# زوایه

## نقش مایه‌های ملی-امنیتی
## بررسی سینمای ایران در

# پانوپتیکون

دیلان فتاحی

# نقش مایه‌های ملی-امنیتی
# بررسی سینمای ایران در سیانور

دیلان فتاحی

*منوچهر محمدی، تهیه‌کننده‌ی «امکان مینا»، در گفتگو با مهرنامه (شماره‌ی ۴۹): «ما قسط‌هایمان را از فارابی گرفتیم و به آنها گزارش می‌دادیم، ناظر فارابی هم سر صحنه می‌آمد. در بخش‌هایی هم از کارشناسان وزارت اطلاعات استفاده کردیم، چون با بعضی چیزها آشنا نیستیم. همان‌طور که برای یک فیلم پزشکی باید از پزشکان استفاده کنیم، از دوستان وزارت اطلاعات هم دعوت کردیم که بعضی عبارات، کلمات و مناسبات را توضیح دادند.»*

*بهروز شعیبی، کارگردان سیانور، در گفتگو با مهرنامه (شماره‌ی ۴۹): «ما از وزارت اطلاعات مشاور داشتیم که اتفاقاً آقای اصفهانی مشاور فیلم خیلی به ما کمک کرد. حضور آقای اصفهانی به عنوان یک آدم مطلع و مشاوری که به سیانور آمده بودند، حضور خیلی خوبی بود و ما همکاری خوبی داشتیم. ولی وزارت اطلاعات سرمایه‌گذار فیلم نبود.»*

دو فیلم سینماییِ «امکان مینا» و «سیانور» به همراه رُمان‌های «شب گرگ» و «گاماسیاب ماهی ندارد» چهار حمله‌ای هستند که طی دو سال اخیر، با «مشورت» و دعوت «دوستان وزارت اطلاعات»، به سازمان مجاهدین خلق صورت گرفته است. در این تهاجم، ابتدا دو دوره‌ی مهم تاریخ سازمان (تغییر مواضع ایدئولوژیک و شورش ۱۳۶۰) را بین این چهار اثر تقسیم کرده‌اند. سپس، «گمراهیِ» سال ۶۰ و سایر «ضلالت‌ها»ی سازمان را در سطحی استعاری ربط داده‌اند به حوادث سال ۵۴. چنانکه محمدرضا عطریانفر، در مصاحبه با مهرنامه، می‌گوید: «به شباهت‌های سال ۵۴ و سال ۶۰ باید توجه شود.» صادق نوروزی نیز در گفتگو با مجله‌ی مذکور، با استناد به تحلیل «علما و موتلفه»ی زندانی، رویدادهای سال‌های ۵۴ و ۶۰ را با دو مساله مرتبط می‌داند: «عدم مرزبندی مشخص با مارکسیست‌ها» و «التقاطی بودن ایدئولوژی از بدو تاسیس». در واقع،

مارکسیسم به عنوان یک مرض و انحراف معرفی می‌شود. به تعبیر فوکو، در هر دولت جمهوری با حضور ابزارهای معالجه و شیوه‌های درمانی، مانند تفکیک بیماران، حذف مجرمان و جلوگیری از سرایت بیماری‌ها مواجه‌ایم.

این صبحت کردن از طریق دیگران [که عموماً به عنوان مخالف معرفی می‌شوند] یک سیاست نخنماشده‌ی دستگاه‌های امنیتی است. از دوره‌ای وزارت اطلاعات تصمیم گرفت حرف‌های خودش را بدهد دیگران بگویند. فرج سرکوهی در کتاب یاس و داس به این سیاست، تحت عنوانِ موازی‌سازی، اشاره کرده بود: «رفتند به دنبال سیاستی که ساواک شاه در زمینه‌ی فرهنگ، البته دیرهنگام، پیشه کرده بود. جعل و ابداع نهادهای مشابه و موازی. پدیدآوردنِ نهادهایی که به غیرخودی‌ها نیز راه می‌دهد اما کلیدها را در انحصار خودی‌ها نگه می‌دارد.» با این تفسیر، می‌توان گفت که هیچ دولتی به اندازه‌ی دولت روحانی امنیتی نبوده است. دولت روحانی با شدت و حدت بیشتری نسبت به دولت‌های گذشته تورهای امنیتی‌اش را گسترد و در همین دوره بود که شبکه‌های تلویزیونی، سایت‌ها، سالن‌های تئاتر، مجلات و فیلم‌های سینمایی به گونه‌ای سیستماتیک پر شدند از اقوال ضدمارکسیستی. امروز دیگر هر مجله‌ای به صورت تخصصی شاخه‌ای از چپ را به مسلخ تحریف و ناسزا می‌برد. فلان مجله رانتِ حاشیه‌سازی برای خط یک را دریافت می‌کند و بهمان روزنامه رانتِ ایجاد هجمه برای خط دو را. نوعی پیمانکاریِ جعل در این دوره به بازار آمده است. به قول سرکوهی [در فرهنگی کاران امنیتی]: «این رسانه‌ها صفحه‌های مجله را به دادگاه و میز دادستانی و متن را به کیفرخواست دادگاه انقلاب بدل کرده‌اند.»

یکی از نقش‌ها و وظایف این دولت سرکوب و همسو کردن مهمترین تهدید برای نظام، یعنی طبقه‌ی متوسط مدرن، است. این طبقه، علاوه بر شکاف فرهنگی عمیقش با اکثر جناح‌های حاکمیت، قربانیِ سیاست‌های نولیبرال دولت‌های پیشین نیز بوده است. در فضای پس از ۸۸ دولت «امید» در قالب یک نوع موازی‌سازی برای جنبش سبز پا به عرصه‌ی سیاست نهاد – کانالیزه کردن نارضایتی‌های این طبقه و تخطئه‌ی هر نوع از رادیکالیسم سیاسی.

هراس از چپ‌گرایی و اتحاد احتمالی این دو طبقه، معلول سیاست‌های خصوصی‌سازی و تعدیل است که دولت‌های جمهوری اسلامی، طی این سال‌ها، در پیش گرفته‌اند. با افزایش فشار به طبقه‌ی کارگر اقداماتی برای پیشگیری از رادیکالیزه‌شدن مبارزات کارگران تعبیه شده است، با شعار «سرمایه‌داری تنها راه است.» با این حال، شدت و دامنه‌ی این مبارزه در دوره‌ی دولت «امید» بیشتر شده است. خبرگزاری کار ایران (ایلنا)، از اردیبهشت سال ۹۴ تا فروردین‌ماه ۹۵، بیش از ۶۰۰ خبر در مورد اعتراض، تجمع و اعتصاب کارگران منتشر کرد. در این‌باره، محمدعلی سیدابریشمی، معاون وزیر صنعت، معدن و تجارت، در آذرماه ۱۳۹۳ به خبرگزاری‌های داخلی گفته

بود: «فعالیت ۱۴ هزار واحد صنعتی کشور متوقف شده است. همچنین ۲۲ هزار واحد صنعتی با ظرفیت کمتر از ۵۰ درصد کار می‌کنند. ۲۴ هزار واحد صنعتی هم با ظرفیت ۵۰ تا ۷۰ درصد به کارشان ادامه می‌دهند.» تعدیل نیروها و کاهش دستمزدها سیاستی است که قرار است با شدت بیشتری در پیش گرفته شود. هراس حاکمیت این است که شورش کارگری (مثل شورش‌های اوایل دهه‌ی ۷۰ در مشهد و اسلامشهر و...) با همراهیِ طبقه‌ی متوسط مدرن [که تجربه‌ی ۸۸ را دارد] مواجه شود. بی‌شک، مخاطب فیلم سیانور و سوژه‌ی اصلی موازی‌سازی فرهنگی همین طبقه‌ی اخیر است و باید سیاست در قالب فضایی نظامی– امنیتی، که در آن سیاستمداران یا ساواکی‌های تیرانداز هستند یا یک مشت «چریک بی‌سواد خشن»، برای او به تصویر کشیده شود.

در ادامه بر موازی‌سازی فرهنگی، بالاخص در سینمای ایران، تمرکز می‌شود و به برخی نقش‌مایه‌های ساختاری این سینما که در قالب تئوری سینمای ملی ارائه می‌شوند اشاره خواهد شد.

**۱. فضیلتِ بیطرفی**

پُر واضح است که سیانور فیلمی‌ست در ستایش اعتدال و در نکوهش تندروی. علاوه بر آن چه که پیشتر گفته شد، یکی از دلایلِ این مهم مقابله با بنیادگرایان است. این موضوع در عدم استقبال جشنواره‌های فجر و مقاومت از فیلم، خودی نشان می‌دهد. داستان فیلم در مورد ساواکیِ «معتدل»ی است که با زنی چریک رابطه دارد. او سعی می‌کند زن را متوجه فردیت خودش بکند، تا از فلان دیکتاتور (تقی شهرام) کورکورانه اطاعت نکند. او به زن می‌گوید مادر بودن را فدای چریک بودن نکند. به این ترتیب، چریک زن رام می‌شود. ولی وقتی می‌روند دیکتاتور (شهرام) را از پای درآورند با دیکتاتورهای دیگری مواجه می‌شوند (ساواکی‌ها). زن سیانور می‌خورد و به مرد می‌گویند که باید آماده‌ی زندان رفتن باشد. ساواک به زن القاء می‌کند که همه‌ی این‌ها نقشه بوده و مرد او را فروخته است.

در سیانور دو جهانِ صرفاً نظامی («یک مشت جوجه‌چریک» و دسته‌ای ساواکیِ مسلح) خلق می‌شود. در میان تیراندازی و بکُش‌بکُشِ دو گروه «گانگستر»، دو عاشق «مُصلح» از بنیادگرایی سازمان‌هایِ خودشان دور شده و عشق آن‌ها را به جانب اصلاح تفکرشان می‌برَد. سیانور تلویحاً علیه چنین بنیادگرایی‌ای است و معتدل بودن را توصیه می‌کند، اعتدالی که با مفهوم عشق هم‌پیوند است.

این بافت تلویحیِ معنی در فیلم سیانور به موارد زیر ارجاع می‌دهد:

– توانایی اصلاحات در همسو نمودن مخالف و تخطئه‌ی روش‌های غیرحقوق بشری بنیادگرایان که فقط باعث بدنامی و تحریم ایران از سوی غربی‌ها می‌شود.

– پردازش اصلاحات به مثابه قربانی – در حالی‌که اپوزیسیون هستند، قانون (نظام) را قبول دارند و به این دلیل مورد انتقاد هر دو طرف واقع می‌شوند.
– کشف شباهت‌های مارکسیست‌ها و بنیادگرایان (ساواکی‌ها) – علاقه‌ی هر دو طرف به خشونت، آرمان و حذف مخالف.

به قول عمادالدین باقی فیلم در مواجهه با سه گروه (چریک‌ها و مجاهدین، طرفداران ساواک و شاه و «حکومت مستقر جمهوری اسلامی») متقبل ریسک شده است: «فیلم سیانور این قابلیت را داشت که هر سه جبهه را بشوراند یا رضایت یکی را به بهای دشمنی بقیه به کف آرد. اما سیانور توانست از این دالان سخت عبور کند. فیلم سعی دارد انصاف را چنان رعایت کند که صف حق مطلق در برابر باطل مطلق ترسیم نکند. تعمد دارم بگویم انصاف نه بیطرفی.»(ترور خوب، ترور بد– شماره‌ی ۴۹ مهرنامه)

اگر از کنار برخی عبارت‌های بی‌معنای باقی مثل «دالان سخت» و «انصاف» بگذریم، متوجه می‌شویم که او روایت بیطرفانه‌ی فیلم را ستایش می‌کند. هوشنگ گلمکانی، سوسیالیست سابق، با به کار بردن واژه‌ی لحن، به جای «انصاف»، فیلم را جسورانه ارزیابی می‌کند: «...آن هم با لحنی متعادل و غیررسمی، فارغ از چند و چون هر بیننده‌ی فرضی درباره‌ی حقیقت ماجرا، فقط به دلیل لحن و رویکرد فیلمساز اثر محترمانه‌ای است و تاکنون هیچ لحنی درباره‌ی چنین موضوع‌هایی در سینمای ایران سابقه نداشته است. گویی شاهد فیلمی مثلاً از کشورهای آفریقایی درباره‌ی درگیری‌های یک گروه سیاسی درون خودشان و پلیس امنیتی آن کشور هستیم...»(مجله‌ی فیلم، شماره ۵۰۵) جدای از دیدگاه استعماری و توهین‌آمیز در مورد خلق‌های آفریقا، گلمکانی به صراحت اعلام می‌کند که تنها به موجب لحنی بیطرفانه اثر سزاوار ستایش است و محتوای آن اصلاً مهم نیست.

«راوی بیطرف» یکی از کلیدواژه‌های ژورنالیسم اصلاحات است. آنها راوی بیطرف را در تقابل با «روایت شعاری» قرار می‌دهند. بر اساس این صورت‌بندی، روایت شعاری متعلق به بنیادگرایان مذهبی و مارکسیست‌ها است (یک شباهت دیگر!) و اصولاً راوی نباید حرفش را به صورت «مستقیم» بیان کند. از نظر آن‌ها رزمناو پوتمکین و بایکوت هر دو شعاری هستند و فاقد «ارزش هنری». در این رابطه، علی جنتی، وزیر ارشادِ برکنارشده‌ی دولت روحانی، گفته بود: «سینمایی که قرار است مبلغ دین باشد، نباید شعاری باشد.»(ایسنا، ۹ آبان ۹۲)

اما حتی اگر فرض را بر برتری راوی بیطرف (اگر چنین روایتی وجود داشته باشد) بگیریم، فیلم سیانور به هیچ وجه روایت‌گریِ بیطرفانه نمی‌کند. از همان سکانس آغازین فیلم این عدم بیطرفی به چشم می‌خورد. در این سکانس ما شاهد عملیات سازمان هستیم. وقتی چریک‌ها اتومبیلی را به

رگبار گلوله می‌بندند و متواری می‌شوند، در یک نمای لانگ‌شات می‌بینیم رفتگری به سمت اتومبیل می‌رود. چرخ زباله که رفتگر از آن غافل شده از مسیرش منحرف می‌شود و به جدول حاشیه‌ی خیابان برخورد می‌کند. هنوز فیلم شروع نشده، با این قضاوت مواجه‌ایم که راه چریک از راه توده جداست و این «شعار»ها. در سیانور، خشونت و شکنجه در میان شوخ‌طبعی و خوشمزگی‌های «بهمنش»، مقام ارشد ساواک، فراموش می‌شود و سناریست با تحقیر چریک‌های کتک‌خورده و شکنجه‌شده به دنبال خنده گرفتن از تماشاگر است. اینجا سوالی مطرح می‌شود: چرا پروپاگاند اصلاحات بر لحن بیطرفانه‌ی سیانور تاکید می‌کند؟

**۲. پایان باز و دشمنان آن**

اواخر سال ۱۳۹۲، وقتی سازمان سینمایی اولویت‌هایش را برای صدور پروانه جهت ساخت فیلم ابلاغ کرد بسیاری حیرت کردند. سمیه علیپور در مطلبی تحت عنوانِ «پایان باز ممنوع» در اولویت قرار گرفتن پایان خوش را قابل درک می‌داند. اما برتری پایان بسته بر پایان باز را درک نمی‌کند: «بر اساس جزئیاتی که از سوی سازمان سینمایی اعلام شده، فیلم‌هایی که پایان باز داشته باشند اولویتی برای دریافت مجوز و حمایت نخواهند داشت.»(خبرآنلاین، ۲۷ اسفند ۹۲)

درگیری زیبایی‌شناختیِ دیگرِ اصلاح‌طلبان و بنیادگرایان بر سر برتری پایان باز یا پایان بسته است– دیگر مُد شده که دانشجویان رشته‌های هنر به خاطر استفاده از پایان باز در کارهای آماتوری‌شان به دیگران فخر بفروشند. اما روایت هر دو گروه از تاریخ دارای پایانی بسته است؛ در این روایت تاریخ با آمدن امام غایب و برتری صالحان پایان می‌یابد. با توجه به این، حمایتِ اصلاح‌طلبان از پایان باز جنبه‌ای تبلیغاتی دارد. نمونه‌ی بارز این رویکرد اپورتونیستی فیلم سیانور است. پایان فیلم، با اینکه بسته است، تلویحاً افقی برای قهرمان اصلاح‌طلب/ساواکیِ قصه متصور است. تاریخ اصلاح‌طلب‌ها (خط امام) در این پایان‌بندی به چشم می‌خورد و دست‌آخر با مرگ مجاهدین و جان به در بردن اصلاحات همراه است. انگار بسته بودن پایان به دلیل تداعیِ تاریخ این قومِ سرگردانِ معتدل است. این تاریخ در سطح تلویحی معنایی فیلم حضور دارد و نفس می‌کشد: آن‌ها که زمانی خودی بودند و خدمت می‌کردند الان به دشمن تبدیل شده‌اند و باید در اثر پاپوش درست کردن تندروها به زندان بروند.

یک سینمای ملی لزوماً پایان بسته را می‌پسندد. در سطح تلویحی یک نظام بسته‌ی معانی در این نوع آثار، در موازات سطح داستانی، وجود دارد – یا به تعبیر پیتر وولن، نقش‌مایه‌های کلامی در کنار نقش‌مایه‌های میزانسنی. در سینمای هالیوود این لایه‌ی موازیِ ایدئولوژیک و استعماری در پایان‌های بسته متجلی است. بدون ارزش‌گذاری، باید گفت که پایان بسته ضروریِ هر سینمای ملی است. ایده‌ی پایان بسته برای سینمای ایران نشات‌گرفته از ایدئولوژی موعودباورانه‌ای است

که در اتاق‌های فکر ارشاد گرد تدوین اساسنامه‌ی سینمای ملی در حال تعریف شدن است. ایده‌ی مسیحایی تاریخ در «قطعه‌ی الهیاتی–سیاسی» مورد انتقاد والتر بنیامین قرار گرفت. به زعم وی، از منظر تاریخ، ملکوت خداوند پایان است، نه هدف و نمی‌توان نظم دنیوی را بر مبنای ایده‌ی ملکوت الهی برپا ساخت، چراکه تنها خود مسیحا تمامیِ تاریخ را به انجام می‌رساند.

با نگاهی به گذشته می‌بینیم که نخستین فیلم ناطق سینمای ایران، دختر لُر، اولین قربانیِ سانسور در مورد پایان‌بندی بوده است. همه می‌دانند که دم‌ودستگاه سانسور پهلوی چطور به سپنتا فشار آورد که پایان‌بندی هر چه بسته‌تر باشد و فیلم با تصویر رضاشاه تمام شود.

طی سال‌های اخیر بحث‌ها در مورد سینمای ملی بالا گرفته است و برنامه‌ی هفت بلندگوی این جریان بوده است. در این زمینه، مرکز سوره‌ی حوزه‌ی هنری، در سال ۱۳۹۳، نشست‌های پرتعدادی را با عنوان «نسبت سینمای ایران و منافع ملی» برگزار کرد و افرادی مثل علیرضا رئیسیان، فرهاد توحیدی، جلیل سامان، ناصر هاشم‌زاده و ... اتاق فکر موازی سینمای ایران را در اختیار گرفتند. با وجود این، طی این سال‌ها هر کسی از ظن خود مختصات این «سینمای ملی» را تبیین کرده است. به عنوان مثال، جواد اردکانی، کارگردان سینما و تلویزیون، در مصاحبه با «کیهان» (۲۷ اردیبهشت ۹۴) گفته بود: «به نظر می‌رسد بخشی از سینمای غرب که استراتژیک است اتفاقا نمونه‌های فیلم‌های سیاسی و نظامی و امنیتی آن‌ها نیست، بلکه فیلم‌های استراتژیک غرب، فیلم‌هایی هستند که در حوزه‌ی تولید نیاز و تعریف رفتار برای ملت‌ها ساخته می‌شوند. مثلاً مجموعه‌فیلم‌هایی که آمریکا را به عنوان مدینه‌ی فاضله یا قطب نجات‌دهنده و قدرت قابل اعتماد جهان معرفی می‌کنند. در دل این فیلم‌ها سبک زندگی‌شان را تحمیل می‌کنند و نظام ارزشی ما را تغییر می‌دهند. فیلم‌هایی که نظام ارزشی غرب را به یک جامعه‌ی شرقی و اسلامی تحمیل می‌کنند به نظرم استراتژیک‌تر از فیلم‌هایی هستند که به یک رویداد سیاسی و نظامی و امنیتی می‌پردازند که دستشان برای مخاطب رو شده.» فرهاد توحیدی، که فیلمنامه‌ی «امکان مینا» را نوشت و نامش پیشتر ذکر شد، یکی از کسانی است که در این‌باره بارها قلم‌فرسایی کرده است: «دوربین سینما و ابزار سینما از غرب وام گرفته شده است و ما باید با این ابزار حرف خودمان را بزنیم. سینمای ملی از اینجا معنا پیدا می‌کند، یعنی این نویسنده و کارگردان ایرانی است که باید عناصر فرهنگی ایران را تعریف کند و بازتاب‌دهنده‌ی جامعه‌شناسی، آداب و رسوم و فرهنگ و سنن ملی ما باشد. قاعدتاً سینمای متکی بر چنین عناصری، سینمای ملی است... سینمای ملی تنها به آبگوشت و شله زرد و آش شله‌قلمکار در فیلم‌هایمان منتهی نمی‌شود... سینمای ملی به تعبیری بازتاب‌دهنده‌ی آرا و اندیشه‌های یک ملت است.» (روزنامه‌ی ایران، ۲۱ بهمن ۸۶) توحیدی حرف از «تعریف» کردن می‌زند.

با این حال، آنچه مشخص است سردرگمی تئوریسین‌های این جریان است در تعریف ویژگی‌ها و خطوط سینمای ملی. مسئله منطق دولت است و بازگشت به یک نوع ملی‌گرایی و تدوین یک مانیفست سینمایی ملت–دولت نوین یا در خود فرو رفتن و مقابله با منطق جهانی‌ساز سرمایه که در حال حاضر با آن مواجه هستیم. بر این اساس، یکی از وظایف این سینما دشمن‌سازی است و انداختن تقصیرهایی که نتیجه‌ی بحران‌ها[ی سرمایه و دولت] است به گردن گروه‌های اجتماعی خاص. در این میانه، چه دشمنی بهتر از سازمان مجاهدین که به عنوان «وطن‌فروش» و «عامل سعودی» معرفی می‌شود و الصاق مارکسیست‌ها به این پرونده، به عنوان مقصران، امراض و عاملان انحراف!

علاوه بر این‌ها، سینمای ملیِ طراحی‌شده‌ی ایران احتمالاً سینمایی است رئالیستی، دارای یک پایان خوشِ بسته، قصه‌گو، قهرمان‌محور، مفرح و در خدمت نمایش لایف‌استایل جعلیِ تهرانی (نهاد خانواده). تشکیک آرا در اطرافِ مورد آخر که مهمترین عنصر هر سینمای ملی است منجر به این شده که شاهد اجرایی‌شدن مطلوب طرح مذکور نباشیم. با این حال، صدای راه رفتن گوشخراش این سینما از حالا شنیده می‌شود. به قول نیما «صدایی، چون صدایی که به گوشم آشنا بوده است، مرا مغشوش می‌دارد.»

**۳. خانه‌ی سینما**

در هر دوی فیلم‌های امکان مینا و سیانور شخصیت‌های مرکزی زن هستند. هر دو احساسی و عاشق‌پیشه‌اند و مهمتر اینکه هر دو به بهشتی که «زیر پای مادران است» پشت پا زده‌اند و اصلی‌ترین وظیفه‌ی یک زن ایرانی (بچه‌داری) را انجام نداده‌اند. این دو زن در برابر انتقادات مردهای فیلم به دفاع از آرمان‌های سازمان می‌پردازند. اما در برابر اتهام انجام ندادن «وظیفه‌ی» مادری سکوت می‌کنند، هیچ از خود دفاع نمی‌کنند و کارنامه‌ی عملشان را در دست چپ می‌گیرند. کم‌کم تردید به سراغشان می‌آید و متوجه می‌شوند که اشتباه کرده‌اند. در اینجا، مادر بودن سرشت «طبیعی» زن فرض می‌شود که سرانجام او را بیدار خواهد کرد. به صورت توامان، مادر بودن وصل می‌شود به میهن‌پرستی (مام میهن) و خود زن‌ها بعد از آن‌که این ندای طبیعی را شنیدند، در جهت جبران خسارتی که بر میهن وارد کرده‌اند، به مقابله با سازمان می‌پردازند (مترادف بودن وطن‌فروشی با خیانت زناشویی). به این ترتیب میهن‌پرستی، خانه و مادر (زن خانه‌دار) سه ضلع مثلث این نقش‌مایه‌ی ایدئولوژیک هستند. در آثار کلاسیک سینمای دوم خرداد پشت پا زدن به خانه و اتوریته‌ی مردمحورِ خانواده ترسناک نشان داده شده است. زنی که در فیلم دختری با کفش‌های کتانی از خانه فرار می‌کند با خطر بدنام شدن و انحراف مواجه است. خانه همواره در تقابل با خیابان به تصویر کشیده می‌شود.

عبدالرضا کاهانی در فیلم «اسب حیوان نجیبی است» خیابان را به صورت جایگاه عملی‌ها، زنان مشنگ، گِی‌های خل‌وضع و آدم‌های شارلاتان نشان داده است. خیابان و زندان تجلیِ یک سیکل هستند، تو گویی در هم تنیده شده‌اند و زندان پایان محتوم و طبیعیِ آدم‌های توی خیابان است.
فیلم، درست پس از شورش‌های خیابانی سال ۸۸ اکران شد و کاملاً متفاوت با تصویری است که او در «هیچ» و «بی‌خود و بی‌جهت» از خانه و خانواده ارائه کرده است. در فیلمِ هیچ، زن مشکلی از نوع «مشکلات خیابانی» دارد و پیش از ازدواج باردار شده است. با این حال، به دلیل پافشاری بر تشکیل خانواده روی پایانِ خوشِ سینمای ایران را می‌بیند!
در فیلم امکان مینا، که یکی از مضحک‌ترین و احمقانه‌ترین فیلمهای تاریخ سینمای ایران است، نگرانیِ اصلیِ قهرمان فیلم [که آمیزه‌ای از مرتضی آوینی و تراویس بیکل است] این است که زن مجاهدش فاحشگی می‌کند یا نه و امکان مینا در قالب امکان روسپیگری به تصویر کشیده می‌شود. چنین زنی به واسطه‌ی تهدیدی که برای ساحت مقدس خانواده دارد به جا آورده می‌شود و متمایز می‌گردد. در فصل پایانی او «مهمان» را پس از سرکشی (تجاوز) به اتاق‌ها و حریم خانه‌اش از پای در می‌آورد.
در فیلم فروشنده، اثر اصغر فرهادی، از دست دادن خانه و روسپی‌گری مترادف هم هستند و ترک خانه همان ترک وطن است (یکی کردن خانه و وطن در «جدایی نادر از سیمین» با تاکید خاصی همراه شده است.) خیابان، خانه‌ی تیمی و روسپی‌خانه در تقابل با خانه [به عنوان جایگاهی طبیعی] قرار می‌گیرند و با توجه به این چیدمان، به عنوان مکان‌ها و نهادهایی معرفی می‌شوند که حاصلی جز تباهی ندارند.
اما «امکان مینا» نمی‌تواند در محدوده‌ی سینمای ملی [اصلاحات] قرار بگیرد. همان‌طور که پیشتر اشاره کردیم، این سینما مولفه‌های تعریف‌شده‌ی دیگری هم دارد که امکان مینا فاقد آن‌ها است. از این جمله می‌توان به رئالیسم (واقع‌گرایی روانشناختی) اشاره کرد. یک اصلاح‌طلب شیفته‌ی «آدم‌های خاکستری» است، «آدم‌هایی که نه سیاهِ سیاهند و نه سفیدِ سفید.» اصغر فرهادی آن‌ها را اینگونه تعریف می‌کند: «شخصیت خاکستری یعنی فردی که برای خطاهایش در فیلم دلایل قابل درک ارائه دهیم. بر این اساس تصور می‌کنم بیشتر افراد در جهان خاکستری هستند.» (ایلنا، ۱۱ آذر ۹۵) به این ترتیب آدم خاکستری یک شخصیت خطاکار است، انسانی‌ست که در میانه قرار دارد؛ انسانی از طبقه‌ی متوسط، کسی که قضاوت نمی‌کند بلکه رای می‌دهد. فردیتی که اگر چه با ترور مخالف است، ولی مخالف اعدام و شکنجه نیست. انسان خاکستری در این ادبیات پیوندی ناگسستنی با راوی بیطرف دارد. او فیلم سفارشی هم می‌سازد.
امید است این نوشته که قاعدتاً باید ناقص باشد توجه خوانندگان را در مورد سیاست‌گذاری‌هایی

که تحت عنوان سینمای ملی، توسط دستگاه‌های امنیتی و اتاق‌های فکر وزارت ارشاد، صورت می‌گیرد جلب کرده، حساسیت‌ها را نسبت به این موضوع برانگیخته و نقدهای دقیق‌تری را به دنبال داشته باشد.
۱۳ آذر ۹۵

منجنيق
Manjanigh