فصلنامه مطالعات میان‌رشته‌ای در علوم انسانی، دوره هفتم، شماره ۱، زمستان ۱۳۹۳، ص ص ۱۱۷-۹۵

سینما؛ محمل امتزاج میان‌رشته‌ای اندیشه سیاسی و تاریخ

سیدمحسن علوی‌پور[۱]

تاریخ دریافت: ۹۳/۸/۲۱
تاریخ پذیرش: ۹۳/۱۱/۱۵

چکیده

سینما از همان آغاز به‌مثابه موقعیتی برای تألیف و عرضه اندیشه ـ و از جمله اندیشه سیاسی ـ شناخته شده است و بسیاری از سینماگران مؤلف تلاش داشته‌اند با بهره‌گیری از امکاناتی که تصویر سینمایی در اختیار آنها قرار می‌دهد، مؤلفه‌های هنجارین سیاسی و سامان نیک اجتماعی را بازنمایی کنند. این تلفیق اندیشه و هنر البته صورت‌های گوناگونی به‌خود می‌گیرد و در بیان خویش نیازمند ظرف‌های متنوعی است. به‌عنوان مثال، روایت تاریخی در سینما می‌تواند به‌مثابه محلی برای عرضه اندیشه‌های انتقادی و هنجارین سیاسی در نظر گرفته شود. پژوهش حاضر به‌دنبال آن است که با بررسی گونه‌های مختلف بهره‌گیری از روایت تاریخی به‌منظور عرضه اندیشه سیاسی در سینمای ایران، موقعیت میان‌رشته‌ای سینما به‌مثابه تقاطع معرفت‌های تاریخی و اندیشه‌ورزانه سیاسی را مورد کاوش قرار دهد.

کلیدواژه: سینما، اندیشه سیاسی، روایت تاریخی.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

---

۱. استادیار علوم سیاسی پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

مقدمه

تحـولات صورت‌گرفتـه در وجـوه مختلـف حیـات بشـری در دهه‌های اخیـر و از جملـه ظهور و شـکوفایی تکنولوژی‌هایـی که با درنوردیدن مرزهای مألوف دانـش، موجب درهم‌تنیدگی و حتی آغشتگی علوم مختلف به یکدیگر شده‌اند، باعث شد که رویکرد نوین میان‌رشته‌ای به پدیده‌های انسانی نضج گرفته و بیش از پیش گسترش یابد. براین اساس، تأکید براینکه پدیده‌های انسانی و اجتماعی ناگزیر از محدوده‌های معرفت نظام‌یافته و رشته‌ای فراتر می‌رود و تنها در صورت امتزاج و همکاری رشته‌هاسـت که می‌توان به فهمی قابل اتکا و معتبر از آن دسـت یافت، پژوهشـگران رشته‌های مختلف علوم انسانی و اجتماعی را برآن داشت که از یک‌سو با بحث درباره مقومات و استلزامات رویکردهای میان‌رشته‌ای، موقعیت رشته خود را در سپهر نوین ترسیم کنند و از سوی دیگر، در کاوش در زمینه مسـائل مرسـوم پژوهشی خویش، مقید به چشـم‌اندازی بالاتر از رشته‌ها شـوند و تلاش کنند بسـیاری از مسـائلی که پیش از این بدان‌ها پرداخته شـده بـود را نیز مجدداً و از منظر میان‌رشـته‌ای، مورد بررسـی و فهم قـرار دهند. این امر طبیعتاً در مـورد تکنولوژی نوینی مانند سـینما نیز رخ داد و در نتیجه آن، درک آثار سـینمایی از محدوده سنتی نقد فیلم فراتر رفته و بسیاری از اندیشمندان و پژوهشگران در حوزه‌های مختلف معرفتی – از علوم انسانی و اجتماعی گرفتـه تـا علوم طبیعی و ریاضی – هریک از منظر خویش تـلاش کنند تا در ارائه تصویری جامع‌تر از آنچه بر پرده سـینما مشـاهده می‌شـود، مشارکت داشته باشـند که به عنوان نمونه منوچهری و علوی‌پور (۱۳۹۲) به بررسی کاربرد نظری اندیشه سیاسی در مطالعه سینما پرداخته‌اند.

بنابراین، نه‌تنها بحث درباره رویکردهای متنوع به موقعیت میان‌رشته‌ای فیلم و سینما اهمیت شـایان توجهی یافت، که حتی مرزهای سنتی میان ژانرهای مختلف سینمایی نیز قابل تجدیدنظر شـد و دیگر سـخن‌گفتن از یک فیلم در چارچوب یک ژانر سینمایی خاص و محدود ساختن آن به اسـتلزامات این ژانر، در پژوهش‌های سـینمایی از اعتبار سـاقط شد. سینمای تاریخی و سینمای سیاسـی دو ژانر مشـهور شناخته‌شـده در عرصه سـینما هسـتند و فیلم‌های بیشـماری را می‌توان برشمرد که در قلمرو هریک از این انواع سینمایی، ماندگار شده و مخاطبان بسیاری را به خود جلب نموده‌انـد. فیلم‌هایی مانند «بن‌هـور» (۱۹۵۹)، «ده فرمان» (۱۹۵۶)، «محمد رسـول‌الله (ص) [نام اصلی: الرساله]» (۱۹۷۷)، «عمر مختار [نام اصلی: شیر صحرا]» (۱۹۵۸) در زمره برجسته‌ترین آثار ساخته‌شـده در ژانر تاریخی و «مردی برای تمام فصول» (۱۹۶۶)، «نیکسـون» (۲۰۰۸)، «همه مردان رئیس‌جمهور» (۱۹۷۶) و «پیانیسـت» (۲۰۰۲) از جمله ماندگارترین فیلم‌های سیاسی در طول عمر

سـینما هسـتند. اما همان‌گونه که بیان شد، این امر بدان معنا نیست که هر کدام از این فیلم‌ها – و یا آثار سینمایی دیگر– را می‌بایست صرفاً در یکی از این ژانرها بررسی کرد و امکان رده‌بندی فیلم‌ها در چند ژانر مختلف وجود نداشته باشد. به‌عنوان مثال فیلمی مانند «ال‌سید» (۱۹۶۱) اگرچه در ژانر تاریخی گنجانده می‌شـود، از جهت نقد اجتماعی بربرده‌داری می‌تواند در زمره فیلم‌های سیاسـی نیز قرار گیرد؛ همین‌گونه اسـت فیلمی مانند «سـخنرانی پادشـاه» (۲۰۱۰) که در ارائـه روایتی از یک رخداد تاریخی برجسته، وجوه روان‌شناسی شخصیت را برجسته می‌کند، و حتی فیلم‌هایی مانند «اسـپارتاکوس» (۱۹۶۰) یـا «حمله به‌لنینگراد» (۲۰۱۰) یا «آرگـو» (۲۰۱۲) که با وجود بهره‌گیری از یک رخداد سیاسی و تاریخی برجسته، بیشتر سرگرمی و ایجاد هیجان در مخاطب را منظور نظر خویش دارند و از این جهت، رده‌بندی آنها در میان فیلم‌های تاریخی و سیاسی دشواریاب خواهد بود.

امـا آنچـه در این میـان در پژوهش حاضـر اهمیت می‌یابد، ظرفیت جدی سـینما بـرای ارائه تصویرِ روایت‌های تاریخی، نقدهای اجتماعی، و اندیشـه‌های سیاسـی اسـت که از همان اوان شکل‌گیری سینما در سال‌های آغازین قرن بیستم توجهات را به جایگاه برجسته سینما در دنیای نوین جلب نمود. تأملات اندیشـمندان برجسـته‌ای چون والتر بنیامین (۱۹۹۹) و ژیل دلوز درباره سـینما و اهمیت آن در شکل‌دادن به زندگی انسان معاصر، بهره‌گیری حکومت‌های ایدئولوژیک مانند آلمان نازی و شـورویِ سابق از این امکان در جهت گسترش و تعمیق اندیشه‌های خویش، در کنار رویکرد برخی سینماگران که از سینما به‌مثابه محملی برای نقد حکومت و تشویق جامعه به‌اعتـراض و حتـی انقلاب بهره می‌گیرند، همگی تلاش‌هایی برای فهـم و کاربرد این ظرفیت در جهت منافع، تعهدات و دغدغه‌هایی است که به زندگی اجتماعی شکل می‌بخشند.

سـینمای ایران نیز از این قاعده مسـتثنا نیسـت. در این کشـور که سـرخوردگی‌های ناشی از عقب‌ماندگی و استعمار فزاینده و در کنار آن تلاش فراگیر برای آزادی و رهایی از استبداد به‌دنبال ترسـیم سـامانی نیک برای حیاتی شکوفا و سـعادتمند، قرنی سرشـار از رخداد و تحول را رقم زد، سـینما که صنعت و هنری وارداتی به‌شـمار می‌رفـت، خیلی زود قابلیت‌های خـود را به نمایش گذاشت. و چه شاهدی بالاتر از آنکه اولین فیلم ناطق سینمای فارسی، یعنی «دخترلر» (۱۳۱۲)، نامـی فرعی بـرخود دارد که حکایت از تأثیر مسـتقیم سیاسـت بر این عرصه اسـت: «ایران دیروز و ایـران امروز» که براسـاس آن، فیلـم که مایه‌ای دراماتیـک دارد، به ابزاری بـرای تبلیغ نوآوری‌ها و تحولات شـگرف صورت‌گرفته در دوران آغازین سـلطنت محمدرضا پهلوی تبدیل می‌شـود و چنین از همان اوان، سینمای ایرانی را در پیوند روشن با سیاست قرار می‌دهد.

با ایـن حال، آنچه بعدها در زمینه فرهنگی و اجتماعی سـینما در ایـران روی داد، اهمیت و نقش‌آفرینی آن در تحولات کشـور را تا سـطحی بالا برد که می‌توان مدعی شـد در کنار دیگر ابزار و عرصه‌های هنری و ادبیاتی، سـینمای ایرانی از بالاترین ضرایب نفوذ در فکر مردم برخوردار شـد. نفـوذی که گاه در هنگامه خیزش عظیم ملی علیه نظام سـلطنتی و انقلاب اسـلامی سـال ۵۷ خـود را در آثـاری چـون «گاو» (۱۳۴۸)، «قیصر» (۱۳۴۸)، «گوزن‌هـا» (۱۳۵۳) و «رگبار» (۱۳۵۱) نشـان داد، و گاه در زمینه تحولات سیاسـی و اجتماعی پس از انقلاب در آثاری چون «بایکوت» (۱۳۶۴)، «اجاره‌نشین‌ها» (۱۳۶۵)، «عروسی خوبان» (۱۳۶۷)، «سگ‌کشی» (۱۳۸۰)، «هامون» (۱۳۶۸)، «زیرپوست شهر» (۱۳۷۹)، «چهارشنبه‌سوری» (۱۳۸۴) و امثال آن آشکارا جلوه نمود. ایـن فیلم‌ها در مقطعـی فریادگر عصیان مردم علیه سـاختار حاکم و برانگیزاننـده آنها به انقلاب بودنـد و در مقطعی، ضمن روایت بحران‌های جاری در فضای جامعه، گذار به سـبک‌های نوین زندگی و شیوه آرایش نوین گروه‌های مختلف اجتماعی را به‌نمایش می‌گذاشتند.

در میـان ایـن فیلم‌ها، می‌تـوان آثاری را مشـاهده نمود که ضمـن برخـورداری از بن‌مایه‌های تاریخی، به موشکافی ساختارهای سیاسی و اجتماعی پرداخته و یا هنجارهای برسازنده جامعه نیک‌سـامان را به‌نمایـش گذاشـته‌اند. این آثار سـینمایی که از سـویی می‌توان در ژانر سـینمای تاریخی جایشـان داد و از سـویی دیگر می‌توان نام «اندیشـه‌ورزی سیاسیِ سـینمایی» را برای آنها مناسـب دانسـت، از جمله فیلم‌هایی هسـتند که در مقاطع مختلف در پیشانی سینمای ایران درخشیده‌اند و جریان فیلمسازی ایرانی را متاثر نموده‌اند.

برخـی از این آثار ضمن ارائه روایتی از رخدادهای تاریخی، در جای‌جای فیلم، به روشـنگری دربـاره شـخصیت‌ها و یـا تحولات تاریخـی پرداخته و روایت خـود از چینش و قـدرت گروه‌های مختلف سیاسـی و اجتماعی را به نمایش می‌گذارند. آثاری مانند «ستارخان» (۱۳۵۱)، «کمیته مجازات» (۱۳۷۷) و «کمال‌الملک» (۱۳۶۲) (هرسه از علی حاتمی) از آن جمله‌اند. در این آثار، محوریت ماجرا همان چیزی است که در تاریخ رخ داده است، اما کارگردان که از زمانه‌ای دیگر به خوانش این تاریخ مشغول است، نقش موثر روایی خویش را حفظ می‌کند و بیش از آنکه متکی به متن تاریخی باشـد، حافظه تاریخی خویش را مبنا قرار می‌دهد و البته در مواردی – مانند توقیف فیلم «ستارخان» به بهانه تحریف تاریخ – هزینه‌های این کار را نیز می‌پردازد.

در برخی دیگر از این آثار، کارگردان، رخداد تاریخی را دسـتمایه‌ای برای نقد رادیکال سیاسـی و اجتماعـی خویـش قـرار می‌دهد و با برجسـته نمـودن مشـکلاتی مانند عدم آگاهـی تاریخی و

سیاسی، جامعه را به بازخوانی انتقادی داشته‌ها و اندوخته‌های فکری خویش فرامی‌خواند و از ضرورت تحول در این عرصه پرده برمی‌دارد. فیلم‌هایی مانند «حاجی واشنگتن» (۱۳۶۱) از علی حاتمی، و «روز واقعه» (۱۳۷۳) از شهرام اسدی (براساس فیلمنامه‌ای از بهرام بیضایی) در این زمره‌اند. در اینجا سینماگر، بیش از آنکه دلمشغول رخداد تاریخی باشد، به دنبال آن است که ملودرام خاص خود را بیافریند و از این رهگذر، جامعه مخاطب را با کاستی‌ها و موقعیت دشواریاب خویش مواجه نماید. این مواجهه عموماً مواجهه‌ای رادیکال است و سینماگر پیش از آنکه در حال تماشای درامی روایت‌گر باشد، همواره در مقابل پرسش‌ها و دغدغه‌های بنیادینی قرار می‌گیرد که به لحاظ وجودی و یا اجتماعی ـ سیاسی، در زندگی واقعی او تنیده شده‌اند و فیلم عرصه‌ای برای پیش‌روی نهادنِ این پرسش‌هاست.

برخی دیگر از آثار، آنانی هستند که موقعیت‌های تاریخی را دستمایه نقد وضع موجود و همچنین ترسیم وضعیت نیک اجتماعی قرار می‌دهند و اساساً فارغ از آنکه بخواهند یک رخداد تاریخی را به‌کاوش بنشینند، پدیده‌های تاریخی- سیاسی را در معرض دید مخاطب قرار داده و او را به بازاندیشی تحولات و دلالت‌های آن برای زندگی بهتر رهنمون می‌شوند. بهره‌گیری مسعود کیمیایی از جایگاه عیاران در نظم بخشی تاریخیِ اجتماع ایرانی در فیلم «داش آکل» (۱۳۵۰) و یا پرداخت هموار شکل‌گیری ملت یهود در کشور فلسطین و پدیده مهاجرت یهودیان بدانجا و در نتیجه آن پرسش از ملیت و پیوندهای اجتماعی و تاریخیِ برسازنده آن در «سرب» (۱۳۶۷) از جمله آثاری هستند که در این قلمرو می‌گنجند. سینماگر در این آثار، بنیاد ملودرام را براساس قصه‌گویی خود شکل می‌دهد و در این راستا هنجارهای اجتماعی مانند «وفای به عهد»، «عشق‌ورزی»، «کمک به همنوع» و «هویت» را مدنظر قرار می‌دهد. دیگر نمونه برجسته در این زمینه فیلم «مرگ یزدگرد» (۱۳۶۱) بهرام بیضایی است که نظام‌یابی طبقاتی اجتماع و عواقب بنیان‌برافکن آن برای جامعه‌ای که از بازشناسی هویت خویش نیز ناتوان است را به تصویر می‌کشد و به‌روشنی از خطر سیطره «درفش‌های تیره» در آینده برحذر می‌دارد.

براین اساس، پژوهش حاضر به دنبال آن است که با غور در این آثار، امکان سینمایی را مورد سنجش قرار دهد که با فراروی از ژانرهای تعریف‌شده کنونی در این عرصه، پیوند میان‌رشته‌ای تاریخ و اندیشه‌ورزی سیاسی را در قاب فیلم‌های سینمایی مورد بررسی قرار دهد. براین اساس، آنچه مورد بررسی قرار می‌گیرد آن است که فیلم‌های سینمایی نه به مثابه صرف میانجی روایت‌های تاریخی، که خود در جایگاه «فرآورده‌هایی تاریخی» که «تاریخ را بازنویسی می‌کنند»

(کینگ، ۱۳۸۰: ۱۶۴) در نظر گرفته شـوند و در نتیجه جایگاه مولف سینمایی به عنوان کسی که با فراروی از مرزهای معرفتی سینما، در مقام اندیشمندی سیاسی، از تاریخ به‌عنوان محملی برای نقد اجتماعی یا ارائه هنجارهای برسازنده جامعه نیک‌سامان بهره می‌جوید، موقعیتی فرارشته‌ای می‌یابـد و بر این اسـاس، سـینما را می‌توان محملی برای پیوند میان رشـته‌های تاریخ و اندیشـه سیاسی در قالب ارائه اثری در حوزه معرفتی/ رشته‌ای هنر معرفی نمود.

چارچوب نظری و روش‌شناسی پژوهش

برای پرداختن به پیوندهای تاریخ و اندیشـه‌ورزی سیاسی لازم است نخست مبانی نظری روشنی را برای تدقیق در جلوه‌های مختلف آثار سـینمایی برگزینیم. روشـن اسـت که وجود «سـینمای تاریخی» چندان مورد مناقشـه نیسـت و کسـی آن‌را انکار نمی‌کند. سـینمای تاریخی در تعریف فراگیر و تقریباً مورد اجماع هایدن وایت همانا «بازنمایی تاریخ و اندیشه‌های ما درباره آن در تصویر و گفتار سـینمایی اسـت» (وایت، ۱۹۸۸: ۱۱۹۳). اما چنان‌که *روزنسـتون* (۱۹۹۵: ۴-۳) نشـان می‌دهـد در ایـن زمینه دو رویکرد عمده، «شـفاف» و «ضمنی» به سـینمای تاریخـی وجود دارد. در رویکرد نخسـت سـینمای تاریخی سـینمایی اسـت که در آن، از تصویر متحرک برای تامل بر دغدغه‌هـای اجتماعـی و سیاسـی‌ای اسـتفاده می‌شـود که مربوط اسـت به زمان سـاخت این فیلم‌هـا. در ایـن رویکرد، هر فیلمی را می‌توان «تاریخی» دانسـت و در نتیجـه آثاری چون «راکی» (۱۹۷۶) و «زنده‌باد زاپاتا» (۱۹۵۲) در کنار یکدیگر در زمره سـینمای تاریخی گنجانده می‌شود. بر این اساس، این رویکرد «هیچ نقش ویژه‌ای را برای فیلمی که می‌خواهد درباره موضوعات تاریخی سخن بگوید، قائل نمی‌شود، و چنین فیلمی را از هیچ‌یک از دیگر انواع فیلم متمایز نمی‌کند». اما رویکرد «ضمنی» تصویر متحرک را چونان کتابی می‌انگارد که به تصویر درآمده اسـت و در نتیجه «تمامی داوری‌هایی که درباره داده‌های تاریخی، قابلیت استناد، مباحث، شواهد، و منطقی که در نگارش آثار تاریخی به‌کار می‌بریم» وجود دارد را می‌توان به سینما نیز تعمیم داد.

اما سوال آن است که اگر فیلمی ضمن پرداختن به موضوعات تاریخی، از آن به‌مثابه محملی بـرای تدبـر در موقعیت‌های غیرتاریخـی بهره‌جوید، چـه؟ به‌عنوان مثال رویکرد سـینماگری که تاریخ را دستمایه نگاه زیباشناختی به انسان قرار می‌دهد و یا با بهره‌گیری رئالیستی از آن، گذشته را وسـیله‌ای برای تحلیـل آینده می‌انگارد را چگونـه می‌توان در زمره آثار تاریخـی جای داد؟ و اگر جایـی بـرای آنها در ژانر سـینمای تاریخی نیابیـم، رده‌بندی آنهـا در میان آثار سـینمایی چگونه

خواهد بود. همین‌گونه اســت مقوله اندیشــه‌ورزی که به‌طور ســنتی عرصه فعالیت نویسندگان و اندیشــمندان کتابت‌محور بوده اســت. آیا نگارش مکتوب آثار، تنها راه پرداختن به اندیشه و تامل در ساختارهای سیاسی و اجتماعی است؟ و اگر فردی بخواهد در عرصه‌ای غیر از کتابت به این امــر همت گمارد، چگونه باید مورد تحلیل و ارزیابی قرار گیرد. در این زمینه، اندیشــه‌ها و آثار ژیل دلوز قابل تأملند. می‌توان گفت دلوز با گسترش عرصه‌های تفکر به سطحی فراتر از متون مکتوب، نه‌تنهــا امــکان اندیشــه‌ورزی را تعمیم می‌دهد، که با تأکیــد بر پیوند این مقوله بــا دیگر حوزه‌های فعالیت بشری، عرصه سینما را محل عرضه اندیشه‌های سیاسی و فلسفی در نظر می‌گیرد.

در واقع، نزد *ژیل دلوز*، ســینما پدیده‌ای جدای از اندیشــه نیســت و از جهــات متعددی با آن هم‌قرین است. سینما و فلسفه هردو همزمان به مسئله «حرکت» رسیدند و البته در هردوی آنها، پس از دوره‌ای، دیگرزمان به موضوعی تبعی نسبت به حرکت تبدیل نشد. سینما می‌تواند تحت شــرایطی، به پاسخی برای مسئله فلســفی «تصویر تازه از تفکر» تبدیل شــود؛ یعنی این تصویر تازه باشد، چرا که می‌تواند مرزهای بازنمایی واقعیت را درنوردد و واقعیت خاص خود را بنا نهد (دلوز، ۱۹۹۵: ۵۷). چنان‌که او می‌گوید تصویر سینمایی تنها بازنمایی نیست، بلکه نتیجه حرکت میان واقعیت و خاطره اســت؛ در ســینما تنها ســایه‌هایی متحرک برروی دیوار خلق نمی‌شــوند، بلکه خود تصاویر حرکت می‌کنند:

> «چیزها خود تصویر هســتند، چرا که تصاویــر تنها در مغز ما حضور ندارند، تصویر مغز تنها تصویری در میان تصویرهاست. تصاویر همواره در حال کنش و واکنش، و تولید و مصرف با یکدیگر هســتند. مطلقاً تفاوتی میان تصاویر، چیزها، و تحرک وجود ندارد.» (همان: ۴۲)

دلوز دو کتاب را به موضوع ســینما و پیوند آن با اندیشــه اختصاص می‌دهد که مشــخصاً متأثر از آراء برگســون فیلســوف فرانســوی قرن بیســتم در کتاب *ماده و خاطره* اســت که مفهوم حرکت را در فلســفه نهادینه می‌ســازد. به تعبیر دیگر، باید گفت دلوز مفهوم فلســفی حرکت نزد برگسون را به عرصه سینما می‌آورد و بر پایه آن سینما را عرصه‌ای فلسفی معرفی می‌کند. او در سینما ۱ خود که به حرکت تصویر می‌پردازد، به مطالعه ســینمای کلاســیک نیمه اول قرن بیســتم روی می‌آورد که نمایانگر فلسفه کنشی است و مشخصاً به دو ایدئولوژی مسلط زمانه – یعنی ماتریالیسم دیالکتیک اتحاد جماهیر شوروی و سرمایه‌داری لیبرال غربی– واکنش نشان می‌دهد. این سینمایی است که در آن، شــخصیت‌ها بنا به فهم‌شــان از موقعیت داده شــده بدان واکنش نشان می‌دهند و از این‌رو

سیری خطی میان علت و معلول را می‌توان در آن مشاهده نمود. در اینجا زمان تابع حرکت است و سینما با ابتنا بر حرکت، مفاهیم سنتی مربوط به‌زمان را به‌ظهور رسانده و تکرار می‌کند. نمونه بارز این سینما، آثار آیزنشتاین در شوروی سابق است که با اتکا به فن مونتاژ، می‌تواند زمان را در اختیار گرفته و تمامیت دیالکتیک عالم را به تصویر کشد. این سینما سینمایی مونولوگی است و به‌تعبیر خودِ آیزنشتاین، «مونولوگی درونی است» (همان: ۱۵۹). و نتیجه چنین سینمایی خلق اندیشه‌ای کاملاً توده‌وار است که در آن «فرد» سوژه و یا «تاریخ» ابژه نیست، بلکه ابژه همانا «طبیعت» است و سوژه نیز «توده»: «فردیت‌بخشی به توده و نه شخص» (همان: ۱۶۲)

در حالی‌که در سینما ۲ که به‌بررسی سینمای مدرن پس از جنگ می‌پردازد، از فشار این دو خبری نیست و در نتیجه شخصیت فیلم با موقعیتی روبرو می‌شود که فراتر از هر کنشی است و یا او نمی‌تواند واکنشی بدان نشان دهد و در نتیجه از رابطه علت و معلولی فراتر رفته و عرصه برای خاطره، رویا و ذهن گشوده می‌شود: «چه قدرتمند، دردناک و زیبا». و بدین‌گونه خلاقانه‌ترین امکان پیش رویِ سینما امکان دسترسی به «درونی‌ترین واقعیت مغز» است، صورتِ نامتعین اندیشه (همان: ۱۶۷). موقعیت عوض می‌شود و دیگر باید از «زمان- تصویر» سخن گفت، تصویری که مستقیماً مکانیزم‌های تفکر را متأثر می‌سازد و همانند انقلاب کانتی در فلسفه، حرکت را تابع زمان می‌سازد و نه بالعکس. در اینجا سینما همانند گونه‌ای از تفکر امکان اکتشاف در «کنهِ شدنِ چیزها» را به ما می‌دهد (مارکز، ۱۹۹۸: ۱۴۴). به بیان دلوز:

> «موقعیتی که او [= بازیگر] در آن است از همه ظرفیت‌های او پیشی می‌جوید و این قابلیت را در وی به‌وجود می‌آورد که آنچه را که دیگر موضوع قواعد پاسخ و کنش نیست را ببیند و بشنود. او دیگر ضبط می‌کند به‌جای آنکه واکنش نشان دهد. او در دام نگرشی است، و به دنبال آن است یا آن را به دنبال خویش می‌کشد، نه اینکه در کنشی مشارکت جوید» (سینما ۲: ص ۳)

در زمان تصویر، امر واقع و تصویر مجازی از یکدیگر تمیزناپذیر می‌شوند و به‌تعبیری تصویر «کریستالیزه» می‌شود و بدین‌گونه امکان حضور لایه‌های مختلف زمان گذشته، حال، و آینده به صورت همزمان فراهم می‌آید. چرا که کریستال با هر چرخش خود، این امکان را به دست می‌دهد که آنچه مات و ناشفاف است، آشکار و شفاف شود و بدین‌گونه امور دوپاره و چندپاره یگانه می‌شوند. بر این اساس «آنچه ما در کریستال تصویر می‌بینیم، زمان است در حرکت دوگانه آن که با حفظ مسیرهای حال، به‌سوی آینده پیش می‌رود و در عین حال، گذشته را نیز کاملاً حفظ می‌کند» (همان: ۸۷).

بنابراین، تکامل سـینما در مسیری که منجر به دقیقه‌ای بنیادین در مدرنیته فلسفی می‌شود، خـود را در «تصویـر» بـه نمایش می‌گـذارد: این مسـئله که «زمان» شـرط تجربه ما از عالم اسـت؛ مفهومی که نه آغاز دارد و نه پایان. از نظر دلوز، سـینما واجد قدرتی منحصر به فرد اسـت چنانکه اساسـاً هـم هنری زمانمند اسـت و هم همواره ظرفیت یـک هنر مردمی را داراسـت، بنابراین این موقعیـت ممتـاز را دارد که بتواند انسـان متکامل را در دوران مابعد کانتی به سـاحت خودآگاهی نسبت به خصیصه بنیادین زمان برساند. سینما می‌تواند به مسئله «بی‌گرانگی متفکری در درون متفکر – که هر مونولوگی را در درون «خود» متفکر تحت سایه خویش قرار می‌دهد » بپردازد و امکان دسترسـی به تفکر ناب را برای ما فراهم آورد (سـینما ۲: ۱۶۸). بدین طریق می‌توان مدعی شد که سینما به‌جای آنکه تابعی از فلسفه باشد، در دنیای معاصر «تحقق فلسفه» است و به‌تعبیر دیگر، با تحقق بخشیدن انضمامی به نظریه‌هایِ پیش از این انتزاعی در فلسفه، آن را تکمیل می‌کند.

بر این اسـاس، می‌توان با استعانت از آراء دلوز، سینما را به‌مثابه اندیشه‌ورزی مورد بررسی قرار داد و با تفقه در آثار سینمایی‌ای که رویکردی متأملانه به عرصه‌های مختلف حیات بشری دارند، دلالت‌های آنها برای سـامان سیاسـی اجتماع را مورد بررسـی قرار داد. بر این اساس، به دنبال آن هستم که با اتخاذ رویکردی پدیدارشناسانه به برخی آثار سینمایی ایرانی که مقولات و موضوعات تاریخـی را مدنظر خویش قـرار داده‌اند و در عین حال سـویه‌های اندیشـه‌ورزی در آنها قوت قابل توجهی دارد، پیوند تاریخ و اندیشه سیاسی در این سینما را مورد بررسی قرار دهم.

تاریخ در سینمای اندیشه‌ورز ایرانی

اندیشـه‌ورزی سیاسی در سـینمای ایرانی، تاریخی قابل توجه دارد. بسیاری از سینماگران مؤلف ایرانی، با توجه به‌موقعیت خاص کشـور در دهه‌های اخیر و تحولات اجتماعی و سیاسـی‌ای که از سـر گذرانده اسـت، در آثار خـود در مقام متفکران سیاسـی و اجتماعی عمـل کرده‌اند و با نقد روندهای جامعه، تلاش داشـته‌اند که سیاسـت مطلوب و جامعه نیک‌سامان را تصویر کنند. در این میان اما برخی از این سـینماگران در اندیشـه‌ورزی خود، به تاریخ به‌عنوان محملی برای بیان اندیشـه‌ها روی آورده‌اند و به شـیوه‌های گوناگون از این ژانر سـینمایی در این راسـتا بهره برده‌اند. آنچه در ادامه می‌آید خوانشی از اندیشه‌ورزی سیاسی از منظر تاریخی در سینمای ایران است که با اتکا به بررسی چند نمونه سینمایی صورت می‌پذیرد.

تاریخ؛ محملی برای روایت امروزین

یکـی از مهم‌ترین ویژگی‌های سـینمای تاریخی، امـکان بهره‌گیری از «حافظه» در مقام شـاهد و مسـتندی برای روایت رخدادهای گذشـته اسـت. چنان‌که دیدیم، سـینما با کریسـتالیزه کردن تصویـر، امکان حضور همزمـان لایه‌های مختلف زمانی را فراهم می‌آورد و سـینماگر با بهره‌گیری از این امکان می‌تواند گذشـته و حال را چنان با یکدیگر پیوند زند که گویی روایت گذشـته همانا تصویر اکنون اسـت. با این حال، همه سـینماگران و همه تصاویر متحرک تاریخی ضرورتاً از یک اسـلوب روشـن پیروی نمی‌کننـد. برخی آثار سـینمایی به دنبال آن هسـتند که تا حـد امکان با اتکا به شـواهد و مسـتندات تاریخـی، روایت‌گر صادق و بی‌طـرف تاریخ باشـند و برخی دیگر از تاریـخ به‌مثابه محملی برای ارائـه روایت امروزین خویش بهره می‌جوینـد. در این قبیل آثار، آنچه محوریـت می‌یابـد نه متن تاریخی که «حافظه» اسـت. در ایـن رویکرد، «حافظـه در مقام فرایند جمـع‌آوری، احیاء و بازنمایی رخدادهای گذشـته بر تاریخ غلبه می‌یابـد ... [و] اکنون بر آنچه به یـاد آورده می‌شـود و چگونگی این یادآوری تأثیـر قابل توجهی دارد» (ماتسیرسـکا، ۲۰۱۱: ۲۲). در ایـن وضعیت، حافظه نه تنها به جمع‌آوری تصاویر گذشـته مشـغول اسـت، بلکه بـا تمرکز بر امر کنونی، نقش خلاقانه‌ای در ارائه تصویر بدیع از تجربه‌های به‌شدت تاثیرگذار[1] بر عهده دارد. از این منظر، تجربه‌ها بیش از آنکه روایتی از گذشته به اکنون به دست دهند، از اکنون درونی به گذشته بیرونی راه می‌جویند و بیشـتر از آنکه دغدغه پرسـش از «چگونه ما، ما شدیم» را داشته باشد، این سـوال را مطرح می‌کند که «ما چگونه می‌توانسـتیم به آنچه اکنون هستیم، تبدیل شویم». به تعبیر دیگـر، مؤلـف در این دغدغه به دنبال آن اسـت که دریابـد اکنون که ما اینگونه هسـتیم، فارغ از آنکه در واقع چه گذشـته‌ای را پشـت سر داشـته‌ایم، با برخورداری از چه پیشـینه‌ای می‌توانستیم به اینجا برسـیم. بر این اسـاس، سینماگر نیز تصویری از رخدادهای گذشته به دست می‌دهد که فکر می‌کند راه را برای اکنون می‌گشـوده اسـت و این کار را بنا به حافظه و فهم تاریخی خویش از موقعیت‌هـا و رخدادهـای مختلـف تاریخـی ارائـه می‌نمایـد.[2]

در میان سینماگران ایرانی، علی حاتمی از جمله کسانی است که با برخورداری از دغدغه‌های تاریخـی و دلمشـغولی نسـبت به سـنت‌های فکـری و فرهنگی ایرانـی، این وجه از سـینماگری تاریخـی را بـا خود به همـراه دارد. سـینمای تاریخی حاتمی بیـش از آنکه روایـت تاریخ چنان‌که

1. Traumatic Experiences

۲. این مقوله در تاریخ سینمای غربی به‌ویژه درباره جنگ جهانی دوم و شخصیت هیتلر مشهود است. برای توضیح بیشتر در این زمینه مراجعه کنید به: ماتسیرسکا، ۲۰۱۱: فصل دوم.

بود باشـد، تأمل سیاسـی و فرهنگی در تاریخی اسـت که لاجرم می‌بایسـت گذشـته اکنون ما را شـکل داده باشد. او که در خانواده‌ای سنتی و متکی به فرهنگ ایرانی متولد شد و رشد یافت، از کودکی با گنجینه‌ای از ترانه‌ها، داسـتان‌ها و آیین‌های سـنتی آشـنا بود (حاتمی، ۱۳۷۶: ۱۳). بر همین اساس بسیاری از فیلم‌های او با درون‌مایه‌ای از وجوه فرهنگی سنتی ایرانی شکل می‌گیرد و قهرمانان فیلم‌هایش نیز وجوه شـخصیتی نزدیکی با این درون‌مایه از خود به نمایش می‌گذارند. اما نکته‌ای که در اینجا قابل توجه است، برجستگی کلام و جملات قصار در آثار سینمایی حاتمی اسـت. این امر خود نشـان قابل توجهی است از آنکه سـینمای حاتمی بیش از آنکه روایت چیزی در بیرون باشـد، متکی بر حافظه‌ای اسـت که از درون می‌جوشـد و به جهان شکل می‌بخشد. این حافظه همان دنیای واقعی علی حاتمی است که ضرورتاً با رخدادهای تاریخی همخوانی ندارد و از این جهت منبع عمده نقدها بر فیلم‌های سینمایی تاریخی اوست.

اولین فیلم سـینمایی حاتمی که از این منظر قابل توجه اسـت فیلم «سـتارخان» است. فیلم اگرچه نام سـتارخان را بر چهره دارد، تنها روایت‌گر زندگی و مبارزات این سـردار ملی نیسـت. این فیلم روایت چگونه مشـروطه‌خواه شـدن مردمی است که بر پایه سنت‌های قدیم خویش، به رتق و فتق امور محله و شهر خویش مشغولند، اما با حضور داروغه‌ها و مشاهده ظلم آنها – که برخلاف منظور، بیشـتر برهم‌زننده نظم مألوف اجتماعی‌اند– دچار چالش‌هایی می‌شـوند. در اولین فصل فیلم، سـتار که تنها به‌هوای حمایت از کسـی که بـه او پناه آورده بود وارد معرکه مشـروطه‌خواهی می‌شود، به روشنی از بی‌اطلاعی خود از چیستی مشروطه سخن می‌گوید: «راستش تو شهر خیلی صحبت مشـروطه و مشـروطه‌چیه، اما من چیزی سـر در نمی‌آرم» و وقتی برای او توضیح ساده‌ای می‌دهند که مشـروطه «یعنی اینکه مردم اختیارشـون دسـت خودشون باشـه» تنها یک پرسش را مطرح می‌کند: «ببینم، لامذهبی که تو کار نیست».

این لحظه آغازین مشـروطه‌خواه شـدن یکی از بزرگترین سـرداران انقلاب مشـروطه است که در آخـر نیز جان خود را در پای مشـروطه‌خواهی گذاشـت. اما چگونه این فرایند شـکل گرفت؟ و در واقـع می‌توان پرسـید کـه چگونه مردم ایران مشـروطه‌خواه شـدند؟ بسـیاری از نقدهایی که بر فیلم حاتمی وارد شـده اسـت از همین منظر است که چرا او روایت تاریخیَ مشـروطه‌خواه شدنِ ستارخان و همراهانش را بر اساس مستندات تاریخی به تصویر نمی‌کشد. به عنوان مثال، ناطقی (۱۳۷۵: ۲-۳۵۱) با بیان اینکه «شـخصیت‌های ستارخان، آن‌چه از تاریخ می‌شناسیم نیستند. آری باید گفت شـخصیت‌ها هیچ نیسـتند.. سـتارخان در فیلم یـک ابرمرد تنهاسـت، نه یک

شـخصیت اجتماعی» فیلم را «فیلم بدی» معرفی می‌کند و معتقد اسـت کارگردان کاری فراتر از آنچه در فیلم‌های متعارف فارسـی وجود دارد، انجام نداده اسـت. با این حال، بازگشـت به آنچه درباره اهمیت حافظه و غلبه آن بر تاریخِ مسـتند در فیلم‌هایی از این دست گفتیم، می‌تواند تأثیر عمده‌ای در فهم ما از فیلم «ستارخان» برجای گذارد.

ستارخانِ حاتمی روایت مردمی است که در گیرودار از دست دادن سنت‌های مألوف زندگی خویش، در سـایه گسـترش ظلم و بیدادِ حکومت، تنها در جستجوی یک چیز هستند و آن اینکه «اختیارشـون دست خودشون باشه». در این میان افرادی چون ستارخان تنها نماد بیرونی حرکتی هستند که در جان این مردم شکل گرفته است و حاضرند برای آن رشادت به خرج دهند. اما این تمام ماجرا نیسـت. این مـردم که در لحظه‌های دراماتیک فیلم با اضطراب‌هایی وجودشـناختی مانند مرگ خودخواسـته زن برای پیشگیری از اعتراف شوهرِ دربند و یا اعدام فرزندان برای مجبور کردن فرد به آنچه حکومت می‌خواهد، روبرو هسـتند، بدون آنکه ذره‌ای تردید به خود راه دهند در راه آرمان خویش می‌جنگند. این بخش از ماجرا البته برای همه ما مألوف است. اما وجه دیگر آن به‌خصوص در زمان ساخته شدن فیلم حاتمی (۱۳۵۱) برای بسیاری ناآشناست و آن انزوای رو به شکست قهرمان فیلم پس از پیروزی در نبرد است.

اشـاره ناطقی مبنی بر اینکه ستارخانِ حاتمی فردی منزوی و یک «ابرمرد تنها»ست، اشاره‌ای درست است؛ چرا که حاتمی ستارخانی را می‌شناسد که در زندگی امروزین خویش با آن روبروست. کارگردانِ دلبسـته به آداب و رسـوم ایرانی، در زمانه‌ای که سـیطره فرهنگ خارجی بر ارکان زندگی خویـش را می‌بیند، چاره‌ای نـدارد جز آنکه قهرمانان تاریخی خـود را در تنهایی و بیچارگی تصویر کند. به تعبیر دیگر، حاتمی بر آن است که اگر امروزه ما چنین می‌زی‌ایم، این ناشی از آن است که آنچه در حدود ۶۵ سـال پیشـتر بر این کشور رفته اسـت چنین روایتی را می‌طلبید. به تعبیر دیگر، حاتمی روایتی از تاریخ به‌دست می‌دهد که دست او را برای فهم دشواری‌ها و مشکله‌های کنونی باز بگذارد و همچنین امکان انذار از خطر پیش‌رو را برای او فراهم آورد. در روایت امروزینِ حاتمی از تاریخ مشـروطه، سـتارخان همانا جامعه‌ای اسـت که مشـروطه را در جهت بهتـر کردن زندگی خـود بدون از کف دادن سـنت‌ها و مذهب می‌جسـت، اما امروز دربندِ همان سـیطره‌ای اسـت که علیه آن قیام کرده بود. بر این اسـاس، سـتارخانِ حاتمی نقد جامعه امروزی است، جامعه‌ای که پس از کسـب آنچه می‌خواهد، چنان در گیرودار «مصرف» داشـته‌ها غرق می‌شود که فضا را برای غلبه مجدد آنچه مورد اعتراض بود باز می‌گذارد. برای حاتمی بیش از آنکه تاریخ دستگیری

ستارخان پس از غلبه بر استبداد صغیر اهمیت داشته باشد، تلنگر به عاقبت پیش‌روی مهم‌تر است. دیالوگ پایانی فیلم تمام آن‌چیزی است که حاتمی در پی بیان آن به جامعه خود است:

ستار: کیا منو می‌برن؟ کیا پای من شدن؟

باقر: همونایی که پاتو شکستن.

فراموش نکنیم که این فیلم هنگامی ساخته می‌شود که جشن‌های ۲۵۰۰ سالگی شاهنشاهی ایران با ولخرجی‌های فراوان برگزار شده بود و حاصل آن برای مردمی که می‌خواستند اختیار خود را به دست داشته باشند، جز شکستگی استخوان‌ها و تحمل رنج‌های بیشتر نبود؛ رنج‌هایی که البته در همان دهه به برافتادن رژیم سلطنتی در کشور رهنمون شد و البته هشدار حاتمی در «ستارخان» درباره همان مردمی است که در سال‌های آینده، دوباره انقلابی برپا خواهند کرد. آنجا که در دستگیر شدن ستارخان با پای زخمی، دیالوگی میان حیدرخان و منشی انجمن با دیدن اسب خونین و بی‌سوار ستارخان درمی‌گیرد:

حیدر: سوارت کو؟

منشی: کار دیگه تموم شده، حیدر خان.

حیدر: من سوارشو پیدا می‌کنم.

و این امیدی است که حاتمی برمبنای حافظه تاریخی خویش در جان جامعه ایرانی می‌دمد.

ملودرام تاریخی و نقد رادیکال اجتماعی

یکی از مهم‌ترین مناقشه‌ها درباره تعریف سینمای تاریخی، امکان یا عدم امکان جایگیری فیلم‌هایی در این ژانر است که با بهره‌گیری از شخصیت‌ها و رخدادهای تاریخی، به ارائه داستانی خیالی از آن می‌پردازند. این‌گونه آثار غالباً چندان از سندیت تاریخی برخوردار نیستند و اگرچه در سیر روایی فیلم ممکن است مستندات تاریخی نیز مورد استفاده قرار گرفته باشند، آنچه در فیلم اهمیت محوری دارد نه این اسناد که مابه‌ازای آن در روایت کلی فیلم است. به بیان بهتر، فیلم اسناد را به‌گونه‌ای مورد استفاده قرار می‌دهد که با بهره‌گیری از آنها بتواند به‌منظور اصلی خویش که غالباً نقد رادیکال اجتماعی است دست یابد و در این میان، اگر سندی تاریخی خلاف داستان مورد نظر کارگردان باشد می‌تواند مورد چشم پوشی قرار گیرد. بر این اساس پرسشی که در این رویکرد مدنظر است آن است که «تاریخ چه کسی در حال بازنمایی است، توسط چه کسی و برای چه کسی؟» (چاپمن، ۲۰۰۵: ۶) از این منظر آنچه در اینجا مدنظر قرار می‌گیرد

مسئله «هویت» و مقولات مرتبط با آن در سطح ملی است. به بیان دیگر «فیلم تاریخی تنها به ارائه بازنمایی از گذشته نمی‌پردازد؛ [بلکه] در بیشتر موارد ارائه‌دهنده بازنمایی‌ای از یک گذشته خاص ملی است» (همان).

در میان فیلم‌های ایرانی که در این قالب می‌گنجند، نمونه‌هایی مانند «حاجی واشنگتن» اثر علی حاتمی و «روز واقعه» اثر شهرام اسدی قابل توجهند. «روز واقعه» روایتی تاریخی- مذهبی از واقعه عاشورا در سال ۶۱ هجری قمری ارائه می‌کند که از جهت نوع پرداختن به مسئله کیستی انسان و چگونگی مواجهه او با موقعیت‌های اخلاقی و وجودی قابل توجه است. در این فیلم، سینماگر (و البته نویسنده فیلمنامه، بهرام بیضایی) روایتی نه چندان مألوف از واقعه کربلا ارائه می‌نماید و با تغییر جایگاه شخصیت‌های فیلم، قهرمان را از میان معتقدان به‌آیینی دیگر برمی‌گزیند تا بدین وسیله امکان بازبینی بیرونی این رخداد عمیقاً مذهبی فراهم آید. قهرمان مسیحی فیلم در جستجوی مسیح خویش به کربلا می‌رسد و روایت‌گر واقعه‌ای می‌شود که کم از تصلیب مسیح ندارد و آمیخته با بسیاری از ویژگی‌هایی است که در جهان مسیحی به‌مثابه بخش بنیادین آموزه‌های دینی نضج یافته است. این نگاه بیرونی به جهان مذهبی اسلامی، به فیلم‌ساز امکان می‌دهد که نقدی رادیکال و وجودشناختی بر جامعه مسلمان مطرح کند؛ اینکه ما در این عالم کیستیم و چه جایگاهی داریم و در هنگامه انتخاب سترگ اخلاقی چگونه عمل می‌کنیم از جمله پرسش‌هایی است که در این نقد مطرح می‌شود. بر همین اساس است که «روز واقعه» به‌عنوان یکی از ماندگارترین آثار سینمایی ایرانی شناخته می‌شود و مشاهده چندین‌باره آن نیز از جذابیت و اهمیت آن نخواهد کاست.

اما فیلم دیگری که در اینجا می‌تواند مورد توجه قرار گیرد، و از جهت پیوند با اندیشه‌ورزی سیاسی و اجتماعی قابل توجه است، «حاجی واشنگتن» علی حاتمی است. این فیلم که در سال‌های آغازین پس از پیروزی انقلاب اسلامی ساخته شد، همانند فیلم دیگر حاتمی (ستارخان) به محاق توقیف رفت و تنها سال‌ها بعد بود که امکان اکران عمومی را یافت. فیلم روایت اولین سفیری است که از سوی دولت ایران به ینگه دنیا، آمریکا، فرستاده می‌شود و در نهایت با خفت و خواری از آنجا به میهن بازمی‌گردد. اما اینکه چگونه کار سفیر کبیری که عزیمتش به کشور مقصد تا آن اندازه اهمیت دارد که شهر را در بدرقه‌اش چراغانی می‌کنند و اصناف گوناگون را به صف می‌کشند به اینجا می‌رسد، ماجرایی است که کارگردان فیلم برای ما روایت می‌کند. این روایت تا حدودی برخاسته از اسناد و روایات روشن تاریخی است و تا حدودی نیز ساخته و پرداخته ذهن

کارگردان. اما آنچه آن‌را از فیلم‌هایی مانند ستارخان متمایز می‌کند، آن است که کارگردان در اینجا به جای آنکه پرسش از چگونه چنین شدن ما را مطرح کند، به دنبال آن است که با طرح تلنگری جدی، جامعه را از خواب غفلت و ناآگاهی از موقعیت خود بیدار کند. خوابی که حاتمی در یکی دیگر از فیلم‌های خود - کمیته مجازات- در دیالوگی ماندگار به‌خوبی بیان می‌کند. در آنجا (کمیته مجازات) در حالی‌که سایه رعب‌آور ترور، اجتماع سیاسی را در هم ریخته است، بازجویی مفتش از شاهدان ترور، پرده از جهل و مشکله آن در کشور برمی‌دارد:

میرزا باقر (مفتش): وقتی به جانب اسماعیل خان تیرانداز شد چه می‌کردی؟

مشتری ۱: چرت می‌زدم که یهو سرم سنگین شد.

...

میرزا باقر: ضارب رو حین فرار دیدی؟ قبل یا بعد از سوءقصد؟

مشتری ۲: من تو باغچه جات خالی، پای بساط بودم، دود.

...

میرزا باقر: کی تپانچه رو آتش کرد؟ ضارب رو دیدی؟

مشتری ۳: راستیش سیخکی دراز کشیده بودم سینه‌کش آفتاب که دیگه هیچی...

میرزا باقر: جماعت خواب، اجتماع خواب‌زده، جامعه چرتی. فرق میان قاتل و شاهد اینه که قاتل شاهد جنایت هم هست، اما شاهد قاتل نیست.

روایت این خواب‌زدگی و جهل در «حاجی واشنگتن» به‌طریقی غم‌انگیزتر جلوه می‌کند. در سال ۱۳۰۶ هجری قمری حاج حسینقلی خان نوری صدرالسلطنه، از سوی ناصرالدین شاه با سمت نخستین ایلچی (سفیر) ایران در ایالات متحده آمریکا به همراه مترجمش میرزامحمود راهی آن دیار می‌شود. به‌دستور حسینقلی خان که از ملاقات با وزیرخارجه و رییس جمهور وقت آمریکا ذوق‌زده شده، ساختمان بزرگی به‌عنوان سفارتخانه اجاره و چند خدمتگزار نیز استخدام می‌شوند. میرزامحمود ـ که در واقع به منظور تحصیل طب با ایلچی همراه شده ـ حاج حسینقلی خان را که در سفارت هیچ مراجعه‌کننده‌ای ندارد، ترك می‌کند و به دانشگاه می‌رود. به‌تدریج بودجه سفارتخانه قطع می‌شود و حاجی به ناچار خدمتگزاران را اخراج می‌کند. حاجی که از دوری دخترش سخت بی‌تاب است و احساس تنهایی می‌کند، رییس جمهور را در لباس ساده یك کابوی در سفارتخانه می‌بیند و پذیرایی کاملی از او می‌کند و گزارش این دیدار را با جزییات ثبت می‌کند، اما در پایان درمی‌یابد که رییس جمهور پس از پایان دوره ریاست جمهوری،

انتخابات را به رقیب واگذار کرده و حالا کشاورزی است که به دلیل علاقه به پسته ایرانی، آمده تا روش کاشت و برداشت آن را از حاجی بپرسد. مراجعه کننده بعدی سفارتخانه یك سرخ‌پوست فراری است که برای پناهنده شدن به حاجی روی آورده است. حاجی زیر فشار دولت آمریکا و نیز میرزامحمود ـ که ادامه تحصیلش را به دلیل رفتار حاجی در خطر دیده ـ قرار می‌گیرد؛ اما تسلیم نمی‌شود. سرانجام با فراخوانده شدن حاجی به وطن، مأموریت اولین سفیر تحقیرشده‌ای که خود را یك تبعیدی به مکانی دور از کشور می‌پندارد، به پایان می‌رسد.

به تعبیر دهقان (۱۳۷۵: ۴۲۳) بن‌مایه پنهان و آشکاری که در آثار حاتمی از نظرها دور مانده همانا «پی‌جویی او به‌عنوان بنده خدایی ایرانی و مسلمان در راه یافتن هویت است. او می‌کوشد تا تشخصی از کف داده شده به هر دلیلی را باز پس گیرد، یا دوباره به جای اصلی خود بنشاند». حاتمی جارچی بیداری برای جامعه‌ای است که چنان در توهمات خویش غرق است که خود را قبله عالم می‌انگارد و بر آن است که دیگر ملت‌ها و دولت‌ها می‌بایست در کرنش به تمدن و فرهنگ غنی این کشور، خاص‌ترین احترام‌ها را رعایت کنند. حاجی واشنگتن از اینکه در مسیر سفر خود در اروپا موجب تعجب مسافران می‌شود و آنها از نوع لباس‌اش می‌پرسند، با تفاخر تأکید می‌کند که از ایران آمده و به ینگه دنیا می‌رود و گویی خبر ندارد که بسیاری از آنها حتی نام ایران را نشنیده‌اند. همین امر مبتلای او در واشنگتن نیز هست. اجاره ساختمان پرشکوه برای سفارتی که کسی با آن کاری ندارد و یا مجادله با سفیری از کشور دیگر در حضور رییس جمهور آمریکا همگی از تبختری خبر می‌دهند که حاجی گرفتار آن است و دامی است که او را به‌زودی گرفتار خواهد کرد. او از ابتدائی‌ترین اصول مأموریت خویش نیز آگاهی ندارد و در پناه دادن به سرخپوستی که بدو پناه آورده و بنا به عادت مألوف غریب‌نوازی ایرانی از بازپس دادن او به دولت آمریکا طفره می‌رود، بحرانی را در روابط بین دو کشور موجب می‌شود.

نکته جالب توجه آن است که حاجی واشنگتن آدم بدی نیست، دل‌رحم و مهربان است و از اینکه اعتبار کشورش در جهان فزونی یابد مسرور می‌شود. اما حواس‌اش نیست که مأموریت اصلی او تنظیم روابط دو کشور است و این تنها در صورتی میسر است که با دقت و ظرافت نظاره‌گر و تعقیب‌کننده رخدادهای کشور مقصد باشد. اما طرفه آنکه او حتی از مهم‌ترین رخداد در کشور ینگه دنیا – یعنی تغییر رییس جمهور- نیز خبر ندارد. او نماد آخرین نفس‌های جامعه‌ای پوسیده است که در یادآوری تمدن «کهن» خویش از امروز بازمانده و از فهم «کهنگی» اکنون خود غافل است. فیلم نقدی آشکار بر جامعه‌ای است که در دوران معاصر در آن زندگی می‌کنیم، و اینکه در

روبرو شـدن با رخدادهای عظیم جهان مدرن، با وجود شگفتی، تلاشی برای بیرون آمدن از کالبد پوسـیده خویش نمی‌کنیم. حاجی واشـنگتن که تغییرروسـای دولت‌ها به رای مردم را در آمریکا مشـاهده کرده، با وجود تأثر از این امر، هنگامی که در مسـابقه‌ای برنده جلیقه ضدگلوله می‌شود، تنها چیزی که به ذهنش می‌رسد آن است که جلیقه را به قبله عالم – ناصرالدین‌شاه– هدیه کند تا از گزند بدخواهی‌ها در امان باشـد. گویی حتی دیدن تفاوت‌ها و منشـأ آنها نیز نمی‌تواند ایرانی را به سرچشـمه عقب‌ماندگی‌های خود واقف کند و او باز هم در جسـتجوی مصونیت همیشگی برای استبداد ناصری است.

فیلم پر از زرق و برق اسـت؛ شـهر چراغانی اسـت؛ لباس‌ها فاخر است و اسـتوارنامه سفیر در جبه‌ای زیبا و آراسته به «مسترپرزیدنت» تقدیم می‌شود و خطابه شعبده‌آمیز حاجی، رییس‌جمهور آمریـکا را به‌حیرت می‌افکنـد. اما برای رییس‌جمهور تنها نکته به راسـتی مهم، که در آینده نیز او را مهمان حاجی می‌کند، پسـته‌ای اسـت که به تحفه بدو هدیه شده است. اما از این‌سو، حاجی واشـنگتن بیـش از آنکه به مزایای کشـور مقصد برای میهـن‌اش فکر کند، چاپلوسـی برای «قبله عالـم» را مدنظـر دارد: «[امیرینگه دنیا] وقتی عرض سـلام و تهنیت داشـتند و اسـم مبارکتان به زبانشـان آمد، یکباره منقلب شـده و چارستون بدنشـان به لرزه افتاد، حالی که ندانستم از خوف بـود یا فرط سـرور، ترس اگربود ترس کوچـک از بزرگتربود. به رمل و اسـطرلاب هم نمی‌آمد که امیر ینگه دنیا، دلباخته و سـوخته و رسـوای شـهریار ایران شـود و ملک و مملکتش را وادارد یار وفادار و هم‌عهـد دائـم سـلطان صاحب‌قران باشـد» (حاتمـی، ۱۳۷۶: ۷۳۷). آنچه حاتمـی به تصویر می‌کشد به روشنی امروز و هر روز جامعه ایرانی است که نیازمند نقدی بنیادین است. ما کجاییم و حدّمان در عالم امروز چیست؟ حاجی حتی پرسشی فراتر از این را مطرح می‌کند: «ایران چگونه جوان می‌شود؟» «این سوال خود از تقابل کهنه و نوو کهن و نوین برخاسته است. سوالی که انگ غربت ایرانِ اواخر دوره ناصرالدین‌شـاه بوده اسـت. هرچند میرزا محمودخان –مترجم– پاسـخ را صریح می‌دهد: «کهنه، کهنه»» (تهامی‌نژاد، ۱۳۷۵: ٤۲۸).

اما فرجام پیش‌روی ملتی که به‌چنین توهمی نشسته است و سر از جبه خویش بیرون نمی‌آورد، چیسـت؟ تاریخ – به‌روایت علی حاتمی– نشـان می‌دهد که چنین جامعه‌ای در مسـیر سراشیبی خود هردم سریع‌تر می‌تازد و به‌گرداب درمی‌غلتد. ناهشیاری و بی‌توجهی به نامرادی و شوربختی‌های مملکت او را تا بدانجا خواهد رساند که زیردستان‌اش به‌طعنه بر صورت‌اش سیلی حوالت کنند و به‌حقارت از ماموریت خویش فراخوانده شود. برای حاجی واشنگتن تنها یک راه باقی مانده است.

تنها بیداری و رهایی از قید ولی‌نعمت است که می‌تواند تشخص و احترام را بدو بازگرداند. او جلیقه ضدگلوله را دور می‌افکند تا شاید به‌زودی میرزا رضایی کرمانی دررسد و انتقام حقارت را از قبله عالم بستاند. روایت تاریخی حاتمی، بیش از هرچیز عریان‌سازی کژنمایی‌های ایرانی امروزین است که راهی جز رهایی از مالک‌الرقاب‌ها و توهمات ناشی از حضور آنها ندارد.

موقعیت تاریخی و پرسش از هنجارهای بنیادین

آنچه سامان یک جامعه را برمی‌سازد هنجارهایی است که مسیر رسیدن به سعادت و زندگی نیک را برای اعضای آن جامعه مشخص می‌کند. این هنجارها در موقعیت‌های زمانی و مکانی مختلف می‌تواند متفاوت باشد، با این حال، روی آوردن به هنجارها و توصیه احیای آن در جامعه از جمله مهم‌ترین وظایف اندیشه‌ورز سیاسی است. جامعه ایرانی معاصر نیز در موقعیت تاریخی خویش نیازمند آشنایی با هنجارهایی است که می‌توانند رهنمون او به شکوفایی و سعادت باشند و در نتیجه سینماگر ایرانی نیز در طول دهه‌های اخیر به انحای مختلف به روایت هنجارهایی مشغول بوده است که معتقد است می‌تواند جامعه‌ای نیک‌سامان را رقم زند. بحث از هنجارهایی مانند «دوستی» (به‌ویژه در آثار عباس کیارستمی)، «اتکای به خود» (به‌ویژه در آثار ناصر تقوایی)، «وفای به عهد» (در آثار مسعود کیمیایی)، «پاسداری از میراث فرهنگی» (در آثار مسعود کیمیاوی) و امثال آن در فیلم‌های ایرانی سابقه قابل توجهی دارند. اما آنچه در اینجا مد نظر است، فیلم‌هایی است که با ابتنا بر روایت موقعیت تاریخی، پرسش از هنجارهای برسازنده جامعه را مد نظر قرار می‌دهند. فیلم‌هایی مانند «داش آکل» و «سرب» مسعود کیمیایی از جمله این آثار هستند که اولی با به تصویر کشیدن سامان جامعه تاریخی ایرانی که در آن فتوت، معصومیت، و پرهیز از خیانت در امانت مبنای رابطه مطلوب اجتماعی است، و دومی با بیان دغدغه هویت و ملیت، حس همدلی و همبستگی و پایبندی به قواعد ایثار و از خود گذشتگی را به مخاطب عرضه می‌کنند. این هردو اثر موقعیت‌های تاریخی (جامعه ایرانی پیشامدرن و یا شکل‌گیری ملت- دولت‌های جدید و تأسیس کشوری در درون مرزهای فلسطین) را دستمایه پرداختن به دغدغه‌های هنجاری خود قرار می‌دهند.

اما در این میان «مرگ یزدگرد» بهرام بیضایی را می‌توان یکی از بهترین آثار سینمایی در این زمره قلمداد نمود. این فیلم که فیلمنامه آن درست در روزهای پیروزی انقلاب اسلامی در سال ۱۳۵۷ نوشته شده است (منصوری، ۱۳۷۷: ۱۶)، تلاشی است برای پاسخ به پرسش‌هایی که

بیضایی را در مقام متفکر ایرانی به‌خود مشغول داشته است. بیضایی در مصاحبه‌ای چنین صورت‌بندی‌ای از این پرسش‌ها ارائه می‌کند: «من کیستم؟ در کجا ایستاده‌ام؟ و یا حتی مهم‌تر از همه، از آنجا که شخصیت ما اساساً به‌واسطه فرهنگ‌مان تعیّن یافته است، ما کیستیم؟ در مقام یک ملت کجا ایستاده‌ایم؟ چرا در چنین تنگنایی گرفتار آمده‌ایم؟ راه‌حل مشکلات ما چیست؟» (گفتگو با دباشی، ۲۰۰۱: ۸۳). و بر این اساس «نسبت به‌تمام قطعیت‌های تاریخی اعلام شک» می‌کند (مصاحبه با منصوری، ۱۳۷۷: ۱۶). مرگ یزدگرد روایت قتل یزدگرد آخرین پادشاه ساسانی است که پس از هجوم اعراب به ایران و در طی فرار، در مرو به دست آسیابانی کشته شد. پرسش فیلم بیضایی آن است که «آیا به راستی یزدگرد کشته شد؟» اما این سوال، پرسشی بنیادین‌تر را در خود دارد و آن این است که «آسیابان کیست و یزدگرد کیست؟» (همان). این پرسش از هویت و ساختار طبقاتی اجتماع از جمله مهم‌ترین مسائلی است که هراندیشمند سیاسی به دنبال پاسخی درخور برای آن است و بیضایی تلاش می‌کند با اتکا به روایت خاص خود از تاریخی که بدان مشکوک است، پاسخ هنجارین این پرسش را بیابد.

قصه فیلم حول حضور یاران پادشاه در آسیابی می‌گردد که آسیابان تیره‌روز با همسر و تنها دخترش در آن زندگی می‌کنند و البته جسدی نیز در آن یافت می‌شود. کسی نمی‌داند جسد متعلق است به یزدگرد یا نه؛ چرا که در ساختار طبقاتی آن زمان، هیچ‌کس از امتیاز دیدن روی پادشاه برخوردار نبود. یاران در جستجوی پادشاه به آسیا رسیده‌اند و اکنون در حال محاکمه آسیابان و همسرش به جرم قتل شاه هستند. اما پرسش طنزآلود آن است که پادشاه کیست؟ آیا جسد متعلق به اوست یا آسیابان؟ آیا آسیابان زنده همان پادشاه است که به طمع همسر آسیابان و با همدستی او، شویش را کشته و اینک خود را آسیابان جا می‌زند؟ یا این آسیابان و همسرش هستند که به طمع اموال پادشاه او را به قتل رسانده‌اند؟ بیضایی خود معتقد است که پاسخ این پرسش که جسد از آن کیست چندان اهمیتی ندارد، بلکه پاسخ چراهای ما «در کشف این نکته نهفته است که بدانیم آسیابان کیست و یزدگرد کیست؟» (همان).

فیلم به صورت تئاتری و در فضایی بسته برداشته شده است. تمامی بازیگران در این فضا محصور هستند و تنها در فصل پایانی آن است که قهرمانان فیلم – که به‌فهمی نوین از روابط اجتماعی خود رسیده‌اند– می‌توانند از آن چارچوب زندان‌مانند بیرون آیند و با تشییع پیکری که نام‌اش هرگز مشخص نمی‌شود، ورود به دنیای جدید را تجربه کنند. اما چگونه رسیدن به این فضای جدید میسر می‌شود. فیلم سرشار از بازی در بازی‌هایی است که در آن آسیابان و

همسـر و فرزندش هر آن به نقشی جدید درمی‌آیند و هویتی تازه را برای خود برمی‌گزینند. این تغییر هویت‌ها نیز صرفاً تبدیل شـدن کسـی به کسی دیگر نیست، بلکه هر شـخصیت تبدیل می‌شود بـه شـخصیت به‌اضافه تعبیر خودش از آن شـخصیت: «وقتی «آسـیابان» «یزدگـرد» را به نمایش می‌گذارد، ما مطمئن نیسـتیم که او عیناً «یزدگرد» را نشـان می‌دهد یا تعبیر خودش را از یزدگرد، یا حتی آن چیزی را که در این لحظه به مصلحتش است بگوید» (همان: ۱۸).

ایـن فیلـم در عین حال روایت تلاش «زن» برای رهایی نیز هسـت. زن آسـیابان در طول فیلم به نقش پادشاه درمی‌آید و گویی از تصویر مرسوم زن خانه‌نشینِ بی‌نقش در اجتماع به رفیع‌ترین جایگاه دسـت می‌یابد. او کسـی است که در چنبره دشواری‌ها و ناتوانی‌ها در جستجوی نجات است و در ایـن میان حتی پرداخت هزینه‌ای چون عفت خویش را نیز می‌تواند بر خود روا دارد. «رابطه او [زن] با همه دور و برش رابطه مهر و کین است، و آنچه آرزو می‌کند از یک طرف نگهداری خانواده و از طرف دیگر رسـتن از این نکبت اسـت و این تناقضی است که شـخصیت او را متناوباً به این سو و آن سو می‌کشد» (همان: ۲۰). بر این اساس، بیضایی با بهره‌گیری از روایت مشکوک خود از موقعیت تاریخیِ فرار یزدگرد از مقابل مهاجمان عرب، دسـت‌اندرکار تصویر جامعه‌ای می‌شـود که دچار بحران‌های متعدد هویتی اسـت و در حالی که پادشـاه چنان از جامعه دور اسـت که کسی چهره‌اش را ندیده و آسیابان چنان بیچاره است که قوام زندگی خانوادگی‌اش را در خطر می‌بیند و زن چنان مفلوک است که در جستجوی نجات می‌تواند به هر کاری دست یازد، هنجاری را ترسیم می‌کند که امید به آینده بهتر را برای جامعه نوید می‌بخشـد؛ اگرچه همچنان مشکوک اسـت و از زبان زن می‌گوید «شما که درفش‌تان سپید بود، چنین کردید، آنان که درفش‌تان تیره است...». هنجار مطلوب بیضایی رهایی از پندارهای ناآزموده طبقه‌بندی اجتماعی و از پستو بیرون کشیدن توان بخش قابل توجهی از جامعه (زنان) است. تنها در جامعه‌ای دارای آگاهی انتقادی نسبت به پندارهاست که می‌توان هم شاه بود و هم آسیابان و هم زن آسیابان، و با اتکا به این همبستگی می‌توان امید به رهایی از موقعیت دشوار پیش‌روی را طلب نمود. «ناآگاهی» که نقد عمده حاتمی بر جامعه بود، اینکه نزد بیضایی به هنجار «آگاهی» بدل می‌شود که با اتکا به آن می‌توان جامعه‌ای نیک‌سامان را بنیاد نهاد.

جمع‌بندی

در دنیای کنونی، تفکر بشـری مرزهای سـنتی رشـته‌ای را در نوردیده اسـت و با ظهور و فراگیری تکنولوژی‌هـای نویـن، دیگـر نمی‌تـوان چارچوب‌هـای مرسـوم رشـته‌ای در پژوهـش را الزامی و

تغییرناپذیر دانست. در واقع، پژوهشگر معاصر ناگزیر از آن است که با فراروی از چارچوبه‌های متصلب، موضوع پژوهش خویش را در قلمرو «میان‌رشته‌ای» مورد بررسی و سنجش قرار دهد تا از این طریق، به فهمی کامل‌تر و قابل اتکاءتر از موضوع دست یابد. در میان تکنولوژی‌های نوین، سینما یکی از مهم‌ترین عرصه‌هایی است که اندیشه‌ورزی سیاسی در آن صورت می‌پذیرد. بر این اساس، متفکر سیاسی همچنان که در قالب نگارش آثار مکتوب می‌تواند به اندیشه‌ورزی و تجویز هنجارهای اجتماعی مطلوب اقدام نماید، می‌تواند در مقام سینماگر نیز با بهره‌گیری از قابلیت‌های تصویری، اندیشه‌های خود را نظام‌مند کند. اما نکته قابل توجه آن است که در بهره‌گیری از سینما به‌مثابه عرصه اندیشه‌ورزی سیاسی، تاریخ و روایت تاریخی از جمله شیوه‌های مهمی است که می‌تواند به کار آید. در واقع، باید گفت سینما که خود به مثابه یکی از عرصه‌های معرفتی بشری در چارچوب رشته‌های هنری جای می‌گیرد، زمینه‌ای را فراهم می‌آورد که مؤلف سینمایی با فراروی از مرزهای رشته‌ای آن، اندیشه سیاسی را در قالب ارائه روایت تاریخی به نمایش درآورد. به تعبیر دیگر، مرزهای رشته‌ای میان تاریخ، اندیشه سیاسی و هنر، در ارائه اثر هنری سینمایی چنان درهم‌تنیده می‌شود که حتی صورت‌بندی‌های کلاسیک مانند تقسیم‌بندی ژانرهای سینمایی نیز نیازمند بازنگری مجدد خواهد بود. این امر چشم‌اندازی را پیش‌روی پژوهشگران اجتماعی می‌گذارد که بر اساس آن می‌توانند رویکردهای بدیل میان‌رشته‌ای به پدیده‌های سیاسی، تاریخی، و حتی آثار هنری را برگزینند. چنان‌که در این پژوهش مشاهده شد، سینماگران ایرانی نیز توانسته‌اند با آگاهی از این ظرفیت هنر سینما، وجوه مختلف اندیشه‌ورزی سیاسی را از طریق پرداختن به شخصیت‌ها، رخدادها، و موقعیت‌های تاریخی مورد ارزیابی قرار دهند. در این زمینه می‌توان سه صورت‌بندیِ کلی از سینمای اندیشه‌ورز سیاسی که تاریخ را روایت می‌کند، به دست داد. در صورت‌بندی نخست، سینماگر خوانش امروزین خود از پدیدارهای تاریخی را مبنا قرار می‌دهد و به‌جای آنکه از گذشته به اکنون سیر کند، از اکنون به گذشته بازمی‌گردد و این پرسش را مدنظر قرار می‌دهد که ما چگونه می‌توانستیم به جایی که اکنون در آن ایستاده‌ایم، برسیم؟ در پاسخ این پرسش، روایت تاریخیِ سینماگر از آنچه به‌واقع در تاریخ رخ داده است تنها برای تشخیص روند اکنون بهره می‌گیرد و در نتیجه، اگرچه تاریخ برای او اصالت دارد، اما می‌داند که رخدادهای تاریخی برایِ به‌اینجا رسیدنِ ما می‌تواند متفاوت از آنچه در واقعیت تاریخی رخ داده است سیر کرده باشد. در گونه دوم، سینماگر رخداد تاریخی را مبنایی می‌گیرد برای آنکه نقد خویش بر جامعه امروزین را طرح کند. بر این

اساس، تاریخ تنها دستاویزی برای بیان قصه است و رخداد تاریخی تنها جرقه آغازین آن‌را شکل می‌دهد و مابقی آن‌چیزی است که سینماگر برای بیان سخنان خویش به جامعه مخاطب در نظر می‌گیرد. در این قصه، سینماگر هرچند از رخداد تاریخی آگاه است، اما آنجا که واقعیت تاریخی کمکی به بیان قصه نکند از آن درمی‌گذرد و روایت معطوف به نقد خود را پیش می‌گیرد. در گونه سوم نیز سینماگر با موقعیت تاریخی روبروست و از آن محملی می‌سازد برای آنکه هنجارهای جامعه مطلوب خویش را صورت‌بندی کند. در اینجا تاریخ به‌مثابه بنیادی برای فهم آنچه بد است (و در مقابل آنچه نیکوست) مورد توجه قرار می‌گیرد و حتی تشکیک در روایت‌های تاریخی و پرداختن به مواردی که شاید در موقعیت تاریخی مورد نظر چندان مورد توجه نبوده است، در نظر گرفته می‌شود. در اینجا نوع نگاه به تاریخ با گونه دوم همپوشانی دارد، اما آنچه این دو گونه را از یکدیگر متمایز می‌کند، شکل اندیشه‌ورزی سیاسی‌ای است که سینماگر در پی آن است. به تعبیر دیگر، اگرچه مؤلف سینمایی در گونه دوم به نقد رادیکال جامعه موجود معطوف است، در گونه سوم از این فراتر رفته و جامعه نیک‌سامانی که می‌تواند برساخته شود را عرضه می‌کند. بر این اساس، سینماگران در هر کدام از گونه‌های بیان شده، در قالب ارائه روایت یا داستان تاریخی، وجهی از اندیشه‌ورزی سیاسی را به نمایش می‌گذارند و از سینما به‌مثابه محملی برای انتقال مفاهیم سیاسی و هنجارین مورد نظر خویش به جامعه بهره می‌گیرند.

فیلم‌نگار

فیلم‌های ایرانی
گاو (۱۳۴۸)؛
قیصر (۱۳۴۸)؛
داش آکل (۱۳۵۰)؛
رگبار (۱۳۵۱)؛
ستار خان (۱۳۵۱)؛
گوزن‌ها (۱۳۵۳)؛
حاجی واشنگتن (۱۳۶۱)؛
مرگ یزدگرد (۱۳۶۱)؛
کمال‌الملک (۱۳۶۲)؛
بایکوت (۱۳۶۴)؛
اجاره‌نشین‌ها (۱۳۶۵)؛
سرب (۱۳۶۷)؛
عروسی خوبان (۱۳۶۷)؛
هامون (۱۳۶۸)؛
روز واقعه (۱۳۷۳)؛
کمیته مجازات (۱۳۷۷)؛
زیر پوست شهر (۱۳۷۹)؛
سگ‌کشی (۱۳۸۰)؛
چهارشنبه‌سوری (۱۳۸۴).
فیلم‌های غیرایرانی
زنده‌باد زاپاتا (۱۹۵۲)؛
ده فرمان (۱۹۵۶)؛
عمرمختار[=شیرصحرا] (۱۹۵۸)؛
بن‌هور (۱۹۵۹)؛
اسپارتاکوس (۱۹۶۰)؛
مردی برای تمام فصول (۱۹۶۶)؛
راکی (۱۹۷۶)؛
همه مردان رئیس‌جمهور (۱۹۷۶)؛
محمد رسول‌الله ﷺ[=الرساله] (۱۹۷۷)؛
پیانیست (۲۰۰۲)؛
نیکسون (۲۰۰۸)؛
سخنرانی پادشاه (۲۰۱۰)؛
حمله به لنینگراد (۲۰۱۰)؛
آرگو (۲۰۱۲).

منابع

تهامی‌نـژاد، محمـد (۱۳۷۵). غربت آبرومندانـه غریبی در غربت قاجـار و غرب. در غلام حیـدری (گردآورنده)، *مجموعه مقالات معرفی و نقد فیلم‌های علی حاتمی* (صص. ۳۶-۴۲۷)، تهران: دفتر پژوهش‌های فرهنگی.

حاتمی، علی (۱۳۷۶). *مجموعه آثار علی حاتمی* (۲ جلد)، تهران: نشر مرکز.

دهقان، خسرو (۱۳۷۵). حاجی واشنگتن. در غلام حیدری (گردآورنده)، *مجموعه مقالات معرفی و نقد فیلم‌های علی حاتمی* (صص. ۲۶-۴۲۱)، تهران: دفتر پژوهش‌های فرهنگی.

کینگ، نورمن (۱۳۸۰). سینما / واقعیت: تاریخ و واقعیت (ناپلئون به روایت آبل گانس) (ترجمه: امید نیک فرجام)، *فصلنامه فارابی*، ۴۱، ۱۷۲-۱۶۳.

منصوری، مسلم (۱۳۷۷). *سینما و ادبیات: چهارده گفتگو*. تهران: نشر علم.

منوچهری، عباس و علوی‌پور، سیدمحسـن (۱۳۹۲). چارچوب نظری در مطالعه میان‌رشته‌ای؛ مطالعه موردی: کاربرد نظری اندیشـه سیاسـی در مطالعه سینما. فصلنامه *مطالعات میان‌رشـته‌ای در علوم انسانی*، ۵(۳)، ۷۵-۵۳.

ناطقی، بهنام (۱۳۷۵). سردار ملی شوخی بردار نیست، در غلام حیدری (گردآورنده)، مجموعه مقالات *معرفی و نقد فیلم‌های علی حاتمی* (صص. ۵۶-۳۵۱)، تهران: دفتر پژوهش‌های فرهنگی.

Benjamin, W. (1999). *The arcades project* (H. Eiland & K. Mclaughlin, Trans.). In R. Tiedemann (Eds.). Cambridge: Belknap Press of Harvard U.P.

Chapman, J. (2005). *Past and present: National identity and the British historical films*. London: I.B. Tauris & Co Ltd.

Dabashi, H. (2001). *Close up: Iranian cinema, past, present and future*, London & New York: Verso Publication.

Deleuze, G. (1986). *Cinema 1: The movement-image* (H. Tomlinson & B. Habberjam, Trans.). London: Athlone.

Deleuze, G. (1989). *Cinema 2: The time-image*, (H. Tomlinson & R. Galeta Trans.). London: Athlone.

Deleuze, G. (1995). *Negotiations: (1972-1990)* (M. Joughin, Trans.). New York: Columbia University Press.

Marks, J. (1989). *Gilles deleuze; Vitalism and multiplicity*. London: Sterling, Virginia, Pluto Press.

Mazierska, E. (2011). *European cinema and intertextuality: History, Memory and Politics*. New York: Palgrave Macmillan.

Rosenstone, R. A. (1995). The historical film as real history. *Film-Historia*, Vol. V, No. 1.

White, H. (1988). Historiography and historiophoty. *American Historical Review*, Vol. 93.

Cinema as the Interdisciplinary Conjuncture of Political Thought and History

Seyyed Mohsen Alavipour[1]

Abstract

From the dawn of its history, cinema has been considered as a phenomenon in which different thoughts, among them the political, could be addressed. Indeed, many film-makers have presented various aspects of political norms and the good order of society through movies. However, this combination of the idea and image has been addressed in different ways and among others, as seems, the historical narrative has the potentiality to convey critical and normal political ideas in cinema. Exploring different types of representing the political thought in cinematic historical narratives, the present study attempts to identify cinema's interdisciplinary potential as a conjuncture for the disciplines of history and political thought.

Keywords: Cinema, political thought, historical narrative.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

1. Associate Professor of Political Science, Institute for humanities and cultural studies (IHCS). alavipour@ihcs.ac.ir

Bibliography

Benjamin, W. (1999). *The arcades project* (H. Eiland & K. Mclaughlin, Trans.). In R. Tiedemann (Eds.). Cambridge: Belknap Press of Harvard U.P.

Chapman, J. (2005). *Past and present: National identity and the British historical films*, London: I.B. Tauris & Co Ltd.

Dabashi, H. (2001). *Close up: Iranian cinema, past, present and future*, London & New York: Verso Publication.

Deleuze, G. (1986). *Cinema 1: The movement-image* (H. Tomlinson & B. Habberjam, Trans.). London: Athlone.

Deleuze, G. (1989). *Cinema 2: The time-image*, (H. Tomlinson & R. Galeta Trans.). London: Athlone.

Deleuze, G. (1995). *Negotiations: (1972-1990)* (M. Joughin, Trans.). New York: Columbia University Press.

Marks, J. (1989). *Gilles deleuze; Vitalism and multiplicity*. London: Sterling, Virginia, Pluto Press.

Mazierska, E. (2011). *European cinema and intertextuality: History, Memory and Politics*. New York: Palgrave Macmillan.

Rosenstone, R. A. (1995). The historical film as real history. *Film-Historia*, Vol. V, No. 1.

White, H. (1988). Historiography and historiophoty. *American Historical Review*, Vol. 93.

Dehqān, X. (1375 [1996 A.D]). Hāji vašangton. *Majmu´eh maqālāt-e mo´arefi va naqd-e film hā-ye ´Ali Hātami.* Heydari, Gh. (compiler). Tehrān: Daftar-e Pažuheš hā-ye Farhangi.

Hātami, ´A. (1376 [1997 A.D]). *Majmu´eh āsār-e ´Ali Hātami (2 vols.).* Tehrān: Našr-e Markaz.

King, N. (1380 [2001 A.D]). Sinamā, vāqeyat: tārix va vaqeyat (nāpel´on beh revāyat-e Abel Gāns. translated by Nikfarjām, O. *Faslnāmeh-ye farābi*, 41, 163-72.

Mansuri, M. (1377 [1998 A.D]). *Sinamā va adabiyāt: čehārdah goftegu.* Tehrān: Našr-e Elm.

Manučehri, ´A., & ´Alavi pur, S. M. (1392 [2013 A. D]). Čārčub-e nazari dar motāle´eh-ye miyān rešteh-i; motāle´eh-ye moredi: kārbord-e nazari-e andišeh-ye siyāsi dar motāle´eh-ye sinamā. *Faslnāmeh-ye motāle´āt-e miyān rešteh-i dar ´olum-e ensāni,* 5(3), 53-75.

Nāteghi, B. (1375 [1996 A.D]). Sardār-e melli šuxi bardār nist. *Majmu´eh maqālāt-e mo´arefi va naqd-e film hā-ye ´Ali Hātami.* Heydari, Gh. (compiler). Tehrān: Daftar-e Pažuheš hā-ye Farhangi.

Tahāmi nežād, M. (1375 [1996 A.D]). GHorbat-e āberumandāneh-ye gharibi dar ghorbat-e qājār va gharb. *Majmu´eh maqālāt-e mo´arefi va naqd-e film hā-ye ´Ali Hātami.* Heydari, Gh. (compiler). Tehrān: Daftar-e Pažuheš hā-ye Farhangi.