فرهنگ عامه و تأثیر آن در شکل‌گیری گونه کلاه مخملی در سینمای ایران

سیدعلی روحانی[۱]، پویان غفاری[۲]

چکیده

از آغاز پیدایش سینما در ایران تا امروز مجموعه آثاری پدید آمده‌اند که با عنوان کلی فیلم‌های کلاه مخملی شناخته می‌شوند. این فیلم‌ها با بهره‌گیری آگاهانه و مکرر از عناصر محتوایی و بصری فرهنگ عامه توانسته‌اند در ادوار مختلف سینمای ایران حضور داشته، مخاطبان عام و گاهی خاص را جذب کرده و به رونق صنعت سینمای ایران یاری رسانند. در این پژوهش علاوه‌بر تأکید بر ضرورت توجه به رویکرد مطالعات فرهنگی در تبیین تولیدات سینمای ملی و نفی نخبه‌گرایی فرهنگی، از آرای اروین پانوفسکی در تحلیل سطوح معنایی تصاویر و تمایز میان شمایل‌نگاری و شمایل‌شناسی استفاده شده و تأثیر این آراء بر رویکردِ گونه‌شناسیِ موسوم به رویکرد شمایل‌نگارانه در مطالعات سینمایی بررسی می‌شود. در ادامه و پس از تشریح سیر تاریخی سینمای کلاه مخملی تلاش می‌شود با بهره‌گیری از عناصر شمایل نگارانه و شمایل‌شناسانه، سطوح معنایی این آثار به‌عنوان یک گونه سینمایی تشریح شده و نشان داده شود که چگونه این آثار سینمایی با آگاهی از زمینه‌های تاریخی موثر بر مخاطبان بومی و بهره‌گیری از عناصر بصری فرهنگ عامه و رویکرد مفهومی به آئین‌های فتوت و جوانمردی به عنوان گونه‌ای از سینمای ملی قابل تحلیل هستند و حوزه مهمی در مطالعات سینمای بومی به شمار می‌آیند.

واژه‌های کلیدی

فرهنگ عامه، سینمای ایران، گونه کلاه مخملی، شمایل نگاری و شمایل شناسی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

تاریخ دریافت: ۹۶/۰۳/۲۴ تاریخ پذیرش: ۹۶/۰۶/۱۰

۱. استادیار سینما، دانشکده سینما و تئاتر، دانشگاه هنر تهران (نویسنده مسئول) alirouhani1@gmail.com
۲. کارشناسی ارشد سینما، دانشکده هنر، دانشگاه سوره تهران pouyanghafari@gmail.com

۱. مقدمه

اگرچه توجه به طبقه‌بندی آثار هنری در طول تاریخ هنر امری متداول و رایج بوده و نظریات فراوانی را به خود اختصاص داده است، پرداختن به مفهوم گونه یا ژانر در هنر نوظهوری چون سینما یا به عبارتی دیگر نقدِگونه‌ای از اواسط دهه شصت میلادی رواج یافته است (موآن،۱۶:۱۳۹۳). برخلاف برخی از سنت‌های نقد هنر که بنیادهای گونه‌شناسی‌شان بر پایه ارزیابی هنرمندان و هنرشناسان قرار دارد، مفهوم گونه در سینما بیشتر وجهی مخاطب محور داشته و در سینمای تجاری نیز کاربرد فراوان دارد (لاکت، ۱۹۴:۲۰۰۱). از این‌رو توجه به گونه‌شناسی در سینما همواره ناگزیر به بحث درباره مفهوم سینمای عامه‌پسند و اصالت یا عدم اصالت آن می‌انجامد.

توجه به گونه‌های غیر فاخر در هنر معاصر و به‌خصوص سینما مرهون پیدایش رویکردهای موسوم به مطالعات فرهنگی بوده است. مطالعات فرهنگی به رویکرد رایجی که فرهنگ و هنر عامه در مرتبه‌ای پَست‌تر و نازل‌تر از فرهنگ و هنر خواص قرار می‌داد با تردید نگریست و مقایسه انتزاعی میان فرهنگ برتر و فرهنگ پست‌تر را مردود دانست (برتنز، ۲۲۶:۱۳۸۲). این تحول فکری بر مطالعات سینمایی تأثیر مستقیمی گذاشت و توجه به سینمای عامه‌پسند و مفهوم ژانر به‌مثابه یک حوزه نظری مهم و قابل پژوهش بیشتر شد. به‌گونه‌ای که می‌توان اذعان کرد که امروزه گفتمان ژانر ـ محور از گفتمان‌های رایج در نقد سینمایی به شمار می‌آید.

۲. طرح مسئله

اگرچه نقد گونه‌ای در سینما در آغاز تا حدودی امریکایی محور بوده اما به تدریج تلاش‌های متعددی از سوی پژوهندگان آکادمیک جهت شناسایی و طبقه‌بندی تولیدات سایرکشورها صورت پذیرفته است. به‌صورتی که امروزه شناسایی گونه‌های بومی متأثر از عناصر فرهنگ عامه کشورها از اهداف مهم مطالعات سینمای ملی به شمار می‌آید. با این حال این رویکرد در سینمای ایران با چالش‌های مهمی مواجه بوده است. بخشی از مطالعات سینمایی در ایران معتقد است که نمی‌توان گونه‌هایی را در سینمای ایران برشمرد و اهتمام کرد. چنین دیدگاهی فقدان نظام استودیویی، فقدان زیرساخت‌های اقتصادی مناسب تولید و به‌ویژه محدودیت‌های اجتماعی و تاریخی را از دلایل اصلی عدم شکل‌گیری و دوام برمی‌شمرد (عادل، ۱۳۹۵). بررسی چند

تاریخ‌نگاری شاخص در سینمای ایران نشان می‌دهد که نگاه نخبه گرایانه مورخین منجر به عدم توجه به بسیاری از فیلم‌های ایرانی از منظر گونه‌شناسی شده است (مهرابی، ۱۳۷۱ و امید،۱۳۷۴). این رویکرد از منظر موافقان طرح بحث گونه در سینمای ایران به کم توجهی و نادیده گرفتن بخش مهمی از تولیدات این سینما انجامیده است (حسینی،۱۳۹۳). با این حال برخی از مطالعات سینمایی به مقوله گونه در سینمای ایران توجه داشته و معتقد است که می‌توان براساس چارچوب‌های ژانری آنها را تحلیل کرد. برای نمونه پرویز اجلالی در تحلیل سینمای عامه‌پسند ایرانی کوشیده به‌رغم اذعان به دشواری این کار بخشی از این تولیدات مغفول مانده را گونه‌شناسی کند (اجلالی، ۱۳۸۳:۱۷۱–۱۵۶). در این تحقیق و با استعانت از رویکرد دوم تلاش می‌شود با تشریح عناصر بصری برخاسته از فرهنگ عامه و تحلیل شمایل شناسانه آنها به امکان وجود یک گونه منحصر به فرد بومی اندیشیده شود.

۳.چارچوب نظری

۳-۱. مطالعات فرهنگی و فرهنگ عامه

مطالعات فرهنگی، مجموعه‌ای است از گفتمان‌های در حال گسترش که تمامی زمینه‌های فرهنگی را در بر می‌گیرد. این رویکرد از اواخر دهۀ ۱۹۵۰ آغاز شد و تا دهۀ ۱۹۷۰ گسترش زیادی پیدا کرد و پس از آن به گفتمان غالب در مطالعات فرهنگ عامه بدل شده‌است (جانسون، ۱۳۷۸:۲۳۷). مطالعات فرهنگی زمانی به منصه ظهور رسید که نزد بسیاری از منتقدین، مقولات فرهنگ عامه عناصری کم ارزش یا بی‌ارزش طبقه‌بندی می‌شدند و چندان مورد تجزیه و تحلیل قرار نمی‌گرفتند. مطالعات فرهنگی با زیر سؤال بردن هرگونه سلسله مراتبِ ارزشی توجهی خاص به انواع تولیدات فرهنگ عامه نشان داد. مطالعات فرهنگی پیش از هر چیز به سراغ «فرهنگ» می‌رود و این مفهوم را به‌عنوان متنی چند لایه و گسترده مورد بازخوانی قرار می‌دهد. متفکران این نحله نظیر ریموند ویلیامز، ای. پی. تامپسون و ریچارد هوگارت به جای آن‌که به سیاق گذشته فرهنگ را به معنای مجموعه آثار هنری بزرگ به کار ببرند، برداشت اجتماعی و انسان‌شناسانۀ فرهنگ را در آثار خود به کار گرفتند (میلنر و براویت، ۱۳۸۵:۵۱). به باور آنها فرهنگ عبارت است از نحوۀ زندگی کردن ما در طبیعت. فرهنگ، آن معانی مشترکی است که ما ایجاد می‌کنیم و در زندگی روزمره با آن سر و کار داریم. از این‌رو فرهنگ واجد ذات نیست و در

متنی خاص و به نحوی دلالتمند تجسم نمی‌یابد؛ بلکه باید گفت فرهنگ عبارت است از رفتارها و فرایندهای معناسازی با متونی که در زندگی روزمره با آنها سروکار داریم (استوری، ۱۷:۱۳۹۵).

در مطالعات فرهنگی، هنر عامه‌پسند پدیده‌ای چندگانه تلقی می‌شود که در هر دوره‌ای و با توجه به بافتی که متن در آن مطرح می‌شود می‌توان خوانشی متفاوت از آن ارائه کرد که البته هیچ کدام از این خوانش‌ها غایی نیستند. از نظر مطالعات فرهنگی انواع قرائت‌ها و به تبع آن معناهای مشترک‌شان باعث نمی‌شود که فرهنگ کلیتی هماهنگ و اندام‌وار داشته باشد، بلکه همیشه در حیطهٔ فرهنگ با متونی مواجهیم که خوانش‌های چندگانه دارند که خود به وجود آورندهٔ زمینهٔ تعارض با دیگر معناهاست. مطالعات فرهنگی به مطالعهٔ این تعارض‌ها که در بستر فرهنگ عامه رخ می‌دهند، می‌پردازد و به تدریج از رویکردهایی که فرهنگ را بر اساس اصالت و انسجام تعریف می‌کنند فاصله می‌گیرد (برتنز، ۲۲۶:۱۳۸۲). در این میان یکی از حوزه‌های مهم در مطالعات فرهنگی، سینما است. پدیده‌ای عامه‌پسند که بیش از هر هنری با ذائقه توده‌ها همراهی دارد. بنابراین، ژانرهای سینمایی به‌دلیل رابطه دائمی که با مخاطبان به‌مثابه مصرف‌کننده‌های تولیدات دارند از مهم‌ترین حوزه‌های قابل توجه برای مطالعات هنر عامه‌پسند به شمار می‌آیند (ویلیس، ۲۳۵:۱۳۹۱).

۳-۲. شمایل نگاری و فیلم ژانری

یکی از مهم‌ترین رویکردهای نقد ژانر یا گونه، نقد مبتنی بر شمایل‌نگاری یا آیکونوگرافی بوده است. این رویکرد بر این باور است که گونه‌شناسی فیلم از مدخل شمایل‌نگاری و شمایل‌شناسی آن میسر است (نیل،۱۳:۲۰۰۰). اصطلاح شمایل‌نگاری[1] به همراه همزادش شمایل‌شناسی[2]، برآمده از مطالعات تاریخ هنر و به‌طور خاص از آثار اروین پانوفسکی[3] است که با ارائه تحلیلی جدید شمایل‌نگاری اثر هنری را متحول کرد (همان). پانوفسکی در آثار مختلف به‌ویژه مقاله‌ای مشهور باعنوان شمایل‌نگاری و شمایل‌شناسی: درآمدی به پژوهش هنر رنسانس (۱۹۳۸) به تشریح این مقوله پرداخت. این مقاله بعدها در کتاب معنا در هنرهای تصویری نیزگنجانده شد (پانوفسکی، ۱۹۵۵). در ابتدای این مقاله مهم، پانوفسکی با بهره‌گیری از استعاره

1. Iconography
2. Iconology
3. Erwin Panofsky (1892-1968)

مصافحه در خیابان تفاوت‌های مهم میان شکل و موضوعِ مصافحه را توضیح می‌دهد (همان،۲۶). پانوفسکی می‌کوشد با تأکید بر تمایز میان تجربه فرمال اثر با سطوح دیگر اثر هنری، معنا را تحلیل کند. از این منظر او به سه مرحله در معناکردن اثر هنری تأکید دارد. سطح اول سطح پیشا شمایل‌نگاری[1] است که در دو سطح امور واقع و احساسات جلوه می‌کند. برای فهم این سطح پانوفسکی از تابلوی شام آخر، اثر مشهورِ لئوناردو داوینچی بهره گرفت و کوشید شمایل‌های بصری این اثر را تحلیل کند. تحلیل اثر در مرحله پیشا شمایل‌نگارانه همانا درک بصری موضوعات و نیز رویدادهایی است که به واسطهٔ خطوط، احجام و رنگ‌ها تصویر می‌شوند. از این‌رو سطح اول تحلیلِ تصویر، شناسایی و توصیف چیزی را شامل می‌شود که او آن را «نقش‌مایه‌ها[2]» می‌نامد (همان،۲۸). از منظر پانوفسکی سطح دوم معنا، سطح شمایل‌نگارانه آن است. پانوفسکی به ریشه‌شناسی یونانی واژه گرافی[3] اشاره کرده و آن را مشمول واژه توصیف برمی‌شمرد. سطح دوم معنا، شناسایی و توصیف چیزی را شامل می‌شود که پانوفسکی آنها را «انگاره‌ها[4]» می‌نامد (همان). در این سطح تحلیل، ما با معانی «ثانویه یا قراردادی» مواجه هستیم که از طریق نقش‌مایه‌ها منتقل می‌شوند و برای فهم آنها به ارجاع به سایر منابع مشابه نیاز است که در تابلوی شام آخر همانا ارجاع به منابعی نظیر انجیل و سایرکتب مقدس مورد نظر بوده است. برای تبیین این مسأله پانوفسکی یادآور می‌شود که یک بومی آفریقایی تابلوی شام آخر را تنها در سطح پیشا شمایل‌نگارانه درک خواهد کرد و به دلیل عدم آشنایی با قِصص انجیلی از رسیدن به سطح دوم معنایی عاجز خواهد بود (همان،۳۴). پانوفسکی اما به سطح سومی نیز اعتقاد دارد که همان تفسیر این انگاره‌ها در بستر تاریخی‌شان است (آمون،۱۹۹۴:۱۹۰). رویکردی که در سطح سوم تحلیل مورد توجه پانوفسکی بوده همان حوزهٔ شمایل‌شناسی است که به‌زعم او مسائل آن همواره با مباحث شمایل‌نگاری خلط شده است. برای تبیین پسوند لوژی در واژه شمایل‌شناسی، پانوفسکی آن‌را با مفهوم لوگوس یونانی پیوند می‌دهد. در این رویکرد او بر وجه گفتمانی و معرفت بخش مفهوم لوژی تأکید دارد. از این‌رو لوژی زمینه تاریخی معنا را در اثر هنری معلوم می‌دارد. او نشان می‌دهد که نحوه بازنمایی صحنه زایش حضرت عیسی و زانو زدن حضرت مریم در نقاشی‌های قرون ۱۴ و ۱۵ میلادی به سطح

1. Pre-iconographical
2. Motif
3. Graphy
4. Image

سوم یعنی زمینه معنا دلالت دارد. او در تبیین این سطح از ارنست کاسیرر مدد گرفته و ساحت سطح سوم معنا را سطحی سمبلیک برمی‌شمرد (همان،۳۱ و پانوفسکی،۷۷:۱۹۹۱). سطحی که فهم آن تنها در چارچوب نظام معنایی انضمامی ممکن خواهد بود. به این‌ترتیب در هنگام تأمل در تصاویر و در شکل کلان‌تر اثر هنری، سه سطح معانی پدید می‌آید: معنای طبیعی[1]، معنای قراردادی[2] و معنای ذاتی[3] یا محتوایی (سوانه، ۱۱۶:۱۳۸۹) و (آدامز، ۵۱:۱۳۹۲).

۳-۳. شمایل نگاری در سینما

اگرچه تحلیل تصویری پانوفسکی در آغاز به هنرهای تصویری محدود بود اما قدرت اقناعی آن از چشم تحلیل‌گران سایر هنرها دور نماند. در میان تحلیل‌گران ژانر یا گونه در سینما لارنس الووی[4] نخستین کسی بود که در مقاله شمایل‌نگاری و فیلم‌ها از نظرات پانوفسکی در نقاشی در بررسی ژانر استفاده کرد (نیل،۱۴:۲۰۰۰و گرانت،۳۰:۱۳۹۱). او متأثر از مفهوم شمایل‌نگاری پانوفسکی معتقد بود که معنای یک فیلم به خودی خود از الگوی بزرگ‌ترِ تحلیل محتوایی دیگر فیلم‌ها جدایی‌ناپذیر است. از این‌رو خوانش راستین فیلم تنها به کمک آگاهی از مفاهیم و درون‌مایه‌هایی میسر است که همواره جزیی از معلومات عمومی مخاطبان معمول سینما به‌شمار می‌آیند. چراکه مخاطبان هنر هفتم به‌طور دائم فیلم‌های مرتبط با هم را مشاهده می‌کنند و این آثار با علایق آنها نیز در ارتباط هستند. درون‌مایه‌هایی که به شناسایی و هویت دادن به فیلم‌ها کمک می‌کنند. تحلیل شمایل‌نگارانه‌ای که الووی مطرح کرد خیلی زود مورد توجه قرار گرفت. به باور پم‌کوک شمایل‌نگاری مسیری را پیشنهاد می‌نمود هم‌سو با مسیری که نگرهٔ مؤلف پیش‌تر با اعتبار بخشیدن به فیلم‌های هالیوودی طرح کرده بود. به باور شمایل‌نگاری، اگر از دید برخی از منتقدان، پیرنگ داستانی فیلم‌های گونه‌ای پیش‌پا افتاده و گفت‌وگوهای آنها مبتذل می‌نمود، دلیلش این بود که آنها هیچ زبانی برای تحلیل سینما به‌مثابه رسانه‌ای دیداری در اختیار نداشتند. نقد مؤلف‌گرا برای پُرکردن این خلاء مفهوم میزانسن را طرح کرد و منتقدان گونه‌محور به شمایل‌نگاری و شمایل‌شناسی روی آوردند (کوک:۶).

1. Natural
2. Conventional
3. Intrinsic
4. Lawrence Alloway (1926-1990)

ادوارد باسکام[1] یکی دیگر از منتقدانی است که مفهوم شمایل‌نگاری ژانر در سینما را گسترش داده‌است. او در مقالهٔ ایدهٔ ژانر در سینمای آمریکا تلاش کرده تا مفهوم شمایل‌نگاری را با مقولهٔ ساحت‌های بیرونی و درونی اثر پیوند بزند (گرانت،۱۳۹۱:۳۰). از منظر باسکام پویایی ژانرها را باید از راه ملاک‌های آیکونوگرافیک و نه ملاک‌هایی چون ساختار روایی یا ریتم مشخص کرد (لنگفورد،۱۳۹۳:۴۶). به باور باسکام از آن جایی که تحلیل‌گر با رسانه‌ای دیداری چون سینما سروکار دارد، باید تنها در چیزهایی که واقعاً روی پرده می‌بیند به دنبال ملاک‌های تحلیل خود باشد. بر همین مبنا باسکام معتقد است که بر طبق قواعد بصری یک فیلم می‌توان چارچوبی را تعیین کرد تا از طریق آن قصهٔ فیلم روایت شود. این چارچوب بصری همان شکل بیرونی گونه است. منظور باسکام از شکل بیرونی تصویرهای تکرارشونده است (برای نمونه کلاه‌های کابویی، ششلول‌ها، واگن‌های سرپوشیده و اسب در فیلم‌های وسترن). از سویی دیگر شکل درونی اثر هم همان مفاهیمی هستند که مورد استفادهٔ شکل بیرونی قرار می‌گیرند (لنگفورد،۱۳۹۳:۴۴). به این‌ترتیب کارگردان با تلفیق مجدد منابع تأمین شده به وسیلهٔ شمایل‌نگاری رهیافتی را عرضه می‌دارد که شباهت و نوآوری را با هم همراه می‌کند. کالین مک‌آرتور[2] نیز مفهوم شمایل‌نگاری در حیطهٔ ژانر را در مقالهٔ ژانر و شمایل‌نگاری مطرح کرده‌است. او که بیشتر بر فیلم‌های گانگستری متمرکز شده بود در همان مسیر شمایل‌نگاری باسکام قدم برداشت با این تفاوت که پای مخاطب را هم به مقولهٔ تحلیل ژانر باز کرد. مک‌آرتور هم مثل رویکرد شمایل‌نگارانهٔ باسکام در مورد فیلم وسترن، عناصر فیلم‌های گنگستری را دسته‌بندی می‌کند و علاوه‌برآن برای این شمایل‌ها میزانی از سازمان‌یافتگی فرمال قائل می‌شود. نوعی تداوم که از رهگذر چند دهه تکامل الگوهای تصویرپردازی دیداری فراهم آمده است (نیل،۲۰۰۰:۱۶). هرچند شمایل‌نگاری بی‌تردید امری دیداری است، اما مک‌آرتور در مقاله » شمایل‌نگاری و شمایل‌شناسی» (۱۹۷۲) آن را در مقولهٔ آرایش‌های پروفیلمیک[3] رویداد ـ نشانه‌ها جای می‌دهد (لنگفورد،۱۳۹۳:۴۵). به عبارت دیگر شمایل‌نگاری با رمزگان ویژهٔ سینمایی تولید نمی‌شود، بلکه سینما آن را از رمزگان فرهنگی متداول می‌گیرد (کوک:۶). مک‌آرتور چنین استدلال می‌کند که شمایل‌نگاری فیلم‌های وسترن یا

1. Edward Buscombe
2. Colin McArthur
۳. آنچه را که مقابل دوربین روی می‌دهد یا هست و از آن فیلم می‌گیرند، در مقابل جلوه‌های دیداری که به کمک ابزار سینماتوگرافیک خلق می‌شود.

گانگستری حامل معناهای فرهنگ عامه است که مخاطبان غربی معاصر آن را کمابیش همان طور قرائت می‌کنند که یک فرانسوی معمولی سده سیزدهم می‌توانست دیوارنگاره‌های کلیسای جامع شارتر را درک کند. این جنبهٔ شمایل‌نگاری سرمنشاء مجادلاتی با منتقدان مؤلف‌گرا شد و همچنین زمینه‌ای را فراهم آورد که منتقدان رویکرد شمایل‌گرا بر پایهٔ آن کوشیدند به نفع وجود مناسبات ظریف‌تری بین واقعیات اجتماعی ـ تاریخی و ژانرهای دیگر که از منظر شمایل‌نگاران مغفول مانده بودند استدلال کنند. اگرچه نقد شمایل نگارانه در مواردی در تحلیل جزئیات ظریف‌تر سبک بصری فیلم‌ها نابسنده می‌نماید و به ساختارهای روایی آنها کم توجه است، همچنان برای تبیین حوزهٔ پژوهش مورد نظر متن، قابلیت تحلیلی مناسبی را دارد.

۳-۴. نگاهی به تاریخچه ظهور سینمای کلاه مخملی

به لحاظ تاریخی ابراهیم مرادی (۱۳۵۶-۱۲۸۶)، از پیشگامان اولیه سینمای ایران، کسی است که نخستین شخصیت کلاه مخملی سینمای ایران را با ساخت فیلم کمرشکن در سال ۱۳۳۰ بر روی پرده آورده است. در این فیلم، قهرمان داستان، جمشید کمرشکن، کلاه مخملی جوانمردی است که به یاری زن ثروتمندی می‌شتابد و موفق می‌شود او را از دست راهزنان برهاند و در پایان با او ازدواج می‌کند. از فیلم کمرشکن تا سال ۱۳۳۶ از شخصیت کلاه‌مخملی در سینمای ایران خبری نیست تا آن که سیامک یاسمی فیلم ظالم بلا را می‌سازد. در این فیلم عباس مصدق در شمایل کلاه‌مخملی ایفای نقش می‌کند که با استقبال نسبی مخاطبان مواجه می‌شود. سال ۱۳۳۷ را می‌توان سال تولد گونهٔ کلاه‌مخملی دانست چراکه در این سال دو فیلم مهم کلاه مخملی ساخته شدند که به نوعی شمایل‌ها و الگوهای کلاه‌مخملی را تثبیت کردند: لاتِ‌جوانمرد ساخته مجید محسنی و جنوب‌شهر ساختهٔ فرخ غفاری (مهرابی،۱۳۶۶:۸۶). اگرچه لات جوانمرد اکران ناموفقی داشت و جنوب شهر هم در نهایت توقیف شد اما این دو فیلم بنیان‌گذار دو جریان مهم در سینمای کلاه مخملی به‌شمار می‌آیند. در حالی‌که فیلم مجید محسنی بر توجه به مخاطب عام معطوف بود، فیلم فرخ غفاری از ظرفیت‌های این‌گونه برای جذب مخاطب خاص خبر می‌داد؛ ظرفیت های بالقوه‌ای که بعدها در سینمای دههٔ پنجاه تا حدود زیادی متحقق می‌شوند. پیش از ظهور فیلم گنج قارون دو فیلمِ مهمِ کلاه‌مخملیِ اول هیکل ساختهٔ سیامک یاسمی (۱۳۳۹) و کلاه‌مخملی ساختهٔ اسماعیل کوشان (۱۳۴۱) فروش بسیار

خوبی داشته و با استقبال زیاد تماشاچیان روبه‌رو شدند. فیلم کلاه‌مخملی که خود نام گونـه را بـه همراه دارد، ضمن اینکه نخستین فیلم وایداسکرین و رنگی سینمای ایران بود، نخسـتین فیلمـی نیز هست که ناصر ملک‌مطیعی در آن به نقش جاهل ظاهر می‌شود. او با تقلید از عباس مصـدق ـ که تا آن زمان بهترین بازیگر نقش جاهل بود ـ توانست مورد توجه بیشتر تماشاگران قرار گیرد (امید،۳۴۱:۱۳۷۴). به نظر می‌رسـد کـه چهـار فـیلم لات جـوانمرد، جنـوب شـهر، اول هیکـل و کلاه‌مخملی آثاری کلیدی در این‌گونه بوده‌اند که توانسته‌اند پیش‌شمایل‌های گونهٔ کلاه‌مخملی را کامل کنند و مخاطب را از کم و کیف آن آشنا سازند. شمایل‌هایی که در تولیدات بعدی سـینمای ایران در قالب این گونه ادامه پیدا کرد و تکرار شد. نقطهٔ عطف ایـن رونـد و البتـه نقطـهٔ عطـف سینمای ایران در سال ۱۳۴۴ اتفاق می‌افتد که سیامک یاسـمی در ادامـهٔ تجربـهٔ قبلـی‌اش فـیلم آقای قرن بیستم که ترکیب ملودرام اجتماعی و کلاه‌مخملی بود، ابتدا فیلم قهرمـان قهرمانـان را ساخت و استقبال از این فیلم باعث شد تا در کمتر از شش مـاه یاسـمی همـان الگـو را در قالـب پرفروش‌ترین فیلم تاریخ سینمای ایران اجرا کند: گنج قارون (تهامی‌نژاد،۵۸:۱۳۸۰). گـنج قـارون ترکیبی بود از ملودرام موزیکال اجتماعی با سینمای شکل گرفتهٔ کـلاه‌مخملـی کـه بـا اسـتقبال بی‌سابقه و خارج از انتظار تماشاچی عام مواجه شد و معادلات سینمای ایران را تغییر داد[1]. لازم به ذکر است که تا پیش از گنج قارون فیلم‌های ایرانی فروشـی نسـبی داشـتند و نمـی‌توانسـتند بـا فیلم‌های وارداتی دوبله شده رقابت کنند. پس از این فیلم، فیلم‌های فارسی به صدر جدول فروش آمدند و فیلم‌های وارداتی در ذیل آنها قرار گرفتند. در اهمیت تاریخی موفقیت فـیلم همـان بـس که با رونق فیلم و ستاره‌اش محمدعلی فردین بیش از سیصد سالن سینما در کشور افتتاح گردیـد (گلستان،۷۱:۱۳۷۴). با این موفقیت‌ها گونهٔ کلاه‌مخملی به عنوان یک گونهٔ بومی کـاملاً تثبیـت شد و چرخه‌های خاص خود را به وجود آورد که هر کدام می‌توانستند تماشاگران قابل تـوجهی را به سینماها بکشانند و این روند تـا اواسـط دهـه پنجـاه هـم ادامـه یافـت (مهرابـی،۱۱۵:۱۳۷۱). شمایل‌های سینمای کلاه مخملی به‌گونه‌ای تثبیت شدند که حتی موج نوی سـینمای ایـران نیـز نتوانست از آنها چشم‌پوشی کند. قیصر ساخته مسعود کیمیایی (۱۳۴۸) که از پیشروترین فیلم‌های موج نو به شمار می‌آید برای مخاطب عام عصرش تنها در چارچوب قواعـد گونـه کـلاه مخملـی

۱. گنج قارون در نمایش نخستش مجموعاً ۳۴۵ روز روی پرده بود و بیش از هشتصد و هفتاد هزار نفر از جمعیت یک میلیون و اندی تهـران از فیلم دیدار کردند(جمال امید،۳۷۴:۱۳۷۴).

قابل قرائت بود[۱]. از این‌رو با رونق چشمگیر فیلم قیصر در دهه پنجاه با رشد گونه کـلاه مخملـی در زیر شاخه‌های مختلفی مواجه هسـتیم کـه تـا سـال ۱۳۵۷ بـه حیـات خـود ادامـه مـی‌دهـد (طالبی‌نژاد،۲۵:۱۳۷۳). پس از قیصر، خوانش جدید سینمای کلاه مخملی وجهی انتقادی وکنـایی یافت و گاه به نقدی سیاسی از مدرنیزاسیون پهلوی بدل گردید. در میان فیلمسازان مطرح ایرانی علی حاتمی توجه فراوانی به این‌گونـه نشـان داد کـه حاصـل آن آثـاری چـون طـوقی (۱۳۴۹)، باباشمل (۱۳۵۰) و قلندر (۱۳۵۱) بود.

پس از پیروزی انقلاب اسلامی و در سالیان اولیه‌ای که هنوز اهمیت ایـدئولوژیک سـینما بـر متولیان امور معلوم نبود، گونه کلاه مخملی با هیأتی جدید به حیات خود ادامه داد و مخاطبان آن سال‌ها را به سینماها کشاند. در سالیان آغازین دهۀ ۱۳۶۰ دو فـیلم پنجمـین سـوار سرنوشـت و برزخی‌ها ساخته شدند که در بررسی تداوم گونۀ کلاه‌مخملی پس از انقلاب جایگاه مهمی دارنـد. فیلم پنجمین سوار سرنوشت ساخته سعید مطلبی(۱۳۵۹) بازسازی فیلم پشت و خنجر ساخته ایرج قادری(۱۳۵۶) بود اما این بار داستان با رویکردی انقلابی و در جهت تبلیـغ آرمـان‌هـای انقـلاب اسلامی بازخوانی گردید و وجوه مذهبی کلاه مخملی آن بـه شـدت برجسـته بـود. اگرچـه فـیلم برزخی‌ها به‌طور مشخص در گونۀ کلاه‌مخملی جای نمی‌گرفت اما حضور ستارگان مشـهور گونـۀ کلاه‌مخملی (فردین، ملک‌مطیعی و قادری) در آن حائز اهمیت بود. علاوه‌بر آن فیلم برزخی‌ها در بررسی روند گونۀ کلاه‌مخملی به آن جهت مهم است که به نوعی ترکیب گونۀ کـلاه‌مخملـی بـا ژانر جنگی با مضمون دفاع از ناموسِ وطن را پی‌ریزی می‌کند. ترکیبی که بعدها در بازتولید گونۀ کلاه‌مخملی در دهۀ ۱۳۸۰ تأثیر زیادی می‌گذارد.

اگرچه در دهه شصت و در چارچوب نگاه هنری نخبه‌گرای متولیـان سـینمای دولتـی، گونـه کلاه مخملی، گونه‌ای فاقد ارزش و مصداق ابتذال به شمار می‌آمد، در دهـه هفتـاد شمسـی و بـا افول نگاه دولتی به سینما به تدریج عناصر قدیمیِ گونه در ساختارهای نحـوی جدیـد بـازآفرینی می‌شوند. در سال ۱۳۷۳ فیلم آدم برفی ساخته داوود میرباقری ـ که اکرانش بـا حواشـی فراوانـی همراه بود ـ بازگشتی مشخص به‌گونه کلاه مخملی با وجوه کلاسیکش به‌ویژه در حوزه کلام بـه شمار می‌آمد که با فروشی بی‌سابقه همراه بود. در این سال‌ها گونه کلاه مخملی گاه می‌کوشد بـا

---

۱. در همان ایام منتقدینی همچون امیر هوشنگ کاووسی فیلم را نپسندیدند و آن را تداوم سینمای جاهلی دانسـتند و فـیلم‌سـاز را بـه‌دلیـل آن‌که جانی تازه به سینمای فارسی بخشیده نکوهش کردند(مهرابی،۱۲۷:۱۳۶۶).

امتزاج با سایر گونه‌های فیلم به حیات خود ادامه دهد و مخاطبان را به سینما بکشاند. یکی از این نمونه‌ها فیلم گربهٔ آوازه‌خوان ساختهٔ کامپوزیا پرتوی(۱۳۶۹) بود که از پرفروش‌ترین آثار سینمای کودک به‌شمار می‌آید. شخصیت عروسکی داستان، گربه‌ای کلاه مخملی است که به تمامی نشانه‌های کلاسیک گونه را بازتولید می‌کند. یکی از آثار مهم این دهه فیلم عشق طاهر(۱۳۷۸) ساختهٔ محمدعلی نجفی است که در آن با رویکردی انتقادی ـ سیاسی به الگوی داستانی کلاه‌مخملیِ نجات‌دهنده مواجه هستیم، با این موضوع داستانی که در آن زنی بی‌گناه برای رهایی از شخصیتِ کلاه‌مخملیِ بدِ فیلم(منوچهراسماعیلی) که زندگی پدر دختر(سعید پورصمیمی) را نیز به تباهی کشانده تلاش می‌کند. اگرچه در دهه هفتاد گونه کلاه مخملی به سختی به حیات خویش ادامه می‌دهد اما در دهه هشتاد و با رشد سیاست‌های خصوصی‌سازی در ایران با رشد بیشتر و بازگشت انضمامی‌تر آن مواجه هستیم. نخستین اتفاق مهم این دهه نه در سینما که در تلویزیون اتفاق می‌افتد. در بهار ۱۳۸۰ و در ایام محرم مجموعه تلویزیونی شب دهم پخش می‌شود که به موفقیت چشم‌گیری در جذب مخاطب دست می‌یابد (یوسفی،۱۳۹۱:۱). مجموعه‌ای با محوریت دو کلاه مخملی که به ماجراهای سیاسی و عاطفی خاصی در ایام پهلوی اول ورود می‌یابند. دههٔ ۱۳۸۰ را می‌توان دههٔ بازگشت تمام عیار گونهٔ کلاه‌مخملی دانست. در سال ۱۳۸۶ فیلم اخراجی‌ها (مسعود ده‌نمکی) در نمایش عموم با استقبال بی‌سابقه مردم مواجه شد. اخراجی‌ها یک فیلم کلاه مخملی تمام عیار با پیرنگی شبیه برزخی‌ها بود که خبر از امتزاج گونه کلاه مخملی با گونه دفاع مقدس می‌داد. موفقیت کم سابقه فیلم اخراجی‌ها فیلمسازش را به ساخت قسمت‌های بعدی ترغیب کرد و حتی به ساخت آثار مشابهی نظیر افراطی‌ها (جهانگیر جهانگیری، ۱۳۸۸) انجامید. از سویی دیگر در دههٔ ۱۳۸۰ نوعی زیبایی‌شناسی مملو از رگه‌های پست مدرنیستی رونق می‌یابد که حاصلش بهره‌گیری کولاژی از عناصر سینمای کلاه مخملی است. این نوع آثار می‌کوشند از رابطه بینامتنی عناصر شمایلی کلاه مخملی با نمونه‌های کلاسیک آن بهره جویند. این رویکرد در فیلمسازانی چون ابوالحسن داوودی با فیلم نان عشق و موتور هزار (۱۳۸۰)، آرش معیریان با فیلم شارلاتان (۱۳۸۳)، محمد درمنش با فیلم ماه‌وش (۱۳۸۶) و سعید سهیلی در فیلم چارچنگولی (۱۳۸۷) قابل مشاهده است. از دیگر آثار مهم سینمای کلاه مخملی در این دوره فیلم پستچی سه بار در نمی‌زند ساخته حسن فتحی (۱۳۸۷) است. به این‌ترتیب می‌توان گفت که سینمای کلاه مخملی پس از انقلاب همچنان به حیات خود

در سینمای ایران ادامه داده است و بخش مهمی از پرمخاطب‌ترین فیلم‌های سینمای ایران پس از انقلاب به تمامی یا تا حدود بسیار زیادی با تبعیت از الگوهای این‌گونه تولید شده‌اند.

۴.یافته‌ها

۴-۱. مطالعه موردی: دو فیلم قیصر و اخراجی‌ها[1]

در این بخش می‌کوشیم تا با بهره‌گیری از چارچوب نظری به بررسی شاخصه‌های گونه‌ای سینمای کلاه مخملی بپردازیم و در این راستا علاوه‌بر اشاره به فیلم‌های مختلف این‌گونه، بر دو فیلم قیصر و اخراجی‌ها[1] تأکید بیشتری کرده‌ایم. علت انتخاب این دو فیلم علاوه‌بر اهمیت‌شان در جذب مخاطب و جریان‌سازی‌شان، به تعلق آنها به دو دوران تاریخی متفاوت بازمی‌گردد تا معلوم گردد که چگونه عناصر این‌گونه به‌رغم تحولات بیرونی و درونی سینمای ایران به حیات خود ادامه می‌دهند.

بر اساس آنچه که از نظریات اروین پانوفسکی گفته شد تحلیل معنایی هر اثر تصویری، در سه سطح پیشاشمایلی، شمایل نگارانه و شمایل شناسانه انجام می‌شود. از این‌رو باید این سه سطح را در سینمای کلاه مخملی واکاوی کرد و نشان داد که چگونه این آثار با بهره‌گیری از عناصر بصری برگرفته از فرهنگ عامه، با مخاطب توده‌ای خود ارتباط برقرار کرده و او را به بازخوانی این وجه تصویری ترغیب می‌کنند.

۴-۲. سطح اول: سطح پیشاشمایل نگاری در سینمای کلاه مخملی

۴-۲-۱. وجوه شکلی شخصیت‌های فیلم کلاه‌مخملی

شخصیت کلاه‌مخملی به‌مثابه یکی از مهم‌ترین عناصر بصری تکرار شونده در گونهٔ کلاه‌مخملی، واجد ویژگی‌هایی است که مخاطب با مشاهده آن‌ها و ارتباط‌شان با فرهنگ عامه گونه را بازشناسی می‌کند. مهم‌ترین این نشانه‌های تصویری همان کلاهِ مخملی است که قهرمان یا شخصیت‌های اصلی بر سر می‌گذارند. اما این عنصر به تنهایی نمی‌تواند کدهای لازم را در اختیار مخاطب قرار دهد و کت و شلوار مشکی، پیراهن سفید و کفش معروف به کفش آکسفوردی از دیگر ملزومات آن به‌شمار می‌آید. نوع پوشیدن کفش هم کارکردی صوری دارد. به آن معنا که کلاه مخملی کفش خود را نیمه پوشیده یا به اصطلاح پاشنه بخواب به پا می‌کند. این

وضعیت در هنگامی که قهرمان عزم کار جدیدی را دارد به پاشنه ورکشیدن می‌انجامد که به معنای عزم جزم اوست. قهرمان کلاه مخملی از وسایل و ملحقات شناخته شده‌ای بهره‌مند است. لوازمی همچون دستمال یزدی، چاقوی زنجانی و تسبیح. در برخی از آثار ممکن است ابزار و لوازم بین شخصیت‌های خوب و بد متفاوت باشد. برای نمونه معمولاً کلاه مخملیِ بد از ابزاری همچون چاقو بهره می‌گیرد و در مقابل کلاه مخملی خوب و باخدا تسبیح در دست دارد و مخاطب به کمک آنها شخصیت‌شناسی را انجام می‌دهد (کاکو، شاپورقریب،۱۳۵۰). دستمال یزدی هم کاربردهای متفاوتی از انجام نظافت شخصی تا وسیله‌ای برای بازی یا گوشمالی رقبا را برعهده دارد هرچند که در آثار متاخر بسیاری از موارد این وسیله تنها جنبه پیشاشمایلی داشته و هیچ کاربرد عینی در صحنه ندارد.

در قیصر اگرچه قهرمان داستان کلاه مخملی بر سرندارد، اما سایر شخصیت‌های داستان گاه از آن به دفعات بهره می‌گیرند که مشخص‌ترین آنها فرمان برادر مقتول شخصیت اصلی است. علاوه‌بر آن سایر عناصر پیشاشمایلی نظیر تسبیح و دستمال و چاقو به کرات در فیلم مشاهده می‌شود. در اخراجی‌ها۱ نیز عناصر مذکور در میان شخصیت‌های اصلی داستان توزیع شده‌اند. از نماهای اولیه فیلم بر کفش‌های قهرمان داستان تأکید شده او همواره کفش خود را پاشنه بخواب پا می‌کند و سایر لوازم مذکور در میان اشیایی که قهرمانان داستان با خود به جبهه می‌برند دیده می‌شود. به کمک این عناصر مخاطب در وجه شکلی، ارتباط گونه‌ای با دو فیلم بر قرار می‌کند و به‌رغم فاصله زمانی عناصر گونه‌ای را باز خوانی می‌کند.

۴-۲-۲. سطح بصری مکان در گونهٔ کلاه‌مخملی

مکان در بازشناسی گونه کلاه مخملی اهمیت زیادی دارد. داستان فیلم‌های کلاه مخملی در مکان‌هایی رخ می‌دهد که به‌طور معمول در تمام این دسته فیلم‌ها تکرار شده و به پس‌زمینه‌هایی آشنا برای مخاطبان این فیلم‌ها بدل می‌شوند. اصلی‌ترین مکان در گونه کلاه مخملی به محل زندگی قهرمان و ضدقهرمان مربوط می‌شود. خانه قهرمانِ کلاه مخملی، خانه‌ای با معماری سنتی ایرانی است. خانه‌ای حیاط دار و مشجّر با حوضی در میانه که امکان تردد آزادانه قهرمان را فراهم می‌کند. فضای داخلی خانه عموماً از لوازمی نظیر مبلمان خالی بوده و بر تاقچه‌ها قرآن، تمثال‌ها و عکس‌های یادگاری حضور دارند. در این مکان‌ها استفاده از پرده در میان درها نشان از تقیّد ساکنان به شرع خبر می‌دهد. در نمونه‌های متعددی محل سکونت شخصیت‌های منفی فیلم،

آپارتمان بوده که از عناصر مدرن در طراحی آن بهره‌گیری می‌شود. آپارتمانِ ضد قهرمان گاه مُبله بوده و از سایر ملحقات مدرن نظیر تابلو، لوستر و آباژور بهره می‌گیرد. فضای خارجی خانه قهرمان کلاه مخملی با سکوهای در دو طرف درب خروجی آغاز می‌شود که خود مکانی آشنا برای مخاطب به شمار می‌آید. جایی برای نشستن که گاه به محلی برای خلوت کردن کلاه مخملی تبدیل می‌شود (نظیرکافر ساخته فریدون گله،۱۳۵۲). مکان بیرونی کلاه مخملی معمولاً خیابان‌ها، کوچه‌ها و خانه‌های سنتی و فقیر نشین جنوب شهر است. کوچه‌هایی تنگ که آشناییِ ناگزیر قهرمان با اهالی و کسبه محل را درپی دارد و فضاهایی را برای درام پردازی و پیشبرد رویدادها محیا می‌کند(کاکو، شاپورقریب،۱۳۵۰). در مقابل این فضای عمومی، خیابان‌ها، کوچه‌ها و خانه‌های شمال شهر هم به کمک بافت متفاوتِ شهرسازی برای مخاطب متمایز و محسوس به نظر می‌رسند و به‌مثابه نوعی تقابل مکانی عمل می‌کنند. برای نمونه در فیلم کندو (فریدون گله،۱۳۵۴) می‌توان مجموعه متنوعی از هر دو فضا را مشاهده کرد. بخشی از شمایل مکانی به فضاهای مرتبط با حوزه عمومی مربوط می‌شوند. قهوه‌خانه، از مهم‌ترین این فضاها به شمار می‌آید که تصاویر مربوط به مشتریان، قهوه‌چی و شاگردانش عناصر جزیی‌تر آن به‌شمار می‌آیند. قهوه‌خانهٔ سنتی در فیلم کلاه مخملی از شکل مدرن آن‌که کافه نامیده می‌شود متفاوت است، به‌خصوص آن نوع از کافه که کاباره نامیده می‌شود. محله‌های بدنام نیز از مکان‌های مهم در سینمای کلاه مخملی به‌شمار می‌آیند که در سینمای پس از انقلاب کاملاً از دایره عناصر شمایل مکانی بیرون می‌آیند (نظیر دشنه، فریدون گله،۱۳۵۱ و طوطی، ذکریا هاشمی،۱۳۵۶). در کنار این فضاها باید به فضاهای معنوی اشاره داشت که عموماً سقاخانه‌ها، تکایا، مساجد و امامزاده‌ها را شامل می‌شود. مکان‌هایی که در آنها قهرمان به راز و نیاز پرداخته یا از مرشدی که در آن حضور دارد راهنمایی می‌گیرد (نظیر والده آقامصطفی، ناصرمحمدی، ۱۳۵۵و برادرکشی، ایرج قادری،۱۳۵۶).

در هر دو فیلم قیصر و اخراجی‌ها۱ با مکان‌های مخصوص سینمای کلاه مخملی مواجه هستیم؛ مکان‌هایی چون کوچه‌های محلات سنتی تهران و برخورد شخصیت‌ها با اهالی محل. قهوه‌خانه در قیصر اهمیت زیادی دارد در حالی‌که در اخراجی‌ها۱ این مکان جای خود را به مسجد محل داده است. در وجه درونی سطح مکانی، در هر دو فیلم خانه قهرمان داستان، خانه سنتی ایرانی است که حیاط آن همراه با ایوان‌ها در هر سمت و حوضی در مرکز، بخش مهمی از رویدادها را در خود جای می‌دهد. در حالی‌که در قیصر میزان به کارگیری این فضا چشمگیرتر

است در اخراجی‌ها۱ به‌دلیل نیاز داستان شخصیت‌های اصلی از فضای سنتی بیرون می‌آیند و جهان جدیدی را تجربه می‌کنند هرچند که در مواردی به کمک تماس‌های تلفنی آنها، به خانه سنتی و محله قدیمی باز می‌گردیم.

۴-۳. سطح دوم: شمایل‌نگاری سینمای کلاه مخملی

برای درک معانی در سطح شمایل‌نگاری گونهٔ کلاه مخملی باید عناصر بصری و محتوایی آن را در بستر قرائت تاریخی مخاطب عام بررسی کرد، چراکه به مدد خوانش تاریخی مخاطب از شمایل‌ها هست که متن، قواعد گونه‌ای خود را توصیف می‌کند. این امر به ناگزیر بررسی تاریخیِ عیاران و قلندران و مفاهیمی نظیر فتوت و جوانمردی در تاریخ و فرهنگ عامه ایرانی را به همراه دارد. اگرچه در تحلیل عیاری و قلندری در ایران اختلاف نظر وجود دارد اما یکی از گام‌های اولیه هر پژوهشی شاهنامه فردوسی است که تصاویری چند از پهلوانان و جوانمردان اساطیری ارائه می‌دهد که رستم دستان در رأس آنها قرار دارد. برای مخاطب کلاه مخملی رابطه بینامتنی قهرمان این نوع فیلم با رستم امری رایج و متداول بوده است.

اگرچه آئین‌های جوانمردی در قبل از اسلام ریشه دارد با این حال مباحث اصلی در این زمینه به تحولات بعد از اسلام مربوط می‌شود. برای ورود به بحث باید اشاره‌ای به واژه فتوت و جوانمردی داشت. واژه عربی «فتی» که جمع آن فتیان است، بر مفهوم جوانی و جوانمردی دلالت می‌کند. در فرهنگ اسلامی و به‌ویژه شیعی، فتوت وجه دینی می‌یابد به‌ویژه آن‌که از زبان رسول(ص) در حق امام علی بن ابی‌طالب(ع) نقل شده است که «لافتی‌الاعلی». به این‌ترتیب تمامی نیکی‌های معنوی و تمام زمینه‌های دلیری به این کلمه گره خورده است و به‌تدریج برای دارندگان این عنوان صفات و امتیازاتی در نظر گرفته شده است. شفیعی‌کدکنی در کتاب قلندریه در تاریخ از پیدایش دو مذهبِ اصحاب صوفیه به نمایندگی بایزید بسطامی و اصحاب فتوت به سرکردگی نوح عیار نیشابوری درنیمهٔ دوم قرن سوم خبر می‌دهد (شفیعی کدکنی، ۲۲:۱۳۸۷). او معتقد است که جریان‌های صوفیه و فتوت کاملاً ایرانی بوده و ارتباط محکمی با اندیشه‌های پیشا اسلامی ایرانی به ویژه مزدکیان دارند. در حالی‌که جریان صوفیه جریانی فکری بود که به پرورش ذهن و روح می‌پرداخت، در آئین فتوت زهد صوفیانه، با رویکردی مردم‌گرا همراه می‌شد، به آن سیاق که جوانمرد از جنبه‌های شخصی خود می‌کاست و در پی ایثار و سودبخشی به دیگران بود (همان). عقیده مهم پیشوایان آئین جوانمردی آن بود که از مردم،

به‌ویژه درماندگان دستگیری کنند و به آئین کرم و سخا رفتار کنند. عیاران دارای آداب و مراسم خصوصی بودند. آئین مخصوص ورود به این تشکیلات عبارت بود از بستن یک پیش‌بند (فوطه) به کمر داوطلب که با خواندن خطبه طریقت به وسیله شیخ و تشریفات مخصوص انجام می‌شد. عیاران و فتیان، با وجود خشونتی که داشتند، پایبند شرافت، حسن اخلاق، ناموس پرستی و راستگویی بودند (زاده‌محمدی، ۱۳۸۵:۱۳–۱۲). سوگندی که فتی به حقِّ فتوت یاد می‌کرد، با تمام وجود از طرف وی رعایت می‌شد و برای همگان نیز قابل اعتبار بود. فتیان در اختلافات مردم دخالت می‌کردند و خود دارای تشکیلات عدلیه بودند و وقتی دست به غارت اغنیا می‌زدند، وجوهی را که از این راه به دست می‌آوردند بین فقرا تقسیم می‌کردند (اشرف و بنو عزیزی، ۱۳۸۸:۳۹). درکنار آئین فتوت و جوانمردی، از میان مذهب ملامتیه نیز جریان قلندریه شکل می‌گیرد که خود پیوند محکمی با آئین فتوت دارد. قلندران در جهت امیال درونی عامهٔ مردم تمایل شدیدی به شکستن تابوهای اجتماعی عصر خود داشته و می‌خواستند با رخنه در تابوهایی که نظام قدرت وضع کرده بود از اعتبار آنها بکاهند. از این‌رو مشارکت آنها و جوانمردان در حرکت‌های اعتراضی دینی و حرکت‌های ملی از مظاهر این میل به شکستن تابوها بود. (شفیعی کدکنی،۱۳۸۷:۵۱). در اعصار متأخر به‌ویژه قاجار با تداوم تاریخی این آئین‌ها در هیات جماعت لوطی‌ها مواجه هستیم. علی بلوکباشی در طبقه‌بندی انواع لوطیان از سه گروه لوطی با عناوین ارباب معرکه، بزن بهادر شریر و لوطی یَل یاد می‌کند (بلوکباشی،۱۳۸۳:۱۰۱). لوطی‌های یل مورد احترام همگان بوده و با پشتوانه مردمی در بیشتر کارهای اجتماعی دخالت می‌کردند. اموری نظیر ازدواج، سرپرستی ایتام، اجرای وصیت‌ها، حل اختلافات خانوادگی و صنفی و درگیری با ظالمین (همان،۱۰۳). در چنین بستر تاریخی، فتوت، قلندری و لوطی‌گری در هنر ایرانی به ویژه ادبیات منظوم و منثور همواره طرح می‌شود؛ از اشارات آشکار شعرای پارسی زبان گرفته تا آثار منثوری نظیر سمک عیار و حسین کرد شبستری. این توجه حتی در عصر جدید نیز رونق و رواج خاص خود را در ادبیات ایرانی دارد که نمونه مشهور آن داش آکل هدایت است. در تداومی تاریخی و مقارن با ظهور کلاه مخملی‌ها در سینمای ایران با پاورقی‌های مجلات عامه پسندی مواجه هستیم که از شخصیت‌های قلندرمآب بهره می‌گیرند. در همان زمان جلال آل احمد پس از خواندن برخی از این آثار، قهرمانان آنها را با طعنه‌ای معنادار رستم‌های خاص این زمانه دانست (آل‌احمد،۱۳۴۲:۳۷).

در سینمای کلاه مخملی برای مخاطبی که با این آثار ارتباط گونه‌ای دارد، دریافت معنا در سطح شمایل‌نگارانه همانا فهم این مسأله است که شخصیت کلاه مخملی، بازآفرینی عیار یا

قلندر سنتی ایرانی است که اگرچه شمایل امروزین پیدا می‌کند اما همچنان مسائل و موضوعات اجتماعی و شخصی مربوط به خود را به همراه دارد. بخشی از عناصر باقی مانده ار فرهنگ عیاری با مضامینی چون بی‌وفایی دنیا و مذمت نامردی و ناجوانمردی را می‌توان در عناصر موسیقیایی این نوع سینما مشاهده کرد. یکی از عناصر عامه پسند این سینما استفاده از موسیقی موسوم به بیات تهران است. نوعی از موسیقی که با اشعار رایج در کوچه و بازار از زبان لوطی‌ها و کلاه مخملی‌ها خوانده یا در مکان هایی که آنها حضور دارند شنیده می‌شود. تاریخچه موسیقی بیات تهران خود گوشزدی از فناپذیری متعلقات دنیای فانی است. تأکیدی بر این که چیزی در جهان باقی و پایدار نخواهد ماند. هر آنچه هست در مسیر نابودی و مرگ و تغییر است؛ فاصله کوتاه میان دو لحظه تولد و مرگ که نامش زندگی است(ستایشگر،۱۶۵:۱۳۷۴).

از همان آغاز و در عنوان‌بندی فیلم قیصر (ساخته عباس کیارستمی) فیلمساز با نمایش طرح‌هایی از پهلوانان قدیمی می‌کوشد میان گذشته و آینده پیوند بزند. اشاره‌های متعدد به شاهنامه فردوسی و به‌ویژه قرینه قرار دادن آن در مقابل تصاویر اسطوره‌ای عنوان‌بندی، قیصر را در تقابل با دایی‌اش قرار می‌دهد که تصوری قدیمی از جوانمردی و گذشت دارد. از این‌رو تضاد اساسی فیلم نه میان قیصر و برادران آب‌منگل، که میان تفکر قیصر و تفکر سنتی درباره لوطی‌گری است. تضاد قیصر و خان‌دایی تضاد آرمان‌ها و واقعیت‌هایی است که در سراسر فیلم به‌چشم می‌خورد. در اخراجی‌ها۱ هم فیلمساز منش و مرام جوانمردان را در شخصیت‌های ناتمام داستان طرح می‌کند اما به تدریج نگاه ایدئولوژیک فیلم جوانمردی را در سطح فداکاری‌های دفاع مقدس مطرح می‌کند. برای نمونه مجید در برابر رزمنده‌ای که در جریان آموزش پرتاب نارنجک از جان خود مایه می‌گذارد مدعی می‌شود که او می‌توانست عضو خوبی برای گروه‌اش باشد.

۴-۴. سطح سوم: شمایل شناسی سینمای کلاه مخملی

بخش مهم و کلیدی رهیافت پانوفسکی را شمایل‌شناسی یا سطح سوم معنایی تصویر تشکیل می‌دهد. آستین هرینگتون به درستی اشاره دارد که پانوفسکی معتقد بود که تحلیل تصویری مستلزم مهارت‌های رمزگشایی منظومه‌های نمادین هنری است (هرینگتن،۷۴:۱۳۹۲). از این‌رو باید در این سطح به جهان نمادین یا سمبلیک اثر گام نهاد و آن را در بستر سنت تاریخی‌اش درک کرد. برای مخاطب سینمای کلاه مخملی، شخصیت کلاه مخملیِ خوب، مردی است تنها،

قوی، با اراده، خوش‌باش، مقید به قوانین فردی، از طبقات فرودست جامعه، بی‌پول، با ایمان و آزاد. به وضوح می‌توان دید که برخی از این خصوصیات با هم تناقض دارند؛ قهرمان کلاه مخملی بی‌پول است اما فقیر و ضعیف نیست، آزاد است اما در عین حال به کانون خانواده مقید بوده و به آن احترام می‌گذارد، خوش‌باش است اما ایمانش را حفظ می‌کند و درمجموع قوانینی مخصوص به خود دارد. این ویژگی‌های شخصیتی شاید برای مخاطب ناآشنا با ریشه‌های شمایل‌شناسی کلاه مخملی، غریب و متناقض می‌نماید. اما مخاطب فیلم کلاه مخملی این تناقضات را ضعف در شخصیت‌پردازی ندانسته بلکه آنها را در بستر تاریخی داستان‌ها، افسانه‌ها و اسطوره‌های ایرانی معنا می‌کند. در فرایند شمایل‌شناسی و در تحلیلی سمبلیک مخاطب آگاه است که کلاه مخملی‌ها اشکال تمثیلی همان لوطیان و پهلوانان قدیمی هستند که در عصر جدید سرکوب شدند (فوران، ۳۵۸:۱۳۸۵). این تحلیل نمادین بر این روایت تاریخی استوار است که لوطی‌ها پس از کشف حجاب و اجباری شدن کلاه پهلوی و کلاه شاپو و رواج کت و شلوار در دههٔ ۱۳۱۰ به جای کلاه نمدی، کلاه مخملی بر سر گذاشتند و به جای ارخالق، کت و شلوار به تن کردند اما کراوات نبستند و در عوض دکمه‌های بالای پیراهن‌های‌شان را باز گذاشتند و آن لباس مرتب و آراستهٔ غربی را که حکومت پهلوی می‌خواست به عنوان لباس فُرم و رسمی جامعه باب کند، با لاقیدی و ولنگارانه به تن کردند و به شکلی کنایی و سمبلیک باعث هجو این نظم نوین متجددانه شدند. در برخی از فیلم‌های این‌گونه در قبل از انقلاب دو تمثال به وضوح در مقابل هم قرار می‌گیرند که برای مخاطب به‌طور سمبلیک معنا آفرین هستند. در این فیلم‌ها به‌طور ضمنی در پس‌زمینه شخصیت کلاه‌مخملی (در خانه‌اش یا در زورخانه یا محل کسبش) تمثال امام علی(ع) قرار دارد و در پس‌زمینهٔ شخصیت‌های منفی که معمولاً کاباره‌دارها و عوامل محله‌های بدنام هستند تصویر محمدرضا پهلوی دیده می‌شود. در نمونه‌هایی انتقادی نظیر قیصر، دشنه و کندو رویارویی کلاه مخملی با سیستم سیاسی جامعه وجه سمبلیک بیشتری به خود می‌گیرد. در چنین فرایندی مخاطب در سطح سوم معنایی کلاه مخملی بد را نمادی از بازتاب توسعه و مدرنیزاسیون آمرانه‌ای می‌داند که کلاه مخملی خوب با زیست‌جهانی که خالق آن است می‌کوشد وجوه ناهماهنگ آن را برملا سازد.

قیصر وجهی نمادین از سرنوشت لوطی‌ها ارائه می‌کند. از منظر فیلمساز زمانه عوض شده و قیصر در تقابل با سیستم می‌کوشد به شیوه سنتی انتقام خویش را بگیرد. این تقابل وجهی

سیاسی به خود می‌گیرد و مخاطب فیلم نمادهای سیاسی درون سینمای کلاه مخملی را در می‌یابد، اینکه چگونه جوانمرد سرخوش و شوخ فیلم‌های فردینی به لوطی خونین و تلخ اندیش سینمای پس از قیصر تبدیل می‌شود. در اخراجی‌ها۱ نیز رویارویی شخصیت‌های داستان با شخصیت‌های به ظاهر مذهبی به نقد نمادین تعصب و یک سویه نگری می‌انجامد و سرنوشت نهایی قهرمان داستان به به شکل نمادین با داستان مقاومت ملی در دوران دفاع مقدس پیوند می‌خورد.

با این حال در سینمای پس از انقلاب و به دلیل تغییر گفتمان در روایت تاریخ معاصر در خوانش کلاه مخملی، به جای روایت شکوهمندانه از جوانمردان، تحلیلی انتقادی و شالوده شکن از عیاران و قلندران پدید آمده است که در چارچوب معنایی آن عیار، لوطی یا جوانمرد، در حقیقت فردی خلافکار و غیر اجتماعی است که از ناکارامدی نهادهای قدرت سود برده و امنیت جامعه را تهدید می‌کند. این سویه منفی در عصر معاصر به کمک مفاهیم جامعه‌شناسی مدرن و به‌ویژه آرای کارل مارکس با مفهوم لومپن پرولتاریا گره می‌خورد که در نهایت پیوند معناداری را میان سرکوب نیروهای مترقی جامعه و لومپن‌ها برقرار می‌کند (ازغندی،۱۳۸۲:۱۵۰ و زاده محمدی،۱۳۸۵:۳۵). وجهی انتقادی که به تدریج در برخی از آثار گونه کلاه مخملی در سینمای پس از انقلاب قابل مشاهده است.

بحث و نتیجه‌گیری

در حالی‌که مطالعات سینمایی در سطح کلانش در جست‌وجوی ناشناخته‌ها در جهان سینما است، در هژمونیِ نخبه‌گرایی منتقدان وطنی و فقدان رویه و رویکردهای ضدنخبه‌گرایی معاصر در مطالعات سینمایی ایرانی، هنوز آن‌طور که باید به عناصر خاص زیبایی شناسی سینمای بومی پرداخته نشده است و چنان‌که اشاره گردید گونه فیلم کلاه مخملی یکی از همین موارد مورد کم توجهی به شمار می‌آید. به نظر می‌رسد تحلیل آثار بومی بر اساس الگوهای زیبایی‌شناسانه و نه سلایق ایدئولوژیک یا شخصی می‌تواند ظرفیت‌های این آثار را مکشوف نماید. می‌توان از مطالعات فرهنگی این بصیرت را عاریت گرفت که ملاک اصیل بودن یا نبودن اثر هنری نه به تبعیت از قواعدی خاص که به خودجوش بودن عناصر زیبایی‌شناسانه و امکان ارتباط معنایی آن با مخاطب برمی‌گردد. از این‌رو به نظر می‌رسد گونه کلاه مخملی واجد این ویژگی بوده که

توانسته در دهه‌های متمادی با وجود فراز و نشیب‌های فراوان با بازآفرینی شمایل‌های خـود کـه ملهم از آئین‌ها و باورهای ملی بوده با جذب مخاطب بومی به حیات فرهنگی‌اش ادامه دهد.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

منابع و مأخذ

آدامز، لوری (۱۳۹۲). **روش شناسی هنر**، ترجمه علی معصومی، تهران: چاپ و نشر نظر.

اجلالی، پرویز (۱۳۸۳). **دگرگونی اجتماعی و فیلم‌های سینمایی در ایران**، تهران: انتشارات فرهنگ و اندیشه.

ازغندی، سیدعلیرضا (۱۳۸۲). **تاریخ تحولات سیاسی و اجتماعی ایران**، تهران: انتشارات سمت.

استوری، جان (۱۳۹۵). **مطالعات فرهنگی درباره فرهنگ عامه**، ترجمه حسین پاینده، تهران: انتشارات آگاه.

اشرف، احمد و علی بنوعزیزی (۱۳۸۸). **طبقات اجتماعی، دولت و انقلاب در ایران**، ترجمه سهیلا ترابی فارسانی، تهران: نیلوفر.

برتنز، یوهانس (۱۳۸۲). **نظریه ادبی**، ترجمه فرزان سجودی، تهران: انتشارات آهنگ دیگر.

بلوک‌باشی، علی (۱۳۸۳). «پدیده‌ای به نام لوطی و لوطی‌گری در حیات اجتماعی تاریخ ایران»، **فصلنامه فرهنگ مردم**، سال دوم، شماره۸ و۹.

حسینی، حسن (۱۳۹۳). به نقل از سایت اینترنتی خبرگزاری ایلنا:http://www.ilna.ir/-58/160252

جانسون، لزلی (۱۳۷۸). **منتقدان فرهنگ (از ماتیو آرنولد تا ریموند ویلیامز)**، ترجمه ضیا موحد، تهران: طرح نو.

زاده‌محمدی، مجتبی (۱۳۸۵). **لومپن ها در سیاست عصر پهلوی (۱۳۴۲-۱۳۰۴)**، تهران: نشر مرکز.

ستایشگر، مهدی (۱۳۷۴). **واژه نامه موسیقی ایران زمین**، تهران: انتشارات اطلاعات.

سوانه، پیر (۱۳۸۸). **مبانی زیبایی‌شناسی**، ترجمه محمد رضا ابوالقاسمی، تهران:نشرماهی.

شفیعی‌کدکنی، محمدرضا (۱۳۸۷). **قلندریه در تاریخ**، چاپ سوم، تهران: سخن.

عادل، شهاب‌الدین (۱۳۹۵). به نقل از سایت اینترنتی خبرگزاری مهر:
https://www.mehrnews.com/news/3918615/

فوران، جان (۱۳۸۵). **مقاومت شکننده: تاریخ تحولات اجتماعی ایران: از سال ۱۵۰۰ میلادی مطابق با ۸۷۹ شمسی تا انقلاب**، ترجمه احمد تدین، چاپ ششم، تهران: رسا.

کوک، پم (۱۳۹۳) **رویکرد ژانرمحور در نقد فیلم**، ترجمه روبرت صافاریان، به نقل از سایت اینترنتی سینما- چشم: http://www.cine-eye.org/

گلستان، شاهرخ (۱۳۷۴). **فانوس خیال؛ تاریخ سینمای ایران به روایت بی‌بی‌سی**، تهران: انتشارات کویر.

گرانت، بری کیت (۱۳۹۱). **ژانرهای سینمایی؛ از شمایل‌شناسی تا ایدئولوژی**، ترجمه شیوا مقانلو، تهران: نشر بیدگل.

لنگفورد، بری (۱۳۹۳). **ژانر فیلم؛ از کلاسیک تا پساکلاسیک**، مترجم حسام‌الدین موسوی، تهران: سوره مهر.

موان، رافائل (۱۳۹۳). **ژانرهای سینمایی**، ترجمه علی عامری مهابادی، تهران: انتشارات مینوی خرد.
میلنر، آندرو و براویت، جف (۱۳۸۵). **درآمدی بر نظریه فرهنگی معاصر**، تهران: ققنوس.
نفیسی، حمید (۱۳۷۱). «گونهٔ فیلم جاهلی در سینمای ایران»، **فصلنامه ایران‌نامه**، شمارهٔ ۳۹.
هرینگتن، آستین (۱۳۹۲). **هنر و نظریه اجتماعی برگرفته از کتاب نظریه‌های فلسفی و جامعه‌شناختی در هنر**، ترجمه و نگارش علی رامین، تهران: نشر نی.

Aumont, Jacques.(1994) The Image, Translated by ClairePajackowska ,British Film Institue, London.

Luckett ,Moya. (2001),Genre, from Critical Dictionary of Film and Television Theory, Edited by Roberta pearson and Philip simpson, ,Routledge, London and New york.

Neale, Steve.(2001),Genre and Hollywood, Routledge, London and New york.

Panofsky, Ervin. (1955) Meaning in The Visual Arts, Anchor Books, United States of America.

Panofsky, Ervin. (1971) Style and Medium in the Motion picture, from Perspective on the Study of Film, Edited by John Stuart katz, Little, Brown and Company, Boston.

Panofsky, Ervin. (1991)Perspective as Symbolic Form,Translated by Chiristopher.Wood, Zoon Books.

Panofsky, Ervin. (2012) On The Problem Of Describing and Interpreting Works of The Visual Arts,Critical Inquiry,Vol 38,No 3.

Panofsky, Ervin.(1939) Studies in iconology;: Humanistic themes in the art of the renaissance, Kimbell Art Museum, New york.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی