تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۲/۰۶/۰۱
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۲/۰۹/۰۱
تاریخ چاپ مقاله: ۱۴۰۲/۱۱/۱۵

فاطمه کاوه سمنانی[۱]، پرستو محبی[۲]

تبلور کارناوال باختینی در نگارش فیلم‌نامه‌های دهه‌ی هشتاد ایران

چکیده

در این پژوهش سعی شده است فیلم‌نامه‌های دهه هشتاد ایران با تمرکز بر مؤلفه‌های کارناوالی برگرفته از مفهوم کارناوال که یکی از مفاهیم مهم در آرای نظریه‌پرداز روس، میخاییل باختین است، مورد بررسی قرار گیرد. ماهیت کارناوال باختین، رویکردی انتقادی نسبت به شرایط موجود جامعه است که در بستر تقابل فرهنگ رسمی و غیررسمی شکل می‌گیرد. فرهنگ مردمی موقعیت برابر اجتماعی ایجاد می‌کند تا گفت‌وگومندی، فارغ از صدای سلطه‌گر شکل گیرد. در سایه‌ی گفتاشنود آزاد، چندصدایی بر پایه‌ی شاخصه‌های گروتسک و خنده که در بطن جامعه جاری است، متجلی می‌شود. ویژگی‌هایی که یک متن را کارناوالیزه می‌سازد شامل گفتمان چندصدایی، رئالیسم‌گروتسک، خنده، آزادی، برابری، وارونگی، نسبیت و مفاهیم متضاد، نافرمانی از قدرت حاکم، بازی، نقاب، دیوانگی، ضیافت و مرگ است. پژوهش حاضر با مطالعه‌ی چگونگی کارکرد این مؤلفه‌ها در متن فیلم‌نامه تلاش می‌کند ضمن شناخت مفهوم کارناوال و مؤلفه‌های آن، دریافت نوینی از کاربرد این مفهوم در ادبیات نمایشی خاصه فیلم‌نامه‌های دهه هشتاد ایران حاصل شود. این تحقیق به شیوه‌ی توصیفی- تحلیلی و با هدف شناخت مفهوم کارناوال باختینی و نمود آن در گزیده فیلم‌نامه‌های دهه هشتاد ایران با عناوین «نان، عشق و موتورهزار»، «قاعده بازی» و «بیست» صورت گرفته است. یافته‌ها نشان می‌دهند کارکرد مؤلفه‌های کارناوالی در نگارش فیلم‌نامه‌ها، طبق موقعیت انتقادی موجود در بستر فرهنگی و اجتماعی اوایل تا اواخر دهه‌ی هشتاد، مبتنی‌بر فضای سیاسی هر دوره دستخوش تغییروتحولات آن سال قرار گرفته است. آنچه در متون منتخب مشاهده می‌شود تأثیر ویژگی‌های کارناوالی در فضای کلی آثار است که با توجه به دوره‌ی نگارش آن اثر در سیطره‌ی کارناوال وجوه برخی از مؤلفه‌های کارناوالی نسبت به دیگر مؤلفه‌های آن دارای نوسان است. از آنجایی که گستره‌ی هنر جایگاه مناسبی جهت بالندگی جامعه است، چنین برداشت می‌شود که با تلفیق هنر و نظریه‌ای کاربردی چون کارناوال به‌منظور نقد و بیان مسایل و معضلات فرهنگی و اجتماعی جامعه می‌توان به خلق آثاری پرداخت که در خلال سرگرمی مخاطب نکته‌ای جهت پیشبرد اهداف سازنده در بستر اجتماع داشته باشند.

واژه‌های کلیدی: کارناوال، میخاییل باختین، فیلم‌نامه، دهه هشتاد ایران

[۱] کارشناس ارشد ادبیات نمایشی، گروه تخصصی هنر، دانشکده عمران، معماری و هنر، واحد علوم و تحقیقات، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران.

Email:farnazkaveh.fk@gmail.com

[۲] استادیار گروه تخصصی هنر، دانشکده عمران، معماری و هنر، واحد علوم و تحقیقات، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران. (نویسنده مسئول)

Email: pr_mohebi@yahoo.com

[۳] این مقاله از پروژه‌ی کارشناسی ارشد ادبیات نمایشی نویسنده اول، با عنوان «مطالعه مفهوم کارناوال باختینی و نمود آن در فیلم‌نامه‌های دهه هشتاد ایران» استخراج شده که با راهنمایی نویسنده دوم در واحد علوم و تحقیقات دانشگاه آزاد اسلامی در سال ۱۴۰۲ انجام پذیرفته است.

مقدمه

کارناوال‌ها[۱]، سلسله جشن‌های مردمی که در نمایش‌های خیابانی، طبقات اجتماعی را واژگونه نشان می‌دادند. دلقک‌ها تاج پادشاه را بر سر می‌گذاشتند، ابله‌ها خردمند می‌شدند و تمام امور مقدس به سخره گرفته می‌شد. آنچه در تقابل با یکدیگر بود مانند بهشت و جهنم، خوب و بد، شوخی و جدی درهم آمیخته و موقعیت نسبی آن‌ها در قالب طنز اجرا می‌شد. بر اساس عناصری که در فرهنگ زمانه با اهمیت تلقی می‌شدند تقلید و مضحکه در کارناوال شکل می‌گرفت. میخاییل باختین[۲] با دیدی پژوهشی به این رویداد نظریه‌ی کارناوال را تبیین می‌کند. اساس جهانی که او در نظریاتش مورد بحث قرار می‌دهد از رشته‌هایی چون موسیقی، علوم طبیعی، روان‌شناسی، فلسفه، انسان‌شناسی و زبان‌شناسی نشات می‌گیرد. همین وسعت دید در تحقیقاتش بیان‌گر ذهنی چندصدایی[۳] است که بازتاب این نگرش را در آثارش می‌بینیم. تاکنون پژوهش‌های گوناگونی پیرامون مبحث کارناوال باختین در حوزه‌ی علوم انسانی و ادبیات نمایشی صورت گرفته است اما آنچه در پژوهش‌های کارناوالی، خاصه ادبیات نمایشی مورد توجه است، مبحث فیلم‌نامه است که کمتر به آن پرداخت شده است. جامعه‌ی کنونی ایران با معضلات ساختاری و محتوای مناسب جهت نگارش فیلم‌نامه روبه‌رو است. آن دسته از درام‌های اجتماعی که شرایط نابه‌سامان جامعه را به نقد می‌کشد، مورد استقبال مخاطب است. نظریه‌ی کارناوال از حیث تقابل فرهنگ رسمی و غیررسمی بستری مناسب جهت گفتمانی چندصدا و انتقادی در آثار فراهم می‌کند.

۱- روش پژوهش

پژوهش حاضر با رویکردی توصیفی- تحلیلی ابتدا ضمن شناخت نظریه‌ی کارناوال و مروری بر فضای سینمای دهه‌ی هشتاد ایران، به بررسی پنج فیلم‌نامه‌ی منتخب از دهه‌ی هشتاد ایران می‌پردازد و سعی در تحلیل این آثار از نظرگاه مفهوم کارناوال باختین دارد. در این پژوهش گردآوری مطالب و منابع مورد نیاز جهت مطالعه‌ی پژوهش‌های علمی پیشین به روش مطالعات کتابخانه‌ای صورت گرفته است. سپس به بررسی نمونه‌های مطالعاتی برگزیده با تمرکز بر مفهوم مؤلفه‌های کارناوالی پرداخته شده است.

۲- پیشینه‌ی پژوهش

پیشینه‌ی مطالعاتی مبحث کارناوال در ادبیات نمایشی، با رویکردی متفاوت شامل بررسی برخی از مؤلفه‌های کارناوالی در نمایشنامه‌ها است. همچنین در حوزه‌ی ادبیات، متون داستانی مورد مطالعات کارناوالی قرار گرفته است.

پایان‌نامه کارشناسی ارشد احمد اسلامی زیرکی (۱۳۹۶) پس از تبیین نظریه‌ی کارناوال باختین به تحلیل مؤلفه‌های کارناوال در عناصر ساختار، قدرت، زبان، مفاهیم و شخصیت‌ها در سه اثر از بهرام بیضایی (سلطان مار، چهار صندوق، جنگ نامه غلامان) پرداخته است.

پایان‌نامه کارشناسی ارشد مهدی رمضان زاده (۱۳۹۲) بر اساس نظریه‌های بازی، گروتسک و کارناوال از باختین به بررسی گزیده‌ای از تئاترهای معاصر ایرانی (مرگ یزدگرد، خشک‌سالی و دروغ، بازی سلطان و سیاه) به‌لحاظ سبک نوشتاری و شیوه‌ی اجرا می‌پردازد.

«طنز کارناوالی و بازتاب آن در داستان‌های بهرام صادقی» (فصلنامه جامعه‌شناسی هنر و ادبیات، دوره‌ی ۶،

شماره‌ی ۱، بهار و تابستان ۱۳۹۳) به اهتمام غلامرضا پیروز و مرضیه حقیقی. این مقاله با نگاه به طنز موجود در آثار داستانی این نویسنده و هم‌خوانی آن با مؤلفه‌های کارناوالی باختین نظیر آمیختگی مرگ و زندگی، توجه به ابعاد جسمانی، نفی ارزش‌های حاکم بر جامعه به بررسی آثار پرداخته است.

۳- مبانی نظری پژوهش

۳-۱-کارناوال

سویه‌ی فکری باختین جهت نظریه‌ای که تحت عنوان کارناوال بیان می‌کند طبق ماهیت دوگانه‌ی کارناوال که فرهنگ غیررسمی را در برابر فرهنگ رسمی قرار می‌دهد گسترش پیدا می‌کند. او کارناوال را این‌گونه تشریح می‌کند: «جهان بی‌قیدوبند جلوه‌ها و اَشکالِ فکاهی که در مقابل لحنِ جدی و رسمیِ فرهنگ کلیسایی و فئودالیِ سده‌های میانه قد علم می‌کند.» (مکاریک،۱۳۸۵: ۲۳۰). او مؤلفه‌ی خنده را از فرهنگ عامیانه‌ی اواخر سده‌های میانه و اوایل رنسانس مورد نظر می‌گیرد تا یک فضای شاد را در برابر فرهنگ رسمی و خشک فئودالی قرون‌وسطا قرار دهد. «خنده، کنایه و انتقاد از قوانین و موانع اجتماعیِ قابل پذیرش بود.»(Kolodziej-Smith,2014:6). بدین‌ترتیب زندگی در سده‌های میانه به دو شکل جریان داشته است. در اصل مفهوم کارناوال نوعی گریز موقت از زندگی رسمی است. زندگی مردم درراستای فرهنگ رسمی قرار می‌گیرد و درعین‌حال نظم حاکم را برهم می‌زند و موقعیتی برای فرار از ابزار سلطه و سرکوب فعالیت‌های فرهنگی توسط ایدئولوژی حاکم ایجاد می‌شود. کارناوال صورتی از هنر نمایشی نیست بلکه این بازی، شکلی حقیقی از خود زندگی است و در سراسر زمانی که کارناوال برگزار می‌شود مردم نحوه‌ی خاصی از زندگی را زیست می‌کنند. «کارناوال زندگی دوم مردم است که بر اصل خنده قرار دارد.»(گلدمن‌ودیگران،۱۳۷۷: ۵۰۴). رویکرد کارناوال نسبت به شرایط موجود، رویکردی انتقادی و معترضانه است که با تکیه‌بر این وجه می‌توان کارناوال را نوعی خرده‌فرهنگ انتقادی دانست.

۳-۲- مؤلفه‌های کارناوال

۳-۲-۱ گفتمان چندصدایی

راه و روش منطق گفت‌وگویی[۴] بر اساس پرسش‌گری از هنجارهای جامعه، اخلاق و آداب مسلط بر اجتماع است. این‌گونه است که در پی کارناوالیزه شدن هنجارهای اجتماعی و اخلاق رایج در جامعه این مسایل به شکلی متفاوت در صورتی کاریکاتوری و مضحک به نمایش درمی‌آیند و به ریشخند گرفته می‌شوند. «باختین خاستگاه و عاملان این نقدپذیری را نه در حوزه قدرت سیاسی، بلکه در بطن جامعه جستجو می‌کند و آن را پدیده‌ای فرهنگی تلقی می‌کند. به‌این‌ترتیب، باختین در تلاش است تا زبان دموکراتیک را تدوین و ارائه کند.»(عطاریانی،۱۳۹۷: ۱۴۶). اساس کارناوال بر پایه‌ی گفت‌وگومندی استوار است و این تکثیر صداها در آزادی و برابری است که با فرهنگ تک‌صدای رسمی مقابله می‌کند. تنوع روابط در کارناوال با توجه به نقش‌های اجتماعی به‌واسطه‌ی روابط طبقاتی تعیین می‌شوند، آن‌ها نقش‌ها و روابطی هستند که در بستر فرهنگ به وجود می‌آیند، درواقع نقشی به‌طور طبیعی داده نمی‌شود بلکه ساخته می‌شود. «کارناوال، بنا به فهم باختین از آن، مانند رمان ابزاری برای نشان دادن دیگربودگی است، کارناوال روابط آشنا را غریبه می‌کند.» (هولکوییست،۱۳۹۵: ۱۴۴).

۳-۲-۲- رئالیسم‌گروتسک[۵]

تمرکز این مضمون بر زمان چرخه‌ای، مادی بودن جهان و دوسویگی است. باختین به چگونگی کاربرد سنت‌های کارناوالی جهت ارتقای ابعاد غیررسمی جامعه و نوع زیست انسان‌ها براین‌اساس پرداخته است. «این کار را از راه کاربرد زبانی نازل و نمایش «قشر به لحاظ جسمانی پست‌تر» صورت می‌دادند: انگاره‌هایی از بدن‌های هیولایی، شکم‌های برآمده، حفره‌های جسمی، هرزگی‌ها، می‌گساری‌ها، و بی‌بندوباری‌ها همگی انگاره‌هایی «کارناوال‌واره»اند.» (آلن، ۱۴۰۰: ۳۹-۴۰). وجود چنین انگاره‌هایی در فضای کارناوالی و همچنین رئالیسم‌گروتسک که تأکیدش بر بدن و واقعیت‌های آن همچون خوردن، آشامیدن، دفع کردن، رابطه‌ی جنسی، تولد، و مرگ است و به مادی بودن توجه دارد به زندگی غیررسمی قدرت داده است تا با نظام ایدئولوژیک و مذهبی حکومت مقابله کند و در برابر آن بایستد. «مرزهای میان گوشت حیوان و بدن انسان مصرف‌کننده‌ی آن به حدی کمرنگ می‌شود که حتی می‌توان گفت محو شده‌اند. بدن‌ها درهم‌تنیده شده و باهم می‌آمیزند تا انگاره‌ای»گروتسک» از یک جهان بلعیده‌شده و نیز در حال بلعیدن را به وجود آورند.»(Bakhtin, 1984: 10).

۳-۲-۳- خنده

خنده در کارناوال ماهیتی همگانی، دوسویه و جهانی دارد. این خنده، انسانی که در دنیای تیره‌ی محدودیت‌ها و ترس‌هایش اسیر است را از قیدوبندها می‌رهاند و جلوه‌ی دیگری از جهان را آشکار می‌سازد. خنده راه رسیدن به آزادی است. باختین اصطلاح کارناوالی را برای کل فرهنگ عامیانه در نظر می‌گیرد چراکه «کارناوال با تمامی دستگاه پیچیده‌ی تصاویرش ناب‌ترین و سرشارترین بیان فرهنگ عامیانه‌ی خنده است.»(تودوروف،۱۳۹۸: ۱۲۶). فرهنگ غیررسمی با لحن مخصوص به خود در برابر لحن رسمی و جدی قدرت حاکم بر مردم و مذهب قرون‌وسطایی به مقابله می‌پردازد. «فرهنگ طنز عامیانه در سه نمود متمایز متجلی شده که عبارت‌اند از:

۱. مراسم نمایشی آیینی: مراسم مجلل کارناوال‌ها و نمایش‌های خنده‌داری که در میادین عمومی اجرا می‌شدند.
۲. ترکیب‌های کلامی خنده‌دار: تقلیدهای تمسخرآمیز شفاهی و کتبی به لاتین و به زبان بومی.
۳. گونه‌های مختلف لغوگویی: نفرین‌ها، دشنام‌ها، سوگندها و مانند این‌ها.»(نولز،۱۳۹۳: ۷).

۳-۲-۴- آزادی

آزادی زمانی محقق می‌شود که نظم حاکم و تثبیت‌شده‌ی موجود شکسته شده و می‌توان در تقابل فرهنگ رسمی و مردمی به رهایی موقت رسید. طی زمان کارناوال نوع گفت‌وگوهایی که در مکان‌های عمومی میان مردم رواج داشته به‌صورت آزادانه و عاری از واژگان رسمی و سلسله‌مراتبی بوده است. گفت‌وگوی آزاد میان افراد یک جامعه زمانی رخ می‌دهد که زیر ذره‌بین نیروی سلطه‌گر مورد سانسور اجتماعی و روانی قرار نگیرند و این مساله زمانی اتفاق می‌افتد که دو عنصر گروتسک و خنده در بطن فرهنگ جامعه جاری می‌شوند.

۳-۲-۵- برابری

طی برخوردی آزاد تمام افراد از هر قشر و طبقه‌ی اجتماعی و جایگاه اقتصادی، فرهنگی از جایگاهی برابر

برخوردار می‌شوند و دیگر نظام سلسله‌مراتبی معنایی ندارد. کارناوال یک موقعیت برابر اجتماعی ایجاد می‌کند و طبیعت گروتسکی آن نیز موقعیت مساوی برای گفت‌وگومندی و چندصدایی ایجاد می‌کند. «از ویژگی‌های کارناوالیزه شدن متن این است که صداهای مختلف در یک جمله که ظاهراً از زبان یک گزاره‌گر به گوش می‌رسد، جلوه‌گر می‌شوند، بدین معنی که فقط صدای گزاره‌گر نیست که در گزاره شنیده می‌شود بلکه در این گزاره صدا یا صداهای دیگر که در حقیقت مخاطب گزاره‌گرند نیز منعکس است.»(کهنمویی‌پور،۱۳۸۸: ۳۲).

۳-۲-۶- وارونگی، نسبیت و مفاهیم متضاد

وارونگی بنیان کارناوال را می‌سازد؛ دنیایی که سرشار از مفاهیم و تصاویر متضاد و دوسویه است. در این جهان وارونه‌ی کارناوالی همه‌چیز در عین این‌که جدی گرفته نمی‌شود نسبی‌سازی می‌شود. ماهیت کارناوال در دگرگونی و تصاویر دورویه و متناقض نمود پیدا می‌کند؛ مانند مرگ و نوزایی یا نابودی و آفرینندگی. در نوشتار کارناوالی که با نفوذ فرهنگ مردمی در ادبیات ماندگار شده است نیز گفت‌وگو بر اساس وارونگی شکل می‌گیرد همچون وارونگی مراحل عالی و دانی. «این جسم دانی و زمینی در ادبیات مردمی حضوری گسترده دارد و نقشی اساسی ایفا می‌کند. به این دلیل ادبیات کارناوالی سرشار از نمادهای زمینی مربوط به خوردن، خوابیدن، شوخی کردن و خوش‌گذرانی است.»(نامور مطلق،۱۳۹۴: ۸۱).

۳-۲-۷- نافرمانی از قدرت حاکم

قدرت حاکم همواره در سایه‌ی فرهنگ رسمی با لحنی جدی به قواعد خشک خود پایبند است. کارناوال فرصت زندگی دومی به مردم می‌دهد که از زیر سایه‌ی سلطه‌ی این نظام رسمی خارج شوند و هنگامی‌که این اتفاق می‌افتد هر فاصله‌ای اعم از وضعیت اجتماعی، ثروت، شغل، سن و موقعیت خانوادگی نفی می‌شود و با وجود برابری همگانی می‌توان با قدرت حاکم به مقابله پرداخت.

۳-۲-۸- بازی

یک فعالیت جانبی در کارناوال است. قواعد سهل بازی جایگزین قواعد خشک و رسمی می‌شود. بدین‌صورت زندگی در بازی شکل می‌گیرد.

۳-۲-۹- نقاب

نقاب در مفهوم کارناوالی طی دو دوره بررسی می‌شود. نقاب دوره‌ی قرون‌وسطا و نقاب دوره‌ی رمانتیک. نقاب گروتسک مختص قرون‌وسطا است که شامل دگردیسی می‌شود و با این نقاب فردیت انسان کارناوالی به بدن جمعی می‌پیوندد. نقاب رمانتیک ماهیت دیگری پیدا می‌کند و در جهت پنهان کردن حقیقتی، حفظ رازی یا فریفتن کسی به کار می‌رود.

۳-۲-۱۰- دیوانگی

دیوانگی به‌واسطه‌ی تقلید تمسخرآمیز در فضایی شاد، فرهنگ رسمی را نقض می‌کند. این مضمون

هنجارهای متعارف اجتماعی، سیاسی، مذهبی و فرهنگی را به سخره می‌گیرد و از زاویه دیدی نامتعارف به این مسایل می‌نگرد.

۳-۲-۱۱- ضیافت

ضیافت با حضور جمعیِ مردم شکل می‌گیرد. زنجیره‌ای از انگاره‌ها مانند عمل بلع، غذا و نوشیدنی به این انگاره متصل است. در خصلت جهانی ضیافت انسان جهان را می‌کشد و می‌بلعد و پس‌ازآن جهان انسان را می‌کشد و می‌بلعد که ماهیتی فلسفی دارد و مانند دیگر مؤلفه‌های کارناوالی پایانی وجود ندارد و همه‌چیز به‌صورت یک چرخه پیش می‌رود. خنده‌ی مردمی و عنصر پایدار شادی در ضیافت پیوسته با خوردن و آشامیدن درآمیخته و بخشی جدایی‌ناپذیر از آن است. معمولاً در کنشی کارناوالی پایان داستان می‌تواند شکل سنتی یک ضیافت عروسی باشد زیرا در اصل این پایان نیست بلکه جشنی برای شروع زندگی جدید و نویدبخش تولد نسل بعدی است. مورد دیگری که در ضیافت پدیدار می‌شود گفت‌وگوهایی است که از دل آن‌ها حقیقت آشکار می‌شود.

۳-۲-۱۲- مرگ

مرگ کارناوالی با مرگ در روال معمول زندگی متفاوت است. این مرگ بخشی از چرخه‌ی حیات طبیعت است که مردگان توسط زمین بلعیده می‌شوند، سپس برای زایش‌های بعدی بارور می‌شود. جزیی جدانشدنی از چرخه‌ی حیات جمعی مردمی است که هیچ محدودیت و مرز زمانی و مذهبی ندارد.

۳-۳- سینمای دهه هشتاد

آثاری که در سینمای دهه‌ی هشتاد ایران تولید شده، حاصل تغییروتحولاتی است که از اواسط دهه‌ی هفتاد تحت تأثیر فرهنگ سیاسی اصلاح‌طلبان شکل می‌گیرد. بر اساس تحلیل متن فیلم‌های منتخب مردمی در نیمه‌ی اول دهه‌ی هفتاد که سیاست‌گذاران این دوره بر رسانه‌ی سینما به‌مثابه‌ی رسانه‌ای برای «ارشاد و هدایت مردم» تأکید داشتند. در مقابل مخاطبان، سینما را وسیله‌ای برای «سرگرمی و تفریح» می‌خواستند. حال آن که در نیمه‌ی دوم این دهه فیلم‌هایی بیشتر با استقبال مردم و مخاطبان سینما مواجه شد که علاوه‌بر داشتن وجه «سرگرمی»، «ارزش‌های سیاسی- اجتماعی جامعه» را نیز بازگو می‌کردند. (اسدزاده،۱۳۸۹: ۷۴). سیاست‌های فرهنگی دولت طی سال‌های ۱۳۷۶ تا ۱۳۸۴، سینما را وسیله‌ای برای «انتقاد اجتماعی و بیان مشکلات و معضلات جامعه» تلقی کرده و بر سینمای متکی‌بر مردم تأکید کرده‌اند. فضایی که شرایط سیاسی آن دوره در اختیار هنرمندان قرار داد باعث شد تا فیلم‌سازان دهه‌ی هشتاد به ژانر خانوادگی توجه بیشتری نشان دهند و واکاوی مسایل اجتماعی در فیلم‌ها به دغدغه‌ی اصلی آن‌ها بدل شود. در نیمه‌ی دوم این دهه با روی کار آمدن اصول‌گرایان، طی گفتمان دوساله‌ای که داشتند و به‌دلیل تقابل اندیشه با اصلاح‌طلبان تغییرات اساسی در این بخش رخ داد. وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی دولت اصول‌گرا در سال ۱۳۸۶ رویکرد و توسعه‌ی بخش هنری را برمبنای «فرهنگ دینی و ملی جامعه‌ی اسلامی» و مطابق با «ارزش‌ها و سیاست‌های نظام مقدس جمهوری اسلامی» اعلام کرد. در چنین شرایطی ملاک تولیدات فرهنگی طبق ارزش‌های معین‌شده توسط سیاست‌گذاران و به شکل گزینشی صورت پذیرفت. (اسدزاده،۱۳۸۹: ۷۹-۷۸).

۴- تحلیل داده‌ها

۴-۱- گفتمان چندصدایی

فیلم‌نامه نان، عشق و موتور هزار، هرکدام از شخصیت‌ها نماد نوعی از منش رفتاری در جامعه هستند که با کلام و کنش، ایدئولوژی مختص به خود را آشکار می‌کنند. گفتمان چندصدایی در این اثر به شکل صداهای موافق و مخالف مشهود است. برزو صدای جوان لوطی و باغیرت و البته عاشق‌پیشه است. باران صدای دختری درگیر احساسات و رؤیاپرداز است. یارولی صدای قدرت حاکم و سلطه‌گر است، هرچند که درنهایت هدف از این زورگویی، مثبت و به‌نفع باران باشد. صدای سیاسی- اجتماعی این اثر توسط صدای ارشک، مرتضی و داریوش در قالب کلام طنز و جدی، دو جناح اصلاح‌طلب و اصول‌گرا را دربر می‌گیرد و هر دو صدا در یک سطح شنیده می‌شود. مهین‌بانو صدای زنی در چهارچوب فرهنگ مردمی و کلام عامیانه است. او برای حفظ بقای اندک اعتباری که برایش مانده تلاش می‌کند و به هر ترفندی متوسل می‌شود. شهروز و آریو صدای افراد فرصت‌طلب و سودجو هستند که با شناسایی موقعیت مناسب اعتماد دیگران را جلب و کلاه‌برداری می‌کنند. اجماع این صداها کنار یکدیگر بدون آن که صدایی بر دیگری تسلط پیدا کند موقعیت گفتمان چندصدایی را پدید می‌آورد.

فیلم‌نامه قاعده بازی، صداهای متعدد و مستقل از یکدیگر در این اثر موقعیت گفتمان چندصدایی ایجاد می‌کنند. روایت نارگیل در صحنه‌ی ابتدایی راجع‌به افراد خانواده و شغلشان بیان‌گر تقابل صدای اسرافیل‌خان با دیگر افراد خانواده است. اسرافیل‌خان در زندگی دوم یا غیررسمی خود بابا اسی خانواده‌ی غربتی‌ها است که می‌خواهد با هر روشی شیوه‌ی زندگی بچه‌هایش را از دزدی و تلکه کردن مردم تغییر دهد. به‌همین‌دلیل صدای مخالف آن‌ها می‌شود اما بچه‌ها به کار خودشان ادامه می‌دهند و صدای او بر غربتی‌ها تسلط پیدا نمی‌کند، این‌جاست که گفتمان چندصدایی شکل می‌گیرد. صدای اسرافیل‌خان در زندگی رسمی‌اش صدایی مسلط بر دیگران است. خانواده‌اش در زندگی رسمی از طبقات بالای جامعه قرار دارند. اما آشنایی اتفاقی نارگیل با فرشته و حضور ناگهانی‌اش در خانواده‌ی رسمی اسرافیل‌خان اوضاع را به‌هم می‌ریزد و باعث می‌شود تسلط این صدا ازبین برود. با حضور ابوالهول و نقشه‌ای که می‌کشد موقعیت اسرافیل‌خان تغییر می‌کند و حالا او صدایی است که دیگران را بازی می‌دهد و بر اسرافیل‌خان مسلط می‌شود تا زمانی‌که نقشه‌اش خراب می‌شود. درنهایت وقتی اسرافیل‌خان با غربتی‌ها به‌سوی زندگی غیررسمی‌اش می‌رود بیان‌گر این مساله است که می‌خواهد صدایی هم‌سطح با افراد خانواده‌ی دومش داشته باشد. وجود اسرافیل‌خان به‌عنوان نقطه‌ی اتصال میان دو خانواده است و این خانواده‌ها هرکدام دارای صدای مستقل و مخالف یکدیگر هستند. زندگی خانواده‌ی غربتی‌ها در کنش و کلام نمونه‌ای از فرهنگ عامیانه و کوچه‌بازاری است. صدای آن‌ها در قالب طنز عامیانه‌ی کارناوالی نمود پیدا می‌کند. دیالوگ‌هایی که میان افراد این خانواده شکل می‌گیرد شامل انواع لغوگویی، ترکیب‌های کلامی خنده‌دار، نفرین و دشنام می‌شود.

فیلم‌نامه بیست، در پرده‌ی اول، سلطه‌ی تک‌صدایی بر گفتمان چندصدایی غالب می‌شود. سلیمانی نماد فرهنگ رسمی است که تصمیم می‌گیرد و بی‌توجه به نظر دیگران اجرا می‌کند. کارگران نماد فرهنگ غیررسمی هستند که تحت نظارت قدرت حاکم در فضایی رعب‌آور و جدی دیدگاهشان نادیده گرفته می‌شود. اما به‌مرور صداهای مخالف کارگران شنیده می‌شود و بدین‌صورت گفتمان چندصدایی صورت می‌گیرد.

۴-۲- رئالیسم‌گروتسک

فیلم‌نامه نان، عشق و موتور هزار، در اولین سکانس رویارویی باران و یارولی، دوسویگی و تقابل میان شخصیت جوان و پیر شکل می‌گیرد که آن‌ها را در فرآیند دگردیسی این انگاره به‌عنوان دو قطب محتضر و در حال تولد می‌توان در نظر گرفت. زندگی از کهنه به نو انتقال می‌یابد که با ازدواج باران این چرخه تکامل پیدا می‌کند. یارولی به باران فرصتی برای بارداری می‌دهد و در ادامه‌ی همان صحنه، گربه‌ی مهین‌بانو که بدنش پر از لکه‌های سیاهِ روغنی است به نشان جفت‌گیری با گربه‌ی کثیف برزو وارد می‌شود. این صحنه تصویری نمادین از امر لقاح میان برزو و باران است که درنتیجه‌ی باروری، نوزایی و رشد را به همراه خواهد داشت. بدن گروتسک و توجه به منافذ از طریق عمل بلع و دفع توسط برزو که در برخی از صحنه‌ها به شکلی اغراق‌آمیز در حال خوردن و آشامیدن است، نمادی از توجه به اسافل اعضای جسمانی و تمرکز بر نیازهای پست زمینی و جسمانی است.

فیلم‌نامه قاعده بازی، امر فروکاستن را در این اثر با شیوه‌ی زندگی اسرافیل‌خان می‌توان بررسی کرد. اسرافیل‌خان با ورود به زندگی دومی که برای خود ساخته است گویی وارد چرخه‌ی مدور رئالیسم‌گروتسک می‌شود، بدین‌ترتیب دوسویگی و انحطاط نمود پیدا می‌کند. در اصل با خروج از زندگی رسمی، مرگ صورت می‌گیرد و با ورود به زندگی مردمی نوزایی اتفاق می‌افتد. مرگی که با شادمانی و به دور از آداب روحانی یا رعب‌آور شکل می‌گیرد تا در پی تجدید حیات، تولدی دیگر شکل بگیرد. اسرافیل‌خان جهانی را می‌بلعد و به جهان دیگری می‌پیوندد که در آن شاکله‌ی مردمی در قالب غیررسمی به مسایل مادی توجه می‌کنند. مورد دیگر، توجه به امر بدن و منافذ آن در ماهیت جسمانی اقدس مَرده است که ظاهری مشکوک میان زن و مرد دارد. او نقص جسمانی دارد اما درعین‌حال درمان‌گری است که درد دیگران را مداوا می‌کند. گویی با این عمل او در تعامل پایدار با جهان قرار می‌گیرد و آن را می‌بلعد و باز توسط آن به طرق مختلف بلعیده می‌شود.

در فیلم‌نامه بیست، کارگران بیست روز فرصت دارند تا سلیمانی را از تصمیمی که دارد منصرف کنند. روز بیستم زمان پایان کار و زندگی کارگران در سالن پذیرایی است. با انصراف سلیمانی از فروش، زمان مانند چرخه‌ای دوباره به نقطه‌ی صفر بازمی‌گردد و جریان زندگی پایان نمی‌پذیرد بلکه به‌شکلی‌دیگر دوباره وارد چرخه‌ی زمان می‌شود و ادامه پیدا می‌کند. دوسویگی این مکان به‌تناسب وضعیت موجود با مفاهیم متضادی چون غم و شادی، جشن و عزاداری و... شکل می‌گیرد. آنچه این دوسویگی را به رئالیسم‌گروتسک مرتبط می‌سازد توجه به مادی بودن بدن و امر بلع است که در هر دو مورد عزا و عروسی نمود پیدا می‌کند. در آخر ازدواج فیروزه با بیژن در چرخه‌ی رئالیسم گروتسک جای می‌گیرد و بیان‌گر وجه مادی جهان و اشاره به مفاهیم سنتی در فرهنگ‌عامه است.

۴-۳- خنده

فیلم‌نامه نان، عشق و موتور هزار، خنده‌ی رهایی‌بخش برای باران در دو نقطه از فیلم‌نامه اتفاق می‌افتد. اول، زمانی که باران و خانواده‌اش درگیر شرط دوم یارولی یعنی باردار شدنش هستند، با تماس آریو شمس حس رهایی باران و خنده‌اش به خانواده تعمیم داده می‌شود و صورتی همگانی پیدا می‌کند. این خنده خودِ ابژه را دربر می‌گیرد و امر متداول آشنایی و ازدواج وجهه‌ی جهانی آن را حفظ می‌کند و دوسویگی شادی و

تمسخر لحظه‌ایِ موقعیتی که باران در آن گرفتار است را به همراه دارد. خنده‌ی باران نشانه‌ی رهایی از ترس و محدودیتی است که توسط یارولی به او تحمیل شده و حالا با فرصت مناسبی که به‌دست آورده است، می‌تواند آزادانه تصمیم بگیرد. دوم، زمانی که باران از آریو شمس می‌گذرد و از برزو خواستگاری می‌کند. با جواب مثبت برزو هر دو خنده‌ای سر می‌دهند و دیگران با آن‌ها همراه می‌شوند. دوباره تکرار یک خنده‌ی همگانی با همان سوژه‌ی جهانی قبلی و قابلیت دوسویه‌ی آن شادی و تمسخر اتفاقاتی است که آن‌ها از سر گذرانده‌اند. هر دو پیروز شده و درعین‌حال وضعیتی تحقیرآمیز دارند. این خنده در تکامل چرخه‌ی ازدست دادن و به‌دست آوردن صورت می‌گیرد. باران با این خنده نشان می‌دهد که از تمام ترس‌ها و قیدوبندها رهایی یافته است.

فیلم‌نامه قاعده بازی، خنده‌ی کارناوالی زمانی است که اسرافیل‌خان به همراه غربتی‌ها زندگی رسمی را رها می‌کند و به‌سوی زندگی دوم و غیررسمی‌اش می‌رود. این خنده، همگانی و نسبی بودن موقعیت زندگی را هدف قرار می‌دهد، پس ماهیتی جهانی می‌پذیرد و درحالی‌که خنده‌ی رهایی از بند نیروی متخاصم است، هدف او را بی‌ارزش می‌انگارد. آن‌ها از تمام اموال می‌گذرند و موقعیت را مورد تمسخر قرار می‌دهند چون به میرا بودن آن وضعیت معتقدند. ماهیت برملاکننده‌ی خنده، جایی است که فرشته با نگرانی از اسرافیل‌خان می‌خواهد همراهشان برود و هنگامی‌که پذیرفته می‌شود، خنده‌ی همگانی تأییدی بر آزادی آن‌ها از اسارت هر ترس و محدودیتی است.

فیلم‌نامه بیست، محیط سالن پذیرایی موقعیتی سلسله‌مراتبی دارد و سلیمانی به‌عنوان نیروی مسلط بر دیگران در رأس قرار دارد. درصورتی‌که فردی دچار اشتباه شود فوری دیده می‌شود و باید تاوان خطایش را بدهد. فضای خشک و قوانین جدی سلیمانی باعث می‌شود کارگران با هر تخطی از نظم موجود حتی به‌صورت غیرعمد به شکلی دچار رعب و وحشت شوند. زمانی که رفتار سلیمانی کمی تغییر می‌کند بیژن از او می‌خواهد که مراسم عروسی‌اش را در همان تالار برگزار کند و هنگامی‌که مراسم برگزار می‌شود خنده تنها عنصری است که با ترس مقابله می‌کند. هنگام رقص و شادی کارگران، حال سلیمانی بد شده و از آن‌ها جدا می‌شود. در مفهومی کنایی لحن جدی یک مقام رسمی در تضاد با خنده‌ی مردمی قرار می‌گیرد که مجموع این دو را امری غیرممکن می‌سازد. خنده‌ی کارگران خنده‌ای همگانی است که ماهیتی جهانی و دوسویه دارد به‌این‌ترتیب که آن‌ها می‌دانند خودشان هدف این سرخوشی هستند چراکه به‌زودی در قبال این شادمانی موقت به روال قبل بازمی‌گردند اما این فرصت را ازدست نمی‌دهند بلکه کنار یکدیگر جشن می‌گیرند و خنده‌ای رهایی‌بخش سر می‌دهند.

۴-۴- آزادی

فیلم‌نامه نان، عشق و موتور هزار، یارولی به‌عنوان قدرت حاکم بر اساس سلطه‌ای که ازلحاظ مالی دارد برای آینده‌ی باران تصمیم می‌گیرد و او را محدود به انتخاب وضعیتی اجباری می‌کند. انتخاب برزو یک نقشه‌ی ازپیش‌برنامه‌ریزی‌شده است تا آن‌ها از موقعیت پیش‌آمده حتی برای مدت محدودی رهایی یابند. باران به یارولی رو دست می‌زند و پس از رفتن او به رهایی موقت می‌رسد. اولین نشانه‌ی رفتاری باران صحنه‌ای است که هنگام دیدن فیلم تایتانیک حلقه را از انگشتش درمی‌آورد و پرت می‌کند و بعد رفتار پرخاشگرانه و خودسرانه با برزو نشانه‌هایی از به‌دست آوردن حس رهایی از بندهای سلطه‌ی یارولی است.

فیلم‌نامه قاعده بازی، آزادی موقت زمانی اتفاق می‌افتد که قدرت حاکم یعنی اسرافیل‌خان دزدیده می‌شود و نظم موجود در هر دو خانواده از بین می‌رود. موقعیت شکستن هنجار و فرار از سلطه‌ای که بر آن‌ها حاکم

بوده است میان فرهنگ رسمی و غیررسمی ایجاد وارونگی می‌کند و این دو خانواده را تحت تأثیر قرار می‌دهد. غربتی‌ها با آمدن به خانه‌ی بالاشهر می‌خواهند جایگاه خود را تثبیت کنند و سهمی از آن ثروت را هم به‌دست بیاورند. ازطرفی پولدارها می‌خواهند تا قبل از پیدا شدن اسرافیل‌خان با سرمایه‌ای که مانده فرار کنند. دراین‌میان ابوالهول کسی است که از به‌هم‌ریختگی نظم حاکم سود می‌برد. تصمیم‌گیری خانواده‌ها هنگامی‌که به آزادی موقت رسیده‌اند در دو صحنه‌ی پی‌درپی اتفاق می‌افتد. پس از مکالماتی که میان خانواده صورت می‌گیرد، ابوالهول وارد می‌شود تا آن‌ها را وارد بازی خود کند.

فیلم‌نامه بیست، جشن عروسی بیژن و فیروزه موقعیت گذرا و موقتی است که بین نظم رسمی همیشگی تالار با مراسمی غیررسمی فاصله می‌اندازد. کارگران این‌بار از ممنوعیت‌هایی که در محیط سالن پذیرایی داشتند دورند و آزادی عمل و گفتار دارند. آن‌ها در پی خنده‌ی مردمی به آزادی موقت می‌رسند، جشن می‌گیرند، کنار یکدیگر می‌رقصند، می‌خندند و آواز می‌خوانند. درحالی‌که سلیمانی به دلیل حال بدش مجلس را ترک کرده و حضور ندارد.

۴- ۵- برابری

فیلم‌نامه نان، عشق و موتور هزار، برزو و باران دو قشر متفاوت جامعه هستند و از هیچ‌لحاظ با یکدیگر برابر نیستند. برزو با ورود به خانه‌ی باران گویی به کارناوالی وارد می‌شود که برای او برابری را به همراه دارد و با تأیید یارولی و جواب مثبت باران، به موقعیتی برابر با افراد خانه می‌رسد. با آن‌ها سر یک میز غذا می‌نشیند و از همان احترام برخوردار می‌شود و درنهایت برای مدتی در یکی از اتاق‌های همان خانه ساکن می‌شود.

فیلم‌نامه قاعده بازی، در مراسم خواستگاری فرشته، مصداق بارز مفهوم برابری در کارناوال نمود پیدا می‌کند. در پرده‌ی اول نارگیل زمانی وارد مجلس مهمانی اسرافیل‌خان می‌شود که از هرلحاظ وضعیت نابرابری با دیگران دارد اما در پرده‌ی دوم طی مراسمی که ابوالهول ترتیب داده است هر دو خانواده در موقعیتی یکسان و برابر، به دور از سلسله‌مراتب و قواعد رسمی که در زندگی روزمره باعث محدودیت و ممانعت از رسیدن نارگیل به فرشته می‌شود، قرار دارند. این رابطه‌ی برابری بین خانواده‌ها برای پیوند فرزندانشان هرچند مصنوعی اما به شکل موقت صورت گرفته است.

فیلم‌نامه بیست، نظام سلسله‌مراتبی حاکم بر سالن پذیرایی فرصت برابری به افراد نمی‌دهد. سلیمانی نیز بر هر کنشی ناظر است و به هیچ‌یک از کارگران اجازه‌ی ورود به محدوده‌ی دیگری را نمی‌دهد. هنگامی‌که شیشه‌ی وانت می‌شکند با اینکه بیژن می‌گوید مقصر است اما سلیمانی میثم را مقصر می‌داند و برای تنبیه سوییچ را از او می‌گیرد. سلیمانی مشابه این رفتار را در رابطه با تمام کارگران بروز می‌دهد. اما دقایق آخری که می‌خواهد سالن را به‌قصد نوشتن قرارداد فروش ترک کند تحولی درونش اتفاق می‌افتد. گویی در لحظه‌ی نهایی او هم مانند کارگران، زندگی‌اش را وابسته به آن سالن می‌بیند. انصراف سلیمانی از فروش سالن پذیرایی نقطه‌ی اشتراک او با کارگران است. در این موقعیت نظام سلسله‌مراتبی ازهم می‌پاشد و قدرت حاکم به شاکله‌ی جمعی می‌پیوندد تا برابری ایجاد شود.

۴- ۶- وارونگی، نسبیت و مفاهیم متضاد

فیلم‌نامه نان، عشق و موتور هزار، وارونگی در این اثر از لحظه‌ای شروع می‌شود که برزو توسط عمو یارولی در خانواده‌ی باران پذیرفته می‌شود. چراکه شاهد تقابل قدرت یارولی و پیدا کردن راه فراری برای باران و

خانواده‌اش هستیم. برزو از طبقه‌ی اجتماعی کارگر و نقطه‌ی مقابل باران است. هنگامی‌که آریو وارد داستان می‌شود از ظاهر گرفته تا گویش، در تقابل با برزو قرار می‌گیرد. تمام تصاویری که از برزو در برابر باران و خانواده‌اش نشان داده می‌شود تصاویری متضاد است که قابلیت دوسویه دارد. با ورود آریو، باران برزو را از خود می‌راند و این جریان نسبی بودن نشاط در زندگی او را نشان می‌دهد. البته که وارونگی، نسبیت و مفاهیم متضاد تا انتهای اثر ادامه دارد زیرا دوباره باران به‌سوی برزو برمی‌گردد و چهره‌ی موجه آریو به یک کلاه‌بردار بدل می‌شود.

فیلم‌نامه قاعده بازی، اساس زندگی کارناوالی اسرافیل‌خان با وارونگی شکل می‌گیرد. او میان دو زندگی که برای خود ساخته در رفت‌وآمد است. زندگی رسمی او شامل قوانین خشک و جدی و سلسله‌مراتب است اما زندگی غیررسمی‌اش منطبق با فرهنگ مردمی و عدم رعایت روال سلسله‌مراتبی است و زندگی را برای او نسبی و دوسویه می‌سازد. تقابل فرهنگی این دو خانواده، از نوع پوشش تا رفتار و گفتارشان در تضاد با یکدیگر است. نوع کلام و گفتار کوچه‌بازاری و عامیانه دشنام و نفرین و سخره در زبان غربتی‌ها درحالی‌که پولدارها از دیدن چنین صحنه‌هایی متعجب می‌شوند.

فیلم‌نامه بیست، تقابل فرهنگ رسمی و غیررسمی در این اثر به‌وضوح قابل مشاهده است. شخصیت سلیمانی، شمایل کاملی از تک‌صدایی، نظم رسمی، سلسله‌مراتب و تمامی شاخصه‌های فرهنگ رسمی است. اما مسیری که کارگران در ارتباط با او طی می‌کنند درراستای شکستن قوانین جدی و همراه کردن سلیمانی با فرهنگ غیررسمی است. قرار گرفتن تصویر سلیمانی به‌عنوان کارفرما کنار کارگران به‌عنوان فرمان‌بردار، مراسم عروسی و عزا، ثروت و فقر از سلسله مفاهیم متضادی است که در دو سر طیف قرار دارند و طی چرخه‌ای یکی می‌شوند. مسئله‌ی دوگانگی طی کنش شخصیت‌های دیگر به‌مرور در شخصیت سلیمانی نمود پیدا می‌کند و تمام تصمیم‌گیری‌های او مانند فروش سالن پذیرایی و انصراف از فروش، گرفتن ماشین وانت از میثم و دوباره بازگرداندنش شامل دوسویگی می‌شود. درنهایت با مرگ او در مراسم جشن عروسی نسبی بودن نشاط و امر وارونگی در این مرحله به اوج می‌رسد.

۴-۷- نافرمانی از قدرت حاکم

فیلم‌نامه نان، عشق و موتور هزار، در این اثر یارولی نماد قدرت حاکم است و باران فردی است که در ظاهر از او فرمان‌برداری می‌کند اما در اصل به نافرمانی از او پرداخته است. او به‌رسم خانوادگی قبل از هجده‌سالگی ازدواج نکرده است که این کار نوعی تقدس‌زدایی از جاودانه سازی رسوم قدیمی است. باران به زندگی دومی که خودش دوست دارد می‌پردازد. به‌ظاهر در حضور یارولی با برزو عقد می‌کند اما این عقد صوری است. هنگامی‌که آریو وارد زندگی‌اش می‌شود این نافرمانی به اوج خود می‌رسد. جشن عقدی که برای باران و آریو برگزار می‌کنند همان جشن رهایی موقت از سلطه‌ی قدرت حاکم است. باران با این کار به زندگی دلخواه خود نزدیک می‌شود و از موقعیت تحمیلی یارولی رهایی می‌یابد.

فیلم‌نامه قاعده بازی، اسرافیل‌خان در زندگی رسمی‌اش مردی ثروتمند و قدرت حاکم است. با ورود ابوالهول به داستان مشخص می‌شود که آن‌ها در جهت مخالف یکدیگر هستند. ابوالهول با وعده‌ی شرایط مالی، اژدر را جهت دزدیدن اسرافیل‌خان تطمیع می‌کند. در ادامه، از هر خانواده یک نفر برای این کار پیش‌قدم می‌شود. حالا که قدرت رسمی حضور ندارد هر دو خانواده از اصول قدرت حاکم نافرمانی می‌کنند. ابوالهول شیوه‌ی

رسمی زندگی اسرافیل‌خان را با حضور غربتی‌ها مورد تهدید قرار می‌دهد و میان آن زندگی قاعده‌مند، کارناوالی مبتنی‌بر زندگی غیررسمی راه می‌اندازد.
فیلم‌نامه بیست، سلیمانی نقش قدرت حاکم در سالن پذیرایی را برعهده دارد. همان نیروی خشک و جدی که در فرهنگ رسمی با ارعاب و خشونت بر مردم مسلط می‌شود. در این اثر مردم، همان کارگران سالن هستند که تحت امر سلیمانی قرار دارند. نمود نافرمانی از قدرت حاکم هنگامی مشاهده می‌شود که هریک از کارگرها کنشی خلاف میل سلیمانی انجام می‌دهد. این نافرمانی در تک‌تک کارگران به شکل تکرارشونده ادامه دارد. این شاکله‌ی جمعی که بروز فرهنگ مردمی است در موازات و تقابل با فرهنگ رسمی که قواعد خشک و جدی سلیمانی را شامل می‌شود قرار می‌گیرد و درنهایت به پیروزی و جشن کارگران ختم می‌شود.

۴-۸- بازی

فیلم‌نامه نان، عشق و موتور، هزار، شهروز شخصیتی است که با هنجارشکنی، بازی راه می‌اندازد. او باران و مهین‌بانو را مجاب می‌کند تا برزو را به‌عنوان خواستگار بپذیرند و با ترفندی مراسم ازدواج را به تأخیر می‌اندازد و عاقد صوری می‌آورد تا بازی را کامل کند. او در تمام مراحل بازی خود، از آداب اجتماعی و نظمی که یارولی آن را حاکم کرده پیروی نمی‌کند. بازی دیگر، آشنایی آریو و باران است. آریو یک شخصیت دروغین است که احساسات باران را درگیر می‌کند و وارد بازی می‌شوند. این بازی باران را از زندگی روزمره‌ی خود جدا می‌کند و هنجارها و قواعد رسمی یارولی را می‌شکند. شهروز و آریو با جایگزین کردن قواعد سهل خود برای باران موجب شادی موقت می‌شوند اما با حضور قدرت حاکم بساط بازی برچیده می‌شود.
فیلم‌نامه قاعده بازی، ابوالهول ابتدا با نافرمانی از قدرت حاکم وضعیتی می‌سازد که بتواند خانواده را وارد بازی کند و با ساختن موقعیت دلخواه هرکدام از افراد، آن‌ها را فریب دهد. او با فریب بهادر جهت کسب رضایت ازدواج نارگیل و فرشته، قواعد خشک سلسله‌مراتبی را بی‌معنا می‌کند. سرگرم شدن آن‌ها در مسایل عروسی شانسی برای برد ابوالهول در این بازی است.
فیلم‌نامه بیست، پسر نوازنده به‌دفعات از سلیمانی می‌خواهد که در تالار برای مراسم ساز بزند اما او نمی‌پذیرد. بیژن از راز پسر باخبر می‌شود و با فکر منصرف کردن سلیمانی از فروش سالن، یک بازی راه می‌اندازد. او ابتدا در مواجهه با سلیمانی، نظم مورد نظر او را رعایت می‌کند سپس با بازی خود یعنی سفارش آگهی برگزاری مراسم عروسی در تالار باعث می‌شود انگیزه‌ای در ذهن سلیمانی شکل بگیرد و بالاخره موفق می‌شود نظر او را نسبت به پسر تغییر دهد. این یعنی درمان بیماری روحی سلیمانی به‌وسیله‌ی سرخوشی و آزادی با بازی برگزاری مراسم جشن. در انتها، سلیمانی خودش قوانین تثبیت‌شده‌ی رسمی خود را نقض می‌کند.

۴-۹- نقاب

فیلم‌نامه نان، عشق و موتور هزار، شخصیت‌ها نقابی درراستای فریفتن یکدیگر دارند. یارولی برای حفظ منافع باران نقاب یک شخصیت مستبد و زورگو را بر چهره دارد. باران برای فرار از سلطه‌ی یارولی نقاب یک دختر مطیع و مقابل برزو نقاب همسر را به چهره دارد. مهین بانو نقاب مدافع دارد و شهروز نقاب فردی خیرخواه به چهره دارد اما شهروز یک کلاه‌بردار است و در آخر آریو شمس، با نقاب مردی متشخص برای فریفتن باران و خانواده. این نقاب‌ها همانند نقاب دوره‌ی رمانتیک است که از نظر باختین ورای این نقاب، خلأ مخوف و ترسناکی است.

فیلم‌نامه قاعده بازی، اسرافیل‌خان سال‌ها با نقابی که بر چهره دارد از زندگی رسمی وارد زندگی غیررسمی می‌شود. او با این نقاب فردیت خود را کنار می‌گذارد و به جمعی می‌پیوندد که رها از قیدوبند است. نقاب، اسرافیل‌خان ثروتمند را نفی می‌کند و او را در پیکره‌ی جمعی، فارغ از هر نقش و عنوانی برابر با دیگران جای می‌دهد و از روال عادی زندگی‌اش جدا می‌کند. زمانی که اسرافیل‌خان ناپدید می‌شود ابوالهول با کمک اژدر، شخصی را به نام بیوک قراضه وارد بازی می‌کنند که شبیه اسرافیل‌خان است و حالا این نقاب برای فریفتن دیگران بر چهره‌ی بیوک قراضه می‌نشیند.

فیلم‌نامه بیست، بیژن برای پیوستن به پیکره‌ی جمعی و برابری با دیگران نقابی بر چهره دارد تا راز عشقش به فیروزه افشا نشود. او فردیت خویش را کنار گذاشته است. هدف همه‌ی آن‌ها پیدا کردن راهی برای حفظ سالن پذیرایی و منصرف شدن سلیمانی از تصمیم فروش است. فرشته با پیشنهاد ازدواج فیروزه و سلیمانی به فکر محافظت از زندگی زناشویی و راه نجاتی برای انصراف سلیمانی از فروش سالن است. اما تنها چیزی که در مورد ازدواج این دو نفر با دیگران مخالفت می‌کند نقاب بیژن است که مانع می‌شود که دیگران به حقیقتی پی ببرند. درنهایت زمانی که احساس خطر می‌کند و متوجه می‌شود سلیمانی به‌عنوان قدرت برتر خواستگار فیروزه است با برداشتن نقاب از چهره‌اش مقابل فیروزه راز خود را برملا می‌کند.

۴-۱۰- دیوانگی

فیلم‌نامه نان، عشق و موتور هزار، در این اثر دیوانگی را از منظر عشق برزو به باران می‌توان بررسی کرد. جنون عاشقی باعث می‌شود برزو تمام هنجارهای متعارف اجتماعی و فرهنگی را زیر پا بگذارد و بدون آن که توجهی به مسایل سلسله‌مراتبی و اقتصادی داشته باشد به خواستگاری باران برود. او با ورودش به خانه‌ی باران هنجار رسمی جامعه را می‌شکند و ازاین‌جهت که خود را هم‌تراز این خانواده می‌بیند آداب طبقاتی را به سخره می‌گیرد.

فیلم‌نامه قاعده بازی، در فضای کارناوالی انگاره‌ی ابله به دلیل تضادی که با هنجارهای اجتماعی، فرهنگی، مذهبی و.. پیدا می‌کند از لحاظ ساختارشکنی زیرمجموعه‌ی مضمون دیوانگی در کارناوال قرار می‌گیرد. نمود دیوانگی با حضور شخصیت‌های ابله یا احمق نمایان می‌شود. فرشته و نارگیل هر دو شخصیت‌هایی هستند که به‌زعم اسرافیل‌خان هر دو احمق هستند و بلاهت این شخصیت‌ها در کنش و کلامشان نیز مشهود است. فرشته یک دختر امروزی و متمول است که در یک نگاه عاشق نارگیل می‌شود و ضد رفتارهای اجتماعی عمل می‌کند. حضور غربتی‌ها در خانه‌ی اسرافیل‌خان و به سخره گرفتن فرهنگ رسمی این خانه با پختن کله‌پاچه و سفره‌ای که وسط خانه پهن کرده‌اند بیانگر شاکله‌ی جمعی است که در فضایی غیررسمی به نقض قوانین رسمی پرداخته‌اند. کنش کلامی فرشته در این جمع از لحن گفتاری مؤدبانه با صدایی ملایم و لبخندی ملیح که سلام می‌کند به لحنی کوچه‌بازاری با صدایی خشن تبدیل می‌شود. نارگیل هم در جواب صدایش را تغییر می‌دهد و به شکل احمقانه‌ای ادای یک شخصیت سریالی را درمی‌آورد. این کار برای فرشته عدول از هنجار رفتاری در خانواده به‌شمار می‌رود.

فیلم‌نامه بیست، مضمون دیوانگی را در شخصیت بیژن می‌توان مشاهده کرد. او خودش را سانسور نمی‌کند و کنش‌های بی‌پروا انجام می‌دهد. گاهی مقابل سلیمانی از چهارچوب قوانین رسمی خارج می‌شود و گاهی هم نسبت به مسایل شخصی واکنشی ضدهنجار نشان می‌دهد. یکی از مسایلی که جنون را در او

جلوه‌گر می‌کند مزاحمت مردان دیگر برای فیروزه است. بیژن در این موارد رفتاری ضداجتماعی و خارج از قوانین رسمی دارد. دردسرهایی که او درست می‌کند ناهنجاری اجتماعی و خارج از چهارچوب‌های رسمی متعارف در جامعه است.

۴-۱۱- ضیافت

فیلم‌نامه نان، عشق و موتور هزار، حضور برزو کنار خانواده‌ی باران جهت صرف غذا را می‌توان ضیافتی در نظر گرفت که یارولی برای ازدواج باران صورت داده است. گویی برزو با خوردن غذای این خانواده بخشی از جهان آن‌ها را می‌بلعد و می‌خواهد در این پیکره‌ی جمعی جای بگیرد. انتهای پرده‌ی سوم پس‌ازآن که برزو به خواستگاری باران جواب مثبت می‌دهد جشن ازدواج این دو در انگاره‌ی ضیافت کنشی کارناوالی و متضمن تولد نسل بعدی است. انتهای داستان، راوی تصویری از باران و برزو می‌دهد که بچه‌ی دوم را باردار است. چرخه‌ی ازدواج، لقاح، باروری، نوزایی و رشد به این صورت ادامه می‌یابد.

فیلم‌نامه قاعده بازی، اواسط پرده‌ی اول در ضیافت معرفی نامزد فرشته، هویت اسرافیل‌خان برای نارگیل افشا می‌شود. انتهای پرده‌ی سوم در ضیافت عروسی فرشته با پیدا شدن اسرافیل‌خان تمام حقایق آشکار می‌شود. در ضیافت اول جشن و شادمانی جمعی مردم و توجه به عمل بلع که یکی از زنجیره‌های متصل به انگاره‌ی ضیافت است، در کنش افراد حاضر در مهمانی مشهود است. گویی اسرافیل‌خان در این ضیافت توسط جهان اطرافش بلعیده می‌شود و حتی گم شدن او در ادامه‌ی داستان مهر تأییدی بر بلعیده شدن او توسط جهان داستانی است. این چرخه را نارگیل آغاز می‌کند چراکه اسرافیل‌خان با دیدن او از هوش می‌رود و دوباره با برخورد به چمدانی که اسرافیل‌خان را درونش پنهان کرده‌اند باعث می‌شود به جهانی که توسطش بلعیده شده بود بازگردد. همانند ضیافت کارناوال، با رفت و بازگشت اسرافیل‌خان گویی زندگی بر مرگ پیروز شده است. عنصر پایدار خنده‌ی مردمی در ضیافت دوم با پیوستن فرشته به خانواده‌ی غربتی‌ها صورت می‌گیرد. در انتها فرشته دسته‌گل عروسی را به نارگیل می‌دهد که این کنشی کارناوالی و بیان‌گر جشنی برای شروع و تولد نسل بعدی است.

فیلم‌نامه بیست، تمام اتفاق‌های داستان در رابطه‌ی مستقیم با سالن پذیرایی است. ضیافت‌هایی که برگزار می‌شود با حضور جمعی مردم، فراوانی نعمت، خوردن و آشامیدن معنا پیدا می‌کند و ویژگی دیگر آن محل کسب درآمد سلیمانی و کارگران است. ازطرفی شادی، عنصر پایدار ضیافت است اما سلیمانی در تضاد با این موقعیت قرار دارد و هنگام برگزاری مراسم عروسی داخل سالن نمی‌ماند اما موقعیت عروسی بیژن و فیروزه را فراهم می‌کند. ضیافت سنتی عروسی آن‌ها با حضور جمعی مردم و لحنی شادمانه در میان خنده‌ی سرخوشانه‌ی آزادی شکل می‌گیرد. کنشی کارناوالی که در اصل جشنی برای شروع زندگی نو و نوید تولد نسل بعدی است.

۴-۱۲- مرگ

فیلم‌نامه نان، عشق و موتور هزار، از ابتدا تا انتهای اثر بحث اصلی رسیدن به ارث است. ارثی که از پدر باران به‌جا مانده و خودش از دنیا رفته است. با دیدگاه کارناوالی مرگ پدر باران یک فقدان فردی نیست بلکه با وجود باران گویی او ادامه پیدا می‌کند و همان چرخه‌ی حیات و مرگ شکل می‌گیرد. در مورد برزو هم این

مساله صدق می‌کند و طی دیالوگی که در مورد مرگ خانواده‌هایشان دارند، باران با دیالوگ پایانی‌اش غم را می‌زداید و این نشانه‌ای از ادامه دادن به چرخه‌ی حیات و بازگشت به پیکره‌ی جمعی است.
فیلم‌نامه قاعده بازی، مرگ در این اثر مقوله‌ای انتزاعی است. مرگ اسرافیل‌خان به شکل خارج شدن روح از کالبد جسم صورت نمی‌گیرد بلکه این هویت شخصیتی او است که از شکلی به شکل دیگر تغییر پیدا می‌کند. گویی اسرافیل‌خان در هیبت رسمی خود می‌میرد و در شمایل بابا اسی غربتی‌ها دوباره زاده می‌شود تا به‌سوی زندگی غیررسمی خود برود. این مرگ جلوه‌گر تولدی دیگر است که در فضایی شادمانه و جمعی صورت می‌گیرد. اسرافیل‌خان در کنشی جمعی، مرگ اسرافیل زرگنده‌ی پولدار را جشن می‌گیرد و به زندگی اسرافیل قلعه‌مرغی می‌پیوندد.
فیلم‌نامه بیست، مرگ سلیمانی زمانی فرامی‌رسد که از فردیت خارج می‌شود و به پیکره‌ی جمعی مردم می‌پیوندد. حرف‌های دکتر زنگ هشداری است که به تلاش او برای زندگی و شکستن قوانین خشک خود می‌انجامد. در صحنه‌ی آخر صندل‌های نامرتب روی زمین خلاف نظم همیشگی او است. این تصویر بیان‌گر ترک نظم رسمی و پیوستن به چرخه‌ی حیات پیکره‌ی جمعی است که با صدای آواز و شادی کارگران درآمیخته می‌شود. حضور پسر نوازنده کنار سلیمانی پس از مرگش درحالی‌که اذعان دارد پسر او است جلوه‌ی دیگری بر تأیید زندگی چرخه‌ای و ادامه یافتن نسل در زنجیره‌ی مرگ و حیات است.

نتیجه‌گیری

طبق بررسی و مطالعه‌ی کارناوال باختین در فیلم‌نامه‌های منتخب دهه‌ی هشتاد ایران چنین دریافت می‌شود که کارکرد دوازده مؤلفه‌ی کارناوالی که درمجموع دو فرهنگ رسمی و غیررسمی را مقابل یکدیگر قرار می‌دهد، با توجه به موقعیت و فضای روایی اثر در فیلم‌نامه‌های نان، عشق و موتور هزار، قاعده بازی و بیست، قابلیت تحلیل دارد تا با برهم زدن نظم موجود در نظام خشک سلسله‌مراتبی موقعیتی موقت برای رهایی از قیدوبندهای جدی و ارعاب‌آمیز قدرت حاکم به‌وجود آورد. همچنین می‌توان بازتاب تفاوت کاربرد برخی از مؤلفه‌ها را نسبت تغییروتحولاتی که در مسیر جریانات سیاسی- اجتماعی که اوایل دهه‌ی هشتاد تا اواخر آن اتفاق می‌افتد در آثار مشاهده کرد. در تمام این آثار قدرت شاکله‌ی‌جمعی در مقابله با تک‌صدایی و قدرت حاکم، بستر مناسبی فراهم می‌کند تا دیگر مؤلفه‌های کارناوالی جهت رسیدن به فرهنگ مردمی متجلی شوند. درمجموع با توجه به دوسویگی در دوران سیاسی جامعه‌ی دهه‌ی هشتاد می‌توان چنین نتیجه‌گیری کرد که ماهیت مفهوم انتقادی کارناوال باختین در این آثار با مضامینی چون گفتمان چندصدایی، نافرمانی از قدرت حاکم و وارونگی به‌عنوان بستری کلی نهادینه شده است و مؤلفه‌های دیگر درراستای این مضامین جهت اهداف مشخص‌شده در اثر تجلی یافته است. این بررسی نشان می‌دهد با شناخت مفاهیم کارناوالی می‌توان با رهیافتی نوین به نگارش درام‌های اجتماعی که سویه‌ای انتقادی دارند پرداخت.

پی‌نوشت‌ها

1. Carnival
2. Mikhail Bakhtin

3. Polyphonic
4. Dialogism
5. Grotesque Realism

فهرست منابع

- اسدزاده، مصطفی؛ راودراد، اعظم (۱۳۸۹)، «جامعه‌شناسی سیاسی سینمای ایران»، نامه‌ی پژوهش فرهنگی، ۳(۹)،صفحه‌های ۵۷-۸۸.
- آلن، گراهام (۱۴۰۰)، بینامتنیت، ترجمه‌ی پیام یزدانجو، تهران: نشر مرکز.
- تودوروف، تزوتان (۱۳۹۸)، منطق گفت‌وگویی میخاییل باختین، ترجمه داریوش کریمی، تهران: نشر مرکز.
- عطاریانی، میمنت؛ نجف‌زاده، مهدی (۱۳۹۷)، «واکاوی مفهوم کارناوالیسم در آرای باختین و بررسی امکان مقاومت در زبان عامیانه»، فصلنامه رهیافت‌های سیاسی و بین‌المللی، ۱۰(۱)، صفحه‌های ۱۳۵-۱۵۶.
- کهنمویی‌پور، ژاله؛ خاوری، سیدخسرو (۱۳۸۸)، «میخاییل باختین و نظام گفتمان ادبی»، پژوهشنامه‌ی فرهنگستان هنر، (۲)، صفحه‌های ۲۳-۳۶.
- گلدمن، لوسین و [دیگران]. (۱۳۷۷) درآمدی بر جامعه‌شناسی ادبیات، ترجمه‌ی محمدجعفر پوینده، تهران: نقش‌جهان.
- مکاریک، ایرنا ریما. (۱۳۸۳) دانش‌نامه‌ی نظریه‌های ادبی معاصر. ترجمه‌ی مهران مهاجر و محمد نبوی. تهران: آگه.
- نامور مطلق، بهمن (۱۳۹۴). درآمدی بر بینامتنیت، تهران: سخن.
- نولز، رونلد (۱۳۹۳). شکسپیر و کارناوال پس از باختین، ترجمه رؤیا پورآذر، تهران: هرمس.
- هولکوییست، مایکل (۱۳۹۵). مکالمه‌گرایی: میخاییل باختین و جهانش، ترجمه مهدی امیرخانلو، تهران: نیلوفر.

- Bakhtin, M.M. (1984). *Rabelais and His World*. Trans Helene Iswolsky. Indiana University Press: Bloomington.
- Kolodziej-Smith, R. (2014). *Bahktin and the Carnivalesque*: *Calling for a Balanced Analysis within*. *Kaleidoscope*: *A Graduate Journal of Qualitative Communication Research*. Volume 13.

Received: 2023/08/30
Accepted: 2023/11/22
Published: 2024/02/04

Crystallization of Bakhtin's Carnival in the Writing of Iranian Screenplays in the 80's

Fatemeh Kaveh Semnani, Senior expert in dramatic literature, specialized department of art, Faculty of Civil Engineering, Architecture and Art, Science and Research Unit, Islamic Azad University, Tehran, Iran.

Parastoo Mohebbi, Assistant Professor of the Specialized Department of Art, Faculty of Civil Engineering, Architecture and Art, Science and Research Unit, Islamic Azad University, Tehran, Iran.

Abstract

In this research, it has been tried to examine Iran's screenplays in the 80s by focusing on carnival elements derived from the concept of carnival, which is one of the most important concepts in the opinion of the Russian thinker, Mikhail Bakhtin.

The nature of Bakhtin's carnival is a critical approach to the existing conditions of society, which is formed in the context of the confrontation between official and unofficial culture. Popular culture creates an equal social position so that a dialogue can be formed without the dominant voice. In the shadow of free speech and listening, polyphony is manifested based on grotesque characteristics and laughter that is flowing in the heart of the society. The characteristics that make a text carnival include polyphonic discourse, grotesque realism, laughter, freedom, equality, inversion, relativity and opposite concepts, disobedience to the ruling power, play, mask, madness, banquet and death. By studying how these components function in the three main elements of character, action and screenplay structure, the present research tries to understand the concept of carnival and its components, and get a new understanding of the use of this concept in dramatic literature, especially the scripts of the aforementioned decade.

This research was carried out in a descriptive–analytical way with the aim of understanding the concept of Bakhtin's carnival and its appearance in Iran's screenplays in the 80s in a selection of works of this decade with titles such as Bread, Love and Motor–thousand, Game Rules and Twenty. The findings show that the function of carnival components in writing screenplays, according to the critical situation in the cultural and social context of the early to late eighties, based on the political atmosphere of each period, underwent changes and developments of that year. Therefore, what can be seen in the selected texts is the influence of the characteristics of carnival in the general atmosphere of the works, which according to the period of writing of that work, the aspects of some carnival components are dominated by carnival compared to other components. Its values fluctuate. Since the field of art is a suitable place for the growth of society, it is understood that by combining art and the theory of carnival in order to criticize and express the cultural and social issues and problems of the society, it is possible to create works to advance constructive goals in society.

Keywords: Carnival, Iran in the 80s, Mikhail Bakhtin, Screenplay.