سیمایِ نفاق

نقد «*ماجرای نمیروز، رد خون*» ساختهٔ مهدویان

میثم امیری

در «رد خون» با دو تصویر روبه‌رو هستیم؛ تصویر در بین سپاه و مردم، می‌خواهد «مستند» به نظر برسد و در بین گروهکِ رجوی

بیشتر «سینمایی». گویی می‌خواهد دربارهٔ سپاه و مردم، «واقعیت» بگوید و دربارهٔ گروهکِ رجوی «درام» بسازد. این در حالی است که از ثانیهٔ نخست، فیلم‌ساز مدّعی است که می‌خواهد «بی‌طرف» باشد. زیرا در نوشتهٔ آغازین فیلم تا جای ممکن از واژه‌های خنثی و ظاهرا «بی‌طرفانه» استفاده می‌کند. مثلا عراق به «ایران» حمله می‌کند، ولی مجاهدین -نه حتی «مجاهدین»- علیه «جمهوری اسلامی» می‌ستیزند و با عراق هم‌دستی می‌کنند. در همین راستا، فعالیت «مجاهدین» در ایران «ممنوع» می‌شود؛ «ممنوع»، «سطحی»ترین!

تحلیلی است که می‌شود برای بیان نسبت گروهک رجوی با نظم حاکم برگزید. البته بی‌طرف بودن -اگر وجود داشته باشد- با بی‌اصول بودن فرق دارد. بی‌طرفی به معنای شلختگی یا نهان‌روشی نیست.

برخی از صحنه‌های فیلم را بررسی می‌کنیم تا این دوگانه «مستند-سینمایی» را توضیح دهیم که به کل فیلم جهت می‌دهد و خبری از بی‌طرفی هم نیست:

در ابتدای فیلم، معراج شهدا را می‌بینیم. اطلاعاتی‌ها پی تابوت یک نفوذی هستند؛ دوربین حسی از حضور آن همه شهید ندارد؛

گویی همهٔ آن شهدا نفوذی دشمن هستند، نه احتمالا یکی از آن‌ها. حتی صدای جمعیت هم درونی نیست، مال بیرون است و شبیه تصویری است که هالیوودی‌ها از ما نشان می‌دهند؛ صدای اشک و ناله و سینه‌زنی از بیرون می‌آید به همراه یکی دو گریه ریاکارانه. بعید است همان فرنگی‌ها هم این اندازه خطر کنند و مأمور امنیتی را نشان دهند که به پرچم کشورش لگد بزند. دوربین از بالا، بی‌رگ و مستندنماست.

در سکانس اوّل، مستندنمای شلخته و ضد حال‌وهوای تشییع پیکرهای شهدا را می‌بینیم.

انگار برای فیلم‌ساز فرقی بین این پیکرها با جنازه‌های «منافقین» نیست که چند صحنه جلوتر نشان‌شان می‌دهد؛ دوربین آن‌جا از کنار فیلم می‌گیرد و بیشتر حس دارد.

در سکانس بعدی در اداره اطلاعات دوربین مستندنما ادامه دارد و در بیشتر وقت‌ها، آدم‌ها از پشت شیشه و با خللِ میله‌ای یا ستونی نشان داده می‌شوند. تصاویر در خیابان یا ادارهٔ مفقودین هم چنین است؛ صحنه یا با ستون و تیروتخته و دیوار شیشه‌ای و ماشین و اثاثیه شلوغ شده یا با حضور مردمی که برای پر کردن کادر حاضرند.

اما برسیم به مجلس عروسی دو نفر از گروهک رجوی. آن‌جا نحوهٔ حضور برادرِ عروس که خودش جزء همان گروهک است جوری‌ست که انگار رزمنده‌ای از جبهه برگشته باشد؛ این طور همه با او خوش‌وبش می‌کنند.

نماهای مربوط به حضور کمال هم مستندنماست؛ ناظری که از بیرون و گاهی با قایم‌باشک‌بازی او را می‌پاید. حتی در لحظهٔ گفت‌وگوی دو نفرهٔ او با صادق، سایه‌ها بیشتر از آدم‌ها نقش بازی می‌کنند و حاضرند.

اولین صحنهٔ مربوط به گروهکی‌ها و از دید فیلم‌ساز «مجاهدین»، همراه با خون و مظلومیت است. تصویر پرستارهای -مثلاً انسان- آن‌ها پخش می‌شود؛ «مجاهدین» کجا و چگونه زخم دیده‌اند؟ معلوم نیست. گویی فیلم‌ساز تنها می‌خواسته رنج و گرفتاری آن‌ها را نشان بدهد، بی‌آن‌که برای‌شان پیش‌زمینه‌ای

دراماتیک بچینند. فقط زخم‌شان و پرستارها موضوعیت دارند. مقصر این زخم‌ها کیست؟ «سازمان» یا «جمهوری اسلامی»؟

صحنه‌های بعدی مربوط به بچه‌های اطلاعات است. گاهی چنان این صحنه‌ها با مزاحمت اشیاء گرفته شده است که صورت و کنش شخصیت‌ها پیدا نیست. مثلا جایی که کمال و شادکام یکدیگر را بغل می‌کنند، آن‌ها از پس حجاب‌های متعدد پیدا و پنهانند. یا در صحنه گفت‌وگوی دو نفرهٔ کمال و افشین، درختی، سیاهی، نرده‌ای در کادر حاضر است و دوربین از پشت آن‌ها فضولی می‌کند. حتی در خانه

بچه‌های اطلاعات سپاه و شخصیت‌های کلیدی فیلم، دوربین می‌خواهد دراماتیک نباشد و همراهی طلب نکند و «بی‌طرف» باشد و «مستند» فیلم بگیرد. بالاتر از این‌ها، سفرهٔ خانهٔ کمال را از پس میله‌ها فیلم می‌گیرد و نمی‌گذارد مخاطب به این خانواده نزدیک شود یا حتی بشناسدشان.

پیاده شدن کمال و شادکام از بالگرد و باقی نماها تا کشته شدن شادکام همگی مستندنماست. مثلا در صحنهٔ پیاده شدن آن‌ها از بالگرد، دوربین از دور همراه غبار فیلم می‌گیرد.

تصویر کات می‌خورد به زریباف که بر تخت بیمارستان با پوتین خوابیده است. این صحنه می‌توانست از حضور اشیاء آکنده شود و مثل صحنه‌های مربوط به اطلاعاتی‌های سپاه مخدوش باشد؛ ولی این طور نیست. تصویر به مراتب تروتمیزتر است. روشنایی صحنه خوب است. تصویر زریباف در نقطه طلایی کادر است و تمام هیکل در تصویر پیداست. (بعید است صحنه‌ای را از اطلاعاتی‌های سپاه پیدا کنید که در آن تمام هیبت یک سپاهی در کادر ساکنْ و با تمرکز نشان داده شده باشد.) این صحنه کات می‌خورد به صحنهٔ اطلاعاتی‌های

سپاه. باز هم صحنه شلوغ است. و چیزهایی مزاحم تصویر است که حتی درست شناخته نمی‌شود. گاهی حتی تنهٔ افشین نیمه می‌افتد. (از پنهان‌کاری افشین و کمال هم در کل فیلم بگذریم که موضوع این نقد نیست و درّه‌ای عمیق در منطق فیلم است.) دوباره برمی‌گردیم به پادگان اشرف و زریباف. باز به‌مراتب این صحنه‌ها، سینمایی‌تر و حتی از نمای نزدیک‌تری است. یعنی حس سینمایی و همراهیِ مخاطب در این صحنه‌ها بیشتر درگیر می‌شود.

در خیابان‌های بغداد هم اطلاعاتی‌های سپاه را از پس شیشه می‌بینیم. در خانهٔ مرد عرب هم تصاویر یا تاریک است یا از پسِ شی مخل پخش می‌شود. تصاویر مربوط به طرح عملیات سپاهی‌ها در عراق تا اندازه‌ای سینمایی است؛ شاید بیشتر به این خاطر است

که منهای دوربین، یک عنصر نفوذی دیگر هم در صحنه حاضر است!

در صحنه‌های مربوط به قلیان‌کشیدن شادکام، قلیان درست‌تر می‌افتد تا شادکام. سایه‌بازی و تاریک‌نمایی هم هم‌چنان ادامه دارد. تمام این عملیات سپاه در عراق و وسترن‌بازی و آتش‌بازی‌ها، نه ربطی به فیلم دارد، نه کمکی به قصه می‌کند. ولی دوربین مستندنما سرِ جایش است. حتی پس از عملیات ناکام، دوربینْ کمال را توی کامیون از دور و گذرا می‌گیرد و اصرار دارد حسی نسبت به زنده ماندن کمال نداشته باشیم.

گفت‌وگوی خواهر و برادرِ عضو گروهک رجوی در زندان اوین بسیار شفاف و سینمایی و سالم است و حتی تصویر به کلوزآپ هم نزدیک می‌شود. جالب نیست؟

همین صحنه کات می‌خورد به افشین در بستر؛ لای کتاب‌ها و پای مبل و دفورمه؛ تصویر هم از بالا به پایین است.

دوباره می‌رویم به پادگان اشرف. تصاویرْ سینمایی و از نزدیک است. وقتِ مسواک‌زدن

هم حرکت دوربین هدفمند و سینمایی است و ما را نسبت به شخصیت‌های زنِ پادگان هم‌دل‌تر می‌کند تا برسیم به سالن غذاخوری. در سالن غذاخوری هم فیلم‌ساز می‌خواهد بگوید این دو اسیرِ پادگان اشرف، «منافق» نیستند و از سرِ «ناچاری» این‌جا را «انتخاب» کرده‌اند! نماهای دو نفره و سوییچ زاویه‌های دوربین همه سینمایی و حساب‌گرانه است. حتی نور و طراحی چهره و ترسیم مظلومیت در چهره زن‌ها هم برجسته است. هر سه زن حاضر در صحنه انگار «قربانی» و بر «حق»اند. هیچ

سایهٔ تیز یا اذیت‌کننده‌ای هم در تصویر دیده نمی‌شود.

این صحنه کات می‌خورد به صحنه غذاخوردن کمال در قهوه‌خانهٔ مرزی. باز هم تصویر از دور است و بیش از حد می‌لرزد و کمال در بین اشیاء محصور شده است. صحنهٔ بعدی هم انسان‌دوستی و مرامِ جاسوسِ گروهک رجوی را نشان می‌دهد که بعدها توسط «جمهوری اسلامی» اعدام می‌شود.

کلاس روانکاوی پادگان اشرف «دیدنی» است. دوربین انگار بین جمعیت است و پی‌اُوی «خواهرانِ» «مجاهد» است و تصاویر به

مراتب سینمایی‌تر از اطلاعات سپاه است. دوربین آدم‌هایی را نشان می‌دهد که خودافشاگری می‌کنند. آن‌ها آدم‌های داستان ما هستند و «انسان» و کمتر «منافق». آن‌ها هیچ اعتراض یا سؤالی نسبت به سازمان ندارند. آن‌ها فقط می‌خواهند در کنار عشق به سازمان، به شوهر و فرزندشان هم «عشق» داشته باشند. تصویر پس‌زمینه هم شگفت‌انگیز است؛ تصویر «مسعود و مریم» را نشان می‌دهد که بین‌شان شکافی از نور دیده می‌شود. این کمی فراتر از سینمایی یا مستند بودن دوربین است؛ راه رهایی؟

برمی‌گردیم به ایران و شهرک اکباتان. تصاویر افشین و کمال هم تاریک و گاهی ضد نور می‌شود. دوربین، آدم‌ها و مخصوصاً کمال را در سایه‌هایی تند و میله‌های قاطع نشان می‌دهد.

تصویر جلسه افشین و ابراهیم و کمال و صادق هم از حد می گذراند. خرت‌وپرت‌های صحنه، فیلم دیدن مخاطب را مختل می‌کند.

صحنهٔ غم‌انگیز اطلاعاتی‌ها بعد از قبول قطع‌نامه -از قضا- خوب و سمپاتیک از آب درمی‌آید؛ سینه می‌زنند و روضه می‌خوانند و ناراحتند؛ هیچ عامل مزاحمی هم در کار

نیست، ولی برای محکم‌کاری هم‌چنان صحنه تاریک و روشن می‌ماند.

ولی در پادگان اشرف، دوربین یکی از میان جمع است. انگار پی‌اُوی یکی از «منافقین» است و همه و فیلم‌ساز. تصویر رجوی در بالای کادر است . در اتاق فرمان، فیلم‌ساز رجوی را از پایین به بالا می‌بیند. «خواهرْ» «منافق» با کمک فیلم‌ساز هم بین تصویرها سوییچ و کارگردانی می‌کند؛ از تصویر رجوی به جماعت و از جماعت به رجوی. «خواهرْ» «مسأله‌دار» هم توی اتاق فرمان حاضر است؛ پادگان اشرف چقدر دموکرات بود که

می گذاشت آدمِ مسأله‌دارش راحت پا توی اتاق فرمان بگذارد؛ باور کنیم؟ «خواهرْ» مسأله‌دار به اسم سیما با بازی طباطبایی، دست‌هایش را هم زودتر از «خواهرْ» کارگردان بالا می‌برد تا از قافله تهاجم به ایران عقب نماند.

امّا صحنهٔ تهاجم منافقین به ایران نقطهٔ کلیدی این فیلم است؛ جایی که دوربین «مستند» با دوربین «سینمایی» تلاقی می‌کند. دوربین ابتدا مستندوار تهاجم آن‌ها را نشان می‌دهد؛ تهاجم و چینش و نظم آن‌ها را هم تصویری می‌کند. آن‌ها به داخل خانه‌ای نارنجک می‌اندازند. دوربین کمی نزدیک‌تر می‌شود.

تصویر سالم‌تر و دراماتیک‌تر از آب درمی‌آید؛ مخاطب حس تنفر پیدا نمی‌کند. چون دوربین از سمت مردم نیست؛ ظاهراً از سمتِ «بی‌طرف» است. این هم معلوم نیست که چرا دوربین در تهاجم به مردم بیگناه باید «بی‌طرف» باشد. آیا بی‌طرفی در این تهاجم، طرف‌داری از مهاجم نیست؟ سیما همان «خواهرْ» مساله‌دارِ «انسان‌دوست» بچه‌ای را بغل می‌کند. با دستی بچه را بلند می‌کند و در دست دیگرش اسلحه‌ای دارد که برای تهاجم آماده شده است. هم‌زمان «خواهرْ» کارگردان هم حاضر است و تصویربرداری می‌کند. فیلم‌ساز

«خواهرْ» کارگردان را نشان می‌دهد و از «خواهرْ» کارگردان سوییچ می‌کند به سیما؛ گویی دوربین «خواهرْ» کارگردان هم دارد سیما را می‌بیند. ما سیما را می‌بینیم با بچه‌ای در بغل. بچه‌ای که همین دوستان سیما، خانواده‌اش را پریشان کرده‌اند و البته فیلم‌ساز به این نکته‌ها اشاره نمی‌کند تا «بی‌طرف» بماند. بعد از آن تصویر کات می‌خورد به «خواهرْ» کارگردان که انگار دارد حرکت سیما را با دوربین تعقیب می‌کند؛ چه هم‌دستی سینمایی خوبی بین واحد تبلیغاتی «منافقین» و فیلم‌ساز شکل گرفته است تا کودک بیگناهی

را نجات دهند. بعید بود رجوی هم این کودک بیگناه را بکشد؛ چون همان لحظه واحد تبلیغات داشت از صحنه فیلم می‌گرفت. بیشتر زمان سکانس تهاجم در این شهر مرزی به نجات این کودک اختصاص می‌یابد نه به حمله وحشیانه به مردم. فیلم‌ساز به دنبال «نیلوفر»هایی است که از دل لجنزار می‌شکفند. راستی کدام لجنزار؟ اوج این تصاویرِ مهیج به نفع مهاجمین جایی است که تانک‌های «منافقین» در شهر فتوحانه حرکت می‌کنند بی‌آن‌که حتی یک گلوله از آن تانک‌ها

شلیک شود؛ نکند تانک‌ها هم مثل سیما «علاقه»ای به شلیک کردن به مردم ندارند؟

در تصویر سینمایی بعدی منافقین دارند دست‌وروی خونین‌شان را می‌شویند و بین مردم عکس رجوی را پخش می‌کنند.

برمی‌گردیم به سپاهی‌ها. تصاویر آن‌ها از فاصله‌ای دور و مستندوار پخش می‌شود.

و اما آن صحنهٔ تلاقی «شبه‌مستند با شبه‌سینما» حالا نشان داده می‌شود:

«خواهران» «منافق» («خواهرْ» کارگردان و «خواهرْ» سیما) پشت سرِ «برادرْ» «عباس»

نماز می‌خوانند. آن‌ها در حالی نماز می‌خوانند که صدای شلیک ممتد اسلحه به سمت مردم ابداً قصد قربت‌شان را در نماز تخریب نمی‌کند. حتی در تصویر مشخص است «خواهرْ» سیما واژه‌های تشهد و سلام نماز را هم کلمه به کلمه ادا می‌کند؛ این در حالی است که برخی به «برادرْ» عباس اقتدا نکرده‌اند؛ چه اصراری بود سیمای -مثل فیلم‌ساز- «مستقل» به امامت تبهکاری هم‌چون زریباف نماز جماعت بخواند؟

بعدش هم همین «خواهرْ» سیما بلند می‌شود و با زن حق‌گوی کُرد بگومگو می‌کند.

شخصیتِ قهرمانِ فیلم‌ساز، سیما، آن قدر در خودخواهیِ شخصی و افکار «سازمان» غرق است که حتی در برابر مادرِ شجاع کُرد هم می‌ایستد. زبان‌درازی می‌کند و صد البته فیلم‌ساز با تمرکز و زوم روی تصویرِ سیما، حق را به این تروریستِ متجاوز می‌دهد که در این صحنه چیزی از «مسعود و مریم» کم ندارد.

و از این‌جا دوربین مستند غیب و اوج تصویر سینمایی فیلم‌ساز از مهاجمین نشان داده می‌شود:

زنی بر فراز ایستاده است و دوربین از پایین دارد نشانش می‌دهد که بیانیهٔ پیروزی

مهاجمین را می‌خواند. دوربین مهاجمین را سالم می‌بیند و مردم را ناقص. تازه مردم را از دورتر می گیرد و خوارشده. پشت «منافقین» که رو به مردم ایستاده‌اند از تصویر خود مردم شفاف‌تر است. در این صحنه، دوربین فیلم‌ساز بیشتر از آن که خشونت و بی‌رحمیِ مهاجمین را برساند، شکوه و قدرت آن‌ها را نشان می‌دهد و حتی تصویری ماندگار از زنی می گیرد که بیانیهٔ کذایی «مسعود و مریم» را می‌خواند و در مقابل هیچ تصویر درستی (درست حتی به معنای تکنیکی) از کشته‌شدگان نشان نمی‌دهد. طبعاً باید تصویر جوری می‌بود که

مخاطب از غم و تنفّر آکنده می‌شد و این وقتی بود که فیلم‌ساز کنار مردم می‌ایستاد. این صحنه، تیرِ خلاص فیلم است؛ این‌جا بحث اطلاعات سپاه یا سازمان کذا نیست که ما بخواهیم یک طرف بایستیم؛ این‌جا بحث ایران و کُردهای ایرانی است؛ برای فیلم‌ساز، کشتار سبوعانهٔ کردهای ایرانی با مسواک‌زدنِ زن‌ها توی اشرف هیچ فرق دراماتیکی ندارد. فیلم‌ساز ظاهراً آن‌قدر در «درام» غرق شده است که توی بزنگاه، دوربین به نفعِ «منافقین»، ضد مردم بیگناه می‌شود. حتی «خواهرْ» کارگردان هم دوربینش را پایین می‌آورد و فقط به این

مظلومین کشته‌شده نگاه می‌کند. نگاه عامل واحد تبلیغاتی «منافقین» از نگاه فیلم‌ساز انسانی‌تر است. او فیلم نمی‌گیرد و فیلم‌ساز فیلم می‌گیرد و چه فیلم‌گرفتن؛ سوختن آدم‌ها را طوری که در آن تصویر مهاجمین سالم و سینمایی و برتر است نشان می‌دهد. هیچ خللی در صحنه نیست. هیچ عامل مزاحمی هم چشم را اذیت نمی‌کند. در این صحنه باز هم تصویر مردم ناقص و نامشخص و هیبت مهاجمین فاتح و پیروز است.

بعد از این همه خشونت وحشیانه چه اتفاقی می‌افتد؟ آیا سیما از «منافقین» متنفر می‌شود؟ او بعد از این صحنه هم‌چنان بر نفربرِ «منافقین» سوار می‌شود و اسلحه دست می‌گیرد و «خون» پاک می‌کند و یاری می‌رساند و هیچ «ردی» از شک یا تردید نسبت

به «منافقین» در چهره یا رفتارش دیده نمی‌شود. اگر او دو روز بعد از این حادثه با تمهید فیلم‌ساز می‌تواند از معرکه فرار کند، چرا بعد از این تروریسم عیان، همان لحظه چنین نمی‌کند؟

دوربین سینمایی فیلم‌ساز در بین «منافقین» بعد از صحنهٔ کشتار تغییری نمی‌کند. خط قصه متأثر نمی‌شود و حتی خود فیلم‌ساز هم هیچ حسّی از این صحنه نمی‌گیرد.

حال داستان تنگهٔ چهارزبر اتفاق می‌افتد. روایت مرصاد ناقص است و خلاقیت‌های نظامی ما در آن نمایش داده نمی‌شود. و کل

ماجرای تنگه چهارزبر در یک منطق آبکی صورت‌بندی می‌شود. آن‌قدر آبکی که «خواهرْ» سیما، بیسیم را از دست گرگی مثل عباس زریباف می‌قاپد و سیرِ دلش به حرف‌های ترکی برادرش کمال گوش می‌دهد. آن هم وسط جنگ و آتش. زریباف هم مثل بچهٔ آدم منتظر می‌ماند تا گِله‌های کمال تمام شود و تازه فریاد می‌زند این‌جا کسی ترکی بلد است تا محتوای بیسیم را ترجمه کند؟ و البته واضح است که کسی بلد نیست! تمام نماهای مربوط به «خواهرْ» سیما و زریباف سینمایی است و با نوری روشن و تصویری خوش‌رنگ و با

قاب‌های بسته؛ دوربین «مستند» فیلم‌ساز چه شد؟ توی واحد اطلاعات سپاهِ باختران جا ماند؟

«خواهرْ» کارگردان به شدت مجروح شده است. مجروحیت و ناله و خون و درد او کامل نشان داده می‌شود. نماهای مربوط به این «خواهرْ» «مجاهد/منافق» از قضا سینمایی و سمپاتیک و از نزدیک و هم‌دلانه است. هر چه باشد او دارد علیه «جمهوری اسلامی» می‌جنگد و مثل ما مردم نیست که برای «هیجان» صحنه باید هر چه بیشتر و فجیع‌تر کشتار شوند.

ناراحتی «خواهران» در این صحنه از پشیمانی نیست، بلکه از تاکتیک‌های نادرست و انسانیت خلل برداشتهٔ یکی از اعضای «منافق» به نام زریباف است.

بچه‌های اطلاعات سپاه هم در باختران در پس اشیاء و اثاث، دور خودشان می‌چرخند. آن‌ها آنقدر اشراف اطلاعاتی یا عملیاتی ندارند که اعضای گریزپای‌شان را دستگیر کنند چه این‌که بخواهند با منافقین بجنگند. آن‌ها نامهٔ لورفته یک تواب جاسوس را کشف می‌کنند ولی عمری به این فکر نمی‌کنند که خواهر کمال الان کجا اسیر است و یک درصد هم احتمال

نمی‌دهند او به منافقین پیوسته و همین دلیل غیبت هم‌زمانِ کمال و افشین باشد. این چه صادقِ باهوشی است که تا این اندازه ناتوان از بررسی احتمالات دربارهٔ خواهر و شوهرِ نیروهای «کارآمد» امنیتی است که ناپیدا شده‌اند؟

در صحنه‌های مربوط به کارخانهٔ قند، دوربین کدام طرف ایستاده است؟ سمت مهاجم یا سمت مدافع؟ هر چه هست بیشتر دود و خاک و غبار و آکسسوار نشان می‌دهد تا آدم‌ها و ماجرا را. این‌جا تصاویر مربوط به افشین و کمال را می‌بینم؛ آن‌ها یا دفورمه یا از پشت و

بغل مخدوشْ تصویربرداری می‌شوند یا از پسِ هزار مانع.

از این‌جا به بعد، سیرِ فیلم مثلا واقع‌نما به یک‌باره از هم می‌پاشد و «خواهرْ» سیما می‌تواند از معرکه فرار کند. به نظر می‌رسد فرار یک اسلحه به دست «منافق» آن هم در مهلکه خون و باروت، کار پیچیده‌ای باشد که ابداً فیلم‌ساز به ساخت این فرآیندهای پیچیده و البته مهیج خطر نمی‌کند. هر جوری هست این زن را زنده نگه می‌دارد و فراری‌اش می‌دهد. اگر هم لابه‌لایش گریزی به فریادها و

آرتیست‌بازی‌های کمال زده می‌شود مهم نیست؛ بیشتر نمک کار است.

صحنهٔ ترور مأمور اطلاعاتی در خیابان هم جالب است. باز هم با دوربینی مستندنما و از دور طرفیم. فقط کافی است مقایسه کنید تصویری را که فیلم‌ساز از این شهید نشان می‌دهد با تصویری که از جراحت «خواهرْ» کارگردان در بین «منافقین» می‌سازد. این‌جا همه چیز بی‌حس و بیرونی است. و تازه صادق آنقدر از انسانیت تهی شده است که از تیر خوردنِ رفقیش، آن هم مقابل چشمش، هیچ واکنشی نشان نمی‌دهد و به کیفِ سیاهِ زیرِ سرِ

رفیقش بیشتر اهمیت می‌دهد تا آن بدن غرق در خون. یعنی نشان دادن ناراحتیِ یک اطلاعاتی از تیر خوردن رفیقش هم ممکن بود به «بی‌طرفی» فیلم‌ساز ضربه بزند؟ بعید بود مخاطب غمگساری یک مأمورِ «جمهوری اسلامی» را به پای این فیلم‌ساز «بی‌طرف» بنویسد.

در صحنه‌های نهایی فیلم هم تصویر تقریباً سینمایی است؛ هر چه باشد پای خواهرْ سیما در میان است که روحیات «انسانی» و مثلاً «مادرانه»اش را پیش‌تر دیده بودیم؛ هر چند او به خاطر رسیدن به دخترش هم‌پای کسانی بود

که انسان‌های بیگناه را به خاک و خون می‌کشیدند. البته ما می‌گوییم بی‌گناه، فیلم‌ساز فکتی ارائه نمی‌دهد که آن مردم واقعا بیگناه باشند. سیما این اندازه «شجاع» بود که آن‌قدر خطر کند که به کشورش حمله کند تا دخترش را ببیند، هر چند در صحنهٔ آخر با یکی دو توصیه عادی شوهرش از خیر ماجرا می‌گذرد و صحنه را ترک می‌کند. کمال هم گریه می‌کند و شلیک نمی‌کند؛ چرا؟ فیلم پاسخی نمی‌دهد. تهِ قصه، کمال‌آرتیست تبدیل می‌شود به کمال‌باحال یا کمال‌سلطان‌قلب‌ها. چرا صادق، «خواهرْ» سیما را دستگیر

نمی‌کند؟ او هم متحول شده است؟ راستی او که تا این حد نگران امور امنیتی و مخفی‌بازی است، چطور پیراهن غرق در خونش را عوض نکرد؟ یک مأمور زبده اطلاعاتی این طور در شهر دور می‌زند؟ نکند او می‌خواهد جای کمال‌آرتیست را پر می‌کند. و بعد چه می‌شود؟ هیچ! تیتراژ بالا می‌آید و دوربین از بالا این سه نفر مغموم را تصویر می‌گیرد.

این بود «رد خون».

موضوع این نیست که فیلم‌ساز چه دیدگاهی نسبت به سازمان‌های سیاسی دارد. او می‌تواند

حامیِ گروهک رجوی یا حامی سازمان اطلاعات سپاه باشد. اینْ موضوع مخاطب نیست. مخاطب می‌خواهد یک روایت تصویری-انسانی از وقایع سال ۶۷ ببیند که بتواند حس او را جلا دهد یا دستِ کم سرگرمش کند و هر دوی این‌ها در «رد خون» غایب است.

تمام تلاش فیلم‌ساز آن است که شخصیت متفاوتی از یکی ساکنان اشرف به ما نشان بدهد؛ ولی او بی‌تعینی را با متفاوت بودن اشتباه گرفته است. شخصیت متفاوت حد و رسم معینی دارد. ولی وقتی فیلم به پایان

می‌رسد: مخاطب می‌پرسد سیما، سیمای کیست؟ سیمای منافقین؟ سیمای دانشجوهای چپ اول انقلاب؟ سیمای دشمنان جمهوری اسلامی؟ یا «سیمای آزادی»؟ به نظرم آخِری است و سیمای فیلم‌ساز. فیلم‌ساز، زنی را شایستهٔ زنده‌ماندن و آزاد شدن می‌داند که «انتخاب» می‌کند «اسیر» و بعد «عامل» منافقین باشد و منظومهٔ فکری آن‌ها را می‌پذیرد و هم‌پای آن‌ها در تهاجمی سرکشانه شرکت کند. تمامِ کوششِ دوربین آن است هر جور شده مخاطب را راضی کند که نباید سیما را کشت. ولی بی‌هیچ پیش‌زمینهٔ

دارماتیکی، فیلم‌ساز «انتخاب» می‌کند گروهی از مردم را بکشد که معلوم نیست کیستند و چه کرده‌اند. او مادرِ دلیر کُرد را در گوشهٔ تصویرش منکوب می‌کند و بعدْ خون می‌پاشاند؛ نه برای آن‌که وحشی‌گریِ «منافقین» را نشان بدهد، برای آن‌که به لحاظ سینمایی «خوش‌رنگ‌ولعاب» است و «نماهای بهتری» دارد و «هیجان» می‌آفریند. وگرنه این کشتار نه در تصمیمِ سیما اثری می‌گذارد، نه در «ماجرا»یی که فیلم‌ساز با دوربینش به ما نشان می‌دهد. اگر معیار فیلم‌سازْ رابطه‌های انسانی نباشد و اگر در پیِ روایتِ انسانی نباشد به

چنین بلایی دچار می‌شود. ردِ خون جای رد انسانیت را در اثر می گیرد. همه جا باید خونی باشد و ردی از آن جاری باشد و تازه فرقی هم نمی کند این خونْ خونِ کیست؟ با گناه است، بی گناه است، وطن‌پرست است، وطن‌فروش است؛ مهم این است که خونِ جذّابی باشد.

دو قطبیِ چپ-راست، ارزشی-روشنفکری، موضوع سینما نیست. تنها دوگانهٔ واقعیْ انسانی-غیرانسانی است. آیا هیچ انسانی در پادگان اشرف زندگی نمی کرده است؟ حتما می کرده است. آیا ممکن نیست یک عنصر ضد انسانی در اطلاعات سپاه کار کند؟ حتما ممکن

است. پس موضوع یک فیلم خوب هیچ دوگانهٔ مفروضی نیست؛ موضوع این است که دوربین فیلم‌ساز بتواند روایت انسانی از دوگانه‌های سیاسی ارائه بدهد. در «رد خون»، فیلم‌ساز می‌خواهد مثلاً «خاکستری» نشان بدهد و «واقعی» بنمایاند. آن‌قدر فیلم‌ساز در برابر وحشی‌گری‌های «منافقین» «سکوت» می‌کند که حتی یک گفت‌وگوی تردیدآمیز یا اعتراضی نسبت به وحشی‌گری‌های آن‌ها نشان نمی‌دهد؛ آن‌چه در آن لحظهٔ حساس و سرِ بزنگاه نشان می‌دهد نماز جماعتی است که زن‌های مثلا «انسان‌ترِ» «منافقین» از سرِ صبر،

پشتِ سر تروریستی به نام عباس زریباف می‌خوانند. راستی نمازخواندن «ارتجاعی» نیست، ولی زندگی در بین لشکر وطن‌فروش تفکر «ارتجاعی» است؟ چنین سمفونی تناقضی همراه گروهی آدمکش می‌شود و خون از روی دستِ قاتلانِ مردم پاک می‌کند تا به بچه‌اش برسد؟ راستی کدام بچه؟ اگر او این قدر در پی بچه‌اش بود که این همه خطر کرد و جانش را به خطر انداخت و با جانیان هم‌سفره شد، چرا در نمای آخر صحنه را ترک کرد؟ پس بچه چه شد؟

و در آخر:

ممکن است فیلم‌ساز با شباهتی که بین چهرهٔ صادق و سعید امامی ترسیم کرده، بخواهد این داستان را ادامه بدهد. بهتر است در نحوه نگرش به انسان‌ها تجدید نظر کند.

دوربین اسلحه نیست، ابزار فخرفروشی نیست و فیلم‌سازی هم سوییچ بین چهره «مسعود و عباس» در کمپ اشرف نیست که بعداً بخواهد از «سیمای آزادی» پخش شود.

هیچ فیلم‌سازی در هیچ لحظه‌ای از اثرش نمی‌تواند غایب و بی‌طرف باشد. او در انتخاب موضوع، سوژه و چگونگی بیان دخالت دارد.

اوست که خودآگاه یا ناخودآگاه نفاق را انتخاب می‌کند.