سرزمین یأس
کردستان

بازنمایی کردستان در آثار بهمن قبادی

آریا فرهنگ

کردستان: سرزمین یأس

بازنمایی کردستان در آثار بهمن قبادی

آریا فرهنگ

چکیده

برای تماشاگری که نخستین بار از طریق سینما با یک سرزمین، قوم، ملت و یا یک فرهنگ بیگانه آشنا می‌گردد تنها المان‌هایی که برداشت‌های ارزشی و گاه حکم‌های ارزشی او را درباره‌ی آن مقوله شکل می‌دهند، همان‌هایی هستند که فیلم به او ارائه می‌دهد. مسئولیت اخلاقی‌ای که به خاطر این مسئله متوجه کارگردان است بیان حقیقت است؛ بیان حقیقت در تمامیت خود و نه سیاهه‌ای از دروغ‌ها یا حجاب‌هایی دروغین که نه تنها کمکی به فهم صحیح مخاطب نمی‌کنند بلکه در راستای یک ایدئولوژی یا گفتمان خاص، مخاطب را تحمیق کرده و تصویری کاذب را به وی تحمیل می‌کنند. از نظر من سینمای قبادی -حال آگاهانه یا غیرآگاهانه- بازیچه‌ی دست گفتمان‌هایی‌ست که در آن‌ها کردستان سرزمینی سرشار از درد، رنج و مملو از غارنشینان بدوی‌ایست که در اوج بدویت تنها کارشان رنج‌کشیدن است. سرزمینی چنان مرموز، خطرناک و همیشه تاریک که گویی مخاطب در کمال امنیت از طریق دوربین قبادی در حال نگاه‌کردن مستندی درباره‌ی راز بقاست. مواجهه‌ای امن، باب طبع جشنواره‌های پرزرق‌وبرق که تنها کارکرد آن تخلیه‌ی کنجکاوی مخاطبانی‌ست که در حریم امن تمدن خویش موجوداتی بدوی را موضوع نگاه خیره‌ی خویش می‌گردانند.

مقدمه

سینما به عنوان بخشی از فرهنگ و برساخته‌ای فرهنگی می‌تواند به نوعی تجلی‌گاه روح زمانه و جهان‌بینی‌ها و سایر المان‌های فرهنگی یک اجتماع، فرهنگ، ملت، قوم و یا هر گروه خاص دیگری باشد. از این رهیافت می‌توان بدین نتیجه رسید که تحلیل سینما و در حالتی کلی‌تر مطالعات سینمایی می‌توانند به درکی بهتر و یا جهان‌شمول‌تر از فرهنگ و سایر برساخته‌های اجتماعی یاری برسانند. در میان رهیافت‌های گوناگون در مطالعات سینمایی، تحلیل گفتمان با توانایی خاصی که در بازشناختن و تحلیل برساخت‌ها داشته و دیدگاه جهان‌شمولی که عرضه می‌دارد می‌تواند به تحلیلی مفید و راه‌گشا برای سایر مطالعات بدل گردد. چگونگی عملکرد سینما به عنوان آپاراتوسی ایدئولوژیک و برساختی اجتماعی که در رابطه‌ای دو طرفه با سوژه هم از آن تأثیر پذیرفته، و هم می‌تواند بر جهان‌بینی وی تأثیر بگذارد یکی از مهم‌ترین مفاهیمی است که تحلیل گفتمان می‌تواند بدان پرداخته و به تحلیل آن بپردازد.
در این مقاله تلاشم بر این است که با نگاهی تحلیلی و انتقادی به بررسی گفتمان‌هایی که سینمای قبادی از آنها تأثیر پذیرفته و بازتولید می‌کند، بپردازم. متن شامل دو بخش بوده که در آنها آثار قبادی را در دو سطحِ متن تصویری و رویه‌های نهادی با تکیه بر فیلم «لاک‌پشت‌ها هم پرواز می‌کنند» بررسی خواهم کرد.

۱ـ سطح نخست: متن تصویری

در این سطح از تحلیل، به تصاویر و گفت‌وگوها و همچنین میزانسن، موسیقی و به طور کل ساختار بصری فیلم خواهم پرداخت.

فیلم لاک‌پشت‌ها هم پرواز می‌کنند، (از این پس با نام «فیلم» بدان اشاره می‌شود) با فضایی آشنا آغاز می‌گردد، فضایی که در تمامی فیلم‌هایی که قبادی درباره‌ی کردستان ساخته است تکرار می‌شود. فضاـ مکانی سرد و وهم‌آلود که از همان آغاز مخاطب را آماده‌ی پذیرش فضای فیلم می‌کند؛ این فضا در تمامی چهار فیلمی که قبادی درباره‌ی کردستان ساخته است، تکرار می‌شود. در تمامی این فیلم‌ها کردستان یک اقلیم بسیار مبهم، سرد و رازآلود است؛ در سه فیلم «آوازی برای سرزمین مادری‌ام»، «زمانی برای مستی اسب‌ها» و «نیمه‌ی ماه» کردستان در زمستان به تصویر کشیده می‌شود تا بر بار غم‌انگیز و دراماتیک فیلم اضافه گردد. آن‌چه که مخاطب از این فضاها می‌فهمد سرزمینی غم‌انگیز و پر از رنج است که با مردمانی سخت‌کوش و هماره رنج کشیده آکنده شده است. هر چند که فیلم در زمستان نیست اما حضور فضای وهم‌آلود و به شدت دراماتیک در آن حفظ شده است؛ سراسر فیلم را تا پایان، آسمانی تار و کدر و مهی غلیظ فرا گرفته است که جز چند صحنه آن هم برای بیان پیامی خاص به روشنایی نمی‌گراید. موسیقی نیز همچون سایر کارهای قبادی حضوری پررنگ دارد؛ موسیقی‌هایی که همراه با کلام هستند شاید برای مخاطب غیر کردزبان چندان آشنا نباشند اما برای یک کرد این موسیقی‌ها هماره یادآور درد و رنج و مویه‌ی مادران داغ‌دیده بوده است. البته این نقص با موسیقی بدون کلام و کماکان حزن‌انگیز در جای جای فیلم جبران می‌شود، صحنه‌ی آغازین که با نمایی از یک دختربچه آغاز می‌گردد با همراهی موسیقی، به شدت بار درام به خود می‌گیرد. دختری بر روی لبه‌ی یک پرتگاه می‌ایستد، موسیقی ضرباهنگ حزینی دارد، فضا به شدت مه‌آلود و رازآلود است.

بخش دیگری از فضاـ مکان فیلم‌های قبادی (منظور چهار فیلم ذکر شده هستند) را روستاها تشکیل می‌دهند. در هیچ یک از این آثار، شهری به تصویر کشیده نمی‌شود، مگر با گذری آنی و صحنه‌هایی کوتاه که خود نیز در میان فضای فیلم گم می‌گردند. داستان در هر چهار فیلم در یک روستا و یا اردوگاه آوارگان روی می‌دهد که بیشتر نمادی از ویرانی هستند تا نمادی برای زندگی و حیات؛ در این فیلم نیز، لوکیشن یک روستا است در مرز عراق و ترکیه که اطرافش از چادرهای آوارگان آکنده است. داستان چند هفته قبل از آغاز جنگ عراق و آمریکا رخ می‌دهد؛ فیلم فضای یک روستا را قبل از وقوع جنگ به تصویر می‌کشد، البته جنگی که قرار است در نهایت به «آزادی» کردستان عراق بینجامد و به نوعی شادی‌آور باشد.
بدون شک یکی از مهمترین بخش‌های هر فیلم بازیگران هستند، این بازیگرانند که در تعامل با مخاطب وی را به همذات‌پنداری و واکنش در برابر تصویر وا می‌دارند. انتخاب بازیگر در راستای داستان و موضوع اصلی فیلم انجام می‌گیرد و انتخاب بازیگر صحیح می‌تواند در موفقیت یک فیلم برای رساندن پیام مورد نظرش بسیار تأثیرگذار باشد. قبادی نیز در راستای فضای کارهایش در این چهار فیلم از یک تم ثابت برای انتخاب بازیگران استفاده می‌کند؛ چه سوژه‌هایی بهتر از زنان و کودکان برای نشان دادن رنج و درد و ایجاد تروما در مخاطب برای یک کارگردان وجود دارد؟ استفاده‌ی ابزاری از این سوژه‌ها در هر فیلم دراماتیکی تقریباً به یک موتیف بدل گشته است و قبادی نیز از این قاعده مستثنی نیست. در راستای فضای رنج‌آمیخته‌ی فیلم عمده‌ی بار دراماتیک بر دوش کودکان و زنان است، کودکانی که در هر یک از چهار فیلم ذکرشده یا معلولند، یا به شدت آسیب‌دیده، چه به لحاظ جسمی و چه به لحاظ روحی. زنان نیز در همین قاعده قرار می‌گیرند؛ یا به شدت به لحاظ روحی آسیب‌دیده‌اند و یا زیر بار زندگی در حال خرد شدن هستند. این نوع انتخاب یک تصویر بسیار آسیب‌دیده از کردستان به مخاطب ارائه می‌دهد که به طور کامل با فضای تاریک فیلم همخوانی دارد؛ کودکان و زنانی که گاه نه تنها مخاطب را متأثر می‌گردانند بلکه با جسم خود نیز وی را می‌ترسانند. در «زمانی برای مستی اسب‌ها» بار اصلی درام بر دوش یک کودک عقب‌مانده‌ی معلول است که توسط برادر و خواهرانش نگهداری می‌شود، برادری که به شدت مشغول جان‌کندن است و تمامی بار اقتصادی خانواده بعد از مرگ پدر بر دوش وی قرار می‌گیرد؛ در «آوازی برای سرزمین مادری‌ام» هر چند بار اصلی بر دوش کودکان نیست و به جای آن‌ها زنان و به خصوص یک زن گمشده حامل بار درام است اما اینجا نیز حضور پررنگی دارند، کودکانی بسیار ضعیف و آواره که در منگنه‌ی رنج و جنگ و درد قرار گرفته‌اند؛ در «نیمه‌ی ماه» نیز بار دیگر این زنان هستند که در کانون قرار دارند اما بازهم با حضور پررنگ کودکان. «نیمه‌ی ماه» به لحاظ داستان با «آوازی برای سرزمین مادری‌ام» بیشتر نزدیکی دارد تا با دو فیلم دیگر اما در اینجا نیز فضا همان فضای تاریک

است، در هر دو فیلم «نیمه‌ی ماه» و «آوازی برای سرزمین مادری‌ام» یک گمشده‌ی زن حضور دارد که خواننده است؛ می‌توان این چهار فیلم را بدین گونه دسته‌بندی کرد که دو فیلم ذکر شده در بالا بر موسیقی کردستان و زنان تکیه دارند و دو فیلم «لاک‌پشت‌ها هم پرواز می‌کنند» و «زمانی برای مستی اسب‌ها» بر کودکان و جغرافیای اقلیمی- سیاسی کردستان. تصویر قبادی از کردستان به لحاظ انسانی، تصویری به شدت تیره و تار است، تصویری که در هیچ جای آن امید، شادی و نور حضور ندارد؛ کودکان یا معلولند یا آسیب‌دیده یا آواره و گاه هر سه با هم؛ زنان یا در زیر بار رنج از دست دادن عزیزان مذکر در حال شکسته‌شدن هستند یا در زیر بار سختی زندگی و یا در گیرودار با قیدوبندهای جامعه‌ای مذهبی؛ مردان یا در کام مرگ رفته‌اند و یا حضوری اخته دارند و یا در بهترین حالت دلقک‌هایی هستند برای اضافه‌کردن کمی بار کمیک به فضای تاریک فیلم‌ها.

به فیلم باز می‌گردیم؛ پیرمردی از دور در یک لانگ‌شات به تصویر کشیده می‌شود که در حال حمل یک آنتن، اولین بیانیه‌های سیاسی فیلم را صادر می‌کند، به «صدام حسین» و دارودسته‌اش دشنام می‌گوید و آنان را نفرین می‌کند، وی آن‌ها را مسئول ویرانی‌ها و رنج خود و مردمان روستایش می‌داند. جنایات صدام و رژیم بعث عراق در کردستان بر هیچ‌کسی پوشیده نیست اما تصویری که قبادی از اعتراض پیرمرد نشان می‌دهد برای مخاطب کردزبان بیشتر یک صحنه‌ی کمیک است تا اعتراضی سیاسی. برای دسته‌های مختلف مخاطبان ارتباط با زبان فیلم به شدت متفاوت است؛ برای غیرکردزبانان ظرافت‌های زبان کردی در خوشبینانه‌ترین حالت پوشیده می‌ماند و تنها راه ارتباط همان زیرنویس است که اغلب چه در زبان فارسی و چه در زبان انگلیسی مشکل اساسی دارد و بسیاری از این ظرافت‌ها را نه تنها انتقال نمی‌دهد بلکه گاه نیز از بین می‌برد. اما برای مخاطب کردزبان زبان فیلم‌ها چه در بعد دراماتیک و چه در بعد کمیک به شدت آشناست و همین نکته باعث می‌شود که کارگردان نهایت استفاده را از آن برای تأثیرگذاری کمیک بر مخاطب زبان‌آشنا ببرد.

عشق و روابط عاطفی نیز برخلاف فضای تاریک فیلم، درآن حضور دارند؛ شکل‌گیری پیوند عاطفی بین دختربچه، ئاگرین (در زبان کردی به معنای آتشین است) و قهرمان اصلی فیلم، سوران (نام یکی از شاخه‌های زبان کردی و همچنین نام یکی از قوم‌های کرد که به این زبان حرف می‌زنند) یا همان «کاک سه ته لایت» (در زبان کردی کاک به معنای آقا است، سه ته لایت هم همان Satellite یا ماهواره است، آقای ماهواره) اولین جرقه‌های عاطفی فیلم را مفصل‌بندی می‌کند. سوران پسری نوجوان است که در روستاها ماهواره نصب می‌کند و همچنین مسئول خیل عظیمی از کودکان آواره‌ای است که وی را همچون یک اسطوره می‌نگرند و به گرد او حلقه‌ای از جان برکفان را تشکیل می‌دهند. سوران عاشق آمریکا یا به قول خودش USA است، در بین کودکان به شدت نفوذ و قدرت دارد، عامل اصلی جمع‌کردن و سازماندهی آنان برای مین‌یابی و کارهای

دیگری است که بار اقتصادی دارد و برای کودکان آواره پول به همراه می‌آورد. در بین مردم نیز نفوذی زیاد دارد و از این نفوذ برای منافع خود و کودکان استفاده می‌کند؛ به عبارت دیگر سوران یک مرد است در همان قالب‌های کلیشه‌ای مردسالارانه اما به شدت کودک‌صفت و مهربان. اولین تصاویر از معرفی کودکان، کم‌کم فیلم را شکل می‌دهد؛ سوران با تمامی نفوذ و کودکی‌اش، ئاگرین، با کودکی آسیب‌دیده از ناحیه‌ی چشم بر دوش و چهره‌ی به شدت غمگین‌اش که تا پایان نیز رنگ لبخند را نمی‌بیند، حلقه‌ی کودکان نزار و ضعیف اطراف سوران که هر یک یا معلولند یا به شدت رنجور و در دستان فقر گرفتار. همان سناریوی همیشگی، کودکان آسیب‌دیده نمادی از کردستان رنجور و تاریک هستند.

تضاد بین نسل‌ها نیز از دوربین قبادی دور نمانده است؛ سوران نمادی کمیک از تجدد است و پیرمرد و دیگر مردان نمادی هر چه کمیک‌تر از سنت. سوران پیشنهاد خرید ماهواره را به پیرمرد می‌دهد، وی یکی از بزرگان آبادی است که برخلاف آوارگان خانه دارد، پیشنهاد سوران را اوایل رد می‌کند چون شیخ روستا گفته است که ماهواره حرام است اما با اصرار سوران سرانجام راضی می‌شود. در صحنه‌ی پشت یک کامیون سوران با یک نقشه‌ی جهان در دست نشان داده می‌شود، کودکانه فاصله‌ی عراق تا آمریکا را با انگشتانش اندازه می‌گیرد و به پیرمرد می‌گوید که تا آمریکا راهی نمانده است. در کمال تعجبِ سوران، پیرمرد نمی‌داند که آمریکا چیست یا کجاست، سوران به فیلم تایتانیک به عنوان نمادی از آمریکا اشاره می‌کند اما باز پیرمرد نمی‌داند، شهرهای آمریکا را نام می‌برد اما پیرمرد در جهل تحمیل شده توسط کارگردان ـ آن هم در سال ۲۰۰۳ ـ می‌ماند و از وجود کشوری به نام آمریکا بی‌خبر است. سکانس به شدت کمیک است، بار کمیک زمانی بالا می‌رود که سوران اشتباهی کودکانه می‌کند و اسطوره‌ها و یا به عبارتی بهتر، سلبریتی‌هایش بروس‌لی و زین‌الدین زیدان را به آمریکا پیوند می‌زند که با اعتراض پیرمرد مواجه می‌شود! پیرمرد زیدان را می‌شناسد اما از وجود کشوری به نام آمریکا به طور کامل بی‌اطلاع است.

دکتری دوره‌گرد با چهره‌ای به شدت کمیک سوار کامیون می‌شود، دکتری که بیشتر به یک کولی شبیه است تا یک دکتر. به دنبال گمشده‌ای می‌گردد، پسربچه‌ای که گویا قدرت پیش‌گویی دارد، ورود رازآلود این کودک گمشده به داستان به تیرگی فیلم می‌افزاید تا مخاطب هرچه بیشتر منتظر رمز و راز در فیلم باشد. در این میان گفت‌وگویی میان سوران و دکتر درمی‌گیرد که آغازی می‌شود برای خودنمایی هرچه بیشتر سوران در فیلم، جملات انگلیسی‌ای که گاه به کار می‌برد وی را به نمادی از آگاهی روستا بدل می‌کند و به نوعی سفیر غرب در کردستان سرد و آکنده از رنج.

موضوعی که در فیلم، بعد از وضعیت زندگی ئاگرین به لحاظ دراماتیک اهمیت دارد و برای مخاطب بسیار چشم‌گیر است، جمع‌آوری مین توسط کودکان است. کودکانی که خود گاه قربانی انفجار

مین شده‌اند و قسمتی از اعضای بدن خود را از دست داده‌اند؛ جمع‌آوری مین برای فروش و به دست‌آوردن پول در خود حاوی یک پارادوکس است، کودکانی که توسط جنگ بی‌خانمان و آواره گشته‌اند، به وسیله‌ی ابزار همین جنگ معیشت خود را می‌گذرانند، تناقضی که به شدت مخاطب را تحت تأثیر قرار می‌دهد. همان‌طور که ذکر شد مسئول سازماندهی و فروش مین‌ها سوران است، از اولین صحنه‌هایی که در آن زمین‌های مین به تصویر کشیده می‌شود، سکانسی است که در آن پسربچه‌ای معلول که هر دو دست خود را از دست داده با دهان مشغول بازکردن کلاهک یک مین است، صحنه از نمای نزدیک گرفته می‌شود و اضطراب و ترس در آن موج می‌زند. در این سکانس معلوم می‌شود که این پسر برادر ئاگرین است، برادری که در طول فیلم رفته رفته بر بار معنایی وی افزوده می‌گردد. نام او هه‌نگاو (در زبان کردی به معنای قدم و گام است) است، وی در هاله‌ای از رمز و راز پوشیده است، بعدها آشکار می‌گردد که او همان کودکی‌ست که توانایی پیشگویی دارد و کارگردان در ادامه بر روی او مانور می‌دهد. هه‌نگاو رقیب بالقوه‌ی سوران نیز هست، تقابل سوران و وی در جای جای فیلم، مبارزه‌ی سوران با او بر سر مشروعیت و نفوذ، تلاش سوران برای به دست آوردن دل خواهر او و به طور کل رویارویی آن‌ها، اگر یک رویارویی کمیک نباشد، درام هم نیست بلکه بیشتر بر بار ابهام فیلم می‌افزاید. از نخستین تقابل‌های آن دو جدال بر سر حکمرانی معنوی بر زمین‌های مین است، سوران به آمریکا علاقه دارد و از کودکان می‌خواهد که مین آمریکایی جمع کنند اما هه‌نگاو گفته است که مین ایتالیایی و آمریکایی با هم تفاوتی ندارند. سوران که موقعیت خود را در خطر می‌بیند وی را به مبارزه می‌طلبد و در یک صحنه‌ی بیشتر آزاردهنده تا درام از هه‌نگاو کتک می‌خورد. در میان کودکانی که در گروه سوران قرار دارند یک کودک به شدت به او وابسته است، کودکی که وی را یک الگو، یک مرد و یک قهرمان می‌داند. هر کجا که سوران می‌رود او نیز در آنجا هست و با سوال‌های خود به نوعی نمادی است از معصومیت یک پرسش‌گر ساده، پرسش‌گری که هر چه را که سوران بگوید باور دارد. کمیک بودن شخصیت وی چه از طریقه‌ی سخن‌گفتن و چه از طریقه‌ی سوال‌پرسیدن‌هایش در سراسر فیلم تشدید می‌شود؛ هربار که قهرمان از یک جمله‌ی انگلیسی استفاده می‌کند این کودک (شیرکو یا همان شیرکوه نام این کودک است) در صحنه حاضر است تا از سوران بپرسد که معنای آن جمله چیست. شیرکو یک آگاهی کاذب است، یک کردستان کودک و تشنه‌ی تجدد و غرب، کردستانی که در رنج جنگ و فقر دست‌وپای کوبان به دنبال یادگرفتن انگلیسی است تا برای حضور منجیان خود از غرب آماده شود.

در سکانسی که سوران دیش ماهواره را نصب می‌کند و مشغول راه‌اندازی آن در خانه‌ی پیرمرد (کاک اسماعیل) است، تجمعی از مردم روستا در اطراف خانه شکل می‌گیرد، تجمعی که بیشتر به گله‌ی احشام شبیه است تا تجمعی انسانی. در سراسر فیلم تجمع‌های این چنین بیشتر یادآور ازدحام

مورچگان درمانده است تا انسان‌هایی از گوشت و خون، تجمع کمیک دیگر، جمع بزرگان آبادی است که در نهایت اختگی و بی‌طرفی در فیلم حضور دارند. برای مخاطب کردزبان این گروه یادآور پیرمردهایی متحجر و بسیار ساده هستند که خود با آنها برخورد داشته است، در اولین سکانس گردهم‌آیی این گروه که در خانه‌ی اسماعیل روی می‌دهد تنها چیزی که برای این بزرگان مهم است شبکه‌های ماهواره و حرام بودن آنها به خاطر نشان دادن بدن زنانه و اخبار جنگ است، نه کودکانی که هر روز در زمین‌های مین با مرگ درمی‌افتند و نه خیل عظیم کودکان آواره و گرسنه و رنجور؛ گویی این اختگی و سکوت دردآور یک حقیقت است و نه یک برساخته. برساخته‌ای که کارگردان در نهایت نه تنها هیچ کوششی برای رفع آن نمی‌کند بلکه هرچه بیشتر به آن دامن می‌زند تا به بار کمیک فیلم بیفزاید. اولین تصاویری که از تلویزیون پخش می‌شود حامل معنا هستند، نخستین شبکه، یک کانال مد است! F Men، یک شبکه‌ی فشن مردان. تصاویر مردان ایده‌آل غربی در تقابل با گروه گروتسک پیرمردان حاضر در خانه قرار می‌گیرد، مردانی شیک‌پوش و نمادین از غرب آزاد و پربرکت در تقابل با مترسک‌هایی که تنها نشانه‌ی حیات در آنان زمزمه‌های نامفهومی است که در اعتراض به حرام بودن ماهواره انجام می‌دهند. دیدگاهی غالب درباره‌ی مردان کرد که قبادی نیز با برجسته‌کردن بیش از حد آن به گفتمان‌های غالب در بین غیرکردزبانان هرچه بیشتر دامن می‌زند؛ در هیچ یک از چهار فیلم مورد بررسی، مخاطب، مردانی از شهر و یا مردانی امروزی را نمی‌بیند، البته می‌توان «نیمه‌ی ماه» را کمی مستثنی کرد، اما نه به خاطر به تصویر کشیدن چند مرد کرد امروزی، بلکه بیشتر به دلیل پیشرفت همان مترسک‌های سبیلو به روشنفکرانی هر چه اخته‌تر و دلقک‌مآب‌تر. مامو (در زبان کردی به معنای عمو است) و پسرانش نه مردانی از جنس مردان امروز غرب و نه حتی مردانی از جنس مردان فارس‌زبان ایرانی بلکه همان مترسک‌ها با چاشنی‌ای از هنر، روشنفکریِ اخته و گاه بار کمیک زننده هستند که در سایه‌ی تیپ‌های ایده‌آلی چون راننده‌ی ماشین و ون‌گوگ گروتسک داستان قرار می‌گیرند. تلاش قبادی در «نیمه‌ی ماه» برای ارائه‌ی تصویری از مردان امروزی به خیمه‌شب‌بازی‌ای می‌انجامد که در آن مامو و پسرانش از اینترنت استفاده می‌کنند، خود را با هنر پیوند می‌زنند و در مسیری برای اجرای یک کنسرت همچون منطق‌الطیر عطار در طی مسیر مدام از تعداد آنان کم می‌شود تا در نهایت به هدفی برسند که بیشتر یک توهم است تا یک هدف، البته قبادی در پایان از مامو یک اسطوره می‌سازد اما اسطوره‌ای که به همان اندازه‌ی راننده‌ی مینی‌بوس، کمیک و تهی از هرگونه آگاهی فعال است.

به فیلم باز گردیم، نصب ماهواره توسط سوران موقعیت وی را هر چه بیشتر نزد اسماعیل تحکیم می‌کند. پیرمرد عاجزانه از وی می‌خواهد تا بماند و خبرها را برایشان ترجمه کند؛ سوران که به جز چند جمله‌ی ابتدایی چیزی بلد نیست در منگنه‌ی حفظ مشروعیت قرار می‌گیرد و برای حفظ آن

به دروغ متوصل می‌شود. البته در ازای انجام این کار سوران از پیرمرد قول یک خانه‌ی جدید را می‌گیرد، خانه‌ای که بعدها معلوم می‌گردد لاشه‌ی یک تانک است! در قطعی دیگر به صفحه‌ی تلویزیون یک خواننده‌ی راک، آهنگی با نام Misery (بدبختی، فلاکت، تهی‌دستی) می‌خواند، حتی موسیقی غرب نیز به کاتالیزوری برای القای هرچه بیشتر حس بدبختی این مردمان به مخاطب بدل می‌شود، هر چه در این میزانسن و در کل میزانسن فیلم حضور دارد تنها و تنها یک هدف را دنبال می‌کند، ارائه‌ی تصویری هر چه اغراق‌شده‌تر از سرزمینی که در نهایت فقر و بدبختی منتظر یک منجی است تا او را از رنج برهاند. به صحنه‌های پخش خبر که می‌رسیم آرایش گفتمان‌های سیاسی آغاز می‌گردد. دستگاه در حال پخش شبکه‌ی CNN است، در خبرها نام جنگ و عراق مشهود است. در یک لحظه تصویر جرج بوش پسر نشان داده می‌شود، سوران با شعفی کودکانه می‌گوید: نگاه کنید این مستر بوش است، دنیا را وی می‌گرداند، گویی برای اثبات ابرقدرتی آمریکا اقرار کودکانه‌ی سوران نیاز است تا به مخاطب یادآوری شود که جهان دست چه کسی است و در واقع منجی آینده‌ی کردستان کیست. پیرمرد اما می‌داند که او کیست، در اینجا مخاطب زیرک می‌تواند به یاد بیاورد که در ابتدای فیلم همین پیرمرد از هرگونه اطلاع درباره‌ی آمریکا اعلام بی‌خبری می‌کند اما مستر بوش را می‌شناسد! این پارادوکس، پارادوکسی به شدت سیاسی است؛ مهم نیست که جغرافیای دنیا را ندانید، مهم نیست که ندانید ابرقدرت جهان در کجای نقشه قرار دارد و اصولا نامش چیست اما حتما می‌دانید که رییس آن کیست، حتما می‌دانید که چه کسی دنیا را می‌گرداند، چه یک پیرمرد ساده باشید، چه یک نوجوان عشق آمریکا و چه یک کودک معلول و رنجور.

اولین رگه‌های پیشگویی هه‌نگاو در سکانسی رخ می‌دهد که کودکان برای حمل پوکه‌های جنگی به یک زمین مسطح بزرگ فراخوانده می‌شوند؛ سکانس باز وهم‌آلود و غمناک است، هه‌نگاو و خواهرش و کودکش نیز آمده‌اند. رابطه‌ی بین ئاگرین و کودک حاوی تناقض است. در ادامه‌ی فیلم آشکار می‌شود که کودک، فرزند ئاگرین است، به وی توسط سربازان بعثی تجاوز شده است و اکنون او نه تنها یک خواهر بلکه یک مادر نیز هست. مادری که فرزندش را یک حرام‌زاده می‌داند و او را نمی‌خواهد؛ مادری که خود یک کودک است! در اینجا پیوند بین زنانگی ـ مادرانگی و کودکی باعث می‌گردد که ئاگرین به ضعیف‌ترین و آسیب‌دیده‌ترین فرد فیلم بدل گردد. همانگونه که ذکر شد استفاده از کودکان به عنوان معصومیت از دست‌رفته و زنان به عنوان جنس آسیب‌پذیر یکی از مهم‌ترین نقش‌ها را در ارائه‌ی فضای تاریک فیلم دارند. هنگامی که هر دوی این عناصر در یک دخترچه تجسد می‌یابند به غولی از غم بدل می‌شوند که سراسر فیلم را زیر سایه‌ی خود دارند، رنجوری که تا آخرین لحظه که خودکشی و مرگ است هیچ رنگ امیدی نمی‌بیند تا سناریوی

کارگردان برای ارائه‌ی تصویری هرچه تلخ‌تر کامل گردد. در این سکانس هه‌نگاو با ارائه دادن اولین پیش‌گویی جایگاه خود را به عنوان سفیر مرگ در فیلم تثبیت می‌کند؛ سفیری که هر دو دست خود را از دست داده است، شبحی از یک نوستراداموس کُرد که هیچ‌گاه برای بیننده روشن نخواهد شد این قدرت را چگونه به دست آورده است و تنها اشاره به گذشته‌اش نیز از درون فلش‌بک‌های خواهرش صورت می‌گیرد؛ سکانسی که در آن هر چه فجیع‌تر واقعه‌ی تجاوز به ئاگرین مفصل‌بندی می‌گردد. در سکانس محل جمع‌آوری پوکه بیشترین مانور بر روی کودک ئاگرین است، یک طردشده که در میان انبوه پوکه‌های بمب‌هایی که توسط پدرانش خلق شده است، در یک فضای وهم‌آلود مادر و پدرش را صدا می‌زند. میزانسن خبر از وقوع یک طوفان می‌دهد، طوفانی که برای مشروعیت‌بخشی به پیش‌گو تعبیه گشته است. صداهای پس‌زمینه در سراسر فیلم همچون این سکانس نقش بسیار مهمی در القای فضای ترس دارند، در میان کوه پوکه‌ها و با هر قطع صدای یک بمب‌افکن به گوش می‌رسد، ضرباهنگ موسیقی در صحنه‌ای که سوران هراسان می‌دود تا خبر فاجعه را بدهد و کودکان را از پوکه‌ها دور کند نیز به سکانس اضافه می‌شود تا عناصر تعلیق، ترس و اضطراب به مفاصل تاریک فیلم تزریق گردند. در پایان این صحنه به سکانس آغازین قطع می‌شود؛ ئاگرین بر لبه‌ی صخره ایستاده است، عمق دره در مهی غلیظ فرو رفته است، سرنوشت محتوم دختربچه تا پایان مدام به مخاطب یادآوری می‌شود تا جای هیچ شبهه‌ای نماند که این فیلم و این سرزمین هرگز رنگ شادی به خود نخواهند دید.

استفاده از عناصر کمیک در هر چهار فیلم بر روی بعد محلی تکیه دارند و برای مخاطب غیرکردزبان به طور کامل ناآشنا هستند و تنها مفهومی را که به همچون مخاطبی القا می‌کنند نه طنزی بی‌طرفانه بلکه افیونی است که در ساختارهای گفتمانی غالب ایران جای گرفته است. تمسخر اقوام غیرفارس دیگر به یک امرعادی در بین ایرانیان بدل گشته است، چه اقوامی که توسط پایتخت‌نشینان به دلیل سادگی و بدوی بودنی که بعضاً نه بر شالوده‌ی حقیقت، بلکه بر شالوده‌ی برداشت‌های ناقص مسافران از دیگر اقوام و یک طرفه به قاضی رفتن آنان شکل گرفته است، و چه تمسخر یک اقلیت توسط دیگری. قبادی نیز از این پتانسیل در هر چهار فیلم استفاده کرده است. در «آوازی برای سرزمین مادری‌ام» سرزمین مادری یک اقلیم عقب‌مانده و ویران است، سرزمینی که در تسخیر دلقک‌هایی است که نه تنها نمی‌توانند نماینده‌ی کردستان باشند بلکه سفیرانی از یک گفتمان غالب هستند که کردها را مردمانی بدوی، کوهستانی، ساده و گاه احمق نشان می‌دهد. موسیقی‌ای که معرفی می‌شود نه تمامی موسیقی کردستان بلکه بخشی از آوازهای محلی آن است که بیشتر ترانه‌خوانی‌های سنتی و کوچه‌بازاری هستند تا موسیقی. در «زمانی برای مستی اسب‌ها» هرچند بار کمیک ضعیف‌تر است اما آنجا نیز چه به وسیله‌ی کودکان و چه به وسیله‌ی ترانه‌خوانی‌های محلی

همان گفتمان بازتکرار می‌شود. در «نیمه‌ی ماه» که به نوعی کار روشنفکرانه‌تری است همان مترسک‌های آوازه‌خوان در کنار به اصطلاح موسیقی‌دانی قرار می‌گیرند که نه تنها دست‌کمی از آنان ندارد بلکه بعضاً به خاطر هویت دوگانه و متناقضش از آنان نیز کمیک‌تر به نظر می‌رسد. تکیه‌ی کارگردان بر این گفتمان با یک گفتمان مختص به داخل محدوده‌ی توپولوژیک کردستان پیوند می‌خورد، گفتمانی که ناشی از چنددستگی‌های ابلهانه مابین اقوام مختلف کرد بوده و به خصوص در میان دو قوم سوران و گوران (یا همان اُورامی) مشهودتر است. قبادی این گفتمان را می‌فهمد و بسیار ناشیانه از آن برای چپاندن بار کمیک به دو عدد از فیلم‌هایش استفاده می‌کند؛ شخصیت معرف این گفتمان یک معلم اُورامی‌زبان است، معلمی که برای مخاطب کردزبان در اولین برخورد و با تراوش اولین کلمات هویت دیگری کننده‌اش آشکار می‌گردد. طریقه‌ی سورانی سخن گفتن این معلم یک چاشنی مذبوحانه و مشمئزکننده به فیلم می‌افزاید تا مخاطب زبان‌آشنا را در میان جهنمی از تاریکی و درد و رنج به خنده‌ای هرچند کوتاه بکشاند. در «آوازی برای سرزمین مادری‌ام» در صحنه‌ای بسیار کمیک که اکنون دیگر به بخشی از گفتمان دگرآزاری در میان برخی سورانی‌زبانان بدل گشته، معلم در حال توضیح دادن درباره‌ی هواپیما و کاربردهای آن است. طریقه‌ی سخن گفتن و میزان آشنایی نازل وی با وسیله‌ای بدیهی چون هواپیما یک سناریوی از پیش تعیین‌شده است تا هر چه بیشتر لبخندی پوچ بر سیمای مخاطب بنشاند. در «لاک‌پشت‌ها هم پرواز می‌کنند» حضور دوباره‌ی این معلم باعث می‌شود که همان سناریو باز تکرار گردد و استفاده‌ی مشمئزکننده‌ی کارگردان از یک گفتمان دگرآزار، لبخندی بر لب مخاطب بنشاند. اما جالب این است که کارگردان نه توضیحی می‌دهد این معلم که دقیقاً همان کاراکتر فیلم قبلی است، چگونه از کردستان ایران به اینجا رسیده است و نه نیازی به توضیح احساس می‌کند. چگونه است که وی در اینجا نیز همان نقش معلم را برعهده دارد؟ تنها یک پاسخ می‌توان داد و این است که حضور این کاراکتر تنها به دلیل ارائه‌ی گفتمانی دگرآزار است که به بار سادیستی فیلم می‌افزاید؛ فیلمی که در عریان کردن درد و رنج به صورت سادیستیک همان‌قدر توانا است که در استفاده از گفتمان‌های تمسخر قومی.

اولین تلاش‌های ئاگرین برای خودکشی با رابطه‌اش با کودکش پیوند می‌خورد. در اولین تلاش، وی به کنار برکه‌ای می‌رود که طبق افسانه‌های محلی سه کودک تاکنون در آن غرق شده‌اند و کارگردان در چند سکانس پیش از این آن را به تصویر کشیده است تا مخاطب را برای این سکانس آماده کند. موضوع خودکشی زنان در کردستان، موضوعی بسیار آشنا برای مردم این سرزمین است که اغلب نیز با آتش انجام شده. کارگردان نیز از این واقعیت بهره می‌گیرد تا تلاش نخست ئاگرین برای خودکشی را به تصویر بکشد. در سکانسی تاریک ئاگرین (مترادف بودن نام وی با نوع خودکشی) در وسط برکه دارد روی خود نفت می‌ریزد؛ در حال آتش‌زدن روسری‌اش است که

ناگهان صدای کودک خود ریگا (در زبان کردی به معنی مسیر و راه است) را می‌شنود که وی را صدا می‌زند، تصویری شبح‌وار از کودکی که یادآور شبح مرگ و تجاوز برای ئاگرین است. دختر منصرف می‌شود و به چادر بازمی‌گردد اما در کمال تعجب کودک را در خواب می‌بیند. در سکانس‌های بعد گذشته‌ی دختربچه به صورت فلش‌بک‌ها و فلش‌فورواردهایی پیاپی روایت می‌شود؛ صحنه‌ی قتل‌عام خانواده‌اش توسط سربازان بعثی و صحنه‌ی تجاوز جمعی سربازان به وی آنقدر تاریک و تار به تصویر کشیده می‌شود که مخاطب را به اضطراب و غمی عمیق فرو می‌برد. با این سکانس که هر چه بیشتر بر بار سیاه فیلم می‌افزاید سرنوشت رنج‌آلود ئاگرین مفصل‌بندی می‌گردد تا دلیلی باشد بر رنج عمیق چهره‌ی وی از ابتدا تا پایان فیلم.

هرچه که به پایان فیلم نزدیک‌تر می‌شویم سناریوی اصلی که همان جنگ باشد بیشتر رنگ می‌گیرد. در صحنه‌ای که در پی سکانس بالا می‌آید سوران بر روی جاده، سوار بر دوچرخه، در حالی که هه‌نگاو و ریگا را بر ترک دوچرخه حمل می‌کند به سوی دوربین می‌آید؛ در این سکانس از قطع‌های پیاپی به صحنه‌های جنگ و جنگ‌افزارها برای القای حس نزدیکی واقعه استفاده می‌گردد. قطع به یک تانک که از زاویه‌ی زیر گرفته می‌شود و به نوعی مخاطب را زیر می‌گیرد ـ حضور قاطع و بی‌رحمانه‌ی جنگ ـ، قطع به لحظه‌ی برخاستن یک جت از عرشه‌ی یک ناو جنگی، قطع‌های پیاپی به صورت خلسه‌آگین هه‌نگاو، گویی در حال پیش‌گویی به خلسه‌ای رازآلود فرو رفته است. قطع به یک بمب‌افکن بزرگ، هه‌نگاو چشم‌بسته مشغول گوش دادن است، قطع به بمباران بغداد و اولین صحنه‌هایی از جنگ عراق و آمریکا که در دنیا پخش شد، قطع به ئاگرین که در برکه در حال غرق شدن است، صدای آژیر اعلام حمله‌ی هوایی در پس‌زمینه، قطع به یک هنگ نظامی، کاروان نظامیان در حال حرکت است، قطع به لحظه‌ی سقوط مجسمه‌ی صدام در بغداد توسط مردم. این سکانس طوفانی و شبه‌عرفانی ـ به خاطر حضور هه‌نگاو ـ تنها برای نشان دادن یک مفهوم است، آمدن جنگ و آمدن آزادی از دست صدام؛ اما به کدامین قیمت؟ این پرسشی است که تا پایان مسکوت می‌ماند و تنها رسالت کارگردان نشان‌دادن شادی ناشی از طلوع آفتاب غرب برفراز کردستان و همچنین صدور بیانه‌ی آخر است، بیانه‌ای که با مرگ ئاگرین بر فیلم حک می‌گردد. حضور پایدار مرگ تا انتها همچون سرمای فیلم در جای جای آن حس می‌شود.

در سکانس‌های ملتهب بعدی، که تضاد فضای شادی کاذب از حضور آمریکایی‌ها و هاله‌ی تاریک اطراف زندگی ئاگرین به تصویر کشیده می‌شود، سرشار از اشاره‌های نمادین است. سوران سراسیمه از بلندگوی مسجد مردم را به رفتن بر روی تپه‌ی روبه‌روی روستا فرا می‌خواند و خبر جنگ نزدیک را می‌دهد، خبری که یکی دیگر از پیش‌گویی‌های هه‌نگاو است. در یک شات دور و عمیق هجوم مردم به تپه به تصویر کشیده می‌شود؛ ازدحامی حشره‌گون که بیشتر رنگ جانوری دارد تا انسانی،

مردم از دور به مورچگانی شبیه‌اند که آب به کاشانه‌اشان افتاده است.
همان‌گونه که اشاره شد در هر چهار فیلم، لوکیشن به شدت تاریک است، بجز این فیلم سه کار دیگر به طور کامل در زمستان رخ می‌دهند. آسمانی همیشه‌گرفته، فضایی مه‌آلود، روستاهای ویران و مکان‌هایی رازآلود. در اینجاکه زمستان حضور کمرنگی دارد کارگردان از آسمان بهره گرفته است. از ابتدای فیلم تا این سکانس‌ها هیچ‌گاه خبری از آفتاب در آسمان نیست و همیشه فضایی سیاه بر فیلم حاکم است اما در این سکانس به صورتی کاملاً نمادین آسمان با امیدی که از غرب از راه می‌رسد پیوند می‌خورد. سوران دارد به آسمان نگاه می‌کند، ابرها در حال کنار رفتن هستند و کم‌کم روشنایی دارد ظهور می‌کند؛ گوش‌هایش را تیز کرده است، می‌گوید که صدا می‌آید، در پاسخ پرسشی که درباره‌ی صدا از وی می‌پرسند سرشار از شعف می‌گوید که صدای پاسپورت آمریکایی می‌آید. فرزند ئاگرین برای اولین‌بار از ته دل می‌خندد. در یک شات حماسی هلیکوپترهای آمریکایی از راه می‌رسند، ریگا کودکانه در حال خواندن آواز است، موسیقی حزن‌انگیز باز آغاز می‌گردد و بر چهره‌ی کودک که به خاطر نقص چشم‌هایش کمیک به نظر می‌رسد، زوم می‌شود.
هلیکوپترها همچون سفیران شادی، پیامی را بر روی یک تکه کاغذ بر روی مردم می‌بارانند تا در ادامه، مفصل‌بندیِ گفتمان سیاسیِ غرب رهایی‌بخش شکل بگیرد. در پس‌زمینه صدای سوران به گوش می‌رسد که شادمان متن پیام را می‌خواند و در حین خواندن پیام آسمان هرچه بیشتر روشن می‌شود، امیدی که از غرب از راه می‌رسد و پیام‌آور نور است:
«با آمدن ما آینده‌ای بسیار خوب در انتظارتان است، ظلم و ستم به پایان خواهد رسید. ما بهترین دوستان و برادران شما خواهیم بود که خواهند آمد. اکنون به کشور شما آمده‌ایم، ما برای شما شادی آورده‌ایم. کسانی که با ما هستند برادران ما هستند، آنان که با ما نیستند دشمنان ما هستند. ما بهشت را برای شما آورده‌ایم. کشورتان را به دست ما بسپارید، ما بهترین آگاهی برای شما هستیم.»
گفتمان سیاسی این متن مشهود است، آزادی، صلح، شادی و بهشت از غرب همراه با تانک‌ها و بمب‌افکن‌ها و سربازان تا دندان مسلح به ارمغان آورده می‌شود. فیلم همان‌گونه که انتظار می‌رود در سطحی بسیار نازل می‌ماند؛ در قبال دورویی و تظاهر سیاست‌های غرب به طور کامل ساکت است. کوچکترین اشاره‌ای نمی‌شود که این دندان گندیده‌ای که امروز غرب برای کندن آن آمده خود دست‌پرورده‌ی همان پدر است، خود اسباب‌بازی‌های مرگ‌بارش را از همین پدر هدیه گرفته است و اکنون که دیگر پدر به وی نیازی ندارد و بیش از حد پاگرفته است باید نابود شود؛ نه به این دلیل که ظالم است بلکه چون دارد برای پدر چنگ و دندان نشان می‌دهد. تنها تصویری که از حمله‌ی آمریکا ارائه می‌شود تصویر یک منجی است، نجات‌بخشی که برای نجات آمده است نه برای تخریب.

به تصویر کشیدن جدال ئاگرین در پایان فیلم برای از بین بردن کودک و خودش و پایان‌بندی تلخ و شیرین فیلم نه از روی این اصل است که با آمدن آمریکا هنوز درد وجود دارد، بلکه به این خاطر است که فیلم از فضای سیاه خود زیاد فاصله نگرفته و قولی که از ابتدا به مخاطب برای مرگ ئاگرین داده شده است به جا آورده شود. در سکانس‌های پایانی در میان مهی غلیظ دختربچه فرزندش را به بیرون از روستا و به کنار یک درخت می‌برد تا آنجا وی را رها کند. صحنه‌ای به شدت دراماتیک که در میان اشک‌های ئاگرین و کودک در لحظات پایانی به اوج ارگاسم دراماتیک می‌رسد. ئاگرین کودک را رها می‌کند تا گریه‌های وی در میان صدای ترسناک رعدوبرق گم شود.

در سکانس بعدی، پس از گفت‌وگویی کمیک که بین معلم و سوران بر سر آموزش علم یا شلیک سلاح به کودکان درمی‌گیرد سکانس به صحنه‌ای دیگر پیوند می‌خورد که درآن فرزند ئاگرین به روستا بازگشته و در زمینی پراز مین مشغول بازی است. سکانسی که برای تعلیق هرچه بیشتر و آغاز سرنوشت دردآلود قهرمان تعبیه گشته است. سوران به شتاب خود را به زمین مین می‌رساند و در شاتی ملتهب در میان انبوه کودکان اطرافش به کمک ریگا می‌رود تا در یک صحنه‌ی درام دیگر به قیمت زخمی‌شدنش توسط انفجار مین، جان کودک را نجات دهد. کودکی که در نهایت به دست ئاگرین در برکه غرق می‌شود تا پایان محتوم او نیز شکل بگیرد، پایانی نمادین برای یک حرام‌زاده تا هرگونه نشانی از متجاوزان، همراه با ئاگرین در زیر خاک دفن شود.

در پایان، آخرین پیش‌گویی هه‌نگاو به سوران خبر داده می‌شود که حاکی از آن است که جنگ فردای آن روز تمام و کردستان آزاد خواهد شد. سوران این خبر را توسط بچه‌ها به پیرمرد اطلاع می‌دهد تا وی نیز مردم روستا را آگاه گرداند. در همین حین و در هنگامه‌ی شادی، ئاگرین که به چادر بازگشته است کودک را زنده و سالم بازمی‌بیند، صدای ماشین‌ها و همهمه‌ی مردم و سوت‌های کودکان در بیرون چادر شنیده می‌شود. ئاگرین برای بار دوم کودک را برمی‌دارد و می‌رود. نصف شب خبر سقوط صدام را به سوران که زخمی در تانکش خوابیده است، می‌دهند و شیرکو به صورتی نمادین دست یکی از مجسمه‌های صدام را برای وی می‌آورد. اما پایان محتوم در راه است، به آب برکه قطع می‌گردد؛ کودک داخل آب در حال غرق شدن است، لاک‌پشت‌هایش که هه‌نگاو برای وی گرفته بود در آب مشغول شنا کردن هستند، هه‌نگاو در آب به دنبال کودک می‌گردد؛ به سیمای متعجب و ترسان هه‌نگاو در داخل چادر قطع می‌شود، آشکار می‌گردد که باز در یکی از حالت‌های خلسه است و دارد پیش‌گویی می‌کند و صحنه‌ها از آینده‌ای سیاه خبر می‌دهند. قطع به کنار برکه، کودک در کنار آب و در زیر باران شدید در حال گریستن است، طنابی به پایش متصل است، دوربین طناب را دنبال کرده تا به ئاگرین می‌رسد که درحال بستن سر دیگر طناب به یک سنگ بزرگ است، صدای گریه‌ی ریگا در میان رعدوبرق و فضای تاریک و وهم‌آور سکانس، با اکویی شدید گم می‌شود و در یک قطع

سریع کودک به درون آب می‌افتد و دوربین به چادر بازمی‌گردد، هه‌نگاو آشفته از خواب می‌پرد. یکی از محکومان به مرگ، توسط مادرش کشته می‌شود. سکانس پایانی یک مرثیه‌ی تمام‌عیار برای کردستان و رنج ابدی آن است، ترکیبی از فضاهای به شدت تاریک و موسیقی پس‌زمینه که برای مخاطب کردزبان تنها یادآور یک چیز است: مرگ و نیستی و ضجه‌ی مادران داغدیده. سکانس‌های آشفتگی و گریه‌های سوزناک هه‌نگاو در میان روستا که اکنون بیشتر به شهر ارواح شبیه است تا جایی برای زندگی و تلاش بی‌ثمر او برای یافتن کودک و ئاگرین و درنهایت یافتن جسد بی‌جان کودک زیرآب و کفش‌های به جامانده‌ی ئاگرین بر لبه‌ی پرتگاه؛ همه و همه مرثیه‌ای را مفصل‌بندی می‌کنند که نه تنها پیام‌آور درد و رنج است بلکه کردستان را تا ابد، بر کوه اجساد به‌جا مانده از کشتارها و رنج‌های پیاپی و بدون روزنه‌ی امیدی به آینده، به صلیب می‌کشد.

صحنه‌ی پایان با یک پیش‌گویی دیگر بسته می‌شود؛ هه‌نگاو گفته است که ۲۷۵ روز دیگر باز در کردستان جنگ خواهد شد و در پایان سوران، قهرمان خسته‌ی فیلم در میان همهمه‌ی کاروان‌های نظامیان در حال عبور، لنگ‌لنگان و ناامید از کادر خارج می‌شود و دوست معلولش نیز از پی وی از کادر بیرون می‌رود، صدای یک جت بمب‌افکن صحنه را می‌بندد و تیتراژ پایانی آغاز می‌شود.

در نهایت و در خوشبینانه‌ترین حالت، تصویری که قبادی ـ حال چه آگاهانه و چه غیرآگاهانه ـ از کردستان در چهار فیلمی که درباره‌ی آن ساخته است، ارائه می‌دهد از سطح یک نگاه پسااستعماری شرق‌شناسانه‌ی اخته فراتر نمی‌رود. برای مخاطب ایرانی، کردستان همان سرزمین سرشار از رنج با مردمانی به غایت بدوی و ساده باقی می‌ماند که گفتمان غالب و رژیم حقیقتِ آن ارائه می‌دهد، اقلیمی که به خاطر شرایط توپولوژیکش باید به آن امنیتی و به خاطر مردمان بدوی‌اش با چاشنی‌ای از ترس همراه با لذت چشم‌چرانی نگریست و آینده‌ای روشن نیز هرگز در انتظار آن نیست. برای مخاطب غیرکرد و غیرایرانی نیز فیلم در سطح یک مستند قوم‌نگاری اخته باقی می‌ماند که سندی است بر رنج مردمانی که برای مخاطب روشن نمی‌شود این رنج از کجا برمی‌خیزد و مفصل‌بندی‌های سیاسی ـ اجتماعی آن هرگز آشکار نمی‌گردد. نهایت کاری که قبادی برای تماشاگر خارجی انجام می‌دهد یک مستندسازی اغراق شده است که نام فیلم را برخود یدک می‌کشد تا مخاطب را با سرزمینی ناآشنا، آشنا کند؛ ژورنالیسمی شرق‌نگارانه که از همان اختگی و انفعالی رنج می‌برد که مخاطب مرفه غربی را به نمایشگاه‌های عکس کودکان مرده در آفریقا و یا جسدهای مرده در یک کشتار جمعی می‌کشاند تا در یک عصر غم‌انگیز با چاشنی‌ای از به اصطلاح هنر ژورنالیسم جنگی، عکسی دیده یا خریده و به خانه بازگردد و روزمرگی خود را از سر گیرد، بدون آن که عنصری از اندیشه در وی شکل بگیرد که چرا چنین است و آیا می‌توانست شرایط به گونه‌ای دیگر رقم بخورد یا نه.

۲ـ سطح دوم: رویه‌های نهادی

در این سطح به رویه‌های نهادی، رژیم‌های حقیقت و به طور کل عواملی که در ساخت و توزیع فیلم نقش داشته و پیوندهای اجتماعی ـ فرهنگی‌ای که بر این پروسه تأثیر می‌گذارند، خواهم پرداخت. سینما در ایران اگر نگوییم پدیده‌ای نوزاد، پدیده‌ای هنوز نوجوان است. از ابتدای آشنایی ما با سینما تاکنون هر از چندگاهی بوده‌اند فیلم‌سازانی که توانسته‌اند تکانی به این کودک نوپا بدهند و آن را چند قدمی به جلو برانند. از تکنیک‌های امیر نادری در دوران فیلم فارسی و اندیشه‌های مهرجویی در قالب سینما گرفته تا عمق مفهومی شهیدثالث و غنای بصری بیضایی، همه نمونه‌هایی موفق از تاتی تاتی کردن‌های این کودک نوپا بوده‌اند. اما این موفقیت‌های هر چند اندک، محدود به مرکز بوده و همیشه این پایتخت بوده که نماینده‌ی فرهنگ مدرن بوده است و دیگر نقاط ایران سهمی به شدت کمتر در این صنعت نوظهور داشته‌اند. با باز شدن پای فیلم‌های ایرانی به جشنواره‌های بین‌المللی، مفهومی تازه از مقوله‌ی سینما در اذهان مخاطبان سینما و عوامل این صنعت، از کارگردان و تهیه‌کننده گرفته تا عوامل پشت صحنه و بنیادهای سینمایی و حتی حاکمیت، شکل می‌گیرد. از این پس سینما تنها مصرف داخلی ندارد تا صرفاً به فیلم فارسی و بعدها سینمای جنگ هشت‌ساله بپردازد بلکه با وارد شدن مصرف خارجی به معادله‌ی سینمای ایران، باید این سینما به فکر خارج از مرزهای خود نیز باشد. برای کارگردانان و عوامل تولید مستقیم فیلم، سودای حضور در جشنواره‌های رنگارنگ خارجی به یک اصل موفقیت بدل می‌گردد که رابطه‌ای دوطرفه را مابین طیف مخاطبان این جشنواره و گردانندگان آن و عوامل ساخت فیلم به خصوص کارگردان شکل می‌دهد.

از این پس موفقیت کارگردان را نه صرف گیشه‌ی داخلی –البته این موضوع در طیف سینمای هنری و نه سینمای عامه‌پسند داخلی مدنظر است– بلکه حضور در جشنواره‌های مختلف بخصوص جشنواره‌های اروپایی است که تضمین می‌کند. در این دیالکتیک موفقیت ـ شهرت چیزی که اهمیت پیدا می‌کند نگاه دیگری غربی است؛ این دیگری چه می‌خواهد؟ چه چیز باعث می‌شود که یک فیلم از دیدگاه وی لایق برچسب هنر شود؟ چه عواملی باعث می‌شوند که فیلم بتواند در این جشنواره‌ها حضور یابد؟ و در یک کلام این دیگری برتر چه چیزی از من به عنوان کارگردان می‌خواهد؟. از این پس و بعد از قرار گرفتن در منطق این معادله این دیگر کارگردان نیست که محتوا، معنا و بازخورد فیلم را کنترل می‌کند بلکه نگاه دیگری برتر است که به فیلم شکل می‌دهد و غیرمستقیم از درون آن همان چیزی را بیرون می‌کشد که خود می‌خواهد.

به این معادله یک عنصر دیگر را باید اضافه کرد؛ کارگردان علاوه بر مدنظر قرار دادن دیدگاه دیگری غربی باید به فکر دیدگاه دیگری قدرتمند داخلی نیز باشد. حاکمیت و رژیم حقیقت آن به هر کاری

اجازه‌ی ساخت و نشر نمی‌دهد پس باید سازندگان فیلم به گونه‌ای قواعد بازی را رعایت کنند که لطف هیچکدام از این دیگری‌ها را از دست ندهند و یا در بین یکی از آنها دست به انتخاب بزنند. ترس از توقیف فیلم در داخل با یک لذت گنگ و امید پنهان آمیخته با هراس نیز همراه است، ناظر غربی از دیدگاه خود می‌تواند هر فیلم توقیف‌شده و یا هر کارگردان مشکل‌دار در داخل را به عنوان یک اثر هنری ـ اعتراضی و یا هنرمندی آوانگارد معرفی کند و همین امکان و منطق آن باعث می‌شود که در یک رابطه‌ی آمیخته با امید و هراس، کارگردان یک چشم به داخل و حاکمیت، و یک چشم به ونیز و کن و برلین مشغول ساخت اثرش شود.

همین ساختار شکل‌گیری و منطق ساخت فیلم در ایران باعث می‌شود که یک شبه کارگردانی از اوج گمنامی به قله‌های سینمای هنری –بدون در نظر گرفتن خود اثر و گاه صرفاً درنظرگرفتن عوامل پشت پرده و جغرافیای سیاسی-محیطی وی– برسد و از آن پس به عنوان یک آوانگارد مهم و تأثیرگذار نگریسته شود. حال اگر این تفوق جشنواره‌ای با احساسات ناسیونالیستیِ اکثراً بدون قرنیه و شبکیه آمیخته شود، در یک آن می‌تواند یک کارگردان را برای دهه‌ها به عنوان منجی و یا سفیر هنر بر سریر سینمای هنری بنشاند.

«با توجه به فضای مسلط بر سینمای هالیوود که سکس و خشونت چاشنی همیشگی‌اش است، هر شکل دیگری از سینما امری جدید، ناآشنا و ابتکاری به نظر می‌رسد.»(فرهادپور و اسلامی ۱۳۸۷، ۹۳)

«همه‌ی فیلم‌سازان ایرانی که در جهان به شهرت رسیده‌اند، از مخملباف و کیارستمی گرفته تا بقیه، همگی این تصویر را برای چشم غربی ساخته‌اند که گویا ساختن فیلم در ایران کاری است بی‌نهایت سخت و ناممکن، و فقط یک نابغه‌ی شیفته‌ی هنر فیلم‌سازی می‌تواند در این شرایط و در برابر انواع محدودیت‌ها و سرکوب‌ها فیلم بسازد، آن هم در کشوری نیمه‌روستایی که مردم‌اش با الکتریسیته و ماشین هم بیگانه‌اند چه رسد به دوربین فیلم‌برداری. ولی خود ما که در ایرانیم به خوبی می‌دانیم که این تصویر تا چه حد جعلی است. ایران پنجمین کشور تولیدکننده‌ی فیلم در جهان است و هم دولت و هم بخش خصوصی کلی سرمایه صرف تولید فیلم می‌کنند و همه به خوبی می‌دانند که سریع‌ترین راه و ساده‌ترین راه برای رسیدن به پول و شهرت و موفقیت بی حدوحصر از قضا همین ساختن چند فیلم درباره‌ی افغانستان و دهات کردستان است.»(همان، ۱۰۱)

در این آشفته‌بازار است که قبادی ظهور می‌کند؛ آن هم ظهوری خیره‌کننده که مخاطب را به تحسین وامی‌دارد. اقبال یک شبه‌ی غرب به قبادی در چه چهارچوبی صورت می‌گیرد؟ این ستاره‌ی نوظهور سینمای جهان تا اکنون چرا پشت پرده مانده بود؟ چه شد که ناگهان غرب یک هنرمند خلاق شرقی دیگر را کشف کرد و سیل خروشان جایزه‌هایش را روانه‌ی دستانش کرد؟

قبادی اولین اثرش را در سال ۱۳۷۸ روانه‌ی بازار می‌کند، «زمانی برای مستی اسب‌ها» با کارگردانی و نویسندگی وی به جشنواره‌های جهانی راه می‌یابد. جوایزی که به یکباره این اثر برای وی به ارمغان می‌آورد مسیر بعدی کارهایش را تا مقطعی خاص شکل می‌دهد. «زمانی برای مستی اسب‌ها» این جوایز را برای قبادی به همراه دارد: دوربین طلایی فستیوال کن، جایزه‌ی ویژه‌ی هیأت ژوری در فستیوال شیکاگو، جایزه‌ی فستیوال‌های ادینبورگ، گیخون، سائوپائولو و جایزه‌ی ویژه‌ی جشنواره‌ی فیلم کودک اصفهان. این تفوق ناگهانی بدون شک تأثیر بسیار زیادی بر قبادی و روند کاری وی در آثار بعدی‌اش گذاشت چرا که در هر چهار فیلمی که درباره‌ی کردستان می‌سازد یک فرمول را به کار می‌برد تا بتواند موفقیت اثر اول را بازتکرار کند. اکنون دیگر وی فرمول موفقیت از نگاه دیگری غربی را کشف کرده است و می‌داند که چگونه بازی کند تا برنده باشد.
نگاهی به سیر جوایز وی در کارهای بعدی نکته‌های جالبی را روشن می‌کند. پس از اولین موفقیت، قبادی فیلم «آوازهای سرزمین مادری‌ام» را در سال ۱۳۸۱ می‌سازد، این فیلم نیز چون سلف خود جوایز بسیاری را نصیب خود می‌کند: لوح زرین جشنواره‌ی فیلم شیکاگو، جایزه‌ی François Chalais جشنواره‌ی کن، جایزه‌ی هیأت داوران جشنواره‌ی سائوپائولو، بهترین فیلم جشنواره‌ی سروینو ایتالیا، جایزه‌ی چهارمین جشنواره‌ی حقوق بشر بوینس‌آیرس. پس از این دو موفقیت خیره‌کننده اثر سوم قبادی، «لاک‌پشت‌ها هم پرواز می‌کنند» در سال ۱۳۸۲ و به فاصله‌ی یک سال از فیلم قبلی روانه‌ی بازار می‌شود. گویی قبادی عجله دارد تا جوایز هر چه بیشتری را نصیب خود کند. موفقیت این فیلم نیز در خارج ایران تضمین شده است چرا که دیگر جایگاه بهمن قبادی به عنوان یک هنرمند و کارگردان مورد پسند دیگری غربی تثبیت شده است و فقط کافی است که قواعد بازی را رعایت کند تا همچنان بیشتر و بیشتر در زرق‌وبرق‌های شیرین مراسم جشنواره‌ها و فرش قرمزهای مختلف آنها غرق شود. این فیلم نیز جوایز خود را دریافت می‌کند: جایزه‌ی اصلی جشنواره‌ی سن سباستین، خرس شیشه‌ای جشنواره‌ی برلین، پروانه‌ی زرین جشنواره‌ی فیلم اصفهان، فیلم برگزیده‌ی تماشاگران و بهترین فیلم جشنواره‌ی مکزیکوسیتی، فیلم برگزیده‌ی تماشاگران جشنواره‌ی جهانی روتردام، فیلم برگزیده‌ی تماشاگران جشنواره‌ی سائوپائولو.
پس از این سه موفقیت پیاپی و درخشان غربی برای قبادی، کم‌کم گویا از ارزش کارهایش از دیدگاه این دیگری برتر کاسته می‌شود؛ چرا که هرچه قبادی از فضای این سه فیلم دورتر می‌گردد اقبالش نیز از وی بیشتر روی برمی‌گرداند و جشنواره‌ها دیگر آن تب و تاب اولیه را برای کارهایش ندارند اما چرا؟ در سال ۱۳۸۵ قبادی فیلم «نیمه‌ی ماه» را می‌سازد که به نسبت سه کار گذشته‌اش تفاوت‌های هر چند اندک اما قابل توجهی دارد. این بار دیگر خبری از آن مانور عظیم بر روی جنگ و بمب و معلولیت و بلاهت نیست؛ این عناصر به سطحی بالاتر ارتقاء یافته‌اند هر چند که هنوز

همان عناصرند. کردهای این فیلم کم‌کم دارند چشم و گوش باز می‌کنند؛ می‌خواهند کنسرت برگزار کنند، با اینترنت آشنا شده‌اند و رقص سالسا بلدند. این دیگر همان فرمول شرق‌شناسانه‌ی اخته نیست، کمی تغییر کرده است. اینجاست که ستاره‌ی اقبال قبادی کم‌کم دارد افول می‌کند چرا که نگاه خیره‌ی دیگری را ارضاء نمی‌کند. هر چند این فیلم نیز جوایز بسیاری می‌برد اما با یک مقایسه می‌توان دریافت که این جوایز در حد و اندازه‌های اسلاف خود نیستند و ظاهرا چیزی تغییر کرده است. «نیمه‌ی ماه» جوایز: صدف طلایی، بهترین فیلم‌برداری و جایزه‌ی انجمن منتقدان بین‌المللی (فیپرشی) از پنجاه و چهارمین چشنواره‌ی فیلم سن سباستن؛ جایزه‌ی برتر جشنواره‌ی اوراسیا، قزاقستان؛ و جایزه‌ی فیلم منتخب تماشاگران جشنواره‌ی فیلم استانبول را دریافت می‌کند. اما هیچ نامی از برلین، کن، ونیز و شیکاگو نیست، این افول یکباره درواقع آغازگر یک افت جشنواره‌ای برای قبادی است.

پس از این و در سال ۱۳۸۸ قبادی فیلمی کاملا متفاوت از دیگر کارهایش را می‌سازد و با چرخشی ۱۸۰ درجه‌ای از دغدغه‌ی کردستان و فرمول جایزه‌آورش به موسیقی زیرزمینی ایران روی می‌آورد که تنها موفقیت داخلی‌اش توقیف آن و افتادن نام وی بر زبان‌ها به عنوان یک کارگردان توقیفی است. «کسی از گربه‌های ایرانی خبر ندارد» چه در داخل و چه در خارج ایران یک شکست جایزه‌ای برای قبادی بود، آن هم در مقایسه با کلکسیون جوایز قبلی‌اش. این فیلم در جشنواره‌ی کن جایزه‌ی «نوعی نگاه» را از آن خود کرد که تنها چند درجه با «زرشک طلایی» برای قبادی فاصله داشت و همچنین جایزه‌ی فرانسوا شاله از همین جشنواره که آن هم در مقایسه با دیگر جوایز از اهمیت کمتری برخوردار است. تغییر رویه‌ی غرب نسبت به قبادی تنها یک پیام را برای وی داشت و آن این که تنها در صورتی می‌توان در اینجا موفق بود که قواعد را رعایت کرد و از آن خارج نشد. آخرین کار قبادی رسماً تیرخلاصی بر تلاش‌های غیرفرمولی وی برای دست‌یابی به جشنواره‌های غربی بود؛ هر چند فیلم «فصل کرگدن»، که در سال ۱۳۹۰ ساخته شده است، دوباره به موضوع کردستان و کردها بازگشته است اما این بار در فرمولی دیگر. قبادی که ظاهراً دیگر قرار نیست به همان فرمول قبلی‌اش بازگردد به فرمولی جدید می‌اندیشد تا شاید حداقل گیشه را از آن خود کند. بخش بزرگی از موفقیت هر فیلم در گیشه‌های جهانی وابسته به بازیگر است و این را قبادی به خوبی می‌داند. در فصل کرگدن وی می‌خواهد از دو طیف مخاطب بهره‌ی کامل بگیرد؛ نخست ایرانیان که بهروز وثوقی را به عنوان یک اسطوره‌ی قدیمی به آنان عرضه می‌دارد و دوم هر تماشاگر جهانی مذکر که برای آنان مونیکا بلوچی را عرضه می‌کند. اگر بتوان آن هم در سطحی نازل از حضور وثوقی به عنوان بازیگر دفاع کرد، بدون شک از بلوچی که هر چیزی هست بجز بازیگر هیچ‌گونه نمی‌توان دفاع کرد؛ بلوچی در فیلم‌هایش هیچ‌گاه بیشتر از یک عروسک زیبا و سکسی و

یک ابژه‌ی جنسی برای نگاه خیره‌ی نرینه نبوده است که بدون شک به نوعی تضمین بخشی از فروش گیشه نیز هست و این را قبادی به خوبی درک کرده و از آن بهره برده است. نگاهی به جوایز این فیلم روشن می‌کند که قبادی تا چه حد از استانداردهای غربی برای راهیابی به جشنواره‌ها دورافتاده و به گیشه متکی گشته است: تنها جایزه‌ی بهترین فیلمبرداری برای تورج اصلانی و نه هیچ جایزه‌ی دیگری. دیگر خبری از آن سیل جوایز نیست چرا که تخطی از فرمول تثبیت شده برابر است با بیرون رفتن از جشنواره و به نوعی سینمای هنری؛ تخطی‌ای که تنها گناهش بر دوش خود قبادی قرار می‌گیرد چرا که خود نویسنده، کارگردان و گاهی تهیه‌کننده‌ی کارهایش است و در یک سطح نازل کارگردان مؤلف محسوب می‌شود، مؤلفی که در دوره‌ای طبق دیدگاه دیگری برتر و رژیم حقیقتِ او فیلم می‌سازد و موفق است و همین که از این دیدگاه نازل به دیدگاه نازل‌تر گیشه‌محوری درمی‌غلتد آن ستاره‌ی بخت را از دست می‌دهد.

این رژیم حقیقت و پیوند پنهان قدرت گردانندگان جشنواره‌ها و موفقیت و شهرت یک کارگردان شرقی و یا به اصطلاح جهان‌سومی است که می‌تواند کارگردانی چون قبادی را یک شبه به اوج و یا حضیض بکشاند. رژیم حقیقتی که تکیه‌اش بر فرمال بودن معنا است تا مفهوم را به محتوایی اخته و صرفاً فرمال بدل گرداند.

«در واقع همین فرمال شدن مضامین پست‌مدرنیستی در یک کشور جهان‌سومی است که مورد توجه جشنواره‌های غربی قرار می‌گیرد، این که فیلم‌سازی توانسته است فقر تکنیک، فقر زیباشناسی را با مضمون عقب‌افتادگی پیوند زند. این برای نگاه غربی مهم است که شما این عقب‌افتادگی اجتماعی را از طریق نوعی زیباشناسی عقب‌افتاده که کاملا نقطه‌ی مقابل زیباشناسی غربی است، بیان کنید. نمونه‌های موفق سینمایی از کشورهای جهان سومی، عموماً آسیایی، نمونه‌هایی‌اند که از خلال نوعی سینمای خام و بدوی (حذف بازیگر، استفاده از نابازیگر، اجراهای ضعیف، فرم شبه‌مستند برای گریز از مرزهای قاطع درام و غیره) جامعه‌ی بدوی و عقب‌افتاده‌ی خود را به تصویر می‌کشند. این مثل نوعی فرآیند اعتراف به گناه است: یعنی این خود فیلم است که باید عقب‌افتادگی فضایی را که در آن تولید شده است، بازنمایاند. نوعی خود- بازتابندگی پست‌مدرنیستی.» (همان، ۵۵-۵۶)

این دقیقاً همان بزنگاهی است که قبادی بعد از آن دیگر مورد توجه جشنواره‌ها قرار نمی‌گیرد؛ همین که از این اعتراف مازوخیستی دست کشیده شود و رابطه‌ی هیستریک میان دیگری غربی و شرقی عقب‌افتاده به هم بخورد دیگر کارگردان جایی در میان مهمانی‌های مجلل جشنواره‌های معروف ندارد، قبادی برای عدم افول جایزه‌هایش باید همان رابطه‌ای را که با این دیگری می‌داشت -که بیشتر به سندرم استکهلم شبیه است تا رابطه‌ای برابر- دنبال می‌کرد تا همچنان بر کلکسیون جوایزش بیفزاید.

«البته اثر هنری واجد تفاوت‌ها و پیچیدگی‌هایی در نسبت با دیگر کالاهای تولیدی هم است. اما اتفاقاً این پیچیدگی‌ها بیشتر به نفع خود منطق سرمایه است. یعنی هیچ اروپایی‌ای امکان تماشای تصاویر کردهای چلاق و دربِ داغونی را ندارد که در کوه‌های برفی، در اوج مصائب و مشکلات مرگبار زندگی، شور حیات را حفظ کرده است. اما بهمن قبادی‌ای هست که سخت‌کوشانه این تصویر را در اختیار نگاه غربی قرار دهد. اما همین نگاه غربی از قضا خیلی تمایل ندارد تا فیلمی درباره‌ی کشتار بی‌رحمانه‌ی کردها توسط سلاح‌های شیمیایی اهدایی غربی‌ها به صدام را مشاهده کند. این جا موضوع زیادی سیاسی و غیرفرهنگی است. پس همین تصویر کنترل‌شده و تحریف‌شده از فلاکت‌های قوم کرد را بهتر است در تصاویر اخته‌ای ببینیم که در عین حال در جای‌جای آن شور زندگی هم جریان دارد.»(همان، ۱۵۳)

این مفصل‌بندی معنایی‌ای که نگاه خیره‌ی غربی از قبادی می‌خواهد به بهترین شکل ممکن در درون فیلم‌هایش که درباره‌ی کردستان ساخته است تجلی می‌یابد؛ همان نگاه کنترل‌شده و نظاره‌گر از دوری که این آثار را تا حد یک شبه‌مستند به شدت سیاست‌زدایی‌شده و اخته پایین می‌آورد و از قضا همین نگاه نازل است که باعث به اوج رسیدن ناگهانی قبادی می‌شود. اما خود قبادی در این میان به دنبال چیست؟ در هر حال در بدترین حالت ممکن نمی‌توان سراسر فیلم‌های وی را یک بازسازی کامل از دیدگاه نظاره‌گر غربی دانست و بدون شک دیدگاه و جهان‌بینی خود قبادی نیز در فیلم‌هایش حضور دارد و باعث شکل‌دهی بخشی از معنا و محتوای این آثار بوده است.

«در آثار بهمن قبادی، .... آن‌چه از دست‌رفته و گم‌شده به نظر می‌آید نوعی فرهنگ اصیل قومی است. این‌گونه آثار به شیوه‌ای رمانتیک و نوستالژیک خصلتی جوهری برای فرهنگ قومی قائل می‌شوند و نوعی تقدس اسطوره‌ای بدان می‌بخشند. این نگاه از قضا بسیار شبیه به همان نگاه غربی و متکی بر تکثر فرهنگی است، که اقلیت‌های قومی را به ابژه‌ای منفعل، و قربانیانی ابدی که نیازمند حس ترحم و کمک دیگران‌اند بدل می‌سازد. در این جا نیز ماهیت اسطوره‌ای این فرهنگ‌های قومی نشان‌هایی از کارکرد ماخولیایی آنها و سرپوش نهادن بر این حقیقت است که چنین جوهری عملاً در زمان حال ساخته و به گذشته منتقل می‌شود.»(همان، ۱۸۷)

قبادی متولد بانه یکی از شهرهای کردستان است که به دلیل وجود مرز توپوگرافیکِ آن، پدیده‌ی کول‌کشی و سختی‌های معیشتی روستاهای اطراف مرز در ناخودآگاه همه‌ی ساکنان آن چه به صورت تجربه‌ی زیسته و چه به صورت تجربه‌ی روایی حضور دارد؛ اما این که آیا خود قبادی هیچ‌گونه تجربه‌ای از چنین زندگی‌ای داشته جای شک دارد، در هیچ‌کدام از کارهای قبادی اثری از گفتمان سیاسی ـ اقتصادی‌ای که این مردمان را به چنین رنجی وامی‌دارد حضور ندارد و تصاویر به گونه‌ای مفصل‌بندی می‌گردند که گویی این زیست ـ معیشت سرنوشت محتوم این مردمان است و نه

برساختی اقتصادی- سیاسی. جستجوی کارگردان برای دست‌یابی به یک فرهنگ اصیل و بیرون کشیدن یک مفهوم زیباشناختی از رنج این مردمان به ماخولیایی می‌انجامد که در تعریف فرویدی آن، گاه حاصل نه یک ترومای روحی برای از دست رفتن یک مفهوم و یا انسان عزیز، که برای از دست دادن توهمی از یک مفهوم یا انسانی ازدست‌رفته است که وجود خارجی ندارد و برساخته‌ی خود فرد است. این فرهنگ یکپارچه‌ی اصیلِ بدون خلل که بیشتر از روایت‌های شفاهی مادربزرگان و پدربزرگان به ما می‌رسد تا حقیقتی مسبوق به حال، همان مفهومی است که قبادی با فراموش کردن و یا نادیده‌گرفتن ساختارهای گفتمانی آن و رژیم حقیقتی که آن را برمی‌سازد به طریقی ماخولیایی در پی بازیافتن آن است و به تلاشی نازل و تهی از هرگونه عمق سیاسی- فرهنگی می‌انجامد. اما این طریقه‌ی بازنمایی یک کنش اخته‌ی بدون پیامد نیست:

«یکی از ابعاد و همچنین، احتمالاً مهم‌ترین پیامد و ثمره‌ی این منطق ماخولیایی برای سوژه‌ی فردی یا جمعی، به دست‌آوردن و به نمایش گذاشتن نوعی هویت و موجودیت اصیل، یکپارچه، ارگانیک، توپُر و بری از هرگونه حفره، شکاف، تناقض یا فقدان است. حضور و وجود این ثمره را در مورد سینمای هنری ایران نیز به راحتی می‌توان مشاهده کرد. حفظ پیوند سینمای ایران با هنر و حقیقت در گرو حفظ این فقدان‌هاست، و نه پرکردن آنها با زباله‌های ذهنی ناشی از منطق ماخولیا.»(همان، ۱۸۹)

این کنش منفعل و عاری از هرگونه عمق محتوایی ناشی از یک کلان‌نگاه سیاسی- فرهنگی شرق‌شناسانه است که چه در نوع نگاه دیگری غربی به شرق و در این جا کردستان و چه در نگاه دیگری ایرانی به کردستان بازتاب می‌یابد و مفصل‌بندی معنایی- مفهومی و رژیم حقیقتی را برمی‌سازد که تنها وظیفه‌اش سرپوش نهادن بر حقیقت‌های سیاسی- اقتصادی و به زور همگن کردن یک ساخت به شدت ناهمگن است تا از هرگونه آنتروپی و بحران جلوگیری به عمل آورد.

«سوژه همواره زیر یک نگاه دیگر ساخته می‌شود، این که میل سوژه همواره میل دیگری است و مسأله این نیست که سوژه خود چه می‌خواهد باشد، بلکه مسأله‌ی اصلی این است که برای چه کسی یا برای چه نگاهی می‌خواهد این‌گونه باشد. اگر ما این نکته را کشف کنیم آن‌وقت می‌توانیم بر تحریف‌ها و فریب‌هایی که ایدئولوژی ایجاد می‌کند غلبه کنیم. ولی تا وقتی که این جایگاه را پیدا نکرده‌ایم، همواره با یک تصویر دروغین روبه‌روایم حتی اگر آن تصویر به شکلی بی‌واسطه و صادقانه به عنوان حقیقت موضوع ارائه شود. در هر جایی بیرون از این دیدگاه، سوژه عملا خود را گول می‌زند، تا جایی که برای خودش هم روشن نیست که در واقع دارد برای یک نگاه دیگر نقش بازی می‌کند. و این نکته‌ای است که در ارتباط بین غرب و شرق، و در کل مسأله‌ی شرق‌شناسی یک نکته‌ی محوری است.»(همان، ۱۰۱)

نتیجه‌گیری:

بنا بر یافته‌های به دست آمده عیان می‌گردد که ساختاربندی گفتمانی سینمای بهمن قبادی ترکیبی است از گفتمان‌های فرهنگی ـ اجتماعی ـ سیاسی داخل و خارج ایران که هر دوی این قلمروها با نگاهی تقریباً یکسان به کردستان و فرهنگ و مردم آن می‌نگرند. کردستان از دیدگاه داخلی و گفتمان غالب آن یک زیست‌بوم بکر، دست‌نخورده، امنیتی و بالقوه خطرناک است با انبوهی از مردمان بدوی و رنج‌دیده که با فرهنگی نازل و کمینه در جایی در غرب ایران واقع گشته است. از این نگاه و برای این نگاه دوربین قبادی بهترین تصویر را، اما به شدت اغراق‌شده و تحریف‌گشته، ارائه می‌دهد. برای نظاره‌گر غربی نیز کردستان همان سرزمین مرموز، دورافتاده، رنج‌کشیده و بکری‌ست که سرشار از پتانسیل‌های عرفانی دائوئیستی ـ بودیستی بوده و گزینه‌ای بسیار مناسب برای بررسی‌های شرق‌شناسانه‌ی اخته می‌باشد؛ برای این مخاطب نیز قبادی چیزی کم نمی‌گذارد و از دریچه‌ی دوربین همان تصویری را ارائه می‌دهد که این مخاطب دوست دارد ببیند و یا منتظر است که ببیند. در نهایت سینمای بهمن قبادی نه تنها چیزی از تحریفات این گفتمان‌های غالب نمی‌کاهد بلکه با اغراقی هر چه بیشتر به این ساختاربندی‌های معنایی پروبال داده و به نوعی در جایگاه نمادین یک معترف به گناه شرمسار می‌نشیند تا اسقف آن سوی پرده را راضی نگاه دارد و بدین وسیله بلیطی برای حضور در جایگاه هنرمند کسب کند؛ جایگاهی که در آن می‌کوشد هرچه بیشتر با نگاه دیگریِ پشت‌پرده همسوتر باشد تا این حق و این مقام را برای خود تثبیت کند.

کتاب‌شناسی

۱ ـ یورگنسن، ماریان، و لوئیز فیلیپس. ۲۰۰۲. نظریه و روش در تحلیل گفتمان. ترجمه هادی جلیلی. ۱۳۹۲. تهران: نشر نی.
۲ ـ لی، آلیسون، و کیت پوینتون. ۲۰۰۰. فرهنگ و متن. ترجمه حسن چاوشیان. ۱۳۹۱. تهران: پژوهشکده مطالعات فرهنگی و اجتماعی.
۳ ـ میلز، سارا. گفتمان. ترجمه فتاح محمدی. ۱۳۹۲. زنجان: نشر هزاره‌ی سوم.
۴ ـ هیوارد، سوزان. مفاهیم کلیدی در مطالعات سینمایی. ترجمه فتاح محمدی. ۱۳۸۸. زنجان: نشر هزاره‌ی سوم.
۵ ـ استم، رابرت. مقدمه‌ای بر نظریهٔ فیلم. ترجمه گروه مترجمان به کوشش احسان نوروزی. ۱۳۸۹. تهران: سازمان تبلیغات اسلامی، حوزه هنری، سوره مهر.
۶ ـ هیل، جان، پاملا چرچ گیبسن. رویکردهای انتقادی در مطالعات فیلم. ترجمه علی عامری مهابادی. ۱۳۸۸. تهران: شرکت انتشارات سوره مهر.
۷ـ اسلامی، مازیار، و مراد فرهادپور. ۱۳۸۷. پاریس‌ـ‌تهران، سینمای عباس کیارستمی. تهران: فرهنگ صبا.
۸ـ فروید، زیگموند. ماتم و ماخولیا. ترجمه مراد فرهادپور. ۱۳۸۲. ارغنون ۲۱: ۸۳ـ۱۰۱.
۹ـ کرافتز، استفن. مفاهیم سینمای ملی. ترجمه مهدی افشار. ۱۳۸۲. ارغنون ۲۳: ۳۰۳ـ۳۲۳.
۱۰ ـ صالحی‌زاده، عبدالهادی.۱۳۹۰. درآمدی بر تحلیل گفتمان میشل فوکو؛ روش‌های تحقیق کیفی. مجله معرفت فرهنگی اجتماعی. ۳(۲): ۱۱۳ـ۱۴۱.
۱۱ ـ فرقانی، محمدمهدی، و سید جمال‌الدین اکبرزاده جهرمی. ۱۳۹۰. ارائهٔ مدلی برای تحلیل گفتمان انتقادی فیلم. مجله مطالعات فرهنگ‌ـ‌ارتباطات ۱۶(۱۲): ۱۲۹ـ۱۵۷.

منجنیق
Manjanigh