فصلنامه علمی جامعه‌شناسی فرهنگ و هنر
دوره اول – شماره اول – زمستان ۱۳۹۸
صص: ۹۹-۷۲

واکاوی عوامل پیدایش شخصیت جاهل کلاه مخملی در سینمای عامه‌پسند ایران

محسن نقابی* [۱]
علی شیخ مهدی [۲]

چکیده

در تعداد قابل توجهی از فیلم‌های داستانی تاریخ سینمای ایران شخصیتی وجود دارد که غالبا از او به عنوان «جاهل» یاد می شود، شخصیتی که می‌توان گفت پیش از انقلاب همواره محبوب بوده است. این شخصیت از اواسط دهه سی به فیلم‌های ایرانی راه پیدا می‌کند. ما در این پژوهش در بستر کلی تاریخی-اجتماعی و با توجه به وضعیت سینما و فیلم‌سازی در دورهٔ مورد بحث پدیدار شدن این شخصیت در سینمای ایران را مورد کنکاش قرار داده ایم. نتایج این پژوهش نشان می‌دهد که آنچه باعث عطف نظر و محبوبیت جاهل شده است، ناامیدی و اکراه از مظاهر تمدن غرب و در نتیجهٔ آن سیطره جستجو برای راه-حل‌های بومی چه در میان توده‌ها و چه در میان روشنفکران بوده است. چنین ناامیدی برآیند اشغال کشور در جنگ‌جهانی دوم و همچنین تلاش حکومت در شبه‌غربی‌سازی ایران در آن سال‌ها بوده است. از سوی دیگر فیلم‌سازان ایرانی که توان رقابت تکنیکال با فیلم‌های خارجی توزیع شده در سینماها را نداشتند، مجبور بودند در مضامین، شخصیت‌پردازی و دیالوگ نویسی به فرهنگ و زبان کوچه و خیابان نزدیک شوند. بدین-ترتیب شخصیت جاهل که با داستان« اسمال در نیویورک» به محبوبیت رسیده بود مورد توجه سینماگران و اقبال از سوی مخاطبان قرار می‌گیرد.

کلید واژگان: بومی‌گرایی ، جاهل، سینمای ایران، کلاه‌مخملی، فرهنگ عامه.

دریافت مقاله: ۱۳۹۸/۰۷/۰۲ – 2019/09/24

پذیرش مقاله: ۱۳۹۸/۱۰/۰۱ – 2019/12/22

۱- کارشناسی ارشد سینما، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران
نویسنده مسئول: mohsen.neghabi70@gmail.com
۲- دانشیار گروه سینما و انیمیشن، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران alisheikhmehdi@yahoo.com

بیان مسئله

در سال ۱۳۳۶ عباس مصدق در فیلم «ظالم بلا» در نقش جاهلی کلاه مخملی ظاهر می‌شود که شوفر خانواده‌ای متمول است. در منزل این خانواده دختری به عنوان خدمتکار فعالیت می‌کند که مورد نظر پدر و پسرش است که قصد تصاحب او را دارند. نقش این دختر را عصمت دلکش یکی از محبوب‌ترین ستاره‌های رادیو و سینمای آن دوران بازی می‌کند. عباس مصدق در نقش شوفر به دختر خدمتکار کمک می‌کند تا برای محافظت از خود در برابر دست‌درازی‌های پدر و پسر به شمایل جاهلان در بیاید. این فیلم به یکی از پرفروش‌ترین فیلم‌های سال تبدیل شد و بدین‌گونه شخصیت جاهل به عنوان شخصیتی منعطف (برای زن و مرد) و محبوب وارد سینما شد و نه تنها در سال‌های قبل انقلاب که بعد از انقلاب نیز می‌توان نشان‌هایی از آن را در سینما و تلویزیون یافت. پس از این فیلم عباس مصدق به عنوان اولین جاهل سینمای ایران تثبیت شد. اما عباس مصدق پیش از این نیز تجربهٔ ایفاگری در نقش جاهل را داشته است، نه در سینما بلکه در سال‌های ۱۳۳۵ و ۱۳۳۶در تئاتر «اسمال در نیویورک» (ستاره سینما، ۱۳۳۶: ۶). «اسمال در نیویورک» در اصل داستان ادامه-داری بوده است که از بهمن ماه سال ۱۳۳۲ در مجله سیاه و سپید به صورت پاورقی منتشر می‌شده است. این داستان که توسط حسین مدنی یکی از فکاهی‌نویسان معروف دهه‌ی بیست و سی نوشته شده است تا سال ۱۳۳۴ منتشر می‌شود و به خاطر محبوبیت فوق‌العاده نزد خوانندگان به صورت کتاب منتشر می‌شود. کتابی که طی دو سال جزء پرفروش‌ترین کتاب‌ها بوده است. همین محبوبیت باعث می‌شود که این داستان به صورت تئاتر نه تنها در تهران که در شهرهای دیگر کشور نیز به روی صحنه برود. «اسمال در نیویورک» داستان سیاحت شوفری است با شمایل جاهل کلاه مخملی که در اواخر جنگ جهانی دوم به آمریکا می‌رود. می‌توان اسمال را نیای همه‌ی جاهلان سینما دانست. جاهلانی که بسیاری از ستارگان سینمای پیش از انقلاب چه زن و چه مرد ایفاگر نقش‌شان بودند.

در واقعیت اجتماعی-تاریخی آن دوره نیز به نظر جاهلان محبوبیت ویژه‌ای در بین مردم داشته‌اند. در اواخر دهه‌ی بیست و اوایل دهه‌ی سی که به عنوان یکی از طوفانی‌ترین دوره‌های سیاسی ایران شناخته می‌شود، احزاب مختلف برای از سر راه برداشتن یکدیگر از جاهلان و چاقوکشان استفاده می‌کردند. حتی گفته می‌شود که مصدق نیز بر علیه حزب توده از این دسته از افراد بهره برده است (سرشار، ۱۳۹۷: ۱۱۲). در نهایت زد و خورد بین احزاب چه در گفتمان سیاسی و چه کف خیابان با کودتای روز ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ به پایان می‌رسد و ختم تنها دوره‌ی سیاست‌ورزی حزبی در ایران اعلام می‌شود. در این روز کودتایی بر ضد دولت مصدق و با خواست بازگشت شاه به کشور انجام شد. زمینه‌سازی این کودتا توسط انگلیس و آمریکا انجام شده بود. برای انجام این کودتا دولت‌های انگلیس و آمریکا با پرداختن پول به برادران رشیدیان و پخش کردن این پول توسط این افراد بین

چهره‌های مردمی‌ای نظیر طیب و طاهر حاج رضایی، حسین اسماعیل‌پور معروف به حسین رمصان یخی، مصطفی کلیایی معروف به مصطفی زاغی و محمود مسگر یکی از سرکردگان شهرنو توانستند جمعیتی حدود بیست‌هزار نفر را به خیابان‌ها بکشانند (بی‌نا، ۱۳۳۲: ۳). هر کدام از این افراد با جمعیتی از نزدیکان‌شان از محله‌های مختلفی حرکت و در میدان بهارستان بهم پیوستند، دفاتر حزبی و روزنامه‌های طرفدار دولت را سر راه خود ویران کردند، ساختمان رادیو را اشغال و سپس به منزل مصدق حمله‌ور شدند. در نهایت دولت مصدق سقوط کرد (تربتی‌سنجابی، ۱۳۷۶ ۱۳۹۷: ۱۰۴-۱۰۶). از آن روز نزدیکان او و سایر مخالفین شاه به خصوص حزب توده دستگیر، زندانی، اعدام یا تبعید شدند و این شروع استبداد مطلقه‌ی محمدرضا پهلوی بود. محمدرضا پهلوی به نشان سپاس انحصار واردات موز و سیب لبنانی را به طیب حاج رضایی موثرترین فرد این کودتا واگذار کرد (میرزائی، ۱۳۸۸: ۱۹۳). و همچنین از جانب وزارت جنگ وقت یک قطعه مدال درجه ۲ رستاخیز و عنوان «تاج‌بخش» را دریافت کرد (سایت مرکز اسناد انقلاب اسلامی، ۱۸ بهمن ۱۳۹۶).

در تاریخ سینمای ایران به خصوص در دوره‌ی پیش از انقلاب در بالغ بر صد فیلم شخصیت جاهل کلاه‌مخملی به عنوان شخصیتی محوری در فیلم‌ها حضور دارد. این امر باعث شده است که پژوهش-گرانی این فیلم‌ها را ذیل ژانر جاهلی یا کلاه‌مخملی قرار داده و آنها را مورد بررسی قرار دهند. بررسی‌های آنها غالبا از نظرگاه ژانر بوده‌است و به عناصر ژانری این فیلم‌ها پرداخته‌اند و هیچ‌یک به چگونگی بوجود آمدن این ژانر یا به عبارت بهتر به چگونگی پدیدار شدن شخصیت جاهل و قهرمان شدن او در فیلم‌ها نپرداخته‌اند. آنها صرفا اشاراتی به فرهنگ ایران و اهمیت عیاری، جوانمردی، لوطی‌گری و فتوت در این فرهنگ داشته‌اند (رج به نفیسی، اجلالی و روحانی). به نظر می‌رسد پیش‌فرض آنها این بوده است که وجود پدیده‌ای در تاریخ و فرهنگ کافی است تا به پدیده‌ای در سینما بدل شود. اگر پیش‌فرض این دسته از پژوهشگران درست می‌بود باید بسیاری از فیلم‌های سینمای ایران فیلم‌هایی شاعرانه و منظوم می‌بودند و قهرمانان فیلم‌ها شاعر، عارف و یا درویش. به-خاطر همین پیش‌فرض پژوهش‌هایی که در این باره انجام گرفته است کاملاً نابسنده و موهوم هستند و این باعث می‌شود که در بازشناسی عناصر ژانری فیلم‌ها نیز با تناقضاتی حل نشدنی مواجهه شوند. در پژوهش حاضر، ما به جای جستجوی تبار جاهلان تا اعماق تاریخ که در نهایت هیچ‌چیز را به اثبات نمی‌رساند، قصد داریم تا بستر تاریخی-اجتماعی دوره‌ی مورد نظر را توصیف و تحلیل کنیم تا در نتیجه‌ی آن جوابی تا حد ممکن دقیق برای این سوال بیابیم: که چطور جاهلان به عنوان شخصیتی همواره محبوب پایشان به سینما باز شد؟ برای پاسخ به‌این سوال داستان اسمال در نیویورک را به عنوان دریچه‌ای به بستر تاریخی مورد نظرمان بررسی می‌کنیم و سپس وضعیت فیلم‌سازی در ایران، از اوایل شکل‌گیری تا زمانی که فیلمسازان جاهل را به عنوان شخصیتی همواره محبوب مورد نظر قرار دادند.

روش تحقیق

این پژوهش با رجوع به آرشیوهای موجود فیلم، و با استفاده از تحلیل محتوای کیفی انجام شده است. با توجه به اینکه ما در بافت اجتماعی- تاریخی مورد بحث نمی‌توانیم حضور داشته باشیم و با توجه به موضوع، اطلاعات کمی باقی مانده از آن دوره چندان نمی‌تواند به کار ما بیاید، از آثاری یاری جسته‌ایم که به زعم گلدمن در آنها واقعیات اجتماعی و آگاهی جمعی، به صورت بی‌واسطه و مستقیم بیان می‌شود. از این‌رو، این آثار ارزش جامعه‌شناختی بسیار بالا و در مقابل، ارزش زیبایی-شناختی اندکی دارند (گلدمن، ۱۳۸۱: ۷۲). بنابراین نمونه‌های مورد تحلیل را از میان داستان‌های منتشره در مجله‌های محبوب آن دوره، که فارغ از پیچیدگی‌های زیبایی‌شناسی هستند و به شکلی مستقیم با موضوع مورد بحث مرتبط‌اند انتخاب، و در قیاس، تضمین، صحت و تکمیل بررسی این متون از سایر متون تاریخی و پژوهشی یاری جسته‌ایم.

این نمونه‌ها که به صورت هدفمند انتخاب شده‌اند عبارت‌اند از: «اسمال در نیویورک» (۱۳۳۲-۱۳۳۴) اثر حسین مدنی و منتشر شده در مجله‌ی «سپید و سیاه»، که در سال ۱۳۳۵ و ۱۳۳۶ به صورت کتاب منتشر و از پرفروش‌ترین کتب سال بود؛ «نیمه راه بهشت» اثر سعید نفیسی (۱۳۳۱-۱۳۳۲) که مانند داستان اسمال در نیویورک ابتدا به صورت پاورقی و سپس بدلیل محبوبیت به صورت کتاب به طبع رسیده است. با این‌حال نقطه اتکای پژوهش حاضر بیش از همه داستان «اسمال در نیویورک» است. دلیل این امر محبوبیت گسترده‌ی این داستان است که باعث شد شخصیت جاهل کلاه‌مخملی به سینما راه پیدا کند. همچنین این داستان که به صورت نمایشنامه هم بر صحنه رفت، قابلیت این تیپ را در عرصه‌ی نمایش به محک تجربه گذارد و نیز اولین جاهل کلاه مخملی سینمای ایران یعنی «عباس مصدق» را وارد سینما کرد.

در مورد فیلم‌ها با توجه به ضعف فیلم‌شناخت‌های موجود به خود فیلم‌ها رجوع، و در صورت فقدان نسخه‌ای از فیلم به مطالبی که در مورد فیلم‌ها در فیلم‌شناخت‌ها، مجلات آن دوره و تاریخ‌های سینما یافت می‌شود، دست یازیده‌ایم. در جدول ذیل به تمام فیلم‌هایی که در آن شخصیت جاهل حضور داشته به ترتیب سال در تمام دوره سینمای پیش از انقلاب پرداخته‌ایم. البته باید خاطرنشان ساخت که در سه فیلم پیش از این تاریخ به شخصیت جاهل بر می‌خوریم که این حضور بیش از دقیقه‌ای به طول نمی‌انجامد.

جدول ۱: فیلم‌هایی با حضور شخصیت جاهل از سال ۱۳۳۶ تا ۱۳۵۷

سال تولید	فیلم	بازیگر شخصیت جاهل	نویسنده	درجه اهمیت
۱۳۳۶	۱- شب‌نشینی در جهنم	ابراهیم باقری	حسین مدنی	فرعی
	۲- ظالم بلا	عباس مصدق	کریم فکور	همراه قهرمان
۱۳۳۷	۳- لات جوانمرد	مجید محسنی	مجید محسنی	قهرمان
	۴- جنوب شهر	ابراهیم باقری	جلال مقدم	قهرمان
	۵- دشمن زن	عباس مصدق	پرویز خطیبی	فرعی
	۶- عروس فراری	عباس مهردادیان	مهدی سهیلی	فرعی
۱۳۳۸	۷- قاصد بهشت	عباس مصدق	حسین مدنی	فرعی
	۸- روزنه امید	عباس مصدق	سردار ساگر	فرعی
	۹- دست تقدیر	عباس مصدق	گرجی عبادیا	فرعی
	۱۰- بی‌ستاره‌ها	عباس مصدق	خسرو پرویزی	فرعی
	۱۱- اینم یه جورشه	عباس مهردادیان	عزیزالله بهادری	فرعی
۱۳۳۹	۱۲- اول هیکل	عباس مصدق	سیامک یاسمی/احمد شاملو	همراه قهرمان
	۱۳- دوستان یکرنگ	عباس مصدق	عباس شباویز	فرعی
	۱۴- شیرفروش	عباس مهردادیان	کریم فکور	فرعی
۱۳۴۰	۱۵- دختری فریاد می‌کشد	عباس مصدق	خسرو پرویزی	همراه قهرمان
	۱۶- علی واکسی	عباس مصدق	اسماعیل پورسعید	همراه قهرمان
۱۳۴۱	۱۷-کلاه مخملی	ناصر ملک‌مطیعی	مهدی سهیلی	قهرمان
	۱۸- ورپریده	عباس مصدق	سیامک یاسمی	همراه قهرمان
۱۳۴۲	۱۹- مردها و جاده‌ها	ناصر ملک‌مطیعی	احمد شاملو	قهرمان
	۲۰- مرد میدان	عباس مصدق	عزیزالله رفیعی	قهرمان
	۲۱- بامعرفت‌ها	ناصر ملک‌مطیعی	حسین مدنی	قهرمان
	۲۲- مادر فداکار	عباس مصدق	ابراهیم باقری	همراه قهرمان
	۲۳- زن‌ها فرشته‌اند	فردین	اسماعیل پورسعید	قهرمان
۱۳۴۳	۲۴- جاهل‌ها و ژیگول‌ها	عباس مصدق	حسین مدنی	قهرمان
	۲۵- افسانه دهکده	عباس مصدق	حسین مدنی	قهرمان
	۲۶- جاهل محل	عباس مصدق	احمد نجیب‌زاده	قهرمان
	۲۷- دختران با معرفت	عباس مصدق	امین امینی	همراه قهرمان
	۲۸- ابرام در پاریس	ناصر ملک‌مطیعی	مهدی سهیلی	قهرمان
	۲۹- ترانه‌های	عباس مهردادیان	عزیزالله بهادری	فرعی

	روستایی			
۱۳۴۴	۳۰- شیرمرد	عباس مصدق	ابراهیم باقری	قهرمان
	۳۱- قهرمان قهرمانان	آذر شیوا	سیامک یاسمی	فرعی
	۳۲- مراد و لاله	عباس مصدق	صابر رهبر	فرعی
۱۳۴۵	۳۳- شمسی پهلوون	فروزان	یاسمی/ابراهیم زمانی آشتیانی	فرعی
	۳۴- ول معطلی	عباس مصدق	عزیزالله رفیعی	فرعی
	۳۵- ایستگاه ترن	عباس مصدق	ماردوک الخاص	فرعی
۱۳۴۶	۳۶- فردای باشکوه	عباس مصدق	اصغر رهبرنوحی	فرعی
	۳۷- سوغات فرنگ	عباس مصدق	حسین مدنی	فرعی
	۳۸- یکه بزن	فرانک میرقهاری	رضا صفایی	فرعی
۱۳۴۷	۳۹- سالار مردان	ناصر ملک‌مطیعی	فریدون گله	قهرمان
	۴۰- ازدواج ایرانی	عباس مصدق	احمد نجیب‌زاده	فرعی
	۴۱- لوطی قرن بیستم	بیک‌ایمانوردی/شیده	کمال دانش	قهرمان
۱۳۴۸	۴۲- مردان روزگار	ناصر ملک‌مطیعی	منوچهر کی‌مرام-	قهرمان
	۴۳- قهوه‌خانه قنبر	منوچهر صادقپور	منوچهر کی‌مرام-	قهرمان
	۴۴- قیصر	ناصر ملک‌مطیعی	مسعود کیمیایی	قهرمان ناکام
	۴۵- علی بی‌غم	ناصر ملک‌مطیعی	عباس کسایی	قهرمان
	۴۶- طوقی	ناصر ملک‌مطیعی	علی حاتمی	قهرمان
	۴۷- رقاصه شهر	ناصر ملک‌مطیعی	رضا میرلوحی	قهرمان
	۴۸- مرید حق	ناصر ملک‌مطیعی	فریدون گله	قهرمان
	۴۹- کوچه مردها	فردین/ایرج قادری	فریدون گله	قهرمان
۱۳۵۰	۵۰- پهلوان مفرد	ناصر ملک‌مطیعی	امان منطقی	قهرمان
	۵۱- حیدر	بهمن مفید	سیروس الوند/فریدون گله	قهرمان
	۵۲- ایوب	فردین	اسماعیل نوری‌علا	قهرمان
	۵۳- کاکو	ناصر ملک‌مطیعی	شاپور قریب	قهرمان
	۵۴- سه تا جاهل	گرشا/متوسلانی/سپهرنیا	پرویز نوری	قهرمان
	۵۵- لوطی	ناصر ملک‌مطیعی	خسرو پرویزی	قهرمان
	۵۶- نقره داغ	ناصر ملک‌مطیعی	سعید مطلبی	قهرمان
	۵۷- احمد چکمه‌ای	ایلوش	نادر قانع	قهرمان
	۵۸- سه‌قاپ	ناصر ملک‌مطیعی	ذکریا هاشمی	قهرمان
	۵۹- باباشمل	ناصر ملک‌مطیعی/فردین	علی حاتمی	قهرمان
۱۳۵۱	۶۰- مرد	ناصر ملک‌مطیعی	سیروس الوند	قهرمان
	۶۱- قلندر	ناصر ملک‌مطیعی	علی حاتمی	قهرمان

	۶۲- تنها مرد محله	یدالله شیراندامی	رضا عقیلی	قهرمان
	۶۳- خانواده سرکار غضنفر	بهمن مفید/مرتضی عقیلی	رضا میرلوحی	قهرمان
	۶۴- مهدی مشکی و شلوارک داغ	ناصر ملک‌مطیعی	احمد نجیب‌زاده	قهرمان
	۶۵- ساحره	بهمن مفید	سیروس الوند	قهرمان
	۶۶- ضعیفه	علی تابش	ناصر رفعت	قهرمان
	۶۷- ظفر	بیک ایمانوردی	صابر رهبر	قهرمان
	۶۸- کافر	سعید راد/سرکوب	فریدون گله	قهرمان
	۶۹- گذر اکبر	بیک ایمانوردی	ایرج رضایی	قهرمان
	۷۰- نانجیب	منوچهر وثوقی	عباس کسایی	قهرمان
۱۳۵۲	۷۱- آقای جاهل	همایون	رضا میرلوحی	قهرمان
	۷۲- باجناق	سیروس افهمی	فریدون گله	قهرمان
	۷۳- غول	بهمن مفید	رضا عقیلی	قهرمان
	۷۴- طاهر	مرتضی عقیلی/منوچهر وثوقی	کریم نشاط/اسماعیل خسروی	قهرمان
	۷۵- مکافات	بهمن مفید	سیروس الوند	قهرمان
	۷۶- مغربی	رضا فاضلی	رضا عقیلی	قهرمان
	۷۷- مردها و نامردها	بهمن مفید/مرتضی عقیلی	کاویان کسایی	قهرمان
	۷۸- جنوبی	رضا فاضلی	رضا فاضلی	قهرمان
	۷۹- معشوقه	بهمن مفید	حبیب‌الله کسمائی	قهرمان
	۸۰- مروارید	بهمن مفید/مرتضی عقیلی	علیرضا نوری‌زاده	قهرمان
	۸۱- مترس	بهمن مفید/ایرج قادری	عزیزالله بهادری	قهرمان
۱۳۵۳	۸۲- آب توبه	رضا فاضلی	فریدون گله	قهرمان
	۸۳- آقا مهدی وارد می‌شود	ناصر ملک‌مطیعی	رضا عقیلی	قهرمان
	۸۴- اوستاکریم نوکرتیم	ناصر ملک‌مطیعی	پرویز خطیبی	قهرمان
	۸۵- جوجه فکلی	بهمن مفید	رضا عقیلی	قهرمان
	۸۶- صلات ظهر	ناصر ملک‌مطیعی	سعید مطلبی	قهرمان
	۸۷- دکتر و رقاصه	ایرج قادری	مازیار بازیاران	قهرمان
	۸۸- دختران بلا مردان ناقلا	منوچهر وثوقی	احمد نجیب‌زاده	قهرمان
۱۳۵۴	۸۹- پاشنه طلا	ناصر ملک‌مطیعی	احمد نجیب‌زاده	قهرمان
	۹۰- ذبیح	بهروز وثوقی	ابراهیم مکی	قهرمان
	۹۱- شاهرگ	همایون/قادری	علیرضا داوودنژاد	قهرمان

	۹۲- غلام زنگی	بهمن مفید/رضا فاضلی	یوسف ایروانی	قهرمان
	۹۳- مجازات	بهمن مفید	رضا حیدرنژاد/رضا عقیلی	قهرمان
	۹۴- رفیق	بهمن مفید/ایرج قادری	علیرضا داوودنژاد	قهرمان
	۹۵- هم خون	بهمن مفید	سیروس الوند	قهرمان
۱۳۵۵	۹۶- پیشکسوت	رضا فاضلی	مهدی فخیم‌زاده	قهرمان
	۹۷- جاهل و رقاصه	بهمن مفید	حبیب‌الله کسمائی	قهرمان
	۹۸- غرور و تعصب	بهمن مفید/حسین گیل	مازیار بازیاران	قهرمان
	۹۹- والده آقامصطفی	بهمن مفید	ناصر محمدی	قهرمان
	۱۰۰- ولی نعمت	بهمن مفید	عزیزالله رفیعی	قهرمان
	۱۰۱- سینه چاک	ناصر ملک مطیعی/ایرج قادری	ایرج رضایی	قهرمان
۱۳۵۶	۱۰۲- اشک رقاصه	یدالله شیراندامی	بهمن زرین‌پور	قهرمان
	۱۰۳- حرمت رفیق	یدالله شیراندامی/حسین گیل	میلاد!/عباس کسایی	قهرمان
	۱۰۴- زن	بهمن مفید	یوسف ایروانی	قهرمان
	۱۰۵- قول مرد	یدالله شیراندامی	حسین قاسمی‌وند	قهرمان
	۱۰۶- فقط آقا مهدی میتونه	یدالله شیراندامی	حبیب‌الله کسمائی	قهرمان
	۱۰۷- فریادرس	بهمن مفید	یوسف ایروانی	قهرمان
۱۳۵۷	۱۰۸- حق و ناحق	بهمن مفید/منوچهر وثوقی	غلامرضا گمرکی	قهرمان
	۱۰۹- برادرکشی	بهمن مفید/ایرج قادری	سعید مطلبی	قهرمان

نسبت هنر و جامعه: نظریه بازتاب

محصولات هنری عامه‌پسند را از آن جهت که باب میل مردم زیادی هستند و همچنین تلاش تولیدکنندگانش برای فروش حداکثری، می‌توان به عنوان آینه‌ای برای فهم جوامع در در دوره‌های مختلف در نظر گرفت. همچنین با بررسی سیر تغییرات در مولفه‌های مردم‌پسند می‌توان تغییرات جوامع را در طول زمان دریافت. این رویکردی است که غالبا از آن به عنوان رویکرد بازتابی[1] یاد می‌شود. رویکرد بازتاب در جامعه‌شناسی هنر شامل تحقیقات متنوع و گسترده‌ای است که فصل مشترک تمامی آن‌ها این باور است که هنر آینهٔ جامعه است. در این رویکرد تحقیق بر آثار هنری متمرکز می‌شود تا دانش و فهم ما را از جامعه ارتقا دهد (الکساندر، ۲۰۰۳: ۵۵). چنین رویکردی را می‌توان به طور خلاصه چنین توصیف کرد: آثار هنری عامه‌پسند بازتابی از واقعیت اجتماعی را در

1. Reflection Approach

خود دارند، اما این بدین معنا نیست که لزوماً این آثار آینه‌ی صادقی برای واقعیت اجتماعی هستند، بلکه این آثار وجهی از واقعیت اجتماعی را که الزاما صورت عینی به خود نمی‌گیرد؛ یعنی آرزوها رویاها، کینه‌ها، ترس‌ها و امور ذهنی و عاطفی‌ای از این دست را نیز در بر می‌گیرد (اباذری و پاپلی، ۱۳۹۴: ۱۳۱). از پژوهش‌های شاخصی که با این رویکرد صورت گرفته‌اند، می‌توان از کتاب زیگفرید کراکائر در زمینه‌ی سینما با عنوان «از کالیگاری تا هیتلر» (۱۹۴۶) یاد کرد. او در این کتاب با ارائه-ی تحلیلی از فیلم‌های پرفروش و مضامین آنها در طول سال‌های بین (۱۹۱۸-۱۹۳۳) گرایشات اجتماعی و روانی ملت آلمان را مورد مداقه قرار می‌دهد. در نهایت او مدعی می‌شود که از طریق این فیلم‌ها می‌شود ظهور دیکتاتوری هیتلر را پیش‌بینی کرد.

مطالعات بازتاب اساساً شکلی از تحلیل اسنادی، مطالعهٔ اسناد معاصر یا تاریخی هستند. سند، دلالت بر اقلام مکتوب دارد. نمونه‌های اسناد هنری با این حساب، شامل داستان‌ها، اشعار نمایشنامه‌ها و متون مکتوب موسیقی می‌شود. اما سند می‌تواند دیداری یا شنیداری باشد، مثل آگهی‌های تبلیغاتی در مجلات، فیلم، نمایش تلویزیونی، تئاتر یا کنسرت. امتیاز مهم تحلیل اسنادی آن است که محققان را قادر می‌سازد گذشته را به خوبی زمان حال مطالعه کنند. آثار هنری می‌توانند سرنخ‌هایی از ایام گذشته عرضه کنند (الکساندر، ۲۰۰۳: ۷۳). در پژوهش حاضر نیز با مد نظر قرار دادن دو داستان ادامه‌دار اسمال در نیویورک اثر حسین مدنی (۱۳۳۲-۱۳۳۴) و نیمه راه بهشت اثر سعید نفیسی (۱۳۲۹-۱۳۳۱) که هر دو از محبوب‌ترین داستان‌های دههٔ سی بوده‌اند و همچنین ارجاع به متون تاریخی دیگری گرایشات فرهنگی و اجتماعی در دوره‌ی مورد بحث را روشن می‌سازیم. برگزیدن اسمال در نیویورک همچنین بدین خاطر بوده است که محبوبیت این داستان زمینه‌ساز حضور شخصیت جاهل نه تنها در سینما که در رادیو و تئاتر از اواسط دهه‌ی سی می‌شود.

جاهل کلاه مخملی

در این زمینه پرسشی اساسی وجود دارد، اینکه به چه کسی عنوان جاهل اطلاق می‌شده است؟ در این مورد، با توجه به متونی درباره‌ی جاهلان و خاطراتی از جاهلان محبوب آن دوران می‌توان به شمایی از این تیپ رسید. به غیر از تیپ ظاهری باید توجه داشت که منش کلی جاهلان تحت تاثیر گفتمان‌هایی تحریف شده است. بدین‌صورت که در مورد منش جاهلان روایات گوناگون و متضادی وجود دارد. این روایات از شخصیت جاهلان را می‌توان به دو دسته‌ی منفی و مثبت تقسیم کرد. تضاد این روایات برآیند چند نگاه، گفتمان و تغییراتی در مبادلات قدرت است. اول نگاهی بین شهری و بین محله‌ای؛ جاهلان همواره متعلق به محله‌ای خاص بوده‌اند و به نحوی خود را بزرگ آن محله می‌دانستند. بنابراین هریک از آنها در تقابل با افراد محلات دیگر و به خصوص جاهلان محلات دیگر نگاهی خصمانه داشتند. آنها شاید در محله‌ی خود از دست‌درازی سایرین به زنان جلوگیری و

در نزاع به هواخواهی افراد محله‌شان بر می‌خواستند اما در مقابل محلات دیگر چه بسا خود برای اثبات زورمندی، به زنانی از محلات دیگر تجاوز می‌کردند و یا افرادی از آن محلات را مورد ضرب و شتم زورگویانه قرار می‌دادند. بنابراین می‌توان روایاتی از هم‌محله‌ای‌های جاهل شنید که از مردم-داری، ناموس‌پرستی و کمک به فقرا حکایت دارند و در برابرش حکایاتی از تجاوز، زورگویی، باج-گیری و مزدوری از نفراتی دیگر شنید. نگاه دوم، نگاهی در تقابل عوام و خواص است. بسیاری از افراد طبقه متوسط جدید تحصیل‌کرده و همچنین روشنفکران این دسته از افراد را چاقوکش، غیر قابل اعتنا، ارتجاعی و مضر برای جامعه برمی‌شمردند. تضاد این نگاه با نگاه مردم عامی را می‌توان در فیلم «چهره‌ی آشنا» که در سال ۱۳۳۲ ساخته شده است مشاهده کرد. جاهلی در دفاع از زنی که نمی‌شناسد و به عنوان ناموس‌پرستی با جوانی درگیر می‌شود و او را می‌کشد. این نما کات می‌خورد به پزشکی که در حال خواندن این خبر است. او می‌گوید: «بازم این چاقوکش‌ها آدم کشتند».

در کنار این نگاه می‌توان نگاهی سیاسی را نیز یافت. این مسئله در مورد طیب حاج رضایی به وضوح دیده می‌شود. زمانی که طیب برای بازگرداندن شاه و بنا به امر آیت الله کاشانی در کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ شرکت کرد بسیاری از افراد طرفدار مصدق و یا حزب توده با نفرت از او یاد می‌کنند و او را مزدوری ارتجاعی قلمداد می‌کنند، این در حالی است که شاه از او تقدیر کرد و او در نظر مردم بسیاری نیز محبوب‌تر از پیش شد، چرا که قهرمانی بوده است در قیامی مردمی. اما ده سال بعد روایت برعکس شد، طیب حاج رضایی دانسته یا ندانسته در برابر شاه قد علم کرد، دستگیر و اعدام شد. آیت‌الله خمینی که در همان زمان چهره‌ای محبوب و اصلی‌ترین مخالف حکومت شاه شناخته می‌شد از او با عنوان «حر» یاد می‌کند. علی‌اکبر اکبری در کتاب لومپنیسم که در سال ۱۳۴۲ نوشته شده است پوشش این افراد را این گونه توصیف می‌کند: «کت و شلوارها بلند با دم‌پای نزدیک به ۳۰ سانتی‌متر که به آن زنجیر می‌دوزند می‌پوشند. تا چند سال قبل کت و شلوارهای مشکی با کلاه مخملی هم‌رنگ و کفش سیاه یک لای پاشنه خوابیده تمام میخ و پیراهن یقه باز و زیرشلوار راه راه (که اغلب از شلوار بیرون است) و عرق‌گیر ابریشمی نصف آستین، لباس تمام رسمی جاهل‌ها بود. آنها اکثراً از پارچه‌های رنگی راه راه استفاده می‌کنند. اکثر جاهل‌ها چهارخانهٔ یزدی نخی یا ابریشمی دارند که چون حتی در جیب‌های بزرگ جاهل‌ها جا نمی‌گیرد دور دست خود می‌پیچیدند و یا روی شانه و دور گردنشان می‌انداختند. در موقع راه رفتن پاشنه‌های کفش خوابیده‌اش را روی زمین می-کشد و با صدای مخصوص پاشنه‌های کفش دست‌ها را به فاصله‌ی زیادی حرکت می‌دهد و بطرز خاصی هیکلش را به جلو می‌کشد. همین که هوا رو به گرمی می‌گذارد کتش را روی دوشش می-اندازد و جای آویز کتش را با انگشت دست چپش از پشت سر نگه می‌دارد. بدنش پر از خال است و اکثر خال‌ها عکس زن، اژدها، ملائکه و شیر است (اکبری۱۳۵۱:۵۴). با توجه به عکس‌های برجای مانده از آن دوران در میان جاهلان معروف دهه‌های بیست و سی می‌توان از طیب‌حاج رضایی،

حسین خانم، ناصر فرهاد، اصغر شاطر و حسین رمضون یخی نام برد که با کت و شلوار و کلاه مخملی مشکی ظاهر می‌شدند.

اکبری در مورد تکلم جاهلان می‌نویسد: «...لهجه‌ی خاص خود را دارند، و از ضرب‌المثل‌ها و داستان-هایی استفاده می‌کنند که سمبل زندگی آنهاست و به خوبی این حکایت‌ها و ضرب‌المثل‌ها و نوع بیان، روحیه و اخلاق و رفتار و شکل زندگی‌شان را برملا می‌سازد. جاهلان با شکستن و کوتاه و بلند کردن واژه‌ها و کشیدن بعضی و بریدن آنها بیان مخصوص خود را دارند..... جاهلان در مناسباتشان با افراد دیگر و بخصوص بین خودشان کسانی که مسائل و مباحثی به میان آورند که از حدود فهم و ادراک جاهل خارج باشد بطرز مسخره‌ای می‌گویند: داداش از کلاس شش به بالا صحبت می‌کنی، یا بعدها : زیر دیپلم حرف بزن...» (اکبری، ۱۳۵۱: ۵۵).

در همین پژوهش (همان، ۱۳۵۱: ۸) و به تبع آن در سایر پژوهش‌ها (رج نفیسی، روحانی) این دسته از افراد را از طبقات فرودست جامعه دانسته‌اند. با این‌حال نگاهی ساده به احوال جاهلان آن زمان می‌توان دریافت که هیچ‌کدام آنها فرودست نبوده‌اند و چه بسا از مرفهین بودند. بسیاری از آنها شاغل بودند و برخاسته از طبقه متوسط سنتی. کسانی نظیر اصغر شاطر، حسین خانوم، طیب حاج-رضایی، حسین رمضون یخی که در بازار و بیشتر در میدان تره‌بار حجره‌دار و حتی میدان دار بودند و یا صاحب قهوه‌خانه بودند. عده‌ای از این افراد از طریق سرکردگی در شهرنو و مدیریت فواحش و تامین امنیت آن محله همواره از زندگی نسبتا خوبی برخوردار بودند، نظیر محمود مسگر. البته در شهرنو جاهلان خرده‌پایی بوده‌اند که با چاقوکشی از زنان فاحشه و بی‌کس و کار ارتزاق می‌کردند (زندمقدم، ۲۰۱۲:۶۰). عده‌ای نیز در کار تامین امنیت قمار بودند نظیر شاهرخ ضرغام (جمعی از نویسندگان، ۱۳۹۲: ۱۶). البته این افراد هیچ‌گاه تنها نبودند و همراهانی به عنوان مرید و نوچه داشتند که اوامر جاهل را اجرا می‌کردند. به طور کلی با توجه به زندگی چند از تن جاهلان معروف برگرفته از خاطرات کسانی نظیر عباس منظرپور در کتاب «در کوچه و خیابان» (۱۳۹۳) و مصاحبه-هایی با جاهلان و یا نزدیکان آن‌ها در دو کتاب «طیب در گذر لوطی‌ها» (۱۳۸۸) و «از سرگذشت لوطی‌ها» (۱۳۸۷) هر دو به کوشش سینا میرزائی، می‌توان چند مورد زیر را بیان کرد:

۱- جاهلان با اثبات زورمندی در کوچه و خیابان، با زندان رفتن و تبعید شدن معروف می-شدند، این مسیری است که اکثر جاهلان نامی نظیر طیب حاج‌رضایی، اصغر شاطر و حسین رمضون یخی طی کرده‌اند.

۲- طیب حاج‌رضایی، اصغر شاطر، ناصر جگرکی، حسین رمضون یخی، حسین خانم و ناصر فرهاد که از نامی‌ترین جاهلان آن دوره بودند هیچ یک از خانواده‌ای فرودست نبوده‌اند. همه‌ی این جاهلان باستانی‌کار بوده‌اند و در زورخانه ورزش می‌کرده‌اند.

۳- جاهلان معروف دسته‌جات مذهبی داشته‌اند. اصغر شاطر، حسین رمضون یخی و طیب سه دسته‌ی بزرگ تهران را دارا بودند. این هم نشان از تمول این افراد و هم نشان از مردمی بودن آنها دارد.

۴- جاهلان پس از طی دوره‌ای و پس از اثبات زورمندی‌شان به عنوان سردمدار محله دست از چاقوکشی می‌کشیدند و به اصطلاح توبه می‌کردند و به لوطی‌گری می‌پرداختند. روایات کمک‌های این افراد به مردم بیچاره و یا حق‌داری آن‌ها غالبا مربوط به این دوره است.

۵- جاهلان به شدت افرادی وابسته به محله بودند. آن‌ها خود را بزرگ محله می‌دانستند تا حدی که آنها نه تنها در تقابل با جاهلان دیگر محلات یا دیگر شهرها قرار می‌گرفتند بلکه در تقابل با نیروهای دولتی و حتی ساواک قرار گرفته‌اند. در واقع آن‌ها پس از اثبات زورمندی‌شان در محله سعی در حفظ استقلال در قدرتشان داشتند، چه از طریق مقابله با پلیس و ساواک و چه از طریق باج‌دهی و همکاری با ساواک و پلیس.

جاهل کلاه‌مخملی در سینما

شخصیت جاهل کلاه‌مخملی فارغ از اینکه نمونه‌هایی معروف و شناخته‌شده در جامعه‌ی آن‌زمان تهران بودند (به عنوان نمونه طیب حاج‌رضایی) در ادبیات عامه‌پسند نیز بواسطه‌ی پاورقی پرخواننده‌ی «اِسمال در نیویورک» که از سال ۱۳۳۲ تا ۱۳۳۴ در مجله‌ی سپید و سیاه منتشر می‌شد، به شخصیتی محبوب تبدیل می‌شود به طوری‌که پای این شخصیت در تئاتر، در سینما و رادیو نیز باز می‌شود. در سال ۱۳۳۵ این داستان به صورت نمایشنامه در چند شهر بزرگ ایران به روی صحنه می‌رود. بازیگر نقش اِسمال‌آقا در این نمایش‌ها عباس مصدق بود. گیرایی نقش او در این نمایش‌ها باعث می‌شود که از سال ۱۳۳۶ و با فیلم ظالم بلا در همان شمایل، اما به عنوان شخصیتی فرعی حضور پیدا کند. از سال ۱۳۳۶ تا سال ۱۳۴۷ در حدود ۴۰ فیلم شخصیت جاهل را می‌توان دید. در این میان در ۱۴ فیلم جاهل نقش محوری فیلم و قهرمان است، در ۹ فیلم در نقش همراه قهرمان و در سایر موارد نقشی کاملاً فرعی را ایفا می‌کند. از این ۱۴ فیلم دو فیلم در سال ۱۳۳۷ و ۱۲ فیلم در بازه‌ی زمانی سه ساله از ۱۳۴۱ تا ۱۳۴۴ ساخته شده است. این تراکم ناشی از محبوبیت جاهل فیلم اول هیکل (۱۳۳۹) با بازی عباس مصدق و سپس محبوبیت فیلم «کلاه مخملی» با بازی ناصر ملک مطیعی در این نقش است. در این سال‌ها (۱۳۳۶-۱۳۴۷) شخصیت قهرمان کلاه مخملی توسط نویسندگان و کارگردانان مختلف مورد توجه و در موقعیت‌های روایی غالبا از پیش موجود مورد استفاده قرار می‌گیرد. همچنین این نقش توسط بازیگران مختلفی تجربه می‌شود. دو بازیگری که در این نقش محبوبیت گسترده‌ای پیدا کردند ابتدا عباس مصدق و سپس ناصر ملک مطیعی بود.

به طور کلی حضور شخصیت جاهل در سینمای ایران را می‌توان به دو دوره پیش و پس از فیلم سالار مردان (۱۳۴۷) و بالاخص قیصر (۱۳۴۸) تقسیم کرد. در دوره‌ی اول جاهل صرفاً به عنوان شخصیتی محبوب در همان بافت سایر فیلم‌ها حضور پیدا می‌کند. در واقع در بافتی شهری که ارتباطی با زندگی جاهل ندارد. او قهرمانی انتزاعی در شهر است. اما در دوره دوم حضور او کاملاً انضمامی و به جاهلی که بنابر روایات توصیف کردیم نزدیک‌تر می‌شود. در فیلم‌های این سال‌ها همواره بر معروف بودن، زورمند بودن و مردمی بودن قهرمان جاهل تاکید شده است. این امر به واسطه‌ی حضور مردمی که اعمال جاهل را همواره زیرنظر دارند، منتظر واکنش‌های اویند، از او یاری می‌طلبند و از اعتبار یا قدرت او یاد می‌کنند یا در زمان‌هایی بنا به سوءتفاهم یا توطئه‌ای از او برائت می‌جویند و او را طرد می‌کنند قوت می‌یابد. همچنین این مردم که در گذر، حمام عمومی و قهوه-خانه می‌بینیم باعث شکل‌گیری فضایی محلی در فیلم می‌شوند. فضایی که در آن رفاقت، همسایگی، ریش‌سفیدی، لات‌بازی و ناموس‌پرستی اهمیتی دو چندان دارد. همچنین فضای خانوادگی و منزل قهرمان جاهل و همچنین دایره‌ی دوستان او نسبت به قهرمانان جاهل پیشین کامل‌تر است. در واقع علی‌رغم دوره‌ی اول که جزء در مواردی جاهل بی‌کس و کار بود و حتی رفیقی هم نداشت، در این دوره ما با حضور رفیقی که چون برادر اوست، یا برادر و یا نوچه‌ای که همواره با جان و دل در همه‌ی غم‌ها و شادی‌ها همراه اویند و حاضرند جان خود را در راه او فدا کنند مواجهیم. در کنار این روابط دوستانه، افراد خانواده نیز حضوری پررنگ‌تر دارند، مادر جاهل، خواهر، دختر بی‌سرپرستی که به جاهل سپرده‌شده است نه تنها به شخصیت اضافه شده‌اند که در داستان صرفاً عناصری برای پر کردن نیستند و در داستان فیلم نقش دارند. در حالی که به عنوان نمونه مادر داش حسن در لات جوانمرد کاملاً نظاره‌گر است و هیچ نقشی در پیشبرد داستان ندارد.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

اسمال در نیویورک: شکل‌گیری قهرمانی بومی

«اِسمال در نیویورک» داستان سفر جاهلی بزن بهادر به آمریکا در سال پایانی جنگ جهانی دوم است. اِسمال فردی فقیر اما وطن پرست، سی و خورده‌ای سن دارد و چند سال از عمرش را به خاطر نزاع و درگیری و چاقوکشی، در زندان گذرانده است. در زمانی که "جنگ همه چیز را نابود ساخته بود و قحطی و بی پولی قدرت و نیرو را از مردم سلب کرده بود و اِسمال هم مثل سابق دیگر دل و دماغ لات بازی را نداشت، مجبور بود کار کند."(مدنی،۱۳۳۴: ۱) بدین ترتیب اِسمال راننده (شوفر) کامیون‌هایی می شود که مهمات آمریکایی‌ها را از خلیج فارس به شوروی منتقل می‌کردند. در جریان چنین شغلی اِسمال با آمریکایی‌ها دوست می‌شود و یکی از آنها به نام ویلیام او را دعوت می-کند که با او به آمریکا برود و این گونه سفرشان در همان صفحات اول آغاز می‌شود. این سفر شامل اتفاقات در کشتی، عبور از جزایر مختلف و رسیدن به نیویورک و چند هفته‌ای اقامت در نیویورک و سیاحت مظاهر "تمدن"، سپس سفر اِسمال به کالیفرنیا با قطار، ماجراهای قطار و آشنایی با آلفرد هیچکاک و دعوت از اِسمال برای حضور در هالیوود و بازیگری اِسمال و محبوبیت او در این عرصه، سپس برگشتن به نیویورک و دیدن یکی از نشمه‌هایش (شوکت) که قبلاً در کافه‌ای در تهران کار می‌کرده و حالا با فردی آمریکایی به آمریکا آمده و سپس راضی کردن شوکت برای ازدواج و بازگشت به ایران و استقبال جاهلان از او و سخنرانی‌اش در نقد و ضم"ینگه دنیایی"های متمدن برای آنها و شروع زندگی‌اش در ایران که پایان داستان در سه جلد است. در طول این سفر اِسمال با شوخ‌طبعی همهٔ آنچه تمدن نامیده می‌شود را زیر سوال می‌برد و سعی در برملا کردن توطئه‌هایی دارد که غربیان، به خصوص آمریکائیان در جهت تحمیق مردم ایران برای به چنگ آوردن نفتش و فروش محصولات‌شان می‌کنند. او تمدن، صلح، مقررات، تحصیلات، سینما، ساختمان‌ها و روابط جنسی آمریکائیان را به تمسخر می‌گیرد. نقدهای اِسمال به تمدن از آنجا شروع می‌شود که این تمدن جنگی براه انداخته است که حاصلش میلیون‌ها کشته و ویرانی سرزمین‌هایی از جمله ایران است که از آن به عنوان پل پیروزی یاد می‌شود. همچنین نقد اِسمال به استعمارگری کشورهای متمدن غربی بر می‌گردد. با این دو زمینه است که در جلد کتاب او را اخم کرده در برابر مجسمه‌ی آزادی می‌بینیم.

اِسمال در وهله‌ی اول با تصویر غرب به مثابه بهشت مبارزه می‌کند، پس از آن او سینما را به عنوان تولیدکنندهٔ تصویر غرب بهشت‌گونه و شرق ویرانه برمی‌شناسد و دروغ‌های گوناگونی که این سینما از قهرمان‌سازی تا پنهان کردن سویه‌های فلاکت‌بار زندگی آمریکایی، در خود دارد را برملا می‌سازد. همچنین او به زد و بندهای کمپانی‌های فیلم‌سازی آمریکایی در ایران می‌پردازد که نمی‌گذارند صنعت سینمای ایران شکل بگیرد. و در نهایت او خود به عنوان قهرمان در فیلمی بازی می‌کند و مورد ستایش همه‌گان قرار می‌گیرد، به نحوی که کارگردانان هالیوودی اذعان می‌کنند که اگر آنجا

بماند جزء برجسته‌ترین بازیگران هالیوودی خواهد شد. سپس او نشمه‌ی سابقش، شوکت را از شوهر آمریکایی‌اش جدا می‌کند، ناموس وطنش را نجات می‌دهد، به کشور باز می‌گرداند و با او ازدواج می‌کند. این سفر که از سرزمین عقب‌ماندگی به سرزمین پیشرفت است، در نهایت با نقد خوی استعمارگری، مداخله‌گری در کشورهای شرقی و آفریقایی، نقد مقررات دست و پاگیر و نقدهایی رمانتیک به شهرنشینی مدرن، پیشرفت را به سخره می‌گیرد و همین نوع پیشرفت را باعث عقب‌ماندگی ایرانیان می‌داند. در جای جای کتاب عرصه‌ی سیاست به سیرک و نمایش خیمه شب بازی تشبیه شده است. بعنوان نمونه زمانی که اِسمال از سیرکی دیدن می‌کند با دیدن فیل‌های آموزش‌دیده یاد وکلای مجلس در ایران می‌افتد و می‌گوید: «بازی‌هایی که در میارن شبیه به هم است و مردم از همه‌جا بی‌خبر مثل تماشاچیا هی کف میزنن اونام هی زنده باد مرده باد می‌کشن» (همان: ۱۳۰). همچنین اشاراتی به راکفلرها، پروژه‌های دین‌سازی و خرافه‌سازی برای تحمیق مردم را می‌توان یافت. همچنین اِسمال همواره خطاب به دوست آمریکایی‌اش می‌گوید: «اربابای شما باعث بدبختی ایرانیان شده‌اند». در فصل بازگشت اِسمال به ایران نویسنده در ذیل بخشی به نام مردان حقیقت درباره تیپ جاهلان و چرایی انتخاب آنها برای این داستان توضیح می‌دهد و خاطره‌ای از دوران جنگ جهانی دوم را تعریف می‌کند، زمانی که سربازان انگلیسی و آمریکایی در مدت اشغال ایران در کافه ها مست می‌کردند و «هرکاری که دوست داشتند می‌کردند»:

شبی در لاله زار سربازی آمریکایی با دو دوست انگلیسی مست و سرخوش و همگی قوی هیکل در حالی که از کافه‌ای برمی‌گشتند مزاحم زنی ارمنی می‌شوند و یکی از آنها دست در گردن زن می‌اندازد و دو دیگر می‌خندند و مردم با حیرت و ترس بدون هیچ عملی جز تماشا کار دیگری نمی‌کردند. هیچ کس را یارای دخالت نبود. من نفهمیدم چطور خبر به یکی از همین جاهل‌ها، همین افراد مورد بحث و همین‌هایی که ما به آنها لقب چاقوکش و عرق خور و عربده‌جو داده‌ایم رسید. این جاهل کلاه مخملی با یک سیلی جانانه از ناموس مملکت خود دفاع کرده بود. جاهل با هرسه سرباز درگیر می‌شود و پس از تمام شدن دعوا به نفع جاهل بر سرشان فریاد می‌زند:

«فلان فلان شده‌ها به ناموس مردم دست‌درازی می‌کنین؟ زن و بچه مردمو تو خیابون بغل می‌کنین؟»

سپس خیلی خونسردانه مثل اینکه وظیفه ی خود را انجام داده باشد و وجدانش راحت شده بود غبار لباسش را پاک کرد و در میان جمعیت ناپدید شد.... (نظیر آنچه در وسترن رخ می‌دهد، غریبه‌ای چون مسیح می‌آید و پس از برطرف کردن شر در غروب ناپدید می‌شود). در ادامه نویسنده توضیح می‌دهد که: «این یک نمونه از جوانمردی و شجاعت این تیپ در اینگونه از صحنه‌ها بود. این افراد سلحشور و بی‌باک اگر از نعمت فرهنگ محروم نبودند و چوب بی‌فکری و لاقیدی اولیاء امور (که به زعم نویسنده در جای جای کتاب حیواناتی دست آموز آمریکا و انگلیس‌اند) را نمی‌خوردند،

امروز لنگر کارهای سخت کشور را بدست گرفته و در راه سعادت کشور قدم‌های موثری برمی-داشتند...» (همان، ۱۴۸). با نگاهی به اسناد اداره کل شهربانی آن‌دوره چنین تعرضاتی از سوی سربازان بیگانه اعم از آمریکایی، انگلیسی، روسی و هندی نه چیزی استثنا گونه که بسیار زیاد و متنوع بوده است. در میان این اسناد به وفور به گزارشاتی از سرقت تا قتل کودک و پاسبان و مامور انتظامی و تجاوزات به زنان ایرانی و همچنین صحنه‌هایی نظیر آنچه حسین مدنی ذکر می‌کند آن-هم نه فقط در تهران که در سراسر کشور برمی‌خوریم. فارغ از تعرضات این چنین اشغال ایران توسط متفقین گرانی و قحطی شدیدی برای ایرانیان به همراه می‌آورد (قطبی، ۱۳۸۹). بنابراین توصیف، اِسمال در نیویورک زاده‌ی تحقیر بین‌المللی ایران در طول جنگ جهانی دوم، آن هم نه تحقیر سیاسی و پنهان از جنس تئوری توطئه و دست‌نشاندگی همه‌ی افراد دولتی و چه بسا نوکران جز دولتی که در سرتاسر داستان به نمونه‌هایی از آن بر می‌خوریم بلکه تحقیری عینی و درون خیابان، بر سر مسئله ناموس‌پرستی و آبروداری که غالب‌ترین گفتمان محلی در تاریخ ایران بوده است و در میانه‌ی نظاره‌گری و انفعال تنها جاهل و منش لوطی‌گری و جوانمردی است که نظاره‌گر نمی‌ماند و "از ناموس مملکت خود دفاع می‌کند". در این مورد ناصر ملک مطیعی، محبوب‌ترین کلاه مخملی سینما چنین می‌گوید: «... آن لوتی‌ها مورد اعتماد مردم بودند که به خصوص در سال‌های بعد از جنگ جهانی دوم که سربازان متفقین شب‌ها در خیابان استامبول و اطراف آن مشروب می‌خوردند و شلوغ می‌کردند، مقابل این‌ها می‌ایستادند. حتی یادم است آن زمان‌ها می‌گفتند که چند نفر از این‌ها را تبعید کرده بودند بندرعباس...» (ملک‌مطیعی، ۱۳۹: ۱۷۹).

با این توصیفات، اکنون می‌خواهیم اِسمال در نیویورک را در زمینه‌ی تاریخی‌اش و در زمینه‌ی تاریخی که از بهشتِ غرب در ذهن ایرانیان ترسیم شده است بشناسیم و بدانیم که چرا اِسمال به آزادی اخم کرده است؟

بدین منظور باید بدین نکته بپردازیم که اِسمال در نیویورک سفرنامه است، هرچند خیالی. در این بستر سفرنامه‌ها اولین متونی هستند که تصویر بهشت‌گونه از غرب را بوجود آوردند. پیش از این تاریخ، به خصوص در دوره‌ی ناصری، سفرنامه‌های بسیاری را می‌توان یافت، سفرنامه‌هایی که در آن ایرانیانی –غالبا از طبقه‌ی اشراف- در اروپا، آمریکا و سرزمین‌های عثمانی به سیاحت و توصیف جوانب مختلف غرب و غالبا ستایش آن پرداخته‌اند. این سفرنامه‌ها تاثیر به سزایی در اندیشه‌ی ایرانیان به جای گذاشتند و در واقع به نوعی خواست قانون، مجلس و رهایی از شر استبداد و خواست آزادی فرد و جامعه را در ایرانیان به وجود آوردند، خواستی که منتهی به انقلاب مشروطه شد. به عنوان نمونه حسینقلی صدرالسلطنه، اولین سفیر ایران در آمریکا پس از توصیفات همراه با شگفتی و تحسین فراوان چنین اذعان می‌کند که: «اساس دین پیغمبر صل الله علیه و آله در ینگی دنیاست.آنچه خدا و پیغمبر خواسته اینجاست» (معین‌السلطنه،۱۳۶۳: ۱۲۱).

در کنار این سفرنامه‌ها ترجمه و چاپ آثاری در دوره‌ی ناصری نیز تاثیر به سزایی داشتند. در این دوره بیش از ۱۶۰ عنوان کتاب منتشر کردند که در این میان، بیش از ۲۰ ترجمه از آثار اروپاییان درباره‌ی تاریخ غرب: شرح حال ناپلئون، نیکلای اول، فردریک کبیر، ویلهم اول و لویی پانزدهم؛ تاریخ مختصر رم، آتن، فرانسه، روسیه و آلمان؛ و مقالات ولتر درباره‌ی پطر کبیر، اسکندر کبیر و شارل کبیر سوئد. شاه با هدف اجلال شکوه و عظمت سلطنت، دستور ترجمه‌ی این آثار را داده بود که نتیجه‌ی معکوس داشت، زیرا خواننده‌ی این آثار، ناخواسته، شاهان خود را با مشهورترین پادشاهان اروپا و فقر ایران را با رفاه اروپا می‌سنجید (آبراهامیان، ۱۳۹۵: ۷۵). تاثیر این نوشته‌ها به خوبی در مورد رضاشاه عیان است: الگوی او ناپلئون بود، به طوری که بنای آرامگاه او را با توجه به آرامگاه ناپلئون ساختند (خسروداد، ۱۳۹۵: ۲۲۲). این نگرش الگو وار به غرب در میان روشنفکران و نظامیان ارشد کم‌کم به مردم طبقات پایین‌تر و بیشتر در میان طبقه متوسط جدید نیز نفوذ می‌کند. در دوره‌ی قاجار بسیاری از ایرانیان بدلیل بی‌سوادی و کمبود راه‌های ارتباطی بین شهرها و روستاها، به این تصویر بهشت‌گونه از غرب متمدن دسترسی نداشتند، اما این تصویر در اوایل قرن ۱۴ هجری همزمان با استقرار رضاشاه که درصدد ایجاد جامعه‌ای شبه‌غربی بود به واسطه‌ی سینما و مجلات، گسترش سوادآموزی و همچنین مدرنیزاسیونِ شبه‌غربیِ رضاشاه در دسترس عوام نیز قرار گرفت. بدین‌ترتیب با ظهور و گسترش سینما قهرمانان غربی نیز از انحصار با سوادان و ارشدان جامعه خارج و به سایر ایرانیان نیز سرایت کرد.

توصیف‌های سفرکردگان به غرب همزمان با آشنایی ایرانیان با تاریخ خود، به مطالعات دقیق‌تر و سپس برنامه‌های مدونی تبدیل می‌شود که در نهایت سرلوحه‌ی عمل رضاخان در دوره‌ی شاهنشاهی‌اش بود. بدین‌ترتیب رضاشاه که در زمان به حکومت رسیدنش محبوب عامه‌ی مردم نیز بود اصلاحاتی را غالباً بنا بر خط و مشی حزب تجدد بود آغاز کرد. (آبراهامیان، ۱۴۸-۱۵۹). اما او روز به روز مستبدتر شد و با اجرای سیاست‌هایی نظیر کشف حجاب، ممنوعیت مراسمات مذهبی و زندانی و تبعید کردن چهره‌هایی که نزد مردم محبوبیت داشتند، در دهه‌ی دوم حکومتش روز به روز منفورتر شد. اما نکته‌ی مهم در چنین اعمالی از سوی رضاشاه این است که مردم (طبقات پایین و سنتی جامعه) را در تقابل با آنچه مدرنیزاسیون یا تجدد خوانده می‌شود قرار داد. به عنوان نمونه در فرمان کشف حجاب مشخصاً تجدد و شبه غربی سازی در تقابل با نظام ارزشی سنتی مردم قرار می‌گیرد. زمانی که ماموران حکومتی به زور چادر را از سر زنان و دختران می‌کشیدند، این عمل در نظر مردم نه به عنوان حرکتی به سوی سعادت که غالباً تجاوز به ناموس شناخته می‌شد. همچنین فرمان تعویض کلاه پهلوی با کلاه شاپو که به حادثه‌ی خونین مسجد گوهرشاه ختم شد نیز چنین تقابلی را به وجود آورد. به این وقایع می‌توان منع روضه و برگزاری مراسمات مذهبی در ایام محرم را

افزود. همه‌ی این مسائل همانطور که گفته شد تجدد را(در واقع تصویر واژگونه‌ی تجدد) در تقابل با مذهب و فرهنگ سنتی اکثریت مردم ایران قرار می‌داد.

حال می‌توان چنین پنداشت که اِسمال در نیویورک، تلاشی است برای برملا کردن پوچی این تصاویری که از غرب برساخت شده است. آن‌هم به واسطه‌ی مواجهۀ ایرانی‌ای از طبقه‌ی پایین اجتماع، که در واقعیت امر توان چنین سفری را هیچ‌گاه نخواهد داشت. با نقد آمریکا در واقع نویسنده در حال نقد آن سرزمین مدرنی است که کسانی نظیر عباس میرزا، امیرکبیر و مشروطه-خواهان به دنبالش بودند و سرانجام توسط رضاشاه عملی شده بود. سرزمینی که قانون بر آن حکومت کند و در آن انسان‌ها به آزادی برسند. البته نویسنده تمام تمدن را به مثابه شر معرفی نمی‌کند و بیشتر هدف او از بین بردن آن تصویری است که دولت رضاشاه، سیاست‌مداران و روشنفکران غرب‌گرا برای رسیدن به آن تلاش می‌کردند. در نمونه‌ی پرطرفدار دیگری از پاورقی‌ها، «نیمه‌راه بهشت» (۱۳۳۱) نوشته‌ی سعید نفیسی نیز تلاشی در همین سو دارد. داستان نیمه راه بهشت در طبقات و سطوح بالای جامعه سال‌های نگارش اثر جریان دارد. نام آدم‌های متعدد آن یا ترجمه به معنی و حروف درهم شده نام‌های واقعی سیاستمداران و منتفذان روز است، یا کلماتی ساخته شده بر وزن آن نام‌هاست. بنابراین با کمی دقت می‌توان هویت واقعی بازیگران صحنه را تشخیص داد. مثلا فرازجوی (فرود)، روشن سفیدبخت(نیر سعیدی)، الک بدنی(ملک مدنی)، دکتر ادبار (دکتر اقبال)، باتنگان (بازرگان)، خسیل ملکی (خلیل ملکی) و شماری دیگر از شخصیت‌های معروف عصرند. بیشتر صحنه‌های کتاب را ضیافت‌های مجلل، یا مجالس خصوصی مردم بالای جامعه از جمله فراماسون‌ها تشکیل می‌دهد. مردمی که بهشت موعودشان فلان کشور غربی است و به سوی سرزمین معبود سلوک می‌کنند. این داستان در نهایت با وصول خبری به یکی از همان مجالس به اتمام می‌رسد. خبر این است که هواپیمای ایرانی که سرنشینانش شماری از فرزندان همان خانواده-های سرشناس بودند پیش از رسیدن به نیویورک سقوط کرده و سرنشینانش در نیمه راه بهشت جان به جان آفرین تسلیم کرده‌اند (نفیسی،۱۳۴۴: ۲۹۴). در واقع اِسمال در نیویورک با مد نظر قرار دادن مداخلات قدرت‌های بزرگ دنیا در سرنوشت کشور برای به چنگ آوردن ذخایر معدنی‌اش، بن‌بستی را ترسیم می‌کند که هیچ راه گریزی از آن نیست. ایران و ایرانیان هیچ‌گاه به سعادت و آزادی در سرنوشتشان نمی‌رسند. تا اینجا اِسمال در نیویورک کتابی است نظیر سایر کتاب‌های تئوری توطئه، اما مازادمهمی هم دارد و آن خود اِسمال است که شجاع، ناموس‌پرست و وطن‌پرست است و نه گول سینما را می‌خورد و نه گول ظاهر تعلیمات و مقررات دموکراتیک... بدین ترتیب حسین مدنی قهرمانی ارائه می‌دهد که به زبان مردم حرف می‌زند و در میان مردم پایین‌شهر زندگی می‌کند و گول مظاهر تمدن را نمی‌خورد. اِسمال نه از خیل حاجی‌بازاری‌های خسیس و سنت‌گرا است و نه افراد طبقه متوسط جدیدی که به فرهنگ ایرانی با دیده‌ی تحقیر می‌نگریستند و در نظر

طبقات پایین جامعه و به خصوص جاهلان با عنوان فکلی و ژیگولو خوانده می‌شدند. اِسمال به عنوان قهرمانی شناخته می‌شود که می‌تواند در برابر استعمار غرب به هر صورتی، چه ساخت مذهب و چه به راه انداختن سیرک سیاست در کشور به مقابله برخیزد. در زمینهٔ واقعیت تاریخی آن‌زمان هم چنین مسئله‌ای را می‌توان مشاهده کرد. جاهلان، مهره‌های کلیدی اجرای کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ بودند. آن‌ها برای بازگرداندن شاه به کشور و سپردن زمام‌داری به او، مردم را با خود همراه کردند و در این‌کار نیز موفق بودند. آن‌ها توانستند به زعمِ حسین مدنی، سیرک سیاست را که از اوایل دهه‌ی ۱۳۲۰ شکل گرفته بود و سیرکی بود که توسط عمال انگلیس و آمریکا و شوروی هدایت می‌شد را تعطیل کنند و نمایندگی مردم را به شاه ولی‌عهد بسپرند. یکی از القاب طیب حاج رضایی «تاج-بخش» بود. کسی که چون لابد رستم دستان تاج را برای شاه به ارمغان آورده است.

قهرمان شدن اِسمال را به خصوص در فصل حضور او در هالیوود می‌تواند دید. در آن‌جا او بهتر از قهرمانان آمریکایی که معبود بسیاری از جوانان ایرانی بودند ظاهر می‌شود و حتی تارزان، مهمترین و اولین قهرمان استعماری سینمای آمریکا را کتک می‌زند. بدین‌ترتیب حسین مدنی پس از ترسیم بن‌بستی که جوامع شرقی و استعمارشده گرفتار آن‌اند قهرمانی بومی و سنتی ارائه می‌دهد. چنین نظرگاهی تنها مختص به نویسنده‌ای عامه‌پسند نظیر مدنی یا نفیسی نیست بلکه می‌توان در همین دوران شکل‌گیری ادبیات نظری/گفتمانی بازگشت به خویشتن را پی گرفت که حول مبارزه و مقاومت در برابر غرب‌زدگی شکل گرفت. ضدیت با مدرنیته، شهر، شهرنشینی و ترقی به عنوان عوامل ناکامی و بحران و گرایش به سنن، آداب و جستجو در گذشته‌ها یا بازگشت به اصل برای یافتن رستگاری، از طرقی مانند ادبیات، شعر، موسیقی، فیلم و در نهایت تئوری در پیش گرفته شد. دوران پس از کودتای ۱۳۳۲ از منظر شاعران، رمان‌نویسان و دیگر روشنفکران، به دوره خفقان، تنهایی، سیاهی، بیهودگی و پوچی تشبیه می‌شود و همانطور که حسن عابدینی خاطرنشان می‌کند: «توجه به انحطاط فرهنگ و شیوه‌ی زندگی، که از پیامدهای فاجعه‌بار چنین وضعیتی است، روشنفکران مترقی را به نگرش انتقادی جستجوی راه‌حل‌های بومی وا می‌دارد» (عابدینی،۱۳۸۰: ۴۰۵). بدین ترتیب در سال‌های بعدتر گفتمان بومی‌گرایی یا بازگشت به خویشتن اصلی‌ترین گفتمان روشنفکران ایرانی بدل می‌شود. چنین رویکرد انتقادی ای تنها مختص ایران نیست. ارنست گلنر این وضعیت را چنین توصیف می‌کند: «این جوامع با صورت آرمانی بخشیدن به سنت عامیانه بومی، در میانه‌ی غربی شدن و توده‌گرایی(به معنای وسیع آن) شکاف برمی‌دارد... شاخ و برگ دادن به سنت بومی- اعم از واقعی یا خیالی- از اشتیاق به حفظ عزت نفس سرچشمه می‌گیرد، از آرزوی رسیدن به هویتی که از بیگانه اخذ نمی‌شود، از احتراز از تقلید صرف، از میل به درجه‌ی دو نبودن و از بازتولید نکردن الگوی بیگانه» (به نقل از میرسپاسی،۱۳۹۳: ۱۴۳). در نهایت می‌توان گفت بومی-گرایی جریانی مشترک بین روشنفکران و طبقات پایین جامعه بوده است. آن‌ها تقریباً همزمان به

نتیجه‌ای واحد می‌رسند که عبارت است از: نفی مدرنیزاسیون و ترویج رمانتیسیم فرهنگ‌های بومی، البته هر دو گروه انگیزه‌های متفاوتی دارند. طبقه‌ی فقیر از فرآیندهای ناموزون شهرنشینی و تحولات اجتماعی ناامید است و روشنفکران در معرض بحران هویت قرار دارند. این هم‌آمیزی گرایش‌ها به شکل‌گیری فرهنگ سیاسی مخالف و توده‌گرایانه‌ای منجر می‌شود که جهت‌گیری بسیار نیرومندی علیه مدرنیزاسیون دارد (همان: ۱۴۵).

همپای اینکه کسانی نظیر شادمان و سپس جلال آل احمد غرب‌گرایی و غربزدگی را مهمترین بیماری جامعه ایران تشخیص دادند، شر در سینمای دهه‌ی سی تا اواسط دهه‌ی ۴۰ غالباً محصول غرب‌زدگی است. جوانان ژیگولو و به ظاهر متجددی که تنها در جهت هوس‌رانی و مسئولیت‌ناپذیری خود عمل می‌کنند و دختران و زنان بی‌پناه را به کام رسوایی و تباهی می‌کشانند به عنوان نمونه می‌توان به فیلم‌های «شرمسار» (۱۳۲۹)، «چهره‌ی آشنا» (۱۳۳۲)، «بی‌پناه» (۱۳۳۲)، دختری از شیراز (۱۳۳۳)، ظالم بلا (۱۳۳۶) اشاره کرد. در این مورد قهرمان جاهل در اکثر موارد در مقابل و در واقع در تضاد با چنین شخصیت‌هایی قرار می‌گیرد و بدین‌ترتیب دو قطب به شدت افراطی بومی-گرا و غرب‌گرا را می‌توان در این فیلم‌ها و فیلم‌های بسیار دیگری تا اواسط دهه‌ی ۴۰ مشاهده کرد. پیش از ورود شخصیت جاهل در سینما، غالباً شخصیت‌های روستایی ساده‌لوح و بعضا افرادی از طبقه متوسط تحصیل‌کرده و میانه‌رو را در تقابل با این سنخ از افراد می‌توان دید. اما این جاهل است که در تقابلی رادیکال با این افراد قرار می‌گیرد. اما فارغ از غرب‌ستیزی و بومی‌گرایی‌ای که می‌توان به عنوان فضای فرهنگی مشترک بین عوام و خواص در نظر گرفت، به نظر می‌رسد که سینمای ایران برای باقی ماندن در رقابت مجبور بود راهی به سوی بومی شدن را در پیش بگیرد.

راه بقای سینمای ایران: بومی‌گرایی

پای فیلم ایرانی پس از حدود ۱۲ سال از آخرین پخش فیلم‌های ایرانی، دوباره در اردیبهشت سال ۱۳۲۷ با فیلمی به نام «طوفان زندگی» به سینماهای کشور باز شد. در این مدت فیلم‌سازی به‌خاطر مسائل عدیده‌ای نظیر، نبود امکانات، نبود متخصصین، عدم اعتماد و حمایت سرمایه‌گذاران این عرصه (به‌خصوص سینماداران) و از شروع دهه‌ی بیست اشغال ایران توسط متفقین ممکن نبود، البته تلاش‌هایی در گوشه و کنار ایران صورت گرفت که همگی در همان مراحل اولیه به شکست انجامیدند. اگر کسی می‌خواست سرمایه‌اش را در راه سینما به کار بیاندازد، در جهت توزیع و پخش فیلم‌های خارجی بود که بینندگان تضمین‌شده‌ای برایشان وجود داشت. برخلاف رکود فیلم‌سازی، سینماداری در ایران شرایط مساعدی داشت و بازار رو به رشدی در اختیار داشت.

در این دوره نیز مشکلات عدیده‌ای سد راه فیلم‌سازی در ایران بود. این مشکلات را می‌توان در همه-ی جنبه‌های تولید و توزیع فیلم مشاهده کرد. در زمینهٔ تولید هیچ فرد متخصصی وجود نداشت.

افرادی که اهتمام به تولید فیلم کردند صرفاً تجربیاتی در تئاتر، رادیو و دوبله‌ی فیلم‌ها داشتند. تجهیزات ساخت فیلم دست دوم بود و همچنین فقدان برق شهری با فشار ثابت فرآیند فیلم‌برداری و تدوین را با مشکل مواجه می‌کرد و باعث آسیب دیدن تجهیزات می‌شد.ب ازی‌های ضعیف بازیگران که به ضبط چندبارهٔ صحنه‌ها منجر می‌شد و بدین‌ترتیب نگاتیو موجود تمام شده و مجبور به کار با پوزتیو می‌شدند که کیفیت فیلم را دوچندان پایین می‌آورد. نتیجهٔ همهٔ این مسائل فیلمی بود که از نظر تکنیک نقص بسیاری داشت و این باعث می‌شد فیلم‌سازان در توزیع فیلم‌شان با مشکلاتی مواجه باشند. همانطور که گفته شد علی‌رغم رکود فیلم‌سازی در ایران سینماداری همواره روبه رونق بود. در همان زمانی که دوباره افرادی اهتمام به ساختن فیلم در ایران می‌کنند سالانه بالغ بر ۳۰۰ فیلم که بیشتر آنها آمریکایی بودند در ایران بر پرده‌ی سینماها اکران می‌شدند. بنابراین نمایندگی کمپانی‌های آمریکایی بیشترین سلطه را در بازار توزیع فیلم ایران داشتند. فارغ از اینکه ایرانیان چقدر توان فیلم‌سازی و جذب مخاطب را داشتند، سینمای فارسی اصلی‌ترین رقیب تجاری این کمپانی‌ها می‌توانست باشد. بنابراین آنها از هر تلاشی برای تضعیف رقیب دریغ نمی‌کردند. چنین مسئله‌ای را در مورد اولین تلاش‌های فیلم‌سازی در ایران و به خصوص مورد عبدالحسین سپنتا که اولین فیلم ناطق فارسی را ساخت می‌توان مشاهده کرد، زمانی که او با برای پخش فیلم چهارمش لیلی و مجنون که مانند فیلم‌های قبلی در هند تهیه شده بود به ایران بازمی‌گردد از هر جهت به مشکل می‌خورد: «مقامات عالیه از فیلم من انتقاد می‌کردند که چرا در آن نام و تعریفی از شاه (رضاشاه) نیست ولی باطناً منظورشان این بود که مبلغی بگیرند تا از سانسور رد کنند... سینماچی‌های تهران هم که چند نفر روس و آسوری بودند با مامورین دولت همکاری می‌کردند تا موجبات زحمت ما زیادتر فراهم شود و ناچار شدیم فیلم را به قیمت ارزان و شرایط آسان به آنها واگذار کنیم» (امید، ۷۶:۱۳۹۵). تبانی کمپانی‌های خارجی با مسئولین دولتی در مورد فیلم آخر سپنتا آنقدر بوده که حتی از گمرک ایران از ورود فیلم لیلی و مجنون به ایران جلوگیری به عمل آورده است (کوشان، ۲۰۱۴: ۱۰۵). و سپنتا مجبور می‌شود با استفاده از جواز یک تاجر چای فیلم را به ایران وارد کند (امید، ۱۳۹۵: ۷۶). این گونه مسائل باعث می‌شود تا عبدالحسین سپنتا از فیلم و فیلم‌سازی دست بکشد و بدین‌ترتیب فیلم‌سازی دوره‌ی فترتش را آغاز کند. مسلماً در مورد دوره‌ی دوم فیلم‌سازی ایران یعنی از ۱۳۲۷ به بعد می‌توان همین موانع‌تراشی را برای فیلم‌سازی در ایران در نظر گرفت. چه بسا با قدرتی بیشتر، چرا که به مدت دوازده سال کمپانی‌های خارجی در ایران یکه‌تازی می‌کردند و مسلماً نمی‌خواستند رقیبی برای تجارتشان داشته باشند. سینماداران نیز از آن-جا که فیلم فارسی در موضع ضعف قرار داشت توان چانه‌زنی بالاتری داشتند، درصد بیشتری می-خواستند و حتی به شکلی نظیر آنچه در مورد اکران فیلم طوفان زندگی پیش آمده بود، باج می-خواستند.

بنابراین از منظر اقتصادی و سیاسی فیلم‌سازی در ایران با مشکلات متعددی مواجه بود. در کنار تبانی‌هایی از جنس آنچه در مورد سپنتا رفت، مهمترین عامل سیاسی موثر دیگر در صنعت فیلم-سازی دولت است، مهم‌ترین نقش سیاست تعیین مرز واقع‌گرایی است چه از طریق مستقیم، یعنی سانسور فیلم‌ها پس از ساخته شدن، اجازه‌ی نمایش ندادن به فیلم‌ها، نظارت در طول ساخت و انواع دیگر نظارت و کنترل و یا از طریق غیرمستقیم با ایجاد جوی در جامعه که حدود و مرز مسائلی را که می‌توان به آنها پرداخت، معین کند (اجلالی، ۱۳۹۳: ۹۰). در کنار این مسائل می‌توان به عوارض سنگین شهرداری نیز اشاره کرد. عوارض شهرداری که ۲۵٪ از فروش فیلم بود در سال ۱۳۳۳ به چهل درصد افزایش یافت، در واقع شهرداری که نهادی مستقل از دولت بود سینماها را به چشم یک ممر درآمد خوب می‌دید. هرچند عوارض شهرداری برای تمام فیلم‌ها لحاظ می‌شد با این حال برای فیلم‌فارسی‌سازان مشکل جدی‌تری بود چراکه هزینه‌ی خرید و دوبله‌ی فیلم خارجی در برابر تولید فیلم فارسی بسیار کمتر بود (امید، ۱۳۹۵: ۹۶). فیلم‌های فارسی از سوی طبقات تحصیل کرده و بالای جامعه از همان آغاز شکل‌گیری با تمسخر همراه بود. یکی از بارزترین ویژگی‌های تماشاگران سطح بالا تحقیر کردن و خوار شمردن فیلم‌های فارسی بود. این گروه عموما به سینماهای نمایش-دهنده‌ی فیلم‌های فارسی مراجعه نمی‌کردند. البته از اواخر دهه‌ی ۱۳۴۰ و به خصوص با ظهور موج قیصر اوضاع کمی عوض شد. اما تا قبل از آن گروه تماشاگران سطح بالا و تماشاگران فیلم‌های ایرانی، به اصطلاح جامعه‌شناسان جدایی می‌گزیدند و مخالفت با فیلم‌های فارسی هم یکی از نشانه-های روشنفکری به شمار می‌آمد و هم نشانه‌ای از کلاس بالا و تجددطلبی و اعیان منشی بود (اجلالی، ۱۳۹۵: ۱۳۷). در این زمینه کافی است تا به نوشته‌ای از سردبیر مجله‌ی معروف ستاره‌ی سینما، ر. گالستیان در سال ۱۳۴۱ اشاره کرد: «مصیبت دیدن فیلم فارسی تنها دو ساعت شکنجه‌ی یک سری مناظر کریه و احمقانه نیست، بلکه رفتن به سینماهای متخصص در نمایش «فیلم فارسی» و نشستن در بین تماشاچیان خاص «فیلم فارسی» نیز خود مصیبتی است» (ستاره‌ی سینما، شماره ۳۳۴، سال نهم، ۱۶ خرداد ۴۱: ۵) .

این نگاه از سوی طبقات بالا و تحصیل‌کرده به سینماها نیز سرایت کرده بود به طوری‌که نمایش فیلم‌های ایرانی در سینماهای شمال شهر از آرزوهای سازندگان این آثار بوده است (اجلالی،۱۳۹۵: ۱۴۴). بنابراین می‌توان در نظر گرفت مخاطبان کم‌شمار فیلم‌فارسی غالبا از طبقات پایین جامعه و روستاییان مهاجرت کرده به شهر بودند. اما نظام ارزشی این‌گونه از افراد نیز چنان با سینما جور در نمی‌آمد. سینما که فرآورده‌ای غربی بود با ورودش به ایران همواره از سوی بسیاری از روحانیان نهی شده بود. معروفترین نمونه‌ی آن تکفیر سینما از سوی فضل الله نوری در سال ۱۲۸۳ است. و فرمان تعطیلی سینما توسط آیت‌الله خمینی پس از پیروزی انقلاب در سال ۱۳۵۷ به رهبری او نشان از تداوم این مخالفت دارد. تکفیر روحانیان تاثیر مهمی بر دریافت فرهنگی مردم ایران از سینما

گذاشت. به اعتقاد اجلالی این مسئله باعث شد که سینما در نظر مردم بر مطربی منطبق شود. مطرب‌ها در جامعه‌ی سنتی ایران شان بسیار پایینی داشتند و حرفه‌ی آن‌ها مشروع و آبرومندانه تلقی نمی‌شد (همان: ۱۱۵).

در نهایت از هرجهتی می‌توان تصور کرد که فیلم‌فارسی‌سازان در رقابتی نابرابر با واردکنندگان فیلم-های خارجی بودند. آنها همزمان که از سوی توده‌ی مردم گناهکار شناخته می‌شدند از سوی طبقه‌ی متوسط جدید و طبقات بالای جامعه مورد تحقیر قرار می‌گرفتند. در این رقابت نابرابر نه تنها حمایتی از سوی دولت و نهادی چون شهرداری وجود نداشت که چه بسا دولت و شهرداری نیز چه در قوانین سانسور و نظارت و چه در تبانی با کمپانی‌های خارجی این رقابت را نابرابرتر می‌کردند. بنابراین سازندگان فیلم که خواست‌شان در وهله‌ی اول سود بیشتر و باقی ماندن در عرصه‌ی رقابت بود راهی جزء نزدیک شدن به توده‌ی مردم نداشتند. در این زمینه سازندگان فیلم‌فارسی سعی می-کنند از چهره‌هایی که محبوب بودند در فیلم‌هایشان بهره ببرند و از سویی مضامین و کاراکترهایی بومی خلق کنند. در مورد اول می‌توان به بازیگری دلکش، مهوش، پوران، ویگن، فردین اشاره کرد. دلکش و پوران خواننده‌هایی بودند که در از طریق رادیو به شهرت رسیده بودند. مهوش، آفت و ویگن خواننده‌هایی بودند که در کافه‌ها و کاواره‌های تهران به محبوبیت رسیده بودند و فردین در کشتی صاحب چند قهرمانی در سطح ملی و جهانی بود. در مورد دوم مشخصاً می‌توان در مضامین و شخصیت‌پردازی حرکتی از طبقه‌ی متوسط جدید به سمت طبقات پایین و سنتی جامعه را مشاهده کرد، چه در یک فیلم و چه مجموع فیلم‌ها. فیلم‌هایی که مضامین‌شان حول فردی متعلق به طبقه‌ی متوسط جدید بوده است سقوط فرد از طبقه‌اش به ورطه‌ای پایین‌تر را حکایت می‌کنند، این سقوط به خاطر هوسبازی‌های زن، آلوده شدن مرد در قمار و چنین مواردی رخ می‌دهد (گرداب، ولگرد، افسونگر). در این فیلم‌ها ناصر ملک مطیعی نقش قهرمان را ایفا کرده است.

در مقابل این قهرمان شهری که برای محبوبیت راهی جزء سقوط و زوال ندارد، قهرمانی روستایی با بازی مجید محسنی به محبوبیت می‌رسد. چنان‌که بر طبق نظرسنجی مجله‌ی ستاره سینما در پایان سال ۱۳۳۶ او در صدر محبوب‌ترین هنرپیشه‌ی مرد قرار می‌گیرد. برخلاف بسیاری از بازیگران او تنها در میان توده‌ی مردم محبوب نبود، بلکه در نظر منتقدین نیز او قابل ستایش‌ترین فیلم‌ساز و بازیگر شناخته می‌شد. بدین‌ترتیب مجید محسنی که از نظر هر دو گروه عوام و خواص موفق عمل کرده است، سعی می‌کند همین مسیر را برای قهرمانی شهری نیز طی کند: «سعی دارم موضوعی که برای فیلم انتخاب می‌کنم کاملاً جنبه‌ی ملی داشته باشد و از لحاظ اخلاقی و آداب و رسوم منطبق با مملکت خودمان باشد. خواست مردم مجسم کردن زندگی روزمره خودشان است در غیر اینصورت فیلم‌فارسی برای آنها لطف چندانی ندارد. بنابراین به سراغ سوژه‌ای عامیانه یعنی جاهل کلاه مخملی رفتم» *(ستاره سینما، سال چهارم، شماره ۱۴۵، ۱۳۳۶: ۱۱)*.

بنابراین می‌توان گفت که سینمای ایران برای باقی ماندن در رقابت دو راه پیش روی خود داشت. یکی کمال بخشیدن به وجه تکنیکال سینما و چه واقع‌گرایی فیلمی یا زمینه‌ای، بدین معنا که یا فیلم درون منطق فیلمی‌اش قابل قبول باشد و یا اینکه موقعیت‌ها و شخصیت‌هایش برگرفته از زمینه‌ی اجتماعی و فرهنگی مردم عامه باشد. مسلما حرکت در جهت ساخت فیلمی که از منظر تکنیکال قابل رقابت با فیلم‌های خارجی باشد برای فیلم‌سازان دست‌نیافتنی‌تر و در نهایت پرهزینه‌تر از راه دوم که توسل به شخصیت‌های بومی بود، برآورد می‌شد. بنابراین می‌توان دریافت که در دهه‌ی سی سینمای ایران برای باقی ماندن در رقابت باید از ایرانی‌ساخت بودن خود بهره ببرد و نه از توان سینمایی‌اش.

جمع‌بندی و نتیجه‌گیری

پیدایش شخصیت جاهل در رسانه‌های عامیانه به خصوص سینما را می‌توان بر بستر کلی بومی‌گرایی توضیح داد. در فضای پس از جنگ جهانی دوم که کشور به صورتی عینی تحت اشغال نیروهای آمریکایی، انگلیسی و شوروی درآمده بود، مردم به صورتی عینی مداخلات و تجاوزات این کشورهای متمدن که به نوعی آمال آرزوهای طبقه متوسط جدید و سیاست‌مداران بودند را به چشم دیده بودند. در کنار این تجاوزات اعمال قدرت این کشورها در تعیین سیاست‌ها و سیاست‌مداران نیز بیش از پیش باعث نفرت و خشم ایرانیان از غرب و به تبع آن مفاهیم مدرنی که از نگاه به غرب حاصل آمده بود، می‌شد. در زمین این ناامیدی و نفرت از غرب استعمارگر و انواع مداخلاتش است که قهرمانی این‌بار غیرسیاسی و از میان مردم مورد توجه قرار می‌گیرد. قهرمانی که شجاع و بذله گوست و جاهل نامیده می‌شود. کسی که بیش از همه نسبت به مفاهیم و نظم مدرن بی‌اعتناست و همواره سعی می‌کند برخلاف آن عمل کند. او تاب نهادهای مدرنی چون مدرسه و ارتش را نمی‌آورد و همواره سعی می‌کند قانون شخصی خویش که برگرفته از سنت‌های لوطی‌گری است را اجرا کند. ظاهر او با کلاه مخملی و کت و شلوار که شبیه گانگسترها و عملکردش چون کابوی‌هاست باعث تمایز او از دیگر تیپ‌های حاضر در اجتماع می‌شود. اجتماع مدرنی که به شکلی روزافزون رو به یکدستی می‌رود و افراد آن اجتماع برای احراز هویت خود در جستجوی تمایزاتی هستند.

از سویی دیگر سینمای نوپای ایران که در میان خیل واردات فیلم‌های خارجی وارد عمل می‌شود و توان رقابت تکنیکال را با فیلم‌های خارجی ندارد، برای ماندن در رقابت تنها باید از کاراکترهای بومی و زبان عامیانه بهره ببرد. در غیر این صورت در برابر پیشرفت‌های تکنیکی سینمای سایر کشورها محملی برای رقابت نداشته است. در این جهت پرطرفدارترین قهرمان سینمایی از اوایل دهه‌ی سی شخصیتی روستایی است. موفق‌ترین شخصیت شهری فردی طبقه متوسطی است که از طبقه‌اش سقوط می‌کند. بنابراین و دیگر تجربیات سینماگران در می‌یابند که قهرمانی از طبقه‌ی متوسط، که

بازهم پدیده‌ای مدرن است نمی‌تواند جای چندانی در میان مخاطبان که غالبا از طبقات پایین جامعه بودند باز کند. بنابراین قهرمانی بومی و شهری نیاز است که مشخصا غیرمدرن و در بطن زندگی سنتی کوچه و خیابان باشد و در این میان جاهل شاخص‌ترین و شناساترین فرد محله بوده است.

منابع

آبراهامیان، یرواند؛ اشرف، احمد؛ همایون کاتوزیان، محمدعلی. (۱۳۹۰). *جستارهایی درباره‌ی تئوری توطئه در ایران*.گردآوری و ترجمه محمدابراهیم فتاحی. تهران: نشر نی. چاپ ششم.

آبراهامیان، یرواند. (۱۳۸۹). *ایران بین دو انقلاب*. ترجمه احمد گل‌محمدی و محمد ابراهیم فتاحی. تهران: نشر نی. چاپ شانزدهم.

امید، جمال. (۱۳۹۶). *تاریخ سینمای ایران*. تهران: انتشارات روزنه. چاپ سوم.

امید، جمال. (۱۳۹۰). فرهنگ فیلم‌های سینمای ایران. تهران: انتشارات نگاه. چاپ سوم.

اباذری، یوسفعلی؛ پاپلی‌یزدی، علی. (۱۳۹۴). بررسی کنش انتقام‌جویانه در مقام واکنش رادیکال به جهان جدید درفیلم‌های مابعد قیصر (نمونه موردی: رضاموتوری، گوزن‌ها، کندو). *فصلنامه مطالعات جامعه شناختی*، ۲۱ (۲): ۱۵۸-۱۲۷.

اجلالی، پرویز. (۱۳۹۴). *دگرگونی اجتماعی و فیلم‌های سینمایی در ایران: جامعه‌شناسی فیلم‌های عامه‌پسند ایرانی (۱۳۰۹-۱۳۵۷)*. تهران: نشر آگه.

الکساندر، ویکتوریا. (۱۳۹۰). *جامعه‌شناسی هنرها*. ترجمه اعظم راودراد. تهران: انتشارات جامعه‌شناسان.

اکبری، علی اکبر. (۱۳۵۲). *امپنیسم*. تهران: مرکز نشر سپهر.

بروجردی، مهرزاد.(۱۳۹۶). *روشنفکران ایرانی و غرب*. ترجمه جمشید شیرزادی. تهران: انتشارات فرزان روز. چاپ هفتم.

بی‌نا، «*دسته‌هایی که در تظاهرات شرکت داشتند*»، روزنامه کیهان،ش ۳۰۷۰، سال دوازدهم ۳۱ مرداد ۱۳۳۲، صتربتی سنجابی، محمود. (۱۳۷۶). *کودتاسازان*. تهران: موسسه فرهنگ کاوش.

خسروداد، ملیحه. (۱۳۹۵). خاطرات ملکه پهلوی. تهران: انتشارات به‌آفرین. چاپ پنجم.

روحانی، سیدعلی؛ غفاری، پویان. (۱۳۹۶). فرهنگ عامه و تاثیر آن بر شکل‌گیری گونه کلاه‌مخملی در سینمای ایران. فصلنامه مطالعات فرهنگ-ارتباطات، ۱۸ (۳۸): ۱۷۶-۱۵۵.

زندمقدم، محمود. (۲۰۱۲). *شهر نو*. استکهلم: انتشارات ناشر ارزان.

ستاره سینما. (۱۳۳۶). سال چهارم، شماره‌های ۱۴۱ و ۱۴۵.

گروه فرهنگی شهید ابراهیم هادی. (۱۳۹۷). *شاهرخ حر انقلاب اسلامی(زندگی‌نامه و خاطرات شهید شاهرخ ضرغام)*. تهران: نشر امینان.

قطبی، بهروز.(۱۳۸۹). *گزیده اسناد جنگ جهانی دوم*. تهران: انتشارات اطلاعات.

کوشان، محمود. (۲۰۱۴). *سکانس آخر: خاطرات محمود کوشان با دکتر اسماعیل کوشان پدر سینمای ایران*. لس‌آنجلس: ناشر کامبیز کوشان.

گلدمن، لوسین. (۱۳۸۱). *جامعه‌شناسی ادبیات (دفاع از جامعه‌شناسی رمان)*. ترجمه محمدجعفر پوینده. تهران: چشمه.

مدنی،حسین .(۱۳۳۴). *اسمال در نیویورک جلد سوم*. تهران: انتشارات موسسه مطبوعاتی شرق.

معین السلطنه، محمد علی.(۱۳۶۳). *سفرنامه شیکاگو*. به کوشش همایون شهیدی. تهران: انتشارات علمی.

ملک مطیعی، ناصر. (۱۳۹۷). *خاطرات ناصر ملک مطیعی*. تهران: اتشارات کتاب‌سرا.

منظرپور، عباس. (۱۳۸۴). *در کوچه و خیابان جلد اول*. تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی. چاپ دوم.

میرزایی، سینا. (۱۳۸۸). *طیب در گذر لوطی‌ها*. تهران. نشر مدیا.

میرزایی، سینا؛ حسینی، سیدمحمد. (۱۳۸۳). *از سرگذشت لوطی‌ها*. تهران: نشر مدیا.

میرسپاسی، علی.(۱۳۹۳). *تأملی در مدرنیته ایرانی*. ترجمه جلال توکلیان. تهران: انتشارات طرح نو. چاپ چهارم.

نفیسی، حمید. (۱۳۷۱). *گونه فیلم جاهلی در سینمای ایران*. مجله ایران‌نامه، ۳۹: ۵۵۲-۵۳۷.

نفیسی، سعید.(۱۳۴۴). *نیمه راه بهشت*. تهران: انتشارات امیرکبیر

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

Investigating the Factors of the Creation of the Velvet Hat Ignorance in Iranian Popular Cinema

Mohsen Neghabi*[1], Ali Sheikhmehdi [2]

Abstract

There is a character in a significant number of fictional films in Iranian cinema that are often referred to as "Jahel", a character that can be said to have been popular before the revolution. This character has been making his way to Iranian films since the mid-thirties. In this research, we have explored the emergence of this character in Iranian cinema in the overall socio-historical context with Due to the state of cinema and filmmaking during the period under discussion .The results of this study show that what hasbrought attention to "jahel", is the despair and reluctance of the manifestations of Western civilization and, as a result, the search for indigenous solutions both among the masses and among the intellectuals. This was the result of the occupation of the country in World War II and the government's attempt to sub-Westernize Iran during those years.On the other hand, Iranian filmmakers, who could not technically compete with foreign films distributed in cinemas, had to approach folk culture and language in themes, characters, and dialogues. so The Jahel character, who popularized by the story of "esmal in New York", is being drawn to the attention of filmmakers and audiences.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

Keywords: Jahel ,Nativism , Popular Culture, Iranian cinema, , Velvet Hat,

1. Master of Cinema, Faculty of Arts and Architecture, Tarbiat Modarres University.Tehran. Iran.
2. Associate Professor of Cinema and Animation, Faculty of Arts and Architecture, Tarbiat Modarres University.Tehran. Iran.