Journal of Iranian Cultural Research, 17(4), 125-155, Winter 2025

Zaeimzade, M., & Amini, P. (2025). The conflict between idealism and realism in the cinema of Mohammad Hossein Mahdavian; The analysis of three films "Lottery", "Rad-e-Khoon", and "Majara-ye Nimrooz". *Journal of Iranian Cultural Research*, 17(4), 125-155. doi: 10.22035/jicr.2024.3262.3548

https://doi.org/10.22035/jicr.2024.3262.3548 URL: https://www.jicr.ir/article_529.html

2008-1847 / © The Authors. This is an open access article under the CC BY 4.0 license (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0).

Research Paper

The conflict between idealism and realism in the cinema of Mohammad Hossein Mahdavian; The analysis of three films "Lottery", "Rad-e-Khoon", and "Majaraye Nimrooz"

Mohammad Zaeimzade[1*], Parviz Amini[2]

Received: Dec. 2, 2023; Accepted: Jun. 4, 2024

ABSTRACT

The intricate dynamic between idealism and realism, coupled with the challenges of regulating their interrelation, plays a major role in forming social structures and community life. Post-revolutionary systems, having successfully redefined prevailing conditions through the proposition of an idealized state, confront the difficult challenge of defining new paradigms that are consistent with this ideal. Cinema, as a social institution, by means of its narrative language can address profound social dilemmas and actively participate in the representation and organization of conflicts inherent in collective existence, most notably the ideological discord between idealism and realism.Several generations of Iranian filmmakers in the post-Islamic revolution cinema through the perspective of their ideology have concentrated on this issue and provided various interpretations of the dynamic tension between idealistic ambitions and pragmatic reality. In this study, three feature films, "Lottery", "Majaraye Nimirroz [Midday Adventures]", and "Rad-e Khoon [Trace of Blood]" by Mohammad Hossein Mahdavian, one of the young directors of Iran who have explored this conflict, are examined through an analytical lens influenced by John Fiske methodology. The findings reveal that in these films idealism manifests itself in conscientiousness, Jihad, and principlism, while realism is represented in concepts such as pragmatism, pacifism, and tolerance. Although the filmmaker seems to favor pragmatic ideas, he perceives both idealism and realism as fundamentally deficient in isolation.

Keywords: Idealism, revolutionary cinema, Mohammad Hossein Mahdavian, John Fiske

1. MA student in Culture and Media Studies, Faculty of Social Sciences, University of Tehran, Tehran, Iran

✉ m.zaeimzade@ut.ac.ir

* Corresponding Author

2. Assistant Professor, Department of Political Science and Islamic Revolution Studies, Faculty of Humanities, Shahed University, Tehran, Iran

✉ p.amini@shahed.ac.ir

INTRODUCTION

Post-revolutionary societies, which idealistically embark on a transformative path by dismantling the existing order and reconstructing a utopian system, face a complex dilemma when it comes to reconciling goals with reality. This conflict and its importance in the reformation and perpetuation of Iranian society are effectively demonstrated by the historical experience of the Islamic Republic of Iran, which was founded as an idealistic system following the 1979 Revolution. It has also manifested in various events, including the nationalization of the oil industry, the seizure of the U.S. embassy, the acceptance of Resolution 598, and the nuclear issue, prior to, during, and decades after the Islamic revolution. Cinema has also proved to serve as a different battleground for the emergence of this conflict, as evident in the works of some of the most famous Iranian filmmakers, such as Mohsen Makhmalbaf, Ebrahim Hatamikia, Mohammad Hossein Mahdavian, etc.

PURPOSE

From a theoretical perspective, there are three approaches to the conflict of reconciling ideals with reality. The purely idealistic approach, as described by Gerald Cohen, involves organizing collective life and necessitates disregarding reality. The second approach, similar to Hobbes' recommendations, could be purely realistic, focusing entirely on reality and feasibility while neglecting ideals, resulting in normative and ethical emptiness (Nigel, 1394, 38-37). The third approach, in the words of Rawls, is a synthesis of idealism and pragmatic realism that addresses collective life in harmony with both ideals and reality, without dismissing either (Rawls, 1388, 25). These three approaches can be used to study significant events of the Islamic Revolution and how they are highlighted in Iranian films. This study examines three feature films by Mohammad Hossein Mahdavian, a political filmmaker who explores the main events of revolution within a narrative context. The goal is to determine which theoretical approach, among the three, best expresses the director's perspective on the idealism-reality conflict, as well as how he concludes this struggle in his cinematic narrative.

METHODOLOGY

In this research, the critical discourse analysis method of John Fiske, which centers around semiotics and addresses both form and content, has been employed to study the samples. According to John Fiske, the semiotics tradition aims to produce meanings that support the prevailing social goals. Fiske claims that the integration and apparent natural unity of reality, diverse representations, and ideologies are prerequisites for the creation of meaning. Fiske argues that critical semiotic or cultural analysis challenges and deconstructs this unity and demonstrates the seemingly natural unity is only the result of the influence of ideological codes

Iranian Cultural Research

Vol. 17
Issue 4
Winter 2025

(Fiske, 1380, 118). Fiske contends that an event intended for broadcast is pre-encoded, and broadcasters and producers strive to make it technically broadcastable while still being culturally acceptable. Consequently, he classifies visual symbols into three levels: reality, representation, and ideology. The event prepared for presentation is inherently pre-encoded with social symbols (Mehdizadeh, 1392: 253). In this study, scenes with a strong idealism-reality contradiction are selected and interpreted using Fiske's approach.

FINDINGS

The analysis of key sequences in three significant films by Mahdavian shows that he refrains from making definitive judgments between idealism and realism. Rather, he regards strict commitment to either idealism or realism as inadequate and ineffective. Mahdavian believes the complexity lies in addressing tensions and acknowledging distinctions between these two viewpoints, and that only through the interaction and dialogue between these perspectives can issues be resolved. The challenge is to foster a perspective that is able to distinguish between these two points of view, resolve conflicts between them, and ultimately reconcile realism and idealism.

In Mahdavian's films, the utterly revolutionary perspective is criticized primarily through two crucial arguments. Firstly, from the standpoint of consequentialism, the director illustrates in all three films that radical idealist characters devoid of realism end up causing more cost and problems rather than achieving their desired outcome. Secondly, from an ethical perspective, Mahdavian draws attention to the fact that his radical characters exhibit the same traits they hold non-revolutionaries accountable for, such as labeling others in the film "Lottery" or prioritizing personal interests over national interests, as depicted in the film "Rad-e Khoon". On the other hand, he disapproves of pure realism too, considering it similar to conservatism, which is clearly inefficient in addressing the issues that the younger generations deal with.

CONCLUSTION

The analysis of key sequences in three significant films by Mahdavian shows that he refrains from making definitive judgments between idealism and realism. Rather, he regards strict commitment to either idealism or realism as inadequate and ineffective. Mahdavian believes the complexity lies in addressing tensions and acknowledging distinctions between these two viewpoints, and that only through the interaction and dialogue between these perspectives can issues be resolved. The challenge is to foster a perspective that is able to distinguish between these two points of view, resolve conflicts between them, and ultimately reconcile realism and idealism.

In Mahdavian's films, the utterly revolutionary perspective is criticized primarily through two crucial arguments. Firstly, from the standpoint of consequentialism, the director illustrates in all three films that radical idealist characters devoid of realism end up causing more cost and problems rather than achieving their desired outcome. Secondly, from an ethical perspective, Mahdavian draws attention to the fact that his radical characters exhibit the same traits they hold non-revolutionaries accountable for, such as labeling others in the film "Lottery" or prioritizing personal interests over national interests, as depicted in the film "Rad-e Khoon". On the other hand, he disapproves of pure realism too, considering it similar to conservatism, which is clearly inefficient in addressing the issues that the younger generations deal with.

NOVELTY

The theoretical analysis of Iranian cinema, in contrast to European or even Eastern cinema, is not straightforward since the authorship is frequently unambiguous and the filmmakers mostly lack distinct and specific theoretical and ideological perspectives that can clearly highlight their standpoint in their works. Articulating the discursive conflicts and polarities within the narratives of these three films, aligning them with academic theories, has been a complex undertaking in this research.

On the other hand, discourse analysis methods tend to be either text-centric, including the Fairclough approach, or similar to Van Leeuwen's methodology, merely focus on certain characteristics of films, such as polarities and the interaction between the actors. Consequently, the significance of this study is demonstrated by the application of Fiske's method, which has the capability of simultaneously examining the form and content of a film to discern its underlying ideologies, to the analysis of political films that aim to convey messages in the second and third layers.

CONFLICT OF INTEREST

No conflict of interest has been declared by the authors.

BIBLIOGRAPHY

Ananda, A., Nadia F, Sri Darma, G. (2019). Opportunities and Challenges of Instagram Algorithm in Improving Competitive Advantage. *International Journal of Innovative Science and Research Technology*, 4(1), 742-747.

Ardekani Fard, Z., & Razavizadeh, S. N. (2021). Influential Instagram Women; Femininity Portrayed on the Pages of Iranian Influencers. *Journal of Woman in Culture and Arts*, *13*(1), 65-90. doi: 10.22059/jwica.2021.321321.1565

Arrigo, E. (2018). Social media marketing in luxury brands: A systematic literature review and implications for management research. *Journal of Management Research Review,* 41(6), 657-679.

Asadi, S. A., Farzan, F .& Tabesh, S. (2022). A Systematic Review of Digital Leisure in Iran. *Journal of New Studies in Sport Management*, 3(4), 602-625. doi: 10.22103/JNSSM.2022.19941.1111

Asadi, S. A., Farzan, F., & Tabesh, S. (2022). A Systematic Review of Digital Leisure in Iran. *Journal of New Studies in Sport Management*, *3*(4), 602-625. doi: 10.22103/jnssm.2022.19941.1111

Badia, M., Longo, E., Orgaz, M. B., & Gómez-Vela, M. (2013). The influence of participation in leisure activities on quality of life in Spanish children and adolescents with Cerebral Palsy. *Research in Developmental Disabilities*, 34(9), 2864–2871. doi: 10.1016/j.ridd.2013.06.017

Boy, J. D., & Uitermark, J. (2020). Lifestyle Enclaves in the Instagram City? *Social Media + Society*, 6(3), 205630512094069. doi: 10.1177/2056305120940698

Braun, V., & Clarke, V. (2006). Using Thematic Analysis in Psychology. Qualitative Research in Psychology, 3(2), 77–101. doi: 10.1191/1478088706qp063oa

Caliandro, A., & Graham, J. (2020). Studying Instagram Beyond Selfies. *Social Media + Society*, 6(2), 1-7205630512092477. doi: 10.1177/2056305120924779

Ghasemi, Y. (2019). Conducting Research Using Thematic analysis Method: A Practical and Step-by-step Guide for Learning and Teaching (Case of study: Music Consumption of Master's Students of Ilam University). *Ilam Culture*, 20 (64, 65), 7-33.

Jaffari, A, Ferdowsi, M, Khaledian, A. (2018). Representation of Gender Stereotypes Among Iranian Women Users of the Instagram Social Network. *Journal of Social Sciences Azad University Shoushtar*, 12(1), 347-366.

Kafashi, M, Pirjalili, Z. (2015). Spending Women's Free Time in Virtual Space (Tehran, 2014). *Quarterly journal of Women and Society*, 7, 105-123.

Karimi, B, Delavar, A, Farhangi, A, A. (2021). Instagram: The New Way of Seeing and Being Seen and Its Consequences. *Quarterly Journal of Media Scientific_Promotional*,32(1), 29-51.

Kemp, S. (2019). Digital in 2019. Retrieved from https://wearesocial.com/global-digital-report-2019

Kent, R. (2020). Self-Tracking Health Over Time: From the Use of Instagram to Perform Optimal Health to the Protective Shield of the Digital Detox. *Social Media + Society*, 6(3), 205630512094069. doi: 10.1177/2056305120940694

Marin, A., & Wellman, B. (2014). Social Network Analysis: An Introduction. *The SAGE Handbook of Social Network Analysis*, 11–25. doi: 10.4135/9781446294413.n2

Mirghaderi, L. (2022). Social media users' free labor in Iran: Influencers, ethical conduct and labor exploitation. *Frontiers in Sociology*, 7. doi: 10.3389/fsoc.2022.1006146

Mohammadpour, A. (2021). *Ravesh Dar Ravesh Darbareyeh Sakhte Ma'refat Dar Olume Ensani* [*Method in Method: About the Construction of Knowledge in Human Sciences*], Tehran: Logos,.

Moosavand, M., Aeini, B., & Heidari, A. (2021). Managing Micro-Celebrity Impact: Iranian Corporate Perspectives. *Journal of Cyberspace Studies*, *5*(2), 229-251. doi: 10.22059/jcss.2021.96576

Moosavand, M., Aeini, B., & Sabbar, S. (2020). Future of AI and Human Agency: A Qualitative Study. *Journal of Cyberspace Studies*, *4*(2), 189-210. doi: 10.22059/jcss.2020.96575

Rainie, L., & Wellman, B. (2012). Networked. doi: 10.7551/mitpress/8358.001.0001

Ravadrad, A, Hejazi, M, Majdizadeh, Z. (2021). Visualization of Women's Daily Life; The Dominant Discourse of Female Influencers on the Instagram social network. *Quarterly Scientific Journal of Interdisciplinary Studies in Communication & Media*, 4 (2), 183-214.

Saboia, I., Almeida, A. M. P., Sousa, P., & Pernencar, C. (2020). Are you ready for the challenge? Social Media Health Challenges for Behaviour Change. Perspectives on Behavior Science, 43(3), 543–578. doi: 10.1007/s40614-020-00261-z

Sabzali, M., Darvishi, M., & Moosavand, M. (2024). Metaverse in Iran. *Journal of Cyberspace Studies*, *8*(1), 121-144. doi:10.22059/jcss.2024.95894

Shahghasemi, E. (2021). Rich Kids of Tehran: The Consumption of Consumption on the Internet in Iran. *Society*, 58(5), 398–405. doi:10.1007/s12115-021-00626-3

Stebbins, R. A. (1982). Serious Leisure: A Conceptual Statement. *The Pacific Sociological Review*, 25(2), 251–272. doi:10.2307/1388726

Stebbins, R. A. (2000). Obligation as an Aspect of Leisure Experience. *Journal of Leisure Research*, 32(1), 152–155. doi: 10.1080/00222216.2000.11949906

Stebbins, R. A. (2015). *The Serious Leisure Perspective. The Interrelationship of Leisure and Play*, London: Palgrave Macmillan.

Strauss, A.L., & Corbin, J.M. (2012). *Osul-e raveš tahqiq-e Keyfi* [Basics of qualitative research: techniques and procedures for developing grounded theory] (B. Mohammadi, Trans.). Tehran, Iran: Institute for Humnaities and Cultural Studies.

Wellman, B. (2001a). Physical Place and Cyberplace: The Rise of Personalized Networking. *International Journal of Urban and Regional Research*, 25(2), 227–252. doi: 10.1111/1468-2427.00309

Wellman, B. (2001b). *The Persistence and Transformation of Community: From Neighborhood Groups to Social Networks*. Report to the Law Commission of Canada.

Wellman, B. (2002). Little Boxes, Glocalization, and Networked Individualism. *Conference on Digital Cities II: Computational and Sociological Approaches*, 10–25. doi: 10.1007/3-540-45636-8_2

Zokai, M, S, Karami, M, T, Farzadmanesh, Sh. (2020). Representing the Daily Family Life of Iranian Women on Instagram. *New Media Studies Journal*, 6 (32), 1-52.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

فصلنامه تحقیقات فرهنگی ایران، ۱۷(۴)، ۱۵۵-۱۲۵، پیاپی ۶۸، زمستان ۱۴۰۳

زعیم‌زاده، محمد؛ و امینی، پرویز (۱۴۰۳). تنازع آرمان‌خواهی و واقع‌بینی در سینمای محمدحسین مهدویان با تحلیل سه فیلم «لاتاری»، «ماجرای نیمروز» و «ردخون». فصلنامه تحقیقات فرهنگی ایران، ۱۷(۴)، ۱۵۵-۱۲۵. doi: 10.22035/10.22035/jicr.2024.3262.3548

شاپا: ۱۸۴۷-۲۰۰۸ URL: https://www.jicr.ir/article_529.html https://doi.org/10.22035/jicr.2024.3262.3548

© نویسندگان / دسترسی به متن کامل مقاله براساس قوانین کریتیو کامانز CC BY 4.0 آزاد است. (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0)

مقاله پژوهشی

تنازع آرمان‌خواهی و واقع‌بینی در سینمای محمدحسین مهدویان با تحلیل سه فیلم «لاتاری»، «ماجرای نیمروز» و «ردخون»

محمد زعیم‌زاده*[۱]، پرویز امینی[۲]

دریافت: ۱۴۰۲/۰۹/۱۱؛ پذیرش: ۱۴۰۳/۰۳/۱۵

چکیده

در هر جامعه انقلابی پس از چند سال با رخ نمایاندن نتیجه عملی انقلاب مسئله نزاع آرمان و واقعیت موضوعیت می‌یابد. سینما به‌مثابه یک نهاد اجتماعی همواره واجد این ظرفیت بوده است که اهم مسائل اجتماعی را بر اساس زبان خود روایت کند و در طرح و صورت‌بندی منازعات زندگی جمعی، از جمله نزاع آرمان‌گرایی و واقع‌گرایی مشارکت کند. در پژوهش‌های پیشین در مواردی اثر تغییر گفتمان‌ها بر تغییر سینماگران مورد بررسی قرار گرفته است اما تمرکزی بر مسئله آرمان و واقعیت نشده است. نسل‌های مختلف از سینماگران ایرانی بر موضوع آرمان تمرکز داشته‌اند. در دهه‌های ۶۰، ۷۰ و ۸۰ این موضوع در آثار کارگردانانی چون محسن مخملباف، ابراهیم حاتمی‌کیا و رضا میرکریمی دیده شده است. در نسل جدید سینماگران هم محمدحسین مهدویان کارگردانی است که این مسئله برایش موضوعیت دارد. در این تحقیق هر سه اثر محمد حسین مهدویان یعنی «لاتاری»، «رد خون» و «ماجرای نیمروز» که مربوط به موضوع آرمان و واقعیت است به روش جان فیسک، مورد تحلیل و بررسی قرار گرفته است. نتیجه تحلیل این سه فیلم این است که محمدحسین مهدویان در نزاع آرمان و واقعیت، نه به طور کامل طرف آرمان است و نه واقعیت و هر دوی این نگاه ها را نابسنده می‌داند، هرچند نگاه آرمانی صرف را مخرب‌تر تصویر کرده است.

کلیدواژه‌ها: آرمان‌گرایی، سینمای انقلاب، محمدحسین مهدویان، جان فیسک

---

۱. دانشجوی کارشناسی ارشد مطالعات فرهنگی و رسانه، گروه ارتباطات، دانشکده علوم اجتماعی، دانشگاه تهران، تهران، ایران
m.zaeimzade@ut.ac.ir ✉
* نویسنده مسئول
۲. استادیار علوم سیاسی و مطالعات انقلاب اسلامی، دانشکده علوم سیاسی، دانشگاه شاهد، تهران، ایران
p.amini@shahed.ac.ir ✉

۱. مقدمه و بیان مسئله

در تنظیم زندگی فردی و اجتماعی، تعیین‌تکلیف کردن نسبت بین وجه آرمانی بـا وضـعیت واقعی، مسئله‌ای بنیادی، درجه اول، و درعین‌حال گریزناپذیر آدمیان بوده و هسـت. توجـه تـام و تمـام بـه آرمان‌هـا، در عـین چشم‌پوشـی از واقعیت‌هـا، فـرد و جامعـه را در دام ناکجاآبادگرایی قرار می‌دهد و اهتمام همه‌جانبه و صرف به واقعیت‌ها و از دستورکار خـارج کردن وجوه هنجاری و آرمانی، خطر غیراخلاقـی و بی‌معنـایی زنـدگی فـردی و جمعـی را به‌وجود می‌آورد. هر دو وضعیت، وضعیت‌های تجربه‌شده در زندگی جوامع انسانی است و هر دو وضعیت، ناخرسندکننده و نابسنده است. از این رو، همواره چگـونگی تنظـیم رابطـه این دو، فکر و ذهن متفکران و تدبیرکنندگان و تصمیم‌گیران جوامع را به خود مشـغول کـرده است. این چالش برای جوامع پساانقلابی، که بر اساس یک طرح آرمانی به تخریـب نظـم موجود و نوسازی یک نظـم ایـدئال روی آورده‌انـد، مضـاعف و پیچیـده‌تر اسـت و تجربـه تاریخی جمهوری اسلامی به عنوان یک نظم ایدئال زندگی جمعی پس از انقلاب اسلامی، به خوبی این تنازع و مرکزیت آن را در تولید و بازتولید جامعه ایرانی، تغییر در رویکردهـا و چشم‌اندازها و تحول در کیفیت کنشگران و نهادهای اجتماعی، فرهنگـی و سیاسـی نشـان می‌دهد. رویدادهایی مانند ملی‌شدن صنعت نفت در پـیش از انقـلاب اسـلامی، مـاجرای سفارت امریکا در سال اول انقلاب اسلامی، پدیدار جنگ هشت‌ساله منجر به قبول صلح و مسئله هسته‌ای در دو دهه اخیر از مواردی است که این تنازع به شکل مختلفی صورت‌بندی شده است. به این مسائل باید تحولات مربوط به فضـای مجـازی و تغییراتـی کـه در شـیوه زیست ایرانیان پدید آورده را هم افزود (آئینی و دیگران، ۲۰۲۳؛ نصرتی و دیگران، ۲۰۲۳).

علاوه بر محیط سیاسی و میدان عمل اجتماعی، سینما یکی از عرصـه‌های ظهـور ایـن تنازع و روایت اهل هنر از آن بوده است. برای نمونه، در فیلم «آژانس شیشه‌ای» اثر ابراهیم حاتمی‌کیا، حاج‌کاظم و سلحشور دو سوی آرمان و واقعیت را نمایندگی می‌کردند. اهمیت روایت سینما از این نزاع در این است که سینما می‌تواند و توانسته است به سـبب امکانـات شگرف زبان هنر و گستردگی مخاطب و پیچیدگی و جذابیت غیرقابل مقایسه سینما، عرصه عمومی را درگیر این تنازع بنیادی و سخت کند.

نمونهٔ دیگری از سینمای آرمانی مربوط به آثار محسن مخملباف است، او در فیلم «توبهٔ نصوح»، که نخستین فیلم بلندش حساب می‌شود و در سال ۱۳۶۱ ساخته شده است، به موضوع مستضعفین می‌پردازد و از ثروتمندان می‌خواهد از مال دنیا دست بکشند. مخملباف بعدتر در دورهٔ موسوم به سازندگی و در سال ۱۳۶۹ با فیلم‌های «نوبت عاشقی» و «شب‌های زاینده‌رود» از آرمان‌گراسازبودن فاصله گرفت و به موضوع عدم قضاوت دیگران پرداخت، و سپس در سال‌های خروج از ایران با فیلم‌هایی چون «سکس و فلسفه» و «باغبان» کاملاً از آن ایده‌های انقلابی دههٔ ۶۰ عقب‌نشینی کرد.

یکی از فیلم‌سازانی که نزاع آرمان و واقعیت در آثار سینمایی او به شکل برجسته‌ای ظهور دارد، محمدحسین مهدویان است. او از نسل جدید فیلم‌سازان بعد از انقلاب اسلامی است که آثارش برای مخاطبان و برای منتقدان واجد اهمیت و ارزش تلقی شده است. بخشی از اهمیت روایت مهدویان از این نزاع دیرپا، به وجه زمانی آن و معاصرتی که با اکنون و اینجا جامعه ایرانی دارد، برمی‌گردد. در واقع این روایت بعد از تجربه چند دهه از یک نظم سیاسی آرمانی پسا انقلابی است که انتخاب‌هایش در بزنگاه آرمان و واقعیت، به بار نشسته است و اینک در معرض قضاوت و ارزیابی عینی‌تری قرار دارد.

در این مقاله، سه فیلم «لاتاری»، «ماجرای نیمروز» و «رد خون» از سینمای مهدویان، که هم مورد توجه منتقدان و هم مخاطب عام قرار گرفته است، مورد بررسی قرار می‌گیرد.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

۲. چارچوب نظری

در یک بیان ساده و روشن می‌توان گفت که آرمان‌ها معطوف هستند به وضعیت مطلوب و «آنچه باید» و واقعیت‌ها معطوف هستند به وضعیت موجود و «آنچه هست». در همین تلقی ساده به خوبی شکاف مفهومی و معنایی این دو روشن است اما مسئله این است که در تنظیم نظم اجتماعی موجه نمی‌توان از هیچ یک چشم‌پوشی کرد. وجه آرمانی جامعه‌سازی، چشم‌انداز مطلوب و درست به لحاظ اخلاقی را می‌سازد.

نظریه آرمانی نظریه‌ای است که ساختار اجتماعی بهینه را بر اساس مفروضات آرمانی و نظریه هنجاری مشخص می‌کند. به همین سبب برخی بر این باورند که نظریه‌های ایدئال

راه‌حل‌هایی برای مشکلات دنیای واقعی ارائه نمی‌کنند (استمپلسکا و سویفت[1]، ۲۰۱۲، ۳۷۳-۳۹۰). هدف نظریه ایدئال ارائه راهنمایی برای پیشرفت‌ها بر اساس آنچه جامعه به‌طور هنجاری باید به نظر برسد، می‌باشد. تعبیر دیگر از نظریه‌های آرمانی این است که آن‌ها نظریه‌های حالت پایانی هستند (لوریرو[2]، ۲۰۱۵، ۲۵۰-۲۳۱)

از نظریه‌های آرمانی سه تقریر بیان شده است:

نخست، «نظریه آرمانی» ممکن است به معنای «نظریه انطباق کامل» باشد، و «نظریه غیرآرمانی» ممکن است به عنوان نظریه «انطباق جزئی» درک شود. اگر این‌طور فکر می‌کنیم، تمایز آرمانی/غیرآرمانی، بر این سؤال متمرکز است که چه وظایف و تعهداتی برای ما در شرایطی برای انطباق جزئی در مقابل شرایط انطباق کامل اعمال می‌شود.

دوم، «نظریه آرمانی» ممکن است به معنای «نظریه اتوپیایی یا ایدئالیستی» باشد، و «نظریه غیر آرمانی» را می‌توان به عنوان نظریه «واقع‌گرایانه» درک کرد. در این خوانش دوم از تمایز «آرمانی/غیرآرمانی»، بحث بر این سؤال متمرکز است که آیا ملاحظات امکان‌سنجی باید نظریه‌پردازی هنجاری را محدود کند یا خیر و اگر چنین است، چه نوع محدودیت‌های امکان‌سنجی باید مهم باشد.

سوم، «نظریه آرمانی» ممکن است نشان‌دهنده چیزی باشد که بتوان آن را «وضعیت پایانی» نامید و نظریه غیرآرمانی ممکن است به عنوان نظریه «انتقالی» درک شود. سپس بحث در مورد نظریه آرمانی و غیرآرمانی بر این سؤال متمرکز می‌شود که آیا یک نظریه هنجاری باید هدف خود را شناسایی یک ایدئال از کمال اجتماعی قرار دهد یا اینکه بر روی بهبوددهندگان انتقالی بدون اینکه لزوماً تعیین کنند که «بهینه» چیست تمرکز کند.

تقریردوم از آرمان‌گرایی که بر دو گانه آرمان-واقعیت استوار است، قرائت چالش‌برانگیزی برای تنظیم زندگی جمعی ایجاد می‌کند و مجموعاً سه رهیافت را شکل می‌دهد. رهیافت صرفاً آرمان‌گرایانه در تنظیم زندگی جمعی مثل جرالد کوهن[3] که این رهیافت، مستلزم صرفنظر کردن از واقعیت است که نتیجه آن گرفتاری در ناکجادآبادگرایی

1. Stemplowska & Swift
2. Marco Loureiro
3. Gerald Allan Cohen

است. رهیافت دوم مانند پیشنهاد هابز[1] می‌تواند صرفاً واقع‌گرایانه باشد به شکلی که همه همت ما معطوف به واقعیت و امکان باشد و از آرمان چشم پوشی کنیم، در آن صورت از وجه هنجاری و اخلاقی تهی خواهیم شد (نیگل[2]، ۱۳۹۴، ۳۷-۳۸). رهیافت سوم، رهیافتی است که به تعبیر راولز[3] آرمان‌گرایی واقع‌بینانه است و در پیوند آرمان و واقعیت و بدون صرفنظر کردن از هریک، به سامان زندگی جمعی می‌پردازد (راولز، ۱۳۸۸، ۲۵).

نسبت آرمان با واقعیت از آغاز پیروزی انقلاب اسلامی، یک مسئله مورد نزاع و چالش بوده است. خصوصاً هنگامی که رویدادهایی مانند تسخیرسفارت امریکا رخ می‌داد و هر طرف از موضع آرمان یا از موضع واقعیت به تعریف مسئله و نقد موضع طرف مقابل می‌پرداخت.

مهدی بازرگان از موضع واقع‌بینی، آرمان‌گرایی در سال‌های پس از انقلاب اسلامی را نقد می‌کند و پنجه در پنجه امریکا انداختن را فراتر از خواست و واقعیت انقلاب اسلامی می‌داند که به شعار استقلال‌خواهی اضافه شده است (بازرگان، ۱۳۶۷، ۹۳). شهید بهشتی در موضعی متفاوت رابطه آرمان و واقعیت را تعریف می‌کند. انقلاب ما (اسلامی) انقلاب آرمان‌هاست نه انقلاب تسلیم به واقعیت‌ها. ما انقلاب کردیم که واقعیت‌ها را عوض کنیم، نه اینکه واقعیت‌ها را هرچه هست بپذیریم (بهشتی، ۱۳۸۶، ۵۵۳). پاسخ‌های شهید بهشتی به سفیر انگلیس پس از ماجرای تسخیر سفارت امریکا تفسیر متفاوت جریان خط امام یا اسلام فقاهتی از نسبت آرمان و واقعیت درباره این رویداد مشخص می‌کند:

(سفیر انگلیس) صحبت از محاصره اقتصادی کرد. گفتم: ما از همان اول قرارمان بر این بود که انقلاب پیش برود و ما همان نان و پنیر خودمان که توی همین مملکت به دست می‌آید می‌خوریم؛ خدا هم در این دو ساله [پس از پیروزی انقلاب] برکت داده است. مژده باد بر امام، تا الان محصول گندم ایران نسبت به سال گذشته بسیار عالی‌تر شده است. ان‌شاءالله سیاست ما بر این است که حتی اگر قرار شود روزی همه مردم، نان خالی نوش جان کنند [همین کار را بکنند] ولی با امریکا بجنگند. (بهشتی، ۱۳۸۶، ۵۵۵-۵۵۳).

1. Thomas Hobbes
2.Thomas Nagel
3. John Rawls

این تنش و تعارض بین آرمان و واقعیت در وقایعی مثل قبول قطعنامه در سال ۵۹۸ در سال ۱۳۶۷ و یا در مسئله هسته‌ای در دهه هشتاد و نود بارها و بارها از سوی بخش‌های مختلف تولید و بازتولید می‌شود:

نسبت آرمان‌ها با واقعیت‌هایی که وجود دارد، چیست؟ مثلاً فرض بفرمائید تحریم. تحریم یک واقعیتی است. خب، یکی از آرمان‌های ما پیشرفت اقتصادی کشور است، از آن طرف هم واقعیتی وجود دارد به نام تحریم. یا در مسائل گوناگون سیاسی؛ در انتخابات، در غیره، غیره. آنچه که من می‌توانم عرض کنم، این است که ما آرمان‌گرایی را صددرصد تأیید می‌کنیم، دیدن واقعیت‌ها را هم صددرصد تأیید می‌کنیم. آرمان‌گرایی بدون ملاحظهٔ واقعیت‌ها، به خیال‌پردازی و توهّم خواهد انجامید. (خامنه‌ای، ۱۳۹۲).

۳. پیشینه تحقیق

در منابع ایرانی تحقیقی که خیلی نزدیک به موضوع گفتمان انقلابی و سینمای ایران باشد در دسترس نیست، اما چند پژوهش پیرامون این موضوع صورت گرفته است.

سعیدی‌نژادی گیلوایی (۱۳۹۶) در پایان‌نامه «بازنمایی مؤلفه‌های انقلابی در سینمای ابراهیم حاتمی‌کیا» با چارچوب نظری بازنمایی استوارت هال و با استفاده از رهیافت نشانه‌شناختی جان فیسک، پنج فیلم مهم ابراهیم حاتمی‌کیا را تحلیل و مؤلفه‌های گفتمان انقلاب اسلامی را از این آثار احصا کرده است که به زعم نگارنده مؤلفه‌هایی چون استکبارستیزی، عدالت‌خواهی، تکلیف‌گرایی، شهادت‌طلبی و...مؤلفه‌های گفتمان انقلاب در سینمای ابراهیم حاتمی‌کیا هستند.

نوریان رامشه و دهقان شاد (۱۴۰۰) در پژوهش خود با عنوان «نقش تغییر گفتمان‌های سیاسی بر سینمای دفاع مقدس» با معرفی آثار ابراهیم حاتمی‌کیا این موضوع را مورد مطالعه قرار دادند که تغییر دولت‌ها در حاکمیت و به تبع آن تغییر گفتمان‌های سیاسی، چه تأثیری بر روی آثار سینمایی ژانر دفاع مقدس گذاشته است؟ و به این موضوع اشاره شده است که ابراهیم حاتمی‌کیا در دوره‌های دولت‌های سازندگی، اصلاحات، احمدی‌نژاد و روحانی چه تغییراتی در سینمای خود پدید آورده که ناظر به تغییر گفتمان دولت است.

نویسنده‌ها در این پژوهش از چارچوب نظری گفتمان انتقادی و از رهیافت تحلیل رمزگان فیسک استفاده کردند. در میان آثار بین‌المللی هم بعضی پژوهش‌ها بی‌ربط به موضوع این تحقیق نبودند.

سعیدی زیدآبادی‌نژاد (۲۰۱۰) در کتاب سیاست سینمای ایران[1] تلاش کرده است که تحولات اجتماعی ایران پس از انقلاب که به تعبیر او کم هم نبوده و در سینمای ایران هم بازنمایی شده مورد مطالعه قرار دهد. نگارنده در این نوشته با تکیه بر مصاحبه‌های دست اول و تحقیقات دقیق قوم‌نگاری، چگونگی درگیر شدن سینما در پویایی تغییرات اجتماعی انقلابی را مطالعه کرده است. او در این کتاب هم به سراغ آثار کارگردان‌های برنده جوایز بین‌المللی مانند کیارستمی رفته است هم آثار حاتمی‌کیا و تبریزی که پیوند ایدوئولوژیک‌تری با انقلاب اسلامی دارند را مورد مطالعه قرار داده است. همچنین، به سراغ نسبت سینمای ایران با جنبش‌های اصلاح‌طلبانه و جنبش زنان هم رفته است و در نهایت نتیجه می‌گیرد جهت‌گیری جوایز بین‌المللی در رویکرد سینماگران ایرانی بسیار مؤثر است.

مجیدی، رمضان‌زاده و خجسته (۲۰۲۲) در مقاله «تحلیل ارزش‌های فرهنگی سینمای ایران در یک دهه پس از انقلاب اسلامی ایران»[2] به سراغ آثار سینمای پس از انقلاب رفته و تلاش کردند آن‌ها را تحلیل گفتمان کنند. البته این مقاله خود را محدود به سینمای یک دهه اول پس از انقلاب کرده و محتوای فیلم‌هایی چون «هامون»، «ناخدا خورشید»، «خانه دوست کجاست»، «دونده» و «باشو غریبه کوچک» را مورد مطالعه قرار داده است. در این پژوهش که به روش کمی و با نرم‌افزار MAXQDA انجام شده، شباهت‌های بینامتنی ارزش‌هایی مانند قدرت، موفقیت، لذت‌گرایی، برانگیختگی، استقلال، جهان‌وطنی، خیرخواهی، سنت‌گرایی، انطباق، امنیت‌گرایی، مشروعیت بخشیدن به ثروت، ارزش‌های دینی و ارزش‌های ملی مورد مطالعه قرار گرفته و در پایان نتیجه می‌گیرد مؤلفه‌های غالب در پیرنگ این فیلم‌ها خیرخواهی، سنت‌گرایی و همنوایی است.

1. The Polotics of Iranian Cinema
2. Analysis of Iranian Cinema's Cultural Values in a Decade after the Islamic Revolution of Iran

پاک شیراز (۲۰۰۷) در مقاله «گفتارهای سینمایی درباره نقش روحانیت در ایران»[1] بـه بحث بازنمایی نقش روحانیت به عنوان قشـری کـه نقـش مـؤثر در ایـران پـس از انقـلاب اسلامی داشته پرداخته است و با مطالعه دو فیلم مهم و پر سروصدای «مارمولـک» کمـال تبریزی و «زیر نور ماه» رضا میرکریمی بـه تفـاوت دو خـوانش از معنویـت و عـامی بـودن روحانیون اشاره می‌کند.

نقیبی اصفهانی و فهیمی‌فر (۱۳۹۷) در مقاله «تبیین ساختارگرایانهٔ سینمای دفاع مقدس» سعی کردند به این سؤال پاسخ دهند که آیا فیلم‌های ساخته‌شده دربـارهٔ جنـگ ایـران و عـراق ساختار خاصی داشت یا نه؟ این مقاله از این جهت مهم است که ساختارمند بـودن یـا فاقـد ساختار بودن سینمای دفاع مقدس به مثالی از یک سینمای آرمان‌گرا را نشان می‌دهد.

پیرحیاتی (۱۳۹۲) در پایان‌نامـه خـود بـا عنـوان «بررسـی ریشـه‌های ظهـور سـینمای آرمان‌گرا در ایران» با بررسی سینمای ایران در دههٔ ۶۰ و حد فاصل سال‌های ۶۰ تا ۶۹ بـه این نتیجه می‌رسد که سیاست‌گذاری‌های سینمای دولتی تولیدکنندگان را به سمت سینمای آرمان‌گرا برد و هژمئونیک شدن فضـای آرمان‌گرایانـه در جامعـهٔ پسـاانقلابی وجـود چنـین سینمایی را ناگزیر کرد.

در پایان‌نامه موسوی (۱۳۸۹) با عنوان «ایدئولوژی و فرم در سینمای ایران» آرمان‌گرایی در سینما معادل ایدئولوژیک بودن فرض می‌شود و در آن تلاش می‌شود بـه نقـد فرمالیسـم مارکسیستی پرداخته شود.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

۴. روش تحقیق

در مقاله حاضر از روش تحلیل گفتمان انتقادی جان فیسک استفاده شـده اسـت. در میـان روش‌هـای تحلیـل گفتمـان انتقـادی برخـی ماننـد روش فـرکلاف متن‌محـور هسـتند. در پژوهش‌های متداول معمولاً دو روش تحلیل گفتمان انتقادی فیسک و ون لیوون برای سینما یا تئاتر و محصولات تصویرمحور به کار می‌رود. روش ون لیوون بیشتر بر کنشـگری میـان بازیگران استوار است و جنبه‌های فرمال و دیالوگ‌ها را کمتر مورد توجـه قـرار می‌دهـد امـا

1. Filmic Discourses on the Role of the Clergy in Iran

مزیت روش فیسک در این است که با سطح‌بندی نشانه‌ها هم اثر فرم بر محتوا و هم خود محتوا و رمزگان‌های ایدئولوژیک دیالوگ‌ها را مطالعه می‌کند. در روش فیسک با مطالعهٔ هم‌زمان وجوه فرمال و محتوایی فیلم می‌توان به ایدئولوژی مستتر در فیلم به خوبی دسترسی پیدا کرد.

نکتهٔ قابل تأمل این است که نشانه‌شناسی به دنبال مفاهیم شناختی و سازمان نشانه‌هاست و تنها شامل علائم زبانی نیست و نشانه‌های دیداری و شنیداری را هم دربرمی‌گیرد، علاوه بر این زبان دستگاهی از نشانه‌هاست که بیانگر افکارند (برگر[1]، ۱۳۸۹، ۱۲۱).

به‌زعم جان فیسک سنت نشانه‌شناسی به دنبال این است که چگونه معناها را به وجود بیاورد که در خدمت منافع غالب در جامعه باشد. از نظر فیسک معنا فقط زمانی ایجاد می‌شود که واقعیت و انواع بازنمایی و ایدئولوژی در یکدیگر ادغام شوند و به نحوی منسجم و ظاهراً طبیعی به وحدت برسند، نقد نشانه‌شناختی یا فرهنگی این وحدت را واسازی می‌کند و نشان می‌دهد که طبیعی به نظر آمدن این وحدت ناشی از تأثیر رمزهای ایدئولوژیک است (فیسک[2]، ۱۳۸۰، ۱۱۸).

فیسک معتقد است واقعه‌ای که قرار است پخش شود، پیشاپیش رمزگذاری شده است و پخش‌کننده و تولیدکننده در صدد است تا آن را به لحاظ فنی پخش‌کردنی و به لحاظ فرهنگی پذیرفتنی سازد. بر این اساس، او رمزگان تلویزیون را در سه سطح واقعیت، بازنمایی و ایدئولوژی تقسیم‌بندی کرده است؛ واقعه‌ای که قرار است از تلویزیون نمایش داده شود خود پیشاپیش با رمزهای اجتماعی رمزگذاری شده است (مهدی‌زاده، ۱۳۹۲، ۲۵۳).

در مقاله «فرهنگ تلویزیون» (فیسک، ۱۳۸۰، ۱۱۷-۱۲۶) یک الگوی تحلیلی مناسب برای نشانه‌شناسی پدیده‌ها تعریف شده است. در فرهنگ تلویزیون در تحلیل دو صحنه از سریال عامه‌پسند، به دسته‌بندی رمزگان پرداخته شده که روشی چارچوب مند و نسبتاً ساده‌ای را برای بررسی فیلم‌های سینمایی مورد مطالعه، فراهم می‌کند. فیسک مدل خود را در سه سطح توضیح می‌دهد:

1. Arthur Berger
2. John Fiske

۱. سطح نخست (واقعیت) شامل ظاهر، لباس، چهره‌پردازی، محیط، رفتار، گفتار، حرکات سرو دست، صدا و... این رمزها توسط رمزهای فنی رمزگذاری می‌شود.

۲. سطح دوم (بازنمایی) شامل حرکات دوربین، نورپردازی، تدوین، موسیقی و صدا است که رمزهای متعارف بازنمایی را انتقال می‌دهند و به عناصر دیگری از قبیل روایت، کشمکش، شخصیت گفت‌وگو، زمان و مکان و انتخاب نقش‌آفرینان و...شکل می‌دهند.

۳. سطح سوم (رمزهای ایدئولوژیک)، فیسک عناصری را در مقوله‌های اجتماعی صورت‌بندی می‌کند که رمزگان ایدئولوژیک را شکل می‌دهند. برخی از این رمزها عبارت‌اند از: سرمایه‌داری، طبقه اجتماعی، نژاد، فردگرایی و... بنا به اعتقاد فیسک معنا زمانی ایجاد می‌شود که واقعیت و انواع بازنمایی و ایدئولوژی در یکدیگر ادغام می‌شوند و به‌نحوی منسجم معنا پیدا کنند. یک مجموعه تلویزیونی یا سینمایی می‌کوشد از طریق تثبیت معنای نشانه‌ها و طبیعی جلوه دادن برخی کنش‌ها و نگرش‌ها، تصویر خاصی را از جهان اجتماعی و پدیده‌های اجتماعی تفسیر و معنا کند و آن را در اختیار مخاطبان خود قرار دهد (همان). به‌عنوان مثال، فیسک درباره نقش دوربین معتقد است به‌کارگیری حالت کانونی عمیق در تصویربرداری باعث اشراف بیننده بر صحنه می‌شود. در چنین حالتی از به‌کارگیری، دوربین بیننده دانای کل است. برای ثبت یک نگاه همدلانه کافی است از نمای خیلی نزدیک استفاده کنیم. ریشهٔ چنین فهمی به فرهنگ غربی برمی‌گردد که در آن فاصله تا حدود ۶۰ سانتی‌متر حریم خصوصی تلقی می‌شود و هر کس وارد این حریم شود، اگر ناخوانده باشد، دشمن به حساب می‌آید و اگر با دعوت باشد یک دوست است و نماهای نزدیک دقیقاً این رمز را همانندسازی می‌کنند.

مثلاً در تدوین معمولاً قهرمانان به مدت طولانی‌تر و در نماهای بیشتری نمایش داده می‌شوند تا در تبهکاران و شخصیت‌های منفی، در مسئله انتخاب بازیگر آنچه موجب خوانش می‌شود این است که آن‌ها شخصیت‌های تهی یا بدون پیش‌داوری‌ای نیستند، بلکه قبل‌تر حضورشان توسط رمزهای اجتماعی رمزگذاری شده است. یک بازیگر سیاه‌پوست در سینمای هالیوود طبعاً رمزگان یک گروه اقلیت و مقاومتی را خوانش می‌کند؛ از سوی دیگر، آن‌ها باقیمانده نقش‌هایی که قبلاً بازی کرده‌اند را هم به همراه دارند. غیر از انتخاب

بازیگر، لباس بازیگران، زمان و مکان صحنه‌ها، چهره‌پردازی از بازیگران، شیوهٔ رفتار، گفت‌وگوها و...عناصری است که همه رمزگذاری می‌شوند و باید برای فهم ایدئولوژی فیلم آن‌ها را واسازی کرد (فیسک، ۱۳۸۰، ۱۱۹).

۵. یافته‌ها

محمدحسین مهدویان از کارگردان‌هایی است که کار خود را در سینمای ایران با فضای سیاسی آغاز کرد. «ایستاده در غبار»، نخستین اثر او، که پرتره‌ای از احمد متوسلیان بود، پیرنگ سیاسی جدی‌ای داشت. همچنین، مهدویان مستندسازی است که با آثاری چون «ترور سرچشمه» نشان داد فضای سیاسی دههٔ ۶۰ را می‌شناسد. او کارگردانی است که در نسل جوان سینمای ایران تقریباً در همهٔ آثارش به موضوعات تاریخی و سیاسی پرداخته است، اما سه اثر او یعنی «ماجرای نیمروز»، «لاتاری» و «رد خون»، که در سه سال متوالی روی پرده سینما رفت، بیشتر از سایر آثارش به سراغ مفاهیم سیاسی خصوصاً دو قطبی‌های مهم رفته است.

در این پژوهش دو سکانس از فیلم‌های «لارتاری» و «ماجرای نیمروز» و یک سکانس از فیلم «رد خون» (در مجموع ۵ سکانس) ناظر به اهداف به روش غیرتصادفی انتخاب و مورد تحلیل و بررسی قرار گرفته است.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

سکانس ۱ فیلم لاتاری، دقیقه ۵۴ تا ۵۷

خلاصه فیلم: فیلم لاتاری داستان پسری به نام امیرعلی با بازیگری ساعد سهیلی است، که عاشق دختری به نام نوشین است. نوشین به دلیل بدهی پدرش توسط گروه‌های خلافکار به بهانه کار به دبی برده می‌شود و چند روز بعد خبر خودکشی او منتشر می‌شود. پدر نوشین از ترس آبرو نمی‌خواهد علت فوت دخترش را پیگیری کند، اما امیرعلی ماجرا را پیگیری می‌کند و متوجه می‌شود اتفاق دیگری برای نوشین افتاده و احتمالاً او طعمه گروه‌های قاچاق جنسی شده است. امیرعلی با کمکِ مربی فوتبالش موسی با بازی هادی حجازی‌فر، که از رزمنده‌های سابق جنگ و فردی انقلابی است، پیگیر ماجرا می‌شود. در

نهایت امیرعلی و موسی با هم دبی می‌روند تا انتقام نوشین را بگیرند. دو سکانس پیش‌رو به شکل هدفمند انتخاب شده‌اند. مهم‌ترین سکانس‌ها و نقاط عطف فیلم هستند که نزاع اصلی حول مسئله آرمان و واقعیت هم به لحاظ فرم هم به لحاظ دیالوگ در آن‌ها شکل می‌گیرد. دوگانه‌ای که شبیه دوگانه شکل داده شده در فیلم آژانس شیشه‌ای است، اقدام فردی و خشن با ظاهر آرمان‌گرایانه یا اقدام قانونی و چارچوب‌مند اما با ملاحظه و مصلحت.

عنوان سکانس: گفت‌وگوی مرتضی و موسی

توصیف سکانس: موسی به همراه امیرعلی نزد مرتضی با بازی حمید فرخ‌نژاد که از رفقای سابق موسی است و حالا در یک دستگاه امنیتی عضو است می‌رود، ماجرا را برای او شرح می‌دهد دیالوگ بین موسی و مرتضی در این سکانس به شرح زیر است:

مرتضی: بله شما این چیزایی که می گید درسته، هست.

موسی: هست؟

مرتضی: بله

موسی: یعنی چی هست؟ همین قدر راحت می گی هست؟ بابا حرف بزن مرتضی.

مرتضی: ببین آقا موسی شما یه ایرادی دارید، اونم اینه که دیر اومدی زود می‌خوای بری. اصلاً برای چی از خونت زدی بیرون؟

موسی: من توی خونه شما کف صحنه بگو چه گلی کاشتید؟

مرتضی: آقا، درخته کرم افتاده همه‌مون هم می‌دونیم باید زد از ریشه قطعش کرد؟ آره اینطوره؟

موسی: آره حق با توئه اصلاً شاید بشه با کرم‌ها هم کنار اومد به ولله خسته شدم از بس ماله کشیدم، این بچه‌ها رو می‌بین؟ی من شب و روزم رو با این بچه‌ها می‌گذرونم، آقا موسی این خبر رو ببین؟ آقا دروغه، عکس می‌فرسته برام، می‌گم تو این عکس دستکاری کردند. مرتضی اینو که دیگه دستکاری نکردند مرتضی؟ چی جوابشو بدم مرتضی.

مرتضی: بازم شکر خدا این بچه صدات زد باور کردی این بیرونی خبرایی هست.

موسی: آره باور کردم.

مرتضی: می‌دونی حکایت شما حکایت چیه؟ حکایت اون مورچه است که آب افتاد تو خونه‌اش اومد هوار زد آی همه دنیا رو آب برد.

نه برادر من اینطوری نیست بعد ۳۵ سالی جوونی اومده در خونه تو رو زده می‌گه غیرتم رو بردن فکر کردی آسمون افتاده.

موسی: مرتضی قصه نباف.

- **رمزهای اجتماعی**

ظاهر: ظاهر شخصیت‌ها در این سکانس جدی و همراه با قاطعیت است.

لباس: امیرعلی تیپ جوانانه‌ای دارد، موسی و مرتضی لباس رسمی و کت‌وشلوار بر تن دارند. موسی ریش نسبتاً بلندی دارد و مرتضی ته‌ریش دارد. امیرعلی و موسی در سوگ نوشین لباس مشکی به تن دارند.

چهره‌پردازی و رفتار: تیپ موسی و چهره‌پردازی که از او می‌شود سراسر نمایانگر تیپ‌های کلاسیک دههٔ شصت است، هادی حجازی‌فر با همین مدل چهره‌پردازی در دو فیلم دیگر مهدویان، یعنی ماجرای نیمروز و رد خون، هم بازی کرده است؛ تیپ حزب‌الهی قابل پیش‌بینی، تا حدودی تندخو و پرخاشگر همراه با تیک عصبی. موسی در این فیلم در حال راه رفتن در خیابان اصرار دارد برچسب‌ها را از روی دیوارها جدا کند. مرتضی تیپ کلاسیک نیروهای امنیتی را دارد و با آرامش سخن می‌گوید. سعی دارد جلوی پرخاشگری‌های موسی را بگیرد، امیرعلی جوانی پر شرّ و شور با تیپ و چهره‌ای مدرن است، کارگردان در شخصیت‌پردازی او تلاش کرده بگوید نسل جدید برخلاف برخی باورها نسلی خوش غیرت و سلحشور است.

محیط: تمام این صحنه در محیط مسقف اداره امنیتی محل کار مرتضی می‌گذرد.

گفتار: در این سکانس لحن گفتار موسی دردمندانه، پر شور و گاهی از سر استیصال است. لحن گفتار مرتضی با آرامش و از موضع بالا و گاهی عصبی است.

حرکت سر و دست: حرکات دست موسی در جهت ایجاد تحکم و تحرک برای به کرسی نشاندن کلامش است و حرکات دست و سر مرتضی در راستای استیصال و نشان دادن خستگی او و از سخنان غیر واقعی و فراآرمان‌گرایانهٔ موسی.

- **رمزهای بازنمایی**

دوربین: در این سکانس چون یک سکانس دیالوگ‌محور است فقط از نماهای کلوزآپ استفاده شده است.

نورپردازی: فضا تیره است و این نورپردازی به عصبی نشان دادن هر دو طرف کمک کرده است.

موسیقی و صدابرداری: در این سکانس موسیقی متن وجود ندارد. صدابرداری هم رمزگان خاصی ندارد.

روایت: روایت اصلی در این سکانس بر سر مسئله دور ماندن از آرمان‌هایی است که روزی مرتضی و موسی هر دو برای آن‌ها تلاش می‌کردند.

کشمکش: کشمکش اصلی موسی و مرتضی در این سکانس بر سر مسئلهٔ آرمان و مصلحت است. موسی مرتضی را به ماله‌کشی و فراموش کردن آرمان‌ها متهم نمی‌کند و مرتضی هم موسی را به واقعی نبودن و ندیدن همهٔ مسائل و عدم رعایت مصالح اجتماعی و مصلحت‌های نظام و کشور.

شخصیت: این سکانس یکی از دو سکانس مهمی است که به شخصیت‌پردازی دو کاراکتر اصلی کمک می‌کند. موسی شخصیتی شعارزده، آرمان‌خواه و تندمزاج، و مرتضی شخصیتی مصلحت‌اندیش و محافظه‌کار، امیرعلی به‌عنوان نمایندهٔ نسل جدید شاهد منازعهٔ این دو دیدگاه و در حال بررسی این موضوع است که در نهایت کدام یک از این دو دیدگاه برای او نتیجه‌بخش خواهد بود.

- **رمزهای ایدئولوژیک**

شخصیت انقلابی که همراه با مردم است؛ کاراکتری ضدمصلحت و آرمان‌خواه، خسته از ناکارآمدی‌ها و توجیه‌گری و درعین‌حال پرخاشگر است. شخصیت مسئول یک کاراکتر محافظه‌کار و مصلحت‌سنج و درعین‌حال مستأصل در برابر مطالبه‌گری نسل جوان است. ماجرا همان دوگانه آرمان و مصلحت است.

سکانس ۲ لاتاری، دقایق ۹۷ تا ۱۰۳

عنوان سکانس: کشتن سامی و هلال‌بن‌حمد.

توصیف سکانس: امیرعلی و موسی ناامید از پیگیری کشته‌شدن نوشین توسط دستگاه قضایی ایران، خودشان برای پیگیری ماجرا راهی دوبی می‌شوند. در دوبی یک رزمنده قدیمی ایرانی که رفقای موسی و مرتضی است به کمک موسی و امیرعلی می‌آید. امیرعلی در تحقیقاتش متوجه می‌شود فردی ایرانی به نام سامی، که دوست پدر نوشین است، قصد داشته برای بهره‌برداری مالی نوشین را به یک شیخ اماراتی به نام هلال‌بن‌حمد عرضه کند. نوشین که در معرض این تعرض قرار می‌گیرد، در برابر آن مقاومت می‌کند و یا کشته می‌شود یا به زندگی خود پایان می‌دهد. امیرعلی آدرس محل زندگی سامی را پیدا می‌کند و قصد انتقام از او را دارد که ناگهان با مرتضی روبه‌رو می‌شود. او که از دور پرونده را زیر نظر داشته، مانع اقدام خودسر موسی و امیرعلی می‌شود و برای آن‌ها بلیط برگشت تهیه می‌کند تا به ایران برگردند. اما در روز پرواز موسی و امیرعلی تصمیم می‌گیرند به ترتیب هلال و سامی را بکشند. سکانس پایانی در منزل سامی روایت می‌شود جایی که امیرعلی وارد خانه او شده و درگیر می‌شوند.

دیالوگ‌های سکانس:

امیرعلی: با نوشین چی کار کردی کثافت؟

(ضرب و شتم سامی توسط امیرعلی)

امیرعلی: می‌کشمت....

سامی با گلدان بر سر امیرعلی می‌زند و امیرعلی به زمین می‌افتد...

سامی: می‌کشمت بری پیش اون دختره پتیاره من تو من تو کشورهای خلیج بزرگ شدم....

صدای زنگ....

سامی: انقدر سر و صدا کردی که...زر نزن که مثل سگ می‌کشمت...

صدای گلوله...

سامی نقش بر زمین می‌شود.

مرتضی در را باز کرده با آرامش و احتیاط وارد می‌شود:

این گفت کجا بزرگ شده؟ خلیج؟ اشتباه گفت. خلیج فارس درسته. سیم شنود را از زیر دیوار برمی‌دارد.

مرتضی رو به امیرعلی: چی کار کردی با خودتون؟

تلفن مرتضی زنگ می‌خورد: الو یعنی چی؟ تو چه غلطی می‌کردی پس؟

مرتضی تلویزیون را روشن می‌کند، تلویزیون در حال پخش تصاویر به قتل رساندن هلال‌بن‌حمد توسط موسی است.

مرتضی: اینو چی کار کنیم؟

موسی رو به دوربین‌ها با در دست داشتن عکس نوشین: خوب نگاه کنید، خوب این صحنه رو ببینید. اون بیرون هم به همه بگید این عاقبت کسانیه که بخوان دخترای ما رو بازیچهٔ خودشون کنند. برید برای همه تعریف کنید.

امیرعلی با صورت خونین لبخند رضایت بر لب دارد.

مرتضی با پوزخند رو به امیرعلی: خوبه؟ راضی‌ای؟

موسی رو به دوربین تلویزیون: هر کی بخواد چنین غلطی با دختر ایرانی بکنه توی خونهٔ خودش خفه‌اش می‌کنیم.

امیرعلی اشک شوق می‌ریزد، تلویزیون دبی تصویری از خشم موسی همراه با ریش و انگشتر عقیق پخش می‌کند.

- **رمزهای اجتماعی**

ظاهر و لباس: سامی و امیرعلی تیپ‌های بروزی دارند، مرتضی و موسی تیپ رسمی و هلال‌بن‌حمد لباس عربی بر تن دارند.

چهره‌پردازی و رفتار: چهره‌پردازی موسی و مرتضی و امیرعلی مانند سکانس توصیف شده قبلی است، سامی تیپی کاملاً مدرن و غربی دارد. فارسی را به ته‌لهجه غربی و گاهی عربی حرف می‌زند، موسی در صحنه کشتن هلال ناگهان با ریشی بلندتر و انگشتر عقیق بزرگی ظاهر می‌شود. هلال‌بن‌حمد تیپ کلاسیک شیوخ جوان عرب را دارد که به نوعی محمد بن‌سلمان سعودی را به ذهن متبادر می‌کند.

محیط: سکانس در دو محیط می‌گذر یکی در داخل آپارتمان سامی و دیگری صحنه‌ای که تلویزیون از محل کشته‌شدن هلال نشان می‌دهد؛ یکی در محیط بسته و دیگری در محیطی با جمعیت.

گفتار: در این سکانس لحن موسی کاملاً حماسی و بیانیه‌گونه است، گفتار مرتضی به دو بخش تقسیم می‌شود: یکی قبل از خبر شنیدن کشتن هلال توسط موسی و دیگر بعد از خبر. در بخش اول همراه با آرامش و مقتدر و دومی همراه با استیصال و استرس.

بازی صورت و دست: امیرعلی در این سکانس نسبتاً طولانی فقط یک خط دیالوگ دارد اما چند دقیقه بازی با صورت دارد، چهره خون‌آلود او هم‌زمان هم اشک و هم لبخند را دارد، هم استرس هم شادی، هم غرور و رضایت هم ترس.

- **رمزهای بازنمایی**

دوربین: این سکانس چند حرکت دارد. نمای کلوزآپ از صورت امیرعلی برای نشان دادن حس توأمان غم و شادی؛ نمای لانگ شات از هتل الماس دبی برای نشان دادن ترس حضار از کشته‌شدن هلال؛ نمای کلوزآپ از صورت موسی همراه با فریاد و ریش بلند و انگشتر عقیق برای نمایش حس تنفر مخاطب از خشونت مذهبی.

نورپردازی: بازی نورپردازی در هتل به القای حس ترس و خشونت کمک کرده است.

موسیقی و صدابرداری: صدابرداری و صداگذاری به شوک‌آور بودن لحظه‌هایی مثل کشته‌شدن سامی توسط مرتضی کمک بسیاری کرده است و کلاً توانسته حس اضطراب را به‌خوبی منتقل کند. صدای جیغ و فریاد در هتل محل کشتن هلال به خشونت‌آمیز بودن و در عین حال حماسی‌شدن سکانس هتل کمک کرده است.

روایت: روایت اصلی بر سر انتقام پرهزینه یا انتقام عاقلانه است، مرتضی نماد عقل و موسی و امیرعلی نماد اقدام پرهزینه.

کشمکش: روایت اصلی بر سر این است که در شرایط بحرانی آیا می‌توان هم مصلحت را حفظ کرد هم آرمان را؟ کشمکش اصلی موسی و مرتضی در این سکانس بر سر مسئلهٔ آرمان و مصلحت است. مخاطب احتمالاً در کوتاه‌مدت حق را به موسی ولی در درازمدت به مرتضی می‌دهد که می‌تواند با هزینه کمتر از کشور و ناموس دفاع کرد.

شخصیت: سکانس دوم نتیجه دیالوگ‌های مرتضی و موسی در تهران است. برخلاف آنچه در تهران تصویر شد شخصیت مرتضی با کِرم درخت خو نکرده و حواسش به ماجرای نوشین بوده است؛ اما می‌خواسته با هزینه کمتر آن را به نتیجه برساند. اینجا اوج پختگی

کاراکتر مرتضی و خام بودن کاراکتر موسی را نشان می‌دهد. در نهایت امیرعلی‌ها احتمالاً در دراز مدت مرتضی را انتخاب می‌کند

- **رمزهای ایدئولوژیک**

دعوای خلیج یا خلیج فارس سامی و مرتضی نمادی از وطن‌گرایی و وطن‌فروشی است. جدال امیرعلی و سامی جدال باغیرت و بی‌غیریتی نسل جدید است و جدال مرتضی و موسی جدال عقلانیت و رادیکالیسم است. به نظر می‌رسد در این سه تا دوقطبی که تصویر می‌شود، مهدویان سمت غیرت، وطن‌گرایی و عقل را می‌گیرد.

سکانس ۳ ماجرای نیمروز، دقایق ۷۴ تا ۷۶

خلاصه فیلم: ماجرای نیمروز به داستان ترورهای سازمان مجاهدین خلق و نحوهٔ مقابله با آن‌ها بازمی‌گردد. روایت اصلی در درون اطلاعات سپاه که مسئولیت مقابله با اقدامات تروریستی سازمان مجاهدین را بر عهده داشتند می‌گذرد. سه تیپ ساخته شده توسط کارگردان مسئولیت ۳ بخش مهم مجموعه اطلاعات را برعهده دارند: ۱) کمال مسئول بخش عملیات با بازی هادی حجازی‌فر که شخصیتی عمل‌گرا، بعضاً تندمزاج با تیپولوژی حزب‌اللهی است؛ ۲) مسعود با بازی مهدی زمین‌پرداز که مسئول بخش بازجویی است. او فردی دل‌رحم، خوش‌بین و معتقد به گفت‌وگو با مجاهدین و تواب‌سازی از آن‌ها تصویر می‌شود؛ ۳) صادق با بازی جواد عزتی که فردی مرموز، پیچیده و اهل دقت و خوش‌فکر است. تیپ کمال نزدیک به آن چیزی است که اصطلاحاً به انقلابی‌گری شناخته می‌شود؛ مسعود کاراکتری است که به ایده‌های اهل تساهل نزدیک است؛ در نهایت با همکاری همه تیپ‌ها نیروهای عملیاتی موفق می‌شوند تیم اصلی تروریستی را از بین ببرند. سکانس‌هایی که برای تحلیل گفتمان انتخاب شده است از دو جهت اهمیت دارد: نخست، اتفاقاتی که در آن می‌افتد چالش آرمان و واقعیت را نمایندگی می‌کند؛ دوم، تیپ‌هایی در آن پرداخته می‌شوند که هم در این فیلم هم در فیلم بعدی دوگانهٔ آرمان و واقعیت را موضوعیت می‌بخشند. جدال عمل‌گرایانه و خشن با سازمانی مثل مجاهدین یا استدلالی با آن مسئله‌ای بود که در دههٔ ۶۰ و حتی در دهه‌های بعد از موضوعات سیاسی مهم کشور بود.

عنوان سکانس: جدال کمال و مسعود بر سر بازجویی

شرح سکانس: در حین کار، کمال چند بار مسعود را به خوش‌خیالی متهم می‌کند و مسعود هم کمال را به خشونت و بی‌مبنا بودن. یکی از سکانس‌هایی که این تقابل را نشان می‌دهد سکانس مربوط به دستگیری یکی از اعضای منافقین است که یک دختر پنج‌ساله را کشته و کمال تلاش می‌کند از او بازجویی کند.

دیالوگ‌های سکانس:

مسعود با لحن آرام خطاب به عضو بازداشت‌شده سازمان: هم خودت رو بدبخت کردی هم یک خانواده رو. حالا هم نذار یکی دیگه گرفتار بشه اونی که همرات بود کی بود؟ خونه زاپاسش کجاست؟

کمال و حامد (دستیار کمال) وارد می‌شوند.

حامد: سلام

کمال شروع به ضرب‌وشتم بازداشتی می‌کند.

مسعود: آروم باش چی‌کار می‌کنی؟

کمال: می‌خوام ازش بازجویی کنم.

مسعود: پس من اینجا چی‌کاره‌ام؟

کمال: تو داری باهاشون لاس می‌زنی.

مسعود: بابا! اینا عمله‌اند.

کمال: عمله‌هاش مال من. مهندس‌هاش مال تو.

کمال با ضربه به بازداشتی: پاشو بینم.

مسعود: آروم باش

کمال با نشون‌دادن دست خونی‌اش: این خون یک دختربچه ۵ ساله است. می‌فهمی؟ این یا امشب حرف می‌زنه یا همین‌جا مثل سگ می‌کشمش.

حامد: بیا بریم آقا مسعود.

مسعود خطاب به حامد: تو دیگه چرا؟

مسعود خطاب به کمال: تو اتاق من نه اینجا جای این کارا نیست.

- **رمزهای اجتماعی**

ظاهر و لباس و چهره‌پردازی: کمال با ریش پُر و انبوه، کاپشن جین و تفنگ در دست کاراکتر یک نیروی عملیاتی را به ذهن متبادر می‌کند. مسعود با اورکت خاکی بر تن، عینک روشنفکری بر چشم و ته‌ریش تُنُک یادآور چهره‌های اهل گفت‌وگو است، حامد نیروی جوانی که سابقاً دل در گرو دختری داشته که امروز عضو مجاهدین است، خود را شبیه آن‌ها آرایش کرده و به سبک عناصر سازمان لباس پوشیده چون هنوز با دختر در ارتباط است و می‌خواهد ضمن اطلاعات گرفتن از او هدایتش کند و اجازه ندهد در دام سازمان بیفتد. عضو بازداشت شده سازمان تیپ کلاسیک این مجموعه را دارد و تقریباً شبیه مسعود رجوی گریم شده است.

رفتار: کمال با تندی و پرخاشگری و با عصبانیت ناشی از ترور یک دختربچه پنج‌ساله وارد صحنه می‌شود. مسعود با اینکه تلاش می‌کند خود را خونسرد و طبیعی نشان بدهد کاملاً منفعل است و هیچ نمایی از صورت حامد نمی‌بینیم.

محیط: سکانس در محیط بازداشتگاه سپاه می‌گذرد، سکوت محیط سبب می‌شود صدای تند کمال ضرب بیشتری بگیرد.

گفتار: گفتار و لحن کمال کاملاً تند و رادیکال است در مقابل مسعود کاملاً آرام و با طمأنینه سخن می‌گوید. سر آخر هم مسعود عطای بازجویی را به لقایش می‌بخشد و فقط از کمال می‌خواهد در اتاق او ضرب‌وشتم نکند و در نهایت تلاش می‌کند مشکل خود را با کمال در گفت‌وگو با مافوقش (رحیم) حل کند.

بازی صورت و دست: بازی دست کمال کاملاً در راستای نمایش خشن بودن اقدامش است؛ همین‌طور صورت ماسیده و بی‌تحرک و یخ‌زده مسعود با نگاه یخ پشت عینک هم نمایی کامل از انفعال و تسامح را نشان می‌دهد.

- **رمزهای بازنمایی**

دوربین: دوربین کاملاً در خدمت نمایش تقابل مسعود و کمال است، با اینکه دو نفر دیگر در صحنه حضور دارند به شکل مؤثر آن‌ها را شکار نمی‌کند، همه نماهایی که از حامد نشان داده می‌شود از پشت است و فرد بازداشتی هم فقط یک بار در حالت نشسته و

حداقلی نشان داده می‌شود، حرکات تیز دوربین روی صورت کمال مسعود و کلوزآپ نشان دادن هر دو نشانه تقابل آن‌هاست. این تقابل البته کاملاً برابر نشـان داده می‌شـود و بـه نفـع هیچ کدام تصویر بزرگ‌تری نشان داده نمی‌شود.

نورپردازی: نور ماسیده و کم‌رنگ تمام تلاشش را می‌کند که محیط رعب‌آوری تصویر کند.

موسیقی و صدابرداری: سکانس موسیقی متن نـدارد امـا صـدابرداری بـا بُلـد کـردن صداهایی مثل درب آهنی بازداشتگاه یا ضربات لگد کمال به فرد بازداشتی تلاش می‌کند به بازنمایی خشن بودن کمال کمک کند.

روایت: روایت اصلی بر سر این نتیجه‌گرا بودن رفتار دفعی و خشن یا رفتار تـدریجی و آرام است.

کشمکش: عمل‌گرایی نتیجه می‌دهد یا صبر استراتژیک؟ اخلاق‌گرایی نتیجه می‌دهد یا خشونت؟ دو گانه اصلی در این سکانس اینجا تعریف می‌شود.

شخصیت: تمام عناصر بصری و دیالوگ‌ها در پی ساخت دوقطبی تسامح یا خشـونت است. شخصیت کمال به عنوان عنصر عملیاتی هم در ظـاهر هـم در رفتـار و عمـل نمـاد خشونت است و کاراکتر مسعود کاملاً نماد یک عنصر اهل تسامح و تساهل.

- **رمزهای ایدئولوژیک**

جـدال عملگرایـی و آرمـان‌گرایی. جـدال اخلاق‌گرایـی و تنـدروی رمزگـان اصـلی ایدئولوژیک این سکانس است؛ اما در نهایت کارگردان به نفـع مسـعود رأی می‌دهـد. گـره اصلی داستان یعنی پیدا کردن آدرس موسی خیابانی، مسئول شاخه نظامی سـازمان توسـط مسعود باز می‌شود و یکی از عناصر تواب سازمان که مسعود مدت‌ها با او تسامح رفتاری و رفاقت کرده با سپاه همکاری کرده و خانه تیمی مسئولان ارشد سازمان را لو می‌دهـد تـا بـا عملیات کمال و تیمش در تاریخ ۱۹ بهمن ۶۰ حلقه اصلی تروریستی سازمان به دام بیفتد.

سکانس ۴ ماجرای نیمروز، دقایق ۵۵ تا ۵۸

عنوان سکانس: صورت‌بندی دیدگاه‌ها در موضوع نامه شهید رجایی به رئیس‌جمهـور فرانسه

شرح سکانس: یکی از سکانس‌هایی که زاویهٔ نگاه بین دو قطب عمل‌گرا و اهل تساهل و تسامح در نیروهای اطلاعات را بیش از پیش نشان می‌دهد، دیالوگ بین آن‌ها بر سر موضوع تحلیل نامه شهید رجایی در پاسخ به پیام تبریک میتران[1] رئیس‌جمهور فرانسه است، انتخاب محمدعلی رجایی به ریاست‌جمهوری هم‌زمان است با فرار مسعود رجوی و ابوالحسن بنی‌صدر و تحویل گرفتن آن‌ها توسط دولت فرانسه. این موضوع باعث می‌شود محمدعلی رجایی در پاسخ نامه تبریک رئیس‌جمهور فرانسه نامه تندی منتشر کند. این نامه از این جهت حائز اهمیت است که بعدتر مشخص می‌شود امام خمینی(ره) موافقتی با متن پاسخ به میتران نداشته‌اند. صابری فومنی (گل آقا) که آن زمان از اعضای دفتر رئیس‌جمهور و ظاهراً نگارنده نامه به میتران است در این باره به نقل از محمدعلی رجایی می‌گوید: امام به من گفتند: «یک کسی به تو گفته است تبریک عرض می‌کنم تو به عنوان یک مسلمان باید بگویی متشکرم، تو چه جوری می‌زنی تو دهان رئیس‌جمهور یک مملکت. ادبمان کجا رفته است؟!» (جماران، شهریور ۱۳۹۲).

به نظر می‌رسد کارگردان با آوردن این مثال نسبتاً مشهور سیاسی می‌خواهد نسبت آن تیپ، یعنی مسعود و کمال، را با مفهوم مصطلح سیاسی دههٔ شصت یعنی خط امام روشن کند.

دیالوگ سکانس:

کمال، مسعود، حامد و رحیم (مقام بالادست مسعود و کمال) در اتاق نشسته‌اند صدای تلویزیون می‌آید:

سه‌شنبهٔ گذشته آقای رجایی در پاسخ به نامه تبریک فرانسوا میتران رئیس‌جمهور فرانسه با اشاره به رفتار مزورانه دولت این کشور در پناه دادن به منافقین و دشمان قسم‌خورده ملت ایران ابراز داشت شما در پیام خود برای اینجانب آرزوی موفقیت می‌کنید اما در همان حال به بهانه دفاع از آزادی به جنایتکارانی مثل بنی صدر پناه می‌دهید.

کمال: خوب جوابش رو داد.

حامد: اره بابا حقش بود.

کمال: این (میتران) از اون رجوی هم منافق تره اونا می‌دونستند کجا برن.

1 . François Maurice Adrien Marie Mitterrand

مسعود: ولی به‌نظرم آقای رجایی باید آروم تر جوابش رو می‌داد.

کمال: چی می‌گی مسعود برای خودت؟ من بودم تندتر جوابش رو می‌دادم.

- **رمزهای اجتماعی**

ظاهر و لباس و چهره‌پردازی: هر چهار نفر با لباس و چهره معمولی که در سکانس‌های پیشین دیده‌ایم در این سکانس هم حاضر هستند.

رفتار: کمال هم‌چنان با تندی سخن می‌گوید، حامد حرف مقام مافوقش را به آرامی تصدیق می‌کند ولی مسعود آهسته سخن می‌گوید.

محیط: سکانس در اتاق رئیس اطلاعات یعنی رحیم اتفاق می‌افتد. رحیم رو به دوربین و پشت به تلویزیون است بقیه پشت به دوربین و رو به تلویزیون نشسته‌اند.

بازی صورت و دست: بازی خاصی در صورت و دست مشاهده نمی‌شود و رمزگان ویژه‌ای در این قسمت مشاهده نمی‌شود.

- **رمزهای بازنمایی**

دوربین: بازیگر اصلی این سکانس دوربین است. مهدویان عناصر اصلی اختلاف را پشت به دوربین گذاشته و فقط موقع حرف زدن بخشی از صورت آن‌ها را می‌بینیم. تلویزیون به عنوان متکلم اصلی رو به دوربین است و شما فقط از بازیگران، چهرهٔ رحیم یعنی مقام مافوق و مسئول تشکیلات اطلاعات را رو به دوربین می‌بینید. این طور القا می‌شود که به‌رغم اختلافاتی که ممکن است در تحلیل‌ها و روش‌ها وجود داشته باشد، حرف اصلی سیستم همین سخن رسمی است که تلویزیون می‌گوید و مقام مافوق هم با سکوت همراهی و تأیید می‌کند.

نورپردازی و موسیقی: نور در این سکانس رمزگان خاصی ندارند.

کشمکش: دیپلماسی یا انقلابی‌گری در سیاست خارجی؟ این دوگانه که بازهم از نزاع دو شخصیت اصلی فیلم یعنی مسعود و کمال حکایت می‌کند در امتداد همان دوگانه‌هایی است که در تحلیل سکانس سوم مطرح شد، البته ذکر این نکته که سال ساخت فیلم ماجرای نیمروز ۱۳۹۵ یعنی دوران اوج گفت‌وگوهای هسته‌ای و برجام هم بوده است در این خوانش چندان بی‌تأثیر نیست.

- **رمزهای ایدئولوژیک**

انقلابی در سیاست خارجی تکلیف‌گرا است یا نتیجه‌گرا؟ این جدالی است که از نخستین روزهای انقلاب شاید بعد از تسخیر سفارت ایالات متحده در امریکا در فضای سیاسی ایران مطرح شده است. با توجه به موضع صریح امام در خصوص نامه آقای رجایی، به نظر می‌رسد مهدویان در اینجا حکم به کج‌فهمی انقلابی‌های کلاسیک یعنی کمال از اصول فکری مبدع انقلاب یعنی امام خمینی می‌دهد و مسعود را نزدیک‌تر به دیدگاه‌های بنیانگذار انقلاب می‌داند، همان‌طور که در سکانس قبل مدل مسعود را نتیجه‌گراتر از مدل کمال توصیف کرده بود.

سکانس ۵ رد خون، دقایق ۵۳ تا ۵۶

خلاصه فیلم: رد خون یا ماجرای نیمروز ۲ روایت سال پایانی جنگ پذیرش قطعنامه و عملیات مرصاد است. نسبت به ماجرای نیمروز کَست فیلم تغییراتی داشته است. رحیم که رئیس اطلاعات بود شهید شده است و به جای او فردی به نام ابراهیم که بیشتر سیاسی است تا امنیتی مسئول شده است. افشین همسر خواهر کمال عضو ستاد است. خواهر کمال که همسر افشین هم هست در کمپ اشرف است و در عضویت سازمان مجاهدین قرار دارد. در عملیات مرصاد خواهر افشین و کمال به عنوان عضوی از ارتش مجاهدین وارد ایران می‌شوند و هم‌زمان افشین و کمال هم در منطقه حضور دارند. سکانسی که برای تحلیل انتخاب شده است از سه جنبه اهمیت دارد: نخست، جز مسائل چالشی و تاریخی حل‌نشده در موضوع نزاع آرمان و واقعیت است که همچنان با وجود گذشت بیش از ۳۵ سال، ادبیات مختلفی در خصوص آن تولید می‌شود؛ دوم، موضوعی است که در فیلم نشان داده می‌شود و بین مردم و بخشی از دستگاه حکمرانی بر سر تحلیل آن چالش وجود دارد؛ سوم، موضوعی است که در دورن خود نیروهای امنیتی هم بر سر قبول یا رد آن اختلاف نظر جدی وجود دارد. موضوعی که در صورت حل نشدن می‌تواند سبب زاویه‌دار شدن بخشی از بدنه ایدئولوژیک و هسته سخت هر سیستم سیاسی شود.

عنوان سکانس:

کمال‌گراها تنها مخالفان پذیرش قطعنامه ۵۹۸

شرح سکانس:...سکانسی که اینجا تحلیل می‌شود مربوط به روزاعلام رسمی قطعنامه ۵۹۸ و پایان جنگ است.، اعضای ستاد در مراسم ختم یکی از همکارانشان که در عملیات برون مرزی شهید شده است حضور دارند، ناگهان رادیو خبر پذیرش قطعنامه توسط ایران را اعلام می‌کند.

دیالوگ‌ها:

عضو اول خانواده شهید: حاج مهدی رادیوت کجاست؟

عضو دوم خانواده شهید: لب طاقچه.

عضو اول خانواده شهید: می‌گن جنگ تموم شد.

عضو دوم خانواده شهید: جنگ تموم شد؟

عضو اول خانواده شهید: آقا! اخوی اون رادیو رو روشن کن می‌گن جنگ تموم شد.

صدای رادیو: در تاریخ ۲۱ ژوئیه ۱۹۸۷ طبق گزارش واحد مرکزی خبر جمهوری اسلامی ایران طی پیامی به آقای خاویر پرز دکوئیار دبیرکل سازمان ملل متحد، قطعنامه ۵۹۸ را پذیرفت.

کمال خطاب به ابراهیم: تو خبر داشتی؟

ابراهیم: تا حدی یه چیزایی می‌دونستم.

عضو اول خانواده شهید: خدا رو شکر جنگ تموم شد.

کمال: یعنی چی خدا رو شکر؟

عضو اول خانواده شهید: خدا رو شکر کردم جوون‌هامون کشته نمی‌شن.

کمال غضب‌آلوده بلند می‌شود: اولاً جوون‌های ما کشته نشدن و شهید شدن. بعد هم رفقای ما این همه شهید شدن بچه‌هاشون یتیم شدن تو بیای به خاطر تموم شدن جنگ خدا رو شکر کنی؟ جنگ نعمت بود تو نمی‌فهمی. دست به من نزن.

کمال درگیر می‌شود: یقه‌ات رو ببند بابا نفهم.

صدای مداحی می‌آید:

ابراهیم نوحه می‌خواند بقیه سینه می‌زنند:

صلح حسن شهادت‌آفرین است...شهادتش برای حفظ دین است...دین ما سرمد است، فخر ما احمد است. الله اکبر...خمینی رهبر...شادی روح شهدا صلوات...

سفره پهن می‌شود و غذا می‌آورند.

سر سفره:

ابراهیم: آقاصادق می‌گه سازمان نیروهاش رو از اروپا فراخوانده ممکنه بخوان کاری بکنند.

کمال: نه بابا چه کاری؟ جنگ تموم شد رفت. قطعنامه رو هم به لطف بعضی‌ها پذیرفتیم...هر چی هم گرفته بودیم دادیم رفت. خلاص...

مسعود: بده جنگ تموم شده؟ من نمی‌دونم حالا چرا عزا گرفتین؟

باشه آقا مسعود تو آدم خوبه آقا مسعود. ما هرچی می‌گیم تو باید یه چیزی بگی...

ابراهیم: آقا وقتی امام پیام می‌دن یعنی تموم دیگه.

کمال: آقا من قربون امام برم. اما هم فرمود جام زهر. چرا چیز دیگه نگفت؟ دیگه ما که می‌دونیم کار کی بوده؟

(زیر لب به ترکی به آقای هاشمی رفسنجانی ناسزا می‌گوید)...

- **رمزهای اجتماعی**

ظاهر: چون مراسم ختم است، همه ظاهر محزون و جدی و غم‌زده دارند.

لباس: در مراسم ختم شهید از میان کادر اطلاعات تنها کمال است که لباس مشکی به تن دارد، به لحاظ استعاری گویا کمال تنها عزادار پایان جنگ و اعلام قطعنامه است.

چهره‌پردازی و رفتار: غیر از اعضای ستادی اطلاعات، چون مراسم ختم است، افراد دیگری هم از خانواده شهید و دوستان و آشنایانش حضور دارند که تیپ‌های معمولی و چهره‌پردازی‌های عادی با مختصات سال ۱۳۶۷ را دارند،. در میان آن‌ها ۲ نفر دیالوگ دارند یکی آقای مهدی‌فرد، مسن‌تر با ریش و دیگری فرد جوان‌تری که با کمال بر سر پذیرش قطعنامه درگیری لفظی پیدا می‌کند. تیپ فرد دوم کمی نزدیک به مدل‌های مرسوم به لات‌های قدیم است با یقهٔ باز و...پیام این چهره‌پردازی این است که عامه مردم با تیپ‌های معمولی از پایان جنگ استقبال می‌کنند.

محیط: این سکانس در دو محیط روایت می‌شود، اول خانه‌ای که در مراسم ختم شهید شادکام در آن برگزار شده است و دوم محوطه ستاد اطلاعات که مراسم سینه‌زنی با موضوع پذیرش قطعنامه در آن برگزار می‌شود.

گفتار و لحن: لحن کمال کماکان در راستای ایجاد تنش و پرخاش‌گری است. لحن ابراهیم و مسعود آرام و در مسیر توجیه قطعنامه است. لحن عضو دوم خانواده شهید هم در ابتدا آرام است ولی در ادامه که پرخاشگری کمال را می‌بیند او هم تند می‌شود.

- **رمزهای بازنمایی**

دوربین: دوربین در بخش نخست سکانس متحرک، روی دست و مضطرب و در جهت نشان دادن افزایش تنش و بگومگو در حرکت است. در بخش دوم سکانس تصاویر کلوزآپ است.

نورپردازی: کارگردان سعی کرده نور قضاوتی درباره استدلال‌ها نداشته باشد؛ نه بخشی تیره است و نه روشن.

موسیقی و صدابرداری: در این سکانس موسیقی متن وجود ندارد. صدابرداری هم رمزگان خاصی ندارد.

روایت: روایت اصلی بازخوردهای اجتماعی یک خبر مهم یعنی پایان جنگ و پذیرش قطعنامه در بدنه‌ای است که عموماً تعلق خاطر ایدئولوژیک به نظام دارند است، در این جمع تنها فردی که صریحاً از پایان جنگ ناراحت است کمال است.

کشمکش: کشمکش اصلی بین موافقان و مخالفان قطعنامه است،. پذیرش قطعنامه یکی از مهم‌ترین رخدادهای سیاسی دهۀ ۶۰ بود که تأثیر بسزایی در جامعه ایرانی داشت و عموم مردم را به بهت فرو برد.

شخصیت: در خصوص مسئلۀ پذیرش قطعنامه، چهار تیپ در این سکانس وجود دارد: اول، تیپ کمال که منتقد پذیرش قطعنامه است و آن را حاصل تحمیل افرادی مثل مرحوم هاشمی به امام می‌داند؛ دوم، تیپ‌هایی مثل خانواده شهید که به‌رغم نزدیکی ایدئولوژیک به نظام صریحاً از پذیرش قطعنامه ابراز خرسندی می‌کنند؛ سوم، تیپ‌هایی مثل مسعود و ابراهیم که ضمن استقبال از قطعنامه تلاش می‌کنند برای آن توجیه تئوریک و استدلال مذهبی بتراشند. نوحه‌ای که ابراهیم می‌خواند و قطعنامه را با صلح امام حسن مشابهت‌سازی می‌کند تلاشی در این راستا است؛ چهارم، تیپ‌هایی مثل صادق که اعلام موضعی نمی‌کنند و در حال تحلیل حرفه‌ای از رویدادهای پس از قطعنامه مثل حمله احتمالی منافقین هستند.

- **رمزهای ایدئولوژیک**

آرمان‌گرایی که تنه به شعارزدگی می‌زند محور مهم تحلیل ایدئولوژیک این سکانس است. آرمان‌گرایی صرف که در نهایت در اقلیت می‌ماند و هیچ پذیرش اجتماعی حتی در سطح حامیان ایدولوژیک و هستهٔ سخت نظام یعنی خانواده شهدا هم ندارد. شعارزدگی‌ای که در نهایت امکان تحلیل حرفه‌ای را از فرد سلب می‌کند و خیال می‌کند همه چیز تمام شده است. آرمان‌گرایی که باعث می‌شود فرد در اقلیت قرار گیرد و سبب انفعال و سرخوردگی می‌شود و نماد تام و تمام آن اینجا کمال است.

۶. نتیجه‌گیری

در هر ۵ سکانس مطالعه‌شده قطب‌بندی‌هایی شکل می‌گیرد که یک طرف آن کاراکتری یکسان وجود دارد؛ کاراکتری که با پیش‌فرض‌های ذهنی و تیپی حزب‌اللهی است. این تیپ هم در رمزگان‌های اجتماعی و بازنمایی در مؤلفه‌هایی چون ظاهر، لباس، لحن، گفتار، نمایان است، هم در رمزگان ایدئولوژیک، ریش بلند، انگشتر عقیق، تندمزاجی، حرکات تند دست و... بخشی از وجوه رفتاری چنین کاراکتری است. بازی یک فرد ثابت یعنی هادی حجازی‌فر در هر سه نقش انگارهٔ تیپ‌سازی از چنین شخصیتی را تقویت می‌کند، از نظر رمزگان ایدئولوژیک کاراکتر موسی و کمال در این سه فیلم واجد رمزگان‌های تکلیف‌گرایی در مقابل مصلح‌اندیشی، تندروی در برابر عقلانیت، خشونت‌طلبی در برابر مداراگریی و تسامح‌طلبی و جنگ‌طلبی در برابر صلح‌طلبی است.

مهدویان با دو کلان استدلال چنین رویکرد و فهمی از انقلابی‌گری را نقد می‌کرد. در استدلال اول او از زاویه نتیجه‌گرایی موسی را نقد می‌کند. در لاتاری در دوقطبی موسی-مرتضی فهم موسی از رویکرد انقلابی به یک کنش پرهزینه منجر می‌شود که به امنیت ملی آسیب می‌زند؛ اما مرتضی در عین مصلحت‌سنجی و حرفه‌ای‌گری اقدامی را انجام می‌دهد که هم خواستهٔ امیرعلی را پیش می‌برد و هم هزینه‌ای برای کشور ایجاد نمی‌کند. در ماجرای نیمروز هم رویکرد خشن کمال هیچ نفعی ندارد و منجر به اعتراف‌گیری موثری نمی‌شود. اما روش مسامحه‌آمیز مسعود که شاید در ظاهر عافیت‌طلبانه به شمار می‌رود، نتیجه‌بخش است و منجر به شناسایی محل سکونت هدف اصلی یعنی موسی خیابانی می‌شود.

سطح دوم، استدلال مهدویان در رد انقلابی‌گری کمال تشکیک در اصالت رفتار انقلابی اوست، در لاتاری موسی تلاش می‌کند که بگوید از برچسب خوردن بیزار است اما خود به مرتضی برچسب عافیت‌طلبی می‌زند و این در حالی است که مرتضی در پشت صحنه و با هزینه پایین به دنبال یافتن قاتل نوشین است. در رد خون در حالی به مسعود برچسب تسامح‌طلبی یا غیرانقلاب‌گری و حرکت در مسیر خلاف شهدا می‌زند که در پایان، این مسعود است که به شهادت می‌رسد. در ماجرای نیمروز هم او در حالی در ماجرای پیام رئیس‌جمهور وقت به میتران از زاویهٔ تساهل و غیرانقلابی‌بودن منتقد مسعود است که بعداً مشخص می‌شود امام خمینی هم نظر امثال مسعود را در این ماجرا تأیید می‌کند.

از سوی دیگر او در برخی سکانس‌ها رویکردهای واقع‌گرایانه یا غیر آرمانی را هم نقد می‌کند در صحنهٔ گفت‌وگوی امیرعلی، مرتضی و موسی که قبل از سفر به امارات و در تهران انجام می‌شود. استدلال‌ها و ایده‌های مرتضی را در مقابل سؤالات نسل جوان به وضوح ناکارآمد و محافظه‌کارانه و توجیه‌گر وضع موجود قلمداد می‌کند که نمی‌تواند مانع از سفر پرخطر امیرعلی و موسی شود. یا در داستان ماجرای نیمروز پیروزی اصلی در نهایت با تدابیر صادق و مسعود با شجاعت و سلحشوری کمال بدست می‌آید.

در واقع مهدویان به یک معنا قضاوت قطعی میان آرمان‌گرایی و واقع‌گرایی نمی‌کند. در ماجرای نیمروز اگر آرمان‌گرایی امیرعلی و موسی نبود و آن‌ها به‌رغم مخالفت پدر دختر پیگیر ماجرا نبوند و هزینه نمی‌دادند، اساساً موضوع به گوش مرتضی نمی‌رسید که پیگیری کند؛ اما بدون تدبیر مسعود هم موضع حل‌شدنی نبود. در ماجرای نیمروز شجاعت کمال در ورود به خانهٔ سازمانی خیابانی گره ماجرا را باز می‌کند اما تدبیر مسعود است که اساساً چنین امکانی را فراهم می‌کند. مهدویان به یک معنا هر دو نگاه آرمان‌گرایی صرف و واقع‌بینی صرف را نابسنده و ناموفق می‌داند و معتقد است در تعامل و رفت و برگشت این نگاه‌هاست که مسائل حل می‌شود. پیچیدگی کار در رفع تنش‌ها و باور به تمایزها میان این دو نگاه است؛ نگاهی که بتواند آرمان‌گرایی و واقع گرایی، ایدئالیسم و پراگماتیسم را با هم جمع بزند.

منابع

آسا برگر، آرتور (۱۳۸۹). روش‌های تحلیل رسانه‌ها (مترجم: پرویز جلالی). تهران : وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، مرکز مطالعات و تحقیقات رسانه‌ها.

بازرگان، مهدی (۱۳۶۳). انقلاب در دو حرکت. تهران: نشر مولف.

برینتون، کرین (۱۳۶۶). کالبد شکافی چهار انقلاب (مترجم: محسن ثلاثی). تهران: نشر نو.

بهشتی، سیدمحمد (۱۳۸۶). سخنرانی‌ها و مصاحبه‌های آیت‌الله شهید دکتر سید محمد حسینی بهشتی. تهران: مرکز اسناد انقلاب اسلامی.

جعفریان، رسول (۱۳۹۶). جریان‌ها و سازمان‌های مذهبی - سیاسی ایران (از روی کارآمدن محمدرضا شاه تا پیروزی انقلاب اسلامی) سال‌های ۱۳۲۰ - ۱۳۵۷. تهران: نشر علم.

خامنه‌ای، سیدعلی (۱۳۹۲)، پایگاه اطلاع رسانی آیت‌الله خامنه‌ای. برگرفته از https://khl.ink/f/23509

دارابی، علی (۱۳۸۸). جریان‌شناسی سیاسی در ایران. تهران : سازمان انتشارات پژوهشگاه فرهنگ و اندیشه اسلامی.

راولز، جان (۱۳۸۳). عدالت به مثابه انصاف یک بازگویی. (مترجم: عرفان ثابتی). تهران: ققنوس.

شادلو، عباس(۱۳۸۶). جستاری تاریخی پیرامون تکثرگرایی در جریان اسلامی و پیدایش جناح راست و چپ مذهبی ۸۰ - ۱۳۶۰ . تهران: وزرا.

شیرودی، مرتضی(۱۳۸۳). آسیب شناسی انقلاب اسلامی و تئوری ترمیدوری برینتونی، دو ماهنامه رواق اندیشه، (۳۹)، ۱۳-۲۷.

صادقی، علیرضا(۱۳۹۱). زندگی روزمره تهی دستان شهری، تهران: انتشارات آگاه.

فیسک، جان(۱۳۸۱). فرهنگ و ایدئولوژی، (مترجم: مژگان برومند). ارغنون، ۹(۲۰)، ۱۱۷-۱۲۶.

مهدی‌زاده، سیدمحمد (۱۳۹۲). نظریه‌های رسانه: اندیشه‌های رایج و دیدگاه‌های انتقادی. تهران : همشهری.

Aeini, B., Moosavand, M., Heidari, A., Sabbar, S. (2023). Respecting Employee Privacy and Professional Productivity: A Grounded Theory Study in Iran. *Cadernos de Educação Tecnologia e Sociedade, 16*(4), 1268-1279. doi: 10.14571/brajets.v16.n4.1268-1279

Fiske, J.(1992). "British Cultural Studies and Television" in Robert C. Allen (ed.), *Channels of Discourse, Reassembled: Television and Contemporary Criticism,* University of North Carolina Press.

Loureiro, M. (2015). Ideal Theory and Its Applicability: Are Principles Independent from Facts? Retrieved from https://www.researchgate.net/publication/317470494_Ideal_Theory_and_Its_Applicability_Are_Principles_Independent_from_Facts

Majidi, F., Rahmanzadeh, S. A., Khojasteh Bagherzadeh, H., & Nejati Hosseini, S. M. (2022). Analysis of Iranian Cinema's Cultural Values in a Decade after the Islamic Revolution of Iran. *Iranian Sociological Review*, 12(3), 25-34. doi: 10.30495/ijss.2022.20706

Nosrati, S., Sarfi, M., & Moosavand, M. (2023). Liquid Love And Continuation Of A New Love Order. *Synesis, 16*(1), 114–132.

Pakshiraz, N.(2007). Filmic Discourses on the Role of the Clergy in Iran. *British Journal of Middle Eastern Studies*, 34(3), 331–349. doi: 10.1080/13530190701388341

Stemplowska, Z., & Swift, A. (2012). Ideal and Nonideal Theory', In D. Estlund (ed.), *The Oxford Handbook of Political Philosophy* (Pp. 373–390), Oxford Handbooks. Doi: 10.1093/oxfordhb/9780195376692.013.0020

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی