تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۷/۰۲/۲۷
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۷/۰۹/۰۵

بیژن کسراییان[۱]

«زیباشناسی موج‌نوی سینمای ایران» واکاوی دسته‌بندی‌های سبکی و زیباشناسانه موج‌نوی سینمای ایران و ارتباط با ادبیات و هنر نوگرای ایران

چکیده

طرح مفاهیم نو و نیز قالب‌های بیان تازه در سینمای ایران در دهه‌های ۱۳۳۰ تا ۱۳۵۰ در ارتباط با طرح نوگرایی در ادبیات و هنر نوگرای ایران در همین دهه‌ها بود. به‌عبارت‌دیگر جریان موج‌نوی سینمای ایران به‌عنوان بخشی از روند نوگرایی فرهنگی در جامعه ایران و ذیل هنر نوگرای ایران قابل مطالعه و تحلیل است. یکی از راه‌های بررسی این ارتباط مطالعه پیرامون مشابهت‌های زیباشناسانه و سبکی در موج‌نوی سینمای ایران و در گونه‌های ادبی و هنری نوگرای ایران معاصر است. گرچه در بسیاری موارد جریان موج‌نوی سینمای ایران به‌لحاظ زیباشناسانه مکتبی یکپارچه انگاشته شده است اما این جریان شیوه‌های سبکی و زیباشناسانه گوناگونی را پوشش می‌دهد. دسته‌بندی‌های گوناگون سبکی از فیلم‌سازان براساس بستر فرهنگی و اجتماعی رشد فیلم‌ساز، خواستگاه طبقاتی و میزان تحصیلات و تأثیر جریان‌های فرهنگی و ادبی دوران در این جریان قابل‌اعمال است. این نوشتار نخست به واکاوی گرایش‌های زیباشناسانه رایج در جریان اصلی و جریان پیشگامان موج‌نو در سال‌های ۱۳۵۷-۱۳۳۷ می‌پردازد. در ادامه ارتباط این گرایش‌ها را با دسته‌بندی‌های گوناگون زیباشناسانه در جریان نوگرایی در هنر و ادبیات و شعر معاصر ایران بررسی می‌کند. نوشتار با نگاهی تاریخی تحلیلی ارتباط میان تقسیم‌بندی زیباشناسانه و سبکی در جریان موج‌نوی سینمای ایران و تأثیر آن از دسته‌بندی‌های رایج زیباشناسانه در جریان‌های ادبی هنری نوگرای ایران در دهه‌های ۱۳۵۰- ۱۳۳۰ را بررسی می‌کند و به بحث و نتیجه‌گیری می‌پردازد. با توجه به تحلیل تاریخی و رویکرد توصیفی به‌کار رفته روش تحقیق این نوشتار را می‌توان توصیفی تحلیلی با رویکرد تاریخی و جامعه‌شناسانه دانست.

واژگان کلیدی: نوگرایی، شعر موج‌نو، حزب‌توده، نشریه خروس‌جنگی.

[۱] کارشناسیِ ارشدِ رشتهٔ سینما؛ مدرّسِ دانشگاهِ جامعِ علمی‌وکاربردی
E-mail: khosro_art_2010@ymail.com

مقدمه

باوجود گذشت دهه‌ها از پیدایی جریان موج‌نوی سینمای ایران هنوز جنبه‌های گوناگونی از این جریان موردپژوهش قرار نگرفته است. ارتباط این جریان با گرایش‌ها زیباشناسانه در جریان نوگرایی در شعر و ادبیات و هنر معاصر ایران یکی از این موارد است. مطالعه دسته‌بندی‌های مشابه با هنر نوگرای ایران در جریان موج‌نوی سینمای ایران خود حاکی از آن است که این جریان دارای ارتباط ماهوی با هنر نوگرای ایران است و ذیل این جریان قابل‌مطالعه است. امری که خود حاکی از وجود این جریان سینمایی در تاریخ سینمای ایران و در ارتباط با هنر نوگرای ایران است.

طرح نوگرایی در جریان موج‌نوی سینمای ایران دنباله روند نوگرایی در اندیشه سیاسی، اجتماعی، فرهنگی و هنری در ایران بود که از دوران مشروطه آغاز شد و پس از دهه‌ها فرازوفرود به سینمای ایران رسید. ادبیات و هنر نوگرای ایران واسطه این انتقال به سینما بودند و رویدادهای اجتماعی سیاسی نقش تسریع‌کننده داشتند.

این نوشتار نخست به بررسی تقسیم‌بندی‌های موجود زیباشناسانه و سبکی در این جریان سینمایی با تمرکز بر آثار پیشگامان موج‌نوی سینمای ایران در سال‌های ۱۳۳۶ تا ۱۳۴۸ و نیز موج اصلی این جریان در سال‌های ۱۳۴۸ تا ۱۳۵۷ می‌پردازد. پس از ارایه این گرایش‌ها سبکی و زیباشناسانه در جدول‌های گوناگون ارتباط هریک از این تقسیم‌بندی‌ها را بستر اجتماعی فرهنگی هنری زمانه و جریان‌های ادبی فرهنگی و هنری موجود در جامعه ایران از دهه ۱۳۳۰ تا ۱۳۵۰ بررسی می‌کند.

پرسش‌های پژوهشی زیر در این نوشتار مطرح می‌شود: چه دسته‌بندی‌های زیباشناسانه و سبکی در جریان سینمای موج‌نوی ایران وجود دارد؟ آیا این دسته‌بندی‌ها مشابهتی با دسته‌بندی‌های موجود در جریان‌های هنری و ادبی جامعه ایران در دهه‌های ۱۳۵۰- ۱۳۳۰ دارند؟ ارتباط دسته‌بندی‌های زیباشناسانه در جریان موج‌نو با دسته‌بندی‌های رایج جریان نوگرایی در شعر ادبیات و هنر معاصر ایران چیست و میزان تأثیرپذیری این تقسیم‌بندی‌ها از یکدیگر چگونه بو ده است؟

نوشتار برای یافتن پاسخ پرسش‌ها ابتدا با بررسی آثار فیلم‌سازان شاخص جریان موج‌نوی سینمای ایران به دسته‌بندی گرایش‌ها سبکی و زیباشناسانه رایج در این جریان سینمایی می‌پردازد. در ادامه به بررسی و قیاس میزان تأثیرپذیری و ارتباط این دسته‌بندی‌ها در موج‌نوی سینمای ایران و آثار فیلم‌سازان و فیلم‌های این جریان سینمایی با جریان‌های نوگرای هنری ادبی و هنرمندان آن می‌پردازد.

متن اصلی: جریان شناسی موج‌نوی سینمای ایران

انتقاد منتقدانی که ماهیت وجود جریان موج‌نو در سینمای ایران را زیرسؤال می‌برند در بسیاری موارد اعتباری و غیراستدلالی غیرعلمی، ژورنالیستی و برای اقناع مخاطب است. چنین انتقاداتی به‌دلیل درک نکردن ماهیت نوگرایانه این جریان به‌عنوان بخشی از روند نوگرایی در تاریخ و فرهنگ ایران معاصراست. باوجود انتقادات برخی منتقدان اطلاق اصطلاح موج‌نو به جریان سینمای آلترناتیو سینمای تجاری ایران در دهه‌های ۱۳۴۰ و ۱۳۵۰ می‌تواند اطلاقی قابل‌دفاع باشد. مفهوم نو در این اصطلاح در چندین سطح قابل‌بررسی و معناگشایی است:۱) ارتباط جریان با اندیشه انتقادی نوگرایی در ایران و جهان.۲) ارتباط با هنر نوگرا و ادبیات نوگرای ایران و جهان.۳) شیوه‌های تولید نو و متفاوت با جریان سینمای تجاری.

موج‌نوی سینمای ایران تحت‌تأثیر هنر مدرن؛ ادبیات نوگرای ایران وجهان و تفکر نقاد و پرسشگر مدرن در دهه‌های ۱۳۴۰ و ۱۳۵۰ شکل گرفت. این جریان در آثاری ساختارشکن نگاهی نقادانه به ادبیات،

تاریخ سیاست، فرهنگ و هنر ایران افکند. این جریان سینمایی در دوران کار خود از دهه ۱۳۳۰ تا ۱۳۵۰ جریان‌های سبکی و زیباشناسانه گوناگونی را در خود جمع کرد. جریان‌های گوناگون که با همه اختلافشان در طرح رویکرد نوگرایانه و انتقادی در آثار، غیرتجاری بودن تأثیرپذیری از ادبیات و هنر نوگرا و شیوه تولید متفاوت با سینمای تجاری مشترک بودند. گسست از مؤلفه‌ها و شیوه‌های رایج تولید در سینمای تجاری ایران از شاخصه دیگر این موج بود.

در بین شاخصه‌های کلیدی این جریان سینمایی می‌توان به مواردی مانند آغاز نمادین در سال ۱۳۴۸ با دو فیلم جریان‌ساز گاو و قیصر، تأثیرپذیری از مکاتب سینمایی چون نئورئالیسم ایتالیا و موج‌نوی سینمای فرانسه اشاره کرد. به‌علاوه این موج سینمایی دارای یک جریان پیشگامان از سال ۱۳۳۶ با آثاری مانند « جنوب شهر» (۱۳۳۶) و « شب قوزی» (۱۳۴۳) هر دو ساخته فرخ غفاری و فیلم « خشت و آینه» (۱۳۴۳) ساخته ابراهیم گلستان و « سیاوش درخت جمشید» (۱۳۴۶) ساخته فریدون رهنما بود. پس از آن دارای یک جریان اصلی از ۱۳۴۸ تا ۱۳۵۷ با آثار فیلم‌سازانی چون مسعود کیمیایی، داریوش مهرجویی، علی حاتمی، بهرام بیضایی، ناصر تقوایی، پرویز کیمیاوی، سهراب شهید ثالث، فریدون گله و اربی آوانسیان بود. درنهایت موج دوم این جریان بعد از انقلاب ۱۳۵۷ با آثار فیلم‌سازانی چون عباس کیارستمی و بهرام بیضایی، جعفر پناهی و اصغر فرهادی ادامه یافت.

حمید نفیسی در فصل ششم از جلد دوم تاریخ اجتماعی سینمای ایران با استفاده از توصیف ژرژ سادول از سینمای نئورئالیسم ایتالیا به تبیین و توصیف برخی ویژگی‌های جریان موج‌نوی سینمای ایران می‌پردازد و شاخصه‌های زیر را برای موج‌نوی سینمای ایران برمی‌شمرد:

سینمای موج‌نوی ایران محدود به فیلم‌های داستانی ساخته‌شده در داخل ایران بود. حتی اگر بیشتر فیلم‌سازان، خارج از تهران فعالیت می‌کردند، اغلب آن‌ها مانند فیلم « گاو» به‌عنوان مکان‌های فیلم‌هایشان روستاها و حومه شهر را انتخاب می‌کردند. ضوابط بی‌شباهت به جریان تجاری و گونه جاهلی بود. ازلحاظ زمانی موج‌نو حدود یک دهه به طول انجامید. به‌طورمشخص، جنبش با فیلم « گاو» ساخته مهرجویی در سال ۱۹۶۹ آغاز شد، درحالی‌که پایان این جنبش با سال ۱۹۷۸، آخرین سال قبل‌ازانقلاب، هم‌زمان بود. به‌لحاظ ساختار رابطه استاد و شاگردی، اوضاع نسبت به ایتالیا پیچیده‌تر بود، تاحدی چون استادان از شاگردان با هیچ سلسله‌مراتب نسلی ازهم جدا نشدند. تقریباً همه فیلم‌سازان موج‌نو متعلق به یک نسل، برخی از کارگردانان چند سال بزرگ‌تر از دیگران یا با یک یا چند سال تجربه بیشتر در سینما بودند... قهرمانان اصلی از طبقه کارگر، طبقه پایین جامعه یا مردمان روستایی بودند (Naficy، 2010:349-351). تحول زیباشناسانه فیلم‌های جریان موج‌نو و گوناگونی رویکردهای هنری طرح‌شده در آن نکته قابل‌توجه و کم‌مطالعه‌شده این جریان است. این جریان با آثار واقع‌گرا و انتقادی فیلم‌سازانی چون ابراهیم گلستان و فرخ غفاری اندکی بعد مسعود کیمیایی و داریوش مهرجویی و امیر نادری آغاز شد. در ادامه به آثار تجربی و آوانگارد و مینیمال فیلم‌سازانی مانند پرویز کیمیاوی و سهراب شهید ثالث رسید:

« موج‌نو دراصل دوره بلوغ هنری سینمای ایران است که درعرض ۵ یا ۶ سال به‌سرعت به اعتبار فرهنگی رسید.. به دنیای ذهنی گرایش پیدا کرد و ازمجموعه این سینما به‌دور افتاد. در سال‌های بعد با گرایش به نمادگرایی، (که می‌توان گفت ریشه‌های جامعه‌شناسانه زیباشناسانه و سیاسی داشت). این فیلم‌سازان برخوردهای ذهنی را جانشین صراحت دوره اول کردند.» (درستکار، ۱۳۷۶: ۲۸)

این جریان طیفی گوناگون از سبک‌های فیلم‌سازی را دربر می‌گیرد. گرایش واقع‌گرایی نخستین گرایش پرکاربرد طرح شده در این جریان است که بسیاری تحلیل‌گران آن را متأثر از نمایش آثار سینمای نئورئالیسم ایتالیا در آن دوران می‌دانند. حمید نفیسی شاخصه‌های واقع‌گرایانه زیر در برخی آثار سینمای

موج‌نوی سینمای ایران را مشابه جریان سینمای نئورئالیسم ایتالیا می‌داند: « همانند نئورئالیسم ایتالیا، نماهای بلند و برداشت‌های طولانی غالب شد. فیلم‌سازان اغلب از مکان‌های خارجی و طبیعی به‌جای مکان‌های داخلی و ساختگی (مبتنی بر استودیو) استفاده می‌کردند. به‌کارگیری نورپردازی مصنوعی به حداقل رسید و سکانس‌های خارجی عموماً با نور طبیعی فیلم‌برداری می‌شدند. گروه بازیگران هم از عوامل نابازیگر و هم از بازیگران فصلی تشکیل شده بودند.» (Naficy، 2010: 351)

حمید دباشی در کتاب *استادان و شاهکارهای سینمای ایران* برای تأکید بر استفاده گسترده گرایش واقع‌گرایی در آثار سینمای موج‌نوی ایران از اصطلاح پاراریالیسم ایرانی استفاده می‌کند. دباشی برای تمایز سبکی و زیباشناسانه میان آثار موج‌نوی سینمای ایران و فیلم‌های نئورئالیسم ایتالیایی و رئالیسم اجتماعی شوروی، موج‌نوی فرانسه و سینمای نوین آلمان سبک کارگردانان جریان موج‌نوی سینمای ایران را این‌گونه طبقه‌بندی می‌کند: دباشی هنگام نام بردن سبک در فیلم‌های اربی اوانسیان از عنوان « واقع‌گرایی فضایی» (۱۳۸)؛ از سبک در فیلم‌های کیارستمی باعنوان « واقع‌گرایی واقعی» (۲۸۳)؛ از سبک مخملباف باعنوان « واقع‌گرایی مجازی» (۳۵۸)؛ از سبک مشکینی با عنوان « واقع‌گرایی پارابولی» (۳۶۹)؛ و در سینمای پناهی باعنوان « واقع‌گرایی بصری»(۳۹۴) یاد می‌کند (Dabashi، 2007: 138–369).

رز عیسی نیز برخورداری از شاخصه‌های زیباشناسانه زیر را خاص فیلم‌های کم‌هزینه و تألیفی ایران از دهه ۱۳۵۰ تا ۱۳۷۰ می‌داند: فیلم‌نامه اغلب از داستان‌های واقعی زندگی الهام گرفته شده است... مکان‌های واقعی، عمدتاً در فضای باز... استفاده از بازیگران غیرحرفه‌ای... بداهه‌سازی... احساس ابهامی شدید در مورد آن‌چه واقعی و آن‌چه داستانی است... فضایی از احساسات سرکوب‌شده و احساس بیگانگی، درجایی که شخصیت‌ها غالباً، تنها و سرگردان هستند. یک زبان چندلایه که در آن به‌کارگیری استعاره به تفسیرهای متعدد دامن می‌زند... زبانی انسان دوستانه با بیانی ساده و صمیمی و تأکید بر ارزش‌های انسانی... (Isa, 2008).

بررسی آثار شاخص فیلم‌سازان پیشگام موج‌نو مانند ابراهیم گلستان و فرخ غفاری در سال‌های ۱۳۳۶ تا ۱۳۴۸ حاکی از آن است که گرایش واقع‌گرایی انتقادی اجتماعی در این سال‌ها نیز گرایشی پرکاربرد بوده است. دو فیلم کلیدی « جنوب شهر» و « خشت و آینه» در این زمینه شاخص‌اند. به‌جز گرایش واقع‌گرایی اقتباس از ادبیات نوگرای ایران و جهان نیز در آثار این فیلم‌سازان مانند گلستان و هژیر داریوش دیده می‌شود. درنهایت در آثار برخی فیلم‌سازان پیشگام موج‌نو مانند فریدون رهنما گرایش‌هایی چون تجربه‌گرایی و نوگرایی دیده می‌شود. به‌واقع این شیوه‌ها در آثار پیشگامان چکیده گرایش‌ها زیباشناسانه فیلم‌سازان موج‌نو در سال‌های آینده خواهند بود.

در میان آثار فیلم‌سازان جریان اصلی موج‌نوی سینمای ایران نیز در سال‌های ۱۳۴۸ تا ۱۳۵۷ واقع‌گرایی انتقادی هم‌چنان گرایش زیباشناسانه غالب است که در آثار فیلم‌سازانی چون مسعود کیمیایی، داریوش مهرجویی، امیر نادری، ناصر تقوایی و فریدون گله به‌چشم می‌خورد. فیلم‌های « گاو»، « قیصر»، « آرامش در حضور دیگران» و « کندو» ازاین‌نظر شاخص‌اند. آن‌گونه که ذکر شد این گرایش علاوه‌بر تأثیر گفتمان چپ و ادبیات انتقادی این دهه‌ها، می‌تواند ناشی از تأثیر نمایش آثار سینمای نئورئالیسم ایتالیایی در این دوران باشد. اقتباس از ادبیات نوگرای ایران و جهان نیز به‌عنوان گرایشی تازه در آثار فیلم‌سازان این دوران مانند مهرجویی، کیمیایی و تقوایی و فرمان‌آرا به‌چشم می‌خورد.

گرایش دیگر در آثار این دوران بیان نمایشی مبتنی بر فرهنگ و هنر بومی ایران و متأثر از گفتمان بازگشت از خویشتن در دهه ۱۳۴۰ است. گرایشی که در آثار فیلم‌سازانی چون بهرام بیضایی و علی حاتمی موجود است. درنهایت مانند دوره قبل گرایش نوگرایی و تجربه‌گرایی در این دوران نیز در آثار

فیلم‌سازانی چون شهید ثالث و کیمیاوی به‌چشم می‌خورد که به‌لحاظ زمانی با مقطع افزایش درآمدهای نفتی دولت ایران و تأسیس نهادهای فرهنگی دولتی حمایت گر از هنر نوگرا در دهه ۱۳۵۰ مطابقت دارد. یک بررسی تاریخی نکات بسیار از ارتباط این گرایش‌ها زیباشناسانه با زمینه‌های اجتماعی سیاسی فرهنگی آشکار می‌سازد.

سینمای موج‌نو و نوگرایی در فرهنگ و ادبیات ایران

در قیاس با جریان‌های سینمایی مشابه مانند نئورئالیسم ایتالیا، موج‌نوی سینمای فرانسه و سینمای نوین آلمان، موج‌نوی سینمای ایران ازحیث ارتباط با جریان‌های نوگرای ادبی زمان خود جریان سینمایی کم‌نظیری است. مضاف‌بر حضور تعداد فراوانی نویسنده و نمایشنامه‌نویس که در این جریان به‌عنوان فیلم‌ساز به فعالیت پرداختند، اقتباس از ادبیات نوگرای ایران و جهان امری پردامنه در این جریان سینمایی بود.

موارد بسیار از ارتباط هنرمندان این جریانات هنری با یکدیگر این دسته‌بندی را از حدود نظریه صرف به‌در آورده و به اطلاعاتی عینی بدل می‌کند. با بررسی دسته‌بندی‌ها و جریان‌های ادبی و هنری هم‌زمان با دسته‌بندی‌های درون موج‌نوی سینمای ایران این مشابهت‌ها و تأثیرپذیری‌ها آشکار می‌شود. روند طرح نوگرایی در فرهنگ و ادبیات معاصر ایران را می‌توان در چهار مقطع تاریخی اجتماعی بررسی کرد. مقطع اول انقلاب‌مشروطه در اواخر دوران قاجار است.

متأثر از جریانات تحول‌خواه اجتماعی، سیاسی و فرهنگی در اروپا و جهان در قرن ۱۸ و ۱۹ در ایران نیز تحول فکری از اواخر قاجار آغاز شد. با ظهور طبقه متوسط که امکان سفر و تماس با فرهنگ‌های بیگانه و جذب افکار تازه را داشتند این روند شدت گرفت تا به رخداد انقلاب مشروطه در انتهای دهه ۱۲۷۰ انجامید. به‌دنبال این تحولات سیاسی اجتماعی تحولات در عرصه‌های فرهنگی ادبی نیز آغاز شد. مانند جریان تحول‌خواه نوگرا در اروپا و جهان این تحول فکری به نقد استبداد و فرهنگ و نهادهای سنتی و کهن و تأکید بر آگاهی اجتماعی و نقش فرد در تحولات سیاسی اجتماعی متکی بود. دورانی که شاید چکیده آن در جمله معروف کارل مارکس در مانیفیست کمونیست قابل‌بیان باشد که هر آن‌چه استوار و محکم است، دود می‌شود و به آسمان می‌رود.

از ابتدای مشروطه جریان ادبیات نوگرای ایران با رخدادهایی هم‌چون آشنایی ایرانیان با فن نقد ادبی و نمایشنامه‌نویسی در آثار میرزا فتحعلی آخوندزاده و نیز رشد نهضت ترجمه از آثار اروپایی و نویسندگانی مانند مولیر و مونتسکیو آغاز شد. سوای جریان ادبیات سنتی و نیز ادبیات عامه‌پسند ایران که از ابتدای کار متکی بر شاخصه‌هایی چون پسند مخاطب و تقاضای بازار بود یک‌گونه روشنگرانه و نوگرایانه از ادبیات از دوران مشروطه شروع به کار کرد.

شکل‌گیری تدریجی طبقه متوسط و اندیشه تجدد در دوره قاجار، خواست مشروطیت و قانون به همراه دارد. در چنین وضعیتی ارزش‌های تثبیت‌شده کهن اهمیت خود را از دست می‌دهند و ملت و آزادی‌های بورژوایی اعتبار می‌یابند. ادبیات این دوران که متأثر از فرهنگ غرب است با پرداختن به مبرم‌ترین مسایل اجتماعی و انتقاد از استبداد، خرافات و موهومات پرستی نقشی متفاوت با ادبیات اشرافی به‌عهده می‌گیرد. ضرورت بیان وظایف تازه، سبب به‌کارگیری شکل‌های جدید ادبی و ورود موضوع‌ها و شخصیت‌های تازه به عرصه ادبیات می‌شود. جای شکل‌های کهنه ادبی را، که کارکرد زیباشناختی خود را ازدست داده‌اند، شکل‌های تازه ادبی می‌گیرند. (میرعابدینی، ۱۳۸۰: ۱۷)

مقطع شاخص دوم از شهریور ۱۳۲۰ و اشغال ایران به دست نیروهای متفقین و خروج رضاشاه از کشور آغاز شد. پس از خروج رضاشاه از ایران در شهریور همان سال حزب‌توده در منزل سلیمان

میرزا اسکندری از شاهزادگان قاجار تأسیس می‌شود و به‌سرعت اقدام به یارگیری از میان نویسندگان و هنرمندان می‌کند. به‌تدریج نام‌های نویسندگان و شاعران فراوانی مانند نیما یوشیج، جلال آل‌احمد، ابراهیم گلستان، سیاوش کسرایی، محمود به آذین و بزرگ علوی در ارتباط با حزب شنیده می‌شود. نفوذ حزب‌توده بر محافل ادبی این دوران به حدی است که نخستین کنگره نویسندگان ایرانی در سال ۱۳۲۵ با نفوذ کامل حزب‌توده و نویسندگان چپ‌گرا برگزار می‌شود.

آثار انتقادی اجتماعی سیاسی در ادبیات تحت‌تأثیر گفتمان چپ در دهه‌های ۱۳۲۰ تا ۱۳۳۲ فراوان است: علوی در «خائن» و «گیله مرد» مسایل کارگری و دهقانی آن دوره را بازتاب می‌دهد. جوانان داستان «نامه‌ها» با شوری رمانتیک به راه آزادی گام می‌نهند. مرگ قاضی مستبد- نمود پدرسالاری حاکم- گرایش جدید داستان‌نویسی فارسی را متجلی می‌سازد. افق نوینی پیش دیدگاه کارگران و روشنفکران داستان‌های از رنجی که می‌بریم جلال آل‌احمد گسترده می‌شود. کشاورزان دفتر رعیت نوشته به آذین که به مبارزان جنگل پیوسته‌اند شعور والاتری می‌یابند.

گلستان در « آذر، ماه آخر پاییز» صحنه‌های گویایی از دل‌زدگی‌های روشنفکران حزبی بازسازی می‌کند. چوبک در «توپ پلاستیکی» وحشت عمیق و پوشالی بودن مقام‌های عالی‌رتبه را نشان می‌دهد. و بالاخره گرایش اجتماعی در داستان‌نویسی آن‌چنان رایج می‌شود که کمتر اثری پدید می‌آید که از دلبستگی‌های سیاسی در آن نشانی نباشد. حتی نویسندگان رمان‌های تفننی نیز با ادعای طرح‌هایی برای اصلاح جامعه و افشای هیأت‌حاکمه قلم به دست می‌گیرند (میرعابدینی، ۱۳۷۷: ۱۹۱- ۱۹۰).

اما در مقطع بعد در سال‌های ۱۳۳۲ تا ۱۳۴۰ اوضاع سیاسی و اجتماعی تغییری اساسی می‌کند. پس از مرداد ۱۳۳۲ و غیرقانونی شدن حزب‌توده سازمان‌اطلاعات‌وامنیت‌ساواک به ریاست سپهبد تیمور بختیار پاک‌سازی نهادهای فرهنگی و دولتی را از عناصر چپ‌گرا و توده‌ای آغاز می‌کند. سانسور و نظارت بر محتوای ادبیات آغاز می‌شود و نویسندگان چپ‌گرا معترض برای بیان مقاصد خود زبان استعاره، کنایه و نمادپردازی را در پیش می‌گیرند. ادبیات سرگرم‌کننده ایران رونق می‌گیرد و رژیم برای خالی بودن محتوای ادبیات از سیاست نظارت می‌کند.

در این دوران با انتشار نشریه ادبی هنری خروس‌جنگی زمینه آشنایی ایرانیان با ادبیات و هنر نوگرا و تجربه‌گرای اروپا و جهان آغاز می‌شود و گرایش نوگرا و تجربه‌گرای غیرسیاسی در ادبیات و هنر باب می‌شود: جلیل ضیاپور نقاش و نظریه‌پرداز هنری پس از بازگشت از تحصیلات در فرانسه دست به تشکیل گروهی هنری با نام خروس‌جنگی زد و طی بیانیه‌ای از هنر آزاد و فارغ از تعهد اجتماعی و سیاسی دفاع کرد. سازمان‌یافته‌ترین واکنش ادبی در رد هنر متعهد حزبی ازسوی هنرمندان وابسته به مجله خروس‌جنگی ابراز می‌شود. اینان متأثر از آموزه‌های سورئالیست‌ها، منکر هر نوع جهت‌گیری اجتماعی هنر، می‌شوند و اعلام می‌کنند: «نوشتن قبل از هر چیز برای تسکین تمایلات درونی نویسنده است نه چیزهای دیگر». (لنگرودی، ۱۳۷۷: ۱۹۲)

وجود جریان ادبیات و هنر متعهد در این دوران جریان کلیدی دیگر است. نویسندگان چپ‌گرای سرخورده پس از مرداد ۱۳۳۲ مفاهیمی چون هنر متعهد و آرای متفکرانی چون اگزیستانسیالیسم از سارتر را مفر و پناهگاهی برای خود می‌یابند. این جریان ادبی تحت‌تأثیر ترجمه‌های گسترده ونیز آثار نویسندگانی چون جلال آل‌احمد به هنر متعهد می‌گراید:

نسل جدید پی می‌برد که باید از جهان وسیع‌تری بنویسد، چون چرخیدن حول درون‌گرایی‌های روشنفکران حساس و تمثیل‌های فرسوده دیگر خواننده‌ای ندارد. با طرح دوباره تعهد ادبی این بار از دیدگاه سارتر و برشت نسل جوان تلاش می‌کند ازخود به‌در آید.... آل‌احمد که با سرخوردگی از حزب‌توده از جامعه‌گرایی

بریده بود، به ماجراها و حادثه‌های دیگری پناه می‌برد که در آن‌ها هم مطلوب خود را نیافت. «اصالت فرد» اگزیستانسیالیستی و مفهوم «تعهد ادبی» و پناهگاهی برای او شد. مفهوم تعهد ادبی را از سارتر گرفت و جانشین رسالت جامعه‌گرایانه کرد و سبب تسریع گرایش به‌نوعی ادبیات پرخاش‌جوی دهه ۴۰ شد. اما اراده‌گرایی اگزیستانسیالیستی را که «آزادی را قدرت درگیر شدن با عمل و ساختن آینده» می‌داند هم تاب نیاورد و در جست‌وجوی راه‌های دیگری برآمد. (میرعابدینی، ۱۳۷۹: ۳۰۲)

دوران بعد مقاطع بین ۱۳۴۰ تا ۱۳۵۷ را دربر می‌گیرد. در ابتدای دهه ۱۳۴۰ / ۱۹۶۰ با انتخاب دولت دموکرات جان فیتز جرالد کندی به ریاست‌جمهوری امریکا اوضاع سیاسی در ایران بازتر می‌شود. از همان ابتدای دهه سپهبد تیمور بختیار سخت‌گیر از ریاست ساواک برکنار می‌شود و جای او را سپهبد پاکروان میانه‌رو می‌گیرد. فضای کار فرهنگی و ادبی بازتر می‌شود و نویسندگان چپ‌گرا دوباره به فعالیت می‌پردازند. مضامین انتقادی اجتماعی دوباره در ادبیات رواج می‌یابد و کانون‌نویسندگان‌ایران در سال ۱۳۴۶ با محوریت نویسندگان توده‌ای سابق و برخی نویسندگان چپ‌گرای ایران تأسیس می‌شود. پس از اصلاحت ارضی ادبیات اقلیمی و روستایی ایران به‌عنوان زیرمجموعه‌ای از ادبیات انتقادی اجتماعی ایران در آثار نویسندگانی چون ساعدی و احمد محمود رواج می‌یابد.

اما پس از یک دهه اوج و رواج هنر و ادبیات متعهد در میانه دهه ۱۳۴۰ جریانات جوان‌تر نیز دوباره سر برمی‌آورند. این جریانات نوگرا در امتداد جریان نوگرایی در هنر و ادبیات که از نیمه دهه ۱۳۳۰ آغاز شده بود آزادی هنر از تعهد اجتماعی، رئالیسم و گرایش سیاسی و گرایش به‌سوی فرم‌های نو و ساختارشکنانه و هنر آوانگارد را تشویق می‌کنند. گروه خروس‌جنگی در یکی از بیانیه‌های پرسروصدای خود ضمن حمله به واقع‌گرایی در هنر ایران این‌گونه بیان می‌دارد:

امروز این روش چون آینه‌ای کهنه تنها عکسی از پدیده‌های بسیار ضعیف و ساده رویدادهای «مناسب» برمی‌دارد و با گستاخی احمقانه‌ای به آن نام رئالیسم می‌دهد... این گروه فریب‌خوردگان و ریاکاران را (در خدمت هر فلسفه و روش سیاسی که می‌خواهند باشند- همین بس که در خدمت باشند) با رئالیسم کاری نیست و آثار آنان تقلیدی است سست و بی‌مایه و یا به کار بستن دستورهای ناهنری است که برای به‌دست آوردن بازار تجارتی، نام رئالیسم می‌دهند. رئالیسم به مفهوم درست و اصیل خود نهایی‌ترین انگیزه‌ها و پدیده‌های هنر نو را که زاده زمان است، دربر دارد... (میر عابدینی، ۱۳۷۷: ۱۹۴)

تأسیس برخی نهادهای ادبی و هنری دولتی که مدافع ادبیات و هنر نو در این دهه‌ها بودند نیز بر رشد این جریان نوگرا مؤثر است. رشد فروش نفت و افزایش درآمدهای نفتی دولت در این دهه امکان سرمایه‌گذاری فرهنگی در برخی نهادهای ادبی و هنری برای حمایت هنر نوگرا را فراهم می‌کند. نهادهایی مانند تل‌فیلم، کانون‌پرورش‌فکری‌کودکان‌ونوجوانان، اداره‌نمایش و انجمن‌های ادبی که اغلب حامی هنر نوگرا و تجربی در ایران هستند.

حمایت این نهادهای دولتی سبب پاگیری گونه‌ای از نوگرایی و مدرنیسم در ادبیات ایران می‌شود که جایی در جریان ادبیات متعهد و انتقادی اجتماعی موردتأیید حزب‌توده نداشتند. از ابتدای دهه ۱۳۴۰ با تشویق برخی نهادها مانند جنگ داستان اصفهان و انجمن‌های ادبی و حمایت برخی انتشارات مانند فرانکلین، نیل و کتاب زمان، داستان‌نویسی تجربی در کار برخی نویسندگان نسل جوان رواج می‌یابد. جریان‌های ادبی نوگرا و آوانگارد اروپا و جهان و نویسندگان مدرنیستی چون آلن رب‌گری‌یه، مارگریت دوراس، فاکنر، همینگوی و بورخس الگوی این نویسندگان بودند. نویسندگانی چون هوشنگ گلشیری و بهرام صادقی در ادبیات داستانی و عباس نعلبندیان در نمایشنامه‌نویسی در این محافل ادبی هنری فعالیت کردند. جریان نوگرایی در آثار این نویسندگان مانند شازده احتجاب نوشته هوشنگ گلشیری و ملکوت نوشته

بهرام صادقی طرح و مورد استقبال و اقتباس فیلم‌سازان موج‌نو نیز قرار می‌گیرد.
درنهایت در این دهه تحت‌تأثیر اصلاحات ارضی و نیز رشد سریع مدرنیته و مدرنیزاسیون گفتمانی باعنوان بازگشت به خویش در میان هنرمندان و اندیشمندان ایرانی درمی‌گیرد. این گفتمان با متفکرانی چون جلال آل‌احمد و علی شریعتی سعی در تبیین و توصیف هویت ایرانی در کوران تهاجم ارزش‌های مدرن فرهنگ غرب در این دهه دارد. هنرمندان متأثر از این گفتمان سعی به تبیین و ایجاد یک زبان بیانی ادبی هنری نمایشی مبتنی بر شاخصه‌های هنر بومی در آثار خود دارند. هنرمندانی چون بهرام بیضایی و علی حاتمی در نمایش و سینما مهدی اخوان‌ثالث در شعر و نیز پرویز تناولی و منصور قندریز و فرامرز پیل آرام در هنرهای تجسمی ازاین‌دسته‌اند.
طبیعی است آثار جریان پیشگامان موج‌نو از گرایش‌های ادبی انتقادی اجتماعی سال‌های ۴۲-۱۳۳۲ به‌دلیل هم‌زمانی تأثیر گرفته باشند. سوای اشتراکات مضمون و درون‌مایه و شباهت در تقسیم‌بندی‌ها شواهد بسیار از همکاری نویسندگان شاخص نوگرای ایران در این دوران با فیلم‌سازان جریان موج‌نو جود دارد. از سه چهره کلیدی پیشگام موج‌نو یعنی فرخ غفاری ابراهیم گلستان و فریدون رهنما دو چهره یعنی غفاری و گلستان آشکارا گرایش سیاسی چپ داشتند.
در سال‌های پس از مرداد ۱۳۳۲ نیز نویسندگان چپ‌گرا به‌طورگسترده به فعالیت در نهادهای فرهنگی ادبی و هنری پرداختند. نمونه شاخص در میان فیلم‌سازان پیشگام موج‌نو فعالیت فیلم‌سازی ابراهیم گلستان به‌عنوان یکی از نویسندگان شاخص نوگرای ایران در دهه‌های ۱۳۳۰ تا ۱۳۵۰ در سینمای موج‌نو به‌عنوان فیلم‌ساز است. علاوه‌بر ابراهیم گلستان بسیاری از فیلم‌سازان شاخص موج‌نو مانند ناصر تقوایی بهرام بیضایی و علی حاتمی نیز پیش از فیلم‌سازی سابقه شاخص ادبی و نمایشنامه‌نویسی داشتند.
گلستان یکی از نویسندگان سرشناس نوگرای ایران در دهه‌های ۱۳۳۰ تا ۱۳۵۰ است که سابقه فعالیت در حزب‌توده را نیز دارد. علاوه‌بر آن به‌عنوان فیلم‌ساز فیلم مهم و کلیدی « خشت و آینه» را در سال ۱۳۴۳ به‌عنوان یکی از آثار پیشگام موج‌نوی سینمای ایران ساخت. پس از ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ نیز گلستان با تأسیس استودیو گلستان فیلم امکان فعالیت برای بسیاری از ادیبان و شاعران نوگرای شاخص ایران را که اغلب گرایش‌ها چپ داشتند فراهم کرد. فروغ فرخزاد ادیب و شاعر نامدار این دهه‌ها فیلم شاخص «خانه سیاه است» (۱۳۴۱) با امکانات استودیو گلستان ساخت. در این دهه فریدون رهنما نیز آن‌گونه که خواهیم دید متأثر از جریان نوگرایی و تجربه‌گرایی طرح‌شده در ادبیات پس از مرداد ۱۳۳۲ فیلم «سیاوش در تخت‌جمشید» را ساخت.
آثار جریان اصلی موج‌نو نیز به‌دلیل هم‌زمانی از گرایش‌های ادبی سال‌های ۱۳۴۲-۱۳۵۷ تأثیر گرفته‌اند. در این دوران بسیاری از این نویسندگان که اغلب دارای گرایش‌ها چپ بودند به همکاری با فیلم‌سازان پرداختند و زوج‌های نویسنده / فیلم‌ساز را در موج‌نو به‌وجود آوردند. همکاری زوج‌های فیلم‌ساز و نویسنده مانند داریوش مهرجویی و غلام‌حسین ساعدی باعث خلق فیلم‌هایی با گرایش واقع‌گرایی انتقادی اجتماعی چون « گاو» و « دایره مینا» براساس آثار غلام‌حسین ساعدی در سینمای موج‌نو شد. همکاری محمود دولت‌آبادی و مسعود کیمیایی نیز منجر به ساخت فیلم « خاک» اقتباس از رمان *اوسنه باباسبحان* نوشته دولت‌آبادی شد. بعدها همکاری زوج فیلم‌ساز و نویسنده بهمن فرمان آرا / هوشنگ گلشیری نیز سبب اقتباس و خلق آثاری چون *شازده احتجاب* (۱۳۵۳) و *سایه‌های بلند باد* (۱۳۵۷) شد.
موارد عینی تأثیرپذیری فیلم‌سازان جریان اصلی موج‌نوی سینمای ایران از طیف فکری چپ و ارتباط با چهره‌های شاخصان چون خلیل ملکی و جلال آل‌احمد فراوان است: در دورانی که فضاهای دانشجویی گرایش‌های چپی یا مذهبی پیدا کرده بودند، روشنفکران شاخص آن زمان ازجمله ابراهیم گلستان، جلال

آل‌احمد و یا به‌آذین که مارکسیست بود و با حزب‌توده همکاری داشت به‌عنوان قطب‌های ادبی و هنری، پیروان بسیاری پیدا کردند و حلقه‌هایی تشکیل دادند و جوان‌هایی که تازه‌وارد فعالیت‌های ادبی و فرهنگی و هنری می‌شدند، خواه‌ناخواه در یکی از این حلقه‌ها جا می‌گرفتند. (خطیبی،۱۳۸۲)

سوای این موارد، مصادیق تأثیر ادبیات مدرن ایران بر آثار سینمای موج‌نو را می‌توان در مواردی چون استفاده گسترده از تمثیل و نمادگرایی نیز جست‌وجو کرد. به‌جز سانسور دهه ۱۳۳۰ و ۱۳۴۰ دلیل رشد استفاده از نماد و تمثیل و استعاره در فیلم‌های سینمایی برای بیان برخی مفاهیم ممنوعه سیاسی اجتماعی و پاره‌ای انتقادات را می‌توان متأثر از نمادگرایی در ادبیات اعتراضی در این دهه‌ها دانست. این ادبیات نمادین اعتراضی و سیاسی بعد از مرداد ۱۳۳۲ که رویکرد انتقادی چپ خود را نسبت به مسایل اجتماعی و سیاسی این بار در قالبی نمادین و نه آشکار ارایه می‌داد سبب تأثیر در شیوه بیان دیدگاه انتقادی اجتماعی فرهنگی و سیاسی در آثار سینمای موج‌نو شد.

به‌علاوه در آثار خلق‌شده در این دهه‌ها در کنار تأکید بر زمینه اجتماعی خلق اثر بر تأثیر اجتماعی آن در روشنگری سیاسی اجتماعی نیز تأکید می‌شد. تحت‌تأثیر این گفتمان چپ مواردی چون تعهد اجتماعی نویسنده / فیلم‌ساز از ملاک‌های قابل‌توجه نقد و تحلیل ادبیات و آثار هنری و سینمایی ایران در دهه‌های ۱۳۳۰ تا ۱۳۵۰ شد. اصطلاحاتی چون سینمای متعهد و سینمای روشنگر و سینمای متفاوت و سینمای پیشرو که بعدها توسط سینماگران موج‌نو در توصیف ویژگی‌های این جریان سینمایی به کار رفت متأثر از این فضای گفتمانی است.

رویکرد اجتماعی و انتقادی پررنگ در بخش قابل‌توجهی از آثار سینمایی تولیدشده در سینمای موج‌نو در دهه‌های ۱۳۳۰، ۱۳۵۰ همان‌قدر از نگاه انتقادی تفکر غالب بر فضای برخی گروه‌های سیاسی متأثر بود که از سنت انتقاد اجتماعی طرح‌شده در ادبیات متعهد ایران در دهه ۱۳۴۰. در میانه دهه ۱۳۴۰ نیز اقتباس از آثار ادبی اقلیمی و بومی نویسندگانی چون محمود دولت‌آبادی و غلام‌حسین ساعدی سبب خلق آثاری مانند « گاو» (۱۳۴۸) « دایره مینا» (۱۳۵۳) و « خاک» (۱۳۵۲) در سینمای موج‌نو شد.

گفتمان بازگشت به خویشتن در دهه ۱۳۴۰ نیز علاوه‌بر نویسندگان بر فیلم‌سازانی چون بهرام بیضایی و علی حاتمی تأثیر گذاشت. داریوش آشوری درباره تأثیر جلال آل‌احمد که از متفکران کلیدی گفتمان بازگشت به خویش بود، بر خود و نویسندگان و فیلم‌سازان نسل او مانند بیضایی می‌گوید: « پاتوق ما جوانانِ اهل‌قلم و هنرِ آن روزگار، مثل بهرام بیضایی و نادر ابراهیمی و خیلی‌های دیگر، کافه‌فیروز در چهارراه قوام‌السلطنه بود. آل‌احمد هم هفته‌ای یک بار به این کافه می‌آمد. چندنفری هم از شهرستان‌ها به ما پیوستند، مثل ساعدی که از تبریز آمده بود یا گلشیری که گه‌گاه از اصفهان می‌آمد. (آشوری،۱:۲۰۱۱)

همایون کاتوزیان نیز از جلسات تحلیل فیلم و تاریخ هنری سخن می‌گوید که برای بحث و گفت‌وگو درباره زیباشناسی و تاریخ هنر، ازجمله با حضور هوشنگ کاووسی، بهرام بیضایی، داریوش آشوری و جلال آل‌احمد و سیروس طاهباز در منزل خلیل ملکی از چهره‌های شاخص حزب‌توده و مؤسس گروه انشعابی از حزب‌توده با نام نیروی سوم برگزار می‌شده است. (کاتوزیان،۱:۱۳۹۲) بهرام بیضایی در نمایشنامه‌ها و آثار سینمایی خود سعی در ایجاد یک زبان نمایشی برآمده از شاخصه‌های هنر بومی مانند سنت‌های نمایشی ایران تعزیه و نمایش روحوضی و انواع نمایش‌های میدانی اساطیر و مینیاتور ایرانی داشت. سبک فیلم‌سازی علی حاتمی نیز ازاین‌منظر در ایجاد زبان و قالب‌ها و صحنه‌پردازی نمایشی به‌طورگسترده قابل‌تحلیل است.

مضاف‌برآن در دهه ۱۳۵۰ یک جریان تجربه‌گرا و آوانگارد در آثار فیلم‌سازانی چون شهید ثالث و کیمیاوی با حمایت نهادهای دولتی مانند کانون‌پرورش‌فکری و تل‌فیلم شروع به کار کرد. این آثار

هم‌زمان با آثار نوگرا و تجربی در ادبیات داستانی ایران در این دهه‌ها آغاز شد و مانند آن‌ها با حمایت نهادهای دولتی فعالیت کرد. آثاری که مانند ادبیات نوگرا و تجربی این دهه مکاتب هنری آوانگارد و آثار فیلم‌سازان آوانگارد اروپا و جهان را الگو قرار دادند. جمع‌بندی ارتباط این جریانات در جدول زیر موجود است.

جدول شماره ۱. بررسی ارتباط گرایش‌ها و دسته‌بندی‌های زیباشناسانه رایج در ادبیات نوگرا و موج‌نوی سینمای ایران در بازه زمانی: ۱۳۵۰- ۱۳۳۰

گرایش‌های کلیدی جریان‌های ادبی در ایران دهه ۱۳۵۷-۱۳۳۰	نویسندگان شاخص این جریان	دسته‌بندی‌های جریان موج‌نو در سینمای ایران. ۱۳۵۷-۱۳۳۷	فیلم‌سازان شاخص این جریان
ادبیات متعهد با رویکرد واقع‌گرایی اجتماعی موردتأیید حزب‌توده و گروه‌های چپ	جلال آل‌احمد- ابراهیم گلستان- علی‌اشرف درویشیان - محمود دولت‌آبادی	سینمای واقع‌گرایی اجتماعی با رویکرد انتقادی اجتماعی سیاسی	مسعود کیمیایی- ابراهیم گلستان- امیر نادری- فریدون گله
جریان‌های ادبی متأثر از گفتمان بازگشت به خویش	جلال آل‌احمد	فیلم‌های سینمایی با طرح مضمون هویت و پرسش پیرامون هویت ایرانی.	حاتمی- بیضایی- کیمیاوی
جریان مدرنیسم ادبی: متأثر از نویسندگان نوگرای اروپا و جهان	صادقی، هدایت، گلشیری	جریان سینمایی نوگرا و تجربی متأثر از سینمای آوانگارد اروپا و جهان	کیمیاوی - شهید ثالث- آوانسیان

سینمای موج‌نو و شعر موج‌نوی ایران

تحول در شعر نوگرای ایران نیز به‌موازات تحول در اندیشه اجتماعی سیاسی ایران از مشروطه صورت گرفت. این تحولات فکری سیاسی اجتماعی در تحولات بیانی و قالبی جریان شعر ایران در این دوران مؤثر بود. به‌جز جریان شعر سنتی و کهن ایران که مبتنی بر قوانین عروض و قافیه پای‌بندی به قالب‌های کلاسیک شعر فارسی بود و از دوران پیشامدرن و تا دوران معاصر ادامه داشت از دوران مشروطه جریانی نوگرا در شعر ایران شروع به کار کرد.

تحول شعری ابتدا در آثار شاعرانی چون عارف قزوینی و فرخی یزدی و بهار به‌صورت تحول مضمونی و با رویکرد و توجه به مضامین انتقادی اجتماعی صورت گرفت. این تحولات در آثار شاعرانی چون شمس کسمایی، تقی رفعت، ابوالقاسم لاهوتی، جعفر خامنه‌ای و ... ادامه یافت. تا آن‌که به‌تدریج در اوایل سده ۱۳۰۰ در آثار نیما یوشیج و شاگردان او تحول در قالب شعری رشد یافت و پس از آن شعر نوی فارسی به‌وجود آمد.

در سال ۱۳۰۱ افسانه نیما- که به‌تعبیری سنگ بنای شعر نوی ایران است، سروده شد و در چند شماره پیاپی مجله قرن بیستم میرزاده عشقی که تندروترین و بی‌پرواترین نشریه ادبی - سیاسی روزگار خود است، منتشر می‌شود. اثر افسانه در جامعه آن روز ایران آن‌چنان است که محمد ضیاء هشترودی در منتخبات آثاری که دو سال بعد از شعر معاصر چاپ می‌کند، نیما را با سولی پرودوم مقایسه می‌کند و هم‌چنان که در اروپا او را به پاس شعری از وی، شاعر گلدان‌شکسته می‌نامند، نیما را شاعر افسانه می‌نامد. (لنگرودی، ۱۳۷۵، ۱۰۰).

تا دهه‌ها بسیاری شاعران جوان مانند مهدی اخوان ثالث، فروغ فرخ‌زاد و سهراب سپهری با درپیش گرفتن راه نیما و با بریدن از قوانین عروض‌وقافیه و قالب‌های شعر سنتی ایران دست به سرودن اشعاری با قالب‌های نو زدند و به شاعران نیمایی معروف شدند. پس از شهریور ۱۳۲۰ و گسترش نفوذ حزب‌توده

شعر نوگرای ایران نیز رنگ و بوی سیاسی چپ‌گرایانه می‌گیرد. علاوه‌بر بینش چپ اجتماعی سیاسی که باعث تأکید بر زمینه اجتماعی در خلق آثار هنری می‌شد، تجارب سیاسی آن نسل مانند انقلاب‌مشروطه جنگ دوم و اشغال ایران و بعدها مرداد ۱۳۳۲ به شعر آنان رنگ‌وبوی تند انتقاد سیاسی و اجتماعی می‌داد. بسیاری از شاعران نوگرا مانند احمد شاملو، مهدی اخوان ثالث، م. به‌آذین، سیاوش کسرایی ازاین‌جمله‌اند:

نیما یوشیج در سال ۱۳۱۶ با سرودن شعر ققنوس به این جریان اجتماعی و طرح محتوای سیاسی و اجتماعی به زبان نمادین در شعر روی می‌آورد. احمد شاملو نیز در سال ۱۳۳۰ از روحیه و شخصیت غنایی خود اظهارپشیمانی می‌کند و اشعار متعهدانه و جامعه‌گرایانه قطعنامه را می‌سراید. فروغ فرخزاد نیز پس از سرودن دو مجموعه آغازین رمانتیک خود «اسیر و دیدار و عصیان»، اظهارندامت می‌کند و با اعتراف به تعلیم گرفتن از اندیشه و شیوه شاعری نیما، اشعار متفکرانه و دردمندانه «تولدی دیگر» و «ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد»، را می‌سراید. (شمیسا، ۱۳۸۰: ۹)

قدم بعدی در اوایل دهه ۱۳۴۰ توسط تعدادی شاعران جوان ۲۰ تا ۲۵ساله که تجارب سیاسی نسل قبل را نداشتند و با برخی آثار ادبیات آوانگارد اروپا و با شاعران سورئالیست و دادابیست آشنا بودند برداشته شد. جریان جدیدی که بعدها جریان شعر موج‌نو نام گرفت: این جریان شعر نخستین بازتاب فرهنگ شبه مدرنیستی آن سال‌ها و عکس‌العمل جوانان نوریشه خسته از آه و ناله‌های رمانتیک و سمبولیسم‌های سیاسی بعد از کودتا بود. جوانانی که مخالف هرچه سنت تعهد، تکرار، تقیه، کنایه زدن، ادبیت و رسمیت و ... بودند و می‌گفتند از سیاست و اندوه و کنایه و سمبل‌های تکراری شب و خورشید و بهار و زمستان به‌مثابه نمادهای ظلم و عدالت و آزادی، ... خسته‌اند. (لنگرودی، ۱۳۷۶: ۳۴)

این جریان که با انتشار کتاب طرح از احمدرضا احمدی[۱] اعلام موجودیت کرد با پیوستن شاعران جوان چون فرخ تمیمی، یدالله رؤیائی[۲]، فریدون رهنما خود را رسماً معرفی کرد. از دل این جریان جریانات شعری مانند شعر حجم و شعر ناب سر برآورد. اسماعیل نوری علا[۳] درباره جریان شعر موج‌نو می‌نویسد: شعر موج‌نو حرکت قاطعی به‌سوی شعر ناب محسوب می‌شود و به‌همین‌دلیل بسیاری مشخصات آن را می‌شود در شعر ناب مشاهده کرد.... مشکل کار شاعر آن است که ابزار کار او [ادبیات] را باید در میان وسایلی جست که به منظورها و هدف‌های دیگری به‌وجود آمده‌اند. (لنگرودی، ۱۳۷۶، ۳۷)

آنان برخلاف شاعران متعهد و شعر اجتماعی سیاسی نسل قبل خود با تأکید بر جنبه‌های نوگرایانه از هرگونه تعهد و مسؤلیت اجتماعی در شعر و هنر روی‌گردان بودند. پیش‌تر نشریه نوگرای خروس‌جنگی و منتقد شاخص بخش شعری آن هوشنگ ایرانی نیز با تأکید بر جنبه‌های نوگرایانه به شعر نیما به‌دلیل سوءاستفاده گروه‌های چپ مانند نشریه « کبوتر صلح» وابسته به حزب‌توده تاخته بود.

بالاخره برخی شاعران در دهه‌های ۱۳۳۰ و ۱۳۴۰ دست به سرودن اشعار و تجربیاتی در تلفیق زبان ارکاییک یا باستانی با زبان پویای شعری موج‌نو زدند. این حرکت را می‌توان تاحدی تحت‌تأثیر جریان فرهنگی و هنری هم‌زمان یعنی گفتمان بازگشت به خویش دانست. شاعرانی مانند مهدی اخوان ثالث که در تلفیق زبان حماسی شعر سبک خراسانی ایران و مفاهیم نو و قالب‌های شعر نیمایی سعی در طراحی قالبی زبانی شعری ملی و ایرانی و درعین‌حال امروزی و نو در اشعار خود داشت، ازآن‌جمله‌اند.

به‌مانند جریان ادبیات نوگرا آن‌گونه که ذکر شد سوای مشابهت‌ها در تقسیم‌بندی‌های زیباشناسانه نمونه‌های بسیاری از همکاری هنرمندان و شاعران نوگرای این دهه‌ها با فیلم‌سازان جریان موج‌نوی سینمای ایران موجود است. شاخص‌ترین نمونه شاید وجود فریدون رهنما به‌عنوان چهره شاخص نظری و فیلم‌ساز پیشگام موج‌نو در این جریان باشد.

فریدون رهنما نظریه‌پردازی برجسته و چهره‌ای شاخص در شعر نوگرای ایران است. بسیاری از شاعران نامدار نوگرای ایران مانند احمد شاملو از تأثیر بی‌پایان فریدون رهنما بر شعر او و شاعران دیگر هم‌نسل او گفته‌اند. سوای تأثیر رهنما در شعر نو او یکی از چهره‌های شاخص پیشگام در فیلم‌سازی موج‌نو با فیلم « سیاوش در تخت‌جمشید» (۱۳۴۶) بود. به‌علاوه رهنما از نخستین رساله‌های نظری سینمایی فیلم در ایران آن دهه‌ها را نوشت و برای بسیاری از اصطلاحات سینمایی معادل فارسی برگزید.

ازسویی اطلاق عنوان موج‌نو به جریان فیلم‌سازی نوگرای ایران در دهه‌های ۱۳۴۰- ۱۳۳۰ توسط فریدون رهنما صورت گرفت. به‌گفته داریوش مهرجویی فریدون رهنما نخستین کسی است که عنوان موج‌نو را برای این جریان سینمایی به کار برد: روزنامه‌ها نوشتند موج‌نو سینمای ایران و سینمای متفاوت. فکر کنم فریدون رهنما این عنوان را مطرح کرد. او خیلی در تئوری روز سینما خبره بود. آندره بازن و رابین وود و امثال آن‌ها را خوب می‌شناخت. یک کنفرانس مطبوعاتی هم داشتیم. (اکبری،۱۳۹۴:۲)

نمونه دیگر از همکاری یک شاعر نوگرای شاخص این دهه‌ها به‌عنوان فیلم‌ساز با جریان موج‌نو همکاری فروغ فرخزاد شاعر نام‌دار نوگرا به‌عنوان فیلم‌ساز در این جریان است. فروغ فیلم مستند تأثیرگذار « خانه سیاه است» را که از آثار پیشگام موج‌نوی سینمای ایران مطرح می‌شود در دهه ۱۳۴۰ در استودیو گلستان ساخت.

علاوه‌برآن گفته شد در دهه‌های ۱۳۵۰ تا ۱۳۳۰ استودیو گلستان محل اجتماع بسیاری از شاعران نوگرای ایران و فعالیت فیلم‌سازی آنان شد. احمدرضا احمدی که خود از شاعران نوگرای ایران در آن سال‌هاست دراین‌باره می‌گوید: « گلستان از همه کسانی که می‌توانستند برای سینمای ایران کارکنند، دعوت به همکاری کرد. هوشنگ کاووسی، فریدون رهنما، مهدی اخوان ثالث، فروغ فرخزاد، جلال مقدم و.... در آن‌جا شروع به فعالیت کردند. (درستکار:۲۴،۲۳).

دلیل‌دیگر تأثیرپذیری فیلم‌سازان رئالیسم انتقادی موج‌نو سینمای ایران از شعر انتقادی اجتماعی این دهه‌ها، به‌کار بردن کنایه‌ها و سمبل‌های سیاسی و اجتماعی شاعران و نویسندگان انتقادی اجتماعی این دهه‌ها در آثار خود است. این موارد در آثار فیلم‌سازان این جریان مانند مهرجویی، کیمیایی و نادری به‌وفور دیده می‌شود:

این جریان گونه‌ای طرح نمادین مسایل اجتماعی سیاسی در شعر و ادبیات بود. آغاز این جریان از دهه‌های پیش با شعر « ققنوس» نیما یوشیج بود: در این جریان با شاعرانی روبه‌رو هستیم که برخلاف شاعران جریان شعر رمانتیک عاشقانه و فردگرای دهه‌های بیست و سی، هم‌چون گلچین گیلانی، فریدون توللی و فریدون مشیری... عمده توجه آن‌ها به مسایل اجتماعی و سیاسی و مشکلات و آرمان‌های مردم است؛ هم‌چنین شعر شاعران این جریان از پشتوانه نوعی درک و دریافت فکری و فلسفی برخوردار است.... همین‌طور اعتقاد این شاعران به تعهد و التزام در برابر جامعه و اصول انسانی و اخلاقی شعرای شاعران را از اشعار غیرمتعهدانه و فردگرایانه در جریان شعر «موج‌نو» (پیروان احمدرضا احمدی) و شعر «حجم‌گرا» (طرفداران یدالله رؤیایی) که داعیه‌دار نظریه «هنر برای هنر» یا «شعر محض و ناب» بودند، جدا می‌کند. (شمیسا، ۱۳۸۰: ۳)

به‌علاوه مانند شعر متعهد این دوران رئالیسم تند انتقادی، پس‌زمینه اجتماعی قوی و مفهوم تعهد اجتماعی مواردی پرتکرار در آثار بسیاری از فیلم‌سازان موج‌نوی سینمای ایران بود. درنهایت آثار انتقادی بسیاری از شاعران نوگرا و موج‌نو مانند احمد شاملو اردلان سرفراز و ایرج جنتی‌عطایی نیز در قالب ترانه و آواز در فیلم‌های شاخص موج‌نو شنیده شد.

در میان امضاکنندگان بیانیه شعر حجم نام‌های چند سینماگر مانند فریدون رهنما، نصیب نصیبی و محمدرضا

اصلانی نیز به‌چشم می‌خورد. در سال‌های بعد محمدرضا اصلانی از چهره‌های جریان شعر نوگرای ایران فیلم « شطرنج باد» (۱۳۵۶) را در جریان موج‌نوی سینمای ایران ساخت و با امیر نادری در نوشتن فیلم‌نامه فیلم « تنگنا» (۱۳۵۲) و « مرثیه» (۱۳۵۴) و نیز با پرویز کیمیاوی در نوشتن فیلم‌نامه فیلم « باغ‌سنگی» (۱۳۵۵) همکاری کرد. جمع‌بندی ارتباط این جریانات در جدول زیر موجود است.

جدول شماره ۲. بررسی ارتباط گرایش‌ها و دسته‌بندی‌های زیباشناسانه رایج در شعر ایران و سینمای موج‌نوی ایران در دهه ۱۳۵۰- ۱۳۳۰

گرایش‌های کلیدی و دسته‌بندی جریان‌های شعری در ایران ۱۳۵۷- ۱۳۳۰	شاعران شاخص این جریان	دسته‌بندی‌های مشابه هم‌زمان در جریان موج‌نو در سینمای ایران ۱۳۵۷- ۱۳۳۷	فیلم‌سازان شاخص این جریان
اشعار حزبی و سروده‌های رئالیستی انتقادی اجتماعی سیاسی موردتأیید حزب‌توده	احمد شاملو- سیاوش کسرایی	سینمای واقع‌گرای اجتماعی با رویکرد انتقادی اجتماعی و سیاسی	مسعود کیمیایی – ابراهیم گلستان- امیر نادری- فریدون گله
جریان متأثر از گفتمان بازگشت به خویش	مهدی اخوان‌ثالث	آثار سینمایی با طرح مضمون هویت و پرسش پیرامون هویت ایرانی	حاتمی- بیضایی- کیمیاوی
جریان مدرنیسم شعری متأثر از شاعران نوگرای جهان و جریان شعر موج‌نو	احمدی- رهنما- رؤیائی	آثار سینمایی نوگرای تجربی و متأثر از سینمای آوانگارد اروپا و جهان	کیمیاوی- شهید ثالث- آوانسیان

موج‌نو و نوگرایی در هنرهای تجسمی ایران

مانند آن‌چه در ادبیات نوگرا و شعر نوگرای ایران رخ داد تحول در هنرهای تجسمی و نقاشی ایران نیز از اواخر دوران قاجار و از دوران مشروطه آغاز شد. دوران نخست از مشروطه تا شهریور ۱۳۲۰ دوران تسلط واقع‌گرایی در نقاشی و نفوذ چهره شاخص نقاشی آن دوران یعنی محمد غفاری ملقب به کمال‌الملک است. سفر کمال‌الملک به اروپا سبب آشنایی بیشتر ایرانیان با طبیعت‌گرایی و واقع‌گرایی غربی شد و بعدها با تأسیس مدرسه صنایع مستظرفه به ریاست او و راه برای گسترش نفوذ او و واقع‌گرایی در نقاشی ایرانی بازتر شد.

پس از شهریور ۱۳۲۰ تا مرداد ۱۳۳۲ با تقسیم مدرسه « صنایع مستظرفه» به « هنرستان کمال‌الملک» و « مدرسه هنرهای تزیینی» نفوذ گرایش واقع‌گرایی و تأثیر شاگردان کمال‌الملک در نقاشی ایران بیشتر شد. شاگردان مکتب مدرسه صنایع مستظرفه مانند حسین شیخ، محمود اولیا و علی‌محمد حیدریان به‌طورگسترده به فعالیت به شیوه واقع‌گرایی در نقاشی ایران پرداختند. واقع‌گرایی طرح‌شده در این آثار دارای شباهت بسیار با ضابطه‌های نقاشی واقع‌گرای موردتأثیر حزب‌توده و گروه‌های چپ در این دهه‌ها بود. شاخصه‌هایی مانند موضوعات برآمده از زندگی طبقات فرودست و با بیانی واقع‌گرا قابل‌فهم برای آن‌ها از ویژگی‌های این نقاشی‌ها بود که سنخیت بسیار با گرایش‌های رئالیسم سوسیالیستی طرح‌شده توسط نظریه‌پردازان حزب‌توده در این دهه‌ها داشت.

در دهه ۱۳۲۰ تا ۱۳۳۰ منتقدان حزب‌توده رئالیسم سوسیالیستی را به‌عنوان گرایش هنری ایده‌آل در ادبیات و هنر تبلیغ می‌کردند. شیوه‌ای که در اتحادجماهیرشوروی به رهبری ژوزف استالین شیوه بیانی هنری موردتأیید حزب و در مقابل شیوه منحط فرمالیسم بود. در این جریان هنرمند باید ضمن پرداختن به مضامین عینی اجتماعی، سبکی واقع‌گرایانه و دارای قابلیت برقراری ارتباط با توده‌های پایین اجتماع

برگزیند. به‌مانند سیاستی که اندری ژدانف وزیر فرهنگ شوروی تا ۱۹۴۸ در روسیه در رد نوگرایی و تجربه‌گرایی در هنر و ادبیات در پیش‌گرفته بود، بسیاری گرایش‌های نوگرایانه تا دهه‌ها با عنوان فرمالیسم در ایران نیز مردود بود.

احسان طبری تئوریستین برجسته این حزب تا دهه‌ها به‌عنوان مرجعی کلیدی برای تشویق نویسندگان و شاعران و سایر هنرمندان به درپیش گرفتن سبک رئالیسم در هنر شناخته شد. ابراهیم گلستان در نوشتن با دوربین به تأثیرپذیری طبری و سایر نویسندگان چپ‌گرا از سیاست‌های فرهنگی ژدانف و زیر فرهنگ عصر استالین اشاره می‌کنند. گلستان دراین‌باره می‌گوید: ژدانف ... گفته بعدش هم احسان طبری تکرار کرده، بعدش هم میررمضانی گفته، بعد هم به‌آذین تکرار کرده. (جاهد،۱۳۸۲: ۱۱۸)

اما پس از مرداد ۱۳۳۲ تأسیس گروه « خروس‌جنگی» جریانی تازه را در هنرهای تجسمی ایران معرفی کرد. جلیل ضیاپور مؤسس گروه که کوبیسم را به‌عنوان فرمی ایده‌آل هنری در ایران ترویج می‌کرد با راه‌اندازی نشریه‌ای به نام « خروس‌جنگی» تعدادی نویسنده شاعر و هنرمند نوگرا را در حمایت از این جریان نوگرا در ایران به دور خود جمع کرد. هنرمندان بسیاری در طول دهه ۱۳۳۰ و ۱۳۴۰ به این جریان پیوستند. نقاشانی چون مارکو گریگوریان، هانیبال الخاص و ناصر اویسی ازآن‌جمله‌اند. هوشنگ ایرانی شاعر و منتقد ادبی مسئول بخش شعر مجله خروس‌جنگی بود.

در دهه ۱۳۴۰ گرایش سومی نیز به هنرهای تجسمی ایران راه یافت. این گرایش که متأثر از گفتمان کلیدی دهه ۱۳۴۰ گفتمان بازگشت به خویش بود، بنای مدرنیته در هنر را نه بر معیارهای هنر غربی که بر سنت ایرانی گذاشت. به‌مانند هنرمندان در سینما و نمایش هنرمندان تجسمی نیز برای خلق آثار الهام از نقش‌مایه‌ها و عناصر هنر سنتی ایران مانند نگارگری و نقاشی قهوه‌خانه و خط ایرانی... را برگزیدند. از دل این جریان بعدها گرایش‌هایی چون نقاشی خط و مکتب سقاخانه بیرون آمد. هنرمندانی چون پرویز تناولی[۴]، حسین زنده رودی[۵]، فرامرز پیلارام[۶]، احمد قندریز[۷] ازآن‌جمله هنرمندان‌اند.

نقاشان و مجسمه‌سازان مکتب سقاخانه که آنان را هنرمندان سنت‌گرای نو نیز خوانده‌اند، بیش از کسان دیگر در جهت دستیابی به یک هدف قدیمی پیش رفتند یعنی ایجاد یک مکتب هنر ملی، که کارهای پدید آمده در لوای آن‌هم امروزی و هم ایرانی بود... نقش‌مایه‌های سنتی را می‌شد تک‌تک یا باهم به شکل‌های گوناگونی مورداستفاده قرار داد تا طرحی که ازنظر بصری موزون بود پدید آید... هنرمندان سقاخانه را می‌توان نوادگان استادان صنعت‌گر قرن‌های پیش دانست. (پاکباز،۱۳۸۳: ۲۱۵)

از انتهای دهه ۱۳۴۰ نیز با افزایش درآمد نفتی دولت انواع دوسالانه‌ها وبینارها و نمایشگاه‌های نقاشی در ایران شروع به کار کرد. با تأسیس مدرسه هنرهای تزیینی و بعدتر دانشکده هنرهای زیبا زمینه برای پذیرش و تربیت هنرجویان ایرانی در زمینه‌های نقاشی مدرن و نوگرا هموار شد. تأسیس دانشکده‌هنرهای‌زیبا، به‌ویژه در دوران پس از استعفای آندره گدار در ۱۹۴۹ و ریاست مهدی فروغی سبب رشد گرایش نوگرایی در هنرهای تجسمی در این دانشکده شد.

در طول دهه ۱۳۴۰ و ۱۳۵۰ نیز عواملی چون تأسیس گالری‌ها دوسالانه‌ها، حمایت ملکه فرح دیبا از هنر و نقاشی نوگرا باعث شد نوگرایی در هنرهای تجسمی رشد یابد. در دهه ۱۳۵۰ پس از تأسیس موزه‌هنرهای‌معاصر نیز مجموعه‌ای گران‌بها از آثار هنری مدرن جهان در این موزه گردآوری شد. مجموع این عوامل در گسترش نوگرایی در نقاشی و هنرهای تجسمی ایران بسیار مؤثر بود. اقداماتی که با رشد گرایش نوگرایی و مدرنیسم در ادبیات نوگرای ایران و سینمای موج‌نو با حمایت نهادهای دولتی در آن دوران هم‌زمان است.

از نمونه‌های کلیدی، ارتباط و همکاری هنرمندان تجسمی این دهه‌ها با آثار سینمای موج‌نوی ایران

می‌توان به این موارد اشاره کرد: هنرمندانی چون عباس کیارستمی که درزمینه هنرهای تجسمی و گرافیک در این دهه فعال بودند در دهه ۱۳۴۰ و ۱۳۵۰ به فعالیت‌هایی مانند طراحی تیتراژ و پوستر فیلم و بعدها فیلم‌سازی روی آوردند. مضاف‌برآن هنرمندان شاخص گرافیک و هنرهای تجسمی این دوران مانند مرتضی ممیز و فرشید مثقالی نیز به‌طورگسترده به فعالیت‌هایی مانند طراحی تیتراژم پوستر در آثار سینمای موج‌نو در دهه‌های ۱۳۴۰ و ۱۳۵۰ پرداختند. جمع‌بندی ارتباط این جریانات در جدول زیر موجود است.

جدول شماره ۳. بررسی ارتباط گرایش‌ها زیباشناسانه رایج در هنرهای تجسمی ایران و سینمای موج‌نوی ایران در بازه زمانی: ۱۳۵۷- ۱۳۳۰

گرایش‌های کلیدی در جریان‌های هنرهای تجسمی ایران ۱۳۵۷-۱۳۳۰	هنرمندان شاخص این جریان	دسته‌بندی‌های مشابه هم‌زمان در جریان موج‌نوی سینمای ایران	فیلم‌سازان شاخص این جریان
هنر واقع‌گرای اجتماعی شاگردان کمال‌الملک و هم‌راستا با هنر متعهد حزب‌توده	محمود اولیاء – علی‌محمد حیدریان	سینمای واقع‌گرا با رویکرد انتقادی اجتماعی سیاسی	مسعود کیمیایی- ابراهیم گلستان- امیر نادری- فریدون گله
آثار جریان‌های تجسمی متأثر از گفتمان بازگشت به خویش مانند مکتب سقاخانه و نقاشی خط	پرویز تناولی- فرامرز پیلارام- قند ریز	فیلم‌های سینمایی با طرح مضمون هویت و پرسش پیرامون هویت ایرانی	علی حاتمی- بیضایی- کیمیاوی
جریان مدرنیسم و تجربه‌گرایی در هنرهای تجسمی	جلیل ضیاپور- هانیبال الخاص –مارکو گریگوریان	جریان سینمایی نوگرا و تجربی و متأثر از سینمای آوانگارد جهان	کیمیاوی- شهید ثالث – آوانسیان

نتیجه‌گیری

طرح مفاهیم نو و قالب‌های بیانی تازه در آثار موج‌نوی سینمای ایران از دهه‌های ۱۳۳۰ تا ۱۳۵۰ در ارتباط با طرح نوگرایی در هنرهای تجسمی و ادبیات نوگرای ایران در همین دهه‌ها بود. در یک تقسیم‌بندی کارکردی می‌توان سه جریان اساسی زیباشناسانه را در ادبیات شعر و هنر معاصر ایران در دهه ۱۳۳۰ تا ۱۳۵۰ درنظر گرفت. رویکرد نخست متأثر از حزب‌توده و گروه‌های سیاسی چپ‌گرا در دهه‌های ۱۳۲۰ تا ۱۳۵۰ با تأکید بر زمینه اجتماعی و بیان واقع‌گرایانه است. این شیوه با نویسندگانی چون جلال آل‌احمد و علی‌اشرف درویشیان و محمود دولت‌آبادی و شاعرانی چون احمد شاملو و سیاوش کسرایی شناخته می‌شود. گروه دوم جریان نوگرایی و تجربه‌گرایی متأثر از هنر مدرن و آوانگارد جهان در سال‌های ۱۳۳۲ تا ۱۳۴۲ با نویسندگانی چون هوشنگ گلشیری و بهرام صادقی و شاعرانی چون فریدون رهنما و احمدرضا احمدی است. درنهایت رویکردی مبتنی‌بر گفتمان بازگشت به خویش پس از اصلاحات ارضی در دهه ۱۳۴۰ است. هنرمندان و اندیشمندان این گروه سعی در تبیین شاخصه‌های هویت ایرانی در کوران تهاجم ارزش‌های مدرن دارند. مشابه این دسته‌بندی‌های زیباشناسانه در آثار سینمای موج‌نوی ایران نیز در دهه ۱۳۳۰ تا ۱۳۵۰ به‌چشم می‌خورد.

در جمع‌بندی و دسته‌بندی گرایش‌ها سبکی و زیباشناسانه موج‌نوی سینمای ایران می‌توان گفت سه جریان اصلی زیباشناسانه در این جریان سینمایی موجود است. جریان اول متأثر از هنر متعهد و ادبیات واقع‌گرای تحت‌تأثیر حزب‌توده و جریان‌های هنری واقع‌گرایی چون نئورئالیسم ایتالیا که خود تحت‌تأثیر گفتمان چپ در کشور ایتالیا بود به‌وجود آمد. این رویکرد مانند ادبیات واقع‌گرای ایران در دهه‌های ۱۳۵۰- ۱۳۲۰ و شعر انتقادی اجتماعی سیاسی، واقع‌گرایی در فرم و پرداخت به زندگی طبقات فرود ست و حاشیه‌نشینان و معضلات اجتماعی را درنظر داشت. این جریان توسط فیلم‌سازانی چون ابراهیم گلستان

فرخ غفاری مسعود کیمیایی و امیر نادری و فریدون گله و بیشتر در دوران ابتدایی موج‌نو مطرح شد.
رویکرد دوم متأثر از گفتمان بازگشت به خویش است که در دوران میانی این جریان سینمایی در دهه ۱۳۴۰ پس‌ازانقلاب سفید و اصلاحات ارضی رخ داد. این جریان متأثر از گفتمان رایج در جامعه فرهنگی و فکری ایران در این دهه طرح پرسش و نظریه‌پردازی پیرامون هویت ایرانی در دوران رواج نوگرایی در ایران را درپیش می‌گیرد وسعی در طرح و ایجاد زبانی بومی و ملی و ایرانی برای بیان نمایشی و سینمایی دارد. آثار فیلم‌سازانی چون علی حاتمی، پرویز کیمیاوی و بهرام بیضایی ازاین‌دسته‌اند. رویکرد سوم جریان نوگرایانه و آوانگارد و تجربی است که در دوران بلوغ موج‌نو و اغلب با سرمایه نهادهای دولتی پا گرفت. این رویکرد که متأثر از هنر و سینمای نوگرای اروپا و جریان آوانگارد و تجربی در ادبیات و هنر ایران و جهان شکل گرفت آثار فیلم‌سازانی چون پرویز کیمیاوی آربی آوانسیان و سهراب شهیدثالث را شامل می‌شود.
این جریانات زیباشناسانه همگی از بستر فرهنگی و اجتماعی و فکری دوران خود متأثر بوده‌اند. هنرمندان شاخص این جریانات نیز با هنرمندان در جریان‌های مشابه در هنرهای تجسمی و شعر و ادبیات نوگرا و هم‌زمان خود همکاری و رابطه داشته‌اند. سوای نام‌گذاری و رویکرد زیباشناسانه مشابه در این جریانات هم‌زمانی و وجود هنرمندان و نظریه‌پردازان مشابه نیز می‌تواند دلیل ارتباط و تأثیر آنان بر یکدیگر باشد.

پی‌نوشت‌ها

۱. احمدرضا احمدی (متولد ۱۳۱۹) شاعر نوگرای ایرانی و از بنیان‌گذاران سبک موج‌نو در دهه ۱۳۴۰ که کار خود را با انتشار مجموعه‌شعر طرح آغاز کرد.

۲. یدالله رؤیایی با تخلص سایه متولد ۱۳۱۱، شاعر ایرانی که با چند شاعر دیگر، مانیفست شعری اسپاسمانتالیسم را در نشریه «بارو» در دهه ۱۳۴۰ منتشر کردند. مانیفستی که بعدها به خلق نگرش تازه شعری در ایران باعنوان «شعر حجم» منجر شد.

۳. اسماعیل نوری‌علاء متولد ۱۳۲۱ روزنامه‌نگار منتقد و شاعر و از مدافعان و مبلغان جریان موج‌نو در شعر ایران در دهه‌های ۱۳۴۰ و ۱۳۵۰ است.

۴. پرویز تناولی متولد ۱۳۱۶ نقاش و مجسمه‌ساز ویکی از پیشگامان مکتب سقاخانه است. تناولی فارغ‌التحصیل مجسمه‌سازی از ایتالیا است و مجموعه مجسمه‌های او با نام‌های «هیچ»، «دست‌ها» و «قفل و قفس» از آثار معروف او هستند.

۵. فرامرز پیلارام (۱۳۱۶-۱۳۶۲) نقاش و خوشنویس ایرانی است که در سال ۱۳۴۱ همراه چند هنرمند دیگر مکتب سقاخانه را در نقاشی و مجسمه‌سازی در ایران بنیان نهادند. او در آثار خود از عناصر هنر سنتی ایران و ترکیب‌بندی‌های هندسی و خوشنویسی فارسی به‌ویژه نستعلیق الهام می‌گرفت. پیلارام بعدها با هنرمندانی چون مرتضی ممیز و مارکو گریگوریان گروه هنری آزاد را تشکیل داد.

۶. حسین زنده‌رودی (متولد ۱۳۱۶. تهران)، نقاش معاصر ایرانی از بنیان‌گذاران مکتب سقاخانه و پیشگامان شیوه نقاشی خط در ایران است. حسین زنده‌رودی برخی نقاشی‌های خود را با ترکیب خوشنویسی و نقاشی اعداد و حروف و تکرار آن‌ها خلق کرد و روشی تازه را در هنرهای تجسمی ایران به‌وجود آورد.

۷. منصور قندریز (۱۳۱۴-۱۳۴۴) نقاش نوگرای ایرانی، فارغ‌التحصیل رشته نقاشی از هنرستان هنرهای‌زیبا و دانشکده‌هنرهای‌تزیینی و از بنیان‌گذاران «جنبش سقاخانه» است. قندریز در مدت کوتاه عمر خویش تأثیرات به‌سزایی در جریان نقاشی معاصر ایران گذاشت.

فهرست منابع

- اکبری، مینا (۱۳۹۴)، *موج‌نو*، گفتگوی مسعود کیمیایی و داریوش مهرجویی، تارنمای مدومه، چهارشنبه ۱۰ مهر
- پاکباز، روئین (۱۳۸۳)، *نقاشی ایران از دیرباز تا امروز*، چاپ سوم، تهران: انتشارات زرین و سیمین،
- جاهد، پرویز (۱۳۸۰)، *نوشتن با دوربین، رودررو با ابراهیم گلستان*، تهران: نشر اختران
- درستکار، رضا، موج‌ها و جریان‌های اصلی در سینمای هفتادساله ایران، *فصل‌نامه فارابی* شماره (اول)، سال دهم، صفحه‌های ۷-۴۲
- شمیسا، سیروس، حسین پور، علی (۱۳۸۰)، جریان سمبولیسم اجتماعی در شعر معاصر ایران، *فصل‌نامه مدرس*، دوره ۵. شماره (۳). پاییز ۱۳۸۰، صفحه‌های:۲۷-۴۲
- لنگرودی، شمس (۱۳۷۱)، *تاریخ تحلیلی شعر نوج ۱*، چاپ اول، تهران: نشر مرکز.
- لنگرودی، شمس (۱۳۷۱)، *تاریخ تحلیلی شعر نوج ۲*، چاپ اول، تهران: نشر مرکز.
- میرعابدینی، حسین (۱۳۹۲)، *صدسال داستان‌نویسی ایران*، جلد ۱، چاپ دوم، تهران

- Dabashi. Hamid, 2007.Masters and Masterpieces of Iranian Cinema.Mage Publishers
- Issa.Rose. 2007.Real fictions.www.how.de.com.02, 08.2007
- Naficy Hamid.2011. A Social History of Iranian Cinema: duck university press. 2011. Volume2: The Industrializing Years, 1941–1978.
- به‌یاد جلال آل‌احمد. گفت‌وگو با همایون کاتوزیان. دائره‌المعارف بزرگ اسلامی .www.cgie.org.ir/fa/news/5396
- گفت‌وگو-با-داریوش-آشوری-بخش-دوم--آشنایی-با-جلال-آل-احمد-و-خلیل-ملکی /www.dw.com/fa-ir
- www.bbc.com/persian/arts/2015/10/151009_l41_cinema_taghi_mokhtar_speech

Received: 2019/04/16
Accepted: 2019/11/24

"Aesthetics of the new wave of Iranian cinema" Analysis of Stylistic and Aesthetic Categories of the New Wave of Iranian Cinema and its Relationship with Modern Iranian Literature and Art

Bijan Kasraian, M.Sc. in Cinema; Lecturer at the University of Applied Sciences & Technology

Abstract

The new wave of Iranian cinema was emerged from the growth of modernity and modernization of Iran and the world from the 1950s to the1970s. This current can be studied and analyzed as part of the modernization process in Iranian culture and art and under modern Iranian contemporary art. One way to study this relationship is to study the aesthetic and stylistic similarities between the new wave of Iranian cinema and the modern literary and artistic genres of contemporary Iran. The new wave of Iranian cinema covers a variety of stylistic and aesthetic practices. Various stylistic categories of filmmakers in this process can be applied based on the cultural and social context of the filmmaker's growth, social class, level of education, and the influence of cultural and literary currents of the time. This article first examines the common aesthetic tendencies in the mainstream and the pioneers of the new wave in the years (1959–1979). Then an analytical historical perspective examines the relationship between aesthetic and stylistic divisions in the new wave and its impact on the common aesthetic categories in modern Iranian literary and artistic currents from the decade (1950–1970) and discusses and concludes. According to the historical analysis and descriptive approach used in this paper, the research method of this paper can be considered as an analytical descriptive with a historical and sociological approach.

Keywords: Modernism, new wave Poetry, Tudeh Party, The War Rooster Magazine.