

درباره اخراجی‌ها

یوسف اباذری^۱، عباس خورشیدنام^۲

تاریخ دریافت ۹۲/۴/۱۷ تاریخ تایید ۹۲/۸/۲۷

چکیده

سه‌گانه اخراجی‌ها پربیننده‌ترین فیلم تاریخ سینمای ایران تا به امروز است. مردم از این سه‌گانه استقبال زیادی کردند و این فیلم مورد اقبال فراوان واقع شد. اهالی سینما و صاحب‌نظران در سایر حوزه‌ها در مورد این سه‌گانه اظهارنظرهای متفاوتی کردند؛ برخی آن را تحسین کردند و برخی نیز در مورد آن قضاوت منفی داشتند. و با وجود اینکه تاکنون فیلم‌های متعددی در مورد دفاع مقدس از سوی فیلم‌سازان متعدد کشور ساخته شده است اما هیچ کدام از آنها نتوانسته‌اند به چنین رکوردی در جذب مخاطب دست یابند. این نوشتار از طریق خوانش سمپتوماتیک این سه‌گانه در پی بررسی این موضوع خواهد بود که چرا از این فیلم چنین استقبال وسیعی شد و چرا چنین محبوبیت بالایی در میان مخاطبان به دست آورد. این مقاله برای پاسخ به این پرسش از آرا و نظرات ژاک لکان و اسلاوی زیژک بهره خواهد گرفت و به مطالعه اقتصاد روانی مخاطبانی که از این سه‌گانه استقبال کردند خواهد پرداخت. دهنمکی با روایت کمیک وقایع تروماتیک تاریخ معاصر، از جنگ و اسارت جوهرزدایی می‌کند. از اینرو استقبال گسترده از این سه‌گانه نشانه میل مفرط جامعه به فراموش کردن دوران جنگ است. بنابراین اگر به تعبیر زیژک و بیژگی بنیادین جامعه پست مدرن جوهرزدایی از وقایع و امور باشد سینمای دهنمکی را باید نمونه‌ای اعلای سینمای پست مدرن دفاع مقدس در نظر گرفت.

کلمات کلیدی: اخراجی‌ها، دهنمکی، جوهرزدایی، انحراف، گفتمان دانشگاه، احساس گناه، هویت‌یابی

yabazari@ut.ac.ir

۱. دانشیار گروه جامعه‌شناسی دانشکده علوم اجتماعی دانشگاه تهران.

۲. دانشجوی دکترای جامعه‌شناسی سیاسی دانشکده علوم اجتماعی دانشگاه علامه طباطبائی.

Abbas_khorshidnam@yahoo.com

مقدمه

یکی از مهم‌ترین و تاثیرگذارترین اتفاقات تاریخ معاصر ایران جنگ هشت ساله با کشور عراق بوده است. در مورد این جنگ هشت ساله تاکنون فیلم‌های زیادی ساخته شده تا آنجا که می‌توان از سینمایی تحت عنوان سینمای دفاع مقدس نام برد. برای کارگردانان و فیلم‌سازان متعددی، جنگ هشت ساله موضوع اصلی آثار هنری‌ای بوده که در دهه‌های اخیر تولید کرده‌اند و هرکدام از زاویه‌ای به این واقعه پرداخته‌اند. سینمای جنگ همیشه مخاطب خود را داشته است اما در ۵ سال گذشته با ساخته شدن سه‌گانه اخراجیها به کارگردانی مسعود ده‌نمکی سینمای جنگ در ایران تجربه متفاوتی را از سر گذراند. از این سه‌گانه استقبال غیر قابل پیش‌بینی و بی‌نظیری در سینماهای کشور شد تا جایی که این سه‌گانه توانست رکورد پرفروش‌ترین فیلم تاریخ سینمای ایران را به دست آورد.

ده‌نمکی رمز موفقیت خود را در نگاه متفاوتی می‌داند که به جنگ و دفاع مقدس داشته است؛ چرا که تاکنون فیلم‌های فراوانی در مورد جنگ ساخته شده اما هیچ کدام نتوانسته‌اند به چنین موفقیتی دست پیدا کنند. آنچه در نگاه اول در این سه‌گانه برجسته است روایت طنز و کمیک ده‌نمکی از جنگ، اسارت و سیاست است؛ روایتی که در سینمای ایران بی‌سابقه بوده است. ده‌نمکی در مصاحبه‌ای که در ویژنامه نوروزی روزنامه همشهری در نوروز ۸۶ به چاپ رسیده، علت استفاده‌اش از زبان طنز را علاقه به حرف زدن با زبان فطرت مشترک آدم‌ها می‌داند؛ زبانی که به گفته خودش از مدت‌ها پیش، زمانی که به حرفه روزنامه‌نگاری مشغول بوده از آن بهره می‌گرفته است و آن را برای برقراری ارتباط با مخاطب عام بسیار مفید می‌داند.

پرسش اصلی این مقاله این است که چرا جامعه چنین استقبال بی‌سابقه و گسترده‌ای از فیلم اخراجیها به عمل آورد و چرا از هیچ کدام از سایر فیلم‌هایی که در مورد جنگ و دفاع مقدس ساخته شده بود چنین استقبالی نشد. تفاوت اخراجیها با سایر فیلم‌های ساخته شده در این زمینه چیست و آن نگاه متفاوتی که ده‌نمکی رمز موفقیت خود می‌داند کدام نگاه است.

چارچوب نظری

این مقاله برای بررسی موضوع مورد نظر از نظریه چهار گفتمان ژاک لکان استفاده خواهد کرد.

لکان در قالب چهار گفتمان ارباب^۱، دانشگاه^۲، هیستریک^۳ و روانکاو^۴ از چهار نوع پیوند اجتماعی^۵ مختلف سخن می‌گوید که برای اجتناب از طولانی شدن مقاله صرفاً به گفتمان دانشگاه اشاره می‌شود.

هر گفتمان تجسم یک رابطه بنیادی است که به یک پیوند اجتماعی خاص منجر می‌شود. بنابراین به ازای هر گفتمان، یک پیوند اجتماعی وجود دارد. هر گفتمان چهار قسمت دارد که در هر قسمت می‌توان چیزهایی قرار داد. به این قسمت‌ها جایگاه^۶ و به این چیزها عبارت^۷ گفته می‌شود. هر گفتمان با کسی که صحبت می‌کند شروع می‌شود؛ کسی که لکان آن را عامل^۸ می‌نامد. اگر کسی سخن می‌گوید دارد با کسی سخن می‌گوید. بنابراین موقعیت دوم، موقعیت دیگری است. این دو موقعیت در هر رابطه‌ای به شکل آگاهانه وجود دارند. از سوی دیگر هر رابطه‌ای محصول و نتیجه خاصی نیز دارد. اما وجه روانکاوانه نظریه لکان در موقعیت چهارم آشکار می‌شود. جایگاه چهارم متعلق به حقیقت است که به عبارتی باید آن را جایگاه اول در نظر گرفت. چون آنچه عامل را به سخن گفتن و می‌دارد حقیقتی است که برای خود عامل ناشناخته است. جایگاه حقیقت است که موتور محرک و نقطه شروع هر گفتمان به حساب می‌آید. جایگاه حقیقت نشان می‌دهد که عامل فقط به ظاهر یک عامل است. عامل سخن نمی‌گوید بلکه این حقیقت است که او را به سخن می‌آورد. جریان تداعی آزاد نشان می‌دهد که چگونه معنای گفته‌های سوژه همواره بیش از آن چیزی است که سوژه می‌خواهد بگوید (ورهایج، ۱۹۹۹).

با فرض چنین جایگاه‌هایی، می‌توان به دلیل محکوم به شکست بودن هر رابطه‌ای پی برد. در نظریه لکان حقیقت نمی‌تواند به تمامی به زبان آورده شود. همواره عناصری در ساحت امر واقعی قرار دارند که نمی‌توانند به زبان آورده شوند. بنابراین در نظریه گفتمان لکان با دو نوع انفصال مواجهیم که هر دو نشانه اختلال در فرایند ارتباط است: انفصال ناشی از ناممکن بودن^۹ و انفصال ناشی از ناتوانی^{۱۰}.

1. Master
2. University
3. Hysteric
4. Analyst
5. Social Link
6. Position
7. Term
8. Agent
9. Impossibility
10. Impotence

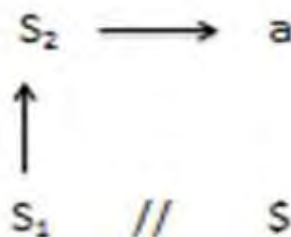


شکل ۱: طرح عمومی گفتمان از منظر لکان

بر مبنای انفصال ناشی از ناممکن بودن، به اصطلاح عامل با میلی به پیش می‌رود که حقیقت او را می‌سازد. اما چون این حقیقت نمی‌تواند به طور کامل به زبان درآید عامل هیچ گاه نمی‌تواند به طور کامل میلش را به دیگری منتقل کند. عامل با یک میل ناممکن روبروست. اهمیت این ناممکن بودن در این است که لکان نشان می‌دهد هر پیوند اجتماعی بر اساس گرد هم جمع شدن سوژه‌ها حول یک میل ناممکن است.

انفصال بعدی انفصال ناشی از ناتوانی است. از نظر لکان هیچ ارتباطی بین محصول یک پیوند اجتماعی و حقیقت آن وجود ندارد. اگر عامل می‌توانست حقیقت را به طور کامل بیان کند دیگری نیز می‌توانست پاسخ درستی ارائه کند. اما چون این پیش‌شرط هیچ گاه محقق نمی‌شود در ارتباط هیچ محصولی با آنچه در جایگاه حقیقت قرار دارد منطبق نمی‌شود (همان).

به ازای این چهار موقعیت چهار عبارت نیز وجود دارد که در این جایگاه‌ها قرار می‌گیرد. برای اینکه یک ساختار حداقلی زبانی وجود داشته باشد باید حداقل دو دال وجود داشته باشد: S_1 یا دال اعظم و S_2 یا زنجیره نمادین. کارکرد دال اعظم پوشاندن و مخفی کردن فقدان اولیه است. S_2 به عنوان زنجیره نمادین نیز نام دیگری برای دانشی است که در این زنجیره وجود دارد. از آنجا که برای لکان سوژه آن چیزی است که یک دال آن را برای یک دال دیگر بازنمایی می‌کند می‌توان گفت که نتیجه این دو دال ظهور یک سوژه خط خورده به عنوان عبارت سوم است. آخرین عبارت نیز ابژه گم شده یا ابژه پتی a است؛ همان ابژه‌ای که سنگ بنای هرگونه رابطه علی در زندگی بشری است و سوژه تلاش می‌کند تا آن را ورای زبان به دست آورد. با این توضیحات می‌توان گفتمان دانشگاه را به این صورت ترسیم کرد:



شکل ۲: گفتمان دانشگاه

گفتمان دانشگاه از جایگاه دانش خنثی بیان می‌شود و پسمانده امر واقعی را مورد خطاب قرار می‌دهد (مثلاً در مدرسه وظیفه مسئولین به سر عقل آوردن بچه‌های بازیگوش و سربه هواست) تا آنها را تبدیل به سوژه خط خورده کند. حقیقت گفتمان دانشگاه که در محور پایین نهفته است قدرت یا همان دال اعظم^۱ است. دروغ اصلی این گفتمان آن است که بعد اجرایی^۲ خود را انکار می‌کند و به جای آنکه بپذیرد واقعیتی که از آن دفاع می‌کند محصول مداخله یک دال و قدرت اجرایی آن است، واقعیت را معادل نظم عینی و طبیعی چیزها قلمداد می‌کند. اما محصول این گفتمان به جای آنکه سوژه‌ای منقادساز و کار روابط حاکم باشد پسمانده یا مازادی است که از ادغام شدن در گفتمان سرباز می‌زند. در محور بالای گفتمان دانشگاه، دانش به طور بی‌واسطه روی ابژه‌اش کار می‌کند؛ رابطه‌ای که منجر به تبدیل شدن انسان به حیات برهنه^۳ می‌شود. در اینجا با رابطه ناممکن زنجیره نمادین و ابژه a مواجهیم. از آنجا که این ابژه ورای دال است بنابراین هرچه سوژه از طریق دانش برای دستیابی به این ابژه بیشتر تلاش می‌کند بیشتر خود را به عنوان موجودی شکاف خورده و ناپنهمان با خود تجربه می‌کند. در محور پایینی نیز با ناممکن بودن هویت‌یابی یعنی مرتبط شدن S₁ با سوژه خط خورده و پذیرش یک فرمان نمادین مواجهیم. در نتیجه سوژه به هستی محض فروکاسته می‌شود؛ هستی‌ای که ارزشش بالاتر از این است که بخواهد تن به محدودیت‌ها و مشقات یک فرمان نمادین بدهد. عدم هویت‌یابی با فرمان نمادین به معنای این است که قانون نمادین جایش را به قانون سوپراگو می‌دهد. فرمانسوپراگو فرمان S₁ نیست بلکه S₁ نهفته در درون S₂ است؛ فرمان نامشروط

1. Master Signifier
2. Performative
3. Homo sacer

و مطلقاً که نسبت به دانش درون‌ماندگار است. سوپراگو سوژه را به لذت نامشروط فرمان می‌دهد؛ اما برای رسیدن به این لذت نامشروط سوژه را با انواع و اقسام امر و نهی‌ها بمباران می‌کند (ژیژک به نقل از باتلر، ۲۰۰۵). در نتیجه همان عامل به ظاهر بی‌بند و باری که قرار است بند از پای سوژه باز کند تبدیل به زندانبان قسی القلبی می‌شود که امکان لذت بردن را از سوژه می‌گیرد. انباشته شدن دال‌ها در گفتمان دانشگاه باعث فربه‌تر شدن دانش می‌شود. اما این انباشتگی هیچ کمکی به افزایش ژوئیسانس سوژه نمی‌کند و تنها S_2 است که تقویت می‌شود. لکان این دانش را مساوی با ژوئیسانس دیگری می‌داند. همان گونه که فروید^۱ نیز معتقد بود در ناخودآگاه دانشی وجود دارد که برای سوژه ناشناخته است و همین دانش است که کامیابی و کیفی و رای دسترسی سوژه ایجاد می‌کند.

روش تحقیق

روش به کار برده شده در این تحقیق، خوانش سمپتوماتیک^۲ است. در خوانش سمپتوماتیک کلیت نسبت به اجزایش حالت خنثی و بی‌تفاوت ندارد و واقعیت به عنوان کل همواره از طریق یکی از اجزایش تعیین می‌شود (مایرز، ۱۳۸۵). پیامد مهم این شکل از تفسیر این است که واقعیت زمانی که به عنوان واقعیت موضوعیت می‌یابد تعادل و انسجامش را از دست می‌دهد. واقعیت امر منسجم و یکپارچه‌ای نیست؛ چرا که همواره یکی از اجزای واقعیت نسبت به کل حالت مازاد پیدا می‌کند. در نتیجه، اجزا با کل، رابطه و نسبت مساوی و برابر ندارند و جزئی وجود دارد که به خاطر رابطه نامتقارنی که با کل برقرار کرده باعث شکل گرفتن واقعیت می‌شود. این شکل از برساخته شدن کلیت به این معناست که یک جزء تمامیت فرایند را تحت‌الشعاع خود قرار می‌دهد. کلیت، بخشی از محتوای جزئی خود است یا می‌توان گفت به درون آن کشیده می‌شود. بنابراین محتوای جزئی کلیت چیزی بیش از زیرمجموعه‌ای از کلیت است. این محتوای جزئی، کلیت را تابع خود می‌کند (ژیژک، ۱۳۸۸: ۴۲). در نتیجه واقعیت چیزی نیست مگر همین تغییر دایمی محتواهای جزئی‌ای که کلیت را تابع خود می‌کنند. اگر جزء از طریق جایگاه مازادی که به دست می‌آورد کل را نمایندگی می‌کند بنابراین می‌توان از طریق مطالعه جزء، مختصات و ویژگی‌های کل را به دست آورد. در نتیجه، خوانش سمپتوماتیک نیازی به فرایند نمونه‌گیری ندارد؛ چرا که دیگر فرض محقق این نیست که کلیتی از پیش داده شده وجود دارد و با نمونه‌گیری و مطالعه اجزا و بخش‌های مختلف این کل می‌توان به یک

1. Sigmund Freud
2. Symptomatic Reading

نتیجه‌گیری کلی رسید. بلکه هر جزء می‌تواند از طریق هژمونیک شدنش با کل برابری کند. بنابراین در این روش با اتصالی^۱ امر تکین و امر کلی مواجهیم؛ یعنی بدون اینکه نیازی باشد تا به دنبال تعمیم‌های تجربی احتیاط‌آمیز باشیم می‌توانیم از کلیت به معنای مطلق کلمه صحبت کنیم (همان: ۴۶). محقق در این روش به کلیت به شیوه‌ای استقرایی نزدیک نمی‌شود و در مورد کلیت به طور نسبی قضاوت نمی‌کند.

اگر بر طبق این رویکرد واقعیت یا متن مورد مطالعه را در نظر بگیریم متن نیز انسجام ظاهری‌اش را در نتیجه رابطه نامتعادل و نامتوازن اجزا با یکدیگر و با کل به دست می‌آورد و به هیچ وجه نسبت به آنچه بیان می‌کند بی‌تفاوت و خنثی نیست. اگر یک متن انسجام و یکپارچگی‌اش را مدیون عدم تعادل و برابری بین اجزاست در نتیجه هر محتوایی نیز نمی‌تواند در یک متن خاص بیان شود. یک متن صرفاً به مسایلی امکان بیان شدن می‌دهد که قادر به حل کردنشان باشد. از اینروست که متن برای آنکه بتواند محدوده و چارچوبی که برای خود دارد حفظ کند مسایلی که خارج از این محدوده مطرح می‌شوند را سرکوب کرده یا نادیده می‌گیرد. بنابراین چارچوب و محدودیت‌های یک متن هم از حیث آنچه بیان می‌دارد و هم از حیث آنچه بیان نمی‌دارد تعیین می‌شود:

«خوانش سمپتماتیک هر متنی مستلزم یک قرائت دو وجهی است: نخست خواندن متن آشکار و سپس قرائت آنچه مسکوت و غایب است از طریق تناقضات متن آشکار (یا به بیان دیگر از طریق سمپتم‌های مسئله‌ای که می‌کوشد تا به هر نحو ممکن مطرح شود) تا از این طریق، متن نهفته تولید و قرائت شود» (استوری، ۱۳۸۳: ۳).

خوانش سمپتماتیک در پی ردگیری این سکوت‌ها در متن است؛ چرا که هسته برسازنده اثر در همین امر به سکوت کشانده شده است. بر این اساس، آنچه که باید در این روش مورد توجه قرار گیرد رابطه بین امر واقعی و فانتزی است که در نقد ایدئولوژی به این شیوه نیز نقش مهمی دارد. کارکرد فانتزی ایجاد تصویری از انسجام و تمامیت است به نحوی که هیچ عنصر مازادی نتواند در این تمامیت اختلال ایجاد کند. اما همواره سمپتم‌هایی وجود دارند که تناقضات و عدم انسجام متن را به نمایش می‌گذارند. به عبارت دیگر این سمپتم‌ها امر واقعی به معنای لکانی کلمه هستند که در نظم نمادین قابل ادغام نیستند و به همین خاطر یا نادیده گرفته می‌شوند و یا به شکلی تفسیر می‌شوند تا تأثیرات مخربشان حداقل به شکل موقت، خنثی و کم‌اثر شود. خوانش سمپتماتیک همین تناقضات و نقاط کور در متن را جدی می‌گیرد و نشان می‌دهد که حقیقت متن را باید در همین نقاط کور و تناقضات سرکوب شده جست و نه در ادعاهای صریح و روشن آن.

یافته‌های تحقیق

۱. اسلاوی ژیتک معتقد است ویژگی مهم فرهنگ پستمدرن ظهور کالاهای، اشیاء و پدیده‌هایی است که از ویژگی‌های زیانبارشان تهی شده‌اند: خامه بدون چربی، قهوه بدون کافئین و... (ژیتک، ۱۳۸۵). این ویژگی در مورد سینمای دهنمکی نیز صدق می‌کند. آنچه روایت دهنمکی از جنگ را جذاب می‌کند این است که در اخراجیها ۱ و ۲ به غیر از چند سکانس اندک شاهد هیچ صحنه خشونت‌باری در جنگ نیستیم. دهنمکی جنگ را به صورتی کمیک و فارغ از هر نوع رویداد تروماتیک به تصویر می‌کشد. از این جهت می‌توان اخراجیها را فیلمی ضد جنگ یا سه‌گانه‌ای درباره جنگ بدون جنگ دانست. این مسئله می‌تواند سرنخی در مورد علت استقبال مردم از فیلم اخراجیها به دست دهد. اخراجیها جنگ را از هر نوع تجربه تروماتیک و آسیب‌زا خالی می‌کند و جنگ را رویدادی کمیک و خنده‌دار جلوه می‌دهد. از اینرو پیام آنهايي که از اخراجیها استقبال کردند این است: دیگر نمی‌خواهیم چیزی در مورد حوادث ناگوار گذشته بشنویم. چه بهتر که تمام خاطرات بد گذشته را به دست فراموشی بسپاریم. اخراجیها موفق‌ترین شکل روگردانی از ترومای جنگ و تشدید سیاست‌زدایی از جامعه است. استقبال بی‌نظیر مردم نیز نشان می‌دهد که تا چه حد مشتاق به فراموشی سپردن گذشته‌اند.

در رویای ایرما، فروید پس از صحبت با بیمارش ایرما، درون گلوی او را به عنوان معاینه نگاه می‌کند. پس از این معاینه است که ناگهان دوستان و همکاران فروید ظاهر می‌شوند و در مورد علت بیماری شروع به مزاح و شوخی و اظهار نظرهای بی‌مورد و بی‌معنی می‌کنند. به تعبیر ژیتک توالی این دو صحنه نشان می‌دهد که چگونه مکانیزم‌های دفاعی فروید پس از مواجهه با امر واقعی تروماتیک فعال شده است. فروید با خیره شدن به درون گلوی ایرما با امر واقعی بدن مواجه می‌شود و پس از آن است که برای طفره رفتن از این مواجهه، شوخی‌ها و اظهار نظرهای بی‌مورد همکاران فروید از پی می‌آید (ژیتک: ۲۰۰۱). به همین معنا طنز بودن اخراجیها مکانیزم دفاعی مناسبی برای نادیده گرفتن و انکار تروماهای تاریخ معاصر جامعه ماست.

به زعم ژیتک ویژگی جهان کمیک این است که زندگی در آن به شکلی بی‌پایان ادامه می‌یابد و هیچ نیرویی نمی‌تواند آن را ویران کند. اما این زندگی نه یک زندگی والا بلکه یک زندگی فرصت‌طلبانه، عامیانه و زمینی است که می‌تواند هر نوع محدودیتی را پشت سر گذارد. مرگ در جهان کمیک جایی ندارد و هر مخلصه و بن‌بستی که در زندگی پیش آید در نهایت راهی برای حل کردنش پیدا می‌شود.

به همین خاطر کمدی به جهان منحرفانه تعلق دارد. اگر انحراف، مقاومت در برابر امر واقعی

مرگ و سکسوالیته و به عبارت دیگر تناهی انسان تلقی شود بنابراین مهم‌ترین ویژگی سوژه منحرف، انکار اختگی است. با این کار منحرف پا به درون قلمرو نظم نمادین ناب می‌گذارد؛ نظمی که از سوی امر واقعی تناهی بشری دچار اختلال نشده است (همان: ۸۴). به همین خاطر است که لکان قایل به برابری بعد کمیک با دال فالیک است (لکان، ۱۹۹۲). نامیرایی سوژه منحرف، نامیرایی کمیک است و موضوع اصلی کمدی نیز سربرآوردن و ظاهر شدن دوباره و دوباره زندگی است؛ زندگی‌ای که محصول کاردانی و تدبیر سوژه منحرفی است که به خوبی و با زیرکی از پس رتق و فتق فرصت‌طلبانه و حقیرانه زندگی برمی‌آید. بنابراین زندگی‌ای که استمرار می‌یابد نه زندگی بیولوژیک بلکه زندگی خیالی و فانتزی‌گونی است که تن به محدودیت‌های میل بشری و تفاوت جنسی نمی‌دهد.

ویژگی اصلی اخراجیها ۱ و ۲ که به دوران جنگ و اسارت مربوط است همین جوهرزدایی از وقایع و امور و روایت منحرفانه جنگ و اسارت از طریق کمیک کردن آن است. داستان اخراجیها ۱ و ۲ این است که عده‌ای از اراذل و اوباش به جبهه آمده‌اند. اما مشکلی که از نظر مسئولین مربوطه وجود دارد این است که این افراد صلاحیت دینی و اخلاقی لازم برای حضور در جبهه را ندارند. محور اصلی اخراجیها ۱ به تعبیر خود فیلم این است که چگونه اخراجیها تبدیل به معراجی‌ها شدند. اما ویرانی و هولناکی جنگ، از روایت فیلم غایب است. به تعبیر روحانی جبهه، دین و جبهه برای اصلاح همین آدم‌هاست. بخش اعظم فیلم نیز به اصلاح و تربیت دینی و اخلاقی اخراجیها اختصاص دارد و صرفاً در پایان فیلم شاهد صحنه‌های جنگ هستیم. چون هدف اصلی فرماندهان در جبهه این است که به اخراجیها یاد دهند نماز بخوانند، سیگار نکشند، قمار نکنند و...

در اخراجیها ۲ نیز روایت دهنمکی از اسارت، از روایت سایر فیلم‌هایی که در این مورد ساخته شده متفاوت است. در اخراجیها ۲ دو اتفاق تلخ و دردناک یعنی گروگان‌گیری هواپیما و اسارت، باعث خنده و تفریح تماشاگر است. حتی خود گروگان‌گیران از اهمیت و حساسیت کاری که دارند می‌کنند بی‌خبرند و مهم‌ترین انگیزه‌شان این است که پس از خروج موفقیت‌آمیز از کشور با هم ازدواج کنند و همین قضیه دستمایه شوخی و لودگی مسافران هواپیما و به حاشیه رفتن اصل قضیه یعنی گروگان‌گیری می‌شود. در بازنمایی اسارت رزمندگان ایرانی نیز همین رویه تکرار می‌شود و نشان‌چندانی از شکنجه، فشارهای روحی و روانی و سختی‌های اسارت به چشم نمی‌خورد. به عنوان مثال در یکی از صحنه‌های فیلم، اسرا پس از ورود به اردوگاه باید از تونل وحشتی که سربازان عراقی درست کرده‌اند بگذرند و با شلاق پذیرایی شوند. در چنین موقعیتی نه تنها هیچ نشانی از ترس و دهشت وجود ندارد بلکه کتک خوردن اسرا باعث خنده و تفریح است؛ از کتک زدن کاملاً مصنوعی و بی‌رُمق سربازان عراقی (حتی یکی از سربازان پس از کتک

زدن یکی از اسرا به دوربین نگاه می‌کند) تا کتک خوردن اسرا که با شوخی کردن با سربازان همراه است. اکبر عبدی حین کتک خوردن به سربازان متلک می‌گوید و امین حیایی جیب چند سرباز عراقی را زیر کتک و باتوم خالی می‌کند^۱ و البته هیچ نشانی از درد و زجر و شکنجه در کار نیست. شکنجه یا از نزدیک و به صورت کمیک بازنمایی می‌شود و یا در یک نمای باز و از دور به تصویر کشیده می‌شود و در هر دو مورد، به مخاطب کمک می‌کند تا با هیچ امر ناخوشایند و عذاب‌آوری روبرو نشود. البته در این دو فیلم با صحنه‌های خشونت‌بار نیز مواجه هستیم (مثل رد شدن تانک عراقی از روی پای سرباز مجروح ایرانی و نمایش پاهای قطع شده در میدان مین در اخراجیها^۱ یا تا گردن دفن کردن اسرای ایرانی در اردوگاه‌های عراق برای لو دادن روحانی اردوگاه در اخراجیها^۲). اما چنین صحنه‌هایی مکمل پروژه جوهرزدایی از جنگ هستند. آلنکا زوپانچیک در تعبیری پرکنایه فرهنگ کلبی‌مسلك معاصر را ترکیبی از شامپاین و زوناکس معرفی می‌کند (زوپانچیک، ۲۰۰۳). از یک سو سوپراگو ما را با فرمان لذت بردن از زندگی بمباران می‌کند و ما را به فراتر رفتن از اصل لذت فرامی‌خواند و از سوی دیگر همین سوپراگو تلاش می‌کند تا زندگی را از هر گونه مازاد و تهدیدی که روال روزمره زندگی را به خطر می‌اندازد تخلیه کند. از یک سو به شکستن محدودیت‌ها و تجربه بالاترین لذت‌ها و سرخوشی‌ها و سرمستی‌ها فراخوانده می‌شویم (شامپاین) و از سوی دیگر چون هیچ ارزشی بالاتر از حفظ حیات وجود ندارد باید با وضع شدیدترین و ضابطه‌مندترین محدودیت‌ها و محرومیت‌ها، از مواجهه با امر واقعی تروماتیک و ژوئیسانس اجتناب کنیم (زوناکس). از اینرو باید صحنه‌های انگشت‌شمار خشونت‌بار و بازنمایی کمیک جنگ و اسارت در اخراجیها را دو روی یک سکه دانست.

۲. از نظر ژیزک یکی از تناقضات مفهوم فرهنگ که شالوده کل دیدگاه لیبرالی را تشکیل می‌دهد:

تقابل میان کسانی است که تحت فرمان فرهنگ قرار دارند و کاملاً اسیر جبر زیست جهانی که در آن به دنیا آمده‌اند هستند و کسانی است که از فرهنگ خودشان صرفاً «بهره می‌برند» و بالادست آن قرار می‌گیرند و آزادی انتخاب فرهنگ خودشان را دارند. بدین ترتیب به تناقض‌نمای بعدی می‌رسیم: سرچشمه نهایی بربریت، خود فرهنگ و هم‌هویتی مستقیم فرد با فرهنگ خاصی است که او را نسبت به دیگر فرهنگ‌ها بی‌مدارا و نامتساها می‌سازد. تقابل اساسی اینجا میان جمع و فرد است: فرد بنا به تعریف جمعی و خاص، و به روی سایر فرهنگ‌ها

۱. پس از این شیرین‌کاری در چنین موقعیتی که قاعدتا باید هولناک باشد جمعیت حاضر در سینمایی که در آن فیلم را تماشا می‌کردم به افتخار امین حیایی سوت و کف زدند.

بسته است و آنها را حذف می‌کند حال آنکه-و این تناقض‌نمای بعدی است- فرد مادام که خودش را از فرهنگ خاصش آزاد کند و خود را بالادست آن قرار دهد، عام و کانون کلیت است (ژیژک، ۱۳۸۹: ۱۱۶).

این تقابل را در سینمای ده‌نمکی و حتی سریال‌های تلویزیون می‌توان به وضوح مشاهده کرد. طی یک دهه اخیر برخلاف سال‌های پیش از آن، فیلم‌ها و سریال‌هایی در مورد انقلاب و جنگ ساخته می‌شود که شخصیت‌های آن مدام در حال بازاندیشی در وضعیت پیرامون و عقاید و افکار خود هستند. در فیلم‌ها و سریال‌های پیش از دهه اخیر، شخصیت‌های فیلم کاملاً جذب زیست‌جهان خود بودند و در رفتار و گفتارشان هیچ نشانی از فاصله داشتن از ارزش‌ها و هنجارهای این زیست‌جهان دیده نمی‌شد. اما در فیلم‌های اخیر هیچ گاه تمام شخصیت و زندگی فرد درگیر موقعیتی که در آن قرار دارد نمی‌شود. از اینرو فرد می‌تواند در وخیم‌ترین شرایط نیز موقعیت را جدی نگیرد، بذله‌گو باشد و رفتار کنایه‌آمیزش را حفظ کند.

در فیلم‌ها و سریال‌های دهه‌های پیش سرچشمه و منبع مقاومت در برابر سختی‌های جنگ و مبارزه، ادغام شدن در زیست‌جهانی بود که به ارزش‌ها و هنجارهای فرد مشروعیت می‌بخشید. رمز پیروزی رزمندگان ادغام کامل در فرهنگ بود. اما در سریال‌ها و فیلم‌های اخیر نه تنها شخصیت‌های فیلم چنین ادغامی را تجربه نمی‌کنند بلکه آنچه به عنوان فضیلت به تصویر کشیده می‌شود بر فراز این فرهنگ قرار داشتن و حفظ فاصله خود با آن است. جذابیت سینمای ده‌نمکی برای مخاطب همین فاصله‌گیری شخصیت‌های فیلم از جنگ و زیست‌جهانی است که در آن رشد کرده و بالیده‌اند. در واقع سوژه بیش از آنکه با فرهنگ و زیست‌جهانش هویت‌یابی کند سعی می‌کند تا از قواعد آن با حفظ فاصله برای حفظ بقای خود استفاده کند. آیا این هویت‌یابی مطلق و نامشروط به اندازه کافی برای مخاطب مصرف‌گرای اهل تساهل تروماتیک نیست و آیا جایگزین کردن چنین سوژه‌ای با یک سوژه خون‌سرد و فرصت‌طلب، روایت گذشته را برای چنین مخاطبی دلپذیرتر نمی‌کند؟

۳. این وضعیت در اخراجی‌ها ۳ تغییر می‌کند. اخراجی‌ها ۳ به وقایع انتخابات ریاست جمهوری ایران می‌پردازد و رقابت دو رقیب اصلی را به نمایش می‌گذارد. مضمون اصلی فیلم تحریف حقایق جنگ به نفع منافع رقیب برای دست‌یابی به قدرت است و کسانی که در زمان جنگ فداکاری‌ها کرده‌اند حالا منزوی شده‌اند و عده‌ای سودجو و قدرت‌طلب از تلاش‌های آنها سوء استفاده می‌کنند. اما نکته مهم وضعیت دوپهلوی رزمندگان منزوی است. در یکی از سکانس‌های اولیه فیلم، دو تن از رزمندگان که به این وضعیت معترضند اصرار دارند که در یک برنامه زنده تلویزیونی حضور یابند و حقایقی را که در حال تحریف شدن است، به درستی بازگو کنند. برنامه زنده تلویزیونی آغاز می‌شود اما به جای آنکه شاهد این باشیم که رزمندگان

خاطرات جنگ بگوید و نسبت به وضعیت موجود اعتراض کند در مورد آشنایی با همسرش و نحوه ازدواجشان صحبت می‌کند و بازگو کردن همین خاطرات نیز همراه با لودگی و مسخرگی انجام می‌شود. رزمنده برای صحبت از حقایق جنگ و افشای آنها به برنامه زنده تلویزیونی آمده اما در مورد این حقایق هیچ صحبتی نمی‌کند (جالب اینکه در اواخر فیلم همین افرادی که در اول فیلم در برنامه زنده تلویزیونی به لودگی پرداختند باز هم خواستار شرکت در یک برنامه زنده تلویزیونی برای افشای حقایق می‌شوند). از طرف دیگر در یکی دیگر از صحنه‌های فیلم نیز وقتی دکتر آسایشگاه از حاج مرتضی می‌پرسد که چرا امثال حاج رسول یا خود حاج مرتضی حقایق جنگ را تا به حال بازگو نکرده‌اند حاج مرتضی می‌گوید این حقایق به خاطر نجابت یا به خاطر اینکه ریا نشود به طور کامل بازگو نشده است. در یکی از سکانس‌های اول فیلم نیز مجری تلویزیون به دیدن حاج رسول می‌آید تا حاج رسول از وقایع جنگ بگوید. اما حاج رسول و همسرش می‌گویند که به خاطر دخترشان ایران که مبتلا به آسم است از همکاری در این مورد معذورند. چون بازگو کردن این مسایل باعث ناراحتی او می‌شود. نکته مهم این است که دقیقاً پس از این عدم همکاری است که کسان دیگری حقایق را به نفع خود تحریف می‌کنند. بنابراین با دو شکل از سخن نگفتن در مورد حقایق جنگ مواجهیم، سکوتی از سر نجابت یا مصلحت‌اندیشی و سکوتی از سر لودگی و بی‌زاکتی.

ژرژک در نقد آلتوسر^۱ نشان می‌دهد که باید بین مورد خطاب یا استیضاح واقع شدن سوژه از سوی دیگری، و ظهور ایدئولوژی تفکیک قائل شد. برخلاف آنچه که آلتوسر می‌گوید این دو مرحله در یک لحظه اتفاق نمی‌افتند و باید بین آنها یک توالی، یا تقدم و تاخر زمانی در نظر گرفت. ابتدا سوژه با خطاب دیگری مواجه می‌شود؛ خطابی که به هیچ وجه نشان نمی‌دهد دیگری از سوژه چه می‌خواهد. به عبارت دیگر اینجا با استیضاح مقدم بر هویت‌یابی روبرو هستیم. این خطاب فرمال باعث ایجاد پرسش هیستریک «چه می‌خواهی؟» در سوژه می‌شود. سوژه نمی‌داند چرا مورد خطاب واقع شده، چرا او و نه کس دیگری مورد خطاب واقع شده و نمی‌داند که این خطاب از او چه می‌خواهد. برای همین سوژه در این وضعیت هیستریک از یک سو دچار یک احساس گناه انتزاعی می‌شود و از سوی دیگر بر بی‌گناهی و معصومیت خود تاکید می‌کند؛ گویی سوژه در چشم دیگری پیشاپیش گناهکار است. برای سوژه ممکن نیست بداند که چرا گناهکار است و همین ناآگاهی گناه او را سنگین‌تر می‌کند. در این وضعیت معصومیت و گناهکاری بر هم منطبق می‌شوند. از نظر ژرژک سوژه برای رهایی از این بن‌بست است که به هویت‌یابی ایدئولوژیک پناه می‌برد تا بتواند با یک جایگاه نمادین هویت‌یابی کرده و

1. Louis Althusser

پاسخی برای این بن‌بست بیابد (ژیژک، ۱۹۹۴: ۶۰).

تطبیق دادن این دو مرحله با یک تفکیک مفهومی در روان‌کاوی لکانی درک منطق این سکوت‌ها را تسهیل می‌کند. لکان برای نشان دادن تفاوت میان ساختار بالینی انحراف و روان‌نژندی از دو مفهوم بیگانگی^۱ و جدایی^۲ استفاده می‌کند. لکان با استفاده از این دو مفهوم نشان می‌دهد که چگونه استعاره پدری در دو مرحله تثبیت می‌شود. در مرحله اول یا بیگانگی، پدر رابطه بی‌واسطه مادر و فرزند را منع می‌کند (ژوئیسانس منع می‌شود) و در مرحله دوم یا جدایی، فقدان مادر یا دیگری، نمادین می‌شود. در مرحله اول تنها با یک نهی یا ممنوعیت صرف سر و کار داریم؛ اما این ممنوعیت هنوز نام‌گذاری نشده و به تعبیر لکان سوژه هنوز وارد ساحت زبان نشده است. در نتیجه سوژه می‌تواند حکم ایزه‌ای را داشته باشد که می‌تواند خواست دیگری را ارضا کند. ولی وقتی فقدان نامیده شود سوژه نمی‌تواند ایزه خواست دیگری باشد. از آنجا که واژه شی را می‌کشد سوژه نمی‌تواند آن ایزه غیر قابل تعویضی باشد که دیگری را کامل می‌کند. میل خصلت مجازی^۳ می‌یابد و مدام از ایزه‌ای به ایزه دیگر می‌لغزد (فینک، ۱۹۹۷).

با توجه به این نکات می‌توان حقیقت نهفته در این سکوت‌ها را درک کرد. رزمنده‌ای که در برنامه زنده تلویزیونی شرکت می‌کند از یک سو در برنامه به لودگی می‌پردازد و از سوی دیگر زمانی که برنامه را به خاطر لودگی‌هایش قطع می‌کنند اعتراض می‌کند که چرا اجازه نمی‌دهند حرفش را بزند. رزمنده دیگر یعنی کریم نیز با اینکه همواره در حال اعتراض به پایمال شدن حقیقت است اما در برنامه زنده تلویزیونی هیچ حرفی نمی‌زند و با بهت و حیرت به لودگی دوست همراهش نگاه می‌کند. کریم همواره ادعا می‌کند که حرف‌های زیادی برای گفتن دارد که می‌تواند دست فرصت‌طلبان را رو کند اما هیچ‌گاه حرفی نمی‌زند. آیا چنین وضعیتی مصداق بارز درجا زدن در استیضاح مقدم بر هویت‌یابی نیست؟ رزمنده حرفی نمی‌زند چون حرفی برای گفتن ندارد؛ اما همواره ژست کسی را می‌گیرد که می‌تواند با حرف‌هایش حقیقت را افشا کند. حقیقت این سکوت زمانی آشکار می‌شود که ببینیم کارگردان فیلم چه کسانی را به عنوان وفاداران واقعی به ارزش‌ها و آرمان‌های جنگ معرفی می‌کند. سید مرتضی که کاندیدای ارزشی و همچنان انقلابی انتخابات است تن به معادلات قدرت و ثروت نمی‌دهد و برای همین هم در نهایت از کاندیداتوری انصراف می‌دهد. طرفداران این کاندیدا که نماینده ارزش‌های

1. Alienation
2. Separation
3. Metonymic

اصیل و انقلابی است لباس شخصی‌ها هستند. در یک سکانس در حالی که بایرام از بلندگوی ماشین در حال تبلیغ برای گرینف است طرفداران سید مرتضی سوار بر موتور از راه می‌رسند و ماشین را احاطه می‌کنند. در این لحظه افراد درون ماشین از ترس تبلیغات خود را قطع می‌کنند و شعارهایی ناشیانه و خنده‌دار در حمایت از لباس شخصی‌ها سر می‌دهند. حضور لباس شخصی‌ها باعث انسداد فعالیت‌های تبلیغاتی و سکوت آمیخته با ترس طرفداران گرینف می‌شود. در صحنه‌های دیگر فیلم می‌بینیم که برخورد طرفداران کاندیداهای مختلف با هم هیچ گاه به توقف فعالیت‌های انتخاباتی منجر نمی‌شود. اگرچه در این صحنه نیروهای لباس شخصی هیچ شعار خاصی نمی‌دهند اما صرف حضورشان برای به سکوت کشاندن رقبا کافی است. ژیتک با تفکیک دو لحظه استیضاح و هویت‌یابی نشان می‌دهد که همواره تنش بین قانون و سوپراگوی پشتوانه آن وجود دارد. جایگاه غیر رسمی و فراقانونی این افراد به عنوان نیروهای حافظ نظم و ارزش‌ها نشان می‌دهد که آنها در جایگاه تامین ژوئیسانس دیگری قرار گرفته‌اند و به همین دلیل حکم همان ابژه غیر قابل تعویضی را دارند که فقدان دیگری را کامل می‌کند. اتصالی بین سوژه و ژوئیسانس دیگری از یک سو، و لودگی رزمنده‌ای که می‌خواست حقیقت را افشا کند نشان‌دهنده ماهیت انحرافی کسانی است که در فیلم، حافظان ارزش‌ها و حقایق جنگ به حساب می‌آیند. رزمنده‌ای که علیرغم تمام ادعاهایش کلمه‌ای در دفاع از حقیقت بر زبان نمی‌آورد آن روی سکه نیروهایی است که حضور فیزیکی‌شان برای اثبات حقانیتشان کفایت می‌کند. تا زمانی که فرد وارد ساحت زبان نشده باشد خود را همان ابژه غیر قابل تعویض خواست دیگری می‌پندارد.

اما سکوت از سر لودگی اگرچه به نظر می‌رسد که قطب مخالف سکوت از سر نجابت باشد در حقیقت مکمل آن است. سکوتی که از سر نجابت یا مصلحت‌اندیشی به نظر می‌رسد را می‌توان به جوهرزدایی از واقعیت در اخراجیها ۱ و ۲ ربط داد. ایران (اسمی که دلالت کنایی مشخصی دارد) دختر حاج رسول (اسمی که باز هم می‌تواند دلالت کنایی مشخصی داشته باشد)، نباید از گذشته چیزی بداند چون همین آگاهی خطرناک است که می‌تواند جهان امن نمادین او را به مخاطره بکشاند؛ همان جهان امن نمادینی که ویژگی اصلی بازنمایی کمیک واقعیت است. حتی زمانی که حاج رسول با ایران در مورد حمایت از یک کاندیدا مشاجره و او را از حمایت از آن کاندیدا منع می‌کند هیچ توضیحی در این مورد به ایران نمی‌دهد و از ایران می‌خواهد که بی چون و چرا اطاعت کند. در این صحنه نیز حاج رسول ژست خطاب تهی و بدون محتوایی را تکرار می‌کند که ایران را هیستریک می‌کند. ایران با قهر خانه را ترک می‌کند. حاج رسول تصمیم می‌گیرد برای اثبات حرفش عکس‌هایی را به ایران نشان دهد که به خاطر ناخوشی‌اش همیشه از او پنهان کرده بوده است. اما ناگهان دچار تشنج می‌شود و از پله‌ها به پایین پرت

می‌شود. تشنجی که نشانه بن‌بست نمادینی است که قدرت حرف زدن را از حاج رسول و دوستانش گرفته است.

روایت معنویت‌گرا

جوهرزدایی از جنگ مهم‌ترین ویژگی سینمای دنمکی است و همین ویژگی است که اخراجیها را از سایر فیلمهایی که در مورد جنگ ساخته شده است متمایز می‌کند. چنین رویه‌ای در سینمای جنگ در ایران بی‌سابقه بوده است. اما آن روی سکه این جوهرزدایی پیش از این در بازنمایی جنگ فعال بوده است و آن روایت معنوی از جنگ است. در برنامه‌های مستندی که در مورد جنگ ساخته شده به جای به تصویر کشیدن صحنه‌های جنگ و خونریزی، رزمندگانی را می‌بینیم که با روحیه‌ای بالا و عزمی راسخ تا انهدام کامل نیروهای دشمن از پای نخواهند نشست. در اینجا با حذف ستیز و تقابل نیروهای متخاصم روبرو هستیم. در برنامه‌های مستندی مانند روایت فتح به هیچ رو با دشمنی که باید با آن جنگید مواجه نمی‌شویم. دشمن آن دیگری هیولاش غیرقابل بازنمایی است که نه تنها بر عرصه جنگ هیچ سیطره‌ای ندارد بلکه تنها به شکل اسیر نمایش داده می‌شود. با حذف دشمن متجاوز از جنگ، صحنه با حضور مطلق رزمندگان پر می‌شود. این شکل از بازنمایی جنگ، معنویت تولید می‌کند؛ چرا که شکست دشمن با وجود چنین نیروهای جان بر کف و فداکاری از پیش مسجل است. برای حفظ و تثبیت درون‌ماندگاری ارتش ایران دشمن تنها به شکل اسیر نشان داده می‌شود تا ایده «بیرون» به کلی از اذهان پاک شود و هیچ چیز ناشناخته‌ای از جنگ باقی نماند. دشمن در عین پشت گرم بودن به ابرقدرت‌ها زبون و ضعیف است.

روایت ویرانی

اما در بسیاری از فیلمهای سینمای دفاع مقدس وضعیت کاملاً متفاوت است. در این فیلمها رزمندگانی که به جنگ رفته‌اند، جنگ را همچون ضایعه‌ای جبران ناپذیر تجربه می‌کنند. این ضایعه حتی تا سال‌ها پس از تمام شدن جنگ نیز رهایشان نکرده و حتی به شکل هولناک‌تری در سال‌های پس از جنگ باز می‌گردد. در اینجا باید جمله ژيژک را به یاد آورد که می‌گوید رازهای مصریان باستان نه تنها برای آیندگان بلکه برای خود مصریان نیز در حکم راز بوده است (ژيژک، ۱۹۹۹). رزمندگان از نمادین کردن و تفسیر کاری که خود در سال‌های پیش کرده‌اند ناتوان‌اند. خاطرات جنگ آنها را رها نمی‌کند؛ خاطراتی که نه مایه سربلندی و احساس غرور بلکه همراه با سکوتی از سر وحشت و ناباوری است. در این فیلمها نیز نسل جنگ سکوت می‌کند. اما نه به این خاطر که راز مگویی در کار است که با هر کسی نمی‌توان در میان گذاشت

بلکه به این خاطر که اساساً رازی وجود ندارد. در این فیلم‌ها با ایده رساندن پیام جنگ و دفاع مقدس به نسل بعد مواجه نیستیم. چرا که سوالات نسل بعد سوالات خود رزمندگان نیز هست. میراثی که این رزمندگان برای نسل بعد از خود و برای تاریخ به جا گذاشته‌اند برای خود رزمندگان نیز رازآلود و مبهم است. در این روایت از جنگ، دیگری‌ای که ضامن انسجام و معناداری تجارب گذشته باشد وجود ندارد. این دیگری فروپاشیده است. هم در اخراجیها و هم در این فیلم‌ها ما با بحران هویت‌یابی نسل بعد از جنگ، با جنگ روبرو هستیم. اما در این فیلم‌ها نسل جنگ نیز در این حیرانی با نسل پس از جنگ سهیم است. این بحران‌را والتر بنیامین در توصیف سربازانی که از جنگ جهانی اول بازمی‌گشتند به روشنی بیان کرده است:

«آیا این نکته در خور توجه نبود که در پایان جنگ، مردانی که از میدان نبرد بازگشتند، مهر خاموشی به لب زدند و به لحاظ داشتن تجربه‌های قابل مبادله، نه غنی‌تر که فقیرتر شدند؟ سیل کتاب‌هایی که ده سال بعد در باب جنگ منتشر شد همه چیز با خود داشت مگر آن تجربه‌ای که دهان به دهان منتقل شود. و این امر توجه و شگفتی هیچ کس را برنینگیخت، چون پیش از این هیچ‌گاه تجربه چنین به تمامی نقض نشده بود..... آن نسلی که با واکن اسبی به مدرسه رفته بود، اکنون زیر آسمان فراخ دشتی ایستاده بود که هیچ چیز آن بی‌تغییر بر جای نمانده بود مگر ابرهایش؛ و زیر این ابرها، در میدان نیروی ویرانگر بارش گلوله‌ها و انفجارها، تن نحیف و شکننده انسان ایستاده بود(بنیامین، ۲۰۰۷).»

این فیلم‌ها که با روایت کمیک از جنگ فاصله بسیاری دارند هیچ‌گاه به این اندازه مورد استقبال مردم قرار نگرفته‌اند. در این فیلم‌ها ترومای جنگ سال‌ها پس از تمام شدن همه چیز باز می‌گردد و بر سر رزمندگان آوار می‌شود. در آژانس شیشه‌ای این تروما زمانی برمی‌گردد که کاظم با بهت و ناباوری درمی‌یابد امثال عباس که روزی برای کشورشان به جنگ رفتند و از جان‌گذشتگی کردند امروز هیچ منزلتی نزد مردمی که مدیون امثال عباسند ندارند. کاری که کاظم و هم‌زمانش سال‌ها پیش در جبهه‌ها کرده‌اند دیگر به عنوان عملی شجاعانه و افتخارآمیز بازشناسی نمی‌شود. وقتی رییس آژانس کاظم را از خود می‌راند و جانبازی عباس را به هیچ می‌گیرد جهان نمادین کاظم فرو می‌پاشد. دیگر صدای رییس آژانس را نمی‌شنود. ریتم وقایعی که از آن پس رخ می‌دهند کند می‌شود. گویی واقعیت به حال تعلیق در آمده است. ناگهان شیشه شکسته می‌شود، دست کاظم به اسلحه می‌چسبد و شلیک می‌کند. وقتی کاظم با دلی شکسته داستان جوانانی را تعریف می‌کند که به جنگ غول بی‌شاخ و دمی رفته بودند که به شهر حمله کرده بود و پس از بازگشت دیدند که آدم‌های شهر این جوانان را به چشم غریبه نگاه می‌کنند، از میراثی می‌گویند که انگار سال‌هاست به باد رفته است. در پاداش سکوت ساخته مازیار میری، اکبر، پیرمرد بلیت فروشی که سال‌ها پیش در جبهه‌های

جنگ حضور داشته با دیدن فیلم هم‌رزم شهیدش در تلویزیون دچار اضطراب کشنده و احساس گناه مرگباری می‌شود که گویی از پیش در کمینش نشسته بوده است. اکبر از بابت شهادت یحیی احساس گناه می‌کند و خود را در کشته شدن یحیی گناهکار می‌داند. اکبر برای رهایی از بار گناه به دنبال هم‌رزمان سابقش می‌گردد اما این رزمندگان سابق یا در کنج انزوای خود به مرگ تدریجی دچارند و یا با فراموش کردن گذشته پا به عرصه موفقیت‌های اقتصادی و سیاسی و آکادمیک گذاشته‌اند. اکبر پس از تلاش بسیار فرماندهش را پیدا می‌کند تا حقیقت را از زبان او بشنود؛ فرمانده ویلچرنشینی که با ترکشی در گلو و ناتوان از سخن گفتن در آسایشگاه جانبازان در انتظار مرگ است.

در سیزده پنجاه و نه ساخته سامان سالور، یک فرمانده جنگ پس از ۲۰ سال از کما بیرون می‌آید. پزشکان تلاش می‌کنند تا با بازسازی شرایط ۲۰ سال گذشته او را به تدریج با محیط جدیدی که در آن به هوش آمده آشنا کنند. آنچه دختر این مرد را در طول مدتی که در کماست آزار می‌دهد این است که می‌گوید پدر من حتی نمی‌داند که من وجود دارم و اگر پدرم بمیرد هیچ‌گاه نخواهد فهمید که دختری داشته است. پدر در این فیلم یک نامرده^۱ است؛ کسی که نه به قلمرو زندگان تعلق دارد و نه به قلمرو مردگان. کسی که در گذشته سردار افتخارآفرین جنگ بوده امروز از به عهده گرفتن نمادینش به عنوان یک پدر ناتوان است. تنها آرزوی باران این است که پدر نام او را بر زبان آورد. به واسطه این مورد خطاب قرار گرفتن است که باران می‌تواند تحت لوای نام پدر قرار گیرد. اما پدری که در قلمرو امر واقعی قرار گرفته از به زبان آوردن نام فرزندش ناتوان است. در پایان فیلم که هم‌رزمان سابق در برابر فرمانده خود دوباره به صف می‌شوند و احترام می‌گذارند دیگر از شور و شوق دوران جنگ خبری نیست. فرمانده عصا به دستی که به سختی راه می‌رود از رزمندگانی سان می‌بیند که یا از نردبان ترقی اقتصادی بالا رفته‌اند و تمام نشانه‌های گذشته را به فراموشی سپرده‌اند و یا مردانی شکسته و منزوی و سرخورده‌اند که خاطرات پرشور گذشته تنها دارایی مالی‌خولیایی آنهاست. پس از ۲۰ سال چیزی از میراث جنگ حتی برای آنهايي که با جنگ زیسته‌اند بر جا نمانده است.

اخراجیها این بحران را از طریق جعل یک آگاهی و راز سربه مهر حل و فصل می‌کند؛ حال آنکه این راز سر به مهر چیزی جز اقرار به وجود نداشتن راز نیست. با جعل این میراث تنها احساس گناه است که به نسل بعد منتقل می‌شود؛ میراثی که دینی غیر قابل پرداخت به عهده نسل بعد از جنگ می‌گذارد.

به زعم ژیزک اسلام برخلاف یهودیت و مسیحیت، خدا را بیرون از منطق پدرانه نگه می‌دارد. خدا در اسلام در جایگاه پدر قرار ندارد-حتی یک پدر نمادین. به همین خاطر است که خداوند در اسلام در لحظات تعلیق و شکست کارکرد پدرانه مداخله می‌کند-مثلا زمانی که هاجر و اسماعیل تنها در بیابان رها شده‌اند. این بدان معناست که خدا کاملا در ساحت ناممکن-واقعی قرار دارد. بنابراین همواره فاصله‌ای ناپیمودنی بین خدا و پدر در اسلام وجود دارد. این مسئله نشان دهنده نارسایی نظریه فروید در مورد مذهب است؛ چرا که فروید قائل به برابری و توازی خدا و پدر است. نکته مهم این است که تا جایی که در اسلام خدا امر واقعی-ناممکن باشد می‌تواند نسبت به قربانی کردن موضعی دوگانه داشته باشد. از یک سو خداوند با قربانی کردن مخالف است چرا که هیچ مبادله نمادینی بین مسلمانان و خدا نمی‌تواند وجود داشته باشد؛ خدا موجودی کاملا ماورایی است. اما در عین حال امر واقعی الهی می‌تواند خواستار قربانی کردن باشد. آن هم وقتی که تبدیل به تجسم سوپراگوی خدایان ناشناخته‌ای شود که قربانی می‌طلبند. از نظر ژیزک اسلام در بین این دو حد نهایی در نوسان است(ژیزک، ۲۰۰۸: ۱۱۴).

نوسان بین این دو حد نهایی فریب اصلی سه گانه اخراجیهاست. در اخراجیها ۱ و ۲ با جوهرزدایی از جنگ و اسارت، بیننده خود را از فشار ترومای جنگ رها می‌بیند. دهنمکی مخاطب را از زیر فشار یکی از این دو حد نهایی خلاص می‌کند. اما دقیقا در اخراجیها ۳ است که امر واقعی در هیئت سوپراگوی وقیحی که قربانی می‌طلبد و احساس گناه تحمیل می‌کند باز می‌گردد. میراثی از جنگ به جا مانده که گوشی برای شنیدنش نیست و آنها که حاملان این میراثند بر نادانی و غفلت دیگران افسوس می‌خورند و به خود دلداری می‌دهند. حاج رسول هیچ گاه به ایران نگفته بود که ایران دختر واقعی او نیست. اما قصد داشت این حقیقت را در لحظه آخر به ایران بگوید؛ کاری که سید مرتضی به نیابت از او در مقابل دوربین انجام داد. ایران که تازه از حقیقت آگاه شده خود را به بیمارستان برای دیدن حاج رسول می‌رساند اما حاج رسول شهید شده است. حاج رسول نهایتا حقیقت را به ایران می‌گوید. اما وقتی که دیگر دیر شده و راهی برای ایران جز به دوش کشیدن بار گناه باقی نمانده است. در اخراجیها ۳ دو جانباز شیمیایی داریم: بیژن مرتضوی و حاج رسول. جانبازی بیژن کمیک و خنده دار است و با سرفه‌های نابجا و خنده‌دارش می‌تواند تماشاگر را بخنداند. اما جانبازی حاج رسول در نهایت به شهادتش می‌انجامد. جانبازی بیژن، جنگ را از امر واقعی خشونت و وحشت تخلیه می‌کند تا جانبازی حاج رسول از طریق پایان غمناکش بتواند دین ادانشدنی مردم به حاج رسول و همراهانش را یادآوری کند.فیلم با سرودی پایان می‌یابد که عبارت «تو چه می‌دانی؟» در آن مداما تکرار می‌شود. اخراجیها با انطباق میل تماشاگر بر میل تمامیت‌خواهانی که راوی جنگ‌اند به پایان می‌رسد.

نتیجه‌گیری

در این فیلم آنهایی که ادعای دانستن حقیقت را دارند یا حرفی برای گفتن ندارند و یا تنها راهی که برای اثبات حقانیت‌شان دارند تحمیل حضور فیزیکی‌شان به عنوان ابژه نهایی میل دیگری است. دهنمکی برای دفاع از ارزش‌ها و برای به تصویر کشیدن رشادت‌ها و دلیری‌های رزمندگان، جنگ را از جوهر تروماتیک و آسیب‌زایش یعنی از خشونت خالی می‌کند. دیدن فیلم اخراجیها بیش از اینکه تماشاگر را با هولناکی جنگ و ویرانی اجتناب‌ناپذیرش مواجه کند باعث خنده و وقت‌گذرانی و انبساط خاطر است. اما باید پرسید چرا برای پاسداری از دورانی که کارگردان سنگ آن را به سینه می‌زند باید آن را مبتذل به تصویر کشید و چرا باید جدیت و دهشت جنگ جایش را به لودگی و مسخرگی کسانی بدهد که توان درک وخامت اوضاع را ندارند. پاسخ این است که با جوهرزدایی از جنگ امکان سخن گفتن از جنگ میسر می‌شود و با فراهم شدن این امکان است که دهنمکی جنگ را تبدیل به یک میراث می‌کند. کسانی که ناتوان از روایت اعمال گذشته خود هستند با کسانی جایگزین می‌شوند که داستان‌های زیادی برای گفتن دارند؛ داستان‌هایی که البته چون قابل بیان نیست به رفتارهای خشونت‌آمیز می‌انجامد. ایده نسل جوانی که باید از حقایق آگاهش کرد تا دچار غفلت و کج‌فهمی نشود و راه را غلط نرود به واسطه جوهرزدایی از واقعیت تولید می‌شود. نسلی که چون با راز مگوی آنهایی که فرض می‌شود می‌دانند روبروست کاری جز به دوش کشیدن بار گناه ندارد. اگر جنگ با ضربه‌های هولناکی که به رزمندگان وارد کرده آنها را به سکوتی مرگبار کشانده، جوهرزدایی از جنگ با پاک کردن این ضربه‌ها و خاطراتی که مدام بازمی‌گردد جنگ را تبدیل به دوران افتخارآفرینی‌های بی‌پایان و غرورآمیز رزمندگان همیشه سرفراز و پیروز می‌کند. از اینرو سینمای دهنمکی سینمای روایت فاتحان از جنگ است. با جوهرزدایی از جنگ امکان روایت منحرفانه جنگ میسر می‌شود. چون جنگ هیچ هسته واقعی و تروماتیکی ندارد به راحتی می‌تواند تبدیل به میراثی شود که در تملک رزمندگان است؛ رزمندگانی که مجری اوامر و خواست دیگری‌اند و این میراث را باید به نسل بعد منتقل کنند. بنابراین جوهرزدایی از جنگ با حفظ این تصور که دیگری وجود دارد پیوند مهمی دارد. در جنگ واقعه‌ای که بتواند به جهان امن نمادین آدم‌ها خدشه‌ای وارد کند وجود ندارد یا اگر وجود داشته باشد برای کسانی وجود دارد که شاهد آن نبوده‌اند و برای همین باید مورد مراقبت قرار گیرند تا آسیبی به آنها وارد نشود. این بدعت دهنمکی در سینمای جنگ است؛ بدعتی که پیش از این حتی در روایت برنامه‌های کودک از جنگ نیز نشانی از آن دیده نمی‌شد؛ بدعتی که رمز استقبال از سه‌گانه

اخراجیهاست. آن دیگری‌ای که به دنبال هدایت و راهنمایی است، دیگری‌ای است که به شکلی واپس‌نگرانه^۱ بر ساخته شده است؛ با جوهرزدایی از جنگ، دیگری از S_1 به S_2 تغییر شکل می‌دهد. اگر پیش از این، بازنمایی جنگ به معنای بازنمایی یک سوژه مرکزدوده و متعهد به وظیفه و آرمان‌های متعالی بود در اخراجیها با سوژه‌ای سر و کار داریم که هیچ فقدان و خلئی را تجربه نمی‌کند و از چشم‌اندازی امن در کار هدایت و راهنمایی مبتدیان و تازه‌کاران است. دهنمکی با تماشاگرانش همان رابطه‌ای را برقرار می‌کند که حاج رسول با ایران برقرار کرد. دهنمکی از مخاطبانش در برابر ضربات مهلک جنگ محافظت می‌کند؛ محافظتی که در نهایت به تک و تنها و بی‌دفاع ماندن تماشاگر در برابر کیف و کام جویی میراث‌داران منجر می‌شود. اخراجیها نمونه‌های سینمای پستمدرن دفاع مقدس است که در آن مخاطب با عدم هویت‌یابی با گذشته‌اش در معرض کیف و کام‌جویی کسانی قرار می‌گیرد که گذشته و حقایقش مال آنهاست.

از نظر آدورنو در جهان اداره شده سرمایه‌داری متاخر، مفهوم فرویدی کلاسیک خود‌دیگر به مثابه عامل واسطه بین دو حد کار نمی‌کند، یعنی بین محرک‌های اید^۲ و محدودیت‌های اجتماعی سوپراگو^۳. چیزی که ما امروزه به عنوان شخصیت به اصطلاح خودشیفته با آن مواجهیم پیوند بی‌واسطه و مستقیم بین «سوپراگو» و «اید» به بهای قربانی شدن «خود» است. درس اساسی به اصطلاح توتالیتاریانیسم این است که نیروهای اجتماعی‌ای که در قالب فشارهای فراخود بازنمایی می‌شوند، با دور زدن عاملیت «خود» مستقل معقول، مستقیماً رانه‌های وقیحانه سوژه را دست‌کاری می‌کنند (ژیژک، ۱۳۸۴: ۵۰۶). آیا خشم سترونی که کریم به عنوان یک رزمنده واقعی در اخراجیها^۳ دچارش می‌شود؛ خشمی که تنها سلاح او برای حفاظت از آرمان‌ها و ارزش‌های جنگ و جلوگیری از سوء استفاده مغرضان است، نشانه اتصالی بین اید و سوپراگو بدون وساطت خود نیست؟ به دلیل همین اتصالی است که کریم کنترل خود را از دست می‌دهد و دست به اعمال پرخاشگرانه‌ای می‌زند که نمی‌تواند چیزی جز گذار به عمل^۵ به معنای لکانی کلمه باشد.

روایت دهنمکی از جنگ امکان بازاندیشی و تأمل در مورد یکی از تروماتیک‌ترین رویدادهای تاریخ معاصر را از مخاطب سلب می‌کند. این ناتوانی به خوبی در شخصیت‌های فیلم قابل

1. Retroactive
2. Ego
3. Id.
4. Superego
5. Passage to Act

مشاهده است. میراث‌داران نمی‌توانند از تاریخ و گذشته خود دفاع کنند و حتی نمی‌دانند باید از چه دفاع کنند. این سردرگمی در فیلم تبدیل به فضیلت می‌شود؛ فضیلتی که مانع بزرگی برای فهم اتفاقات ریز و درشتی است که حول موضوعات مختلف از جمله انتخابات می‌افتد. برای آنکه بتوانیم گذشته و امیدهای از دست رفته‌اش را در خاطرمان زنده نگه داریم باید از چنین چشم‌اندازهایی فاصله بگیریم. تاریخ زمانی می‌تواند به درستی روایت شود که توان مواجهه با فقدان‌ها و نقایص آن را داشته باشیم. زبان طنز می‌تواند موضعی انتقادی نسبت به واقعیت داشته باشد؛ اما دهنمکی طنز را به دستمایه‌ای برای جوهرزدایی از تاریخ و گذشته تبدیل می‌کند و این همان اشتباهی است که باید از آن اجتناب کنیم.



منابع

- استوری جان (۱۳۸۳) «داستان‌های عامه پسند»، ترجمه حسین پاینده، فصلنامه ارغنون، شماره ۲۵.
 - ژیزک اسلاوی (۱۳۸۵) به برهوت واقعیت خوش آمدید، ترجمه فتاح محمدی، نشر هزاره سوم.
 - ----- (۱۳۸۴) ناتو به مثابه دست چپ خدا در رخداد گزیده مقالات: نظریه سیاست دین، ترجمه مراد فرهادپور و دیگران، نشر گام نو.
 - ----- (۱۳۸۸) وحشت از اشک‌های واقعی، ترجمه فتاح محمدی، زنجان: نشر هزاره سوم.
 - ----- (۱۳۸۹) خشونت، ترجمه علیرضا پاکنهاد، نشر نی.
 - مایرز تونی (۱۳۸۵) اسلاوی ژیزک، ترجمه احسان نوروزی، نشر مرکز.
 - گفتگوی قدیمی با مسعود دهنمکی سینمای حرفه‌ای یعنی این
- <http://www.parsine.com/fa/news/57264/>
- Benjamin Walter (2007) "The Storyteller" in *Illuminations*, transl. Harry Zohn, New York, Schocken Books
 - Butler Rex (2005) *Slavoj Zizek*, New York, London, Continuum
 - Fink Bruce (1997) *a Clinical Introduction to Lacanian Psychoanalysis: Theory and Technique*, London, Harvard University Press
 - Lacan Jacques (1992) *the Ethics of Psychoanalysis*, New York: Routledge
 - Verhaeghe Paul (1999) *Does the Woman Exist?* Translated by Marc Du Ry, New York, Other Press
 - Zizek Slavoj (1994) *the Metastases of Enjoyment, Six Essays on Woman and Causality*, London New York, Verso
 - ----- (1999) *The Tiklish subject*, London New York, Verso
 - ----- (2001) *Did Somebody Say Totalitarianism?*, London New York, Verso
 - ----- (2008) *In Defence of Lost Causes*, London New York, Verso
 - Zupancic Alenka (2003) *The Shortest Shaddow: Nietzsche's philosophy of the two*, London, The MIT Press, Massachusetts Institute of Technology