ISSN: 2538-6298
پژوهش در هنر و علوم انسانی
دوماهنامه علمی تخصصی پژوهش در هنر و علوم تخصصی
سال چهارم، شماره ۲ (پیاپی: ۱۶)، خرداد ۱۳۹۸

کالبدشکافی «متن فیلم» در نسبت با مفهومِ «فیلم کالت»؛ تحلیل و پرسش‌ها

فرنام مرادی‌نژاد [*۱]، مرضیه پیراوی ونک [۲]، احمد الستی [۳]

تاریخ دریافت: ۹۸/۰۲/۲۱
تاریخ پذیرش: ۹۸/۰۳/۲۴

چکـیده

بحث «سینما و فیلم کالت» را می‌توان به نظریه‌ی «فیلم به مثابه امری پرستیدنی و آئینی» تعبیر کرد؛ اینکه یک فیلم چگونه برای خود پیروانی دست و پا می‌کند و سینه‌چاکان و هوادارانی کسب می‌کند که گویی مسحور و بنده‌ی تصاویر و دیالوگها و کاراکترهای یک جهان ساختگی می‌شوند. این پژوهش کیفی با روشی تحلیلی- توصیفی و هدف اصلی، تبیین و توضیح و ارائه تعریفی تا حد امکان دقیق از فیلم کالت و عوامل و زمینه های کالت شدن باتمرکز برمبنای هستی‌شناسی متن یا آناتومی فیلمها است؛ هرچند اشاراتی هم به نقش مخاطبان و هواداران، اقتصاد سیاسی و زمینه‌ی زیباشناختی آنها هم دارد. درباره‌ی پرسشهای تحقیق(چیستی و چرایی) می‌توان گفت که سوال اصلی تحقیق عبارت است از اینکه « متن فیلم‌های کالت چه ویژگی های منحصر به فردی دارند؟«آیا اساسا میتوان تعریف مشخصی برای فیلم کالت ارائه داد؟». مقاله با تحلیل و طبقه‌بندی عناصر مشترک متنی بین قریب به اتفاق فیلم‌کالتهای سینمای جهان؛ یعنی نوع آوری و بدعت، بدساخت بودن عامدانه یا ناعامدانه، تخطی و تمرد از زیباشناسی متداول جریان اصلی، ژانر، بینامتنیت، پایان‌های سُست، نوستالژی و خشونت و لخته‌های خون به نقش این عوامل هشت گانه در «کالت شدن» برخی مصادیق {فیلم ها} پرداخته است.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

واژگـان کلـیدی: مطالعات فیلم کالت، سینمای جهان، متن فیلم، کالبدشکافی، فرهنگ.

۱- دانشجوی دکتری تخصصی پژوهش هنر، دانشگاه هنر اصفهان (نویسنده مسئول) *fmnzpc ۱۳۸۰@yahoo.com*
۲- دانشیار گروه پژوهش هنر، دانشگاه هنر اصفهان
۳- استادیار دانشکده هنرهای نمایشی و موسیقی، پردیس هنرهای زیبای دانشگاه تهران

۱- مقدمه و طرح مساله

به نظر می‌رسد که «کالتها»[1] همه جا حضور دارند. در بستر جوامع غربی – به‌ویژه انگلوساکسون – راهنماهای فیلم‌های کالت و کتاب‌های جیبی درباره فیلم‌های کالت در هر کتاب‌فروشی در دسترس هستند. در سالهای اخیر، بسیاری از شبکه‌های تلویزیونی شبکه‌های متنوع نمایش‌های ویژه‌ای را به سینمای کالت اختصاص داده‌اند. در سطح دانشگاهی هم مجلّات برخط اینترنتی و کتاب‌های سریالی درمورد فیلم‌های کالت و فیلم‌های بهره کشانه منتشر شده اند. این ابتکارات پژوهشی به روشنی نشان می‌دهند که چگونه موضوع «کالت» مطلوب و مورد علاقه‌ی آکادمی واقع شده است. اهمیّت اقتصادی و فرهنگی در پشت سر این گسترش موضوع کالت وجود دارد. اینکه چگونه سلیقه‌های مردمی و جریان های بدیل و رقیب {آلترناتیو} عموما در حال گسترش یافتن هستند وبه شیوه ای بالفعل علایق و کالتهای جدیدی را می‌آفرینند. «این امر منجر می‌شود به فضاهای نامحدودی که نظام‌ها و کانونهای سلیقه‌ای رایج را مضمحل کرده، برای برنامه‌های تجاری چالش ایجاد می‌کنند و «فیلم کالت» را به نیروی تجاری رقیب بلاک باسترها[2] مبدل می‌سازد. در چنین زمانی است که تعریف فیلم و سینمای کالت بهنگام می‌نماید. بسیاری منتظر این هستند که در تقابل با تعاریف فراوان و فاقد تامل ارائه شده در اینترنت و مطبوعات {ژورنالیسم} سینمایی،آکادمی نیز نقش خود را به عهده بگیرد. با تحدید این عنوان و تعیین مصادیقی که در این تعریف می‌گنجند، می‌توان به به این نیاز فوری پاسخ داد» (Mathijs, ۲۰۰۸:۱) .

باگسترش مطالعات سینمایی و فربه شدن این حوزه درپیوند با سایر رشته‌ها و زمینه‌های مطالعاتی، مانند مطالعات فرهنگی، مطالعات رسانه وعلوم ارتباطات، والبتّه زیباشناسی خاص سینمایی، واژه ومسالهی «کالت» به یکی از پر کاربرد ترین اصطلاحات نویسندگان سینمایی بدل شد. موارد استفاده از آن در واژه نامه و قاموس نویسندگان سینمایی به طرزی افراطی افزایش یافت. گروه زیادی شروع به کاربر روی این زمینه کرده ودرصدد تعریف آن برآمدند، به چگونگی شکل‌گیری وظهور اهمیّت و برجستگی کالت پرداختند و تلاش کردند نشان دهند که چگونه فیلمهاکالت می‌شوند؛ یا به تعبیری به تحلیل این پرداختند که چگونه یک فیلم کالت خوانده می‌شود. دراین مسیر بود که تلاشها و حوزه های کاریِ جامعه شناسی، مردم شناسی و روانکاوی با کار شارحان سینمایی ومطالعات فرهنگی پیوندخورد. «فاصله سالهای ۱۹۶۸ تا ۱۹۹۶ را می‌توان دوره‌ی زندگی فیلم کالت نامید که «جماعتهای مبتنی بر ذایقه و سلیقه خاص»[3] رشدکردند و ضدفرهنگهای جوان‌گرا سر برآوردند. تضاد و اختلاف نظر در زمینه‌ی اینکه چه چیزی فیلم را کالت می‌کند از همان ابتدا بسیار پررنگ بود و این امر معمولا در هرحوزه‌ی تازه متولدشده‌ای امری طبیعی به نظر می‌رسید؛ اما بر سر مصادیق یا نمونه‌ها جدال کمتری به چشم می‌خورد و بسیاری از محققین بر سر چندین فیلم خاص اجماع داشتند. فیلم«راکی هورر پیکچرشو»[4](۱۹۷۵) نمونه‌ای بود با لشکری از هواداران،که خود را شبیه به کاراکترهای فیلم می‌آراستند و با هر دیالوگ فیلم فریادهای شادمانه سر می‌دادند، جای تردیدی درکالت بودن باقی نگذاشته بود»(Smith, ۲۰۱۲: XIII).

خاستگاه اصلی اندیشیدن به فیلم کالت درذهن محقق درجریان فرایندِ فیلمسازیِ شخصی شکل گرفت وبه دغدغه و سپس مساله تبدیل شد. اینکه چگونه فیلمهامی‌توانند با روشی ظاهرا «آماتوری» و با بودجه اندک تولید شوند؛ ولی به صِرف غرابت شکلی و محتوایی و ساختاری میزانی از مخاطب و هوادار محدود(درحوزه‌ی فیلم کوتاه داستانی) را کسب کنند، درحالیکه مثلا در فیلم دیگری که ازامکانات حرفه‌ای تر و بودجه‌ی بیشتری برخوردار بوده، حتّی فیلمنامه‌ی دقیق‌تری داشته و با معیارهای زیباشناختی مرسوم سینما مطابقت داشته، فیلمساز(تجربه شخصی محقق) همان حداقّل مخاطبین خشنود و متمایل به تماشایِ مجدّدِ فیلم رابه دست نیاورده است. درحقیقت جرقّه مساله ازدل تجربه‌ی زنده وپدیدارشناسانه‌ی فیلمسازی زده شد و بعد با پیگیری «مفهوم کالت» درسینمای جهان به فیلمهایی درسینما رسیدیم که بیشتر ازسوی منتقدان (ونه مردم عادی یاحتی هواداران) کالت خوانده شدند. هدف اصلی: تبیین و توضیح و ارائه تعریفی تا حد امکان دقیق از فیلم کالت و عوامل و زمینه های کالت شدن برمبنای هستی-شناسی متن یا آناتومی فیلمها، مخاطبان و هواداران, اقتصاد سیاسی وزمینه‌ی زیباشناختی آنها(نسبت میان زیباشناسی کالت با جریان اصلی و غالب سینمایی) در ادوار مختلف تاریخ سینمای جهان است. درباره‌ی پرسشهای تحقیق(چیستی و چرایی) می‌توان گفت که سوال اصلی تحقیق عبارت است از اینکه «زمینه ها و عوامل موثر بر شکل‌گیری فیلم کالت چه هستند؟»پرسشهای فرعی تحقیق(برحسب ضرورت، سوالاتی که در خلال و به میانجی رسیدن به پاسخ پرسش اصلی پاسخ داده می‌شوند) هم عبارت اند از اینکه « فیلم‌های کالت و هوادارانشان چه ویژگی هایی دارند؟آیا اساسا می‌توان تعریف مشخصی برای فیلم کالت ارائه داد؟

. *Cults*
.*Blockbusters*
.*Taste-based Community*
.*The Rockt Horror Picture Show*

۲. پیشینه‌ی پژوهش

به پژوهش‌ها و مطالعات برون مرزی درمورد فیلم کالت و سینمای کالت به تفصیل اشاره خواهد شد. تا پیش از آغاز دهه‌ی نود هجری شمسی در بستر ادبیات سینمائی آکادمیک و حتی مطبوعاتی {ژورنالیستی} ایران نمونه‌ای که به طور مشخص به بحث فیلم‌های کالت پرداخته باشد– جز به صورت پراکنده و در حد کاربرد کلمه برای برخی فیلم‌های مورد بحث– به چشم نمی‌خورد. در زمینه‌ی پدیدار شناسیِ سینمایی نیز شاید تنها بتوان به بررسی سینمای دینی برپایه «نظرات مارتین هایدگر درباره تکنولوژی» اشاره کرد.(میراحسان، ۱۳۸۳: ۷۴–۳).

حقیقتا تا پیش از پرونده‌ی پیشرویِ شهزاد رحمتی و همکاران در ماهنامه شماره ۴۵۸ مجله فیلم، جز کاربرد پراکنده و دلبخواهی واژه در متون ترجمه شده یا نقدهای سینمایی در نشریات و روزنامه های سینمایی و حتی سایتها، با مورد دقیقی از بررسی این پدیدار یا واژه‌ی تخصصی سینمایی مواجه نیستیم. رحمتی در مقدمه‌ی روشنگرانه‌اش تحت عنوان «پرونده یک موضوع: همه چیز درباره فیلم «کالت »، توضیح ها و ابهام ها » به قرار گرفتن مفهوم کالت در مرز باریک و مبهم عشق و نفرت اشاره می-کند .اینکه« لزوم پرداختن به موضوع کالت، سینماگران کالت و سینما و فیلم‌های کالت و ویژگی ها و مشخصه هایش از نیازی بدیهی به پوشش دادن موضوعی مهم و به شدّت نادیده گرفته شده و البته بسیار جذاب می‌آید و برخورد با سوء تعبیرها و سوء تفاهم های رایج در این زمینه، حتی در میان حرفه‌ای هایِ نویسندگی و نقد سینمایی سبب ساز حرکت او شده است»(رحمتی، ۱۳۹۲ : ۸۸).

احسان خوش بخت دیگر منتقد سینمایی یا اصطلاحا «سینمایی نویس» ایرانی است که در مقاله ای تالیفی/ترجمه ای در همان پرونده‌ی معروف و پیشگامِ مجلّه‌ی فیلم – نخستین گام جدّی در تعریف و بررسی کالت در ادبیات سینمایی ایران– به سراغ این موضوع می‌رود. او به طرز ستودنی از متن یک کالت ژانر سینمای وحشت یعنی دراکولا(۱۹۵۸) و دیالوگ شخصیت دکتر ون هلسینگ[1] با بازیِ پیتر کوشینگ آغاز می‌کند که «نابود کردن و از صحنه‌ی روزگار محو کردن هر کالت کفرآمیزی چون مرام خون آشامان را وظیفه خود می داند». به باور خوش‌بخت این آغاز تلاش او به عنوان یک مسیحی راستین برای مبارزه با خون آشام اشراف زاده‌ی ترانسیلوانیایی است . «کالت» اینجا آشکارا به دین ها(فرقه ها/کیش ها) ی نوظهور اشاره می‌کند، آنهایی که در سده ها و دهه‌های اخیر پدید آمده‌اند. امّا در خود سینما نیز دسته‌های کوچک و گاه بزرگ و بانفوذی از ستایشگرانِ یک فیلم یا ژانر یا ستاره می‌توانند یک کالت را تشکیل بدهند؛ اصطلاحی که امروز جزیی از سینما شده است. به بیان خوش بخت، به شهادت کاربرد اصطلاح در نوشته های نویسندگان و منتقدان سینمایی،« هنوز به شکل درست یا معنای صحیحش به کار گرفته نمی‌شود. در بیشتر موارد احساس می‌شود که نویسنده به خاطر علاقه‌ی شخصی‌اش این صفت را در کنار فیلم آورده، یا آن را جایگزینی برای «کلاسیک» به کار برده، یا بدتر از آن صِرفا برای خالی نبودن عریضه فیلمی را کالت خوانده است»(خوش بخت، ۱۳۹۲: ۹۹–۹۷).

امّا بی شک مهم‌ترین و شاخص‌ترین کار صورت گرفته در زمینه‌ی فیلم کالت در ادبیات مطبوعات سینمایی ایران کار متاخر حمیدرضا حاجی حسینی نویسنده و پژوهشگر حوزه‌ی سینمای ایران در شماره ۲۷۶ ماهنامه‌ی دنیای تصویر در مرداد ماه ۱۳۹۶ است. حاجی حسینی به گواه صفحات شخصی اش در شبکه های اجتماعی نظیر فیس بوک و اینستاگرام از پی گیرترین محققانِ حوزه‌ی شناسائی «کالت» نه تنها در سینما ؛ بلکه در اَشکال دیگرش مانند هواداریِ ورزشی و هواداری و دل بستن به مکان و معماری خاص، مثلا مغازه ای که غذای خاصی می‌فروشد، است. در این شماره‌ی تخصصی ویژه‌ی «فیلم کالت» که حاصل چندین سال پژوهش و یادداشت نویسی اوست، حاجی حسینی و همکاران بررسی نسبتا جامعی از موضوع را، هم در بستر سینمای ایران و هم در سینمای جهان به رشته‌ی تحریر در آورده‌اند.(حاجی حسینی و همکاران، ۱۳۹۶: ۱۰۸–۱۸).

در میان کارگردانان ایرانی فرزاد موتمن که خود فیلمسازی صاحب یک فیلم کالت تثبیت شده یعنی «شب های روشن»(۱۳۸۱) است، در مصاحبه‌ای با حاجی حسینی به «فیلم کالت به عنوان یکی از موضوعات مورد علاقه اش اشاره می‌کند و بیان می‌کند که سالها روی آن وقت گذاشته و آن را مطالعه کرده است. با سلیقه ای خاص در فیلم بینی هنوز هم منبع تهیه‌ی فیلم او دستفروشان کنار خیابان هستند که بعضا فیلم‌های مهجور و کم طرفدار هم در بساطشان پیدا می‌شود. نهایتا موتمن به درستی بحث درباره کالت را درسینمای ایران بسیار سخت می‌داند و فیلمهایی مانند «کندو» اثر فریدون گُله را واجد المانهائی از کالت می-داند و اینکه فیلمهایی هستند که اقلیّتی پروپاقرص طرفدار آنها هستند. (حاجی حسینی، ۱۳۹۶: ۲۹–۲۷).

---

[1] . *Van Helsing*

۳. روش پژوهش

نوع پژوهش از منظر اهداف، بنیادی و نظری و توسعه ای(اگر توسعه را به معنای فربه کردن و افزایش حوزه‌ی دانش ما از موضوع فیلم کالت باشد) است ومی‌توان نتایجی کاربردی و عمل‌گرایانه هم گرفت، که این وجه البته کمتر مدّ نظر پژوهش بوده است. از منظر روش‌شناسی این پژوهش بنا به ضرورتهای ماهوی این گونه تحقیقات از نوع کیفیِ توصیفی–تحلیلی است که با رویکردی پدیدارشناختی / هستی‌شناختی/مطالعات فرهنگی به تحلیل محتوا و نمونه کاوی موارد مطالعاتی خود ؛ یعنی فیلم های کالت در بستر سینمای جهان می‌پردازد. در این مسیر باتوجه به ماهیت پدیدار مورد مطالعه یعنی فیلم کالت که بنیادا «التقاطی»[1] است گریزی نیست جز به کاربردن تلفیقی از روشها و رویکردها که به تفصیل در بخش چهارچوب نظری و رویکرد شرح داده می-شود. منابع کتابخانه‌ای یعنی کتب و مقالات و مجلّات که به صورت کاغذی و مجازی و دیجیتال و انلاین در دسترس هستند در این تحقیق مورد استفاده قرار گرفته است..

روش و رویکرد پدیدارشناسانه توجّه خود را از متن معطوف به چگونگی ظهور و بروز اثر یا همان فیلم کالت در بافتار فرهنگیِ که در آن تولید و دریافت می‌شود، می‌کند. این رویکردها معمولا فیلم کالت را گونه ای دریافت و شیوه و طریقت فیلم دیدن می-دانند. در اَشکال کمتر رادیکال این رویکرد و روش، رویکردهای پدیدارشناسانه هنوز بر تحلیل متن تکیه دارند؛ اما بر ان خصایل و جنبه های فیلم تاکید دارند که برای هر فرد ادراک کننده و دریافت کننده آن فیلم جذاب(یا دافع) باشد. به عنوان مثال شیوه هایی که یک فیلم کالت به دیگر فیلمها ارجاع می‌دهد وشیوه‌هایی که شوک ایجاد می‌کند، تولید تحوّل کرده و یا جنجال ایجاد می‌کنند. در فرمهای بسیار رادیکال رویکرد پدیدارشناسانه، اینکه فیلم اساسا خصلت یا ویژگی خاصی داشته باشد رد می‌شود و در عوض تمامی خصایل و ویژگی‌های منسوب به فیلم را به اختیار و دریافت مخاطبین و در حقیقت به شیوه‌هایی که یک فیلم می‌تواند خود را در بافتار فرهنگی‌اش عرضه کند منحصر می‌دانند. به بیان روش‌شناسانه این رویکردها ذهنی‌گرا هستند. آنها بر پژوهشهای مخاطب و دریافت متکی هستند تا شواهدی خلق کنند که نشان دهند چگونه شرایطی در خارج از جهان متن و در بافتار و زمینه‌ی فرهنگی معانی و مدلولهای متن را تنظیم می‌کنند. در مطالعات سینمای کالت هم عینی گرایی نسبی در نقطه مقابل ؛یعنی توجه هستی شناسانه به متن فیلم و نشانه ها، کلیدی نظری است که به کمک آن می‌توان پیوند دوگانه‌ی بین خصایل و ویژگی های یک فیلم با چگونگی بروز و ظهور و جذابیتهای آن نزد مخاطبین را فهمید.

۴. چارچوب مفهومی و نظری و بحث اصلی

۴-۱. مفاهیم و اصطلاحات

کالت: واژه‌ی کالت در مطالعات مردم شناسانه و جامعه شناسانه‌ی جامعه شناس فرانسوی امیل دورکیم و جامعه شناس آلمانی ماکس وبر در مطالعات و کاوش های آنها درباره اشکال اولیه و بَدوی دین به کار گرفته شده است. دورکیم متوجه شد که در هسته‌ی مرکزی تمامی مطالعاتش دال یا واژه کالت وجود دارد[2]. این کلمه بیش و پیش از هرجای دیگر در از آیین ها و مناسک اجرایی پیروی و پرستش که زیرمجموعه‌ی دین هستند، نقش حیاتی ایفا می کند. «دورکیم بین کالتها یا کیشهای سلبی و ایجابی تمایز قایل شد، دسته‌ی اول را آیین‌های بازدارندگی مانند امساک و زُهدگرائی و دسته‌ی دوم را آیین‌های نمایشی (مانند قربانی کردن و زاری و سوگواری) نامید» (Durkheim, ۱۹۹۵: ۸۳).

بسیاری از صاحب نظران این نظریه دورکیم درباره دین را در تقابل با نظریه او درباره ی جامعه‌ی مدرن و معاصر دیده‌اند. دورکیم جهان بینی را مطرح می‌کند که نشان می‌دهد از قرن نوزدهم میلادی به این سو آرزوها و امیال و ایده های جمعی جای خودرا به بدیل شخصی و فردی خود داده، کیشها یا کالتهای شخصی و منفرد پدید آمده اند. طرفداران فیلم های کالت جایی در بین این دو نوع آیین و مناسک آویزان و شناوراند؛ گاهی به راهبردهای نمایشی متوسل می شوند؛ مثل وقتی که هواداران و پیروان یک فیلم کالت جشن گرفته و آنرا در جامعه برجسته می سازند، و گاهی به سازوکارهای بازدارنده و طرد و امساک روی می‌آورند و صاحبان ذایقه ها یا سلیقه های دیگر را کنار می‌گذارند، به دیدن سایر فیلمها نمی روند و به شدت و به گونه‌ای افراطی از سلیقه‌ی شخصی و باب دل خود دفاع می کنند.

.*Eclectic*

۲. از منظر ادبی و معناشناختی (متکی بر روش های اصطلاح شناسی و ریشه شناسی) کلمه کالت از ریشه‌ی cultusبه پرستش یک باور دینی یا جهان بینی اشاره دارد و البته معانیِ ضمنیِ افراطی گری و رفتارکردن تحت یک سیستم اقتدارگرا و دارای پیشوایی فره‌مند(کاریزماتیک) را نیز با خود همراه دارد.

کژتابی[1] به دلیل شیوه‌ای که کالتها بر می‌گزینند در تضاد با سیستم مسلّط و غالب فرهنگی قرار گرفته، طبعا از جانب جناح دیگر منحرف و کژتاب خوانده می‌شوند. هنگامی که از دهه‌ی ۱۹۵۰ میلادی مطالعات جوانان در کشورهای بسیاری رواج یافت، قیاسها و مطالعات تطبیقی در مورد کالت‌ها و شیوه های عمل کردن و باورهای تین ایجرها (به ویژه در زمینه‌ی گونه‌های بت-سازی[2] که نوجوانان مستعد دچار شدن به آن هستند) انجام پذیرفت .«جوانان و نوجوانان گاها از طریق فیلمها و موسیقی مورد پرستش خود هویت می یافتند و در این نقطه بود که فیلم‌های کالت با «فیلم کالت دوستان» حقیقتا یکی می‌شدند»(Cohen, ۲۰۰۳: ۱۷۹).

ذائقه یا سلیقه[3]: در مطالعات زیباشناسی، زیبایی، معنا و داوری درباره ی هنر را «قوه‌ی ادراک کننده‌ی هنر خوب»می‌نامند. وقتی کسی قادر بود «هنر دروغین» را از «هنر راستین» تمیز داده و کنار بگذارد ؛ آنگاه آن فرد دارای ذایقه یا سلیقه‌ی هنری است. به این ترتیب ذایقه به آموزش نیاز دارد– این که فرد قادر باشد بین مقولات و سلسله مراتب هنری موجود در انواع هنری قدرت تمیز و تشخیص را فرا بگیرد. همچنین مبنایی اخلاقی نیز در میان است، ذایقه یا سلیقه هنری تنها حکم دادن و داوری درباره ابژه های هنری نیست؛ همچنین عبارت است از داوری یک فرد نسبت به خود، تعیین جایگاه و موقعیت برای خویشتن در دل یک فرهنگ با نشان دادن اینکه قادر است از آزمونهای تشخیص و تمایزِ بدی و خوبی سربلند و کامیاب بیرون بیاید، یا با دست رد زدن و منطبق نشدن و همرنگ جماعت نشدن با فرهنگ مسلط (کژتابی) خود را متمایز کند. از آنجایی که معنای بد و خوب به بافتار و زمینه‌ی فرهنگی وابسته است این تعابیر خوب وبد مدام جابجا می‌شوند. این امر نشان می‌دهد که ذایقه یا سلیقه یک برساخته‌ی اجتماعی است و می‌تواند جعلی و تقلبی باشد(افاده فروشی، تمایل به مدهای زودگذر، اعتیاد به مصرف کالایی خاص، گرم مزاجی و سرد مزاجی ودمدمی مزاجی). بر طبق نظریات پی یر بوردیو و تری ایگلتون «ذایقه و سلیقه اختراع طبقه‌ی بورژوا است و طراحی شده اند تا خود این طبقه را آشکارساخته و دیگران را طرد کند(مثل مثلا شیوه‌های خاص از دست دادن دربین یک فرقه‌ی فراماسونری که هویّت آنها را برای خود و تمایزشان از دیگران را نشان می‌دهند)»(Bourdieu,۱۹۸۴). «در قرن بیستم این امر به جنبش های ضدذایقه انجامید، ذایقه و سلیقه‌ی «بد» به عنوان مقاومتی آگاهانه و ارادی در برابر رژیمهای بورژوا شکل گرفت و کنش مثبت مخالفان ستمگرِی فرهنگ غالب لقب گرفت»(Eagleton,۱۹۸۴).

ارزش[4]: «اگر ارزش افزوده‌ی یک ابژه یا کالا از منطق استفاده و کاربرد و ارزش مبادله‌ای آن فزونی بگیرد،آنگاه آن شی یا کالا، مثلا فیلمی که توسط مومنین و مشتاقانش به طرزی کورکورانه و تب آلود ستایش می‌شود، ارزش سمبولیک(نمادین) یا ارزش کالت آن همانطور که والتر بنیامین آنرا «ارزش مناسکی» می گوید (بنیامین,۱۳۸۷:۱۳۸) به عامل اهمیت تبدیل می‌شود. «از این منظر سینمای کالت کالایی با ارزش است، مورد درخواست است و طلب می شود و تقاضا ایجاد می‌کند و پیروانی به هم می‌زند؛ چون ارزش کالت دارد و به شیء کالت بدل می‌شود»(۵-۱۰۳ :۲۰۰۶ , Anderson) .

ادراک۵ : از میان تمامی نظریه هائی که درباب ادراک وجود دارند دونظریه در بستر مطالعات فیلم کالت درای اهمیت به سزائی هستند.در یک سو می‌توان سینمای کالت را اینگونه در نظر گرفت که واکنش‌های خاص و معینی در تماشاگرش برمی انگیزاند تا تاثیرات خاصی در مخاطبش ایجاد کند. برای چنین منظری نظریه های روان–تحلیل‌گرانه/روانکاوانه می‌توانند مفید باشند: با تماشاگر یا مخاطب به مثابه سوژه ای رفتار می‌شود که از امیال و ترسها و تکانه ها و آسیب‌ها خود آگاه نیست و فیلم کالت قادر است همه اینها را فعال ساخته و الحاق عاطفی او به فیلم نتیجه همذات پنداریهای ناخودآگاه و منش فرهنگی مخاطب است۶ در نقطه مقابل فیلم‌های کالت را می توان نمونه ای از رموز و معماها و چیزی شبیه به یک پازل فرض کرد که به فعالیت و تمرکز و درگیری تماشاگر برای کسب التذاذ از آن نیاز دارند. از این منظر نظریه شناختی ادراک مثمر ثمراست: این نظریه بینندگان را به عنوان حل کنندگان معماهای طرح شده توسط متن قلمداد می‌کند.کسی که آگاهی او از نشانه ها و سرنخها و ارجاعات (که همگی در خود فیلم وجود دارند) به التذاذ و کامیابی اش منجر می‌شود.

در مطالعات سینمای کالت هردو نظریه طرفداران و مخالفان خودرا دارند، که هریک دربرابر اردوگاه مقابل مقاومت می کند. نگاه روانکاوانه را در آراء فیلسوف/روانکاوانی چون اِسلاووی ژیژک در کتاب«کج نگریستن: مقدمه ای بر ژاک لکان از خلال فرهنگ عامه» (۱۹۹۱)(ژیژک، ۱۳۸۸) و نظریات شناختی اُمبرتو اِکو در مقاله «فیلم‌های کالت و کُلاژهای بینامتنی»(۱۹۸۶) دیده می‌شود(Eco,۱۹۸۶) .

.*Deviancy*
.*Fetishism or Idol-making*
.*Taste*
.*Value*
. *Perception*

۶. طریقی که باور دارد فیلم‌های کالت «زنان تنها» را احساساتی کرده و نتیجتا آن‌ها را در موضعی منفعل و خنثی قرار می‌دهند، نمونه ای از این نگاه است.

۴-۲. تاریخ مطالعات فیلم کالت در سینمای جهان

تاریخ مطالعات سینمای کالت چندان طولانی نیست. در خلال سی سال گذشته کالت موضوع و عنوانی گذری بود و تنها در خلال دهه‌ی گذشته است که تلاشهایی منظم و متمرکز برای پژوهش در این زمینه صورت گرفته است. البته بذر این تلاشها جلوتر از این تاریخ و در آغاز قرن بیستم کاشته شده بود. در آن زمان موضوع طرفداری و ستایش افراطی از فیلم با مقولات موجود در نقد ادبی و زیباشناسی و جامعه شناسی درباره‌ی ادراک و ذایقه همخوانی نداشت. از اواخر دهه‌ی ۱۹۲۰ به این سو، این علاقه در سینما پدید آمد و نقد فیلم شروع به کاربردن واژه ی «کالت» کرد . دو جنبش از کالت در سینما سخن به میان آوردند و البته هرکدام دلایل خودرا داشتندو هریک انواع خاصی از فیلم را کالت لقب دادند. نخست «مکتب انتقادی فرانکفورت» که کالتهای سینمایی را نمونه های سلبی و منفی نفوذ فرهنگ توده و عوام الناس در برابر توسعه‌ی پیش رونده‌ی جامعه به مثابه یک نیرو قلمداد می‌کردند. در حالیکه منتقدان مکتب فرانکفورتی مانند تئودور آدورنو و زیگفرید کراکائر فیلم‌های داستانی و کالت را نیروهایی واپس گرا و ارتجاعی دانستند و ارزش های آیینی را و مانع و رادعی بر سر راه توسعه‌ی ا جتماعی و زیباشناسانه معرفی کردند. در این میان نظریات والتر بنیامین البته در زمینه‌ی سینما متعادل تر از دیگران بود. جریان دوم جریان نقد فیلم آمریکایی بود .از دهه‌ی ۱۹۳۰ تا ۱۹۶۰جریان نقد فیلم آمریکایی از واژه کالت برای فیلم‌های سینماتِک ها و فیلخانه‌های هنری یا فیلم‌های هنری استفاده می‌کرد و این اصطلاح را به سینمای اروپا منسوب می دانست و از آن دفاع می‌کرد. سینما به سینمای فرهنگ فرادست و فرو دست تقسیم شد. نمونه ها را می توان در کار کسانی چون هری آلن پوتامکین[۱]، جیمز ایجی، رابرت وارشو، مانی فاربر، پارکر تایلر و اندرو ساریس[۲] و سوزان سونتاگ[۳] مشاهده کرد. برعکس مکتب فرانکفورتی ها، نویسندگان جریان نقد آمریکایی دربرابر تبدیل ایده های خود به تئوری مقاومت می‌کردند؛ اما هنگامی که نظرات آنها در کنار هم مجتمع گردد می‌توان دید که علاقه مند بودند که سینمای کالت را به عنوان مقوله‌ای زیباشناسانه که خودرا خارج از جریان اصلی می‌دید – چه از نظر زیباشناسی و چه از نظر دریافت مخاطبین–معرفی کنند. به عنوان مثال جیمز ایجی از زوال کمدی های بزن و بکوب[۴] دوره سینمای صامت متاسف بود، نه به این دلیل که خیلی زود از چشم عموم مردم افتادند؛ بلکه بیشتر به این دلیل که اینگونه فیلمها زیباشناسی و ذایقه‌ی خاص خود را تولید می‌کردند. برای منتقدین آمریکایی فیلم‌های کالت استثنایی بودند و خارج از جریان اصلی می‌ایستادند و ذایقه و سلیقه استثنایی هم طلب می‌کردند.مکتب فرانکفورتی ها اما کالتها را محصولاتی فرهنگی می‌دانستند که کاملا عادی و غیر استثنایی بودند؛ اما سلیقه و ذایقه استثنایی طلب می‌کردند.

به موازات این جریان اما خارج از قلمروی نظریه پردازی در انتهای دهه ۱۹۵۰ علاقه به کالتها به عنوان نوعی جهان بینی و سبک زندگی افزایش یافت که تابعی بود از رشد انفجاری خرده فرهنگهای مربوط به جوانان در این مقطع از تاریخ غرب. از چشم چندین تن از منتقدین فیلم فرانسوی کالتها نه تنها شاخصی از استثنا بودگی؛ بلکه مظهر جهان بینی های طغیانگر و شورشی قلمداد شدند که هردو گونه فرهنگ متعالی یا فرادست و جریان اصلی را هدف قرار می‌دادند. نسل جدید فیلم بین ها به این باور رسیده بودند که جریان رایج و منظم نقد فیلم هم پاسخگوی سرمایه‌گذاری‌ها و ارزشگذاری‌های آنها نیست. این امر را در آمریکای ۱۹۷۰ میلادی می‌توان با رشد زاید الوصف نشریات مختصِ هواداران رصد کرد که کالت را به عنوانی مفهوم و رمز عبور مقاومت در برابر کسالت زایی و تکرار سینمای ژانر به کار بردند که البتّه این کاربرد بسیار التقاطی بود و گاهی تکرار اصلا محلی از اعراب نداشت.

در انتهای دهه‌ی ۱۹۷۰ میلادی و با آغاز دهه‌ی ۱۹۸۰ مطالعات نظری سینمای کالت از دو زاویه به شدت تقویت شد. افزایش علاقه به مطالعات فیلم‌های ژانر دلهره و وحشت (که بسیاری از آنها کالت محسوب می‌شدند) این مطالعات را به ابزارها و تکنیکهایی برای مطالعه خصایص ژانری(و فراژانری) این فیلمها مجهز کرد و اجازه داد که آنها را در چارچوب بازنمایی های جنسیت، نژاد، ایدئولوژی و بینامتنیت مورد بررسی قرار دهند. همزمان، افزایش مطالعات در زمینه‌ی دریافت و ادراک محصولات هنری عامه پسند و زیباشناسی خرده فرهنگها و جهان هنری در جامعه‌شناسی هنر و در حوزه های رو به رشد مطالعات فرهنگی و علوم ارتباطات و رسانه، به ویژه نظریه قدرتمند و فرازمانی پی یر بوردیو درباره تمایز، زمینه مطالعات استثناءبودگی و خاص بودگی و ذایقه استثنایی سینمای کالت را فراهم آورد. در انتهای دهه‌ی ۱۹۸۰ میلادی بسیاری اِجماع بزرگی میان روشنفکران و اهالی دانشگاه و آکادمیسین ها بر سر مشروعیت و ارزشمند بودن مطالعات فرهنگ توده به وجود آمد و به عنوان بخشی از این فرایند کلان مطالعات سینمای کالت نیز به شیوه‌ای نمایی رشد کرد و به اولین سری انتشارات و مکتوبات در این زمینه منجر شد. باید دقت داشت که دردرون خود سینمای کالت نیز همراه با این تحولات پیشرفتهایی در جریان بود.از دهه ۱۹۸۰ بود که فیلم‌های بیشتری لقب کالت گرفتند و دریافتهای تماشاگران هم بیشتر و آگاهانه تر به سمت سینمای کالت نشانه رفت.ریشه این امر را باید

---

۱ . اصطلاح فیلم کالت را پوتامکین بعد از مدتها بر سرزبان انداخت.

۲. مکتوب ساریس به عنوان «اعترافات یک کالتیست» نمونه خوبی از این کارها است.

۳. یادداشتهای سونتاگ در مورد کمپ پایان بخش مباحثات بود.

. *Slap-Steak*

در توسعه سینمای ژانرهای مردمی دانست که رسانه و صنعت‌های جانبی و کمکی مانند جشنواره ها، نشریات هواداران، انجمن ها و همایش ها، اکران های مجدد و مروری بر آثار در سینماتکها و فیلمخانه ها و کانونهای فیلم، توزیع تخصصی محصولات در شبکه های ویدیو و تلویزیون و ماهواره و اینترنت که شتاب فزاینده ای گرفته است، همه و همه در آن نقش به سزایی ایفا کرده اند. زیربنای مطالعات فیلم کالت توسط اموری نظیر گردآوری و ایجاد کلکسیونهای فیلم، تشکیل کانونهای سینمایی، پایگاههای داده هواداران حول موضاعات و عناوین نوستالژیک و پست مدرنی چون «سفر زمانی، نقیضه و تقلید هنری» و از این دست توسعه یافت. برای نخستین بار سینمای کالت از موقعیت خود به عنوان کالت آگاهی یافت و در نتیجه دریافتهای آیینی از سینمای کالت نهادینه شدند. در این زمان بود که بیش از هر زمان دیگری فیلمها «شروع به کالت شدن» کردند و در نتیجه بیش از هر زمان دیگری فیلم کالت به وجود آمد.

در دهه‌ی ۱۹۹۰ مطالعات سینمای کالت به عنوان بخشی از مطالعات رسانه ای و علوم ارتباطات و مدیریت رسانه (به ویژه در شکل فرهنگهای هواداری و مطالعات هواداران) و مطالعات فیلم و سینما(در شکل رویکردهای شکل گرایانه و فرمالیستی) مسیر خودرا به برنامه های آموزشی و پژوهشی چندین دانشگاه گشود. از سال ۲۰۰۰میلادی پیوند قوی تری بین نظر و عمل، آکادمی و صنعت سینما برقرار شد. تلاش‌های آکادمیک در زمینه‌ی نظریه‌پردازی در زمینه‌ی سینمای کالت به کنفرانس فیلم‌های کالت در ناتینگهام منجر شد. متعاقب آن چند کنفرانس دیگر نیز برگزار گردید و از آن زمان به بعد موسسات و انجمن های حرفه‌ای دانشگاهی مرتبط با مطالعات سینما و رسانه پانل ها و مجلّات و نشریات درزمینه‌ی سینمای کالت را راه اندازی کردند که منجر به ایجاد دیدی کلی و اذعان به اهمیّت سینمای کالت در مطالعات دانشگاهی فیلم و رسانه شد.

۵. یافته‌های پژوهش

یک فیلم کالت که گاهی کالت کلاسیک هم خوانده می شود، فیلمی است که به مرتبه پیروی و پی گیری توسط جریان هواداران دست می‌یابد.پ یروی از کالت به این معنا است که دسته ای از هواداران به طرزی افراطی به حوزه‌ای خاص از فرهنگ تمایل و تعلق پیدا می‌کنند ؛ مانند یک فیلم، یک کتاب، یک خواننده موسیقی، یک برنامه تلویزیونی یا بازی ویدیویی و غیره .فرهنگهای هواداری خرده فرهنگهای مفصل و پرجزئیاتی هستند که شامل تکرار تماشا، نقل کردن مفصل دیالوگها و حرفهای فیلم و به اصطلاح ورد زبان شدن و مشارکت فعال مخاطب می شود. این مشارکت شامل فریاد زدن و حتی پرتاب برخی اشیاء در هنگام تماشای فیلم در مورد نمونه های اولیه فیلم کالت در دهه ۱۹۷۰ میلادی می‌شود. تعاریف همه شمول فیلم‌های موفق در گیشه تولیدی استودیوهای بزرگ را هم در حوزه‌ی فیلم کالت وارد می‌کنند، در حالیکه فیلم کالت را بیشتر با سرپیچی و مهجوربودن و طرد شدن توسط جریان اصلی سینما یا فرهنگ می‌شناسیم. دشواری تعریف و ذهن گرایی حاکم بر ارائه تعریف برای فیلم کالت یاد آور و انعکاس دهنده‌ی نزاعهای قدیمی در مورد طبقه‌بندی هنر می‌باشد.خود واژه ی «فیلم کالت» در دهه ۱۹۷۰ میلادی برای اشاره به فرهنگی که حول فیلم‌های زیرزمینی و فیلم‌های اکران نیمه شب شکل گرفته بود به کار برده شد؛ ولی خودکلمه‌ی «کالت» در نقد و تحلیل فیلم از دهه های قبل به کار برده می شد.

ریشه و خاستگاه فیلم‌های کالت را باید در فیلم‌های سرکوب شده و مورد مناقشه‌ای دانست که توسط هواداران مخلص و پی گیر زنده نگاه داشته می‌شدند. دربسیاری از موارد فیلم‌های کالت سال‌ها پس از اکران اولیه خود مجددا کشف و ارزشگذاری می-شدند؛ به ویژه برای خصلت یا ارزشهای کمپ. این اصطلاح به سبکی زیباشناسانه و فرهنگی/اجتماعی اطلاق می‌شود که با ویژگی های پرزرق و برق و مدها و شکل و شمایل اغراق آمیز خود را مطرح می‌کنند. «کمپ» به عنوان یه طرح یا مدل فرهنگی به خرده فرهنگهای همجنسگرای مردانه تعلق داشت که البته امروز در آن معنای کلیشه ای و تنگ نظرانه به کار گرفته نمی‌شود و همواره مورد چالش و بحث و انتقاد قرار گرفته است.

۵-۱. عناصر تعریف کننده ی فیلم کالت

به صورت کلی یک فیلم کالت از طریق چهارعنصر اساسی که گاها باهم به شیوه های متنوعی ممزوج می شوند تعریف می شود:

الف-کالبد شکافی[1]: خود فیلم یا متن، مشخصاتش، محتوایش، سبکش، قالب و شیوه های ژانری اش که در حقیقت بخشی است که نقش مولفین سینمایی (تهیه کننده، کارگردان، فیلمنامه نویس، بازیگر، فیلمبردار و ...) نیز در آن مستتر است.

ب-مصرف[1]: راههائی که فیلم دریافت و دیده می‌شود؛ واکنشهای مخاطبین, پذیرش توسط منتقدین و شیوه های گرامیداشت فیلم توسط هواداران.

.*Anatomy*

ج–اقتصاد سیاسی[2]: شرایط مالی و فیزیکی حضور فیلم، مالکیت آن، کانالهای توزیع و نمایش، فضا و زمان اکران و نمایش، نیّات و قصد اقتصادی تهیه‌کنندگان و کارگردانان، شیوه‌های تبلیغی و ارائه و مجوزهای صادر شده توسط مراجع رسمی، ممیزی‌ها و ممنوعیت‌ها.

د–وضعیت و پایگاه فرهنگی[3]: شیوه‌ای که یک فیلم کالت با زمینه و زمانه و تاریخ و جغرافیای خود برخورد می‌کند؛ اینکه چگونه محیط خویش را تفسیر می‌کند، آیا تن به انطباق می‌دهد، از آن بهره کشی می‌کند، یا مورد نقد و تهاجم قرارش می‌دهد.

البتّه باید دقت داشت که می‌توانیم در بحث از فیلم کالت از برخی جوانب سخن گفت و از برخی نگفت ؛ اما باید دقت داشت که هریک از این موارد از اهمّیت بالای در کالت شدن یک فیلم برخوردار هستند. در پژوهش پیش رو بنا به ضروریات موجود مقاله یعنی ایجاز و اختصار به کالبدشکافی و عناصر متنی یک فیلم کالت تمرکز شده است.

۵-۲. آناتومی فیلم کالت

به نظر می رسد که برخی خصایص هستند که بیشتر از دیگر ویژگی های متنی در فیلم‌های کالت به چشم می آیند.دو عنصر اولیه کاملا بنیادی هستند و به قلمرو کیفی فیلم مرتبط هستند و البته در ترکیب با سایر خصایص و ویژگی های فیلم اعتبار کسب می کنند:

الف– نو آوری و بدعت[4]: فیلم‌های کالت حاوی عنصری از نوآوری در زیباشناسی و یا محتوا هستند.همپوشانی کنجکاوی برانگیزی بین سینمای کالت و کانونهای معمول سینما دیده می شود(هرچند به عنوان یک کلیت واحد بسیار دور از هم هستند). اغلب چنین بوده که سینمای هنری قراردادهای مرسوم را به چالش کشیده و تکنیکهای جدید را برانگیخته است. فیلم‌های کالت هم به نوبه‌ی خود تاریخ سینما را دچار بدعت کرده‌اند.در حقیقت آنها به مثابه شوک به سیستم عمل کرده‌اند. در نتیجه بسیاری از خانه های هنر و فیلمخانه ها در وضعیتی قرار گرفته اند که کیفیتی کالت گونه پیدا کرده و این دوحوزه باهم برخورد پیدا کرده اند.در تاریخ سینما فیلمهائی مانند «سگ آندلسی» (۱۹۲۸) لوئیس بونوئل و «سالو»(۱۹۷۵) پازولینی، «آخرهفته» (۱۹۶۷) ژان لوک گدار یا «در قلمروی احساسات» (۱۹۷۶) ناگیسا اُشیما چنین خصلتی پیداکردند.

ب–بد بودن : درست در نقطه مقابل نوآوری، فیلم‌های کالت همچنین و اغلب همزمان از نظر زیباشناسی یا اخلاقی بد قلمداد می‌شوند. علاقه‌ی خاص این فیلمها به ارزیابی شدن بر پایه نامربوطی و چرند بودگی و دستاوردهای ضعیف سینمایی شان اغلب این سینما را در تقطه مقابل سینمای شسته و رفته‌ی «بهنجارِ» جریان اصلی یا حتی سینمای هنری قرار می‌دهد و گونه ای« دیگربودگی » را رقم می‌زند. فیلم‌های بد اینچنینی به سرعت به وضعیت کالت در می‌آیند(گرچه این اتفاق برای همه فیلم‌های بد و دارای ساختار ضعیف نمی‌افتد). فیلم‌های مانند «جنون سیگاری»(۱۹۳۴)، « برنامه از فضای خارجی»(۱۹۵۹)(که اد وود کارگردان فیلم را به یک کالت تمام عیار بدل کرد) و «دختران نمایش»(۱۹۹۵) نمونه هایی از این دست هستند.

ج–تخطی و تمرد[5] در فراسوی دو قطب خوب و بد، بخش عمده ای از توانمندی و اعتبار و صلاحیت یک فیلم کالت صرف آن می‌شود که از مرزهای سنتی خوب و بد درگذرد، از آنها سرباز بزند یا حتی این مرزها را منهدم و محو سازد. یک روش معمول برای حصول به چنین امری این است که یک یا چند قرارداد مرسوم فیلمسازی را به چالش بکشیم که می‌تواند شامل کیفیّت‌های سبکی و زیباشناختی و اخلاقی و سیاسی باشد؛ یعنی مثلا به کاربردن تکنیکهای دور از دسترسی که منسوخ شده اند و سنتها را به چالش می کشند(مثلا تکنیکهای اولیه سینما مثل وایپ و ایریس که امروز کاربردی ندارند)، به کاربردن خامدستانه تکنیکها یا نوآورانه، امری که در مجموع پیوندهای نقادانه و مراجعی را برای به مبارزه طلبیدن ساختارهای روایی و چارچوب‌های داستانگویی فراهم می‌آورد. زیباشناسی از این دست را بیشتر با سینمای آوانگارد و تجربه‌گرای آمریکا یعنی افرادی چون کنت انگر، جک اسمیت و برادران کوشر مرتبط می‌دانند ؛ هرچند آنها رابابد بیشتر به سینمای الخاندروخودوروفسکی۶ و فیلمی مانند «موش کور»[7] (۱۹۷۰) و «راکی هارور پیکچرشو»(۱۹۷۵) منسوب کرد(Lathrope, ۲۰۰۴: ۱۸).

د)ژانر: فیلم‌های کالت اغلب در چارچوب محدودیّت‌ها و امکانات فیلم‌های ژانر ساخته می‌شوند؛ لذا به برخی قراردادهای ژانری پایبند و وفادار هستند، اما به عنوان یک قاعده فیلم‌های کالت قراردادهای ژانری که باید مورد احترامشان باشد را مخدوش و مبهم می‌سازند .«فیلم‌های کالت با مخلوط کردن ژانرها و افشاء و تقلید ریشخند آمیز از قواعد نانوشته‌ی ژانر، یا با شیوه‌ای گزافه‌گو

.*Consumption*
.*Political Economy*
. *Cultural Status*
.*Innovation*
. *Transgression*
.*Alejandro Jodorovsky*
.*El Topo*

اغراق کردن در به کاربردن این قواعد، دست به این کار می‌زنند.این چنین است که برخورد نظریه‌ی ژانر با فیلم‌های کالت هم پیشامدرنی است، به این معنا که به جای جدی گرفتن فرهنگ آنرا شادخواری و کارناوالی می کند، و هم پسا مدرن است به این معنا که به گونه ای بی پایان و خستگی ناپذیر فرهنگ را انعکاس می‌دهد»(Mathijs and Mendik, ۲۰۰۸: ۲).

محبوب‌ترین ژانرهایی که توسط کالتها استفاده شده‌اند ژانرهای ترسناک، علمی–تخیلی و فانتزی هستند که فرصتهای آرمانشهری و خراب آبادی برای مخاطبین فراهم می‌آورند. «بلید رانر »(۱۹۸۲) به کارگردانی ریدلی اسکات، «هزارتو»(۱۹۸۴) نمونه های شاخص هستند و در کنار این ژانرهای ملودرام و موزیکال هم به دلیل کاربرد فراوان حالتهای عاطفی کاراکترها و موقعیتها در این دسته قرار می‌گیرند: «برباد رفته» (۱۹۳۹) و «آوای موسیقی»(در ایران: اشکها و لبخندها) (۱۹۶۵) نمونه های شاخص این دسته هستند.{که خواهیم دید حالا باید لقب کلاسیک را یدک بکشند و از کالت بودن بنا به وضعیت حداکثریشان فاصله گرفته اند}.اغلب، سبکهای ژانری با استفاده از موتیفهای مصنوعی آگاهانه واژگون می‌شوند، مثلا با تصاویر سورئالیستی, یا اجراهای خشک و بی روح اگزیستانسیالیستی که هردو تکنیکهای محبوب کالتها هستند. فیلم «برادران بلوز» (۱۹۸۰) به کارگردانی جان لندیس و «لبوسکی بزرگ»(۱۹۹۸) به کارگردائی جوئل و ایتان کوئن نمونه هایی از کاربرد این تکنیکها در فیلم‌های کالت هستند.

ه)بینامتنیت : چگونگی و کیفیت مقایسه و ارتباط و پیوند یک فیلم با دیگر فیلم ها و دیگر بخشهای فرهنگی در کالت شدن آن نقش مهمی دارد. این امر نه تنها شامل ارجاعات به متن دیگر فیلم‌ها به شکل نقل قول یا ایفای نقش بازیگران مشترک ؛ بلکه بافراخواندن اسطوره های فرهنگی و بازتابشان و استفاده از پس زمینه‌ی تاریخی و کهن الگوها می‌باشد. نمونه های این نکته را در لایه های ارجاعی در فیلمهایی چون از «گرگ و میش تا سحر»(۱۹۹۵) و «نان زنجبیلی» (۲۰۰۰) دیده می‌شود. این امر فیلم کالت را در کانون عصری فرهنگی و در برخی موارد یک مُد قرار می‌دهد، مانند هیپی گری در فیلم «ایزی رایدر» (۱۹۶۹) و نسل ایکس در فیلم «فراری» (۱۹۹۳). در گسترده ترین شکل فیلم کالت را به شاخصی از زمانه اش مبدل می سازد که نشانه های زمینه و زمانه اش را حمل می کند.در افراطی ترین شکل، بینامتنیت بنیان روایت را شکل می‌دهد و داستان فیلم را به نشان دادن مستقیم فیلمها ورسانه ها تبدیل می‌کنند مانند چیزی که در فیلم ویدئودروم(۱۹۸۳) دیوید کرانبرگ کارگردان کانادایی دیده می‌شود.

و)پایانهای سست : بسیاری از فیلم‌های کالت با پایانهای روایی و سبکی سست خود شناخته می‌شوند. در بسیاری از موارد این پایانها ناگهانی و به طرز توهین آمیزی سازشکارانه یا مشکل ساز می‌باشند که مخاطب را ناراضی و گیج برجای می گذارند. پایان باز نوعا مشخصه صحنه هایی است که عناصرتداوم و پیوستگی روایت را مورد تهاجم و بی‌احترامی قرار می‌دهند۱. به گونه‌ای طنزآمیز، این دخالتها به بینندگان این مجال را می‌دهد تا آزادانه داستان را حدس بزنند؛ خود به جای فیلم سبک را رادیکال کرده و جلا ببخشند.در میان کالتهای ایرانی «برهنه تاظهر باسرعت»(۱۳۵۵)(خسروهریتاش) نمونه ای است که دچار بیشترین ممیزی شده و پایان اصلی و حتی کل فیلم دچار تغییر شده است.

ز)نوستالژی : مشخصه محوری بسیاری از فیلم‌های کالت این است که قادرند تا حس نوستالژی مخاطبین را زنده کرده و غم و دلتنگی آنها برای گذشته‌ای آرمانی را فزونی ببخشد. نوستالژی می‌تواند بخشی از داستان فیلم باشد. تاکید همفری بوگارت در «کازابلانکا»(۱۹۴۲) بر اینکه او و اینگرید برگمن همیشه پاریس را با خود داشته اند شاید بهترین نمونه باشد. این کارکرد کالت مبتنی بر تاثیری عاطفی است.بیشتر شهرت کالت فیلمهائی چون «سیسی»(۱۹۵۵) و «آوای موسیقی»(۱۹۶۵) به توانایی آنها برای تحریک نوستالژی تماشاگر نسبت به اتریش سنتی و باشکوه و درخشان و چشم نواز بر می‌گردد. این امر با ارجاعات فراوان به وین و سالزبورگ انجام می شود(که از آن زمان به مکانهایی برای زیارت هواداران این فیلمها تبدیل شده است) .شهرها باعث تراوشات نوستالژیک می شوند، رم(تعطیلات رمی –۱۹۵۳), ونیز (حالا نگاه نکن– ۱۹۷۳) گرایشهای کالت را در مورد فیلمها تقویت می کنند. بازنمایی دقیق و پر زحمت و دارای صحت دوره های تاریخی مانند کاری که در فیلم «قایق»(۱۹۸۱) ولفگانگ پترسن آلمانی انجام شد؛ گرچه نوستالژی را به شیوه فوق ایجاد نمی کند، بیشتر کیفیت کالت خودرا از غرق کردن تماشاگر در «جهان پشت سرگذاشته شده» کسب می‌کند. مَجاز یا تکنیکی در روایت که معمولا در ترکیب با نوستالژی به کار برده می‌شود سفر زمانی است. با این روش می‌توان گذشته، آینده یا زمان حال موازی را به تصویر کشید. راه تضمین شده‌ای است برای اینکه حدسها درباره داستان قوت بگیرند و فعالیّت هواداران کالت را سبب شود؛ مانند نمونه‌های «دنی دارکو»(۲۰۰۱) و «بازگشت به آینده» (۱۹۸۵) و «چه زندگی فوق العاده ای» (۱۹۴۶).این الگوی سفرزمانی هم در کالتهای ایرانی هم دیده می شود؛ به ویژه در هامون (۱۳۶۸)(داریوش مهرجویی) این سفرهای ذهنی /زمانی حمید هامون واجد اهمیّت است.

ح) لخته های خون و خشونت : نمایش کارهای ناشایست (کارهائی که به ذهنمان خطور نمی‌کند که بتوانیم انجام دهیم) راهی مطمین برای بخشیدن وضعیت کالت به یک فیلم است.این امر تنها به فیلمهایی که از سطح مجاز خشونت صریح و نمایش موضوعات ناخوشایند تخطی می‌کنند و فراتر می روند مربوط نمی‌شود؛ هرچند اغلب فیلم‌های ژانر وحشت در این دسته می‌گنجند،

---

۲۷ . البته در برخی موارد ثمره‌ی دخالت آشکار و نتیجتا ایجاد صحنه های محذوف است که بر اثر ممیزی، بد درآمدن صحنه، خراب شدن و فرسودگی فیلم یا تعجیل و اضطرار {فورس ماژورهای زمانی و تولید} پدید می‌آیند.

اما این امری انحصاری نیست. فیلمهایی که محتوا و سبکشان حسی از «عدم خلوص یا در خطر بودن بدن و انسجام فیزیکی انسان» را نشان می‌دهند و سرشار از حس خشونت صریح، مثله کردن، تلاشی پیکره انسانی و آدمخواری هستند نیز در این زمره هستند. فیلمهائی مانند «کشتار با اره برقی در تگزاس:(۱۹۷۴)(تاب هوپر) و «دیدن از چشم دیگری»(۱۹۷۱) از این گروه هستند. در پیوند با همین موضوع، توانائی قانع کننده‌ی جلوه‌های ویژه فیلم کالت در شبیه‌سازی خون و خشونت نقش به سزایی ایفا می‌کند. بخش بزرگی از شهرت فیلمهائی چون «شیطان مرده»(۱۹۸۲)(جاناتان دمی)، «چیز»(۱۹۸۲) و «اسکنرها» (۱۹۸۱) (دیوید کرانبرگ)به جلوه های انفجاری و گریم و چهره پردازی آنها باز می‌گردد. با توجه ماهیّت کالتهای ایرانی این گزینه اهمیّت کمتری را واجد است؛ چون اصولا فیلم‌های ترسناک در سینمای ایران اندک و کم طرفدار است و ژانری بیش از حد مهجور قلمداد می‌شود.

نتیجه‌گیری

گام نهایی در مصرف فیلم کالت، ساختن کانون یا امرمقدس بدیلی از سینما است که در برابر کانون اصلی و رسمی قرار می گیرد. سینماروهای کالتیست نه تنها گونه خاصی از فیلم را مصرف می‌کنند؛ بلکه از آن دفاع نیز می کنند.این دفاع خود را در اشکال متنوعی نشان می‌دهد؛ لیستهای فیلم(۱۰۰فیلم برتر، بهترینهای همیشه، لعنتی ترین ها و ...) نمونه‌ی نوعی این شیوه‌ها هستند.

اهمیّت قضیه این است که بخش عمده‌ی این «مرکزیت بخشی به سینمای کالت» به صورت آماتوری انجام می‌شود، در حلقه هائی از دوستان و یاران نزدیک در شبکه های اجتماعی گوناگون از فیس بوک تا لاین و اینستاگرام و تلگرام، وبلاگها و مجلات هواداران[1] و با نقدهائی جهت دار و آزادانه انجام می‌شود. در زمینه‌ی اقتصاد سیاسی فیلم کالت باید گفت در چشم‌انداز جامعه‌ای که با مصرف ویژه و مناسب گروههای مختلف تشخص می‌یابد، فرهنگهایی که قادر باشند خصلت کالت نشان داده و آنرا تنظیم کنند از اهمیّت برخوردارند. فیلم‌های کالت بر شهرت و اعتبار خود تکیه می‌کنند، و شهرت نتیجه‌ی اَشکال خاص حضور در فضای عمومی می‌باشد؛ به بیان دیگر فیلم‌های کالت نیاز دارند که مورد اشاره و داوری قرار بگیرند. مانند دیگر اشکال سینما، فیلم‌های کالت بخشی از یک بنیان و پیش فرض اقتصادی هستند: بسیاری از آنها به منظور سود مالی و در دل روتین های تولید ژانر و دوره و ناحیه خود شکل می‌گیرند(یا می خواهند که این روتینها را مورد تهاجم قرار دهند)، .با حداکثر نزدیکی رونمایی می شوند تا حداکثر سود را به دست آورند. لااقل در سطح نظری چنین است.در عمل فیلم‌های کالت نوعا در این زمینه در خلال مکانیسمهای روتین موجود شکست می‌خورند. همیشه در مورد کالتها مشکلی به وجود می آید، همیشه چیزی غیر برنامه‌ریزی شده در یکی از سه سطح تولید، نمایش و توزیع و دریافت مداخله می‌کند و اوضاع را از حالت عادی در می‌آورد.

کنار نیّات هنری و زیباشناسانه‌ی مولفانه، همواره فیلم ها اهداف کارآفرینی و اقتصادی هم دارند که عبارت است از تولید سرگرمی، پول درآوردن یا کسب بهره‌ی فرهنگی؛ اما فیلم‌های کالت را باید بیشتر محصول و نتیجه‌ی عنصر تصادف دانست. آنها همواره دارای ریشه‌های پیچیده، گیج کننده، مناقشه برانگیز و جنجالی و ناهموار هستند که از روایتهای خُرد و کلانی مانند افسانه-ها و اسطوره‌ها شکل گرفته‌اند.ب یشتر اتفاق افتاده و حادث شده اند، تا اینکه برنامه ریزی شده باشند، حتی فیلم‌های ژانری که کالت شده‌اند نیز اینگونه به نظر می‌رسند. فیلم‌های بهره کشانه از این دسته اند. شکست‌های درخشان! و ناکامی اقتصادی اولیه فیلمها سبب ساز افزایش بخت کالت شدن می‌شوند. به طریق مشابه، ستاره بودن کالت هم با فرهنگ افراد شهیر معمول متفاوت است. ستاره های کالت اغلب از شکست های حرفه‌ای و شخصی رنج می‌برند, و زندگی حرفه‌ای و شخصی‌شان با تراژدی و رازآلودگی همراه است. مرگ ناگهانی رودلف والنتینو، وفات غمگینانه بلالوگوزی، خودویرانگری جودی گارلند(که به اوردوز کردن او در ۴۷سالگی منجر شد) و افراط و زیاده روی های الویس پریستلی همه و همه در افسانه و کالت شدن آنها نقش داشتند و سبب شدند که هواداران آنها با گرفتاری هایی چون خودکشی، اعتیاد و انحرافات آنها همدلی کنند. چنین پیروی‌هایی البته همیشه خالی از ویژگی های فرهنگ «کمپ» و هتک حرمتهای هجو کننده نیست. مقوله‌ی دیگر این است که یک ستاره کالت را تنها با یک نقش به خاطر می‌سپارند.در میان کالتهای ایرانی نیز شاید «هامون» منطبق ترین نمونه با این الگوها باشد که مرگ نابه هنگام «خسروشکیبایی» نیز در کالت شدن فیلم و پرسونای خود او بی تاثیر نبوده باشد. در مورد سایر کالتها نیز می توان به این موضوع پرداخت .

در حوزه‌ی وضعیت فرهنگی فیلم کالت بی شک زمینه‌ی فرهنگی که فیلم در آن هستی می‌یابد نقش برجسته و آشکاری در کالت خوانده شدن یک فیلم ایفا می‌کند.این زمینه ها هم در اشکال کاربردی چون قوانین و مقرّرات و هم فرمهای ضمنی مانند روتینهای عرفی و رفتارهای اجتماعی قویا وابسته به سنتهای اخلاقی و سیاسی هستند. راهی که بسیاری از فیلمها طی می‌کنند گاهی تنها توسط کمپینهای عمومی محدود می‌شود که جامعه‌ی مخاطبین را برای پذیرش و هضم محتوا و تصاویر فیلم مهیا نمی-دانند. فیلم‌های کالت اغلب با بازنمایی موضوعاتی نامناسب یا نامتعارف سروکار دارند. در یک برخورد حداقّلی به عنوان فیلم‌های

. *Fanzines*

گنگ و مبهم عجیب و غریب ادراک می‌شوند، اما در برخی موارد به دلیل تعرض و تحریک حساسیتهای اجتماعی مورد شکایت و توبیخ و محکومیت هم قرار می گیرند. پیشنهاد برای پژوهش های این است که آیا در بین فیلمهایی که کالت ایرانی خوانده شده اند اساسا چنین معیارهایی به کار گرفته شده است و مثلا بدی ها و نقطه ضعفهای ی فیلمها چقدر باعث توجه به این آثار شده اند و اینکه آیا اساسا در بستر سینمای ایران فیلم کالت می‌تواند نزدیک به معیارهای جهانی تعریف وجود داشته باشد یا خیر.

منابع

۱. اکبری، مجید و کمالی، زهرا (۱۳۸۷). «والتر بنیامین و هنر بازتولید پذیر»، پژوهش های فلسفی، شماره چهاردهم، پائیز و زمستان، صص ۱۴۶-۱۲۵.. www.sid.ir/fa/VEWSSID/J_pdf/۶۰۰۶۶۱۳۸۷۱۴۰۷.pdf بازیابی شده در تاریخ: ۱۵ مرداد ۱۳۹۶.

۲. حاجی حسینی، حمیدرضا (۱۳۹۶).«فیلم کالت و فرهنگ تماشای فیلم،مقدمه ای بر ویژه نامه فیلم کالت»، ماهنامه دنیای تصویر، شماره ۲۷۶،مرداد ماه، ص ۱۸

۳. حاجی حسینی، حمیدرضا (۱۳۹۶).«فرقه ی فیلم بازها: گفتگو بافرزاد موتمن درباره فیلم کالت و فرهنگ فیلم بینی»، ماهنامه دنیای تصویر، شماره ۲۷۶، مرداد ماه، صص ۲۹-۲۷.

۴. خوش بخت، احسان (۱۳۹۲).«علیه ملال:یک بار برای همیشه،فیلم کالت چیست؟»، ماهنامه فیلم، شماره ویژه بهار(۴۵۸)، صص۹۹-۹۷

۵. رحمتی، شهزاد (۱۳۹۲).«در مرزمبهم عشق و نفرت:همه چیزدرباره فیلم «کالت»؛ توضیح ها و ابهام ها»، ماهنامه فیلم، شماره ویژه بهار(۴۵۸)، ص۸۸ .

۶. ژیژک، اسلاووی (۱۳۸۸).کج نگریستن:مقدمه ای برژاک لاکان ازخلال فرهنگ عامه،ترجمه مازیار اسلامی و صالح نجفی، چاپ اول، تهران: نشرمرکز.

۷. میراحسان، میراحمد(۱۳۸۳).پدیدار و معنا در سینمای ایران.چاپ اول، تهران: بنیاد سینمایی فارابی.

. Anderson, Chris ( ).The New Tastemakers.United States, New York: Hyperion -

. Bourdieu, Pierre ( ), Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste, UK, London: Routledge.

. Cohen, Stanley ( ), Folk Devils and Moral Panics, UK, London: Routledge. -

. Durkheim, Emile ( ), Elementary Forms of the Religious Life, United States, New York: Free Press.

. Eagleton, Terry ( ), The Function of Criticism, UK, London: Verso.

. Eco, Umberto ( ), Cult Movies and Intertextual Collage, www.jstor.org/stable/ . Retrieved Nov. .

. Lathrop, Benjamin Alan ( ), Cult Films and Film Cults: From the Evil Dead to Titanic, Master of Art Thesis, USA, Ohio University. https://etd.ohiolink.edu/pg_ ? ::NO: :P _ACCESSION_NUM:ohiou . Retrieved Dec. .

. Mathijs, Ernest &Mendik, Xavier ( ),The Cult Film Reader, England: Open University Press.

. Mathijs, Ernest&Sexton, Jamie( ),Cult Cinema,UK:Wiley-Blackwell -

. Smith, Justin ( ), "Vincent Price and Cult Performance: the Case of Witchfinder General".In Egan, Kate; Thomas, Sarah, Cult Film Stardom: Offbeat Attractions and Processes of Cultification,USA, NY: Palgrave Macmillan.

۱۸. https://books.google.com/books?id=h xn-AWOj۸۸C&pg=PA۱۱۰v=onepage&q&f=falseRetrieved ۵Dec.۲۰۱۶.

The" Film Text's" Anatomy in correlation to "Cult Movie" Concept; Analysis and Questions

Abstract

The topic of "cult cinema and movies" could define as the" theory of film as the worship-able object "; that is how a movie can provide a wide-range group of followers and find such a devoted fans that seems to be mesmerized and become slaves of the images and dialogues and characters of a synthetic world. The main question in the field of cult cinema and movies study is those how such movies which just produce by actually low-budget investments and obviously under-standard production values can achieve the interest and attention of a specific bunch of audiences due to their odd or exotic cinematic form and theme/ structure. This qualitative research applies an analytical-descriptive method to review and analyze the parameters and factors which extracts from the anatomy of a "cult movie'. The main aim of this research is to define and confine the concept of cult movie according to the eight correlating motif: Innovation, Being bad intentionally or non-intentionally, transgression to the main stream aesthetics, genre, intertextuality, loose endings or uncertain termination, nostalgia and gore or violence.It seems that one can find these elements inside the text of many accepted cult movies all around the world.

Keywords: Cult Movies Study, World's Cinema, Film's Text, Anatomy, Culture**.**

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی