مقاله پژوهشی/ راهبرد فرهنگ/ دوره ۱۷/ شماره شصت و هشت / زمستان ۱۴۰۳/ صفحه ۱۹۸-۱۷۳
doi 10.22034/jsfc.2025.463589.2694

چکیده

این جستار مطالعه‌ای پیرامون امکان کاربست مفهوم فروپاشی «کلان روایت‌ها» در سینمای جنگ اســـت. بنابراین آرای ژان فرانســـوا لیوتار در مورد کلان روایت‌ها در دوران جدید و نابسندگی آنها برای ارائه تفسیر صحیح از جهان، و نیز سلطه فرهنگی این کلان روایت‌ها از یک‌سو، و از سوی دیگر لزوم مبارزه با این تمامیت‌ها، از طریق منطق‌شکنی مورد توجه قرارگرفته است. بنابراین با استفاده از مفاهیم «ترافع» و «جهان ناهمگن» در اندیشه لیوتار و بازتاب آن در هنر و زیبایی‌شناسی، به توان سیاسی و اخلاقی هنرها، به‌ویژه سینما، در جهت مقاومت در برابر کلان روایت‌ها و مبارزه برای فروپاشی این نظام‌ها پرداخته شده است. در این راستا به بررسی برخی نظام‌های روایی و صوری (ژانر) در سینما می‌پردازیم که دنیای فیلـــم را در خدمت ابر گفتمان‌ها و کلان روایت‌ها درمی‌آورند. با به‌کارگیری روش تحقیق توصیفی- تحلیلی و با استفاده از شیوه گردآوری اطلاعات کتابخانه‌ای، تلاش کرده‌ایم به این پرسش‌ها پاسخ دهیم که «ایده فروپاشی کلیت‌های سیاسی و صوری در روایت‌های سینمایی چگونه امکان‌پذیر اســـت؟ و آیا سینمای دفاع مقدس ظرفیت تحقق این ایده را در عرصه سینمای جهان دارد؟». بنا بر نتایج تحقیق، سینمای دفاع مقدس در ایران، با مؤلفه‌های روایی منحصربه‌فردی که مشخصاً در سینمای جنگ جهان نمود پیدا نمی‌کنند، با منطق‌شکنی نظام صوری (ژانر) جنگی در سینمای جهان، نه‌تنها قواعد پیشین آن نظام را موردتردید و فروپاشی قرار می‌دهد، بلکه باعث ابداع قواعد جدید در این ژانر (سینمای جنگ) شده است. برای بررسی موردی، فیلم‌های «موقعیت مهدی» و «در جبهه غرب خبری نیست» مقایسه و بررسی‌شده‌اند.

واژگان کلیدی

ژان فرانسوا لیوتار، کلان روایت، منطق شکنی، ترافع، سینمای جنگ جهان، سینمای دفاع مقدس.

نقش سینمای دفاع مقدس در فروپاشی کلانروایت‌های سینمای جنگ جهان بر پایه آرای لیوتار

(مطالعه موردی فیلم‌های «موقعیت مهدی» و «در جبهه غرب خبری نیست»)

مسعود نقاش زاده
عضو هیئت‌علمی و دانشیار دانشگاه صداوسیما،تهران، ایران (نویسنده مسئول)
(m.naghashzadeh@iribu.ac.ir)

مریم وطن‌خواه
دانشجوی دکتری مطالعات رسانه دانشگاه صداوسیما، تهران، ایران
(vatankhavah@yahoo.com)

۱. مقدمه و طرح مسئله

ژان فرانسوا لیوتار[1] (۱۹۲۴-۱۹۹۸) از تأثیرگذارترین اندیشه‌ورزان انتقادی قرن بیستم بود. او شهرت خود را مدیون رساله‌ای به‌عنوان «وضعیت پست‌مدرن: گزارشی در باب دانش» است که در سال ۱۹۷۹ منتشرشده و به‌زعم بسیاری در جایگاه مانیفست اندیشه پست‌مدرن نشسته است. (حقیقی،۱۳۸۷: ۳۲) جان‌مایه بحث لیوتار در این رساله، طرح مفهوم فروپاشی «کلان روایت‌ها» در دوران جدید و ناکارآمدی و نابسندگی آنها برای ارائه تفسیر صحیح از جهان است. (لیوتار، ۱۳۸۰: ۵۴) ازنظر لیوتار «کلان روایت‌ها» سعی دارند یک روایت را بر سایر روایت‌ها مسلط کرده و همه روایت‌های دیگر را در خدمت اهداف خود درآوردند. آنها روایت‌های مخالف و متضاد را به سکوت وامی‌دارند و برای تثبیت خود، واقعیتی را خلق کرده و به‌جای واقعیت حقیقی بر اذهان تحمیل می‌کنند(مرادیان، ۱۳۹۷: ۳). لیوتار بر این باور است که کلان روایت‌ها درصدد تثبیت مرزهای مفاهیم هستند، یعنی سعی در ایجاد چارچوب مشخص و دقیق، برای بیان مفاهیم و ارزش‌های اجتماعی، فرهنگی و هنری دارند. به همین دلیل امتناع از این مرزها بهترین سلاح در برابر کنترل آنها است.

لیوتار هنر را زمینه‌ای برای مقابله باکلان روایت‌ها می‌داند و در پی رهایی هنر، از ایدئولوژی‌های نظام‌مند فکری است و وظیفه اخلاقی هنر را جنگ با تمامیت می‌داند. حال باید پرسید این مقاومت در هنر چگونه است و به چه صورتی حاصل می‌شود؟ لیوتار در سراسر آثارش به روش‌های مختلفی به این مقاومت اشاره می‌کند. یکی از این روش‌ها که ما در این پژوهش از آن بهره برده‌ایم، ایده «منطق شکنی» است. منطق شکنی نقض قواعد موجود و به معنای جنبشی علیه یک عقلانیت مستقر، تولید ایده‌های جدید، برخلاف یا بیرون از هنجارهای مورد قبول و حرکتی متفاوت و جدید در یک نظام مستقر گفتمانی است. منطق‌شکنی در هنر، نه‌تنها هنر را از قید و بندهایی که نظام‌های هنری از لحاظ فنی بر هنرمند تحمیل کرده‌اند، آزاد می‌کند، بلکه می‌تواند ابزاری مناسب برای فروپاشی کلیت‌های سیاسی و اجتماعی باشد. لیوتار تحقق وضعیت منطق‌شکنانه را با وجود امور ناسازگار در اثر هنری مرتبط می‌داند. امور ناسازگار، شاملِ ترافع، جهان‌های ناهمگن، امر والا و رویداد، ضد مفاهیمی هستند که لیوتار در زیبایی‌شناسی خود آنها را بسط می‌دهد و وجود آنها را لازمه یک اثر منطق شکنانه می‌داند. ما در این جُستار، دو مفهومِ ترافع و جهان‌های ناهمگن را در سینما پی می‌گیریم.

1. Jean-François Lyotard (1924-1998).

از دید لیوتار هر ژانر گفتمانی، برخی امکان‌های صحبت کردن و یا شنیده شدن را از بین می‌برد و برخی صداها را به سکوت وامی‌دارد. درنتیجه برخی صداها در بیان، دچار شکست می‌شوند. لیوتار به این وضعیت «ترافع» می‌گوید. آرمان سیاسی لیوتار، دادن فرصتِ بیان به بخش‌های سرکوب‌شده و به سکوت واداشته شده است. گواهی به وجود ترافع، باعث بیرون کشیدن یک جهان متفاوت از دل یک نظام صوری می‌شود که با خود آن نظام ناهمگن است و لیوتار به آن «جهان ناهمگن» می‌گوید. هدف لیوتار، سراسر تلاشی برای کشف و معرفی این امور ناسازگار است که توانایی برهم زدن الگوهای نهادینه‌شده و قواعد ژانرها و کلیت‌ها رادارند.

آنچه ما را به انجام این پژوهش سوق داد، وجود کلان روایت‌ها و نظام‌های صوری در سینماست که اجازه ظهور و بروز سایر روایت‌ها را نمی‌دهند. بنابراین سؤال اصلی در این پژوهش این است که ایده فروپاشی کلیت‌های سیاسی و صوری در سینما چگونه امکان‌پذیر است؟ آیا سینمای دفاع مقدس ظرفیت تحقق این ایده را در عرصه سینمای جهان دارد؟ و در این صورت چگونه این امر را محقق می‌سازد؟ برای پاسخ به این سؤال از روش منطق‌شکنیِ لیوتار استفاده کرده‌ایم. در روشی که لیوتار ارائه می‌کند، یک زمینه گفتمانی یا نظام صوری از پیش موجود انتخاب می‌شود و سپس آن زمینه منطق‌شکنی می‌شود. یعنی با تعدیل قواعد یک ژانر یا گفتمان و گواهی به وجود تناقضات و ترافع‌های درون آن، علاوه بر فروپاشی آن زمینه در مقام یک تمامیت، خلق و ابداع روایت‌ها، بازی‌ها و قواعد جدید میسّر می‌شود. این ابتکار، با قوانین یک نظام بصری کار می‌کند و از درون آنها را دچار فروپاشی می‌کند و به‌جای آنها، قوانین جدید ایجاد می‌کند. ازاین‌رو، نه‌تنها گفتمان اولیه هنوز وجود دارد، بلکه چیزی که به وجود آمده، دیگر قابل تطبیق با گفتمان اولیه نیست و بازی جدیدی ایجادشده است. بر این اساس، در پژوهش حاضر ژانر جنگی در سینما را به‌عنوان یک نظام صوری انتخاب کردیم و با پیگیری دو مبحث ترافع و جهان‌های ناهمگن، منطق شکنی سینمای دفاع مقدس ایران در این زمینه مورد بحث و بررسی قرارگرفته است.

نکته جالب‌توجه در آرای لیوتار این است که او با تمرکز بر هنر برای منطق شکنی، معتقد است لحظه‌ای که در یک اثر هنری، چهار امر ناسازگار (ترافع، جهان ناهمگن، امر والا و رویداد) با ویژگی‌های خاص خود رخ می‌دهند، وارد مرحله‌ای می‌شویم که می‌توان آن را «وقت استراحت» نامید. وقت استراحت، لحظه‌ای است که در اثر فروپاشی همه قواعد موجود، ذهن در وضعیت تعلیق و بی معیاری قرار می‌گیرد و می‌تواند آزادانه در اثر به مشاهده و تأمل

بپردازد. در این لحظه، ذهن از همه باید و نبایدهایی که نظام‌های صوری و گفتمان‌ها بر او تحمیل کرده‌اند، آزاد می‌شود و به‌نوعی در یک وضعیت استراحت گونه قرار می‌گیرد. ما در پژوهش حاضر قصد داریم این وقت استراحت را برای مخاطب سینمای جنگ فراهم آوریم تا فارغ از معیارهای متداول این ژانر (نظام صوری)، آزادانه به تماشای مفاهیمی بنشیند که پیش‌ازاین با آنها مواجه نبوده است. مسئله مهمی که باید به آن اشاره‌کنیم این است که اگرچه لیوتار در آثار خود همواره به نقش والای هنر توجه نشان داده است، اما توجه خاص او به «هنر تجسمی» و بیش از هر چیز «نقاشی» بوده است و نظریات خود در حوزه فلسفه سیاسی را بیشتر در نقاشی مورد بررسی قرار داده و امور ناسازگارِ ترافع، جهان‌های ناهمگن، امر والا و رویداد را در قالب روشی، برای خلق اثر هنری پیاده می‌کند. وجه نوآورانه پژوهش حاضر، مطالعه امکان به‌کارگیری فلسفه سیاسی لیوتار و امور ناسازگار در هنر سینماست. در این مقاله تلاش کرده‌ایم نظریه لیوتار در منطق‌شکنی نظام‌های صوری از طریق گواهی به وجود ترافع و جهان‌های ناهمگن را در حوزه سینما بسط دهیم.

۲. پیشینه پژوهش

رویکرد لیوتار به وضعیت و آرمان‌های مدرنیته و تعریف او از وضعیت پست‌مدرن، هنر، سیاست و عدالت توجه بسیاری از نویسندگان و پژوهشگران در سراسر جهان را جلب کرده است. کتاب‌ها و مقالات متعدد و متنوعی در این زمینه نگاشته شده‌اند. در اینجا، ما به ذکر برخی از پژوهش‌ها و مقالاتی که بیشترین اهمیت را در این پژوهش داشته‌اند، می‌پردازیم.

محمدصادق صادقی پور در مقاله‌ای با عنوان «فلسفه فیلم از دیدگاه ژان فرانسوا لیوتار» چهارمقاله این فیلسوف را که با موضوع سینما و مطالعات فیلم طی سال‌های ۱۹۷۳ تا ۱۹۹۵ نگاشته است را بررسی کرده و نظریات او را عطف به نظریه مونتاژ ایزنشتاین توسعه داده است. همچنین در مقاله‌ای با عنوان «بررسی رابطه تجربه امر والای هنری، تخالف و نشانه تاریخی در اندیشه ژان فرانسوا لیوتار» که توسط حسینعلی نوذری و حامد عزیزیان گیلان به نگارش درآمده است، نقش‌آفرینی امور ناسازگار والا، تخالف (ترافع) و نشانه تاریخی، در عرصه‌های هنر، سیاست و زبان بررسی‌شده و برای تأکید بر رابطه رویدادی این سه، در جهت فروپاشی قواعد ژانر مستقر، به رابطه و اهمیت امر والا با نقش‌آفرینی دیگر عوامل پرداخته شده است. تأکید و تمرکز این مقاله نیز بر امر والا به‌عنوان مهم‌ترین مبحث در زیبایی‌شناسی لیوتار است و سایر امور ناسازگار را در سایه امر والا تحلیل و بررسی می‌کند. علی‌اصغر قره‌باغی نیز

در «روایت-کلان‌روایت، واژگان و اصطلاحات فرهنگ جهانی» علاوه بر توضیح مختصری از بیوگرافی لیوتار، به بررسی کامل روایت می‌پردازد و پس‌ازآن به نظریات لیوتار در مورد روایت‌ها و کلان روایت‌ها اشاره می‌کند.

اغلب آثاری که به زیبایی‌شناسی نزد لیوتار پرداخته‌اند، با محوریت امر والا به نقدهایی مرتبط است که لیوتار در آنها به هنرمندان آوانگارد نیمه دوم قرن بیستم پرداخته است. وجه تمایز این جُستار با آثار پیشین، بررسی کلان روایت‌ها و تأثیر آنها در شکل‌گیری نظام‌های صوری در سینما، سپس معرفی روش «منطق‌شکنی» لیوتار و دو مبحث بسیار مهم «ترافع» و «ایده جهان‌های ناهمگن» در فلسفه و زیبایی‌شناسی او است. به نظر می‌رسد فلسفه لیوتار و روش‌های پیشنهادی او، امکان‌های بسیاری را در خلق و نقد هنری فراهم می‌کند و در زمینه‌ها و لایه‌های گوناگون هنر می‌تواند مورد استفاده قرار گیرد. بدین‌جهت در این پژوهش نظریات لیوتار را در بستری کاملاً متفاوت، یعنی سینما و ژانر جنگی و سینمای دفاع مقدس بررسی کرده‌ایم. تمایز بارز پژوهش پیش رو با پژوهش‌های پیشین در حوزه دفاع مقدس همین نکته است که به‌جای تلاش بر انطباق سینمای دفاع مقدس با ژانرجنگی مورد تأکید در مطالعات سینما و اثبات این‌همانی، به دنبال برشمردن نقاط افتراق و صداهای خاموشی است که سینمای دفاع مقدس می‌تواند به گوش جهان برساند.

۳. چارچوب نظری

کلان روایت[1]: از اوایل دوران مدرن، تصور بر آن بود که علم می‌تواند همه حقایق جهان را آشکار کرده، پرده از ابهامات و خرافات بردارد و سعادت بشری را تضمین کند. اما لیوتار در مقابل علم، به وجود بخش اعظمی از بازی‌های زبانی قائل است که آنها را «روایت» می‌خواند. روایت روشی است که حوادث و مفاهیم را درگذشته به هم پیوند می‌دهد تا معنایی برای زمان حال و مبنایی برای برنامه‌ها و اهداف آینده به دست آورد. به عقیده لیوتار تمامی صورت‌های گفتمانی از روایت برای بیان ایده‌هایشان استفاده می‌کنند (لیوتار، ۱۳۹۵: ۴). مردم به‌طور ذاتی و فطری متناسب با کاربرد روایات در موقعیت موجود، آنها را به یکدیگر و نسل‌های بعدی انتقال می‌دهند. لیوتار معتقد است «از آغاز حیات بشر تا به امروز روایت شکل ناب دانش رایج بوده است» (ملپاس، ۱۳۸۹: ۳۷). «کلان روایت‌ها» به باور لیوتار کوشش‌هایی نظری هستند که یک اصل و یا اصول کلی را حاکم بر انواع گوناگون روایات و فعالیت‌های

1. Meta- Narrative.

بشری می‌دانند(حقیقی، ۱۳۸۷: ۳۳). آنها معیارهایی هستند که نقش تنظیمی و توجیهی روایت‌های دیگر را بازی می‌کنند و معیار مشروعیت آنها قرار می‌گیرند. همچنین مدعی شأن و جایگاه عام و جهان‌شمول‌اند و معتقدند که می‌توانند همه داستان‌ها و روایات دیگر را ارزیابی و تحلیل کرده و معنای آنها را آشکار کنند. کلان روایت‌ها سعی در کلیت‌سازی همه روایت‌های دیگر دارند. «هر کلان روایت می‌تواند با پرورش مضامین موردنظرش، با روایت سفرش، با خلق آرمان‌هایش، با بزرگداشت قهرمانانش، با تبلیغ هنجارهایش همچون هنجارهایی جهان‌شمول، در خدمت شکل معینی از قدرت طبقاتی و ایدئولوژی قرار گیرد»(رشیدیان، ۱۳۹۳: ۸۹۴). اغلب کلان روایت‌ها ادعای برخوردار بودن از جایگاه جهانی و مقبولیت عام مردمی دارند. لیوتار این را «توهم» بزرگ کلان روایت‌ها می‌داند و معتقد است آنها به دلیل همین توهم، این حق را برای خود قائل‌اند که روایات دیگر را بر مبنای خواسته‌ها، اندیشه و اهداف خود تعبیر و ارزیابی کنند(قره‌باغی، ۱۳۸۶: ۴۶). لیوتار اشاره می‌کند این کلان روایت‌ها ادعای سیاست رهایی‌بخش و باور به توانایی رهایی بشریت از ظلم و بی‌عدالتی رادارند، اما برای تحقق این آرمان‌ها به سرکوب روایت‌های مخالف با خود می‌پردازند(پین،۱۳۸۲: ۵۶۴).

کلان روایت‌های هنری: لیوتار معتقد است کلان روایت‌ها، واقع‌گرایی خود را بیش از هر چیز، در قالب‌های هنری بازنمایی می‌کنند و هنر را ابزاری می‌دانند در جهت بازنمایی ایده‌ها و باورهای آن فرهنگ. همه گرایش‌های هنری و سبکی در این حالت تلاش می‌کنند، این کلیت را به روش‌هایی ساده و قابل‌انتقال که امکان ارتباط مؤثر را فراهم کند، به تصویر بکشند. هنرمندان نیز همیشه خواسته یا ناخواسته، گرفتار و محبوس چارچوب‌های فکری و تصویری می‌شوند که کلان روایت‌ها ایجاد کرده‌اند. بنابراین کلان روایت‌ها در هنر، همان «گفتمان‌های هنری» و «سبک‌ها» هستند که در هر دوره تاریخی، بر هنر و هنرمندان چیره می‌شوند و خلق و دریافت هنری را جهت‌دهی می‌کنند. «سبک‌ها» و «روش‌های هنری»، نظام‌هایی هستند که از حیث «شکلی» و «محتوایی» ارزش‌های یک گفتمان یا کلیت را به هنر تحمیل و القا می‌کنند. اما لیوتار به تمایز فرم و محتوا در این مورد بی‌اعتناست و به‌طورکلی از عبارت «نظام‌های صوری»[1] برای بیان همه سبک‌ها، روش‌ها و گفتمان‌های هنری استفاده می‌کند(لیوتار، ۱۳۹۵: ۱۳۵). براین اساس «ژانر» در سینما یک کلان روایت هنری یا همان نظام صوری محسوب می‌شود که در این پژوهش به کار گرفته‌شده است.

1. Visual System.

لیوتار بر این باور است که زمانی که ما به این نظام‌های صوری تن می‌دهیم، دچار توهمِ فهم «حقیقت» می‌شویم. درحالی‌که این موضوع بدیهی است که همه‌چیز گفته و شنیده نشده است و آن چیزهایی که گفته‌شده‌اند هم آخرین عبارات و کلمات نیستند (لیوتار، ۱۳۹۳: ۱۳۵).

خرده روایت[1] : منظور از خرده روایت، توضیحاتی است که تنها به توصیف شیوه‌های محدود می‌پردازد و به رویدادهای بومی و موقعیت‌های نسبی، گذرا و شرطی توجه می‌کند. جهانی در نبود حقیقت‌های کلی و فراگیر آشکار می‌شود که بر واقعیت‌های پاره‌پاره، گرایش‌های ساختارشکن، جدایی‌ناپذیری، ناپیوستگی، تمایلات گذرا، ارزش‌های اقلیتی و حاشیه‌ای، پراکندگی و هم‌زمان کثرت‌گرایی اتکا دارد(قنادان، ۱۳۹۵: ۱۳۳). آنها به دلیل استمرار، پراکندگی و متفرق بودن، در برابر مستحیل شدن و ادغام شدن در کلان روایت‌ها مقاومت می‌کنند و همان‌طور که پین می‌گوید «آنها را نمی‌توان در یک ماجرای سراسر رهایی‌بخش خلاصه کرد یا وحدت بخشید» (پین، ۱۳۸۲: ۱۹۳) لیوتار معتقد است خرده روایت‌ها از محدودیت‌های خود آگاه‌اند و هرگز ادعای تغییر و تبیین تمامی امور را ندارند. او بر این عقیده است که باید خصلت موقتی، محتمل بودن و نسبی بودن خرده روایت‌ها را به رسمیت بشناسیم(رشیدیان، ۱۳۹۳: ۵۸۷). بشر امروز می‌تواند با دنبال کردن خرده روایت‌ها قدرت سیاسی را به فرد بازگرداند(سیم، ۱۳۹۵: ۱۴). بزرگ‌ترین هدف لیوتار از ترویج توجه و مشروعیت خرده روایت‌ها، رسیدن به ایده‌ای برای عدالت است که مبتنی بر اجماع نباشد.

لیوتار پس از طرح نظریات خود در مورد کلان روایت‌ها و گفتمان‌ها، اعمال زور و قدرت آنها بر سایر بازی‌های زبانی در عرصه اجتماع و سیاست و همچنین، طرح ایده لزوم منطق‌شکنی در این عرصه، به «زیبایی‌شناسی» روی می‌آورد و هنر را دارای همان نظام‌های روابطی موجود در جامعه و سیاست می‌داند. به این معنا که نه‌تنها در خود فضای گفتمانی هنر، بازی‌های زبانی ناهمگون، کلان روایت‌ها و گفتمان‌هایی وجود دارند که آزادی عمل را از هنر و هنرمند می‌گیرند، بلکه ازآنجایی‌که این گفتمان‌ها و کلان روایت‌های هنری اغلب برگرفته از روح سیاسی و فرهنگی زمانه هستند، هنر نیز به وضعیت تاریخی و اجتماعی موجود مرتبط می‌شود. ازاین‌رو منطق‌شکنی در هنر، نه‌تنها هنر را از قیدوبندهایی که نظام‌های هنری ازلحاظ فنی بر هنرمند تحمیل کرده‌اند آزاد می‌کند، بلکه می‌تواند ابزاری بسیار مناسب برای فروپاشی کلیت‌های سیاسی و اجتماعی باشد.

1. micro- narratives.

آرمان‌های زیبایی‌شناختی لیوتار، «ناهمگونی» و «ترافع» هستند که از نظر او هردوی آنها همتایان سیاسی خود را دارند. ازاین‌رو دیدگاه‌های سیاسی و زیبایی‌شناسی لیوتار مرتبط هستند و او برای هنر، وظیفه و ظرفیت سیاسی قائل است(Haber, 1994: 162). بنابراین به دلیل آنکه هنر تا این زمان، ابزاری در دست قدرت‌های سیاسی بوده و زیبایی‌شناسی نیز در جهت تأیید این نوع از کارکرد هنری تدوین شده است، لیوتار در معنای زیبایی‌شناسی تجدیدنظر می‌کند و دعوت به بازاندیشی درک ما از چیزها را، اساس کار خود قرار می‌دهد(ملپاس، ۱۳۸۹: ۶۰). درنتیجه در زیبایی‌شناسی خود هنر را جایگاه و زمینه‌ای برای مقاومت در برابر کلان روایت‌ها تعریف می‌کند و درصدد رهایی هنر، از ایدئولوژی‌های نظام‌مند سیاسی و فکری است و وظیفه اخلاقی هنر را جنگ با تمامیت می‌داند. تمامی بحث‌های زیبایی‌شناسی او در ارتباط با توجه به قابلیت‌های هنر در به چالش کشیدن ایده‌ها و نظام‌های مستقر و پتانسیلی است که هنر در گیج کردن، به چالش کشیدن و از هم پاشیدن قواعد دارد(ملپاس، ۱۳۸۹: ۱۱۸). درنتیجه ماهیت هنر، تبدیل به امری مسئله برانگیز می‌شود که دیگر نه می‌توان بر طبل هنر برای هنر کوبید و نه هنر برای تمامیت(لیوتار، ۱۳۹۲: ۱۸۳).

منطق شکنی[1]

حال این سؤال پیش می‌آید که پس از نابودی کلان روایت‌ها، مشروعیت چگونه به دست می‌آید؟ در نبود معیاری واحد، چه چیزی می‌تواند الگوی عدالت شود؟ لیوتاردر پاسخ به این سؤال‌ها معتقد است که مشروعیت در «منطق‌شکنی» است. واژه Paralogy در معنای «منطق‌شکنی» ترکیبی است از پیشوند یونانی para به معنای پیرامون و فراسو و logoبه معنای عقل(رشیدیان، ۱۳۹۳: ۵۸۷). منظور لیوتار از منطق شکنی مقید نبودن به ضوابط منطقیِ به اجماع رسیده‌ی موجود است. یعنی منطق‌شکنی، نقض قواعد موجود است(ملپاس،۱۳۸۹: ۴۵). منطق‌شکنی از نظام دور می‌شود و بر اختلاف‌نظر تأکید می‌کند و از این طریق، باعث تنظیم حرکات جدید می‌شود(قمی، ۱۳۸۴: ۷۷). بنابراین از دید لیوتار منطق‌شکنی شکل مناسب‌تری از مشروعیت است. لیوتار به دنبال محدود کردن شکل‌های بیان نیست، بلکه به دنبال گسترده کردن میزان احتمالات و امور غیرقابل بیان است (Haber, 1994: 168). هدف منطق‌شکنی، تحلیل بردن چارچوب‌هایی است که علم هنجاری پیشین ایجاد کرده است تا خود را از طریق آن پیش ببرد(جیمسون، ۱۳۹۵: ۴۸).

1. Paralogy.

درنتیجه منطق‌شکنی، فروپاشیِ قواعد یک گفتمان از درونِ خود آن است و فرآیندی کند و آهسته اما مستمر درون نظام است که به تحلیل بردن قواعد آن همت می‌گمارد و با هر حرکت جدید، امکانی جدید و ایده‌ای جدید را پیش رو می‌گذارد(مرادیان،۱۳۹۷: ۵۰). لیوتار تحقق وضعیت منطق شکنانه را با وجود امور ناسازگار در اثر هنری مرتبط می‌داند. امور ناسازگارِ ترافع، امر والا، جهان‌های ناهمگن و رویداد، ضد مفاهیمی هستند که لیوتار در زیبایی‌شناسی خود آنها را بسط می‌دهد و وجود آنها را لازمه یک اثر منطق شکنانه می‌داند. ازآنجایی‌که در پژوهش حاضر دو مفهوم «ترافع» و «جهان‌های ناهمگن» مورد استفاده قرارگرفته است، به تعریف این دو مفهوم می‌پردازیم.

ترافع[1]

ازنظر لیوتار چیزی علاج‌ناپذیر در درون هر نظام وجود دارد که نظام نمی‌تواند آن را حل‌وفصل کند؛ حوادثی ناگفتنی در بطن هر بازی زبانی که با نظام انطباق یافته و باقی‌مانده است و همچنان نیز ناگشوده می‌ماند. لیوتار در کتاب «ترافع: ستیز جمله‌ها»، این بحث را بسط می‌دهد و نام «ترافع» را برای وضعیتی که این حوادث در آن قرارگرفته‌اند به کار می‌برد. مترادف‌های دیگر این کلمه عبارت‌اند از: معارضه، تباین، افتراق، تخالف، ناهم‌بندی، ناهمانند و وجه تمایز که ما در این مقاله واژه «ترافع» را برگزیده‌ایم. ترافع لحظه برخورد و درگیری دو ناهمگن است. دو ادعای متعارض که هر دو همزمان در یک نظام واحد قابل شنیده شدن نیستند و نیازمند یک تصمیم عادلانه‌اند که آن نیز غیرممکن است(ملپاس، ۱۳۸۹: ۹۲). در ترافع چیزی می‌خواهد در عبارت قرار گیرد، اما نمی‌تواند. زمانی که به‌طور مثال انسانی می‌خواهد از زبان برای برقراری ارتباط استفاده کند، اما نمی‌تواند اصطلاحاتی که با آنها می‌توان خود را شرح داد، در آن زبان به کار گیرد. درحالی‌که طرف دیگر ترافع با همان زبان بر او احاطه می‌یابد. به همین دلیل مجبور به سکوت می‌شود و این سکوت با احساس درد همراه است. از دید لیوتار ترافع یک تقابل نیست، یک عدم سنخیت و ناهمگونی است. در این وضعیت، حقانیت یک‌طرف به معنای برحق نبودن طرف دیگر نیست. اما اعمال قاعده‌ای واحد که بتواند قضیه را به نفع هر دو حل کند، ممکن نیست و این باعث ظلم به یکی از طرفین خواهد شد. در اینجا لیوتار بین «مظلوم» و «شاکی» تفاوت قائل می‌شود. از دید او شاکی کسی است که می‌تواند شکایت خود را مطابق با قانون در دادگاه اعلام کند و مطابق قانون نیز به حقوق خود دست یابد. اما مظلوم کسی است که امکان اثبات ظلم

1. Differrend.

از او گرفته‌شده است و نمی‌تواند حتی شکایت خود را مطرح کند. چراکه قواعد گفتمان او با گفتمان موجود سازگار نیست و یک‌جور عدم سنخیت بین زبان او و زبان جاری وجود دارد(Lyotard, 1988: 8). بنابراین یک بی‌عدالتی بنیادینی در ترافع رخ می‌دهد. بی‌عدالتی، به معنای سکوت و ساکت بودن است. به‌نوعی ممانعت از شنیده شدنِ تفاوت یک نفر به زبان تصمیم‌گیرندگان(Haber, 1994, 165). هانی‌هابر در تحلیل بی‌عدالتی از دید لیوتار می‌نویسد: «بی‌عدالتی، آسیب همراه با از دست دادن ابزار برای اثبات آسیب خواهد بود(Haber, 1994, 165). در آرمان سیاسی لیوتار، نه‌تنها باید به وجود ترافع گواهی داد، بلکه باید به دنبال راه‌های تصدیق روی دادن آنها نیز گشت(Readings, 1991: 92).

جهان‌های ناهمگن

لیوتار برای توضیح ترافع در هنر، ایده «جهان‌های ناهمگن» را طرح می‌کند. به‌زعم او غیر «ناهمگن» یا «ناهمگون» به معنای تشکیل شدن از عناصر نامتشابه است(پاول، ۱۳۹۶: ۳۶). وجود ترافع، باعث بیرون کشیدن یک جهان متفاوت از دل یک نظام صوری می‌شود که با خود آن نظام ناهمگن است. هدف لیوتار، تلاش برای کشف این امور ناسازگار است که توانایی برهم زدن الگوهای نهادینه‌شده و قواعد ژانرها و کلیت‌ها رادارند. اما این به این معنا نیست که نظام صوری مبدأ به‌طور کامل از بین برود. بلکه این جهان ناهمگن جدید، از درون خود آن نظام صوری سر برمی‌آورد و هنوز زمینه اولیه تا حدودی وجود و حضور دارد(Readings, 1991:1).

۴.روش تحقیق

این تحقیق ازحیث ماهیت داده‌ها کیفی است و با رویکرد توصیفی- تحلیلی و روش گردآوری اطلاعات اسنادی و کتابخانه‌ای است. برای صورت‌بندی مبانی نظری، ابتدا به آثار لیوتار مراجعه و پس‌ازآن از منابعی استفاده کردیم که به تحلیل، نقد و بررسی اندیشه لیوتار پرداخته‌اند. بنابراین، از رهگذر استخراج الگوی منطق شکنی در نظریه لیوتار و کاربست آن در تحلیل فیلم، تلاش نمودیم تا به طریقی روشمند به تجزیه‌وتحلیل نمونه‌های منتخبِ فیلم‌های ژانر جنگی در سینمای جهان و فیلم‌های منتخب سینمای دفاع مقدس در ایران پرداخته و از طریق آن علاوه بر معرفی مصادیقی برای این شیوه در سینما، کارایی این روش را مورد ارزیابی قرار دهیم. اگرچه نمونه‌های قابل‌تحلیل برای این مقاله اندک نیستند، اما برای اجتناب از تحلیل‌های سطحی، از میان مصادیق متعدد، با روش نمونه‌گیری هدفمند، یک اثر

شاخص از سینمای جنگ جهان و یک اثر برجسته از سینمای دفاع مقدس ایران را انتخاب کردیم. فیلم «در جبهه غرب خبری نیست[1]» به کارگردانی ادوارد برگر[2] (۲۰۲۲) به‌عنوان نمونه‌ای برای ژانر فیلم جنگی در جهان انتخاب شد. این فیلم سومین برگردان از رمانی به همین نام، اثر «اریش ماریا رمارک[3]» است. معیار این انتخاب، جوایز متعدد فیلم در Academy Awards، British Academy Film Awards و نیز رتبه بالای این فیلم در سایت‌های معتبر رده‌بندی فیلم‌های جهان از نگاه منتقدان، ازجمله Rottentomatoes و Metacritic[4] است. همچنین فیلم «موقعیت مهدی» به کارگردانی هادی حجازی فر (۱۳۹۹-۱۴۰۰) به‌عنوان نمونه‌ای از سینمای دفاع مقدس ایران و به‌منظور نمایش ترافع و ناهمگنی با «در جبهه غرب خبری نیست» انتخاب‌شده است. فیلم «موقعیت مهدی» درچهلمین جشنواره فیلم فجر با جلب نظر مخاطبان و منتقدان، از مجموع ۱۴ نامزدی سیمرغ، برنده پنج جایزه ازجمله سیمرغ بلورین بهترین فیلم ایرانی شد.

۵. یافته‌ها

همان‌طور که گفته شد لیوتار به اهمیت نقش منطق‌شکنی در دنیای پست‌مدرن اشاره می‌کند و هنر و اثر هنری را تجربه‌ای منطق‌شکنانه می‌داند. هنر سرپناهی است برای منازعه لاینحل ترافع که نه‌تنها به وجود ترافع گواهی می‌دهد، بلکه قوانین از پیش تعیین‌شده و مستقر را هم زیر سؤال می‌برد و از این طریق باعث به وجود آمدن نظام‌های صوری جدید می‌شود(عزیزیان گیلان،۱۳۹۲: ۷۴). نکته مهم آن است که در این روش حتماً باید از یک گفتمان هنری یا نظام صوری استفاده کرد و به وجود تفاوت‌ها و ترافع‌ها در آن گواهی داد. این نوع از ابتکار با قوانین یک نظام بصری کار می‌کند و از درون، آنها را از بین می‌برد و به‌جای آنها، قوانین جدید ایجاد می‌کند(Readings, 1991: 54). این عوامل می‌توانند تعادل قواعد ژانر را برهم بزنند، زیرا همگی با استفاده از روشی تأملی، بر امرتعینیِ درون این نظام‌ها هجوم می‌برند(عزیزیان گیلان، ۱۳۹۲: ۷۰). همان‌طور که پیش‌ازاین گفته شد ژانر در سینما همان کلان روایت هنری یا نظام صوری مدنظر لیوتار است. بنابراین به‌منظور کاربردی‌تر کردن این پژوهش، ژانر جنگی را انتخاب کرده و بر اساس سینمای دفاع مقدس

1. All Quiet on the Western Front.
2. Edward Berger.
3. Erich Maria Remarque.
٤. ۹۰٪ از ۱۷۲ منتقد وب‌سایت rottentomatoes نسبت به فیلم نظر مساعدی داشته‌اند (با امتیاز میانگین ۸/۲ از ۱۰) و میانگین وزنی امتیاز وب‌سایت Metacritic بر اساس نظر ۳۷ منتقد به این فیلم ٦۷ از ۱۰۰ است.

ایران، ترافع و ایده جهان‌های ناهمگن لیوتار را در این ژانر نشان خواهیم داد. هدف این بخش، بیان چگونگی منطق‌شکنی در سینما و بحث بر سر راه‌هایی در جهت ظهور این امور ناسازگار و نقش سینما در این منطق‌شکنی است. در این بخش فیلم «در جبهه غرب خبری نیست»(ادوارد برگر، ۲۰۲۲) به‌عنوان نماینده ژانر جنگی و فیلم «موقعیت مهدی» (هادی حجازی فر، ۹۹-۱۴۰۰) به‌عنوان نماینده فیلم دفاع مقدس بررسی خواهند شد.

۵-۱. ترافع در سینمای جنگ جهان و سینمای دفاع مقدس ایران

در این بخش مواردی را که نشان‌دهنده وجوه تمایز سینمای دفاع مقدس ایران از سینمای جنگ جهان است بیان می‌کنیم و برخی از مصادیق این مقولات را در فیلم «موقعیت مهدی» در مقایسه با فیلم «در جبهه غرب خبری نیست» در قالب جدول نشان می‌دهیم.

آوینی در کتاب آیینه جادو، درباره مستند روایت فتح نوشته است: «روش تبلیغ ما در روایت فتح، منفعلانه و در واکنش به اقدامات دشمن نیست... ما بر تفاوت جنگمان تکیه می‌کنیم و معتقدیم همین‌ها خاستگاه پیروزی‌مان هستند»(آوینی، ۱۳۹۰: ۱۹۲). این تأکید آوینی بر تفاوت جنگ تحمیلی علیه ایران با سایر جنگ‌ها، تفاوتی هستی شناختی است و به نحوی تفاوت سینمای دفاع مقدس با سینمای جنگ جهان را نیز روشن می‌کند. به‌عبارت‌دیگر آوینی بر آن است که به دلیل تفاوت‌های مفهومی در جنگ علیه ما، ویژگی‌های منحصربه‌فردی در سینمای دفاع مقدس وجود دارد که نمونه‌های آن در سینمای جنگ جهان یا دیده نمی‌شود و یا انگشت‌شمارند.

اعلایی و همکاران (۱۳۹۷) معتقدند، یکی از آرمان‌های بارز و مؤکدی که در سینمای دفاع مقدس مکرر به چشم می‌آید، رهایی رزمندگان از قیدوبند دنیای مادی، فنا در حقیقت ازلی و ایثار برای رسیدن به هدفی والاست. این آرمان و خاستگاه آن در سینمای جنگ جهان‌دیده نمی‌شود و آرمان و ایدئولوژی در سینمای جنگ جهان نه چیزی فرا زمینی بلکه درنهایت معطوف به مبارزه برای حفظ سرزمین و مفهوم «وطن» است. به‌تبع همین آرمان، برای شخصیت‌های فیلم‌های دفاع مقدس، انگیزه‌های دینی بر انگیزه‌های ملی و میهنی برتری دارد و شرکت در جنگ علاوه بر اینکه کنشی وطن‌پرستانه است، اما بیشتر به‌منظور عمل به فرمان الهی است. شخصیت کلیدی در فیلم‌های دفاع مقدس معمولاً یک بسیجی است که علاوه بر تفاوت در آرمان و هدف، در ظاهر هم چندان شباهتی با قهرمانان سینمای جنگ جهان ندارد. سرباز سینمای جنگ در یک فیلم هالیوودی، نهایتاً به وظیفه‌اش به‌عنوان عضوی از یگان ارتش عمل می‌کند و این عمل او ارتباطی با مقوله تکلیف الهی ندارد و گاه

ماهیتی اجباری و در بهترین حالت فداکاری در جهت منافع ملی و میهنی دارد. درحالی‌که نگاه آوینی به شخصیت‌پردازی، حفظ ارزش‌های انسانی در سایه بردباری آرامش و توکل است و روحیه جنگ‌آوری در درجه دوم باید قرار بگیرد(مطهری و همکاران، ۱۳۹۲: ۱۷۲).

در سینمای دفاع مقدس غلبه فضای معنوی بر فضای مادی مشهود است و شخصیت‌های اصلی و فرعی را پیش از عملیات در حال عبادت می‌بینیم و این نشان می‌دهد که برای یک رزمنده، خود جنگ، و در گفتمان دینی جهاد، هم عملی خالصانه برای تقرب به خداوند به‌حساب می‌آید و شهادت به‌عنوان بالاترین ارزش و عروج انسان نیز در نسبت با همین عمل به تکلیف الهی نمود پیدا می‌کند. درواقع در سینمای دفاع مقدس قهرمانان از دل‌بستگی‌های شخصی، عاطفی، خانوادگی و حتی ملّی، عبور می‌کنند و یک انگیزه عمیق معنوی جایگزین انگیزه‌ها و روابط دنیوی می‌شود. این ویژگی علاقه سربازان یا فرماندهان به خانواده در اغلب فیلم‌های ژانر جنگی جهان نیز دیده می‌شود اما با این تفاوت که در فیلم‌های دفاع مقدس، قهرمانان(یا رزمندگان) باوجوداینکه لطافت روحی و علاقه به خانواده را در حد بالایی دارند اما عشق و هدف والاتری دارند که حاضرند یک مسیر بدون بازگشت را طی کنند و از دلبستگی‌ها جدا شوند. اما در اغلب فیلم‌های جنگی سینمای جهان، دلبستگی به خانواده و شوق بازگشت به‌سوی آن‌ها جنبه‌های تراژیک جنگ را رقم می‌زند. به همین دلیل در برخی فیلم‌های جنگی سینمای هالیوود، فرماندهان با بیان انگیزه‌های مادی، تأمین رفاه، کشورگشایی، بازگشت به‌سوی خانواده پس از پیروزی و کسب افتخار برای وطن، سربازانی را که به‌اجبار یا داوطلبانه در جبهه حضور پیداکرده‌اند راهی میدان نبرد می‌کنند و احساساتشان را تحت تأثیر قرار می‌دهند. اما در فیلم‌های دفاع مقدس تشجیع رزمندگان برای شرکت در جنگ و عملیات، با انگیزه‌های معنوی و الهی صورت می‌گیرد و سربازان اغلب به‌صورت داوطلبانه و باانگیزه درونی در میدان نبرد حاضر می‌شوند. در حقیقت، جنگ در سینمای دفاع مقدس به‌عنوان مکانی برای خودسازی بازنمایی می‌شود و فتح سرزمین حتی به زبان سربازان و کاراکترهای فرعی هم نمی‌آید. به همین دلیل، حیله‌گری، خباثت و نیرنگ از جانب جبهه ایرانی نمایش داده نمی‌شود چراکه جنگیدن یک عمل عبادی و مقدس محسوب می‌شود. اما همان طور که در فیلم «درجبهه غرب خبری نیست» می‌بینیم جنگ مکانی است که یک سرباز ساده‌اندیش و بی‌تجربه و خوش‌باور را به یک فرد انتقام‌جو، کینه‌توز و سنگدل تبدیل می‌کند که انگیزه‌ای جز اجبار فرماندهان برای جنگیدن ندارد و درنهایت به شکلی بی‌ارزش جان خود را از دست می‌دهد.

اسطوره‌سازی از واقعه کربلا و مشابهت اهداف و ایده‌های فرهنگ عاشورایی با فرهنگ دفاع مقدس یکی دیگر از الگوهای منحصربه‌فرد مطرح‌شده در آثار سینمایی دفاع مقدس است. الگوی منحصربه‌فردی که در سینمای جنگ جهان بدیلی ندارد.

ازآنجا که در آیین اسلام شیعی در دوران غیبت، جهاد دفاعی امکان‌پذیر است و نه جهاد ابتدایی (مرادپیری و شربتی، ۱۳۹۲: ۱۶) لذا این باور در سینمای دفاع مقدس هم بر دفاعی بودن جنگ ایران تأکید می‌کند و حمله به شهرها، ایجاد رعب و وحشت و کشتن غیرنظامیان معنی ندارد و جنگ همواره برای دفع تجاوز دشمن است. حتی در حین عملیات، بر کشتار بی‌ضابطه دشمن تأکید نمی‌شود و خونریزی معمول در فیلم‌های جنگی به تصویر کشیده نمی‌شود. اساساً در فیلم‌های دفاع مقدس، فضای جنگ در جبهه‌های ایران رعب‌آور نمایش داده نمی‌شود هرچند پر مهابت و سخت باشد و صحنه‌های جنگ مخاطب را مرعوب نمی‌کند. چنانچه در فیلم «موقعیت مهدی» صحنه‌های خشونت‌آمیزی دیده نمی‌شود. هیچ صحنه‌ای به طور آشکار کشتار قلع‌وقمع دشمن را نشان نمی‌دهد و رزمندگان ایرانی را برای کشتن دشمن حریص نمی‌بینیم. در عوض بردباری و آرامش در کنار روحیه سلحشوری و حماسی فرماندهان و رزمندگان نمایش داده می‌شود. سلسله‌مراتب نظامی حتی در لباس و گریم فرماندهان در فیلم‌های دفاع مقدس نشان داده نمی‌شود و برابری و برادری بسیارمورد تأکید است. بر همین اساس دوستی، صمیمیت و احترام عمیق بین رزمندگان نیز مشاهده می‌شود. بازنمایی انس و الفت میان رزمندگان از آرمان‌گرایی آن دوره حاصل‌شده است (اسفندیاری، ۱۳۹۳: ۲۷۲) و نژاد و طبقه‌ی اجتماعی، در روابط رزمندگان اهمیتی ندارد. رابطه بین فرمانده و سربازان هم مؤید برادری و برابری بین آنهاست. اما در اغلب فیلم‌های جنگی سینمای جهان فرماندهان عموماً با خشونت، تحکم و تحقیر با سربازان سخن می‌گویند (صحنه افتتاحیه فیلم *غلاف تمام فلزی (۱۹۸۷)* ساخته‌ی استنلی کوبریک را به یاد بیاورید) و با تهدید و تحقیر آنها را آموزش می‌دهند یا وادار به جنگیدن می‌نمایند و هرگونه سرپیچی از دستورات را سرکوب می‌کنند.

در سینمای دفاع مقدس زن یک عنصر پشتیبان، مشوق و دارای عواطف، جایگاه و احترام است. رابطه قهرمان با زنان داستان منبعث از باورهای دینی و اخلاقی مبنی بر حرمت نگاه داشتن برای زن و تلاش گسترده برای حفظ جان و کرامت و جایگاه او است. حضور زنان در فیلم‌های دفاع مقدس برای امدادرسانی یا خدمت‌رسانی، داوطلبانه و شجاعانه بوده و کمتر زنان را در نقش مبارز و در دل میدان نبرد یا در خط مقدم می‌بینیم. در همین راستا

بازنمایی زن به عنوان سوژه جنسی چه در جبهه خودی و چه در جبهه دشمن در فیلم‌های دفاع مقدس جایی ندارد. ابراز عشق و علاقه کاراکترها به همسر یا نامزدشان هم به کلّی فارغ از ابعاد شهوانی و روابط جنسی و در قالبِ عواطف پاک و انسانی نمایش داده می‌شود. این در حالی است که در سینمای جنگ جهان اغلب عواطف عاشقانه سربازان نیز در نوعی میل و رابطه جنسی بازنمایی می‌شود و بازنمایی روابط عاشقانه درنهایت با برقراری روابط جنسی (حتی در شرایط سخت جنگ) ظهور و بروز می‌یابد. (در فیلم *دشمن پشت دروازه‌ها (۲۰۰۱)*، ساخته‌ی ژان ژاک آنوی، اوج رابطه قهرمان داستان را با دختری که به او علاقه‌مند است به یاد بیاورید). در برخی فیلم‌ها «زن» یک سوژه جنسی برای تقویت و ترغیب روحیه سربازانی است که در جبهه‌های نبرد خسته شده‌اند (در فیلم *اینک آخرالزمان (۱۹۷۹)* ساخته فرانسیس فورد کاپولا، صحنه آوردن تعدادی رقاصه نیمه برهنه برای روحیه دادن به سربازان در میدان جنگ را به یاد بیاورید). در مواردی هم که زنان به‌عنوان خبرنگار، سرباز یا حتی فرمانده در جنگ حضور دارند، عموماً حضور آنها منجر به شکل‌گیری روابط عاشقانه بین آنان با سایر سربازان یا فرماندهان می‌گردد و در این روابط انگیزه‌های جنسی بر حرمت زنان برتری دارند.

بخشی از مصادیق ترافع در سینمای دفاع مقدس ایران و سینمای جنگ جهان را در دو فیلم مورد مطالعه «موقعیت مهدی» و «در جبهه غرب خبری نیست» در هفت محور زیر و در قالب یک جدول نشان می‌دهیم.

۱. انگیزه حضور در جنگ
۲. بازنمایی سلسله‌مراتب نظامی
۳. رابطه فرمانده و سربازان
۴. رابطه سربازان با یکدیگر
۵. بازنمایی دشمن
۶. بازنمایی مرگ
۷. بازنمایی زن

جدول ۱:مقایسه مصادیق ترافع در فیلم‌های موردمطالعه

وجه تمایز	موقعیت مهدی	در جبهه غرب خبری نیست
انگیزه حضور در جنگ	در سکانس‌های ابتدایی فیلم، «مهدی باکری» به عنوان فرمانده، خدمت به مردم، اسلام و مملکت را دلیل حضور خود در جنگ بیان می‌کند. همچنین در اپیزود «موقعیت مهدی»، «فاطمه» همسر «حمید باکری»، علت حضور همسرش در جنگ را معامله با خدا عنوان می‌کند. رزمندگان به تبع انگیزه‌هایی که ریشه در باورهای قلبی و دینی‌شان دارد، جنگ را بیهوده نمی‌دانند و با اجبار و اکراه به نبرد نمی‌روند. شک و تردید در سربازان بازنمایی نمی‌شود و اگر تردیدی هم نشان داده شود تا پایان فیلم به یقین بدل می‌گردد.	سربازان و فرماندهان در این فیلم درصدد کسب منافع مادی، کشورگشایی و در بهترین حالت به دنبال قهرمان ملی شدن هستند. عده کثیری که به‌اجبار در جنگ حضور پیدا کرده‌اند بی‌صبرانه در انتظار پایان یافتن جنگ و داوطلبان از حضور خود پشیمان‌اند. برای نمونه در گفتگویی که در شب آتش‌بس، بین «پاول» که داوطلبانه به جنگ آمده و «کت» که به اجبار در جنگ حضور پیداکرده است، شکل می‌گیرد، «کت» خود و همرزمانش را جنایتکاران تاریخ می‌داند که ناخواسته وارد جنگ شده‌اند. او خود را «یک جفت پوتین مسلسل به دست» توصیف می‌کند که از هدف جنگیدن خود هیچ نمی‌داند.
بازنمایی سلسله مراتب نظامی	در جلسه‌ای که فرماندهان برای برنامه‌ریزی جنگ گرد هم آمده‌اند همه لباس بسیج به تن دارند و به‌جز یک نفر، سایر فرماندهان هیچ درجه نظامی ندارند. در صحنه‌های مربوط به میدان نبرد هم تفکیک فرمانده و سرباز و سلسله مراتب نظامی از روی ظاهر برای مخاطب امکان‌پذیر نیست و در رفتار هم، رابطه فرمانده با سربازان را صمیمانه و رابطه سربازان با فرمانده را محترمانه می‌بینیم. فرمانده در دل خطر و در خط‌مقدم بدون هیچ محافظی، اسلحه به دست حضور دارد. سربازان فرماندهان خود را «آقا مهدی» و «حمید آقا» صدا می‌زنند و نه از روی ترس، بلکه به خاطر علاقه و احترام دستورات آنها را اطاعت می‌کنند.	سلسله مراتب نظامی به‌طور برجسته‌ای نمایش داده می‌شود. درجه‌دارها و فرماندهان کاملاً از سربازان منفک شده و این تفکیک علاوه بر اینکه در لباس‌های نظامی آن‌ها مشهود است، در سکانس‌های مختلف می‌بینیم که فرماندهان در محیطی بسیار متفاوت و جدا از سربازان اقامت داشته و در شرایط امن و دور از خطر از امکانات رفاهی و غذاهای متنوع بهره‌مند هستند درحالی‌که سربازان را در سکانس‌های مختلف در وضعیتی تأسف‌بار مشاهده می‌کنیم که گرسنه و تشنه‌اند و حتی در خط مقدم با دیدن میز غذای دشمن، جنگ را رها کرده و مشغول خوردن می‌شوند. سربازان مستقیماً با فرماندهان در ارتباط نیستند اما رده‌های بالاتر خود را «قربان» یا «ژنرال» خطاب می‌کنند.

وجه تمایز	موقعیت مهدی	در جبهه غرب خبری نیست
رابطه فرمانده و سرباز	رابطه بین فرمانده و سربازان مؤید برادری و برابری و محبت بین آنهاست. ابراز علاقه سربازان به فرمانده را درصحنه‌های زیادی مشاهده می‌کنیم. در اپیزود «لباس‌های خیس»، در سکانس مربوط به جلسه فرماندهان، کاراکتر اصلی (مهدی باکری) بر شجاعت و درصحنه بودن فرماندهان در کنار سربازان تأکید می‌کند و خطاب به سایر فرماندهان می‌گوید:«اگر فرمانده خط اول باشد و به نیرویش بگوید بیا خیلی فرق می‌کند با اینکه بگوید برو». همچنین در اپیزود آخر، فرمانده تحت هیچ شرایطی حاضر نیست نیروهایش را حتی در شرایطی که می‌داند شکست حتمی‌است، رها کرده و به عقب برگردد. متقابلاً سربازان هم حاضر نیستند فرماندهشان را تنها بگذارند.	فرماندهان عموماً با تحکم و از بالا به پایین با سربازان سخن می‌گویند و با تهدید و تحقیر آنها را وادار به جنگیدن می‌نمایند درحالی‌که خود در سایه امن نظاره‌گر جنگ هستند و هرگونه سرپیچی از دستورات را سرکوب می‌کنند. برای مثال در بخش‌های پایانی فیلم وقتی تنها ۱۵ دقیقه تا شروع زمان آتش‌بس باقی‌مانده و فرمانده از بالکن محل فرماندهی‌اش دستور حمله را صادر می‌کند، چند سربازی که مخالفت خود را اعلام می‌کنند از بین جمعیت خارج‌شده و تنبیه می‌شوند. سربازان دیگر هم باوجود مخالفت، جرئت اظهارنظر نداشته و به‌ناچار در خط حمله قرار می‌گیرند.
رابطه سربازان با یکدیگر	در اپیزود «من مهدی باکری نیستم» شاهد رفاقت و برادری عمیق بین دو رزمنده هستیم که در سخت‌ترین شرایط حاضرند برای یکدیگر فداکاری کنند و درعین‌حال رابطه صمیمانه‌ای با سایر رزمنده‌ها دارند. این روابط حتی پس از شهادت هم پررنگ به تصویر کشده می‌شود. برای نمونه در سکانسی از فیلم، سربازی را می‌بینیم که زیر آتش بی‌وقفه دشمن، موظف به رساندن مهمات به خط مقدم است اما برای این کار ناچار است از روی جنازه همرزمان شهیدش در کانال عبور کند، او با گریه به همرزم دیگرش می‌گوید که دل انجام این کار را ندارد و درنهایت برای انجام‌وظیفه مهمتر، تن به این کار می‌دهد. او برای حفظ حرمت جنازه‌ها، پوتین‌هایش را درآورده و به گردن می‌آویزد و از کانال عبور می‌کند.	در این فیلم هم روابط دوستانه نمایش داده می‌شود اما این دوستی بین تعداد محدودی از سربازان است که قصه پیرامون آنان روایت می‌شود و محبت بین همه سربازان دیده نمی‌شود بلکه بیشتر رقابت بین آنان دیده می‌شود. این موضوع درصحنه‌های مربوط به درگیری بر سر غذا به‌خوبی نمایان می‌شود. برای مثال درصحنه‌ای که «پاول» (شخصیت اصلی) برای یکی از دوستان زخمی خود که در کلیسا و در بین سایر زخمی‌هاست غذا تهیه می‌کند، در شرایطی که «چادن» با چنگال اقدام به خودزنی و خودکشی می‌کند، سرباز زخمی دیگری بی‌توجه به این اتفاق از فرصت استفاده کرده و غذای آن‌ها را با خود می‌برد. همچنین در سکانس قبل‌تر انبوه سربازان را می‌بینیم که برای پر کردن ظرف غذای خود با یکدیگر در حال رقابت و درگیری هستند.

وجه تمایز	موقعیت مهدی	در جبهه غرب خبری نیست
بازنمایی دشمن	در هیـــچ صحنه‌ای به‌طور آشـــکار، کشـــتار و قلع‌وقمع دشـــمن دیده نمی‌شود و به‌طور کلّی، رزمندگان ایرانی را برای کشـــتن دشمن حریص نمی‌بینیم. حتی چهره‌ای از سربازان دشمن نشان داده نمی‌شود و به‌جای آن، بیشتر ادوات جنگی (به‌ویژه تانک) به عنوان دشمن دیده می‌شود.	صحنه‌های متعددی از کشتن دشمن را مشـــاهده می‌کنیم که شخصیت اصلی فیلم از روی خشم، نفرت و یا ترس به نحو زجرآور و ددمنشانه‌ای سربازهای دشمن را می‌کشد. مانند صحنـــه‌ای که نبرد تن بـــه تن بین «پـــاول» و ســـرباز فرانســـوی روی می‌دهد که پاول پس از زدن ضرباتی به قفســـه ســـینه ســـرباز فرانسوی، برای خفه کـــردن او در دهانش گل فرو می‌کند. صحنه‌های خشـــونت‌بار به‌کرات در فیلم مشاهده می‌شود.
بازنمایی مرگ	مـــرگ یا شـــهادت در راه عمل به تکلیـــف دینی و الهی نوعی رســـتگاری و به معنای بازگشـــت به‌ســـوی خالق اســـت. در این فیلم فرمانده (مهدی باکری) ســـربازان را بین بازگشـــتن و رفتن به عملیات مخیر می‌کند و حقایق نبرد و دشـــواری‌هایش را برای آنها بازگو می‌کند. به آنها می‌گوید: «عملیات، عملیات بی برگشته. آخر این عملیات یا شهادته یا اسارت... به همین خاطر هرکی عذری داره... هرکی گرفتـــاری داره... بعضی بچه کوچیک دارن، پدر و مادر پیر دارن، توی خونه‌شـــون مریض دارن، خونه نیمه کاره دارن...هرکی مشکل داره نیاد...» اما سربازان مصمم به ماندن هســـتند و در پاسخ به سخنان فرمانده شعار «یا فتح یا شهادت» سر می‌دهند.	در این فیلم از عنصر مرگ برای اثبات پوچی جنگیدن استفاده شده است. این پوچی در سکانس پایانی فیلم و در مرگ «پـــاول» به عنوان قهرمان داستان به‌خوبی نشان داده می‌شود. چهره پاول در لحظات پایانی عمرش پر از بهت و ناباوری است. همچنین در پایـــان فیلم، در صفحه‌ای ســـیاه جملاتی نمایش داده می‌شود که به نوعی روایت تاریخ است و در بخشی از آن گفته می‌شـــود: «بیش از ســـه میلیون ســـرباز در آن منطقه (جبهه غربی) کشته شدند درحالی‌که اغلب برای به دســـت آوردن چند صد متر زمین جنگیدند».
بازنمایی زن	زن در ایـــن فیلم در بســـتر خانواده (در جایگاه همســـر، خواهر و مادر) بازنمایی می‌شـــود. روابط عاشقانه نیز در بستر خانواده شکل‌گرفته و امکان بروز می‌یابد. در سکانس خواســـتگاری «مهدی باکری» از «صفیـــه» این موضوع به‌وضوح نمایش داده می‌شود و ما می‌بینیم که اولین ابراز محبت‌ها بین این دو پس از جاری شدن خطبه عقد اتفاق می‌افتد. روابط عاطفی بدون نمایش و اشـــاره به انگیزه‌ها یا نشـــانه‌های جنسی؛ چه در گریم و لباس زنان و چه در رفتار آنان، در طول فیلم به مخاطب نشان داده می‌شود.	درصحنه‌ای هنگامی‌که خانواده‌ای با دو دختر جوان در فاصله‌ای نسبتاً دور از محل استقرار نیروهای آلمانی در حال عبور هستند سربازی به‌سرعت گوی سبقت را از هم‌سنگرهای خود می‌رباید و به سمت دخترها می‌دود. او موفق می‌شـــود با آنان همراه شود و نیمه‌شـــب در حالـــی بـــه اردوگاه برمی‌گردد که خاطره هم‌خوابگی خود با یکی از دختران را برای دوستانش تعریف می‌کند و دســـتمالی که از او به یادگار گرفته اســـت را با افتخار به آنها نشان می‌دهد.

همان‌طور که لیوتار خاطرنشان می‌کند، هر حرکت کوچک، در جهت مخالفت با ژانرهای مرسوم، می‌تواند تلاشی باشد در جهت تحلیل بردن پایگاه‌های قدرت آن نظام از درون. درست است که این رفتارهای کوچک، اتفاقات بزرگ و انقلاب‌ها را رقم نمی‌زنند، اما می‌توانند کشمکش‌هایی مخرب درون یک نظام گفتمانی باشند(وارد، ۱۳۸۳: ۲۳۳). بر همین سیاق می‌توان گفت، سینمای دفاع مقدس عرصه گسترده‌ای از قصه‌های و نشانه‌ای خرد، ناسازگار و حتی متناقض با سینمای جنگ جهان را در بردارد و می‌تواند معیارهای متفاوتی را برای درک و فهم حقایق یک جنگ و آرمان‌های رزمندگان ارائه کند و قواعد جدیدی را در روایت‌گری این حوزه پی‌ریزی نماید.

۵-۲. جهان‌های ناهمگن در سینما (سینمای دفاع مقدس؛ جهانی ناهمگن در دل سینمای جنگ)

لیوتار برای توضیح بیشتر چگونگی بیان ترافع در هنر، «ایده جهان های ناهمگن» را طرح می‌کند. به بیان او «ناهمگن» یا «ناهمگون» به معنای تشکیل شدن از عناصر نامتشابه است(پاول، ۱۳۹۶:۳۶). لیوتار معتقد است که در هر اثر هنری پست‌مدرن گواهی به وجود ترافع، موجب ناهمگونی در یک اثر می‌شود. زمانی که یک اثر هنری، درون گفتمان و برعلیه گفتمان کار می‌کند و از طریق جایگزینیِ قوانین حقیقت، چارچوب بازنمایانه آن را به چالش می‌کشد، در این حالت ژانر گفتمانی اولیه نمی‌تواند با آن ترکیب شود، مگر آنکه دچار ازهم‌پاشیدگی شود و در صورت ترکیب شدن هم این ترکیب، در فضایی مجزا از فضای گفتمان اولیه اتفاق می‌افتد. چیزی که ریدینگز به آن «جلوه‌ی فضایی» می‌گوید(Readings, 1991, 28). درنتیجه پس‌ازآن که به وجود ترافع در یک نظام صوری گواهی می‌دهیم، در همان حین از جهان آن نظام فاصله می‌گیریم و وارد جهان تازه‌ای می‌شویم که با جهان نظام صوری اولیه، ناهمگن و متفاوت است. اما این به این معنا نیست که نظام صوری مبدأ به‌طور کامل از بین می‌رود. بلکه این جهان ناهمگن جدید، از درون خود آن نظام صوری سر برمی‌آورد و هنوز زمینه اولیه وجود و حضور دارد، اما قواعد آن متلاشی‌شده است. ازاین‌رو جهان ترافع و جهان صوری پیشین باهم در یک سطح قرار می‌گیرند که لیوتار به آن «برخورد دوجهان ناهمگن» می‌گوید. بر این اساس، طبق آنچه در مبحث ترافع پیرامون سینمای دفاع مقدس بیان شد، این نوع فیلم‌سازی یک جهان ناهمگن در دل سینمای جنگ جهان به وجود می‌آورد. جهانی که به لحاظ فنی و بخصوص محتوایی با کلیت صوری و ایدئولوژیک ژانر مبدأ خود ناهمگن و متفاوت است.

در این بخش از مباحث، لیوتار با توضیح مفهوم «استعاره» بیان می‌کند که برای جمله‌های ناهمگون هیچ معنایی وجود ندارد که به‌طور واحد درک شود. به‌عنوان‌مثال تجربه خود تاریکی با شنیدن واژه تاریکی و همچنین دیدن تصویر تاریکی، سه حس متفاوت و ناهمسان را در ما بر می‌انگیزند. ما هرگز از طریق هر سه این حوزه‌ها به یک احساس واحد نمی‌رسیم، بلکه ما در هر یک از این بازی‌های زبانی، صرفا در حال استفاده از یک «استعاره» برای مفهوم تاریکی هستیم(Readings, 1991: 26 & 27). در هنر، تنها از طریق استعاره می‌توان مفاهیم را بازگو کرد و اشاره به امر غیر قابل بازنمایی داشت. در استعاره می‌توان وجود همزمان دو معنای ناهمگن را در یک فضا دید. یکی عنصری که به‌عنوان استعاره به‌کاربرده می‌شود و دیگری معنایی که این استعاره به‌جای آن به‌کاربرده می‌شود(Readings, 1991:37). بنابراین امر غیرقابل بازنمایی در هنر، توسط استعاره می‌تواند بیان شود که این خود، دو جهان ناهمگون در تصویر ایجاد می‌کند. «استعاره»ی لیوتار همان چیزی است که سید مرتضی آوینی در جلد دوم کتاب «آینه جادو» به‌عنوان «نمادیسم» از آن یاد می‌کند و بیان می‌دارد که حقایق مجرد جز از طریق نمادیسم نمی‌توانند به قاب تصویر و تجسم دربیایند و باید با توسل به نمادهای کنایی و غیرمستقیم مفاهیم را انتقال داد(آوینی- ب، ۱۳۷۷: ۳۱ و ۳۲). در اپیزود «من مهدی باکری نیستم» در فیلم «موقعیت مهدی» رزمنده جوان در هنگام عبور از کنار جنازه دشمن متوجه می‌شود که سرباز دشمن قبل از مرگ سه ساعت مچی روی دست خود بسته و به غنیمت گرفته است. رزمنده دو ساعت را که متعلق به همرزمانش بوده از روی دست سرباز دشمن باز می‌کند اما هنگام جدا کردن ساعت سوم از روی رنگ پوست متوجه می‌شود که این ساعت متعلق به خود سرباز دشمن است. بنابراین مجدداً ساعت را روی دست او محکم می‌کند. این سکانس اشاره‌ای نمادین به اصالت دفاع است که در آن تجاوز به‌حق دیگری معنا ندارد و رزمندگان تنها درصدد بازپس‌گیری حقوق خود هستند تا جایی که حتی در موضع قدرت هم اجازه تجاوز را به خود نمی‌دهند. اینجاست که می‌توان گفت سینمای دفاع مقدس جهان ناهمگنی را در دل سینمای جنگ جهان به وجود آورده است. در فیلم «در جبهه غرب خبری نیست» حرص و ولع فرماندهان را برای تصرف هر چه بیشتر اراضی و به دست آوردن امتیازات بیشتر می‌بینیم. حتی سربازان با انگیزه فتح کشور فرانسه و بهره‌مندی از امتیازات آن در جنگ شرکت می‌کنند. برای مثال در این فیلم دو بار صحنه دزدی از مزرعه یک کشاورز فرانسوی را توسط سربازان آلمانی می‌بینیم که یکبار به قصد تفریح (وقتی انگیزه پیروزی و فتح فرانسه را داشتند) و بار دیگر (پس از شکست و

پذیرش آتش‌بس) از فرط گرسنگی این کار را انجام می‌دهند و در آخر هم دزد غاز توسط پسر کوچک مزرعه‌دار کشته می‌شود.

چیزهایی هستند که باعث می‌شوند، یک لحظه، چیزی از ذهن و خاطره بگذرد و احساسی را در ما ایجاد کند. چیزی به کوتاهی یک حس گذرا یا یک طنین، تا چیز مبهمی را به یادآوریم. این لحظه گذرندگی را لیوتار «حضور» می‌نامد: «حضور دم یا لحظه ای است که هرج‌ومرج تاریخ را دچار وقفه می‌کند« (عزیزیان گیلان، ۱۳۹۲: ۷۱). حضور با نمایش امر غیرقابل بازنمایی تداعی می‌شود. یعنی گواهی به چیزی که هست، اما شاید قابل دیده شدن نیست. دریکی از سکانس‌های پایانی فیلم «موقعیت مهدی» شخصیت مهدی باکری (قهرمان) تصمیم می‌گیرد برخلاف دستور عقب‌نشینی، در جبهه نبرد در کنار نیروهایش بماند و مقاومت کند. او پس از امحاء اسناد و مدارک شناسایی‌اش در آب رودخانه، از طریق بی‌سیم با یکی از فرماندهان به نام احمد ارتباط برقرار کرده و خط مقدم و محل درگیری با دشمن را جای باصفایی تعبیر می‌کند و از او دعوت می‌کند تا او هم به دل نبرد بیاید و این زیبایی غیرقابل وصف را تماشا کند تا برای همیشه کنار هم باقی بمانند. در این صحنه قهرمان را میان نیزاری در محل درگیری می‌بینیم و صدای تیراندازی که از فاصله‌ای نه‌چندان دور به گوش می‌رسد. در اینجا همه تشویش‌ها و هرج‌ومرج پلان‌های قبل به آرامش تبدیل‌شده و کارگردان تلاش می‌کند تا به امری غیرقابل دیده شدن گواهی دهد. چیزی که نه با جسم، بلکه باروح مرتبط است و موجب آرامش کاراکتر و انگیزه‌بخش او برای ماندن تا پایان راه شده است. این لحظه حضور در فیلم «موقعیت مهدی» هم یکی از مواردی است که ناهمگن بودن سینمای دفاع مقدس را با سینمای جنگ جهان به نمایش می‌گذارد. آنچه در این لحظه، غیرقابل بازنمایی ست دقیقاً نقطه مقابل آن چیزی است که در فیلم «در جبهه غرب خبری نیست» با آن مواجهه می‌شویم. به نظر می‌رسد مهم‌ترین چیزی که کارگردان به‌ویژه در سکانس پایانی درصدد نمایش آن است «پوچی» و «بیهوده مردن» کاراکتر اصلی است. قهرمان فیلم نه‌تنها انگیزه‌ای برای ادامه جنگ ندارد بلکه برای پایان آن لحظه‌شماری می‌کند و خود و سایر همرزمانش را قربانی زیاده‌خواهی فرماندهانش می‌داند. صحنه کشته شدن «پاول» درست در ثانیه‌های آخر شروع آتش‌بس چرخه عبث جنگ را به‌خوبی نشان می‌دهد. درمجموع گواهی به وجود ترافع و عناصری که استعاره‌ای از امر غیرقابل بازنمایی هستند در سینمای دفاع مقدس، همگی جهان‌های ناهمگنی هستند که باعث مقابله و برخوردی می‌شوند که می‌تواند مشخصه سینمای پست‌مدرن با معیارهای

مدنظر لیوتار باشد. بنابراین وظیفه اثر هنری که از منظر لیوتار ایجاد وضعیت برخورد فضاهای ناهمگن است، در سینمای دفاع مقدس روی می‌دهد. برخورد فضاهای ناهمگن، لحظه‌ای است که هیچ معیاری نمی‌تواند بر دیگری پیشی بگیرد، بنابراین ما در وضعیت «آزادی» قرار می‌گیریم (ملپاس، ۱۳۸۹: ۱۱۸) .

۵-۳. وقت استراحت[1]

لیوتار معتقد است حالتی از شکوهمندی در هنر وجود دارد که به آن «نوسازنده» می‌گوید. این احساس شکوهمندی نوعی سرمستی است که حاصل ابداع بازی‌ها و قواعد جدید است. او بر ایجاد این حس سرمستی تأکید دارد (دیوید، ۱۳۸۲: ۸۲.). همان‌طور که پیش‌ازاین گفته شد، لیوتار تمرکز مطالعات خود در هنر را روی نقاشی قرار داده است اما در این پژوهش این آراء و نظرات را در حوزه سینما بسط داده‌ایم. بنابراین می‌توان گفت که این حالت نوسازنده و ابداع بازی‌ها و قواعد جدید در سینما هم می‌تواند به وجود بیایید. در این حالت، سینما، هم از نظر فرمی و هم از نظر محتوایی، می‌تواند چیزی بیش از واقعیات موجود باشد. لیوتار توضیح می‌دهد در لحظه‌ای که به امر غیرقابل بازنمایی در یک نظام صوری گواهی می‌دهیم و درنتیجه آن، دو جهان ناهمگن در کنار یکدیگر قرار می‌گیرند وضعیتی پیش می‌آید که لیوتار به آن «وقت استراحت» می‌گوید (Lyotard, 1993: 243). وقت استراحت لحظه‌ای است که همه قواعد موجود در ذهن متوقف می‌شوند و ما می‌توانیم آزادانه و بدون هیچ معیار و چارچوبی با یک اثر مواجه شویم و بدون پیش‌داوری درباره آن تأمل‌کنیم. این لحظه‌ای است که ذهن ما به استراحت دعوت می‌شود، تا برای لحظه‌ای همه مفاهیمی که کلان روایت‌ها به‌عنوان معیار و ارزش در ذهن ما تثبیت کرده‌اند، متوقف شوند تا بتوانیم با تأمل به یک اثر هنری نگاه کنیم یا حتی یک اثر هنری خلق کنیم. چرا که در این حالت، همه جهان‌های موجود در اثر، در یک نقطه مسدود و متوقف می‌شوند و لحظه‌ای متفاوت را برای درک رقم می‌زنند. در این حالت، سینمای دفاع مقدس با خلق این لحظه استراحت می‌تواند مخاطب فیلم‌های جنگی هالیوودی را از چارچوب‌های تحمیلی و تکرارشونده رها کند و به او این امکان را بدهد که بدون پیش‌داوری به تماشای مفاهیمی بنشیند که شاید پیش‌ازاین در هیچ فیلم جنگی با آنها مواجه نشده و جنگ را از زاویه‌ای منحصربه‌فرد به تماشا بنشیند.

1. Rest time

نتیجه‌گیری

لیوتار همواره به اهمیت رویارویی با نظام‌های توتالیتر و امکان مقاومت در برابر آنها اشاره و از اصطلاح کلان روایت برای نظام‌های توتالیتر استفاده می‌کند. او معتقد است در دنیای معاصر به‌جای تلاش برای دست‌یابی به کلان روایتی نوین، باید از طریق خرده روایت‌ها برای دست‌یابی به قابلیت مقاومت و منطق‌شکنی درون نظام‌ها تلاش کرد. آرمان‌های زیبایی‌شناختی لیوتار، «ناهمگونی» و «ترافع» هستند و او وظیفه اخلاقی و سیاسی هنر را گواهی به وجود ترافع و سایر امور ناسازگار می‌داند. لیوتار هنر را دارای همان نظام‌های روابطی موجود در جامعه و سیاست می‌داند. ازاین‌رو منطق‌شکنی در هنر می‌تواند ابزاری بسیار مناسب برای فروپاشی کلیت‌های سیاسی و اجتماعی باشد. تمایز گفتمان/تصویر، یک چارچوب تحلیلی ابداعی توسط لیوتار است. اوامر تصویری را به‌عنوان رکن محوری مبارزه سیاسی مدنظر خود مطرح می‌کند. این اندیشه لیوتار به‌خوبی در حوزه سینما قابل توسعه است چراکه سینما از حیث تصویری بودن، می‌تواند قدرتمندتر از زبان فلسفی به جنگ با تمامیت بپردازد و از طرفی مملو از نظام‌های صوری و کلیت‌هایی است که متأثر از فضای فرهنگی و اجتماعی زادبوم خود یعنی کشورهای غربی و کلان روایت سرمایه‌داری هستند. سینما به‌عنوان هنری که با تصویر سروکار دارد می‌تواند بر فضای گفتمان غالب شود و حتی تضادها و ناهمگونی‌های اساسی درون گفتمان‌های غالب را به نمایش بگذارد. بنابراین، براساس نظرات لیوتار می‌توان گفت که سینما در عصر پست‌مدرن، می‌تواند این صداهای خاموش شده و فراموش‌شده را آشکار کند. گواهی به وجود ترافع وظیفه اخلاقی هنر است و سینما به‌خوبی می‌تواند این وظیفه را انجام دهد. در سینما نه‌تنها این امکان وجود دارد که از بُعد فرمالیستی، کلان روایت‌ها یا نظام‌های صوری موجود در آن متلاشی شود، بلکه حتی این امکان وجود دارد که جهان‌بینی موجود در بطن این نظام‌های صوری نیز مورد فروپاشی قرار گیرند. این پتانسیل به چالش کشیدن قواعد و ژانرهای مستقر، از نظر فرمی و محتوایی، به سینما، نقش کلیدی و مهمی در حوزه‌های تفکر، اخلاق و سیاست خواهد داد. فیلم و سینما می‌تواند با فراخواندن به تغییر مفروضات تثبیت‌شده، قواعد شکل و محتوا را در هم بشکند.

البته این ابهام وجود دارد که آیا لیوتار برای هنر به‌خودی‌خود ارزشی قائل هست و یا آن را ابزاری می‌داند، در جهت حل منازعات سیاسی و اخلاقی. درعین‌حال، دغدغه اخلاق‌گرایانه لیوتار را در همه آثار او نمی‌توان نادیده گرفت. تنها می‌توان به این تأکید کرد که برای لیوتار، همه‌چیز در ارتباط با اخلاقی بودن و عادلانه بودن درک و ارزیابی می‌شود. اما اگر هنرمند

دغدغه اخلاقی بودن داشته باشد و علاقه‌مند به کشف نظام‌های صوری جدید باشد، روش منطق شکنانه لیوتار می‌تواند بسیار جذاب و راهگشا باشد. گواهی به این چهار امر ناسازگار، نه‌تنها می‌تواند در وجه محتوایی، پتانسیل‌های سینما را آزاد کند و از آن در جهت منطق‌شکنی کلان روایت‌ها و گفتمان‌ها استفاده کند، بلکه می‌توان از این روش در وجهی صرفاً فرمالیستی و در جهت رسیدن به ایده‌های متکثر سود برد. علاوه بر این، یک روش بسیار قابل‌اعتنا برای تحلیل و نقد آثار هنری است که در این جُستار در تحلیل فیلم‌های «موقعیت مهدی» و «در جبهه غرب خبری نیست» استفاده شده است. طبق یافته‌های تحقیق و پس از بیان وجوه تمایز سینمای دفاع مقدس ایران از سینمای جنگ جهان، می‌توان به این نتیجه رسید که سینمای دفاع مقدس ایران با نمایش دادن ارزش‌ها و مفاهیم انسانی، تقبیح خشونت و تجاوز و متقابلاً تقدیس و مشروعیت بخشی به دفاع، مقصد نهایی جنگ و سفر قهرمان را در انجام تکلیف (چه منجر به پیروزی شود و چه به شهادت ختم گردد) نشان می‌دهد. به‌این‌ترتیب جنگیدن به‌منزله جهادی بافضیلت به نمایش گذاشته می‌شود و این نوع سینما، یک جهان ناهمگن در دل سینمای جنگ جهان به وجود می‌آورد که باکلیت صوری و ایدئولوژیک ژانر جنگی در سینما (ژانر معیار خود) ناهمگن و متفاوت است. سینمای دفاع مقدس با مؤلفه‌های منحصربه‌فردی که مشخصاً در سینمای جنگ جهان نمود پیدا نمی‌کنند و به‌عنوان یک‌خرده روایت، راه طولانی اما روشنی را برای ایجاد یک مسیر بدیع در کلیت سیاسی سرمایه‌داری و نظام صوری سینمای جنگ و فراهم آوردن وقت استراحت برای مخاطبان آن در پیش‌رو دارد. وقت استراحت لحظه‌ای است که ذهن مخاطب سینما از سیطره تمامیت کلان روایت رهاشده و فرصت پیدا می‌کند تا بار دیگر و از نو با نگاهی از سر تأمل به جهان فیلم نظر کند و فارغ از قیود حاکم بر فضای سینما و فیلم، برداشت جدید و متفاوتی نسبت به قبل از آنها داشته باشد.

امور ناسازگارِ ترافع، جهان‌های ناهمگن، امر والا و رویداد، ضد مفاهیمی هستند که لیوتار در زیبایی‌شناسی خود آنها را بسط می‌دهد و وجود آنها را لازمه یک اثر منطق‌شکنانه می‌داند. ما در این پژوهش دو بحث ترافع و جهان‌های ناهمگن را مدنظر قراردادیم. چراکه زیبایی‌شناسی لیوتار و تأکیدش بر لزوم فروپاشی قواعد ژانر، بیش از هر چیز بر همین دو جنبه بنیادین استوار است. پیشنهاد می‌شود دو امر ناسازگار دیگر یعنی رویداد و امر والا نیز در حوزه مطالعات سینما مورد بررسی قرار گیرند. همچنین در این مقاله منطق‌شکنی سینمای دفاع مقدس را از بعد محتوایی مورد تأمل قراردادیم و پیشنهاد می‌کنیم در تحقیقات آتی این روش لیوتار از بعد فرم و تکنیک نیز در سینما بررسی شود.

درمجموع باید گفت سینمای دفاع مقدس عرصه گسترده‌ای از قصه‌های خرد، ناسازگار و حتی متناقض با روایت‌های مرسوم در سینمای جنگ جهان است و می‌تواند معیارهای نوینی را برای درک و فهم حقایق یک جنگ ارائه کند و قواعد جدیدی را پی‌ریزی نماید. سینمای دفاع مقدس نه‌تنها می‌تواند یک تجربه جدید و آزادانه زیبایی‌شناسی باشد، بلکه درحال انجام وظیفه اخلاقی و سیاسی نیز هست و آن فروپاشی و از درون تحلیل بردن نظام‌های گفتمانی مستقر در حوزه سینمای سرمایه‌داری است.

منابع

۱. آوینی، مرتضی (۱۳۹۰). آینه جادو، تهران: انتشارات واحه.
۲. آوینی، مرتضی(۱۳۷۷). آینه جادو، جلد دوم، تهران: نشر ساقی.
۳. اسفندیاری، شهاب(۱۳۹۳) . سینمای ملی و جهانی‌شدن، ترجمه مسعود اوحدی، تهران: سروش.
٤. اعلایی، رامین و فهیمی فر، اصغر. (۱۳۹۷) ریخت‌شناسی مضمونی (تماتیک) سینمای دفاع مقدس ایران، فصلنامه مطالعات دفاع مقدس، ٤(۱۳)، ۵۹-۳۹. 20.1001.1.25883674.1397.4.1.2.7.
۵. پاول، جیمز. ان (۱۳۹٦). پست‌مدرنیسم، (ترجمه سید حسین موسوی)، تهران: ناشر مؤلف.
٦. پین، مایکل(۱۳۸۲). فرهنگ اندیشه انتقادی از روشنگری تا پسامدرنیته، (ترجمه پیام یزدانجو)، تهران: نشر مرکز.
۷. جیمسون، فردریک(۱۳۹۵). پیشگفتار کتاب وضعیت پست‌مدرن: گزارشی درباره دانش، (ترجمه حسینعلی نوذری)، تهران: گام نو.
۸. حقیقی، شاهرخ.(۱۳۸۷). گذر از مدرنیته؟ نیچه، فوکو، لیوتار، دریدا. تهران: موسسه انتشارات آگاه.
۹. دیوید، آنتونی (۱۳۸۲). دیدگاه لیوتار درباره امر باشکوه کانت ،(ترجمه مجید اکبری)، نامه فرهنگ، شماره ۵۰.
۱۰. رشیدیان، عبدالکریم (۱۳۹۳). فرهنگ پسامدرن، تهران: نشر نی.
۱۱. سجودی، فرزان و رودی، فائزه (۱۳۸۹). بررسی تحول روایت: از روایت کلاسیک تا روایت پست‌مدرن، فصلنامه پژوهش‌های زبان و ادبیات تطبیقی، ٤، ۱۷۱-۱۵۵.
۱۲. سیم، استوارت(۱۳۹۵). لیوتار و ناانسان، (ترجمه محسن محمودی)، تهران: مهرگان خرد.
۱۳. صادقی پور، محمدصادق. (۱۳۹۸) فلسفه فیلم از دیدگاه ژان فرانسوا لیوتار، مطالعات میان‌رشته‌ای ارتباطات و رسانه، ۲(٤). ۱۳۹-۱۱۵. jiscm.2019.93496/10.22034.
۱٤. عزیزیان گیلان، حامد(۱۳۹۲). درسه های فیلسوف هنرمند: دوشان، بورن، نیومن و فرانسیس به روایت لیوتار، فصلنامه کیمیای هنر، ۲(۷) ۷۸- ٦٤.
۱۵. عزیزیان، حامد و نوذری، حسینعلی(۱۳۹۱). بررسی رابطه تجربه امر والای هنری، تخالف ونشانه تاریخی در اندیشه‌های ژان فرانسوا لیوتار، فصلنامه تخصصی علوم سیاسی، ۱۸، صص ۱۳٤-۹٦.
۱٦. قره‌باغی، علی‌اصغر(۱۳۸٦) . روایت، کلان‌روایت؛ واژگان و اصطلاحات فرهنگ جهانی (۲۵)، گلستانه، شماره ۸.
۱۷. قمی، محسن(۱۳۸٤). تأثیر نظریه بازی های زبانی ویتگنشتاین بر فلسفه لیوتار، فصلنامه اندیشه دینی دانشگاه شیراز، شماره ۱٦. jrt.2013.1356/10.22099
۱۸. قنادان، رضا.(۱۳۹٤) .جای خالی معنا: مدرنیسم و پسامدرنیسم، تهران: انتشارات مهرویستا.
۱۹. لیوتار، ژان فرانسوا (۱۳۹۵) . وضعیت پست مدرن: گزارشی درباره دانش، (ترجمه حسینعلی

نوذری)، تهران: گام نو.
۲۰. لیوتار، ژان فرانسوا(۱۳۹۲). دگردیسنده های مارسل دوشان، (ترجمه شهرام رستمی)، تهران: انتشارات مولوی.
۲۱. لیوتار، ژان فرانسوا(۱۳۹٤). ناانسانی؛ تأملاتی در باب فلسفه زمان، (ترجمه محمدعلی جعفری)، تهران: انتشارات مولوی.
۲۲. مراد پیری، هادی و شربتی، مجتبی(۱۳۹۲). آشنایی با علوم و معارف دفاع مقدس، تهران: سمت.
۲۳. مرادیان، صفورا و محمدی وکیل، مینا (۱۳۹۷). مطالعه نظریه کلان روایت و منطق شکنی در اندیشه ژان فرانسوا لیوتار در هنر معاصر ایران، پایان‌نامه کارشناسی ارشد رشته نقاشی، دانشگاه الزهرا (س)، دانشکده هنر.
۲٤. مطهری، سید میثم و دلخواه، مسعود و بنی اردلان، اسماعیل و سرسنگی، مجید(۱۳۹٤). بررسی تطبیقی تولیدات سینمای دفاع مقدس حوزه هنری در دهه ٦۰ با نظریه‌های سید مرتضی آوینی (جستاری در مدیریت سینمای ایران)، مطالعات فرهنگ- ارتباطات، ۱٦(۳۰) ۱۸٤-۱٦۲. 20.10 01.1.20088760.1394.16.30.7.4
۲۵. ملپاس، سایمون. (۱۳۹۵) پسامدرن، (ترجمه بهرام بهین)، تهران: انتشارات ققنوس.
۲٦. ملپاس، سایمون. (۱۳۸۹) ژان فرانسوا لیوتار، (ترجمه قمرالدین بایردست)، تهران: نشر نی.
۲۷. وارد، گلن. (۱۳۸۳) پست‌مدرنیسم، (ترجمه قادر فخر رنجبری و ابوذر کرمی)، تهران: نشر ماهی.
28. Haber, H. F. (1994). *Beyond Postmodern Politics: Lyotard, Rorty, Foucault*. Psychology Press.
29. Lyotard, J, F.(1993). *Libidinal Economy*. Translated by Iain Hamilton Grant . Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis, 243.
30. Lyotard, J, F. (1988). The Differend: Phrases in Dispute. Translation by Georges Van Den Abbeele. Manchester University Press.
31. Readings, B. (1991). Introducing Lyotard: art and politics. Psychology Press.