

فراسوی نگاتیوها

ساختار گفتمانی در فیلم‌های سینمای ایران



رسول نظرزاده

فراسوی نگاتیوها

این کتاب با کاغذ کتاب سبک یا بالکی (Bulky Paper) فرآورده کشورهای اروپایی، چاپ شده و در فرآیند تولید آن، هیچ گونه آسیبی به محیط زیست نرسیده است، و مطالعه با آن لذت بخش تر است.



سرشناسه:	نظرزاده، رسول، ۱۳۵۱-
عنوان و نام پدیدآور:	فراسوی نگاتیوها؛ ساختار گفتمانی در فیلم های سینمای ایران / رسول نظرزاده.
مشخصات نشر:	تهران: انتشارات مروارید، ۱۴۰۲.
مشخصات ظاهری:	۳۴۸ ص:؛ ۱۴/۵ × ۲۱/۵ س.م.
شابک:	978-622-324-067-6
عنوان دیگر:	ساختار گفتمانی در فیلم های سینمای ایران.
وضعیت فهرست نویسی:	فیا
موضوع:	سینما - ایران - نقد و تفسیر
موضوع:	Motion pictures - Iran - Reviews
موضوع:	سینما - ایران - جنبه های اجتماعی
موضوع:	Motion pictures - Social aspects - Iran
موضوع:	زنان در سینما
موضوع:	Women in motion pictures
رده بندی کنگره:	PN۱۹۹۳/۵
رده بندی دیویی:	۷۹۱/۴۳۰۹۵۵
شماره کتابشناسی ملی:	۹۱۱۶۳۱۸

فراسوی نگاتیوها

ساختار گفتمانی در فیلم‌های سینمای ایران

رسول نظرزاده



انتشارات مروارید



انتشارات مروارید

تهران، خیابان انقلاب، خیابان ابوریحان، خیابان وحید نظری، پلاک ۲۹ / کد پستی ۱۳۱۵۶۸۵۵۳۳
دفتر: ۶۶۴۰۰۸۶۶ - ۶۶۴۱۴۰۴۶ - ۶۶۴۸۴۶۱۲ فاکس: ۶۶۴۸۴۰۲۷
<https://instagram.com/morvaridpub> - <https://telegram.me/morvaridpub>
www.morvarid.pub تخفیف و ارسال رایگان:



فراسوی نگاتیوها
ساختار گفتمانی در فیلم‌های سینمای ایران

رسول نظرزاده



تولید فنی: الناز ایللی
صفحه‌آرایی: الناز اسماعیل‌پور



چاپ اول: بهار ۱۴۰۲
چاپ و صحافی: هوران
شمارگان: ۳۳۰

شابک ۹۷۸-۶۲۲-۳۲۴-۰۶۷-۶ ISBN: 978-622-324-067-6

۲۳۰۰۰۰ تومان

فهرست

مقدمه.....	۷
مطالعه‌ی ساختاری.....	۱۱
الگوهای تک‌گویی در فیلم‌های سینمای ایران.....	۱۱
مروری بر راوی دانای کل در شروع فیلم‌های سینمای ایران.....	۲۶
نقش نامه و جلوه‌های آن در ساختار فیلم‌های سینمای ایران.....	۵۷
مطالعه‌ی جامعه‌شناسانه.....	۱۱۵
بازخوانی بحران روابط زن و مرد ایرانی.....	۱۱۵
چگونگی حضور کارگران در فیلم‌های سینمای ایران.....	۱۵۱
مطالعه‌ی زنان.....	۲۳۱
تاریخ حضور زنان در فیلم‌های سینمای ایران از آغاز تا ۱۳۵۹....	۲۳۱
نقش‌مایه‌های مرد اثیری در فیلم‌های زنان فیلمساز امروز ایرانی..	۲۵۶
مطالعه‌ی تطبیقی.....	۲۷۳
تأثیر تئاتر ایران در روند تحولی سینمای ایران از آغاز تا ۱۳۸۹...۲۷۳	۲۷۳

مطالعه‌ی شهری / صنعتی ۳۲۷

جایگاه نفت در فیلم‌های سینمای ایران ۳۲۷

مقدمه

سینمای ایران هنوز از جنبه‌های گوناگون مورد مطالعه‌ی تطبیقی جدی قرار نگرفته است. هنوز بخش‌های بسیاری از آن بدون مطالعه باقی مانده است. بررسی این جنبه‌ها نه تنها به چگونگی کاربرد مفاهیم و اجرای آن‌ها در فیلم‌ها کمک می‌کند که جنبه‌های گوناگون مطالعه‌ی فرهنگی سینمای ایران را نیز دربرمی‌گیرد. سینمایی که با همه‌ی فراز و فرودهایش بازتابی از فرهنگ تصویری و نمایشی و ادبی و بومی مردم خود نیز هست. تفاوت این نگره‌ها در دهه‌ها و سال‌های مختلف، به دور از پیش‌داوری‌ها و قضاوت‌های آنی، کار پژوهشگران و محققان رشته‌های گوناگون است.

این مطالعات در چنین روندی با تکیه بر جنبه‌های گوناگون فرهنگی، ساختاری، تطبیقی و بینارشته‌ای سینمای ایران بنا شدند. شاید بعدها دیگر پژوهشگران نیز بر سر این گونه پژوهش‌ها بنشینند و فیلم‌ها را از جنبه‌های گوناگون و تازه‌ای مورد بررسی قرار دهند.

معتقدم هنوز مطالعه‌ی فیلم‌های سینمای ایران نیازمند به جست‌وجوهای تازه‌ی تاریخی و تحلیلی ساختاری است به این دلیل که در این زمینه‌ها هنوز حفره‌ها و کم‌کاری‌های بسیاری وجود دارد.

روش‌شناسی هر مطالعه بدین گونه است؛ نخست در مقدمه یا بخش اول،

نگاه و نگره و اهمیت و چهارچوب مختصر موضوع بیان شده تا در بدنه‌ی آن با تحلیل نمونه‌های گوناگون با تضادها، چرخش‌ها، چرخه‌ها و تناقض‌های تاریخی - تفسیری آن روبه‌رو شویم. در انتها نیز در یک جمع‌بندی دوباره به چهارچوب‌ها و عناصر غالب هر بررسی اشاره شده است. گاه در میانه‌ی برخی از مطالعه‌ها چنان شاخ و برگ دسته‌بندی‌ها و بررسی نمونه‌ها گسترش یافته که ممکن است خواننده چهارچوب و مسیر اصلی آن را فراموش کند بدین منظور در انتها، بار دیگر به خطوط اصلی آن اشاره شده است.

برای چنین مطالعه و چشم‌اندازی، گونه‌ها و چرخه‌های مختلف سینمای ایران از ابتدا تا امروز طی سال‌های متمادی مورد بازبینی و بازخوانی قرار گرفت تا از برآیند آن‌ها بتوان به زوایای پنهان و نشانه‌های مشترک آن‌ها دست یافت.

نگارنده امیدوار است این بررسی‌ها و کنار هم قرارگرفتن آن‌ها، در انتها چشم‌اندازی تا حدی روشن به برخی جنبه‌های مغفول‌مانده‌ی سینمای ایران بخشیده باشند چراکه هنوز بسیاری از جنبه‌های آن در پرده‌ی ابهام باقی مانده‌اند و نیز شاید بتوانند قلمروهای ساختاری و موضوعی وسیع‌تری به دامنه‌ی موضوعی فیلم‌های سینمای ایران ببخشند.

قصد نداشتم در ابتدای هر مطالعه، چهارچوب نظری آن را بیش از پیش فربه کنم و در چالهی بحث‌های نظری و بررسی جزئی نگره‌ها بیفتم و متن را پیرو و دنباله‌رو آن‌ها قرار دهم. یعنی تنها در پی نمونه‌های مصداقی بخشی از گفته‌ی دیگران باشم. از این‌رو در این متن‌ها از سنگینی بار نظریه و مرور بر آن‌ها کاسته شده است. کوشش شده در سیر مطالعه‌ها، رعایت نگاه علمی و فاصله‌گیری مناسب و جست‌وجوی بی‌طرفانه لحاظ شود اما بی‌شک هنوز این مطالعات با علایق و برخی برجسته‌سازی‌های نظر نگارنده همراه است که بی‌آن، نوشته‌ها مکانیکی و خسته‌کننده بودند و انگیزه‌ای برای نوشتن و خوانش آن‌ها وجود نداشت.

ممکن است خواننده در هنگام مطالعه‌ی هر بخش، نشانه‌هایی از دیگر

رشته‌های علوم انسانی نیز در آن‌ها بیابد، فرضاً در هنگام مطالعه‌ی «بحران روابط زن و مرد ایرانی» که ذیل مطالعه‌ی جامعه‌شناسانه قرار گرفته متوجه نگاه روانشناسانه در آن هم بشود، این همان خصوصیت ترکیبی و منشوری علوم انسانی امروز است. قلمروهایی که در دنیای امروز چندان نمی‌توان خط تمایز مشخصی میان‌شان کشید. با این حال در این‌گونه موارد نگارنده با توجه به عنصر غالب نهفته در آن، دسته‌بندی مورد نظر را انتخاب کرده است.

شاید روزی با ایجاد رشته‌ی دانشگاهی یا پژوهشکده‌ی «مطالعات سینمایی» و ایجاد بستر مناسب برای حمایت از این‌گونه پژوهش‌ها، اهمیت این مطالعه‌ها بیش از پیش خود را نشان بدهد و نتایج آن در درازمدت در سینمای ایران نمایان‌تر شود و جست‌وجوهای تازه‌ای فراروی خواننده قرار بدهد چراکه به تعبیر گادامر «تفسیر و تحلیل، همواره تاریخمند است».

رسول نظرزاده

فروردین ۱۴۰۰

مطالعه‌ی ساختاری

الگوهای تک‌گویی در فیلم‌های سینمای ایران

از ابتدا تا ۱۳۵۸

اگر تک‌گویی‌های سینمای ایران را در کنار هم قرار دهیم با کتابچه‌ای از پندهای اخلاقی همچون پندنامه‌های قدیم روبه‌رو می‌شویم که هر حکایت، بهانه‌ای بود برای یک درس اخلاقی یا عرفانی. بر همین مبنا انگار شبه ژانرهای سینمایی در فیلم‌های ایرانی بیشتر همان شکل‌های مختلف حکایات و بهانه‌ای برای یادآوری نصیحت اخلاقی به‌شمار می‌روند. ادامه‌ی عیارنامه‌ها و داستان‌های پهلوانی و قلندرها را در قهرمانان جوانمرد و جاهل‌های بامرام می‌توان یافت. سفرنامه‌ها را در فیلم‌های جاده‌ای / سفری به شکل‌های مختلف سفر از روستا به شهر یا آدم شهری به روستا یا سفر به برخی بلاد دور. در داستان‌های عشقی، جنایی، جنگی و کمدی و به‌ویژه ملودرام و فیلم‌هایی با محوریت خانواده این گونه تک‌گویی‌های پندآموز بیشتر به گوش می‌رسد. صحنه‌های رقص و کافه و خوشی‌ها و عیاشی هم اغلب زودگذر و بر محور همان اشاره به دوره‌ی «فراموشی و غفلت» که به‌زودی به «مکافات و بازگشت» ختم می‌شوند پرداخت شده‌اند. گاه برخی از حرف‌های ناگفته و به‌ویژه

دلتنگی‌ها و حرف‌های عاشقانه‌ی شخصیت اصلی در ترانه‌ها به گوش می‌رسد. اغلب صحنه‌های وصال و خوشی نشانه‌ای از رحمت و لطف پروردگار است که نباید در هیچ لحظه‌ای او را فراموش کرد و این در تک‌گویی‌ها هم مورد تأکید قرار می‌گیرد. همچنان‌که سنگدلی و بی‌رحمی شخصیت یا تیپ‌های منفی در تک‌گویی‌هایشان هم به گوش می‌رسد که نشانه‌ی ضمنی دوری از خدا و خانواده قلمداد می‌شود. از این‌رو صحنه‌های وصل و وصال و فراق با حضور در اماکن مذهبی و زیارتی و پشت ضریح امامزاده‌ها همراه می‌شوند و آن‌جا محلی برای بیان خواسته‌ها و تک‌گویی‌های قهرمان در تنهایی به‌شمار می‌روند.

الگوی «فرج بعد از شدت» یعنی به‌وجود آوردن گرفتاری و سختی‌های فراوان سر راه شخصیت‌ها در اثر فراموشی و مشغول‌شدن به کار دنیا، و در انتها «گشایش و بازگشت» به راه راست، با نصیحت‌های اخلاقی پایانی، شکلی رایج در اغلب تک‌گویی فیلم‌های ایرانی دهه‌های گذشته به‌شمار می‌رود.

شکل فشرده و چندگانه‌ی پیام‌های اخلاقی در فیلم‌ها را به‌صورت «تم مرکزی» می‌توان در «ضرب‌المثل‌های حکیمانه‌ی فارسی» جست‌وجو کرد به‌صورتی که ماجرای فیلم‌ها انگار به‌صورتی طراحی و کنار هم چیده شده‌اند که به بازتولید و نتیجه‌گیری همان حکمت گذشته بینجامند. اغلب همان مفاهیم به‌صورت تک‌گویی نیز در جای‌جای فیلم از زبان شخصیت‌ها، بیان می‌شود. حتی در طراحی شخصیت‌های منفی نیز به این نگاه کلی و نگرش‌های کهن‌الگویی ارجاع داده می‌شود. آدم‌های بد در دوری‌شان از این الگوهای اخلاقی نمایان می‌شوند.

هر کدام از ضرب‌المثل‌ها و شعرهای حکیمانه‌ی شاعران گذشته‌ی ایران را به‌راحتی می‌توان در فیلم‌های ایرانی و به‌ویژه در تک‌گویی‌هایشان جست‌وجو کرد. فرضاً الگوی فیلم‌ها و تک‌گویی‌ها بر مبنای:

«هر پستی، بلندی دارد» - «هر که نان از عمل خویش خورد» - «مکافات در همین دنیا است» - «لذتی که در بخشش هست در انتقام نیست» - «پایان شب سیه سپید است» - «تا توانی دلی به‌دست آور» - «تا مرد سخن نگفته باشد عیب

و هنرش نهفته باشد» - «توانگری به قناعت، به از توانگری به بضاعت» - «مردی نبود فتاده را سنگ‌زدن» - «گر دست فتاده‌ای بگیری مردی» و...

تقسیم‌بندی تک‌گویی‌های سینمای ایران بر مبنای برخی درونمایه‌ها و نقش‌مایه‌ها

۱. در فیلم‌های جاهلی/ کافه‌ای

اغلب تک‌گویی بر سر زنی‌ست که مورد حمایت و توجه جاهل/ قهرمان قرار گرفته به‌صورت رجزخوانی برای باقی جاهل‌ها یا صاحب کافه و نوچه‌هایش، یا در برابر زن غافل و گول‌خورده‌ای که باید به راه راست هدایت شود و به الگوی زن/ مادری خانگی بدل شود بیان می‌شود.

۲. در فیلم‌های روستایی/ شهری (پاستورال)

تک‌گویی از زبان شخصیت روستایی در ذم آدم‌های شهری و دفاع از عشق پاک، یا درد دل دختری فریب‌خورده از یک فرد شهری و در انتها به‌هنگام بخشش و وصال پایانی عشاق در دفاع از پاکی و خلوص انسانی بیان می‌شود. این‌گونه فیلم‌ها با «انقلاب سفید» دهه‌ی چهل و آرمان «دهکده‌ی طلایی» با توجه به جمعیت بالای روستانشین ایران آن زمان ساخته می‌شدند. (فرضاً در فیلم‌های مجید محسنی)

۳. زن فریب‌خورده - اغواگر - وفادار

تک‌گویی زن فریب‌خورده و قربانی؛ در شکل‌های زن روستایی به شهر آمده و گرفتار در گروه‌های فاسد شهری به «درد دل» برای یک «محرّم راز» یا «رازگویی در تنهایی» بر سر قبر والدین از دست‌رفته یا «پشت ضریح» در تنهایی یک مکان مقدس به گوش می‌رسد.

تک‌گویی زن اغواگر؛ برای به دام انداختن قهرمان از روی نقشه و خیانت به همسر یا باند خلافت‌کار به گوش می‌رسد یا در انتها در برابر رئیس باند که نشان می‌دهد از اول هم او را دوست نداشته یا در برابر قهرمان وقتی به عشق او

بی توجهی نشان داده و برای همین نقشه‌ای شوم برایش کشیده است. (در فیلم‌های خاچیکیان)

تک‌گویی زن وفادار؛ هنگامی بیان می‌شود که در اثر سوء تفاهم، یک تهمت و بی‌آبرویی اخلاقی به دامنش چسبیده که مورد بی‌توجهی و نفرت قهرمان مرد قرار گرفته و در انتها یا در لحظه‌ی مرگ یا آشتی، سرانجام در یک تک‌گویی آموزنده و سر بزن‌گاه، حقیقت آشکار می‌شود. زن وفادار گاه به صورت «مادر رنج کشیده و مظلوم» تا آخر، طردشده، رازش را در سینه نگاه می‌دارد و در انتها در لحظه‌ی آخر، حرف‌هایش از زبان شخصی دیگر بیان می‌شود. الگوی زن مظلوم و سیاکت ایرانی.

۴. در فیلم‌های جنایی / پلیسی

ضد قهرمان یا قهرمان در دامی گرفتار شده و مجبور است مدتی در دام آدم‌های شریر، نقش بازی کند به صورتی که نزدیک‌ترین دوستانش (و مخاطبان) نیز به او شک می‌کنند و در انتها پس یا پیش از یک درگیری فیزیکی، در یک تک‌گویی اسرار بیان می‌شود. در شکل پیچیده‌تر این طرح، یک نفر در گروه شریر به او شک برده و در انتها نقش او را برملا می‌کند و می‌خواهد با ناروژدن به گروه همه چیز را از آن خود کند که در آخرین لحظه، قهرمان به نبرد با او می‌پردازد و در یک تک‌گویی اصل ماجرا بیان می‌شود.

۵. در فیلم‌های ملودرام

ماجرای دختر / پسر پولدار با دختر / پسر فقیر، یا پدر / مادر با فرزند گمشده و یتیم، محمل خوبی برای تک‌گویی پایانی و گره‌گشایی پایانی با بیان خاطرات گذشته و علت جدایی آن‌ها به شمار می‌رود. با مضمون پنهان و آشکار «چرخ و سرنوشت» و «قسمت و تقدیر». (فرضاً در فیلم‌های فردین و فروزان)

تک‌گویی به صورت «عقده‌ی طبقاتی» به چند شکل در همین رده دیده می‌شود. از طرف آدم‌های فقیر در آرزوی زندگی بهتر در طبقات بالا به صورت تک‌گویی «حسرت و هجران» بیان می‌شود. در شخصیت‌های شورش و عصبی

و ضد قهرمان، به صورت عقده‌گشایی و عصبانیت و انتقام و غرور جلوه‌گر می‌شود. گاه شخصیت فقیر وقتی شرایط برای یک تغییر ناگهانی طبقاتی برایش فراهم آمده از این جایگزینی سر باز می‌زند و هویت‌خواهانه از زندگی پوچ طبقه‌ی پولدار انتقاد می‌کند و خانه‌ی فقیرانه‌ی خود را به زندگی در آن‌جا ترجیح می‌دهد!

وارونه‌ی تک‌گویی طبقاتی یعنی از سوی آدم پولدار برای بازگشت به زندگی کم‌دغدغه و دلخوشی‌های ساده‌ی آن‌ها با این‌که کمتر دیده می‌شود اما در فیلم‌های موسوم به «گنج قارونی» دیده می‌شود. این حسرت از طرف فرد پولدار برای گریز از زندگی یکنواخت در قصر یا خانه‌ی اعیانی یا فرار از تبهکاری‌های فامیلی برای ازبین‌بردن و به‌چنگ‌آوردن ثروت هم‌دیگر دیده یا شنیده می‌شود.

۶. در فیلم‌های کمدی؛ ساده‌لوح/ زرنگ

اغلب تک‌گویی غلوآمیز آدم‌های زرنگ برای سرکیسه‌کردن و بازی‌دادن نقش ساده‌لوح برای بهره‌برداری‌های مالی و ثروتی‌ست که او خود از آن بی‌اطلاع است. گاه با افشاگری و تک‌گویی پایانی برای روشن‌شدن کل نقشه و ماجرا. تماشاگر در این الگو از داستان و شخصیت‌ها جلوتر است و به راحتی می‌تواند در مورد آدم‌ها و نقش‌ها، قضاوت داشته باشد. (در برخی فیلم‌های صمد)

۷. در فیلم‌های افسانه‌ای/ آدم‌ها و اشیای جادویی

این اشیای جادویی شامل: چراغ یا ظرف جادویی، تکه چوب یا قالی پرنده، سکه‌ی شانس یا کوزه برای غیب‌شدن و بیرون‌آمدن دیو خدمتکار و... تک‌گویی در فضایی شبه تاریخی/ افسانه‌ای در برابر آدم‌های شریر و ظالم و شهری که با دردست‌داشتن قدرت یا ثروت، آدم‌های مظلوم و بی‌دفاع را در چنگال خود اسیر کرده‌اند بیان می‌شود. نیروی دانایی‌بخش این اشیای قدیمی، همان نیروی فراطبیعی زمان گذشته برای غلبه بر بحران‌های جدید است.

۸. تک‌گویی به شکل «نامه»

صدای شخصیت اصلی بر روی تصویر نامه‌نوشتن یا خواندن او به گوش می‌رسد که راز دل و حرف مهم ناگفته‌ای که توانایی گفتن مستقیم آن وجود نداشته برای قهرمان یا آشنایانش بیان می‌کند. گاه این صدا بر روی تصاویر سفر یا حرکت اتومبیل، قطار و یا سایر وسایل نقلیه به گوش می‌رسد اشاره‌ای به گذر زمان و چرخ و سرنوشت است.

۹. در صحنه‌ی مرگ قهرمان / ضد قهرمان

در این صحنه‌ها، قصد اصلی و راز مگوی قهرمان که برای آن جان خود را فدا کرده در برابر دیگران بیان می‌شود که با طلب بخشش و آمرزش همراه است و تصویر نادرست او را در ذهن مخاطب فیلم، تغییر و تصحیح می‌کند. تک‌گویی به شکل «تحول و دگردیسی قهرمان» در طول فیلم نمودی آشکارتر دارد. وقتی نظرها قهرمان در ابتدا، میانه یا پایان فیلم تغییر می‌کند او در یک تک‌گویی در برابر دیگران این تحول را به‌شکلی رسا بیان می‌کند. چه تحول مثبت باشد یا به طرف کژی. اگر تحول مثبت باشد به رودرویی و عمل‌گرایی و مقابله و ازبین‌بردن تبهکاران به تک‌گویی «بازگشت» ختم می‌شود. اگر تحول به طرف کژی و ناراستی باشد در انتها با ازبین‌رفتن خودش و ثمره‌ی تلاشش، در یک تک‌گویی به نادرستی تلقی‌اش پی می‌برد و به‌شکلی واضح به اشتباهاتش اشاره می‌کند. (در برخی فیلم‌های ایرج قادری و ناصر ملک‌مطیعی) تک‌گویی در هنگام مرگ قهرمان یا شهادت در فیلم‌های انقلابی و جنگی به‌شکل آخرین وصیت و ادامه‌ی راه، در ادامه‌ی همین الگوی «زدودن ناراستی و فداکاری» جای می‌گیرد.

۱۰. تک‌گویی به مثابه «توبه»

به‌شکل دعای رو به آسمان، سر نماز، پشت پنجره‌ی ضریح، با نمایش گلدسته‌های حرم و پرواز کبوترها، سر سفره‌ی عید نوروز، حیاط مکان‌های مقدس، صحن امامزاده‌ها با صدای اذان و... به‌صورت «به خود آمدن» و

بازگشت یا طلب رحمت، کمک و یاری و توسل و توکل جستن و... بیان می‌شود و چهره‌ی واقعی شخصیت را که در نظر دیگران با ماجراهای گوناگون مخلدوش شده بود نشان می‌دهد. (مانند فیلم ایمان ساخته مهدی رئیس‌فیروز ۱۳۴۶)

در نبود سنت «اعتراف» در شکل مذهبی، این تک‌گویی‌های در خلوت، به تخلیه‌ی احساسی و نشان‌دادن چهره‌ی بی‌نقاب شخصیت اصلی کمک زیادی می‌کند. این تک‌گویی‌ها اغلب در شخصیت‌های مظلوم و بی‌پناه و مثبت دیده می‌شود. حتی شخصیت‌های فریب‌خورده و رها نیز در این صحنه‌ها آمرزیده و مورد بخشش قرار می‌گیرند. (مانند فیلم خدا حافظ کوچولو ساخته‌ی رضا عقیلی ۱۳۵۴)

تک‌گویی به‌شکل چشم‌پوشی، بخشش بزرگوارانه‌ی اعمال گذشته‌ی شخصیت مظلوم (به اصطلاح ریختن آب توبه بر سر گناهکار) نیز شکلی دیگر از همین آمرزش و بازگشت به‌شمار می‌رود. گاه تلنگر توبه و بازگشت با تک‌گویی یا اشاره‌ی درویش یا پیری از جهان دست‌شسته به‌وجود می‌آید. در فیلم‌های دهه‌ی سی و چهل این نقش به فرد روحانی داده نمی‌شود و بیشتر درویش‌های گمنام و بی‌چشم‌داشت به مسائل دنیوی مدنظر قرار می‌گیرند. در فیلم‌های بعد از انقلاب به تدریج جای این افراد را، فردی روحانی و شیخی که اغلب بعد از وعظ در مسجد تنها یا در جمع نشسته، می‌گیرد.

۱۱. تک‌گویی در مهاجرت

به‌رغم نشان‌دادن جذابیت‌های سفر به خارج و آزادی‌های آن‌جا، در انتها برای بازگشت قهرمان به وطن، تک‌گویی درباره‌ی وطن‌پرستی و ایران‌دوستی بیان می‌شود. گاه تک‌گویی در هنگام تنهاگویی و سرگردانی شخصیت‌ها در فضای غرب و گرفتاری در دام تبهکاران آن‌جا با بیان غم غربت بیان می‌شود. (مانند فیلم ساخت ایران امیر نادری)

۱۲. تک‌گویی نقش‌های منفی

اغلب به‌هنگام رجزخوانی یا بیان نقشه‌ی تبهکارانه‌شان با صدای بلند و چهره‌پردازی غلوشده و اندک‌تر در هنگام پشیمانی پایانی به گوش می‌رسد.

۱۳. تک‌گویی در فیلم‌های کودک و نوجوان

در اتصال با ملودرام خانوادگی و مضمون پدر یا مادر گمشده به گوش می‌رسد، پسر یا دختر شیرین‌زبان قادر است نظر و احساسات خود را در برابر دیگران (مرد خیرخواه، پلیس یا جنایتکاران و مانند آن‌ها) به‌خوبی بیان کند و یا به‌عنوان تنها شاهد باهوش، نقشه‌ها را افشا کند و در انتها گلایه یا شکوه‌هایش را در برابر بزرگ‌ترها به زبان آورد.

۱۴. تک‌گویی دوقلوها

جایگزین شدن یکی به‌جای دیگری در طبقات اجتماعی و زندگی فقیر و غنی و صحنه‌های اشتباه‌شدن جای عشاق با هم، در انتها با آشکارشدن موضوع، با تک‌گویی رازها و مقاصد اطرافیان هر شخصی، بحران حل و فصل می‌شود.

۱۵. در فیلم‌های دزد و پلیس

اغلب میان دزد و پلیس رابطه‌ای عاطفی (دوستی، فامیلی و...) وجود دارد که با مضمون «وظیفه‌ی اخلاقی / وظیفه‌ی اجتماعی» یکی می‌شود. در انتها با تک‌گویی پلیس درباره‌ی وظیفه‌ی اجتماعی و قانون‌گرایی، نقش دزد و خلافکار، دزدی را کنار می‌گذارد و گاه پشیمانی و تک‌گویی او، به همین وظیفه‌ی اخلاقی و قانونی را مورد تأکید قرار می‌دهد. (مانند فیلم دزد و پاسبان)

۱۶. تک‌گویی فیلم‌های انتقام‌جویانه

ضد قهرمان بعد از ظلمی که در حق او یا معشوق یا خانواده‌اش شده تصمیم به تلافی و انتقام فردی یا جمعی می‌گیرد. کش او اغلب در بخشی از فیلم به تک‌گویی و درددل و برون‌ریزی تصمیمش می‌انجامد. گاه این تک‌گویی در انتها در هنگام مرگش بیان می‌شود. گاه در برابر نقش منفی پیش از درگیری،

تک‌گویی به صورت «تخلیه‌ی روانی» به گوش می‌رسد. گاه در برابر قانون بعد از گرفتارشدنش. (برخی فیلم‌های ایرج قادری در دهه‌ی پنجاه)

۱۷. در فیلم‌های ورزشی

تک‌گویی در هنگام دورشدن قهرمان از خصلت‌های جوانمردانه و پهلوانی‌اش رخ می‌دهد وقتی زر و زور و تزویر اطرافش را گرفته است و او را وسوسه می‌کند. در انتها با به خود آمدن و بازگشت قهرمان به خصوصیات اصلی‌اش، تک‌گویی او به عنوان نتیجه‌ای اخلاقی بیان می‌شود. (مانند فیلم قهرمانان نمی‌میرند ساخته‌ی سیروس جراح‌زاده ۱۳۴۹)

۱۸. تک‌گویی و پایان‌های خوش

در فیلم‌هایی که به وصل و شادی و اغلب ازدواج دو جوان ختم می‌شود. تک‌گویی در انتها با بازشدن گره‌های داستانی و سوءتفاهم‌های بدخواهانه و یاد دوران هجر و جدایی، در عبور از بحران در یک تک‌گویی کلی به پایان خوش می‌رسد.

۱۹. تک‌گویی پیر/ مراد

با خواندن وصیت‌نامه برای دیگران بعد از مرگ یا در هنگام مرگ در بستر بیماری و آخرین نفس‌های شخصیت پیر/ مراد به گوش می‌رسد. این صدا و تک‌گویی به صورت وجدان و ارزش، در برابر ماجراهای ضدارزشی و نقشه‌های شخصیت‌های منفی فیلم همواره در قهرمان و تماشاگر زنده باقی می‌ماند تا در جدال عشق و وجدان، نفس و عقل، با فداکاری و از خود گذشتگی قهرمان و گاه گذشتن از جان، از اصول اخلاقی و وجدانی ابتدای فیلم، تخطی نشود. در انتها سخن و نگاه پیر تثبیت و بازسازی می‌شود.

مراد و پیر و راهنما در جای‌جای فیلم‌های ایرانی گاه به صورت درویش یا پیرمردی گوشه‌نشین یا دوره‌گردی در قبرستان یا کنج قهوه‌خانه‌ها یا حتی گاه در کسوت پهلوانی دیده می‌شود که در لحظات دشوار، شخصیت اصلی را راهنمایی و به راه راست، هدایت می‌کند.

۲۰. اجرای تک‌گویی‌ها

تک‌گویی‌ها با زبان نمایشی برجسته‌سازی‌شده و مستقیم، بازی درشت بازیگر در نماهای درشت تأکیدی و اغلب رو به تماشاگر بیان می‌شود. موسیقی در این صحنه‌ها نقشی اساسی و تأکیدگذارانه دارد. گاه صدای بلند بازیگر و با حرکت زوم تصویر در این لحظه‌ها، آن را بیشتر در مرکز توجه قرار می‌دهد. تأکیدگذاری در بازی و گریم بازیگرها در نقش‌های منفی در هنگام بیان تک‌گویی‌ها و جنبه‌های شوم تصمیم‌هایش بیشتر به چشم می‌خورد که با لبخندی مرموز یا کینه‌ای عمیق در چهره‌اش دیده می‌شود.

تک‌گویی زنان قربانی اغلب با بغض و اشک همراه است. تک‌گویی در هنگام مرگ، به‌صورت وصیت، با نگاه به دوردست و با فشار به ماهیچه‌های صورت و شکلی معنوی دادن به آخرین حرف‌ها بیان می‌شود. می‌توان جانمایه و عصاره‌ی فیلم‌های ایرانی را در تک‌گویی شخصیت‌هایش جست‌وجو کرد تا حدی که فیلم متفاوت سینمای ایران را تا حدی می‌توان با تخطی و دورشدن از تک‌گویی‌های مستقیمش بازیابی کرد.

نگاهی به شاخصه‌های تک‌گویی در سینمای ایران

۱. روش «دورزدن ماجرا» یا «پرش‌زدن یا جهش داستانی»

در سینمای ایران از آن‌جایی که روند دراماتیک در اغلب آثار درست چیده نشده، تک‌گویی و مونولوگ در این سینما کاربرد خاص دیگری یافته است که به روش «دورزدن ماجرا» یا «پرش‌زدن یا جهش داستانی» یا «درددل» در سینمای ایران معروف است. یعنی هر جا در اثر مشکلات تولیدی یا کم‌حوصلگی کارگردان یا فیلم‌نامه‌نویس، چیدن گام به گام و حرکت دراماتیک سخت بوده یا زیادی طولانی یا مشکل می‌شده، با یک تک‌گویی در خلوت شخصیت اصلی یا منفی با خود یا دیگری، سر و ته ماجراها را به‌نوعی جمع می‌کرده و نتیجه‌گیری و قضاوت در ماجراها را مستقیم به زبان می‌آورده تا به صحنه‌ی بعدی - درگیری یا نبرد - که آن هم به‌گونه‌ای دیگر سرهم‌بندی می‌شده، فیلم به سرانجام برسد!

۲. خطابه‌گویی یا حدیث گفتن

گاه درونمایه و نتیجه‌گیری فیلم‌ها هم در تک‌گویی‌ها که بیشتر «خطابه‌گویی» هستند بیان می‌شود.

برخی از این روش‌ها در آثار سینمایی فیلمسازان برجسته‌ی ایران هم به چشم می‌خورند! اغلب این تک‌گویی‌ها در ساختار فیلم جایی ندارند و پرش محسوب می‌شوند. هرچند این تک‌گویی‌ها، جدا از روند و مسیر داستانی فیلم قرار دارند اما به دلیل علاقه به ادبیاتی خاص در این گونه تک‌گویی‌ها و این‌که همچنان جذاب و گوش‌نواز به‌نظر می‌رسند اغلب و هنوز در جای نامناسب فیلم‌ها به‌صورت طولانی و خطابه‌گویی مورد استفاده قرار می‌گیرند.

تک‌گویی راوی در ابتدای فیلم‌ها را که گاهی به حدیث نفس هم شبیه است می‌توان گاه در مسیر همین خطابه‌ها قرار داد.

۳. تک‌گویی برای تماشاگران

روش دیگر تک‌گویی در سینمای ایران «تک‌گویی برای تماشاگران» یا به‌اصطلاح «تک‌گویی برای شیرفهم کردن مخاطب» است. انگار شخصیت اصلی مثبت یا منفی فراموش می‌کند که برخی اطلاعات و انگیزه‌هایش را تنها خودش می‌داند و نباید با بهانه یا بی‌بهانه آن‌ها را بلند - برای دوستش یا رو به دوربین - و به‌طور مستقیم دوباره بیان کند و مورد تأکید قرار دهد!

اگر گاهی در آثار برتر سینمای جهان در ابتدای فیلم با یک تک‌گویی و «برون‌ریزی» اولیه روبه‌رو هستیم شخصیت یا راوی همه چیز را از گذشته تا امروزش می‌گوید تا از آن پس شاهد روند رو به رشد ماجراها و انگیزه‌ی آدم‌ها باشیم نه این‌که در جاهای مختلف فیلم بایستد و شخصیت‌ها، همه‌ی داستان و انگیزه‌ها را بار دیگر رو به دوربین، بیان و به‌اصطلاح بخواهند تماشاگر را «شیرفهم» کنند.

۴. روش مونولوگ در دیالوگ

به دلیل حاکم‌بودن نگرشی واحد در گفت‌وگوها و ضعف شخصیت‌پردازی

و اشراف‌نداشتن بر ماهیت تضاد دراماتیک و تأکید صرف بر ماجراجویی در سینمای ایران، گاهی در فیلم‌ها دیده می‌شود که یک حرف واحد میان دو یا چند نقش تقسیم می‌شود و حرف‌ها در تکمیل و ادامه‌ی هم و اغلب با یک لحن و بافتار بیان می‌شوند. در واقع نگرش چندصدایی واقعی در آن‌ها دیده نمی‌شود و همان نگرش غالب تک‌صدایی که در ذهن سازندگان حاکم بوده در فیلم هم جاری شده است.

این روش نمایشی به گفته‌ی مانفرد فیستر (نظریه و تحلیل درام: ص ۱۷۱) نشان‌دهنده‌ی ازهم‌گسیختگی در ارتباط است که خود معلول ازهم‌گسیختگی مجرای ارتباطی بین طرفین گفت‌وگو و یا حتی نبود مجرای ارتباطی است. دلیل آن هم ناشی از استفاده از نشانه‌های به‌شدت متفاوتی است که موجب عدم درک یا سوءتفاهم‌های جدی می‌شود. عامل دیگر این ازهم‌گسیختگی ارتباطی، اختلاف زمینه‌های ارجاعی است تا آن‌جا که حتی از حداقل توافق مورد نیاز برای شکل‌گیری ارتباط نیز خبری نیست.

در این روش اگر جای گفتارها و گفت‌وگوها را با هم عوض کنیم یا همه را زیر هم بنویسیم در عمل در معنای گفت‌وگو تغییری حاصل نخواهد شد. مانند این که هر دو طرف گفت‌وگو دارند درباره‌ی یک موضوع حرف می‌زنند و کسی به حرف‌ها دیگری گوش نمی‌دهد.

۵. حدیث نفس کنشمند/ غیرکنشمند

قرارداد نمایشی با صدای بلند فکرکردن یا با خود بلند حرف‌زدن. در متن‌های روایی حدیث نفس یا واسطه‌ی انتقال اطلاعات و معرفی برعهده‌ی راوی است. حدیث نفس در این معنا می‌تواند پلی بین دو صحنه‌ی جدا از هم باشد و از گسست در کنش جلوگیری کند. می‌تواند تحولات بعدی در طرح را پیش‌بینی یا جمع‌بندی کند و نیز می‌تواند برای کاستن از شتاب کنش و خلق فاصله‌ی تأملی میان کنش‌ها به کار رود. تراژدی‌نویسان نئوکلاسیک فرانسوی این شیوه را روشی مصنوعی و غیرواقعی در صحنه دانستند و به «حذف حدیث نفس» روی آوردند و «گفت‌وگو با محرم راز» را به‌جای آن قرار دادند.

بعدها حتی «ایسن» درام‌نویس معروف نیز بیان می‌کند که طوری نمایشنامه نوشته که هیچ‌گاه مجبور نبوده از حدیث نفس استفاده کند. درحالی‌که «استریندبرگ» استفاده از آن را در شرایط خاص امکان‌پذیر می‌داند.

«مانفرد فیستر» (نظریه و تحلیل درام: ص ۱۷۴) حدیث نفس‌ها را به دو نوع کنشمند و غیرکنشمند تقسیم می‌کند:

در حدیث نفس‌های کنشمند، حدیث نفس به خودی خود سازنده‌ی عملی‌ست که موقعیت را عوض می‌کند. در این نوع حدیث نفس گوینده اغلب احساس می‌کند که در برابر شماری از امکان‌های مختلف برای کنش قرار دارد و سپس یکی از آن‌ها را انتخاب می‌کند. در این‌جا حتی لغو یک تصمیم هم سازنده‌ی یک کنش است.

حدیث نفس‌های غیرکنشمند نیز خود به دو نوع تقسیم می‌شوند:

۱- حدیث نفس اطلاع‌رسان

۲- حدیث نفس تفسیری.

در حدیث نفس اطلاع‌رسان؛ تماشاگر یا مخاطب باید نخست از رویدادها و موقعیت‌های خاص مطلع گردد.

در حدیث نفس تفسیری؛ رویداد یا موقعیتی که تماشاگر از قبل با آن آشناست به‌گونه‌ای ذهنی، از نظرگاه آن شخصیت، برای تماشاگر تعبیر و تفسیر می‌شود. هرچه فاصله‌ی میان شرح و تفسیر و موقعیت دراماتیک و نیز بین گوینده و نقش فعال وی در درون طرح بیشتر باشد تأثیر فاصله‌گذارانه‌ی آن بیشتر خواهد بود. (نظریه و تحلیل درام: ص ۱۸۰)

می‌بینیم که هر دو این حدیث نفس‌ها به واقع کنشی را نمی‌سازند یا موقعیت دراماتیک را تغییر نمی‌دهند.

از این شیوه گاه در سینمای ایران به‌ویژه اگر فیلم با صدای راوی آغاز شود استفاده شده است.

تقسیم‌بندی راوی/ تک‌گویی از نظر «ژرار ژنت»

ژرار ژنت در مورد انواع تک‌گویی و راوی در متن که در سینما هم کاربرد فراوانی دارد تقسیم‌بندی تازه‌ای دارد که نمونه‌های آن را در سینمای ایران نیز می‌توان سراغ کرد:

۱- راوی درون‌گویی: راوی/ تک‌گویی از درون متن و ماجرای فیلم که با خودش همسان پنداشته می‌شود سخن می‌گوید.

۲- راوی برون‌گویی: راوی/ تک‌گویی ماجرای فیلم را با کمی فاصله و به شیوه‌ی سوم شخص بیان می‌کند. بدین‌گونه ماجرا را غیرشخصی قلمداد می‌کند.

اما در سطوح خردتر روایت با انواع بیشتر راوی روبه‌رو می‌شویم:

۱- راوی دیگرگویی: راوی ممکن است داستان‌گوی رخدادی باشد که خود شخصاً شاهد آن نبوده است.

۲- راوی هم‌گویی: راوی ممکن است گزارشگر رخدادی باشد که شاهد آن بوده اما درگیر آن نبوده است و شخصیت دوم یا سوم ماجرا قلمداد می‌شود.

۳- راوی خودگویی: راوی ممکن است راوی ماجرای باشد که خود شخصیت اصلی آن بوده و همه چیز به دید و فهم او بستگی دارد. (دانش‌های نظریه‌های ادبی معاصر: ص ۱۳۳ تا ۱۳۵)

انواع کوچکی از این تنوع تک‌گویی‌های ژرار ژنت در سینمای ایران نیز به چشم می‌خورد اما به دلیل توسعه‌نیافتن انواع فیلم‌ها در سینمای ایران، بخشی از این تجربیات و پیچیدگی‌های تک‌گویی‌ها و راوی‌های مختلف، همچنان در فیلم‌های ایرانی مورد توجه قرار نگرفته‌اند.

منابع

- دانش‌های نظریه‌های ادبی معاصر، ایرنا ریما مکاریک، ترجمه مهران مهاجر، محمد نبوی، نشر آگه ۱۳۸۴، ص ۱۳۳ تا ۱۳۵
- نظریه و تحلیل درام، مانفرد فیستر، ترجمه مهدی نصرالله‌زاده، انتشارات

مینوی خرد، ۱۳۸۷

— آناتومی داستان، جان تروبی، ترجمه محمد گذرآبادی، نشر ساقی، ۱۳۹۲