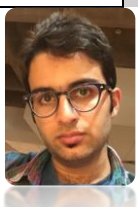
نقد اقتصاد سیاسی

# «اوج»
# و تحول استتیک سینمای ایران



محمدعلی نراقی

نیمه‌ی دوم دهه‌ی نود در سینمای ایران، برهه‌ی اعتقاد حاکمیت به سیاست استتیک و سیاست بازنمایی است. تبلور آن را در جشنواره‌ی فجر سی‌وهشتم شاهد بودیم، و از این رو این جشنواره یک بزنگاه تاریخی مهم در تاریخ سینمای بعد از انقلاب برای خواندن خطوط سرکوب استتیک اقتصاد سیاسی حاکم است.

این طفل جدید، این استتیک جدید که می‌خواهیم کم‌کم درباره‌ی آن صحبت کنیم، در رحم نهادهای کلان سرمایه‌گذار اقتصادی (امثال مؤسسه‌ی «اوج») شکل گرفته است که نیمه‌ی دوم دهه‌ی نود، زمانه‌ی سرازیر شدن آن‌ها به عرصه‌ی سینماست. ازاین‌رو، هم‌هنگامی شکل‌گیری این استتیک جدید با ورود کلان سرمایه‌گذارهای جدید به سینما، نشان‌گر ارتدکسی‌ترین اشکال پیوند زیربنای اقتصاد سیاسی و روبنای زیبایی‌شناسی است؛ پیوندی که هرگز چنین مفصل‌بندی تروتمیز و شیکی در سینمای پس از انقلاب نداشته.

از نمونه‌های آشکار گوناگونی می‌توان سخن گفت. یکی از نمونه‌های بارز آن، زیبایی‌شناختی شدن فیگور اطلاعاتی سپاه است؛ فیگوری که مشخصاً در آثار مهدویان (یا شکل بسیار نازل‌تر آن – اما به‌زعم من بسیار مهم‌تر – در فیلم *لباس شخصی* جشنواره‌ی امسال) بازتولید می‌شود. این فیگور از طریق زیبایی‌شناختی شدن، شمایلی پیدا می‌کند که همان بینندگانی که همه جوره در اعتراض به واقعیت تاریخی این پدیده فریاد می‌زنند، در صندلی سینما از این فیگور لذت می‌برند و برایش دست می‌زنند. (نمونه‌ی سرنمونی آن را می‌توان در نقش هادی حجازی فر در *ماجرای نیمروز ۱* دید: کاراکتری با مشخصه‌های کمیک مانند عادت به تخمه خوردن، شوخی با لهجه‌ی ترکی، و از همه بدتر روحیه‌ی عصبی و بی‌منطق او که برخلاف واقعیت تاریخی این روحیه، در سینما اتفاقا وجهه‌ی کمیک کاراکتر را پررنگ‌تر می‌کند.) اما در نگاهی گسترده تر، مسئله صرفاً به تیپ‌سازی‌های جدید از این فیگور خلاصه نمی‌شود، بلکه با تحکیم زیبایی‌شناختی این فیگور، گفتار ستم‌گرانه‌ی این بال خاص سرکوب در دهه‌ی شصت در قالب یک ضرورت تاریخی ظاهر می‌شود. در این مناسبات زیبایی‌شناختی – از قبیل رفتن به سراغ فیلم‌های ۱۶میلی‌متری به سیاق مستندهای روایت فتح، تکنولوژی دست‌کاری کیفیت تصویر، ژست

مستندبودگیِ فیلم‌ها (تا آن جا که حتی *ماجرای نیمروز* از چشم‌اندازِ دوربینِ بی طرفی که یواشکی مشغول ضبط تصویر از «واقعیتِ بلامنازع» است روایت می‌شود)، طراحیِ صحنه و گریم‌های دقیق، و بسیاری ظرافت‌های زیبایی‌شناختیِ دیگر - تماشاگرِ اتفاقا معترض دست به دامنِ تفکیکِ مغلطه‌آمیزِ کلاسیکِ فرم و محتوا می‌شود[1] تا بتواند لذتِ زیبایی‌شناختیِ خود را از اثری که شدیداً ایدئولوژیک است، توجیه کند. تبرئه‌ی خود بدین مضمون که «من در عینِ مخالفت با محتوای ایدئولوژیکِ اثر، فرم زیبای آن را می‌ستایم»؛ حال آن‌که فراموش کرده است که همه‌ی آن چه که چنین فیلمی را ایدئولوژیک می‌کند نه چیزی به نام محتوای آن، بلکه دقیقاً فرم آن است.

از سوی دیگر، تکرارِ واریاسیونالِ روایتِ حاکمیت از واقعه‌های دهه‌ی شصت از طریقِ رشد و تکرارِ این زیبایی‌شناسیِ مشخص و نشانه‌گذاری شده در دلِ فیلم‌هایی متعدد،

---

[1] حال آن‌که چه سراغ افلاطون و ارسطو برویم که منبع اولیه برای حتی دست‌راستی‌ترین خوانش‌های زیبایی‌شناسی و تبیین فرم هستند، و چه سراغ زیبایی‌شناسیِ رادیکالِ نظریه‌ی انتقادی برویم، پاسخ تقریباً یکی است: چیزی به نام محتوا در جداییِ با فرم وجود ندارد. برای افلاطون فرم عیناً همان ایده (مُثُل) است که هستی‌یابیِ چیزها از آن است و از این رو، مادیت یافتن همان فرم یافتن است. یا در نگاه ارسطو که ماده (hole) امرِ بالقوه - اما بی‌هستی - است که در فرآیندِ فرم یافتن فعلیت می‌یابد؛ نگاهی که بعدتر در التقاط با فهمی از افلاطون در نزدِ نوافلاطونی‌ها تکرار می‌شود: احد - که همانا خیر است - چیزی جز فرم نیست و ماده (هوله‌ای که بعدها در فلسفه‌ی اسلامی با همین روندِ افلاطونی-ارسطویی با نام هیولا بسط می‌یابد) اصلاً خودِ عدم است و خروجِ ماده از معدومیت در نتیجه‌ی فرم است؛ پس همین که چیزی عدم نیست برای این است که فرم ظهور یافته وگرنه ماده اساساً عدم است. در نگاهِ مارکس جوان همه‌ی این تضادها نتیجه‌ی رشدِ بورژوازی و لذا جداافتادگیِ ساحتِ نظر و عمل از یک‌دیگر است؛ که اگر عمل و نظر در زندگی - در نتیجه‌ی الغای سرمایه‌داری - برهم منطبق شوند، دوآلیته‌های عقل (نظیرِ فرم و محتوا) هم ملغی می‌گردند. نظریه‌ی انتقادی بسط چنین ایده‌ای از فرم است تا آن‌جا که هرنوع تفسیرِ مبتنی بر پنداشتِ چیزی به نام محتوا تخطئه می‌شود. سرسپردگی هنر مدرن به فرم بر این مبناست؛ فرم است که می‌تواند ابزارِ فاشیسم و بازوی سرکوب، و یا از سوی دیگر می‌تواند سیاسی، رادیکال، برآشوبنده و رهایی‌بخش باشد.

روایتِ حاکمیت را به‌مرور مرجعِ پذیرفته شده قرار می‌دهد؛ یعنی تثبیت‌شدنِ روایاتی که سپاه پاسداران را ناجیِ کشور در برابرِ حزب توده و نیز مجاهدین معرفی می‌کنند. (واکنش‌ها بعد از تنها *ماجرای نیمروز ۱* و *ایستاده در غبار* حاکی از چنین وضعیتی بود؛ چه برسد به ادامه‌ی چنین پروژه‌هایی که تازه زیبایی‌شناسی‌ای برایشان کشف شده و وضعیت مهیاست برای بازتولیدهای مختلف جدیدتر! باز می‌گویم که نمونه‌ی نازل‌ترِ آن در همین جشنواره با سرمایه‌گذاریِ اوج فیلم *لباس شخصی* بود که مثل یک شاگردِ حرف‌گوش‌کن به بازتولیدِ تکنیک‌های فرمالِ پدرش مهدویان می‌پرداخت (این که نازل‌تر بود و تماشاگرش از شدتِ شعارهای ایدئولوژیکی که به سمتش پرتاب می‌شد احساسِ دل‌خوری پیدا می‌کرد، دقیقاً ازاین‌رو بود که به اندازه‌ی دو اثرِ اول مهدویان توانایی فیلمیک‌کردنِ ایده‌هایش را نداشت.) اما این که دقیقاً فیلمِ *لباس شخصی* را از این نظر مهم‌تر و مسئله‌دارتر می‌یابم، ناشی از وسواسِ شدیدِ آن در بازنماییِ نظامی مشخص از یک زیبایی‌شناسیِ تصویری است.

فیلم *لباس شخصی* گویی چیزی جز بازنماییِ یک استتیک نیست؛ همه‌ی فیلم صرفاً مانیفستی برای یک نظام زیبایی‌شناختی است. دقیقاً بسیار بسیط و ساده‌تر از نمونه‌های مهدویان است، چون در آن دیگر روندِ فیلمیک‌شده‌ی درام اهمیتی ندارد و همه چیز صرفاً تا آن جا که بازنمایِ یک استتیکِ تصویری است اهمیت دارد. فیلم اساساً بازنماییِ خودِ یک استتیک مشخص است و آن چیزی که بیش از هرچیز در این فیلم ترسناک است همین است، و شعارهای آشکار ایدئولوژیک در وهله‌ی بعدتر. چهره‌پردازی، طراحی لباس، طراحیِ صحنه، موقعیتِ دوربین، تدوین و کیفیت و رنگِ تصویر، حتی فونت‌ها و نحوه‌ی زیرنویس‌نگاری، همه موبه‌مو حاکی از یک اسلوبِ خاصِ شکل‌گرفته در جناحِ خاصی از سینمای بدنه است؛ مقطعی از سینمای بدنه با مجاریِ مالیِ مشخص که استتیکِ خاص خود را پیدا کرده است. کمی دقیق شدن روی صرفِ شمایلِ قهرمانان کافی است: تیپِ موفرفری، ته‌ریشِ دانشجویی، ریش‌های مدِ امروزی در تلفیق با ریش‌های

دهه شصتی،[۱] و ... . چهره‌پردازی‌هایی که هم وجهِ زیبایی‌شناختی شده‌ی چهره‌های زمخت و خشنِ واقعیتِ دهه‌ی شصت‌اند، و هم تلفیق‌یافته با مدهای امروزی. برای مثال دیگر حتی دور از ذهن نیست تصورِ مُدِ هنریِ دانشجویی با چهره‌پردازیِ جواد عزتی (در شمایلِ سعید امامی) در فیلم *ماجرای نیمروز*. از این نظر، فیلمِ بسیار ساده‌ترِ *لباس شخصی* (نسبت به فیلم‌های مهدویان)، گزینه‌ی مناسب‌تری برای مانیفستِ زیبایی‌شناسی «اوج» و سایر مؤسساتِ این قبیلی در سینماست. چون هیچ پیچ و خمِ دراماتیک و اساساً هیچ درام پیچیده‌ای در کار نیست و همه چیز یک مشت شعار است که این حجم شعاری بودن از شدت وضوح نمی‌تواند آن قدری ترسناک باشد، جز آن که با یک فرمِ خاصی از استتیکِ تصویری مواجهیم و این البته که ترسناک است. فیلم بسیار ساده است چون اصلاً تمام توجه در آن معطوف به نظام استتیکیِ تصویری است.

پس در وهله‌ی اول آن چه با نگره‌ای فاشیستی در دلِ این بخش از سینما گره خورده است، مسئله‌ی استتیک است نه شعارها. اما نباید فراموش کرد که در دلِ این زیبایی‌شناسی‌ها که عمدتاً زیبایی‌شناسی‌های تصویری هستند، از چهره‌هایی که کم‌کم دارند شکلِ آشنایی در سینمای ایران می‌یابند تا وضعیتِ دوربین و رنگ و کیفیتِ تصویر، یک روایتِ جدید هم در حال ظهور است: کم کم فیگورِ مؤمنِ قرآن و اسلام و احکام جای خود را به پروتاگونیستِ سپاهیِ آتش‌به‌اختیار می‌دهد. اگر سال‌ها بود که کاراکترِ روحانی نقش ناجیِ معنوی را بازی می‌کرد، اکنون نوبت به جوانانِ سپاهیِ آتش‌به‌اختیار رسیده تا حتی گاهی ساده لوحی یا سُستیِ روحانی‌ها را هم جبران کند و ناجیِ مملکت باشد. (نمونه‌ی کاملِ این روایت، قطعاً فیلم *لباس شخصی* است؛ اما آن را در فیلم‌های دیگری چون *روز صفر* – به‌خصوص صحنه‌ای که امیر جدیدی، قهرمانِ تماماً

---

[۱] بررسیِ سیرِ مُد شدنِ ریش بلند در دهه‌ی نود و توانایی تلفیقِ زیبایی‌شناسانه‌ی آن با تیپ‌های دهه‌شصتی خود می‌تواند موردِ مطالعه‌ای جالب باشد! به‌خصوص اگر در نسبتِ خاستگاه‌های طبقاتی‌اش بازشناسی شود.

آتش‌به‌اختیار و شیک‌پوشِ فیلم که در هیچ جا حتی ارجاعی به تدین هم ندارد، مسئولِ ریشوی فرودگاه را مورد ضرب و تهدید قرار می‌دهد – هم می‌توان ردیابی کرد، یعنی فیلم‌هایی با زیبایی‌شناسی جدیدِ دیگری که تابعِ همین وضعیتِ جدید در نیمه‌ی دومِ دهه‌ی نود شکل یافته است و به آن هم اشاره خواهیم کرد.) قطعاً این گذار از معنویتِ روحانی – به عنوانِ فیگورِ سابقِ اصلیِ حاکمیت – به قهرمانِ سپاهیِ آتش‌به‌اختیار، گذاری است هم پایِ روایتِ اقتصاد سیاسیِ ایران: گذار از شعارِ مستضعف‌محوری و اسلامِ کوخ نشینان به نولیبرالیسمِ وابسته به سرمایه‌های سپاه. باز لازم است که در برون متن فراموش نکنیم که بودجه‌ی این فیلم‌ها مستقیماً از کجا تأمین می‌شوند.

اما وقتی تلاش‌های‌هالیوودمآبانه‌ی مؤسسه‌ی اوج و امثال آن را در تشکیل نظام استتیکِ جدید برای ساختنِ فیلم‌های تاریخیِ ایدئولوژیک کنار بگذاریم، با طیف دیگری از فیلم‌ها مواجه می‌شویم که آن‌ها هم در دلِ یک نظامِ استتیکیِ جدید از میانه‌های دهه‌ی نود سر برآورده‌اند. فیلم‌هایی با زیبایی‌شناسی‌ای فیک: فیکِ نظام‌های استتیکیِ دولت‌های نولیبرال، یا به بیان بهتر، مطابق منطقِ فرهنگیِ سرمایه‌داریِ متأخر، که برای ارضای زیبایی‌شناسی میان‌تهیِ طبقه‌ی نوکیسه‌ی فرهنگ دوست شکل گرفته است؛ یعنی طبقه‌ای که به‌واسطه‌ی انباشتِ سرمایه‌ی فرهنگی – هم‌پایِ انباشت سرمایه‌ی اقتصادی – نیاز دارد تا خود را متمایز از گروه‌های مخاطبِ ابتذالِ سریال‌های شبکه‌ی خانگی[1] یا زیبایی‌شناسی نازلِ فیلم‌هایی چون *مغز استخوان*، *دوزیست* و ... (نمونه‌هایی از همین جشنواره، که حتی می‌توانند تحتِ عنوانِ فیلم‌های نوفیلمفارسی بازخوانی شوند) بازشناسی کند. پس دست به دامنِ زیبایی‌شناسی پیچیده‌تری می‌شود، اما همان‌طور که گفتیم این زیبایی‌شناسی ابداً

[1] درام‌های به‌شدت سیاست‌زدایی شده، کاراکترهای کلان‌سرمایه‌دار، روابطِ عاطفیِ زرد و درگیری‌های روان‌شناسانه و درون‌خانوادگی آن هم در نازل‌ترین شکل، و ... .

پیچیده‌تر نیست، بلکه صرفاً کپی‌برداریِ فیکی از نظام‌های استتیکِ دیگر – و مشخصاً نظام استتیک هالیوود – است.[۱]

می‌توان از دو فیلم اخیرِ بهرام توکلی (*تنگه‌ی ابوقریب* و *غلامرضا تختی*)، پیش‌تر حتی فیلم‌های نرگس آبیار (به‌خصوص فیلمِ *شبی که ماه کامل شد*)، و اکنون *روز صفر* سعید ملکان در جشنواره به‌عنوانِ اسکلتِ این زیبایی‌شناسی نام برد. در این میان، سعید ملکان نمونه‌ی جالبی است؛ کسی که خط‌وربط‌های شخصی‌اش در رده‌های بالای سیاستیِ حاکم مسئله‌دار است و از سوی دیگر در ابتدا چهره پردازی بود که پس از اندک زمانی تبدیل به تهیه‌کننده شد و حالا هم که فیلمِ *روز صفر* خودش را با تهیه‌کنندگیِ مؤسسه‌ی اوج تولید کرده؛ و نیز حضورش در اکثرِ فیلم‌های این نظام استتیک یا به‌عنوان چهره‌پرداز یا تهیه‌کننده.

اما این نحوِ استتیک فیلم‌هایی را که سراغِ بازنماییِ طبقه‌ی فرودست می‌روند نیز بی‌نصیب نگذاشته. فیلم‌هایی مثل *مغزهای کوچک زنگ‌زده‌ی* هومن سیدی و *ابد و یک روز* و *متری شیش‌ونیم* که با مصرفِ زیبایی‌شناختی و فرورفتن در اگزوتیسم و جذابیت‌های بصری و نیز سانتیمانتالیسمِ درام، منجر به سیاست‌زداییِ بیش‌تر و هرچه بیش‌تر مصرف‌کردنِ خودِ طبقه‌ی فرودست می‌شود. در این جا هم باز دست به دامنِ همان نظام استتیکِ فیک و کپی‌شده‌ایم. بسامدِ بسیار زیادِ صفتِ «هالیوودی بودن» در جشنواره‌ی

---

[۱] موسیقیِ پاپ دهه‌ی نود مثال خوبی است. گروه‌هایی که می‌خواهند خود را از مصرف‌کنندگانِ موسیقی‌های پاپی نظیرِ حامد همایون، حمید هیراد و ... (موسیقی‌هایی که فیلم‌های نمایش خانگی دقیقاً به‌وفور از آن‌ها بهره می‌گیرند) متمایز کنند و خود را پی‌گیرِ زیبایی‌شناسی‌های پیچیده‌تری جا بزنند، سراغِ گروه‌هایی چون بُمرانی، پالت، دنگ شو و ... می‌روند؛ تمایزی که از اساس و بر مبنای هر منطقِ زیبایی‌شناختی‌ای، موهوم است. چرا که دومی روی دیگرِ همان دسته‌ی اول است (صنعتِ فرهنگ با صنعتِ فرهنگ فرقی نمی‌کند، در هیچ کدام خبری از «هنر» نیست؛ زیرا هنر با گسست از صنعتِ فرهنگ آغاز می‌شود)؛ با این تفاوت که دسته‌ی دوم مقلدِ فیکِ نظام استتیکِ منطقِ فرهنگیِ سرمایه‌داریِ متأخر است.

امسال برای فیلم‌هایی که بیش‌تر مورد پسند واقع شدند، تا حدودی گویاست؛ از نمونه‌ی بارزش که همان *روز صفر* سعید ملکان بود، تا حتی *شنای پروانه‌ی* محمد کارت (در ادامه‌ی پروژه‌ی سعید روستایی و ...).

اما برآمدنِ این نظام‌های زیبایی‌شناختی فیک هم‌هنگام است با سرازیرشدنِ سرمایه در سینما. این که می‌گویم پیوندِ اقتصاد سیاسی با روبنای زیبایی‌شناختی-فرهنگی در ارتدکسی ترین نمودِ خود در سینمای میانه‌ی دهه‌ی نود پدیدار شده است، ناشی از همین امر است. با سرازیرشدنِ نهادهای کلان سرمایه‌گذاری چون مؤسسه‌ی اوج به سینما بود که سینمای ایدئولوژیک توانست مسلح به زیبایی‌شناسی‌های پیچیده‌تری شود. به بیان دیگر، رازهالیوود – البته در فیک ترین نمودش[1] – بعد از این همه سال که سیاست‌گذارانِ فرهنگیِ جمهوری اسلامی سال‌ها از آن دم می‌زدند که باید از آن یاد گرفت و آن را در صنعت‌های فرهنگی خودی – علی‌الخصوص سینما – به کار بست، با ورودِ پول به صنعت سینما خودبه‌خود مکشوف و به کار بسته شد. سیاستِ استتیکِ جدید اکنون ظهور می‌یابد، چون اکنون است که حاکمیت با شتاب فزاینده‌اش به سوی توسعه‌ی نئولیبرالی گام برمی‌دارد و لذا نهادهای سرمایه‌گذارِ کلان وارد سرمایه‌گذاری در سینما شده‌اند.

کلیدی‌ترین اتصالِ زیبایی‌شناسی فیک با نهادهای کلان سرمایه‌گذار در جشنواره‌ی امسال رونمایی شد؛ تقلیدِ مضحکانه‌ی لوگوهای «کمپانی»های سرمایه‌گذارِ فیلم‌های امسال جشنواره (مانند مؤسسه‌ی اوج و دیگر مؤسساتِ سرمایه‌گذارِ غالباً وابسته به سپاه) در ابتدای فیلم‌هایشان از روشِ تبلیغِ لوگوهای کمپانی‌های سرمایه‌گذار در عصرِ غول‌های استودیوییِ سینمای‌هالیوود. رمزِ اصلیِ این نوع توسعه‌ی هارِ دسته‌چندمی، «فیک بودن» در تمام شئون است و در این تقلید هم در فیک بودن کم نگذاشته است!

---

[1] به همان منوال که توسعه‌ی اقتصادیِ نئولیبرالِ بن سلمانی چیزی جز تقلیدِ مضحکِ توسعه‌ی اروپای غربی-آمریکایی نیست. کپی‌برداری‌های فیکِ ایران مال از آبَرفروشگاه‌های اماراتی و قطری گویای همه چیز است. این شبهِ توسعه، متناظر است با زیبایی‌شناسیِ شبه‌پیچیده – اما فیکِ – مدنظر.

خطرِ پیوندِ سرمایه با یک نظام استتیکِ موفق (هرچه قدر هم نازل، اما در مقبول شدنش در طیف وسیعی از طبقه‌ی متوسط موفق) خطر بسیار بزرگی است؛ خطرِ به راه افتادنِ تولید انبوهِ فرم‌های زیبایی‌شناختی فاشیسم. در پایان اشاره به نمونه‌ی بسیار خطرناکِ فیلمِ آخرِ مهدویان، *درختِ گردو*، می‌تواند تا حدودی گویا باشد:

با یک سانتیمانتالیسمِ شدیداً حادی طرفیم که جز روان‌شناختی کردن و لذا سیاست‌زدایی کردن وظیفه‌ی دیگری ندارد. یک روضه‌ی کامل، گدایی حادِ احساسات برای تأییدگرفتنِ ایدئولوژی، دست به دامنِ لالایی‌های سوزناکِ کُردی شدن، رُمانتیک‌ترین و شکننده‌ترین روابط انسانی را به کار بستن، سوءاستفاده از کودک برای سانتیمانتالیسمِ بیشتر، و ... . گریه‌ی تماشاگران در طول فیلم برای من یادآورِ تکنیکِ روضه‌خوانی در نسبتِ تاریخی اش با قدرت سلطه بود. و از همه شنیع‌تر، ابزاری‌ترین استفاده‌ی ممکنِ این فیلم از کُردها برای پررنگ‌کردنِ همین سانتیمانتالیسم. کردها بی‌شک از اصلی‌ترین اقلیت‌های سرکوب‌شده‌ی چهل سالِ اخیر تاریخ سیاسیِ ایران‌اند؛ اقلیتی که اکنون فیلم آخر مهدویان سراغ آن‌ها رفته تا آخرین شیره‌های وجودِ آن‌ها را هم – یعنی همین چهره‌ی رنج‌دیده بودن و اقلیت بودن و تحتِ سرکوبِ قدرت حاکم بودنِ آن‌ها را – مصرف کند. «ببینید؛ این کردها چه قدر مظلوم و محروم و تحتِ ستم بوده‌اند! پس برایشان گریه کنید!» اما برای چه؟ برای این که با گریستن‌تان مظلوم بودن‌شان را هم مصرف کنید (کاری که مثلاً استتیک سازیِ فیلم‌های هومن سیدی و سعید روستایی از کودکان کار و حاشیه‌نشینان صورت می‌دهد)؛ چون نه برای مقاومت و مبارزه‌ی آن‌ها با قدرتِ سلطه‌ی بر آن‌ها، بلکه بر تصاحب و بازتولیدِ ایدئولوژیکِ مظلومیتِ آن‌ها توسط سازنده‌ی فیلم گریه می‌کنید. مظلومیت و سرکوبِ این طبقه، تنها در خوانشِ شدیداً ایدئولوژیکِ روایتِ این فیلمساز است که بازگویی و در نتیجه تصاحب می‌شود. و همه‌ی

این، در وسواسِ هایپررئالیستیِ فرمِ فیلم برساخته شده است.[۱] مستندسازیِ حاد، وجهِ دیگرِ زیباشناختی کردنِ حاد است (هم هنگام‌اند، چرا که کارکرد هردو عین هم است؛ سیاست زدایی و تثبیتِ آن به‌عنوان یک تصویر ازلی، نه مجموعه‌ای از نیروهای تاریخی). گویی در اوجِ مانیفستِ زیبایی‌شناختی بودن، به‌شدت بی‌بزک و بلکه صرفاً یک مجسمه‌ی مستند و عینِ واقعیت است. اسم این برخورد را می‌توان گذاشت بزک کردنِ فاشیسم. (و از آدورنو به‌خوبی آموخته‌ایم که خودِ این فاشیسم هم نه دارای یک ذاتِ متعین، بلکه اساسا کنشِ افراطی و حادِ بزک کردن است؛ باز یادآور می‌شویم که از همین روست اهمیتِ فیلم *لباس شخصی* در مسیر این پروژه؛ چرا که اگر شعارها را کنار بگذاریم، با چیزی جز عملِ افراطیِ بزک کردن طرف نیستیم.)

جمله‌ی شعاریِ پیمان معادی در دادگاه لاهه، آن جا که می‌گوید «اگه کُرد امیدش رو از دست می‌داد که تا الآن نابود شده بود (نقل به مضمون)» صرفاً باجِ فیلم به کردها برای مصرف شدنِ بیشتر است.

---

[۱] تکنیک گل به‌خودی در این فیلم‌ها، تکنیک اصلیِ پروپاگاندایی است؛ اشتباهاتِ ریزی (مانندِ پنهان‌کاریِ شروعِ فاجعه‌ی شیمیایی در بیمارستان‌ها، کم‌بودِ شدیدِ امکانات پزشکی و غیر پزشکی، یا در فیلم‌های دیگر مثلاً این مورد که معمولاً گذشت و مهربانیِ اطلاعاتی‌های سپاه به‌مثابه‌ی اشتباه بازنمایی می‌شود چون منجر به خسارات بیشتری می‌شود، و ...) و چون با استتیکِ خاص خودش بازنمایی می‌شوند، مانندِ سرکوب‌های نظامی و فرهنگیِ دیگر به‌عنوان حقیقتی ضروری در تاریخ معاصر جا افتاده‌اند.