فصلنامهٔ علمی مطالعات هنر و زیباشناسی

دورهٔ سوم، شمارهٔ ۱۰، زمستان ۱۴۰۲

مطالعهٔ شکل‌گیری «موج نو در سینمای» ایران با تکیه بر نظریهٔ «جورج هواکو»

کریم عظیمی ججین[1]

کارشناس ارشد ادبیات نمایشی

چکیده

جامعه‌شناسی فیلم، شاخه‌ای از جامعه‌شناسی هنر و ادبیات است که به مطالعهٔ تأثیرپذیری و تأثیرگذاری جامعه و فیلم بر یکدیگر می‌پردازد. فیلم به‌عنوان محصـــول و دســـتاورد جامعه‌ای متشـــکل از هنرمندان و تکنســـین‌ها و پدیدآورندگان، حامیان و مخاطبان فیلم در دل جامعه‌ای بزرگ‌تر نیز از منظر جامعه‌شـناسـی قابلیت مطالعه و تحلیل دارد. شـرایط و تحولات اجتماعی، سـیاسـی، فرهنگی و اقتصـادی در شـکل‌گیری جریان‌های فیلم‌سـازی نقش تعیین‌کننده‌ای دارد. یکی از جریان‌های مهم در تاریخ فیلم و سـینما "موج نو" در کشـورهای مختلف اسـت. "جورج هواکو" نظریه‌پرداز مطرح در عرصـهٔ جامعه‌شـناسـی فیلم و سـینما با مطالعهٔ موج نو کشـورهای مختلف مؤلفه‌ها و الگوهای ثابتی برای شـکل‌گیری موج نو در فیلم مطرح می‌کند. در ایران نیز جریانی موسوم به موج نو به تبعیت از موج نو فیلم ایتالیا و فرانسه، در دههٔ ۴۰ و ۵۰ هجری شـمسـی شـکل گرفته اسـت. این پژوهش با معیار قرار دادن مؤلفه‌ها و الگوی ارائه شـده از سـوی جورج هواکو به مطالعهٔ تحلیلی، توصـیفی این جریان می‌پردازد. براسـاس یافته‌ها و مقایسـه با موج نو در کشـورهای آلمان، شـوروی و ایتالیا که هواکو آن‌ها را مطالعه نموده‌اسـت، شـرایط کافی و لازم برای شـکل‌گیری و نام‌گذاری جریان موج نو در سـینمای ایران فراهم نشده و جریان شکل گرفته را می‌توان جریان روشنفکری و پیشتاز در سینمای ایران نامید.

کلیدواژه: فیلم، سینمای ایران، موج نو، جورج هواکو، جامعه‌شناسی فیلم.

[1] . Karimazimi.j@gmail.com

مقدمه

سینما در ایران به‌عنوان یک پدیدهٔ اجتماعی، در طول عمر کوتاه خود، فرازونشیب‌های زیادی دیده است. سینمای ایران با ورود دستگاه "سینماتوگراف"[1] در سال ۱۲۷۹هجری شمسی در زمان "مظفرالدین‌شاه قاجار" (۱۲۳۲–۱۲۸۵هجری شمسی) آغاز می‌شود. «شاه [مظفرالدین شاه قاجار] در سال ۱۹۰۰ میلادی سفری به فرانسه می‌کند و در "کنترکسویل"[2] در میان وسایل سرگرمی مختلف یک دستگاه سینماتوگراف می‌بیند. او از این پدیدهٔ سحرانگیز خوشش می‌آید و در سفرنامه‌اش می‌نویسد: دستگاهی است که به روی دیوار می‌اندازند و مردم در آن حرکت می‌کنند. در این هنگام "میرزا ابراهیم خان عکاس‌باشی" (۱۲۵۳ –۱۲۹۴هجری شمسی) به دستور مظفرالدین‌شاه دستگاه را خریداری می‌کند. در همان سال در شهر "استانو" کارناوالی برپا بود و طبق نوشتهٔ مظفرالدین‌شاه، عکاس‌باشی از این کارناوال (جشن گل‌ها و خانم‌هایی که سوار کالسکه هستند و گل پرتاب می‌کنند، فیلم می‌گیرد. سینماتوگراف در اوایل سال ۱۲۷۹ هجری شمسی پا به ایران گذاشت و چند سال بعد نیز بهره‌گیری از آن برای نمایش عمومی رواج یافت» (مهرابی: ۱۳۷۰، ۱۵). این پدیدهٔ اجتماعی–هنری مدیون شاه قاجار است، هرچند در آغاز ماهیّت هنری که امروزه با آن روبه‌رو هستیم را نداشت و بیشتر یک سرگرمی اشرافی و درباری به‌شمار می‌آمد. ۳۰ سال بعد از این واقعه، اولین فیلم ایران در سال ۱۳۰۹ به نام "آبی و رابی"، ساخته شد. با گذشت زمان و تغییر ساختارهای اجتماعی، سینما به‌عنوان مهم‌ترین ابزار بیان هنری قرن بیستم به دلیل قرار گرفتن در برهه‌ای از تاریخ که تغییرات زندگی بشر سرعت بیشتری یافته بود، جنبش‌ها و مکاتب را در فواصل کوتاه و پیوسته تجربه کرد. در ایران نیز تغییرات مهم و زیادی در جوانب مختلف زندگی اجتماعی، از آغاز شکل‌گیری سینما روی داده است؛ اما با تمام تغییر و تحولات صورت گرفته "آیا جنبش‌های اساسی در سینمای ایران رخ داده یا نه؟" پرسش بحث برانگیز صاحب‌نظران علوم اجتماعی و هنری است. باید گفت از آنجا که سینما یک پدیدهٔ وارداتی در ایران به‌شمار می‌آید، "آیا فیلم‌سازان ایران توانسته‌اند به تبعیت و دوشادوش فیلم‌سازان اروپایی و آمریکایی، در پیوستن به جنبش‌ها و مکاتب هنری–اجتماعی عمل کنند؟" طبیعی است پاسخ به چنین سؤالاتی مطالعات عمیق و چند جانبه در تاریخ اجتماعی و هنری را می‌طلبد تا به کمک نظریه‌پردازان علوم مرتبط، براساس ساختار و بافتار فرهنگی، تاریخی، اجتماعی ایران به نظریه‌هایی دست یافت و به سؤالات و ابهامات مربوط به این بحث پاسخ داد. ناگزیر در غیاب چنین نظریه‌های بومی، برای مطالعهٔ سینمای ایران به‌عنوان پدیده‌ای اجتماعی، همچنان‌که خود سینما پدیده‌ای وارداتی است، با نظریه‌های مطرح شده در غرب به این موضوع باید نگاه کرد. پژوهش حاضر به بررسی جریان موسوم به موج نو فیلم در ایران می‌پردازد و کوشش می‌نماید تا براساس نظریهٔ جورج هواکو و براساس مستندات موجود از وضعیت سینمای ایران دریابد که آیا در سینمای ایران موج نو فیلم شکل گرفته است یا خیر؟

پیشینه و روش تحقیق

دربارهٔ جریان موج نو سینمای ایران، مقالات ژورنالایستی و توصیفی و گزارشات زیادی در وب‌سایت‌ها و مجله‌ها و نشریات سینمایی منتشر شده است. تحقیقات علمی، پژوهشی در این موضوع بیشتر از جنبهٔ تحلیل‌های جامعه‌شناختی و تأثیرات تحولات اجتماعی به موضوع نگریسته‌اند. از آن میان «تحلیل جامعه‌شناختی روند شکل‌گیری موج نو سینمای ایران در سال‌های ۱۳۵۷–۱۳۴۸»، (علی صادقی و فیروز راد، ۱۳۹۳). «تأثیر سینمای موج نو ایران در جنبش‌های اجتماعی سال‌های ۱۳۵۷–۱۳۴۸»، (میثم امانی، ۱۳۹۳). «کدام موج؟ کدام اوج؟ بررسی خاستگاه‌های سینمای روشنفکرانه ایران»، (خسرو دهقان، ۱۳۸۱). «موج‌ها و جریان‌های اصلی سینمای هفتاد سالهٔ ایران»، (رضا رستگار، ۱۳۷۹). «همچنین کتاب‌های؛ کتاب موج نو یا سینمای ایران چگونه دگرگون شد» (احمد طالبی‌نژاد، نشر چشمه، ۱۳۹۷). «کارگردانان موج نو سینمای ایران»، (علی افصحی، نشر کتاب همراه، ۱۳۸۴) را می‌توان نام برد. با توجه به استفاده از نظریهٔ "جورج هواکو"[3] (۲۰۱۸–۱۹۲۷ میلادی) و مدل‌های ارائه شده در پژوهش، و نیاز به مقایسه و تحلیل نمونه‌های مورد تحقیق در مقطع تاریخی خاص، از روش تحلیلی، توصیفی، پیمایش داده‌ها و یافته‌ها نیز پیمایش مقطعی است. روش گردآوری اطلاعات به روش کتابخانه‌ای انجام شده است.

چهارچوب نظری

جامعه‌شناسان هنر، تعریفی از هنر ارائه می‌دهند و هنر را حاصل کار خلاقانهٔ هنرمند که نتیجهٔ غیرمادی داشته و احساسات مخاطب خود را هدف می‌گیرد، نه عقل ابزاری و تفکر منطقی وی را، هنر می‌دانند. براساس همین تعریف، سه ویژگی برای هنر می‌شمارند: «یک، کشف بی‌واسطهٔ زیبایی در جهان هستی و خلق اثر هنری. دوم، بیان آنچه کشف شده است در قالب قراردادها و اصول زیباشناختی و خلق اثر هنری و سوم، کشف با واسطهٔ این زیبایی‌ها توسط مخاطب از راه مواجهه با اثر هنری و سهیم شدن در احساس هنرمند». (راوداور: ۱۳۹۱، ۷). با توجه به موضوع اجتماعی هنر در این دیدگاه، هنر، هنرمند و مخاطب در جامعه شکل می‌گیرد و هنرمندان، مخاطبان هنر، آثار هنری و عوامل و شرایط خلق هنر و تأثیر هنر در جامعه، موضوع اصلی جامعه‌شناسی هنر قرار می‌گیرند. بر این اساس، "ناتالی هینیک"[4](۱۹۵۵ میلادی) جامعه‌شناس فرانسوی، در تقسیم‌بندی جامعه‌شناسی هنر و سیر تحول و مفاهیم آن به سه رویکرد؛ شامل «رویکرد هنر و جامعه»، «رویکرد هنر در جامعه» و «رویکرد هنر به مثابه جامعه» اشاره می‌کند» (همان: ۹). هنرمند به‌عنوان عضوی از جامعه و شرایط سیاسی، اجتماعی، فرهنگی و اقتصادی آن اثر هنری خود که برایند زندگی او در جامعه و تفکر او نسبت به جامعه است را خلق و به جامعه ارائه می‌دهد. از این رو هنر همواره با جامعه در ارتباط است. "آرنولد هاوزر"[5] (۱۹۷۸–۱۸۹۲ میلادی). اثر هنری را وسیله‌ای برای تجربه کردن واقعیت دانسته و می‌گوید: «اثر هنری را به پنجره‌ای تشبیه کرده‌اند که به روی دنیا باز می‌شود؛ ولی یک پنجره یا

[1] Cinematograph

[2] شهر کنترکسویل در استان «لرراین رگین» فرانسه واقع شده است

[3] George Huaco

[4] Nathelie Hinich

[5] Arnold Hauser

قادر اســت تمامی توجه ما را به خود جلب کند یا لبداً قادر نیســت. می‌گویند انسـان می‌تواند بدون کوچک‌ترین توجه به کیفیت سـاخت، رنگ شیشهٔ پنجره به چشم‌اندازی بیندیشد که در فراسوی آن می‌بیند. با چنین مقایســه‌ای می‌توان یک اثر هنری را وسـیله‌ای برای تجربه کردن واقعیت دانست؛ یعنی شیشهٔ پنجرهٔ شفاف یا نوعی شیشهٔ عینک که دارندهٔ آن متوجه وجودش نیست و صرفاً به‌عنوان وسیله‌ای جهت نیل به هدف به کار گرفته است، ممکن است همان‌سان که انسان می‌تواند بدون اندیشیدن به چشم‌انداز، توجه خود را به شیشهٔ پنجره و ســاخت آن معطوف دارد، همان‌طور هم برخی می‌گویند که انســان می‌تواند اثر هنری را به‌عنوان یک ساخت صوری مستقل غیرشفاف و کدر تلقی کند و منتزع از هر چیز بیرونی جامعه و کامل دانســت» (شیروانلو، ۲۵۳۵، ۱۶).

ســینما به‌عنوان جامعه‌ای در دل یک جامعهٔ بزرگ از منظر جامعه‌شـناسـی قابل مطالعه و بررسـی اسـت. جامعه‌ای متشـکل از گروه‌های مختلف هنری و تکنسـین‌های فنی که جمعی را تشـکیل می‌دهند و محصـولی هنری، فرهنگی به نام فیلم را تولید می‌کنند که محصول و دستاورد این جامعه نیز قابل مطالعهٔ جامعه‌شناسی است تا نمودهای اجتماعی، تأثیرپذیری از جامعه و تأثیرگذاری بر جامعه نیز در آن مطالعه شود. جامعه‌شناسی سینما به تأثیر ساختارهای اجتماعی بر تولید آثار ســینمایی می‌پردازد. پدید آمدن آثار ســینمایی از اوضــاع اجتماعی معین، پیش‌فرض پژوهشــگران مطالعات جامعه‌شــناســی سینماست. بنابراین، از این دیدگاه برای درک سینما باید ارتباط سینما و اوضاع جامعه را بررسی کرد. در بررسی سینما به زمینه‌های اجتماعی؛ یعنی چه شـرایطی سـبب تولید فیلم شـده، کدام نهادهای اجتماعی در رواج فیلم تأثیر گذاشته‌اند، چه شرایط مادی به آن میدان داده است و برای فهم فیلم، خود را به درون اثر و حداکثر زندگی و نظرات صـاحب اثر محدود می‌کند. این شـیوه به تحلیل فرم و محتوای اثر توجه دارد. جامعه‌شــناســان به همهٔ عوامی که به تولید و مصــرف فیلم مربوط می‌شود؛ از جمله شبکهٔ توزیع، مطبوعات و منتقدان، حمایت نهادهای رسمی از فیلم‌ها، جوایز و قدرت اقتصادی مخاطبان، توجه دارند.

جورج هواکو در کتاب *جامعه‌شناسی سینما* با تجزیه‌وتحلیل تأثیر شرایط اجتماعی بر سینما، پیدایش سبک‌ها و موج فیلم را بررسی و آن را نتیجهٔ شـرایط سیاسـی، اجتماعی و اقتصـادی دانسـته و معتقد است این سـبک‌ها و موج‌ها تحت شـرایط اجتماعی ظهور کرده، به رشـد می‌رسـند و رو به زوال می‌روند. هواکو در بررســی تاریخی اجتماعی فیلم، فیلم‌سازان را در سه دسته از هم تفکیک می‌کند.

- «اول، ظهور آثار فیلمسازان منفرد.
- دوم، ظهور فیلمسازانی که آثارشان در گروه‌های ناهمگون از نظر سبک قرار می‌گیرند.
- سوم، ظهور فیلمسازانی که آثارشان در گروه‌های همگون از نظر سـبک یا موج‌های سـبک در هنر فیلم دسـته‌بندی می‌شوند» (هواکو: ۱۳۶۱، ۷).

دســتهٔ اول، فیلمســازانی همچون کارل درایر، ژان رنوار، لویی بونوئل، اینگمار برگمن، ســاتیا جیت‌رای، رنه کلمان و خوان باردم.

دستهٔ دوم، گروه سبک‌های ناهمگون که هیچ‌گونه تداوم در سبک یا درون‌مایه در میان فیلم‌های کارگردانان مختلفی که با هم معاصـرند و در یک کشــور زندگی می‌کنند، از گریفیث، چارلز چاپلین، اریک فون، اشــتروهایم، ویکتور شــویســتروم و موریس اســتیلر نام می‌برد. آثار ســینماگرانی که از نظر تاریخی یک فیلمســاز منفرد هســتند، تداوم ســبکی در حد عالی آثار اولیه آن‌ها را به کارهای بعدی‌شــان پیوند می‌دهد. این امر با شــخصــیت خلاقهٔ مؤلف ارتباط دارد و در حیطهٔ روان‌شـناسـی هنر قرار می‌گیرد. به اعتقاد او؛ تحلیل جامعه‌شـناسـانهٔ موجی از هنر فیلم که در عین حال دسـته‌ایی همگون را تشــکیل می‌دهد، امر جداگانه‌ای است. این ناهمگونی به فراسوی سبک کشیده می‌شـود؛ اما این امکان را می‌دهد که سـوژه‌ها، درون‌مایه‌ها و انگیزه‌های مشـترک با آنچه در متن فرهنگی گسـترده‌تر وجود دارد، مقایسه شود. خود این دسته‌های همگون به‌طور مشخصی با ساختارها و طبقه‌بندی‌هایی که در سـیسـتم اجتماعی گسـترده‌تری وجود دارند، مرتبط می‌گردد. هواکو ظهور فیلمســازانی که آثارشــان در گروه‌های همگون از نظر سـبک در یک دسـته قرار می‌گیرند را پیش فرض و زمینهٔ ظهور موج نو فیلم می‌دلند و از نظر تاریخی نشــان می‌دهد که سه موج کامل در هنر فیلم وجود داشته‌اند که دسته‌های آثار همگون پدید آورده‌اند. منظور وی از موج کامل این اســت که این پدیده‌ها شروع، ادامه و پایان مشخص تاریخی داشته‌اند. و به‌عنوان بخشی از گذشــتهٔ تغییرناپذیر می‌توان به‌عنوان یک کلیت به آن نزدیک شــد. مجموعهٔ سه موج فیلم که از نظر سبک و از نظر تاریخی کامل است، این سه موج از این قرارند:

- «فیلم‌های اکسـپرسـیونیسـتی آلمان از سـال ۱۹۲۰ تا ۱۹۳۱(روبرت وینه، پل واگنر، فریز لانگ، لئو پولدیســتر، پل لنی، لوپو پیک، آرتور فون گرلاخ، آرتور روبیســون، فردریش ویلهم مورناتو، کارل گرون و...).
- فیلم‌های اکسـپرسـورئالیسـتی شـوروی از سـال ۱۹۲۵ تا ۱۹۳۰(سـرگئی آیزنشـتاین، وسـولود پودوکین، آلکسـاندر داوژیگو، فردریش ارملر و...).
- فیلم‌های نئورئالیستی ایتالیا از سال ۱۹۴۵ تا ۱۹۵۰(روبرتو روسیلینی، ویتوریو دسیکا، آلدوورکانو، البرتو لایوادا، جوزپه دســانتیس، لوکیو ویســکونتی، میکل آنجلو آنتونیونی، فدریکو فلینی و...)» (همان، ۸).

هواکو سـه موج دیگر هنر فیلم را نیز نام می‌برد که در حال ادامهٔ مسیر بوده‌اند از جمله:

- «فیلم‌های ژاپنی پس از جنگ جهانی دوم (آکیرا کوروسوا، کنجی میزو کوچی، کیسو که کیتو شیتا، تاداشی ایمایی و کن ایچی کاوا).
- فیلم‌های لهسـتانی پس از جنگ دوم جهانی (آلکســاندر فورد، واندا یاکوبوســکا، آندره‌ی مانک، آندره‌ی وایدا و یرژی کاوالرویچ).
- فیلم‌های نئورومانتیک فرانسوی که به موج نو فیلم فرانسه معروف اسـت.(آلن رنه، فرانسـوا تروفو، مارس کامو، ژان

روتن، کلودشـــابرول، ژان لوک گودار، کریس مـارکر)» (همان،۱۰).

تشریح مدل جورج هواکو

مدل موج نو فیلم هواکو فرایندی از مدل جامعه‌شـناسـی هنر و ادبیات است. در بررسی‌های جامعه‌شناسی دو نوع مدل نیاز است.

مدل ماکروســکوپیک (بزرگ‌نمایی)، برای تحلیل تغییرات مهم سیاسی اجتماعی و اقتصادی.

مدل میانه، برای تحلیل زمینه‌های اجتماعی ویژه هنر، فیلم یا ادبیات مورد نظر از دیدگاه تاریخی.

رابطهٔ ظاهری این مدل بر این فرض مبتنی اســت که: تغییرات عمدهٔ سیاسی، اجتماعی و اقتصادی جامعه با گذشتن از صافی ساختار اجتماعی که زمینهٔ آثار هنری و ادبی را تشــکیل می‌دهند بر هنر، ادبیات یا فیلم تأثیر می‌گذارند (همان: ۲۶).

مدل ماکروسـکوپیک هواکو شـکل تغییریافته‌ای از مدل اصـلی تضادهای مارکس است.

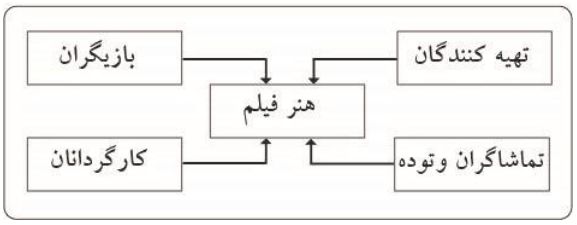
(همان: ۲۷)

با توجه به این مدل، فیلم بخشــی از نمادهای بیانی اســت. پس شــرایط لازم برای ظهور و تداوم یک موج ســینمایی را باید در میان منابع اجتماعی مشــخص تاریخی، چگونگی تشــکیلات اجتماعی، معیارهای سـیاسـی و حقوقی و سـنت‌های هنری جامعه مورد نظر پیدا کرد.

هواکو در مدل پیدایش موج نو فیلم چهار شرط قرار می‌دهد.

(همان: ۲۸)

شرط‌های سوم و چهارم از نظر کیفی با دو شرط اول تفاوت دارند و نقش آن‌ها بیشــتر مربوط به اجازه دادن اســت. منظور هواکو از ایدئولوژی یک موج فیلم، آرای ضـمنی و پیشـنهادات عجین شـده با طرح فیلم است که باید به‌طور جداگانه از طریق تحلیل محتوای طرح فیلم مشخص شود. با این کار می‌توان نشان داد که یک نوع موقعیت تشکیلات صنایع یا یک جو سیاسی و معیارهای حقوقی آن با گسترش یک موج فیلم یا ایدئولوژی مشخصی، موافق است یا مخالف. فرضیهٔ اساسی جامعه‌شناختی مطالعهٔ موج نو فیلم از نظر هواکو این است که «قبل از شـروع یک موج فیلم از نظر سـبک یکدسـت [همگون] همهٔ این چهار شرط باید عملی باشد. پس سبک یکدست و همگون لازمهٔ چهار شـرط ارائه شـده در مدل هواکو اسـت. نتیجهٔ فرعی این فرضـیه این است که حذف یک یا چند شرط از این شرایط برای کاهش قدرت یا ویران کردن یک موج کافی اسـت» (همان، ۲۹). چهار شـرط ارائه شده از سوی هواکو از مقولات اصلی مدل ماکروسکوپیک مشتق شده است و اساساً با تغییرات اقتصادی، اجتماعی و سیاسی در جامعهٔ بزرگ سـروکار دارد. علاوه بر مدل ماکروسـکوپیک (بزرگ‌نمایی) مدل میانه برای سـاختار اجتماعی احاطه‌کنندهٔ هنر فیلم نیز به این شـکل مطرح می‌شود.



(همان،۳۲)

موج نو در سینمای ایران

آنچه به نام موج نو در سـینمای ایران می‌شـناسـیم، شـامل تعدادی از فیلم‌های تولید شـده در سـال‌های ۱۳۵۷– ۱۳۴۸ اسـت که فیلم‌های روشنفکری و شبه روشنفکری را شامل می‌شود. برخی در تقسیم‌بندی و نام‌گذاری موج نو به فیلم‌های معدودی از سال‌های ۱۳۴۳ نیز اشاره دارند. به عقیدهٔ برخی از منتقدین اطلاق عنوان موج نو به فیلم‌های سینمای ایران متأثر از موج نو سینمای غرب علی‌الخصوص سینمای فرانسـه در دههٔ ۵۰ میلادی از سـوی فیلمسـازان ایران صـورت گرفته اسـت. به عقیدهٔ برخی نیز، جریان موسـوم به موج نو سـینمای ایران معمولاً با سـینمای نورئالیسـت ایتالیا مقایسـه می‌شـود. تا جایی که هوشـنگ کاووسـی در نقدی که بر فیلم "گاو" نوشـته، آن را با فیلم "دزد دوچرخه" ساختهٔ ویتوریو دسیکا مقایسه می‌کند؛ اما این فیلم‌ها سبک و خصوصیات زیبایی‌شناختی خاص خودشان را داشتند. زبان سـینمایی ویژه‌ای که در سـینمای ایران به چشـم می‌خورد، ماهیت ابزار سینما را بررسی می‌کند و مرز بین فضای داستانی فیلم و حقیقت فیلمسازی مستند را از میان برمی‌دارد. موج نو در سینمای ایران در دل سـینمای کاملاً تجاری و به لحاظ تکنیکی ابتدایی رخ داد. درحالی‌که موج نو سـینمای فرانسـه برای چالش کشـیدن سـینمای تجاری با شـکستن قواعد و تکنیک حاکم بر آن شـکل گرفت. موج نو سینمای ایران به شکل‌گیری یک سینمای متفاوت و تازه با رویکرد هنری ختم نشد؛ بلکه به توفیق سینمای تجاری منجر شد و آن را تحت تأثیر قرار داد. ظهور فیلمی مثل "قیصـر" به‌عنوان شـاخص‌ترین فیلم موج نو سـینمای تجاری ایران سـمت‌وسـوی سـینمای به اصـطلاح جاهلی و لمپنیسـم به سـینمای ایران داد. جریان موسـوم به موج نو در سـینمای ایران به یک‌باره اتفاق نیفتاد و حاصـل تغییر و تحولات گوناگون یک مقطع زمانی چند سـاله واقع شـد. این تغییر و تحولات درون متنی سـینمای ایران حاصـل تغییرات برون‌متنی سـیاسـی و اجتماعی، تأثیرگذاری جامعهٔ پیرامون و بازتاب‌دهندهٔ حقایق روزگار خود بود. سـینمای ایران به‌عنوان یک پدیدهٔ نوظهور وارداتی در چند دههٔ اول کمتر با واقعیت‌های اجتماعی زمان خود پیوند داشت. سینمای ایران با خواست دربار قاجار شروع شده و نه در تحولات اجتماعی و سیاسی؛ بلکه به‌عنوان نشـانه‌ای از تجددخواهی شـاه کشـور بود. فیلمبرداری وسیله‌ای برای نمایش شکوه شاهنشاهی بود. «درباریان قاجار و اشراف

از این دستگاه استفاده می‌کردند و در جشن‌های عروسی، ختنه‌سوران و مراسم دیگر با آپارات‌های ابتدایی فیلم‌هایی را که از راه روسیه به ایران می‌آوردند، نمایش می‌دادند. در واقع سینما در ابتدای ورودش به ایران به خدمت طبقهٔ حاکم درمی‌آید؛ یعنی برخلاف بیشتر دنیا که سینما از همان آغاز وسیلهٔ تفریحی عامه‌پسند به‌شمار می‌رود و در زیر چادرها و بازار مکاره و تالارهای مختلف، مردم کوچه و بازار را سرگرم می‌کند. در ایران به‌صورت یک سرگرمی محدود و اشرافی پدیدار می‌شود» (مهرابی، ۱۳۷۰، ۱۵). رویکرد داستان‌گویی آن، سال‌ها بعد شکل گرفت و نسبت به کشورهای دیگر جهان در ایران بسیار دیرتر به کار گرفته شده است. نزدیک به سی سال زمان برد تا سینما به‌عنوان پدیده‌ای داستان‌گویی برگرفته از عناصر فرهنگی، اجتماعی شکل گیرد. سینما در ایران پیوند کمتری با واقعیت‌های اجتماعی، تاریخی دارد. تصاویر مستند نیز نقش چندان فعال و تأثیرگذار در بازتاب واقعیت‌های اجتماعی و تاریخی ندارد. بدنهٔ سینمای ایران تجاری و عامه‌پسند و بازتولید داستان‌های سطحی، مستقیم‌گو و شعارزدهٔ عناصر داستانی کوچه‌بازاری است که تا سرحد ابتذال پیش رفته بود. نهادها و اتحادیهٔ تهیه‌کنندگان و سینماداران با محوریت سود بیشتر و مطابق میل دستگاه حاکم فیلم‌های عامه‌پسند، موضوعات تکراری و سطحی و به دور از واقعیت اجتماعی روز را تولید می‌کردند. «تعریفی که هوشنگ کاووسی از سینمای یاران ارائه می‌دهد، با اصطلاح "فیلم‌فارسی" شناخته می‌شود. فیلم‌فارسی به آن دسته از فیلم‌های مبتذلی اطلاق می‌شود که فقط زبان این فیلم‌ها فارسی است و هیچ‌گونه پیوندی با جامعهٔ ایران ندارند» (جلالی، ۱۳۸۳، ۹۰). «ترسیم تیپ‌های مشخص کوچه‌بازاری در قالب داستان‌های کلیشه‌ای پرداخته‌اند، مهم‌ترین فاکتور در جذب مخاطب عامه و رونق گیشه به حساب می‌آید. در قالب محتوا هرچه از این پروتوتایپ‌ها آشنایی‌زدایی بیشتری صورت گیرد، امکان جذابیت بیشتری برای سرگرمی مخاطب به‌وجود می‌آید. در نتیجه با محوریت همین سرگرمی، داستان‌ها بدور از واقعیت‌های اجتماعی روز انتخاب می‌شوند. طبیعتاً هرنوع پژوهش اجتماعی که براساس واقعیت اجتماعی آن دوران صورت بپذیرد، فاکتورهای مشترکی همچون فقر فرهنگی و اقتصادی، اختلاف طبقاتی، فاصلهٔ میان فرهنگ دانشگاهی و فرهنگ عامه جامعه و عناصری از این دست را مهم‌ترین فاکتورهای واقعیت اجتماعی آن دوران به حساب می‌آورد. روشن است که پرداختن به این مسائل منجر به ساختن آثاری تلخ و گزنده می‌شد که با وجه سرگرم‌کننده و به‌خصوص کمیک مدنظر تهیه‌کنندگان و فیلم‌سازها مغایرت داشت. در نتیجه، همان‌طورکه هوشنگ کاووسی مدعی است این فیلم‌ها فقط از زبان رسمی و کوچه‌بازاری برخوردار بودند و هیچ نسبتی با واقعیت‌های زمان خود نداشتند» (محمدحسین میربابا: وب‌سایت پروبلماتیکا)؛ اما بعد از تحولات سیاسی اجتماعی دههٔ سی تا اوایل دههٔ چهل جدای از خواست و ارادهٔ دستگاه حاکم که به‌منظور پیشبرد اهداف سیاسی خود از نهادهای فرهنگی و هنری ساختن آثاری را که نمایانگر ایرانی مدرن و رو به پیشرفت باشد، انتظار داشت به‌عنوان نمونهٔ فیلم مستند "باد صبا" ساختهٔ "آلبرت لاموریس" مستندساز برجستهٔ فرانسوی که وجهی تبلیغاتی برای رژیم شاهنشاهی داشت، دستگاه هنر و فرهنگ نیز فیلم‌سازان و هنرمندان را تشویق به ساخت آثاری سطحی به منظور سرگرم‌کردن صرف مردم می‌کرد. این شیوه در راستای ایجاد شکاف لازم بین جامعه و منابع ثروت و قدرت، نیات و هدف‌های دستگاه حاکمه را برآورده می‌ساخت؛ اما هم‌زمان با جریلنات بدنهٔ سینمای ایران در دههٔ سی و چهل جریان دیگری در حال شکل‌گیری بود که بعدها "موج نو" سینمای ایران لقب گرفت. حضور فیلمسازان خوش‌ذوقی 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.

مکاتب مهم هنری که همزمان با خلق آثار، خود هنرمندان در نام‌گذاری آن‌ها نقش داشتند. جریاناتی مانند سورئالیست‌های فرانسوی یا اکسپرسیونیست‌های آلمانی تابع این شرایط بوده‌اند. هنرمندان پس از خلق آثار اولیهٔ خود با در نظر گرفتن اشتراکات در جهان‌بینی و همچنین فرم هنری ادامهٔ فعالیت‌های خود را آگاهانه حول محوریت‌های مشخص که به شکل مکاتب هنری نمود یافته‌اند، پیش بردند؛ مثلاً بیانیهٔ سوررئالیست‌ها در ابتدای قرن بیستم پیرو همین اصل بوده است. مهم‌ترین جریانات سینمایی که شامل این قاعده بودند "موج نو فرانسه" که پایگاه تئوریک‌شان مجلهٔ معتبر "کایه دو سینما" بود و "سینمای نوین آلمان" در قالب "بیانیهٔ اوبرهاوزن" هستند. در ایران جریانات هنری و سینمایی به این شکل دسته‌بندی نشده‌اند؛ یعنی خود هنرمندان در تئوریزه کردن آثار خود نقشی نداشته‌اند. جریان فیلم‌فارسی و نامگذاری بر آن گواهی بر این مدعاست. عمدهٔ دست‌اندرکاران این نوع سینما روی خوشی هم به اطلاق این واژه بر آثارشان نشان نمی‌دادند. منتقدین سینما در ایران با مطالعهٔ فیلم‌های قبل از انقلاب در کنار جریان اصلی یا سینمای بدنه که قسمت عمدهٔ آن فیلم‌فارسی بوده است، ردپای جریانی دیگر را دنبال کردند که کاملاً مخالف سینمای عامه‌پسند آن روزها بود. اطلاق واژهٔ "موج نو" به این دسته از آثار هم به‌خاطر نوگرایی فیلم‌سازها در فرم آثار بوده و هم، دست‌گذاشتن بر مضامین متفاوت از آنچه سینمای فیلم‌فارسی به آن می‌پرداخت؛ اما این فیلم‌ها مانند آثار فیلم‌سازان اروپایی از امکان یک دسته‌بندی محکم و ایجاد یک گفتمان سینمایی یکپارچه و منسجم برخوردار نبوده‌اند. بسیاری از منتقدین پاگرفتن موج نو را به سال ۱۳۴۳ و ساخت دو فیلم مهم "شب قوزی" به کارگردانی فرخ غفاری و "خشت و آینه" به کارگردانی ابراهیم گلستان مربوط می‌دانند. و به نظر عده‌ای دیگر، این جریان به تولید "قیصر" به‌کارگردانی مسعود کیمیایی و "گاو" ساختهٔ داریوش مهرجویی که تولیدشان به سال ۱۳۴۸ برمی‌گردد.

قیصر دومین ساختهٔ مسعود کیمیایی توسط عباس شباویز در آریانا فیلم تهیه شد. حضور ستاره‌های سینمای فیلم‌فارسی موجب استقبال مخاطبین شد. «قیصر از نظر ارزش‌های محتوایی و بیان سینمایی در سطح پایین‌تری از گاو قرار داشت و ماهیتاً در ردهٔ سینمای سرگرم‌کننده جای گرفت» (مهرابی،۱۳۷۰، ۱۲۶). گاو ساختهٔ داریوش

مهرجویی با حضـور چهره‌های مطرح سـینما و تئاتر «می‌توان [آن را] نقطهٔ عطفی در تاریخ سـینمای ایران به‌شـمار آورد؛ چراکه با وجود زیر پا نهادن عوامل پول‌ساز سینمای بازاری با استقبال فراوان روبه‌رو شد و این ادعای سـازندگان فیلم‌های مبتذل را که مردم فقط فیلم‌های سطحی سرگرم‌کننده را می‌پسندند، درهم شکست» (همان: ۱۲۹).

همزمانی تقریبی سـینمای اواخر دههٔ چهل ایران و حضـور فیلم‌سازان نوگرا در آن با دو جریان مهم "موج نو فرانسه" و "سینمای نوین آلمان" برای آن‌دسـته از منتقدین ایرانی که به جریانات روز سینمای دنیا اشراف داشتند، منجر به اطلاق این عنوان به این آثار شد. احمد طالبی‌نژاد در کتاب «بررسـی جریان موج نو در سـینمای ایران» می‌نویسـد: «موج نوی سـینمای ایران به جنبشـی در سـینمای ایران اشاره دارد که اواخر دههٔ چهل خورشیدی پا گرفت. این موج در سال ۱۳۴۲ با فیلم "جلد مار" هژیر داریوش آغاز شـد. فیلم‌های گاو از داریوش مهرجویی، قیصـر از مسـعود کیمیایی و آرامش در حضـور دیگران از ناصـر تقوایی نمایندگان اصـلی این موج به‌شـمار می‌روند. اگرچه نشـانه‌های آغاز موج نوی سـینمای ایران پیش‌تر، اوایل دههٔ چهل، با فیلم‌های "خشـت و آینه" ابراهیم گلسـتان و "شـب قوزی" فرخ غفاری در واکنش به سـینمای فیلم‌فارسـی ظهور کرده بود. این موج به دو دستهٔ موج اول و موج دوم طبقه‌بندی می‌شود» (طالبی نژاد، ۱۳۸۳، ۸۶)؛ اما با وجود این دسـته‌بندی‌ها، موج نو سـینمای ایران کلیتی یک‌دست به حساب نمی‌آید. یکی از مهم‌ترین دلایل آن، عدم تشکل این جریان سینمایی حول یک نهاد مشخص است. زمانی که تمام نهادهای سینمایی در راستای خواست نظام حاکم سیاسی جریان سـینمای بدنه و به تبع آن فیلم‌فارسـی را رونق بخشـیدند، حضـور شماری فیلم‌ساز روشنفکر و صاحب ایده در برابر این جریان مسلط به نوعی مقابله با نهادگرایی رایج در سینمای آن روزها به‌شمار می‌رفت. از طرف دیگر، به تبع تجربهٔ سـینماگران روشـنفکر اروپایی امکان خلاقیت در خارج از چهارچوب‌های دسـت‌وپاگیر بروکراسـی اداری و نهادگرا برای این فیلم‌سازها بیشتر وجود داشت.

سـینمای ایران متشـکل از افرادی بود که هرکدام دغدغهٔ فردی مشـخص در نگاه به هنر و جامعهٔ زمان خود داشـتند و تنها به‌خاطر ناهمسویی آثارشان با جریانات سینمای بدنه یا عمدتاً فیلم‌فارسی ذیل یک عنوان قرار گرفته‌اند. از این رو "موج نو سـینمای ایران" جریانی یکپارچه به‌حساب نمی‌آید؛ بلکه ماحصل آثار پراکنده‌ای است که حول یک محور مشخص قرار می‌گیرند: مخالفت با جریان سینمایی حاکم یا همان "فیلم‌فارسـی". اگر این مؤلفه را ویژگی بارز موج نو سـینمای ایران بدانیم، این جریان کاملاً با جریانات مشابه اروپایی زمان خودش همسویی دارد. موج نو سینمای ایران بیش از اینکه پدیده‌ای سینمایی باشـد، پدیده‌ای اجتماعی اسـت؛ چراکه دوران پرفرازونشـیب تاریخ سیاسی و اجتماعی ایران از اوایل دههٔ چهل تا مقطع انقلاب ۵۷ زمینهٔ 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 آن زمان موج نو سـینمای ایران را متأثر از پدیده‌های اجتماعی زمانهٔ خود کرده است.

سینماگران نوگرای فرانسه در اواخر دههٔ پنجاه با طرح موضوعات جدید که اتکایشـان سـینمای کلاسـیک امریکا و آثار سـینماگرانی همچون هیچکاک یا جان فورد بوده است، به بیان نظریات خود تحت عنوان "تئوری مؤلف" پرداختند. "تئوری مؤلف" مدعی اسـت که ردپای سینماگران برجسته‌ای همچون هیچکاک یا جان فورد یا هاوارد هاکس که غول‌های سـینمای کلاسـیک به‌شـمار می‌روند، در تمام آثارشان دیده می‌شود و تمام فیلم‌های این‌ها امضای سازندهٔ مشخصی را پای خود دارند. در نتیجه برای موج‌نویی‌های فرانسوی، بازخوانی آثار سـینمایی قبل خودشـان یا همان سـینمای کلاسـیک از اهمیت زیادی برخوردار بوده اسـت. نگاه ایشـان به سـینمای قبل از خود به‌هیچ‌وجه سـلبی نبود؛ بلکه با اسـتفادهٔ مجدد و روزآمدکردن 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 داشـته اسـت. در مقایسـهٔ همین جریان با "موج نو سـینمای ایران" به‌خوبی جهت عکس حرکت سـینماگران موج نوی ایرانی مشـخص می‌شود. سینمای فیلم‌فارسی نقطهٔ اتکای محکمی برای این دسته از سینماگران نوآور به‌حساب نمی‌آمد. مهم‌ترین دلیل آن نیز فاصلهٔ زیاد فیلم‌های یادشـده با واقعیت اجتماعی روز کشـور بود. سـینمای فیلم‌فارسـی با ارائهٔ تیپ‌های مشـخص، کلیشـه‌ای و تکراری همانند حاجی‌بازاری، کلاه‌مخملی، لوطی، نامرد، فاحشـه، مادر و... امکان ارتباط واقعی با شـرایط تاریخی و اجتماعی روز را برای مخاطب فراهم نمی‌کرد. همین نگاه محدود به عناصـر سـینمایی؛ مانند کاراکتر یا موقعیت منجر به نادیده‌گرفتن عناصـر دیگر تشـکیل‌دهندهٔ جامعهٔ روز ایران می‌شـد. از طرف دیگر، این‌گونه فیلم‌ها از سـیاسـت‌های توسعه‌طلبانهٔ مد نظر حکومت پهلوی دور بودند. گویی تنها انتظاری که نظام حاکم از سینما به‌عنوان رسانه‌ای سرگرم‌کننده و در دسترس توده داشت، همین سرگرمی صرف و دورکردن مخاطب از واقعیات روز بوده اسـت. البته کم‌کم و پس از انقلاب سـفید مد نظر شـاه نمایش وجوه توسـعهٔ ایران در دوران پهلوی دوم کمی اهمیت پیدا کرد؛ اما بیش از اینکه سـینمای بدنهٔ تجاری داسـتان‌گو بخواهد این جریان را به دوش بکشد، فیلم‌های سفارشی که بیشتر در قالب مستند عرضه می‌شدند؛ مانند "باد صبا" یا مستندهای شرکت نفت که کمپانی گلستان یکی از سـازندگان آن بود. این امر ناشـی از نوعی فخرفروشـی حاکم بر نظام شـاهنشـاهی بود که توده را در فاصـلهٔ زیادی با حاکمیت می‌دید و به این شکل نگاهی از بالا به جامعه داشت. گویی درک توسعه و پیشرفت و مدرنیته برای فرهنگ توده امکان‌پذیر نبود و تنها به‌صـورت امری فرمایشی در ایران امکان‌پذیر بوده است. پس همان بهتر که سینمای تجاری و عامه‌پسـند راه خود را برود و به بازتولید کاراکترهای تکراری و ساده و قابل فهم برای تودهٔ عوام بپردازد. استفادهٔ دیگری که دستگاه حاکم پهلوی از سـینما می‌کرد، برگزاری جشـن‌ها و جشـنواره‌هایی همانند "جشنوارهٔ فیلم تهران" و دعوت از سینماگران مطرح اروپایی و امریکایی بود. به‌نوعی تنها زمینهٔ ارتباط با سـینمای دنیا در همین دعوت‌ها خلاصـه می‌شـد. آن هم صـرفاً به منظور نمایش جلال و شـوکت نظام شـاهنشـاهی و میل و ارادهٔ آن به فرهنگ مدرن. هرچند دستگاه پهلوی در تهیه و ساخت چند فیلم از چند کارگردان مطرح دنیا نقش داشت؛ مانند "تمثل تقلب" آخرین ساختهٔ اورسون ولز یا "بیابان تاتارها" و یا "شـب‌های عربی" ساختهٔ پازولینی؛ اما این‌ها در راستای توسعهٔ هنر و صنعت سینما در ایران نبود؛ بلکه فقط وجهی نمایشی از علاقهٔ نظام پهلوی به توسعهٔ فرهنگی و هنر را به رخ می‌کشید. "موج

نو" در مقایسه با این دو جریان سینمای فیلم‌فارسی و سینمای سفارشی دستگاه پهلوی به‌عنوان جریان سوم سینمای قبل از انقلاب به‌حساب می‌آید. البته جریانی که دست‌اندرکاران آن با آگاهی جمعی در قالب تشکلی همسو و ذیل گفتمانی منسجم آن را شکل ندادند؛ بلکه مجموعهٔ آثار سینمایی ایشان در کنار یکدیگر و سمت‌وسوی مخالف آن‌ها با سینمای رسمی و بدنه، به آن‌ها سیمای چیزی چون یک "موج نو" بخشید.

یکی از مهم‌ترین ویژگی‌های بخشی از سینمای ایران پیوند تنگاتنگ آن با ادبیات بود. دههٔ چهل از نظر همزمانی حضور و فعالیت کارگردانان نوگرا و نویسندگان پیشرو در ادبیات ایران طلایی‌ترین دههٔ فرهنگ و هنر این سرزمین در صدسال اخیر به‌شمار می‌رود. نسلی که چه به‌صورت 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... به‌خوبی گواه این مدعاست. در این میان، آثار مهمی از نویسندگان معتبر آن زمان توسط فیلم‌سازهای نوگرا به روی پرده رفت؛ مانند "دایره مینا" 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. "تنگسیرِ" صادق چوبک را امیر نادری به روی پرده برد. بهمن فرمان‌آرا از "شازده احتجاب" هوشنگ گلشیری فیلم ساخت. ابراهیم گلستان نیز "اسرار گنج درهٔ جنی" را در هردو فرمت فیلم و داستان عرضه کرد. تاریخ سینمای ایران در هیچ مقطع دیگری شاهد چنین درخشش خیره‌کننده‌ای به‌واسطهٔ پیوند با ادبیات نبوده است.

در مطالعه و بررسی فیلم‌ها، موقعیت عمدتا به دنبال داستان می‌آید؛ یعنی این داستان و روند 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 دلبستهٔ جنبهٔ سرگرم‌کنندهٔ فیلم‌ها می‌شدند. آن هم به‌واسطهٔ 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. از طرف دیگر، ارزش مدنظر تولیدکنندگان سینما؛ یعنی پول بیشتر و رونق اقتصادی بالاتر را توأمان تأمین می‌کرد. اطلاق واژهٔ فانتزی به موقعیت‌سازی فیلم‌های جریان فیلم‌فارسی به‌واسطهٔ همین دوری‌جستن تام و تمام از واقعیت اجتماعی روز جامعه معنادار می‌شود. مؤلفهٔ 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 غرقه‌شدن در نوستالژی و از طرفی مهم‌ترین پیوند آن با فانتزی به‌حساب 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 به‌حساب می‌آمدند، باز هم پیوند مشخصی با واقعیت اجتماعی روز جامعهٔ ایران داشتند. بازنمایی واقعیت اجتماعی در سینما گاه با نمایش بی‌پردهٔ آن در قالب فیلم‌های رئالیسم اجتماعی اتفاق می‌افتد؛ مانند فیلم "دایرهٔ مینا" اثر داریوش مهرجویی و یا اینکه باید در لایه‌های زیرین اثر به دنبال آن گشت؛ مانند فیلم "آرامش در حضور دیگران" ساختهٔ ناصر تقوایی. سنت جریان موسوم به سینمای موج نو ایران در هردو صورت خود وفادار به واقعیت اجتماعی روز جامعهٔ خود بوده است. مهم‌ترین دلیل مهجور بودن این سینما در زمان حیات خود در مقایسه با فیلم‌فارسی همین تعهد اجتماعی آن بود. بالطبع دستگاه حاکمهٔ پهلوی هیچ‌گاه روی خوش به جریانات روشنفکری نشان نمی‌داد. حال این جریانات چه در قالب گروه‌های سیاسی، اجتماعی بوده باشند و یا در دل جامعهٔ ادبی آن زمان و یا مانند سینمای موج نو که در نهایت به‌واسطهٔ نوع نگاه و آثار عرضه‌شده جزو جریانات روشنفکری تاریخ اجتماعی ایران به‌حساب می‌آید. روند توقیف فیلم‌های این جریان، مانند توقیف همیشگی "اسرار گنج درهٔ جنی" یا "دایرهٔ مینا" و مهجور گذاشتن آن‌ها به‌واسطهٔ اختصاص‌ندادن سالن‌های نمایش فیلم در مقایسه با آثار فیلم‌فارسی علاوه بر نگاه اقتصادی مرتجعانهٔ اهالی سینمای بدنه، گویای سیاست حاکم بر فرهنگ کشور توسط دم‌ودستگاه‌های پهلوی نیز بوده است.

یکی دیگر از فاکتورهای اساسی و تمایزبخش سینمای موسوم به موج نو با سینمای بدنهٔ 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 برآورده‌کنندهٔ خط داستانی ساده و سطحی مدنظر فیلم‌سازها بودند، شخصیت‌های سینمای موسوم به موج نو در پیوند تنگاتنگ با موقعیت مدنظر سینماگران و برآمده از پیچیدگی‌های دراماتیک خود فیلمنامه ظهور می‌کردند. اگر سینمای موسوم به موج نو را سینمایی روشنفکرانه بدانیم، به طبع آن بیشتر فیلم‌های این جریان نگاهی انتقادی به اوضاع و احوال جامعهٔ زمان خود داشته‌اند. ازاین‌رو مواجههٔ آن‌ها با مدرنیتهٔ زمانهٔ خودشان سمت‌وسویی انتقادی داشته است. در نگاه به کاراکتر و با در نظر گرفتن دسته‌بندی کلی فیلم‌های انتزاعی و فیلم‌های اجتماعی برای جریان موسوم به موج نو سینمای ایران می‌توان دو دسته کاراکتر در نظر گرفت. کاراکترهایی مدرن که بیشتر سویهٔ 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، ۱۳۴۳) "آرامش در حضور دیگران" و "رگبار" (بهرام بیضایی، ۱۳۵۱) دیده می‌شود. این کاراکترها متأثر از جریانات مدرن سینمای اروپا و کاراکترهای مدرن فیلم‌های اروپایی در آن‌زمان 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 این‌گونه 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. تعمیم این ویژگی‌ها به کاراکتر ایرانی مستلزم درک درست از شرایط تاریخی جامعهٔ ایران و تأثیرپذیری از روند مدرنیته بود. شکاف ناشی از این مدرنیته در لایه‌های مختلف جامعه امکان انطباق و درک صحیح از این‌دسته کاراکترها را برای مخاطب فراهم کرده بود. هرچند چه در مدل اروپایی و چه در فیلم‌های ایرانی کاراکتر مدرن سمت‌وسویی انتقادی نسبت به تحولات مدرنیته دارد؛ اما خود این کاراکتر محصول مدرنیته است. به‌هرحال در سینمای داستانی رد مدرنیتهٔ تاریخی آن دوران را در فیلم‌های موج نو می‌توان یافت.

دستهٔ بعدی کاراکترهای اجتماعی هستند. اینان نمایندهٔ نگاه رئالیستی فیلم‌ساز به سینما تلقی می‌شوند. فیلم‌هایی مانند "قیصر"، "دایرهٔ مینا"، "کندو"، "زیر پوست شب" و... در خلق و نمایش این‌دسته از کاراکترها سرآمد هستند. این‌دسته از فیلم‌ها در نمایش جامعهٔ دوران خود وجوه روشنفکرانه را در لایه‌های پنهان قرار داده و عمدتاً فضایی نزدیک به فضای تودهٔ شهری و عامه را مدنظر قرار داده‌اند. درنتیجه شخصیت‌پردازیِ 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. این‌دسته از کاراکترها کمتر از فرهنگ بالای قشر روشنفکر و فرهیخته و یا سبک زندگی طبقات مرفه برخوردار بودند. رئالیسم مدنظر فیلم‌ساز در نشان‌دادن فقر فرهنگی و اقتصادیِ توأمانِ این‌دسته از کاراکترها شکل می‌گرفت؛ چراکه واقعیت اجتماعی آن‌دوران ناشی از تضاد میان پیشرفت مدرنیته و شکاف طبقاتی و اجتماعی متأثر از آن بود.

سینمای موج نو در ایران هیچ‌گاه به گفتمانی یکپارچه و نهادینه تبدیل نشد. با وجود اینکه بعد از انقلاب نیز فیلم‌سازانی همچون امیر نادری، رخشان بنی‌اعتماد و کیانوش عیاری متأثر از فیلم‌سازان "اجتماعی" موج نو دههٔ 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 محمل چندانی برای ادامهٔ حیات خود نداشت. شاید مهم‌ترین دلیل آن اضمحلال جریان مقابل آن؛ یعنی فیلم‌فارسی به‌واسطهٔ انقلاب ۵۷ بود. سینمای موج نو به‌عنوان جریان مقابل سینمای رسمی و فیلم‌فارسی آینهٔ خوبی برای ترسیم بخشی از واقعیات تاریخی و اجتماعی دوران خود بوده است. هرچه فیلم‌فارسی سعی در واقعیت‌گریزی داشت، سینمای موج نو خود را متعهد به مواجهه با جامعهٔ خویش می‌دانست و درنتیجه در خلق کاراکتر و موقعیت نوعی پایبندی به واقعیت یا همان رئالیسم اجتماعی را مدنظر قرار داشت.

بحث و نتیجه

الف: ظهور فیلمسازی در ایران بیشتر منفرد بوده و از نظر سبک نیز آثار فیلمسازان ایرانی در دستهٔ آثار ناهمگون از نظر سبک قرار می‌گیرد.

ب: برخلاف فیلمسازان اکسپرسیونیسم آلمان و اکسپرسیو رئالیسم شوروی و حتی نئورئالیسم ایتالیا هیچ بیانیهٔ دسته‌جمعی برای اعلام موجودیت و اظهار تفکر گرایش مکتبی و سبک و دفاع از اندیشهٔ همگون از سوی فیلمسازان ایران صادر نشده است.

ج: در هر سه کشور آلمان، شوروی و ایتالیا موج نو فیلم با فاصلهٔ کوتاهی از جنگ جهانی دوم شروع و به رشد خود ادامه داده است و بعد از طی مدتی با فروپاشی ایدئولوژی حاکم و تغییر و تحولات عمدهٔ اجتماعی، اقتصادی و سیاسی، با روی کار آمدن اندیشه و مکاتب جدید هنری- فلسفی که فیلمسازی را نیز تحت تأثیر قرار داده، موج نو به اتمام رسیده است؛ اما تاریخ شروع دقیقی را برای شکل‌گیری موج نو فیلم در ایران نمی‌توان تعیین کرد و مقطع زمانی خاصی برای ظهور و بروز و خاتمهٔ نسل‌های متفاوت موسوم به موج نو وجود ندارد. هرچند تأثیر برخی تحولات سیاسی-اجتماعی؛ از جمله کودتای ۲۸ مرداد، ملی شدن صنعت نفت، اصلاحات ارضی و انقلاب سفید از نظر تحولات اجتماعی، سیاسی و اقتصادی بر روند فیلمسازی ایران غیرقابل انکار نیست.

د: شرط اول مدل شرایط چهارگانهٔ هواکو (وجود کادر تعلیم دیده‌ای از تکنسین‌های فیلم، کارگردانان، فیلمبرداران، مونتورها، بازیگران و غیره). بیشتر کادرهای فیلمسازی ایران آموزش‌های منسجم و علمی نداشتند. بیشتر کادرها به‌صورت تجربی وارد عرصهٔ فیلمسازی شده‌اند. جز چند تن معدود که در خارج از کشور تحصیلات آکادمیک در رشتهٔ سینما داشته‌اند؛ از جمله داریوش مهرجویی و سهراب شهید ثالث. مراکز آموزش فیلمسازی نیز در دوران ظهور جریان موسوم به موج نو موفقیت و نقشی در ظهور این جریان نداشته است. «نخستین مدرسهٔ سینمایی و فیلمبرداری در ایران توسط اوگانیانس راه‌اندازی شده است. آوانس اوگانیانس (۱۲۷۶-۱۳۴۰)، مهاجری ارمنی/ روس بود که پس از اتمام تحصیلاتش در رشتهٔ سینما به ایران آمد. اوگانیانس با فکر تأسیس مدرسهٔ سینمایی و سپس تولید فیلم را به مرحلهٔ عمل درآورد. پس از درج اعلان برای نخستین دورهٔ مدرسه، نتیجه‌ای ببار نیامد و با اعلان‌های بعدی، افتتاح مدرسه هنرپیشگی در ۲۰ اردیبهشت ۱۳۰۹ روی داد و سیصد نفر نام‌نویسی کردند؛ اما این دوره را فقط ۱۲ نفر به‌پایان رسانیدند» (بهارلو، ۱۳۹۳، ۱۹). دانشکدهٔ هنرهای دراماتیک وابسته به وزارت فرهنگ و هنر نیز در دیماه ۱۳۴۳ به ریاست دکتر مهدی فروغ آغاز به کار کرد و اساسنامه و برنامه‌های آموزشی آن مورد تصویب وزارت علوم و آموزش عالی قرار گرفت... هر ساله بین ده تا پانزده نفر در رشتهٔ سینما از این دانشکده فارغ‌التحصیل شدند که بعضاً در مراکزی همچون وزارت فرهنگ و هنر، تلویزیون یا دیگر مراکز سینمایی به کار پرداختند... دانشجویان برای فارغ‌التحصیل شدن فیلم‌هایی می‌ساختند که در آرشیو این دانشکده نگهداری می‌شد. غالب این آثار مضامینی پوچ‌گرایانه و مردم‌گریزانه دارند و از نظر تکنیکی کمتر فیلمی را در میان آن‌ها می‌توان یافت که از خط و ربط محکمی برخوردار باشد» (مهرابی، ۱۳۷۰، ۳۹۰). از میان فیلمسازان جریان موسوم به موج نو کمتر کسی تعلیم‌دیدهٔ مدرسهٔ سینمایی اوگانیانس است. اکثر

تعلیم‌دیدگان این مدرسه جزو فیلمسازان بدنه و خارج از این جریان هستند. دانشکده هنرهای دراماتیک نیز در سال ۱۳۴۸ همزمان با شروع جریان موسوم به موج نو، شروع به کار نموده که دانشجویان این دانشکده بعد از چهار سال در نوبت روزانه و پنج سال در نوبت شبانه فارغ‌التحصیل می‌شدند و از این فارغ‌التحصیلان نیز فیلمسازی که در این جریان باشد، دیده نمی‌شود. هرچند براساس مضمون پروژه‌های فارغ‌التحصیلی این دانشجویان بارقهٔ سبک همگون دیده می‌شود؛ ولی در این شکل‌گیری این جریان نقشی ندارند.

ه: شرط دوم مدل جورج هواکو (وجود اساس صنعت فیلم شامل استودیوها، لابراتورها، فیلم خام و تجهیزات) وجود سینما متضمن وجود اساس صنعت فیلم است. صاحبان استودیوها و لابراتوارها که البته بیشتر با مدیریت و سرمایهٔ صاحبان سرمایه و تهیه‌کنندگان فیلم‌ها راه‌اندازی و اداره می‌شد و این طیف نیز به فکر بازگشت سرمایه و سود بیشتر بودند. از این رو برای آن‌ها فیلم‌هایی که به‌عنوان فیلم بدنه و عامه‌پسند موسوم به فیلم‌فارسی بیشتر سودآور بوده تا فیلم‌های پیشتاز و جریان‌ساز.

و: شرط سوم مدل هواکو (وجود موقعیتی در تشکیلات صنعت فیلم که با ایدئولوژی مطرح شده در این فیلم‌ها یا هماهنگی دارد و یا دست کم به آن اجازهٔ بروز می‌دهد). تشکیلات صنعت فیلم در مقطع زمانی مورد بحث و پیش از آن از جمله اتحادیهٔ سینماداران و تهیه‌کنندگان، صاحبان استودیوها، سرمایه‌داران به‌دنبال بازگشت سرمایه و سودآوری بیشتر بودند که باعث می‌شد فیلمسازان را به ساخت فیلم‌های صرفاً سرگرم‌کننده و عامه‌پسند با موضوعات سطحی و داستان‌هایی که نه بازتاب واقعیات اجتماعی؛ بلکه فانتزی واقعیات اجتماعی بودند، تشویق و ترغیب کنند. از سویی دیگر، پخش فیلم‌های خارجی که به زبان اصلی و یا دوبله به فارسی در برخی سینماهای اشرافی توسط سینماداران قشر متوسط به بالا را جذب می‌کرد. فرازوفرودهای اقتصادی و تحولات اجتماعی و سیاسی نیز بر این مسئله دامن می‌زد که در استقبال مخاطبین و فیلمسازان از فیلم‌های روشنفکری و پیشتاز تأثیر می‌گذاشت. «درسال ۱۳۳۱ فعالیت‌های سینمایی ایران بیشتر شد. با موفقیت تجاری تعدادی از فیلم‌های فارسی، افراد تازه‌ای به جرگهٔ فیلمسازان پیوستند و کوشیدند از مزایای این حرفهٔ پولساز بی‌نصیب نمانند. استودیوهای تازه‌ای به‌وجود آمد و فیلمسازی جان گرفت» (مهرابی،۱۳۷۰، ۵۴). یکی از دلایل آن، عدم تشکل این جریان سینمایی حول یک نهاد مشخص است. به این معنی که فیلمسازان این جریان هرچند در واکنش به سینمای بدنهٔ فیلم‌فارسی که غیرمستقیم از سوی حاکمیت و مستقیم از سوی اتحادیهٔ تهیه‌کنندگان و سینماداران برای سرگرمی بیشتر و سودآوری بیشتر بود، نتوانستند تشکلی منسجم و هدفمند با بیانیه و تئوری مشخص گرد هم جمع شوند. در جریان فیلم و سینمای ایران، افراد با دغدغه‌های فردی مشخص در نگاه به هنر و جامعه و زمان خود بودند. و تنها به‌خاطر واکنش فردی آن‌ها به سینمای بدنه یا همان فیلم‌فارسی تحت عنوان موج نو قرار گرفتند. ازاین‌رو این جریان یکپارچه به حساب نمی‌آید. ماحصل آن آثار پراکنده است.

ز: (وجود معیارها و جو سیاسی که یا با ایدئولوژی مطرح شده در این موج هماهنگی دارد یا دست کم به آن اجازهٔ بروز می‌دهد). معیارها و جو سیاسی حاکم بر جامعهٔ دههٔ ۴۰ و ۵۰ پرالتهاب بود. تحوّلات انجام‌یافته از سوی رژیم حاکم از جمله اصلاحات ارضی موجب سرازیر شدن مهاجران روستاها و شهرهای کوچک به شهرهای بزرگ و تهران شده که زمینه‌ساز بحران‌های اقتصادی و در پی آن بحران‌های اجتماعی و سیاسی نیز بود. حاکمیت برای تلطیف و مهار این التهاب مجبور به استفاده از عواملی از جمله سینما برای سرگرم ساختن مردم و غرق ساختن تفکراتی که به سوی اختناق می‌شتافت، بود. القای دنیایی فانتزی برخلاف واقعیت‌های روز از طریق فیلم‌های سرگرم‌کنندهٔ سطحی بهترین چاره بود. به دنبال اصلاحات ارضی که برنامه‌ریزی‌های اجتماعی و سیاست‌های غلط که از سینما برای فخرفروشی و نشان دادن پیشرفت‌های سطحی و دنیای مدرن بدون زیرساخت و متناسب با ساختار و بافت فرهنگی و اجتماعی و تاریخی استفاده می‌کرد، روزبه‌روز بر التهاب و اختناق می‌افزود و این‌بار دست به انقلاب سفید و فضای باز سیاسی زد؛ اما کنترل امنیتی طبقهٔ روشنفکر و هنرمندان، اعمال سانسور و تشویق تهیه‌کنندگان و سینماداران برای تولید فیلم‌های سطحی سرگرم‌کننده در تناقض با سیاست‌های اعلام‌شدهٔ انقلاب سفید بود. توقیف فیلم‌های اسرار دره جنی و دایره مینا و... به‌عنوان نمایندگان سینمای روشنفکر، دستگیری چهره‌های تأثیرگذار از جمله غلامحسین ساعدی و مخالفت با احزاب‌های جریان‌ساز مبیّن این نکته است. معیارها و جو سیاسی نه تنها با ایدئولوژی مطرح شده در جامعه و سینما هماهنگ نبود؛ بلکه اجازهٔ بروز به آن را نیز نمی‌داد.

نتیجه‌گیری نهایی

پدیدهٔ فیلم و سینما پدیده‌ای وارداتی در ایران به‌شمار می‌آید. با گذشت سال‌ها برای خود هویت و ساختاری مناسب با تاریخ و فرهنگ ایران ندارد. فیلم‌فارسی با منظور و برداشت هوشنگ کاووسی که تنها زبان فیلم فارسی است، هنوز هم جریان دارد. سینمای ایران علی‌رغم تلاش برای بازتاب واقعیات اجتماعی به‌صورت پراکنده، دستخوش تحولات اجتماعی، سیاسی و فرهنگی بوده و بیش از آنکه این تحولات را در ارکان اجتماعی انعکاس دهد تا باعث تأثیرگذاری و شکل‌دهی جامعه شود، خود متأثر از معیارها و جو سیاسی حاکم شده است. با مطالعهٔ سینمای ایران براساس مؤلفه‌ها و زمینه‌های لازم در شکل‌گیری چهارشرط مدل جورج هواکو دریافت نگارنده این است؛ با توجه به تأکید هواکو بر فرضیهٔ اساسی جامعه‌شناختی مطالعهٔ موج نو فیلم که قبل از شروع یک موج فیلم از نظر سبک یک‌دست [همگون] همهٔ این چهار شرط باید عملی باشد و نتیجهٔ فرعی این فرضیه این است که حذف یک یا چند شرط از این شرایط برای کاهش قدرت یا ویران کردن یک موج کافی است. پدیدهٔ موج نوی فیلم در سینمای ایران شکل نگرفته است. به معنای دیگر، هیچ‌یک از گروه‌های فیلمسازی در برهه‌های زمانی مختلف ایران از سبکی همگون و یک‌دست پیروی نکرده است. افزون بر این، شرایط چهارگانهٔ شکل‌گیری موج نوی فیلم در ایران منسجم و یکپارچه در گروهی از

فیلم‌های ساخته‌شده در مقطع زمانی مشخص حذف و یا کاسته‌شده است. با وجود برخی فیلم‌های هنری و روشنفکرانه که نقطهٔ عطف مهمی در سینمای ایران بوده که از سوی گروه تعلیم دیده، ساخته شده که می‌توانستند در صورت تداوم پیرو سبکی همگون باشند و همچنین امکان بروز و ظهور زمینهٔ مناسب برای دانش‌آموختگان و فارغ‌التحصیلان مراکز آموزش عالی مرتبط، امکان شکل‌گیری موج نو و جریان‌ساز فیلم در سینمای ایران باشد. پیشنهاد می‌شود تحقیقاتی در ساختار اجتماعی، فرهنگی و سیاسی ایران انجام یابد تا نظریه‌های بنیادین ارائه و مؤلفه‌ها و شرایط مبتنی بر جامعهٔ ایران در شکل‌گیری جریان‌های فیلم‌سازی مورد کنکاش و مطالعه قرار گیرد.

منابع

بهارلو، عباس. (۱۳۹۳)، *صد چهرهٔ سینمای ایران*، چاپ سوم، تهران: قطره.

راوداور، اعظم. (۱۳۹۲)، *جامعه‌شناسی سینما و سینمای ایران*، تهران: مؤسسه چاپ و انتشارات دانشگاه تهران.

سید محمدی، سید مرتضی. (۱۳۷۷)، *فرهنگ کارگردان‌های سینمای ایران ۱۳۷۷-۱۳۰۹*، تهران: سیمرو.

شیروانلو، فیروز. (۲۵۳۵)، *گستره و محدودهٔ جامعه‌شناسی هنر و ادبیات*، چاپ اول، تهران: توس.

طالبی‌نژاد، احمد. (۱۳۹۷)، *کتاب موج نو (سینمای ایران چگونه دگرگون شد؟)*، تهران: چشمه.

مهرابی، مسعود. (۱۳۷۰)، *تاریخ سینمای ایران*، چاپ ششم، تهران: نظر.

هواکو، جورج. (۱۳۶۱)، *جامعه‌شناسی سینما*؛ ترجمهٔ بهروز تورانی، تهران: آینه.

Abstract:
Sociology of film is a branch of sociology of art and literature that studies the influence of society and film on each other. As the product and achievement of a society consisting of artists, technicians and creators, supporters and audiences of the film in the heart of a larger society, the film can also be studied and analyzed from a sociological point of view. Social, political, cultural and economic conditions and developments play a decisive role in the formation of filmmaking trends. One of the most important currents in the history of film and cinema is "New Wave" in different countries. "George Huaco", a well-known theorist in the field of sociology of film and cinema, by studying the new wave of different countries, proposes constant components and patterns for the formation of the new wave in film. In Iran, a movement known as the new wave has been formed following the new wave of Italian and French films in the ٤٠s and ٥٠s. This research deals with the analytical and descriptive study of this flow with the criterion of placing the components and the model presented by George Huaco. Based on the findings and comparison with the new wave in the countries of Germany, Soviet Union and Italy that Huaco has studied, sufficient and necessary conditions for the formation and naming of the new wave movement in Iranian cinema have not been provided and the formed movement can be called the intellectual and vanguard movement in Iran. It is called Iranian cinema.
Key word: Film, Iranian cinema, new wave, George Huaco, sociology of film.