DOÇ. DR. SABER EMAMİ *

ÖZ

Bu makale'de başlangıçtan İran İslâm devrimi ve İran-Irak savaşına kadar İran sineması incelenmiştir. Sinema tekniği Kaçar Şahı Nâsıruddîn Şah ve oğlu Muzafferüddin Şah'ın Avrupaya seferleriyle, çağdaş uygarlık ürünü olarak İran'a getirildi. Farsça ilk sesli sinema Rıza Şah zamanında "Dohter-i Lor: *Lor Kızı*" adlı film ile başladı. Ardından devlet tarafından teşvik edilen bir sinema, "olay", "ahlak", "müzik" ve "cinsel cazibe" ögelerine danyanarak şekillenmiştir. Bu sinema, daha çok dinsel objeleri ortadan kaldırarak halkı laubaliliğe, hayvani heveslerden zevk almaya, düşünceden uzaklaşmaya teşvik etmektedir. Buna karşılık siyasi ve toplumsal temalı sinemanın temeli büyük tiyatro ve sinema sanatçılarının çabalarıyla atıldı. 1979 İran İslam Devrimi'nin ardından İmam Humeyni'nin *''Biz sinemaya karşı değiliz, müstehcenliğe karşıyız*'' sözüyle İran'da devrim sinemasının temelleri atıldı.

Anahtar kelimeler: Sessiz sinema, Belgesel, Toplumsal ve dini Sinema

ABSTRACT

The study investigated the Iranian cinema from the Iranian Islamic Revolution to the Iran-Iraq war. Cinema technique was introduced to

* *DOÇ. DR. SABER EMAMİ* Tahran Hüner Üniversitesi, Sinema ve Tiyatro Fakültesi, Tiyatro bölümü Öğretim Üyesi. Atatürk üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Fars Dili ve Edebiyatı Bölümü Misafir Öğretim Üyesi. Saber_alef@yahoo.com.

Iran as contemporary civilization product with the expedition of Europe by Shah of Kaçar Nâsıruddîn Şah and his son Muzafferüddin Şah. The first sound cinema in Persian started during the period of Rıza Shah with the film "Dohter-i Lor: *Lor Kızı.*" Then, encouraged by the state, a kind of cinema appeared, based on the themes like "plot", "morality", "music" and "sexual attraction." This cinema mostly leads the public into levity, animal desires and alienation from religion, removing the religious objects. On the other hand, the foundation of political and social cinema was laid with the attempts of the great dramatists and cinema artists. After 1979 Iranian Islamic Revolution, the foundations of cinema of revolution were laid in Iran with the words of Humeyni: "*We are not against the cinema, but vulgarity.*"

Key words: Silent Motion Pictures, Documentary, Social and Religious Cinema.

چکیده

در این مقاله سینما، از آغاز آن تا بعد از انقلاب اسلامی ایران و جنگ مورد بررسی قرار می گیرد. صنعت سینما باسفر های ناصرالدین شاه قاجار و فرزندش مظفرالدین شاه به اروپا به عنوان ابزار تمدن جدید به ایران وارد می شود. سینمای هنری فارسی با فیلم « دختر لر» که در زمان رضا شاه پهلوی ساخته شد آغاز می شود. در ادامه سینمای داستانگوی بی خطر دولتی با تکیه بر عوامل چهارگانه حادثه، اخلاق، موسیقی و جاذبه جنسی، شکل می گیرد. این سینما با حذف عامل دین مردم را به بی بند و باری و لذت بردن از داستان و غرایز حیوانی و دور ماندن از اندیشه و تفکر ترغیب می کند.

در مقابل، سینمای متعهد و مردمی با اهتمام هنرمندان بزرگ تئاتر و سینما شکل می گیرد. انقلاب ۵۷ فرا می رسد و جمله مشهور امام که گفت: ما با سینما مخالف نیستیم، ما با فحشا مخالفیم، بنیانگذار سینمای نوینی می شود که از آن به سینمای انقلاب اسلامی ایران تعبیر می کنند.

کلید واژه ها: سینمای صامت ، داستانی ، مستند،متعهد ، سینمای دینی

سینما

اگر از علاقه های شخصی ناصرالدین شاه قاجار، که برخی او را نخستین عکاس ایرانی می دانند (تهامی نژاد، ۱۳۸۰،ص ۱۰) و کنجکاوی های مظفرالدین شاه که نخستین وارد کنندهٔ سینما به ایران بود (امید، ۱۳۶۹، ص۱۱) بگذریم، و البته اگر از تلاش های عکاس باش های دربار قاجار و کسانی همچون ابراهیم خان عکاسباشی، میرزا ابراهیم خان صحاف باشی، روسی خان، اردشیر خان، علی وکیلی و خان بابا خان معتضدی چشم بپوشیم، می توان گفت سینمای ایران، با نمایش فیلم صامت "حاجی آقا اکتور سینما" ساختهٔ آوانس اوگانیانس در یازده بهمن ۱۳۱۲(ه. ش) (امید ۱۳۶۹،ص ۱۱۶) و همچنین نمایش فیلم ناطق «دختر لر» در سی ام آبان همان سال(همان ، ص ۱۷۵) آغاز می شود.

سینما از همان ابتدا، به عنوان ابزار تمدن جدید، در آموزش مدرنیته، آن هم به شیوهٔ غربی مورد توجه واقع شد و مسؤولین امر به امتیاز و انحصار عکس متحرک و نقش آن در نشان دادن احوالات زندگانی ملل حالیه و قدیمه و ماشین آلات محیر العقول و اوضاع کارخانجات دنیای صنعتی عنایت کردند.(تهامی نژاد، ۱۳۸۰، ص۲۱)

در همین رابطه سخن آیت ا... سید حسن مدرس شنیدنی است:

« در رژیم نویی که نقشهٔ آن را برای ایران بینوا طرح کرده اند، نوعی از تجدد به ما داده می شود که تمدن مغربی را با رسواترین قیافه، تقدیم نسل های آینده خواهند نمود... سیلی از رمان ها و افسانه های خارجی که در واقع جز حسین کرد فرنگی و رموز حمزه، چیزی نیست، به وسیلهٔ مطبوعات و پرده های سینما به این کشور، جاری خواهد شد به طوری که پایهٔ افکار و عقاید و اندیشه های نسل جوان از دختر و پسر تدریجاً بر بنیاد همان افسانه های پوچ قرار خواهد گرفت و مدنیت غرب و معیشت ملل مترقی را در رقص و آواز و دزدی های عجیب آرسن لوپن، و بی عفتی ها و مفاسد اخلاقی دیگر، خواهند شناخت، مثل آن که آن چیزها، لازمهٔ متمدن بودن است.» (همان، ص۲۳)

با فروپاشی قاجار و سقوط زمام امور به دست پهلوی ها، همراه با تاخت چهار نعل رضا شاه در مدرن سازی تمدن ایرانی، سینما که تیغ برانی بود در دست سیاست گزاران حکومت پهلوی، به تدریج در یک توسعهٔ تدریجی شکل گرفت.

سینمای این دوره با تعظیم به تمدن سازی سردار سپه و گردن گزاردن بر تبلیغات امور، راه دشوار آغاز راطی کرد، در این باب، توجه به پوستر تبلیغی دختر لر، خالی از فایده نیست:

« دختر لر/ یا ایران دیروز و ایران امروز/ اوّلین فیلم ناطق و موزیکال فارسی/..... در این فیلم اوضاع ایران سابق و ترقیات سریع ایران را در تحت سلطنت شاهنشاه دادگر و توانا "اعلیحضرت پهلوی" مشاهده و مقایسه خواهید نمود/ دختر لر کمپانی فیلم برداری فارسی در امپریال فیلم کمپانی بمبئی » (امید، ۱۳۶۹، ص ۱۷۴)

همان طور که ملاحظه می شود، بهره برداری سیاسی از سینما تا آنجا پیش رفته است که پوستر فیلم به جای تبلیغ فیلم، در تبلیغ دادگری ها و آبادسازی های پهلوی اوّل، داد سخن سرداده است.

با این همه، سینما در مسیر رشد و یافتن سبک و هویت خود، تئاتری ها را به خود جذب کرد. به قصه اهمیت داد. به مخاطب و تمایلات او در امور نفسانی و قهرمان پرستی اندیشید، به اجتماع، امنیت اجتماعی افراد، آرزوها و آیندهٔ مردم در تلاش زندگی پرداخت، تأمین ضعیف و شکنندهٔ اجتماعی افراد در مناسبات خشن اقتصاد و سیاست وارد قاب تصویر شد. به موضوعاتی از قبیل تهدیدهای مردان طبقهٔ متوسط به وسیلهٔ زنان عنایت ورزید، کافه و قمار و متعلقات آن، در چهار راه حوادث داستان قرار گرفت، و اینگونه سینما در چهار ضلع حادثه، اخلاق، موسیقی و جاذبهٔ جنسی، قدم در دوران پهلوی دوّم گذاشت. (همان، ص۵۵)

عوامل گوناگونی اعم از حکومت، سیاست، درک هنری و اقتصادی تولید کنندگان فیلم، جامعه شناسی، آرزوها و روان شناسی مخاطبان، دست به دست هم داد، تا سینمای ایران در تجربه ای گرم و جاندار، قدم به قدم، به سوی سینمایی که آقای تهامی نژاد از

آن به عنوان سینمای " رؤیا پرداز" نام می برد حرکت کرد. او درتعریف این سینما ابعاد درونی آن را اینگونه توضیح می دهد:

« منظور از انتخاب کلمه ی "رؤیا پرداز" برای این سینما، گر چه برعدم درک حقیقت پدیدارها تکیه دارد، امّا اشاره اش به گریز مطلق از واقعیت ها نیست، زیرا چنانکه خواهیم دید، "واقعی نمایی" و تکیهٔ اساسی بر برخی مناسبات اجتماعی، از اصول مهم این سینماست، همان طور که رؤیا پرور نیز خبر از زمانه ی خود می دهد، اما بیشتر حقیقت را می پوشاند، رنگ می زند، دگرگونه جلوه می دهد، و خواب وار نقشی از خیال، بر واقعیت می زند، هر چند مادهٔ خام آن واقعیت جهان خارج است.» (تهامی نژاد، ۱۳۶۵،ص۱۱)

از آنجا که مردم در ناخودآگاه جمعی خود، زیبایی را چه در چهرهٔ دختری زیبا و معصوم یا شاهزاده ای دلاور و محبوب در داستانهای عامیانهٔ مکتوب و شفاهی خود ستوده بودند، و با عنصر قهرمانی، فردی که برای حل مشکل و گشودن گره از کار بیچارگان و درماندگان، از جان و مال و زندگی خود دریغ نمی کرد آشنا بودند، با عنصر خیر و شر در قالب دیوان و فرشتگان، پیامبران و پادشاهان، روشنی و تاریکی، نیکوکاران و شروران، ... در اساطیر و فرهنگ مکتوب و قصه های شفاهی زیسته بودند و با پدیده ای به نام تصادف که همیشه به شکلی مرموز به کمک نیروهای خیر می شتافت و آدم های خوب قصه را معجزه وار از دست شرارت و هلاکت نجات می داد انس دیرینه داشتند. و پایان خوش داستان ها و ماجراها راکه با فطرت پاک هر انسانی ارتباطی غیر قابل انکار و ناگسستنی دارد، دوست داشتند.

سینمای رایج در جهت رسیدن به مقبولیت عمومی، در عین اینکه از این پایگاه های موجود استفادهٔ بهینه را می برد، به کمک عواملی چون آواز، موسیقی، پرده برداشتن از صحنه ها و روابط خصوصی حریم شخصی افراد، که هر چند با تقوا و عفت عمومی مخالف بود امّا کنجکاوی مخاطب را تحریک و ارضا می کرد، با سود جویی از نشانه ها و تکنیک های سینمایی مانند نورپردازی، رنگ و ریتم و ضرباهنگ تدوین و تنظیم

سرعت حرکت برای فرار از ملال مخاطب و جلب دقت و همسویی او با ماجرا، توانست سینمای داستانگوی بی خطر و مقبول طبع مخاطب عامه را خلق بکند. سینمایی که تا انقلاب سال ۱۳۵۷ با قدرت تمام و بلا منازع تاخت و پیش رفت.

عالی ترین شکل این سینما در فیلم گنج قارون نمود پیدا می کند.

« فیلم در سال ۱۳۴۴ به نمایش درآمده است. یعنی در سال تصویب آیین نامه ی جدید سانسور، دو سال بعد از پانزده خرداد چهل ودو ، و دوازده سال پس از بیست و هشت مرداد سی ودو، و یک سال پس از ترور حسنعلی منصور نخست وزیر،[فیلم] اعلام می کند که اگر بورژوازی به راستی بخواهد بماند،باید به مردم و فرهنگ آنان عنایت داشته باشد، و به اعتقادات و رسوم آنها تمکین کند، زیرا بورژوازی در عرصه ی داخلی، « تنها، بیمار، فرتوت، عصبی و ضربه خورده است» در عوض مردم طبقات روبه رشد با وجود شکست های پیاپی، سالم ، قوی بنیه، زنده و فعال ایستاده اند.یعنی جامعه بر روی بشکهٔباروت است. می توان در تحلیلی تازه، به گناهان اعتراف کردد و مردم را در بخشی از ثروت های اجتماعی سهیم ساخت. دستگاه را از شناخته شده های آلوده دست تصفیه کرد و نقش پدری خود را به دست آورد. این پیشنهاد قشر سازندگان" گنج قارون" به سرمایه داران برای حفظ گنج یا سرمایه و ثروت در دست آنان بود. براساس این طرح، بورژوازی در آستانهٔ سقوط توسط خود این مردم نجات پیدا می کند و نیازی به خودکشی هم نیست.» (تهامی نژاد، ۱۳۶۵، ص ۱۶۷)

به این ترتیب در گنج قارون، یک کارگر بدبخت، با پیدا کردن و نجات دادن تصادفی پدری ثروتمند، در لذت داشتن ثروت و گنج فرو می رود و تغییر زندگی می دهد.

امّا این ماجرا که به آرزوها و امیال طبقهٔ زجرکش و محروم، همچون خوابی امکان برآورده شدن می دهد، درجهانی از احساسات دروغ، دست و پای مردم را می بندد. آنها باید احساس بکنند که می توانند از امکانات ثروتمندان متنعم شوند، صحنه های رقص و آواز و شنای فردین در استخر خصوصی با دختر آقای زرپرست، آنها باید احساس بکنند

که نه تنها با طبقهٔ بی درد مرفه مشکلی ندارند، احتمالاً باا آنان فامیل و همخون هم هستند، مردم باید برای رسیدن به خوشبختی و پول، دست از مطالبات بر حق خود بردارند و گذشته را برای همیشه فراموش کنند، به این ترتیب مردم می توانند به آمال و آرزوهای خود برسند، و از برآورده شدن آسان آرزوها لذت ببرند، بی آنکه زحمتی بکشند و دردسری را تحمل کنند، مردم نباید برای حل مشکلی دست به دست هم بدهند، اجتماع و اقدام دسته جمعی برای انجام کاری یا گشودن گرهی لازم نیست، یک مرد می تواند با اعمال قهرمانی، و زرنگی های فردی، با تکیه بر زور بازو و چالاکی هایی که در قصه های عامیانه ای ... چون نخودی، محمد شاه و... شاهد آن بودیم ، مردان خبیث و ضد قهرمان ها را در هم بشکند، و سرانجام با عبور از افعی های روی خمره ها ، به جواهرات برسد.

به این ترتیب این سینما با حذف عامل دین و ایمان، و انکارحضور آتشفشانی و کارساز و خطر آفرین این نیرو در زیر خاکستر طبقات اجتماعی، اولاً تلاش می کند از اقدامات و تحولات بنیادین پیشگیری کند و ثانیاً تغییر زندگی مردم را نه بر اساس تلاش آنان بلکه بر اساس بخت و اقبال و شانس و تصادف قرار می دهد.

بدیهی است در رسیدن به چنین فضایی، قوانین سانسور آن روز که بعد از تشکیل حزب رستاخیز به طور کلی چنین اعلام می شود نقش اساسی دارد:

« هر فیلمی که با قانون اساسی، نظام شاهنشاهی و تمایلات حزب رستاخیز ملت ایران مخالف باشد، اجازه نمایش نخواهد گرفت، در غیر این صورت هیچگونه سانسور وجود نخواهد داشت.»(همان،ص۱۲۳)در چنین شرایطی هنرمندانی مستقل و اصیل نیز وجود داشتند که دغدغه رسیدن به سینمایی تأثیرگذار، دانا، متعهد و هنری را داشتند. داریوش مهرجویی در تحلیل آن سالها و نقش هنرمندان مستقل و آگاه می گوید:

طبقهٔ مستمند و مستضعف، آن موقع تحت سلطهٔ طبقهٔ بورژوایی که بالای سرشان بود، و به آنها فشار می آورد، قرار داشت. بنابراین ما هم به عنوان روشنفکر متعهد که در واقع همان بوی تظلم را استنشاق می کردیم و همه سیاسی بودیم و همه نگاه سیاسی

داشتیم، فکر می کردیم وظیفهٔ ما این است که به این طبقه بپردازیم، معضلات و گرفتاری ها و بدبختی های این طبقه را مطرح کنیم، به این امید که آنها بتوانند، به خودآگاهی برسند و طبقهٔ حاکم بفهمد که اوضاع از چه قرار است.» (تهامی نژاد، ۱۳۸۰، ص۶۷)

بدین ترتیب سینمای نوین ایران با تکیه بر ادبیات متعهد و ادبیات بیداری که هوشیارانه در پی ارتباط با واقعیت های تلخ اجتماعی بود، و جامعه و مردم آن را به دور از تخدیر، رؤیا و فریب، مورد بررسی قرار می داد شروع شد. در این سینما می توان از خشت و آیینهٔ ابراهیم گلستان "اون شب که بارون اومد" کامران شیردل، "گاو" داریوش مهرجویی،" شوهر آهو خانم" داوود ملاپور، "آرامش در حضور دیگران" ناصر تقوایی، "قیصر" مسعود کیمیایی، "خانه سیاه است" فروغ فرخزاد، برخی فیلم های کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان، از جمله " نان و کوچه" عباسی کیا رستمی و... یاد کرد.

بدون شک جهت گیری حکومت پهلوی در ساختن مدنیت ایرانی که می خواست از ایران آینه ای برای تمدن بی بند و بارغربی بسازد، نمی توانست شاهد رشد و شکوفایی سینمای مذهبی در فرهنگ و هنر کشور باشد، امّا با همهٔ اینها، با شروع سینمای جدّی و سینماگرانی مسؤول و دلسوز که نمی توانستند واقعیت های جامعه را نادیده بگیرند، با نزدیک شدن عدسی دوربین آنها به جامعه، خودبخود مذهب که در بافت و تاروپود جامعهٔ ایرانی حضوری زنده و گرم داشت، در گوشه و کنار و لایه هایی از فیلم های آنها متجلی می شد.

در این خصوص صحنه ای که گلستان،در " خشت و آیینه" عکس امام خمینی را در کارگاه آهنگری قرار می دهد و فیلم می گیرد و سمبل تصویریی که می سازد قابل توجه است. در جریان و هنگام ساخت فیلم ماجرای خرداد سال ۱۳۴۲ اتفاق می افتد و گلستان که می خواهد تصویری از اعماق جامعهٔ خود را در این خشت و آیینه بتاباند، می گوید:

«خرداد ۴۲ بود که آیت الله خمینی شورش کرده بود، یک عکس خمینی را ور داشتم آوردم، گذاشتم توی اون مغازه ی آهنگری ... عکس را گذاشتیم اوجا، اینجور فضا ساختیم، و این عکس اگر دقت کنی توی فیلم خوب دیده می شود، همان وقت هم هست که از کوره مسگر جرقه های آتش بیرون می زند، گفتم وقتی ما از اینجا به تندی رد می شیم تو این کوره ات را تندتر بکن، همین کار را هم کرد... .»(جاهد،۱۳۸۷، ص ۱۸۷)

خشت و آیینه، داستان یک راننده تاکسی را باز می گوید که زن ناشناسی، طفلی را به عمد در تاکسی او جا می گذارد، رانندهٔ تاکسی دربه در به دنبال مادر بچه می گردد. در این مسیر، دوستی که یک زن است، با راننده تاکسی همراه می شود. زن می خواهد بچه را نگه دارد امّا راننده راضی نمی شود و سرانجام بچه به پرورشگاهی سپرده می شود.

گشتن به دنبال مادر بچه، بها نه ا ی می شود تا کارگردان کوچه پس کوچه ها، سبزه میدان ها و ماجرا هایی که در آنها اتفاق می افتد را از نزدیک نشان دهد، و به ناچار مسجد نیز یکی دیگر از زمینه های تصویر قرار می گیرد، نزدیک شدن به واقعیت زندگی مردم تهران، و دور شدن از سینمای رؤیا پرداز و کافه ها و رقص ها و جاذبه های جنسی و قهرمان بازی هایش، روزنامهٔ کیهان را بر آن می دارد تا در تبلیغ آن بنویسد:« فیلمی که شاید شما را برنجاند، و حتّی وادارتان کند که از سالن سینما بیرون بروید، امّا حتماً وادارتان می کند که فکر کنید.» (همان، ص ۱۸۴)

و همهٔ این اتفاقاتی که در اعلان تبلیغی فیلم آمده بود، براستی واقع می شوند، چرا که "خشت و آیینه" خواب و رؤیای مخاطب عام فیلم فارسی را به هم می ریخت و زندگی او را، واقعیت زندگی او را به او نشان می داد.

شب نشینی در جهنم هر چند روی کردی فکاهی دارد و اسلوب سخن را بر اساس مضحکه قرار داده است، از نخستین فیلم های سینمایی ایران است که دقیقاً بر یک اعتقاد مذهبی بنا نهاده شده است. اساساً باور به معاد و بهشت و دوزخ که از بدیهی ترین باورهای مذهبی است، ساختار و شکل این فیلم را می سازد و در لایه های زیرین با پاسخ

به کنجکاوی های مذهبی مخاطب، با او ارتباط برقرار می کند. حاجی جبّار پیرمرد پولدار و خسیس، همه ی زندگی و خانواده اش را فدای طمع ورزی ها و حرص و آز خود کرده است، با دیدار فرشتۀ مرگ و یک شب اقامت در جهنم، بعد از بیداری از خواب کابوس گونۀ خود، دچار تحول روحی می شود و همه ی اموالش را به مستحقان و نیازمندان می بخشد و جان می سپارد. سعید مستغاثی در تحلیل سینمای ایران دربارۀ شب نشینی در جهنم می نویسد: " شب نشینی در جهنم" ساختۀ ساموئل خاچیکیان و موشق سروری، یکی از ماندگارترین آثار تاریخ سینمای ایران است... شاید اوّلین فیلم سینمای ایران در ژانر تخیلی است که با دکورهای متعدد، گریم های در آن روزها استثنایی، قصه ای فانتزی که در عمق لایه های خود، مایه های انسانی، اخلاقی و مذهبی داشت و با ساختاری متناسب، توانست در آن دوران آغازین سینمای ایران، نمونه ای از سینمای صنعتی را پیاده کند. (مستغاثی ، ۱۳۸۱، ص۱۳)

" شب قوزی" که با اقتباس از داستان خیاط و احدب(قوزی) و یهودی و مباشر و نصرانی هزار و یک شب، ساخته شده است، با دست به دست کردن جسد قوزی که هنگام غذا خوردن خفه شده است، به طبقات مختلف جامعه سر می زند، و کسانی گوناگون از آنها را که به نحوی در ماجرایی گناهکاراند، به تصویر می کشد. در این فیلم انتقاد از جامعه و هویت آدم ها در قالبی طنز و فکاهی، با سینمایی متکی به ادبیات، به نمایش گذاشته می شود . "سیاوش در تخت جمشید" که ساخته فریدون رهنما بود، اسطوره ها و افسانه های کهن پارسی مانند رستم و اسفندیار و سیاوش و ... را در خرابه های تخت جمشید به نمایش می گذاشت، این فیلم دوّمین تجربۀ رهنما، در پرداختن به فرهنگ کهن ایران زمین بود. او در آن سالها با نگاهی مدرن به داستان سیاوش شاهنامه نگریسته بود و شخصیت های این داستان را در دو فضای متفاوت خود قصه و بیرون آن، درگیر مسائل و معضلات انسان، انسان دیروز و امروز کرده بود. توجه داشته باشیم که داستان سیاوش مذهبی ترین و عرفانی ترین و اخلاقی ترین و در عین حال انسانی

ترین داستان شاهنامه است. منوچهر آتشی شاعر معاصر دربارهٔ رهنما و کارهایش می گوید:

«... سراپا چشم نگران ایران و گم گوشه های انسانی، تاریخی و طبیعی آن بود... دلهره ی مبهم خود را در چگونگی پیوند درست دادن بین تاریخ و فرهنگ امروز نشان می داد... و این او بود که سیاهی و هم زده ی تاریخ کهن را در فضای تخت جمشید سرگردان می کرد و آنها را با سیاهی امروزی روبرو می ساخت تا حضور هر دو گونهٔ فرهنگی ایران،گذشته و حال را به یاد بیاورد...»(همان، ص ۱۷۱)

در میان فیلم هایی از این دست، باید از "گاو" مهرجویی یاد کرد. فیلم گاو که با اقتباس از داستان های "عزاداران بیل" غلام حسین ساعدی ساخته می شود، با لایه های تودرتوی اجتماعی، اقتصادی، سیاسی، فرهنگی و عرفانی از پر سرو صدا ترین فیلم های آن دوره است، با صرف نظر از تلاش صمیمی و موفق فیلم در نمایش زندگی اقتصادی و اجتماعی و اعتقادی روستایی کشور، روی کرد فلسفی فیلم، بحث های متفاوتی از تناسخ، الیناسیون و عرفان در سینمای معاصر را دامن زد.

در نگاهی اینچنین مهرجویی با نزدیک شدن و شناخت درست از عشق و عاشق و معشوق در ادبیات فارسی و عرفان و تصوف ایرانی، فنا شدن عاشق در وجود معشوق را که از پشتوانهٔاهداف تربیت مذهبی در فرهنگ اسلامی برخوردار است، به خوبی نشان می دهد.

اوج این فنا در نعره های مش حسن که فریاد می زند:" من مش حسن نیستم، من گاوم، من گاو مش حسنم" به نمایش در می آید.

با توجه به اینکه فیلم واقعیت زندگی روستایی را بدون واسطه از فاصلهٔ نزدیک بررسی می کند، ناچار به صحنه هایی از مراسم دعا وسوگواری که برخاسته از باورهای مذهبی است می رسد آنجا که پیرزنانی پوشیده در لباس های سیاه، در حالی که جارو به آب تربت می زنند و بالای سرمردان تکان می دهند، زیرلب دعا می خوانند و به درو

دیوار آب تربت می پاشند،" در واقع گاو را باید محصول و برآمد تجربه های کمیاب سالمی دانست که در سینمای ایران، از اوایل دهۀچهل در حال شکل گرفتن بود، تجربه هایی که به مقدار فراوانی از تئاتر و ادبیات تأثیر پذیرفته و حاملان آن عموماً همان آدم های صحنۀ نمایش و فعالان ادبیات بودند، شاید نتوان هیچ فیلمی را مثال آورد که به اندازۀ گاو ترکیب سینما را با ادبیات نمایشی و ادبیات داستانی تا این اندازه بارز و نمایان، نشان بدهد."(مرادی،۱۳۶۸،ص ۵۱)

علی حاتمی در ادامۀ سینمای مستقل و جدی، فیلم "ستارخان" را می سازد. فیلمی که به مهم ترین فراز تاریخ معاصر ایران، انقلاب مشروطیت، می پردازد. حاتمی در ستارخان با دیدی فرا تاریخی و فرا سیاسی، همچنانکه بعدها در "سلطان صاحبقران" ، "کمال الملک" ، " حاجی واشنگتن" و هزار دستان؛ به ماجرا می نگرد، و به قول خودش بدون در نظر گرفتن سلیقه ها و ذائقۀ مخاطب، به دنبال بیان درد و فهم وحرف خودش است: « نمی خواهم بگویم نقش تماشا گر در سینما مهم نیست، دیگر در پی راضی کردن تماشاگر نبودم. در پی آن چیزی بودم که فکر می کردم باید به تماشاگر داد. نمی خواهیم حرف پیچیده ای را مطرح کنیم. امّا صرفاً در پی راضی کردن او هم نیستم.» (مستغاثی، ۱۳۸۱، ص۲۶۳)

با چنین نگرشی ستارخان فیلمی کاملاً متفاوت از آب در می آید آنچنانکه نمایندگان مجلس شورای ملی زمان تولید فیلم سال های ۱۳۵۱، از هضم پیام فیلم در می مانندو هم با مسئولین امر مقدمات توقیف آن را فراهم می آورند. در نگاه حاتمی، قهرمانی وجود ندارد، همان طور که ستارخان فیلم او، اساساً به خاطر ریاست یک فوج صد نفری به انقلاب می پیوندد، و حیدرخان که گرایشات چپی دارد، آنجا که منافعش می طلبد، میدان را خالی می کند. آنچه در اینجا در پی بیان آن هستم، حرف هایی است که با جسارت تمام در این فیلم مطرح می شود. آنجا که حیدر عمو اغلی با ستارخان از یک انقلاب حرف می زند:« حیدر: ببین ستار، این مملکت در شرایط فعلی، در این زمان، از دو طرف داره غارت می شه. طرف اوّل اروپایی ها هستن، روس ها و انگلیسی ها، که

پولدارشون ریختن تو این مملکت و دارن تیکه تیکه اونو می خرن، دومین دسته ، خودیان، اونایی که حق من و تو را می فروشن، نوکراشون،

علی: دسته ی سوّم را فراموش کردی، حیدر! بی طرفا، بلاتکلیفا، آدمایی که سکوت می کنن، فقط ناظرن، بی تفاوت ها،...

حیدر: همه چیز درست میشه . عنقریب یه انقلاب جهانی در می گیره، من دارم شعله ی اون آتیشو می بینم.

ستار: من فقط یه آتیشو می بینم، اونم آتیش قلیونه که اگر بهش پک بزنم، خاکستر میشه، عینهو جنگ ما ...»(همان، ص ۲۵۹)

در ادامهٔ همین سکانس، وقتی حیدر اسلحهٔ کمری خود را از جیب بیرون می آورد ستارخان می گوید:

« ستار: مگه زیر رخت ببندی، حلال زاده که نمی بیند

باقر: آقام علی، ذوالفقارش را از روی رخت می بست. شمام اگه مشروطه چی هستین، اسلحه تونو از زیر لباس درآرین.»(همان، ص ۲۶۰)فیلم با خلع سلاح مشروطه چیان، و از پا افتادن ستارخان و باقرخان در پارک اتابک، به پایان می رسد.

در تنگسیر امیر نادری که برگرفته از رمان صادق چوبک به همین نام است، ما با ستاندن حق، که یک دستور مذهبی است، و در فرهنگ تربیتی مذهب جایگاه والایی دارد روبروییم. زایر محمد، شخصیت اوّل داستان را همه می شناسند. او در جنگ تنگستان، در کنار" رئیس علی دلواری" و دیگران، علیه تجاوز انگلیس جنگیده و شجاعتش زبانزد خاص و عام است.

فیلم باطفیان گاو سکینه شروع می شود و زایر محمد وقتی گاو را به چنگ می آورد و آرام می کند با جمله ای نیش دار از سکینه، به گرفتن حق خود ترغیب می شود.« بیننده می بیند که او پس از زخمی کردن گاو و شنیدن سرکوفت سکینه با پشتی خمیده و سرافکنده راه بیابان در پیش می گیرد. کنار ساحل می نشیند تا آب پاک دریا

تطهیرش کند، سراغ اشخاصی که پولش را بالا کشیده اند می رود تا ناله و زاری کند و از آنها بخواهد که [حتّی اگر شده] به قسط پولش را پس بدهند، در این حرکات و سکنات هیچ نشانی از قهرمانی نیست، و تنها پس از آنکه از عجز و لابهٔ خود نتیجه نمی گیرد، " یاعلی" گویان از پیش مقتدران عالی جاهی که پولش را خورده اند برمی خیزد و...» (مرادی، ۱۳۶۸، ص ۸۴)

در تمام فیلم، زایر با یک غیرت مذهبی ظاهر می شود و با کمک گرفتن از نیروهای معنوی با توکّلی سرشار از اعتماد، با آرامش تمام پیش می رود. یکی از خورندگان حق او که با ظاهر سازی و ریا از دین سپری برای ستمگری هایش ساخته است، به خانه مجتهد شهر می رود تا از چنگال انتقام زایر در امان باشد. زایر محمد به خانه شیخ ابوتراب می رود دو برای آنکه خانهٔ آقا را با خون آلوده نکند، او را به حیاط می برد و چند گلوله در تن زالو صفت او خالی می کند. به خاطر تنگی مقال،با صرف نظر از فیلم هایی همچون" آقای هالو"، " داش آکل" ، " غزل" ، " کلاغ"، " شازده احتجاب "، " بوف کور"، " آرامش در حضور دیگران" و " دایرهٔ مینا" و ... که بعضی در افشای ستم، و برخی در اشاره به فرهنگ غنی روحانی و عرفانی و اخلاقی ایران، تلاش کرده اند، این بحث را با فیلم" سفر سنگ" کیمیایی که در سال ۱۳۵۶، سال آغاز انقلاب اسلامی ساخته شده است ادامه می دهیم. ماجرای فیلم، به بیش از اصلاحات ارضی برمی گردد. مبارزه اهالی یک روستا، با خان روستا که برای سودجویی بیشتر، انحصار آسیاب را در دست دارد و از گسترش آن جلوگیری می کند. خانه سفید او در دل روستای مفلوک، می تواند تداعی گر کاخ سفید هم باشد. چیزی که مهم است همهٔ عوامل موجود در تصویر این فیلم، به دلیل انعکاس واقعیت زندگی روستایی مردم ما، مشحون از نشانگان مذهب است. لباس، نور، رنگ، چهره ها، سخنان، خواندن نماز،مکان هایی همچون مسجد، امام زاده، بقعه های متبرک، روحانی ده همسایه که در ادامهٔماجرا شهید می شود، حضور قرآن در دستان او، همه و همه ، فیلم را به نمونه ای از سینمای مذهبی،آن هم از نوع مذهب شیعه که تاریخ خونینی در مبارزه با ستم و ظلم دارد نزدیک می کند.

« در صحنه هایی از فیلم " سفر سنگ" نورپردازی به عنوان نشانه بکار رفته و توانسته است، تصاویر ذهنی فیلمساز را به روشنی عیان سازد... جایی که نور از پشت سر به رضا فاضلی که دستاری سبز بر سر دارد تابیده و سعید راد می گوید:

- نوری که تو صورت این مرد هست، و امیدوارم که قبله ام باشد.» (تهامی نژاد، ۱۳۶۵، ص ۹۸)

در صحنه ای از فیلم مردان نماز می خوانند، در جلوی سنگ، در برابر آنها، اسلحه هایشان دیده می شود. در یک نمای واحد قرآن و شمشیر هر دو به چشم می آیند.

در ادامهٔ داستان وقتی سنگ آسیاب تراشیده شده است، مرد روحانی، صلوات بر پیغمبر می گیرد و سنگ و مردان کشندهٔ آن را از زیر قرآن رد می کند، در صحنه ای از فیلم، در تشویق مرد آهنگر به اقدام و آغاز، مرد زخمی می گوید اگر تو از خانه ات بیرون بیایی خیلی ها به دنبالت می آیند و الله اکبر سر می دهند، و درست همان سال و سال بعد یکی از شعارهای اساسی انقلاب سال ۵۷ مردم، صلوات و الله اکبر بود.

کیمیایی در این فیلم، گفتگوها را به طور دقیق از زبان مردم که برخاسته از فرهنگ مذهبی تشیع و تاریخ خونین و مظلوم آن است، گرفته است، کربلا، عاشورا، امام علی، به عنوان تندیس عدالت و مردانگی، جابجا در سخنان فیلم حضور دارند، در رویارویی مردم و ارباب، جملاتی که رد و بدل می شود قابل تأمل است، آهنگر در برابر ارباب به مردم می گوید: « زمین مال بندهٔ خداس که روش کار می کنه. ما سنگ و نیروی کار و براتون می آریم. این مرد [اشاره به ارباب] نون ترس شما رو می خوره مردم! دستتان را نگذارید تو دست زور. با یزید بیعت نکنید.

یاور: قرآن ما می گه با زور بجنگین. از علی فقط قسم خوردنش مانده، جنگید نشو یاد بگیرین،...» (بالدوکی و شیراوژن، ۱۳۷۷، ص ۱۴۴)

سرانجام سنگ آسیاب، که می تواند نمادی از دشواری حرکت، و ایستادگی و پافشاری عزم و اراده و سرسختی ملت باشد، از بالای تپه به سوی دهکده می لغزد و خانهٔ سفید ارباب را ویران می کند.

در کنار سینمای داستان پرداز، نیم نگاهی کوتاه به سینمای مستند، خالی از فایده نخواهد بود. از آنجا که ذات سینمای مستند، انعکاس بدون واسطهٔ جامعه و موضوع فیلمبرداری است، و تخیل و خلاقیت نویسنده و کارگردان دنیای دیگری را به عنوان مثال و تمثیلی از واقعیت و حقیقت نمی سازد، انعکاس حیات مذهبی مردم ایران، با همهٔ اما و اگرهای سیاست های سینمایی آن روز، چشمگیر و گسترده است تنها نگاهی به نام بسیاری از آنها، بیانگر واضح این حقیقت است.

"خانه خدا" در سال ۱۳۴۵ فیلم مستند توصیفی است که بوسیلهٔ ابوالقاسم رضایی و جلال مقدم ساخته می شود. تهامی نژاد می گوید:

« بسیاری از شهروندان، از جمله والدین من، برای اوّلین بار، به خاطر تماشای گزارش حج تمتع پا به داخل سینمایی گذاشتند که تمام مظاهر معمول را از در و دیوار سالن انتظارش محو کرده بودند.» (تهامی نژاد ، ۱۳۸۱، ص۶۷)

"جام حسنلو"یک مستند تجربی دیگری است که در سال ۱۳۴۶، در کنار نشانگانی از اساطیر و فرهنگ و تاریخ باستانی ایران، از ویرانه های حسنلو، واقع در جنوب دریاچهٔ ارومیه، با قرار دادن روایت حسین منصور حلاج، عارف قرن سوّم هجری از کتاب تذکره الاولیای فرید الدین عطار به یک اثر معرفتی، از انسان، وجود، هستی و حقیقت و رنج آگاهی تبدیل شده است.

"اربعین" کار ناصر تقوایی در سال ۱۳۴۹، همانگونه که از نام فیلم انتظار می رود به سینه زنی ها و مراسم سوگواری و عزاداری های محرّم جنوبی ها و مردمان کار و دریا و لنج و قایق می پردازد.

در مستند "فاجعه کربلا" کار زکریا هاشمی در سال ۱۳۴۸، شجاعت بیان به صراحتی غیر قابل باور می رسد. پس از ظهر عاشورامردم صحنه را ترک می کنند و میدان ده خالی می ماند. مفسر فیلم از گویندهٔ محلی می پرسد:

« ببینم این مردم از تعزیه چی یاد می گیرن؟

– اگه می خواستن یاد بگیرن که تا به حال دنیا عوض شده بود...»

(همان،ص ۱۰۰)

سرانجام باید از فیلم های " باغ سنگی" که در آنجا کیمیاوی دنیای شهادت را در برابر دنیای غیب می گذارد، و تهامی نژاد تلاش می کند این فیلم را به ماجرای خواب حضرت یعقوب در سفر پیدایش که هنگام سفر از کنعان، در راه بر سنگی سر می گذارد و می خوابد و در خواب نردبانی را می بیند که از آن محل تا آسمان و بهشت کشیده شده است و ماجراهای آن پیوند بزند. و فیلم " یا ضامن آهو" و " پ مثل پلیکان" یاد کرد. که در آنها، حرم، زیارت، پارچه گره زدن، دق الباب، سینه زنی، نوحه خوانی، توسل، برافروختن شمع، تلاش برای ارتباط شهودی و رسیدن به مرحلهٔ حضور قلبی انجام می گیرد، سرانجام با صدای ناگهانی نقاره، در یا ضامن آهو، یا شروع صدای طبل ها در پ مثل پلیکان، انتظار به پایان می رسد و با آمدن عنصر تمثیلی دیگری به صحنه خورشید، لحظهٔ واقعه، لحظهٔ ارتباط دنیای شهادت با دنیای غیب، تصویر می شود.

درحال و هوای تولید مستندهایی از این دست، باید یادی از مستند" رقص درویشان" کار سهراب شهید ثالث در سال ۱۳۴۸ کرد که این مستند صحنه هایی از مراسم ذکر و سماع دراویش در خانقاهی در غرب کشور را نشان می دهد. بدون شک دراویش و خانقاه، بر بنیان های باورهای مذهبی جوانه زده اند و بالیده اند.(دهباشی، ۱۳۷۸، ص۹)

سرانجام با اشاره به تجربه های علی حاتمی که داستانهایی از مثنوی معنوی مولانا را برای تلویزیون ملی در سالهای آغازین دههٔ پنجاه، به تصویر می کشود داستانهایی همچون" سلطان و کنیزک" ، " طوطی و بازرگان " ، " پیر چنگی" ، " صوفی" ، " خلیفه

و اعرابی" ... (حیدری، ۱۳۷۵، ص ۳۶۱) و نصیب نصیبی که مستند " معبد آناهیتا" یکی از کارهای اوست، سخن از سینمای قبل از انقلاب را به پایان می بریم و به سینمای بعد از انقلاب اسلامی، می پردازیم.

در فضایی اینچنین، که رژیم می کوشید با فیلم هایی مستهجن و بی پرده که به فیلم فارسی مشهور شده بودند، اخلاق و عفت جامعه را به سوی بی بند و باری و توغل در نفسانیات و لذات زود گذر دنیایی و شهوانی سوق دهد، و به کمک فیلم های وارداتی فرهنگ غرب و شرق را جانشین فرهنگ دیر سال اسلامی بکند، و در شرایطی که فیلمسازان مستقل و مسؤول و دردمند و آگاه می کوشیدند این ابزار قوی را از دست، کافه، رقص و خواب و خیال و تفریحات مبتذل نجات دهند، انقلاب اسلامی از راه فرا رسید و باران طهارت بخش و حیات آفرین انقلاب بر پیکر آلوده و بیمار سینمای فارسی باریدن گرفت.

یکی از جاهایی که در جریان انقلاب، آماج خشم مردم انقلابی بود، سینماها بود. مردم که سینمای شاه را مرکز رواج فساد، گناه و آلودگی می دانستند، در روزهای پرتموج انقلاب بسیاری از مراکز سینمایی را به آتش کشیدند، آنها با این عمل انزجار خود را از سینمای مبتذل و دست اندرکاران و تولید کنندگان بی اخلاق آن اعلام کرده بودند.

اکنون انقلاب پیروز شده بود و با وجود آنکه نظر امام دربارهٔ سینما در دهم آبان سال ۱۳۵۷ قبل از پیروزی بوسیلهٔ روزنامهٔ گاردین منتشر شده بود:

«ما با سینماهایی که برنامهٔ آن ها، فاسد کنندهٔ اخلاق جوانان و مخرب فرهنگ اسلامی باشد، مخالفیم، امّا با برنامه هایی که تربیت کننده و به نفع رشد سالم اخلاقی و علمی جامعه باشد، موافق هستیم.» (طالبی نژاد، ۱۳۷۷، ص ۵)

و جمله انقلابی و برندهٔ امام که در بهشت زهرا با صدای رسا اعلام کرده بود:

« ما با سینما مخالف نیستم، با فحشا مخالفیم.» سینما حیران مانده بود و جامعه و فضای انقلابی آن دربارهٔ سینما به یک تصمیم درست و راهکاری روشن نرسیده بود.در یکی دو سال اوّل، مسؤلیت سینمای کشور در یک سردرگمی از اداره ای به اداره ای دیگر پاس داده شد.

جشنوارهٔ فیلم های کودک و نوجوان در آبان ۱۳۵۸ شکل گرفت. جشنوارهٔ میلاد در سال ۱۳۶۰ بوجود آمد، جشنوارهٔ محراب در سال ۱۳۶۰ سینماگران آما تور را به دورهم فرا خواند. و سرانجام جشنوارهٔ هنری فیلم فجر، از دوازده بهمن تا بیست و دوّم آن در سال ۱۳۶۱ آغازی شد برای انسجام، بررسی و نگاهی بهتر. بنیاد سینمایی فارابی در سال ۱۳۶۲ به عنوان یک سازمان مستقل که می توانست بازوی وزارت ارشاد در سامان دادن به صنعت و هنر سینما باشد، شروع به کار کرد.

حوزهٔ هنری که بعدها به سازمان تبلیغات اسلامی پیوست به روی کار آمد، بخش فرهنگی هنری، دفتر تبلیغات اسلامی حوزهٔعلمیه قم، فعالیت گسترده ای را جهت آشنا کردن طلاب حوزهٔعلمیه قم با هنر و بویژه سینما آغاز کرد.

بلافاصله بعد از پیروزی جنگ شروع شد، و این خود می توانست منبع عظیمی از الهام و موضوع و سوژه در اختیار هنرمندان قرار بدهد.

از ۵۲۴ سینمای فعال، بیش از ۲۰۰ سینما در کوران حوادث انقلاب طعمهٔ حریق شده بودند و سینماهای باقی مانده با فیلم هایی از سینمای مبارز قبل از انقلاب، البته با جرح و تعدیل هایی، و بیشتر فیلم های وارداتی جهان شرق، عموماً با ایدئولوژی های چپ و مارکسیستی ارتزاق می شدند. فیلم هایی همچون "زِد" اعتراف، حکومت نظامی ، کودتا، شب روی شیلی، نبرد الجزایر و محمد رسول الله پردهٔ سفید سینما را رنگ می زدند. نگاهی به آمار فیلم های خارجی، قابل توجه است:

« در فاصلهٔ مهر ۱۳۵۹ تا آبان ۱۳۶۰ شوروی با ۷۵ فیلم، ایران ۴۰ فیلم(محصول پیش از انقلاب و پس از آن) امریکا ۲۵ فیلم، انگلستان ۲۲ فیلم، ایتالیا ۳۹ فیلم، فرانسه ۱۳ فیلم، یوگساوی ۷ فیلم، کرهٔشمالی، کوبا و رومانی ۴ فیلم» (همان ، ص۱۱)

در چنین فضایی، بدون شک عوامل سینمای فارسی قبل از انقلاب، با توجه به تسلطی که بر صنعت سینما داشتند و نبض گیشه را می فهمیدند، تلاش کردند با نقابی تازه و همسویی با زمان و اقتضائات آن، در سینمای بعد از انقلاب جای پایی برای خود باز کنند، فیلم هایی همچون فریاد مجاهد، و برزخی ها و دادا، ودست شیطان و آفتاب نشین ها و... از آن دسته بودند که هر کدام عکس العمل های متفاوتی را در میان مطبوعات و متخصصان فن برانگیختند، در این میان فیلم برزخی ها به کارگردانی ایرج قادری و همهٔ عوامل سازندهٔ آن به شدت از سوی محافل هنری انقلاب و مطبوعات انقلاب، در هجوم انتقادهای سخت، قرار گرفت. این امر به خوبی نشان داد که سینمای بعد از انقلاب از هر گونه قرابتی، با اسلاف قبل از سال ۱۳۵۷ به شدت بیزار است. و فرزندان انقلاب، هنر آن را از هر گونه ویروسی که امکان آلودگی دارد پاس می دارند.

با صرف نظر از نخستین فیلم ها که به نوعی فرصت طلبی محسوب می شدند، فیلم هایی مثل راهی به سوی خدا، خشم الهی، شجاعان ایستاده می میرند،انفجار، سرباز اسلام، مسافر شب، کرکسها می میرند، سیم خاردار، قیام، افیون، برزخی ها و... می توان گفت فیلم خونبارش ساختهٔ امیر قویدل، نخستین فیلمی بود که به واقعیت ها و حوادث انقلاب اسلامی درست نزدیک می شد و آنها را قاب می گرفت. در این فیلم که فیلمنامهٔ آن در صدا و سیمای انقلاب تصویب شده بود، یک رخداد انقلاب اسلامی در هفده شهریور، فرار سربازها ازارتش شاه و پیوستنشان به مردم، با شخصیت های واقعی، بازسازی شده بود.

فیلم توجیه، به عنوان نخستین فیلم داستانی حوزه هنری، با کارگردانی مخملباف ساخته شد ولی به خاطر ضعف های عمدهٔ فیلم که از نبود شناخت کافی سازندگانش از رسانهٔ سینما مایه می گرفت توفیق لازم را به دست نیاورد. بعد از توجیه، مخملباف" توبه

نصوح" ، "استعاذه" و " دو چشم بی سو" را ساخت. این فرصتی طلایی بود که انقلاب در اختیار جوانان، وبویژه شخص مخملباف قرار داده بود تا با خیال راحت برای رسیدن به سینمای مقبول انقلاب اسلامی، به دور از هر گونه نگرانی گیشه، بافراخبالی تمرین کنند.

در این میان " خانۀ آقای حقدوست" در صدا و سیما ساخته می شود، نخستین اثر کمدی بعد از انقلاب، فیلمی در نهایت سادگی، کم خرجی و مورد پسند عموم تماشاگر.زمان گذشت و بنیاد سینمایی فارابی با مدیریت درست و قابل تحسین و حمایت مسئولین درجۀ اوّل زمان که هنر و سینما را می فهمیدند، سقف تولید را بالا برد، و در همان یکی دو سال اوّل سینما های کشور از نمایش فیلم خارجی بی نیاز شدند و در سال ۱۳۶۴ فیلم های شهر موش ها، گل های داوودی، عقاب ها، تاراج، و مردی که زیاد می دانست، رقم فروش هفت میلیون تومان در نمایش نخست را به دست آوردند و با احتساب فروش در شهرستان ها، برخی از آن ها، به ویژه سه فیلم اوّل، نزدیک به بیست میلیون تومان فروش داشتند، که نسبت به سقف هزینۀ تولید در آن زمان (حداکثر پنج میلیون تومان) رقم قابل توجهی است.(طالبی نژاد، ۱۳۷۷، ص۵۵) این شکستن رکورد سقف فروش در تاریخ سینمای ایران تا آن روز بی نظیر بود.سینمای نوزاد انقلاب حالابر روی پاهای خود راه می رفت. سینما حد و مرز خود را شناخته بود. جشنواره ها، همایش ها و پژوهش هایی که دربارۀسینمای دینی جریان داشت در کنار نقدها و تمرین های عاشقانۀ هنرمندان جوان، همراه با تجربه های سینمای جدی و روشنفکر قبل از انقلاب، سینمای انقلاب را در رشد و کمال، یاری کرده بود.

اکنون مخملباف با دستفروش، بایسیکل ران، ناصر الدین شاه اکتورسینما، عروسی خوبان، نوبت عاشقی و هنر پیشه، و عباس کیا رستمی" با خانۀ دوست کجاست؟" ، "کلوزآپ" ، "زندگی و دیگر هیچ" " وزیر درختان زیتون" و... در محافل جهانی شناخته شده بودند، و بیضایی با کارهایی همچون " مرگ یزدگرد" ، " شاید وقتی دیگر" ، " مسافران" و " باشو غریبه کوچک" و... مهرجویی با " اجاره نشین ها" ، " هامون" ، "سارا" ، " پری" ، " بانو" و... کیمیایی با " سرب" ، " تیغ و ابریشم" ، " گروهبان" و...و

حاتمی کیا با "دیده بان" ، "مهاجر"، " از کرخه تا راین" و... مجیدی با " رنگ خدا"، " بچه های آسمان" ، " آواز گنجشک ها" و... ملا قلی پور با " بلمی به سوی ساحل" ، " پناهنده" ، " پرواز در شب" و ... و سینما گرانی همچون تقوایی، نادری، رخشان بنی اعتماد، تهمینه میلانی و آوینی با روایت های فتحش و... صف سینمای انقلاب را درخشنده تر از همیشه به پیش می راندند.

در سینمای جنگ، حاتمی کیا، نخستین کسی است که صمیمانه به واقعیت جنگ نزدیک می شود. او بدون اینکه دچار شعارگویی و خیال پردازی شود، از آنجا که خود در جنگ حضور داشته است، و همراه با گروه روایت فتح از چشم دوربین نیز جغرافیای جنگ را تماشا کرده بود، در نهایت سادگی و صمیمیت ، یک رزمندۀ واقعی را با همۀ ترس ها و آرزوها و باورهایش به تصویر می کشد. دیده بان که در فیلم به عمده عارفی نامیده شده است در سیری ساده، طبیعی و انسانی به فرجام وصالیعنی شهادت می رسد:« او در ابتدای مأموریت- عزیمت از منطقه ای به منطقۀ دیگر جبهه- از مرگ می هراسد و می گریزد و این ترس و گریزی طبیعی و انسانی است؛ مرتب خمپاره در کنارش منفجر می شود و او با موتورش ترسان به جلو می رود. پس از دیدن عده ای از همرزم هایش که زخمی شده اند، نیاز بقیه را به خود در منطقۀ دیگر بهتر درک می کند و برای یاری به آن ها، در رفتن شتاب می کند، اما همچنان مضطرب و ترسان است، به خصوص این که موتورش را در همین اثنا از دست می دهد و بالاجبار پای پیاده و تنها عازم منطقۀ جدید می شود. دوربین روی دست نیز ترس و ضعف و کشمکش درونی او را به خوبی القا می کند. دیده بان از ترس مرگ، سر به زمین می ساید، خمپاره ای در کنارش می افتد و عمل نمی کند. او می گرید و گریان برمی خیزد و دوباره نگاهی به خمپارۀ عمل نکرده می اندازد. باد هم از جلو مانع پیشروی او است، اما به زودی پس از غلبۀ نسبی بر ترس و ایجاد دگرگونی روحیش، همین باد با وی همراه می شود و او را به جلو سوق می دهد. پس از نخستین تجربۀ مرگ، ترس او کم رنگ می شود. صدای خمپاره ها که دم به دم در کنارش فرو می افتد، بدل به مارش نظامی جمعیتی بزرگ می شود و

او خود را جمعیت می بیند؛ جمعیتی از یاران و همرزم هایش. نماهای پاهای دیده بان، او را مصمم می نمایاند و راه رفتن به دویدن و سرانجام به پرواز می انجامد، با لبخندی فاتحانه. و دوربین از زیر به بالا می رود و او در آسمان می گیرد. دوباره خمپاره ای در کنارش فرو می افتد و باز عمل نمی کند؛ تجربهٔ دیگری از مرگ. دیده بان در کنار گودال آبی به زمین می افتد و با دست تلاش می کند چیزی را در آب ببیند؛ شاید چهرهٔ معصوم خود را یا نوری یا لبخندی یا ... . گریان برمی خیزد و نگاهی دوباره به خمپارهٔ در آب می اندازد. صدای خنثی شدن آن، حس نزدیکی مرگ را به خوبی می رساند. او مرگ را تجربه کرده، اما هنوز انتخاب نکرده، لذا مرگ هم به سراغش نمی آید. جاده از نگاه او به سرعت پیش می رود. این اغراق در پیشروی به منظور القای روحیهٔمصمم و عزم او است. تمام این سیر دگرگونی انسانی، با تصاویر سادهٔ سینمایی، بدون شعار و دیالوگ به ما منتقل می شود، و گویا و شفاف هم منتقل می شود و حس به خوبی از کار در می آید، و این یعنی تمام حرف در سینما.» (فراستی، ۱۳۸۹، ص۶)

اینگونه او به شهادت از نوع انتخابی اش دست می یابد، اکنون او در شرایطی ، ناگزیر به انتخاب مرگ است. او وقتی در محاصرهٔدشمن قرار می گیرد یا باید با ذلت تسلیم می شد، یا خودکشی می کرد. خودکشی با باورهای او متناقض بود، او مرگی حماسی را برمی گزیند و با دادن گرانی مکانی که خود در مرکز آن ایستاده است و در دورتادورش دشمن بعثی صف بسته است صحنهٔ مرگش را در نمایی که خورشید از پشت سرش می تابد و در مکانی برتر از دشمنانش قرار دارد و لبخند پیروزی بر لبانش گل داده است، به زیباترین لحظهٔپرشکوه حیاتش، لحظهٔ شهادت تبدیل می کند.

او در مهاجر به خوبی نشان می دهد که رزمندگان اسلام برای کشتار به جبهه نرفته اند، آنها می خواهند از مرزهای خود دفاع کنند و درر این راه با تلاش آگاهانه به انسان که مخلوق خداست احترام می گذارند، و اگر قرار است برجی از دشمن ویران شود و به آتش کشیده شود، حتّی در لحظات آخر حمله، اگر سربازی از دشمن، یک انسان، بر

روی برج دیده شود شلیک را متوقف می کنند و منتظر می مانند تا برج خالی از هرگونه موجود زنده، طعمهٔ انفجار و حریق شود.

حاتمی کیا در فیلم از کرخه تا راین، با کشاندن رزمندگان مجروح به آن سوی مرزها تا ساحل راین در سرزمین آلمان، دوباره به انسان و هستی پیچیده و چند بعدی او نزدیک شد و دردمندی و فریاد مظلومیت در گلو ماندهٔ رزمندگان انقلاب اسلامی ایران را به تصویر کشید و با قرار دادن سعید و نوذر در برابر هم، راه هر گونه انتخابی را برای انسان، باز گذاشت و توانست یک بار دیگر در جمعی از خواهر و برادر و دوست مخالف، بحث عشق و عقل را به نیکی بپردازد.

بیضایی در با شو غریبهٔ کوچک، از جنگ می گوید از ستم، ویرانی و مصیبت های آن، او در این فیلم غربت و آوارگی انسان ایرانی، و سرانجام به سامان و مهربانی رسیدن او را در آغوش مادر که می تواند نمادی از وطن باشد به نمایش می گذارد.

باشو نوجوان جنوبی در هنگامهٔ بمب باران های جهنمی جنوب، به کامیونی پناه می برد، و فردا از خطهٔ سرسبز وبهشتی شمال، سردر می آورد. بیضایی او را در برابر سوسن تسلیمی قرار می دهد، مادری که شوهرش در جبههٔ جنگ است و اکنون باید با پسر بچه ای گنگ و غریبه به ارتباط و تفاهم برسد. ماجرا کاویدن انسان است و مصائب و نیازهای آن و درد غربت او بر روی زمین.

در روند تفاهم یکی از صحنه های زیبای داستان اتفاق می افتد، در جریان یک کشمکش با بچه ها، باشو به زمین می خورد و کتاب فارسی ابتدایی را که از دست بچه ها به زمین افتاده است برمی دارد، اکنون او به زبان فارسی صفحهٔ فرزندان ایران را می خواند.

اینگونه بیضایی بر وحدت ملی ایران تأکید می کند. ما همه با هر رنگ پوستی که داریم، از جنوب تا شمال از شرق تا غرب، و با هر زبان و گویشی، فرزندان یک کشوریم، فرزندان یک میهن، فرزندان ایرانیم. باشو اکنون می تواند کلمات شمالی را یاد بگیرد، مرغانه، داس و... و خود خدمتگزار و در مراحلی، حامی مادری باشد که شوهرش

در جبهه است. جنگ تمام می شود. پدر خانواده برمی گردد با دستی از دست داده، و باشو که جنگ خانه، کاشانه، پدر و مادر و خواهرش را با بی رحمی از او ستانده، در آغوش مادری مهربان و پدری زجر کشیده از جنگ به آرامش می رسد.

اینگونه باشو فیلمی می شود انسانی، وطن دوست و مهربان، فیلمی که در آن وحدت، یکپارچکی، انسانیت ملت ایران به نمایش درمی آید و با دعوت به مهر و عاطفه، فریاد سرمی دهد: دست در دست هم دهیم به مهر، میهن خویش را کنیم آباد.

با وجود مجال اندک، باید از " بچه های آسمان" بنویسم، بچه های آسمان مجید مجیدی، که حالا دیگر بچه های آسمان سینمای ایران، سینمای آرمانی، ملی، و متعهد انقلاب اسلامی ایران است.

فیلم در عین اینکه فقر موجود را نشان می دهد با ورود به دنیای پاک کودکانه، قاب هایش را با یک شادی ساده و صمیمی می آکند. خواهر و برادری برای رفتن به مدرسه فقط یک جفت کفش کنافی پاره پوره دارند. آنها در صحنه ای از فیلم کفش ها را می شویند،و این شستن با طراحی درست صحنه، صدا، موسیقی، بازی حباب ها و تدوین کامل، شادی کودکانه ای را می آفریند که تکیه بر آسمان دارد و این همان شادی است که دین مومنان و باور کنندگان را به سوی آن هدایت می کند. زیستن شاد و امیدوار، در هر شرایطی باتکیه بر آسمان ،در این فیلم شمال شهر نیز تصویر می شود. طبقهٔ متمول در برابر طبقهٔ فقیر دیده می شود. امّا این نگاه، نگاهی سیاه، که کینه بیاورد و تنفر بزاید نیست. نگاه، نگاهی انسانی است که فقط می تواند با پشتوانه جهان بینی مذهبی و دینی، یک نگاه برخاسته از باور به خداوند و مشیت او، بوجود بیاید.

پدر مردی زحمتکش و متعهد است که با امانت داری و ادب، دشواری های زندگی را می پذیرد، با صاحبخانه برخوردی درست و حق به جانب دارد، با بچه ها و خانواده اش مهربان است، و بچه ها بی آنکه از او بترسند، با یک شرم و حیای ذاتی، شریک غم ها و شادی های خانواده اند، و تصمیم آنها برای کفشدار شدن از مسیر یک مسابقه، مسابقه ای که به خاطر جایزه اش، یک جفت کفش، مقامم سوّم آن را می خواهند نه

مقام اوّلش را، دست به دست هم می دهد و از این فیلم، به راستی نمونه ای والا برای سینمای مذهبی می سازد. مکان های فیلم، آن خانه، پنجره ، کوچه های تنگ و دالان های تاریک، همه دست به دست هم می دهندو تماشاگر را به سوی آن حوض آبی، با آن ماهی های قرمز پیش می برند، تا علی پاهای تاول زده اش را در آب حوض فرو برد، و تماشاگر در نمایی از بالا، او را در مرکز هستی ببیند که تمام ذرات جهان و ماهی ها شعورمند شده اند، و به چنین پاهای فداکار و بخشنده بوسه می زنند. نام دو بازیگر کوچک آن علی و زهرا، در آن خانۀکوچک ، با آن همه عشق و عاطفه و ایثار و مهربانی، خود می تواند کتاب حجیمی باشد برای سخن، چنین است که مسعود فراستی می گوید:« باز هم می گویم بچه های آسمان فقط یک فیلم خوب، عمیق، زیبا، و آرمانی نیست،که همۀ اینها هست، بلکه بیش از این ، به باور من،نوعی متر است، معیار است... برای تشخیص یک سینمای آرمانی و ملی... با پشتوانۀجدی اعتقادی، اما بدون شعار... به باور من بچه های آسمان از بهترین فیلم های تاریخ سینمایی ایران است... .»
(فراستی، ۱۳۸۹، ص ۳۷۳)

مجیدی در فیلم رنگ خدا، دیدن و ندیدن را به نمایش می گذارد، ممکن است چشم هایی از نظر زیست شناسی سالم باشد و نگاه کند و دنیای مادی، طول و عرض و ارتفاع را ببیند، امّا در واقع ازدیدن خیلی از زیبایی های نورانی محیط اطراف خودد کور باشد. و همیشه اسیر تاریکی ها و سایه ها باشد همچون پدر سالم محمد پسر بچه فیلم رنگ خدا و ممکن است چشم هایی از نظر زیست شناسی کور باشد، طول و عرض و ارتفاع و جهان پر از نور و رنگ را درک نکند، امّا ببیند، همچون محمد، پسر کور پدر سالم فیلم رنگ خدا.

رنگ خدا یک باور شناخته شدۀ فرهنگ دینی را، که خدا در همین جا در همین نزدیکی است .خداوند در تمام هستی سریان دارد و میتابد، اگر چشم دیدن داشته باشیم و دیده بگشاییم به راحتی می توان آن را دید، لمس کرد و از حضور رنگ های وجود او

غرق شادی و سرور و لذت شد، با جدیدترین و سایل روز، دوربین و با مدرن ترین منطق و شکل و زبان هنری، سینما، بیان می کند.

محمد جهان و هستی را لمس می کند او با گوش و انگشتانش جهان را به تماشا می نشیند و مخاطب از پشت شانه های محمد، جهان را که تجلی خداست با همهٔ رنگهایش می بیند امّا نه با چشم های سر او که با چشم دل او.

فیلم از زمین آغاز می شود به آسمان بر می شود، نرم نرمک به زمین برمی گردد و با نور دستهای تماشاگر محمد، بسته می شود.

بدیهی است اگر بخواهیم از تک تک فیلم های بعد از انقلاب حتّی بی آنکه وارد جزئیات شویم سخن بگوییم، مقالهٔ حاضر به ده ها کتاب در کنار ده ها کتاب دیگری که چاپ شده است تبدیل خواهد شد، ضمن اینکه علاقه مندان را به مطالعهٔ آنها حواله می دهم، اجازه می خواهم سخنی فشرده از سینمای مستند بعد از انقلاب، سخن را با یک جمع بندی به پایان ببریم.

اگر از فیلم های مستند پراکنده ای که راه پیمایی های مردم، حوادث انقلاب، و چند صدایی انقلاب را در جنگ با امپریالیسم جهانی تصویر می کرد بگذریم، با صدور فرمان امام خمینی مبنی بر تأسیس جهاد سازندگی(تیر ماه ۱۳۵۸) واحد تلویزیونی جهاد سازندگی شکل گرفت و سینما گرانی همچون محمدرضا اسلاملو، بهروز افخمی، منوچهر مشیری و ... و سرانجام سید مرتضی آوینی با دو کار " شش روز در ترکمن صحرا" و " سیل در خوزستان" به واحد تلویزیونی جهاد پیوستند. با روی کرد جهاد به سوی مردم محروم و کشاورزان دوربین هم به راه افتاد و فلیم های " حدیث درد" در جاسک و " قصهٔ ما این بود" در قروهٔدامغان ساخته شد.(تهامی نژاد، ۱۳۸۱، ص ۱۳۰) در همان سالها، عباس کیارستمی، در کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان، فیلم مستند " قضیه شکل اوّل، شکل دوّم" را ساخت و محدرضا اصلانی فیلم " کودک و استثمار" را در کانون ساخت، ادامهٔ این حرکت یه فیلم " کوره پزخانه" کانون رسید که محمدرضا مقدسیان آن را در سال ۱۳۵۹ ساخت او در این فیلم از استثمار کودکان و کار طاقت

فرسای آنان در کوره آجرپزی سخن گفت و فیلم در همان سال جایزۀ بهترین فیلم مستند فستیوال مسکر را به دست آورد.(همان، ص۱۳۲) جنگ شروع شد. هیجان جبهه و غیرت دفاع از وطن و انقلاب به جوش آمد، اوّلین گروه سینمایی یا کارگردانی محمود بهادری فیلم کوتاه " خرمشهر، شهر خون، شهر عشق" را ساختند که در اوّلین جشنوارۀ فیلم فجر برندۀ جایزۀ بهترین فیلم مسند کوتاه جنگ تحمیلی شد. با شروع جنگ واحد تلویزیونی جهاد در اختیار جنگ قرار گرفت و در کنار ساخت فیلم های مستند جنگی، مؤسسه روایت فتح در جهاد سازندگی شکل گرفت.

نام سید مرتضی آوینی، سید شهیدان اهل قلم، با همین فیلم ها، تا دورترین آبادی های ایران، به تسخیر دلهای مردم مسلمان و انقلابی ایران رفت.

آوینی در مصاحبه ای مفصّل، دربارۀ گفتار فیلم های روایت فتح می گوید: « گفتار فیلم ها در روایت فتح، از یک سو دارای جنبه ی توصیفی است، یعنی صحنه های موجود در فیلم را توصیف می کند، و ارتباط موضوعی صحنه ها را با یکدیگر توضیح می دهد، و از طرف دیگر، گفتار سعی می کند با ذکر ماهیت تاریخی اتفاقات و ارزش آن در جهت اقامه ی عدل و قسط در سراسر جهان، عمق تاریخی صحنه ها را ارائه کند . مخاطب خویش را همواره ناظر بر این اعماق، نگاه دارد.» (بابایی، ۱۳۸۳، ص۹۶)

او در رابطه با روانشناسی انسان و فطرت ذاتی بشر وارتباط آن با فیلم های مستند خود می گوید:«...ما معتقدیم که فطرت الهی بشر، لاجرم در مقابل حق خاضع است و آن را خوب می شناسد، بنابراین سعی می کنیم هرگز از جاده ی عفاف و بیان حقیقت، خارج نشویم و دروغ نگوییم، بنیان کر ما از نظر روانشناسی فیلم، همین فطرت است.(همان، ص ۹۸)

سخنان شهید آوینی هر چند دربارۀ فیلم های روایت فتح گفته شده است، امّا از یک نظر کلی تر، می توان گفت زاویۀ دید وجهان بینی و سمت و سوی نگرش هنرمندان مسلمان را در ارتباط با دوربین و سینما بیان می کند. او دربارۀ نمایش اسلحه، جنگ، حادثه و اتفاقات هیجان آفرین کاذب می گوید:

« ... ما برای جلوگیری از حکومت شیطان بر جهان، و اقامه ی عدل و قسط چاره ای نداریم جز اینکه با دشمن حق قتال کنیم. این مجموعه ی اعتقادات در تدوین فیلم های روایت فتح تأثیر اساسی دارد. در هیچ یک از فیلم ها نیست که ما به خود جنگ و یا ماشین و ابزار جنگ اصالت داده باشیم، همواره ایمان رزمنده هاست که اصالت دارد.به همین ترتیب از شجاعت های کاذبی که معمولاً در فیلم های آمریکایی شاهد آن هستیم، پرهیز داریم. شجاعت مؤمنانه از یقین {دینی به خدا} ناشی می شود، نه از جنگ طلبی و ماجرا جویی و عجب و تکبر.» (همان، ص۹۹)

به این ترتیب فیلم های مستند روایت فتح، در جهت نشان دادن ایمان مذهبی رزمندگان و باور آنها به اسم های زیبای خداوند و تلاش آنها در جهت استقرار این اسمهای متبرک، مقدس و زیبا بر روی، حرکت می کنند. شاید از این نظر بتوان گفت مستندهای جنگی بعد از انقلاب سینمای ایران، سالم ترین و بی نظیرترین مستندهای جهان باشند که در آنها جنگ طهارت با آلودگی و ناپاکی، جنگ برای نفی زور و ستم، اقامهٔ قسط و استقرار صلح پایدار، به تصویر کشیده شده است.

بدون شک پشتوانه توفیق فیلم های روایت فتح در ارائه درخشان نبرد ایمان بسیجیان مسلمان این اعتقاد پاک آوینی است:

« آنچه که جبهه های جنگ ما را از دیگر جبههای جنگ در سراسر دنیا، جدا می کند و به آن چهره ای خاصی و روحانی می بخشد، این است که این جنگ از عمیق ترین اعتقادات ایمانی ملت ما برخاسته است... انگیزه ی ما از شرکت در جنگ قدرت طلبی نیست، ما معتقدیم که این جنگ نبرد بین حق و باطل است. و این راهی که ما طی می کنیم رائه ی همان راهی است که انبیای الهیی از آغاز هبوط بشر بر کره ی زمین برای تکامل و تعالی معنوی بشر و برقراری قسط و عدل در پیش گرفته اند.»(همان،ص ۱۰۵)

با تأمل در جریانات سینمایی و آرمان های انقلاب، به راحتی روشن می شود که انقلاب اسلامی قرارداداهای نا نوشتهٔ سینمای فارسی قبل بهمن ۱۳۵۷ را در کوبید. سینما،

با تعطیل کردن کافه ها، کاباره ها، مشروب فروشی ها، و موسیقی و رقص حرام، با دعوت جامعه و هنر به سمت عفت و تقوا، برهرگونه تصویری که باعث تحریک و عصیان نفسانیت مخاطب می شد و با سوء استفاده از انگیزه های غریزۀجنسی و نفسانی و شهوی تماشاگر، از او برده ای می ساخت برای سینمایی پوچ و بی محتوا خط بطلان کشید، و با از میان برداشتن صحنه های خشونت، بویژه زد و خوردهای دروغین و بی اساس قهرمان فیلم فارسی با مردان شرور و به اصطلاح لات فیلم، عناصر و عوامل مسحور کننده و مخدر سینما را از آن گرفت و سینما و سینماگران را در تلاش برای بقا، به سوی هنر راستین و اصیل در تحلیل انسان و جامعه فرا خواند.

اکنون سینماگران در برابر هر عامل کاذب و سهل الوصول، به نوعی از سوی مخاطب انقلابی و به نوعی از سوی قوانین اداره جات ناظر هنر و سینما، با ممنوعیت روبرو بودند، سینما هنر گرانی بود و توجه به گیشه و ایجاد علاقه و جذبه برای مخاطب، نقش اساسی در آن داشته و دارد. باید کاری می شد. انگیزه ها جوانه داد و خلاقیت ها شکفت و توجه به درام و زیر بنای اساسی آن یعنی تضاد، تضاد و نبرد انسان با انسان، انسان با محیط و جامعه، انسان با طبیعت، و بخصوص ستیز انسان با خویشتن، زمینه های اصلی آفرینش های سینمایی را فراهم آورد. جامعۀ پویای ایران بعد از انقلاب، با جنگی که بر او تحمیل شده بود، و با روی گردانی ذهن و اندیشۀ این جامعه، از خواب و خیال و رؤیا و تخدیر، و توجه به واقعیت های تلخ و شیرین و خشن و ملموس خود و اطراف، سینمای ایران را خیلی زود در ردیف محبوبترین سینماهای جهان قرارداد. سینمای انقلاب با نزدیک شدن و جهت گیری به سوی واقعیت ها، در موضوعات سیاسی به آثاری چون "مرگ یزد گرد" بیضایی، "حاجی واشنگتن" حاتمی، بایکوت و بسیاری از فیلم های مخلباف و فیلم هایی همچون شیر سنگی، میرزا کوچک خان، توهم ، شیلات و... دست یافت، درسینمای جنگ با کارگردان هایی همچون حاتمی کیا، درویش، ملاقلی پور،و... جنگ از ابعاد گوناگون بویژه از منظر انسانی مورد کاوش قرار گرفت. در سینمای خانواده، زن، و اخلاق بیشترین فیلم ها پرداخته شده است و از آن میان می

توان از مترسک، گل های داوودی، بی بی چلچله، بگذار زندگی کنم، ایستگاه، طوبی، بچه های طلاق، ریحانه، زمان ازدست رفته و مادر، دندان مار، رابطه، مادیان، شیرک، جهیزیه برای رباب و... را نام برد.در سینمای کودک و نوجوان، شهرموشی ها ، گلنار، کارگاه ۲، شنگول و منگول، دزد عروسک ها، سفرجادویی، گربهٔ آوازخوان علی و مخول جنگل، شهر در دست بچه ها و... باروی کردایجاد لحظات شاد برای بچه ها ساخته شد.

در فیلم های عرفانی، می توان از هبوط، دو چشم بی سو،(در جهت ایمان به معجزه) دلشدگان، جستجوگر، یا دو دیدار، مسافران مهتاب و هامون (در پرداختن به خویشتن و اعماق خود، هر چند می توان آن را به نوعی فیلم روان شناسانه به حساب آورد.) و... نام برد.

در اسلوب کمدی می توان از اجاره نشین ها، ناصر الدین شاه اکتورسینما، خارج از محدوده، زرد قناری، کفش های میزا نوروز، دیگه چه خبر؟، گراند سینما، خواستگاری و مجموعهٔ تلویزیونی قصه های مجید و سریال های طنز و کمدی مهران مدیری و... نام برد.

آنچه مهم است توجه این نکته است که در همهٔ موضوعات و با همهٔ فیلم ها، واقع گرایی از اساسی ترین و ویژگی های سینمای بعد از انقلاب استبعد از واقع گرایی می توان به زن و نقش آن در سینمای بعد از انفلاب به عنوان یک ویژگی نگاه کرد. انقلاب زن را از عروسک پشت ویترین سینما بودن نجات داد. به تبع همین امر، زن از مزد و رکافه بودن، و از عروسکی بی اختیار بودن که با نمایش جاذبه های زنانهٔ خود، از رنگ تفریح بودن و عامل جذابیت های کاذب، رهایی پیدا کرد. و دوش به دوش مرد، به عنوان یک انسان، به عنوان عضوی از اعضای جامعه، در رابطه با حقوق فردی، روانشناسی انسانی، حقوق اقتصاد و اجتماعی یک انسان، در فیلم های بعد از انقلاب در عرصه تحلیل و بررسی قرار گرفت. بگذریم از به عنوان یک سینماگر در تولید فیلم ها با موفقیت گام برداشتند، در متن داستان فیلم نیز به عنوان یک انسان مورد توجه قرار

گرفتند، و شاید بتوان گفت از نظر موضوعات محوری، بیشترین سهم را در سینمای بعد از انقلاب داشته اند.

در این خصوص می توان به زن و شخصیت آن در فیلم های حاتمی کیا، رخشان بنی اعتماد، در سه گانه داریوش مهرجویی، بیضایی، مسعود کیمیایی، تهمینه میلانی و... رجوع کرد.

در این خصوص شورای فرهنگی اجتماعی زنان که در کتاب نمای آبگینه مقالات همایش زن و سینما را جمع کرده است مدعی است:

« سینما باید با نگاه معرفت شناختی براساس خاستگاه و مبانی برگرفته از اسلام ناب، به زن در محصولات خود بنگرد. شخصیت زن را از پیرایه ها و رسوم بدوی و خرافی گذشته پاک نماید و پیشرفت های زنان را به عنوان محور اصلی در توسعه کمی و کیفی، فرهنگ و معنویت، تربیت نیروی انسانی بالنده و پویا به تصویر بکشاند و از این رهگذر، اصلاح گر، نگرشهای غلط و فاقد اصالت، نسبت به زن باشد.(نمای آبگینه، ۱۳۷۸، مقدمه) و براستی تلاش در جهت سیاستی اینچنین، برخورد با زن را به یک ویژگی اساسی برای سینمای انقلاب اسلامی کرده است.بعد از ویژگی زن در سینمای انقلاب، می توان از خصیصه دیگری تحت عنوان استفاده از نابازیگران نام برد. هر چند این ویژگی در فیلم هایی از سهراب شهید ثالث در قبل از انقلاب نیز دیده شده بود، امّا بعد از انقلاب بسامد بالای این خصیصه می تواند آن را به یکی از ویژگی های سینمای بعد از انقلاب ایران تبدیل کند.

استقبال از این ویژگی در فیلم های بعد از انقلاب که در نزدیک کردن آنها به واقعیت و واقعی نشان دادن آنها سهم اساسی دارد، در فیلم های بعضی از کارگردان ها، از جمله کیا رستمی به یک اصل تبدیل شده است. از بهترین نمونه های آن می توان از " خانۀ دوست کجاست" " باشو غریبۀ کوچک" و "دونده" و" آب باد خاک" و... نام برد.

به تبع استفاده از نابازیگران، شیوع گویش های محلی و لهجه های گوناگون نواحی ایران در متن فیلم ها نیز،یکی دیگر از این ویژگی هاست. کارگردانان و فیلمسازها در جهت عمیق کردن آثار از نمادها و تمثیل ها و رمزها و اسطوره های ایران باستان، و فرهنگ غنی دیروز و امروز ایران فراوان سود می جویند که این بهره برداری در آثار کسانی همچون بیضایی، حاتمی، مخملباف، مهرجویی و... به یک ویژگی تبدیل می شود. به این تربیت توجه به فیلمنامه و نثر آن، از نکاتی است که بعد از انقلاب در حدّ یک ویژگی مورد تأکید و دقت قرار گرفت. و از همین مسیر " سینماگران مؤلف"، به عنوان یک اصطلاح در فرهنگ سینمایی آشنای محافل اهالی سینما واقع شد.

توجه به نثر سالم، گفتگوهایی که در عین برخورداری از گویش های بوی، قابل درک و فهم برای مخاطب باشد، سلامت نثر، در عین توجه به تنوع در گویش های شخصیت های فیلم،از ویژگی های اساسی سینمای بعد از انقلاب است. هر چند کارگردان های صاحب سبکی همچون بیضایی در نگارش فیلمنامه های خود توجه به جنبه های باستانی سخن، امروزین و جنبه های شاعرانه آن را به شکلی جدّی در دستور کار خود دارند، او در " مرگ یزدگرد" "طومار شیخ شرزین" " و شب هزار و یکم" و " سیاوش خوانی" از همهٔ نقش های زبان سود می جوید و با فرا بردن زبان در لایه های تودرتوی معانی، با بسامد بالای نقش شعری، زبان را بی آنکه به رابطهٔتفاهم با مخاطب آسیبی برساند، به مرزهای شعر نزدیک می کند.

در اینجا با ارائه نمونه ای کوتاه از مرگ یزدگرد، علاقه مندان را به کتاب های مربوطه حواله می دهم:

« نه! ای بزرگواران، ای سرداران بلند جایگاه که پا تا سر زده پوشید! آنچه شما اینک می کنید، نه دادگری است و نه چیزی دیگر، آنچه شما اینک می کنید، یکسره بیداد است. گرچه خون آن مهمان نخوانده اینجا ریخت امّا گناهش هیچ بر من نیست... .» (عبدی، ۱۳۸۳، ص۱۴۵)

آقای عبدی در تحلیل گفتگوهای " مرگ یزدگرد" می گوید در چند دقیقهٔ اوّل، همه شخصیت ها معرفی می شوند و بیننده با تک تک آنها ارتباط برقرار می کند، و در ادامهٔ فیلم گفتگوهای ریتمیک و آهنگین، هم قصه را به پیش می برند و هم طنز تلخی را در نهان می پرورند:

« - آسیابان: من پادشاهم به من بنگرید من پادشاهم {به زن}

تو خندیدی!

دختر: او خندید!

آسیابان: من پادشاهم!

زن: هر کس پادشاه خانهٔ خود است و بدین سان پادشاه این ویرانه آن مردک بینوای آسیابان است.

آسیابان : او شمشیر کشید.

دختر: او شمشیر کشید!

زن: اگر پهلوانی برو با دشمنان بجنگ، چرا پیش ما پهلوانی می کنی؟» (همان، ص ۱۴۵)

سینمای انقلاب، همچنانکه در هنرهای دیگر نیز، همچون شعر، قصه و نمایش دیده می شود، در یک حرکت بازگشت به خویشتن به دنبال کسب هویت ایرانی اسلامی خود است. گاهی این توجه و بازگشت به خویشتن در شکل و رؤیه کار نیز تأثیر می گذارد و خود را نشان می دهد، مانند استفاده از شکل و رؤیه کار نیز تأثیر می گذارد و خود را نشان می دهد، مانند استفاده از شکل روضه در "مادر" حاتمی و شکل تعزیه در "مسافران" بیضایی و نمایش های میدانی در "باسیکل ران" مخملباف و سیال ذهن با شکستن زمان و نمادهای شرقی در نارونی و هامون مهرجویی و... در این خصوص علاقه مندان را به نقدها و تحلیل های مجلات و کتاب های سینمایی از جمله کتاب در حضور سینمای آقای احمد طالبی ارجاع می دهم.

سرانجام باید از نقش مطبوعات و مجلاتی همچون ماهنامهٔ سینمایی فیلم، گزارش فیلم، فرهنگ و سینما، فیلم و سینما، دنیای تصویر، فصلنامهٔ فارابی و... در ارتقای سینمای بعد از انقلاب یاد بکنیم، رشد و شکوفایی که حتّی رقیبان و سردمداران سینمایی جهان استکبار را نیز ناچار به اعتراف کرده است.

روزنامهٔ پاریسی "لیبراسیون"، ضمن بررسی هفتهٔ فیلم های ایرانی در پاریس، به این نکته اشاره می کند که:

« ... ما {اروپایی ها} آنها فیلم های تبلیغاتی ساده ای بسازندکه فرهنگی نیست. امّا از نظر ایرانیان مسئله فرق می کند، در ایران هنرمندان و منتقدانی وجود دارند که از طریق سینما به فرهنگ غنی فارسی خدمت می کنند، با بیانی که از افسانه ها، ضرب المثل ها، و تمثیل های زیبا پوشانیده شده است.»(خسروشاهی، ۱۳۷۰ ، ص۱۷)

آنها که با پیش داوری فکر می کردند، سینمای ایران یک سینمای تبلیغاتی و حکومتی است و تسلط و کنترل همهٔ امور و سلیقه ها و زاویهٔ دیدها توسط حکومت، از آن سینمایی تک بعدی و حکومتی خواهد ساخت، با دیدن سینمای خلاق و اصیل بعد از انقلاب، با شگفتی اقرار می کنند که:

« ما با یک سینمای انتگرالیست و سیاسی روبرو نیستیم، بلکه برعکس سینمایی جسور، بی پروا و فرهنگی در برابر ماست، که به دور از هر گونه تنگ نظری، از واقعیات کشور صحبت می کند، این سینمای جدید در ایران، غیرقابل پیش بینی و یک امر فرهنگی شگفت آور است.»(همان ، ص۱۷، بخشی از یک سخنرانی، در بیست و ششمین جشنوارهٔ بین المللی سینمای نودر پزارو)

منابع

امید، جمال، تاریخ سینمای ایران، چاپ اوّل ۱۳۶۹، نشر نگاه ، تهران.

بابایی، علی آقا، مستند جنگی، چاپ اوّل ۱۳۸۳، نشر روایت فتح، تهران.

بالدوکی و شیراوژن، پیرو بهرام، سنگ قیصر، چاپ اوّل ۱۳۷۷ ، نشر رسالت، تهران.

تهامی نژاد، محمد، سینمای ایران، چاپ اوّل ۱۳۸۰، دفتر پژوهش های فرهنگی، تهران.

تهامی نژاد، محمد، سینمای ایران، چاپ اوّل ۱۳۸۱، نشر سروش،تهران.

تهامی نژاد، محمد، سینمای رؤیا پرداز ایران، چاپ اوّل، ۱۳۶۵، عکس معاصر، تهران.

جاهد، پرویز، نوشتن با دوربین، چاپ چهارم ۱۳۸۷، نشر اختران، تهران.

حیدری، غلام، معرفی و نقد فیلم های علی حاتمی، چاپ اوّل ۱۳۷۵، دفتر پژوهش های فرهنگی، تهران.

خسرو شاهی، جلال، بازتاب سینمای نوین ایران در جهان ، چاپ اوّل۱۳۷۰، نشر غزال، تهران.

دهباشی، علی، یادنامهٔ سهراب شهید ثالث، چاپ اوّل ۱۳۷۸، نشر شهاب ثاقب و سخن، تهران.

شورای فرهنگی اجتماعی زنان، نمای آبگینه، چاپ اوّل ۱۳۷۹، نشر سفیر صبح، تهران.

طالبی نژاد، احمد، در حضور سینما، چاپ اوّل ۱۳۷۷، بنیاد سینمایی فارابی، تهران.

عبدی، محمد، غریبه ی بزرگ، چاپ اوّل ۱۳۸۳، نشر ثالث، تهران.

فراستی، مسعود، لذت نقد، چاپ ۱۳۸۹، نشر ساقی، تهران.

مرادی، شهناز، اقتباس ادبی در سینمای ایران، چاپ اوّل ۱۳۶۸، نشر گوته ، تهران.

مستغاثی،سعید، سینمای ایران(روزگار نو) چاپ اوّل، ۱۳۸۱، نشر الست فردا، تهران.