پژوهش‌های جامعه شناختی، سال پانزدهم/ شماره چهارم/ زمستان ۱۴۰۰
Journal of Sociological Researches, 2021 (Winter), Vol.15, No.4

نقش تغییر گفتمان‌های سیاسی و اجتماعی در سینمای دفاع مقدس نمونه مورد مطالعه: آثار ابراهیم حاتمی‌کیا

میلاد نوریان رامشه

فارغ التحصیل رشته مطالعات فرهنگی و رسانه، واحد تهران مرکزی، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران

حوریه دهقان شاد[1]

استادیار گروه علوم ارتباطات و مطالعات رسانه، واحد تهران مرکزی، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران

تاریخ دریافت:۱۳۹۹/۱۱/۱۲ تاریخ پذیرش:۱۴۰۰/۱۰/۲۳

چکیده

حوزه‌ی پژوهشی این تحقیق پیرامون این مسأله است که تغییر دولت‌ها در حاکمیت و به تبع آن تغییر گفتمان‌های سیاسی، چه تأثیری بر روی آثار سینمایی ژانر دفاع مقدس گذاشته است؟ از آغاز جنگ تحمیلی تا زمان حال، دولت‌های گوناگون با دیدگاه‌های متفاوت و بعضاً متضادی بر سر کار آمده‌اند که هر کدام از آن‌ها منادی گفتمان خاص و منحصر به فردی بوده‌اند. گفتمان‌هایی که هر کدام نقطه نظرات خاص خود را نسبت به مسائل سیاسی، فرهنگی، اجتماعی و اقتصادی داشته‌اند. به نظر می‌رسد تنوع این دیدگاه‌ها و رویکرد متفاوت دولت‌ها به این مسائل، تأثیر مستقیمی بر دیدگاه آنان نسبت به مسأله‌ی جنگ داشته است که این موضوع در آثار سینمایی دفاع مقدس در هر دوره تبلور داشته است. ابراهیم حاتمی‌کیا به عنوان یکی از فیلمسازان ژانر دفاع مقدس، از آغاز جنگ تا زمان حال به بررسی ابعاد گوناگون جنگ در آثار خود پرداخته است و به دنبال نسبت حاکمیت و دولت مستقر با پدیده‌ی جنگ و دفاع مقدس است. در این پژوهش در صددیم بفهمیم که سیاست چه تأثیری در آثار سینمای دفاع مقدس داشته است و فیلم‌های این حوزه تا چه اندازه از شرایط خاص زمانی هر دوره سیاسی تأثیر پذیرفته‌اند. چارچوب نظری این پژوهش تحلیل گفتمان انتقادی است و برای تحلیل داده‌ها از روش رمزگان تلویزیونی فیسک استفاده شده است.

واژگان کلیدی: گفتمان، تحلیل گفتمان انتقادی، دفاع مقدس، ژانر دفاع مقدس، دولت

[1] نویسنده مسئول: Hourishad@gmail.com

مقدمه

در دهه های اخیر سینما به عنوان یکی از ابزارهای انتقال پیام محسوب می شود که به دلیل جذابیت و جنبه های هنری آن مورد اقبال اقشار مختلف مردم قرار گرفته است. این اقبال عمومی باعث شده تا دولت ها نیز در صدد استفاده از این ابزار برای بیان گفتمان خود در سطح جامعه بهره ببرند. از سویی گاهی هنرمندان به تقابل با آن‌ها بر می خیزند و گاهی نیز با آن همسو می شوند. ژانر دفاع مقدس نیز از آن جهت که به یک مقطع مهم تاریخی در دوران معاصر می پردازد همواره محل بحث و مناقشه میان فیلمسازان و حاکمیت بوده است. در میان کارگردان‌هایی که درباره‌ی این ژانر به ساختن فیلم های سینمایی پرداخته‌اند، نام ابراهیم حاتمی کیا بیش از دیگران به چشم می‌خورد و از این رو او به عنوان مهم ترین فیلمساز ژانر دفاع مقدس شناخته می شود. در آثار او همواره نقبی به سیاست های دولت مستقر نیز زده می شود و آثار او تنها به تصویر کشیدن میدان نبرد و جبهه خلاصه نمی‌شود و همیشه رگه هایی از نقدهای اجتماعی و سیاسی در آثار او به چشم می خورد. از این رو نمی توان به بررسی آثار سینمایی ژانر دفاع مقدس پرداخت و از کنار نام او به سادگی گذشت.

شاید بتوان سینمای دفاع مقدس را بومی ترین ژانر سینمای ایران معرفی کرد. هرچند سینمای جنگ قدمتی به اندازه کل تاریخ سینما دارد، اما سینمای دفاع مقدس را نمی توان دقیقاً نمونه مشابه ژانر جنگی در غرب در نظر گرفت. این تفاوت بیشتر از آن که به مسائل سینمایی مربوط باشد، به تفاوت گفتمان این دو گونه‌ی سینمایی بر می گردد. ژانر دفاع مقدس منبعث از جنگ هشت ساله ایران و عراق است. جنگی که با وقوعش فرهنگ خاصی را در دوران پس از پیروزی انقلاب اسلامی به وجود آورد و کلیدواژه‌هایی را وارد فرهنگ عمومی جامعه ایران کرد. جنگ فرهنگ جدیدی را با خود به میان جامعه ایران آورد. کلیدواژه‌های این فرهنگ آرمان‌خواهی، ایثار و شهادت بودند و رزمندگان ایرانی برای آرمانی خاص می جنگیدند(میرمحمدی، ۱۳۹۱: ۱۰۳). پژوهش های گوناگونی در حوزه‌ی ژانر دفاع مقدس به واسطه اهمیت این ژانر در سینمای ایران صورت گرفته است. همچنین یکی از جنبه های مورد توجه پژوهشگران این عرصه توجه به بازنمایی مسائل سیاسی و اجتماعی از طریق پرداختن به دفاع مقدس هشت ساله و تبعات آن در سال های پس از آن بوده است. بحرینی در

پژوهشی با عنوان تحلیلی بر آثار سینمایی ابراهیم حاتمی‌کیا؛ با تأکید بر بازنمایی جنبه‌های آسیب‌زا و تروماتیک تجربه جنگ تلاش کرده تا با تحلیل نشانه‌شناختی بخشی از آثار حاتمی‌کیا که مربوط به بازنمایی وی از دوران پس از جنگ است و از منظر رویکرد برساخت‌گرایانه به بازنمایی، به بررسی تجربیات آسیب‌زا و تروماتیک پدید آمده در افراد در اثر جنگ و نیز کیفیت به تصویر کشیده شدن تجربیات مذکور در آثار این کارگردان بپردازد. یافته‌های این تحقیق نیز نشان می‌دهد که وی در آثارش، در عین تأکید بر تحمیلی بودن این جنگ و اذعان به جنبه‌های ارزشی آن به نقد گفتمان رسمی ازجنگ که بازنمایی شکوه حماسه و دفاع در جنگ، موضوع محوری آن بوده و به تبعات جنگ به گونه‌ای درخور نمی‌پردازد، پرداخته و از منظر گفتمان بازاندیشانه به جنگ و تبعات آن نگاه کرده است. نگاهی که هر چه به سمت فیلم‌های متأخر او پیش می‌رویم، پررنگ‌تر می‌شود و بیشتر از گفتمان رسمی در مورد جنگ فاصله می‌گیرد.اسماعیلی در پژوهش دیگری با عنوان بازنمایی تصویر سیاسی و اجتماعی ایران در سه دهه از آثار ابراهیم حاتمی کیا (۱۳۹۵) به این موضوع پرداخته است. ابراهیم حاتمی کیا کارگردان، فیلم‌نامه‌نویس، تدوینگر و بازیگر سینمای ایران از جمله کارگردانانی است که سعی کرده در آثار خود نگاه به هویت ملی و اعتقاد فردی داشته باشد و در کنار آرمان‌گرایی از واقعیت‌های موجود در جامعه نیز فاصله بگیرد و دریچه‌ای از عرفان و نقد هم در آثار او مشهود است. پژوهش دیگر در این رابطه تحقیقی با عنوان بازنمایی مؤلفه‌های هویت انقلابی در شخصیت‌های فیلم‌های ابراهیم حاتمی کیا (۱۳۹۷) است.

هدف این پژوهش دستیابی به نحوه بازنمایی نشانه‌ها و عناصر هنری، اجتماعی و ایدئولوژیکی هویت انقلابی در آثار سینمایی منتخب بوده است که روش علمی قابل استفاده و معتبر برای دستیابی به این هدف مهم، روش تحلیل نشانه‌شناختی بوده. از بررسی و تحلیل نشانه‌های موجود در صحنه‌های مربوط به پنج اثر سینمایی ابراهیم حاتمی کیا، ده عنوان موضوعیِ قابل تحلیل برای این فیلم‌ها حاصل شده که این عناوین عبارتند از استقامت و پایداری، عدالت خواهی، تکلیف گرایی، دشمن ستیزی و استکبار ستیزی، وطن گرایی، خانواده محوری، دفاع از ارزش‌ها وآرمان گرایی، اعتقاد به باورهای دینی، روحیه‌ی ایثار و شهادت‌طلبی، ولایت‌پذیری، اعتقاد به باورهای دینی و اعتقادی.

به طور کلی در سال‌های پس از جنگ تا کنون چهار دولت روی کار آمده‌اند که بدین صورت تقسیم‌بندی می‌شوند:

۱. سال‌های ۱۳۶۸ تا ۱۳۷۶ با عنوان دولت سازندگی به ریاست اکبر هاشمی رفسنجانی

۲. سال‌های ۱۳۷۶ تا ۱۳۸۴ با عنوان دولت اصلاحات به ریاست سید محمد خاتمی

۳. سال‌های ۱۳۸۴ تا ۱۳۹۲ با عنوان دولت عدالت و مهرورزی به ریاست محمود احمدی‌نژاد

۴. سال‌های ۱۳۹۲ تا ۱۳۹۶ با عنوان دولت تدبیر و امید به ریاست حسن روحانی

سینمای دفاع مقدس در دولت سازندگی، سال‌های ۱۳۶۸ تا ۱۳۷۶ را می‌توان دوران غلبه‌ی آرمان بر واقعیت دانست. با وقوع جنگ تحمیلی و انقلابی که هنوز مستقر نبود، جامعه به سمت یک آرمان‌خواهی خالص حرکت کرد. همه‌ی جامعه بسیج شده بودند تا در محقق کردن این آرمان مقدس نقش ایفا کنند. فضای سینمای دفاع مقدس هم در این دوران دو هدف عمده را دنبال می‌کرد. ابتدا بسط آرمان مقدس این جنگ و دیگری نشان دادن چهره‌ی قهرمانانه از رزمندگان اسلام. همین نگاه او بود که باعث استقبال بسیار زیاد مردم از فیلم عقاب‌ها شد. اما معتدل‌ترین فیلم این دوران که توانسته بود نسبت متعادلی میان آرمان‌گرایی و اکشن و تحرک و پویایی برقرار کند "پرواز در شب" رسول ملاقلی‌پور بود. فیلمی که به نسبتی مساوی آرمان و اکشن را در خود داشت و توانسته بود به جنگ وجهی حماسی ببخشد. سایر فیلم‌های این دوره منهای "باشو غریبه کوچک" و "دندان مار" که حامل نگاه‌های متفاوتی بودند، فیلم‌های مهمی نیستند. فیلم‌هایی که یا درگیر آرمان‌گرایی صرف بودند و یا فقط اکشن را مورد توجه قرار دادند. پلاک، جدال در تاسوکی، حماسه دره شیلر، اتاق یک، رهایی و حریم مهرورزی از نمونه‌های اصلی این فیلم‌ها بودند.

اما نیمه دوم دهه هفتاد به سمت و سوی دیگری در حرکت بود. چپ‌های سابق که حالا در نگاه سیاسی‌شان تعدیل اتفاق افتاده بود با شعار توسعه سیاسی و آزادی‌های فرهنگی در انتخابات ریاست جمهوری به پیروزی رسیدند و به نظر می‌رسید جامعه در این دوران مطالبات دیگری دارد. سینما هم متاثر از چنین فضایی به شدت به سیاست پرداخت. این تغییر رویکرد، تاثیر خودش را هم بر سینمای دفاع مقدس گذاشت. دوره‌ی دوم دولت اصلاحات نیز ادامه‌ی همین روند بود و چهار سال اول

تداوم گفتمان اصلاحات را شاهدیم که اندکی معتدل شده است. این چهار سال نیز همچنان با فاصله گرفتن از آرمان‌های دهه‌های ابتدایی سپری می‌شود و فیلم‌سازان مختلف به تبعات جنگ و مصائب آن می‌پردازند و حتی در فیلمی مثل "طبل بزرگ، زیر پای چپ" کاملاً رویکردی ضد جنگ پیدا می‌کنند. حتی فیلم‌های کارگردان‌های مطرحی مثل احمدرضا درویش در "دوئل" هم بیشتر به لحاظ فنی و تکنیکی مورد بحث قرار می‌گیرند تا به لحاظ جنبه‌های آرمانی و مفهومی.

نیمه‌ی دوم دهه هشتاد مصادف است با پیروزی گفتمانی که به نظر می‌رسد دقیقاً مقابل گفتمان اصلاحات قرار دارد. جریانی که با شعارهای پررنگ آرمان‌گرایانه به قدرت می‌رسد و داعیه بازگشت به اصول و حمایت از اقشار فرودست را داشت و سعی می‌کرد گفتمان ابتدای انقلاب را احیا کند. این تغییرات عظیم گفتمانی در سینما را می‌توان در فیلم "اخراجی‌ها" به کارگردانی مسعود ده‌نمکی به وضوح دید. این دوران با ظهور فیلم‌های متفاوتی هم همراه شد. که شاید بتوان در میان آن‌ها به "پاداش سکوت" و "فرزند خاک" اشاره کرد. هر دو فیلم اشارات گزنده‌ای به مباحث کمتر مطرح شده در زمان جنگ داشتند و از تردید در آرمان‌ها صحبت می‌کردند. رویکردی که به سال‌های دهه نود هم کشیده شد.

سینمای دفاع مقدس در دولت تدبیر و امید، سال‌های ۱۳۹۲ تا ۱۳۹۶ تداوم دهه هشتاد در سینمای دفاع مقدس است. حتی با تغییر دولت وقت به علت وجود فضای دو قطبی در جامعه، فیلم‌سازان با احتیاط بیشتری به سمت سینمای دفاع مقدس می‌روند. فیلم‌های موفق همچنان به حواشی جنگ می‌پردازند و فیلم‌هایی که در دل خود جنگ می‌گذرند کمتر به موفقیت دست پیدا می‌کنند. مهمترین فیلم‌های این دهه را می‌توان شیار۱۴۳، بادیگارد و ایستاده در غبار دانست. این فیلم‌ها سعی می‌کنند با تکیه بر حواشی جذاب جنگ رویکرد متفاوتی نسبت به این پدیده داشته باشند.

اگر بخواهیم سینمای دفاع مقدس را جریان‌شناسی کنیم باید آن را به لحاظ محتوایی و مضمون به سه دهه تقسیم‌بندی کنیم؛ دهه‌ی نخست با آغاز جنگ و حال و هوای انقلابی آن سال‌ها همراه بود. در این دهه، بیشتر شاهد سینمایی حادثه‌ای و اکشن در ژانر دفاع مقدس بودیم که نوعی الگوبرداری از فیلم‌های جنگی خارجی بود و از واقع‌نمایی و رئالیستی بودن فاصله داشت که بر ترغیب و تشویق

جوانان تأکید می‌کرد. بعد از سال ۶۸ و پایان جنگ، دوره‌ی جدیدی از سینمای دفاع مقدس آغاز شد که می‌توان آن را دوره‌ی شهری سینمای جنگ نامید. به این معنا که به تدریج سینمای دفاع مقدس از فضای جبهه و ترسیم واقعیت بیرونی جنگ فاصله گرفته و به آدم‌های جنگ و مسائل و چالش‌های آنان در زندگی شهری و روزمره می‌پردازد. دهه‌ی ۸۰ سینمای دفاع مقدس دیگر آن التهاب دهه‌ی ۷۰ را نداشت اما وارد مرحله‌ی جدیدی از حیات خود شد. با دور شدن از پایان جنگ و تحولات سریع و تغییر ذائقه‌ی فرهنگی مردم، این تفکر قوت می‌گرفت که سینمای دفاع مقدس به پایان خود رسیده است و مخاطبان خود را از دست داده است؛ اما در سال‌های اخیر شاهد آثار جدیدی در سینمای دفاع مقدس هستیم که اتفاقاً کارگردان‌های غیر جنگی ما به آن پرداخته‌اند (گیویان و توکلی، ۱۳۹۰: ۸۹-۹۰).

پس از پایان جنگ ، یکی از اولویت‌های کشور، بازسازی کشور و ترمیم زیرساخت‌ها و خسارت‌های ناشی از جنگ تحمیلی بود. در این مقطع عواملی چون پایان یافتن جنگ، ضرورت ناشی از بازسازی خرابی‌های ناشی از جنگ، محاصره اقتصادی و تنگناهای سیاست داخلی، نیاز به استفاده از امکانات و سرمایه‌گذاری خارجی و... باعث گردید تا مسئولان جمهوری اسلامی بر لزوم اتخاذ جهت‌گیری‌های جدید در سیاست خارجی و تلاش برای خروج ایران از انزوای بین‌المللی تلاش کنند. به همین دلیل مقامات ایران متعاقب پذیرش قطعنامه، آشکارا اعلام داشتند که جمهوری اسلامی در صدد نزدیکی با جهان خارج در دهه دوم انقلاب خواهد بود و در این راستا آقای هاشمی رفسنجانی تلاش نمود تا شرایط لازم را برای عادی‌سازی روابط با بازیگران منطقه‌ای و بین‌المللی فراهم آورد. (فوزی، ۱۳۸۴: ۲۸۵).

با شروع کار کابینه‌ی خاتمی، به زودی دگرگونی‌های قابل ملاحظه‌ای در فضای سیاسی و فرهنگی کشور پدید آمد. گسترش و تنوع سریع مطبوعات و بازتاب دیدگاه‌ها و شخصیت‌های گوناگون سیاسی در صحنه‌ی اجتماع از طریق تشکل‌ها و گروه‌هایی که وزارت کشور کابینه‌ی خاتمی آن‌ها را مجاز اعلام کرده بود، از جمله دگرگونی‌های آشکار در این زمینه بود. فضای سیاسی کشور از انبساط، تحرک و تنوع قابل ملاحظه‌ای برخوردار بود و طرح مسائل و خواسته‌ها و انتقادات گوناگون

از سوی گروه‌های مختلف، چه در مطبوعات و چه در گروه‌های سیاسی، نشانه‌های یک جنبش اصلاح‌طلبانه را با خود داشت(عظیمی دولت‌آبادی، ۱۳۸۷: ۶۵)

گفتمان اصول‌گرایی که تکوین‌کننده و قوام‌بخش هویت دولت یا حکومت عدل اسلامی برای جمهوری اسلامی است، نقش‌های ملی دیگرسانی را برای آن در پهنه‌ی سیاست خارجی و بین‌المللی تعریف می‌کند. یکی از مهم‌ترین مسئله‌های دولت محمود احمدی‌نژاد در عرصه‌ی سیاست خارجی مسئله‌ی هسته‌ای در دوران ریاست جمهوری او بود که دوگانه‌ای بر مدار «مقاومت» یا «مذاکره» شکل گرفته بود. گفتمان هسته‌ای از آن‌چنان نیرویی برخوردار بود که امکان معنادهی به مفاهیم سیاست خارجی ایران در افقی تازه را فراهم می‌آورد.

دولت روحانی همچون دو دولت سازندگی و اصلاحات، گفتمانی مبتنی بر دولتی توسعه‌گراست. در این گفتمان همانند دولت سازندگی اولویت امور اقتصادی برجسته است. یکی از نشانه‌های اصلی گفتمان دولت تدبیر و امید، اقتصاد برون‌زا می‌باشد . بنابراین، قبل از هر اقدام و برنامه‌ای، توافق هسته‌ای (برجام) را در صدر برنامه‌های خود قرار داد. این عنصر گفتمانی دقیقا در ضدیت با سیاست خارجی دولت احمدی‌نژاد قرار داشت که مبنی بر تقابل با دنیای غرب بود (قریشی و دیگران، ۱۳۹۶: ۱۷۳-۱۷۲).

یکی از مشهورترین اندیشمندان حوزه ی تحلیل گفتمان نورمن فرکلاف است که رویکرد و مدلی را برای تحلیل گفتمان انتقادی ارائه داده است. نورمن فرکلاف، «در رویکرد انتقادی خود می‌خواهد نشان دهد چگونه قدرت و سلطه‌ی موجود در گفتمان‌ها باعث می‌شود مفروضات و ارزش‌های ایدئولوژیکی به گزاره‌های طبیعی تبدیل شده و به بازتولید اجتماعی روابط سلطه منجر شود» (بهرامی، ۱۳۹۱: ۱۷۷).

نورمن فرکلاف در کنار لاکاو و موفه و تئون ون دایک از برجسته‌ترین اندیشمندان حوزه‌ی تحلیل گفتمان هستند که در این بخش به تشریح آراء نورمن فرکلاف و مدل او پرداخته می‌شود. فرکلاف گفتمان و تحلیل گفتمان را این گونه تعریف می‌کند: «من گفتمان را مجموعه ی به هم تافته‌ای از سه عنصر عمل (کردار) اجتماعی، عمل گفتمانی (تولید، توزیع و مصرف متن) و (خود) متن می‌دانم

و تحلیل یک گفتمان خاص، تحلیل هر یک از این سه بعد و روابط میان آن‌ها را طلب می‌کند. فرضیه‌ی ما این است که پیوندی معنادار میان ویژگی‌های خاص متون، شیوه‌هایی که متون با یکدیگر پیوند می‌یابند و تعبیر می‌شوند و ماهیت عمل اجتماعی وجود دارد» (محسنی، ۱۳۹۱: ۶۵-۶۶).

فرکلاف سه عنصر متن، عمل گفتمانی و عمل اجتماعی را تشکیل دهنده‌ی گفتمان می‌دانست. بر همین مبنا، او سه نوع تحلیل را نیز در تحلیل گفتمان انتقادی بر می‌شمرد:

«۱-تحلیل متون (گفتاری، نوشتاری یا ترکیبی از وجوه نشانه‌شناختی مانند متون تلویزیونی)؛

۲-تحلیل کردارهای گفتمان تولید، توزیع و مصرف متن و

۳-تحلیل کردارهای اجتماعی و فرهنگی‌ای که متون و کردارهای گفتمان را شکل می‌دهند» (فرکلاف، ۱۳۸۸: ۱۴۶).

روش شناسی

یکی از تکنیک‌هایی که می‌تواند به کشف ایدئولوژی‌های یک متن یاری رساند، تکنیک رمزگان تلویزیونی فیسک است. فیسک در مقاله‌ی فرهنگ تلویزیونی سه دسته رمز برای کشف نشانه‌های به کار رفته در مجموعه‌های تلویزیونی ارائه کرد؛ دسته‌ی اول رمزهای واقعیت است. واقعه‌ای که قرار است از تلویزیون پخش شود پیشاپیش با رمزهای اجتماعی رمزگذاری شده است. واقعیت پیشاپیش رمزگذاری شده است و فقط بوسیله‌ی رمزگان فرهنگمان است که می‌توانیم واقعیت را درک کنیم (فیسک، ۱۳۹۰). بنابراین این رمز به ظاهر مشاهده‌پذیر واقعیت متن می‌پردازد (مثل ظاهر، لباس، چهره پردازی، رفتار و ...). دسته‌ی دوم رمزهای بازنمایی یا فنی است که در آن با استفاده از تکنیک‌های فنی، به رمزهای واقعیت دامن زده می‌شود (کاظمی و رضایی، ۱۳۸۷)، مثل دوربین، نورپردازی، تدوین، موسیقی و صدابرداری.

در این پژوهش از شیوه نمونه‌گیری هدفمند (انتخابی) که یکی از شیوه‌های نمونه‌گیری در روش کیفی است استفاده شده است. «بیشتر شیوه‌های نمونه‌گیری در روش‌های پژوهش کیفی، مبتنی بر احتمالات تصادفی که در آن همه‌ی آحاد جامعه برای انتخاب شدن شانسی برابر و مستقل دارند، نیستند» (لیندلوف و تیلور، ۱۳۸۸: ۱۷۳). در واقع نمونه‌ها در روش کیفی بر اساس اهداف پژوهش

انتخاب می‌شوند. که یکی از این روش‌ها، روش نمونه‌گیری هدفمند است. نمونه‌گیری هدفمند عبارت است از گزینش واحدهایی خاص مبتنی بر هدف‌های خاص مرتبط با پاسخ به سوال‌های خاص تحقیق (محمدپور، ۱۳۸۸: ۱۴۰).

در این پژوهش انتخاب نمونه ها براساس اهداف پژوهش انجام گرفته است. برای این پژوهش چهل سکانس (ده سکانس از هر فیلم) انتخاب شد. در انتخاب سکانس ها تلاش شده که اهداف پژوهش مورد توجه قرار بگیرد و سکانس‌ها بازتابی از وضعیت سیاسی، اجتماعی و گفتمانی زمان ساخت فیلم‌ها باشند. سکانس های انتخابی دارای توالی تاریخی و نظم هستند و براساس سال ساخت فیلم‌ها انتخاب شده‌اند.در این پژوهش برای بررسی نشانه شناختی واحدهای تحلیل ۴ فیلم از آثار ابراهیم حاتمی کیا که سکانس است، موارد زیر مورد تحلیل قرار گرفته؛ به این صورت که پس از توصیف هر سکانس و ارائه‌ی تصویری برای آن تمامی‌رمزهای زیر درباره‌ی هر سکانس بحث می‌شود و پس از بررسی رابطه‌ی جانشینی و همنشینی در همان سکانس، تحلیل نهایی مبتنی بر انسجام رمزها و نشانه‌ها استفاده شده در مقوله‌ی تحلیل ایدئولوژیک ارائه می گردد. در ادامه یکی از سکانس‌هایی که در این پژوهش مورد تجزیه و تحلیل قرار گرفته به عنوان نمونه ذکر می گردد:

سکانس	رمزهای اجتماعی	رمزهای بازنمایی	رابطه جانشینی و همنشینی	تحلیل رمزهای ایدئولوژیک
توضیح و توصیف سکانس	شامل: ظاهر، لباس، چهره پردازی، محیط، رفتار، گفتار، حرکت سر و دست، صدا (فیسک، ۱۳۹۰: ۱۲۵)	شامل: دوربین، نورپردازی، تدوین، موسیقی و صدابرداری، روایت، کشمکش، شخصیت، گفتگو، زمان، مکان، انتخاب نقش آفرینان (همان)	روابط همنشینی: از نشستن نشانه‌ها در کنار هم چه معنایی حاصل می‌شود. روابط جانشینی: ارتباط نشانه‌ها با یکدیگر معنای نهایی حاصل می‌شود. (کوثری، ۱۳۸۷: ۳۹)	نتایج روند گذشته را در مقوله‌های انسجام و مقبولیت اجتماعی ارائه می‌دهد. (فیسک، ۱۳۹۰: ۱۲۵)

عنوان سکانس: اولین ملاقات مأموران امنیتی با حاج کاظم

توصیف سکانس: در این سکانس مأموران امنیتی که تعدادشان دو نفر است داخل آژانس می‌آیند. حاج کاظم تفنگی در دست دارد. در ادامه مشخص می‌شود یکی از مأموران امنیتی (احمد کوهی) آشنای دوران جبهه و جنگ حاج کاظم است و به مأموری دیگری که همراه او آمده می‌گوید حاج کاظم در زمان جنگ مربی آن‌ها بوده است. مأمور امنیتی دیگر (به نام سلحشور) ظاهری خونسرد و آرام دارد و گوشه‌ای می‌ایستد.

- ***رمزهای اجتماعی***

ظاهر: ظاهر شخصیت‌ها در این سکانس جدی و همراه با قاطعیت است.

لباس: تمام شخصیت‌های فیلم لباس‌هایی متناسب با ویژگی‌های درونی‌شان دارند و اکثر تیپ‌های ظاهری علاوه بر اینکه معرف جایگاه عقیدتی و اجتماعی افراد است متناسب با حال و هوای آن زمان یعنی میانه‌ی دهه هفتاد است. لباس‌ها در عین سادگی معرف شخصیت‌ها هستند و جایگاه اجتماعی و عقیدتی آن‌ها را بازتاب می‌دهد. این مسئله درباره سیاهی لشگرها هم صدق می‌کند و تیپ‌های شخصیتی داخل آژانس هر کدام لباسی متناسب با شخصیت و جایگاه اجتماعی خود به تن دارند.

چهره پردازی: گریم شخصیت‌ها در این فیلم سینمایی معرف پایگاه اجتماعی آن‌هاست. گریم‌ها اکثراً متعادل است و چون داستان فیلم فقط ظرف چند ساعت اتفاق می‌افتد، ظاهر بازیگران چندان تغییری نمی‌کند.

محیط: تمام این صحنه در محیط مسقف آژانس و در حضور شاهد/گروگان‌ها اتفاق می‌افتد.

رفتار: رفتار شخصیت‌ها در این سکانس با یکدیگر متفاوت است. رفتار حاج کاظم در این سکانس به عنوان شخصیت اصلی این فیلم، رفتاری مقتدرانه همراه با عصبانیت است.. همچنین گشتن احمد کوهی و سلحشور نشان می‌دهد او شخصیتی هوشمند دارد و به هنگام فشار زیاد می‌تواند رفتار درستی از خود بروز دهد. سلحشور رفتاری آرام، با حوصله و هوشمندانه دارد. او برخلاف حاج کاظم در این سکانس به هیچ وجه عصبانی نمی‌شود و تلاش می‌کند با حفظ آرامش و حوصله خود، از طریق مسالمت‌آمیز با حاج کاظم به توافق برسد. اما گاهی رفتارهای طعنه‌آمیزی از خود بروز می‌دهد که حاج کاظم را عصبانی

می‌کند. مشخصه‌ی اصلی رفتاری احمد کوهی در این سکانس اضطراب است. او در یک منگنه قرار دارد که باعث می‌شود رفتاری همراه با اضطراب از خود بروز دهد.

گفتار: در این سکانس لحن گفتار حاج کاظم محکم و دردمند است. سلحشور آرام با حوصله و با طمأنینه صحبت می‌کند. احمد کوهی مضطرب و دلواپس است و عباس هم لهجه‌ای مشهدی غلیظی دارد و منهای بخش پایانی که لحنی با تحکم دارد در زمان خواهش از سه شخصیت دیگر برای اتمام بحث ملتمسانه و هنگام صحبت با حاج کاظم همراه با شیفتگی است. لحن حاج کاظم هنگام بیان نریشن خود در این سکانس خسته است. باقی گفتار این سکانس به صورت دیالوگ بین شخصیت‌ها انجام می‌پذیرد.

حرکت سر و دست: در این سکانس دو جا از حرکات سر و دست به عنوان رمز استفاده شده است. یکی زمانی است که سلحشور ماکت خلبانی را در گفت‌وگو با حاج کاظم برعکس می‌کند و این دلالت بر اعدام شدن حاج کاظم دارد و دیگری زمانی است که سلحشور پرچمی را در دست می‌گیرد و آن را به نشانه‌ی صلح میان خود و حاج کاظم تکان می‌دهد .

صدا: در این سکانس به جز دیالوگ‌هایی که شخصیت‌های اصلی به یکدیگر می‌گویند، فقط صدای اعتراض‌های گاه و بی‌گاه شاهد/گروگان‌ها را داریم و برخی دیالوگ‌های کوتاه هنگام جمع شدن آن‌ها نزد احمد کوهی خطاب به حاج کاظم.

- **رمزهای بازنمایی**

دوربین: در این سکانس چون یک سکانس دیالوگ محور است بیشتر از نماهای متوسط (مدیوم شات)، متوسط بسته (مدیوم کلوزآپ) و دونفره (تو شات) استفاده شده است .

نورپردازی: به نظر می‌رسد از رمزگان خاصی در این سکانس در این زمینه استفاده نشده است.

تدوین: مدت زمان این سکانس یازده دقیقه و هشت ثانیه است و با ورود مأموران امنیتی آغاز و با دیالوگ‌های آن‌ها خطاب به حاج کاظم ادامه پیدا می‌کند. سپس با خطاب و هشدار آن‌ها برای رعایت کردن جلوی مردم ادامه پیدا می‌کند .

موسیقی و صدابرداری: در این سکانس از میانه‌های آن در جایی که احمد تلاش می‌کند عباس را راضی کند و حاج کاظم نریشن خود را خطاب به فاطمه می‌گوید، موسیقی حزن‌انگیزی به گوش می‌رسد.
روایت: در این سکانس بزرگترین مشکل بر سر راه اعزام عباس به لندن و همچنین تضاد و اختلاف دیدگاه دو شخصیت اصلی فیلم یعنی حاج کاظم و سلحشور بیان و روایت می‌شود.
کشمکش: کشمکش کلی این سکانس میان حاج کاظم و مأموران امنیتی بر سر اعزام عباس است و کشمکش دیگر هم مربوط به تضاد سیاسی حاج کاظم و سلحشور است .
شخصیت: چهار شخصیت اصلی سریال یعنی حاج کاظم، عباس، سلحشور و احمد کوهی در این سکانس حضور دارند. به همه آن‌ها زمان یکسانی اختصاص داده شده است و همگی آن‌ها در دیالوگ‌گویی‌ها نقش اساسی دارند.
گفت‌وگو: در این سکانس گفت‌وگو میان حاج کاظم، سلحشور، احمد کوهی و عباس اتفاق می‌افتد که گاهی دیالوگی هم از سوی شاهد/گروگان‌ها شنیده می‌شود.
زمان و مکان: مکان روی دادن این سکانس، محوطه درونی آژانس و زمان آن نزدیک غروب است.
نقش‌آفرینان: نقش حاج کاظم را در این فیلم پرویز پرستویی، عباس را حبیب رضایی، سلحشور را رضا کیانیان و احمد کوهی را قاسم زارع ایفا می‌کنند.

- **رمزهای ایدئولوژیک**

رابطه همنشینی: از رمزهای ظاهری این سکانس مثل دوربین، تدوین دیالوگ‌ها و چهره بازیگران متوجه موقعیت ملتهبی که حاج کاظم و عباس درگیر آن هستند می‌شویم. دیالوگ‌های بین حاج کاظم و سلحشور نشانگر تفاوت دیدگاه این دو شخصیت در تحلیل مسائل اجتماعی است. دو دیدگاهی که در زمان ساخت این فیلم به تازگی از همدیگر انشعاب کرده بودند. تلاش احمد کوهی برای حل بی‌دردسر موضوع و تلاش او برای بردن عباس نشانگر این است که او می‌خواهد این مسئله با کمترین خسارت تمام شود.

رابطه جانشینی: از خلال دیالوگ‌های این سکانس متوجه وجود دو دیدگاه قائل به مذاکره و طرفدار مقاومت در فیلم می‌شویم. دیدگاه‌هایی که در سطح کلان سیاسی آن دوران و حتی امروز جامعه ایران وجود دارد. با انتخاب حاج کاظم به عنوان شخصیت اصلی و موضع او که موضع یک مظلوم است و کارگردان با قرار دادن او در وضعیتی پیچیده و تأکیدش بر تنهایی و تک افتادگی و مظلومیت حاج کاظم که هم زمان باید هم بر رندی سلحشور غلبه کند و هم از طعنه‌های مردم عصبانی نشود، نشان می‌دهد که هوادار و طرفدار نگاه حاج کاظم به وضعیت سیاسی/اجتماعی آن دوران است.

تحلیل سکانس: در این سکانس کارگردان تلاش کرده تا دو دیدگاه حاکم بر دوران سازندگی را مقابل هم قرار دهد و آن‌ها را به چالش بکشد. یکی دیدگاه حاج کاظم است که تأکید دارد برای احقاق حق و حل بحران‌ها باید عمل‌گرا بود و دست به عمل زد و دیگری سلحشور است که قائل به گفت‌وگو و مذاکره است و تلاش می‌کند مشکل به وجود آمده با حاج کاظم را هم از طریق گفت‌وگو حل کند.

یافته ها

آژانس شیشه‌ای (دولت سازندگی):

در فیلم آژانس شیشه‌ای بیشتر حوادث حول مریضی عباس، بسیجی‌ای که با حضور در جبهه‌ی جنگ هشت‌ساله با عراق مجروح شده شکل می‌گیرد. فیلم با ملاقات اتفاقی حاج کاظم و عباس در خیابان آغاز و با پیگیری‌های حاج کاظم برای درمان عباس ادامه پیدا می‌کند. حوادث فیلم در آغاز سال نو اتفاق می‌افتد. با مراجعه به پزشک متخصص مشخص می‌شود که عباس برای ادامه درمان باید به لندن اعزام شود. به همین خاطر حاج کاظم مجبور می‌شود ماشین پیکان خود را برای تهیه‌ی خرج سفر بفروشد. پول دیر می‌رسد و مسئول آژانس مسافرتی سوئیچ و مدارک ماشین را قبول نمی‌کند و اسم عباس و حاج کاظم را از لیست انتظار خط می‌زند. حاج کاظم عصبانی می‌شود و مسافران داخل آژانس را گروگان می‌گیرد. با حضور نیروهای امنیتی در آژانس مسافرتی، کنش و واکنش‌هایی میان آن‌ها (حاج کاظم و مأموران امنیتی)، حوادث فیلم رنگ و بوی ایدئولوژیک به خود گرفته و تلاش می‌کند دو دیدگاه در خصوص حوادث و اتفاقات سیاسی زمان ساخت فیلم را (دوران سازندگی و ریاست‌جمهوری اکبر هاشمی رفسنجانی) در معرض دید تماشاگر بگذارد. حاج کاظم محور اصلی تمام حوادث فیلم است و

یکی از دیدگاه‌های ایدئولوژیک درون فیلم را نمایندگی می‌کند. فیلم با حضور او آغاز و با حضور او پایان می‌یابد. اکثر حوادث و معانی ایدئولوژیک مستتر در متن پیرامون این دو نفر بازنمایی می‌شود. به طوری که این دو نفر هستند که هم حوادث فیلم را رقم می‌زنند و هم در خلال گفت‌وگوهای این دو نفر است که ما به عنوان تماشاگر با گفتمان مسلط زمان ساخت فیلم آشنا می‌شویم.

موج مرده (دولت اصلاحات):

داستان فیلم موج مرده با خواب قهرمان اصلی فیلم، مرتضی راشد که فرمانده‌ی یکی از پایگاه‌های نیروی دریایی سپاه است. (البته در طول فیلم به نیروی نظامی محل خدمت راشد اشاره‌ای نمی‌شود و ما از روی نشانه‌هایی مثل درجه‌ها، نوع لباس نظامی و ویژگی‌های شخصیتی کاراکتر فیلم متوجه این موضوع می‌شویم). در ادامه از خلال گفت‌وگوهای مرتضی راشد با همسرش متوجه می‌شویم مرتضی راشد به لحاظ روحی هنوز درگیر حادثه‌ی حمله‌ی ناو وینسنس (متعلق به نیروی دریایی آمریکا) به هواپیمای مسافربری آمریکا است. در ادامه متوجه می‌شویم حبیب پسر مرتضی با فرار از خانه و دزدیدن قایق پدر به همراه دختری محلی به نام سلما که قاچاقچی هم هست قصد فرار به کشور امارات را دارد که قایق خراب شده و توسط یک بالگرد نیروی دریایی آمریکا محاصره می‌شود. حبیب و سلما توسط مرتضی و دایی‌اش عبدالله نجات پیدا می‌کند. مرتضی، حبیب را به علت تخلف در قایق سوخته‌ای میان دریا پیاده و زندانی می‌کند. در سکانس بعد جلسه‌ی حبیب با مسئولان رده بالا را مشاهده می‌کنیم که در آن اولین نشانه‌های ایدئولوژی حاکم بر فیلم بروز و ظهور پیدا می‌کند و تماشاگر از خلال دیالوگ‌ها متوجه تفاوت نگاه مرتضی با مسئولانی که او را به خاطر نزدیکی به ناو وینسنس محکوم می‌کنند می‌شویم. هدف متن (فیلم) در اینجا به چالش کشیدن گفتمان مسلط تاریخی و ارایه‌ی راهکاری دیگر برای حل مسائل سیاسی آن زمان است. فیلم با رویای مرتضی راشد آغاز و با حرکت انتحاری او با قایق به سوی ناو آمریکایی وینسنس پایان می‌یابد.

چ (دولت عدالت و مهرورزی)

فیلم چ داستان چهل و هشت ساعت از زندگی دکتر مصطفی چمران است که ایشان برای مذاکره با سران جدایی‌طلب کرد به این شهر سفر می‌کند. داستان فیلم در زمانی محدود به همین چهل و هشت ساعت

تعریف می‌شود و تمامی زندگی مصطفی چمران را در بر نمی‌گیرد. برای کشف معانی و نشانگان ایدئولوژیک متن چاره‌ای نداریم جز این‌که اطلاعات مختصری از غائله‌ی پاوه داشته باشیم. نبرد پاوه یا غائله‌ی پاوه نبردی بود که طی آن و طی شورش ۱۳۵۷ کردها در ایران از ۲۳ تا ۲۸ مرداد ۱۳۵۸ رخ داد. در این نبرد چند هزار تن از نیروهای کرد احزاب کومله و دموکرات به شهر پاوه حمله کردند و کوشیدند تا آن را تصرف کنند. در مقابل، چند صد تن نیروهای ژاندارمری و سپاه پاسداران از شهر دفاع کردند. برای تقویت دفاع شهر، حدود ۸۰ نفر از نیروهای سپاه تحت فرماندهی علی‌اصغر وصالی به مدافعان پیوستند. تا روز ۲۷ مرداد، برتری با طرف کرد بود و آن‌ها توانستند تقریباً همه شهر جز پاسگاه ژاندارمری و پادگان سپاه را تصرف کنند.

برای تحلیل نشانگان ایدئولوژیک فیلم ما سه شخصیت اصلی داریم که برای درک درست از این نشانگان و فهم آن‌ها باید به بررسی این شخصیت‌ها بپردازیم. مصطفی چمران که نماینده دولت موقت مهدی بازرگان در فیلم است و تلاش دارد با مذاکره، غائله کردستان را حل و فصل نماید. دکتر عنایتی رهبر کردها و اصغر وصالی فرمانده‌ی پاسداران اعزامی به پاوه که در حال مقاومت در شهر هستند و راه رهایی و موفقیت مردم پاوه را در مقاومت می‌دانند. با توجه به زمان ساخته شدن فیلم و همچنین زمان اکران آن می‌توان محور اصلی حوادث فیلم را ذیل دوگانه مذاکره-مقاومت بررسی کرد. ما به عنوان تماشاگر فیلم باید برای تفسیر چنین شخصیتی ناچار هستیم او را با نمونه‌های تاریخی تطبیق دهیم تا شاید از این رهگذر به تحلیلی از این شخصیت برسیم. فیلم با حضور چمران پشت بی‌سیم آغاز و با حرکت ماشین او به سمت مقصدی نامعلوم پایان می‌یابد. فیلم مدت روایت و سیر حوادث داستان به چهل و هشت ساعت محدود می‌کند تا کارگردان بتواند از این راه نشانگان ایدئولوژیک خود را برای تماشاگر جا بی‌اندازد. همچنین نشانگان ایدئولوژیک فیلم حول دو شخصیت اصلی فیلم (وصالی و چمران) بازنمایی می‌شود و محور اصلی فیلم نوع رفتار، عملکرد و برخوردهای این دو فرد با نیروهای متخاصم و خارج از دایره‌ی قدرت جمهوری اسلامی ایران است.

بادیگارد (دولت تدبیر و امید):

بادیگارد با نماهایی از بازدید معاون رئیس جمهور از یک مکان تاریخی آغاز می‌شود. در ادامه این سکانس شاهد مخالفت‌های شخصیت اصلی فیلم سرهنگ حیدر ذبیحی (که اسمش بار معنایی و کنایی خاصی دارد) محافظ و بادیگارد معاون رئیس جمهور اصرار دارد که زودتر آن مکان را (که جایی در استان سیستان و بلوچستان است) ترک کنند تا به لحاظ حفاظتی مشکلی برای معاون رئیس جمهور پیش نیاید. از طرف دیگر مشاور عالی معاون رئیس جمهور اصرار دارد که معاون مدت بیشتری آن‌جا بماند و جلیقه‌ی ضد گلوله را هم از تن در بیاورد. در ادامه این سکانس شاهد یک حمله انتحاری از سوی یک موتورسوار هستیم که با انفجار یک بمب معاون رئیس‌جمهور را ترور می‌کند. در ادامه شاهد شک‌های حیدر ذبیحی به عنوان محافظ شخصیت‌های نظام هستیم. محورهای ایدئولوژیک و نشانه‌های متنی فیلم حول شخصیت اصلی فیلم شکل می‌گیرد و سر حوادث را شک‌های حیدر ذبیحی تعیین می‌کند. شک‌های حیدر باعث می‌شود که از مافوق خود درخواست کند که به جای محافظت از شخصیت‌های سیاسی او را به محافظت از شخصیت‌های غیرسیاسی بگمارند. از طرف دیگر بازرس ویژه سازمان امنیت مأمور می‌شود تا از پرونده‌ی حادثه‌ی تروریستی گزارشی تهیه کند و به مقامات مافوق گزارش دهد. بازرس ویژه‌ی شورای عالی امنیت ملی معتقد است که ذبیحی به جای فدا کردن جان خود برای شخصیت نظام او را سپر بلای خود کرده و این را ناشی از شک می‌داند و این شک معنایی ندارد جز نشتی عقیدتی. در سکانس پایانی دو موتورسوار قصد ترور مهندس زرین را دارند و بمبی را به در ماشین او می‌چسبانند.

بحث و نتیجه‌گیری

در این پژوهش با بررسی مؤلفه‌های گفتمان‌های سیاسی در هر دوره و انتخاب یک فیلم از ابراهیم حاتمی‌کیا و تحیل فیلم‌ها تلاش شد به نقش گفتمان سیاسی حاکم در ساخت فیلم‌ها پرداخته شود که در نهایت با بررسی و تحلیل هر فیلم در هر دوره می‌شود به نتایج زیر اشاره کرد:

در دوران دولت سازندگی، افراد تکنوکرات با گفتمانی مبتنی بر توسعه‌ی اقتصادی به دولت راه پیدا کردند. دورانی که تلاش برای خصوصی‌سازی و باز کردن درهای کشور به روی سرمایه‌گذاران خارجی افزایش پیدا کرده بود و همچنین دولت درصدد بود تا شرایط لازم برای عادی‌سازی روابط با بازیگران بین‌المللی و منطقه‌ای را فراهم آورد. فیلم آژانس شیشه‌ای نیز فیلمی در نقد دولت سازندگی است که در

سال پایانی این دولت ساخته می‌شود. ابراهیم حاتمی‌کیا در این فیلم آشکارا با سیاست‌های دولت و فاصله از ارزش‌های سال‌های جنگ و دفاع مقدس مخالفت می‌کند و به انتقاد از عملکرد دولت سازندگی می‌پردازد. او در این فیلم با طراحی یک مدل کوچک از جامعه در درون محیط یک آژانس هواپیمایی و حضور افرادی از قشرهای متفاوت جامعه به طیف‌های متفاوت و حرکت جامعه به سمت فاصله گرفتن از ارزش‌ها و آرمان‌ها اشاره می‌کند. حضور دو رزمنده که در این جامعه‌ی کوچک کسی با آن‌ها همراهی نمی‌کند و دچار تک‌افتادگی هستند نمادی از همین وضعیت است و دیالوگ‌ها با مأموران امنیتی که به نوعی نماینده‌ی تفکرات گفتمان حاکم هستند، اشاره‌ی مستقیمی به همین تفاوت‌هاست. گفتمانی که در آن منافع اقتصادی در اولویت قرار گرفته و امنیت و پیشرفت را در گروی نزدیکی به کشورهای خارجی می‌داند و در دیالوگ‌های این فیلم به صورت واضح به این نگاه انتقاد وارد می‌شود.

دولت اصلاحات پس از دولت سازندگی در کشور به قدرت رسید. نشانه‌های گفتمانی این دولت مواردی چون توسعه‌ی سیاسی و توسعه‌ی جامعه‌ی مدنی بود و ارتباط با جهان و به ویژه جهان غرب به عنوان یکی از مؤلفه‌های مهم دولت اصلاحات شناخته می‌شد. در این دوران با تغییر نسل شاهد نوعی از دگرگونی در ارزش‌های اجتماعی نیز بودیم. گرایش به زندگی تجملی و مادی‌گرایی و پررنگ شدن نقش جوانان و زنان در جامعه در این دوران رشد قابل توجهی داشت. برای بررسی این دوران فیلم موج مرده انتخاب شد که حاتمی‌کیا با ساخت این فیلم نیز یک دیدگاه انتقادی نسبت به گفتمان غالب را به تصویر می‌کشد. او با انتخاب یک واقعه‌ی تاریخی یعنی حادثه‌ی سرنگونی هواپیمای مسافربری توسط ناو وینسنس که باعث مناقشه و تنش زیادی بین ایران و کشورهای غربی و به خصوص آمریکا شده بود تلاش می‌کند نگاه انتقادی خود را تشریح کند. در این فیلم به مؤلفه‌هایی مانند تغییر نسل و نقش زنان و جوانان و همچنین نگاه دولت حاکم مبتنی بر توسعه‌ی سیاسی نیز توجه ویژه‌ای می‌شود. قهرمان او در این فیلم بار دیگر یک رزمنده‌ی بازگشته از جنگ است که در تقابل با جامعه‌ی پس از جنگ قرار گرفته است. او در فیلم موج مرده سیاست‌های دولت اصلاحات در مسائل خارجی را باعث به حاشیه راندن آرمان‌ها معرفی می‌کند و نسبت به آن‌ها واکنش نشان می‌دهد. در این فیلم نیز یک سردار و رزمنده‌ی جنگ به

عنوان کسی که با نگاه سیاستمداران حاکم در تضاد و تقابل قرار گرفته و مجبور می‌شود که خودش برای احقاق حق و بازگشت به آرمان‌ها و بر خلاف دیدگاه حاکم دست به اقدام عملی بزند مواجه هستیم.

دولت عدالت و مهرورزی به ریاست محمود احمدی‌نژاد بعد از دوران اصلاحات توانست اکثریت آرای جامعه را به دست آورد. دولتی که نشانه‌های گفتمانی آن مبتنی بر عدالت‌خواهی، آرمان‌گرایی، حمایت از محرومان، استکبارستیزی و مقاومت در برابر قدرت‌های جهانی بود. یکی از مهم‌ترین مسئله‌های دولت محمود احمدی‌نژاد در عرصه‌ی سیاست خارجی مسئله‌ی هسته‌ای در دوران ریاست جمهوری او بود که دوگانه‌ای بر مدار «مقاومت» یا «مذاکره» شکل گرفته بود. حاتمی‌کیا برای بیان دیدگاه‌های خود در این دوره‌ی سیاسی این بار به سراغ یک سوژه‌ی تاریخی می‌رود و ماجرای محاصره‌ی پاوه در اوایل انقلاب و حضور دکتر چمران در این منطقه را در فیلم چ به تصویر می‌کشد. او در این فیلم تلاش می‌کند به همانندسازی این واقعه دست بزند و با قرار دادن نشانه‌هایی در روند داستان ذهن مخاطب را با مسائل روز کشور پیوند بزند. فرق اساسی دیدگاه حاتمی‌کیا در این فیلم با دوره‌های گذشته عدم موضع‌گیری قاطعانه است. شخصیت‌های طراحی شده در این داستان علی‌رغم اختلاف نظر، دیگر در مقابل هم قرار ندارند و بر خلاف آثار گذشته او به صورت آشکارا تمام و کمال در کنار یکی از قهرمان‌های فیلمش نمی‌ایستد و در این فیلم نگاه تند و تیز انتقادی او کمی تعدیل می‌شود. در این فیلم شخصیت اصغر وصالی به عنوان فرمانده‌ی سپاه پاوه به صورت یک فرد انقلابی و آرمان‌خواه تمام عیار معرفی می‌شود که تحت هیچ شرایطی حاضر به سازش و مذاکره نیست و می‌خواهد تا آخرین لحظه به مقاومت ادامه دهد. در مقابل او شخصیت دکتر چمران حضور دارد که او نیز واجد ویژگی‌های آرمان‌خواهانه و انقلابی است اما رویکرد متفاوتی نسبت به اصغر وصالی دارد و در تلاش است راهی میانه بین آرمان و واقعیت پیدا کند. شخصیت منفی فیلم چ دیگر یک فرد به عنوان نماینده‌ی دیدگاه حاکم نیست و این بار یک دشمن متجاوز به عنوان شخصیت منفی معرفی می‌گردد. در واقع به نظر می‌رسد حاتمی‌کیا در فیلم چ رویکرد دولت مستقر در سیاست مقاومت را تماماً نفی نمی‌کند اما درک شرایط و واقعیت را نیز یکی از مؤلفه‌های حائز اهمیت در سیاست معرفی می‌کند. این نگاه به سیاست و نقد دولت‌ها در آثار گذشته‌ی حاتمی‌کیا کمتر دیده

می‌شد و او در بیان نقدهای خود معمولاً انتقادات صریح و تند و تیزی را نسبت به دیدگاه و گفتمان دولت مستقر بیان می‌کرد.

دولت تدبیر و امید به ریاست حسن روحانی دولت بعدی بود. دولت روحانی در شرایطی به قدرت رسید که مسئله‌ی هسته‌ای به مهم‌ترین موضوع کشور در سیاست خارجی تبدیل شده بود و گفتمان این دولت بیشتر مبتنی بر مخالفت با رویه‌ی دولت قبل و نفی خط مشی و مواضع گذشته بود. روحانی از حمایت دو رئیس‌جمهور اسبق یعنی آقایان هاشمی رفسنجانی و سید محمد خاتمی برخوردار بود و از این رو خود را ادامه دهنده‌ی راه آن‌ها و گفتمان‌های توسعه‌ی اقتصادی و توسعه‌ی سیاسی معرفی می‌کرد. حاتمی‌کیا نیز برای بیان نقدهای سیاسی و اجتماعی خود این بار از مسئله‌ی روز جامعه و ماجرای هسته‌ای برای فیلم خود استفاده کرده است. فیلم بادیگارد نیز فیلمی سرشار از نشانه‌ها در نقد گفتمان حاکم است و حاتمی‌کیا دوباره یک رزمنده‌ی بازگشته از جنگ را در مقابل فردی که نمایندگی از گفتمان حاکم و سیستم دارد به قهرمان داستان خود تبدیل کرده است. استفاده از نشانه‌ها و نمادها در این فیلم نیز پررنگ و قابل توجه است. او در این فیلم به شکل مستقیم از تصویر رئیس‌جمهور برای بیان نقد خود استفاده می‌کند و با استفاده از مکان سازمان انرژی اتمی برای لوکیشن فیلم و عنوان یک استاد دانشگاه و نخبه‌ی هسته‌ای که در معرض خطر و ترور است، هم به یک رویداد سیاسی که ترور چهار دانشمند هسته‌ای است واکنش نشان می‌دهد و هم برای بیان انتقادات خود به رویکرد و گفتمان دولت استفاده می‌کند. موضع صریح و تند و تیز حاتمی‌کیا که در فیلم چ با اندکی محافظه‌کاری همراه شده بود، اینجا دوباره به زبان فیلمساز برمی‌گردد و به صورت قاطع و واضح به تقابل با گفتمان دولت می‌پردازد.همچنین در روند این پژوهش با بررسی فیلم‌های ابراهیم حاتمی‌کیا به نکاتی در سبک فیمسازی این کارگردان دست پیدا کردم. حاتمی‌کیا به عنوان یک فیلم‌ساز ارزشی در حوزه‌ی ژانر دفاع مقدس از مؤلفه‌هایی استفاده می‌کند که در اکثر آثار او حضور جدی و مؤثری دارند:

الف-دفاع مقدس به مثابه‌ی یک گفتمان:

حاتمی‌کیا جنگ هشت ساله، دفاع مقدس و فرهنگ حاصل از آن را تنها به عنوان یک رویداد تاریخی نگاه نمی‌کند. هشت سال دفاع مقدس در نگاه او یک منظومه‌ی فکری و یک ارزش آرمان‌گرایانه است.

او این واقعه را نه یک رویداد در عرض تاریخ بلکه آن را به عنوان رویدادی در طول تاریخ نگاه می‌کند و این گفتمان برای او تبدیل به یک ترازو برای سنجش سایر گفتمان‌ها تلقی می‌شود. در آثار ابراهیم حاتمی‌کیا، او همواره به دنبال نسبت سایر گفتمان‌ها با دوران جنگ است و هرگونه زاویه و تقابل با این فرهنگ گفتمانی را یک زنگ خطر و به نوعی یک انحراف می‌داند. حاتمی‌کیا خودش را وامدار آن تفکر می‌داند و در فیلم‌هایش همواره به دنبال بازخوانی این گفتمان است.

ب-نقد گفتمان حاکم:

نوع نگاه حاتمی‌کیا در آثارش عمدتاً مبتنی بر نقد و تقابل با گفتمان حاکم و دولت مستقر است. او با توجه به شرایط هر دوره و مؤلفه‌های گفتمانی دولت‌ها عموماً به نقد آن‌ها دست می‌زند. نگاه کلی او به سیاست نگاهی انتقادی است و با توجه به شرایط هر دوره این نقد می‌تواند تند و تیز و صریح باشد یا شکلی از محافظه‌کاری به خود گرفته و با لحن ملایم‌تری به بیان آن‌ها بپردازد. او برای نقد گفتمان‌ها عموماً به دوران دفاع مقدس ارجاع می‌دهد و این نقد همواره از طرف فردی که سابقه‌ی حضور در جنگ را داشته بیان می‌شود.

پ-رزمنده‌ی بازگشته از جنگ به مثابه‌ی یک قهرمان:

قهرمان آثار ابراهیم حاتمی‌کیا عمدتاً یک رزمنده‌ی بازگشته از جنگ است. حاتمی‌کیا در اکثر آثارش به دنبال خلق یک قهرمان است که برای احقاق یک حق نادیده انگاشته شده مجبور است خودش دست به اقدام بزند. در آثار حاتمی‌کیا این قهرمان عاصی معمولاً فردی است که سابقه‌ی حضور در جنگ به عنوان رزمنده یا فرمانده را داشته و همچنان خود را وامدار و مدیون آن دوران می‌داند. گره‌ی داستانی حاتمی‌کیا معمولاً با حضور این قهرمان ایجاد می‌شود و در پایان داستان‌های او چه آن فرد به هدف و مقصود خود دست پیدا کند و چه آن که در رسیدن به آن ناکام بماند، کارگردان با او همدلی می‌کند و جایگاه او به عنوان یک قهرمان را ارج می‌نهد.

ت-حضور اندیشه‌های شیعی و مبانی انقلاب اسلامی:

پایه‌های فکری و ریشه‌های اعتقادی آثار حاتمی‌کیا متأثر از اندیشه‌های شیعی و مبانی فکری انقلاب اسلامی است. او جنگ را در امتداد انقلاب می‌بیند و مفاهیمی مانند شهادت، جهاد، مبارزه، وطن، خانواده

و ناموس، ولایت، حمایت از مستضعفان و تکلیف و وظیفه در نگاه او حضوری پررنگ و جدی دارند. مضامین ملی و میهنی نیز در آثار او با این نگاه ارزش‌گرایانه و آرمان‌خوانه پیوند خورده و تفکیک مفهوم وطن و مذهب در آثار او کاری دشوار است و نمی‌توان مرز مشخص و پررنگی میان این دو پیدا کرد. وطن نیز در نگاه او اشاره به مکانی است که در آن به ارزش‌های الهی و مقدسات دینی ارج و احترام گذاشته می‌شود از این رو، او حافظ منافع وطن است چرا که وطن جایگاه بروز ارزش‌های الهی و دینی است.

ث-استفاده از نمادها و نشانه‌ها:

حاتمی‌کیا برای بیان مقاصد خود علاقه‌ی زیادی به استفاده از نمادها و نشانه‌ها در آثار خود دارد. این نمادها یا نشانه‌ها می‌تواند یک مفهوم مانند تفاوت «بادیگارد» و «محافظ» در فیلم بادیگارد باشد یا اشیاء مفهومی فراتر از معنی خود در قاب تصویر باشند. استفاده از پلاک و چفیه در فیلم آژانس شیشه‌ای، خودروهای لوکس در کنار خودروی قدیمی در فیلم بادیگارد، اسلحه و جانماز در فیلم چ و نمونه‌های بسیار دیگر، مؤید استفاده‌ی مفهومی از نمادها و نشانه‌ها برای بیان و انتقال یک معنی خاص در ذهن کارگردان است.

منابع

آزرم، محسن (۱۳۹۳). «آنکه گفت آری، آنکه گفت نه»، ماهنامه مهرنامه، شماره ۳۴.

آوینی، سید مرتضی (۱۳۶۹). «سینما و هویت دینی دفاع مقدس»، مجله سوره، شماره ۱۹ و ۲۰.

دهقانی فیروزآبادی، سید جلال (۱۳۸۶). «گفتمان اصولگرایی عدالت‌محور در سیاست خارجی دولت احمدی‌نژاد»، دوفصلنامه دانش سیاسی، ش ۵.

رضایی، محمد و کاظمی، عباس (۱۳۸۷) بازنمایی اقلیت‌های قومی‌در سریال‌های تلویزیونی، فصلنامه تحقیقات فرهنگی (۹۱-۱۱۸)، سال اول، شماره ۴.

روحانی، محمدرضا (۱۳۷۷). ابراهیم حاتمی‌کیا؛ فیلمساز مؤلف، تهران: انتشارات تکاپو.

سلطانی، سید علی‌اصغر (۱۳۸۳). «تحلیل گفتمان به مثابه نظریه و روش»، فصلنامه علوم سیاسی، سال هفتم شماره ۴ (پیاپی ۲۸، زمستان ۱۳۸۳).

طالب‌نیا، مهناز (۱۳۷۶). «سینمای دفاع مقدس؛ آنچه گذشت، آنچه می‌گذرد و آنچه باید بگذرد»، مجله نقد سینما، شماره ۱۲.

فرکلاف، نورمن (۱۳۸۸) چارچوبی برای تحلیل گفتمان سیاسی در رسانه‌ها، فصلنامه علمی‌پژوهشی علوم سیاسی (صص ۱۴۳-۱۶۸) شماره ۴۷.

فوزی تویسرکانی، یحیی (۱۳۸۴). تحولات سیاسی اجتماعی بعد از انقلاب اسلامی در ایران، تهران: عروج.

فیسک، جان (۱۳۹۰) فرهنگ و ایدئولوژی، فصلنامه فلسفی، ادبی، فرهنگی ارغنون (صص۱۱۷-۱۲۶)، ترجمه مژگان برومند، شماره ۲۰.

قریشی، فردین و دیگران (۱۳۹۶). «تحول گفتمان عدالت در ایران: مطالعه‌ی موردی دولت‌های محمود احمدی‌نژاد و حسن روحانی»، دوفصلنامه جامعه‌شناسی اقتصادی و توسعه، سال ششم شماره دوم.

کلانتری، صمد و عباس زاده، محمد و سعادتی، موسی و پورمحمد، رعنا و محمدپور، نیر (۱۳۸۸) تحلیل گفتمان: با تاکید بر گفتمان انتقادی به عنوان روش تحقیق کیفی، فصلنامه علمی‌پژوهشی مطالعات جامعه شناسی (صص ۷-۲۸) شماره ۴.

کوثری، مسعود (۱۳۸۷) نشانه شناسی رسانه‌های جمعی، فصلنامه علمی‌ترویجی وسایل ارتباط جمعی رسانه (صص ۳۱-۵۶)، سال نوزدهم، شماره یک، شماره پیاپی ۷۳.

گیویان، عبدالله و زهره توکلی (۱۳۹۰). «تصویر عراقی‌ها در سینمای دفاع مقدس»، فصلنامه تحقیقات فرهنگی، دوره چهارم، شماره ۲.

لیندلف، تامس و تیلور، برایان (۱۳۸۸) روش‌های تحقیق کیفی در علوم ارتباطات، ترجمه عبدالله گیویان، تهران: انتشارات همشهری، چاپ اول.

محسنی،محمد جواد (۱۳۹۱) جستاری در نظریه و روش تحلیل گفتمان فرکلاف، فصلنامه علمی‌پژوهشی معرفت فرهنگی اجتماعی (صص ۶۳-۸۶) سال سوم، شماره ۱۱.

محمدپور،احمد (۱۳۸۸) نمونه گیری در تحقیقات کیفی سنخ‌ها و روش‌ها، فصلنامه علمی‌پژوهشی علوم تربیتی (صص۱۳۱-۱۶۴) شماره ۸۸.

معززی‌نیا، حسین (۱۳۷۶). مجموعه مقالات در معرفی و تحلیل آثار ابراهیم حاتمی‌کیا، تهران: انتشارات کانون فرهنگی هنری ایثارگران.

یورگنسن، ماریان و فیلیپس، لوئیز (۱۳۸۹) نظریه و روش در تحلیل گفتمان، ترجمه‌هادی جلیلی، تهران: انتشارات نی، چاپ سوم.