

برساخت قهرمان ملی دهه ۶۰ در حافظه جمعی در سینمای دهه چهارم انقلاب اسلامی ایران: مورد پژوهی فیلم سینمایی موقعیت مهدی

تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۰۳/۲۱

تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۰۴/۲۷

کد مقاله: ۱۵۳۳۶

علیرضا کریمی*^۱، عبدالله کریم زاده^۲

چکیده

پژوهش حاضر با اتخاذ روش نشانه‌شناسی رولان بارت و پارادایم نظری سیاست حافظه تلاش کرده است قهرمان ملی دهه ۶۰ در حافظه جمعی مردم ایران را از منظر سینمای دهه چهارم انقلاب اسلامی ایران مورد بررسی قرار دهد. در این راستا، با تمرکز بر فیلم سینمایی موقعیت مهدی به عنوان فیلمی خصیصه‌نا از سینمای دهه چهارم انقلاب اسلامی ایران سکانس‌های دلالت‌مند این فیلم را به عنوان واحد تحلیل در نظر گرفته و هر سکانس را از سه منظر کارکردی، کُنشی و روایی مورد تحلیل قرار داده است. یافته‌های تحلیل نشان می‌دهد که برساخت قهرمان ملی دهه ۶۰ در سینمای دهه چهارم انقلاب تصویری قهرمانی است که تلاش می‌کند اطاعت از فرمان امام و به‌حاشیه راندن دیگر مشکلات را در دستور کار خود قرار دهد. از منظر حافظه جمعی نه فقط شاهد تقلیل سطح مشکلات از سطح ساختاری به سطح مشکلات فردی و بین‌فردی هستیم، بلکه در بازنمایی کارکرد نهادها نیز چنین تقلیل‌گرایی و فروگاهی کاملاً مشهود است. بر اساس تحلیل داده‌های استخراج شده ادعا شده است که کاراکتر قهرمان ملی دهه ۶۰ در سینمای دهه چهارم انقلاب اسلامی با توجه به نیروهای گفتمانی و روح زمان حاضر بازطراحی شده و برساختی جدید از قهرمان توسط فیلم به نمایش درآمده است.

واژگان کلیدی: بازنمایی، حافظه جمعی، سیاست حافظه، قهرمان ملی.

۱- دانشجوی کارشناسی ارشد، مطالعات فرهنگی، دانشگاه علامه طباطبایی (نویسنده مسئول) karimi_alireza@atu.ac.ir

۲- استادیار مطالعات ارتباطات، پژوهشگاه مطالعات فرهنگی، اجتماعی و تمدنی وزارت علوم، تحقیقات و فناوری

Abdollah.karimzadeh@gmail.com

مرور پیشینه پژوهش مؤید آنست که در دوره‌های تاریخی مختلف، نظام‌های حاکم با تکیه بر سیاست‌گذاری حافظه تلاش می‌کنند گذشته را تحت کنترل خود درآورده و به صورت هدفمند در راستای بازتولید ارزش‌های فرهنگی و گفتمانی مرجع خود به کار گیرند. از این رو، در تشریح روش‌مندی سیاست حافظه باید گفت که این رویکرد، تجربه‌ای سوژه‌مند را در اختیار حاکمیت قرار می‌دهد که از خلال آن «چه کسی می‌خواهد چه کسی، چه و چرا و چه چیزی را به یاد آورد» اهمیت پیدا می‌کند (کانفینو، ۱۹۹۷). سیاست حافظه در سال‌های پایانی قرن بیستم با وقایعی نظیر، ظهور رسانه‌های ارتباطی جدید، ظهور انفجاری جنبش‌ها و تشکیلات مرتبط با حفظ میراث فرهنگی، رشد چندفرهنگ گرایی، ظهور دموکراسی نوین و افول کمونیسم مورد اقبال و توجه قرار گرفت، به نحوی که می‌توان گفت در جهان پس از جنگ سرد، تمامی جوامع خصوصاً جوامعی که به‌تازگی دوره‌های سخت، حماسی یا آشفته را پشت سر نهاده‌اند، در تکاپوی شدید برای یافتن حقیقت در مورد گذشته خود شده‌اند که نشانه‌های آن را امروزه می‌توان در محبوبیت آثار تاریخی، فیلم‌ها و برنامه‌های تلویزیونی تاریخ، توجه به تاریخچه‌های خانوادگی، خاطره‌نویسی، زندگی‌نامه نویسی، علاقه‌مندی به محل‌های یادبود و مکان‌ها، رشد چشمگیر موزه‌ها و به‌طور کلی تغییر اساسی در نحوه گردآوری آثار گذشته و تحول در استراتژی‌های بازنمایی گذشته مشاهده نمود

در ایران و چهاردهه پس از پیروزی انقلاب اسلامی نیز، حاکمیت در مقام سیاست‌گذار تلاش می‌کند تا مدل مطلوبی از انقلاب اسلامی ایران را که در بهمن ۱۳۵۷ به پیروزی رسید، برای نسل‌های بعد انقلاب که تجربه زیسته در دهه ۶۰ و جنگ تحمیلی هشت‌ساله و دیگر وقایع دهه ۶۰ را نداشته‌اند، ارائه کند. از این رو، به منظور حفظ، بازتولید و تقویت مشروعیت خود و پایداری ارتباط با مردم جامعه، از سیاست حافظه بهره می‌گیرد و تلاش می‌کند تا با استفاده از عناصر مادی و بهره‌گیری از فضاهای جمعی، اقدام به ایجاد یادبودها و سنت‌های یادبودی پرداخته، تا در خلال آن حافظه جمعی و هویتی مشترک برای مردم جامعه پدید بیاید.

اجرای سیاست‌های حافظه‌ای در رسانه و خصوصاً سینما، از طریق بازنمایی آن صورت می‌پذیرد. این بازنمایی -که عمدتاً از طریق رسانه‌ها صورت می‌پذیرد، نقش مهمی را در انتقال فرهنگ جامعه یا جریان درونی شدن هنجارها و ارزش‌ها یا تثبیت ایدئولوژی‌های موجود ایفا می‌کند. از سوی دیگر، باید گفت: «رسانه بر درک عموم مردم جهان مؤثر است و می‌تواند بر ذهنیت و آگاهی مردم نسبت به دنیای پیرامون خود تأثیر بگذارد. این اثرگذاری به جهت نقش واسطه‌گری رسانه است که نقش میانجی بین آگاهی‌های فردی و ساختارهای گسترده اجتماعی دارد. (مهدی‌زاده، ۱۳۸۷). همچنین، باید گفت که محتوایی را که رسانه‌ها به مردم منتقل می‌کنند می‌تواند در اغلب موارد به شکل‌دهی و جهت‌بخشی آگاهی و همچنین ذهنیت و هویت افراد منجر شود. استوارت هال و همکارانش نیز تلویزیون را هرگز حاوی یک معنا نمی‌دانند؛ بلکه آن را مشتمل بر طیفی از معانی می‌دانند. اما یک معنای مرجحی وجود دارد که تماشاگر به سوی آن هدایت و سوق داده می‌شود. پخش چنین معنای مرجحی معیار و محک موفقیت تلویزیون خوب محسوب می‌گردد. (هال، ۱۳۸۸: ۶۶ - ۶۵).

سیاست حافظه و مسئله‌مندی حافظه در ایران از جمله موضوعاتی است که در سال‌های اخیر مورد توجه اصحاب مطالعات فرهنگی و اجتماعی قرار گرفته است. در این راستا، میزتال (۱۳۹۹: ۲۷۷) معتقد است: «آنچه حافظه دوران معاصر ما را از حافظه در دوران ماقبل معاصر متمایز می‌کند، تحول در شکل حافظه است. در دوران ماقبل معاصر، حافظه زنده وجود داشت و انسان ایرانی برای تولید، انباشت و انتقال اطلاعات به فناوری‌های حافظه وابسته نبودند. حافظه قومی ایرانیان از گذشته‌شان از طریق بازگویی قصه‌ها، افسانه‌ها و حماسه‌هایی انتقال می‌یافت و از طریق عامه بی‌سواد نسل اندر نسل، دهان به دهان می‌گشت». در دهه‌های اخیر اما با همه‌گیر شدن رسانه‌های ارتباطی و دیجیتالی، نوعی از تکنولوژی حافظه‌ای به نام حافظه بصری به نظام‌های ثبت و ذخیره‌سازی حافظه ایرانیان افزوده شده است. در این میان، دولت‌ها نیز به اهمیت تکنولوژی‌های جدید حافظه‌ای در بازتولید روایت‌های مرجح خود وقوف پیدا کرده و تلاش کرده‌اند بر اساس ایدئولوژی سیاسی خود حافظه جمعی ایرانیان را دستکاری کنند. ساخت مساجد و تکایا در سطح شهر، سیاست حجاب، انقلاب فرهنگی در سطح مدارس، یادآوری مناسک و آیین‌های مذهبی در سطح جشن‌ها و اعیاد اسلامی (شادپیمایی‌های ملی عید غدیر، اجرای ملی و بین‌المللی سرود سلام فرمانده)، ساخت فیلم‌ها و مستندها و کارهای رسانه‌ای فرهنگی در پرتو سیاست حافظه دلالت‌های جدیدی پیدا می‌کند.

نظام‌های حاکم در راستای ایجاد حافظه عمومی به انتخاب گزینشی از گذشته مشترک پرداخته‌اند تا مشروعیت حاکمیت خود را استمرار ببخشند و همچنان تعهدات ملی‌گرایی را برای ملت بازآفرینی کنند. این یادآوری گزینشی از طریق رسانه‌ها و خصوصاً سینما با شدت بیشتری پیگیری شده است، به‌طوری که یادآوری گزینشی فراموشی‌های جمعی مرتبط با دهه ۶۰ در ایجاد انقطاع از گذشته تاریخی و ایجاد ترومای فرهنگی موثر واقع می‌شود. از جمله این موارد می‌توان به ایجاد حافظه‌های جمعی و جایگزین در مورد قهرمانان ملی دهه ۶۰ اشاره کرد. حکومت همواره سعی می‌کند در دهه‌های سپری شده انقلاب اسلامی تصویری از قهرمانان انقلاب و جنگ تحمیلی و دهه ۶۰ را نشان دهد. با این وجود، شاهد آن هستیم که در هر دهه حافظه جمعی ایرانیان پیرامون روایت و داستان قهرمان متناسب با گفتمان حاکمیت دستخوش تغییراتی جدی شده است. در دهه چهارم انقلاب اسلامی نیز ترسیم چهره

قهرمان توسط حاکمیت از جایگاه مهمی برخوردار است. از این رو، در پژوهش حاضر در پی آن هستیم تا با تکیه بر فیلم سینمایی «موقعیت مهدی» که به نمایش دو تن از قهرمانان ملی مدنظر حاکمیت- مهدی باکری و حمید باکری- می‌پردازد، محتوای جایگزین شده حافظهٔ جمعی ایرانیان در دههٔ ۶۰ پیرامون قهرمانان ملی را مورد بررسی قرار داده و نحوهٔ بازروایت آن در سینمای دههٔ چهارم انقلاب را مورد تدقیق قرار دهیم.

۲- چارچوب نظری

در مطالعات حافظه از چهار رویکرد عمده نام برده می‌شود که شامل رویکرد حافظه به مثابه واقعیتی اجتماعی، حافظهٔ حال‌گرا، حافظه عامه‌پسند و پویایی حافظه است.

۲-۱- رویکرد حافظه به مثابه واقعیتی اجتماعی

موريس هالبواکس با بهره‌گیری از دورکیم، اعتقاد بر آن داشت که هر جامعه با گذشتهٔ خویش باید ارتباط داشته باشد و به‌نوعی ضرورت این تداوم بین جامعه با گذشتهٔ خویش را احساس می‌کند. با این وجود، حافظه از منظر هالبواکس بیشتر از تلقی صرف حافظهٔ اجتماعی به مثابه واقعیتی اجتماعی است که باعث شده به افراد و گروه‌ها هویت داده شود. هالبواکس، بر خلاف عقیده دورکیم «بر اهمیت حافظه در جامعه مدرن تأکید دارد و اشاره می‌کند که جوامع مدرن برای پیشبرد اهداف سیاسی خود ممکن است ترجیح دهند گذشته خود را مجدداً شکل دهند» (ذکایی، ۱۳۹۱: ۸۳). هالبواکس ایدهٔ دورکیمی حافظه جمعی را به فراسوی ارتباط اولیه با مناسک گسترش می‌دهد. درحالی که دورکیم مستقیماً حافظه را در بحث خود از مناسک یادبودی خطاب قرار می‌دهد. مفهوم حافظه در قلب رویکرد هالبواکس قرار می‌گیرد و او با آشکار کردن و طبقه‌بندی عناصر حیات اجتماعی که در حافظه جمعی مشارکت می‌کنند، نظریه دورکیم را حتی بیشتر گسترش داد (میزتال، ۱۳۹۹: ۹۹). نقش اساسی هالبواکس ایجاد پیوند بین یک گروه اجتماعی و حافظه جمعی بوده است. از نظر او، هر گروهی حافظهٔ گذشته خودش را شکل می‌دهد و این گروه‌های اجتماعی تعیین می‌کنند که چه چیز «به‌یادماندنی» است و چگونه باید به یاد آورده شود: «فرد از طریق تکیه بر چارچوب‌های حافظهٔ اجتماعی خاطره‌ها را به ذهن فرا می‌خواند (هالبواکس، ۱۹۹۲: ۱۸۲). بر این اساس، حافظهٔ جمعی منوط به وجود حافظه‌های متنوع در قالب‌های گروه‌های چندگانه و متکثر است.

۲-۲- رویکرد حافظهٔ حال‌گرا

محققانی که در این پارادیم کار می‌کنند این نکته را بررسی کرده‌اند که سنت‌ها و مناسک جدید با توجه به واقعیت‌های سیاسی جدید چگونه ابداع می‌شوند. رویکرد حال‌نگر تلاش می‌کند تا دستکاری مفاهیم عمومی تاریخ، از طریق یادبودهای عمومی، رسانه‌های جمعی، نظام‌های آموزشی، اسناد و گاه‌نگاری‌های رسمی با تکیه بر نقش بخش‌های مسلط جامعه مورد تدقیق قرار گیرد. رویکرد ابداع سنت یا نظریه سیاست حافظه که به رویکرد حال‌نگرانهٔ حافظه نیز موسوم است، اشاره به قالب‌های گذشته برای انطباق با منافع مسلط حاضر دارد (ذکایی، ۱۳۹۱: ۸۵).

هازبام، «سنت ابداعی» را مجموعهٔ اعمالی تعریف می‌کند که معمولاً تحت سیطرهٔ قوانین آشکارا یا تلویحاً پذیرفته شده قرار دارد. همچنین مجموعه‌ای است از اعمال نمادین یا مناسکی که جهت نهادینه‌سازی ارزش‌ها و هنجارهای خاصی از رفتار از رهگذر تکرار در تلاش‌اند. در واقع، آن‌ها معمولاً می‌کوشند تا حد امکان با گذشتهٔ تاریخی مطلوب خود پیوند برقرار کنند. گزینش عامدانهٔ سبک گوتیک برای بازسازی پارلمان بریتانیا در قرن نوزدهم و همچنین تصمیم آگاهانه و عامدانه به بازسازی تالارهای پارلمان بعد از جنگ جهانی دوم بر اساس همان طرح پیشین، نمونه‌ای شایان توجه از همین مسئله است (برزو، ۱۹۹۹: ۳۸). بدین ترتیب، رویکرد حال‌نگر به دنبال تبیین تغییراتی است که ظهور و بروز سیاست توده‌وار در ماهیت دولت ایجاد کرده است. این مدل کارایی زیادی برای تبیین نظام‌های غیردموکراتیک که به دنبال برساختن و کنترل حافظه از بالا و حذف چالش‌های بالقوه تهدیدکننده نسخهٔ رسمی گذشته هستند دارد و با تکیه بر این مدل می‌توان آن‌ها را مورد بررسی قرار داد.

۲-۳- رویکرد حافظه مردم‌پسند

رویکرد حافظهٔ مردم‌پسند، همانند رویکرد قبلی، فرض می‌کند که خاطرهٔ ما از گذشته ابزاری و متاثر از منافع حال است و این که سیاست حافظه تنش‌برانگیز است. با این حال انعطاف‌پذیری بیشتر نسبت به رویکرد قبلی دارد. بر خلاف رویکرد قبلی که معتقد است حافظه از بالا ساخته می‌شود، در این رویکرد امکان ساخته‌شدن حافظه از پایین و از متن جامعه و تسری بخشیدن آن به کلیت جامعه وجود دارد. به‌عبارتی، در این رویکرد حافظه ضرورتاً از جانب قدرت بر توده مردم تحمیل نشده، بلکه عاملیت افراد و گروه‌ها و امکان خودبیان‌گری برای آن‌ها نیز فراهم است.

رویکرد حافظه مردم‌پسند که از مفاهیم حافظه عمومی و ضدحافظه فوکو و نیز آثار نظریه‌پردازی مطالعات فرهنگی بریتانیایی تاثیر پذیرفته است، به وجود طیفی از حافظه‌های گروهی و اجتماعی رقیب در جامعه که هر یک بازنمایی خاصی از واقعیت را دست می‌دهند اذعان دارد (ذکایی، ۱۳۹۱: ۸۶).

مطالعات جدیدتر در ارتباط با حافظه عامه‌پسند و ضدحافظه زمینه را برای توسعه نسخه معتدل‌تر از رویکرد ایدئولوژی مسلط نسبت به مطالعه حافظه هموار کرده است. کارهای جدید فرض را بر این می‌گیرند که حافظه عمومی به‌طور همزمان می‌تواند چندصدایی و سلطه‌گرانه باشد. حافظه عامه‌پسند می‌تواند همچون شکلی از نظام ایدئولوژیک نگریسته شود که کارکرد آن وساطت‌گری بین منافع رقیب و نیز بین معنای رقیب از گذشته و حال باشد؛ بنابراین، می‌توان نتیجه گرفت که گرچه حافظه عامه‌پسند صرفاً سیاست طبقاتی یا منزلتی نیست، اما اغلب به شیوه‌ای تحریف می‌شود که در تحلیل نهایی روابط قدرت را بازتاب دهد (میزتال، ۱۳۹۹: ۱۲۵).

۲-۴- رویکرد پویایی حافظه: حافظه به‌مثابه فرایند مذاکره

حافظه جمعی در رویکرد پویایی حافظه همچون فرایند بی‌وقفه مذاکره در نظر گرفته می‌شود و «محدودیت‌هایی را که به قدرت بازیگران برای بازساخت گذشته طبق منابع خودشان وجود دارد» نشان می‌دهد (اسکادسون، ۱۹۹۸: ۴). در حالی که رویکرد ابداع سنت، حافظه را از بالا به سمت پایین نشان می‌دهد، این رویکرد بدیل به امکان برساخت حافظه از «پایین به بالا» اشاره می‌کند و استدلال می‌کند که گذشته نه امر ذهنی است و نه ساخت زبانی (همان، ۱۳۲۷). رویکرد پویایی حافظه، حافظه را فرایند در نظر می‌گیرد و نه یک چیز. حافظه جمعی آن چیزی است که انجام می‌دهیم، نه چیزی که در اختیار داریم. (ذکایی، ۱۳۹۱: ۸۸). رویکرد حافظه پویا بیان می‌کند که در مواردی تغییر آگاهانه حافظه جمعی برای یک جامعه ارزشمند و پیش‌رو ضروری است و با اذعان به استدلال ضروری بودن تغییر آگاهانه، امکان دستکاری صاحبان قدرت در حافظه و مخدوش ساختن آن را برای خود فراهم می‌سازد.

رویکرد پویایی حافظه با توجه همزمان به پایداری و تغییرپذیری گذشته و با مفهوم‌سازی حافظه به‌عنوان دیالکتیک گذشته و حال و در نتیجه دائماً در حال تحول دیدن آن و تلقی حافظه جمعی به عنوان فرایند مذاکره و مهم‌تر از همه، همسودیدن حافظه و تاریخ به فهم آن چه به یاد می‌آوریم و فرایند آن کمک بسیاری کرده است (همان: ۸۸ و ۸۹). بر اساس رویکردهای یاد شده، ذیلاً کوشیده‌ایم برساخت تصویر قهرمان دهه ۶۰ را در سینمای دهه چهارم ایران با تمرکز بر فیلم سینمایی موقعیت مهدی مورد بررسی قرار دهیم.

۲-۵- ترسیم چهره قهرمان در سه دهه پیشین

در دهه ۶۰ با توجه به بروز جنگ عراق علیه ایران، ژانر دفاع مقدس شکل گرفت. ژانری که جهان و ایران را ملهم و تأثیرگرفته از گفتمان انقلاب اسلامی ایران و جنگ تفسیر می‌کرد (رستگار و همکاران، ۱۳۹۸: ۵۸). سینمای این دهه، عاری از هرگونه مسئله اجتماعی است. جنگ که گفتمان غالب بر این دهه است، با نوعی تقدس همراه بود و به تبع آن، همه انسان‌های این دوره به‌صورت انسان‌هایی شریف، مذهبی و مؤمن بازنمایی می‌شدند و هر فعلی که انجام می‌دادند، برای ارزش‌های جامعه و خدا بود (همان: ۶۴). به‌عبارتی دیگر، سوژه دینی در گفتمان انقلاب اسلامی و دفاع مقدس سوژه‌ای ساده‌زیست بود و سعی می‌کرد از مظاهر دنیایی چشم‌پوشی کند و زندگی‌اش را معطوف به حقیقت دینی و مسیر مذهبی و الی‌الله سوق دهد (حسن‌پور و همکاران، ۱۳۹۶: ۲۸). فیلم‌هایی نظیر «مرز»، ساخته جمشید حیدری (۱۳۶۰-۱۳۵۹)، «دو چشم بی‌سو»، محسن مخملباف (۱۳۶۳)، «هامون» (۱۳۶۸)، همگی از جمله فیلم‌هایی هستند که متأثر از شرایط جنگ و انقلاب می‌باشند. این فیلم‌ها ضمن ارائه تصویری نیک از جنگ، روایت‌هایی از شهادت رزمندگان و حمله عراق به ایران عرضه می‌کنند. در این دهه، سیاست‌گذار تلاش می‌کند تا روایت جمعی مردم از دهه ۶۰ را برای تمامی مردم در کشور به‌گونه‌ای جلوه دهد که، همه مسائل و مشکلات ذیل کلان‌روایت دفاع مقدس تعریف شده و این دفاع امری قدسی و جزو ارزش‌های جامعه و خدا محسوب شود. در این نگاه، حافظه جمعی مردم دهه ۶۰ تنها با محوریت تصاویر رشادت‌ها، ایثارگری‌ها، فداکاری‌ها و از خودگذشتگی‌های رزمندگان شکل گرفته بود. سیاست حافظه‌ای که حاکمیت در کلان‌روایت دفاع مقدس به تصویر می‌کشد، آن است که مردم و نهادها با اتحاد و یکپارچگی در کنارهم سعی در بیرون راندن دشمن از ایران داشته و برای تحقق این هدف از هیچ کمکی دریغ نمی‌کنند. به‌طور مثال، فیلم «عقاب‌ها» که ساموئل خاچیکیان آن را در سال ۱۳۶۳ ساخته است، با ماجرای زندگی سعید شروع می‌شود. سعید خلبانی است که با شروع جنگ تحمیلی، برای مباران هوایی به کشور عراق می‌رود، اما در خاک عراق سقوط می‌کند. با این وجود، عده‌ای از ساکنان کرد در عراق به او پناه می‌دهند و تا پای جان از او محافظت می‌کنند. این حفاظت نیز باعث می‌شود عده زیادی از آن‌ها به شهادت برسند تا در نهایت بتوانند سعید را فراری دهند.

چهره قهرمان در دهه ۷۰ با تصویب قطعنامه و پایان جنگ همراه گردید. چهره قهرمان در این دهه متکی به نقد تغییر ارزش‌های اولیه انقلاب اسلامی توسط برخی از افراد بود که قهرمانان شهر و کشور را به فراموشی سپرده و آنان را به حاشیه رانده‌اند. از جمله این فیلم‌ها می‌توان به فیلم «آژانس شیشه‌ای»، ساخته ابراهیم حاتمی کیا (۱۳۷۷) اشاره کرد. فیلم ماجرای حاج کاظم و دوست هم‌رزمش عباس را پس از سال‌های جنگ و مداوای ترکش عباس روایت می‌کند. چهره قهرمان در این دهه مربوط به دهه ۶۰ نمی‌باشد. به‌عبارتی دیگر، قهرمان همراه با دیگر مردم در دهه ۷۰ زندگی می‌کند و با مشاهده زندگی مردم نقدهایی را هم به اوضاع کنونی جامعه و نوع سیاست‌گذاری دارد. همچنین آثاری نیز از جنگ بر زندگی افراد مورد بررسی قرار می‌گیرد. به‌عبارتی دیگر، قهرمان دهه ۶۰، در این دهه در کنار مردم به نمایش داده شده و تلاش می‌کند تا با نقد شرایط کنونی مردم و سیاست‌گذاران را به بازگشت به دهه‌های گذشته هدایت کند.

در دهه سوم، قهرمان جنگ اشکال متفاوت‌تری پیدا می‌کنند. قهرمان در این دهه در قالب یک رزمنده ترسیم می‌شود و تنها در چهره فرماندهان جنگ به نمایش در نمی‌آید. همچنین، قهرمان در این دهه قداست شهید و تقدس مقام شهادت را ندارد. نمونه این عدم تقدس را می‌توان در فیلم سینمایی «اخراجی‌ها»، ساخته مسعود ده‌نمکی (۱۳۸۵) مشاهده کرد. در این فیلم، مخاطب شاهد تماشای نوعی جدید از رزمندگان و روایتی جدید از دهه ۶۰ است، روایتی که برخلاف جنبه تقدس رزمندگان، با گروهی ارادل و اوباش مواجه هستیم؛ نقش اصلی داستان اخراجی‌ها، «مجید سوزوکی»، رزمنده‌ای است که اگر چه در نهایت شهید می‌شود، اما ماجرای عاشقی، اشتباهات او، شرایط جامعه در دهه ۶۰ و همچنین دیگر جنبه‌های رزمندگان را به‌زبانی طنز به نمایش در می‌آورد.

در دهه چهارم فیلم‌های متنوعی درباره دهه ۶۰ ساخته شد از فیلم‌هایی طنز نظیر «نهنگ عنبر» و «هزارپا» تا فیلم‌هایی با محوریت مجاهدین خلق و فیلم‌هایی با محوریت دفاع مقدس. تنوع‌پذیری موضوعات مورد نمایش در این دهه نشان می‌دهد که سیاست‌گذار تلاش می‌کند تا در قالب سینما، طیف وسیعی از سیاست‌گذاری‌ها و زندگی مطلوب خود در دهه ۶۰ را در این دهه به نمایش گذاشته و به نسل حاضر انتقال دهد. همچنین، در این دهه چهره قهرمان دهه ۶۰ با جدیت بیشتری ادامه یافت. به‌طوری که فیلم‌های دفاع مقدس را در این دهه می‌توان به دو دسته کلی تقسیم کرد. دسته اول فیلم‌هایی هستند که به طور کلی دفاع مقدس و جنگ تحمیلی را محور نمایش خود قرار داده‌اند، فیلم‌هایی نظیر «تنگه ابوقریب» را می‌توان در زمره این فیلم‌ها قلمداد کرد. دسته دوم اما دسته‌ای هستند که سیاست‌گذار تلاش می‌کند تا با تکیه بر قهرمان فیلم چهره‌ای مطلوب از خود و زندگی در دهه ۶۰ ارائه دهد. فیلم سینمایی «موقعیت مهدی» نیز که در سال ۱۴۰۰ ساخته شده است، از جمله فیلم‌های این دسته محسوب می‌شود. سبکی که سیاست‌گذار در دهه پنجم نیز با فیلم سینمایی «غریب» با محوریت «محمد بروجردی» ادامه داده است.

۳- روش تحقیق

روش پژوهش حاضر از نوع کیفی و مورد پژوهی است. کانون توجه آن سازوکارهای فعال‌سازی / غیرفعال‌سازی حافظه در زندگی روزمره ایرانیان است. واحد پژوهش ما تحلیل سکانس است. برای این منظور، ابتدا سکانس‌های دلالت‌مند را شناسایی و محتوای آن‌ها را به‌عنوان دال دلالت‌مند استخراج کرده‌ایم. منظور از سکانس‌های دلالت‌مند سکانس‌هایی هستند که در آن‌ها شاهد یک موقعیت گفتمانی هستیم، یعنی موقعیتی که در آن سیاست حافظه فعال شده و تضادها، کشمکش‌ها، تنش‌ها و اصطکاکات گفتمانی و یا منازعات گفتمانی بین روایت مرجح گفتمان رسمی و خرده‌روایت‌های مقاومتی و رقیب -پادر روایت‌ها- کاملاً مشهود و محسوس هستند.

در مرحله بعد، به شناسایی گفتمان‌ها و پادگفتمان‌ها و سازوکارهای سیاست حافظه پرداخته‌ایم. با توجه به اینکه صورت‌بندی‌های گفتمانی با ابزارهای مختلف کلامی - مثل دیالوگ‌ها- و غیرکلامی- مثل صحنه‌پردازی‌ها، شخصیت‌پردازی‌ها، نمادسازی‌ها، تصویرپردازی‌ها و رمزگان‌های مختلف معنایی، نمادین، فرهنگی، کنشی، و هرمنوتیکی صورت می‌گیرد، این ابزارها را به عنوان دال‌های معنادر شناسایی و دلالت‌های گفتمانی آنها را بر اساس رویکردهای نظری مطالعات حافظه که در بخش چارچوب نظری تشریح شد، رمزگشایی کرده‌ایم. رمزگان‌های روایی یادشده توسط رولان بارت (۱۹۷۰) در کتاب S/Z مقوله‌بندی شده‌اند. طبق نظر رولان بارت، این رمزگان‌ها مولفه‌های سازنده روایت‌ها هستند و با تحلیل آنها می‌توان نحوه صورت‌بندی یک روایت را تبیین کرد. چنانکه در تحلیل روایت ساختاری بارت سه سطح توصیف شده است: سطح کارکردها، سطح کنش‌ها و سطح روایت (راغب، ۱۳۸۷). در سطح نخست، یعنی سطح کارکردها، کارکردها تحلیل می‌شود. بارت در این زمینه می‌گوید: نخستین وظیفه در این‌جا، تقسیم روایت و تعیین قطعات گفتمان روایی است که می‌توان آن را به تعداد محدودی تقسیم کرد؛ به عبارت دیگر، باید کوچک‌ترین واحدهای روایت را تعریف کرد که ملاک انتخاب آن‌ها نیز معناست. به عقیده بارت، دو طبقه عمده واحدهای کارکردی عبارت‌اند از: کارکردهای توزیعی و کارکردهای ترکیبی. کارکردهای توزیعی با کارکردهای معرفی‌شده پراپ مطابقت می‌کند. از سوی دیگر، کارکردهای ترکیبی، به اعتقاد بارت، شامل نمایه‌ها می‌شوند که به کنشی تکمیلی و مهم ارجاع

نمی‌دهد، بلکه به مفهومی کم و بیش پراکنده برمی‌گردند و برای معنای داستان ضرورت دارند. همانند نمایه‌های روان‌شناسانه که به شخصیت‌ها، اطلاع درباره هویتهان، علائم و فضا و... مربوط می‌شوند (بارت، ۱۳۸۷).

منظور بارت از نمایه‌ها، مفهوم نشانه‌ای آن‌هاست و این که آن‌ها به مدلولی اشاره می‌کنند که باید فهمیده شود و برای فهم معنای آن‌ها باید به سطحی بالاتر حرکت کرد، زیرا در این سطح است که معنا می‌یابند. بارت تقسیم‌بندی دیگری از کارکردها نیز ارائه می‌دهد و از کارکردهای اصلی یا هسته‌ای و نیز کاتالیزورها سخن می‌گوید. یک کارکرد برای اینکه اصلی باشد، باید به کنشی ارجاع دهد که جایگزینی را بگشاید؛ جایگزینی که پیامد مستقیمی برای گسترش بعدی داستان داشته باشد. از سوی دیگر، کاتالیزورها صرفاً واحدهای متوالی‌اند، اما کارکردهای اصلی، هم متوالی و هم علی‌اند. توصیفات صحنه، مصداق بارز این نوع کارکردها هستند که در برخی موارد کارکردی و در مواردی دیگر کاتالیزور هستند و هدفشان صرفاً پرکردن فاصله میان کارکردها است که در اطراف هسته جمع شده‌اند. سطح دوم تحلیل روایت را بررسی کنش‌ها تشکیل می‌دهد. بارت در بحث از کنش‌ها توضیح می‌دهد که طبقه‌بندی شخصیت‌های روایت نه بر اساس آن‌چه هستند، بلکه بر اساس آن‌چه انجام می‌دهند صورت می‌گیرد. سطح سوم از دیدگاه بارت سطح روایت است. بارت می‌گوید: واحدهای سطوح پایین‌تر دقیقاً در روایت است که یک‌پارچگی خود را پیدا می‌کنند. به عبارت دیگر، شکل غایبی روایت، به مثابه روایت از محتویات و شکل‌های صرفاً روایی‌اش (کارکردها و کنش‌ها) فراتر می‌رود. این امر توضیح می‌دهد که چرا رمزگان روایتی باید آخرین سطح در تحلیل ما باشد (همان).

۴- یافته‌های پژوهش

۴-۱- تحلیل فیلم «موقعیت مهدی»

۴-۱-۱- پیرنگ فیلم

فیلم سینمایی «موقعیت مهدی» به زندگی و دوران فرماندهی مهدی باکری و برادرش حمید باکری اختصاص دارد. این فیلم از پنج پرده «یک قبضه کلت کمری»، «پلیور آبی»، «آخرین تماس»، «من مهدی باکری نیستم» و «موقعیت مهدی» تشکیل شده است که در هر پرده بخشی از زندگی حمید و مهدی را روایت می‌کند. فیلم با ماجرای ازدواج مهدی باکری با همسرش صفیه شروع می‌شود و در کنار ماجرای ازدواج مهدی با صفیه به کنار گذاشتن حمید توسط سپاه پاسداران از جنگ و نیاز مهدی به حمید در جنگ می‌پردازد و مهدی تلاش می‌کند تا حمید را نسبت به قبول توبه‌نامه‌ای که اطلاعاتی از بابت چرابی آن ندارند، مجاب کند تا بتواند در کنار او در لشکر عاشورا بوده و در جنگ او را همراهی کند. علت نیاز مهدی به حمید نیز با توجه به توانایی‌های بالای او در جنگ به گفته برادرش مهدی است. فیلم پس از ماجرای ازدواج و بازگشت حمید به جنگ به واسطه قبول توبه‌نامه به منطقه عملیاتی رفته و جنگ را از زاویه دید فرماندهان جنگ و مشخصاً مهدی باکری و همچنین رزمندگان لشکر ۳۱ عاشورا به تصویر می‌کشد. مسئله اصلی موقعیت جنگ در فیلم، تلاش مهدی باکری برای متقاعد کردن دیگر فرماندهان جنگ بر پشتیبانی از آنان به منظور حفظ موفقیت‌های به دست آمده است که آن را مرتباً به طرق مختلف بیان می‌کند و سرانجام نیز در منطقه عملیاتی با توجه به عدم پشتیبانی توسط دیگر فرماندهان به شهادت می‌رسد و فیلم با شهادت مهدی باکری پایان می‌یابد.

۴-۱-۲- تحلیل سکانس‌ها

پرده دوم فیلم که «پلیور آبی» نام دارد، حمید باکری را روایت می‌کند در ابتدای این پرده که در ماشین می‌گذرد، دو شخص دیگر با حمید گفت‌وگو می‌کنند:

مرد شماره ۱: سلام علیکم، می‌گم سپاه تشریف می‌برید؟

حمید: بله از کجا فهمیدید؟

ماشالله از لباس و ریش قشنگت

ممنونم

به عرض داشتم خدمتون. حقیقتش دیشب عروسی پسر من بود، ریختن پسر من و پسرخاله‌هاش رو بردن. روی میز شربت آلبالو بود... گیر دادن که این زهرماریه! گفتم اگر لطف کنی پسر من رو خلاص کنی از اون جا.

والا من اونجا کار نمی‌کنم، خودم هم یه کاری دارم اون جا. این چیزی هم که می‌گید شما، باید برید کمیته، نه سپاه

مرد شماره ۲: بله کمیته، منم برای خروس بازی بردن کمیته. خلاف، کمیته

مرد شماره ۱ در حالی که می‌خندد: از حرص می‌خندم. کمیته!

مطابق سکانس داخل ماشین، که به زبان ترکی نیز گفته شده، در سطح کارکردی شاهد آن هستیم که مردم عادی به واسطه تغییر انقلاب در برخی از فعالیت‌های خود دچار مشکلاتی شده‌اند که این مشکلات و بررسی و پیگیری آن‌ها به کمیته مربوط می‌شود البته به نظر می‌رسد مردم عامه نسبت به این تفکیک وضعیت در کمیته بی‌اطلاع هستند و یا حتی می‌توان گفت برای بررسی مشکلات و رخدادهای این چنینی تفکیکی درست و قابل فهم نیز در سطح ساختاری پساانقلاب وجود ندارد. در سطح دوم که کنش‌ها نام دارد و به شخصیت‌ها مربوط می‌شود، خنده‌های عصبانی و حرف‌های مرد دوم ناشی از نارضایتی آنان از کمیته در

قبال تصمیمات اتخاذ شده است که موجب محدودیت آنان شده و از طرف دیگر کنش حمید باکری به صحبت‌های دو مرد دیگر نشان می‌دهد که فعالیت‌های کمیته و تصمیمات آن به طور کامل از سپاه جدا بوده و ارتباطی با یک‌دیگر ندارد و نمی‌توان به واسطه حضور و فعالیت در سپاه در فعالیت‌های کمیته و تصمیمات آن‌ها تاثیر گذاشت. چنان‌که از این سکانس بر می‌آید، ما شاهد نارضایتی مردم عادی از سیاست‌های اتخاذ شده در دوران پساانقلابی هستیم که متولی آن نیز در نزد مردم فهم نشده است.

سکانس مورد تحلیل به گونه‌ای خطی رویکرد حافظه فیلم را نشان می‌دهد. فیلم در نگاه اول تلاش می‌کند که سیاست حافظه را در دهه ۶۰ به عنوان واقعیتی اجتماعی تعریف کند، چنان‌که می‌خواهد برای پیشبرد اهداف خود گذشته را مجدداً شکل دهد. ترسیم دوباره کمیته و دیالوگ‌های دو مرد داخل ماشین با مهدی باکری نشان می‌دهد که سیاست‌گذار تلاش دارد گذشته خود در دهه ۶۰ را مجدداً ترسیم کند و در این راستا به انتقاد از سیاست‌های خود از زبان مردم بپردازد. به طریق دیگر، در این فیلم ما با ایدئولوژی‌زدگی و بیانیه سیاسی در قالب فیلم به صورت مشخص مواجه نیستیم، اما با تغییر سیاست حافظه مواجه هستیم چنان‌که می‌توان رویکرد این فیلم در قبال دهه ۶۰ را در قالب رویکرد حافظه حال‌گرا فهم کرد، به نوعی که فیلم تلاش دارد با توجه به دنیای کنونی خود به بازطراحی گذشته بپردازد و آن را مورد دستکاری قرار دهد. این موضوع را می‌توان از تقلیل بخشیدن کمیته به یک مکالمه درون تاکسی فهم کرد، چنان‌که فیلم می‌خواهد کمیته را بر مبنای اندیشه‌های خود در سال ۱۴۰۰ بازسازی و بازطراحی کند از این رو، کمیته سال ۶۰ را به حاشیه رانده و سعی دارد مفهومی جدیدی از کمیته را بازنمایی نماید، مفهومی که کمیته را تقلیل به جرم‌ها و خلاف‌هایی کوچک در سطح مردم بدل می‌سازد. این بازسازی کمیته در تمامی فیلم‌های دهه چهارم انقلاب اسلامی به چشم می‌خورد به گونه‌ای که عامدانه ما با تصویری نوین از دهه ۶۰ مواجه هستیم؛ تصویری که کمیته را به حاشیه رانده و آن را به نهادی کوچک و کم‌اثرگذار بدل می‌کند.

سکانس دیگر فیلم به موقعیت خانه حمید و مصاحبه او با مهدی در هنگام موزاییک کردن کف حیاط خانه حمید اختصاص دارد. در این سکانس، مخاطب با قهرمان ملی به نمایش درآمده بیشتر آشنا می‌شود. این آشنایی به واسطه مشکلات عدم حضور حمید در سپاه در قالب مکالمه دو برادر برای مخاطب به نمایش در می‌آید:

مهدی: حمید! می‌دونی تنها ایرادت چیه؟ کاری رو که باید انجام بدی، هی عقب میندازی. تو قرار بود مشکلات رو حل کنی.

حمید: چشم حل می‌کنم.

فقط می‌گی چشم... اما نمی‌ری.

آقا مهدی برای خودت هم سخته که بگی برو توبه نامه بنویس میگی برو مشکلات رو حل کن.

حمید آقا. من با چه زبونی بگم تو لشکر بهت نیاز دارم؟ حمید، من نیروی آموزش دیده می‌خوام. تو سوریه بودی، لبنان بودی،

جنگ می‌دونی چیه، تاکتیک می‌دونی چیه. برو بنویس تمومش کن.

چشم. فقط مشکل اینه که نمی‌دونم چی بنویسم. از چی توبه کنم؟

حمید جان! برو هر چی می‌گن رو بنویس. تمومش کن. آقا! تو از خدایا مرز برادرمون علی، مسلمون تر دیده بودی؟ زمان شاه

اعدام شد. معلوم نشد جنازه‌اش رو کجا بردن. تازه اون موقع هنوز مجاهدین تغییر فاز نداده بودن، مسلمون بودن. همه قبولشون داشتن. بعد آلان دارن شب‌نامه می‌نویسن علیه من. به محسن رضایی هی نامه می‌زنن که اینو از فرماندهی لشکر بردار. هنوز دارن

به اون جریان اشاره می‌کنن. من چیکار کنم؟ صدام رو ول کنم، دستور امام رو معطل بذارم؟ تو از شهید بهشتی بزرگ‌تری؟

آقا مهدی! من که چیزی نگفتم. فقط گفتم نمیدونم چی بنویسم.

آقا برو یه چیز کلی بنویس تموم بشه بره.

در پایان سکانس، حمید می‌گوید که بارها قصد داشته به سپاه برود، اما هر بار فرمانده سپاه کار او را انجام نمی‌داده و وقت

نداشته است که چنین به نظر می‌رسد. این بار مهدی باکری می‌خواهد پیگیر مشکل برادرش حمید بشود.

در این سکانس بار دیگر با باطراحی عامدانه دهه ۶۰ از زاویه زمان حال مواجه هستیم، همچنین مخاطب طرح کلی از قهرمان

مدنظر دهه ۶۰ به روایت امروز را در قالب فیلم مشاهده می‌کند. چنان‌که در سطح کارکردی متوجه تلاش‌های مهدی باکری برای

همکاری حمید با او در جبهه و حل مشکل او مواجه می‌شویم، بر این اساس است که کنش‌های مهدی و حمید قابل فهم خواهند

بود، مهدی برای ترغیب حمید این اتفاقات را طبیعی می‌داند و با بیان پخش شب‌نامه علیه خود او نیز می‌خواهد حمید را ترغیب به

نوشتن توبه‌نامه نماید. از طرف دیگر حمید نیز اشاره می‌کند که تلاش‌های او تا کنون برای نوشتن توبه‌نامه توسط فرمانده سپاه

به طرق مختلف رد شده است. روایت بیان‌شده نشان می‌دهد که برخی افراد در سپاه دهه ۶۰ وجود داشتند که تلاش می‌کردند پا

پخش اخبار کاذب مانع از حضور برخی افراد دیگر شوند، اما به نظر می‌رسد این طراحی عامدانه موجب دستکاری در حافظه جمعی

دهه ۶۰ گردیده است به گونه‌ای که مشکل حمید و مهدی باکری در سطح فردی قلمداد می‌شود، اما به نظر می‌رسد مسئله‌ای که از

آن زمان به عنوان واقعیتی اجتماعی در حال ارائه هست با آنچه به صورت اصیل خود بوده، فرقی اساسی دارد و چرایی پخش

شب‌نامه یا چرایی توبه‌نامه حمید فهم نمی‌شود در واقع پشت‌پرده این اتفاقات که از جانب چه جریانی صورت می‌گیرد برای مخاطب

فهم نمی‌شود و تنها مخاطب لایه بیرونی این اتفاق را مشاهده می‌کند و به لایه‌های درونی چرایی این به حاشیه رانده شدن و تلاش

برای برکناری مهدی باکری از فرماندهی نمی‌پردازد. از طرف دیگر، قهرمان ملی این دهه قهرمانی است که فارغ از هیاهو و پخش شبنامه علیه خودش تصمیم به ادامه کار دارد چرا که اصل برای او «اطاعت از دستور امام» است و سایر موارد و رخدادها فرعی قلمداد می‌شود. فیلم به‌نوعی دیگر اتفاقات رخ داده در این دهه و پیرامون زندگی شخصی مهدی و حمید باکری را به حاشیه رانده و تنها تلاش دارد تا محور حفظ و اطاعت از دستور امام یا همان ایدئولوژی در دستور کار قهرمان فیلم قرار گیرد. این رویکرد از برساخت قهرمان، در سکانس بعدی و ماجرای امضای توبه‌نامه حمید باکری نیز به وضوح به نمایش در می‌آید به مخاطب قرار نیست با ساختار اصلی مشکل و چرایی مشکل مواجه شود بلکه تنها زاویه دید فیلم، قهرمان فیلم، حمید و مهدی باکری است که برای آن‌ها پخش شبنامه، عدم به‌کارگیری حمید در سپاه و یا مواردی از این دست تا زمانی که فرمان امام باشد مانعی در کارشان ایجاد نمی‌کند.

سکانس بعدی در پرده پنجم فیلم «موقعیت مهدی» مورد بررسی و تحلیل قرار گرفته است. پرده‌ای که جنبه شخصی، اجتماعی و فرماندهی مهدی باکری را با دقت بیشتری مورد واکاوی و تدقیق قرار می‌دهد. پرده پنجم با نمایش احوالات شخصی و زندگی خانوادگی مهدی باکری شروع می‌شود و پس از نمایش بعد اجتماعی او در محله، وارد فضای فرماندهی مهدی باکری تا زمان شهادتش می‌شود نقطه عطف این پرداخت و برساخت قهرمان ملی دهه ۶۰ در همین پرده پنجم رقم می‌خورد جایی که مهدی باکری در جلسه‌ای که بین فرماندهان صاحب نام جنگ در حال برگزاری است و بر اساس گریه‌ها می‌توان به قاسم سلیمانی و احمد کاظمی نیز اشاره کرد. سکانس چنین به نمایش در می‌آید:

احمد کاظمی: آقا ما می‌گیم غایب، می‌گن کمه. حالا نمی‌گیم کی می‌گه. می‌گیم آتیش پشتیبانی. می‌گن تا سر دجله نداریمش. می‌گم اسلحه غیرآرپی چی و کلاش نداریم. می‌گن سیم‌خاردار هم به ما نمی‌فروشن. یکی دیگر از فرماندهان اصلی: آقای کاظمی اینا رو صد بار ما شنیدیم.

همهمه بین فرماندهان ایجاد می‌شود.

برادرا، برادرا، آقا مهدی (دوربین به سمت مهدی باکری می‌رود).

ما تو خیبر هم از همین‌جا چوب خوردیم. این یه واقعیتیه. نمیشه که یه سری خطاها و نیروها بمونن تا لحظه آخر بجنگن و مقاومت کنن و شهید بدن بعد یه سری محورهای دیگه و برادرهای دیگه با کوچک‌ترین مقاومت عقب‌نشینی کنن. ما این رو تو خیبر دیدیم (تایید توسط قاسم سلیمانی با تکان دادن سر). اگر قرار باشه بازم به همین شکلی پیش بریم، من می‌نویسم و امضا می‌دم که بدر هم عین خیبر میشه. اگر فرمان امام نبود ما جزایر مجنون رو هم داده بودیم رفته بود. فرمانده ناشناس دیگر با عصبانیت: این چه حرفیه؟ عقب نشینی کردیم چون امکان مقاومت نبود. مهدی باکری: همینی که شما زنده برگشتید، من زنده برگشتم، یعنی امکان مقاومت بود. یعنی چی؟ این چه حرفیه می‌زنی؟ (فرمانده اصلی با حرکت دست دستور عدم ضبط را می‌دهد)

مهدی باکری خطاب به دیگران: آقا محسن (احتمالاً منظور محسن رضایی است)، به یکی از نیروها می‌گم برگرد، بر نمی‌گرده، هم خودش هم نیروهاش، هم شهید شدن هم مفقود. بعد توی محورهای دیگه با کوچک‌ترین مقاومت عقب‌نشینی کردن. مسئله دیگه مسئله فرماندهیه. فرمانده اگر عقب باشه بگه برو فلان‌جا این اتفاق‌ها می‌افته اما اگه فرمانده خط اول باشه و بگه نیروی من بیا این اتفاقا نمی‌افته.

فیلم نمای مدنظر خود از قهرمان ملی را در این پرده و در این سکانس و سکانس‌های پایانی فیلم که منجر به شهادت مهدی باکری می‌شود را به نمایش می‌گذارد. فیلم اگر چه به ناهماهنگی‌های لجستیکی در جنگ و کمبود امکانات در جنگ که منجر به شکست در عملیات‌های متعدد نظیر خیبر اشاره می‌کند، اما سیمای واقعی قهرمان برساخته دهه ۶۰ در سکانس پایانی فیلم ترسیم می‌شود جایی که علی‌رغم توصیه‌های قبلی هماهنگی‌های لجستیکی فراهم نمی‌شود و مهدی باکری نیز حاضر نمی‌شود از خط مقدم عقب نشینی کند و منطقه را به نیروهای عراقی دهد لذا با اندک نیروهای خود می‌ماند تا لحظه‌ای که زخمی می‌شود و در نهایت شهید می‌شود.

در سطح کارکردی سکانس حاضر تلاش‌های فرمانده لشکر ۳۱ عاشورا را روایت می‌کند و کنش‌های او را در قالب دفاع تا آخرین لحظه ترسیم می‌کند و بر همین مبنای کنش، روایت خود را در پرده پنجم به نمایش در می‌آورد. فیلم بر همین معیار، چهره نهایی حافظه جمعی از قهرمان ملی دهه ۶۰ در سینمای دهه چهارم انقلاب اسلامی را ترسیم می‌کند. قهرمانی که علی‌رغم کمبود امکانات ساختاری، کمبود تجهیزات، اختلاف و چنددستگی در نهادهای نظامی، تفرقه و شایعه پراکنی در سطوح بالا، ملاک عمل و کنش‌هایش را «فرمان امام» قرار می‌دهد و به‌نوعی تمامی رخدادها پیش از آن و کمبودهای قبلی را به حاشیه رانده و فرمان امام خمینی را در اولویت قرار می‌دهد.

۳- نتیجه‌گیری

فیلم سینمایی «موقعیت مهدی» در پنج پرده نمایشی دو تن از قهرمانان ملی، مهدی و حمید باکری، از فرماندهان لشکر ۳۱ عاشورا را بازنمایی می‌کند. در بازنمایی چهره قهرمان ملی دهه ۶۰ فرمان امام خمینی بر هر یک از کاستی‌ها و ناهماهنگی‌ها و مشکلات در دهه ۶۰ ارجحیت دارد و از نظر قهرمان ملی مسئله اصلی اطاعت از فرمان امام است تا جایی که حمید باکری هیچ وقت دلیل اصلی توبه‌نامه خود را نفهمید و تنها برای حضور در جبهه و اطاعت از فرمان امام چنین کنشی را انجام داد. در سطح حافظه جمعی نیز، فیلم تلاش می‌کند مشکلات پیش آمده را در سطح فردی و کنش‌های فردی مورد بررسی قرار دهد و یا اگر از منزله ساختاری نهادی نظیر کمیته را مورد بررسی قرار می‌دهد وسعت و سطح اختیارات آن را مشخص نکند و یا حتی کاهش دهد. از این رو فیلم، با نگاهی به دهه چهارم انقلاب اسلامی، حافظه جمعی دهه ۶۰ را بازطراحی کرده است، بازطراحی که در آن، مشکلات موجود در سپاه و یا کمیته در سطح فردی و یا اختلافات فردی تعبیر می‌شود و یا مشکلات لجبستگی را می‌توان با اولویت قراردادن فرمان امام چشم‌پوشی کرد.

منابع

- ابراهیمی، مریم. (۱۳۹۹). بازخوانی گورستان ابن‌بابویه به منزله مکان حافظه؛ از مشروطه تا انقلاب اسلامی، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، به راهنمایی دکتر مهرداد قیومی بیدهندی، دانشگاه شهید بهشتی، دانشکده معماری و شهرسازی.
- آوریده، سولماز؛ عبداللهی جنذاق، حمید؛ آقاجانی مرساء؛ حسین؛ فرید، محمد صادق. (۱۳۹۹). «روایت‌ها از جنبش جنگل؛ مطالعه‌ای بین بازماندگان مشارکت‌کنندگان در جنبش جنگل». نشریه جامعه‌شناسی ایران، دوره بیست و یکم، شماره ۱، بهار ۱۳۹۹، صص ۳۱ - ۴.
- باربارا، میزتال. (۱۳۹۹). «درآمدی بر جامعه‌شناسی حافظه». تهران: انتشارات تیسرا.
- بارت، رولان. (۱۳۸۷). «درآمدی بر تحلیل ساختار روایت‌ها»، ترجمه محمد راغب، تهران: رخداد نو.
- برزو، سپیده. (۱۳۹۹). «خاطره، تاریخ و تروما: نویسندگان، تئودور آدرنو، اریک هابزبام، ادوارد سعید، گرام گیلوچ، جین کیلی». گردآوری و ترجمه سپیده برزو، تهران: انتشارات خرد سرخ.
- پورالخاص، شکرالله؛ یحیایی، محمد. (۱۳۹۷). «بازنمایی اسطوره قهرمان مظلوم در روایت‌های داستان سینمای جنگ تحمیلی؛ مطالعه موردی چهار فیلم‌نامه از چهار دهه سینمای ایران». دوفصلنامه علمی پژوهشی رسانه و فرهنگ، سال هشتم، شماره دوم، پاییز و زمستان ۱۳۹۷، صص ۷۱ - ۵۵.
- حسن پور، آرش؛ قاسمی، وحید؛ آقابابایی، احسان؛ رضایی، محمد؛ ربانی، علی. (۱۳۹۶). «بازنمایی سینمای دینی در دوران سیاسی - اجتماعی؛ مقایسه دهه اول انقلاب اسلامی با گفتمان اصولگرایی عدالت محور». فصلنامه جامعه‌شناسی هنر و ادبیات، دوره ۹، شماره دوم، پاییز و زمستان ۱۳۹۶، صص ۴۶ - ۲.
- ذکایی، سعید. (۱۳۹۰). «مطالعات فرهنگی و مطالعات حافظه». مجله مطالعات اجتماعی ایران، دوره پنجم، شماره ۳، پاییز ۱۳۹۰، صص ۹۶ - ۷۲.
- راغب، محمد. (۱۳۸۷). «پیشینه دانش روایت‌شناسی در کتاب درآمدی بر تحلیل ساختاری روایت‌ها». نوشته رولان بارت، تهران: فرهنگ صبا.
- رستگار، یاسر؛ آقابابایی، احسان؛ راسخی، زهرا. (۱۳۹۸). «بازنمایی مسائل اجتماعی در سینمای پس از انقلاب اسلامی». فصلنامه پژوهش‌های راهبردی مسائل اجتماعی ایران، سال هشتم، شماره پیاپی (۲۷)، شماره چهارم، زمستان ۱۳۹۸، صص ۷۴ - ۵۷.
- عبدی، سیروان. (۱۳۹۸). «دیاسپوراها: حافظه جمعی؛ فناوری‌های ارتباطی و اطلاعاتی». فصلنامه علمی - ترویجی جامعه، فرهنگ و رسانه، سال هشتم، شماره سی و یکم، تابستان ۱۳۹۸، صص ۱۶۳ - ۱۴۹.
- مرکز رصد فرهنگی کشور؛ گزارش رصد فرهنگی (۱۴۰۰).
- مهدی‌زاده، سیدمحمد. (۱۳۸۷). «رسانه‌ها و بازنمایی». تهران: دفتر مطالعات و توسعه رسانه‌ها.
- نادری، احمد؛ اکبری گلزار، مهدی و فاضلی، زهرا. (۱۳۹۸). «حافظه جمعی و تأثیر آن بر شکل‌گیری هویت شهری (مورد مطالعه: محله وحدت اسلامی و شهرک غرب)»، فصلنامه مطالعات و تحقیقات اجتماعی در ایران، دوره ۸، شماره ۳، پاییز ۱۳۹۸، صص ۵۵۶ - ۵۳۳.

- والا، مسیحا؛ ذکایی، سعید. (۱۳۹۹). «سیاست حافظه، حافظه فرهنگی و ترومای فرهنگی در تاریخ ایران معاصر». فصلنامه انجمن ایرانی مطالعات فرهنگی و ارتباطات، سال شانزدهم، شماره ۵۸، بهار ۱۳۹۹ - صص ۳۳ - ۱۱.
- هال، استوارت. (۱۳۸۸). «درباره مطالعات فرهنگی». گردآوری و ویرایش جمال محمدی، تهران: نشر چشمه.
- Ashtonm P and H. Kean (2009). *Peop;e and their Past: Public History Today*. London: Palgrave.
- Assmann (1995). *Collective Memory and Cultural Identity, New German Critique*, 65: 125 - 134.
- Confino, A. (1997) *Collective memory and cultural history: problems of method*. *The American Historical Review*, (Vol. 102, No. 5), pp. 1386-1403.
- Halbwachs, M. (1992). *The Collective Memory*, New York: Harper and Row.
- Nora, P. (1989). "Between Memory and History", *Representations*, 26 (spring): 7-24.
- Smith, D, A. (2001). *Ethno-symbolism and nationalism: cultural approach*. London: Taylor & Francis Ltd, Routledge
- Story, J. (2003). *Cultural studies and Popular Culture*, London: Routledge.
- RAM, H. (2000) *The immemorial Iranian nation? School textbooks and historical memory in post-revolutionary Iran sand Nationalism 6 (I)*, p. 67-90 ارسال مقاله برای چاپ وجود نداشته باشد.