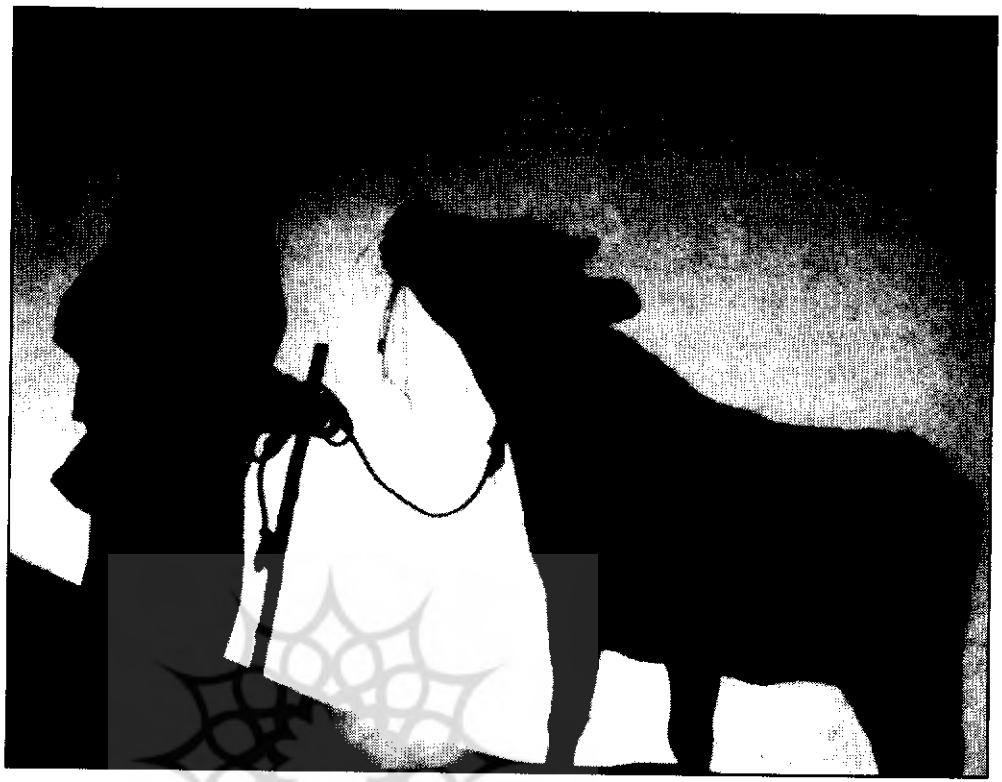
گاو



موج‌ها و جریان‌های اصلی سینمای هفتاد ساله‌ی ایران

رضا درستکار

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

مقدمه

در حافظه‌ی سینمای ایران، جریانی که دارای هویت و جایگاه مستقلی باشد و همگان بر آن اتفاق نظر داشته باشند، جریان و نهضت موسوم به «موج نو» است که از اواخر دهه‌ی چهل آغاز می‌شود و تا نیمه‌ی اول دهه‌ی پنجاه ادامه می‌یابد. تعداد زیادی از اشخاص سرشناس سینما در نظریات شفاهی، و منتقدان و پدیدآورندگان ادبیات سینمایی در مقالات خود و حتی چند تن با نوشتن کتاب‌هایی، این موج را به عنوان سند اعتبار سینمای ایران معرفی کرده‌اند. اما خوب می‌دانیم که هیچ جریانی خلق‌الساعه به وجود نمی‌آید و مسبوق به سابقه و پیشینه‌ی خود است، پس باید بدانیم پیش و بعد از موج نو نیز سینمای ایران تجربه‌ی جریان‌های سینمایی دیگری را از سر گذرانده و اساساً موج نو ریشه در گذشته‌ی این سینما داشت و الزاماً از مقطع **گاو** (داریوش مهرجویی، ۱۳۴۸) و **قیصر** (مسعود کیمیایی، ۱۳۴۸) آغاز نمی‌شود. هر چند پس از **گاو** و **قیصر** است که شکل تدوین یافته‌ی فعلی را می‌یابد و به راه خود ادامه می‌دهد.

در مسیر شناختن جریان‌های سینمای ایران از بدو تأسیس تاکنون، بار دیگر و در آستانه‌ی یکصد سالگی سینمای ایران و هفتاد سالگی سینمای داستانی ایران، تاریخ این سینما را مرور می‌کنیم که پیش از موج نو، لااقل دو جریان سینمایی را تجربه کرده و ریشه‌های این موج در گذشته‌ی آن مستور باقی مانده است (که مطمئناً با نادیده انگاشتن این مسیرها، نمی‌توان به دیدی جامع و قابل اعتبار از تاریخ این سینما رسید.)

در سال‌های پس از انقلاب نیز مهم‌ترین و معتبرترین جریانی که در سینمای ایران شکل گرفت، جریانی است که نگارنده آن را «موج سوم سینمای ایران» نام نهاده است. از آن جا که درباره‌ی موج سوم، مطلب مستقلی نوشته‌ام، در این مختصر به سه جریان معتقدم یعنی سینمای جنایی (و پیش آهنگ و اولین فیلم‌ساز جریان‌ساز تاریخ سینمای ایران، ساموئل خاچیکیان)، سینمای ملودرام ایران (که متداوم‌ترین جریان سینمایی از دوره‌ی دوم فیلم‌سازی تاکنون است) و جریان موسوم به موج نوی سینمای ایران می‌پردازیم و به بهانه‌ی یکصدمین سال تأسیس سینمای ایران، یاد و خاطره‌ی پیشگامان و مؤثران این سینما را گرامی می‌داریم.

بخش اول

□ دوره‌ی اول

آبی و رابی (آوانس اوگانیانس، ۱۳۰۹) اولین فیلم داستانی سینمای ایران در سال ۱۳۰۸ و با حقیرترین امکانات ساخته شد و در سال ۱۳۰۹ به نمایش درآمد (و بعدها در یک آتش‌سوزی، تنها نسخه‌ی موجود آن از بین رفت.) بدین ترتیب سال ۱۳۷۹ هفتادمین سال تأسیس سینمای داستانی ایران است؛ سینمایی که در دوره‌ی اول (از ۱۳۰۸ تا ۱۳۱۶) موفق به تولید نه فیلم شد که تازه از این تعداد پنج فیلم را عبدالحسین سپنتا در خارج از کشور و با امکاناتی به مراتب پیشرفته‌تر از امکانات موجود در داخل کشور، ساخته بود. برای همین از سپنتا و جایگاه تاریخی‌اش، همواره با دونقش اساسی و متعارض یاد کرده‌اند!

او **دختر لر** (با همکاری اردشیر ایرانی، ۱۳۱۲)، **شیرین و فرهاد** (۱۳۱۳)، **فردوسی** (۱۳۱۳)، **چشم‌های سیاه** (۱۳۱۵) و **لیلی و مجنون** (۱۳۱۵) را در هندوستان و با مساعدت مالی و فنی استودیوهای امپریال فیلم (بمبئی)، کریشنا فیلم بمبئی و کمپانی هندشرقی کلکته ساخت که نسبت به فیلم‌های آوانس اوگانیانس (یعنی **آبی و رابی** و **حاجی آقا آکتور سینما** در سال ۱۳۱۲) و ابراهیم مرادی (که **انتقام برادر** را در سال ۱۳۱۰ و **بوالهوس** را در سال ۱۳۱۳ ساخت) از حیث روایت و داستان‌پردازی و از نظر جنبه‌های فنی و تکنیکی به مراتب برتر بودند و خود به خود سطح توقع تماشاگران ایرانی را بالا برد. از این نظر، نقش او را مثبت ارزیابی کرده‌اند. اما همین وضعیت، موجب شد که امکانات محدود فیلم‌سازی در ایران آن دوره متلاشی شود و علاقه‌مندان و پیشگامان سینمای ایران، عطای فیلم‌سازی را به لقایش ببخشند. ودر واقع از آن جهت که یارای مقابله با امکانات مجهز و پیشرفته فیلم‌سازی هندوستان را نداشتند، دلسرد و مأیوس به کُنجی خزیدند و... پس دوره‌ی اول را به خاطر دسترسی و پراکندگی، و وقفه‌ی یازده ساله‌ای که تا دوره‌ی دوم فیلم‌سازی در سینمای ایران پیش آمد، کنار می‌نهیم؛ هر چند که **دختر لُر** با برخی تمهیدات، تأثیر فراوانی بر این سینما داشت و برخی الگوها و کلیشه‌های سال‌ها و دهه‌های بعد سینمای ایران، ریشه در **دختر لُر** دارند.

□ دوره‌ی دوم

دوره‌ی دوم فیلم‌سازی پس از یک وقفه‌ی یازده ساله و بعد از گذر از آشفتگی‌های دورانی پر التهاب به لحاظ سیاسی، با ساخته شدن **توفان زندگی** (علی دریابیگی، ۱۳۲۷) آغاز می‌شود و صنعت فیلم‌سازی در ایران رونق می‌گیرد: سال ۱۳۳۰ شش فیلم، ۱۳۳۱ یازده فیلم، ۱۳۳۲ بیست فیلم و... این چنین با جدی انگاشتن این سینما در سال‌های میانی دهه‌ی سی، حساسیت‌های کارگزاران آن نیز افزایش می‌یابد و عملاً در این سال‌هاست که فیلم‌سازان کوشش می‌کنند با توسل به الگوهای مطمئن، دامنه‌ی موفقیت‌هایشان را وسعت بخشند. خشت اول، **توفان زندگی** و **شورمسار** (اسماعیل کوشان، ۱۳۲۹) است که سرمشق تعدادی از فیلم‌های دهه‌ی سی درباره‌ی «عشق پسر فقیر به دختر پولدار» می‌شود که به آن خواهیم رسید. و بعد فیلم‌هایی که حوزه‌ی عمل وسیع‌تری دارند و پاسخ نیازهای روز سینمای آن دوران را می‌دهند، نظیر **شبنشینی در جهنم** (موشق سروری / خاچیکیان، ۱۳۳۵) که از تقبیح مال‌اندوزی می‌گوید و به تبلیغ گرایش‌ها و تغییرات تیپیک آدم‌ها مطابق سلیقه‌ی روز و خارج شدن از دنیای سنتی در مضمون می‌پردازد، دکورهای عجیب می‌زند، ترفندهای لابراتواری را به کار می‌گیرد و حتی از کشیدن پای هیتلر و ناپلئون و راج کاپور در صحنه‌ی جهنم هم نمی‌گذرد. در واقع، همه‌ی این تمهیدات انگیزه‌هایی در مطرح کردن فیلم به شمار می‌روند که در زمان خود با موفقیت فراوانی

همراه است. و این چنین بهانه‌ای می‌شود برای ساختن **حاجی جبار در پاریس** (۱۳۳۹) که تهیه و کارگردانی‌اش به عهده‌ی موشق سروری است و درباره‌ی همان حاجی خسیس و پول دوست است که در رویاهایش به پاریس سفر کرده است. یا پرویز خطیبی که با تأسی از **شبنشینی...** و بازی عزت‌ا... وثوق، **دختر همسایه** (۱۳۴۰) را می‌سازد و عملاً در این حیطه، ناشناخته و مهجور باقی می‌ماند. حتی خود خاچیکیان نیز صحنه‌های معروفِ خلوتِ حاجیِ **شبنشینی...** را به قصد تجدید خاطره در **توفان در شهر ما** (۱۳۳۷) می‌گنجاند و از مقبولیت آن بهره‌برداری می‌کند.

□ جریان‌های ناپایدار

موفقیت **شبنشینی...** و ناکامی دنباله‌های آن تنها مسیر جریان‌های ناپایدار سینمای ایران نیست. در دهه‌ی سی، هر نوع مضمونی از موضوع‌های تاریخی، نظیر **امیر ارسلان نامدار** (شاپور یاسمی، ۱۳۳۴)، و حکایت‌های عامیانه، **ملا نصرالدین** (ایرج دوستدار، ۱۳۳۲)، و **عشق‌های اثیری، لیلی و مجنون** (سیامک یاسمی، ۱۳۳۵)، **یوسف و زلیخا** (نوربخش، ۱۳۳۵) تا کمدی‌های سبک و ماجراهای گوناگون اخلاقی و پاورقی‌های عشقی دست به دست می‌شود. این کوشش‌ها اما به دلایل مختلف به مسیر تثبیت مطلق هیچ اثری نمی‌انجامد که یکی از اصلی‌ترین علت‌های آن، نوپا بودن این مقوله و نبود دانش سینمایی در میان کارگزاران این سینماست. یکی از مجلات آن سال‌ها در این باره می‌نویسد: «به جرأت می‌توان صدی نود بدبختی فیلم‌های فارسی را از نبود کارگردان مطلع و باذوق و کثرت وجود صدها کارگردان بی‌ذوق و نامطلع [در سینمای ایران] دانست.» (هفته‌نامه‌ی **آشفته**، ۲۸ آذر ۱۳۳۵).

حتی فیلم‌های روستایی این دوران هم با هدف برخورد انتقادی با شهر و طرح پاکی آدم‌های روستایی ساخته می‌شوند و موفقیتشان بعضاً وسوسه‌ی ادامه‌ی این مسیر را تقویت می‌کند؛ از **شرمسار** که با برخورداری از چنین ویژگیی از نظر فروش به رتبه‌ی اول می‌رسد تا **خورشید می‌درخشد** (سردار ساکر، ۱۳۳۵) که از فطرتِ پاک روستایی در برابر اخلاق منحط شهری جانبداری کرده است. پس از آن نیز مجید محسنی، معروف‌ترین تیپ روستایی این سال‌ها را ارایه می‌دهد و در فیلم‌هایش به نقش روستایی ساده دلی ظاهر می‌شود که فداکاری را به اوج می‌رساند. **بلبل مزرعه** (۱۳۳۶)، **آهنگ دهکده** (۱۳۴۰) و **پرستوها به لانه باز می‌گردند** (۱۳۴۲) و بازی در فیلمی از مهدی رییس فیروز باعنوان **زیرگنبد کبود** (۱۳۴۶) محصول این دوران است. اما این فیلم‌ها در محدوده‌ای مشخص موفق به جلب مخاطب هستند و در مراحل گذار و تحکیم مناسبات حاکم و تغییر شیوه‌های زندگی و رو کردن به دنیای جدید، محلی از اعراب ندارند و اساساً به دلیل ناهمخوانی با شرایط زمانه‌ی خود، نمی‌تواند خط دهنده‌ی یک جریان منسجم در سینمای ایران باشند. علاوه بر آن دنباله‌سازی‌هایی نظیر **افسانه‌ی شمال** (ابراهیم باقری، ۱۳۳۸)، **چشمه‌ی عشاق** (صمد صباحی، ۱۳۳۹) و **ترانه‌های روستایی** (صابر رهبر، ۱۳۴۳) در این مسیر، موفقیت قابل توجهی به دست نمی‌آورند و حتی نمی‌توانند با پیروی از فرمول فیلم‌های روستایی، زبان حال گویایی از تغییرات سیستم در دوره‌ی جدید باشند؛ که نمونه‌اش **زبون بسته** (نصرت‌اله وحدت، ۱۳۴۴) است.

بدین ترتیب سینمای آن دوران در جهت یافتن راهی مطمئن، آزمون‌هایی را از سر می‌گذراند که هیچ یک به موفقیت و استمرار فیلم‌های جنایی نمی‌رسد. موفقیت این نوع فیلم، در اصل به تفوق مبانی فنی سینما در این دوران باز می‌گردد. در این زمان صنعت سینمای ایران از این مهم سخت رنجور است و عوامل آن شناخت محدودی از الفبای سینما دارند و فیلم‌ها گاه در حد تعریف ساده‌ی داستان خود نیز درمی‌مانند. از آن گذشته اگر فیلم موفقی هم ساخته می‌شود، این موفقیت مقطعی است و تنها پاسخگوی بخشی از نیازهای تماشاگر عالم است. جالب آنکه در این دوران، به فیلم ایرانی، اجازه‌ی نمایش در سینماهای ممتاز شهر داده نمی‌شود!

□ جریان سینمای جنایی

حضور خاچیکیان و اِشراف فنی او در زمانی که وجود نیروی کارامد در این سینما یک ضرورت است، تحرک و جهتی تازه به سینمای آن دوران می‌دهد؛ و این مهم در کار او، توجه به امکانات تکنیکی و جدی انگاشتن فرم و مسایل تابع آن است.

سابقه‌ی این نوع فیلم به **چهار راه حوادث** (۱۳۳۴) باز می‌گردد که با بهره‌گیری از فرم فیلم‌های جنایی دهه‌ی سی امریکا ساخته شد و مقبول تماشاگران آن سال‌ها افتاد. فیلم مهم‌تر **توفان در شهر ماست** که با به کار گرفتن مایه‌های پرهیجان جنایی، از همان آغاز، تأثیرش را بر تماشاگر می‌گذارد. از این فیلم است که بازی با سایه روشن و نور، و انتخاب زوایای مختلف در فیلم‌برداری کارهای خاچیکیان معنا می‌یابد. فصل‌های آغازین و کشته شدن مردی به دست آرمان در خانه‌ای متروک، توفیق بازی با قواعد وحشت در این ژانر را آشکار می‌کند که خط قصه‌ای فرعی در فیلم را اشغال کرده است و

به مسیر جهت‌گیری اجتماعی می‌چرخد. سال بعد امین امینی از فرصت به دست آمده استفاده می‌کند و **سایه** (۱۳۳۸) را به تأسی از **توفان در شهر ما** می‌سازد که تماشاگران بی‌شماری را به سینما می‌کشاند و سیامک یاسمی نیز با اختیار همین قالب **طلسم شکسته** را کارگردانی می‌کند.

خاچیکیان اما با گرایش به موضوع‌های روز **قاصد بهشت** (۱۳۳۸) و **تهی‌ی عشق** (۱۳۳۹) را به ثمر می‌رساند که هر دو از آثار ناموفق او در این دوران به شمار می‌روند.

سرآغاز اصلی این جریان **فریاد نیمه شب** (۱۳۴۰) است که پیرامونش بسیار تبلیغ می‌شود و سبک فیلم‌های جنایی خاچیکیان را مشخص می‌کند و سینمای آن دوران را به شدت تحت تأثیر قرار می‌دهد.

خاچیکیان در این فیلم با اختیار مکان‌های محدود و فضای بسته و تشدید عناصر حادثه وهیجان و با پیروی از چارچوب سینمای جنایی، در خلق موقعیت مکانی و زمانی، موفق عمل کرده و فیلم را با تمرکز بر وجوه اخلاقی قهرمان، با مهارت بسته است. چنین است که فیلم بعدی او، یعنی **یک قدم تا مرگ**، اندکی بعد، با دستمایه قرار دادن یک داستان جنایی دیگر، بلافاصله ساخته می‌شود و پرداخته‌تر از **فریاد نیمه شب**، و ادامه‌ی منطقی این جریان است. موفقیت فیلم جنایی، با **دلهره** (۱۳۴۱) که نمونه‌ای‌ترین فیلم این ژانر سینمایی است، ادامه می‌یابد. در این زمان، فیلم‌سازان دیگر به تأسی از جریان غالب، کوشش می‌کنند با استفاده از موقعیت به دست آمده، فیلم جنایی بسازند که در قریب به اتفاق فیلم‌های این دوران، جای پای یکی از ویژگی‌های موفق آثار خاچیکیان را می‌توان باز جُست.

مجله‌ی **فیلم و هنر** (سال دوم، شماره چهارم، ۱۳۴۴) به مناسبت آغاز نمایش یکی از فیلم‌های خاچیکیان، ضمن معرفی کامل وی، از او به عنوان «سرشناس‌ترین چهره‌ی صنعت ملی ایران» یاد می‌کند که طبق آمار ارایه شده در همان مطلب، تماشاگران هر یک از فیلم‌های جنایی خاچیکیان در آن سال‌ها قریب به یک میلیون نفر بوده‌اند.

درباره‌ی اهمیت فیلم‌های خاچیکیان، به‌خصوص **فریاد نیمه شب** و **دلهره** همین بس که محتوا و تکنیک هر دو فیلم، بارها و به انحای گوناگون دستمایه‌ی دیگر فیلم‌سازان قرار می‌گیرند. از **فریاد نیمه شب**، در بن‌بست قرار گرفتن قهرمان فیلم، همکاری موقت قهرمان با جنایتکاران، قدعلم کردن در برابر باند تبهکاران و قاچاق مواد مخدر و از **دلهره**، مرکزیت زن یا مرد مظلومی که دیگران در بستر اتفاق‌ها و صحنه‌سازی‌هایی، قصد نابود کردنش را دارند، یا کشیدن پای پلیس که با لباس مبدل وارد ماجرا می‌شود و دیگر عناصر این ژانر، یعنی بازی با نور، انتخاب زوایای تغییر شکل یافته (اعوجاج)، و بهره‌گیری از جلوه‌ها برای عمده کردن صداهای معمولی، نظیر چکه‌ی آب، صدای ساعت و تداعی ضربان قلب، بارها استفاده کرده‌اند؛ تمهیداتی که در مجموع به عمود کردن رخدادها بر شخصیت اصلی می‌انجامند و حاصلش تکان‌های وحشت‌زایی است که تماشاگر از تماشای آن در امنیت، لذت می‌برد.

در این مسیر، اسماعیل کوشان با ساختن سه فیلم **دندان اژدها** (۱۳۴۰)، **اهریمن زیبا** (۱۳۴۱) و **انتقام روح** (۱۳۴۱) از دیگران پیش می‌افتد. **اهریمن زیبا** بسیار وامدار **فریاد نیمه شب** است و از مسایل محوری آن فیلم در تولید سوءظن، ترغیب و تطمیع در امر جنایت، دسیسه‌ی فردی و جمعی و به مجازات رسیدن خطاکاران در پایان، تبعیت کرده است.

امین امینی نیز که پیش از این، با فیلم **سایه** ذوق خود را در این ژانر سینمایی آزموده بود، **پنجه** (۱۳۴۱) و **ده سایه‌ی خطرناک** (۱۳۴۴) را می‌سازد. **پنجه** روایت دو برادر یکی قاتل و دیگری پلیس است که در پایان به وظیفه‌شناسی پلیس در دستگیری قاتل می‌انجامد. اما ده سایه‌ی خطرناک با الگوبرداری از **دلهره** در ترساندن شخصیت زن فیلم، از تمهید وتولید حوادث وحشت‌انگیز به ایجاد شوکی برای بهبود زن افلیج استفاده می‌کند.

در فیلم **دلهره** صحنه‌سازی‌ها در جهت نابودی زن بود در حالی که در **ده سایه‌ی خطرناک** به مسیر و فرجامی نیک سوق می‌یابد.

فیلم‌های دیگر این جریان، هر یک با پس‌زمینه‌ی فیلم‌سازشان کوشش و نقبی به جنایی‌سازی است که در این دوران تقریباً همه‌گیر شده است.

سوداگران مرگ (ناصر ملک‌مطیعی، ۱۳۴۱) با دستمایه‌ی قاچاق مواد مخدر، **آخرین گذرگاه** (خسرو پرویزی، ۱۳۴۱) با عمده کردن حرص و ولع و بدطینتی یکی از دو شخصیت اصلی و **کلید** (محمود نوذری، ۱۳۴۱)، از دیگر فیلم‌های این سال هستند که روند فزاینده‌ی جریان جنایی در سینمای ایران را نشان می‌دهند.

محصولات سال ۱۳۴۲ نیز عمدتاً متأثر از فضای فیلم‌های جنایی است. **وحشت**(سیامک یاسمی، ۱۳۴۲) با تشدید حس انتقام‌گیری و

ترس و تاریکی (محمد متوسلانی، ۱۳۴۲) با توسل به واقعه‌ی زلزله و عمده کردن نقطه‌ی ضعف شخصیت اصلی در ترس از تاریکی، به مقصد می‌رسند و آثاری نظیر **قربانی هوس** (قدرت احسانی، ۱۳۴۲)، **پرتگاه مخوف** (رضا صفایی، ۱۳۴۲)، **تار عنکبوت** (میرصمدزاده، ۱۳۴۲)، **جاده‌ی مرگ** (اسماعیل ریاحی، ۱۳۴۲)، **لاشخورها** (عزیز رفیعی، ۱۳۴۲)، **خشم و فریاد** (رضا صفایی، ۱۳۴۲)، **فرار** (عباس شباویز، ۱۳۴۲) و **آن‌ها زندگی را دوست داشتند** (احمد صفایی، ۱۳۴۲) هر یک به فراخور، کوشش‌هایی جسته و گریخته هستند که حرکت خود را بر مدار جنایی‌سازی و بهره‌برداری از فضایی که موج فیلم‌های جنایی به راه انداخته‌اند، متمرکز می‌کنند و ساخته و راهی اکران می‌شوند. با ساخته شدن **ضربت** (۱۳۴۳) این سینما آخرین موفقیتش را در این جریان تجربه می‌کند. پیروی از همان اصول غافلگیری و هیجان بی‌پایان و میزانسنی که خاچیکیان در پی آن است، در **ضربت** به اوج می‌رسد. این فیلم در موج فیلم‌های جنایی بیانی یکدست و منسجم، پرداختی استیلیزه و یگانه دارد.

با این وصف تأثیر سینمای جنایی تا نیمه‌ی دوم دهه‌ی چهل ادامه می‌یابد. فیلم‌های **کمینگاه شیطان** (نظام فاطمی، ۱۳۴۳) و **بن‌بست** (میرصمدزاده، ۱۳۴۳) بااستفاده از تمهید آدم‌ربایی، **تعقیب خطرناک** (رضا رضایی، ۱۳۴۳) با دست‌آویز قرار دادن موضوع قاچاق و نفوذ مأمور قانون در باند تبهکاران، **زندگی دوزخی** (سعید نیوندی، ۱۳۴۳) در تقبیح شرایطی که ممکن است فرد را به سوی جنایت و تبهکاری سوق دهد و **دزد شهر** (حسین مدنی، ۱۳۴۳) با تأکید بر ارجحیت حس وظیفه‌شناسی پلیس، در این سال ساخته می‌شوند. در سال‌های بعد نیز **شهر بزرگ** (رُبرت اکهارت، ۱۳۴۴)، **ولگرد قهرمان** (خسرو پرویزی، ۱۳۴۴)، **کابوس** (رضا صفایی، ۱۳۴۵)، **زن خون آشام** (مصطفی اسکویی، ۱۳۴۶)، **قربانی سوم** (ابوالقاسم ملکوتی، ۱۳۴۶) و... ساخته می‌شوند که ادامه دهنده‌ی جنایی‌سازی در سینمای ایران هستند، اما به دلیل ناپایداری سنت‌های سینمایی، در چارچوب این سینما و تغییرات سیاسی اجتماعی و تبعات برنامه‌ریزی‌های اقتصادی دولت وقت و گرایش و تشدید به نوگرایی، سینمای خاچیکیان و به تبع آن جریان فیلم‌های جنایی رو به افول می‌گذارد و این مقارن است با ظهور و موفقیت فیلم‌های دوره‌ی **گنج قارون** (سیامک یاسمی، ۱۳۴۴).

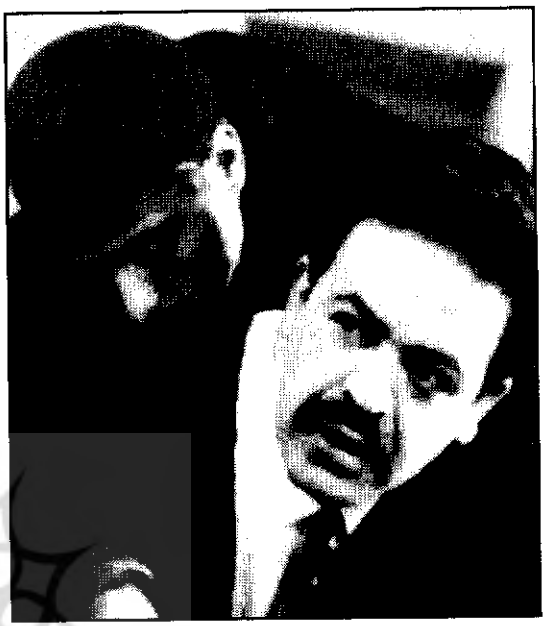
□ افول سینمای جنایی

درک متناسب خاچیکیان از امکانات موجود و استفاده از ابزار ابتدایی در رسیدن به سینمای موردبحث، بدعت و صناعت فیلم‌ها و هم‌چنین استقبال عمومی، موجب پیشرفت فیلم جنایی در اواخر دهه‌ی سی و نیمه‌ی اول دهه‌ی چهل شد. سینمای جنایی، تعبیر روشنفکری نداشت و به دلیل مختصاتش، نسبت به سیاست و وجوه اجتماعی بی‌تفاوت بود. هرچند اغلب معتقدند که سینمای جنایی حاصل سال‌های تیره‌ی پس از کودتا بوده است و بازتاب فضای موجود.

سینمای ایران همواره به دنبال فرمولی بوده است، که موفقیت‌های مقطعی را استمرار بخشد و مشابه‌سازی را به‌عنوان یک اصل در دستور کار خود قرار دهد.

سینمای جنایی با تقارن چند مقوله‌ی مهم در آن دوران موقعیت‌هایش را کسب کرده بود؛ این‌که اساساً این جریان با استقبال عمومی رشد کرد و با تغییر ذائقه‌ی همان تماشاگران رو به افول گذاشت؛ این‌که سینمای ایران همواره به دنبال فرمولی بوده است تا به هر عنوان، موفقیت‌های مقطعی را استمرار بخشد و مشابه‌سازی را به عنوان یک اصل در دستور کار خود قرار می‌دهد؛ این‌که فضای فیلم‌های جنایی، همرنگ فضای فیلم‌های فرنگی بود و ایرانی را در موقعیت و آستانه ورود به دنیای جدید قرار می‌داد و حتی می‌توانست فاصله‌ی عقب‌افتادگی ظاهری را جبران کند؛ این‌که مجموع حاصل تجربه‌های دیگران در سینمای ایران، هیچ گاه نتوانسته بود به موفقیت بی‌نظیر فیلم‌های جنایی برسد و این فرمول امتحانش را پس داده بود؛ این‌که این سینما، استمرار و مشروعیت خود را از حداکثر توان و قابلیت‌های سینمای آن دوران اخذ می‌کرد؛ و بالاخره فایق آمدن بر شرایط که اساساً خاچیکیان را از دیگران متمایز می‌کرد، از نکات محسوس و قابل ذکر در توفیق سینمای جنایی به شمار می‌روند. یادمان باشد خاچیکیان تنها کارگردانی بودکه نامش، وسوسه‌ی دیدن آثارش را برمی‌انگیخت. حتی فردی چون هوشنگ کاووسی هم که دانش آموخته‌ی سینما بود، نتوانست به موقعیت خاچیکیان دست یابد. کاووسی قصد داشت با ساختن **هفده روز به اعدام** (۱۳۳۵) تکانی به سینمای نحیف

آن دوران بدهد،اما در شرایط نازل گیر کرد و عطای فیلم‌سازی را به لقایش بخشید!



شب قوزی

فیلم جنایی ضمناً خلأ کم دانشی در کار سینما را جبران می‌کرد و در دوره‌ی آزمون، مضمون‌ها، تأکیدی بر صناعت سینما بود؛ صناعتی فاقد ایرادهای فاحش بخش‌های دیگر سینمای آن دوران که قابلیت پاسخ‌گویی به نیازهایش را داشت. (می‌گفتند خاچیکیان از طریق مکاتبه با آلفرد هیچکاک سینما را آموخته است و او را هیچکاک سینمای ایران می‌خواندند!)

نکته‌ی قابل ذکر، اهمیت فعالیت دو تن از منتقدان و معروف‌ترین چهره‌های سینمایی در آن دوران است که هر دو فیلم جنایی / پلیسی می‌سازند و تأکید دیگری بر این جریان دارند. اولی هوشنگ کاووسی است که در آغاز **هفده روز به اعدام** را ساخت؛ و دومی، فرخ غفاری، بنیانگذار کانون فیلم در ایران که **شب قوزی** (۱۳۴۳) را به قصد هجو سینمای جنایی و همگیر شدن آن می‌سازد.

غفاری پیش ازآن دو فیلم ساخته بود که هر دو با مشکلاتی روبه‌رو شده بودند. **جنوب شهر** را در سال ۱۳۳۷ دستگاه ممیزی پس از پنج روز نمایش، توقیف کرد و **عروس کدومه؟** (۱۳۳۸) هم نتوانست ضررهای آن را جبران کند. **شب قوزی** پنج سال پس از فیلم دوم و در اوج تنگدستی ساخته شد، به طوری که غفاری را از فیلم‌سازی محروم کرد. او **زنبورک** (۱۳۵۴) را یازده سال بعد ساخت که چهارمین و آخرین اثرش در سینمای ایران است.

شب قوزی اثری موفق در فکرهای سینمایی است. این فیلم، به رغم برخورداری از خصیصه‌های سینمایی و انتقاد از روابط اجتماعی، مایه‌های جذب مخاطب را هم دارد و جزو اولین آثاری است که کوشش شده درهر دو جنبه موفق شود فیلم که در آخرین سال‌های حاکمیت فیلم‌های جنایی و به قصد برملا کردن تأثیرات سطحی سینمای جنایی، ساخته شد از ابتدا یک جسد را محور ماجراها قرار داد و اتفاق‌های مضحکی را که از ترس و تاریکی و بن‌بست آدم‌ها در پنهان کردن جسد رخ می‌داد، به باد تمسخر گرفت. شبی اصغر قوزی شخصیت اول فیلم سکته می‌کند و می‌میرد. اینک جسد او مایه‌ی دردسر دیگران است. **شب قوزی** در ریشخند سینمای جنایی و در مسیری خلاف تأثیرات سینمای جنایی ساخته شده وگونه‌ای وجه مردم شناسانه به خود گرفته است.

هر یک از آدم‌های فیلم، معرف تیپی اجتماعی هستند و غفاری با به کار گرفتن چنین تمهیدی، فرار از مسؤولیت‌های انسانی را به باد انتقاد می‌گیرد و اساساً چنین مناسباتی را محکوم می‌کند.

شب قوزی در تقارن با زمان، به سر آمدن «موج فیلم‌های جنایی» را پیش‌گویی کرده است. جایی که سینمای ایران، خسته از ترس و دلهره به خیال و رویایی جدیدتر می‌اندیشد و قدم به دوران دیگر می‌گذارد و دیگر صناعت فیلم جنایی پاسخ‌گوی نیازهای آن نیست. در آغاز شرایط جدید و باز شدن مرزهای اخلاقی و واردات فیلم‌های خارجی در اواسط دهه‌ی چهل، این نوع فیلم رو به افول می‌گذارد و دیگر خاچیکیان با وسواس تکنیکی‌اش و با **عصیان** (۱۳۴۵) خود و سینمای جنایی راه به جایی نمی‌برد و این موج به پایان راه می‌رسد.

سینمای جنایی در سال‌های دهه‌ی پنجاه نیز گهگاه پی‌گیری شد که اغلب تکرار و کلیشه‌ی فیلم‌های قبل بود و موفقیتی کسب نکرد. این سینما در سال‌های دهه شصت به کلی فراموش شد و یکی دو فیلم با مایه‌های روشنفکری نظیر **طلسم** (داریوش فرهنگ، ۱۳۶۳) و **شاید وقتی دیگر** (بهرام بیضایی، ۱۳۶۷) را نمی‌توان به جریان سینمای جنایی ایران ربط داد.

قرمز (فریدون جیرانی، ۱۳۷۸) تنها فیلم جنایی سال‌های پس از انقلاب است که در ژانر سینمای جنایی ایران جایی به خود اختصاص می‌دهد؛ هر چند هرگز نتواند محرک دوباره‌ای در

شکل‌گیری جریان تازه‌ای در سینمای ایران سال‌های دهه‌ی هفتاد باشد.

بخش دوم

□ جریان متداوم ژانر ملودرام

پیش از این یادآور شدیم که با ساخته شدن **توفان زندگی** (علی دریابیگی، ۱۳۲۷) دومین دوره‌ی حیات سینمای ایران آغاز می‌شود و این اولین فیلمی است که با دستمایه قرار دادن موضوع عشق پسر فقیر به دختر پولدار زمینه‌های کار در قالب ملودرام در سینمای ایران را می‌آزماید. **توفان زندگی** ظاهراً با الهام از فیلم‌های مصری موفق آن دوران و نمایشنامه‌ی **مشهدی عباد** یا احتمالاً با تأثیرهایی از **کارین دختر اینگمار** (ویکتور شوستروم، ۱۹۱۹) ساخته شده است. (در کتاب **سینمای رویاپرداز ایران**، محمد تهامی‌نژاد، با ذکر چند دلیل، **توفان زندگی** را متأثر از **کارین دختر اینگمار** می‌داند.)

داستان فیلم درباره‌ی جوان فقیری است که عاشق دختر یک تاجر می‌شود، اما پدر مخالف ازدواج آن‌هاست. بالاخره دختر به میل پدرش با شخص ثروتمندی ازدواج می‌کند که بعدها وی مرد پستی از آب درمی‌آید. از سوی دیگر جوان فقیر نیز پیشرفت می‌کند و به مال و منالی می‌رسد. در پایان، دست تقدیر مرد بدطینت را از سر راه برمی‌دارد و دو دلداده به یکدیگر می‌رسند.

اگر چه **توفان زندگی** به دلیل ضعف‌های تکنیکی بسیارش با شکست مالی روبه‌رو می‌شود، اما پیروی از الگوی «عشق پسر فقیر به دختر پولدار» یا برعکس را از خود به جای می‌گذارد که سنگ بنای یکی از پایدارترین سنت‌های فیلم‌سازی در سینمای ایران، یعنی ملودرام، است. این نوع از سینما که متأثر از شرایط سیاسی، اقتصادی و فرهنگی جامعه، آشکارساز طرز زندگی شخصیت‌ها و تأثیر آن شرایط بر رفتار یک قشر یا طبقه خاص است، لااقل در یکی از وجوه سیاسی، اقتصادی، اجتماعی یا فرهنگی، دلالتی مشخص بر زمانه‌ی خود دارد یا بر بستر آن شرایط، دوره‌ای خاص را نمایندگی می‌کند.

ملودرام‌هایی که از الگوی **توفان زندگی** تبعیت کردند، در سال‌های بعد، با ترمیم ضعف‌های گذشته کوشیدند تا با عمده کردن اختلاف طبقاتی و تأثیرات آن بر مخاطب، از نزدیک‌ترین راه به مقصود خود نایل آیند و این مهم از برانگیختن احساسات تماشاگری به دست می‌آمد که در معرض تحولات بی‌پایان، همواره دست به گریبان معضلات اجتماعی بوده و به رغم دگرگونی‌های سیاسی واجتماعی پیرامونش، در طول سال‌های متمادی، مشکل همذات‌پنداری وجهش طبقاتی برایش لاینحل باقی‌مانده است.

این چنین بود که خط الگوی **توفان زندگی** به دفعات در فیلم‌های دهه‌ی سی تکرار شد. از جمله **خسیس** (رضا زندی، ۱۳۳۴) که داستان حاجی پول‌دوستی است که مانع ازدواج دخترش با جوانی فقیر می‌شود و قصد دارد او را به عقد پیرمرد پولداری درآورد، اما در پایان وسایل ازدواج دختر و پسر علاقه‌مند فراهم می‌شود. یا **نردبان ترقی** (پرویز خطیبی، ۱۳۳۶) که ماجرای آشنایی و ادامه‌ی معاشرت یک راننده‌ی تاکسی با دختر یک خانواده‌ی متمول است که خانواده‌ی دختر او را در سطح خود نمی‌دانند، اما راننده طی حوادثی خلاف آن را اثبات می‌کند. **داماد میلیونر** (سالار عشقی، ۱۳۳۸) هم داستان جوان فقیری است که خود را میلیونر هندی معرفی می‌کند و در خانواده‌ای متمول پذیرفته می‌شود. طولی نمی‌کشد که دروغ مرد فاش می‌شود و پای قانون به میان می‌آید، اما خبر می‌رسد که ارث کلانی به وی رسیده است و مرد بار دیگر به موقعیت خود بازمی‌گردد. **ستارگان می‌درخشند** (محمدعلی زرندی، ۱۳۳۹) و **در جست‌وجوی داماد** (آرامائیس آقامالیان، ۱۳۳۹) نیز هر دو با بهره‌گیری از تضاد طبقاتی از همان تم وصال دو دلداده، بهره می‌جویند.

چنین فیلم‌هایی در ارضای تمایلات مخاطب معمولی سینمای ایران، موفق بودند، زیرا ساختاری ساده داشتند و با جذابیت‌های مضمونی خود، و حتی گاه با طرح انتقادی اجتماعی و تناسب زمانی، به سادگی قادر به جذب طیف گسترده مخاطبان می‌شدند.

□ روی دیگر سکه‌ی ملودرام

اما درکنار الگوی **توفان زندگی**، باید به موفقیت یک مضمون تکرار شده‌ی آن سال‌ها نیز اشاره کرد، یعنی به مضمون فیلم **ولگرد** (مهدی رئیس فیروز، ۱۳۳۱) که روی دیگر سکه‌ی ملودرام در سینمای ایران است. فیلم داستان خانواده‌ای خوشبخت را باز می‌گوید که مرد آن به وسیله‌ی دوستان (بخوانید بدخواهان) به انحطاط کشیده می‌شود و پیوند خانواده به هم می‌ریزد. سال‌ها بعد مرد، سرشکسته و سرگردان دوباره سر راه همسر و دخترش قرار می‌گیرد.

طرح بحران درخانواده از همان فیلم **ولگرد** به عنوان الگویی شناخته شده همواره در سینمای ایران موفق عمل کرده است، چراکه دراین فیلم‌ها نقش بحران به عنصری ضد اخلاقیات سنتی جامعه ربط

داده می‌شود که ذهنیت عمومی، تقبیح آن را می‌پسندد:
این‌که یکی از دو شخصیت اصلی آلوده موادمخدر می‌شود یا به دام مشروبات الکلی و قمار می‌افتد و در پایان، متنبه از گذشته، به حقیقت و سلامت خانواده پی می‌برد.
این چنین مضمون **ولگرد** تنها یک سال بعد با کمی تغییر در **غفلت** (علی کسمایی، ۱۳۳۲) آزموده می‌شود؛ یا در **گرداب** (حسین خردمند، ۱۳۳۲) و با ماجرای جوانی ساده که گرفتار نقشه‌های فریبکارانه‌ی یک گروه قمارباز می‌شود و وقتی به خود می‌آید که سال‌های جوانی از کف رفته است.
سیامک یاسمی نیز که با نویسندگی فیلم‌نامه‌ی **مستی عشق** (اسماعیل کوشان، ۱۳۳۰) موجب اولین توفیق مادی و جبران ضررهای قبلی پارس فیلم شده است، با چنین دستمایه‌ای **شب‌های تهران** (۱۳۳۲) را می‌سازد که در آن، زن به دلیل بی‌توجهی شوهر، فریب‌خورده از کانون خانواده می‌گریزد و سال‌ها بعد، بی‌پناه و سرگردان، دخترش را در دام همان مرد فریبکار می‌یابد. طی حوادثی، خطاکار اصلی به قتل می‌رسد و بار دیگر اعضای خانواده در کنار هم زندگی تازه‌ای را آغاز می‌کنند. ظاهراً فضای تلخ فیلم‌های این دوره متأثر از فضای سیاست‌زده‌ی پس از کودتای ۲۸ مرداد است که می‌تواند نوعی واکنش در قبال شرایط تلقی شود. **بوسه مادر** (عطاءاله زاهد، ۱۳۳۵) نیز با چنین دستمایه‌ای انحطاط خانواده را در قرار گرفتن زنی سر راه آن می‌آزماید که مرد، پشیمان از اعمالش، در پایان به آغوش خانواده بازمی‌گردد.
سرنوشت در را می‌کوبد (حسن شروانی، ۱۳۳۳) با تأسی از **شب‌های تهران** و **افت زندگی** (محمدعلی جعفری، ۱۳۳۹) با محور قرار دادن هنرمندی که به اعتیاد کشیده می‌شود، دیگر فیلم‌های دهه‌ی سی هستند که مستقیماً از الگوی **ولگرد** بهره‌برداری می‌کنند.

□ تثبیت ملودرام

در سال ۱۳۳۵ شاپور یاسمی دست به تلفیق دوالگوی امتحان پس داده می‌زند. او با آمیختن دو موضوع «اختلاف طبقاتی» و «انحطاط اخلاقی» فیلم **اتهام** را می‌سازد. **اتهام** در پارس فیلم و تهیه‌کنندگی اسماعیل کوشان ساخته شد که تهیه‌کننده‌ی **توفان زندگی** نیز بود. نقش اول این فیلم را ناصر ملک مطیعی بازی کرد که بازیگر موفق فیلم‌های **ولگرد** و **غفلت** بود. در واقع یاسمی در تثبیت ملودرام، به تمام جنبه‌های موفق و نظرگیر مخاطب توجه می‌کند و می‌کوشد کلید موفقیت در این سینما را به دست آورد.

البته طبیعی است که اغلب فیلم‌سازان با چنین نیتی وارد جریان فیلم‌سازی می‌شوند، اما در نهایت، تلاش در فایق آمدن بر شرایط است که میزان توفق در سینما را مشخص می‌کند. در واقع، شرایط در این‌جا نقش اصلی را ایفا کرده است. چرا که رییس فیروز، کوشان یا یاسمی، در این مسیر با تابعیت از الگوها و قراردادهایی که خود بنا گذاشته بودند، در این جریان حل شدند و ادامه نیافتند. در توضیح واقعه‌ی عکس ملودرام در سال‌های دهه‌ی چهل بهتر است نگاه کنیم به موفقیت و محبوبیت بی‌نظیر فیلمی چون **گنج قارون** (سیامک یاسمی، ۱۳۴۴) که بخشی از موفقیت‌هایش را می‌توان در تلاقی سیاست‌های جدید حاکمیت سیاسی جست‌وجو کرد: این‌که این سیاست‌ها، برای نمونه، پس از گذشت سه سال از اعلام اصلاحات ارضی به ترویج و تشویق مهاجرت روستاییان به شهرهای بزرگ انجامیده بود و در اصل، بخش عظیمی از مخاطبان این نوع سینما ـ و **گنج قارون** ـ را افزایش می‌داد. از طرفی، در راستای همان خواسته‌های حاکمیت، نوگرایی طراحی شده از ابتدای زمامداری رضاشاه و پسرش، دراین فیلم‌ها به گونه‌ای تقویت می‌شد و فیلمی مانند **گنج قارون** پیشاپیش، نوید فرارسیدن دوران تازه‌ای را می‌داد. دیگر خبری از تلخی و تیرگی فیلم‌های دهه‌ی سی نبود و فضای شاد فیلم و توفیق جوان اول آن که یک شبه ره صدساله می‌پیمود و به ثروت قارون می‌رسید، برای تماشاگر و مخاطب توده، شیرین‌تر از شهد عسل می‌نمود.
بدین ترتیب ملودرام‌سازی و به خصوص طرح اختلاف طبقاتی در دهه‌ی چهل که هم چنان با رونق ادامه دارد، لعابی تازه از آشتی طبقاتی هم به خود می‌گیرد، در بسیاری از فیلم‌ها بر محور ارزش‌های اخلاقی، طبقه‌ی فرادست را به باد انتقاد می‌گیرد و از این راه در جلب همزیستی مسالمت‌آمیز با قشر ضعیف می‌کوشد. برای مثال فیلمی نظیر **دوستت دارم** (اسماعیل کوشان، ۱۳۴۲) ماجرای دوبرادر است که عاشق دو دختر می‌شوند، اما پدر خانواده به سبب بی‌پولی آن‌ها با این ازدواج‌ها مخالف است. یکی از برادرها خود را به شکل زنی می‌آراید، سر راه مرد پول دوست قرار می‌گیرد و مرد را به این نتیجه می‌رساند که عشق، مسایل مادی را تحت‌الشعاع قرار خواهد داد. سرانجام در پایان همه چیز روبه‌راه می‌شود.
این چنین است که ساخته شدن **گنج قارون** را به عنوان فیلمی کامیاب و نقطه‌ی شروعی دوباره می‌خوانیم که بعد از افول فیلم‌های جنایی در سینمای ایران، آغاز می‌شود. با مطالعه‌ی شرایط آن دوران، وقوع

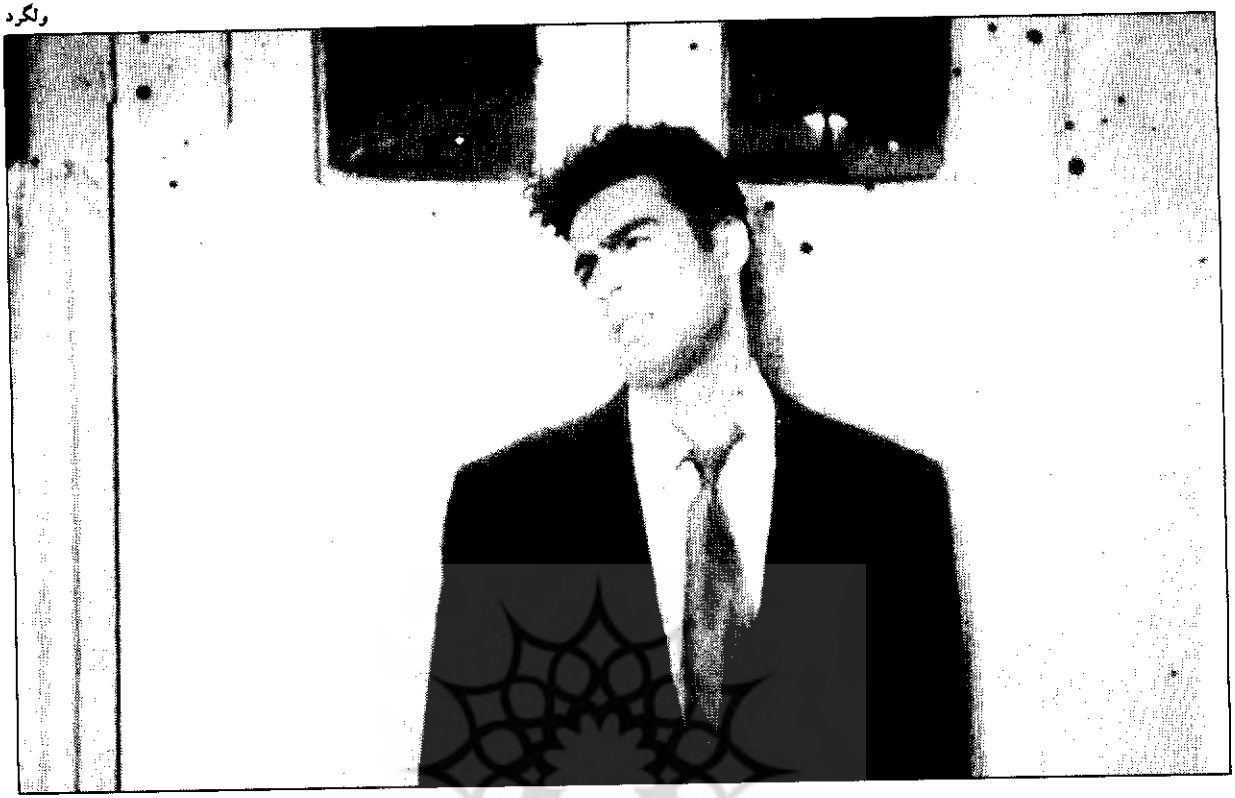
این جابه‌جایی چندان دور از انتظار نیست.
یکی از دلایل موفقیت **گنج قارون**، در واقع، به سبب وجود نقطه‌ی تلاقی تمام مؤلفه‌های ملودرام سینمای ایران در این فیلم است. فیلمی پر و پیمان که از مایه‌های آشنای این سینما حداکثر بهره را می‌گیرد؛ از همذات‌پندارانه بودن شخصیت مرکزی که جوانمردی و فداکاری و خوش سیمایی را یک جا دارد تا دست گذاشتن بر نقطه حساس تحرک طبقاتی که منجر به ترفیع قطب ضعیف می‌شود و جوان یک لاقبای دهه‌ی چهلی را به مزد خصایل نیکش می‌رساند. از آن سو یک برداشت مغتنم از سیمای پدر در سینمای ایران است. پدری که نقش اصلی ملودرام‌های ایرانی را در دهه‌ی سی به عهده داشت، این‌جا تسلیم باورها و سجایای اخلاقی جنوب شهری می‌شود و بر حقانیت نسل جدید، صحه می‌گذارد. این نکته‌ای تقریباً اساسی در ژانر ملودرام است که با صدور شعارهای اخلاقی، مخاطب زیر متوسط خود را سرخوش از آن فضیلت‌ها (در رویا) نگاه می‌دارد.
یاسمی در مصاحبه‌ای (**فیلم و هنر**، خرداد ۱۳۴۵) گفته است: «اختلاف طبقاتی در مملکت بسیار است و این اختلاف فاحش، سبب ایجاد تصوری در من شد که این دو را برابر هم قرار دهم. کارگری که از مال دنیا بهره‌ای ندارد، خوشحال می‌شود خود را در لباس قهرمان یک فیلم مشاهده کند.» وی حتی در یک نظرخواهی پیرامون هنرپیشه‌های فیلمش چنین پاسخ داده است: «خیلی مختصر بگویم که ستاره‌ی موردنظر و علاقه‌ی من مشتری است. منظور، مشتری فیلم‌های فارسی است که نمی‌توانند بی‌اهمیت تلقی شود و باید حتماً آن را در نظر گرفت.»
بدین ترتیب **گنج قارون** موفق می‌شود در عرصه‌ی بازار داخلی، برای اولین بار از رقبای خارجی‌اش پیش بیفتد و توفیق تجاری آن، علاوه بر کشیدن خط بطلان به یکه‌تازی سینمای هند، موجب ترقی اقتصادی بی‌سابقه‌ای می‌شود و میزان تولید فیلم در سال‌های بعد را افزایش می‌دهد. اینک این سینما از انزوا درآمده است، باردیگر فرمول جدید با تغییراتی اندک به بهره‌برداری کلان می‌رسد و فیلم‌های گنج قارونی، یکی پس از دیگری ساخته و راهی اکران می‌شوند.

□ عامل مهم

همان گونه که حضور ساموئل خاچیکیان عامل مهمی در توفیق و ادامه جریان جنایی محسوب می‌شد، حضور محمدعلی فردین، هنرپیشه‌ی اول **گنج قارون** نیز عامل مهمی در تقویت جریان ملودرام بود. موقعیت **گنج قارون** باعث تثبیت فردین به عنوان یک پدیده در سینمای ایران شد و فردین نیز نقش فراوانی در تقویت بنیه‌ی سینمای ایران و توفیق ملودرام داشت.
حضور فردین به عنوان چهره‌ای محبوب نزد مردم، آن چنان کارساز بود که در آن سال‌ها **فیلم و هنر** (فروردین ماه ۱۳۴۹) با اغراق و تحت عنوان «فردین یک پدیده‌ی استثنایی» می‌نویسد: «هر فیلم او در طی سال‌هایی که ساخته شده، در روز پنجاه هزار نفر را در سراسر ایران، به سالن سینماها کشانده است.» و در ادامه به حقیقتی انکارناپذیر درباره‌ی او اشاره می‌کند که گویای موقعیت و جایگاه این چهره‌ی موفق آثار ملودرام در سینمای ایران (دهه‌ی چهل) است: «گویی این مرد [فردین] تصویری از آن رویا و سراب فریبنده‌ای است که هر کس در آرزوی دست یافتن به آن می‌سوزد.» و این آرزوها و سراب‌ها با به دست آمدن شناخت از ذائقه‌ی تماشاگر ادامه می‌یابند. عمده کردن شرح سرنوشت و تقدیر که به حفظ فضایل اخلاقی می‌انجامد و در ارضای تمایلات مخاطب موفق است، حتی فیلم‌ساز جریان‌سازی چون خاچیکیان را برای ادامه‌ی بقا به تأسی از این فرمول وامی‌دارد. **خداحافظ تهران** (۱۳۴۵) همخوانی خاچیکیان با شرایط آن دوره است. وی این فیلم را با کمک احمد شاملو و بهره‌گیری از یک قصه‌ی ملودرام جنگی می‌سازد که در اصل از تمهید «فاصله‌ی طبقاتی» نشأت گرفته است. نمونه‌ی دیگر فیلم **من هم گریه کردم** (۱۳۴۷) است. فیلم داستان دختری از یک خانواده‌ی اشرافی است که شیفته‌ی برادر همکلاسی فقیرش می‌شود. پدر، دختر را طرد می‌کند، اما آن دو با هم ازدواج می‌کنند و پدر بعدها از کارش پشیمان می‌شود، آنان را می‌پذیرد. خاچیکیان طی مصاحبه‌ای (**فیلم و هنر**، ۱۳۴۶) از تغییر روشش این چنین یاد کرده است: «تهیه‌کنندگان همیشه در تعقیب عوامل جدید برای تجارت هستند و این مسلم است که یک کارگردان هر چه روی مایه‌های مورد علاقه‌ی خود پای فشاری کند توفیقی نخواهد داشت.»

□ آغاز جریان گنج قارونی

همان گونه که در فیلم‌های ملودرام سینمای ایران شخصیت‌ها تحرک طبقاتی عمودی دارند، فیلم‌ها نیز به قصد حرکتی عمودی ساخته می‌شوند که نمودار آن تأسی از **گنج قارون** و اتکای منطق عمومی آن‌ها بر شانس و تصادف استوار است. به داستان چند فیلم



می‌پردازیم:

- **یکپارچه آقا** (ناصر ملک مطیعی، ۱۳۴۴): داستان راننده‌ای که در تاکسی خود یک بلیت بخت‌آزمایی پیدا می‌کند و درمی‌یابد که بلیت، برنده‌ی جایزه صد هزار تومانی شده است. او در جست‌وجوی صاحب بلیت همه جا را زیر پا می‌گذارد؛ در این حال با دختری آشنا می‌شود و به او دل می‌بازد. وقتی با او قرار ازدواج می‌گذارد، درمی‌یابد که دختر، همان صاحب بلیت بخت‌آزمایی است.

- **شیطون بلا** (نظام فاطمی، ۱۳۴۴): داستان توجه مردی ثروتمند به برادر و خواهری است که موجب نجات مرد از چنگ چند کلاهبردار شد و سرانجام خواستگاری او از دختر.

- **قهرمان قهره** (سیامک یاسمی، ۱۳۴۴): راننده و خواهر او که در کاباره آواز می‌خوانند، قصد معالجه‌ی برادر افلیجشان را دارند. راننده در حادثه‌ی با زن جوانی آشنا و شیفته‌اش می‌شود، ولی پی می‌برد که دختر از خانواده‌ی متمولی است وچون امکان ازدواجش را با دختر بعید می‌داند، ترکش می‌کند. بعداً درمی‌یابد که او ترتیب معالجه‌ی برادرش را داده است، و بنابراین به دنبالش می‌رود.

- **شمسی پهلوون** (سیامک یاسمی، ۱۳۴۵): این فیلم یاسمی نیز تابعی از همان شوْون فیلم‌های قبلی اوست. در فیلم از زبان آرمان چنین می‌شنویم: «هر دوره مقتضیات خودشو داره، حتی خدای ما با خدای شما فرق میکنه.» و فیلم در مسیر خود اخلاقیات پوسیده اشرافی را به کل نفی می‌کند.

هارون و قارون (نظام فاطمی، ۱۳۴۵)، **هاتم طایی** (محمدعلی فردین، ۱۳۴۵)، **جهان پهلوان** (اسماعیل ریاحی، ۱۳۴۵)، **گدایان تهران** (فردین، ۱۳۴۵)، **داش احمد** (منوچهر صادق‌پور، ۱۳۴۶)، **میلیونرهای گرسنه** (ریاحی، ۱۳۴۶)، **بی‌گناهی در شهر** (صادقپور، ۱۳۴۷)، **دنیای پوشالی** (خسرو پرویزی، ۱۳۴۷)، **گردش روزگار** (قدرت‌اله بزرگی، ۱۳۴۷)، **عشق قارون** (ابراهیم باقری، ۱۳۴۷)، **هنگامه** (خاچیکیان، ۱۳۴۷)، **سلطان قلبها** (فردین، ۱۳۴۷)، **سکه‌ی دورو** (پرویزی، ۱۳۴۷)، **قدرت عشق** (روبرت اکهارت، ۱۳۴۷)، **لوطی قرن بیستم** (رضا

صفایی، ۱۳۴۷) و حتی محصول مشترک ایران و لبنان، یعنی **بازی عشق** (فاروق اجرمه، ۱۳۴۷) به عنوان مشتی نمونه خروار، از مکتب قارونیسم تغذیه کرده، و تحرک طبقاتی و عینیت بخشیدن به رویاها را در دستور کار خود قرار داده‌اند. محمد تهامی‌نژاد در این خصوص نوشته است: «در یک دوره مردمان فقیر، قدر پدران ثروتمندشان را پیدا می‌کردند و رشد طبقاتی می‌یافتند که تماشاگر فقیر در رویای خود مجسم می‌کرد؛ هر مرد فقیری یک پدر گمشده‌ی ثروتمند دارد.» (**سینمای رویاپرداز ایران**، ص ۱۶۶).

به همین دلیل است که بخشی از سینمای ایران همواره، حتی در سال‌های پس از انقلاب، منتسب به فیلم‌های گنج قارونی بوده است. در واقع در این فیلم‌ها فاصله‌ی طبقاتی هیچ گاه به طور منطقی گسترش نمی‌یابد و تنها در حد یک واسطه برای جلوه دادن به هر نابرابری اجتماعی وحتی طبیعی جلوه دادن آن عمل می‌کند و این الگوها پوسته و لایه‌ی ظاهریشان را در این مسیر عوض می‌کنند و به روز می‌شوند، اما ماهیتاً تغییر نمی‌یابند. زیرا فرهنگ اجتماعی با تمام نوسان‌هایش در هر دوره، تبعیتی کلی از قراردادهای تثبیت شده دارد؛ به خصوص در جامعه‌ای سنتی که اساساً باور طبقه‌ای (بالا و پایینی) دارد، وحتی در آمیزش با رهاوردهای دوره‌ی نو، از اصول قطعی خود تخطی نمی‌کند. حتی فیلمی نظیر **عروس**(بهروز افخمی، ۱۳۷۰) هم در آغاز دهه‌ی هفتاد با چنین نگرشی ساخته می‌شود. در کنار **گنج قارون**، بخش دیگر جریان ملودرام در این سینما از بن مایه‌ی **ولگرد** تأسی می‌جوید و زمان را برای ساختن چنین مضمونی متناسب می‌یابد. **مقصر پدرم بود** (رضا صفایی، ۱۳۴۵) از آن جمله است، این فیلم داستان خانواده‌ای نمونه را باز می‌گوید که با هوسرانی پدر، ازهم می‌پاشد. در **ایمان** (۱۳۴۶) نیز رییس فیروز، کوشش می‌کند، **ولگرد** را به گونه‌ای دیگر بسازد. در **فردای باشکوه** (صمد صباحی، ۱۳۴۷) هم مجدداً از خط خارج شدن مرد و دلباختن به زنی فریبکار را دست‌مایه قرار می‌گیرد. در این جا پس از ماجراهایی مرد نادم و پشیمان سر راه خانواده قرار می‌گیرد وهمه چیز رو به‌راه می‌شود.در این آثار رفتار و منش و روان‌شناسی آدم‌های بیرون با شخصیت‌های درون فیلم، تطابقی ندارد. به همین دلیل با تکیه بر شانس و تصادف، این اتفاق‌های ناگهانی هستند که مسیر زندگی آدم‌ها را عوض می‌کنند و ناآگاهی شخصیت‌ها نسبت به آینده و سرنوشتشان، در به وجود آمدن حس همذات‌پنداری تماشاگر نقش بسزایی دارد.

□ ملودرام‌های متفاوت

سینمای ایران در پی‌گیری جریان‌های سینمایی، به منافع مادی توجه داشت. به همین سبب از کنار دو فیلم غیرمتعارف ملودرام در دهه‌ی چهل که بر عناصر واقع نما تأکید بسیار داشتند، به سادگی عبور کرد. آن دو فیلم **خشت و آینه** (ابراهیم گلستان، ۱۳۴۴) و **شوهر آهوخانم** (داوود ملاپور، ۱۳۴۷) بودند که به رغم تازگی‌ها و راهبری به حوزه‌های روشنفکری، در هر دو جبهه مهجور باقی ماندند. نه گیشه‌ی موفقی داشتند ونه... گلستان با پرهیز از جذابیت‌های روزآمد سینما، فیلمی کاملاً انتزاعی ساخته بود. او نیز چون فرخ غفاری که به قصد هجو سینمای جنایی **شب قوزی** را ساخت، با عناصر ملودرام، و این سینما چنین کرد. در پایان این فیلم، بچه‌ی سر راهی (بدون شانس و تصادف همیشگی فیلم‌های ملودرام) به پرورشگاه سپرده می‌شود و تلخی روابط میان زن و مرد بر کل اثر سایه‌ای پررنگ می‌افکند. گلستان با نقب به واقعگرایی و بردن دوربین به کوچه وبازار، سردی آن روابط را بر کل نظام جامعه تعمیم داده است که در فیلم‌های ملودرام یاد شده، خلاف آن گفته می‌شد. او نیز با شکست تجاری **خشت و آینه**، تا ده سال بعد که **اسرار گنج دره جنی** (۱۳۵۳) را ساخت، از عرصه‌ی فیلم‌سازی خارج شد.

حضور غفاری و گلستان در چنین دورانی، مانند یک اتفاق ساده در سینمای ایران تلقی می‌شود که در آن روزگار نمی‌توانند‌دیگران را با خودهمراه کنند. اما تأثیر آنان در سال‌های بعد، موجی تازه به راه می‌اندازد که در فصل سوم به آن خواهیم رسید.

تجربه‌ی **شوهر آهوخانم** نیز اثبات می‌کند که خارج شدن از جدار جذابیت‌های فرموله شده در این سینما و اتکا به داشته‌های بومی و هویت ملی، هم چنان شهابی زودگذر در آسمان سینمای ایران است.

شوهر آهوخانم برگرفته از رمانی موفق به همین نام، نوشته‌ی علی محمد افغانی است که به هنجارهای ارزشی جامعه‌ی رو به نوگرایی و تجدد می‌پردازد.

مرد سنتیِ معتمد، که تسلیم باورهای مذهبی است و به هویت اجتماعی خود بسیار بها می‌دهد، اسیر وسوسه‌ی زنی می‌شود که سرانجام منزلت اجتماعی، خانواده و دارایی‌اش را یک جا بر باد می‌دهد. خباز باشی به رغم برخورداری از اعتبار و آبرو و کانون خانواده‌ای گرم، هما را به عقد خود درمی‌آورد، زنی که در مقایسه با حجب و حیای خانواده‌ای خبازباشی، بسیار بی‌پرواست و اغواگری‌هایش، بالاخره حاجی و خانواده را به کام بدبختی

مـــی‌کشاند. در فـــیلم از زبـــان هـــما چـــنین مـــی‌شنویم: «ایـــن روزهـــا در رادیـــو اعـــلام شـــده کـــه قـــرار است حـــجاب بـــرداشـــته شـــود.» و خـــود او یکـــی از اولیـــن کســـانی است کـــه حـــجاب از رخ بـــرمی‌گیرد و در پـــایان، بـــا مـــرد دیگـــری مـــی‌رود.

فیلم رضا موتوری بدبینی و تلخ‌اندیشی نسبت به شرایط اجتماعی را جایگزین روحیه‌ی مسالمت جوی ملودرام‌های پیشین کرد.

شوهر آهو خانم این چنین به عوارض ساختار جامعه‌ای که در آستانه تحولاتی تازه است، می‌پردازد. وقتی اغـواگـری‌های زن جـلوه‌ی عینی به خود می‌گیرد، تهدیدی علیه کیان خانواده قلمداد می‌شود. در حالی که فیلمی چون **شوهر آهو خانم** بی‌توجه به مناسبات گیشه و بازیگرانی گمنام و با تأکید بر چنین مضمونی، الگوهای ملودرام را به درستی به کار می‌گیرد تا از تغییرات ارزشـی جامعه در دوره‌ی جدید بگوید و در اصل چنان تجددی را نفی کند، فیلم‌های دیگر این مـجموعه بـا هـمین دست‌مـایه‌ها بـه فـراخـور ذوق و دانش سازندگانشان، مطابق سـلیقه‌ی روز عـمل مـی‌کنند و از الگـوهای تثبیت شده‌ی ملودرام برای بهره‌وری مادی ـ تنها در پایان فیلم ـ به پیامی اخلاقی بسنده می‌کنند و این‌که بالاخره در دهه‌ی چهل کانون خانواده می‌باید حفظ شود.

□ تحول در ملودرام

با ساخته شدن **قیصر** (مسعود کیمیایی، ۱۳۴۸) که اثـراتش را هـم چون شوکی ناگهانی بـر کـل سـینمای ایـران گـذاشت، الگـوهای ملودرام نیز تغییر کردند. در این زمان **گنج قارون** سازی هم چنان ادامه داشت و این در حالی بود که عملکرد خنثی و الگوی این فیلم‌ها در دوره‌ی تـنش‌های اجتماعی، مسـتعمل و از کـار افـتاده بـه نـظر می‌رسید.

از مقطع **قیصر** به بعد این بخش از سینما که می‌خواست هم چنان با موفقیت به حیات خود ادامه دهد، تجزیه شد و در دو شـاخه بـه فعالیت ادامه داد.

شاخه‌ی اول: تعدادی چون **قیصر** از بستر نابـسامانی‌های اجتماعی، قهرمان سابق خود رابه مسیر و پایانی تلخ کشـاندند و در شـرایط جدید در دوره‌ی برنامه‌ریزی‌های کلان اقتصادی و فرهنگی دولت که رشد واردات و مصرف را به آخرین حـد خـود رسـانیده بـود، تفنن‌جویی را از این طریق اشاعه دادند، زیرا در دهه‌ی پنجاه نوعی تلخ اندیشی بر فضای این سینما حکمفرما بود و ملودرام‌های نوع دهه‌ی چهلی نمی‌توانـستند از این سویه پاسخ دهـنده‌ی تـمایلات تماشاگر باشند.

تحلیلی که تهماسب صلح‌جو منتقد و محقق سینمای ایران از سیر دگرگونی ملودرام در دوران جدید ارایه داده است، نکات جالب و درستی را روشـن مـی‌کند. (**ماهنامه‌ی فیلم** شـماره‌ی ۱۰۳، اسـفند ۱۳۶۹) صلح‌جو از **رضا موتوری** (مسعود کیمیایی، ۱۳۴۹) به عنوان فیلمی یاد می‌کند که به قصد درهم شکستن سلطه‌ی مـلودرام بـر سینمای ایران ساخته شد. و می‌نویسد: «کیمیایی پس از **قیصر** کـه نخستین کوشش او برای ایجاد دگرگونی در مـعیارهای مـلودرام است، در **رضا موتوری** به قراردادهای پیشین ملودرام‌هـای سـینمای ایران نزدیک‌تر می‌شود. شخصیت‌های اصلی ایـن فـیلم ـ رضـا و دسـتیار بـذله‌گـویش، عـباس قـراضـه، و دخـتر مـوردعلاقه‌اش، فرنگیس، و پدر پول دوست او ـ براساس الگـوی شـخصیت‌های اصلی ملوردام‌های گنج قارونی بازسازی شده‌اند و در مسیر همان ماجراهـای تکـراری عشـق بـین پسـر فـقیر و دخـتر پـولدار گـام برمی‌دارند. این اقتباس برای کیمیایی بهانه‌ای است تا معیارهای آن نوع ملودرام‌ها را به باد انتقاد بگیرد و با لحنی گـاه طـنزآمـیز وگـاه جدی، مرز میان واقعیت و خیالپردازی درباره‌ی واقـعیت را بـرای تماشاگرانش مشخص کند... انتقاد کیمیایی از ملودرام‌های دهـه‌ی چهل، به قصد تخطئه‌ی ارزش‌هایی بـود کـه در آن فـیلم‌ها تـبلیغ می‌شد، به همین دلیل شرافت، فداکاری، قناعت و بردباری که پیش از این پیام مهم و اصلی ملودرام‌های سینمای ایران بود، در فیلم **رضا موتوری** به ارزش‌های رنگ باخته‌ای تبدیل مـی‌شوند کـه در نـظام جامعه اعتبار خود را از دست داده‌اند و دل بستن به این ارزش‌ها جز حقارت و شکست حاصلی به بار نمی‌آورد. فیلم **رضا موتوری** بدبینی وتلخ‌انـدیشی نسـبت بـه شـرایط اجـتماعی را جایگزین روحیه‌ی مـسالمت جوی ملودرام‌های پیشین می کند... و فیلم‌های متعددی در چارچوب این قراردادهای جدید ساخته می‌شود. **غریبه** (شاپور قـریب، ۱۳۵۱)، **مـعلم امـریکایی** (قـریب، ۱۳۵۳) و **هـمسفر** (مسعود اسداللهی، ۱۳۵۴) ازنمونه فیلم‌هایی هـستند که درجـلب توجه تماشاگران به توفیق چشم‌گیری دست می‌یابند.»

بااین تعریف تعداد دیگری از چهره‌های جـدید سـینما در دهـه‌ی پنجاه با راه‌اندازی تبلیغات پیرامون «فیلم‌های جوانان» از شـیوه‌ی

عمده کردن اختلاف طبقاتی بهره می‌جویند و در حد قابلیت‌هایشان به قصد مرثیه‌سرایی برای سرنوشت نسل جوان آن سال‌ها، ملودرام‌های تلخ می‌سازند؛ ملودرام‌هایی که تصویر روشنی از قهرمان خوش شانس و بخت و اقبال رویا پردازانه ارایه نمی‌دادند و با تأکید بر نابرابری‌های اجتماعی، این گونه وانمود می‌کردند که جوان از حقوق اولیه‌اش محروم، و آمیزش مسالمت‌آمیز درچنین محیطی محال است، زیرا ارزش‌های تازه‌ای که مدام از طریق دستگاه تبلیغ می‌شدند، ارمغانی جز سرافکندگی و یأس برای این نسل نداشتند. پس در کنار این سینما شاهد نوعی پوچی و بی‌بندوباری نیز بودیم که در این فیلم‌ها به مثابه‌ی نوعی اعتراض به وضعیت موجود کاربرد داشت.

در فیلم **فاصله** (مرتضی عقیلی، ۱۳۵۴) جوان که به خواستگاری رفته است، از طرف خویشان دختر متمول، تمسخر و تحقیر می‌شود. خویشان دختر از او می‌پرسند: چقدرپول و ثروت دارد؟ به کدام کشور خارجی سفر کرده است؟ تحصیلات عالیه‌اش چه میزان است؟ به چند زبان خارجی وارد است؟ ماشین و پست ومقامش کدام است؟ و با به رخ کشیدن این‌ها، او را طرد می‌کنند، جوان نیز به جبران آن همه عقب‌ماندگی، به دزدی روی می‌آورد.

فیلم‌ساز با طرح چنین مناسباتی تلویحاً عقب‌ماندگی شخصیت فیلمش را در ترویج و تبلیغ ارزش‌های پوچی می‌داند که سرنوشت او را به بازی گرفته‌اند. درفیلم دیگری از این دست، **بوی گندم** (امیر مجاهد و فرزان دلجو، ۱۳۵۷) سرخوردگی و یأس نسل جوان، از طریق اعتیاد و تأمین هزینه‌ی معالجه‌ی دختر در روی آوردن به قاچاق و حقارت‌های ناشی از اعتیاد، دست‌مایه قرار گرفته است که تماماً با بدبینی و تلخ‌اندیشی همراه است. در این نوع فیلم‌ها یکی از دو شخصیت اصلی، آلوده یا بیمار است که در پایان به کام مرگ کشیده می‌شود و خوشبختی، چون سراب، تنها دمی با آنان می‌آساید.

یاران (محمد دلجو، ۱۳۵۲)، **علف‌های هرز** (م. دلجو، ۱۳۵۵)، **ماه عسل** (فریدون گله، ۱۳۵۵)، **بت‌شکن** (شاپور قریب، ۱۳۵۵)، **جای امن** (مرتضی عقیلی، ۱۳۵۶)، **درامتداد شب** (پرویز صیاد، ۱۳۵۶)، **ماهی‌ها در خاک می‌میرند** (امیر مجاهد و محمد دلجو، ۱۳۵۶)، **گل‌های کاغذی** (عقیلی، ۱۳۵۷) و **پرواز در قفس** (حبیب کاوش، ۱۳۵۹) کوشش‌های دیگر این سینما در ردیف آثار ملودرام اجتماعی هستند که با تدارک پایان‌های تلخ به سرانجام رسیده‌اند.

شاخه دوم: بخش دوم مربوط به ملودرام‌هایی بودکه از همان قراردادها با عناصر جدید وبه روز، بهره می‌جستند. در این فیلم‌ها با تأکید فراوان بر سانتی مانتالیسم، لایه‌های غلیظ‌تری از ماجراهای عشقی دست مایه قرار می‌گرفت و فیلم‌ها در به کارگیری رنگ و جلای علایق روز جوانان، مسیر تازه‌ای را آغاز کرده بودند.

رضا مرتوزی

این بخش از این سینما در تضاد کامل با ملودرام‌های تلخ اجتماعی، دنیایی رویایی پرورش می‌دادند و از همان قراردادهای کهن پایان خوش پیروی می‌کردند، با این تفاوت که نگاهشان به ساختار طبقاتی جامعه نیز با گذشته فرق می‌کرد.

برای مثال در **همکلاسی** (سیاوش شاکری، ۱۳۵۶) پدر دختر متمول مدام شعارهای متجددانه و روشنفکری می‌دهد، اما در برخورد با دیگران فردی ضعیف‌النفس با رفتاری دلقک‌مآب جلوه می‌کند و این رفتار، هر دم او را رسواتر می‌سازد. این نمونه‌ی بارزی از پرداختن به ساختار طبقاتی جامعه‌ی جدید بود که در آن، این مقوله فقط به عنوان یک بهانه طرح می‌شد، چراکه قطب ثروتمند به مثابه

نو کیسه‌ای سامان یافته، نه تنها از طبقه‌ی اشراف نبود، بلکه در دوره‌ی جدید پا گرفته بود و تظاهر روشنفکری‌اش نیز یک پز دیگر در مسیر مصرف‌گرایی قلمداد می‌شد. این فیلم‌ها در غایت خود، تجسم‌گر دنیای رنگی عشق مادی بودند. **رابطه‌ی جوانی** (شاکری، ۱۳۵۵)، **پرستوهای عاشق** (فریدون ریاحی، ۱۳۵۷) و حتی **بر فراز آسمان‌ها** (محمدعلی فردین، ۱۳۵۷) محصول این طرز تلقی، و از آخرین فیلم‌هایی هستند که متکی بر الگوهای ملودرام جدید در سینمای ایران ساخته شده‌اند.

□ ملودرام، بخشی از پیکره‌ی سینما در دهه‌ی پنجاه

سنت ملودرام‌سازی، باتکیه بر منطق دنیایی که آفرید، از خلال تولید سرگرمی و جلب تماشاگر، خود را در یک وظیفه خلاصه دید: این‌که اساساً حامی چند شعار اخلاقی در پایان فیلم باشد که آن نیز در دهه‌ی پنجاه به اشکال دیگری درآمد.

این سینما با پرهیز از پرداختن به نقیصه‌ها و مسایل حاد اجتماعی، برخوردی ذهن‌گرایانه در تشویق مخاطب به محدود شدن به بردباری، قناعت و رضامندی به تقدیر و سرنوشت داشت که غیرمستقیم در مسیرهایی با سیاست‌ها و خاستگاه‌های سیستم، تلاقی می‌کرد. برای مثال، جریان انتقال ثروت از سرمایه‌داری بزرگ و بازاری به سرمایه‌داران کوچک در ساختار اقتصادی ـ اجتماعی جامعه‌ی جدید در اواخر نیمه‌ی دوم دهه‌ی چهل وتشویق به شکل‌گیری کارخانه‌های تولیدی بزرگ که از برنامه‌های جدید دولت بود، در چند فیلم نمود یافت از جمله **عشق قارون** که با چشمداشت به موفقیت **گنج قارون** ساخته شده بود و از مایه‌های فانتزی، نیز بهره می‌برد، اما بر سنتی بودن شخصیت قارون تأکید می‌کرد که در مقابل، پسرش در کارخانه‌ای تازه تأسیس، با پشتکار فراوان، پله‌های ترقی را به سرعت می‌پیمود. درصحنه‌ای از فیلم، قارون (که در این فیلم با ثروتی بادآورده، قارون شده است) قصد دارد رقیب خود را از میدان به در کند. او به غلام جادوگرش (بهره‌گیری از باورهای خرافی ارتجاعی) فرمان می‌دهد، همان محصولی را که در آن کارخانه تولیدمی‌شود آماده کند تا وی آن را بانصف قیمت به بازار عرضه کند و باعث ورشکستگی پسرش (یا کارخانه) شود که چنین نمی‌شود و این قارون است که شکست می‌خورد و به حقانیت پسرش (یا کارخانه) پی می‌برد!

با تمام این‌ها و به رغم سیاست‌های جدید در دهه‌ی چهل، حاکمیت هم چنان در سطح وسیعی در تمام ارکانش دچار ضعف بنیه‌ی اقتصادی، سیاسی و حتی ملی بود و چنین آثاری نمی‌توانستند ضعف‌های آن را جبران کنند. پس با اشراف بر این نقایص و پس از سر و سامان دادن به اوضاع در اواخر دهه‌ی چهل، حمایت‌ها وسیاست‌های جدیدی جهت تشفی حقارت‌های فرهنگی به وجود می‌آیند. برنامه‌ریزی‌های کلان اقتصادی و فرهنگی در دهه‌ی پنجاه که در اصل ناشی از انفجار قیمت نفت بود، با ترمیم موقت ضعف‌ها، امکان گرفتن پرستیژی تازه به دستگاه را می‌دهد و در این سینما موجی نو به راه می‌افتد؛ جریانی که قریب به یک دهه به برتری مطلق موج نو و تبعات آن منجر شد و شاخه‌های ملودرام در این دوران تنها بخشی از پیکره‌ی سینمای ایران شدند.

سنت ملودرام‌سازی در سینمای ایران آن سال‌ها، هم چون سینمای جنایی، تعبیر روشنفکری نداشت و هدفش، چون آن سینما، جذب مخاطب بیشتر بود. پس هر دو جریان، امکان دقیق شدن بر وجه صنعتی سینمای ایران را مهیا کردند و دو دوره به عنوان بدنه‌ی اصلی این سینما مطرح بودند.

جریان ملودرام‌سازی به واسطه‌ی تکیه بر قراردادهای معین، امکان مانور و چرخش‌های موضوعی متفاوت را در آن سال‌ها نیافت و حول اصول اولیه‌اش در نوسان بود. جریان‌های بعدی سینمای ایران، به خصوص فیلم‌های موج نو، از آن زاویه به برتری می‌رسند که در قالب و مضمون می‌توانند به شعور والاتری دست یابند و طرحی نو دراندازند، هر چند از درنظر گرفتن ذائقه‌ی تماشاگر ایرانی پرهیزند واساساً متکی بر حوزه‌های روشنفکری، در ترغیب وتقویت بنیه‌ی فرهنگی این سینما زورآزمایی کنند.

□ ملودرام دو دهه‌ی اخیر

همان گونه که گفتیم، ملودرام به دلیل مرکزیت خانواده در ساختار زندگی ایرانی همواره مورد توجه اقشار مختلف سینمارو بوده است. در سال‌های پس از انقلاب نیز ملودرام‌ها در شکل‌های جدید ساخته و حمایت شدند و مدتی راه سینمای ایران را در گیشه هموار کردند. از ملودرام‌های موفق دهه‌ی شصت می‌توان به **مترسک** (حسن محمدزاده، ۱۳۶۲) و **گل‌های داوودی** (رسول صدرعاملی، ۱۳۶۳) اشاره کرد که هم تأیید رسمی شدند و هم به موفقیت‌های تجاری دست یافتند. از جریان تنه‌ی سینمای ایران، می‌توان به نام مجید قاری‌زاده اشاره کردکه به عنوان کارگردان ملودرام‌ساز هم در دهه‌ی شصت و هم در دهه‌ی هفتاد،

ملودرام‌های مخاطب‌پسند ساخته و تنها در این ژانر سینمایی طبع‌آزمایی کرده است؛ ملودرام‌هایی با الگوهای کهن در سینمای ایران که هم چنان ساخته می‌شوند و به سازندگانشان، انرژی و توان لازم را برای حضور مستمر می‌دهند.

در سال‌های پایانی دهه شصت، اتفاقی شیرین در سینمای ملودرام ایران رخ داد و آن ساخته و اکران شدن فیلم **هامون** (داریوش مهرجویی، ۱۳۶۸) بود. این فیلم با اختیار کردن قالبی نو، و تمرکز بروجوه روشنفکری و جایگاه اجتماعی شخصیت اصلی، تحرکی کیفی به ملودرام در سینمای ایران بخشید و خود مهرجویی نیز با ادامه این مسیر بازیافته و ساختن آثار ارزشمندی چون **سارا** (۱۳۷۱)، **لیلا** (۱۳۷۷) و **بانو** (۱۳۶۹) [نمایش ۱۳۷۷] تحرکی کیفی به ملودرام در سینمای ایران داد. از مهرجویی می‌توان با عنوان بزرگترین ملودرام‌ساز تاریخ سینمای ایران یاد کرد. او بدون پرداختن به حواشی و مسایل روز در ملودرام، و با پشت کردن به قراردادها، مهم‌ترین فیلم‌های خانواده را در سینمای ایران ساخته، و اساساً به این جریان، اصالت و اهمیت ویژه‌ای داده است. این چنین است که فیلم‌سازانی چون ابراهیم حاتمی‌کیا با **کرخه تا راین** (۱۳۷۲) و **بوی پیراهن یوسف** (۱۳۷۵)، رخشان بنی‌اعتماد با **نرگس** (۱۳۷۱ و **روسری آبی** (۱۳۷۴)، وچند فیلم‌ساز تک فیلمی در ژانر ملودرام، طبع‌آزمایی کرده‌اند واین نوع سینما را در سال‌های دهه‌ی هفتاد هم‌چنان زنده و سرحال نگاه داشته‌اند.

بخش سوم

□ موج نو

با در نظر گرفتن تجربه‌های متفاوت و کوشش‌های همه‌جانبه‌ای که تا واسط دهه چهل در سینمای ایران برای جلب تماشاگر انجام گرفت، می‌توان به یک واقعیت کلی اشاره کرد: این‌که موفقیت‌های این سینما مقطعی بود و در عرصه‌های بعدی این حضور، الگو، نیاز به یک بازاندیشی داشتند و تحول و دگرگونی، از الزام‌های ادامه‌ی حیات این سینما بود که برای مثال رقبای زیادی داشت. نمایش بی‌حساب و کتاب همه نوع فیلم فرنگی و آغاز فعالیت تلویزیون در این دوران که تازه به میدان آمده بود، همه تهدیدهایی علیه سینمای ایران تلقی می‌شدند. پس سینمای ایران برای بقا و ادامه‌ی حیات و حفظ بدنه‌ی اصلی خود، نیاز به الگوهای جدید و جاندارتر داشت، زیرا از فیلم‌های اجتماعی دهه‌ی سی با کارکردهای اخلاقی گرفته تا آثار جنایی که بنیه‌ی فنی سینمای ایران را می‌آزمودند یا ملودرام‌های موفق دهه‌ی چهل که تا مقطعی بر رقیب فرنگی و روحیه‌ی عمومی قشر سینمارو تأثیر گذاشتند، همه مسیرهایی بودند که این سینما در پاسخ به نیازهای روز مخاطبانش پیموده و با گرایش‌های بعدی، تجربیات گذشته را به باد فراموشی سپرده بود. جریان موج نو از آن رو توانست سر و وضع قوام یافته‌تری به خود بگیرد که در اصل، برایند تمام شاخص‌های سینمای گذشته بود واز تجربیات موفق آن بهره می‌برد، و همین طور از شرایط مساعدی که پیش آمدند و در ادامه به تک تک آن‌ها اشاره خواهیم کرد.

□ در جست‌وجوی سینمای دیگر

سینمای ایران، در مسیر تاریخی خود، محروم از اعتباری فرهنگی بود، زیرا از همان آغاز کار که فعالیت منتقدان را به همراه داشت، آنان به بهانه‌های مختلف، این سینما را مردود اعلام کرده بودند. منتقدان، هدف کارگزاران سینمای ایران را سودجویی هر چه بیشتر می‌دانستند و مدعی بی‌سوادی کارگردانان و بی‌هدفی و بی‌محتوایی آثارشان بودند. برای مثال هژیر داریوش، یکی از اولین منتقدان سینمای ایران، در مطلبی (**نامه‌ی هفتگی امید** ایران، شماره‌ی ۴۳، فروردین ۱۳۳۴) درباب «بحث وانتقاد سینمایی» نوشته است: «درباره‌ی سینمای فارسی بایدتوجه داشت که اینک به خوبی دوران آن رسیده که با بی‌هنری، ابتذال و سودپرستی صرف تجارتی در امر سینمای کشور مبارزه شود و این به عهده‌ی منتقدان فهمیده و گرامی ماست که شدیداً بکوشند آن‌هایی را که با تولید نوارهای مبتذل، عکس متحرک تمدن و فرهنگ کهنسال ما را به باد مسخره می‌گیرند، با شکست سخت مواجه سازند. زیرا اکنون دیگر توجیه و تعدیلی برای طبیعی و منطقی نشان دادن عدم پیشرفت سینمای کشور، یاوه و بیهوده است.»

رسیدن به «سینمایی دیگر» که در نوشته‌ها به آن اشاره می‌شد، تقریباً از اواخر دهه‌ی سی آغاز می‌شود، یعنی هنگامی که خارج از معیارهای تجاری و حرفه‌ای، بخشی باعنوان «سینمای مستقل» در این دیار به راه می‌افتد وچند تن از تحصیل‌کردگان سینما به فیلم‌سازی مستند روی می‌آورند.

کسانی که نمی‌توانستند وارد مناسبات کج‌اندیشی سینمای تجاری آن دوران شوند، استعدادهایشان را از این طریق بروز دادند واتفاقاً اولین حضورها و موفقیت‌های بین‌المللی این سینما، از همین آثار مستند آغاز می شود.

از بین فیلم‌سازان موفق آن دوران که شناخت خوبی از سینمای

جهان داشتند و فیلم‌های کوتاهشان موفقیت‌هایی به دست آورده بود، از منوچهر طیّاب (تحصیل کرده‌ی سینما در اتریش)، احمد فاروقی (تحصیل‌کرده سینما در امریکا)، هژیر داریوش (تحصیل‌کرده‌ی سینما در ایدک فرانسه)، هوشنگ شفتی (تحصیل‌کرده‌ی سینما در امریکا) و ابراهیم گلستان که از پیشگامان یک سینمای متفاوت در تاریخ سینمای ایران است، می‌توان یاد کرد. عامل مهم دیگری که تأثیر بسیاری بر قوام گرفتن یک فرهنگ سینمایی در بین جوانان علاقه‌مند به سینما گذاشت، فرخ غفاری است.

کانون فیلم بسیاری از کسانی را که بعدها در موج نو صاحب‌سلیقه شدند در خود پرورش داد.

□ کانون فیلم غفاری

غفاری اولین کانون‌های فیلم را در این دیار به راه انداخت و اولین قدم‌ها را برای دیدن و بهترین دیدن، برداشت. او پس از کسب تجربیات فراوان از جشنواره‌ها وکانون‌های فیلم در فرانسه و جشنواره‌های لوکارنو و ونیز، و عضویت در هیأت داوری جشنواره‌ی بلژیک، در سال ۱۳۲۸ به ایران بازگشت و کانون ملی فیلم و اولین فیلم‌خانه و سینه کلوب ایران را تشکیل داد. اما بار دیگر در سال ۱۳۳۰ به فرانسه رفت و از سال ۱۹۵۳ تا ۱۹۵۶ عضو هیأت منتقدان بین‌المللی جشنواره‌ی کن و هم چنین از اعضای مؤسس دفتر بین‌المللی تاریخ‌نویسان سینمایی در سال ۱۹۵۴ بود. (برگرفته از **فرهنگ سینمای ایران**، نوشته‌ی حمید شعاعی).

غفاری پس از بازگشت به ایران «مؤسسه‌ی ایران نما» را تأسیس کرد، به ساخت فیلم **جنوب شهر** (۱۳۳۷) پرداخت و از سال ۱۳۳۹ نیز مدیریت آرشیو فیلم ایران را به عهده داشت. اکثر کسانی که بعدها با به راه افتادن موتور موج نو، توانستند قابلیت‌های خود را بروز دهند و از صاحب‌نامان این جریان به شمار روند، عضو همین کانون‌های فیلمی بودند که غفاری وچندتن دیگر راه‌اندازی و،اداره می‌کردند. کسانی که در آن ایام، دوران جوانی یا نوجوانی خود را می‌گذراندند، با شرکت در این جلسات، در واقع صاحب نوعی سلیقه‌ی سینمایی شدند. برای نمونه می‌توان از بهرام بیضایی یاد کرد که یکی از فیلم‌سازان موج نوست و از خاطرات کانون فیلم (در **ماهنامه‌ی فیلم**، شماره‌ی ۶۶) این گونه یاد کرده است: «سال ۱۳۳۵ بود. در مدرسه همه می‌دانستند سینما دوست دارم... [یک روز] دوستی به من گفت این یکشنبه، سینه کلوب همه را مجانی راه می‌دهند... جلسه در سینما رویال برگزار می‌شد با فیلم **موسیقیدان ارادتمند شمای** پرستن استرجس (۱۹۴۸). آقایی رفت آن بالا مشغول صحبت شد که بعداً فهمیدم هوشنگ کاووسی است.بعد اوراقی پخش کردند و یکی دیگر حرف زد که گفتند هژیر داریوش است... [بعد] گفتند این قدر وقت دارید، بنویسید. سؤالاتم را نوشتم و دوروبری‌ها بعضی چیزها را پرسیدند ومن هم گفتم. اصلاً نفهمیدم که آن روز یک روز استثنایی است و آن سؤالات برای یک جور مسابقه است. چند روز بعد... دیدم آقایی دم در منزل ما ایستاده... و سوالاتی می‌کند... رفتم سراغش، دیدم آقای هژیر داریوش است که آن روز رفته بود آن بالا. گفت اسم شما فلانیه؟ گفتم بله... گفت من به شما تبریک می‌گویم، شما در مسابقه‌ی ما اول شدید... یک هفته یا پانزده روز بعد، این بار در سینما کریستال، فیلم **آرزوهای بزرگ** (دیوید لین، ۱۹۴۶) را نشان دادند و جوایز مسابقه‌ی قبلی را هم دادند. جایزه‌ی من یک دفترچه‌ی عضویت سینه کلوب برای دوازده جلسه بود.»

□ جبهه‌ی موافق

غفاری در مطبوعات آن روزها جبهه‌ی دیگری را برای حمایت از سینمای ایران گشود. وی نقدهای واقع‌بینانه‌تری نسبت به دیگران نوشت و کوشش کرد یأس و ناامیدی مطلق را از سینمای ایران کنار زند. در حالی که برای مثال در همان سال‌ها، دکتر کاووسی و دیگران مدام به بهانه‌های مختلف، به تمام آثار مطرح و غیرمطرح می‌تاختند، غفاری با یافتن نقاط مثبت در فیلم‌هایی نظیر **دزد بندر** (احمد شیرازی، ۱۳۳۴)، **چهارراه حوادث**، **مرجان** (شهلا ریاحی، ۱۳۳۵)، **بلبل مزرعه** و **شب‌نشینی در جهنم** عملاً کوشش کرد راه بهتری در مقابل سدهای عظیم ایجاد شده توسط دیگران را که به کل نافی سینمای ایران بودند، بگشاید و بعدها خود در این راه اولین قدم‌ها را برداشت. ساخت **جنوب شهر** و **شب قوزی** در مسیر این جدی انگاشتن، بر همان منطق داوری غفاری تکیه داد. غفاری «حُسن ذوق»، «جرأت استعمال قیچی در موقع مونتاژ»، «چیدن میزانسن»، «دقت در سناریو» و «رعایت نکات فنی و هنری» را در نقدهایش در کمال دقت به کار گرفته است، که در مورد **شب قوزی** باید از آن یا به

عنوان یکی از مهم‌ترین آثاری یاد کرد که تا آن سال در سینمای ایران ساخته شده بود. و شهامت غفاری را به خاطر این اثر باید ستود. (عبارات داخل گیومه، نقل از نقد غفاری است بر **شب‌نشینی در جهنم** که در مجله‌ی **اشنا**، آذر ۱۳۳۶، به چاپ رسیده است.)

هژیر داریوش که خود نیز یکی از فعالان آن روزگار بود، با ذوق‌زدگی درباره‌ی **شب قوزی** و فضای آن دوران (در **هنر و سینما**، دوره‌ی جدید، شماره‌ی ۷، اسفند ۱۳۴۳) مطلبی نوشت که به مقصود ما نزدیک است:

«در سال‌های اخیر، یک سری فیلم‌های کوتاه توسط شفتی و [فروغ] فرخزاد و طیّاب وغفاری و گلستان و فاروقی و خود من به وجود آمد که در سطح بالاتری از سینمای فیلم‌فارسی قرار داشتند، اما ما خودمان راجایز نشمردیم که در مقابل این آثار فریاد سینمای ایران به وجود آمد... از گلو برآوریم. با شکیبایی بی‌حد منتظر اولین فیلم طویل ایرانی شدیم که بتوان امروز، در مقابل **شب قوزی** اثر فرخ غفاری (سومین فیلم طویل کارگردانی که قبلاً نه فیلم کوتاه مستند نیز ساخته) با جمعیت خاطر کامل اعلام کنیم که سینمای ایران شروع شد. اما آن چه مهم‌تر است، آن چه بیشتر خوشحالمان می‌کند این است که این، شروع خوبی است... خیلی از چیزهایی راکه اصولاً در سینما دوست داریم، در اثر فرخ غفاری می‌یابیم... **شب قوزی** مسایل مبتلابه اجتماع ما را با هوشمندی و روشن‌بینی مطرح می‌کند [و] یک بررسی انتقادی روشنفکرانه، از قشرهای مختلف مردم به عمل می‌آورد.»

غفاری در **شب قوزی** با بردن دوربین به خیابان و محل‌های عمومی و تأکید بر عناصری که واقع‌نمایی فیلم را تشدید می‌کنند، قدم مؤثری در خلق فضای فیلم (واقعگرایی) برداشته است که بعدها از مشخص‌ترین ویژگی‌های فیلم‌های موج نو شد. فیلم‌هایی که کوشش می‌شد وجوه عینی زندگی آدم‌های واخورده‌ی اجتماع در آن‌ها عمده شود و در برابر آثار رویاپرداز که تماشاگر را به عالمی ذهنی و رویایی فرا می‌خوانند، این فیلم‌ها مستقیماً با نمایش فضای واقعی و خشن و کنش فیزیکی آدم‌هایش، از آن اصل به عنوان عاملی پیش برنده سودجستند و تعدادی اساساً در این مسیر نیز به بازسازی وقایع مستند پرداختند. برای نمونه **صادق کرده** (ناصر تقوایی، ۱۳۵۱) که زمینه‌ای واقعی داشت و بازسازی قتل‌هایی است که یک راننده‌ی کامیون در خوزستان دهه‌ی سی مرتکب شده بود؛ یا **خداحافظ رفیق** (امیر نادری، ۱۳۵۰) که براساس سرقت سه سارق ازجواهر فروشی چهار راه استانبول ساخت شد و نادری با این تمهید، دوربینش را به بیغوله‌ها وجنوبی‌ترین نقاط شهر کشاند؛ یا **سه قاپ** (زکریا هاشمی، ۱۳۵۰) که فیلم‌ساز معتقد بود، داستان زندگی آدم‌هایی نظیر خود اوست، و این بهانه‌ای بود تا گشت و گذار دوربین در میان واقعیت‌ها روابط واوضاع آن دوران را هم‌چون سندی ماندگار ثبت کند.

□ پیش درآمد موج نو

اما **خشت و آینه** (۱۳۴۴)، فیلم بعدی و پیش‌درآمدی بر موج نوی سینمای ایران را ابراهیم گلستان ساخت که دستی در ادبیات داشت و چند سالی به ساخت آثار مستند مشغول بود. این فیلم به عنوان یکی از اولین فیلم‌های تاریخ این سینما که به طور جدی سعی شده اثری متفاوت، هنری و روشنفکرانه باشد، نقش مهمی در رسیدن به یک «سینمای دیگر» ایفا کرده است. لااقل می‌توان به اظهارات چندتن از چهره‌های شناخته شده‌ی جریان موج نو به تأثیر عمیق **خشت و آینه** و نقش ابراهیم گلستان اشاره کرده‌اند، رجوع کرد؛ کسانی چون ناصر تقوایی، مسعود کیمیایی، زکریا هاشمی، جلال مقدم و دیگران که تأثیرهای بسیاری از زبان یگانه‌ی آثار گلستان و سبک و تکنیک فیلم او گرفته‌اند.

تقوایی که خود دستی در ادبیات اجتماعی دهه‌ی چهل داشته در مورد اولین فیلمش، **آرامش در حضور دیگران** (۱۳۴۸، نمایش ۱۳۵۲) گفته است: «به دلیل تأثیری که ازکار با ابراهیم گلستان در **خشت و آینه** گرفته بودم، [آرامش...] ساخت مستندی دارد. قصه‌ی فیلم درست مثل یک ماجرای واقعی اتفاق می‌افتد... حتی الگوی من برای نقش ثریا قاسمی در فیلم، تاجی احمدی در **خشت و آینه** بود، یک بازی ساده، روان و توأم با درک... در جوار گلستان بودن، یک فرصت طلایی برای من بود تا با **خشت و آینه** سینما را عملاً بشناسم.»

مسعود کیمیایی نیز در این باره نوشته است: «ادبیات در این دیار زودتر از سینما زبان باز کرد. زبان سیاسی هدایت، نیما، شاملو، ابراهیم گلستان، اخوان و دیگران. سینمای... پیشرو ما، شاگرد اندیشه‌های این ادبیات بود.»

اما نقش گلستان در این‌جا مهم‌تر از دیگران است. او که از فعالیت‌های سیاسی بعد از شهریور ۱۳۲۰ سربرمی‌آورد، ابتدا کار عکاسی می‌کند و بعد به قصه‌نویسی روی می‌آورد؛ در سال ۱۳۳۵ استودیو گلستان را تأسیس می‌کند که حاصلش چنداثر برجسته‌ی مستند نظیر از **قطره تا دریا**، **یک آتش**، **موج و مرجان و خارا**، **تپه‌های مارلیک** و... است.

احمدرضا احمدی از نزدیکان و دوستان صمیمی گلستان که از نزدیک درجریان موج نو بود، طی گفت‌وگویی درباره‌ی گلستان، به نگارنده گفت: «در یک مجله (**مردم ماهانه**) که فکر می‌کنم مربوط به سال‌های ۱۳۲۳ یا ۱۳۲۴ است، چند پُرتره به رنگ قهوه‌ای کار ابراهیم گلستان چاپ شده که اولین و در نوع خود بی‌نظیرترین پرتره‌ها در تاریخ عکاسی ایران است. او اولین کسی بودکه همینگوی را به ایرانی‌ها معرفی کرد. نوع دیدی که در قصه‌نویسی داشت، نگاه خاصی است که به نظر من، نوعی نگاه سینمایی به ماجراها بود. پس از تأسیس استودیو گلستان، مدتی برای شرکت نفت فیلم ساخت و بعد که از شرکت نفت بیرون آمد.

خشت و آینه به لحاظ انتخاب لوکیشن، تأثیر بسیاری بر فیلم‌های موج نو گذاشته است.

از تمام کسانی که فکر می‌کرد می‌توانند برای سینمای ایران کار کنند دعوت به همکاری کرد. هوشنگ کاووسی، فریدون رهنما، مهدی اخوان‌ثالث، فروغ فرخزاد، جلال مقدم و ناصر تقوایی در آن‌جا شروع به کار کردند... درباره‌ی کانون فیلم که اثر غیرمربی در سینمای ما داشت، گلستان یکی از سخنرانان همیشگی پیش از نمایش فیلم‌ها بود... سینما را از سینما آموخت و برعکس ما که همیشه حواشی رامی‌بینیم، اوبه اصل موضوع توجه داشت و **خشت و آینه** را با آگاهی کامل از تمام جوانب ساخت... معتقد بود مدرسه‌ی سینمایی، تکنیسین بیرون می‌دهد، که این با هنرمند بودن فرق دارد. کیمیایی و نادری را مثال می‌زد... برعکس فرنگ‌رفته‌ها که دیدی توریستی داشتند، او تمام واقعیت‌های موجود را درک می‌کرد و در هر دور می‌خواست که منشأ اثری باشد.....»

□ منشأ یک جریان

خشت و آینه در بدترین شرایط سینمای آن دوران و با سرمایه‌ی شخصی ساخته شده است. اگر چه فیلم در زمان خود جدی گرفته نشد، اما تأثیر اصلی را بر کسانی گذاشت که بعدها در مناسبات حرفه‌ای سینمای آن دوران طرحی نو دراندا‌ختند و موجی از ماندگارترین آثار سینمای ایران را پدید آوردند.

خشت و آینه به لحاظ انتخاب لوکیشن، تأثیر بسیاری بر فیلم‌های موج نو گذاشته است. هم‌چنین فیلم‌برداری در فضاهای واقعی و زندگی آدم‌هایی که در فیلم نمی‌توانند تصمیمی مناسب درباره‌ی بچه به جا مانده در تاکسی بگیرند، و بالاخره نمایش یکنواختی و بی‌حاصلی زندگی آن‌ها، بعدها در موج نو به نوعی ادامه یافت و حتی فیلم‌ها با تدارک پایان‌های تلخ، قاعده دیگری را بنا گذاشتند که در آن زمان، در بخش اصلی بدنه‌ی سینما حتی فکرش هم غیرممکن می‌نمود. صدای سرصحنه، ساخت موسیقی و انتخاب هنرپیشه (از تئاتری‌هایی که سینما را قبول نداشتند و صاحب بینشی مستقل و اعتبار در کار خودبودند) در **خشت و آینه** بامعیارهای آن دوره نمی‌خواند و هدر دادن وقت و کاری زاید محسوب می‌شد. اما اثر این حساسیت‌ها در اکثر فیلم‌های موج نو آشکار است. این موج، از همان اولین فیلم‌هایش، یعنی **گاو**، **قیصر** و... و حتی در شیوه‌ی گفت‌وگو نویسی، روابط، شخصیت‌پردازی، فضای عمومی و موضع منتقدانه‌ی فیلم‌ها در دهه‌ی پنجاه که کوشش می‌شود بازتابی از واقعیت‌های اجتماع باشند، اغلب متأثر از فضای فیلم گلستان است. نکته‌ی دیگر درباره‌ی گلستان، توجه به سینما در دورانی است که هیچ کس آن را جدی نمی‌گیرد. برای روشنفکران آن دوره در دو جبهه بحث بر سر سیاست و ادبیات اهمیت بیشتری داشت و گلستان از اولین کسانی است که این رسانه را درک می‌کند و در این مسیر فعالیت‌هایش را ادامه می‌دهد.

□ تحولات چشم‌گیر

اگر چه تنها سه سال پس از نمایش **خشت و آینه**، تولید **گاو** و **قیصر** آغاز می‌شود، اما می‌توان ازمحرک‌های دیگری هم یاد کرد که در این خلأ، هر یک نقشی در به وجودآمدن موج نو داشتند. از یک سو بخشی ازفعالیت‌های سیستم، معطوف به امور فرهنگی شده بود که از جمله می‌توان به تأسیس و راه‌اندازی کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان در سال ۱۳۴۵، تأسیس و راه‌اندازی تلویزیون ملی ایران، به وجود آمدن مرکزی به نام سینمای آزاد ایران در سال ۱۳۴۸ و به راه افتادن جشن و جشنواره‌های فیلم از اواخر دهه‌ی چهل که از حمایت و پشتیبانی فرح برخوردار بودند، یاد کرد؛ و این‌که بالاخره این حمایت‌ها، اساساً اپوزیسیون هنری آن سال‌ها را پوشش می‌داد که درصدد نمایش نارضایتی از اوضاع موجود بودند. هر چند این حمایت‌ها مستقیماً به نفع نظام نبودند و فیلم‌ها نمی‌توانستند مقاصداصلی حامیان را برآورند، اما در مجموع ضمن کسب پرستیژ و بیرون آمدن از حقارت‌های سال‌های گذشته، در

اصل بیش ازهر زمان دیگر حکایتگر تثبیت موقعیت حاکمیت بودند که اینک در ممیزی می‌کوشید سعه‌ی صدر بیشتری از خود نشان دهد. از قرار، به عکس تئوری «دروازه‌ی تمدن بزرگ» دولت هیچ فکر و برنامه‌ی تدوین شده‌ای بر محور مشی نظام نداشت و برای تولید همین تعداد فیلم موج‌نویی نیز بایستی به دنبال فاکتورهای دیگری بود. ضمناً اگر تحولی هم به چشم می‌آمد، این تحول از قوت گرفتن بنیه‌ی اقتصادی ناشی می‌شد که تحولات دیگری رابه صورت روبنایی موجب شده بود و گلستان در **اسرار گنج دره‌ی جنی** آن را به هجو کشید: پول نفت و دولت وملتی که نمی‌دانستند با آن چه کنند؟!

□ آثار متفاوت میانه

فیلم قابل ذکر دیگری که در این سال‌ها به نمایش درمی‌آید **خانه‌ی خدا** (جلال مقدم، ۱۳۴۵)، مستندی دوساعته است وگلستان آن را تدوین کرده و گفتار مناسبی برایش نوشته است و در زمان خود، گویا به موفقیت‌هایی دست می‌یابد، به خصوص در جلب رضایت مخاطبانی که به خاطر تعلقات مذهبی به دیدار فیلم رفته بودند و نقل است که ورود و خروجشان به سینما مانندورود و خروج به امامزاده‌ها و صحن‌ها و توأم بانوعی احترام مذهبی بود.

جلال مقدم قبل از ساخت **خانه‌ی خدا** فعالیت‌هایی در زمینه‌ی فیلم‌نامه نویسی داشت و حضورش در سینمای ایران از **جنوب شهر** آغاز شد و در **شب قوزی** ادامه یافت. وی پس از مستند **خانه‌ی خدا** جواز ساخت **سه دیوانه** (۱۳۴۷) راگرفت که در ردیف فیلم‌های «گروه سه نفره» (محمد متوسلانی، گرشا رئوفی و منصور سپهرنیا) نبود و برای تماشاگر ومخاطب همیشگی فیلم‌های گروه سه نفره، دور ازذهن می‌نمود.

او که از معترضان تشکیلات سینمای تجاری آن دوران و جزو چهره‌های نسبتاً موفق موج‌نوست در یکی از بحث‌های آن سال‌ها (در مجله‌ی **روشنفکر**، سال ۱۳۴۷) اشاره‌هایی به اوضاع موجود و وضعیت سینما کرده است: «سینمای فارسی احساس مسؤولیت نمی‌کند، نه حرفی دارد، نه پیامی، نه مسؤولیتی، نه تعهدی، درست مثل یک عضو فلج جامعه. اگر قبول کنیم که در جامعه‌ی ما اعضای فعال وجود دارند که در زمینه‌های اقتصادی، فرهنگی و اجتماعی، تحرک را قبول کرده‌اند، این سینمای فارسی، در ارکستر پیشرفت، نوازنده‌ی هیچ سازی نیست و به همین علت وضع وخیمی دارد.» در آن سال‌ها، اعتراض به وضعیت موجود به شیوه‌های گوناگونی ادامه داشت و نیاز به یک سینمای جدی، بیش از پیش حس می‌شد. بخش اصلی سینما در دوره‌ی فیلم‌های گنج قارونی، پس از گذشت سه سال از نمایش فیلم، به حد اشباع رسیده و توجه محافل روشنفکری به سینما جلب شده بود. به عکس چند سال پیش که فیلم‌های غیرمتعارف از هر دو سو با شکست روبه‌رو می‌شوند، اینک نمایش **شوهر آهو خانم** باموفقیت نزد منتقدان و گیشه همراه می‌شود. عباس پهلوان با امضای «العام» در مجله‌ی **فردوسی** (شماره‌ی ۸۸۹، آذر ماه ۱۳۴۷) در مطلبی باعنوان «**شوهر آهو خانم** یک آغاز ستایش آمیز» نوشته است: «تو این وانفسا، **شوهر آهو خانم** یک آغاز ستایش‌آمیز است. یک فیلم واقعاً ایرانی که می‌توان به آن افتخار کرد.»

در سال‌های پایانی دهه‌ی چهل، توجه روشنفکران به سینما، با علم به اهمیت و تأثیری که این پدیده بر مخاطبانش می‌گذارد، نیز قابل ذکر است. جلال آل احمد ودکتر علی شریعتی که بانی مهم‌ترین جریان فکری چند دهه‌ی اخیر تاریخ سیاسی ـ اجتماعی ایران هستند، توجهی هم به آثار متفاوت سینمای ایران دارند. حضور آل احمد در چند جلسه‌ی نمایش خصوصی فیلم، و اشاره‌هایی که در یادداشت‌ها و سخنرانی‌های دکتر شریعتی به فیلم‌ها شده، خود حکایت شیرینی است، به خصوص تحلیلی که وی در یکی از بحث‌هایش (الیناسیون) بر فیلم **عصر جدید** چاپلین کرده است، او در مبحث «روشنفکر و مسؤولیت‌های او در جامعه» نیز در بخش نگاهی به روشنفکران ما، از فیلم **گاو مهرجویی** مثال می‌آورد: «ما آدم‌هایی هستیم که دیگری را به جای خود احساس می‌کنیم، درست مثل مشهدی حسن که گاو را به جای خودش احساس می‌کرد...»

□ قیصر، خبری به ممکنات آینده

بالاخره زمان موعود فرا می‌رسد. شعوری که گلستان به آن معتقد بود (گلستان در مجله‌ی **فردوسی**، شماره‌ی ۷۴، سال ۱۳۴۱ گفت: «نجات این سینما، احتیاج به ۵۰ درصد شعور دارد.») در آثاری نمود یافت که ظرفیت واستاندارد این سینما را دستخوش تحولات گوناگونی کرد. **گاو** که ساخته می‌شود، هم چون تابعی از گذشته، و نظیر **خشت و آینه** غایتی روشنفکرانه دارد، هر چند هم‌زمانی نمایشش با **قیصر**، آن را از مجموعه‌ی قبل جدا کند و به مقطع تدوین یافته‌ی سال ۱۳۴۸ ارجاع دهد. و بعد **قیصر** هم‌چون «یک معجزه» (تعبیر پرویز دوایی در نقدش بر **قیصر**، در مجله‌ی **سپید و**

سیاه، شماره‌ی ۸۴۸، سال ۱۳۴۸) به مانند یک «فال روشن خیری به ممکنات آینده» (تعبیر ابراهیم گلستان در نقدش بر **قیصر**، در روزنامه‌ی **آیندگان**، شانزدهم دی ماه ۱۳۴۸) از راه می‌رسد و حال این سینما را دگرگون می‌کند.

سابقه‌ی فعالیت سینمایی کیمیایی، به سال ۱۳۴۳ باز می‌گردد که از آخرین روزهای فیلم‌برداری **ضربت** (واپسین اثر مهم جریان جنایی) و بعد در صداگذاری این فیلم، خاچیکیان را همراهی کرده است. همکاری آن‌ها با **خداحافظ تهران** ادامه می‌یابد. بی‌شک کیمیایی تأثیرهایی از شیوه‌ی کار خاچیکیان گرفته است، به‌خصوص در حساسیت‌هایی که او درباره‌ی تکنیک فیلم‌هایش در آن زمان به خرج می‌داد. این امر در اغلب فیلم‌های موج‌نویی نیز مشهود است که در مقایسه به بخش هنگفت سینمای ایران، در استفاده از زبان تصویر و تکنیک به برتری کامل می‌رسند.

الگوی مقاومت و مبارزه‌جویی قیصر تا اندازه‌ای متأثر از فضای سیاسی و تحرکات گروه‌های فعال سیاسی در آن دوره بود

پس یکی از مسایلی که درجریان جدید رعایت می‌شود، نکات فنی وشعور تصویری است که تا اندازه‌ای متأثر از فیلم‌های خاچیکیان است؛ هر چند خود او نتوانست نقشی در این موج داشته باشد.

شروع کیمیایی از سینمای حرفه‌ای و لمس واقعیت‌های پشت صحنه‌ی سینمای ایران و سپس موفقیتش، این امکان راتنها به او داد که در این موج، خود مستقلاً به عنوان فیلم‌سازی جریان‌ساز مطرح باشد. تقریباً پس از **قیصر** هر فیلم او به عنوان الگو و مدلی تازه، بخش دیگر این سینما را تحت تأثیر قرارداده است. **قیصر**، **رضا موتوری**، **بلوچ** (۱۳۵۰)، **گوزن‌ها** (۱۳۵۴)، **سفر سنگ** (۱۳۵۷) وچند فیلم پس از انقلاب او، هر یک با طرح ایده‌هایی جدید به عنوان آثاری جریان‌ساز قابل مطالعه و تحقیق هستند؛ از موضوع‌ها و شخصیت‌ها گرفته تا نشانه‌ها، لوکیشن‌ها و... و این یک ویژگی برای کیمیایی آن سال‌هاست.

قیصر ضمناً یک امکان دیگر را در سینمای ایران فراهم کرد و آن، مساله‌ی کارگردانان جوانی بود که در آن موقعیت، امکان ورود به حیطه‌ی سینمای حرفه‌ای و فعالیت در آن را یافتند که پیش ازاین، امری بسیار دشوار می‌نمود. مایه‌های صریح اجتماعی و برخورد فیزیکی وعینی قهرمان، موضع افراطی انتقام فردی (که بعدها در فیلم‌ها به انحای گوناگون رواج یافت) و پرداخت سینمایی **قیصر** را به عنوان اثری یگانه در سینمای ایران معرفی کرده است که ضمن داشتن گیشه‌ای مطمئن، منتقدان سخت‌گیر این سینما را هم مجاب می‌کند.

الگوی مقاومت و مبارزه‌جویی **قیصر** هرچند در فیلم، وجه ناموسی داشت، اما تا اندازه‌ای متأثر از فضای سیاسی و تحرکات گروه‌های فعال سیاسی در آن دوره بود که این امر تلویحاً کارکرد خودش را یافت و تماشاگر، قصه‌ی خودش را با همان نمادهای سیاسی دید. (بعدها امیر نادری در دو سه فیلم اولش با تأکید بر این باورها، حرکت شخصیت تک افتاده فیلم را در نوعی مبارزه‌ی تمثیلی علیه نظام تصویر کرد. وقتی که در پایان، پلیس سر می‌رسید، قهرمان به کام مرگ کشیده می‌شد. تداعی چنین وضعیتی با ساخته شدن **گوزن‌ها** قوت گرفت که رسماً ذهنیت تماشاگر را به نوعی مبارزه‌ی سیاسی سوق داد.)

از سوی دیگر موفقیت **قیصر**، کارگزاران و مباشران سینمای تجاری رابه جریان تازه‌ای احاله داد که رمق کافی برای جذب مخاطب داشت و می‌توانست موجبات ترقی اقتصادی سینمای ایران را فراهم کندکه اینک از دستمالی سوژه‌های تکراری، به دنبال حفظ بدنه‌ی اصلی و نیز فرمولی تازه بود.

این چنین است که به زودی روند تولید فیلم فزونی می‌گیرد و به بالاترین حد خود در تاریخ سینمای ایران، به مرز تولید نود فیلم در سال ۱۳۵۱ می‌رسد. (این رکورد تاکنون شکسته نشده است.) با راه افتادن موتور موجی نو و حمایت بی‌شایبه‌ی گلستان و پرویز دوایی و دیگران از **قیصر**، این جریان سروسامانی می‌یابد و دایره‌ی موضوع‌ها و سوژه‌های ناب و تازه با مایه‌های روشنفکری و حتی فرمالیستی رونق و وسعت می‌گیرد. فیلم‌سازانی چون سهراب شهید ثالث، ناصر تقوایی (با آن‌که هم زمان با آن **دو فیلم، یعنی گاوو قیصر**، **آرامش در حضور دیگران** را ساخته بود و فیلم چند سال در توقیف ممیزی بود)، کامران شیردل، هژیر داریوش، زکریا هاشمی و بهرام بیضایی که در دهه‌ی چهل از فعالان در وزارت فرهنگ و هنر یا مطبوعات و یا صحنه‌ی مستندسازی بودند، به خلق آثار متفاوت در سینمای ایران می‌پردازند. این جریان موجب رفع کمبود یا نبود اعتبار فرهنگی این سینما می‌شود. مُهر تأیید جشنواره‌های داخلی و خارجی، بر تعدادی از فیلم‌های موج نو نیز،

علاوه بر تثبیت جریان موج نو، نقش مکمل در این خصوص را ایفا کرده است.

□ شأن هنری موج نو

امروزه پس از گذشت سه دهه از آن جریان، به اهم آثاری که تنها تفاوت اندکی بابخش هنگفت داشتند نیز عنوان فیلم‌های موج نویی اطلاق می‌شود. بدیهی است که قضاوت درباره‌ی فیلم‌های موج نو (برای مثال مقایسه‌ی **مغول‌های** پرویز کیمیاوی با **تهلی** یا **شورش** رضا میرلوحی که موج نویی محسوب می‌شوند) متر و معیاری جداگانه می‌طلبد.

این آثار از آن جهت زیر چتر عنوان کلی موج نو می‌روند که به دلایلی تفاوتی ماهوی بابخش تجاری سینمای ایران دارند و همان گونه که یاد شد، وجهه‌ی هنری این سینما به حساب می‌آیند. حتی وجه تشابه آثار تولید شده در کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان در اصل همان اندیشه‌ی خلق یک سینمای دیگر بود که محدودیتی نداشت و قدرت مانور بر موضوع‌های مختلف را دارا بود.

از سوی دیگر بخش اعظم آثار تولید شده‌ی موج نو، به‌جز چند استثنا، تهیه‌کننده‌ی دولتی داشتند و آن چنان در قید بازگشت سرمایه نبودند. با این حال فیلم‌ساز با استعدادی چون رضا میرلوحی، دو فیلم، یکی براساس نمایشنامه مشهور **اتللو** اثر ویلیام شکسپیر (**شورش**، ۱۳۵۲) و دیگری براساس داستان **موش‌ها و آدم‌ها** جان اشتاین بک (**تهلی**، ۱۳۵۱) ساخته بود از آن جا که هر دو اثرش باشکست تجاری روبه‌رو شدند، سرخورده به جناح بازاری سینما روی آورد. میرلوحی جذب امکانات دولتی نشد، شاید از آن رو که می‌خواست از توقعات آن در امان بماند، پس به قصدجبران ضررهای گذشته، فیلم‌هایی ساخت که همگی آثار بد و ناهنجاری هستند. (ریشه‌ی ناهنجاری بخش هنگفت سینمای ایران در دهه‌ی پنجاه را باید در همین «در امان بودن از توقعات دولتی» دانست.» سینمای ایران چون نمی‌خواست در خدمت مستقیم هنجارهای

رسمی دستگاه باشد، ناچار در رقابت با سینمای فرنگی، راه باز شده‌ی همان فیلم‌های مبتذل را برگزید و از ترس انگ دولتی بودن، به ابتذال روی آورد!)

□ مراکز حامی موج نو

کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان از همان بدو تأسیس بخش سینمایی (در سال ۱۳۴۸) به تولید آثار متفاوت، ارزان و ساده نظر داشت. و در واقع دراین کانون یک شعبه‌ی موج نو جریان داشت. عباس کیارستمی یکی از چهره‌های بااستعداد کانون آن زمان و فیلم‌ساز بلند آوازه‌ی جهانی این زمان است که کارش را در کانون با ساختن فیلم **نان و کوچه** (۱۳۴۹) آغاز کرد. بی‌گمان کیارستمی هم تحت تأثیر نسل قبل بود که مبادرت به ساختن **نان و کوچه** کرد. کیارستمی در مجله‌ی **سینما ۶** (شماره‌ی ۳۰، سال ۱۳۵۶) گفته است: «وقتی [فیلم را] به طور خصوصی به دوستانم نشان دادم، آن‌ها گفتند فیلم بدی ساخته‌ام، چون کات ندارد و... یادم هست که قبل ازشروع کار مصاحبه (پس از نمایش در فستیوال) هژیر داریوش صحبت کرد و ضمن حرف‌هایش گفت که **نان و کوچه** فیلم بسیار خوبی است و چیزی که در آن مهم است، ریتم آن است... هژیر داریوش در آن زمان برای سن چهره‌ای روحانی داشت و سن هم حرف او را پذیرفتم و به خودم اطمینان پیدا کردم.» ظاهراً ریشه‌ی اطمینان خاطر فیلم‌ساز بزرگ امروز را باید در آن مهر تأیید بدانیم که به قول کیارستمی برایش چهره‌ای روحانی داشت.

بعدها چهره‌های معروفی که درکانون فیلم ساختند، فیلم‌سازانی که هر یک نقش مهم و بسزایی در موج نو داشتند و اینک شماری از آنان را به همراه برخی آثارشان یاد می‌کنیم:

- بهرام بیضایی: **عمو سبیلو** (۱۳۴۹)
- محمدرضا اصلانی: **بدبده ۱۳۴۹، با اجازه، ۱۳۵۰** و **کودک امروز** (۱۳۵۵)
- ناصر تقوایی: **رهایی** (۱۳۵۰)
- امیر نادری: **ساز دهنی** (۱۳۵۲) و **انتظار** ((۱۳۵۳)
- شاپور قریب: **حسنی** (۱۳۵۳)، **هفت‌تیرهای چوبی** (۱۳۵۴) و **سه ماه تعطیلی** (۱۳۵۶)
- مسعود کیمیایی: **پسر شرقی** (۱۳۵۴) و **اسب** (۱۳۵۵)
- اسفندیار منفردزاده با **هرگز** (۱۳۵۲) و **نعمت حقیقی** با **سکه** (۱۳۵۵) و حتی داریوش مهرجویی (در اولین سال‌های پس از انقلاب با **مدرسه‌ای که می‌رفتیم** محصول سال ۱۳۵۹) نیز فضای فیلم‌سازی در کانون را تجربه کردند.

تلویزیون ملی ایران نیز باتوجه به امکاناتی که داشت، در تهیه و تدارک فضایی مطمئن برای تعدادی از فیلم‌سازان موج نویی و تولید فیلم‌های غیرمتعارف، نقش بسزایی داشته است که مروری برنام‌های زیر، این نوشته را بی‌نیاز از هرگونه توضیح اضافی می‌کند:

- ناصر تقوایی: **آرامش در حضور دیگران** (۱۳۴۸)
- آربی آوانسیان: **چشمه** (۱۳۵۵)
- هژیر داریوش: **بی‌تا** (۱۳۵۲)
- سهراب شهید ثالث: **در غربت** (۱۳۵۴) و **طبیعت بیجان** (۱۳۵۴)
- پرویز کیمیاوی: **مغول‌ها** (۱۳۵۲)، **باغ سنگی** (۱۳۵۴) و **اوکی مستر** (۱۳۵۶)
- فرخ غفاری: **زنبورک** (۱۳۵۴)
- بهمن فرمان‌آرا: **شازده احتجاب** (۱۳۵۳)
- داریوش مهرجویی: **دایره‌ی مینا** (۱۳۵۴)

آثار اینان وابسته به حوزه‌ی روشنفکری بود وفقط با سرمایه‌ی بخش دولتی، امکان ساخت یافتند، هر چند حضور برخی افراد فرهنگی مؤثر در تلویزیون، نظیر فرخ غفاری، در به وجود آمدن فضای مطلوب و مناسب برای ساخت آثار فرهنگی بسیار مهم بود و نباید از آن غافل شد.

□ تغییر مسیر موج نو

هر چند موتور موج نو خیلی زود به راه افتاد، اما این موج عمر کوتاهی داشت. با تعریف‌هایی که از این جریان به دست آمد و به هر حال وابستگی‌اش به جناح روشنفکری، می‌توان این طور به مجموعه‌ی آن نگاه کرد که موج نو در اصل، دوره‌ی بلوغ هنری سینمای ایران است که وقتی در عرض پنج تا شش سال، به سرعت به اعتبار فرهنگی رسید، به دنیای ذهنی گرایش پیدا کرد و از مجموعه‌ی این سینما جدا افتاد. توجه کنیم که در آغاز، **قیصر** و **گاو**، هر دو در جلب مخاطب موفق عمل کردند. آثار بعدی کیمیایی، مهرجویی، جلال مقدم و علی حاتمی در سال‌های ۱۳۴۹ و ۱۳۵۰ کمابیش ضمن حفظ ارزش‌های هنری، گیشه‌ی مطمئنی داشتند، اما در سال‌های بعد، با گرایش به نمادگرایی، این فیلم‌سازان برخوردهای ذهنی را جایگزین صراحت دوره‌ی اول کردند.

برخی آثار سال‌های بعد، نظیر **طبیعت بیجان، غریبه و مه، مغول‌ها، شطرنج باد** (محمدرضا اصلانی، ۱۳۵۵)، و حتی **غزل** (کیمیایی،

۱۳۵۴) به رغم ارزش‌هایشان، به دلیل فاصله‌گذاری و پرداخت تمثیلی، مخاطب خود را از دست می‌دهند.مشتری اصلی این فیلم‌ها منتقدان و جشنواره‌ها هستند و بدیهی است که با نزدیک شدن به روزهای پرالتهاب سال‌های ۵۶ و ۵۷ و توجه عمومی به مسایل ملموس‌تر و اوضاع به هم ریخته‌ی کشور، جشنواره و سینما، اهمیت سابق را نداشته باشند.

موج نو نمی‌توانست به عنوان یک سنت سینمایی، پایدار بماند، چراکه فاصله‌ی روشنفکری با مردم و تعارض موجود در جریان روشنفکری سده‌ی اخیر ایران، با جریان موج نو، خود را در سینما به خوبی نشان داد. فیلم‌ها و فیلم‌سازان، به رغم این‌که پیشرو و پیشگام سبک و زبانی تازه بودند، اما نتوانستند ارتباط وسیعی با مخاطب داشته باشند و موقعیت خود راتحکیم بخشند.

دگردیسی سال‌های پایانی (که اشاره شد) از یک سو، ورقابت ناهنجار سینمای تجاری با آثار مبتذل فرنگی دربخش هنگفت (که قافیه از پیش باخته بود) از سوی دیگر، مجموعه‌ی این سینما را با خطر نابودی همراه کرد و بدین ترتیب موج نوی سینمای ایران که شروع پرتحرکی داشت، به پایان راه رسید، این در حالی است که تأثیراتش در سینما تا سال‌ها بعد بر جای ماند. وچهار فیلم‌ساز اصلی این جریان، یعنی مسعودکیمیایی، ناصر تقوایی، بهرام بیضایی وداریوش مهرجویی در سال‌های پس از انقلاب هم فیلم ساختند.

□ دهه‌ی شصت، دهه‌ی هفتاد

در دهه‌ی شصت، با تغییر ارزش‌های جامعه، تغییرات شگرفی در سینمای ایران به وجود آمد. البته مقاومت‌هایی در بخش‌هایی از جامعه دیده شدکه به شدت با داشتن سینما مخالف بودند. اما این مقاومت‌ها را مسؤولان بلندپایه، شکستند و بدین ترتیب چراغ سینما دوباره برافروخته شد.

با شروع جنگ ایران و عراق، بخش هنگفت که با ارزش‌های جدید مغایرت داشت، رسماً تعطیل شد و اکثریت قریب به اتفاق هنرپیشگان و دست‌اندرکاران سینمای قبل، از ادامه‌ی کار منع شدند.

اولین فیلم‌های سال‌های پس از انقلاب، آثاری در نفی نظام گذشته بودند که اغلب با روحیه‌ی شعاری با مسایل رودررو می‌شدند. در این دوره فیلم‌های ستم خانی و روستایی بسیاری ساخته شدند که ارباب ده را ستمگر و نوکر و مزدور معرفی می‌کردند.

تعدادی آثار سطحی سیاسی ساخته شدند که دستگاه امنیتی شاه (ساواک) را منفور و خونخوار و جلاد ترسیم می‌کردند. اغلب فیلم‌سازان نیمه‌های دهه‌ی شصت، حول چنین مضامینی پرسه می‌زدند. این فیلم‌ها حاصل شرایط پس از انقلاب بودند و به دلیل محدودیت‌های اعمال شده در برخی زمینه‌ها نظیر حذف آواز و عریانی و طرح بی‌پرده‌ی برخی مسایل، و سردرگمی دست‌اندرکاران سینمای ایران در سال‌های ابتدای انقلاب، در اولویت قرار گرفتند و ساخته شدند. این آثار تأثیر زیادی بر روندسینمای ایران نداشتند و اغلب در بیان همان مکنوناتشان هم الکن و ضعیف عمل می‌کردند.

در دهه‌ی شصت از بستر همین شرایط بودکه جریان جدید و مهمی در سینمای ایران به وجود آمدکه به رغم گسست کامل از ظواهر سینمای پیش از انقلاب، در بسیاری از زمینه‌ها موفق عمل کرد و قابل به تعریف نویی از سینما و تأثیراتش در جامعه بود. آن جریان که «موج سوم» نامش نهاده‌ام، کوشش کرده است نسبت مستقیم و کیفی با مخاطب و جامعه برقرار کند و چندان وامدار جریان مهم موج نو نباشد.

در دهه‌ی شصت ساخت آثارجنگی چشم‌گیر بود و می‌توان از آثارجنگی نیز به عنوان یک جریان در سینمای ایران نام برد. اما از آن جاکه بخش کیفی سینمای جنگ را متعلق به موج سوم می‌دانیم و روی آثار جنگی مهم، در این موج، بحث کرده‌ایم، از طرح آثار جنگی پروپاگانداکه روز به روز تماشاگران خود را از دست دادند و در زمینه‌ی مباحث نظری نیز توفیقی نیافتند، می‌گذریم.

جریان دیگری که می‌توان به آن اشاره کرد، تحرکاتی است که در طول چنددهه‌ی اخیر در سینمای کمدی ایران به وقوع پیوسته و هیچ گاه تبدیل به یک جریان منسجم و منضبط وکیفی نشده است که قابل ردیابی باشد. از کمدی‌های گروه سه نفره در دهه‌ی چهل گرفته تا کمدی‌های صمد در دهه‌ی پنجاه و کمدی‌های شکست در دهه‌ی شصت و کمدی‌های نو در دهه‌ی هفتاد، این مقوله در سینمای ایران هرگز مستمر وجریان ساز نبود، هر چند فیلم‌های موفقی چون **اجاره‌نشین‌ها** (داریوش مهرجویی، ۱۳۶۵) در دهه‌ی شصت و **آدم برفی** (داوود میرباقری، ۱۳۷۳) و **مردعوضی** (محمدرضا هنرمند، ۱۳۷۷) دردهه‌ی هفتاد باعنوان «کمدی» جزو پرفروش‌ترین آثار سینمای ایران بوده باشند.

واپسین جریان سینمایی ودر حاشیه‌ی سینمای ایران که مخاطب چندانی در داخل نداشت و قدر و احترامی از جشنواره‌های

خارجی دید، جریان فیلم‌های هنری یا جشنواره‌ای است که به دلیل شرایط ویژه‌ی ایران امروز و به خاطر استقبال جشنواره‌های خارجی بقا یافته است.با این حساب، نه به عنوان تنه‌ی سینمای ایران تلقی می‌شود و نه به عنوان بدنه‌ی فکری این سینما، و بنابراین نمی‌تواند به منزله‌ی یک جریان مؤثر در معادلات و مناسبات سینمای ایران مطرح باشد، هر چند آثار هنرمندانی چون عباس کیارستمی و امیرنادری به عنوان آغازگران این موج، واجد ارزش هستند و در واقع، انرژی و توان و تحرک این موج، مدیون آثار این دو فیلم‌ساز است.

□ موج سوم

در سینمای ایرانِ دو دهه‌ی اخیر، آن‌قدر فیلم خوب ساخته شده است که بتوان ادعا کرد «ایرانیان سینما را بار دیگر از نو، اختراع کرده‌اند.»

نوشته‌ی حاضر با رجوع به گذشته و اشاره به رخدادهای گوناگون؛ به فصل‌بندی، تفکیک و طبقه‌بندی سینمای ایران بیست سال اخیر می‌پردازد و ضمن اشاره به ویژگی‌های آثار موج سوم تعریف و تصویر کامل‌تری از آن ارایه می‌دهد.[1]

امیدوارم در نگاهی به تاریخ سینمای ایران و از بازخوانی برخی پدیده‌ها و رخدادهایش بتوانیم لااقل در زمینه‌های اصلی به وحدت تعریف برسیم. چه، به اعتقاد صاحبِ این قلم، پدید آمدن موج سوم در دو دهه‌ی اخیر نیز ریشه در گذشته‌ی این سینما دارد و مسبوق به سابقه است. سینمای ایران لااقل در دو دوره که محروم از اعتباری فرهنگی بود و حقارت‌هایی از سر گذرانده بود و نیاز به خیزش داشت، قابلیت‌های خود را نشان داده است. موج نو و موج سوم برایند آن دوره‌هایند و با بازخوانی آن خیزش‌ها و انگیزش‌هاست که می‌توان به شناخت درستی از این طبقه‌بندی‌ها رسید. وقتی از موج سوم حرف می‌زنیم اشاره به تأثیرهای مستقیم و غیرمستقیم موج نو و فیلم‌سازان آن دوره، ضروری است و هرگاه از موج نو سخنی به میان می‌آید، اشاره به شرایط وقوع این جریان در سینمای ایران اجتناب‌ناپذیر به نظر می‌رسد. اینک با مرور وقایع، جریان‌ها و آدم‌های مؤثر در تاریخ بیست ساله‌ی اخیر و تقسیم کلی آن به چهار دوره‌ی پنج ساله، نگره‌ی موج سوم را بررسی خواهیم کرد.

● در روزنامه‌ی **کیهان** تاریخ بیست و یکم خرداد ۱۳۵۶ آمده است: «سینمای ایران را چه می‌شود؟ چرا می‌گویند آخرین روزهای حیاتش را سر می‌کند و همین روزها اگر کوششی برای نجاتش نشود، باید شاهد برپایی مجلسِ ترحیمی برایش باشیم؟» حتی با مرور عناوین برخی نوشته‌های سینمایی در سال ۱۳۵۶ به‌طرز حیرت‌انگیزی می‌توان به مرگ قریب‌الوقوع سینمای ایران رسید. زمانی است که این سینما در تمام ارکانش با بن‌بست روبه‌روست و در دایره مضامین تکراری، قادر به ادامه‌ی حیات نیست: «بالاخره روز موعود فرا رسید. روزی که مباشران سینمای فارسی در مرگ یک سینمای من‌درآوردی اشک تمساح بریزند...»[2]

به آتش کشیدن سینماهای نمایش‌دهنده‌ی فیلم‌های فرنگی، در واقع، تیر خلاص به بیمار مُشرف به موتی بود که ویروس ابتذال در رگ و پی آن جان دوانده بود.

نزول تولید و نمایش فیلم ایرانی در سال‌های ۱۳۵۵، ۱۳۵۶ و ۱۳۵۷ و اعتصاب سینماها در ماه‌های تیر و مرداد ۱۳۵۷، گویای وضعیت آشفته‌ای است که سینمای ایران در سال‌های میانی دهه‌ی پنجاه داشته است. هرچند همه‌ی بهانه‌ها به سمت اقتصاد ناموفق، جنگ نابرابر با سینمای فرنگی و راه گریز ناپذیر فعلی، نشانه رفته بود، اما معضل اصلی، تقلید و سطحی‌نگری و ضعف و نبود اندیشه در کارگزاران سینمای فارسی بود که با فاصله‌ای بسیار بعید از آثار متفاوت و برای بقا تن به هر ذلتی داده بودند و به هر چیزی چنگ می‌انداختند و خود کوس رسوایی سینمای فارسی را زده بودند.[3] سینمای متفاوت نیز که ادامه‌ای بر موج نو بود با تغییر مسیر و با گرایش به موضوع‌های ذهنی، راه دیگری در پیش گرفته بود و زبان تفاهم با مخاطب عام را نمی‌یافت. تولید این نوع فیلم در سال‌های پایانی (۱۳۵۵ تا ۱۳۵۷) به حداقل رسیده بود. در عوض در بخش هنگفت، دستمالی آثار ملودرام و جریان فیلم‌های جاهلی به حد اشباع رسیده و در رقابت با آثار مبتذل فرنگی، آن‌چنان قافیه را باخته بود که حرفی برای گفتن و مجالی برای عرض اندام نداشت و راه به تن‌نمایی گشوده بود!

به آتش کشیدن سینماهای نمایش‌دهنده‌ی فیلم‌های فرنگی در نیمه‌ی دوم سال ۱۳۵۷، در واقع، تیر خلاص به بیمار مُشرف به موتی بود که ویروس ابتذال در رگ و پی آن جان دوانده بود. اما از آن‌جا که سینما به عنوان یکی از اصلی‌ترین مظاهر تمدن در عصر

نو و عصر پدیده‌های انبوه، محکوم به مرگ نبود، و می‌توانست در آغاز دوران جدید، با تحریک قوای غیرفعال، کارایی‌های دیگرش را بروز، و جنبه‌های پنهانش را نشان دهد، به زندگی در حالت ویژه و کُما ادامه داد تا پس از دوران گذار، یکباره تطهیر شود و از نو در کالبدِ دیگری جان بگیرد و ردای تازه‌تری بر تن کند.

□ پنج سال اول (۱۳۵۷ تا ۱۳۶۲)

دوران گذار

از زمان پیروزی انقلاب تا آغاز برنامه‌ریزی‌های کلان در مدیریت سینمای کشور، قریب به نود فیلم ایرانی در سینماها به نمایش درآمد. بخش اعظم این آثار، محصول دوران قبل و ادامه‌ای بر همان نوع سینما بودند که در دوران گذار و تا تبیین دیدگاه‌های نو، مجال حضور اندکی بر پرده یافتند و زود راهی انبارها شدند. زیرا در همین دوره‌ی پنج ساله تغییرات شگرف اجتماعی رخ داده و تغییر در زاویه‌ی دیدها به جایگزینی ارزش‌های جدید انجامیده بود، و حالا چنین دیدگاهی چنان سینمایی را که متکی بر مؤلفه‌های پوسیده و مبتذل گذشته بود برنمی‌تافت. گذشته از آن‌که بسیاری از فیلم‌های به نمایش درآمده در سال‌های ۱۳۵۸، ۱۳۵۹ و ۱۳۶۰ محصول سال‌های قبل بودند که گاه با تغییر در دوبله و تدوین و همخوانی با شرایط، به نمایش درمی‌آمدند، تعدادی فیلم هم در همین سال‌ها ساخته شدند که با استفاده از فرصت، علایق مردم را به سطحی‌ترین شکل و با همان الگوهای سینمای فارسی به نمایش می‌گذاشتند، از جمله‌ی آن‌ها می‌توان از **فریاد مجاهد** (مهدی معدنیان)، **قیام** (رضا صفایی)، **سرباز اصلام** (امان منطقی)، **طلوع انفجار** (پرویز نوری) و... نام برد. اما واپسین نفس‌های بخش هنگفت سینمای فارسی در دوران گذار، ظهور دو فیلم **داد** و **برزخی‌ها** (هر دو ساخته‌ی ایرج قادری در سال ۱۳۶۱) بودند که با اقبال عامه روبه‌رو شدند. اولی با نگاهی به مبارزات مردم روستا در مقابل خان‌ها به مقصد می‌رسید و دومی انقلاب را یک‌ضرب به جنگ وصل می‌کرد؛ اما به دلیل ضعف‌های بنیادین در ساخت و پرداخت سردستی و کلیشه سازی و تیپ‌پردازی براساس الگوهای سینمای فارسی و بسیاری ضعف‌های دیگر، کارکردش معکوس بود و منجر به محرومیتِ گردانندگان آن دو اثر و پایان حضور موقتیشان در این سینما شد.

در سال ۱۳۶۱ نخستین جشنواره‌ی فیلم فجر نیز برگزار شد که سه تن از فیلم‌سازان اشتهار یافته‌ی موج نو با سه فیلمِ **خط قرمز** (مسعود کیمیایی)، **مرگ یزدگرد** (بهرام بیضایی) و **حاجی واشنگتن** (علی حاتمی) در بخش مسابقه حضور داشتند.[۴]

به عقیده‌ی اغلب صاحب‌نظران، فیلم‌سازان موج نو که آثارشان در دهه‌ی پنجاه به‌نوعی مبارزه با حاکمیت تعریف و تلقی می‌شدند، بایستی در دوران جدید، بدون دغدغه به کار خود ادامه می‌دادند. اما پس از نمایش جشنواره‌ای، جریان معکوس شد و هر سه فیلم در محاق توقیف افتادند[۵] و ادامه‌ی فعالیت فیلم‌سازان موج نو در پرده‌ی ابهام ماند (که به آن خواهیم رسید.)

در پنج ساله‌ی آغاز دوران جدید اتفاق‌های شگرفی در جامعه رخ دادند که تأثیرات بسیاری بر سینمای ایران داشتند. تغییر نظام و تغییرات اساسی در برخی نهادهای دولتی و قانونگذاری، مشکلات گریبانگیر دولت موقت مهندس بازرگان، قطع رابطه با امریکا، تحریم اقتصادی، جنگ‌های تجزیه‌طلبانه در غرب کشور، آغاز جنگ هشت ساله با عراق، چالش‌های گروه‌های سیاسی در داخل و... همه در مدت سه الی چهار سال به‌وقوع پیوستند و تمام ارکان کشور را تحت‌الشعاع خود قرار دادند.

در این بین و با توجه به وقایع سیاسی، اتفاق‌های مهمی در سینما افتادند که از جمله می‌توان به حذف تدریجی نفوذ و حضور فیلم‌های خارجی و بالاخص آثار امریکایی اشاره کرد. نمایش محصولات هالیوودی، فیلم‌های هندی، فیلم‌های رزمی و آثار سخیف تجاری ممنوع شد و به تبع گرایش‌های سیاسی روز، نمایش آثاری با مضامین مبارزه با امپریالیسم، رسوایی دستگاه‌های جاسوسی و نهادهای سیاسی غرب و فیلم‌های اروپای شرقی و نئورئالیسم ایتالیا و آثار روسی و فیلم‌هایی با مایه‌های دینی و اجتماعی رونق گرفت.

ذکر نام برخی آثار به نمایش درآمده، تصویر بهتری از فضای فرهنگی آن سال‌ها به دست می‌دهد: **رم شهر بی‌دفاع، دزد دوچرخه، معجزه در میلان، عیسی بن مریم، بازپرسی به پایان می‌رسد، برادران چروی، فاشیست‌ها، کشتار در رُم، جاده، محکوم به اعدام، ضدفاشیست، استقلال‌طلبان، حماسه‌ی یک انقلابی، نبرد پارتیزان، نبرد شیلی، نهضت مقاومت، نبرد تگریفت، مبارزین فلسطین، چه‌گوارا، نبردالعلمین، مسیح هرگز به اینجا نیامد، دست کثیف استعمار، گویا، ابلوموف، جنایت و مکافات، زنده باد مکزیک، بورژوای کوچک‌کوچک، چهره‌ی پلید سیا، من کوبا هستم، فریاد سیاه، کاپریکورن یک، خوشه‌های خشم، پرنده‌باز آلکاتراز، می‌خواهم زنده بمانم، ستیز قدرت‌ها، ویتنام ۷۳، اعتراف، آقای رییس جمهور و....** و نمایش تعداد

زیادی فیلم‌های ژاپنی در تلویزیون آن دوره، چون **درسو اوزالا، عصیان، ریش‌قرمز، زندگی، افسانه‌ی جودو، داستان توکیو، دروازه‌ی جهنم** و... که ذائقه‌ی نسل جدید را تربیت کرد.

هیولای درون

در بخش مدیریت و تولید سینمای ایران نیز، تغییرات به جایگزینی نیروهای جوان، افکار نو و نهادهای برآمده از دلِ انقلاب انجامید که جرقه‌های حضور آن در همان سال ۱۳۶۲ زده شده بود. به میدان آمدن «حوزه‌ی هنری سازمان تبلیغات اسلامی» (با آثاری چون **توبه** از منوچهر حقانی‌پرست؛ **توبه نصوح، استعاذه** و **دوچشم بی‌سو** هر سه از محسن مخملباف) و «بخش فرهنگی بنیاد مستضعفان» (با آثاری چون **پرونده** اثر مهدی صباغزاده و **هیولای درون** اثر خسرو سینایی) از یک‌سو و نهادهای دیگری چون «بخش سمعی و بصری کمیته‌ی انقلاب اسلامی» (**نینوا** ساخته‌ی رسول ملاقلی‌پور) و تولیدات امور سینمایی وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی (**دیار عاشقان** اثر حسن کاربخش و **کیلومتر پنج** ساخته‌ی حجت‌اله سیفی) از سوی دیگر، خون تازه‌ای در رگ‌های سینمای ایران دواند و سینما را به مسیر جدیدی سوق داد و از دلِ همین جریان بود که موج سوم پدید آمد؛ گو این‌که حضور فیلم‌سازان جوانی چون محمدرضا اعلامی (**نقطه‌ضعف**) و محمدعلی سجادی (**بازجویی یک جنایت**) هر دو با اولین اثرشان در پایان پنج سال اولِ دوره‌ی جدید، نقطه‌ی قوتی به حساب می‌آمد.

□ پنج سال دوم (۱۳۶۳ ـ ۱۳۶۷)

دگردیسی

با تشکیل و سازمان‌دهی بنیاد سینمایی فارابی در سال ۱۳۶۲، دیدگاه‌های تازه‌ای در سیاستگذاری سینمای ایران شروع به فعالیت کردند که مقابلِ بخش دیگری از نیروهای انقلاب که معتقد به نابودی مطلق سینمای ایران بودند، ایستادگی کردند، موجب رشد و بقای این سینما شدند. براساس آمار موجود در سال ۱۳۶۲ هر روز به طور متوسط ۸۰۰ هزار نفر در سراسر ایران به سینما می‌رفتند که با توجه به کیفیت فیلم‌های اکران، نیروی مخاطب عظیمی به حساب می‌آمد. از آن‌جا که اغلب کانون‌های تفریحی جمع‌آوری شده بودند و تنها سینما تفریح سالم به حساب می‌آمد، میرحسین موسوی، نخست وزیر وقت، در برنامه‌ی اول پنج ساله‌ی توسعه‌ی اقتصادی، اجتماعی و فرهنگی دولت در سال ۱۳۶۲، ستونی هم به فعالیت‌های فرهنگی اختصاص داد. هر چند در این برنامه نامی از سینما نیامده بود، اما مدیران سینما در مجموعه‌ی وزارت ارشاد اسلامی وقت، با طرح و برنامه، اغلبِ مجراهای تولید و عرضه‌ی فیلم را در سینمای ایران در اختیار گرفته و در پایان برنامه‌ی پنج ساله‌ی اول، عملاً بر تمامی ارکان این سینما استیلا یافته بودند. فخرالدین انوار در مراسم اختتامیه جشنواره هفتم (۱۳۶۷) گفت: «محتوای اقدامات نخستین ما (در دوره‌ی پنج ساله‌ی اول) حفظ هویت فرهنگی در تمام ابعاد در جهت مهم‌ترین عامل، یعنی نیروی انسانی فرهنگ‌ساز در عرصه‌ی هنر سینما بوده است.»

مدیران جدید سینما برای دستیابی به چنین روندی دو برنامه‌ی حذفی را سرلوحه‌ی کار قرار داده بودند: اول، محدود کردن عوامل مشهور سینمای فارسی در سینمای پس از انقلاب که چهره‌ی وجیهی از خود به‌جا نگذاشته بودند و احتمالاً در دوره‌ی فعلی، حضورشان مشکل‌آفرین بود. پس اغلب چهره‌های سینمای فارسی که در طول سال‌های ۱۳۵۷ تا ۱۳۶۲ به هر عنوان توانسته بودند به فعالیت‌های خود ادامه دهند، در سال‌های بعد به‌تدریج حذف

شدند. به عنوان مهم‌ترین عنصر فعال در این دوره از ایرج قادری می‌توان نام برد که پس از **تاراج** (۱۳۶۴) دیگر اجازه‌ی کار نیافت.
دوم، محدود کردن فیلم‌سازان اشتهار یافته‌ی موج نو بود؛ یعنی فیلم‌سازانی چون امیرنادری، بهرام بیضایی، مسعود کیمیایی، علی حاتمی و ناصر تقوایی که هنوز می‌خواستند در سینمای پس از انقلاب، حضور داشته باشند. این سیاست از آن‌جا قوت می‌گرفت که مدیران سینما می‌ترسیدند در سایه‌ی سنگین حضور موج‌نویی‌ها چهره‌های جدید نتوانند پابگیرند؛ پس با مانع‌تراشی مقابل این طیف، لااقل تا مدتی، این سیاست را پی گرفتند و حتی موفق هم شدند.
علاوه بر سه فیلم توقیف شده‌ی ابتدای راه ـ **حاجی واشنگتن، مرگ یزدگرد** و **خط قرمز** ـ فیلم‌های **مدرسه‌ای که می‌رفتیم** (داریوش مهرجویی، ۱۳۵۹)، **باشو، غریبه‌ی کوچک** (بهرام بیضایی، ۱۳۶۴) و **آب، باد، خاک** (امیرنادری، ۱۳۶۴) در زمان خود اجازه نمایش نیافتند و ناصرتقوایی هم از ساختن فیلم جنگی، منع شد. سید محمد بهشتی، مدیر عامل وقت بنیاد فارابی در مصاحبه‌ای در اوایل کار، به روشنی نظرش را در این باره ابراز کرده است:
«ما به فیلم‌سازی که جنگ و انقلاب را نمی‌شناسد نمی‌گوییم که درباره‌ی این موضوع‌ها فیلم بساز، می‌گوییم درباره‌ی موضوعی فیلم بساز که می‌دانی.»[6] و یا: «فیلم‌های روشنفکرانه‌ی پیش از انقلاب، فقط بن بست را مطرح می‌کردند... **دایره‌ی مینا** جز طرح یک بن‌بست چه چیز تازه‌ای ارایه می‌دهد؟ **طبیعت بیجان** چه پیام جاندار و پرمفهومی جز طرح یک بن‌بست دارد؟»[7]
تبیین هرساله‌ی این سیاست‌ها و قرائت آن در مراسم پایانی جشنواره‌ی فجر (از سال ۱۳۶۳ به بعد) عملاً در پنج مرحله‌ی تولید فیلم تجلی یافت. تصویب فیلم‌نامه، صدور پروانه ساخت، بازبینی فیلم، درجه‌بندی فیلم (از سال ۱۳۶۶ به بعد) و کمیسیون اکران، پنج مرحله‌ای بودند که لااقل پانزده سال در شکل‌های گوناگون و در بخش مدیریت سینمای ایران به اجرا درآمده‌اند، به‌گونه‌ای که فقط حذف موقتی یک بند (تصویب فیلم‌نامه) در سال ۱۳۶۸، مشکلاتی برای آنان به وجود آورد و موجب کناره‌گیری برخی فعالان آغازگر شد.
به هر حال در همان دوره، دیدگاه‌های جدید، به شدت از سوی افراد همسو با تشکیلات نظام سینمایی جدید، تقویت می‌شدند؛ برای مثال محمد هاشمی مدیرعامل صدا و سیما در مجله‌ی **شاهد** (اسفند ۱۳۶۳) گفته است: «این‌ها (مدیران سینمای ایران) برنامه‌ریزی خوبی را در جهت فیلم‌سازی و فعال نمودن بخش خصوصی به کار برده‌اند.»
فخرالدین انوار نیز در گزارش خود از سینمای ایران، در جشنواره‌ی فجر سال ۱۳۶۵ گفته است: «جشنواره را عرصه‌ی بررسی کارنامه‌ی سینمای کشور می‌دانیم؛ فرصتی برای ارزیابی عملکردها، یافتن لغزش‌ها، تصحیح روش‌ها و طی مسیرهای تازه در بستر فرهنگ و هنر سینمای آرمانی فرهنگ اسلامی. در سال ۱۳۶۴ این شعار طرح شد که طی سال ۱۳۶۵ باید حرکت به سوی ارتقای کیفی و محتوایی سینما آغاز شود و بر این اساس شعار سیاست‌های هدایتی ـ حمایتی و نظارتی در مجاری اجرایی به‌تدریج برای تحقق هدف مذکور هماهنگ شد.»[8]
اما این سیاستگذاری‌ها در سینمای ایران، عملاً در چهار مجاری مشخص تقسیم شده، خود را نشان داد.
۱. عده‌ای به سمت ساختن فیلم‌های خانوادگی و پرمخاطب رفتند که به‌خصوص در دوره‌ی پنج ساله دوم از سوی مدیران تشویق می‌شد. برای مثال در جشنواره‌ی سوم، دادن نُه جایزه به فیلم‌های **مترسک** (حسن محمدزاده) و **گل‌های داوودی** (رسول صدرعاملی)، موجی از ملودرام‌سازی را در سینمای ایران به راه انداخت. **پدربزرگ، سرزمین آرزوها** (هر دو ساخته‌ی مجید قاری‌زاده)، **شکوه زندگی، گل مریم** (هر دو ساخته‌ی حسن محمدزاده)، **سایه‌های غم، بگذار زندگی کنم** (هر دو ساخته‌ی شاپور قریب) **گمشده** (مهدی صباغ‌زاده)، **بی‌پناه** (علیرضا داودنژاد)، **پاییزان** (رسول صدرعاملی)، **خانه‌ی ابری** (اکبر خواجویی)، **پرنده‌ی کوچک خوشبختی** (پوران درخشنده)، **قصه‌ی زندگی** (خسرو شجاعی)و... نُضج گرفتن ملودرام‌سازی در سال‌های بعد را یادآوری می‌کند. این فیلم‌ها در دوره‌ی دوم، تنه‌ی سینمای ایران را می‌ساختند و در واقع ظهور فیلم‌های خانوادگی نصیحت‌گر با دلالت بر وجه اقتصادی، به اولین جریان سینمای ایران، که حفظ تنه‌ی سینما با نگاه به اخلاقِ رسمی بود، وصل می‌شدند. در پنج ساله‌ی سوم (۱۳۶۷ تا ۱۳۷۲) با افول خانوادگی‌سازی، آثار حادثه‌ای و جنگی و موزیکال‌های کودکان جایگزینِ فیلم خانوادگی شدند. **کانی‌مانگا** (سیف‌اله داد) و **افق** (رسول ملاقلی‌پور) سرسلسله‌ی فیلم‌های پرفروش جنگی بودند که هر دو موجی از فیلم‌های حادثه‌ای و جنگی در آن سال‌ها به راه انداختند، زیرا هر دو از طرف سیاستگذاری تأیید شده بودند.
به این ترتیب، جریان فیلم پرفروش ساختن براساس ذائقه و سلیقه‌ی مخاطب سینمارو ـ که متداوم‌ترین جریان در سینمای

ایران از زمان ساخت **توفان زندگی** (علی دریابیگی، ۱۳۲۷) بوده است ـ در سال‌های دهه‌ی شصت و هفتاد هم پی‌گیری شد. آمار تماشاگران سینما در سال ۱۳۶۴، بسیار جالب توجه است: ۷۵ میلیون نفر.

۲. تیپ‌های جوانی در پنج ساله‌ی دوم در میان کارگردان‌ها ظهور کردند که چندان در بند رعایت اخلاق رسمی در آثارشان نبودند و بیشتر جنبه‌های هنری را مدنظر می‌گرفتند. سیاستگذاری که به دنبال چنین چیزی نبود، تقریباً رویه‌ی میانه‌ای را در برخورد با آنان پیش گرفت: نه حمایت و تشویق و نه منع و تعقیب. فیلم‌سازانی چون علی ژکان با **مادیان** که به لحاظ معنوی در همان یک فیلم متوقف ماند و کمتر امکان فعالیت یافت مسعود جعفری‌جوزانی هر چند با ساختن فیلم‌های **جاده‌های سرد** و **شیر سنگی**، ابتدا مورد تشویق سیاستگذاران قرار گرفت، اما بعدها پس از ساختن **یک مرد، یک خرس**، با مشکلاتی مواجه شد، کیانوش عیاری با **تنوره‌ی دیو**، **شبح کژدم** و **آن سوی آتش** بعدها با عدم حمایت، به سمت سینمای تجاری تغییر مسیر داد، ابوالفضل جلیلی با **بهار** و **گال** رکورددار بیشترین تعداد فیلم به نمایش درنیامده است، داریوش فرهنگ با **طلسم** که چندان مورد علاقه سیاستگذاران نبود و حتی رخشان بنی‌اعتماد که با **خارج از محدوده** و **زردقناری** به مسایل اجتماعی و مستندگرایی علاقه نشان داد، هیچ یک در برخوردهای علی‌السویه‌ی سیاستگذاری، راه و مسیر هموارى پیش روی نداشتند.

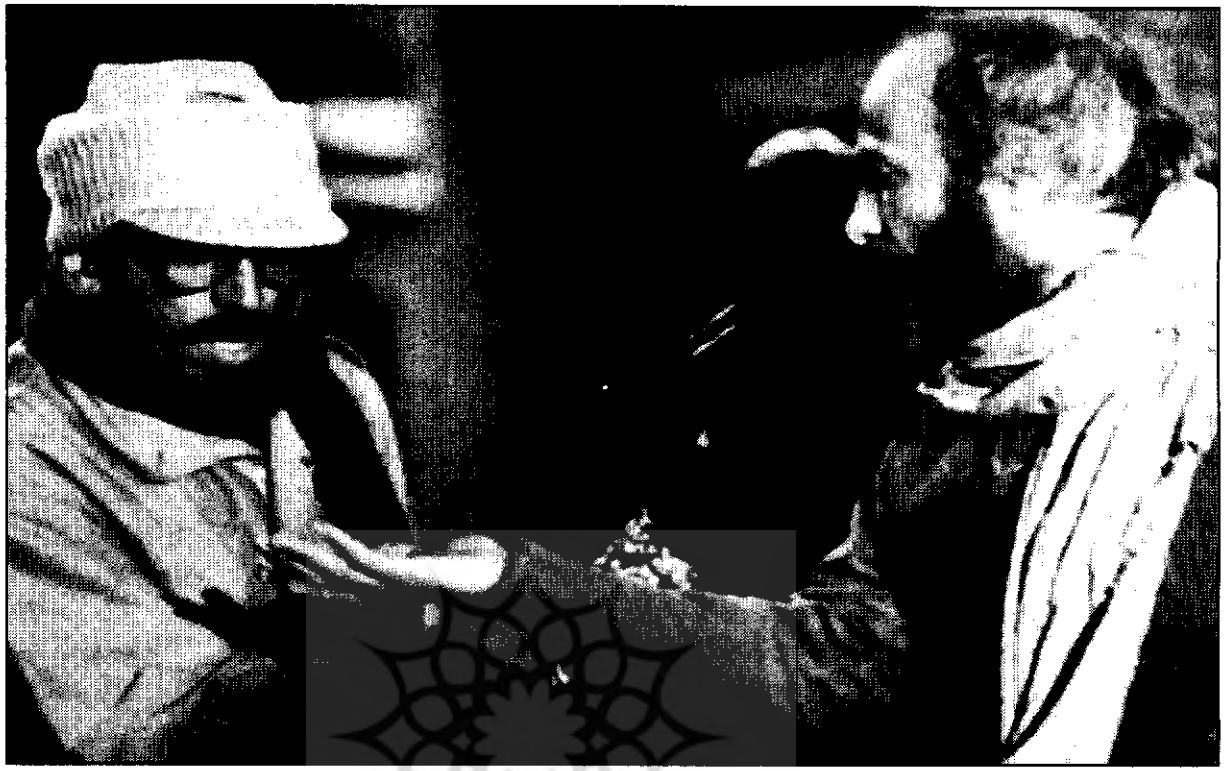
۳. ادامه و حضور موج نویی‌ها که با سماجت همراه بود. موج نو دومین جریان شناخته شده در سینمای ایران بود که راه خود را از کیفیت و اندیشه بازیافته بود. هرچند هیچ‌گاه تأیید رسمی نشد، اما با تعدیل موانع در سال‌های بعد، اندک اندک خود را بازیافت و در همین دوره‌ی پنج ساله‌ی دوم هم حضور داشت. **دونده** و **آب، باد، خاک** (۱۳۶۴)، که در جشنواره‌ی هفتم در زمانی به نمایش درآمد که امیر نادری برای همیشه از ایران رفت)، **باشو، غریبه کوچک** و **شاید وقتی دیگر** (بهرام بیضایی، ۱۳۶۶)، **اجاره‌نشین‌ها** و **شیرک** (داریوش مهرجویی، ۱۳۶۶)، **ناخدا خورشید** (ناصر تقوایی، ۱۳۶۵)، **تیغ و ابریشم** (مسعود کیمیایی، ۱۳۶۵)، **کمال‌الملک** (علی حاتمی، ۱۳۶۳) و **جعفرخان از فرنگ برگشته** (۱۳۶۷، فیلم ناتمام علی حاتمی که محمد متوسلانی آن را به سرانجام رساند) ده فیلمی بودند که در دوره‌ی پنج ساله‌ی دوم و به دست فیلم‌سازان موج نو ساخته شدند.

۴. پاگرفتن فیلم‌سازان موج سوم. سیدمحمد بهشتی در سال ۱۳۶۵ طی مصاحبه‌ای گفت: «برای سینمایی که از نظر اقتصادی مقرون به صرفه نبود، صحبت از مسایل فرهنگی بیهوده بود.»[۹]

اقتصاد و فرهنگ، دو مؤلفه‌ی مهم در گفته‌ی بهشتی هستند که روی آن‌ها تأکید شده است و مدیران سینما دوست داشتند در سینمای ایران با سیاستگذاری‌هایشان به آن مصداق برسند؛ رسیدن به آثاری که هم توان پاسخ‌گویی به گیشه را داشته باشد وهم نسبت به تفکر و فرهنگ ـ به مفهوم فرهنگ دینی لابد ـ بی‌تفاوت نباشد. آثار ملودرام یاحادثه‌ای، فقط برآورنده‌ی خواست اقتصادی تهیه‌کننده بودند و چراغ سینما را روشن نگاه می‌داشتند. موج نو نسبت به اقتصاد بی‌تفاوت بود و به فرهنگ از دریچه‌ی نخبه‌گرایی نگاه می‌کرد. طیف فیلم‌سازان نواندیش هم نمی‌توانستند بدون کمک دولت، فیلم‌های خود را بسازند. از این جا بود که نطفه‌ی جریانی کاشته شد که هم بتواند پاسخ مخاطب را بدهد و هم حامل تفکر و فرهنگ دینی باشد. در واقع اساسی‌ترین ویژگی موج سوم این بود که نسل جدیدی را در سینما معرفی می‌کرد که می‌توانست با نگاه به فرهنگ خودی و از دل همین تفکر و از میان همین مناسبات، بیننده‌ی خوبی هم داشته باشد. در واقع سیاستگذاران، خواست‌ها و تمایلات خود را در آثار سه فیلم‌ساز جوان و نواندیش یافتند که از نسل انقلاب به حساب می‌آمدند. ابراهیم حاتمی‌کیا، محسن مخملباف و رسول ملاقلی‌پور با آثارشان به آن آرمان، رنگ واقعیت زدند، و بدون آن‌که خود بخواهند در یک مسیر حرکت کردند و موج سوم را پدید آوردند.

محسن مخملباف (برآمده از دل حوزه‌ی هنری) پس از سه فیلم **توبه‌ی نصوح**، **دو چشم بی‌سو** و **استعاذه** که به شکل مستقیم به مسایل دینی می‌پرداختند، در سال ۱۳۶۴، **بایکوت** را ساخت. **بایکوت** پرفروش‌ترین فیلم سال ۱۳۶۵ بود که به فعالیت گروه‌های اپوزیسیون رژیم شاه در زندان، نگاه می‌کرد و نزدیکی‌هایی به اندیشه‌ی مدیران جدید داشت. سال ۱۳۶۶ **دستفروش** و سال بعد **بای‌سیکل‌ران** و **عروسی خوبان**، هر سه با شور و حرارتی انقلابی ساخته و به شدت مورد تأیید واقع شدند. **عروسی خوبان** که معترض شرایط پشت جبهه و کم قدر شدن ارزش‌ها در شهر بود، هر چند طعنه‌ای هم به مدیران سینما می‌زد، اما راه آن اندیشه را هموارتر کرد. اینک مخملباف پیشاهنگ این جریان بود.

رسول ملاقلی‌پور پس از **نینوا** (۱۳۶۲) که آن را در کمیته‌ی انقلاب اسلامی ساخت، در سال ۱۳۶۴ فیلم **موفق بلمی به سوی ساحل** را روانه‌ی اکران کرد و در سال ۱۳۶۵ **پرواز در شب** را ساخت که **وجهی** حماسی به جبهه و جنگ می‌داد و ابراهیم حاتمی‌کیا (مورد علاقه



و حمایت مدیران سینما) که در جشنواره‌ی سوم برای فیلم کوتاه **صراط** به خاطر «سلامت در بیان معنوی در ارتباط با جنگ» دیپلم افتخار گرفته بود، **هویت** (۱۳۶۵) را به سرانجام رساند. اما مهم‌ترین فیلم این‌سال‌های حاتمی‌کیا، **دیده‌بان** بود که درست هم‌زمان با پایان جنگ، اعلام آتش بس و قبول قطعنامه‌ی ۵۹۸ از سوی ایران (در تیر ماه ۱۳۶۷) ساخته شد و تصویر روشنی از اعتقادات و آرمان‌های نسل جدید در جبهه ترسیم کرد.

بدین ترتیب در پایان دهه‌ی اول انقلاب، فیلم‌سازان به چهار طیف تقسیم شدند. طیف چهارم را از آن جهت موج سوم نامیدم که آثارشان شباهتی به الگوهای تجاری رده‌ی اول نداشتند و راه جذب مخاطب را از طریق برآوردن انتظارهای معنوی از این رسانه جست‌وجو کرده، زبان تفاهم با مخاطب را یافته بودند.

آثار موج سوم، اغلب، مؤثر در روابط اجتماعی، به نوعی زبان حال نسل جدید و آرمان‌هایش به حساب می‌آمدند؛ نسلی که تجربه‌های اجتماعی نداشت و وقتی به پشت جبهه بازمی‌گشت، از مناسبات شهری سرخورده می‌شد. به عکس فیلم‌های روشنفکری که سر در حوزه‌های ذهنی دارند و با نماد و استعاره، مفهوم و منظور خود را بیان می‌کنند، فیلم‌های موج سوم با بیان صریح و ظریف به مقصود خود می‌رسیدند و مبلّغ نوعی اعتقاد بودند. فیلم‌سازان موج سوم، سینما را با سینما کشف کردند و در حالی که هیچ یک تحصیلات آکادمیک نداشتند از فیلمی به فیلم دیگر پخته‌تر شدند. با این وصف دوره‌ی پنج ساله‌ی دوم، تصویر روشنی از ظهور یک جریان مشخص از چنین فیلم‌سازانی نبود و هنوز این موج، مراحل مقدماتی را می‌گذراند.

□ پنج سال سوم (۱۳۶۸-۱۳۷۲)

دوره‌ی تثبیت

از سال ۱۳۶۵ به بعد دو اتفاق مهم، کلیت سینمای ایران را تحت تأثیر قرار داد:

الف. ظهور عباس کیارستمی. موفقیت بی‌نظیر کیارستمی با **خانه‌ی**

دوست کجاست؟ که جایزه‌ی ویژه‌ی هیأت داوران جشنواره‌ی پنجم را در سال ۱۳۶۵ بُرد و از آن پس رکوردار بیشترین حضور در جشنواره‌های خارجی و دریافت جایزه است، در سال بعد موجب ظهور شعار حضور در عرصه‌ی بین‌المللی شد. هرچند پیش از **خانه‌ی دوست.** موفقیت **دونده** و یکی دو فیلم دیگر، کارگزاران و مدیران سینمای ایران را ترغیب به شرکت در جشنواره‌ها کرده بود، اما این **خانه‌ی دوست.** و موفقیت‌هایش بود که به آن شعار رنگ و جلای دیگری داد. پس از آن، هر فیلم کیارستمی، اتفاق غیرمنتظره‌ای در سینمای ایران به حساب آمد. در حالی که او با فُرم به‌خصوصِ خود که از اولین فیلمش در پی غنی کردن آن بود، رشد می‌کرد، عده‌ای هم به تقلید از وی فیلم‌های به اصطلاح آسانِ شبیه به آثار کیارستمی ساختند و این موج طعم موفقیت بین‌المللی را چشید به‌گونه‌ای که تنها در سال ۱۹۹۰، تعداد ۸۵ عنوان فیلم ایرانی در ۸۳ جشنواره جهانی نمایش داده شدند و این روند رو به فزونی نهاد. علیرضا شجاع نوری که در بخش بین‌الملل بنیاد فارابی همکار بهشتی بود، تأکید کرده بود که پس از این، هیچ جشنواره‌ای را از دست نخواهیم داد. این در واقع واپسین شعار کاملاً به عمل رسیده‌ی سیاستگذاری در آن سال‌ها بود که تاکنون ادامه یافته است.

ب. ظهور فیلم‌های عرفانی. اگر شعار معاونت در جشنواره‌ی هفتم، «ابلاغ تفکر و اندیشه‌ی هنرمند ایرانی به خارج از مرزهای کشور و عرضه‌ی بین‌المللی سینمای ایران» بود، در عوض در دوره‌ی هشتم، راه سخت‌تری پیشِ روی فیلم‌سازان نهاده شد: «در این دوره بیشترین مسؤولیت‌ها و رسالت‌ها متوجه هنرمندانی است که سر جست‌وجو برای یافتن هویت اصیل فرهنگی و نیت پیوستگی به چشمه‌ی فیاض فرهنگ اسلامی دارند.»[10]

هر چند پیش از اعلام صریح این مطلب، رگه‌هایی از عرفان در برخی فیلم‌ها نمود یافته بود، اما پس از آن، اغلب تولیدات سینمای ایران به سمت محتوای عرفانی رفتند و هر فیلم‌سازی، می‌خواست به آن پیوستگی مورد نظر چنگ زند.[11] پس موجی از فیلم عرفانی، سینمای ایران را درنوردید: **برهوت** (محمدعلی طالبی)، **نار و نی** (سعید ابراهیمی‌فر)، **باد سرخ** (جمشید ملک‌پور)، **چون ابر در بهاران** (سعید امیر سلیمانی)، **نقش عشق** (شهریار پارسی‌پور)، **بلندی‌های صفر** (حسینعلی فلاح لیالستانی)، **یاد و دیدار** و **به خاطر همه چیز** (هر دو ساخته‌ی رجب محمدین)، **چاووش** (ساموئل خاچیکیان)، **سایه‌ی خیال** (حسین دلیر)، **افسانه‌ی آه** (تهمینه‌ی میلانی)، **باغ سید** (محمدرضا اسلاملو)، **ریحانه** (علیرضا ریسیان)، **چون باد و گنج** (هر دو ساخته‌ی محمدعلی سجادی)، **جست‌وجوگر** (محمد متوسلانی)، **تا غروب** (جعفر والی)، **آب را گل نکنید** (شهریار بحرانی)، **کودکانی از آب و گل** (عطاءاله حیاتی)، **دل نمک** (امیر قویدل)، **تویی که نمی‌شناختمت** (سعید سلطانی‌فر)، **اوینار** (شهرام اسدی)، **تمام وسوسه‌های زمین** (حمید سمندریان) و... به عنوان فیلم‌های عرفانی یا فیلم‌هایی که به قصد آن پیوستگی، راه به مقصود و نگره‌ی مذهبی گشوده بودند، ساخته و اکران، و اغلب با شکست تجاری همراه شدند.

اساساً ساخته شدن این تعداد فیلم عرفانی، خود حکایت از تثبیت اوضاع می‌داد. تولید بیش از ۵۰۰ فیلم سینمایی در زمانی کمتر از پانزده سال و نیروی انسانی هنری ـ فنی موجود سینما که به اذعان سیاستگذاران، نود درصد آنان در همین دهه به عرصه‌ی سینمای ایران پیوسته بودند و مجموعه‌ای عظیم از امکانات بالفعل صنعت تولیدی سینمای ایران که شکل و قوام یافته بود، در دوره‌ی پنج ساله‌ی سوم، خود را به خوبی نشان داد. اینک فیلم‌سازان موج نو، راحت‌تر به فعالیت می‌پرداختند و راه هموارتری پیشِ روی داشتند. سیدمحمد بهشتی گفته بود: «هر کس می‌تواند تا قله بیاید، درنگ نکند.»

با آن‌که در آخرین سال دوره‌ی سوم (سال ۱۳۷۲) سینمای ایران در آستانه‌ی یک آزمایش بزرگ با قطع کمک‌های دولتی و یارانه روبه‌رو بود و بایستی با نرخ جدید ارز بخش اعظم مسیر تولید را می‌پیمود، اما نمایش ۶۶ فیلم در جشنواره‌ی فجر سال ۱۳۷۱ و طبقه‌بندی و درجه‌بندی همین تعداد در سال ۱۳۷۲ برای اکران، گویای وضعیت به‌سامان ترلید و نمایش در سینمای ایران بود. علاوه بر دو مورد ذکر شده (فیلم‌های عرفانی و ظهور کیارستمی) فعالیت‌های دیگر گروه‌های فیلم‌سازی به سه قسمت تقسیم می‌شد:

۱. فیلم‌های تنه‌ی سینما که شامل آثار کمدی، جنگی و موزیکال‌های کودکان بود، نظیر **دیگه چه خبر؟** (تهمینه میلانی)، **دو نیمه‌ی سیب** (کیانوش عیاری)، **خواستگاری** (مهدی فخیم‌زاده)، **دزد عروسک‌ها** (محمدرضا هنرمند)، **علی و غول جنگل** (بیژن بیرنگ، مسعود رسام)، **شنگول و منگول** (پرویز صبری)، **شهر در دست بچه‌ها** (اسماعیل براری)، **بهترین بابای دنیا** (داریوش فرهنگ)، **مدرسه‌ی پیرمردها** (علی سجادی حسینی)، **گلنار و گربه‌ی آوازه خوان** (هر دو ساخته‌ی کامبوزیا پرتوی)، **کاکلی** (فریال بهزاد)، **دونفر و نصفی** و **آپارتمان شماره ۱۳** (هر دو

ساخته‌ی یداله صمدی)، **افعی** (محمدرضا اعلامی) و... که با موفقیت‌های خود تنور سینما رفتن را گرم نگاه داشتند.

۲. فیلم‌ها و فیلم‌سازان موج نو که اغلب مایه‌ی دلگرمی گروه‌های خاص‌تر بودند، نظیر **دندان مار، گروهبان، ردپای گرگ** (هر سه از مسعود کیمیایی)، **هامون، بانو، سارا** (هر سه از داریوش مهرجویی)، **مادر، دلشدگان** (هر دو از علی حاتمی)، **ای ایران** (ناصر تقوایی)، **مسافران** (بهرام بیضایی).[۱۲]

۳. آثار موج سوم. محسن مخملباف در جشنواره‌ی نهم با دو فیلم **شب‌های زاینده‌رود** و **نوبت عاشقی** تردیدها و دودلی‌هایش را زودتر از دیگران بروز داد. او که با تمسک به مقوله‌ی نسبیت، راه تازه‌ای را انتخاب کرده بود، در چالش‌های سیاسی سال ۱۳۷۰، محور اغلب بحث‌های سیاسی و هنری و مطبوعاتی بود و آن بحث‌ها منجر به عدم نمایش دو فیلم مذکور شد. مخملباف سال بعد **ناصرالدین شاه اکتور سینما** را ساخت که با زبان تفاهم و آشتی با اهالی سینمای ایران سخن می‌گفت و نبوغ این فیلم‌ساز جوان و خوش فکر را آشکارا به معرض نمایش می‌گذاشت. فیلم بعدی‌اش **هنرپیشه**، تغییر زاویه‌ی دید او را رسمیت بخشید. مخملباف به لحاظ سپری کردن دورانی پر فراز و نشیب در زندگی خصوصی، مبارزه با پاسبان رژیم گذشته، زندان، فعالیت و مشارکت در تأسیس حوزه‌ی هنر و اندیشه‌ی اسلامی در سال‌های آغاز کار، درگیری با گروه‌های چپ و... و فیلم دیدن بی‌امان و خواندن و کار کردن بی‌واهمه در سینما پدیده‌ی دهه‌ی شصت سینمای ایران به حساب می‌آید. در حالی که از هر فیلم به فیلم دیگر حساسیت‌ها و تعهدات خاص خود را، ابتدا به عنوان یک ایدئولوگ مذهبی، بعدها به عنوان مبارز و بعد منتقد مسایل اجتماعی و سیاسی بروز می‌داد، در دهه‌ی هفتاد به راهی رفت که اساساً مغایر مسیر اولیه بود. فیلم ساختن برای جشنواره‌های خارجی، رقابت با کیارستمی و فراتر رفتن از مقولات داخلی وجه مشخصه‌ی آثار مخملباف بعد از **هنرپیشه** است.

ابراهیم حاتمی‌کیا نیز فیلم درخشان **مهاجر** (واپسین فیلمش را که به کل در جبهه‌ی جنگ اتفاق می‌افتاد)، در جشنواره‌ی هشتم داشت. (جوایز اصلی جشنواره‌ی هشتم بین **مهاجر** و **هامون** تقسیم شد.) وی سپس **وصل نیکان** را ساخت.

وصل نیکان شرایط واپسین روزهای جنگ و جنگ شهرها[۱۳] از نگاه رزمنده‌ی تازه بازگشته از جبهه را ترسیم می‌کرد. فیلم بعدی، یعنی **از کرخه تا راین** و سال بعد **خاکستر سبز** به کل درباره‌ی تردیدها و دودلی‌ها در رابطه با جنگ عراق و جنگ بوسنی و چالش‌های فرد و ارزش‌های معنوی هستند. از همین رو **خاکستر سبز**[۱۴] نیز مانند دو فیلم مخملباف، مورد بی‌اعتنایی مطلق واقع شد. جالب آنکه در جشنواره‌ی دوازدهم، هیچ فیلمی به عنوان اثر برتر برگزیده نشد و در حضور **خاکستر سبز** و **پناهنده** جوایز اصلی بین فیلم‌های ضعیف **چشم شیطان** (حسن هدایت)، **حماسه‌ی مجنون** (جمال شورجه) و **بلندی‌های صفر** (حسینعلی لیالستانی) تقسیم شد!

صراحت لهجه‌ی رسول ملاقلی‌پور در اغلب آثارش به‌خصوص پس از پایان جنگ که به کل از ساختن فیلم‌های حماسی درباره‌ی جنگ، دست کشید و یک راست سراغ مسایل اجتماعی رفت و بارها گفته است که تحت تأثیر سینمای اجتماعی دهه‌ی پنجاه بوده است، در آثاری چون **مجنون، خسوف** و **پناهنده** به عنوان سه‌گانه‌ای که در کشاکش مسایل اجتماعی، سرنوشت هم نسل‌های فیلم‌های جنگی‌اش را پی می‌گیرد، نمود یافته است. از قضا به خاطر همین صراحت لهجه، هیچ یک از آثار ملاقلی‌پور مورد توجه‌ی جشنواره‌ها و سیاستگذاران نبوده است. برخلاف **عروسی خوبان** و **وصل نیکان** که شخصیت رزمنده‌ی جبهه را رودرروی مسایل اجتماعی نشان داده‌اند، ملاقلی‌پور، جامعه‌ی پس از جنگ و مسایل آن را از دریچه‌ی دیگری دیده است.

در این سال‌ها که موج سومی‌ها وارد مرحله‌ی دوم حضورشان در سینمای ایران شده بودند، دو فیلم **هور در آتش** (عزیزاله حمیدنژاد) و **سجاده‌ی آتش** (احمد مرادپور) هم ساخته شدند که می‌توان هر دو را زیرمجموعه‌ی آثار موج سوم به حساب آورد؛ گو این‌که حسین قاسمی جامی هم با یکی دو فیلم از جمله **چشم شیشه‌ای** نگاه به مسیری داشت که حاتمی‌کیا آن را آغاز کرده بود. سال ۱۳۷۲ از یک نظر سالی تعیین کننده در سینمای ایران بود. با آنکه شوک ناگهانی ناشی از قطع یارانه درنیمه‌ی اول سال وقفه‌ای جدی در تولید به وجود آورده بود، اما ۵۶ فیلم به جشنواره‌ی دوازدهم رسیدند که از میان آن‌ها ۴۲ فیلم برای نمایش انتخاب شدند. و این در حالی بود که ۴۳ فیلم نیز در مرحله‌ی ساخت بودند. انوار در مراسم اختتامیه گفت: «آن‌چه به دست آوردیم اعتبار و حیثیتی جهانی است. یازده سال پیش، صحبت از داشتن سینمایی با مختصات صنعت ملی، آرزویی بس دور بود، چه رسد به امید داشتن به این‌که سینما با هویت مستقل فرهنگی مطرح باشد.» سیدمحمد بهشتی هم در

جریان گفت‌وگویی، سیاست‌های جدید بنیاد فارابی را برای حمایت سینمای ایران در مقابل قطع یارانه اعلام کرد. او در پایان به یک نکته‌ی مهم نیز اشاره کرد: «طرح جدید (بیمه‌ی بازگشتِ سرمایه، خرید و پیش خرید حقوق تلویزیون و ویدیو و...) حداکثر تا پایان برنامه‌ی پنج ساله‌ی دوم عمرانی کشور می‌تواند دوام داشته باشد. طی این دوره سینمای ایران بایستی خود را برای فعالیت بدون این کمک‌ها، آماده کند، در غیر این صورت، باید مجلس ترحیمِ باشکوهی برای سینما برگزار کنیم.»[15]

مجموعه

سال ۱۳۷۲ آخرین سال حضور تیم متشکل از فارابی و معاونت سینمایی بود که با حمایت، هدایت و نظارت سکان سینمای ایران را به مدت ده سال در دست داشتند.

□ پنج ساله‌ی چهارم (۱۳۷۳-۱۳۷۷)

دوره جایگزینی‌ها

از آغاز دهه‌ی هفتاد و پس از جنجال‌های برخاسته از دو فیلم **نوبت عاشقی** و **شب‌های زاینده رود** که منجر به استعفای سیدمحمدخاتمی از وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی شد، مدیریت‌های سینما هم دست به دست شدند. در طول کمتر از پنج سال، چهار نوع سلیقه و طرز تفکر در دو بازوی مدیریت به کار گمارده شدند. در معاونت سینمایی، فخرالدین انوار (پس از استعفای آقای خاتمی و جایگزینی آقای لاریجانی، هم‌چنان در سمت خود تا مدتی ابقا شد)، مهدی فریدزاده، عزت‌اله ضرغامی و سیف‌اله داد، و در بنیاد فارابی سید محمد بهشتی (که وضعیتی مشابه انوار داشت)، محمدحسین حقیقی، محمد رجبی و محمدحسن پزشک روی کار آمدند.

سیاست‌های حمایتی، هدایتی و نظارتی دیگر به شکل سابق نمی‌توانست راه‌گشای سینمای ایران باشد، زیرا هر یک از مدیران از قانون و آن سیاست‌ها قرائت خود را داشتند و بدان عمل می‌کردند. طرح این بحث در واقع از آن جهت است که بگوییم جایگزینی‌های مداوم، اجازه‌ی برنامه‌ریزی بلندمدت و سیاست‌های کلان‌نگر، مانند دوره‌ی ده ساله‌ی اول را از مدیریت سینمای ایران گرفت و تولیدات این سینما هر سال تابع مقررات و موازین خاص آن سال و آن آدم‌ها بوده است! گو این‌که اغلبِ امور، به شکلی مقطعی و گذرا اجرا می‌شدند، مانند تقسیم هنرمندان به خودی‌ها و غیرخودی‌ها و یا برگزاری دو سه دوره‌ی جشنواره‌ی استانی در دوره‌ی ضرغامی که واجد هیچ گشایشی در سینمای ایران نبود. در سال ۱۳۷۴ محمد رجبی در یک جلسه‌ی پرسش و پاسخ در تشریح وظایف بنیاد فارابی گفت: «بنیاد فارابی سازمانی است تابع قانون تجارت و به شیوه‌ی تقریباً بخش خصوصی که باید بدون گرفتاری‌های مالی و دست وپاگیر بتواند زیر بال بخش خصوصی را برای رشدش بگیرد. هدف کلی فارابی دادن مواد ارزان‌تر، تجهیزات، مشاوره، مشارکت و احیاناً پرداخت وام است.»[16] این نگاهِ متفاوت، با شباهت‌های اندکش، در مفهوم، به کل با عملکرد ده ساله‌ی بنیاد مغایر بود و به راه دیگری می‌رفت.

تقسیم جوایز چهار پنج دوره‌ی جشنواره‌ی فجر بین فیلم‌ها نیز حاکی از اعمال سلیقه‌های مقطعی کارگزاران بود؛ گو این‌که ظاهرگرایی از دوره‌ی فوق در سینمای ایران حاکم شد و آثار بسیاری در لفافه‌ی دفاع از ارزش‌ها و دفاع از جنگ! ساخته شدند که هیچ یک واجد ارزش نبودند و گاهی با جعل واقعیات، تنها مقصود بعضی مدیران را برآورده می‌کردند! این فیلم‌ها هر چند عملاً در گیشه با شکست مواجه می‌شدند، اما به دلایل

غیرسینمایی، هر سال به ترفندی حضور به هم می‌رساندند و مدعی حفاظت و پاسداری از ارزش‌های به یغما رفته بودند!

در پنج ساله‌ی چهارم، اتفاق‌های تازه‌ای هم در حوزه‌ی هنری افتاد؛ گرایش به سینمای مردم‌پسند و دوری از ظاهرگرایی، مشی حوزه را مقابل مشی معاونت سینمایی قرار داد و گاه مشکلاتی پیش آورد. خط مشی حوزه در این دوران، خلق فیلم‌های مردمی با ساختار خوب و محکم بود که مخاطب عام را با سینما آشتی دهد. ساخته شدن آثار پرفروشی چون **آدم برفی** (داوود میرباقری)، **خواهران غریب** (کیومرث پوراحمد) و **مرد عوضی** (محمدرضا هنرمند) گویای وضعیت پایدار یاد شده در دوره‌ی اخیر در حوزه‌ی هنری است؛ و این‌که خواست و سلیقه‌ی قاطبه‌ی مخاطبان سینما تغییر کرده است. منهای سه مورد یاد شده، نگاه به فهرست برخی آثار پرفروش این دوره خالی از فایده نیست (هر چند یکی دو استثنا از جمله فیلم ایرج قادری هم دیده می‌شود!) **همسر** (مهدی فخیم‌زاده)، **عاشقانه** (علیرضا داودنژاد) **روز فرشته** (بهروز افخمی)، **کلاه قرمزی و پسرخاله**[17] (ایرج طهماسب)، **لیلی با من است** (کمال تبریزی)، **گبه** (محسن مخملباف)، **می‌خواهم زنده بمانم**[18] (ایرج قادری)، **تجارت، ضیافت، سلطان و مرسدس** (هر چهار ساخته‌ی مسعود کیمیایی)، **پری، لیلا و باتو** (هر سه ساخته‌ی داریوش مهرجویی)، **روانی** (داریوش فرهنگ)، **کمکم کن** (رسول ملاقلی‌پور)، **آژانس شیشه‌ای** (ابراهیم حاتمی‌کیا) و.. از جمله آثاری هستند که در ارتباط با تماشاگر، موفق عمل کردند و ضمناً سینمای بهتری را به نمایش گذاشتند. در این سال‌ها قطع یارانه‌های سینما، خود به خود فیلم‌سازان و دست‌اندرکاران تولید را به سمت کیفیت بهتر برده است.

سینمای ایران در پنج ساله‌ی چهارم به سه دوره تقسیم می‌شود:

۱. تقلید از آثار کیارستمی. پس از موفقیت‌های بی‌نظیر **زندگی و دیگر هیچ، زیر درختان زیتون** و به‌خصوص **طعم گیلاس**، فیلم ارزان و آسان ساختن و تقلید از کیارستمی نضج گرفت و اصلاً خود، بدل به یک جریان جدید در سینمای ایران شد. ذکر نام فیلم‌ها گویاتر است: هر دو ساخته‌ی **تیک تاک و کیسه برنج** (محمدعلی طالبی)، **آینه و بادکنک سفید** (هر دو ساخته‌ی جعفر پناهی)، **پدر** و **بچه‌های آسمان** (هر دو ساخته‌ی مجیدمجیدی)، **موشک کاغذی و درختجان** (هر دو ساخته‌ی فرهاد مهرانفر) **مردکوچک** (ابراهیم فروزش)، **ننه لالا و فرزندانش** (کامبوزیا پرتوی)، **مسافر جنوب** (پرویز شهبازی)، **ابر و آفتاب** (محمود کلاری)، **سیب** (سمیرا مخملباف)، **سفر** (علیرضا رییسیان)، **ابراهیم** (حمیدرضا محسنی) و... حاصل این نوع تلقی از سینماست که با نظر به حضور در جشنواره‌های خارجی به سرانجام رسیده‌اند.

۲. موج نو. هرچند با عدم حضور بهرام بیضایی،[19] ناصر تقوایی و مرحوم علی حاتمی[20] در این دوره موج نویی در سینمای ایران در کار نبود، اما حضور دو فیلم‌ساز آن‌سال‌ها مزید بر علت بود که با هفت فیلم به راه خود ادامه دادند و از فرازونشیب این مسیر گذشتند. **پری، لیلا و درخت گلابی** (از داریوش مهرجویی)، **تجارت، ضیافت، سلطان و مرسدس** (از مسعود کیمیایی). و البته آن سفر کرده امیر نادری که مهاجرت کرده بود!

۳. موج سوم. دوره‌ی چهارم از سخت‌ترین روزهای دوران کاری ابراهیم حاتمی‌کیا بود که با دو فیلم **بوی پیراهن یوسف** و **برج مینو** در جشنواره‌ی چهاردهم و **آژانس شیشه‌ای** درجشنواره‌ی شانزدهم حضور داشت. این سومین مرحله از حضور فیلم‌سازان موج سوم بود که با فراچنگ آوردن عناصر مهم و دخیل در سینما، به پالایش سینمای خود و کشف‌ها و تردیدها ادامه دادند. و این کشف و شهودها به مذاق برخی از مدیران خوش نیامد.[21]

رسول ملاقلی‌پور نیز که در این دوره سه فیلم ساخت در جشنواره‌ی چهاردهم مورد بی‌مهری شدید قرار گرفت. **سفر به چزابه** و **نجات یافتگان** کمال فیلم‌سازی ملاقلی‌پور به حساب می‌آیند؛ اما اولی در بدترین شرایطِ ممکن روی پرده رفت و دیگری دوسال بعد با تغییرنام به **تاآخرین نفس**، فقط یک هفته روی پرده بود! ملاقلی‌پور در یک حرکت اعتراض‌آمیز **کمکم کن** را در آخرین روزهای قبل از جشنواره‌ی شانزدهم ساخت که حاصل نوعی لجاجت با خود و دیگران است.[22]

دستاورد محسن مخملباف هم در این دوران سه فیلم **سلام سینما، نون و گلدون** و **گبه** بود[23] که در یکی قدرت، در دیگری نسبیتِ خشونت و مهرورزی و در مستندواره‌ی **گبه** نگاهی دوباره به سنت و عشق داشت. دو فیلم اول رابطه‌ی غیرمستقیمی با انقلاب داشتند[24] و فیلم سوم مانند **نوبت عاشقی** راه به مسیرهای خاص‌تر می‌برد.

حاتمی‌کیا، مخملباف و ملاقلی‌پور هر یک با دو فیلم در جشنواره‌ی چهاردهم حضور داشتند. علاوه بر آنان، **یک داستان واقعی** (بهترین فیلم ابوالفضل جلیلی) و **لیلی با من است** (بهترین فیلم کمال تبریزی) در جشنواره بودند که در حضور آنان، جوایز اصلی به **پدر** (مجید مجیدی) به عنوان بهترین فیلم، **خواهران غریب** (کیومرث پوراحمد) به عنوان بهترین کارگردان و **بازمانده** (سیف‌اله داد) برنده‌ی جایزه‌ی ویژه‌ی هیأت داوران، داده شد.[25]

جالب آنکه به تلافی بی‌مهری‌های پنج ساله‌ی دوم، در جشنواره‌ی شانزدهم از حاتمی‌کیا دلجویی شدا ضمن آنکه **اژانس شیشه‌ای**، نُه سیمرغ بلورین را به خود اختصاص داد، یک مرور بر آثار هم ترتیب داده شده بود که تمامی فیلم‌های حاتمی‌کیا را در آن جا داده بودند. (در جشنواره‌ی هفدهم، مرور بر آثار رسول ملاقلی‌پور، گنجانده شد.)

پس از تغییرات به‌وجود آمده در وزارت ارشاد در سال ۱۳۷۴، سیاست‌زدگی، مصدر غالب امور بود و لحن آشکار تبلیغاتی در فیلم‌ها (به عنوان مایه‌های مورد علاقه‌ی مدیران) آشکارا تشویق می‌شد. این تفکر با شعار «بهره‌گیری از سنت‌های ملی و مذهبی و میراث غنی فرهنگی کشور و اشاعه‌ی روحیه‌ی حماسی و مقاومت در برابر دشمنان»[۲۶] اعلام شد و به راهی رفت که در دوره‌ی موفق حمایت، هدایت، نظارت حاصلی جز شکست و فیلم عرفانی به بار نیاورده بود. دامن زدن به این مفاهیم کلی فقط به بُردِ بی‌هنران در تقسیم‌بندی خودی‌ها و غیرخودی‌ها انجامیده است؛ و جای خوشوقتی است که با تغییر مدیریت‌ها در ارشاد (در سال ۱۳۷۶) این بازی‌ها به پایان رسید و کارنامه‌ی مدیریت فعلی سینمای ایران را بایستی در دوره‌ی پنجم ارزیابی کرد.

■ نگاهی کلی به مجموعه‌ی موج سوم

تولید بیش از سی‌وپنج فیلم در طول یک دهه و نیم فعالیت در سینمای ایران، و تقسیم و تفکیک همین آثار به سه دوره‌ی مجزا، روشن و مستدل، به جریان موج سوم اصالت می‌دهد. از این‌جا و به خاطر ویژگی‌های مستقل و تداوم و استمرار مؤلفه‌هایی خاص در سینمای سه فیلم‌ساز یاد شده (که در آثار هیچ یک از فیلم‌سازان دیگر دیده نشده است) و شباهت و نزدیکی و قرابتشان، مجموعه‌ی آثار این سه فیلم‌ساز را حاصل یک جریان مشخص دیده‌ام؛ آثاری که دلالت بر رفتارشناسی یک نسل دارند و مسایل انقلاب را در خود پوشش داده‌اند. کشف حدود و امکانات زندگی در دنیای معاصر، کشف سینما، یقین و بعد بروز تردید و دودلی، کشف مفهوم عشق، و ارتباط معنوی از شاخصه‌های اصلی آثار فیلم‌سازان این موج، یعنی نسلی متأثر از رخدادهای اجتماعی بوده که تأثیرش را به سینما آورده است. آنان ابتدا تنها به قصد اثبات کارکردند، زیرا شرایط آسان‌تری برای ورود به سینما داشتند؛ هر سه از نهادهای انقلاب فیلم‌سازی را آغاز کردند و نقطه‌ی تلاقی‌شان جنگ به مفهوم دفاع از کیان و دفاع از ارزش‌های دینی، موجب شد که هویت خود را بازیابند. شارحان این جریان ابتدا درباره‌ی جنگ، آثار شورانگیزی ساختند که چهره‌ای حماسی و پیروزمندانه از جنگ ترسیم می‌کردند. چهار فیلم اول ملاقلی‌پور و سه فیلم اول حاتمی‌کیا و جنگ اعتقادی مخملباف در آثار اولیه‌اش که مبلّغ اخلاقیات مذهبی بود و نگاهی غیرمستقیم به جنگ و پشت جبهه داشت، اولین دوره‌ی حضور رسمی موج سوم را رقم زد؛ آثاری که ثبت قرین به حقیقتِ بخش مهمی از واقعیت‌های تاریخی در ایرانِ دوره‌ی هشت ساله‌ی جنگ تحمیلی است؛ آثاری متکی بر اعتقاد و تمایلات مشخص دینی که دلالتی آشکار بر روحیه‌ی عمومی این نسل و خصلت‌هایشان داشته است و تأمین کننده‌ی سندی معتبر از یک دوره‌ی خاص بوده و هست.

دوره‌ی دوم جایی دور از جبهه و جنگ و پس از پایان آن آغاز شد و بازگوکننده حقایقی از رفتار اجتماعی و سیاسی بود که بر از کف رفتن ارزش‌ها در جامعه‌ی شهری انگشت می‌گذاشت. آثار معترضی چون **عروسی خوبان**، **شب‌های زاینده رود** و **وصل نیکان** حاصل این دوره هستند که تنش‌های عقیدتی جامعه‌ی دودل و نابسامانی‌های نظام شهری را به رخ می‌کشند و یا خود را پیشاهنگ طرح معضلات اجتماعی معرفی می‌کنند (مانند **مجنون** و **پناهنده**).

شجاعت و شهامت این نسل در عبور از خط‌کشی‌ها و نقاط ممنوعه، حاشیه‌ی امنیتی برایشان به‌وجود آورد که هم توانستند خود را پیشتاز طرح مسایل خاصی معرفی کنند و هم، فیلم به فیلم از جنبه‌های سفارشی و تبلیغاتی آثارشان بکاهند و اساساً با پالودن سینمای خود آثار ماندگاری بیافرینند که ارتباط پویا و بی‌واسطه‌ای با آدم‌های دنیای پیرامون برقرار کند. از این‌جا بود که مخاطبشان روز به روز بیشتر شد و از دل همین جریان، مجموعه‌ی فیلم‌های پرفروشی بیرون آمد که هم به تنه‌ی سینمای ایران کمک رساندند و هم توانستند، هم‌چون فیلم‌های موج نو، در ارتقای سطح سلیقه‌ی مخاطب نقش بسزایی ایفا کند و حتماً بُردش بیش از آن دو جریان بود؛ زیرا زبان تفاهم و آشنایی را از طریق کیفیت و صداقت در بیان یافته بود و مانند فیلم‌های ذهنی، در خلأ باقی نمی‌ماند. نگاه کنیم که این سه تن چگونه در حافظه‌ی نسل جدید جایگاه ویژه‌ی خود را یافته‌اند.

نکته‌ی مهم و حساس، آن احساس وظیفه در عرصه‌ی جنگ و پس از جنگ در مقابل شرایط بود. هر سه فیلم‌سازِ این جریان به حکم وظیفه وارد این عرصه شدند، اما به شکلی کور و غیرواقع‌بینانه با

آن برخورد نکردند و وظیفه و حس مسؤولیت‌طلبی را در حیطه‌ی شعار و تبلیغات و سفارش ندیدند. (بسیارند فیلم‌سازانی که نابلدیشان را پشت احساس وظیفه پنهان می‌کنند و خود را مصداق واقعیت می‌پندارند و حتی از نشان دادن برخی چیزهای مذهبی در فیلم‌ها، به دنبال مقاصد دیگری هستند و هاله‌ای از تقدس به دور فیلم می‌پیچند.) سه فیلم‌ساز این جریان با گذر از حیطه‌ی شعار زدگی و با کنترل احساسات، به سلامت از مرز «فیلم‌سازان سیستم» عبور کردند و به هنرمندان سینمای ایران بدل گشتند.

آثار آنان برخلاف بخش‌های دیگر سینمای ایران که در غایت، خود را معطوف به پیامی خطی و اخلاقی می‌بینند، نبود. پیام‌های سرراستی نظیر تقبیح خارج رفتن، یا سرخوردگی از آن، تقبیح مثلاً آپارتمان‌نشینی، یا نمایش خلقیات خانوادگی، عروسی، طلاق، مواد مخدر و اخلاقیات آثار جنگیِ تبلیغاتی و خلاصه ماجراهایی از این دست، راهی به آثار موج سوم نداشتند. برای مثال مضامین دستمایه‌ی حاتمی‌کیا را که ارتباط ارگانیکی با مسایل این نسل داشته است و مؤثر در اخلاق و رفتار اجتماعی بوده و گشایش‌هایی را که به وجود آورده است، مرور می‌کنیم.

جست‌وجوی هویت و بازشناسی خود در جنگ در فیلم‌های اول که حتی به شکل مستقیم، دشمن را نشان نمی‌داد. در **مهاجر**، همه چیز برای نابودی دکل عراقی‌ها آماده است، اما قهرمان حاتمی‌کیا، صبر می‌کند تا عراقی از دکل پایین بیاید؛ عکس‌العمل در برابر جنگ شهرها و فرار مردم (در **وصل نیکان**) و ایستادگی قهرمان فیلم تا پایان؛ کشیدن اثرات جنگِ شیمیایی به کشوری که خود از صادرکنندگانش بود و محکوم کردن آن و حتی پرداختن به هم‌سنگری که قصد پناهندگی در کشوری غربی را داشت به عنوان بخشی از واقعیت‌های ملموس این نسل در **از کرخه تا راین**؛ بی‌قراری در برابر تجاوز صرب‌ها به مسلمانان بوسنی و همدردی با آن‌ها و نشانه‌های عشق زمینی در **خاکستر سبز**؛ بازگشت اسرا، بازگشت مهاجر جلای وطن کرده به وطن در **بوی پیراهن یوسف**؛ ترسیم عشق حقیقی و عشق مجازی در **برج مینو** و مجال بروز اندیشه‌ی ثبات و امنیت اجتماعی در **آژانس شیشه‌ای**؛ و از همه مهم‌تر، محور قراردادن شخصیتی که در تمام فیلم‌ها، نقش اصلی را به عهده داشته و حدیث مکرر سرگشتگی و شیفتگی این نسل که خارج از هیاهو و جنگ مادی در دل غوغاها، سیری در رسیدن به خود انسانی‌اش داشته است، از جمله ویژگی‌های آثار حاتمی‌کیاست که به هیچ‌وجه با بخش دیگر سینمای ایران قابل قیاس نیست.

قهرمان حاتمی کیا گوهر وجودش به معرفت و شناختی ممتاز از هستی رسیده است و به‌جز یک فیلم که عصبیت‌ها و پرخاشگری غیرعادی، اجازه‌ی پرداختن به آن مسایل را از کارگردان سلب کرد، در این فیلم‌ها، مسیری از تعالی را پیموده است. و این فقط نگاهی گذرا و یک خطی به فیلم‌های او در قیاس با فیلم‌های بخش هنگفت سینمای ایران بود که ارزش‌های آثار حاتمی‌کیا فراتر از این نگاه گذراست.

دو فیلم سفر به چزابه و نجات یافتگان و سه فیلم از کرخه تا راین، خاکستر سبز و بوی پیراهن یوسف، دوره‌ی دیگری از جریان مستمر موج سوم را رقم زدند که به گسیختگی ارتباط‌های معنوی اشاره دارند. سینماگران این نسل، دنیای آرمانی خود را مقابل واقعیت‌های جاری دیدند. این فیلم‌ها با نگاه به ساختار اجتماعی دوره‌ی جدید و تأثیرهای باقی‌مانده از دوران جنگ، حاصل کلنجارهای درونی فیلم‌ساز با تضادهای دنیای پیرامون‌اند که موضعی روشن برابر ریاکاری‌ها می‌گیرند و روحیه‌ای صادقانه در نمایش دودلی‌ها از خود نشان می‌دهند. در **آژانس شیشه‌ای** همه‌ی ماجرا به شکلی آشکار مقابل دید مردم اجرا می‌شود تا بی‌واسطه از دلِ تقسیم‌بندی‌ها و خط‌کشی‌های جدید، موقعیت قهرمان آرمان‌طلب در عصر حاضر دیده شود؛ هم‌چون **سفر به چزابه** که تلنگری در بازگشت به خویش و یادآوری گذشته بود، و آدم‌های فداکار آن دوره را تقدیس می‌کرد. جالب است که هر چه سیاستگذاری در میانه‌ی دوره‌ی چهارم برای فیلم‌سازان موج سوم مشکل‌آفرید، هر سه تن، راه رجعت به خویشتن در گذشته را پیش گرفتند. **برج مینو** و **سفر به چزابه** به یادمان روزهای جبهه و صمیمیت‌های سیال آن دوران پرداختند و مخملباف با **نون وگلدون** رجعت به خویش و ماجرای چریک و پاسبان را برگزید در حالی که اینک به جای حمله به پاسبان، راه مهرورزی را پیش گرفته بود.

برای سه فیلم‌ساز آغازگر این جریان، در دوره‌ی نامتعادل گذشته، سینما حکم نوعی تعادل را داشت؛ چون آمیخته به یقین و قطعیت بود، آمیخته به عشق و علاقه و دغدغه‌ی باورهای اعتقادی راسخ. حالا پس از یک دهه و اندی که ثبات و تعادلی برقرار شده، سینما به شغلی مخاطره‌آمیز بدل گشته است. شغلی با انتظارهای فراوان برای سه هنرمندی که رو در روی دو نسل ایستاده‌اند. باید دید که این جریان آیا می‌تواند در دوره‌ی بعد هم با همین قوّت به راه خود ادامه دهد؟ و آیا می‌تواند در هزارتوی سینما گم نشود؟ ❑

پی‌نوشت‌ها:

۱. پیش از این در این نوشته‌ها به موج سوم اشاره‌هایی کرده‌ام.
- «هنوز آن گونه خالی نیست این دل»، نقد **پناهنده**، **فیلم**، شهریورماه ۱۳۷۳، ش ۱۶۳.
- «جریان‌های سینمای ایران»، **دنیای تصویر**، مهرماه ۱۳۷۳، ش ۱۸.
- «اندوه دل نگفتم، الا یک از هزاران»، نقد **خاکستر سبز**، **دنیای تصویر**، آبان و آذر، ۱۳۷۳، ش ۱۹.
- سفر به ماورای، نقد **سفر به چزابه**، **فیلم**، مهرماه ۱۳۷۵، ش ۱۹۳.

۲. روزنامه‌ی **آیندگان**، ۲۶ خردادماه ۱۳۵۶. عناوین اغلب مقالاتی که با این شیوه به سینمای ایران می‌پردازند از این قرار است: «سینمای در حال احتضار»، «سینمای ایران می‌میرد»، «آخر خط» و...

۳. مرحوم رضا میرلوحی (۱۳۱۹ - ۱۳۶۳)، از فیلم‌سازان دهه‌ی پنجاه سینمای ایران بود. وی دو سه فیلم متفاوت ساخت که شکست تجاری آن فیلم‌ها، باعث شد به جناح بازاری و تجاری‌سازی روی آورد. بعدها پس از ساختن **اشباح** (۱۳۶۱) و پیش از مرگش، درباره‌ی آن دوران گفت: «اگر دیروز هم مثل امروز به این نتیجه می‌رسیدم که می‌توان از راه‌های دیگری غیر از ساختن فیلم‌فارسی هم شکم را سیر کرد، هرگز تن به ساختن آن فیلم‌های کذایی نمی‌دادم... طبق سفارش تهیه کننده‌ها، حتی از روی فیلم‌های آشغال ترکی هم فیلم می‌ساختم...» **فیلم**، آبان‌ماه ۱۳۶۳، ش ۱۸.

۴. دو فیلم دیگر بخش مسابقه **اشباح** (رضا میرلوحی) و **سفیر** (فریبرز صالح) بودند.

۵. تنها از **حاجی واشنگتن** پس از مرگ سازنده‌اش در سال ۱۳۷۷ رفع توقیف شد و مدت محدودی در چهار سینما به نمایش درآمد.

۶. «مصاحبه با سیدمحمد بهشتی»، **فیلم**، اردیبهشت‌ماه ۱۳۶۳، ش ۱۲.

۷. «مصاحبه با سیدمحمد بهشتی»، **فیلم**، خردادماه ۱۳۶۳، ش ۱۳.

۸. انوار در سال‌های قبل، گسترش سینمای ایران را جزو فعالیت‌های معاونت سینمایی برشمرده بود. تولید از سه فیلم در سال ۱۳۵۸، شش فیلم در سال ۱۳۵۹، ده فیلم در سال ۱۳۶۰، پنج فیلم در سال ۱۳۶۱ و هجده فیلم در سال ۱۳۶۲ به چهل‌وهشت فیلم در سال ۱۳۶۴ و پنجاه فیلم در سال ۱۳۶۷ رسیده بود و از سال ۱۳۶۵ حرکت به سوی ارتقای کیفی توامان با تولید شصت فیلم در سال، همواره در بیانیه‌های معاونت قرائت می‌شد.

۹. «مصاحبه با سیدمحمد بهشتی»، **فیلم**، بهمن‌ماه ۱۳۶۵، ش ۴۶.

۱۰. سخنان فخرالدین انوار در مراسم اختتامیه‌ی جشنواره‌ی هشتم (۱۳۶۸).

۱۱. البته سیاستگذاری پیش از این با تهیه‌ی **آن سوی مه** (به تهیه کنندگی بنیاد فارابی) قصد داشت آن را به عنوان الگو و مدل فیلم اسلامی جا بیندازد.

۱۲. البته می‌توانیم نمایش نابهنگام فیلم **ساز دهنی** (امیر نادری، ۱۳۵۲) در سال ۱۳۷۰ را هم به این مجموعه بیفزاییم.

۱۳. نکته‌ی قابل ذکر جنگ شهرها و موشکباران تهران، تعطیلی سینماها بود. سینماهای تهران به خاطر شدت گرفتن جنگ شهرها از اواخر اسفندماه ۱۳۶۶ تعطیل، و از ۲۳ اردیبهشت‌ماه ۱۳۶۷ پس از دو ماه تعطیلی مجدداً بازگشایی شدند.

۱۴. البته **از کوخه تا راین** هم در جشنواره‌ی یازدهم با بی‌اعتنایی روبه‌رو بود و در آخرین لحظه‌ها (به ادعای یکی از داوران آن دوره‌ی جشنواره) نجات یافت و به عنوان بهترین فیلم برگزیده شد.

۱۵. **فیلم**، تیرماه ۱۳۷۲، ش ۱۴۳.

۱۶. **فیلم**، آبان‌ماه ۱۳۷۴، ش ۱۸۰.

۱۷ و ۱۸. همان استثناهایند که اولی به خاطر محبوبیت تلویزیونی شخصیت‌هایش و دومی به خاطر برانگیختن حساسیت‌های مردمی، آثار پر مخاطبی از کار درآمدند.

۱۹. بیضایی در طول این دوره تنها یک فیلم، **برج مینو**، را تدوین کرد و دو فیلم‌نامه‌اش، یکی **روز واقعه** را شهرام اسدی ساخت و دیگری **آوازهای تنه آرسو** (که محل شک است و فیلم‌نامه به نام سازنده ثبت شده است) با عنوان **سایه به سایه** توسط علی ژکان ساخته شد، ولی خود مجال فیلم‌سازی نیافت.

۲۰. تنها فیلم و اثر نیمه کاره‌ی حاتمی در این دوره (به گفته‌ی عزت‌اله انتظامی) پنجاه دقیقه‌ی مفید از **جهان پهلوان تختی** بود که اجل مهلتش نداد. قدری از آن قسمت‌ها هم به شکل بسیاری بدی در فیلم بهروز افخمی با همان عنوان **جهان پهلوان تختی** (محصول ۱۳۷۷) استفاده شد. حاتمی چندین فیلم‌نامه از جمله **ملکه‌های برفی**، **محمد (ص) پیامبر خدا** و... آماده داشت اما هر بار که خواست کاری را شروع کند، مانعش شدند.

۲۱. ابراهیم حاتمی‌کیا را پس از **برج مینو** (در زمینه‌ی شایعات تخیلی که بر زبان‌ها افتاده بود) به معاونت فراخواندند، این واقعه در حافظه‌ی سینمای ایران و برای خود حاتمی‌کیا خاطره تلخی بود که به سکوتی دوساله انجامید.

۲۲. رسول ملاقلی پور نیز در این دوره یکی از بدترین سال‌های زندگی خود را گذرانده است. درگیری لفظی با حمید خاکبازان سدیر کل اداره‌ی نظارت و ارزشیابی (در دوره‌ی ضرغامی) تبعاتی برای وی به بار آورد که تشتت و نابسامانی **کمکم کن** از آن ناشی شده است.

۲۳. علاوه بر آن سه فیلم، مخملباف **سکوت** را در سال ۱۳۷۶ ساخت، اما آن را به جشنواره نداد و هنوز به نمایش عمومی درنیامده است، در حالی که تابستان ۱۹۹۸ در پاریس در چند سینما اکران شد. به همین دلیل **سکوت** را جزو فیلم‌های دوره‌ی اخیرش به حساب نیاورده‌ام.

۲۴. **نون و گلدون** به همین دلیل یک سال و اندی در محاق توقیف بود.

۲۵. ظاهراً مصطفی میرسلیم، وزیر وقت، برای اهدای جایزه‌ی بهترین فیلم به **گبه** با مخملباف تماس می‌گیرد که وی نمی‌پذیرد. بعداً این موضوع، از سوی مخملباف طرح و جنجالی در روزنامه‌ها بپا شد.

۲۶. بخشی از سخنرانی مصطفی میرسلیم در جشنواره‌ی فجر ۱۳۷۴.