ادامه از صفحه یک

ایران به تعبیر کارگردان توقیف موجب تحریف فیلم می‌شود و به لحاظ معنایی اثر را دچار استحاله می‌کند و مخاطب با پیش‌زمینه ذهنی به تماشای فیلم می‌نشیند و دنبال ارجاعات سیاسی در آن می‌گردد، در حالی که به گفته آقای زرنگار، فیلم اجتماعی اساساً ربطی به طبقه اجتماعی ندارد و فقط یک کاراکتر منفی دارد که آن هم جامعه است. آیا این میزان ارجاعات سیاسی که به فیلم‌های توقیفی می‌شود، طبیعی است؟ و اساساً می‌شود به جامعه پرداخت اما پای مسائل سیاسی را به میان نکشید؟

برزگر: بله الان تماشاگر با پیش‌فرض توقیف شده، فیلم را می‌بیند، بنابراین دائم دنبال اشارات سیاسی می‌گردد؛ در حالی که اگر در شرایط عادی بود، چنین کاری نمی‌کرد. دوست ما آقای احمد زیدآبادی در اکران خصوصی می‌گوید این خودرو ون که در فیلم می‌بینیم، نماد ایران است و آیا در میان مردم ایران یک نفر نیست که اوضاعش خوب باشد و در این جمع جا داشته باشد! در حالی که فیلمساز چیزی دیگر را روایت می‌کند. وقتی با پیش‌زمینه توقیف به تماشای فیلم می‌نشینند، فکر می‌کنند لابد پشت هر چیز، نیتی سیاسی نهفته است. در حالی که برداشت او یک جواب خیلی ساده دارد؛ آدم‌هایی که نصف‌شب با ون ۱۰ هزار تومانی از شهداد به کرمان می‌روند، بخشی از همین قشر فرودست هستند، اگر نه که با ماشین شخصی این مسیر را می‌رفتند.

جواد طوسی (منتقد سینما): من از گفته‌های آخر آقای برزگر وام می‌گیرم؛ بخش قابل‌توجهی از این تأویل‌پذیری به شرایط جامعه‌ای بازمی‌گردد که متأسفانه بعد از قریب ۴۶ سال هنوز تکلیفش با بدیهی‌ترین اصول بنیادی یک سرزمین که از سال ۵۷ سنگ آن را به سینه می‌زد، روشن نیست. ما هنوز درمورد این واژگان چک‌وچانه می‌زنیم و هرکس از زاویه دید خودش تفسیر می‌کند. همچنان روی مسائل اقتصاد، عدالت، جامعه بی‌طبقه، رفع تبعیض و نابرابری، کرامت و ارزش والای انسان، آزادی و... در حال بحث و چانه‌زنی هستیم. با این کم‌کاری‌ها و بی‌عدالتی‌ها و بحران‌هایی که طیف‌های اصلی و آسیب‌پذیر جامعه تجربه می‌کنند، این تأویل‌پذیری از چهره‌ای مانند آقای زیدآبادی که زخم‌خورده سیاست و آزادی کلام بوده، طبیعی است. یک اثر هنری و سینمایی مثل شعر حافظ می‌تواند مفهومی چندوجهی داشته باشد و هر صاحب‌نظری از دیدگاه خود آن را تفسیر کند. تفسیرهایی که البته زمینه انطباق با شرایط موجود جامعه پیدا می‌کنند و عاملینش مسئولان و زمامدارانی هستند که نتوانستند شعارها و اهداف تئوریک اولیه را جامه‌عمل بپوشانند. بخش دیگر قضیه بازمی‌گردد به تعریف متفاوتی که ما از «سینمای مستقل» داریم. سینمای مستقل در جوامع اروپایی مثل آلمان یا انگلیس در دوره‌های مختلف تاریخی توانسته حوزه‌های روشنفکرانه را تجربه کند، با فرم بازی کند و به بیان ساختاری و مضمونی متفاوت برسد. ولی در اینجا سینمای مستقل - به ناگزیر - گاهی اوقات مصادره به مطلوب می‌شود و اغلب با سینمای اجتماعی همردیف می‌شود. به‌خاطر اینکه فیلمساز اجتماعی‌نگر نمی‌تواند فارغ‌البال و با صراحت لهجه و نگاهی عمیق و رادیکال حرفش را بزند و آسیب‌شناسی معاصر و بهنگام داشته باشد. بر همین اساس، سینمای مستقل (در جامعه‌ای ملتهب و همچنان در کانون بحران) بهترین جایگاه برای بیان صریح مطالبی است که با روح رئالیستی زمانه خود انطباق دارد. برای این‌گونه آثار می‌توان به اغلب فیلم‌های مستند و داستانی رخشان بنی‌اعتماد، شماری از فیلم‌های علیرضا داوودنژاد، رسول ملاقلی‌پور، کیانوش عیاری، ابراهیم حاتمی‌کیا، بهمن قبادی، رسول صدرعاملی، پرویز شهبازی، حمید نعمت‌الله، هومن سیدی، وحید جلیلوند، محمد رسول‌اُف، فریدون جیرانی، تهمینه میلانی، سعید روستایی، محمد کارت، جعفر پناهی (دایره و طلای سرخ)، مجید برزگر (پرویز)، سامان سالور (چند کیلو خرما برای مراسم تدفین و ترانه تنهایی تهران) و شهرام مکری (جنایت بی‌دقت) استناد کرد. در دوره‌ای اصغر فرهادی نگاه متفاوتی به قشر فرودست و همچنین طبقه متوسط رشدنیافته جامعه شهری دارد و با نگاهی عمیق‌تر و رادیکال‌تر می‌توان از فیلمسازانی همچون داریوش مهرجویی (اجاره‌نشین‌ها، سارا و بمانی) و مسعود کیمیایی مبتنی بر حسی عدالت‌خواهانه (خط قرمز، دندان مار، گروهبان، سلطان، اعتراض، قاتل اهلی، خون شد و خائن‌کشی) یاد کرد. این تکثر می‌تواند بیانگر پویایی سینمایی باشد که متأسفانه همچنان در حوزه نظارتی و سیاستگذاری تفکر دولتی قرار دارد. در شرایطی که ما بخش خصوصی کارآمد و صاحب هویت نداریم، امثال آقای برزگر و علی زرنگار تلاش می‌کنند با بنیه‌ای محدود، نگاه متفاوت و خوانش نوینی نسبت به «رئالیسم» (مثل همین فیلم علت مرگ؛ نامعلوم) داشته باشند و از آن شیوه‌های کلاسیک فاصله بگیرند. با چنین پیش فرضی، آن اتومبیل وَنِ کهنه رنگ و رو رفته برخلاف تلقی برخی دوستان که از آن تفسیرهای سیاسی می‌کنند، می‌تواند حامل یک مجموعه انسانی باشد؛ انسان‌هایی که به دلایل مختلف مشکل و درد مشترکی (از نظر اقتصادی و وضعیت معیشتی و خلأ عاطفی) دارند و هرکدام به شکلی موقعیت آسیب‌پذیر خود را از این جهات بیان می‌کنند که در عین حال می‌تواند نشانگر پایگاه اجتماعی و خانوادگی متزلزل‌شان باشد. از جمله آن مرد کارمندی که در پاکدشت زندگی می‌کند (ناصر) و همسرش بیماری لاعلاج دارد یا آن مرد زلزله‌زده کرمانی که همه چیزش را از دست داده است. یعنی اگر این «اقتصاد» در چرخه سیاستگذاری و طبقه‌بندی اجتماعی در تعادل و توازن قرار بگیرد و آن عدالت اجتماعی وعده داده شده به‌درستی تعریف شود و به اجرا درآید، هیچ‌کدام از این مسائل و بحران‌ها و شکاف‌ها شکل نمی‌گیرد. در واقع «علت مرگ؛ نامعلوم» با نگاهی متفاوت و غمخوارانه، رئالیسم زمانه خود را به نمایش می‌گذارد. بنابراین اگر شمای «مسئول و دولتمرد» نتوانستی به وعده‌هایت عمل کنی، نباید در قبال کم‌کاری و بی‌مسئولیتی خودت، مانع از حضور متعهدانه امثال آقای برزگر و زرنگار شوی. این‌دو به‌عنوان هنرمندانی مسئول و دغدغه‌مند، صرفاً به وظایف اجتماعی خود عمل کرده‌اند و روی همین اصل نباید با کارشکنی و برخورد سلبی این حق را از آنها گرفت. «عدالت فرهنگی» در شرایطی بار معنایی پیدا می‌کند که شما «تعادل» را در چرخه اکران ببینید. برخلاف نگاه توأم با سعه‌صدر آقای برزگر، من اصلاً اعتقاد ندارم که در این ترافیک عنان‌گسیخته و ناعادلانه اکران فیلم‌های مملو از لودگی و سطحی‌نگری، همین تعداد سانس محدود برای نمایش «علت مرگ؛ نامعلوم» کفایت می‌کند. این فیلم نگاهی کاملاً دلسوزانه، اخلاقی و انسانی دارد و باید از جنبه‌های مختلف فرهنگی، جامعه‌شناختی و روانشناسانه مورد ارزیابی قرار بگیرد. به اعتقاد، من یکی از مهم‌ترین مسائل جامعه ما در شرایط کنونی، فروپاشی اخلاقی است؛ منتها آدم‌های این فیلم در کشاکش انحطاط و باقی‌ماندن در ساحت انسانی با خودشان کلنجار دارند. جاری شدن اشک بر گونه ناصر (علیرضا ثانی‌فر) و احمد (بانی‌پال شومون)، واماندگی و در خود نگریستن دیگر شخصیت‌ها و در نهایت نگاه حیران آنها به همسر منتظر آن مسافر بلوچ در سکانس پایانی، این سؤال را مطرح می‌کند که آیا همچنان مسیر فروپاشی و به هرزرفتن را ادامه بدهیم یا وجدان اخلاقی را اصل و مبنا قرار دهیم؟ کدام اثر این‌گونه عمیق و واقع‌بینانه به وجدان و ناخودآگاه ما نهیب می‌زند و اینچنین تفاوت‌ها را نشان می‌دهد؟

ایران با ارجاع به تعریف کارگردان که در فیلم اجتماعی ضدقهرمان شرایط جامعه است، یکی از نقدهایی که به سینمای اجتماعی دهه ۹۰ وارد است، همین نکته است که در بازگویی طبقه فرودست دائم یقه جامعه را می‌گیرد و نقش ناکارآمدی‌های مدیریتی فراموش می‌شود. در حالی که در فیلم اجتماعی قرار است نقش عوامل اجتماعی برزیست افراد بررسی شود. مگر می‌شود از ساختار اجتماعی صحبت کرد و نقش مؤلفه‌های سیاسی را نادیده گرفت. آیا در فیلم اجتماعی می‌توان دلالت‌های سیاسی قصه را حذف کند؟

برزگر: به نظرم خیلی آگاهانه در این سه سال سینمای اجتماعی و اساساً مدل‌های دیگر فیلمسازی حذف شد، چون این نکته را فهمیدند و تلاش کردند هیچ فیلم اجتماعی ساخته یا اکران نشود. اهمیت این نوع سینما را فهمیدند و آگاهانه به قیمت حذف گونه‌های مختلف، آن را سربریدند. گرچه اساساً من با خود این عبارات سینمای اجتماعی مسأله دارم، مگر فیلم غیراجتماعی هم داریم؟ هر فیلمی که ساخته می‌شود، به نوعی فیلم اجتماعی است.

ایران آقای جلائی‌پور از منظر شما فیلم اجتماعی چیست و چقدر با این گزاره که در فیلم اجتماعی باید به دنبال عوامل اجتماعی مؤثر بر قصه باشیم، موافق هستید؟ به هر حال در تحلیل جامعه‌شناسی دنبال عوامل فردی که نمی‌گردیم، هرچند که از نظر روانشناسی اجتماعی می‌توان این عاملیت را هم لحاظ کرد، اما در مباحث نظری جامعه‌شناسانه بیشتر به دنبال نقش عوامل اجتماعی در شکل‌گیری زیست آدم‌ها هستیم. از این منظر «علت مرگ؛ نامعلوم» را چطور تحلیل می‌کنید؟

محمدرضا جلائی‌پور (جامعه‌شناس): با توجه به موضوعات متفاوتی که مطرح شد، برای تکمیل برخی مباحث به چند نکته اشاره کنم. اساساً اگر سیاست را به معنای وسیع کلمه در نظر بگیریم که شامل هر آنچه که به امر عمومی، خیر همگانی و توزیع قدرت مربوط است، هیچ فیلم غیرسیاسی نداریم. اما اگر سیاست را به معنای مضیق بگیریم دایره محدودی از فیلم‌ها را پوشش می‌دهد و باز ژانر نیست و صرفاً حوزه موضوعی است، مشابه سینمای اجتماعی که حوزه موضوعی است و ژانر نیست، چون تقسیم ژانرها مربوط به ویژگی‌های فرم‌شناختی فیلم است. سینمای اجتماعی در دو دهه گذشته وجه غالب سینمای ایران بوده که عللش جداگانه ارزش ارزیابی دارد. اگر بخواهیم تعریفی از سینمای اجتماعی ارائه دهیم، همین تعریف قابل اعتناست؛ سینمایی است که در آن ضد قهرمان نهادها و ساختارهایی است که بر عاملیت فشار می‌آورد. در سینمای اجتماعی افراد عمدتاً قربانی ساختارها و نهادها (قواعد بازی) تصویر می‌شوند. البته باید به این نکته هم توجه داشته باشیم که نهادها و ساختارها هم محدودکننده عاملیت‌اند و قربانی می‌سازند و هم امکانات و توانایی در اختیار عاملیت قرار می‌دهند و توفیقش را ممکن می‌کنند. توجه به بعد توانمندساز و توان‌افزای ساختارها و نهادها در سینمای اجتماعی ما ضعیف است.

به نظرم «علت مرگ؛ نامعلوم» بهترین فیلم اجتماعی سال‌های اخیر و بهترین فیلم امسال و نویدبخش ظهور کارگردانی پخته و خوش‌آتیه در سینمای ایران است. سینمای علی زرنگار به نوعی ترکیب جالبی از سینمای بنی‌اعتماد و فرهادی است. سینمای اجتماعی بنی‌اعتماد و فرهادی را دوست دارم اما به نظرم سینمای زرنگار نه فقط نوعی ترکیب هر دو است که حتی به یک معنا از هر دو پختگی بیشتری دارد. سینمای زرنگار بر خلاف سینمای بنی‌اعتماد که عمدتاً در سطح توصیف و تصویر قربانیان فقر، ساختارها و نهادها متوقف می‌شود و بر خلاف سینمای فرهادی که اسیر نوعی نسبی‌گرایی اخلاقی است که در نهایت داوری اخلاقی را تعلیق می‌کند، توانسته به تعبیر فنی فلسفه اخلاقی به نوعی بافتارگرایی اخلاقی پخته نزدیک شود که بدون دچار شدن به نسبی‌گرایی، موقعیت‌های تعارض وظایف اخلاقی را نشان دهد. از ابتدای فیلم تا انتها هم بارها داوری ما نسبت به اینکه کدام‌یک از این وظایف اخلاقی در آن بافت و زمینه خاص عمل مهم‌تر است، تغییر می‌کند. به تعبیر دیگر نشان می‌دهد که عمدتاً در دوراهی‌هایی که می‌سازد، مسأله هر دو طرف ماجرا وظیفه اخلاقی است و این‌طور نیست که یک سو اخلاقی باشد و در موقعیت روبه‌رو هیچ ملاحظه اخلاقی نباشد. در جهان داستانی فیلم با همه انتخاب‌هایی که منجر به شکلی از آلوده شدن و وسوسه در شخصیت‌ها می‌شود اما خود کاراکترها انگیزه‌های دیگرخواهانه دارند. به تعبیر دیگر شخصیت‌ها با انگیزه‌های اخلاقی تن به اشکالی از آلودگی و خطا می‌دهند. در حالی که عموما در سینمای اجتماعی نیمه دوم دهه نود ایران نوعی فردگرایی خودخواه آلوده تصویر می‌شد و در سینمای جنگ و مجیدی و میرکریمی و آبیار هم با اشکالی از دیگردوستی خیلی پاک مواجه بودیم. در این فیلم اما این آلوده و وسوسه شدن خودش انگیزه و علتی دیگردوستانه دارد و در تن دادن همه شخصیت‌ها به این وسوسه، رگه‌های دیگردوستی می‌بینیم. مثلاً شخصیت کارمند (با بازی علیرضا ثانی‌فر) که در ابتدای فیلم داوری مخاطب نسبت به او منفی است به خاطر بیماری همسرش، شخصیت احمد (با بازی عالی بانیپال شومون) به خاطر نجات دوستش از اعدام (با پرداخت دیه) و راننده به خاطر زن صیغه‌ای قربانی خشونت خانگی می‌لغزند و نه به خاطر خودشان. جوان تولیدکننده پادکست و فراری هم تنها در مواردی دچار خشونت می‌شود که پای یارش در میان است و یارش هم به خاطر آسایش اوست که دچار وسوسه می‌شود. در واقع استثنایی وجود ندارد، همه وسوسه‌ها دیگرخواهانه است. این تصویر با شناخت تجربی از انسان‌ها که همزمان هم گرایش‌های دیگردوستانه/جمع‌گرایانه/همیارانه و هم گرایش‌های خودخواهانه/منفعت‌جویانه/رقابت‌جویانه دارند و این گرایش‌ها تحت فشار نهادها و ساختارها و قفس‌های هنجار است، سازگارتر است. در کمتر کارگردان ایرانی دیده‌ام که حق هر دو را ادا کند. کارگردان همچنین متناسب با اقتضائات بافتارگرایی اخلاقی نقش زمینه را در اینکه چه وظیفه اخلاقی در هر موقعیت تعارض وظایف، مهم‌تر است به خوبی نشان می‌دهد و مخاطب را با تک تک کاراکترها همدل می‌کند. در حدی که حتی اگر مخاطب، رفتار و تصمیمی را محکوم می‌کند در عین حال به خوبی آن رفتار را درک می‌کند. کارگردان به خوبی نشان می‌دهد که چطور ساختارها و نهادهای معیوب روی رفتار تک تک کاراکترها فشار می‌آورند و اگر این ضعف ساختارها و نهادها نبود، آنها پاکیزه می‌ماندند.

در فیلم همچنین اشاراتی ماهرانه و به اندازه ترکیبی از انواع آسیب‌های اجتماعی و نهادهای معیوبِ جامعه ایران تصویر شده. از جمله ضعف خدمات پایه همگانی. مثلاً اینکه یک نفر در جاده فوت کرده و هیچ بیمارستانی پاسخگو نیست یا خود شهداد هم بیمارستان ندارد. قاچاق، فقر، ضعف تأمین اجتماعی که کارمندی را تا این حد نگران هزینه‌های درمان همسرش کرده، اعدام و بوروکراسی ضعیف در فیلم به اندازه تصویر شده و افراطی نیست، بر خلاف سینمای نیمه دوم دهه ۹۰ که بعضاً نمایش نکبت بود. فیلم در عین اینکه به همه این آسیب‌ها و نهادهای معیوب اشاراتی دارد بیش از هر چیز ضد فقر است. مهم‌ترین عاملی که باعث می‌شود شخصیت‌های فیلم وسوسه شوند و احیاناً رفتاری داشته باشند که خود نیز آن را محکوم می‌کنند فشار فقر است.

برخلاف تصویر اولیه که شاید برای توقیف‌کنندگانِ ایجاد شده، پیام فیلم اصلاً این نیست که «هر کس که بخواهد آلوده نشود، باید از ایران برود». پسر جوان تنها کسی است که به ظلم تن نمی‌دهد و واجد نوعی وظیفه‌گرایی کانتی است. او قصد مهاجرت دارد؛ گویی تنها راه سالم و پاک ماندن رفتن است. اما قهرمان فیلم او نیست و به نظرم فیلم اگر قهرمانی داشته باشد آن زن ناشنوا است که قدرت تکلم هم ندارد. اوست که با وجود همه فشارهای ساختاری و زمینه‌ای آلوده نمی‌شود. گویی کارگردان می‌خواهد بگوید فشارهای نهادی و ساختاری شما را در موقعیت‌های تعارض وظایف اخلاقی قرار می‌دهد اما گرچه سخت، می‌توان پاکیزه ماند و تن به ناروا نداد. این زن به نوعی ناظر آرمانی اخلاقی در طول فیلم است که در نهایت هم آلوده نمی‌شود. در سرتاسر فیلم تصمیم‌های درست را او می‌گیرد و درگیر مجادله کلامی نمی‌شود. گویی زیربنای نظری فیلم و عصاره نگاه کارگردان این است: «رستگاری؛ جمعی است». تمام شخصیت‌های سوار برون که از تیپ‌های مختلفی هم هستند، مسأله‌شان مشترک است و رستگاری‌شان جمعی است و به انواع و اقسام اشکال با دیگران پیوند دارند. اینکه مستقل از دیگران با فشارهایی که ساختارها و نهادها بر رفتارشان می‌آورد، رستگار شوند، ممکن نیست.

ایران بهترین جایی که به نظر می‌رسد این وسوسه منفعت عمومی و شخصی به نمایش در می‌آید لحظه‌ای است که احمد در جاده ماشین می‌گیرد ولی سوار نمی‌شود و بازمی‌گردد.

جلائی‌پور: بله، همه در عین وسوسه و خطا، هم وجدان اخلاقی دارند و هم دیگردوستی.

برزگر: اتفاقاً قهرمان اصلی فیلم آن پسر جوانی نیست که به خاطر مشکلات سیاسی از ایران می‌رود. در جایی از فیلم حتی احمد به او می‌گوید قبول، این پول را بردار و ۱۵ روز وقت بگذار و آن را به صاحبش برسان. او هم مستأصل می‌ماند که من نمی‌توانم، می‌خواهم بروم، پیشنهادی هم ندارد، یعنی فیلم طرف او هم نیست. شاید قهرمان اصلی تماشاگر فیلم است یعنی اتفاق باید در تماشاگر بیفتد.

طوسی: خط روایی داستان را هم که در نظر بگیرید، این گونه استنباط می‌شود که احمد زودتر به بقیه زکب می‌زند و از این موقعیت به نفع خود و آن دوست نیازمند دیه کمک می‌کند. اما بعد می‌بینیم که او هم با خودش درگیر می‌شود و بارقه‌های عاطفی‌اش را به نمایش می‌گذارد. او در کلنجار با این وجدان اخلاقی، عدالت را در میان آن جمع از دید خودش تعریف و اجرا می‌کند.

حامد طاهری‌کیا (نویسنده و کارشناس مطالعات فرهنگی): من بحثم را با گفت‌وگویی که در مراسم اکران نمایش فیلم برای جمعی از جامعه‌شناسان داشتید آغاز می‌کنم. در آن جلسه خوانش‌های متفاوتی مطرح شد، یکی از آنها این بود که فیلم نماد ایران است و در مقابل فرد دیگری تأکید داشت که نماد ایران نیست! مواجهه با اثر هنری در هر قالبی که باشد خیلی لغزان است، به خصوص در نظریه‌های جدیدی نظیر بحث مرگ مؤلف. هرکسی هم پرسپکتیو خودش را نسبت به اثر دارد. برای همین معتقدم که اثر تاویل‌پذیر نیست و همچون ماهی لغزنده‌ای است که هر طور آن را به دست بگیریم در نهایت رها می‌شود. خوانش‌های متفاوت بر همین اساس شکل می‌گیرد و با سلیقه‌ها مختلفی روبه‌رو می‌شویم. توقیف‌های نامعلوم هم شکل می‌گیرد. پس ما کجا اثر هنری را می‌توانیم گیر بیندازیم.

طوسی: یعنی شما این را یک نقطه ضعف می‌دانید که اثری بتواند برای تأویل‌پذیری‌های گوناگون راه بدهد؟

طاهری‌کیا: به عقیده من اثر هنری تعهدی به حقیقت ندارد. به همین دلیل تفسیرپذیر است. پس اثر هنری را کجا می‌توان گیر انداخت. خب می‌توان این‌گونه گفت که اثر هنری ساخته یک انسان و برآمده از احساسات انسانی و درون یک بدن است. از قضا آن بدن نیز محصول یک اجتماع است، آنجایی که محصول طبیعت است یک ارگانیک به شمار می‌آید اما منظور من بدن به مثابه یک پدیده اجتماعی است. باید دید بدن کسی که این سناریو را خلق کرده چقدر درگیر اجتماع بوده است، بدنی که جایگاهی مملو از عواطف، احساسات و آگاهی به شمار می‌آید. این عواطف و آگاهی امکان داستان‌پردازی را برای یک بدن مؤلف ممکن می‌کند. البته که چقدر درگیر تاریخ و اجتماع خودش هست نیز اهمیت دارد و حتی اینکه چقدر امکان مطالعه برای داستان‌سرایی داشته است. آیا آنکه یک اثر هنری در درگیری با نهادها و سازمان‌هاست به عنوان یک اثر هنری مشروعیت پیدا می‌کند. حالا بگذریم که اینجا نبردی به وجود می‌آید که این اثر مشروع حساب می‌شود یا نه و به تعبیری به آن پروانه بدهیم یا نه! تأکید من درباره این ماجرا وضعیت جامعه خودمان است، هرچند که این کسب مشروعیت را در غرب هم با جوایزی نظیر گلدن گلوب داریم. بنابراین اثرهنری یک ساحت اجتماعی نهادی دارد که با اقتصاد و سیاست پیوند می‌خورد، همچنین با جایی که به مؤلف عاملیت می‌دهد. اینجا باز این مسأله مطرح است که آن بدن چقدر خود را درگیر تاریخ و اجتماع محلی خودش می‌کند و البته موقعیت جغرافیایی که در آن قرار دارد نیز اهمیت دارد. من وقتی به این دو مسأله توجه می‌کنم و بعد سراغ داستان فیلم می‌روم به این نتیجه می‌رسم که هر چیزی اساساً سیاسی نیست اما می‌تواند سیاسی شود و ظرفیت آن را دارد. به همین خاطر داستان این فیلم از نگاه من انسداد اخلاق است و برخلاف آقای جلائی‌پور اعتقادی به اینکه به ترویج اخلاق کمک می‌کند ندارم. حالا درباره اینکه چرا معتقدم برآیند این فیلم به جای کمک به شکوفایی اخلاق، انسداد اخلاق است توضیح می‌دهم. اول اینکه فیلم یک مشکل دارد. پر از نمادهای مختلف است و این نمادها آنقدر روی هم تلنبار شده‌اند که امکان شکوفایی نیافته‌اند؛ مثلاً حضور طبقه متوسط سیاسی که پشت کامپیوتر نشسته و توئیت می‌زند و حالا قرار است فرار کند یا کارمندی که کیفش - نماد روشنفکری- را می‌فروشد انباشتی از نمادهاست و به نظر من فیلم را سنگین کرده و سبب می‌شود یک‌سری از اینها پرت شود. در حالی که اگر فیلم سبک‌تر بود امکان گسترش یافتن داشت. ولی خب اینها خیلی بهم ریخته در فیلم آمده‌اند. اما حالا چرا می‌گویم فیلم درباره انسداد اخلاقی است. در مجموع این فیلم درباره‌گذار است، درباره موقعیت‌های گذار. گذار به شهری دیگر، گذار از زندگی به مرگ یا حتی گذار از بی‌پولی به ثروت. حتی می‌تواند بحث گذار از جامعه خود به جامعه دیگری باشد (مهاجرت)، با اینکه جامعه ما هم در شرایط گذار از سنت به مدرنیته است، حتی جریان سیاسی حاکم بر ایران هم از دوره مشروطه مبتنی برگذار بوده است. نیرو و موقعیتی که در این فیلم تکانه‌ها و امکان‌گذار را ایجاد می‌کند پول است. در وضعیت فعلی ما یا حتی در تاریخ‌مان حضور پول برای اینکه یک طبقه یا من را متوجه خودش کند خیلی لغزنده است. حتی می‌توان گفت خیلی مارکسی و ارتدکسی است جایی که زیربنا پول و رو بنا اخلاق و فرهنگ است، این دوگانه‌ای که در زیربنا و روبنا شاهد هستیم، دوگانه‌ای مارکسی ارتدکسی است و خب این در فیلم به وضوح مشهود است. در حالی که به نظر من جامعه ایران یا حداقل جامعه معاصر از این دوگانه، اقتصاد روبنای تغییرات فرهنگی اجتماعی گذر کرده است. اینجاست که من به مؤلف گیر می‌دهم و می‌گویم که تو چقدر درگیر پیچیدگی گذارهای اخلاقی در جامعه ایران شده‌ای که همه‌اش را به پول تقلیل داده‌ای! اینجا برای من این سؤال طرح می‌شود که چرا نویسنده برای طبقه فرودست پول را انتخاب کرده است؟ خب نکته این انتخاب چیست؟ آنجایی که طبقه فرودست به خاطر دزدی درگیر وجدان خود می‌شود! اینکه بعد از ارتکاب به دزدی، آن را با دلایلی مثل اینکه برای زنم این کار را کرده‌ام و... توجیه کنم. این مواجهه در عمل ما را به این نتیجه می‌رساند که انگار طبقه فرودست هیچ امکانی برای اخلاقی شدن ندارد و فقط جایی اخلاقی می‌شود که دزدی شده. دزدی، غیرت و این شکل از فقر چیزی است که در ادبیات و سینمای قبل از انقلاب هم دیده می‌شود. نمونه‌اش فیلم «گنج قارون» و جوانانی است که در خیابان قدم می‌زنند تا برای گذار از طبقه خودشان به موقعیت‌هایی نظیر شانس دست

طوسی: در «علت مرگ؛ نامعلوم» طبقه‌بندی ناهمگون اجتماعی، آن شمایل طبقه فرودست سینمای کلاسیک خیابانی در اواخر دهه ۴۰ و نیمه اول دهه ۵۰ از بین رفته و حالا وضعیت دیگری را شاهدیم

برزگر: الان تماشاگر با پیش‌فرض توقیف شده، فیلم را می‌بیند، بنابراین دائم دنبال اشارات سیاسی می‌گردد؛ در حالی که اگر در شرایط عادی بود، چنین کاری نمی‌کرد

«علت مرگ؛ نامعلوم»
سینما، جامعه و س
روح زمانه روی