
جمال شورجه (فیلم‌ساز) | ابوالقاسم طالبی (فیلم‌ساز) | محمد کاسبی (بازیگر) | رسول ملاقلی‌پور (فیلم‌ساز) | شهریار بحرانی (فیلم‌ساز) | داریوش ارجمند (بازیگر) | داود میرباقری (فیلم‌ساز) | مرتضی شعبانی (مستندساز) | پروانه معصومی (بازیگر) | مهدی فقیه (بازیگر) | ابراهیم حاتمی‌کیا (فیلم‌ساز) | فرج‌الله سلحشور (فیلم‌ساز) | هادی محمدیان (پویانما) | مجید مجیدی (فیلم‌ساز) | شهید آوینی (فیلم‌ساز) | نادر طالب‌زاده (کارگردان)

## کالبدشکافی راهبردها و مدیریت پویانمایی ایران و پیشنهادِ برون‌رفت

# چرخه باطل نهادهای حمایتی در سینمای انیمیشن

رسول بابارضا

**مقدمه**




زیست‌بوم انیمیشن ایران سال‌هاست که در گردابی از سیاست‌گذاری‌های متناقض، موازی‌کاری‌های نهادی و مدیریت‌های محافظه‌کارانه گرفتار شده است. صنعت انیمیشن در دست مدیرانی است که از هرگونه ریسک‌پذیری، جسارت و اقدام تحول‌آفرین دوری می‌کنند و حفظ حاشیه امن اداری خود را بر توسعه این صنعت ترجیح می‌دهند. آنچه امروز تحت عنوان «بحران تولید» و «مهاجرت نوابغ انیمیشن» شناخته می‌شود، نه حاصل فقدان استعداد، بلکه نتیجه مستقیم دخالت‌های پرهزینه، ناکارآمد و مانع‌تراشی‌های ساختاری در گردش کار عوامل مؤثر و استودیوهای کوچک و بزرگ است. این مقاله با مروری اجمالی بر روند مدیریت پویانمایی از اواخر دهه ۱۳۸۰ تاکنون، به تحلیل راهبردهای غلط در نهادهای متولی پرداخته و نهایتاً، پیشنهاداتی برای برون‌رفت از این بن‌بست ارائه می‌دهد.

**مرور تاریخی**

از افول مرکز صبا به‌عنوان اولین نهاد حمایتگر از تولید فیلم سینمایی انیمیشن، تا مانع‌تراشی در مرکز گسترش (۱۳۸۶ تا ۱۴۰۰): برای درک ریشه‌های بحران فعلی، باید به سال‌های دهه هشتاد بازگشت. تا قبل از سال ۱۳۸۴، آن دورانی که؛ مدیریت مرکز پویانمایی صبا در میان مدیران مورد وثوق سازمان صداوسیما دست‌به‌دست نمی‌شد، ظرفیت تولید نهادی با اسم شرکت پویانمایی صبا از صفر به مرز هزار دقیقه در سال‌های پایانی رسید و این شرکت به‌عنوان بستری برای آموزش و آغاز فعالیت حرفه‌ای بسیاری از فعالان، همراه با تولید عمل می‌کرد، تا اواخر دهه هشتاد با، فقدان یک استراتژی پایدار باعث شد ظرفیت‌ها تولید فیلم انیمیشن به‌تدریج تحلیل برود.

نقطه عطف این انحراف ساختاری برای تولید فیلم سینمایی انیمیشن در سال ۱۳۹۶ رخ داد؛ زمانی که معاونت پویانمایی در مرکز گسترش سینمای مستند و تجربی راه‌اندازی شد. با این تصمیم، نهادهای دیگری چون بنیاد سینمایی فارابی از حمایت انیمیشن سینمایی منع شدند و تمام تمرکز در مرکز گسترش تجمیع یافت. اما این تمرکزگرایی، به جای تسهیل‌گری، به یک گلوگاه خفه‌کننده تبدیل شد. با روی کار آمدن امیرمحمد دهستانی در جایگاه معاونت انیمیشن، مدیریت وی عملاً مانعی جدی بر سر راه تولیدات سینمایی بود. در حالی که؛ دهستانی در مصاحبه‌های خود از «مدیریت مقتدر مرکز گسترش» تعریف و تمجید می‌کرد و هم‌زمان نسبت به از دست رفتن نیروی انسانی هشدار می‌داد، مرکز گسترش با شیوه‌نامه‌های ناکارآمد از فیلم‌سازان می‌خواست؛ ابتدا سرمایه‌گذار بخش خصوصی جذب کنند و با هزینه‌های سنگین شخصی، پروپوزال و نمونه محصول (Demo) بسازند. ماحصل این دوران، توقف کامل تولید فیلم سینمایی انیمیشن در طی پنج سال مدیریت وی در مرکز گسترش و تقلیل دستاوردها به تولید سالانه با معدل، حدود ۱۵ فیلم کوتاه جشنواره‌ای با بودجه‌ای ۵ میلیارد تومانی آن زمان و به‌طور سالانه بود (دی‌ماه سال ۱۳۹۶ تا ۱۴۰۰).

پیش‌تر در یادداشتی نسبت به این انفعال هشدار دادم: «تولید فیلم سینمایی انیمیشن نیاز به اقدام جسورانه و برنامه‌ریزی شده دارد» (بابارضا، ۱۴۰۰). در آن یادداشت تأکید کردم که مدیریت مقتدرانه فرهنگی با محافظه‌کاری و عدم ریسک‌پذیری همخوانی ندارد. مدیران باید جسارت افروختن شعله اشتیاق در عوامل تولید را داشته باشند، نه آنکه با تقلیل مأموریت‌ها به تولیدات محدود فیلم کوتاه، سرمایه انسانی و شرکت‌های نوپای انیمیشن را در برابر شرکت‌های رانتی و شبه‌دولتی به نابودی بکشانند.

**مصادره دوباره ایده‌های شکست خورده**

با تأسیس بنیاد ملی پویانمایی ایران، امید می‌رفت که این نهاد به‌عنوان چراغ راه صنعت عمل کند؛ اما آنچه در عمل رخ داد، یک‌سال سکوت مطلق پس از اعلام تأسیس بود، و شروع فعالیت‌ها با ابهام در تخصیص منابع و بازتولید همان چرخه‌های معیوب گذشته بود (بابارضا، ۱۴۰۳). جالب اینجاست که مهم‌ترین راهبردی که امروز ناصر جاهدنیا (مدیرعامل بنیاد) به‌عنوان استراتژی پنج‌ساله و نقشه راه نجات انیمیشن تا افق ۱۴۱۰ روی میز گذاشته است، دقیقاً مصادره همان پیشنهادی است که سال‌ها پیش نگارنده به صورت رسمی به معاونت سینمایی وقت و ریاست مرکز گسترش و آقای دهستانی ارائه داده بودم: «تخصیص بودجه به تولید نمونه‌سازی اولیه (MVP) به جای هدررفت منابع در تولیدات پراکنده» (جاهدنیا، ۱۴۰۵). اما اجرای این ایده توسط بنیاد با یک تناقض حقوقی و ساختاری همراه است. ورود بنیاد به عرصه سرمایه‌گذاری مستقیم و تصاحب حق بهره‌برداری آثار، کاملاً برخلاف ماده ۴ اساسنامه آن است (شورای عالی انقلاب فرهنگی، ۱۴۰۲). نهادی که اساسنامه‌اش صرفاً بر پایه سیاست‌گذاری، تنظیم‌گری و تسهیل‌گری بنا شده، اکنون با اعتمادبه‌نفسی ناشیانه به جایگاه سرمایه‌گذار و تهیه‌کننده تنزل یافته و وظایف بخش خصوصی واقعی را به حاشیه رانده است.

**نمایشی تحت عنوان پیچینگ!**

مفهوم «پیچینگ» (Pitching) در نهادهای معتبری چون مؤسسه ساندنس و بازار برلیناله، ابزاری برای کشف استعداد، توسعه پروژه و اتصال فیلم‌ساز به بازارهای جهانی است. اما در ایران، نهادهایی چون بنیاد ملی پویانمایی، بنیاد فارابی و انجمن سینمای جوانان، این ابزار را به یک «نمایش بوروکراتیک» برای فرار از مسئولیت مدیریتی برای تخصیص منابع تبدیل کرده‌اند (طی یادداشتی که ۱۵ آبان امسال در همین صفحه منتشر شد به‌طور مفصل به این موضوع پرداختیم).

بنیاد پویانمایی با بودجه‌ای محدود به گفته خودشان (تخصیص تنها ۱۸ میلیارد تومان از بودجه ۱۴۰ میلیاردی)، پیچینگ‌هایی برگزار می‌کند که در آن نهادهای دولتی و نیمه دولتی با نقاب سرمایه‌گذاران خصوصی وارد می‌شوند تا همان بودجه‌های عمومی را میان شبکه‌ای از افراد تکراری و خودی توزیع کنند. در این تاریک‌خانه، پدیده‌ای به نام «تعارض منافع» بیداد می‌کند؛ جایی که داوران و ارزیاب‌ها، غالباً همان مدیران و کارمندان همسویی هستند که هیچ سرمایه خصوصی برای ریسک ندارند و صرفاً اعمال‌کننده سلیقه‌اند. این رویدادها بیش از آنکه به توسعه زیرساخت‌ها کمک کنند، ویترینی برای پر کردن بیلان کاری مدیرانی شده‌اند که پاسخگوی ضعف بازار داخلی و بین‌المللی و قطعی مکرر و وضعیت اینترنت در عصر هوش‌مصنوعی نیستند. همین معضلات ابتدای موجب نابودی صادرات خدمات استودیوها و آزادکاران انیمیشن شده است.

**پیشنهادهای راهبردی براساس تجربیات جهانی**

با توجه به محدودیت شدید منابع، فقدان شفافیت و بحران تعارض منافع برای رویدادهای سرمایه‌گذاری بنیاد ملی پویانمایی، این پیشنهادات قابل طرح است:

۱. مدیریت ساختاری تعارض منافع (ایجاد دیوار عایق): الزام به استقلال کامل هیئت انتخاب و داوران پیچینگ از بدنه اجرائی و مدیریتی نهادهای برگزارکننده؛ داوران و منتورها باید پیش از ورود، «اظهاریه عدم تعارض منافع» امضا کنند تا امکان هرگونه شراکت پنهان در پروژه‌های منتخب سلب شود.

۲. تغییر رویکرد از «تأمین مالی مستقیم» به «اتصال به بازار»: بنیاد پویانمایی باید برخلاف رویه فعلی، از تصدی‌گری و سرمایه‌گذاری مستقیم خارج شده و بودجه خود را صرف تسهیل‌گری، ارائه تضامین بانکی، معافیت‌های مالیاتی و اتصال استودیوها به پلتفرم‌های VOD داخلی و خریداران بین‌المللی و منطقه‌ای کند.

۳. شفافیت مطلق در فرآیندهای ارزیابی: ایجاد «اتاق شیشه‌ای» از طریق انتشار عمومی و برخط معیارهای ارزیابی، امتیازات تفکیک شده تیم‌های برنده و ارائه بازخورد مکتوب و آموزشی به تمام پروژه‌های رد شده در پیچینگ‌ها.

۴. تمرکز بودجه بر R&D (تحقیق و توسعه) و لغو شرط تصاحب مالکیت: بودجه‌های دولتی باید صرفاً به مرحله توسعه پروژه (نگارش فیلم‌نامه، طراحی بصری و ساخت MVP) اختصاص یابد. مهم‌تر از آن، بنیاد باید از رویه مخرب دریافت «حق بهره‌برداری» دست بردارد. باقی ماندن صددرصدی حقوق مالکیت معنوی (IP) در اختیار خالق اثر، تنها راه شکل‌گیری برندهای ملی و ترغیب سرمایه‌گذاران کلان خصوصی برای ورود به این صنعت است.

**نتیجه‌گیری**

مسئله اصلی امروز سینمای انیمیشن ایران، کمبود استعداد نیست، بلکه «کمبود اعتماد» است. سکوت مدیران و پنهان شدن پشت نقاب رویدادهای نمایشی، تنها به فرار سرمایه‌های انسانی از ۱۳۷ شرکت فعال این حوزه (سال ۱۴۰۲) انجامیده است و آماری از بقاءیافتگان در دست نیست. اگر نهادهای متولی، از جمله بنیاد ملی پویانمایی، به فوریت تناقضات راهبردی خود را اصلاح نکنند و شفافیت را به فرآیندهای خود بازنگردانند، در فراموشی وعده‌های محبوس درون ساختار و راهبردهای تکراری خودشان محو خواهند شد. مسئولیت تاریخی این خسران، منحصراً بر دوش آنانی خواهد بود که؛ همواره طی این دو دهه در همه‌ی این قبیل نهادها، برای ترسیم اهداف، تأیید راهبرد، داوری‌ها، ارزیابی و تخصیص و تسهیم منابع برای تولید فیلم انیمیشن حاضر هستند.

---

## نگاهی به فیلم «خانم والده»

# تخریب زن و خانواده در میانبر کمدی

آرش فهیم



«خانم والده» در کسوت یک کمدیِ ظاهراً عامه‌پسند، بارِ اصلی طنز خود را بر دوش «زن‌پوشی»، شوخی‌های جنسیتی و جسمانی و موقعیت‌های اغراق‌آمیز می‌گذارد. فیلم می‌کوشد از شکاف میان ظاهر و هویت، رفتارهای اجتماعی و کنش‌های کمیک بهره ببرد؛ اما اتکای مفرط به شوخی‌های سطحی، بدن‌محور و جنسیت‌زده، فرصتی برای شکل‌گیری پیرنگی منسجم و کاراکترهایی باورپذیر باقی نمی‌گذارد. موقع تماشای چنین فیلم‌هایی این سؤال پیش می‌آید که بدون تحقیر زن، بازتولید کلیشه‌های جنسیتی و توسل به پیش پا افتاده‌ترین روش‌ها، نمی‌توان کمدی‌ای جذاب و اثرگذار ساخت؟

**میانبر مبتذل**

برخلاف تصور سطحیِ رایج، کمدی‌سازی کار ساده‌ای نیست. خنداندن تماشاگر شاید در ظاهر آسان به‌نظر برسد، اما خلق یک کمدی ماندگار نیازمند شناخت دقیق از روان‌شناسی انسان، جامعه‌شناسی روابط، زمان‌بندی دقیقِ کمیک و مهم‌تر از همه، فیلم‌نامه‌ای حساب‌شده است. کمدیِ خوش‌ساخت می‌تواند از یک موقعیتِ ساده خانوادگی یا اجتماعی، جهانی تازه بیافریند؛ مخاطب را بخنداند و در عین حال او را به تأمل وادارد، بی‌آنکه به وعظ و خطابه بلغزد.

در مقابل، کمدیِ ناتوان، هنگامی که در خلق قصه، شخصیت‌پردازی و موقعیت‌های ظریف لنگ می‌زند، به میانبرهای ارزان پناه می‌برد. دم‌دستی‌ترین میانبر، روی آوردن به شوخی‌های جنسی، ابزاری کردن بدن و موقعیت‌های هنجارستیزانه است؛ چراکه این الگوها نیازی به خلاقیت، سواد و تفکر ندارند. «خانم والده» دقیقاً در همین باتلاق ساخته شده است؛ فیلم‌نامه‌ای که قصه‌اش نه از هنر و خلاقیت و شناخت و فرهنگ و دلسوزی و سازندگی، بلکه صرفاً تصویرنامه‌ای سرهم‌بندی‌شده با ردیف کردن لطیفه‌های مشمئزکننده کلامی و بدنی است.

**زن‌پوشی و تقلیل هویت زنانه به ابزار خنده**

یکی از تمهیدات تکراری و نخ‌نمای سال‌های اخیر در کمدیِ سینمای ایران، «زن‌پوشی» مردان است. این شگرد به خودی خود در تاریخ سینما فاقد ظرفیت دراماتیک نیست؛ پنهان کردن هویت، هراس از افشا شدن و تضاد ظاهر و باطن می‌تواند موقعیت‌های کمیکِ درخشانی بسازد. اما گره زمانی کور می‌شود که «زن بودن» و «نشانه‌های زنانه» به خودی خود دستمایه تمسخر و خنده قرار گیرند. در «خانم والده»، این تمهید بیش از آنکه در خدمت پیشبرد درام باشد، راه ورود به‌موقعیت‌های جنسی و زننده است. پرسش اساسی از منظر نگاه «زن روز» این است که چرا چنین آثاری گمان می‌کنند نزدیک شدن یک مرد به پوشش، رفتار یا ویژگی‌های زنانه ذاتاً خنده‌آور است؟ سینما تنها سرگرمیِ لحظه‌ای نیست، بلکه تصویرساز و فرهنگ‌ساز است. وقتی فیلمیِ بارها بدن، پوشش، رفتار و هویت زنانه را به سوژه خنده تبدیل می‌کند، عملاً نگاهی فرودست و ابزاری به زن را در سطح جامعه بازتولید و عادی‌سازی می‌کند.

**زن در سینما: شخصیتِ پویا یا وسیله خنده؟**

یکی از خیانت‌های آثاری شبه‌کمدی و در واقع زباله چون «خانم والده»، فروکاستن جایگاه و هویت زن ایرانی به جنس ماده است! در این‌جا به‌طور مشخص، مادرِ ایرانی، ترور تصویری شده است!

عنوان فیلم «خانم والده» اشاره به مفهوم عمیق و عاطفی «مادر» است؛ واژه‌ای که در فرهنگ ایرانی- اسلامی حامل مهر، ایثار، تربیت و تداوم نسل است. سازندگان می‌توانستند با تکیه بر همین مفهوم، یک کمدیِ خانوادگیِ گرم درباره تفاوت نسل‌ها، پیوند والدین و فرزندان یا چالش‌های سبکِ زندگی معاصر بسازند. اما فیلم با دست‌کم گرفتن این ظرفیت، زن و مادر را در حد سوژه‌ای جنسی و تحقیرآمیز تنزل داده است.

**نگاه ابزاری به مظاهر دینی و زن مؤمن**

ابعاد این آسیب زمانی نگران‌کننده‌تر می‌شود که مواجهه این آثار با زنان محجبه و مؤمن واکاوی شود. نقد اجتماعی و شوخی با رفتارهای نادرست، حق طبیعی سینماست و هیچ سبک زندگی یا گروهی نباید از دایره نقد هنری خارج باشد؛ اما میان «نقد رفتار» و «تحقیر هویت» شکافی بنیادی وجود دارد. کمدی هوشمند، رفتارها و تناقض‌ها را نقد می‌کند، اما کمدیِ کاسبکارانه و سطحی، اصلِ هویت و باورهای انسان را هدف می‌گیرد. اگر زن محجبه یا مؤمن صرفاً به‌دلیل پوشش و اعتقاداتش به نشانه‌ای برای خنداندن سالن تبدیل شود، این دیگر نقد اجتماعی نیست، بلکه بهره‌کشی ابزاری از یک نشانه فرهنگی و دینی است؛ امری که در ذهن نسل جوان، تصویری مخدوش و تحقیرآمیز از زن خانواده‌محور بر جای می‌گذارد.

**خانواده‌ستیزی و استهلاک سرمایه بازیگری**

از منظر تحلیل مسائل زن و خانواده، خطر اصلی این آثار تنها به چند شوخی نامناسب محدود نمی‌شود؛ خطر بزرگ‌تر، عادی‌سازی تدریجی نگاه تقلیل‌گرایانه به زن و نهاد خانواده است. خانه و خانواده می‌تواند گرم‌ترین و طبیعی‌ترین بستر برای خلق طنز باشد؛ اختلاف سلیقه‌ها، تفاوت نسل‌ها و موقعیت‌های شیرین زندگی زناشویی سوژه‌هایی بکر برای کمدی هستند. اما طنز با چالش‌های خانوادگی با «خانواده‌ستیزی» متفاوت است. کمدی اصیل می‌تواند مادر را دست بیندازد اما کرامت او را حفظ کند؛ می‌تواند پدر را به چالش بکشد اما جایگاه او را ویران نکند. فروکاهیدن مناسبات خانوادگی و زناشویی به ابتذال جنسی، ریشه تعاملات سالم در خانواده را نشانه می‌رود.

در «خانم والده»، حضور چهره‌های شناخته‌شده‌ی کمدی مانند رضا عطاران، عباس جمشیدی‌فر و علی دهکردی نیز نتوانسته بارِ ضعف‌های آشکار فیلم‌نامه را به دوش بکشد. عطاران، به‌عنوان بازیگری که سابقه خلق شخصیت‌های ماندگار و ملموس را در کارنامه دارد، در این اثر نیز قربانی فقر شخصیت‌پردازی شده است.

وقتی فیلم‌نامه‌ای وجود نداشته باشد که برای زن، مرد و جامعه قصه‌ای روایت کند، بازیگر ناچار به تکرار تیپ‌های نخ‌نما می‌شود؛ تکراری که نه خنده‌دار است و نه به سودِ سرمایه حرفه‌ای بازیگران شاخص تمام می‌شود.

**زن ایرانی چه کمدی‌ای می‌خواهد؟**

پرسش صریح از سازندگان چنین آثاری این است: شما مخاطب زن ایرانی را چگونه شناخته‌اید؟ آیا واقعاً گمان می‌کنید زنان، مادران و دختران این سرزمین برای خندیدن نیازمند شوخی با بدن، پوشش و روابط مبتذل هستند؟ این رویکرد، پیش از هر چیز، توهین به فهم و شعور مخاطب است. زن ایرانی از خندیدن و کمدیِ سالم، اجتماعی و خانوادگی استقبال می‌کند؛ او می‌خواهد زن را در سینما نه به‌عنوان «سوژه شوخی و ابژه جنسی»، بلکه به‌عنوان انسانی صاحب اراده، هویت و نگاه ببیند. کمدی مطلوب جامعه ما، آثاری است که زن در آن حضوری واقعی، فعال و باکرامت داشته باشد.

«خانم والده» تنها یک فیلم ناموفق نیست، بلکه زنگ خطری برای یک جریان سینمایی است. اگر معیار موفقیت صرفاً ارقام گیشه به هر قیمت باشد، صنعت سینما به بازتولید همین فرمول‌های مبتذل ادامه خواهد داد. با این حال، سینمای ایران می‌تواند کمدی‌های شریف خانوادگی بسازد؛ آثاری که در آن مادر شخصیتی واقعی و دوست‌داشتنی باشد، زن نه به‌عنوان «بدن» بلکه به‌عنوان «انسان» دیده شود و دغدغه‌های زن شاغل، مسائل تربیتی فرزندان، چالش‌های اقتصادی و روابط نسل‌ها دستمایه خلق طنز نجیبانه قرار گیرد. بحران کمدی در سینمای امروز ایران، بحران خنده نیست؛ بحران نگاه به انسان، زن و خانواده است.

---




زیر ذره‌بین

## تاوان

# پشیمانی از جنایت به سبک آمریکایی

فاطمه قاسم‌آبادی

با توجه به جنگ‌های چند دهه اخیر آمریکا و سیل سربازان درب و داغانِ برگشته از این جنگ‌ها، که معمولاً بعد از بازگشت با مشکلات بسیار زیادی روبه‌رو شده‌اند، سبک جدیدی از تولیدات فرهنگی طی چند سال اخیر در هالیوود، مورد توجه قرار گرفته است که پیرامون مشکلات و رنج‌های این سربازان ساخته شده‌اند.

البته بعد از رسوایی‌های این سربازان در کشورهای ویتنام، افغانستان و عراق و پخش شدن عکس‌های شکنجه مردم توسط آن‌ها، سازندگان چنین تولیداتی سعی کرده‌اند، حیثیت بر باد رفته این سربازان را که مردم کشور خودشان هم به شکل هیولا به آن‌ها نگاه می‌کردند را، برگردانند.

تا امروز، این تلاش‌ها در قالب فیلم‌ها، سریال‌ها، کتاب‌ها و دیگر تولیدات فرهنگی ادامه پیدا کرده است، منتها آنچه که برای مردم خود آمریکا دیگر غیرقابل‌تحمل است، ادامه این راه پر خسارت و قبول تبعات بازگشت سربازان‌شان چه به صورت زنده و چه به صورت مرده است!

فیلم «تاوان» ساخته «رید ون دیک» محصول سال ۲۰۲۶ آمریکا است. این فیلم ماجرای عذاب وجدان یک سرباز آمریکایی را از جنایت‌هایی که در عراق مرتکب شده دنبال می‌کند.

**داستان عراقی‌ها، لو و مایکل**

داستان فیلم تاوان در سال ۲۰۰۳ شروع می‌شود و در مورد تراژدی زندگی یک خانواده عراقی مسیحی به نام «خاچاطوریان» است. این خانواده که قبل از حمله آمریکا به عراق کارخانه دار بودند، به خاطر حمله، به خانه خاله خود پناه می‌برند ولی با هجوم بمب‌های آمریکایی به آنجا، تصمیم می‌گیرند به بغداد و خانه خود برگردند.

در راه وقتی آن‌ها می‌خواستند از کنار یک ایستگاه پلیس رد شوند، آمریکایی‌ها از ساختمان روبه‌رویی به آن‌ها شلیک می‌کنند و پسر این خانواده را می‌کشند...

از طرف دیگر سربازان بالای ساختمان در آن لحظه فکر می‌کنند نوزاد این خانواده را کشته‌اند و از این اتفاق غافلگیر می‌شوند.

بعد از این اتفاق فیلم به ۱۰ سال بعد می‌رود و مخاطبین «لو» سربازی را که تیراندازی به ماشین را شروع کرد، می‌بینند.

لو حالا مدت‌هاست که به آمریکا برگشته و در رشته وکالت تحصیل کرده، اما به خاطر اعتراض به عدم حمایت از کهنه سربازان و مصرف مواد مخدر، از ارتش اخراج شده است.

او حالا هنوز هم حال بدی دارد، هم به خاطر طرد شدن از سیستمی که به خاطرش هر کاری کرد و هم به‌دلیل عذاب وجدان.

لو، این حال بد را نتیجه اعمالش در عراق می‌داند و سعی دارد با صحبت کردن با خانواده خاچاطوریان، از شدت عذاب وجدانش کم کند.

از طرف دیگر مایکل را می‌بینیم که یک خبرنگار است و مقاله‌های جنجالی در مورد عراق نوشته و از قضا حادثه آن روز خانواده خاچاطوریان را هم سال‌ها قبل بررسی کرده است. در نهایت مایکل حاضر می‌شود به لو کمک کند و از خانواده خاچاطوریان که حالا در آمریکا زندگی می‌کنند، وقت ملاقات می‌گیرد.

لو و مایکل به سراغ این خانواده می‌روند و آن‌ها با هم ملاقات می‌کنند و کنار هم مثل دوستان عادی عصرانه می‌خورند و داستان تمام می‌شود!

**به بهانه سلاح کشتار جمعی**

در فیلم تاوان می‌بینیم، دلیل حمله به عراق، همان دلیل همیشگی آمریکایی‌ها است.

آن‌ها به بهانه داشتن سلاح کشتار جمعی، به عراق حمله می‌کنند و در نهایت هم چیزی پیدا نمی‌کنند ولی به مدت طولانی آنجا ماندگار می‌شوند تا از منابع عراقی سوءاستفاده کنند.

از طرف دیگر می‌بینیم که باز هم برای در کنترل آوردن شهر، سربازان به پاسگاه‌های پلیس حمله می‌کنند و بر خلاف ادعایشان که به غیرنظامیان کاری ندارند، اول آن‌ها را به خاک و خون می‌کشند.

این الگوی پلید که برای تمام سوژه‌های آمریکا در سال‌های اخیر صدق می‌کرده، در چند ماه گذشته روی ایران هم مجدد پیاده شد ولی به خاطر مقاومت مردمی، نتوانست به نتیجه برسد.

مخاطبین در تاوان می‌بینند که خانواده عراقی مورد نظر، به آمریکا مهاجرت کرده و در راستای تطهیر جنایتی که در حق‌شان شده، در جواب مایکل به خاطر اوضاع و احوال‌شان می‌گویند که این‌جا خوشبختیم و امنیت داریم...

بعد چند لحظه نمی‌گذرد که همسایه‌شان برای دعوا محکم به در خانه‌شان می‌کوبد و آن‌ها اعتراف می‌کنند که نمی‌دانند با آزارهای نژادپرستانه این همسایه باید چه کار کنند!

دختر خانواده نورا که در عراق روزگاری دختر یک کارخانه‌دار مرفه بود و به اصطلاح خودمان خانمی می‌کرد، به مایکل می‌گوید که می‌خواهم با وجود مخالفت همسرم، در تاکسی اوبر شروع به کار کنم و همسرش هم که در عراق خبرنگار و عکاس بوده، حالا در آمریکا یک راننده ساده است ولی آن‌ها با وجود این حرف‌ها شادند!

این نگاه سطحی و مضحک آمریکایی که بعد از ویرانی مملکت‌ها، مهاجرین شرقی را به خاطر زندگی در آمریکا قدردان و راضی نشان می‌دهند، در قسمت انتهایی فیلم به‌شدت توی ذوق می‌زند و این سؤال را به وجود می‌آورد که چرا باید یک انسان که مملکتش به دست دشمنان نابود شده و در به در یک کشور غریبه شده و از رفاه خود صد پله پایین‌تر آمده، ممنون مسبب این وضعیت باشد؟

در ابتدای فیلم، واژه تاوان را خسارت یا تجسم یکی شدن انسان با خداوند معنی می‌کنند ولی در انتها برای مخاطب آگاه این سؤال پیش می‌آید که سازنده از کدام تاوان صحبت می‌کند؟

سرباز آمریکایی به بهانه‌هایی که معلوم می‌شود دروغ است، به کشوری مایل‌ها دورتر از سرزمین خودش می‌رود و باز به بهانه محافظت از دوستانش، مردان، زنان و کودکان را می‌کشد و وقتی بر می‌گردد، چون سیستم فَشَل رسیدگی به کهنه سربازان، به دردهای جسمی و روحی‌اش نمی‌رسد، به اصطلاح به قسمت چوب بی‌صدای خدا می‌رسد و به سمت مواد می‌رود و در نهایت زحمت می‌کشد و می‌خواهد تمام جنایت‌های چند ساله‌اش را با یک دیدار تسویه کند و از قضا خانواده داغدار ماجرا هم به راحتی این اجازه را به او می‌دهند و همه چیز گل و بلبل تمام می‌شود!

این وسط معنای تاوان هم به تاراج می‌رود.

**تمیز نشان دادن کار کثیف**

یکی از مهم‌ترین شگردهای تولیدات هالیوودی این است که هر چیزی را مطابق با خواست خود، تغییر می‌دهند یا تزیین می‌کنند. در فیلم تاوان هم وضعیت به همین منوال است.

جنایت سربازان آمریکایی در فیلم، به رقیق‌ترین حالت ممکن به تصویر کشیده می‌شود؛ به این صورت که سرباز بینوا گیج شده و ترسیده و برای محافظت از دوستان شلیک می‌کند که از قضا آن تیر خوشبختانه به زنان و کودکان نمی‌خورد و به جایش جان پسر خانواده را می‌گیرد ولی با این حال، سرباز دلنازک مدام عذاب وجدان دارد و این حادثه کاملاً اتفاقی که او در آن تقصیری هم نداشت و تماماً جبر بوده، تمام زندگی‌اش را تحت‌تأثیر قرار داده است!

در واقعیت اما سربازان آمریکایی در عراق، به هیچ‌وجه این‌گونه که فیلم نشان می‌دهد، نبودند. سندش هم در کشتار بیش از نیم میلیون کودک عراقی است که دولت مردان‌شان با افتخار از آن یاد می‌کنند.

از طرف دیگر در فیلم می‌بینیم که سربازان در مکانی دور هم جمع می‌شوند و از خاطرات ناگوارشان در عراق می‌گویند و تعریف می‌کنند که علت کشتن زنان و کودکان عراقی، نگرانی از تله بمب‌های انتحاری بوده است و هیچ‌کس هم در این میان، صحبتی از هجوم به خانه‌های مردم عراق و در موارد بسیاری تجاوز به زنان نمی‌کند.

در یکی از مصاحبه‌های معروف با یکی از این سربازان، او اعتراف کرده بود که اغلب قبل از ماموریت‌های اینچنینی، مواد مصرف می‌کرده و اصلا این زنان و مردم را آدم نمی‌دیده و برایش عراقی‌ها مثل حیوان بودند، پس احساس بدی در تجاوز به آن‌ها نداشته است!!!

در فیلم تاوان اما، هیچ اثری از چنین دیوانه‌های خبیثی نیست و فقط سربازانی پر و بال شکسته را می‌بینیم که گاهی به علت وجدان بسیار زیادشان خودکشی کرده‌اند و مخاطب با توجه به توضیحات خودشان، دلیل این میزان عذاب وجدان آن‌ها را نمی‌فهمد.

البته در واقعیت، حداقل در مورد جنایت‌های سربازان آمریکایی در عراق، چیز زیادی در مورد عذاب وجدان وجود نداشت تا اینکه خبر عکس‌های رسوایی این نابکارها در جهان، مانند بمب منفجر شد و آن‌ها به حدی در دنیا و مخصوصاً در مملکت خودشان منفور شدند که سیستم برای نجات آن‌ها سعی کرد از تولیدات فرهنگی‌اش کمک بگیرد تا بلکه بتواند چهره این موجودات مسخ شده و پلید را، به شکل عروسک‌هایی بی‌مغز که تنها اجراکننده دستورات فرماندهان و سیاستمداران بودند، به تصویر بکشد.

**انگلی که طعمه را رها نمی‌کند!**

در فیلم تاوان مخاطبین می‌بینند که ماجرای خانواده متلاشی شده عراقی کم‌کم به سمت بخشش انتخابی کسانی پیش می‌رود که دلیل اصلی آوارگی و از دست دادن عزیزان و در به دری‌شان بوده‌اند!

اما این قسمت اول ماجراست. در انتها می‌بینیم که این بخشش مثلاً خودخواسته، تبدیل می‌شود به یک هم ذات پنداری بی‌نمک و تا جایی پیش می‌رود که مریم، مادر داغدار عراقی، قاتل پسرش را شبیه پسرش می‌بیند و حس می‌کند وجود لو، او را به یاد پسرش می‌اندازد!

هم آوردن سر و ته همه تجربیات تلخ و دردهای این خانواده با یک رودربایستی ساده در یک مهمانی زورکی، اوج وقاحت سازنده را می‌رساند و نشان می‌دهد که مانند همان سربازان بی‌رحم که قربانیان‌شان را انسان نمی‌دیده‌اند فکر می‌کند و تصور می‌کند این همه جنایت براحتی از جسم و جان بقیه پاک می‌شود!

در انتهای فیلم قضیه جالب‌تر هم می‌شود. مایکل ادعا می‌کند کلید ماشینش را گم کرده و همه خانواده بسیج می‌شوند تا کلید او را که معلوم نیست کی و کجا گم کرده، پیدا کنند و اسد شوهر نورا هم به شوخی می‌گوید اگر می‌خواهی بمانی و کلید را بهانه کرده‌ای، بگو!

این پایان نمادین شباهت عجیبی با کاری دارد که آمریکایی‌ها درطی این سال‌ها با عراق کرده‌اند.

به بهانه دروغ وارد شدند، جنایت کردند و با غارت، جیب‌شان را پر کردند و بعد که دیدند هزینه‌اش برای‌شان دارد زیاد می‌شود به ظاهر رفتند اما اهرم‌های فشار و زور را باقی گذاشتند و در حال حاضر هم طوری رفتار می‌کنند گویی نگران سرنوشت این کشور هستند!

فیلم تاوان از طرف منتقدین غربی امتیازهای بالا و حیرت‌انگیزی گرفت ولی جالب است که مخاطبین به‌شدت این فیلم را پس زدند و با نمرات بسیار پایین از آن استقبال کردند و نشان دادند که داستان سرایی بی‌سر و ته آمریکایی، در مورد بخشش قاتلین و عذاب‌وجدان سرباز بینوا و... را نه باور کرده‌اند و نه حتی سازنده توانسته هنرمندانه و جالب این مزخرفات را به تصویر بکشد.



