ اساسی تجربهٔ آن را نه جنگ، بلکه خانواده شکل می‌دهد. از این رو، در نهایت سیر روایی و شیوهٔ شخصیت‌پردازی مؤلف در این اثر عمل‌گرایی را بر عقیده‌گرایی، نتیجه‌محوری را بر وظیفه‌محوری، عقل‌مداری را بر عشق‌مداری، برون‌گرایی را بر درون‌گرایی و آینده‌گرایی را بر گذشته‌گرایی ترجیح می‌دهد. پس از بیان تقابل‌های مربوط به روابط نسلی در سیر روایی و پیرنگ داستانی هر اثر لازم است به تفصیل به تبیین سیر تحول مؤلف در شیوهٔ بازنمایی تقابل‌های فوق پرداخته شود.

سیر تحولی حاتمی‌کیا در شیوهٔ بازنمایی روابط نسلی

پس از مرور اجمالیِ سیر روایی نمونه‌ها می‌توان به خوبی به سیر تحولی مؤلف (حاتمی‌کیا) در بازنمایی ساختار روایی فیلم‌ها پی برد. فیلم مهاجر اگرچه محصول سال ۱۳۶۸ است، اتفاقاتش در دوران جنگ به تصویر کشیده شده است. این فیلم به لحاظ ژانری، درامی رمانتیک دربارهٔ جنگِ در حال وقوع است. حاتمی‌کیا در این فیلم، به بازنمایی ارتباطات درون‌نسلی در جنگ با رویکردی رُمانتیک می‌پردازد. شخصیت اصلی فیلم (اسد) پس از به راه انداختن مهاجر خود نیز به آرزو و آرمان خویش دست می‌یابد. روحش به همراه پلاک با مهاجر پرواز می‌کند. این فیلم به بازنمایی سیر تحولی شخصیت محمود در فیلم می‌پردازد که دارای روحیه‌ای عقل‌گرا و تجربه‌گراست و بیش از آنکه به سیر درونی معتقد باشد، به استقرای بیرونی پایبند است. بعد از آنکه اسد در محاصرهٔ دشمن گرفتار می‌شود، تنها پل ارتباطی میان اسد و محمود مهاجر است. این پرندهٔ مکانیکی اگرچه ساختهٔ دست بشر و تنظیم شده بر اساس قوانین فیزیکی و مادی است، به تعالی روح و سیر درونی اسد و سپس تحول شخصیتی محمود می‌انجامد. همهٔ وسایل در این فیلم از طرف خداوند نمایندگی دارند تا انسان را به سعادت برسانند. مهاجر نیز با قرارگرفتن در دایرهٔ اختیار افرادی که در پی وصول به قرب الهی هستند، تغییر ماهوی می‌دهد و ولایت فناورانهٔ خود

Archive of SID

www.SID.ir

را به ولایت خداوند می‌سپارد. مهاجر حکم زورقی را دارد که در نهایت حامل پلاک تنی چند از شهدا و رساندن آن‌ها به عرش خداوند است. ساختار داستانی، نحوهٔ شخصیت‌پردازی و سیر گره‌گشایی و گره‌افکنی در پی بازنمایی سیری رمانتیک است. «نی» در این فیلم، وسیله‌ای است که شخصیت‌های اصلی از طریق آن سیر درونی خود را شروع می‌کنند. اسد در خلوت خود مشغول نواختن آن می‌شود و هنگامی که محمود در اثر جداشدن از اسد دل‌گیر می‌شود، برای زنده‌شدن یاد آن‌ها نی می‌نوازد. هم‌چنین خود پرندهٔ مکانیکی با نام «مهاجر» که عنوان فیلم نیز هست، بیانگر نمادی است که مؤلف از طریق آن در پی تسری‌دادن خوانش خود (در قالب خوانش مرجح) به مخاطبان است. پلاک نیز از جمله نمادهایی است که حاتمی‌کیا بار معنایی و ارزشی زیادی در سیر روایی (خصوصاً هنگام گره‌گشایی نهایی و صعود مهاجر همراه با پلاک‌ها) به آن می‌دهد. اگرچه حاتمی‌کیا در سکانس‌هایی که دارای بار روایی کارکردی برای شخصیت‌پردازی است و به نحوهٔ برخورد میان اسد و محمود مربوط می‌شود، به دنبال بازنمایی برخورد نسلی در تضاد بین ارزش‌های محمود و اسد است، در نهایت، به تحول شخصیتی محمود (به نمایندگی از یک تیپ شخصیتی) با حرکت به سمت ارزش‌های اسد (به عنوان تیپ شخصیتی برتر) می‌رسیم. این اثر اگرچه قابلیت آن را دارد که به متنی «چندصدایی» تبدیل شود (چراکه موقعیت‌های فراوانی برای محمود فراهم می‌شود تا با اسد و حاجی رئوفی مشاجره و گفتگو کند)، در نهایت مؤلف با ترجیح دادن یکی از طرفین تقابل‌های روایی، متن را از حالت «نوشتنی» به حالتی «خواندنی» تبدیل می‌کند. بنابراین خوانش مرجح مؤلف متمایل به سویهٔ ابتدایی تقابل‌های مذکور است.

مؤلف در فیلم «از کرخه تا راین»، به دنبال بازنمایی اثری است که ساختاری رمانتیک دارد. نحوهٔ گره‌گشایی و گره‌افکنی در این اثر مطابق با کارکردهای آثار رمانتیک به منظور تهییج و ترغیب احساسات عاطفی مخاطبان است. موسیقی متن فیلم نیز این تأثیر را در خیال مخاطب افزون می‌ساخت. در این فیلم، اگرچه مؤلف به سایر شخصیت‌ها و نظرها نیز اجازهٔ بروز می‌دهد و سعی می‌کند متنی «چندصدایی» ارائه دهد، از طریق رمزگشایی برخی از نشانه‌هایی که در متن تعبیه کرده است، می‌توان خوانش مرجح اثر را در برتری یافتن رویهٔ ابتدایی تقابل‌های فوق دریافت. از جمله این نشانه‌ها، نحوهٔ شروع و پایان فیلم و شیوهٔ ورود به روایت و خروج از آن است. در ابتدا هواپیمای حامل سعید در آلمان فرود می‌آید و در نهایت، هواپیمای حامل جسد او از زمین آلمان بلند می‌شود و به سمت ایران پرواز می‌کند. در این سکانس، پلاک حضور معناداری دارد و به نوعی دارای همان کارکرد روایی است که در مهاجر داشت. در این سکانس هواپیمای حامل لیلا و خانواده‌اش در حالی از زمین کنده می‌شود و در حالی فیلم به پایان می‌رسد که یوناس به پلاک دایی‌اش خیره شده و در حال تکان‌دادن آن است. سیر شخصیت‌پردازی در ساختار روایی اثر نیز سعی دارد به تولید متنی «چندصدایی» بینجامد. مؤلف در این اثر تلاش می‌کند تا شخصیت‌های مختلف بتوانند نحوهٔ عملکردشان در سیر داستان و چگونگی واجدبودن خصلت‌های نسلی را توجیه کنند. «نوذر» نمایندهٔ نسلی است که اگرچه تجربهٔ مشترکی از در جنگ دارد، اما از نظر مؤلف دچار تحول منفی شده است و در سیر روایی اثر در نهایت، در آلمان می‌ماند و به همراه کارگردان و مخاطبان با هواپیمای

Archive of SID

www.SID.ir

حامل جنازهٔ سعید به سمت آسمان اوج نمی‌گیرد. در مقابل، کسی که به عنوان نمایندهٔ دیگر این نسل (به نمایندگی از تیپ شخصیتی برتر) تا دم مرگ نیز به اصول و ارزش‌های خود پایبند می‌ماند، سعید است. آنچه این نسل را از سایر نسل‌ها جدا می‌کند، تجربهٔ مشترکی است که از سر گذرانده‌اند. جنگ و شرکت در دفاع داوطلبانه از میهن در برابر یورش دشمن (از زمین، هوا و دریا) هستهٔ اصلی این تجربهٔ مشترک است. سکانس‌هایی که به گذشته بازمی‌گردد، مهم‌ترین سکانس‌ها برای بازنمایی این امر است. هنگامی که عوارض استنشاق گازهای شیمیایی در سعید بروز می‌یابد، وی مکرر به یاد لحظاتی می‌افتد که هواپیماهای دشمن از هوا، تانک‌ها از زمین و نیروهای دریایی از رودخانهٔ کرخه می‌کردند. شخصیت سومی که در این اثر دچار نوعی استحاله و بازگشت به ارزش‌های نسلی گذشتهٔ خود شده است، لیلاست. در نظر مؤلف، لیلا نمایندهٔ نسلی است که در سیر روایی داستان دستخوش تحول مثبت می‌شود. از این رو، نشانه‌گذاری‌های مؤلف در گره‌گشایی و گره‌افکنی و سیر دراماتیک اثر در قالبی رمانتیک، آن را به سمت سویهٔ ابتدایی تقابل‌ها سوق می‌دهد.

فیلم «آژانس شیشه‌ای»، محصول سال ۱۳۷۶ است. فارغ از تحولات سیاسی که در این دوره از انقلاب ایران رخ داد، می‌توان با تغییری که در نحوهٔ بازنمایی روابط نسلی در حاتمی‌کیا رخ داده است، به بروز تحولی احتمالی در سطح اجتماعی رسید. در این فیلم، مؤلف به دنبال روایت اثر در ژانری اجتماعی است؛ چراکه وی با این فیلم به دنبال نشان‌دادن شکاف‌ها و گسست‌هایی است که بین نیروهای انقلابی رخ داده است. در این اثر نیز، اگرچه تلاش مؤلف معطوف به ایجاد وضعیتی «چندصدایی» در روایت بخش‌های مختلف داستانی است، می‌توان با رمزگشایی برخی از نشانه‌هایی که در فیلم به کار رفته است، خوانش مرجحی را نیز تشخیص داد که نشان‌گر تلاش مؤلف برای بازنمایی ساختار روایی خاصی است. در این اثر نیز پلاک و چفیه نمادی است که کاظم را به یاد گذشته و ارزش‌های جبهه می‌اندازد. از این رو، هنگامی که فاطمه برایش پلاک و چفیه را فرستاد، از اینکه حداقل او انگیزهٔ اصلی‌اش را درک کرده، روحیه می‌گیرد. هم‌چنین تشنگی عباس در سکانس پایانی، و نهایتاً شهادت او با لبانی تشنه می‌تواند مخاطب را به یاد اسطورهٔ مذهبی حضرت ابالفضل العباس (ع) بیندازد. وقوع این حادثه آن هم در آسمان ایران و در نقطهٔ اوج گره‌گشایی، دارای این کارکرد نمادینِ روایی است که به هم‌زادپنداری میان مخاطب و عباس به عنوان قربانی اصلی درگیری‌ها و نزاع‌ها می‌انجامد. همچنین در سکانس پایانی، قبل از پرواز کاظم و عباس، مؤلف وضعیتی برای سلحشور (به عنوان نمایندهٔ یک تیپ شخصیتی) ایجاد می‌کند که در آن، او میان تمامی قوانین و تدابیر اندیشیدهٔ خود تنها می‌ماند. مؤلف در نهایت به کاظم این حق را می‌دهد که برای ادای تکلیفش چنین کند و به شکستن قوانینی بپردازد که سلحشور برای ایجاد نظم و امنیت در سطح ملی و بین‌المللی وضع کرده است. بنابراین در این اثر نیز به نظر می‌رسد مؤلف در سیر روایی خود هم‌چنان به سویهٔ ابتدایی تقابل‌ها تمایل دارد. وی در این اثر تلاش می‌کند تا متنی «چندصدایی» را بازنمایی کند. کاظم و سلحشور هریک فرصتی به دست می‌آورند تا به انگیزه‌ها و معانی ذهنی خود اشاره کنند و مخاطب را در آن شریک گردانند. شخصیت‌های بینابین، همچون احمد و اصغر

Archive of SID

www.SID.ir

نیز به نوعی اجازهٔ بروز انگیزه‌ها و دغدغه‌های خود را دارند. اما در نهایت تمامی این شخصیت‌های خاکستری به سمت کمک‌کردن به شخصیت کاظم مایل می‌شوند. این امر حاکی از گرایش مؤلف در سیر روایی داستان به سویهٔ ابتدایی تقابل‌هایی است که کاظم آن‌ها را نمایندگی می‌کند. در این فیلم آنچه مهم است، تلاش در بازنمایی نحوهٔ ارتباط بینانسلی است. تا پیش از این، دغدغهٔ اصلی مؤلف مربوط به بازنمایی نحوهٔ ارتباط درون‌نسلی بود. ارتباطی که محور آن تجربهٔ مشترک در جنگ و اکتساب معانی ارزشی یکسان از پدیدهٔ مورد تجربه بوده است: در مهاجر میان اسد و محمود، در ازکرخه تا راین میان سعید و نوذر و در آژانس شیشه‌ای میان کاظم و سلحشور. اما در این اثر، مؤلف به دنبال بازنمایی نوعی رابطهٔ بینانسلی نیز برمی‌آید. سلمان در سکانس مربوط به شستن ماشین به قصد فروش، این امکان را می‌یابد که به بیان انتقادات خویش از ارزش‌های نسلی پدرش بپردازد. او هیچ توجیه عقلانی برای این نوع کمک‌کردن به غریبه (و لو عباسی که در جنگ برای حفظ تمامیت ارضی کشور جنگیده و در راه ارزش‌های انقلابی جان خود را به خطر انداخته است) در حالتی که خانواده به آن احتیاج بیشتری دارد نمی‌بیند. در این اثر می‌توان مطلع چنین دغدغه‌ای را در مؤلف دید. در اینجاست که رویکرد اصلی مؤلف از روایت روابط نسلی مبتنی بر تجربهٔ مشترک از جنگ به روایت تجربه‌های بینانسلی در قلمرو و حوزهٔ خانواده معطوف می‌شود.

فیلم «موج مرده» نقطهٔ اوج چنین تحولی است. این فیلم محصول سال‌های ۷۹-۱۳۷۸ است. در این فیلم نیز به نظر می‌رسد، ساختار روایی اثر، ژانر اجتماعی است. حاتمی‌کیا با این فیلم به دنبال هرچه بیشتر نشان‌دادن شکاف‌ها و گسست‌هایی است که بین نسل‌های جنگ و نسل‌های پس از آن خصوصاً در حوزهٔ خانواده ایجاد شده است. حبیب نمایندهٔ نسل پس از جنگ و مرتضی نمایندهٔ نسل جنگ است. در این اثر نیز حاتمی‌کیا به روایت نحوهٔ ارتباطات بینانسلی، میان دو نسل جنگ و نسل پس از جنگ است. این فیلم، تنها اثر حاتمی‌کیا از میان پنج نمونهٔ انتخابی است که سعی می‌کند هم متنی «نوشتنی» ارائه کند و هم «چندصدایی». با توجه به سکانس پایانی اثر، مخاطب این امکان را پیدا می‌کند که در ذهن خود به ترسیم ادامهٔ سیرروایی داستان بپردازد. در نهایت مشخص نمی‌شود که آیا حبیب به دبی رفته یا صرفاً صحنه‌هایی نمایشی را شاهد هستیم. همچنین مشخص نمی‌شود که آیا کاظم در نهایت به ناو وینسنس حمله می‌کند یا خیر؟ مخاطب این امکان را می‌یابد که بر اساس پیش‌فرض‌ها و پیش‌پنداشته‌های خود به برساختن چنین خوانش‌هایی دست بزند. این اثر را می‌توان نقطهٔ چرخش حاتمی‌کیا در بازنمایی روابط نسلی در سینمای جنگش دانست. بر خلاف سایر نمونه‌های ابتدایی تحقیق، در این اثر می‌توان به رمزگشایی برخی از نشانه‌هایی پرداخت که در این اثر حاکی از تمایل مؤلف به سویهٔ دوم تقابل‌های روایی است. عنوان اثر (موج مرده) حاکی از رویکردی است که مؤلف به نسل جنگ و ارزش‌های آن دارد. به نظر می‌رسد مراد از موج مرده، نسل مرتضی است که هنوز سعی می‌کنند با منطق موقعیت‌های جنگی به کنش در موقعیت‌های پس از جنگ خصوصاً در برخورد با خانوادهٔ خود (و علی الخصوص در برخورد با فرزند خانواده به عنوان نمایندهٔ نسل پس از جنگ) بپردازند. علاوه بر این نشانه، در

Archive of SID

www.SID.ir

بخشی از سیر روایی داستان می‌توان خوانش برتر مؤلف را از زبان فرزند خانواده (حبیب) شنید. این معنا در فیلم کوتاهی که حبیب از پدرش ساخته و آن را «دن‌کیشوت» نام نهاده است، مستتر است. فیلم «دن‌کیشوت» نشانهٔ بارزی از نحوهٔ خوانش مؤلف در این اثر است. وی امثال مرتضی‌ها و نسل ایشان را (که معتقد به ارزش‌های نسلی گذشته و پایبند به منطق جنگ در موقعیت‌های جدیدند) همچون قهرمان‌هایی پوشالی می‌داند که عمرشان به سر آمده و صرفاً در پیله‌ای موهوم که برجامانده از ارزش‌های سابق است، به حیات اجتماعی خود ادامه می‌دهند. از این رو، در این اثر چرخش حاتمی‌کیا از نحوهٔ روایت روابط درون‌نسلی (در نسل جنگ) را شاهدیم. بار اصلی روایی در این اثر بر بازنمایی نحوهٔ ارتباط بینانسلی (نسل جنگ و نسل پس از جنگ) در حوزهٔ خانواده است. همان طور که اشاره شد، می‌توان در این اثر به چرخش مؤلف به سویهٔ دوم تقابل‌های روایی رسید.

نمونهٔ پنجم، فیلم «به نام پدر» است. این فیلم محصول سال ۱۳۸۴ است. به رغم تحولات سیاسی که در این سال در ایران رقم زده شد، می‌توان به توجه حاتمی‌کیا به ظهور لایهٔ اجتماعی مستقلی از جریانات سیاسی در کشور دست یافت. در این اثر، بر خلاف نمونه‌های پیشین، مؤلف در پی متهم‌کردن شخصیت‌های مختلف در بروز بحران‌های موقعیتی نیست. در سکانسی که راحله و ناصر با یکدیگر در بیمارستان (در حالی که حبیبه در بیمارستان بستری است) صحبت می‌کنند، می‌توان این معنا را مستتر یافت. هیچ یک، دیگری را مقصر نمی‌داند. هریک از اعضای نسل جنگ (چه مادر و چه پدر) سعی می‌کنند باری از تقصیرها و مسؤولیت‌ها را بر دوش بکشند. خلاف این خصوصیت روایی را می‌توان در موج مرده مشاهده کرد. در سکانسی که مرتضی و فاطمه مشغول صحبت‌کردن در آشپزخانه هستند، فاطمه به سرزنش مرتضی به دلیل نحوهٔ برخورد با فرزندشان می‌پردازد و او را متهم می‌کند که از زمانه عقب افتاده و حتی برای خود فاطمه هم غریبه شده است. اما دراین فیلم، ناصر و راحله هریک خود را به نوعی مسؤول وقوع بحران‌ها می‌دانند. به نظر می‌رسد از نقطه نگاه مؤلف، پس از بروز لایهٔ مستقل اجتماعی لازم است افراد به مسؤولیت‌پذیری بیشتر نایل شوند و بتوانند متناسب با منطق موقعیت‌هایی که پیش رو دارند، با رویکردی واقع‌گرایانه مسؤولیت‌های کنش خویش را قبول کنند. در این فیلم، فهمی از پیامدهای غیرمستقیم کنش (که در اندیشهٔ وبری مورد توجه و تأکید است) در سیر روایی اثر تولید شده است. انسان‌های باید متوجه آثار و پیامدهای غیرمستقیم کنش خویش باشند و بتوانند مسؤولیت عوارض و پیامدهایی را که (و لو به صورت ناخواسته و ناندیشیده) بروز کند، بپذیرند. در این اثر نیز به نظر می‌رسد حاتمی‌کیا به نحوی منعطف‌تر به روایت ساختار دراماتیک داستان می‌پردازد. برخلاف موج مرده به دنبال سرکوب‌کردن ارزش‌های ن‌سل جنگ (به مثابهٔ موجی مرده و قهرمان‌هایی پوشالی) نیست و سعی می‌کند پدیده‌های موجود در سطح روابط بین‌نسلی را به صورتی خاکستری و به دور از رویکردهای سیاه و سفید ببیند. در این اثر به نظر می‌رسد، خوانش مرجح مؤلف متمایل به وضعیتی تعادلی است.

با رمزگشایی نشانه‌هایی که در اثر تعبیه شده است، می‌توان به ترجیح مؤلف دست یافت. اولین نشانهٔ نمادینی که در این فیلم با آن مواجه می‌شویم، خنجر یا نیزه‌ای است که حبیبه در عملیات

Archive of SID

www.SID.ir

باستان‌شناسی می‌یابد. معنای این نشانه درگیری حبیبه حتی در کلاس درس، با جنگی است که از گذشته‌ها ریشه می‌گیرد. این نشان می‌دهد که در این‌جا نیز مجبور است به مشارکت در عملی بپردازد که علاقه‌ای به آن ندارد. جنگ، اگرچه از روحیات و تعلقات ارزشی او فاصله دارد، او ناچار است به سرنوشت محتوم خود راضی باشد و در آن مشارکت کند؛ اگرچه ناخواسته و نااندیشیده. مؤلف در این اثر به دنبال بازنمایی تأثیرات غیرمستقیم جنگ بر نسل‌های مختلف (نسل جنگ و نسل پس از جنگ) است. دومین نشانهٔ نمادینی که در این فیلم با آن مواجه می‌شویم، عنوان اثر است. پس از آن‌که حبیبه با مین برخورد می‌کند و مین زیر پایش منفجر می‌شود، عنوان «به‌نام‌پدر»[۱] ظاهر می‌شود. این عنوان حاکی از فریادی است که حبیبه هنگام انفجار سر داده است. همچنین هواپیمایی که در اکثر آثار حاتمی‌کیا نماد پرواز و آرمان‌گرایی است، در این اثر مجبور به فرود اضطراری می‌شود و افراد نسل‌ها و گروه‌های مختلف مجبورند به لوازم کنش‌های خود (چه مستقیم و چه غیرمستقیم) تن‌دهند. خوانش مؤلف برخلاف سایر آثار قبلی، معطوف به این تفسیر است که باید تمامی انسان‌ها برای عملی کنش‌های روزمره و ارادی خود به منطق موقعیت‌ها توجه بسیار داشته باشند.

بنابراین، خوانش مؤلف در این فیلم به این تفسیر است که حبیبه را در مقام التجای دایمی از پدرش تصور کنیم. حبیبه به پدر شکایت می‌کند، اما در نهایت باز نیازمند بازگشت به ارزش‌هایی است که از او برایش بر جای مانده است. برخلاف موج مرده، حبیبه همانند حبیب نیست که به دنبال مقصر دانستن عالم و آدم باشد و تنها آرزوی او رهایی از هرچیزی و لو خانواده را باشد. در اینجا نیز بدن[۲] (و عضوی از آن مانند پا) نمادی از توجه نسل پس از جنگ به ارزش‌های ناسوتی و غیرآرمانی است. در اینجا حبیبه حاضر نیست برای حفظ ارزش‌های آرمانی جنگ، پای خود را از دست دهد؛ اما در نهایت نیز ناچار است که به واقعیت تن دهد و به خواستهٔ خود برسد. اما تفاوت حبیبه با حبیب آن است که اولاً آرزوها و تمنیات خود را در حوزهٔ خانواده جستجو می‌کند نه بیرون از آن و حتی بیرون از وطنش؛ ثانیاً برای دستیابی به این آرزوها و خواسته‌ها هزینهٔ آن را نیز می‌پردازد. هزینهٔ جمع‌شدن مجدد خانواده، روی مین‌رفتن حبیبه و قطع‌شدن پای اوست. بنابراین، نسل پس از جنگ در این نگاه به عقلانیتی دست یافته که اگرچه دارای ارزش‌های متفاوت نسلی با نسل پیش از خود (نسل جنگ) است؛ سعی دارد با عقلانیت ابزاری انتخاب وسایل معطوف به هدف، به آرمان‌ها و ارزش‌های نسلی خود دست یابد. اگر شکایتی هم دارد، خواستگاه اصلی و مرجع او برای بازگشت، خانواده و دامن پدر است. این ارزش‌هایی است که نسل‌های پیشین آن را برای ما به صورت ته‌نشست‌هایی آورده‌اند و به نوعی الگو و قالب معنایی در ذهنمان بدل گشته است. پس برای حل مشکلات و مسایلی که ناشی از پیامدها و آثار غیرمستقیم و نااندیشیدهٔ عمل اختیاری خودمان است، نباید از آن فرار کنیم (همانند حبیب که سعی داشت حتی به صورت غیرقانونی از مرزهای آبی جمهوری اسلامی بگریزد)، بلکه باید به آن قواعد و قوانین رسوب کرده در

۱. In the Name of Father
۲. body

www.SID.ir

فرهنگ اهتمام بورزیم و احترام بگذاریم و سعی کنیم به رغم بروز ا نتقادات و شکایات (که برآمده از تفاوت‌های نسلی است) به حفظ هستهٔ اصلی روابط اجتماعی همت گماریم. در خوانش مرجع مؤلف، بیش از آن‌که توصیف وضعیت بغرنج مهم باشد، تجویز راه‌حلی مهم است که عبارت است از: توجه به پیامدها و آثار غیرمستقیم کنش‌های انسانی و بذل هزینه به برای دست‌یابی به اهداف اندیشیده در قبال آن آثار نااندیشیده. بنابراین، به نظر مؤلف باید به ته‌نشست‌های ارزشی و فرهنگی که در سطوح معنایی زیرین فرهنگِ نسلی ما قرار دارد و از نسلی به نسل دیگر منتقل می‌شود توجه داشت و به رغم تفاوت و انتقاد، به کاوش بیشتر در آن‌ها برای دستیابی به شناخت بیشتر پرداخت.

نتیجه‌گیری

با بررسی ساختار روایی آثار منتخب حاتمی‌کیا می‌توان به نوعی چرخش در ساختار روایی این آثار در زمینهٔ روابط نسلی (اعم از روابط درون‌نسلی و روابط بین نسلی) پی برد. حاتمی‌کیا کارگردانی است که بیشتر آثارش در ژانرهای اجتماعی ساخته شده و تلاش وی معطوف به رصدکردنِ اوضاع اجتماعی- سیاسی ایران در دوره‌های مختلف پس از انقلاب با محوریت جنگ و اتفاقات پس از آن بوده است. بنابراین، آثار وی این خاصیت را خواهند داشت که می‌توان از دریچهٔ آن‌ها به نحوی جزیی و نسبی، جامعهٔ ایران را مورد بررسی قرار داد. به نظر می‌رسد وی از گرایش به سویهٔ ابتدایی تقابل‌های ذیل به سویهٔ دوم تقابل‌ها مایل شده است: عقیده‌گرایی/عمل‌گرایی، وظیفه‌محوری/نتیجه‌محوری، عشق‌مداری/عقل‌مداری، درون‌گرایی/برون‌گرایی و گذشته‌گرایی/آینده‌گرایی.

سیر حاتمی‌کیا را، می‌توان از سیرخوانش مرجع آثارش از مهاجر تا به نام پدر دنبال کنیم. در مهاجر، اسد بیان‌کنندهٔ شخصیت مطلوب مؤلف است. اسد در نهایت با نوعی آرمان‌گرایی به شهادت می‌رسد و به آسمان می‌پیوندد. در از کرخه تا راین باز وضعیت چنین است. اما تغییری که صورت می‌گیرد توجه مؤلف به تغییراتی است که در نسل جنگ ایجاد شده است. نوذر نمایندهٔ مخالفانی است که در نهایت، در خوانش روایی مؤلف طرد می‌شود و در آلمان باقی می‌ماند. اما بالاخره مؤلف سعی خود را کرده است تا متن خود را به اثری «چندصدایی» تبدیل کند. در فیلم آژانس باز این امر ادامه دارد، اما در این فیلم، اگرچه حاج کاظم نمی‌تواند خود را با منطق موقعیت جدید وفق دهد، به دیگرانی همچون سلحشور که به لحاظ تیپ شخصیتی مقابل او هستند، حقّ می‌دهد که با او مخالفت کنند. او فقط می‌خواهد که دیگران او را درک کنند. از این فیلم است که دغدغهٔ نسلی دیگری نیز برای حاتمی‌کیا اهمیت می‌یابد. سلمان در مقابل شخصیت پدر قرار می‌گیرد. برای او بیش از آن‌که تکالیف و وظایف شرعی پدرش مهم باشد، خودش و خانواده‌اش مهم‌اند. در سکانسی که پدر برای فروش ماشین اقدام کرده است، پسر به او اعتراض می‌کند که ماشین حق تمامی اعضای خانواده است و کاظم نباید حق آن‌ها را بر حق عباس مقدم بشمارد. در اینجا باز خوانش مرجع مؤلف مایل به سویهٔ ابتدایی تقابل‌های فوق است، اما در فیلم چهارم یعنی موج مرده، مرتضی به موجودی نامتعادل و عقب‌مانده از

Archive of SID

www.SID.ir

زمان خویش تبدیل می‌شود. نسل جنگ که در حال حاضر هنوز با منطق جنگی زندگی می‌کند به مثابهٔ موجی است که رو به فراموشی و مرگ می‌رود. در این فیلم سلمان آژانس به حبیب تبدیل می‌شود. حبیبی که در نهایت دچار تحول نیز نمی‌شود. کنش‌های رادیکال مرتضی عکس‌العمل‌های رادیکال نسل پس از جنگ را به دنبال داشته است. سلمان در این فیلم، در نهایت به دبی عزیمت می‌کند.

در موج مرده، شخصیت مطلوب کارگردان، فاطمه (مادر خانواده) است. مرتضی که هنوز ملتزم به منطق جنگی است و در خانواده نیز با پسرش با همان منطق تعامل می‌کند، در نهایت به آغوش خانواده بازنمی‌گردد. در سکانس پایانی این فیلم، هنگامی که مرتضی به خانه نزدیک می‌شود، فاطمه به استقبالش می‌آید. اما او مسیر قایقش را برای حمله‌کردن به ناو وینسنس تغییر می‌دهد. بنابراین، موقعیت برتر در ساختار روایی مؤلف از جبهه به خانه و از تجربهٔ مشترک جنگ به تجربهٔ مشترک ارتباط در حوزهٔ خانواده می‌رسد. در به نام پدر، دیگر همّ و غمّ تمامی شخصیت‌ها، سامان دادن به روابط خانواده محور است. راحله، حبیبه و ناصر همگی به دنبال بازگشتن به آن هستند. اما در این فیلم، کارگردان به بازنمایی آثار و پیامدهای غیرمستقیم جنگ می‌پردازد. به نظر می‌رسد لایه و سطحی مستقل با منطقی مستقل و محوریت خانواده ایجاد شده است که حتی حاج کاظم و مرتضی و ناصر نیز به دنبال آن هستند. بنابراین شاهد نوعی تحول از تمایل به سویهٔ ابتدایی به سویهٔ دوم و هم‌چنین از موقعیت جنگ‌محوری به موقعیت خانواده‌محوری در حاتمی‌کیا و به طور کلی در سطح جامعهٔ ایرانی هستیم.

در مهاجر و از کرخه تا راین، مؤلف گره دراماتیک را بر تجربهٔ شخصیت‌های داستان از جنگ پی‌افکنده و سپس آن را می‌گشاید. در مهاجر تیپ شخصیت ابتدایی (معطوف به سویهٔ اول تقابل) تلاش می‌کند تا با توکل به خدا و برخورداری از هدایت‌های اشراقی به مواجهه با صنعت و جنگ بپردازند. از این رو، شخصیت‌های داستانی با اینکه هواپیما از تیررسِ نگاهشان خارج می‌شود، باز تلاش می‌کنند تا با اتکا به اشراق درونی به هدایت و کنترل آن بپردازند. هواپیما، نمادی از صنعت است که در محیط جنگ توسط تیپ شخصیتی متمایل به سویهٔ دوم ساخته شده است تا به شناسایی و عکس‌برداری از منطقهٔ عملیاتی بپردازد. خوانش مرجح مؤلف در نهایت این تیپ شخصیتی را دچار تحول می‌کند تا به دور از قواعد عقلانیِ مرسوم تلاش کنند با یاری‌جستن از الهامات درونی به کنترل صنعت و جنگ بپردازند. در از کرخه تا راین نیز سیر مواجههٔ رزمنده‌ای با بیماری ناشی از شیمیایی‌شدن بازنمایی می‌شود. آن‌چه محور اصلیِ بازنمایی روابط نسلی در این اثر است، تجربهٔ رزمنده‌های باقی مانده از جنگ، خاطرات ایشان و آثار و پیامدهای جسمی ناشی از جنگ است. اگرچه خانواده نیز در این فیلم وارد می‌شود، در نهایت مؤلف ترجیح می‌دهد در سیر روایی، شخصیت‌های جنگی را قهرمان پیروز داستان بنامد. شخصیت این داستان اگرچه در نهایت در بیمارستان جان می‌دهد، خانوادهٔ خواهری‌اش در نهایت به تبعیت از آرمان‌های او به ایران بازمی‌گردند. بنابراین، از سویهٔ دوم به سویهٔ ابتدایی تحول

Archive of SID

www.SID.ir

شخصیتی پیدا می‌کنند. در این دو اثر، شیوهٔ بازنمایی روابط نسلی بر اساس تجربهٔ جنگی است و نحوهٔ شخصیت‌پردازی و گره‌گشایی در پیرنگ داستانی نیز مبتنی بر همین شیوه است.

از فیلم آژانس شیشه‌ای است که به تدریج، بنیان تجربهٔ اجتماعی که نسل و ذهنیت نسلی متعلق به شخصیت‌های داستانی را شکل می‌دهد از جنگ به خانواده تغییر می‌یابد. اگرچه مؤلف در آژانس نیز دغدغه‌های بازمانده‌ای از جنگ را روایت می‌کند که به دنبال کمک‌رسانی به هم‌رزم خود در بحبوحهٔ بی‌توجهی به ارزش‌های جنگی است و اگرچه در نهایت نیز قهرمان پیروز میدان همین شخصیت است، در فضایی چندصدایی به بازنمایی ذهنیت نسلی دیگری نیز پرداخته می‌شود که بر اساس تجربهٔ اجتماعی دیگری شکل گرفته است. از موج مرده تا به نام پدر، شخصیت اصلی داستان دیگر قهرمان روایی نیز محسوب نمی‌شود. در این دو اثر، شخصیت اصلی به شکل آشکاری درگیر پیامدهای غیرمستقیم تجربهٔ جنگی است. تاوانی اجتماعی است که شخصیت در محیط خانوادگی باید تحمّل کند و هزینه‌ای است که به صورت غیرخودخواسته باید بپردازد. بنابراین، به تدریج شخصیتی که ذهنیت نسلی او بر اساس تجربهٔ جنگی شکل‌گرفته و مایل به سویهٔ اول تقابل‌هاست، اسیر خواستهٔ نسل دیگری می‌شود که تجربهٔ سازندهٔ آن، خانواده است و شخصیت‌پردازی آن مایل به سویهٔ دوم تقابل‌هاست. از این رو، می‌توان تغییر مؤلف در سیر بازنمایی روابط نسلی در این پنج اثر را شاهدی بر ایجاد سطح اجتماعی مستقلّی دانست که در حال شکل‌گیری است و هستهٔ اصلی تجربهٔ آن نیز حوزهٔ خانواده است. ترجیح مؤلف در شیوهٔ بازنمایی تقابل‌های مربوط به روابط نسلی و شخصیت‌پردازی‌ها رفته‌رفته به سویهٔ دوم مایل می‌شود، که حاکی از تأثیر فضای اجتماعی کلّی بر ذهنیت اوست.

در مقالهٔ حاضر تلاش شد تا با بررسی منتخبی از آثار حاتمی‌کیا که به جنگ، تحولات پس از جنگ و پیامدهای ناشی از آن می‌پردازند و ذیل ژانر جنگ قرار می‌گیرند، نحوهٔ بازنمایی روابط نسلی (اعم از روابط بین نسلی و درون‌نسلی) را در آن‌ها تبیین کرد. در آثار ابتدایی، شخصیت‌هایی در سیر دراماتیک قهرمان و پیروز محسوب می‌شوند که تجربهٔ اجتماعی مشترک آن‌ها جنگ است و نسل جنگ را شکل می‌دهند. مطابق شیوهٔ گره‌گشایی و گره‌افکنی و کیفیت روایت پیرنگ، ترجیح مؤلف نیز به سویهٔ ابتدایی تقابل‌ها گرایش دارد. از این رو، در دورهٔ ابتدایی هم شخصیت‌ها و هم مؤلف (که روایت‌گر شخصیت‌ها در سیر دراماتیک داستانی است) متمایل به الگوی شخصیتی هستند که به سویهٔ نخست تقابل‌ها گرایش دارد. به تدریج شخصیت‌ها و قهرمان‌هایی که در سینمای جنگ حاتمی‌کیا متعلق به نسل جنگ هستند، در سیر روایی مقهور پیامدهای عمل جنگی خویش می‌شوند و تحت تأثیر خواست نسل دیگری قرار می‌گیرند که هستهٔ تجربهٔ مشترک آن‌ها برآمده از خانواده است نه جنگ. از این رو، در سیر روایی این آثار جنگی شاهد تغییری در تمایل شخصیت‌ها و مؤلف از سویهٔ ابتدایی به سویهٔ دوم در روابط نسلی هستیم.

Archive of SID

www.SID.ir

فهرست منابع

آزاد ارمکی، تقی (۱۳۸۳). **جامعه شناسی نسلی**. تهران: پژوهشکدهٔ علوم انسانی و اجتماعی، چاپ اول.

آسا برگر، آرتور (۱۳۸۰). **روایت در فرهنگ عامیانه رسانه و زندگی روزمره**. ترجمه محمدرضا لیراوی. تهران: سروش، چاپ اول.

احمدی، بابک (۱۳۸۴). **از نشانه های تصویری تا متن، به سوی نشانه شناسی ارتباط دیداری**. تهران: نشر مرکز، چاپ پنجم.

درآمدی نقادانه- زبان‌شناختی بر روایت. ترجمه ابوالفضل حری. تهران: انتشارات بنیاد سینمایی فارابی، چاپ اول.

رمضانی، ع.ا (۱۳۶۸). **جنگ و صلح؛ یک رهیافت تاریخی در ارزیابی جنگ تحمیلی؛ حماسهٔ مقاومت**. تهران: معاونت ستاد فرماندهی کل قوا.

ضیمران، محمد (۱۳۸۳). **درآمدی بر نشانه‌شناسی هنر**. تهران: نشر قصه، چاپ دوم.

کالر، جاناتان (۱۳۷۹). **فردینان دوسوسور**. ترجمه کوروش صفوی. تهران: انتشارات هرمس، چاپ اول.

کرایب، یان (۱۳۸۱). **نظریهٔ اجتماعی مدرن از پاسونز تا هابرماس**. ترجمه عباس مخبر. تهران: نشر آگه، چاپ دوم.

گی؛ روشه (۱۳۷۶). **جامعه‌شناسی تالکوت پارسونز**. ترجمه عبدالحسین نیک‌گهر. تهران: چاپ اول، انتشارات تبیان.

مارتین، والاس (۱۳۸۲). **نظریه‌های روایت**. ترجمه محمد شهبا. تهران: انتشارات هرمس، چاپ اول.

Chiltont, Paul A (۲۰۰۲), **Language, Communication and Discourse**. London & New York: Zed Books.

Hamilton , Peter (۱۹۹۲), **Talcott Parsons**. London: Ellis Horwood Limited.

Loomis , Charles P. & Loomis , Zona K. (۱۹۶۵) **Modern Social Theories**.

Timashef , Nicholas S. (۱۹۶۷), **Sociological Theory , Its Nature and Growth**. NewYork: Rondom House , Third Edition.

Turner , Jonathan H . (۱۹۹۸), **The Structure of Sociological Theory**, Wadsworth Publishing Company.

Archive of SID

www.SID.ir