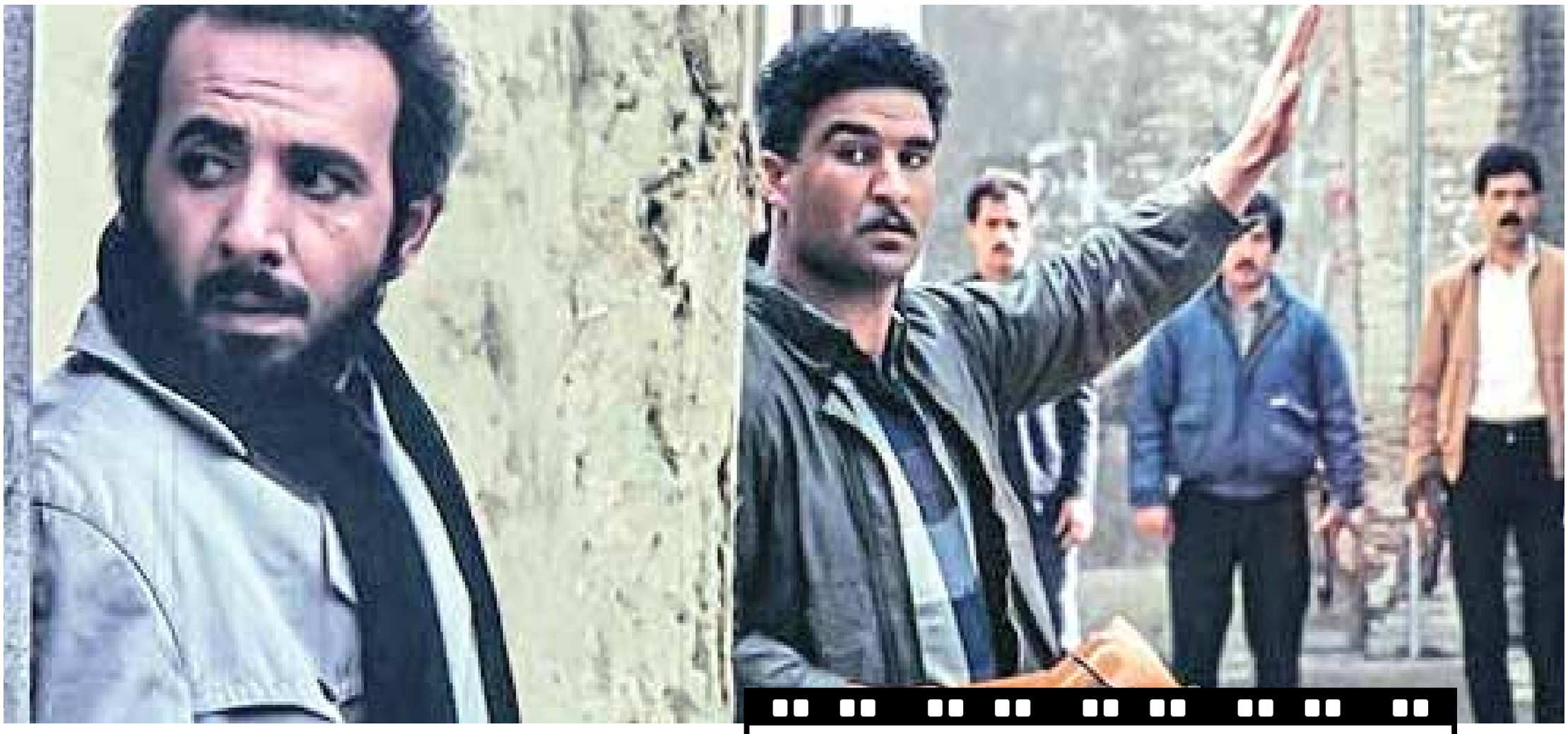

نمایی از فیلم تیرباران با بازی مجید مجیدی که به زندگی شهید سیدعلی اندرزگو می‌پردازد.

مبارزه، یقظه فروپاشی

روایت انقلاب اسلامی در سینمای ایران

یادداشت تحلیلی

سجاد صفار هرندی
رئیس پژوهشکده فرهنگ و هنر اسلامی

در میان روزها و رویدادهای بی‌شمار زندگی ملت‌ها، تنها روزها و رویدادهای معدودی هستند که از حدود زمانی خود فراتر رفته و به نام و نشان ملت و مبدأ تمایزها و مرجع ارزیابی‌ها بدل می‌شوند. انقلاب اسلامی بهمن ۵۷ برای ملت ایران چنین رویداد هویت‌بخش و تمایزسازی است و از همین جهت است که با گذشت بیش از چهار دهه سخن گفتن از آن و اندیشیدن به آن هنوز جاری و مهم و معنادار است. در حقیقت، رویدادی چون انقلاب ۵۷ محبوس موقعیت زمانی خود در ۴۳ سال قبل نیست و به انحای مختلف بخشی از هستی امروزین ماست. انقلاب اسلامی در آگاهی و ناخودآگاهی ایرانیان حاضر است در نسبت با تجارب جدید صورت‌ها و جلوه‌های تازه‌ای می‌یابد. اگر این بصیرت سنت تفسیری جامعه‌شناسی را بپذیریم که امر اجتماعی -دست‌کم از جهتی- در فضای ذهنی و میان‌ذهنی اهالی جامعه حاضر و مستقر است، پس محمل تحقق انقلاب ۵۷ نیز اینک فضای ذهنی مشترک ایرانیان است. از این جهت، تا آنجا که به امروز و اکنون ما باز می‌گردد، تلقی‌ها، تصورها، تصویرها و روایت‌های موجود از انقلاب در میان ذهنیت ایرانیان اموری تبعی و درجه دوم ناظر به اصل رویداد نیستند، که به یک معنا خود رویداد (انقلاب) اند. این تصویرها و روایت‌ها عناصر سازنده و تشکیل‌دهنده موجودیت انقلاب در فضایی هستند که ما اینک در آن زندگی می‌کنیم. جایی که سخن از تصویر و روایت به میان می‌آید، طبعاً ذهن به سوی هنر، ادبیات و رسانه معطوف می‌شود، جایی که تصویرها و روایت‌ها از دل جامعه اخذ و بازآفرینی و بازآرایی شده و دوباره به جریان اصلی زندگی اجتماعی باز پس داده می‌شوند. در این میان، سینما به عنوان هنری با ابعاد رسانه‌ای قدرتمند و حضور و سیطره فراگیر جایگاهی مهم دارد. در این جستار (که خود پاره‌ای از پژوهشی دامنه‌دارتر در این موضوع است) تلاش می‌کنیم تا تصویر و روایت انقلاب اسلامی در سینمای ایران را بررسی کنیم.

هرچند سینمای ایران به عنوان بخش نمادینی از «وضعیتی» که انقلاب ۵۷ بر آن شورید در ایام انقلاب آماج خشمی فراگیر بود و تا اوایل دهه شصت (البته در امتداد بحرانی که از اواسط دهه پنجاه آغاز شده بود) موقعیتی متزلزل و بی‌ثبات داشت، اما از نخستین ماه‌ها و سال‌های پیروزی انقلاب در حد وسع و سعه خود کوشید تا نسبتی با آن رویداد عظیم برقرار کند. چه، مشروعیت و معناداری هر نهاد و زیست‌بوم اجتماعی‌ای متوقف بر برقراری چنین نسبتی بود. دفتر تاریخ در کمال شگفتی پیش چشم همگان ورق خورده بود و سینما اگر می‌خواست زنده و پویا بخشی از جامعه درگیر در این تجربه بزرگ باشد، چگونه می‌توانست بر آن چشم بپوشد؟ بدین ترتیب، تا حدود ۱۰ سال پس از پیروزی انقلاب ما با انبوهی از تولیدات سینمایی مواجهیم که انقلاب اسلامی موضوع اصلی یا پس‌زمینه داستان اصلی آنهاست. پس از آن نیز به تناوب فیلم‌هایی با این خصوصیات در سینمای ایران تولید شده است، اما به دلایل گوناگون از جمله فاصله‌گیری از خود واقعه، ظهور ژانرهای جدید مورد توجه (از جمله ژانر دفاع مقدس) و امثال آنها، تعداد آنها در مقایسه با دهه نخست بسیار کمتر است. بررسی‌های اولیه ما تعداد فیلم‌هایی را که به طور مستقیم یا غیرمستقیم به انقلاب ۵۷ ارجاع دارند، بیش از ۷۰ عنوان برآورد می‌کند. طبعاً در این مقاله پرداخت جزئی به تک‌تک آنها از حوصله خواننده و مجال روزنامه خارج است. لذا اصلی‌ترین الگوهای روایی موجود در فیلم‌های مذکور مورد بحث قرار گرفته و ذیل هر عنوان به برخی از مصادیق و موارد آن از میان تولیدات سینمای ایران اشاره می‌شود.

الف) به مثابه مبارزه قهرمانانه

این در نوع خود جالب و قابل تأمل است که گرچه انقلاب اسلامی محصول مستقیم مبارزات چریکی و مسلحانه نبود و از قضا در جرقه انقلاب در مقطع افول آن گونه از مبارزات زده شد، اما سینمای ایران در اولین مواجهه‌های خود با انقلاب اسلامی آن را پیش و بیش از همه بر اساس داستان آن گونه مبارزات رقم زد. در این الگوی روایی، ما با یک فرد یا گروه مبارز مواجهیم که با دستگاهی جبار و ستمگر می‌جنگد. مبارزه به صورت پیشفرض از خارج جهان فیلم مشروع و محق است و جباریت و ستمگری رژیم حاکم نیز چنین است. هرچند، معمولاً نمایش صحنه‌هایی از شکنجه و کشتار یا شیوع فقر و آسیب‌های اجتماعی در جامعه تلاش می‌کند تا امر مفروض را در قاب تصویر مدلل کند، ولی اهتمام اصلی روایت بر شرح قهرمانی فرد مبارز یا در مواردی گروه مبارز است که در اغلب موارد مبارزه آنها خصلت مسلحانه دارد. داستان فیلم بر محور کشاکش نیروی مبارز و نیروی سرکوب پیش می‌رود و گاهی با پیروزی آشکار اما بیشتر با پیروزی باطنی (شهادت) مبارزان به پایان می‌رسد.

فیلم‌های مبتنی بر این الگوی روایی در سال‌های نخست عمدتاً توسط عوامل حاشیه‌ای و باقیمانده از فیلم فارسی پیش از انقلاب ساخته می‌شوند و طبعاً در نقطه تماس درک آنان از ذائقه مخاطب و فرمول‌ها و امکانات شناخته‌شده سینمای فارسی قرار دارد. به عنوان نمونه، فریاد مجاهد (مهدی معدنیان، ۱۳۵۸) به عنوان نخستین تولید سینمایی پس از انقلاب داستان تشکیلات مبارزاتی مخفیانه‌ای متشکل از یک روحانی، یک معلم، یک افسر ارتش، یک کارگر، یک دانشجو و یک همافر نیروی هوایی را روایت می‌کند که در واکنش به کشتار خونین ۱۵ خرداد ۴۲ شکل می‌گیرد. اقدام ناکام تشکیلات برای انجام کودتا، شکست آنان و سپس درگیر شدن در مبارزات مسلحانه، ترور عوامل رژیم و دستگیری و اعدام و شکنجه نهایتاً به مبارزات انقلابی سال ۵۷ می‌انجامد که در آن مبارزان حرفه‌ای با ساخت و تولید کوکتل مولوتف در میان مردم هستند و نهضت را به پیش می‌برند. در سرباز اسلام (امان منطقی، ۱۳۵۹) برخورد اتفاقی پسر مقام بلندپایه ساواک و دختر مسلمان مبارز به روییدن رابطه‌ای عاشقانه می‌انجامد که طی آن پسر به مبارزی تمام و کمال بدل می‌شود و نهایتاً در کنار برادر دختر محبوب خود و در مسیر مبارزه مسلحانه با مأموران رژیم به شهادت می‌رسد. در طلوع انفجار (پرویز نوری، ۱۳۵۹) مبارز کهنه‌کاری به نام جهاد پس از سال‌ها از زندان آزاد شده و در می‌یابد که پسرش (که او نیز جوانی مبارز بوده) توسط عوامل ساواک کشته شده است. جهاد طی ماجرایی که بی‌شباهت به داستان فیلم قیصر نیست، مأموران دخیل در قتل فرزندش را یک به یک می‌یابد و به سزای عمل می‌رساند.

در عین حال، نمونه‌هایی از اخذ همین الگوی روایی را در فیلم‌های بعدی ساخته شده توسط فیلمسازان مذهبی و انقلابی (مشخصاً تولیدات حوزه هنری در دهه شصت) شاهدیم. در فیلم تیرباران (علی اصغر شادروان، ۱۳۶۵) سید علی اندرزگو را به عنوان آخرین بازمانده هسته مبارزاتی دخیل در ترور نخست‌وزیر حسنعلی منصور می‌بینیم که طی سال‌ها مبارزه با ترفندهای گوناگون (تغییر محل سکونت، تغییر چهره و هویت جعلی و...) از چنگال ساواک می‌گریزد و نهایتاً از پس سال‌ها مبارزه قهرمانانه در ماه رمضان با زبان روزه به شهادت می‌رسد. البته این سنخ از آثار مبارزه را در مبارزه مسلحانه محدود نمی‌بینند و مبارزه اجتماعی و تبلیغی را نیز مورد توجه قرار می‌دهند. شکار شکارچی (کار گروهی فیلمسازان حوزه هنری، ۱۳۶۳) روایتگر مبارزه مسلم (معلم جوان روستا) در همکاری با طلبه جوانی به نام مهدی عابدینی در کوران انقلاب اسلامی است، مبارزه‌ای از سنخ تبلیغ و آگاهی‌بخشی دینی و سیاسی به مردم روستا که طبیعتاً مورد حساسیت ژاندارمری قرار می‌گیرد و فعل و انفعالات (نه چندان دراماتیک) فیلم را رقم می‌زند. وجه ممیزه این مبارزه گفتمانی آن است که به موازات خط درگیری با حکومت، منازعه در درون جامعه نیز برقرار است. آنجا که شمار معدودی از اهالی روستا با ادله «مذهبی» و اعتقاداتی شبیه به عقاید منسوب به انجمن حجتیه با قیام مردمی به رهبری معلم و روحانی مخالفت می‌کنند. ماجرا نهایتاً با منزوی شدن مخالفان مذهبی قیام، حمله گسترده مردم به پاسگاه ژاندارمری و سقوط نمادین عکس شاه از روی دیوار آن به فرجام می‌رسد.

اما از اوایل دهه شصت و متأثر از تحولات جامعه پسا انقلابی، روایت مبارزاتی از انقلاب زیرگونه جدیدی می‌یابد که می‌توان با آن از تعبیر «کدام مبارزه؟» یاد کرد. اگر پیش‌تر نفس مبارزه مشروع و مقدس بود، در این روایت تازه تفصیلی میان مبارزه درست و مشروع از یک‌سو و مبارزه غلط و نامشروع از سوی دیگر وجود دارد. در حقیقت، ماجرای اصلی در اینجا حیرت و بلاتکلیفی قهرمان در شناخت مبارزه درست و مشروع است. توجیه (منوچهر حقانی پرست، ۱۳۶۰) حکایتگر موقعیت علی یکی از اعضای سازمان مبارز چپگرایی است که به جهت عقاید مذهبی خود وجوهی از خط مشی سازمان را نادرست می‌داند. او نهایتاً در نقطه‌ای که کار مبارزاتی (به طور ناخواسته) ممکن است منجر به کشته شدن شمار زیادی از شهروندان بی‌گناه شود، برسازمان می‌شورد و بمب کارگزاری شده را خنثی می‌کند. اما بعد از خاطر جمع شدن از دفع خطر جانی برای مردم، طی عملیاتی قهرمانانه بمب را در حضور شماری از اعضای ساواک و تعدادی از افراد سازمان عامدانه منفجر می‌کند و خود نیز به همراه آنان کشته می‌شود. در موقعیت انتهایی سازمانی‌ها و ساواکی‌ها که ظاهراً در نهایت تضاد با یکدیگر بودند، همزمان و همصدا از علی می‌خواهند که بمب را منفجر نکند و بدین معنا نهایتاً در موضع واحدی قرار می‌گیرند. شبیه به این هم‌موضع شدن دو سر طیف مبارزه غلط و نیروی سرکوب را در فیلم بایکوت (محسن مخملباف، ۱۳۶۴) نیز داریم. در بایکوت، واله چریک چپگرایی که در اثر تعامل با مبارزی مسلمان به مارکسیسم[R1] شک کرده به زندان می‌افتد. واله دوستان هم‌مسلک خود را در قامت زندانبانانی خشن و سرکوبگر در درون زندان می‌یابد که به رغم مخالفت با رژیم خود از جهت دیکتاتوری هم‌سنخ آن هستند. در نهایت او با همان تناقضات و تردیدها به جوخه اعدام سپرده می‌شود، اما تشکیلات داخل زندان از او به عنوان یک قهرمان مارکسیست تجلیل می‌کند و در همان دور باطل قبلی به گرد خود می‌چرخد. در میانه دهه نود، سیانور (بهروز شعیبی، ۱۳۹۴) نسخه به‌روز شده و تازه‌ای از روایت «کدام مبارزه؟» به دست داد. در فیلم شعیبی نیز مبارزه غلط (جناح مرتد شده مجاهدین خلق) به مثابه تباهی تمام و کمال تصویر شده و به موازات آن تصویری همدلانه از مبارزه درست (شریف واقفی و صمدیه لباف) به دست داده می‌شود. همچون دو مورد قبلی، در سیانور نیز نهایتاً مبارزه غلط با نیروی سرکوب در نقطه‌ای به یگانگی می‌رسند و در موضع واحد قرار می‌گیرند. اما تفاوت مهم و معنادار سیانور دهه نودی با اسلاف دهه شصتی خود آن است که در کنار مبارزه درست و مبارزه غلط، یا ورای آنها، گزینه سومی را هم ممکن می‌بیند: «زندگی معمولی». زندگی معمولی که در جهان فیلم سیانور دست‌کم گزینه‌ای بهتر از مبارزه غلط بدفرجام است.

آنچه در سیانور نوعی انتخاب ممکن است، در برخی فیلم‌های دهه هفتاد دوراهی ناگزیری میان مبارزه و زندگی است. در این دوره نوعی زیرگونه «ضد مبارزه» در سینمای ایران داریم که عمدتاً به تطورات فکری محسن مخملباف مربوط است. در این روایت، مبارزه انقلابی، تقریباً بدون تفکیک میان مبارزه درست و غلط، به مثابه نوعی کنش سطحی، نامعقول و جوزده تصویر می‌شود. در فیلم مرد ناتمام (محرم زینال‌زاده، ۱۳۷۱) که بر اساس فیلمنامه‌ای از مخملباف ساخته شده، روستایی ساده‌دلی به نام موسی که به شهر آمده تا «آدم شود» به طور اتفاقی در میان یک گروه مبارز چریکی بُر می‌خورد و بر اثر سوءتفاهم تبدیل به چریک می‌شود. اما چریک شدن به طور هجوآمیزی مسیر او را به سمت تبهکاری (سرقت از بانک) هموار می‌کند. بعد از جدا شدن از گروه مبارز هم، او که همسر پابه‌ماه دارد و در مضیقه مالی است، گزینه‌ای بهتر از سرقت مسلحانه نمی‌یابد. اما این تلاش او به واسطه نبودن پول در بانک ناموفق می‌ماند. موسی پس از درگیری با پلیس از مهلکه می‌گریزد. به واسطه فقر فراوان فرزندش در بیغوله‌ای حاشیه‌ای متولد می‌شود و نهایتاً موسی همراه زن و فرزند به ناکجاآبادی شبه‌رؤیایی (سرسبز و دنج و خلوت) پناه می‌برد. مخملباف در «نون و گلدون» (۱۳۷۴) نیز تجربه قبلی خود به مثابه چریک را در مرکز روایت قرار می‌دهد؛ جایی که در بازسازی سینمایی عملیات خلع سلاح افسر شهربانی قم، این بار به جای اینکه او با چاقو مورد حمله قرار گیرد، نان و گلدان به او تقدیم می‌شود.

فیلم طلوع انفجار

ب) به مثابه شوریدن خلق بر ظالم

آنچنان که محمدعلی کاتوزیان و شماری دیگر از اهل نظر اشاره کرده‌اند، در ایران (و به طور عمومی‌تر در جوامع آسیایی یا غیراروپایی) بر خلاف اروپا که عموماً انقلابات نیروی خود را تضاد طبقاتی می‌گیرند، این تضاد میان دولت و ملت یا حاکم و مردم است که به مبارزه انقلابی صورت و توان می‌بخشد. طبق این تحلیل، در فقدان تقسیمات و نهادهای ریشه‌دار اجتماعی حکومت (و به طور خاص شخص اول حکومت) قدرتی بی‌حد و حساب می‌یابد که او را مستعد خودکامگی و استبداد می‌سازد. روی دیگر این قدرت بی‌اندازه، مسئولیت بی‌اندازه است. حاکم مسئول همه چیز است و حتی یاران نزدیک او پتانسیل این را دارند که در موقعیت بحرانی از خود سلب مسئولیت کرده و بار همه چیز را بر دوش او بیندازند. حاکم همچنان که قدرتمند است، به صورت بالقوه تنها نیز هست. همواره این احتمال وجود دارد که تجمع و ائتلافی از همه عناصر و بخش‌های جامعه برضد او پدید آید و بساط حکمرانی او را برهم زند، بدون آنکه حاکم بتواند بر یاری و وفاداری هیچ بخشی از جامعه؛ حتی بدنه خودش حساب جدی باز کند. روایت انقلاب ۵۷ به مثابه تجمع و شورش تمامیت خلق یا همه بخش‌های مردم برضد شخص حاکم و برهم زدن بساط حکمرانی او روایت‌های پرنفوذ و پرطنین سینمای ایران خصوصاً در اواخر دهه پنجاه و طول دهه شصت است. در این روایت‌ها، حاکم مشخصاً در صورت یک فرد متجسم و متبلور است: ارباب روستا، فرمانده ژاندارمری بخش، فرماندار شهر یا حتی ناظم مدرسه. اعمال قدرت خودسرانه و جبارانه حاکم بخش‌های مختلف جامعه و جماعت را زخمی و ناراضی می‌کند. آنان می‌کوشند تا به نحوی احقاق حق کنند اما این تلاش با برخورد سخت‌تر حاکم مواجه می‌شود. برخوردهای جدید دایره زخم‌خوردگان را گسترش می‌دهد. نهایتاً پیمانه ظلم پر می‌شود و زخم‌خوردگان عزم و توان خود را جمع کرده و با عبور از موانع درونی و بیرونی بساط حاکم جبار را برهم می‌زنند.

یک سال پیش از پیروزی انقلاب، مسعود کیمیایی در سفر سنگ (۱۳۵۶) این الگوی روایی را در کشاکش میان اهالی روستا و ارباب ستمگر و چپاولگر به کار برد. روایتی که با پایان‌بندی ویران شدن کاخ ارباب به وسیله سنگ آسیاب عظیمی که روستاییان به مشقت به روستا آورده‌اند، به زعم برخی خصلتی پیشگویانه نسبت به انقلاب پیش رو یافت. در سال‌های نخستین پیروزی

> گرچه انقلاب اسلامی محصول مستقیم مبارزات چریکی و مسلحانه نبود و از قضا در جرقه انقلاب در مقطع افول آن گونه از مبارزات زده شد، اما سینمای ایران در اولین مواجهه‌های خود با انقلاب اسلامی آن را پیش و بیش از همه بر اساس داستان آن گونه مبارزات رقم زد

> از اوایل دهه شصت و متأثر از تحولات جامعه پسا انقلابی، روایت مبارزاتی از انقلاب زیرگونه جدیدی می‌یابد که می‌توان با آن از تعبیر «کدام مبارزه؟» یاد کرد. اگر پیش‌تر نفس مبارزه مشروع و مقدس بود، در این روایت تازه تفصیلی میان مبارزه درست و مشروع از یک‌سو و مبارزه غلط و نامشروع از سوی دیگر وجود دارد