یکی از مهم‌ترین نمودهای نمادین در انقلاب ۵۷ سوزاندن سینماها توسط انقلابیونی بود که سینما را مظهر تمدن تا مغز استخوان فاسد غربی می‌دانستند. بنابراین پرسش اولیه که انگیزه‌ی نوشتن متن شد این بود که آیا دلیل این قهر و خشم انقلابی صرفاً به نمایش کاراکترهای برهنه و نیمه برهنه زن بر روی پرده سینما معطوف بود یا این‌که درون‌مایه‌ها و مضامین مطرح‌شده در فیلم‌های سینمایی را نیز در برمی‌گرفت؟ آیا اساساً می‌توان در سطحی عمیق‌تر از برهنگی ، رقص و آواز و «فرنچ کیس» های معمول در فیلم‌های آن روز رابطه‌ای میان انقلاب و فیلم‌های آن دوران یافت؟ در ادامه با تکیه‌بر مفهوم اجتماعی «اختلاف طبقاتی» به‌عنوان یکی از انگیزه‌ها و نیروهای محرک انقلابی تلاش می‌شود تا نوعی صورت‌بندی در این باب ارائه شود. انتخاب «اختلاف طبقاتی» و بازنمایی آن در سینمای فارسی به این دلیل صورت گرفته است که از دید نگارنده این مفهوم اهمیتی اساسی در دو گفتمان انقلابی مهم، گفتمان اسلام سیاسی و چپ مارکسیست – لنینیستی داشته و به‌نوعی مخرج مشترک هر دو گفتمان به شمار می‌آید.

۱-پرستوها را راهی به لانه نیست

در ابتدای دهه‌ی ۱۳۴۰ شاه تصمیم گرفت تا برای خروج ایران از صف کشورهای توسعه‌نیافته دست به اصلاحاتی بزند. اصلاحاتی که جز با انجام تغییراتی رادیکال در نظام کشاورزی و دگرگونی در رابطه ارباب – رعیتی ممکن نبود. این طرح – که سال‌ها پیش توسط کارشناسان امریکایی و با الگو گرفتن از تجربه‌های برنامه‌های کشاورزی چین، مصر و کوبا صورت-بندی شده بود – با روی کار آمدن دولت «کندی» در سال ۱۹۶۱ (۱۳۴۰) آهنگ پرشتاب‌تری به خود گرفت. بااین‌وجود از همان ابتدا مشخص شد که اجرای این طرح با پیچیدگی‌های پیش‌بینی‌نشده زیادی همراه است. یکی از مهم‌ترین مشکلات

در این راه تنوع و تکثر مقررات و آداب‌ورسوم بهره مالکانه و تقسیم محصول بود که سال‌ها در زمین‌های کشاورزی شیار انداخته بود و محو یک‌باره آن به‌وسیله پیشرفته‌ترین ادوات مکانیکی غربی نیز امکان‌پذیر نبود. اولین نمود این پیچیدگی در عزل سه وزیر طی سال‌های ۱۳۳۹ تا ۱۳۴۱ خود را نشان داد. اجرای برنامه نیز عاقبت بیشتر از آنکه به محبوبیت شاه به‌واسطه رها کردن رعیت از قید بندگی بیانجامد، عملاً باعث شد تا بسیاری از خرده مالکین نیز در صف مخالفین او قرار گیرند. چراکه درواقع در این گیرودار آن‌ها، قربانیان اصلی به شمار می‌آمدند و فئودال‌های بزرگ عملاً از این «انقلاب» گزندی ندیدند.

این موضوع به‌سرعت در برخی از فیلم‌های سینمایی نمود می‌یابد. در فیلم «آخرین گذرگاه» (۱۳۴۱) ساخته خسرو پرویزی، «بدمن» فیلم با آن کت چرمی و چکمه‌های بلند بیشتر از این‌که خرده مالکی کین‌خواه و لجوج را بازنمایی کند یادآور «جان وین» در فیلم‌های وسترن است – تا جایی که حتی مردم دهکده او را «جرج» صدا می‌زنند ! – برای حفظ زمین و واگذار نکردن آن دست به هر نوع خشونتی می‌زند. نمونه دیگر زن بلوند فیلم «عروس دهکده» (۱۳۴۱) است که کشتزارها را به آتش می‌کشد تا به دست روستاییان نیفتد. جالب اینجا که نام این زن نیز نامی غربی است: سوزان. پیام ایدئولوژیک نهفته در بطن این‌گونه فیلم‌ها روشن است: درگیری‌ها و منازعات درگرفته در باب «انقلاب سفید شاه و ملت» نه تضادی ذاتی که ریشه در عاملی بیرونی و «خارجی» دارد. سرتاسر سینمای نیمه اول دهه‌ی ۱۳۴۰ مملو از مالکین بدطینتی است که چون نقاطی سیاه و تاریک بر بیرق انقلاب سفید خودنمایی می‌کنند.

۲ در چنین حال‌وهوایی بود که تصویر ایدئولوژیک «روستا» به مثابه مکانی پاک و بی‌آلایش که در آن خبری از شر و دوزوکلک نیست در برابر شهر شرّ و خبیث شکل گرفت. تصویری که آشکارا در تضاد با آنچه در روستاها در حال شکل گرفتن بود قرار می‌گیرد. روستاها یکی پس از دیگری خالی از سکنه می‌شدند و مهاجران روستایی به امید کسب لقمه‌ای نان به‌سوی شهرهای بزرگ سرازیر می‌شدند. سینمای سال‌های آغازین دهه ۴۰ اما فارغ ازآنچه در واقعیت در حال شکل‌گرفتن بود خود را به بیراهه می‌زد و تنها بر طبل معصومیت ازدست‌رفته مهاجران در هزارتوی هاویه مانند شهرها می‌کوبید. شکل گرفتن فیگوری مانند «مجید محسنی» در این سال‌ها نتیجه چنین رویکردی است. سبیل نازک، کلاه نمدی و کت گشادی که محسنی در فیلم‌های معروفش می‌پوشید (بلبل مزرعه و پرستوها به لانه برمی‌گردند) به تصویر شمایلی مردی بدل شد که از بهشت گمشده روستا پا به شهر گذاشته و درنهایت پس از گم‌شدن در شهر و طی کردن سفری ادیسه‌وار به خانه بازمی‌گردد. درواقع اما پرستوهای روستایی را راهی به لانه نبود و نئون‌های چشمک‌زن شهرهای بزرگ آفتاب‌واره‌هایی بودند که «احمد شاملو» در شعر «با چشم‌ها ...» آن را به تصویر می‌کشد.

در ابتدای دهه ۱۳۴۰ «علی امینی» دولت را ورشکسته می‌خواند و در سال ۱۳۴۱ ایران از بانک بین‌المللی عمران و توسعه ۵۵۰ میلیون دلار وام می‌گیرد. از این سال‌ها آرام‌آرام میهمانان تازه‌ای به شهرها پا می‌گذارند. بوتیک‌ها، شعبه‌های مختلف بانک‌های اروپایی و امریکایی، مزون‌ها، کاباره‌ها و دانسینگ‌ها، رستوران‌های با غذای فرنگی در کنار مجلات و تبلیغات محصولات آرایشی بافت سنتی شهرهای بزرگ را به‌کلی دگرگون کردند. این شکل از تحول حتی در پوسته‌ی ظاهری هم با تغییر نام خیابان‌ها و میادین (میدان کندی، خیابان آیزنهاور، بلوار الیزابت دوم، خیابان روزولت و ...) خود را نشان داد و

البته در کنار تمامی این گسترش «مازادی» هم در حال شکل گرفتن بود. مازادی که به‌منظور نمایش چهره‌ی بزک شده‌ی شهرهای بزرگ می‌بایست از چهره شهر تراشیده شده و در گوشه‌ای ریخته شوند: حلبی‌آبادها و مفت آبادها که به کانونی برای سکونت پرستوهای جداشده از لانه‌ها یا مازادهای مدرنیزاسیون شهری بدل شدند.

۲-جاهل – لمپن دوست‌داشتنی !

فیلم «لات جوانمرد» (۱۳۳۷) تیپی را به سینمای ایران معرفی کرد که تا سال‌ها (سرتاسر دهه‌ی ۱۳۴۰ و سال‌هایی از دهه‌ی ۵۰) در فیلم‌فارسی جولان داد. تیپ جاهل – لمپن با کت مشکی و کلاه مخملی قهرمان مردمانی بود که در کوچه پس‌کوچه‌های تنگ و تاریک پائین‌شهر از تحصیل و ثروت بی‌بهره بودند و از نوکیسه‌ی دوران دلار و مصرف هم کلاهی ندوخته بودند. جاهل‌ها نمود بارز دهن‌کجی به مدرنیزاسیون تازه شهری بودند و با تکیه‌بر فیزیک بدنی قوی و زور بازوی خود سعی در حفظ ارزش‌هایی داشتند که در تندباد شکل‌گیری ارزش‌های تازه در حال دود شدن و به آسمان رفتن بود. جاهل‌های جوانمرد هیچ کاری نداشتند جز پرسه زدن در کوچه‌ها تا به «داد» کسی برسند یا دختری را از چنگ دزدان «ناموس» به‌درآورند. تیپ تکرارشونده‌ای – که جاهل باید در میان سوت و کف و صدای تخمه شکستن تماشاچیان پایین‌شهری پوزه او را به خاک بمالد– تیپ «ژیگولو» بود. ژیگولو عصاره تمام ارزش‌های تازه به دوران رسیدگی و جدید شهری بود. مردی با سبیل نازکِ «کلارک گیبلی»، اتوکشیده با اتوموبیل و لباس شیک و بوی خوش عطر فرانسوی. ژیگولوها برخلاف جاهل‌ها به‌ندرت در حال پیاده‌روی یا با لباسی غیررسمی در فیلم‌ها ظاهر می‌شدند. گویا در هر صحنه و هر سکانس می‌خواستند نوکیسه‌گی خود را به رخ پائین‌شهری‌ها بکشانند. نکته جالب دیگر پیوند خوردن تیپ جاهل با رنگ و بوی مذهبی و پهلوانی بود، جاهل عموماً فردی مذهبی نبود اما در کنار عرق‌خوری‌هایش تمثال مولا را نیز بر روی رف داشت. جاهل تقلای طبقه‌ی مازادی بود که در برابر فشار مدرنیزاسیون می‌خواست تا سری میان سرها به درآورد و با تکیه‌بر قانون بازوی خودش هیچ‌گاه سراغ قانون را نمی‌گرفت. بااین‌حال در جامعه‌ای پدرسالارانه تصویر برگردانی از «فادر فیگور» بزرگ (شاه) محسوب می‌شد. حرف، حرف خودش بود و نوچه‌های«بله‌قربان‌گویی» داشت که تنها و تنها مجری اوامر او بودند. حالا همه‌چیز برای این‌که جاهل بتواند ناممکن‌ها را ممکن کند آماده بود: شکستن مرزهای سیم‌خاردار بسته طبقاتی. جاهل حالا می‌بایست با تکیه‌بر شرف و نان بازوی خود را خوردن و ناموس‌پرستی به قلعه ژیگولوها تاخته و دختر محبوب باکلاس شهری را به چنگ آورد. حالا همه‌چیز برای تولد «فردین» آماده‌شده بود.

۳-فردین: مسکن‌ها ابدی نیستند !

شکل‌گیری طبقه حاشین‌نشین و پائین‌دست شهری در ابتدای سال‌های دهه ۱۳۴۰ با شکل‌گیری نوعی ما به ازای سینمایی همراه بود که می‌توان آن را ظهور «فردین» یا «فردینیسم» نامید. هنرپیشه‌ای که به قهرمان و اسطوره این طبقه بدل شد. تفاوت اصلی فیگور فردین با دیگر قهرمانان گذشته سینمای ایران در این بود که فردین علاوه بر طعنه زدن‌های همیشگی-

Problematicaa.com

اش به طبقه و ثروت و تحصیلات و دیگر ارزش‌های سرمایه‌داری نوکیسه شهری پا به قلعه دربسته سرمایه‌داری می‌نهاد و دختر ثروتمند و پریانی را که هنوز آلوده مناسبات ثروت و دنیا نشده بود به چنگ می‌آورد. مسئله‌ای که برای تماشاگر تا زانو در پوست تخمه فرورفته و تا خرخره در ایدئولوژی تسکینی آرامش‌بخش به شمار می‌آمد. مهم نبود که بیش از ۹۰ ٪ کل درآمد ملی از آنِ ۵ ٪ جمعیت کشور بود بلکه آنچه اهمیت داشت شادی عمومی حاصل از مشت آخری بود که فردین بر دهان مرد سرمایه‌دار و خبیث فیلم‌هایش می‌کوبید. فردین تسکینی برای طبقه‌ای به شمار می‌آمد که با آن می‌توانست تبعیض‌ها را تاب آورد و در مسیر بازگشت از سینما به خانه محقر و سر بر بالش گذاشتن دل‌خوش باشد که خدا را برای یک جرعه آب که به خوشی از گلویش پائین می‌رود شکرگذار باشد.

«گنج قارون» (۱۳۴۲) (سیامک یاسمی) نمونه‌ای‌ترین فیلم این دوران است. فیلم از ابتدا با در برابر هم قرار دادن دوگانه-هایی آغاز می‌شود: علی بی‌غم و حسن جغجغه در برابر قارون، آبگوشت‌خوردن در سفره‌ای محقر در برابر میز و صندلی ، ظروف چینی و شمعدان‌های خیره‌کننده و البته شهر. در این فیلم، اصفهان با تأکید دوربین بر معماری سی‌وسه‌پل و کوچه-های آن چکیده همه ارزش‌های سنتی در حال زوال است،که در برابر تهران و هتل هیلتون که نمادی از ارزش‌های غربی و هجوم موریانه وار دلارهای نفتی به اقتصاد پوسیده ایران است قرار می‌گیرد. فیگور مرد ژیگولو (عباس شباویز) هم تمامی مشخصه‌های مرد تازه به دوران رسیده را در خود دارد. درصحنه‌ای نمادین فردین طی زدوخوردی، تازه به دوران رسیده را در همان استخر شیک هتل هیلتون پرتاب می‌کند. گنج قارون اما یک نکته کنایی مهم را نیز در خود دارد: علی بی‌غم همان پسر قارون است. معادله‌ای که در بطن خود حاوی کنایه‌ای عمیق است و آن، اینکه فاصله‌ای که میان پسر فقیر و دختر پولدار در سینمای چند سال قبل بود و به حداقل فاصله می‌رسید اینجا عملاً فاصله‌ای صفر است. نوعی اینهمانی که حاوی این پیام ایدئولوژیک بود: تنها با پشت پا زدن به دنیا و ارزش‌های مادی است که امکان میراث‌دار بودن قارون ممکن می‌شود.

اگر گنج قارون تثبیت نمونه‌ایِ این نوع سینما باشد که صف‌های طولانی پشت گیشه‌ها و رونق اقتصادی سینمای ایران را در پی داشت، «چرخ و فلک» (۱۳۴۶) (صابر رهبر) نقطه اوج آن بود و «جنوب شهر» (۱۳۴۹) پایان آن. در افتتاحیه فیلم «چرخ و فلک»، فردین تمام آنچه را که در فیلم‌های قبلی‌اش به‌صورت کنایه بیان می‌کرد آشکارا فریاد می‌کند. او با ایستادن در پشت‌بام خانه‌ای در جنوب شهر با اشاره به ساختمان‌های بلند و باعظمت بالای شهر شعر «بابا طاهر» را می-خواند که :

«یکی را داده‌ای صد گونه نعمت

یکی را نان جو آلوده در خون»

پیامی که آن‌قدر صریح بود تا اداره نگارش ساواک آن را به دلیل تحریک تماشاگر سانسور کند.

٤-یه وجب خاک مال من هر چی می‌کارم مال تو !

در زمستان سرد سال ۱۳۴۹ دو فیلم «جنوب شهر» با بازی فردین و «رضا موتوری» (مسعود کیمیایی) با بازی «بهروز وثوقی» هم‌زمان به روی پرده می‌آیند. درحالی‌که فیلم اول همچنان بر طبل کلیشه‌های دوگانه فقیر – غنی و محو شدن ایدئولوژیکی اختلاف طبقاتی می‌کوبد، در فیلم دوم همه‌چیز متفاوت است. در رضا موتوری بسیاری از کلیشه‌های ایدئولوژیک سینمای فردین به سخره گرفته می‌شود. درصحنه آسایشگاه روانی دیوانه‌ای زیر آواز می‌زند و اندکی بعد حرکت دوربین نشان می‌دهد که صدا از آن دیوانه دیگری است و اولی تنها لب می‌زده است ! (کنایه از لب‌زدن‌های فردین روی آوازهای ایرج). در طول فیلم هم مادر رضا – که به قول خود گوشت کوبیده باقی‌مانده از ناهار ظهر را در بقچه‌ای پیچیده و به سینما می‌رود – از پسرش می‌خواهد تا دست رد به سینه دختر پولدار نزند و از این موقعیت استفاده کند. رضا هم به شکلی تمسخرآمیز خواسته مادرش را ناشی از جو فیلم‌هایی که او می‌بیند می‌داند. این بار قهرمان (ضدقهرمان) یک بازنده تمام‌عیار است: در دعوای کافه با ژیگولوهایی که تویست می‌رقصند کتک خورده و آش‌ولاش می‌شود، از پولی که دزدیده است بهره‌ای نمی‌برد و سرآخر هم وقتی به دست دار و دسته «ممد الکی» چاقو می‌خورد دست خونین خود را بر پرده سینما دیانا (سپیده فعلی) می‌کشد. پرده نقره‌ای رؤیایی که چند سال پیش به مثابه صفحه رؤیاپردازی و تخدیر طبقه‌ای عمل می‌کرد حالا خون‌آلود شده است. پایان‌بندی فیلم نیز با جان دادن رضا و بردن نعشش توسط آمبولانس و پاک‌کردن خونش بر کف خیابان توسط ماشین آب‌پاش شهرداری و ارکستر زخمی «منفردزاده » که در آن صدای «فرهاد» در پایان ترانه صدایی شبیه زوزه دارد پایان یک دوره در حیات فرهنگی و اجتماعی است. شکست سنگین فیلم‌های فردینی نیز مؤید این امر است که دیگر به‌جای تسکین و مرهم گذاشتن موعد نمک پاشیدن بر زخم‌های ناسور و خونریزی است که در طول سال‌ها پی‌درپی دهان‌گشوده‌تر شده است.

دهه‌ی ۱۳۵۰ با شکل‌گیری جریان‌های تازه‌ای در سینمای بدنه آغاز می‌شود. در کنار فیلم‌فارسی که هم‌چنان حضور دارد نوعی سینمای شبه‌روشنفکرانه‌ای شکل می‌گیرد که البته فیلم‌هایش محدود به روشنفکران جامعه نیست. سینمای معترض «خیابانی» شاید بهترین عنوان برای دسته‌بندی فیلم‌هایی باشد که در آن ضدقهرمان فیلم با پرسه‌زدن‌ها و فرار کردن‌هایش، با زخم‌خوردن و زخم‌زدن‌هایش به خاطر مانده باشد. سینمایی که در آن ضد قهرمان فیلم – تحت تأثیر سینمای اگزیستنسیالیستی فرانسوی دهه ۱۹۵۰ – جانش را هم می‌گذارد تا به‌اصطلاح «تا ته خط برود». «تا ته خط رفتن»، «کلک خود را کندن» و «چاره نداشتن» اصطلاحات رایج این فیلم‌ها در اوج سال‌های سانسور و اختناق ساواک است. برخی فیلم‌های «امیر نادری» (خداحافظ رفیق و تنگنا) ، «فریدون گله» (زیر پوست شب و کندو) و بسیاری از فیلم‌های «مسعود کیمیایی» (قیصر، رضا موتوری، بلوچ و گوزنها) در این گروه جای می‌گیرند. در بیرون سالن‌های سینما اما پروپاگاندای شاه قصه دیگری را روایت می‌کند. جشن‌های دو هزار و پانصد ساله‌ی شاهنشاهی، اختناق ساواک، ماجرای سیاهکل، اعدام گلسرخی و دانشیان و ... حکایت از خونی گرم و عصیان‌گر دارد که زیر پوست به ظاهر زیبا و سالم شهر در جریان است.

از اواخر دهه ۱۳۴۰ به بعد رابطه مستقیمی میان قدرت هر چه بیشتر فیگور شاه (در مقام Father-Figure) و آسیب‌پذیر‌شدن فیگورهای قهرمان – ضد قهرمان فیلم‌ها برقرار است. انبوه ضد قهرمانان فیلم‌ها با بدن‌های آش‌ولاش و مأیوس،

حقارت‌ها و ضعف‌های جنسی – مردانه و البته تن به مرگ یا زوال تدریجی داده طرف دوم این رابطه‌اند و طرف دیگر شاهنشاه – بزرگ آرتش‌داران – که در مصاحبه‌اش با «اوریانا فالاچی» با غرور از «ترحم نکردن» و «از میان برداشتن» معترضان به نظام می‌گوید و خبر بالا بردن قیمت‌های نفت در اوپک را در پای پله‌های هواپیمایش در مهرآباد – پیش از اعلام رسمی وزیر نفت (آموزگار)– اعلام می‌کند. برای تماشاگر دهه ۱۳۵۰ دیگر قبول آشتی طبقاتی و پیدا شدن مرهم بر زخم‌هایش از فیلم‌های علمی – تخیلی هالیوودی نیز غیرقابل‌باورتر است.

برای آگاهی از خون سیاه و داغی که زیر پوست جامعه در میانه‌ی دهه‌ی ۱۳۵۰ جاری است فیلم‌های فریدون گله (زیر پوست شب و کندو) نمونه‌هایی مثال‌زدنی‌اند. در «زیر پوست شب» ضدقهرمان پائین‌شهری تمامی هتل‌ها و مکان‌های شهر را برای یافتن جایی برای عشق‌بازی با توریست امریکایی که (بلند کرده است) طی می‌کند. بااین‌حال در این شهر زیبا و باشکوه هیچ جایی برای او وجود ندارد. هیچ جا او را به‌حساب نمی‌آورند و سرآخر اعتراضش به درگیری انجامیده و بازداشت می‌شود. پایان فیلم و صحنه خود ارضائی او در زندان آشکارترین کنایه از عقده‌ها و حقارت طبقه‌ای است که شهرش «شهر دعا و گنبدهای طلا» است و در خود نفرتی را از «شهر فرنگ و آدم‌های ترمه قبا» پرورش می‌دهد. مایه «سرنوشت محتوم» راهی را به‌جز انفجار پیش پای قهرمانان فیلم‌ها باقی نمی‌گذاشت. در بیرون از سالن‌های سینما هم چریک‌ها در جنگل‌ها احتمالاً به چنین چیزی فکر می‌کردند.

در کندو (۱۳۵۴) اما «ابی» (بهروز وثوقی) منطق مبادله و دادوستد سرمایه‌داری نفتی را با در هم شکستن شیشه‌های کاباره تجریش در هم می‌شکند. لبخند رضایت‌آمیزی که او با بدن خردشده‌اش در پایان به لب دارد نوعی خودارضائی را در خرد کردن و درهم شکستن چیزهایی دارد که او متعلق به خود نمی‌داند. لبخندی که سه سال پس‌ازآن در چهره‌های بسیاری از انقلابیون که سینماها را آتش زدند و به عمارت‌های ثروتمندان بالاشهری هجوم بردند و آن‌ها را غارت کردند قابل‌مشاهده است.

مشابه چنین رویکردی را در دیگر فیلم سیاسی این سال، «گوزن‌ها» (مسعود کیمیایی) نیز می‌توان دنبال کرد. تیتراژ ابتدایی فیلم و تصویر قاصدک گیرافتاده در سیم خاردارها که به آوای «پری زنگنه» که «گنجشکک اشی مشی» را زمزمه می‌کند به‌نوعی گیرافتادن نسلی را تصویرسازی می‌کند که در آن «فراش باشی» ، «قصاب باشی» و «آشپزباشی» در کارند تا «حکیم باشی» (حاکم باشی) بخورد. فیلم جدا از تصویر خانه‌های توسری‌خورده و فلاکت آدم‌هایی که در هم می‌لولند یک پیام مهم هم برای حاکم‌باشی می‌فرستد و آن پیوند چریک چپ‌گرای مسلح و شبه روشنفکری که «خوانده است» با مرد عامی قوی بنیه‌ای است که حالا اسیر تسکین و تخدیر شده و در خانه‌اش تمثال «مولا علی» را بر رف گذشته است. چریک او را به عصیان علیه عامل تخدیر و بلند شدن دعوت می‌کند. در کمتر فیلمی این پیوند میان چپ‌گرایی و مذهب این‌طور به‌صورت نمادین و دقیق بازنمایی شده است. چریک با نام نمادین «قدرت» لباس سپید و سبیل و عینک دارد و «سید» با تمثال مذهبی و لباس سیاهش (که یادآور پرچم سیاه محرم است) دست در دست هم جان می‌دهند. سال ۱۳۵۴ اوج سال-های درگیری‌های چریکی شهری و ترور مقامات و نیروهای مسلح حکومتی است.

Problematicaa.com

روی دیگر سینمای خیابانی، چریکی و عصیان‌گرا جریان سینمایی دیگری بود که در آن ناامیدی، پوچی، بیکاری و سرخوردگی نسل جوان دستمایه قرار می‌گرفت. مشهورترین فیلم‌های این جریان سینمای سانتی‌مانتال «امیر مجاهد و محمد دلجو» است. نگاهی به عناوین این فیلم‌ها خود گویاترین بیان این موضوع است: « شب غریبان» ، «علف‌های هرز» ، «ماهی‌ها در خاک می‌میرند» و ... . در این فیلم‌ها بدون این‌که راهکاری عصیان‌گرایانه ارائه شود قهرمان (محمد دلجو) و دختر محبوبش (آیلین ویگن) سرگردان‌هایی در دل شهری بودند که اعتنایی به خواسته‌های آنان نداشت و با بی‌رحمی آن‌ها را از یکدیگر جدا می‌کرد. این فیلم‌ها که اکثراً با ترانه‌های بدبینانه خوانندگان روز (مانند داریوش و ستار و ...) همراه بودند زوال امید و آرمان را در میان جوانان جامعه‌ای که با شتاب و چهارنعل به‌سوی دروازه‌های تمدن می‌تاخت، نشان می‌داد. ماجرای پسر فقیر – دختر پولدار پس از یک دهه دوباره در بطن این سینما تکرار می‌شد اما این بار دیگر یأس و ناامیدی هرگونه پیوندی را از میان برداشته بود.

سرانجام «سفر سنگ» مانیفستی بود برای پایان یک دوره. قهرمانان روستایی کیمیایی – که در این فیلم دیگر یک یا دو نفر نبود – دیگر حاضر نبودند تا یک‌تنه و یه قیمت قمار جان خود تا ته خط بروند. بلکه دست‌ها را به هم گره‌کرده و سنگی که تکان دادنش ناممکن می‌نمود را حرکت دادند و خانه ظلم اربابی را ویران کردند. در سفر سنگ تعدد افراد و شخصیت‌ها به‌گونه‌ای عامدانه انتخاب‌شده است که بتواند نمونه‌ای از یک جامعه محسوب شود.

ازاین‌رو می‌توان به صحبت آغازین بازگشت و سؤال مطرح‌شده را پاسخ گفت. سینمای بدنه ایران از ابتدای دهه ۱۳۴۰ در طیف بسیار گسترده‌ای آینه تحولاتی بود که در جامعه در حال شکل‌گیری بود. از تبلیغات برای باشکوه جلوه دادن انقلاب سفید و دعوت به بازگشت و آباد کردن روستاها تا شکل‌گیری طبقه جدیدی در حاشیه شهرهای بزرگ ایران، تسکین موقت فیلم‌فارسی و درنهایت سینمایی که آتش زیر خاکستر جامعه را بازنمایی می‌کرد به شیوه‌های مختلف راه خود را بر پرده نقره‌ای گشودند. چیزی که انقلابیون سال ۵۷ آن‌ها را از خلال برهنه‌گرایی‌ها و صحنه‌های سکسی فیلم‌ها ندیدند.

Problematicaa.com