

## موج نوی سینمای قبل از انقلاب، نفی سینمای حاکم

محمد حسین میربابا



### مقدمه

تاریخ سینمای ایران همانند تاریخ اجتماعی صدساله‌ی اخیر با فرازونشیب‌های زیادی همراه بوده است. سینما بعنوان پدیده‌ای نوظهور و وارداتی در چند دهه‌ی اول حیات خود کمتر امکان پیوند با واقعیت‌های اجتماعی زمان خود را داشت. آغاز سینماتوگرافی در ایران به خواست دربار قاجار سبب شد تا این پدیده نه در جریان تحولات اجتماعی و سیاسی بلکه کاملاً منطبق با خواست و اراده‌ی دستگاه حاکم و بعنوان نمادی از تجددخواهی شاه کشور معرفی شود. ثبت اولین تصاویر از مظفرالدین شاه گواه بر این مدعاست. در نتیجه دوربین فیلم‌برداری وسیله‌ای برای نمایش هرآنچه جلوه‌ای از شکوه شاهنشاهی بود قلمداد می‌شد. البته مواجهه‌ی اولیه با پدیده‌ی نوظهور سینما در سال‌های اولیه بیشتر تابع نوعی ذوق‌زدگی همراه با شگفتی بود و قابلیت‌های اساسی آن در داستان‌گویی و حتی ثبت وقایع تاریخی اجتماعی چندی بعد کشف شد و مورد

استفاده قرار گرفت. قابلیت داستان‌گویی سینما در ایران دیرتر از دیگر نقاط جهان به‌کار گرفته شد. اگر سینما در همان یکی دو سال ابتدای پس از پیدایش بعنوان ابزاری مهم برای سرگرم کردن مخاطب از طریق داستان‌پردازی بکار رفت (البته این مسئله بواسطه‌ی تلاش‌های ژرژ ملیس صورت گرفت که در همان اولین سال مواجهه با سینما از آن برای خلق داستان‌های شگفت‌انگیزش استفاده کرد) در ایران این امر نزدیک به سی سال زمان برد. اولین فیلم داستانی صامت تاریخ سینمای ایران «آبی و رابی» ساخته (آوانس اوگانیانس) است که در سال 1309 هجری شمسی به نمایش درآمد. از همین موضوع می‌شود نتیجه گرفت که مواجهه‌ی ایرانیان با سینما تا سال‌ها در قالب پدیده‌ای بیگانه بوده است. از اینرو کمتر پیوندی میان واقعیت اجتماعی-تاریخی با تصاویر و فیلم‌های آن‌زمان وجود دارد. حتی تصاویر مستند که به نوعی تمام‌دارایی سینمایی آن‌دوران بشمار می‌روند نقش چندانی در بازتاب واقعیت‌های تاریخی-اجتماعی نداشته‌اند. ورود سینما به عرصه‌ی داستان‌گویی به نوعی آغاز پیوند این پدیده با صنعت در ایران بشمار می‌رود. اولین سالن سینمای ایران «گراند سینما» که در «گراند هتل» خیابان لاله‌زار دائر شد چهار سال قبل از ساخت این فیلم افتتاح شده بود. کم‌کم با ورود سینمای داستانی به عرصه، سالن‌های مخصوص نمایش فیلم نیز ساخته شد و سینما همانند دیگر نقاط جهان به کسوت یک حرفه‌ی مهم و درآمدزا درآمد. سینمای داستانی جدای از پتانسیل چشمگیرش برای سرگرمی و در نتیجه رونق‌بخشیدن به «صنعت سینما»، برای فیلم‌سازی که دغدغه‌ی اندیشه‌ورزی و یا تعهدات سیاسی اجتماعی داشته‌اند نیز همواره محمل مناسبی بشمار رفت تا با ساخت آثار غیرتجاری، علاوه بر بیان نظرات و دیدگاه‌های خود، وجه به اصطلاح هنری سینما را به نمایش بگذارند. تاریخ سینمای ایران از دوران پهلوی اول تا به امروز با اتکاء به دوگانه‌ی تجاری/هنری زمینه‌ی مناسبی برای مطالعات تاریخی - اجتماعی از یک طرف و مطالعات سینمایی از طرف دیگر فراهم آورده است. در نتیجه تحولات اجتماعی سیاسی ایران همواره جریانات سینمایی را نیز متأثر ساخته است.

سینمای تجاری یا همان سینمای عامه‌پسند قبل از انقلاب با محوریت داستان‌های سراسر است و استفاده از عناصر کوچه‌بازاری چه از حیث صنفی و چه از نظر بازتولید محتواهای سطحی و یکدست قدم در راه نهادسازی برداشت. نهادهایی همچون اتحادیه‌ی تهیه‌کنندگان و یا سینماداران همگی با محوریت سود بیشتر و درآمد بالاتر و البته کاملاً منطبق بر میل دم و دستگاه پهلوی فیلم‌هایی عامه‌پسند با موضوعات دستخورد، تکراری و البته بدور از واقعیت اجتماعی روز - که این یکی مهمترین مؤلفه‌ی آن فیلم‌ها بوده است - تولید می‌کردند. هوشنگ کاووسی - کارگردان و منتقد مؤثر سینمای ایران به ویژه در قبل از انقلاب - محصولات به قول اون «مبتذل» و «بی‌مایه»ی این سینما را «فیلمفارسی» نامیده است. این دست آثار بخش عمده‌ی فیلم‌های دهه‌ی سی تا مقطع انقلاب 57 را شامل می‌شوند. «فیلمفارسی به آن دسته از فیلم‌های مبتذلی اطلاق می‌شود که فقط زبان این فیلم‌ها فارسی است و هیچگونه پیوندی با جامعه‌ی ایران ندارند.» (جلالی 1383، ص. 90)<sup>1</sup> این تعریف از هوشنگ کاووسی بخوبی زمینه‌ی پیدایش و ادامه‌حیات فیلمفارسی را در دوران قبل از انقلاب نشان می‌دهد. طبیعتاً فانتزی موجود در این آثار که فقط به ترسیم تیپ‌های مشخص کوچه‌بازاری در قالب داستان‌های کلیشه‌ای پرداخته‌اند مهمترین فاکتور در جذب مخاطب عامه و رونق گیشه بحساب می‌آید. در قالب محتوا هرچه از این پروتوتایپ‌ها آشنایی‌زدایی بیشتری صورت گیرد امکان جذابیت بیشتری برای سرگرمی مخاطب بوجود می‌آید. در نتیجه با محوریت همین سرگرمی، داستان‌ها بدور از واقعیت‌های اجتماعی روز انتخاب می‌شوند. طبیعتاً هر نوع پژوهش اجتماعی که براساس واقعیت اجتماعی آن دوران صورت بپذیرد فاکتورهای مشترکی همچون فقر فرهنگی و اقتصادی، اختلاف طبقاتی، فاصله‌ی میان فرهنگ دانشگاهی و فرهنگ عامه جامعه و عناصری از این دست را مهم‌ترین فاکتورهای واقعیت اجتماعی آن دوران بحساب می‌آورد. روشن است که پرداختن به این مسائل منجر به ساختن آثاری تلخ و گزنده می‌شد که با وجه سرگرم‌کننده و بخصوص کمیک مدنظر تهیه‌کنندگان و فیلم‌سازها مغایرت داشت. در نتیجه همانطور که هوشنگ کاووسی مدعی است این فیلم‌ها فقط از زبان رسمی و کوچه‌بازاری برخوردار

<sup>1</sup> پرویز جلالی، دگرگونی‌های اجتماعی و فیلم‌های سینمای ایران، جامعه‌شناسی فیلم‌های عامه‌پسند، انتشارات فرهنگ و اندیشه (1343)

بودند و هیچ نسبتی با واقعیت‌های زمان خود نداشتند. اما بعد از تحولات سیاسی اجتماعی دهه‌ی سی تا اوایل دهه‌ی چهل جدای از خواست و اراده‌ی دم و دستگاه که به‌منظور پیشبرد اهداف سیاسی خود از نهادهای فرهنگی و هنری ساختن آثاری را که نمایانگر ایرانی مدرن و روبه‌پیشرفت باشد انتظار داشت (مانند فیلم مستند «باد صبا» ساخته‌ی آلبرت لاموریس مستندساز برجسته‌ی فرانسوی) که وجهی تبلیغاتی برای رژیم شاهنشاهی دربرداشت، دستگاه هنر و فرهنگ نیز فیلم‌سازان و هنرمندان را تشویق به ساخت آثاری سطحی به منظور سرگرم‌کردن مردم می‌کرد. این شیوه در راستای ایجاد شکاف لازم بین جامعه و منابع ثروت و قدرت، نیت و هدف‌های دستگاه حاکمه را برآورده می‌ساخت. اما همزمان با جریانات بدنه‌ی سینمای ایران در دهه‌ی سی و چهل جریان دیگری در حال شکل‌گیری بود که بعدها «موج نو» سینمای ایران لقب گرفت. حضور فیلمسازانی خوش‌ذوق با تحصیلات عالی و عمدتاً فارغ‌التحصیلان دانشکده‌های اروپا و امریکا که به علم و دانش روز سینما، در کنار دغدغه‌های اجتماعی و معرفتی، مسلط بودند منجر به ایجاد این جریان در برابر سینمای رسمی و بدنه شد. افرادی مانند ابراهیم گلستان، داریوش مهرجویی، خسرو هریتاش، پرویز کیمیای، فریدون رهنما، هژیر داریوش، سهراب شهید ثالث، کامران شیردل، ناصر تقوایی و چند تن دیگر که از همان آغاز فعالیت سینمایی خود خطی جدا از سینمای مبتذل فیلمفارسی را انتخاب کرده و به ساخت فیلم‌هایی متناسب با دغدغه‌های اجتماعی و درک هنری بالا از سینما روی آوردند.

### موج نو سینمای ایران: بودن یا نبودن؟

جریانات هنری چگونه در قالب مکاتب مختلف نام‌گذاری شده‌اند؟ عوامل دست‌اندرکار این دسته‌بندی‌ها چه کسانی بودند؟ آیا نامگذاری یک جریان هنری تنها کار منتقدین و نظریه‌پردازان بوده است و یا خود هنرمندان در این زمینه نقش داشتند؟ موج نو سینمای ایران بعنوان یک جریان مهم سینمایی چگونه شکل گرفت و آیا در نام‌گذاری روی این جریان یک آگاهی از پیش تعیین‌یافته نزد فیلم‌سازان وجود داشته یا بعدها منتقدین سینما با مطالعه‌ی این جریان و جریانات همزمان با آن چنین نامی را برای آن رقم زدند؟ در یک‌صد

سال گذشته مکاتب مهم هنری بودند که همزمان با خلق آثار خود هنرمندان در نام‌گذاری آن‌ها نقش داشتند. جریان‌اتی مانند سورئالیتهای فرانسوی یا اکسپرسیونیست‌های آلمانی تابع این شرایط بوده‌اند. یعنی هنرمندان پس از خلق آثار اولیه خود با در نظر گرفتن اشتراکات در جهان‌بینی و همچنین فرم هنری ادامه‌ی فعالیت‌های خود را آگاهانه حول محوریت‌های مشخص که به شکل مکاتب هنری نمود یافته‌اند پیش بردند. مثلاً بیانیه‌ی سوررئالیست‌ها در ابتدای قرن بیستم پیرو همین اصل بوده است. مهمترین جریان‌ات سینمایی که شامل این قاعده بودند «موج نو فرانسه» که پایگاه تئوریک‌شان مجله‌ی معتبر «کایه دو سینما» بود و «سینمای نوین آلمان» در قالب «بیانیه‌ی اوپرهاوزن» هستند. در ایران جریان‌ات هنری و سینمایی به این شکل دسته‌بندی نشده‌اند. یعنی خود هنرمندان در تئوریزه کردن آثار خود نقشی نداشته‌اند. مثلاً همین جریان فیلمفارسی و نامگذاری بر آن گواهی بر این مدعاست. شاید عمده‌ی دست‌اندرکاران این نوع سینما روی خوشی هم به اطلاق این واژه بر آثارشان نشان نمی‌دادند.

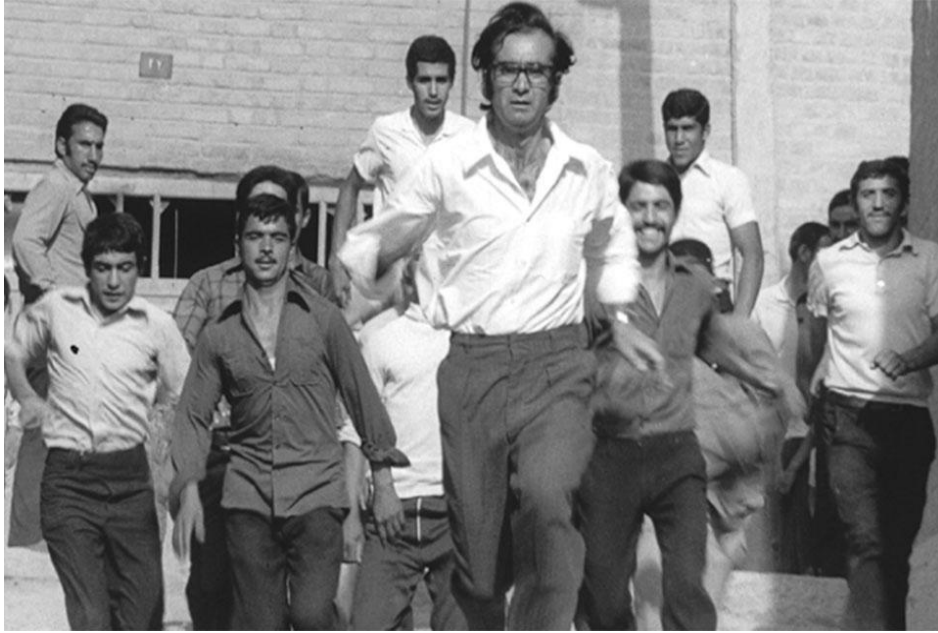
منتقدین سینما در ایران با مطالعه‌ی فیلم‌های قبل از انقلاب در کنار جریان اصلی یا سینمای بدنه که قسمت عمده‌ی آن فیلمفارسی بوده است ردپای جریانی دیگر را دنبال کردند که کاملاً مخالف سینمای عامه‌پسند آن روزها بود. اطلاق واژه‌ی «موج نو» به این دسته از آثار هم بخاطر نوگرایی فیلم‌سازها در فرم آثار بوده و هم دست‌گذاشتن بر مضامین متفاوت از آنچه سینمای فیلمفارسی به آن می‌پرداخت. اما آیا این فیلم‌ها مانند هم‌تایان اروپایی‌شان از امکان یک دسته‌بندی محکم و ایجاد یک گفتمان سینمایی یکپارچه و منسجم برخوردار بوده‌اند؟ برای پاسخ به این سؤال در همین اولین گام تردیدهای زیادی در کار است. بسیاری از منتقدین پاگرفتن موج نو را به سال 1343 و ساخت دو فیلم مهم «شب قوزی» به کارگردانی فرخ غفاری و «خشت و آینه» به کارگردانی ابراهیم گلستان مربوط می‌دانند. این درحالی است که «قیصر» به کارگردانی مسعود کیمیایی و «گاو» ساخته‌ی داریوش مهرجویی که تولیدشان به سال 1348 برمی‌گردد آغاز حرکت پیوسته‌ی موج نو تا سال 57 بشمار می‌روند. اما مهم‌تر از این مسأله تلاش نافرجام این جریان سینمایی برای تبدیل شدن به یک گفتمان کلیدی است. هم‌زمانی تقریبی سینمای اواخر دهه‌ی چهل ایران و حضور فیلم‌سازان نوگرا در آن با دو جریان مهم «موج نو فرانسه» و «سینمای نوین آلمان» برای آن دسته از

منتقدین ایرانی که به جریانات روز سینمای دنیا اشراف داشتند منجر به اطلاق این عنوان به این آثار شد. البته اولین منابع برای این دسته‌بندی به مطالعات سینمایی بعد از انقلاب بازمی‌گردد. احمد طالبی‌نژاد در کتاب «بررسی جریان موج نو در سینمای ایران» می‌نویسد:

«موج نوی سینمای ایران به جنبشی در سینمای ایران اشاره دارد که اواخر دهه‌ی چهل خورشیدی پا گرفت. این موج در سال ۱۳۴۲ با فیلم «جلد مار» هژیر داریوش آغاز شد. فیلم‌های گاو از داریوش مهرجویی، قیصر از مسعود کیمیایی و آرامش در حضور دیگران از ناصر تقوایی نمایندگان اصلی این موج به شمار می‌روند، اگرچه نشانه‌های آغاز موج نوی سینمای ایران پیش‌تر، اوایل دهه چهل، با فیلم‌های «خشت و آینه» ابراهیم گلستان و «شب قوزی» فرخ غفاری در واکنش به سینمای فیلمفارسی ظهور کرده بود. این موج به دو دسته موج اول و موج دوم طبقه‌بندی می‌شود.<sup>۲</sup> اما با وجود این دسته‌بندی‌ها موج نو سینمای ایران کلیتی یکدست به حساب نمی‌آید. یکی از مهم‌ترین دلایل آن عدم تشکل این جریان سینمایی حول یک نهاد مشخص است. البته شاید بتوان گفت همین نهادگرایی از مؤلفه‌های بارز این موج به شمار می‌رود. زمانی که تمام نهادهای سینمایی در راستای خواست نظام حاکم سیاسی جریان سینمای بدنه و یه تبع آن فیلمفارسی را رونق بخشیدند، حضور شماری فیلم‌ساز روشنفکر و صاحب ایده در برابر این جریان مسلط به نوعی مقابله با نهادگرایی رایج در سینمای آن روزها بشمار می‌رفت. از طرف دیگر به تبع تجربه‌ی سینماگران روشنفکر اروپایی امکان خلاقیت در خارج از چهارچوب‌های دست‌وپاگیر بروکراتیک و نهادگرا برای این فیلم‌سازها بیشتر وجود داشت. اما دو تجربه‌ی مهم فرانسه و آلمان در شکل‌گیری موج نو در این کشورها هرچند خارج از چهارچوب نهادهای رسمی سینمایی اتفاق افتاد، ولی همبستگی و تشکل‌های مشخصی را حول گفتمان جدیدشان در پی داشت. فیلم‌سازانی که بیانیه‌ی اوبرهاوزن در آلمان را در مخالفت تام با سینمای پیر و فرتوت دهه‌ی هفتاد آلمان امضا کردند به جمعی متشکل تبدیل شدند که آثاری همسو با آن بیانیه را خلق کردند. موج نو فرانسه هم در ابتدا بواسطه‌ی قلم‌زدن افرادی مانند گدار و تروفو و کلود شابرول ذیل پرچم آندره بازن در مجله‌ی کایه دو سینما شکل گرفت و در ادامه، سینمای آن‌ها در دهه‌ی شصت در عمل بسط

<sup>۲</sup> طالبی‌نژاد، احمد، *یک اتفاق ساده: بررسی جریان موج نو در سینمای ایران*، تهران: موسسه‌ی فرهنگی هنری شیدا، ۱۳۷۳

نظریات سینمایی‌شان در کایه محسوب می‌شد. پس در هر دو شکل، به‌رغم مخالفت با نهادهای سنتی و نظام تولید فیلم در زمانه‌ی خودشان، جمعی متشکل و همسو چه در نظر و چه در عمل شکل گرفت که توانست مهمترین جریانات سینمایی در تاریخ سینما را شکل دهد. اما موج نو سینمای ایران متشکل از افرادی بود که هرکدام دغدغه‌ی فردی مشخص در نگاه به هنر و جامعه‌ی زمان خود داشتند و تنها بخاطر ناهمسویی آثارشان با جریانات سینمای بدنه یا عمدتاً فیلمفارسی ذیل عنوان واحد «موج نو» قرار گرفته‌اند. از اینرو «موج نو سینمای ایران» جریانی یکپارچه بحساب نمی‌آید بلکه ماحصل آثار پراکنده‌ای است که حول یک محور مشخص قرار می‌گیرند: مخالفت با جریان سینمایی حاکم یا همان «فیلمفارسی». اگر این مؤلفه را ویژگی بارز موج نو سینمای ایران بدانیم، این جریان کاملاً با جریانات مشابه اروپایی زمان خودش همسویی دارد. موج نو فرانسه و اوبرهاوزن آلمان نیز در وهله‌ی اول مخالفت با سینمای رسمی زمان خودشان را اولویت خود معرفی کردند. در بیانیه‌ی اوبرهاوزن که توسط سینماگران جوان آلمانی همچون هرتزوگ، الکساندر گلوکه، فاسبیندر، شولندورف و... نوشته شد مخالفت با سینمای از رمق افتاده‌ی آلمان آنزمان علناً بیان شده است. در این میان یک تفاوت خیلی عمده میان موج نو سینمای ایران و این دو جریان وجود دارد. موج نو سینمای ایران برخلاف همتایان اروپایی‌اش سینمای قبل از خودش را آنقدرها به عنوان الگو مد نظر نداشت و چه از حیث فرم و چه محتوا سعی در ایجاد فاصله‌ای اساسی با سینمای بدنه داشته است. «موج نو سینمای ایران» بیش از اینکه پدیده‌ای سینمایی باشد پدیده‌ای اجتماعی است. چرا که دوران پرفراز و نشیب تاریخ سیاسی و اجتماعی ایران از اوایل دهه‌ی چهل تا مقطع انقلاب 57 زمینه‌ی مناسبی برای خلق آثاری با سویه‌های توأمان اجتماعی و هنری فراهم آورده بود. پس این عدم اتکاء به جریانات سینمایی دهه‌های گذشته و همچنین تعهد اجتماعی ناشی از فرازونشیب‌های سیاسی و اجتماعی آنزمان موج نو سینمای ایران را متأثر از پدیده‌های اجتماعی زمانه‌ی خود کرده است.



سینماگران نوگرای فرانسه در اواخر دهه‌ی پنجاه با طرح موضوعات جدید که اتکایشان سینمای کلاسیک امریکا و آثار سینماگرانی همچون هیچکاک یا جان فورد بوده است به بیان نظریات خود تحت عنوان «تئوری مؤلف» پرداختند. «تئوری مؤلف» مدعی است که ردپای سینماگران برجسته‌ای همچون هیچکاک یا جان فورد یا هاوارد هاکس که گول‌های سینمای کلاسیک بشمار می‌روند در تمام آثارشان دیده می‌شود و تمام فیلم‌های اینان امضای سازنده‌ی مشخصی را پای خود دارند. در نتیجه برای موج نویی‌های فرانسوی بازخوانی آثار سینمایی قبل خودشان یا همان سینمای کلاسیک از اهمیت زیادی برخوردار بوده است. نگاه ایشان به سینمای قبل از خود به‌هیچ وجه سلبی نبود بلکه با استفاده‌ی مجدد و روزآمد کردن تکنیک‌ها و حتی محتوای آثار کلاسیک تاریخ سینما به ابداعات زیادی در فیلم‌هایشان دست زدند. اما تمام این نوآوری‌ها ریشه در سینمای قبل از خودشان داشته است. در مقایسه‌ی همین جریان با «موج نو سینمای ایران» به خوبی جهت عکس حرکت سینماگران موج نوی ایرانی مشخص می‌شود. سینمای فیلمفارسی نقطه‌ی اتکای محکمی برای این دسته از سینماگران نوآور بحساب نمی‌آمد. مهمترین دلیل آن نیز فاصله‌ی زیاد فیلم‌های یادشده با واقعیت اجتماعی روز کشور بود. سینمای فیلمفارسی با ارائه‌ی تیپ‌های مشخص، کلیشه‌ای و تکراری همانند حاجی‌بازاری، کلاه‌مخملی، لوطی، نامرد، فاحشه، مادر و... امکان ارتباط واقعی با شرایط



تاریخی و اجتماعی روز را برای مخاطب فراهم نمی‌کرد. همین نگاه محدود به عناصر سینمایی مانند کاراکتر یا موقعیت منجر به نادیده گرفتن عناصر دیگر تشکیل دهنده‌ی جامعه‌ی روز ایران می‌شد. از طرف دیگر این‌گونه فیلم‌ها از سیاست‌های توسعه‌طلبانه و مدرنیزاسیون مد نظر حکومت پهلوی دور بودند. گویی تنها انتظاری که نظام حاکم از سینما بعنوان رسانه‌ای سرگرم‌کننده و در دسترس توده داشت همین سرگرمی صرف و دور کردن مخاطب از واقعیات روز بوده است. البته کم کم و پس از انقلاب سفید مد نظر شاه نمایش وجوه توسعه و مدرنیزاسیون ایران در دوران پهلوی دوم کمی اهمیت پیدا کرد. اما بیش از اینکه سینمای بدنه‌ی تجاری داستان‌گو بخواهد این جریان را بدوش بکشد، فیلم‌های سفارشی که بیشتر در قالب مستند عرضه می‌شدند (مانند مورد پیشتر ذکر شده‌ی «باد صبا» یا مستندهای شرکت نفت که کمپانی گلستان یکی از سازندگان آن بود) وظیفه‌ی نمایش این وجه از ایران دوران پهلوی دوم را بر عهده داشتند. این امر ناشی از نوعی تبختر حاکم بر نظام شاهنشاهی بود که توده را در فاصله‌ی زیادی با حاکمیت می‌دید و به این شکل نگاهی از بالا به جامعه و مردم داشت. گویی درک توسعه و پیشرفت و مدرنیته برای فرهنگ توده امکان‌پذیر نبود و مدرنیزاسیون تنها بصورت امری فرمایشی در ایران امکان‌پذیر بوده است. پس همان بهتر که سینمای تجاری و عامه‌پسند راه خود را برود و به بازتولید کاراکترهای تکراری و ساده و قابل فهم برای توده‌ی عوام بپردازد. استفاده‌ی دیگری که دستگاه حاکم پهلوی از سینما می‌کرد برگزاری جشن‌ها و جشنواره‌هایی همانند «جشنواره‌ی فیلم تهران» و دعوت از سینماگران مطرح اروپایی و امریکایی بود. به نوعی تنها زمینه‌ی ارتباط با سینمای دنیا در همین دعوت‌ها خلاصه می‌شد. آنهم صرفاً به منظور نمایش جلال و شوکت نظام شاهنشاهی و میل و اراده‌ی آن به مدرنیزاسون فرهنگی. هرچند دستگاه پهلوی در تهیه و ساخت چند فیلم از چند کارگردان مطرح دنیا نقش داشت (مانند «ت مثل ثقلب» آخرین ساخته‌ی اورسون ولز یا «بیابان تاتارها» و یا «شب‌های عربی» ساخته‌ی پازولینی) اما این‌ها در راستای توسعه‌ی هنر و صنعت سینما در ایران نبود بلکه فقط وجهی نمایشی از علاقه‌ی نظام پهلوی به توسعه فرهنگی و هنر را به رخ می‌کشید.

«موج نو» در مقایسه با این دو جریان (سینمای فیلمفارسی و سینمای سفارشی دستگاه پهلوی) بعنوان جریان سوم سینمای قبل از انقلاب بحساب می‌آید. البته جریانی که دست‌اندرکاران آن با آگاهی جمعی در

قالب تشکلی همسو و ذیل گفتمانی منسجم آن را شکل ندادند بلکه مجموعه‌ی آثار سینمایی ایشان در کنار یکدیگر و سمت و سوی مخالف آن‌ها با سینمای رسمی و بدنه، به آنها سیمای چیزی چون یک «موج نو» بخشید.

### تفاوت‌های عمده موج نو و فیلمفارسی

با مطالعه‌ی آثار سینماگران نوگرا در اواخر دهه‌ی چهل تا مقطع انقلاب 57 به یک دسته‌بندی تام و مشخصی نمی‌توان رسید. احمد طالبی‌نژاد در کتاب «یک اتفاق ساده» کل فیلم‌های موج نو را به دو دسته تقسیم کرده است: «جبهه‌ی فیلم‌های شخصی و انتزاعی با آثاری مانند رگبار، چشمه، یک اتفاق ساده، شازده احتجاج، دایره مینا و پستچی، و جبهه‌ی فیلم‌های با سویه‌های پررنگ اجتماعی و تجاری مانند فرار از تله، سه‌قاپ، خداحافظ رفیق، طوقی، رضا موتوری و گوزن‌ها که اغلب تحت تأثیر موفقیت عظیم «قیصر» ساخته می‌شدند.» اما اساس این دسته‌بندی چیست؟ اینکه دو مقوله‌ی کلی فیلم‌های انتزاعی و اجتماعی را برای این دسته‌بندی در نظر بگیریم نوعی ساده‌سازی و حتی تقلیل ماجراست. چرا که در دل این دو دسته می‌توان دسته‌های دیگری را نیز جدا کرد. فیلم‌های موج نو از سه منظر با سینمای فیلمفارسی متفاوت بود. داستان، موقعیت و کاراکتر. سینمای فیلمفارسی از داستان‌هایی ساده، تکراری و با سرنوشتی معلوم استفاده می‌کردند. اگر تمام فیلم‌های این سینما را کنار یکدیگر قرار دهیم در نهایت به دو، سه داستان یکسان و تکراری می‌رسیم که دائم در این دسته از فیلم‌ها تکرار شده است. داستان‌هایی جملگی عامه‌پسند و بی‌مایه و بری از ظرایف دراماتیک که تنها برای سرگرم کردن مخاطبانی با سرمایه‌ی فرهنگی ناچیز ساخته می‌شدند. در مقابل، سینماگران نوگرا با توجه به اینکه جریان‌ات سینمایی روز را در کنار سایر هنرها دنبال می‌کردند پتانسیل خوبی برای مقابله با این وضعیت داشتند.

یکی از مهمترین ویژگی‌های سینمای موج نو پیوند تنگاتنگ آن با ادبیات بود. دهه‌ی چهل از نظر همزمانی حضور و فعالیت کارگردانان نوگرا و نویسندگان پیشرو در ادبیات ایران طلایی‌ترین دهه‌ی فرهنگ و هنر این

سرزمین در صدسال اخیر بشمار می‌رود. نسلی که چه به صورت مراودات روزمره و اجتماعی و چه در قالب همکاری‌های هنری همواره یکدیگر را حمایت می‌کردند. نام‌هایی همچون غلامحسین ساعدی، هوشنگ گلشیری، محمود دولت‌آبادی، احمد شاملو در کنار ناصر تقوایی، داریوش مهرجویی، بهمن فرمان‌آرا، ابراهیم گلستان و... بخوبی گواه این مدعاست. در این میان آثار مهمی از نویسندگان معتبر آن‌زمان توسط فیلمسازهای نوگرا به روی پرده رفت. مانند «دایره‌مینا» و «گاو» که محصول همکاری غلامحسین ساعدی و داریوش مهرجویی بود. یا «آرامش در حضور دیگران» که در آن ساعدی با تقوایی به همکاری پرداخت. «تنگسیر» صادق چوبک را امیر نادری به روی پرده بُرد. بهمن فرمان‌آرا از «شازده احتجاب» هوشنگ گلشیری فیلم ساخت. ابراهیم گلستان نیز «اسرار گنج دره‌ی جنی» را در هر دو فرمت فیلم و داستان عرضه کرد. تاریخ سینمای ایران در هیچ مقطع دیگری شاهد چنین درخشش خیره‌کننده‌ای بواسطه‌ی پیوند با ادبیات نبوده است. البته دلیل این انقطاع فقط به جریانات سینمایی باز نمی‌گردد. پس از دهه‌ی چهل تا به امروز در عرصه‌ی ادبیات نیز دیگر شاهد ظهور نویسندگان بزرگی همچون ساعدی، گلشیری، چوبک و... نبوده‌ایم. پس حرکت از سمت داستان‌های ساده با سوژه‌های تکراری، مبتذل و دم‌دستی به داستان‌هایی پُرتنش و دراماتیزه، سوژه‌هایی چندوجهی و دغدغه‌مند که موقعیت انسان ایرانی را مدنظر داشت و برای مخاطب خود ایجاد چالش می‌کرد ویژگی مهم داستان‌پردازی سینمای موج نو ایران بوده است.

موقعیت یا وضعیت در سینمای بدنه و در مقابل سینمای موج نو چگونه بازتاب یافته است؟ در مطالعه و بررسی فیلم‌ها، موقعیت عمدتاً به دنبال داستان می‌آید. یعنی این داستان و ورنه روایت است که در تشخیص و تعیین موقعیت مهم‌ترین سهم را دارد. سینمای فیلمفارسی به تبع نگاه تجاری هیچ‌گونه رسالت اجتماعی را برای خود قائل نبود. مخاطبان این سینما فقط دلبسته‌ی جنبه‌ی سرگرم‌کننده‌ی فیلم‌ها می‌شدند. آن‌هم بواسطه‌ی نمایش موقعیت‌های بسیار سطحی. درک این موقعیت‌ها نیازی به تفکر و ایجاد چالش برای مخاطب نداشت. سینما برای این‌دسته از مخاطبین تنها محملی برای خوش‌گذرانی، خندیدن و دوری از مشکلات روزمره بود. در نتیجه هرچه فانتزی‌غیرواقع‌گرایانه‌ی آن بیشتر می‌بود ارزش بیشتری برای مخاطب داشت. از طرف دیگر ارزش مدنظر تولیدکنندگان سینما، یعنی پول بیشتر و رونق اقتصادی بالاتر را توأمان

تأمین می‌کرد. اطلاق واژه‌ی فانتزی به موقعیت‌سازی فیلم‌های جریان فیلمفارسی به واسطه‌ی همین دوری‌جستن تام و تمام از واقعیت اجتماعی روز جامعه معنادار می‌شود. مؤلفه‌ی دیگری که منجر به فاصله‌گرفتن موقعیت‌های فیلمفارسی از واقعیات روز اجتماعی می‌شد وجه نوستالژیک این آثار است. این نوستالژی چه در قالب داستان و چه موقعیت و حتی کاراکتر قابل ردیابی است. مخاطب این سینما غرق در شادی ناشی از داستان فیلم نوعی غم از دست رفتن سنت‌های کوچه‌بازاری گذشته را نیز می‌خورد. این مهمترین تکنیک فیلمفارسی برای غرق‌شدن در نوستالژی و از طرفی مهمترین پیوند آن با فانتزی به حساب می‌آید. سینمای موج نو روندی عکس این جریان را در پرداخت موقعیت پیش گرفته بود. پیوند با واقعیت اجتماعی و نمایش لایه‌هایی پنهان از این واقعیت ویژگی بارز فیلم‌های موج نو بود. حتی آثاری که در دسته‌بندی این سینما جزو فیلم‌های انتزاعی بحساب می‌آمدند باز هم پیوند مشخصی با واقعیت اجتماعی روز جامعه‌ی ایران داشتند. بازنمایی واقعیت اجتماعی در سینما گاه با نمایش بی‌پرده‌ی آن در قالب فیلم‌های رئالیسم اجتماعی اتفاق می‌افتد (مانند فیلم «دایره‌ی مینا» اثر داریوش مهرجویی) و یا اینکه باید در لایه‌های زیرین اثر به دنبال آن گشت. (مانند فیلم «آرامش در حضور دیگران» ساخته‌ی ناصر تقوایی). سنت سینمای موج نو ایران در هر دو صورت خود وفادار به واقعیت اجتماعی روز جامعه‌ی خود بوده است. مهمترین دلیل مهجوربودن این سینما در زمان حیات خود در مقایسه با فیلمفارسی همین تعهد اجتماعی آن بود. بالطبع دستگاه حاکمه‌ی پهلوی هیچ‌گاه روی خوش به جریانات روشنفکری نشان نمی‌داد. حال این جریانات چه در قالب گروه‌های سیاسی- اجتماعی بوده باشند و یا در دل جامعه‌ی ادبی آن‌زمان و یا مانند سینمای موج نو که در نهایت بواسطه‌ی نوع نگاه و آثار عرضه‌شده جزو جریانات روشنفکری تاریخ اجتماعی ایران بحساب می‌آید. روند توقیف فیلم‌های این جریان (مانند توقیف همیشگی «اسرار گنج دره‌ی جنی» یا «دایره‌ی مینا») و مهجورگذاشتن آنها بواسطه‌ی اختصاص‌ندادن سالن‌های نمایش فیلم در مقایسه با آثار فیلمفارسی علاوه بر نگاه اقتصادی مرتجعانه‌ی اهالی سینمای بدنه، گویای سیاست حاکم بر فرهنگ کشور توسط دم و دستگاه‌های پهلوی نیز بوده است.

یکی دیگر از فاکتورهای اساسی و تمایزبخش سینمای موج نو با سینمای بدنه‌ی قبل از انقلاب نگاه متفاوت به کاراکترها یا شخصیت‌سازی غیرمتعارف است. هرچه شخصیت‌ها در سینمای بدنه و فیلمفارسی برگرفته از یکی دو تیپ مشخص اجتماعی بود که عمدتاً در واقعیت اجتماعی یا به تمامی از بین رفته و یا روندی رو به زوال را طی می‌کردند و تنها برآورده‌کننده‌ی خط داستانی ساده و سطحی مدنظر فیلم‌سازها بودند، شخصیت‌های سینمای موج نو در پیوند تنگاتنگ با موقعیت مدنظر سینماگران و برآمده از پیچیدگی‌های دراماتیک خود فیلمنامه ظهور می‌کردند. در یک تعریف کلی فیلمفارسی همواره به تیپ‌سازی پرداخته و شخصیت‌سازی اساساً دستاورد موج نو در سینمای ایران است. با توجه به اشراف سینماگران موج نو به جریان‌های روز سینمایی زمان خودشان که در رأس آن جریان‌های سینمای مدرن اروپا قرار داشت، پیوند با مدرنیسم برای شماری از این سینماگران اهمیت زیادی یافت. اما نمایش وجوه مدرنیته در فیلم‌های اینان نه در پرداخت موقعیت یا داستان بلکه بیشتر در شخصیت‌پردازی و نمایش کاراکترها اتفاق افتاد. کاراکترهای سینمای موج نو عمدتاً یا خودشان کاراکترهایی مدرن بحساب می‌آیند و یا در موقعیتی مدرن قرار گرفته یا اینکه در دل مناسبت‌های روز و در دل مدرنیزاسیون آن زمان جای گرفته‌اند. اگر سینمای موج نو را سینمایی روشنفکرانه بدانیم به طبع آن بیشتر فیلم‌های این جریان نگاهی انتقادی به اوضاع و احوال جامعه‌ی زمان خود داشته‌اند. از این‌رو مواجهه‌ی آن‌ها با مدرنیزاسیون زمانه‌ی خودشان سمت‌وسویی انتقادی داشته است. در نگاه به کاراکتر و با درنظر گرفتن دسته‌بندی کلی فیلم‌های انتزاعی و فیلم‌های اجتماعی برای جریان موج نو سینمای ایران می‌توان دو دسته کاراکتر در نظر گرفت. کاراکترهایی مدرن که بیشتر سویی انتزاعی این جریان را پوشش می‌دهند و کاراکترهای رئال که از بطن مناسبت‌های واقعی جامعه بیرون آمده‌اند. خلق کاراکترهای مدرن در فیلم‌هایی همچون «خشت و آینه» (ابراهیم گلستان، 1343) «آرامش در حضور دیگران» و «رگبار» (بهرام بیضایی، 1351) دیده می‌شود. این کاراکترها هم متأثر از درک فیلم‌ساز از مدرنیزاسیون جامعه‌ی خود و هم متأثر از جریانات مدرن سینمای اروپا و کاراکترهای مدرن فیلم‌های اروپایی در آن زمان بوده‌اند. مانند قرابت و نزدیکی شخصیت‌های فیلم «آرامش در حضور دیگران» به کاراکترهای فیلم‌های سینمای موج نو فرانسه و یا تأثیرپذیری شخصیت‌پردازی در فیلم «خشت و آینه» از

شخصیتهای سینمای آنتونیونی. درک و تحلیل این گونه از کاراکترها مستلزم برداشت روانکاوانه و سویه‌های مهم انسان مدرن در نگاه فیلم‌سازان سینمای مدرن اروپا است. عمده‌ترین ویژگی‌های روانی و شخصیتی کاراکترهای سینمای مدرن اروپا انزواطلبی، افسردگی، تنهایی و ازخودبیگانگی است که البته بدون شک متأثر از شرایط انضمامی اروپای پس از جنگ جهانی دوم و بحران‌های حاصل از آن است. بالطبع تعمیم این ویژگی‌ها به کاراکتر ایرانی مستلزم درک درست از شرایط تاریخی جامعه‌ی ایران و تأثیرپذیری از روند مدرنیزاسیون آن بود. شکاف ناشی از این مدرنیزاسیون در لایه‌های مختلف جامعه امکان انطباق و درک صحیح از این دسته کاراکترها را برای مخاطب فراهم کرده بود. پس خلق کاراکترهای مدرن در این دسته از فیلم‌ها متأثر از مدرنیزاسیون حاکم بر جامعه و منطبق بر اراده‌ی دستگاه پهلوی بوده است. هرچند چه در مدل اروپایی و چه در فیلم‌های ایرانی کاراکتر مدرن سمت‌سویی انتقادی نسبت به تحولات مدرنیته دارد. اما خود این کاراکتر محصول مدرنیته است. به‌رحال در سینمای داستانی رد مدرنیزاسیون تاریخی آن دوران را در فیلم‌های موج نو می‌توان یافت.

دسته‌ی بعدی کاراکترهای اجتماعی هستند. اینان نماینده‌ی نگاه رئالیستی فیلم‌ساز به سینما تلقی می‌شوند. فیلم‌هایی مانند «قیصر»، «دایره‌ی مینا»، «کندو»، «زیر پوست شب» و... در خلق و نمایش این دسته از کاراکترها سرآمد هستند. این دسته از فیلم‌ها در نمایش جامعه‌ی دوران خود وجوه روشنفکرانه را در لایه‌های پنهان قرار داده و عمدتاً فضایی نزدیک به فضای توده‌ی شهری و عامه را مدنظر قرار داده‌اند. در نتیجه شخصیت‌پردازی تحت تأثیر این فضا منجر به خلق کاراکترهایی شد که به وفور و هرروزه در جامعه و کوچه و بازار نمونه‌های مشابه آن‌ها رؤیت‌پذیر بود. این دسته از کاراکترها کمتر از فرهنگ بالای قشر روشنفکر و فرهیخته و یا سبک زندگی طبقات مرفه برخوردار بودند. رئالیسم مدنظر فیلم‌ساز در نشان دادن فقر فرهنگی و اقتصادی توأمان این دسته از کاراکترها شکل می‌گرفت. چرا که واقعیت اجتماعی آن دوران ناشی از تضاد میان پیشرفت مدرنیته و شکاف طبقاتی و اجتماعی متأثر از آن بود.

...

بررسی سینمای موج نو قبل از انقلاب منجر به دسته‌بندی‌های متفاوت و گاه متناقض از این آثار شده است. چرا که سینمای موج نو در ایران هیچ‌گاه به گفتمانی یکپارچه و نهادینه تبدیل نشد. با وجود اینکه بعد از انقلاب نیز فیلم‌سازی همچون امیر نادری، رخشان بنی‌اعتماد، و کیانوش عیاری متأثر از فیلم‌سازان «اجتماعی» موج نو دهه‌ی چهل و پنجاه ظهور کردند و داریوش مهرجویی، ناصر تقوایی و بهرام بیضایی نیز به فعالیت خود ادامه دادند ولی، با اینهمه، موج نو دیگر محمل‌چندانی برای ادامه‌ی حیات خود نداشت. شاید مهم‌ترین دلیل آن اضمحلال جریان مقابل آن یعنی فیلمفارسی بواسطه‌ی انقلاب 57 بود. سینمای موج نو بعنوان جریان مقابل سینمای رسمی و فیلمفارسی آینده‌ی خوبی برای ترسیم بخشی از واقعیات تاریخی و اجتماعی دوران خود بوده است. هرچه فیلمفارسی سعی در واقعیت‌گریزی داشت سینمای موج نو در تمام وجوهش خود را متعهد به مواجهه با جامعه‌ی خویش می‌دانست و در نتیجه در خلق کاراکتر و موقعیت نوعی پایبندی به واقعیت یا همان رئالیسم اجتماعی را مدنظر قرار داشت. از اینرو سینمای موج نو قبل از انقلاب 57 را باید در شمار جریان‌ات روشنفکری جامعه‌ی ایران به حساب آورد.