زن در فرهنگ و هنر، دورهٔ ۴، شمارهٔ ۴، زمستان ۱۳۹۱ :۳۸-۱۹

تحلیل گفتمانی فیلم‌نامهٔ فیلم "کافه ستاره"

منصور فهیم*، آزاده نادری‌جم**

چکیده: این مقاله به بررسی و تحلیل فیلم‌نامهٔ فیلم "کافه ستاره" از طریق بکارگیری تحلیل کلان *لاکلاوموف*، تحلیل خرد زبانی و تحلیل انتقادی گفتمان پرداخته است. این پژوهش تلاش می‌کند با بکارگیری ابزار اقناع و همچنین فرآیند عاطفی گفتمان مشخص کند که چگونه کنش‌گرهای اصلی با بکارگیری این ابزارها و با استفاده از شیوه‌های خاص گفتمان و گفتار، نظام معنایی فیلم را تثبیت و حفظ می‌کنند و چگونه گفتمان‌های سنت‌گرا و تجددگرا در مصاف و تعامل با یکدیگر به‌عنوان شبکه‌های هژمونی شده و طبیعی شده مُفَصَل‌بندی می‌شوند. پژوهش حاضر با در نظر گرفتن وضعیت واقعی زندگی زنان در تمام موقعیت‌های اجتماعی و قدرت تأثیرگذاری باطنی و پنهانی زنان به‌عنوان افرادی فعال در گفتمان، سعی دارد شبکه‌های گفتمانی خصوصاً بُعد سنتی را بازنمایی و مُفَصَل‌بندی کند. در این مقاله استدلال می‌کنیم که هیچ‌گونه مبارزه‌ای برای به چالش‌کشیدن گفتمان رقیب که همانا گفتمان تجددگراست، رخ نمی‌دهد. به سخن دیگر اگرچه گفتمان سنتی به‌عنوان گفتمان حاکم سایه بر فیلم انداخته اما سعی در ساختار شکنیِ مطلقِ گفتمان رقیب را ندارد و گفتمان رقیب را به‌طور مطلق به حاشیه‌رانی نمی‌کشاند.

کلید واژگان: اقناع، تحلیل‌خرد، تحلیل کلان، ساختار شکنی، گفتمان سنت‌گرا و تجددگرا، مُفَصَل‌بندی، هژمونی.

Archive of SID

* دانشیار گروه زبانشناسی دانشگاه آزاد واحد تهران مرکزی dr.manfahimQyahoo.com
** کارشناس ارشد زبانشناسی همگانی دانشگاه آزاد واحد تهران مرکزی aries_tower@yahoo.com

تاریخ دریافت: ۱۳۹۰/۱۰/۱۰ تاریخ پذیرش:۱۳۹۱/۰۴/۰۷

www.SID.ir

مقدمه و بیان مسئله

در تحلیل سناریوی فیلم "کافه ستاره" به بررسی روایتی اپیزودیک[1] می‌پردازیم. به این معنا که در این سه اپیزود با نوعی تداخل روایت روبه‌روییم که آدم‌های فیلم را در عرض یکدیگر قرار می‌دهد. درون مایهٔ مضمونی "کافه ستاره" فرصتی مناسب برای ورود به لایه‌های درونی‌تر مشکلات قشر پایین جامعه و بعضاً زن، در جوامع سنتی را فراهم می‌آورد و با تصویرسازی از روزمره‌ترین مناسبات اجتماعی، زبان ساده و زودفهمی برای بررسی مسائل پیچیده در روابط انسانی بر می‌گزینند.

"کافه ستاره" روایتگر سه زن است. در روایت زندگی این سه زن، کارگردان بدون اینکه بخواهد در دام فمینیستی بیفتد، بیشتر می‌خواهد از دریچهٔ تحلیل زندگی آن‌ها به نوعی دیدگاه انتقادی و اجتماعی‌نگر برسد. در تحلیل این فیلم سعی بر آن است تا روایت زندگی سه زن که در محلهٔ پایین شهر زندگی می‌کنند و تقریباً شرایط یکسانی از لحاظ نوع زندگی دارند و در واقع نوع گفتمان‌های به‌کار رفته توسط شخصیت‌ها، تحلیل شود. «*مقدم*» به‌عنوان کارگردان در این فیلم به تمام فشارهای وارد بر قشر زن در جامعهٔ ما اشاره می‌کند و به آن‌ها می‌پردازد. کارگردان، زن را در تمام موقعیت‌های اجتماعی نشان‌داده و بررسی می‌کند.

در تمام نمای این فیلم، زن به‌عنوان فردی مشارکت‌جو در گفتمان مُفَصَل‌بندی[2] می‌شود که نظام معنایی خاصی را شکل می‌دهد. در تحلیل این فیلم باید خاطر نشان کرد گفتمان سنت‌گرا به‌عنوان گفتمانی کلان و بعضاً غالب همگام با تجددگرا که گفتمانی خُرد محسوب می‌شود به‌کار می‌رود. بازنمایی زن در دههٔ معاصر تغییر و تحول چشم‌گیری داشته که این تغییرات در موارد مختلفی چون: میزان حضور زنان در فیلم‌ها، کیفیت مشاغل، نوع پوشش، طبقهٔ اجتماعی، نوع بهره‌گیری از محصولات فرهنگی، نوع مهارت‌های فردی، مضامین، دیالوگ‌ها، میزان تحصیلات، اعتقادات، زبان، مکانیسم حل مشکلات شخصی و خانوادگی و... بوده است. در اینجا لازم به توضیح است که نام‌گذاری گونه‌ها به سنتی و مدرن از خصوصیات و ویژگی‌های غالب زنان که در هر دوره نمایش داده شده، نشأت گرفته است. وضعیت زنان در حالی‌که نقش اصلی آنان خانه‌داری و کارکردهای مهمشان، همسری، مادری و مهم‌ترین دغدغه‌هایشان دغدغه‌های خانوادگی و خویشاوندی است به‌عنوان وضعیت سنتی و تحت عنوان

---

1. Episodic
2. Articulation

www.SID.ir

«بازنمایی زن سنتی» در فیلم‌ها نام‌گذاری شده است. برعکس وضعیت زنان در حالی که نقش بیشتری در فعالیت اجتماعی، شغلی و تحصیلی داشته، دارای دغدغه‌هایی فراتر از مسائل صرفاً خانوادگی و خویشاوندی بوده و به مسائل اجتماعی کلان توجه داشته باشند، به‌عنوان وضعیت مدرن و تحت عنوان "بازنمایی زن مدرن" نام‌گذاری شده است. سایر ویژگی‌هایی که به زنان در هر یک از گونه‌ها نسبت داده شده در حقیقت تابعی از این عوامل اصلی بوده است.

فیلم "کافه ستاره" فیلمی دو قطبی است که سنت[۳] و مدرنیسم[۴] را در کنار هم قرار می‌دهد. قطب مثبت که دیدگاه کارگردان است از همان ابتدای فیلم تلاش می‌کند که تعریفی متفاوت از دال «زن» از زاویهٔ دید تجددگرایان[۵] ارائه نماید. البته تلاشی که تعریف سنت‌گرایان[۶] را در بطن خود به همراه دارد. تلاشی که در سایهٔ سنت‌گرایان، فیلم را بر اساس نظام معنایی گفتمان تجدد گرایان مورد بررسی قرار می‌دهد به این ترتیب کلیت نظام معنایی فیلم در حد فاصل میان این دو قطب سامان پیدا می‌کند.

فیلم "کافه ستاره" فیلمی ملموس و باورپذیر است که کارگردان تلاش بسیاری کرده تا فضایی آشنا و روابط آدم‌ها را به‌درستی و با دقت طراحی کند و در این زمینه نیز موفق عمل کرده است. به‌طور کلی در این فیلم، زندگی‌هایی به فروپاشی می‌رسند و فقر، افراد را احاطه کرده است، این فیلم هر چند تلخ اما از سیاه‌نمایی خبری نیست که این موضوع به شدت فیلم را از شعارپردازی دور کرده است.

در تحلیل فیلم‌نامهٔ فیلم "کافه ستاره" با توجه به اینکه فیلمی اپیزودیک است و از روایتی مدرن بهره می‌گیرد در هر اپیزود از منظر خاصی مورد بررسی قرار می‌گیرد. «مقدم» با توجه به شبکه‌های گفتمانی موجود در ایران خصوصاً بعد سنتی آن، سعی داشته در این فیلم این شبکهٔ گفتمانی را بازنمایی و مُفَصَل‌بندی کند. در این فیلم اپیزودیک و در این تحلیل، ریشه‌های اجتماعی و فرهنگی آدم‌های فیلم، به‌عنوان علت شکل‌گیری گفتمان‌های خاص بررسی می‌شوند. در این تحلیل، گفتمان‌های سنت‌گرا و تجددگرا به مصاف هم می‌روند تا تماشاگران به این مهم دست یابند که این افراد با شرایط زندگی چطور دنیایی متفاوت و ایده‌هایی متمایز از عرصهٔ جامعه‌ای که در آن زندگی می‌کنند، دارند.

لذا با توجه به توضیحات فوق پرسش‌هایی در این مقاله مورد توجه است:

---

3 . Tradition
4 . Modernism
5 . Modernists
6 . Traditionalists

www.SID.ir

۱. آیا گفتمان سنت‌گرا در فیلم "کافه ستاره" به‌عنوان شبکه‌ای از گفتمان در تثبیت معنا به نوعی گفتمان حاکم تبدیل شده است؟

۲. آیا فیلم "کافه ستاره" از ابزار اقناع بهره می‌گیرد؟

۳. مراحل فرآیند عاطفی در گفتمان در این فیلم چگونه ظاهر می‌شود؟

پیشینهٔ پژوهش

تحلیل گفتمان که در زبان فارسی به «سخن کاوی»، «تحلیل کلام» و «تحلیل گفتار» نیز ترجمه شده است، یک گرایش مطالعاتی بین رشته‌ای[۷] است که در پی تغییرات گستردهٔ علمی ـ معرفتی در رشته‌هایی چون انسان‌شناسی، قوم‌نگاری[۸]، جامعه‌شناسی خرد[۹]، روانشناسی ادراکی و اجتماعی، زبان‌شناسی، نشانه‌شناسی و فرآیند تولید گفتار و نوشتار ظهور کرده است. اصطلاح «تحلیل گفتمان»[۱۰] نخستین بار در سال ۱۹۵۲ در مقاله‌ای از زبان‌شناس معروف انگلیسی *زلیگ هریس*[۱۱] به‌کار رفته است.

در واقع تحلیل گفتمان عبارت است از شناخت رابطهٔ جمله‌ها با یکدیگر و نگریستن به کل آن چیزی که نتیجهٔ این روابط است [۹، صص ۷ و ۸]. تحلیل‌گران گفتمان می‌کوشند از مرز تعاریف درگذرند. آن‌ها قبول دارند که گفتمان شکلی از کاربرد زبان است. یکی از ویژگی‌های گفتمان که واجد بعضی از این وجود کارکردی است، رخداد ارتباطی است. این به آن معنا است که مردم زبان را برای برقرار کردن ارتباط میان اندیشه‌ها و باورها (و یا بیان احساسات) به‌کار می‌گیرند و این عمل را به مثابهٔ بخشی از رخدادهای پیچیده‌تر اجتماعی و در موقعیت‌های مشخص انجام می‌دهند. آنان به تعامل یا کنش متقابل با یکدیگر می‌پردازند. برای تأکید بر بُعد تعاملی گفتمان، گاه آن را شکلی از تعامل کلامی نیز دانسته‌اند [۹، ص ۹].

افزون بر این، گفتمان را باید زنجیره‌ای از جمله‌هایی بدانیم که با نظم و ترتیب خاصی به دنبال هم می‌آیند. بعضی از این زنجیره‌ها، گفتمان‌هایی منسجم، قابل قبول و معنادار می‌سازند، یکی از پدیده‌هایی که عمدتاً در نحو گفتمانی مورد مطالعه قرار می‌گیرد این است که چگونه شکل یک جمله نحوهٔ تقسیم اطلاعات در گفتمان را نشان می‌دهد و نکتهٔ مهم این است که فقط شکل جمله‌های پیشین نیست که در

7 . Interdisciplinary
8 . Ethnography
9 . Micro-sociolinguistics
10 . Discourse Analysis
11 . Harris , Zellig

www.SID.ir

اینجا ایفای نقش می‌کند، بلکه اطلاعات موجود در آن‌ها، اینکه این اطلاعات به چه کسی یا چه چیزی اشاره دارند، اینکه چه اطلاعاتی نزد گیرنده مفروض گرفته می‌شود و اینکه گیرندگان به چه چیزی توجه دارند، نیز در آن مؤثرند به عبارتی گفتمان هم صورتی خاص از کاربرد زبان و هم صورتی خاص از تعامل اجتماعی است. گفتمان یک رویداد ارتباطی کامل در یک موقعیت اجتماعی است [۱۲].

از نظر *فرکلاف*[۱۲] [۹، ص ۱۷] گفتمان همان «زبان به منزلهٔ کنش اجتماعی» است. از این رو، مهم است بدانیم که *فرکلاف* برخلاف سنت دو قطبی‌نگری زبان‌شناسی سوسوری که در پی یافتن نوعی رابطهٔ بین زبان و اجتماع است، سعی دارد نشان دهد که کاربرد زبان به خودی خود همیشه عملی اجتماعی است. برای تحلیل گفتمان قسمت مهم آن، گفتمان است که باید مورد توجه قرار گیرد و یکی از عوامل مهم گفتمان، شنونده و یا گوینده می‌باشد و همچنین عبارات اشاره‌ای که این عبارات مطابق با اینکه گوینده یا شنونده چه کسانی هستندکه در آن بافت استفاده می‌شوند، مدنظر است و حتی زمان و مکان تولید گفتار بسیار مهم می‌باشد که این مهم در تحلیل فیلم‌نامه به وضوح قابل مشاهده است. در این خصوص می‌توان ادعا کرد که هدف کلی گفتمان کاوی اجتماعی فهم رابطهٔ میان ساختارهای گفتمانی و بافت‌های اجتماعی موضعی و عام است، بنابراین تلفیق بررسی وجود شناختی و اجتماعی گفتمان و جامعه به ما کمک می‌کند درک کاملتری از روابط میان گفتمان و جامعه به‌دست آوریم [۱۲، ص ۱۴۵] که در واقع فیلم نیز نمایی کوچک از جامعه‌ای بزرگ را به تصویر می‌کشد.

لاکلاوموف[۱۳] نظریهٔ معنایی و مفهوم گفتمان را بسیار وامدار سنت زبان‌شناسی ساخت‌گرایی می‌دانست که *فردینان دو سوسور*[۱۴] بنیاد نهاد. از نظر سوسور نشانه‌ها و کلمات معنای خود را نه به واسطهٔ ارجاع جهان خارج، بلکه از طریق رابطه‌ای که بین یکدیگر در درون نظام زبانی برقرار می‌کنند، به‌دست می‌آورند. از نظر *لاکلاوموف* نیز هر عمل و پدیده‌ای برای معنادار شدن و قابل فهم شدن باید گفتمانی باشد به عبارت دیگر، فعالیت‌ها و پدیده‌ها وقتی قابل فهم می‌شوند که در کنار مجموعه‌ای از عوامل دیگر در قالب گفتمانی خاص قرار گیرند. هیچ چیزی به خودی خود دارای هویت نیست، بلکه هویتش را از گفتمانی که در آن قرار گرفته است کسب می‌کند. حال با توجه به اینکه الگوی تحلیل گفتمان

12 . Fair Clough , Norman
13 . Ernesto Laclau & Chantal Mauffe
14 . Ferdinand de Saussure

www.SID.ir

فرکلاف و نظریهٔ گفتمان *لاکلاوموف* نزدیک‌ترین نظریه برای تحلیل داده‌های این تحقیق‌اند و به تنهایی کارایی لازم را نخواهند داشت، بنابراین چارچوب نظری تحقیق با بکارگیری این دو نظریه پایه‌ریزی می‌شود. از این رو، در این مقاله سعی خواهد شد با ترکیب این دو نظریه چارچوب نظری مناسبی فراهم و تدوین شود. البته باید خاطر نشان کرد که مبنای اصلی این ترکیب نظریهٔ گفتمان *لاکلاوموف* است و فقط بخشی از مفاهیم *فرکلاف* و ابزارهای تحلیل زبان او در اینجا مورد استفاده قرار خواهند گرفت.

روش پژوهش

این مقاله مبتنی بر روش توصیفی ـ تحلیلی است که پس از گردآوری داده‌ها، اطلاعات طبقه‌بندی شده و سپس در پیکرهٔ پژوهش مشخصات متن بیان می‌شود. واحد تحلیل در این پژوهش فیلم‌نامه است و از این منظر که فیلمنامهٔ فیلم اساس کار بوده است، بنابراین از ابزارهای زبانی و تحلیل‌های کلان و خرد زبانی برای تحلیل آن استفاده شده و با بکارگیری برجسته‌سازی‌ها در قطبی شدن نظام معنایی به تحلیل متن پرداخته شده است. تحلیل گفتمان که روشی نوین برای پژوهش در متن‌های رسانه‌ای است، روشی است که شالودهٔ زبان‌شناختی دارد. بنابراین پژوهشگر با استفاده از رهیافت تحلیل گفتمان به بررسی این پژوهش پرداخته است. بنابراین می‌توان خاطر نشان کرد که این تحقیق تلاش می‌کند تا به روش توصیفی و تحلیلی از طریق تحلیل گفتمانی *لاکلاوموف* و برخی ابزارهای زبانی *فرکلاف* مورد بررسی قرار گیرد. به این معنا که گفتمان‌های سنتی به‌عنوان شبکه‌های گفتمانی هژمونی شده و از طریق تحلیل گفتمانی *لاکلاوموف* تحلیل می‌شوند. در واقع هدف پژوهش حاضر دستیابی به دیدگاه انتقادی و اجتماعی‌نگر است که از دریچهٔ روایت زندگی آدم‌ها به این امر می‌رسد بدون اینکه بخواهد در دام مفاهیم فمینیستی بیفتد.

در حقیقت نشانه‌های موجود در فیلم تحت‌تأثیر نظام‌های نشانه‌ای هستند که حاکم بر جامعه‌ای است که فیلم در آن ساخته شده است. از این روست که هر پدیدهٔ اجتماعی از جمله فیلم، رسانه‌های جمعی، جنبش‌های اجتماعی را با بهره‌گیری از این نظریه‌ها به‌طور یکدست و یکجا می‌توان تحلیل کرد. بر اساس این نظریه‌ها می‌توان ادعا کرد که همهٔ پدیده‌های اجتماعی گفتمانی بوده و نمودی از منازعات معنایی میان گفتمان‌ها هستند. به این ترتیب است که می‌توان فیلم‌ها را در بافت‌های وسیع‌تر اجتماعی قرار داد و بررسی کرد که فیلم‌ها برای تولید و برجسته‌ساختن و حاشیه‌راندن چه نظام معنایی تولید شده‌اند.

www.SID.ir

تحلیل گفتمانی فیلم‌نامه

"کافه ستاره" روایت انسان‌هایی است که همهٔ آن‌ها آرزوهای بزرگ دارند، اما هیچکدام به آرزوهایشان نمی‌رسند، فیلم به لحاظ ساختار روایی از سه اپیزود یا سه فصل تشکیل شده است.

اپیزود اول؛ "فریبا"

فیلم با تصویری از آکواریم شروع می‌شود، اپیزود اول با نمایی از «*فریبا*» که شخصیت اصلی این اپیزود است و لباس عزا بر تن و در مجلس ختم حضور دارد، شروع می‌شود. در واقع مخاطب همین نما را از «*فریبا*» می‌بیند و سپس تصویر فید اوت[۱۵] «محو تدریجی روشنایی به تاریکی» می‌شود و مخاطب با فلاش‌بکی[۱۶] به گذشتهٔ داستان باز می‌گردد و روایت را دنبال می‌کند. *فریبا* مسئول "کافه ستاره" است و آن را می‌چرخاند. *فریدون* «شاهرخ فروتنیان» شوهر *فریبا* است که معتاد می‌باشد. *فریبا* به تنهایی کافه را می‌چرخاند و *فریدون* تنها دخل مغازه را هرازگاهی خالی می‌کند. بین آن دو اختلاف وجود دارد. *خسرو* «حامد بهداد» برادر *فریبا* است. او قصد دارد با گرفتن پولی که در دست *فریدون* است برای کار به ژاپن برود. *خسرو* از *ابی* «پژمان بازغی» می‌خواهد که به همراه او به ژاپن برود. اما *ابی* عاشق *سالومه* «هانیه توسلی» است و نمی‌خواهد او را تنها بگذارد. *فریدون* شب به در خانه می‌آید و از *فریبا* طلب پول می‌کند و او را تحقیر می‌کند و می‌رود. *مادر فریبا* «نیکو خردمند» به نزد *احمدآقا* یکی از محلیان می‌رود و از او تقاضا می‌کند که با *فریبا* در ارتباط با شوهرش صحبت کند. *فریبا* شب به خانه باز می‌گردد و از مادر و *خسرو* می‌خواهد که در زندگی او دخالت نکند. اما شب بعد *فریدون*، *فریبا* را به علت هدیه‌خریدن برای *خسرو* کتک می‌زند. خسرو به خانه می‌آید و با دیدن *فریبا* به سراغ *فریدون* می‌رود و او را در کوچه‌ای که در حال درست‌کردن ماشینش است پیدا می‌کند. *خسرو* با او درگیر می‌شود و او را به قتل می‌رساند. خسرو

15 . Fade out
16 . Flash back

www.SID.ir

به نزد *ابی* می‌رود و از وی کمک می‌خواهد، *ابی* مقداری پول به او می‌دهد و او را راهی بندر می‌کند. *خسرو* قبل از رفتن به نزد *ملوک* «رویا تیموریان» که عاشق اوست می‌رود تا از او پول بگیرد. این اپیزود با بازگشت دوباره به همان نمای ابتدایی به پایان می‌رسد.

اپیزود دوم؛ "سالومه"

این اپیزود با نمایی از «*سالومه*» که در پشت دری ایستاده است، آغاز می‌شود. *سالومه* دختر یک معلم «مسعود رایگان» است که با وی تنها زندگی می‌کند. او و *ابی* به یکدیگر علاقه دارند و هر شب از پنجره اتاق یکدیگر را ملاقات می‌کنند و در ارتباط با زندگی آینده خود برنامه‌ریزی می‌کنند. *سالومه* دوستی دارد «نگار فروزنده» که عاشق دبی رفتن است. او از *سالومه* می‌خواهد که با هم به دبی بروند اما او قبول نمی‌کند. *ابی* به خواستگاری *سالومه* می‌رود و اظهار می‌دارد پولی را که به‌دست آورده از وام صندوق محل گرفته است. *ابی* به علت کارهای خلاف به چهارسال حبس محکوم می‌شود. مردی که طلبکار میزهای بیلیارد کافه ستاره است «ایرج نوذری» با دیدن *سالومه* در کافه ستاره به خواستگاری او می‌رود. *سالومه* قبول نمی‌کند و از خانه خارج می‌شود و پس از گشتن بیهوده در شهر به نزد دوستش می‌رود. این اپیزود با رسیدن *سالومه* به پشت همان در شروع اپیزود و بیرون آمدن دوستش «نگار فروزنده» به پایان می‌رسد.

Archive of SID

www.SID.ir

اپیزود سوم؛ "ملوک"

این اپیزود با نمایی از عروسی *ملوک* آغاز می‌گردد و این تک نما هم «فیداوت» می‌شود. *ملوک* در محله در حال خرید است. او به مغازهٔ *ابی* می‌رود و از *فریبا* که برای درست کردن ماشینش آنجا است، می‌خواهد که *خسرو* را برای درست کردن ماهواره به خانهٔ آن‌ها بفرستد. او قبل از آمدن *خسرو* خود را آماده می‌کند، *خسرو* به خانهٔ او می‌آید. او خود را عاشق *خسرو* می‌داند. اما *خسرو* این موضوع را جدی نمی‌گیرد. *خسرو* بعد از قتل، به نزد *ملوک* می‌آید و از او پول می‌گیرد و می‌رود، خبر کشته شدن *خسرو* را *ابی* در روزنامه می‌خواند. او تمام روزنامه‌های شهر را جمع‌آوری می‌کند و آن‌ها را به آتش می‌کشد. *ملوک* به نزد *ابی* می‌رود و نشانی و شماره تلفن *خسرو* را از *ابی* می‌خواهد. اما *ابی* خبر کشته‌شدن *خسرو* را به او می‌دهد. *سالومه* به نزد *ملوک* می‌آید و پدرش را به‌دست او می‌سپارد و می‌رود. *ملوک* از جوانی که در کافه ستاره با طلبکار میزها دعوا کرده خوشش می‌آید و با او ازدواج می‌کند. این اپیزود با نمای عروسی به پایان می‌رسد. در انتها فیلم با نمایی از دریا که صدای *فریبا* بر روی آن است به پایان می‌رسد.

تحلیل داده‌ها

در تحلیل گفتمانی این فیلم، چگونگی بهره‌گیری از تحلیل گفتمان به مثابه چهارچوبی برای تحلیل فیلم‌نامه نشان داده شده است. بدین ترتیب می‌توان هم به تحلیل نظام معنایی درون یک فیلم پرداخت و هم نشان داد که این فیلم تحت تأثیر چه جامعه‌ای و چه مناسبات قدرتی که حاکم بر این جامعه بوده، تولید شده است. در این فیلم از تکرار صحنه‌ها که در اپیزود اول، کمی مخاطب را آزار می‌دهد ابایی نیست زیرا در اپیزودهای دوم و سوم، پازلی تکمیل می‌شود و قدم به قدم زوایای تاریک آن صحنه‌ها نیز آشکار می‌شوند. تدوین خوب، انتخاب زوایای دید و دکوپاژ صحنه، به‌شدت به این روند یاری رسانده‌اند. به گونه‌ای که بعضی صحنه‌ها گاهی از سه زاویه‌ی دید نگریسته می‌شود که انتخاب صحیح جای دوربین، محل برش نما و اتصال نماها به یکدیگر، توجه مضاعفی را می‌طلبیده است که در این فیلم، به نیکویی از آن‌ها استفاده شده است.

Archive of SID

www.SID.ir

فیلمساز برای ربط‌دادن و اتصال صحنه‌ها به یکدیگر و نشان‌دادن زندگی «فریبا»، «سالومه»، «ملوک» از تمهیداتی استفاده می‌کند که گاه بر جذابیت موقعیت نیز می‌افزاید. مثل فیدها و دیزالوهای[۱۷] تکرار شونده و مهم‌تر از همه تصنیف‌هایی که در هر اپیزود با حال و هوای جاری در آن سازگاری دارد.

افزون بر این باید خاطر نشان کرد که نشان‌دادن قطبیت بین دو گفتمان به روایت سمبلیک نیز از نظر کارگران دور نمانده است. کارگران با استفاده از لوکیشن، طراحی صحنه، وجوه ماهواره و میز بیلیارد به‌خوبی آن‌ها را به تصویر کشیده است مثل صحنه‌ای که *خسرو*، *فریدون* را به قتل می‌رساند در شب و در کوچه‌ای بن‌بست این اتفاق می‌افتد و فیلمبردار نیز نما را از بالا می‌گیرد که همان، نماد به بن‌بست رسیدن زندگی *فریدون* است و با تصویر کشیدن میز بیلیارد و ماهواره قطبیت تجددگرایی را بیشتر برجسته و تقویت می‌کند که این آدم‌ها با دیدگاه‌های سنتی، تجدد را به‌خوبی پذیرفته‌اند. از دیگر نقاط قطبیت‌سازی فیلم، فیلم‌برداری آن است. در نماهایی که «فریبا» با شوهرش صحبت می‌کند دوربین تصویر *فریبا* را از بالا می‌گیرد و بالعکس نمای «فریدون» را از پایین می‌گیرد که نشان‌دهندهٔ تسلط *فریدون* بر *فریبا* می‌باشد.

چهره‌پردازی فیلم نیز یکی دیگر از نقاط قوت فیلم است همچنین محله‌ای که در پایین شهر انتخاب شده، کوچه‌های باریک و بافت قدیمی ساختمان‌ها از جمله خانهٔ *ملوک* که اجاره می‌دهد. همهٔ این تکنیک‌ها دست به دست هم داده درک و حسن همذات پنداری[۱۸] با قهرمانان فیلم را برای مخاطب آسان‌تر می‌کند. کارگران با بکارگیری رنگ‌های متفاوت مفهوم قطبیت و تضاد و حتی شباهت را بهتر مشخص می‌کند. در فیلم انتخاب رنگ‌ها هم در طراحی لباس و هم در طراحی صحنه‌ها و موسیقی یکی از تمهیدات بسیار و تأثیرگذار در انتقال مفهوم مورد نظر به مخاطب است. در طراحی لباس *فریبا* از ابتدا تا انتهای فیلم از رنگ‌های سرد و تیره استفاده شده و این نشان از حس درونی این شخصیت است که او را زنی زحمتکش و در عین حال نه چندان شاد از وضعیت زندگی زناشویی خود مفصل‌بندی می‌کند و در این بین آهنگی که در اپیزود اول شنیده می‌شود نمایی از ترانه‌های سنتی و نوستالژیک می‌باشد که «فریبا» را به فکر فرو می‌برد و دقیقاً با حال و هوای «فریبا» هماهنگ می‌باشد. کارگردان با استفاده از این ترانه بستری مناسب را پیش روی تماشاگر می‌گذارد تا او را با خود به دنیای «فریبا» و زندگی پر از

17. Dissolves
18. Identification

www.SID.ir

فراز و نشیب او ببرد. امّا در اپیزود دوم در طراحی لباس از رنگ‌های گرم و شاد استفاده شده که نشان دهندهٔ سرزندگی و روحیهٔ پر از امید اوست و حتی بر اساس روحیهٔ ایده‌آلیستی و مدرن‌طلب «سالومه» که می‌خواهد محلهٔ کوچکش را به دبی ببرد، آهنگ پاپ شنیده می‌شود و حتی بعد از مرگ *فریدون*، *سالومه* و *ابی* لباس تیره به تن دارند که این امر بر می‌گردد به احترام آن دو به *فریبا* که البته این نوع برخورد در دنیای امروزی و جوامع نسل جدید کمتر به چشم می‌آید پس شاهد این مورد هستیم که در قشر پایین جامعه هنوز زندگی‌ها رنگ و بوی سنت را دارند که گفتمان حاکم که سایه بر فیلم انداخته گفتمان سنت‌گرا می‌باشد. و همچنین در اپیزود «ملوک» با حضور آهنگ‌های نازل جاهلی و لس‌آنجلسی شخصیت او به نمایش گذاشته می‌شود و «ملوک» با طراحی لباس‌های شاد و سنجاق به سر در شخصیت زنی مفصل‌بندی می‌شود که با توجه به سن و سالش، کودکانه‌تر و غریبانه‌تر مفصل‌بندی می‌شود. بنابراین می‌توان دریافت که تضاد رنگ‌های لباس *فریبا و ملوک* نشان از آن دارد که *ملوک*، پیردختری میانسال ـ با بی‌خیالیش زندگی را نسبت به *فریبا* برای خود شیرین‌تر می‌کند که البته تأکیدی بر تضاد روحی این دو می‌باشد.

اپیزود اول؛ فریبا:

خارجی – کوچه– شب

فریبا با ماشین داخل کوچه می‌شود]

فریدون: سام علیک

فریبا: چرا اینجا می‌رفتی خونه

فریدون: یه کم پول لازم دارم

فریبا: می‌دونی چند شبه خونه نیومدی نمیگی مردم چی میگن

فریدون: [درحال شمردن پول] [با فریاد و عصبانیت] کّله پدر مردم هِی میگه مردم چی میگن مردم چی میگن

بابا، جون مادرت، دست بردار از این حرفا

فریبا: خیلی مَردی والا

فریدون: [دست بلند میکنه به قصد زدن] مِثی هوس کردی صورتت و بیارم بالاها

Archive of SID

www.SID.ir

فریبا: بزن . . . دِ . .بزن بزار حداقل تو این محل بفهمن سایه نره خری مثل تو بالای سرمِ

فریدون: برو بابا [می‌رود]

در این سکانس نشان داده می‌شود که فریدون اصلاً مرد اهل زندگی نیست و «فریبا» یک تنه بار مسئولیت زندگی را به دوش می‌کشد که این فصل حول دال آبرو شکل می‌گیرد که جلوی مردم زشت است که او را با چنین شوهری ببینند. در اپیزود اول، کارگردان زندگی «فریبا» را به تصویر می‌کشد. همانطور که در این سکانس می‌بینیم «فریبا» نمونهٔ یک زن سنتی ایرانی و مسئولیت‌پذیر از نوع گفتمانی سنت‌گرا مُفَصَل‌بندی می‌شود در حالی که می‌توان او را همچنین نماد زنی از گفتمان تجددگرا با مدیریت، فعال، مشارکت‌جو، مُفَصل‌بندی کرد. در این متن گفتمان مبتنی بر دو قطب «ما» و «دیگران» شکل گرفته است. «ما» که در اینجا «فریدون» می‌باشد مختار و مجازیم هر کاری مایلیم انجام دهیم. کار و رفتار «ما» مجاز است و «دیگران»ی فیلم باید آن را بپذیرند در غیر این صورت مورد تهدید و رفتار خشونت‌آمیز قرار می‌گیرد و از واژگانی مثل "مثی هوس کردی صورتت و بیارم بالا" سعی در حاشیه‌رانی «دیگران» فیلم دارد.

مسئلهٔ دیگری که کارگردان فیلم در این اپیزود بر آن تأکید دارد کنترل اجتماعی فرد در یک اجتماع کوچک است به طوری که کارگردان در این اپیزود در قسمت‌های مختلف سعی دارد حساسیت تماشاگر را نسبت به واژهٔ مردم و اهمیت نظر آن‌ها را برانگیزد، در یک جامعهٔ سنتی، اصلی‌ترین عامل تعیین‌کنندهٔ صحت و سقم رفتارها نیز "حرف" مردم می‌باشد به این معنا که زندگی «فریبا» در این خلاصه شده که زندگی او به یک بازی یک طرفه می‌ماند که « فریبا» انگار در شهری خالی قدم می‌زند و یکه و تنها بار مسئولیت همه چیز را به عهده دارد. «فریدون» در این سکانس نمادی از برتری جسمانی مردان بر زنان است. اینکه چگونه یک مرد می‌تواند با زور و قدرت حضور فیزیکی خود را به یک زن نشان دهد و سایهٔ تهدیدش را بر زندگی او بگستراند و در همین حین بخش مهمی از سرنوشت تلخ فریبا را رقم می‌زند. تلقی شوهر فریبا از یک زندگی زناشویی نه یک رابطهٔ متعادل بر پایه اشتراک و درک دوجانبه بلکه سلطه و حرکت یک طرفه بر جسم و روح طرف متقابل است. جایی که می‌بینم چگونه اهمیت‌دادن بیش از اندازه به حرف مردم خصوصاً در مورد زندگی زنان جامعه، می‌تواند زندگی را به یک جهنم واقعی تبدیل کند و روح سبز و شاد زندگی را خراش بدهد. در این فصل «مقدم» تمام بار انتقادی اپیزود اول را به تماشاگر عرضه می‌کند. اجتماعی که هنوز هم که هنوز است حقوق زنان را با معیارهای مادی می‌سنجد و

www.SID.ir

برای خواسته‌های روحی، معنوی آنان کمترین ارزشی قائل نیستند. این ادعای «مقدم» کاملاً درست به نظر می‌آید زیرا مردانی هستند که به زن، تنها و تنها به‌عنوان یک ابزار مادی می‌نگرند و با ارضای احساسات عاطفی زن بیگانه و غریبه می‌باشند انگار که اصلاً این واژه برایشان تعریف نشده است.

با توجه به گفتمانی که در اینجا و در فصل آخر بین «فریبا» و «شاهین» ـ صاحب میز بیلیارد ـ اتفاق می‌افتد، «فریبا» از شخصیتی دوگانه برخوردار است به این معنا که در وقت درگیری با مرد طلبکار با چنان اقتدار و جرأتی برخورد می‌کند که مرد نمی‌تواند عکس‌العملی نشان دهد اما همین زن در مقابل همسرش راهی جز صبر و سکوت ندارد پس نظام معنایی او در دو جایگاه متفاوت، کاملاً متفاوت است. و دو گفتمان حاکم و رقیب شکل می‌گیرند که در جایگاه زن و شوهری گفتمان حاکم، گفتمان شوهری است و گفتمان رقیب را به چالش می‌کشد ولی در جایگاه شغلی گفتمان حاکم، گفتمان زن است و گفتمان آن مرد، گفتمان رقیب است که با اقتدار «فریبا» به چالش کشیده می‌شود که حتی کسانی که در کافه حضور دارند آن را تأیید می‌کنند. پس می‌بینیم که «فریبا» در جایی به حاشیه‌رانی کشیده می‌شود و در جایی دیگر به حاشیه‌رانی می‌کشد. سازوکاری که به واسطهٔ آن گفتمان‌ها سعی می‌کنند نقاط قوّت خود را برجسته سازند و نقاط ضعف خود را به حاشیه برانند و پنهان کنند.

اپیزود دوم؛ سالومه:

خارجی ، پشت بام ، شب

ابی: سلام چطوری

سالومه: سلام خوبی

ابی: چرا اینقدر زود اومدی

سالومه: اگه الان نمی‌اومدم دیگه نمی‌تونستم بیام بالا

ابی: بپوشون خودتو سرما نخوری [چادر سالومه را می‌اندازد رویش]

ابی: یه خبر خوب دارم برات

سالومه: چی

ابی: دست و بالم داره باز میشه اون وامه که بهت گفته بودم داره درست میشه به چند نفر زدم اگه جور بشه

www.SID.ir

سالومه: تو یه ساله داری همینارو میگی

ابی: جون سالومه این دفعه جدیّه‌ها همین روزاست بیام زدنِ مخ بابات

سالومه: اون بیچاره که هیچ حرفی نداره خودت گفتی باید یه کم صبر کنم تا اوضام جورشه [بامکث] ببینم ابی اصن درآمدت چقدر؟

ابی: خوب کار کنم ماهی یکی دو تا موتور بیارم پائین ۲۵۰–۳۰۰

سالومه: با این حساب اگه ۴ سال کار کنی و یه قرونشم دست نزنی شاید بتونی یه ۲۰۶ بخری

ابی: تو من و می‌خوای یا ۲۰۶

سالومه: ۲۰۶

[هر دو می‌خندند]

سالومه: نه، تو رو می‌خوام با ۲۰۶ با یه خونه کوچولو که مال هردو تامون باشه

ابی: دیگه . . .

که با هم بریم دبی بریم آنتالیا بریم امریکا

در فیلم "کافه ستاره" «سالومه» دختری جوان و شاداب و پرانرژی مفصل‌بندی می‌شود که از پَسِ قدرت جوانی، دنیا را زیر پایش چنان محکم می‌بیند که با قدرت اعلام می‌کند قصد دارد تغییر و تحولی در زندگی به وجود آورد. در اینجا با وجود اینکه «سالومه» در یک خانوادهٔ سنتی است ولی دختری را نشان می‌هد که امروزی‌تر و مدرن‌تر است و سعی می‌کند آرزوهایش را به «ابی» بیان کند و حتی تا جای ممکن در قانع کردن«ابی» تلاش می‌کند.

«سالومه» نمایندهٔ نسل زنان جوان معاصر است. با همان روحیهٔ ایده‌آلیستی و روشنفکرانه‌ای که خاص چنین قشری است به طوری که دوست دارد زیبایی‌ها و ارزش‌های سنتی را با مدرنیته مثل امام زاده‌ای وسط دبی یا مکانیک با کت و شلوار و کراوات بنابراین می‌توان "کافه ستاره" را فیلمی با تلفیقی از سنت و مدرنیته مفصل‌بندی کرد.

«سالومه» که در اوایل اپیزود به‌صورت دختری در گفتمانی ساده و سنتی البته در زیر سایهٔ تجدد و مدرنیسم مفصل‌بندی می‌شود، می‌بینیم که در انتهای فیلم چگونه در مقابل «شاهین» که نماینده‌ای از مردی لاابالی است، ساختارشکنی می‌شود و هژمونی خودش را از دست می‌دهد و خیلی سریع شیفتهٔ تکنولوژی و حتی رفتار و صحبت‌های پوچ «شاهین» می‌شود که گویی انگار «ابی» در کار نیست. «ابی»

www.SID.ir

که به خاطر علاقه‌اش حاضر شد دست به فروش طلاهای دزدی بزند تا زندگی آرامی برای «سالومه» فراهم کند و در واقع «سالومه» در دنیای خود با از دست دادن اعتماد به نفسش او را به حاشیه‌رانی می‌کشد. اما وقتی «سالومه» می‌گوید: "همهٔ امیدم به «ابی» بود" نشان می‌دهد که او با خودش به نزاع معنایی پرداخته و قصد دارد که گفتمان خودش که به آن خیلی باور داشت را به چالش بکشد. آنچه به باورپذیری شخصیت «سالومه» لطمه می‌زند، تصمیم‌گیری ناگهانی او برای رفتن است. زیرا با قرینه‌هایی که دربارهٔ او نشان داده شده "وی" عاشق پدر و نامزد و محله‌اش است، غصه می‌خورد اما ناگهان این نظام معنایی را در هم می‌شکند و هژمونی‌اش را به هم می‌ریزد.

اپیزود سوم؛ ملوک:

پدر: سلام ملوک خانم حالت خوبه بابا جان

خارجی/ داخلی حیاط/ داخل خانه ـ روز

ملوک: راستش من واسه اجاره نیومدم دیشب یه خوابی دیدم می خواستم ببینم تعبیرش چیه

پدر: ان شاا... که خیر

ملوک: ایشاءا... ایشاءا...

پدر: ما چه کاره‌ایم دلت و بده به حافظ بیا بیا یه چایی با همدیگه می‌خوریم

ملوک: زحمتتون نیست

[ملوک در حال حافظ گرفتن] زیر لب یا حافظ شیرازی قَسَمت می‌دم . . .جوابمو بده . . .

ملوک: بیا بابا من که اگر سواد درست و حسابی هم داشتم عمراً چیزی از این سردر نمی‌آوردم

پدر: گمونم بختت داره باز می شه ملوک خانم

ملوک: خدا از دهنت بشنوه

سحرم دولت بیدار به بالین آمد گفت برخیز که آن خسرو شیرین آمد

«ملوک» جذاب‌ترین شخصیت "کافه ستاره" است. یک پیردختر ساده و معصوم که هنوز در انتظار پسر پادشاه به دیوان حافظ تفأل می‌زند. در این سکانس کارگردان شخصیت «ملوک» را طوری به تصویر می‌کشد که بیان کند «ملوک» به طبقهٔ سنتی جامعه تعلق دارد و حتی از «فریبا» هم بیشتر به آداب و سنت‌ها پایند است و فقط از چنین زنی بر می‌آید که پول‌هایش را پس‌انداز کند و برای دلبری و

www.SID.ir

طنازی از مرد محبوبش خسرو ـ سرخاب، سفیداب کند و جلوی آیینه، تمرین کند که چگونه دلبری‌اش را با خُجب و حیایش بیامیزد که در این خصوص شاهد هستیم که در مراحل سختی که برای خسرو پیش می‌آید، چگونه به ملوک اعتماد می‌کند و همهٔ اتفاقات را برای وی بیان می‌کند و ملوک با درک مقابل وی علاقهٔ خود را به او برجسته‌تر می‌کند. افزون بر این، با توجه به بحث فرایند عاطفی گفتمان مشخص شد که کنشگر اصلی در شرایط عاطفی شدید و بعضاً تنشی به سر می‌برد که حضور او را حضوری عاطفی می‌سازد. در اپیزد سوم، مخاطب حرکت شخصیت به‌سوی آرزو و هدفش را می‌بیند و این انتقال از قلّت به کثرت باعث می‌شود او را دچار یک تجربهٔ عاطفی مثبت نماید. امّا به محض رسیدن به این وضعیت ثبات، تجربهٔ عاطفی تماشاگر از بین می‌رود در این هنگام داستان در مسیر تازه‌ای قرار می‌گیرد و نوعی انتقال از مثبت به منفی را شکل می‌دهد یعنی شخصیت اپیزود سوم با توجه به اتفاقاتی که می‌افتد دچار حرمان و سرخوردگی می‌شود و در نتیجه در مخاطب یک تجربهٔ عاطفی منفی شکل می‌گیرد همین انتقال ارزش‌ها به‌طور متناوب حس و حال فیلم را می‌سازد و به تداوم احساسات تماشاگر کمک می‌کند و این امر در واقع بُعد عاطفی گفتمان را شکل می‌دهند ولی با توجه به مراحل عاطفی گفتمان، سیر حرکت کنشگر به سمت واقعیت می‌باشد که در انتهای فیلم به درک این مهم دست می‌یابیم. به این معنا که در پی بررسی مراحل عاطفی گفتمان، شاهد هستیم که این مراحل چگونه در فیلم نمود پیدا کرده‌اند:

بیداری عاطفی که این بیداری به شکل تعبیر از فال حافظ نمایان می‌گردد. در جایی که ملوک نزد پدر می‌رود و درخواست فال حافظ می‌کند.

آمادگی یا توانش عاطفی که سازه‌های فعلی مؤثر است که به واسطهٔ حضور فعل دانستن در متن قابل مشاهده‌اند. زمانی که ملوک نزد ابی می‌رود و بیان می‌کند که دلش شور می‌زند.

هویت یا شَوِش عاطفی که در این مرحله هویت عاطفی ملوک بروز می‌یابد و تغییر اصلی رخ می‌دهد یعنی اینکه نوع مشخصه عاطفی او شناسایی شده، قابل نام‌گذاری می‌گردد.

در این هنگام نوعی انتقال عاطفی از مثبت به منفی شکل می‌گیرد، یعنی خسرو مرتکب قتل می‌شود و به طرز ناگهانی خود را ناپدید می‌کند و ملوک بیش از گذشته دچار حرمان و سرخوردگی می‌شود.

هیجان عاطفی، این همان چیزی است که در فعالیت جسمانه‌ای ملوک بروز می‌دهد. زمانی که بعد از شنیدن خبر مرگ خسرو توسط ابی خیلی بی‌انگیزه از جلوی کافه ستاره رد می‌شود.

www.SID.ir

ارزیابی عاطفی، در این میان که شَوِش‌گر با تعدیل رفتارها دوباره به میان افراد جامعه باز می‌گردد.

همان زمانی که ملوک شله‌زرد نذری می‌پزد و سعی می‌کند با وضع موجود کنار بیاید و حتی در کافه ستاره به مرد جوانی که با شاهین درگیر می‌شود، روی خوش نشان می‌دهد و تصمیم به ازدواج با او می‌گیرد.

"کافه ستاره" فیلمی بود که کافه‌ای متفاوت را نشان می‌داد. این کافه، هم نشانه‌هایی از کافه‌های سنتی داشت ـ لیوان کمر باریک، موسیقی سنتی ـ و هم نشانه‌هایی از کافه‌های مدرن را ـ میز بیلیارد ـ در میان سنت و مدرنیته!

«کافه» در اینجا نقشی بیش از یک مکان شیک را دارد که پاتوق جوانان باشد. این کافه در نقش چشمی است که ما از دریچهٔ آن وقایع را می‌بینیم. به عبارت دیگر، کافه ستاره ناظر تمام اتفاقات است و از تمام شخصیت‌های فیلم آگاه‌تر و مهم‌تر است. اولین نمای فیلم، گویای این مسئله است. همان جایی که نمایی از کافه را از درون آکواریوم می‌بینیم که ماهی‌ها در آن در حال حرکت هستند.

در ابتدا ***کافه*** از رونق قابل قبولی برخوردار است، اما هر چه پیش می‌رویم، همین طور که شخصیت‌ها از گردونه خارج می‌شود، کافه هم سوت و کور می‌شود اما موضوع جالب این است که اگرچه کافه ستاره، نمایشگر داستان زندگی سه زن است و در این فیلم با شخصیت‌های زیادی سر و کار داریم ولی موتیف این فیلم و نقطهٔ اشتراک تمام شخصیت‌ها، ***«کافه»*** است. لذا به دلیل اپیزودیک بودن فیلم دستاوردهای تحقیق را می‌توان به سه جنبه خلاصه کرد که به نحوی در هر اپیزود یکی از جنبه‌ها برجسته خواهند بود؛

۱. چگونگی شکل‌گیری نظام معنایی دو قطبی که در واقع همان دو قطب سنت و مدرنیسم در مصاف با یکدیگر است.

۲. چگونگی سلطه بر ذهن و بحث قدرت با استفاده از ابزارهای اقناع، خصوصاً قدرتی که کنشگرهای زن در مقابل کنشگرهای مرد فیلم به نمایش می‌گذارند و در نهایت نظام‌های معنایی تثبیت شده از طریق بکارگیری ابزارهای اقناع از طرف گفتمان تجددگرا ساختار شکنی می‌شود و در نتیجه تلاش بر پایه‌گذاریِ نظام معناییِ جدید می‌کند.

Archive of SID

www.SID.ir

۳. پیداکردن شبکه‌های مفصل‌بندی شده حول محور زن در فرهنگ کشورمان که چگونه شکسته‌شدن این مفصل‌بندی در زیر سایه سنت و عرف جامعه رخ می‌دهد و تغییر شکل آن به سمت و سوی طنز موجب خندهٔ تماشاچی می‌شود که در واقع با استفاده از طنز و نقاط تلطیف‌کننده سعی نموده دال‌های طبیعی شده‌ای که در فرهنگ جامعه جا افتاده است را ساختار شکنی کند.

نتیجه

در این مقاله با تحلیل فیلم نامه تلاش شد تا گفتمان متن فیلم‌نامه در چارچوب پژوهش مورد بررسی قرار گیرد. با نگاهی به مفصل‌بندی دو گفتمان بر وجود تعارض و تقابل این دو گفتمان پی بردیم. در واقع تقابل میان سنت و تجدد، کانون اصلی نزاع میان دو گفتمان است. اما نکته بسیار مهم در این خصوص این است که در این فیلم که فیلمی است در میان سنت و مدرنیته، کنشگرها در هر دو گفتمان شیوهٔ گفتاری خاص آن گفتمان را استفاده می‌کنند و در تحلیل این فیلم می‌بینیم که در واقع این دو گفتمان در کنار هم به‌کار می‌روند و هیچ‌کدام در پی ساختار شکنی گفتمان دیگری نیستند و برجسته‌سازی و هژمونیک شدن گفتمانی بر گفتمان دیگر صورت نمی‌گیرد و این دو گفتمان در کنار هم نظام معنایی فیلم را می‌سازند، بنابراین می‌توان ادعا کرد که تعامل، بین این دو گفتمان برقرار است.

چگونگی شکل‌گیری نظام معنایی و بررسی منازعات معنایی دو گفتمان سنت‌گرا و تجددگرا از مهمترین دستاوردهای پژوهش حاضر می‌باشد به این معنا که اگرچه در این فیلم، زندگی کنشگرها در فضایی سنتی با شیوه رفتاری و گفتاری سنتی نشان داده شده بنابراین بسیار طبیعی است که گفتمان سنت‌گرا به‌عنوان گفتمانی زیر بنایی مفصل‌بندی شده و در واقع نشانه‌ای دارای موقعیت ممتاز بوده و همواره به‌عنوان سایه‌ای در کنار گفتمان تجددگرا باشد و ادعاهای صورت گرفته در خصوص ساختار شکنی این گفتمان از طریق گفتمان تجددگرا تأیید نمی‌شود زیرا با تحلیل متون فیلم‌نامه هم مشخص شد که گفتمان تجددگرا به‌طور کامل و مطلق سعی در حاشیه‌رانی و ساختارشکنی گفتمان سنت‌گرا ندارد و در حقیقت این دو گفتمان در کنار هم نظام معنایی فیلم را شکل می‌دهند.

اگرچه ظاهراً زندگی و سرنوشت هر یک از این سه زن در ارتباط با مردان اطرافشان دستخوش تغییر و تحول می‌شود، اما با توجه به لایه‌های زیرین قصه، آنچه محرک همهٔ حوادث است، به خود زنان باز

www.SID.ir

می‌گردد، حتی اگر ناآگاهانه و ناخواسته باشد. این موضوع از این جهت است که زن دارای قدرت تأثیرگذاری باطنی و پنهانی است و می‌تواند روح یک جامعه را به تباهی یا تعالی برساند هر چقدر زنان فرهیخته‌تر و پیراسته‌تر باشند، دنیایی که پیرامون خود می‌سازند به مدینهٔ فاضله رویاهای انسان عاشق نزدیک‌تر خواهد شد. فیلم با تصویری از آکواریوم شروع می‌شود و با دریا پایان می‌گیرد. شاید این دریا رویای ماهی‌های محصور در آکواریوم باشد، ماهی‌هایی که تصویر ما آدم‌های مفلوک اما دوست‌داشتنی را باز می‌تاباند و حسرت‌ها، غم‌ها و آرزوهایمان را یادآوری می‌کند. چیزی که به‌عنوان موتیف در سراسر فیلم انعکاس دارد، صدای اذان مرحوم مؤذن‌زاده است که تداعی معنویت گمشده در دنیای امروز را دارد. «دریا» نماد افق و آرامش است، نماد امنیت و اقتدار و مایهٔ آرامش خیال است. این فیلم با نمایی از آب و دریا شروع و پایان می‌پذیرد زیرا در واقع گویای حقیقت و فطرت وجودی شخصیت‌ها را به نمایش می‌کشد و باران که نماد رحمت و تبرک الهی است در فصلی که «*خسرو*» و «*سالومه*» را نشان می‌دهد، نمادی از این است که این دو شخصیت بیشتر از دیگر شخصیت‌های فیلم در آرزوی زندگی آرام هستند ولی هر دو به آنچه که در کعبهٔ آمال خود می‌بینند، نمی‌رسند. زیرا تماشاگر قصه شخصیت‌ها را از جنس زندگی خود می‌یابد و به‌خوبی می‌تواند خود را جای هر یک از آن‌ها بگذارد و رنج و شادی‌شان را احساس کند و این موضوع مدیون باورپذیری و ملموس بودن شخصیت‌ها است. آنچنان که گویی ما هر یک از آن‌ها را روزی روزگاری در گوشه‌ای از زندگی‌مان دیده و شناخته‌ایم.

منابع

[۱]. آقاگل‌زاده، فردوس (۱۳۸۵). *تحلیل گفتمان انتقادی*، تهران: شرکت انتشارات علمی فرهنگی.

[۲]. استم، رابرت (۱۳۸۳). *مقدمه‌ای بر نظریه فیلم*، ترجمهٔ گروه مترجمان، تهران: سوره مهر.

[۳]. السیسور، تامس (۱۳۸۳). *مروری بر مطالعات نشانه شناختی سینما*، ترجمهٔ فرهاد ساسانی، تهران: سوره مهر.

[۴]. باغینی‌پور، مجید (۱۳۸۳). *اقناع و برخی تدابیر آن: بحثی در سخن کاوی گفتمان*، مجلهٔ زبان شناسی، سال ۱۹، ش اول، ص ۶۷-۸۶.

[۵]. سلطانی، سید علی اصغر (۱۳۸۴). *قدرت، گفتمان و زبان*، تهران: نشر نی.

[۶]. شعیری، حمیدرضا (۱۳۸۵). *تجزیه و تحلیل نشانه - معنا شناختی گفتمان*، تهران، سازمان مطالعه و تدوین کتب، سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاه‌ها، انتشارات سمت.

[۷]. شعیری، حمیدرضا (۱۳۸۱). *مبانی معنا شناسی نوین*، تهران: انتشارات سمت.

Archive of SID
www.SID.ir

[۸]. ضمیران، محمد (۱۳۷۸). مشیل فوکو: *دانش و قدرت*، تهران: هرمس.

[۹]. فرکلاف، نورمن (۱۳۷۹). *تحلیل انتقادی گفتمان*، ترجمهٔ گروه مترجمان، تهران، وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، مرکز مطالعات و تحقیقات رسانه‌ها.

[۱۰]. میرفخرایی، تژا (۱۳۸۵). *فرآیند تحلیل گفتمان*، تهران: مرکز مطالعات و تحقیقات رسانه‌ها.

[۱۱]. میلز، سارا (۱۳۸۲). *گفتمان*، ترجمهٔ فتاح محمدی، نشر هزاره سوم.

[۱۲]. وندایک، تون آدریانوس (۱۳۸۲). *مطالعاتی در تحلیل گفتمان، از دستور متن تا گفتمان کاوی انتقادی*، گروه مترجمان، تهران، وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

[13].Althusser, Louis, (1984), ***Essay on Ideology***, Verso, London.

[14].Benveniste, Emile, (1971), ***Problems in General Linguistics***, university of Miami Press, Florida (first Published 1966).

[15].Brown, G., & Yule, G., (1989), ***Discourse Analysis***,Cambridge:Cambridge university Press.

[16].Fair Clough , Norman , (1989) ,***Language and power ,*** London : Longman

[17].Fair Clough, Norman, (1992), ***Discourse and Social change*** London:Polity press.Fair

[18].clough, Norman, (1995_a), ***Critical Discourse Analysis***,London: Longman Fair- clough, Norman, (1995_a) , MediaDiscourse , London: Edward Arnold.

[19].Harris, Zellig, (1952), ***Discourse Analysis*** in Language.

[20].Howarth, D., (2000), ***Discourse***, U. K: Open university press.

[21].Laclau, E., & Mouffe, C., (1985), **Hegemony and socialist strategy** towards a Radical Democratic politics,London: verso.

[22].Van Dijk, T., A., (1993_b), ***principles of Critical Discourse Analysis***, in Van Dijk,Teun, A. (Ed.), Critical Discourse Analysis, special issue of Discourse and society, Vol, 4, No.

[23].Wodak, R., (1995), ***Critical linguistics and critical Discourse Analysis***. In I. verschuren, J. ola-osma & Blommaert. (Ed.), handbook of pragmatics – Monual, (204-210), Amsterdam: Jehu Benjamins.

[24].Wodak, R. (1996), ***Disorders of Discourse***. New York : Addison Wesley London.

Archive of SID

www.SID.ir