من توی یک خانه‌ام؛ خانه‌ای خیلی زشت[1]
واکاوی فیلم «بی‌خود و بی‌جهت»
از دریچه‌ی مفهوم نسل و شکاف نسلی[2]

آرش حسن‌پور[3]

بی‌خود و بی‌جهت فیلمی به کارگردانی رضا کاهانی (۱۳۹۰) است. فیلم روایت هفتادوپنج دقیقه‌ای و ریل تایمِ[4] زندگیِ دو خانواده است که درگیر تخلیه خانه و اسباب‌کشی و برپایی عروسی هستند. خانواده محسن قرار است خانه را تحویل فرهاد و الهه بدهند. فرهاد و الهه نیز درصدد مستقر کردن وسایل خانه و آماده کردن خانه جهت عروسی شب هستند.

در این مقاله به جهت اهمیت این متن به لحاظ تماتیک و موضع مؤلف، تلاش خواهد شد تا یکی از پررنگ‌ترین مضامین متن، یعنی نسل و وضعیت نسلی پرسوناژهای موجود مطالعه شود و از این منظر این متن مورد نقد و تحلیل قرار گیرد. به‌بیان‌دیگر در این نوشتار قصد داریم فیلم *بی‌خود و بی‌جهت* را از منظر مفهوم نسل بازخوانی کنیم. لازم به ذکر است رهیافت نظری‌ای که در این جستار به‌کار گرفته خواهد شد، یکی از سه نظریه درباره چگونگی بازنمایی جهان است. در این رویکرد که به رویکرد نیت‌مندی معروف است، معنا همان چیزی است که هنرمند یا نویسنده قصد گفتنش را دارد و بنابراین زبان، بیانگر این خواسته‌ها و نیت‌مندی است و کلمات آن معنای را دارند که گوینده و مؤلف، می‌خواهد داشته باشد. این نظریه در سنتی تأویلی، فهم را مستلزم کشف ذهنیت مؤلف می‌داند (هال،۲۰۰۳). علاوه بر این مفاهیم کلیدی ما در این نوشتار، نسل، روابط بینا نسلی، فاصله، شکاف و گسست نسلی خواهد بود که بنا بر اقتضاء متن توضیح داده خواهد شد.

۱- از مصاحبه کارگردان و فیلم‌ساز (رضا کاهانی) با شماره ۹ مجله سینمایی ۲۴(۱۳۹۱:۵۵)

۲- **نحوه‌ی ارجاع به مقاله:**

حسن‌پور، آرش (۱۳۹۴)؛ من توی یک خانه‌ام؛ خانه‌ای خیلی زشت واکاوی فیلم «بی‌خود و بی‌جهت» از دریچه‌ی مفهوم نسل و شکاف نسلی"، منتشر شده در http://academyhonar.com/news/cinema-usa/2929-generation.html

۳- دانشجوی دکتری جامعه‌شناسی، پست الکترونیکی: arash.hasanpour@gmail.com

4 -Real Time

این فیلم در بستر طبقه‌ی متوسط روایت و شخصیت‌پردازی خود را می‌گسترد. محسن و فرهاد هر دو به کار عروسک‌گردانی و نمایش عروسکی مشغول‌اند. الهه معلم مدرسه و به‌اصطلاح آموزش‌وپرورشی است و مژگان همسر فرهاد نیز آرایش‌گر است. سبک زندگی و وسایل و اسباب مدرن خانه همچنین مؤید موقعیت طبقاتی این طبقه است؛ اما سویه‌ی مسئله گون این طبقه در این متن از چند جنبه قابل‌بررسی و واکاوی است:

۱- آوارگی: این متن اساساً حول جابجایی، سرگردانی و بی‌هدفی سامان می‌یابد. بطوری‌که می‌توان از مفهوم «بی‌مکان شدن» برای طبقه تصویر شده در فیلم استفاده کنیم. اسبابی دائم جابجا می‌شود. خالی می‌شود و سوار می‌شود. آدم‌ها نیز به دنبال این اشیاء (که محسن مدعی است عمری کار کرده تا آن‌ها را جمع‌آوری کرده و از حیث ارزشمند است) از این‌سو به آن‌سو می‌روند و دور خود می‌چرخند. همچنین در این روایت شاهد مناسبات کالایی شده‌ای (بُت‌وارگی کالا) هستیم، انبوهی کالا که نه بلدیم از آن استفاده کنیم و نه فعلاً به کار می‌آید (توجه کنید به ناتوانی و استفاده ناصحیح مژگان از دستگاه چای‌ساز). کالاهایی که فعلاً استفاده نمی‌شود و کنار هم گذاشته نمی‌شود و انسان‌ها دور آن می‌چرخند.

۲- خانه‌ای وجود ندارد؛ مالکیت روشن نیست. فیلم توضیح می‌دهد که خانه متعلق به مالکی خارج نشین است که الآن آن‌را در اختیار محسن قرار داده است. وی نیز از سر نوع‌دوستی و رفاقت آن را در اختیار دوستش فرهاد قرار داده است. در حقیقت در این متن با خانه‌ای روبروییم که در وهله اول "بی‌صاحب" است. رهاشده است. مالک روشنی ندارد و مدام دست‌به‌دست می‌شود و هر دم بخشوده و تصاحب می‌شود (الهه می‌پرسد من می‌خوام بدونم این خونه مال ما هست یا نیست؟). این متن ازاین‌جهت، بار دیگر نشان می‌دهد که طبقه متوسط در فضایی ملتهب و بدون چشم‌اندازی برای تحرک طبقاتی و ارتقاء معیشتی (توجه کنید به دیالوگ فرهاد و محسن در اوخر فیلم درباره‌ی پلکان ترقی) با مسائل و محدودیت‌های مالی گلاویز است و امر اقتصادی نیز به سیاهه مشکلات زندگی‌اش افزوده‌شده است. به یاد داریم که فرهاد درجایی از فیلم خودشان را"بدبخت، فقیر، بیچاره و درمانده" معرفی می‌سازد.

۳- خانه بی‌دروپیکر و عرصه‌ی مداخلات گسترده است. کارگر و راننده به‌راحتی و بدون اجازه به خانه ورود پیدا کرده و نصاب ماهواره در آن آزادانه می‌چرخد. این امر نیز دلالت بر محو حریم و حوزه‌ی خصوصی این طبقه دارد. عرصه‌ای که اولاً مغشوش و به‌هم‌ریخته است و ثانیاً دستخوش مداخلات و دست‌اندازی‌های متعدد است.

۴- موضوع بعدی قابل‌بحث در این متن مشاجره دو خانواده و به‌طور خاص فرهاد و الهه بر سر نصب ماهواره است. الهه با نصب ماهواره مخالفت کرده و دلیلش را خانواده و وضعیت و گرایشات فرهنگی آنان عنوان می‌کند. وی همچنین با دیالوگی با مضمون "چیه این؟" بر آن است که باوجود ماهواره "مردمو از زندگی انداختین ". به دیگر سخن تصویر موجود از این طبقه، به لحاظ فرهنگی، بیانگر اختلاف ارزشی و هنجاری موجود در بطن خانواده است که پتانسیل لازم و کافی برای تأثیر بر ساخت خانواده دارد.

۵- اما مهم‌ترین مسئله متن به باور نگارنده، به مفهوم نسل و روابط نسلی مربوط می‌شود. این رابطه به‌طور مشخص پیرامون رابطه مادر الهه- الهه و فرهاد، محسن و مژگان شکل می‌گیرد. در همان ده دقیقه اول شاهد تماسی مادر الهه با وی هستیم. مادر سؤالاتی از الهه پرسیده و الهه نیز با سردی و عدم رضایت پاسخ‌هایی به وی داده و درنهایت می‌گوید،

"زنگ زدی مچ منو بگیری؟" وی همچنین می‌گوید "به کمک شما احتیاجی نیست ". در ادامه و با روشن شدن آنکه الهه حامله است، فرهاد از محسن و مژگان خواهش کرده که "جلو مامانش حرفی از بچه نزنین ". بر این اساس نیز درمی‌یابیم که مادر به‌مثابه یک "غریبه " از ماجرا بی‌اطلاع بوده و این امر نیز ناظر بر پنهان‌کاری این طبقه به سبب برخی مصالح و صلاحدیدها است. علاوه بر این داستان، این سرنخ را به مخاطب می‌دهد که این مراسم (عروسی در پیش) صرفاً به خاطر مادر است که بایست برگزار شود. در اینجا می‌توان گفت اگر این فرض را بپذیریم که شرایط این دو خانواده به سبب برگزاری همین عروسی، شاق، طاقت‌فرسا و اعصاب‌خردکنی شده است، می‌توان بدین نتیجه رسید که علت‌العلل و سرمنشأ همه‌ی این‌ها "مادر " است. مادر از این پس از هیئت یک عنصر نامرئی و غایب بیرون آمده و به خانه ورود پیدا می‌کند و با نگاهی فاقد عطوفت و همراهی، کارآگاه گونه به خانه و موقعیت حادث آنان نظاره‌گر می‌شود. وی در اولین برخورد می‌پرسد "این چه وضعیه؟" و از الهه راجع به وضعیت آرایشگاه و ... می‌پرسد و سپس با لحنی ناامیدکننده می‌گوید "این خونه تا یک‌ماهه دیگه هم آماده نمیشه ". بعد از این نیز مادر از اهمیت قاعده و قانون صحبت کرده و اینکه این‌چنین شرایطی باعث از بین رفتن آبرویش شده است. علاوه بر این گویا مادر درگیر مناسبات شغلی و چشم‌وهم‌چشمی‌های اجتماعی بوده و نیازمند نمایشی مناسب برای همکارانش است. امری که الهه در گفتگوی پر تنش‌اش با مادر بر آن تأکید کرده و عنوان می‌کند که "نسبت من و شما چیه؟". مادر نیز در ادامه می‌گوید، "کدوم ما این‌جوری زندگی کردیم " که الهه نیز در جواب می‌گوید "چرا می‌خوای جای همه‌ی ما زندگی کنی ". مادر همچنین بر روند سخت‌گیرانه و غیرتساهل‌گرا ادامه داده و در مورد عدم وجود ساز و آواز و نوار و رقص و مهمانی مختلط هشدار داده و در هنگامه خروج، به الهه گوشزد کرده که می‌بایست تا شب همه چی آماده شده باشد. الهه نیز در همین‌جا می‌گوید "چرا نمیری شما، خداحافظ ". با خروج موقتی مادر گفتگوهای پشت‌صحنه‌ای پیرامون وی درگرفته و بر سر امکان اختلاس و بحث مدیریت قرض‌الحسنه توسط مادر مطایبات و شوخی‌هایی ابراز می‌شود. مادر در دقائق بعدی بار دیگر سررسیده، از وضعِ موجودِ خانه گلایه می‌کند. الهه نیز بر عدم نیاز به کمک و همراهی مادر اصرار ورزیده و با صراحت می‌گوید "زندگی خودمه و هر جور دلم بخواد انجامش میدم ". مادرنیز توضیح می‌دهد که اگر توسط الهه مورد مشورت قرار گرفته بود، این وضعیت پیش نمی‌آمد. این دیالوگ‌های فیلم نیز یادآور رویکرد سن‌گرا است که جوانان در آن همواره نماد خامی و جاهلیت و افراد مسن مظهر خردمندی و فضیلت‌اند (جاجرمی، ۱۳۷۷). مادر نیز در اینجا به‌گونه‌ای الهه را شوکه کرده و فاش می‌کند که اصلاً قرار نیست مراسم برگزار شود و همه این‌ها برای این بوده که به الهه ثابت شود که در اداره‌ی امور ناتوان است. همچنین شخصیت مادر بدون هرگونه حمایت عاطفی و همدلی، سرمایه‌ی اقتصادی خود را پیش کشیده و خواستار آن است که هزینه‌های متحمل شده الهه و فرهاد را برای مهمانی متقبل شود. الهه نیز باحالت بغض‌آلود مادر را با شوکی خبری روبرو کرده و پرده از آبستن بودن و لزوم پیش انداختن مراسم عروسی برمی‌دارد. مادر از خانه باحالت خشم و غضب خارج‌شده و در بسته می‌شود.

به نگاه مؤلف و نگارنده بازگردیم. مادری که در این متن بازنمایی می‌شود، چگونه مادری است؟ چه خصایصی و شخصیت‌پردازی‌ای دارد؟ در چه جایی از روایت و رخدادهای متن مستقر است؟ همان‌طور که اشاره شد و کدهای کلامی و رمزگان آوایی به‌صورت مفصل آن را تأیید ساخت، مادر «بی‌خود و بی‌جهت» در وهله‌ی نخست، مادری ناظر است؛ مادری

خنثی و غیر صمیمی، کارآگاه صفت و پلیس که بیش از آنکه بخواهد گره از مصائب فرزندش باز کند، بر فلاکت و به‌هم‌ریختگی آنان می‌افزاید. مادر در نقش نوعی قدرت تام و نظاره‌گر، سراسر بینی و کنترل خود را با تلفن‌ها و پیگیری سخت‌گیرانه و حضور سرسختانه اثبات می‌کند. وی به لحاظ اجتماعی، فردی مناسک‌گرا است که نفس برگزاری مراسم برایش اولویت داشته و نمایش آبرومندانه آن به بهای هر بی‌سامانی دیگری قابل‌قبول و پذیرفتی است. درواقع چنین روایتی، مادر را مسبب کلیه دردسرهای موجود دو خانواده و «مولّد رنج» معرفی می‌کند. مادر تصویر شده در این متن، تصویر تمام قدی از سنت است. پرسوناژی غیر روادار و فناتیک. در اینجا اشاره به دیگر رمزگان بصری فیلم پیرامون پرسوناژ مادر راهگشاست. به لحاظ بصری مادر در قامت کاملاً سیاه با پوشش چادر و در کنتراستی تمام‌عیار با دیگر عناصر قاب ترسیم می‌شود. به‌طور خاص در برخی کادربندی‌ها (به‌ویژه در گفتگوهای حاد با الهه) وی پشت به کادر و دوربین است؛ و بیش از دو سوم کادر را با پوشش سیاهش تصرف کرده است. از این منظر می‌توان مدعی شد مادر به ما پشت کرده است. انتقام گیرنده است و می‌خواهد بفهماند بیش از آنکه بفهمد. وی به‌منزله‌ی فردی انتقام‌جو، مانند یک بیگانه وارد ماجرا شده و نقش‌آفرینی آنتاگونیستی خود را به حد اعلاء رسانده و آنگاه به‌عنوان یک مزاحم از روایت خارج می‌سازد. جایگاه مادر بیرون خانه است. فیلم درواقع حاوی این رمزگان است که پای نسل قبل باید کنار کشیده شود، آنگاه نسل فعلی احتمالاً خواهد توانست به کنشی ارتباطی نائل شده و توافقی ضمنی را بین خود رقم زند. در چنین افقی مادر و نسل پیشین، وجودی دست و پاگیر و متزاحم در ساحت زندگی روزمره است[1] که در تمهید روایی مؤلف باید به بیرون از دایره‌ی زندگی خصوصی فرزندان، قرار گیرد. به بیان دیگر، رستگاری فرضی مؤلف برای پرسوناژهایش شاید این‌گونه حاصل شود. کما آنکه پایان فیلم و به‌نوعی باز شدن خرده‌گره‌های قصه نیز با خروج مادر رقم‌زده می‌شود.

شکاف یا گسست نسلی؟

با توضیحات فوق، می‌توان گفت آنچه ما در این متن شاهد آنیم، دره‌ای ژرف و بی‌کران بین نسل‌ها به نام «گسست نسلی» است. به باور اسپاک (۲۵۹:۱۳۶۴) گسست به معنای، اختلافات ارزشی، هنجاری، فکری و اعتقادی میان نسل‌ها است که باعث تجزّیه کامل میان نسل‌ها می‌شود. در این موقعیت غالباً نوجوانان و جوانان می‌کوشند آخرین پیوندهای وابستگی خود را از نسل بالغ بگسلند. در این متن نیز ما با وضعیتی مشابه روبروییم. افلاطون (۱۳۶۲) در **پنج رساله**، می‌گفت، حقیقت این است که بین ما و پدرانمان اختلاف زیادی هست و از این بابت شرمساریم، اما در این متن دیدیم که جوانان بی‌پروا و خود مدارانه، در برابر تصلب سنت و نسل گذشته، به طغیان‌گری و عصیان می‌پردازند و به‌هیچ‌عنوان از این امر نیز متأسف و شرمسار نیستند.

باید توضیح داد که نسل فعلی بیش از هر نسل دیگری شاهد دگرگونی فنی و اجتماعی بوده است. ازاین‌رو ما شاهد نوعی دوگانگی و جدایی روزافزون اجتماعی و فرهنگی میان نسل‌های گذشته و نسل امروز هستیم. همچنین عواملی مانند کاهش

۱- یادآور نقش صاحب‌خانه در فیلم *برف روی کاج‌ها* (۱۳۹۰) و پایبده شدن‌های رؤیا.

تأثیر سنت، آگاهی، مهارت نسل جدید در مواجهه با جهان مدرن در مقابل ناتوانی و عدم مهارت نسل‌های سالمند و ناکارآمدی نهادهای نظیر خانواده و نظام آموزشی، گسست و تعارض نسلی را حاصل کرده است. علاوه بر این به باور برخی محققان گرانیگاه تفاوت‌ها و شکاف‌های میان نسل‌ها در ایران، بیش از هر جای دیگر مربوط به امور خصوصی، باورهای دینی، سبک زندگی، نوع پوشش و به‌طورکلی سلیقه‌ها است (بزرگیان،۱۳۸۴). همانطور که ملاحظه شد، مادر قادر به شنیدن خبر بارداری الهه نیست و از همین رو باید این موضوع را از وی پنهان نگاه داشت. همچنین یادآوری این نکته می‌تواند راهگشا باشد که مقوله‌ی شکاف نسلی، یکی از مصادیق و توابع گذار جوامع از صورت سنتی به شکل مدرن است. باور اصلی در این خصوص آن است که فرهنگِ نوینِ جامعه، در تعارض با فرهنگ غالب بزرگان جامعه قرار گرفته و یا با آن فاصله‌های قابل تأمل می‌یابد. می‌دانیم به لحاظ گروه‌های سنی جوانان در همه‌ی جوامع، معمولاً به نظم اجتماعی موجود تعهد کمتری دارند و بیشتر مستعد ایجاد تغییر و دگرگونی‌اند. در مقابل، بزرگ‌سالان محافظه‌کارتر و حافظ نظم اجتماعی‌اند و با سنتی ارزش‌ها و هنجارهای اجتماعی پیوند محکم‌تری دارند (لاور،۱۳۷۳:۱۸۹).

در جامعه‌ی ایرانی نیز با توجه به ساختار جمعیتی ایران و جوان بودن جمعیت، نسل جدید بیشترین نقش را در تغییر اجتماعی و فرهنگی به عهده گرفته است (ساروخانی و صداقتی،۱۳۸۸). به باور آزاد ارمکی (۱۳۸۳) جامعه ایرانی جامعه‌ای است که در جریان تغییر فرهنگی قرار دارد و عواملی مانند تحولات جمعیتی بر سرعت و روند این تغییرات افزوده و خود موجب تحولات فرهنگی اجتماعی عدیده نموده است. علاوه بر تغییر در ساختار جمعیتی، این گسست و تعارض را باید از منظر تغییرات ارزشی کلان جامعه دید. رفیع‌پور (۱۳۸۰) معتقد است، مهم‌ترین تغییرات ناشی از فرآیند نوسازی در جامعه ایران، دگرگونی نظام‌های ارزشی است و کانون شکاف نسلی هر جامعه را دگرگونی نظام‌های ارزشی تشکیل می‌دهد. آن‌طور که مانهایم نیز می‌گفت، گسست نسلی همواره در پی دورانی از تغییرات سریع فرهنگی رخ می‌دهد؛ وقتی نسلِ جدید در برابر هنجارهای پیشین و نسل پیشین می‌ایستند (معیدفر،۱۳۸۳). این رویارویی نیز در بطن خانواده رخ می‌دهد و این نهاد به عرصه‌ی تفاوت‌ها و تعارضات نسلی بدل می‌شود.

بالس (۱۱:۱۳۸۰) معتقد بود زمانی نسلی جدید ظهور می‌یابد که نسل جدید، سلایق نسل پیشین را زیر سوال ببرد و آنرا به وضوح نقض کند. در این متن نیز دیدیم که الهه تأکید می‌کند: "زندگی *خودمه* و هر جور دلم بخواد سامانش میدم ". در اینجا شاهدیم که عنصر حفظ استقلال، فردیت و آزادی‌های شخصی و انشقاق در جهان ارزش‌های این دو نسل عنصری کلیدی در ترسیم فضای پر مخاصمه بین دو نسل است. خواست تمامیت‌خواهانه نسل قبل برای انتقال ارزش‌ها، هنجارها و پذیرش جامع نسل بعدی و همنوایی با آن و از دیگر سو عدم پذیرش نسل جدید در برتافتن چنین الگوی تام و غیر تشخص‌یافته‌ای.

بحث و نتیجه‌گیری

همان‌گونه که در این متن شاهد بودیم مؤلف سعی خود را بر نمایش و تصویر چند معضله در بطن طبقه‌ی متوسط قرار داده بود. آوارگی، موقعیت دشوار و تنگناهای مالی و از همه مهم‌تر روابط و گسست نسلی[۱]؛ اما سویه‌ی مناقشه برانگیز ماجرا آنگاه برجسته می‌شود که می‌بینیم فیلم‌ساز با ساماندهی خاص ساخت اثر، روند رخدادها، کنش‌ها، فضاسازی و شخصیت‌پردازی‌ها (با تأکید بر مادر) خود در قطبی از روایت می‌ایستد. وی در این چارچوب به ترسیم نوعی انقطاع[۲] بین والدین و فرزندان اقدام کرده و در ادامه خود نیز رأی خود را به سبد جوانان و علیه والدین می‌اندازد. ملاحظه شد که در جهانِ متن، نسل فعلی به‌رغم دشواری‌ها و مسائل عدیده که با آن روبرو است اما می‌تواند از پس مسائلش بربیاید و امور را سامان دهد؛ مادام که عرصه‌ی شخصی و خصوصی‌اش به رسمیت شناخته شود (هجوم نظم به امر پرآشوب[۳]). دیگران در اینجا، همان نسل پیشین هستند که گویی در فضای بیکران، نامتناهی و دسترس‌ناپذیر جوانان قرا گرفته‌اند و روابط مشترک آنان دچار نوعی سردی، بیگانگی، انزجار خفیف و نفرت تلویحی است. به‌بیان‌دیگر ما در متن واکاوی شده با دو سنخ «طاغیِ سرخوش» و «جزم‌گرای سخت‌گیر» روبروییم. واکاوی متن هم‌چنین نشان داد حتی اگر نسل جوان قادر به گفتگو و حل مسائل آن‌هم در موقعیت حاد و دشوار مصائب باشند اما آنان و نسل پیشین، اساساً از گفتگو با یکدیگر قاصر و ناتوان‌اند و فضای ارتباطی بیش از دیالوگ مبتنی بر مونولوگ و خطابه است (حتی کنش کلامی به‌عنوان مقدمه‌ی هرگونه تفاهم و اقناع، بین ایشان مسدود و متوقف است. توجه داشته باشیم در فیلم‌های کاهانی همواره مواجه با کاراکترهای الکن، لال، ناشنوا و غایب هستیم که ما حرف‌شان را نمی‌فهمیم یا اساساً نمی‌بینیمشان) و هیچ‌گونه کنش ارتباطی[۴] میان آنان قابل رویت نبوده و این کاهش ارتباط کلامی به کاهش فصل مشترک‌های عاطفی و عدم فهم متقابل منجر شده و نتیجتاً جبهه‌گیری، صف‌آرایی وکاهش تسامح، تساهل و تحمل میان نسل‌ها، قهر توأم با بی‌احترامی و عدم مودت (امری که در متن با تمنای الهه برای خارج کردن مادر از خانه همراه بود) و گسست نسلی جایگزین شده است.

بر این اساس می‌توان این ژانر سینمای اجتماعی را تحت عنوان «سینمای تقابل» برساخت. سینمایی که در آن (برخلاف تلاش سینماگرانی مانند فرهادی برای بازنمایی غیرجهت‌گیرانه و دو قطبی روایت) کارگردان و فیلم‌ساز حکم صادر کرده و خود در قطب‌بندی‌های جهان اثر، جبهه‌گیری می‌کند. سینمای کاهانی از این منظر، مانند پرسوناژهایش، لحنی

۱- به لحاظ بینامتنی در حوزه‌ی ادبیات داستانی جمال میرصادقی در رمان درازنای شب، نسل جوان و جدید را در برابر نسل بالغ و سنتی قرار داده و اقطاع نسلی بین آنان را آشکار ساخته است و نشان داده که این انقطاع چگونه می‌تواند نسل جدید را در برابر نسل قبلی به شورش وادارد و انقطاع کامل و شکاف نسلی را سبب گردد (فروزنده و دیگران،۱۳۹۱).

۲- قادری (۱۳۸۲) بر این عقیده است که انقطاع نسل‌ها بر مدرنیته‌ای استوار است که پارادایم معرفتی ما را قطع کرده و شرایط جدیدی برای ما به وجود آورد. به این معنا که پارادایم مدرنیته (شیوه‌های فکری، اجتماعی، دینی و اقتصادی) پارادایم سنتی را بر هم زده است.

۳- هاشمی (۱۳۹۱) معتقد است، باوجود تمام تنش‌هایی که دو زوج آشوب‌زده‌ی داخل خانه باهم دارند، نوعی از نظم‌بندی نیز بر روابط آن‌ها حاکم شده است. به‌گونه‌ای که هم محسن و مژگان و هم فرهاد و الهه، ترجیح می‌دهند در همین فضای آشوب‌زده‌ی داخلی باقی بمانند تا اینکه از آن خارج شوند. همان‌طور که در سکانس آخر فیلم‌نامه، در خانه بسته می‌شود و آن‌ها از خانه خارج نمی‌شوند.

۴- در فیلم‌های من آدم‌ها تلاش می‌کنند تا باهم ارتباط برقرار کنند و این عملاً اتفاق نمی‌افتد (کاهانی،۵۷:۱۳۹۱)

غیرتساهل‌گرا و غیر آشتی‌جویانه می‌یابد. با این تفاسیر می‌توان با نظرگاه خوش‌خو (۱۳۹۱) هم‌عقیده شد که معتقد بود، "کاهانی با نمایش با اشتیاق تضادهای پنهان در جامعه بیش از آنکه به تصویر قطب‌های جامعه بپردازد، در حال تشدید قطب‌بندی‌های جامعه و به‌نوعی گودبرداری شکاف‌های اجتماعی است ".

منابع

– اسپاک، بنجامین (۱۳۶۴) پرورش فرزند در عصر دشوار ما، ترجمه هوشنگ ابرامی، تهران، انتشارات صفی علیشاه

– افلاطون (۱۳۶۲) پنج رساله، ترجمه پرویز صناعی، تهران، مرکز انتشارات علمی و فرهنگی

– آزاد ارمکی، تقی (۱۳۸۳) رابطهٔ بین نسلی در خانواده ایرانی، مجموعه مقالات مسائل اجتماعی ایران، تهران،انجمن جامعه‌شناسی ایران

– بالس، کریستوفر (۱۳۸۰) .ذهنیت نسلی، ترجمه حسین پاینده، فصلنامه ارغنون، شماره ۱۹، زمستان.

– بزرگیان، امین (۱۳۸۴) شکاف نسلی یا تفاوت نسلی؛ تحلیلی کوتاه بر جامعه‌شناسی نسلی در ایران، نشریهٔ نامه، شماره ۳۹

– جاجرمی، کاظم (۱۳۷۷) نسل جوان؛ ویژگی‌های ساختاری نسل نو، تهران، بنیاد مطالعات آسیائی

– خوش‌خو، آرش و معتمدی، علیرضا (۱۳۹۱) خاک‌برداری از شکاف‌های اجتماع، گفتگوی مجله سینمایی ۲۴، شماره ۹، دی

– رفیع پور (۱۳۸۰) توسعه و تضاد، تهران، انتشارات دانشگاه شهید بهشتی

– ساروخانی باقر، صداقتی فرد، مجتبی (۱۳۸۸) شکافِ نسلی در خانواده‌ی ایرانی؛ دیدگاه‌ها و بینش‌ها، پژوهش‌نامه علوم اجتماعی، سال سوم، شماره چهارم، زمستان

– فروزنده، مسعود، صادقی، اسماعیل، توکل،لیلا (۱۳۹۱) بررسی شکاف نسلی به عنوان اصل واقع‌گرایانه در رمان درازنای شب اثر جمال میرصادقی، مجله بوستان ادب، دانشگاه شیراز، سال چهرام، شماره سوم، شماره پیاپی ۱۳

– قادری، حاتم (۱۳۸۲) انقطاع نسل‌ها؛ انقلاب کامل (مجموعه مقالات)، نگاهی به پدیدهٔ گسست نسل‌ها، به اهتمام علی‌اکبر علیخانی، تهران، پژوهشکده علوم انسانی و اجتماعی جهاد دانشگاهی

– کاهانی، رضا (۱۳۹۱) تناوب صدا و سکوت، گفتگوی مجله سینمایی ۲۴، دوره‌ی جدید، شماره ۹،

– لاور، رابرت .اچ (۱۳۷۳) دیدگاه‌هایی درباره دگرگونی اجتماعی، ترجمه کاووس سید امامی، تهران، مرکز نشر دانشگاهی

– معیدفر، سعید (۱۳۸۳) شکاف نسلی یا گسست فرهنگی، نامهٔ علوم اجتماعی، شماره ۲۴، زمستان

– هاشمی، محمد (۱۳۹۱) نگاهی از منظر نشانه‌شناسی فرهنگی به فیلم‌نامه‌ی بی‌خود و بی‌جهت، نظم پرآشوب، آشوب منظم،
ماهنامه فیلم‌نگار، سال یازدهم، شماره ۱۲۱

- Hall, s (2003) Representations, cultural representation and signifying practice, London sage publication.