

# اخراجی‌ها: نقش “لات” در ساخت “مرد ایدئال” گفتمان جمهوری اسلامی

علی پاپلی یزدی  
پژوهشگر و مترجم مستقل

تصویری که سینمای پیش از انقلاب، مشخصاً از سال ۱۳۴۸ با اکران قیصر (مسعود کیمیایی، ۱۳۴۸)، از مردانگی ایدئال یا قهرمان ارائه می‌کرد، مبتنی بود بر مؤلفه‌های جهان اجتماعی لات‌ها و لوطی‌های<sup>۱</sup> محله‌های سنتی جامعه

---

<sup>۱</sup> برای آشنایی با زبان و ارزش‌های لات‌ها و لوطی‌ها در عالم واقع دو کتاب زیر، که مجموعه مصاحبه‌هایی هستند با لات‌ها و لوطی‌های تهرانی دوران پهلوی و دربارهٔ آنها، یاری‌رسان‌اند: سینا میرزایی و سیدمحمد حسینی، *از سرگذشت لوطی‌ها* (تهران: مدیا، ۱۳۸۶)؛ سینا میرزایی، *طیب در گذر لوطی‌ها* (تهران: مدیا، ۱۳۸۷).

Ali Papoli Yazdi, “*Ekhrājīha I (The Outcasts I): The Role of the ‘Lāt’ Figure in the Construction of the Islamic Republic’s ‘Ideal Man’*,” *Iran Namag*, Volume 3, Number 1 (Spring 2018), 33-60.

**علی پاپلی یزدی** <alipapoliyazdi@gmail.com> (دانش‌آموختهٔ دکتری جامعه‌شناسی دانشگاه تهران، ۱۳۹۲) از سال ۱۳۸۵ با نشریات گوناگونی چون *شهروند*، *مهرنامه*، *شرق*، *کارگزاران* و *فره‌یختگان* همکاری داشته است. در چند نشست و کنفرانس در ایالات متحد موضوعاتی مرتبط با رسالهٔ دکتری‌اش، “مدرنیت‌ه و افول مردانگی: چگونگی و چرایی تغییر الگوی لات و جاهل در سینمای فارسی ۱۳۳۷-۱۳۵۷”، عرضه کرده و هم‌اکنون در کسوت پژوهشگر و مترجم مستقل در حوزهٔ جامعه‌شناسی فعالیت می‌کند.

شهری ایران و مشخصاً جامعه شهری تهران.<sup>۲</sup> واژه "لوطی" معرف جاهلی کلاه‌مخملی است که در حدود محله و بعضاً شهر اعتبار تام دارد. این تیپ اجتماعی، که در عالم سینما با ناصر ملک‌مطیعی تثبیت شد، هم معتمد محله است و هم قلدر محله و هم به لحاظ اقتصادی قدرت دستگیری از همه اعضای محله را دارد. تیپ "لات"، که در عالم سینما با بهروز وثوقی تثبیت شد، معرف جاهل جوانی است که به‌رغم اینکه لوطی را الگوی خود قرار داده است، به این سبب که حیات اجتماعی‌اش در آستانه فروپاشی ساختار محله‌ای قرار گرفته است، نمی‌تواند افق لوطیانه را تحقق بخشد. تصویرسازی از لوطی و لات به قدری به لحاظ تجاری قابل اعتماد بود که توانست همه سوپرستارهای آن دوران، مشخصاً ناصر ملک‌مطیعی و بهروز وثوقی، را در واریاسیون‌هایی از تیپ لات و لوطی تثبیت کند.<sup>۳</sup> شمایل ناصر ملک‌مطیعی در قیصر، مرید حق (نظام فاطمی، ۱۳۴۹)، کاکو (شاپور قریب، ۱۳۵۰)، رقاصه شهر (شاپور قریب، ۱۳۴۹) و فیلم‌هایی دیگر شمایل لوطی‌وار و شمایل بهروز وثوقی در قیصر، رضامتوری (مسعود کیمیایی، ۱۳۴۹)، کندو (فریدون گله، ۱۳۵۴) و دیگر فیلم‌ها شمایل لات‌ی است. علاوه بر این دو سوپرستار، بازیگران مطرحی که در سطحی پایین‌تر قرار داشتند، مانند بهمن مفید و منوچهر وثوق و یدالله شیراندازی، نیز به صور گوناگون در قالب این تیپ بر پرده سینما ظاهر شدند. این تیپ با اینکه برآمده از سنت شهری بود، بنا به دلایلی که توضیح داده خواهد شد، پس از انقلاب از سینمای ایران رخت بر بست.

در این مقاله سعی کرده‌ام نشان دهم که چگونه بازگشت این تیپ به سینمای ایران در سال ۱۳۸۶ با فیلم "اخراجی‌ها" ابزاری برای ارائه تصویری نوین از مردانگی در گفتمان انقلاب اسلامی شد؛ تصویری که خود چنان واسطه‌ای

<sup>۲</sup> برای آشنایی با سینمای جاهلی ایران بنگرید به

Hamid Naficy, *A Social History of Iranian Cinema, Volume 2: The Industrializing Years, 1941-1978* (Durham: Duke University Press, 2011), Chap. 5;

پرویز اجلالی، دگرگونی اجتماعی و فیلم‌های سینمایی در ایران: جامعه‌شناسی فیلم‌های عامه‌پسند ایرانی، ۱۳۰۹-۱۳۵۷ (تهران: انتشارات فرهنگ و اندیشه، ۱۳۸۳)، ۲۳۴-۲۸۴.

<sup>۳</sup> مخصوصاً سخنی از محمدعلی فردین به میان نیاوردیم. شمایی که از فردین با علی بی‌غم گنج‌قارون به جا مانده، همه مختصات قهرمانان لات یا لوطی را به فعل در نمی‌آورد. هستی اجتماعی علی بی‌غم به یک محله گره نخورده است و به همین سبب، مسئله‌ای که در متن محله معنا پیدا کند برای او پیش نمی‌آید. نام فردین به قدری با شمایل علی بی‌غم گره خورده است که تجربه او در نقش لوطی محل در فیلم ایوب (مهدی زورک، ۱۳۵۰) و لات جوانمرد محل در فیلم کوچه مردها (سعید مطلبی، ۱۳۴۹) کاملاً به حاشیه رفته است.

برای ارائه تصویری نو از روحانیت عمل کرد. برای ایضاح کارکرد لات، و به تعبیر درست‌تر اراذل، در *اخراجی‌ها*، پیش از هر چیز باید به اختصار برخی از مؤلفه‌های اجتماعی را توضیح داد که ساخت تصویر مردانه لوطی‌وار یا جاهلی را امکان‌پذیر می‌کنند و همچنین می‌بایست علت تقابل گفتمان جمهوری اسلامی با این تصویر در اوان انقلاب را روشن ساخت.

می‌توان ساختاری اجتماعی را که برآمدن تیپ لات و لوطی در آن امکان‌پذیر می‌شود، "ساختار محله‌ای" نامید.<sup>۴</sup> محله در اینجا یک واحد جغرافیایی اداری، مانند مناطق شهری، نیست، بلکه یک واحد جغرافیایی هویت‌بخش است که پاسداری از ارزش‌های آن نه از طریق نهادهای بوروکراتیک امنیتی که به دست خود اعضا صورت می‌گیرد. ساختار محله‌ای در سینمای جاهلی به قدری اهمیت دارد که اگر بخواهیم با اتکا به این سینما مناطق گوناگون تهران را معرفی کنیم، در اکثر موارد صرفاً مجبور می‌شویم نام محله‌های سنتی را ردیف کنیم: پاچنار، سنگلج، چاله‌میدان و مانند اینها. همچنین، مرتباً با واژه‌هایی روبه‌رو می‌شویم که در این بافت معنا دارند، مانند گذر و بازارچه. نام خیابان‌هایی چون الیزابت (کشاورز فعلی)، فرح (سهروردی فعلی)، که در زمان پهلوی دوم توسعه یافتند، اصلاً برده نمی‌شود و اگر هم در موارد اندکی مانند قیصر و کندو اسم یا تصویری از این خیابان‌ها نشان داده شود، به‌وضوح برای معرفی فضایی است که در تخصص یا غیریت با قهرمان فیلم قرار دارد. در این ساختار است که عبارت "من بچه فلان محله هستم" معنا می‌یابد، عبارتی که پیوند هویت فرد با عقبه‌ای تاریخی-مکانی را نشان می‌دهد.

مردانی که تحت عناوین لات، لوطی یا جاهل بر پرده سینمای ایران تصویر می‌شدند همبسته نظام ارزشی سازنده محلات سنتی بودند. به این معنا، همذات‌پنداری مخاطب با لات و لوطی به معنای همذات‌پنداری صرف با یک شخصیت سینمایی نبود، بلکه به معنای همذات‌پنداری با مجموعه‌ای از ارزش‌های اجتماعی بود که سازنده و امتداددهنده ساختار محله‌ای بودند. برای مثال، تبدیل قیصر به فیلمی دوران‌ساز در تاریخ سینمای ایران معرف زنده بودن و خواست ارزش‌هایی چون بکارت، احترام مطلق خواهر به خان‌داداش،

<sup>۴</sup> برای آشنایی با ساختار محله‌ای سنتی و نقش آن در درام جاهلی بنگرید به یوسف اباذری و علی پاپلی یزدی، "بررسی تقابل سنت و مدرنیته در فیلم‌های جاهلی با تأکید بر الگوهای لات و لوطی در دو فیلم لات جوانمرد و قیصر"، *مطالعات فرهنگی و ارتباطات*، شماره ۳۲ (پاییز ۱۳۹۲)، ۱۱-۳۶.

دفاع از عوامل تهدیدکننده ناموس خانواده و در نهایت طلب بازگشت به جهانی اجتماعی بود که در آن از این ارزش‌ها بی‌هیچ مشکلی پاسداری می‌شد.<sup>۵</sup> بنابراین، همذات‌پنداری با کنش قیصری همذات‌پنداری با صرف شخصیت انتقام‌جو نیست، بلکه همذات‌پنداری با شخصیت انتقام‌جویی است که در چارچوب زمانی مکانی معینی با نام محله سنتی—در قیصر بازارچه نواب—معنا می‌یابد.

اهمیت این شکل از همذات‌پنداری زمانی خود را بهتر نشان می‌دهد که دقیق‌تر به روندی توجه کنیم که هنگام اقتباس از آثار غیرایرانی طی می‌شد. توضیح اینکه در فضای نقد شفاهی ایران، عمدتاً گفته می‌شود که مثلاً قیصر متأثر است از *نواد/ اسمیت* (هنری هاتاوی، ۱۹۶۶) یا کندو متأثر است از *شناگر* (فرانک پری و سیدنی پولاک، ۱۹۶۸). عمده این نقدها به شباهت کنش در فیلم آمریکایی و ایرانی توجه دارند و نه به نقش ایرانی شدن فضا در ایجاد همذات‌پنداری مخاطب با قهرمان ایرانی‌شده. واقع امر آن است که فیلم‌سازان ایرانی دریافته بودند که برای تبدیل قهرمانان آمریکایی به قهرمانان بومی راهی ندارند جز اینکه قهرمان آمریکایی را مبدل به جاهل کنند و در متن ساختار محله‌ای و روابط آن قرار دهند.

می‌توان گفت که سینمای لاتی‌جاهلی پیش از انقلاب اسلامی سینمایی بود که از دراماتیک کردن روابط اجتماعی ساختار محله‌ای و به تبع آن ایجاد بُعد قهرمانی در لات‌ها و لوطی‌های سنتی حاصل شد. نکته حائز اهمیت در این بین، که به شکل ضمنی می‌تواند وجوه کمتر مورد توجه قرار گرفته انقلاب اسلامی را روشن کند، به محاق رفتن کامل این شکل از سینما در پس از انقلاب است.

فهم غالب از گفتمان انقلاب اسلامی نشان‌دهنده عناد این انقلاب با مظاهر

<sup>۵</sup> این فهم از همذات‌پنداری عمدتاً مغفول واقع می‌شود. البته همواره به شکل ضمنی به این وجه از همذات‌پنداری توجه شده است. برای مثال بنگرید به مقاله جامع ایگارتوا در باب همذات‌پنداری:

Juan-Jose Igartua, "Identification with Characters and Narrative Persuasion through Fictional Feature Films," *Communications: The European Journal of Communication Research*, 35 (2010), 347–373.

اما هنوز تا شکل‌گیری بحث نظری-تجربی جامعی پیرامون این سوال که "مخاطب در زمان همذات‌پنداری به چه شکل با شرایط اجتماعی ممکن‌کننده قهرمان همذات‌پنداری می‌کند" فاصله داریم.

فرهنگی غرب، بالاخص بلوک غرب در دوران جنگ سرد، است. منظور ما عناد با مظاهر روزمره فرهنگ غربی است، نه عناد ایدئولوژیک و فلسفی. از مصادیق این عناد می‌توان به بسته‌شدن دیسکوها، مقابله با موسیقی و فیلم‌های امریکایی، ممنوعیت مشروب و بسته‌شدن مجلاتی مانند *این هفته* اشاره کرد. اما توجه بیش از حد به عناد با مظاهر غربی و عمدتاً امریکایی باعث شد که عنادی دیگر به محاق رود. واقعیتی که کمتر به آن توجه می‌شود آن است که انقلاب اسلامی در مقابل بخشی از فرهنگ کاملاً سنتی ایران نیز قرار گرفت که سازنده فضای دراماتیک فیلم‌های جاهلی بود. دلیل این امر آن است که فرهنگ لات‌ها و لوطی‌ها و همچنین تصویر لات‌ها و لوطی‌ها در سینمای جاهلی واجد مؤلفه‌هایی است که با شرع سازگار نیست: عرق‌خوری، قمار، شیره‌کشی، ارتباط با فواحش و غیره. به این معنا، می‌توان گفت که انقلاب اسلامی به لحاظ اجتماعی با دو گونه "شر" روبه‌رو بود: ۱. امر شر به‌عنوان بخشی از فرهنگ غرب و ۲. امر شر به‌عنوان بخشی از فرهنگ جاهلی سنتی. نکته مهم در خصوص دومین امر شر، که پرداختن بدان برای تحلیل *اخراجی‌ها* ضرورت دارد، آن است که عناد گفتمان انقلاب اسلامی با آن به معنای کنار گذاشتن یکی از جافتاده‌ترین منابع سنتی تعریف مردانگی ایدئال، یعنی فرهنگ لوطیانه و لات‌منشانه، و ظرافت‌های زیست‌جهان حول این فرهنگ بود. درباره نقش امر شر در تعیین مردانگی در سینمای پیش‌ازانقلاب باید به این نکته اشاره کرد که در این فیلم‌ها، مردان مثبت (لوطی‌ها و لات‌های خوب) و مردان منفی (اراذل و اوباش) -مثلاً در *قیصر*، فرمان و قیصر از یک سو و برادران آق‌منگل از سوی دیگر- در بخشی از این اعمال شر (غیرشرعی) با یکدیگر اشتراک دارند: عرق‌خوری و کافه‌روی. در عمده فیلم‌های جاهلی، مردانگی سنتی جاهلی منوط است به اثبات توانایی در این امور. عرق‌خوردن و مست

---

واژه لات بار ارزشی متغیری دارد. به همین سبب از ترکیب وصفی "لات خوب" استفاده کردیم، چنان که عنوان اولین فیلم مطرح جاهلی هم ترکیبی است وصفی: *لات جوانمرد* (مجید محسنی، ۱۳۳۷). اما به هر حال، واژه لات در اکثر مواقع، چنان که ترکیب رایج "لات بی‌سروپا" نشان می‌دهد، بار منفی دارد. واژه لوطی تقریباً همیشه بار مثبت دارد، همچنان‌که واژه‌های اراذل و اوباش همیشه دارای بار منفی‌اند. مسئله اصلی در این بین، فارغ از لفظ، صرف وجود نیروی مردانه‌ای است که برای احقاق حق یا حق‌کشی دست به خشونت می‌زند و به این معنا تعینی خیر یا شر دارد. مارگارت بیستون و همکارانش در مقاله تیزبینانه خود به بُعد مثبت و منفی نیروی مردانه اشاره می‌کنند:

Margarete C. Bateson et al., "Safa-yi Batin: A study of the Interrelations of a Set of Iranian Ideal Character Types," in *Psychological Dimensions of Near Eastern Studies*, ed. L. C. Brown and J. Itskowitz (Princeton, NJ: Darwin Press, 1977).

نشدن و محور جمع جاهل‌ها بودن در کافه از زمرهٔ اموری غیرشرعی‌اند که در اثبات قدرت مردانهٔ جاهلی نقش دارند. آنچه مثبت یا منفی بودن مردانگی جاهلی را مشخص می‌کند چگونگی بهره‌بردن از قدرت فیزیکی و اقتصادی است. به عبارتی، نقطهٔ اشتراک لوطی مردم‌داری که ملک‌مطیعی در فیلم‌هایی چون *قیصر*، *رقاصه شهر* (شاپور قریب، ۱۳۴۹)، *اوستا کریم نوکرتیم* (محمود کوشان، ۱۳۵۳)، *کاکو* (شاپور قریب، ۱۳۵۰)، *قصاص* (نظام فاطمی، ۱۳۵۰)، *مهدی مشکى و شلوارک داغ* (نظام فاطمی، ۱۳۵۱) و مانند اینها به نمایش گذاشت، با جاهل نامردی که غلامرضا سرکوب در فیلم‌هایی چون *قیصر*، *علی سورچی* (رضا صفایی، ۱۳۵۱)، *کافر* (فریدون گله، ۱۳۵۱) و *قصاص* تصویر کرد در آن است که هر دوی آنها پیشاپیش با اثبات توانایی در اموری چون عرق‌خوری و کافه‌روی، بودن خود در ساحت مردانه-در مقابل ساحت ژینگولو-را اثبات کرده‌اند. آنچه تفاوت آنها را تعیین می‌کند چگونگی بهره‌گیری از قدرت فیزیکی و اقتصادی است. شمایل ملک‌مطیعی از این دو نیرو برای دفاع از مظلومان و مخصوصاً زنان بهره می‌گیرد، اما شمایل غلامرضا سرکوب برای ایجاد فشار اقتصادی به ضعف و تجاوز به ناموس دیگران.

چند نکته در این فهم از مردانگی وجود دارد که ذکر آنها برای تحلیل *اخراجی‌ها* حائز اهمیت است. اولاً، فقط در یک حالت می‌توان مردانگی را بدون اثبات توانایی در اعمالی چون عرق‌خوری تعیین بخشید: زمانی که شخص با صرف اتکا به زور بازو در نهاد زورخانه مراتب نیل به مقام پهلوانی و در پی آن مرشدی را طی کرده باشد. نمونهٔ گویای این شکل از اثبات مردانگی را در *پهلوان مفرد* (امان منطقی، ۱۳۵۰)، با بازی ناصر ملک‌مطیعی در نقش پهلوان، مشاهده می‌کنیم. ثانیاً، در مردانگی لوطیانه، مرد با اینکه عرق می‌خورد و کافه می‌رود، اما دیندار است. دینداری لوطی مشخصاً در اقتدای او به شمایل حضرت علی-امامی که هم جنگاور بود و هم از قدرت جنگاورانهٔ خود برای حمایت از ضعف بهره می‌برد-و برگزاری جدی مراسم محرم نمود می‌یابد. ثالثاً، اگر مرد در طول زندگی به هر عمل شری غیر از تجاوز دست زده باشد، می‌تواند توبه کند. ظرافت مفهوم توبه در آن است که انجام آن از پی اعمالی می‌آید که برای اثبات مردانگی لوطیانه ضرورت دارند. به این معنا که شخص، در صورت پهلوان نشدن، اگر نتواند قدرت خود در عرق‌خوری یا عربده‌کشی را به اثبات رسانده باشد، نمی‌تواند مردانگی خود را اثبات کند، اما پس از آنکه اهالی محل

بر مردانگی شخص مُهر تأیید زدند می‌تواند این اعمال را کنار بگذارد و بدون اینکه هیچ‌گاه پهلوان شود، به مرتبه پهلوانی نزدیک شود. نمونه گویای این شخصیت را در قیصر می‌بینیم. فرمان در دوره‌ای از زندگی عرق می‌خورده و محله را قرق می‌کرده، اما بعد از سفر حج توبه کرده است. او هیچ‌گاه به مرتبه پهلوانی خان‌دایی نمی‌رسد، اما به این مرتبه نزدیک می‌شود. بنابراین، نقطه متمایزکننده مرد منفی از حیث مفهوم توبه آن است که این شکل از مرد دست به عملی می‌زند که توبه‌پذیر نیست: تجاوز. همین مسئله است که درام جاهلی را می‌سازد، یعنی ورود به حوزه شری که بازگشت از آن میسر نیست.

نشان خواهیم داد که /خارجی‌ها چگونه اولاً با حذف پهلوان و لوطی و لات خوب و همه پیچیدگی‌های حول این مفاهیم، دینداری متناسب با گفتمان جمهوری اسلامی را می‌سازد و ثانیاً، با حذف فعل تجاوز از دایره خطاهای ارادل و ساخت ارادلی بی‌خطر تصویری جدید از مردانگی ایدئال ملازم با گفتمان جمهوری اسلامی ارائه می‌کند.

پس از انقلاب اسلامی، سینمای عامه‌پسند و بسیار پرمخاطبی که محور آن لات‌ها و لوطی‌ها بودند، ممنوع شد. انقلاب اسلامی نیاز به تصویری از "مرد ایدئال" داشت که با ارزش‌های انقلابی کاملاً هماهنگ باشد: مردی قاعدتاً متشروع و سیاسی. چنین تصویری از مرد ایدئال، تا قبل از آغاز جنگ ایران و عراق در ۳۱ شهریور ۱۳۵۹ و ورود نیروهای بسیج مردمی به جنگ، کاملاً تعیین نیافته بود. فیلم‌های مهم انقلابی که در دوران تقابل نیروهای پساانقلابی، یعنی در سال‌های ۱۳۵۸ و ۱۳۵۹ ساخته شدند، به سبب عدم استقرار دستگاه نظارتی کاملاً همسو با وجه اسلامی انقلاب در آن سال‌ها، عمدتاً به ساخت قهرمانانی می‌پرداختند که با گروه‌های چریکی همسو بودند. به عبارتی، در این دوره گروه‌های سازمان‌دهی شده چریک‌های فدایی خلق و سازمان مجاهدین خلق، که از پیش از انقلاب تصویری روشن از کنش قهرمانی داشتند و آن را با عملیات‌های خود نیز متعین کرده بودند، منبعی برای تولید قهرمان به شمار می‌رفتند. از جمله فیلم‌هایی که از این تصویر سود جستند می‌توان به *فریاد مجاهد* (مهدی معدنیان، ۱۳۵۸)، *جنگ/طهر* (محمدعلی نجفی، ۱۳۵۸)، و *از فریاد تا ترور* (منصور تهرانی، ۱۳۵۹) اشاره کرد. فیلم سوم، که سرود اجرا شده در آن با نام "یار دبستانی من" امروزه در اعتراضات دانشجویی خوانده می‌شود، بیشتر در یادها مانده است.

مشکل ساخت قهرمانی کاملاً هماهنگ با ارزش‌های آیت‌الله خمینی در اوایل انقلاب ناشی از حمایت ایشان از توده‌های انقلابی و عدم حمایت ایشان از گروه‌هایی بود که با اتکا به معیارهای آنها ساخت تصویری روشن از قهرمان ممکن می‌شد. توضیح اینکه آیت‌الله خمینی هیچ‌گاه از مشی چریکی و مسلحانه و بالطبع سازمان مجاهدین خلق و چریک‌های فدایی خلق حمایت نکرد. یگانه گروه دارای مشی مسلحانه که تأیید آیت‌الله خمینی را داشت، جمعیت فداییان اسلام به رهبری نواب صفوی با نام اصلی سیدمجتبی میرلوحی بود که مدت‌ها قبل از پیروزی انقلاب، در دهه ۱۳۲۰ دست به ترور شخصیت‌های سیاسی و شخصیتی دگراندیش زدند. در عین حال، حمایت از این گروه به معنای همدلی با دغدغه آنها مبنی بر استقرار حکومت اسلامی بود و نه قبول تاکتیک آن در دهه ۱۳۵۰. درست است که دو تن از اعضای جمعیت هیئت‌های مؤتلفه-گروهی که از پشتیبانی کامل آیت‌الله خمینی برخوردار بود-در سال ۱۳۴۴ حسنعلی منصور را ترور کردند، اما این گروه، برخلاف مجاهدین خلق و چریک‌های فدایی خلق، مبارزه مسلحانه را یکی از ارکان هویتی خود قلمداد نکرده بود. با این حال، از بین همه اعضای این گروه، زندگی سیاسی سیدعلی اندرزگو که در ترور حسنعلی منصور با محمد بخارایی همکاری داشت و طی درگیری مسلحانه‌ای با ساواک در ۲ شهریور ۱۳۵۷ کشته شد، موضوع فیلمی شد با عنوان *تیرباران* (علی‌اصغر شادروان، ۱۳۶۵). این فیلم یگانه فیلم قهرمانی صرفاً انقلابی درباره شخصیتی تاریخی و مورد تأیید گفتمان جمهوری اسلامی است. *تیرباران*، و لقب اندرزگو، چریک تنهای انقلاب، نشان از اهمیت مبارزه مسلحانه در قهرمان تلقی شدن افرادی دارد که به شکل حرفه‌ای وارد فعالیت انقلابی شده بودند. خلأ چریک در گروه‌های مورد تأیید گفتمان غالب انقلاب و در حاشیه بودن گروه‌های چریکی هفت‌گانه‌ای که از تجمیع آنها سازمان مجاهدین انقلاب اسلامی پدید آمد، باعث شد که تعیین قهرمانی که رسماً مورد تأیید گفتمان غالب باشد تا وقوع جنگ و ورود نیروهای بسیجی به تأخیر بیفتد.

آنچه عملاً در بحبوحه انقلاب رخ داد، حمایت توده‌های مردم از آیت‌الله خمینی بود؛ توده‌هایی که مشخصاً در قالب حزب یا سازمان‌هایی معین و شناخته‌شده متشکل نشده بودند. این مسئله ارائه تصویری روشن از قهرمان انقلابی را در ابهام فرو می‌برد. مشخص نبود که اگر از تصویر جمعی از انقلابیون بیرون بیایم و بخواهیم یک فرد را چونان نمونه قهرمان انقلاب تصویر کنیم، باید



چگونه انسانی را تعیین بخشیم. نمونه این ابهام را می‌توان در فیلم خوش‌ساخت *زنده باد...* (خسرو سینایی، ۱۳۵۸) دید. این فیلم، که اولین فیلم سینمایی پس از انقلاب است، حکایت جوانی است که در بحبوحه تظاهرات از دست مأموران می‌گریزد و به خانه شخصی پناه می‌برد که پیش‌تر سیاسی بوده و حال از سیاست گریزان است. فیلم روند تحول فرد غیرسیاسی را به دست جوان نشان می‌دهد. نکته مهم در این فیلم تصویر واقع‌گرایانه‌ای است که از فرد متعلق به توده انقلابی، و نه سازمان‌های چریکی، به نمایش گذاشته می‌شود. جوان فیلم، با بازی مهدی هاشمی، فردی است کاملاً عادی که هیچ نشانی از تحصیلات، افکار روشنفکرانه و مباحث ایدئولوژیک سازمانی در بیان او دیده نمی‌شود. *زنده باد...* به خوبی نشان می‌دهد که توده انقلابی برای ساخت تصویری ایدئال از قهرمان، که بتواند یکی از مؤلفه‌های اصلی گفتمان جمهوری اسلامی قلمداد شود، تا چه حد با مشکل روبه‌رو بوده است. شخصیت ساده قهرمان فیلم صرفاً یک صفت دارد: شجاعت در مبارزه سیاسی. اما این شجاعت، بر خلاف شجاعت چریکی، به لحاظ ایدئولوژیک ناروشن است.

### آغاز جنگ و امکان پذیرش تصویر کردن "مرد ایدئال"

با آغاز جنگ ایران و عراق، امکان شکل‌گیری تصویری ایدئال از مرد انقلابی مهیا شد،<sup>۷</sup> اما شکل‌گیری این تصویر پیچیدگی‌هایی به همراه داشت. علت بروز این پیچیدگی‌ها توجه به انگیزه‌های متفاوتی بود که برای جنگ با دشمن خارجی وجود دارد. به این معنا که برای یک نظامی ممکن است حفاظت از ارزش‌های نظام سیاسی-در اینجا ارزش‌های انقلابی-محل توجه نباشد، بلکه نفس انجام وظیفه یا وطن‌پرستی ارزش اصلی تلقی شود. این مسئله مشخصاً در خصوص تصاویری که از ارتشی‌ها و کماندوها ارائه شد مصداق داشت. برای مثال، با این که دو فیلم از مهم‌ترین و پرفروش‌ترین فیلم‌های تاریخ سینمای ایران، *عقاب‌ها* (ساموئل خاچیکیان، ۱۳۶۳) و *کانی‌مانگا* (سیف‌الله داد، ۱۳۶۶)،

<sup>۷</sup> شکل‌گیری تصویر مرد ایدئال در نتیجه جنگ مصداقی است از نقش محوری جنگ در شکل‌گیری گفتمان انقلاب اسلامی. به شکلی که در کل، و مشخصاً در سینما، گفتمان جنگ و گفتمان انقلاب در عمل این‌همان می‌شوند. به همین سبب می‌توان گفت "جنگ هشت‌ساله موجب شکل‌گیری گونه جدیدی در سینمای ایران شد که می‌تواند گونه واقعی سینمای انقلاب قلمداد شود." بنگرید به غلامرضا سلگی و محمدهادی همایون، "بازنمایی قهرمان در سینمای دفاع مقدس، نمونه موردی: فیلم *سور شیرین*،" *پاسداری فرهنگی انقلاب اسلامی*، شماره ۹ (بهار و تابستان ۱۳۹۳)، ۲.

در زمره فیلم‌های پرفروش دوران جنگ بودند، اما تصویری که این دو فیلم و فیلم‌های مشابه از مردانگی ارائه کردند نتوانست در گفتمان جمهوری اسلامی جذب شود. علت آن بود که در هر دو فیلم با قهرمانان ارتشی و به لحاظ ظاهری سکولاری روبه‌رو بودیم که خود را وقف حرفه‌شان کرده بودند. به عبارتی، شخصیت‌های این دو فیلم را می‌توان در امتداد تصویر اتوکشیده و ریش‌تراشیده‌ای دانست که از ارتشی زمان شاه وجود داشت.<sup>۸</sup> *عقاب‌ها*، درباره یکی از تواناترین خلبانان پیش و پس از انقلاب است با نام یدالله شریفی‌راد، که خود مغضوب نظام جمهوری اسلامی شد و هم‌اکنون در کانادا زندگی می‌کند. به عبارتی، نه خود شریفی‌راد چونان قهرمان پذیرفته شد و نه تصویر او در *عقاب‌ها*. این نکته را باید در نظر داشت که هر چه وجه تخصصی نیروهای نظامی بیشتر می‌شود، امکان بیرون کشیدن مرد ایدئال مد نظر جمهوری اسلامی از آنها کمتر می‌شود. به این معنا، فیلم *عقاب‌ها* با موضوع محوری نیروی هوایی و نیروی تکاور، با اینکه پرفروش‌ترین فیلم سال ۱۳۶۳ و یکی از پرفروش‌ترین فیلم‌های تاریخ سینمای ایران شد، امروزه فیلمی قلمداد نمی‌شود که نماینده تصویر ایدئال از مرد مد نظر جمهوری اسلامی باشد. این مسئله در خصوص *کانی مانگا* هم صدق می‌کند. *کانی مانگا* با اینکه هم رکورددار مدت زمان اکران در تهران و شهرستان‌هاست و هم در جشنواره فجر ۱۳۶۶ از آن تقدیر به عمل آمد، به سبب بازنمایی تکاوران در جایگاه قهرمانان جنگ، و نه نیروهای داوطلب بسیجی، نتوانست منبعی برای استخراج تصویر مرد ایدئال به حساب آید. بازیگران نقش اول هر دو فیلم از زمره بازیگران مطرح قبل از انقلاب بودند: سعید راد و فرامرز قریبیان. بدیهی است که بیننده با توجه به کارنامه این دو هنرپیشه نمی‌توانست آنها را در نقش بسیجی داوطلب بپذیرد. نمونه دیگر، که اتفاقاً آن را یکی از کارگردان‌های کاملاً همسو با جمهوری اسلامی ساخته است، فیلم *د/یره سرخ* (جمال شورجه، ۱۳۷۴) است؛ فیلمی که در اصل سریال بود و بعد به صورت فیلم درآمد. در این فیلم نیز فرامرز قریبیان نقش خلبانی را ایفا می‌کند. اهمیت این فیلم در آن است که نشان می‌دهد قهرمان فیلم، که

<sup>۸</sup> فارغ از مسئله تصویر ایدئال در سینما، ارجاعات بسیار کم‌مایه به ارتشی‌های عالی‌رتبه‌ای چون ولی‌الله فلاحتی، فرمانده نیروی زمینی ارتش پس از انقلاب، یا قاسمعلی ظهیرنژاد، که نقش مهمی در خاتمه مسائل کردستان داشت، بسیار جالب توجه است. در عین حال، یکی از ارتشی‌هایی که همواره به او ارجاع داده می‌شود، علی صیاد شیرازی است که پس از فوت ولی‌الله فلاحتی فرمانده نیروی زمینی ارتش شد. صیاد شیرازی، با اینکه تحصیلات خود را در فورس‌سیل اوکلاهما به انجام رسانده بود، به لحاظ ظاهر و سکنات شباهت زیادی به بسیجی‌ها داشت تا به ارتشی‌های آموزش‌دیده و امریکارفته پیش از انقلاب.

از خلبانان پیش از انقلاب است و چند سال در آلمان زندگی کرده است، برای رویارویی با عراقی‌ها نیازمند تحول روحی است و این تحول روحی را داماد او، خلبانی با روحیه و شمایل بسیجی، در او ایجاد می‌کند.

گفتمان جمهوری اسلامی برای ساخت "مرد ایدئال" به رزمندگانی نیاز داشت که فقط به عشق آیت‌الله خمینی و به تعبیر خود رزمندگان، "امام"، وارد جنگ شده باشند، کسانی که به "سالار شهیدان" عشق بورزند و هویت خود را با انقلاب اسلامی تعریف کنند. امکان ساخت این تصویر پیش از آغاز جنگ با فرمان آیت‌الله خمینی در ۲ اردیبهشت ۱۳۵۸ مبنی بر تشکیل سپاه پاسداران انقلاب اسلامی و مخصوصاً فرمان دیگر ایشان در ۵ آذر ۱۳۵۸ مبنی بر شکل‌گیری سازمان بسیج مستضعفین، که به "مردم عادی" این امکان را می‌داد تا اعتقاد قلبی خود را به "امام" در عمل نشان دهند، تا حدی مهیا شده بود. اما با آغاز جنگ بود که مفهوم سپاهی و بسیجی در عمل تعیین پیدا کرد.<sup>۹</sup> حال، جمهوری اسلامی این امکان را پیدا کرده بود که به شکل عینی مرد ایدئال خود را تصویر کند، چرا که مردان بسیجی و سپاهی در شرایط جنگی می‌توانستند همه مؤلفه‌های بالقوه خود را به فعلیت درآورند. از اینجا بود که سینما توانست به منزله تصویرکننده مرد ایدئال وارد عمل شود. می‌توان با قدرت ادعا کرد که همه فیلم‌های جنگی که جمهوری اسلامی عمیقاً آنها را تأیید کرد، در زمره فیلم‌هایی بودند که عمدتاً بر شخصیت‌های بسیجی و سپاهی -و نه ارتشی- استوار بودند. در این بین، سهم فیلم‌های بسیجی به سبب وابستگی این نهاد به مردم عادی از فیلم‌های سپاهی نیز بیشتر است.

خودتی تلقی نشدن فیلم‌های کماندویی-ارتشی نزد جمهوری اسلامی را عمدتاً ناشی از آن می‌دانند که این فیلم‌ها سعی داشتند نسخه‌ای ایرانی از فیلم‌های اکشن

<sup>۹</sup> می‌دانیم که بین دو نهاد سپاه و بسیج تفاوت وجود دارد. نیروهای سپاهی کادر بودند و نیروهای بسیجی داوطلب. اما این تفاوت در فیلم‌هایی که این دو نیرو را قهرمان نشان می‌دهند منجر به قضاوت ارزشی متفاوت درباره این دو گروه نمی‌شود. هم بسیجی‌ها و هم سپاهی‌ها نماینده انقلاب‌اند. در اینجا باید به یک نکته مهم اشاره کنیم. پیش از شکل‌گیری سپاه و بسیج در تاریخ‌های مذکور، یک روز پس از پیروزی انقلاب اسلامی نیروی مسلح دیگری شکل گرفته بود: کمیته‌های انقلاب اسلامی. کمیته به این علت که حوزه وظایفش داخلی بود و فعالیت‌هایش نمی‌توانست تعیین‌بخش امر شهادت باشد، نقشی در ساخت تصویر مرد ایدئال قهرمان نداشت. یگانه فیلمی که با موضوع محوری کمیته به فضای قهرمانی نزدیک شد، فیلم دست‌نوشته‌ها (مهرزاد مینویی، ۱۳۶۵) بود، نوشته بهروز افخمی. علت نزدیک شدن این فیلم به فضای قهرمانی درگیری مسلحانه کمیته با نیروهای ضدانقلاب است.

امریکایی به دست دهند و به همین سبب نتوانستند ماهیت قدسی رزمندگان ایرانی را بازنمایی کنند. این در حالی است که بررسی فیلم‌های متأخری که ارتشی‌ها را به تصویر می‌کشند نشان می‌دهد عدم مقبولیت فیلم‌های کماندویی از جانب حکومت ارتباطی به اکشن بودن آنها ندارد. مسئله‌ای که باعث می‌شود این فیلم‌ها خودی تلقی نشوند وجود نوعی جهان‌بینی حرفه‌ای و سکولار در ارتشی‌های این فیلم‌هاست. در این فیلم‌ها با مردانی سروکار داریم که در جنگ به دنبال معنایی قدسی نمی‌گردند، از مرگ می‌ترسند و به همین علت خطر نمی‌کنند. بهترین نمونه‌ای که می‌توان با ارجاع به آن این مسئله را دریافت فیلم *چ* (ابراهیم حاتمی‌کیا، ۱۳۹۲) است. در این فیلم، ولی‌الله فلاحتی، فرمانده نیروی زمینی ارتش، در کنار مصطفی چمران تصویر شده است. فلاحتی شخصیتی تصویر می‌شود که حداکثر می‌توان درباره او گفت که نیتش خیر است، اما چمران جنگجویی است عارف‌مسلک که با شهودی عرفانی حقیقت افراد و موقعیت‌ها را درمی‌یابد. نمونه دیگر فیلم *شور شیرین* (جواد اردکانی، ۱۳۸۸) است که محمود کاوه، از فرماندهان سپاه، را به تصویر می‌کشد. فیلم به وضوح بین شخصیت کاوه و ارتشی‌هایی که در کنار او به تصویر کشیده شده‌اند تمایز می‌گذارد. کاوه فردی است مردمی و مهربان و نترس، اما فرمانده ارتشی در این فیلم فردی است بسیار محافظه‌کار و فاقد هرگونه ویژگی متمایزکننده. فیلم دیگری که هم‌کناری ارتشی و بسیجی را نشان می‌دهد، *ملکه* (محمدعلی باشه‌آهنگر، ۱۳۹۰) است. در این فیلم نیز شاهد آنیم که ارتشی نمی‌تواند ارزش‌های پنهان در کنش فرد بسیجی را، که قهرمان فیلم است، درک کند.

موضوع مرد یا مردان بسیجی، در مقام قهرمانان فیلم، این امکان را فراهم کرد که بسیاری از مؤلفه‌های محوری گفتمان جمهوری اسلامی حول شخصیت بسیجی تعیین پیدا کند. برای مثال، یکی از مهم‌ترین مؤلفه‌های گفتمانی جمهوری اسلامی نفی سلسله‌مراتب رسمی و تأکید بر شیوه‌ای هیئتی برای کنترل جمعی امور است. در این‌گونه فیلم‌ها، سلسله‌مراتب به هیچ‌وجه در قالب واژه‌های مرسوم نظامی مانند سروان، سرهنگ و تیمسار بیان نمی‌شود. سلسله‌مراتب مبتنی است بر روابط بین بزرگ‌تر و کوچک‌تر

و به نوعی مرید و مرادی.<sup>۱۰</sup> رزمنده‌ای که در رأس سلسله‌مراتب قرار دارد با عنوان “حاجی” شناخته می‌شود و حکم بزرگ‌تر معنوی گروه را دارد. روابط مرید و مرادی به‌قدری در این فیلم‌ها قوت گرفت که به مجموعه‌ای از فیلم‌های ساخته‌شده دربارهٔ جنگ فیلم‌های “حاجی‌سیدی”<sup>۱۱</sup> اطلاق می‌شود. در روابط بین بسیجی‌ها رفتارهای نظامی مرسوم، مانند سلام نظامی، به هیچ‌وجه دیده نمی‌شود. آنچه دیده می‌شود گروهی از مردانی است که داوطلبانه و از روی اعتقاد دینی-انقلابی به جبهه رفته‌اند، “تشنهٔ شهادت” اند و روابطی عاطفی بینشان برقرار است.

پیچیدگی‌های خاصی در این تصویر از مردانگی وجود دارد که ناشی از تناقضات این تصویر با تصویر معمول از مرد جنگجو است. به بیان دقیق‌تر، مردانی که در این فیلم‌ها تصویر می‌شوند واجد یک ویژگی کلی‌اند که آنها را مبدل به قهرمان‌هایی می‌کند که با فهم معمول از واژهٔ قهرمان-فهمی که در فیلم‌های ارتشی و کماندویی دیده می‌شود-ناسازگار است: قهرمان‌های بسیجی چه به لحاظ فیزیکی و چه به لحاظ دیالوگ‌هایی که ادا می‌کنند و چه به لحاظ فضایی عاطفی که در فیلم ایجاد می‌کنند، تصویری از “مرد مظلوم” ارائه می‌کنند. برای مثال، در فیلم *دیده‌بان* (ابراهیم حاتمی‌کیا، ۱۳۶۷)، که جزو مهم‌ترین فیلم‌های دفاع مقدس و کارگردان مطرح آن است، با رزمنده‌ای روبه‌رو هستیم که نه چهارشانه است و نه قابلیت‌هایی فیزیکی دارد که او را از آدم‌های عادی متمایز کند. قهرمان فیلم ارتباطی بسیار عاطفی با هم‌رزمی دارد که در شرف شهادت است. در کل به هیچ‌عنوان سردی و استحکامی را که از یک نظامی انتظار داریم در این فرد نمی‌بینیم.

<sup>۱۰</sup> یکی از غنی‌ترین منابع برای درک نقش‌های اجتماعی ساختار محله‌ای-روحانی محل، لوطی محل، پاتوق دار محل-مصاحبهٔ علی ابوالحسنی است با حسین شاه‌حسینی، رئیس سازمان تربیت بدنی دولت موقت. شاه‌حسینی در بخشی از این مصاحبه در قالب بحث دربارهٔ حل مسایل اصناف در زمان مصدق به اهمیت “اعتبار” در میان اصناف و ناکارآمد بودن راهکار انتخاباتی مصدق برای حل مسایل اصناف اشاره می‌کند و در نهایت این رأی کلی را بیان می‌کند که: “کسوت‌ها و ریاست‌ها با رأی نیست، با اعتبار است.” بنگرید به علی ابوالحسنی، “از عباری تا لمپنیسم: مصاحبه با آقای حسین شاه‌حسینی راجع به شعبان جعفری و طیب حاج‌رضایی”، *تاریخ معاصر*، سال ۷، شمارهٔ ۲۶ (تابستان ۱۳۸۲)، دسترس‌پذیر در [www.ensani.ir/fa/content/82169/default.aspx](http://www.ensani.ir/fa/content/82169/default.aspx).

در سینمای دفاع مقدس تعیین این حکم کلی را به وضوح می‌توان دید. مسئلهٔ روابط اقتدار در فیلم‌های بسیجی به هیچ‌وجه مسئله‌ای مبتنی بر قانون عقلانی بوروکراتیک نیست؛ مسئله‌ای است مبتنی بر پذیرش اعتبار منبع اقتدار.

<sup>۱۱</sup> برای آشنایی با مشخصات این فیلم‌ها و مخصوصاً نمادهای عرفانی کلیشه‌شده در آنها بنگرید به حسین معززینیا، *داستان اسلحه* (تهران: انجمن سینمای انقلاب و دفاع مقدس، ۱۳۷۸)، ۲۱۷.

پیچیدگی این تصویر در امتزاج وجه قهرمانی و وجه عادی مردان آن است. فیلم‌های بسیجی از طریق این امتزاج در عمل شکل نامعمولی از همذات‌پنداری را در مخاطب ایجاد می‌کنند که با مؤلفه‌های گفتمانی جمهوری اسلامی هماهنگ است. توضیح اینکه همواره در گفتمان جمهوری اسلامی بر این نکته تأکید شده است که انقلاب ثمرهٔ فعالیت کسانی است که از میان «مستضعفین»، «پابرهنگان» و کلاً «مردم عادی» برخاسته‌اند. این اصالت‌بخشی به «مردم کوچک» و بازار» در دوران جنگ و مشخصاً در سینمای دفاع مقدس نیز حاکم بود و توانست تصویری خاص از قهرمان ایجاد کند. خاص‌بودگی این تصویر در آن است که قهرمان فیلم مردی است که به لحاظ توانایی و مهارت و بدن فراتر از مخاطب نیست. آنچه او را فراتر از مخاطب می‌برد، شجاعتی است که نه از فراانسانی‌بودن قهرمان، بلکه از اعتقاد قلبی او به ایثار در راه امام و انقلاب برمی‌خیزد؛ ایثاری که فارغ از پیروزی یا شکست در برابر دشمن، پیروزی در راه «حقیقت» قلمداد می‌شود. این فهم از پیروزی و شکست با اتکا به عقلانیت ابزاری قابل فهم نیست. فهم آن مستلزم توجه به اهمیت نقش «قیام امام حسین» در گفتمان‌سازی بسیجی است. فهم بسیجی‌وار که امام حسین را در برابر سپاه یزید مغلوب نمی‌داند، در صورت شکست در برابر دشمن نیز احساس شکست نمی‌کند. عدم احساس شکست ناشی از آن است که فرد در راه هدفش، که هدفی الهی و نه فنی است، گام برداشته است.<sup>۱۲</sup>

این نکته، یعنی هم‌تادیدن حقیقت الهی و عرفانی با رزمندهٔ بسیجی،<sup>۱۳</sup> با اینکه امروزه از مؤلفه‌های محوری گفتمان دفاع مقدس تلقی می‌شود، یکی از مهم‌ترین ابعاد اندیشهٔ انقلابی-اسلامی را تحت‌الشعاع قرار داد: بُعد متشرعانهٔ اسلام انقلابی. به عبارت دیگر، در فیلم‌های بسیجی با مردانی روبه‌رو هستیم

<sup>۱۲</sup> حسین بهزاد، از مورخان جنگ ایران و عراق، در یک برنامهٔ تلویزیونی با نام «راز» به سخنی از آیت‌الله خمینی اشاره کرد که این فهم از شکست و پیروزی را روشن می‌سازد. به گفتهٔ او، پس از عملیات والفجر مقدماتی و قتل عام سربازان ایرانی، آیت‌الله خمینی دیگران را از به کار بردن واژهٔ «شکست» بر حذر داشت. طبق گفتهٔ بهزاد، از اینجا بود که از ترکیب «عدم الفتوح» استفاده شد.

<sup>۱۳</sup> بی‌شک مهم‌ترین فردی که در ساخت این تصویر نقش داشت مرتضی آوینی بود که با مجموعهٔ روایت فتح توانست به رزمندهٔ بسیجی صورتی عرفانی بخشد. در این مجموعه با مردانی روبه‌رو هستیم که گویا ذاتاً مقدس و آن‌دنیایی‌اند؛ افرادی بی‌تعلق به عالم ناسوت که هیچ پس‌زمینهٔ عینی ندارند. دربارهٔ آوینی پژوهش‌های فراوانی شده است. برای یکی از مهم‌ترین آثار دربارهٔ او بنگرید به آگنس دوپکتور، «ایمان چگونه در جبهه فیلم‌برداری و نزد تماشاگر تلویزیون تجربه می‌شود؟» ترجمهٔ محمد معماریان، در *سینمای دفاع مقدس: نگاهی از برون*، گردآوردهٔ محمد خزاعی (تهران: نشر ساقی، ۱۳۹۳).

که همهٔ اعمال آنها نه به واسطهٔ تجویز شرعی صرف، بلکه به واسطهٔ تعلق خاطر قلبی به ارزش‌های انقلابی-عرفانی صورت می‌گیرد؛ مردانی که می‌توانند شریعت را نه به شکلی صلب، بلکه چونان نمودی از حقیقت عرفانی دریابند. هم‌راستا دیدن شریعت و طریقت و به تبع آن ساخت مردی که تمامی کنش‌هایش نمود این هم‌راستایی باشد، به سبب جنگ و احساس نزدیکی به "شهادت" امکان‌پذیر شد.

این تصویر عرفانی از رزمنده‌ها خلئی را در تصویرسازی از مرد ایدئال ایجاد می‌کند که یکی دیگر از مؤلفه‌های گفتمان جمهوری اسلامی را در ابهام فرو می‌برد. پیش‌تر به این نکته اشاره کردیم که یکی از مؤلفه‌های گفتمانی جمهوری اسلامی تأکید بر نقش "مردم عادی" در انقلاب و جنگ است. با توجه به این مؤلفه، مسئله‌ای که ایجاد می‌شود چگونگی جمع کردن وجه عارفانهٔ رزمندگان بسیجی و عادی بودن آنها است. در نمی‌یابیم که یک آدم عادی، که قاعدتاً باید دغدغهٔ مسایل روزمره را داشته باشد، چگونه می‌تواند هم‌زمان به نمادی تقدس‌یافته تبدیل شود. اهمیت مسئله زمانی روشن‌تر می‌شود که در نظر آوریم که هیچ‌گاه در فیلم‌هایی که رزمندگان بسیجی حکم قهرمانان آنها را دارند با بسط و گسترش شخصیت روبه‌رو نمی‌شویم. در این فیلم‌ها با تیپ‌هایی روبه‌رو می‌شویم که گویا به شکل رزمنده-عارف به دنیا آمده‌اند. در این خصوص می‌توان به فیلم *نینوا* (رسول ملاقلی‌پور، ۱۳۶۲)، اولین ساختهٔ کارگردان آن، اشاره کرد. شخصیت اصلی *نینوا* یک نوجوان است. مسئله آن است که در نوجوان این فیلم هیچ نشانه‌ای از عوالم خاص این دورهٔ سنی مشاهده نمی‌شود. نوجوان این فیلم حامل حقیقتی است که در کنش جنگ نمود می‌یابد؛ حقیقتی که با ارزش‌های عاشورایی این‌همان است. برای اینکه بحث روشن‌تر شود، *نینوا* را از باب چگونگی تصویر نوجوان با *پل* (برنهارد ویکی، ۱۹۵۹) مقایسه کنید. در *پل*، صرفاً هیجان‌ات خاص دوران بلوغ است که نوجوانان را وارد جنگ می‌کند، اما در *نینوا*، گویا با رزمنده-عارفی روبه‌رو هستیم که "معصومیت" نوجوانی صرفاً در نقش تقویت‌کنندهٔ وجه عرفانی او عمل می‌کند؛ نوجوانی که گویا با همین خصایص به دنیا آمده است.<sup>۱۴</sup> به این معنا، در بهترین حالت می‌توان چنین تعبیر کرد که این فیلم‌ها مرد بسیجی

<sup>۱۴</sup> این امر در دیگر فیلم‌هایی که با حضور نوجوانان روبه‌رو هستیم هم دیده می‌شود، از آن جمله است *پرواز در شب* (رسول ملاقلی‌پور، ۱۳۶۵)، برندهٔ لوح زرین بهترین فیلم از پنجمین دورهٔ جشنوارهٔ فجر.

را از هنگامی به تصویر می‌کشند که بیننده با صورت تحول‌یافتهٔ مرد آشنا شود و به این طریق رزمنده را در وجه قدسی‌اش منجمد می‌کنند. هیچ‌گاه نمی‌توانیم دریابیم که فرد بسیجی پیش از آنکه وارد جنگ شود به چه صورتی بوده است. اگر او یکی از "آدم‌های عادی" است- که قطعاً هست- به چه شکل از وجه روزمره و عادی خود فاصله گرفته و آمادهٔ ایثار شده است؟ نشان خواهیم داد که چگونه *اخراجی‌ها* با تصویر کردن دوبارهٔ لات بر پردهٔ سینما این ابهام را رفع کرد.

بی‌پاسخ ماندن سوال یادشده در سینمای دفاع مقدس، یکی از مهم‌ترین ابزارهای رسانه‌ای گفتمان‌سازی جمهوری اسلامی، منجر به آن می‌شود که شکل روزمرهٔ مردانگی ایدئال-شکلی که در شرایط غیرجنگی نمود می‌یابد- عینیت پیدا نکند. پاسخ قاطع و ایجابی به این سوال مشخصاً با پایان جنگ اهمیت پیدا می‌کند، چرا که فضای عرفانی تعریف‌کنندهٔ مرد ایدئال بسیجی در شرایط عادی از فعلیت می‌افتد. در این شرایط، گفتمان جمهوری اسلامی باید تصویری از مرد ایدئال بسازد که در شرایط روزمره هم کارکرد داشته باشد؛ مردی که بالقوه رزمنده باشد. حال سوال این است که در زندگی روزمره چه تیپ از مردان در شرایط استثنایی مطلوب‌اند؟ سینمای دفاع مقدس در ابتدای امر با فیلم‌هایی که در ادامه به آنها اشاره خواهد شد، به شکلی سلبی به این سوال پاسخ داد. به این معنا که با اتکا به این فیلم‌ها می‌توانیم دریابیم مرد ایدئال جمهوری اسلامی از کدام گروه‌های اجتماعی "نیست." *با/اخراجی‌ها* بود که این سوال صورتی ایجابی به خود گرفت.

### پاسخ سلبی: ضدیت با طبقهٔ متوسط و بالا

سینمای دفاع مقدس تا پیش از اواسط دههٔ ۱۳۷۰ هیچ پاسخی برای پرسش از مردان مطلوب در زندگی روزمره نداشت. از اواسط این دهه است که ابتدا به شکلی سلبی به این پرسش پاسخ داده می‌شود و در اواسط دههٔ ۱۳۸۰ است که با *اخراجی‌ها* پاسخی ایجابی و بسیار قاطع به این پرسش داده شد. آنچه در وهلهٔ اول با دو فیلم *لیلی با من است* (کمال تبریزی، ۱۳۷۴) و *آژانس شیشه‌ای* (ابراهیم حاتمی‌کیا، ۱۳۷۶) طرح شد، تصویری بود از آدم‌هایی که هیچ درکی از ارزش‌های مردان بسیجی نداشتند. هر دو فیلم را، که همچنان جزو محبوب‌ترین آثار سینمای دفاع مقدس‌اند و نقطهٔ عطفی در کارنامهٔ



سازندگانشان به حساب می‌آیند، کارگردانانی ساختند که تجربه انقلابی و جنگی قابل تأملی داشتند. کمال تبریزی، کارگردان لیلی با من است، جزو دانشجویانی بود که در تسخیر سفارت امریکا در سال ۱۳۵۸ نقش داشتند. ابراهیم حاتمی‌کیا، کارگردان آژانس شیشه‌ای، از افرادی است که سابقه پررنگ حضور در جبهه و همکاری با مرتضی آوینی را دارد. این دو فیلم به هیچ‌وجه ضدجنگ نیستند، اما آغازی بودند بر خوانش‌هایی بدیل از شخصیت رزمندگان بسیجی. لیلی با من است اولین فیلم کمدی دفاع مقدس بود و آژانس شیشه‌ای اولین فیلمی بود که همچون بهترین سال‌های زندگی ما (ویلیام وایلر، ۱۹۴۶) عدم امکان جذب قهرمان در جامعه پس از جنگ را نشان می‌دهد.

لیلی با من است فیلمی کمدی درباره فیلمبرداری است که کارمند صداوسیماست و برای اخذ وام مسکن راهی جبهه می‌شود تا از اسرای عراقی فیلمبرداری کند. فیلم مجموعه‌ای است از موقعیت‌های کمیک که به‌واسطه ترس این کارمند از جنگ ایجاد می‌شود. فیلم در نهایت با نشان دادن تحول این کارمند و ابراز عشق او به جبهه پایان می‌یابد. اما باید به این نکته توجه داشت که این تحول به هیچ‌وجه از منطق فیلم استنتاج نمی‌شود و می‌توان آن را نادیده گرفت. توضیح اینکه سیر فیلم به گونه‌ای نیست که با بسط و گسترش شخصیت فیلم در جهت تحولی اعتقادی روبه‌رو باشیم و دقیقاً فقدان این عنصر متحول‌شونده در شخصیت فیلم است که موقعیت‌های خنده‌دار را خلق می‌کند. به عبارت دیگر، موقعیت‌های گوناگون در جبهه در طول فیلم پرسشی برای شخصیت در خصوص حقانیت فضای جبهه بر نمی‌انگیزد. او فقط می‌خواهد از این وضعیت فرار کند. تلاش‌های او برای فرار است که موقعیت‌های خنده‌دار را خلق می‌کند. در نتیجه، تحولی که در آخر فیلم در شخصیت صادق مشکینی مشاهده می‌کنیم از آنچه در طول فیلم از او مشاهده کرده‌ایم منتج نمی‌شود. به این معنا، لیلی با من است به شکل سلبی نشان می‌دهد افرادی که جزو "مردم عادی" تلقی می‌شدند و آمادگی ایثار در راه اسلام را داشتند، از جنس طبقه متوسط کارمند نبودند. کارمند یعنی فرد محافظه‌کار ترسویی که دقیقاً ترس او امکان ساخت کمدی را مهیا می‌کند.

در آژانس شیشه‌ای با قهرمانانی بسیجی روبه‌رو هستیم که دوران پس از جنگ را سپری می‌کنند. فیلم نشان می‌دهد که قهرمانان بسیجی پس از جنگ با

جامعه‌ای روبه‌رو شده‌اند که به‌هیچ‌وجه قدرت درک آنها را ندارد. حاتمی‌کیا در این فیلم سعی می‌کند رزمندگان را در برابر اقبال متفاوت جامعه-که در قالب افرادی نشان داده شده‌اند که قهرمان فیلم آنها را در یک آژانس هواپیمایی به گروگان گرفته-تصویر کند. در بین این افراد، غیر از پیرمردی که با خواندن مصرعی از حافظ، "ما ز یاران چشم یاری داشتیم"، به شکلی بسیار گذرا همدلی خود را با رزمندگان نشان می‌دهد، هیچ نماینده‌ای از جامعه دیده نمی‌شود که کوچک‌ترین درکی از کنش رادیکال قهرمان فیلم داشته باشد که برای نجات هم‌رزمش مشتریان و کارکنان آژانس هواپیمایی را گروگان گرفته است.

در آژانس مسافرتی افرادی را می‌بینیم که به طبقه متوسط تحصیل کرده، طبقه بالای ثروتمند و طبقه متوسط سنتی-بازاری تعلق دارند. همه این افراد یا ضدجنگ‌اند یا مهم‌تر از آن، اصلاً جنگ و فضای آن را نمی‌فهمند. فیلم در نهایت تصویر روشنی از افرادی به دست نمی‌دهد که توان درک قهرمانان بسیجی را دارند. به عبارتی، فقط به صورت سلبی می‌توانیم دریابیم کسانی که با بسیجی‌ها احساس همدلی می‌کردند از چه اقلیتی "نبودند". ابعاد شخصیتی خود این قهرمانان و تحولی که آنها را به سمت ایثار کشانده است نیز مبهم باقی می‌ماند. تا حدی با "آدم عادی" پشتیبان جنگ آشنا می‌شویم، عباس کشاورز است و حاج‌کاظم مسافرکش، اما در نمی‌یابیم که این آدم‌ها با چه سیر تحولی در شخصیت به آنچه رسیده‌اند که امروز هستند.

علاوه بر مسئله مبهم ماندن تحول شخصیت، با مسئله دیگری نیز در آژانس شیشه‌ای روبه‌رو هستیم: عدم تطابق ذاتی کنش و شخصیت. فهم این عدم تطابق از طریق مقایسه آژانس شیشه‌ای با بعد از ظهر سگی (سیدنی لومت، ۱۹۷۵) ممکن می‌شود که آژانس به وضوح متأثر از آن است. پیش‌تر به بومی‌کردن قهرمانان امریکایی در فیلم‌های جاهلی از طریق بهره‌گیری از ساختار محله‌ای اشاره کردیم. در آژانس نیز شاهد نوع خاصی از بومی‌سازی قهرمان امریکایی هستیم، با این تفاوت که در فیلم‌های جاهلی رادیکالیسم قهرمان امریکایی می‌توانست از خلال لات و لوطی بازتولید شود، اما استفاده از شخصیت بسیجی در آژانس نمی‌تواند رادیکالیسم فیلم لومت را بازتولید کند. توضیح اینکه چون بنا به تصویر معهود، خشونت فرد بسیجی فقط در میدان جنگ و در برابر دشمن تعیین پیدا می‌کند، کنش گروگان‌گیری در

آژانس که به لحاظ دراماتیک می‌تواند نقاط تعلیق مهمی را در فیلم ایجاد کند، به داستان‌گویی حاج‌کاظم برای آدم‌هایی تبدیل می‌شود که یا با جنگ مخالفاند یا اصلاً جنگ را نمی‌فهمند. شب گروگان‌گیری نیز به خلوتگهی عارفانه برای حاجی تبدیل می‌شود تا در سکوتی معنوی برای همسرش نامه بنویسد. می‌توان گفت که در *آژانس* خلائی در کنش قهرمان وجود دارد که گروگان‌گیری را از همان ابتدا بی‌معنا می‌کند، اما *آژانس* می‌خواهد با نصیحت و عرفان‌گرایی حاج‌کاظم این بی‌معنایی را به شکلی کاذب مرتفع کند. به عبارتی *آژانس* نمی‌تواند از طریق تصویر مرد ایدئال بسیجی اقتضائات گروگان‌گیری را بالفعل کند. بسیار ساده، از همان اول فیلم می‌دانیم که حاج‌کاظم این آدم‌ها را نمی‌کشد. حال سوال این است که اگر وجهی از شخصیت حاج‌کاظم دارای بُعدی آق‌منگولی یا حتی قیصری بود چه؟ آیا در این صورت بین شخصیت و کنش هماهنگی برقرار نمی‌شد و درام از همان ابتدا مخاطب را با دوراهی‌های خظیر روبه‌رو نمی‌کرد؟ سابقه سینمای جاهلی نشان می‌دهد که هم هماهنگی برقرار می‌شد و هم دوراهی‌ها طرح می‌شدند.

نکته دیگر درباره *آژانس* اینکه مضمون ضدجامعه *آژانس* بعدها در فیلم‌های متعددی تکرار می‌شود. یکی از مهم‌ترین این فیلم‌ها *دیوانه‌ای از قفس* پرید (احمدرضا معتمدی، ۱۳۸۱) است که سیمرغ بلورین بهترین فیلم از بیست‌ویکمین جشنواره فیلم فجر را دریافت کرد. فیلم دیگر *پادشاه سکوت* (مازیار میری، ۱۳۸۵) است که نامزد بهترین کارگردانی جشن خانه سینما در سال ۱۳۸۶ شد. بررسی این فیلم‌ها در فهم اموری یاری‌رسان خواهد بود که در گفتمان جمهوری اسلامی امور بیگانه و کنارنیامدنی تلقی می‌شوند.

### پاسخ ایجابی: لات به عنوان مرد ایدئال

مسئله چگونگی تحول "مرد ایدئال" در سینمای دفاع مقدس با اکران *خراجی‌ها* ساخته مسعود ده‌نمکی در سال ۱۳۸۶ طرح شد. آنچه *خراجی‌ها* را به یک نمونه خاص تبدیل می‌کند، فارغ از رکورد فروش و سابقه سیاسی کارگردان آن، بازگشتی است که این فیلم به سی سال قبل می‌کند. به واسطه *خراجی‌ها*، مردانگی جاهلی در فیلم‌های پیش از انقلاب مجدداً احیا شد، اما این بار در قالب رزمنده. تحلیل این فیلم و استخراج ابعاد خاص‌کننده آن تصویر مرد ایدئال بسیجی و کارکرد لات در ساخت این تصویر را روشن می‌سازد.

## تحلیل فیلم

خلاصه داستان: *خراجی‌ها* داستان جوانی است جاهل با نام مجید صفایی، ملقب به مجید سوزوکی، که برای اثبات عشق به دختر یکی از کسبه محل، که گیوه‌دوزی است عارف، راهی جبهه می‌شود. در این راه چند تن از دوستان او، که مانند او از جاهل‌ها هستند، او را همراهی می‌کنند. فیلم با شهادت مجید سوزوکی به پایان می‌رسد.

برای تحلیل *خراجی‌ها* در وهله اول باید به این نکته توجه کرد که مجید سوزوکی و دوستانش از مردان سنتی منفی هستند؛ آدم‌هایی اهل قمار، اهل سیگار یا مواد مخدر، اهل عرق‌خوری، اهل علاقه‌مندی به هم‌جنس،<sup>۱۵</sup> کاملاً بی‌توجه به شرعیات، و مهم‌تر از همه، بی‌کار. به این معنا، می‌توان گفت که با آدم‌هایی از جنس اراذل روبه‌رو هستیم و نه از جنس لوطی‌های معتمد محله. پیچیدگی فیلم دقیقاً در همین جا نمایان می‌شود. *خراجی‌ها* می‌خواهد به آن شکل از مردانگی که در فرهنگ لات‌ها و لوطی‌ها بار ارزشی منفی دارد و اصلاً تقابل با این صورت از مردانگی بخش مهمی از هویت مردان مثبت را می‌سازد، مشروعیت بخشد. پرسش این است که فیلم می‌خواهد چه طرفی از این مشروعیت‌بخشی ببندد و با چه مکانیسمی آن را محقق سازد.

فیلم در وهله اول ساختاری محله‌ای را به تصویر می‌کشد، اما این تصویرسازی از محله همانند تصاویری نیست که پیش از انقلاب از محله ارائه می‌شد. فیلم با حذف برخی از مؤلفه‌های ساختار محله‌ای که پیش‌تر جزو لاینفک ساخت درام جاهلی بودند و با افزودن مؤلفه‌هایی دیگر، فضایی اجتماعی خلق می‌کند که با اتکا به آن بتواند به اراذل مشروعیت بخشد.

مهم‌ترین مؤلفه محذوف در ساختار محله‌ای تصویرشده در *خراجی‌ها* عبارت است از لوطی‌هایی که در برابر اراذل می‌ایستند. در اینجا با چند سوال همبسته روبه‌رو می‌شویم که پاسخ به آنها راه را برای ایضاح ابعاد گفتمان ساز *خراجی‌ها*

<sup>۱۵</sup> مصداق لاس‌زدن با هم‌جنس را در صحنه‌ای مشاهده می‌کنیم که یکی از اراذل با نام امیر دودو، با بازی ارژنگ امیرفضلی، با یکی از داوطلبان با نام کامران، با بازی سپند امیرسلیمانی، که پزشک است و شخصیتی مدرن دارد لاس می‌زند: «سلا!م! عزیز مامانی.» در صحنه‌ای دیگر، امیر دودو خطاب به پدر کامران، که می‌خواهد او را از رفتن به جبهه بازدارد، می‌گوید: «راست می‌گه، بذار بیاد گوگوری، هیچیش نمی‌شه، هواشو داریم.» گفتن این جملات همراه است با کشیدن لپ کامران. در این فیلم شخصیت کامران، یگانه شخصیت مدرن و خارج‌رفته فیلم است که رفتار و لحنی زنانه دارد.

هموار می‌کند: ۱. با توجه به اینکه در پیشینه سینمای لات‌های جاهلی درام با تقابل ارادل و لوطی‌ها یا لات‌های خوب شکل می‌گیرد،/خراجی‌ها چه تصویری از ارادل ارائه می‌کند که به واسطه آن لوطی یا لات خوب را حذف می‌کند؟/خراجی‌ها با تقلیل حدود فعل شر، در عمل حضور لوطی در ساختار محله‌ای را بلاموضوع می‌کند. در عمده فیلم‌های جاهلی قبل از انقلاب نزاع مردانگی مثبت و منفی عمدتاً بر سر مسئله‌ای بود که قبح آن را نمی‌شد نادیده گرفت: مسایل ناموسی./خراجی‌ها با از میان برداشتن مسایل ناموسی، حوزه افعال شر ارادل را به امور منکراتی ساده تقلیل می‌دهد: قمار، عرق‌خوری، شیره‌کشی و مهم‌تر از همه لهو و لعب و لودگی. این اعمال حساسیت لوطی یا لات را برنمی‌انگیزند و کارکرد خشونت آنها را عینیت نمی‌بخشد. فرض کنید مجید سوزوکی به دختر میرزا تجاوز می‌کرد. در این حالت دیگر امکان نداشت که فیلم را بدون حضور لوطی‌ها یا لات‌های خوب پیش برد. با تجاوز یا قتل وارد حوزه‌ای از اعمال شر می‌شویم که مستلزم برخوردی رادیکال است؛ برخوردی که با حضور مردان خوب امکان‌پذیر می‌شود. ۲./خراجی‌ها با ارائه این تصویر بی‌خطر از ارادل می‌خواهد چه تقابلی را جایگزین تقابل ارادل-لوطی‌ها کند؟ تقابل ارادل با روحانی و عارف. با بی‌خطرشدن ارادل، حوزه مرسوم خیر و شر در فیلم‌های لات‌های جاهلی به شکلی بنیادی تغییر می‌کند. اگر در آن فیلم‌ها لوطی یا لات خوب (حوزه خیر) در برابر فرد یا افراد چاقوکش و متجاوز و زورگو (حوزه شر) قرار می‌گرفت، در/خراجی‌ها روحانی و عارف محله در برابر گروهی از ارادل بی‌خطر قرار می‌گیرند. حال سؤال دیگری شکل می‌گیرد: ۳. اگر این ارادل بی‌خطرند، نفس تقابل در اینجا به چه معناست؟ مسئله آن است که معنای تقابل تغییر کرده است. تقابل در فیلم‌های لات‌های جاهلی پیش از انقلاب به معنای انتقام‌گیری یا منکوب کردن بود، اما در/خراجی‌ها تقابل یعنی به صراط مستقیم هدایت کردن گمراهانی معصوم و کودک‌صفت. در نهایت، با سوالی روبه‌رو می‌شویم که بعد گفتمان‌ساز/خراجی‌ها را روشن می‌کند: ۴. این هدایت به چه شکل صورت می‌گیرد؟ از طریق تسامح و گذشت از اعمال شر؛ تسامحی که نه به واسطه خوانشی دموکراتیک از اسلام، بلکه به واسطه خوانشی غیرمشرعانه امکان‌پذیر می‌شود.

طبق این خوانش، عالم ظاهری دارد و باطنی. ممکن است باطن عالم، که همانا حقیقت آن است، نمود روشنی در ظاهر آن نداشته باشد. افرادی چون پسر

میرزا یا حاج‌صالح (حاج‌آقا گرینوف) یا حتی رزمندۀ مخلص و نترسی چون حاج‌آقا کمالی ظاهر بین‌اند. آنها خلوصی را که در دل ارادل است در نمی‌یابند. اما روحانی محله و میرزا می‌توانند باطن این افراد را رؤیت کنند. سکانس ثبت نام برای جبهه به‌وضوح نشان می‌دهد که به هیچ‌عنوان نمی‌توان حقیقت افراد را با استناد به التزام آنها به شرعیات تعیین کرد. در این سکانس، شاهدیم که روحانی و میرزا سماجت حاج‌آقا گرینوف برای گزینش شرعی ارادل را نقد می‌کنند. از خلال نقد آنها و مشخصاً نقد میرزا درمی‌یابیم که ارادل/خرجی‌ها صرفاً نماینده‌ی یک قشر خاص تلقی نمی‌شوند، بلکه چونان مدلولِ دالِ “مردم” فهم می‌شوند؛ همان مردم عادی که سازنده‌ی انقلاب و پیش‌برنده‌ی جنگ‌اند. میرزا خطاب به حاج‌آقا گرینوف می‌گوید:

بنده‌های خدا (ارادل/خرجی‌ها) همین که اراده کردن برن جبهه از جرگه‌ی ارادل خارج‌ان. من و شمام باید خادمشون باشیم، نه اینکه خار راهشون. وگرنه باید اعلام می‌کردیم یک لشکر فرشته بیان ثبت نام، نه آدمیزاد جایز الخطا. بقیه‌ی رزمنده‌ها و شهدای ما هم که گروهی از آسمون نازل نشدن، از مردم بودن. هنر همینه: کیمیاگری. یعنی اینکه بتونی از نخاله‌ها طلا بسازی.

پس “از مردم بودن” منافاتی با اعمال شر ساده‌منکرانی ندارد. به عبارتی، مادامی‌که حوزه‌ی رذالت فرد تجاوز و قتل را در بر نگرفته باشد، می‌توان او را جزو “مردم” دانست. در اینجا با سوال دیگری روبه‌رو می‌شویم: مگر لوطی‌ها هم اهل همین اعمال شر نبودند؟ بسیاری از لوطی‌ها و لات‌های خوب هم اهل عرق‌خوری و کافه رفتن بودند. تصویر لوطی یا لات خوب عرق‌خور به وفور در سینمای فارسی دیده می‌شود. برای مثال، در تصویر کاملاً همذات‌پندارانه‌ای که از ناصر ملک‌مطیعی تثبیت شد، به هیچ‌وجه تناقضی بین خوب بودن و کافه رفتن دیده نمی‌شود. به این معنا، انحراف لوطی از شرع در خصوص عرق‌خوری پذیرفته است. پس چرا فیلم باید روی ارادل متمرکز شود؟ فرض کنیم به جای مجید سوزوکی با مردانی چون قیصر و فرمان روبه‌رو می‌شدیم. در این حالت چه بر سر هنر کیمیاگری مد نظر میرزا می‌آمد؟ پاسخ روشن است، هنر کیمیاگری میرزا بلاموضوع می‌شد. لات خوبی چون قیصر یا لوطی‌ای چون فرمان در بین همه‌ی اهل محل از احترام برخوردارند. حوزه‌ی اقتدار آنها تمامیت محله را دربرمی‌گیرد. /خرجی‌ها مخصوصاً مردانگی سنتی را به رذالتی

کودکانه تقلیل می‌دهد تا همه اعتبار محله‌ای را به میرزا و روحانی محله حواله دهد. به این معنا، اگر با لوطی‌هایی چون فرمان در قیصر یا آقامهدی در پاشنه‌طلا روبه‌رو می‌شدیم، مضمون هدایتگری میرزا و روحانی بلاموضوع می‌شد. در اینجا ممکن است با این پرسش روبه‌رو شویم که مگر بدیل میرزا و روحانی در قیصر با نقش خان‌دایی نمود نمی‌یابد؟ پاسخ این سوال منفی است. ارتباط قیصر و فرمان با خان‌دایی ارتباطی است از سر احترام متقابل و پذیرش حقانیت طرف مقابل. خان‌دایی به هیچ‌وجه قیصر و فرمان را کودکانه شر که باید هدایت شوند نمی‌داند. اختلاف خان‌دایی با قیصر اختلاف دو آدم برابر است بر سر چگونگی اتخاذ موضع در قبال مسئله‌ای حاد، نه اختلافی از سر حقیقت‌بین‌بودن یکی و گمراه بودن دیگری.

پس مسئله اصلی /خارجی‌ها هدایت "مردم" برای پرهیز از اعمال منکراتی نیست، مسئله اصلی فیلم تقویت هر چه بیشتر بُعد هدایتگر و عرفانی روحانیت است. /خارجی‌ها برای تقویت این بعد چه می‌کند؟ اولاً مردانگی مثبت لوطیانه و لاتی را حذف می‌کند و ثانیاً، مردانگی منفی را در قالب رذالتی کودکانه به تصویر می‌کشد. بنابراین، با بازگشت به سینمای جاهلی روبه‌رو هستیم، اما در شکلی جدید. در این شکل، قیصرها و فرمان‌ها حذف می‌شوند و برادران آب‌منگول به ارادلی کودک‌صفت و در نتیجه تربیت‌پذیر تبدیل می‌شوند.

پرسش این است که این تصویر از مردانگی منفی در خدمت چه خوانشی از گفتمان انقلابی است؟ این خوانش با مسخ مردانگی سنتی و فروکاستن آن به رذالتی کودکانه گفتمان انقلابی را از وجه قهریه آن، که جزو طبیعت هر انقلابی است، خارج می‌کند. ارادل همچون کودکانی‌اند که باید با مهربانی آنها را به راه راست کشاند. در اینجا سوال مهمی شکل می‌گیرد: اصلاً چرا حذف قوه قهریه انقلاب و طرح خوانشی کاملاً رحمانی از آن به واسطه ارادل صورت می‌گیرد؟ چرا دیگر گروه‌های اجتماعی نمی‌توانند واسطه این امر باشند؟ چرا برای نشان دادن بُعد هدایتگر انقلاب از دیگر گروه‌های اجتماعی استفاده نشده است؟ پیش‌تر گفتیم که در *آژانس شیشه‌ای و لیلی با من است* طبقات متوسط و بالای مدرن به ترتیب به سبب محافظه‌کار بودن و عدم درک فضای انقلابی و جنگی نمی‌توانستند منبع مردانگی ایدئال تلقی شوند. پس چرا /خارجی‌ها در پی هدایت این دو گروه برنیامد؟

پاسخ به این سوال در جنس گمراهی اراذل ریشه دارد. گمراهی طبقه متوسط و بالای مدرن ناشی از تعلق خاطر به نوعی نظام فکری "غریبه" است. توضیح واژه "غریبه" به فهم ارتباط روحانی و میرزا با اراذل و در نهایت امر، به فهم دلیل این همانی اراذل / خراجی‌ها با مردم عادی یاری می‌رساند. مسئله آن است که طبق ساختار محله‌ای تصویرشده در / خراجی‌ها، هیچ نهاد مدرنی در داخل این ساختار قرار نمی‌گیرد. مردان طبقه متوسطی که صبح زود از خواب برمی‌خیزند تا به یک اداره دولتی بروند، به هیچ‌وجه بخشی از هویت ساختار محله‌ای نیستند. طبقه بالای مدرن نیز چه به لحاظ فعالیت اقتصادی (کار خارج از بازار سنتی) و چه به لحاظ سبک زندگی سنخیتی با ساختار محله‌ای ندارد. اما اراذل با اینکه خلاف شرع عمل می‌کنند، در متن ساختار محله‌ای‌اند. روابط آنها و شیوه درک آنها از پیرامون در قالب همین ساختار تعریف شده است. آنها وجه شر، اما خودی ساختار محله‌ای‌اند و چون به‌رغم شر بودن خودی‌اند، پس برخلاف طبقه متوسط و بالای مدرن از جنس مردم‌اند. علاوه بر این، چون شر بودن آنها بی‌خطر است و صورتی کودکانه دارد، امکان تربیت آنها وجود دارد.

در اینجا لازم است به حقیقت‌بینی میرزا و روحانی محله بازگردیم. وقتی می‌گوییم که آنها حقیقت‌بین و باطن‌نگرند، در واقع امر چه چیزی را از خلال اراذل می‌بینند؟ آنها خودی بودن اراذل و در معنایی کلی‌تر، حدود ساختار اجتماعی محله‌ای را می‌بینند. آنها می‌فهمند که کدام انحراف برای ساختار محله‌ای سنتی خودی و معنادار است. "انسان جایز‌الخطا"ی مد نظر میرزا نیز در جایی جز این ساختار معنا نمی‌یابد. افرادی مانند دکتر کامران، که به لحاظ سبک زندگی و شیوه زیست خارج از مختصات ساختار محله‌ای قرار می‌گیرند، با فروتنی و پذیرش ارزش‌های این ساختار وارد جرگه خودی‌ها می‌شوند. تسامح روحانی و میرزا در برابر انحراف اراذل از شرعیات ناشی از آن است که اصل موضوع، خودی بودن اراذل، امری است محقق. پایبندی به شرعیات فرع قضیه است. بدین ترتیب، / خراجی‌ها با طرح نکردن افراد غیرمحله‌ای، روحانی و میرزا را در هماهنگی کامل با جهان اجتماعی پیرامونشان نشان می‌دهد.

حال و هوای عرفانی روحانی و به‌خصوص میرزا کارکرد دیگری هم دارد. نکته مهمی که از خلال نقش میرزا طرح می‌شود، درشت کردن بُعد عرفانی آیت‌الله



خمینی است. میرزا که عارفی است گیوه‌دوز و تنبورنواز، عکس آیت‌الله خمینی را به دیوار مغازه‌اش نصب کرده است. در این معنا، روحانی باطن‌بین محله و بیش از او میرزای عارف، بیش از متشرعین فیلم به آیت‌الله خمینی یا امام نزدیک‌اند. به عبارت دیگر، *خراجی‌ها* ادعا می‌کند که وجه ممیز و اصیل گفتمان انقلاب اسلامی و آدم‌هایی که حقیقتاً می‌توان آنها را انقلابی و عاشق امام نامید، دریافت باطن عالم است. اما این دریافت را، برخلاف فیلم‌های بسیجی محور پیشین، نه نزد بسیجی که نزد یک روحانی و یک انسانی عامی، اما عارف، می‌یابیم. حال سوال این است که تحویل نقش بسیجی باطن‌نگر به روحانی و میرزا چه کارکردی برای تصویرسازی از مرد ایدئال دارد؟ کارکرد آن تبدیل رزمندگان به انسان‌هایی زمینی است؛ به انسان‌هایی جایز‌الخطا.

*خراجی‌ها* با تحویل وجه عرفانی رزمندگان بسیجی به روحانی و عارف چیدمان جدید و در عین حال باورپذیرتری از تیپ‌های گفتمان انقلابی جنگی عرضه می‌کند. با تحویل وجه قدسی بسیجی‌ها به روحانی و عارف محل، با رزمندگانی زمینی‌تر روبه‌رو می‌شویم که امکان استخراج الگویی برای مردانگی ایدئال در شرایط عادی (غیرجنگی) را فراهم می‌کنند. بدیهی است که زمینی‌تر شدن رزمندگان با حضور ارادل یا به تعبیر میرزا "انسان جایز‌الخطا" در جبهه تقویت می‌شود. اما همچنان یک سوال مهم باقی است: اصلاً چرا باید برای ساخت مردانگی ایدئال از ارادل بهره گرفت؟ چرا *خراجی‌ها* نقطه تأکید را از بسیجی‌های کلیشه‌شده‌ای مانند سیدمرتضی، با بازی سیدجواد هاشمی، برمی‌دارد و به ارادل می‌دهد؟ پاسخ به این سؤال از ماهیت مردانگی منفی محله‌ای برمی‌خیزد.

پیش‌تر گفتیم که در فرهنگ لات‌بازی و لوطی‌گری، من نوعی برای اینکه مردانگی خود را ثابت کنم باید پیش از هر چیز توانایی خود را در انجام کارهای خلاف، مانند عرق‌خوری، نشان دهم. مردانگی مثبت به آن است که فرد بتواند این کارها را بکند و نکند. شجاعت، در زبان لاتنی: جیگر داشتن، یعنی فرد توان آن را دارد که هر کاری بکند و اگر قرار نیست بکند به اراده خود نکند. اگر نتواند بکند اصلاً مرد نیست؛ مخنث است، ژیکولو است، سوسول است، بچه‌ننه است. ورود به سطح بالاتری از مردانگی مثبت عمدتاً پس از "توبه" شکل می‌گیرد، زمانی که مرد پیش‌تر توانایی‌اش در اقدام به فعل شر را در عمل

نشان داده است. تصویر کلیشه‌شده از مرد بسیجی به سبب ماهیت قدسی و غیرتاریخی این تصویر نمی‌تواند از اقدام به فعل شر یا معصیت به منزلهٔ ابزاری برای اثبات مردانگی سود جوید. نمی‌توانیم نشان دهیم که سیدمرتضی در مرحله‌ای از زندگی اهل خلاف بوده است و با وقوع جنگ متحول شده و توبه کرده است.

در *اخراجی‌ها* تلاش شده است از یگانه منبع مردانگی سنتی، که فرهنگ لات‌ها و لوطی‌هاست، برای تصویر کردن مردانگی‌ای استفاده شود که مختص شرایط جنگی نیست. مجید و رفقایش، مشخصاً مصطفی، هر چه که نباشند مرد هستند.<sup>۱۶</sup> فرم دیگری از مردانگی را نمی‌توان از ساختار محله‌ای بیرون کشید که شجاعت آن در شرایط غیرجنگی هم معنادار باشد. بدین ترتیب، *اخراجی‌ها* با وارد کردن مردان منفی به متن جبهه برای اولین بار تصویری از مردانگی ایدئال گفتمان جمهوری اسلامی ارائه کرد که به لحاظ موقعیت اجتماعی کاملاً تعیین دارد و به همین سبب باورپذیر است. همچنین، با ورود مردانگی منفی و برداشتن بار عرفان از دوش رزمندگان، وجه عرفانی و هدایتگر روحانیت را، که در فیلم‌های جنگی پیشین لحاظ نشده بود، تعیین بخشید.

تصویر روحانی در سینمای بیست‌سالهٔ اخیر ایران تصویری است عارف‌مسلك، چسبیده به طبقات پایین جامعه و خارج از نهادهای بوروکراتیک؛ آدم‌هایی که در محله‌های سنتی زندگی می‌کنند، با اهل محل دوست‌اند، آرام سخن می‌گویند و حضورشان، چه در موقعیت‌های کمیک و چه در موقعیت‌های جدی، به نحوی آرامش‌بخش است. در فیلم *مارمولک* (کمال تبریزی، ۱۳۸۲) با روحانی‌ای کاملاً عارف‌مسلك با نام حاج‌رضا احمدی (با بازی شاهرخ فروتنیان) روبه‌رو می‌شویم که به حرفهٔ گچ‌بری مشغول است. در فیلم‌های *زیر نور ماه* (رضا میرکریمی، ۱۳۷۹)، *خیلی دور، خیلی نزدیک* (رضا میرکریمی، ۱۳۸۳)، *چارچنگولی* (سعید سهیلی، ۱۳۸۷)، *طبقهٔ حساس* (کمال تبریزی، ۱۳۹۲)، *نهنگ عنبر* (سامان مقدم، ۱۳۹۳) و دیگر فیلم‌ها نیز به نوعی با همین تصویر

<sup>۱۶</sup> این‌جا باید به این نکته اشاره کنیم که در واقع امر، از بین مجید سوزوکی و رفقایش دو تن مصداق بارز مردانگی به معنای عام آن-فارغ از بعد منفی و مثبت-هستند: یکی خود مجید و دیگری مصطفی (با بازی علی اوسینود). سایر ارادال، امیر دودو و بایرام لودر و بیژن بزغاله، اهل لودگی‌اند و برای ساخت موقعیت‌های کمیک به فیلم اضافه شده‌اند. نکتهٔ مهم آن است که در انتهای فیلم همین دو نفر، مجید و مصطفی، شهید می‌شوند.

روبه‌روییم؛ روحانی حقیقت‌بین و هدایتگر و مرادگونه‌ای که گاه از سادگی معصومانه‌ای برخوردار است که اوج این سادگی معصومانه در فیلم *رسوایی* (مسعود ده‌نمکی، ۱۳۹۱)، نمود می‌یابد. اما *خراجی‌ها* با دیگر فیلم‌هایی که در آنها روحانی حضور دارد، تفاوتی اساسی دارد. در *خراجی‌ها* برای اولین بار صرف حقیقت‌بینی روحانی طرح نمی‌شود، بلکه کارکرد تغییردهنده این حقیقت‌بینی نیز طرح می‌شود. نکته حائز اهمیت آن است که فقط با به‌تصویرکشیدن لات است که وجه تغییردهنده روحانی فعلیت می‌یابد، یعنی با نمایشی از مردانگی منفی اما سنتی و ناخودآگاه. این ناخودآگاهی و غیرایدئولوژیک بودن و فارغ از استدلال بودن لات معرف سادگی مورد تأکید روحانی حقیقت‌بین است؛ سادگی‌ای که در گروگان‌های *آژانس شیشه‌ای* دیده نمی‌شد. به این معنا، لات واسطه‌ای برای فعلیت‌بخشی به تصویر عارف-فقیه از روحانی است. شاید بتوان گفت که این فعلیت‌بخشی به روحانی عارف-فقیه مهم‌ترین کارکرد گفتمان‌ساز لات در *خراجی‌ها* است.

## نتیجه

*خراجی‌ها* توانست با ایجاد پیوند بین لات و رزمنده نوعی موقعیت پیشاتحولی برای رزمنده بسازد و از این طریق ناملموس بودن قدسیتی را که در فیلم‌های بسیجی دفاع مقدس به رزمندگان نسبت داده می‌شد مرتفع سازد. حال با قهرمانانی روبه‌روییم که از طرفی جایز الخطایند و به این ترتیب خیلی بهتر از قهرمان قدسی پیشین قابل درک هستند و از طرف دیگر، بنا به لات‌بودنشان در اوج قدرت مردانگی و فراتر از آدم عادی قرار دارند. ساخت این تصویر همبسته ساخت تصویری عرفانی از روحانیت است.

*خراجی‌ها* برای ساخت این تصویر از مردانگی و روحانیت همبسته با آن، ساختاری محله‌ای را به تصویر می‌کشد که همه اعمال شراراذل آن به اعمال ساده‌منکراتی تقلیل پیدا کرده است. این تصویر از اراذل (مردان منفی) حضور لوطی‌ها یا لات‌های خوب را بلاموضوع می‌کند. در نبود لوطی‌ها، اقتدار معنوی محله تماماً به روحانی و عارف محله واگذار می‌شود. وجه عرفانی روحانیت در عمل در شناخت خودی بودن (محله‌ای بودن) اراذل نمود می‌یابد. اراذل مصداقی از انسان جایز الخطا یا همان عوام‌الناس‌اند؛ آدم‌های ساده و معصومی که اعمال شرشان خودآگاه نیست، بلکه از سر جهالت است. بصیرت خاص

روحانی-عارف در آن است که متوجه این جهالت کودکانه و غیرایدئولوژیک می‌شود.

بدین ترتیب شرایط لازم برای تدوین جدیدی از گفتمان انقلابی جنگی فراهم می‌شود. تمرکز بر اراذل باعث می‌شود که اولاً، رزمنده از حالت قدسی خارج شود و ثانیاً، چون اراذل توانایی اعمال خلاف را دارند، پیشاپیش در ساحت مردانه قرار داشته باشند. به این معنا، گونه‌ای از مردانگی کاملاً سنتی و زمینی وارد گفتمان انقلابی جنگی می‌شود. ورود این شکل از مردانگی در گفتمان انقلابی جنگی به این سبب ضروری بود که توانایی ارتکاب به اعمال شر، که لازمه تعیین مردانگی سنتی محله‌ای است، در تصویر قدسی از رزمندگان نمی‌نشست. /خراجه‌ها با بهره‌گیری از منبع کلاسیک اراذل و اوباش به این ضرورت پاسخ داد. هدایت اراذل به صراط مسقیم هم به عهده روحانی-عارف محله قرار می‌گیرد. به این معنا، هم مردانگی ایدئال تعیین پیدا می‌کند و هم بُعد عرفانی گفتمان انقلابی از انتزاع بیرون می‌آید و کارکردی روشن پیدا می‌کند: هدایت اراذل.

/خراجه‌ها با به کارگیری اراذل یا لات‌های بد بخش مهمی از سنت محله‌ای را به گفتمان انقلابی بازگرداند که مغضوب واقع شده بود و با بازگشت به این سنت، فضیلت شجاعت را از امری همبسته با شرایط جنگی-عقیدتی به فضیلتی روزمره تبدیل کرد. در عین حال، با ساده کردن تصویر اراذل و بلاموضوع کردن کارکرد لوطی‌ها، روحانیت را به مقامی هدایتگر و عرفانی برکشید و نیز مدلول روشنی برای دال "مردم عادی" به دست داد: مردم عادی، یعنی اراذل بی‌خطر محله‌ای و نه طبقات متوسط و بالای مدرن، بدون اینکه خود بدانند به حقیقت الهی متصل‌اند.