

# کتاب موج نو

یا سینمای ایران چگونه دگرگون شد

احمد طالبی نژاد

بهمن فرمان آرا

مسعود کیمیاری

انوش عیاری

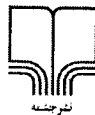
مهرجویی



# کتاب موج نو

یا سینمای ایران چگونه دگرگون شد

احمد طالبی نژاد



رده‌بندی نشر چشمه: هنر - سینما

کتاب موج نو  
یا سینمای ایران چگونه دگرگون شد  
احمد طالبی نژاد


ویراستار: محسن آرزم  
مدیر هنری: مجید عباسی  
همکاران تولید: نیکو مقدم، زینب حدیدی  
ناظران چاپ: امیرحسین نخجوانی، میثم باقری  
لیتوگرافی: باختر  
چاپ: دالاهو


تیراژ: ۵۰۰ نسخه  
چاپ اول: بهار ۱۳۹۸، تهران  
ناظر فنی چاپ: یوسف امیرکیان  
حق چاپ و انتشار محفوظ و مخصوص نشر چشمه است.  
هرگونه اقتباس و استفاده از این اثر، مشروط به دریافت اجازتی کتبی ناشر است.

شابک: ۹۷۸-۶۲۲-۰۱-۰۱۱۹-۲

دفتر مرکزی نشر چشمه: تهران، کارگر شمالی، تقاطع بزرگراه شهید گمنام، کوچه چهارم، پلاک ۲.  
تلفن: ۸۸۳۳۳۶۰۰ - کتابفروشی نشر چشمه ی کریم خان: تهران، خیابان کریم خان زنده، نیش میرزای  
شیرازی، شماره ۱۰۷. تلفن: ۸۸۹۰۷۷۶۶ - کتابفروشی نشر چشمه ی کورش: تهران، بزرگراه ستاری  
شمال، نیش خیابان پیامبر مرکزی، مجتمع تجاری کورش، طبقه پنجم، واحد ۴. تلفن: ۴۴۹۷۱۹۸۸ -  
کتابفروشی نشر چشمه ی آرن: تهران، شهرک قدس (غرب)، بلوار فرزادی، نرسیده به بزرگراه نیاپش، خیابان  
حافظی، نیش خیابان فخارمقدم، مجتمع تجاری آرن، طبقه ۲. تلفن: ۷۵۹۳۵۴۵۵ - کتابفروشی  
نشر چشمه ی ریزن: تهران، خیابان نیاوران (باهنر)، بعد از سراه یاسر (به سمت تجریش)، پلاک ۳۱۱. تلفن:  
۲۶۸۵۴۱۳۵ - کتابفروشی نشر چشمه ی بابل: بابل، خیابان شریعتی، روبه روی شیرینی سرای بابل. تلفن:  
۳۲۴۷۶۵۷۱ (۰۱۱) - کتابفروشی نشر چشمه ی کارگر: تهران، کارگر شمالی، تقاطع بزرگراه شهید  
گمنام، کوچه چهارم، پلاک ۲. - کتابفروشی نشر چشمه ی پریس: تهران، خیابان پاسداران، نیش گلستان  
یکم، مجتمع پریس، طبقه دوم. تلفن: ۹۱۰۰۱۲۵۸ - کتابفروشی نشر چشمه ی دلشدگان: مشهد، بلوار  
وکیل آباد، بین وکیل آباد ۱۸ و ۲۰ (بین هفت تیر و هنرستان)، پلاک ۳۸۶. تلفن: ۳۸۶۷۸۵۸۷ (۰۵۱) -  
کتابفروشی نشر چشمه ی آفتاب: اراک، خیابان شهید بهشتی، سراه ارامنه، خیابان شکری، پلاک ۶۷۸۴.  
تلفن: ۳۲۲۳۶۶۰۸ (۰۸۶)

[www.cheshmeh.ir](http://www.cheshmeh.ir)

 cheshmehpublication

 cheshmehpublication

بخش کتاب چشمه: تلفن: ۷۷۷۸۸۵۰۲

## فهرست

۷	پیش درآمد
۲۳	یک اتفاق ساده
۳۱	قدرت مادر نیت ماست
۳۵	اساس کار واقعیت بود
۵۱	ما گروه کوچکی بودیم
۶۱	گفت‌وگوی احمد طالبی نژاد، داریوش مهرجویی و اصغر فرهادی
۹۱	گفت‌وگوی احمد طالبی نژاد، پرویز شهبازی و بهمن فرمان‌آرا
۱۱۹	گفت‌وگوی احمد طالبی نژاد، کیانوش عیاری و شهرام مکرری
۱۳۵	نمایه‌ی آثار
۱۳۹	نمایه‌ی اشخاص

## پیش درآمد

رؤیای تولید فیلم سینمایی در ایران به عنوان کشوری آسیایی و مسلمان به همت آوانس اوهانیان (اوگانیانس) با دو فیلم آبی و رابی (۱۳۰۹) و حاجی آقا آکتور سینما (۱۳۱۲)، که به فاصله‌ی یک سال از یکدیگر ساخته شدند، تحقق پیدا کرد و از سال ۱۳۰۹ به این سو ما صنعت سینمای حرفه‌ای در حد و اندازه‌ی ایرانی داریم؛ صنعتی که در گیرودار حوادث سیاسی و اجتماعی کج‌دار و مریز راه خود را به سوی تعالی پیموده و می‌پیماید.

اما این سیر تحول بسیار کند و بطیء صورت گرفته و دلیلش هم کاملاً روشن است: سینمای ایران یکی از ارزان‌ترین تفریحات عامه‌ی مردم بود و از همان ابتدای شکل‌گیری، بایست با رقبای قدری از جمله سینمای آمریکا، اروپا و سینمای رؤیاپرداز هند، مصر و برخی کشورهای دیگر رودررو می‌شد. از سوی دیگر ادامه‌دهندگان راهی که اوهانیان در ایران و عبدالحسین سپنتا در هندوستان گشودند، از جنس روشنفکران و آگاهان جامعه نبودند و سینما را نه به عنوان یک هنر که به عنوان ابزاری برای سرگرمی مردم و کسب درآمد می‌نگریستند.

از اواخر دهه‌ی ۱۳۴۰ به دلایلی که برخی از آن‌ها در همین مجال مورد بحث قرار خواهد گرفت سینمای ایران وارد مرحله‌ی تازه‌ای شد که در تحلیل‌های کارشناسانه از آن به عنوان «موج نو» یاد خواهد شد. این که اطلاق اصطلاح «موج نو» به این تحول صرفاً شبیه‌سازی با اتفاق مهم و جریان‌سازی است که در سینمای فرانسه از اواخر دهه‌ی ۱۹۵۰ صورت گرفت یا دلایل دیگری دارد و آیا اساساً تحول سینمای ایران در مقطع مورد اشاره ویژگی‌های یک موج را دارد یا جریانی مستمر بود که همچنان پایدار مانده، بحثی است که امیدوارم در این کتاب فرصت تحلیل و ارزیابی آن پیش آید. در تاریخ سینمای اغلب کشورهایی که صنعت سینما در اندازه‌های حرفه‌ای دارند، جریان‌ها و خیزش‌هایی را می‌توان سراغ گرفت که اغلب هم ناشی از تحولات اجتماعی و سیاسی زمانه‌ی خود

بوده‌اند. از پیدایش سبک، یا بهتر بگوییم مکتب اکسپرسیونیسم، در سینمای آلمان گرفته که متأثر از سیطره‌ی فاشیسم و حکومت رایش بر این بخش از اروپا بود و موضوع و مضمون اغلب آثاری که در طی سال‌های رونق این جریان ساخته شدند نوعی وحشت و اضطراب درونی و بیرونی بود که مردم اروپا درش به سر می‌بردند، تا نهضت نئورئالیسم ایتالیا که رویکردی غم‌خوارانه به زندگی محرومان و تهی‌دستان جامعه داشت و گروهی از جوانان چپ ایتالیایی که در مدرسه‌ی تجربیات سینمایی ژم، که آن را پسر موسولینی دیکتاتور حاکم بر این کشور، برای تربیت فیلم‌سازان مطیع و مُبلِّغ نظام تأسیس و اداره می‌کرد، به راه افتاد. روبرتو روسلینی، ویتوریو دسیکا، چزاره زاواتینی، لوکینو ویسکوتی، فدریکو فلینی، پی‌یر پائولو پازولینی، پی‌یترو جرمی و... از جمله فارغ‌التحصیلان این مدرسه بودند که از اواخر جنگ دوم جهانی وارد عرصه‌ی فیلم‌سازی شدند و با آثار درخشان خود از جمله ژم، شهر بی دفاع، جاده، دزد دو چرخه و تعداد قابل توجهی اثر ماندگار طی نزدیک به یک دهه، یکی از تأثیرگذارترین جریان‌های فکری و ساختاری را در تاریخ سینمای جهان به راه انداختند.

پیدایش جریان موج نو در سینمای فرانسه که می‌توان آن را نوعی کودتای فرهنگی علیه نظام حاکم بر سینمای کهنه‌گرای این کشور و پیدایش جریانی تازه در هوای سنگین آن کشور تلقی کرد، نیز به مدد نویسندگان و منتقدان مجله‌ی سینمایی کایه دو سینما (دفترهای سینما) به راه افتاد. کسانی همچون ژان لوک گدار، فرانسوا تروفو، اریک رومر، ژاک ریوت و کلود شابرول با هدایت و نظارت آندره باژن، سردبیر کایه دو سینما، با خلق فیلم‌هایی همچون چهارصد ضربه (تروفو) از نفس افتاده (گدار) سرژ زیبا (کلود شابرول) و... که در فاصله‌ی سال‌های ۱۹۵۸ تا ۱۹۶۲ ساخته شدند، موج تازه‌ای در سینمای این کشور ایجاد کردند که به جریانی قوی و تأثیرگذار در دورانی از تاریخ سینمای جهان تبدیل شد. فصل مشترک تمامی این اتفاق‌ها کوشش برای رهایی از مناسبات، موضوع و فرم‌های تکراری و از نفس افتاده بود.

موج نویی‌های فرانسوی که اغلب جوانان با گرایش‌های سیاسی و ایدئولوژیک چپ بودند به این جهت که به قول خودشان «سینمای پدر بزرگ‌ها» دیگر نمی‌توانست پاسخ‌گوی نیازهای نسل جدید باشد، بیانیه‌ی معروف‌شان را صادر کردند و طی آن ضمن پذیرش برخی قواعد کلاسیک سینمای فرانسه، خواهان نقسی تازه در فضای سینمای این کشور شدند.

در مجموع فیلم‌هایی که این سینماگران معترض و نوجو ساختند بر این ایده استوار بودند که ارزش‌های سنتی را رها کرده، به اقتضانات زمانه توجه بیش‌تری نشان دهند. این ویژگی در سه فیلم مهم و کلیدی این جریان یعنی از نفس افتاده (ژان لوک گدار)، پسر عموها (کلود شابرول) و

هیروشیما عشق من (آلن رنه) به شکل بارزتری نمایان است. موفقیت این فیلم‌ها و سازندگان‌شان باعث ایجاد زمینه‌ای مناسب برای ورود نیروهای تازه‌نفس و خوش‌فکر به عرصه‌ی فیلم‌سازی این کشور شد. در ۱۹۵۹ بیست و چهار و در ۱۹۶۰ چهل و سه فیلم‌ساز جوان وارد این حرفه شدند. اصلی‌ترین دلیل توجه سرمایه‌گذاران به نسل جدید این بود که آثار آن‌ها با بودجه‌های اندک ساخته می‌شد، چون آن‌ها برای جذب مخاطب خود را مقید به استفاده از ستارگان محبوب نمی‌کردند و در بخش‌های فنی هم با ابزار کم‌تر و ساده‌تری کار می‌کردند. این گروه از فیلم‌سازان کوشیدند به جای ژان گابن پایه‌سن گذاشته که همچنان نقش جوان اول فیلم‌ها را بازی می‌کرد، از بازیگران جوان و کم‌تر شناخته‌شده‌ای که بعدها خود به ستارگان نام‌داری تبدیل شدند بهره بگیرند و به این ترتیب نخستین ستاره‌ی بزرگ سینمای موج نو یعنی ژان پل بلموندو با فیلم از نفس افتاده (گدار) متولد شد. روشن است که تحولاتی از این دست، با هر اسم و عنوانی، ابزار و اقتضانات خود را به همراه می‌آورد و موج نو سینمای فرانسه، نئورئالیسم ایتالیا و حتی جریان سینمای مستقل امریکا، که در دهه‌ی ۱۹۶۰ به همت کسانی همچون پیترباگدانوویچ، جان کاساوتیس و دیگران شکل گرفت، هم از نظر زیبایی‌شناسی و هم به لحاظ اجرایی، رویکردی متفاوت با سینمای معیار و متعارف داشته‌اند.

تحولی که سال ۱۳۴۸ در سینمای ایران اتفاق افتاد و بعدها به موج نو شهرت یافت از برخی جهات شباهت‌هایی با موج نو سینمای فرانسه دارد، اما به لحاظ ماهوی نزدیکی‌اش با نهضت نئورئالیسم سینمای ایتالیا بیش‌تر است. هر چند نفس این تحول باعث پیدایش شاخه‌ای در سینمای ایران شد که می‌توان با عناوینی همچون «سینمای هنری»، «سینمای اندیشمند»، «سینمای دیگر» و... از آن یاد کرد، اما پرسش این است که آیا این تحول به صورت ناگهانی و یک‌شبه اتفاق افتاد یا ناشی از مجموعه‌ی تحولات سیاسی و اجتماعی‌ای بود که پیش و پس از کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ علیه حکومت ملی دکتر محمد مصدق در جامعه صورت گرفت و برای نخستین بار در تاریخ پادشاه یک مملکت علیه دولت آن کشور کودتا کرد. هر چند اسناد و مدارک موجود نشان می‌دهد این اتفاق یک بازی سیاسی بود که قدرت‌های بزرگ برای نفوذ بیش‌تر در کشورهای وابسته به خود انجام دادند، اما تا جامعه‌ی ایران بر اثر فقدان امنیت و خستگی مردم به جایی برسد که پذیرای تحولی همچون کودتا شود نیز دوران پرتلاطمی را طی کرد. از آغاز جنگ جهانی دوم در ۱۹۴۵ که نیروهای متفقین به‌رغم اعلام بی‌طرفی دولت ایران وارد کشور ما شدند و سرتاسرش را به اشغال خود درآوردند تا دوازده سال بعد که با انجام کودتا سکوتی مرگ‌بار بر فضای جامعه حاکم شد، ایران دوره‌ی دشواری را از سر گذراند. طی این مدت، شهرهای اصلی - خاستگاه و پایگاه خردبورژوازی

و روشنفکران — پیوسته دستخوش تنش‌های سیاسی و اجتماعی بود. فضای عمومی جامعه به دلیل رشد قارچ‌گونه‌ی احزاب و دسته‌های سیاسی وابسته و مستقل فاقد ثبات و امنیت شده بود. گروه‌های سیاسی و در رأس آن‌ها حزب توده که خود را نماینده‌ی قشر کارگران و کشاورزان قلمداد می‌کرد اما زیر بیرق اتحاد جماهیر شوروی سینه می‌زد، با تبلیغات گسترده و شعار رسیدن به برابری و مساوات و ریشه‌کن کردن فقر و فاقه، انبوه جوانان را به کام تشکیلات خود می‌کشیدند و کوی و برزن از بام تا شام عرصه‌ی آورده‌های گروهی بود. از سوی دیگر انتشار تعداد قابل توجهی روزنامه و هفته‌نامه که برخی‌شان همچون باختر امروز به سردبیری دکتر حسین فاطمی، فعال‌ترین روزنامه‌نگار سیاسی و بعدها فعال‌ترین عضو دولت — وزیر خارجه‌ی کابینه‌ی دکتر مصدق و سخن‌گوی دولت —، حتی از پرخاش مستقیم به دربار فروگذار نمی‌کردند، به مرور نیاز به ثبات و امنیت را در ذهن آحاد مردم پرورش داد؛ تا حدی که می‌توان ادعا کرد سکوت و انفعال مردم در مقابل توطئه‌ی کودتا ناشی از همان نیاز درونی به امنیت و ثبات بود؛ چون مردم از بلواهای خیابانی و «مُرده باد، زنده باد»‌هایی که کوی و برزن را انباشته بود و حاصلی جز پرورش اضطراب در میان اقشار پایین‌دست و غیرسیاسی جامعه نداشتند، خسته شده بودند. کودتاگران نیز از همین موقعیت سوءاستفاده کرده، دولت ملی را ساقط و دولتی نظامی بر سر کار آوردند.

نخستین واکنش جامعه در قبال شرایط جدید غیرسیاسی شدن سریع جامعه و رهایی از تبعات این عارضه بود؛ نوعی دل‌زدگی از بازی‌های سیاسی و توجه به مقوله‌های غیرسیاسی. در چنین حال و هوایی، که مهدی اخوان ثالث در شعر جاودانه‌ی زمستان با مطلع سلامت را نمی‌خواهند پاسخ گفت... به خوبی تصویرش کرده؛ ادبیات غنایی، تئاتر، موسیقی و دوسه سال بعد سینما به عنوان اصلی‌ترین پناهگاه مردم به‌ویژه خُرده‌بورژوازی شهری در چنین هنگامه‌ای به شمار می‌آمدند. همه‌ی این رسانه‌ها اصلی‌ترین نقش‌شان، که هم از سوی حکومت تبلیغ می‌شد و هم به ناگزیر خواست مردم نیز بود، تغییر حال و هوای خشن جامعه به فضایی کم‌وبیش رمانتیک بود. مجموعه‌آثاری که به‌ویژه از سال ۱۳۳۲ تا اوایل دهه‌ی بعد در همه‌ی زمینه‌های فرهنگی و هنری تولید شدند گواهی بر این مدعا هستند. فصل مشترک همه‌ی این آثار ترویج رویزادگی و تبلیغ فرهنگ خوش‌باشی و زدودن خستگی روحی و روانی مردم بود. مثلاً در عرصه‌ی ادبیات کافی است به آثار غنایی محمد حجازی، علی دشتی، حسین قلی‌خان مستعان و... نگاه کنیم. موضوع و مضمون اغلب ترانه‌هایی هم که در این دوران توسط ترانه‌سرایان برجسته‌ای همچون رهی معیری، تورج نگهبان، بیژن ترقی، اسماعیل نواب صفا و... سروده شده حال و هوایی صرفاً غنایی داشتند و البته اغلب این آثار از نظر موسیقایی، به‌ویژه از جنبه‌ی خوانندگی، امروزه جزء نمونه‌های جاودان موسیقی ایرانی محسوب می‌شوند.

منظور من دوری تعمّدی از مضامین سیاسی و اجتماعی بود. این ویژگی تقریباً به همه‌ی



عرصه‌های هنری سرایت کرد و به‌ویژه در سینمای ایران که مرحله‌ی دوم حیاتش را از اواخر دهه‌ی ۱۳۲۰، با تقلید از فیلم‌های هندی و عربی و امریکایی آغاز کرد و با رویکرد خوش‌باشی به اصلی‌ترین محمل اشاعه‌ی این فرهنگ تبدیل شد. اما این آرامش پس از توفان نمی‌توانست برای مدتی طولانی ادامه پیدا کند. از اوایل دهه‌ی ۱۳۴۰ از یک سو پس از اشاعه‌ی نفوذ اقتصادی و به تبع آن نفوذ فرهنگی دنیای غرب و از سوی دیگر نیازهای نسل جدیدی که در کشور سر برآورده و در گیرودار این توسعه‌ی غیر معقول و کاریکاتوری دچار نوعی خودباختگی و سردرگمی شده بود و نمی‌توانست در جریان شتابنده‌ی تحولات اجتماعی و فرهنگی هویت واقعی پیدا کند. این سردرگمی و بی‌هویتی هم در سروشکل و لباس مردم و هم در سلیقه‌های هنری‌شان مشهود بود. بحران هویت باعث آشکار شدن ضعف‌های فرهنگی نظام سیاسی و فقدان چشم‌اندازی روشن برای آینده شد. از طرف دیگر گسترش صنایع کوچک و بزرگ — که اغلب هم موتازکننده بودند — در گوشه‌کنار مملکت، موقعیت‌های تازه‌ای را پدید آورد؛ به‌ویژه در مناطق نفت‌خیز جنوبی که از یک سو به دلیل حضور کارگزاران کمپانی‌های نفتی که با خود نمادهایی از فرهنگ مدرن از جمله سینما، ادبیات و دیگر عناصر مدرن و مؤثر در تغییر اخلاق اجتماعی را آورده بودند، و از دیگر سو زندگی حقیرانه‌ی کارگران بومی و چندملیتی، که به تضادهای اجتماعی موجود دامن می‌زد، نسل جدیدی از نویسندگان، شاعران و هنرمندان را پرورش داد که مضمون اصلی آثارشان توجه به مسائل اجتماعی و نگرش غم‌خوارانه به زندگی محرومان جامعه بود. این نسل البته توسط برخی روشنفکران و هنرمندان نسل پیشین که اتفاقاً خود مولود همان تب‌وتاب‌های سیاسی دهه‌های ۱۳۲۰ و ۱۳۳۰ بودند مورد حمایت و هدایت قرار گرفتند. کسانی همچون ابراهیم گلستان، صادق چوبک و جلال آل‌احمد، از جمله مقتداهای این نسل تازه بودند که در میان‌شان کسانی بعدها در صدر فهرست برگزیدگان هنر و ادبیات معاصر قرار گرفتند. نجف دریابندری، صفدر تقی‌زاده، احمد محمود، ناصر تقوایی، عدنان غریفی، منوچهر آتشی، صفدر تقی‌زاده و... از آن جمله‌اند. نتیجه‌ی کار و تلاش این گروه، ده‌ها قطعه شعر، داستان‌های کوتاه و بلند و ترجمه‌های درخشان از آثار برگزیده‌ی ادبیات معاصر جهان بود که ابتدا در مناطق جنوبی و سپس در نشریات و جُنگ‌های فرهنگی سراسر کشور به جریانی قدرتمند مقابل هنر و ادبیات فرمایشی و رسمی رایج تبدیل شد. ده‌ها جُنگ ادبی، که اغلب نیز به صورت غیرقانونی منتشر می‌شدند، نشریات ادبی، کتاب‌ها و دیگر محصولات فرهنگی که نقش برجسته‌ای در گسترش فرهنگ و هنر — گیریم صرفاً اجتماعی و انتقادی — میان نسل جوان کشور داشتند.

از سوی دیگر تأسیس «کانون فیلم ایران» در سال ۱۳۳۸، که در ۱۳۵۲ تبدیل به فیلمخانه‌ی ملی ایران به سرپرستی فرخ غفاری شد، نمایش آثار برگزیده و گاه غیر متعارف سینمای جهان را در دستور کار خود قرار داد و به این ترتیب جوانان تشنه‌ی سینمای فرهنگی توانستند با برخی آثار ارزشمند

سینمای جهان آشنا شوند. ترجمه‌ی آثار برگزیده‌ی ادبیات جهان و معرفی نویسندگان و شاعران مدرن، تأسیس تلویزیون به عنوان یک رسانه‌ی دولتی اما در عین حال مؤثر در تغییر سلیقه‌های عمومی مردم به‌ویژه سلیقه‌ی فرهنگی، شکل‌گیری جریان‌های نهان و آشکار سیاسی مخالف یا منتقد حکومت و عوامل دیگری از این دست فضای گورستانی جامعه را تکان داد و باعث تحول و تغییر تدریجی سلیقه و نیازهای جامعه شد. اگرچه مخاطب فیلم‌های تولیدشده در ایران، که به تعبیر زنده‌یاد دکتر هوشنگ کاووسی تنها چیزی که از «ایرانیت» در شان یافت می‌شد زبان فارسی بود و به همین دلیل اصطلاح «فیلمفارسی» را در موردشان به کار برد که تا امروز هم کارکرد مفهومی خود را حفظ کرده، اغلب قشرهای پایین جامعه بودند و مرفهین ترجیح می‌دادند نیازهای تفریحی خود را با دیدن فیلم‌های خارجی در سینماهای تروتمیزتر بالای شهر و همچنین تلویزیون، که در آغاز کالایی لوکس به شمار می‌آمد، برآورده کنند.

بنابراین زمینه‌های نوعی تحول یا تغییر در حال و هوای حاکم بر سینمای پوک و بی‌خاصیتی که تنها به کار پُر کردن اوقات فراغت مردم می‌آمد اما نقش مؤثری در تغییر نگرش‌های اخلاق و اجتماعی نداشت ایجاد شده بود. به یاد داشته باشیم درون‌مایه‌ی اغلب فیلم‌های عامه‌پسند، پرهیز دادن مردم از زیاده‌خواهی و قناعت به وضع موجود بود. نمونه‌ی بارز چنین گرایش‌هایی را در فیلم مهم گنج قارون که می‌توان آن را نماد کاملی از فیلمفارسی قلمداد کرد شاهد بود: مرد ثروتمندی به نام قارون، در اوج رفاه و تمول، به دلیل نداشتن زن و فرزند، تصمیم به خودکشی می‌گیرد ولی توسط جوانی به نام علی بی‌غم، کارگر ساده‌ی یک تعمیرگاه و دوستش — پیرمردی دست‌فروش و الکی خوش — نجات پیدا می‌کند. سپس دور از آن‌همه زرق و برق، با زندگی ساده‌ی علی و دوستش، حسن جفجغه، قاتی شده به رنگ آن‌ها در می‌آید. اما طی حوادثی مشخص می‌شود فرزند گم‌شده‌ی قارون همین علی بی‌غم است. این کل ماجرای مثلاً دراماتیک فیلم است. اما پیام فیلم برای مخاطبان ساده‌اندیش این بود که به داشته‌های خود قانع باشید و حسرت زندگی ثروتمندان را نخورید که آنان از شما بدبخت‌ترند و در حسرت چیزهای ساده می‌سوزند و می‌سازند. برای تبیین مفهومی فیلم در نقد ثروت و دفاع از سادگی و قناعت، باید به یکی از مهم‌ترین سکانس‌های فیلم اشاره کنم. شبی که علی و حسن ناچار می‌شوند در خانه‌ی قصر مانند قارون بیتوته کنند، هر چه می‌کنند، نمی‌توانند روی تخت خواب شیک و تشک و بالش پُر قوبه‌خوابند و سرانجام نیز ناچار روی زمین دراز می‌کشند؛ چون احساس نزدیکی بیش‌تری با جایگاه اصلی خود دارند. به عبارت دیگر آن‌چه در این فیلم و فیلم‌های دیگری با همین مضمون تبلیغ، یا به تعبیر دیگر به خورد مخاطب داده می‌شود، این است که «پای‌تان را از گلیم‌تان درازتر نکنید و به موقعیتی که درش قرار دارید قناعت کنید وگرنه مثل قارون احساس تنهایی و بی‌کسی می‌کنید و باید دست به خودکشی بزنید.» دیگر محصولات سینمایی آن

دوران هم چیزی جز معجون‌ی از عناصر دلخواه عامه‌ی مردم از جمله مقادیر معتابهی رقص، آواز، بزنبزن، همراه با داستان‌های به‌ظاهر سوزناک نبودند؛ نوعی معجون که جای کافه و کباب‌ها را برای اقشار کم‌بضاعت پُر می‌کردند.

پیدایش جریان موج نودر سینمای ما محصول چنین شرایطی بود. جالب این‌که پیش از به‌راه افتادن این موج، کوشش‌هایی از سوی برخی سینماگران راستین و فرهیخته برای ایجاد مسیری تازه در صنعت سینمای ایران صورت گرفته بود، اما هیچ‌یک از این کوشش‌ها توأم با موفقیت و ایجاد جریان نشدند. کسانی همچون فرخ غفاری، که درس خوانده‌ی سینما در فرانسه بود، با دو فیلم جنوب شهر و شب قوزی، ابراهیم گلستان نویسنده و مستندساز با فیلم جاودانه‌ی خشت و آینه، فریدون رهنما، نظریه‌پرداز سینما و شاعر، با فیلم سیاوش در تخت جمشید و داوود ملاپور با فیلم شوهر آهوخانم، که از زمانی به همین نام نوشته‌ی علی محمد افغانی اقتباس شده بود، از جمله‌ی سینماگرانی بودند که با رویکردی ساختارشکنانه در موضوع، مضمون و پرداخت تلاش کردند دیواره‌ی مانداب فیلمفارسی را بشکنند، اما به‌رغم ارزش‌هایی که این آثار از آن برخوردار بودند، مورد توجه عامه‌ی مخاطبان قرار نگرفتند و تبدیل به جریان نشدند. در سال ۱۳۴۸، به صورت هم‌زمان و البته بدون برنامه‌ریزی قبلی، اتفاق خجسته‌ای در سینمای ایران افتاد: مسعود کیمیایی، فیلم‌ساز جوانی که از عشاق سینمای کلاسیک امریکا بود و کار عملی سینما را با دستگیری ساموئل خاچیکیان آغاز کرده و در یک فیلم نیمه‌امریکایی به نام قهرمانان ساخته‌ی ژان نگولسکو نیز دستگیری کرده بود و یک فیلم شبه‌روشنفکرانه به نام بیگانه بی‌آرامی هم به عنوان کارگردان در کارنامه‌ی خود داشت، با دست‌مایه قرار دادن داستانی با مضمون غیرت و تعصب و البته دیگر عناصر فرهنگ ایرانی از جمله انتقام گرفتن و نادیده گرفتن نهادهای مدنی از سر غیرت با تأثیرپذیری آشکار از سینمای وسترن به‌ویژه فیلم نوادا اسمیت ساخته‌ی سال ۱۹۶۶ هنری هاتاوی که آن هم مضمونش یک انتقام‌گیری شخصی بود، فیلم قیصر را ساخت که به‌رغم بهره گرفتن از عوامل سینمای عامه‌پسند از جمله بازیگران سرشناسی مثل بهروز وثوقی و پوری بنایی، رقص و آواز، دعا در کافه و بزنبزن، که از عناصر طلایی فیلمفارسی بودند، تفاوتی ماهوی با ساختار سنتی فیلمفارسی داشت.

اگر ساختار فیلم‌هایی همچون گنج قارون با این فرمول کلاسیک شکل می‌گرفت که «وضعیت موجود = بروز بحران = مقابله‌ی قهرمان با بحران = برقراری وضعیت موجود جدید»، قیصر با ساختار تراژیک، که در آن قهرمان آگاهانه به پیشواز مرگ می‌رود تا الگویی باشد برای دیگران، شکل گرفته بود. بروز بحران (خواهر جوان قیصر و فرمان به دلیل تجاوز دوستان و هم‌محلّه‌های برادرانش، خودکشی می‌کند) مقابله‌ی قهرمان با بحران (قیصر که برای کار به مناطق جنوبی کشور رفته از سفر برمی‌گردد و با فاجعه‌ی مرگ خواهر و برادر بزرگش، فرمان که در دفاع از ناموس به

دست همان بچه محل های متجاوز کشته شده) روبه رو می شود و تصمیم می گیرد به جای رجوع به نهادهای ذی ربط، خود دست به کار شود و انتقام بگیرد. بروز فاجعه: قیصر یکی یکی متجاوزان را از پا درمی آورد و خود نیز با شلیک تیر مأموران در یک ایستگاه مترو که ی قطار از پا درمی آید. به این ترتیب برای نخستین بار عامه ی مردم با فیلمی روبه رو شدند که پایانش خوش نبود و با شادی و امید از سالن سینما خارج نمی شدند. مرگ قهرمان به ویژه اگر مدافع حق بوده باشد البته در فرهنگ عمومی مردم ایران ریشه ای دیرینه دارد. از شهادت امام سوم شیعیان در جدال با لشکر شمر و یزید گرفته تا دیگر قهرمانان دینی و ملی مادر طول تاریخ پُرفراز و نشیب مان.

اما در سینمای ایران رسم نبود که مخاطب با بغض از سالن سینما خارج شود. از سوی دیگر قهرمان اصلی فیلم (با بازی درخشان بهروز وثوقی که پیش از قیصر در چندین فیلم تجاری هم بازی کرده بود) در طول فیلم نه می رقصید و نه آواز می خواند و نه اصلاً شباهتی با دیگر قهرمانان فیلمفارسی داشت. به همین دلایل کارشناسان آن روزها پیش بینی کرده بودند که این فیلم در اکران عمومی مورد استقبال قرار نخواهد گرفت و البته پیش بینی شان هم ابتدا به ساکن درست از کار درآمد و در هفته ی نخست فیلم مورد استقبال قرار نگرفت و با واکنش منفی عوام الناس هم روبه رو شد، تا این که به مرور ورق برگشت و مردم، به ویژه محرومان جامعه، برای دیدن فیلمی که قهرمانش آدمی بود از جنس خودشان و برآوردن دق دلی های شان، به سالن های سینما هجوم آوردند و به این ترتیب، قیصر به پدیده ای نادر در سینمای ایران تبدیل شد؛ چرا که علاوه بر عامه ی مردم برخی نخبه گرایان و روشنفکران جامعه نیز به دفاع از آن برخاستند. از جمله پرویز دوابی، منتقد سرشناس و تأثیرگذار، و ابراهیم گلستان، سینماگر نخبه گرا و البته از آن سو کسی همچون دکتر هوشنگ کاووسی هم به مقابله با این فیلم برخاست و قیصر را هم شکل دیگری از فیلمفارسی قلمداد کرد و به این ترتیب، جدالی قلمی بین افراد یادشده در نفی و اثبات فیلم قیصر به راه افتاد.

مشکل کاووسی با فیلم ساختاری و شکلی نبود، این بود که چرا قیصر به جای رجوع به کلاتری و نهادهای قانونی، خود دست به چاقو می شود و البته از منظر جامعه شناسی حق هم با او بود؛ چون این وظیفه ی نهادهای انتظامی است که خلاف کاران را دستگیر و سپس محاکمه کنند. اما، به قول کیمیایی در گفت و گویی دوستانه با نگارنده در سال ها پیش، اگر او می رفت کلاتری که قیصر نبود! البته اشاره به یکی دو نکته ی فنی از جمله این که چرا در فضای حمام فیلم، هیچ بخاری دیده نمی شود و بهانه های بنی اسرائیلی دیگر هم از جمله ایرادهای دکتر کاووسی به این فیلم بود. اما از آن سو هم گلستان و هم دوابی، از جسارت کیمیایی جوان در شکستن برخی قواعد حاکم بر فیلمفارسی و به کارگیری عناصر متروک مانده در سینمای آن روزگار ستایش کردند؛ به ویژه دوابی که به مقابله با مخالفان فیلم برخاست و برابرشان سینه سپر کرد.

درعین حال مخاطب با این فیلم متوجه شد علاوه بر داستان و بازی و دیگر عناصر عامه‌پسند، عوامل جنبی هم گاه می‌توانند به شدت تأثیرگذار باشند. از جمله موسیقی متن اختصاصی قیصر که ساخته‌ی دوست و هم‌محل‌کیمیایی اسفندیار منفردزاده بود و در پی موفقیت‌های فیلم برای نخستین بار صفحه‌ی ۴۵ دور آن به بازار آمد و با استقبال کم‌نظیر مخاطبان روبه‌رو شد. این موسیقی مایه‌ی اصلی‌اش از موسیقی زورخانه‌ای (ضرب و سنج) و موسیقی تعزیه گرفته شده بود و لحنی حماسی و برانگیزاننده داشت. تا پیش از آن تنها یکی دوبار برای فیلم‌ها موسیقی اختصاصی ساخته شده بود و در دیگر موارد یا از موسیقی فیلم‌های خارجی استفاده می‌شد یا از موسیقی ملودیک ایران. اما منفردزاده با استفاده از عناصری که ذکرشان رفت، توانست حسی‌ترین و تصویری‌ترین موسیقی را برای این فیلم و چند فیلم بعدی کیمیایی بسازد. او درک غریبی از موسیقی فیلم داشت و به گمان من این ویژگی از عشق دیرین او به سینمای وسترن ناشی می‌شد و عجیب این‌که او پیش از این رویکرد، سازنده‌ی موسیقی مجلسی و ترانه بود. به عنوان نمونه باید به چند ترانه که برای ایرج، خواننده‌ی خوش‌صدای آن روزگار، در رادیو ساخت اشاره کرد: از جمله ترانه‌ی شادی با این مطلع به برم رقصان بینم با شادی لاله‌ی صحرا را ها... شده چوپانی کارم، به بیابان رو آرم، به کنار گله‌ی خود لب بر لب نی بگذارم...، طراحی تیتراژ و آفیش فیلم (کار عباس کیارستمی) نیز در نوع خود از بداعتی درخور توجه برخوردار بود. یکی از دو پوستر فیلم تصویر یک کلاه‌شاپورا نشان می‌داد که دشنه‌ای در آن فرو رفته بود که بیانگر درون‌مایه‌ی اصلی فیلم یعنی مردی و مردانگی و غیرت و ناموس‌پرستی به شیوه‌ی سنتی است. تیتراژ فیلم هم نماهای بسته‌ای از برو بازوی مردانی است که گویی در گود زورخانه در حال ورزش باستانی‌اند و روی نیم‌ته‌ی لخت آن‌ها تصاویری از شاهنامه به صورت خال‌کوبی نقش بسته است. گریم و دیگر جوهی که معمولاً در سینمای عامه‌پسند ایران جدی گرفته نمی‌شد، با این فیلم توسط مخاطبان نخبه و عادی به رسمیت شناخته شد.

همه‌ی این بحث‌ها در گسیل دادن سیل خروشان مردمی که از بام تا شام سالن‌های سینماهای نمایش‌دهنده‌ی این فیلم را پر و خالی می‌کردند بی‌تأثیر نبود، حالا دیگر همگان می‌دانند کیمیایی خود از لایه‌های زیرین جامعه‌ی شهری برخاسته و سینما را نیز از خود سینما آموخته است. «ما سینما را با خود سینما یاد گرفتیم. در سفره‌ای که نسل ما دورش نشست، از تلویزیون و ویدیو خبری نبود. سینما بود و بس. و ما آن را بلعیدیم؛ درست مثل یک گرسنه که سفره‌ای رنگین جلوش پهن شود.» یعنی نوعی آموزش غریزی که از نیاز انسان به بودن و تداوم ناشی می‌شود. مثل آموختن شنا در حوض‌های کوچک یا رودخانه‌ها، بدون مربی و با غوطه خوردن و کله‌پاشدن‌های مداوم برای نجات خود و یادگیری شنا. این جور آموزش‌های بی‌معلم، جزء ذات زندگی می‌شود و این جوری بود که سینما هم جزء ذات زندگی کیمیایی شد. به هر روی قیصر پس از تمرین ناموفق بیگانه‌بیا، فیلمی است که همه‌چیزش

از زندگی شخصی سازنده‌اش ناشی شده است؛ از موضوع گرفته تا شیوهی روایتش. روایتی جذاب، سراسر است، گرم، پُر تحرک و سرشار از عواطف به همان شیوه‌ای که او و دوستانش در کودکی و نوجوانی داستان فیلم‌های خارجی را برای هم تعریف می‌کردند. «از سروته پول نان و گوشت و سبزی‌ای که باید برای خانه می‌خریدیم می‌زدیم، آن قدری جمع می‌شد که یک نفرمان بتواند فیلم را ببیند. او موظف بود فیلم را به‌دقت و گاه در طی چند ساعت برای دیگران تعریف کند. نقطه‌ای جا نمی‌افتاد. جوری تعریف می‌شد که وقتی جلوسینما زیر بلندگوی خرخری سردر آن جمع می‌شدیم، از صدای فیلم تشخیص می‌دادیم که این کجای فیلم است. اصلاً هم اشتباه نمی‌کردیم. فیلم را می‌شنیدیم و در ذهن مان تصویرش را می‌ساختیم. هفته‌ی بعد، نوبت نفر بعدی بود که برود فیلم را ببیند و برای دیگران تعریف کند. فرقی هم نمی‌کرد چه فیلمی. سلیقه‌ی سینمایی ما را مدیر سینمای رامسر، که نزدیک‌ترین سینما به محل ما بود، و مدیران سینماهای خیابان لاله‌زار تعیین می‌کردند.» این بازی عاشقانه بعدها چیزهایی را در ذهن فیلم‌ساز خودآموخته‌ای مثل کیمیایی و امثال او به وجود آورد که پشتوانه‌ای شد برای روایت‌های سینمایی‌اش. کیمیایی هنوز هم وقتی داستان فیلمی را تعریف می‌کند روایتش چنان دقیق، ظریف و جذاب است که شنونده را — هر که باشد با هر میزان بضاعت فکری — ناخودآگاه شیفته‌ی آن فیلم می‌کند. قیصر محصول چنین تجربه‌ها و ذهن و تخیلی است. یک داستان اخلاقی که پرداخت نو و جسورانه‌ای دارد. انگار تمامی آموخته‌های سازنده‌اش از سینما، به‌ویژه از دو ژانر وسترن و نوآر، تبدیل به عصاره‌ای شده که طعم مطبوع و لذت‌بخشی هم دارد. این جا دیگر از ماجرای عشق پسر فقیر به دختر پول‌دار، بر خورد یک روستایی ساده‌دل با خشونت‌های شهری، توطئه‌های خانوادگی برای تصاحب مال و اموال یکدیگر که از موضوع‌های طلایی فیلمفارسی در آن روزگار بودند، خبری نیست. جای آن عناصر را موضوعی تازه گرفت که بعدها خود تبدیل به عنصر طلایی تازه‌ای شد؛ انتقام شخصی و دور زدن نهادهای قانونی ناکارآمد که پس از قیصر و حتی تا به امروز هم یکی از موضوع‌های مطلوب تماشاگران عادی سینما باقی مانده است. به این ترتیب، قیصر به نقطه‌ی عطفی مهم در تاریخ سینمای ایران تبدیل شد؛ جایگاهی که تا امروز هم حفظ شده است.

گاونیز دومین ساخته‌ی خالقش، داریوش مهرجویی، پس از فیلم پلیسی-جاسوسی و شبه‌امریکایی الماس ۳۳ بود که مهرجویی جوان پس از بازگشت از امریکا صرفاً برای نفوذ در چرخه‌ی بسته‌ی تولید فیلم در سینمای ایران آن را کارگردانی کرد و واجد هیچ نکته یا ارزشی در کارنامه‌ی او نیست؛ مگر این که او را از ورود به آن چرخه‌ی معیوب ناامید کند و وادار کند به جست‌وجو برای یافتن و ادامه دادن مسیری تازه. مسیری که با فیلم غیرمتعارف گاو آغاز شد نوعی سینمای اجتماعی بود که ردپای نئورئالیسم و درعین حال سینمای روشنفکرانه‌ی ایتالیا به شکل

بازری در آن به چشم می‌آید. از موضوع اجتماعی به‌ویژه زندگی روستاییان که جزء محروم‌ترین اقشار جامعه محسوب می‌شوند تا بهره‌گیری از بازیگران تئاتری به جای ستارگان سرشناس سینما و البته کنار این‌ها مقدار معتناهی فهم و درک درست از زندگی و مناسبات اجتماعی و حتی سیاسی، همراه با لایه‌ای از نگرش فلسفی که رشته‌ی اصلی تحصیلی داریوش مهرجویی بوده است، این فیلم را در جایگاه یکی از متفکرانه‌ترین آثار سینمای ایران قرار داده است. مرگ مشکوک گاویک روستایی به نام مش حسن باعث ایجاد بحرانی روحی و هویتی در او شده و مش حسن به مرور خود را در قالب گاوش می‌یابد. نوعی استحاله یا تناسخ که صبغه‌ای فلسفی و حتی عارفانه دارد و در عین حال از نگاه نویسنده‌ی اصلی داستان، یعنی دکتر غلامحسین ساعدی، که می‌دانیم به رئالیسم سوسیالیستی گرایش داشت نیز بی‌بهره نبود؛ جایی که در این فلسفه‌ی ایدئولوژیک بر یکی شدن انسان با ابزار کارش تأکید می‌شود. این مضمون کم‌ویش ساده‌نما اما پیچیده، گاو را به اثری با عمق و معنایی فراتر از درک عامه‌ی مردم، که مشتریان اصلی فیلمفارسی بودند، تبدیل کرد.

فیلم‌نامه‌ی فیلم از مجموعه‌داستانی با نام عزاداران بیل، اثر دکتر غلامحسین ساعدی پزشک و نویسنده‌ی سوسیالیست ایران، و با همکاری خود او نوشته شد که این همکاری در فیلم دایره‌ی مینا که براساس داستان آشغال‌دونی ساعدی ساخته شد و همچنین فیلم‌نامه‌ی ساخته‌نشده‌ی مولوس کوربوس، کار مشترک این دو در سال‌های نخست انقلاب، وقتی ساکن فرانسه بودند نوشته شد، ادامه یافت. فیلم گاو با سرمایه‌ی وزارت فرهنگ و هنر وقت ساخته شد اما امکان نمایش عمومی پیدا نکرد چون مقامات مسئول آن را مغایر با پیشرفت‌های ایران پس از انجام اصطلاح انقلاب سفید شاه و مردم و نادیده گرفتن پیشرفت‌های چشم‌گیر ایران در پرتو رهبری شاه قلمداد کردند. اما پس از آن که این فیلم در چند جشنواره‌ی معتبر خارجی شرکت کرد و حتی در جشنواره‌ی سینمایی شیکاگو موفق به دریافت جایزه‌ی بهترین بازیگر مرد برای عزت‌الله انتظامی شد، با اضافه کردن یک نوشتار به اول فیلم مبنی بر این که ماجراهای فیلم در سال‌های پیش از انقلاب سفید شاه و مردم اتفاق افتاده، امکان نمایش محدود و معدود در ایران را پیدا کرد و البته همچنان جزء بهترین‌های سینمای ایران از سوی منتقدان و نخبگان تا به امروز به حساب می‌آید.

ناصر تقوایی که او نیز سینما را با فیلم دیدن و خواندن درباره‌ی سینما آموخته، جزء معدود داستان‌نویسان جنوبی و به زعم برخی نخستین نویسنده‌ی داستان‌های کارگری در ایران به شمار می‌آید، پیش از آن که به طور عملی وارد عرصه‌ی سینما شود علاوه بر این که یک فیلم‌بین حرفه‌ای بود دستی هم در ادبیات داشت. کار سینمایی‌اش را با دستیار ابراهیم گلستان آغاز کرد. آرامش در حضور دیگران از دیگر فیلم‌های آغازگر جریان موج نو، نخستین ساخته‌ی بلند تقوایی، پس از پنج سال کار مداوم در زمینه‌ی مستندسازی برای تلویزیون بود و سرمایه‌ی اندک تولید فیلم آرامش

در حضور دیگران را هم تلویزیون در اختیار تقوایی گذاشت. این فیلم حاصل نوعی نگاه به سینما بود که ریشه در ادبیات داشت. نه فقط به این دلیل که فیلم‌نامه‌ی این فیلم هم براساس داستانی از دکتر ساعدی از مجموعه‌ی واهمه‌های بی‌نام‌ونشان نوشته شده و برخی چهره‌های نام‌دار ادبیات - منوچهر آتشی، محمدعلی سپانلو، پرتونوری علا - از بازیگران اصلی‌اش بودند، بلکه به این دلیل که خود تقوایی نیز با ادبیات اجتماعی ایران و جهان آشنا بود و همین‌گویی از جمله نویسندگان محبوبش به شمار می‌آمد و کلاً ادبیات اجتماعی را دوست داشت؛ ادبیاتی که ضمن بهره‌گیری از تمامی سنت‌های داستان‌نویسی کلاسیک و آوانگارد اروپایی و امریکایی کوشید به قالب‌های تازه‌ای دست یابد و به همین دلیل محصولش بیش‌تر داستان کوتاه است تا رمان بلند. داستان کوتاه همه‌ی یک زندگی را در بر نمی‌گیرد و برشی است از یک پیکره که همچون تکه‌ای از یک عنصر در برگیرنده‌ی ویژگی‌های آن عنصر نیز هست. داستان کوتاه ساعدی نیز از این ویژگی برخوردار بود. برشی از زندگی آشفته‌ی یک سرهنگ امنیتی بازنشسته به عنوان نمادی از یک قدرت روبه‌زوال که خود قربانی نظامی می‌شود که زیر سر نیزه بر جامعه حاکم کرده است. سرهنگ که اینک به اتفاق همسر نسبتاً جوانش ساکن شهرستان است و مرغ‌داری می‌کند، برای سفری تفریحی به تهران برمی‌گردد و به منزلش می‌رود که حالا در اختیار دو دختر جوان اوست؛ دخترانی که همه‌ی ضوابط اخلاق مدنظر پدر را زیر پا گذاشته‌اند و در نوعی فساد اخلاقی دست‌وپا می‌زنند. هر چند فیلم از نظر ساخت و پرداخت خام‌دستی‌هایی دارد که باید آن را به حساب کار اول سازنده‌اش گذاشت اما از نظر مضمونی می‌تواند یکی از مصادیق فیلم سیاسی باشد.

تقوایی در گفت‌وگویی بلند با نگارنده که در کتابی با نام به روایت ناصر تقوایی<sup>۱</sup> منتشر شده، از ناموفق بودن فیلمش در ایجاد جریانی دیگر در کنار موج قیصریسم یاد می‌کند و دلیلش را توقیف فیلم و عدم‌نمایش به‌هنگام آن در دوران تحولات سینمای ایران در واپسین سال‌های دهه‌ی ۱۳۴۰ می‌داند. این سخن پُربُری‌راه نیست چون سینمای ایران هم با در محاق افتادن دو فیلم گاو و آرامش در حضور دیگران، این فرصت تاریخی را از دست داد که این دو فیلم هم مسیر طبیعی خود را طی کنند. در آن صورت شاید از یکه‌تازی فیلم‌های لمپنی کاسته می‌شد. هر چند با توجه به تفاوت لحن این دو فیلم با قیصر و مغایرت ماهوی موضوع و ساخت و پرداخت آن‌ها با تمایلات تماشاگران آن روزگار نمی‌شد انتظار داشت رقیبی سرسخت برای قیصر باشند؛ چون قیصر، چنان که ذکر شد، به‌رغم برخی تفاوت‌هایش با فیلم‌فارسی، از بیخ‌وبین مغایرتی با عادات‌های مخاطبان عادی نداشت و همچنان فیلم «قهرمان‌دار» بود. اما در گاو و آرامش در حضور دیگران قهرمان به مفهوم



عامه‌پسندانه‌اش وجود نداشت. قهرمان فیلم گاویک روستایی میان‌سال بود که در مرگ ناگهانی گاوش سوگوار می‌شود و قهرمان آرامش در حضور دیگران یک پیرمرد پیزوری الکلی که دچار زوالی همه‌جانبه است. چنین قهرمانانی طبعاً نمی‌توانستند پرچمدار نیازهای نسل عصیان‌زده‌ی دهه‌ی ۱۳۴۰ باشند؛ نسلی که از پس یک دهه سکوت و سکون سر برآورده و به کمک امکانات مدرن در معرض تحولات جهانی قرار گرفته است.

یادمان باشد که در آن روزگار جهان عرصه و جولانگاه گروه‌های تندرو در همه‌ی زمینه‌ها از موسیقی، تئاتر، سینما و دیگر مظاهر فرهنگی گرفته تا سیاست بود و جوانان ایرانی هم این امکان را کم‌وبیش داشتند تا از طریق صفحه‌ی گرامافون و نوارهای ریلی ضبط‌صوت شنونده‌ی موسیقی پُرشور گروه‌های راک و پاپ و جَز باشند که نماد شورشگری علیه عناصر سنتی محسوب می‌شدند. قیصر به لحاظ موضوعی این قدرت را داشت تا نماد این عصیان بگوییم کور یا هیچ‌انگارانه باشد. و باز یادمان نرود که در آن روزگار جهان از نظر فلسفی نیز دچار نوعی هیچ‌انگاری بود. جوانان معترض در هیئت هیپی‌ها، تمامی مظاهر مدنیت را به سخره می‌گرفتند و خودکشی به عنوان نمادی از قدرت انسان مقابل جبر زندگی، به امری کم‌وبیش رایج تبدیل شده بود. در نظر داشته باشیم که عصیان قیصر در آن شرایط هم نوعی خودکشی تراژیک محسوب می‌شد؛ با این تفاوت که این خودکشی با هدفی مقدس همراه بود. همان شیوه‌ای که امروزه در عرصه‌ی منازعات سیاسی و اجتماعی، از آن با عنوان «انتحار» تعبیر می‌شود؛ یعنی خودکشی به خاطر عقیده.

اما دو فیلم گاو و آرامش در حضور دیگران، یک ویژگی مشترک دیگر هم داشتند و آن پشتوانه‌ی ادبی‌شان بود؛ آن هم ادبیات اجتماعی ایران در آن سال‌ها که ساعدی خود یکی از پدیدآورندگان و اشاعه‌دهندگانش به حساب می‌آید. بنابراین، این دو فیلم اگر نمی‌توانستند انبوه مخاطب را جلب سالن‌های سینما کنند؛ می‌توانستند شاخه‌ی فرهنگی موج نورا که بعدها با آثاری از سهراب شهیدثالث، پرویز کیمیایی، بهرام بیضایی، آربی آوانسیان، علی حاتمی و... نقش برجسته‌ای در دگردیسی‌های سینمای ما داشتند، تنومندتر و بارورتر کنند. در واقع سینمای تألیفی و به تعبیر جمشید اکرمی، منتقد سرشناس آن روزها، «سینمای دیگر» با دو فیلم یادشده که ادامه‌ی تلاش‌های گلستان و غفاری بود شکل گرفت. این شاخه از سینمای ایران اگرچه به سهولت مورد توجه تماشاگرِ خوکرده به آسان‌پسندی واقع نشد؛ یکی دو سال بعد توانست توجه روشنفکران و به‌ویژه اهالی ادبیات را به سینما که از نگاه آن‌ها هرگز توانایی‌های ادبیات را در زمینه‌ی برقراری ارتباط درونی با مخاطب نداشت، برانگیزد. به عبارت دیگر با همان چند فیلم نخست که توسط سینماگران نوجو ساخته شد، کار به جایی رسید که بسیاری از نویسندگان معاصر علاقه‌ی خود را برای واگذاری آثارشان به فیلم‌سازان برای تبدیل به فیلم بروز دادند. تقریباً اغلب آثار این شاخه از سینمای موج نو، به‌نوعی

اقتباس وفادارانه یا آزاد از ادبیات معاصر ایران و گاه جهان بودند. به عنوان نمونه، رمان چندلایه‌ی شازده احتجاب اثر هوشنگ گلشیری توسط بهمن فرمان‌آرا به فیلمی ارزشمند تبدیل شد، داستان کوتاه داش آکل صادق هدایت و داستان بلند آوسنه‌ی بابا سبحان توسط مسعود کیمیایی به فیلم‌های داش آکل و خاک تبدیل شدند. ملکوت، رمان فلسفی و پیچیده‌ی بهرام صادقی، به همت خسرو هریتاش به فیلمی به همین نام و رمان طنزآمیز دایی جان ناپلئون اثر ایرج پزشک‌زاد توسط ناصر تقوایی به سریالی ماندگار و پُربیننده تبدیل شدند و این جدا از آثاری است که با اقتباس از ادبیات معاصر جهان به فیلم ایرانی تبدیل شدند که از آن جمله می‌توان از داستان کوتاه مزاحم، اثر خورخه لوئیس بورخس نویسنده‌ی آرژانتینی، که برگردان سینمایی‌اش را مسعود کیمیایی با نام غزل ساخت، داستان باتلاق، اثر میکا والتاری نویسنده‌ی چک، که توسط ناصر تقوایی به فیلم نفرین تبدیل شد نام برد. داریوش مهرجویی هم براساس نمایش‌نامه‌ای با نام وُیتسک نوشته‌ی گئورگ بوختر، فیلم پستیچی را ساخت.

به این ترتیب، می‌توان ادعا کرد شاخه‌ای از جریان موج نو توانست سینمای ایران را، که ذاتاً فرهنگ‌گریز بود، با ادبیات، که یکی از اصلی‌ترین محمل‌های فرهنگی است، پیوند بزند. درعین حال هر دو فیلم گاو و آرامش در حضور دیگران، بیانگر نوعی نگرش اجتماعی و سمبلیک هم بودند؛ چرا که در این دو فیلم و برخی دیگر از آثار سینمایی دیگر شخصیت‌ها، موضوع و دیگر عناصر اصلی ضمن «خود بودن» اشارات فرامتنی بسیاری را نیز در خود داشتند که می‌توانست بهانه یا گزکی باشد برای تعبیر تراشان و تفسیر سازان و این خصلتی بود که از ادبیات به سینمای ایران سرایت کرد و آثار برخی سینماگران را به جای آن که یک‌وجهی باشد به آثاری چندبُعدی تبدیل کرد. به عنوان نمونه، دومین فیلم بلند بهرام بیضایی با نام غریبه و مه به دلیل حال‌وهوای فلسفی-اساطیری‌اش و درعین حال نگاه عمیق به روابط اجتماعی در جوامع سنتی، اثری نمادین و چندوجهی از کار درآمد که از زوایای متعدد می‌توان به تأویل و تفسیرش پرداخت.

موج نو تنها یک حرکت فرهنگی و هنری صرف نبود و به لحاظ اقتصادی هم توانست در ارکان سینمای ایران تحول ایجاد کند. تا پیش از این جریان، بخش خصوصی سینمای ایران هیچ نقشی در تولید فیلم‌های فرهنگی نداشت و اگر در این زمینه‌ها اتفاقی می‌افتاد، به همت مدیران مراکز دولتی از جمله وزارت فرهنگ و هنر، سازمان رادیو تلویزیون ملی ایران و کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان بود. همچنان که تهیه‌کننده‌ی گاو وزارت فرهنگ و هنر و آرامش در حضور دیگران هم رادیو تلویزیون ملی بودند. اما پس از آن برخی تهیه‌کنندگان بخش خصوصی، یا از سر وظیفه‌ی فرهنگی یا با سودهای دیگر، باعث‌وبانی تولید تعدادی فیلم غیرمعارف شدند؛ از جمله مهدی میثاقیه، تهیه‌کننده‌ای که هم‌زمان با تهیه‌کنندگی، با اختصاص دادن تنها سالن سینمایش، کاپری

(بهمن فعلی)، به محل نمایش فیلم‌های غیرتجاری نقش مهمی در توسعه‌ی سینمای غیرتجاری ایران داشت. پرویز صیاد که از درآمد فیلم‌های تجاری‌اش از جمله مجموعه‌فیلم‌های صمد، در تولید فیلم‌های غیرمتعارفی مثل بن‌بست (ساخته‌ی خودش) خواستگار (علی حاتمی) زنیورک (فرخ غفاری) طبیعت بی‌جان (شهید ثالث) و چند تهیه‌کننده‌ی دیگر که گه‌گاه به حمایت از سینماگران جوان برمی‌خاستند و به این ترتیب، اقتصاد سینمای ما از یک‌سو نگرانی و منفعت‌طلبی صرف، به اقتصادی چندوجهی تبدیل شد. مثلاً صاحبان یکی از شرکت‌های تولید فیلم به نام سینماتاتر رکس، سرمایه‌ی تولید فیلم نسبتاً پرهزینه‌ی غریبه و مه‌بهرام بیضایی را در اختیار او گذاشتند و البته فیلم با استقبال مخاطبان هم روبه‌رو نشد. باربد طاهری که بیش‌تر به عنوان فیلم‌بردار شناخته می‌شود تهیه‌کنندگی نخستین فیلم بیضایی، رگبار، را بر عهده گرفت.

پس از موفقیت خارق‌العاده‌ی قیصر در گیشه و موفقیت نسبی گاو و آژامش در حضور دیگران در مجامع و جشنواره‌های داخلی و خارجی، راه برای ورود نسل تازه‌نفسی که پیش‌تر در عرصه‌های دیگر هنری و فرهنگی فعال بودند به سینما هموار شد و طی زمانی نزدیک به سه سال حدود ده سینماگر نوجو توانستند به دایره‌ی بسته‌ی صنعت سینمای ایران نفوذ کنند. علی حاتمی با فیلم موزیکال حسن کچل، بهرام بیضایی با فیلم نمادین رگبار، سهراب شهید ثالث با اثر یک‌سر ساختارشکن یک اتفاق ساده، پرویز کیمیای با فیلم یک‌سر آوانگارد مغول‌ها، آربی آوانسیان با فیلم شاعرانه‌ی چشمه، امیر نادری با دو فیلم جسورانه‌ی اجتماعی با نام‌های خداحافظ رفیق و تنگنا، بهمین فرمان‌آرا با فیلم اقتباسی شازده احتجاب و به دنبال آن‌ها خسرو هریتاش، رضا میرلوحی، فریدون گله و... که سلیقه‌های متفاوتی با سینمای متعارف و عامه‌پسند داشتند؛ توانستند خود را به عنوان سینماگرانی نوجو در فضای سینمایی ایران تثبیت و با حضور خود تحولی در محتوا و شکل سینمای ایران ایجاد کنند؛ تا حدی که حتی سازندگان فیلم‌های عامه‌پسند هم ناچار شدند در رقابت با این تازه‌نفس‌ها توجه بیش‌تری به سروشکل و ساخت‌وپرداخت فیلم‌های خود نشان دهند تا قافیه‌ی رایج‌سر نبازند. به این ترتیب کنار جریان موج نو، جریان‌های تازه‌ای در سینمای عامه‌پسند نیز ایجاد شد که از آن جمله می‌توان به فیلم‌های «جاهلی» یا «کلاه مخملی» و فیلم‌های «تین ایجری» (جوان‌پسند) اشاره کرد.