

پیشگفتار:

-تاریخ نه چیزی درباره‌ی گذشته، که چیزی درباره‌ی اکنون است.

مهدی پرنیانچی - مترجم

مقاله‌ای که از نظر خواهد رفت، یک بررسی تاریخی از سینمای پیش از انقلاب، در بازه‌ی سالهای ۱۹۶۰ تا ۱۹۷۸ میلادی است. پژوهشی که به تحلیل مضمون برخی از آثار چشمگیر سینمای روشنفکری و سینمای عامه پرداخته، و آنها را از حیث نگاه‌شان به پروژه مدرنیته بررسی کرده. فیلم‌هایی نظیر گاو، قیصر، گوزن‌ها، اسرار گنج دره‌ی جنی، گنج قارون، دایره مینا، آقای هالو، و چندی دیگر. این فیلم‌ها از این نظر تحلیل شده‌اند که در لابلای خطوط آنان، چه نگاهی نسبت به مدرنیته و به صورت کلی نسبت به «شهری شدن» و مفاهیمی نظیر «غربی شدن» وجود داشته. یا بهتر بتوان گفت، اینکه کارگردانان این آثار که غالباً از شاخص‌ترین کارگردانان تاریخ سینمای ایران هستند، چه در کی از پدیده مدرنیته داشتند و پدیده شهر و روستا را چگونه در آثار خود بازنمایی کردند. ترجمه‌ی این مقاله از این حیث امری کارآمد بنظر می‌آید، اما پیش از شروع به خواندن آن، اشاره به چند نکته ضروری بنظر می‌رسد. اشاراتی که سراسر نظر مترجم است و از این حیث دخلی به نویسندگان ندارد.

عمده‌ی مضمون این فیلم‌ها، یا شاید بتوان گفت عمده مضمون مستتر در سینمای ایران در آن سالها، نوعی ایده‌آل‌سازی از زندگی در روستا و طبیعت و سنت، و همزمان تقبیح زندگی شهری، صنعتی شدن، و مفهوم قانون را در خود به‌همراه داشت. امری که در سنت هنری، درک «پاستورال» نامیده شده؛ به معنی نوعی آرمانی کردن زندگی در روستا و طبیعت. با خود این مفهوم پاستورال زیاد در متن مواجه خواهیم شد، و از این نظر پژوهش نیز چنین ادعایی درباره مضمون عمده فیلم‌های سینمایی آن دوران دارد. طی پژوهش، نویسندگان پس از آنکه یافته‌هایی دقیق از فیلم‌های محل بحث‌شان ارائه می‌دهند، تحلیل نهایی و نتیجه‌گیری‌شان را بر این نکته سوار می‌کنند که وجود این مضامین در سینما را می‌توان هم‌ارز مفهوم غرب‌زدگی در گفتمان روشنفکری ایران دانست. پژوهش سپس به نوعی خود این مفهوم غرب‌زدگی و وجود چنین المان‌هایی در فیلم‌ها را تقبیح می‌کند. ادعای نویسندگان در نهایت چنین چیزی است که نتیجه‌ی نهایی چنین سینمایی «باز کردن راه برای یک انقلاب سنتی مذهبی در اواخر دهه ۱۹۷۰ بود.» عبارتی که شاید این یادداشت کوتاه در مقام نقد آن برآمده. در ادامه قصد دارم کمی توضیح دهم که چرا می‌توان چنین تقبیحی را به

چالش کشید، و اساساً چرا شیوه‌ی بیان آن و کاربست سیاسی‌اش، چندان به کار امروز ما نمی‌آید. به عبارتی نتیجه‌ای پیش پا افتاده که از این پژوهش می‌توان گرفت، این است که کارگردانان سینمای موج نوی ایران در آن سالها، که از میان‌شان می‌توان روی داریوش مهرجویی، مسعود کیمیایی، ابراهیم گلستان، سهراب شهیدثالث و چندی دیگر دست گذاشت، در نتیجه‌ی ساخت فیلم‌هایی که مضمون اصلی‌شان مخالفت با مدرنیته‌ی در حال اجرا در ایران بود، راه را برای یک انقلاب سنتی و مذهبی در سال ۵۷ باز کردند. تقصیر اصلی و نوک پیکان سرزنش‌ها را نیز می‌توان به سمت روشنفکران گفتمان‌ساز در آن زمان گرفت، از جمله آل‌احمد و گفتمان غرب‌زدگی‌اش. نگارنده قصد دفاع یا ارزش‌گذاری بر گفتمان غرب‌زدگی یا دیگر گفتمان‌های رایج در آن دوره را ندارد، هدف نگارش این متن شاید اشاره به این نکته باشد که: گشتن بدنبال «مقصر» انقلاب، و همزمان، نادیده گرفتن واقعیت‌های اجتماعی موجود در یک بازه‌ی تاریخی که مجموعه عوامل تحقق یک انقلاب را تشکیل می‌دهند، در بهترین صورت، امری غیر علمی و ایدئولوژیک به‌نظر می‌رسد. حتی امروزه، یکی از گفتمان‌های رایج در فضای سیاسی موجود همین است؛ که انگشت روی مقصر، یا بهتر، متهمان انقلاب بگذاریم. شاید این فهم ریشه در فهمی گسترده‌تر درباره‌ی اراده‌گرایی داشته باشد، که گویی عده‌ای، که همان روشنفکران جامعه یا یک گروه اکتیویست و فعال سیاسی باشند، اراده می‌کنند، گفتمانی می‌سازند، و انقلابی را تحقق می‌بخشند. در انقلاب ۵۷ نیز، عده‌ای روشنفکر و نویسنده و اکتیویست، اراده به ساخت گفتمانی کردند، و در نتیجه‌ی آن، انقلاب رخ داد. بر ساخت واژه‌ی «۵۷ئی‌ها» در فضای سیاسی امروز و تلاش برای توابع‌سازی از هر کس که در پیش از انقلاب مبارزه‌ای علیه حکومت وقت انجام داده است، اساساً در دل چنین فهمی جا می‌گیرد. پژوهش موجود نیز می‌تواند به چنین بازخوانی‌یی منجر بشود با این تفاوت که این بار، از دریچه‌ی سینماگران و فیلم‌ها، مقصران انقلاب را بشناسیم. نه!

گفتیم پژوهش درباره‌ی پررنگ بودن مضمون پاستورال در آثار سینمایی آن زمان است. مثلاً اینکه سوژه‌های فیلم دائماً با سفر از روستا و قرار گرفتن در محیط شهری، در دریایی از مشکلات غرق می‌شوند. مورد کلاهبرداری قرار می‌گیرند، از فساد می‌گیرند که در شهر جریان دارد شرمگین می‌شوند، و یا در بهترین حالت از سرعت سرسام‌آور زندگی مادی شهری، خسته می‌شوند و حسرت زندگی ساده و متعالی در روستا را می‌خورند. با اینکه یافته‌های قابل تأملی توسط پژوهش ارائه می‌شود، اما به جای آنکه از بررسی موشکافانه‌ی المان‌های جزئی و کلی سینما، این پرسش به ذهن خطور کند که آیا انقلاب در نتیجه‌ی این فیلم‌ها و آن بازنمایی نادرست روشنفکران از مفهوم مدرنیته در آثارشان انجام گرفته یا خیر، پرسش درست‌تر می‌تواند این باشد که زیر پوسته‌ی در حال مدرن‌شدن جامعه ایران در آن سالها، چه واقعیتی جاری بود. اینکه راهکار چیست، اگر بخشی از مردم و علی‌الخصوص جمعیت ساکن غیرشهری، پس از

تهی شدن در نتیجه‌ی سیاست‌های کلان حکومت، در حال نوعی نافرمانی و واکنشی تدافعی در برابر مدرنیزاسیون بودند. آیا راهکار زور بیشتر است؟ از قضا پروتاگونیست بیشتر این فیلم‌ها، از میان همین دسته از مردم، یعنی جمعیت ساکن غیر شهری هستند که تصمیم به سفر یا مهاجرت به شهر گرفته‌اند. یعنی کسانی که شاید بیش از همه تحت تأثیر سیاست‌های حاکمیتی بودند. چه اتفاقی می‌افتد که پس می‌توان نگاه را به سمت علل حصول چنین واکنش‌های تدافعی‌یی در برابر سیاست‌های مدرن جلب کرد؟ تا مگر از دل آن به راهکاری برای امروزمان و احیانا پیش‌دستی برای تکرار تاریخ، یعنی تکرار عقب‌گرد به سمت سنت و بنیادگرایی برسیم.

نمی‌توان منکر شد که بازنمایی این کارگردانان از مدرنیته، و یا بسیاری از خطابه‌های گفتمان غرب‌زدگی، نشانی از درک درست مدرنیته توسط صاحبان اثر و صاحبان آن گفتمان نداشت. اما آیا می‌توان چنین نتیجه‌گیری دم‌دستی‌یی کرد که این بازنمایی‌های گاهی نادرست، گاهی اغراق آمیز و گاهی ایده‌آلی و غیرواقعی، منجر به انقلاب شد؟ تازه همین بازنمایی دم‌دستی را در بسیاری از فیلم‌هایی که شاهد این پژوهش هستند نمی‌توان مشاهده کرد. تنها اگر ادعا کنیم که "نقش این فیلم‌ها در هموار شدن راه انقلاب قابل توجه بوده" و بعد بخواهیم به زور هم که شده مدعاهایی برایش پیدا کنیم، می‌توان فیلم‌هایی نظیر *گاو* از مهرجویی و *یک اتفاق ساده* از شهید ثالث را به این ورطه کشاند؛ فیلم‌هایی که ارزش شاخص هنری‌شان چه در تکنیک و چه در محتوا تضمینی‌ست بر اینکه آنها به دسته‌بندی‌های ایدئولوژیک نباید وارد شوند و سیاست‌زدگی را نمی‌توان به آنها بار کرد.

اینکه مدرنیته وارد یک جامعه شود و سپس هنرمندان آن جامعه دست به بازنمایی آن در آثارشان بزنند، خودبخود نقشی در انقلاب ندارد. آدرس غلط دادن است اگر تحقق انقلاب را از این منظر ببینیم. اساسا چنین پدیده‌ای تنها مختص به مدرنیته‌ی ایران در دهه ۴۰ و ۵۰ شمسی نیز نیست. می‌توان مثالی از دنیای نقاشی آورد. می‌دانیم جنبش رمانتی‌سیسم در تاریخ نقاشی، جنبشی که در حدود یکصد سال در میان هنرمندان رایج بود، پس از آنکه انقلاب صنعتی در اروپا رخ داد پا گرفت. نقاشانی که تحت تأثیر تغییرات تند زندگی در یک بازه‌ی کوتاه، شهری شدن سریع، دود و دم کارخانه‌های تازه‌تأسیس، و حتی مذهب مسیحیتی که بوی زوال آن را می‌شد شنید، پای‌المان‌هایی متفاوت را به آثار خود باز کردند و سبکی نو شکل دادند. می‌گویند وقتی که خواستید ژانر رمانتی‌سیسم را در یک اثر شناسایی کنید به دنبال سه چیز باشید؛ نشانی از طبیعت دست‌نخورده (در تضاد با چیزی که در انقلاب صنعتی در حال رخ‌دادن بود) - بازنمایی احساسات درونی نقاش، که بازنشانی بود از احساسات رمانتیکی که پس از مدرنیته و مادی‌گرایی بیم در خطر قرار گرفتن آن می‌رفت، و سوم: تقابل انسان و طبیعت. تقابلی که آشکارا سعی در نشان دادن این داشت که این انسان تمنای چیره‌شدن بر طبیعت را دارد ولی در عین حال دست به نابودی آن هم می‌زند. خوب آیا می‌توان گفت

که در نتیجه‌ی این بازنمایی‌ها که گاه بگاه اغراق‌آمیز و ایده‌آلی نیز بودند، باید انقلابی بنیادگرایانه در کشورهای اروپایی رخ می‌داد؟ تازه این سبک مختص به اروپا و انقلاب صنعتی آن نبود، نظیر همین سبک در جنبش هنری «رنالیسم آمریکایی» در میان نقاشان آمریکایی در ابتدای قرن نوزدهم و حتی بعدتر پیش آمد، که سوژه‌شان مشخصاً به تصویر کشیدن زندگی پرریم و بدیع شهری بود. تصاویری که اتفاقاً در میان آن سوژه‌های از خود بیگانه‌شده را می‌توان مشاهده کرد. گویی که تنهایی انسان مدرن در آنها به تصویر کشیده شده.

واقعیتی که خود این پژوهش نیز دست روی آن گذاشته و واقعیت‌بودن آن را نمی‌توان زیر سوال برد این است که در آن سالها پروژه مدرنیزاسیونی که توسط حکومت در حال پیاده‌سازی بود با واکنش‌هایی در میان عموم مردم همراه بود. چنین واکنش‌هایی در میان آثار هنری و علی‌الخصوص سینمایی نیز بازنمایی‌هایی به همراه داشت. از بازخوانی چنین نشانه‌هایی در این آثار، شاید بتوان به درک بهتری از این رسید که: ۱- چه چیز در زیر پوست جامعه ایران در آن سالها در حال تحقق بود؟ و ۲- اگر در نتیجه‌ی سیاست‌های مدرن در جامعه با واکنش‌هایی واپس‌گرایانه مواجه می‌شویم، چطور می‌توان با آن مدارا کرد؟ این پژوهش از این نظر که به میانجی یافته‌های خود، می‌تواند به این پرسش‌ها شواهدی ارائه کند پژوهشی خواندنی بنظر می‌آید.

در عنوان انگلیسی مقاله عبارت Quiet Revolution استفاده شده، که آن‌را هم می‌شد به «انقلاب آرام» ترجمه کرد، و هم به «انقلاب خاموش». استفاده از عنوان انقلاب خاموش، پس از آن بود که در گیر و دار اینکه کدام یک از این دو واژه بهتر می‌تواند مفهوم مورد نظر مقاله را منتقل کند، به این نتیجه رسیدم که انقلاب خاموش از این نظر که به بی‌طرف بودن سینما اعتبار بیشتری می‌بخشد ترجمه صحیح‌تری است. گویی وقتی از انقلاب آرام صحبت می‌کنیم، قسمی اراده‌گرایی را نیز به این مفهوم بار می‌کنیم.

انقلاب خاموش سینمای ایران (۱۹۶۰-۱۹۷۸) - علی میرسپاسی و مهدی فرجی - دانشگاه نیویورک



چکیده:

این مقاله به بررسی فیلم‌هایی که طی دو دهه پیش از انقلاب ۱۹۷۹ در ایران ساخته شده می‌پردازد؛ بحث درباره‌ی آنکه این فیلم‌ها بر نوعی دگرسازی فرهنگی تاثیر گذاشتند که ما «انقلاب خاموش» می‌خوانیمش. «انقلاب خاموش» به یک «تخیل ملی» اشاره دارد که حول ایده‌ی غرب‌زدگی^۱ شکل می‌گیرد. گفتمان غرب‌زدگی یک حرکت عمومی هویت‌محور را پایه‌گذاری کرد. این گفتمان، فیگور یک دیگری معنوی یا پاستورال را به خود گرفت و به تقابل با مدرنیته‌ی استبدادی ایران پرداخت و همچنین، روایت خود را بر پایه‌ی یک دیگری متعال در ازای ایران مدرن و سکولار قرار داد. این مقاله بر جنبش سینمایی موج نوی ایران تمرکز دارد و به طور خاص کارهای داریوش مهرجویی، بعنوان یک فیلم‌ساز پیشرو در دهه ۶۰ و ۷۰ میلادی را بررسی خواهد کرد.

کلیدواژه‌ها: اصالت - شکاف شهر و روستا - سینمای ایران - انقلاب ایران - سینمای موج نو - غرب‌زدگی

این مقاله به بررسی اهمیت سیاسی و اجتماعی سینمای ایران در دهه ۶۰ و ۷۰ میلادی می‌پردازد. گفتمانی که بخشی از تغییری بلحاظ اجتماعی بزرگ‌تر بود که در فرهنگ سیاسی ایران آن دوران رخ داد. و این بررسی از خلال فیلم‌های «سینمای موج نو» که در دو دهه‌ی منجر به انقلاب ۱۹۷۹ ساخته شد انجام می‌گیرد. تصاویر و روایت‌هایی سینمایی که به زعم ما، در شکل‌دهی به درکی عمومی درباره روند مدرنیته‌ای که در آن دوران در حال رخ دادن در کشور بود، مشارکت کرد. سینمای موج نو به یک تحول فرهنگی گسترده که ما انقلاب خاموش می‌نامیم کمک کرد. انقلاب خاموش در این مقاله، به یک تخیل ملی اشاره دارد که طی آن دو دهه در حلقه‌های روشنفکری و نهادهای فرهنگی شکل گرفت. این مفهوم خطوط سیاسی را از خلال ایده‌ی منسجم غرب‌زدگی طی کرد. اصطلاحی که توسط جلال آل احمد (۱۹۶۹-۱۹۲۳) برای توصیف رویه‌ی گسترده‌ی اقتباس فرهنگ و سبک اروپایی، که در میان طبقات متوسط و بالا جریان داشت به کار برده شد. چارچوب نظری تحقیق ما بر پایه‌ی خوانش مان از کتاب ریموند ویلیامز، روستا و شهر، و کار مارشال برمن، هرآنچه سخت و استوار است به هوا می‌رود بنا شده است. ما به شکل خاص بر روی ایده‌های ویلیامز درباره‌ی مدرنیته‌ی پاستورال و دوگانه‌ی روستا/شهر، و بینش برمن درباره‌ی مدرنیته، بعنوان یک تجربه‌ی یکی‌کننده، که جسم و روح زیست-جهان را تجسد می‌بخشد، تمرکز می‌کنیم. ویلیامز در بحث خود از ادبیات مدرن اولیه‌ی انگلیسی معتقد است که شاعران و رمان‌نویس‌های انگلیسی با ایجاد «افسانه‌ای که به مثابه خاطره عمل می‌کند» تصاویری درباره‌ی شکاف شهر و روستا تهیه دادند. در حالیکه روستا به عنوان بهشت عدن و محل یک دلی و مسالمت تصویر شده، شهر با از بین رفتن ارتباطات، معنا، و بعنوان محلی غیر انسانی شناخته می‌شود. برای ویلیامز، این تصاویر از روستا و شهر تصاویری تقریباً خیالی است که کارکرد آن این است که جایگزینی وهم‌آلود برای مواجهه‌ی صادقانه با واقعیت‌های زمخت سیاسی و فرهنگی که جوامع را تحت تاثیر تغییرات اجتماعی بزرگ‌تر قرار داده فراهم آورد:

به طور واضحی، تضاد شهر و روستا یکی از آن روش‌های اصلی است که طی آن ما نسبت به بخش مرکزی تجربه‌مان، و نسبت به بحران جامعه‌مان آگاه می‌شویم. ولی در این زمان، وسوسه می‌شویم که اشکال تفسیر تنوع تاریخی را به شکل بی‌ربطی، به کهن‌الگوها یا نمادها تقلیل

دهیم؛ تقلیل این آشکارترین اشکال اجتماعی و اعطای جایگاهی روانشناختی یا متافیزیکی به آنها.^۱

ویلیامز، بر ساخت ادبی شکاف روستا/شهر را به چالش می‌کشد و معتقد است که آنها بیش از آنکه تصور شود، با یکدیگر هم‌بسته‌اند.

در این مقاله، با طرح یک بحث مرتبط، به مطالعه فیلم‌های ایرانی در بازه‌ی ۱۹۶۰-۱۹۷۸ می‌پردازیم. ما به بر ساخت شکاف شهر/روستا و به طور خاص به بر ساخت «تخیلی» آنها از زندگی روستایی در نسبت با هویت معنوی و اصالت اشاره خواهیم کرد. همچنین خواهیم گفت که چطور به شکل متضادی، تهران، به عنوان سپهر بیگانگی، فساد، و افول انسانیت بر ساخت شده است. نیز بحث مارشال برمن درباره‌ی «مدرنیته به عنوان تجربه‌ای یکی‌کننده» را به کار خواهیم گرفت که به جنبه‌ی دیگری از چگونگی شکل‌گیری مدرنیزاسیون در ایران، و بعدتر بازنمایی آن در فیلم‌ها اشاره دارد. به طور خاص، بحث برمن درباره‌ی شارل بودلر، در هرچه سخت و استوار است به هوا می‌رود،^۲ به بحث ما درباره‌ی سینمای موج نوی ایران مرتبط است. برمن استدلال می‌کند که بینش خاصی درباره‌ی زندگی مدرن، تمایل دارد که مدرنیته را به سطوح مادی و معنوی قسمت کند. موج نخست متفکران مدرنیته به زعم او، «احساسی خودبخودی برای این یکی‌بودگی دارا بودند؛ احساسی که به آنها بینشی غنی و عمیق می‌بخشید که متاسفانه نویسندگان معاصر درباره‌ی مدرنیته فاقد آنند»^۳ به زعم او، بودلر، به عنوان بازنمایی‌گری اندیشه‌آفرین، در میان این متفکران نخست مدرنیته محسوب می‌شود. برمن از غنای مفهوم مدرنیته‌ی بودلر، به عنوان نقطه مقابل و در نقد دیدگاه‌های تحریف‌شده‌ی دیگر درباره‌ی مدرنیته، از جمله «مدرنیسم پاستورال» استفاده می‌کند؛ آنچه که خود «ضد پاستورال» و «سرخوردگی فرهنگی» می‌نامد.^۴ بودلر زندگی مدرن را به عنوان مبارزه‌ای مداوم میان «دل‌مردگی» و «آرمان»^۵ بازخوانی می‌کند؛ احاطه‌ی سرشتی این جهانی، و کمالاتی والا برای جهانی بهتر. او در نهایت، با در نظر گرفتن آثار ماندگار مبارزه‌ی اخلاقی ما در زندگی روزمره در طول زمان، جهان جسمانی دل‌مردگی را به عنوان تضعیف‌کننده‌ی کمالات والای مان تفسیر کرد. بودلر هرگونه کوشش نوستالژیک و موهوم برای تفوق تام اخلاقی را رد می‌کند؛ چرا که «آرمان» به عنوان یک امر مطلق، هرگز نمی‌تواند جهان جسمانی روزمره را تسخیر و دگرگون سازد. او وظیفه‌ی هنرمند را کاوش در هزارتوی جهان جسمانی می‌دانست تا با پیچیدگی و منحصر به فرد بودن بافت اخلاقی واقعیت معاصر مدرن روبرو گردد.^۶

¹Spleen
²Ideal

برمن، در بازخوانی بودلر، به ما یادآوری می‌کند که رهیافت پاستورال به زندگی مدرن، غنای کیفیت هنری یا معنوی مدرنیته را ناممکن، و تماشای آنرا از نظر می‌اندازد. و به شکل تقلیل یافته‌ای، آنرا به مثابه تصویری از افول انسانیت می‌بیند. این همچنین بحثی است که مارتین هایدگر نیز طرح می‌کند. برخی از روشنفکران و فیلم‌سازان ایرانی، نگاهی مشابه را تحت تاثیر احمد فردید و دیگران در بر گرفتند.^{۱۱} این کاریکاتور تصویر شده توسط روشنفکران، جایگزین واقعیت پیچیده‌ی اجتماعی شد؛ پدیده‌ای که نیازمند تحلیلی جامعه‌شناختی بود. مشهورترین فیلم سینمای موج نو، فیلم گاو (۱۹۶۹) از داریوش مهرجویی بود. گاو، شاید بیش از هر فیلم دیگری از سینمای موج نو، یک گرایش فرهنگی و خردمندانه‌ی پویا، تجربی و باز را وارد سینمای ایران کرد طوری که در عرض سه سال بیش از ۵۰ فیلم موج نو پدیدار شدند. این فیلم‌ها، در عین حال، فلسفی، شاعرانه و سیاسی بودند و به شکل‌گیری یک تخیل سیاسی قدرتمند و نیز مبهم، در جامعه‌ی در حال مدرنیزاسیون ایران دامن زدند. حمید نفیسی، اندیشمند برجسته‌ی سینمای ایران، موج نو را «هم‌افزایی مشترک کارگردانان روشنفکر و نویسندگان دگراندیش و بازیگران» می‌نامد، که شبکه‌ی اجتماعی قابل توجهی را شکل داد و به ظهور فیلم‌های موج نو در دهه ۱۹۷۰ دامن زد. او این استایل نوظهور فیلم‌سازی را «سینمای دگراندیش» می‌نامد:

همکاری نویسنده‌های اپوزوسیون مدرنیست و فیلم‌سازان دگراندیش کیفیت فیلم‌های موج نو را افزایش بخشید. در زمینه‌ی سیاسی دهه ۱۹۷۰، این همکاری به خودی خود از نظر روان‌شناختی، سیاسی و حرفه‌ای، به نویسندگان و فیلم‌سازان ارزش بخشید؛ چرا که آنها را به عنوان یک اجتماع اپوزوسیون و حرفه‌محور به یکدیگر نزدیک کرد.^{۱۲}

نفیسی به درستی به اهمیت تاثیر این «سینمای دگراندیش» نوظهور در سیاست‌های فرهنگی آن زمان اشاره می‌کند. به زعم او، خود این سینمای موج نو تحت تاثیر تغییرات فرهنگی و سیاسی جامعه ایران قرار داشت که به طور همزمانی در نقاط مختلفی در حال رخ دادن بود:

«این جنبش هم علیه سلطه‌ی سینمای تجاری «فیلم فارسی» و هم علیه نظام سیاسی مقتدر، مقاومتی را شکل داد. بدون شک، این سینما و تاثیر آن روی قشر روشنفکر و جمعیت دانشجویی، از جرقه‌هایی بود که انقلاب را شعله‌ور ساخت. این جرقه در خلأ رخ نداد، بلکه بخشی از فرماسیون‌ها، رزم‌آرایی‌ها، احتمالات، گفتمان‌ها و میکروفیزیک‌های قدرت و اعتراض در حال شکل‌گیری بود که به طور به هم پیوسته‌ای یکدیگر را تقویت می‌کردند.»^{۱۳}

نفیسی معتقد است که سبک اصیل سینمایی جنبش موج نو و کیفیت بالای زیباشناختی آن، تغییر محسوسی در عرف سینمای ایرانی محسوب می‌شد. این فیلم‌ها از نظر کیفی، با فیلم‌های تجاری مسلطی که به طور معمول در ایران ساخته می‌شد متفاوت بودند. او به درستی دست روی این نقطه می‌گذارد که سینمای موج نو از نقطه نظر سیاسی سینمای آگاهی محسوب می‌شد و هاله‌ای از مقاومت‌های اپوزیسیون را در خود جای داده بود. با این حال، موج نو و فیلم‌های تجاری این دوره یک روایت مشترک درباره روند مدرنیته در جامعه ایران، و حساسیت‌های فرهنگی متمایز آن ارائه می‌داند. هر دوی این ژانرهای سینمایی، با وجود تفاوت، تخیل‌ها و داستان‌هایی از نارضایتی واقعیت‌های مدرن زندگی ایرانی به دست دادند. آنها همچنین اشتیاق و تمایلی نسبت به گذشته یا سنت‌های فرهنگی رو به افول نشان می‌دادند. این چیزی است که ویلیامز «مدرنیته‌ی پاستورال» می‌نامد. با این حال، چیزی عمیقاً متناقض درباره‌ی تاثیرات و کارگر شدن سینمای موج نو وجود دارد؛ شهرت بسیار آن در عرصه‌ی بین‌المللی و مدرنیسم خاص چشم‌انداز منحصر به فرد آن، به جذابیتش در میان طبقه متوسط ایرانی کمک کرد که طی آن، به تقییح مدرنیزاسیون اقتدارگرایانه‌ی ایران پرداختند. در نهایت، تاثیر متناقض این استقبال عمومی، باز کردن راه برای یک انقلاب سنتی مذهبی در اواخر دهه ۱۹۷۰ بود.

ضدمدرنیته و سینمای موج نو

ویلیامز معتقد است که ضدمدرنیته‌ی پاستورال، به بساخت یک حافظه‌ی افسانه‌ای بستگی دارد؛

و این سپس ممکن است که تضادی را میان تخیل شهر و تخیل روستا ممکن کند. در تخیل شهری، سرگذشت و همزیستی، مات و مبهم است. ولی در تخیل روستا، ذاتا شفاف است. در نگاه اول، در اینجا کاربردی در این تضاد وجود دارد.

این حافظه، شامل تصویری از یک زندگی روستایی دست‌نخورده و طبیعی است و در تقابل با فساد توسعه‌ی شهری، که ساخته‌ی دست انسان است تصویر می‌شود. این گفتمان خیلی زود توسط نسل اول مهاجران روستایی به نواحی تازه‌شهرشده در بر گرفته شد؛ آنهایی که به اجبار در جست‌وجوی شغل بودند. آنها خود را در دنیایی فاقد امنیت اجتماعی، سازمان گروهی یا هر اتحادیه‌ی حمایت‌کننده‌ی معناداری می‌دیدند. آنها وسوسه شدند که ایدئولوژی‌یی را در بر بگیرند که به آنها وعده‌ی رستگاری از طریق بازبانی ریشه‌های سنتی را می‌داد. گفتمان پاستورال ضدمدرنیته، دوگانه‌ای از زندگی شهری صنعتی در تقابل با زندگی آرامی که در خارج از شهر حاضر است، ترسیم می‌کند؛ چیزی که اکنون تنها در گذشته وجود دارد. افسانه‌ای که به مثابه یک حافظه یا نمودی ادبی عمل می‌کند.

در انتهای قرن بیستم، هم برمن و هم ویلیامز، « دو نظریه پردازی مهم درباره‌ی پاستورال» صورت دادند. در روستا و شهر، ویلیامز، طریق پاستورال را بر ساختی ایدئولوژیک می‌داند. این ساخته‌های آرتیستیک، به زعم او، واقعیت زندگی روستایی یا شهری را به مثابه شیوه‌هایی از زندگی بازنمایی نمی‌کنند. جهانی که آنها بر ساخته‌اند، وجود ندارد، و حتی نمی‌توانست داشته باشد. با این حال، در تصورات هنرمندان شهری مدرن و روشنفکران الیت، که از زندگی‌های ممتازی برخوردار بودند، میلی به دستیابی به شیوه‌ای اصیل یا ساده‌تر برای زندگی در جهان وجود داشت. آنها جامعه‌ای آرگانیک را متصور می‌شدند و آن را مدام به گذشته‌ای ابا‌اجدادی گره می‌زدند؛ گذشته‌ای که با گسیختگی تراژیک از آنها دور شده. یک تغییر تاریخی تدریجی و عمیق، با ترسیم یک دگرگونی ساده و بنیادی جایگزین شد. رؤیای این دگرگونی جادویی، از یک نوستالژی شخصی به تصویری از عصری طلایی بازمی‌آید.

برمن در هر آنچه سخت و استوار است به هوا می‌رود، از بودلر، به عنوان یک صدای انتقادی در میان گرایش مدرنیست معاصر نام می‌برد؛ گرایشی که قلمروهای جسمانی و معنوی را از هم جدا می‌داند. به زعم برمن، بودلر، هم بینش «پاستورال مدرن» و هم بینش «پاستورال ضد مدرن» را به نمایش می‌گذارد؛ پاستورال مدرن به معنای ایدئال‌سازی غیر انتقادی از بورژوازی و نیروهای مدرن، و پاستورال ضد مدرن به معنای محکومیت همه‌جانبه‌ی مردم مدرن به خاطر سطحی‌بودن‌شان، که عجین شده با ادعاهایی درباره معنویت خودمختار هنر مدرن بود. برمن از این بحث می‌کند که بودلر نوعی صدای سوم بود. صدایی که درکی ژرف‌تر و واقعی‌تر از مدرنیته داشت؛ بازنمایی‌یی هنرمندانه از زندگی‌های روزمره مردم عادی (روسپی‌ها، مجرمان خرده پا، و الکلی‌ها) در پرده‌ی هستی مدرن. آنها به عنوان انسان‌هایی مبارز، ویژگی‌یی قهرمانانه به خود می‌گیرند. چنین بینشی در نوشته‌های بودلر، بخش زیادی از ادبیات قرن بیستم را پیش‌نگری می‌کند؛ در شجاعت طعنه‌آمیز مردم عادی، در محدودیت‌هایشان و در ناکامل‌بودن‌شان. ^{۱۱۱} این به شکل عمیقی یک بینش آنتی‌پاستورال است. پاستورال، به زعم برمن، هر بینش مطلق‌ی نسبت به یک جهان ایده‌آل است که به صورت واقعی نیز وجود ندارد، ولی به کمک ایده‌آل‌سازی محض خود، از انسان‌های واقعی غفلت می‌کند. بنابراین دنیایی در آن واحد خشن و موهوم است که از قضا می‌تواند الهام‌بخش کنش‌های کثر باشد.

ما می‌توانیم پنج عنصر بارز را در سینمای موج نوی ایران شناسایی کنیم، که همگی در کنار هم می‌توانند نقش سینما در پرورش انقلاب خاموش را توضیح دهند. این پنج عنصر اینها هستند: ۱- شکاف شهر/روستا ۲- قهرمان پاستورال، به مثابه یک نمونه‌ی کامل قربانی و مقاوم ۳- فقر با فضیلت ۴- دشواره‌های فرهنگی و مدرنیزاسیون ۵- طبیعت، افسانه و سوفی‌گری. هر کدام از این المان‌ها با اشاره به آثار مهم سینمای ایران در قرن بیستم مورد بحث قرار خواهد گرفت.

شهر و روستا:

اغلب فیلم‌های دوره‌ی ۱۹۷۸-۱۹۶۰ زندگی روستایی و مردم روستا را مردمی خوب و اصیل و غیرمادی نشان دادند. به غیر از چند استثنا، فیلم‌سازان و هنرمندان این دوره از تهران و دیگر شهرهای بزرگ بودند. بسیاری از آنها در اروپا و امریکا تحصیل کرده بودند. بسیار محتمل است که نگاه آنها به مقوله شکاف شهر/روستا تحت تاثیر گفتمان غرب‌زدگی باشد، گفتاری که توسط جلال آل احمد و دیگران عمومی شد. در آن زمان، بسیاری از نویسندگان ایرانی که تقریباً همه‌شان از تهران بودند، به دهکده‌ها و روستاها می‌رفتند و نوشته‌های اتنوگرافیکی درباره آنها می‌نوشتند. تم اصلی فیلم‌های روستایی از نظر نفیسی، نمایش پاکی و صداقت روستاییان در برابر فریبندگی و فساد شهرنشینان است. ^۱فیلم‌های مجید محسنی، بلبل مزرعه (۱۹۵۷)، آهنگ دهکده (۱۹۶۱)، و پرستوها به لانه برمی‌گردند (۱۹۶۳) نمونه‌هایی از این ژانر هستند. موفقیت مالی و منتقد بودن فیلم بلبل مزرعه به جا انداختن این ژانر روستا کمک کرد. صحنه‌ی آغازین فیلم، تهران است که به عنوان شهر فقر و جنایت افسارگسیخته به تصویر کشیده می‌شود. دزدها، با دیدن مردمی روستایی در شهر تصمیم می‌گیرند که پول او را بدزدند ولی فرد روستایی ثابت می‌کند که باهوش است و نقشه این شرورها را خنثی می‌کند. پس از آن فیلم به روستا و صحنه‌ای سوییچ می‌کند که شیرزاد و خواهرش گلناز را که آنجا زندگی می‌کنند به تصویر بکشد؛ آنها که هم بر روی زمین خودشان و هم بر روی زمین ارباب روستا کار می‌کنند. پسر و دختر ارباب، به خاطر نجابت و صفای درونی گلناز و شیرزاد، عاشق آنها شده‌اند. ارباب در ابتدا با این تصمیم بچه‌هایش مخالفت می‌کند ولی در نهایت این استدلال پسرش را می‌پذیرد که: «روستایی بودن عار نیست. او {گلناز} شایسته، مهربان و زیباست. من کسی را می‌خواهم که مثل او زن خانه باشد و ولخرج نباشد.» ^۲گرچه، ارباب می‌خواهد که دخترش با برادرزاده‌اش ازدواج کند به تازگی از اروپا برگشته و جوانی مغرور، بی ادب و بی‌جوهر است. در مقابل، شیرزاد مؤدب است و جوهردار، و با طبیعت و حیواناتش در یک هارمونی است. او برای الاغ خود آهنگ می‌خواند و با او حرف می‌زند، و در یک صحنه از او می‌خواهد که سواره‌اش که یک شهرنشین فوکولی است را به زمین بزند. و وقتی معشوقه‌اش سوار الاغ اوست، شیرزاد می‌خواهد که مؤدب و نجیب باشد.

پرستوها به لانه برمی‌گردند نیز این ژانر را بازنمایی می‌کند. این فیلم یک روستایی اصیل به نام علی را به تصویر می‌کشد که با اراده و صادق است. دو تن از فرزندان او به خاطر نبود امکانات پزشکی اولیه در روستا می‌میرند. به دنبال جست و جوی دبیرستانی برای پسرش جلال، علی خانه و زمین خود را فدا می‌کند و به تهران کوچ می‌کند تا پسرش

بتواند به دبیرستان برود. و سپس او را به فرانسه می‌فرستد تا در دانشکده پزشکی درس بخواند. آرزوی او این است که پسرش به روستا برگردد و به مردمش خدمت کند. او در روز به عنوان یک کارگر ساختمانی کار می‌کند و شب‌ها در خیابان ساز می‌زند. همسرش نیز بعنوان کارگر خانگی کار می‌کند. وقتی که پدر(علی) متوجه می‌شود که پسرش نظرش عوض شده و می‌خواهد در فرانسه بماند نامه‌ای احساسی و میهن پرستانه برای او می‌نویسد: «چون در این دنیا چیزی ندارم که به تو هدیه دهم، ذره‌ای از خاک سرزمینت را برایت می‌فرستم. این خاکی است که اجداد تو زندگی خود را به پای آن فدا کردند. آن را در مقابل چشمانت نگهدار. فراموشش نکن. امیدوارم که قدر این هدیه مقدس را بدانی.» با خواندن این نامه، جلال سریعاً می‌گوید: «باید به سرزمینم بازگردم.»

کارگردانان سینمای موج نو، نظیر مهرجویی، این ژانر روستا را با نگاه زیباشناختی گسترده‌تری توسعه دادند. در واقع، فیلم آقای هالو (۱۹۷۰) روستا و شهر را در تقابلی دوسویه تصویر می‌کند. کاراکتر اصلی، آقای هالو، در جست‌وجوی همسر به تهران سفر می‌کند. سفر با هیجان و ساده‌لوحی یک مرد ناوابسته به این دنیا آغاز می‌شود. زمان رسیدنش به تهران، چمدانش دزدیده می‌شود. او شهر را می‌گردد و تلاش می‌کند آدرس خود را پیدا کند. یک بنگاهی بی‌وجدان با دیدن ساده‌لوحی او، از او کلاهبرداری می‌کند. وقتی آقای هالو متوجه حيله‌ی او می‌شود کتک می‌خورد و تنها در شهر رها می‌شود. او، قهرمان داستان، در حالیکه با درد کف خیابان دراز کشیده و از دماغش خون می‌آید، شاعرانه و با افتخار تکرار می‌کند: «مرد باید همیشه حقیقت را بگوید.»^{۱۱} صداقت یک مرد با ریشه‌های سنتی را در مواجهه با یک بی‌نظمی و فساد در نتیجه‌ی تهاجم مدرن ماتریالیسم و قدرت امپریال می‌بینیم. {آقای هالو} عاشق زنی زیبا می‌شود و در حالیکه هدایایی به پای او می‌ریزد از او می‌خواهد با وی ازدواج کند. وقتی متوجه می‌شود که آن زن یک روسپی است، قلبش می‌شکند. با این حال، دلیرانه از او می‌خواهد که شغلش را رها کند و با وی ازدواج کند. وی این تصمیم را بر اساس یک الگوی رفتاری سنتی یا مذهبی می‌گیرد و لایف استایل مدرن اطراف خود را پس می‌زند. روسپی، با گمان اینکه او مردی فقیر است، به خواستگاری جواب رد می‌دهد؛ خواستگار متواضع، نجات‌بخش و پاکدل. ولی سپس در دنیای خود، به عنوان معشوقه‌ی یک فرد شهری فاسد اما ثروتمند به دام می‌افتد. از روی علاقه‌ی مادی، او به شکل استعاری با تاریکی‌یی ازدواج می‌کند که صرفاً زیست مجرمانه در آن ممکن است. قهرمان داستان ولی، به دنبال مقابله‌ی فیزیکی با نیروهای تاریکی است. بعد از درگیری با معشوقه‌ی «مهری»، که او را می‌زند، به روستا بازمی‌گردد.

صحنه‌ی آغازین که در تهران است، تصاویری آشفته را نشان می‌دهد: مردمی که برای چیزهای بی‌ارزش می‌جنگند و اموال دیگران را در دنیای ترسناک غریبه‌ها می‌دزدند. فساد، گمنامی، هیاهو، رفتار غیر اخلاقی، بی‌صداقتی، و قلدری،

زندگی مدرن تهران را به تصویر می‌کشد. در این میان اما، طرز حرف زدن قهرمان روستایی، ریتم یک زندگی آرام‌تر و آبرومندانه‌تر را نشان می‌دهد. صداقت قهرمان داستان، شجاعتش و پاک‌اش، با رفتار غیراخلاقی و دروغین شهرنشینان در تضاد است. این درهم‌تنیدگی گناه، هرج و مرج شهری، و فحشا، در بسیاری از فیلم‌ها و همچنین رمان‌های این دوره به تصویر کشیده شده است. تصاویر تیره و تاریک خیابان‌های تهران با ماشین‌ها و بوق‌ها بیانگر تنهایی انسان است. قهرمان داستان هنگامی که به دنبال آدرس خود می‌گردد وحشت‌زده و گیج می‌شود. او با تکنولوژی و تصاویر اروتیک سردرگم شده. در حالیکه گردن خود را کشیده تا به یک آسمان‌خراش ستایش‌برانگیز نگاه کند، می‌گوید: «شگفت‌آور است. صنعت پیشرفت بسیار زیادی کرده است.» طنز بزرگی در این امر وجود دارد؛ چرا که پیشرفت نیز وحشت‌آور است. منظره‌های بی‌شمار مدرنیته قهرمان داستان را متحیر می‌کند؛ او برای زل زدن به فروشگاه لباس زیر زنانه، به عکس‌های سوپر استارها، و کاباره‌ای اروتیک که یک شو در حال آغازیدن است، می‌ایستد. در تهران، در همه‌جا جنسیت‌های جدید و ناآشنا وجود دارد. آقای هالو در برابر یک فروشگاه می‌ایستد که قیمت یک وسیله را بپرسد؛ صدا، زبان بدن، و ژست‌های فروشنده نشان از هم‌جنس‌گرا بودن وی دارد. آقای هالو مهرجویی، بیانگر اولویت فرهنگ اصیل، صادقانه، و نوع‌دوستانه‌ی پاستورال به فرهنگ فاسد، غیر اصیل و خودخواهانه‌ی شهری است. در لحظه‌ای که او در یک مبارزه‌ی بزرگ اما از پیش شکست‌خورده، می‌خواهد از افتادن زن جلوگیری کند، به نوعی صفای باطن دست می‌یابد. سفر او را به تمامی می‌توان یک ادیسه‌ی عرفانی دانست. پس از آنکه آقای هالو به تهران می‌رسد و از اتوبوس پیاده می‌شود، سفر اسرارانگیز خود را آغاز می‌کند. او با صدایی هیجان‌زده می‌گوید: «سفر کار بزرگی است.» و هنگامی که در پایان سفر، اتوبوس به روستای کوچکش نزدیک می‌شود، با دلی شکسته و متفکرانه این جمله را تکرار می‌کند: «سفر کار بزرگی است. تجربه‌های بسیاری با خود دارد.» او در ابتدا «خام» است، و مشتاقانه درباره سفر به تهران هیجان‌زده است. در سفر او با آزمایش الهی روبرو می‌شود، و سپس به پختگی می‌رسد. او با این کار، خودِ اصیلش را کشف می‌کند.

بلبل مزرعه و پرستوها به لانه برمی‌گردند روستا را به شکل مثبتی به عنوان محیطی بکر و دست‌نخورده تصویر می‌کند؛ که با اعضای خود ارتباطی ارگانیک، سالم و زنده دارد. در مقابل، آقای هالو شهر و مردم شهری را به عنوان نمایندگان فساد در مقابل فضیلت نشان می‌دهد. در واقع آنها پیام یکسانی را مخابره می‌کنند. همانطور که حمیدرضا صدر پیام آقای هالو را اینگونه توصیف می‌کند: «تنها راه حل ارائه‌شده، فرار از باتلاق شهری است.»^{□□□}

قهرمان پاستورال

ما مضمون قهرمان پاستورال را با بررسی چهار فیلم تحلیل می‌کنیم، که با فیلم قیصر (۱۹۶۸) از مسعود کیمیایی شروع می‌شود. قیصر، "مرثیه‌ای برای ارزش‌های ازدست‌رفته" قلمداد می‌شود. روایت آن، شورشی علیه مدرنیزاسیون سریع، یا اقدامات یک قهرمان به مثابه "جایگزینی برای عدالت اجتماعی غایب" است؛ امری که طنین خاصی در فضای سیاسی اجتماعی اواخر دوران پهلوی داشت. زنی جوان به نام فاطمی، با خوردن سم اقدام به خودکشی می‌کند و نامه‌ای از خود به جا می‌گذارد که منصور آق‌منگل به او تجاوز کرده است. برادرش فرمان به دنبال انتقام مرگ اوست، ولی منصور و برادرانش او را به قتل می‌رسانند. جوان‌ترین برادر، قیصر، از آبادان، شهری در جنوب ایران باز می‌گردد و تصمیم می‌گیرد که سه برادری که خواهر او را بی‌عفت کرده و برادرش را کشتند به قتل برساند. او یکی یکی برادرها را می‌کشد. هرچند، پیش از آخرین قتل، قیصر نامزد منصور را می‌بیند. او شب را با او سپری می‌کند، تا انتقام خود را کامل کند.

چنین روایت ساده‌ای، شکست دولت مدرن در تأمین عدالت برای شهروندان عادی ایرانی را نشان می‌دهد. این امر در گفت‌وگوی بین قهرمان داستان و مادرش به صراحت بیان می‌شود:

قیصر: من تو این دنیا دیگه کاری ندارم. الا به کار. یعنی سه کار. هیچ کاری در این دنیا ندارم.
خودم یکی یکی شونو می‌فرستم اون دنیا.
مادر: جوونی نکن ننه. تو به کارت بچسب، دولت خودش اونا رو پیدا می‌کنه و سزاشون رو
میده.

قیصر: دولت اونا رو پیدا میکنه؟ درسته. سزاشونو می‌ده؟ درسته. تو راست میگی. ولی می‌دونی
چی می‌شه آخر تو چه می‌دونی ننه؟ □□□□

در این صحنه، عقل سنتی بزرگ‌ترها، با واقعیت در حال تغییر، به چالش کشیده می‌شود. چارچوب‌های سنتی درباره عدالت از هم پاشیده و تسلیم خشونت شده است. ایرانی‌های معمولی برای زنده ماندن چاره‌ای جز بازتولید خشونت مشابه ندارند. این ایده در صحنه‌ی بعدی که قیصر با دایی خود صحبت می‌کند تقویت می‌شود:

...این روزگاره خان‌دایی. نرنی می‌زننت. الان فرمون کجاست؟ اون فاطمی که تو این دنیا
آزارش به یه مورچه هم نرسیده بود کجاست؟ ...می‌فرستم شون زیر خاک.

این شخصیت‌ها از روستا نیامده‌اند، ولی از بخش سنتی شهر هستند. آنها شیوه‌ی زندگی قدیمی‌تر را نمایندگی می‌کنند. در بسیاری از این فیلم‌ها، زمانی که ما مواجهه‌ای میان روستا و شهر و یا مدرنیته و سنت داریم، (پاستورال و شهری)، بازنمایی‌های سینمایی بسیار پیچیده و به نوعی، دیالکتیکی هستند. آنها عناصری از پاستورال که در شهر حاضر است را به عنوان نماد استفاده می‌کند.

فیلم دوم، تنگسیر (۱۹۷۳) از امیر نادری است؛ که بر اساس داستانی از صادق چوبک (۱۹۹۸-۱۹۱۶) ساخته شده. زائر محمد، قهرمان داستان، پس‌اندازهای ۲۰ سال خود را به ۴ تن از زعمای شهر می‌دهد؛ دو تاجر، یک وکیل، و یک روحانی. او از آنها انتظار دارد که پس‌اندازها را برای وی سرمایه‌گذاری کنند ولی آنها همه بعد تر به او می‌گویند که پول گم شده. وقتی که قهرمان داستان سعی می‌کند که با آنها مذاکره کند تا پولش را برگردانند، آنها او را تحقیر می‌کنند و اساساً انکار می‌کنند که قراری بین آنها وجود داشته است. او کاملاً مطمئن می‌شود که آنها قرار نیست پولش را پس دهند و تصمیم می‌گیرد آنها را بکشد. او با تفنگ و تبر دست به انتقام می‌زند. تماشاگران با دیدن این صحنه‌ی انتقام شخصی، تحت تاثیر قرار می‌گیرند و طرف او را می‌گیرند. آنها شعار می‌دهند و او را شیر-محمد خطاب می‌کنند. بازنگری‌های انتقادی از این فیلم، داستان را به عنوان یک تمثیل اجتماعی تعبیر کردند: «وقتی مردم خیابان با او همراه شدند، انتقام شخصی محمد تبدیل به شورش مردمی علیه ستمگران شد.» این دیالوگ تنگسیر، به صراحت، مدرنیته شدن رژیم را با بی‌عدالتی و استثمار می‌شناسد. پس از یک بحث بی‌فایده با زعمای شهر، قهرمان داستان ناامیدانه و با عصبانیت فریاد می‌زند:

این چه جور شهری‌ته؟ فرماندار دزد، وکیل کلاهبردار، و ملا یک دغل‌باز. همه‌شان باهم

هستند. چرا اینجوریه؟

بقیه‌ی مردم نیز بی‌عدالتی را می‌پذیرند و اینگونه‌اند که این بی‌عدالتی توسط همه تحمل می‌شود. با این حال، آنها از قهرمان داستان می‌خواهند که اجازه دهد قدرت الهی در زمان مقرر عذابش را به آنان تحمیل کند. مردی می‌خواهد محمد را آرام کند و به او می‌گوید:

اون چهارتا باهمند. از همه دزدی کردن. بنا خدا و حضرت عباس مجازاتشون کنه. خدا

شاهده.

در صحنه‌ای دیگر، به دنبال همین منازعه، محمد دو آهنگر را می‌بیند که یک شمشیر آهنی را فُرج می‌کنند. به طور آبرونیکی، یکی از آنها از او می‌خواهد به انتظار «روز قیامت» بماند. این سرایت عذاب الهی به زمینه‌ای سکولار،

بعدتر در صحنه‌ای دیگر نیز اجرا می‌شود؛ جایی که قهرمان داستان در حال نوشیدن آب است درحالی‌که تصویری از امام حسین پشت سر او آویزان است. وقتی او در حال نوشیدن است، دوربین زاویه‌ی خود را به سمت تصویر امام حسین تغییر می‌دهد. آب و امام حسین در فرهنگ سنتی ایران نماد آغاز قیام هستند. زائر محمد صریحا حق مجازات را برای خود طلب می‌کند؛ زمانی که او می‌گوید «همه می‌گن منتظر خدا و پیغمبر و شمشیر حضرت عباس باش که مجازات شون کنه. این واسه من چه مشکلی داره؟»^{□□□□} او متعاقبا انتقام خود را می‌گیرد و به خاطر شجاعتش، به عنوان قهرمان مورد تحسین قرار می‌گیرد. جمعیت او را تشویق می‌کند و می‌گوید «خدا، بدی را از طریق مردانی مثل زائر مجازت می‌کند.» پس از اتمام انتقام، قهرمان داستان از جمعیت می‌خواهد که از او الگو بگیرند. «من فرمان خدا رو انجام دادم. من دیگه کاری ندارم. این به شما بستگی داره که نذارید آدمایی مثل اینا زندگی تونو خراب کنن، از تون دزدی کنن، و استثمارتون کنن. شما باید قوی باشین و واسه حقوقتون بجنگین.»^{□□□□} به زبان علی شریعتی، به نظر می‌رسد که شورش زائر محمد، شورشی علیه زر و زور و تزویر بود.

فیلم سوم، فیلم گوزن‌ها از مسعود کیمیایی است.

در گوزن‌ها، انتقام شخصیِ خشونت‌بار، به عنوان تلاشی برای به دست آوردن عدالت اجتماعی از طریق مبارزه مسلحانه علیه دولتی خوانده می‌شود، که نیروهای امنیتی‌اش نه تنها از مردم محافظت نمی‌کنند، بلکه حتی آنها را آزار نیز می‌دهند. این نگرش خشونت‌آمیز و شخصی‌سازی شده برای مسئولیت‌پذیری، از یک سو بقایایی از سیستم بی‌حساب و کتاب قدیمی بود، و از سوی نشانه‌ای از مدرنیته و سرمایه‌داری در حال ظهور؛ که هر دو به گونه‌ای به فردیت و ابتکارات شخصی پاداش می‌دادند.^{□□□□}

قدرت، قهرمان داستان، در حال فرار است چرا که یک سرقت مسلحانه را صورت داده. او به دنبال رفیق کودکی‌اش، سید رسول است تا به وی پناه ببرد. سید که در یک خانه‌ی فقیر با چند خانواده‌ی دیگر زندگی می‌کند، به او کمک می‌کند. سید که اکنون به هروئین اعتیاد پیدا کرده، قبل تر یک نوجوان شجاع بود که به دیگر دانش‌آموزان کمک می‌کرد. قدرت به دنبال آن است که به سید، قدرت گذشته‌اش را یادآوری کند و او را تشویق کند که بار دیگر روی پای خود بایستد. سید از رفیق خود تاثیر می‌گیرد و شروع به ماجرای جدید در زندگی‌اش می‌کند. او نخست به همکاران دوست بازیگرش، فاطمی، حمله می‌کند؛ چرا که وی (فاطمی) را اذیت می‌کنند. او سپس صاحبخانه‌ی طماعی که مستأجران را اذیت می‌کند کتک می‌زند، و در آخر یک فروشنده‌ی مواد را می‌کشد. در مصاحبه‌ای، کیمیایی

می‌گوید که در آن زمانه، خلوص شخصیت‌های فیلم (قدرت و سید) گم شده بود. یکی به خاطر انفعالش به هروئین معتاد شده بود، و دیگری از روی نامتعادل بودنش، مرتکب سرقت شده بود. ولی در نهایت چیزی که هر دو را از فساد باز می‌دارد، خلوص آنهاست. □□□□

مقامات دولتی این فیلم را برای یک سال توقیف کرده بودند، چرا که بنظرشان شخصیت «قدرت» از نظر سیاسی به عنوان یک چریک تعبیر می‌شد. کسی که مسلح است، دغدغهی رنج همسایه‌هایش را دارد، و از فقر رنج می‌برد. شخصیت‌ها بازنمایی‌کننده‌ی دفاع از فقرا بودند. □□□□ این فیلم جنایت و اعتیاد به مواد مخدر را نمادی از تلف شدن انرژی‌های انسان، تحت حکومت رژیم‌های سرکوبگر نشان می‌دهد. برای رهایی از چنین سیکل بی‌پایانی، شخصیت‌ها خشونت انقلابی هدفمند را نشانه می‌گیرند. در یک صحنه، یک دزد، یک معتاد را از حالت خفتگی بیدار می‌کند؛ با برانگیختن ویژگی‌های انسانی از دست‌رفته‌اش تحت یک حکومت ویرانگر. «به خودت نگاه کن. به اطرافت نگاه کن. زمانی بهترین بودی. بهم بگو کی تو رو معتاد کرد؟ نمی‌خواهی بکشیش؟ داری به اونی که بدبخت کرده، التماس می‌کنی که بیشتر بدبخت کنه؟ چاقوی قشنگت کجاست؟» □□□□ این نگاه قهرمانانه و عمل‌گرایانه در جاهای دیگر نیز تکرار می‌شود، زمانی که یکی از دو قهرمان داستان تأکید می‌کند: «مردن با گلوله بهتر از مردن در اثر مرگ طبیعی در فقر و فلاکت است.» □□□□

فیلم آخر نیز فیلم کندو (۱۹۷۵) از فریدون گله است. در کندو، قهرمان داستان، ابی، در شهری که در آن بزرگ شده است دست به شورش می‌زند. او احساس می‌کند که تمام زندگی‌اش یک شکست بوده است. ابی و آقای حسینی، وقتی که از زندان آزاد می‌شوند، شب‌ها را در قهوه‌خانه می‌گذرانند. یک شب، وقتی که آقای حسینی و چند نفر دیگر ورق‌بازی می‌کنند، آقای حسینی بازی را می‌برد. او به عنوان برنده‌ی شرط، به ابی دستور می‌دهد که به چند قهوه‌خانه برود و بدون اینکه پول پرداخت کند، نوشیدنی و غذا بخورد. ابی شرط را می‌پذیرد؛ از یک کافه در لاله‌زار شروع می‌کند و تا یک کافه در پل تجریش کارش را ادامه می‌دهد؛ طوری که در هر کافه از قلدرها به شدت کتک می‌خورد. در آخر، او موفق می‌شود که در هفت کافه این کار را بکند؛ با صورتی غرق خون و زیر چشمی کبود. عدد هفت، چه در اساطیر ایرانی مانند هفت‌خوان رستم، و چه از نظر مذهبی عددی حماسی است. فیلم کارهای ابی را به سطحی متعالی ارتقا می‌دهد. وارد شدن به کافه‌ها، خوردن و نوشیدن بی‌آنکه پولی بدهد، و کتک خوردن از قلدرها نیز، عزت‌نفس قهرمان داستان را نشان می‌دهد؛ او نمی‌خواهد از قوانین اجتماعی پیروی کند. او به شکلی نمادین، از یک کافه در پایین شهر شروع می‌کند و در یک کافه لوکس در بالا شهر کار خود را تمام می‌کند. او جایی در میانه‌ی این ماجرا می‌گوید:

«وقتی بچه بودم، خیلیا کتکم زدن. پلیس، راننده‌ها، فروشنده‌ها، قلدرها. وقتی کتکم می‌زدن، همه‌ی بدنم مورمور می‌شد. من اون دردو دوست داشتم. مثل آزادی از زندان بود... من همیشه کتک خوردم. از خودم متنفرم که جلو همه‌شون وایستادم.» □□□□

قیصر، زائر محمد، قدرت، و ابی، همگی عمیقاً فشار زندگی مدرن را حس می‌کنند. آنها از فساد، پس‌زده‌شدن، در حاشیه‌بودن، و نابرابری‌یی که در شهر وجود دارد به سطوح آمده‌اند. آنها زیر مدرنیزاسیون تند و خشن شهر، رنج می‌برند. به غیر از زائر محمد، که در بوشهر، شهری در جنوب ایران زندگی می‌کند، باقی همگی از لایه‌ی زیرین طبقه‌ی متوسط شهری در جنوب تهران می‌آیند. از حاشیه می‌آیند. آنها با وجودی که می‌دانند دولت آنها را دستگیر می‌کند علیه وضع موجود شورش می‌کنند. به استثنای زائر محمد، همگی آنها نیز دستگیر می‌شوند. این فیلم‌ها حاکی از آنند که اگر هم امیدی برای بیرون آمدن از قفس آهنین باقی مانده باشد، این امید در شهرهای کوچکی مانند بوشهر یافت می‌شود نه تهران.

فضیلت فقر

با مدرنیزاسیون سریع شهرهای ایران و به خصوص تهران، جمعیت به طور فزاینده‌ای با طبقه و ثروت‌شان تقسیم‌بندی شدند، و فیلم‌های ایرانی، زندگی این فقیران حاشیه‌نشین در مناطق جنوبی تهران را به تصویر کشیدند. این فیلم‌ها، قربانیان مدرنیزاسیون را به عنوان مردمی با فضیلت نشان می‌دادند. مردمی که در مراکز شهری‌یی که محل مهاجرت روستاییان بود و شباهت‌های مشخصی به روستا و مردم روستا داشت، خود را به ارزش‌های اخلاقی رو به افول گره زده بودند. روایت‌هایی سینمایی، که طی آن افرادی که پیوندهای مستحکم‌تری با روستا و دوران پیشامدرن داشتند، به عنوان انسان‌های اصیل‌تری نشان داده می‌شدند. در بسیاری از موارد، فرد فقیری از جنوب تهران یا از روستا، به عنوان نقطه‌مقابل یک غرب‌زده تصویر شده بود.

فیلم نخست‌یی که این گرایش‌ها را در بر دارد، فیلم مشهور و تجاری سیامک یاسمی، گنج قارون (۱۹۶۵) بود. پیام فیلم این است که ثروت مادی و قدرت، در نهایت تهی و پوچ هستند. روایت فیلم، به طور ضمنی مدرنیزاسیون و دستاوردهای آن را متهم می‌کند. یک زندگی ساده و صادقانه، بعنوان زندگی خوبی که معنا و فضیلت دارد در این فیلم پیشنهاد می‌شود. فیلم، داستان یک مرد ثروتمند به نام قارون است که ۲۵ سال قبل زن و پسرش را رها کرده. با تشخیص اینکه او بیماری لاعلاجی دارد، درمانده می‌شود و به تنگ‌آمده از تنهایی و بیماری‌اش، تصمیم می‌گیرد خودکشی کند. «همه می‌گویند که قارون صاحب همه چیز است، ولی از من بهترین چیزها محروم‌م. بدبختانه، برای

فهمیدن اینکه پول باید در خدمت زندگی ست و نه برعکس، دیر بود. «او که خود را از روی یک پل به داخل رودخانه پرتاب می کند، توسط رهگذر آسوده‌خاطری به نام علی نجات داده می شود. قارون با او و خانواده اش برای چندین روز زندگی می کند و می بیند که آنها چقدر در زندگی ساده‌شان خوشحال‌اند. علی به او می گوید: کسی که زندگی شاد و ساده‌ای داشته باشد، هیچوقت مریض نمی شود. دیابت و بیماری قلب قارون به سبک زندگی سطحی و مادی‌گرایانه‌ی او مربوط است. زندگی بی که فقط بر جمع کردن و فراموش کردن آداب اولیه‌ی زندگی متمرکز است؛ آدابی چون خانواده، جامعه، و دوستی. قارون اذعان می کند که زندگی او غیر واقعی بوده: «من دیگر رژیم نیستم. زندگی ساده‌ی آنها همه چیز را عوض کرده. الان می دانم که زندگی واقعی چیست. زندگی ساده‌ی آنها از ما بهتر است. الان می توانم از زندگی ام لذت ببرم.» مسخ می شود که علی، فرزند واقعی قارون است که او را در کودکی رها کرده بود. در نهایت، آشتی خانوادگی در این روایت، بر کنار گذاشتن وسواس مادی مدرن و به آغوش کشیدن ارزش‌های سنتی منطبق است.

فیلم‌هایی نظیر گنج قارون، فیلم‌های آبگوشتی نامیده می شوند؛ فیلم‌هایی که در نهایت داستان‌شان را به کام طبقات پایین تر به پایان می برند، حتی اگر پر از بازنمایی‌های تحریک‌آمیز و سکسوال از زنان باشند. برای مقال، تریلر فیلم عباس شب‌آویز، موطلائی شهر ما (۱۹۶۵)، رقصنده‌ای را در کاباره‌های مدرن و چند صحنه‌ی سکسوال نشان می دهد. با این حال صدای راوی می گوید: «این میهمانی‌ها و رقص‌ها در شهر، تله‌هایی برای فریب و فساد جوانان هستند. داستان این فیلم، داستان از خودگذشتگی و دوستی میان طبقه‌ی کارگر و سادگی و خوشبختی آنهاست.» این مضمون، نظیر ژانر روستا، در ابتدا در سینمای عامه شکل گرفت و سپس در سینمای موج نو به شکلی حرفه‌ای گسترش یافت. اگرچه در مقایسه با فیلمی مثل گنج قارون، فیلم‌های کارگردان موج نویی نظیر سهراب شهیدثالث به ژانر متفاوتی از نظر تکنیک‌های سینمایی متعلق است، ولی کدگذاری‌های ایدئولوژیک و اجتماعی مشابهی در مورد طبقه فرودست و مردم فقیر دارند. در گنج قارون، زندگی مردم فقیر، در روایتی مستقیم، با به تصویر کشیدن زندگی واقعی به عنوان جریان بی‌مسأله‌ای از تجربیات ساده بازنمایی می شود. در سینمای شهیدثالث، این نوع زندگی، همراه با چالش‌ها و دردهای ش، با عزت و احترام نشان داده می شود. به عنوان مثال، در فیلم *یک اتفاق ساده*، زندگی پسری مدرسه‌ای را می بینیم که در شهری کوچک (بندر شاه) زندگی می کند؛ همراه با پدری ماهیگیر و الکلی، و مادری به شدت بیمار. او مجبور است که در کار قاچاق ماهی به پدرش کمک کند تا بتواند از مادر بیمارش مراقبت کند. با عقب‌افتادن از درس‌هایش، او باید در طول تعطیلات، وقتی دانش‌آموزان دیگر بازی می کنند، تکالیف و کارهای اضافی انجام دهد. فیلم، وجود یک مشقت بدون شادی را، در تضاد با جشن‌های ۲۵۰۰ ساله‌ی پادشاهی ایران نشان می دهد، که در ۱۹۷۱

که بسیاری از صحنه‌ها در شب و یا حوالی سحر و غروب رخ می‌دهند. ^{□□□□}مهرجویی انگیزه‌ی خود را از این فیلم اینگونه بیان کرد که قصد داشته: «جامعه‌ی انسانی کرکس‌ها را نشان دهد که مشتاقانه خود را وقف خراب کردن زندگی دیگران می‌کنند.» همکار مداوم مهرجویی، غلامحسین ساعدی (۱۹۸۵-۱۹۳۶)، فیلمنامه‌ای نفیلم را نوشت. اگرچه وزارت فرهنگ دولت بودجه‌ی این فیلم را تأمین کرده بود، اما اکران آن در ایران به علت مخالفت سازمان پزشکی با تأخیر انجام شد. این فیلم سرانجام در سال ۱۹۷۷ اکران شد و در تأسیس سازمان انتقال خون ایران نقشی اساسی داشت. ^{□□}فیلم پستیچی (۱۹۷۲) از مهرجویی، فیلم موفق دیگری بود که هم در ایران و هم خارج از ایران نقدهای مثبتی دریافت کرد و هم جوایز زیادی برد، هم در گیشه فروش موفق داشت. این فیلم بر اساس نمایشنامه‌ای از جورج بوشنر بود به نام وویتسک. منتقدی فرانسوی درباره این فیلم نوشت: مهرجویی، کارگردان پستیچی، کشف امسال جشنواره‌ی فیلم کن است. این کشف باعث شد ما به تهران نگاه کنیم. نه به خاطر سفر نیکسون، بلکه بخاطر کارگردانی شجاع و روشنفکر. منتقد دیگری در فیگارو نوشت که: این یک فیلم سمبلیک است. و بیانگر وضعیت انسان علیه امپریالیسم است. منتقدی دیگر پستیچی را فیلمی سیاسی اجتماعی دانست که به خوبی زندگی در جهان سوم را تصویر کرده. ^{□□□}

تقی، یک پستیچی، با زن زیبای جوان خود در خانه‌ی اجاره‌ای کوچکی زندگی می‌کند. او به عنوان پستیچی در شهر کوچکی، و بعنوان خدمتکار یک صاحبخانه کار می‌کند. تقی ناتوان است. پزشک او دامپزشکی است که تلاش دارد او را با داروهای گیاهی درمان کند. زندگی روزمره‌ی تقی، سمبل تکراری بی‌وقفه است. و خرید بلیط روزانه‌ی لاتاری توسط او، نشان‌گر زندگی بی‌معنای اوست. بیگانگی او با کار مزخرف و کم‌درآمدش او را مجبور می‌کند که به دنبال راه‌حل‌هایی باشد که در نهایت با بدهکاری همراه می‌شود. با اینکه او دو شغل دارد، به سختی می‌تواند نیازهای خود را جوابگو باشد و همیشه هم در زندگی‌اش و هم در کارش، «جامانده» است. این «جامانده‌گی» زندگی نیمه‌مدرن او را به تصویر می‌کشد. ناتوان، افتاده در دام فعالیت‌های بی‌ثمر، شغل‌های کم‌درآمد، و پرداخت اقساط؛ تقی از راه لاتاری دنبال شانس می‌گردد ولی ناموفق است. برادرزاده‌ی جوان صاحبخانه، که یک مهندس خوشتیپ و تحصیل کرده در غرب است، به یکباره از غرب برمیگردد. «آقای مهندس»، نمونه‌ای آرمانی از ایرانیان تحصیل کرده در غرب است که تازه از اروپا و آمریکا برگشته‌اند. این افراد، متکبرانه نسبت به شناخت خود از مشکلات ایران اطمینان دارند. راه‌حل‌هایی که در نسل جدید تکنوکرات‌ها در اواخر دوران پهلوی با طرح‌های نوسازی بلندپروازانه برای ایران ارائه شده بود، متعصبانه توسط این افراد پیش می‌رود. فیلم در واقع پیامدهای تحول مدرن در جامعه ایران را نشان می‌دهد. آقای مهندس تصمیم می‌گیرد که کار گوسفندداری عمویش را نابود کند و یک کار مدرن را شروع کند: مزرعه

خوک. او همچنین به همسر زیبای تقی نیز تجاوز می‌کند. در صحنه‌ای که تقی با نشانه گرفتن تنگی به سمت صاحبخانه و برادرزاده‌اش تصمیم به انتقام می‌گیرد، فریاد عصبانیتش زیر سر و صدای مخرب بولدوزری که در حال پیشرویست، گم می‌شود. بولدوزر خانه را خراب می‌کند. ورود خوک‌ها، و تجاوز به همسر تقی که هر دو به صراحت در تئوری و عمل دنیای سنتی مذهبی ممنوع است، تجاوز به شرافت شخصی و ملی را نشان می‌دهد. تقی، که ضعیف‌تر از آن است که با آقای مهندس مبارزه کند، همسرش را می‌کشد و خودش به وادی جنون می‌افتد. مهندس تحصیل کرده در غرب، موفق می‌شود که، خانه، مزرعه، و زندگی عمومی‌ش را نابود کند. برنامه‌های او به طور همزمان، سیستم کار در روستا و نظام ارزشی آن را خراب می‌کند. به نظر می‌رسد که مهرجویی در این فیلم به جامعه هشدار می‌دهد که سرایت ویروس مدرنیته می‌تواند تمام حیوانات و انسان‌ها را بکشد.

فیلم دیگری که در این ژانر منتقد است، فیلم *اسرار گنج دره‌ی جنی (۱۹۷۲)* از ابراهیم گلستان است. یک روستایی، که زمینش را با تنها گاو خود شخم می‌زند، یک گنج طلا که در زیر زمین پنهان شده است را پیدا می‌کند. سپس او به طور رندومی وسایل مردن می‌خرد؛ یخچال، بخاری، شیبور، مجسمه، مبلمان، و ماشین لباسشویی. و تمام گنج را حرام می‌کند بدون اینکه اصلاً از عملکرد خریدهایش دانشی داشته، و یا شالوده‌ی آن را دارا داشته باشد. به زعم نفیسی: این حرام کردن ثروت، پارودی‌بی‌ست از آنچه که شاه، دولت و طبقات بالا با نفت، این گنج ملی، انجام دادند. نظیر برخی از سازه‌های آن زمان، سازه‌ای که به فرد روستایی رسیده، ساختگی و زهوار دررفته است، ولی استیروفوم نمای بیرونی‌اش از جنس مرمر سخت است. روستایی به فردی متکبر بدل می‌شود و خانواده‌اش را پس می‌زند. او به زنش می‌گوید: «تو برای زندگی جدید من مناسب نیستی. اگر می‌خواهی می‌توانی بمانی، ولی باید به من خدمت کنی، و انتظار زیادی نداشته باشی.» ^{۱۱۱۱} یک معلم مدرسه، مشاور این کشاورز تازه‌ثروتمند شده می‌شود. او در نهایت معمار چاپلوس این نسخه‌ی تازه از کشاورز می‌شود. افتتاح ساختمان جدید و مراسم عروسی کشاورز، پارودی‌یی از جشن‌های ۲۵۰۰ ساله‌ی شاهنشاهیست. سخنرانی مراسم عروسی، تظاهرهای توخالی شاه و رابطه‌ی نوکرانه‌ی او با آمریکا را به سخره می‌گیرد. مشاور می‌گوید:

امروز ما نه تنها مراسم سرور این وصلت میمون را برپا می‌داریم، بلکه فرصتی را فرخنده می‌شماریم، که طی آن همه دگرگونی‌های شگرف و چشم‌گیر در حیات پربرکات داماد محبوب ما، نصیب ما گردیده. اگر زبان ما کوتاه است، بیان این بنای ستبر بلند است که با تالو مستدام بازگویی درخشان قوت و قدرت، ثروت و شهرت و نیز نیات نورانی بانی عزیز آن

است. بنایی که از بطن و متن سنت های دیرین ما سر بر آورده، میراث گذشتگان را ترفیع داده، تا با آخرین تکنیک ها و طرح های استتیک استادان مسلم آمریکا ترکیب شود. □□□□

در حالیکه شرکت کنندگان در جشن با حرص و طمع غذاهای لذیذ را می بلعند، مشاور با طمطراق ادعا می کند که اکنون معماری جدید ایران، {به جای شیوه سنتی دو مناره و یک گنبد} به دو گنبد و یک مناره احتیاج دارد. بعنوان پانچ لاین؛ برشی مختصر به یک مناره و دو گنبد، سمبلی از آلت مرد را به تصویر می کشد. □□ مشاور با تمسخر زبان میهن پرستانه شاه، ساخت وقیحانه دو گنبد را به مفهوم دوگانگی در فلسفه ایرانی پیوند می زند. نبرد خیر و شر، نبرد نور و تاریکی و روز و شب. در نهایت، یک زلزله تمام بنا را تخریب میکند و مردم، روستایی را به حال خود رها می کنند.

فیلم *مغول ها* (۱۹۷۳) از پرویز کیمیاوی نیز به مضمون دیگری می پردازد؛ مغول ها، مدرنیته، و به صورت خاص تلویزیون. فیلم توانایی های خطرناک اطلاعات جدید را به تصویر می کشد. برای مثال، گروهی از مغول ها در یک صحرای دورافتاده خوابیده اند که راوی می گوید: «به خاطر تلویزیون، شهرها دیگر به هم بسیار نزدیک هستند. دیگر فاصله معنی ندارد. نه فقط تلویزیون، که تمام رسانه های ارتباطی دارند شهرها را به هم نزدیک می کنند. □□□□ این روایت، شباهتی میان حمله تاریخی مغول ها به ایران، و حمله قرن بیستمی سینما و تلویزیون به کشور ترسیم می کند. و این شباهت سوررئال، از خلال به تصویر کشیدن مشکلات زناشویی یک زوج مدرن تحصیل کرده تصویر می شود. مرد برای نصب یک دکل مخابراتی در شهر دورافتاده ی زاهدان، که دریافت امواج تلویزیون برای آنها را ممکن می کند، توسط تلویزیون استخدام می شود. در این سفر مغول های متجاوز از پایان نامه ی همسرش درون صحرا ظاهر می شوند، و تهاجم اکنون تلویزیون را به تهاجم گذشته ی مغول ها پیوند می زنند. در برخی صحنه ها، مغول ها به جای اسلحه، آنتن تلویزیون دست گرفته اند. فیلم، نقد خود را از خلال پارودی انعکاس صدای خود بیان می کند. در صحنه ای، مغول ها نارضایتی خود از نحوه ی فیلم برداری را به کارگردان اعلام می کنند. □□□□

طبیعت، اسطوره، و سوفی گری

یکی از جنبه های برجسته ی سینمای موج نو، این درک بود که مدرنیته ناپاک و غیرطبیعی است. مدرنیسمون تجسمی از تمام چیزهای بیگانه و غیر انسانی ست و زیبایی طبیعت، شگفتی و راز هستی، و معنویت انسان را از بین می برد. همانطور که ویلیامز می گوید، این نگاه «پاستورال» به جهان، یک مضمون غالب بود و چه در فیلم های ایرانی، و چه بعدتر در گفتمان های روشنفکری منجر به انقلاب ۱۹۷۹، فراگیر بود. همانطور که قبل تر اشاره شد، فیلم موج نوی

گاو، نمونه‌ای پیشگام از مبارزه انسان برای هویت و احترام در دوران سخت و ناخوشایند بود. حمید دباشی معتقد است که گاو تعریف سینمای ایران را دگرگون کرد. ^۱ «فیم بسیاری از سنت‌های سینمایی ایران را زیر پا گذاشت. فیلم روی روستاییانی انگشت می‌گذارد که می‌خواهند به بستر اصیل روانشناختی و جامعه ایرانی برگردند. لوکیشن‌های روستایی آن، با تمرکز سینمای تجاری بر مکان‌های شهری و مدرنیته ساختگی مقابله می‌کرد. این فیلم چرخشی موضوعی به سمت توده‌های فقیر مردم بود که اکثریت آنها دست به دامان گفتمان چپ رادیکال شدند. با این فیلم، ما یک ژانر روستایی مدرن را می‌بینیم که خود و دیگری، و ایران و غرب را، طی یک بازسازی ادبی از اصالت ایرانی روی صحنه می‌برد. منتقدی آن را، «لحظه‌ای تاریخی در سینمای ما، یک سینمای اصیل... و یک جهش شکفت‌انگیز» ^۲ خواند. منتقد دیگری گفت که مهرجویی روشنفکر است و داستان گاو، روایتی اسرار انگیز از روابط احساسی میان انسان و انسان، انسان و حیوان، و انسان و طبیعت است. ^۳ خود مهرجویی گفت که «این فیلم دیگر یک فیلم فارسی نیست. یک فیلم جهانی است.» ^۴ «یک منتقد ایتالیایی نوشت که: «گاو فیلمی با سبک درخشان است» و در حال «کشف مجدد ایران» است. این فیلم «یک رویداد اسرارآمیز» است و «گاو مش حسن، اسطوره‌ای است.» ^۵ منتقد دیگری مهرجویی را با پیر پائولو پازولینی، آکیرا کوروساوا و ساتیاجیت رای قیاس کرد. فیلم که با شور و اشتیاق فراوان مردم و منتقدان مواجه شد، درآمد بالایی در گیشه نیز به همراه داشت.

گاو درباره‌ی مش حسن است، که در یک روستای کوچک زندگی می‌کند و صاحب یک گاو است که عمیقاً وابسته اوست. پس از آنکه مش حسن برای کار به روستای دیگری می‌رود، گاو به شکل رازآلودی می‌میرد و روستاییان آن را خاک می‌کنند. وقتی که مش حسن به روستا برمی‌گردد و می‌فهمد که گاو ش ناپدید شده، احساسات و روان او فرو می‌پاشد. او شروع به باور می‌کند که گاو او خودش است و شروع به زندگی در اصطبل و خوردن یونجه می‌کند. برخی روستاییان تصمیم می‌گیرند که او را به بیمارستان شهر ببرند. دست و پای او را می‌بندند و او را به شهر می‌برند. در آخر مش حسن به بالای یک تپه فرار می‌کند و از آنجا می‌افتد و می‌میرد. مهرجویی فیلمنامه گاو را با نویسنده‌ی مخالف پیشرو، ساعدی نوشت. فیلم گاو از کتاب هشت داستان ساعدی (عزاداران بیل) اقتباس شده است. مجوز نمایش گاو به این شرط صادر شد که کپشنی برای فیلم نوشته شود با این مضمون که قصه‌ی این فیلم، مربوط به ۴۰ سال قبل است، یعنی پیش از شروع اصلاحات رضا شاه (۱۹۴۱-۱۹۲۶). فیلم به مدت یک‌سال توقیف بود، چرا که حکومت بیم آن را داشت که فیلم با تصویر رسمی ایران به عنوان یک ملت مدرن آتیه‌دار و پر رونق در تضاد قرار گیرد. ^۶ «اینکه فیلم مجوز صادرات نداشت، ولی توسط چمدان یک توریست فرانسوی به خارج از ایران قاچاق شد و در جشنواره بین‌المللی فیلم ونیز در سال ۱۹۷۱، بدون زیرنویس اکران شد و جایزه‌ی بین‌المللی منتقدان را به‌دست

آورد. از قضا دست آوردهای داخلی و خارجی فیلم، راه را برای حمایت دولت از جنبش سینمایی موج نو باز کرد. گاو روستا را در تضاد با فساد شهر مدرن نشان می‌دهد و یک وحدت بکر و دست‌نخورده با طبیعت را ایده‌آل‌سازی می‌کند. در دیالوگی بین کدخدای روستا و پیرمرد دیگری، یکی می‌گوید: «مشکل از پسر مش صفره. از وقتی از شهر برگشته اینجوری شده. همه چیزو اونجا یاد گرفته.» ^{۱۱۱} ^{۱۱۲} ^{۱۱۳} ^{۱۱۴} ^{۱۱۵} ^{۱۱۶} ^{۱۱۷} ^{۱۱۸} ^{۱۱۹} ^{۱۲۰} ^{۱۲۱} ^{۱۲۲} ^{۱۲۳} ^{۱۲۴} ^{۱۲۵} ^{۱۲۶} ^{۱۲۷} ^{۱۲۸} ^{۱۲۹} ^{۱۳۰} ^{۱۳۱} ^{۱۳۲} ^{۱۳۳} ^{۱۳۴} ^{۱۳۵} ^{۱۳۶} ^{۱۳۷} ^{۱۳۸} ^{۱۳۹} ^{۱۴۰} ^{۱۴۱} ^{۱۴۲} ^{۱۴۳} ^{۱۴۴} ^{۱۴۵} ^{۱۴۶} ^{۱۴۷} ^{۱۴۸} ^{۱۴۹} ^{۱۵۰} ^{۱۵۱} ^{۱۵۲} ^{۱۵۳} ^{۱۵۴} ^{۱۵۵} ^{۱۵۶} ^{۱۵۷} ^{۱۵۸} ^{۱۵۹} ^{۱۶۰} ^{۱۶۱} ^{۱۶۲} ^{۱۶۳} ^{۱۶۴} ^{۱۶۵} ^{۱۶۶} ^{۱۶۷} ^{۱۶۸} ^{۱۶۹} ^{۱۷۰} ^{۱۷۱} ^{۱۷۲} ^{۱۷۳} ^{۱۷۴} ^{۱۷۵} ^{۱۷۶} ^{۱۷۷} ^{۱۷۸} ^{۱۷۹} ^{۱۸۰} ^{۱۸۱} ^{۱۸۲} ^{۱۸۳} ^{۱۸۴} ^{۱۸۵} ^{۱۸۶} ^{۱۸۷} ^{۱۸۸} ^{۱۸۹} ^{۱۹۰} ^{۱۹۱} ^{۱۹۲} ^{۱۹۳} ^{۱۹۴} ^{۱۹۵} ^{۱۹۶} ^{۱۹۷} ^{۱۹۸} ^{۱۹۹} ^{۲۰۰} ^{۲۰۱} ^{۲۰۲} ^{۲۰۳} ^{۲۰۴} ^{۲۰۵} ^{۲۰۶} ^{۲۰۷} ^{۲۰۸} ^{۲۰۹} ^{۲۱۰} ^{۲۱۱} ^{۲۱۲} ^{۲۱۳} ^{۲۱۴} ^{۲۱۵} ^{۲۱۶} ^{۲۱۷} ^{۲۱۸} ^{۲۱۹} ^{۲۲۰} ^{۲۲۱} ^{۲۲۲} ^{۲۲۳} ^{۲۲۴} ^{۲۲۵} ^{۲۲۶} ^{۲۲۷} ^{۲۲۸} ^{۲۲۹} ^{۲۳۰} ^{۲۳۱} ^{۲۳۲} ^{۲۳۳} ^{۲۳۴} ^{۲۳۵} ^{۲۳۶} ^{۲۳۷} ^{۲۳۸} ^{۲۳۹} ^{۲۴۰} ^{۲۴۱} ^{۲۴۲} ^{۲۴۳} ^{۲۴۴} ^{۲۴۵} ^{۲۴۶} ^{۲۴۷} ^{۲۴۸} ^{۲۴۹} ^{۲۵۰} ^{۲۵۱} ^{۲۵۲} ^{۲۵۳} ^{۲۵۴} ^{۲۵۵} ^{۲۵۶} ^{۲۵۷} ^{۲۵۸} ^{۲۵۹} ^{۲۶۰} ^{۲۶۱} ^{۲۶۲} ^{۲۶۳} ^{۲۶۴} ^{۲۶۵} ^{۲۶۶} ^{۲۶۷} ^{۲۶۸} ^{۲۶۹} ^{۲۷۰} ^{۲۷۱} ^{۲۷۲} ^{۲۷۳} ^{۲۷۴} ^{۲۷۵} ^{۲۷۶} ^{۲۷۷} ^{۲۷۸} ^{۲۷۹} ^{۲۸۰} ^{۲۸۱} ^{۲۸۲} ^{۲۸۳} ^{۲۸۴} ^{۲۸۵} ^{۲۸۶} ^{۲۸۷} ^{۲۸۸} ^{۲۸۹} ^{۲۹۰} ^{۲۹۱} ^{۲۹۲} ^{۲۹۳} ^{۲۹۴} ^{۲۹۵} ^{۲۹۶} ^{۲۹۷} ^{۲۹۸} ^{۲۹۹} ^{۳۰۰} ^{۳۰۱} ^{۳۰۲} ^{۳۰۳} ^{۳۰۴} ^{۳۰۵} ^{۳۰۶} ^{۳۰۷} ^{۳۰۸} ^{۳۰۹} ^{۳۱۰} ^{۳۱۱} ^{۳۱۲} ^{۳۱۳} ^{۳۱۴} ^{۳۱۵} ^{۳۱۶} ^{۳۱۷} ^{۳۱۸} ^{۳۱۹} ^{۳۲۰} ^{۳۲۱} ^{۳۲۲} ^{۳۲۳} ^{۳۲۴} ^{۳۲۵} ^{۳۲۶} ^{۳۲۷} ^{۳۲۸} ^{۳۲۹} ^{۳۳۰} ^{۳۳۱} ^{۳۳۲} ^{۳۳۳} ^{۳۳۴} ^{۳۳۵} ^{۳۳۶} ^{۳۳۷} ^{۳۳۸} ^{۳۳۹} ^{۳۴۰} ^{۳۴۱} ^{۳۴۲} ^{۳۴۳} ^{۳۴۴} ^{۳۴۵} ^{۳۴۶} ^{۳۴۷} ^{۳۴۸} ^{۳۴۹} ^{۳۵۰} ^{۳۵۱} ^{۳۵۲} ^{۳۵۳} ^{۳۵۴} ^{۳۵۵} ^{۳۵۶} ^{۳۵۷} ^{۳۵۸} ^{۳۵۹} ^{۳۶۰} ^{۳۶۱} ^{۳۶۲} ^{۳۶۳} ^{۳۶۴} ^{۳۶۵} ^{۳۶۶} ^{۳۶۷} ^{۳۶۸} ^{۳۶۹} ^{۳۷۰} ^{۳۷۱} ^{۳۷۲} ^{۳۷۳} ^{۳۷۴} ^{۳۷۵} ^{۳۷۶} ^{۳۷۷} ^{۳۷۸} ^{۳۷۹} ^{۳۸۰} ^{۳۸۱} ^{۳۸۲} ^{۳۸۳} ^{۳۸۴} ^{۳۸۵} ^{۳۸۶} ^{۳۸۷} ^{۳۸۸} ^{۳۸۹} ^{۳۹۰} ^{۳۹۱} ^{۳۹۲} ^{۳۹۳} ^{۳۹۴} ^{۳۹۵} ^{۳۹۶} ^{۳۹۷} ^{۳۹۸} ^{۳۹۹} ^{۴۰۰} ^{۴۰۱} ^{۴۰۲} ^{۴۰۳} ^{۴۰۴} ^{۴۰۵} ^{۴۰۶} ^{۴۰۷} ^{۴۰۸} ^{۴۰۹} ^{۴۱۰} ^{۴۱۱} ^{۴۱۲} ^{۴۱۳} ^{۴۱۴} ^{۴۱۵} ^{۴۱۶} ^{۴۱۷} ^{۴۱۸} ^{۴۱۹} ^{۴۲۰} ^{۴۲۱} ^{۴۲۲} ^{۴۲۳} ^{۴۲۴} ^{۴۲۵} ^{۴۲۶} ^{۴۲۷} ^{۴۲۸} ^{۴۲۹} ^{۴۳۰} ^{۴۳۱} ^{۴۳۲} ^{۴۳۳} ^{۴۳۴} ^{۴۳۵} ^{۴۳۶} ^{۴۳۷} ^{۴۳۸} ^{۴۳۹} ^{۴۴۰} ^{۴۴۱} ^{۴۴۲} ^{۴۴۳} ^{۴۴۴} ^{۴۴۵} ^{۴۴۶} ^{۴۴۷} ^{۴۴۸} ^{۴۴۹} ^{۴۵۰} ^{۴۵۱} ^{۴۵۲} ^{۴۵۳} ^{۴۵۴} ^{۴۵۵} ^{۴۵۶} ^{۴۵۷} ^{۴۵۸} ^{۴۵۹} ^{۴۶۰} ^{۴۶۱} ^{۴۶۲} ^{۴۶۳} ^{۴۶۴} ^{۴۶۵} ^{۴۶۶} ^{۴۶۷} ^{۴۶۸} ^{۴۶۹} ^{۴۷۰} ^{۴۷۱} ^{۴۷۲} ^{۴۷۳} ^{۴۷۴} ^{۴۷۵} ^{۴۷۶} ^{۴۷۷} ^{۴۷۸} ^{۴۷۹} ^{۴۸۰} ^{۴۸۱} ^{۴۸۲} ^{۴۸۳} ^{۴۸۴} ^{۴۸۵} ^{۴۸۶} ^{۴۸۷} ^{۴۸۸} ^{۴۸۹} ^{۴۹۰} ^{۴۹۱} ^{۴۹۲} ^{۴۹۳} ^{۴۹۴} ^{۴۹۵} ^{۴۹۶} ^{۴۹۷} ^{۴۹۸} ^{۴۹۹} ^{۵۰۰} ^{۵۰۱} ^{۵۰۲} ^{۵۰۳} ^{۵۰۴} ^{۵۰۵} ^{۵۰۶} ^{۵۰۷} ^{۵۰۸} ^{۵۰۹} ^{۵۱۰} ^{۵۱۱} ^{۵۱۲} ^{۵۱۳} ^{۵۱۴} ^{۵۱۵} ^{۵۱۶} ^{۵۱۷} ^{۵۱۸} ^{۵۱۹} ^{۵۲۰} ^{۵۲۱} ^{۵۲۲} ^{۵۲۳} ^{۵۲۴} ^{۵۲۵} ^{۵۲۶} ^{۵۲۷} ^{۵۲۸} ^{۵۲۹} ^{۵۳۰} ^{۵۳۱} ^{۵۳۲} ^{۵۳۳} ^{۵۳۴} ^{۵۳۵} ^{۵۳۶} ^{۵۳۷} ^{۵۳۸} ^{۵۳۹} ^{۵۴۰} ^{۵۴۱} ^{۵۴۲} ^{۵۴۳} ^{۵۴۴} ^{۵۴۵} ^{۵۴۶} ^{۵۴۷} ^{۵۴۸} ^{۵۴۹} ^{۵۵۰} ^{۵۵۱} ^{۵۵۲} ^{۵۵۳} ^{۵۵۴} ^{۵۵۵} ^{۵۵۶} ^{۵۵۷} ^{۵۵۸} ^{۵۵۹} ^{۵۶۰} ^{۵۶۱} ^{۵۶۲} ^{۵۶۳} ^{۵۶۴} ^{۵۶۵} ^{۵۶۶} ^{۵۶۷} ^{۵۶۸} ^{۵۶۹} ^{۵۷۰} ^{۵۷۱} ^{۵۷۲} ^{۵۷۳} ^{۵۷۴} ^{۵۷۵} ^{۵۷۶} ^{۵۷۷} ^{۵۷۸} ^{۵۷۹} ^{۵۸۰} ^{۵۸۱} ^{۵۸۲} ^{۵۸۳} ^{۵۸۴} ^{۵۸۵} ^{۵۸۶} ^{۵۸۷} ^{۵۸۸} ^{۵۸۹} ^{۵۹۰} ^{۵۹۱} ^{۵۹۲} ^{۵۹۳} ^{۵۹۴} ^{۵۹۵} ^{۵۹۶} ^{۵۹۷} ^{۵۹۸} ^{۵۹۹} ^{۶۰۰} ^{۶۰۱} ^{۶۰۲} ^{۶۰۳} ^{۶۰۴} ^{۶۰۵} ^{۶۰۶} ^{۶۰۷} ^{۶۰۸} ^{۶۰۹} ^{۶۱۰} ^{۶۱۱} ^{۶۱۲} ^{۶۱۳} ^{۶۱۴} ^{۶۱۵} ^{۶۱۶} ^{۶۱۷} ^{۶۱۸} ^{۶۱۹} ^{۶۲۰} ^{۶۲۱} ^{۶۲۲} ^{۶۲۳} ^{۶۲۴} ^{۶۲۵} ^{۶۲۶} ^{۶۲۷} ^{۶۲۸} ^{۶۲۹} ^{۶۳۰} ^{۶۳۱} ^{۶۳۲} ^{۶۳۳} ^{۶۳۴} ^{۶۳۵} ^{۶۳۶} ^{۶۳۷} ^{۶۳۸} ^{۶۳۹} ^{۶۴۰} ^{۶۴۱} ^{۶۴۲} ^{۶۴۳} ^{۶۴۴} ^{۶۴۵} ^{۶۴۶} ^{۶۴۷} ^{۶۴۸} ^{۶۴۹} ^{۶۵۰} ^{۶۵۱} ^{۶۵۲} ^{۶۵۳} ^{۶۵۴} ^{۶۵۵} ^{۶۵۶} ^{۶۵۷} ^{۶۵۸} ^{۶۵۹} ^{۶۶۰} ^{۶۶۱} ^{۶۶۲} ^{۶۶۳} ^{۶۶۴} ^{۶۶۵} ^{۶۶۶} ^{۶۶۷} ^{۶۶۸} ^{۶۶۹} ^{۶۷۰} ^{۶۷۱} ^{۶۷۲} ^{۶۷۳} ^{۶۷۴} ^{۶۷۵} ^{۶۷۶} ^{۶۷۷} ^{۶۷۸} ^{۶۷۹} ^{۶۸۰} ^{۶۸۱} ^{۶۸۲} ^{۶۸۳} ^{۶۸۴} ^{۶۸۵} ^{۶۸۶} ^{۶۸۷} ^{۶۸۸} ^{۶۸۹} ^{۶۹۰} ^{۶۹۱} ^{۶۹۲} ^{۶۹۳} ^{۶۹۴} ^{۶۹۵} ^{۶۹۶} ^{۶۹۷} ^{۶۹۸} ^{۶۹۹} ^{۷۰۰} ^{۷۰۱} ^{۷۰۲} ^{۷۰۳} ^{۷۰۴} ^{۷۰۵} ^{۷۰۶} ^{۷۰۷} ^{۷۰۸} ^{۷۰۹} ^{۷۱۰} ^{۷۱۱} ^{۷۱۲} ^{۷۱۳} ^{۷۱۴} ^{۷۱۵} ^{۷۱۶} ^{۷۱۷} ^{۷۱۸} ^{۷۱۹} ^{۷۲۰} ^{۷۲۱} ^{۷۲۲} ^{۷۲۳} ^{۷۲۴} ^{۷۲۵} ^{۷۲۶} ^{۷۲۷} ^{۷۲۸} ^{۷۲۹} ^{۷۳۰} ^{۷۳۱} ^{۷۳۲} ^{۷۳۳} ^{۷۳۴} ^{۷۳۵} ^{۷۳۶} ^{۷۳۷} ^{۷۳۸} ^{۷۳۹} ^{۷۴۰} ^{۷۴۱} ^{۷۴۲} ^{۷۴۳} ^{۷۴۴} ^{۷۴۵} ^{۷۴۶} ^{۷۴۷} ^{۷۴۸} ^{۷۴۹} ^{۷۵۰} ^{۷۵۱} ^{۷۵۲} ^{۷۵۳} ^{۷۵۴} ^{۷۵۵} ^{۷۵۶} ^{۷۵۷} ^{۷۵۸} ^{۷۵۹} ^{۷۶۰} ^{۷۶۱} ^{۷۶۲} ^{۷۶۳} ^{۷۶۴} ^{۷۶۵} ^{۷۶۶} ^{۷۶۷} ^{۷۶۸} ^{۷۶۹} ^{۷۷۰} ^{۷۷۱} ^{۷۷۲} ^{۷۷۳} ^{۷۷۴} ^{۷۷۵} ^{۷۷۶} ^{۷۷۷} ^{۷۷۸} ^{۷۷۹} ^{۷۸۰} ^{۷۸۱} ^{۷۸۲} ^{۷۸۳} ^{۷۸۴} ^{۷۸۵} ^{۷۸۶} ^{۷۸۷} ^{۷۸۸} ^{۷۸۹} ^{۷۹۰} ^{۷۹۱} ^{۷۹۲} ^{۷۹۳} ^{۷۹۴} ^{۷۹۵} ^{۷۹۶} ^{۷۹۷} ^{۷۹۸} ^{۷۹۹} ^{۸۰۰} ^{۸۰۱} ^{۸۰۲} ^{۸۰۳} ^{۸۰۴} ^{۸۰۵} ^{۸۰۶} ^{۸۰۷} ^{۸۰۸} ^{۸۰۹} ^{۸۱۰} ^{۸۱۱} ^{۸۱۲} ^{۸۱۳} ^{۸۱۴} ^{۸۱۵} ^{۸۱۶} ^{۸۱۷} ^{۸۱۸} ^{۸۱۹} ^{۸۲۰} ^{۸۲۱} ^{۸۲۲} ^{۸۲۳} ^{۸۲۴} ^{۸۲۵} ^{۸۲۶} ^{۸۲۷} ^{۸۲۸} ^{۸۲۹} ^{۸۳۰} ^{۸۳۱} ^{۸۳۲} ^{۸۳۳} ^{۸۳۴} ^{۸۳۵} ^{۸۳۶} ^{۸۳۷} ^{۸۳۸} ^{۸۳۹} ^{۸۴۰} ^{۸۴۱} ^{۸۴۲} ^{۸۴۳} ^{۸۴۴} ^{۸۴۵} ^{۸۴۶} ^{۸۴۷} ^{۸۴۸} ^{۸۴۹} ^{۸۵۰} ^{۸۵۱} ^{۸۵۲} ^{۸۵۳} ^{۸۵۴} ^{۸۵۵} ^{۸۵۶} ^{۸۵۷} ^{۸۵۸} ^{۸۵۹} ^{۸۶۰} ^{۸۶۱} ^{۸۶۲} ^{۸۶۳} ^{۸۶۴} ^{۸۶۵} ^{۸۶۶} ^{۸۶۷} ^{۸۶۸} ^{۸۶۹} ^{۸۷۰} ^{۸۷۱} ^{۸۷۲} ^{۸۷۳} ^{۸۷۴} ^{۸۷۵} ^{۸۷۶} ^{۸۷۷} ^{۸۷۸} ^{۸۷۹} ^{۸۸۰} ^{۸۸۱} ^{۸۸۲} ^{۸۸۳} ^{۸۸۴} ^{۸۸۵} ^{۸۸۶} ^{۸۸۷} ^{۸۸۸} ^{۸۸۹} ^{۸۹۰} ^{۸۹۱} ^{۸۹۲} ^{۸۹۳} ^{۸۹۴} ^{۸۹۵} ^{۸۹۶} ^{۸۹۷} ^{۸۹۸} ^{۸۹۹} ^{۹۰۰} ^{۹۰۱} ^{۹۰۲} ^{۹۰۳} ^{۹۰۴} ^{۹۰۵} ^{۹۰۶} ^{۹۰۷} ^{۹۰۸} ^{۹۰۹} ^{۹۱۰} ^{۹۱۱} ^{۹۱۲} ^{۹۱۳} ^{۹۱۴} ^{۹۱۵} ^{۹۱۶} ^{۹۱۷} ^{۹۱۸} ^{۹۱۹} ^{۹۲۰} ^{۹۲۱} ^{۹۲۲} ^{۹۲۳} ^{۹۲۴} ^{۹۲۵} ^{۹۲۶} ^{۹۲۷} ^{۹۲۸} ^{۹۲۹} ^{۹۳۰} ^{۹۳۱} ^{۹۳۲} ^{۹۳۳} ^{۹۳۴} ^{۹۳۵} ^{۹۳۶} ^{۹۳۷} ^{۹۳۸} ^{۹۳۹} ^{۹۴۰} ^{۹۴۱} ^{۹۴۲} ^{۹۴۳} ^{۹۴۴} ^{۹۴۵} ^{۹۴۶} ^{۹۴۷} ^{۹۴۸} ^{۹۴۹} ^{۹۵۰} ^{۹۵۱} ^{۹۵۲} ^{۹۵۳} ^{۹۵۴} ^{۹۵۵} ^{۹۵۶} ^{۹۵۷} ^{۹۵۸} ^{۹۵۹} ^{۹۶۰} ^{۹۶۱} ^{۹۶۲} ^{۹۶۳} ^{۹۶۴} ^{۹۶۵} ^{۹۶۶} ^{۹۶۷} ^{۹۶۸} ^{۹۶۹} ^{۹۷۰} ^{۹۷۱} ^{۹۷۲} ^{۹۷۳} ^{۹۷۴} ^{۹۷۵} ^{۹۷۶} ^{۹۷۷} ^{۹۷۸} ^{۹۷۹} ^{۹۸۰} ^{۹۸۱} ^{۹۸۲} ^{۹۸۳} ^{۹۸۴} ^{۹۸۵} ^{۹۸۶} ^{۹۸۷} ^{۹۸۸} ^{۹۸۹} ^{۹۹۰} ^{۹۹۱} ^{۹۹۲} ^{۹۹۳} ^{۹۹۴} ^{۹۹۵} ^{۹۹۶} ^{۹۹۷} ^{۹۹۸} ^{۹۹۹} ^{۱۰۰۰} ^{۱۰۰۱} ^{۱۰۰۲} ^{۱۰۰۳} ^{۱۰۰۴} ^{۱۰۰۵} ^{۱۰۰۶} ^{۱۰۰۷} ^{۱۰۰۸} ^{۱۰۰۹} ^{۱۰۱۰} ^{۱۰۱۱} ^{۱۰۱۲} ^{۱۰۱۳} ^{۱۰۱۴} ^{۱۰۱۵} ^{۱۰۱۶} ^{۱۰۱۷} ^{۱۰۱۸} ^{۱۰۱۹} ^{۱۰۲۰} ^{۱۰۲۱} ^{۱۰۲۲} ^{۱۰۲۳} ^{۱۰۲۴} ^{۱۰۲۵} ^{۱۰۲۶} ^{۱۰۲۷} ^{۱۰۲۸} ^{۱۰۲۹} ^{۱۰۳۰} ^{۱۰۳۱} ^{۱۰۳۲} ^{۱۰۳۳} ^{۱۰۳۴} ^{۱۰۳۵} ^{۱۰۳۶} ^{۱۰۳۷} ^{۱۰۳۸} ^{۱۰۳۹} ^{۱۰۴۰} ^{۱۰۴۱} ^{۱۰۴۲} ^{۱۰۴۳} ^{۱۰۴۴} ^{۱۰۴۵} ^{۱۰۴۶} ^{۱۰۴۷} ^{۱۰۴۸} ^{۱۰۴۹} ^{۱۰۵۰} ^{۱۰۵۱} ^{۱۰۵۲} ^{۱۰۵۳} ^{۱۰۵۴} ^{۱۰۵۵} ^{۱۰۵۶} ^{۱۰۵۷} ^{۱۰۵۸} ^{۱۰۵۹} ^{۱۰۶۰} ^{۱۰۶۱} ^{۱۰۶۲} ^{۱۰۶۳} ^{۱۰۶۴} ^{۱۰۶۵} ^{۱۰۶۶} ^{۱۰۶۷} ^{۱۰۶۸} ^{۱۰۶۹} ^{۱۰۷۰} ^{۱۰۷۱} ^{۱۰۷۲} ^{۱۰۷۳} ^{۱۰۷۴} ^{۱۰۷۵} ^{۱۰۷۶} ^{۱۰۷۷} ^{۱۰۷۸} ^{۱۰۷۹} ^{۱۰۸۰} ^{۱۰۸۱} ^{۱۰۸۲} ^{۱۰۸۳} ^{۱۰۸۴} ^{۱۰۸۵} ^{۱۰۸۶} ^{۱۰۸۷} ^{۱۰۸۸} ^{۱۰۸۹} ^{۱۰۹۰} ^{۱۰۹۱} ^{۱۰۹۲} ^{۱۰۹۳} ^{۱۰۹۴} ^{۱۰۹۵} ^{۱۰۹۶} ^{۱۰۹۷} ^{۱۰۹۸} ^{۱۰۹۹} ^{۱۱۰۰} ^{۱۱۰۱} ^{۱۱۰۲} ^{۱۱۰۳}

آنها را وحشت زده و بی ثبات می کند. افراد یک روستای ایزوله در کنار دریا، قایقی را پیدا می کنند که یک مرد زخمی و بی هوش در آن افتاده؛ آیت. روستایی ها از آیت می خواهند که یا روستا را ترک کند و یا با یکی از دختران روستا ازدواج کند تا به روستاییان محرم شود. آیت تصمیم می گیرد که با یک بیوه ازدواج کند. با حضور این غریبه، زندگی روستاییان از یک هم آهنگی به یک آشوب در می غلتد. گروه های مختلفی از غریبه ها به شکلی پراکنده به روستا حمله می کنند و از آیت می خواهند با آنها برود. در نهایت آیت که درمانده و مستأصل شده تصمیم می گیرد زندگی و همسر جدید خود را ترک کند. او سوار یک قایق کوچک می شود و با عهد به اینکه بفهمد آن سمت دریا چه خبر است، به دریا می زند؛ که نشان بدهد فراتر است. تمامی روستا برای او به سوگ می نشیند. به نظر می رسد که مرگ به دنبال آیت می گشته. غریبه ها هویت کسی که به دنبال او می گردد را می پرسند و به آیت می گویند: با ما بازی نکنید آهنگ او همه جا وجود دارد. او صاحب خیلی چیزهاست. زمین متعلق به اوست. درخت ها، ساحل ها، تپه ها و همه ی چهار فصل. رؤیاهای ما مال اوست. درباره ی او فکر کنید. به خاطر خودتان بفهمید که او کیست. ^{□□}از نقطه نظر انتقادی، این فیلم چیزی کاملاً متفاوت با رئالیسم سهراب شهید ثالث را به سینمای ایران معرفی کرد. ^{□□□□}فیلم یک اسطوره شناسی از فرهنگ ایرانی را به تصویر می کشد که طی آن بیماری های معاصر باید در ریشه های اساطیری ردیابی شوند. ریشه این بیماری در لایه های آگاهی جمعی مشخص می شود. توطئه ی منحرف شدن آنها در ضد حمله های اساطیری جست و جو می شود. منتقدان ایرانی معتقدند که این فیلم و فیلم های دیگر مانند آن، منتج به موثرترین چالش برای موعود گرایی و پدرسالاری که در فرهنگ هنر معاصر ایران وجود داشت شدند. ^{□□□□}

نتیجه گیری:

فیلم هایی که در این تحقیق بررسی شد، بر اساس دوگانه های متضاد فرمول بندی شده بود: پاکی در برابر ناپاکی، معنویت در برابر مادی گرایی، اصالت در برابر اصیل نبودن. شخصیت ها و روایت های این فیلم ها، چنین تضادی را به تصویر می کشیدند. بنیاد آنها به طور نوستالژیکی بر به تصویر کشیدن روستا، جامعه انسانی و سنت استوار بود. این بنیاد همچنین به عنوان آنتی تز، شهر مدرنیته و روابط آدم ها در شهر را تصویر می کرد. این کار به دو شیوه مختلف انجام می گرفت: یک دسته با نشان دادن ویژگی های مثبت، و یکی منفی. فیلم هایی نظیر بلبل مزرعه، پرستوها به لانه برمی گردند، گاو، باغ سنگی، و غریبه و مه، با اینکه از ژانرهای مختلف سینمایی و فیلم سازی بودند، شخصیت هایی با فضای ناب، ساده، اصیل، ارگانیک و معنوی را نشان می دادند. آنها بر خطر از دست رفتن آن تأکید می کردند. فیلم هایی نظیر آقای هالو، پستیچی، دایره مینا، تنگسیر، گوزن ها، کندو، قیصر، مغول ها، طبیعت بی جان، و یک اتفاق ساده به

شکل منفی‌نگرانه‌ای پیامدهای دوران گذار به شهر را به تصویر می‌کشیدند، خصوصاً تهران به عنوان سمبل مدرنیزاسیون. پیامدهایی نظیر به حاشیه رانده‌شدگی، سرکوب، افراد خراب و فاسد و فضای غیرطبیعی و بی‌روح. یکی از فراورده‌های عمومی‌یی که مجموعه‌ی این تصاویر خلق کرد، نوستالژی بود. آنها تا حدی تصاویر و داستان‌هایی مشابه ژانر ادبی و هنری پاستورال خلق کردند. همانطور که ریموند ویلیامز در شهر و روستا توضیح می‌دهد، ژانر پاستورال یک برساخت ایدئولوژیک است. ^{۱۱۱۱}استدلال می‌کند که چنین مخلوقات هنری‌یی واقعیت زندگی در شهر یا روستا را بازنمایی نمی‌کند. جهانی که آنها ساخته‌اند، وجود خارجی ندارد، نمی‌تواند هم داشته باشد. با این وجود، این جهان در تصورات هنرمندان شهری و روشنفکران نخبه وجود داشت؛ میلی به شیوه‌ای ساده و اصیل‌تر برای بودن در جهان. از نقطه‌نظر جامعه‌شناختی این نکته وجود دارد که تقریباً تمامی این فیلم‌سازان از خانواده‌های طبقه متوسط یا بالای متوسط، و سکولار و مدرن بودند. آنها هیچ‌گاه در روستاهایی شبیه به آنچه که در فیلم‌هایشان شاعرانه تصویر می‌کردند زندگی نکردند. بسیاری از آنها بخشی از ایرانیان الیت بودند که در اروپا یا آمریکا تحصیل کرده بودند. آنها یا از ایده‌های غربی و هنرمندان آن، و یا از روشنفکران ایرانی‌یی که ضد مدرنیته بودند تاثیر می‌گرفتند. برای مثال، داریوش مهرجویی در یک خانواده طبقه متوسط در تهران به دنیا آمد و سال ۱۹۵۹ برای تحصیل به آمریکا رفت. یا پرویز کیمیای در تهران زاده شد و عکاسی و فیلم را در فرانسه آموخت. سهراب شهیدثالث نیز در ۱۹۴۴ در یک خانواده طبقه متوسط تهرانی متولد شد و ایران را برای تحصیب در وین و بعدتر پاریس ترک کرد. حتی ابراهیم گلستان که از شیراز بود در یک خانواده سطح بالای طبقه متوسط از نظر فرهنگی و اقتصادی بود.

چرا هنرمندان، روشنفکران و نخبگان سیاسی باید در نوستالژی زندگی پاستورال سیر کنند و در این راستا در در تحول اجتماعی و فرهنگی کشور که در الهام از مدرنیزاسیون غربی ست مشارکت کنند؟ چه چیز این تناقض واضح را نشان می‌دهد، اگر نه بی‌اعتنایی و توجه نکردن به واقعیت؟ به نظر می‌رسد که این ایده‌آل سازی با تغییرات خشن روابط مالکیت و نگاه به گذشته‌ی منظم و شادتر در قیاس با بی‌نظمی اکنون مطابقت داشته باشد. بخشی از داستان مدرنیته ایرانی را همین خیال‌پردازی‌های اتوپیایی تشکیل می‌دهد و فهم آن، تنها در چارچوب گرایش‌های غربی و البته ضدغربی پروژه مدرنیزاسیون ایران قابل درک است. علاوه بر آن، این از پیچیدگی‌ها، آبرونی‌ها، و تنش‌های واقعی مدرنیزاسیون در جامعه است که چنین آرمان‌شهرهای خیالی‌یی به به ارمغان می‌آورد.

□ Westoxification

iiJalal Al-e Ahmad ([1962] 1984) *Occidentosis: A Plague from the West*, trans. Robert Campbell, ed. H. Algar (Berkeley, CA: Mizan); For more details on Westoxification see: Ali Mirsepassi (2010) *Political Islam, and the Enlightenment: Philosophies of Hope and Despair* (Cambridge: Cambridge University Press).

ⁱ Raymond Williams (1973) *The Country and the City* (New York: Oxford University Press); and Marshall Berman (1982) *All That is Solid Melts into Air: The Experience of Modernity* (London: Verso).

ⁱ R. Williams, *The Country*, p. 43.

^v Ibid, p. 289.

^v M. Berman, *All That is Solid*.

^v Ibid, p. 132.

^v Ibid, p. 134.

ⁱ Ibid, p. 139.

^x Ali Mirsepassi (2017) *Transnationalism in Iranian Political Thought: The Life and Times of Ahmad Fardid* (Cambridge: Cambridge University Press).

^x Hamid Naficy (2011) *A Social History of Iranian Cinema*, vol. 2 (Durham and London: Duke University Press), pp. 401–403. For more details on this subject, see in *ibid* the section on the New-Wave Films, pp. 325–431.

^x Ibid, p. 404.

^x R. Williams, *The Country*, p. 165.

^x M. Berman, *All That is Solid Melts into Air*, p. 134.

^x H. Naficy, *A Social History of Iranian Cinema*, vol. 2, p. 234.

^x Landlord's son (1957) *Bulbul-e Mazra'eh*, Dir. Majid Mohseni (Tehran: Studio Diyānā Film).

^x Ali (Majid Mohseni) (1963) *Parastuhā beh Lāneh Barmigardand*, Dir. Majid Mohseni (Tehran: Tehran Film).

^x Jalal (Javad Qaem Maqami) (۱۹۶۳) *Parastuhā beh Lāneh Barmigardand*, Dir. Majid Mohseni (Tehran: Tehran Film).

^x H. Naficy, *A Social History*, vol. 2, p. 234.

^x Āghā-ye Hālu (Ali Nasirian) (1970) *Āghā-ye Hālu*, Dir. Dariush Mehrjūi (Tehran: Studio Caspian).

^x Hamid Reza Sadr (2006) *Iranian Cinema: A Political Story* (London: B. Tauris & Co. Ltd), p. 134.

^x *Qaisar* (Behruz Vossughi) (1968) *Qaisar*, Dir. Mas'ud Kimiai (Tehran: Āryānā Film).

^x H. Naficy, *A Social History of Iranian Cinema*, vol. 2, p. 375.

^x Za'er Mohamad (Behruz Vossughi) (1973) *Tangsir*, Dir. Amir Nade'i (Tehran: Sāzmān-e Cinema-ye Payām).

^x Ibid

^x Ibid

^x H. Naficy, *A Social History*, vol. 2, p. 302.

^x Jamal Omid (1995/1374) *Tārikh-e Sinima-ye Iran, 1279–1375* (Tehran: Entesharat-e Rowzanih), p. 696.

- x H. Naficy, *A Social History of Iranian Cinema*, vol. 2, p. 385. x i
- x Qodrat (Faramarz Gharibian) (1974) *Gavaznha*, Dir. Mas'ud Kimiai (Tehran: Studio Misāqiyah). x
- x Ibid x x
- x Ebi (Behruz Vossughi) (1975) *Kandu*, Dir. Fereyduṅ Goleh (Tehran: Siyirā Film). x
- x Qārun (Arman Houspian) (1965) *Ganj-e Qārun*, Dir. Siamak Yaseri (Tehran: Puriā Film). x
- x Qārun (Houspian) *Ganj-e Qarun*. x x
- x Narrator (۱۹۶۵) Trailer for *Mu Talā 'i-ye shahr-e ma*, Dir. 'Abbas Shābaviz (Tehran: Iran Film). x
- x H. Naficy, *A Social History of Iranian Cinema*, vol. 2, p. 394. x x
- x Abbas Milani (2012) *The Shah* (Toronto: Persian Circle), pp. 434–435. x
- x H. R. Sadr, *Iranian Cinema*, p. 135. x x
- x H. Naficy, *A Social History of Iranian Cinema*, vol. 2, p. 355. x x
- x Asian Film Online, 'Summary of the Cycle.' Available at: <https://asiapacificfilms.com/films/show/۳۲۷-the-cycle>, accessed August 20, 2015
- x Quoted in Omid, *Tārikh-e Sinimā-ye Iran*, p. 617. | i
- x H. Naficy, *A Social History of Iranian Cinema*, vol. 2, p. 380. | i i
- x Ali (Parvis Sayyad) (۱۹۷۲) *Asrār-e Ganj-e Darreh-ye Jenni*, Dir. Ebrahim Golestan (Tehran: Kārgah-i Film-e Golestan). | i i
- x Zeynalpur (1972) *Asrār-e Ganj-e Darreh-ye Jenni*. | i v
- x H. Naficy, *A Social History of Iranian Cinema*, vol. 2, p. 381. | v
- x Parviz Kimiavi (1973) *Mogholhā*, Dir. Parviz Kimiavi (Tehran: Sāzmaṅ-e Radio va TV Milli-ye Iran). v
- x H. Naficy, *A Social History of Iranian Cinema*, vol. 2, p. 391. | v
- x Hamid Dabashi (2001) *Close Up: Iranian Cinema* (London: Verso), pp. 27–28. v
- x Quoted in Omid, *Tārikh-e Sinimā-ye Iran*, p. 543. | i x
- | Ibid
- | Ibid, p.544 | i
- | Ibid, p. 547. | i |
- | Quoted in H. Naficy, *A Social History of Iranian Cinema*, vol. 2, p. 346. | i
- | Mash Abbas (Jamshid Mashāyekhi) (1969) *Gav*, Dir. Dariusḥ Mehrjui (Tehran: Vizārat-i Farhang va Hunar).
- | According to H. Dabashi, 'There is scarcely a more loving scene in the history of Iranian cinema than the one in which Mash Hassan feeds his cow.' H. Dabashi (۲۰۰۷) *Masters and Masterpieces of Iranian Cinema* (Washington, DC: Mage Publishers), p. 125.
- | H. Naficy, *A Social History of Iranian Cinema*, vol. 2, pp. 336–337. | i
- | Ibid, p. 337. v | i i
- | Mash Abbas (Mashayekhi) *Gav*. | i i
- | H. R. Sadr, *Iranian Cinema*, p. 133. x
- | Stranger (1975) *Gharibeh va Meh*, Dir. Bahram Baizai (Tehran: Cinema Theater-e REXS).
- | Dabashi, *Close Up*, p. 29. x | i
- | Ibid, p30 x | i i
- | R. Williams, *The Country and the City*, p. 46. | i i