فصلنامه علمی- پژوهشی «پژوهش زبان و ادبیات فارسی»
شماره سی‌ام، پاییز ۱۳۹۲: ۴۸-۲۵
تاریخ دریافت: ۱۳۹۰/۱۲/۰۶
تاریخ پذیرش: ۱۳۹۳/۰۸/۰۴

بررسی جریان اعتراض در شعر و سینمای دفاع مقدس با تکیه بر آثار «علی‌رضا قزوه» و «ابراهیم حاتمی‌کیا»

ساجده تقی‌زاده*
غلامرضا کافی**

چکیده

در حادثهٔ عظیم دفاع مقدس، همچنان که در همهٔ شئون زندگی مردم ایران تأثیر گذاشته است، با ورود به عرصهٔ آثار هنری و ادبی، نظام ارزشی خاصی را نیز تبیین کرده است و هنرمندان دفاع مقدس، اصیل‌ترین وظیفهٔ خود را حراست از این نظام ارزشی می‌دانند. از این‌رو هرگونه تغییر و تبدیل در این ارزش‌ها، واکنش هنرمندان را سبب شده و رفته‌رفته جریانی به نام «اعتراض» را پدید آورده است. در این میان شعر و سینمای دفاع مقدس در یک همگرایی آشکار، مضمون اعتراض را جان‌مایهٔ آثار خود قرار داده است. در این جستار میان‌رشته‌ای، این همگرایی در دو قسم اعتراض‌های اجتماعی و اعتراض‌های سیاسی نشان داده شده است. برای بررسی عنصر اعتراض در هنر دفاع مقدس، در این مقاله علاوه بر یادکرد چهره‌های مختلف شعر و سینما، بر آثار نامورترین سینماگر دفاع مقدس، «ابراهیم حاتمی‌کیا» و مشهورترین شاعر مضمون اعتراض در شعر دفاع مقدس، یعنی «علی‌رضا قزوه» تأکید شده است.

واژه‌های کلیدی: اعتراض، شعر دفاع مقدس، سینمای دفاع مقدس، علی‌رضا قزوه و ابراهیم حاتمی‌کیا.

---

* نویسنده مسئول: دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه سیستان و بلوچستان
sajede_taghizade@yahoo.com
** استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه شیراز Ghkafi@shirazu.ac.ir

مقدمه

بی‌شک انقلاب اسلامی ایران صرفاً یک واقعهٔ سیاسی که در مقطعی از تاریخ ما رخ دهـد و یک نظام سیاسی را جایگزین نظامی دیگر کند، به حساب نمی‌آید؛ بلکـه عرصـهٔ بـدیع رستاخیز ارزش‌های ایدئولوژیکی با هدف اسـتیلای کامـل در وجـوه سیاسـی، فرهنگـی، اقتصادی، آموزشی، اخلاقی و لایه‌های مختلف زندگی مدنی بود و این اتفاق در شـرایطی روی داد که تمدن غرب با سرعت به سمت ارزش‌هـای سکولاریسـم مـی‌رفـت. از ایـن‌رو انقلاب صدایی متفاوت بلکه مخالف تلقی می‌شد که عظیم‌ترین واکـنش بـه ایـن صـدای مخالف، حضور پنجاه و دو کشور در جبهه‌ای نظامی- روانی به رهبری عـراق بـود و ایـن البته از موارد نادری است که کشورهای جهان برای اضمحلال و شکست یک اندیشـه بـا تمام قوای سیاسی، نظامی و تبلیغاتی وارد جنگ می‌شوند.

سرانجام جنگ هشت‌ساله با تمام افت‌وخیزها و ابعاد قابل تأملش بـه پایـان رسـید و روند بازسازی کشور به سرعت پس از جنگ آغاز شد. اما مسئله‌ای که در این برهه از آن غفلت شد، «فرهنگ انقلاب و جبهه» بود. فرهنگی که باور رزمنـدگان را تشـکیل مـی‌داد، مشتمل بود بر نظامی از ارزش‌های غیر مادی و الهـی کـه جامعـهٔ پـس از انقـلاب را بـه صحنهٔ بروز صفاتی چون ساده‌زیستی، دین‌باوری، ولایت‌محوری، تقوا، پرهیـز از تجمّـل و مصرف‌گرایی، پرهیز از استغراق در زندگی روزمـره، شـوق از خودگذشـتگی و فـداکاری، دوری از جاه و مقام و تهذیب نفس و ایثار تبدیل کرد.

شاخص و وجه افتراق جنگ ایران با دیگر جنگ‌ها در فرهنـگ آن اسـت و تعلیلـی را که باعث می‌شود جنگ برای ما ارزش و برای دیگر ملل دنیا غیر ارزش قلمـداد شـود، در همین حوزه باید جست (فراست، ۱۳۷۱: ۵۲). اما با روی کار آمدن دولت‌های مختلف، نظام ارزش‌های اجتماعی، سیاسی و فرهنگی دستخوش تغییرات مختلفی شد کـه طبیعتـاً در چنین شرایطی، هنرمند انقلاب واکنشی خاص خواهد داشت. بـه نظـر مـی‌آیـد در بـاور عموم مردم، مرز مشخصی میان معترض، مخالف و معاند وجود ندارد و به طور کلـی هـر رفتاری که غیر از موافقت باشد، مخالفت تلقی می‌شود. حال آنکه یک عنصر اساسی ایـن سه را به طرز فاحشی از هم جدا می‌کند و آن «میزان تعهد به نظام ارزشی موجود» است. در اینجا اگر یک سر این رابطه را «فرد» و سر دیگر را «نظام ارزشی موجـود» بـدانیم، اگـر

فرد نظام ارزشی را قبول دارد اما شیوه‌های دست یازیدن به آن را قبول نداشته باشد، واکنش وی «اعتراض» است. در حالت دیگر اگر نه نظام ارزشی و نه شیوه‌های دست یافتن به آن را بپذیرد، واکنش وی «مخالفت» است. در حالت سوم اگر فرد نه تنها نظام ارزشی و شیوه‌های رسیدن بدان- که همان نظام هنجاری است- را نپذیرد بلکه به جنگ، فضاسازی و یارگیری علیه آن نیز دست بزند، واکنش وی «عناد» است.

اتفاقی که در فضای اجتماعی و سیاسی پس از جنگ رخ می‌دهد، عمدتاً عبارت است از اعتراض به تغییر جهت‌های گاه‌گاه از خط اصلی انقلاب و شهدا. گاه شدت این اعتراض از هشدار و تحذیر و مبادگویی‌های مرسوم تجاوز نمی‌کند. گاه نیز بث‌الشکوی است. در هر صورت پایگاه مستحکم این اعتراضات که همانا تعهد و حساسیت هنرمند انقلاب به ارزش‌هاست، سبب شده است جریانی قدرتمند در هنر انقلاب و مشخصاً ادبیات و سینما به نام «جریان اعتراض» شکل گیرد. بنابراین در تعریف «جریان اعتراض» می‌توان گفت: «جریانی در آثار هنری انقلاب و دفاع مقدس- مشخصاً سینما و شعر- که با اعتراض و مطالبه‌گری نسبت به فراموشی و کم‌رنگ شدن ارزش‌های زمان جنگ با توصیف انتقادی شرایط کنونی جامعه و مقایسهٔ دو فضای جنگ و پس از جنگ، سعی در احیا و حفظ ارزش‌های بنیادی انقلاب و رزمندگان جنگ دارد.»

اعتراض در سینمای دفاع مقدس

در آغاز انقلاب و شروع جنگ تحمیلی، سینمای ایران هنوز گرفتار «تاجران هنرمند» بود؛ یعنی همان طیف خاصی از هنرمندان که همواره با استیلای یک نظام فکری و فرهنگی خاص در پی بهره‌وری مادی از حمایت‌های موجود در آن عرصه‌اند و با گذشت اندک‌زمانی، هویت واقعی ایشان محرض می‌شود و از چرخهٔ اصلی آن جریان خارج می‌شوند؛ زیرا مشخص است که آفرینش آثار با زمینهٔ اعتقادی و ایدئولوژیکی جز در سایهٔ ایمان به معنویتی برآمده از آن نظام اعتقادی میسر نیست. این رهایی و حیثیت یافتن سینما در ایران به عنوان یک رسانهٔ قدرتمند برای تعریف و ترویج نظامی خاص از ارزش‌های انسانی و اجتماعی، زادهٔ ارزش‌مداری دفاع مقدس است. همان‌گونه که اشاره شد، تحول و تغییر نظام ارزشی به ظهور یک جریان اعتراضی در سینما منجر شد.

«اکبر نبوی» در مصاحبه‌ای با مجلهٔ «فرهنگ پایداری»، سینمای دفاع مقدس را با عنوان سینمای پایداری به چهار شق انسان‌شناسانه، اجتماعی، حماسی و سینمای جنگ هالیوودی تقسیم می‌کند. هر چند هر کدام از این چهار گرایش منجر به آفرینش آثاری فاخر در دورهٔ پس از جنگ شده‌اند، اما سینمای اجتماعی، راهی کاملاً ویژه و مؤثر را برگزید. در حقیقت سینمای انسان‌شناسانه یا حماسی یا جنگ هالیوودی، گونه‌های بی‌خطر حضور یک اثر هنری بودند اما سینماگران دردآگاه و متعهّد، وقتی با فراموشی، کم‌رنگ شدن، اضمحلال و حتی ضدارزش شدن ارزش‌های زمان جنگ روبه‌رو شدند، نتوانستند به فیلم‌های ساخت‌گرا یا نگاه‌های فانتزی انسان‌شناسانه و فیلم‌های شعاری که دائماً در حال توصیف فضای عرفانی، الهی و خارق‌العادهٔ جبهه و شرح سلحشوری و رشادت‌های رزمندگان می‌پرداختند، اکتفا نمایند.

این نوع نگاه که خاص دوران پس از جنگ بود، با فیلم «از کرخه تا راین» ساختهٔ «ابراهیم حاتمی‌کیا» متولد شد. این فیلم محصول سال ۱۳۷۱ بود و در شرایطی که سه یا چهار سال بیشتر از پایان جنگ نگذشته بود، تغییر کم‌رنگ ارزش‌های دفاع مقدس را مورد اعتراض قرار داد. سال بعد، فیلمی از «رسول ملاقلی‌پور» با نام «پناهنده» ساخته شد که قهرمان داستان که خود نمودی از ارزش‌های دوران جنگ یا پاسداران آن ارزش بود، راهی جز انزوا و سکوت نمی‌یابد.

اما اوج این فریاد معترضانه در سال۱۳۷۶ با فیلم «آژانس شیشه‌ای» بود. دو سال بعد نیز «احمدرضا درویش» با فیلم «متولّد ماه مهر» به چنین فضایی وارد شد. اما در سال ۱۳۸۰، بار دیگر «رسول ملاقلی‌پور» با فیلم «قارچ‌های سمی» از تابوی اعتراض سیاسی و اجتماعی گذشت. نهایتاً سال۱۳۸۱«حاتمی‌کیا» با «ارتفاع پست» بار دیگر شوک عجیبی را به سینما وارد کرد.

نگاه کاملاً سیاسی و در عین حال معترض به سیاست‌زدگی سازندگان این آثار، گواه صادقِ «زمان‌آگاهی» سینماگران معترض بود. نگاه موشکافانه به وضع فرهنگی جامعه در آن سال‌ها و سرنوشت نامعلوم ارزش‌هایی که به قیمت هشت سال نبرد نابرابر حفظ شده

بود، راهی جز به چالش کشیدن شکاف‌های عمیق نظام ارزشی از طریق چنین آثاری باقی نمی‌گذاشت.

این آثار در کنار چندین فیلم دیگر که خواسته یا ناخواسته به ترسیم و توصیف فضای سرد و رخوتناک جامعه در دورهٔ پس از جنگ و خلأ نگاه آرمان‌گرا و انقلابی سال‌های جنگ می‌پرداخت، نهایتاً جریان اعتراض را با قوّتی قابل درنگ در سینما تعریف و تثبیت کرد. فیلم‌هایی چون: از کرخه تا راین، پناهنده، متولّد ماه مهر، برج مینو، روبان قرمز، به نام پدر، نجات‌یافتگان، آژانس شیشه‌ای، هیوا، ساعت بیست و پنج، دوئل، نسل سوخته، ارتفاع پست، به رنگ ارغوان و... که هر یک به گونه‌ای در جهت بازتاب فضای اعتراض‌برانگیز جامعهٔ پس از جنگ ساخته شدند.

ابراهیم حاتمی‌کیا؛ معترض‌ترین سینماگر دفاع مقدس

ابراهیم حاتمی‌کیا، اول مهرماه ۱۳۴۰ در تهران متولد شده است. به دلیل رشد و حضور در یک خانوادهٔ مذهبی، پیش از انقلاب با سینما ارتباطی نداشت و زمان روی آوردن او به سینما مصادف شد با انقلاب. از همان روزهای آغاز جنگ در اهواز حضور داشت و این حضور و حوادثی که در ضمن آن اتفاق افتاد، پایه‌های اندیشه و سبک وی را استوار نمود.

وی فارغ‌التحصیل فیلم‌نامه‌نویسی از دانشکدهٔ هنر است و از سال ۱۳۵۹ رسماً فعالیت سینمایی‌اش را با فیلم‌های کوتاه جنگی آغاز کرد. به محض ساخت اولین فیلم بلندش با عنوان «هویت»، اصحاب سینما را به ظهور پدیده‌ای کاملاً متفاوت و مبتکر بشارت داد. وی را باید شاخص‌ترین چهرهٔ سینمای دفاع مقدس دانست. آثاری که وی خلق نموده است، از وجوه مختلف قابل بررسی است. اما به طور کلی چند ویژگی محتوایی و ساختاری، خاص خود حاتمی‌کیاست. از جمله ملموس بودن قهرمان داستان، به روز بودن وقایع و موضوع فیلم‌نامه، تلاش برای حرکت از مضمون جنگ به معانی عالی انسانی، تقلای سازندهٔ اثر برای ترسیم تیپ‌های شخصیتی جامعهٔ پس از جنگ در آثار خود و نقب زدن به تحلیل زوایای فکری هر شخصیت و نهایتاً هشدار غیرمستقیم به مخاطب جهت اتخاذ موضع، از این ویژگی‌هاست. همچنین شجاعت و

ابتکار وی در انتخاب فضای سیاسی و اجتماعی برای رخ دادن حوادث داستان، بهره‌گیری دقیق و حساب شده از ظرفیت‌های تکنیکی سینما برای به تصویر کشیدن صحنه‌های خاص و بدیع که در مجموع، سینمای وی را سینمایی جنگی نشان می‌دهد نیز در توفیق آثار وی نقش ویژه داشته است.

دو سریال و حدود پانزده فیلم، حاصل تلاش او در عرصهٔ سینما بوده است: هویت (۱۳۶۵)، دیده‌بان (۱۳۶۷)، مهاجر (۱۳۶۸)، وصل نیکان (۱۳۷۰)، از کرخه تا راین (۱۳۷۱)، خاکستر سبز (۱۳۷۳)، بوی پیراهن یوسف (۱۳۷۴)، برج مینو (۱۳۷۴)، آژانس شیشه‌ای (۱۳۷۶)، روبان قرمز (۱۳۷۷)، موج مرده (۱۳۷۹)، ارتفاع پست (۱۳۸۱)، به رنگ ارغوان (۱۳۸۳)، دعوت (۱۳۸۷)، گزارش یک جشن (۱۳۸۹).

اهمیت آثار او به حدی است که مخاطب می‌تواند وضعیت اندیشهٔ ناب انقلاب اسلامی و نظام ارزشی آن را در هر برهه از فیلمی که حاتمی‌کیا در آن زمان ساخته است، رصد کند و به صداقت و بی‌طرفی سازندهٔ اثر اعتماد کامل نماید. چرا که آثار حاتمی‌کیا به نوعی «تاریخ تصویری نظام ارزشی انقلاب» است. شدت یگانگی اثر و خالق آن به حدی است که هر اثر مظروفی جز حقیقتی که خود حاتمی‌کیا در آن برهه تجربه و تحلیل کرده است ندارد. تا آنجا که یکی از منتقدین در مجلهٔ «نقد سینما» در مقاله‌ای با عنوان «ابراهیم در حضور»، هشت فیلم اول وی را یک کلان‌اثر به نام «حضور» نام نهاده است که یک شخصیت فرضی به نام «ابراهیم» مرحله به مرحله به معنی تازه دست می‌یابد و آن معنی به یک فیلم بدل می‌شود.

این شخصیت که قهرمان همهٔ آثار حاتمی‌کیاست، یک بسیجی انقلابی است با تمام تعاریفی که می‌شود از یک بسیجی پروردهٔ انقلاب و جنگ داد و داستان همهٔ این آثار چیزی جز سرنوشت همان قهرمان در دوره‌های مختلف نیست. حتی اگر ما هیچ‌یک از نمودهای معنایی آثار وی را نیز در نظر نگیریم، پر واضح است که چنین تحلیل‌هایی جز در سایهٔ حضور مداوم آفرینندهٔ اثر در تمام زوایای اثر ممکن نیست. بنابراین هر فیلمی که حاتمی‌کیا ساخته است، تعریفی جدید از همان اَبَرقهرمان است. شاید این قهرمانی که در «هویت» شیفتهٔ دنیای ارزشی جدید خود می‌گردد، در «دیده‌بان» سلوک خود را آغاز می‌نماید، در «مهاجر» به مفهوم شهادت نزدیک می‌شود، در «از کرخه تا راین»

می‌کوشد دنیای درونش را در تناقض با دنیای بیرون حفظ کند و در «آژانس شیشه‌ای» شق‌شقیهٔ یک نسل را واگویه می‌کند، در «روبان قرمز» رودرروی مردم و روشن‌فکران و در «موج مرده» و «به نام پدر» روبه‌روی نسل جدید قرار دارد، کسی جز خود «ابراهیم حاتمی‌کیا» نیست.

اعتراض در آثار حاتمی‌کیا

پیش از هر چیز باید گفت که حاتمی‌کیا فیلم‌ساز و هنرمند جنگ نیست. بلکه فیلم‌ساز و هنرمند انقلاب و دفاع مقدس است. این تفاوت ظریف می‌تواند به کلی ذهن مخاطب را آمادهٔ پذیرش هر محتوای نامأنوسی در آثار وی بنماید. توضیح اینکه در بخش‌های عمده‌ای از هنر دفاع مقدس، هنرمند صرفاً روی در جنگ دارد و به بازتاب و بازآفرینی و جزءنگاری حوادث و حالات رزمندگان می‌پردازد. حتی جنگ که تمام می‌شود نیز هنوز عمدهٔ منظور ایشان همان نگاه ملکوتی و عرفانی به جنگ یا دست کم خارق‌العاده نشان دادن جنگ از زوایای مختلف است. این مسئله در سینما و تلویزیون نیز تا حد زیادی در دههٔ هفتاد وجود داشت. اینکه «مهاجر»، دومین و آخرین فیلم حاتمی‌کیا از درون خود جنگ باشد و پس از آن، فضای داستان‌های او فضایی شهری و موضوع آن سرگذشت رزمندگان در شهر باشد، نشان از آن دارد که قرار است وی راهی دیگر و تعریفی دیگر را از سینمای دفاع مقدس ارائه دهد.

اولین اثر حاتمی‌کیا پس از جنگ، «وصل نیکان» (۱۳۷۰) است. مبارزهٔ «حاتمی‌کیا» برای حفظ ارزش‌های دفاع مقدس زودتر از آنچه تصور شود، شروع می‌شود و این بدان معناست که حمله به این ارزش‌ها یا حداقل به چالش کشیدن و تشکیک نسبت به آن نیز زودهنگام بود. فیلمی که علی‌الظاهر برای پاسخ‌گویی به فیلم «عروسی خوبان» *محسن مخملباف* ساخته شده بود و همچنین جزء معدود اسناد تصویری بمباران پایتخت است. به رغم *مخملباف* که می‌کوشد در «عروسی خوبان» تصویری از مذهبیون فرصت‌طلب و مردم آشفته و مفلوک و جنگ‌زده بدهد، *حاتمی‌کیا* مردمی مقاوم، سربلند و شکست‌ناپذیر را تصویر می‌کند.

اما نقطهٔ جدی این اعتراض با فیلم «از کرخه تا راین» آغاز می‌شود. حکایت رزمنده‌ای که برای درمان به آلمان می‌رود. «سعید» با نام و نقشی متغیر، همان قهرمان ثابت در آثار اوست که هرچند در هر فیلم دیدگاهش تغییر می‌کند، پایگاهش ثابت است. در «از کرخه تا راین» که برندهٔ دو سیمرغ بلورین و چهار دیپلم افتخار از یازدهمین جشنوارهٔ فیلم فجر شد، سعید که در جنگ نابینا شده است، به همراه گروهی از هم‌رزمانش برای معالجه به آلمان اعزام می‌شود. «لیلا»، خواهر وی نیز که مقیم آلمان است، پذیرای وی می‌شود و پس از درمان یک چشم سعید، مشخص می‌شود او به نوعی خاص از سرطان مبتلاست و در نهایت به این واسطه شهید می‌شود.

این اثر بیش از هر چیز بیانگر تناقض‌هاست. در این اثر صحنه‌های عمیق و تأثیرگذاری از بحث و جدل چند رزمنده بر سر مواضع متفاوت در قبال گذشتهٔ مجاهدانه و امروز خویش تصویر می‌شود. این کشاکش و تناقض از سویی بین دو فرهنگ انقلاب و جبهه و فرهنگ غرب، از سویی بین سعید و هم‌رزمانش و در نهایت به طرز هنرمندانه‌ای بین سعید دیروز و امروز به تصویر کشیده شده است.

در فیلم «از کرخه تا راین»، سعید به سرزمینی آمده است که مهد عقل‌اندیشی معاصر جهان غرب است. از همین‌رو فهم ترکیب کنایی «بال فرشتگان» برای فرهنگ این سرزمین دشوار است. سعید که در جبهه چشمانش را از دست داده است، با چشم دل می‌بیند. او پس از عمل جراحی همچنان یکی از چشمانش را به منزلهٔ تملک چشم درونی بسته نگه می‌دارد (رضایی‌راد، ۱۳۷۷: ۱۳).

فراموش نکنیم در این ایام تناقضات و تعارضات در فضای جامعه موج می‌زند. سخن از اینکه باید جنگ را کنار گذاشت و به پیشرفت اندیشید، به مرور زمان تبدیل به یکی از مهم‌ترین مواضع جبههٔ روشن‌فکری شد. این فیلم با استقبال و استدبار فراوانی همراه بود که بالطبع مسیر حاتمی‌کیا را روشن‌تر از پیش نمود.

اما اوج اعتراض حاتمی‌کیا و مهم‌ترین اثر اعتراضی کارنامهٔ وی که از جهات مختلف نقطهٔ عطف آثار او تلقی می‌شود، فیلم «آژانس شیشه‌ای» محصول سال ۱۳۷۶ است؛ سالی که دولت سازندگی با کارنامه‌ای ضعیف در زمینهٔ بسترسازی فرهنگ جبهه، جای خود را به دولت اصلاحات داد. مروری کوتاه بر کارنامهٔ فرهنگی این دو دولت و موضع

ایشان در برابر فرهنگ جبهه و انقلاب، و به تبع اثر اقدامات ایشان بر این فرهنگ تا حدودی می‌تواند موضع فیلم‌سازی چون «حاتمی‌کیا» را روشن کند.

این فیلم که برندهٔ نه سیمرغ بلورین از شانزدهمین جشنوارهٔ فیلم فجر است، روایت مسافرکشی به نام «حاج کاظم» است که روزی یکی از فرماندهان جبهه بوده است و پس از چند سال با «عباس» هم‌سنگر خود روبه‌رو می‌شود. ترکشی در گردن عباس است که ناراحتی عصبی آن را حرکت می‌دهد و منجر به مرگ می‌شود. از این‌رو باید برای معالجه از کشور خارج شود. اما هیچ ارگانی او را حمایت نمی‌کند و در نهایت حاج کاظم، گروهی را گروگان می‌گیرد تا پای مأموران امنیتی آنجا باز شود و به زور هواپیمایی بگیرد و هم‌رزمش را نجات دهد. حرف و حدیث‌ها و فشارهای عصبی و یادآوری روزهای گذشته، روبه‌رو شدن دو هم‌سنگر که امروز حرف هم را نمی‌فهمند، بی‌توجهی مردم به درد عباس و... سرانجامی جز شهادت عباس در آن فضا ندارد.

اما همین نقدها، سازندهٔ اثر را به سمت زبانی کاملاً استعاری در اثر بعدی یعنی روبان قرمز (۱۳۷۷) می‌کشاند. «محبوبه» زن جوانی که به نقطهٔ نامشخصی رفته است و به دنبال اقبال و خوشبختی خود می‌گردد، در آنجا با «داوود» که در اطراف خانهٔ او مین خنثی می‌کند آشنا می‌شود. مرد دوم این فیلم، «جمعه»، اهل موسیقی و غنا و رفتارهای نرم و مصالحه است و در ادامهٔ داستان، کارگردان این سه را در ماجرای عشق درگیر می‌کند. شخصیت‌پردازی در این اثر چنان خارق‌العاده است که هر چند فیلم به شهرت «آژانس شیشه‌ای» نرسید، شعارزدگی را که حاصل صراحت بیش از حد کارگردان بود به کلی از فیلم دور می‌کند. «محبوبه» نمادی از ایران پس از جنگ است که به دنبال خوشبختی و سعادت و نفس راحت کشیدن است. «داوود» نمادی است از جبهه و جنگ با همان خشم و مهر توأمان و «جمعه» نمادی از روشن‌فکرانی که در این دهه به قدرت می‌رسند و داعیهٔ سکان‌داری آتیهٔ مملکت را دارند.

باید بپذیریم یکی از انگیزه‌های وی برای ساختن آثار سینمایی، توضیح دادن خویش است اما توضیحی که متعلق به نسل انقلابیون و رزمندگان جنگ است؛ نسلی که بلافاصله پس از اتمام جنگ متوجه شد که باید مبانی اساسی تفکر خود را که جنگ،

فرصتِ به چالش کشیدن آن را از ایشان گرفت، در چهار دادگاه «روشن‌فکری»، «تفکر جهانی»، «مردم» و «نسل جدید» تشریح کند.

حاتمی‌کیا در آثاری که در دههٔ هفتاد ساخت، سعی کرد سه گروه اول را اقناع کند و در دو اثر بعدی یعنی «موج مرده» و «به نام پدر» به سراغ نسل جدید رفت. «موج مرده»، یازدهمین فیلم بلند حاتمی‌کیا با موضوع جنگ و انسان‌های درگیر جنگ است؛ و حکایت از مردی دارد که همچنان می‌خواهد با بیگانه و دشمن بجنگد و حضور دشمن را در خاک خود برنمی‌تابد، اما پسر این مرد راهی جز این را آموخته است. منطق عملی «مرتضی راشد» که فرماندهٔ ارتش بوده است، با «حبیب» که راه گفتمان را در پیش گرفته است و ابعاد مختلف این تناقض که نسل اول و سوم انقلاب را به رودررویی هم کشانده، اصلی‌ترین دغدغهٔ حاتمی‌کیا در «موج مرده» است.

یک سال بعد، حاتمی‌کیا با فیلم «ارتفاع پست» به سراغ نمایش یک واقعیت ذوالابعاد در دنیای انسان‌های پس از جنگ رفت. ماجرای ربوده شدن هواپیما و گروگان‌گیری در اثر مشکلات اقتصادی قشر درگیر با جنگ، موضوع این فیلم است. چنان‌که مشخص است، حاتمی‌کیا مجدداً جامعه را در مقابل کسانی که جنگیده‌اند قرار می‌دهد و از ایشان دفاع می‌کند. هر چند که وام گرفتن داستان اصلی فیلم از یک ماجرای واقعی و موضع وی در این فیلم، سبب تخفیف مجازات برای هواپیمارُبای واقعی نیز شد.

مخاطبی که با آثار حاتمی‌کیا آشنایی نسبی داشته باشد می‌داند که اصلی‌ترین و اساسی‌ترین صدای حاتمی‌کیا در آثار پس از جنگ وی، به چالش کشیدن نظام ارزشی و نوسانات آن است که در نهایت برای هنرمند اصیل دفاع مقدس حاصلی جز اعتراض ندارد. چنان‌که پیش از این گفته شد، فیلم‌هایی چون «از کرخه تا راین»، «موج مرده»، «آژانس شیشه‌ای»، «به نام پدر»، «روبان قرمز»، «به رنگ ارغوان» و «ارتفاع پست»، مهم‌ترین صحنه‌های اعتراض وی را نمایش می‌دهد. اما سخن در اینجاست که اساساً «حاتمی‌کیا» به چه چیز اعتراض دارد؟

ما می‌توانیم فهرستی مشبع از زمینه‌های اعتراض را برشمریم که اتفاقاً در دوران پس از جنگ دائماً در آثار وی تکرار می‌شود، اما عمدهٔ این دغدغه‌ها و زمینهٔ اعتراض وی را در دو دسته‌بندی جای می‌دهیم: *اعتراضات اجتماعی* و *اعتراضات سیاسی*.

اعتراض اجتماعی

تغییرات و جهش‌های اجتماعی در جامعهٔ جنگ‌زده و تحول و تغییری که در نظام ارزشی اجتماع ایجاد می‌کند، همواره مورد نظر جامعه‌شناسان بوده است. در حقیقت از منظر متفکرین دانش جامعه‌شناسی، هر جامعه‌ای به دلایلی از نظام ارزشی زمان جنگ فاصله می‌گیرد و مسئلهٔ تغییر نظام ارزشی پس از جنگ، تقریباً یک مسئلهٔ طبیعی و عام است. جوامع مختلف، پس از جنگ رفته‌رفته با مسائل جدیدی روبه‌رو خواهند شد که گاهی اوقات مجبور به انعطاف و حتی زاویه گرفتن با ارزش‌های پیشین است. علاوه بر این با روی کار آمدن نسل جدید و بروز مسئلهٔ «شکاف نسل‌ها» خودبه‌خود عدم تفاهم بین فرستندگان و گیرندگان فرهنگ انقلاب، به یک معضل جدّی تبدیل می‌شود. به لحاظ سیاسی نیز انبساط و آزادی فکر و عمل، فرصت به چالش کشیدن بسیاری از مفاهیم بنیادی زمان انقلاب را فراهم می‌کند. بعضی محققان ریشهٔ این موضوع را در تعریفی که ما از «ارزش» ارائه می‌کنیم، جست‌وجو می‌نمایند و معتقدند پیچیدگی مفهوم ارزش، این شکاف را به ذهن متبادر می‌کند:

> «بدون تردید مسئلهٔ ارزش‌ها، یکی از مهم‌ترین و پیچیده‌ترین مسائل عصر ماست. در این زمینه مطالعات متعدّدی انجام شده، اما هیچ اجماعی در پاسخ به این سؤال به دست نیامده است که ارزش چیست و ارزش‌ها چگونه معلوم و ثابت می‌شود. در این‌باره برخی از دانشمندان معتقدند که ارزش غیر قابل تعریف است و برخی دیگر نیز تلاش‌های بسیاری را برای تعریف این مفهوم انجام داده‌اند» (ربیعی،۱۳۸۰: ۹۲).

یکی از جامعه‌شناسان بزرگ که در زمینهٔ پژوهش دربارهٔ تحول نظام ارزشی متقدم به حساب می‌آید، «رونالد اینگلهارت» است. وی در این‌باره معتقد است:

«در زمینهٔ این تغییرات سه فرآیند مهم است. اساسی‌ترین این فرایندها، توسعهٔ اجتماعی - اقتصادی است... . فرآیند دوم تغییرات ارزشی که با توسعهٔ اجتماعی - اقتصادی در ارتباط است، امید زندگی را افزایش می‌دهد و سطح امنیت زیستی را بالاتر می‌برد. علاوه بر این بازارهای در حال گسترش و تحرک اجتماعی، تعامل انسان‌ها و شبکه‌های هم‌طراز - غیر مقتدرگرایانه - را در میان جوامع افزایش می‌دهد که موجب جایگزینی روابط مبتنی بر مذاکره و چانه‌زنی به جای روابط مبتنی بر اقتدار شده و انسان را از قیود خشک سلسله‌مراتبی که «خودآیینی» بشر را از او می‌ستاند می‌رهاند. هنگامی که چنین اتفاقی بیفتد، جهت‌گیری ارزشی افراد تغییر شکل می‌یابد. به این فرآیند، نام‌های متفاوتی داده‌اند: ظهور ارزش‌های فرهنگ مدنی، مدرنیتهٔ فردی، ارزش‌های جامعهٔ مادی، ارزش‌های لیبرال، ارزش‌های رهایی‌بخش، ارزش‌های بیان نفس و... . سومین فرآیند عمده به نهادهای سیاسی مربوط می‌شود. بارزترین پیشرفت در این زمینه عبارت بوده است از افزایش چشمگیر اعمال دموکراتیک جوامع» (۱۳۸۲: ۳).

چنانچه ملاحظه می‌شود از نظر جامعه‌شناسان غربی این تغییرات اتفاقاً مثبت و بیانگر پویایی نظام سیاسی و اجتماعی است. اما از نظر هنرمند دفاع مقدس که طبعاً معیار و ملاک سلوک اجتماعی را در نظام ارزشی زمان جنگ می‌جوید، این مسئله منفی و هراس‌انگیز است. لذا دست به اعتراض و هشدار و تحذیر و تذکر می‌زند. آثار ابراهیم حاتمی‌کیا به عنوان مشخص‌ترین سینماگر جنگ و دفاع مقدس، در پرداخت و نمایش تغییر جهت‌های اجتماع به این چند زمینه اختصاص یافته است:

تحریف ارزش‌ها، ریاکاری مردم، فراموشی یاد شهدا، شکاف بین دو نسل، غربت رزمندگان و بی‌توجهی به ایشان، نفوذ بی‌دلیل سیاست در عرصه‌های مختلف زندگی مدنی، فرصت‌طلبی و سوءاستفاده از نام و نسبت شهدا، تنزل از آرمان‌گرایی اجتماعی به سطح روزمرگی، عدم تفاهم در تعریف سعادت اجتماعی، تغییرات و دگرگونی هنجارهای دینی- اجتماعی، غلبهٔ منش دموکراتیک بر گفتمان اجتماعی دین و تأثیر نسبی شیوه‌های ظاهری زندگی غربی بر سبک تعامل فردی و اجتماعی مردم.

اما چنان‌که پیش از این گفته شد، اساساً حاتمی‌کیا در تعریف و نمایش تغییرات اجتماعی با ظواهر این تغییرات کار ندارد و اتفاقاً با سرشتی هنرمندانه - نه نگاهی که صرفاً مأخوذ از دیدگاه رسمی متولیان فرهنگ دفاع مقدس باشد - از کنار بسیاری از این تغییرات به راحتی می‌گذرد. حتی گاه قهرمان او به‌ویژه اگر از نسل جوان باشد، هنجارشکن نیز هست و نگاه وی به دین و تفکر دینی، نگاهی جدید و متفاوت است و نشان از آن دارد که سازندهٔ اثر به شدت سعی دارد از دگماتیزم دور شود. تغییر در پوشش ظاهری، تغییر در کیفیت ارتباط‌های اجتماعی بین دو جنس مخالف، روند تنزل گفتمان فرهنگی در سطح اندیشه‌های روزمره و... چیزی نیست که منسوبین به فرهنگ دفاع مقدس و متولیان فرهنگ عمومی انقلاب به راحتی از کنار آن بگذرند. حال آنکه حاتمی‌کیا به راحتی این مسائل را می‌پذیرد. این تفاوت می‌تواند تا حدودی از این جهت باشد که وی در این نقطهٔ خاص تا حدودی متأثر از نگرش سینماگران و فضای روشن‌فکرانهٔ حاکم بر سینمای معناگراست. اتفاقاً این یکی از تفاوت‌های عمدهٔ سینمای دفاع مقدس با شعر دفاع مقدس و به تبع آن تفاوت «قزوه» با «حاتمی‌کیا» است.

اعتراض سیاسی

انتظاری که مردم از حاکمان سیاسی در دورهٔ پس از جنگ داشتند، انتظاری بسیار بزرگ و مسئولیتی بسیار سنگین بود. مردم انتظار داشتند هر حاکم و مسئولی چنان یک شهید زنده با تمام قوا در برابر کج‌روی‌های فرهنگی و انحرافات سیاسی، اقتصادی و اجتماعی بایستد و در این راه از بذل جان نیز دریغی نداشته باشد. بنابراین همواره الگوهایی چون «شهید بهشتی»، «شهید رجایی»، «شهید باهنر» و... در جامعه به عنوان سمبل یک مسئول سیاسی معرفی می‌شدند.

قدر مسلم اینکه هر دولت با هر منش و روشی به نوعی توجه اهل قلم را به خود جلب کرد. چطور ممکن است این همه اتفاق و چرخش ظرف مدت بیست سال پس از پایان جنگ، هنرمندان دفاع مقدس را متوجه سیاست و معترض به برخی رفتارها و موافق برخی دیگر نسازد؟ اوضاع تغییرات سیاسی ایجاب می‌کرد هنرمندی که خود را متعهد به ارزش‌های انقلاب و دفاع مقدس معرفی می‌کند، بازتابی از این فضا را در آثار

خود نشان دهد. هرچند ورود به مرزهای سیاست برای وی خطرهای در پی داشته باشد، اما جالب اینجاست که او شجاع و کاملاً سیاسی و بی‌پروا است.

با این مقدمه، باید دانست نگاه کسی که آثاری واضح و حتی کاملاً شعاری - سیاسی مانند «آژانس شیشه‌ای» و حتی «به رنگ ارغوان» می‌سازد، از جهات مختلف متفاوت است. شیوهٔ پرداختن او به مضامین سیاسی به شکل «تیپ‌سازی» است. حاتمی‌کیا در عمدهٔ آثار اعتراضی خود حداقل یک شخصیت را می‌پروراند که منش و دیدگاه او دقیقاً دیدگاه رسمی حاکمیت در همان دورهٔ خاص است و هدف از حضور وی نیز در فیلم این است که از شخصیت او نقب بزند به اثراتی که این تیپ بر روند حفظ و حیات یا اضمحلال فرهنگ دفاع مقدس می‌گذارد. از این‌رو است که قهرمان‌های آثار وی اصولاً بار اصلی فیلم را به‌ویژه در آثار شهری او به عهده می‌گیرند.

حاتمی‌کیا مثل یک داستان‌نویس خوب یا حتی مثل کسی که کارش گزینش قصه‌های خاص است، برای مخاطب داستان‌هایی را تعریف کرده است که زوایای جدیدی را دربارهٔ همان موضوعات به روی همگان گشوده است. هر چند که این سیر کاری متعدد و متنوع وی بسیاری از اوقات رنگ و بوی سیاسی داشته است و پابه‌پای جامعهٔ سیاست‌زدهٔ ما پیش رفته اما هیچ‌گاه جذابیت خود را از دست نداده است. (زیباکلام، ۱۳۹۱: ۶۵).

نکته در همین‌جاست که حاتمی‌کیا هر چند به دنبال مضامین سیاسی رفته است، سیاست دغدغهٔ اصلی او نبوده و از این‌رو جذابیت آثار وی قربانی موضوع سیاسی داستان نشده است. حال آنکه در بسیاری موارد موضوعات سیاسی، آثار هنری را به ابتذال و موضع‌گیری می‌کشاند. اما حاتمی‌کیا قضاوت در مورد گفتمان‌های مختلف را به عهدهٔ مخاطب می‌گذرد و از این‌رو روش او در آثار سیاسی، روش توصیف است نه جهت‌گیری.

اعتراض در شعر دفاع مقدس

این مضمون از آغاز دههٔ شصت در کلام شعرایی چون «سلمان هراتی» و «طاهره صفارزاده» شکل گرفت، اما در آن دوران دو وجه کلّی داشت. رویکرد اول شعر اعتراضی

دهۀ شصت متوجه سکوت جهانی و بی‌عدالتی و ظلم نسبت به ایران بود. به‌ویژه در اشعار *طاهره صفارزاده* اعتراض جهانی نمود خاصی داشت.

رویکرد دوم شعر اعتراضی این دهه، متوجه فرصت‌طلبان داخلی بود که می‌خواستند از آب گل‌آلود جنگ، شاه‌ماهی بگیرند. محتکران، سرمایه‌داران و مرفّهین بی‌درد و طبقۀ اجتماعی بازمانده از نظام سلطنتی، مخاطبین اصلی این اعتراض هستند. اما مفهوم حقیقی اعتراض به آن معنی که ما در جست‌وجوی آن هستیم، با پایان جنگ و فرونشستن تب‌وتاب جنگ و شور و حال «جهاد اصغر» در لایه‌های اجتماع، به عرصۀ شعر وارد شد.

شاعران دفاع مقدس که بر آن باور بودند که انقلاب اسلامی سرآغاز انقلاب موعود است و راه جنگ و دفاع تا آن زمان خاتمه نمی‌یابد، به یکباره شاهد شکاف ارزشی شدیدی شدند. از این‌رو در اواخر دهۀ شصت و در طول دهۀ هفتاد، شاهد حضور شاعران معترض و سرایش حجم چشمگیری از این شمار هستیم. محمدکاظم کاظمی، قیصر امین‌پور، علی‌رضا قزوه، سید حسن حسینی از این دسته شاعران هستند. در ادامه کسانی نظیر سید ضیاءالدین شفیعی، عبدالجبار کاکایی، عباس احمدی، غلامرضا کافی، حمیدرضا شکارسری، عبدالرضا رضایی‌نیا، مصطفی محدثی خراسانی و... به این جریان می‌پیوندند.

علی‌رضا قزوه؛ معترض‌ترین شاعر دفاع مقدس

پس از سلمان هراتی، کسی که به جریان شعر اعتراض با وسعت و شدت در لحن و مضامین مختلف پیوست، «قزوه» بود. علی‌رضا قزوه که در *گرمسار* به سال ۱۳۴۲ متولد شد، با چند مجموعه شعر - در زمان جنگ و پس از جنگ - به عنوان یکی از شاعران دست پروردۀ انقلاب شناخته شد که به ترتیب عبارتند از: از نخلستان تا خیابان، شبلی و آتش، این همه یوسف، عشق علیه‌السلام، بهار در آسانسور و قطار اندیمشک. بیشتر شهرت اشعار وی به‌ویژه در دهۀ شصت و با دفتر «از نخلستان تا خیابان» به دلیل روح اعتراضی این اشعار است. خود او در مقدمۀ «قطار اندیمشک» که مجموعۀ همۀ دفترهای شعر او تا سال ۱۳۸۳ است، چنین می‌گوید: «شعرهای این دفتر، همه در یک چیز

مشترکند؛ شعر مقاومتند و اعتراض. این شعرها پاره‌های روح من‌اند و از شما چه پنهان که مثل آن بچه‌های مظلوم جنگ، دوستشان دارم» (قزوه، ۱۳۸۴: ۱۱).

سرودن شعر اعتراضی در دهۀ هشتاد بسیار متداول شد، اما طبیعتاً این مسئله در دهۀ شصت بسیار جدید و بحث برانگیز بود. از این‌رو شاعری که به چنین محتوایی روی می‌آورد، بسیار شجاع و متعهّد و معتقد بوده است. علیرضا قزوه از جملۀ این شاعران بود.

در مجموعۀ «از نخلستان تا خیابان» که در سال ۱۳۶۹منتشر شده و مشتمل است بر اشعار سروده‌شدۀ قزوه در سال‌های ۱۳۶۳ تا ۱۳۶۸، اشعار فراوانی با مضمون اعتراض و خوداتهامی وجود دارد؛ از جمله: غزل داغداری، غزل آیینه، غزل دسته گل‌ها، مثنوی شرمساری، در روزگار قحطی، مولا ویلا نداشت، از نخلستان تا خیابان، بر شاخه‌های تهی، منظومۀ از خاک تا ماه که از مجموعۀ ۱۸ عنوان شعر - به جز چند دو بیتی - شامل پنجاه درصد تعداد اشعار می‌شود.

نگاه معترضانۀ قزوه در چند دفتر دیگر نیز امتداد یافت، اما به اندازۀ مجموعۀ «از نخلستان تا خیابان»، در بردارندۀ محتوای اعتراض و خوداتهامی نبود. اعتراض علی‌رضا قزوه در شعر نو و کلاسیک هر دو تجلّی یافته است، با این تفاوت که بیان وی در آثار کلاسیک دردآلود و گلایه‌مند است، اما در اشعار نو با مایه‌هایی از طنز همراه شده است.

اعتراض در آثار «علی‌رضا قزوه»

قزوه چنان‌که گفته شد اعتراض خود را از همان دهۀ شصت آغاز نمود. هر چند کسانی چون «سید حسن حسینی» معتقدند قزوه شروع‌کنندۀ مسیر اعتراض نبوده و نیست:

> «قزوه و تنی چند از دیگر شاعران سال‌های «جنگ» و بعد از آن «دفاع مقدّس» هیچ‌گاه آغازگر راه‌های ناپیموده نبوده‌اند. اما الحق و الانصاف در گذر از «خط‌های شکسته» و در «میدان‌های مین» خنثی شده، گاه با ظرافت و زیبایی و موقعیت‌شناسی تمام عمل کرده‌اند. این دسته از شاعران در گشودن زبان اعتراض به «دین فروشان دنیاپرست» هم دنباله‌رو بوده‌اند... . توسل به وزن حماسی شاهنامه و تعابیری چون «بغض ناشکفته» و اصوات

افتتاحی چون «هلا» و... مقتبس از اشعار پیشتر سروده‌ای بوده که شاعرانشان به‌سزای «اعمال خائنانه» همچون «هم‌صدایی با حلق دشمن» و تشکیک در برخی از «اصول برجستهٔ قانون اساسی» و تهمت‌های رنگارنگ دیگر رسیده بودند و چون «آینهٔ عبرت» شکسته‌وار مقابل چشم نسلی قرار گرفته بودند که زلزلهٔ ۵۹۸ ریشتری را از سر گذرانده بود. علی‌رغم همهٔ آنچه گفته شد، این «اعتراض‌های عاقلانه» که به هر حال ریشه در «جنون» دیگران داشت، در مقاطعی از زمان بی‌تأثیر هم نبود و شهرتی نیز به هم رساند، مثل «مولا ویلا نداشت». انتقاد از خود و ستایش فروتنانه از جان‌باختگان عرصهٔ جنگ که می‌توان از آن - با شیطنت - تعبیر به «خودزنی شاعرانه» کرد هم در شعر پس از انقلاب، بی‌سابقه نبود. شاید «علی معلم» یکی از طلایه‌داران این معنی در مرثیهٔ معروفش برای سیدالشهدا باشد:

چون بیوگان ننگ سلامت ماند بر ما تاوان این خون تا قیامت ماند بر ما»

(حسینی، ۱۳۸۷: ۶۳)

هر چند می‌توان پیشگام شعر اعتراضی دفاع مقدس را سلمان هراتی دانست و قزوه را دنباله‌رو وی خواند و از این جهت بر سخن سید حسن حسینی صحه گذاشت، این مسئله جایگاه پیشوایی قزوه در شعر اعتراض را نقض نمی‌کند. علی‌رضا قزوه شاید به دلایل مختلف برای اعتراض کردن در حاشیهٔ امن بود و از این جهت با فضای ملتهب و فاقد اعتمادی که امثال حاتمی‌کیا مجبورند در آن فعالیت نمایند، فاصله دارد، اما کثرت اشعار اعتراضی وی و همین اندازه که او جزء سابقون شعر دفاع مقدس محسوب می‌شود و از آغاز این راه با جریان اعتراض مطرح شد، کافی است که ما وی را معترض‌ترین شاعر دفاع مقدس، هم در دوران جنگ و هم بعد از جنگ بدانیم.

پیکان اعتراض وی نیز چون حاتمی‌کیا هم متوجه سیاسیون می‌شود، هم مردم. اما تفاوت مهم در این است که قزوه هم در اعتراض به سیاست و هم در اعتراض به اجتماع، بسیار واضح و خارج از لفافه سخن می‌گوید. این صراحت گاه از مرز شعار هم رد می‌شود

و در مجموع منجر به این نقص می‌شود که شعر او را فاقد ظرفیت‌های ادبی می‌کند و اگر اثرگذاری فوق‌العادهٔ زبان او و همچنین تازگی و بکر بودن موضوع نباشد، باید در شعر بودن آن نیز شک کرد.

اعتراض اجتماعی

اعتراض قزوه به جامعه و مردم نیز به این شکل است که گاه به توصیف اعتراضی روی می‌آورد و صرفاً از طریق توصیف تغییر جهت‌ها سعی دارد ذهن مخاطب را متوجه دگرگونی در فضای فکری و فرهنگی مردم نماید و بیانی اعتراضی داشته باشد و گاه صراحتاً به مورد مشخصی اعتراض می‌کند. اما در هر صورت آنچه در شعر اعتراضی او اصل است، توجه به مسائل جزیی مانند عوض شدن لحن، عوض شدن نوع پوشش، تغییر کردن ظواهر کوچه و خیابان و... است. این البته به این معنی نیست که قزوه نقطهٔ اختلاف خود را با زاویه‌گرفتگان از فرهنگ انقلاب در چنین موضوعاتی بداند، بلکه وی این تغییرات را نشان‌دهندهٔ تغییرات بزرگ می‌داند:

> «دیروز در خیابان زنی را دیدم/ که مانتوهای سبک سامورایی را تبلیغ می‌کرد/ با آستین‌های تنگ/ مخصوص آنان که با تیمم نماز می‌خوانند/ و تاجری سه تیغه را/ که به مرد شش میلیون دلاری محل نمی‌گذاشت/ هزار تا چاقو می‌ساخت همه‌اش را احتکار می‌کرد/ در یک گوشه مردم با دو حلقه لاستیک خوشبخت می‌شدند/ در بالای شهر به نیت چارده معصوم/ آپارتمان‌های چارده طبقه می‌ساختند/ قاضی در یک روز از دو طرف سه بار سفارش شد/ من کلاهم را قاضی کردم/ جهنمی شد/ مردم اما سوار سرسرهٔ بی‌خیالی شده بودند!» (قزوه، ۱۳۸۴: ۵۲)

نکته‌ای که باید در مورد کلیت جریان شعر اعتراضی دفاع مقدس به خاطر داشت، کثرت اعتراضات اجتماعی نسبت به اعتراضات سیاسی است. مطلب دیگر در لحن و زبان شعر است که به نظر نویسندهٔ این پژوهش، بی‌ارتباط با قالب شعر نیست. در واقع اعتراض قزوه در شعر نو و کلاسیک، هر دو تجلی یافته است. اما در شعر کلاسیک، لحن

او آمیختـه با درد و حسـرت، واگویـه، خوداتهامـی، مقایسـه و گلایـه و بـه طـور کلـی درون‌گرایی و خودکاوی است و از این جهت گاه غزلیات او قیصرگونه سروده شده‌اند:

دسته‌گل‌ها دسته‌دسته می‌روند از یادهـا　　گریه کن ای آسمان در مرگ طوفان‌زادها
سـخت گمنامید امـا ای شـقایق‌سـیرتان　　کیسه می‌دوزنـد بـا نـام شـما شیـادهـا

(همان: ۱۸)

در کوله‌بـار غـربتـم یـک دل از روزهای واپسیـن مـانـده است
عباس‌های تشنه‌لب رفتـند مشـک صداقـت بر زمین مانده است
من بودم و او بود و گـمنامی، نامـش چـه بود؟ انگار یادم نیست
بر شانه‌های سنگـی دیـوار، نـام تـو ای عاشق‌ترین مانده است...

(همان: ۷۴)

اما در عوض در شعرهای نو، لحن وی مطالبه‌گرانه و آمیخته بـا طنـز اسـت و عمومـاً شعرها، بلند و مطول است. دربارهٔ طنز نیز باید گفت گره محکمی بـین طنـز و اعتـراض وجود دارد و این گره عمدتاً دو دلیل بیشتر ندارد: اولاً ظرفیت‌هـایی کـه در طنـز وجـود دارد و می‌تواند گزاره‌های اعتراضی را تقویت و اثرگذارتر نماید؛ هرچنـد اعتـراض و طنـز هر دو در ژرف‌ساخت، تلخی حاصل از درک حقایق متناقض دارند ولیکن طنز می‌تواند از شدت این تلخی بکاهد و آن را از مرز سیاه‌نمایی دور نماید. ثانیـاً شـاعر مرزهـای جـدی شعر اعتراضی را به وسیلهٔ طنز کم‌رنگ و محو می‌نماید تا دایرهٔ وسـیعی از مخـاطبین را با خود همراه نموده و همچنین گریزگاهی برای فـرار از سـوءتعبیرهای مختلـف از شـعر خود بیابد.

«... همسایه بغلی ما شخص شریفی است/ با هشـت‌صـد متـر بنـا/ بـه دنیـا اعتقاد ندارد/ یک پایش این دنیاسـت/ یـک پـایش آن دنیـا/ او در پـاک کـردن حساب مردم، مهارتی خاص دارد/ و از «والضّالین» همه ایراد می‌گیرد/ هـر وقـت جنگ جدّی می‌شد/ به جبهه می‌رفت/ و یک تغار آب‌پرتقال تگری مـی‌خـورد!/ او از خدا چندهزار رکعت طلب‌کار است/ و خاطرخواه جیب‌های بر آمده اسـت./ بی‌خبر از همه‌جا/ برای بنیاد نبوت صلوات می‌فرستد/ و گاه مارکوس را محکـوم می‌کند/ تا سیاستش عین دیانتش باشد!» (قزوه، ۱۳۸۴: ۳۵).

به نظر می‌رسد این آمیختگی طنز و اعتراض - به‌ویژه در فضای شعر نو دفاع مقدس- صرفاً مخصوص ادبیات باشد. این نیز از موارد تفاوت سینما و شعر دفاع مقدس است. در حقیقت به نظر می‌رسد همان فضای روشن‌فکرانه حاکم بر سینما در مورد جنگ، بیشتر پذیرندهٔ جدیت باشد تا طنز. به این خاطر ما اساساً شخصیت‌پردازی در آثار اعتراضی سینمای دفاع مقدس را کاملاً جدی می‌بینیم.

چنان‌که مشخص است عمدهٔ موضوعات در شعر اجتماعی قزوه عبارت است از: اعتراض به فراموشی یاد شهدا از فضای جامعه، ریاکاری مردم، اشتیاق به فرهنگ غرب و تأسی به آن، استغراق در زندگی روزمره، سلامتی و بی‌دردی، تحریف ارزش‌ها، بی‌دردی و غفلت، سیاست‌زدگی، قدرت‌طلبی و زرپرستی، سوءاستفاده از نام و نسبت شهدا، بی‌توجهی به دردهای مردم. با این حال وی به همان اندازه که یک شاعر اجتماعی است، یک شاعر سیاسی نیز به حساب می‌آید.

اعتراض سیاسی

یکی از ضعف‌های مهم در شعر دفاع مقدس، خلأ مضامین سیاسی- اعتراضی است. قبلاً اشاره کردیم که نسبت اشعار اعتراضی اجتماعی بسیار بیشتر از مضامین اعتراضی سیاسی است و این می‌تواند مأخوذ از دو نگاه باشد: اول اینکه شاعر در تحلیل شکاف‌های به وجود آمده در نظام ارزش‌های اجتماعی به این نتیجه برسد که مردم بیش از سیاسیون در فراموشی و تحریف ارزش‌های دفاع مقدس نقش داشتند؛ یا به عبارتی دیگر عمدتاً سیاسیون نیز بخشی از همین مردم هستند. در حالت دوم، شاعر اعتراض سیاسی نمی‌کند به دلیل «پیگردهای قانونی» که به هر اعتراض سیاسی مترتب است. در واقع گذشتن از خط قرمز سیاست برای هنرمندان یک تابو محسوب می‌شود که عمدهٔ ایشان ترجیح می‌دهند این تابو را نشکنند و به بازتاب نقاط مورد توافق بپردازند. از این‌رو معمولاً کار سیاسی شاخصی که در تضاد با هنجارهای دولت و سیاسیون باشد یا حداقل بتواند به آن اعتراض کند، در هیچ بخشی از هنر دفاع مقدس نمی‌توان دید.

حال آنکه یکی از عمده کارکردهای هنر دفاع مقدس، اتخاذ یک موضع نظارتی برای ردیابی سرنوشت ارزش‌های انقلاب و دفاع مقدس در عرصهٔ مهمی چون سیاست است.

این ضعف که حاصل تفوق نگاه سیاسی بر نگاه هنری است، حتی در مواضعی که نظر شاعر و سیاسیون نیز یکی می‌باشد، به اینگونه مشهود است که شعر را به شدت شعاری و مجیزگویانه نشان می‌دهد. این خطر می‌تواند انفعال فکری شعر دفاع مقدس و فقدان یک پایگاه مستقل اندیشه را برای چنین عرصهٔ مهم و وسیعی به دنبال داشته باشد. در این بین قزوه جزء معدود شاعرانی است که از آغاز انقلاب، شاعری سیاسی تلقی شده است. امروز پس از سه دهه حیات شعر دفاع مقدس شاید شیوع جریان اعتراض، آثار جسته و گریختهٔ سیاسی را به وجود آورده باشد، اما در حقیقت این مضمون در آغاز دههٔ هفتاد بسیار بدیع و غیرطبیعی بود. از این‌رو قزوه را بیش از پیش در شعر اعتراض مطرح می‌نماید.

«دلالان کامپیوتر و روغن چراغ/ دلالان شیر و مرغ و جان آدمیزاد/ با ارز غیرآزاد تجارت می‌کنند./ شرکت‌های ثبت‌نشده/ سیاست‌بازان لرد مستضعف/ جیب‌برهای باجواز/ جیب‌برهای بی‌جواز/ غول‌های پوشیده در لباس مذهب/ مقاطعه‌کاران خیابان زعفرانیه/ شرکت صادرات فرش/ خجالت هم چیز نایابیست/ حتماً باید مسئلهٔ جنگ بماند برای بعد از جنگ/ سیاست‌بازان باز سرگیجه گرفته‌اند/ اصلاً گور پدر مال دنیا/ ریاضت‌کش به ویلایی بسازد!/ باری ما هر چه می‌کشیم/ از دست مرغ و بنز و ویلاست/ ما هر چه می‌کشیم از همین‌هاست/ اصلاً با این طرح چطورید؟/ جان دادن از ما، طرح اقتصادی از شما!» (قزوه، ۱۳۸۴: ۴۱)

این مثال که سرشار از کنایه به اهل سیاست است، اشاره دارد به رفتارهای سیاسی زمان سرایش خود؛ به‌ویژه سوءاستفاده‌های اقتصادی سیاست‌پیشگان از تنگنای جنگ و ظاهرسازی ایشان که در دههٔ هشتاد به یک مضمون اساسی در شعر دفاع مقدس تبدیل شد.

«دیروز کتاب‌هایم را فروختم/ امروز نوارهای دلتنگی‌ات را بفروش!/ ای دریغا دوران سازندگی و برازندگی!» (همان: ۵۸)

نکتهٔ دیگر در اشعار سیاسی قزوه، نگاه جهانی اوست. در حقیقت بخش عمده‌ای از اشعار سیاسی قزوه در ارتباط با حوادث سیاسی، نظامی و اجتماعی در جامعهٔ جهانی

به‌ویژه حمله به افغانستان، عراق و وضعیت فلسطین و لبنان سروده شده و البته موضع قزوه نیز همان موضع رسمی جمهوری اسلامی است؛ همان چیزی که «خاکستر سبز» و جنگ بوسنی را برای «حاتمی‌کیا» رقم زد.

این نیز یکی دیگر از موارد تفوق ادبیات بر سینمای دفاع مقدس است. در حقیقت ما در سال‌های اخیر، آثار شعری فراوانی را با موضوع مقاومت اسلامی در دامن هنر دفاع مقدس در حال بالیدن و تبدیل شدن به یک جریان قوتمند مشاهده می‌کنیم. در حالی که سینمای دفاع مقدس کماکان درگیر موضوعات سابق جنگ ایران و عراق است.

نتیجه‌گیری

جایگاه اعتراض به عنوان یک مضمون جدید در دورهٔ پس از جنگ، رفته‌رفته تثبیت شد و به‌ویژه در دو قسم عمدهٔ هنر یعنی «سینما» و «شعر»، زمینه‌ساز ظهور آثاری متفاوت و مهم شد. در میان هنرمندان و شاعران و سینماگران دفاع مقدس که عملاً به تفاوت دو مفهوم «جنگ» و «دفاع مقدس» معتقدند، یک جریان قدرتمند هنری به نام «اعتراض» در اواخر دههٔ شصت ظهور یافت و در دو دههٔ پس از جنگ با حرکتی پیش‌رونده منجر به شنیدن صدایی تازه از نسل هنرمندان انقلاب شد. اما چنان‌که گفته شد، سینما و ادبیات و به طور ویژه شعر دفاع مقدس، محل نشو و نمای آثار اعتراضی گردید.

شعر اعتراضی دفاع مقدس در دههٔ شصت با سلمان هراتی، طاهره صفارزاده، علی‌رضا قزوه و در دههٔ هفتاد با پیوستن گروهی دیگر چون سید حسن حسینی، محمدکاظم کاظمی، قیصر امین‌پور و در دههٔ هشتاد با اوج گرفتن این جریان با جمع کثیری دیگر که مهم‌ترین ایشان سیدضیاءالدین شفیعی، عبدالجبار کاکایی، عبدالرضا رضایی‌نیا، غلامرضا کافی، محمدحسین جعفریان، ابوالفضل سپهر و... هستند، مطرح شد.

در سینما نیز کسانی چون ابراهیم حاتمی‌کیا، رسول ملاقلی‌پور، کیومرث پوراحمد، احمدرضا درویش و دیگران آغازگر این راه بودند. اما هم به جهت کمیت و هم کیفیت آثار، هرگز قابل مقایسه با شعر نیست. ولیکن اگر به طور فردی بررسی کنیم، «ابراهیم حاتمی‌کیا» همچنان که برجسته‌ترین سینماگر دفاع مقدس است، برجسته‌ترین سینماگر معترض در این عرصه نیز هست. اهمیت آثار وی در هر برهه از تاریخ انقلاب به

حدی است که می‌توان قامت کشیدن و بزرگ شدن انقلاب و دغدغه‌ها و مشکلات و مسائلش را از خلال آثار وی رصد کرد. وی با پانزده فیلم بلند سینمایی، گویی در پانزده واحهٔ مختلف، انقلاب را رصد، آسیب‌شناسی، تعریف و بازتعریف نموده است و در این مسیر، اعتراضات فراوانی را به مردم و سیاسیون کرده است.

اگر به اهمیتی که امروز رسانهٔ سینما در نظام ارزشی جوامع دارد و تأثیری که به مراتب می‌تواند از نظام آموزشی یک جامعهٔ مدنی مهم‌تر باشد توجه کنیم، باید گفت سینمای پس از انقلاب نتوانسته است همهٔ ابعاد آرمانی انقلاب را بازتاب دهد و یا لااقل به حدی که شعر با انقلاب ممزوج شده است، سینما پیوند نخورده است. این نکته مؤید سخن ما در اهمیت و جایگاه حاتمی‌کیا به عنوان تنها سینماگری خواهد بود که پس از انقلاب در قحط‌الرجال سینما به تعریفی عینی و ملموس از مفاهیمی چون جنگ، انقلاب، شهید و شهادت و نگاه جهانی انقلاب دست زده است و به حد فوق‌العاده‌ای هر قشر از مخاطب را با هر نوع دیدگاهی نسبت به انقلاب با خود همراه کرده است.

از سوی دیگر «علی‌رضا قزوه» نیز به‌عنوان یکی از مطرح‌ترین شاعر دفاع مقدس در حوزهٔ شعر اعتراض است که کمیت و کیفیت آثارش و حق تقدمی که نسبت به دیگران در این عرصه دارد، ما را به سمت مقایسهٔ این دو هنرمند که تلویحاً مقایسهٔ سینما و شعر نیز در این موضوع خواهد بود سوق می‌دهد.

با وجود تفاوت‌های اساسی ایشان که بیش از همه ریشه در تفاوت ابزار و خاستگاه دارد، می‌توان شباهت‌های متعددی در سبک و سیاق اعتراض و نوع نگاه ایشان یافت. به نظر می‌رسد مقایسهٔ سینما و ادبیات دفاع مقدس از جهات مختلف می‌تواند راه‌گشا و قابل تأمل باشد. حال آنکه چنین مقایسه به‌ویژه در عرصهٔ مضمون اعتراض تاکنون صورت نگرفته است و این پژوهش می‌تواند زمینهٔ تحقیقات بعدی قرار گیرد.

منابع

اینگلهارت، رونالد (۱۳۸۲) توسعهٔ انسانی، نظریه‌ای دربارهٔ تغییر اجتماعی، ترجمهٔ هادی جلیلی، تهران، طرح‌های ملّی وزارت فرهنگ و ارشاد.

حسینی، سیّد حسن (۱۳۸۷) گزیدهٔ شعر جنگ. چاپ دوم، تهران، سوره مهر.

ربیعی، علی (۱۳۸۰) جامعه‌شناسی تحوّلات ارزشی، تهران، فرهنگ و اندیشه.

رضایی‌راد، محمد (۱۳۷۷) نگاهی به فیلم از کرخه تا راین، مجله نقد سینما، شماره پانزده.

رفیع‌پور، فرامرز (۱۳۷۶) توسعه و تضاد، تهران، مرکز نشر دانشگاه شهید بهشتی

زیباکلام، سارا (۱۳۹۱) «این هویت گمشده در آسمان است یا زمین»، فصلنامهٔ تخصصی فرهنگ و هنر پایداری، شماره بیستم.

علایی، سعید (۱۳۸۷) جریان شناسی شعر انقلاب اسلامی، تهران، مرکز اسناد انقلاب اسلامی.

فراست، قاسم‌علی (۱۳۷۱) «فرهنگ جنگ را دریابیم»، مجلّهٔ کیهان فرهنگی. شمارهٔ نهم.

قزوه، علیرضا (۱۳۸۴) قطار اندیمشک، تهران، لوح زرّین.

نبوی، اکبر (۱۳۸۴) «عکس خورشید در آب: نگاهی اجمالی به سینمای دفاع مقدس»، نشریهٔ فرهنگ پایداری، شمارهٔ سوم.