

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

Mohammad Reza Moridi<sup>\*\*1</sup>  iD, Mojtaba Shahvaroughi Farahani<sup>2</sup>  iD

<sup>1</sup> Associate professor, Department of Art Research, Faculty of Theoretical Sciences and Higher Art Studies, University of Art, Tehran, Iran.

<sup>2</sup> Master of Art Research, Department of Advanced Studies of Art, Faculty of Art, Soore University, Tehran, Iran.

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

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

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

Our findings shows that the character (Jahel, Loti, Lumpen, Kolah Makhmali) has two opposite sides, positive and negative. On the one hand, as a Dervish, he is indifferent to the world and worldly possessions, and on the other hand, like a lumpen, he seeks benefits and wealth in any way possible. Little by little, from the 1950s to the 1970s, the positive image of this character in the Iranian cinema

decreased and his negative and rebellious images persisted in the public culture. Jahel in the cinema became a symbol of male authority and protection of traditions, especially in the face of strangers. They were the sign of the tradition who maintained religious customs, although they were flexible and could connect these traditions with modernity. The discursive function of FilmFarsi, especially films centered on the Jahel, was the narration of coexistence and the connection of traditional and modern aspects; A narrative that was of interest to Pahlavi II cultural institutions; Because in that time the conflict between traditional and modern forces was becoming radicalized and the concern about the gap in values was causing the society to face a crisis.

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

### Keywords

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

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



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

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

## جاهل‌های سینما: مطالعه کارکرد سیاسی و اجتماعی سینمای کلاممخملی در پهلوی دوم\*

محمد رضا مریدی<sup>۱\*</sup>، مجتبی شاهواروقی فراهانی<sup>۲</sup>

<sup>۱</sup> دانشیار گروه پژوهش هنر، دانشکده علوم نظری و مطالعات عالی هنر، دانشگاه هنر، تهران، ایران.

<sup>۲</sup> کارشناس ارشد پژوهش هنر، گروه مطالعات عالی هنر، دانشکده هنر، دانشگاه سوره، تهران، ایران.

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



### چکیده

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

### واژه‌های کلیدی

سینمای کلاممخملی، فیلمفارسی، فرهنگ عامه، پهلوی دوم، تحلیل گفتمان انتقادی.

استناد: مریدی، محمد رضا؛ شاهواروقی فراهانی، مجتبی (۱۴۰۲). جاهل‌های سینما: مطالعه کارکرد سیاسی و اجتماعی سینمای کلاممخملی در پهلوی دوم، نشریه هنرهای

زیبا - هنرهای نمایشی و موسیقی، ۲۸(۲)، ۳۹-۴۹. DOI: <https://doi.org/10.22059/jfadram.2023.356827.615741>

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

\*\* نویسنده مسئول: تلفن: ۰۹۳۶۶۰۲۳۹۹۴. E-mail: [moridi@art.ac.ir](mailto:moridi@art.ac.ir)



## مقدمه

لوطی‌ها از شخصیت‌های مرکزی سینمای فیلمفارسی هستند. در این مقاله شرح خواهیم داد که ظهور این شخصیت‌ها در سینما چگونه بود؟ عملکرد آنها در نظام فرهنگ چه بود؟ چگونه ذهنیات، رؤیاهای و آرزوهای مردم را بیان کردند؟ این فیلم‌ها چگونه با ساده‌سازی، پدیده‌های چون گسست اجتماعی (سنت و مدرن)، فاصله فرهنگی (خواص و عوام)، شکاف طبقاتی (بالا و پایین)، تعارض منافع (سیاست اقلیت و موقعیت اکثریت)، دنیایی سهل، ممکن، فانتستیک و رؤیایی تحقق‌پذیر را برای مردم ساخته‌اند؟ و نیز ساخت این واقعیت‌های جعل شده چگونه به خدمت بازتولید نظام سیاسی مسلط می‌آید؟ در مقاله حاضر با در پیش گرفتن روش‌شناسی تحلیل گفتمان به بررسی جریانی از آثار فیلمفارسی با محوریت شخصیت‌های لوطی و جاهل و کلاممخملی می‌پردازیم تا کارکردهای ایدئولوژیک آنها تحلیل شود.

نظام‌های سیاسی در پی به خدمت گرفتن سینما و حمایت از آثاری هستند که برای آنها مطلوبیت سیاسی دارد. منتقدان سینما اغلب این گونه از فیلم‌ها را توده‌پسند، بازاری یا مبتذل توصیف کرده‌اند در نتیجه کارکرد سیاسی و فرهنگی این فیلم‌ها کم‌تر به موضوع مطالعات فرهنگی و جامعه‌شناختی تبدیل شده است. آنچه سینمای «فیلمفارسی» خوانده می‌شود نیز، اگرچه توسط برخی منتقدان سینما با بی‌اعتنایی و کم‌اهمیتی توصیف می‌شود، اما چه سال‌های پیش از انقلاب و چه پس از انقلاب این فیلم‌ها تولید شده و هم استقبال اجتماعی و هم کارکرد سیاسی داشته است. مطالعه فیلمفارسی و ساختار روایت و مؤلفه‌های شخصیت‌های آن نه فقط به‌عنوان بخشی از تاریخ سینما بلکه به‌عنوان بحثی در تاریخ فرهنگی نیز اهمیت دارد؛ فرهنگی که همچنان پذیرای این گونه از سینما است. کلاممخملی‌ها و جاهل‌ها و

## روش پژوهش

جاهل‌ها و لوطی‌ها هستند. نمونه فیلم‌های مورد مطالعه همچون مثال‌واره‌های<sup>۱</sup> گفتمانی هستند. مثال‌واره‌ها نمونه‌هایی برجسته از گفتارها یا متون هستند که مؤلفه‌های گفتمانی را در خود به‌صورتی بارز دارند. در این مثال‌واره‌ها گفتمان به بهترین وجه ظهور پیدا می‌کند و معانی گفتمانی در آن‌ها «تثبیت» شده است. بر این اساس فیلم‌هایی انتخاب شدند که معرف جریان گفتمانی یا تحول گفتمانی بودند؛ این فیلم‌ها عبارت بودند از: جنوب شهر (۱۳۳۷)، لات جوانمرد (۱۳۳۷)، اول هیکل (۱۳۳۷)، دختری فریاد می‌کشد (۱۳۴۰)، زن‌ها فرشته‌اند (۱۳۴۰)، کلاممخملی (۱۳۴۱)، با معرفت‌ها (۱۳۴۲)، جاهل محل (۱۳۴۳)، آقای قرن بیستم (۱۳۴۳)، گنج قارون (۱۳۴۴)، چرخ‌وفلک (۱۳۴۶)، سالار مردان (۱۳۴۷)، دنیای پرامید (۱۳۴۸)، تک‌خال (۱۳۴۸)، قیصر (۱۳۴۸)، رضا مؤتوری (۱۳۴۹)، سه قاپ (۱۳۵۰)، مهدی مشکلی و شلوارک داغ (۱۳۵۱)، کافر (۱۳۵۱)، آقای جاهل (۱۳۵۳)، زیر پوست شب (۱۳۵۳)، جوجه‌فکلی (۱۳۵۳)، آلوده (۱۳۵۴)، قری دست‌فشنگه (۱۳۵۶)، طوطی (۱۳۵۶).

## پیشینه پژوهش

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

آثار هنری معانی چندگانه دارند؛ مفسران اغلب بر مبنای مواضع سیاسی و منافع اجتماعی این معانی را جهت می‌دهند؛ لذا باید پرسید کارکرد این شبکه معنا برای سیاست چیست؟ به نظر میشل فوکو «شبکه معنا حوزه‌ای همواره ناهمگن است و گفتمان‌ها، نهادها، قواعد، قوانین، احکام عملی، قضایای فلسفی، اخلاق، انسان‌دوستی و غیره را دربر خواهد گرفت. با تکیه بر این اجزای مجزا می‌توان مجموعه‌ای از روابط انعطاف‌پذیر برقرار کرد و به منظور تشخیص مسئله تاریخی خاصی، آن‌ها را در درون دستگاه واحدی درآمیخت. این دستگاه، قدرت و دانش را در درون شبکه تحلیلی خاصی گرد هم می‌آورد» (دری‌فوس و رابینو، ۱۳۹۸، ۲۲۵). با این شبکه معنا و روابط است که گفتمان شکل می‌گیرد. تحلیل گفتمان، برای تحلیل شبکه معانی پنهان، مواضع و منافع پنهان در یک نظام معنایی است. تحلیل گفتمان در جست‌وجوی آشکارسازی زبان ویژه‌ای است که شکل‌دهنده یک نظام معنایی است. البته اینجا زبان به معنای کلام نیست بلکه شبکه درهم‌تنیده‌ای از نشانه‌ها و مبادله نشانه‌ها است. نشانه‌هایی که در متون، تصاویر و هر نوع متن اجتماعی دیگر تحلیل می‌شوند. فوکو گفتمان را نوعی بازی زبانی می‌داند، «نوعی از بازی که در قالب نخست آن سخن بر سر "خط" است، در قالب دوم‌اش سخن بر سر "قرائت"، در قالب سوم، سخن بر سر "مبادله" و در این مبادله و قرائت و خط، هرگز چیزی جز علائم به بازی گرفته نمی‌شوند» (فوکو، ۱۳۸۰، ۴۴). این سه جنبه از تحلیل گفتمان را از نظر روش‌شناختی در رویکرد فر کلاف نیز می‌توان دنبال کرد که عبارت‌اند از: سطح توصیف، تفسیر و تبیین (فر کلاف، ۱۳۹۸، ۱۴۸)؛ ۱. تحلیل توصیفی، شامل تحلیل نظام دستوری، عناصر تصویری و ساختار روایی فیلم؛ ۲. تفسیر کردار گفتمانی، شامل بررسی شرایط تولید متن، بافت موقعیتی و محیط نهادی تولید اثر؛ ۳. تبیین کارکردهای سیاسی و اجتماعی فیلم و موقعیت آن در بازتولید روابط قدرت و نظام ایدئولوژیک حاکم. فر کلاف نشان می‌دهد که چگونه باز نمودهای ایدئولوژیک اندک‌اندک صورت طبیعی شده می‌یابند و ممکن است به‌صورت عقل سلیم غیرایدئولوژیک به نظر آیند. کار تحلیل گفتمان روشن کردن اینگونه طبیعی شدن است تا آنچه از دید دیگران مخفی است آشکار شود (همان، ۱۴۸-۲۳۰). در این مقاله با در پیش گرفتن رویکرد گفتمانی فر کلاف، به سه سطح تحلیل سینمای عامه‌پسند در دوران پهلوی دوم می‌پردازیم که شخصیت‌های محوری فیلم‌ها، کلاممخملی‌ها،

محوری و قهرمان است، در ۹ فیلم در نقش همراه قهرمان و در سایر موارد نقش فرعی ایفا می‌کند» (نقابی و شیخ‌مهدی، ۱۳۹۸، ۱۲). از لات جوانمرد (مجید محسنی، ۱۳۳۷) و کلاممخملی (ناصر ملک‌مطیعی، ۱۳۴۱) و جاهل محل (عباس مصدق، ۱۳۴۳)، قیصر (مسعود کیمیایی، ۱۳۴۸)، آقای جاهل (رضا میرلوحی، ۱۳۵۲) و بسیاری دیگر. اما جاهل‌ها و لوطی‌ها فقط در سینمای قبل از انقلاب نیستند؛ بلکه در سینمای بعد از انقلاب نیز حضور دارند. از اسی در *آدم‌برفی* (داوود میرباقری، ۱۳۷۳)، رضا در فیلم *مارمولک* (کمال تبریزی، ۱۳۸۳)، مجید در *خراجی‌ها* (مسعود ده‌نمکی، ۱۳۸۶) تا هاشم در *تسنای پروانه* (محمد کارت، ۱۳۹۸) و دیگر دارودسته خشن اوباش در سینمای دهه گذشته. این لوطی‌ها و لات‌ها طیف متنوعی از شخصیت‌ها را دارند. گاهی وقت‌ها شر و حضورش موجب دردسر و فساد است و گاهی حضورش کمک و قهرمان و نجات‌دهنده است. لوطی‌ها شخصیت‌های دوپهلویی دارند. حضورشان در فیلم‌ها همان‌گونه که حمید نفیسی توصیف می‌کند «بازگشت همان‌ها» است؛ همچون الگووارهای از شخصیت محبوب ایرانی‌ها.

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

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

باین‌حال میان فرهنگ عامه و فرهنگ عمومی تفاوت وجود دارد. و آنچه

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

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

## مبانی نظری پژوهش

«لذت تماشای "فیلم جاهلی" بیشتر از آن که ناشی از شوک تماشای چیزهای تازه باشد برخاسته از بازیابی آشناها و ماندنی‌ها یا به گفته اومبرتو اکو "از بازگشت همان‌ها" است». این عبارت از حمید نفیسی (۱۳۷۴، ۱۳۵) در مقاله «گونه فیلم جاهلی در سینمای ایران: بررسی ساختاری فیلم *دش‌اکل*» در توصیف فیلم جاهلی به مثابه گونه یا ژانر آمده است؛ گونه‌ای که به اعتقاد او کم‌تر به آن پرداخته شده یا مورد بی‌اعتنایی قرار گرفته است. اما منظور از «همان‌ها» کدام است. شخصیت جاهل به‌تازگی پدید نیامده است بلکه از یک سو پیشینه در ادبیات شفاهی و داستان‌های عامیانه دارد و از سوی دیگر در ادبیات عرفانی و تصوف و فتوت‌نامه‌ها ریشه دارد. این شخصیت‌ها فقط در ادبیات و قصه‌ها نبودند بلکه حضور واقعی و اجتماعی داشتند. مانند شعبان جعفری و طیب حاج‌رضایی از لوطی‌های دوران که در کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ نقش سیاسی داشتند. اما سینما صورت‌بندی دیگری از شخصیت جاهل ارائه داد. «از سال ۱۳۳۶ تا ۱۳۴۷ در حدود ۴۰ فیلم با شخصیت جاهل می‌توان دید. در این میان ۱۴ فیلم جاهل نقش

مسئله اصلی آنها نه اعتراض به زندگی مدرن، بلکه نتیجه طبیعی نوعی استقلال اقتصادی است که سینما را از سیطره نظارت فرهنگی (دولتی) رها می‌کند و در این راهی همه چیز ممکن است، حتی تولید فیلم‌ها که به لحاظ سیاسی، نوعی مخالف خوانی علیه دولت به نظر بیایند. (قلی پور، ۱۳۹۸، ۲۰۴)

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

### سطح اول؛ متن، محتوا و روایت

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

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

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

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

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

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

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

بسیاری از محققان به خطا مضمون اغلب فیلمفارسی‌ها را از منظر اعتراض جامعه به برنامه‌نوسازی دولت بررسی کرده‌اند. در حالی که

سیاسی ناشی از این تعارض‌ها را نشان دهد.

از دیگر ویژگی‌های روایی در داستان‌های عامیانه و البته سینمایی فیلمفارسی، عنصر «تصادف» است. تصادف، یکی از اصلی‌ترین رابط بین محتوا و نحوه و چگونگی پیش‌برد قصه در پدیدآوردن این داستان‌های عامه‌پسند است. «تصادف» نه به‌مثابه یک امر ناگهانی، بلکه همچون ترفندی برای پوشاندن روابط علت و معلولی در اتفاقات داستان که باعث پدیدآمدن یک بافت روایی سهل‌الوصول برای مخاطب عام می‌شود. این نحوه روایت «انسان را با تصمیماتش در سرنوشت خود شریک و مؤثر نمی‌داند و دگرگونی‌های زندگی نه از طریق کنش و کار قهرمان بلکه به ناگهانی و در اثر تصادف حاصل می‌شود» (تهامی‌نژاد، ۱۳۶۵، ۶۳). مانند اتفاقات متعددی که برحسب توجیه «تصادف»، در روایت داستانی گنج قارون رخ می‌دهد و شخصیت‌هایی که به طور تصادفی وارد ماجرا می‌شوند (نجات قارون توسط کسی که در ادامه به‌عنوان فرزند گم‌شده وی شناخته می‌شود و یا نجات دختر زرپرست توسط علی‌بی‌غم، پسر قارون و غیره). نتیجه اینکه وقتی فیلم‌های پر فروش مانند *چرخ و فلک* (صابر رهبر، ۱۳۴۶)، *دنیای پرامید* (احمد شیرازی، ۱۳۴۸)، *غلام زنگی* (قدرت‌الله بزرگی، ۱۳۵۴) و بسیاری دیگر را مورد بررسی قرار می‌دهیم، درمی‌یابیم که هسته اصلی درام در این فیلم‌ها بر اساس «تصادف» شکل یافته است و تماشاگر آگاهانه از آن استقبال کرده و شاید بتوان یکی از عوامل موفقیت این فیلم‌ها دانست. از دیگر مؤلفه‌های فیلمفارسی، شخصیت لوطی و کلاه‌مخملی است. شخصیتی که معمولاً رفتاری حمایتی را برای فقرا، ضعیفان و حتی ثروتمندان به نمایش می‌گذارند. مانند فیلم‌های *لات جو/نمرد* (مجید محسنی، ۱۳۳۸)، *اول هیکل* (سیامک یاسمی، ۱۳۳۹)، *کلاه‌مخملی* (اسماعیل کوشان، ۱۳۴۱)، *بامعرفت‌ها* (حسین مدنی، ۱۳۴۲)، *جاهل محل* (سردار ساگر، ۱۳۴۳)، *آقای قرن بیستم* (سیامک یاسمی، ۱۳۴۳)، *سالار مردان* (نظام فاطمی، ۱۳۴۷) و *تک‌خال* (فریدون زورک، ۱۳۴۸) که قهرمان این فیلم‌ها در جامعه پدرسالارانه تصویری از یک بزرگ (شاه) که توانایی احاطه یافتن بر همه چیز را دارد را نشان می‌دهند. جنبه حمایت‌گرانه این قهرمان همواره حرف اول را می‌زند و نوچه‌های «بله‌قربان‌گو» که به گونه‌ای تغییر شکل یافته جنس خود او هستند، تنها و تنها مجری اوامر هستند. اما همان‌گونه که در بخش مبانی و پیشینه نظری اشاره شد، شخصیت لوطی دو جنبه متعارض مثبت و منفی دارد. از یک سو درویشی بی‌تعلق به دنیا است و از سوی لات و متعهد به مناسبات اجتماعی است. به تدریج چهره مثبت لوطی در سینما کم شد و چهره یاغی و سرکش و لات او در سینما غلبه یافت. نقطه تغییر این چهره را می‌توان در دهه چهل و فیلم *قیصر* (مسعود کیمیایی، ۱۳۴۸) دانست. در این فیلم قهرمان پیشین تبدیل به صدق‌هرمانی متأثر از سینمای آگزیستانسیالیستی آن روزگار شد. این صدق‌هرمان برخلاف گذشته با شمایلی شکننده و آسیب‌پذیر و تپیاخورده در مقابل نظام پر قدرت حاکم پدرسالارانه و جامعه‌ای که در حال مدرنیزاسیون شدن است قرار گرفت و دیگر نتوانست آن شخصیت حمایت‌کننده و لوطی‌منش را از خود نشان بدهد. فیلم‌هایی مانند *رضا موتوری* (مسعود کیمیایی، ۱۳۴۹)، *سه قاب* (زکریا هاشمی، ۱۳۵۰)، *کافر* (فریدون گله، ۱۳۵۱) و *یا طوطی* (زکریا هاشمی، ۱۳۵۶) دارای محتوایی براساس صدق‌هرمان لومپن یا جاهل کلاه‌مخملی هستند. در جمع‌بندی از عناصر روایی فیلمفارسی می‌توان گفت که سادگی، بداهگی و تصادفی‌بودن از ویژگی‌های روایی است و

شخصیت فیلمفارسی هم اجتماعی و هم ضداجتماعی است؛ هم تجسم فردیت مدرن است و هم تجلی آخرین حامی هنجارهای سنت است. این صورت دوگانه قهرمان، حاکی از جنبه اجتماعی دوگانه فیلمفارسی است.

### سطح دوم: کنش‌های گفتمانی

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

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

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

غلوآمیز و ایجاد ترکیبی از فضاهای واقعی و تخیلی در پی هر چه بیشتر مسحور کردن مخاطب خویش هستند. «این نوع آثار قادر بودند تا به رؤیایها و سرکوفتگی‌های اجتماعی، جنسی و سیاسی خوانندگان خود پاسخ مثبت دهند و آنان را در رمانتیسیم تخدیرکننده‌ای غوطه‌ور سازند» (تهامی‌نژاد، ۱۳۶۵، ۱۸). رومانتیسیم اجتماعی نسبت به طبقات پایین، تصویری فقر را دگرگون می‌کند به گونه‌ای که فقر فاصله زیادی با ناخرسندی و نارضایتی می‌یابد. زندگی فقرا و طبقات پایین همراه با خرسندی و قناعت و سلامت نمایش داده می‌شود که تجلی استغنائی درونی فقرا و طبقات پایین است.

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

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

با توجه به شرایط اجتماعی و اقتصادی آن ایام در واقع آنچه از فیلم‌ها حذف می‌شد زندگی واقعی مردم با وضعیت معیشتی پایین بود و به‌جای آن شخصیت‌های بی‌چیز اما سرخوش در سینمای رؤیابپرداز ساخته شد. برهنه خوشحال یک شخصیت آشنا در فرهنگ عامیانه است و بعد از اکران فیلم، دائماً با شکل و شمایل‌های مختلف در شخصیت‌پردازی قهرمان‌های فقیر و روستایی و یا قشر کارگر و شهری و لومپن‌ها و جاهل‌های کلاممخملی در سینمای ایران تکرار و بازتولید شد. نمونه شاخص این تیپ علی‌بی‌غم در *گنج قارون* (سیامک یاسمی، ۱۳۴۴) است. داستان این فیلم و فیلم‌هایی که به اصطلاح در موج «گنج قارون» قرار می‌گیرند بر پایه خیال‌پروری و تقدیرگرایی (یا به عبارتی در سایه پرنگ دست سرنوشت) بنا شده‌اند. سیامک یاسمی در گفت‌وگو با *نشریه فیلم و هنر* (شماره ۸۶، تاریخ ۱۳۴۵/۳/۵) می‌گوید:

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

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

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

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

### سطح سوم؛ کارکرد گفتمانی

سینمای رؤیابپرداز فیلمفارسی معلول شرایط و عوامل سیاسی، اقتصادی و تاریخی دوران خود بوده است. خیال‌پردازی، تصادف و اتفاقات دور از انتظار به سادگی محقق و ممکن می‌شوند. داستان‌ها مملو از احساسات شدیداً عاطفی هستند؛ با ماجراهای موازی و تودرتو و بیان توصیف‌های

فرنگیان، چهره‌های پسندیده زنان فرنگ رفته رفته به فاحشگان و غفریتانی بی‌عصمت و شهوت پرست تبدیل شد... چهره‌های برساخته از زنان فرنگ، اگرچه واقعی و عینی جلوه یافته‌اند، در اصل فرآورده دیدگاه و خیالیاتی مسافرائی آموخته از روایات کتبی و شفاهی لذت‌النساءها<sup>۲</sup> و تاکجا آبادهایی چون جزیره زنان، جزیره وغوغ، یا جوج و ما جوج، جابلقا و جابلسا، و هورقلیا بود (توکل طوقی، ۱۳۹۷، ۱۴۸-۱۴۹)

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

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

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

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

با گسترش رفت‌وآمد به فرنگ احساس حقارت روزافزون در برابر



گیشه و تطبیق یافتن با سلیقه شکل گرفته فیلم ساز و مخاطب آن روزگار چیز دیگری نبود. اما شاید نکته حائز اهمیت تر هم‌خوانی این فیلم‌ها با گفتمان حاکم پهلوی دوم باشد. لازم است نگاهی دیگر به این آثار بیندازیم تا دریابیم «یک رساله جوانمردی بسیار ساده و آشکار ایدئولوژی است. اما ارتباط خود را با قدرت پنهان می‌کند، زیرا در پی اثبات قدرت نیست، بلکه به دنبال نفی ضد قدرت است و در واقع از راهی منفی قدرت را تأیید و حتی تضمین می‌کند» (حصوری، ۱۳۹۸، ۱۳۹). پس ظهور پدیده «قیصر» با توجه به دلایلی که کاملاً برآمده از شرایط پیرامونی در سینمای رقابتی آن موقع بوده و در عین حال با پایان و تأکیدی که بر حضور پاسبان و مأمور قانون بر بالای سر قیصر، تبلور و نمایش اقتدار گفتمان حاکم در این فیلم بود. «ساختار سیاسی اقتدارگرا به دلیل ماهیتش مانع پدید آمدن نیروهای اصلاح طلب می‌شود. در نتیجه نیروهای مخالف رژیم به شدت شکردهای انقلابی و خشونت بار متوسل می‌شوند در نتیجه رژیم‌های سیاسی اقتدارگرا همواره با حرکت‌های براندازنده انقلابی جای خود را به رژیم‌های اقتدارگرای جدید می‌دهند» (شریف، ۱۳۸۱، ۹۸). نتیجه آن که در پی سینمای تخدیرگونه رؤیاپرداز در حال فراموشی و از چشم افتاده، باید در همین سینما منتظر پدید آمدن یک فرد عاصی هر چه مرجح طلب بود تا جامعه به طور پنهان در لایه‌های زیرین متن برای ایجاد امنیت خاطر خود به دنبال مأمور دولت به نمایندگی از اقتدار حکومت باشد.

*در این داستان‌ها همواره دست به ساخت شخصیتی زده می‌شود که با استناد به الگوی ادبی تکرار شونده به چهره‌های مهم تبدیل می‌شود و هم‌زمان تأکید می‌کند که این شخصیت برجسته ضلّقه‌رمانی بزرگ و قدرتمند، و حریفی درخور شاهان و پهلوانان ایران بوده است. این وارونه کردن بن‌مایه قهرمانی به منظور خلق یک ضلّقه‌رمان در سنت شاهنامه نگاری سابقه دارد. (گازرانی ۷۲، ۱۳۹۹)*

ادامه این «موج قیصر گرایی» در روند اثبات وجود یک حکومت مقتدر به‌روزشده مدرن قدم برمی‌داشت و فارغ از دنیای سنتی و نوستالژیک گذشته در حال تعمیم یافتن بود. این روند در حال حاضر نیز در فیلم‌هایی چون *سنای پروانه* (محمد کارت، ۱۳۹۸) یادیدن این فیلم جرم است (رضا زهتابچیان، ۱۳۹۸) دیده می‌شود و همچنان با «موج قیصر» در این فیلم‌ها روبه‌رو هستیم.

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

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

## بحث و جمع‌بندی

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

همان‌گونه که اشاره شد سینما برای حفظ استقلال مالی به گیشه متکی بود و برای حفظ این استقلال باید با فیلم‌های خارجی وارداتی رقابت می‌کرد و نسخه‌های ایرانی از آن تولید می‌کرد. یکی از ژانرهای پرطرفدار وارداتی و موفق در گیشه، فیلم‌های وسترن بود. در نتیجه خواسته یا ناخواسته کاراکترهای کلامی و لومپن داستان‌های فیلم‌سازی در حال منطبق شدن با قهرمان‌های فیلم‌های وسترن بودند. فیلم *قیصر* نیز از این امر مستثنا نبود. *قیصر* یک نسخهٔ ایرانی شده از فیلم وسترنی به نام *نوادا/اسمیت* (هنری هاتاوی، ۱۹۶۶) بود و این فیلم جز تلاش برای کسب مخاطب و

## نتیجه

فرهنگی، اجتماعی و زمینه‌های سیاسی مردم به‌وجود آمده است. در واقع فیلم‌سازی برآمده از فرهنگ عامه مردم در همین دوران است و آفرینندگان این قسیم از فرهنگ عامه با توجه به پیشینهٔ سنتی و در درون چارچوب پیرامون و جامعهٔ خود عمل می‌کنند؛ جامعه‌ای که نظام ارزش‌هایی دارد که بسیاری آن را پذیرفته‌اند. بدین معنا آثار آنها بازتاب عناصری است که آگاهی جمعی آن را ایجاد کرده یا پذیرفته است. این آگاهی کسب‌شده در فرهنگ

برخلاف نگاه نخبه‌محور منتقدان فیلم که جریان فیلم‌سازی را کم‌اهمیت و «از نظر سینمایی» کم‌مایه می‌دانند، باید گفت که فیلم‌سازی «از نظر اجتماعی» تجلی مسائل فرهنگ عمومی ایران در مواجهه با نظام فرهنگی مدرن و زندگی شهری جدید بوده است. به بیانی دیگر این سینما را دست‌هایی از خارج به وجود نیورده و این سینمای فارسی پدیده‌های اصیل اجتماعی است که بر مبنای ضرورت و احتیاجات و خواسته‌ها و شرایط

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

سه سطح تحلیل	دانش زمینه‌ای و بافت موقعیت در ساختن متن	ساختار روایی فیلم‌های دوره پهلوی
سطح تحلیل توصیفی متن؛ شامل تحلیل ساختار روایی، نظام دستوری و تصویری فیلم	ساده‌سازی داستان، تصادف در گشایش رویدادها، توصیف‌های غلوآمیز و ایجاد ترکیبی از فضاهای واقعی و تخیلی در پی هر چه بیشتر مسحور کردن مخاطب خویش	دو روایت قهرمان/ضدقهرمان یا حمایت‌کننده/تهدیدکننده از شخصیت کلاممخملی و لوطی غالب است. در فیلم‌هایی چون <i>لات جوانمرد</i> (۱۳۳۷)، <i>اول هیگل</i> (۱۳۳۷)، <i>کلاممخملی</i> (۱۳۴۱)، <i>بامعرفت‌ها</i> (۱۳۴۲)، <i>جاهل محل</i> (۱۳۴۳)، <i>آقای قرن بیستم</i> (۱۳۴۳)، <i>سالار مردان</i> (۱۳۴۷)، <i>تک‌خال</i> (۱۳۴۸) لوطی‌ها نماد جامعه مردانه هستند که توانایی احاطه بر همه چیز را دارد. اما به تدریج در گذر از دهه ۱۳۳۰ و ۱۳۴۰ به دهه ۱۳۵۰ موقعیت کلاممخملی‌ها در سینما تغییر کرد. در فیلم‌هایی چون <i>قیصر</i> (۱۳۴۸)، <i>رضا موتوری</i> (۱۳۴۹)، <i>سه قاپ</i> (۱۳۵۰)، <i>کافر</i> (۱۳۵۱) و <i>طوطی</i> (۱۳۵۶) بر خلاف گذشته، لوطی‌ها شمایل شگفتناک، آسیب‌پذیر و تپیاخورده داشتند که در مقابل نظام پر قدرت حاکم و جامعه‌ای که در حال مدرنیزاسیون است تاب ندارند و گاه همچون ضدقهرمان و گاه همچون فردی منفعل است از روایت داستان حذف و طرد می‌شوند و دیگر نمی‌توانند شخصیت تعیین‌کننده باشند.
تحلیل کنش گفتمانی متن؛ شامل مطالعه موقعیت و شرایط تولید متن	غیربیت‌سازی و دیگری‌سازی گفتمانی به‌ویژه در تمایز گفتمان سنت/مدرن و ایرانی/خارجی	کلاممخملی‌ها و لوطی‌ها نماد مرد سنتی و گاه ایرانی اصیل و سنتی بودند که در مواجهه با تضادهای فرهنگی دوباره به اصالت خود بازمی‌گشتند. از این رو مواجهه لوطی‌ها و کلاممخملی‌ها با زن فرنگی همچون نمادی از مواجهه سنت‌های خانوادگی با فرهنگ بیگانه و غربی در فیلم‌های زیادی همچون <i>سالار مردان</i> (۱۳۴۷)، <i>مهدی مشکی</i> و <i>شلوارک داغ</i> (۱۳۵۱)، <i>آقای جاهل</i> (۱۳۵۳) و <i>جوجه‌فکلی</i> (۱۳۵۲) تکرار شد. کلاممخملی نماینده فرهنگ سنتی و اقتدار مردانه بود که می‌توانست مظاهر فرنگ و غرب مدرن (زن فرنگی) را مجذوب خود کند. لذا نه تنها تعارض فرهنگ سنتی و مدرن مسئله‌ساز نمی‌شد بلکه مواجهه این دو مقوله می‌توانست سازگار و هم‌نشین باشند؛ این روایت از هم‌نشینی برای نظام سیاسی کارکرد داشت. اگرچه به تدریج با ساخت فیلم‌هایی چون <i>زیر پوست شب</i> (۱۳۵۳) مواجهه مرد ایرانی با زن خارجی دیگر نه اقتدارگرایانه بود و نه موفق؛ بلکه ساختن رؤیای جنسی از زن فرنگی و تصویری آرمانی از فرنگ بود که شخصیت محوری فیلم محو آن بود.
تحلیل کارکرد گفتمانی؛ شامل کارکرد سیاسی و اجتماعی فیلم	تقدیرگرایی در مواجهه با مشکلات و فراق‌کنی نظام سیاسی حاکم برای حل مشکلات و گسست‌های سیاسی، اجتماعی و فرهنگی	کلاممخملی‌ها و لوطی‌ها با توجه به این که در دنیای واقع دارای شخصیتی دو پهلوی مثبت و منفی بوده‌اند؛ اما شاید وجه مشخصه آنها در فرهنگ عامه داشتن صفای باطن و معرفت و حفظ پیوندهای دوستی و تعهد باشد. لذا این سینما با ساده‌سازی پدیده‌هایی چون گسست اجتماعی (سنتی و مدرن)، فاصله فرهنگی (خواص و عوام)، شکاف طبقاتی (بالا و پایین)، تعارض منافع (سیاست اقلیت و موقعیت اکثریت)، در تلاش بوده تا دنیایی سهل، ممکن، فانتستیک بسازد و رؤیاهای مردم را تحقق‌پذیر جلوه دهد. از این رو کارکرد گفتمانی آنها برای نظام سیاسی اغلب تثبیت‌کننده بود. آثار سینمایی که بیرون از این کارکرد گفتمانی بودند اغلب متوقف می‌شدند مانند جنوب شهر (۱۳۳۷).

می‌توان ادعا کرد که فیلمفارسی‌ها به‌صورت خودآگاه یا ناخودآگاه، با دوری‌جستن از این واقعیات اجتماعی آن دوران که برخی از آنها شامل فقر فرهنگی و اقتصادی، اختلاف طبقاتی، جدال و فاصله فرهنگی بین قشر تحصیل کرده و خواص و فرهنگ قشر عامه کوچک و بازار بود و یا نداشتن نگاه آسیب‌شناسانه و انتقادی، آنها را تبدیل به هسته‌ای فانتزی گونه و جعلی در داستان‌های خود می‌کردند. این واقعیت‌گریزی خود یکی از اصلی‌ترین هم‌سویی با گفتمان حاکم و حتی به‌نحوی شکل‌دهنده آن و در خدمت گفتمان فرهنگی مسلط و گروه‌های حاکم بوده است. این گونه فیلم‌ها با غفلت از واقعیات اجتماعی و البته تأکید بر پایداری نظام اجتماعی و روابط طبقاتی موجود قدرت حاکم را بازتولید کرده‌اند.

عامه به‌گونه‌ای همان ساخته‌شدن سلیقه عامه بوده و اغلب به صورتی هم‌مونیک هم‌سو با گفتمان حاکم در حرکت است. حال این سینما به مانند متون عامه‌پسند با کمک یکی از مقبول‌ترین و پرتکرارترین کاراکترها در فیلمفارسی، تیپ لات‌ها، لومپن‌ها، جاهل‌ها و کلاممخملی‌ها، ذهنیات، آرزوها و ارزش‌های مخاطب را نشان می‌دهند و اصطلاحاً آینه‌ای از اجتماع بوده‌اند. اما اغلب آینه‌ای بوده‌اند که تصاویر واژگون و کج و دگرگون‌شده از جامعه دوران خود را ارائه داده‌اند. ساختن یک دنیای بی‌عیب و طلایی و سرشار از نادیده‌ها و ساختن رؤیای برای توده‌های وسیع شهری محصول این سینما است. محصول آن به ظاهر دنیایی اتوپییایی است که با نشستن در سالن سینما ظاهر می‌شود و از واقعیت بیرونی بیننده را غافل می‌کند.

## پی‌نوشت‌ها

### فهرست منابع

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

### 1. Exapelars.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

نفیسی، حمید (۱۳۷۴)، *گونه فیلم جاهلی در سینمای ایران: بررسی ساختاری فیلم دانش‌آکل، مجله گفت‌وگو، ۳۹(۱۶)*، ۱۳۵-۱۵۰.

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

نقابی، محسن و علی شیخ مهدی (۱۳۹۸)، *واکاوی عوامل پیدایش شخصیت جاهل کلاممخملی در سینمای عامه‌پسند ایران، فصلنامه جامعه‌شناسی هنر و ادبیات*، (۱۱)، ۷۲-۹۲.

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

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

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

افشاری، مهرا (۱۳۸۴)، *آئین جوانمردی، مرام و سلوک طبقه عامه ایران، تهران: دفتر پژوهش‌های فرهنگی*.

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

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

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

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

بشیریه، حسین (۱۳۸۳)، *عقل در سیاست: سی‌وینج گفتار در فلسفه، جامعه‌شناسی و توسعه سیاسی، تهران: مؤسسه نگاه معاصر*.

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

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

تهامی‌نژاد، محمد (۱۳۶۵)، *سینمای رؤیایپرداز ایران: حلقه‌های در زنجیره خیال‌بندان، تهران: عکس معاصر*.

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

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

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

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

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

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

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