فصلنامه مطالعات رسانه‌های نوین، سال پنجم، شماره ۲۰، زمستان ۱۳۹۸، صفحات ۱۱۲-۸۱

تحلیل فیلم‌کالت‌های ایرانی:

مطالعه هواداران پنج فیلم‌کالت منتخب از دهه ۵۰ تا ۸۰[1]

فرنام مرادی نژاد* ، مرضیه پیراوی ونک** ، احمد الستی***

تاریخ دریافت: ۱۳۹۸/۱/۱۹ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۸/۸/۲

چکیده

*این پژوهش به مسئله «شناخت دقیق‌تر رفتارها و ویژگی‌های هویتی» جامعه آماری سطح الف (۵۴ نفر) از افرادی که در فرایند پژوهش در طول چهار سال از طریق شبکه‌های اجتماعی شناسایی‌شده و با توجه به اعلام خود هوادار یکی از این پنج فیلم کالت ایرانی برگزیده خوانده شده‌اند، پرداخته است. در خلال همین تحقیق و با روشی تحلیلی- پیمایشی با ابزار پرسشنامه به‌عنوان مرحله اول شناسایی اساساً ضریب نفوذ دو اصطلاح «کالت» و «بلاک باستر /گیشه‌ای» در دو جامعه آماری توده مردم دو کلان‌شهر اصفهان و تهران؛ یعنی سطح ج (۲۰۳ نفر) و دانشجویان سینما و رشته‌های هنری؛ یعنی سطح ب (۱۱۵ نفر) انجام شد، تا مشخص گردد که برای یافتن هواداران فیلم‌های کالت منتخب پژوهش نمی‌توان خیلی تصادفی عمل کرد. با طرح پرسش‌هایی درباره مشخصات هویتی/فردی/بوم شناسانه/رفتارشناسانه این جامعه آماری، پژوهش به یافته‌هایی دست پیدا کرد که می‌توان آن‌ها را چنین خلاصه کرد: خوشه غالب کالتیست‌ها یا هواداران این پنج فیلم منتخب را مردانی در بازه سنی سی سالگی تا پنجاه سالگی، با سطحِ تحصیلات کارشناسی به بالا و خلوت‌گزین تشکیل می‌دهند که اکثراً با واژه آشنایی داشته و بیشتر بر مبنای داوری‌شان درباره کارگردانی/ وجوه شکلی و سبکی / و به‌ویژه فیلمنامه و روایت و زیرمتن و دیالوگ‌ها و در درجه بعد هم ذات پنداری با شخصیت **اصلی**[2] به هواداری‌شان استمرار بخشیده‌اند.*

واژه‌های کلیدی: *فیلم کالت، هوادار، هویت، رفتارشناسی، سینمای ایران.*

۱- مستخرج از تحقیقات رساله دوره دکتری پژوهش هنر دانشگاه هنر اصفهان با عنوان: تحلیل عوامل و زمینه‌های مؤثر در شکل‌گیری فیلم کالت ایرانی به سرپرستی استادان راهنما (نویسندگان همراه).

* دانشجوی دکتری تخصصی پژوهش هنر، گروه پژوهش هنر، دانشگاه هنر اصفهان، اصفهان (نویسنده مسئول). fmnzpc1380@yahoo.com

** دانشیار گروه پژوهش هنر. دانشگاه هنر اصفهان، اصفهان. mpiravivanak@gmail.com

*** استادیار دانشکده هنرهای نمایشی و موسیقی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران. a.alasti@yahoo.com

3. Protagonist

۱. مقدمه و طرح مسئله

مطالعات فرهنگی را شاید بتوان حلقه گمشده در زنجیر مطالعات فیلم لقب داد. با پرسش از موقعیت اجتماعی بیننده موضوع پژوهش‌های مخاطب حلقه‌اش کامل می‌شود و دوباره در حوزه جامعه‌شناسان قرار می‌گیرد. در حوزه‌ای که در چند سال اخیر در ایالات‌متحده بیشتر در دست آماردانان و رفتارشناسان قرار داشت و به نظر می‌رسید که کمبود یا فقدان روش‌های در دسترس برای محققان مخاطبان فیلم که نمی‌خواستند اهمیت متن فیلم را نادیده بگیرند؛ ولی از طرف دیگر می‌خواستند دریچه‌ای بگشایند به روی نمایش وضعیت بیننده به‌عنوان عضوی از جامعه مخاطبین یا **جمعیتی خاص**[1]، بسیار به چشم می‌خورده است. بسیاری از خرده‌فرهنگ‌ها رابطه پیچیده و متنوعی با نهاد سینما دارند.

در پایین‌ترین سطح، یک سینمای محلی بستری برای ملاقات عده‌ای از اعضای گروه‌های خرده‌فرهنگی فراهم می‌آورد. به‌عنوان مکانی عمومی؛ ولی تاریک و خارج از قلمرو اختیارات و قدرت والدین و اجتماع که بر خانه و محل کار حکم می‌رانند، سینما محلی است برای ملاقات و گردهمایی دوستان با اذهانی شبیه به هم در ساعات فراغت. این استفاده از سینما به‌عنوان بستری برای گِرد هم‌آمدن می‌تواند از شب‌های جمعه و شنبه در سالن‌های نمایش محلی فیلم‌های ژانر وحشت و هوادارانشان تا تماشاگران کلاً مذکر گسترش داشته باشد. به یک معنا مهم نیست که چه چیزی روی پرده پخش می‌شود یا نمی‌شود، خود سالن سینماست که به جنبه مهم و ثابتی از زندگی بسیاری از اعضای خرده‌فرهنگ‌ها تبدیل می‌شود.

با زیرساخت مستحکمی که **مدل «مشارکت‌کننده-مشاهده‌گر»**[2] فراهم می‌آورد، بیشتر مطالعات جاری خرده‌فرهنگ‌ها (به‌ویژه آنهایی که تحت نظر و در سایه مکتب بیرمنگام انگلستان انجام شده‌اند) با یک **التقاط‌گرایی**[3] فعال و پویا مشخص می‌شوند.

---

1. Community
2. Participation-Observation Model
3. Eclecticism

مطالعات مخاطبان فیلم که از این تحقیقات ملهم هستند به ترسیم و ارائه چندین نوع اطلاعات به منظورِ دادن تصویری تا حد امکان کامل از برهم‌کنش عجیب میان خرده‌فرهنگ‌ها می‌پردازند. مواد خامی که مورد استفاده قرار می‌گیرند شامل: مطالعات دسته دوم جامعه‌شناختی، انسان‌شناختی یا تاریخی متمرکز بر فرایند فیلم بینی، یا سایر اطلاعات ثبت و ضبط شده در مورد تماشای فیلم توسط اعضای خرده‌فرهنگی، و مصاحبه‌ها و تاریخ‌های شفاهی که نقل شده‌اند؛ اما نکته مهم این است که نهایتاً همه این مواد خام در پیوند با تحلیل متن فیلم به‌طور اخص، مفید واقع می‌شوند.

از همه این‌ها گذشته، بیننده به‌عنوان عضوی از نهادهای مختلف اجتماعی مانند: خانواده، مدرسه، دولت، کسب‌وکار، کلیسا و مذهب و در یک‌کلام به‌عنوان مخلوقی از یک‌لحظه خاص تاریخی به تماشای فیلم‌ها می‌رود. بنابراین پرسش بر سر جایش باقی می‌ماند: به‌عنوان محققِ فیلم، ما چگونه باید به برهم‌کنش بین پرده سینما و نیروهای اجتماعی فرهنگی که رابطه بیننده با فانتزی روی پرده را شکل می‌دهند نگاه کنیم؟ پس، از منظر مطالعات خرده‌فرهنگی، مخاطبان این فیلم‌های خاص (که برای بسیاری معادل و هم‌ارز فیلم کالت معنا می‌شوند) در چنین فضاهایی فعال می‌شوند و نیروهایی ایجاد می‌کنند و این نیرو یا انرژی خرده‌فرهنگی، به بیننده این امکان را می‌دهد تا به فیلم از منظری خاص نگاه کند، نگاهی که اغلب همراه است با گونه‌ای خوانش وارونه و کژتابانه و غریب از فانتزی‌های معمولی و سرراستِ سرگرم‌کننده‌ای که مدنظر و مقصد صنعت فیلمسازی و سینمای کلاسیک و استودیویی هالیوود هستند. فراتر از این، خرده‌فرهنگ می‌تواند منجر به شکل‌گیری محیط‌های پخش و اکران فیلم یگانه‌ای شود که در آن‌ها «رفتار تماشاگری» بنیاداً از رفتارهای عمومی در مولتی پلکسهای محلی و سالن‌های سینمای معمولی حومه شهری متفاوت باشد. این پرسش که پژوهشگران فیلم چگونه وظیفه کاوش فعالیت‌های فیلم بینی یک خرده‌فرهنگ مشخص را به انجام می‌رسانند، همچنان برجای می‌ماند.

یک احتمال مثمرخاص از رشته انسان‌شناسی شهری می‌آید. مانند یک انسان‌شناس، تحلیلگر خرده‌فرهنگ، نه‌تنها رفتارهای گروه مورد مطالعه را مشاهده و ثبت و ضبط می‌نماید؛ بلکه خود نیز در این جمعیت و جامعه مشارکت می‌ورزد. اگرچه درجه مداخله و مشارکت محقق در درون خرده‌فرهنگ می‌تواند متغیر باشد (از آشکارا و کاملاً عضو گروه شناخته شدن تا رفتار کردن به‌عنوان یک وکیل مدافع و حامی خرده‌فرهنگ یا به‌سادگی تنها در نقش یک غیر عضو علاقه‌مند ظاهر شدن) این مدل «مشارکت‌کننده- مشاهده‌گر» از بسیاری از خطاها و انحرافات مطالعات صرفاً آماری جلوگیری می‌کند.

تردیدی نیست که فیلم‌ها در زمینه اجتماعی، با حضور سه عامل تولیدکنندگان، تماشاگران و متون فیلم ساخته می‌شوند و حاوی عملکرد اجتماعی هستند که مطالعه آن‌ها را در بستر اجتماعی ضرورت می‌بخشد (رشیدی و صبورنژاد, ۱۳۹۴: ۱۶۹). در مطالعات سینمای کالت، عامل دوم یعنی تماشاگران از اهمیت بسزایی برخوردار است و در این میان آن دسته از مخاطبان که به هوادارِ جدی فیلم مبدل می‌شوند، نقش اصلی را در کالت شدن فیلم ایفا می‌کنند. این پژوهش به منظور شناخت بیشتر رفتارها و عاداتِ فیلم‌بینی و بوم‌شناسیِ هوادارانِ شناسایی‌شدهٔ پنج فیلم کالت منتخب از ادوارِ مختلف تاریخ سینمای ایران، با تأکید بر روش‌های مطالعات فرهنگی انجام پذیرفته، تا به تصویر شفاف‌تری از مخاطبان جدی و پیگیر سینمای ایران دست بیابد و به این پرسش پاسخ دهد که رفتارها و بوم‌شناسی هویتی هواداران پروپاقرص این فیلم‌های منتخب چگونه‌اند و چه نتایجی می‌توان از آن‌ها استخراج کرد؟ در حقیقت اگر مطالعات فیلم‌های کالت را به دلیل زیباشناسی خاص و طرفدارانشان واجد اهمیت بدانیم، با توجه به وجود چنین آثاری در سینمای ایران و به منظور شناسایی دقیق‌تر هواداران آثار کالت سینمای ایران و نبود چنین مطالعاتی، این پژوهش ضرورت پیدا می‌کند.

۲- پیشینه پژوهش

در میانه دهه ۱۹۸۰ میلادی این امر برای بسیاری واضح شد که بافتار و متن و زمینه‌ای که در آن تماشاگران با فیلم مواجه می‌شوند، ازجمله فیلم‌های جریان بدیل و زیرزمینی سینما، دچار تغییر شده است. پدیدهٔ **فیلم‌های نیمه‌شبی**[1]، گسترش و بسط دامنه فیلم دیدن به خانه‌ها با اختراع ویدئو، افزایش جشنواره‌های اختصاصی فیلم‌های ژانر، توسعه یافتن عمومی سلیقه و ذائقه به‌سوی گستره‌ای از خرده‌فرهنگ‌های متنوع، ایده وجود یک زوج **متضاد و دوگانه**[2] بین مخاطبان «عادی» و هواداران پروپاقرص زیرزمینی را تردیدناپذیر کرد.

نشانه‌های پررنگ شدن مطالعات خرده‌فرهنگی البته به سال‌هایی پیش از دهه ۸۰ برمی‌گردد و می‌توان در مطالعات افرادی چون دیک *هبدایج* در مورد موسیقی خرده‌فرهنگ‌ها در بریتانیا (به‌ویژه موسیقی پانک و رِگ) دید که به میزانی رویکردهای مطالعات فرهنگی بریتانیایی و آمریکایی را باهم ممزوج کرد. رگه‌هایی از دغدغه‌های افرادی چون *مارتین بارکر و استانلی کوهن* که آمیخته با مفاهیم ایدئولوژی و قدرت هستند یا به‌عنوان‌مثال قوم‌نگاری‌های *هوارد بکر و ایروینگ گافمن* در مورد پدیده **کژتابی/ انحراف**[3] و تجارب زندگی روزمره در این قبیل کارها دیده می‌شود (Mathijs, 2008: 17).

افرادی مانند **جینا مارچتی**[4] تمایزی بین خرده‌فرهنگ‌ها، فرهنگ‌های والد و **فرهنگ رسمی**[5] (در اصطلاح *پی یر بوردیو*) برای ترسیم فضایی که در درون آن مخاطبان کالت احساسات و عواطف خود را نسبت به فیلم بیان می‌کنند، پیشنهاد

1. Mid-night Movies
2. Dichotomy
3. Deviancy
4. Gina Marchetti
5. Official Culture

می‌دهند. اهمیت زمینه اجتماعی این مکان نمایی بسیار اساسی است. مارچتی با اشاره به اهمیت دادن بیش‌ازحد به مطالعات متنی فیلم این توجه افراطی را «نادیده گرفتن زمینه‌های دیده شدن فیلم توسط مخاطبان فیلم» می‌نامد؛ امری که موقعی بسیار شفاف می‌شود که مارچتی با اشاره به این حقیقت که «تجربه تماشاگری» هرروز بیش از روز قبل از یک رابطه صرفاً فردی بیننده با پرده سینما فراتر می‌رود؛ اگرچه به‌طور موقتی و لحظه‌ای نظریه‌پردازان فیلم را وادار به درک و انجام پژوهش‌های جامعه‌شناختی و انسان‌شناسانه بیشتری می‌کند، تا محیط واقعی که در آن مخاطبان فیلم‌های کالت را می‌بینند بیشتر بررسی شود.

سینما به‌عنوان اندیشگاه، محیطی مهم برای بیان سبکی باقی ماند. پدیده‌ای مانند فیلم **راکی هارور پیکچر شو**[1] در اواسط دهه ۱۹۷۰ میلادی استثنایی نادر بود که در اصل برای نمایش و تاترِ صحنه‌ای به نیتِ جذب محبوبیت خرده‌فرهنگ **گلم**[2] در لندن (که در آمریکا **گلیتر**[3] به معنای درخشان نام دارد) تولید شد. اقتباس سینمایی نمایش به طرز شگفت‌انگیزی لباس‌های این خرده‌فرهنگ، موسیقی، شوخی‌ها و نمایشگری خیابانی را- مدت‌ها پس‌ازاینکه این خرده‌فرهنگ عملاً دچار فراموشی و مهجوری شده بود- احیاء کرد. فیلم فضایی خرده‌فرهنگی حول نمایش فیلم در شهرهای بزرگ ایجاد کرد و بعد از دیرزمانی، واژه کالت با این فیلم به بستر مطالعات سینمایی بازگشت (Marchetti, 1986: 61-79).

مارچتی فیلم‌های *حالا مسافر* و *راکی هارور* پیکچرشو را برای خرده‌فرهنگ *گلم*, فیلم *مهاجم* را برای خرده‌فرهنگ موسیقایی پانک, فیلم *وینیل* ساخته *اندی وارهول* را برای خرده‌فرهنگ‌های موسیقی زیرزمینی و *بهترین شخص* را برای خرده‌فرهنگ فمینیست مورد بررسی قرار می‌دهد، تا به این طریق نشان دهد که چگونه ارج نهادن

1. The Rocky Horror Picture Show
2. Glam
3. Glitter

پرستش گونه /کالتیستی مخاطبین از این فیلم‌ها نه‌تنها در برهم کنشِ میان تماشاگر و متن فیلم؛ بلکه فراتر از بایستی آن در قاب و تصویر بزرگ‌تر روندها و شهرت‌های فرهنگی (که سرشار و ملهم از عملکرد و کارکردهای رسانه‌ای و نشریات و سیاست‌گذاری‌ها و نهاد دولت و حاکمیت هستند) مورد تحلیل و زمینه‌کاوی قرار بگیرند.

مارچتی از روش قوم نگارانه **مشاهده مصرانه**[1] و درآویختن محقق به پدیدارِ مورد بررسی‌اش استفاده می‌کند؛ یعنی گونه‌ای چنگ زدن و رها نکردن و درآویختن در معنای مثبت، به کارکردهای ایدئولوژی در دل فرهنگ، تا ما را قادر سازد که شیوه‌های مختلف و متنوع خرده‌فرهنگی و فرهنگ‌های بدیل را بفهمیم. *مارچتی* مخالف نظریه‌های فیلم به‌مثابه متنی است که به‌وسیله آن‌ها تفاوت‌های میان تماشاگران محو می‌شود، درست زمانی که آن‌ها سوژه‌هایی دانسته می‌شوند که در حال تلاش و تقلا برای انطباق با قالبی هستند که متن برای آن‌ها طراحی کرده است. او این تصور از تماشاگرِ فیلم به‌عنوان تصویر/ مخلوق و فرآورده متن فیلم را اصلاح می‌کند، تا احتمال نقش جنسیت و دیگر تفاوت‌های بینندگان را در عملِ تماشاگری لحاظ کند؛ امّا همچنان این حقیقت که «تجربه تماشاگری» ورایِ رابطه فردی بیننده با پرده سینما می‌رود، نظریه پردازانِ ناب‌گرایِ فیلم را آزار می‌دهد.

از سال ۲۰۰۰ میلادی پیوند قوی‌تری بین نظر و عمل، آکادمی و صنعت سینما برقرار شد. تلاش‌های آکادمیک در زمینه نظریه‌پردازی در زمینه سینمای کالت به کنفرانس فیلم‌های کالت در ناتینگهام منجر شد، سپس چند کنفرانس دیگر نیز برگزار گردید و از آن زمان به بعد مؤسسات و انجمن‌های حرفه‌ای دانشگاهی مرتبط با مطالعات سینما و رسانه، پانل‌ها و مجلات و نشریات درزمینه سینمای کالت را راه‌اندازی کردند که منجر به ایجاد دیدی کلی و اذعان به اهمیت سینمای کالت در

1. Hang-out

مطالعات دانشگاهی فیلم و رسانه شد. دو تلاش بزرگ در این زمینه شایان توجه و ذکر هستند: کنفرانس «زایش سینمای بد و آشغالی» در دانشگاه برکلی آمریکا (سال‌های ۲۰۰۲ و ۲۰۰۳) و «کنفرانس بین‌المللی فیلم‌های کالت سینه-اکسس» در لندن بریتانیا (سال ۲۰۰۷). ترکیب بی‌نظیر نیروهای صنعت سینما با نیروهای دانشگاهی در این دو کنفرانس نشان داد که سینمای کالت موضوع و دستمایه‌ای صرفاً آکادمیک نیست؛ بلکه اتفاقاً دقیقاً مانند خود موضوع مطالعه، مرزها و قیدوبندهای بینِ آکادمی و صنعت را درمی‌نوردد. این امر یک مشاهده صرف نیست؛ بلکه خصیصه‌ای منحصربه‌فرد است که به شکل‌گیری مطالعات سینمای کالت کمک می‌کند.

در این فضا است که جامعه دانشگاهی و حرفه‌ای‌های سینما احترام متقابلی برای هم قائل می‌شوند و فیلمسازان برجسته، پژوهش در سینمای کالت را پذیرفته و آن را تسهیل و محققان را تشجیع می‌کنند که در بعضی موارد به تایید منحصربه‌فرد تحقیقات و همکاری‌هایی نیز منجر شده است. کنفرانس *سینه اَکسِس لندن* به‌ویژه این تلفیق را نه‌تنها به منظور ایجاد سروصدا و مشتری جلب کردن؛ بلکه بیشتر در جهت تکوین چشم‌اندازی به کار بست که در آن نظریه و عمل به برهم کنشی فعال و مؤثر با هم پرداخته، از اهمیت یکدیگر آگاه شوند. در نهایت گفته‌شده است که یک رشته برای کسب اعتبار و مشروعیت باید خود را با دانش و زمینه و رشته‌ای که اعتبار و مشروعیت لازم را کسب کرده پیوند دهد تا موفق شود. تنوع در مطالعات سینمای کالت بسیار زیاد است و نظرات مختلف مشروعیت خود را از دیدگاه‌های متنوع در این زمینه می‌گیرند؛ از جامعه‌شناسی بوردیو تا روانکاوی و تحلیل‌های معناشناسانه، همه چارچوب‌های متضادی هستند که سینمای کالت و ارزش‌های خرده‌فرهنگی را در مواجهه و کشمکش با خوانش‌های مسلط از جریان اصلی نشان می‌دهند.

در پژوهش‌های داخلی روی مخاطبین، بیشتر تمرکز بر وجه اقتصادسنجی و بازاریابی سینما است. در یک نمونه متأخر این تحقیقات، *نجفی سیاه رودی و علوی*

(۱۳۹۳) به بررسی دلایل رویگردانی مخاطبان از سینما پرداخته و با انجام مطالعه‌ای میان ۴۷۰ نمونه در شهر رشت به هفت عامل کاهش مخاطبان سینمای ایران دست‌یافته؛ مخاطبین را به سه خوشه تقسیم کردند: «خوشه اول بیشتر ناشناخته بودن تهیه‌کننده و کارگردان و خوشه دوم قیمت بالای بلیت سینما را علت رویگردانی خود دانسته‌اند. خوشه سوم که بزرگ‌ترین خوشه از مخاطبین به شمار می‌رود عواملی همچون نامناسب بودن فضای فیزیکی سینما را در رویگردانی‌شان مؤثر می‌دانند». (نجفی سیاهرودی, علوی, ۱۳۹۳: ۶۹-۵۹).

پیش از آن‌هم *گرایی نژاد و همکاران* به بررسی و تحلیل عوامل مؤثر بر تقاضا در بازار سینمای ایران پرداخته بودند و نقش درآمد فرد را در میزان تقاضای او برای مراجعه به سینما دخیل دانستند درحالی‌که تعداد اعضایِ زیاد خانواده (بار تکفل) می‌تواند عامل مؤثری بر کاهش تقاضای سینما رفتن خانواده باشد (گرایی نژاد و همکاران, ۱۳۸۹: ۱۸۰-۱۴۷).

در مورد خود فیلم کالت های ایرانی پژوهش آکادمیک از مدخل فیلم کالت صورت نگرفته است. در سطح ژورنالیسم سینمایی، اول‌بار «رحمتی و همکاران در *ماهنامه فیلم* در پرونده‌ای به مفهوم و تاریخچه فیلم کالت در سینمای جهان پرداخته، با تمرکز بر فیلم *کندو* (فریدون گُله -۱۳۵۴) به بررسی کالت در سینمای ایران پرداخته‌اند». (رحمتی و همکاران, ۱۳۹۲: ۱۰۸-۸۸).

در جدیدترین کار انجام شده توسط حاجی حسینی و همکاران, در ویژه‌نامه نسبتاً مفصل ماهنامه *دنیای تصویر* در مردادماه ۱۳۹۶، «به پرونده فیلم کالت های سینمای جهان و رابطه فیلم ژانر و فیلم کالت و نقدهایی بر بیست فیلم کالت سینمای ایران (*خشت و آیینه, کندو, هامون, فرار از تله, شب یلدا, نفس عمیق, شب‌های روشن و...*) پرداخته شده است» (حاجی حسینی و همکاران، ۱۳۹۶: ۱۰۹-۱۸).

۳- روش پژوهش

بر مبنای کار *مارچتی*، **بروس ا.آستین**[1] (۱۹۸۱) با تکیه بر همان مدل برآمده از روش‌های انسان‌شناسی شهری؛ یعنی مدل «مشارکت‌کننده/مشاهده‌گر» و «مشاهده مصرانه» و به یاری شبکه‌های اجتماعی مانند فیس‌بوک و اینستاگرام، همراه با نرم‌افزارهای کاربردی پیام‌رسان چون واتس آپ و تلگرام، شناسایی و گفتگو با جامعه آماری هواداران پنج فیلم کالت منتخب ادوار مختلف تاریخ سینمای ایران انجام شد و تحلیل رفتارشناسانه/ هویتی این جامعه آماری از این داده‌ها استخراج شد. اگرچه عینیت نتایج روش‌های انسان‌شناسی شهری مورد پرسش هستند، آسیب‌شناسی این روش‌شناسی نشان می‌دهد که این موضوع می‌تواند منجر به‌گونه‌ای عینیت سازی غلط برای محققانی شود که سؤالات مشخصی می‌پرسند و پاسخ‌ها را به سمتی هدایت می‌کنند که نتایج اخذشده چندان برایشان شگفت‌انگیز نباشد. این روش‌ها معمولاً سوگیری‌ها و تعصبات نهفته در دل یک پیمایش یا تحقیق (مثلاً انتخاب مشارکت‌کنندگان و تحلیل و تفسیر داده‌ها) را به چالش نمی‌گیرند.

از سوی دیگر سال‌ها کار میدانی و نقدهای روش‌شناختی انسان‌شناسان گونه‌ای خودآگاهی قطعی و یقینی در این رشته و حوزه‌های مرتبط با آن ایجاد کرده است. انتظارات و توقعات شخصی محقق و سوگیری‌ها این امر را سبب شده‌اند اما تلاش شده است که این **سوگیری**[2] توسط خودآزمایی‌ها و تحلیل‌ها و آگاهی از رابطه مهم دیالکتیکی بین تفسیر شخصی با علوم، **خنثی**[3] شود. در حقیقت این خودآگاهی به جزئی ضروری و واجب از خود روش تبدیل می‌شود. در حقیقت، حساسیت به پیچیدگی‌های متن فیلم، بسیار برای فهم پاسخ‌هایِ مخاطب حیاتی است. فرض کنید که یک محقق به ریزه‌کاری‌های رابطه تماشاگر با متن دقت کند؛ یا تنها خیلی ساده به

1. Bruce A.Austin
2. Bias
3. Offset

مشاهده او و رفتارهایش بپردازد؛ یا به پرسیدن پرسش‌هایی در مورد واکنش‌ها و عادت‌های فیلم دیدن او اکتفا کند. همه این‌ها احتمالاً تا حدّی خام‌دستانه به نظر می‌رسند. یک بیننده هرگز نمی‌تواند یک منبع اطلاعات دقیق، کاملاً خودآگاه، منتقد خویشتن و کاملاً صادق و راستگو باشد. فراتر از این، محقق مخاطبان فیلم باید به‌خوبی به کارکردهای ایدئولوژی در درون فرهنگ بیاویزد و از آن‌ها آگاهی داشته باشد. این مقاله امّا، با آگاهی از تمام این چالش‌های روش شناسانه، بر گام اول تحلیل و رفتارشناسی مخاطب/هوادار تأکید دارد.

این پژوهش به مسئله شناخت دقیق‌تر رفتارها و ویژگی‌های هویتی (بوم‌شناختی) جامعه آماری سطح الف (۵۴ نفر) افرادی که در فرایند پژوهش در طول چهار سال از طریق شبکه‌های اجتماعی چون فیس‌بوک و تلگرام و اینستاگرام شناسایی شده و با توجه به اعلام خود و سنجش برخی رفتارها هوادار یکی از این پنج فیلم کالت ایرانی برگزیده خوانده شده‌اند، پرداخته است. در خلال همین تحقیق و با روشی تحلیلی-پیمایشی با ابزار پرسشنامه به‌عنوان مرحله اول شناسایی اساساً ضریبِ نفوذِ دو اصطلاح «کالت» و «بلاک باستر /گیشه‌ای» در دو جامعه آماری توده مردم دو کلان‌شهر اصفهان و تهران (سطح جیم:۲۰۳ نفر) و دانشجویان سینما و رشته‌های هنری (سطح ب: ۱۱۵ نفر) انجام شد، تا مشخص گردد که برای یافتنِ «هواداران فیلم‌های کالت منتخب»، پژوهش نمی‌تواند خیلی تصادفی عمل کند. با طرحِ پرسش‌هایی درباره مشخصات هویتی/رفتارشناسانه این جامعه آماری، پژوهش به یافته‌هایی دست پیدا کرد. اگر هریک از فیلم کالت های منتخب پژوهش را متغیر مستقل در نظر بگیریم؛ آنگاه متغیرهای میانجی و وابسته‌ای چون سن و جنسیت و تحصیلات و دلایل و شکل رفتارهای هوادارانه، مورد سنجش و پرسش قرار گرفته است. چون روش تحقیق مبتنی بر گردآوری و منابع مطالعاتی کتابخانه‌ای نیز طبعاً در این پژوهش سهم داشته است.

۴- چارچوب مفهومی

۴-۱- تعریف و ریشه‌های کالت:

واژه کالت در مطالعات مردم‌شناسانه و جامعه‌شناسانهٔ جامعه‌شناس فرانسوی **امیل دورکیم**[1] و جامعه‌شناس آلمانی **ماکس وبر**[2] در مطالعات و کاوش‌های آن‌ها درباره اشکال اولیه و بَدوی دین به کار گرفته شده است. دورکیم متوجه شد که در هسته مرکزی تمام مطالعاتش دال یا واژه کالت وجود دارد. از منظر ادبی و معناشناختی (متکی بر روش‌های اصطلاح‌شناسی و ریشه‌شناسی) کلمه کالت از ریشه **کالتوس**[3] به پرستش یک باور دینی یا جهان‌بینی اشاره دارد، البته معانیِ ضمنیِ افراطی‌گری و رفتار کردن تحت یک سیستم اقتدارگرا و دارایِ پیشوایی فرهمند (کاریزماتیک) را نیز با خود همراه دارد. این کلمه بیش و پیش از هرجای دیگر در آیین‌ها و مناسک اجرایی پیروی و پرستش که زیرمجموعه دین هستند، نقش حیاتی ایفا می‌کند. دورکیم بین کالت‌ها یا کیش‌های سلبی و ایجابی تمایز قائل شد، دسته اول را *آیین‌های بازدارندگی* مانند: امساک و **ژهدگرایی**[4] و دسته دوم را *آیین‌های نمایشی* مانند: قربانی کردن و زاری کردن و سوگواری نامید (Durkheim, 1995: 83).

طرفدارانِ فیلم‌های کالت جایی در بین این دو نوع آیین و مناسک آویزان و شناوراند. گاهی به راهبردهایِ نمایشی متوسل می‌شوند (مثل وقتی‌که هواداران و پیروان یک فیلم کالت جشن گرفته و آن را در جامعه برجسته می‌سازند) و گاهی به سازوکارهای بازدارنده و طرد و امساک روی می‌آورند (مثل زمانی که صاحبان ذائقه‌ها یا سلیقه‌های دیگر را کنار می‌گذارند و به دیدن سایر فیلم‌ها نمی‌روند و به‌شدت و به‌گونه‌ای افراطی از سلیقه شخصی و باب دل خود دفاع می‌کنند). همچنین فرقه‌گرایان

1. Emil Durkheim
2. Max Weber
3. Cultus
4. Asceticism

یا کالتیست‌ها بین دو منظر و موضع فردگرایی و جمع‌گرایی در حال نوسان هستند. گاهی به کمیّت مردمانی که هواداران و پیروان یک فیلم کالت هستند و در حقیقت آن را کالت می‌کنند اشاره دارند و گاهی به کیفیت‌هایی در نوع پرستش که هواداری و پیروی از یک فیلم را مشخص می‌کنند ارجاع می‌دهند.

«در بسیاری از نگره‌های مدرن، کالت‌ها به‌عنوان وضعیتی بیرون از جریان اصلی و در تضاد با جهان‌بینی‌ها، باورها و اعتقادات و ایدئولوژی‌ها و سیستم‌های مسلّط و حاکم درک می‌شوند. کالت‌ها خود را در حالتی از زیر آزار و فشار و تهدید قرار داشتن درک می‌کنند و پیروان و هواداران یک کیش یا کالت از این حالت برای خود یک دلیل وجودی در برابر سایر جهان خلق می‌کنند» (Mathijs, 2008: 17). کالتیست‌ها بخشی از مصرف‌کنندگان رسانه فیلم هستند که باوجود ستایش از فیلم محبوبشان، منتقدان فعال فرهنگی و اشکال دیگر فیلم، مخصوصاً جریان اصلی سینمای عامه‌پسند هستند؛ «یعنی با وجود تغییراتی که در اکوسیستم‌های رسانه‌ای ایجاد شده، با الهام از نظریه‌های مصرف فرهنگی و رسانه‌ای افرادی چون **جان فیسک**[1] و **میشل دی سرتو**[2] می‌توان گفت که آن‌ها تجسد و تجسم این جمله هستند: نه جمعی تسخیرشده فرهنگی؛ بلکه کاربران فعال و منتقد فرهنگ‌عامه» (باستانی, خانیکی و ارکان‌زاده یزدی, ۱۳۹۷: ۹).

در هزاره سوم سینما در حال فاصله گرفتن از تقسیم‌بندی مطلقی است که در پارادایمِ سینمای سوم مطرح می‌شود؛ یعنی دیگر تقسیم‌بندی مطلقی بین هالیوود ازیک‌طرف و از طرف دیگر وجود سینمایی با دل‌مشغولی سیاسی، تجربی یا غیرجریان اصلی و **آوانگارد**[3] وجود ندارد. این تقسیم‌بندی‌های دوگانه یا مواضع ظاهراً مطلق، یا دیگر وجود ندارند یا اینکه موضوعیت خود را ازدست‌داده‌اند (حسینی، اسفندیاری، پیراوی ونک و شایان، ۱۳۹۷: ۱۲۱). در چنین شرایطی است که فیلم کالت های ایرانی

1. John Fiske
2. Michele Di Certeau
3. Avant-garde

و دیگر نقاط جهان و هوادارانشان را می‌توان شکل جدیدی از سینما دانست که نه کاملاً پیرو الگوهای هالیوودی‌اند؛ نه خیلی هم سرسپرده جریان‌های سینمای جشنواره‌ای که از فیلم‌های جهان سوم و ایران انتظار نوع خاصی از داستان‌ها و سینما را دارند.

۴-۲- فیلم‌های کالت و ادراک تماشاگر:

کالت‌ها شیوه‌های فیلم دیدن و ادراک تماشاگریِ سنتی را دچار چالش می‌کنند، بیشتر به این دلیل که عجیب‌وغریب‌اند و پاسخ‌ها و واکنش‌های خاصی را برمی‌انگیزانند. بنابراین مفهوم ادراک؛ این که چگونه فرد از نظر فیزیکی و فیزیولوژیکی یک ابژه را در ظواهرش درک می‌کند، به نقطه عطفی برای مطالعه فیلم کالت بدل می‌شود. از میان تمام نظریه‌هایی که در باب ادراک وجود دارند دو نظریه در بستر مطالعات فیلم کالت دارای اهمیت بسزایی هستند. در یک‌سو می‌توان سینمای کالت را این‌گونه در نظر گرفت که واکنش‌های خاص و معینی در تماشاگرش برمی‌انگیزاند تا تأثیرات خاصی در مخاطبش ایجاد کند. برای چنین منظری نظریه‌های روان-تحلیل‌گرانه / روانکاوانه می‌توانند مفید باشند: «با تماشاگر یا مخاطب به‌مثابه سوژه‌ای رفتار می‌شود که از امیال و ترس‌ها و تکانه‌ها و آسیب‌ها خود، آگاه نیست و فیلم کالت قادر است همه این‌ها را فعال ساخته و الحاق عاطفی او به فیلم نتیجه همذات پنداری‌های ناخودآگاه و منش فرهنگی مخاطب می‌باشد. طریقی که باور دارد فیلم‌های کالت «زنان تنها» را احساساتی کرده و نتیجتاً آن‌ها را در موضعی منفعل و خنثی قرار می‌دهند، نمونه‌ای از این نگاه است».

در نقطه مقابل فیلم‌های کالت را می‌توان نمونه‌ای از رموز و معماها و چیزی شبیه به یک پازل فرض کرد که به فعالیت و تمرکز و درگیری تماشاگر برای کسب التذاذ از آن نیاز دارند. از این منظر نظریه شناختی ادراک ثمربخش است: «این نظریه بینندگان را به‌عنوان حل‌کنندگان معماهای طرح‌شده توسط متن قلمداد می‌کند. کسی که آگاهی او از نشانه‌ها و سرنخ‌ها و ارجاعات (که همگی در خود فیلم وجود دارند) به التذاذ و

کامیابی‌اش منجر می‌شود». در مطالعات سینمای کالت هردو نظریه طرفداران و مخالفان خود را دارند، که هریک در برابر اردوگاه مقابل مقاومت می‌کنند. «نگاه روانکاوانه در آراء فیلسوف/روانکاوانی چون *اسلاووی ژیژک* در کتاب «کج نگریستن: مقدمه‌ای بر ژاک لاکان از خلال فرهنگ‌عامه» (ژیژک، ۱۳۸۸) و نظریاتِ شناختی امبرتو اکو در مقاله «فیلم‌های کالت و کُلاژهای بینامتنی» (۱۹۸۶) دیده می‌شود (Eco, 2015 [1986], website).

۴-۳- کالت و ارزش:

ارزش از منظر لغوی و کلامی به معنای، خوبی، در جامعه در نظر گرفته شده است. بحث تنها بر سر خواص ذاتی و جوهری و باطنی نیست؛ بلکه وضعیت یا پایگاه اجتماعی نیز در آن مؤثر است. کسی که از منظری مارکسیستی به جامعه و ارزش‌هایش نگاه کند (و اغلب نگره‌ها به سینمای کالت از یکی از این مناظر نگاه می‌کنند)، آنگاه تشخیص و تمایز بین ارزش‌های کاربردی کالا (کارکرد مستقیم آن در جامعه) و ارزش مبادله‌ای (تبادلی) آن برایش حائز اهمیت خواهد بود. ارزش‌های کاربردی طبعاً بر اساس کاربردها تبیین می‌شوند: «ارزش یک چکش در آن است که میخ را در چوب فروکرده و مبلمان بسازد. ارزش مبادله‌ای به این امر می‌پردازد که یک فرد در برابر کالا یا خدماتی که تولید و ارائه می‌شود چه و چقدر می‌پردازد (حتی اگر از آن استفاده نکند) که شامل کالاهای عمومی و پول رایج و پذیرفته‌شده می‌باشد.

در تجارت ارزش‌های مبادله‌ای می‌توانند انباشته‌شده و به ارزش‌افزوده بدل شوند (هنگامی‌که نیاز به یک کالا درک می‌شود فرد می‌تواند آگاه شود که دیگران آمادگی پرداخت بیش از ارزش واقعی کالا را دارند). امری که به کمیاب شدن کالاها و یا گرانی بی‌دلیل آن‌ها منجر می‌شود». این‌ها همه برگرفته از مقاله و نظر کارل مارکس درباره بُت وارگی کالا و رازهای آن در جلد اول کتاب سرمایه است. «اگر ارزش‌افزوده یک ابژه یا کالا از منطق استفاده و کاربرد و ارزش مبادله‌ای آن فزونی بگیرد، آنگاه آن شیء یا کالا، مثلاً فیلمی که توسط مؤمنین و مشتاقانش به طرزی کورکورانه و تب آلود ستایش

می‌شود، ارزش سمبولیک (نمادین) یا ارزش کالت یا همان‌طور که *والتر بنیامین* آن را ارزش مناسکی می‌گوید (بنیامین، ۱۳۸۷: ۱۳۸) به عامل اهمیت تبدیل می‌شود. از این منظر سینمای کالت کالایی باارزش است، مورد درخواست است و طلب می‌شود و بنابراین تقاضا ایجاد می‌کند و پیروانی به هم می‌زند. چون ارزش کالت دارد، و به شیء کالت بدل می‌شود (Anderson, 2006: 103-5).

۵- یافته‌های پژوهش

مطالعات سینمایی در حوزه فیلم کالت به‌ندرت مورد توجه مطالعات تجربی محققان ارتباطات توده‌ای قرار گرفته است. به نظر می‌رسد که ابهامات و چندپهلو بودن مفهوم فیلم کالت به‌راحتی به روش‌های تقلیل‌گرای پژوهش‌های کمی تن در نمی‌دهد. به این نیت پس از یافتن افرادی که خود را هوادار و کالتیست یک فیلم معرفی می‌کردند (به یاری شبکه‌های اجتماعی نظیر اینستاگرام /فیس‌بوک/تلگرام و در طول چند سال) گردآوری داده‌ها و استخراج داده‌ها از پرسشنامه و گفتگوهای شخصی انجام شد تا حوزه مخاطب شناسی فیلم کالت ایرانی هم در حد توان این تحقیق از این روش‌شناسی مرسوم بهره ببرد.

در حقیقت در بازه زمانی ۴ ساله تحقیق (و البتّه پیش از آن) پژوهشگر با گونه‌ای غربالگری و در سه سطح و طبقهٔ جامعه آماری توده مردم (مقوله C یا طبقه)(در دو کلان‌شهر اصفهان و تهران) دانشجویان هنر و فارغ‌التحصیلان سینما و فیلمسازی (در شهرهای تهران /اصفهان/کاشان/یزد و در دانشگاه‌های علمی کاربردی فرهنگ و هنر اصفهان و یزد، پیام نور اصفهان، هنرستان صداوسیمای تهران، انجمن سینمای جوان کاشان) (مقوله B) و نهایتاً مهم‌ترین گروه در مطالعات سینمای کالت یعنی کالتیست‌ها و هوادارانی که خودآگاهانه خود را در فضاهای عمومی و شبکه‌های اجتماعی هوادار فیلمی خاص معرفی می‌کنند (و منتقدان و دانش‌آموختگان سینما و هنر و فیلم بین‌های

حرفه‌ای رشته‌های دیگر با مشاغل مختلف و جنسیت و سن و سال متفاوت را هم شامل می‌شوند)(مقوله A) به نتایجی رسید که در حقیقت ارائه‌دهنده تصویری از پرتره و قیافه‌شناسی مخاطبین این فیلم‌های برگزیده است. در نخستین گام پرسشنامه با طرح دو سؤال درباره اصطلاح فیلم‌های دارای طرفداران خاص و پروپاقرص و فیلم‌های پرفروش، فراوانی و فراوانی نسبیِ شناخت دو واژهٔ کالت و بلاک باستر (گیشه‌ای) در سه سطح طبقات جامعه آماری (A/B/C) سنجیده شد که نتایج زیر به دست آمد (بدیهی است که درصد فراوانی نسبی داده‌ها را می‌توان محاسبه کرد):

جدول ۱- جدول فراوانی و فراوانی نسبی برای شناخت واژه کالت و بلاک باستر در طبقات مختلف جامعه آماری

طبقه (X)	N	F_{cult}	*$F_{Blockbuster}$	F_{cult}/N	$F_{Blockbuster}/N$
C	۲۰۳	۰	۳۶	۰	۰,۱۷
B	۱۱۵	۷	۶۱	۰,۰۶	۰,۵۳
A	۵۴	۳۸	۴۳	۰,۷۰	۰,۷۹

* با توجه به نزدیک بودن اصطلاح فارسی «فیلم گیشه» پاسخ آن دسته از پاسخ‌دهندگان مقوله‌های B/C به پرسش «به فیلم‌های پرهزینه با بودجه بالا که به نیت فروش زیاد ساخته می‌شوند چه می‌گویند؟» که پاسخ داده‌اند: فیلم گیشه‌ای یا فیلم گیشه پسند، مثبت در نظر گرفته شده است.

در پرسش‌های بعدی پرسشنامه مشخصاً رفتارهای کالتیستی مانند تعداد دفعات دیدن یک فیلم خاص، تعصب داشتن یا نداشتن به فیلم محبوب، علاقه‌مند بودن به ساخته‌شدن دنباله‌ها، نام فیلم‌های محبوب، تمایل به تماشای فیلم در سانس های خاص مثلاً شب تا سحر، میزان مواردی چون سکس و خشونت در سینما، زدن پوستر فیلم محبوب به دیوار و پی گیری بازیگران یا کارگردانش در شبکه‌های اجتماعی و...مورد پرسش قرار می‌گیرد. در اینجا بر روی تعداد معینی از این پرسش‌ها تمرکز شده است. هنگامی‌که توده‌ای از اطلاعات

کمّی برای تحقیق گردآوری می‌شود، ابتدا سازمان‌بندی و خلاصه کردن آن‌ها به طریقی که به‌صورت معنی‌داری قابل‌درک و ارتباط باشند، ضروری است.

۵-۲- جداول کلی رخنمون و پروفایل و رفتارشناسی و درصد فراوانی نسبی متغیرهای پنج فیلم کالت ایرانی منتخب

جدول ۲- جدول کلی درصد فراوانی نسبی رخنمون تحصیلی/جنسیتی /سنی کالتیست‌های پنج فیلم برگزیده

X	N	بازه سنی						جنسیت		سطح تحصیلات					
دامنه‌ها		۷-۱۰	۱۰-۱۵	۱۵-۲۰	۲۰-۳۰	۳۰-۴۰	۴۰-۸۰	مرد	زن	بی‌ج	د	ل	ف‌د	ف‌ل	د‌ت
کندو	۱۲	۰	۱۶,۷	۳۳,۳	۲۵,۰	۱۶,۷	۸,۳	۸۳,۳	۱۶,۷	۰	۱۶,۷	۵۰	۰	۲۵	۸,۳
هامون	۱۲	۰	۸,۳	۱۶,۷	۳۳,۳	۳۳,۳	۸,۳	۹۱,۷	۸,۳	۰	۰	۵۸,۳	۰	۲۵	۱۶,۷
نفس عمیق	۱۰	۰	۱۰	۴۰	۴۰	۱۰	۰	۷۰	۳۰	۰	۰	۷۰	۱۰	۲۰	۰
شب‌های روشن	۱۰	۰	۲۰	۳۰	۴۰	۱۰	۰	۶۰	۴۰	۰	۱۰	۵۰	۰	۴۰	۰
ناف	۱۰	۰	۲۰	۴۰	۳۰	۱۰	۰	۷۰	۳۰	۰	۱۰	۵۰	۱۰	۲۰	۱۰

جدول ۳- درصد فراوانی نسبی تعداد دفعات تماشای فیلم در یک ماه قبل از تاریخ پاسخگویی

X	N	هیچ	یک‌بار	دو بار	سه بار	چهار بار	پنج بار و بالاتر
کندو	۱۲	۱۶,۷	۳۳,۳	۳۳,۳	۸,۳	۸,۳	۰
هامون	۱۲	۸,۳	۱۶,۷	۲۵	۲۵	۲۵	۰
نفس عمیق	۱۰	۲۰	۳۰	۳۰	۱۰	۱۰	۰
شب‌های روشن	۱۰	۱۰	۵۰	۲۰	۲۰	۱۰	۰
ناف	۱۰	۰	۴۰	۳۰	۲۰	۱۰	۰

جدول ۴- درصد فراوانی نسبی کالتیست با چه کسی به تماشای فیلم کالتش می‌نشیند؟

X	N	تنها	با دوست جنس مخالف	با دوست هم‌جنس	همسر	گروه مردان	گروه زنان	گروه مختلط
کندو	۱۲	۸۳,۳	۸,۳	۸,۳	۰	۰	۰	۰
هامون	۱۲	۸۳,۳	۰	۱۶,۷	۰	۰	۰	۰
نفس عمیق	۱۰	۱۰۰	۰	۰	۰	۰	۰	۰
شب‌های روشن	۱۰	۷۰	۲۰	۱۰	۰	۰	۰	۰
ناف	۱۰	۱۰۰	۰	۰	۰	۰	۰	۰

جدول ۵- درصد فراوانی نسبی منبع اولیه شناخت و آشنایی با فیلم

X	N	دوستان	فامیل	نقل‌قول دیگرانی غریبه	شبکه‌های اجتماعی وب	تلویزیون و ماهواره و رادیو	مجلات و روزنامه‌ها	خود فیلم در زمان اکران	به خاطر نمی‌آورند
کندو	۱۲	۴۱,۶۶	۰	۸,۳۳	۳۳,۳۳	۸,۳۳	۰	۸,۳۳	۰
هامون	۱۲	۰	۰	۰	۸,۳۳	۳۳,۳۳	۲۵	۳۳,۳۳	۰
نفس عمیق	۱۰	۱۰	۰	۰	۳۰	۰	۲۰	۳۰	۱۰
شب‌های روشن	۱۰	۱۰	۱۰	۱۰	۲۰	۱۰	۲۰	۱۰	۱۰
ناف	۱۰	۶۰	۰	۱۰	۳۰	۰	۰	۰	۰

جدول ۶- درصد فراوانی نسبی عمده‌ترین دلیل کالتیست برای تماشای فیلم بار اول

X	N	شنیدن اینکه فیلم خوب و باحال است (افواه عمومی)	توصیه دوستان	شنیدن اینکه فیلم متفاوت است	از بیکاری	علاقه به کارگردان یا بازیگر	دلایل دیگر
کندو	۱۲	۳۳,۳۳	۳۳,۳۳	۸,۳۳	۰	۱۶,۶۶	۰
هامون	۱۲	۰	۰	۰	۰	۱۰۰	۰
نفس عمیق	۱۰	۲۰	۲۰	۴۰	۰	۲۰	۰
شب‌های روشن	۱۰	۳۰	۳۰	۳۰	۰	۱۰	۰
ناف	۱۰	۲۰	۳۰	۳۰	۰	۲۰	۰

جدول ۷- درصد فراوانی نسبی عمده‌ترین دلیل کالتیست برای تماشای مکرر فیلم

X	N	هم ذات پنداری با بازیگر/کاراکتر /پروتاگونیست اصلی	هم ذات پنداری با دیگر آدم‌های جهان داستان	کارگردانی/فیلمبرداری/ تدوین	فیلمنامه و روایت (دیالوگ‌ها و زیر متن سیاسی، اجتماعی، فلسفی)	موسیقی	دوست داشتن کلیت فیلم	نمی‌داند
کندو	۱۲	۱۶,۳۳	۱۶,۳۳	۳۳,۳۳	۳۳,۳۳	۰	۱۰۰	۰
هامون	۱۲	۲۵	۸,۳۳	۳۳,۳۳	۳۳,۳۳	۰	۱۰۰	۰
نفس عمیق	۱۰	۵۰	۰	۲۰	۳۰	۰	۱۰۰	۰
شب‌های روشن	۱۰	۲۰	۰	۳۰	۵۰	۰	۱۰۰	۰
ناف	۱۰	۱۰	۰	۶۰	۳۰	۰	۱۰۰	۰

جداول معیارهای گرایش به مرکز (میانگین یا متوسط داده‌ها، میانگین موزون داده‌ها، میانه، مد یا نماداده) هم می‌توانند برای هریک از متغیرهای مورد نظر ارائه شوند و چارک‌های اول و سوم (Q_1,Q_3) هم محاسبه شوند.

جدول ۸-نمونه جدول معیارهای گرایش به مرکز برای متغیر سن که می‌توان برای سایر متغیرها هم استخراج کرد.

X	$\bar{x}$	x_w	Q_2	M
کندو	۱۶,۷	۱۶,۷	۱۶,۷	۱۶,۷
هامون	۱۶,۷	۱۶,۷	۲۵	۳۳,۳
نفس عمیق	۱۶,۷	۱۶,۷	۱۰	۱۰ ؛۴۰
شب‌های روشن	۱۶,۷	۱۶,۷	۱۵	۰
ناف	۱۶,۷	۱۶,۷	۱۵	۰

۶- تحلیل برمبنای داده‌های کمّی:

به‌این‌ترتیب با نگاهی به داده‌های کمّی گردآوری‌شده می‌توان گفت کالتیست‌ها یا هواداران این پنج فیلم منتخب ایرانی عمدتاً مردانی در سنین ۳۰ تا ۵۰ سال با سطح تحصیلی بالاتر از کارشناسی (لیسانس) هستند که حداقل یک یا دو بار در ماه به تماشای فیلم یا سکانس‌هایی از آن می‌نشینند، به‌شدت و به‌گونه‌ای معنادار در تنهایی و خلوت خود فیلم کالت محبوبشان را نگاه می‌کنند (یا مجبورند که نگاه کنند)، از دوستان بیشتر از فامیل یا غریبه‌ها در مورد تماشای فیلم تأثیر پذیرفته‌اند، سینمارو بوده و شبکه‌های اجتماعی و مجلات و روزنامه‌ها و نقدهای سینمایی را دنبال می‌کنند، باز متکی به شنیده‌های دوستان نزدیک در مورد خوب بودن یا متفاوت بودن فیلم هستند، از بیکاری فیلم نمی‌بینند (لااقل در مورد کالت‌های محبوبشان) پی‌گیر کارنامه بازیگر یا کارگردان مورد علاقه‌شان هستند (در مورد هامون/مهرجویی/زنده‌یاد خسرو شکیبایی،

این شاخص به نقطه بیشینه می‌رسد) هرچند چون دیگر مخاطبان یا علاقه‌مندان هم‌ذات پنداری هم نقش دارد در هواداری‌شان از فیلم، بنا به ادعای خود سهم وجوه فرمال و سبکی (کارگردانی/فیلمبرداری/تدوین و ...) و به‌ویژه فیلمنامه و روایت (دیالوگ‌ها مخصوصاً و زیرمتن فلسفی/سیاسی /اجتماعی) به طرز معناداری بالاتر است، موسیقی فیلم هرچند برایشان خاطره‌انگیز بوده امّا در هیچ موردی دلیل اول هواداری و پیگیری نبوده و طبعاً بیش از هر چیز کلیت فیلم آنان را چنان تحت تأثیر قرار داده که باگذشت سالیان بر نوستالژی‌شان افزوده‌شده که از علاقه‌شان کاسته نشده است.

با نگاه به جداول شماره ۲ الی ۷ که می تواند مبنای اصلی تحلیل رفتارشناسانه و هویتی و بوم شناسانه هواداران یا کالتیست های این پنج فیلم کالت منتخب قرار بگیرد، به نکات زیر اشاره می‌شود:

۱- در بین هواداران از منظر شاخص سن، در میان هواداران هیچ کدام از این فیلم کالت های ایرانی جوان زیر بیست سالی به چشم نمی‌خورد. در همین حال از ۷۵٪ هواداران (کندو) تا ۹۰٪ هواداران (نفس عمیق) را افراد ۳۰ تا ۶۰ ساله تشکیل می‌دهند.

۲- درحالی که از منظر شاخص جنسیتی، مردان از کمینه مقدارِ ۶۰٪ هواداران (شب های روشن) تا ۹۱,۷٪ هواداران (هامون) را تشکیل می دهند؛ زنان با بیشینه مقدار ۴۰٪ (شب‌های روشن) و مقدار کمینه ۸,۳٪(هامون)، به طرز معناداری از هواداری پرشور و کالتیستی در فیلم‌های منتخب دامنه این تحقیق پرهیز می‌کنند یا آن را علنی نمی‌سازند.

۳- دارندگان مدارک تحصیلی دانشگاهی لیسانس و فوق لیسانس با حداقل مقدار ۷۰٪ (ناف) و بیشینه مقدار ۹۰٪(نفس عمیق و شب‌های روشن) رتبه نخست را در میان کالتیس‌های این پژوهش کسب می کنند. هیچ فرد زیردیپلم و بی‌سوادی در این پژوهش از فیلم های طرح شده هواداری نکرده است. فیلم کندو با ۱۶,۷٪ هوادار دارای دیپلم در مکان اول کف تحصیلات و فیلم هامون با ۱۶,۷٪ هوادار دارای دکترای تخصصی در مکان اول سقف تحصیلات قرار گرفته‌اند.

۴- هواداران هامون با ۲۵٪ تماشای چهار بار در ماه بخش‌هایی از فیلم کالت محبوبشان در صدر این رفتار هوادارانه قرار دارند؛ اما این ۵۰٪ هواداران شب‌های روشن هستند که حداقل یک‌بار در ماه به تماشای بخشی از فیلم می‌نشینند. درمجموع هامون با کسب ۷۵٪ تعداد دفعات تماشای دو بار به بالا در صدر این فهرست می‌نشیند.

۵- ۱۰۰٪ هواداران نفس عمیق تنها به تماشای فیلم محبوبشان می‌نشینند و ۰٪ کل شرکت‌کنندگان با همسر یا در گروه (اعم از زنانه و مردانه و مختلط) فیلم می‌بینند.

۶- فیلم قدیمی کندو متعلق به دهه ۱۳۵۰ هجری شمسی که در زمان اکران اصلی دیده نشد، با کسب ۳۳٫۳٪ بیشترین درصد کسب شناخت از طریق شبکه‌های اجتماعی و وب را داراست. هامون که از نظر قدمت ساخت متأخرتر از کندو؛ اما بر سه فیلم دیگر متقدم است، با مجموعاً ۹۱٫۳٪ بیشتر توسط تلویزیون و ماهواره و جراید و خود فیلم در زمان اکران به هواداران شناسانده شده است. فیلم ناف را در نقطه مقابل، این دوستان بوده‌اند که به هم معرفی کرده‌اند. ۶۰٪ هواداران این نکته را تایید کرده‌اند.

۷- درحالی‌که ۵۰٪ هواداران شب‌های روشن دلیل تماشای مکرر را فیلمنامه و روایت معرفی می‌کنند؛ ۵۰٪ هواداران نفس عمیق به هم ذات پنداری باشخصیت‌های اصلی و ۳۳٫۳٪ هواداران هامون و کندو به کارگردانی و تدوین و فیلمبرداری اشاره می‌کنند؛ اما بر صدر لیست اهمیت کارگردانی و تدوین و فیلمبرداری فیلم کم‌هزینه شیروانی؛ یعنی ناف قرار دارد، که ۶۰٪ هوادارانش بر اهمیت این نکته در تماشای مکرر فیلم پای فشرده‌اند.

۷- تحلیل برمبنای داده‌های کیفی

۷-۱- کندو

در مورد فیلم کالت «کندو» در خلال گفتگوها و طرح این پرسش که مشخص می‌شود هواداران به طرز معناداری به عصیان کاراکتر مرکزی دل‌بسته‌اند. مصادیق

فراوانی در تاریخ سینما نشان می‌دهد که رفتارهای آنارشیستی جذابیت روایی و دراماتیک و سینمایی دارند و از سویی به خلق کاراکترهایی منجر می‌شوند که راه‌های برون‌رفت از شرایط محتوم در آن‌ها متجلی می‌شود. هر نسلی فروخورده ها، سرکوب‌شده‌ها و ناخوانده‌های خود را دارد. آنان رفتارهای آنارشیستی شخصیت‌های عاصی ضدقهرمان‌های قصه‌ها و فیلم‌ها را مطلوب خود می‌یابند. هر نسلی مابه ازاء تمنّاها، مطالبات، سرخوردگی‌ها، عقده ها و آرزوهای برآورده نشده‌اش را در آن می‌بیند و پرداخت موجز، ماهرانه و ژرف‌اندیش گُله در کندو به‌عنوان مثالی منحصربه‌فرد و یا کم‌نظیر سبب شده تا این اثر به فیلم کالت گروه‌های مختلفی از مخاطبان آثار جدی سینمای ایران بدل شود. در مطالعه مشاهده‌گر و مشارکت‌کننده نیز شواهد آن از فحوای کلام برخی طرفداران که حتّی با مرام هرهری مذهب ابی و آقاحسینی و لمپن بودن آن‌ها زاویه دارند این نکته دیده می‌شود که آنارشیسم جاری در رفتار و کنش این دو را با توجه به نام «آقاحسینی» مرتبط با پیام آزادی‌خواهی و عدالت‌طلبی سرور شهیدان جهان تلقی می‌کنند که در روح این دو حلول کرده و سبب طغیان آن‌ها علیه ستم طاغوت ستم‌شاهی زمان می‌شود.

۷-۲- هامون

در مورد هامون نکته‌ای که هامون را به‌عنوان موردی استثنایی وارد کالتهای ایرانی و آن‌هم در صدر لیست کرده است را نخست باید در واکنش‌های پیگیر هواداران و دوم در هستی‌شناسی متن که منجر به آن چیزی که در مورد یک کالت اتفاق می‌افتد؛ یعنی به‌اصطلاح نگارنده «قطبی شدن» فضای نقدها و داوری‌ها و اظهارنظرها در مورد فیلم در طول تاریخ سینمای ایران تا به امروز جستجو کرد؛ کما این که در مدل «مشاهده‌گر/ مشارکت‌کننده» نگارنده هم در تماس با کالتیست‌های هامون یا به قول خودشان «هامون بازها» این تعصب و غیرت و استواری در موضعشان نسبت به فیلم را - باوجود سطح

تحصیلاتی بالا که علی‌القاعده باید کمی موضع را متساهل و نسبی‌گرا تر بکند- هنوز حفظ کرده‌اند، را دید متن هامون و مطالعه هستی شناسانه آن البتّه به‌تنهایی خود شاید بتواند موضوع پایان‌نامه کارشناسی ارشد در رشته‌های گوناگون فلسفی هنری از فلسفه و جامعه‌شناسی تا سینما و پژوهش هنر و فلسفه هنر و روانشناسی هنر قرار بگیرد و اساساً بشود از چیزی شبیه به «هامون شناسی» سخن گفت. شاید کمتر فیلمی در تاریخ سینمای ایران سراغ داشته باشیم که هنوز هم که هنوز است با چرخ زدنی در میان دلنوشته ها یا یادداشت نویسی‌ها و وبلاگ نویسی‌های جهان مجازی این حجم از مخالف خوانی و تمجید و ستایش را به خود اختصاص داده باشد. فیلمی که شاید دلیل هواداری بخشی از روشنفکران از آن این باشد که آن‌ها هم احساس کردند که فیلمی از راه رسید بالاخره که به دغدغه‌های آن‌ها بپردازد و تصویری مثالی از موقعیت آن‌ها در دل و بستر جامعه ایران را نمایش دهد؛ درحالی‌که مخالفان با تاختن بر برخی مسائل تکنیکی و فرمالیستی و البته محتوایی و همان بازنمایی وضعیت روشنفکر گرفتار در میانه جدال عقل و ایمان، بر فیلم تاختند.

۷-۳- نفس عمیق

جذابیت نفس عمیق به باور هوادارانش را امّا باید نه‌تنها در اجرا و بازی‌های خوب، بلکه در نگاه و بیان پست‌مدرنیستی آن جستجو کرد. نگاهی که از سطح داوری‌های جزمی و قطعی و سطحی مدرنیسم فراتر می‌رود. نگاه هنجارگریز فیلم (یک مشخصه کالت عمده) که نشان می‌دهد نسخه واحد و یگانه‌ای از حقیقت وجود ندارد و تفسیر و تعین تکلیف جهان بااین‌همه موجودات متنوع در آن به این راحتی‌ها هم نیست و حقیقت معقول و منطقی و مطلق و یگانه ای در میان نیست و هرچه هست مجموعه بی‌کرانی خرده حقیقت‌هایی و برداشت‌های شخصی است و در این خراب‌آباد {ناکجاآباد} دنیا هویت لغزنده و متغیر آدم ها به سهولت صید نخواهد شد و فرا چنگ

نخواهد آمد و قابل‌شرح و داوری مطلق نیست. شوخی و جدی و بامعنا و بی‌معنای این جهان درهم‌تنیده شده‌اند و خط فاصلی بین آدم‌ها و سایه‌شان، همان سایه‌ای که در بوف کور صادق هدایت برایش می‌نویسد و در نفس عمیق در مسافرخانه محل اقامت منصور بر دیوارش نقش می بندد، نیست و جزئی و کلی، مرگ و زندگی، دنیا و آخرت بی مرزاند. این چشم‌انداز پست‌مدرن نفس عمیق را که هم به خیام نیشابوری و هم به کوئنتین تارانتینوی آمریکایی می خورد را در کنار سبک بیانی فیلم که پدیدآورنده و منتقل‌کننده این چشم‌انداز فکری/فلسفی/اخلاقی است عاملی می‌داند که دست تماشاگر را در برداشتی مبتنی بر هرمنوتیک و تفسیر آزادانه باز می‌گذارد تا معناهای خود را صید کند و الحان و آواهای مختلفی از فیلم بشنود و تفاسیر مختلف سیاسی و اجتماعی و اخلاقی خود را مدلول دال‌های فیلم بداند.

نفس عمیق فیلمی کلاً گشوده رو به جهان تماشاگر است و آن گونه‌ای متفاوت با فیلم‌هایی است که بی‌آنکه پست‌مدرن باشند دست تماشاگر را در نتیجه‌گیری باز می‌گذارند. می‌شود اینجا نقبی زد به تفاوت جهان شهبازی با تفاوت روایت اصغر فرهادی به‌عنوان مشهورترین کارگردان جهانی ایرانی سخن گفت و اینکه چرا یکی کالت است و دیگری کالت نیست و کلاسیک و هنری و مایه افتخار هست، ولی کالت نیست. نفس عمیق سروته عرفی مرسوم ندارد، حقیقتاً بر هیچ پیام مشخص طراحی شده‌ای استوار نیست. اساساً نفس عمیق اتفاقاً به باور کاری با ایدئولوژی و قلمروهای آن نداشته و می‌زند به بی‌راهه و از صراط مستقیم کج می‌رود. اینجا است که کالت می‌شود با متفاوت نگاه کردن و «کج نگریستن به جهان» {اصطلاح اسلاووی ژیژک}و تعصب نورزیدن در قضاوت را به مخاطب گوشزد می‌کند. نفس عمیق راهزنی است که جامه ما را می‌کند و بی‌آنکه لباسی به ما بدهد ما را روانه می‌کند که لباسی دیگر پیدا کنیم. فیلمی که به گفته یکی از هوادارانش آشکارا شعر مشهور «چشم هارا باید شست، جور دیگری باید دید» را بصری و شنیداری می‌کند.

۷-۴- شب‌های روشن

برای نزدیک به نیمی از کالتیست‌های «شب‌های روشن» که در مدل «مشارکت‌کننده - مشاهده‌گر» این پژوهش شرکت کرده‌اند فیلمنامه و فیلمنامه نویس ستارهٔ میدان و دلیل عمده هواداری‌شان بوده است. از منظر آن‌ها فیلمنامه اساس و پایه فیلم است. هواداران با استناد به جمله معروف آکیرا کوروساوا کارگردان شهیر تاریخ سینمای ژاپن و آسیا و جهان «یک فیلمساز متوسط از یک فیلمنامه خوب می‌تواند اثر قابل قبولی بیافریند، امّا هیچ فیلمساز بزرگی نمی‌تواند از یک فیلمنامه بد، شاهکار بسازد». به همین جهت در جهان و تاریخ سینما، تعدادی از فیلمنامه نویس‌های بزرگ نقش زیادی در اعتبار یک اثر سینمایی داشته‌اند. مثلاً نقش چزاره زاواتینی در مکتب نئورئالیسم و سینمای ویتوریو دسیکا، تأثیر دادلی نیکولز در اعتبار فیلم‌های «خبرچین» و «دلیجان» اثر جان فورد، تأثیر جان اشتاین بک در نگارش و اعتبار فیلمنامه های «زنده‌باد زاپاتا» و تنسی ویلیامز در «اتوبوسی به نام هوس» هردو اثر به کارگردانی الیا کازان و حضور پل شرایدر به‌عنوان فیلمنامه نویس آثار ماندگار مارتین اسکورسیزی در دهه ۷۰ و هشتاد میلادی این گونه بوده است.

۷-۵- ناف

سرانجام نکته نهایی که دریچه را رو به بحث فیلم کالت می‌گشاید و تقریباً نگارندگان و پژوهشگران این رساله و همگی کالتیست‌های فیلم که در پاسخگویی به پرسش‌های این پژوهش شرکت جسته‌اند و به طرز غریبی حتّی خود کارگردان با آن متفق‌القول هستند این است که شیروانی خودآگاهانه فیلمش را سرشار از عناصر کژتابانه و متخطی نسبت به شرایط و معیارهای جریان اصلی سینمای ایران کرده است. شیروانی حتّی بارها از فیلم ناف به‌عنوان یک خودزنی و خودکشی و انتحار سینمایی در اولین فیلم بلندش نام برده است. امری که فیلم را فعلاً برای همیشه راهی شبکه‌های

اینترنتی کرد و از اکران دور، و نهایتاً در همین سال ۱۳۹۶ شیروانی در کنار دیگر اقدامات ساختارشکنانه، فیلم را به‌طور کامل در صفحه اینستاگرام شخصی‌اش در پست‌های جداجدا منتشر کرد. در همان سال‌های دهه هشتاد هم فیلم با این شکل و دیالوگ‌های تأویل‌پذیر و فیلتر نشده‌اش درباره مفاهیمی چون مذهب، جنسیت، خانواده و روابط زن و مرد شانسی برای اکران نداشت. کالتیست‌های فیلم و خود شیروانی شاید بر این عقیده باشند که او فیلم را برای گونه‌ای رهایی و خلاصی از دست همه آن افکار آزاردهنده‌ای ساخته که در پس آن پرسش‌های لاینحل قرار دارند. نمایش عمومی این فیلم حتّی در زمان ساختش هم که هم‌زمان بود با دوران اصلاحات، ناممکن به نظر می‌رسید و فیلم گویی کالت زاده شده بود و زیست کرد و به محاق و توقیف رفت و نهایتاً سر از شبکه اجتماعی پررونق روزگار ما یعنی اینستاگرام درآورد. جنس مراودات مردان و زنان در این فیلم منطبق با موازین رسمی نیست و البتّه این به معنای نمایش بی‌پرده ظواهر برون ریخته این روابط در فیلم هم نیست و شیروانی با ظرافت و نکته‌سنجی خاص خودش عمل کرده است. به باور هواداران ناف در لایه‌های معناشناختی غور می‌کند و تحلیل روانشناسانه ای از ذات و جوهر و درونیات انسان به دست می‌دهد. عنصری که در پیوند با کارگردانی و تدوین و عناصر سبکی شیروانی بیشترین تأثیر را در هواداران و کالتیست‌های فیلم گذاشته است.

۸- نتیجه‌گیری

با نگاهی به داده‌های کمّی گردآوری شده می‌توان گفت کالتیست‌ها یا هواداران این پنج فیلم منتخب ایرانی عمدتاً مردانی در سنین ۳۰ تا ۵۰ سال با سطح تحصیلی بالاتر از کارشناسی هستند که حداقل یک یا دو بار در ماه به تماشای فیلم یا سکانس‌هایی از آن می‌نشینند، به‌شدت و به‌گونه‌ای معنادار در تنهایی و خلوت خود فیلم کالت محبوبشان را نگاه می‌کنند (یا مجبورند که نگاه کنند)، از دوستان بیشتر از فامیل یا غریبه‌ها در

مورد تماشای فیلم تأثیر پذیرفته‌اند، سینمارو بوده و شبکه‌های اجتماعی و مجلات و روزنامه‌ها و نقدهای سینمایی را دنبال می‌کنند، باز متکی به شنیده‌های دوستان نزدیک در مورد خوب بودن یا متفاوت بودن فیلم هستند، از بیکاری فیلم نمی‌بینند (لااقل در مورد کالت‌های محبوبشان)، پیگیر کارنامه بازیگر یا کارگردان موردعلاقه‌شان هستند (در مورد هامون/مهرجویی/ خسرو شکیبایی این شاخص به نقطه بیشینه می‌رسد) هرچند چون دیگر مخاطبان یا علاقه‌مندان، هم‌ذات پنداری هم نقش دارد در هواداری‌شان از فیلم، بنا به ادعای خود سهم وجوه فرمال و سبکی (کارگردانی/ فیلمبرداری/ تدوین و...) و به‌ویژه فیلمنامه و روایت (به‌ویژه دیالوگ‌ها و زیرمتن فلسفی/سیاسی /اجتماعی) به طرزِ معناداری بالاتر است، موسیقی فیلم هرچند برایشان خاطره‌انگیز بوده؛ امّا در هیچ موردی دلیل اوّل هواداری و پیگیری نبوده و طبعاً بیش از هر چیز کلیّت فیلم آنان را چنان تحت تأثیر قرار داده، که با گذشت سالیان بر نوستالژی‌شان افزوده شده و از علاقه‌شان کاسته نشده است. رصد و پیگیری رفتارشناسی همین خوشه هواداران در سال‌های آینده و تأثیر گذشت زمان و مواجهه محصولات جدیدتر سینمایی، بسط حوزه تحقیق به هواداران سایر کالت‌های ایرانی و سنجش پارامترهای دیگر چون وضعیت مالی و قومی هواداران و سنجش سایر رفتارهای کالتیستی، مانند بررسی پرخاشگری و درگیری بر سر فیلم مورد علاقه و تخریب و تمسخر سایر محصولات فرهنگی در قیاس با فیلم مورد علاقه، می‌تواند به‌مثابه پیشنهادی برای پژوهش‌های آتی به شمار آید.

منابع

- اکبری، مجید و کمالی، زهرا. (۱۳۸۷)، والتر بنیامین و هنر بازتولید پذیر. مقاله در: ***پژوهش‌های فلسفی***. شماره چهاردهم, ۱۳۷-۱۲۵.
- باستانی، سوسن؛ خانیکی, هادی و اردکان‌زاده یزدی، سعید. (۱۳۹۷). مردم, رسانه‌های جریان اصلی و مصرف رسانه‌های نوین؛ پیمایش مصرف، اعتماد، رضایت و مشارکت رسانه‌ای شهروندان تهرانی. *نشریه* ***مطالعات رسانه‌های نوین*** (دانشگاه علامه طباطبائی): دوره ۴, شماره ۱۴، ۳۳-۱.
- حاجی حسینی، حمیدرضا و همکاران. (۱۳۹۶). ویژه‌نامه فیلم کالت. ***ماهنامه دنیای تصویر***, شماره ۲۷۶، ۱۰۹-۱۸.
- حسینی، سیّد عماد؛ اسفندیاری، شهاب؛ پیراوی ونک، مرضیه و شایان، سناء. (۱۳۹۷) غربی زدایی سینما؛ بازاندیشی در شیوه‌های اندیشیدن، نظریه‌پردازی و فیلم‌سازی غیرعربی (با تأکید بر سینمای عباس کیارستمی). ***فصلنامه مطالعات رسانه‌های نوین*** (دانشگاه علامه طباطبائی)، دوره ۴، شماره ۱۴، ۱۴۶-۱۰۹.
- رحمتی، شهزاد و همکاران.(۱۳۹۲). ***ماهنامه فیلم***. شماره ۴۵۸، ۱۰۸-۸۸.
- رشیدی، صادق و صبورنژاد، زهرا. (۱۳۹۴) ستارگان سینما و هویت آنلاین: مطالعه نشانه شناختی بازسازی مفهوم ستارگی پس از اینترنت (مطالعه موردی تصاویر منتشرشده در اینستاگرام الناز شاکر دوست). ***فصلنامه مطالعات رسانه‌های نوین*** (دانشگاه علامه طباطبائی): دوره ۱، شماره ۳، ۲۰۰-۱۶۵.
- ژیژک، اسلاووی. (۱۳۸۸). ***کج نگریستن: مقدمه‌ای بر ژاک لاکان از خلال فرهنگ‌عامه***. ترجمه: مازیار اسلامی و صالح نجفی، تهران: نشر مرکز، چاپ اول.
- گرایی نژاد، غلامرضا؛ هادی نژاد، منیژه و بختیاری، آرزو. (۱۳۸۹) بررسی و تحلیل عوامل مؤثر بر تقاضای سینمای ایران. ***فصلنامه مطالعات فرهنگ و ارتباطات***، ۱۱(۹)، ۱۸۰-۱۴۷.
- نجفی سیاهرودی، مهدی و علوی، سید مسلم. (۱۳۹۳) «بررسی عوامل رویگردانی از سینما با تحلیلی بر خوشه‌بندی‌های مختلف مخاطبان»، ***فصلنامه هنرهای زیبا-هنرهای نمایشی و موسیقی***، دوره ۱۹(۱)، ۶۹-۵۹.

- Anderson, Chris. (2006). ***The New Tastemakers***. New York:Hyperion.
- Austin,Bruce. (1984). "Portrait of a cult film audience", ***Journal of Communication***, 31 (Spring), 43-54.
- Durkheim, Emile. (1995). ***Elementary Forms of the Religious Life***. New York:Free Press
- Eco, Umberto. (1986). "Cult Movies and Intertextual Collage". ***www.jstor.org***. Retrieved at 15/07/2015-19:20: www.jstor.org/stable/3685047.
- Marchetti, Gina. (1986). "Subcultural studies and the film audience: Rethinking the film viewing context", in Bruce Austin (ed.). ***Current Research in Film.*** (Vol.2). Noorwood,NJ:Ablex,61-79.
- Mathijs, Ernest & Mendik, Xavier. (2008). ***The Cult Film Reader***. England: Open University Press
- Suntag, Susan. (2008[1968]). "Notes on Camp and Other Essays". in ***The Cult Film Reader***. NY:Open University Press.