بررسی نمادپردازی در سینمای دفاع مقدس؛ مطالعه‌ی موردی فیلم دیده‌بان و مهاجر

حمید تلخابی* **(نویسنده مسئول)**

معین چنگیزی**

چکیده

هدف: تبیین نمادپردازی در سینمای دفاع مقدس از نظرگاه میرچا الیاده است که در دو فیلم دیده‌بان و مهاجر مورد بررسی قرار می‌گیرد.

روش: از طریق مطالعات کتابخانه‌ای و مشاهده فیلم‌ها، داده‌های به دست آمده به صورت توصیفی- تطبیقی تبیین می‌گردد.

یافته‌ها: نماد از منظر میرچا الیاده جلوه قدسی دارد که انسان بر اساس کنشگری خود می‌تواند از طریق آن، معرفتی حقیقی از ساحات قدسی کسب کند. بر اساس این دیدگاه، یکی از راه‌های درک نمادپردازی، پژوهش در ادیان و مذاهب با نگاه آیینی و قوم‌شناختی است. هر عمل عبادی و دینی پاره‌ای از نمادپردازی را در خود دارد و می‌خواهد انسان دین‌ورز را به حقیقتی ورای تجربه سوق دهد. از جمله می‌توان به عمل و کنشگری رزمندگان در دوران دفاع مقدس اشاره کرد که در سینما برای مردم تماشایی و نمود نمادین داشته است.

* عضو هیئت علمی، مؤسسه آموزش عالی هنر و اندیشه، قم، ایران، Talkhabi64@yahoo.com.

** کارشناسی ارشد، حکمت هنر اسلامی. دانشگاه ادیان و مذاهب. قم، ایران، moeinchangizi@gmail.com..

نتیجه‌گیری: نتایج برآمده از این پژوهش نشان می‌دهد، هر چقدر کنش شخصیت در زمان و مکان معین، در مرتبه وجودی بالاتری از امور مقدس قرار بگیرد، به همان میزان فضای قدسی ایجاد می‌شود و اشیاء و امور عادی، ظهور نمادین پیدا می‌کند. در فیلم‌های دیده‌بان و مهاجر، کنش شخصیت‌ها در رویداد معین و موقعیت بحرانی، فضای قدسی ایجاد می‌کنند و اشیاء و لوازم صحنه نمود نمادین می‌یابد.

کلیدواژه‌ها: امور مقدس، کنش شخصیت، نماد، سینمای دفاع مقدس، دیده‌بان، مهاجر.

مقدمه

فرهنگ هر جامعه‌ای مجموعه وسیعی از امور پذیرفته شده و مقدسی است منتج از دستاوردهای تاریخی فرهنگی و دینی. هر امری که به‌عنوان مقدس در جامعه از آن پاسداشت می‌شود، هم از یک واقعیت تاریخی و عینی یاد می‌کند، هم از یک حقیقت معنوی و قدسی پرده برمی‌دارد. اما برای دستیابی به بینشی در خور درک حقیقت امر قدسی، باید از سطح امور عرفی گذشت و با آنیت امر قدسی ارتباط گرفت. باید تجربه جمعی عرف را در کنش خود، به تجربه‌ای فردی و بی‌واسطه تبدیل کرد. اموری که باواسطه با امر قدسی ارتباط دارند، از مراتب تشکیکی برخوردارند. هر چه به ذات خداوند نزدیک‌تر باشد، از تقدّس بیشتری برخوردار است و هر چه واسطه‌ها بیشتر باشند، میزان تقدّس آن چیز کاهش پیدا می‌کند. لذا همه امور مقدّس مرتبه‌ای یکسان و واحد ندارند. منشاء همه خوبی‌ها و امور مقدّس و خیر از ناحیه خداست، اما همه موجودات این امور را به‌طور یکسان به کار نمی‌گیرند. بالطبع هر انسانی که در زمان و مکان معین سعی بلیغ‌تری در کسب معرفت و تقدّس الهی نماید، جایگاه مقدّس‌تری خواهد یافت.

ازاین‌رو نمادپردازی به‌ویژه در عرصه هنر یکی از جدی‌ترین و پُرکاربردترین ابزار بیانی در انتقال و القاء اندیشه‌ها در قالب مصادیق متنوع هنری است. نماد در اندیشه حکما و هنرمندان دینی، برخلاف مکتب سمبولیسم مدرن -که با تأکید بر نمادهای شخصی و سلیقه‌ای، بدون

ارتباط با امر قدسی رشد و نموّ داشته است- حامل معنـایی متعـالی و قدسـی اسـت (امینـی، ۱۳۹۵: ۸۰). جلوه امر قدسی کمابیش در نمادپردازی‌هـا و شـعائر هـر فرهنگـی بـه ویـژه در فرهنگ‌های ابتدایی و آسیایی به وفور نهفته و نمایان است. امر قدسی در اماکن مقدّس مانند معابد، حرم‌ها، مساجد، کلیساها و حتی به نحوه محدود در مسکن‌سازی‌های موقت بر وفـق احساس محور جهانی یعنی جهت‌یابی و رویکرد به کانون جهان قدسی راستین مجسم است. این ساختارها بیشتر به نحو نمادین نمایانگر جهانی هستند که به‌لحاظ جسـمی نـامرئی ولـی بسیار واقعی است.

بسیاری از مناسک، آیین‌ها و اشیای مورد استفاده در اجراهای آیینی به‌لحاظ ذاتـی نمـاد نیستند و به‌طور عمده به مرور و در طول زمان‌ها شـکل گرفته‌انـد. از آنجـا کـه بـا کنشـگری اجراگران و دریافت تماشاگران، امر قدسی در آن شیء متجلی شده، به‌صـورت نمـاد آشـکار می‌شود. ازاین‌رو، این مقاله نمادپرداری در سینمای دفاع مقدس را از طریـق امـور مقـدس و ایجاد فضای قدسی مورد بررسی قرار می‌دهد.

پژوهش‌های فراوانی درباره نماد وجود دارد که اغلب آن‌ها نگاه غیرحکمی به آن دارنـد. اما پژوهش‌هایی که تاکنون بر روی نمادپردازی با نگاه دینی و حکمی انجام شده، می‌توان بـه کتاب نمادپردازی امر قدسی و هنرها، میرچا الیاده اشاره کرد که به بررسی پیونـد و مناسـبات مشترک میان دین و هنرها می‌پردازد و انعکاس‌دهنده نگاه الیاده در برانگیخته شدن احساسات دینی به‌واسطه تصویر و نماد است و معتقد است پیشنیه تاریخ دینـی در نمادهـا و تصـاویر و صور خیال هنرها زنده می‌ماند. الیاده در آثار دیگر خود، مقدس و نامقدس، رساله در تـاریخ ادیان و... این بحث را بسط داده است که به‌عنوان پیشتیبان نظری در این مقاله مـورد اسـتفاده قرار می‌گیرد.

امینی (۱۳۹۵)، در مقاله «بررسی مبانی حکمی رمز و نماد در اندیشه ملاصدرا» با ارائـه پرسشی در باب رمز و تمثیل، به جستجو و تبیین مبانی فلسفی رمز و نماد در حکمت متعالیه پرداخته است و منتهی به نتایجی شده که از مهم‌ترین آن‌ها می‌توان، کارکرد خیال در تجسـیمِ معانی و ترویح اجسام، نسبی بودن بیان نمادین، اشتراک معنویِ تشکیکیِ نمـاد در اشـاره بـه

حقیقت ذومراتب و درک ساحت‌های گوناگون نماد مطابق با مراتب وجودی انسان را نام برد.

خاکسار (۱۳۹۶)، در مقاله «واکاوی جایگاه نماد و نمادپردازی در مراسم آیینی-نمایشی چَمَر» به بررسی انکشاف مفاهیم نمادین در مراسم آیینی چَمَر بر روی قوم کُرد در غرب ایران پرداخته است.

حسینی (۱۳۹۵) نیز در مقاله «آیکونولوژی سه نماد در مراسم تعزیه، طاووس، شیر و سرو» با مطالعه بین فرهنگی بین آیکون‌های مختلف مسیحیت و اسلام، این نمادها را از دوران بیزانس به دوران اسلامی مورد بررسی قرار داده و بازتاب آن را در عَلَم‌های عاشورا و تعزیه نشان می‌دهد. با توجه به پژوهش‌های ذکر شده و پژوهش‌های مشابه، این مقاله به نمادپردازی در سینمای دفاع مقدس می‌پردازد تا ابعاد تازه‌ای از آن متجلی سازد.

نماد از منظر میرچا الیاده

از نظر الیاده «تاریخ ادیان از نخستین تا توسعه‌یافته‌ترین ادیان از تجلیات واقعیت‌های مقدّس تشکیل شده است» (الیاده، ۱۳۷۵: ۱۲ ـ ۱۳). الیاده در مورد تجلیات «مقدّس» معتقد است که درخت مقدّس، سنگ مقدّس، مکان مقدّس و یا هر امر مقدّس دیگری به‌عنوان سنگ یا درخت یا مکان مورد تقدّس و احترام واقع نشده‌اند. آن‌ها به‌طور دقیق به‌دلیل این‌که تجلی امر قدسی محسوب می‌شوند و آن چیزی را نشان می‌دهند که دیگر سنگ، درخت و مکان نیست مورد احترام و تقدّس واقع شده‌اند. به قول لاندریت، نمادپردازی دانش ارتباط‌هایی است که جهان مخلوق را با خدا، و جهان مادی را با جهان برین پیوند می‌دهد (سرلو، ۱۳۸۹: ۴۳).

ازاین‌رو وقتی از نماد سخن به میان می‌آید، منظور قراردادها نیست که عاری از هر مبنای دینی یا طبیعی باشد. مثل نشانه‌های بسیاری که در صنعت، در ریاضیات و در زمینه‌های دیگر، از آن استفاده می‌شود. همچنین منظور نشانه‌های تصادفی نیست که برگرفته از وضعیت‌های فقط موقتی و بر بنیاد ارتباط‌هایی که از طریق تماس‌های تصادفی پدید آمده باشد؛ بلکه منظور از نماد فراتر از مفهومی ساختگی است و نمی‌توان آن را قرارداد یا ابداع

کرد؛ چراکه به این معنا، «نماد هرگز نمی‌تواند یک شکل محض، همچون علامت را به خود بگیرد و نمی‌توان جز در زمینه‌های فرهنگی، دینی، آیینی و ماوراءطبیعی‌ای که از آن رشد کرده است، آن را دریافت» (خاکسار، ۱۳۹۶ :۱۱). بنابراین نماد «فرایند تنزیل معانی از عوالم عالی‌تر به عالَم مادّی و بازتاب دهنده حقایق برتر در کالبد جسمانی است» (امینی، ۱۳۹۵: ۸۹). لذا در جهت رسیدن به این مقصود، ناگزیر نماد باید ریشه در حقایق متعالی داشته باشد. میرداماد در این باره معتقد است: «حقایق را به زبان رمز بیان کردن و برهانیات را در صورت خطابیات آوردن و معقولات را لباس محسوسات پوشانیدن، دأب حکمای اقدمین و شیوه عقلای اولین است» (میرداماد، ۱۳۸۰: ۱۴۶).

برای کسانی‌که تجربه مذهبی دارند، تمام طبیعت دارای استعداد آشکارسازی در مقدّس و یا در جوار اشیاء مقدّس می‌باشد. از نظر الیاده به‌طور کلی مقدّس و نامقدّس دو شیوه بودن در جهان‌اند و ظهور و تجلی مقدّس به‌لحاظ وجودشناسی جهان را بنیان می‌گذارد. میرچا الیاده معتقد است: واژه رمز (نماد) می‌باید به رمزهایی اختصاص یابد که ادامه و دنباله تجلی قداست‌اند و یا خود کشفی محسوب می‌شوند که به هر صورت جادویی-مذهبی دیگری (آیین، اسطوره، تمثال الهی و غیره) غیر قابل توصیف و بیان هستند. بنابراین به‌معنای گسترده کلمه، هر چیزی می‌تواند رمز باشد یا نقش رمز را بر عهده گیرد، از مقدماتی‌ترین تجلیات قدرت (که به نحوی، رمز نیروی جادویی-مذهبی ساکن در هر شی است) تا عیسی مسیح که به‌لحاظی، می‌توان وی را رمز معجزه حلول خدا در انسان دانست. (الیاده، ۱۳۷۲: ۴۱۷ ـ ۴۱۸).

بسیاری از اشیایی که ما در زندگی روزانه با آن‌ها سروکار داریم، غیرمقدس و تنها خودشان هستند، ولی اشیای مقدس، تنها خودشان نیستند، بلکه در لحظه معینی می‌توانند به چیزی بیش از خودشان برگردانده شوند؛ یعنی می‌توانند علامت چیزی مقدس باشند. ابزار، حیوان، غار یا سنگ، درصورتی‌که مردم بخواهند یا کشف کنند، علامتی برای امر مقدس می‌شود. بنابراین، تمام اشیای نمادین، ویژگی دوگانه‌ای دارند: از طرفی، چیزی هستند که هستند؛ یعنی آنچه بودند، باقی می‌مانند و از طرف دیگر، چیزی غیر از خودشان

می‌شوند. به تعبیر یونگ چیزی بیش از مفهوم آشکار و ظاهری خویش را در بردارد، و به انگاره‌هایی اشاره دارد که در فراسوی ادراک جای دارند (یونگ، ۱۳۷۷: ۱۶). برای نمونه، کعبه برای مسلمانان، سنگ سیاه بزرگ مقدسی است، گرچه در سطحی دیگر، این شیء خاص خارجی یک سنگ است، ولی هیچ مسلمانی آن را تنها یک سنگ نمی‌پندارد. از همان لحظه‌ای که مسلمانان دانستند امر مقدس، این سنگ را لمس کرده است، این سنگ غیرمقدس به امری مقدس تبدیل شد. از این پس، کعبه دیگر فقط یک سنگ نیست، بلکه بنایی است که با خود، امر مقدس را هم دارد. ازاین‌رو «تجلی امر قدسی در واقعیات کیهان (چیزها یا فرایندهای متعلق به جهان غیر قدسی)، ساختاری پارادوکسیکال دارد؛ زیرا آن تجلیات، قداست را همزمان می‌نمایانند و پنهان می‌دارند» (الیاده، ۱۳۸۴: ۷۸). چراکه وقتی امر قدسی، در شیء غیر مقدس متجلی می‌شود و در عین حال که آن شیء خودش است، امر مقدسی را بیان می‌کند.

لذا نمادپردازی‌ها در بعضی مراسم و آیین‌ها، مکانی که یک معبد یا کاخی در آن بنا شده هم به یک نسخه بدل یا تصویر عالَم و هم در عین حال به یک مرکز جهان تبدیل می‌کند (الیاده، ۱۳۹۳: ۱۹۴). این ویژگی دوگانه آن شیء را نمادین می‌کند و نمادهای امر مقدّس در قالب امور دنیایی پدیدار می‌شوند. هر امر دنیایی می‌تواند به نماد امر مقدّس بدل شود، درصورتی‌که مردم از آن آگاه شوند و یا به آن پی ببرند. درواقع، زمانی‌که امر دنیایی به نماد امر مقدّس بدل می‌شود از ماهیت دوگانه برخوردار می‌شود که هم خودش هست و هم چیزی غیر از خودش (پالس، ۱۳۸۲: ۲۵۰). با این وصف، نمادپردازی از یک طرف، زبانی قابل فهم برای همه افراد قوم و جماعت دارد، هر چند که بیگانگان از آن چیزی نمی‌فهمند، و از طرف دیگر، زبانی است که در عین حال و به نحوی یکسان، جایگاه اجتماعی و تاریخی و روانی فرد حامل نماد، و ارتباطاتش با جامعه و عالم را بیان می‌کند (جعفری، ۱۳۸۷: ۶۶ـ ۶۷).

از نظر الیاده، انسان‌ها در برابر طبیعت و نمادهای برگرفته از آن منفعل نیستند، بلکه به‌صورت خلّاقانه دائم دریافت‌های خود از امر مقدّس را در قالب نمادها بازنمایی می‌کنند. به

میزانی که کنشگری انسان و کردار شخصیت‌ها، با امور مقدس ارتباط بیشتری داشته باشد، معنای قدسی بهتر شکل می‌گیرد و شیء مورد تأکید در داستان، مرتبه بالاتری از نماد را پیدا می‌کند. ازاین‌رو، درک نماد بنا بر ظرفیت و سیر عروجی انسان نمود تشکیکی دارد و تنها عده قلیلی کمال آن را درک می‌کنند. محدودیت و گنجایش کم واژگان، برای انتقال تجربیات قدسی که در سیر صعودی و عروجی قرار گرفته، انسان چاره‌ای جز استفاده از نماد ندارد. لزوم پوشانندگی برخی مضامین برای در امان ماندن از نامحرمان، دلنشین‌تر شدن کلام و امکان تفسیرها و تأویل‌های گوناگون ما را بر استفاده از نماد رهنمون می‌سازد. لذا «نماد امری مبهم و گنگ یا حاصل یک گرایش احساسی نیست بلکه نماد، زبان و لسان روح است» (بورکهارت، ۱۳۸۶: ۱۱۱).

نماد در سینمای دفاع مقدس

در سینمای جهان، فیلم جنگی دارای ویژگی‌هایی است که بیش از هر چیز، در فضای جنگی متبلور می‌شود. جنگ بین دو قطب نیروهای خودی با نیروهای دشمن در جریان است و برجسته‌ترین ویژگی این دو قطب، ویژگی ملی آن‌هاست. در این «نوع» دو قطب درام (قهرمان و ضدقهرمان) به روشنی وجود دارند و برای تقویت بیشتر درام، گاهی قطب ضدقهرمان را نیز قوی می‌گیرند تا تقابل دو نیروی قوی خیر و شر، جاذبه نمایشی بیشتری داشته باشد؛ هر چه دشمن قوی‌تر، پیروزی شیرین‌تر و ارزشمندتر. قهرمانان خودی در اوج قدرت جسمی و فکری به نمایش درمی‌آیند. آن‌ها افرادی شکست‌ناپذیر، در اوج آمادگی و بر حسب معمول دارای اندامی تنومند و قوی‌اند که سرانجام نیروهای دشمن را که از نظر نفرات و تجهیزات به آن‌ها برتری بسیار محسوسی دارند، شکست می‌دهند.

سلسله مراتب نظامی در میان نبردها، حتی در هنگام اسارت نیز به‌طور کلی رعایت می‌شود. فرماندهان نیز بر حسب معمول متعلق به طبقات فرادست هستند و فرودستان و بینوایان جزو درجه‌داران و سربازان هستند. انسان‌ها بر حسب معمول از سر دلزدگی و سرخوردگی از نظم و قانون و مناسبات اجتماعی، و یا در پی انجام وظیفه‌ای ملی و بخاطر

فراخوان نام میهن، و یا برای اثبات خود و فروکش مسائل شخصی راهی جبهه نبرد می‌شوند، دست به اعمال قهرمانی می‌زنند و تبدیل به چهره‌های ملی می‌شوند. فیلم‌های نوع جنگی به‌طور عمده یا «شخصیت محور» هستند یا «هدف محور» و یا آمیزه‌ای از این هر دو. در نوع اول، شخصیت یا شخصیت‌های قوی و جذاب و به یاد ماندنی محور پیشبُرد قصه‌اند و در نوع دوم، هدفی بسیار مهم و حیاتی. این هدف نیز بر حسب معمول نظامی و مادی است. مانند تخریب یک سنگر مهم دشمن، انجام یک مأموریت نظامی بسیار حساس، تسخیر یا دفاع از شهر. (محمدآبادی، ۱۳۷۹: ۱۱۲ ـ ۱۱۳).

در سینمای دفاع مقدس برخلاف فیلم‌های هالیوودی، قهرمانانی با جثه‌ای بسیار معمولی و گاه کوچک و خرد (بسیجیان نوجوان و جوان) نقش دارند که بیانگر اهمیت نیروی درونی و معنوی (ایمان و عشق) در این سینماست. قهرمانان فیلم‌های دفاع مقدس، بسیار شبیه یکدیگر و برخوردار از ویژگی‌های مشترکند و تفاوت‌ها (از هر نوع) چنان ناچیز است. آن‌ها شخصیت‌های معصوم و مظلوم، درست کردار و راست گفتار، صمیمی هستند. تفاوت درجه و سلسله مراتب نظامی در کار نیست و همه لباس‌های رزم بدون درجات نظامی و یکسان (لباس خاکی بسیجیان) می‌پوشند. انگیزه دینی و مقدس آن‌ها، فراتر از انگیزه‌های ملی و ناموسی است. زمانی‌که این انگیزه اصلی محور قرار می‌گیرد دیگر انگیزه‌های دنیایی نیز به تمامه بروز پیدا می‌کند.

قهرمانان بازگشته از جبهه‌های دفاع مقدس، تفاوت آشکاری با سربازان از جنگ برگشته فیلم‌های جنگی خارجی دارند. آن‌ها سرخورده و افسرده نیستند و عمر خود را در جبهه‌های نبرد بر باد رفته نمی‌بینند، بلکه اغلب در حسرت شهادت از دست رفته می‌شود. آن‌ها اسیر جاذبه جبهه و درگیر نوعی نوستالژی جبهه و عدم قدرت انطباق با جامعه و دوران پس از جنگ هستند. جبهه‌ها برای رزمندگان، فرصت و عرصه‌ای برای سیر الی الله تا فنا فی الله بودند. هم ازاین‌روست که با اتمام جنگ، برخی از این سربازان، حسرت آن را داشته و به حال شهیدان غبطه می‌خورند. گویی فرصتی طلایی از فیضی بزرگ و الهی را از کف داده باشند. ساحت جبهه‌ها برای بسیاری از رزمندگان، صحنه تجلی عالم غیب بود. برای هنرمند رزمنده نیز

جبهه‌ها سرشار از لحظه‌ها و دقایق نابی بود که خدا و قداست ربانی‌اش در ان حضور و بروز داشت. در عوض موضوع هنر جدید -به تبعِ غلبه‌ی اومانیسم بر عالم جدید- «انسان» است و جبهه‌های دفاع مقدس ما تنها عرصه‌ای است که در آن انسان به تمام معنـای حقیقـی آن - یعنی خلیفه الله- تجلی یافته است (آوینی، ۱۳۸۴، ج۲: ۲۶۹).

موقعیت‌هایی که در فیلم‌های دفاع مقدس انتخاب شده این ظرفیت را در خودشان برای فضاسازی دارند. افرادی که در یک قدمی مرگ قرار دارند و باید دسـت بـه کـنش و انتخـاب بزنند. گذشتن از زندگی بخاطر برگشت به اصل خویشتن در بستر جنـگ بـه شـکل طبیعـی ایجاد می‌شود. در بستر جنگ مفهومی به نـام شـهادت وجـود دارد کـه در ایجـاد ایـن فضـا می‌تواند یاری‌گر باشد. ویژگی برجسته شخصیت‌های دفاع مقدس، عشق به خدا و شـهادت در راه اوست و چنین است که در سینمای دفاع مقدس نه شخصیت و نه هدف، که «عشـق» محور می‌شود. عشقی که با رنج و کنشگری انسان پیوند دارد. با توجـه بـه ایـن ویژگـی‌هـای شـاخص و منحصـربه‌فـرد در سـینمای دفـاع مقـدس، کـنش و انتخـاب شخصـیت‌هـا در موقعیت‌های شهادت به نهایت خود می‌رسد و نماد در آن متجلی می‌شود.

در سینما و اثر نمایشی زمانی‌که از کنش شخصیت‌ها در یک رویداد و موقعیت بحرانی، سخن به میان می‌آید، منظور موانع رنج‌آوری است که سر راه شخصیت‌ها قـرار مـی‌دهـد. در مباحث روایت‌شناسی به موانع رنج‌آور، کشمکش گفته می‌شود. البتـه کشـمکش بـه‌تنهـایی اصالتی در شکل‌گیـری کـردار تماشـایی شخصـیت‌هـا نـدارد بلکـه بخـاطر تقویـت کـنش شخصیت‌ها، اهمیت پیدا می‌کند. کـنش شخصـیت در رویـداد و موقعیـت بحرانـی، نقـاط محوری و مرکزی زندگی انسان و الگوهای روایت محسوب می‌شود. در رویـداد و موقعیـت بحرانی، شخصیت دست به انتخاب مـی‌زنـد و متناسـب بـا کنشـی کـه در آن رویـداد دارد، به‌تدریج کردار شکل می‌گیرد. کردار رویدادی است که شخصـیت بـا انتخـابش در زمـان و مکان معین، دست به عمل می‌زند. بر این اساس «کردار نیازمند انتخاب است و برای اینکـه انتخاب باشد باید اشخاصی باشند که انتخاب کنند» (وودراف، ۱۳۹۴: ۶۹). شخصیت با کنش و انتخاب، خودش را رشد می‌دهد یا به قهقرا می‌رساند. خداوند او را در این سیر، مجبور بـه

انتخاب راه خاصی نمی‌کند «**لا إکراه فی الدّین**».[1] «این‌که [شخصیت‌ها] دست به عمل می‌زنند به‌طور مسلم نشان‌دهنده این است که توان انتخاب دارند» (وودراف، ۱۳۹۴: ۱۱۰).

کنش و انتخاب شخصیت باید منطبق با رویدادی که در درون آن قرار گرفته، باشد. هر چقدر کنش شخصیت بزرگ‌تر باشد، کردار او نیز بزرگ‌تر می‌شود. بدین جهت، کنشگری انسان‌هاست که ماهیت آن‌ها را مشخص می‌کند. این‌که چه می‌خواهد و برای رسیدن به آن تا کجا ادامه خواهد داد؟ حاضر است چه چیزهایی را فدا کند؟ هر قدر این انتخاب‌ها دشوارتر باشد، آن شخص رنج و بلای بیشتری را تحمل می‌کند و در این روند به شخصیت پیچیده‌تری مبدّل می‌شود. رابرت مک کی در این رابطه معتقد است: «شخصیت حقیقی یک انسان، در تصمیماتی که در شرایط بحرانی می‌گیرد، آشکار می‌شود. هر چه بحران و فشار بیشتر باشد این آشکار شدن کامل‌تر است و تصمیمی که گرفته می‌شود به سرشت بنیادی شخصیت نزدیک‌تر. وجود فشار و بحران ضرورت تام دارد. وقتی چیزی در خطر نباشد انتخاب بی‌معناست» (مک کی، ۱۳۸۲: ۶۹). بنابراین با انتخاب‌های شخصیت، موقعیت بحرانی از بین نمی‌رود، بلکه به‌تدریج با انتخاب شخصیت‌ها، بحران‌ها افزایش پیدا می‌کند و نمادها نیز متجلی می‌شود. در نقطه اوج کردار شخصیت ساختار پیدا می‌کند و نماد در اثر نمایشی به‌صورت کامل متجلی می‌شود.

بنابراین معیار و میزان نمادین شدن یک پدیده در موقعیت دوگانه مقدس و غیرمقدس، به کنشگری و انتخاب شخصیت‌ها در رویداد و موقعیت بحرانی برمی‌گردد. هر چقدر کنشگری و انتخاب شخصیت‌ها در موقعیت بحرانی، در مرتبه بالاتری باشد، به همان میزان آن پدیده صورت نمادین‌تری می‌یابد. لذا در یک پدیده همواره جنبه دوگانگی قدسی-دنیوی مطرح است که به میزان تجلی امر قدسی به‌واسطه کنشگری شخصیت‌ها، آن پدیده را به همان میزان نمادین می‌سازد. در سینمای دفاع مقدس به‌دلیل این‌که انسان‌ها در یک قدمی مرگ قرار می‌گرفتند، اوج کنشگری و انتخاب را در قهرمانان سینمای مقدس مشاهده می‌کنیم.

۱. بقره / ۲۵۶.

با این وصف، نماد برآیند کردار شخصیت در رویداد معین است کـه بـا ایجـاد فضـای قدسی در اشیاء متجلی می‌شود. هر چه فضای قدسی بیشتر شکل بگیرد، آن شیء نمادین‌تـر می‌شود. بنابراین هر چه ترکیب و تلفیق امور مقدس از طریق کـردار شخصـیت بیشـتر شـود فضای قدسی بهتری شکل می‌گیرد و نمادین‌تر می‌شـود. بـه انـدازه‌ای کـه کـنش و انتخـاب شخصیت‌ها کم‌تر باشد، فضای قدسی کمتر شکل می‌گیـرد و مرتبـه نمـاد بـودن آن پـایین‌تر می‌آید. در این صورت، دیگر این امر غیر مقدسی است که بروز نمادین پیدا نمی‌کند.

وقتی خارج از کردار، تنها به ظاهر آن نماد در سینمای دفاع مقدس تأکید می‌شود، ظاهر جای باطن را می‌گیرد و به همان میزان به آن فیلم و بالطبع به جنبه نمادین آن ضـربه مـی‌زنـد. مثل برخی از فیلم‌های دفاع مقدس که کنش شخصیت‌ها با رویداد و موقعیت بحرانی پیونـد ندارد. بدین جهت نمی‌توان شخصیت‌ها در ظواهر گرفتار باشند و از نمادهای بـاطنی بحـث کنیم. ظهور نمادها در سینما و آثار نمایشی، به میزان کنش و انتخاب شخصیت‌هاست. نماد وقتی نماد می‌شود که از کنش و انتخاب شخصیت در سیر صعودی روایت متجلی شود و در سیر صعودی روایت، به‌تدریج از ظواهر فاصله می‌گیرد و شکل کامل‌تری پیدا می‌کند.

با توجه به این‌که مؤلفه‌های نماد با حواس باطنی ارتباط دارد، فضایی که برای روایت فیلم به کار می‌رود، می‌تواند دلالت‌های معنایی‌اش را از سطح درک حواس معمـول فراتـر برده و روح و جان ما را با بعدی دیگر و فراتر از ظرفیت این حواس ببرد. گاه وظیفـه انتقـال پیام و معنا در سینما بر عهده حواس ظاهری ماست. به‌عنـوان مثـال بـا دیـدن رویـدادهای درون فیلم و یا از طریق استماع حرف‌ها و اصوات آن نکاتی برای ذهن ما مخاطبان روشن می‌شود. اما گاه سوای این درک و دریافت‌ها، لحن و فضایی در فیلم حاکم است که بـرای مخاطب حسی از همدلی و همذات‌پنداری را موجب می‌شود. اغلب، مفاهیم نمـادین در دل چنین بستر و فضایی امکان تحقق می‌یابند. اما در بسیاری از فیلم‌هـای دفـاع مقـدس، مانند سینمای هالیوود جنگ دست‌آویزی است بـرای حادثـه‌پـردازی و هیجانـات. ماننـد دوئل، سیزده پنجاه و هفت و... . روحیات معنوی شخصیت‌ها کمرنگ است و یـا ایـن‌کـه درست به تصویر کشیده نمی‌شود. مخاطب با ماهیت پُرکشـش ایـن‌گونـه فـیلم‌هـا همـراه

می‌شود نه شخصیت کنشگر و منش معنوی قهرمان فیلم. امـا در ایـن میـان آثـار دیگـری وجود دارد که مبتنی بر تلاش عملی آن‌ها، در درک تجربه‌ای فراتر از معادلات هر روزی در میدان مبارزه است که به‌طور عموم با کنشگری در موقعیت بحرانی عجین اسـت و حـال و هوای معنوی دوران دفاع مقدس را ثبت کرده‌اند.

نماد در فیلم دیده‌بان و مهاجر

ابراهیم حاتمی‌کیا از مهم‌ترین فیلمسازان پس از انقلاب و دفاع مقدس است کـه در بـه تصویر کشیدن عالم غیب در دو فیلم دیده‌بان و مهاجر موفق عمل کرده است. حاتمی‌کیـا در این فیلم‌ها با مجموعه‌ای از خصال و معارف فرهنگ دینی ما سروکار می‌یابد. معارفی ماننـد شهادت که نمایش‌دهنده فرهنگ اسلامی است که در عرصه جنگ، مؤلفه‌های ایـن فرهنـگ نمودی مضاعف پیدا می‌کند. «او (حاتمی‌کیا) در دیده‌بـان مسـئله ایثـار را مطـرح می‌کنـد؛ فرهنگ شهادت. ایثار یعنی گذشتن از آنچه که به تو تعلق دارد برای این‌که عده‌ای دیگر از بـه دست آوردن آن شادمان شوند ... دیده‌بان در سکانس آخر فداکاری و از جان گذشـتن، بـرای این‌که عده دیگری نجات پیدا کنند، را مطرح می‌کند. این یعنی فرهنگ شهادت؛ این‌که من در مقابل جمع از ارزش کمتری برخوردارم. دیده‌بان می‌گوید که آرمان مهم‌تـر اسـت» (دهقـان، ۱۳۷۶: ۷۸).

فیلم دیده‌بان سرشار از دقایق و امدادهای غیبی بوده و بحث شجاعت و توکل به‌خـوبی در آن جانمایی شده است. شهادت دیده‌بان در انتهای فیلم که پشت بی‌سیم می‌گوید: «نخود نه، باران نقل». وصال به خداوند را با وصال به عروسی پیوند می‌زند. نور خورشیدی که از بین دستان دیده‌بان به چشم می‌خورد رسیدن او را به خداوند نشان می‌دهد که «والله نور السموات والارض».

وقتی از امدادهای غیبی صحبت می‌کنیم، یعنی اتصال واقعی با عالم غیـب. بـرخلاف فیلم‌هایی که معجزه و کرامت نشان می‌دهند اما نشانی از امور مقدس در آن‌ها دیده نمی‌شود. حاتمی‌کیا با فضاسازی و پرداخت تصویری سکانس پرواز با چشمان بسته در فـیلم مهـاجر،

به‌گونه‌ای عمل می‌کند که تماشاگر، در عین حال که وجه ماورایی رویداد را در ذهن خود مرور می‌کند، به باور هم برسد. به‌گونه‌ای‌که حتی کسی‌که به جبهه نرفته و آن را تجربه نکرده نیز این راستی و شفافیت را می‌بیند و درک می‌کند. فیلم مهاجر لحظات پراکنده فیلم‌های قبلی کمتر به چشم می‌خورد و همه عناصر و اجزای فیلم در خدمت شخصیت‌پردازیِ دو شخصیت اصلی (محمود و اسد) قرار گرفته‌اند. تلاش اصلی فیلمساز مصروف آزمودن یکی از دشوارترین عرصه‌ها شده است: «باور به غیب و ارتباط با ماوراء». همه شخصیت‌های فیلم در نسبت با این مفهوم محک می‌خورند و در نهایت، در سکانس پایانی، مهاجر با هجرت به عرش، به‌واسطه و عامل اصلی این باور تبدیل می‌شود.

اما این زبان نمادپردازانه تا بدان حد بر اثر غلبه ندارد که لحن فیلم را پیچیده و دشوار سازد و ازاین‌رو تماشاگر عادیِ غافل از این اشارات هم مناسبات آدم‌های روی پرده را می‌فهمد و با آن‌ها همدلی می‌کند. «در حیطه تاریخ سینمای ایران، کمتر فیلمی یافت می‌شود که توانسته باشد با زبانی چنین دلنشین و مؤثر، موضوع نسبت انسان و عالم غیب را در روابط عادی روزمره و ارتباط با طبیعت و اشیاء تصویر کند» (معززی‌نیا، ۱۳۷۶: ۳۵).

در فیلم مهاجر حاتمی‌کیا درواقع دنبال راهی است که بتواند طرز تفکر خود را بیان کند و این طرز تفکر فقط از طریق نشانه‌ها نیست که در سینما جلوه می‌کند. نشانه‌ها بخشی از کار است و البته بخش عظیمی از کار هم هست، اما نکته مهم دیگری نیز وجود دارد: حاتمی‌کیا درواقع به‌دنبال این است که ارتباط با امر قدسی را تصویر کند. در فیلم، وقتی آن جوان دارد مهاجر را هدایت می‌کند، به سجده می‌افتد و بی‌آن‌که هواپیما را ببیند آن را هدایت می‌کند، یعنی از طریق یک جور ارتباط معنوی با شیء.

در باور دینی، خداوند، تمامی موجودات و جهان هستی را در خدمت نوع بشر قرار داده است. اشیاء نیز از این قاعده مستثنی نیستند. حال اگر انسانی با توسل به خدا و انگیزه‌ای ایمانی در پی تحقق وعده الهی باشد، خداوند اسباب لازم برای پیشبُرد خواستش را فراهم خواهد ساخت. خدا خود در کتاب آسمانی‌اش می‌فرماید «یسبح لله ما فی

السموات و ما فی الارض». به عبارت دیگر تمام موجودات و اشیاء و پدیده‌های عالم سر به فرمان خداوند هستند. علم به همه مقدسات به نحو استقلال، با حق تعالی مرتبط است؛ اما بر اساس مشیتش، بعضی از بندگان خود را به مقدار از غیب، که بخواهد آگاه می‌کند، پس علم غیب مخلوق اولاً، علم به همه غیوب نیست و ثانیاً، بنده در داشتن آن استقلالی ندارد. لاجرم هر کس که در مسیر حق قرار گیرد خداوند تمامی موجودات و اشیاء را در مسیر راهش، مسخّر وی خواهد ساخت. فیلم مهاجر به شکلی تلویحی این موضوع را بازتاب می‌دهد.

حاتمی‌کیا در کنار فیلمسازانی مانند رسول ملاقلی‌پور، دریچه‌ای را در سینمای جنگ و سینمای دفاع مقدس باز کردند که روی دیگری از خشونت و مصیبت‌های جنگ را تداعی می‌کرد. جنگ در تمام فرهنگ‌ها آغاز ویرانی و تخریب است و بوی مرگ می‌دهد. اما در فیلم‌های حاتمی‌کیا، جنگیدن و دفاع کردن آغاز راهی است که به عالم معنویت و غیب ختم می‌شود. در این راه مرگ عین زندگی است و تنها چشم بستن به روی دنیا نیست، بلکه چشم گشودن به عالمی ورای عالم مادیات است. شهادت مفهومی است که مرگ را برای رزمندگان گوارا می‌سازد. مرگ نیست شدن است و شهادت هست شدن و شاهدی ابدی بودن است.

از آنجا که اجزای صحنه در فیلم‌های دیده‌بان و مهاجر با شخصیت‌هایی در ارتباطند که در اوج کنشگری و موقعیت شهادت قرار دارند. کنشی که باعث می‌شود تا اجزای صحنه نیز به‌عنوان نشانه‌هایی از مفاهیم غیبی عمل کنند. به این معنی که ذهنیت کارگردان رابطه انسان‌ها و اجزای صحنه را کیفیتی معنوی می‌بخشد. در ذهنیت معمول، اشیاء، پدیده‌هایی خنثی و عاری از حس و شعورند. اما شکل رابطه‌ای که رزمندگان در موقعیت بحرانی با آن‌ها برقرار می‌کنند به آن‌ها نیز تشخص می‌بخشد. در اینجا به چند نمونه از این تشخص‌ها که ما را به امر قدسی سوق می‌دهد، در فیلم دیده‌بان و مهاجر اشاره می‌شود.

خمپاره: در فیلم دیده‌بان تأکید زیادی شده به آن شده است. به‌عنوان نمونه خمپاره‌ای در کنار رزمنده‌ای می‌افتد و عمل نمی‌کند. او مرگ را در این صحنه تجربه می‌کند. گریه‌اش

می‌گیرد و گریان نگاهی به خمپاره عمل نکرده می‌اندازد. دوباره خمپاره‌ای در کنارش فرو می‌افتد و باز عمل نمی‌کند. خمپاره‌ها -چه در دیده‌بان و چه در مهاجر- که چندبار به آن‌ها ارجاع داده می‌شود، در فیلم زنده هستند و به قول خودِ حاتمی‌کیا، انفجارها «نقش» بازی می‌کنند. لذا تنها خمپاره یک سلاح کشنده نیست، بلکه وسیله‌ای است تا حضور و خواست الهی متجلی می‌شود.

پرچم: پرچم «انّا فتحنا» در فیلم دیده‌بان، پارچه‌ای که روی آن فقط آیه قرآن روی آن نوشته شده باشد نیست، برای باند زخم‌بندی رزمنده‌ای استفاده می‌شود که در راه خدا زخمی شده است. اگرچه در اجرا، بیش از اندازه برجسته شده، (با یک ارجاع کمتر می‌توانست روی مخاطب تأثیر بیشتری داشته باشد) اما در کلیت هویتی معنادار در صحنه ایفاء می‌کند که عشق الهی با آن متبلور می‌شود. به‌خصوص در صحنه نهایی فیلم دیده‌بان این معنا، با انداختن پرچم روی شهید رزمنده ملموس‌تر می‌شود.

آب: چهره رزمنده‌ای که در آب می‌افتد آن را گل آلود می‌کند و چهره‌اش محو می‌شود. در ابتدای فیلم به آن اشاره شده بود، که در این راه باید خود را نبیند و منیتی نداشته باشد.

باد: در سکانس ابتدای فیلم دیده‌بان، باد مانع پیشروی رزمنده می‌شود اما باد در ادامه فراتر از عالم واقع عمل می‌کند. بدین معنا که شخصیت اصلی فیلم پس از غلبه بر ایجاد دگرگونی روحی‌اش، با وی همراه می‌شود و او را به جلو سوق می‌دهد.

نی: انتخاب نیزار (نیستان) به‌عنوان زمینه اصلی رویداد قرار می‌گیرد. نی نواختن اسد در ابتدا، و واگذار شدن نی او به محمود، جدایی دو دوست و چشیدن طعم فراق و... همگی نشانه‌هایی برای اشاره به هجران بشر و میل او به وصل است، که در انتها «مهاجر» واسطه این وصل می‌شود. بنابراین از آنجایی که شخصیت‌های اصلی فیلم مهاجر در نیزار هستند، از نی استفاده به جایی شده. بار اول اسد نی می‌زند و بار دوم محمود است که نی می‌زند. محمود نی اسد را در میان آب‌ها می‌بیند و نی را از آب می‌گیرد و غصه دوری اسد را با نی می‌رساند. از اسد خبری نمی‌شود و محمود نگران، آرام‌آرام نی زدن را ادامه می‌دهد. رابطه محمود با نی،

رابطه انسان با یک وسیله بی‌جان نیست، رابطه غریبِ دورمانده‌ای است که با همدم خویش راز می‌گوید.

بشنو از نی چون حکایت می‌کند از جدایی‌ها شکایت می‌کند[1]

سازی که همراه آدمی در تنهایی محسوب می‌شود، در اینجا می‌خواهد خلوت شخصیت اسد را با امور مقدس و عالم بالا نشان دهد. شهادت اسد در نیزار سوزان، که با سوز نوای نی تلفیق می‌شود و میل حاتمی‌کیا به برگزیدن زبانی نمادین در این فیلم را عیان‌تر می‌کند. البته اگر در سیر داستان، اندکی تأکید نی کمتر بود، تأثیر عمیق‌تری در مخاطب ایجاد می‌کرد که باید در مجال دیگر به تفصیل درباره آن سخن گفت.

مهاجر: مهاجر شخصیت آشنا و زنده‌ای است که بین محمود و اسد ارتباط ایجاد می‌کند. وقتی مهاجر را محمود می‌بیند آن را بغل می‌کند و می‌بوسد که پیام‌آور زنده بودن دوستش است. راهنما موانع را یکی‌یکی برمی‌دارد. پروانه مهاجر نمی‌چرخد، راهنما رقص‌کنان می‌چرخد. پروانه می‌چرخد، راهنما نمی‌چرخد و می‌افتد. جانش را به مهاجر می‌دهد تا به پرواز درآید. در پایان مهاجر اوج می‌گیرد و از ما دور می‌شود، به درون ابرها می‌رود و به محض ورود به میان ابرها، صدایش طنینی عجیب می‌گیرد؛ طنینی به وسعت جهان هستی حاتمی‌کیا به پهباد مثل یک وسیله بی‌جان نگاه نمی‌کند؛ پهپاد جان می‌گیرد، روح اسد و علی و اصغر و غفور در آن می‌دمد و از همان آغاز کار زنده است. پرنده‌های شناسایی در فیلمنامه مهاجر خود به شخصیت تبدیل می‌شوند و ارتباط آن‌ها و هدایت‌کنندگان که در جاهایی به‌نوعی ارتباط ماورایی تبدیل می‌شوند (فراستی، ۱۳۷۹: ۹۶). بنابراین درام فیلم مهاجر که بر اساس هواپیمای بدون سرنشین شکل گرفته، این هواپیما تنها یک هواپیمای عکس‌برداری نیست که برای شناسایی پایگاه‌های دشمن از آن‌ها استفاده شود، وسیله ارتباط قلبی با رزمنده‌های خط مقدم است که به‌نوعی با عالم غیب ارتباط دارد.

پلاک: پلاک جنگی، یک پلاک فلزی هویتی است که برای شناسایی هویت افراد

۱. مولوی.

زخمی یا کشته شده در جنگ استفاده می‌شود. اما آیا در فیلم‌های دیده‌بان و مهاجر پلاک تنها همین معنا را تداعی می‌کند؟ زمانی‌که سکانس پایانی یکی از رزمندگان جانش را از دست می‌دهد، هنگام دفن او در میان نیزار، نگاه به پلاک به‌گونه‌ای است که از یک وسیله بی‌جان فراتر می‌رود و این فراتر رفتن در صحنه‌ی پایانی فیلم کامل می‌شود. جایی که مهاجر به آسمان درمی‌آید و پلاک‌ها در اثر باد به هم می‌خورند. گویی با اراده خود به هم می‌خورند و صدای گفتگوی آن‌ها، به موسیقی گوش‌نوازی بدل می‌شود. به‌طور کلی موسیقی نقش تعیین‌کننده‌ای در نمود نمادین فیلم مهاجر دارد. به‌ویژه زمانی‌که تلفیق و ترکیب موسیقی با صدای خمپاره، انفجار و پلاک صورت می‌گیرد. استفاده موسیقایی از ابزارها در برانگیختن احساس و ظهور معنای نمایشی برای مخاطب تأثیر قابل توجه‌ای دارد و موجب فضاسازی معنوی و تقویت برداشت‌های نمادین فیلم می‌شود.

باران: باران یکی از مهم‌ترین نعمت‌های خدادادی است که موجب با بارش آن در زمین موجب آبادانی و فراوانی می‌گردد. همین نعمت خدادادی البته در موقعیت و زمان نامناسب موجب سیل و خسارات می‌شود. باران در فیلم مهاجر در یکی از مهم‌ترین موقعیت‌های نمایشی فیلم نازل می‌شود. یعنی زمانی‌که دوست اسد و راهنما شهید می‌شود و او را دفن می‌کنند باران می‌آید. باران بیشتر بیانگر رحمت و علمی است که به‌طور مستمر از عالم لاهوت به عالم ناسوت نازل می‌شود. در مثنوی مولوی باران، رمزی از رشحات عالم غیب است که خداوند به‌وسیله آن عالم شهادت را از غلبه حرص و حسد که ناشی از جهل و غفلت است می‌رهاند و این‌که رشحه فیض و رحمت را هم به قدر نازل می‌کند (زرین کوب، ۱۳۶۴: ۸۰۹).

نتیجه‌گیری

امر قدسی برتر و بالاتر از فکر ما متجلی می‌شود. پس آنچه به او اشاره دارد باید رازآمیز و نمادین باشد. مقدسات به‌دلیل کنشگری بالای شخصیت‌ها در امور مقدس فرمی نمادین دارند. یعنی علاوه بر خود به امری رازورزانه دلالت می‌کنند. ازاین‌رو بحث مقدسات، با

نشانه‌هایی نمادین گره می‌خورد که گرچه نماینده تام و کاملی از مفهوم و ماهیت امـر قدسـی نیستند اما بدان اشاره دارند و مثل چراغی، راهنمای نگاه بشرند.

با ارتباط امور عادی به امور مقدس هست که معنای قدسی ایجاد می‌شود. هر چقدر کنش و انتخاب شخصیت در رویداد معین، با امور مقدس ارتبـاط بیشـتری داشـته باشـد، معنای قدسی بهتر شکل می‌گیرد و شیء مورد تأکید در آثار نمایشی، مرتبه بالاتری از نماد را پیدا می‌کند. نماد از نظر میرچا الیاده هم خودش اسـت و هـم فراتـر از خـود کـه نمـود پارادوکسیکال دارد. شیء نمادین باید در کنشگری و انتخاب شخصیت نقش داشته باشند. هر چقدر کنش و انتخاب شخصیت بیشتر با آن شی مرتبط باشد، به همان میزان نمادین‌تر می‌شود.

کنش شخصیت و موقعیت بحرانـی در سـینمای دفـاع مقـدس، در اوج کنشـگری و موقعیت شهادت قرار دارند. کنشی که باعث می‌شود تا شخصیت‌هـا در موقعیـت بحرانـی نیز به‌عنوان تجلیاتی از مفاهیم غیبی عمل کنند. به ایـن معنـی کـه ذهنیـت اجراکننـدگان، رابطه شخصیت‌ها و اجزای صحنه را در برخی آثار دفـاع مقـدس ماننـد فـیلم دیـده‌بـان و مهاجر، کیفیتی نمادین می‌بخشد. عدم تناسـب کـنش بـا مرتبـه وجـودی بـالاتر، موجـب می‌شود کـه شخصـیت اشـیاء و موجـودات جهـان را ذی‌روح فـرض بگیـرد و آشـفتگی و چندپارگی ذهنی و روحی را به همراه داشته باشد. لذا شکل‌گیری فضای مقدس بر اسـاس سیر صعودی شخصیت، اشیاء و اموری که در این سیر مکانی-زمانی قرار می‌گیرد، بر این نمود نمادین و مراتبی پیدا می‌کنند. در دو فیلم دیده‌بان و مهاجر، با پرهیز از حادثه‌پـردازی مفرط و تکیه بر کنشگری قدسی در چند شخصیت معدود، ظهور نماد و امـدادهای غیبـی در مرتبه بالایی تجلی یافته است.

در خاتمه باید گفت ما از پشتوانه‌های غنی فرهنگی و ذخایر گرانقدر ادبی برخـورداریم. این میراث با پژوهش‌های فیلمنامه‌ای می‌تواند با نگرش‌های تازه آن‌ها را مطابق بـا فرهنـگ و ارزش‌های دینی نمایشی سازد. ازاین‌رو پرداختن به بحـث نمـاد از منظرهـایی کـه بـا سـنت ایرانی-اسلامی ما پیونـد دارد در تولیـد آثـار نمایشـی، نقـش مهمـی مـی‌توانـد ایفـاء کنـد.

به‌خصوص در تولید آثاری با مضامین دینی و شخصیت‌های مقدس که بحث نمـاد در مرتبـه بالاتری متجلی می‌شود.

منابع

۱. قرآن کریم.
۲. آوینی، سید مرتضی (۱۳۸۴). آینه جادو (ج۲): سینما و هویت دینی دفاع مقدس. تهران: نشر ساقی.
۳. استرآبادی (میرداماد)، میربرهانالدین محمدباقر (۱۳۸۰). جذوات و مواقیت. تصـحیح علـی اوجبـی. تهران: میراث مکتوب.
۴. الیاده، میرچا (۱۳۷۵). مقدّس و نامقدّس. ترجمه نصرالله زنگوئی. تهران: سروش.
۵. الیاده، میرچا (۱۳۷۲). رساله در تاریخ ادیان. ترجمه جلال ستاری. تهران: سروش.
۶. الیاده، میرچا (۱۳۸۴). گزینه‌ای از یادداشت‌های روزانه و خـاطرات میرچـا الیـاده، اسـطوره و رمـز در اندیشه میرچا الیاده، جهان اسطوره شناسی (۶). ترجمه و گردآوری جلال ستاری. تهران: مرکز.
۷. الیاده، میرچا (۱۳۹۳). نمادپردازی امر قدسی و هنرها. ترجمه مانی صالحی علامه. تهـران: انتشـارات نیلوفر.
۸. امینی، مهدی (۱۳۹۵). بررسی مبانی حکمی رمز و نماد در اندیشه ملاصدرا. فصلنامه علمی پژوهشی کیمیای هنر. ۵ (۱۸)، ۷۹ ـ ۹۳.
۹. بورکهارت، تیتوس (۱۳۸۶). مبانی هنر اسلامی. ترجمه و تـدوین امیـر نصـری. تهـران: انتشـارات حقیقت.
۱۰. پالس، دانیل (۱۳۸۲). هفت نظریه در باب دین. قم: مؤسسه آموزشی و پژوهشی امام خمینی.
۱۱. جعفری، حسن (۱۳۸۷). دین و اسطوره، بررسی فلسفی نظریه میرچا الیاده پیرامون اسطوره. نیمسال‌نامه تخصصی پژوهشنامه ادیان، ۲ (۴)، ۶۶ ـ ۶۷.
۱۲. حسینی، عباس (۱۳۹۵). آیکونولوژی سه نماد در مراسم تعزیه، طاووس، شیر و سرو. فصـلنامه علمـی پژوهشی کیمیای هنر، ۴(۱۷)، ۱۱۰ ـ ۱۲۸.
۱۳. خاکسار، علی (۱۳۹۶). واکاوی جایگاه نماد و نمادپردازی در مراسم آیینی ـ نمایشی «چَمَر» (مطالعه‌ی موردی بر روی قوم کُرد در غرب ایران). نامه هنرهای نمایشی و موسیقی، ۸ (۱۵)، ۵-۲۱.
۱۴. سرلو، خوان ادواردو (۱۳۸۹). فرهنگ نمادها. ترجمه مهرانگیز اوحدی. تهران: دستان.
۱۵. دهقان، خسرو (۱۳۷۶). فرم و محتوا، گردآوری حسین معززی‌نیا. در مجموعـه مقـالات در معرفـی و تحلیل آثار ابراهیم حاتمی‌کیا، تهران: کانون فرهنگی هنری ایثارگران.
۱۶. زرین کوب، عبد الحسین (۱۳۶۴). سر نی (ج۲). تهران: علمی.

۱۷. فراستی، مسعود (۱۳۷۹). جنگ برای صلح، مروری بر سینمای دفاع مقدس. تهران: انجمن سینمای انقلاب و دفاع مقدس.
۱۸. محمدآبادی، اکبر (۱۳۷۹). سینمای جنگ یا سینمای دفاع مقدس ؟. در مسعود فراستی (ویراستار)، جنگ برای صلح، مروری بر سینمای دفاع مقدس. تهران: انجمن سینمای انقلاب و دفاع مقدس.
۱۹. معززی‌نیا، حسین (۱۳۷۶). خاکستر ققنوس. در مجموعه مقالات در معرفی و تحلیل آثار ابراهیم حاتمی‌کیا. تهران: کانون فرهنگی هنری ایثارگران.
۲۰. مک کی، رابرت (۱۳۸۲). داستان ساختار، سبک و اصول فیلمنامه‌نویسی. تهران: هرمس.
۲۱. مولوی (۱۳۷۸). مثنوی معنوی. تصحیح رینولد نیکلسون. تهران: ثالث.
۲۲. وودراف، پال (۱۳۹۴). ضرورت تئاتر. ترجمه بهزاد قادری. تهران: مینوی خرد.
۲۳. یونگ، کارل گوستاو (۱۳۷۷). انسان و سمبول‌هایش. ترجمه محمود سلطانیه. تهران: جام.

A Review of Symbolization in the Sacred Defense Cinema; a Case Study of Movies *Didehban* (The Scout) *Mohajer* (The Immigrant)

Hamid Talkhabi* (Corresponding Author)
Mo'ein Changizi**

Abstract

Aim: The present paper seeks to explain symbolization in the Sacred Defense Cinema from Mircea Eliade's view, which is discussed in two Movies *Didehban* (The Scout) *Mohajer* (The Immigrant).

Method: The data have been gathered through library studies and watching the movies, and have been explained descriptively and comparatively.

Findings: According to Mircea Eliade, symbol has sacred manifestation, and man can acquire real knowledge of sacred realms through it and based on his own activism. Based on this view, a way to understand symbolization is investigating religions and denominations through ethnological and ritual lens. Each devotional and religious deed includes a part of symbolization and tries to direct religious man towards a truth beyond experience. For example, we can refer to Iranian warriors' activism during Sacred Defense, which has had symbolic representation and was scenic for people.

Conclusion: The results show that a sacred atmosphere will be created to the extent that the personality's act is in higher existential stage of sacred thing in certain time and place, and ordinary things and affairs acquire symbolic manifestation. In the movies *Didehban* and *Mohajer*, personalities' acts in certain event and critical situation create sacred atmosphere, and stage equipment and thing acquire symbolic representation.

Key words: sacred things, personality's act, symbol, Sacred Defense Cinema, *Didehban*, *Mohajer*

* Assistant Professor, The Higher Education Institute of Art and Thought, Qom, Iran, Talkhabi64@yahoo.com.

** MA, The Philosophy of Islamic Art, University of religions and denominations, Qom, Iran, moeinchangizi@gmail.com.