فصلنامه ***مطالعات ملی***؛ ۲۳، سال ششم، شماره ۳، ۱۳۸۴

جبهه، نمای نزدیک مردان رها شده از خاک

(برداشتی از روایت سینمایی ابراهیم حاتمی‌کیا)

فرزاد پورسعید *

E-mail: farzad_2_3@yahoo.com

چکیده :

جنگ‌ها ازجمله رویدادهای هویت‌سوز و در عین حال هویت‌سازند و جنگ تحمیلی هشت ساله علیه کشورمان نیز از این قاعده مستثنی نبوده است. از سوی دیگر هویت نیز محصول این‌همانی شناخت از سوی خویش و دیگری است و می‌تواند به این‌همانی یا انطباق تصاویر ذهنی تحویل شود. در این چارچوب، تصاویر هنری ازجمله تصاویر سینمایی امکان‌ها و محمل‌هایی برای بازنمایی، و روایت رویدادها و مفاهیم به‌مثابه‌ی منابع و مؤلفه‌های هویت‌ساز به‌شمار می‌روند و می‌توانند به خودیابی جوامع کمک کنند. ژانر سینمای جنگ در جامعه‌ی ما نیز عمدتاً در پی روایت و بازپرداخت جنگ تحمیلی به منزله‌ی رویدادی هویت‌ساز است و می‌کوشد تا آن را به پاسخ پرسش از کیستی ما وارد نماید. براین اساس مقاله‌ی حاضر به تحلیل روایت سینمایی ابراهیم حاتمی‌کیا از جنگ تحمیلی به‌مثابه‌ی روایتی عرفانی و معنوی پرداخته و سعی دارد تا نمادها و چارچوب‌های زمانی و مکانی آن را در برداشتی که با چارچوب‌های هویتی انقلاب اسلامی ملازم است بازخوانی کند.

کلید واژه‌ها: جنگ تحمیلی، خودِفرانگرده، روایت سینمایی، انقلاب اسلامی

---

* پژوهشگر

مقدمه

راه ما به سوی بالاست، از نوع خود فراتر، به‌سوی نوع برتر؛ اما نزد ما هولناک است آن نهاد تبهگنی که می‌گوید: همه چیز برای من! نهاد ما به بالا پر می‌گیرد و بدین‌سان نمادی است از تن‌های ما؛ نمادی از بَر شدن(نیچه، ۱۳۸۱: ۸۶).

هویت و تصویر در ارتباطی دوسویه‌اند. آدمی هویت خود را در تلاقی تصاویر شکل‌گرفته از خود و دیگری می‌شناسد و فرم می‌دهد؛ در عین حال که تلاش می‌کند تا آن را با تصاویر دیگران از خود، موزون و منطبق کند. به بیان دیگر: ساختن و شناختن هویت، محصول «این‌همانی» است و این‌همانی می‌تواند در انطباق تصاویر محقق شود. تصاویر ذهنی به این معنا، محمل و دستمایه‌ی هویت‌یابی و خودسازی‌اند که در نسبت میان زمان‌ها، مکان‌ها و انسان‌ها شکل می‌گیرند. بنابراین تعبیر، محصولات و تصاویر هنری، تسهیل‌کننده‌ی فرایند هویت‌سازی و خودشناسی در میان انسان‌ها هستند و به آن‌ها در خلق تصاویر ذهنی‌شان یاری می‌کنند. این تعامل در هنرهای مدرن به‌ویژه سینما بارزتر و نمایان‌تر است؛ زیرا مدرنیته، انسان را در کانون شناخت و هستی خود قرارمی‌دهد. انسان خود را در تصاویر سینمایی و در متن رویدادهایی که در زمان و مکان معناداری حادث می‌شوند، بازنمایی می‌کند تا در تحقق، شناخت یا توبه از خود، کامرواتر باشد. درعین‌حال قابلیت و ظرفیت ذهنی انسان محدود است و از این‌رو برای تصویربرداری یا تصویرسازی به گزینش‌گری روی می‌آورد. به بیان دیگر: فقط وجوه محدودی از زندگی انسانی یا زوایای مشخصی از رویدادها را برجسته و بارز می‌نمایاند و دیگر وجوه و زوایا را فرومی‌نهد. معیار این گزینش و داوری نیز ارزش‌ها، باورها و اهداف و آرمان‌های انسان‌هاست که در شکل‌گیری هویت آن‌ها مؤثر و دخیل‌اند. براین اساس، مقاله‌ی حاضر به این پرسش اساسی می‌پردازد که کدام زوایا و وجوه جنگ تحمیلی هشت ساله عراق علیه کشورمان ـ به‌عنوان مهم‌ترین رویداد جامعه‌ی ایرانی در ربع قرن اخیر ـ شایسته‌ی گزینش و نزدیک‌نمایی‌اند؟ نوشتار حاضر، پاسخ به این پرسش را از خلال فهم و تفسیر روایت سینمایی ابراهیم حاتمی‌کیا جست‌وجو می‌کند. گزینش این شیوه، علاوه بر رابطه‌ی پیش‌گفته میان هویت و تصویر، به زندگی حاتمی‌کیا و کارنامه‌ی سینمایی او بازمی‌گردد. به‌واقع سینمای حاتمی‌کیا بازتاب‌دهنده‌ی هویت و کیستی آدم‌های جنگ و سرگذشت آن‌ها پس از جنگ است و همین ویژگی، او را از دیگر سینماگران جنگ متمایز می‌کند.

جنگ و دقایق هویتی / وجودشناختی آن

هویت، مقوله‌ای متناقض‌نماست. برای شکل‌گیری یا شناخت هویت، می‌بایست هم شباهت‌های افراد با یکدیگر معین و تعریف شوند و هم تفاوت‌های‌شان. چنان‌که روش شناخت آن نیز فقط به ارایه‌ی تصویر آدمی از خود یا سیر انفسی محدود نمی‌شود و علاوه بر آن، سیر آفاق یا آگاهی از برداشت دیگران از «خود» نیز لازم است و در نهایت تعاطی و تلاقی این دو سیر و سلوک است که می‌تواند شیوه‌ی درخوری برای هویت‌شناسی به حساب آید. بنابراین، هویت، هم فرآورده است و هم فرایند. هم می‌توان آن را ناشی از سکون و ثبات دانست و هم می‌بایست تغییر و سیلان آن را پی گرفت. این نمود و جلوه‌ی تناقض‌آمیز به یک معنا ناشی از بود انسانی است که آن را می‌نماید. به بیان دیگر این امر از آن‌روست که آدمی موجودی متناقض‌نماست. اگر احتیاج او را به احترام و ارج‌گذاری دیگران برجسته می‌کنیم، لاجرم می‌بایست نیاز او به خضوع و خشوع در برابر دیگری را نیز درنظر آوریم. این تناقض‌نمایی بیش از هر چیز نشانگر آن است که باید انسان را موجودی نیازمند بدانیم. به بیان دیگر: وجود بی‌نیاز یا خداوند، در نمود هم متناقض نیست. معتبرترین تعریف انسان بر محور نیاز، از آن آبراهام مازلو است. هسته اصلی نظریه‌ی او فطری بودن نیازهای آدمی است. براین اساس، انسان‌ها پنج دسته نیازهای فطری دارند که به ترتیب عبارتند از: نیازهای جسمی، نیاز به ایمنی، نیاز به روابط اجتماعی و محبت، نیاز به شناسایی (تأیید) و احترام و نیاز به خویشتن‌یابی(مازلو، ۱۳۷۶: ۷۰-۸۳). این نیازهای سلسله‌مراتبی غالباً در چارچوب معنایابی و هویت‌جویی قرار می‌گیرند و حتی دسته‌ی دوم یعنی نیاز به ایمنی نیز واجد بعد وجودشناختی است. یکی از صورت‌های مهم احساس امنیت به معنای وسیع آن، امنیت وجودی است. این اصطلاح به اطمینانی راجع است که بیش‌تر آدم‌ها به تداوم تشخیص هویت خود و دوام محیط‌های اجتماعی و مادی کنش در اطراف خود دارند (گیدنز، ۱۳۷۷: ۱۱۰). انسان بدون آن‌که خود بخواهد به صحنه‌ی زندگی پرتاب می‌شود و نصیب او از زندگی چیزی نیست جز نگرانی و دغدغه‌ی دایمی از مرگ و این‌که بالأخره روزی خواهد مُرد. مرگ امری ناگزیر است و اساساً یکی از امکان‌های وجودی خود انسان است نه امری حادث بر او و به همین دلیل، «مرگ آگاهی» امنیت وجودی انسان را به مخاطره می‌افکند. به بیان هایدگر: «اگر من ممکن است بمیرم، پس لازم نبود که به وجود بیایم. هیچ کس لازم نبود وجود داشته‌باشد» (بلاکهام، ۱۳۷۶: ۱۴۷). بنابراین، اگر ارزشی نباشد تا به این زندگی معنا دهد و آن را به

مجموعه‌ای هدف‌دار تبدیل کند، زندگی برای انسان تحمل‌کردنی نخواهد بود. نیاز به روابط اجتماعی و محبت نیز از تمایل انسانی به تعلق گروهی یا برخورداری از هویت گروهی سرچشمه می‌گیرد. انسان، میل به دیگری و عضویت گروهی را محملی برای تخفیف ناامنی وجودی می‌داند و از این‌رو در جست‌وجوی هویت گروهی است. عنصر مهم و ضروری برای تشکیل گروه اجتماعی و پیوند گروهی، کنش متقابل و احساس تعلق خاطر یا محبت است. کنش متقابل وقتی به‌وجود می‌آید که رفتار یا فعالیت یک شخص، فعالیت شخص دیگری را در پی داشته باشد و این جز از طریق برقراری نوعی ارتباط وجودی (اعم از عاطفه و محبت) ممکن نیست. البته این ارتباط دو سویه است؛ یعنی، هر چه پیوندهای احساسی درون‌گروهی بیش‌تر باشد، پیوندهای اجتماعی اعضا نیز قوی‌تر می‌شوند و هر چه کنش متقابل افراد فزونی گیرند، علاقه‌ی آن‌ها به یکدیگر بیش‌تر می‌شود(رفیع‌پور، ۱۳۸۰: ۱۱۰).

نیاز به ارج‌شناسی و احترام نیز ریشه در آگاهی انسان از خویشتن دارد. انسان از واقعیت و شایستگی خود آگاه است اما چون موجودی تنها نیست، عطش شناسایی آن از سوی دیگری را هم دارد. جمع این دو، حیثیت یا اعتبار را شکل می‌دهد. اعتبار یا حیثیت نوعی اقتدار روحی است که شخص از داشتن مزیتی مانند اصالت، زیبایی، قریحه و اقبال، که براساس مدارج ارزشی خاصی تعیین شده، در خود احساس می‌کند. تجربه نشان می‌دهد که انسان‌ها به اعتبار و حیثیت نیاز دارند و همیشه معیاری برای تمایز خود از دیگران پیدا می‌کنند. خودشایسته‌بینی نیاز مقاومت‌ناپذیر بشر است تا به واسطه‌ی آن ناایمنی ذاتی خود را جبران کند؛ اما اعتبار و حیثیت چیزی نیست که انسان بتواند به خود اعطا کند؛ بلکه دیگرانند که به او اعتبار می‌دهند (بشلر، ۱۳۷۰: ۳۶). ریشه‌ی روانی این گرایش را باید در فرافکنی و همانندسازی با موجود دارای حیثیت و معتبر، برای کسب امنیت جست‌وجو کرد: «وقتی احساس می‌کنم شخصی نسبت به من از جهتی برتری دارد، می‌توانم به او تکیه کنم و از او یاری بخواهم.» در هرصورت این نظام ارزشی جامعه است که معیارهای اعتباربخشی را معین می‌کند و اگر افراد یا گروه‌هایی در جامعه شکل گیرند که قدر و ارج خود را با معیارهای موجود، نشناختنی ببینند، درصدد تغییر یا جایگزینی آن با نظامی دیگر برمی‌آیند. اگر شیوه‌های مسالمت‌آمیز برای این تغییر یا جایگزینی مسدود باشند، معترضین ممکن است به نزاع و ستیز خشن هم دست یازند و به این معنا اساساً نیازمندی انسان، مستعد نزاع و هم‌ستیزی است. جنگ نیز در معنای عام آن یعنی نزاع و کشمکش خشونت‌آمیز بر سر

منابع، نهادها و ارزش‌هایی که نیازهای انسانی را رفع می‌کنند، با مقوله‌ی هویت و معنا در دادوستدی تنگاتنگ است. جنگ، هم موجب تحکیم هویت‌ها و پیوندها می‌شود و هم در آن‌ها خلل و بحران می‌افکند. این رویداد، انسان را با خطر فنا مواجه می‌کند و از این‌رو او را در نوعی تعلیق وجودشناختی فرو می‌برد. ضمن آن‌که این فرصت را برای آدمی فراهم می‌کند تا از این تعلیق معنایی به تحول وجودی سیر کند و خود جدیدی را در ماورای دیگران بیافریند. هم‌چنین جنگ در بعد ملی که شایع‌ترین حالت در دوره‌ی وستفالی است، همین تنوع ارتباطی را با هویت ملی برقرار می‌کند. از سوی دیگر هویت نیز مقوله‌ای است که غالباً در هنگامه‌ی بحران‌ها و بی‌ثباتی‌ها مورد پرسش قرار می‌گیرد و جنگ حادترین بحرانی است که انسان‌ها و ملت‌ها در آن درگیر می‌شوند؛ چرا که زندگی آن‌ها را، هم در بعد معنایی و هم در بعد مادی در معرض تهدید قرارمی‌دهد. براین اساس چهار نوع ارتباط را می‌توان میان جنگ و هویت‌یابی یا خودشناسی برقرار کرد:

اول آن‌که جنگ ـ به‌ویژه در بعضی ابعاد که با منطق زور شناخته می‌شود، روابط انسانی را به سیاسی‌ترین شکل خود تقلیل می‌دهد. سیاست در برداشت تقلیلی عبارت است از روابط اجباری مبتنی بر علقه‌ی امنیتی مابین دوست و دشمن و با پشتوانه‌ی زور. به بیان کارل اشمیت:

> ***گرچه عمل سیاسی بارز، عمل تصمیم‌گیری است؛ اما مفهوم امر سیاسی نه در قلمرو؛ بلکه در مقوله‌ی دوتایی جای می‌گیرد: دوست و دشمن. سیاست معادل نبرد برای و در مقابل کسی است نه برای و در مقابل چیزی. دوست و دشمن مقولات گرایش ارزشی در سیاست هستند. سیاست کنش مستقیم است؛ کنش انبوهی که در آن دوستان در مقابل دشمنان بسیج می‌شوند(چلبی، ۱۳۸۲: ۷۵).***

به بیان دیگر جنگ علقه امنیتی را برجسته کرده و در نتیجه روابط انسانی را به رابطه دوست و دشمن تقلیل می‌دهد. از این طریق احساس تمایز بین ما و دیگران، در غایی‌ترین حد خود شکل می‌گیرد. وجود و امکان تجسم دشمن کمک می‌کند تا ما دوست و درواقع خود را بهتر بشناسیم.

دوم آن‌که جنگ به همبستگی گروهی و ملی کمک می‌کند و به‌مثابه‌ی محملی ظاهر می‌شود تا از طریق آن انسان‌ها خود را در قالب «ما» درک کنند. جنگ این کارکرد را از دو طریق ایفا می‌کند: یکی ایجاد تهدیدی مشترک به نام دشمن که موجب می‌شود اعضای گروه یا شهروندان جامعه‌ی ملی اختلاف‌ها و نزاع‌های فی‌مابین را کنار بگذارند

و برای رفع خطری فوری‌تر و تهدیدی بزرگ‌تر، همدل و همگام شوند. دومین پی‌آمد افزایش‌دهنده‌ی چگالی همبستگی گروهی در اثر جنگ نیز ایجاد وحدت معنوی در بین اعضاست (پی‌آمد نخست نوعی وحدت سیاسی بود). جنگ واقعیتی به نام مرگ را یادآوری می‌کند و موجب می‌شود تا انسان‌ها از علایق جزئی و دلبستگی‌های زودگذر و مادی به نفع علایق جمعی و اخلاقی گذشت کنند و درواقع حس ایثار و فداکاری را بیدار می‌کند. به این معنا جنگ گرچه برای دست‌یابی به برخی نیازها ازجمله نیاز به ارج‌شناسی و احترام، یا قدرت و ثروت، شروع و دوام می‌یابد؛ اما هم‌زمان موجب می‌شود تا برخی نیازها و تقاضاها فراموش شوند. از دیدگاه هگل نیز جنگ مرحله‌ای است از تعالی «انسان ـ شهروند» در برابر دنیای نیازمندی‌های وی. به بیان هگل:

> ***جنگ آن حالتی از امور است که با بیهودگی علاقه‌ها و خواست‌های دنیوی و زودگذر برخورد جدی می‌کند. یک بیهودگی که در زمان‌های دیگر، متن مشترک موعظه‌های اخلاقی است. جنگ دارای آن اهمیت اعلی است که بر اثر آن سلامت اخلاقی مردمان در بی‌اعتنایی‌شان به تثبیت تأسیسات محدود حفظ می‌شود. درست همان‌گونه که وزش بادها دریا را از آن آلودگی محفوظ می‌دارد که می‌تواند نتیجه[اش] آرامش طولانی باشد...(هگل، ۱۳۷۸: ۳۲۵).***

سوم آن‌که جنگ این فرصت را فراهم می‌کند تا فاصله‌ی میان فرد و دولت به حداقل ممکن برسد و شهروند به سرباز دولت تبدیل شود. به این معنا جنگ تسریع و تسهیل‌کننده‌ی شکل‌گیری احساس دولت‌دار بودن در میان اعضای جامعه است که لحظه‌ای مهم در تشکیل دولت ملی به‌شمار می‌رود. به همین دلیل است که هگل جنگ را به‌مثابه‌ی صورت برتر فعالیت سیاسی می‌شمارد؛ فعالیتی که به شهروندان امکان می‌دهد تا با حمایت از دولت، از ماهیت شهروندی خویش آگاهی یابند. به بیان دیگر: حس مسؤولیت اخلاقی و سیاسی هر شهروند در برابر استقلال و حاکمیت دولت متبوعش در اثر جنگ پدیدار می‌شود (جهانبگلو، ۱۳۷۸: ۷۰). این امکان به‌ویژه به واسطه‌ی هجوم نظامی به مرزهای ملی به‌وجود می‌آید و به شهروند کمک می‌کند تا با درک و تجسم مرزهای پررنگ‌شده بر اثر هجوم، از تمایز خود به منزله‌ی حافظ مرزهای دولت ملی در برابر دیگری که بیرون از این چارچوب قرار دارد، آگاه شود. به همین دلیل است که برخی دولت‌ها که از عدم انسجام درونی یا پشتوانه‌ی اجتماعی رنج می‌برند به بحران‌زایی روی می‌آورند و اساساً بحران‌زی و جنگ‌افروزند چراکه از این طریق می‌توانند فرایند ناتمام دولت‌سازی را تمام کنند یا حداقل پی‌آمدهای ناگوار آن را به تأخیر اندازند.

چهارم آن‌که جنگ امکان «جانبازی» را برای فرد فراهم می‌کند و جانبازی و آمادگی برای گذشتن از حیات مادی اعلی‌ترین وضعیتی است که قدرشناسی دیگران را برمی‌انگیزد. این انگاره نیز در میان اندیشمندان غیرالهی، بیش از همه در نزد هگل تبلور یافته است. به‌نظر هگل: آدمی به دنبال آن است که به‌راستی انسان باشد و ذاتاً و واقعاً از حیوان تفاوت یابد. از سوی دیگر برترین ارزش برای حیوان زندگی است و همه‌ی آرزوهای حیوانی در واپسین تحلیل، تابع آرزوی او برای نگه‌داری جان خویش است. بنابراین، آدمی، انسانیت خود را محقق نمی‌کند، مگر آن‌که جانش را به خطر اندازند. واقعیت انسانی با جانبازی محقق می‌شود. بنابراین، سخن‌گفتن از اصل خودآگاهی به تعبیر هگل، ناگزیر سخن‌گفتن از پیکار تا پای جان در راه شناساندن ارج خویش است (هگل، ۱۳۶۸: ۳۳).

جنگ؛ محملی برای تکوین انسان تراز نوین انقلاب

دقایقی که در بخش پیشین شمرده شدند، کمابیش و به درجات متفاوت، در تمامی جنگ‌ها و به‌ویژه در جنگ‌های کلاسیک و ملی قابل بازشناسی و منشأ هویت‌سازی و خودیابی‌اند و جنگ تحمیلی هشت ساله علیه جمهوری اسلامی ایران نیز از این قاعده مستثنی نیست. به بیان دیگر: می‌توان روابط دو سویه و متقابل دو مقوله‌ی هویت ملی و جنگ تحمیلی را در قالب این عوامل تحلیل و بررسی نمود؛ چنان‌که غالب تحلیل‌ها نیز تا کنون در همین چارچوب ارایه شده‌اند (ضمن آن‌که به درستی می‌کوشند صبغه‌ی مذهبی این تعاملات هویتی را برجسته‌تر کنند). در عین حال به نظر می‌رسد در فهم و تبیین نسبت هویت و جنگ در ایران پس از انقلاب، عوامل و روی‌کردهای مهم‌تری نیز می‌بایست مدنظر قرار گیرد. روی‌کردهایی که متمایزکننده‌ی این جنگ و تاریخ آن از رویدادهای مشابه در دیگر کشورها باشند. در این خصوص به‌نظر می‌رسد مهم‌ترین عاملی که اغلب تحلیل‌گران و هنرمندان تاکنون به غفلت از کنار آن عبور کرده‌اند، تعامل و تعاطی جنگ تحمیلی و انقلاب اسلامی است.

به بیان دیگر: جنگ تحمیلی را نمی‌توان از منظر مفهوم هویت درک کرد مگر آن‌که آن را پدیده‌ای مرتبط با انقلاب اسلامی و جدانشدنی از آن بدانیم. این مدعا به معنای آن نیست که اگر انقلاب اسلامی در ایران پیروز نشده بود، صدام حسین به کشورمان تجاوز نمی‌کرد (چنان‌که شواهد تاریخی نیز غالباً خلاف آن را تأیید می‌کنند)؛ بلکه به این معناست که هجوم رژیم بعث و دولت عراق به جمهوری اسلامی و کشورمان، فقط

بخش کوچکی از این رویداد هویت‌بنیاد را به‌ویژه پس از شکست حصر آبادان، توضیح می‌دهد و این مؤلفه در برابر حقیقتی عظیم‌تر قابل چشم‌پوشی است. حقیقتی که بر اساس آن جنگ تحمیلی را می‌بایست بستر و محملی برای تکوین هویت انقلاب و انسان «تراز نوینی» دانست که انقلاب در پی معرفی و برساختن آن بود. براین اساس، مفروضه مهم این روی‌کرد آن است که انقلاب اسلامی را می‌بایست به‌مثابه‌ی تجربه‌ای معنویت‌گرا و جنبشی برای ابراز و احراز هویتی تبیین و تفسیر کرد که جامعه‌ی ایرانی در آن زمان تصور می‌نمود در حال فراموشی یا به حاشیه‌رانده‌شدگی است. به بیان دیگر: تئوری‌هایی که انقلاب اسلامی را به واسطه‌ی تقاضاها و تحولات ساختاری در حوزه‌های اقتصادی و سیاسی ـ اجتماعی توضیح می‌دهند و در انسان‌شناسی انقلاب از انسان اقتصادی یا حداکثر سیاسی سخن می‌گویند، از توضیح روندها و رفتارها و کنش‌های جمعی جامعه‌ی ایرانی در رویدادهای پس از انقلاب هم‌چون جنگ تحمیلی هشت ساله ناتوانند. یکی از مهم‌ترین توصیف‌ها از انقلاب اسلامی به‌مثابه‌ی رویدادی معنوی متعلق به میشل فوکوست. فوکو در شرح انقلاب اسلامی به روایت معنوی قایل بود. به اعتقاد او آن‌چه در سایر انقلاب‌ها از ارکان و ضروریات به‌شمار می‌رود، در انقلاب ایران به چشم نمی‌خورد. در این انقلاب نه از مبارزات طبقاتی یا حتی در مفهومی گسترده‌تر «جبهه‌بندی اجتماعی» اثری بود و نه از «دینامیک سیاسی ـ انقلابی» پیش‌برنده یا اقدامات انقلابی طبقه‌ی پیشرو. به بیان فوکو:

«نه یک طبقه‌ی خاص، نه یک حزب معین، نه یک ایدئولوژی سیاسی مشخص و نه یک دسته خاص از پیشگامان انقلابی که با خود همه‌ی ملت را به داخل جریان بکشاند، در این انقلاب یافت نمی‌شوند»(فوکو، ۱۳۷۷: ۱۲).

فوکو قدرت برتر مردم ایران در انقلاب علیه شاه و ارتش او را در اراده‌ی آنان برای ایجاد تحول در خویشتن خویش با تکیه بر اسلام شیعی تصویر کرد. به این معنا انقلاب اهدافی به‌مراتب وسیع‌تر از تغییر نظام سیاسی داشت. هم‌چنان‌که نحوه‌ی حضور و کنش جمعی انقلابیون در جبهه‌های جنگ نیز متوجه اهداف و تجلیاتی به‌مراتب فراتر از دفع هجوم عراق و حفاظت از مرزهای ملی بود. براین‌اساس، انقلاب محملی شد برای تجربه‌ی حضور معنوی و ابراز و احراز «خود متعالی» که در معرض فراموش‌شدن بود. تعبیر فوکو از انقلاب اسلامی با عنوان «روح جهان بی‌روح» را نیز قاعدتاً می‌بایست از همین دریچه فهمید (فوکو، ۱۳۷۹: ۵۳-۷۰).

هم‌چنین فوکو در یادداشتی انقلاب ایران را «قیامی با دست‌های خالی» نامید. این تعبیر واجد یک دقیقه‌ی بسیار مهم وجودشناختی است که پنجره‌ی نوینی برای انسان‌شناسی انقلاب ایران می‌گشاید و بر انسان‌شناسی جنگ تحمیلی نیز قابل انطباق است. در توضیح این نکته باید گفت که انسان‌ها غالباً در فعل و انفعال اجتماعی و کنش جمعی، خود و هویت خویش را می‌سازند و از ظرفیت‌های وجودی خود و دیگران آگاه می‌شوند؛ اما شیوه و طریقه‌ی این خودسازی در میان آن‌ها متفاوت است. برخی از انسان‌ها با تمسک به داشته‌ها و به واسطه‌ی مایملک خود در این تعامل مشارکت می‌کنند و هدف‌شان از این مشارکت، بیشینه‌کردن آن داشته‌ها یا دست‌یابی به علایق جدیدی است که براساس آن‌ها شناخته می‌شوند یا تمایل دارند که شناخته شوند. علایقی که از هستی فرد منفک هستند و می‌توان آن‌ها را از دارنده‌اش جدا کرد؛ یعنی، همان‌گونه که گردآوری و تملک می‌شوند، از دست هم می‌روند و به‌جای آن‌ها چیزهای دیگری در محدوده‌ی علایق و تملک فرد قرار می‌گیرند. بسیاری از علایق سیاسی ـ اجتماعی، ثروت، خانه، شغل، مقام، خانواده، دوستان، حیثیت اجتماعی، شهرت و محبوبیت یا شخصیت مقتدر، از این جمله‌اند. در این چارچوب فرد به هنگام ایثار، از یکی از این داشته‌ها گذشت می‌کند نه از خود. هم‌چنان‌که تلاش او نیز معطوف به دست‌یابی به این دارایی‌ها یا شکل‌گیری یکی از این تصاویر شخصیتی است نه دریافتن یا تحقق خود. در مقابل، برخی از انسان‌ها نیز به‌هنگام مشارکت، در این تعاملات جمعی از «بودن» و هستی خویش یا از خلاقیت‌های وجودی خود هزینه کرده و سعی می‌دارند تا داشته‌های خود را واسطه نکنند. این ویژگی بیش‌تر در انسان‌هایی یافت می‌شود که در کنش‌های جمعی، تولیدکننده‌ی «معنا» هستند و از طریق تولید یک ایده، آگاهی یا اثر هنری به زندگی معنا می‌دهند(۱). تجلی خود یا گذشتن از خود در این گونه معنی می‌دهد و اوج آن باختن جان است. البته در این بُعد نیز ایثار جان ذومراتب است و سطوح مختلفی دارد. در سطوح پایین‌تر، ایثار جان معطوف به دیگر انسان‌هاست و با به رخ‌کشیدن عظمت فرد، ارج و قدرشناسی دیگران را برمی‌انگیزد و حداکثر سویه‌های عاطفی و دگرخواهانه دارد؛ اما در سطح بالاتر، پاکباختگی برای اتصال با عالم بالاست و لقای وجه‌الله را در پی دارد. به این معنا انقلاب اسلامی قیامی با دست‌های خالی بود همچنان‌که جنگ تحمیلی نیز برای مردم ما «نبردی با دست‌های خالی» به‌شمار می‌رفت. در تداوم این تلقی از انسان‌شناسی انقلاب، لیلی عشقی نیز به روی‌کرد وجودشناختی قایل است. او ابتدا برای پردازش مسأله این پرسش را طرح

می‌کند که:

> ***بدن‌هایی که ناگهان در هیأت‌های چندهزار نفری و چند میلیونی به خیابان‌های شهرهای ایران ریختند، چه کسانی بودند؟ بدن‌هایی که نه از خطر تانک می‌ترسیدند و نه از توپ و هیچ ترسی از مردان مسلحی که در مقابل‌شان بودند نداشتند. چه کسی ترس معمول و معقول از درد و مرگ را از بین برده بود؟ (عشقی، ۱۳۷۹: ۶۴).***

عشقی در پاسخ به این پرسش معتقد است که آن‌ها «احتیاط معمول و متداول بشری را نداشتند، چرا که گویی در زمان وجودی خاصی می‌زیستند؛ از این عامل بریده و در ملکوت به سر می‌بردند؛ ذهنیتی از مردم داشتند که قبل از هر چیز باعث حیرت خود آن‌ها می‌شد»(ص ۶۴). به بیان وی:

> ***در جریان انقلاب، مسأله بر سر آرزوی زندگی و ترس از مرگ نبود؛ بلکه مسأله مربوط به عشق، به آرزو و به هستی بود. عشق به امام حسین(ع) و آرزوی آن‌چه او در جست‌وجوی آن بود. آرزوی ورود به لحظه‌ای که می‌گوید زندگی فقط در صورتی معنا دارد که آن را رها کنی(ص ۱۰۲).***

به این معنا، جنگ تحمیلی را نیز می‌بایست دقیقه‌ای دانست در تداوم فرایند تحقق انسان تراز نوین انقلاب. انسانی که برمبنای ثنویت انسان‌شناختی در بینش اسلامی، در پی تحقق هویت اصیل و متعالی خویش است. منظور از ثنویت یا دوآلیسم انسان‌شناختی، آن نگرشی است که خلقت انسان را شامل دو جنبه یا گرایش متضاد دانسته و انسان‌های موجود یا واقعی را در نوسان میان این دو جنبه تلقی می‌کند. برمبنای این تلقی انسان ایده‌آل یا کامل کسی است که جنبه‌ی مثبت یا متعالی وجود خویش را بر جنبه‌ی سفلی و دانی شخصیت خود سیطره و برتری بخشیده است.

خداوند در قرآن کریم درخصوص ترکیب خلقت انسانی چنین می‌فرماید:

«... بشری از گل و لای کهنه خلق خواهم کرد ... و در آن از روح خویش بدمم... .» (حجر: ۲۷ و ۲۸)(۲).

به این معنا، انسان موجودی دوساحتی است. یکی از ساحت‌های او بدن خاکی است که جنبه‌ی سطحی و روئین اوست و دیگری روح که در آن حصار فردیت را در هم می‌شکند و با خدا یکی می‌شود. در این‌جا پرسش اصلی آن است که اگر انسان را واجد این دو ساحت بدانیم، آیا لزوماً می‌بایست «خود» او را نیز مجموع آن دو بیانگاریم یا می‌توانیم فقط یکی از آن‌ها را «خود» او قلمداد کنیم و دیگری را ذی‌دخل در خودی او ندانیم؟

در پاسخ به این پرسش، استاد مصطفی ملکیان معتقد است که در بینش اسلامی، خود آدمی همان جنبه‌ی الهی اوست و بدن در این میان شأنی ندارد. چرا که فقط در همین حالت است که انسان می‌تواند از زندان تن گریخته و تا ابد در میان واقعیت‌های سرمدی زندگی کند. وی در این خصوص به آیه‌ی شریفه‌ی ۱۰۵ از سوره‌ی مائده استناد می‌کند. آن‌جا که خداوند می‌فرماید:

«اگر هدایت شده باشید آن‌که گمراه است، زیان‌تان نرساند»(۳).

به نظر ایشان در تفسیر این آیه باید گفت که این بدیهی است که گمراهان می‌توانند به بدن هدایت‌یافتگان زیان و آسیب برسانند. پس در برداشت قرآنی، بدن آدمی در «خود» او دخیل نیست(ملکیان، ۱۳۸۱: ۲۱۵).

از این منظر، بدن و تن خاکی نماد تمامی تعلقات دنیوی و دلبستگی‌های مادی است که حجابی بر خود متعالی و روح الهی انسان به‌شمار می‌رود و تحقق حقیقت انسانی منوط به رها شدن از این تعلقات است. بر این اساس و در این روی‌کرد، جنگ، فرصتی الهی قلمداد می‌شد تا به دور از هیاهوی شهر و منازعات گروه‌های مختلف اجتماعی و سیاسی اعم از چپ و راست مذهبی و غیرمذهبی بر سر قدرت و منزلت، دریچه‌ای به سوی آسمان گشوده شود و انسان متعالی مدنظر اسلام و به تبع آن انقلاب اسلامی، تکوین و نمود یابد. به همین سبب بود که انقلابیون و بیش از همه رهبر فقید انقلاب، جنگ را از نعمات الهی می‌دانستند. به بیان دیگر: جبهه‌ی جنگ همان «عالم دیگری» بود که می‌بایست ساخته می‌شد تا «آدمی» در آن به‌دست آید؛ چرا که این مهم در عالم خاکی میسر نبود (آدمی در عالم خاکی نمی‌آید به‌دست عالمی دیگر بباید ساخت وزنو آدمی). این تلقی وجودشناختی از جنگ و انسان‌های برآمده از آن، از برداشتی که در پی تبیین این رویداد از خلال تقابل و تلاقی عرب و فارس، سنی و شیعه و ایرانی و عراقی است، فاصله‌ی بسیار دارد و اساساً در پارادایم ذهنی متفاوتی جای می‌گیرد. در چارچوب این تلقی؛ اولاً: انسان‌های جنگ و سرنوشت آن‌ها مهم‌تر از خود جنگ و چندوچون آن است و ثانیاً: تقابل و تعارض میان این انسان‌ها تقابلی عمودی است نه افقی؛ یعنی، تقابل میان کسانی که سودای سر بالا دارند و آنان که هنوز در بند تن خاکی‌اند نه تقابل میان تابعان دو ملت ایران و عراق در دو سوی مرز. مرزی که در این برداشت اصیل است، مرز وجودی است نه ملی و هنرمند و سینماگری که بیش از همه این نکته را درک و لمس کرده و جنگ را در این چارچوب فهم و تصویر می‌کند، ابراهیم حاتمی‌کیاست. بنابراین، از یک منظر نمی‌توان سینمای او را در ژانر جنگ قرار

داد و از سوی دیگر شناخت سینمای جنگ در ایران بدون بررسی فیلم‌های او میسر نیست. خود او در این باره می‌گوید:

«... من ده فیلم ساخته‌ام که فقط یکی دوران جنگ را هدف گرفته و باقی خارج از جنگ است چون اصلاً بحث، بحث جنگ نیست، بحث هویت یک اجتماع است که در یک دوره‌ای درگیر جنگ است...» (فراستی، ۱۳۷۹: ۲۳۶).

براین اساس، مؤلفه‌ای از جنگ که او آن را در نمای نزدیک قرار می‌دهد، آدم‌های جنگ هستند:

> ***من هم نسبت به جنگ و جهاد به قول این روشنفکرها «نوستالژی» و یک جور غم غربتی دارم و توی فیلم‌هایم هم تفسیر نکرده‌ام که علت جنگ چیست و حق کیست و باطل کدام است؟ اصلاً محور اصلی در کارهای من، خود بچه‌ها و آن عشق و روحیه و حال و هوای بسیجی‌هاست(ص ۲۱۸).***

و به همین دلیل جنگ را در تقابل و کشمکش میان عراق و کشورمان تصویر نمی‌کند:

> ***... این جنگ که بر جامعه‌ی ما تحمیل شد، یک جنگ در روند جنگ‌های معمول و رایج نیست. یک جنگ معناست. این نیست که عراق آمده و بخشی از خاک ما را گرفته و ما تلاش کردیم و خاک‌مان را پس گرفتیم ... این‌ها نیست. تفسیر جنگ در مقصر بودن عراق و این جور حرف‌های سطحی نیست(ص ۲۱۹).***

در نتیجه، هویت آدم‌های جنگ را نیز در تقابل با شخصیت‌های عراقی نمی‌بیند:

«ادعا می‌کنم در ده فیلم، بدمن ندارم؛ حتی عراقی بدمن هم ندارم. منتها بعضی شخصیت‌ها را در لانگ‌شات می‌بینیم و بعضی را در کلوزآپ ...»(ص ۲۴۱).

تنها پرسوناژ عراقی در فیلم‌های حاتمی‌کیا که به صورتی کم‌رنگ و در سطح پرداخته می‌شود، یک مجروح عراقی در فیلم «از کرخه تا راین» است که با بسیجیان مجروح ایرانی در آلمان و در یک بیمارستان بستری است. در صحنه‌ای از فیلم، اصغر که نماینده‌ی یک بسیجی متعصب است، هنگامی که از حضور این عراقی در بیمارستان مطلع می شود، به اتاق او می‌رود تا از وی انتقام بگیرد، اما او را بر تخت و در حال نماز می‌یابد و شروع به گریستن می‌کند(حاتمی‌کیا، الف، ۱۳۸۰: ۳۰). درواقع حاتمی‌کیا با این سکانس (که در اکران عمومی حذف شده است) نشان می‌دهد که به خوبی از این نکته آگاه است که تقابل حقیقی عمودی است نه افقی.

سینمای حاتمی‌کیا؛ جهاد عارفانه برای تصویر خود فرانگرنده

فلسفه‌ی هنر هم‌چنان‌که ارنست کاسیرر تأکید می‌کند، نشان‌دهنده‌ی ستیز میان دو گرایش یا قطب مخالف است: قطب عینی و قطب ذهنی. هیچ نظریه‌ای برای شناخت

هنر نمی‌تواند یکی از این دو قطب را نادیده بگیرد یا بـه دور افکنـد، گرچـه مـی‌توانـد تأکید را گه‌گاه از یکی به دیگری معطوف کند (کاسیرر، ۱۳۸۰: ۱۸۶).

به نظر وی، عملکرد هنر چیزی شبیه «تقلید» است و منشأ آن در تقلید اعیان موجود در خارج می‌باشد. البته هنر، نمایش مجدد و صرفاً مکانیکی امر خـارجی نیسـت؛ بلکـه نیروی آفرینندگی هنرمند نیز در آن دخیل است و محصول هنری برآیند تلاقـی ایـن دو نیروست (ص ۱۸۷). در عین حال رویدادهایی چون جنگ که روایت و بازآفرینی هنری آن نقشی اساسی در شکل‌گیری خاطره‌ی جمعی و حافظه‌ی تاریخی هر ملـت یـا قـوم دارد، بیش‌تر نیازمند نگاه عینیت‌گرا و نزدیک به واقع یا حتـی‌الامکـان بـه دور از پـیش ذهنی‌هاست و این خصیصه‌ای است که حاتمی‌کیـا را از بسـیاری از سـینماگران جنـگ متمایز می‌کند.

خود حاتمی‌کیا در این خصوص می‌گوید:

> ***... در دوران تحصیلات متوسطه، مسـؤول امـور تربیتـی دبیرسـتان چـون بـه کارهای سمعی و بصری آشنا بود، بنده را به فعالیت در این واحد تشویق می‌کـرد. با «هشت» کارم را شروع کردم و بعد رفتن به مرکز اسلامی فیلم‌سازی آماتور... بـا شروع جنگ کارهای تجربی ما شکل گرفت و من و عده‌ای از بچه‌ها به‌طور جدی ضرورت انعکاس ارزش‌های جنگ را در حضور خودمان بین بروبچه‌های رزمنـده دیدیم و راه افتادیم به طرف جبهه. به‌طوری‌که می‌خواهم بگویم واقعاً من از سینما به جنگ نیامده‌ام، بلکه از جنگ به سینما آمده‌ام (فراستی، ۱۳۷۹: ۲۱۸).***

ویژگی دیگر، همکاری حاتمی‌کیا با گروه تلویزیونی جهاد یا «روایت فتح» است که به سرپرستی مرتضی آوینی به مستندسازی از جنگ می‌پرداخـت. بسـیاری از مضـامین فیلم‌هایی هم‌چون «دیده‌بان» و «مهاجر»، در همین همکاری‌ها در ذهن حاتمی‌کیا شـکل گرفت. به همین دلیل، بسیاری از موقعیت‌هایی که حـاتمی‌کیـا در فـیلم‌هـایش آفریـده است، واقعی و ملموس هستند. وی تا سال ۱۳۶۵ که نخستین فـیلم بلنـد خـود بـه نـام «هویت» را ساخت، چهار فیلم کوتاه را در کارنامه داشـت کـه دومـین آن‌هـا بـا عنـوان «تربت»، مهم‌ترین آن‌ها نیز هست.

تربت نیز مضمونی واقعی دارد و براساس نگاه و تلقی یک رزمنـده از خـاک عـراق ساخته‌شده است(حاتمی‌کیا، ب، ۱۳۸۰)؛ رزمنده‌ای که به هنگـام جنـگ از هـر فرصـتی استفاده می‌کند تا از خاک جبهه، مهرهایی با خطوط و نقوش زیبا بسازد؛ چرا کـه آن را خاکی می‌داند که به کربلا نزدیک است و از این‌رو متبرک به‌شمار می‌رود. ایـن نگـاهی است که درک آن می‌تواند به فهم بسیاری از معانی، موقعیت‌ها و مکان‌ها در فـیلم‌هـای

حاتمی‌کیا کمک کند. در داستان تربت درواقع خاک جبهه که خاک کشور عراق هم هست، معنا و ارزش والاتر و فراتر از خود دارد و نمادی از تبرک و پاکی به‌شمار می‌آید. برای انسان‌هایی که حاتمی‌کیا در فیلم‌هایش به‌عنوان مردان جبهه و جهاد تصویر می‌کند، تمامی موقعیت‌ها، اشیا و اعیان، معنا و ارزشی فراتر از «ظاهر» دارند و اساساً خود جنگ نیز واجد عیاری فراتر از بعد ظاهری‌اش می‌باشد. در این برداشت جنگ یا جهاد اصغر محمل و معبری برای جهاد اکبر یا جهاد با هوای نفس است و آن‌چه اصالت می‌یابد نه جدال با خصم برون؛ بلکه کشتن خصم درون است.

این تلقی و برداشت از انسان به‌مثابه‌ی موجودی «فرانگرنده»، با معنای یونانی «انسان» یا آنتروپوس[1]، هم‌خوان است. آنتروپوس در یونانی به معنای موجودی است که به بالا و به فراسوی آن‌چه بی‌واسطه پیش‌روست می‌نگرد و به‌گونه‌ای نمادین، تماس با زمین و خاک یا آن‌چه پایین است را ممنوع و مکروه می‌انگارد (مهرگان، ۱۳۸۴). این برداشت از مفهوم «نماد» را که با بینش دینی عجین است، می‌توان در تعاریف پل‌تیلیش یافت. تیلیش شش ویژگی برای نماد قایل است که به‌ترتیب عبارتند از:

۱- اشاره به ماورای خود (از خود فراتر رفتن)

۲- سهیم‌بودن در واقعیت

۳- برخورداری از هویت جمعی

۴- برخورداری از قدرت گشودن و نشان‌دادن ابعادی از واقعیت و زوایایی از روح ما بر ما

۵- بهره‌مندی از قدرت اصلاحی یا تخریبی (وحدت‌آفرینی یا تفرقه‌افکنی)

۶- تابع شرایط اجتماعی و فرهنگی بودن پیدایش، رشد و افول آن‌ها(ستاری،۱۳۷۹:۲۰).

به این معنا انسان‌ها، اشیا، موقعیت‌ها، مَکان‌ها و زمان‌هایی که در فیلم‌های حاتمی‌کیا تصویر می‌شوند از جنس «نماد»ند نه نشانه یا تمثیل. البته نشانه نیز همواره چیزی را در آن سوی خود می‌نمایاند؛ اما ماهیتی جعلی و قراردادی دارد و برخلاف نماد، نسبت مستقیم معنایی یا واژگانی با مفهوم مورد اشاره برقرار نمی‌کند. به بیان دیگر: نشانه می‌تواند در واقعیت سهمی نداشته باشد. تمثیل نیز اشاره‌ای به ماورای خود ندارد و با خودآگاهی، خرد، اراده و میل انسان در ارتباط است (امامی، ۱۳۸۱: ۶۵). بنابراین، روایت سینمایی حاتمی‌کیا نیز روایتی نمادین است نه تمثیلی یا نشانه‌شناسانه. این

1- Anthropos

روایت با نخستین فیلم بلند سینمایی او با عنوان «هویت» در سال ۱۳۶۵ آغاز می‌شود و تا «ارتفاع پست» در ۱۳۸۰، ادامه می‌یابد؛ اما فقط تا فیلم «موج مرده» که پیش از ارتفاع پست ساخته شد، روایتی نسبتاً یکپارچه و دنباله‌دار به حساب می‌آید. در این یازده فیلم (تا موج مرده)، حاتمی‌کیا روایتگر شخصیت‌های زمانه‌ی خویش است. شخصیت‌هایی که یا در فضای جنگ نفس می‌کشند یا از جنگ به پشت جبهه یا به بیان بهتر جامعه‌ی شهری آمده‌اند و سرگذشت و بازخوردهای حضور آنان در کلوزآپ سینمای حاتمی‌کیا قرار گرفته است. «ارتفاع پست» اما، حاکی از دوران تازه‌ای از فیلم‌سازی است که وجه غالب آن مضامین اجتماعی می‌باشد و تقریباً نشانه‌ای از جنگ در آن نیست. بنابراین، برای نقد و بررسی دیدگاه حاتمی‌کیا نسبت به جنگ می‌بایست یازده فیلم نخست او را مدنظر قرار داد. ضمن آن‌که این یازده فیلم از نوعی تداوم و تغییر برخوردارند که براین اساس می‌توان آن‌ها را به دو دوره تقسیم کرد.

خود حاتمی‌کیا در برابر سؤالی درخصوص تقسیم‌بندی دوره‌ی فعالیت سینمایی‌اش چنین می‌گوید:

> ***... من قضیه را ساده‌تر از این می‌بینم. من همان آدم‌هایی را که دوره‌ای در بطن جنگ بودند، بعد وارد شدن‌شان را به زندگی عادی دنبال کردم. یعنی کلوزآپی که از این آدم‌ها گرفته‌ام تغییری نکرده. تنها مسیرشان تغییر کرده؛ مسیری که قطعاً جغرافیا در آن مؤثر است. از این نظر، تفاوتی بین فیلم اولم و حتی روبان قرمز نمی‌بینم... من همان کلوزآپ اول را تعقیب می‌کنم و بحثی به نام زمان، شرایطی را به هر یک از آن‌ها تحمیل کرده خلاصه این‌که همه‌ی این اتفاق‌ها به‌طور طبیعی رخ می‌دهند و من حتی اکراه دارم که مرا در ژانر سینمایی جنگ جا بدهند(فراستی، ۱۳۷۹: ۲۳۴).***

براین اساس عنصر تغییر مربوط به زمان و مکان است و در دوگانه زمانی جنگ/ پس از جنگ و دوگانه مکانی جبهه/ پشت جبهه (شهر) تجلی می‌یابد. ضمن آن‌که عنصر تداوم نیز ناشی از همان آدم‌های جنگ و هویت آن‌هاست. بنابراین تلقی، حاتمی‌کیا سعی می‌کند تا در فیلم‌هایش ارتباط ذهنی خود را با عینیت زمانی ـ مکانی قطع نکند و از روی‌کرد متحجرانه به جنگ (باقی‌مانده در گذشته) پرهیز نماید. هر چند که بنا به ماهیت روایت خود و برای یادآوری دوره‌ی جنگ، فلاش‌بک به گذشته را نیز در دستور کار دارد. بنابراین، سینمای حاتمی‌کیا را می‌توان به دو دوره‌ی پیش و پس از جنگ تقسیم نمود. در عین حال نخستین فیلم بلند او یعنی «هویت»، خارج از این تقسیم‌بندی قرار می‌گیرد. این فیلم گرچه پیش از پایان جنگ ساخته شده، اما در یک

برداشت، حاصل تلاقی و تماس این دو دوره و آدم‌های آن‌هاست؛ یعنی کسانی که در جنگ نبوده‌اند و آن را درک نکرده‌اند و آنان که در جنگ زیسته‌اند. ضمن آن‌که عمده‌ی مضامین، تعابیر و نمادهای سینمای حاتمی‌کیا (با برخی تفاوت‌های جزیی) در این فیلم حضور دارند. با این تفسیر و با اندکی تسامح می‌توان گفت که کلیت روایت سینمایی حاتمی‌کیا از جنگ در همین فیلم «هویت» تجلی می‌یابد. درواقع «هویت» هم‌چون کاغذ ملفوفی است که در ده فیلم بعد به تدریج باز می‌شود و البته در روند این گشودگی، از شرایط اجتماعی و فرهنگی زمانه و هم‌چنین تحول ذهنی مؤلف (حاتمی‌کیا) نیز تأثیر می‌پذیرد. ضمن آن‌که این روند با رشد توانمندی‌های تکنیکی و دانش فنی فیلم‌ساز نیز همراه است.

«هویت» داستان ورود ناخواسته‌ی موتورسواری جوان و بی‌تفاوت و لاابالی (نسبت به زمانه‌ی خویش) به جمع مجروحان جنگی در بیمارستانی واقع در پشت جبهه یا شهر است(حاتمی‌کیا، ج، ۱۳۸۰). ناصر یا همان جوان موتورسوار که در تصادفی در شهر به‌شدت از ناحیه‌ی صورت زخمی شده است، به‌علت نقص فنی آمبولانس حاملش، با آمبولانس مجروحین جنگی به بیمارستان منتقل می‌شود و در بخش مجروحین جنگ بستری می‌گردد. این واقعه موجب می‌شود تا او با صورتی تماماً بانداژ شده و غیرقابل شناسایی با رزمندگان مجروح و سرگذشت و شخصیت‌شان آشنا شود. آشنایی با کسانی که غالباً در حال عبادتند، یکدیگر را «برادر» خطاب می‌کنند و هر یک بخشی از تن خاکی خود را فدا کرده‌اند. درواقع پوشیدگی صورت ناصر به منزله‌ی نوعی تعلیق وجودی است که او را آماده‌ی فراتر رفتن از علایق پیشینش می‌کند و در نهایت، آشنایی با این افراد به تحول وجودی او می‌انجامد. واسطه‌ی این آشنایی، رزمنده‌ای به نام احمد است که در پایان فیلم مشخص می‌شود که از ابتدا از هویت واقعی ناصر آگاه بوده است. احمد در میان وسایل ناصر، برخی چیزها هم‌چون قرآن، مهر و جانماز، عکس امام، تسبیح و عطر قرار می‌دهد و هر جا که ناصر با مشکلی درخصوص معرفی خود، مواجه می‌شود، به او کمک می‌کند تا این دوره را به سلامت طی کند. در این مدت، خانواده‌ی ناصر که تصور می‌کنند او فرار کرده است، با روزنامه‌ها مصاحبه می‌کنند و از این‌که ممکن است چک‌های همراه ناصر به دلیل گذشت زمان غیرقابل وصول شوند، ابراز نگرانی می‌نمایند. درواقع، ناصر بین هویت خانوادگی خود که دنیوی و مادی است و هویت متعالی و معنوی انسان‌هایی که جدیداً با آن‌ها آشنا شده در تعلیق است و در نهایت با هویت جدید یا خود متعالی‌اش تماس برقرار می‌کند. در

پایان مشخص می‌شود که راننده‌ی آمبولانس حامل ناصر یک بسیجی بوده است. او به هنگام انتقال ناصر به بیمارستان، تعداد زیادی آمبولانس را که در حال انتقال مجروحین جنگی هستند، می‌بیند و از ترس این‌که مبادا کارکنان بیمارستان به‌علت تعدد مجروحین جنگی از ناصر غفلت کنند، او را با صحنه‌سازی، درون آمبولانس‌های از جبهه آمده قرار می‌دهد و این راز را با دوستش احمد که او هم در آن بیمارستان بستری است، در میان می‌گذارد.

درواقع این فیلم واجد برخی مضامین و موقعیت‌هاست که در آثار بعدی حاتمی‌کیا نیز در قالب‌هایی متفاوت تکرار می‌شوند؛ مضامینی چون تقدیر، لزوم دورافتادگی از قیل‌وقال شهر برای وصول به خود اصالی، وجود واسطه یا راوی برای آشنا نمودن «دیگران» با آدم‌های جنگ و حالات و ویژگی‌های‌شان و هم‌چنین سعی و تلاش برای سیروسلوک وجودی و خلوص هویتی. ضمن آن‌که «پلاک» نیز به‌مثابه‌نماد انسان‌های معیار حاتمی‌کیا در این فیلم هم‌چون تمامی فیلم‌های بعدی‌اش حضور و نمود دارد.

مفهوم تقدیر نقش مهمی در فیلم‌های حاتمی‌کیا دارد و درواقع نمادی از تحمیلی‌بودن خود جنگ نیز محسوب می‌شود. در «هویت» این قضا و قدر است که ناصر را به بخش مجروحین جنگی بیمارستان می‌کشاند و با آن‌ها آشنا می‌کند. به بیان دیگر: انسان‌های فیلم‌های حاتمی‌کیا یا مردان جنگ که پای در راه تعالی و تحول وجود خویش می‌گذارند، از یک سو خود این راه را انتخاب کرده‌اند و از سوی دیگر انسان‌هایی برگزیده و انتخاب شده‌اند. درواقع این انتخاب‌شدگی و وجه تقدیری از نعمات الهی بوده؛ هم‌چنان‌که جنگ نیز به این معنا از نعمات باری‌تعالی بوده است.

مضمون دوم، جابه‌جایی یا انتقال است. انتقال آدم‌ها به مکان‌های جدید، به‌مثابه‌ی محملی برای تحول شخصیتی به‌دور از هیاهوی مکان پیشین. به‌واقع در این تلقی، آشنایی با خود حقیقی و متعالی و محقَّق‌ساختن آن، نیازمند قرار گرفتن در موقعیت جدیدی است و آدمی در «عالم خاکی» به‌دست نمی‌آید. این موقعیت جدید در فیلم «هویت» همان بخش مجروحین جنگی بیمارستان است که درواقع نمادی از جبهه به‌شمار می‌آید. به این معنا، جبهه همان «عالمی دیگر» است که برای آدم‌هایی که اراده کرده‌اند تا «نو» شوند، به تقدیر مهیا شده است.

مضمون بعدی، وجود واسطه یا روایتگر است (در هویت، احمد این نقش را ایفا می‌کند) که با دیدن فیلم‌های بعدی به‌تدریج درمی‌یابیم که درواقع خود حاتمی‌کیاست. به‌واقع انسان‌های معیار حاتمی‌کیا، از خود گذشته‌اند و اساساً خود را نمی‌بینند که

بخواهند آن را معرفی کنند یا به نمایش بگذارند. بنابراین، خوشتر آن است کـه دیگـرانِ راوی، سرّ آن‌ها را در حدیث خود بازگویند.

و بالأخره «پلاک» که در تمامی فیلم‌های بعدی به‌نوعی تکـرار مـی‌شـود، نمـادی از هویت انسان‌های معیار حاتمی‌کیاست که از جنگ برآمده‌اند. در این فیلم‌ها، پلاک، نماد انسان‌های باهویت است. باهویت‌بودن به این معنا که از «هُوَ» نشـان و خبـری دارنـد و منسوب به اویند(هُوَ در اصطلاح عرفا اشاره به ذات باری‌تعالی است). در فیلم «هویت» مسؤولین بیمارستان که در جست‌وجوی هویت ناصرند، در میان وسـایل او یـک زنجیـر را می‌یابند. به‌واقع ناصر هم‌چون بسیاری از لاابالیان شهر زنجیری با خود حمل می‌کند؛ اما دیگران تصور می‌کنند که زنجیرِ پلاکی است‌که اکنون به مانند هویت ناصر گم شده است.

درعین‌حال در فیلم هویتَ از تفاوت و تکثر آدم‌های جنگ نشانی نیست. هم‌چنان‌که انسان‌های بی‌اعتنا به جهاد و جبهه نیز یکپارچه و بسـیط معرفـی مـی‌شـوند. فـیلم‌هـای بعدی حاتمی‌کیا نشان می‌دهد که او به واقعیت متکثر این آدم‌ها واقف اسـت؛ بنـابراین، در «هویت»، بیش‌تر دغدغه‌ی تلاقی و مواجهه‌ی شخصیت‌ها را دارد تا معرفی و شـرح آن‌ها را. فیلم‌های بعدی او همان‌گونه که اشاره شد شامل دو دوره‌اند:

دوره‌ی نخست که هنگامه‌ی جنگ است با دو فیلم به‌یادماندنی «دیده‌بان» و «مهاجر» مشخص می‌شوند. این دوره برای حـاتمی‌کیـا واجـد وحـدت زمـانی و مکـانی اسـت. بنابراین، آدم‌های آن گرچه کثیر و مدرج‌اند؛ اما شفافند. به بیان حاتمی‌کیا:

«... یک چیزی [که] در این فیلم (دیده‌بان)، برایم مهم بود، این بود کـه فـیلم مکـان واحدی داشت، زمان واحدی داشت و موضوع واحدی داشت... من با این ذهنیت سعی کردم که از آن‌جا خارج نشوم...» (فراستی، ۱۳۷۹: ۲۲۶).

پس از آن، فیلم «وصـل نیکـان»، نمـاد و حلقـه‌ی واسـط وگـذار از دوره‌ی اول بـه دوره‌ی دوم به‌شمار می‌رود. دوره‌ای که روایت آن گرچه معطوف به حدیث نفس همان آدم‌های دوره‌ی نخست است؛ اما این آدم‌ها به‌واسطه‌ی ثنویـت مکـانی و زمـانی، فاقـد شفافیت سابقند. خود حاتمی‌کیا در این خصوص می‌گوید:

«... ولی در فیلم‌های بعدی که از «وصل نیکان» شروع می‌شـود، آدم‌هـایم در قالـب آدم‌های مهاجر جا نمی‌افتند. نمی‌دانم چرا؟ شاید جواب در همان زلالیت باشد...»(ص۲۵۰).

وصل نیکان، برزخ میان جبهه و شهر است و به‌همین دلیل، زمینه‌ی اصلی داستان را، حمله‌ی موشکی به شهرها در واپسین سال جنگ تشکیل می‌دهد (حـاتمی‌کیـا، ۱۳۸۰). هجوم موشکی سبب می‌شود تا مردم شهر، جنگ را به‌گونه‌ای ملموس‌تـر دریابنـد و بـا

رزمندگانی که اکنون به شهر بازگشته‌اند تا موشک‌ها را خنثی کنند، آشنا شوند. این تلاقی و برخورد پس از فیلم هویت، دومین تلاقی این دو گروه در فیلم‌های حاتمی‌کیاست با این تفاوت که اگر در هویت مردم شهر فراخوانده می‌شدند تا از خلال آشنایی با مردان جنگ تعالی یابند؛ در «وصل نیکان»، مردان جنگ دعوت می‌شوند تا واقعیت‌های جاری در شهر یا به‌واقع اقتضائات بازگشت به خاک را درک کنند. براین اساس دوره‌ی دوم با فیلم زیبا و شعرگونه «از کرخه تا راین»، آغاز می‌شود. اوج این دوره، فیلم «آژانس شیشه‌ای» است و با فیلم «موج مرده»، این دوره نیز به پایان می‌رسد. در این دوره مردان حاتمی‌کیا در برابر واقعیت‌های جدید مقاومت می‌کنند و تلاش دارند تا فراسوی شرایط خاکی زمانه، راهی به سوی افلاک بیابند. گرچه در «موج مرده» این تلاش نیز ره به جایی نمی‌برد. در عین حال دوره‌ی دوم فعالیت سینمایی حاتمی‌کیا، دوره‌ای غنی و پربار است. در این دوره او درمی‌یابد که برای طرح مضامین عرفانی و متعالی موردنظرش هم‌چون عشق، وصال، اعتلا، شهادت و ایثار نیازمند زبان و فرم جدیدی است که فراتر از زبان و فرم واقعی و داستانی ـ کلاسیک باشد. از این‌رو در فیلم‌های «برج مینو» و «روبان قرمز»، زبان و فرم غیرواقعی و نمادین را برمی‌گزینند. درواقع، او بر آن است تا با فراتررفتن از قالب‌های واقعی و داستانی که مجال تنگ و خُردی برای طرح حقیقت وجودی انسان و معانی والا باقی می‌گذارند، از طریق روایتی سراسر نمادین بر کژتابی‌ها و ناتوانی‌های الفاظ و موقعیت‌های عادی برای بیان مفاهیم متعالی فایق آید؛ تلاشی که البته موفقیت آن با توجه به طیف مخاطبین قابل‌تردید است.

وحدت زمانی ـ مکانی و جهاد برای تحقق خود متعالی

دوره‌ی نخست فعالیت حاتمی‌کیا، شامل «دیده‌بان» و «مهاجر» است و دیده‌بان، زندگی شخصیتی واقعی را دستمایه قرار داده است (حاتمی‌کیا، ه ، ۱۳۸۰).

«عارفی» نام دیده‌بانی است که فیلم، چند ساعت پایانی زندگی او را روایت می‌کند. این چند ساعت، شرح حال رزمنده‌ای است که از مرگ هراس دارد؛ ولی پس از یک سیروسفر درونی با آرامش تمام شهادت را انتخاب می‌کند و آن را در آغوش می‌گیرد. فیلم با نمایش عقب‌نشینی دیده‌بان به همراه دیگر رزمنده‌ها ـ به‌علت آتش سنگین دشمن ـ شروع می‌شود. در دو نوبت گلوله‌ی خمپاره از نزدیکی او عبور می‌کند و در هر دو نوبت او در گوشه‌ای خود را به شکل یک گوی حلقه می‌کند و بی‌صدا می‌گرید؛ اما به‌تدریج و با دیدن بسیجیانی که در کنارش شهید و مجروح می‌شوند و مجروحانی

که حاضر نمی‌شوند با او به عقب برگردند تا او سریع‌تر و همراه با گلوله‌های آر.پی.جی خود را به سنگرهای خودی برساند، با حقیقت انتخاب مرگ و جانبازی آشنا می‌شود. او به مرحله‌ای می‌رسد که دیگر خود را نمی‌بیند و آشکارا «و ما رَمَیْت اذ رَمَیت» را می‌خواند: «... به ما میگن هدایتگر آتیش. ما غلط می‌کنیم که تو کار خدا فضولی کنیم. اصل هدایت دست اونه؛ ما رمیت اذ رمیت...»(ص ۳۲) درواقع او به مرحله‌ی فناء فی‌الله می‌رسد. «عارفی» به سنگر نیروهای خودی بازمی‌گردد؛ اما آن‌جا نیز پس از ساعتی محاصره می‌شود. در نهایت او پس از اندکی تأمل با دادن «گرا» به نیروهای هم‌رزمش باعث گلوله‌باران محل تجمع عراقی‌ها و خودش که در همان مکان است، می‌شود و با انتخاب شهادت، خطوط بعد را از خطر محاصره و قتل‌عام از سوی دشمن می‌رهاند.

در این فیلم، حاتمی‌کیا سیر تحول درونی دیده‌بان را به تصویر می‌کشد و از این‌رو به شخصیت‌پردازی درونی روی آورده است. درواقع حاتمی‌کیا به‌درستی می‌داند که گزینش مرگ از سوی این انسان‌ها نوعی انتخاب درونی و جهاد با نفس است نه به رخ کشیدن عظمت خود به دیگران یا قهرمان‌بازی. بنابراین، تصویرپردازی از این شخصیت‌ها نیز در صورتی قرین حقیقت است که تحولات درونی آن‌ها را بنمایاند. «عارفی» نیز در فیلم دیده‌بان شخصیتی بسیار ساده، کم‌حرف و طبیعی است. ادعای قهرمانی و برتری ندارد و حتی به هنگام انتخاب مرگ نیز تمام تلاش خود را می‌کند تا هم‌رزمانش از این انتخاب آگاه نشوند. یکی از صحنه‌های به‌یادماندنی و نمادین این فیلم جدال حسن، آر.پی.جی زن فیلم با تانک‌های دشمن است. حرکت او در این جدال به آرامی(اسلوموشن) و موزون است و او درواقع می‌رقصد. خود حاتمی‌کیا درخصوص این صحنه می‌گوید:

> ***... بله (در نشان دادن آن صحنه) دلم می‌خواست یک رقصی بکند. نظر اصلی من آن حس دراویش هنگام رقص سماع بود که سعی کردیم میزانسن‌ها و حرکاتی به او بدهیم که از رقص سماع گرفته شده باشد... بعداً دیدم که از صحنه‌های خیلی خوب فیلم به‌شمار آمده که تا حدودی عروج این آدم‌ها را رسانده است...(فراستی، ۱۳۷۹: ۲۲۷).***

رقص به واقع نوعی عمل آیینی و نماد جوشش و بی‌تابی درونی برای ایجاد دگرگونی و تحول و حرکت است و تک‌تک اجزای آن در فرهنگ‌ها و سنت‌های مختلف معنای خاصی دارد. دراویش از سماع ـ که به معنای آسمان نیز هست ـ برای نیل به فلسفه‌ی عرفانی بهره می‌گیرند و هنوز هم بسیاری از اقوام بدوی، آیین‌های دینی

خود را با رقص‌های دسته‌جمعی و طولانی برگزار می‌کنند. این حرکات نمادین در بسیاری از فیلم‌های بعدی حاتمی‌کیا هم‌چون مهاجر، از کرخه تا راین و بوی پیراهن یوسف نیز تکرار می‌شود و در «بوی پیراهن یوسف» و «مهاجر»، این پلاک‌ها هستند که عارفانه به رقص می‌آیند و درواقع دو نماد درهم می‌آمیزند. از این نظر مهاجر، عرفانی‌ترین فیلم حاتمی‌کیاست. «مهاجر» فیلمی چندلایه است که موضوع آن پیرامون هواپیماهای کوچک شناسایی که با کنترل از راه دور هدایت می‌شوند، شکل می‌گیرد (حاتمی‌کیا، و، ۱۳۸۰). اسد و محمود دو پروازدهنده‌ی این پرنده‌ی شناسایی یا «مهاجر»ند که تقابل و تفاوت شخصیتی آن‌ها یکی از لایه‌های فیلم است. داستان از آن‌جا آغاز می‌شود که نخستین عملیات شناسایی با موفقیت کامل روبه‌رو نمی‌شود و حاج رئوفی فرمانده‌ی عملیات، از اسد و محمود می‌خواهد تا راهی بیابند که پرنده را در دل مواضع دشمن نیز کنترل و هدایت کنند. اسد، شیوه‌ی «پرواز کور» را پیشنهاد می‌کند و در توضیح آن می‌گوید:

«تو بعضی پروازها، شرایطی پیش می‌اومد که پرنده گم می‌شد. مجبور بودم ندیده هدایتش کنم»(ص ۲۵).

در نهایت محمود با این بهانه که این شیوه بسیار شخصی است و نمی‌توان روی آن حساب کرد، آن را رد می‌کند. رئوفی پیشنهاد می‌کند که یکی از هدایت‌کننده‌ها به همراه گروه اطلاعات عملیات به درون مواضع دشمن نفوذ کند و در همان‌جا هدایت و کنترل را ادامه دهد. اسد بلادرنگ این پیشنهاد را می‌پذیرد؛ درحالی‌که محمود در تأمل و تردید است. بالأخره پس از نفوذ اسد و انجام عملیات، ارتباط بی‌سیمی‌ای او با جبهه‌ی خودی به دلیل آتش شدید خمپاره‌ی دشمن قطع می‌شود و اسد مجبور می‌شود تا برای هدایت «مهاجر» به‌سوی مواضع خودی از همان شیوه‌ی خود یا «پرواز کور» استفاده کند. او برای این منظور چشمان خود را می‌بندد، بر خاک سجده می‌کند و در خود فرو می‌رود. کنترل «مهاجر» را به‌سوی آسمان می‌گیرد و آن را با موفقیت به عقب هدایت می‌کند. با بازگشت مهاجر، محمود به ظرفیت وجودی اسد ایمان می‌آورد و برای این‌همانی با او، مهاجر را مسلح کرده و با همان شیوه‌ی «پرواز کور» برای کمک به‌سوی اسد بازمی‌گرداند. در پایان، مهاجر زمانی به اسد می‌رسد که او در جزیره‌ی مجنون و در میان نی‌ها زیر آتش خمپاره‌ی دشمن است. نیزارهای اطراف او آتش می‌گیرند و او پیش از شهادت، پلاک خود و هم‌رزمانش را به مهاجر می‌آویزد و آن را به آسمان پرواز می‌دهد. در صحنه‌ی پایانی فیلم همراه با مهاجر، پلاک‌ها نیز در اثر وزیدن باد به رقص درمی‌آیند.

مفهوم جدیدی که از این فیلم به روایت حاتمی‌کیا افزوده می‌شود، «پرواز» است. درواقع از مهاجر به بعد هر شیء، مکان یا مفهومی که با پرواز مرتبط است مانند هواپیما، باند فرودگاه، آژانس هواپیمایی و مانند آن، محمل یا نمادی برای پرواز آدم‌های حاتمی‌کیا از خاک به افلاک یا در حقیقت، «معراج» است.

در عین حال در مهاجر این پرواز با مفاهیم عمیق‌تری نیز همراه است. انسان معیار حاتمی‌کیا در مهاجر، اسد است که در اشتیاق «پرواز کور» می‌سوزد. پرواز کور کنایه از جانبازی و انتخاب شهادت بدون چون‌وچرا، حسابگری و دوراندیشی است. فرق است میان کسانی که بدون درنگ، دغدغه و مبارزه با نفس، ایثار و فداکاری می‌کنند با آنان که با جد و جهد فراوان موفق به غلبه بر نفس‌شان می‌شوند. تمایز میان آن‌ها که می‌پرسند و کسانی که نمی‌پرسند در مهاجر به خوبی تصویر می‌شود و در همین تمایز است که حاتمی‌کیا عشق و تکلیف را به هم می‌رساند و ترادف‌شان را نشان می‌دهد. از سوی دیگر شیوه‌ای که اسد برای پرواز کور انتخاب می‌کند نیز درخور تأمل است. او برای این منظور بر خاک سجده می‌کند و درخود فرو می‌رود و درواقع به خودشناسی روی می‌آورد؛ اما در این راه هم‌چون عالمان خود را چون آینه‌ای در برابر خود قرار نمی‌دهد؛ بلکه به سیاق عارفان در خود غرق می‌شود. حاتمی‌کیا خود در این‌باره می‌گوید:

> ***در دوران مهاجر آدم‌ها نوعی زلالیت غیرمادی دارند و در آن زلالیت، آدم، خودِ خودش را درک می‌کرد. نوعی از خود به خدا رسیدن. آن وقت‌ها به شهر که برمی‌گشتی، دلت پیش بچه‌ها بود. دلت می‌خواست در آن خاک باشی. چرا باشی؟ خاک نبود، آینه بود. خودت را می‌دیدی. سوت خمپاره را که می‌شنیدی خودِ خودت را می‌دیدی. حمله که شروع می‌شد، خود خودت را می‌دیدی و این‌قدر در خودت فرومی‌رفتی که بیش‌تر خودت را می‌دیدی... آن وقت‌ها یک حدیث بین بچه‌ها گل کرده بود که خداوند اگر کسی را دوست داشته باشد، او را می‌برد و نمی‌گذارد روی زمین خاکی بماند و بچه‌هایی که در دیده‌بان و مهاجر بودند، آمده بودند که بروند(فراستی، ۱۳۷۹: ۲۴۹).***

نی و نیستان‌های جزیره‌ی مجنون نیز در این فیلم کنایه از غم غربت و شوق وصال است و در نهایت آتشی که در آن‌ها افکنده می‌شود، مجال پرواز را فراهم می‌کند. در ادبیات عرفانی ایران، به انسان به‌طورکلی، نای گفته می‌شد و انسان با «نای» خواندن خود، خود را هم‌گوهر خداوند می‌دانست (زرین‌کوب، ۱۳۸۴: ۱۱۳). در این فیلم، آنان که در سودای هجرتند، با دمیدن در نی، در جست‌وجوی خود متعالی خویشند و این جست‌وجو جز با سوختن و آتش‌گرفتن به مقصود نمی‌رسد. آتشی که در نی‌ها می‌افتد،

زواید بیگانه و زنگارها را از آن‌ها می‌زداید و آن‌ها را سوخته‌جان و عاشق می‌کند. سوخته‌جانان، سبک‌بال می‌شوند و آماده‌ی پرواز.

حاتمی‌کیا بار دیگر در فیلم «برج مینو» به نیزارهای جزیره‌ی مجنون باز می‌گردد و در آن‌جا با استفاده از اسطوره‌ی آتش‌گرفتن ققنوس، معراج ققنوس‌وار شهدا را یادآوری می‌کند(حاتمی‌کیا، ز، ۱۳۸۰). مهاجر در عین حال حاوی نمادها و مضامین مألوف حاتمی‌کیا هم هست. پلاک، رقص سماع و جابه‌جایی از این جمله‌اند. اسد برای آن‌که از خاک رها شود، از جبهه‌ی خودی به‌سوی عمق خاکریزهای دشمن هجرت می‌کند و این انتقال آرزوی او را برای پرواز برآورده می‌کند.

ثنویت زمانی ـ مکانی و تلاش برای یادآوری خود متعالی

دوره‌ی دوم روایت سینمایی حاتمی‌کیا با فیلم «از کرخه تا راین» آغاز می‌شود. در این دوره، حاتمی‌کیا مردان جنگ را در دوران پس از جنگ و بازگشت از جبهه به تصویر می‌کشد و از این‌رو، مهم‌ترین ویژگی آن، دوگانگی زمانی و مکانی است. این ثنویت در فیلم‌های این دوره یا از طریق فلاش‌بک به گذشته نمود می‌یابد یا راویان فیلم‌ها با یادآوری آدم‌های جنگ و خصلت‌ها و آرمان‌های آن‌ها به مخاطبان‌شان، آن را متجلی می‌کنند. مخاطبان این یادآوری سه گروهند: گروه نخست، بخشی از رزمندگان و مردان سال‌های نه‌چندان دور جبهه و جهادند که اکنون به واسطه‌ی برخورداری یا درگیری در موقعیت‌ها و مقام‌های اجتماعی ـ سیاسی، در گیرودار تعلقات دنیوی گرفتار شده‌اند و درواقع خود را فراموش کرده‌اند. گروه دوم، هم‌نسلان مردان جنگند که به هنگام جنگ در شهرها بوده‌اند و جبهه‌ها را درک نکرده‌اند. حاتمی‌کیا این گروه را در سیمای زنان تصویر می‌کند و آن‌ها غالباً در نقش خواهران رزمندگانی ظاهر می‌شوند که یا شهید شده‌اند یا هنوز در هوای وصال دوست و شهادت روزگار می‌گذرانند. درواقع حاتمی‌کیا این امید را دارد که آن‌ها پیام‌آور و انتقال‌دهنده‌ی این یادآوری به‌ویژه به نسل بعد باشند.

لیلا در «از کرخه تا راین»، شیرین در «بوی پیراهن یوسف» و مینو در «برج مینو» عهده‌دار همین نقش‌اند. گروه سوم نیز نسل بعد هستند که نقش آن‌ها را در فیلم‌های حاتمی‌کیا فرزندان ذکور بازی می‌کنند. پسرانی چون یوسف در «از کرخه تا راین»، سلمان در «آژانس شیشه‌ای» و حبیب در «موج مرده» در همین زمره‌اند.

فیلم «از کرخه تا راین»، بیش‌تر دغدغه‌ی گروه نخست را دارد اما پرسوناژهایی از

دو گروه دیگر نیز در آن حضور دارند. از کرخه تا راین روایت روزهای پایانی بسیجی مجروحی به نام سعید است که برای مداوای چشمان ترکش‌خورده‌ی خود به آلمان سفر می‌کند و این جابه‌جایی دستمایه‌ای می‌شود برای معراج او به ملکوت. سعید که در دوره‌ی جنگ فرمانده‌ی گردان بوده است، در آلمان به بیمارستانی منتقل می‌شود که محل نگه‌داری و معالجه‌ی مجروحان جنگی ایران و عراق است. در آن‌جا او نیروهای تحت امر خود را در میان مجروحین بازمی‌یابد. رزمندگانی که به هنگام حضور او برخی شهید می‌شوند، برخی از گذشته‌ی خود می‌برند و برخی نیز هم‌چنان در گذشته زندگی می‌کنند و خود را در رکاب و تحت فرمان سعید می‌بینند.

ناصر، نوذر و اصغر به‌ترتیب نماینده‌ی این سه گروهند. نوذر که در کربلای پنج شیمیایی شده و اکنون همسر و آشنایانش از او دوری می‌کنند، قصد دارد تا به کشور آلمان ـ که هنگام جنگ تسلیحات شیمیایی به عراق فروخته بود ـ پناهنده شود. سعید در اداره‌ی پناهندگی سعی می‌کند تا او را از این کار منصرف نماید؛ اما موفق نمی‌شود. از سوی دیگر سعید در آلمان خواهری دارد به نام لیلا که با شوهرش آندریاس و فرزندش یوسف زندگی می‌کند. او به هنگام گفت‌وگو با لیلا متوجه می‌شود که با او مشکل زبان مشترک را دارد و فضای ذهنی‌اش با خواهری که اکنون در دنیای مادی زندگی می‌کند، متفاوت است. این تفاوت هنگامی آشکار می‌شود که سعید ماجرای از دست‌دادن بینایی‌اش را برای لیلا تعریف می‌کند:

«یه روز فرشته‌ها اومدن سراغمون. یه دسته بودیم. می‌خواستن ببرنمون. حساب کردیم دیدیم ما بیش‌تر از فرشته‌ها هستیم. اونا یه سری‌رو انتخاب کردن و بقیه‌رو هم نشون گذاشتن که اگه یه روز برگشتن، حق تقدم با ما باشه. یکی رو پاش نشانه گذاشتن، یکی رو دستش، یکی هم مثل من رو چشماش»(حاتمی‌کیا، الف، ۱۳۸۰: ۲۴).

لیلا در پاسخ می‌گوید که خوشبختانه در آلمان (دنیای مادی) که فکر و اندیشه و منطق حاکمه، این فرشته‌ها حق ورود ندارن. پس از این سعید درمی‌یابد که مشکل زبان مشترک یا ناهم‌زبانی از ناهم‌زمانی است و از این‌رو به یوسف یا خواهرزاده‌اش که خردسال است امید می‌بندد. پسری که گرچه در زمانه‌ی دیگری خواهد زیست؛ اما ممکن است بتوان زبان مشترکی با او یافت. در بخش پایانی فیلم سعید بینایی خود را بازمی‌یابد؛ اما پزشکان متوجه می‌شوند که او در اثر جراحات شیمیایی به سرطان خون مبتلا شده است.

شیمیایی‌شدن نمادی از سوخته‌جانی و آمادگی برای پرواز است و زمانی‌که سعید از

بیماری‌اش آگاه می‌شود، پلاک او را می‌بینیم که در دستان یوسف است و آن را برای بازی به قطار اسباب‌بازی‌اش آویخته است. قطاری که ریل‌های دورتادور جانماز سعید را گرفته‌اند. در صحنه‌ی آخر فیلم، یوسف با پلاکی در دست و به همراه پدر و مادرش در هواپیمایی به‌سوی ایران در سفرند تا جنازه‌ی سعید را به خاک بسپارند. در این فیلم نیز تقریباً تمامی نمادهای مورد استفاده حاتمی‌کیا گردهم آمده‌اند و صحنه‌ی به‌یادماندنی آن فلاش‌بکی به دوران جنگ و عملیات کربلای پنج است که در آن اصغر در زیر بمباران شیمیایی در حال دف‌زدن و رقص سماع است.

گروه دوم مخاطبان حاتمی‌کیا ـ یا هم‌نسلان مردان جنگ ـ در فیلم «آژانس شیشه‌ای»، محور و مخاطب اصلی قرار می‌گیرند. هر چند که دو گروه دیگر نیز در فیلم حضور دارند و نقش بارزی ایفا می‌کنند. متن آژانس شیشه‌ای درواقع متن نامه‌ای است که حاج کاظم یکی از مربیان و فرماندهان دوران جنگ برای همسرش نوشته است و در آن به شرح علل واقعه‌ای می‌پردازد که او طی آن مجبور شده تا تعدادی از مسافران یک آژانس هواپیمایی را به گروگان بگیرد (حاتمی‌کیا، ح، ۱۳۸۰).

داستان از آن‌جا شروع می‌شود که بسیجی‌ای به نام عباس که در جنگ تحت فرمان و تربیت حاج کاظم بوده و در کربلای پنج بر اثر اصابت ترکش خمپاره به گردن مجروح شده است، همراه همسرش به تهران می‌آید تا علت فلج شدن و غش‌های مقطعی خود را یافته و آن را درمان کند. کاظم که مسافرکشی می‌کند، او را در ترمینال می‌بیند و در این سفر با او همراه می‌شود. معاینات پزشکی نشان می‌دهند که ترکش در حال نزدیک‌شدن به شاهرگ عباس است و او برای مداوا باید هر چه زودتر به خارج اعزام شود. اما روزهای پایانی سال و فرارسیدن سال جدید است و از این‌رو نه امکان تشکیل کمیسیون پزشکی بنیاد جانبازان برای اعزام عباس به خارج از کشور وجود دارد و نه می‌توان مخارج سفر و مداوا را از کسی قرض کرد. بنابراین، کاظم ماشین خود را که با آن امرار معاش می‌کند، می‌فروشد تا مخارج مورد نیاز را تأمین کند. اما خریدار به‌موقع در آژانس هواپیمایی حاضر نمی‌شود و کاظم برای آن‌که پرواز به لندن را از دست ندهد سعی می‌کند تا وضعیت خود و عباس را برای مدیر آژانس توضیح می‌دهد و با گروگذاردن سوییچ اتومبیل، بلیط‌های مورد نیاز را به‌دست آورد. مدیر نمی‌پذیرد و کاظم سرانجام با خلع‌سلاح کردن نگهبان، مسافرین آژانس را به گروگان می‌گیرد. مقامات امنیتی برای مدیریت و ختم غایله اقدام می‌کنند؛ اما در نهایت یکی از آن‌ها به نام احمد که خود نیز در جبهه تحت فرمان کاظم بوده است، همراه با نامه‌ای از مقامات

ارشد نظام فرا می‌رسد و کاظم و عباس را به‌وسیله‌ی هلیکوپتری از مهلکه خارج کـرده و به فرودگاه می‌برد. در صحنه‌ی پایـانی فـیلم، عبـاس، کـاظم و احمـد در هواپیمـایی به‌سوی لندن در حال پروازند که در میانه‌ی راه عباس جان می‌بازد.

این داستان دستمایه‌ای می‌شود تا حاتمی‌کیا به هر سه گروه مخاطب خود یـادآوری کند که مردان حقیقی جنگ که نماد آن‌ها عباس اسـت، چـه کسـانی بودنـد و از آن‌هـا بخواهد که اگر نمی‌خواهند یا نمی‌توانند مثل او باشند، حداقل او را بفهمنـد و نگذارنـد رسم مردانگی فراموش‌شود. در صحنه‌ای از فیلم، کاظم خطاب به مسافران آژانس می‌گوید:

«... اگر مثل ما فارسی حرف می‌زنید پس معنی غیرت رو می‌فهمید. اون غیرت داره خشک می‌شه، شاهرگ اون غیرت داره قطع می‌شه. کمک کنین نذاریم این اتفاق بیفتـه. الآن امثال عباس، غیرت این شهرند» (ص ۵۷).

مفهوم غیرت از یک سو و در تلقـی عـام بـه حمیـت و جانبـازی امثـال عبـاس در حفاظت از وطن اشاره دارد؛ اما در اساس بـه معنـای نفـی غیـر اسـت. غیـرت، حسـد ممدوح است و به‌معنای کوتاه کردن دست نامحرم از حریم دوست مـی‌باشد(سـروش، ۱۳۷۹: ۲۷۳). عباس به این معنا باغیرت است؛ یعنی وجود اغیـار و ناخالصـی‌هـا را بـا خود تحمل نمی‌کند و خویشتن حقیقی‌اش را پیراسته نگـه مـی‌دارد. درواقـع کـاظم بـا دعوت به زنده‌نگه‌داشتن عباس، مسافران را فرامی‌خواند تا خود حقیقی و متعالی‌شان را سالم نگه‌دارند و آن را از یاد نبرند؛ اما مسافران در پاسخ، هر کدام مبلغـی پـول، تـراول چک بین‌المللی یا هواپیمای دربست پیشنهاد می‌کنند و یکی از آن‌هـا کـه حجـره‌ای در بازار دارد می‌گوید:

«... جناب‌عالی هیچ فکر کردی با کدوم پول به جنگ... رفتین. این پول من و امثـال من بود... کافی بود مثل رفقاتون یه سر به حجره‌ی ماها می‌زدین...»(ص ۵۸)

کاظم در نهایت هیچ امکان مفاهمه‌ای با آن‌ها پیدا نمی‌کند و درعین‌حـال امیـدی بـه هم‌رزمانش نیز ندارد. آن‌ها به‌واقع حقیقت را می‌داننـد؛ امـا نمـی‌خواهنـد آن را بـه یـاد بیاورند. از بهمن که پزشک بسیجی است و اکنون به قول کاظم ریـش‌هـایش را بـه بـاد داده، تا مقامات امنیتی که امروز بیش‌تر دغدغه‌ی امنیت را دارند تا حقیقت. در یکـی از صحنه‌های فیلم، سلحشور که مسؤول امنیتی حل پرونده است به کاظم می‌گوید:

«... جناب مربی! بدون که یک دهه عقبی. یه دهه کرکـری مـی‌خونـدی، حـالا تنهـا شدین... حالا دیگه دهه‌ی ماست... دهه‌ی ما هم داره تموم می‌شه، حالا دهـه‌ی پسـرته؛ دهه‌ی سلمان»(ص ۸۲).

اما سلمان نیز پدر را درک نمی‌کند. او هنگامی که کاظم ماشینش را برای فروش می‌شوید به پدرش اعتراض می‌کند و می‌گوید:

«جنگ تموم شده. صحبت الآن‌رو بکنیم. اون ماشین فقط مال شما نیست... عباس‌آقا هر کی باشه، از من و ابوذر و مامان به شما نزدیک‌تر نیست.»

و در نهایت به پدرش که قصد دارد همراه عباس به لندن برود می‌گوید:

«بهتون خوش بگذره! شنیدم لندن جای دیدنیه!»(ص ۳۵).

درواقع برای او نیز امکان پیدا کردن زبان مشترک با آدم‌های جنگ دشوار است.

در این فیلم نیز حاتمی‌کیا مضامین و نمادهای خود را در قالبی متفاوت تکرار می‌کند. آمدن عباس از روستا به تهران و رفتن او به همراه کاظم به آژانس همان مضمون جابه‌جایی را تداعی می‌کند ضمن آن‌که کاظم در عین راوی بودن سعی در رساندن خود به عباس و این‌همانی با او را نیز دارد. در همین سعی است که دربرابر هواپیما که نمادی از پرواز است، اتومبیل کاظم به‌مثابه‌ی نمادی از بر زمین‌ماندن به تصویر درمی‌آید. کاظم برای رساندن خود به عباس، باید ماشینش را بفروشد، هم‌چنان‌که در ابتدای فیلم، زمانی‌که نخستین‌بار عباس را می‌بیند، مجبور می‌شود برای رساندن خود به او، از روی کاپوت ماشین‌ها عبور کند. درواقع او درمی‌یابد که برای بازیابی خود حقیقی‌اش باید از همه‌ی تعلقات و دارایی‌هایش بگذرد. او از همسر و فرزندان و اتومبیل خود می‌گذرد و در نهایت زمانی که تهدید به اعدام می‌شود از زندگی خود نیز صرف‌نظر می‌کند. این در حالی است که دیگر هم‌رزمان عباس که درصدد کمک به او برمی‌آیند، هر یک سعی دارند با بهره‌گیری از دارایی‌های خود به سوی او بشتابند و البته هیچ کدام موفق نمی‌شوند. یکی از طریق علم پزشکی، دیگری به‌واسطه‌ی قدرت سیاسی و گروهی نیز با استفاده از سروصدا و دود موتورهای‌شان. در صحنه‌ای از فیلم، هنگامی که گروهی موتورسوار بسیجی برای کمک به او مقابل آژانس می‌آیند، کاظم خطاب به آن‌ها می‌گوید:

«... دود اون موتورا، امثال من و عباس رو خفه می‌کنه... من خیبری‌ام. اهل نی و هور و آب. خیبری ساکته، دود نداره، سوز داره»(ص ۷۵).

گروه سوم مخاطبان ـ یا نسل سلمان ـ نیز مضمون اصلی فیلم «موج مرده» هستند. «موج مرده» روایت تقابل دو نسل است(حاتمی‌کیا، ط، ۱۳۸۰). سردار راشد یک نظامی قدیمی و فرمانده‌ی یک پایگاه دریایی در جنوب، درصدد است تا پس از پایان جنگ و در هنگامه‌ی صلح، از ناو وینسنس که هواپیمای مسافربری ایران را در واپسین سال

جنگ مورد هدف قرار داده، انتقام بگیرد. او یک بار به این ناو نزدیک شده و چند مشت در زیر آب به آن زده و حبیب، پسرش، به‌عنوان فیلم‌بردار پایگاه، از این صحنه فیلمبرداری کرده است. به‌همین دلیل او از پدرش تصویر دُن‌کیشوت را در ذهن دارد و فیلمی خصوصی با عنوان «دن‌کیشوت» درباره‌ی سردار راشد می‌سازد. دن‌کیشوت، قهرمان توهم‌زده‌ی رمان سروانتس، با همین عنوان است. او در زمانه‌ی مدرن، به‌دلیل آن‌که شیفته‌ی قصه‌های شوالیه‌هاست، در نهایت خود را در هیبت آن‌ها می‌پندارد و به جنگ آسیابی بادی که تصور می‌کند قلعه است، می‌رود. درواقع حبیب نه فقط پدرش را درک نمی‌کند؛ بلکه او را اوهام‌زده می‌پندارد. او آن‌چنان از پدر و خانواده احساس دوری می‌کند که تصمیم می‌گیرد با دوستش که دختری بندری است به امارات فرار کند. این تقابل به حدی است که در نهایت به درگیری فیزیکی پدر و پسر نیز می‌انجامد. در پایان فیلم، سردار راشد که یک روز به بازنشستگی‌اش مانده، تصمیم می‌گیرد به ناو حمله کند و به همین دلیل از فرماندهی خلع می‌شود؛ اما او تصمیم‌اش را عملی می‌کند و به سوی ناو می‌رود. وینسنس نیز در مقابل، قایق سردار راشد را هدف قرار می‌دهد. صحنه‌ی پایانی فیلم، حبیب و دوستش سلما را در دوبی نشان می‌دهد که درحال تماشای جشن‌های ورود به هزاره‌ی سوم‌اند. با این صحنه، درواقع امید راوی به نسل حبیب نیز از میان می‌رود و موجی که برآمده بود، می‌میرد.

نتیجه‌گیری

روایت سینمایی حاتمی‌کیا چنان‌که در این برداشت آمد، جهادی عارفانه برای جست‌وجو و تصویرنمودن خود متعالی و حقیقی انسان‌هاست که به‌زعم راوی در مردان جبهه و جهاد در هشت سال جنگ تحمیلی تبلور یافته بود. به بیان دیگر: فیلم‌ساختن برای حاتمی‌کیا نوعی جست‌وجوی خود و تلاش برای بازیابی اصالت متعالی و هویت‌یابی است.

از سوی دیگر، روایت حاتمی‌کیا بازتاب‌دهنده‌ی وجوه متمایز و متفاوت جنگ هشت‌ساله‌ی کشورمان از دیگر جنگ‌های معاصر در دنیاست و از این‌رو استعداد آن را دارد که در خاطره‌ی جمعی و حافظه‌ی تاریخی ما بماند و همواره به یادمان بیاورد که ما کیستیم و از کدام ظرفیت‌های وجودی برخورداریم؟ حاتمی‌کیا روایت خود را از جنگ و آدم‌های برآمده از آن به پایان رسانده است؛ اما از این پس هر روایتی از جنگ تحمیلی که از مضامین، مفاهیم و نمادهای فیلم‌های حاتمی‌کیا تهی باشد، روایتی عقیم و

ناتمام خواهد بود. به این معنا، گرچه این روایت با «موج مرده» به پایان رسیده است؛ اما فیلم‌های حاتمی‌کیا همواره نو و زنده‌اند و تاریخ مصرف ندارند. این فیلم‌ها هم‌چون رویدادهایی که در عالم بالا رخ می‌دهد بی‌زمانند و از این‌رو با همه‌ی زمان‌ها جمع می‌شوند. می‌توان همیشه آن‌ها را حاضر و اکنونی دانست و خود را با آن‌ها مقارن و هم‌زمان دید و برای درک‌شان کسب استعداد کرد. به این معنا، این موج برخلاف آن‌چه پایان این روایت القا می‌کند، مردنی نیست و انسان‌های معیار حاتمی‌کیا برای تداوم «خود» نیازی به زاد و ولد ندارند تا اگر از «حبیب» و «سلمان» نامهربانی و ناهم‌زبانی دیدند، بمیرند. آن‌ها هم‌چون «ققنوس» در فیلم «برج مینو» تکثیر می‌شوند. ققنوس پرنده‌ای اساطیری است؛ خوش‌رنگ و خوش‌آواز که تولید مثل او با دیگر پرندگان متفاوت است. وقتی عمرش به پایان برسد، هیزم بسیار جمع می‌کند و بر بالای آن می‌نشیند و آوازهای زیبا می‌خواند. ققنوسان دیگر بر او گرد می‌آیند. بال می‌زنند و منقار بر منقارش می‌سایند تا از او آتشی افروخته می‌شود و او در آن آتش می‌سوزد. از خاکستر او تخمی و از آن تخم ققنوس دیگری سربرمی‌آورد(یاحقی، ۱۳۷۵: ۳۴۱).

یادداشت‌ها:

۱- تفسیری از قیام عاشورا بر پایه‌ی این تلقی وجودشناختی را در مقاله‌ی ذیل بخوانید:
- پیمان، حبیب‌الله (۱۳۸۳)؛ «نگاهی هستی‌شناختی و از درون به واقعه‌ی کربلا»، در ***عاشورا در گذار به عصر سکولار***، تهران: کویر.

۲- «... انّی خالقُ بَشَراً مِنْ صَلْصال مِنْ حَمَأٍ مَسْنُونٍ ... و نَفَخْتُ فیهِ مِنْ روُحی ...».

۳- «لا یَضُرُّکُمْ مَنْ ضَلَّ إِذَا اهتَدَیْتُمْ»

منابع :

۱- امامی، صابر (۱۳۸۱)؛ «نماد و تمثیل؛ تفاوت‌ها و شباهت‌ها»، ***کتاب ماه هنر***، ش ۴۷ و ۴۸، مرداد و شهریور.

۲- بشلر، ژان (۱۳۷۰)؛ ***ایدئولوژی چیست؟ نقدی بر ایدئولوژی‌های غربی***، ترجمه‌ی علی اسدی، تهران: انتشار.

۳- بلاکهام، هارولد (۱۳۷۶)؛ ***شش متفکر اگزیستانسیالیست***، ترجمه‌ی محسن حکیمی، چاپ سوم، تهرن: مرکز.

۴- جهانبگلو، رامین (۱۳۷۸)؛ ***هگل و سیاست مدرن***، چاپ دوم، تهران: هرمس.

۵- چلبی، مسعود (۱۳۸۲)؛ ***جامعه‌شناسی نظم، تشریح و تحلیل نظری نظم اجتماعی***، چاپ دوم، تهران: نشر نی.

۶- حاتمی‌کیا، ابراهیم (۱۳۸۰) الف؛ ***از کرخه تا راین***، تهران: فرهنگ کاوش.

۷- ـــــــــــــ (۱۳۸۰) ب؛ ***تربت***، تهران: فرهنگ کاوش.

۸- ـــــــــــــ (۱۳۸۰) ج؛ ***هویت***، تهران: فرهنگ کاوش.

۹- ـــــــــــــ (۱۳۸۰) ح؛ ***آژانس شیشه‌ای***، تهران: فرهنگ کاوش.

۱۰- ـــــــــــــ (۱۳۸۰) د؛ ***وصل نیکان***، تهران، فرهنگ کاوش.

۱۱- ـــــــــــــ (۱۳۸۰) ز؛ برج مینو، تهران: فرهنگ کاوش.

۱۲- ـــــــــــــ (۱۳۸۰) ط؛ ***موج مرده***، تهران: فرهنگ کاوش.

۱۳- ـــــــــــــ (۱۳۸۰) و؛ ***مهاجر***، تهران: فرهنگ کاوش.

۱۴- ـــــــــــــ (۱۳۸۰) ه. ؛ ***دیده‌بان***، تهران: فرهنگ کاوش.

۱۵- رفیع‌پور، فرامرز (۱۳۸۰)؛ ***آناتومی جامعه، مقدمه‌ای بر جامعه‌شناسی کاربردی***، چاپ دوم، تهران: انتشار.

۱۶- زرین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۸۴)؛ ***سّرنی: نقد و شرح تحلیلی و تطبیقی مثنوی***، ج ۱، چاپ دهم، تهران: نشر علمی.
۱۷- ستاری، جلال (۱۳۷۹)؛ ***مدخلی بر رمزشناسی عرفانی***، تهران: مرکز.
۱۸- سروش، عبدالکریم (۱۳۷۹)؛ ***قمار عاشقانه شمس و مولانا***، تهران: صراط.
۱۹- عشقی، لیلی (۱۳۷۹)؛ ***زمانی غیرزمان‌ها (امام، شیعه و ایران)***، ترجمه‌ی احمد نقیب‌زاده، تهران: مرکز بازشناسی اسلام و ایران.
۲۰- فراستی، مسعود (گردآورنده) (۱۳۷۹)؛ ***جنگ برای صلح، مروری بر سینمای دفاع مقدس***، ج ۳، گفت‌وگوها، تهران: انجمن سینمای انقلاب و دفاع مقدس.
۲۱- فوکو، میشل (۱۳۷۷)؛ ***ایرانی‌ها چه رؤیایی در سر دارند؟***، ترجمه‌ی حسین معصومی‌همدانی، تهران: هرمس.
۲۲- کاسیرر، ارنست (۱۳۸۰)؛ ***رساله‌ای در باب انسان، درآمدی بر فلسفه فرهنگ***، ترجمه‌ی بزرگ نادرزاد، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
۲۳- گیدنز، آنتونی (۱۳۷۷)؛ ***پیامدهای مدرنیته***، محسن ثلاثی، تهران: مرکز.
۲۴- مزلو، آبراهام (۱۳۷۶)؛ ***انگیزش و شخصیت***، احمد رضوانی، مشهد: آستان قدس رضوی.
۲۵- ملکیان، مصطفی (۱۳۷۹)؛ ایران: روح یک جهان بی‌روح و ۹ گفت‌وگوی دیگر، نیکوسرخوش و افشین جهاندیده، تهران: نشر نی.
۲۶- ملکیان، مصطفی (۱۳۸۱)؛ ***راهی به رهایی، جستارهایی در عقلانیت و معنویت***، تهران: نگاه معاصر.
۲۷- مهرگان، امید «فراسوی حیوان».
- <**http://www.bashgah.net/modules.php?name=News & file=article & side = 9025**> **[2004/8/28]**
۲۸- نیچه، فردریش ویلهلم (۱۳۸۱)؛ ***چنین گفت زرتشت: کتابی برای همه و هیچ کس***، ترجمه‌ی داریوش آشوری، چاپ هجدهم، تهران: آگاه.
۲۹- هگل، گئورک (۱۳۶۸)؛ ***خدایگان و بنده***، ترجمه‌ی حمید عنایت، چاپ چهارم، تهران: خوارزمی.
۳۰- هگل، گئورک و. فردریش (۱۳۷۸)؛ ***عناصر فلسفه حق یا خلاصه‌ای از حقوق طبیعی و علم سیاست***، ترجمه‌ی مهبد ایرانی‌طلب، تهران: قطره.
۳۱- یاحقی، محمدجعفر (۱۳۷۵)؛ ***فرهنگ اساطیر و اشارات داستانی در ادبیات فارسی***، تهران: سروش.