فصلنامه مطالعات فرهنگی و ارتباطات، پیاپی ۷۳، دوره ۱۹، شماره ۴، زمستان ۱۴۰۲
زندی، عبدالرضا، مهدی زاده، سید محمد؛ تطور بازنمایی ارتباط نسلی در سینمای جنگ ایران...، مطالعات فرهنگی و ارتباطات، ۱۹ (۴)، ۱۶۱-۱۷۹. doi: 10.22034/jcsc.2023.533796.2428
DOI:http/dx. doi. org/: https://doi.org/10.22034/jcsc.2023.533796.2428URL: http:// https://www.jcsc.ir/article_705469.html شاپا: ۲۲۸۷-۲۷۱۷
©نویسندگان / دسترسی به متن کامل مقاله براساس قوانی کریتیو کامانز BY 4. 0 CC آزاد است(https://creativecommons. org/licenses/by/4. 0)

تطور بازنمایی ارتباط نسلی در سینمای جنگ ایران (با تکیه بر ابژه‌سازی قهرمان جنگ)

● سید محمد مهدی‌زاده[۱]، عبدالرضازندی[۲]

تاریخ دریافت:۰۰/۳/۲۰، تاریخ تایید:۰۰/۶/۳۱

چکیده

ارتباط نسل‌ها همواره در سینما دستمایه روایت داستان‌های گوناگونی بوده استو از این‌رو برخی فیلم‌های سینمای دفاع مقدس در دهه هفتاد، هشتاد و نود به ارتباط بین قهرمان نسل دفاع مقدس و نسل پس از آن و چالش‌های برآمده از تغییر شرایط به گونه‌ای نمادین پرداخته‌اند. سینما نقشی دو سویه دارد، به این معنی که از طرفی واقعیت‌های جامعه را به عنوان موضوع انتخاب و آنرا بازنمایی می‌کند و از سوی دیگر خود اقدام به ساخت واقعیت‌ها آنگونه که می‌خواهد، می‌کند. حال این سوال پیش می‌آید که چرا سینماگران جنگ به بازنمایی ارتباط نسلی در فیلم‌های جنگی می‌پردازند؟ این پدیده چگونه بازنمایی می‌شود و چه ویژگی‌هایی دارد؟ سویه دیگر مسئله این است که ژانر جنگ لاجرم باید قهرمان داشته باشد تا به نیاز مخاطب پاسخ دهد. بسیاری از آثار جنگی بر محوریت یک قهرمان و ماجراهای او شکل می‌گیرند و در واقع قصه‌ای قهرمان محور دارند بنابراین در بررسی سیر تطور عنوان پژوهش، بررسی ابژه‌سازی قهرمان که بازتاب ویژگیهای نسل جنگ است ضروری می‌نماید. برای پرداختن به بازنمایی ارتباط نسلی در سینمای دفاع مقدس از روش نشانه‌شناسی تلفیقی استفاده شد. در بخش نتیجه‌گیری پس از طرح تفاوت در ابژه‌های نسلی، نتیجه شد که تطور بازنمایی ارتباط نسلی در سینمای جنگ ایران از »زایایی فرهنگی؛ بحران نسلی و بحران هویتی» و »ابهام در تأویل جمعی؛ نمادسازی فرافرهنگی» در دهه هفتاد و هشتاد به «دیالکتیک نسلی؛ خلق ابژه قهرمان میان نسلی و در نتیجه همگرایی نسلی» در حرکت است.

واژگان کلیدی: قهرمان، ارتباط نسلی، بازنمایی، سینمای جنگ، نشانه شناسی.

۱هیأت علمی دانشکده ارتباطات دانشگاه علامه طباطبائی؛ Mahdizadeh45@yahoo.com
۲ دانشجوی دکتری دانشکده ارتباطات دانشگاه علامه طباطبایی؛ zandireza60@gmail.com

مقدمه

در سینمای ایران، سینمای دفاع مقدس از پرمخاطب ترین ژانرهای سینمایی بعد از انقلاب بوده است که عملا از شروع جنگ تحمیلی آغاز گردید و در طول سه دهه گذشته فراز و نشیبهای متعددی را سپری نموده است. در این میان، روابط بین نسلی از جمله مسائلی بوده که در برخی از فیمهای این ژانر خاص سینمای ایران به شکلهای گوناگون بازنمایی شده است. ارتباط نسل‌ها در سینما، همواره دستمایه روایت داستان‌های گوناگونی بوده است؛ هم به واسطه قابلیت‌های دراماتیکی که در آن وجود دارد و هم به دلیل واقعیت پررنگ اجتماعی و خانوادگی این مسئله در جامعه معاصر. برخی فیلمهای سینمای دفاع مقدس در دهه هفتاد، هشتاد و نود به ارتباط بین نسل دفاع مقدس و نسل پس از آن و چالش‌های برآمده از تغییر شرایط به گونه‌ای نمادین پرداخته اند. این سینما به بازنمایی تقابلی می پردازد که یک طرف آن نسلی است که قهرمان آن مطالبات خود را به خاطر وفاداری به آرمان‌ها می‌خواهد و طرف دیگر آن نسلی است که از همه چیز و همه کس شکایت دارد. از طرفی این ژانر لاجرم باید قهرمان داشته باشد تا به نیاز مخاطب پاسخ دهد. بسیاری از آثار جنگی بر محوریت یک قهرمان و ماجراهای او شکل می‌گیرد و در واقع قصه‌ای قهرمان محور دارد و هم این که در اینجا با بازنمایی قهرمان‌های واقعی مواجه هستیم که در فیلم‌های بررسی شده نماینده نسل خود هستند. بنابراین در بررسی سیر تطور عنوان پژوهش، بررسی ابژه‌سازی قهرمان ضروری می‌نماید.

اگر بپذیریم که سینما به عنوان یک رسانه جمعی نقشی دو سویه دارد، به این معنی که از طرفی واقعیتهای جامعه را به عنوان موضوع انتخاب می‌کند و آنرا بازنمایی می‌کند و از سوی دیگر خود اقدام به ساخت واقعیتها آنگونه که خود می‌خواهد، می‌کند، این سوال پیش می‌آید که چرا سینماگران جنگ به بازنمایی ارتباط نسلی در فیلمهای جنگی می پردازند؟ این پدیده چگونه بازنمایی می‌شود و چه ویژگیهایی دارد؟

اهمیت این تحقیق در آن است که بدانیم سینماگران چه تصویر و تعریفی از پدیده ارتباط نسلی ارائه می‌دهند و در این پیام، این پدیده را با تکیه بر ابژه‌سازی قهرمان چگونه منتقل کرده‌اند. این تحقیق در پی روایت سینمای دفاع مقدس از ارتباط نسلی و یا به عبارتی تصویر این پدیده با اتکا به سینمای جنگ است. این تحقیق برآن است که با تفسیر فیلمهایی با مضامین جنگ که به پدیده ارتباط نسلی پرداخته‌اند، بیانی در زمینه این پدیده با تکیه بر ابژه‌سازی

فصلنامه انجمن ایرانی مطالعات فرهنگی و ارتباطات
۱۶۲
سال ۱۹، شماره ۴
زمستان ۱۴۰۲
پیاپی ۷۳

قهرمان در سینمای دفاع مقدس ارائه دهد. هدف این تحقیق آن است که آنچه را که این سینما به طور شناختی از پدیده مذکور یافته است به شیوه تفسیری دریابد.

چارچوب مفهومی

نظریه بازنمایی استوارت هال

هال، بازنمایی را به همراه تولید، مصرف، هویت و مقررات، بخشی از چرخه فرهنگ[1] می‌داند. او در ابتدا این ایده را مطرح می‌کند که «بازنمایی، معنا و زبان را به فرهنگ ربط می‌دهد»(Hall, 1997, P. 15) و سپس در ادامه بحث خود، به بسط ابعاد مختلف ایده بازنمایی (که مشتمل بر مفاهیم معنا، زبان و فرهنگ است) می‌پردازد و از خلال تحلیل های خود نگاهی جدید به مفهوم بازنمایی را شکل می‌دهد. مفهومی که به گفته خود هال فرایندی "ساده و سرراست" نیست.

هال با استفاده از دیدگاه نشانه شناسی منتج از آرای سوسور و نگاه گفتمانی برگرفته از دیدگاههای میشل فوکو نشان می‌دهد که بازنمایی دارای ویژگی‌های برساختی است. برساختی بودن بازنمایی برای استوارت هال از خلال نگاه به زبان به مثابه رسانه محوری در چرخه فرهنگ شکل می‌گیرد که معانی بوسیله آن در چرخه فرهنگ، تولید و چرخش می‌یابند. برای هال، زبان در مفهوم عام آن مطرح است و طیف وسیعی مشتمل بر زبان نوشتاری، گفتاری، تصاویر بصری، زبان علائم حرکتی، زبان مُد، لباس، غذا و... را در بر می‌گیرد. هال خود در این باره می‌گوید: «آنچه من به عنوان زبان مورد بحث قرار می‌دهم برمبنای تمام نظریه‌های معناشناختی استوار است که بعد از "چرخش زبانی" در علوم اجتماعی و مسائل فرهنگی مورد توجه قرار گرفته‌است» (Hall, 1997, P.19).بر این اساس هال در درون نظام زبان از سه گانهٔ مفاهیم، اشیاء و نشانه ها یاد می‌کند و معتقد است مجموعه‌ای از فرایندها، این سه مقوله را به یکدیگر مرتبط می‌کند. هال این فرایند را "بازنمایی" می‌نامد و براساس چنین ایده‌ای معتقد است که معنا برساخته نظام‌های بازنمایی است.

تئوری های جامعه‌شناختی در حوزه شکاف بین نسلی

نگاه یک نسل و نحوه شکل گیری نسلها، از بحثهایی بود که توجه جدی جامعه شناسان را در نیمه اول دهه هشتاد به خود جلب کرد. دورکیم در تئوری کارکردگرایی خود معتقد است تکامل

1 The Circuate of Culture

جوامع در طول زمان باعث دسته‌بندی فعالیت‌های مختلف فردی در نهادهای مختلفی که در کار خود تخصص دارند، می‌شود. در نتیجه جامعه به لحاظ ساختاری و کارکردی دستخوش دگرگونی و تفکیک می‌شود. افراد و نهادها بر اساس تمایزها و ناهمسانی مکمل که آنان را به شکلی متقابل به یکدیگر وابسته می‌کند، به یکدیگر مرتبط می‌شوند. وجدان جمعی ضعیف‌تر می‌شود و حالت انتزاعی‌تر پیدا می‌کند و امکان رشد فردیت و آزادی را فراهم می‌سازد(استونز،۱۳۷۹: ۷۹). پارسنز پدیده شکاف نسلی را در مجموعه نظریه کنشی خود به صورت غیرمستقیم بررسی کرده است. پارسنز در مدل سیبرنتیکی خویش طیف درونی‌شدن هنجارها و ارزش‌ها را به عنوان عناصر فرهنگی نشان می‌دهد که هرچه فرد ارزش‌ها را بیشتر درونی کرده باشد، احتمال اقدام او به کنشی که انحراف نامیده می‌شود، کمتر است و برعکس. سازمان‌ها و نهادهای درون جامعه ابزارهای درونی کردن الگوهای فرهنگی در میان کنشکران محسوب می‌شوند. چنانچه فرهنگی قادر نباشد نیازها و مطالبات فرد را پاسخ گوید، فرد فرهنگ دیگری را که در بازار مبادله موجود است بر می‌گزیند و به آن گرایش پیدا می‌کند. بوردیو مسأله نسل، روابط نسلی و تضاد و تقابل میان نسل‌های مختلف در عرصه‌های اجتماعی، نظیر دانشگاه، سیاست، ادبیات، هنر و غیره را در مدل "تئوری جان اجتماعی" پی‌گیری و تحلیل نموده است. وی چالش‌های بین نسلی را همانند سایر تعارضات اجتماعی، مستقل از طبقه و نظام قشربندی اجتماعی یا به تعبیر او نظام‌های سلطه و نابرابری در عرصه‌های مختلف، نمی‌داند و در چهارچوب نابرابری و تضاد اجتماعی به تحلیل روابط و تعارضات نسلی در ابعاد اجتماعی، اقتصادی، فکری و فرهنگی می‌پردازد (توکل و قاضی‌نژاد،106 :1385). مید در تئوری "تطور فرهنگی"، علت اصلی ایجاد فاصله نسلی را تغییرات اجتماعی و سرعت آن می‌داند، زیرا چنین تغییراتی فرآیند انتقال فرهنگ از نسلی به نسل دیگر را دچار وقفه و مشکل کرده و بین دو نسل مختلف اختلاف تجربه و فرهنگ ایجاد می‌کند. در واقع وی می‌خواهد به ما بگوید که شکاف نسل‌ها یک پدیده جهانی است و تنها بیگانگی جوانان مطرح نیست، بلکه به همان اندازه باید به بیگانگی بزرگسالان نیز توجه نمود. مید در واقع تحولات بوجود آمده در فرهنگ جوامع را به خوبی نشان داده، ولی از نظریه وی نمی‌توان عوامل اصلی مؤثر بر شکاف بین نسل‌ها را استنتاج نمود.

در ادامه، تئوری ذهنیت نسلی بالس که به عنوان چارچوب نظری تحقیق از آن استفاده شده است، به تفصیل بیشتری توضیح داده شده است.

تئوری ذهنیت نسلی بالس (دیدگاه روانکاوی)

از نظر بالس نسل عبارت از مجموعه ای از انسانهاست که در ابژه‌های نسلی با یکدیگر سهیم شده اند. یعنی کسانی که از ابژه‌های معینی برخوردار شده، آن ابژه‌ها را به خوبی درک کرده‌اند و در نتیجه اکنون به آهستگی بینشی درباره واقعیت اجتماعی به دست می‌آورند. ابژه‌های نسلی، بحث محوری بالس در تعریف نسل به شمار می‌رود. وی ابژه‌های نسلی را زیرمجموعه ابژه‌های فرهنگی قرار می‌دهد و آنها را پدیده‌هایی می‌داند که برای ایجاد حس هویت نسلی به کار می روند. او می‌گوید این ابژه‌ها چه بسا توسط نسلهای قبلی نیز استفاده شده باشند، اما برای آنان حکم چارچوب شکل دهنده یک نسل را نداشته اند حال آنکه برای کودکانی که بعدها در سنین جوانی با تجربه کردن ابژه‌ها به نحوی ناخودآگاه احساس هبستگی نسلی می‌کنند، چنین حکمی را دارند (بالس، ۱۳۸۰: ۲۸). بالس در تعریف دیگر از ابژه نسلی می‌گوید: ابژه نسلی عبارت است از شخص، مکان، شیء یا رویدادی که از نظر فرد، مبین نسل اوست و به یاد آوردنش احساسی از نسل خود او را در ذهنش زنده می‌کند (بالس، ۱۳۸۰: ۳۲).

بالس مفهوم ذهنیت نسلی را اینگونه توضیح می‌دهد که: «ذهنیت نسلی نشان دهنده برداشتی است که نسلها از جایگاه خود در تاریخ دارند؛ به عبارت دیگر، ذهنیت نسلی مجموعه‌ای از رویاست که از تأثیر واقعیت بر آحاد هر نسل سرچشمه می‌گیرد. بحرانهای تاریخی (از قبیل جنگ، وخیم شدن وضع اقتصاد، ترور، بلایای طبیعی) مسبب کار نسلی می‌شوند، چرا که نسل جدید با استفاده از تعابیر ناخودآگانه‌اش از رویدادها، ابژه‌های نسلی آگاهانه‌ای را پدید می‌آورد. به این صورت است که بحران ذهنیت می‌آفریند» (بالس، ۱۹). وی در خصوص چگونگی ساخت ذهنیت نسلی در مواقع بحران و تمایزیابی ابژه‌های نسلی از طریق کار نسلی می افزاید: « هنگامی که رهبران جهان، رویدادهای جهان و فرآیندهای جهانی یوغ حساسیت نسلی را بر ما می‌نهند، واقعیت نیز احساسات ما را (خواه در زمان کودکی و خواه در نوجوانی یا جوانی) به بازی می‌گیرد. وقایع و فرآیندهایی که ناگزیر نابخردانه‌اند، ما را وامی‌دارند که به سرنوشت احتمالی خود بیندیشیم و به همین سبب به ایفای نقشی تاریخی فراخوانده می‌شویم. در مواقع بحران به نظر می‌رسد که هر نسلی بیش از پیش بر ابژه‌های خود (به ویه در ترانه‌ها و آثار ادبی) تأکید می‌ورزد. این تأکید به نوبه خود باعث می‌شود که ابژه‌های نسلی به طرزی واضحتر ماهیت آن نسل را معلوم کنند و آن را از نسلهای قبلی و بعدی متمایز سازند؛ حال آنکه نسلهای شکل گرفته در

زمانهای عاری از تجربیات دشوار و ذهنیت آفرین، تا به این حد با سایر نسلها مرزبندی ندارند. (بالس، ص ۱۹)

به نظر بالس بحرانهای تاریخی دهه‌های ۱۹۵۰ و ۱۹۶۰ «کار نسلی» را افزایش دادند و از این طریق ذهنیت نسلی را تشدید کردند. در حقیقت شاید بتوان گفت که نسلهای دو دهه ۱۹۷۰ و ۱۹۸۰ از جمله به این دلیل موسیقی و هنرپیشگان معروف و غیره دهه‌های ۱۹۵۰ و ۱۹۶۰ را برای خود اختیار کردند که نسلهای این دو دهه (۱۹۵۰ و ۱۹۶۰) چندان خود را از سایر نسلها متمایز نساختند و ذهنیت خود را به میزانی بسیار اندک مشابه ذهنیت نسلی دیگر می‌دانند. (بالس، ص ۲۰). اینکه این نسلها همان سبک موسیقی و خاطرات دهه‌های ۱۹۵۰ و ۱۹۶۰ را احیا کرده‌اند، نشان دهنده الهام بخش بودن فوق‌العاده دهه ۱۹۶۰ است، به نحوی که نسلهای بعدی سوق داده شدنده به اینکه آن دهه را به منزله ابژه نسلی خودشان تا حدودی بازآفرینی کنند. به این ترتیب، دهه ۱۹۶۰ به مثابه ابژه نسلی دهه ۱۹۸۰، عمدتاً ابژه موسیقیایی یا مجموعه‌ای از مد، خط مشی سیاسی و اتفاقات تاریخی است. این مجموعه دهه ۱۹۶۰ را چنان سامان‌مند می‌سازد که حضور مرتب و منظم آن دهه می تواند دلالت بر ابژه «غیرما» داشته باشد. (بالس، ص ۲۰)

بالس در خصوص دگرگونی نسلی معتقد است که «دگرگونی نسلی دلالتهای متعددی دارد و دامنه تأثیرات آن به زمینه های اجتماعی و امکانات این زمینه ها وابسته است. دگرگونی نسلی طیف وسیعی از تغییرات و تفاوتهای ذهنی و عینی را شامل می‌شود که در نهایت برداشت نسلها از عناصر مشترک فرهنگی-اجتماعی را شکل می دهد. دگرگونی نسلی خودآگاهی درباره هویت و هویت اجتماعی را نیز در برمی‌گیرد. چنین خودآگاهی‌ای در تعامل با عناصر اجتماعی-تاریخی نسلها همیشه اشکال خاص خود را دارد. نسلها عمدتاً برداشتهای خود از دوره و زمانه خود را در زندگی روزمره خود به کار می گیرند و بدین ترتیب هویت خویش را در جریان زندگی و متفاوت از نسلهای پیش خلق می‌کنند» (بالس، ۱۳۸۰: ۲۵). دگرگوی نسلی به بهترین نحو دیالکتیک سطوح خرد (زندگی روزمره) و سطوح کلان (ساختارهای سیاسی و اقتصادی) را بازنمایی می‌کند. به عبارت دیگر شکل‌گیری هر نسلی به طور همزمان با رخ دادن فرآیندهای ذهنی (تعریف هویت خود، تعریف ابژه‌های نسلی و ...) و فرآیندهای عینی (تغییرات سیاسی، اقتصادی و اجتماعی) همراه است. افراد هر نسل از طریق اشکال مختلف (موسیقی، مد لباس، تعابیر زبانی، رفتارهای اجتماعی، رفتار سیاسی) ضمن جدا کردن خویش از نسلهای قبلی و هویت سازی برای خویش،

آینده را نیز تعریف می‌کند و اراده خویش را بر آن تحمیل می‌کند. در این جریان، خشونتهای نمادین نسلی (هر نسلی با نسلهای قبل و بعد از خود) بروز پیدا می‌کند (بالس، ۱۳۸۰).

بالس معتقد است که دیالکتیک بین نسلی، همه ما را در خشونت، پذیرش و زایش فرهنگی درگیر می‌کند. ما با افراد بزرگتر از خودمان تخالف می‌ورزیم، آنها هم با ما مقابله می‌کنند. آنها راهی برای پذیرفتن ما-یعنی مجال دادن به تولد نسل ما- نمی‌یابند و یا می‌یابند، همان‌گونه که ما ابژه‌های نسلی آنان را از آن خود می‌کنیم، به برخی از آن ابژه‌ها چنبه ای تارخیی می‌بخشیم و در نظمی کیهانی کاربردپذیرشان می‌سازیم، نظمی که ممکن است یک نسل را در جایگاهی ماورای نسلی قرار دهد. (بالس، ص ۲۷)

روش شناسی

روشهای پژوهشی کیفی همواره به صورت تلفیقی به کار می روند به این علت که پیچیدگی، عمق، دقت و اعتبار تحقیق را افزایش دهند. در این تحقیق ابتدا از الگوی روایی و نشانه شناسی بارت استفاده می‌شود و پنج رمزگان روایت مورد بررسی قرار می‌گیرد. در مرحله بعد تحلیل سازه الگوی سلبی و کادوری [1] به کار برده می‌شود. در نهایت با کمک گردآوری اطلاعات از دو الگوی بیان شده، از الگوی تحلیل گفتمان انتقادی برای تحلیل فرامتنی تصاویر استفاده می‌شود. محقق تلاش می‌کند با کمک روش نشانه شناسی به گردآوری داده ها و توصیف متن بپردازد و سپس با بهره بردن از روش تحلیل گفتمان انتقادی، ساختارهای ایدئولوژیک موجود در متن را بررسی کند.

در خصوص روش نمونه گیری باید گفت که در تحلیل های کیفی "نمونه گیری هدفمند و مبتنی بر هدف تحقیق است" (دایامون و هالوی، ۲۰۰۱، ص.۱۵۷). بنابراین در اینگونه تحلیل ها نمونه گیری هدفمند برای نیل به اطلاعات عمقی و ژرفانگر به کار می‌رود. بر این اساس، ابتدا تمامی فیلم ها با محور شکاف نسلی در ان دو دوره انتخاب و بر این مبنا تمامی سکانسهای مربوط به شکاف نسلی در فیلمهای "متولد ماه مهر" (به کارگردانی احمدرضا درویش، سال ۱۳۷۸)، "کیمیا" (کارگردان: احمدرضا درویش، سال ۱۳۷۳)، "موج مرده" (کارگردان: ابراهیم حاتمی کیا، سال ۱۳۷۹)، "به نام پدر"(کارگردان: ابراهیم حاتمی کیا) "قارچ سمی"(کارگردان: رسول ملاقلی پور، سال ۱۳۸۰) و "مزرعه پدری" (کارگردان: رسول ملاقلی پور، سال ۱۳۸۱)، "تنگه ابوقریب" (کارگردان بهرام توکلی، سال ۱۳۹۶)، "به وقت شام" (کارگردان: ابراهیم

1 Seleby & Keith Ron kowdery

حاتمی‌کیا، سال ۱۳۹۶)، "تک‌تیرانداز" (کارگردان علی غفاری، سال ۱۳۹۹) مورد مطالعه قرار گرفتند. لازم به ذکر است بدین دلیل که روش تحقیق کیفی بوده و شیوه نمونه گیری هدفمند است، این تحقیق به دنبال تعمیم نتایج خود نیست.

یافته‌ها

تطور در بازنمایی ابژه قهرمان

از نظر بالس نسل عبارت از مجموعه‌ای از انسانهاست که در ابژه‌های نسلی با یکدیگر سهیم شده‌اند؛ یعنی کسانی که از ابژه‌های معینی برخوردار شده، آن ابژه‌ها را به خوبی درک کرده و در نتیجه بینشی درباره واقعیت به دست می‌آورند. در تحلیل فیلمها در این پژوهش تفاوت در ابژه‌های نسلی دو نسل متفاوت یعنی نسل جنگ و پس از جنگ مشهود بود؛ یعنی دنیای بیرونی فاعل اندیشیده نسل پس از جنگ با دنیای بیرونی فاعل اندیشیده نسل جنگ (قهرمان جنگ) فرق می‌کرد در نتیجه حس هویت نسلی در بین این دو نسل متفاوت بود؛ آنچه هر یک از این نسلها را به عنوان نسل متفاوت می ساخت، تفاوت در ابژه‌های نسلی بود. ابژه‌های نسلی قهرمان جنگ، جنگ و مسائل مبتلا به آن و اما ابژه‌های نسلی نسل پس از جنگ چیزی متفاوت با نسل قبلی که این ابژه‌ها در هر فیلمی به طریقی متفاوت بازنمایی شد. در ادامه ابتدا به بازنمایی ابژه‌های نسلی در هر فیلم پرداخته و سپس الگوهای تفسیری بیان می‌گردد.

ابژه بازنمایی شده قهرمان در فیلم موج مرده

در این فیلم قهرمان نسل جنگ به عنوان فردی که همچنان در خاطرات گذشته زندگی می‌کند بازنمایی می‌شود. وی بیگانه را دشمن دانسته و به دنبال انتقام جوئی از دشمن قدیمی (آمریکا) خود است. درواقع دشمن دانستن بیگانه به عنوان آرمانی نمایش داده می‌شود که در راه این آرمان قهرمان نسل جنگ جان و مال خود را فدا کرده است. اما نکته دیگری که در بازنمایی این آرمان دخالت داده شده، چرخش آرمانی برخی از همرزمان راشد (قهرمان فیلم) است. اینها دیگر مانند راشد بیگانه را دشمن نمی‌دانند بلکه به دنبال صلح و کنار آمدن با دشمن هستند. این تفاوت آرمانی سبب عدم توافق در خصوص مذاکره و برقراری رابطه با دشمن می‌شود. نکته دیگر در بازنمایی آرمانهای قهرمان نسل جنگ این است که هم مخالفان و هم موافقان صلح با دشمن، آرمانهای انقلابی و دفاع از میهن دارند اما راه رسیدن به این هدف متفاوت است. راشد به عنوان

قهرمان نسل جنگ و به عنوان نماینده گروهی از این نسل که با مشکلات مردم آشنا نیست بازنمایی می‌شود. یکی از مخالفان راشد در این فیلم به او می گوید: «آقای راشد ما حاضریم دوران بازنشستگی شما را در خدمت باشیم. خیلی مشتاقم تا با مشکلات این مردم آشنا بشین تا ببینم باز هم می تونید اینجوری کورکوری بخونید». در سکانسی از فیلم، راشد (قهرمان فیلم) می گوید: «تو رو به خدا به من نگید چشمام رو ببندم و نبینم اون ناوهای آمریکایی جلوی چشمام رژه برن. به من نگید اونهاحق دارن کشتی هامون رو نگه دارن، ماهیگیرهامون رو دستگیر کنن حتی قاچاقچی هامون هم امنیت نداشته باشن. به من نگید حافظه ام رو پاک کنم و یادم بره اون ناوی رو که برگشته تو خلیج همون ناوی هستش که قاتل جون اون همه مسافر بی گناهه. آمریکایی ها برای کاپیتان ناو وینسنس مدال میدن اونوقت شما برای یه مشت زدن به اون ناو من رو مورد مواخذه قرار میدین» که این بازنمایی در امتداد همان آرمان‌خواهی قهرمان فیلم بوده و اینکه در راه این آرمان همه چیز را باید فدا کرد. این آرمان‌خواهی و دفاع از آرمانها به عنوان ابژه نسلی قهرمان جنگ بازنمایی می‌شود که برای نسل پس از جنگ تغییر کرده است.

در بازنمایی ابژه‌های نسلی نسل پس از جنگ در این فیلم، این نسل با آرمان آزادی نمایش داده می‌شود. پسر راشد به عنوان نماینده نسل پس از جنگ آرمانهایی را که پدرش (قهرمان جنگ) به خاطر آنها جنگیده نمی‌پذیرد. او نه آرمانهای پدر را می‌پذیرد و نه الزاماتی که از سوی پدر بر وی تحمیل می‌شود؛ به جای آرمانی زندگی کردن به دنبال لذتهای دنیوی است و در راه دستیابی به این هدف ارزشها و هنجارهای نسل گذشته را زیر پا می‌گذارد. وی تحت فشارهای کنترل و اجبار پدرش و همچنین نداشتن نگاهی روشن به آینده در مقابل نسل قبل خود و فرهنگ آن صف‌آرایی کرده و چون در این رویارویی به نتیجه‌ای نمی‌رسد به فکر ترک وطن می‌افتد. در واقع در این بازنمایی نسل پس از جنگ از یک طرف پذیرای ابژه‌های نسلی قهرمان جنگ نبوده و از طرف دیگر ابژه‌های نسلی او برای قهرمان جنگ قابل پذیرش نیست. در رویارویی مفاهیم مختلف فرهنگی برآمده از ابژه‌های نسلی متفاوت و به دلیل شکست در این رویارویی، نسل جوان ابژه‌های نسلی خود (که سازنده هویت اوست) را بی‌معنی یافته و در نتیجه به نوعی دچار بحران هویت می‌شود. تحت تأثیر این بحران و نیز تحت تأثیر نبودن راهی در بین خودی‌ها، حبیب به فکر جایی دیگر و به فکر هویتی دیگر می‌افتد. حبیب (پسر قهرمان فیلم) در جواب دائی خود که از او می پرسد به کجا می رود می گوید: «یه جائی که فامیلم یادم بره. یه جائی که مجرم نباشم. یه جائی که بهم مظنون نباشند. یه جائی که هیچ کی ازم سوال و جواب نکنه».

ابژه بازنمایی شده قهرمان در فیلم قارچ سمی

در این فیلم نیز به مانند فیلم موج مرده، "دومان" به عنوان قهرمان نسل جنگ یک زندگی آرمانی دارد و به دنبال آرمانهای خود است. وی نیز در این راه حاضر است از زندگی خود بگذرد. او به دلیل غرق شدن در زندگی روزمره خود را گناهکار دانسته و از پشیمانی حاصل از آن رجعتی دوباره به آرمانهای خود دارد. آرمانهایی که برای آن جنگیده و خون داده را در خطر می‌بیند و دست به کار می‌شود. هویت این نسل هویتی عمیق و باطنی و اعتقاد به موازین دینی و فرهنگ سنتی است.

در بازنمایی ابژه‌های نسلی نسل پس از جنگ در این فیلم، در مقابل هویت نسل جنگ که منطبق با فرهنگی سنتی و مذهبی است، هویت جدید با مشخصه ظاهرگرایی نمایش داده شده که بعد سنتی و مذهبی را تا حدودی از دست داده است و به جای ابژه‌های فرهنگی نسل قبل، ابژه‌هایی دیگر هویت نسل پس از جنگ را شکل می‌دهند. در این هویت جدید نه تنها هنجارها و ارزشهای فرهنگ نسل قبل پذیرفته نیست بلکه با کنار گذاشتن آنها و با استفاده از نمادهای جدید، فرهنگی جدید شکل می‌گیرد که در تناقض با هویت نسل قبل است. درواقع این نمادهای جدید به عنوان ابژه‌های نسلی نسل پس از جنگ هر چند نه به صورت عمومی اما گروهی از جوانان آنرا می‌پذیرند. در این هویت، خوشگذرانی و مادیات ارجحیت یافته و اعتقاد به موازین دینی و فرهنگ سنتی سست می‌شود. اما در بازنمایی نسل پس از جنگ در این فیلم گروهی دیگری وجود دارد که "بیتا" نماینده آنها است. بیتا همچنان دل در گرو فرهنگ سنتی نسل قبل دارد و "دومان" (قهرمان فیلم) را به عنوان کسی که می‌توان به او تکیه کرد می‌پذیرد. او ابژه‌های نسلی هم نسلان خود را رد می‌کند؛ نمادهای متظاهرانه مورد مصرف جوانان را پذیرا نیست و تمایلش به ابژه‌های نسلی قهرمان نسل قبل از خود و مفاهیمی چون معرفت و مردانگی است. بیتا در دیالوگی می گوید: « من دنبال تکه گم شدم هستم .نگاه به همسال خودتون نکنید .جوونهای امروزی نه فقط پسراش رو بگم، دختراش هم همینطور.اصلاً نمی دونن چطور باید زندگی کنن . من حوصله ندارم بهش مردونگی و معرفت و..» بیتا در جستجوی چنین مفاهیمی و در تلاش برای هم شکل کردن هویت خود با ابژه‌های نسل جنگ، وقتی به قهرمان جنگ می‌رسد، می‌پندارد که تکه گم شده‌اش را پیدا کرده است. این تکه گم شده هر چند که از بیتا دعوت می‌کند تا با او همراه شود اما آنچنان غرق در خود و آرمانهایش است که در نیمه راه رهایش

می‌کند؛ درواقع در این بازنمایی قهرمان نسل جنگ در توجیه ابژه‌های نسلی‌اش برای نسل پس از جنگ یا تلاشی نمی‌کند یا تلاشش ناقص است.

ابژه‌های بازنمایی شده قهرمان در فیلم "مزرعه پدری"

در قهرمان نسل جنگ بازنمایی شده در این فیلم، حفظ مملکت و بریدن پای بیگانه به عنوان ابژه نسلی است. در کنار این هدف اصلی که با اهدای جان و مال میسر می‌شود، قهرمان فیلم ویژگیهای دیگری نظیر فداکاری، ایمان و اعتقاد قرار دارد که هویت نسل جنگ را می‌سازد. این نسل اما در زمان حال همچنان در داستانهای جنگ و قهرمانان آن سیر می‌کند و درواقع هویت خود را همچنان در ابژه‌های دوران جنگ می‌یابد. قهرمان نسل جنگ در توجیه و تداوم هویت خود به بازتولید ابژه‌های نسلی و تلاش مداوم برای بازسازی و دوباره‌سازی چهره قهرمانان خود می‌پردازد.

ابژه‌های نسلی که نسل پس از جنگ در این فیلم با آن روبروست عبارتند از بیکاری و بی هدفی. نسل پس از جنگ، دلیل این آسیبها را جنگ و قهرمانان جنگ می‌داند و سخت به آن اعتراض می‌کند. همچنین این نسل به نداشتن جایگاه در بازسازی اسطوره جنگ معترض است. اعتراض دیگر این نسل به تصویری است که "محمود" به عنوان قهرمان نسل جنگ از جنگ ارائه می دهد و این تصویر برای نسل پس از جنگ نامفهوم است. همچنین در این فیلم ارتباطی معنایی بین محو بودن تصویر قهرمانان جنگ و مشکلات ایجاد شده برای نسل جنگ برقرار شده و قهرمانان جنگ را مسبب مشکلات نسل امروز معرفی می‌کند.

ابژه‌های نسلی بازنمایی شده در فیلم به نام پدر

در این فیلم نه تنها ابژه‌های نسلی بازنمایی شده در فیلمهای دیگر بررسی شده در این تحقیق بازنمایی نمی‌شود، بلکه این ابژه‌ها توسط قهرمان جنگ در دنیای امروز به دست فراموشی سپرده می‌شود. همچنین در این فیلم نسل جنگ نه تنها به دنبال بازسازی تصویر خود و قهرمانان جنگ جهت بازتولید ابژه‌های نسلی خود نیست بلکه جنگیدنش را دلیل بر وضعیت نابسامان نسل امروز می‌داند. او به خاطر آرمانهایش جنگیده اما امروز به دلیل مشکلاتی که نسل پس از جنگ با آن روبروست خود را مقصر می‌داند؛ درواقع او جنگ را برای خود می‌داند نه برای نسل پس از خود اما در همنشینی سکانسهای بررسی شده در این فیلم می‌بینیم که جنگی را که قهرمان نسل جنگ با آن درگیر بوده و به خاطر آرمانهایش آنرا ادامه داده همچنان تداوم می‌یابد؛ این را می

توان در دیالوگ اولین سکانس مورد بررسی در این فیلم دید که در آن حبیبه می گوید: « یادتون بهتون گفتم پدری که می جنگه جای بچه‌هاش هم تصمیم میگیره. منم بالاخره تو جنگتون شرکت کردم. ولی هنوز بهم پلاک ندادن». همچنین در دیالوگی در سکانس دوم مورد بررسی از این فیلم حبیبه می گوید: «چرا هنوز نمی خواهین باور کنین که من جنگ شما رو دارم ادامه می دم بابا. این مدرک کوچیکیه؟» و در سکانس آخر این تداوم با عبور هواپیماهای جنگی نمایش داده می‌شود.

ابژه‌های نسلی بازنمایی شده نسل پس از جنگ در این فیلم عبارتند از: نسل پس از جنگ در این فیلم وضعیت نابسامانی دارد و در این نابسامانی نسل جنگ را مقصر می‌داند. آینده هم برای او مبهم است و نمی‌داند به کجا می‌رود. او نسل جنگ را در این نابسامانی مقصر دانسته و تصمیم‌گیری‌های این نسل را دلیل اصلی این وضعیت می‌داند. او دیگر حاضر نیست که قهرمان نسل قبل برای او تصمیم گیرد؛ می‌خواهد اختیار زندگی‌اش به دست خودش باشد و به اراده خود راهش را تعیین کند. به دنبال آرمانهای آزادی، صلح و عدالت بودن از دیگر ابژه‌های بازنمایی شده نسل پس از جنگ در این فیلم است.

فصلنامه انجمن ایرانی مطالعات فرهنگی و ارتباطات
۱۷۲
سال ۱۹، شماره ۴
زمستان ۱۴۰۲
پیاپی ۷۳

نتیجه گیری

در این قسمت تلاش شده است تا با بهره گیری از ایده‌آل تایپ ماکس وبر و با ساخت مفاهیم ذهنی، غیر مبهم و کاملاً انتزاعی واقعیت (داده‌های به دست آمده از تحلیل فیلمها) را درک کرد. لازم به ذکر است که در ساخت ایده آل تایپها یک سری از جزئیات نادیده گرفته می‌شوند و تا حدودی ارزشهای محقق در آن دخالت دارند. همچنین ایده آل تایپ یک ساختار تحلیلی است که با واقعیت عینی کاملاً مطابقت ندارد ولی براساس بعضی عناصر واقعیت ساخته می شوند.

مدل تفسیری فیلمهای دهه هفتاد: زایایی فرهنگی؛ بحران نسلی

"کریستوفر بالس" معتقد است وقتی زایایی فرهنگی نسلی را نسل بعدی تعریف کند آنگاه بحران نسلی رخ می‌دهد. در بازنمایی فیلم به نام پدر این بحران به گونه‌ای متفاوت با دیدگاه بالس اتفاق می‌افتد و در واقع مسیری معکوس را طی می‌کند؛ این نه نسل بعد از جنگ بلکه نسل جنگ است که زایایی فرهنگی نسلی را برای نسل بعد از خود تعریف می‌کند. در فیلم به نام پدر حبیبه بارها به پدرش (قهرمان جنگ) اعتراض می‌کند که "یادتون بهتون گفتم پدری که می‌جنگه جای بچه‌هاش هم تصمیم می‌گیره. منم بالاخره تو جنگتون شرکت کردم. ولی هنوز بهم پلاک

ندادن." و " پس چرا اون برگه رو امضا کردین؟ تا کی شما باید جای من امضاء کنین؟ چرا یکی از من امضا نمی‌خواد." که در واقع نمایانگر اعتراض حبیبه به عنوان نماینده نسل جنگ به نقش این نسل در تصمیم‌گیری‌هایی است که در نسل پس از جنگ تأثیرگذار هستند. با تعمیم این نشانه ها به سطوحی کلانتر می‌توان نتیجه گرفت که این تصمیمات در حوزه های دیگری هم اتفاق می‌افتد. در واقع زایایی فرهنگی نسل بعد از جنگ را قهرمان نسل جنگ به عهده دارد و چون این قهرمان همچنان غرق در ذهنیت نسلی خود است بالطبع در این زایایی فرهنگی، ابژه‌های را بازآفرینی می‌کند که هماهنگ با این ذهنیت است. این دخالت در زایایی فرهنگی به گونه‌ای که شرح آن رفت مسیری برخلاف آنچه که بالس می‌گوید طی کرده و درواقع بحرانی که وی به آن اشاره دارد مسیری معکوس در فیلم به نام پدر می‌یابد؛ بحرانی که تحت تأثیر تعریف زایایی فرهنگی یک نسل توسط نسل دیگر است اما نه نسل بعد برای نسل قبل بلکه در به نام پدر نسل قبل برای نسل بعد و بحرانی که نه برای نسل قبل بلکه برای نسل بعد ایجاد می‌شود.

مدل تفسیری(فیلمهای دهه هشتاد): زایایی فرهنگی؛ بحران هویتی

در فیلم مزرعه پدری زایایی فرهنگی به گونه‌ای دیگر است. قهرمان نسل جنگ نویسنده‌ای است که به انتشار کتابی متناسب با ذهنیت نسلی نسل خودش و استفاده از ابژه‌های متناسب با این ذهنیت می‌پردازد. در واقع بازآیی فرهنگی نسلی برای نسل بعد از جنگ در این فیلم به مانند فیلم به نام پدر توسط قهرمان نسل جنگ انجام می‌شود اما این بازآیی نه در مقام تصمیم گیرنده بلکه توسط یک نماینده فرهنگی (که خود در جنگ حضور داشته) و با تولید کالای فرهنگی انجام می‌گیرد. بحران مورد نظر بالس در این فیلم نیز به شکلی معکوس بازنمایی می‌شود؛ اما آنچه سبب تمایز این بازنمایی شده، از جنس هویت‌شناختی بودن این بحران است. هر چند قهرمان جنگ می‌خواسته با بازنمایی ابژه‌های فرهنگی ذهنیت نسلی خود را به نسل بعد انتقال دهد اما در این فیلم نسل امروزی توانایی خوانش این بازنمایی و بازآفرینی را ندارد؛ همچنانکه نقش رباب در یالوگی در سکانس دوم مورد بررسی از این فیلم می گوید « کوچیک که بودم، دهمون رو اشغال کرده بودن. ما چیز زیادی یادم نمی یاد. اما یادمه با خواهر و زن کاکام سر همین مزرعه زندگی می‌کردیم که ای کاش مرده بودم. که ای کاش اون مرد من رو از اون بیابون تشنه و گرسنه نجات نمی داد. ما کیم آقای شوکتیان؟ تکلیف ما چیه ها؟ »در واقع ابژه‌هایی که به نسل جدید معرفی می‌شوند ابژه‌های مربوط به ذهنیت نسلی نسل جنگ‌اند و نسل جدید

خوانش متفاوت از این ابژه‌ها دارد. رباب در همین سکانس می گوید « من اصلا تصویر این قهرمان برام محو آقای شوکتیان» درواقع در خوانش متفاوت نسل پس از جنگ از ابژه‌های نسل جنگ، ابژه‌ای مانند قهرمان جنگ نه تنها خوانش قبلی بر آن تحمیل نمی‌شود بلکه با خوانشی جدید و برداشتی مبهم همراه است. نکته دیگر اینکه این ابهام خوانشی با خشونت نسلی همراه می‌شود. بالس در این خصوص معتقد است که خشونت نسلی امری ضروری است. در واقع فقط زمانی که نسلی نوظهور سلیقه‌های نسل قبل را به وضوح نقض کند می‌توان فهمید نسلی جدید ظهو کرده است. نسل نوظهور باید والدین و ابژه‌های آنها را دور بریزد تا بتواند بینشی درباره دوره خود بوجود آورد. در بازنمایی نسلی رخ داده در این فیلم مشاهده شد که نسل پس از جنگ ابژه‌های فرهنگی نسل قبل را نمی‌پذیرد یا در پذیرش آن دچار ابهام است. اما نکته مهم دیالوگ و گفتگویی است که در خصوص این ابژه‌های فرهنگی بین دو نسل اتفاق می‌افتد و در ادامه فیلم هم کارگردان به دنبال معرفی ابژه‌هایی است که در کتاب محمود روایتی از آنها آمده است.

در فیلم موج مرده نیز ابهام ایجاد شده در خوانش ابژه‌های نسل جنگ توسط نسل پس از جنگ سبب ایجاد ابهام هویتی در نسل امروزی می‌شود و این نسل به دلیل اینکه ابژه‌های دنیای پیرامونش را نمی‌شناسد و به عنوان نسلی نوظهور همانطور که بالس می‌گوید به دنبال خلق خوانش جدیدی از ابژه‌های دنیای پیرامون و خلق ابژه‌های جدید است، راه را در بیرون رفت از این دنیا و ورود به دنیایی می‌داند که در آن توانایی خلق معناهای جدید و همچنین امکان ساخت ابژه‌های نسلی اش را وجود داشته باشد. در این فیلم دیالوگ و گفتگو بین دو نسل راه به جایی نمی‌برد و خشونت نسلی خشن‌تر از فیلم مزرعه پدری بازنمایی می‌شود. وقتی خشونت نسلی شکلی سخت‌تر به خود می‌گیرد و وقتی گفتگو راه حل برون رفت از تنش نیست، بحران هویتی نسل امروز شکلی پیچیده‌تر به خود گرفته و او تنها راه تنش‌زدایی را ترک این شرایط می‌داند.

مدل تفسیری (فیلمهای دهه هفتاد و هشتاد): ابهام در تأویل جمعی؛ نمادسازی فرافرهنگی (دهه هفتاد و هشتاد)

هر دو نسل (قبل از جنگ و پس از جنگ) گاهی به عنوان سوژه عمل می کنند و گاهی به عنوان ابژه. هر نسل در مقام سوژه سعی در فهم ابژه های پیرامونش دارد. پل کوهن معتقد است که نمادها بیش از آنکه بیان کننده معنا باشند، به ما این توانایی را می دهند که بتوانیم معناسازی کنیم. درواقع ما هم نماد را معناسازی می کنیم و هم معنای خود را به آن تحمیل می کنیم.

بنابراین نسلها در خوانش ابژه ها، هم معنایی را به این ابژه ها اضافه می کنند و هم سعی در خلق معنا دارد و این معانی جدید را به عنوان ابژه های نسلی اش به کار می برد. از طرفی همانطور که بالس معتقد است، ابژه های نسلی حکم چهارچوب شکل دهنده یک نسل را بازی می کنند. هر نسلی آن اُبژه‌های نسلی، اشخاص، رویدادها و چیزهایی را برمی‌گزیند که برای هویت آن نسل دارای معنایی خاص هستند. درواقع با این ابژه های نسلی است که هر نسل به بینشی درباره خود دست می یابد. بنابراین هر نسلی با بازی ابژه ای می بایست به ذهنیت نسلی نائل شود تا نفس خود را به مثابه یک نسل درک کند.

آنچه از بررسی فیلمهای سینمای جنگ در این پژوهش به دست آمد، نشان می دهد که نسل پس از جنگ واجد مکان، زمان و اقتدار لازم برای بازی با ابژه های نسلی خود نیست؛ یعنی نسل پس از جنگ هنگامی که در مقام سوژه سعی در فهم ابژه های اطراف و درونی کردن آنها برای دریافت حس نسلی دارد، تحمیل ابژکتیو نسل جنگ که سعی در تحمیل ابژه های خود و یا بهتر بگوئیم تحمیل معناسازی خود از ابژه های نسلی اش به نسل پس از جنگ را دارد؛ فضای ابژه سازی نسل پس از جنگ را محدود می کند. این محدودسازی را می توان اینگونه تفسیر کرد که آن زمان که نسل جدید (نسل پس از جنگ) می خواهد با هدف شکل دهی به ذهنیت نسلی خود به معناسازی ابژه ای و تحمیل معناهای خود به ابژه های دنیای پیرامون بپردازد، تحمیل ابژکتیو نسل قبل (نسل جنگ) فضا را برای او محدود می کند.

بالس می گوید که بحرانهای تاریخی ذهنیت نسلی می آفریند چراکه نسل جدید با استفاده از تعابیر ناخودآگاهانه اش از رویدادها، ابژه های نسلی آگاهانه ای را پدید می آورد و به این صورت است که بحران ذهنیت می آفریند. بحرانی که نسل جنگ با آن مواجه بوده همان بحران جنگ است. تحت تأثیر این بحران نسل جنگ ابژه هایی را پدید آورد. نسل پس از جنگ -طبق فیلمهای مورد بررسی-هم با بحرانی روبروست؛ بحرانی که نه از نوع جنگ بلکه متأثر از جنگ و خوانش متفاوت و گاهاً متضاد از ابژه های جنگ ایجاد شده است. این بحران هویتی و فرهنگی که نسل پس از جنگ با آن روبروست، ذهنیت نسلی مخشوشی برای نسل پس از جنگ پدید می آورد؛ ذهنیتی که حاصل آن سردرگمی و بلاتکلیفی این نسل است. در این ذهنیت مخشوش، ابژه های نسل قبل برای او معنایی ندارند. این مخشوش بودن معنا و همچنین ندادن فضا و مکان برای ابژه سازی به نسلی که می بایست به نحوی نفس خود را بشناسد و خود را به منزله یک نسل درک کند، منجر به اختیار ابژه هایی می شود که نه تنها در امتداد معنای ابژه های نسل

قبل یا بگوئیم معناسازی ابژه ای نسل قبل نیست، بلکه گاهاً متفاوت و یا متضاد با آن است. در واقع افراد این نسل (جوانان) به عنوان پاره ابژه هایی که سعی در رسیدن به تأویلی جمعی دارند تا در آن مردم، رویدادها و اشیاء را به عنوان نشانه های علایقش بازشناسند، در نهایت به تأویلی مبهم از جمع خود می رسند و برای رهایی از این ابهام به خلق نماد یا تقلید آن از فرافرهنگ خود می پردازند.

مدل تفسیری (فیلمهای دهه نود): دیالکتیک نسلی؛ خلق ابژه قهرمان میان نسلی و در نتیجه همگرایی نسلی

چنانچه بین نسل‌ها و ابژه‌های نسلی‌شان فضای دیالکتیکی برقرار شود، فهمیدن شکاف‌ها و تفاوت‌ها در حوزه سلائق دو نسل سهولت می‌یابد. به گفته بالس، دیالکتیک بین نسلی همه افراد را در خشونت، پذیرش و زایش فرهنگی درگیر می‌کند. کوچکترها با افراد بزرگتر خود مخالفت می‌ورزند و بزرگترها هم در برابر این مخالفان می‌ایستند. به طور مثال علی (نقش نوجوان فیلم تنگه ابوقریب) در سکانس دوم مورد بررسی از این فیلم می پرسد: « اینا برای چی دارن برمی‌گردن؟ .... اینا که خیلی‌هاشون سالمن دارن راه می‌رن خیلی هاشون اسلحه دارن. برا چی دارن در می‌رن؟... وقتی دشمن داره میاد جلو آدما باید تا آخر جونشون بجنگن. الان برا چی برگشتن؟». خلیل(یکی از قهرمانان-سرباز در این فیلم) در پاسخ می گوید: « شما نیرو مایی یا قاضی دادگاهی برا همه حکم می‌دی؟... ما اینجا برا هیچ کس حکم صادر نمی‌کنیم شما هم نکن». مجید (یکی دیگر از قهرمانان-سرباز در این فیلم) در پاسخ به علی می گوید: « جنگ برنده نداره علی آقا. جنگ رو اونایی برنده ان که تو جنگ اسلحه می‌فروشن. اینم یادت باشه که ما نمی‌جنگیم. از خونه و زندگی‌مون دفاع می‌کنیم. این دو تا رو با هم دیگه قاطی نکن. اگر هم بعثی‌ها رو می‌گی که از تنگه رد می‌شن یا نه. بله ممکنه رد شن. ولی از رو جنازه ما باید رد شن.» و نتیجه آن است که از رهگذر این دیالکتیک، ابژه‌های میان نسلی خلق می‌شود.

نسل جنگ و نسل بعد از جنگ، در طی فرآیند دیالکتیک نسلی به ابژه‌های میان نسلی می‌رسند. در این دیالکتیک، آنگونه که در فیلم‌های مورد برررسی دهه نود مشاهده شد، در ابتدا واگرایی[1] بین قهرمان جنگ و نسل بعد وجود داشت اما دراثر دیالکتیک در گرفته در نهایت

1 divergence

همگرایی[1] بین این دو نسل ایجاد می‌شود. ابژه‌های میان نسلی که در این دیالکتیک خلق شده سبب همگرایی آنها است و بنابراین این دو نسل، در اثر دیالکتیک نسلی از واگرایی اولیه به همگرایی ثانویه می‌رسند و این همگرایی برمبنای خلق ابژه‌های میان نسلی است. این ابژه‌ها عبارتند از شجاعت، وظیفه‌شناسی و میهن‌پرستی.

آنچه که در بازنمایی ابژه‌های میان نسلی (ویژگیهای قهرمان میان نسلی) بر پرده سینما روی می‌دهد این است که نسل میانی، به بازآفرینی این ابژه‌ها پرداخته و برخی از ویژگیهای این ابژه‌ها را (آنگونه که نسل جنگ آنها را از طریق پوشاندن امر واقعی به ابژه ویژه‌ای تبدیل کرده بود) جرح و تعدیل کرده و مجدداً آنها را بازآفرینی می‌کند. به طور مثال در این بازآفرینی‌ها دیگر خبری از ویژگیهای قدسی ابژه قهرمان نیست و قهرمانان دیگر قدسیانی از دنیای ملکوت نیستند. در اینجا کارگردان خود به عنوان یک نسل میانی عمل می‌کند. خودش را و در واقع معنای خودش را به ابژه فیلم (قهرمان جنگ) تحمیل می‌کند و با او وارد دیالکتیک می‌شود. در این دیالکتیک ابژه‌های میان نسلی خلق و برساخت و برای رساندن به مخاطب، بر پرده سینما بازنمایی می‌شود. کارگردان خود به عنوان راوی قصه جنگ عمل می‌کند و با اعمال خوانش خود از فضای ابژکتیو جنگ، قهرمان جنگ، دیالکتیک نسلی و ابژه‌های نسلی را برساخت می‌کند.

کارگردانان فیلم‌هایی مثل ابوقریب و تک‌تیرانداز، نوجوانانی را که در جنگ نمایش می‌دهند درواقع خودشان هستند. این کارگردانان ناخودآگاه در حال نمایش نسل خوداند؛ نوجوان-قهرمانانی که در کشمکش نقد ابژه‌های قهرمان نسل قبل خود که جنگ را آفرید، آن ابژه‌ها را از خلال نقد دیالکتیکی بازآفرینی کرده و درواقع این نسل میانی است که ابژه‌های نسلی خودش را به نسل بعد روایت می‌کند.

در اینجا دو سؤال پیش می‌آید: اول اینکه چرا این نسل در روایت از خود وامدار ابژه‌های قهرمان نسل جنگ است؟ و دوم اینکه چرا کارگردان به عنوان نسل میانی دست به چنین بازآفرینی و بازنمایی ابژه قهرمان می‌زند؟ طبق تحلیل به دست آمده از فیلمهای دهه نود و نیز ارتباط این تحلیلها با نظر بالس باید گفت که در مواقع بحران کار نسلی زیاد می‌شود و هر نسلی بیش از پیش بر ابژه‌های خود تأکید می‌ورزد. این تأکید به نوبه خود باعث می‌شود که ابژه‌های نسلی به طرز واضحتر ماهیت آن نسل را معلوم کنند و آنرا از نسل‌های فعلی و بعدی متمایز سازند حال آنکه نسلهای شکل گرفته در زمانهای عاری از تجربیات دشورا و ذهنیت آفرین تا به

1 convergenc

این حد با سایر نسلها مرزبندی ندارند. در بحران جنگ ایران و عراق، تأکید بر برخی ابژه‌ها که از ویژگی‌های قهرمانان این دوره به شمار می‌رود مانند شهادت، خط مقدم، واقعه کربلا و ... که نقش ابژه پوشان را بازی می‌کردند، با برجستگی فوق‌العاده‌ای که برایشان ایجاد شد، سبب تمایز شدید این نسل از نسلهای قبل و بعد از خود شد. بنابراین وامدار بودن نسل پس از جنگ از ابژه‌های جنگ به خاطر بحران جنگ است که موجب کار نسلی زیاد و در نتیجه ذهنیت شدید و متمایز کننده نسلی نسل جنگ شده است.

در پاسخ به سوال دوم باید گفت که طبق نظر بالس برای آن کسانی که به نسلهای میانی تعلق دارند و اکنون در مقام نفسهای مفرد کمتر در فرآیند غوطه‌ورند و بیشتر حکم ابژه‌های عینی شده در تاریخ را دارند، این دوره مترادف است با زمان دگرگون شدن از نفس مفرد (که درون فرآیندی به ظاهر دربرگیرنده اجزای نفس قرار دارد) به نفسی پیچیده که نفس را درون زمان تاریخی می‌بینند. بالس این سیر تکاملی را مشابه گذار از دنیای خواب و رویا (یعنی زمانی که آدمی نفسی ساده در این فرآیند است) به نفس بیدار شده و آگاه می‌داند؛ همان نفس پیچیده‌ای که تجربه‌های رویایش را به منزله یک ابژه مورد تعمق قرار می‌دهد. بالس در خصوص در معرض استحاله تاریخی قرار گرفتن ابژه‌های نسلی معتقد است که هر نسلی، پیوستن خود به تاریخ را شاهد می‌شود. همچنان که برخی از ابژه‌های نسلی ما (یعنی همان ابژه‌هایی که نشانه شورمندی تجربیات عملی ما و لذا واقعیت عاطفی است) به ابژه‌های تاریخی تبدیل می‌شوند، کارکردشان نیز تغییر می‌کند. ما به چشم خود شاهدیم که ابژه‌هایمان –به همراه خودمان- به ابژه‌های تاریخی استحاله می‌یابند و دیگر صرفاً از نظر دلالتهای تاریخی اهمیت دارند. بدین ترتیب، پیش از مرگ شاهدیم که نسلهای بعدی ما را به تاریخ می‌سپرند و همزمان با رخدادن این فرآیند طبیعی، همگی ما از ناهمخوانی اجتناب‌ناپذیر ابژه‌های نسلمان با منزلت جدیدشان به عنوان ابژه‌های تاریخی آگاه می‌گردیم. بنابراین می‌توان گفت که نسل میانی در بازنمای ابژه‌های نسلی‌اش (که وامدار ابژه‌ها نسل جنگ است)، در حال تعمق در تجربه‌های رویایش (به تعبیر بالس) به منزله یک ابژه است و در چنین تعمقی درمی‌یابد که ابژه‌هایش به ابژه‌های تاریخی استحاله می‌یابند. از آنجائیکه بالس متعقد است هنگامی که نسلهای کهنسالتر زوال می‌یابند، نسل ماقبل آخر ممکن است روح عصر پیشین را به جوانان منتقل کند و اگر چنین انتقالی صورت بگیرد، گذشته با زمان حال و نیز با آینده‌ای که ناگزیر آن نسل را شامل نخواهد شد، پیوند می‌خورد، بنابراین نسل میانی (کارگردان) دست به بازنمایی ابژه‌های میان نسلی‌اش (حاصل

دیالکتیک نسلی با نسل جنگ) می‌زند و می‌توان گفت این به گونه‌ای مقاومت در برابر استحاله تاریخی ابژه‌های خود و نیز نوعی تحمیل فرهنگی و فرهنگ‌زای (ابژه‌زایی) برای نسل بعد است. ابژه‌زایی حاصل از دیالکتیک با نسل جنگ که کارگردان به عنوان نسل میانی خوانش خاص خود را بر آن تحمیل کرده و بر پرده سینما بازنمایی می‌کند.

منابع

استونز، راب (۱۳۷۹). *متفکران بزرگ جامعه شناسی*. ترجمه: مهرداد میردامادی. تهران: نشر مرکز.

آزادارمکی، تقی (۱۳۸۳). *جامعه شناسی نسلی در ایران*. تهران: پژوهشکده علوم انسانی و مطالعات اجتماعی جهاد دانشگاهی.

آزادارمکی، تقی (۱۳۸۶). *فرایند تغییر نسلی بررسی فراتحلیلی در ایران*. دو فصلنامه تخصصی جوانان و مناسبات نسلی. شماره اول، بهار و تابستان.

بالس، کریستوفر (۱۳۸۰). *ذهنیت بین نسلی دیدگاهی روانکاوانه درباره اختلال نسلها*. ترجمه: حسین پاینده. ارغنون، شماره ۱۹.

گیدنز، آنتونی (۱۳۷۸). *راه سوم و بازسازی سوسیال دموکراسی*. ترجمه: منوچهر محسنی. تهران: نشر تیراژه.

توکل، محمد و قاضی نژاد، مریم (۱۳۸۵). *شکاف نسلی در رویکردهای کلان جامعه شناسی: بررسی و نقد رهیافت هالای نسل تاریخی و تضاد با تاکید بر نظرات مانهایم و بوردیو*. نامه علوم اجتماعی. شماره ۲۷.

Stones, Rob (1998), Key Sociological Thinkers. (Translated from English To Persian by M. Mirdamadi). Tehran: Nashere Markaz Publication.(In Persian)

Azadarmaki, Taghi, (2007). Generation Sociology In Iran. Tehran: Jahad Daneshgahi Humanities and Social Studies Institute Publication. (In Persian)

Azadarmaki, Taghi, (2007).”The Process Of Generational Change”. Two specialized quarterly magazines for youth and generational relations. First issue, spring and summer. (In Persian)

Bollas, Christopher(2001). Generational mentality - a psychoanalytic perspective on generational differences. (Translated from English to Persian by Payandeh Hossein). Arghanon. Vol 19. (In Persian)

Giddens, Antoni (1999). The third way and reconstruction of social democracy. . (Translated fromEnglish to Persian by Manochehr Mohseni). Tehran: Tiraje publication. (In Persian)

Tabakol, Mohamad and Ghazinejad, Maryam (2006). “Generational gap in sociological macro approaches: review and critique of historical generation approaches and contrast with emphasis on Mannheim's and Bourdieu's views”. Social science letter. vol 27. (In Persian)