

زوبینے ۲۰

# فیلم فارسی ماجرای نیمروز

چه کسی آتنا اصلانی را کشت؟



دیوان فتاحی

ماجرای نپروژ فیلمفار سے

چه کسی آتنا اصلانی را کشت؟

دیلان فتاحی

## مقدمه: نقب

تصور اینکه جنبش ۸۸ پس از گذشت ۶ سال از رادیکالیسم اولیه‌ی خود بریده شده، به یکی از جناح‌های محافظه‌کار حاکمیت چنگ در اندازد شاید ابتدائاً باورنکردنی به نظر می‌رسید. با این حال، حاکمیت توانست این آشتی را میسر کند و طبقه‌ی متوسط سکولار که بزرگترین تهدید برای براندازی محسوب می‌شد را با خود آشتی دهد.

همچنین، حاکمیت توانست از «فضای مجازی و گسترش ارتباطات» که ابتدائاً تهدیدی برای «ثبات»ش دانسته می‌شد گذر کند و «تهدید» را به برگ برنده‌ی خود و فضایی برای سرکوب تبدیل کند. موج آشتی و امید به موازات فضای مجازی در نهادهای فرهنگی و هنری هم ایجاد شد. به عنوان نمونه این تغییر و جابجایی را می‌توان در سینما ردیابی و مشاهده کرد. سینمایی که اوایل دهه‌ی ۷۰ دشمن تلویزیون دانسته می‌شد بیش از پیش تلویزیونی شده است.

طی همین روزها سه فیلم «خوب، بد، جلف»، «نهنگ عنبر ۲» و «گشت ۲» به فروشی عجیب و غریب دست یافته‌اند و هر سه در شمار پرفروش‌ترین آثار تاریخ سینمای ایران قرار گرفته‌اند - سه فیلمی که ساختاری تلویزیونی دارند و کارگردان یکی از آنها یکی از موفق‌ترین نویسندگان صداوسیما ایران و بازیگر فیلم دیگر نیز ستاره‌ی تلویزیون است.

نقدی که در ادامه می‌خوانید در چنین فضایی نوشته شده است و به قولی از «تب زمانه» جدا نبوده و سعی دارد پژواکی از آن باشد. آنچه که در این نقد بر آن پافشاری شده انگشت گذاشتن روی چند

نکته است:

- سینمای معاصر چگونه به ابزاری برای سرکوب جنبش‌ها و مطالبات لایه‌ها و طبقات مترقی جامعه‌ی ایران بدل شده است و عیان کردن مکانیسم این سرکوب. در ثانی، تلاش خواهد شد که با انگشت گذاشتن بر فرمول‌های یکسان و تشابهاتی که در محصولات به ظاهر «متفاوت» و «متعدد» این بازار سینمایی به چشم می‌خورد پرده از تلاشی سیستماتیک برداشته شود، چیزی که در طول متن با عبارت «اتاق‌های فکر» توضیح داده شده است.

- روشن کردن این موضوع که هر سینمای ایدئولوژیکی با سرکوب سیاست و زن خود را تعریف می‌کند. همچنین، بررسی این نکته که در آثاری که علیه سازمان مجاهدین ساخته شده این دو (یعنی امر سیاسی و زن) از هم قابل تفکیک نیستند و سرکوب یکی ادامه‌ی سرکوب دیگری است. - ارتباط این آثار با جنبش سبز که سال ۱۳۸۸ پا گرفت شرح داده می‌شود. همچنین، چنان که در مورد اول اشاره شد، به نقش سینما در شکستن کین توزی این جنبش نسبت به حاکمیت و سرکوب دستاوردهای اندک سینمای دوم خرداد اشاره می‌شود.

- این نقد برخلاف نقدهای استادان ریشدار سینمای ایران، که در مجلاتی چون فیلم و دنیای تصویر گرد آمده‌اند، فاقد انسجام و پیوستگی ظاهری‌ای است که از آن به عنوان «اصول نقدنویسی» یاد می‌شود. در وضعیتی که «هنر» و «سیاست» به عنوان دو زمینه‌ی جدا از هم معرفی می‌شوند این نوشتار سر آن دارد که با جمع‌آوری تکه‌ها و پاره‌هایی که بریده شده و به دور انداخته شده‌اند، شمایی از وضعیت موجود ترسیم کند و به همین دلیل صرفاً نقد «منسجم» فیلم ماجرای نیمروز نیست. به همین دلیل، الهام گرفتن از داستان نقب، اثر کافکا، راهگشا بوده است. به این ترتیب، نقد همچون نقب زدن است و از هر طرف که وارد شود به دالانی راه می‌برد و به یک راه خروج.

## ۱. ساخته شدن واقعیت به دست سینما

چندی پیش (تیرماه ۱۳۹۶) دختر بچه‌ای به نام آتنا اصلانی ربوده شد. این دختر هفت ساله‌ی پارس‌آبادی دستفروشی می‌کرد و هنگامی که برای آب خوردن وارد یک مغازه‌ی رنگرزی شد به دست رنگرز به قتل رسید. این واقعه بر خورد قهرآمیز مردم شهر را به دنبال داشت. آنها خشمگین شدند و در حالی که رنگرز در زندان زندان‌های جمهوری اسلامی بود با آجر و پاره‌سنگ به جان خانه‌ای افتادند که جانی در آن نبود.

این رتوریک، اتفاقی است که در فیلمی مثل ماجرای نیمروز می‌افتد و در صفحه‌ی حوادث روزنامه‌های صبح و عصر جریان دارد. در یک سطح «ماجرای نیمروز» سنگسار کردن حزبی است که پیشتر معدوم شده. چیزی که در پردازش شخصیت‌ها و به ویژه ماموران امنیتی «ماجرای

نیمروز» به چشم می خورد این است که آنها مثل ماجرای آتنا تنها واسطه‌هایی هستند که دیوانگان و جانیان را به سزای اعمالشان رسانده، انتقام مردم را از آنها می‌گیرند- یکی از قهرمانان «ماجرای نیمروز» علاقه‌ی زیادی به کودکان دارد. این ماموران تنها افرادی هستند که این حق را دارند که از خشونت استفاده کنند. نکته‌ی «ماجرای نیمروز» خشونت است و اینکه کدام طرف مجاز است آن را اعمال کند. با در نظر گرفتن این نکته، نباید این فیلم را صرفاً فیلمی علیه سازمان مجاهدین خلق دانست، بلکه بیشتر باید آن را اثری در نکوهش هرگونه خشونتی دانست که حافظ نظم نیست؛ خشونت انقلابی.

آنچه که «ماجرای نیمروز» از مجاهدین تصویر کرده- به جز چند خائن و آدمکش- جنازه است. به دفعات جنازه‌ی مجاهدین را پس از حمله به خانه‌تیمی‌ها می‌بینیم و گاه جنازه‌ی مردم عادی را می‌بینیم، افرادی که به دست مجاهدین به قتل رسیده‌اند. جنازه در برابر جنازه. هدف فیلمساز این است که بگوید این دو خشونت با یکدیگر تفاوت دارند. همین. اما این کار را به شکلی خام‌دستانه و به اصطلاح با دم‌دستی‌ترین ابزار انجام می‌دهد- حضور کودکان به مثابه قربانی- و اگر فیلمفارسی به معنی دم‌دستی نیست به چه معناست؟

هدف او این است که در این جابجایی چنین تصویری را ایجاد کرده، جایگاهشان را به عنوان قاتل تغییر دهند. با این حال، آنچه کشتارهای «سازماندهی شده» ی دهه‌های ۶۰ و ۷۰ و اصولاً کشتارهای اینچنینی را برجسته می‌کند و خشم را برمی‌انگیزد این است که در آنها قاضی خود در جایگاه متهم قرار گرفته است. فیلم‌هایی مثل سیانور، ماجرای نیمروز و امکان مینا تلاش می‌کنند چهره‌ی مخدوش قاضی را بازسازی کنند و وی را بر جای «حق» نشانند.

آنها برای اینکه از جانی دفاع کنند وی (خود) را در پیوند با یک جانی دیگر به تصویر می‌کشند- دوتایی‌آشنای هرو/آنتی هرو. این نشان می‌دهد که روش نهادهای امنیتی حاکمیت برای حمله به مجاهدین تا چه اندازه تحت تاثیر سینما است. چرا آنها دیگر فیلمی به سبک آثاری که مخملباف طی دهه‌ی ۶۰ می‌ساخت و به درس‌گفتارهای قرآنی مشابهت داشت، نمی‌سازند و رو به ساختن فیلم‌های حادثه‌ای آورده‌اند؟ چرا بر خلاف فیلمی چون بایکوت دیگر به ایدئولوژی و تفکر سازمان‌های «معاند نظام» اشاره‌ای نمی‌شود؟

## ۲. قیصر علیه ارض موعود

این نخستین بار نیست که سینمای ایران باتون ژاندارم است برای سرکوب دوباره‌ی مطرودان. پیشتر مسعود کیمیایی «سرب» را بر پرده برده بود، همان سال تباه‌شده‌ی ۱۳۶۷. فیلم درباره‌ی مخالفان ذاتی یک نظم مستقر است که تنها چون یهودی‌اند احضار می‌شوند تا به تعدادی از

پرسش‌های فیلمساز/بازجو پاسخ دهند. بی‌شک اگران فیلم پس از قتل عام معروف ۶۷ تصادفی نیست. کیمیایی یهودیان را به دو دسته‌ی تبهکار و بی‌خطر تقسیم می‌کند، چنان که بازجویان زندانیان را به دو دسته‌ی تواب و بر موضع تقسیم می‌کردند. بی‌خطر آن است که تعیین هویتش در پیوند با تاریخ ایران باشد و تبهکار به دنبال رفتن به «موعود» است. یکی از قهرمانان این فیلم محمد مسعود، مدیر مسئول روزنامه‌ی مرد امروز، است که به قولی به دست خسرو روزبه، مسئول شعبه‌ی اطلاعات سازمان افسران حزب توده، ترور شد.

در این فیلم مسلمانان و یهودیان بی‌خطر (دانیال و زینب) علیه یهودیان جانی ائتلاف می‌کنند. با این حال، به دسته‌ی اخیر حق شهروندی اعطای می‌شود، چرا که آنها می‌خواهند مهاجرت کنند. بدیهی است که حق شهروندی به ولادت و مکان تولد متصل است و اساساً حق شهروندی با مهاجرت در تعارض است، چرا که مهاجر از این حق خودکناره‌گیری کرده است. آنها از خودشان می‌کشند تا این کار را به گردن شیعیان بیندازند. میل پنهان در این روایت این است: وقتی آنها به خودشان رحم نمی‌کنند ما چرا رحم کنیم یا به قول دانیال، شخصیت اصلی فیلم: خودشان یهودی هستند و من را به یهودی بودن متهم می‌کنند.

در فیلم ماجرای نیمروز نیز این تقسیم‌کردن درباره‌ی مجاهدین وجود دارد و آنها به دو دسته‌ی رده‌بالا و رده‌پایین تقسیم می‌شوند. رده‌پایینی‌ها افرادی هستند که باید پیش از آنکه به دست بالادستی‌ها فریفته شوند نجاتشان داد- دستگیرشان کرد. در قسمت پایانی فیلم، در یک لانگ‌شات، آمبولانس قهرمان فیلم را به بیمارستان منتقل می‌کند و فرزند رجوی را در آغوش دیگر قهرمان اطلاعاتی و کودک دوست فیلم می‌بینیم. گویی با مرگ و متلاشی شدن فردی رده‌بالا (خیابانی) کودک (ایران آینده) از دست آنها خلاص شده و حال تنها مداوای یک جراح ماند که آن نیز بیشتر زخمی ناشی از یک شکست عشقی است.

در واقع، تلاش اصلی فیلمساز ترسیم مجاهدین در مقام یک دیگری است. در طول اثر جنگ ایران و عراق در پس‌زمینه قرار دارد و رویدادی بی‌اهمیت است، گویی یکی از برنامه‌های سرگرمی تلویزیون است. تاکید رئیس گروه/قهرمان هم این است که آن جنگ اصلاً مهم نیست و در برابر جنگ با مجاهدین «بچه‌بازی» است: «بابا، اینجا هم جنگه!» در واقع، جنگ با مجاهدین به این دلیل که «همه جا هستن» و «توی گیت فرودگاه هم آدم دارن» دشوار است. نمی‌توان به راحتی آنها را تفکیک و قرنطینه کرد و آنها را دیگری خطاب کرد و رویشان برچسب گذاشت.

در اولین صحنه‌ی بازجویی یکی از محافظان خیابانی با لهجه‌ی یزدی صحبت می‌کند. بازجو که او را می‌شناسد می‌گوید: توی دانشگاه بدون لهجه صحبت می‌کردی. وقتی دروغ چریک فاش می‌شود دیگر لهجه ندارد. او تا زمانی که یزدی حرف می‌زند یک دیگری، یک مجاهد، است. با این

حال، زمانی که ادغام می‌شود از این تفاوت هم صرف‌نظر می‌کند. واضح است که هر نوع تفاوت در این فیلم دروغ پنداشته می‌شود، چرا که بازجو به چریک می‌گوید: «وقتی به دروغی می‌گی همه چیت دروغه.» توضیح این نکته شاید اضافه باشد که تقریباً در تمامی فیلم‌های سینمای ایران به لهجه و زبانی به جز فارسی صحبت نمی‌شود، فارسی‌ای که در رادیو و تلویزیون به آن تکلم می‌شود. همچنین، یکی دیگر از دوگانه‌هایی که در این اثر ساخته می‌شود (برای برچسب زدن به مجاهدین) دوگانه‌ی تحلیل و اطلاعات است. ماموران امنیتی بارها از یکدیگر می‌پرسند که چیزی که فلانی می‌گوید تحلیل است یا اطلاعات؟ بنا بر تعریف فیلمساز، اطلاعات چیزی است که می‌توان به مجاهدین نسبت داد، ولی به دلیل شرایط امنیتی نمی‌توان همه چیز را گفت. با نوشته‌ی ابتدایی، فیلم این نوید را می‌دهد که یک تحلیل نیست و اطلاعات است. یعنی مستند است و فراتر از تحلیل و تاریخ. نمود دیگر «اطلاعات» در این فیلم خود تلویزیون است که تقریباً یکی از شخصیت‌های ثابت اثر است. تلویزیون رویدادی چون بمب‌گذاری ۷ تیر را نشان می‌دهد، چیزی که روی داده و اطلاعات است. دقیقاً به همین دلیل است که ماموران در بیشتر لحظات به آن نگاه نمی‌کنند. چون خودشان آن را ساخته‌اند.

تمام تلاش فیلمسازانی چون مهدویان و کیمیایی این است که این برچسب زدن را به یاری فیلمفارسی متحقق کنند. مهدویان نیز همچون کیمیایی دارد اطلاعات به خورد مردم می‌دهد.

### ۳. فیلمفارسی در زمانه‌ی حاضر

با روی کار آمدن دولت روحانی نوع جدیدی از فیلمفارسی سر بر آورد و این گونه‌ی سینمایی جان تازه‌ای گرفته و اردینجمین دوره‌ی خودش شد. می‌توان ویژگی‌های زیر را برای این دوره از فیلمفارسی قائل شد:

الف. گروه/قهرمان: در این آثار دیگر با یک قهرمان منفرد (یک مکانیک بی‌غم، یک موتوری خسته، یک کماندوی اسیر در میان نظامیان بعثی) مواجه نیستیم. همچنین با یک زوج عاشق و معشوق سر و کار نداریم، چنان که در فیلم‌های دوره‌ی اصلاحات (آواز قو و رز زرد) با آن مواجه بودیم. بلکه با یک گروه/قهرمان روبرو هستیم. شاید بتوان آغازگر اصلی این جریان را مسعود ده‌غمکی دانست که تریلوژی اخراجی‌ها را ساخت.

به زیر کشیدن قهرمان در فیلمفارسی و تبدیل آن به گروه/قهرمان کاری عجیب و خارق‌العاده به نظر می‌رسد - شاید عجیب‌تر و باورنکردنی‌تر از خلع لباس شریعتمداری در دوره‌ی زمامداری یک نظام اسلامی. با این حال این مهم روی داده است.

ب. روایت اپیزودیک: اگر به فیلم‌های پر فروش امسال نگاه کنیم متوجه می‌شویم که در همه‌ی

این آثار با روایتی اپیزودیک مواجهیم. «خوب، بد، جلف»، «گشت ۲» و «نهنگ عنبر ۲» را می‌توان مثال زد. روایت اپیزودیک در «خوب، بد، جلف» به اوج خود می‌رسد و عملاً الگویی به نام درام سه‌پرده‌ای پس زده می‌شود. مشخص نیست که قهرمان فیلم کیست و هدف گروه/قهرمان چیست. دیگر با قهرمانی که هدف مشخصی داشته باشد و برای رسیدن به حقیقت متحمل زیان شود مواجه نیستیم. فیلم از سرهم‌بندی اپیزودهای مجزا و بی‌ربط شکل گرفته است و با تصادفات بیشمار پیش می‌رود.

این روندی است که طی شده و سینماگران ایران در حال دور شدن از الگوهای کلاسیک/ارسطویی‌ای هستند که هالیوود جا انداخته بود. آنها نخستین گام‌های کاربست این سینمای نوین، که چون کودکی ناخلف است، را در دوره‌ی علی جنتی برداشتند. جنتی، وزیر فرهنگ دوره‌ی روحانی، زمانی به همراه حسن روحانی عضو شورای نظارت بر صداوسیما بود. پس از این که این طرح امتحان خود را با موفقیت پشت سر گذاشت مورد بهره‌برداری سایر فیلمسازان نیز قرار گرفت و این گونه فیلم ساختن به یک رویه تبدیل شد.

واضح است که سناریونویسان حکومتی که با ژست راوی بی‌طرف علیه سازمانی چون مجاهدین موضع گرفته‌اند نیاز به منابعی دارند که با الهامات الکنانه‌شان از هالیوود تلفیق کنند. منابع اصلی این آش‌شله‌قلمکار را می‌توان فیلمفارسی‌های ادوار پیشین دانست. همانطور که نویسنده‌ای چون جمالزاده به موازات سیاست‌های بنیاد پهلوی به بر ساختن ملت-دولت ایران در زبان فارسی همت می‌گمارد و از گذشتگان بهره می‌برد، اتاق فکر ارشاد نیز اکنون آنقدر در زمینه‌ی فیلمفارسی «تاریخ» و «سنت» دارد که بتواند چنین پروژه‌ای را در سینما برای خود تعریف کند. در ادامه سعی می‌کنیم برخی از این منابع الهام را معرفی کنیم.

#### ۴. زنان و طبقات تلیت‌شده در سینمای آنگوشتی

در نخستین سکانس «ماجرای نیمروز» یک شورش خیابانی را می‌بینیم. لیدر سازمان برای خلق سخنرانی کرده، آنها را به قیام دعوت می‌کند. اگر به سیاق بسیاری از آثار هالیوودی تیتراژ یا غا/سکانس معرف را در حکم چکیده و فشرده‌ای از فیلم تصور کنیم مونتاژ این قسمت روشن‌تر خواهد بود. مونتاژ در این قسمت بدین گونه است: وقتی که تصویر زن را داریم صدا نیست و وقتی صدا هست تصویر نیست. در واقع، در خوانش رسمی و حکومتی، این روز (۳۰ خرداد ۱۳۶۰) روز انحراف سازمان است و این انحراف به وسیله‌ی یک انحراف دیگر (زن) بازنگایی شده است. این سکانس چیزی، چیزهایی، را عیان می‌کند:

الف. تصویری موجز از برخورد ایدئولوژیک اتاق فکرهای حاکمیت را با سازمان مجاهدین نشان



می‌دهد و اینکه آنها برای کوبیدن سازمان به تصویر «زن منحرف» متوسل می‌شوند، یا برای کوبیدن زن تصویر یک سازمان منحرف را به آن الصاق می‌کنند.

ب. شلوغی‌هایی که در این سکانس به تصویر کشیده شده شباهت غریبی به تاسوعا و عاشورای سال ۱۳۸۸ دارد- آتش زدن اتومبیل یکی از موتیف‌های شورش‌های سال ۸۸ بود، چنانکه دو دستگی آشوبگران و تقسیم شدن آنها به دو دسته‌ی موافق و مخالف نظام یکی از مشخصات تجمع آن روز کذایی بود. به این ترتیب، می‌توان مخاطب اصلی این آثار را شورشی‌های سال ۱۳۸۸ دانست و ترس حاکمیت از برخاستن چنین جنبشی. اینجاست که رویکرد اشتباه فرج سرکوهی در تحلیلی که درباره‌ی علل ساخته شدن چنین آثاری کرده بود عیان می‌شود. واقعیت این است که سازمان مجاهدین خطری برای حاکمیت ندارد و به قدری اشتباه کرده که دولت‌های ایران می‌توانند از آن بهره‌برداری کرده، هر مخالفی را به آن بچسبانند و بدنام کنند. ظاهراً این بار خود اصلاحات است که دوباره به سرکوب خود روی آورده. این جریان می‌داند تا زمانی می‌تواند در قدرت بماند که «اصلاحات» باشد و هرگونه رادیکالیسمی کار را پیش از همه برای خود او دشوار می‌کند. معمولاً زمانی که شورش‌های ۸۸ به شورش‌های ۶۰ و رهبران جنبش سبز به رجوی و خیابانی تشبیه می‌شوند همه متوجه شده و نکته را در می‌یابند. اما زمانی که برعکس این رفتار شود و مشبه به حذف شود درک تشبیه دشوار می‌شود.

در این اثر، ما با چهار پنج مجاهد طرفیم که برخلاف «سیانور» و «امکان مینا» هیچکدام از آنها نکات مثبتی ندارند. بهترین آنها آدم‌فروش است و رفقای خود را لو می‌دهد که در «فرهنگ ایرانی» حتی اگر در خدمت «امنیت ملی» هم باشد نمی‌تواند کاری نکو قلمداد شود. همچنین، اولین جنایت فیلم را یک زن انجام می‌دهد که از قضا زنی دیگر که یک آدم‌فروش است را با عملی انتحاری می‌کشد.

با این حال، شاید بدن باشد با نگاهی به سینمای آنگوشتی از برخی منابع الهام سازندگان این اثر فاخر پرده‌برداری کنیم.

سینمای آنگوشتی ادامه‌ی تلاش‌های مجدانه‌ی دکتر کوشان بود و از همان فرمول‌هایی استفاده می‌کرد که در اولین فیلم ناطق تاریخ سینمای ایران (دختر لر) به کار رفته بود. قهرمان این سینما بعدتر در دهه‌های ۴۰ و ۵۰ تکامل یافت و تثبیت شد. در این دوره بازیگر سالاری به یکی از ویژگی‌های سینمای تجاری تبدیل شده بود. تصور اینکه کسی جایگزین محمدعلی فردین در فیلم شکست‌ناپذیر شود محال به نظر می‌رسد. چرا که اساساً هر کدام از ستارگان آن دوره دارای هویتی بودند که تثبیت شده بود و دیگری نمی‌توانست به جای آنها به کار گرفته شود. مثلاً فردین در بیشتر فیلم‌های پرفروش آن دوره نقش مکانیکی را بازی می‌کرد که به باورهای سنتی طبقه‌اش وفادار بود (او تنها

یکی دو بار در نقش کلاه‌مخملی که مختص ملک‌مطیعی بود بازی کرد، در حالی که فردی چون میری نقش آدم‌خل‌وضعی را بازی می‌کرد که ریشه‌های روستایی‌اش عامل اصلی کمیک شدن بسیاری از سکانس‌هایی بود که در شهر بزرگی چون تهران می‌گذشت. تماشاگران دوره‌فردین را در قالب آن نقش می‌خواست و نه بیشتر. به همین دلیل کمتر کسی می‌داند او در فیلی به نام غزل هم بازی کرده است - فیلمی که فردین در آن از ویژگی‌های کاراکتری که همواره می‌آفرید فاصله گرفته و به همین دلیل است که بازیگران آن دوره را با نام‌های کوچک و مختصر صدا می‌زدند - همانطور که «داروگر» نام یک کالای تجاری است آنها نیز نام‌هایی بودند برای فرم‌هایی مشخص. مثلاً ناصر ملک‌مطیعی را عوام همواره «ناصر» صدا می‌زدند و رضا بیک‌ایمانوردی را «بیک». همچنین، بیشتر این بازیگران خود لقب‌ها و نام‌هایی کوتاه را برای خود اختیار می‌کردند - به عنوان مثال گوگوش، فروزان و...

این سینما و جوه بارز ایدولوژیکی داشت که یکی از آنها کیچ فقر است. شخصیت‌های این سینما به فقرشان می‌نازند و آن را هم‌پیوند با شرافت می‌دانند و مدعی‌اند «اوستا کریم» روزی‌رسان است. همچنین، در این آثار یک زوج عشقی (معمولاً بین یک دختر بورژوا و یک پسر کارگر) ساخته می‌شود و عشق میانجی‌ای است که آشتی طبقاتی را ممکن می‌کند. با این حال، بیشتر از آنکه عشق قهرمان را به سمت و سوی کنش قهرمانانه هدایت کند، همان ارزش‌های طبقه‌ی کارگر است که او را به قهرمانی‌گری وامی‌دارد. زن در این آثار هویتی دوگانه دارد: مادر/جنده. قهرمان داستان عاشق زنی از نوع دوم می‌شود. عشق در این مرحله میانجی‌ای است که به او اجازه‌ی قانون‌شکنی می‌دهد. ولی در نهایت سرکوب رخ می‌دهد و جنده به میل عاشق عمل کرده، تبدیل به مادر و زنی عقیف می‌شود - روی دیگر سکه‌ی خودش. فی‌الواقع، آشتی طبقاتی با سرکوب زن ممکن می‌شود. در نخستین روزهای «انقلاب اسلامی» سینمای آبگوشتی نقش خود را ایفا کرد و جمعیتی زیاد «شهرنو» را به آتش کشیدند. این بار این تطابق (بین جنده و مادر) به میانجی‌خشم‌روی داد، نه عشق و شناخته‌شده‌ترین فاحشه‌خانه‌ی تهران به آتش کشیده شد. این اولین حرکت انقلاب «اسلامی» برای حذف زنان بود. طی دوره‌ای که به «انقلاب فرهنگی» موسوم است این خشونت و حذف تئوریزه شد و زنان و روشنفکران به عنوان دشمنان انقلاب معرفی شدند. حبس زنان در چادر و چارقد و حبس و اعدام روشنفکران در چارقدیواری زندان به عنوان سیاست‌هایی «فرهنگی» انجام شد. فی‌الواقع، این آخرین تلاش‌های رژیم بود که سعی می‌کرد از شکل اولیه‌اش فاصله گرفته، پارادایم جدیدی را به میان آورد.

در فیلم‌هایی که درباره‌ی مجاهدین ساخته شده این ارجاع به سینمای آبگوشتی در شخصیت‌سازی زنان مجاهد دیده می‌شود. آنها همیشه در پیوند با زندگی خانوادگی مطرح می‌شوند. در «سیانور»

زنی مجاهد فرزند و خانواده‌ی خود را رها می‌کند و به این دلیل مورد انتقاد/بازجویی قهرمان فیلم قرار می‌گیرد. نکته‌ی جالب توجه این است که در هر سه فیلم امکان مینا، سیانور و ماجرای نیمروز، شخصیت‌های امنیتی یا کسانی که با دستگاه‌های اطلاعاتی همکاری می‌کنند معشوقه‌ی مجاهدی دارند. در «ماجرای نیمروز» زنی مجاهد/فاحشه به وسیله‌ی فردین/اطلاعات به زنی نجیب/آدم‌فروش بدل می‌شود. آدم‌فروشی در این بافت روی دیگر سکه‌ی فاحشه‌گری است و بدین سان راه صراط از جنده‌خانه می‌گذرد. ظاهراً مشاوره‌های تیم‌های امنیتی به کارگردان‌ها کمی بیش از «مشاوره» بوده است.

## ۵. قصه‌های مسعود برای بچه‌های ریشدار

فاصله گرفتن از شخصیت‌ها و تن ندادن به درام سوپزکتیو، یکی از تشابهات «ماجرای نیمروز» است با بسیاری از فیلم‌های قیصری. همچنین، این شاید دلیلی باشد بر تحویل گرفته شدن فیلم به عنوان یک اثر هنری. نکته‌ی مهم دکوپاژ عجیب و غریب فیلم است که بی‌شبهت نیست به کارهایی که نهادهای امنیتی ضبط کرده‌اند، آثاری که بیرون آمده‌اند و بسیاری آنها را دیده‌اند، یا فیلم‌هایی که برای اینکه مردم ببینند ساخته شده‌اند. همیشه چیزی در پیش‌زمینه هست که محو (فلو) است و حضور یک ناظر پنهان را القا می‌کند، یک نهاد سری و امنیتی، نهادی که برای کارگزاران خود نیز «پیا» گذاشته است. با این حال، این همه‌ی داستان نیست.

شقه کردن قاب پیشتر در فیلمی مهندسی شده به نام جدایی نادر از سیمین دیده شده بود. از این حیث فیلم فرهادی یکی از مهمترین آثار تاریخ سینمای ایران است. قاب شقه‌شده در آن فیلم به چیزی پنهان و پیشینی ارجاع می‌داد، چیزی که نمی‌توان به همه‌ی آن وقوف و تسلط داشت. این چیز پنهان پیشاطبقاتی و یک قضیه‌ی اخلاقی است: ما بر همه‌ی امور وقوف نداریم. به همین دلیل نباید قضاوت کنیم. سیمین پول اضافه‌ای به کارگرها می‌دهد. نادر در جریان این اتفاق (لایه‌ی پنهان) نیست و به کارگری دیگر (خدمتکار) گیر می‌دهد و قضاوت می‌کند. در نهایت فرهادی از ما می‌خواهد که قضاوت نکنیم - در غم‌ی افتتاحیه ما در جایگاه قاضی هستیم و نادر و سیمین رو به ما (دوربین) حرف می‌زنند؛ در غم‌ی اختتامیه ما از جایگاه قاضی به زیر کشیده شده، پشت درهای بسته نگه داشته می‌شویم.

از این حیث، «ماجرای نیمروز» دومین فیلمی است که در دهه‌ی اخیر به میزانسن اهمیت داده است. قاب شقه‌شده در این فیلم به سبک «جدایی نادر از سیمین» به چیزی پنهان ارجاع می‌دهد، چیزی که مثل عنکبوت همه جا تار تنیده، لکه‌ای که پاک نمی‌شود و گرد و غباری که روی لنز دوربین نشسته است، آنچه که وضوح را تهدید می‌کند. این قاب‌بندی عدم وضوح را القا می‌کند و ناتوانی در

تشخیص دوست و دشمن را. همچنین، به واسطه‌ی این میزانشن است که فاصله گرفتن از درام ذهنی عملی می‌شود.

یکی از تم‌هایی که در آثار قیصری (دومین دوره‌ی فیلمفارسی) مورد استفاده قرار می‌گرفت غیرقابل برگشت بودن بود. کاری انجام شده، ظلمی روا داشته شده، اشتباهی رخ داده و تجاوزی صورت گرفته است. با این حال، هیچ بحث و رایزنی‌ای درباره‌ی کار صورت گرفته انجام نمی‌شد. به همین دلیل این آثار مورد توجه فردی چون ابراهیم گلستان قرار گرفتند. وی و بسیاری دیگر از منتقدان آن زمان در این آثار روح شورشی فردی را می‌دیدند. این جانبداری از قیصریسم خودگویای حکمرانی دیدگاهی ارتدوکس در باب هنر و سینما بود.

در چهار فیلم شاخص این دوره چنین رویکردی به چشم می‌خورد: صادق کرده، قیصر، بلوچ و تنگسیر - شاید انگ فیلمفارسی را به تنگسیر زدن بی‌انصافی باشد. با این حال، این اثر به شدت متأثر از فیلمفارسی قیصری است که همواره مازادی بر فیلمفارسی آبگوشتی و جاهلی است.

این عدم بخشش در فیلم صادق کرده به شکلی افراطی دنبال می‌شود و صادق هر راننده‌ای که ببیند را به صورتی کور می‌کشد، به این امید که شاید قاتل زنش را بکشد. در تنگسیر فال حافظ قهرمان فیلم را به خونریزی دعوت می‌کند و همه می‌دانند که در این دیدگاه سنتی این فال به تقدیری محتوم اشاره دارد که فرار از آن ممکن نیست. در بلوچ درام ذهنی‌تر از فیلمی چون قیصر است و قهرمان داستان علی‌رغم موفقیت در کشتن متجاوزین زنده می‌ماند و شکست را تجربه می‌کند، چرا که زنش را در یک خانه‌ی عمومی پیدا می‌کند. او برای ارزش‌هایی آدم کشته که دیگر وجود ندارند، برای جامعه‌ای منحط و به لحاظ اخلاقی رو به زوال. غم پایانی فیلم که روستای ویران شده‌ی محل زندگی بلوچ را نشان می‌دهد گویا است. از این حیث، بلوچ غم‌انگیزترین و محافظه‌کارانه‌ترین اثر کیمیایی است. اگر در قیصر شاهد مرگ قهرمان (قیصر) و قربانی (خواهر) هستیم، در بلوچ این هر دو زنده مانده، بی‌رحمانه در هم شکسته می‌شوند.

در ماجرای نیمروز تم «غیر قابل برگشت» بودن حضوری پررنگ دارد. ماموران امنیتی، که به سیاق فیلمفارسی‌های دوره‌ی معاصر یک گروه/قهرمان هستند، مجاهدین را تحمل می‌کنند و خرابکاری‌هایشان را تاب می‌آورند. با این حال، به زودی زمانی در می‌رسد که دیگر تحمل روا نیست - رئیس بردبار گروه/قهرمان فیلم مذکور بارها به خدای خود (مخاطبِ احمق فرض شده) در این باره توضیح می‌دهد: «خدایا، خودت شاهدی که اینا جنگو شروع کردن» یا «دیر بجنیم سخت میشه‌ها.»

در پرتو همین منطق است که خشونت توجیه می‌شود و حتی در این راه اغراق لازم به عمل می‌آید. همچنین، شگرد مذکور، یعنی استفاده از گروه/قهرمان، اعمال این ماشین کشتار را توجیه می‌کند.

چرا که این جمع از عناصری شکل گرفته که در موارد فراوانی با یکدیگر اختلاف نظر دارند. نوعی چندصدایی در این قهرمان جمعی جعل می‌شود تا وقتی نوبت به اتفاق «غیر قابل برگشت» رسید وحدت کلمه و چنگ زدن به حبل‌المتین «امنیت» قابل باور جلوه کند. نوعی گفتار طراحی شده در شبکه‌های مجازی با این محتوا که داعشی‌ها را باید زجرکش کرد در موازات گفتار امنیت ملی و حمله به مجاهدین ساخته شده است. با توجه به اوضاع آشفته‌ی منطقه و طراحی چنین گفتاری بود که حاکمیت توانست تضادهای سال ۱۳۸۸ را همچون سوژه‌ی هگلی «رفع» کرده، آن را از نو تفسیر کند. دلیل محبوبیت یکباره‌ی سپاه را هم باید به پای این طراحی‌ها گذاشت. در این شرایط بود که زمینه برای حمله به گروهی چون مجاهدین فراهم شد. تشبیه مجاهدین و مارکسیست‌ها به داعش و گروه‌های تندروی سلفی در این پس‌زمینه قابل درک است. این فرصتی به حاکمیت داده که اپوزیسیون را نزد افکار عمومی بی‌اعتبار کند و برگ برنده‌ی آن، که کشتارهای ۱۳۶۷ است، را علیه خودش به کار برد. اشتباه دیگری که سرکوهی در تحلیلش از ساخته شدن این آثار می‌کرد نادیده گرفتن چنین موضوعی است. او به اشتباه ساخته شدن این آثار را به ترس حاکمیت از رادیکالیزه شدن جنبش‌های حاشیه‌ای و کارگری و حذف آلت‌رناتیوهای رادیکال برای آن مرتبط می‌داند. واضح است که طبقات پایین‌تر و لایه‌های حاشیه‌ای این طبقه مخاطب این آثار نیستند. بلکه ارتش سایبری‌ای مخاطب آن است که در استخدام هیچ نهادی نبوده و صرفاً بازگوکننده‌ی این گفتار است.

## ۶. آریایی‌ها

بیخود نیست در اواخر دهه‌ی ۶۰ و اوایل دهه‌ی ۷۰ جمشید هاشم‌پور که آن موقع با نام هنری جمشید آریا شناخته می‌شد به ستاره‌ی بی‌بدیل سینمای ایران بدل شد. اولین موج فیلمفارسی پس از انقلاب خیلی دیر پا گرفت - برشمردن دلایل این امر خود بحثی دیگر است. سومین دوره‌ی فیلمفارسی ویژگی خاصی ندارد به جز اکشن بودن و جایگزینی عنصر ایرانی بودن به جای ارزش‌هایی چون شرافت و ناموس‌پرستی و... که اسلاف آن مبلغش بودند. نوعی معنوی‌گرایی در صنعت جنگ (دفاع مقدس) تبلیغ می‌شد، امری که به حاکمیت مجال ساختن جامعه و فرهنگ مد نظرش را می‌داد. علاوه بر این جنگ این فرصت را به دست‌اندرکاران سینمای تجاری داد تا فیلمفارسی جدیدی که در شأن نظام اسلامی باشد را عرضه کنند و سینما را از لوٹ و جود مکتب کیارستمی و فیلمسازانی که فرصت یافته بودند از هرج و مرج موجود استفاده کرده، شخصی‌ترین تولیداتشان را بسازند پاک کنند. آنها الگوهای زیادی چون فیلم پلیسی را تست کردند، اما به نتیجه نرسیدند. تا اینکه یک ارمنی کارکشته راه را نشان داد و «عقاب‌ها» اکران شد.

در فیلم‌های رمبویی این دوره از تمامی خصوصیات قهرمان کلاسیک فیلمفارسی کناره‌گیری شد. به این ترتیب، تنها خصوصیت برجسته‌ی قهرمان سینمای این دوره مهارتش در کشتن دشمن بود و ایرانی بودن. از این روی بازیگری به نام جمشید «آریا»، که نوعی رمبوی ایرانی بود، مطرح شد. مسالهی کردستان در این آثار به کرات سرکوب می‌شود. آریا (یا فرامرز قریبیان) در بسیاری از این آثار در میان سربازان عراقی گیر می‌افتد، اما اگراد عراق او را نجات می‌دهند - آریایی‌های دیگر. بسیاری از آثار این دوره نام‌های کردی داشتند: «بانی چاو»، «کانی مانگا» و... این به دلیل تهدید خارجی‌ای چون جنگ نبود، چرا که این سینما اواخر جنگ بالیدن گرفت. بلکه این دم و دستگاه تلاش می‌کرد در یک کاریکاتور از «مرحله‌ی آینه‌ای»، من آرمانی مخاطب را به شکلی توپر و منسجم به او عرضه کند، مخاطبی که زیر فشار ۸ سال جنگ له و لورده شده بود. با این حال، زمانی که محمد هاشمی (برادر رییس جمهور وقت) رییس سازمان صداوسیما و محمد خاتمی وزیر ارشاد بودند، این قهرمان به سمت مبارزه با دسته‌های گانگستر شهری هدایت و تلاش شد که جنگ فراموش شود، چرا که آن وقت‌ها دوره‌ی سازندگی بود. همین درگیری‌های قلمی زیادی به راه انداخت و مرتضی آوینی، که با ساختن مستند روایت فتح یک سوپرستار شناخته شده و مهره‌ای تاثیرگذار محسوب می‌شد، در کنار نویسندگان کیهان، این سیاست خاتمی را مورد انتقاد قرار داد. خاتمی تا سال ۱۳۷۶، که رییس جمهور شد، نتوانست فیلمفارسی جدیدی را ایجاد و پارادایم‌های تازه‌ای را باب کند.

با این حال، این قهرمان در فیلمفارسی عصر روحانی هاله‌ای از وطن‌پرستی تبلیغاتی را دور سر خود می‌بیند و وابستگی او به نهادهای قدرت به صورت آشکار بیان می‌شود. رنجری که آریا نقش آن را بازی می‌کرد قهرمانی بود که صرفاً دخل سربازهای عراقی را می‌آورد و الفاظ وطن‌پرستانه را در اکناف عالم پخش می‌کرد. او فاقد یک ایدئولوژی مشخص در مبارزه‌ای که می‌کرد بود. اما رنج‌های جدید خود را بدون رودربایستی کارمند وزارت فلان معرفی کرده از ایدئولوژی مشخصی صحبت می‌کنند که به نوعی فراروی از قهرمانی چون جمشید آریا است. این یک نوع پیشروی در بازی دادن افکار عمومی است. تناقض‌ها وقتی متجلی می‌شود که این نکته را دریابیم که جامعه‌ی مدنی‌ای که اصلاح‌طلبان مقوم آن بوده‌اند بر پایه‌ی ضدیت با مارکسیسم و بنیادگرایی اسلامی شکل گرفته است و هر چیزی که بوی ایدئولوژی بدهد سرکوب هنری می‌شود. آنها آثار آیزنشتاین را به دلیل این کج‌فهمی، یکسر ایدئولوژیک می‌دانند و اساساً تفاوتی میان مخملیاف (در مقام سازنده‌ی فیلمی چون دو چشم بی سو) و پودوفکین قائل نیستند. با این حال، وقتی نوبت به تحلیل آثار خودشان می‌رسد چشم بر این بحث‌ها می‌بندند. به عنوان نمونه عمادالدین باقی روایت فیلمی چون سیانور را بیطرفانه دانسته آن را می‌ستاید.

## ۷. لیلا حاتمی؛ فیگور سینمای عصر اعتدال

توشه‌ای که این سینمای نوین از فیلمفارسی دوم خرداد گرفته، به میان آوردن زنان برای سرکوب مجدد آنهاست. اگر در فیلمفارسی دوران سازندگی زن‌ها به صورت کامل از سینما حذف شده بودند و در بهترین صورت در هیات افرادی منتظر (منتظر قهرمانی‌گری شوهران خود) تصویر می‌شدند، طی دوران موسوم به اصلاحات آنها برای نخستین بار به قهرمانان اصلی (البته در کنار مردان) تبدیل شدند.

دو فیگور شاخص این دوره را می‌توان هدیه تهرانی و نیکی کریمی دانست که دو نوع نگاه به زن را در این دوره بازمی‌نمایانند. کریمی در نقش زنانی ظاهر می‌شد که یک پایشان در تجدخواهی است و پای دیگر در مناسبات سنتی. او یک قربانی است که مورد تاخت و تاز سنت قرار گرفته است. در طرف دیگر، هدیه تهرانی بیشتر در نقش زنی متجدد ظاهر می‌شد که علیه این مناسبات قیام کرده و هیچ نیرویی نمی‌توانست او را منکوب کرده، به انقیاد خود در آورد. در این میانه، فیگوری چون لیلا حاتمی هم وجود داشت که بین این دو قرار داشته، نمایندگی نوعی انعطاف و اعتدال بود. زنی متجدد که دل در گرو سنت‌ها دارد (نقش او در رگ خواب در این راستا قرار می‌گیرد) و حاضر است در ازای برخورداری از مواهب سنت از «تمدن و ملات‌هایش» و حقوق خود چشم‌پوشی کند - نگاه کنید به فیلم بی‌پولی.

با این حال، پروژه‌ی سینمای اعتدال حذف دستاوردهایی است که اصلاحات به ارمغان آورده بود. به همین دلیل است که فیگورهایی چون نیکی کریمی و هدیه تهرانی جای خود را به فیگورهایی منعطف و اغواگر (چون لیلا حاتمی و مهتاب کرامتی) داده و خود از فهرست ستارگان سینمای ایران کنار گذاشته شده‌اند - این حذف ستارگان زن از سینمای ایران داستان مفصلی دارد. سه بازیگر شاخص از این جهت سوسن تسلیمی، گلشیفته فراهانی و فاطمه معتمدآریا هستند که در مورد اولی به حذف و در مورد دومی به مهاجرت انجامید و در مورد سومی به ایجاد مزاحمت و محدودیت و در نهایت چسبیدن به قبای اصلاحات.

باید این نکته را نیز ناگفته نگذاشت که نیکی کریمی و هدیه تهرانی تنها بازیگران سینمای دوم خرداد بودند که همچون ستارگان سینمای آبگوشتی جایگزین‌ناپذیر بودند و کسی نمی‌توانست به جای آنها آن نقش‌ها را بازی کند - تلاش لیلا حاتمی در «آب و آتش» که می‌خواست جای تهرانی بگذارد شرم‌آور و مضحک بود - و با حذف این دو، فیگور زن مقاوم هم تا حد زیادی از سینمای ایران رخت بریست.

در هر سه فیلمی که تاکنون درباره‌ی مجاهدین ساخته شده است شاهد وجود یک رابطه‌ی عاشقانه‌ی تباه‌شده هستیم. طغیان زنان در این آثار در کنار طغیان سیاسی و سازمانی آنها به تصویر کشیده

شده، مورد نقد قرار می‌گیرد و از قبل محتوم به شکست است. در امکان مینا و سیانور به زنان این فرصت داده می‌شود که دست از طغیان برداشته به «خانه» برگردند. اما در ماجرای نیمروز حتی این فرصت کوتاه نیز داده نمی‌شود، به طوری که بازجو به یکی از زنان تواب می‌گوید: «تو و زندان جات امنتره.» همچنین، رابط مجاهدین که یک زن است سر «قرار» به مامور امنیتی‌ای که نقش یکی از اعضای سازمان را بازی می‌کند می‌گوید: «نتونستم برات خونه‌ی امن گیر بیارم.» موتیف «خانه» یکی از نقش‌مایه‌های کلیدی سینمای امروز ایران است. بیشتر تیزرها و آگهی‌های تبلیغاتی‌ای که از تلویزیون ایران پخش می‌شوند یک فضای خانوادگی را به تصویر می‌کشند و لایف‌استایل ایرانی را تبلیغ می‌کنند. واضح است که این تبلیغ کردن مضاعف است و علاوه بر کالا نوعی سبک زندگی هم تبلیغ می‌شود که بدون وجودش تبلیغ آن اولی بیفایده است. این دو از یکدیگر جدایی ناپذیرند. یک زیست مصرفی و کالایی. بسیاری از آثار سینمای ایران هم حول طراحی و بزک این موتیف شکل گرفته و ساخته شده‌اند. نکته‌ی جالب این است که روی جلد نسخه‌ی خانگی (دی‌وی‌دی) فیلم نیز این مساله به چشم می‌خورد: پنج تن از ماموران امنیتی در حالی به ما خیره شده‌اند که پشت سرشان یک خانه - شبیه آنچه که بچه‌ها در نقاشی‌هایشان می‌کشند - به رنگ قرمز دیده می‌شود که توأمان غرق خون و سوخته در آتش است.

خانه در فیلم‌های اخیر (منظور بویژه آثاری است که پس از شورش خیابانی ۸۸ ساخته شدند) در تقابل با خیابان به تصویر کشیده می‌شود و چنانکه در سیکلی که فیلم اسب حیوان نجیبی است طراحی کرده خیابان تنها به زندان راه دارد. این سیکل در «ماجرای نیمروز» نیز دیده می‌شود: سکانس اول فیلم با سوختن یک ماشین تمام می‌شود - چنانکه اشاره شد سوختن ماشین شباهتی صوری با سوزاندن ماشین طی شورش ۸۸ دارد. سپس برش زده می‌شود به آخرین بخش تیتراژ که عنوان فیلم باشد. پس از آن برش زده می‌شود به زندان اوین. گویی این ادامه‌ی منطقی آن است. طنز ماجرا در اسم رهبر مجاهدین (نفر دوم سازمان) وجود دارد: [موسی] خیابانی. گویی نام رهبر سرده‌ی مجاهدین به یک سرکوب مضاعف اشاره داشته، نشانه‌های بیماری را فاش می‌کند. در این میانه، فیلم‌فارسی معاصر رویکردی تحقیرآمیزتر به زنان دارد. در این آثار زنان در جمعی که قهرمان/گروه فیلم است یا حضور ندارند یا به عنوان عناصری حاشیه‌ای نقش‌آفرینی می‌کنند. در «اسب حیوان نجیبی است» چنین به تصویر کشیدنی قابل تشخیص است. دو شخصیت زن و یک همجنس‌گرا مورد استهزای دیگر شخصیت‌ها و نگاه سکسیستی فیلمساز قرار می‌گیرند. کارکرد چنین جمع‌هایی (گروه/قهرمان‌ها) این است که به ظاهر فضایی چندصدایی و دموکراتیک می‌سازند و به این ترتیب سرکوب را رندانه‌تر و زیرپوستی‌تر اعمال می‌کنند. چنین چندصدایی مضحکی در ماجرای نیمروز هم دیده می‌شود. فیلمساز تلاش کرده اینطور جا بزند که در نهاد اطلاعاتی مورد



اشاره همه نوع رویکردی وجود دارد و برای اثبات این حاضر است از روی لاجوردی هم رد شود و چنین بنمایاند که تندروها در نهادهای امنیتی در اقلیتند. هرچند، دست آخر از تذکر این نکته غافل نیست که تندروی برای برخورد با تندروهایی چون مجاهدین ضروری و لازم است.

منجنيح  
Manjanigh

