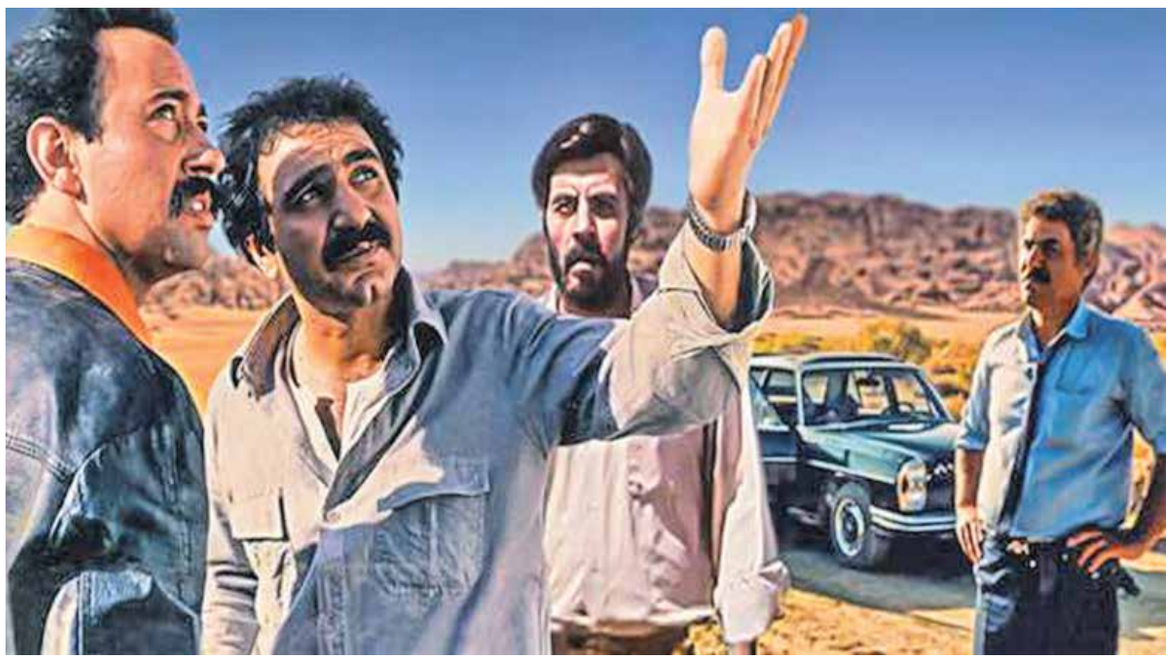
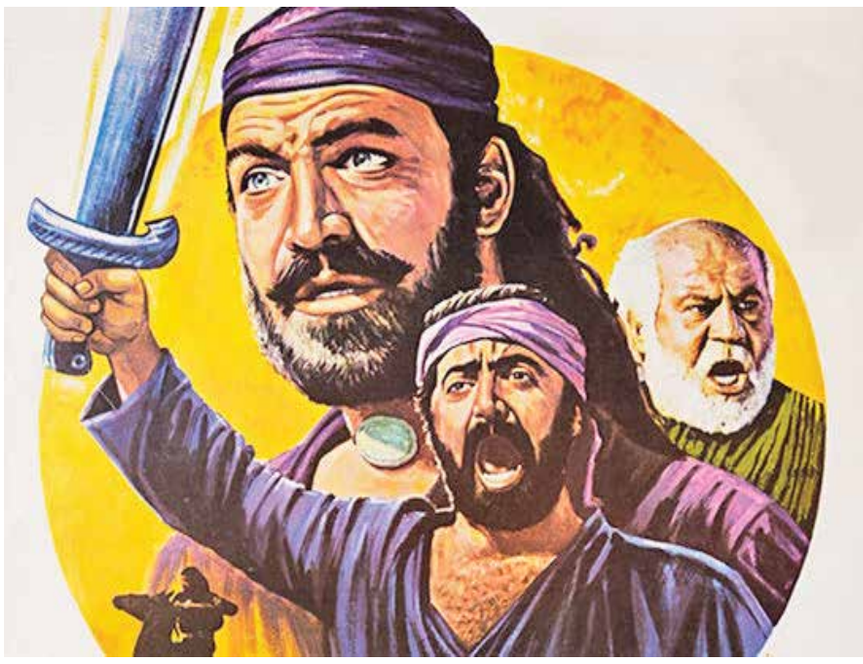


فیلم شکار با بازی پرویز پرستویی و خسرو شکیبایی



تصویری از فیلم سفر سنگ ساخته مسعود کیمیایی

انقلاب ساختار روایی مذکور در موقعیت تضاد ارباب و رعیت در فیلم‌های متعددی از جمله چوپانان کویر (حسین محجوب، ۱۳۵۹) و عصیانگران (جهانگیر جهانگیری، ۱۳۶۰) به کار گرفته شد.

مدرسه‌ای که می‌رفتیم (داریوش مهرجویی، ۱۳۵۹) با تمثیل نسبتاً صریح مدرسه و تقابل میان ناظم با دانش‌آموزان و برخی معلمان آن به روایت انقلاب می‌پردازد. در مدرسه‌ای که می‌رفتیم، تلاش شماری از دانش‌آموزان برای اجرای نمایشی حماسی با مخالفت ناظم زورگو و بداخلاق مواجه می‌شود که چنین کارهایی را دلقک‌بازی و بی‌ارتباط به مدرسه می‌داند. دانش‌آموزان در اعتراض به این موضوع متنی را در روزنامه دیواری مدرسه می‌نویسند. ناظم روزنامه دیواری را توقیف کرده و عوامل آن را مورد توبیخ کلامی و فیزیکی قرار می‌دهد. یکی از معلمان نیز به همراهی دانش‌آموزان به توقیف روزنامه دیواری اعتراض می‌کند و کتابدار کتابخانه مدرسه نیز به او می‌پیوندد. ناظم، معلم (صدیقی) را عامل تحریک بچه‌ها و مسموم‌کننده فضا می‌نامد. صدیقی با پیشنهاد تشکیل شورای مدرسه حمایت برخی دیگر از معلمان را نیز جلب می‌کند. نهایتاً از پس درگیری‌ها و وقایعی روزنامه دیواری به جای خود روی دیوار بازمی‌گردد. دانش‌آموزان و معلمان همراه آنان شاد و خشنودند و ناظم به همراه دستیار خود شکست خورده و ترسان از مدرسه می‌گریزند. شادمانی نهایی جماعت (مردم) و تنهایی حاکم پایان‌بندی مشترک اغلب فیلم‌های این ژانر است.

در روز باشکوه (کیانوش عیاری، ۱۳۶۷) فرماندار طماع و فرصت‌طلب شهر قصد دارد در روز سفر یکی از اعضای خانواده سلطنتی کل شهر را فرش کند. به این منظور گل‌آقا قهرمان محبوب دوچرخه‌سواری را تحت فشار قرار می‌دهد که مردم را به آوردن فرش‌های خانه‌شان برای این کار تشویق کند. اما خانواده گل‌آقا خصوصاً پدر پیر اما مقتدر و فرهمند او مخالف این امر هستند. نهایتاً پس از کشاکش‌هایی پدر برنامه عروسی گل‌آقا را در همان روز استقبال تعیین می‌کند و بدین ترتیب وزن‌کشی اجتماعی میان فرماندار (دولت) و جامعه (گل‌آقا و پدرش) به راه می‌افتد. در روز واقعه، علیاحضرت که به واسطه گزارش مخبران خود از وضعیت نابسامان شهر مطلع شده حتی از قطار پیاده نمی‌شود. از سوی دیگر انبوه مردم در مراسم جشن عروسی گل‌آقا شرکت کرده و از مسیر مفروش و تزیین شده عبور می‌کنند. نیروی اجتماعی با فعال شدن در برابر حاکم جابر، نه تنها او را ناکام گذاشته که قهرمان خود را نیز از تنگنا و دشواری رهایی می‌بخشد.

در ای ایران (ناصر تقوایی، ۱۳۶۸) نیز کشاکش میان گروهبان مکوندی فرمانده پاسگاه ماسوله با طبقات مردم از کاسب و کارگر گرفته تا معلم و هنرمند نهایتاً به شکست مکوندی می‌انجامد. روایت به طور ویژه بر تقابل گروهبان بیسواد و جاهل با معلم فرهیخته سرود مدرسه شهر (آقای سرودی) متمرکز است. در روزهایی که فضای شهر متأثر از شرایط انقلابی کشور متلاطم است، مکوندی سرودی را به خلاف میل خود وا می‌دارد تا در جشنی که به مناسبت ترفیع تقلبی او برپا شده برنامه اجرا کند. او برای این منظور وی را مورد بازداشت و «تمشیت» (ضرب و شتم) قرار می‌دهد. سرودی ناچار می‌پذیرد که سرود ای ایران را در مراسم اجرا کند. او در این اجرا از پذیرش پسر مکوندی به عنوان یکی از اعضای گروه خودداری می‌کند؛ اما به واسطه هجوم خشونت‌آمیز عوامل پاسگاه به مدرسه بدان نیز تن می‌دهد، گرچه با تحکم از پسربچه می‌خواهد که در موقع اجرا لب از لب باز نکند.

نهایتاً در حین اجرای برنامه خبر فرار شاه از کشور می‌رسد. اقشار مختلف نیز که هر یک به نحوی از مکوندی زخم خورده‌اند به محل ژاندارمری حمله کرده و او و نزدیکانش را محبوس می‌کنند. در پایان، سرودی و گروه سرودش که حالا پسر مکوندی را نیز به عنوان پرچمدار خود پذیرفته‌اند در سطح شهر به راه افتاده و در شادمانی عمومی مردم مشارکت می‌کنند. تصویر انقلاب به مثابه شادمانی عمومی مردم، رهایی شخصیت اصلی یا قهرمان به واسطه نقش‌آفرینی مردم و ذلت و تنهایی حاکم مستبد در پایان کار مؤلفه‌های ثابت این الگوی روایی است که در ای ایران نیز مانند روز باشکوه مورد استفاده قرار می‌گیرد.

انقلاب به مثابه یقظه

میشل فوکو در یکی از اظهارنظرهای پرشمار خود درباره انقلاب اسلامی از این می‌گوید که ایرانی‌ها می‌خواهند همه چیز را تغییر دهند؛ از رژیم سیاسی و سیاست خارجی تا شیوه توزیع منابع اقتصادی. اما آنها به طور ویژه می‌خواهند خودشان را نیز تغییر دهند. می‌خواهند نسبت‌شان را با خود، جهان، خدا و ابدیت تغییر دهند و نقش اسلام در این انقلاب درست همین جاست.

درک این نکته توسط روشنفکری اروپایی چون فوکو با فرسنگ‌ها فاصله فرهنگی و تاریخی حکایت از تیزبینی خیره‌کننده‌ای دارد اما در اتمسفر داخلی انقلاب این امر چیزی بود که در زندگی روزمره زیسته می‌شد و احوالات و سرگذشت‌های شخصی پرشماری حاکی از آن بود. انقلاب آنچنان که در عالم عینی و انضمامی جامعه و سیاست، بلکه بیش و پیش از آن، در ذهن‌ها و ضمیرها رخ داد. این وجه باطنی و انفسی انقلاب در سینمای ایران بازتاب چشمگیری داشته است. از نخستین سال‌های پیروزی و بعد در طول دهه شصت روایت داستان انقلاب درونی یک فرد، که ما با بهره‌گیری از تعبیر رایج در سنت عرفان اسلامی آن را «روایت یقظه» می‌نامیم، مضمونی فراگیر بوده است. در کانون روایت یقظه، انسان میانمایه و روزمره‌ای وجود دارد که به واسطه یک مواجهه (مواجهه با یک فرد یا موقعیت) از زیست روزمره خود خارج می‌شود و با از سرگذراندن تجربه‌ای جدید به موقعیت و دریافت جدیدی دست می‌یابد. این موقعیت جدید او را از انسان میانمایه به قهرمان مبدل می‌سازد.

زنده باد... (خسرو سینایی، ۱۳۵۸) روایت مهندس میانسالی است که با بی‌تفاوتی و بی‌اعتقادی در روزهای ملتهب انقلاب خود و خانواده‌اش را از وقایع دور نگه می‌دارد. پناه آوردن انقلابی جوانی به منزل او و وقایع خاص متعاقب آن مهندس را در شرایط تازه‌ای قرار می‌دهد و روند وقایع او را به یک مبارز انقلابی بدل می‌کند. از فریاد تا ترور (منصور تهرانی، ۱۳۵۸) داستان جوانی بیکار و بی‌پول به نام داوود را روایت می‌کند که بر حسب یک اتفاق فرصت استخدام به عنوان راننده یک مقام عالیرتبه رژیم را می‌یابد. یکی از دوستان قدیمی داوود (که رهبر یک گروه مبارز مسلح است) پس از سال‌ها به سراغ او آمده و درخواست می‌کند به عنوان راننده با عملیات ترور اربابش همراهی کند.

داوود به رغم مخالفت و تردید اولیه، نهایتاً با آگاهی از وضعیت رفیقی قدیمی که در شرایط بد اجتماعی به فلاکت و اعتیاد افتاده، همکاری با مبارزان را می‌پذیرد و جان خود را نیز بر سر آن معامله می‌کند. در خط قرمز (مسعود کیمیایی، ۱۳۶۰) نیز پزشک جوان مرفهی به نام لاله در نخستین شب زندگی مشترک خود درمی‌یابد که شوهرش (امانی) از مدیران ساواک و عامل دستگیری و شکنجه برادر انقلابی اوست. این آگاهی او را به مواجهه تازه‌ای با محیط و کنش و واکنش‌هایی با همسرش رهنمون می‌شود که فرجامی تراژیک به همراه دارد.

در اغلب این موارد اولیه، نقطه اصلی یقظه یا بیداری نوعی آگاهی سیاسی است و دلالت دینی و معنوی چندانی ندارد. اما در چند فیلم در دهه شصت این چرخش انفسی وجه معنوی روشن‌تری می‌یابد. در این فیلم‌ها این یقظه عموماً به واسطه برخورد و مواجهه با یک مرشد و مراد (که مسلمان انقلابی دارای ملکات و فضایل معنوی است) حاصل می‌شود. در این روایت‌ها دوگانه‌ای ساخته می‌شود میان انسان واقعی ایرانی (فرد میانمایه معمولی) و انسان ایرانی آرمانی (انقلابی مسلمان). در جریان فیلم به رغم فعل و انفعالات اولیه، از خلال انقلابی باطنی انسانی واقعی با انسان آرمانی یگانه می‌گردد و خود به شبیه و امتداد او تبدیل می‌شود. تشریفات (مهدی فخیم‌زاده، ۱۳۶۴) نمونه روشن این الگوی روایی است. مأموران ساواک به طور اتفاقی متوجه می‌شوند که رضا، دزد و خلافکار خرده‌پا، باورنکردنی به یکی از سخنرانان مشهور انقلابی به نام توحید شباهت دارد. آنان با تطمیع رضا را وامی‌دارند که با ایفای نقش توحید در یک مصاحبه تلویزیونی از مبارزه با رژیم اظهار پشیمانی کند و به تمجید از پیشرفت‌های کشور بپردازد. او در ازای این خوش‌خدمتی به عنوان راننده یکی از مقامات ساواک استخدام و توحید واقعی نیز بی‌سر و صدا سربه‌نیست می‌شود. اما رضا که در مدت مذکور بارها نوارهای توحید را (برای تقلید لحن و صدای او گوش کرده) و در زندان ملاقات کوتاهی با وی داشته، درگیر تردیدی درونی شده است. «صدای توحید همیشه تو گوشمه.» نهایتاً به هدایت و راهنمایی پدر پیر توحید که در جریان امر قرار گرفته، رضا تصمیم می‌گیرد که خود به «توحید» بدل شود. پس عینک او را برچشم می‌گذارد و شروع به سخنرانی انقلابی در مجامع می‌کند. مأموران رضا را دستگیر و اعدام می‌کنند اما خبرها حاکی از پیدا شدن توحیدهای تازه است. در فیلم شکار (مجید جوانمرد، ۱۳۶۶) نیز چنین چرخشی در پرتو مواجهه و همراهی با انسان آرمانی انقلابی ممکن می‌گردد. احمد راننده کامیون «بچه تهرون» و «داش مشتی» که دغدغه‌ای جز زن و زندگی و خانواده خود ندارد، به طور اتفاقی با چریکی مسلمان (مصطفی) که مجسمه شاه را منفجر کرده همسفر می‌شود. ترس و میانمایگی احمد و شجاعت و بلندهمتی مصطفی ماجرایی پرافت و خیز خلق می‌کند که نهایتاً به شهادت مصطفی طی درگیری با نیروهای امنیتی می‌انجامد. احمد که از خلال این تجربه تحول جدی یافته، در پایان ماجرا مطلع می‌شود که صاحب فرزند پسری شده که گویی قرار است جانشین مصطفی باشد و به راه او برود. در شکار نیز مانند تشریفات، مسأله فراتر از خروج از روزمرگی و ناآگاهی، نوعی تحول نفسانی و اخلاقی است که در پیوستگی با انسانی متعالی رخ می‌دهد.

انقلاب به مثابه پیام

طی دهه‌های هفتاد و هشتاد ارجاع مستقیم به ماجرای انقلاب در سینمای ایران به لحاظ کمّی کاهش می‌یابد. در برخی فیلم‌ها اشارات و ارجاعات حاشیه‌ای و پس زمینه‌ای به انقلاب داریم. اما در میان فیلم‌های نه چندان پرشماری که مستقیماً درباره رخداد انقلاب ساخته می‌شود، روایت و تصویر کردن انقلاب به مثابه یک پیام پررنگ است. در این ساختار روایی کشاکش میان انقلابیون و ساواکی‌ها برسر ارسال یک پیام است؛ چیزی مانند یک سند، نامه، نوار ویدیویی و امثال آن وجود دارد که انقلابیون قصد دارند آن را حفظ کنند و به جایی امن برسانند و در مقابل مأموران امنیتی در صدد دستیابی به آن سند و معدوم کردن آن هستند. سند محمل حقیقتی است که باید حفظ شود و به دست دیگران رسانده شود. موضوع اصلی مبارزه انقلابی همین حفاظت و ارسال حقیقت یا همان پیام انقلاب است.

به نظر می‌رسد این الگوی روایی را می‌بایست در نسبت با تحولات زمانی درک کرد. با از سرگذراندن تجارب و وقایع پرشمار، از جنگ و منازعه داخلی گرفته تا پذیرش قطعنامه و رحلت امام، گویی نوعی فاصله زمانی از انقلاب پدید آمده که دیگر می‌توان آن را با فعل ماضی مورد اشاره قرار داد. انقلاب در جسمانیت و مادیت خود متعلق به گذشته است. البته که انقلابیون وفادار معتقدند آن جسمانیت در پیکرهٔ نظام جمهوری اسلامی متحقق شده است، اما خود انقلاب مستقلاً دیگر نیست و مصداق مستقلی برای آن وجود ندارد. آنچه قابلیت مورد اشاره قرار گرفتن دارد و برای وضع جدید مهم و معنادار است، حقیقت یا پیام انقلاب است.

۷۰

عنوان

بررسی‌های اولیه تعداد فیلم‌هایی را که به‌طور مستقیم یا غیرمستقیم به انقلاب ۵۷ ارجاع دارند، بیش از ۷۰ عنوان برآورد می‌کند

> روایت انقلاب ۵۷ به مثابه تجمع و شوش تم‌امت خلق یا همه بخش‌های مردم بر ضد شخص حاکم و بر هم زدن سیاط حکمرانی او روایت‌های پرفوذ و پرطرفدار سینمای ایران در اواخر دهه پنجاه و طول دهه شصت است

انقلاب به مثابه فروپاشی

در میان نظریه‌پردازان حوزهٔ جامعه شناسی انقلاب این نقل از «تدا اسکاچپول» بسیار مشهور و پرنفوذ است که: «انقلاب‌ها ساخته نمی‌شوند بلکه رخ می‌دهند.» اسکاچپول در کتاب کلاسیک خود به نحوی ساختارگرایانه توضیح داده که انقلاب بیش از هر چیز پیامد و نتیجهٔ موقعیتی ساختاری است: ورشکستگی اقتصادی، شکاف طبقاتی، ضعف دولت و فشارهای بین‌المللی شرایطی را خلق می‌کند که فروپاشی رژیم موجود به امری اجتناب ناپذیر بدل می‌شود.

در این میان، انقلابیون بیشتر وقت‌شناسانی هستند که بموقع بر سفرهٔ آوار فروریخته حاضر می‌شوند و رژیم جدید را روی آن پدید می‌آورند. هرچند اسکاچپول در مقاله‌ای که اندکی پس از انقلاب اسلامی نوشت (دولت رانتی و اسلام شیعی در ایران) با نارسایی مدل خود در توضیح آن انقلاب شگفت اذعان کرد، اما این شیوهٔ تحلیل کماکان برای برخی از نظریه پردازان ایرانی مطلوبیت خود را حفظ کرد.

در سینمای ایران نیز خصوصاً در دههٔ نخست نوعی از روایت غیرمستقیم و استعاری انقلاب اسلامی را داریم که آن را می‌توان ذیل صورت‌بندی نظری درک کرد. ویژگی این الگوی روایی آن است که برخلاف موارد قبلی تمرکز خود را نه بر انقلابیون و کنش آنان که بر تشریح وضعیتی قرار می‌دهد که سقوط و فروپاشی نتیجهٔ ناگزیر آن است. مرگ یزدگرد (بهرام بیضایی، ۱۳۶۰) که نخست به عنوان نمایش بر صحنه رفت و سپس نسخه سینمایی آن نیز تهیه شد، نمونه چنین مواجهه‌هایی است. هرچند، داستان فیلم به سقوط امپراطوری ساسانی و فرار یزدگرد سوم به سبب شکست در برابر لشکر مسلمین اشاره دارد اما از کلیات و جزئیات رفتن به سراغ چنین موضوعی روشن است که بیضایی از خلال سخن گفتن دربارهٔ گذشته دور، در حال صورت‌بندی روایت خود از گذشتهٔ نزدیک است. موقعیت داستان، خانهٔ آسیابانی است که یزدگرد را به قتل رسانده و اینک به همراه همسر و دختر در مقابل تعدادی از امرا و سران حکومتِ رو به زوال بازجویی پس می‌دهد. از خلال این کنش و واکنش و چرخش‌های متعددی که در روایت قتل پادشاه رخ می‌دهد، ما با تصویری از یک وضعیت ویران و تباه مواجه می‌شویم، که حتی بدون حملهٔ اعراب نیز پا در هوا داشته و قابل تداوم نبوده است: فقر و فاقهٔ مردمان، دنیاطلبی و زراندوزی اشراف و نخبگان مذهبی، ضعف و خیانت امیران و سرداران، دروغ و ریاکاری و فحشا، زیستن مردم و حاکمان در دو جهان مجزا، ظلم و استبداد و خفقان فراگیر. در تمام مدت فیلم، تصویری از مهاجمان نمایش داده نمی‌شود، هرچند شبحی از آنان وجود دارد و خوف و نگرانی نسبت به آنان در گفتار سران حکومت موج می‌زند. در نهایت نیز ماجرا با جمع‌بندی همسر آسیابان به پایان می‌رسد که از به پایان رسیدن کار حاکمان ساسانی و سر رسیدن صاحبان «درفش سیاه» خبر می‌دهد. در موردی دیگر، فیلم خاطره انگیز اجاره نشین‌ها (داریوش مهرجویی، ۱۳۶۶) را نیز می‌توان به مثابه روایتی استعاری از انقلاب ۵۷ قرائت کرد. در این روایت، با خانه کلنگی و پرمشکلی مواجهیم که ساکنان طبقات آن به وضوح طبقات گوناگون اجتماعی را نمایندگی می‌کنند. تضادی مستمر میان «عباس آقا» (مدعی نمایندگی مالکان اصلی) و بقیه ساکنین در جریان است. ساکنین (مردم) معتقدند که وضعیت بد خانه نیاز به تعمیرات و اصلاحات فوری دارد اما عباس آقا (حکومت) با بحران مشروعیت مواجه است و ضمناً طمع‌کارانه در سودای بالا کشیدن کل ساختمان است، در مقابل تعمیرات مقاومت می‌کند تا آنان را وادار به ترک خانه کند. این تضاد در پس زمینهٔ خود با تضاد دو گروه از دلالان املاک و مسکن همراه است: غلام بنگاهی با بنگاه مدرن و امروزی خود که به عباس آقا مشورت می‌دهد و باقری لات و بزن بهادر که زیرپای ساکنین نشسته است. (قدرت‌های غرب و شرق) کشاکش مداوم، قهر و آشتی میان ساکنین و عباس آقا و تخریب بیشتر به بهانه بازسازی نهایتاً خانه را به وضعی خطیر می‌رساند که در آن به نحوی طعنه‌آمیز با نشستن دو پرنده روی مخزن آب پشت بام، مخزن واژگون شده و سیلاب حاصل از آن کل خانه را درنوردیده و ویران می‌کند. بدین ترتیب، تن ندادن به اصلاح و کشاکش بیهوده به فروپاشی ای می‌انجامد که دود خسارات آن در چشم همه می‌رود. نمونه‌هایی صریح‌تر و غیراستعاری‌تر از روایت فروپاشی را می‌توان در اعدامی (محمد باقر خسروی، ۱۳۵۹) و خانه عنکبوت (علیرضا داودنژاد، ۱۳۶۲) نیز پیگیری کرد.

اما در دههٔ نود با صورت جدید و متفاوتی از روایت فروپاشی مواجه هستیم. آنچه این فیلم‌ها را با روایت فروپاشی قبلی مشابه می‌کند عدم توجه به انقلابیون در روایت ماجرای انقلاب و تصویر کردن آن به مثابه نوعی فروپاشی و خرابی است. اما برخلاف آنها، این فروپاشی نتیجه طبیعی و ناگزیر وضعیت تباه پیشین نیست، بلکه به مثابه نوعی سانحه، همچون حادثه‌ای فاقد علت و فاقد معنا، روایت می‌شود. در این ساختار روایی انقلاب، از زاویه دید انسانی میانمایه و معمولی که مشغول زندگی شخصی خود است، روایت می‌شود. در نسبت با مخاطب دهه نودی سینمای ایران، عموماً آن زندگی شخصی با نشانه‌هایی از لذت و کامیابی نشانه‌گذاری می‌شود. ناگهان انقلاب، همچون صاعقه‌ای بر این زندگی فرودآمده و آن را فرو می‌پاشد. در واقع، ماجرا بیش از آنکه فروپاشی یک ساختار مریض و منحط باشد، فروپاشی روال عادی و معمولی زندگی است و بخش اعظم ماجرا به پیامدها و نتایج این فروپاشی در زندگی شخصیت اصلی اختصاص می‌یابد. احتمالاً پیشقراول این الگوی روایی فیلم (به اکران در نیامدهٔ) صد سال به این سال‌ها (سامان مقدم، ۱۳۸۶) است؛ جایی که در استعاره‌ای روشن‌تر از تصریح، زندگی شاد و آرام زنی به نام ایران (که با شوهر و فرزند خود در «بندر پهلوی» زندگی می‌کند) با وقوع انقلاب دچار سکته‌ای عظیم می‌شود، سلسله‌ای از مصایب بر او فرود می‌آید (قتل همسر، کشته شدن فرزند در جنگ، از دست رفتن مال و اموال و...) نهایتاً در وضعیتی تنها و عسرت‌زده قرار می‌گیرد. در نمونهٔ سرخوشانه‌تر، مصادره (مهران احمدی، ۱۳۹۶) است؛ اسماعیل یارجانلو کارمند ساده لوح بخش اداری ساواک بعد از انقلاب به عنوان یکی از شکنجه‌گران دستگیر و محاکمه می‌شود. او با کمک یکی از دوستان خود از اعدام می‌گریزد اما اموال و دارایی خود را از دست داده و ناچار از مهاجرت به خارج کشور می‌شود که برایش آغاز گرفتاری‌های جدید و خنده‌دار است. در مطرب (مصطفی کیایی، ۱۳۹۸) ابراهیم خوش طینت، خواننده موسیقی کاباره‌ای و خالتور که در آستانهٔ انتشار اولین نوار آواز خود است، با پیروزی انقلاب همهٔ رؤیاهای خود را برباد رفته می‌بیند. او نه تنها شغل «مطربی» خود را از دست می‌دهد که به زندان می‌افتد و تا سال‌ها بعد نیز با پیامدهای آن دست و پنجه نرم می‌کند. در این الگوی روایی، انقلابیون یا به کلی غایبند یا با تصویری انسانیت زدوده به مثابه قطب منفی در پیشبرد قصه حضور دارند.

> در دههٔ نود بصورت جدی و مقتاوتی از روایت فروپاشی مواجه می‌شویم. آنچه این فیلم‌ها را با روایت فروپاشی قبلی مشابه می‌کند عدم توجه به انقلابیون در روایت ماجرای انقلاب و تصویر کردن آن به مثابه نوعی فروپاشی و خرابی است

خصوصاً که نسل جدیدی از متولدان دههٔ پنجاه و شصت به صحنه آمده‌اند که خاطرهٔ روشن و مستقیمی از انقلاب ندارند و لازم است با پیام انقلاب آشنا شوند. آن هم در زمان‌هایی که -درست مانند ساواکی‌های فیلم‌ها که تلاش دارند تا سند حاکی از حقیقت را از بین ببرند- تلاش‌هایی در عرصه رسانه و فرهنگ وجود دارد که حقیقت انقلاب را مخدوش و پیام آن را محو یا تحریف کند.

در فیلم جای امن (مجتبی راعی، ۱۳۷۲) سعید با دوربین کوچک خود تصاویری از کشتار مردم در روز ۱۷ شهریور تهیه می‌کند. یکی از مأموران که متوجه این موضوع شده او را با تیراندازی زخمی می‌کند. سعید فیلم را به همسرش فاطمه می‌رساند و خود به شهادت می‌رسد. ادامه ماجرا تعقیب و گریزی است میان مأمور ساواک که به دنبال دستیابی به فیلم و معدوم کردن آن است با فاطمه که از جایی به بعد مریم دوستش نیز به او می‌پیوندد. تعقیب و گریزی که نهایتاً با شهادت مریم به دست ساواکی و قتل ساواکی به دست فاطمه پایان می‌یابد و حلقهٔ فیلم سالم باقی می‌ماند.

در کیمیا و خاک (عباس رافعی، ۱۳۸۷) در میان چند داستان متقاطع، قسم‌نامه‌ای را داریم که تعدادی از سران ایلات و عشایر کشور در آن با امام خمینی اعلام بیعت کرده‌اند و قرار است در پاریس به دست ایشان برسد. پس از چند بار دست به دست شدن، نهایتاً قسم‌نامه توسط جوانی که برای خوانده شدن خطبهٔ عقدش توسط امام به پاریس می‌رود، از کشور خارج می‌شود.

در فیلم بیداری (فرزاد مؤتمن، ۱۳۸۷) روایت انقلاب به مثابه پیام در ساختار روایی متفاوتی صورت می‌گیرد. در اینجا پیام حالتی دوطرفه و متقابل در نسبت میان گذشته و حال می‌یابد. در اواسط دهه شصت زنی که همسرش در درگیری‌های ۲۲ بهمن ۵۷ شهید شده و با تنها دخترش (که متولد ۵۷ است) زندگی می‌کند، دچار سانحه شده و با جهشی سوررئالیستی سر از سال ۱۳۸۷ در می‌آورد. زن که از این جهش زمانی آگاه نیست، نگران دختر خردسال خود است. غافل از اینکه دختر اینک به دانشمندی نخبه و موفق تبدیل شده است، هرچند که به واسطهٔ ماجرای تلخ از دست دادن پدر و مادر خود در کودکی حال روحی مناسبی ندارد. طی سلسله وقایعی مادر که از آیندهٔ خوب و موفق فرزند خود آگاه شده، امکان می‌یابد که در زمان گذشته (سال ۶۳) دل از دنیا بکند و به همسر شهیدش بپیوندد. همچنین دختر نیز با احساس همراهی و حضور مادر در زندگی امروز خود (سال ۸۷) احساس رضایت و شادمانی بیشتری می‌کند. بدین ترتیب، پیامی از گذشته به حال و از حال به گذشته منتقل می‌شود. گویی نسل امروز دستاوردها و موفقیت‌های خود را حاصل حضور و فداکاری گذشتگان انقلابی می‌بیند و نسل دیروز اطمینان می‌یابد که آن سختی‌ها و رنج‌ها بیهوده نبوده و به ثمر رسیده است.

آیا ایرانی‌ها می‌خواهند همه چیز را تغییر دهند؟

میشل فوکو در یکی از اظهارنظرهای پرشمار خود درباره انقلاب اسلامی از این می‌گوید که ایرانی‌ها می‌خواهند همه چیز را تغییر دهند؛ از رژیم سیاسی و سیاست خارجی تا شیوه توزیع منابع اقتصادی. اما آنها به طور ویژه می‌خواهند خودشان را نیز تغییر دهند. می‌خواهند نسبت‌شان را با خود، جهان، خدا و ابدیت تغییر دهند و نقش اسلام در این انقلاب درست همین جاست. درک این نکته توسط روشنفکری اروپایی چون فوکو با فرسنگ‌ها فاصله فرهنگی و تاریخی حکایت از تیزبینی خیره‌کننده‌ای دارد اما در اتمسفر داخلی انقلاب این امر چیزی بود که در زندگی روزمره زیسته می‌شد و احوالات و سرگذشت‌های شخصی پرشماری حاکی از آن بود. انقلاب آنچنان که در عالم عینی و انضمامی جامعه و سیاست، بلکه بیش و پیش از آن، در ذهن‌ها و ضمیرها رخ داد. این وجه باطنی و انفسی انقلاب در سینمای ایران بازتاب چشمگیری داشته است. از نخستین سال‌های پیروزی و بعد در طول دهه شصت روایت داستان انقلاب در صورت انقلاب درونی یک فرد، که ما با بهره‌گیری از تعبیر رایج در سنت عرفان اسلامی آن را «روایت یقظه» می‌نامیم، مضمونی فراگیر بوده است. در کانون روایت یقظه، انسان میانمایه و روزمره‌ای وجود دارد که به واسطه یک مواجهه (مواجهه با یک فرد یا موقعیت) از زیست روزمره خود خارج می‌شود و با از سرگذراندن تجربه‌ای جدید به موقعیت و دریافت جدیدی دست می‌یابد. این موقعیت جدید او را از انسان میانمایه به قهرمان مبدل می‌سازد.

این مطلب در پیش شماره دوم ماهنامه سوره منتشر شده است.