

سه نسل موج نوی سینمای ایران

علیرضا عطا^۱

چکیده:

موج نوی سینمای ایران به عنوان مهمترین تحول در سینمای قبل از انقلاب ایران مطرح است، جریانی به نام موج نو سینما در دهه های ۴۰ و ۵۰ هجری شمسی، ساختار سینمای ایران را بر اثر عوامل اجتماعی و سیاسی که در مناسبات سنتی جامعه رخ داد، تغییرات اساسی ایجاد شد. خاستگاه اصلی موج نو، ادبیات داستانی و به ویژه ادبیات داستانی مدرن است. ارتباط سینماگران با ادبیات، موجب تحول در شیوه های روایتگری آثار سینمایی آنها گردید. در پژوهش حاضر، با استفاده از روش اسنادی و رویکرد توصیفی - تحلیلی، به تحلیل موج نوی سینما ایران پرداخته شد. تأثیر جریان ادبی مدرن بر موج نو، در سه نسل از سینماگران ایران مشاهده می شود. موج اول قبل از انقلاب، موج دوم بعد از انقلاب و موج سوم که در دهه ۸۰ شکل گرفت و آثار متعددی از آن را در محافل سینمایی داخلی و خارجی به نمایش در می آید و جوایز ارزنده ای نیز دریافت می کنند.

واژه های کلیدی: سه نسل، موج نو، سینما

مقدمه

یکی از رسانه های ارتباط جمعی، سینما و محصول آن فیلم است. سینما به دلیل اینکه هم رسانه است و هم هنر، در رابطه با مخاطبان نقش مهمتری در مقایسه با سایر رسانه ها و هنرها دارد. سینما به اعتبار رسانه بودن با عده کثیری از مخاطبان در مدت زمان کوتاهی ارتباط برقرار می کند و به اعتبار هنر بودن، علاوه بر تأثیرگذاری مستقیم، غیرمستقیم نیز بر آنها اثر می گذارد. اثرات غیرمستقیم هنر و سینما از آنجا که بیشتر با ناخودآگاه افراد سروکار دارد، نقش تعیین کننده تری در تثبیت یا تغییر ذهنیت آنها درباره مسائل گوناگون دارد. همچنین، فیلم و سینما احساسات گوناگون و متفاوتی را در مخاطب بر میانگیزد که تأثیرپذیری از موضوع های مطرح شده را دو چندان می کند (راو دراد، ۱۳۹۷).

سینما در عصر حاضر، سوای اینکه یکی از ابزارهای اصلی شکل دهی به فرهنگ، هویت و زندگی است، میانجی تأمل در این پدیده ها نیز هست. این هنر با بازنمود ستیز گفتمان ها و اشکال زندگی، نقشی اساسی در به تصویر کشیدن جهان دارد و به مدد فرم، تکنیک، روایت، فرایندهای بیانی، شیوه های بازنمایی و جز اینها، ایماژهایی تأثیرگذار از حیات فرهنگی و هستی اجتماعی انسان می آفریند. این شکل هنری به سبب رابطه ارگانیک و در همبافت های آن با زمینه اجتماعی تعامل دیالکتیکی، می تواند میانجی فهم ظرایف، دقایق، ژرفاها و پیچیدگی های تحولات در حیات اجتماعی باشد. بنابراین سینما با جامعه، آن را به یکی از قویترین میانجی های فهم جهان اجتماعی مبدل می سازد (محمدی، ۱۳۹۲).

فیلم به مثابه اثر هنری از دو بعد قابل مطالعه است: اولی، مطالعه اثر از منظر زیباشناسی است که خود شاخه ای از فلسفه است و حاصل تاملات متفکرینی چون افلاطون، ارسطو، هگل و دیگران است و نوع دوم، مطالعه و بررسی اثر از منظر جامعه شناسی است، بدین معنا که سعی شود هم ارزی و ارتباط بین ساختار و محتوای اثر با ساختارهای عینی و واقعیات اجتماعی محیطی که اثر در آن به وجود آمده یا هنرمند در آن زیسته، کشف شود. با وجود اینکه جامعه شناسی فیلم خیلی نوظهور نیست اما بسیار مهجور مانده و توسعه چندانی پیدا نکرده است و تا حدی هنوز وابسته به جامعه شناسی ادبیات است (صادقی و همکاران، ۱۳۹۳).

^۱. دانشجوی کارشناسی رشته سینما، aliata1200@gmail.com

تحولاتی که در عالم سینما صورت می گیرد غالباً متأثر از نگاهی است که فیلم ساز نسبت به پدیده های جهان دارد. دانش فیلم سازی هسته ی اصلی و تقویت کننده ی این نگاه محسوب می شود. اگر فیلمساز بتواند علم خود را در این رهگذار افزایش دهد نه تنها به خلق اثر تازه های دست می یابد بلکه ممکن است سبک خاصی را نیز در عالم سینما بنیان نهد. توجه به نظریه های مهم فیلم و سینما و به کارگیری آنها در ساخت فیلم نشان از دقت فیلم ساز در خلق اثری باب طبع مخاطب دارد؛ زیرا این نکته مهم است که فیلم ها اساساً برای اقناع مخاطب و ترغیب و تقریب سازی بین ذهن او و دنیای مجازی فیلم ایجاد گردیده اند و از این طریق فیلم ساز تلاش می کند که هرچه بیشتر بتواند خود را به دنیای ذهنی مخاطب نزدیک کند. لذا سعی می کند از حقایق عالم واقع در خلق عالم خیال فیلم با اختیار در گزینش حقایق بهره برد. اساس شکل گیری نظریه های فیلم نیز بر این مبنا بنا نهاده شده است. اما از آنجا که در اوایل شروع کار سینما هنوز تجارب کافی در به کار گیری دیدگاه های صاحب نظران سینمایی به دست نیامده بود، برداشت های متفاوت و گاه همراه با نقص موجب گردید اختلافات عدیده ای در نحوه ی نگرش به ساخت فیلم در میان فیلم سازان و نظریه پردازان به وجود آید. این امر موجب پدیدار شدن نوعی جبهه بندی در بین نظریه پردازان و سینماگران گردید و نتیجه ی آن، علی رغم آنکه منجر به تقویت مکاتب نظری فیلم شد، سبب گردید تا بین نظریه های فیلم و محصولات سینمایی تولید شده فاصله ای به وجود آید. در نتیجه بعدها فیلم سازانی پا به عرصه گذاشتند که میزان آشنایی آنها با مکتب های نظری فیلم در حداقل ممکن وجود داشت اما با این حال با کسب مهارت های تجربی از صنعت سینما و با کمترین اتکا به نظریه های سینمایی دست به ساخت آثاری زدند که رابطه ی معکوسی با مبانی تئوریک فیلم و فلسفه ی هنر سینما داشت (قبادی کیا و همکاران، ۱۳۹۴).

در این مقاله، با روش اسنادی و رویکرد توصیفی -تحلیلی، به تحلیل موج نوی سینما ایران پرداخته می شود. گردآوری اطلاعات درباره ی موضوع اصلی این پژوهش با مراجعه به بولتن ها، نشریات و گزارش هایی انجام شده که از طریق نسخه های چاپی یا وبسایت رسمی این مجموعه منتشر شده و در دسترس عموم قرار گرفته اند. موج نو سینمای ایران هم با توجه به اینکه مصادف با دوره تغییرات پر شتاب و دامنه دار اجتماعی و امکان انتخاب آن، اقتصادی و فرهنگی ایران است می تواند انعکاس دهنده این تحولات باشد.

بیان مسئله

پدیده سینما و تصویر متحرک، محصول شرایط فنی اجتماعی، اقتصادی و روانی ویژه ای بود که به طور مشخص در آن محدوده ی جغرافیایی/ فرهنگی که با عنوان غرب شناخته می شود، پدید آمده بود. (ماسی، ۲۰۰۴). اما این پدیده در غرب نماند و به سراسر جهان پراکنده شد. پراکنده شدن این پدیده عالم گیر در جهان، توجهات بسیاری را به خود جلب کرد. جدا از اهمیتی که این پدیده برای اهل بسیاری از فیلسوفان و نظریه پردازان را نیز به خود مشغول کرد. برخی آن را به عنوان تولیدی مبتذل و صنعتی و برخی دیگر به عنوان آفرینشی هنری و اندیشه ده ای مورد توجه و تمجید قرار دادند (یزدانبجو، ۲۰۰۴).

برخی نظریه پردازان درمبانی سینما درباب مطالعه سینما و اهمیت آن در سده بیستم معتقدند که مطالعه ی سینما در درک ارزش های انواع و قالب های مختلف سینمایی، نظیر سینمای وسترن، افسانه ای، علمی و یا ترکیبی از آنها نظیر وسترن و ترسناک و در کنار آن، دینی که فیلم های قدیمی به گردن فیلم های جدید دارند، مفید و موثر است (فیلیس، ۲۰۰۵). برخی دیگر از نظریه پردازان جدا از ارزش های تکنیکی پدیده ای مانند سینما، تأثیرات معرفت شناسی و انسان شناسی این پدیده تأکید کرده اند. گروهی دیگر از نظریه پردازان بر بسط و گسترش ارزش های انسانی توسط این پدیده ی جدید تأکید کرده اند. هنری که معجزه قرن بیستم نام گذاری شد. زیرا بخش بزرگی از هنرهای دیگر را در خودش جمع کرد. در واقع سینما هنری است چند وجهی و از این رو، تأثیرات آن بسیار افزون تر از هنرهای دیگری چون نقاشی و تئاتر و در قرن بیستم و بیست و یکم داشت و دارد. بی شک در سایه ی همین تأثیر شگرف است که سینما قادر به نقش آفرینی موثری در بسط ارزش های اخلاقی در میان مخاطبان و جامعه است. یعنی سینما تأثیر هنرهایی چون نمایش صدا و تصویر ویدیویی، رنگ و لعاب نقاشی و را یکجا در خود دارد. مجموعه ورود این پدیده به ایران به آرامی صورت گرفت اما به سرعت در بین بدنه ی روشنفکران و هنرمندان رشد کرد. به ویژه در دهه ۴۰ و ۳۰ و ۵۰ شمسی، سینمای ایران، تولیدات، عظیمی خلق کرد و به بسیاری از کشورهای منطقه صادر می کرد (صابری و همکاران، ۱۳۹۶).

اگر نگاهی گذرا به نشریات سینمایی قدیمی (اوایل دهه پنجاه شمسی) بیندازیم. به بحث هایی خواندنی درباره موج نوی سینمای ایران بر می خوریم که در آن زمان حرف و ایده تازه ای محسوب می شد. جالب اینکه برخی از فیلمسازان که خود نیز داخل این جریان تعریف می شدند، اساساً وجود چنین جریانی را انکار می کردند! حالا که قریب به نیم قرن از آن زمان فاصله گرفته ایم و به روشنی می توان نشانه ها و نتایج این تغییر و تحول را بیرون از آن زمان و با اشراف بهتری دید. به نظر بخش مهمی از این مخالفت ها با موج نوی سینمای ایران، به نامگذاری آن برمی گشت، که متأثر از موج نوی سینمای فرانسه (در دهه پنجاه میلادی) انجام شده بود و همین مسئله ناخودآگاه پای قیاسی مع الفارغ را به میان می کشید که نهایتاً منجر به رد کل ماجرا می شد. اما جدا از شباهت نامها، این دو موج نو، در محتوای خود تفاوت های بنیادین داشتند. موج نو سینمای ایران در دل یک سینمای کاملاً تجاری، اما به لحاظ تکنیکی ابتدایی رخ داد؛ برخلاف موج نو فرانسه که برای چالش کشیدن یک سینمای حرفه ای و تجاری با شکستن قواعد و تکنیک حاکم بر آن شکل گرفت. بنابراین خروجی آنها نیز کاملاً متفاوت بود، موج نو سینمای ایران به شکل گیری یک سینمای متفاوت و تازه با رویکرد هنری ختم نشد، بلکه توفیق چشمگیر تجاری قیصر (مسعود کیمیایی) شاخه مهمی از موج نو را نمایندگی می کرد، سینمای تجاری را نیز تحت تأثیر قرار داد و سینمای گنج قارونی رایج را به سمت سوی سینمای جاهلی و کلاه مخملی سوق داد، و از این منظر واقعاً از موج نو فرانسه متفاوت و ممتاز بود (طالبی نژاد، ۱۳۹۷). «موج نوی سینمای ایران» بی گمان تأثیرگذارترین جریانی است که تاریخ سینمای ایران به خود دیده و تبعات این تأثیر تا به امروز نیز رسیده و پر بیراه نیست اگر بخشی از موفقیت های سینمای ایران در دهه های گذشته را، در ادامه حرکتی دانست که با موج نو سینمای ایران

آغاز شد. تمامی فیلمسازان موسوم به موج نو، از دل مدیوم های مختلف هنری به عرصه سینما رسیدند. در واقع جریانی که در آن دهه سینمای ایران ایجاد شد، جریانی بود متأثر از ادبیات و تئاتر و سایر جریان های روشنفکری. به همین دلیل چند پاره است و به وحدت نمی رسد. مسعود کیمیایی یکی از ارکان تاثیرگذار در موج نوی سینمای ایران است. نگاه وی به سینما نگاهی خاص، عمیق و پردغدغه که از تفکر و بینش او نسبت به جامعه برآمده است. این نگاه در عظم راسخ و خستگی ناپذیر وی در قالب و بستر باورها و ارزش های انسانی، او را تبدیل به فیلم سازی کرده که همواره با نگاهی مستقل و جامعه گرا، آثارش در برهه های تاریخ سینما نقش بسته است. در فیلم های کیمیایی مضامین قصه لحن مردمی و روایت متعهد نسبت به مردم جامعه و هویت ایرانی، از گذشته تاکنون به سینمای او جایگاهی یگانه بخشیده است. در فیلم های کیمیایی بارها و بارها با لحنی اعتراض آمیز و آرمانگرا بدنبال عدالت طلبی، در تقابل خیر و شر، همراه و همگام با مردم جامعه فریاد زده و در جستجوی سینمایی ست که در آن بتوان بیای رفافت و پاکی ایستاد و با خیانت و زشتی همراه نشد. قهرمانان فیلم های او در بیشتر مواقع با مشکلات سیاسی و اجتماعی درگیر می شوند اما نکته جالب در این است که آنان حاضر نیستند، دست از ارزش های خود بردارند و همین چالش ها در فیلم برای مردم خوشایند است. سه عنصر شاخص در فیلم های وی موسیقی، دیالوگ و ارتباط انسانی - عاطفی هستند و به نوعی شناسنامه کاری او محسوب می شوند. مسعود کیمیایی از جمله اولین فیلم سازانی است که آثارش همیشه و همزمان توجه مردم و منتقدان را به همراه داشته و از معدود هنرمندانی محسوب می شود که مسیر کاری خود را تا امروز با همه افت و خیزهای آن، در یک راه دشوار ادامه داده است. در ا میان فیلمسازان دهه ۴۰ و ۵۰ می توان گفت کیمیایی کاملاً با بقیه فرق دارد. زیرا او جزو معدود کسانی است که از دل " سینما " می آید و تغییر ایجاد می کند. هر چند تاریخ سینمای ایران را به قبل و بعد از «قیصر» تقسیم می کنند.

نسل اول موج نوی سینمای ایران با فیلم سینمایی گاو شروع شد. برخی از برجسته ترین فیلم های سینمایی نسل اول موج نوی سینمای ایران عبارتند از: گاو، قیصر، حسن کچل، آقای هالو، پنجره، رضا موتوری، آدمک، فرار از تله، درشکه چی، سه قاپ، خداحافظ رفیق، داش آکل، آرامش در حضور دیگران، رگبار، پستی، یک اتفاق ساده و... می شوند. در ادامه برخی از بهترین آن ها را مرور می کنیم.

فیلم سینمایی گاو

فیلم سینمایی گاو به کارگردانی داریوش مهرجویی در ابتدا به دلیل محتوای خود که در واقع مروری رئال و واقعی از زندگی تلخ و سخت روستاهای ایران بود موفق به دریافت پروانه نمایش نشد. اما دقیقاً بعد از همین ناکامی به صورت مخفیانه به خارج از کشور رسید و توانست جایزه منتقدان جشنواره ونیز را از آن خود کند. این موقعیت، حال و هوای عجیب و جدیدی را برای سینمای ایران ایجاد کرده بود که در نهایت باعث شد که مدتی بعد این فیلم بتواند پروانه نمایش خود را در کشور دریافت کند.

فیلم سینمایی حسن کچل

فیلم سینمایی حسن کچل به کارگردانی زنده یاد علی حاتمی نیز در سال ۱۳۴۸ ساخته شد. نکته ویژه و قابل توجه و متفاوتی که در رابطه با این فیلم سینمایی وجود دارد آن است که تصویرگر موقعیت ایران قدیم بود و به نوعی به عنوان اولین فیلم موزیکال سینمای ایران شناخته شد. موضوع مهم دیگری که این فیلم را از دیگر فیلم های هم زمان خود متمایز می کرد نگاه همه جانبه علی حاتمی به موضوع اخلاق بود. به همین دلیل هم در این فیلم سینمایی می توان با نگرش های متفاوتی از فرهنگ عامه مردم ایران روبه رو شد و آنها را به انتقاد کشاند.

فیلم سینمایی رضا موتوری

این فیلم نیز به کارگردانی مسعود کیمیایی در سال ۱۳۴۹ اکران شد. فیلم فوق توانست افتخارات بسیاری از جمله جایزه بهترین بازیگرد نقش اول مرد و همین طور بهترین موسیقی متن از جشنواره سینمایی سپاس در سال ۱۳۴۹ درافت کند و به عنوان یکی از بهترین فیلم های موج نوی سینمای ایران در نسل اول خود باشد.

فیلم سینمایی رگبار

رگبار به عنوان اولین فیلم بلند بهرام بیضایی در سال ۱۳۵۱ ساخته شد و مورد توجه بسیاری قرار گرفت. اما نکته قابل توجه در مورد فیلم وجود دارد آن است که نتوانست فروش چشمگیری داشته باشد. با این حال این فیلم نیز به عنوان یکی از بارزترین آثار سینمای ایران توانست خود را در میان فیلم های نسب اول موج نوی سینمای ایران جای دهد.

فیلم سینمایی گوزن ها

گوزن ها به کارگردانی مسعود کیمیایی در سال ۱۳۵۳ ساخته شد و توانست در جشنواره جهانی فیلم تهران جایزه دریافت کند. موضوع قابل توجه در مورد فیلم فوق این است که یک سال بعد از ساخت فیلم نتوانست با اعمال سانسورهای بسیار زیاد به نمایش درآید و توجه مردم عامه را به خود جلب کند.

فیلم سینمایی قیصر

فیلم سینمایی تاثیرگذار دیگری که در شکل گیری نسل اول موج نوی سینمای ایران تاثیر بسیاری داشت، فیلم قیصر بود. این فیلم سینمایی به کارگردانی مسعود کیمیایی روایت گر داستانی پرماجرا با یک ریتم سنجیده و در نهایت نیز تصاویر شایسته ای از غیرت و مردانگی و... را به نمایش در آورد. نقطه عطف فیلم سینمایی قیصر موفقیت در فروش گیشه، که نشان دهنده نقطه نظر و ترجیح عموم مردم از دیدن فیلمی با محتوایی تازه و آثاری منحصر به فرد در آن زمان بوده است.

نجف دریابندری، مترجم ایرانی نیز درباره «قیصر» می گوید: می گویند که چرا قیصر به کلاتنری نرفته است تا افسر نگهبان با کمال جدیت به کارش رسیدگی کند؟ سؤال مهمی است. این از قضا سرگذشت آدمی است که به کلاتنری نرفته است. آن‌هایی که به کلاتنری رفته‌اند، سرگذشت دیگری دارند. اشخاص می‌توانند سرگذشت یکی از این آدم‌ها را روی پرده بیاورند. هرکس پرسید چرا قهرمان آن‌ها به کلاتنری رفته‌است، سؤالش به همان اندازه مهمل خواهد بود (دریابندری، ۱۳۴۸).

صدر در کتاب تاریخ سیاسی سینمای ایران در توصیف کیمیایی می گوید: «کیمیایی تحصیلکرده سینما نیست، ولی شناخت او از زبان عامه مردم و فرهنگ طبقات فرودست کیفیتی به آثارش می بخشد که تماشاگر را جذب می کند. او گلایه‌های آدم‌هایش را از بطن فرهنگ عامه و روزمرگی بیرون می کشد» (صدر، ۱۳۸۱).

با وجود اهمیت چشمگیری که موج نو در تاریخ سینمای ایران داشته است، آن گونه که شایسته بوده مورد بررسی و تجزیه تحلیل قرار نگرفته است. فیلم‌های کیمیایی روایت گر داستان‌های اجتماعی بوده که بیشتر از جنبه‌های جامعه‌شناسی فیلم قابلیت بررسی و تجزیه و تحلیل را دارد.

چارچوب نظری

سینما

سینمایی که برادران لومیر در ۱۸۹۵م در غرب به وجود آوردند، همانند تمامی شئون فرهنگ مدرن غربی، بدیع و منحصر به فرد بود و به نوعی ارتباط و پیوند سینما با رشد موزون همه‌ی جوانب مدرن اعم از نظام اقتصادی، تولیدی، علمی، اخلاقی، سیاسی، فرهنگی و رشد تکنولوژیک و ارزش‌های نوین مدرنیت در غرب قابل ادراک است. سینما عصاره و آئینه و پیام این دوران جدید، زندگی جدید و مناسبات مدنیت جدید بوده است (امید، ۱۳۶۹). سینمایی که وارد ایران شد همانند تمامی واردات فکری غربی، کارکردهای آن را نداشت و به طور (شبه) مورد استفاد قرار گرفت، اما نکته‌ای که باید به آن توجه نمود این است که اصولاً تجربه‌ی مدرنیت غرب، تجربه‌ی اصیل و از درون خود جامعه برمی خیزد و وارداتی نیست و تجربه‌ی سایر کشورها تجربه‌ی عاریتی است که متناسب با برداشت‌ها و زمینه‌های فرهنگی اجتماعی خود به تفسیر از آن دست می زنند و انطباق کامل آن، با مبدأ آن کاری ناممکن و عبث است.

سینما در ایران توسط دربار مظفرالدین شاه، در خلال سفر شاه به اروپا در سال ۱۹۰۰م وارد شد و منحصر به ثبت فیلم‌هایی از شاه و دربار بود و کارکرد اصلی خود (در غرب) را نداشت، اما رفته رفته به درون جامعه کشیده شد. وارد شدن سینما توسط شاه در ایران را نباید دلیلی بر جدایی میان سینما و جامعه‌ی ایران دانست، بلکه دلیل آن عدم توان جامعه‌ی ایرانی در تولید تفکرات جدید است. میرزا ابراهیم صحاف باشی نخستین تلاش‌ها برای عمومی کردن سینما را کرد و در سال ۱۲۸۴ه.ش در خیابان چراغ گاز (امیرکبیر فعلی) نخستین سینمای عمومی ایران را ایجاد کرد. اگرچه پس از مدت کوتاهی گروهی از مردم با صحاف باشی به مخالفت برخاستند و شیخ فضل الله نوری حکم تکفیر او را صادر کرد و او دستگیر و تبعید شد، اما کار او را روسی خان (ایوانف) ادامه داد و سینمایی را در لاله زار ایجاد نمود. همچنین آقایوف و اردشیر خان سالن‌هایی را در تهران رواج دادند (امید، ۱۳۶۹). سینما در آغاز ورود خود به جامعه‌ی ایران با مخالفت‌های شدیدی از جانب روحانیون و افراد سنتی روبرو شد، به طوری که بسیاری از خانواده‌های تهرانی آن را حرام می دانستند. در سال ۱۳۰۷ مادام پری آقابابیان در سینمای خود واقع در کوچه نشین مخبرالدوله می رقصید تا تماشاگران را برای تماشای فیلم (باراباس) ترغیب کند. علی وکیل‌ی در سینمای خود در گراند هتل لژی را مخصوص بانوان ترتیب داد و خانابانو معتضدی نیز سینمایی مخصوص بانوان ساخت (فیلم مستند تاریخ سینمای ایران، ۱۳۸۴).

مجموع این اقدامات باعث کمتر شدن اختلافات افراد سنتی و سینما شد و زمینه‌ی گسترش سالن‌های سینمایی را فراهم کرد. بنابراین سینما رفته رفته از انحصار دربار خارج گردید و به فضای عمومی راه یافت. معتضدی که مورد حمایت دربار رضاشاه بود، فیلمی مستند از سفر شاه به ترکیه را ساخت؛ او فیلم‌های فراوانی را در سینماهای تهران به نمایش درآورد. اوانس اوگانیانس با کمک تعدادی از روشنفکران از جمله سعید نفیسی و عباس مسعودی در سال ۱۳۰۸ه.ش یک مدرسه‌ی سینمایی تأسیس کرد و نخستین فیلم ایرانی با نام (آبی و رابی) (تولید ۱۳۰۹) را ساخت. همچنین او با ساختن فیلم (حاجی آقا آکتور سینما) در صدد آشتی دادن سینما با اندیشه‌ی سنتی برآمد. او داستانی را به روایت می کشد که در آن شخصی که با سینما مخالفتی سرسختانه دارد، طی تحولی موافق سینما می شود و اجازه می دهد که دخترش ستاره‌ی سینما شود (محمدی، ۱۳۸۰).

عبدالحسین شیرازی (سپنتا) فرد تأثیرگذار دیگری در سینمای ایران است که در ۱۳۱۲ نخستین فیلم ناطق سینمای ایران به نام (دختر لر) را ساخت. این فیلم یک سال بر روی پرده‌ی سینماهای تهران بود و از آن استقبال شد (تهامی نژاد، ۱۳۸۰) با اقدامات مذکور سینما رفته رفته جای خود را در جامعه‌ی ایرانی باز کرد و تبدیل به اسباب تفریح و سرگرمی برای مردم شد. در کنار این گسترش مخاطب، فضاها و تکنیک‌های سینمایی نیز رو به افزایش نهاد و شرکت‌های مختلف فیلم به وجود آمد و کم کم پای خوانندگان و رقاصان نیز به سینما باز شد. اما مشکلی که در آغاز برای سینمای ایران به وجود آمد، پیوند صرف با جریان‌های فکاهی و مردم پسند بود؛ بنابراین توجه ادیبان و روشنفکران را به خود جلب نکرد (محمدی، ۱۳۸۰).

هرچند که سینما در ایران تحت نظارت و سانسور دستگاه حکومتی قرار داشت، اما این مانع از پیوندش با جامعه‌ی مدنی نبود. توقیف بسیاری از فیلم‌ها نشان از واقعی بودن فیلم‌های انتقادی اجتماعی و سیاسی می دهد، کما اینکه همان فیلم‌ها با اندکی توضیح سازنده یا تغییر در اجزا قابلیت اکران پیدا می کردند و به هر حال منظور خود را به مخاطب تیزبین می رساندند (امانی، ۱۳۹۳).

سینمای ایران قبل و بعد از مرداد ۱۳۳۲

در منابع تاریخی ذکر شده ورود نخستین دستگاه سینما توگراف به ایران در سال ۱۲۷۹ هجری خورشیدی توسط مظفرالدین شاه سر آغازی برای سینمای ایران به حساب می‌آید. صنعتی که ابتدا جنبه تفریحی در درگاه مظفرالدین شاه قاجار داشت چند سال بعد به جامعه هنری ایران راه پیدا کرد و

سبب ساز ساخته شدن اولین فیلم های ایرانی شد. ۲۵ سال بعد همزمان با رشد صنعت سینما در آمریکا اولین فیلم ناطق ساخته شد: «چراغ های نیویورک». ۵ سال بعد در ایران هم اولین فیلم ناطق ایرانی به روی پرده سینما رفت: «دختر لر». از آن تاریخ به بعد سینمای ایران متأثر از وضعیت سیاسی و اجتماعی کشور رشد کرد و برای مردمی که روز به روز ولع دیدن فیلم های جدید داشتند آثار بیشتری داشت. در دهه سی خورشیدی و بعد از واقعه مرداد ۳۲ وضعیت خاصی بر اوضاع سیاسی و اجتماعی ایران حاکم شد. شرایط اقتصادی جامعه نیز پس از ۲۸ مرداد دچار افت سنگینی شد. «شاخص هزینه زندگی شهری در چهار سال پایان حکومت رضاشاه از ۱۰۰ به ۱۶۲ و در طول جنگ جهانی دوم به شدت افزایش یافت و در سال های پایان جنگ به ۱۰۳۰ رسید، در دوره رکود پس از جنگ به ۸۳۲ و در بحران نفتی اواخر ۱۳۳۲ به ۱۰۴۷ رسید.» (ابراهامیان، ۱۳۸۳). با افت چشمگیر اقتصاد ایران و خفقانی که حکومت بعد از مرداد ۳۲ و حصر محمد مصدق بر جامعه حاکم کرده بود، سینما به سمت ساخت آثار سطحی و نازل پیش رفت. «اینان سعی می کردند ضمن استفاده از لودگی و مسخرگی یا سوژه های سوزناک بی سر و ته در هر فیلم، بی مناسبت یا با مناسبت، صحنه هایی از رقص های نیمه عریان و آوازهای ساز و ضربی بگنجانند» (مهرابی، ۱۳۷۱). ساخت این آثار تا حدی ادامه پیدا کرد تا اینکه تبدیل به درونمایه اصلی فیلم های سینمایی در سال های بعد شد. حالا دیگر اکثر فیلم ها باید کاراکترهای لات جوانمرد عاشق، دختر همیشه منتظر یک قهرمان کلاه مخملی و مقادیر زیادی نوچه و بزن بهادر و چاقوکش می داشتند تا می توانستند در سینماها فروش داشته باشند. این وضعیت تا دهه چهل خورشیدی ادامه داشت. در این دهه اقتصاد ایران شاهد رشد چشمگیری بود. «درآمدهای نفتی ایران که در سال ۱۳۳۳، ۳۴ میلیون دلار بود در سال ۱۳۳۵ به ۱۸۱، در سال ۱۳۳۹ به ۳۵۸ و در ۱۳۴۱ به ۴۳۷ میلیون دلار رسید و این رشد شتابنده را تا سال ۱۳۵۵ ادامه داد» (ابراهامیان، ۱۳۸۳). حکومت حاکمه که تلاش زیادی می کرد تا سبک زندگی ایرانیان را به سمت غرب متمایل کند، دست به اصلاحاتی در بدنه اقتصادی و اجتماعی جامعه در قالب انقلاب سفید و اصلاحات ارضی زد. این اصلاحات جامعه شهری را گسترده تر می کرد. تشویق برای تسریع حرکت جامعه به سمت سبک زندگی غربی روز افزون می شد. پیامد این امر، به وجود آمدن طبقات مختلف اجتماعی و ایجاد شکاف عمیق بین آنها بود.

سینمای روشنفکری ایران

سینمای روشنفکری ایران در مقابل جریان غالب سینمای عامه پسند دهه ی سی و چهل شاهد شکل گیری یک سینمای روشنفکرانه هستیم که عکس العملی به (فیلم فارسی) است. فیلم جنوب شهر ساخت هی فرخ غفاری (۱۳۳۷) آغازگر سینمای روشنفکرانه در ایران است. شب قوزی دیگر فیلم غفاری (۱۳۴۳) نیز این روند را طی می کند، ابراهیم گلستان، از دیگر کارگردانانی است که برخلاف جریان غالب سینما عمل می کند و فیلم خشت و آینه را در (۱۳۴۴) می سازد. اگر سینمای عامه پسند به موفقیت و تماشاگر زیاد می اندیشد، این سینما به هیچ وجه دغدغه ی تماشاگر ندارد و از همین جهت کم کم به یک سینمای شخصی می انجامد. سینمای روشنفکرانه به شدت از کلیشه ها، حتی کلیشه های کلاسیک روایت داستان گویی پرهیز دارد (محمدی، ۱۳۸۰). آثار سینمای روشنفکری تنها در سینما کاپری به نمایش در می آمد و این سینمایی نبود که به قول تحلیل گران آن روزها تماشاگر تخمه شکن خیلی مایل به ورودش باشد. با توجه به جایگاه بالای فیلم های عامه پسند در جامعه در این دوران و عدم جذب تماشاگر به سینمای روشنفکری، این سینما نتوانست موجب تحولی اجتماعی گردد، اما به طور خاصی بر روی سینمای دهه ی پنجاه تأثیر گذاشت و زمینه ساز به وجود آمدن موج نو سینمای ایران و سینمای تأثیر گذار و جنبش ساز سال های قبل از انقلاب شد، هرچند که به مانند سینمای عامه پسند در دهه ی بعدی نیز حضور داشت و تا امروز نیز تداوم دارد (امانی، ۱۳۹۳).

اصطلاح موج نو

اصطلاح موج نو به فیلم هایی اشاره دارد که به طور کلی توسط نسل جدید فیلمسازان فرانسوی ساخته شدند. فیلم هایی که با هزینه کم ساخته می شدند و مهمتر از همه این فیلم ها سر جنگ داشتند با رویکردهای رایج در دهه ۱۹۵۰ که عبارت بود از سینمای مبتنی بر اقتباس های ادبی، درام های لباس و محصول مشترک عظیم سینمایی که گروه مجله «کایه دو سینما» نام سینمای پیر و پاتال ها را به آن داده بود. بخش عمده ای از نخستین فیلم های موج نو فروش را منتقدان پرنفوذ کایه دو سینما یعنی: کلود شابرول، ژان لوک گدار، ژاک ریوت، اریک رومر و فرانسوا تروفو ساخته بودند (هیوارد، ۱۳۹۳). رویه فیلم سازی در این دوره یعنی تکنولوژی آن، رویه اجتماعی یعنی مصرف را بر ملا می کرد. به این معنی که دیگر فیلم های هالیوودی با تولیدات عظیم، سرمشق نبودند و دوربین روی دست، حذف ستاره ها و استودیو به عنوان ضد سینما در برابر تکنولوژی فیلم سازی در آمریکا، به روی کار آمد. تنش های شخصی و بعد از آن تنش های سیاسی ای که نسل های جوان تر با آن ها روبرو بودند، درون مایه فیلم ها را تشکیل می داد. موج نو تلاش می کرد از سوژه های متفاوت و سبک روایت متفاوت در ساخت و تهیه فیلم استفاده کند و برخلاف سینمای کلاسیک آمریکا، از ستاره های سینمایی استفاده نمی کرد (به همین دلیل استفاده از نابازیگر زیاد دیده می شود). در این فیلم ها تماشاگر در قضاوت و خوانش فیلم آزادی دارد (موج نو فرانسه: ویکی پدیا).

چگونگی شکل گیری موج نو

موج نو سینمای ایران همچون دیگر جریان ها و جنبش های سینمایی و بالاخص علاوه بر مفاهیم تخصصی سینمایی و هنری که دچار دگردیسی می شود، مرهون شرایط تاریخی و سیاسی و اجتماعی و اقتصادی دوران خویش است. پس از رکود تقریباً یک دهه ای تولید فیلم ایرانی از ۱۳۲۷، بار دیگر فعالیت فیلم سازی آغاز شد و در دهه ۳۰ در ایران علاوه بر پیشرفت های فنی، افراد بیشتری به تولید فیلم ایرانی در برابر فیلم خارجی ترغیب شدند. در عین حال که ساخت این فیلم ها مردم بیشتری را به تماشای فیلم در سینما متمایل کرده بود، ولی سینمای ایران از لحاظ ساختاری و اصول و قواعد فیلم سازی پیشرفت چندانی نداشت و فیلم های کم مایه ای تولید می شد. در این میان منتقدان و هنردوستان و نیز افراد تحصیل کرده که با اصول فیلم سازی در اروپا آشنایی داشتند، علیه این تولیدات جبهه گرفتند. از آن میان می توان به «هوشنگ کاووسی» اشاره کرد که در واقع اصطلاح

«فیلم فارسی» را ابداع کرد. فیلم فارسی اصطلاحی است که اولین بار توسط وی در مجله ی فردوسی برای نقد سینمای عامه پسند ایران به کار برده شد. منظور از این اصطلاح، آن دسته از آثار سینمایی است که مؤلفه هایی همچون داستان پردازی عجولانه، قهرمان سازی، رقص و آواز، بدون ارتباط به داستان، عدم رعایت روابط علت و معلولی، فقدان اصول فیلمنامه نویسی و تقلید ناشیانه از فیلم های خارجی بود، با این تفاوت که قهرمانان به فارسی صحبت می کردند. البته منظور این منتقدان از به کار بردن اصطلاح فیلم فارسی، توهین به سینما و آثار ایرانی - که واقعا با معیارهای فرهنگی - هنری کشور هماهنگ باشد و در عین حال از فنون سینمایی به میزان شایسته بهره برده باشد نبود. " کاووسی یکی از پیگیرترین مخالفین خیل فیلم های تجاری مبتذل بود و اصطلاح فیلم فارسی (یعنی که فقط زبان این فیلم ها فارسی است و هیچ پیوندی با جامعه ایرانی ندارد) به جای فیلم ایرانی از اوست" (جلالی، ۱۳۸۳). یکی از اتفاقات مهمی که در دهه ۴۰ هجری در سینمای ایران رخ داد، فروش کم نظیر فیلم گنج قارون (سیامک یاسمی، ۱۳۴۴) و نمایش فیلم شب قوزی (فرخ غفاری، ۱۳۴۳) است. شب قوزی بر خلاف این فیلم شرایط جامعه را نشان می دهد و از جمله معدود فیلم هایی است که در آن سال ها فیلمنامه ای اقتباسی دارد. شب قوزی مورد توجه منتقدان قرار گرفت، ولی فروش چندانی نداشت. اما مهمترین اتفاقی بود که در این سالها افتاد که می توان گفت یکی از اتفاق های مهم سینمای ایران باشد. علاوه بر تولید فیلم شب قوزی، تا سال ۱۳۴۸ که فیلم های قیصر و گاو ساخته می شوند، دو فیلم دیگر ساخته شد که از هر لحاظی در تقابل با سینمای رایج ایران قرار می گرفت؛ خشت و آینه (۱۳۴۳) اثر ابراهیم گلستان که نه تنها از هر نظر مخالف با سینمای فیلم فارسی بود بلکه شکل روایت و ساختار سینمایی مدرن فیلم هم نمونه ای بدیع در سینمای ایران به شمار می آید. با فیلم خشت و آینه است که سینمای روشنفکری موجودیت یافت و به عنوان یک سینمای آلترناتیو در مقابل سینمای فیلم فارسی مطرح شد" (جاهد، ۱۳۸۴). در اواخر دهه ی ۴۰ یعنی سالهای ۱۳۴۸ و ۱۳۴۹ هجری شمسی، سه فیلم سینمایی ساخته شد که تحول عظیمی در ساختار سینمای ایران به وجود آوردند. قیصر، گاو و آرامش در حضور دیگران فیلم هایی بودند که از سینمای فیلم فارسی فاصله گرفتند و جریان تازه ای را در سینمای ایران نوید دادند. "سال ۱۳۴۸ نقطه عطفی در تاریخ سینمای ایران است. کیمیایی و مهرجویی و تقوایی فیلمهای قیصر، گاو، آرامش در حضور دیگران را می سازند. هدف مشترک این فیلمسازان دوری جستن از بازار فیلم فارسی بود، و خلق سینمایی که سنت ناپایدار فیلم هایی مانند شب قوزی و خشت و آینه را تداوم بخشد" (حیدری، ۱۳۷۷).

آنچه که در خصوص سه فیلم قیصر، گاو و آرامش در حضور دیگران به عنوان مهمترین آثار موج نو، مشهود است مقوله ادبیات و تأثیرپذیری از آن است. دو فیلم از سه فیلمی که آغاز موج نو را با تولید آنها می دانند، از ادبیات اقتباس شده اند و فیلم دیگر یعنی قیصر توسط فیلمسازی نوشته شده که با توجه به فیلمنامه اثر، شیوه داستانگویی و حتی دیالوگ نویسی، مشخص است که با ادبیات قرابت دارد. بنابراین خاستگاه موج نوی سینمای ایران را باید در ادبیات جست و نه تنها این سه فیلمساز بلکه حضور فیلمسازان دیگری در جریان موج نو همچون ابراهیم گلستان، بهرام بیضایی، بهمن فرمان آرا، علی حاتمی و ... این فرضیه را تأیید می کنند. گلشیری یکی از نویسندگان نوگرای ایرانی که در نوشتن فیلمنامه شازده احتجاب مشارکت داشته، در این باره می نویسد: «سینمای ایران بیش و کم مدیون داستان های داستان نویسان معاصر است و اغلب فیلم های قابل ذکر بازسازی شده ی داستان های معاصر است: شوهر آهو خانم نوشته علی محمد افغانی، آرامش در حضور دیگران، گاو ف آشغال دونی از سعادی، تنگسیر چوپک، آوسنه ی باباسبحان دولت آبادی، داش آکل هدایت، شازده احتجاب و معصوم اول من، وام هایی است به سینما. حتی بعضی از کارگردانان خود ابتدا داستان نویس یا نمایشنامه نویس بوده اند، از گلستان گرفته تا تقوایی و زکریا هاشمی و بیضایی...» (گلشیری، ۱۳۷۸).

ساخته شدن فیلم هایی که در تضاد با فیلم فارسی ها بودند باعث شد تا بعدها منتقدین سینما از آن به عنوان موجی در برابر سینمای بدنه یاد کنند. عده ای از آنها حتی پارافراتر گذاشته و متأثر از جریان اصیل سینمای هنری اروپا نام «موج نو» بر این دست از فیلم ها نهادند. «موج نوی سینمای ایران، جنبشی سینمایی بود که در دهه ی چهل شمسی در سینمای ایران شکل گرفت. این جنبش که فیلم سازانی با سبک ها و گرایش های متفاوت را دربر می گیرد، به عنوان یک جریان سینمایی رادیکال به وجود آمد و پاسخی به نیازهای مخاطبان سینمای هنری، روشنفکرانه و جدی ایرانی بود که از سینمای فارسی و تولیدات آن خسته و دلزده بودند و سینمایی را طلب می کردند که بتواند مسائل مهم جامعه ایران را بیان کرده و از نظر زیبایی شناسی و ساختار روایی، مدرن و پیشرو باشد» (یورو نیوز: پرویز جاهد). همانطور که اشاره شد عنوان موج نو توسط منتقدین در آن دوره بعد از اکران چند فیلم به آنها اطلاق شد:

« کیمیایی: ما این عنوان (موج نو) را انتخاب نکردیم. مطبوعات خودشان این اسم را روی ما گذاشتند»

- مهرجویی: همزمان با اعتراض های مان بود. روزنامه ها نوشتند موج نو سینمای ایران و سینمای متفاوت. فکر کنم فریدون رهنما این عنوان را مطرح کرد. او خیلی در تئوری روز سینما خبره بود. آندره بازن و رابین وود و امثالهم را خوب می شناخت. یک کنفرانس مطبوعاتی هم داشتیم کیمیایی: من هم سخن گو بودم در آن کنفرانس. مدام از من در مورد موج نو می پرسیدند و من حرفی برای گفتن نداشتم چون ما این عنوان را برای خودمان انتخاب نکرده بودیم. خلاصه حکومت ماجرا را خیلی سفت گرفت. خیلی مسلط بودند به اوضاع. خوب می دانستند که چه کسی مشغول چه کاری است. ما ۱۷ نفر بودیم که از جریان غالب سینمای آن دوران جدا شدیم. بعد آقای فردین به ما خرده گرفت که شما اسم خودتان را گذاشته اید پیشرو. مگر ما پس رو هستیم که هژیر داریوش رفت آن بالا و گفت آدم که چلو کبابی باز می کند، اسمش را می گذارد چلو کبابی خوشمزه، نمی گذارد چلو کبابی بدمزه!» (گفتگویی خواندنی میان مسعود کیمیایی و داریوش مهرجویی: سایت مد و مه)

موج نو اما جریانی نبود که یک شبه و با ساخته شدن چند فیلم حاصل شود. این موج مقدماتی داشت: «بازگشت سینماگران ایرانی تحصیل کرده در رشته سینما از غرب (فریدون رهنما، فرخ غفاری، هوشنگ کاووسی، هژیر داریوش، پرویز کیمیایی، داریوش مهرجویی، آربی اوانسیان، کامران شیردل، بهمن فرمان آرا، سهراب شهید ثالث و...)»

- تاسیس کانون فیلم تهران به وسیله فرخ غفاری و نمایش آثار شاخص و برجسته سینمای کلاسیک و هنری اروپا و آمریکا و آشنایی سینماگران ایرانی با آثار سینمای مدرن

- رشد ادبیات و نقد سینمایی و گفت‌وگو انتقادی فیلم در ایران، تأثیر جنبش‌ها و جریان‌های سینمایی مدرن مثل نئورئالیسم ایتالیا و موج نوی فرانسه

- تاسیس استودیو گلستان و شکل‌گیری و تحول سینمای مستند و تأثیر آن بر بیان سینمایی فیلمسازان ایرانی

- شکل‌گیری جشنواره‌های سینمایی و هنری مثل جشن و هنر شیراز و جشنواره جهانی فیلم تهران

- رشد و تأثیر ادبیات داستانی، تئاتر و هنر مدرن و ارتباط خلاق بین سینماگران، نویسندگان و هنرمندان

- تاسیس بخش سینمایی کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان

- تاسیس دانشکده‌های سینمایی در ایران

بدین گونه موج نوی سینمای ایران، اگرچه برخلاف هم‌تاهای فرانسوی یا آلمانی یا برزیلی، به عنوان جریانی سینمایی با استراتژی و اهداف سینمایی مشخصی شناخته نمی‌شود و بیشتر کوشش‌های فردی و پراکنده‌ی برخی سینماگران شاخص و صاحب سبک مثل مهرجویی، کیمیایی، تقوایی، شهید ثالث، نادری و بیضایی است، اما وقتی حاصل این کوشش‌های پراکنده و متنوع را در کنار هم قرار می‌دهیم، به جریانی مهم و تأثیرگذار با هویت سینمایی ویژه و متمایز با جریان غالب سینمای تجاری ایران مواجه می‌شویم که نمی‌توان از اهمیت و تأثیرگذاری آن غافل ماند» (یورونیوز: پرویز جاهد).

فیلم‌های معروف به موج نو با فیلم‌هایی مستند و داستانی از ابراهیم گلستان مثل «خشت و آینه»، «جنوب شهر» و «شب قوزی» از ساخته‌های فرخ غفاری و «سپاوش در تخت جمشید» فریدون رهنما آغاز شدند و زمینه را برای تحولی جدی در سینمای ایران و ظهور سینماگران مدرن و خلاق مثل مهرجویی، تقوایی، کیمیایی، بهرام بیضایی، امیر نادری، آربی اوانسیان، پرویز کیمیایی، محمدرضا اصلانی، کامران شیردل، سهراب شهید ثالث و عباس کیارستمی آماده کردند. آقای هالو (داریوش مهرجویی، ۱۳۴۹)، رضا موتوری (مسعود کیمیایی، ۱۳۴۹)، آدمک (خسرو هریتاش، ۱۳۴۹)، مغول‌ها (پرویز کیمیایی، ۱۳۵۲) آرامش در حضور دیگران (ناصر تقوایی، ۱۳۵۲)، تنگنا و تنگسیر (امیر نادری، ۱۳۵۲)، زیر پوست شب (فریدون کله، ۱۳۵۳)، شازده احتجاب (بهمن فرمان‌آرا، ۱۳۵۳)، اسرار گنج دره جنی (ابراهیم گلستان، ۱۳۵۳)، گوزن‌ها (مسعود کیمیایی، ۱۳۵۴) و باقی فیلم‌های این گروه همگی به نوعی بازتاب شرایط سیاسی-اجتماعی ایران بودند. موج نو بعد از پیروزی انقلاب در سال ۵۷ خورشیدی هم ادامه پیدا کرد.

موج نوی سینمای ایران نسل دوم

بعد از انقلاب اسلامی، موج نوی سینمای ایران با نسل دوم فیلم‌سازی روبرو شد. شروع دوران فیلم‌سازی بعد از تحولات سیاسی و اجتماعی در کشور، بستر مناسبی را برای تغییرات سینمایی و جریان‌های ناشی از آن فراهم آورد. از جمله فیلم‌های تأثیرگذار در شکل‌گیری نسل دوم موج نوی سینمای ایران می‌توان به فیلم‌های سینمایی دونه، طعم گیلان، بچه‌های آسمان، زیر پوست شهر، طلای سرخ، زمانی برای مستی اسب‌ها و همین‌طور گبه اشاره کرد.

موج نوی سینمای ایران نسل سوم

سومین و آخرین نسل از موج نوی سینمای ایران در دهه ۸۰ شمسی شکل گرفت. اصغر فرهادی در این موج نقشی اساسی ایفا کرد. رشد و ارتقای فیلم‌سازی ایران در این دوره به علاوه روی کار آمدن نسل جدیدی از کارگردانان و بازیگران، شرایط خوبی را برای شکل‌گیری نسل سوم موج نوی سینمای ایران فراهم کرد. از فیلم‌های سینمایی موج نوی سوم سینما می‌توان به فیلم‌های درباره‌الی، جدایی نادر از سیمین، نفس عمیق و هم‌چنین فروشنده اشاره کرد.

مخالفین موج نو

موج نوی سینمای ایران همانقدر که تئوریسین‌ها و هواداران زیادی داشت در مقابل منتقدین و مخالفین جدی‌ای هم پیش روی خود میدید. یکی از این مخالفین، ابراهیم گلستان؛ از مبدعین موج نو سینمای ایران است! نویسنده و کارگردان شهیر ایرانی که معتقد است در سینمای ایران موج نو وجود ندارد: «آخه این قضیه (پیدایش موج نو در سینمای ایران) خیلی پرته. تو به من میگی درباره چیزی حرف بزنم که بهش اعتقاد ندارم. در تو یک تصورات و فکری هست که فکر می‌کنی اون‌هایی که فیلم ساختند، درس خواندند» (ابراهیم گلستان، ۱۳۸۴).

برخی منتقدین نیز بر این باورند موج نو آنطور که در فرانسه پدید آمد و عقبه تئوری و فکری مستحکمی پشت آن بود در ایران شکل نگرفت و اصولاً نمی‌توان برای ساخته شدن چند فیلم به زعم آنها شبهه روشنفکری در دهه چهل عبارت موج نو را نام نهاد. «سینمای اروپا را براساس جریان‌ها و سینمای آمریکا را بر مبنای ژانر تعریف می‌کنند. موج نو در سینمای اروپا به دنبال جریانی است که ژانر در آن کمرنگ و تاریک شده است از طرف دیگر قیمت ابراز فیلم‌سازی پایین آمده بود و فرصت فیلم‌سازی در خارج از استودیو برای جوان‌ها به وجود آمده بود. اما در ایران تولید فیلم گاو محصول پولدار شدن دولت در مشارکت آن در ساخت فیلم‌های سینمایی توسط افرادی همچون مهرجویی، نصرت کریمی، شهید ثالث و مسعود کیمیایی است» (ایلنا، نشست بررسی جریان فیلم فارسی، حسن حسینی).

«موج نو مفهومی است که مثل فیلم فارسی تعین ندارد و تعریف روشنی از آن در دست نداریم. نکته‌ی اصلی مورد نظر من این است که موج نو پدیده‌ای برآمده از واقعیت تولید سینمای ایران نیست، بلکه برساخته‌ی ذهن منتقدان است. یعنی گروهی از منتقدان، به دلایلی که به آن اشاره می‌کنیم، کوشیدند آن تلقی ذهنی را، که از مفهوم موج نو فرانسه داشتند، بدون توجه به تفاوت‌های فرهنگی و اجتماعی دو جامعه در سینمای ایران بازتولید کنند.

بنابراین می‌خواهم بگویم موج نو بیشتر پدیده‌ای مرتبط با تاریخ نقد فیلم در ایران است تا تحول تاریخی تولید فیلم در ایران» (سایت ماهنامه شبکه آفتاب، حسن حسینی).

پیشینه تحقیق

سینا و همکاران (۱۳۹۵) در تحقیقی تحت عنوان تحلیل اجتماعی تکوین موج نو سینمای کرد بر بستر سینمای قومی ایران پرداختند. تحلیل و واکاوی جریان های سیاسی - اجتماعی موثر بر شکل گیری موج نو «سینمای کرد» در دوران اصلاحات، هدف اصلی این مطالعه بوده است. به همین منظور در یک خوانش استنتاجی و به روش تفسیری - تحلیلی در قالب یک تحلیل مقوله بندی با استناد به مدل پیشنهادی محققان که شکل بومی شده نظریه نوول اسمیت، تری لاول و جرج هواکو در پیدایی موج های نو سینمایی است، به چگونگی تکوین «فیلم به زبان کردی» بر بستر سینمای روشنفکری ایران تحلیل گردید. این مطالعه نشان داد که در نیمه دوم دهه هفتاد شمسی و فراهم شدن شرایط مناسب ساختاری برای تشکیل جنبش های سینمایی نوظهور، ابتدا «سینمای قومی ایران» و سپس جنبش ساخت فیلم به زبان کردی شکل گرفت که بعدها فیلم سازان این جنبش با برجسته سازی مشخصه های سبکی جدید در فیلم هایشان و نیز روی آوردن به تولید مشترک فیلم با منطقه کردستان عراق و همسویی با جریان های مشابه در اروپا و ترکیه، توانستند ضمن حفظ مشترکاتی با سینمای ایران خود را از آن متمایز سازند و شرایط لازم برای ایجاد موج نو «سینمای کرد» را پدید آورند.

صادقی و همکاران (۱۳۹۴) در تحقیقی تحت عنوان تحلیل جامعه شناختی روند شکل گیری و تحول جریان موج نو سینمای ایران (۱۳۵۷ - ۱۳۴۸) پرداختند. تحقیق فوق با اتخاذ رویکرد بازتاب درپی این است که مشخص کند بین شرایط و زمینه های اجتماعی، اقتصادی، سیاسی، فرهنگی و نیز جریان روشنفکری ایران بعد از اصلاحات ارضی از یک سو و از سویی دیگر فیلم های موج نو سینمای ایران چه رابطه ای وجود دارد. این تحقیق کیفی با به کارگیری تکنیک تحلیل نشانه شناختی به مطالعه این فیلم ها پرداخته است. یافته های این تحقیق نشان می دهد که تحولاتی که در عرصه های ذکر شده جامعه ایران را تحت تاثیر قرار داده بود به طور مثبت یا منفی در فیلم های مورد مطالعه انعکاس داشته است. از جمله این تحولات می توان به موارد زیر اشاره کرد: تغییر ساختار اجتماعی در نتیجه مهاجرت به شهرها، تغییر نقش اجتماعی زنان و حضور اجتماعی آنها، تقابل سنت و مدرنیته، تغییر نظام اقتصادی بعد از اصلاحات ارضی، اقتصاد تک محصولی و وابستگی به نفت، رواج مناسبات سرمایه دارانه، رشد مصرف گرایی، فساد و ناکارآمدی حاکم بر حکومت، جو نارضایتی و بی اعتمادی عمومی، بوجود آمدن حرکات چریکی، غرب گرایی یا غرب زدگی، ورود عناصر فرهنگی جدید، فقر فرهنگی، نقش اجتماعی مذهب، نفی غرب گرایی، بازگشت به خویشتن، تعریف جدید از دین، نقش اجتماعی روشنفکران، تقدیس مبارزه، انتقاد از روشنفکران به خاطر بی عملی و تسلیم شدگی و ...

امانی (۱۳۹۳) در تحقیقی تحت عنوان تاثیر سینمای موج نو ایران د جنبش های اجتماعی سال های ۱۳۴۷-۱۳۵۷ ه.ش پرداخت. سینما به عنوان یکی از پدیده های هنری دوران مدرن سهم زیادی در زندگی روزمره انسانها دارد و به عنوان یکی از موضوعات جامعه شناسی هنر مورد بررسی قرار می گیرد. در ایران با ورود به عرصه ی مدرنیسم، سینما نیز گسترش یافت و به عنوان هنری وارداتی از دربار به سطح جامعه کشانده شد. روند گسترش این هنر جدید در مضمون نیز توسعه یافت و از جنبه ی صرفا سرگرم کننده و آرمانی به حوزه ی تفکر و واقعیت کشانده شد. سینمای فیلم فارسی دهه ی سی و چهل شمسی، زمینه را برای به وجود آمدن سینمای روشنفکری و موج نو فراهم کرد. در فاصله ی سال های ۱۳۴۷-۱۳۵۷ فیلم هایی در ایران ساخته شد که علاوه بر موضوعات واقعی، مضمون و بیانی انتقادی از اوضاع اجتماعی، سیاسی، فرهنگی و اقتصادی داشت و همین مسئله می توانست زمینه را برای آگاهی های جمعی و بروز جنبش های اجتماعی فراهم آورد.

اجالایی و همکاران (۱۳۹۲) در تحقیقی تحت عنوان بررسی تطبیقی تصویر شهر در سینمای موج نو ایران و فرانسه پرداختند. مسئله اساسی پژوهش فوق ابتدا پرداختن به رابطه ی میان شهر و سینما، و در مرحله ی بعد بررسی تطبیقی تصویرهایی است که از شهر در فیلم های سینمایی در دو مقطع مهم تاریخی - سینمایی دو کشور ایران و فرانسه (موج نو) به نمایش درآمده اند. تلاش برای روشن تر شدن چگونگی درک شهر و تصویر ذهنی آن نزد شهروندان، همواره یکی از دغدغه ها و موضوع های مورد مطالعه بسیاری از کارشناسان مسایل شهری بوده است. در این میان به نظر می رسد عدم توجه کافی به منبع تصویری مهمی چون سینما موجب شده تا مباحث تحلیلی درباره ی تصویرهایی که از شهر در این هنر - صنعت - رسانه ی مهم قرن اخیر بازتاب یافته تا حد زیادی مسکوت باقی بماند. تحلیل محتوای ساخت گرایانه ی فیلم های مورد مطالعه در پژوهش فوق با استفاده از روش نشانه شناسی نشان می دهد که نوع نگاه به شهر و شهرنشینی و در نتیجه تصویری که از شهر در موج نو فرانسه و ایران به نمایش درآمده بسیار متفاوت و گاه در تضاد است. شهر در موج نو فرانسه بستری است برای پرسه زندی، احساس رهایی و آزادی، شادی و گردش، امنیت و زیبایی، برخورد های اتفاقی، تنوع و همچنین جایگزینی برای روابط سنتی خانوادگی. اما در سینمای موج نو ایران، شهر به عرصه ی انتقام گیری و یا شکست قهرمانان شهری فیلم ها تبدیل می شود؛ شهری افسارگسیخته و نامتجانس، حاوی تضادهای کالبدی و اجتماعی متعدد، با پوسته ای بعضا مدرن اما شهرنشینی سنتی، نقطه ی مقابل امنیت فضاهای خصوصی، درحال گذار از مقیاس اسانی به فرانسسانی و گاه هراس انگیز که گویی هیچ چشم انداز روشنی را برای آینده متصور نیست.

غلامعلی و همکاران (۱۳۹۱) در تحقیقی تحت عنوان تاثیر روایت مدرن بر موج نو سینمای ایران (مورد کاوی: فیلم های گاو و شازده احتجاب) پرداختند. سینمای ایران از آغاز تا امروز تحولات مختلفی را به خود دیده است. جریانی به نام موج نو سینمای ایران، در دهه های ۴۰ و ۵۰ هجری شمسی، ساختار سینمای ایران را دگرگون کرد. فیلم هایی که تا آن زمان تولید می شدند از لحاظ فرم، و ساختار سینمایی و به ویژه شیوه روایتگری در

سطح بسیار نازلی قرار داشتند و اصول متعارف فیلم سازی غالباً در آنها رعایت نمی شد. در دهه های ۴۰ و ۵۰ هجری بر اثر عوامل اجتماعی و تغییرات که در مناسبات سنتی جامعه رخ داد، فیلمسازانی که با محافل روشنفکری، فرهنگی، ادبی و هنری جامعه ایران و نیز جهان در ارتباط بودند، فیلم هایی برخلاف سینمای غالب تولید کردند که دارای ارزش های زیباشناختی فراوانی بودند. خاستگاه اصلی موج نو، ادبیات داستانی و به ویژه ادبیات داستانی مدرن است. ارتباط سینماگران با ادبیات، موجب تحول در شیوه های روایتگری آثار سینمایی آنها گردید. در پژوهش فوق، با استفاده از توصیف و تحلیل و به شکل کیفی، ادبیات و روایت مدرن، چگونگی شکل گیری آن، تأثیر ادبیات داستانی مدرن بر شکل روایت در فیلم های گاو و شازده احتجاب (از مهم ترین آثار موج نو) مورد پژوهش قرار گرفته، و نتایج به دست آمده که نشان دهنده تأثیر جریان ادبی مدرن بر موج نو می باشد، ارائه گردیده است.

نتیجه گیری

موج نوی سینمای ایران همچون دیگر جریان ها و جنبش های سینمایی مرهون شرایط تاریخی و سیاسی و اجتماعی و اقتصادی دوران خویش است. موج نوی سینمای ایران به عنوان یکی از مهمترین تحولات در سینمای قبل از انقلاب ایران است، هرچند مطابق با الگوهای مرسوم یک موج نو، همچون موج نوی سینمای فرانسه و یا ابرهاوزن نیست ولی با ورود این موج، جریان و سینمایی متفاوت با سینمای گذشته به وجود آورد. از اتفاقات مهمی که در دهه ۴۰ هجری در سینمای ایران رخ داد، سه فیلم سینمایی ساخته شد که تحول عظیمی در ساختار سینمای ایران به وجود آوردند. قیصر، گاو و آرامش در حضور دیگران فیلم هایی بودند که از سینمای فیلم فارسی فاصله گرفتند و جریان تازه های را در سینمای ایران نوید دادند. سال ۱۳۴۸ نقطه عطفی در تاریخ سینمای ایران است. کیمیایی و مهرجویی و تقوایی فیلم های قیصر، گاو و آرامش را ساختند. هدف مشترک این فیلمسازان دوری جستن از بازار فیلم فارسی بود. دو فیلم از سه فیلمی که آغاز موج نو با تولید آنها آغاز شد، فیلم گاو و قیصر بود زیرا از ادبیات اقتباس شده و فیلم توسط فیلمسازی نوشته شده که با توجه به فیلمنامه اثر، شیوه داستانگویی و حتی دیالوگ نویسی آن، مشخص است که با ادبیات قربایت دارد. بنابراین خاستگاه موج نوی سینمای ایران را باید در ادبیات جست. موج دوم که بعد از انقلاب اسلامی، موج نوی سینمای ایران با نسل دوم فیلم سازی روبرو شد. فیلم های سینمایی دونه، طعم گیلان، بچه های آسمان، زیر پوست شهر، طلای سرخ، زمانی برای مستی اسبها و همین طور گبه اشاره کرد. سومین و آخرین نسل از موج نوی سینمای ایران در دهه ۸۰ شمسی شکل گرفت. اصغر فرهادی در این موج نقشی اساسی ایفا کرد. از فیلم های سینمایی موج نوی سوم سینما می توان به فیلم های درباره الی، جدایی نادر از سیمین، نفس عمیق و همچنین فروشنده اشاره کرد. سینماگران موج نو توانستند از طریق ارتباطی که سینما و ادبیات جهان و کشور و به خصوص نویسندگان مدرن ایرانی، سطح فکری بازتر و بالاتر نسبت به سینماگران گذشته را نشان دهند. بنابراین زمانی که شروع به فیلمسازی کردند، نگاه متفاوتی را عرضه کردند. علاوه بر تأثیرگذاری ادبیات مدرن بر مضامین و ساختار روایی این فیلم ها، کارگردانان موج نو در عین حال که بسیاری از آنها در زمینه سینما تحصیلات دانشگاهی نداشتند و فیلمسازی تجربی بودند، توانستند آثاری تولید کنند که از لحاظ ساختار سینمایی مانند مؤلفه های میزاسن، تدوین، بازیگری، فیلمبرداری و در نهایت اصول فیلمنامه نویسی در حد و اندازه های استاندارد سینمای جهان را رعایت کنند. آثار متعددی در موج نوی سینمای ایران وجود دارد که از شیوه های روایتگری مدرن برخوردارند. هرچند از نظر منتقدان سینما موج نو مفهومی است که مثل فیلم فارسی تعین ندارد و تعریف روشنی از آن در دست نداریم. اما نکته ای اصلی این است که موج نو پدیده ای برآمده از واقعیت تولید سینمای ایران نیست، و مانند موج نو در فرانسه و آمریکا و سایر کشورهای ابر سینمایی جهان نبوده و نیست.

منابع:

- آبراهامیان، یرواند، (۱۳۸۹)، «تاریخ ایران مدرن»، ترجمه محمد ابراهیم فتاحی، تهران: نشر نی
- امید، جمال، (۱۳۶۹)، «تاریخ سینمای ایران». تهران: نشر نگاه
- اجاللی، پرویز؛ گوهری پور، حامد، (۱۳۹۲)، «بررسی تطبیقی تصویر شهر در سینمای موج نو ایران و فرانسه»، دو فصلنامه دانشگاه هنر، شماره ۱۲
- امانی، میثم، (۱۳۹۳)، «تاثیر سینمای موج نو ایران در جنبش های اجتماعی سالهای ۱۳۴۷-۱۳۵۷ ه.ش»، خردنامه، شماره ۱۲
- تهامی نژاد، محمد، (۱۳۸۰)، «سینمای ایران»، تهران: دفتر پژوهشهای فرهنگی
- جاهد، پرویز، (۱۳۸۴)، «نوشتن با دوربین، رو در رو با ابراهیم گلستان»، نشر اختران، چاپ دوم
- جلالی، پرویز، (۱۳۸۳)، «دگرگونی اجتماعی و فیلم های سینمایی در ایران، جامعه شناسی فیلم های عامه پسند (۱۳۵۷-۱۳۰۹)»، تهران، انتشارات فرهنگ و اندیشه
- حیدری، غلام، (۱۳۷۷)، «فیلمسازان نام آور سینمای ایران و مقام و جایگاه آنها»، فصلنامه سینمایی فارابی، شماره ۳۲ و ۳۳، صص ۴۴-۴
- دریابندری، نجف، (۱۳۴۸)، «قیصر، پس از بیست سال سیاه مشق»، کیهان، ش ۷۹۵۶، یکشنبه ۵ بهمن، ص ۱۲
- راودراد، اعظم، (۱۳۹۷)، «جامعه ایران در آینه سینما»، تهران: پژوهشگاه فرهنگ، هنر و ارتباطات، چاپ اول
- سینا، خسرو؛ افشار، حمیدرضا، (۱۳۹۵)، «تحلیل اجتماعی تکوین موج نوی سینمای کرد بر بستر سینمای قومی ایران»، فصلنامه انجمن ایرانی مطالعات فرهنگی و ارتباطات، سال دوازدهم، شماره ۴۵
- صادقی، علی؛ راد، فیروز، (۱۳۹۳)، «تحلیل جامعه شناسی روند شکل گیری و تحول جریان موج نو سینمای ایران (۱۳۵۷-۱۳۴۸)»، نشریه مطالعات جامعه شناسی، سال ششم، شماره ۲۴، صص ۵۰-۳۵
- صابری، محمد؛ تورک، محمّد سزای، (۱۳۹۶)، «خلاق و ارزش های انسانی در فیلم های سینمایی قبل و بعد از انقلاب اسلامی ایران (مقاله مروری)»، نشریه اخلاق در علوم و فناوری، دوره ۱۲، شماره ۲، صص ۱-۱۲
- صدر، حمیدرضا، (۱۳۸۱)، «درآمدی بر تاریخ سیاسی سینمای ایران (۱۳۸۰-۱۲۸۰)»، ناشر: نشر نی، چاپ اول
- طالبی نژاد، احمد، (۱۳۹۷)، «کتاب موج نو»، ناشر: چشمه، چاپ اول
- غلامعلی، اسدالله؛ شیخ مهدی، علی، (۱۳۹۱)، «تأثیر روایت مدرن بر موج نوی سینمای ایران (مورد کاوی: فیلم های گاو و شازده احتجاب)»، نشریه هنرهای زیبا - هنرهای نمایشی و موسیقی دوره ۱۷، شماره ۲، صص ۲۵-۳۴
- فیلم مستند تاریخ سینمای ایران، (۱۳۸۴)، قسمت اول، تصویر دنیای هنر
- قبادی کیا، علی؛ یام خانبانی، علی اکبر، (۱۳۹۴)، «رهگیری تحول نظریه فیلم و سینما از دیدگاه نظریه پردازان سینمایی»، دومین کنفرانس بین المللی پژوهش در مهندسی، علوم و تکنولوژی، کشور امارات، دب
- گلشیری، هوشنگ، (۱۳۷۸)، «باغ در باغ»، جلد دوم، انتشارات نیلوفر، تهران
- محمدی، مجید، (۱۳۸۰)، «سینمای امروز ایران». تهران: جامعه ی ایرانیان
- مهرابی، مسعود، (۱۳۷۱)، «تاریخ سینمای ایران از آغاز تا سال ۱۳۵۷»، نشر مولف، چاپ هفتم
- هیوارد، سوزان، (۱۳۹۳)، «مفاهیم کلیدی در مطالعات سینمایی»، مترجم: فتاح محمدی، نشر هزاره سوم، چاپ پنجم

- Massey JR. (۲۰۰۴). Method for the sale of movies prior to the production thereof. U.S. Patent; ۶(۷): ۴۱۰-۴۱۱

- Philips W. (۲۰۰۵). Cinema basics. Translated by: Ghasemian R. Tehran. Saghi publication. P. ۵-۶. (In Persian)

- Yazdanju P. (۲۰۰۴). Thought: Some chapters in cinema philosophy. Tehran. Markaz Nashr Publication. (In Persian).

- Fa.Wikipedia.Org/Wiki
- Persian.Euronews.Com/۲۰۱۶/۰۱/۲۷/Iran-New-Wave-Cinema-Review-In-Finland
- Www.Magazine.Aftabnetdaily.Com
- Www.Ilna.Ir
- Www.Madomeh.Com/Site/News/News/۳۶۵۵.Htm