

سه نسل موج نوی سینمای ایران

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۰۵/۰۴

تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۰۶/۱۲

کد مقاله: ۷۲۶۲۷

علیرضا عطا^۱

چکیده

موج نوی سینمای ایران به‌عنوان مهم‌ترین تحول در سینمای قبل از انقلاب ایران مطرح است، جریانی به نام موج نو سینما در دهه‌های 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 به‌ویژه ادبیات داستانی مدرن است. ارتباط سینماگران با ادبیات، موجب تحول در شیوه‌های 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 می‌شود. 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 می‌آید و جوایز ارزنده‌ای نیز دریافت می‌کنند.

واژگان کلیدی: سه نسل، موج نو، سینما

یکی از رسانه‌های 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 رسانه‌ها و هنرها دارد. سینما به اعتبار رسانه بودن با عده کثیری از مخاطبان در مدت‌زمان کوتاهی ارتباط برقرار می‌کند و به اعتبار هنر بودن، علاوه بر تأثیرگذاری مستقیم، غیرمستقیم نیز بر آن‌ها اثر می‌گذارد. اثرات غیرمستقیم هنر و سینما از آنجاکه بیشتر با ناخودآگاه افراد سروکار دارد، نقش تعیین‌کننده‌تری در تثبیت یا تغییر ذهنیت آن‌ها درباره مسائل گوناگون دارد. همچنین، فیلم و سینما احساسات گوناگون و متفاوتی را در مخاطب برمی‌انگیزد که تأثیرپذیری از موضوع‌های مطرح شده را دو چندان می‌کند (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 پدیده‌ها نیز هست. این هنر با باز نمود ستیز گفتمان‌ها و آشکال زندگی، نقشی اساسی در به تصویر کشیدن جهان دارد و به مدد فرم، تکنیک، روایت، فرایندهای بیانی، شیوه‌های بازنمایی و جز اینها، ایماژهایی تأثیرگذار از حیات فرهنگی و هستی اجتماعی انسان می‌آفریند. این شکل هنری به سبب رابطه ارگانیک و در همبافت‌های آن با زمینه اجتماعی تعامل دیالکتیکی، می‌تواند میانجی فهم ظریف، دقیق، ژرفاها و پیچیدگی‌های تحولات در حیات اجتماعی باشد؛ بنابراین سینما با جامعه، آن را به یکی از قویترین میانجی‌های فهم جهان اجتماعی مبدل می‌سازد (محمدی، ۱۳۹۲).

فیلم به مثابه اثر هنری از دو بعد قابل مطالعه است: اولی، مطالعه اثر از منظر زیباشناسی است که خود شاخه‌ای از فلسفه است و حاصل تاملات متفکرینی چون افلاطون، ارسطو، هگل و دیگران است و نوع دوم، مطالعه و بررسی اثر از منظر جامعه‌شناسی 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 جامعه‌شناسی فیلم خیلی نوظهور نیست اما بسیار مهجور مانده و توسعه‌چندانی پیدا نکرده است و تا حدی هنوز وابسته به جامعه‌شناسی ادبیات است (صادقی و همکاران، ۱۳۹۳).

تحولاتی که در عالم سینما صورت می‌گیرد غالباً متأثر از نگاهی است که فیلم ساز نسبت به پدیده‌های جهان دارد. دانش فیلم سازی هسته‌ی اصلی و تقویت کننده این نگاه محسوب می‌شود. اگر فیلمساز بتواند علم خود را در این رهگذار افزایش دهد نه تنها به خلق اثر تازه‌های دست می‌یابد بلکه ممکن است سبک خاصی را نیز در عالم سینما بنیان نهد. توجه به نظریه‌های 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 فیلم‌ها اساساً برای اقناع مخاطب و ترغیب و تقرب سازی بین ذهن او و دنیای مجازی فیلم ایجاد گردیده‌اند و از این طریق فیلم ساز تلاش می‌کند که هرچه بیشتر بتواند خود را به دنیای ذهنی مخاطب نزدیک کند. لذا سعی می‌کند از حقایق عالم واقع در خلق عالم خیال فیلم با اختیار در گزینش حقایق بهره‌بردارد. اساس شکل‌گیری نظریه‌های فیلم نیز بر این مبنا بنا نهاده شده است؛ اما از آنجا که در اوایل شروع کار سینما هنوز تجارب کافی در به کارگیری دیدگاه‌های صاحب نظران سینمایی به دست نیامده بود، برداشت‌های متفاوت و گاه همراه با نقص موجب گردید اختلافات عدیده‌ای در نحوه 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 نتیجه‌ی آن، علی‌رغم آنکه منجر به تقویت مکاتب نظری فیلم شد، سبب گردید تا بین نظریه‌های فیلم و محصولات سینمایی تولید شده فاصله‌ای به وجود آید. در نتیجه بعدها فیلم سازانی پا به عرصه گذاشتند که میزان آشنایی آنها با مکتب‌های نظری فیلم در حداقل ممکن وجود داشت اما با این حال با کسب مهارت‌های تجربی از صنعت سینما و با کمترین اتکا به نظریه‌های سینمایی دست به ساخت آثاری زدند که رابطه معکوسی با مبانی تئوریک فیلم و فلسفه 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 می‌شود. گردآوری اطلاعات درباره‌ی موضوع اصلی این پژوهش با مراجعه به بولتن‌ها، نشریات و گزارش‌هایی انجام شده که از طریق نسخه‌های چاپی یا وبسایت رسمی این مجموعه منتشر شده و در دسترس عموم قرار گرفته‌اند. 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 می‌تواند انعکاس دهنده این تحولات باشد.

۲- بیان مسئله

پدیده سینما و تصویر متحرک، محصول شرایط فنی اجتماعی، اقتصادی و روانی ویژه‌ای بود که به‌طور مشخص در آن محدوده‌ی جغرافیایی/ فرهنگی که با عنان غرب شناخته می‌شود، 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 (یزداجو، 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، نیز مفید و موثر است (فیلیپس، 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، اساسا 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 نهایتا 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 کاملا 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 کاملا 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 واقعا از موج نو فرانسه متفاوت و ممتاز بود (طالیعی نژاد، ۱۳۹۷). «موج نوی سینمای ایران» بی گمان تأثیرگذارترین جریانی است که تاریخ سینمای ایران به خود دیده و تبعت 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 تأثیرگذار 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 رفاقت 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 میان فیلمسازان دهه ۴۰ و ۵۰ می توان گفت کیمیایی کاملا 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 برجسته‌ترین فیلم‌های سینمایی نسل اول موج نوی سینمای ایران عبارتند از: گاو، قیصر، حسن کچل، آقای هالو، پنجره، رضا موتوری، آدمک، فرار از تله، درشکه‌چی، سه قاپ، خداحافظ رفیق، داش آکل، آرامش در حضور دیگران، رگبار، پستیچی، یک اتفاق ساده و... می‌شوند. در ادامه برخی از بهترین آن‌ها را مرور می‌کنیم.

الف- 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.

ب- فیلم سینمایی حسن کچل: فیلم سینمایی حسن کچل به کارگردانی زنده‌یاد 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 فیلم‌های هم‌زمان خود متمایز می‌کرد نگاه همه‌جانبه علی حاتمی به موضوع اخلاق بود. به همین دلیل هم در این فیلم سینمایی می‌توان با نگرش‌های متفاوتی از فرهنگ عامه مردم ایران روبه‌رو شد و آنها را به انتقاد کشاند.

ج- 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 همین‌طور بهترین موسیقی متن از جشنواره سینمایی سپاس در سال ۱۳۴۹ دریافت کند و به عنوان یکی از بهترین فیلم‌های موج نوی سینمای ایران در نسل اول خود باشد.

د- 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 باارزش‌ترین آثار سینمای ایران توانست خود را در میان فیلم‌های نسب اول موج نوی سینمای ایران جای دهد.

ه- فیلم سینمایی گوزن‌ها: گوزن‌ها 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 توانست با اعمال سانسورهای بسیار زیاد به نمایش درآید و توجه مردم عامه را به خود جلب کند.

و- فیلم سینمایی قیصر: فیلم سینمایی تأثیرگذار دیگری که در شکل‌گیری نسل اول موج نوی سینمای ایران تأثیر 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 شایسته‌ای از غیرت و مردانگی و... را به نمایش در آورد. نقطه عطف فیلم سینمایی قیصر موفقیت در فروش گیشه که نشان‌دهنده 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» می‌گوید: می‌گویند که چرا قیصر به کلانتری نرفته‌است تا افسر نگهبان با کمال جدیت به کارش رسیدگی کند؟ سؤال مهمی است. این از قضا سرگذشت آدمی است که به کلانتری نرفته است. آن‌هایی که به کلانتری رفته‌اند، سرگذشت دیگری دارند. اشخاص می‌توانند سرگذشت یکی از این آدم‌ها را روی پرده بیاورند. هرکس پرسید چرا قهرمان آن‌ها به کلانتری رفته‌است، سؤالش به همان اندازه مهمل خواهد بود (دریابندری، ۱۳۴۸).

صدر در کتاب تاریخ سیاسی سینمای ایران در توصیف کیمیایی می‌گوید: «کیمیایی تحصیلکرده سینما نیست، ولی شناخت او از زبان عامه مردم و فرهنگ طبقات فرودست کیفیتی به آثارش می‌بخشد که تماشاگر را جذب می‌کند. او گلایه‌های آدم‌هایش را از بطن فرهنگ عامه و روزمرگی بیرون می‌کشد» (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.

۳- چارچوب نظری

۳-۱- 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 آیین 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 نکته ای که باید به آن توجه نمود این است که اصولاً تجربه ی مدرنیت غرب، تجربه ای اصیل و از درون خود جامعه برمی خیزد و وارداتی نیست و تجربه ی سایر کشورها تجربه ای عاریتی است که متناسب با برداشت ها و زمینه های 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 فیلم هایی 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 جامعه ی ایران دانست، بلکه دلیل آن عدم توان جامعه ی ایرانی در تولید تفکرات جدید است. میرزا ابراهیم صحاف باشی نخستین تلاش ها 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 آقا یوسف و اردشیر خان سالن هایی را در تهران رواج دادند (امید، ۱۳۶۹).

سینما در آغاز ورود خود به جامعه ی ایران با مخالفت های شدیدی از جانب روحانیون و افراد سنتی روبرو شد، به طوری که بسیاری از خانواده های 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 خانبا معضدی نیز سینمایی مخصوص بانوان ساخت (فیلم مستند تاریخ سینمای ایران، ۱۳۸۴).

مجموع این اقدامات باعث کمتر شدن اختلافات افراد سنتی و سینما شد و زمینه ی گسترش سالن های سینمایی را فراهم کرد؛ بنابراین سینما رفته رفته از انحصار دربار خارج گردید و به فضای عمومی راه یافت. معضدی که مورد حمایت دربار رضاشاه بود، فیلمی مستند از سفر شاه به ترکیه را ساخت؛ او فیلم های 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 مدرسه ی 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 اندیشه ی 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 ستاره ی 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 پرده ی سینماهای تهران بود و از آن استقبال شد (تهامی نژاد، ۱۳۸۰) با اقدامات مذکور سینما رفته رفته جای خود را در جامعه ی ایرانی باز کرد و تبدیل به اسباب تفریح و سرگرمی برای مردم شد. در کنار این گسترش مخاطب، فضاها و تکنیک های سینمایی نیز رو به افزایش نهاد و شرکت های 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 جریان های 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 جامعه ی مدنی نبود. توقیف بسیاری از فیلم ها نشان از واقعی بودن فیلم های انتقادی اجتماعی و سیاسی می دهد، کما اینکه همان فیلم ها 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).

۳-۲- سینمای ایران قبل و بعد از مرداد ۱۳۳۲

در منابع تاریخی ذکر شده ورود نخستین دستگاه سینماتوگراف به ایران در سال ۱۲۷۹ هجری خورشیدی توسط مظفرالدین شاه سر آغازی برای سینمای ایران به حساب می آید. صنعتی که ابتدا جنبه تفننی 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، صحنه‌هایی از رقص‌های نیمه‌عریان و آوازهای ساز و ضربی بگنجانند» (مهرابی، ۱۳۷۱). ساخت این آثار تا حدی ادامه پیدا کرد تا اینکه تبدیل به درونمایه اصلی فیلم‌های سینمایی در سال‌های بعد شد. حالا دیگر اکثر فیلم‌ها باید کاراکترهای لات جوانمرد عاشق، دختر همیشه منتظر یک قهرمان کلاه مخملی و مقادیر زیادی نوجه و بز ن بهادر و چاقوکش می‌داشتند تا می‌توانستند 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 می‌کرد 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 گسترده‌تر می‌کرد. تشویق برای تسریع حرکت جامعه به سمت سبک زندگی غربی روز افزون می‌شد. پیامد این امر، به وجود آمدن طبقات مختلف اجتماعی و ایجاد شکاف عمیق بین آنها بود.

۳-۳- سینمای روشنفکری ایران

سینمای روشنفکری ایران در مقابل جریان غالب سینمای عامه پسند دهه ۵۰ سی و چهل شاهد شکل‌گیری یک سینمای روشنفکرانه هستیم که عکس‌العملی 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 می‌کند، ابراهیم گلستان، از دیگر کارگردانانی است که برخلاف جریان غالب سینما عمل می‌کند و فیلم خشت و آینه را در (۱۳۴۴) می‌سازد. اگر سینمای عامه پسند به موفقیت و تماشاگر زیاد می‌انداخت، این سینما به هیچ وجه دغدغه‌ی تماشاگر ندارد و از همین جهت کم‌کم به یک سینمای شخصی می‌انجامد. سینمای روشنفکرانه به شدت از کلیشه‌ها، حتی کلیشه‌های کلاسیک روایت داستان‌گویی پرهیز دارد (محمدی، ۱۳۸۰). آثار سینمای روشنفکری تنها در سینما کاپری به نمایش در می‌آمد و این سینمایی نبود که به قول تحلیل‌گران آن روزها تماشاگر تخمه شکن خیلی مایل به ورودش باشد. با توجه به جایگاه بالای فیلم‌های 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 ۵۰ پنجاه تأثیر گذاشت و زمینه‌ساز به وجود آمدن موج نو سینمای ایران و سینمای تأثیرگذار و جنبش‌ساز سال‌های قبل از انقلاب شد، هرچند که به مانند سینمای عامه پسند در دهه ۵۰ بعدی نیز حضور داشت و تا امروز نیز تداوم دارد (امانی، ۱۳۹۳).

۳-۴- اصطلاح موج نو

اصطلاح موج نو به فیلم‌هایی اشاره دارد که به طور کلی توسط نسل جدید فیلمسازان فرانسوی ساخته شدند. فیلم‌هایی که با هزینه کم ساخته می‌شدند و مهمتر از همه این فیلم‌ها سر جنگ داشتند با رویکردهای رایج در دهه ۱۹۵۰ که عبارت بود از سینمای مبتنی بر اقتباس‌های ادبی، درام‌های لباس و محصول مشترک عظیم سینمایی که گروه مجله «کایه دو سینما» نام سینمای پیر و پاتال‌ها را به آن داده بود. بخش عمده‌ای از نخستین فیلم‌های موج نو پر 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 فیلم‌سازی در این دوره یعنی تکنولوژی آن، رویه اجتماعی یعنی مصرف را بر ملا می‌کرد. به این معنی که دیگر فیلم‌های هالیوودی با تولیدات عظیم، سرمشق نبودند و دوربین روی دست، حذف ستاره‌ها و استودیو به عنوان ضد سینما در برابر تکنولوژی فیلم‌سازی در آمریکا، به روی کار آمد. تنش‌های شخصی و بعد از آن تنش‌های سیاسی‌ای که نسل‌های جوان‌تر با آن‌ها روبرو بودند، درون مایه فیلم‌ها را تشکیل می‌داد. موج نو تلاش می‌کرد از سوژه‌های متفاوت و سبک روایت متفاوت در ساخت و تهیه فیلم استفاده کند و برخلاف سینمای کلاسیک آمریکا، از ستاره‌های سینمایی استفاده نمی‌کرد (به همین دلیل استفاده از نابازیگر زیاد دیده می‌شود). در این فیلم‌ها تماشاگر در قضاوت و خوانش فیلم آزادی دارد (موج نو فرانسو: ویکی پدیا).

۳-۵- چگونگی شکل‌گیری موج نو

موج نو سینمای ایران همچون دیگر جریان‌ها و جنبش‌های سینمایی و بالاخص علاوه بر مفاهیم تخصصی سینمایی و هنری که دچار دگردیسی می‌شود، مرهون شرایط تاریخی و سیاسی و اجتماعی و اقتصادی دوران خویش است. پس از رکود تقریباً یک دهه‌ای تولید فیلم ایرانی از ۱۳۲۷، بار دیگر فعالیت فیلم‌سازی آغاز شد و در دهه ۳۰ در ایران علاوه بر پیشرفت‌های فنی، افراد بیشتری به تولید فیلم ایرانی در برابر فیلم خارجی ترغیب شدند. در عین حال که ساخت این فیلم‌ها مردم بیشتری را به تماشای فیلم در سینما متمایل کرده بود، ولی سینمای ایران از لحاظ ساختاری و اصول و قواعد فیلم‌سازی پیشرفت چندانی نداشت و فیلم‌های کم‌مایه‌ای تولید می‌شد. در این میان منتقدان و هنردوستان و نیز افراد تحصیل‌کرده که با اصول فیلم‌سازی در اروپا

آشنایی داشتند، علیه این تولیدات جبهه گرفتند. از آن میان می‌توان 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 مؤلفه‌هایی 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 می‌کردند. 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 می‌دهد و از جمله معدود فیلم‌هایی است که در آن سال‌ها فیلمنامه‌ای اقتباسی دارد. شب قوزی مورد توجه منتقدان قرار گرفت، ولی فروش چندانی نداشت؛ اما مهمترین اتفاقی بود که در این سالها افتاد که می‌توان گفت یکی از اتفاق‌های مهم سینمای ایران باشد. علاوه بر تولید فیلم شب قوزی تا سال ۱۳۴۸ که فیلم‌های قیصر و گاو ساخته می‌شوند، دو فیلم دیگر ساخته شد که از هر لحاظی در تقابل با سینمای رایج ایران قرار می‌گرفت؛ 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 نمونه‌ای بدیع در سینمای ایران به شمار می‌آید. «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 فیلم‌هایی بودند که از سینمای فیلم فارسی فاصله گرفتند و جریان تازه‌ای 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 می‌سازند. هدف مشترک این فیلمسازان دوری جستن از بازار فیلم فارسی بود و خلق سینمایی که سنت ناپایدار فیلم‌هایی 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 می‌دانند، از ادبیات اقتباس شده‌اند و فیلم دیگر یعنی قیصر توسط فیلمسازی نوشته شده که با توجه به فیلمنامه اثر، شیوه داستانی 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 فرمان‌آرا، علی حاتمی و ... این فرضیه را تأیید می‌کنند. گلشیری یکی از نویسندگان نوگرای ایرانی که در نوشتن فیلمنامه شازده احتجاب مشارکت داشته، در این باره می‌نویسد: «سینمای ایران بیش و کم مدیون داستان‌های داستان‌نویسان معاصر است و اغلب فیلم‌های قابل ذکر بازسازی شده‌ی داستان‌های معاصر است: شوهر آهو خانم نوشته علی محمد افغانی، آرامش در حضور دیگران، گاو و آشغال‌دونی از ساعدی، تنگسیر چوبک، آوسنه ی باباسحان دولت آبادی، داش آکل هدایت، شازده احتجاب و معصوم اول من، وام‌هایی است به سینما. حتی بعضی از کارگردانان خود ابتدا داستان نویس یا نمایشنامه نویس بوده‌اند، از گلستان گرفته تا تقوایی و زکریا هاشمی و بیضایی...» (گلشیری، ۱۳۷۸).

ساخته شدن فیلم‌هایی که در تضاد با فیلم فارسی‌ها بودند باعث شد تا بعدها منتقدین سینما از آن به عنوان موجی در برابر سینمای بدنه یاد کنند. عده‌ای از آنها حتی پارا فراتر گذاشته و متاثر از جریان اصیل سینمای هنری اروپا نام «موج نو» بر این دست از فیلم‌ها نهادند. «موج نوی سینمای ایران، جنبشی سینمایی بود که در دهه ی چهل شمسی در سینمای ایران شکل گرفت. این جنبش که فیلم‌سازانی با سبک‌ها و گرایش‌های متفاوت را دربر می‌گیرد، 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 می‌کردند که بتواند مسائل مهم جامعه ایران را بیان کرده و از نظر زیبایی‌شناسی 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 اعتراض‌های مان بود. روزنامه‌ها 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 می‌شناخت. یک کنفرانس مطبوعاتی هم داشتیم.

کیمیایی: من هم سخن‌گو بودم در آن کنفرانس. مدام از من در مورد موج نو می‌پرسیدند و من حرفی برای گفتن نداشتم چون ما این عنوان را برای خودمان انتخاب نکرده بودیم. خلاصه حکومت ماچرا را خیلی سفت گرفت. خیلی مسلط بودند به اوضاع. خوب می‌دانستند 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 گذاشته‌اید پیشرو. مگر ما پس‌رو هستیم که هژیر داریوش رفت آن بالا و گفت آدم که چلوکبابی باز می‌کند، اسمش را می‌گذارد چلوکبابی خوشمزه، نمی‌گذارد چلوکبابی بدمزه!» (گفتگوی 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 اوانیسیان، کامران شیردل، بهمن فرمان آرا، سهراب شهیدثالث 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 گفتمان انتقادی فیلم در ایران، تاثیر جنبش‌ها و جریان‌های سینمایی مدرن مثل نئورئالیسم ایتالیا و موج نوی فرانسه

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

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

- رشد و تاثیر 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 صاحب‌سبک مثل مهرجویی، کیمیایی، تقوایی، شهیدثالث، نادری و بیضایی است، اما وقتی حاصل این کوشش‌های پراکنده و متنوع را در کنار هم قرار می‌دهیم، به جریانی مهم و تاثیرگذار با هویت سینمایی ویژه و متمایز با جریان غالب سینمای تجاری ایران مواجه می‌شویم که نمی‌توان از اهمیت و تاثیرگذاری آن غافل ماند» (بیرونیوز: 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 «سیاوش 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 اوانیسیان، پرویز کیمیایی، محمدرضا اصلانی، کامران شیردل، سهراب شهیدثالث 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 گله، ۱۳۵۳)، شازده احتجاب (بهمن فرمان آرا، 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.

۳-۶- 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 تاثیرگذار در شکل‌گیری نسل دوم موج نوی سینمای ایران می‌توان به فیلم‌های سینمایی دوده، طعم گیلاس، بچه‌های آسمان، زیر پوست شهر، طلای سرخ، زمانی برای مستی اسب‌ها و همین‌طور گبه اشاره کرد.

۳-۷- 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.

موج نوی سینمای ایران همانقدر که تئوریسین ها و هواداران زیادی داشت در مقابل منتقدین و مخالفین جدی ای 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 فکریهایی هست که فکر می‌کنی اون هایی که فیلم ساختند، درس خونند» (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 شبه 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 فیلم سازی 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 فیلم های 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).

۴- پیشینه تحقیق

سینا و همکاران (۱۳۹۵) در تحقیقی تحت عنوان تحلیل اجتماعی تکوین موج نوی سینمای کرد بر بستر سینمای قومی ایران پرداختند. تحلیل و واکاوی جریان های سیاسی-اجتماعی موثر بر شکل گیری موج نوی «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 نول 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 نوی «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 مدرنیزاسیون، 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

صرفاً 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.

اجلالی 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 رباط 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 بعضاً مدرن اما شهرنشینی سنتی، نقطه ی مقابل امنیت فضاهای خصوصی، درحال گذار از مقیاس اسانی به فرانسائی و گاه هراس انگیز که گویی هیچ چشم انداز روشنی را برای آینده متصور نیست.

غلامعلی و همکاران (۱۳۹۱) در تحقیقی تحت عنوان تأثیر روایت مدرن بر موج نوی 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.

۵- 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 داستنگویی و حتی دیالوگ نویسی آن، مشخص است که با ادبیات قرابت 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 گیلاس، بچه های آسمان، زیر پوست شهر، طلای سرخ، زمانی برای مستی اسب ها 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 میزانشن، 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 نکته‌ی اصلی این است که موج نو پدیده‌ای 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

۱. آبراهامیان، یرواند، (۱۳۸۹)، «تاریخ ایران مدرن»، ترجمه محمد ابراهیم فتاحی، تهران: نشر نی
۲. امید، جمال، (۱۳۶۹)، «تاریخ سینمای ایران». تهران: نشر نگاه
۳. اجلالی، پرویز؛ گوهری پور، حامد، (۱۳۹۲)، «بررسی تطبیقی تصویر شهر در سینمای موج نو ایران و فرانسه»، دو فصلنامه دانشگاه هنر، شماره ۱۲
۴. امانی، میثم، (۱۳۹۳)، «تأثیر سینمای موج نو ایران در جنبش های اجتماعی سالهای ۱۳۴۷-۱۳۵۷ ه.ش»، خردنامه، شماره ۱۲
۵. تهامی نژاد، محمد، (۱۳۸۰)، «سینمای ایران»، تهران: دفتر پژوهشهای فرهنگی
۶. جاهد، پرویز، (۱۳۸۴)، «نوشتن با دوربین، رو در رو با ابراهیم گلستان»، نشر اختران، چاپ دوم
۷. جلالی، پرویز، (۱۳۸۳)، «دگرگونی اجتماعی و فیلم های سینمایی در ایران، جامعه شناسی فیلم های عامه پسند (۱۳۰۹-۱۳۵۷)»، تهران، انتشارات فرهنگ و اندیشه
۸. حیدری، غلام، (۱۳۷۷)، «فیلمسازان نام آور سینمای ایران و مقام و جایگاه آنها»، فصلنامه سینمایی فارابی، شماره ۳۲ و ۳۳، صص ۴-۴۴
۹. دریابندری، نجف، (۱۳۴۸)، «قیصر، پس از بیست سال سیاه مشق»، کیهان، ش ۷۹۵۶، یکشنبه ۵ بهمن، ص ۱۲
۱۰. راودراد، اعظم، (۱۳۹۷)، «جامعه ایران در آینه سینما»، تهران: پژوهشگاه فرهنگ، هنر و ارتباطات، چاپ اول
۱۱. 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
۱۲. 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 ۳۵-۵۰
۱۳. صابری، محمد؛ تورک، محمت 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
۱۴. صدر، حمیدرضا، (۱۳۸۱)، «درآمدی بر تاریخ سیاسی سینمای ایران (۱۳۸۰-۱۲۸۰)»، ناشر: نشر نی، چاپ اول
۱۵. طالبی نژاد، احمد، (۱۳۹۷)، «کتاب موج نو»، ناشر: چشمه، چاپ اول
۱۶. 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
۱۷. فیلم مستند تاریخ سینمای ایران. (۱۳۸۴). قسمت اول، تصویر دنیای هنر
۱۸. 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، دبی
۱۹. گلشیری، هوشنگ، (۱۳۷۸)، «باغ در باغ»، جلد دوم، انتشارات نیلوفر، تهران
۲۰. محمدی، مجید، (۱۳۸۰)، «سینمای امروز ایران». تهران: جامعه ی ایرانیان
۲۱. مهربانی، مسعود، (۱۳۷۱)، «تاریخ سینمای ایران از آغاز تا سال ۱۳۵۷»، نشر مولف، چاپ هفتم
۲۲. هیوارد، سوزان، (۱۳۹۳)، «مفاهیم کلیدی در مطالعات سینمایی»، مترجم: فتح محمدی، نشر هزاره سوم، چاپ پنجم
23. Massey JR. (2004). Method for the sale of movies prior to the production thereof. U.S. Patent; 6(7): 410-411

24. Philips W. (2005). Cinema basics. Translated by: Ghasemian R. Tehran. Saghi publication. P. 5- 6. (In Persian)
25. Yazdanju P. (2004). Thought: Some chapters in cinema philosophy. Tehran. Markaz Nashr Publication. (In Persian).
26. Fa.Wikipedia.Org/Wiki
27. Persian.Euronews.Com/2016/01/27/Iran-New-Wave-Cinema-Review-In-Finland
28. Www.Magazine.Aftabnetdaily.Com
29. Www.Ilna.Ir
30. Www.Madomeh.Com/Site/News/News/3655.Htm

سال ششم، شماره ۴ (پیاپی: ۳۶)، شهریور ۱۴۰۰، جلد یک

پژوهش‌های فرهنگی و علوم انسانی

ISSN: 2538-6298