Quarterly Literary criticism
E-ISSN:2538-2179
Vol. 18, No. 72
Winter 2026
Research Article

Paratopia in Sacred Defense Literature and Cinema: An Examination of Spatial Strategies in War Art

Sahar Ghaffari* [1]

Received: 17/08/2025
Accepted: 09/12/2025

* Corresponding Author's E-mail: Sahar.ghaffarib@gmail.com

Abstract

In the period following the consolidation of the Sacred Defense discourse in Iranian literature and cinema, a diverse body of works emerged that does not necessarily conform to the official ideological framework of this discourse. These works are frequently situated in non-combat or marginal spaces, employ a limited number of characters, and unfold within enclosed, elevated, or isolated settings. The narrative perspective is often entrusted to a solitary observer or soldier whose stance toward the war is ambivalent, contradictory, or at least unpredictable. Such formal and thematic features signal both distance from and plurality within the Sacred Defense discourse, foregrounding the need to examine the artist's positionality and creative strategies. Drawing on Dominique Maingueneau's theory of literary discourse, this article contends that while literary discourse grants the writer a privileged enunciative position, this position can only be occupied through the construction of a singular narrative space, or *paratopia*. The realization of such a space requires the mobilization of the author's personal paratopic resources in

1. Graduate in Persian Language and Literature, University of Tehran, Tehran, Iran.
http://www.orcid.org 0009-0003-4074-4100

Copyright© 2026, the Authors | Publishing Rights, ASPI. This open-access article is published under the terms of the Creative Commons Attribution- NonCommercial 4.0 International License which permits Share (copy and redistribute the material in any medium or format) and Adapt (remix, transform, and build upon the material) under the Attribution-NonCommercial terms.

Quarterly Literary criticism
E-ISSN:2538-2179
Vol. 18, No. 72
Winter 2026
Research Article

conjunction with a negotiation of the constraints imposed by contemporary literary and cultural institutions. An artist who positions themselves beyond ideological discourse cannot entirely detach from social norms and collective expectations, but must instead navigate a precarious balance between creative autonomy and institutional limitation. Within this framework, the recurrent depiction of secluded spaces at the margins of war, as well as the portrayal of poetic, unconventional observer figures, may be read as textual manifestations of the artist's paratopic condition. These narrative strategies reflect a dual authorial position that simultaneously affirms participation in the Sacred Defense discourse and articulates a critical distance from it. This analysis demonstrates that Sacred Defense art cannot be reduced to a direct or homogeneous representation of war; rather, it constitutes a contested site in which official ideology, individual experience, and literary creativity intersect and negotiate meaning.

Keywords: Sacred Defense genre, paratopia, Dominique Maingueneau, authorial autonomy, subversive narrative strategies, ideology and literature, discourse analysis

Extended Abstract

This study investigates the transformation of Iranian Sacred Defense literature and cinema over the past two decades through the theoretical lens of Dominique Maingueneau's concept of "paratopia", which describes the creator's simultaneous belonging to and estrangement from dominant social discourses. Traditionally, Sacred Defense narratives—produced in the sociopolitical context of post-revolutionary Iran—functioned as ideological instruments reinforcing religious devotion, martyrdom, and national solidarity. They centered on battlefield heroism, collective sacrifice, and a divine worldview that aligned consistently with the state's nationalist-religious

Quarterly Literary criticism
E-ISSN:2538-2179
Vol. 18, No. 72
Winter 2026
Research Article

discourse. However, more recent works in both literature and cinema have increasingly departed from these epic and propagandistic frameworks. Rather than depicting large-scale battlefronts, contemporary narratives relocate their protagonists to marginal, remote, or introspective spaces such as watchtowers, deserted trenches, mountain outposts, isolated villages, or enclosed civilian structures. This spatial contraction is accompanied by thematic introspection, humanistic questioning, and the emergence of fractured or ambiguous narrative voices. The present study argues that these transformations reflect not mere aesthetic experimentation but deeper discursive negotiations in which authors and filmmakers carve out zones of autonomy within and against dominant ideological structures.

Maingueneau's theory provides a productive conceptual framework for interpreting these shifts. According to him, the artist's position is fundamentally paratopic: the creator must simultaneously operate within the social and institutional world that legitimizes their work and maintain a margin of separation necessary for artistic identity. This duality manifests in narrative structures, characters, and especially spatial formations that symbolize the creator's tension between belonging and non-belonging. The study demonstrates that contemporary Sacred Defense works employ paratopic strategies—both spatial and narrative—to assert independence from ideological expectations while remaining intelligible to the cultural field from which they emerge.

The careers of prominent filmmakers such as Ebrahim Hatamikia and writers like Habib Ahmedzädeh exemplify this dynamic. Hatamikia, the most significant director of the Sacred Defense genre, oscillates publicly between asserting institutional independence and affirming dependency on state organizations such as the IRGC. These contradictions, often interpreted journalistically as political opportunism, are reinterpreted by this study as manifestations of

Quarterly Literary criticism
E-ISSN:2538-2179
Vol. 18, No. 72
Winter 2026
Research Article

authorial paratopia: the filmmaker's creative position emerges precisely from the tensions between autonomy and institutional support. Similarly, Ahmedzädeh embodies a liminal identity—socially, ideologically, and geographically—which informs both his aesthetic commitments and his critical distance from propagandistic war narratives. Though recognized as a prominent Sacred Defense figure, he engages deeply with literary modernism and absurdism and occasionally expresses an explicit desire to transcend national boundaries in his storytelling.

The study further analyzes the role of the wandering narrator, a recurring figure in new wave war narratives whose unstable belonging mirrors the author's paratopic position. In works such as "Chess with the Doomsday Machine", narrators adopt first-person perspectives that blur the boundaries between fiction and memoir, allowing state publishers to assimilate them into the ideology of martyrdom. Yet their inner conflicts, doubts, and encounters with marginal characters reveal a deeper estrangement from wartime orthodoxy. The narrator's forced separation from comrades, his interactions with a prostitute and an atheist engineer, and his reflections on deterministic creation challenge the metaphysical and heroic certainties central to older Sacred Defense discourse. Such characters—confessional, fractured, and self-critical—embody the author's ambivalence toward the ideological foundations of the war narrative.

Spatial analysis constitutes another major component of this study. Remote, elevated, or enclosed settings—watchtowers, mountain bases, deserted houses, and isolated villages—are interpreted as paratopic spaces where authors construct a symbolic vantage point apart from mainstream discourse. These spaces enable introspection, skepticism, and aesthetic experimentation. Cinematic examples such as "The Red Ribbon", "The Queen", and "Minoo Watch Tower" illustrate how elevated watch points become metaphors for authorial transcendence.

Quarterly Literary criticism
E-ISSN:2538-2179
Vol. 18, No. 72
Winter 2026
Research Article

In "The Queen", the observer's tower acts as a quasi-divine platform from which human lives are judged, spared, or condemned—a symbolic representation of the artist's imagined godlike autonomy. Such imagery foregrounds the creator's desire to rise above both the chaos of war and the ideological pressures shaping its representation.

The study also examines subversive scenes in contemporary works, where moments of emotional collapse, humor, or humanistic recognition destabilize the ideological coherence of the Sacred Defense narrative. Films like "The Night Bus" portray Iranian and Iraqi soldiers as mirror images of one another, employing visual motifs such as contrasting blindfolds to emphasize shared vulnerability. Humorous disruptions—such as a buzzing fly undermining a violent command—function as paratopic ruptures that mock or dilute the authority of wartime discourse. Similarly, absurd or comic descriptions of martyrdom in literature desacralize death, challenging the heroic and spiritualized framing traditionally imposed on it.

Marginal figures—villagers, nomads, gypsies, and transnational characters—also play a crucial symbolic role. Their presence evokes the writer's longing for forms of life unbound by modern ideological systems, reflecting the artistic aspiration for independence. These characters often inhabit the literal margins of society and narrative, but they anchor the paratopic realm where authors negotiate their estranged position. Examples from "Suran-e Sard", "The Last Seven Days", and "Red Ribbon" illustrate how encounters with rural or nomadic communities create pockets of humanity and authenticity that stand apart from the polarized moral universe of war propaganda.

Finally, the study analyzes literary allusions as a strategy through which authors align themselves with global artistic traditions rather than state-sponsored narratives. References to Beckett, the presence of books and poetry within war stories, and the depiction of writers or

Quarterly Literary criticism
E-ISSN:2538-2179
Vol. 18, No. 72
Winter 2026
Research Article

musicians as protagonists signal the creator's affiliation with "pure art." Scenes in "The Suspension Bridge", "Red Ribbon", and "The Queen" underscore the confrontation between artistic sensibility and ideological rigidity, often portraying literature and music as forces capable of disarming violence.

In conclusion, the shift toward marginal spaces, fractured narrators, aesthetic self-reflexivity, and humanistic questioning in contemporary Sacred Defense literature and cinema reveals a broad paratopic movement in which creators negotiate ideological pressures while asserting artistic autonomy. These works represent neither outright opposition nor uncritical affirmation but a complex, liminal engagement that redefines the spatial, narrative, and ethical contours of Iranian war storytelling. Future research should examine how global cinematic techniques and post-classical war genres influence these transformations, and how Iranian artists continue to navigate the interplay between national discourse and international aesthetic trends.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

مقالهٔ پژوهشی

پاراتوپی در ادبیات و سینمای دفاع مقدس: بررسی راهبردهای محیطی در هنر جنگ

سحر غفاری*[1]

(دریافت: ۱۴۰۴/۰۵/۲۶ پذیرش: ۱۴۰۴/۰۹/۱۸)

فصلنامهٔ علمی - پژوهشی نقد ادبی. س۱۸. ش۷۲. زمستان ۱۴۰۴ (صص ۲۱۰-۲۴۳)

چکیده

با گذشت مدتی از شکل‌گیری گفتمان دفاع مقدس در ادبیات و سینمای ایران، آثار متنوعی شکل گرفته‌اند که لزوماً هم‌سو با گفتمان رسمی دفاع مقدس نیستند. این آثار غالباً در فضاهایی غیرجنگی رخ می‌دهند، تعداد شخصیت‌هایشان محدود، و محیط داستانی بسته و مرتفع است. راوی اصلی نیز اغلب دیده‌بان یا سربازی تنهاست که موضعی متناقض یا دست‌کم غیرقابل‌پیش‌بینی نسبت به جنگ دارد. چنین ویژگی‌هایی نشان‌دهندهٔ فاصله و تنوع رویکردها در گفتمان دفاع مقدس است و ضرورت بررسی جایگاه هنرمند و تمهیدهای خلاقانهٔ او را برجسته می‌کند. براساس نظریهٔ دومینیک منگنو، گفتمان ادبی موقعیتی ممتاز برای نویسنده فراهم می‌کند، اما نویسنده تنها زمانی می‌تواند این موقعیت را به‌درستی اشغال

1. دانش‌آموختهٔ زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه تهران، تهران، ایران (نویسندهٔ مسئول)

*Sahar.ghaffarib@gmail.com

http://www.orcid.org 0009-0003-4074-4100

Copyright© 2026, the Authors | Publishing Rights, ASPI. This open-access article is published under the terms of the Creative Commons Attribution- NonCommercial 4.0 International License which permits Share (copy and redistribute the material in any medium or format) and Adapt (remix, transform, and build upon the material) under the Attribution-NonCommercial terms.

کند که یک مکان خاص و یکتای داستانی (پاراتوپی) برای خود بسازد. تحقق این هدف مستلزم بهره‌گیری از توانایی‌های پاراتوپیک شخصی و هم‌زمان، هماهنگی آن با محدودیت‌های نهاد ادبی و فرهنگی زمانه است. هنرمندی که خود را فراتر از گفتمان ایدئولوژیک می‌بیند، نمی‌تواند کاملاً از جامعه و عرف‌های آن جدا شود و ناچار به برقراری تعادل میان استقلال خلاقانه و محدودیت‌های اجتماعی است. در این چارچوب، خلق فضاهای خلوت در حاشیهٔ جنگ، یا طراحی شخصیت‌هایی شاعرمسلک و متفاوت در نقش دیده‌بان، بازتاب جایگاه دوگانهٔ هنرمند و تلاش او برای حفظ استقلال خلاقانه در چارچوب گفتمان دفاع مقدس است. این تحلیل نشان می‌دهد که هنر دفاع مقدس تنها روایت مستقیم جنگ نیست، بلکه میدان برخورد میان گفتمان رسمی، تجربهٔ فردی هنرمند و خلاقیت ادبی اوست.

واژه‌های کلیدی: گفتمان دفاع مقدس، پاراتوپی، دومینیک منگنو، استقلال نویسنده، روایت‌های ساختارشکن، ایدئولوژی و ادبیات، تحلیل گفتمان.

۱. درآمد

جنگ نیز مثل هر حادثه‌ای، در یک بازهٔ زمانی خاص، ادبیات خاص خود را تولید می‌کند. هر چه این ادبیات به زمان جنگ نزدیک‌تر باشد، آثار ادبیْ مستقیم‌تر و صریح‌تر به جنگ به‌عنوان یک فاجعهٔ انسانی می‌پردازند. این دسته آثار هدفشان عموماً حمایت از گفتمان ملی یا مذهبیِ حاکم بر جامعه است و کارکردی ایدئولوژیک یا میهن‌پرستانه دارند. اگر به آثاری که با موضوع جنگ ایران و عراق نوشته شده‌اند نگاه کنیم، به تودهٔ عظیمی از آثاری برمی‌خوریم که معمولاً با عنوان «زندگی‌نامه» یا «خاطرات» نوشته شده‌اند. بیشتر این آثار در خط مقدم جبهه رخ می‌دهند و راوی، با استقامتی بی‌نظیر، شاهد مستقیم و موثقِ حوادث و بلایای جنگ است. در این میان، گاه آثار کاملاً تخیلی

نیز ظهور می‌کنند که می‌توان با قاطعیت آن‌ها را «رمان» دانست، هرچند بنگاه‌های نشر مربوطه معمولاً از رمان خواندن این آثار پرهیز می‌کنند و اصرار دارند که آن‌ها را «خاطراتِ» کاملاً «واقعی» شهدا معرفی کنند. این رمان‌ها نیز در صحنهٔ جنگ رخ می‌دهند و کارکردشان نمایش حمیت و ایثار سربازان و روایتگر جنگ، شهادت و ایدئولوژی دینی مورد قبول حاکم است.

اکنون با گذشت یکی دو دهه از پایان جنگ، ادبیات جنگ تغییر چهره داده و به جای رویارویی مستقیم با جنگ، به حاشیهٔ جبهه رفته است: برج دیده‌بانی، سنگری خالی، پایگاهی دورافتاده در میان کوه‌ها، سربازی که در برجی تنها مانده و با افکار خویش خلوت کرده است، چند مجروح جنگی در یک آسایشگاه. این تغییرات فقط به قلمرو ادبیات محدود نمی‌مانند، بلکه در سینمای جنگی ایران نیز قابل مشاهده‌اند. چه عاملی باعث این تغییر در روایت‌های جنگی می‌شود؟ آیا این تغییر ناشی از تحول گفتمان حاکم بر جامعه است یا به روان‌شناسی نویسنده‌ها برمی‌گردد؟ به‌نظر می‌رسد برای پاسخ به این پرسش‌ها باید به تحلیل گفتمان روی بیاوریم.

تحلیل گفتمان یعنی تحلیل بستر و شرایطی که به خلق ژانرها و مشخصاً بعضی آثار ادبی منجر می‌شود. دومینیک منگنو،[1] نظریه‌پرداز فرانسوی که عمدهٔ کارهایش به تحلیل گفتمان مربوط می‌شود، می‌گوید ناقدان و مفسران آثار ادبی معمولاً در تحلیل‌هایشان گفتمان را فراموش می‌کنند. آن‌ها یا فقط به خود اثر و فنون و مضامین آن می‌پردازند ــ مثل نقدهای بلاغی ــ یا فقط به نویسنده و زندگی و افکار او ــ مثل نقد روان‌کاوی. محیط و بستری که به خلق ژانرها یا آثار خاص منجر می‌شود، یعنی گفتمانی که ادبیات و بعضی ادبیات‌های خاص را تولید می‌کند، جدا از خود آثار درنظر گرفته می‌شود. تحلیل گفتمان تلاش می‌کند آثار را دوباره در همان فضایی قرار دهد که

این آثار را ممکن می‌کند. درست است که خالق اثر نویسنده است، اما خود نویسنده و اثرش نیز محصول یک سری کنش‌های پیچیدهٔ اجتماعی‌اند. گفتمانْ خود را از طریق ژانر یا سنت ادبی نشان می‌دهد. اگر نویسنده و اثر و شرایط اجتماعیِ لازم برای خلق یک اثر را با هم درنظر بگیریم، درحال تحلیل گفتمان ادبی هستیم.

یکی از مفاهیم مهمی که منگنو در تحلیل گفتمان آثار ادبی مطرح کرده، اصطلاح «پاراتوپی»[۲] است که می‌توان آن را به «پیرامکان» یا «حاشیهٔ مکان» ترجمه کرد. پیرامکان در اجمالی‌ترین تعریف یعنی عدم تعلق نویسنده به مکانی که اسماً و رسماً به آن تعلق دارد. نویسنده بخشی از جامعه است و مجبور است طبق هنجارها و قواعد جامعه زندگی کند و لذا قربانی آن است، اما به‌نحوی از آن کناره نیز می‌گیرد و سعی دارد حاشیه‌ای امن و به‌دور از جامعه و گفتمان حاکم بر آن برای خود تولید کند. منگنو می‌گوید اساساً ادبیات محصول نوعی پاراتوپی است، چون ادبیات همواره سعی دارد خود را متمایز از گفتارهای معمول جامعه نشان دهد. این‌که نویسنده‌ها و هنرمندان همواره سعی دارند در انجمن‌هایی گرد هم جمع شوند درواقع نشان‌دهندهٔ تلاش آن‌ها برای ساختن «مکانی» متمایز از جامعه است. پاراتوپیْ غیاب کامل مکان نیست، بلکه مجادله‌ای دشوار میان مکان و لامکان است. نویسنده برای پذیرفته شدن از سوی مخاطب باید گفته‌های خود را در قالب‌هایی عرضه کند که با دنیایی که در آن سخن می‌گوید هماهنگ باشد و درعین‌حال نشان دهد که سخنانش فراتر از واژه‌ها و سخنان دنیای عادی است (Maingueneau, 2023: 17). بنابراین خصلت پاراتوپیک نویسنده یعنی قرار گرفتن در وضعیت خاصی که فرد خود را «متفاوت»، «بیگانه» و «طردشده» ببیند، یا دیگران چنین برداشتی نسبت‌به او داشته باشند.

به‌نظر می‌رسد این انزوای اجتماعی و زمانی و مکانی هنرمند از هنجارها/ گفتارهای معمول جامعه را می‌توان به یک مفهوم محدودتر دیگر نیز تعمیم داد که به فعل و انفعالات درونی ژانرها مربوط می‌شود. بعد از گذشت مدتی از شکل‌گیری یک ژانر و مبتذل شدن مضامین و روش‌های آن، بعضی هنرمندان سعی می‌کنند، در چارچوب همان ژانر، جایگاه مستقلی برای خود فراهم کنند که آن‌ها را از قواعد معمول آن ژانر متمایز کند. درواقع هر هنرمندی برای اینکه بتواند به اثر خود مشرعیت بدهد باید جهانی خاص خود خلق کند.

تکوین آثار ادبی، شکل‌گیری سبک‌های جدید و تحول ژانرها همگی ماحصل نیاز ناگزیر نویسنده به بیان تناقضات او با جامعه و عدم انطباقش با گفتمان حاکم بر جامعه است. نوشتن/ خلق درواقع محصول موقعیت پاراتوپیک هنرمند است که نه می‌تواند ایدئولوژی و جهان‌بینی حاکم را یکسره بپذیرد و نه یکسره از آن بُرد. بنابراین تغییر و تحولات غیرعادی یک ژانر ــ مشخصاً ژانر جنگی ــ را نمی‌توان صرفاً به تغییرات سبکی و هنری ربط داد. باید شرایطی را که به خلق یک سری آثار متمایز منجر شده است نیز درنظر بگیریم. به‌نظر می‌رسد می‌توانیم با تحلیل گفتمان ادبیات و سینمای دفاع مقدس، توضیحی برای این تحولات بنیادین پیدا کنیم.

تحولات مزبور ما را به‌سوی رویکردی بینارشته‌ای سوق می‌دهند: ادبیات و سینما هردو محصولات فرهنگی‌ای هستند که در بستری اجتماعی ـ ایدئولوژیک شکل می‌گیرند و بررسی هم‌زمان آن‌ها امکان درک عمیق‌تر و گسترده‌تر تأثیر گفتمان حاکم و واکنش هنرمندان به آن را فراهم می‌کند. مفهوم «پاراتوپی» منگنو که برگرفته از تحلیل گفتمان است، چارچوب نظری انعطاف‌پذیری دارد که نه‌تنها بر تولیدات ادبی، بلکه بر

روایت‌های سینمایی نیز قابل اعمال است و امکان بررسی تطبیقی این دو رسانه را در مواجهه با موقعیت حاشیه‌ای هنرمند و فشارهای ایدئولوژیک فراهم می‌آورد.

نوشتن ادبیات هم به معنای ساختن جهانی خاص از طریق بیان است و هم مشروعیت بخشیدن به رویدادی که با این بیان شکل می‌گیرد. پاراتوپی نویسنده را می‌توان از خلال متنی که خلق کرده درک کرد؛ جایی که «با عناصر مختلف متنی سروکار داریم که هم جهان منحصربه‌فرد نویسنده را تصویر می‌کنند و هم در ساختن موقعیتی که نویسنده از خلال آن این جهان را می‌آفریند نقش دارند» (Maingueneau, 2023: 83). به تعبیر منگنو، در هر اثر خلاقه و اصیلی، یک سری «واحد پاراتوپیک»[۳] (شخصیت‌ها، مکان‌ها، لحظات، موقعیت‌ها و ...) وجود دارد که نشان‌دهندهٔ این فرایند پاراتوپیک‌اند. واحدهای پاراتوپیک به دنیای بازنمایی‌شده در اثر تعلق دارند، اما درعین‌حال پاراتوپی‌ای را بازتاب می‌دهند که امکان بیان اثر در قامت خاص خود را فراهم می‌کند. درواقع این واحدهای پاراتوپیک، مثل شخصیت یا فضاسازی داستان، تناقض نویسنده را افشا می‌کنند.

این مقاله کاربردی بدیع از مفهوم «پاراتوپیِ» دومینیک مینگنو در ادبیات و سینمای دفاع مقدس ایران است و نحوهٔ مواجههٔ این آثار با تنش بین گفتمان ایدئولوژیک غالب و حاشیه‌نشینی هنری را نشان می‌دهد. درواقع پرسش اصلی این مقاله آن است که علت جابه‌جایی روایت‌های جنگ از خط مقدم، و انتقال آن‌ها به مکان‌هایی دوردست، با راویانی منزوی و تک‌افتاده چیست. هدف این مقاله آن است که نشان دهد بعضی راهبردهای فضایی در روایت‌های دفاع مقدس ترفندهایی صرفاً روایی و سبکی نیستند و درواقع راهکارهایی هستند برای بریدن از ادبیات ایدئولوژیک و پیوستن به هنر محض. با توجه به حجم بالای آثار خلق‌شده در این ژانر، فقط فیلم‌ها یا رمان‌هایی را

انتخاب و بررسی کردم که در این زمینه شاخص یا تأثیرگذار بوده‌اند. این پژوهش با تحلیل متون ادبی و سینمایی، دیدگاهی میان‌رشته‌ای درمورد بازنماییِ درحال تحولِ جنگ ــ از روایت‌های مستقیم خط مقدم تا محیط‌های درون‌نگر و حاشیه‌ای ــ ارائه می‌دهد. تمرکز بر فضاهای فیزیکی و نمادینْ تحلیل گفتمان را به بُعد مکانی آثار سوق می‌دهد و درک ما از جایگاه اجتماعی دوپهلوی نویسنده و عاملیت هنری او تحت محدودیت‌های ایدئولوژیک را عمیق‌تر می‌کند.

۲. زیست مسئله‌دار نویسنده

در گذشته شاعران و نویسندگان در دربارها و تحت حمایت شاهزاده‌ها زندگی می‌کردند و طبیعتاً خارج از جهان مردم عادی تصور می‌شدند. آن‌ها بخشی از یک دنیای متعالی و مرموز به‌نام دربار یا اشراف بودند و طبعاً سخنانشان فراتر از گفتارهای عادی مردم درنظر گرفته می‌شد. اما در دنیای امروز نویسنده محکوم است که در میان مردم زندگی کند، اما چون برای خودش جایگاه «آفرینشگری» قائل است سعی می‌کند به انحای مختلف تمایز خود از جامعه و کناره‌گیری از هنجارها یا گفتمان حاکم بر جامعه را ــ که ممکن است ایدئولوژیک یا مذهبی یا تبلیغاتی باشد ــ نشان دهد.

منگنو می‌گوید وجود مکانی که نویسنده‌ها در آن گرد هم آیند نشانهٔ آن است که ادبیات قلمروی مستقل پیدا کرده و خودش را از عرف‌های اجتماعی متمایز کرده است. «جهان عرفی فعالیت‌های روزمره در تقابل با جهان مقدس آفرینش زیبایی‌شناختی» (Maingueneau, 2023: 43). شکل‌گیری انجمن‌های هنری مختلف، گرد آمدن در کافه‌ها و از همه مهم‌تر، سبک و زبان خاصی که نویسنده در اثرش، و فیلمساز در فیلمش، به‌کار می‌گیرد، همه و همه راهکارهایی است برای ساخت یک حاشیه، یک

«نامکان» در قلب جامعه. از همین روست که رفتار بعضی هنرمندان ازدید شهروندان، انحرافی یا غیرعادی تلقی می‌شود. پاراتوپی به فرد این امکان را می‌دهد که بیندیشد: «من به گروهی که به آن تعلق دارم تعلق ندارم».

ابراهیم حاتمی‌کیا، ازجمله فیلمسازان مطرح دفاع مقدس، نمود بارز موضع دوگانه و متناقض هنرمند نسبت به گفتمانی است که آن را نمایندگی می‌کند. حاتمی‌کیا دریافت جایزه از رئیس‌جمهور وقت را رد کرده بود و گفته بود: «اراده‌ای هست که از من به‌عنوان یک فیلمساز وابسته تعبیر کنند و من را وابسته تعریف کنند و علاقه‌مندند که من از دست رئیس‌جمهور جایزه بگیرم و نه از دست همکارانم. خب هوشمندی به من می‌گوید به‌نام نامی بچه‌های جنگ، غریب بایستم کنار و جلو نیایم» (مهرنیوز، ۱۳۹۲). البته خود او در یکی از اختتامیه‌های جشنوارهٔ فیلم فجر صراحتاً اعلام کرد: «من فیلمساز وابسته‌ام ... افتخار می‌کنم که از سوی بچه‌های سپاه که زحمت کشیدند و امثال من را رشد دادند، حمایت شدم» (کیهان، ۱۳۹٦). روزنامه‌نگارانْ این تناقض‌های او را معمولاً به رندی سیاسی او نسبت می‌دهند: «حاتمی‌کیا می‌خواهد دوگانه بازی کند ...» (ایسنا، ۱۳۹۲).

منگنو می‌گوید نویسنده‌های مدافع «هنر اصیل» همکارانی را که برای پول یا جلب توجه رسانه‌ها از هنجارهای ادبی عدول می‌کنند نکوهش می‌کنند (Maingueneau, 2023: 18) و سعی می‌کنند به طرق مختلف، استقلال از گفتمان یا ایدئولوژی حاکم را نمایش دهند. فارغ از اینکه آیا تناقض‌های حاتمی‌کیا نوعی بازی سیاسی است یا نه، به‌نظر می‌رسد این دوگانگی عمیقاً برخاسته از همان معضلی است که منگنو به آن اشاره می‌کند؛ هر نویسنده‌ای خواه‌ناخواه میان دو قطب متضاد حرکت می‌کند: استقلال و وابستگی. استقلال به نویسنده امکان می‌دهد صدای شخصی‌اش را حفظ کند و از تقلید یا تبعیت صرف از قواعد نهادی یا بازاری بپرهیزد. و وابستگیْ دسترسی به منابع،

شبکه‌ها، و مخاطبان را تضمین می‌کند. «خلاقیت، در این معنا، محصول فراغت کامل و آزادی بی‌قید و شرط نیست، بلکه نتیجهٔ کار کردن در فضایی است که آزادی و محدودیت در کنار هم وجود دارند. پاراتوپی این فضا را ایجاد می‌کند و نویسنده را در جایگاهی نگه می‌دارد که هم بخشی از جهان است و هم بیرون از آن» (Ibid., 81).

نمونه‌ای بارز از تلاش هنرمند برای ایجاد حاشیه و حفظ استقلال هنری را می‌توان در این اظهارنظر ابراهیم حاتمی‌کیا مشاهده کرد: «حالا و بعد از نزدیک دو دهه تجربهٔ فیلمسازی باید با هزار هول و ولا فیلمی را که دلم می‌خواهد بسازم. برای اینکه تن به فیلم سفارشی ندهم باید پیله‌ای برای خودم بسازی تا از گزند تغییرات در امان باشم» (سینما سینما، ۱۳۹۸). این «پیله» درواقع همان حاشیهٔ امن، همان پاراتوپی فیلمساز است که او را از تن دادن به نرم‌های ایدئولوژی مصون نگه می‌دارد.

بنابراین موضع دوگانهٔ حاتمی‌کیا بازتاب دیدگاهی است که او نسبت‌به هنر خود دارد. او در فیلم‌هایش می‌گوید: «مرزها شوخی‌ان ... من این خط‌کشی‌ها رو قبول ندارم» (*روبان قرمز*)، اما هم‌زمان خود را فیلمساز وابسته معرفی می‌کند تا از مزایای آن بهره‌مند شود. او «می‌خواهد دیده شود، اما با کنار ایستادن. دوست دارد جایزه بگیرد اما با اعلام اینکه دوست ندارد جایزه بگیرد. دوست دارد روابط خود را با یک طیف سیاسی حفظ کند، اما چون می‌داند به محبوبیت او لطمه می‌زند خود را تنها سخنگوی بچه‌های جنگ معرفی می‌کند» (ایسنا، ۱۳۹۲).

یک نوع دیگر از زیست مسئله‌دار هنرمند به زندگی شخصی او و باورهایی که در او شکل گرفته مربوط می‌شود. این اظهارنظر حبیب احمدزاده، نویسنده و فیلمساز سرشناس دفاع مقدس، نمود آشکار موضع حاشیه‌ای و دوگانهٔ هنرمند در جهان است: «من متولد آبادانم، دقیقاً لبهٔ اروندرود. یعنی اگر ۵۰۰ متر آن طرف‌تر دنیا می‌آمدم،

عراقی می‌شدم» (ایسنا، ۱۳۹۸). او در منتهاالیه مرز ایران، در حاشیهٔ (پاراتوپی) ایران به‌دنیا آمده و نمی‌داند خود را به کدام سو متعلق بداند. احمدزاده در نگاه اول کاملاً هم‌سو با جریان‌ها و ایدئولوژی عصر خویش به‌نظر می‌رسد. او نویسنده و فیلمنامه نویس مطرح دفاع مقدس است و بارها جوایز ادبی حکومتی را از آن خود کرده است، اما کاملاً با این ایدئولوژی همسو نیست. احمدزاده در مواجهه با سینما (به‌عنوان یک سینماگر)، و ادبیات پوچی (او نویسندهٔ کتاب *گفتگو با سایه* است که *بوف کور* صادق هدایت را به‌طور جدی بررسی کرده است) موضعی دوگانه اتخاذ می‌کند و تعهدات سیاسی‌اش را کنار می‌گذارد و از ادبیات و سینمای ایدئولوژیک و تبلیغاتی فاصله می گیرد. او در اظهارنظری گفته دوست دارد فیلمی بسازد که بشود آن را در تلویزیون عراق هم پخش کرد. کیومرث پوراحمد درمورد فیلم *اتوبوس شب* که اقتباسی است از رمان *شهر جنگی*، به نقل از احمدزاده می‌گوید: «ما اکنون در موقعیتی هستیم که می خواهیم هم حرفمان را بزنیم و هم دو ملت را به هم نزدیک کنیم» (ایسنا، ۱۳۹۸). این اظهارات به‌خوبی بیگانگی احمدزاده با گفتمانی که به آن تعلق دارد (دفاع مقدس) را نشان می‌دهد و بیانگر موضع متناقض او نسبت‌به این ایدئولوژی است.

۲ـ۱. راوی سرگردان

منگنو می‌گوید اشتباه است که بخواهیم خود واقعی نویسنده را از روی زندگی‌نامه یا نامه‌ها و مصاحبه‌های او دریافت کنیم. اینکه معمولاً راوی اول شخص داستان را فردی جدا از نویسنده درنظر می‌گیرند اشتباه است. نویسنده بیرون از متن نیست و از روی افکار و رفتار راوی می‌توانیم به خود واقعی نویسنده پی ببریم (Maingueneau, 2023: 28). منگنو لافونتن را مثال می‌زند. یکی از شخصیت‌های فابل‌های او روباهی است که با تملق و

آوازخوانی برای ثروتمندان گذران زندگی می‌کند. دقیقاً لافونتن نیز چنین وضعیتی داشت: او نیز انگل‌وار از حمایت قدرتمندان و اشراف بهره می‌برد. او در حاشیهٔ جامعهٔ عرفی می‌زیست: ازدواج کرده بود، اما با همسرش زندگی نمی‌کرد، پسری داشت که سرپرستی‌اش را به دیگری سپرده بود، شغلی داشت اما آن را رها کرده بود تا ادبیات بنویسد. درواقع این شخصیت‌های سرگردان و «بی‌مکان»، غیرمستقیم تعلق تناقض‌آمیز نویسنده به جامعه را نشان می‌دهند (Ibid., 28).

به همین نحو، در روایات جدید دفاع مقدس نیز اغلب شاهد نوعی تناقض میان اظهارات صریح نویسنده/ فیلمساز در مصاحبه‌ها و جشنواره‌ها، و دیدگاه راوی آثار آن‌ها هستیم. بیشتر رمان‌های دفاع مقدس از زاویهٔ اول شخص روایت می‌شوند؛ زاویهٔ دید مخصوص خاطرات و زندگی‌نامه‌های منتسب به این ژانر. به همین دلیل، بعضی بنگاه‌های خبری وابسته به حاکمیت، بسیاری از آثار تخیلی دفاع مقدس را که آشکارا بر روی جلد آن‌ها کلمهٔ «رمان» درج شده، از زمرهٔ خاطرات شهدا معرفی کرده‌اند؛ مثلاً رمان *شطرنج با ماشین قیامت* را به‌صرف شباهت نام راوی، خاطرات شهید موسی آقاهادی دانسته‌اند. خود نویسنده نیز کتاب را به خانوادهٔ این شهید تقدیم کرده است (خبرگزاری دفاع مقدس، ۱۳۹۲).

نویسنده که خود محصول این جامعه است و طبیعتاً خود بخشی از گفتمان این جامعه محسوب می‌شود، با آن سر ناسازگاری دارد؛ یعنی هم مجبور است با آن زندگی، و هم آن را نفی کند. این تناقض به شکل شخصیتی که در حاشیهٔ مکان اصلی داستان زیست می‌کند به‌نمایش درمی‌آید. چنان که گفته شد، راوی اصلی داستان در رمان‌ها و فیلم‌های موج نوی سینمای جنگی ایران اغلب دیده‌بانی تک‌افتاده است که در خلوت خویش گفتمان جنگ و کشتن انسان‌ها را زیر سؤال می‌برد. مکان اصلی در

ادبیات و سینمای دفاع مقدس جبههٔ جنگ است، اما دیده‌بان در برج دیده‌بانی، یعنی در حاشیهٔ جنگ، سکنا دارد. این راوی/ دیده‌بان اغلب نمایندهٔ دیدگاه نویسنده نسبت به هنجارهای عرفی و گفتمانی حاکم بر جامعه است. می‌توان برج دیده‌بانی را نمادی از جهان متعالی هنر درنظر گرفت. موسی در *برج مینو* دربارهٔ دکل دیده‌بانی می‌گوید: «این دکل آدمو سِحر می‌کنه ... افسون می‌کنه ...».

منگنو می‌گوید تولید ادبی میان دو نظام گرفتار شده است: در نظام اول، که در اینجا گفتمان دفاع مقدس است، متن بر مبنای گسست میان نویسنده و شخصیت شکل می‌گیرد؛ یعنی راوی داستان وجودی مستقل دارد و رسماً وابسته به گفتمان دفاع مقدس است، اما این وابستگی گاه دچار مشکل می‌شود. درواقع یکی از شاخص‌ترین نمودهای پاراتوپی، شخصیت‌هایی است که تعلقشان ـ همیشه یا موقتاً ـ مشکل‌دار است. سرباز و بسیجی شخصیتی از قبل‌تعریف شده است، یعنی جایگاه اجتماعی‌اش در گفتمان غالب پذیرفته و حتی تحسین شده است. او عاشق شهادت است و جنگ را جهادی مقدس می‌بیند، اما همین شخصیت در بعضی رمان‌ها محکوم است که دور از هم‌رزمانش در مسیرهایی غیرعادی سرگردان باشد و حتی به اموری غیرجنگی بپردازد. راوی *شطرنج با ماشین قیامت* دائماً سعی دارد خودش را از شخصیت‌های دیگر داستان که هیچ نسبتی با گفتمان خود او ندارند (یک فاحشه، یک مهندس بی‌اعتقاد به خدا، دو کشیش) مبرا بداند، اما برحسب یک سری اتفاق مضحک و خنده‌دار، مجبور می‌شود تمام مدت عملیات را با این افراد سپری کند و از هم‌رزمانش دور باشد.

اما در نظام دوم، مرز میان نویسنده و شخصیت عمداً کم‌رنگ می‌شود. حدیث نفس‌های راوی در همین رمان و تأیید تلویحی گفته‌های «مهندس»، نشان‌دهندهٔ موضع دوگانهٔ احمدزاده نسبت‌به جنگ است. به‌نظر می‌رسد این دوگانگی برخاسته از همان

چیزی است که منگنو آن را «آرزوی نویسنده برای تبدیل شدن به یک نویسندهٔ بزرگ» می‌داند (Maingueneau, 2023: 36).

مهندس در رمان *شطرنج با ماشین قیامت*، نمایندهٔ گفتمان ضدجنگ است و راوی داستان با تأیید تلویحی گفته‌های او، جایگاه قدسی خود را، به‌عنوان کسی که ایثارگرانه که جنگ را «انتخاب» کرده، زیر سؤال می‌برد. مهندس با پیش کشیدن مسائل وجودشناسانه، فلسفهٔ جنگ را زیر سؤال می‌برد: «اگر ایشان [خدا] نخوان، این جنگ‌ها و بدبختی‌ها پیش می‌آد؟ نه پیش می‌آد؟ مگه نمی‌گه قدر قدرته؟ آقای عزیز، شما دارید با خدا می‌جنگید نه اون عراقی‌های بدبخت [...]» (احمدزاده، ۱۳۸۵: ۱۸۳)؛ یا در جای دیگری می‌گوید: «اولین کسی که سیاست‌بازی را در جهان مرسوم کرده، خود خداست» (همان: ۲۵۵). به این ترتیب، پرسش‌های فلسفی و پوچ‌انگارانهٔ مهندس دربارهٔ جنگ و علل درگرفتن آن، بارها موجب تضعیف صدای راوی می‌شود.

تصاویر و نمادهای موجود در متن رمان *شطرنج با ماشین قیامت*، در مواضع مختلف به مقابله با گفتمان دفاع مقدس برمی‌خیزد و با رویکردی پوچ‌گرایانه، انسان را موجودی مجبور و اسیر تقدیر نشان می‌دهد. در این تصاویر، انگارهٔ اسارت انسان در دست سرنوشتی که خالقش برای او رقم زده، بارها در صحنه‌های مربوط به مهره‌های شطرنج برجسته می‌شود و محتوای اصلی داستان را به نام رمان پیوند می‌زند. «شطرنج» در این لایه، به معنای جبر و عدم وجود اختیار در زندگی انسان به‌کار رفته است: «دلم برای مهرهٔ بی‌جان سوخت. او در این دعوای ما چه گناهی داشت؟» (همان: ۱٤۲)، «جناب عالی دقیقاً مهره‌اید و بدبختانه مهرهٔ سیاه هم هستید» (همان: ۱٤۲)، «آیا ما واقعاً یه مهرهٔ بی‌ارزش نبودیم؟» (همان: ۱۳۲). در اینجا راوی با همانندسازی سربازان با مهره‌های شطرنج، بر اندیشهٔ جبرباور مهندس که پیش‌تر آفرینش را محصول نزاعی

بیهوده میان خالق و شیطان شمرده بود، صحه می‌نهد و باور به غایتمندی متعالی نظام الهی را به پرسش می‌کشد.

در صحنهٔ گذشتن گیتی (فاحشه) از جلوی خانهٔ مشتریان سابق خود و حواله کردن ناسزا به آن‌ها، راوی از خود می‌پرسد: «اگه از کوچهٔ خودمان رد می‌شدیم و گیتی یکی از همین لگدها را به در خانهٔ پدرم می‌زد [...]!» (همان: ۲۰۷). راوی با هم‌تراز کردن پدر خود و فاسقان شهر، بار دیگر انگارهٔ مقبول و حراست‌شدهٔ رزمندهٔ معصوم و مطهر را به پرسش می‌کشد و موجب فروکاستن این شخصیت تعالی‌یافته در ژانر دفاع مقدس می‌شود (غفاری و سعیدی، ۱۳۹۳: ۱۰۶).

راوی *شطرنج با ماشین قیامت* برخلاف اشخاص متعلق به گونهٔ دفاع مقدس ــ که شخصیتی تکوین‌یافته، قهرمانی و بی‌نیاز از اصلاح و تغییر دارند ــ در سراسر داستان، هنگام مقابله با گفتمان مهندس، گفتار هرزهٔ گیتی و ناتوانی در رسیدن به مراسم سینه‌زنی، بارها عاجزانه از خود انتقاد می‌کند و به این وسیله، اقتدار معهود رزمنده در گونهٔ حماسی دفاع مقدس را متزلزل می‌کند. درواقع، اعتراف‌های راوی، یعنی آگاهی او از «منِ» غیرآرمانی‌اش، موجب پیچیدگی او و گذشتن از مرحلهٔ یکپارچگی و قهرمانی شخصیت در رمان دفاع مقدس می‌شود و به این ترتیب، به‌واسطهٔ گفتار درونی‌اش، از رزمنده‌های رمان‌های دفاع مقدس که به‌گونه‌ای اغراق‌شده، پاک و پرهیزگارند و جهان‌بینی و شخصیتی منسجم و مشترک دارند، متمایز می‌شود.

به این ترتیب، حبیب احمدزاده با خلق شخصیتی «مسئله‌دار» ــ که نه تماماً بسیجیِ مدافع جنگ است و نه تماماً بی‌اعتقاد به آن ــ و همچنین با ارجاعات مکرر به مضامین ادبیات پوچی که با اتفاقات خنده‌دار و بیهوده در دل داستان همراه شده، سعی دارد به گروه نویسنده‌هایی بپیوندد که ادبیات «محض» تولید می‌کنند، نه ادبیاتی ایدئولوژیک و

تبلیغاتی. این راوی دقیقاً نمایندهٔ دیدگاه نویسنده است. احمدزاده نیز از یک سو نویسندهٔ دفاع مقدس است. او کتابش را به خانوادهٔ شهید تقدیم می‌کند، به‌طوری که بنگاه‌های نشر وابسته به گفتمان حاکم ــ مثل تسنیم، رجانیوز، خبرگزاری دفاع مقدس ــ آن را اقدامی در راستای تأیید خود تعبیر می‌کنند. اما هم‌زمان او مخالف جنگ نیز هست و در تمام آثارش، جنگ را پدیده‌ای شوم و خانمان‌سوز معرفی می‌کند و در رمان *شطرنج با ماشین قیامت* به عراقی‌ها می‌گوید «رفقایمان».

در فیلم *روبان قرمز*، کسی که خوب حرف می‌زند جمعه است: یک افغان درس‌خوانده با شخصیتی آرام و معقول. او نقطهٔ مقابل بسیجی فیلم (داود) است که به‌ندرت و اغلب خشونت‌بار حرف می‌زند. درواقع می‌توان جمعه را نمایندهٔ دیدگاه نویسنده و انزوا و استقلالی دانست که او آرزویش را دارد: «اومدم تو این برهوت که بتونم داد بزنم ... بتونم روراست باشم». این‌که فیلم هیچ تلاشی برای افغانی کردن لهجهٔ این افغان به خرج نداده و او کاملاً به زبان یک تحصیل‌کردهٔ تهرانی حرف می‌زند، این گمان را تقویت می‌کند که بار جهان‌بینی کارگردان بر دوش جمعه است نه داود. موضع نامتوازن حاتمی‌کیا در میان دو نظام ــ گفتمان مستقل هنر و گفتمان دفاع مقدس ــ به جای این‌که مثل راوی *شطرنج با ماشین قیامت* با تردیدهای راوی نمایش داده شود، میان دو شخصیت توزیع شده است.

منگنو می‌گوید نویسنده که برای خودش جهانی استعلائی آفریده همیشه رؤیایی متناقض در سر دارد: نه می‌تواند به‌تمامی به جهان خودساختهٔ خویش عقب‌نشینی کند و نه خود را به زندگی روزمره بسپارد (Maingueneau, 2023: 45). این می‌شود که در رمان‌ها و فیلم‌ها به شخصیت‌هایی برمی‌خوریم که نمایانگر سرگشتگی هنرمند میان جهان خویش و جهان بیرون‌اند. در فیلم *روبان قرمز*، داود، بسیجی سابق جنگ،

می‌گوید: «این زمین مقدسه. من هر روز وسوسهٔ زندگی رو خنثی می‌کنم». بنابراین ماهیت پاراتوپیک و پیرامکانی ادبیات و سینما فقط در نوع زیست نویسنده/ فیلمساز نمود پیدا نمی‌کند، بلکه آثار خلق‌شدهٔ این هنرمندان نیز واجد این خصلت سرگشتگی و بی‌مکانی است.

۲-۲. مکانی دوردست

نویسنده برای اینکه بتواند بنویسد باید بتواند فضای خاص خودش را خلق کند. تولید اثر ادبی بدون شکل‌گیری این فضای منحصربه‌فرد امکان‌پذیر نیست. یعنی مشروعیت‌بخشی به اثر، درگرو ساختن جهان و مکانی خاص برای آن اثر است. فاصله گرفتن نویسنده از ادبیات ایدئولوژیک و تبلیغاتی، به‌شکل مکانی دوردست به نمایش درمی‌آید و درواقع مفرّی است برای مکانمند کردن اثر هنری؛ برای اثبات این‌که اثر قائم به ذات است و به واقعیاتی فراتر از هنجارهای مقبول گفتمان اشاره می‌کند.

بیشتر آثار جنگی دو دههٔ اخیر در مکان‌های محصور و دورافتاده رخ می‌دهند. برج دیده‌بانی، روستایی دورافتاده، یا جزیره‌ای دوردست فضاهایی پاراتوپیک‌اند. زندگی در چنین مکان‌هایی اغلب راهی برای مشروعیت‌بخشی به گویندگانِ گفتمان‌های خودبنیاد است؛ مکان‌هایی هم در دل جنگ و هم جدا از آن. نویسنده می‌تواند در این مکان‌ها دوگانگی میان مرد اجتماعی و خودِ خلاق، میان تعلق داشتن و نداشتن، را عینیت بخشد. رمان *سوران سرد* داستان چند سرباز در پایگاهی میان کوه‌هاست. *هفت روز آخر* روایتگر سربازانی است که در بیابان راهشان را گم کرده‌اند. راوی رمان *شطرنج با ماشین قیامت* علی‌رغم میلش، از هم‌رزمانش جدا افتاده و با چند غیرنظامی در خانهٔ مهندس که ساختمانی چندطبقه است گرفتار شده است.

نمونه‌های سینمایی این فضای بستهٔ متمایز نیز فراوان است، مخصوصاً در فیلم‌های بعد از دههٔ ۱۹۹۰ ، مثل *برج مینو*، *آژانس شیشه‌ای*، *روبان قرمز*، *ملکه* که شخصیت اصلی با روح یک شهید در برج دیده‌بانی گفت‌وگو می‌کند. ویژگی مشترک همهٔ این مکان‌ها محصور بودن آن‌هاست، به‌طوری که جداافتادگی از بقیهٔ جامعه را به خواننده/بیننده القا می‌کند: «آخر خط؟ آن هم وسط کوه‌های لرستان که بیش از صد کیلومتر با خط مقدم فاصله دارد! ... کاش آخر خط باش، بی‌دردسر. خلاص و رهایی. از تنهایی به تنهایی ...» (بایرامی، ۱۳۹۶: ۱۲). در *سوران سرد* می‌خوانیم: «سعید به نوک کوه‌های گم‌شده در برف، در شمالی‌ترین نقطهٔ کوهستان، چشم دوخت ... اون بالاست. یه کم پایین‌تر از قطب شمال. پشت اون ابرا» (افهمی ۱۳۹۲: ٦۳). مرتفع بودن بعضی مکان‌ها، مثل *برج مینو* یا برج دیده‌بانی در *ملکه*، ساختمان مهندس و پایگاه سوران، همگی نمایانگر جایگاه استعلائی نویسنده است. نویسنده خود را بالاتر از جامعهٔ عصر خویش تصور می‌کند.

همان‌طور که گفته شد، این مکان‌های دورافتاده و مرتفع فقط نمود بریدن هنرمند از جامعه و گفتمان غالب نیست، بلکه به جایگاه «آفرینشگری» که او برای خود قائل است نیز اشاره دارد. هنرمند سودای زندگی مؤلف‌گونه دارد. او خدایی است که می‌تواند از مکانی استعلائی، به انسان‌ها زندگی یا مرگ ببخشد. در فیلم *ملکه*، بسیاری از صحنه‌های فیلم از دریچهٔ دوربین دیده‌بانی به‌تصویر کشیده می‌شود. یعنی دوربین دیده‌بان، به جای دوربین فیلمبرداری می‌نشیند و به‌مثابهٔ چشم خدا، زندگی هر دو گروه سربازان ایرانی و عراقی را زیر نظر می‌گیرد. او با شفقتی خداگونه، تصمیم می‌گیرد بر سر بعضی عراقی‌ها موشک نریزد یا معصیت بعضی سربازان ایرانی را ببیند و فقط لبخند بزند. در صحنه‌ای با دوربین به یک افسر عراقی نگاه می‌کند که دارد آماده

می‌شود برای نماز، و در یک چرخش دوربین، سرباز ایرانی را می‌بیند که به ملاقات یک دختر رفته است. او خداست که به همهٔ بنده‌هایش با یک چشم نگاه می‌کند. در صحنهٔ مهمی از فیلم، روح جمشید (دیده‌بان قبلی) به سیاوش (دیده‌بان جدید) می‌گوید: «حالا فکر نکنی چون از جون چند تا عراقی گذشتی دیگه شدی خدا!». این جمله تلویحاً مؤید دیدگاه دیده‌بان و جایگاهی است که او برای خودش قائل است. او دقیقاً فکر می‌کند خداست و می‌تواند همه چیز را ببیند. جان انسان‌ها در دست اوست و حتی از خودکشی یک عراقی نیز جلوگیری کند. در یک صحنهٔ مهم دیگر نیز، دوربین فیلم از نمایی دور، به دور برج می‌چرخد و هم‌زمان نوای قرآن به‌شکلی رازآمیز و مبهم و ترسناک در پس‌زمینه به گوش می‌رسد و بیش‌ازپیش به این برج جایگاه مرموز خدایی می‌بخشد.

۳. صحنه‌های ساختارشکن

واحد پاراتوپیک دیگر فضا و موقعیتی است که در یک روایت ساخته می‌شود تا کناره‌گیری صاحب اثر از گفتمان حاکم را نمایش دهد. در فیلم *اتوبوس شب*، عیسی، نوجوانی که در ابتدای فیلم به‌نظر می‌رسد تب و تاب زیادی برای جنگ و سلطه و قدرت دارد، در صحنه‌ای که مجبور می‌شود به چند عراقی شلیک کند گریه‌کنان می‌گوید: «چرا باید بکُشیم؟!». حتی یک شخصیت دیگر نیز در این اتوبوس (باز هم یک فضای بسته) هست که تعلقش به گفتمان جنگی ایران مسئله‌دار است: عماد، جوانی زیبا که عامدانه شبیه یک اسیر عراقی در همان اتوبوس انتخاب شده است. بعد از انفجار و ازدست دادن چشم‌هایش، چشم‌بندی سفید به چشم‌های عماد می‌بندند، درست شبیه چشم‌بندهای سیاهی که به چشم اسیران عراقی بسته‌اند. تقابل رنگ سیاه و

سفید چشم‌بندها کاملاً آشکار است و گویای این واقعیت که ما همگی انسانیم و اسیریم، فقط رنگ چشم‌بندهایمان فرق دارد. رویکرد انسانی به اسیران عراقی و اتخاذ موضعی ضدجنگ در تضاد با گفتمان ایدئولوژیک و ملی دفاع مقدس که در اولین فیلم‌های جنگی ایران دیده می‌شود قرار می‌گیرد؛ جایی که سرباز عراقی بی‌رحمانه می‌تواند یک سرباز ایرانی را سلاخی کند. در اینجا عیسی و عماد و رانندهٔ اتوبوس، و فاروق، اسیر عراقی که با ایرانی‌ها همراه می‌شود، چشم‌بندهای سیاه و سفید، اتوبوس گلمالی‌شده در قلب بیابان، همگی واحدهای پاراتوپیک‌اند که تمایز اثر و سازنده (کیومرث پوراحمد) از گفتمان غالب را نمایش می‌دهند.

واحد پاراتوپیک دیگر ساختن فضایی طنزآلود و خنده‌دار است که گفتمان حاکم را به سخره می‌گیرد. در فیلم *اتوبوس شب*، رانندهٔ اتوبوس که در تمام فیلم موضعی ضدجنگ و انسانی نسبت به اسرای عراقی دارد، در صحنه‌ای وظیفهٔ نگهبانی از اسراء را بر عهده می‌گیرد و تفنگ‌به‌دست و با خشونت فریاد می‌زند: «لاتحرّک!». در همین لحظه صدای وزوز مگسی سکوت اتوبوس را در هم می‌شکند و فضایی خنده‌دار ایجاد می‌کند که خشونت راننده و استیلای خشونت‌بار او را زیر سؤال می‌برد. در رمان *شطرنج با ماشین قیامت*، راوی داستان مفهوم قدسی شهید و جانباز جنگی را با تشبیه او به بستنی، واژگون می‌کند: «کف سفیدی مانند بستنی خامه‌ای لبش را پوشانده بود» (احمدزاده، ۱۳۸۵: ٤۷). او با همانند کردن فاجعهٔ مجروح شدن دوستش به یکی از مقولات مرتبط با خوردن، مرگ در جنگ را که در گفتمان دفاع مقدس عملی شامخ و قهرمانی و مقدس است، به امری خنده‌دار تبدیل می‌کند. در جای دیگری از همین رمان، مرگ دلخراش یک زن را با کارخانهٔ بستنی پیوند می‌زند: «الان زن کجاست؟ حتماً درون سردخانهٔ بستنی مهر درحال یخ زدن» (احمدزاده، ۱۳۸۵: ۱۵۵). نمایش

خنده‌دار و طنزگونهٔ مرگ متعالی در این رمان، وجه حماسی شهادت را به امری زمینی و ملموس تبدیل می‌کند. اما علاوه‌بر راوی و فضای خاص حاکم‌بر اثر، شخصیت‌های دیگری نیز ممکن است بار پاراتوپیک اثر را برعهده داشته باشند.

٤. شخصیت‌های حاشیه‌ای منگنو می‌گوید هنرمند مثل یک بی‌خانمان است؛ به اجتماع قومی یا حرفه‌ای خاصی تعلق ندارد. نویسنده به‌طور ذاتی تبعیدی‌ای است که در حسرت جهانی هماهنگ‌تر زندگی می‌کند، کوچ‌نشین یا بی‌خانمانی که نمی‌گذارد خود را به مکانی یا جمعی محدود کند، زیستی که از جامعه ارتزاق می‌کند، یا «موش کوری» که باید برای خلق اثرش زندگی دوگانه‌ای در پیش بگیرد (Maingueneau, 2023: 75).

یکی از واحدهای پاراتوپیک، اجتماعاتی است که در حاشیهٔ جهان مدرن زندگی می‌کنند. انسان‌هایی که نه تماماً شهری‌اند نه تماماً وحشی: کولی‌ها، روستاییان، کوچ‌نشینان. کولی‌ها نیز مثل هنرمندان، جهانی محصور و متمایز دارند و در میان هاله‌ای از نیروهای رازآمیز و ناشناخته پیچیده شده‌اند که به آن‌ها جذابیت می‌دهد (Ibid., 46). از آنجا که از دید برخی نویسنده‌ها، حاشیه‌نشینی شرط لازم برای رسیدن به آفرینش ادبی است، حضور این افراد در داستان و فیلم نشان‌دهندهٔ حسرت نویسنده در زیست اصیل این اقوام و عدم تعلق کامل آن‌ها به جامعه است.

حضور کوچ‌نشینان یا روستاییان در رمان‌ها و فیلم‌های دفاع مقدس نشان از آن دارد که نویسنده‌های آثار مزبور بی‌اختیار به مفهوم فوق در نظریهٔ منگنو نظر داشته‌اند. در رمان *سوران سرد*، پایگاه سوران نزدیک به روستایی بنا شده که از قضا بعضی از ساکنان آن «حزبی» و دشمن سربازان ایرانی محسوب می‌شوند: «حرف زدن با روستاییا قدغنه. فرمانده گروهان اگه بفهمه بازداشتی برات می‌بُره ...» (افهمی، ۱۳۹۲: ٦٢). اما

یکی از همین سربازان، پنهانی به ملاقات یک زن حزبی می‌رود و رابطه‌ای عاشقانه با او برقرار می‌کند. به این ترتیب، فضایی انسانی و فارغ از جنگ و ایدئولوژی در رمان شکل می‌گیرد. البته ممکن است این اقوام حاشیه‌ای کارکردی در پیشبرد داستان نداشته باشند، اما حضورشان حاکی از جایگاه پاراتوپیک اثر است. در رمان *هفت روز آخر*، گروهان در بیابان به عشیره‌ای می‌رسد: «روی یک تکه زمین هموار چند سیاه‌چادر دیده می‌شود ... زنی از راه می‌رسد. کوزه بر دوش و سیاه‌پوش ...» (بایرامی، ۱۳۹۷: ۱۰۰).

چادرنشین یا روستایی نماد همان استقلالی است که نویسنده به دنبال آن است. این جوامع حاشیه‌ای امکان بریدن از گفتمان یا شبکه‌هایی را که نویسنده ناگزیر از زندگی در میان آن‌هاست فراهم می‌کنند. در *روبان قرمز*، جمعه یک شخصیت حاشیه‌ای است، نه ایرانی است نه عرب و نه مدرن. درکنار او، محبوبه «عرب ـ عجم» است و او نیز تماماً متعلق به یک طرف نیست. بنابراین روستایی یا کولی در یک اثر ادبی یا سینمایی صرفاً برای تنوع شخصیتی به داستان اضافه نمی‌شود، بلکه از نمودهای بارز پاراتوپی نویسنده است.

۵. ارجاع به ادبیات

این‌که نویسنده و زیست مسئله‌دارش را به «هنر» ربط می‌دهیم مستلزم آن است که قلمرو مشخص و متمایزی به‌نام ادبیات یا هنر شکل گرفته باشد. اما درطول تاریخ، همواره این گونه نبوده که ادبیات را متعلق به یک حوزهٔ خاص بدانند. آثار ادبی گاه تاریخ به حساب می‌آمدند گاه گزارش روزنویس یا متونی حِکمی و علمی. تلقی ما از هنرمند درمقام «آفرینشگر»ی که با نیرویی مهارنشدنی دست به خلاقیت می‌زند، درگرو شکل‌گیری قلمروی خاص به‌نام هنر یا ادبیات است.

می‌توان این اصل را به شکل‌گیری انواع ژانرها نیز تعمیم داد. با شروع جنگ، روایت‌هایی با کارکرد تبلیغاتی یا حمایتی برای گفتمان غالب ظهور می‌کنند، اما کم کم یک زیرژانر از همین ژانر جنگی انشعاب پیدا می‌کند که می‌خواهد برای خودش یک قلمرو خاص هنری و استعلائی بسازد: رمان یا فیلمی غیرتبلیغاتی با هدفی صرفاً زیبایی‌شناسانه. در این حال دیگر ضرورتی ندارد نویسنده/ فیلمساز شخصیت‌ها را ابرقهرمانانی در صحنهٔ جنگ نشان دهد. جنگ صرفاً محملی است برای خلق یک صحنهٔ دراماتیک. بنابراین باز هم می‌توانیم انزوای شخصیت‌های ژانر جدید دفاع مقدس را به استعلاطلبی ادبیات و سینما ربط دهیم. نویسنده که خود را برتر از جامعه می‌بیند، نمی‌خواهد به آثار عرفی و کارکردی این ژانر وفادار بماند و درپی خلق اثری زیبایی‌شناسانه است و این کار را با ارجاع به ادبیات انجام می‌دهد.

چنان‌که گفته شد، نویسندهٔ مدرن حضوری متناقض و دوگانه دارد: از یک سو چهره‌ای یگانه و منزوی است و از سوی دیگر عضوی از نهادی که قواعد و هنجارهای خود را بر او تحمیل می‌کند. این دوگانگی در قلمرو ژانر دفاع مقدس به‌خوبی قابل مشاهده است. نویسنده/ فیلمساز از سویی مجبور است جنگ هشت‌ساله را به‌عنوان جهادی مقدس و شهادت‌طلبانه نمایش دهد که شخصیتْ به اختیار خود آن را انتخاب کرده است ــ اغلب شخصیت‌های رمان‌های جنگی بسیجی‌اند ــ و از سوی دیگر قصد دارد قلمروی هنری و خاص خود تولید کند که او را از گفتمان تبلیغاتی دفاع مقدس جدا می‌کند. اینجاست که نویسنده‌ها با تأسی به بزرگان ادبی جهان سعی می‌کنند خود را از تبار نویسنده‌های بزرگ جهان معرفی کنند، نه نویسنده‌ای سفارشی که در راستای تأیید گفتمان حاکمیت قلم می‌زند. به این ترتیب عدول از نرم‌های دفاع مقدس درواقع راهکاری است برای خلق مکانی خاص برای اثر ادبی/هنری؛ برای متمایز کردن خود از

خیل آثاری که هم‌سو با گفتمان حاکم خلق می‌شوند. *رمان شطرنج با ماشین قیامت* آشکارا ارجاعی است به رمان *آخر بازی* از سموئل بکت و دقیقاً مضامین پوچ‌انگارانهٔ ادبیات پوچی در این رمان نیز تکرار شده است (ر.ک.غفاری ۱۳۹٤). در رمان *پل معلق*، راوی داستان قبل از اینکه به پایگاه نظامی در میان کوه‌ها برود، وارد یک کتابفروشی می‌شود و به‌سوی قفسهٔ رمان‌ها می‌رود. دربارهٔ همین راوی می‌گویند: «تو که همش سرت تو کتابا بوده» (بایرامی، ۱۳۹٦: ١٤). این صحنه صراحتاً بیانگر این است که راوی همان نویسنده است.

یکی دیگر از نمودهای ارجاع به آثار پیشین ادبیات، ساختن صحنه‌هایی در فیلم یا رمان است که شخصیت به سراغ ادبیات می‌رود: جمعه در *روبان قرمز* در اتاقش ساز و کتاب دارد. برخلاف داودِ بسیجی که «تفنگش زبانش است». در صحنهٔ مقابلهٔ جمعه و داود، جمعه می‌گوید: «من با سازم اومدم که نغمهٔ صلحه. تفنگتو بذار زمینو و بیا حرف بزنیم». و چند صحنه بعد، تفنگ داود روی مین می‌رود و متلاشی می‌شود. جنگْ مغلوب هنر می‌گردد. جمعه به‌عنوان یک افغان، شخصیتی حاشیه‌ای که نه ایرانی است و نه عرب، با هنرش کناره‌گیری از گفتمان جنگ را نمایندگی می‌کند. در فیلم *ملکه*، جمشیدِ دیده‌بان دفتر خاطراتی دارد و «شاعر» است. دیده‌بان جدید که در ابتدای ورود به برج، عطش فراوانی برای گلوله ریختن بر سر عراقی‌ها دارد، در برخورد با جمشیدِ شاعر، از دیدگاه‌های قبلی‌اش دست می‌کشد. او در صحنه‌ای شعری را که جمشید در دفترش نوشته تکرار می‌کند: «از ما به جز حکایت مهر و وفا مپرس» و در صحنهٔ دیگر سعی می‌کند جلوی کشتن عراقی‌ها را بگیرد. فریاد می‌زند: «اونایی که اون طرفن مثل مائن ... یه قلدر زورشون می‌کنه که بجنگن». به این ترتیب، دیده‌بان، که نمایندهٔ نویسنده/ فیلمساز است، از رهگذر هنر، به تعالی و صلح می‌رسد.

٦. نتیجه

در یکی دو دههٔ اخیر شاهد ظهور رمان‌ها و فیلم‌هایی در حوزهٔ دفاع مقدس مقدس هستیم که تفاوتی فضایی با انواع شناخته‌شدهٔ این ژانر دارند. مکان داستان دیگر صحنهٔ جنگ، و نمایش رشادت‌ها و شهادت‌های سربازان ازجان‌گذشته نیست، بلکه در مکانی دوردست و با چند شخصیت محدود، که عموماً دیده‌بانی تک‌افتاده است، رخ می‌دهد. بهترین ابزار نقد برای بررسی این تغییر جدید، تحلیل گفتمان است. براساس نظریهٔ «پاراتوپی» دومینیک منگنو، هر نویسنده و هنرمندی برای این‌که بتواند به اثرش به‌عنوان یک اثر هنری مستقل، و به خودش درمقام یک نویسندهٔ مستقل، مشروعیت ببخشد، باید مکانی خاص برای اثرش خلق کند و این مکان خاص همان «پاراتوپی» است.

پاراتوپی یعنی عدم تعلق نویسنده به مکانی که ظاهراً و اسماً به آن تعلق دارد؛ هم‌زمان در خود فرو رفتن و مشاهدهٔ دنیای بیرون، تعلق داشتن و نداشتن. نویسنده مجبور به زیست در مکانی است که تماماً به خودش تعلق ندارد، اما امکان خروج از آن را هم ندارد. منگنو این وضعیت نویسنده را نوعی لامکانی یا پیرامکانی خوانده است، قرار گرفتن در حاشیهٔ مکان جامعه. البته منظور از مکان، گفتمان حاکم بر جامعه است و منظور از لامکانی، تلاش نویسنده برای رسیدن به قلمرو خودبنیاد هنر که در ادبیات و سینما به شکل مکان‌های دورافتاده و مرتفع به نمایش درمی‌آید. نویسنده‌ها علاوه‌بر خلق مکان دورافتاده و شخصیت‌های تنهایی که در خلوت خویش گفتمان جنگ را زیر سؤال می‌برند، از ابزارهای دیگری نیز استفاده می‌کنند تا کناره‌گیری خود از گفتمان ایدئولوژیک غالب را پررنگ‌تر نمایش دهند و خود را متعلق به عرصهٔ هنر اصیل معرفی کنند، نه هنرمندی سفارشی و وابسته. از جملهٔ این ابزارها می‌توان به

ارجاع به ادبیات و هنر، حضور شخصیت‌های حاشیه‌ای مثل روستاییان و کوچ‌نشینان، و ایجاد فضایی طنزآلود در قلب فجایع جنگ اشاره کرد. بنابراین به‌نظر می‌رسد پدیدهٔ جدیدی که در روایات دفاع مقدس می‌بینیم تلاشی است برای به‌دست آوردن استقلالی نسبی در میان گفتمان غالب و پیوستن به قلمرو ادبیات و هنر محض.

ظهور این موج جدید در ادبیات و سینمای دفاع مقدس و فاصله گرفتن از ویژگی‌های اصلی ژانر را می‌توان به تأثیرات سینمای جهان نیز ربط داد. خلق فضاها یا شخصیت‌هایی که معمولاً در آثار غیرایدئولوژیک دیده می‌شوند، مثل داستانی که در آن چند سرباز در بیابانی گرفتار شده‌اند یا فیلمی با تنها چند شخصیت ــ آثاری مانند *در میان برف‌ها* یا *راه بازگشت*، و حتی فیلم‌های جنگی هالیوود همچون *تنها بازمانده*، *کجکی*، *عملیات جنگی* که روایتگر تلاش چند سرباز در افغانستان یا عراق برای بقاست ــ با استفاده از فضاسازی محدود و تعداد اندک شخصیت‌ها، امکان تمرکز بر جنبه‌های هنری را بیشتر فراهم می‌کند. بسیاری از نویسنده‌ها چنین آثاری را «هنری‌تر» می‌دانند، شاید چون این ساختار شباهت زیادی به تئاتر دارد؛ جایی که با چند بازیگر و یک صحنهٔ ثابت، بار اصلی اثر بر دوش دیالوگ‌ها، روابط انسانی و فضاسازی دقیق می‌افتد.

افزون‌بر این، روایت در یک فضای بسته با چند شخصیت محدود کاری دشوارتر است، زیرا حذف تنوع مکانی و رویدادهای پرهیجان باعث می‌شود شخصیت‌پردازی و خلق فضا تنها ستون‌های داستان باشند. البته صِرف نبود صحنه‌های جنگی یا استفاده از فضاهای خلوت و تمرکز بر حالات، گفت‌وگوها و روابط شخصیت‌ها، به‌خودی‌خود تضمین‌کنندهٔ «هنر محض» نیست، اما به‌هرحال، با توجه به جذابیت تئاتر، این نوع فیلم/رمان هنری‌تر تلقی می‌شود. بنابراین یکی از انگیزه‌های هنرمند برای خلق اثری

جنگی که در مکانی غیرجنگی رخ می‌دهد، هرچه شبیه‌تر شدن به هنر محض است. حال این سؤال مطرح می‌شود که تکنیک‌ها و مضامین سینمایی موجود در فیلم‌های جنگی هالیوودی چگونه و تا چه حد در کم‌رنگ شدن خصلت ایدئولوژیک و دینی روایت‌های دفاع مقدس نقش داشته‌اند. آیا تحولات مزبور صرفاً ناشی از سودای نویسنده‌ها و فیلمسازان برای پیوستن به ادبیات/ سینمایی هنری و جهانی و غیرایدئولوژیک است، یا به تغییر و تحولات سبکی که تحت تأثیر سینمای جهان رخ داده، مربوط می‌شود؟ پاسخ به این پرسش مستلزم بررسی گسترده و دقیق شگردهای سینمایی در روایت‌های جنگی ایرانی، و ردیابی تأثیر سینمای جهان، به‌خصوص هالیوود، بر ادبیات و سینمای دفاع مقدس است.

پی‌نوشت‌ها

1. Dominique Maingueneau
2. paratopia
3. paratopic shifter

منابع

احمدزاده، حبیب (۱۳۸۵). ***شطرنج با ماشین قیامت***. چ۲. تهران: سورهٔ مهر.

افهمی، جواد (۱۳۹۲). ***سوران سرد***، تهران: سورهٔ مهر.

ایسنا (۱۳۹۲). «آقای حاتمی‌کیا! در آن هشت سال کجا بودید؟» [به فارسی] (https://www.isna.ir/news/0000671116/)

ایسنا (۱۳۹۸). «گفت‌وگو با حبیب احمدزاده دربارهٔ فیلم *اتوبوس شب*» [به فارسی] (https://www.isna.ir/news/8604-11984)

باشه‌آهنگر، محمد (کارگردان). (۱۳۹۱). ***ملکه*** [فیلم]. ایران.

بایرامی، محمدرضا (۱۳۹۷). **هفت روز آخر**. تهران: کتاب نیستان.

بایرامی، محمدرضا (۱۳۹٦). ***پل معلق***. چاپ دوازدهم، تهران: نشر افق.

پوراحمد، کیومرث. (کارگردان). (۱۳۸٦). ***اتوبوس شب*** **[فیلم]**. ایران.

تسنیم (۱۳۹۲). «حاتمی‌کیا امروز انقلابی‌تر از دیروز» [به فارسی] (https://www.tasnimnews.com/fa/news/1392/12/04/292327/)

حاتمی‌کیا، ابراهیم (کارگردان) (۱۳۷۵). ***برج مینو*** **[فیلم]**. ایران.

حاتمی‌کیا، ابراهیم (کارگردان) (۱۳۷۷). ***آژانس شیشه‌ای*** **[فیلم]**. ایران.

حاتمی‌کیا، ابراهیم (کارگردان) (۱۳۷۸). ***روبان قرمز*** **[فیلم]**. ایران.

خبرگزاری دفاع مقدس (۱۳۹۲). «حبیب احمدزاده جایزه‌اش را به خانوادهٔ شهید آقاهادی تقدیم کرد» [به فارسی]

(https://defapress.ir/fa/news/6762/)

سینما سینما نیوز و تحلیل (۱۳۹۸). «حقایقی دربارهٔ فیلم دیده‌بان به کارگردانی حاتمی‌کیا به مناسبت نمایش آن در جشنوارهٔ بین‌المللی فیلم فجر» [به فارسی]

(https://cinemacinema.ir/news/).

غفاری، سحر (۱۳۹٤). «تأثیر پیرامتن‌ها در شکل‌گیری یا تحریف معنای متن؛ بررسی دوگانگی رمان شطرنج با ماشین قیامت از دریچهٔ پیرامتن‌ها». *فصلنامهٔ نقد ادبی*. س ۳۲. ۸۵ـ۱۰٤.

غفاری، سحر، و سعیدی، سهیلا (۱۳۹۳). «کارناوال‌گرایی در شطرنج با ماشین قیامت». ***نقد ادبی***. س ۷. ش ۲۵. ۹۹ـ۱۱۹.

کیهان (۱۳۹٦). «افتخار می‌کنم که فیلمساز وابسته به این نظام هستم!» [به فارسی]

(https://kayhan.ir/fa/news/126089/)

References

Maingueneau, D. (2023). *Paratopia, Literature as Discourse*. Milton Keynes: Palgrave MacMillan.

Afhami, J. (2013). *Surān-e Sard*. Tehran: Sureh-ye Mehr. [In Persian]

Ahmadzade, H. (2006). *Shatranj b*ā *Māshin-e Qiy*ā*mat*. 2nd ed. Tehran: Sureh-ye Mehr. [In Persian]

Bashe-Ahangar, M. (Director). (2012). *Malake (The Queen)* [Film]. Iran.

Bayrami, M.R. (2017). *Pol-e Mo'allaq*. 12th ed. Tehran: Nashr-e Ofoq. [In Persian]

Bayrami, M.R. (2018). *Haft Ruz-e* 'ā*khar*. Tehran: Ketāb-e Neyestān. [In Persian]

Cinema Cinema News and Analysis. (2019). "Facts about the film *The Watcher*…," https://cinemacinema.ir/news/ [In Persian]

Ghaffari, S. (2015). "Ta'sir-e pirāmatn-hā dar shekl-giri yā tahrif-e ma'nā-ye matn; barrasi-ye dogāngi-ye romān-e *Shatranj bā Māshin-e Qiyāmat* az dariche-ye pirametan-hā," *Faslnāme-ye Naqd-e Adabi*, vol. 32, pp. 85–104. [In Persian]

Ghaffari, S., & Sa'idi, S. (2014). "Kārnavāl-gerāy dar Shatranj bā Māshine Qiyāmat," *Faslnāme-ye Naqd-e Adabi*, vol. 7, no. 25, , pp. 99–119. [In Persian]

Hatamikia, E. (Director). (1996). *Borj-e Minu (Minoo Tower)* [Film]. Iran.

Hatamikia, E. (Director). (1998). *'āzhans-e Shishe'i (The Glass Agency)* [Film]. Iran.

Hatamikia, E. (Director). (1999). *Robān-e Ghermez (The Red Ribbon)* [Film]. Iran.

ISNA. (2013). "Mr. Hatamikia! Where were you during those eight years?" https://www.isna.ir/news/0000671116/ [In Persian]

ISNA. (2019). "Interview with Habib Ahmedzade on the film *Night Bus*," https://www.isna.ir/news/8604-11984 [In Persian]

Kayhan (2017). "I am proud to be a filmmaker affiliated with this regime!" https://kayhan.ir/fa/news/126089/ [In Persian]

Maingueneau, D. (2023). *Paratopia, Literature as Discourse*. The Open University, Milton Keynes.

Pourahmad, K. (Director). (2007). *Otobus-e Shab (The Night Bus)* [Film]. Iran.

Sacred Defense News Agency. (2013). "Habib Ahmedzade dedicated his award…," https://defapress.ir/fa/news/6762/ [In Persian]

Tasnim News Agency. (2014). "Today's Hatamikia is more revolutionary than yesterday," https://www.tasnimnews.com/fa/news/1392/12/04/292327/ [In Persian]