The Political and Social Functions of the Jahel (Loti, Lumpen or Kolah Makhmali) in the Iranian Cinema of the Second Pahlavi Era (1950s to 1980s)*

Mohammad Reza Moridi[**1] iD, **Mojtaba Shahvaroughi Farahani**[2] iD

[1] Associate professor, Department of Art Research, Faculty of Theoretical Sciences and Higher Art Studies, University of Art ,Tehran, Iran.
[2] Master of Art Research, Department of Advanced Studies of Art, Faculty of Art, Soore University, Tehran, Iran.

(Received: 12 Feb 2022; Received in revised form: 20 Aug 2022; Accepted: 9 Apr 2023)

Cinema is intertwined with politics. Political systems have tried to control and use cinema for their own advantage. The genre that is called "Film Farsi" and produced in the years before and after the revolution (in 1979) has served a political function.

FilmFarsi refers to popular and commercial cinema in the 1950s to 1980s; although, as a cinematic genre, it was also produced after the Islamic revolution and continues today. This genre was often romantic popular melodramas with simplification of characters and situations. FilmFarsi seems to display the modernization of Iranian society and its conflicts and challenges with tradition. Of course, these challenges were often very unpretentious and superficial. Dancing and singing were lements of this genre, to which the critics became culturally sensitivite, and after the revolution, these aspects and traits of films were considered vulgare and trite, and therefore, these types of films were seized to be produced. In this article, we will deal with the Jahel, Loti, Lumpen and "Kolah Makhmali" (velvet hats) in popular cinema to explain how and why these characters appeared in the Iranian cinema? and how they show the mentality, dreams and aspirations of the people of the time.? To address these questions, by using the methodology of discourse analysis, in order to study the narrative structure, grammatical and visual system of the films, we have paid attention to three levels: , including descriptive analysis, discourse action and social function of the text of films,.

Our findings shows that the character (Jahel, Loti, Lumpen, Kolah Makhmali) has two opposite sides, positive and negative. On the one hand, as a Dervish, he is indifferent to the world and worldly possessions, and on the other hand, like a lumpen, he seeks benefits and wealth in any way possible. Little by little, from the 1950s to the 1970s, the positive image of this charcter in the Iranian cinema decreased and his negative and rebellious images persisted in the public cultrue. Jahel in the cinema became a symbol of male authority and protection of traditions, especially in the face of strangers. They were the sign of the tradition who maintained religious customs, although they were flexible and could connect these traditions with modernity. The discursive function of FilmFarsi, especially films centered on the Jahel, was the narration of coexistence and the connection of traditional and modern aspects; A narrative that was of interest to Pahlavi II cultural institutions; Because in that time the conflict between traditional and modern forces was becoming radicalized and the concern about the gap in values was causing the society to face a crisis.

Also, Jahel character (or Lumpen, Kolahmakhmali) in popular cinema was able to building fantasy world, by simplification social phenomena such as social rupture (between traditional and modern), cultural distance (between elite and ordinary), class gap, and Conflict of interest (minority and majority), to make people's dreams and aspirations come true. By constructing these falsified facts, they reproduce the hegemonic political system and establish social order.

Keywords
Critical Discourse Analysis, Iranian Popular Cinema, Filmfarsi, Kolahmakhmali Cinema , Pahlavi Era.

Citation: Moridi, Mohammad Reza; Shahvaroughi Farahani, Mojtaba (2023). The political and social functions of the jahel (loti, lumpen or kolah makhmali) in the Iranian cinema of the second Pahlavi era (1950s to 1980s), *Journal of Fine Arts: Performing Arts and Music*, 28(2), 39-49. (*in Persian*) DOI: https://doi.org/10.22059/jfadram.2023.356827.615741

*This article is extracted from the second author's master thesis, entitled: "Study of the reproduction of the dominant cultural discourse of the first Pahlavi in popular culture in persian film" under the supervision of the first author at the Soore university.

**Corresponding Author: Tel: (+98-936) 6023994, E-mail: moridi@art.ac.ir

نشریه هنرهای زیبا: هنرهای نمایشی و موسیقی● دوره ۲۸، شماره ۲، تابستان ۱۴۰۲

جاهل‌های سینما: مطالعهٔ کارکرد سیاسی و اجتماعی سینمای کلاه‌مخملی در پهلوی دوم*

محمدرضا مریدی[**۱]، **مجتبی شاهواروقی فراهانی**[۲]

[۱] دانشیار گروه پژوهش هنر، دانشکده علوم نظری و مطالعات عالی هنر، دانشگاه هنر، تهران، ایران.
[۲] کارشناس ارشد پژوهش هنر، گروه مطالعات عالی هنر، دانشکده هنر، دانشگاه سوره، تهران، ایران.

(تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۰/۱۱/۲۳،تاریخ بازنگری: ۱۴۰۱/۰۵/۲۹، تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۲/۰۱/۲۰)

چکیده

نظام‌های سیاسی در پی کنترل و به خدمت‌گرفتن سینما، از فیلم‌هایی حمایت و استقبال می‌کنند که از نظر سیاسی مقبول، از نظر فرهنگی مشروع و از نظر مردم محبوب باشد. سینمای فیلمفارسی نیز اگرچه توسط اغلب منتقدان با بی‌اعتنایی و کم اهمیتی توصیف می‌شود، اما چه در سال‌های پیش از انقلاب و چه پس از انقلاب کارکرد سیاسی داشته و میان عامه مردم محبوبیت و مقبولیت داشته است. به شکلی که شخصیت کلاه‌مخملی‌ها و جاهل‌ها با حضوری پررنگ و محوری در بسیاری فیلم‌های سینمای ایران، بیانگر رؤیاها و آرزوهای مردم بوده‌اند. در مقاله حاضر به کلاه‌مخملی‌ها، جاهل‌ها و لوطی‌ها در سینمای عامه‌پسند پرداختیم تا نشان دهیم دلایل ظهور این شخصیت‌ها در سینمای عامه‌پسند چه بوده، و برای نظام سیاست چه کارکردی داشته است؟ با روش‌شناسی تحلیل گفتمان فرکلاف به سه سطح توصیف، تفسیر و تبیین آثار سینمایی پرداخته شد تا ساختار روایی، نظام دستوری و تصویری مجموعه آثار سینمایی مطالعه گردد که طی دهه ۱۳۳۰ تا ۱۳۵۰ حول شخصیت کلاه‌مخملی و جاهل ساخته‌شدند. نتایج نشان داد که کلاه‌مخملی‌ها در سینمای عامه‌پسند چگونه قادر بودند با ساده‌سازی پدیده‌هایی چون گسست اجتماعی (سنتی و مدرن)، فاصلهٔ فرهنگی (خواص و عوام)، شکاف طبقاتی (بالا و پایین)، تعارض منافع (سیاست اقلیت و موقعیت اکثریت)، دنیایی سهل، ممکن و فانتزی بسازند و رؤیاهای مردم را تحقق‌پذیر کنند؛ آنها با ساخت واقعیت‌های جعل‌شده به خدمت نظام سیاسی مسلط و تثبیت نظم اجتماعی درمی‌آمدند.

واژه‌های کلیدی

سینمای کلاه‌مخملی، فیلمفارسی، فرهنگ‌عامه، پهلوی دوم، تحلیل گفتمان انتقادی.

استناد: مریدی، محمدرضا؛ شاهواروقی فراهانی، مجتبی (۱۴۰۲)، جاهل‌های سینما: مطالعهٔ کارکرد سیاسی و اجتماعی سینمای کلاه‌مخملی در پهلوی دوم، نشریه *هنرهای زیبا - هنرهای نمایشی و موسیقی*، ۲۸(۲)، ۳۹-۴۹. DOI: https://doi.org/10.22059/jfadram.2023.356827.615741

CC BY NC

* مقاله حاضر برگرفته از پایان‌نامه کارشناسی ارشد نگارنده دوم با عنوان «مطالعهٔ بازتولید گفتمان مسلط فرهنگی پهلوی دوم در فرهنگ‌عامه در فیلمفارسی» می‌باشد که با راهنمایی نگارنده اول در دانشگاه سوره ارائه شده است.

** نویسنده مسئول: تلفن: ۰۹۳۶۶۰۲۳۹۹۴، E-mail: moridi@art.ac.ir.

مقدمه

نظام‌های سیاسی در پی به خدمت گرفتن سینما و حمایت از آثاری هستند که برای آنها مطلوبیت سیاسی دارد. منتقدان سینما اغلب این‌گونه از فیلم‌ها را توده‌پسند، بازاری یا مبتذل توصیف کرده‌اند در نتیجه کارکرد سیاسی و فرهنگی این فیلم‌ها کم‌تر به موضوع مطالعات فرهنگی و جامعه‌شناختی تبدیل شده است. آنچه سینمای «فیلمفارسی» خوانده می‌شود نیز، اگرچه توسط برخی منتقدان سینما با بی‌اعتنایی و کم‌اهمیتی توصیف می‌شود، اما چه سال‌های پیش از انقلاب و چه پس از انقلاب این فیلم‌ها تولید شده و هم استقبال اجتماعی و هم کارکرد سیاسی داشته است. مطالعه فیلمفارسی و ساختار روایت و مؤلفه‌های شخصیت‌های آن نه‌فقط به‌عنوان بخشی از تاریخ سینما بلکه به‌عنوان بحثی در تاریخ فرهنگی نیز اهمیت دارد؛ فرهنگی که همچنان پذیرای این‌گونه از سینما است. کلاه‌مخملی‌ها و جاهل‌ها و لوطی‌ها از شخصیت‌های مرکزی سینمای فیلمفارسی هستند. در این مقاله شرح خواهیم داد که ظهور این شخصیت‌ها در سینما چگونه بود؟ عملکرد آنها در نظام فرهنگ چه بود؟ چگونه ذهنیات، رؤیاها و آرزوهای مردم را بیان کردند؟ این فیلم‌ها چگونه با ساده‌سازی، پدیده‌های چون گسست اجتماعی (سنت و مدرن)، فاصلهٔ فرهنگی (خواص و عوام)، شکاف طبقاتی (بالا و پایین)، تعارض منافع (سیاست اقلیت و موقعیت اکثریت)، دنیایی سهل، ممکن، فانتستیک و رؤیایی تحقق‌پذیر را برای مردم ساخته‌اند؟ و نیز ساخت این واقعیت‌های جعل‌شده چگونه به خدمت بازتولید نظام سیاسی مسلط می‌آید؟ در مقاله حاضر با در پیش‌گرفتن روش‌شناسی تحلیل گفتمان به بررسی جریانی از آثار فیلمفارسی با محوریت شخصیت‌های لوطی و جاهل و کلاه‌مخملی می‌پردازیم تا کارکردهای ایدئولوژیک آنها تحلیل شود.

روش پژوهش

آثار هنری معانی چندگانه دارند؛ مفسران اغلب بر مبنای مواضع سیاسی و منافع اجتماعی این معانی را جهت می‌دهند؛ لذا باید پرسید کارکرد این شبکه معنا برای سیاست چیست؟ به نظر میشل فوکو «شبکهٔ معنا حوزه‌ای همواره ناهمگن است و گفتمان‌ها، نهادها، قواعد، قوانین، احکام عملی، قضایای فلسفی، اخلاق، انسان‌دوستی و غیره را دربر خواهد گرفت. با تکیه بر این اجزای مجزا می‌توان مجموعه‌ای از روابط انعطاف‌پذیر برقرار کرد و به منظور تشخیص مسئلهٔ تاریخی خاصی، آن‌ها را در درون دستگاه واحدی درآمیخت. این دستگاه، قدرت و دانش را در درون شبکهٔ تحلیلی خاصی گرد هم می‌آورد» (دریفوس و رابینو، ۱۳۹۸، ۲۲۵). با این شبکه معنا و روابط است که گفتمان شکل می‌گیرد. تحلیل گفتمان، برای تحلیل شبکه معانی پنهان، مواضع و منافع پنهان در یک نظام معنایی است. تحلیل گفتمان در جست‌وجوی آشکارسازی زبان ویژه‌ای است که شکل‌دهنده یک نظام معنایی است. البته اینجا زبان به معنای کلام نیست بلکه شبکه درهم‌تنیده‌ای از نشانه‌ها و مبادله نشانه‌ها است. نشانه‌هایی که در متون، تصاویر و هر نوع متن اجتماعی دیگر تحلیل می‌شوند. فوکو گفتمان را نوعی بازی زبانی می‌داند، «نوعی از بازی که در قالب نخست آن سخن بر سر "خط" است، در قالب دوم‌اش سخن بر سر "قرائت"، در قالب سوم، سخن بر سر "مبادله"؛ و در این مبادله و قرائت و خط، هرگز چیزی جز علائم به بازی گرفته نمی‌شوند» (فوکو، ۱۳۸۰، ۴۴). این سه جنبه از تحلیل گفتمان را از نظر روش‌شناختی در رویکرد فرکلاف نیز می‌توان دنبال کرد که عبارت‌اند از: سطح توصیف، تفسیر و تبیین (فرکلاف، ۱۳۹۸، ۱۴۸)؛ ۱. تحلیل توصیفی، شامل تحلیل نظام دستوری، عناصر تصویری و ساختار روایی فیلم؛ ۲. تفسیر کردار گفتمانی، شامل بررسی شرایط تولید متن، بافت موقعیتی و محیط نهادی تولید اثر؛ ۳. تبیین کارکردهای سیاسی و اجتماعی فیلم و موقعیت آن در بازتولید روابط قدرت و نظام ایدئولوژیک حاکم. فرکلاف نشان می‌دهد که چگونه بازنمودهای ایدئولوژیک اندک‌اندک صورت طبیعی شده می‌یابند و ممکن است به‌صورت عقل سلیمِ غیرایدئولوژیک به نظر آیند. کار تحلیل گفتمان روشن‌کردن اینگونه طبیعی‌شدن است تا آنچه از دید دیگران مخفی است آشکار شود (همان، ۱۴۸-۲۳۰). در این مقاله با در پیش‌گرفتن رویکرد گفتمانی فرکلاف، به سه سطح تحلیل سینمای عامه‌پسند در دوران پهلوی دوم می‌پردازیم که شخصیت‌های محوری فیلم‌ها، کلاه‌مخملی‌ها، جاهل‌ها و لوطی‌ها هستند. نمونه فیلم‌های مورد مطالعه همچون مثال‌واره‌های[1] گفتمانی هستند. مثال‌واره‌ها نمونه‌هایی برجسته از گفتارها یا متون هستند که مؤلفه‌های گفتمانی را در خود به‌صورتی بارز دارند. در این مثال‌واره‌ها گفتمان به بهترین وجه ظهور پیدا می‌کنند و معانی گفتمانی در آن‌ها «تثبیت» شده است. بر این اساس فیلم‌هایی انتخاب شدند که معرف جریان گفتمانی یا تحول گفتمانی بودند؛ این فیلم‌ها عبارت بودند از: *جنوب شهر* (۱۳۳۷)، *لات جوانمرد* (۱۳۳۷)، *اول هیکل* (۱۳۳۷)، *دختری فریاد می‌کشد* (۱۳۴۰)، *زن‌ها فرشته‌اند* (۱۳۴۰)، *کلاه‌مخملی* (۱۳۴۱)، *بامعرفت‌ها* (۱۳۴۲)، *جاهل محل* (۱۳۴۳)، *آقای قرن بیستم* (۱۳۴۳)، *گنج قارون* (۱۳۴۴)، *چرخ‌وفلک* (۱۳۴۶)، *سالار مردان* (۱۳۴۷)، *دنیای پر امید* (۱۳۴۸)، *تک‌خال* (۱۳۴۸)، *قیصر* (۱۳۴۸)، *رضا موتوری* (۱۳۴۹)، *سه قاپ* (۱۳۵۰)، *مهدی مشکی و شلوارک داغ* (۱۳۵۱)، *کافر* (۱۳۵۱)، *آقای جاهل* (۱۳۵۳)، *زیر پوست شب* (۱۳۵۳)، *جوجه‌فکلی* (۱۳۵۳) *آلوده* (۱۳۵۴)، *فری دست‌قشنگه* (۱۳۵۶)، *طوطی* (۱۳۵۶).

پیشینه پژوهش

پژوهش‌های متعدد درباره نقش لوطی‌ها و کلاه‌مخملی‌ها در سینما انجام شده است. همچون مقاله حمید نفیسی (۱۳۷۴) که فیلم جاهلی را به‌مثابه گونه یا ژانر سینمایی مطالعه می‌کند و تلاش دارد آن را از زیر مفهوم فیلمفارسی خارج کند تا اهمیت آن را در مطالعهٔ فرهنگ ایرانی روشن سازد. نقدها و گزارش‌های سینمایی بسیاری بر فیلم‌های با محوریت جاهل‌ها و کلاه‌مخملی‌ها منتشر شده است اما پژوهش‌های فرهنگی و اجتماعی در این زمینه محدود است. از جمله آن‌ها مقاله اباذری و پاپلی یزدی (۱۳۹۱) با عنوان «بررسی تقابل سنت و مدرنیته در فیلم‌های جاهلی با تأکید بر الگوهای لات و لوطی در دو فیلم *لات جوانمرد* و *قیصر*» که به تقابل سنت و مدرنیته در فیلم‌های جاهلی پرداخته‌اند؛ آن‌ها با مطالعه دو فیلم *لات جوانمرد* و *قیصر* به تحلیل مواجههٔ یکی از رادیکال‌ترین اقشار سنتی جامعه با برخی از مظاهر مدرنیته پرداخته‌اند. به نظر آن‌ها سینمای عامه‌پسند در پیش از انقلاب عرصه‌ای بود که چگونگی مواجههٔ لات و لوطی با فروپاشی نظام ارزشی سنتی محله‌ای را روایت می‌کرد. روحانی و غفاری (۱۳۹۶) در مقاله «فرهنگ عامه و تأثیر آن بر گونه فیلم *کلاه‌مخملی* در سینمای ایران» به شمایل‌شناسی فیلم‌های کلاه‌مخملی می‌پردازند؛ آن‌ها اشاره می‌کنند که چگونه جوانمرد سرخوش و شوخ‌طبع فیلم‌های فردینی به لوطی خونین و

تلخ‌اندیش سینمای پس از قیصر تبدیل می‌شوند. در *اخراجی‌ها* نیز رویارویی شخصیت‌های لوطی با شخصیت‌های ظاهراً مذهبی به نقد نمادین تعصب می‌انجامد و سرنوشت نهایی قهرمان داستان به شکل نمادینی با داستان مقاومت ملی در دوران جنگ پیوند می‌خورد (روحانی و غفاری، ۱۳۹۶، ۱۷۳). به این ترتیب نتیجه می‌گیرند که لوطی‌ها بخشی از ویژگی سینمای بومی و ملی هستند که در گونه‌های مختلف فیلم از *قیصر* تا *اخراجی‌ها* وجود دارند.

علی پاپلی یزدی (۱۳۹۷) در «*اخراجی‌ها*: نقش "لات" در ساخت "مرد ایدئال" گفتمان جمهوری اسلامی» با تحلیل تیپ لات و لوطی در سینمای ایران نشان می‌دهد که چگونه بازگشت این تیپ به سینمای ایران با فیلم *اخراجی‌ها* ابزاری برای ارائهٔ تصویری نوین از مردانگی در گفتمان انقلاب اسلامی است؛ تصویری که خود چونان واسطه‌ای برای ارائهٔ تصویری نو از روحانیت عمل کرده است. نقابی و شیخ مهدی (۱۳۹۸) در مقاله «واکاوی عوامل پیدایش شخصیت جاهل کلاه‌مخملی در سینمای عامه‌پسند ایران» به چگونگی پیدایش شخصیت جاهل در سینمای عامه‌پسند به آنچه باعث عطف نظر و محبوبیت جاهل شده اشاره می‌کنند و ناامیدی و اکراه از مظاهر تمدن غرب و در نتیجهٔ آن سیطرهٔ جست‌وجو برای راه‌حل‌های بومی چه در میان توده‌ها و چه در میان روشنفکران را نتیجه می‌گیرند. لذا جاهل را به‌مثابه قهرمان بومی مورد مطالعه قرار می‌دهند. در مقالهٔ حاضر تلاش می‌شود به کارکردهای سیاسی و اجتماعی سینمای کلاه‌مخملی و جاهلی پرداخته که برای رسیدن به این امر و مطالعهٔ کارکردهای سیاسی و اجتماعی این سینما ناگزیر باید از متن فیلم‌ها فراتر رفت؛ باید به زمینه‌های پیدایش و گسترش این‌گونه از فیلم‌ها پرداخت تا روشن شود آنها چه مؤلفه‌های گفتمانی را بازتولید می‌کنند. برای رسیدن به این نکات رویکرد روش‌شناختی تحلیل گفتمان را در پیش می‌گیریم. اغلب مطالعات و پژوهش‌های پیشین بر تحلیل فیلم به‌مثابه ژانر سینمایی تمرکز داشته‌اند و کم‌تر از منظر مطالعات فرهنگی و به این آثار همچون دیدگاهی اجتماعی پرداخته‌اند. در این پژوهش، با در پیش‌گرفتن تحلیل گفتمان به این آثار سینمایی در بستر فرهنگ عامه پرداخته می‌شود تا جنبه‌های اجتماعی و فرهنگی این آثار سینمایی تحلیل عمیق‌تر شوند.

مبانی نظری پژوهش

«لذت تماشای "فیلم جاهلی" بیشتر از آن‌که ناشی از شوک تماشای چیزهای تازه باشد برخاسته از بازیابی آشناها و ماندنی‌ها یا به گفته اومبرتو اکو "از بازگشت همان‌ها" است». این عبارت از حمید نفیسی (۱۳۷۴، ۱۳۵) در مقاله «گونه فیلم جاهلی در سینمای ایران: بررسی ساختاری فیلم *داش آکل*» در توصیف فیلم جاهلی به مثابه گونه یا ژانر آمده است؛ گونه‌ای که به اعتقاد او کم‌تر به آن پرداخته شده یا مورد بی‌اعتنایی قرار گرفته است. اما منظور از «همان‌ها» کدام است. شخصیت جاهل به‌تازگی پدید نیامده است بلکه از یک سو پیشینه در ادبیات شفاهی و داستان‌های عامیانه دارد و از سوی دیگر در ادبیات عرفانی و تصوف و فتوت‌نامه‌ها ریشه دارد. این شخصیت‌ها فقط در ادبیات و قصه‌ها نبودند بلکه حضور واقعی و اجتماعی داشتند. مانند شعبان جعفری و طیب حاج رضایی از لوطی‌های دوران که در کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ نقش سیاسی داشتند. اما سینما صورت‌بندی دیگری از شخصیت جاهل ارائه داد. «از سال ۱۳۳۶ تا ۱۳۴۷ در حدود ۴۰ فیلم با شخصیت جاهل می‌توان دید. در این میان ۱۴ فیلم جاهل نقش محوری و قهرمان است، در ۹ فیلم در نقش همراه قهرمان و در سایر موارد نقش فرعی ایفا می‌کند» (نقابی و شیخ‌مهدی، ۱۳۹۸، ۱۲). از *لات جوانمرد* (مجید محسنی، ۱۳۳۷) و *کلاه‌مخملی* (ناصر ملک‌مطیعی، ۱۳۴۱) و *جاهل محل* (عباس مصدق، ۱۳۴۳)، *قیصر* (مسعود کیمیایی، ۱۳۴۸)، *آقای جاهل* (رضا میرلوحی، ۱۳۵۲) و بسیاری دیگر. اما جاهل‌ها و لوطی‌ها فقط در سینمای قبل از انقلاب نیستند؛ بلکه در سینمای بعد از انقلاب نیز حضور دارند. از اسی در *آدم‌برفی* (داوود میرباقی، ۱۳۷۳)، رضا در فیلم *مارمولک* (کمال تبریزی، ۱۳۸۳)، مجید در *اخراجی‌ها* (مسعود ده‌نمکی، ۱۳۸۶) تا هاشم در *شنای پروانه* (محمد کارت، ۱۳۹۸) و دیگر دارودسته خشن اوباش در سینمای دهه گذشته. این لوطی‌ها و لات‌ها طیف متنوعی از شخصیت‌ها را دارند. گاهی وقت‌ها شر و حضورش موجب دردسر و فساد است و گاهی حضورش کمک و قهرمان و نجات‌دهنده است. لوطی‌ها شخصیت‌های دوپهلویی دارند. حضورشان در فیلم‌ها همان‌گونه که حمید نفیسی توصیف می‌کند «بازگشت همان‌ها» است؛ همچون الگووواره‌ای از شخصیت محبوب ایرانی‌ها.

در پژوهشی که دانشگاه هاروارد سال ۱۳۵۳ در ایران انجام داد شخصیت محبوب یا الگو و ایدئال ایرانی‌ها مورد کندوکاو قرار گرفت. به نظر آنها توصیف محوری در شخصیت محبوب ایرانی‌ها «صفای باطن» است. این صفت برای فهم چهره فرهنگی شخصیت ایرانی کلیدی است. خصلت فیزیکی این الگوی ایدئال «جوانمردی» و «لوطی‌گری» و صفت معنوی او «درویشی» است. لوطی و درویش دو وجه شخصیت ایدئال هستند اما ویژگی‌های متفاوت و گاه حتی تقابلی دارند. لوطی شخصیت برون‌گرا و درویش درون‌گرا است. درویش دوری‌گزین است و دلبستگی ندارد و لوطی متعهد به پیوندهای دوستی است. بااین‌حال وجه مشترک لوطی و درویش دوری از حسابگری و مادی‌گری و داشتن صفای باطن است و مهم‌تر این که به پایگاه اجتماعی خاصی تعلق ندارد، لذا در سطح روانشناسی اجتماعی می‌توان این شخصیت را در روان جمعی ایرانیان جست‌وجو کرد (بیتسون ۱۹۷۷؛ به نقل از فاضلی، ۱۳۸۵). لوطی‌ها نه‌فقط بخشی از روان جمعی ایرانیان بلکه بخشی از ساختار اجتماعی جامعه ایران شده‌اند. لوطی‌ها اگرچه یاری‌گر فرودستان هستند اما از طبقه فرودست نیستند. قواعد بازی قدرت و طبقات بالا را می‌دانند اما از آن گریزانند. همچون قهرمان تنها، هم کمک‌رسان فقرا هستند، هم غیرت مذهبی‌ها و هم پشتیبان قدرت بالادستان هستند. این ویژگی‌های متناقض است که از آنها هم قهرمان و هم ضدقهرمان می‌سازد. این ویژگی‌های چندگانه است که باعث می‌شود همواره بخشی از داستان‌ها و فیلم‌ها باشند و یا به عبارتی، این عوامل باعث تبدیل‌شدن آنها به بخش مهمی از «فرهنگ‌عامه» شده است.

فرهنگ‌عامه مفهومی است که تنها در وجه تطبیقی و مقایسه‌ای معنا پیدا می‌کند. هرچند که متضادش اصلاً کاربردی نداشته و «فرهنگ غیرعامیانه» اصطلاح توصیفی رایجی نیست و معنای نامعلومی دارد. اما همواره مقایسه‌های بین فرهنگ‌عامه و فرهنگ والا و فرهنگ محلی، و یا فرهنگ توده است که تقابل آنها در رویکرد مطالعات فرهنگی موضوع بحث‌های زیادی است. فرهنگ و هنر عامه، همواره از پایین رشد و نمو پیدا می‌کند و ابزار بیانی خودجوش و درونی و ناخودآگاه مردمانی است که به آن شکل می‌بخشند.

بااین‌حال میان فرهنگ‌عامه و فرهنگ عمومی تفاوت وجود دارد. و آنچه

این دو را از هم جدا می‌کند ویژگی بازاری، تبلیغ‌شده و کالاشدهٔ فرهنگ عمومی، در برابر ویژگی غیر بازاری، آیینی و سنتی فرهنگ‌عامه است. «فرهنگ‌عامه» با زندگی روستایی، سنتی و طبقات پایین بیشتر پیوند دارد. اما با رشد جوامع شهری و فاصله‌گرفتن لایه‌های فرهنگی از یکدیگر، نوع دیگری از فرهنگ جایگزین فرهنگ‌عامه گردید که بدان فرهنگ عمومی یا توده می‌گویند. طبقات کارگر شهری اولین شکل‌دهندگان فرهنگ توده بودند و امروزه طبقات متوسط شهری نیز در گستره فرهنگ توده قرار دارند. سینما نیز شکل‌دهندهٔ فرهنگ عمومی و توده‌ای است. سینما بخش‌های آیینی و سنتی فرهنگ‌عامه را تجاری می‌کند. از این‌رو شخصیت ایاران و قلندران سنتی به کلاه‌مخملی‌ها و لوطی‌های شهری تبدیل می‌شوند که بیش از آن که معرّف زندگی سنتی و آیینی باشند تجلی آرزوهای شهری و نشانگر تفریحات شبانه و شهری زندگی مدرن هستند. به گونه‌ای که این سیر تطور شخصیتی آن‌ها در تاریخ، باعث بروز یک همپوشانی معنایی و هویتی در داستان‌ها و درام‌های سینمای تجاری یا همان فیلمفارسی شده است.

> *در طی قرن‌ها در جامعهٔ ایرانی همیشه طبق‌های اجتماعی بوده است که طبقهٔ اعیان و اشراف و طبقهٔ درس‌خوانده و مردمان آبرومند و محتشم، آنان را اراذل و اوباش (یعنی مردمان ِپست) می‌نامیده و به آنان به چشم تحقیر می‌نگریسته‌اند؛ اما نزد توده‌های عوام و بی‌سواد و خاصه جوانان طبقهٔ عامه، محبوب بوده و بسیاری از جوانان طبقهٔ عامه علاقه داشته‌اند که به جمع آنها بپیوندند.* (افشاری ۱۳۸۴، ۹۷)

بدین‌گونه بود که از قرن‌های سوم و چهارم هجری ایاران و جوانمردانِ اوباش و لوطیان به طبقهٔ عامه و مردم اهل کوچه و بازار تعلق گرفتند. «این گروه‌ها تا دورهٔ پهلوی هم دوام داشتند و "لات" و "جاهل" و "مشدی" هم نامیده می‌شدند» (افشاری، ۱۳۹۵، ۴۱).

بسیاری از این لات‌ها و لوطی‌ها و کلاه‌مخملی‌های عصر پهلوی ریشه در طبقه پائین اجتماعی شهرهای بزرگ داشتند. نفوذ اجتماعی و محبوبیت فرهنگی آنها موجب شد که سیاست به آنها توجه ویژه کند و گاه به خدمت خود درآورد. همان‌گونه که «پس از شهریور ۱۳۲۰ در جنوب تهران و بعضی محلات قدیمی آن، داش‌ها، کلاه‌مخملی‌ها و جاهل‌ها، که بازمانده نسل‌های لوطیان، داش‌مشدی‌ها و بزن‌بهادرهای عصر قاجار بودند حضور و نفوذشان به خدمت سیاست در آمد» (زاده‌محمدی، ۱۳۹۸، ۸۶). آنها به عنوان ابزار دست نظام حاکم برای کنترل و نظارت بر گروه‌های ذی‌نفوذ مانند بازاری‌ها و مذهبی‌ها و سرکوب جنبش‌های مردمی یا گروه‌های سیاسی رقیب مورد استفاده قرار گرفتند.

در گذر از دهه ۱۳۲۰ به دهه ۱۳۴۰ لوطی‌ها از کوچه و خیابان به سینما آمدند. دیگر نه به عنوان یک قشر یا گروه اجتماعی بلکه به عنوان تصور و الگویی از یک نقش اجتماعی در سینما تصویر شدند. حضور شخصیت محبوب لوطی‌ها در سینما امکانی بود تا سینمای بخش خصوصی و مستقل بتواند به حیات خود ادامه دهد. در آن دوره استودیوهای فیلم‌سازی بهره‌ای از منابع مالی و سرمایهٔ دولتی نداشتند و به ضرورت کسب استقلال اقتصادی و کسب درآمد به گیشه متکی بودند. بار اصلی مالی بر دوش تهیه کنندگان و بار روایت فیلم‌ها بر دوش شخصیت لوطی بود.

> *بسیاری از محققان به خطا مضمون اغلب فیلمفارسی‌ها را از منظر اعتراض جامعه به برنامهٔ نوسازی دولت بررسی کرده‌اند. در حالی که مسئلهٔ اصلی آنها نه اعتراض به زندگی مدرن، بلکه نتیجهٔ طبیعی نوعی استقلال اقتصادی است که سینما را از سیطرهٔ نظارت فرهنگی (دولتی) رها می‌کند و در این رهایی همه چیز ممکن است، حتی تولید فیلم‌ها که به لحاظ سیاسی، نوعی مخالف‌خوانی علیه دولت به نظر بیایند.* (قلی‌پور، ۱۳۹۸، ۲۰۴)

تلاش این سینما برای بقاء در رقابت بازار، آنها را به صورت ناخودآگاه ملزم به کنکاش در لایه‌های زیرین جامعهٔ ایرانی می‌کرد. آنها لایه‌های زیرین فرهنگ را به کلیشه‌های ساده‌فهم، همگانی و تکراری و تجاری از جوانمردان و لوطی‌ها و داش‌ها، باباشمل‌ها، لات‌ها، جاهل‌ها، کلاه‌مخملی‌ها و لومپن‌ها تبدیل می‌کردند؛ این راه موفقیت و پیروزی در گیشه بود.

سطح اول؛ متن، محتوا و روایت

از ویژگی‌های روایت و داستان در فرهنگ‌عامه کوتاه‌بودن و فقدان پیچیدگی نظری است تا سخن کوتاه، ساده، تعلیمی و پندآمیز باشد. کوتاهی سخن و عدم وجود ساختار پیچیده ناشی از بداهه‌پردازی و بداهه‌گویی در قصه‌ها و داستان‌های عامیانه است. در نمایش‌های طنز (روحوضی و سیاه‌بازی)، نقالی، و حالا در سینما و فیلم‌های فارسی این ویژگی بداهه بارز است. در این‌باره حمید نفیسی از قول احسان یارشاطر می‌گوید: «ذهن ادبی یک ایرانی یک چرخش و پیچش گریز از مرکز را دارد. ساختاری که کنترل آن سخت و نامتعادل بوده و با دارابودن شکل و شمایلی متنوع به یک پیچیدگی منتهی خواهد شد» (Naficy, 2011-213). این بداهه‌پردازی نه‌تنها در دیالوگ‌ها و شعرهای فیلمفارسی مشهود بوده است بلکه نفوذ آن را در ساختار و بافت روایی آنها نیز می‌توان دریافت. شاید یکی از اصلی‌ترین دلایلی که باعث موفقیت و پذیرش دور از انتظار فیلم *گنج قارون* (سیامک یاسمی، ۱۳۴۴) شد همین ویژگی بداهه‌پرداز در شخصیت قهرمانی از جنس لوطی امروزی بود. فیلمی که با محور قراردادن لوطی درویش‌مسلکی از طبقهٔ پایین جامعه و استفاده از شیوهٔ داستان‌گویی متأثر از «روایت شفاهی» باعث پدیدآمدن موجی از فیلم‌هایی نظیر خود شد. «این فیلم به قواعد روایت خطی سه پرده بی‌اعتناست و آن را در ساختار شبه‌موزیکال آتراکسیون محورش در سایه صحنه‌های رقص و آواز قرار میدهد، روایتی ناپیوسته که بر مجموعه‌ای از وقفه‌ها و شکاف‌ها شکل گرفته است» (حسینی ۱۳۹۹، ۲۱۰). حتی با پیروی از بی‌مکانی در آثار شفاهی چون نقالی و روحوضی، دیگر انتقال دائم داستان از اصفهان به تهران به صورت ناخودآگاه برای مخاطب کاملاً پذیرفتنی و توجیه‌پذیر است.

فیلم‌سازان فیلمفارسی را ز ماندگاری فیلم‌هایشان را در مضمون و محتوای ساده فیلم می‌دانستند و ساختار روایی پیچیده را وسیله‌ای برای فریب بیننده می‌پنداشتند. اسماعیل ریاحی از فیلم‌سازان آن دوره در گفت‌وگو با رضا سهرابی در نشریهٔ *ماه نو فیلم* (شمارهٔ ۲۹ تاریخ ۱۳۴۸/۱۱/۲۹) اشاره می‌کند که: «در فیلم ایرانی باید خیلی از مسائل را به‌وسیلهٔ دیالوگ تفهیم کرد. اگر از دیالوگ که یک زبان خیلی ساده و ابتدایی صریح دارد، استفاده کامل نشود، بیم آن می‌رود که بسیاری از مسائل فیلم ایرانی در پردهٔ ابهام باقی بماند و برای تماشاچی قابل درک و دست‌یافتن نباشد» (همان، ۳۲۷). این زبان ساده و صریح است که موجب می‌شود این سینما اغلب تجویزی و تربیتی باشد. یعنی این سینما اصول اخلاقی و تربیتی را تجویز می‌کند و تضاد میان ارزش‌های سنت و تجدد را در یک دنیای رؤیاپردازانه حل‌وفصل می‌کند بدون آن که بر تعارض‌ها تأکید کند یا اعتراض‌ها و تنش‌های

سیاسی ناشی از این تعارض‌ها را نشان دهد.

از دیگر ویژگی‌های روایی در داستان‌های عامیانه و البته سینمای فیلمفارسی، عنصر «تصادف» است. تصادف، یکی از اصلی‌ترین رابط بین محتوا و نحوه و چگونگی پیش‌برد قصه در پدیدآوردن این داستان‌های عامه‌پسند است. «تصادف» نه به‌مثابهٔ یک امر ناگهانی، بلکه همچون ترفندی برای پوشاندن روابط علت و معلولی در اتفاقات داستان که باعث پدیدآمدن یک بافت روایی سهل‌الوصول برای مخاطب عام می‌شود. این نحوهٔ روایت «انسان را با تصمیماتش در سرنوشت خود شریک و مؤثر نمی‌داند و دگرگونی‌های زندگی نه از طریق کنش و کار قهرمان بلکه به ناگهانی و در اثر تصادف حاصل می‌شود» (تهامی‌نژاد، ۱۳۶۵، ۶۳). مانند اتفاقات متعددی که برحسب توجیه «تصادف»، در روایت داستانی *گنج قارون* رخ می‌دهد و شخصیت‌هایی که به طور تصادفی وارد ماجرا می‌شوند (نجات قارون توسط کسی که در ادامه به‌عنوان فرزند گم‌شدهٔ وی شناخته می‌شود و یا نجات دختر زرپرست توسط علی‌بی‌غم، پسر قارون و غیره). نتیجه اینکه وقتی فیلم‌های پرفروشی مانند *چرخ‌وفلک* (صابر رهبر، ۱۳۴۶)، *دنیای پرامید* (احمد شیرازی، ۱۳۴۸)، *غلام زنگی* (قدرت‌الله بزرگی، ۱۳۵۴) و بسیاری دیگر را مورد بررسی قرار می‌دهیم، درمی‌یابیم که هستهٔ اصلی درام در این فیلم‌ها بر اساس «تصادف» شکل یافته است و تماشاگر آگاهانه از آن استقبال کرده و شاید بتوان یکی از عوامل موفقیت این فیلم‌ها دانست.

از دیگر مؤلفه‌های فیلمفارسی، شخصیت لوطی و کلاه‌مخملی است. شخصیتی که معمولاً رفتاری حمایتی را برای فقرا، ضعیفان و حتی ثروتمندان به نمایش می‌گذارند. مانند فیلم‌های *لات جوانمرد* (مجید محسنی، ۱۳۳۸)، *اول هیکل* (سیامک یاسمی، ۱۳۳۹)، *کلاه‌مخملی* (اسماعیل کوشان، ۱۳۴۱)، *بامعرفت‌ها* (حسین مدنی، ۱۳۴۲)، *جاهل محل* (سردار ساگر، ۱۳۴۳)، *آقای قرن بیستم* (سیامک یاسمی، ۱۳۴۳)، *سالار مردان* (نظام فاطمی، ۱۳۴۷) و *تک‌خال* (فریدون ژورک، ۱۳۴۸) که قهرمان این فیلم‌ها در جامعهٔ پدرسالارانه تصویری از یک بزرگ (شاه) که توانایی احاطه‌یافتن بر همه چیز را دارد را نشان می‌دهند. جنبه حمایت‌گرانهٔ این قهرمان همواره حرف اول را می‌زند و نوچه‌های «بله‌قربان‌گو» که به گونه‌ای تغییر شکل‌یافتهٔ جنس خود او هستند، تنها و تنها مجری اوامر هستند. اما همان‌گونه که در بخش مبانی و پیشینه نظری اشاره شد، شخصیت لوطی دو جنبه متعارض مثبت و منفی دارد. از یک سو درویشی بی‌تعلق به دنیا است و از سویی لات و متعهد به مناسبات اجتماعی است. به‌تدریج چهره مثبت لوطی در سینما کم شد و چهره یاغی و سرکش و لات او در سینما غلبه یافت. نقطه تغییر این چهره را می‌توان در دهه چهل و فیلم *قیصر* (مسعود کیمیایی، ۱۳۴۸) دانست. در این فیلم قهرمان پیشین تبدیل به ضدقهرمانی متأثر از سینمای اگزیستانسیالیستی آن روزگار شد. این ضدقهرمان برخلاف گذشته با شمایلی شکننده و آسیب‌پذیر و تیپاخورده در مقابل نظام پرقدرت حاکم پدرسالارانه و جامعه‌ای که در حال مدرنیزاسیون‌شدن است قرار گرفت و دیگر نتوانست آن شخصیت حمایت‌کننده و لوطی‌منش را از خود نشان بدهد. فیلم‌هایی مانند *رضا موتوری* (مسعود کیمیایی، ۱۳۴۹)، *سه قاپ* (زکریا هاشمی، ۱۳۵۰)، *کافر* (فریدون گله، ۱۳۵۱) و یا *طوطی* (زکریا هاشمی، ۱۳۵۶) دارای محتوایی براساس ضدقهرمان لومپن یا جاهل کلاه‌مخملی هستند. در جمع‌بندی از عناصر روایی فیلمفارسی می‌توان گفت که سادگی، بداهگی و تصادفی‌بودن از ویژگی‌های روایی است و شخصیت فیلمفارسی هم اجتماعی و هم ضداجتماعی است؛ هم تجسم فردیت مدرن است و هم تجلی آخرین حامی هنجارهای سنت است. این صورت دوگانه قهرمان، حاکی از جنبه اجتماعی دوگانه فیلمفارسی است.

سطح دوم؛ کنش‌های گفتمانی

تیپ جاهل کلاه‌مخملی با لهجه و ادا و نشانه‌های مخصوص (دستمال‌یزدی، کلاه‌لگنی، کفش پاشنه‌خوابیده) اگرچه در شهر در حال مدرن‌شدن ظاهر شد اما نماینده نوعی از زندگی سنتی در حال ناپدیدشدن بود. در داستان *اسمال در نیویورک* (نوشته حسین مدنی، ۱۳۳۳) که می‌توان آن را اولین ظهور شخصیت کلاه‌مخملی در ادبیات تقلی کرد، ماجرای مردی بود که به خارج سفر کرد و در این سفر با وجود جهالت و مسخرگی و نابلدی مقاومتی در برابر زندگی غربی داشت و تجلی نوعی زندگی ایرانی یا سنت‌های ایرانی شد که گاه به زندگی غربی انتقاد می‌کرد (تهامی‌نژاد، ۱۳۶۵، ۳۰). جاهل *اسمال در نیویورک* به خاطر سادگی و طنز کلامش مورد توجه فیلم‌سازان سینما قرار گرفت. این داستان، هستهٔ اصلی اولین فیلم *ابرام در پاریس* (اسماعیل کوشان، ۱۳۴۳) شد که اولین فیلم مشترک با یک کشور خارجی محسوب می‌شود. «*ابرام در پاریس* جمع‌بندی فیلم‌های جاهلی با بازی ملک‌مطیعی در اقتدا به سنت‌ها و زدودن علائق غربی بود» (صدر، ۱۳۸۱، ۱۷۸).

تقابل جاهل سنتی و زندگی غربی را بیش از همه در مواجهه و عشق جاهل به زن فرنگی می‌توان دنبال کرد. همچون فیلم *مهدی مشکی و شلوارک داغ* (نظام فاطمی، ۱۳۵۱) که مانند همهٔ کلیشه‌های مواجهٔ سنت و مدرنیته، درنهایت این کاراکتر مهدی مشکی است که با شمایل کلاه‌مخملی و لوطی مسلک به نمایندگی از دنیای سنتی ایران حرف خود را باید به کرسی بنشاند. اما نکته قابل اعتنا در این فیلم برخلاف فیلم‌هایی با این مضمون، مواجهه و ذکر مشخصات و وجوه مثبت دنیای غرب است. شخصیت زن فرنگی به عنوان شخصیتی با دانش و درعین‌حال مقتدر در کار خود، مجذوب و مقهور این قدرت مردانگی و درعین‌حال خانواده دوستی آقا مهدی شده و به وی ابراز علاقه می‌کند. اگر بخواهیم به گردش توریستی این دو شخصیت که به نمایندگی از اقتدار دنیای مدرن و دنیای سنتی همراه هم شده‌اند دقیقتر نگاه کنیم، متوجهٔ این لایهٔ مفهومی پنهان در متن فیلم خواهیم شد و آن همراهی و هم‌سویی اقتدار جاهلی و اقتدار شاهانه در تجلی شخصیت مرد ایرانی در برابر زن غربی است. از همین رو است که جاهل این فیلم در گردش توریستی شهر زن را به تماشای مظاهر مدرنیسم ایران (ورزشگاه آریامهر، برج شهیاد و یا چادرهای برپاشده برای جشن ۲۵۰۰ ساله در تخت جمشید) می‌برد.

مواجهه مردانگی یک جاهل با یک زن فرنگی علاوه بر فیلم *مهدی مشکی و شلوارک داغ* در سه فیلم *سالار مردان* (نظام فاطمی، ۱۳۴۷)، *آقای جاهل* (رضا میرلوحی، ۱۳۵۳) و *جوجه‌فکلی* (رضا صفایی، ۱۳۵۳) نیز تکرار شد که بر خانواده‌گرایی و سنت‌گرایی در سایهٔ اقتدار مردسالارانه تأکید می‌شد. کلاه‌مخملی به نماینده فرهنگ سنتی تبدیل شد که می‌تواند مظاهر فرنگ و غرب مدرن را مجذوب خود کند. لذا نه‌تنها تعارض سنت و مدرن مسئله‌ساز نمی‌شد بلکه مواجهه سنت و مدرن می‌توانست سازگار و هم‌نشین باشند؛ این روایتی بود که مورد توجه و تأکید نظام سیاسی پهلوی دوم بود که مدرنیزاسیون را در جامعه سنتی ایران با روشی اقتدارگرا و بالا به پایین اعمال می‌کرد.

> *گسترش روزافزون فرهنگ فرومایه که توسط صنایع فیلم‌سازی و فرهنگ زیر نظر رژیم پهلوی تولید می‌شد، تماماً پاسخگوی نیازهای طبقهٔ فئودال، غربزده و اقتدارگرای حاکم در ایران بود. نظام فرهنگی حاکم با جلب نظر طبقات سطح پائین جامعه که شامل لومپن‌ها، جاهل‌ها و زنان بدکاره و آوازه‌خوان بود، با پرداختن به ماجراها و ساختن قهرمانی با شمایل آنها در فیلمفارسی در پی تحقق تفکرات حکومت از طریق جلب نظر آن‌ها بوده است. در نتیجه فرهنگ غربی مورد پسند نخبگان از بالا، و نیز فرهنگ رایج لومپنیسم از پایین، باعث پدیداری یک ترکیب فرهنگ ترکیبی مورد نظر گفتمان فرهنگی مسلط پهلوی دوم می‌شد.* (اکبری، ۱۳۵۲، ۸۰-۱۶۰)

در نمونه فیلم‌هایی که پیش از این نامشان آمد مانند بسیاری دیگر از فیلم‌های فارسی، حتی اگر داستان فیلم حول شخصیت کلاه‌مخملی و جاهل نبود، حتماً یک مرد سنتی نمایندگی یک ایرانی اصیل و سنتی را بر عهده می‌گیرد. کسی که با روبه‌روشدن با تضادهای فرهنگی پیشرو دوباره به اصالت خود بازمی‌گردد، و یکی از جاهایی که این امر در آن تحقق می‌یابد کانون خانواده است. همواره مضمون خانوادهٔ فیلمفارسی مأمن و ابزاری بوده برای توجیه همهٔ آشفتگی‌های موجود، چه از لحاظ ساختار داستانی و چه از جهت آشفتگی حاصل از برآورده‌کردن خواسته‌ها و سلایق که نهایت امر قرار است در خانواده ظهور پیدا کند. به عبارت دیگر «با ارائهٔ انواع مضمون‌ها حول‌وحوش خطراتی که انسجام خانواده را تهدید می‌نمود، در واقع این امکان را به وجود آوردند تا تماشاگران ترس‌ها و نگرانی‌های خود را بر پردهٔ سینما تجربه کنند بدون آن‌که برخلاف تجربهٔ واقعی چیزی از دست بدهند و از این راه تخلیهٔ روانی بشوند. مبنای ارضای تماشاگران همین بود... علاوه بر کارکرد ارضای نیاز روانی، کارکرد غیرسیاسی‌نگه‌داشتن مردم و تقویت خانواده‌گرایی آنها را نیز بر عهده داشتند که نظام طبقاتی برای حفظ خود به آن به شدت علاقه‌مند بود» (اجلالی، ۱۳۹۵، ۲۹۹-۳۰۰). همین خانواده‌گرایی و پایبندی به سنت‌ها خود سازندهٔ یکی از گفتمان‌های مسلط پهلوی دوم یعنی پاتریمونیالیسم سنتی بوده است. این گفتمان بر پدرسالاری سیاسی، اطاعت و تابعیت محض، پیوند سیاست با اسطوره و مذهب استوار است و شاخصه‌ها و پایه‌های اساسی این گفتمان را می‌توان در فرهنگ‌عامه گذشته و معاصر و بالطبع در فیلمفارسی مورد شناسایی قرار داد. کلاه‌مخملی‌ها نماد اقتدار مردانه و حفظ حریم خانواده به‌ویژه در مواجهه با بیگانه شدند. لذا نماینده‌ای از سنت بودند که آداب‌ورسوم و اعتقادات دینی را حفظ می‌کردند اگرچه منعطف و غیرمتعصابه می‌توانستند این سنت‌ها را با مدرن‌بودن پیوند دهند. کردار گفتمانی فیلمفارسی به‌ویژه فیلم‌های با محوریت کلاه‌مخملی روایت هم‌نشینی و پیوند مظاهر سنت و مدرن بود؛ روایتی که مورد توجه نهادهای فرهنگی پهلوی دوم بود؛ چراکه تعارض نیروهای سنتی و مدرن در حال رادیکالیزه‌شدن بود و نگرانی از شکاف ارزش‌ها جامعه را با بحران مواجهه می‌کرد.

سطح سوم؛ کارکرد گفتمانی

سینمای رؤیاپرداز فیلمفارسی معلول شرایط و عوامل سیاسی، اقتصادی و تاریخی دوران خود بوده است. خیال‌پردازی، تصادف و اتفاقات دور از انتظار به سادگی محقق و ممکن می‌شوند. داستان‌ها مملو از احساسات شدیداً عاطفی هستند؛ با ماجراهای موازی و تودرتو و بیان توصیف‌های غلوآمیز و ایجاد ترکیبی از فضاهای واقعی و تخیلی در پی هرچه بیشتر مسحورکردن مخاطب خویش هستند. «این نوع آثار قادر بودند تا به رؤیاها و سرکوفتگی‌های اجتماعی، جنسی و سیاسی خوانندگان خود پاسخ مثبت دهند و آنان را در رمانتیسیسم تخدیرکننده‌ای غوطه‌ور سازند» (تهامی‌نژاد، ۱۳۶۵، ۱۸). رومانتیسم اجتماعی نسبت به طبقات پایین، تصویری فقر را دگرگون می‌کند به‌گونه‌ای که فقر فاصله زیادی با ناخرسندی و نارضایتی می‌یابد. زندگی فقرا و طبقات پایین همراه با خرسندی و قناعت و سلامت نمایش داده می‌شود که تجلی استغنای درونی فقرا و طبقات پایین است.

صفای فقر یا استعلای تهی‌دستی توأم با احساسات رمانتیسم مورد تأکید نظام‌های سیاسی است که دچار شکاف طبقاتی یا افزایش نارضایتی ناشی از فقر هستند. این روند در بلندمدت می‌تواند نقش خود را در ساخت ذهن رؤیاپرداز و تقدیرگرای طبقات پایین و فقرای شهری ایفا کند و آنها را سازگار با تهی‌دستی سازد و امیدوار به آینده‌ای مبهم کند. به این ترتیب یکی از تیپیکال‌ترین شخصیت‌های سینما شکل گرفت که قهرمان بی‌درد و غم است. کسی که در برابر دشواری‌های زندگی شاد و سرخوش است. عنوان فیلم *برهنه خوشحال* (عزیز رفیعی، ۱۳۳۶) که دقیقاً مترادف و مطابق با تعاریف و خصوصیات ذکرشدهٔ بالاست، واجد پیشینه‌ای قدیمی در شعر طنز فارسی و متون فرهنگ عامیانه است.

> *در فکاهیات غلامرضا روحانی متخلص به "اجنه" در سال ۱۳۱۳ ه.ش شعری به همین نام و همان معنا در وصف حضور سرخوشانهٔ برهنه خوشحال در شهر دارد. این شعر حکایت از مردی فقیر و شهرستانی می‌کند که سراپا در تهران می‌چرخد و می‌رقصد و اجنه در وصف او می‌گوید: "نه مایل وکالت، نه طالب وزارت، نه حاکم ایالت، نه صاحب زر و مال"* (حسینی، ۱۳۹۹، ۵۱)

با توجه به شرایط اجتماعی و اقتصادی آن ایام در واقع آنچه از فیلم‌ها حذف می‌شد زندگی واقعی مردم با وضعیت معیشتی پایین بود و به‌جای آن شخصیت‌های بی‌چیز اما سرخوش در سینمای رؤیاپرداز ساخته شد. برهنه خوشحال یک شخصیت آشنا در فرهنگ عامیانهٔ است و بعد از اکران فیلم، دائماً با شکل و شمایل‌های مختلف در شخصیت‌پردازی قهرمان‌های فقیر و روستایی و یا قشر کارگر و شهری و لومپن‌ها و جاهل‌های کلاه‌مخملی در سینمای ایران تکرار و بازتولید شد. نمونه شاخص این تیپ علی‌بی‌غم در *گنج قارون* (سیامک یاسمی، ۱۳۴۴) است. داستان این فیلم و فیلم‌هایی که به اصطلاح در موج «گنج قارونی» قرار می‌گیرند بر پایه خیال‌پروری و تقدیرگرایی (یا به عبارتی در سایهٔ پررنگ دست سرنوشت) بنا شده‌اند.

سیامک یاسمی در گفت‌وگو با نشریهٔ *فیلم و هنر* (شمارهٔ ۸۶، تاریخ ۱۳۴۵/۳/۵) می‌گوید:

> *اختلاف طبقاتی در مملکت بسیار است... کارگری که از مال دنیا بهره‌ای ندارد، خوشحال می‌شود که خود را در لباس قهرمان یک فیلم مشاهده کند... ممکن است سؤال کنید که بدین طریق شما افراد فاقد نعمات دنیوی را فریب می‌دهید و به امیدی مجهول دلگرمشان می‌سازید؟ در این صورت باید پاسخ گفت که بله. زندگی اصلاً یک رؤیاست.* (حسینی، ۱۳۹۹، ۲۱۱)

ستاره شخصیت بی‌چیز اما سرخوش در دهه چهل شمسی محمدعلی فردین بود. فردین در ابتدا با نزدیک‌شدن به نقش لومپن قهرمان در فیلم *دختری فریاد می‌کشد* (خسرو پرویزی، ۱۳۴۰) و بعد از آن با ارائهٔ کاراکتر جاهل کلاه‌مخملی در *زن‌ها فرشته‌اند* (اسماعیل پورسعید، ۱۳۴۱) و بعد در

مهم‌ترین‌شان یعنی فیلم *آقای قرن بیستم* (سیامک یاسمی، ۱۳۴۳) نماینده مردم بی‌چیزی بود که با معجزه‌ای در زندگی سطح پایین، به‌تدریج جایگاه و شمایل پسر رؤیایی را می‌یافت. این روند را می‌توان در فیلم‌هایی چون *چرخ‌وفلک* (صابر رهبر، ۱۳۴۶) و فیلم *مردی از جنوب شهر* (صابر رهبر، ۱۳۴۹) دید. فردین در *چرخ‌وفلک* در نقش «ممل فشفشه» که جوانی لومپن اما با عزت نفس است، مجدداً در پی چالش بین طبقاتی و بی‌عدالتی جامعه ظاهر شود و در فیلم *مردی از جنوب شهر* دوباره با همان فرمول گذشته و با پایان خوش داستان فیلم، این چالش بین طبقاتی را پشت سر می‌گذارد.

فیلمفارسی در دهۀ ۱۳۵۰ با جایگزین‌کردن و تقلیدی ناموفق از فردینِ گنج قارونی و پروراندن ستاره‌ای دیگر به‌نام منوچهر وثوق تلاش داشت تا جوانی خنده‌رو و بی‌خیال و البته قهرمانی منفعل، بی‌اراده، مردد و البته تأثیرپذیر برای فیلم‌های خود بیافریند. فیلم‌هایی مانند *آلوده* (اسماعیل پورسعید، ۱۳۵۴) و *فری دست‌قشنگه* (مهدی فخیم‌زاده، ۱۳۵۶) همچون مابقی فیلمفارسی‌های دیگر حول محور قهرمانانی واخورده و منفعل و درعین‌حال لومپن ساخته شد که در انتهای داستان دست سرنوشت روی خوش زندگی را با هزاران ترفند روزگار به آنها نشان می‌دهد. فارغ از جنبۀ مشترک تقدیرگرایی در فیلم‌های دهۀ چهل و دهۀ پنجاه، وجه تمایز قابل توجه فیلمفارسی‌های این دو دهه را می‌توان در نحوۀ متفاوت نگاه رؤیاپردازانۀ آنها جست. در این دهه به جز تغییر ستاره چیز دیگری در دنیای رؤیاپرداز فیلمفارسی دهۀ پنجاه نیز تغییر کرد و آن نمایش بی‌پردۀ روابط بین ستارگان زن و مرد در این فیلم‌ها بود. در دوره‌ای که مخاطبان سینما اکثراً جوانانی از طبقات پائین جامعه بودند و محدودیت‌های فرهنگی و اجتماعی که پیرامون آنها شکل گرفته بود، بدون شک آنها را وادار می‌کرد تا با فرار از این سرخوردگی‌های جنسی در عالم واقع به سالن تاریک سینما پناه ببرند و با خیره ماندن به ستاره‌های عریان سینما به دنبال رؤیا و ساختن دنیایی فارغ از دنیای واقعی بیرون از سینما باشند. اما از منظری دیگر، تقابل مرد ایرانی و زن فرنگی با توجه به بهبود وضعیت اقتصادی جامعه و رواج یافتن سفر به اروپا و ساخته‌شدن بستر توریستی مناسب برای جهانگردان خارجی را میتوان در این فیلم‌ها مشاهده کرد. این نگاه رؤیایی- جنسی و ساختن تصویری آرمانی را در فیلم‌های آن دهه چون *قربون زن ایرونی* (رضا صفایی، ۱۳۵۲)، *اکبر دیلماج* (خسرو پرویزی، ۱۳۵۲)، *مرد شرقی زن فرنگی* (شاپور قریب، ۱۳۵۴)، *شوهرجونم عاشق شده* (نصرت‌الله وحدت، ۱۳۵۵) و غیره می‌توان دید. اما یکی از قابل بحث‌ترین فیلم‌ها با این زاویه دید بی‌شک *زیر پوست شب* (فریدون گله، ۱۳۵۳) است. قاسم سیاه ولگردی از افراد حاشیه‌ای جامعه با برخورد با یک زن توریست خارجی، به دنبال جایی برای خلوت‌کردن با او می‌گردد. ولی حتی مکانی که ساعتی را با او تنها در آنجا بگذراند پیدا نمی‌کند. عاقبت تلاشش بی‌ثمر مانده و بعد راهی‌کردن زن به فرودگاه، قاسم را به کلانتری برده و او را به زندان می‌اندازند. قاسم در آنجا با فکر و خیالِ میل جنسی سرکوب‌شده‌اش سر می‌کند. گُله با توجه به شرایط اجتماعی غالب آن ایام و البته نگاه ریشه‌دار مردان ایرانی به زنان فرنگی و تجلی‌اش در فرهنگ عامیانه، درک و دریافت خود را از جامعۀ متوهم رؤیاپرور که همچون گذشته هیچ تصوری از واقعیات پیرامونی‌اش نداشته و یا از آنها گریزان است را نشان می‌دهد.

با گسترش رفت‌وآمد به فرنگ احساس حقارت روزافزون در برابر فرنگیان، چهره‌های پسندیدۀ زنان فرنگ رفته‌رفته به فاحشگان و عفریتانی بی‌عصمت و شهوت‌پرست تبدیل شد... چهره‌های برساخته از زنان فرنگ، اگرچه واقعی و عینی جلوه یافته‌اند، در اصل فرآوردۀ دیدگاه و خیالبافی مسافرانی آموخته از روایات کتبی و شفاهی لذت‌النساءها[۲] و ناکجا آبادهایی چون جزیرۀ زنان، جزیرۀ وغوغ، یأجوج‌ومأجوج، جابلقا و جابلسا، و هورقلیا بود (توکلی طرقی، ۱۳۹۷، ۱۴۸-۱۴۹)

در جریان اصلی ساخت فیلم‌های فارسی همواره آثاری بوده‌اند که به‌طور خواسته یا ناخواسته برخلاف جهت این گفتمان داستان‌های خود را گفته‌اند. این خلاف جهت حرکت‌کردن در سینمای رؤیاپرداز، فقط می‌تواند از طریق شیوه و سبک داستان‌گویی بر مبنای واقعیت‌گرایی (رئالیسم) تحقق پیدا کند. به گونه‌ای که با استناد به شواهد تاریخی سینمای ایران هرچه این خط سیر داستانی و حتی پرورش و نمایش قهرمان فیلم ملموس‌تر و واقع‌گراتر باشد، نظام گفتمان فرهنگی حاکم آن را برنتافته و به زیر تیغ سانسور برده است. شاخص‌ترین مورد از نحوۀ نگاه را می‌توان در مقایسۀ دو فیلم *جنوب شهر* (فرخ غفاری، ۱۳۳۷) و *لات جوانمرد* (مجید محسنی، ۱۳۳۷) یافت. هر دو فیلم جزو نخستین آثار سینمای ایران هستند که کاملاً دربارۀ زندگی، مرام و اخلاقیات کلاه‌مخملی‌ها ساخته شده است. اما این هم‌زمانی در ساخت و تفاوت در چگونگی پرداختن به این قشر از جامعه این دو فیلم را در تاریخ سینمای ایران مهم کرده است. در حالی که غفاری در پس طرح و قصه و قهرمان فیلم خود به دنبال نمایش و ارائۀ شرایط زندگی فقیر جنوب شهر بود، محسنی می‌کوشد تا از طریق تحت تأثیر قراردادن احساسات تماشاگر به پیام‌های انسانی و اخلاقی سادۀ مدنظرش برسد. پیامی که توسط قهرمان آرمانی و کلاه‌مخملی ارائه می‌شود دور از واقعیت خشن در فیلم غفاری است. همین نمایش بی‌پردۀ مردم فقیر جنوب شهر دلیل ذکرشده در حکم توقیف این فیلم بود. این فیلم در سال ۱۳۴۲ با عنوان رقابت در شهر رفع توقیف شد و «همان‌طور که در روزنامه‌ها گزارش شد، برخی از اوباش جنوب شهر بازیگری را که نقش جاهل فیلم را بر عهده داشت مورد ضرب‌وشتم قرار دادند. زیرا که کاراکتری که او به نمایش گذاشته بود، بدون اعتماد به نفس و ضعیف بود و این یک تحقیر برای آن‌ها به حساب می‌آمد. حتی "طیب" که به کمک نوچه‌هایش در ساخت فیلم در مناطق جنوب شهر و ایجاد امنیت برای گروه فیلم‌سازی نقش مهمی ایفا کرد، پس از فهمیدن محتوای فیلم احساس خیانت کرد» (Naficy, 2011-190). شاید علت اصلی و پنهان ذکرنشده در توقیف این فیلم را در آگهی تبلیغاتی در هنگام نمایش آن بعد از رفع توقیف بتوان فهمید: «مشهورترین و پرجنجال‌ترین اثر سینمای ملی ایران با حفظ اصیل‌ترین سنن در رسوم جوانمردی و لوطی‌گری» (امینی، ۵۲،۷۲) از همین آگهی می‌توان هم پی به سلیقۀ عامه مردم برد و هم حساسیت‌های دستگاه سانسور را فهمید.

فرهاد بیدل در جنوب شهر نسبت به داش‌حسن ملموس‌تر و واقعی‌تر است... می‌توان به سهولت تشخیص داد که محسنی و غفاری در لات جوانمرد و جنوب شهر غرض‌های کم‌وبیش متفاوتی داشته‌اند. محسنی می‌خواسته است با پیروی از افکار و مضامین عامیانه و سلیقۀ عمومی، فیلم و شخصیت اصلی خود را بپرورد تا بیننده، خود را قهرمان محبوب هم‌ذات بپندارد، ولو اینکه ارزش هنری و مفاهیم و حقیقت زندگی مخدوش شود، اما غفاری بر آن بوده، و تا اندازه‌ای موفق شده است که قهرمان واقعی از نوع

آنچه در کوچه و خیابان می‌توان دید بیافریند، برای همین، جاهل فیلمش کتک نیز می‌خورد، گیرم احساسات عامهٔ بینندگان ارضا نشود، چنانچه نشد. (حیدری، ۱۳۷۰، ۱۱۰-۱۱۲)

بحث و جمع‌بندی

اگرچه نگاه‌های متفاوتی که در مطالعات سینمایی ایران وجود داشته اما این جریان سینمایی به‌طور معمول و در اغلب موارد نمایان‌گر امیدها و آرزوهای مردم است که توسط شخصیت محوری این جریان یعنی کلاه‌مخملی‌ها نمایندگی شده است. نظام‌های سیاسی تلاش می‌کنند آرزوها و رؤیاهای مردم را جهت دهند و کنترل کنند لذا در برخی آثار کلاه‌مخملی‌ها هم‌سو با سیاست‌های حاکم هستند و تقدیرهایی اجتماعی و امیدهای واهی را نمایندگی می‌کنند اما در برخی آثار کلاه‌مخملی‌ها صورت واقع‌گرا می‌یابند و از بازتولید سیاست‌های حاکم سرباز می‌زنند. در اینجا می‌توان به یکی از شاخص‌ترین فیلم‌های آن دوران یعنی فیلم *قیصر* (مسعود کیمیایی، ۱۳۴۸) اشاره کرد و با توجه به جریان‌سازبودنش نتیجه‌ای قابل تأمل گرفت. حمیدرضا صدر فیلم *قیصر* را سازندهٔ جریانی از فیلم‌سازی می‌داند که برای اولین بار از شعارهای دلگرم‌کننده فاصله می‌گیرد و تلاش می‌کند تا به عقده‌ها و سیاهی‌های ذهن شخصیت‌های فیلم نزدیک شود. «*قیصر* با خلق شخصیت مردم معترض و انتقام‌جو، قهرمان دل‌رحم و مصالحه‌جوی پیشین را کنار و خشونت واقع‌گرایانه‌ای را جایگزین مهربانی‌های دیروز کرد. فیلم‌های تلخ‌وسیاه اواخر دههٔ چهل، شمارش معکوس را برای انفجار نهایی سال ۱۳۵۷ پیش از هر رسانه‌ای شروع کرد» (صدر، ۱۳۸۱، ۲۰۳). این خوانش از فیلم‌های ساخته شده در آن سال‌ها (موسوم به سینمای موج نو) و تعبیر دیدن اتفاقات سال ۱۳۵۷ از ورای برق چاقوی فیلم *قیصر* و فیلم‌های «موج قیصر» بعد از آن، مطمئناً یک نگاه مغفول به سلیقه و فرهنگ‌عامه و گفتمان مسلط در آن ایام است. سلیقه‌ای که چه پیش از پدید آمدن این موج و در سینمای موسوم به «گنج قارونی» و در شمایل جوانی لومپن و چه پس از آن، همواره با محوریت قرار دادن شخصیت‌های لومپن و کلاه‌مخملی در راستای برآورده‌ساختن سلیقهٔ مخاطب خود بوده است.

همان‌گونه که اشاره شد سینما برای حفظ استقلال مالی به گیشه متکی بود و برای حفظ این استقلال باید با فیلم‌های خارجی وارداتی رقابت می‌کرد و نسخه‌های ایرانی از آن تولید می‌کرد. یکی از ژانرهای پرطرفدار وارداتی و موفق در گیشه، فیلم‌های وسترن بود. در نتیجه خواسته یا ناخواسته کاراکترهای کلاه‌مخملی و لومپن داستان‌های فیلمفارسی در حال منطبق‌شدن با قهرمان‌های فیلم‌های وسترن بودند. فیلم *قیصر* نیز از این امر مستثنا نبود. *قیصر* یک نسخهٔ ایرانی‌شده از فیلم وسترنی به‌نام *نوادا اسمیت* (هنری هاتاوی، ۱۹۶۶) بود و این فیلم جز تلاش برای کسب مخاطب و گیشه و تطبیق یافتن با سلایق شکل‌گرفتهٔ فیلم‌ساز و مخاطب آن روزگار چیز دیگری نبود. اما شاید نکته حائز اهمیت‌تر هم‌خوانی این فیلم‌ها با گفتمان حاکم پهلوی دوم باشد. لازم است نگاهی دیگر به این آثار بیندازیم تا دریابیم «یک رسالهٔ جوانمردی بسیار ساده و آشکار ایدئولوژی است. اما ارتباط خود را با قدرت پنهان می‌کند، زیرا در پی اثبات قدرت نیست، بلکه به دنبال نفی ضد قدرت است و در واقع از راهی منفی قدرت را تأیید و حتی تضمین می‌کند» (حصوری، ۱۳۹۸، ۱۳۹). پس ظهور پدیدهٔ «قیصر» با توجه به دلایلی که کاملاً برآمده از شرایط پیرامونی در سینمای رقابتی آن موقع بوده و درعین‌حال با پایان و تأکیدی که بر حضور پاسبان و مأمور قانون بر بالای سر قیصر، تبلور و نمایش اقتدار گفتمان حاکم در این فیلم بود. «ساختار سیاسی اقتدارگرا به دلیل ماهیتش مانع پدیدآمدن نیروهای اصلاح‌طلب می‌شود. در نتیجه نیروهای مخالف رژیم اکثراً به شگردهای انقلابی و خشونت‌بار متوسل می‌شوند در نتیجه رژیم‌های سیاسی اقتدارگرا همواره با حرکت‌های براندازندهٔ انقلابی جای خود را به رژیم‌های اقتدارگرای جدید می‌دهند» (شریف، ۱۳۸۱، ۹۸). نتیجه آن‌که در پی سینمای تخدیرگونهٔ رؤیاپرداز در حال فراموشی و از چشم‌افتاده، باید در همین سینما منتظر پدیدآمدن یک فرد عاصی هرج‌ومرج‌طلب بود تا جامعه به‌طور پنهان در لایه‌های زیرین متن برای ایجاد امنیت خاطر خود به‌دنبال مأمور دولت به نمایندگی از اقتدار حکومت باشد.

> *در این داستان‌ها همواره دست به ساخت شخصیتی زده می‌شود که با استناد به الگوی ادبی تکرارشونده به چهره‌ای مهم تبدیل می‌شود و هم‌زمان تأکید می‌کند که این شخصیتِ برجسته ضدقهرمانی بزرگ و قدرتمند، و حریفی درخور شاهان و پهلوانان ایران بوده است. این وارونه‌کردن بن‌مایهٔ قهرمانی به‌منظور خلق یک ضدقهرمان در سنت شاهنامه‌نگاری سابقه دارد.* (گازرانی ۷۲،۱۳۹۹)

ادامهٔ این «موج قیصرگرایی» در روند اثبات وجود یک حکومت مقتدر به‌روزشدهٔ مدرن قدم برمی‌داشت و فارغ از دنیای سنتی و نوستالژیک گذشته در حال تعمیم‌یافتن بود. این روند در حال حاضر نیز در فیلم‌هایی چون *شنای پروانه* (محمد کارت، ۱۳۹۸) یا *دیدن این فیلم جرم است* (رضا زهتابچیان، ۱۳۹۸) دیده می‌شود و همچنان با «موج قیصر» در این فیلم‌ها روبه‌رو هستیم.

در جمع‌بندی از آنچه طرح و بحث شد می‌توان سطوح زیر را در تحلیل کارکردهای فیلم‌های جاهلی و کلاه‌مخملی ارائه داد. متکی بر روش‌شناسی مقاله این سطوح توصیفی، تحلیلی و تبیینی است که بیانگر ویژگی‌های دوپهلوی شخصیت جاهل و لوطی و کلاه‌مخملی و کارکردهای چندگانه آنها در سینما است. جدول (۱) خلاصه مباحث را نشان می‌دهد.

نتیجه

برخلاف نگاه نخبه‌محور منتقدان فیلم که جریان فیلمفارسی را کم‌اهمیت و «از نظر سینمایی» کم‌مایه می‌دانند، باید گفت که فیلمفارسی «از نظر اجتماعی» تجلی مسائل فرهنگ عمومی ایران در مواجهه با نظام فرهنگی مدرن و زندگی شهری جدید بوده است. به بیانی دیگر این سینما را دست‌هایی از خارج به وجود نیاورده و این سینمای فارسی پدیده‌ای اصیل اجتماعی است که بر مبنای ضرورت و احتیاجات و خواست‌ها و شرایط فرهنگی، اجتماعی و زمینه‌های سیاسی مردم به‌وجود آمده است. در واقع فیلمفارسی برآمده از فرهنگ عامه مردم در همین دوران است و آفرینندگان این قِسم از فرهنگ عامه با توجه به پیشینهٔ سنتی و در درون چارچوب پیرامون و جامعهٔ خود عمل می‌کنند؛ جامعه‌ای که نظام ارزش‌هایی دارد که بسیاری آن را پذیرفته‌اند. بدین معنا آثار آنها بازتاب عناصری است که آگاهی جمعی آن را ایجاد کرده یا پذیرفته است. این آگاهی کسب‌شده در فرهنگ

جدول ۱- سطوح تحلیل گفتمانی کارکرد سیاسی و اجتماعی سینمای کلاه‌مخملی در پهلوی دوم

سه سطح تحلیل	دانش زمینه‌ای و بافت موقعیت در ساختن متن	ساختار روایی فیلم‌های دوره پهلوی
سطح تحلیل توصیفی متن؛ شامل تحلیل ساختار روایی، نظام دستوری و تصویری فیلم	ساده‌سازی داستان، تصادف در گشایش رویدادها، توصیف‌های غلوآمیز و ایجاد ترکیبی از فضاهای واقعی و تخیلی در پی هرچه بیشتر مسحور کردن مخاطب خویش	دو روایت قهرمان/ضدقهرمان یا حمایت‌کننده/تهدیدکننده از شخصیت کلاه‌مخملی و لوطی غالب است. در فیلم‌هایی چون *لات جوانمرد* (۱۳۳۷)، *اول هیکل* (۱۳۳۷)، *کلاه‌مخملی* (۱۳۴۱)، *بامعرفت‌ها* (۱۳۴۲)، *جاهل محل* (۱۳۴۳)، *آقای قرن بیستم* (۱۳۴۳)، *سالار مردان* (۱۳۴۷)، *تک‌خال* (۱۳۴۸) لوطی‌ها نماد جامعه مردانه هستند که توانایی احاطه بر همه چیز را دارد. اما به‌تدریج در گذر از دهه ۱۳۳۰ و ۱۳۴۰ به دهه ۱۳۵۰ موقعیت کلاه‌مخملی‌ها در سینما تغییر کرد. در فیلم‌هایی چون *قیصر* (۱۳۴۸)، *رضا موتوری* (۱۳۴۹)، *سه قاپ* (۱۳۵۰)، *کافر* (۱۳۵۱) و *طوطی* (۱۳۵۶) بر خلاف گذشته، لوطی‌ها شمایلی شکننده، آسیب‌پذیر و تیپاخورده داشتند که در مقابل نظام پرقدرت حاکم و جامعه‌ای که در حال مدرنیزاسیون است تاب ندارند و گاه همچون ضدقهرمان و گاه همچون فردی منفعل است از روایت داستان حذف و طرد می‌شوند و دیگر نمی‌توانند شخصیت تعیین‌کننده باشند.
تحلیل کنش گفتمانی متن؛ شامل مطالعه موقعیت و شرایط تولید متن	غیریت‌سازی و دیگری‌سازی گفتمانی به‌ویژه در تمایز گفتمان سنت/مدرن و ایرانی/خارجی	کلاه‌مخملی‌ها و لوطی‌ها نماد مرد سنتی و گاه ایرانی اصیل و سنتی بودند که در مواجهه با تضادهای فرهنگی دوباره به اصالت خود بازمی‌گشتند. ازاین‌رو مواجهه لوطی‌ها و کلاه-مخملی‌ها با زن فرنگی همچون نمادی از مواجهه سنت‌های خانوادگی با فرهنگ بیگانه و غربی در فیلم‌های زیادی همچون *سالار مردان* (۱۳۴۷)، *مهدی مشکی و شلوارک داغ* (۱۳۵۱)، *آقای جاهل* (۱۳۵۳) و *جوجه‌فکلی* (۱۳۵۳) تکرار شد. کلاه‌مخملی نماینده فرهنگ سنتی و اقتدار مردانه بود که می‌توانست مظاهر فرنگ و غرب مدرن (زن فرنگی) را مجذوب خود کند. لذا نه‌تنها تعارض فرهنگ سنتی و مدرن مسئله‌ساز نمی‌شد بلکه مواجهه این دو مقوله می‌توانست سازگار و هم‌نشین باشند؛ این روایت از هم‌نشینی برای نظام سیاسی کارکرد داشت. اگرچه به‌تدریج با ساخت فیلم‌هایی چون *زیرپوست شب* (۱۳۵۳) مواجهه مرد ایرانی با زن خارجی دیگر نه اقتدارگرایانه بود و نه موفق؛ بلکه ساختن رؤیایی-جنسی از زن فرنگی و تصویری آرمانی از فرنگ بود که شخصیت محوری فیلم محو آن بود.
تحلیل کارکرد گفتمانی؛ شامل کارکرد سیاسی و اجتماعی فیلم	تقدیرگرایی در مواجهه با مشکلات و فرافکنی نظام سیاسی حاکم برای حل مشکلات و گسست‌های سیاسی، اجتماعی و فرهنگی	کلاه‌مخملی‌ها و لوطی‌ها با توجه به این‌که در دنیای واقع دارای شخصیتی دو پهلوی مثبت و منفی بوده‌اند؛ اما شاید وجه مشخصه آنها در فرهنگ‌عامه داشتن صفای باطن و معرفت و حفظ پیوندهای دوستی و تعهد باشد. لذا این سینما با ساده‌سازی پدیده‌هایی چون گسست اجتماعی (سنتی و مدرن)، فاصلهٔ فرهنگی (خواص و عوام)، شکاف طبقاتی (بالا و پایین)، تعارض منافع (سیاست اقلیت و موقعیت اکثریت)، در تلاش بوده تا دنیایی سهل، ممکن، فانتستیک بسازد و رؤیاهای مردم را تحقق‌پذیر جلوه دهد. ازاین‌رو کارکرد گفتمانی آنها برای نظام سیاسی اغلب تثبیت‌کننده بود. آثار سینمایی که بیرون از این کارکرد گفتمانی بودند اغلب متوقف می‌شدند مانند جنوب شهر (۱۳۳۷).

عامه به‌گونه‌ای همان ساخته‌شدن سلیقهٔ عامه بوده و اغلب به صورتی هژمونیک هم‌سو با گفتمان حاکم در حرکت است. حال این سینما به مانند متون عامه‌پسند با کمک یکی از مقبول‌ترین و پرتکرارترین کاراکترها در فیلمفارسی، تیپ لات‌ها، لومپن‌ها، جاهل‌ها و کلاه‌مخملی‌ها، ذهنیات، آرزوها و ارزش‌های مخاطب را نشان می‌دهند و اصطلاحاً آینه‌ای از اجتماع بوده‌اند. اما اغلب آینه‌ای بوده‌اند که تصاویر واژگون و کج و دگرگون‌شده از جامعهٔ دوران خود را ارائه داده‌اند. ساختن یک دنیای بی‌عیب و طلایی و سرشار از نادیده‌ها و ساختن رؤیا برای توده‌های وسیع شهری محصول این سینما است. محصول آن به ظاهر دنیایی اتوپیایی است که با نشستن در سالن سینما ظاهر می‌شود و از واقعیت بیرونی بیننده را غافل می‌کند. می‌توان ادعا کرد که فیلمفارسی‌ها به‌صورت خودآگاه یا ناخودآگاه، با دوری‌جستن از این واقعیات اجتماعی آن دوران که برخی از آنها شامل فقر فرهنگی و اقتصادی، اختلاف طبقاتی، جدال و فاصلهٔ فرهنگی بین قشر تحصیل‌کرده و خواص و فرهنگ قشر عامهٔ کوچه و بازار بود و یا نداشتن نگاه آسیب‌شناسانه و انتقادی، آنها را تبدیل به هسته‌ای فانتزی گونه و جعلی در داستان‌های خود می‌کردند. این واقعیت‌گریزی خود یکی از اصلی‌ترین هم‌سویی با گفتمان حاکم و حتی به‌نحوی شکل‌دهندهٔ آن و در خدمت گفتمان فرهنگی مسلط و گروه‌های حاکم بوده است. این گونه فیلم‌ها با غفلت از واقعیات اجتماعی و البته تأکید بر پایداری نظام اجتماعی و روابط طبقاتی موجود قدرت حاکم را بازتولید کرده‌اند.

پی‌نوشت‌ها

1. Exapelars.

۲. لذت‌النساء گونه‌ای از ادبیات فارسی در وصف عشق‌بازی است.

فهرست منابع

اباذری، یوسف؛ پاپلی یزدی، علی (۱۳۹۲)، بررسی تقابل سنت و مدرنیته در فیلم‌های جاهلی با تأکید بر الگوهای لات و لوطی در دو فیلم *لات جوانمرد* و *قیصر*، *مطالعات فرهنگی و ارتباطات*، شماره ۳۲، ۱۱-۳۶.

اجلالی، پرویز (۱۳۹۵)، *دگرگونی اجتماعی و فیلم‌های سینمایی در ایران*: جامعه‌شناسی فیلم‌های عامه‌پسند (۱۳۵۷-۱۳۰۹)، تهران: نشر آگه.

افشاری، مهران (۱۳۸۴)، *آئین جوانمردی، مرام و سلوک طبقهٔ عامهٔ ایران*، تهران: دفتر پژوهش‌های فرهنگی.

افشاری، مهران (۱۳۹۵)، *قلندرنامه‌ای به نام آداب‌الطریق*، تهران: نشر چشمه.

اکبری، علی‌اکبر (۱۳۵۲)، *لمپنیسم*، تهران: مرکز نشر سپهر.

امید، جمال (۱۳۷۴)، *تاریخ سینمای ایران* (۱۲۹۷-۱۳۵۷)، تهران: انتشارات روزنه.

امینی، احمد (۱۳۷۲)، *صد فیلم تاریخ سینمای ایران*، تهران: مؤسسه فرهنگی هنری شیدا.

بشیریه، حسین (۱۳۸۳)، *عقل در سیاست؛ سی‌وپنج گفتار در فلسفه*، جامعه-شناسی و توسعه سیاسی، تهران: مؤسسه نگاه معاصر.

پاپلی یزدی، علی (۱۳۹۷)، *اخراجی‌ها*: نقش «لات» در ساخت «مرد ایدئال» گفتمان جمهوری اسلامی، مجله *ایران نامه*، ۳(۱)، ۳۳-۶۰.

توکلی طرقی، محمد (۱۳۹۷)، *تجدد بومی و بازاندیشی تاریخ*، تهران: پردیس دانش.

تهامی‌نژاد، محمد (۱۳۶۵)، *سینمای رؤیاپرداز ایران*: حلقه‌ای در زنجیرهٔ خیال‌بندان، تهران: عکس معاصر.

حسینی، حسن (۱۳۹۹)، *راهنمای فیلم سینمای ایران*، تهران: روزنه کار.

حصوری، علی (۱۳۹۸)، *جوانمردان در تاریخ*، تهران: پردیس دانش.

حیدری، غلام (۱۳۷۰)، *تراژدی سینمای کمدی ایران*، تهران: فیلم‌خانهٔ ملی ایران و دفتر پژوهش‌های فرهنگی.

دریفوس، هیوبرت؛ رابینو، پل (۲۰۱۴)، *میشل فوکو: فراسوی ساختگرایی و هرمنیوتیک*، ترجمه حسین بشیریه (۱۳۹۸)، تهران: نشر نی.

روحانی، علی؛ غفاری، پویان (۱۳۹۶)، فرهنگ عامه و تأثیر آن بر گونه فیلم کلاه‌مخملی در سینمای ایران، فصلنامه *فرهنگ ارتباطات*، ۱۸(۳۸)، ۱۵۵-۱۷۶.

زاده‌محمدی، مجتبی (۱۳۹۸)، *لومپن‌ها در سیاست عصر پهلوی*، تهران: نشر مرکز.

شریف، محمدرضا (۱۳۸۱)، *انقلاب آرام؛ درآمدی بر تحول فرهنگ سیاسی در ایران معاصر*، تهران: معاصر.

صدر، حمیدرضا (۱۳۸۱)، *درآمدی بر تاریخ سیاسی سینمای ایران* (۱۲۸۰-۱۳۸۰)، تهران: نشر نی.

فاضلی، نعمت‌الله (۱۳۸۵)، *خلقیات ایرانیان، برگرفته از پایگاه اینترنتی* مؤلف: فرهنگ‌شناسی: یادداشت‌های یک مردم نگار، منتشرشده در ۹ دی ۱۳۸۵.

فرکلاف، نورمن (۱۹۴۱)، *تحلیل گفتمان انتقادی*، ترجمه روح‌الله قاسمی (۱۳۹۸)، تهران: اندیشه احسان.

فوکو، میشل (۱۹۷۰)، *نظم گفتار*، ترجمه باقر پرهام (۱۳۸۰)، تهران: نشر آگاه.

قلی‌پور، علی (۱۳۹۷)، *پرورش ذوق عامه در عصر پهلوی*: تربیت زیبایی‌شناختی ملت در سیاست‌گذاری فرهنگی دولت، تهران: چاپ و نشر نظر.

گازرانی، ساقی (بی‌تا)، *کوش پیل‌دندان*: خلق یک ضدقهرمان، ترجمه سیما سلطانی (۱۳۹۹)، تهران: نشر مرکز.

محمدی، رحی (۱۳۹۸)، *گفتمان‌های جامعه ایرانی؛ تجدید ساختارهای آگاهی و نظم معنایی در تاریخ معاصر*، تهران: نقد فرهنگ.

میلز، سارا (۱۹۷۷)، *گفتمان*، ترجمه فتاح محمدی (۱۳۹۶)، زنجان: نشر هزاره‌ی سوم.

نفیسی، حمید (۱۳۷۴)، گونه فیلم جاهلی در سینمای ایران: بررسی‌ساختاری فیلم *دانش آکل*، مجله *گفت‌وگو*، ۳۹(۱۶)، ۱۳۵-۱۵۰.

نفیسی، حمید (۲۰۱۱)، *تاریخ اجتماعی سینمای ایران* (جلد اول)، ترجمه محمد شهبا (۱۳۹۴)، تهران: انتشارات مینوی خرد.

نقابی، محسن و علی شیخ مهدی (۱۳۹۸)، واکاوی عوامل پیدایش شخصیت جاهل کلاه‌مخملی در سینمای عامه‌پسند ایران، فصلنامه *جامعه‌شناسی هنر و ادبیات*، ۱(۱)، ۷۲-۹۲.

Margarete C. Bateson (1977). *Safa-yi Batin*: A study of the Interrelations of a Set of Iranian Ideal Character Types; in: Psychological Dimensions of Near Eastern Studies, ed. L. C. Brown and J. Itskowitz, Princeton, NJ: Darwin Press.

Naficy, Hamid (2011), *A Social History of Iranian Cinema,* Volume 2: The Industrializing Years, 1941-1978. Durham & London: Duke University Press.