در جست‌وجوی نگاه خیره‌ی غربی

ایدئولوژی اصلاح‌طلبان از دریچه‌ی دوربین سینما

آرش اسدی

در این مقاله، تلاش می‌شود تصویری بازنمایی شود که از جنبش سبز در ذهنیت اصلاح‌طلبان دولتی نقش بسته است. برای این امر، «سینمای نزدیک به اصلاح‌طلبان» بررسی می‌شود. هدف از این بررسی کشف نگاهِ ایدئولوژی اصلاح‌طلبی، به مقولاتی چون قدرت و مقاومت است.

واکاوی جریان سینمایی منسوب به اصلاح‌طلبان و بخش محذوف از قدرت در سال‌های اخیر، امر مهمی برای شناخت شیوه‌ی به تصویر کشیدن تعریفی خاص و کژدیسه از ایده‌های مقاومت و قدرت است. در این مقاله، جریانِ سینمایی به تصویر درآمدن ایده‌های غالب جنبش اعتراضی ۱۳۸۸ را گاه به‌اغماض «سینمای اپوزیسیون» نامیده‌ایم، چراکه خود را به‌عنوان سینمایی اعتراضی و ضدقدرت جلوه می‌دهد؛ هرچند عملاً پروپاگاندایی برای ایده‌های هژمونیک اصلاح‌طلبان است.

هدف اصلی، بررسی سازوکارهای تکثیر ایدئولوژی هژمونیک امروزی از طریق فرهنگ، و جزئی‌تر، از طریق سینما است؛ البته یک جریان سینمایی خیلی خاص که در سال‌های گذشته بسیار هم مقبولیت یافته است. در این بررسی به درکی از نگاه اصلاح‌طلبان به قدرت و قشربندی اجتماعی نیز دست پیدا می‌کنیم. چراکه تصور این به‌اصطلاح اپوزیسیون، به‌روشنی به‌مدد تصویرهایی سینمایی عینیت یافته است.

بدین منظور، نخست سینمای موردبررسی تشریح می‌شود و در ادامه سه نمونه‌ی انتخابی از این سینما را واشکافی و نقد می‌کنیم، فیلم‌های «کسی از گربه‌های ایرانی خبر ندارد» ساخته‌ی بهمن قبادی، «روزهای سبز» ساخته‌ی حنا مخملباف، و «پل چوبی» ساخته‌ی مهدی کرم‌پور به‌عنوان نمونه‌هایی تصویری از نگاه اصلاح‌طلبان در پیش‌گویی، به‌تصویر کشیدن و پی‌آمدهای افول جنبش سبز بررسی و تلاش می‌شود با بررسی وجوه اشتراک این آثار تصویری از ایدئولوژی غالب اصلاح‌طلبان ارائه شود.

سینمای غیررسمی در همراهی با سینمای رسمی

امروز با سهولتی غیر قابل‌قیاس با گذشته، می‌توان فیلم ساخت. با وسایلی که به‌سادگی قابل تهیه است. دوربین‌های ۳۵میلیمتری و

سنگین، جای خود را به دوربین‌های دیجیتالی داده‌اند. دوربین مثل یک قلم قابل تهیه است. آیا همگان می‌تواند از قلم یا دوربین خود به‌خوبی بهره‌برداری کند؟ خیر؛ مگر این‌که ایده‌ای درخشان در پس این ابزار ساده نهفته باشد. اما چرخش سرمایه، اجازه‌ی چرخش ایده‌ها و تجربیات متفاوت را به‌سادگی میسر نمی‌سازد. برخلاف باور رایج که سینمای زیرزمینی یا سینمای کم‌هزینه و مستقل، به مرکززدایی از اقتدار سینمای رسمی و سرمایه‌سالار منتج شده، باید اذعان کرد که از قضا به نظر می‌رسد، این‌بار سینمای رسمی در حاشیه و زیرزمین‌ها به گسترش مرزهای خویش مشغول است!

برای هر سلیقه‌ای باید کالای فرهنگی موردنیازش را تهیه کرد؛ نمی‌توان صرفاً با پرفروش‌ها به فکر مخاطب بود، دست‌کم اقلیتی با این محصولات ارضا نمی‌شوند. درواقع، جشنواره‌های فیلم و یا جریان‌های سینمایی مستقل گاهی نقطه‌ی هدفشان کسی است که از موهبت اوقات فراغت و هم‌زمان از سطح متوسط و بالایی از فرهنگ عمومی برخوردار است و هر تصویری راضی‌اش نمی‌کند. کالاهای لوکسِ فرهنگی، از آنِ کسی باید باشد که «اسنوب» است و در پی تمایز، به‌سهولت به آثار هرروزه و فرمول‌های تکراری تن نمی‌دهد، پس برای مصرف او نیز، بازار چاره‌ای اندیشیده است. قرار بود، سینمای مستقل قدرت رسمی سینمای مستقر را به چالش بکشد، اما، آن‌چه که امروز به چالش کشیده شده، مدعای سینمای مستقل مبنی بر تکثربخشی بر آرا و مرکزیت زدایی از قدرت رسمی و بلامنازع استودیوهاست. اینک هر استودیوی معظم هالیوودی بخشی از هزینه‌ی خود را مصروف سینمای هنری یا همان مستقل می‌کند. عملاً، پراکندگی و مرکزیت‌زدودگی سینمای مستقل دهه‌ی ۶۰ یا ۷۰ میلادی امروزه به تکصدایی و تمرکزِ بخشی از جریان های سینمایی مستقل در استودیوهای هالیوودی بدل شده است.

چنین است که امروز این سینمای زیرزمینی است که به بخش جذابِ «هنری» سینمای رسمی بدل شده است. به عبارت دیگر، امروزه مستقل بودن در سینما برخلاف آن‌چه که مدعیان خودشیفته‌اش می‌پندارند، از گذشته سخت‌تر شده است.

سینمای ایران مدت‌هاست که به تقسیم‌بندی‌ای عادت کرده که بین آثار سطحی و به‌اصطلاح عمیق تمیز قائل می‌شود: وجه روشنفکری یا «سینمای فاخر» در تقابل با وجه بازاری سینمای ایران! به دومی، عنوانِ «سینمای بدنه» اطلاق می‌شود، و قرار است که هم‌زمان به سرگرم ساختن و تولید پول، بپردازد. عموماً به تحقیر محصولات عامیانه (یا به تعبیر رایج «سینمای بدنه») و تحسین محصولات به‌اصطلاح فاخر

می‌پردازند. از جمله امتیازاتی که به «سینمای فاخر» نسبت داده می‌شود، مستقل بودن، چه به لحاظ فرایند ساخت (یعنی عدم وابستگی به بودجه دولتی) چه به لحاظ محتوایی است. محتوایی که، دست‌کم در ظاهر، قدرت رسمی را به چالش می‌کشد. اِشکال کار این‌جاست که، توصیف «سینمای بدنه» کمی ناقص رها می‌شود! در اکثر مطلق موارد، چیزی وَرای «سینمای بدنه» در ایران وجود ندارد.(۱)

سینمای بدنه مکمل سینمای فاخر است، بارِ سنگینِ آن‌چه را که نه‌تنها سینمای فاخر، بلکه سینمای ایران در کلیت‌اش نمی‌تواند به دوش کشد یک‌تنه حمل می‌کند. آن‌چه را که در دیگری غایب است عیان می‌کند. از این جهت می‌توان مدعی شد که سینمای ایران در کلیتاَش همان سینمای بدنه است، و البته با استثنائاتی که خارج از حوزه‌ی تکمیلی قاعده‌ی کلی رخ نمی‌دهند.

باید در تعریف این به‌اصطلاح «سینمای اپوزیسیون» کمی درنگ کرد. چرا این سینما را با این ترکیبِ اسمی معرفی می‌کنیم؟ نخست این‌که خود را مستقل و غیررسمی می‌داند: شاید در مورد بعضی آثار، آن‌هم از نظر تهیه و نحوه‌ی تولید فیلم (نه محتوای ایدئولوژیک) بتوان استقلال از مجاری رسمی تولید فیلم را مشاهده کرد؛ یعنی، در مواردی فیلم‌برداری بدون مجوز رسمی و با امکاناتی بسیار ابتدایی در قیاس با امکانات سینمای رسمی. در مورد مدعای طرفداران این سینما که قایل به تمایز و ستیزی بنیادین، به لحاظ محتوایی، با سینمای رسمی هستند، در ادامه بحث می‌شود. مسئله‌ی مهم دیگر در ترکیبِ «سینمای اپوزیسیون»، ادعای مخالفت و ژست اپوزیسیون گرفتن است. به این صورت که با اتخاذِ مواضعی که به‌ظاهر با مواضع قدرت رسمی هم‌سو نیست، خود را مخالف و در تضاد با این وضعیت معرفی می‌کند. اما بر این باوریم آنچه به‌عنوان اپوزیسیون، مشخصاً در پنج سال گذشته شناخته شده است، هم خصلتِ خودخواندگی دارد، هم اختلاف ناچیزی با قرائت رسمی و مستقر، از قدرت.

بخشِ بزرگی از اصلاح‌طلبان حکومتی که تا پیش از انتخابات یازدهم رسماً یا به طور غیررسمی از زمره‌ی اپوزیسیون محسوب می‌شدند، پس از انتخابات ۹۲ از سایه به در آمدند و خود را تلویحاً از گذشته‌ی چالش‌برانگیز خویش (جنبش سبز) جدا ساخته‌اند. «سینمای اپوزیسیون» در این مقاله بیش‌تر به خوانش اصلاح‌طلبان (اعم از حکومتی و غیرحکومتی) از قدرت رسمی ارجاع دارد. جنبشی که به جنبش سبز معروف شده است. هرگونه تلاش برای متمرکز ساختن خواست های سیاسی و اجتماعی این جنبش، امری سرکوب‌گرانه است؛ چراکه پراکندگی خواست‌ها

به همان میزان پراکندگی تاکتیک‌های آن بود. جنبشی مرکزگریز که با کمی مماشات می‌توان آن را جنبش سبز نامید. در بیان جاری رسانه ای مسلط، جنبش سبز، گاهی به مالکیتِ مطلق اصلاح‌طلبان درمی‌آید و این جریان سیاسی، به‌عنوان تنها سازمان‌ده این جنبش اجتماعی معرفی می‌شود. بحث درباب سهم اصلاح‌طلبان از جنبش سبز خارج از حوصله‌ی این مقاله است، در مقابل، قصد این مقاله بررسی تصویری است که از جنبش سبز در ذهنیت اصلاح‌طلب نقش بسته است. این امر، از طریق تدقیق در این جنس سینما میسر می‌شود. هدف از این بررسی کشف نگاهِ ایدئولوژی اصلاح‌طلبی، به مقولاتی چون قدرت و مقاومت است.

به طور خلاصه، مراد از «سینمای اپوزیسیون» در این جا، سینمایی است که از طریق ساخت فیلم به شیوه‌ای غیر رسمی (بدون مجوز و با امکانات فنی محدود) ژستی غیرقانونی می گیرد، و مشهور به این است که به لحاظِ محتوایی، به مباحثی می پردازد که به مذاقِ قانون و قدرت رسمی خوش نمی‌آید و در عین حال وام‌دار خوانش اصلاح‌طلبان از نقد قدرت است.

در این مطلب، به دنبال پاسخ به این پرسش‌ها هستیم: جنبش سبز، حرکتی جمعی که پنج سال پیش به منصه ظهور رسید و حالا مدت‌هاست که به سردی گراییده، به چه صورت از منظر مدعیانش به تصویر درمی‌آید؟ این تصویر که از جنبش سبز ارائه می‌شود، از چه مشخصاتی برخوردار است؟ آیا می‌توان الگویی کلی از روند تصویر سازی جنبش سبز به دست داد؟ و یا بالعکس، آیا تصویری که از جنبش سبز توسط اپوزیسیون خودخوانده ترسیم شده و رسمیت یافته است، در بازنویسی و صورت بندی مجدد این جنبش تاثیری داشته است؟

آنچه که مسلم است، این است که جنبش سبز جنبشی چندصدایی بود و تقلیل آن به یک روایت رسمی به حذف دیگر روایت‌ها منتهی می‌شود. جنبش سبز، شهره شد به جنبشی ناهمگون و مملو از تمایز، آن‌چه که اپوزیسیون اصلاح‌طلب انجام می‌دهد، حذف تمایزات و رسمیت بخشیدن به یک هم‌سانی محض و در چارچوب قرار دادن تمامی خواست‌هاست. احتمالاً در این جنبش می‌توان نیروی عمده ای را برجسته ساخت، طبقه‌ی متوسط با طیف گسترده‌ای که در آن قابل تشخیص است (یعنی ترکیبی هم‌زمان از لایه‌های بالایی و پایینی طبقه‌ی متوسط). اصلاح‌طلبان اما، تصویری که از جنبش سبز ارائه می‌کنند به روایتی یکسویه از خواست‌های اجتماعی فرادستان خلاصه می‌شود. آنان با نفی حضور و وجود خواست‌هایی از سوی فرودستان سعی در ارائه‌ی تصویری توپر و هم‌سان دارند. این روایت تنها صدای خواست‌های یک طبقه‌ی خاص اجتماعی است و از در بر گرفتن

دیگر صداها اجتناب می‌کند، اشکال کار نه در نمایندگی طبقاتی بودن (نماینده‌ی فرادستان)، که در حذف و عناد با صداهای بی‌صدایان است. این برجسته ساختن روایت فرادستان از جنبش سبز، به نفی روایت فرودستان و سرانجام حذف آنان و تقلیل کلیت جنبش به روایتی تکصدایی منجر می شود. با بررسی جنبش سبز به روایت سینمای اپوزیسیون، سعی در شکافتن این نکته و رسیدن به درکی از ذهنیت ایدئولوژی اصلاح‌طلبی می‌شود.

به‌یقین، باید از رسم رابطه‌ای یک سویه بین اثرپذیری و اثرگذاری اجتناب ورزید، بین ماهیت اجتماعی جنبش سبز و آن‌چه که به عنوان تصویری از جنبش سبز ترسیم می‌شود، رابطه‌ای دیالکتیکی وجود دارد، به این ترتیب، نه تنها این تصویر متأثر از سویه‌هایی است که در عرصه‌ی نمادین رخ نموده، بلکه، خودِ این تصویر هم در کنشِ فعلیت‌یافته، بر آن‌چه که به طور عینی اتفاق افتاد، به لحاظ سوبژکتیوی اثر گذاشته است.

در این‌جا، تنها سه اثر سینمایی که شاخص‌های سینمای اپوزیسیون را دارند بررسی می‌شود. مسلماً آثار بسیاری ساخته شده‌اند و شاید در این بستر قابل طرح باشند، لیکن، آنچه که موجبِ اولویت بخشیدن به این آثار است، دیده شدن بسیار این آثار در قیاس با مابقی محصولات این رده سینمایی، شهرتِ این آثار، به عنوانِ انتقادی بودن، رادیکال بودن و در یک کلام زیرزمینی بودن است. تأکید برخی از منتقدان شناخته‌شده‌ی داخل و خارج ازکشور بر این فیلم‌ها و پر بها دادن به آن‌ها ما را به کاوش بیش‌تر، برمی‌انگیزد. یکی پیش از آغازِ رسمی جنبش سبز ، یکی در هنگامه‌ی فراز جنبش سبز، و آخری نیز در لحظه‌ی فرود جنبش سبز ساخته شده است.

گربه‌های اشرافیِ ایرانی

جنبش سبز در سال ۱۳۸۸ شروع شد، تصور این‌که این جنبش بی هیچ خواسته‌ی انباشته‌شده‌ای بر اثر یک جرقه‌ی ناگهانی شعله‌ور شد، سطحی‌نگری است. خواست‌هایی که در جنبش سبز مطرح شد، نتیجه‌ی سرکوب مطالباتی بود که در طول سال‌های پیش از ۸۸ مطرح شده بودند. در لحظه‌ی طرح و بازنمایی خواست‌های گروهی است که می‌توان به تمایز ایدئولوژی‌های رقیب پی برد.

فیلم «کسی از گربه‌های ایرانی خبر ندارد»، یکی از همین لحظه‌هاست، لحظه‌ای که ایدئولوژی مشخصی خواست‌های گروهی و طبقاتی خاصی را طلب

می‌کند. هرچند که مدت‌ها پیش از آغاز جنبش سبز این فیلم ساخته شد، اما با توجه به این‌که در مسیر زایش این جنبش قرار دارد شایسته‌ی بررسی است. نکته این جاست که، همان‌گونه که خواست‌های طبقاتی در طی جنبش سبز بسیار پراکنده و گوناگون بودند، در پیش از زایش و شکل‌گیری آن نیز خواست‌های طبقاتی گوناگونی انباشته می‌شد. لیکن، رخصت بازنمایی تمام این خواست‌ها داده نمی‌شد و یا اگر هم بیان می‌شد، چندان میلی به جدی گرفتن‌اش نبود. در عوض، نگاهی خیره منتظر فرصتی بود تا خواست‌هایی از نوع دیگری را رصد کند و با اشتیاق به تماشای آن‌ها بنشیند. خواست‌هایی که میلی ویران‌گر به قربانی بودن را عیان می‌کرد. از همان نوعی که در طی جنبش سبز، و پس از آن به شیوه‌ای سرکوب‌گرانه به تمامیت جنبش تحمیل شد. خواست‌هایی که اطلاح‌طلبان آن‌ها را به لحاظ سیاسی نمایندگی می‌کردند.

فیلم «گربه های ایرانی...» به موسیقی زیرزمینی می‌پردازد و البته اصل ماجرا، تلاش برای فرار چند جوان موزیسین به خارج برای برگزاری کنسرت و احتمالاً زندگی است. در واقع کنسرت بهانه‌ای می‌شود تا دو جوان اهل موسیقی، با گروه‌های دیگر آشنا شوند. گروه‌هایی که همگی در یک امر مشترک‌اند، همگی از نظر قانون رسمی، غیر مجاز محسوب می‌شوند. این فیلم مسیر اوج‌گیری تضادهای طبقاتی ایران نیمه‌ی دهه‌ی ۸۰ را به‌خوبی ترسیم می‌کند؛ البته ترسیمی از موضع طبقات فرادست. همان موضعی که در درک جنبش سبز، به عنوان موضع اپوزیسیون (اصلاح طلبان) رسمیت یافت. نبرد فرادستان با ناآگاهی فرودستان.

سبک فیلم، گسستگی و تکه‌تکه بودن آن، به مذاق برخی از منتقدان خوش آمده است و آن را نوآورانه محسوب کردند. باید در مورد تدوین فیلم، اذعان کرد که در بخش هایی از فیلم، به تنهایی بار فیلم را به دوش می‌کشد و خلاء داستان‌گویی و دیالوگ‌های لوس و کسل‌کننده، در بخش‌های دیگر را پر می‌کند. از این‌رو، تدوین فیلم از استانداردی پذیرفتنی برخوردار است، هرچند که در مواردی فیلم را به مجموعه‌ای از کلیپ‌ها تبدیل کرده است. لیکن در باب مدعای هواداران این فیلم که پارگی تکه‌های داستانی را حُسن آن بر شمرده‌اند باید تردید کرد. چرا که این امر نه از روی آگاهی هنرمندانه، که از سر اتفاق و ناچاری رخ داده است. باید بین کسی که آگاهانه دست به اقدامی هنری می‌زند و کسی که از سر ناچاری آن اقدام را انجام می‌دهد، تمایز قائل شد.

از قضا باید به انتخاب فرمال این فیلم توجه ویژه داشت، چراکه، فرم تکه‌تکه و گذرایی که برای بررسی سوژه‌های فیلم انتخاب شده به

محتوای فیلم یعنی نگاه سورچرانانه‌ی فیلم پیوند می‌یابد. داستان‌های تکه‌تکه شده که به نحوی سطحی، هریک از گروه‌های موسیقیایی و موزیسین‌های جوان را به نمایش می‌گذارد، از نگاهی سرچشمه گرفته که تنها به نمایش گذاردن سطحی ابژه‌ها برایش اهمیت یافته است، نگاهی که به‌عمد از تعمیق در داستان‌ها جلوگیری می‌کند و شکوه نمایشی اشیا را حسابگرانه انتخاب و دست‌چین می‌کند.

در موردِ ویژه‌ی این فیلم، عدم‌دقت به جزئیاتی که از هر اثر هنری آگاهانه‌ای انتظار می‌رود، گاه موجب تردید در ادعای آگاهانه بودنِ انتخاب‌های فیلم می‌شود. دیالوگ‌های فیلم، با شعار و ساده‌دلی اشباع شده‌اند، خطایی که گاه بخشش‌ناپذیر می‌شود؛ تقلای عبث و سرگیجه‌آور بین گزینش مشی بازی‌محوری (به یُمن بازی اغراق‌آمیز حامد بهداد) یا نابازیگری؛ غرق شدن در تکه‌های داستانی‌ای که حتی اگر حذف هم می‌شدند آسیبی به ماجرا نمی‌رسید و ای بسا در قوام یافتن کلیت اثر مؤثر واقع می‌شد؛ همگی نشانه غیرآگاهانه بودنِ انتخاب‌های فیلم هستند. اما همین مسائل بهترین نقطه‌ی عزیمت برای بررسی نگاه ایدئولوژیک فیلم است. از فرم می‌توان به درک محتوا رسید.

فیلم در آغاز برای زدودن ردّ پاها علت فرار این جوانان را استعداد غریب‌شان معرفی می‌کند. در صحنه‌های ابتدایی، حامد بهداد با دو جوان بر سر این موضوع بحث می‌کنند که «هرکس که از ننه‌اش قهر می‌کنه می‌ره خارج!» دلیل شما چیست؟ و مخاطب باید علت را در دستگیری‌ها و ممنوعیت کنسرت بجوید. فیلم با کلبی‌مسلکی، ادعاهای خود را رد و تأیید می‌کند.

نگاه اگزوتیک به وقایع روزمره و عجیب ساختن حوادثی که در زندگی مردم اتفاق می‌افتد، مخاطب اصلی اثر را مشخص می‌سازد. مخاطبی که قرار است در پس‌کوچه‌های تنگ شهر، در میان جمعیت انسانی‌ای که گاه پوشش و شکلی نامتعارف دارند و می‌توان درباره‌شان خیال‌پردازی کرد، شاهد داستانی باشد که حس لطیف و آرام‌بخش بهروزی را شعله‌ور سازد. درواقع، نگاه خیره‌ی اگزوتیک، دقیقاً در خدمت برساختنِ نوع ویژه‌ای از مخاطب است، مخاطبی که با حس ترحم‌ورزی به‌خوبی آشناست. حسِ آشنایی که در سینمای موفق و فاخر ایران از نوع مجید مجیدی {تقدس بخشی به فقر} بسیار به چشم می‌آید، و هدف اصلی از برساختن مخاطب در آن ترحم و ناله به حال شخصیت غریب‌الاطوار فیلم است. این ترحم‌ورزی چه ویژگی‌ای دارد؟ با ترحم حسی از قدرت ایجاد می‌شود، مطمئن می شوید که کسی یا کسانی هستند که این برتری در قبال آن‌ها معنا می‌یابد! ترحم و دل‌رحمی به حال دیگران، کار خیر در راستای

کمک به محرومین و… همگی برآمده و نشأت گرفته از خواست قدرت است. نکته اینجاست که فیلمی که نگاه خیره‌ی اگزوتیک را تولید می‌کند، و دست به برساختن مخاطبی دل‌رحم می‌زند، خواست قدرت را این‌چنین و از این طریق به عرصه‌ی بیان می‌آورد. خواست قدرتی نه برخاسته از پرزوری و والاروانی، که برآمده از کژ و کوژی روان و خسته‌دلی و تیرگی خُلق و افسردگی. نه از شادی که از ضدّ شادی است. می‌توان نام مناسب این سینما را سینمای ترحم نهاد. ترحم به قربانی و ضعیف. هرچند که اصل اساسی درام، جلب هم‌ذات پنداری مخاطب با شخصیت‌هاست، لیکن در این جا کار نه به هم‌دلی با شخصیت که به دل‌سوزی به حال و روز شخصیت می‌کشد. بهمن قبادی، با ساخت فیلم‌هایی که با محوریت شخصیت‌های کرد بوده‌اند نیز در این سینما تجاربی را اندوخته است. از این‌رو، نگاهی که سینمای قبادی به کردها دارد با نگاهی که سینمای ابراهیم حاتمی کیا (در فیلم «چ») به کردها دارد تمایزی بنیادین ندارد. در فیلم «چ»، تعدادی زن و کودک خردسال و پیرمرد از کار افتاده در پاسگاهی پناهنده شده‌اند، این‌ها همان کسانی‌اند که باید به حال‌شان گریست و در برابر هجوم و تاخت‌وتاز دیگران از آنان مراقبت کرد. این موجودات ضعیف و قابل‌ترحم، این حق را به نگاه‌بانان خود می‌دهند که اعمال قدرت کنند و آنان را به قیدوبند قانون درآورند. پس بهتر است که به یاد آوریم، سینمای رسمی و حکومتی‌ای مثل حاتمی کیا که «چ» را می‌سازد همان نوع برخورد با قدرت را دارد که سینمای به‌اصطلاح غیررسمی و حاشیه ای مثل قبادی دارد. هر دو به ترحم و دل‌سوزی به حال در راه ماندگان و ضعیفان و تحقیر مضاعف آنان می‌پردازند. این مطلب، تأییدی است بر این‌که، استثنا برسازنده قانون است. سینمای غیررسمی برسازنده‌ی سینمای رسمی و حکومتی است.

در صحنه ای که دو جوان به خانه‌ی شخصیت حامد بهداد وارد می‌شوند، از چینش منزل شگفت‌زده می شوند، خصوصاً طوطی‌هایی که بهداد، مونیکا بلوچی نام نهاده. این تعلق خاطر به مونیکا بلوچی البته موجب همکاری با سازنده‌ی این فیلم در اثر دیگرش، «فصل کرگدن» شد. بهداد با نشان دادن این‌که کامپیوترش قادر به رقابت با فوکس قرن بیستم و پارامونت است، شوری کودکانه را برمی‌انگیزد. وضعیت عجیب منزل بهداد و این‌که در گوشه ای دورافتاده اتفاقاتی جالب می‌افتد به‌خودی‌خود هیجان‌انگیز است، مشکل زمانی آغاز می‌شود که نگاه خیره‌ای که به این وضعیت نشانه رفته رخ نمایی می‌کند! این همان نگاه خیره‌ی اگزوتیک است که در کوچه پس‌کوچه‌های خاکی شهری مثل تهران، نام مونیکا بلوچی و کمپانی پارامونت را استخراج می‌کند.

از ویژگی‌های اساسی نه‌تنها این فیلم که دیگر فیلم‌های این جریانِ سینمایی، یک بدبینی کاذب است که به‌وضوح خصلتی طبقاتی یافته؛ به این صورت که بدبینی به یک اعتبار، به آگاهی فرادستانِ اقتصادی ـ اجتماعی از زندگی بدل شده است؛ اصولاً دو نظرگاه به زندگی وجود دارد، نگاه سرخوشانه و بی‌اعتنا که متعلق به فرودستان است، نگاه بدبینانه و مسئولانه (در این‌جا، مسئولیت از بدبینی منتج می‌گردد) که متعلق به فرادستان است. نادانی فرودستان که به طوری استعاری نابینا به وضعیت هم هستند مثل صحنه ای که دو جوان برای خرید پاسپورت اقدام کرده اند، با سلیقه‌ی سخیف و تعلیم‌نیافته‌ی فرهنگی آنان (فرودستان) پیوند خورده است. آن‌ها سلین دیون و مایکل جکسون می پسندند و فرادستان خود آهنگساز و ترانه‌سرا به زبان انگلیسی هستند! فرودست نمی‌بیند که شرایط مطلوب نیست، اگر هم می‌خواهد پاسپورت تقلبی برای خروج از کشور بگیرد، دلیلی مادی دارد که البته، فرادست بابت توانمندی‌اش از این مرحله گذر کرده است. او کسی است که برای درمان پزشکی به خارج فرار نمی‌کند، برای کشف زندگی بهتر می‌گریزد. مسئله این است که فرادستان در این ماجرا، قربانی ناآگاهی و بی‌اعتنایی فرودستان می‌شوند! فرادستان به پاس درک والایی که از زندگی یافته‌اند، ناتوان از تغییر شرایط، باید فرار کنند، چرا که اگر تعلل بورزند، فرودستان آسیب‌زا می‌شوند. تصویری که در حالت کلی از جامعه‌ی ایران و زندگی روزمره ارائه می‌شود تاییدگر این نکته است. وجه اشتراک تمام شخصیت‌های مرکزی فیلم، علاوه بر موزیسین بودن، بدبینی است. افراد خاص و درواقع قهرمانان فیلم که همگی مشخصات مورفولوژیک فرادستان اقتصادی ـ اجتماعی را دارند، مجزا و در کادرهایی شکیل‌تر معرفی می‌شوند، اما، مردم عادی با فصل‌های مونتاژی، در نماهایی با تقطیع‌های خشن و ریتمی تند به صورت توده‌های بی‌شکل و فاقد ظرف به تصویر درمی‌آیند. عوام در این فیلم برخلاف مبارزه‌ی خستگی‌ناپذیر خواص، مشغول زندگی روزمره‌ی خویش‌اند، با همان کیفیت همیشگی و بدون آگاهی از وضعیت. این ناآگاهی ریشه در سرخوشی آنان، در تقابل با بدبینی خواصِ فرادستِ فیلم دارد. فرودستانِ عامی درنهایت خود را با شرایط زیستی جامعه‌شان تطبیق داده‌اند، حال آن‌که فرادستانِ خاص به دلیل بدبینی‌شان، خصلتی اعتراضی و نفی‌گر یافته‌اند. مشکل فیلم در این است که شخصیت‌هایش در بدبینی، صداقت از خود نشان نمی‌دهند و به قدر کافی بدبین نیستند! برخلاف آن جمله‌ی کلیشه ای که «فلانی چیزی برای از دست دادن نداره!» این افراد تا رسیدن به مرحله‌ی دست شستن از جان و دل، راه درازی را باید بپمایند و آخرین هسته‌ی خیال‌پردازی خود را به‌راحتی از دست نخواهند داد. هسته‌ای که حفاظت از آن موجب

می‌شود ژست بدبینی بگیرند. بدبینی برای فرادستان اقتصادی ـ اجتماعی ایران راهی است برای هضم واقعیت و زیستن در این وضعیت کنونی. بهتر است دقیق‌تر نام گذاری کنیم: بدبینی بورژوایی. آن‌چه که درباره‌ی خصایل مبارزاتی فرادستان این فیلم می‌توان نتیجه گرفت، نه اصالت اعتراض و تلاشِ واقعی برای مقاومت در این وضعیت، که تلاشی وهم‌گونه برای پذیرش و کنار آمدن با این وضعیت است. نبرد آنان، نبرد کسانی را مانَد که ناتوان از هر نوع تلاش و مبارزه‌ی واقعی، امکان واکنش راستین و عملی از ایشان دریغ شده است، و حالا تنها از طریق یک انتقام خیالی آسیبی را که خورده‌اند جبران می‌کنند. اشکال اساسی‌شان این است که تنها اعمال‌شان واکنش به شرایط است و خود منشاء کنش نیستند؛ آنان به‌تمامی در واکنش به محیط، به انگیختارهای بیرونی دست به اقدام می‌زنند، پس اگر نفی‌ای در این میان پیش می آید، تنها برآمده از نه‌گویی است، نه آری‌گویی و آفرینش‌گری، نه خلاقیت و کوشش و شور زندگی، که از سَرِ یاس و بیچارگی و زبونی و سطحی‌شدن است. آن‌که آری می‌گوید، شورش و نیرو و کوش و توان خود را صرف دشمنی بیرونی نمی‌کند، او با اشتیاق تنها خود را تأیید می‌کند و از وجود خود آفرینش‌گری را می آغازد، او خود سرمنشاء کنش است.

در صحنه ای از فیلم، دختر در حالی که کافکا می‌خواند {دلیل انتخاب این ویرایش از مسخ، یعنی شرح ناباکوف بر کافکا، احتمالاً درشت‌تر بودن نام اوست که در کادر جلوه‌ی جذاب‌تری داشته باشد!} متنی را که برای روی جلد آلبوم آماده کرده برای پسر می‌خواند. متنی که متأسفانه به علت سطحی و اغراق‌آمیز بودن، به شعاری بی‌مایه تنزل کرده است. پسر به او می‌گویدکه این متن سیاه است، دختر معترض می‌شود که: «کجاش سیاهه؟!» این مثال خوبی از کلبی مسلکی و هم‌زمان سرخوشی فیلم است، در حالی که سازندگان نمی‌توانستند متنی تیره‌تر و افسرده‌حال تر از آن به دست دختر برسانند، ریاکارانه معتقدند که از نظر شخصیت دختر، این متنی عادی و به دور از تیرگی روانی‌ست! تنها چیزی که برای سازندگان مهم می‌شود، برانگیختن حس ترحم و برجسته ساختن نگاه خیره به کلیت فیلم است. در این کار به‌شدت بر دلسوزی مخاطب با شخصیت‌ها حساب باز کرده‌اند.

کلیدی‌ترین صحنه‌ی فیلم که درک ایدئولوژیک فیلم از تمایزات طبقاتی را عیان می‌کند، صحنه‌ی دزدیده‌شدن سگ خانگی دو جوان در خیابان است. دختر و پسر در حال رانندگی‌اند، سگ کوچکشان نیز در ماشین است، که یک موتورسوار به کنار ماشین می‌رسد و آن‌ها را وادار به توقف

می‌کند. پس از دزدیدن سگ به بهانه‌ی این‌که نگهداری سگ خلاف قانون است، از صحنه متواری می‌شود. صدای جیغِ دختر و پسر به آرامی محو fade می‌شود و اثر آن تا لحظاتی پس از پیوند خوردن به صحنه‌ی بعد بر جای می‌ماند. دلیل سازندگان فیلم، برای ادامه دادن این صدا، قطعاً تلاش برای برجسته ساختن علت آن، یعنی دزدیده شدنِ سگ یا به اعتباری دارایی تمایزبخش دو شخصیت فیلم است. این کارکردی جز برانگیختن حس ترحم در مخاطب ندارد. باید دردی که این صحنه بر شخصیت‌های فیلم عارض کرده است را با تیرگی نوشته‌ی دختر مقایسه کرد و نتیجه گرفت، آنچه که فرادستان اقتصادی را رنج می‌دهد حوادثی از قبیل دزدی‌های گاه‌به‌گاه سگ‌های خانگی شان است! اما این درد آن‌قدر زیاد نیست که به فرار از کشور منجر شود. پس چطور می توان این صحنه را درک کرد؟

به‌یقین، صوری ترین هدف این صحنه، به نمایش کشیدن محدودیت‌هایی است که برای زندگی فرادستان ایران وجود دارد، آن‌ها نمی‌توانند به‌تمامی و دربست به سیاق هم‌خویشان طبقاتی خود در غرب زندگی کنند. از سویی می‌توان به قدرت نیروهای شبه‌نظامی در اعمال قانون نیز اشاره داشت. ولی اگر موتورسوار یک نیروی شبه‌نظامی است، پس چرا فرار می‌کند؟ مگر چنین کسی از دو جوان دوست‌داشتنی کم دل و جرأت به هراس می‌افتد؟ فیلم محافظه‌کارانه از نشان دادن شخصیت موتورسوار طفره می‌رود، در عوض، بر طبق استراتژی دل‌سوزی تا به انتها، تمام تأکیدش بر چهره‌ی معصوم دو جوان قربانی است. از آن‌جا که مخاطب چهره‌ی موتورسوار را ندیده، پس با قاطعیت نمی‌توان گفت که یک مأمور پلیس این کار را انجام داده، لیکن، به علت فرار او، می توان نتیجه گرفت که موتورسوار یک دزد معمولی بوده نه یک مامور. از آن‌جا که تصاویر پلیس را در صحنه‌های دیگرٍ می‌بینیم، پس عدم نمایش این شخصیت نه به علت پلیس بودن که دقیقاً به علت فردی عادی بودن است. علت عدم نمایش چهره‌ی موتورسوار تنها تأکید فیلم بر دل‌سوزی به حال دو جوان نیست، بلکه از شرم ناخودآگاه فیلم ریشه می‌گیرد که چنین تصویری از فرودستان را با جانب احتیاط باید ارائه دهد.

در جامعه‌ی امروز ایران، موتور سیکلت، نمودی طبقاتی می‌یابد، در حالی‌که موتور به یک وسیله برای امرار معاش بدل می‌شود، کارکرد اصلی خود یعنی لذت بردن را از دست می‌دهد. آن‌چه که موتور برای دارنده‌اش به طور عام در ایران انجام می‌دهد، وسیله‌ی کار بودن است. هرچند که امروز می‌توان موتورسیکلت‌های چند ده میلیون تومانی نیز تهیه کرد، لیکن کارکرد غالب موتور نه نمایش‌گری و خیابان‌گردی و

پرکردن اوقات فراغت، که گذران زندگی برای فرودستان است. از سوی دیگر، کیف‌قاپی ها و سرقت های سطح شهر، عموماً با موتور هوندا یا انواع ایرانی آن انجام می‌شود، همان موتوری که در فیلم نیز سارق سگ از آن استفاده می‌کند. خلاصه آن‌که تصویر موتور در رسانه‌های امروز ایران را باید دالّ بر فرودستی صاحب آن تعبیر کرد.

در حقیقت این صحنه، خیال‌پردازی دو جوان از طبقه‌ی فرادست اقتصادی ـ اجتماعی است که با دزدیده شدن ژویی سانس‌شان به دست فرودستان به خشم آمده‌اند. فرادستان می‌خواهند به فراسوی لذت دست یابند، لیکن، فرودستان با دزدیدن این لذت فراسو گشته آن‌ها را خشمگین و غضبناک می‌کنند.

درکی که اصلاح‌طلبان از جنبش سبز ارائه می دهد، مبتنی بر همین شکاف طبقاتی است. به طور کلی تحلیلی را که اپوزیسیونِ اصلاح‌طلب به طور تلویحی از جنبش سبز ارائه می‌کند می‌توان چنین خلاصه کرد: طبقه‌ی متوسط و فرادست ایران، به علت درک والا و صحیح از وضعیت جهانی و منطقه‌ای، در پی آزادی‌های مدنی و قانون‌گرایی بودند، لیکن، فرودستان به علت ناآگاهی اجتماعی و منافع زودگذر با رأی دادن به تنگ‌نظران سیاسی و کسانی که خواهان محدود سازی جامعه‌ی مدنی بودند مانع دست‌یابی به حقوق شهروندی شدند! شاید رگه‌هایی از واقعیت را در این تحلیل بتوان یافت، از جمله در پی منافع زودگذر بودن و تأثیر پذیری فرودستان از پروپاگانداهای حکومتی و در پی گشایش جامعه مدنی بودن فرادستان و… لیکن، نحوه‌ی کنار هم چیدن واقعیت و افسانه از این دست به توهم ایدئولوژیک منتهی می‌شود.

در حالی‌که جبهه‌ی مقابل جنبش سبز یعنی دولت و پروپاگاندای حکومتی دقیقاً همین تصور از تضاد سیاسی فرادست/ فرودست را برجسته می‌سازند و تحلیل اپوزیسیون را رسمیت می بخشند! مثلا، در تظاهرات ۹ دی تلویزیون گزارش‌هایی پخش می‌کرد که اصولاً مؤید همین تحلیل از جنبش سبز بود. در روز ۹ دی که جمعی برای تظاهرات به خیابان آمده بودند، یکی از افراد نظری قابل‌تأمل را در برابر مصاحبه‌گر ارائه داد، او و دوستانش خود را از اهالی نازی‌آباد و جوادیه معرفی می‌کنند و دلیل حضورشان را حمایت از حکومت و مقابله با «بچه‌پولدارهای بالاشهری» می‌داند. در حقیقت او خود را فرودستی معرفی می‌کند که برای حمایت از نمایندگان سیاسی‌اش در مقابل فرادستان و نمایندگان سیاسی شان به خیابان آمده است. مراد این است که پروپاگاندای حکومتی، نه تنها در بحبوحه‌ی جنبش سبز، که همیشه خود را نماینده‌ی سیاسی فرودستان معرفی کرده است. در وهله‌ی

نخست، با کلیت‌ها مواجه‌ایم، یعنی مثلاً کلیتی تحت عنوان فرودستِ ناآگاهی که به دولت رقیب رأی می‌دهد. می‌توان مدعی شد که فرودست یک کلیت موهومی است؛ حکومت ایران خود را نماینده‌ی سیاسی فرودستان می‌نامد و اپوزیسیون اصلاح طلب ایران در تکمیل حکومت، خود را نماینده‌ی طبقه‌ی متوسط می‌خواند که در این‌جا نام رمز فرادستان است. چندوچون نمایندگی سیاسی حکومت در حوصله‌ی این مقاله نیست، اما درک این نکته که هم حکومت و هم اپوزیسیون هر دو، درکی کم‌وبیش مشابه از ابژه‌ای آرمانی‌شده به نام فرودستان دارند مهم است. اما همچنان، تصاویری که از فرودست ارائه می شود، برآمده از نگاهی غیر انسانی و از بالا به پایین است، این مطلب، هم در مورد تصاویر رسمی و هم تصاویر غیر رسمی صدق می‌کند.

در تمام ماجرای فیلم گربه‌های ایرانی… قرار است که یک فرار بزرگ صورت بگیرد، فراری از این‌جا و اکنون به جایی در سپهر خیال که آرامش و صلح پایدار در آن مستقر است. اساساً نقطه‌ی اتکا و پایگاه خیال‌پردازانه‌ی فیلم نه در نقطه‌ای که وقایع اتفاق می‌افتند که در جایی دیگر است، جایی که می‌توان، دست‌کم به طور مجازی بدان دست یافت. مکانی دور، یعنی غرب. تلاش برای فرار، اصالت مقاومت را به زیر سؤال می‌برد. این فرار خیال‌پردازانه در واکنش به شرایطی است که ناتوان از تغییر آن هستند. خیال‌پردازی این فرصت را به وجود آورده که به واسطه‌ی آن شرایط اکنون و این‌جا قابل تحمل شود، هرچند که در نهایت، این خیال‌پردازی با کابوس هولناک خودکشی و سقوط پایان می‌پذیرد و همگی از خواب برمی‌خیزند. سقوط دختر و پسر (انتخاب سقوط، برای خودکشی دختر، یکی از بدترین انتخاب های ممکن فیلم بود) بیشتر خصلت پایان یک رؤیای شیرین را دارد که با سقوط به پایان می‌رسد، تمام این خیال‌پردازی چرخش به دور فرار از این وضعیت به طرز محافظه‌کارانه‌ای به حفاظت از بنیان این وضعیت، برای تداوم خیال‌پردازی می‌گردد.

«روزهای سبز»: اخلاق بردگان

حنا مخملباف، در میانه‌ی جنبش سبز، فیلم روزهای سبز را تکمیل کرد، فیلمی که در جشنواره ونیز به نمایش در آمد و بارها از رسانه‌های فارسی‌زبان خارج از کشور پخش و از آن تجلیل شده است. طراحی و فیلم‌برداری این فیلم، پیش از انتخابات آغاز شده بود و با اعتراضات مردمی پس از آن نیز ادامه پیدا می‌کند.

فیلم درباره‌ی دختری افسرده و بیمار است که قرار است در فیلم،

امیدها و آرزوهای خود را (از جمله امیدی که به رییس‌جمهور پیشین ایران، محمد خاتمی بسته بوده) یادآوری کند. شوربختانه، آن‌چه که یادآوری می‌شود نه به طرح فیلم کمک می‌کند و نه فیلم از عهده‌ی سازمان‌دهی آن برمی‌آید. به نظر می‌رسد، حتی بخش‌هایی که تظاهرات و تجمعات پیش از انتخابات را در برمی‌گیرد نیز، با نگاهی از پیش تعیین‌شده و شناختی درست، تصویربرداری نشده، بلکه، بیش‌تر هدف فیلم‌برداری بی‌هدفی بوده به این امید که شاید روزی این تصاویر به کار آید. این ایمان راسخ که در فیلم‌ساز وجود داشته به کارایی تصاویری که بی‌هدف گرفته شده، به بی‌هدفی کلی روایت منجر شده است. از قضا آن روز به زودی فرا می‌رسد و این راش‌های به‌اصطلاح بی‌مصرف و دورریختنی، ارزشمند می‌شوند. بعید است که فیلم‌ساز، از پیش، نتیجه‌ی انتخابات و حوادث بعدی آن را حدس زده باشد و از بازیگر بخواهد که داستانی در آن راستا بازی کند؛ برای مثال، نماهایی که به حضور خاتمی در استادیوم و سخنرانی او مربوط است، بازیگر در کنار او حاضر می شود، و البته دیالوگ‌های سطحی‌ای که در آن‌جا تحویل دوربین داده می‌شود، حکایت از عدم نگرش و نداشتن بینشی خاص است. کارگردان احتمالاً همان جا، رو به دوربین از بازیگرش می‌خواهد که چند جمله را تکرار کند و اگر توانست گریه کند، شاید بعدها به درد خورد! نتیجه این‌که، فیلمی شلخته، بدون طرحی واحد و درهم‌ریخته از آب درآمده. شلختگی و بی‌نظمی یک فیلم، اگر به عنصری زیباشناختی بدل گردد، خود به نوعی واجد نظم در روایت‌گری است. مسئله این است که یک فیلمساز ناتوان از نظم‌بخشی و پیروی از جریان روایت‌گری کلاسیک، کار بی‌ربط خود را به لحاظ استتیک سینمایی واجد ارزش تلقی کند. اگر برای مثال، ژان لوک گودار در فیلمی مثل «از نفس افتاده» مدام از جامپ کات استفاده می‌کند، بینش کلی فیلم، ربط‌یابی و سازمان‌یافتگی اساسی روایت آن، به ایجاد قراردادی با مخاطب منجر می‌شود که فیلم از پای‌بندی به آن سربلند بیرون می‌آید. لیکن، فیلمی که قرار است با مخاطب خود قرار دادی ببندد مبتنی بر عدم پیروی از روایت کلاسیک، اما پس از مدتی به طور جدی روایت کلاسیک را به میان می‌آورد و شروع به قصه‌گویی سینمایی می‌کند، بی‌تردید نه‌تنها مخاطب را گیج و سردرگم و خشمگین می‌سازد، که به قول و وعده‌ی آغازین خود، به قرار داد خود، نیز وفادار نمی‌ماند. درک نادرست از سینمای آوانگارد و کم‌سوادی هنرمند ایرانی، به این سوءبرداشت انجامیده که هر فیلم از هم‌گسیخته و شلخته‌ای، فیلمی مترقی است! برای چنین رده آثار سینمایی، از قبیل «روزهای سبز» باید از عنوان «فیلم» اجتناب کرد و عنوان «مجموعه تصاویر متحرک» را انتخاب کرد. این مجموعه تصاویر، گاه خصلت پروپاگاندایی عامیانه در جهت حمایت از یک شخص

سیاسی و فروکاستن و ادغامِ تمام خواست های متکثر یک جنبش در او را پیدا می‌کند.

شاید بتوان این نقیصه‌ی فیلم را چنین توجیه کرد که، فیلم از ابتدای تجمعات شهروندان در پیش از انتخابات شروع شده و طرح منسجمی را انتخاب نکرده تا بتواند بر اساس تحولات لحظه‌به‌لحظه‌ی جامعه، روند فیلم نیز تغییر یابد؛ به این ترتیب، با اوج‌گیری درگیری‌های خیابانی، لاجرم لحن فیلم هم منکسر شده است. اما این توجیه به‌هیچ‌عنوان قانع‌کننده نیست. پرسش مهمی که باید پیش کشید، این است که چرا اصولاً چنین فیلمی باید ساخته شود؟

در واقع، با میلی افسونگر به تولید روبه‌روایم. چرا باید هر اثری را تولید کرد؟ چه رابطه ای میان تولید یک اثر اجتماعی و اخلاق ethic وجود دارد؟ حریم اخلاقی جامعه، تحمیل هر اثری به آن را، پذیرا نیست. نمی توان هر کالای تولید شده را به جامعه تحمیل کرد. چشم‌پوشی از تولید، در زمانه‌ی تولیدِ بی‌امان، به درجه‌ای از رشد ویژگی‌های فردی بستگی دارد. آیا تولیدگری بی امان، ارتباطی با چرخش سرمایه ندارد؟ تحمیل یک اثر فردی به جامعه، به بهانه‌ی مبارزه‌ی سیاسی، به این دلیل غیراخلاقی است که ریاکارانه اهداف و انگیزه های فردی، به نام جمع، مُهر می‌خورند. این میل به تولید زائدات که به عرصه‌ی هنری و فرهنگی نیز راه پیدا کرده، میلی عمیقاً ضد اخلاقی است. میلی است که در آن قرار است چرخش سرمایه، نهایتاً، در امتداد نفعِ صاحب ابزار تولید صورت بگیرد، میلی که در آن به سوژه های فعال و زیستمند، کوچک‌ترین نگاه اخلاقی صورت نمی‌گیرد و آن‌ها را به ابژه‌های تولید بدل می‌کند. میلی که نه به انباشت سرمایه‌ی مادی، که به انباشت در میدان فرهنگی منتج می‌شود. صاحب اثر، با سوءاستفاده از قربانیان یک وضعیت اجتماعی، رزومه‌ی کاری خود را رنگارنگ می‌سازد. اعتراض به ساخت چنین آثاری باید از خودشیفتگی فردگرایانه گذر کند و نقطه‌ی کانونی اعتراض، نه فیلمساز و صاحب اثر، که ایدئولوژی به بیان درآمده باشد.

افسردگی آگاهی‌بخش

روزهای سبز، از مجموعه تصاویر آرشیوی که شهروندان با موبایل تهیه کرده‌اند، و هم‌چنین از داستان‌هایی که در آن از بازیگر استفاده شده، و کارزارهای انتخاباتی، تشکیل شده است. نخ متصل‌کننده‌ی تمام بخش‌ها، دختری افسرده‌حال و نزار است که برای درمان افسردگی‌ای که فیلم تأکید دارد هم‌نسلان او نیز بدان مبتلایند، به روان‌پزشک مراجعه

می‌کند. در تاکسی‌ای که به قصد مطب پزشک سوار شده، نخستین تعارض طبقاتی خود را بروز می‌دهد. در کنارِ او، زنی چادری نشسته که از صحبت او با منشی روان‌پزشک، احتمالاً تعجب کرده است؛ در این لحظه دختر با لحنی تحقیرآمیز، زن چادری را خطاب قرار می‌دهد و به افسردگی خود می‌بالد. شخص مورد عتاب قرار گرفته خجول و درمانده به نقطه‌ای دیگر (خارج از کادر دوربین) خیره می‌شود. قطعاً زن چادری که البته به زعم فیلم، زنی سنتی است، از افسرده بودن دختر متحیر شده است.

ذهن ساده‌اندیش اصلاح طلب، به تقابل سنت و مدرنیته سخت باور دارد، به‌حدی که این تفکر را انتزاعی و نهایتاً از خود بیگانه ساخته است. در نزد اصلاح‌طلبان، جنبش سبز ماحصل تقابل سنت و مدرنیته است؛ این تقابل، رویه‌ی نازک تعارض طبقاتی بین طبقه‌ی متوسط و فرادست و یارانه‌بگیرانِ فرودست است. زن چادری این‌جا تبلور همان کسانی است که سنتی خوانده می‌شوند، کسی که هنوز به مهم‌ترین نمود سنت یعنی چادر مشکی باور دارد. در عوض، دخترِ افسرده با احوال غریب خود، از جمله حضور در راهپیمایی‌های سبز پیش از انتخابات و کارزار انتخاباتی‌ای که رییس جمهور پیشین در آن سخنرانی می‌کند و از همه مهم‌تر و کلیدی‌تر به دلیل افسردگی اش، نمودِ بخش (به باور اپوزیسیون) مدرن جامعه است. فیلم تأکید غریبی دارد بر این‌که، دختر افسرده را در ارتباط با دیگران به تصویر بکشد، این تأکید را حتی در صحنه‌های داستانی که چند بازیگر تئاتر در حال نقش‌آفرینی‌اند می‌توان حس کرد. حتی در یک توهم تجریدی نیز، دختر به نسل خود گره خورده است. او باید به عنوان نمود هم‌نسلان خود با تمام شدت و حدت به تصویر درآید، و این مشکل اساسی فیلم است که بر مبنای ایدئولوژی اصلاح‌طلبی، به نمایش کلیت بی‌شکاف و ترک نخورده رغبت دارد. دختر افسرده نماینده‌ی کلیت هم‌نسلان خویش می‌شود، این کلیت هیچ شکافی ندارد و همه به شیوه‌ای کاملاً مکانیکی یک‌دست و هم‌سان گشته‌اند. هیچ تعارضی وجود ندارد. با این نگاه، می‌توان فهمید که چرا فیلم یک شخصیت افسرده و قربانی را نمود کلیت نسل جوان ایران به تصویر درآورده است. میل سرکوبگر به هم‌سان‌سازی و عدم احترام ریشه‌ای به تفاوت‌های فردی و سرکوب فرد برای هضم گشتن در جریان کلی، از علل اصلی این شیوه‌ی آشکارا ضدّ دموکراتیک تصویرگری جامعه است. در ایدئولوژی اصلاح‌طلبی، فرد متفکر، یا کسی که به فکر مشغول است، همواره دغدغه‌ی مرگ دارد. در این نگاه، فکر، ریشه در نفی زندگی و خواست نیستی است. به این علت تمامی شخصیت‌های این جریان سینمایی که در اصطلاح پروتاگونیست خوانده می‌شوند، پژمرده و خموده

و مرگ‌طلبند، آنان پیاپی با مرگ دست‌وپنجه نرم می‌کنند و از همه مهم‌تر خود را قربانی چاره‌ناپذیر وضعیت موجود می‌دانند. قربانی‌ای که نهایتاً باید با این وضعیت بسوزد و بسازد، قربانی‌ای که کینه‌توزانه مترصد فرصتی است تا زیرکانه ضربت خشونت‌آمیز خود را وارد کند، قربانی‌ای که بیش از حد ترسو و بزدل است که خود شاهد تغییر وضعیت باشد و تنها آرزویی دور و دراز دارد که نجات‌بخشی از راه برسد. قربانی‌ای که حتی ناتوان از تصمیم‌گیری برای مرگ خود است و مرگش اصولاً با اتفاقات این وضعیت گره خورده، قربانی‌ای که از نفی زندگی و شعله‌های سرکش و شورانگیزِ هستن و بودن، گریزان است و تنهایی و انزوا و دور شدن از انگیزه‌های شعف‌ناک خواست زندگی را می‌طلبد، او یک «نه»ی جان‌کاه و سوزناک به سراسر زندگی حواله می‌دهد. نزد اصلاح‌طلب، متفکر یک زاهد گوشه‌نشین و خجول، یک قربانی طلب‌کار از زندگی، یک کینه‌توز ریاکار است. در نزد اپوزیسیون اصلاح‌طلب، جنبش سبز، قربانی ناآگاهی فرودستان شد، قربانی سنت شد، به این دلیل فرودستان را باید نکوهش کرد و نهایتاً از آنان طلب‌کار بود.

نگاه دختر افسرده به زن چادری بی‌شباهت به نگاهی نیست که بورژوازی ایرانی به یک فرودست دارد. این برخورد همان چیزی است که بوردیو، خشونت نمادین می خواند. در چنین برخوردهایی به هیچ روی ردی از برخورد فیزیکی یا توهین و تحقیر مستقیم دیده نمی‌شود. آنچه اتفاق می افتد، کاملاً غیرمستقیم و با حاشیه‌ی امنی است که مدنیت بشری برای چنین اعمالی تدارک دیده است. واقعیت این است که برای جامعه‌ای عمیقا طبقاتی و با شکاف‌های پر رنگ اقتصادی و اجتماعی و سیاسی، فرادست بودن یا فرودست بودن به خصلت ذاتی سوژه‌های اجتماعی بدل می‌شود. داغِ یک نشانه است که بر بدن‌های آنان حک شده؛ به این ترتیب، حتا اگر فردی شکاف های طبقاتی را طی کند، همچنان رد این داغ را با خود حمل می‌کند.

در صحنه‌ی داخل تاکسی نیز، دختر افسرده، غضبناک و طلبکار است. او زن سنتی را بهانه‌ای برای عریان‌کردن حس طلب‌کاری خویش می‌داند. حسی که به علت کینه‌توزی ابعاد بیشتری یافته و تعمیق شده است. فرد کینه‌توز، زیرک‌تر از غیر کینه‌توز است. او به نیکی می‌داند که در زمان افول، در نقطه ضعف، باید انتقام خود را بگیرد. مسئله‌ی یک کینه‌توز، انتقامِ است. بردگان با کینه‌توزی، منتظر لحظه‌ی موعودند. تا آن لحظه صرفاً خود را با امید انتقام سرگرم می‌سازند. در حالی که کینه‌توز صرفا واکنش نشان می دهد، صرفاً در مقابل دیگری تعین

می‌یابد، غیر کینه‌توز، اثبات‌گر است، او کنش نشان می‌دهد و سرمنشاء آفرینش‌گری است. او تنها در مقابل خود می‌ایستد، لیکن برده‌ی بدون ارباب، بدون بند، بدون درد و رنجی که دیگری بر او وارد می کند ناتوان از زیست است. او این رنج را می‌طلبد تا بقایش تضمین یابد. با پذیرش رنج از دیگری، خود را آماده‌ی به پستی کشاندن ارزش‌های زندگی می‌کند. خمودگی، تیرگی می‌بیند و مدام در اندیشه‌ی نیستی، هستی خود را سر می‌کند. برده، ناتوان از مقاومت، ناتوان از کاربست کوش و توان و نیرو و شادابی انسانی، رانه‌های اصلی انسان، در توجیه، آنها را نفی می‌کند. برده تنها نفی می‌کند و کینه‌توزانه مترصد انتقام است، حال آن‌که برای آفرینش‌گری، برای دست‌یابی به درکی درست از خواست خود باید از بردگی دست شست و ژست کهنه‌ی برده را به دور ریخت.

مشکل این جریان سینمایی به طور عام در این است که بردگانی که قرار است به تصویر درآیند، به بردگی خود معترف نیستند و از بردگی خود ناآگاهند. لذا، به تصور اینکه حقوقی برای خود قائلند، کینه‌توزی و نفرت و پژمردگی را توجیه می‌کنند. کنشی که مدعی می‌شوند انجام می‌دهند، صرفاً واکنشی وهم‌ناک و تخیلی در دنیای تاریک فردی‌شان است. ترس و بزدلی به یک اصل بدل می‌شود و شوریدن بر اساس انگیزه‌های طبیعی انسانی، تحت عنوان خشونت‌گری نفی می‌شود. در عوض، فرار و گریختن از معرکه به این طریق توجیه می‌شود که این افراد نخبه، با به خطر انداختن زندگی خود، به جامعه خدمت می‌کنند، چراکه در صورت ایستادگی و حضور بیش‌تر در صحنه‌ی اجتماعی، توسط فرودستان و نیروهای سیاسی (ای که با بی‌رحمی به نمایندگی فرودستان منصوب‌شان می‌کنند!) نابود می‌شوند. نخبگان فرادست در این آثار سینمایی، تنها نسبت به حفظ جان خود مسئول نیستند، جان آن‌ها برای جامعه نیز مهم محسوب می‌شود و باید در حفظ آن بکوشند. این چیزی جز نارسیسیسم (خودشیفتگی) نیست.

در صحنه ای چند بازیگر تئاتر، در حالی‌که ژستی مثل اشراف بریتانیایی به خود گرفته‌اند (این تصویر یادآور مراسم چای خوردن عصرانه‌ی بانوان فرادست بریتانیایی است!) بحث اصلی‌شان پیرامون فرار از کشور و گریختن از مهلکه است. برخی موافق‌اند، چراکه سختی زیاد کشیده‌اند، لیکن یک جمله‌ی ماندگار در میان تمام دیالوگ ها، تأکیدی بر نارسیسیسم فرادستان می‌کند. کسی آن‌جا، معتقد است که «اگر ما فرار کنیم چی می‌شه؟» در واقع مسئله‌ی او، چگونگی تغییر شرایط بدون حضور خود اوست. اگر او نباشد چه کسی می‌تواند به جای

او مقاومت کند؟ این فکری از اساس خودشیفته است. به یاد داشتن این نکته ضروری است که فضای ذهنی جامعه به سمتی رفته که مهم‌ترین و فوری‌ترین پرسشی که یک فارغ‌التحصیل لیسانس یا فوق‌لیسانس با آن مواجه است، ماندن در داخل یا رفتن به خارج از کشور است. در حالی‌که تا چند دهه پیش از این، درصد بزرگی از دانش‌آموختگان ایرانی مقیم خارج، پس از اتمام تحصیل به کشور باز می‌گشتند، امروز روالی معکوس به وجود آمده است. تغییر شرایط اقتصادی ـ فرهنگی ـ سیاسی به‌یقین تأثیری قاطع داشته است، لیکن، تردیدی در اثرگذاری فرهنگ نارسیسیستی و فردگرایی که سعادت فرد را مقدم بر جمع می‌داند نیست. این فرهنگ در رابطه‌ای دیالکتیکی هم اثر می‌گذارد و هم اثر می‌پذیرد و بازتاب فضایی است که به طورعینی در جامعه وجود دارد. مسئله‌ی مهم نه بررسی اثرپذیری این فرهنگ از واقعیت، که بررسی ریشه‌های اثرگذاری آن بر جامعه است. فرهنگ نولیبرالی اصلاح‌طلبان، یکی از آن مواردی است که چنین اثر قاطعی بر ذهنیت جامعه ایران گذاشته است.

البته باید به یاد داشت که یکی از شاعرانه ترین و زیباترین بندهای اعلامیه جهانی حقوق بشر، بندی است که حق زیستن را در هر نقطه‌ی دلخواه جهان به رسمیت می‌شناسد، بندی که در هیچ جایی عملاً رعایت نمی‌شود. حق انتخاب مکان زیست، حق هر فرد است، مشکل در این‌جا، ایدئولوژی‌ای است که با جعل و دست‌کاری در این امر بدیهی، آن را به صورت سرپوشی برای بی‌کفایتی و بی‌لیاقتی ساختاری خود، بدل می‌کند. ایدئولوژی‌ای که مدام با نفی زندگی و نه گویی و مرگ، دست‌وپنجه نرم می‌کند، ولی با واژگون‌سازی حقوق و اعمالی که از انگیزه‌های شادمانه‌زیستی نشأت گرفته، انگیزه‌هایی که شورمندی و بی‌پروایی را تبلیغ می‌کنند، انگیزه هایی که از والا روانی و فرازمندی صاحب آن پرده برمی‌دارند، از قبیل حق سکناگزیدن در هر جا که خوش آید، حق زیستن مثل باد، حق جاری ساختن خواستِ زندگی، به امری که از پستی روان و جبونی و بزدلی و بی‌مایه‌گی ریشه گرفته، فریب‌مان می دهد. این مطلب، بار دیگر تأییدی است بر این‌که نباید هر اثر فردی را به جمع تحمیل کرد، چرا که عواقب یک نگرش اشتباه فردی، دامن جمع را می‌گیرد و به مخدوش‌سازی هویت جمع بدل می‌گردد.

دیده‌شده‌ترین تصویر از جنبش سبز، لحظه‌ی جان باختن ندا آقا سلطان است؛ تصویری که توجه گسترده‌ای را به این جنبش جلب کرد. خیل کثیری به واسطه‌ی این تصویر با این جنبش آشنا شدند. آن‌چه که ماهیت این تصویر را با نمونه‌های مشابه متمایز می‌سازد، نگاه پرسشگر قربانی

در واپسین لحظه به لنز دوربین است. این چه نگاهی است که لذت تکمیل گشتن خواست قدرت را در مخاطب دل‌رحم، ناکام می‌گذارد؟

مخاطبی که چنین تصویری را مشاهده می‌کند، با پیش‌فرضِ دیدن ماجرا بدون دردسر تا به آخر، مشغول دل‌سوزی به حال یک انسان، به یک قربانی است. اما درواقع آن‌چه بر ضمیر اصلاح‌طلب پنهان می‌ماند این است که به‌ناگاه، ابژه‌ی تصویر، سر به شورش می‌گذارد و سوژه‌ی نگاه می‌شود. اینک نداست که سوژه‌ی نگاه است و مخاطب، ابژه‌ی در حال دیده شدن. ندا مخاطب را استیضاح می‌کند، به سمت خودش فرا می‌خواند. حس تلخ پایان تصویر برخاسته از دردِ دیده شدن ناگهانی است، در حالی‌که مخاطب ترجیح می‌داد، ابژه ی تصویر (اینجا ما در حال صحبت از یک انسان‌ایم!) پیش از این‌که خود به سوژه‌ی نگاه بدل شود، می‌مرد، یا این‌که فیلم به طور ناگهانی قطع می‌شد. اما تصویر امتداد می‌یابد و این نگاه پرسشگر امتداد می‌یابد. دختر جوان، مخاطب را به پرسش می‌گیرد؛ تو در حال تماشای مرگ منی، منتظر پایان تصویری؟ یک انسان در حال مرگ است، تو در حال تماشای مرگ یک انسانی، نه چیزی دیگر، چه کار می کنی؟ کماکان دل‌سوزی تنها واکنش توست؟

جهان امروز، مملو از تصویر است، آن‌چه که درک انسان از جهان را می‌سازد نه تصویر، که ارتباطی است که تصاویر برقرار می‌کنند. ما مخاطبان، هر روز، به مدد لنزهای خارق‌العاده‌ی دوربین‌ها، می‌توانیم لحظه‌ی زایش هر انسانی و لحظه‌ی مرگ او را ببینیم. تصاویر، به‌سرعت عادی و فراگیر می‌شود. فاجعه آن‌جاست که مرگ انسان، در تصاویر به امری عادی و تکراری بدل شود. کم‌تر روزی است که خبری از یک بمب گذاری با گزارشی تصویری از فاجعه را نبینیم. افغانستان، عراق یا اوکراین، تفاوتی ندارد، این اخبار برای مخاطب ملال‌انگیز است و بیش‌تر گویای ناتوانی و عدم امکان واکنش و نهایت انفعال است. مرگ یک انسان در تصویر، کاملاً پیش‌پاافتاده و عادی است، واکنش مخاطب به این تصویر نیز ترکیبی از دل‌سوزی و ترحم و غضبناکی است. (خشم با غضب کمی متفاوت است، غضب واجد وجهی ریاکارانه است، فرد غضبناک هم خشمگین است و هم طلبکار، لیکن خشم، تنها واجد سویه ای از سرشت انسانی است.) در این موقعیت، استفاده از چنین تصویری به منظوری تجاری یا فردی عملی مجرمانه و ضد انسانی محسوب می‌شود. چراکه با این عمل غیر اخلاقی، در عادی‌تر شدن و پیش پا افتاده‌تر شدن مرگ یک انسان، همکاری، و نهایتا در قتل او در ساحت خیالین the imaginary شراکتی صورت گرفته است. ایدئولوژی فردگرایی اصلاح‌طلبان، هر امر جمعی‌ای را به نام فرد منگنه می‌زند و خصلت جمعی را کسر می‌کند و

اعمال جمعی را به مجموعه اعمال پراکنده‌ی فردی تقلیل می‌دهد. فردی که جمع را نمایندگی می‌کند، اختیار تام دارد، چراکه نخبه است و توانا. فرد نخبه، هیچ مسئولیت اخلاقی‌ای در قبال آنان که به او تفویض اختیار کرده‌اند حس نمی‌کند، چرا که در این ایدئولوژی، جمع، یک انتزاع کاذب و ساختگی است! مطلبی که از صاحب اثر می‌توان پرسید این است که، اگر فردی که تصویر مرگ او را در پروژه‌تان به کار برده اید، زنده بود، آیا به شما اجازه می‌داد که چنین استفاده ای از وجود او انجام دهید؟ آیا یک انسان بر بدن خود حقی دارد یا این مطلب صرفاً توهم است؟ شاید پاسخ این باشد که، پرسش‌گر برای فرد مرده هم زندگی قائل است! اما، پیش‌پاافتاده ترین پاسخِ مدافعان این طرز فکر، چیزی شبیه به این خواهد بود: «ما با پخش هرچه بیشتر این تصاویر، مردم جهان حتا مردم ایران را، آگاهی می‌بخشیم!» در پاسخ به این ادعا، دو مطلب را باید یادآور شد؛ نخست این‌که، مهم‌ترین مرجع و مخاطب ایدئولوژی اصلاح‌طلبی، غرب است! این ایدئولوژی، در پی بازتولید نگاه خیره‌ای است که از غرب به سمت شرق مظلوم و قربانی صورت می‌گیرد، هم قربانی‌سازی و هم بازتولید نگاه غربی. دیگر این‌که، این ایدئولوژی، درکی فتیشیستی از امر آگاهی‌بخشی دارد! تصور بر این است که آگاهی بخشی، امری مکانیکی و قابل تکثیر است و مخاطب منفعل صرفاً پذیرای تمام آنچه که به او ارسال می‌شود است. برای هیچ مقاومتی از سوی مخاطب خود را آماده نمی‌کنند، در واقع به دنبال تولید مخاطب ویژه‌ی خود هستند.

نباید از یاد برد، که در مورد ویژه‌ی این فیلم، چنین ادعایی کذب محض است! چراکه، مدت‌ها پیش از فیلم «روزهای سبز»، و همین طور پس از آن، تصویر معروف ندا در فضای مجازی دیده می‌شد و همچنان دیده می‌شود. کلیپی که مرگ ندا را جهانی ساخت، به تنهایی خود یک فیلم سیاسی کامل است، بدون شیادی و پرگویی. فیلم «روزهای سبز» هیچ نقشی در تکثیر این تصویر ندارد. در عوض با اتخاذ ژست ریاکارانه‌ی مبارزه‌ی سیاسی، درصدد فریب و در عین حال جعل تاریخ است. با ادغام کردن آن تصویر معروف در فیلم، به زرق‌وبرق فیلم افزوده شده است. با ادغام آن تصویر، در واقع، دل‌سوزی و حس ترحم مخاطب بیش از هر لحظه‌ی دیگر قرار است برانگیخته شود و فیلم‌ساز با استفاده از این تصویر در فیلم شخصی خود، هدفی جز برانگیختن بیش‌تر نداشته است. با این کار، مرگ یک انسان، به ابزاری بدل می‌شود که باید، به جذب مخاطب بیش‌تر، برای فیلم کمک‌رسانی کند. فیلمی که به پروپاگاندای سیاسی یک جناح اقتصادی ـ سیاسی حکومتی تبدیل می‌شود. مرگ انسان، باید به امری تکراری و عادی و از احساس تهی‌شده بدل گردد تا فیلمی

شخصی دیده شود. {اگر فیلم‌ساز قصد استفاده از این تصویر را برای پخش بیش‌تر و کمک‌رسانی بدون غوغا سالاری، به جنبش دموکراسی‌خواهی مردم ایران را داشت، پسندیده‌تر آن بود که بدون نام خود فیلم را پخش می کرد. آنگاه حضور فیلم در جشنواره های خارجی نیز معنای ژست مبارزاتی فیلم را می گرفت. لیکن در این وضعیت، گردش فیلم در جشنواره ها، معنایی جز چرخش نام‌های شخصی (و نه غیر شخصی) را ندارد.}

نکته این است که باید این‌جا با نگاهی متافیزیکی مسئله‌ی اخلاق را طرح کنیم. مردگان، هنوز دفن نشده‌اند! با استفاده از ساحت خیالین و تعدی به خیال‌پردازی یک انسان، اخلاق را زیر پا گذاشته‌ایم. این مطلب، دقیق‌تر از آن است که با مسامحه از کنار آن گذر کنیم. انسان، بر بدن خود حق دارد. و هیچ‌کس نمی تواند این حق را مصادره کند. خیال‌پردازی هر فردی محترم و غیر قابل تعدی است. خیال‌پردازی یک انسان آن چیزی است که جهان او را می‌سازد. هیچ انسانی، بر صحنه مرگ خود، تسلط و کنترل تام ندارد، لذا، در ساحت خیالین یک انسان، صحنه‌ی مرگ او بسیار متفاوت از آن چیزی است که عملاً به وقوع می پیوندد. تصویرکردن به‌اصطلاح واقع‌گرایانه‌ی لحظه‌ی مرگ یک انسان، استفاده از آن برای پروپاگاندایی سیاسی، تعدی به ساحت خیالین آن شخص محسوب می شود و کاری غیر اخلاقی است.

شرم عاشق / شور رؤیا

برخلاف مدعای اپوزیسیون اصلاح‌طلب، مبنی بر به رسمیت شناختن تفاوت‌ها، آن‌چه که رسماً در «سینمای اپوزیسیون» به تصویر در می‌آید، شاکله‌های پر و پیمان و بدون شکاف است. نسل جوانی که تصویر می‌شود، بدون خلل و فرج، همگی توده‌وار در حرکت‌اند. هم‌سان سازی و یکدست خواستن جمع انسانی، عدم احترام ریشه‌ای به تفاوت هایی که هیچ نسبتی با منظر آرمانی ایدئولوژی مورد نظر ندارد، همگی بر کذب ادعای یادشده گواه می‌دهند. اپوزیسیون اصلاح‌طلب، تفاوت‌های دیگری را به رسمیت نمی‌شناسد، در عوض تفاوت خود را با دیگری به عنوان مرجع اصلی قراول‌روی تأیید می‌کند، و دیگری را در نسبت با خود می‌سنجد. تفاوت‌ها نه به ذات تفاوت که به مقدار تفاوت از من مهم و قابل‌احترام است. این جاست که بار دیگر مسئله‌ی اخلاق در مبارزات سیاسی مطرح می‌شود. چه نسبتی بین اخلاق و تاکتیک‌های سیاسی می‌توان ترسیم کرد؟

نگاه اپوزیسیون اصلاح‌طلب به انسان‌ها، نگاهی فتیشیستی است؛ برای

آن‌ها قربانی اهمیت بیش‌تری دارد تا آن‌که هنوز قربانی نشده است. نگاه خیره‌ای که به سمت مرجع قدرت غربی است، به‌دنبال امتیاز گرفتن است، با یک قربانی که به طور عقلانی به عدد و رقم و آمار ریاضیاتی فروکاسته شده است بیشتر می‌توان ترحم گدایی کرد. فردگرایی و تحبیب نخبگان فرادست گشته نیز از علل بی‌ارزش دانستن ذاتی انسان‌هاست. برای این ایدئولوژی، انسان هرچه مفلوک‌تر، هرچه قربانی تر شایسته ی ارج نهادنِ بیش‌تر! بنابراین برای فردیت انسانی کسانی که در پیکارهای اجتماعی شرکت می‌کنند، محلی از اعراب قائل نیستند و چیزی جز تبعیت بی چون‌وچرا و هم‌سانی سوژه‌ها را نمی‌طلبند، لذا، در اتخاذ تاکتیک موردنظرشان، پرسش از اخلاق، مقوله‌ای است کاملاً تحمیل‌شده و سرازیر شده از بالا به پایین، فرد انسانی‌ای که در لحظه‌ای گرفتارِ انتخاب، بین وضعیت موجود یا انتخاب تاکتیکی اپوزیسیون می شود، گریزی از هم‌سانی با انتخاب جماعت ندارد. در این میان، پرسش از اخلاق را نه او و نه جمع به‌راحتی پاسخ‌گو نیست! مثلاً اگر قرار باشد، به عنوان یک تاکتیک مبارزاتی از صحنه‌ی مرگ یک انسان، تصویری احساس‌زدایی شده و تخت ارائه گردد، در توجیه این عمل، هم فرد و هم کلیت اپوزیسیون، از ارائه‌ی هر پاسخ اخلاقی عاجزند. این طریقه‌ی اتخاذ مواضع سیاسی و برخورد با اخلاق در سیاست، از سوی اپوزیسیون اصلاح‌طلب بی‌شباهت به خط‌مشی اخلاقی احزاب کمونیست طرفدار شوروی سابق نیست.

برای رؤیا دیدن، باید شوری داشت، برای شور رؤیا باید عاشقانه از واقعیت بیرون از رؤیا شرمگین بود! آنچه که یک شورمند رؤیابین با خود دارد و دیگرانِ فاقد آن‌اند، همین شرم عاشقانه از وضعیت جمعی است، شرمی که ابداً فردی نیست و یک فردگرا هیچ گاه آن را به دست نخواهد آورد.

این توهم، که بر مبنای نوعی از اخلاق خیالین، مثل نیکی به همسایه یا احترام به جایگاه انتزاعی افراد و … می‌توان تاکتیک درست را انتخاب کرد کاملا عبث است. گاه، برای به دوش کشیدن بار مسئولیت اخلاقی، باید، دست ها را آلوده کرد! ذهنیت اصلاح‌طلب به‌شدت طلب‌کار است و از موضعیِ فردی به بیرون خیره شده. بنابراین، دختر افسرده‌ی این فیلم، صرفاً در پی پاسخ به این پرسش است که چه‌گونه تغییرات اجتماعی اثری قاطع و عینی بر زندگی فردی او می‌گذارند. ازاین‌رو، کاسب‌کارانه در پی بررسی سود و زیان حضور و شرکت در اعتراضات، زندگی در داخل یا خارج، ژست افسردگی و … همگی برآمده از تنگ‌نظری فردگرایی است که اولویت را به فرد منتزع‌شده از جمع می‌بخشد. حال

آنکه این وضعیت دقیقاً نتیجه‌ی همین اولویت‌بخشی است؛ در فرایند اولویت‌بخشی فرد بر جمع، برخی افراد به علت جایگاه خود بیش از دیگران اهمیت یافته‌اند، اپوزیسیون اصلاح‌طلب و فردگرا، به‌هیچ‌روی خشمگین نیست، غضبناک است چراکه، غضبناکی برآمده از روحیه‌ای فردگرایانه است و ریشه در طلب‌کاری از جمع دارد، لیکن خشم، نمود جمع در فرد، تجسد خواست و اصرار جمع است که در فرد حلول کرده است. خشم، واجد خصلتی جمعی است، غضب وجوهی فردی و شخصی شده دارد. کینه‌ای شخصی و انتزاعی است. عبث نیست که دختر افسرده‌ی این فیلم این چنین غضبناک است! و البته یک فرد غضبناک و افسرده، هیچ گاه به دلیلی جمعی، از وضعیت زیست خود شرمگین نمی‌شود و لاجرم، هیچ‌گاه نمی‌تواند رؤیایی جمعی را به تصویر درآورد.

مبارزان خودشیفته در شمال «پل چوبی»

برای یک لیبرال، علتِ تن دادن به خطرِ مبارزه‌ی سیاسی، گاه در شهرت حاصل از آنpolchobi۲ است. از آن‌جاکه این شهرت همان قدر زودگذر است که مبارز بودن، پس کاملاً طبیعی است که به صورت یک سرگرمی به آن بنگرد. لذا، عجیب نیست وقتی یک لیبرال کهن‌سال از خاطرات رادیکالیسم جوانی‌اش سخن می گوید. او، سیر حادث شدن زندگی را امری طبیعی و البته روندی تقدیری می‌داند و معتقد است که شور جوانی ایجاب می کند که چنین باشد! فیلم پل چوبی چهارمین ساخته‌ی مهدی کرم‌پور، داستان یکی از همین مبارزان بازنشسته است. کسی که در ایام جوانی (دوران تحصیل در دانشگاه) مدتی فعالیت سیاسی داشته و هزینه داده است. اما اینک، مهندس عمران است، ازدواج کرده و در شمال ویلا دارد و خودرویی سوپرلوکس. در شمال شهر تهران ساکن است. او قصد مهاجرت به خارج را دارد، لیکن، با اینکه منزل و خودرویی گران‌قیمت دارد، همچنان از مشکل مالی برای خروج از کشور در رنج است. همسرش با مردی دلال‌مَنِش برای مدتی به دوبی می‌رود، لیکن در اثنای تدارکِ دیدن سفر به خارج، جنبش سبز آغاز می‌شود و موج دستگیری‌ها، دامن او را هم می‌گیرد و خواهرش نیز دستگیر می‌شود. در تلاش برای رهایی خواهرش، با عشق دوران شورانگیز دانشجویی‌اش روبرو می‌شود. اما زندگی زناشویی رو به اضمحلال‌اش، با پایان یافتن جنبش سبز و بازگشت همسرش بار دیگر سروسامان می‌یابد.

فیلم، تلاشی حیرت‌آور به خرج می‌دهد تا خود را رمانسی سیاسی معرفی کند. اما، نه رمانس کاملی است، نه فیلمی سیاسی محسوب می‌شود. مثل دیگر آثار سینمایی این جریان، پرگو و پرمدعا از آب در آمده که تمام مسایل غامض جامعه را با نگاهی از بالا حل خواهد کرد. به قدری

کوشش کرده که تمام گره‌گاه‌های سیاسی ایران را به خود پیوند بزند، که در مقابل وسوسه‌ی گسترده ساختن دامنه‌ی ماجراهای شخصیت‌ها، مغلوب شده، مثلاً شخصیت هدیه تهرانی (نازلی) یک فعال سیاسی کهنه‌کار از ایام کوی دانشگاه ۷۸ است!

برخی فیلم «پل چوبی» را بازسازی «کازابلانکا» دانسته‌اند؛ بازسازی‌ای که همراه با شکست بوده است. از یک جهت، مسلماً این فیلم در راه یک بازسازی قابل‌قبول ناکام مانده است؛ مشخصاً به علت ضعف ساختاری فیلمنامه و البته شخصیت‌پردازی ناموجه. اما، از جهتی باید تأیید کرد که این فیلم، بازسازی موفقی از «کازابلانکا»ست، با این توضیح که، در ایران قرن بیست ویک می‌گذرد، فضای عمومی را بوی نیهیلیسم مسموم ساخته، و البته بهترین برخورد با موانع سیاسی ایدئولوژی اپوزیسیون اصلاح‌طلب است. این چنین باید فیلم را درک کرد. مبارزه و مقاومت و زندگی از منظری نیهیلیستی و اصلاح‌طلبانه به شیوایی ترسیم شده است.

در این فیلم نیز، همچنان مسئله‌ی فرار مطرح است. فراری قهرمانانه و باشکوه! فراری که هیچ‌گاه میسر نمی‌شود. قرار بر این است که شخصیت بهرام رادان (امیر) به همراه همسرش شیرین (مهناز افشار) به آمریکا مهاجرت کنند. صبوحی (مهران مدیری) که در دوبی استاد دانشگاه است ولی انسانی به غایت غریب‌الاطوار است، رادان را ترغیب می‌کند که همسرش را با او به دوبی گسیل کند و خودش بعداً به آن‌ها ملحق شود. رادان می‌پذیرد.

نکته‌ی مهم در شخصیت‌پردازی ضعیف این افراد، تردید و دودلی آزاردهنده‌شان است. هیچ قطعیتی نهایتاً در خواست‌شان نیست، حتی هنگامی که شورمندانه معترف به باوری می‌شوند، برق تردید چشمان‌شان را سرخ می‌کند! شخصیت ها نمی‌دانند که چه می‌خواهند، اما به آنچه که مدعی خواستن‌اش هستند نیز باور ندارند. البته این دقیقاً همان مطلبی است که باید به آن پرداخت. چراکه نقطه‌ای است که فرم را به محتوا پیوند می‌زند. ساختار ضعیف فیلمنامه، گویای واقعیتی در زندگی ایدئولوژیک شخصیت‌هاست. آن‌ها به آن‌چه که می‌گویند باور ندارند. شاید دیالوگ‌های کسل‌کننده و بسیار سطحی و نازل فیلم، مخاطب میانه‌حال را آزار دهد، لیکن، مسئله نه ضعف فیلم، که هویدا گشتن تبار شخصیت های ایدئولوژیک عصر مخاطب است. اگر شعر نازلی شاملو را برای سیاسی‌تر شدن فیلم، می‌خوانند، اگر خواست‌های سیاسی گذشته‌شان را با حالتی شیدا و ملول بیان می‌کنند، اگر دیالوگ‌های عاشقانه نیز حتی، در دهان بازیگران نمی‌چرخد، نه از ضعف بازیگری

به‌تنهایی یا از ضعف فیلمنامه، که واقعیتی از فضای زیست جامعه‌ی امروز ایران، از منظر ایدئولوژی اصلاح‌طلبی است.

فیلم، فضایی آخرالزمانی ترسیم می‌کند. قیامت برپا نگشته، صرفاً تمام رؤیاها و مقاومت‌ها و نبردهای سیاسی جای خود را به تحمل شرایط، ترس از وضعیت شکننده، چاره‌جویی برای زندگی فردی و فرار از مواجهه با آسیب‌های اجتماعی داده است. فیلم، آخرالزمان سیاست را نشان می‌دهد، سیاستی که باید با مدیریت نخبگان، نه دخالت مستقیم توده‌ها، راه بهروزی را به میان کشد. هرچند که آسیب‌هایش موجب آزار شهروندانش گردد.

در نقطه‌ی مقابل این فیلم، «کازابلانکا» قرار دارد. در آن‌جا هم مثلثی عشقی شکل می‌گیرد، در آن‌جا هم فراری صورت می‌گیرد و البته در آن‌جا هم مشکلی سیاسی ـ اجتماعی وجود دارد. نکته این است که، «کازابلانکا» تصویرگر عصر مقاومت و مبارزه و زندگی خودآفرینش‌گر است، لیکن «پل چوبی» عصر استیلای اندیشه‌ی تحمل، فرار و قبول شرایط و در یک کلام عدم‌آفرینش‌گری و نفی زندگی خلاق است. اولی تصویرگر کنش است، دومی تصویرگر موجوداتی در نهایت انفعال است که تنها شاید در برخی موارد، واکنش نشان دهند، آن هم در شرایطی که آسیبی جدی بر پیکره‌ی خودشان وارد شود، مثل رادان که وقتی خواهرش دستگیر می‌شود او چاره ای غیر از واکنش ندارد، مطمئناً اگر این اتفاق برایش نمی‌افتاد هیچ گاه به خود زحمت خروج از حیطه‌ی شخصی و خانه‌اش را نمی‌داد. «پل چوبی»، «کازابلانکا»یی است که در عصر فردگرایی نولیبرال ایرانی، تصویری جالب از ایدئولوژی عدم مقاومت اصلاح‌طلبان را به نمایش می‌گذارد.

برای درک تردیدپذیری و سردرگمی و انفعالِ فعال شخصیت‌ها بهتر است به یکی از کلیدی‌ترین صحنه‌های فیلم دقت کنیم. در کنار دریا، صبوحی با گفتن جملاتی بی‌سروته، اطرافیان را سرگرم کره است. اوج این سرگرمی زمانی است که همگی دور آتش جمع شده‌اند و مشغول گوش سپردن به آوازی‌اند که خوانده می‌شود. باید کمی خطر کنیم و مدعی شویم که این صحنه بازسازی یک صحنه از فیلمی دیگر است. آن‌چه که این صحنه را ویژه می‌سازد، پیوند تاریخی آن با یکی از فیلم های قبل از انقلاب است. فیلم «ماه عسل» ساخته‌ی فریدون گله، دقیقاً چنین صحنه‌ای با دکوپاژی این چنینی را در خود دارد. حتی، کلوزآپ‌های شخصیت‌ها، از جمله رادان و افشار، یادآور کلوزآپ‌های «ماه عسل» است. فیزیک چهره‌ی مهناز افشار با گوگوش (بازیگر «ماه عسل») انطباق جالبی دارد، می‌توان گفت که این صحنه ناآگاهانه بازسازی

صحنه‌ی کنار دریای فیلم «ماه عسل» است. مثلث عشقی‌ای که در طول فیلم وجود دارد و خیلی دیر شکل می‌گیرد، این‌جا، جای خود را به یک مثلث اودیپی می‌دهد. مدیری، افشار، رادان. در واقع، صحنه‌ی کنار دریای ماه عسل نیز واجد یک مثلث اودیپی حقیقی است. دایی (کرم رضایی)، رضا (وثوقی) و نی نی (گوگوش). در طول فیلم مشخص می‌شود که دایی، پدر حقیقی رضا است. مسئله‌ی جالب درباره‌ی «ماه عسل» این است که فیلمی است که به وضوح مسئله زنای با محارم را محوریت اصلی کار خود قرار داده است. داستان حول رابطه‌ی عاطفی وثوقی و گوگوش است که هر دو در یک خانه بزرگ شده‌اند و به نوعی برادر و خواهر یکدیگر محسوب می‌شوند، با این‌که هیچ نسبت خونی‌ای ندارند، اما زندگی در یک خانه و عادت به یکدیگر و موانع اجتماعی مانع از وصلت آن دو است. در کنار دریا، درحالی‌که کرم رضایی (پدر شخصیت وثوقی) در حال آواز خواندن است، وثوقی و گوگوش به یکدیگر به لحاظ عاطفی جذب می‌شوند. کرم رضایی درواقع با حضور خود (صدای آواز او بر کلوزآپ‌ها شنیده می‌شود) به طور خیالین مهر تأییدی می‌زند بر این رابطه. از سوی دیگر، حضور صبوحی (مدیری) در کنار آتش، مجاز ساختن میل‌ورزی امیر (رادان) را ممکن می‌سازد، البته نه میل‌ورزی به ابژه ای که دیگری بزرگ تأیید کرده است (همسر قانونی‌اش) بلکه، ابژه‌ای که مثلث عشقی‌اش را می‌سازد، یعنی نازلی (تهرانی). ابژه‌ای که حتی شخصیت رادان ناتوان از میل‌ورزی به او از طریقی مستقیم‌تر می‌گردد و باید حتما در ظاهر امر، برای فریب دیگری، به همسرش خیره شود ولی در خیال‌پردازی درونی‌اش، نازلی را تجسم کند. ریاکاری در بیان و آن‌چه که به بیان درمی‌آید، تمایز بین خواست نهایی شخصیت‌ها و آنچه که پر مدعا فریاد می‌زنند، همگی از این نمونه‌ی موردی تبعیت می کنند. عدم جسارت در بیان خواست، به تردید و دودلی و نهایتاً بی‌کنشی و واکنش‌گری منجر می‌شود.

تفاوت مهم این دو فیلم در مکانیسم میل‌ورزی شخصیت‌هاست. در ماه عسل، شخصیت‌ها برای خواست خود هرچند که در تضادی عینی و ذهنی با اوامر دیگری بزرگ است، سرسختانه نبرد می‌کنند، در پل چوبی ، باوری تقدیرگرایانه و جبری، وجهی عرفانی به شخصیت‌ها می بخشد، این همان چیزی است که مانع از کنش آن‌ها می‌شود. اگر دیگری بزرگ با یک تماس تلفنی، شخصیت رادان را از ازدواج منع می‌کند، (در میانه‌ی فیلم به امیر تلفنی هشدار می‌دهند که همسرش در دوبی به او خیانت کرده است) او خالصانه و بی هیچ تعللی می‌پذیرد. دلیلی برای مقاومت نمی‌بیند. اگر عشق گذشته‌اش، نازلی، بار دیگر به او میل می‌ورزد، می‌پذیرد، اگر همسرش به خانه بازمی‌گردد و تقاضای تداوم زندگی مشترک را

دارد، بازهم به طرزی چاره‌ناپذیر، قبول می‌کند. اتفاقات، او را به سهولت بازی می‌دهند، او اراده‌ای ندارد و بیشتر عروسک خیمه شب بازی‌ای است که در دستان دیگری بزرگ می‌چرخد. این فیلم، توهم اپوزیسیون اصلاح طلبی از پایان اراده‌گرایی، پایان تاریخ، پایان سیاست، پایان مقاومت را ترسیم می‌کند.

امیر و شیرین (رادان و افشار) در این فیلم، مداوماً به میل خویش خیانت می‌کنند. آن‌ها آن‌چه را که میل دارند، نادیده می‌گیرند و پس از آن حس خُسران خود را لاپوشانی و توجیه می‌کنند. در روان‌کاوی، خیانت به میل همان خوشبختی Happiness است. آن‌ها خوشبخت‌اند، چرا که این فرصت را دارند که در عین میل ورزی، دست از آن بشویند. خوشبختی، نه تنها در این کاراکترها که در دیگر کاراکترهای این جریان سینمایی، وجهی بارز و تمایزگر می‌یابد. طبقه‌ی فرادست در ایران، از خوشبختی خویش در رنج است، میل به ابژه‌ای دارد که باید از آن صرف‌نظر کند. برای فرادستان ایران، فاجعه، نه نرسیدن به خواست و میل‌شان، که رسیدن به آن است. امیر، و حتی نازلی، در فعالیت اجتماعی‌شان در دوران دانشجویی، چیزی را تقاضا کرده‌اند که نمی‌خواستند برآورده شود. لذا، حس شادی از خوشبختی را نمی‌توانند منکر شوند. آن‌ها عمیقاً خوشبخت‌اند: «بهای خوشبختی این است که سوژه همچنان در تناقض میل‌اش گرفتار بماند. ما، در زندگی روزانه خود، (به‌ظاهر) میل به چیزهایی می‌کنیم که واقعاً میلی بدان‌ها نداریم، به گونه‌ای که بدترین چیزی که می تواند اتفاق بیفتد از نظر ما رسیدن به چیزی است که رسماً نسبت به آن ابراز میل کرده‌ایم. بدین ترتیب خوشبختی ذاتاً ریاکارانه است: خوشبختی، خوشبختی حاصل از آرزو کردن چیزهایی است که واقعاً نمی‌خواهیم‌شان.» (اسلاوی ژیژک، به برهوت حقیقت خوش آمدید، ترجمه‌ی فتاح محمدی، نشر هزاره سوم، ص.۷۴)

در این فیلم، برخی از دیگر توهمات اصلاح‌طلبان را نیز شاهدیم. از جمله این‌که تضادی رفع‌ناشدنی بین سنت و مدرنیته وجود دارد و فرودستان نماینده‌ی عینی سنت‌اند و فرادستان نماینده‌ی مدرنیته. در صحنه‌ای، دوربین با جرثقیل (کرین) از پایین ساختمان نیمه‌کاره‌ای که امیر در آن مشغول کار است به بالا می‌رود. قرار است که شاهد گذر زمان باشیم. از هر طبقه‌ای که رد می شویم، فضا از کارگران خالی‌تر می‌شود و مدام بحث و جدل امیر با سرهنگی که مسئول پروژه است شنیده می‌شود. امیر از نبود کارگر شکایت می‌کند. معتقد است که سرهنگ آن‌ها را برای رأی دادن از محوطه‌ی پروژه خارج کرده و کارها عقب افتاده

است. پس از کمی، معترض می‌شود که چرا کارگران در خیابان مشغول کتک زدن مردم‌اند و سرِ کار نمی‌آیند. به نوعی، فیلم بیان‌گر این تصور است که رأی دادن کارگران (فرودستان) در تضاد با رأی دادن امیر (فرادستان) بود، و همین رأی‌ها موجب برخورد و حوادث پس از انتخابات شد. سنت، به نمایندگی کارگران، به مقابله با مدرنیته به نمایندگی امیر می‌پردازد. نام فیلم نیز، برگرفته از همین ایده است که پلی چوبی بخش سنتی شهر تهران را به بخش مدرن آن متصل می‌سازد. این ایده، بازگوی همان توهمی است که علت عقب‌ماندگی را در شکاف شهری و روستایی و فرادست و فرودست می‌داند. توهم فاشیستی خطرناکی که در صورت قدرت گرفتن ابایی از حذف فرودستان و پاکسازی‌شان ندارد!

اشکال کار فرادستان که می‌خواهند جلای وطن کنند، در تصوری است که از خود دارند. آنان خود را افرادی کاملاً مدرن می‌دانند که می‌توانند در تطابق با زندگی غربی، علاوه بر امنیت مادی، از ادغام در فرهنگ غربی هم لذت برند. مسئله‌ی آسایش مادی در داخل ایران نیز وجود دارد، لیکن، فرادست، با این توهم در پیله‌ی خود تنیده است که فرودستان بی فرهنگ، مانع اصلی ایجاد فرهنگی غربی در ایران‌اند. چراکه تمامی ظواهر وجود دارد، ولی فکر پشت این ظواهر فرنگی غایب است. پس باید مانع این فرهنگ و فکر که سنت است (شما بخوانید فرهنگ فرودستان) تعویض کنیم.

فرادستان، خود به شدت در خرافات غرقه‌اند، اما آن‌چه که آزارشان می‌دهد، نه خرافات خودشان، که خرافات فرودستان است. این خرافات را به عنوان سنت نفی می‌کنند، در حالی‌که وضع زیستی فرادستان در هیچ نسبتی با مدرنیته‌ی غربی نیست، بلکه، به لحاظ ذهنی، بیش‌تر به سنت گرایش دارد. همین مسئله در فیلم اتفاق می‌افتد. قهرمانانی از طبقه‌ی مرفه جامعه قصد خروج از کشور می‌کنند، اما به این نتیجه می‌رسند که بهتر است در همین جا باقی بمانند. ملغمه ای از توهم پیرامون سنتی بودن جامعه، تطابق ما مرفهین با غرب، همکاری کارگران فرودست به طور سازمان‌یافته با نیروهای امنیتی، تضاد مدرنیته‌ی تهران با سنت آن؛ همگی در فیلم وجهی بارز می‌یابند و فیلم خود را به بررسی تام همه‌ی موارد پای‌بند می‌داند که به علت گستردگی از دست می‌رود.

امیر (رادان) لحن آزاردهنده‌ای، گاهی پیدا می کند. به این معنا که خود را در مرکز تمامی مبارزات سیاسی و مملو از تجربه احساس می‌کند که اینک باید به دنبال زندگی خود باشد و مدت‌هاست که بازنشسته شده

است. این لحن او، لحن ایدئولوژی اصلاح‌طلبی است، که با خودشیفتگی مبارزه‌ی سیاسی را در ارتباط با خود معنا می بخشد. (برای درک خودشیفتگی بهتر است به مقاله‌ی کلاسیک فروید «پیش درآمدی بر خودشیفتگی» مراجعه شود، ترجمه‌ی حسین پاینده، ارغنون شماره ۲۱) امیر، تمام هستی اطراف خود را در خود خلاصه و متراکم ساخته است، به این نحو که هر نوع رابطه‌ای که با بیرون (جهان هستی، اعم از همسرش، عشق سابقش، محیط کارش، محیط زندگی‌اش و …) دارد، اصولا از منفذ خود او و کلیت هستی او، گذر می کند و در ارتباط با خودش معنا می‌یابد. در حالی‌که شهر و محل زیست او، غرق در هیجان و تلاطم شده، او به داخل خانه‌ی خود خزیده و در کنج آرامش‌اش، مشغول خیال‌پردازی پیرامون رابطه‌ی جنسی همسرش در دوبی است. چیزی برای او، بیرون از هستی‌اش تعین نمی‌یابد، هنگامی که در خانه‌ی همسایه‌اش، کارگران مشغول کارند، خشمگین به کارگران حمله‌ور می‌شود. نکته این‌جاست که امیر، خودشیفته است و این خودشیفتگی او منجر به ایجاد حسی ماخولیایی می‌شود، او در سوگ آن‌چه که هیچ گاه نداشته نشسته است. واکنش‌گری و انفعال این شخصیت، که البته به لحاظ فرمال تابع فیلمنامه‌ی ضعیف است، به لحاظ محتوای برآمده از خودشیفتگی این شخصیت است. خودشیفتگی‌ای که نگرشی عمیقاً هولناک از جامعه و محل زیست او به دست می‌دهد. ایدئولوژی اصلاح طلبی، بر مبنای این خودشیفتگی، نتیجه‌ای غیر از ماخولیا به همراه نخواهد آورد. عبث نیست که نگاه حسرت‌وار و غم‌زده و افسرده، وجه اشتراک تمام شخصیت‌های این جریان سینمایی است.

جمع‌بندی نقاط اشتراک

برای جمع بندی و درک بهتر این جریان، بهتر است به طور خلاصه نقاط اشتراک این آثار را برشماریم:

الف) فصل‌بندی مشخص طبقاتی: در این آثار، می توان به‌وضوح دوگانه‌ی فرادست / فرودست را شناسایی کرد. اشکال کار آنجاست که با وجود این دوگرایی، این آثار، تصویری توپُر و کلیتی یک‌پارچه از جامعه ارائه می‌دهند. کلیتی که از منظر فرادست به تصویر درآمده، در حقیقت، این خیال‌پردازی فرادست است که عینی شده است. به‌رغم ادعای اصلاح‌طلبان، مبنی بر کثرت‌گرایی و به رسمیت شناختن تفاوت‌ها، تفاوت با اصول مرکزی و ایده‌های تثبیت‌شده‌ی این ایدئولوژی جاذبه دارند، آن‌هم نه از آن روی که رسمیت یابند، بلکه نیت اصلی، شناخت و سنجش فاصله‌ی آن‌ها از مرکز است. مهم نیست که شما چه تفاوتی با شخصی دیگر دارید، مهم این است که چه قدر با معیار و اصول تثبیت‌شده

متفاوتید. و این یعنی عدم‌پذیرش تفاوت های فردی. در مورد کل‌گرایی و به رسمیت شناختن تفاوت‌های جزئی و تلاش برای ادغام کردن فردیت‌های یگانه در کلیت بیگانه شده، در این جریان سینمایی، می‌توان به تلاش برای نماینده ساختنِ موارد جزئی به نیابت از موارد افتراقی اشاره کرد. مثلاً با نمایندگی یک دختر افسرده، تمامیت یکپارچه‌ی نسل جوان ایرانی را، بدون توجه به افتراق‌های ذاتی این مورد (مثل جوان تهرانی، جوان شهرستانی، جوان بیکار، جوان دانشجو، جوان متأهل، جوان صاحب فرزند و…) افسرده نشان داده می‌شود، چراکه، فرادستان در این جا باید افسرده و حساس پنداشته شوند. و این مورد دیگری از اشتراکات است. تضاد بین فرادست و فرودست، به واسطه‌ی تضاد بین سنت و مدرنیته نمایان می‌گردد. فرودست به واسطه‌ی سنت، فرادست به واسطه‌ی مدرنیته بازنمایی می‌شوند. اپوزیسیون اصلاح‌طلب درک خود از توسعه‌ی اجتماعی را به صورتِ مدعای کثرت‌بخشی به ایده‌ها، دموکراتیک‌تر شدن روابط، گسترش آزادی‌های فردی، توجه به حقوق شهروندی و جز آن نمایش می‌دهد. قرار بر این است، که این خواست‌های مدرن، خواست‌های فرادستان باشد، بخشی از واقعیت در این مدعا وجود دارد. اما، لزوماً درک فرادستان از مدرنیته درکی غیرخرافی و التقاطی نیست. در مقابل، جریان غالب مدعی می‌گردد که سنت، یعنی فرودستان، خواهان بسته‌تر شدن روابط اجتماعی، تحدید حقوق شهروندی، کاهش افق جامعه‌ی مدنی و… می‌شوند. گو این‌که سنت (به شکلی مرتجعانه) ، قابل دفاع نیست و رگه‌هایی از حقیقت در این ادعای اپوزیسیون موجود است، ولی نتیجه‌گیری خطرناک اصلاح طلبان از این موارد این است که دشمن اصلی دموکراسی سیاسی، فرودستان جامعه هستند. فرودستان با حمایت از سنت، فرادستان و مدرنیته را تحت فشار قرار می‌دهند. مهم‌ترین مشکل جامعه‌ی ایران از نظر اصلاح‌طلبان به این شکاف محدود می‌شود. در این چارچوب، روستایی سنتی، با عناد و دشمنی با شهری مدرن، مانع پیشرفت تلقی می‌شود. از نظر فرادستی که در این آثار به تصویر در می‌آید، ژویی سانس فرادستان توسط فرودستان دزدیده می‌شود. ایده‌ای فاشیستی و نگران‌کننده!

ب) افسردگی آگاهی بخش یا کلبی مسلکی بورژوایی؟: بدبینی، فضای کلی این جریان سینمایی را به هم تافته است. اصولاً بدبینی ویژگی‌ای مثبت، (به لحاظ ارزشی) محسوب می‌شود. ویژگی‌ای که وجهی طبقاتی می‌گیرد، به این صورت که فرادستان اقتصادی ـ اجتماعی از این خصلت ویژه برخوردارند، در تضادی عمیق با سرخوشی و ساده‌دلی فرودستان. مشکل فرادستان در این‌جا این است که به اندازه‌ی کافی بدبین نیستند و تنها صورتی از بدبینی را به نمایش می‌گذارند، درنتیجه این

بدبینی به دفاعی روانی تقلیل می‌یابد که وجهی حقیقی ندارد و صرفاً جاذبه‌ای صوری است که شرایط را قابل پذیرش می‌سازد. نکته‌ی مهم‌تر در مورد بدبینی بورژوایی، در آگاهی بخشی بودن آن است. فرادستان، به تبع آگاهی نافذ و دقیق خود از هستی اجتماعی‌شان، بدبین‌اند. به این ترتیب، رقابتی آغاز می‌شود برای بدبین‌تر بودن، هرکه بدبین‌تر، به لحاظ مرتبه‌ی اجتماعی فرادست‌تر و آگاه‌تر. در تضاد با فرودستانی که هیچ درکی از اتفاقات پیرامونی خود و نحوه‌ی تکوین امور اجتماعی ندارند و خطر را احساس نمی‌کنند. ژست بدبینی تهی از معنای این جریان، نه به ریشه‌ی امور، که تنها به شکل ظاهری امور نه می‌گوید و همراهی درونی خود با «آن‌چه که هست» را پنهان نمی‌کند.

پ) واکنش‌گری شاعرانه‌ی قربانیان: شخصیت‌های این جریان سینمایی، به طور دربست مقید به واکنش‌گری‌اند و نه خلاقیت در کنش‌گری. لذا از حس شیرین قربانی بودن در لذت و افتخارند. آن چه که این شخصیت‌ها را به تکاپو وامی‌دارد، نه قدرت تأییدگر هستی، نه «آری‌گویی» به زندگی، که نفی هستی، «نه گویی» به زندگی است. واکنشی که برآمده از نبود اراده‌ای برای تولید خلاق وضعیتی نوین و برساختن هستی‌ای جدید است. این قربانیان، با انگیختارهای بیرونی به تلاطم می‌افتند و خود را صرفاً بازیچه‌ی دست حوادث اجتماعی و ناتوان از تغییر سرنوشت می‌دانند. جبرگرایی، آنان را به سمت انفعال کشانده، انفعالی که از نظر خود سوژه‌ها امری فعالانه است. آن‌ها به طور فعال منفعل‌اند. در واقع، قربانی بودن همیشه معطوف به یک نگاه است، اشغال جایگاه یک قربانی، به سوژه‌ها امکان دیده شدن و تولید یک نگاه خیره را می‌دهد. نگاهی خیره که به دنبال کشف تمایز است؛ نگاه خیره ی غریبه‌نما!

ت) نگاه خیره‌ی غربی: در یک نگاه خیره‌ی غربی، آنچه که اهمیت می یابد، نه وجود انسانی سوژه‌ها، که جایگاهی است که آنان اشغال کرده‌اند، لذا، این جایگاه را هر موجود انسانی دیگری نیز می‌تواند اشغال کند. در این جریان سینمایی، مسئله‌ای هستی‌شناختی وجود دارد، این‌که، هستی سوژه‌ها در ارتباط با فاصله از غرب و معطوف به غرب تعین می‌یابد. شخصیت ها، به دنبال تولید نگاه خیره‌ی غربی‌اند و می‌خواهند در جایگاه دیده شدن توسط این نگاه قرار بگیرند. این آثار، درمجموع بر این نکته تأکید دارند که مرجع قضاوت را غرب و نه جایگاهی که از آن سوژه‌ها به بیان درمی‌آیند، قرار دهد. فیلم به خود از طریق خود نگاه نمی‌کند، بلکه با خود فاصله می‌گیرد و از موضع یک غربی به تماشای خود می‌نشیند. ازاین‌رو، این نوع تصویرگری

مشخصا به ساحت خیالین روان ایدئولوژیک سازندگان اثر متعلق است و به تبع آن به ایدئولوژی ای که هیچ ایجاب‌گری و هستی‌ای برای وجود خود قائل نیست و خود را از منظری دیگر می‌نگرد.

پی‌نویس

سینمای بدنه نیز گاه نقطه‌ای است که محدودیت‌های فرهنگی رسمی به تعلیق درمی‌آید، سینمایی است که جنسیت را از بدن‌ها منع و به دهان‌ها ارجاع می‌کند. بنابراین، می‌توان مسایل جنسی را نه به تصویر که به تصور درآورد! اگر قرار بود که قانونِ رده‌بندی‌های فیلم (که قاعده‌ای جهانی است) رعایت شود، به‌یقین خیل کثیری از این آثار به علت تعدی زبانی باید با محدودیت مواجه می‌شدند! نکته این است که آنچه را که به تصویر سینمایی نمی‌توان ترجمان کرد، برای سرگرم‌سازی به کلامِ شفاهی بدل می‌کنند تا رضایت مخاطب از فیلم کامل شود. سریال‌های صداوسیما و البته سینمای به اصطلاح طنز ایران امروز، با انواع گوناگون شوخی‌های جنسیِ کلامی انباشته شده است، شوخی‌هایی که ریشه در عادی‌ترین نمونه های خود در کوچه و خیابان‌اند، گاه یک پیام کوتاه موبایل‌اند که بسیار شنیده شده، لیکن، در جایگاه بلندمرتبه‌ی سینمایی که مدعای پاکیزگی و پاک‌نهادی دارد، شنیدن این شوخی‌ها گاه ژستی سیاسی به خود می‌گیرد و تصور بر این است که با لطیفه‌های وقیح جنسی قانون نهادینه شده نقض شده است. خنده‌های هیستریک مخاطب از شنیدن این لطیفه‌های تکراری، بیشتر برآمده از همین ژست قانون‌شکنی آن‌هاست. چراکه در زیر چشم دیگریِ بزرگ The Other به تخطی از امر او دست زده‌اند. مسئله این است که لطیفه‌ها کارکرد واقعی‌شان قانون‌شکنی نیست، بل سازمان‌دهی میل مخاطب است به سوی آنچه که ممنوعه مانده، برای رضایت مخاطب.

برگرفته از تارنمای [illegible]