Sites of Memory in Iranian Cinema on Palestine Within the Framework of Pierre Nora's Theory: A Case Study of Five Iranian Feature Films on Palestine

Payam Foroutan Yekta[1], **Seyed Reza Fatemi**[2],

Receive Date: 07 November 2025, Accept Date: 19 May 2026
Doi: 10.22034/rpa.2026.2076838.1201

Abstract

Pierre Nora's seminal theory of Lieux de mémoire (sites of memory) emerged as a critical response to the accelerated pace of modernity and the consequent rupture from living traditions. He posits that pre-modern societies were embedded in "milieux de mémoire" (environments of memory)—organic, unselfconscious social frameworks where tradition was continuously and naturally transmitted through rituals, oral histories, and lived experiences. Modernity, with its dislocating forces of revolution, industrialization, and globalization, has shattered these environments. What remains, Nora argues, is not lived memory but a self-conscious, archival, and prosthetic form of remembrance. In this void, societies consciously construct "sites of memory"—be they material (monuments, museums), symbolic (commemorations, flags), or functional (archives, manuals)—to anchor a collective identity that is no longer spontaneously sustained. These sites are deliberate bulwarks against collective amnesia, serving as intentional, often contested, anchors for a past that is in danger of being forgotten or distorted. This study adopts and expands Nora's framework to analyze a distinct corpus: five Iranian films that take the Palestinian experience as their central subject. It argues that these cinematic works function as potent, contemporary "sites of memory," consciously constructed to combat the dual threats of forgetting and the political-cultural distortion of Palestinian history. By strategically reconstructing memory within urban landscapes, rituals, and objects, these films do not merely document history but actively produce a narrative of resistance and identity preservation. Furthermore, this analysis incorporates nuanced concepts like "memory contact," "memory knots," and the "creolization of memory" to dissect the specific mechanisms through which this cinematic remembrance operates, acknowledging the

1. Assistant Professor, Department of Performing Arts, Faculty of Fine Arts, University of Tehran, Tehran, Iran (Corresponding Author). Email: payamforoutan@ut.ac.ir
2. MA Candidate, Cinema Department, Faculty of Arts, Soureh International University, Tehran, Iran. Email:reza.fatemib@yahoo.com

transnational and hybrid nature of this memory work. While Nora's theory provides the foundational architecture, this research employs several supplementary concepts to refine its application to cinema: a) Sites of Memory (Lieux de mémoire): the core concept. In this context, the films themselves become macro "sites," while within their diegesis, specific elements (a key, a ruined house, a ritual) function as micro-sites. b) Memory Contact: This concept describes the points of interaction and negotiation between different memory traditions. Iranian cinema about Palestine is a prime example of "memory contact," where an Iranian cinematic and political lens engages with the Palestinian national narrative. This is not a simple act of ventriloquism but a creative, often strategic, alignment of memories of resistance and displacement. c) Memory Knots: Drawing on the work of scholars like Michael Rothberg, this idea refers to dense constellations where multiple memory threads—personal and collective, traumatic and triumphant—intersect and become entangled. A single cinematic object, like a character's heirloom, can act as a "knot" tying together the memory of the 1948 Nakba, personal loss, and the ongoing struggle. d) Creolization of Memory: This concept, akin to Astrid Erll's notion of "travelling memory," highlights how memories migrate, cross cultural borders, and blend with local narratives. The Palestinian story, as told through Iranian cinema, undergoes a process of "creolization." It is inflected with the aesthetics, religious symbolism (particularly Shia iconography of martyrdom and injustice), and political discourse of the Iranian Revolution, creating a hybrid, transnational memory narrative that resonates with specific audiences. The analysis of the five films reveals a sophisticated deployment of various types of mnemonic sites as follows: Urban Landscapes as Palimpsests of Memory: The films frequently use the city—whether a refugee camp evocatively recreated on a set or a generic Middle Eastern urban space—as a palimpsest. In these spaces, the past is never truly erased. Scenes often depict characters navigating ruins, alleyways, and checkpoints that bear the physical and psychological marks of history. with history. These are not generic backdrops but active narrative agents. They spatialize memory, making the abstract trauma of displacement tangible. The cinematic city becomes a site where the lost homeland is continuously remembered and re-imagined, resisting its physical and historical erasure. Objects as Mnemonic Triggers and Testimonials: Objects carry an immense mnemonic weight. The most potent example is the key—a universal symbol of the Palestinian Right of Return, representing the keys to homes lost in 1948. When featured in a film, a key is not merely a prop; it is a condensed site of memory, embodying hope, loss, and intergenerational transmission. Similarly, old photographs, deeds to land, and traditional embroidery function as tangible evidence of a past that others seek to deny. These objects act as "memory knots," where personal family history becomes inseparable from the national narrative. Rituals and Commemorations as Performative Memory: The films heavily utilize ritualistic spaces—

mourning ceremonies, political rallies, and religious gatherings (like Ashura). These sequences function as performative sites of memory. Through chanting, eulogies, and collective grief, they re-enact and re-live the foundational traumas of the Palestinian struggle. This ritualization connects the Palestinian narrative to a deeper, archetypal narrative of martyrdom and resistance within Shia Islam, a clear example of "creolization." This fusion strengthens the emotional and ideological resonance for the intended audience, transforming historical fact into sacred, repeatable memory. The Human Body as a Living Archive: The characters themselves become sites of memory. The aging refugee's body, scarred by war, or the young fighter's resolve, etched on his face, serves as a living testament to history. Their stories, told in flashbacks or monologues, are the embodied transmission of memory from one generation to the next, resisting the silence that oppression imposes. A crucial counterpoint in this study is Masoud Kimiai's The Lead, which stands as a notable exception. Instead of constructing sites of memory, the film stages their deliberate and systematic erasure. It portrays a world where traces of the past are obscured, documents are destroyed, and witnesses are silenced. This creates a pervasive atmosphere of historical suspension and an identity unmoored from its foundational past. The protagonist's struggle is not to preserve memory but to navigate a present devoid of coherent historical reference points. By depicting this memory vacuum, The Lead performs a vital function: it highlights the fragility of memory sites themselves and serves as a powerful cautionary tale. It underscores the high stakes of the mnemonic project and makes the constructive efforts of the other films appear even more urgent and necessary. Ultimately, this analysis demonstrates that Iranian films about Palestine are far more than political propaganda or simple acts of solidarity. They are sophisticated cultural artifacts that function as active "terrains of memory." They exemplify how, in the absence of organic "milieux de mémoire," cultural production becomes a vital, conscious technology for safeguarding and transmitting collective remembrance. By evoking the past through reconstructed sites, rebuilding a cohesive identity through symbolic elements, and symbolically resisting erasure through narrative, these films create a durable, transnational memory space. They reframe the Palestinian struggle through a specific Iranian lens, a process of "memory contact" and "creolization" that produces a hybrid yet powerful narrative of resistance. In doing so, Iranian cinema does not just tell a story about Palestine; it actively participates in the global struggle over memory, affirming that who controls the past often dictates the possibilities for the future.

Keywords: Palestine, Pierre Nora, Sites of Memory, Iranian Cinema

«خاطره مکان» در سینمای ایران با موضوع فلسطین، در چارچوب آراء پیر نورا (مطالعهٔ موردی ۵ فیلم سینمای ایران با موضوع فلسطین)

پیام فروتن یکتا[۱]، سید رضا فاطمی[۲]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۰۸/۱، تاریخ پذیرش: ۱۴۰۵/۰۲/۲۹

Doi: 10.22034/rpa.2026.2076838.1201

چکیده

سینمای ایران در مقاطع مختلف تاریخی، مسئله فلسطین را دست‌مایهٔ خلق آثاری قرار داده که بازتاب‌دهندهٔ دغدغه‌های سیاسی، تاریخی و انسانی هستند. درون‌مایهٔ این فیلم‌ها اغلب تلفیقی از مضامین مقاومت، رنج، تبعید و پایداری است. بااین‌حال، آنچه در رویکرد بسیاری از این آثار برجسته می‌نماید، پرداختن به ابعاد هویتی، حافظه و خاطرهٔ جمعی فلسطینیان است. پژوهش حاضر با اتکا به نظریهٔ «مکان‌های حافظه» پیر نورا ـ که در پاسخ به گسست‌های ناشی از مدرنیته و زوال «محیط‌های حافظه» سنتی شکل گرفته است ـ به تحلیل چگونگی بازنمایی حافظهٔ جمعی در پنج فیلم ایرانی با موضوع فلسطین می‌پردازد. بر اساس نظریهٔ نورا، در شرایطی که حافظهٔ زیسته به‌طور طبیعی تداوم نمی‌یابد، جامعه برای مقابله با فراموشی و حفظ هویت خود، به ساخت فضاها و نمادهایی روی می‌آورد که کارکرد تثبیت، انتقال و مقاومت حافظه را بر عهده دارند. این مطالعه با بهره‌گیری از مفاهیم نوین و تکمیلی مانند «تماس حافظه»، «گره حافظه» و «کرئول‌سازی حافظه»، نشان می‌دهد که سینمای ایران چگونه از طریق بازآفرینی مکان‌های حافظه در فضاهای شهری ـ نظیر بازسازی خانه‌های ویران‌شده، محله‌های قدیمی و مکان‌های نمادین ـ استفاده از اشیاء خاطره‌انگیز مانند کلید خانه، عکس‌های خانوادگی، یادداشت‌ها و اسناد شخصی و همچنین تأکید بر عناصر هویتی، شامل پوشش سنتی و موسیقی بومی و نمایش فضاهای آیینی و جمعی، نظیر مراسم سوگواری، جشن‌ها و گردهمایی‌ها، به بازسازی روایت‌های جمعی می‌پردازد. این پژوهش با اتخاذ رویکردی کیفی و از رهگذر به‌کارگیری تحلیل مضمون، تحلیل بصری و ارزیابی طراحی صحنه در پنج فیلم منتخب صورت گرفته است. یافته‌ها نشان می‌دهند در چهار فیلم *بازمانده*، *شکارچی شنبه*، *آتش پنهان* و *بیگانگان*، ترکیب بازنمایی فضاهای بازسازی‌شده، اشیای خاطره‌محور و مناسک جمعی، به شکل‌گیری تماس‌های حافظه می‌انجامد؛ تماس‌هایی که در آنها

---

۱. استادیار، گروه هنرهای نمایشی، دانشکدگان هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران (نویسندهٔ مسئول).
Email: payamforoutan@ut.ac.ir

۲. دانشجوی کارشناسی ارشد، رشتهٔ سینما، دانشکدهٔ هنر، دانشگاه بین‌المللی سوره، تهران، ایران.
Email: reza.fatemib@yahoo.com

حافظهٔ تبعید و اشغال فلسطینی با حافظه‌ها و روایت‌های دیگر رنج و مقاومت ـ از جمله حافظهٔ یهودیان و مسیحیان تبعیدی یا مهاجر ـ در هم تنیده می‌شود و شکل‌های هیبرید و کرئول‌گونهٔ حافظه را پدید می‌آورد. در مقابل، *سرب* با برجسته‌کردن حذف نشانه‌ها، تخریب شواهد و تعلیق روایی، نه به تثبیت مکان‌های حافظه، بلکه به نمایش منطق محو و فرسایش حافظه می‌پردازد و بدین‌ترتیب، به عنوان استثنایی ساختاری، بی‌مکانی و تعلیق حافظه را برجسته می‌کند. بر این اساس، مقاله استدلال می‌کند که فیلم‌های ایرانی با موضوع فلسطین صرفاً بازنمای رنج و مقاومت نیستند، بلکه از رهگذر فرایندهای تماس و کرئول‌سازی حافظه، میدان‌هایی میان‌فرهنگی ایجاد می‌کنند که در آنها روایت‌های اشغال، تبعید و تبعیض با کدهای روایی و بصری سینمای ایران مفصل‌بندی شده و صورت‌بندی‌های تازه‌ای از همبستگی و هویت یادمانی شکل می‌گیرد؛ صورت‌بندی‌هایی که هم امکان قابل‌دیدن‌شدن حافظهٔ فلسطین را فراهم می‌کنند و هم، به‌ویژه در آثاری چون *سرب* و *شکارچی شنبه*، محدودیت‌ها و تنش‌های این پروژهٔ حافظه‌سازی را آشکار می‌سازند.

واژگان کلیدی: سینمای فلسطین، پیر نورا، خاطره مکان، گره‌های حافظه، کرئول‌سازی حافظه

مقدمه

از بدو تشکیل دولت اسرائیل، نام فلسطین همواره با مبارزه و مقاومت گره خورده است. رویکردی که از ۷ اکتبر ۲۰۲۳ وارد فاز جدیدی شد و اهمیت جهانی بیشتری یافت. این مسئله ـ صرف‌نظر از مسائل سیاسی و چالش‌های ارضی ـ به نمادی از تلاش‌های انسانی به منظور دستیابی به عدالت و آزادی بدل شد. با این وجود، مسئلهٔ فلسطین در جوامع بین‌المللی همواره تحت‌الشعاع رخدادهای سیاسی، اجتماعی و اقتصادی جهان غرب قرار می‌گرفت. در همین راستا اسماعیل هنیه رهبر سیاسی پیشین حماس، در مصاحبه‌ای با خبرگزاری الجزیره که پس از حمله ۷ اکتبر ۲۰۲۳ (طوفان الاقصی) انجام داد اظهار داشت: «دربارهٔ آن چه در سرزمین‌های اشغال شدهٔ فلسطین در سال ۱۹۴۸ مرتکب شده‌اید، به آن تداوم بخشیده‌اید و تلاش کرده‌اید تا مردم ما را منزوی کنید، چندین بار به شما هشدار داده‌بودیم» (Middle East Monitor, 2023). بدین‌ترتیب، شاید بتوان اظهار داشت تمام تلاش‌ها و خواست‌های فلسطینیان در طول سال‌های متمادی اشغال سرزمین‌شان، با هدف یادآوری و پرهیز از «فراموشی» صورت گرفته است. فراموشی فلسطین به معنای گسست از خاطره مکانی و ارزش‌های انسانی است.

سال‌ها قبل، نگارنده در یکی از اردوگاه‌های فلسطینیان واقع در لبنان با مرد کهنسالی روبه‌رو شد که کلید خانه‌اش در فلسطین را با بندی به گردنش آویخته بود و آرزو داشت روزی مجدداً به آن‌جا بازگردد. آن‌چه این دست کنش‌ها را توجیه‌پذیر می‌سازد، مفهوم «حافظه» است. حافظه، نقش بنیادینی در شکل‌دهی و حفظ وقایع گذشته، هویت اجتماعی و تجربیات جمعی دارد. در این میان، فراموشی و حافظه دو روی سکه فرایند بازنمایی گذشته به شمار می‌آیند. حافظه، نیروی محرکه یادآوری و انتقال تجربیات زیسته بوده و زمینه حفظ، تداوم و تکامل هویت یک فرد یا گروه را فراهم می‌آورد. «حافظه بیشتر به‌واسطه حضور پیچیده و گسترده آن تعریف می‌شود تا به دلیل غیاب آن. حافظه، حضوری است که همواره در تعامل با متضاد دیالکتیکی خود قرار دارد. حافظه، در غیاب فراموشی معنایی نداشته و فراموشی نیز بدون حافظه شکل نمی‌گیرد» (Radstone & Schwarz, 2010: 4). اما فراموشی ـ فراموشی خودخواسته از سمت خود فرد یا اعضای یک گروه ـ فرایندی ضروری و لازم برای کنار گذاشتن بخش‌هایی از گذشته است که به افراد و جوامع مختلف امکان می‌دهد در گذران زمان و دوران، خود را بازتعریف کرده و حرکتی رو به آینده داشته باشند.

پرسش اساسی اینجاست که در مقابل مفهوم حافظه، تاریخ از چه جایگاهی برخوردار است؟ تاریخ به مثابه یکی از ابزارهای بازنمایی گذشته، در نظریات متعدد از حافظه متمایز شده است. تاریخ با هدف تحلیل مستندات و شواهد موجود، گذشته را به شکلی نظام‌مند، دسته‌بندی شده و علمی، بازسازی و ثبت می‌کند. در حالی که حافظه غیررسمی، احساسی و هویت‌ساز است. «حافظه واقعی، حافظه اجتماعی و دست‌نخورده است که نمونه آن را می‌توان در جوامع به‌اصطلاح ابتدایی یا کهن یافت و همچنان از آن به عنوان نوعی راز، فرهنگ و سنت باقی مانده یاد کرد. در مقابل، تاریخ شیوه‌ای است که جوامع مدرن ما، با فراموش‌کاری مایوس‌کننده و تحت تأثیر تغییرات پی‌درپی،

Doi: 10.22034/rpa.2026.2076838.1201

از آن برای سازمان‌دهی گذشته استفاده می‌کنند» (Nora, 1989: 8). بدین‌ترتیب است که حافظه و تاریخ در میان اقوامی که با گسست زمانی و مکانی روبه‌رو شده‌اند، به شدت از یکدیگر فاصله می‌گیرند و روایت‌های جدید و متمایزی را خلق می‌کنند. «در برخی نقاط رجوع به حافظه می‌تواند جایگزینی برای طرح‌ریزی آینده باشد؛ اما برای بومیان گواتمالا، فلسطینی‌ها یا مردم ویتنام، ساخت روایتی از گذشته که به تازگی با خشونت ازهم‌گسیخته شده، نه‌تنها جایگزین سیاست نمی‌شود؛ بلکه به خود آن بدل می‌شود» (Winter, 2010: 315).

بدین‌ترتیب، می‌توان به این جمع‌بندی رسید که در عصر حاضر، با رسیدن به نواحی خاصی از جهان نظیر فلسطین، ساحت روایت تاریخی چنان دستخوش استحاله شده و چنان در قالب سیاست مسلط فرو می‌رود که جستجوگر را به هیچ رهیافت درست و دقیقی مبتنی بر حقایق نمی‌رساند؛ اما «حافظه» ـ به‌ویژه در این مورد خاص، «حافظه مکان» ـ قادر است به بطن تاریخ رسمی و رایج نفوذ کرده، لایه‌های آن را کنار زده و رهیافت دیگری را پدید آورد.

یکی از اندیشمندانی که مفهوم حافظه و خاطره مکان را به روشنی تبیین کرده و چارچوب‌های معینی از آن را به دست داده است پیر نورای فرانسوی است. او در مقالهٔ «میان حافظه و تاریخ» خود به تفاوت‌های بنیادین این دو مؤلفه اشاره کرده و در پیوند این دو بر نقش خاطره مکان یا مکان‌های حافظه[1] تأکید می‌کند. «مکان‌های حافظه به مکان‌هایی اطلاق می‌شود که در آنها گروه‌هایی از مردم با شرکت در فعالیت‌های عمومی، باعث شکل‌گیری نوعی دانش جمعی مشترک از گذشته می‌شوند. این آگاهی بر اساس حس، وحدت و هویت گروه شکل می‌گیرد. گروهی که به این مکان‌ها مراجعه می‌کنند، معانی پیشینی مرتبط با رویداد را پذیرفته و در عین حال معانی جدیدی را به آن می‌افزایند» (Winter, 2010: 312). مکان‌های حافظه می‌توانند مادی، آیینی یا نمادین باشند. میانجی‌گری و وساطت میان حافظه و تاریخ، ویژگی اصلی مکان‌های حافظه را شکل می‌دهد. مکان‌های حافظه از یک سو ابزاری برای حفظ تاریخ و روایت‌های رسمی بوده و از سوی دیگر، باعث زنده نگه‌داشتن بخش‌هایی از حافظه جمعی می‌شوند که می‌توانند از روایت‌های تاریخی رسمی حذف یا فراموش شده باشند.

سینما در مقام رسانه‌ای قدرتمند در عرصه روایت، یکی از محبوب‌ترین و پیچیده‌ترین ابزار بازنمایی و بازتولید حافظه و مکان‌های خاطره گروه‌های اقلیت (از منظر جریان رایج) به شمار می‌رود. یکی از این گروه‌ها ملت فلسطین بوده‌است که برای دهه‌ها تلاش می‌کند تا از طریق حافظه به بازسازی هویت خود پرداخته و بدین‌ترتیب، به حیات قومی، جغرافیایی، فرهنگی و اجتماعی خود ادامه دهد. فیلم‌سازانی نظیر ایلیا سلیمان، هانی ابواسعد، محمد جبالی، رشید مشهراوی، میشل خلیفی، هیام عباس، لینا سؤالم و... در آثار خود همواره تلاش کرده‌اند تا موجودیت و هستی فلسطینیان را از منظر نوعی خاطره جمعی نگاه کرده و تاریخ خود را بازتولید کنند. تاریخ از منظر این فیلم‌سازان، آن چیزی نیست که در جریان رایج سیاست برساخته عنوان می‌شود؛ بلکه به مثابه همان کلیدی عمل می‌کند که بر گردن پیر مرد فلسطینی آویخته شده است. آنها می‌کوشند تا حافظه جمعی مخاطبانشان را به چالش کشیده و از این طریق بر حفاظت از وقایع گذشته، هویت اجتماعی و تجربیات جمعی ملت خود تأکید کنند.

سینمای ایران نیز همسو با آرمان‌های ملت فلسطین در نزدیک به نیم قرن اخیر تلاش کرده است تا به این مضمون نزدیک شده و با ساخت فیلم‌هایی با محور فلسطین، گامی در راستای صیانت و احیا حقیقت پنهان‌شده بردارد. این سینما نیز از حافظه و خاطره مکان به عنوان درون‌مایه‌ای تامل‌برانگیز به منظور ورود به مفهوم فلسطین بهره برده است. در همین راستا، پرسش اصلی این پژوهش آن است که: «سینمای ایران با موضوع فلسطین چگونه از طریق بازنمایی مکان‌های حافظه و خاطره مکان، به بازسازی هویت جمعی فلسطینیان و مقاومت در برابر فراموشی تاریخی می‌پردازد؟» این پرسش در چارچوب نظریه مکان‌های حافظه پیر نورا و مفاهیم مرتبط با حافظه جمعی، خاطره مکان، و نقش سینما در بازنمایی حافظه شکل گرفته است.

انتخاب فیلم‌های این پژوهش بر اساس سه معیار علمی و نظری انجام شده است:

نخست، تمامی آثار دارای تمرکز روایی آشکار بر تجربه‌های زیسته فلسطین و بازنمایی مکان‌های حافظه در بستر سینمای ایران هستند؛ دوم، فیلم‌ها به‌واسطه تنوع در سبک و بیان سینمایی، امکان مطالعه تطبیقی الگوهای بازآفرینی خاطره و سازوکارهای تثبیت هویت جمعی را فراهم می‌کنند؛ و سوم، نمونه‌های برگزیده به سبب حضور برجسته نشانه‌های مادی و آیینی (مانند فضاهای شهری، خانه‌ها، اشیاء نمادین و مناسک یادبود) بستری مناسب برای ارزیابی دقیق نظریه

«مکان‌های حافظه» پیر نورا فراهم می‌آورند. در همین راستا، فیلم‌های *سرب* (مسعود کیمیایی)، *شکارچی شنبه* (پرویز شیخ‌طادی)، *بازمانده* (سیف‌الله داد)، *آتش پنهان* (حبیب کاووش) و *بیگانگان* (عباس رافعی) بدون تأکید بر تفاوت روایی یا سبکی، در این پژوهش مدنظر قرار گرفته‌اند تا نظام ارزیابی علمی و تطبیقی در مطالعات حافظه مکان رعایت شود. در این پژوهش تلاش شده است با بهره‌گیری از روش تحلیل مضمون، بررسی نشانه‌های بصری و تطبیق مؤلفه‌های حافظه مکان در چارچوب نظری پیر نورا، مسیری تحلیلی طی شود که در نهایت بتوان بر اساس اشیاء، فضاها و عناصر خاطره‌ساز هر فیلم، به نظامی مقایسه‌ای میان مکان‌های حافظه در آثار منتخب دست‌یافت.

روش تحقیق

در این پژوهش، یک تحقیق بنیادی با رویکرد کیفی انجام شده که بر تحلیل فیلم و تحلیل اسنادی تکیه دارد. داده‌ها شامل پنج فیلم منتخب و مجموعه‌ای از منابع کتابخانه‌ای و آرشیوی مرتبط با حافظه، مکان‌های حافظه و سینما است که به‌صورت هدفمند گردآوری شده‌اند. چارچوب‌های به‌دست‌آمده، ضمن ترسیم تصویری منسجم از سینمای ایران با موضوع فلسطین در پیوند با خاطره مکان، می‌توانند مبنای پژوهش‌های بعدی و الهام‌بخش تولید آثار حساس‌تر به این مفاهیم باشند.

پیشینهٔ پژوهش

مطالعه ابعاد خاطره‌مند مکان در سینمای ایران، به‌ویژه در پیوند با مضامین تاریخی و سیاسی، از جمله حوزه‌هایی است که تاکنون کمتر به‌صورت مستقیم مورد واکاوی قرار گرفته است. هرچند پژوهشی که به‌طور خاص نظریه «مکان‌های حافظه» پیر نورا را در تحلیل سینمای ایران به کار گرفته باشد در دسترس نیست؛ اما شماری از مطالعات به‌شکل ضمنی به مفاهیم حافظه، مکان و بازنمایی فضا در آثار سینمایی پرداخته‌اند.

۱.قلی‌پور، سیاوش؛ کریمی، جلیل؛ قاسمی، حسین (۱۳۹۷). بازنمایی شهر در سینمای ایران در دهه‌های ۸۰-۱۳۶۰. جامعه‌شناسی هنر و ادبیات.

نویسندگان در این مقاله با اتکا به نظریه فضاسازی اجتماعی راب شیلدز و تحلیل محتوای کیفی فیلم‌های مورد بحث، نشان می‌دهند که سینمای ایران در دهه‌های مذکور عمدتاً شهر را یا به فضاهای درون‌خانگی و حاشیه‌های فقیرنشین تقلیل داده (اسطوره «جامعه بدون شهر» و «شهر سراب») یا به‌صورت ساختاری متصلب در برابر سوژه‌های ناتوان بازنمایی کرده است. این پژوهش، اهمیت شیوه‌های سینمایی بازنمایی فضا و شهر را برجسته می‌کند.

۲.کاظمیان، پرنا؛ پاکدل‌فرد، محمدرضا؛ ستاری ساربانقلی، حسن؛ حاجیان پاشاکلایی، فردوس (۱۴۰۰). تجسم مکان در سینمای داریوش مهرجویی (مطالعه موردی: «خانه») در فیلم‌های اجاره‌نشین‌ها و مهمان مامان). رسانه‌های دیداری و شنیداری.

این مقاله با بهره‌گیری از رویکرد نشانه-معناشناسی سیال و دیدگاه‌های کریستین نوربرگ-شولتز درباره مکان و بررسی مفهوم خانه در دو اثر داریوش مهرجویی نشان می‌دهد که خانه در این آثار نه یک پس‌زمینه خنثی، بلکه مرکزی است که با شخصیت مکانی خود و مؤلفه‌هایی چون حس مالکیت، روابط انسانی و سنت، ارزش‌ها و هویت ساکنان را تعریف می‌کند و به‌واسطه پیوند وجودی انسان و فضا، به یکی از اصلی‌ترین راهبردهای مهرجویی برای معنابخشی به شخصیت‌ها و روابط اجتماعی بدل می‌شود. این مطالعه، ظرفیت تحلیل نشانه‌محور و پدیدارشناختی «خانه» به عنوان مکان حافظه را در سینمای ایران برجسته می‌کند و از این جهت، پشتوانه نظری و روشی مناسبی برای پژوهش حاضر در بررسی «خاطره مکان» و مکان‌های حافظه در فیلم‌های ایرانی با موضوع فلسطین فراهم می‌سازد.

از سوی دیگر، در حوزهٔ مطالعات مرتبط با بازنمایی مسئله فلسطین در سینمای ایران، تعداد پژوهش‌های تحلیلی و نظری بسیار محدود بوده و آثار موجود، عمدتاً رویکردی توصیفی و معرفی‌گرایانه دارند.

۳. دانش، مهرزاد (۱۳۸۵). یک گل، یک بهار: بازتاب مسئله فلسطین در سینمای ایران. سوره.

از جمله معدود مطالعاتی است که به بررسی فیلم‌هایی با موضوع فلسطین پرداخته، اما تمرکز اصلی آن بر شناسایی این آثار و ارائه مرور کلی بر مضامین و رویکردهای روایی آن‌هاست؛ بدون آنکه وارد تحلیل‌های ساختاری و یا مباحث زیبایی‌شناختی شود. در این مقاله، فیلم‌ها بیشتر به عنوان نمونه‌هایی برای ثبت و دسته‌بندی تاریخی در نظر گرفته شده‌اند.

Doi: 10.22034/rpa.2026.2076838.1201

در سال‌های اخیر، اگرچه در ایران پژوهشی مشخص با محوریت نظریه مکان‌های حافظه در سینما انجام نشده است، اما در سطح جهانی، مطالعاتی در این عرصه وجود دارد.

4. Alawadhi, Hend (2013). Palestinian Cinema and the Film Archive. IAFOR Journal of Media, Communication & Film, 1(1).

در این مقاله نویسنده با تمرکز بر تاریخ و وضعیت آرشیو فیلم فلسطین نشان می‌دهد که چگونه نابودی و پراکندگی آرشیو «واحد فیلم فلسطین» نه‌تنها به معنای از دست رفتن مدارک تصویری یک دوره، بلکه نوعی حذف تصویری و تهدید علیه حافظه جمعی است. او در عین حال نشان می‌دهد که نسخه‌ها و قطعات باقی‌مانده از این آرشیو، در قالب نگاتیوها، نوارها و تصاویر پراکنده، به کانون‌های تازه‌ای برای احیای حافظه تبعید، حق بازگشت و تثبیت هویت ملی فلسطینی بدل می‌شوند. این تحلیل، سینمای فلسطین را در پیوند مستقیم با آرشیو و مکان‌های حافظه فهم می‌کند و برای بحث حاضر درباره رابطه سینما، آرشیو و خاطره مکان در بافت ایران، نقطه عزیمت مهمی به شمار می‌آید.

5. Labidi, Ben (2021). Representation and emancipation: Cinema of the oppressed. International Journal of Cultural Studies.

نویسنده با تکیه بر نظریه‌های ادوارد سعید درباره نمایندگی و سنت سینمای سوم، سه فیلم فلسطینی را به عنوان مداخلاتی سینمایی در میدان حافظه و سیاست بازنمایی تحلیل می‌کند. او استدلال می‌کند که این فیلم‌ها با فاصله‌گرفتن از کلیشه‌های تقلیل‌گرایانه قربانی/تروریست، تجربه محاصره و تبعید را در قالب ساختارهای روایی و بصری پیچیده‌ای بازآفرینی می‌کنند و بدین‌ترتیب، سینما را به ابزاری برای رهایی نمادین و بازتعریف سوژه فلسطینی بدل می‌سازند. این رویکرد، سینمای فلسطین را به‌منزله عرصه‌ای برای شکل‌دهی به حافظه مقاومت و هویت جمعی طرح می‌کند؛ برداشتی که با هدف این پژوهش در خصوص برساخت مکان‌های حافظه و مقاومت در برابر فراموشی در سینمای ایران درباره فلسطین هم‌افق است.

6. Aguiar, C. A. (2011). Cinema and history: Archive documentaries as a site of memory. Revista Brasilia de História.

این مقاله به بررسی رابطهٔ سینما و تاریخ می‌پردازد و به‌طور مشخص، سینما را «یکی از مکان‌های حافظه» در معنای نورایی آن در نظر می‌گیرد. نویسنده با تمرکز بر مستند آرشیوی *La Spirale* (۱۹۷۵) نشان می‌دهد چگونه ترکیب مصاحبه‌ها، بریده‌های روزنامه، تصاویر خبری و اسناد صوتی-تصویری، فیلم را به فضایی برای انباشت و سازمان‌دهی خاطرهٔ تاریخی دربارهٔ دولت وحدت مردمی و کودتای ۱۹۷۳ شیلی تبدیل می‌کند. نگارنده استدلال می‌کند که شیوهٔ مونتاژ و کنار هم گذاشتن اسناد در این فیلم، به جای بازنماییِ خنثی گذشته، نوعی «کار حافظه» انجام می‌دهد که معنای تصاویر را از زمینهٔ اولیه جدا کرده و در پیکربندی جدیدی از تاریخ جای می‌دهد.

۱. پیر نورا، تاریخ و مطالعات حافظه و فراموشی

۱. ۱. سیری در اندیشه پیر نورا

پیر نورا، مورخ و پژوهشگر برجستهٔ فرانسوی، یکی از شاخص‌ترین و تأثیرگذارترین اندیشمندان در حوزهٔ مطالعات حافظه و تاریخ به شمار می‌رود. او عمده شهرت علمی خود را مدیون پژوهش‌های گسترده‌اش درباره حافظه جمعی، تاریخ‌نگاری و نقش مکان‌ها در شکل‌دهی به هویت تاریخی جوامع است. نظریات نورا در زمینه مطالعه حافظه و روایت‌های تاریخی، او را به یکی از چهره‌های پیشرو در پژوهش‌های تاریخی مدرن و پسامدرن تبدیل کرده است. از نورا اغلب با مفهوم مکان‌های حافظه[۲] یاد می‌کنند. نظریه او با تأکید بر نقش حافظه در شکل‌دهی گذشته و نقد بی‌طرفی تاریخ‌نگاری کلاسیک، مسیر نوینی در تاریخ فرهنگی و اجتماعی گشود. «هدف و جاه‌طلبی تاریخ، نه بزرگداشت آنچه واقعاً رخ داده، بلکه محو و نابودی آن است» (Nora, 1989: 9). بدین‌ترتیب، می‌توان اظهار داشت پیر نورا فراتر از محافل علمی ـ به‌ویژه در زمینه‌های هویت ملی، حافظه فرهنگی و رابطه میان تاریخ و مدرنیته ـ تأثیرگذار بوده‌است.

«او می‌خواست گذشته‌ای نداشته باشد... او احساس می‌کرد که حافظه، حقه‌ای ناپسند است که بر او تحمیل شده. این فرمان که باید «به یاد بیاورد» چه معنایی داشت؟» (Lawrence, 1971: 8) این توصیفات از اورسلا، شخصیتی که راوی او را از ابتدا «دختری کاملاً مدرن» معرفی کرده، نمایانگر گرایش‌های مدرن برای رهایی از گذشته و یافتن رهایی در فراموشی است. نظریه نورا درباره «پایان حافظه»

و تجلی آن در مکان‌های حافظه، یکی از دیدگاه‌های مهم و روشنگر در این زمینه است. از دیگر مورخانی که در این زمینه دست به پژوهش زده‌اند می‌توان از کارل شورسکه[۳] و پلامب[۴] نام برد که با وجود خاستگاه‌های متفاوت، از الگوهای مشترکی برخوردارند. «هر دوی آنها به‌طور بنیادین حافظه را در برابر تاریخ قرار می‌دهند؛ به‌گونه‌ای که تصور هرگونه همزیستی میان این دو دشوار می‌شود. از منظر پلامب، وقتی گذشته به عنوان حافظه می‌میرد، تاریخ زنده می‌شود؛ در حالی که از نظر شورسکه، هنگامی که تاریخ می‌میرد، حافظه زنده می‌شود. هیچ‌یک از آنها امکان همزیستی و هم‌افزایی میان حافظه و تاریخ را ـ با وجود ویژگی‌های متمایز و ضروری هرکدام ـ مد نظر قرار نمی‌دهند» (Schwarz, 2010: 47).

پیر نورا مدرنیزاسیون را فرایندی می‌داند که موجب گسست زمانی می‌شود؛ به‌گونه‌ای که در گذر زمان، گذشته از حال جدا شده و از آگاهی جمعی فاصله می‌گیرد. این گسست با مفهوم «شتاب تاریخ» نزد نورا توضیح داده می‌شود. شتاب تاریخی که نورا به این شکل مطرح می‌کند «لغزش روزافزون زمان حال به گذشته‌ای تاریخی که برای همیشه از دست رفته و این احساس عمومی که هر چیز ممکن است ناپدید شود، نشانه‌ای از گسست در تعادل به شمار می‌آید. بقایای تجربیاتی که پیش‌تر در گرمای سنت، در سکوت عرف و در تکرار میراث نیاکان زندگی می‌کردند و تحت فشار یک حساسیت تاریخی عمیق، جایگاه خود را از دست داده‌اند» (Nora,1989:7). در جوامع سنتی، گذشته در زمان حال جریان داشت؛ اما با شتاب تاریخ از حافظه جمعی فاصله گرفت. «به‌عنوان نمونه، می‌توان به یهودیان دیاسپورا اشاره کرد که با تعهد روزانه به آیین‌های سنتی خود، به عنوان مردم حافظه شناخته می‌شدند و تا زمانی که به اجبار با دنیای مدرن مواجهه نشدند، نیازی به تاریخ‌نگاران نداشتند» (Nora, 1989: 8).

۱. ۲. فراموشی و حافظه جمعی

حافظه جمعی مفهومی بنیادین در مطالعات میان‌رشته‌ای است که به بررسی نحوه بازنمایی و تداوم گذشته در چارچوب‌های اجتماعی و فرهنگی می‌پردازد. در سال ۱۹۲۵، موریس هالبواکس[۵] در کتاب خود با عنوان چارچوب‌های اجتماعی حافظه[۶] از این مفهوم استفاده کرد. هالبواکس با تکیه بر مبانی جامعه شناختی امیل دورکیم[۷] بر این نکته تأکید داشت که حافظه فردی همواره در بستر ساختارهای اجتماعی و در تعامل با گروه‌ها شکل می‌گیرد. به گفته او گروه‌ها گذشته خود را به‌صورت جمعی و در تعامل با یکدیگر بازسازی می‌کنند. از این منظر به‌خاطر آوردن گذشته نه صرفاً یک فرایند ذهنی و فردی، بلکه کنشی اجتماعی و جمعی است. «خاطرات ما به‌صورت جمعی باقی می‌مانند و توسط سایرین به ما یادآوری می‌شوند؛ حتی اگر این خاطرات مربوط به رویدادهایی باشند که تنها ما در آنها شرکت داشته‌ایم یا اشیایی که تنها ما آنها را دیده‌ایم» (Halbwachs, 1997: 52).

هالبواکس در نوشته‌های خود بر خاطرات و تجربیات زیسته تأکید داشته و آن را جدا از حافظه مکتوب یا تاریخ می‌داند. برخلاف تاریخ ـ از دیدگاه هالبواکس ـ «حافظه جمعی، جوهر خود را از طریق تجربیات زیسته و پیوندی زنده با پیشینیان وام می‌گیرد. گذشته زیسته بر پایه شهادت‌ها و استدلال‌ها تکیه می‌کند و در نتیجه، تصویری ارائه می‌دهد که با عناصر معاصر بازسازی شده است» (Vromen, 1975: 215).

۱. ۳. حافظه جمعی در مقابل مفهوم فراموشی

مطالعه حافظه جمعی بدون در نظر گرفتن فراموشی، تصویری ناقص از چگونگی بازنمایی گذشته در جامعه را ارائه می‌دهد. حافظه نه‌تنها آنچه باید به یاد سپرده شود را گزینش می‌کند؛ بلکه به همان میزان بر فراموشی سازمان‌یافته نیز استوار است. فراموشی، نه فقدان تصادفی خاطره، بلکه کنشی اجتماعی و گاه عامدانه است که در آن بخش‌هایی از گذشته حذف یا به حاشیه رانده می‌شوند. واشتل[۸] استدلال می‌کند، عملکرد حافظه جمعی از دیدگاه هالبواکس «پاسخ به نیازهای کنش‌های زمان حال است» (Wachtel, 1986:212). بدین‌ترتیب، یک گروه با توجه به نیازهای زمان حال تعیین می‌کند کدام سنت‌های خود را حفظ، فراموش یا دگرگون سازد. این گزاره درست در امتداد رأی ارنست رنان[۹] در کتاب یک ملت چیست؟[۱۰] قرار می‌گیرد؛ زمانی که می‌نویسد: « فراموشی و حتی می‌توانم بگویم خطای تاریخی، عامل اساسی خلق یک ملت است» (رییف، ۱۴۰۰: ۵۹). این عبارت گواهی است بر این که حافظه جمعی بیش از آنکه بازتاب وفادار گذشته باشد، ابزار بازآفرینی اکنون در سایه فراموشی گذشته است.

مفهوم حافظه و فراموشی در اندیشه نورا بعدها در مطالعات آمریکایی نیز گسترش یافت. «موضوع فراموشی شاید در مطالعات حافظه در آمریکا برجسته‌تر از مطالعات

Doi: 10.22034/rpa.2026.2076838.1201

فرانسه باشد. نورا و برخی از همکارانش به‌ویژه اوزوف[۱۱]، به فراموشی به عنوان یکی از اجزای ضروری حافظه جمعی پرداخته‌اند» (Tai, 2001: 919). در تلقی نورا از حافظه جمعی، فراموشی نه‌تنها به منزله نقص یا تهدید، بلکه به مثابه بخشی جدایی‌ناپذیر از سازوکار حافظه در جوامع مدرن فهم می‌شود. در این چارچوب، حافظه جمعی همواره انتخابگر و در نتیجه حذفگرا است. به عبارت دیگر آنچه به یاد آورده می‌شود، مستلزم نادیده گرفتن یا طرد بخش‌هایی از گذشته است. او در ادامه تبیین حافظه جمعی اظهار می‌دارد: «آن‌چه از گذشته در تجربه واقعی گروه‌ها (از جمله ملت‌ها) باقی مانده یا آنچه این گروه‌ها از گذشته می‌سازند... حافظه‌های جمعی است که همراه با گروه‌ها تکامل پیدا کرده و به دارایی‌هایی غیرقابل انتقالی تبدیل می‌شوند که از قابلیت دستکاری برخوردارند. آنها هم ابزاری برای مبارزه بر سر قدرت هستند و هم یک سرمایه نمادین و عاطفی محسوب می‌شوند» (Nora, 1978: 398). نورا در امتداد سنت فکری هالبواکس، میان حافظه و تاریخ تمایز قائل شده و بر این باور است که تاریخ در نتیجه گسست از حافظه پدید می‌آید. او می‌نویسد حافظه‌های تاریخی «محصول یک سنت علمی و پژوهشی هستند؛ آنها حافظه جمعی یک گروه خاص یعنی مورخان حرفه‌ای را تشکیل می‌دهند. حافظه‌های تاریخی، تحلیلی و انتقادی، دقیق و متمایز هستند. این حافظه‌ها با عقلانیت در ارتباط‌اند. عقلانیتی که آموزش می‌دهد، اما الزاماً قانع نمی‌کند... حافظه‌های تاریخی اطلاعات را فیلتر، انباشته، ذخیره و منتقل می‌سازند» (Nora, 1978: 399). در پی مدرن شدن جوامع و گسست میان حافظه زنده و تاریخی، دیگر امکان تداوم طبیعی حافظه در بسترهای سنتی از میان رفته است. از منظر نورا، در چنین شرایطی است که مکان‌های حافظه پدید می‌آیند و قوام می‌یابند.

۲. مکان‌های حافظه

۲. ۱. ساختارهای نمادین در برابر نگاه تاریخی

«شکل‌گیری مکان‌های حافظه هم‌زمان با ناپدید شدن ذخیره عظیم و صمیمی حافظه رخ می‌دهد؛ به‌گونه‌ای که این حافظه تنها به عنوان شیء بازسازی‌شده‌ای در برابر نگاه تاریخ انتقادی باقی می‌ماند»(Nora, 1989: 12). در دوران مدرن، جامعه انسانی برای حفظ پیوند خود با گذشته، ناچار به تثبیت حافظه در اشکال مادی و نمادین شد. آنچه نورا از آن تحت عنوان «مکان‌های حافظه» یاد می‌کند، پاسخی به همین وضعیت است: فضاهایی که در آن حافظه از شکل ناپایدار، شخصی و تجربی، به ساختارهایی نمادین و تثبیت‌شده انتقال می‌یابند. «مکان‌های حافظه از این احساس نشأت می‌گیرند که دیگر حافظه خودجوش وجود ندارد؛ اینکه باید آگاهانه آرشیو بسازیم، سالگردها را حفظ کنیم، جشن‌ها را سازمان‌دهی کنیم، ستایش‌نامه‌ها را بخوانیم و اسناد را ثبت کنیم؛ زیرا این فعالیت‌ها دیگر به‌طور طبیعی رخ نمی‌دهند» (Nora, 1989: 12). مکان‌های حافظه لزوماً برخاسته از تصمیم‌گیری‌های آگاهانه نیستند. اگرچه در بسیاری از موارد، فضاهایی نظیر بناهای یادبود، موزه‌ها، آرشیوها یا آیین‌های ملی از دل اراده معطوف به حفظ گذشته و تثبیت هویت جمعی به وجود می‌آیند؛ در بسیاری از موارد، مکان‌هایی که فاقد پیشینهٔ رسمی یا کارکرد تاریخی مشخص هستند در اثر تکرار تجربه‌های جمعی، بار عاطفی و پیوند با رخدادهای معنادار، به‌تدریج به مکان‌های حافظه بدل می‌شوند. یک مکان حافظه «نهادی معنادار، واقعی یا خیالی است که در نتیجه اراده انسانی یا گذر زمان، به یک عنصر نمادین در جامعه‌ای خاص بدل شده است» (Wood, 1994: 123-4).

پیر نورا در تبیین نظریه مکان‌های حافظه، تأکید می‌کند که این مکان‌ها صرفاً به فضاهای مادی یا نمادهای ملموس محدود نمی‌شوند، بلکه واجد ساختاری پیچیده و چند لایه‌اند که در سه بعد مادی، نمادین و کارکردی به‌طور هم‌زمان عمل می‌کنند. از منظر نورا، یک مکان حافظه زمانی شکل می‌گیرد که این سه بعد درهم‌تنیده شده و در یک واحد معنادار تجلی یابند. به عبارت دیگر، یک فضای فیزیکی، زمانی به مکان حافظه بدل می‌شود که تخیل جمعی آن‌را به سطحی نمادین ارتقا دهد و ایفای نقشی در انتقال یا تثبیت حافظهٔ جمعی به آن سپرده شود. نورا با ارائه نمونه‌هایی چون آرشیو، کتاب‌های درسی، مناسک یادبود و حتی یک دقیقه سکوت که نمونه‌ای افراط گونه از یک عمل نمادین است، بر آن است که حافظه نه‌تنها در مکان‌ها و اشیاء، بلکه در کنش‌ها و نهادها نیز تجلی می‌یابد. در همین چارچوب، نورا مفهوم «نسل تاریخی» را مثال خوبی برای تبیین همزیستی این سه جنبه می‌داند: «این مفهوم از نظر محتوای جمعیتی خود مادی است و به دلیل آنکه خاطرات در آن متبلور شده و از یک نسل به نسل دیگر منتقل می‌شود، کارکردی نیز محسوب می‌شود؛ اما در عین حال، نمادین نیز هست؛ چراکه با ارجاع به رویدادها یا تجربیاتی که

تنها توسط یک اقلیت کوچک تجربه شده‌اند، گروه بزرگ‌تری را توصیف می‌کند که ممکن است خود در این تجربیات حضور نداشته باشد» (Nora, 1989: 1).

۲. ۲. فضای شهری و مکان حافظه

فضاهای شهری را می‌توان از مهم‌ترین عرصه‌گاه‌های تجسم و بازتولید مکان‌های حافظه دانست؛ فضاهایی که در آنها حافظه جمعی شکل می‌گیرد، تداوم می‌یابد و در قالب نمادها، مناسک و کنش‌های اجتماعی معنا پیدا می‌کند. «برای درک فضا، باید به معنای نمادین و تأثیر پیچیده آن بر رفتار که از طریق فرایندهای شناختی واسطه‌گری می‌شود، توجه کنیم» (Harvey, 2009: 36). این فضاها، همچون میادین شهری، خیابان‌ها، بافت قدیمی شهر، پارک‌ها و بناهای یادبود وقایع تاریخی، نه‌تنها محل‌هایی فیزیکی، بلکه بسترهایی هستند که در آنها تجربه زیسته و هویت جمعی، در تعامل میان گذشته و حال، تجسم می‌یابند. همچنین فضاهای عمومی «به‌ویژه در شهرهای بزرگ، به عنوان صدای مردم عمل می‌کنند؛ زیرا بسیاری از گروه‌ها از این فضاها برای فعالیت‌هایی چون اعتراضات، جشن‌ها و گردهمایی‌ها که نقشی حیاتی در زندگی اجتماعی ایفا می‌کنند بهره می‌برند» (Apaydin, 2020: 85). در نتیجه هنگامی که این فضاها از دست می‌روند یا در معرض محدودیت، تملک و یا دگرگونی‌های قدرت‌محور قرار می‌گیرند، مردم آن را تهدیدی علیه حق حضور، به‌خاطر سپرده‌شدن و حافظه جمعی خود تعبیر کرده و مقاومت شدید مردم را به دنبال می‌آورد. در بسیاری از جنگ‌ها و منازعات معاصر، تخریب عامدانه مکان‌های حافظه تلاشی است برای محو گذشته و قطع ارتباط میان گذشته و حال گروه‌های اجتماعی. چنین اقدامات حذف نمادهای فرهنگی، در واقع بنیان‌های معنایی یک جامعه را نشانه می‌گیرند و مانع بازتولید حافظه جمعی می‌شوند؛ چراکه «حاوی حافظه ذخیره‌شده‌ای هستندکه به گروه‌های خاص امکان می‌دهند به عنوان یک جامعه موجودیت داشته باشند» (Apaydin, 2020: 25).

۲. ۳. گره‌ها، تماس‌های حافظه و کرئول‌سازی، مفاهیم جدید

نظریهٔ مکان‌های حافظه در جهان معاصر با پیچیدگی و تلاقی حافظه‌ها میان گروه‌های مختلف با محدودیت مواجه می‌شود. در این زمینه، مفاهیم جایگزینی همچون «گره‌های حافظه[۱۲]» معرفی شده‌اند تا با مجموعه‌ای از عناصر گوناگون حافظه (اعم از بازنمایی‌ها، اشیاء و روایت‌ها)، به‌طور موقت در یک نقطه گردهم آمده و حافظه‌های گوناگون را در خود گره بزنند. گره‌های حافظه را می‌توان «تقاطع‌هایی درهم‌تنیده[۱۳]» (Roth-berg, 2010: 8) نامید؛ محل‌هایی که خاطرات مختلف، متقاطع شده و در عین برخورد و تلاقی، امکان هم‌نشینی بیابند. برخلاف تصور ایستا و ساختارمندی که مفهوم «گره» ممکن است القا کند، «تماس‌های حافظه[۱۴]» به عنوان مفهومی سیال‌تر پیشنهاد می‌شود. این مفهوم به فضاهایی اشاره دارد که در آن حافظه‌های متنوع، یا به شکلی تصادفی (مانند تجربه مهاجرت و تبعید) یا آگاهانه (پروژه‌های تاریخی) با یکدیگر برخورد کرده و در تعامل باهم روایت‌های تازه‌ای را پدید آورند. در اینجا «حتی اگر شاهد «گره‌ای از حافظه‌ها» باشیم... بازهم می‌توان این گره را به عنوان تجلی یک هدف سیاسی، مبتنی بر منافع فعلی و ادغام‌شده در یک فرایند سیاسی پویا در نظر گرفت. بنابراین، یک «گره» می‌تواند به عنوان شکلی از تماس موقت و لحظه‌ای از تثبیت، در راستای حفظ منافع متنوع عمل کند» (Vergès, 2010: 138). در این زمینه مفهوم «کرئول‌سازی[۱۵] حافظه» وجهی ترکیبی و پیوسته از حافظه را برجسته می‌سازد. این مفهوم، عناصر مختلف تاریخی و فرهنگی درهم می‌آمیزد؛ بدون آنکه یکی به‌کلی بر دیگری غلبه کرده یا مجذوب خود سازد. کرئول‌سازی را می‌توان فرایندی دانست که در جریان آن، فرهنگ‌ها، زبان‌ها و روایت‌ها در مواجهه و تماس مداوم با یکدیگر، بدون از دست دادن تفاوت‌هایشان درهم می‌آمیزند و اشکال نوینی از معنا و هویت را خلق می‌کنند. «فرایندهای کرئول‌سازی نقشه‌ای از مسیرهای تلاقی‌شونده را ارائه می‌دهند که لزوماً هویت‌های سرگردان و بی‌ثباتی را به وجود نمی‌آورند؛ بلکه هویتی را شکل می‌دهند که تنوع جهان‌ها را می‌پذیرد و در سرزمین‌های مختلف به حرکت درمی‌آید» (Vergès, 2010: 149). این سه مفهوم، با عبور از چارچوب‌های بسته مکان محور، به تحلیل پویاتر و انتقادی‌تر از خاطره و سیاست در دوران معاصر کمک می‌کنند.

شوارتز مفهوم حافظه مکان نورا بیشتر شکافته و توضیح می‌دهد: «مکان‌های حافظه مدرن که امروزه به جای زیستن اجرا می‌شوند، به جای مستقیم و بدون واسطه بودن، دارای واسطه شده‌اند. این مکان‌ها، همان پدیده‌های قدیمی که زمانی کامل و سرشار از حیات بودند را با فاصله‌ها و اشکال جدید بازآفرینی می‌کنند. این نهادهای نوظهور که حافظه مدرن در آنها شکل

Doi: 10.22034/rpa.2026.2076838.1201

گرفته و متبلور می‌شود، چیزی است که نورا آن را مکان‌های حافظه می‌نامد» (Schwarz, 2010: 53).

۳. تحلیل فیلم‌ها

۳. ۱. آتش پنهان

فیلم «آتش پنهان» با تمرکز بر قلعه ام‌الصخر به عنوان یکی از برجسته‌ترین مکان‌های حافظه، صحنهٔ مواجههٔ گروه‌های قومی و روایت‌های متکثر تاریخی را در بستر فضایی نمادین می‌آراید. قلعه ام‌الصخر فراتر از کارکرد صرفاً نظامی یا مذهبی، به کانونی برای تراکم و بازآفرینی خاطرات جمعی مسلمانان و بازتابی از مقاومت در برابر فراموشی تاریخی بدل می‌شود. در این میان، نقش تلویزیون و رسانه به عنوان ابزار واسطه‌ای انتقال حافظه جمعی، و نیز مواجههٔ نمادین شخصیت‌های یهودی با خاطرات تاریخی خود، در تار و پود فیلم برجسته می‌گردد.

در سکانس مهمانی خانه ژاکوب، پخش تصاویر تلویزیونی کشتار صبرا و شتیلا، در چارچوب نظریهٔ واسطه‌مندی حافظه نزد نورا، عینیت می‌بخشد این‌که چگونه خاطره جمعی در روزگار مدرن به بازنمایی‌هایی رسانه‌ای و چندلایه فروکاسته و در عین حال تکثیر می‌شود. «ما شاهد گسترش چشم‌گیر شیوهٔ درک تاریخی خود بوده‌ایم که با کمک رسانه‌ها، جایگزین حافظه‌ای شده است که در صمیمیت یک میراث جمعی درهم‌تنیده بود، و اکنون به‌سان فیلمی زودگذر، تنها وقایع روزمره را در بر می‌گیرد» (Nora, 1989: 8). در این صحنه، تصاویر تلویزیونی به مجالی برای تماس حافظه‌ها بدل می‌شوند؛ لحظه‌ای که در آن، روایت بصری خشونت و رنج گذشته با خاطره‌های فردی و جمعی حاضران گره می‌خورد و امکان هم‌نشینی نمادین حافظه‌های ناهمگون را فراهم می‌آورد.

در صحنه‌ای دیگر، سارا، دختر یهودی، در زیر درختِ مجاور قلعه، با نمایش عکس‌ها و روایت خاطرات خانوادگی، رنج تاریخی خانواده و قوم یهود را در قالب تجربه‌های آزار، تعقیب و ناامنی در اروپا صورت‌بندی می‌کند. این روایت در حضور سوژه‌های فلسطینی‌ای مطرح می‌شود که خود در وضعیت معاصر خشونت، تهدید و تبعید زیست می‌کنند؛ از این‌رو، دو سنت حافظه‌ای متفاوت ـ یهودی و فلسطینی ـ در یک فضای مشترک کنار یکدیگر قرار می‌گیرند. در این لحظه، آن‌چه رخ می‌دهد، صرفاً یک بازخوانی یک‌سویه یا قرار گرفتن موازی دو گذشته در کنار یکدیگر نیست؛ بلکه فرایندی از «کرئول‌سازی حافظه» در جریان قرار می‌گیرد. این مفهوم در اینجا به‌صورت عملیاتی و متن‌محور یعنی این‌که در یک فضای میانی و نمادین، یعنی درخت مجاور قلعه، جایی که لایه‌های تاریخی و سیاسی قلعه با لحظهٔ خانوادگی و شخصی سارا درهم می‌آمیزند، دو سنت حافظه‌ای متفاوت ـ یکی ریشه در تجربه‌های شکنجه، هولوکاست و تبعید یهودیان در اروپا و دیگری در رنج‌های اشغال، تبعید و فراموشی‌های معاصر فلسطینی‌ها ـ در تماس، گفت‌وگو و گاه تنش با یکدیگر قرار می‌گیرند، اما نه به‌گونه‌ای که یکی بر دیگری غلبه کند و آن را «خالی» یا «خنثی» سازد، بلکه به‌گونه‌ای که با حفظ تفاوت‌ها و ابهام‌هایی که از خود دارند، امکان تولید یک هویت یادمانی «سوم» را فراهم می‌کنند. این هویت سوم، حول تجربهٔ مشترک آسیب‌پذیری، تبعید و مواجهه با خشونت تاریخی سازمان می‌یابد؛ نه به عنوان یک هویت ملی یکپارچه و متعادل، بلکه به عنوان یک فضای میانی از هم‌زیستی و تداخل حافظه‌ها. «کرئول‌سازی تجربه «بیگانه‌بودن» را بیان می‌کند و پرسشی اساسی دربارهٔ روابط میان ریشه‌ها، سرزمین و هویت مطرح می‌کند» (Vergès, 2010: 149). در این چارچوب، مفهوم «کرئول‌سازی حافظه» در فیلم از یک اصطلاح تئوریک انتزاعی به یک فرایند قابل‌مشاهده و تحلیلی در متن سینمایی تبدیل می‌شود؛ آن‌جایی که درخت، تصاویر خانوادگی، سکوت شنوندگان فلسطینی و حضور نمادین قلعه، در کنار یکدیگر، زمینه‌ساز ایجاد یک حافظهٔ میانی و ترکیبی هستند؛ حافظه‌ای که نه کاملاً یهودی است و نه کاملاً فلسطینی، اما از تلاقی و تماس این دو ساخته می‌شود و در عین حال تفاوت‌ها و تنش‌های موجود میان این دو مجموعهٔ حافظه‌ای را حفظ می‌کند.

قلعه، حتی پس از ویرانی، در حافظهٔ مردم و در صحنه‌های مقاومت داوطلبانه همچنان به عنوان نماد پایداری حافظهٔ جمعی عمل می‌کند. اهمیت این مکانِ حافظه از خلال روایت‌های مردمی و جلوه‌های پایداری تاریخی بازنمایی می‌شود و در پیوند با انگیزهٔ بازپس‌گیری فضا، صورت‌بندی مقاومت جمعی در برابر فراموشی و خشونت را امکان‌پذیر می‌سازد. «با توجه به اهمیت این فضاها برای ایجاد میراث و توسعه حافظه جمعی، مردم انگیزه قوی برای بازپس‌گیری این فضاها پیدا می‌کنند. این امر منجر به مقاومت شدیدی می‌شود» (Apaydin, 2020: 86). بر این اساس، «آتش

پنهان» از خلال مکان‌های حافظه و عناصر روایت‌گر خود، پیوند درهم‌تنیدهٔ هویت، خاطره و مقاومت را در ساحت سینمایی برجسته می‌کند.

۳. ۲. بازمانده

فیلم *بازمانده* مکان‌های حافظه را به بستری برای تقابل و بازآفرینی روایت‌های هویت تبعیدی و اشغال‌شده بدل می‌کند. در سکانسی از فیلم، مخاطب با فضای داخلی خانهٔ پدرِ دکتر روبه‌رو می‌شود؛ خانه‌ای که در تبعید ساخته شده، اما به‌واسطهٔ چیدمان و اشیای درون آن، به فضایی آکنده از خاطرات شخصی، فرهنگی و جمعی تبدیل شده است. چیدمان این اتاق در تبعید، با غلبهٔ رنگ‌های گرم، نور داخلی ملایم و حضور بافت‌های چوبی و پارچه‌ای، کیفیتی صمیمی و پناه‌گونه به فضا می‌بخشد و آن را به یکی از خاستگاه‌های اصلی حافظهٔ خانوادگی بدل می‌کند. در این فضا، نشانه‌هایی از هویت فرهنگی و دینی، از جمله تابلوی آیات و اشیای سنتی، به چشم می‌خورد؛ نشانه‌هایی که واجد تراکم معنایی‌اند و نقش واسطه‌ای میان گذشتهٔ از دست‌رفته و اکنون ایفا می‌کنند، همان «آخرین تجسم‌های آگاهی یادمانی که به‌سختی در عصری تاریخی زنده مانده‌اند» (Nora, 1989: 12).

در این میان، خودِ پدر - که نویسنده و کنشگر سیاسی است- نیز به نوعی به «مکان حافظه» بدل می‌شود؛ چنان‌که نورا تأکید می‌کند «مورخ دیگر تنها حامل حافظه نیست، بلکه خود به «مکان حافظه» تبدیل شده است» (Nora, 1989: 18). حضور پدر با دشداشه در فضای خانه -در تقابل با پوشیدن کت‌وشلوار در موقعیت‌های بیرونی- تمایز میان حافظهٔ فرهنگی-بومی و بازنمایی رسمی-مدرن از هویت را مجسم می‌سازد و بر دوگانهٔ درون/بیرون و صمیمیت/رسمیت در سازمان‌دهی فضایی تأکید می‌کند. در نماهای حضور پدر با کت‌وشلوار در محلهٔ قدیمی حیفا، تنگی کوچه‌ها و فشردگی بافت شهری، در کنار رنگ خنثی و رسمیِ کت‌وشلوار خاکستری او، فاصلهٔ بصری میان این فضای بیرونی و گرمای محصور اتاق تبعید را برجسته می‌سازد.

محلهٔ سنتی حیفا، به‌سبب تراکم خاطرهٔ جمعیِ تراژیک، به‌روشنی می‌تواند «مکان حافظه» به‌شمار آید؛ چراکه هم در سطح فیزیکی و هم در سطح معنایی، حامل نشانه‌هایی از گذشته است. این ظرفیت زمانی پررنگ‌تر به تصویر کشیده می‌شود که در ادامهٔ روایت، گروه مقاومت فلسطینی در همان منطقه استقرار می‌یابد و مکانِ پیشینِ فاجعه به صحنهٔ کنش تازهٔ مقاومت بدل می‌شود. شهر مدرنِ محل سکونت دکتر، در تقابل با محلهٔ قدیمی حیفا، تضاد میان سنت و مدرنیته و نیز فاصلهٔ حافظهٔ زیسته با بازتولید حافظهٔ رسمی را برجسته می‌کند. محلهٔ قدیمی حیفا، با دیوارنوشته‌های عربی، بنرهایی با مضامین فرهنگی و پوشش‌های سنتی ساکنان، به فضایی سرشار از عناصر خاطره‌مند بدل می‌شود که گذشتهٔ جمعی را در دل خود حفظ کرده است. نقش کلاه فِینه بر بنری آویخته بر دیوار و در پوشش برخی شخصیت‌ها نشان می‌دهد که چگونه نشانه‌های تاریخی، هرچند در بستر سلطهٔ مستقیم تجربه نشده‌اند، از طریق سنت به حافظهٔ فرهنگی منتقل می‌شوند. این کلاه نه‌تنها دلالتی بر پیوستگی تاریخی دارد، بلکه خود به عنوان عنصری نمادین، به مکان حافظه‌ای در هیئت پوشاک بدل می‌شود. با ورود اسرائیلیان و دگرگونی نشانه‌های فضایی -از جمله کشیده‌شدن سیم‌خاردار و ظهور دیوارنوشته‌های عبری- فرایند تحمیل حافظهٔ جمعی جدید و فراموشی هژمونیک آغاز می‌شود؛ مکان‌هایی که پیش‌تر در تملک مردمان بومی و حافظهٔ آنها بود، اکنون تصاحب می‌گردد. «در حالی‌که فضا محصول اجتماعی است که توسط مردم عادی خلق می‌شود، برای سیاست‌مداران اهمیت زیادی دارد؛ چراکه آنان می‌توانند با کنترل این فضاها بر سیاست و اقتصاد سلطه یابند» (Apaydin, 2020: 86).

در سکانسی که خانوادهٔ یهودی، چیدمان خانه‌ای را که به‌تازگی در آن مستقر شده‌اند دگرگون می‌کند، فرایند اشغال و بازتعریف حافظه در مقیاس خانگی و از منظر مادی و نمادین به تصویر کشیده می‌شود. اشغال این خانه تنها به معنای تصرف فیزیکی فضا نیست، بلکه در حکم تغییرِ نظام حافظه‌ای آن است؛ تغییری که از خلال دست‌کاری آگاهانهٔ اشیاء، تصاویر و اصوات رخ می‌دهد. مرد مهاجر، عناصر خاطره‌مند ساکنان پیشین را حذف کرده و به‌جای آنها اشیایی می‌نشاند که حامل بار معنایی خاص‌اند: شمعدان شعله‌دار (منورا)، ستارهٔ داوود و مجسمهٔ عقاب سفید - نشان ملی لهستان - به صحنه افزوده می‌شود و این بازآرایی، خود نوعی بازنویسی حافظهٔ مکان را رقم می‌زند. همان‌گونه که نورا تأکید می‌کند، مکان‌های حافظه تنها زمانی معنای کامل می‌یابند که سه بُعد «مادی، نمادین و کارکردی» را به‌صورت هم‌زمان دربرگیرند. در این سکانس، اشیاء از یک‌سو مادی‌اند، از سوی دیگر نمادین (بازتاب‌دهندهٔ هویت) و در نهایت کارکردی‌اند؛ به این معنا که پس از بازآرایی

Doi: 10.22034/rpa.2026.2076838.1201

صحنه، زن تازه‌وارد با خانه خو می‌گیرد و حافظهٔ جدید در آن تثبیت می‌شود. بدین‌سان، خانه به صحنه‌ای بدل می‌شود که در آن، رقابت حافظه‌ها از سطح صِرفاً سیاسی به سطح روزمره و زیسته منتقل می‌شود؛ تقابلی که به یکی از تم‌های محوری فیلم در چارچوب نظریهٔ نورا بدل می‌گردد.

۳. ۳. بیگانگان

در فیلم *بیگانگان*، یکی از نمونه‌های برجستهٔ «مکان حافظه» در فضای محدود زندگی پیرمرد فلسطینی (حسام) شکل می‌گیرد. ماندن او در همان اتاق و احاطه‌شدن در میان اشیای خاطره‌مند، مانند شمشیرهای قدیمی و سپر آویخته بر دیوار، این فضا را به تجسمی از حافظهٔ فردی و ملی بدل کرده است. اتاق حسام، در غیاب «محیط حافظه» - یعنی ساختار زنده و پویای اجتماعی که در آن حافظه به‌طور طبیعی در دل مناسبات فرهنگی و زیستی تداوم می‌یابد - اکنون به «مکان حافظه» تبدیل شده است؛ به عبارتی، «اگر می‌توانستیم درون حافظه زندگی کنیم، نیازی به تقدیس «مکان‌های حافظه» نداشتیم» (Nora, 1989: 8).

در این اتاق، دو شیء بیش از سایر عناصر نقش حافظه‌مند می‌یابند: دفترچهٔ خاطرات و گذرنامهٔ حسام با مهر دولت فلسطین. دفترچه بستری برای ثبت و بازخوانی گذشته فراهم می‌کند و به مثابه کنشی فردی برای حفظ و انتقال حافظه عمل می‌کند؛ مصداقی از این گزارهٔ نورا که «زمانی که حافظه دیگر به‌صورت جمعی وجود نداشته باشد، در هیچ‌جا نخواهد بود، مگر آنکه هر فرد خود مسئولیت احیای آن را بر عهده گیرد» (Nora, 1989: 16). گذرنامهٔ دارای مهر دولت فلسطین نیز در لحظه‌ای که حسام بر واقعی‌بودن آن مهر و وجود دولت مستقل فلسطین تأکید می‌کند، در حالی که سطح گفتمان رسمیِ مسلط، همین واقعیت به‌طور ساختاری انکار می‌شود: از یک‌سو شیء مادی‌ای که وجود تاریخی یک دولت را شهادت می‌دهد و از سوی دیگر، انکار کلامی و رسمی همان واقعیت. این تقابل، نمونه‌ای از رویارویی حافظهٔ زیسته با آن چیزی است که ردستون از آن با عنوان «حافظه پروتزی» یاد می‌کند؛ «حافظه‌ای برساخته در سطح گفتمان‌های مسلط که مرز میان خاطرات واقعی و بازنمایی‌های مجازی را مخدوش می‌سازد» (Radstone, 2010: 335).

در برابر این فضای بستهٔ خانگی، بیگانگان قهوه‌خانه را به مثابه مکان حافظه‌ای عمومی و جمعی برجسته می‌کند. قهوه‌خانه فضایی اجتماعی است که در آن هویت فرهنگی، زبان، عادت‌ها و روایت‌های تاریخی در قالب ارتباطات چهره‌به‌چهره منتقل می‌شوند و این کارکرد با جایگاه قهوه‌خانه در بسیاری از جوامع عربی به عنوان یکی از مهم‌ترین فضاهای عمومی برای گردش خبر و انباشت حافظهٔ شفاهی هم‌خوان است. بازگشت حسام، پس از شش سال انزوا در اتاق خود، به قهوه‌خانه، در سطح روایی معادل بازگشت او به میدان حافظهٔ جمعی است؛ لحظه‌ای که در آن، سوژه‌ای منزوی دوباره در شبکهٔ آیین‌های روزمره - نوشیدن قهوه، گفت‌وگو، شنیدن اخبار و مشارکت در شوخی‌ها و جدل‌ها - ادغام می‌شود. قهوه‌خانه بدین‌سان کارکردی دوگانه می‌یابد: از یک‌سو محل بازتولید عادت‌ها و مناسک کوچک روزمره است و از سوی دیگر، صحنه‌ای برای به‌اشتراک‌گذاری و چرخش روایت‌های تبعید، شکست و مقاومت؛ و در نتیجه، به مکان حافظه‌ای بدل می‌شود که به‌جای آرشیو رسمی، حافظهٔ زندهٔ جامعه را حمل می‌کند.

در امتداد این فضای عمومی، نشانه‌های نوشتاری و بصریِ پراکنده در شهر نیز لایه‌های دیگری از حافظهٔ جمعی را تثبیت می‌کنند. دیوارنوشته‌هایی چون «فلسطین عربی» فضاهای شهری را از آنِ خود کرده و روایتی بدیل در برابر روایت‌های رسمی مسلط از گذشته ارائه می‌دهند؛ نوشته‌هایی که نه صرفاً عناصر تزئینی، بلکه حامل پیام‌های هویتی‌اند و حافظهٔ ملی را در عرصهٔ عمومی بازتولید می‌کنند. در کنار این نوشتارها، نشانه‌های کوچک‌تری چون گوشواره‌ای موروثی با رنگ‌های پرچم فلسطین نیز در چارچوب همین شبکهٔ نمادین قابل فهم‌اند.

۳. ۴. شکارچی شنبه

در فیلم *شکارچی شنبه*، مسئلهٔ حافظه در پیوند با بازنمایی نسلیِ هویت دینی و ملی طرح می‌شود و روایت، روند شکل‌گیری و انتقال این حافظه را در دو بافت متفاوت دنبال می‌کند. بنیامین که پیش از آغاز روایت اصلی در محیطی مسیحی بزرگ‌شده، به نزد پدربزرگ خاخامش، «حانان»، بازگردانده می‌شود. تغییر ظاهر و پوشش بنیامین و ورودش به جهان مناسک و آموزش دینی، در منطق فیلم به‌منزلهٔ مرحلهٔ شکل‌گیری حافظه رسمی عمل می‌کند؛ جایی که حافظه نه از دل زیست فردی، بلکه از طریق مناسک آیینی، آموزش رسمی و اشیای نمادین بازآفرینی می‌شود. در این فرایند، جایگزینی لباس‌های کودکانهٔ او با رنگ‌های روشن و شاد با

کت‌وشلواری سفید و سیاه، از نظر بصری، نشان‌دهندهٔ انطباق هویت شخصی و کودکانه‌اش با هویتی رسمی‌سازی‌شده. حانان او را برای آشنایی با «گذشته» به قبرستانی در نزدیکی خانه می‌برد؛ قبرستانی که با نمادهای دینی، مانند ستاره داوود و منورا، به عنوان فضایی برای تحمیل هویت جدید و حافظهٔ برنامه‌ریزی‌شده بر سوژه کدگذاری می‌شود.

در سکانس کاتب‌ها در زیرزمین، زمانی که دوربین از نمای پایین، شخصیت‌ها را در حال حرکت از دالانی تنگ از بالا به سمت پایین در حالی که پشت سرشان روشن است و به‌سمت تاریکی می‌آیند به‌تصویر می‌کشد، حس فضایی بسته و ساختاریافته را تداعی می‌کند، که در خوانشی انتقادی، بیش از آنکه یادآور فضای عبادی باشد، کارکردی مشابه یک «کارخانهٔ تولید سند» دارد. در این طبقات زیرین، خاخام‌ها دور از نور خورشید و زیر نور چراغ‌ها و شمع‌ها، در فضایی مه‌آلود مشغول نگارش و سپس کهنه‌سازی نسخه‌هایی از متون دینی‌اند؛ حرکت دوربین از ردیف کاتبان تا اوراق آویزان و تکنیک‌های سوزاندن و ساییدگی، فرایندی را برجسته می‌کند که در آن متن دینی ساخته، دست‌کاری و به‌صورت «سند» عرضه می‌شود. این متون در ادامه در مراسم جمعی نزد دیوار ندبه بازخوانی و به عنوان بخشی از حافظهٔ رسمی تثبیت می‌شوند؛ بدین‌ترتیب، فیلم گفتمان صهیونیستیِ بازنمایی‌شده را به مثابه شکلی آرشیوی، ساخته‌شده و پروتزی از حافظه صورت‌بندی می‌کند و تیتراژ آغازین یادآور بازنمایی‌های هولوکاست را با منطق تولید و انباشت اسناد پیوند می‌زند. «حافظهٔ مدرن، پیش از هر چیز، حافظه‌ای آرشیوی است» (Nora, 1989: 13).

در نقطهٔ مقابل، فیلم با نمایش زندگی مسلمانان، تصویری از حافظهٔ زیسته و درهم‌تنیده با سنت ارائه می‌دهد. سبک زندگی آنان، با عناصر ملموس و حسی چون قلیان، ادوات کشاورزی، میوه‌های چیده‌شده و دام‌های خانگی، شکلی از تداوم فرهنگی را بازنمایی می‌کند و فضای خانوادگی چندنسلی را به عنوان صحنهٔ استمرار زیستی هویت کدگذاری می‌کند؛ در این بستر، حافظه نه از طریق آموزش رسمی، بلکه از راه کنش‌های اجتماعی و اشیای خاطره‌مند منتقل می‌شود. در یکی از سکانس‌های تأثیرگذار، پیرمردی مسلمان با کیسه‌ای پر از انگشتر، ساعت، دندان مصنوعی همسر و کلیدهای خانهٔ از دست‌رفته به خانهٔ حانان می‌آید؛ اشیایی که بار حافظهٔ شخصی و جمعی را به دوش می‌کشند و می‌توان آنها را مصداق عینی «مکان‌های حافظه» در معنای نورایی دانست.

در غیاب سرزمین مادری، فیلم این اشیاء را به مثابه نقاط تمرکز حافظهٔ زیسته و نوعی مقاومت نمادین در برابر حافظهٔ رسمی و سیاسی‌شده بازنمایی می‌کند.

۳. ۵. سرب

در میان فیلم‌های ایرانی با موضوع فلسطین یا مرتبط با تجربهٔ یهودیان، *سرب*، جایگاهی خاص دارد. این فیلم، نه به‌واسطهٔ پرداخت مستقیم به مسئلهٔ فلسطین، بلکه به‌دلیل تمرکز بر تجربهٔ تاریخی و حافظه‌مند یک زوج یهودی–ایرانی، بستری متفاوت برای بازخوانی مفاهیم حافظه، بی‌مکانی، و گسست تاریخی فراهم می‌آورد. در سرب با تجربه‌ای مواجه هستیم که فقدان این عناصر و پیامدهایش را نشان می‌دهد. زوج یهودی در فرایند گرفتن مجوز خروج، با ساختارهای امنیتی، فضای بی‌اعتمادی و نگاه‌های تحقیرآمیز مواجه می‌شوند؛ در وضعیت تعلیق میان گذشته ایران و آینده نامعلوم اسرائیل دچار بی‌ثباتی هویتی و حافظه‌ای هستند. پیر نورا این وضعیت را ناشی از «شتاب تاریخ» می‌داند. «بقایای تجربیاتی که پیش‌تر در گرمای سنت، در سکوت عرف و در تکرار میراث نیاکان زیسته می‌شدند، تحت فشار یک حساسیت تاریخی عمیق جای خود را از دست داده‌اند» (Nora, 1989: 8).

طراحی بصری فیلم نیز در خدمت همین اتمسفر است. تیتراژ آغازین با عکس‌هایی از مصائب تاریخی قوم یهود در حکم یادمان‌هایی بصری از حافظهٔ جمعی عمل می‌کند. به‌دنبال آن، تصویر حرکت مورچه‌ها بر جسدی بی‌جان، در کنار تابلویی با مضمون «یهودی دور از فلسطین در خون است»، حافظهٔ تاریخی را به امر سیاسی پیوند می‌زند: مهاجرت به مثابه نجات، و سرزمین موعود به مثابه راه خروج از مرگ تاریخی. نورا نشان می‌دهد که چگونه حافظه تاریخی، دیگر صرفاً یک تجربه شخصی یا فرهنگی نیست، بلکه به حوزه‌ای سیاسی تبدیل شده که در آن، قدرت‌ها و حکومت‌ها با بازتعریف گذشته، هویت‌های جمعی را شکل می‌دهند. «تاریخ انتقادی عمومی بی‌تردید برخی موزه‌ها، مدال‌ها و بناها را حفظ می‌کند، اما آنها را از آن چیزی که برای ما «مکان‌های حافظه» می‌سازد، تهی می‌کند» (Nora, 1989: 9).

در ترسیم فضاهای اطراف این زوج، فضاهایی که فاقد هرگونه پیوند با گذشته‌اند دیده می‌شود؛ فضاهایی ناپایدار و فاقد پیوند زیست شخصیت‌ها. این مکان‌ها، برخلاف «مکان‌های حافظه»، نه عنصر به یادآورنده‌ای دارند و نه

Doi: 10.22034/rpa.2026.2076838.1201

امکان احیای هویت را فراهم می‌کنند. برای نمونه، صحنهٔ شبانهٔ حضور زوج یهودی در قبرستان مه‌آلود، پر از دود و آتش، جایی که انسان‌ها به اشباحی بی‌هویت شباهت دارند؛ فضایی که نه گذشته‌ای در آن به‌یاد مانده و نه آینده‌ای در آن قابل تصور است. در سکانس بندرگاه نیز این تم تکرار می‌شود: کشتی‌ای به گل نشسته و فرسوده، با پارچه‌های سفید رنگی که در میان آن آویخته شده، تصویری از مهاجرت‌های بی‌فرجام و وعده‌های دروغین را شکل می‌دهد. یهودیان ساکن در کشتی، در مقابل دریا و پرندگانی که در آسمان آزادانه پرواز می‌کنند، به مثابه انسان‌هایی گرفتار در میانهٔ شتاب تاریخی به تصویر درآمده‌اند.

در این میان، عدم وجود مکان‌های حافظه‌مند در فیلم نیز بسیار معنادار است. زوج یهودی در هیچ نقطه‌ای از فیلم به گذشتهٔ ملموس خود بازنمی‌گردند. آنها نه از فقدان حافظه، بلکه از نداشتن جایگاهی برای تثبیت و بازنمایی آن رنج می‌برند. درنهایت، حافظه‌ای که در غیاب مکان، به‌جای استمرار جمعی و امکان حفظ و انتقال، در درون افراد مدفون می‌شود و به انزوای فردی، خاموشی و فراموشی می‌گراید.

۴. نتیجه‌گیری

بررسی چهار فیلم *آتش پنهان*، *بازمانده*، *بیگانگان* و *شکارچی‌شنبه* در چارچوب «مکان‌های حافظه» نشان می‌دهد که این آثار، حافظهٔ فلسطینی را در قالب شبکه‌ای از تماس‌های حافظه بازنمایی می‌کنند؛ تماس‌هایی که در آنها فضاها و اشیای خاطره‌مند میان تجربه‌های فردی و خاطرات جمعی رنج، تبعید و مقاومت واسطه‌گری می‌کنند. در بسیاری از این صحنه‌ها، حافظهٔ فلسطینی در تماس با حافظه‌های دیگر -از جمله حافظهٔ یهودیان و مسیحیان تبعیدی یا مهاجر- به شکل‌های ترکیبی و هیبرید بدل می‌شود؛ روندی که در فیلم *آتش پنهان*، می‌توان آن را به منزلهٔ نوعی «کرئول‌سازی حافظه» فهمید، جایی که هویت‌های یادمانیِ سوم حول تجربهٔ مشترک آسیب‌پذیری و خشونت تاریخی از طریق تماس‌های حافظه در مکان‌های حافظه شکل می‌گیرد.

با این حال، این فرایند در همهٔ فیلم‌ها به یک شکل عمل نمی‌کند. *آتش پنهان*، *بازمانده* و *بیگانگان* بیش از همه به سمت هم‌نشینی و مذاکرهٔ حافظه‌ها حرکت می‌کنند و امکان شکل‌گیری تماس‌های انعطاف‌پذیر میان روایت‌های مختلف را فراهم می‌آورند، در حالی که *شکارچی‌شنبه*، با تقابل پررنگ میان حافظهٔ رسمی/آرشیوی و حافظهٔ زیسته، بیش از آنکه این تماس‌ها را پیچیده کند، بر دوگانه‌سازی هویتی تکیه می‌کند. در این میان، *سرب* جایگاه متمایزی دارد: این فیلم نه بر تثبیت مکان‌های حافظه، بلکه بر فقدان و گسست آنها تمرکز می‌کند

جدول ۱. ارزیابی نهایی مکان‌ها و اشیاء خاطره در ۵ فیلم ایرانی با موضوع فلسطین بر اساس آراء پیر نورا (تنظیم: نگارندگان).

نام فیلم	مکان های خاطره	اشیاء خاطره	ارزیابی
آتش پنهان	قلعه ام‌الصخر، درختی در اطراف قلعه، مورخ(ام‌الصخر)	عکس‌ها، تصاویر تلویزیونی	تماس حافظه به عنوان بستری برای بازسازی، یادآوری و تحکیم هویت جمعی و مقاومت در برابر تحریف‌های تاریخی
بازمانده	خانه پدر در تبعید، محله قدیمی شهر حیفا، مورخ(پدر)	دیوارنوشته، دشداشه، تابلوی آیه قرآن، خنجر، مجسمه عقاب، منورا، فینه	بازسازی حافظه زیسته و مقاومت از طریق بازنمایی اشیاء خاطره‌مند در فضاهای زیست پذیر و خصوصی
بیگانگان	اتاق حسام ، قهوه‌خانه	شمشیر و سپر، دفترچه‌خاطرات، دیوارنوشته، پاسپورت، گوشواره موروثی	بازنمایی حافظه نسلی در غیاب محیط‌های حافظه، از طریق مکان و اشیای خاطره‌مند، به مثابه مقاومت در برابر فراموشی وحافظه رسمی
شکارچی شنبه	**یهودیان:** قبرستان خانوادگی، اتاق زیرزمینی کتابت، دیوار ندبه	**یهودیان:** لباس آیینی، نقوش آیینی مذهبی در اتاق،کتب دینی جعلی	مقاومت در برابر حافظه ساختگی از طریق حفظ زیست‌جهان سنتی و اشیاء خاطره‌مند
	مسلمانان: خانه پیرمرد و زیست جهان سنتی	**مسلمانان:** انگشتر، ساعت، کلید خانه	
سرب			نمایش بحران هویت در نبود عناصر و فضاهای تثبیت و بازنمایی حافظه

و وضعیت بی‌مکانی و تعلیق حافظهٔ یک زوج یهودی-ایرانی را به تصویر می‌کشد؛ وضعیتی که در آن، امکان تثبیت و انتقال حافظه به‌شدت محدود است و یادمان‌ها در غیاب مکان به سوی خاموشی و انزوا رانده می‌شوند. از این منظر، می‌توان گفت مجموعهٔ این فیلم‌ها هم‌زمان، هم از طریق خلق تماس‌های حافظه و کرئول‌سازی تجربه‌های یادمانی، به قابل‌دیدن‌شدن حافظهٔ فلسطین یاری می‌رسانند، و هم با نشان‌دادن مرزها و گسست‌ها (به‌ویژه در *سرب* و *شکارچی شنبه*)، محدودیت‌ها و تنش‌های این پروژهٔ حافظه‌سازی را عیان می‌کنند.

پی‌نوشت‌ها

1. Lieux de mémoire
2. Les Lieux de Mèmoire
3. Carl E. Schorske
4. J. H. Plumb
5. Maurice Halbwachs
6. Les Cadres sociaux de la mémoire
7. Emile Durkheim
8. N. Wachtel
9. Ernest Renan
10. What is a Nation?
11. Ozouf
12. Noeuds de mémoire
13. Knotted intersections
14. Contacts of memories
15. Creolization

فهرست منابع

رییف، دیوید (۱۴۰۰)، *اندر ستایش فراموشی: حافظه تاریخی و طنزهای آن*، ترجمهٔ مریم سروش، تهراه: نشر نگاه معاصر.
قلی‌پور، سیاوش؛ کریمی، جلیل؛ قاسمی، حسین (۱۳۹۷)، بازنمایی شهر در سینمای ایران در دهه‌های ۸۰-۱۳۶۰، *جامعه‌شناسی هنر و ادبیات*.
کاظمیان، پرنا؛ پاکدل‌فرد، محمدرضا؛ ستاری ساربانقلی، حسن؛ حاجیان پاشاکلایی، فردوس (۱۴۰۰)، تجسم مکان در سینمای داریوش مهرجویی (مطالعه موردی: «خانه» در فیلم‌های اجاره‌نشین‌ها و مهمان مامان)، *رسانه‌های دیداری و شنیداری*.
دانش، مهرزاد (۱۳۸۵)، یک گل، یک بهار: بازتاب مسئله فلسطین در سینمای ایران، *سوره*.

Aguiar, C. A. (2011). Cinema and history: Archive documentaries as a site of memory. *Revista Brasilia de História*. *31*(62), 239-254.
Alawadhi, Hend (2013). Palestinian Cinema and the Film Archive. *IAFOR Journal of Media, Communication & Film*, 1(1).
Apaydin,V.(2020). *Critical Perspectives on Cultural Memory and Heritage: Construction, Transformation and Destruction*. *UCL Press.*
Halbwachs, M.(1997) *La memoire collective* (G. Namer, Ed.). Paris: *Albin Michel*.
Harvey, D. (2009). *Social Justice and the City*. London: University of Georgia Press.
Labidi, Ben (2021). Representation and emancipation: Cinema of the oppressed. International Journal of Cultural Studies.
Lawrence, D. H. (1971). *Women in Love* . U.K.: Penguin.
Nora, P. (1989). between memory and history (M. Roudebush, Trans.). *Representations*,26, 7-24.
Nora, P. (1978). Mémoire collective. In J. Le Goff et al. (Eds.), *La nouvelle histoire*. Paris: CEPL.
Radstone, S., & Schwarz, B. (2010). Introduction: Mapping Memory. *Memory: Histories, Theories, Debates,* 1-10. New York: Fordham University Press.
Rothberg, M. (2010). Introduction: Between Memory and Memory: From Lieux de mémoire to Noeuds de mémoire, *Yale French Studies*, 118-119, 3-12.
Schwarz, B. (2010). Memory, Temporality, Modernity: Les lieux de mémoire, *Memory: Histories, Theories, Debates*, 41-58. New York: Fordham University Press.
Tai, H.-T. H. (2001). Remembered Realms: Pierre Nora and French National Memory, *The American Historical Review*,*106*(3), 906-922.
Vergès, F. (2010). Wandering Souls and Returning Ghosts: Writing the History of the Dispossessed, *Yale French Studies*, 118-119, 136-154.
Vromen, S. (1975). The sociology of Maurice Halbwachs (Doctoral dissertation, New York University).
Wachtel, N. (1986). Introduction. History and Anthropology. (1986) 2:207-24.
Winter, J. (2010). Sites of Memory. *Memory: Histories, Theories, Debates,* 312-324. New York: Fordham University Press.
Wood, N. (1994). Memory's Remains: Les lieux de mémoire, *History and Memory, 6*(1), 123-49.
Middle East Monitor. (2023, October 9). Haniyeh outlines context and objectives of Hamas Operation Al-Aqsa Flood. Middle East Monitor. website: https://www.middleeastmonitor.com/20231009-haniyeh-outlines-context-and-objectives-of-hamas-operation-al-aqsa-flood/