صورت‌بندی‌های گفتمانی قهرمان در سینمای حادثه‌ای بعد از انقلاب تحلیل گفتمان فیلم‌های افعی و سناتور

علی دلاور[۱] / طاهره کوپالی[۲]

تاریخ دریافت مقاله: اسفند ۹۵ **تاریخ پذیرش نهایی:** فروردین ۹۶

چکیده

در تحقیق حاضر گفتمان قهرمان و ضد قهرمان در ژانر حادثه ای مورد بررسی قرار می گیرد. در پژوهش حاضر سه سطح تحلیل برای بررسی نمونه‌های سینمایی انتخاب شده است تا از سطح توصیف صرف فراتر رفته و وارد تحلیل گفتمان متون شویم.

هدف از این پژوهش بررسی نحوهٔ بازنمایی خودی در مقابل دیگری است. تصویر قهرمان به تنهایی مسئلهٔ تحقیق نبوده است و تا جایی مورد بررسی قرار می گیرد که ضدقهرمان نیز حضور داشته باشد.

در سطح اول روش شناختی از الگوی «سلبی و کادوری» برای بررسی معنای ضمنی و آشکار سکانس‌ها، در سطح دوم الگوی روایت بارت برای توصیف نشانه شناختی استفاده شده است. در ادامه با استفاده از روش تحلیل گفتمان انتقادی وندایک گفتمان قهرمان و ضدقهرمان متن تحلیل شده است.

یافته‌های این تحقیق تعیین‌کننده و تبیین کننده نوع شخصیت‌پردازی، نقش در پلات، قطب‌بندی و ادبیات کلامی و سطوح هرمنوتیکی معنا در فیلم‌هاست.

با مشاهده و بررسی و تحلیل فیلم‌ها آنچه که در مواجه با دیگری در تمام متون دیده شده است «الگوسازی مطلوب برای خود» و «ایجاد عدم مطلوبیت برای دیگری» است.

واژگان کلیدی: سینمای حادثه‌ای، قهرمان، ضد قهرمان، خود، دیگری.

۱- استاد گروه روانشناسی تربیتی، دانشگاه علامه طباطبایی، تهران، ایران، (نویسنده مسئول)، پست الکترونیک: delavarali@yahoo.com

۲- دانشجوی کارشناسی ارشد گروه علوم ارتباطات، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد علوم و تحقیقات، تهران، ایران.

مقدمه

تمرکز اصلی این پژوهش بر سینمای حادثه ای است که یکی از گونه های سینمایی بسیار تجربه شده توسط سینماگران ایرانی و بسیار استقبال شده توسط مخاطبان سینمای ایران به خصوص در دهۀ اول و دوم بعد از پیروزی انقلاب اسلامی می باشد. امروزه، سینما چه در جهان و چه در ایران به جایی رسیده است که مخاطبان خود را برای درک جهان خارج از رجوع به خود واقعیت بی نیاز می‌کند به نحوی که صور بصری این امکان را برای مخاطب فراهم کرده که همه چیز را نه آنگونه که هست بلکه آنگونه که بر پرده ی سینما به تصویر کشیده شده، دریابند. سینما رسانه ای است که با برجسته کردن دسته از ویژگی های مثبت و یا منفی برای طیف های خاصی از افراد تصویری عمومی از قهرمان مطلوب و ضد قهرمان نامطلوب را برای سیستم فکری حاکم بر جامعه بازتولید و در مقیاس کلان تکثیر می کند. رهگیری این دسته از ویژگی و رابطه آن با ایدئولوژی تنها از طریق تحلیل روشمند گفتمان امکان‌پذیر است که این پژوهش سعی در رسیدن به این مهم دارد. این پژوهش برگرفته از پایان‌نامه نگارنده است که در آن با ژانر بندی کل فیلم‌های سینمایی ایران پس از انقلاب و انتخاب نمونه های شاخص هر ژانر روند شخصیت پردازی برای قهرمان و ضد قهرمان و نیز کارکرد گفتمانی آن را در سینمای معاصر ایران بررسی شده است. مقاله ی حاضر برگرفته از این پژوهش جامع می باشد و در اینجا از میان ژانرهای بررسی شده، ژانر حادثه ای انتخاب گردیده و قطب‌بندی‌ها و سطرح هرمنوتیکی معنا در آن به صورت مستقل بررسی شده است.

اگر چه بازنمایی زندگی و تجربۀ مردم درجهان اجتماعی پیچیده است اما بازنمایی ها برای مردم واقعی، دارای پیامدهای واقعی است. ریچارد دایر بر این نکته تاکید می‌کند که نحوۀ برخورد با گروه‌های اجتماعی در بازنمایی فرهنگی، بخشی از این نکته است که با آنها در زندگی واقعی به چه نحو برخورد می‌شود. (مهدی‌زاده، ۱۳۷۸). گفتمان شیوۀ خاص بازنمایی «خود» و «دیگری» و روابط بین آنهاست. به عبارتی، یک گفتمان مجموعه ای از عبارات است که زبانی برای صحبت کردن دربارۀ نوع خاصی از دانش دربارۀ یک موضوع ارائه می کند. وقتی بیاناتی دربارۀ یک موضوع در درون یک گفتمان خاص اظهار می شود، این گفتمان شیوه های دیگری را که موضوع مورد بحث را می توان مطرح ساخت محدود می سازد (هال، ۱۳۸۲)تحلیل گفتمان می کوشد تا نظام و آرایش متن عناصر زبانی را مورد مطالعه قرار دهد و بنابراین واحدهای زبانی، نظیر مکالمات یا متون نوشتاری را مورد بررسی قرار می دهد. بر این اساس به تحلیل گفتمان یا کاربرد زبان در زمینه های اجتماعی، به ویژه با تعاملات یا مکالمات میان گویندگان سروکار دارد.(Schiffrin, 1994)

همه نظریه پردازان فرهنگی و انتقادی با این دشواری حاد نظری رو به رو بوده‌اند که برای صورت بندی نظرات خود یا باید به آثاری متکی باشند که پیرامون مفهوم ایدئولوژی شکل گرفته‌اند یا آثاری که از مفهوم گفتمان نشات گرفته‌اند.(میلز، ۱۳۷۹) ایدئولوژی به طور ضمنی و غیر آشکار عمل می‌کند و در کردارها، ساختارها و تصورات افراد حیات دارد. افراد ایدئولوژی را درونی می‌سازند و جزئی از ناخود آگاه آنها می‌شود. به نحوی که نظام‌های بازنمایی، ماهیتاً بر ساختارهای ناخود آگاه مبتنی اند. (بشیریه، ۱۳۷۹: ۳۷)ایدئولوژی و گفتمان در پیشبرد فهم ما از نقش رسانه‌ها در بازتولید روابط قدرت نابرابر نقش مکمل را ایفا می‌کنند. (Devereux, 2003) ایدئولوژی اغلب به شیوه‌هایی اشاره دارد که در آن نشانه‌ها معانی و ارزش‌ها کمک می‌کنند تا قدرت اجتماعی مسلط بازتولید گردد اما ایدئولوژی در عین حال می‌تواند بر هر ترکیب مهم میان گفتمان و منافع سیاسی نیز دلالت داشته باشد. (همان: ۹۷)بلومارت و ورشون معتقدند گفتمان، بارزترین نمود ایدئولوژی است. از نگاه آنها همۀ داده های موجود از گفتمان، دارای اهمیت یکسان نیستند و با توجه به اینکه ایدئولوژی دارای ویژگی های به لحاظ اجتماعی ساختار یافته است، داده ها باید با

توجه به نقش و جایگاهی که در فرآیند ایدئولوژی کردن دارند، مورد بازشناسی و ارزیابی قرار می گیرد (Blomart & etal, 1998) بال، کورسون، مارشال معتقدند که از طریق تحلیل گفتمان می توانیم بفهمیم که زبان چگونه برخی تعاریف را بر سایر تعاریف غالب می کند. گذشته از این از طریق تحلیل گفتمان می‌توانیم به این سئوال که چرا برخی مسائل بیشتر مطرح می‌شوند پاسخ داد (Kaplan and grabe, 2003).

پدیده‌های ایدئولوژیک تا جائی که در خدمت استقرار و حفظ روابط سلطه در شرایط خاص اجتماعی- تاریخی باشند، دارای خاصیت نمادین هستند. تاکید بر این نکته بسیار مهم است چرا که پدیده‌های نمادین به خودی خود ایدئولوژیک نیستند بلکه فقط تا جایی که در شرایطی خاص در خدمت حفظ روابط سلطه باشند ایدئولوژیک هستند. (تامپسون، ۱۳۷۸) ون دایک یکی از کارکردهای ایدئولوژی را حفظ روابط قدرتمی‌داند. ساختارهای شناختی، به نظر وی به ساختارهای ذهنی کارکردهای اجتماعی توجه دارند. یعنی تصویر ذهنی آن کارکردهای اجتماعی. این ساختار شناختی با دیگر حوزه‌های اجتماعی مغز، مانند ارزشها، دیدگاه‌ها، هنجارها و تجربیات شخصی و نیت افراد رابطه دارد. بیان و بازتولید گفتمانی یعنی متنی که منسوب به یک بافت، ایدئولوژی و ساختار اجتماعی است. متنی که پشتوانه اش جامعه و روابط اجتماعی است. متنی دارای بافت و نه بافت زدوده (وندایک، ۱۳۸۲). به عقیدهٔ وی اکتساب ایدئولوژی از سوی اعضای یک گروه یا فرهنگ به تدریج از طریق فرایندهای پیچیده و معمولا بلند مدت اجتماعی شدن و دیگر اشکال «پردازش اطلاعات اجتماعی» صورت می‌گیرد. فرض بر این است که ایدئولوژی‌ها نظام‌هایی متشکل از اصول سازمان دهنده شناخت اجتماعی هستند که بازتولید اجتماعی گروه را از طریق اذهان اعضا کنترل می‌کنند. ایدئولوژی‌ها به لحاظ ذهنی بازنمایی ویژگی‌های اجتماعی بنیادی یک گروه نظیر هویت، وظایف، اهداف، هنجارها، ارزشها، جایگاه و منابع آن هستند. به نظر می‌رسد ایدئولوژی‌ها از آنجا که در خدمت منافع گروه خودی هستند، توسط این طرح واره‌های گروهی سازمان یافته باشند.ون دایک اذعان دارد که ایدئولوژی‌ها بازنمایی‌های ذهنی ای هستند که اساس شناخت اجتماعی یعنی دانش و نگرشهای مشترک میان همه اعضای یک گروه را می‌سازند. یعنی اینکه در کنار کارکرد اجتماعی هماهنگ کننده، آنها در سازمان‌دهی باورها، نیز کارکرد شناختی دارند. در یک سطح بسیار کلی اندیشه، ایدئولوژی‌ها به مردم می‌گویند که موضع آنها چیست و در مورد موضوعات اجتماعی چه نظری باید داشته باشند. در نتیجه ایدئولوژی نحوه بازنمایی روابط انسان‌ها با شرایط هستی واقعی در سطح معانی، مفاهیم و تصورات است. ایدئولوژی دارای کار ویژه اساسی سوژه سازی است. هر ایدئولوژی از چشم انداز علائق خود سوژه ای از انسان‌ها می‌سازد که ابژه آن ایدئولوژی می‌شود (فیسک، ۱۳۸۱).

در تمام متون سینمایی مسئلهٔ معنا و نحوهٔ انتقال آن در یک فرآیند اندیشه محور و تاثیر گذار به عنوان اصلی ترین هدف دنبال می شود. منتقدان و متفکران عرصهٔ سینما ابزارهای نظری و روشی مختلفی را به کار بسته اند تا بتوانند این متون را رمزگشایی کنند. زبان شناسی و در ادامه، نشانه شناسی از پیشروان این عرصه بودند. فرض مشترک تمام این نظرهای گوناگون این است که زبان، یا هر نظام دیگر، علائم منتقل شده یک وسیله یا یک ابزار است (وولن،۱۳۸۴).

پیش از عملیاتی سازی پژوهش به تعریف نظری مفاهیم مرتبط با شخصیت پردازی در روایت نیز نیازمندیم.

قهرمان: قهرمان یکی از عناصر پیرنگ در روایت است و نقش اصلی را در انجام کنش روایی بر عهده دارد. شخصیت قهرمان دارای ویژگی های ثابتی نیست اما زمانی که ویژگی هایش در تقابل با شخصیتی دیگر در اثر باشد، اگر ضدقهرمان شیطان صفت، ظالم یا جنایتکار بدشد آن گاه به این شخصیت «شریر» می‌گویند. کشمکش میان شخصیت قهرمان و ضدقهرمان در اکثر آثار دیده می شود اما نه الزاماً در همه آثار. هم‌چنین ممکن است کشمکش قهرمان داستان نه با یک

ضدقهرمان بلکه با سرنوشت خودش، یا شرایطی باشد که میان او و اهدافش فاصله انداخته. در برخی دیگر از آثار کشمکش قهرمان داستان با امیال دورنی خودش است و او با ارزش‌های درونی و خواسته های خودش درگیر است نه با شخصیتی در بیرونبه آن شخصیت دوم، ضد قهرمان می‌گوییم. به رابطه میان این دو شخصیت کشمکش روایی کمک می‌کند.

شخصیت فویل: در روایت، همچنین شخصیت دیگری نیز وجود دارد که به آن شخصیتِ foil یا خنثی می‌گویند. شخصیت خنثی در تضاد با قهرمان قرار دارد اما نه از جهت شخصیتی بلکه از جهت کنشی. شخصیت فویل معمولا در اثر فقط این وظیفه را دارد که قهرمان را برجسته کند. از لحاظ لغوی foil یا پوشش به پارچه‌ای گفته می‌شده که در جواهر فروش‌ها زیر جواهرات شان می کشیدند تا موقع نمایش جواهرات، زیبایی آنها را برجسته‌تر کند (Abrams, 1999).

ضد قهرمان: شخصیت اصلی در اثر که از لحاظ شخصیتی در مقابل قهرمان سنتی قرار می‌گیرد و به جای نشان دادن ویژگی‌هایی نظیر: بزرگی، وقار، قدرت و قهرمانی این شخصیت شریر، منفعل، دارای عدم صداقت و تاثیر منفی نشان داده می‌شود. ضد قهرمان در آثار نمایشی نیز با همین کیفیات و به صورت گسترده گرفته و خصوصاً در تراژدی‌ها می‌توان به موارد زیادی از حضور ضدقهرمان‌ها اشاره کرد. در تراژدی معمولا قهرمان اصلی، فردی از طبقه بالای جامعه، موقر و شجاع است و به همین دلیل سقوط، شکست و مرگش تاثیر غم انگیز بیشتری دارد. ضدقهرمان ها در نقطه مقابل این ویژگی ها قرار می‌گیرند (Abrams, 1999). عطف به مبانی نظری فوق، این پژوهش به در پی یافتن پاسخ به این سئوالات است که تصویر قهرمان و ضد قهرمان در فیلم‌های سینمایی حادثه‌ای چگونه بازنمایی شده است؟برای بازنمایی آن از چه مولفه‌هایی استفاده شده است؟ این تقابل به چه دلیل ایجاد شده است؟

روش پژوهش

در مورد متد تحقیق ما به این تفکیک دوگانه از «روش در مقام گردآوری» و «روش در مقام داوری» قائل بودیم. در مقام گرداوری از آنجائیکه امکان بررسی کلیه فیلمهای سینمای حادثه ای امکان پذیر نبود از آنجائی که تحلیل گفتمان به ما اجازه نمونه گیری هدفمند را می دهد، بر مبنای منطق و تجربه عمومی محقق در هنگام مرور فیلمهای هر کدام از گونه‌های اشاره شده، ما به دو نمونه تیپیک این ژانر بسنده کرده و برای هر کدام دو سطح ارجاع را برگزیدیم؛ نخست ارجاع به سکانس های منتخب و کلیدی هر کدام از این فیلم‌ها که برای پژوهش ما، آن سکانس هایی بودند که در آنها تقابل میان شخصیت های فیلم به صورت بارزتری قابل مشاهده بود و به عبارت سکانس هایی که در تلاش کارگردان در آنها حرکت به سمت شخصیت پردازی برای هر کدام از کاراکتر های فیکشنال اثرش بود. ارجاع دوم ما به روایت یا جایگاه سکانس در فیلمنامه کلی بر می‌گشت که در این مورد تمرکز ما بر رابطه بین ویژگی‌های شخصیتی و کارکرد این ویژگی‌ها در روایت کلی اثر بود. که در نهایت به دو فیلم «افعی» و «سناتور» از این ژانر بسنده کردیم. از فیلم افعی سه سکانس و از فیلم سناتور چهار سکانس کلیدی را برای تحلیل برگزیدیم.پس از انتخاب متریال اولیه برای تحلیل، در مقام داوری از روش تحلیل گفتمان وندایک که برای متون سینمایی کارایی بیشتری دارد استفاده کردیم اما پیش از آن فیلمها را بر اساس الگوی تحلیل سلبی-کادوری و نیز تحلیل روایتی بارت نیز مورد آنالیز قرار دادیم. علت این امر همان طور که در بالا توضیح داده شد نیاز ما به تمرکز بر جزئیات سکانس و نیز نقش هر سکانس در پیشبرد روایت کلی فیلم بود.

الگوی تحلیل سلبی کادوری: الگوی سلبی کادوری پنج عرصه متون رسانه ای را مورد بررسی قرار می دهد که شامل: سازه، مخاطب، روایت، رده بندی و عوامل تولید می شود (سلبی و کادوری، ۱۳۸۰).

«سازه» شامل میزانسن و رمزهای فنی است.الف) میزانسن شامل: ۱- صحنه پردازی، ۲- وسایل صحنه، ۳- رمزهای ارتباط غیرکلامی، ۴- رمزهای لباس ب) رمزهای فنی شامل ۱- اندازۀ نما، ۲- زاویه دوربین، ۳-

رمزها و ترکیب‌بندی‌ها، ۴- رمزهای وضوح، ۵-رمزهای نورپردازی، ۶- رمزهای رنگ

الگوی روایی نشانه شناسی بارت: از منظر بارت هر متنی حاصل همگرایی دو دسته از مناسبات است:منطق درونی در اینباره بحث می‌کند که شخصیت ها منسجم و بدون تناقض عمل کنند. روایت از اصل عدم تناقض بحث می کند. اعمال شخصیت ها دارای پیامدهای قابل پیش بینی است. از نظر منطق بیرونی «متن صرفا از طریق هماهنگی با دیگر متون و برداشت ازاعتبار این متون است که متقاعد کننده می شود (بارت، ۱۳۸۴) پنج رمزگان بارتی دخیل در روایت: ۱-رمزگان هرمونوتیکی ۲- رمزگان واحدهای کمینه معنایی یا دال‌ها ۳-رمزگان نمادین ۴- رمزگان کنشی ۵- رمزگان فرهنگی یا ارجاعی (چندلر، ۱۳۸۶).

الگوی تحلیل گفتمان ون دایک: ساختارهای گفتمانی که از منظر ون دایک دراین پژوهش مورد استفاده قرار خواهد گرفت شامل این موارد است: ۱- عناصر گفتمانی ۲- گزاره‌ها ۳- قطب‌بندی یا قطبی‌سازی ۴- تلویحات ۵- پیش فرض‌ها ۶- توصیف‌ها ۷- انسجام موضعی ۸- استفاده از تاریخ ۹- استدلال‌ها ۱۰- انسجام کلی و عناوین ۱۱- اغراق و بزرگنمایی ۱۲- تخفیف و جابجایی (Vandijk, 1998).

یافته‌های پژوهش

فیلم افعی

سطح اول تحلیل: جدول سلبی کادوری

سکانس	صحنه پردازی	وسایل صحنه	ارتباط غیر کلامی	لباس	نما	زاویه دوربین	نورپردازی	ترکیب بندی	وضوح	رنگ
اول	دفتر بکتاش	مجسمه افعی- پرچم حزب-میز کار-میله (شکل میله های قفس)-بیسیم و تلویزیون-شطرنج	نگاه های آتسس به بکتاش	یونیفرم و کلاه نظامی	درشت	هم سطح	تیره	متقارن	انتخابی	سرد
دوم	دفتر بکتاش	میله ها-شطرنج- مشروب-سیگار- پارچ آب	لیوان مشروب- دود سیگار -حرکات دست بکتاش	کلاه و لباس نظامی	درشت	سرازیر (بکتاش)+ سربالا (مامک)	تیره	نامتقارن	انتخابی	سرد
سوم	دفتر بکتاش	میز و آرم افعی- مشروب- شطرنج-تفنگ - تیر و کمان	انداختن مهرهٔ شطرنج با سر تفنگ توسط شاهین	بکتاش: لباس نظامی- شاهین: پیراهن مشکی	درشت	سربالا (از سمت بکتاش به شاهین)+هم سطح	پر تضاد	نامتقارن	انتخابی	سرد

سکانس اول: نمای متقارن به علاوه تاریک بودن به دلیل همراهی با روایت است و ستینگ زمانی شب است، در نتیجه به همین دلیل تیره است، فقط کات‌های پیاپی به دلیل نشان دادن دعوای شخصیت‌ها با هم است.

سکانس دوم: نمای متقارن به علاوه تاریک بودن به دلیل همراهی با روایت است که می خواهد تاریک شدن روابط پدرو دختر را نشان بدهد.

سکانس سوم: نورپردازی تیره و پر تضاد به دلیل همراهی با روایت می خواهد یاس و ناامیدی و پذیرفتن شکست توسط بکتاش (علی رغم ظاهر و دیالوگ ها) و هم‌چنین کات‌های پیاپی نشان دهندهٔ کشمکش و تاریکی روابط بین شاهین و بکتاش است.زاویهٔ دوربین وقتی شاهین را نشان می دهد از زاویه دید بکتاش است که زاویه ای سربالا دارد و نشان دهندهٔ ضعف و ناتوانی بکتاش است.

سطح دوم تحلیل: جدول رمزگان بارت (تحلیل روایی)

سکانس	هرمونتیکی	کمینهٔ معنایی	نمادین	کنشی	ارجاعی
اول	چرا مامک با پدرش بگو مگو میکند؟ مامک پی به چه مساله ای میبرد؟ پدرش چه توجیهی میکند؟ دلیل مخالفت مامک با پدرش چیست؟	این سکانس بحث مامک با پدرش را بعد از پیدا کردن محمولهٔ هروئین نشان می دهد و این نقطهٔ شروع بردین مامک از سیستم آن کمپ است.	بکتاش نماد: رهبر مخافینی که نماد تعصب کورکورانه و چسبیدن به قواعد برای رسیدن به هدف است و می خواهد نشان دهد که هدف وسیله را توجیه می کند. مامک نماد نسلی است که بین دو اندیشه سر در گم است. بازی کردن شطرنج با خود(با توجه به اینکه شطرنج که یک بازی دو نفره است) اشاره به تنها ماندن و انتخاب کردن راه اشتباه توسط بکتاش است، در اصل این موضوع اشاره به این دارد که وی قواعد بازی را رعایت نکرده در زندگی‌اش رعایت نکرده است.	آیا مامک و پدرش به تفاهم می رسند؟ آیا مامک توجیه پدرش را میپذیرد؟ آیا پدرش ازفرستادن محموله هروئین منصرف می شود؟	بی تفاوتی بکتاش به اظهارات مامک ارجاع به این دارد که او فقط به خودش فکر می‌کند و اصلا هدفش رسیدن به آزادی و تامین سعادت مردم نیست. نشان داده میله ها و افتادن سایه ها روی صورت بکتاش ارجاع به این دارد که وی در قفسی که برای خود ساخته است گرفتار خواهد شد.
دوم	چرا مامک از پدرش خواهش می‌کند؟ او درخواست نجات جان چه کسی را دارد؟ مامک نسبت به اعمال چه کسی اعتراض دارد؟ پدرش با چه دلیلی کارش را توجیح می کند؟ او دربارهٔ زنان چه دیدگاهی دارد؟ او دربارهٔ تولد مامک و درباره مادرش چه نظری دارد؟ پدرش چه برخوردی با مامک می کند؟ چرا پدرش عصابنی تر از دفعات قبل است؟ چرا پارچ آب می شکند؟	این سکانس نشان دهندهٔ افتراق نهایی بین پدر و دختر است و علت اصلی عدم همراه شدن نهایی پدر با دختر را نشان می دهد چرا که پدر همیشه می خواسته صاحب فرزند ذکور بشود.	مثل سکانس قبل بازی کردن به تنهایی ارجاع به رعایت نکردن قواعد بازی است. همچنین مشروب و دود سیگار به تنهایی و قطع امید کردن بکتاش اشاره می دارد.	آیا بکتاش گروگانها را آزاد می کند؟ آیا بحث این دو به نتیجه مثبتی ختم می شود؟ آیا مثل دفعات قبل مامک حرف پدرش را گوش می دهد؟ مامک وقتی از در خارج می شود چه تصمیمی می گیرد؟	این که بکتاش بی توجه به بیرون است نشان دهندهٔ این است که ا ز قبل باخت را پذیرفته است. ارجاع به نگاه جنسیتی و مرد سالارانه وی نسبت به زنان دارد.
سوم	چرا شاهین می خواهد بکتاش را با خود ببرد؟ چرا بکتاش با خودش شطرنج بازی می کند؟ چرا شاهین مهرهٔ شطرنج را با سر تفنگ می اندازد؟ بکتاش چه عقیده ای دربارهٔ مبارزات خودش و شاهین دارد؟ شاهین چه دلیلی برای رد حرفهای بکتاش ارائه می دهد؟	این سکانس نشان دهندهٔ مبارزهٔ نهایی بین و اتمام حجت کردن شاهین و بکتاش است و شاهین با انداختن مهرهٔ شطرنج در واقع به بکتاش می فهماند که بازی تمام شده باید شکست را بپذیری.	انداختن مهرهٔ شطرنج بکتاش با لولهٔ تفنگ نشان دهندهٔ تمام کردن حجت با بکتاش و خارج کردن مهرهٔ او از دور با اسلحه که خود نماد قدرت است نشان دهد. همچنین مثل سکانس قبل بازی کردن به تنهایی ارجاع به رعایت نکردن قواعد بازی است. هم‌چنین مشروب و دود سیگار به تنهایی و قطع امید کردن بکتاش اشاره می دارد.	آیا بکتاش در نهایت با شاهین می رود؟ آیا بکتاش شاهین را از پا در می آورد؟	این که بکتاش بی توجه به بیرون است نشان دهندهٔ این است که ا ز قبل باخت را پذیرفته است. اما بازی کردن شطرنج حتی در این لحظه نشان دهندهٔ این است که در ظاهر می خواهد وانمود کند که برنده می شود.

سطح سوم تحلیل: تحلیل گفتمان ون دایک

سکانس اول:عناصر واژگانی

ضدقهرمان	قهرمان
دشمن	جوانهای مملکت
رژیم	مردم

گزاره ها: «تو اعتقادت رو نسبت به من از دست دادی» نشان دهندۀ شکی ست که در دل مامک به عنوان یک فرد معتقد به سیستم ایجاد شده است که در ادامه هم زمینه ساز جدایی او می شود.

پیش فرض‌ها: بکتاش با این پیش فرض که بین حکومت و مردم تمایزی وجود ندارد دست به تصمیم‌گیری و عمل میزند، اما مامک بین این دو تمایز قائل است و مدام به پدرش گوشزد می‌کند که با فرستادن بسته های هروئین به داخل ایران در اصل به جنگ با مردم کشور رفته است نه با حکومت. در واقع دیدگاه بکتاش مبتنی بر پیش فرض‌هایی است که فقط به پیروزی خود فکر می‌کند و هر کس که خلاف حرف او بزند را دشمن خطاب می‌کند، اما مامک این دیدگاه را قبول ندارد.

انسجام موضعی:از چهار گرایشی که در کل فیلم وجود دارند سه گرایش در اینجا حاضر هستند، اولین گرایش این عقیده است که هدف وسیله را توجیه می کنند (بکتاش). دومین گرایش نسلی که دچار شک و تردید است (مامک)، و سومین گرایش که گرایش آتسس است که به دنبال فرصت طلبی است. تنها گرایشی که در این سکانس حضور ندارد شاهین و هم‌فکرانش هستند.

استدلال ها:بکتاش اینطور استدلال می‌کند که مبارزه، مبارزه است و برای پیروز شدن باید درست به هر کاری زد، حتی کارهای ضد اخلاقی، و مهم نیست که چه کسانی به حق یا به ناحق تباه می‌شوند بلکه تنها چیزی که مهم است پیروز شدن است و تمام اینها بهانه‌ای است که قدرتش را حفظ کند. اما مامک معتقد است باید مشخص شود که قرار است با چه کسانی مبارزه کنیم و قرار نیست تمام افرادی را که در گروه ما نیستند ولو به ناحق از بین ببریم.

انسجام کلی و عناوین:این سکانس می‌خواهد کشمکش میان گرایشات مختلف فکری در مورد مخالفین نظام را بازنمایی کند و دیدگاه اخلاق‌گرای داخل را از کانال معصومیت فکری مامک در مقابل قدرت طلبی بکتاش قرار بدهد و در نهایت پیروزی در مناظره را به سمت حقیقت و درست‌کاری سوق می‌دهد.

تخفیف و جابجایی:وقتی بکتاش می‌گوید "این چیزها از فهم تو خارجه" سعی می‌کند با استفاده از این جمله مامک را فاقد قدرت استدلال جلوه دهد و کارهای خودش را توجیه کند، در واقع سعی دارد با گفتن این عبارتها نظر منفی خود را دربارۀ اعمال مامک عنوان کند و کنش وی را منفی جلوه دهد.

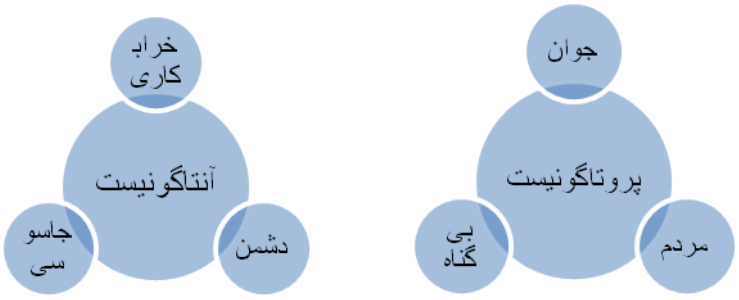
سکانس دوم:عناصر واژگانی

ضدقهرمان	قهرمان
خرابکار	بی گناه
دشمن	مردم
پسر	زن

گزاره‌ها:گزارۀ "ولی اون خیلی جوونه پدر، اون نمی‌تونه خرابکار باشه" که توسط مامک عنوان می‌شود دیدگاه انسان دوستانه وی و عدالت نسبی‌اش را نشان می‌دهد و در مقابل گزارۀ ای که توسط بکتاش عنوان می‌شود

یعنی "این جوون دشمنه و دشمن باید نابود بشه" دیدگاه به دور از انسان دوستی بکتاش را نمایان می‌کند، و معلوم می‌کند که ضد قهرمان این فیلم فقط به فکر خودش است و بویی از انسان دوستی و مروت نبرده است.

قطب بندی یا قطبی سازی



تلویحات:کلیت سکانس به صورت تلویحی اشاره به این مسئله دارد که این نوع دیدگاه (ددیگاه بکتاش) محکوم به شکست است.

پیش فرض‌ها: بکتاش دارای این پیش فرض است که هر کسی که جز یاران او نیست و عقیده ای خلاف وی دارد دشمن است و باید از بین برود، در مقابل مامک پیش فرض های پیشینش دچار چالش شده‌اند و فکر می‌کند که افراد بیگناه نباید قربانی این ماجرا شوند. هم‌چنین بکتاش دارای نوعی پیش فرض ناشی از گفتمان مردسالارانه است و این عقیده را با گفتن جملاتی نظیر "اینو تو اون کلهٔ کوچیکت فرو کن" و "تو هم مثل مادرتی" و "وقتی که به دنیا اومدی من منتظر یک پسر بودم" و "زنها هیچ وقت معنی مبارزه رو نمیفهمن" به ما می‌فهماند.

انسجام موضعی: انسجام موضعی این سکانس نشان‌دهندهٔ رعایت عدالت شاعرانه در فرم است، بدین معنا که در پایان بندی روایت کم کم به نقطه ای می‌رسیم که شخصیت منفی و ضد قهرمان روند نزولی پیدا کرده و به سمت شکست می رود و نشانه‌های پیروزی قهرمان آشکار می‌شود.

استدلال‌ها: بکتاش این طور استدلال می‌کند که هر کسی که خلاف میل او عمل کند دشمن است و سدی است جلوی راه آزادی که از هیچ عمل وحشیانه و ضداخلاقی دریغ نمی‌کند، البته خودش این طور فکر می‌کند که این کارها در نهایت به نفع مردم و آزادی هستن اما در اصل وی فقط به حفظ قدرت خویش فکر می‌کند و بس. درمقابل مامک معتقد است که باید حساب افراد بیگناه را جدا کرد ونباید به اسم مبارزه دست به هر عمل ناشایستی زد، وی معتقد است بین دشمن و مردم باید تمایز قائل شد و کسی را نباید صرفا بخاطر اختلاف عقیده نابود کرد.

انسجام کلی و عناوین:این سکانس پوچ گرایی اخلاق گریزان را نشان داده و شکست محتوم آنها را به صورت نمادین به تصویر می کشد، گویی که همهٔ مخالفین نظام جمهوری اسلامی که در ورطهٔ گریز از اخلاق به سر می‌برند در نهایت با این پوچی و شکست روبرو خواهند شد.

تخفیف وجابجایی: بکتاش برای منفی جلوه دادن کنش‌های مامک (که دفاع از گروگانها ست) و برای منفی جلوه دادن شخصیت گروگان‌ها از واژه‌هایی نظیر "دشمن"، "خرابکار" استفاده می‌کند. هم‌چنین از عبارت‌هایی نظیر "کلهٔ کوچیکت"، "زنها معنی مبارزه رو نمی‌فهمند"، "من منتظر یک پسر بودم" سعی دارد شخصیت و مامک و کنش‌هایش را منفی جلوه دهد. در مقابل نیز مامک برای منفی جلوه دادن کارهای پدرش و همراهانش از واژگان و عبارتهایی نظیر "آدم کنش دیوونه"، "آخه شما چطور می‌تونین؟" و "اون دوتا بی گناه و بسته به درخت" استفاده می‌کند.

سکانس سوم:عناصر واژگانی

قهرمان	ضدقهرمان
خدمت گزار	خائنین
تمام شدن بازی	تمام نشدن بازی

گزاره‌ها: «بازی تمومه آقای بکتاش» نشان دهندهٔ واقع‌نگری شاهین در مقابل توهمی که بکتاش دچار آن است.

تلویحات: وقتی شاهین مهرهٔ شطرنج را می‌اندازد در واقع با این حرکت می خواهد به بکتاش فشار روحی نیز وارد کند و به صورت نمادین تمام شدن بازی را نیز یادآور شود.

پیش فرض ها: بکتاش این دید را نسبت به تاریخ و مبارزاتش دارد که او کار درستی انجام می‌دهد و کار درست را فقط او تشخیص می دهد و بقیه چیزی از آن نمی فهمند و همیشه امثال شاهین (به زعم او خائن) مانع خدمت به مملکت شده اند. او خودش را خدمت‌گذار معرفی می کند، واژه ای که معنایش با آنچه که او تا به امروز انجام داده فاصلهٔ زیادی دارد.

انسجام موضعی: این سکانس در راستای همراهی با فرم انتهای سکانسِ قبلی که انتخاب شده بود یعنی روند نزولی شخصیت منفی و ضد قهرمان و رفتن وی به سمت شکست و آشکار شدن پیروزی قهرمان است. در این سکانس ما شاهد شکست ضدقهرمان از نظر ایدئولوژیک هستیم. او علاوه بر باختن در بازی (مبارزه) عقیده و ایدئولوژی‌اش نیز محکوم به شکست می‌شود.

استدلال‌ها: استدلال شاهین استدلالی مبتنی بر واقع‌بینی همراه با انسان دوستی است، به همین دلیل نیز برای دادن هشدار نزد بکتاش آمده است اما استدلال بکتاش هنوز در سایهٔ احساسات شدید و اقدامات انقلابی است و از واقع بینی فاصلهٔ زیادی دارد.

انسجام کلی و عناوین: این سکانس همانند سکانس پیشین پوچ گرایی اخلاق گریزان را نشان داده و شکست محتوم آنها را به صورت نمادین به تصویر می‌کشد، گویی که همهٔ مخالفین نظام جمهوری اسلامی که در ورطهٔ گریز از اخلاق به سر می‌برند در نهایت با این پوچی و شکست روبرو خواهند شد. به علاوه اینکه در نقطهٔ مقابل پیروزی و برقراری عدالت از طرف قهرمان و در واقع پیروزی خیر بر شر نشان داده شده است.

تخفیف و جابجایی: بکتاش برای زیر سئوال بردن اعمالی شاهین او را «احمق» و «خائن» خطاب قرار می‌دهد تا شاید بتواند با این راه اعمال و کنش های او را به چالش بکشد.

فیلم سناتور

سطح اول: الگوی سلبی و کادوری

سکانس	صحنه پردازی	وسایل صحنه	ارتباط غیر کلامی	لباس	نما	زاویه دوربین	نورپردازی	ترکیب بندی	وضوح	رنگ
اول	کنار جاده،پاسگاه	کامیون، کیسه های گندم، بسته های هروئین	گرفتن بسته های هروئین	حقگو: لباس فرم ژاندارمری راننده کامیون: کاپشن و شلوار	درشت	سرازیز(حقگو)+ سربالا (راننده)	روشن	متقارن	انتخابی	گرم
دوم	اتاق رئیس ژاندارمری	میز کار عکس قاب گرفته شدهٔ محمدرضا پهلوی اسلحه	بلند شدن از روی صندلی	حقگو و رئیس: لباس فرم ژاندارمری	درشت+خیلی درشت	مستقیم	روشن	متقارن	انتخابی	گرم

سوم	زیر زمین خانهٔ حقگو	اسباب و اثاثیه کهنهٔ موجود در زیر زمین، صندلی، طناب	کتک زدن هوشیار	کاپشن و لباس معمولی	درشت	هم سطح چشم	تاریک	نامتقارن	انتخابی	سرد
چهارم	صندلی عقب ماشین	اسلحه	خندیدن با تمسخر هم حق گو هم خرمی- گرفتن اسلحه به سمت خرمی	حقگو: کاپشن و لباس معمولی خرمی: کت و شلوار و کراوات به همراه کلاه و کیف سامسونت	خیلی درشت	هم سطح چشم	تاریک	متقارن	انتخابی	گرم

سکانس اول: اندازهٔ نما، زاویهٔ دوربین (یکی در میان سرازیر و سربالا)، ترکیب بندی و... صرفا از جهت همراه شدن با روایت است، دوربین راوی ست و انگار که در یکی از شخصیت‌هاست که در صحنه حضور دارد. هم‌چنین فریز شدن تصویر روی فرامرز قریبیان در انتهای سکانس و شروع تیتراژ فیلم دلیل واضحی بر این است که کارگردان سعی دارد از ابتدا قهرمان فیلم را به ما معرفی کند. (که در اکثر فیلم های حادثه‌ای آن دوره باب بوده که قهرمان به طور واضحی از ابتدا معرفی شود)

سکانس دوم: در این سکانس نیز دوربین راوی ست و انگار که در یکی از شخصیت ها ست که در صحنه حضور دارد. هم‌چنین کات‌های پیاپی می‌خواهد حس بگو مگو و دعوا را منتقل کند. بعلاوه نمای خیلی درشت می خواهد عمق و تاثیر پیام بر روی مخاطب را بیشتر کند.

سکانس سوم: ترکیب‌بندی نامتقارن، نورپردازی تاریک، وضوح انتخابی همگی در راستای فرم و روایت است، که می خواهد روابط تیره و تاریک و کشمکش فیزیکی بین این دو را نشان دهد.

سکانس چهارم: در این سکانس کارگردان می خواهد با نشان دادن نمای خیلی درشت و همچنین رد و بدل شدن دوربین بین دو شخصیت تاثیر پیام و حالات چهرهٔ بازیگران هنگام گفتن دیالوگ ها را بهترو برجسته تر نشان دهد و تمام انیها صرفا از جهت همراه شدن با روایت است، دوربین راوی ست و انگار که در یکی از شخصیت ها ست که در صحنه حضور دارد.

سطح دوم تحلیل: جدول رمزگان بارت (تحلیل روایی)

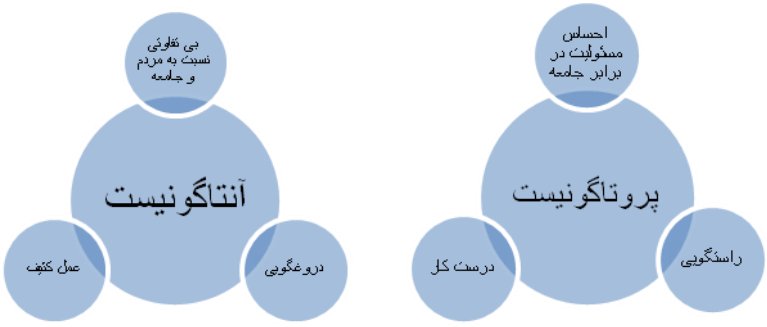
سکانس	هرمونتیکی	کمینهٔ معنایی	نمادین	کنشی	ارجاعی
اول	چرا رانندهٔ کامیون از وجود جنس ها اظهار بی اطلاعی می کند؟-چرا استوار حقگو حرفهایش را قبول نمی کند؟- استوار حقگو معتقد است که دلیل اظهار بی اطلاعی راننده از جنس ها چیست؟	این سکانس استوار حقگو را به مثابه یک ارتشی وظیفه شناس که عاشق تعالی کشورش است، نشان می دهد استوار حقگو خشم و بدبینی خاص یک ارتشی و ژاندارم را دارد و نسبت به کسانی که مواد وارد ایران می کنند، با غیض بر خورد می نماید.	استوار حقگو: نماد انسان وظیفه شناس و مقرراتی	آیا راننده راست می گوید؟-آیا استوار حرفهایش را قبول می کند؟-چه سرنوشتی در انتظار راننده است؟-در این بحث حق با کدام طرف است؟	

دوم	هدف رئیس ژاندارمری از زدن این حرفها چیست؟–او چه پیشنهادی به استوار حقگو می دهد؟–دلیل عصبانی شدن استوار حقگو چیست؟–مجادلهٔ این دو ر سر چه چیزی است؟ حق با چه کسی ست؟	این سمانس تقابل دو دیدگاه یعنی دیدگاه استوار حقگو و رئیسش را نشان می دهد، که یکی پایبند به اخلاق و وظیفه شناسی و دیگری به دنبال منفعت طلبی است. در واقع این این سکانس ما شاهد این هستیم که بعضی انسانها بر سر اعتقادشان می مانند و برخی دیگر اعتقادشان برای مسائل کم اهمیت زیر پا می گذارند.	رئیس ژاندارمری: نماد انسان سود جو و دور از اخلاقیات	آیا استوار در نهایت به حرفهای رئیس ژاندارمری عمل می کند؟ آیا رابطهٔ این دو رو به بهبودی می رود؟	ارجاع به دیدگاهی که حکومت آن زمان آن را اشاعه می داده (دیدگاه رئیس ژاندارمری) و ارجاع به باند بازی هایی که موجود بود.
سوم	چرا استوار حقگو، هوشیار را کتک می زند؟ دلیل عصبانیت بیش از اندازهٔ وی چیست؟ او چه چیزی از هوشیار می خواهد؟	استوار به دلیل مرگ علی به دست عاملان خرمی و هوشیار بسیار عصبانی ست، او به جای اسم علی از لفظ «علی پسرم» استفاده می کند، در حالی که علی پسرش نبود، این نشان دهندهٔ رابطهٔ عاطفی عمیقی است که بین این دو نفر شکل گرفته بود و استوار او را در کالبد پسر از دست رفته اش می دید.	هوشیار: نماد انسان سود جو و زالو صفت که از دیگران تغذیه می‌کند تا به حیاتش ادامه دهد.	آیا در نهایت استوار حقگو پاسخ سئوالش را از هوشیار می گیرد؟ آیا استوار خومی را پیدا می کند؟	ارجاع به رابطهٔ عاطفی عمیقی که بین استوار و علی شکل گرفته بود.
چهارم	محور اصلی بحث بین استوار و خرمی چیست؟–چرا خرمی اینقدر خونسر برخورد می کند؟–خرمی برای کوچک نشان دادن استوار از چه لقبی استفاده می کند؟–استوار با حندهٔ طعنه آمیزی بر چه چیز افسوس می خورد؟	در این سکانس نیز ما شاهد تقابل دو دیگاه هستیم که ایدئولوژی های مختلفی دارند، استوار حقگو که فکر می‌کند می توان شرایط را درست کرد و خرمی که مطمئن است آب از آب تکان نمی خورد.	خرمی و سناتور نماد دستگاه حکومتی فاسدی هستند که بر مردم حکومت می کنند.	آیا خرمی به دست استوار کشته می شود؟–آیا خرمی در پایان محاکمه می شود؟–چه چیزی در انتظار استوار است؟–از این سکانس چه نتیجه ای می توان گرفت؟	ارجاع به اینکه فساد ابعاد گسترده تری دارد و به چند آدم محدود نمی شود، بلکه باید ریشهٔ آن را در سردرمدارن جستجو کرد.

سطح سوم تحلیل: تحلیل گفتمان ون دایک

سکانس اول

گزاره‌ها: «بهت گفتن گندم بار زدی، به همین سادگی» نشان‌دهندهٔ عدم اعتماد استوار به حرف‌های راننده است، همان طور که در ادامهٔ سکانس می‌بینیم دروغگو نامیدن راننده صحت این فرض را تائید می‌کند.



قطب‌بندی یا قطبی‌سازی

پیش فرض‌ها: استوار این پیش فرض را دارد که رانندگان با اظهار بی‌اطلاعی سعی در فرار کردن از دست قانون را دارند و همهٔ آنها با قاچاق مواد دنبال نابود کردن هست و نیست افراد جامعه هستند.

توصیف ها: «مثه سگ دروغ می گین» توصیفی است که استوار برای قاچاقچیان به کار می برد.

انسجام موضعی: این سکانس آغازین فیلم است و انگار می‌خواهد گوشه ای از زندگی همیشگی استوار حقگو را نشان بدهد. گویی کارگردان می خواهد به مخاطب بگوید این اتفاق بارها افتاده و بعد از این نیز خواهد افتاد فقط همان طور که می توانیم این روند معمول در ادامه فیلم با چالش روبرو می‌شود و استوار حقگو، می‌فهمد که انگشت اتهام را حقیقتاً به سمت چه کسی باید نشانه برود.

استدلال‌ها: استوار حقگو که انسانی اخلاق‌گراست بدنبال تغییر شرایط موجود است.

انسجام کلی و عناوین:از لحاظ تماتیک این قسمت، هماهنگی‌اش با کل فیلم نوعی مجزا جز به کل است. انگار درون مایه ی این بخش در دادامه فیلم توسعه می‌یابد. با این فرق که در ادامه استوار حقگو همراه می‌شود با راننده کامیونی که در متهم است و دراین همراه با راننده ی بعدیست که او به حقایقی بزرگتر در مورد سیستم دست می‌یابد.

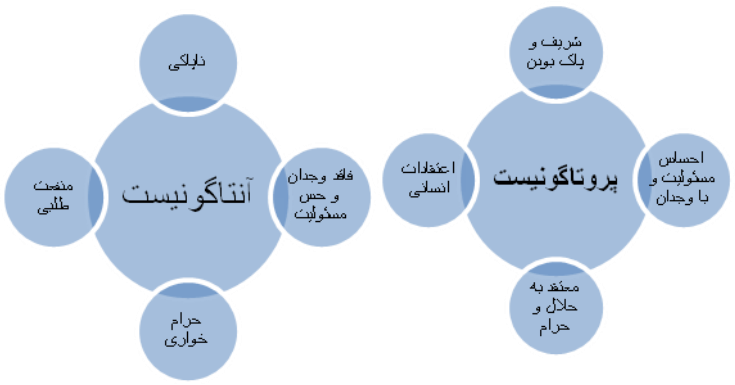
تخفیف و جابجایی: استوار از کلمات و عبارات زیر برای تخفیف و نکوهش قاچاقچیان استفاده می کند. «دروغ گفتن مثل سگ»، «کثافت»، «لجن»، «لعنتی»

سکانس دوم

عناصر واژگانی

پاک و شریف	راه کج رفتن
حلال	حرام

گزاره‌ها: «راه پولدار شدنو باید پیدا کنی» اشاره به رشوه گرفتن و باند بازی است. عبارات «هیچ وقت نتونستم پامو کج بذارم»، «بیست سال شریف خدمت کردم»، «حرام خور نیستم قربان» اشاره به اعتقادات انسانی و مذهبی استوار دارد که حاضر نیست اعتقاداتش را فدای منفعت مالی کند.



قطب‌بندی

پیش فرض‌ها: پیش فرض موجود در اندیشهٔ استوار حقگو که مدل ذهنی او را برای شرکت درگفتمان شکل می‌دهد میتنی بر روابط انسانی و وجدان است، و این عنصر وجدان است که به تمام کنش های فردی و

اجتماعی‌اش جهت می‌دهد. در مقابل رئیس ژاندارمری دارای پیش فرض‌هایی متفاوت از استوار حقگوست که تماما بر منفعت طلبی، و نادیده گرفتن وجدان برای کسب منفعت مالی بنیان نهاده شده است. در واقع در این سکانس به راحتی می توان تقابل این دو تفکر و ایدئولوژی را مشاهده کرد.

توصیف ها: استوار حقگو برای توصیف راه و رسم زندگی اش از عبارت «بیست سال شریف خدمت کردم» و هم‌چنین «به حلال و حرام معتقدم» استفاده می‌کند. رئیس ژاندارمری نیز وقتی می‌گوید «مگه اینجا طویله است» از توصیف استفاده می کند.

انسجام موضعی: این سکانس نیز می خواهد گوشه‌ای از زندگی همیشگی استوار حقگو را نشان بدهد و سعی در نشان دادن عقاید، پیش فرض ها و باید و نبایدهای زندگی استوار دارد. همچنین در این سکانس متوجه می‌شویم که دلیل انتقالی وی از تایباد به بیرجند چیست.

استفاده از تاریخ: «بیست سال شریف خدمت کردم»، و هم‌چنین «اینو تو تایباد هم گفتم» به ترتیب اشاره به مدت خدمت و دومی اشاره به مکان و رمان خدمت قبلی‌اش دارد.

استدلال‌ها: از آنجایی که منشا و بنیان اصلی مشارکین در متن متفاوت از یکدیگرند بنابراین هر دو طرف از گزاره‌هایی به ظاهر استدلالی استفاده می‌کنند و از سوی دیگر، مشارکین متن از بنیان‌های استدلالی همدیگر اطلاع دارند. استوار حقگو بر اساس بنیانی انسانی و درست‌کاری گزاره‌های خود را بیان می‌کند و در مقابل گزاره های رئیس ژاندارمری دیدگاهی فاقد حس انسان دوستی و درستکاری و وجدان دارد که دلالت بر منفعت طلبی این شخصیت دارد.

انسجام کلی و عناوین:این سکانس نیز ما را با تم اصلی فیلم آشنا می‌کند و به ما می‌فهماند که اشکال کار کجاست و استوار به چه دلیل به نتیجهٔ مطلوبش نمی‌رسد.

تخفیف و جابجایی: در این سکانس قهرمان سعی می‌کند با تخفیف و جابجایی کنش های ضد قهرمان را زیر سئوال ببرد، به همین دلیل وقتی می‌گوید «من حرام خور نیستم» یا «شریف و پاک خدمت کردم» این منظور را می رساند که رئیس به حلال و حرام معتقد نیست و انسان شریف و پاکی نیست.

سکانس سوم

تلویحات: وقتی استوار به جای «علی» می‌گوید «پسرم علی» در حالی که علی واقعا پسر او نبود حاکی انس و الفتی است که بین او و علی شکل گرفته و علی خلاء زندگی اش که به واسطهٔ فوت پسرش ایجاد شده بود را پسر کرده بود و استوار او را در کالبد پسرش می‌دید.

پیش فرض‌ها: پیش فرض موجود در اندیشهٔ استوار حقگو که مدل ذهنی او را برای شرکت درگفتمان شکل می‌دهد میتنی بر روابط انسانی و وجدان است، و این عنصر وجدان است که به تمام کنش های فردی و اجتماعی اش جهت می‌دهد. او معتقد است که انسان‌های مثل هوشیار فاقد ارزش‌های انسانی هستند.

توصیف‌ها: استوار برای توصیف هوشیار کلمهٔ «زالو» را به کار می برد، در واقع او را به زالو تشبیه می‌کند که از طریق خوردن خون دیگران به حیاتش ادامه می‌دهد، چون هوشیار نیز از طریق به نابودی کشاندن سایر انسان‌ها زندگی و کسب درآمد می کند.

انسجام موضعی: سکانس فوق خشم و نارحتی ای که بر استوار بر اثر کشته شدن علی وارد آمده را نشان میدهد، همچنین مشخص می‌کند که در این بازهٔ زمانی کم چه انس و الفتی بین استوار و علی برقرار می شود و دلیل اصلی این پر کردن جای پسرش توسط علی است.

استدلال‌ها: در این سکانس از بین استوار هوشیار فقط استوار حقگو در گفتمان مشارکت دارد و هوشیار نقشی منفعل را ایفا می کند، درنتیجه گفتمان غالب بر این سکانس از جنس گفتمان حقگو است. و ارتباط (چه کلامی چه غیر کلامی، مثل کتک زدن هوشیار) یک طرفه است.

تخفیف و جابجایی: دراین سکانس نیز قهرمان داستان برای زیر سئوال بردن کنش های ضد قهرمان از عناوینی چون «زالو»، « میکروب»، «لجن»، «کثافت» استفاده می‌کند.

سکانس چهارم

گزاره‌ها: «با دم شیر بازی کردن» و «با بد کسی در افتادین» اشاره به راه خطرناکی وارد شدن است چون پشت خرمی گرم است و این باند در دست افراد معمولی نیست.

تلویحات: تلویحات در اینجا بیشتر در پوستهٔ اسامی انسانها مخفی شده است، مثلا اسم استوار که دنبال حقیقت است و در تمام زندگی است انسان پاک و درستکاری بوده «حقگو» ست که این خود با اعتقادات و شخصیتی که از او به ما معرفی شده است هم‌خوانی دارد، اسم سناتور یعنی «والاتبار» نیز به ما این حس را القا می‌کند که او از شخصیت های پر قدرت است و توسط «والا حضرت» انتصاب شده است.

پیش فرض ها: حقگو تحت تاثیر این پیش فرض است که می تواند عدالت را برقرار کند و خرمی و افرادش را به سزای اعمالش برساند، اما درطرف مقابل خرمی فکر می‌کند که بحث حقگو بحث بر سر رقابت است یا به دنبال اخاذی است.

توصیف ها: خرمی برای نشان دادن اینکه در موضع قدرت نشسته است از توصیف «جوجه قاچاقچی» برای استوار استفاده می کند. همچنین برای نشان دادن قدرت و دستهای پشت پرده از عبارت «با دم شیر بازی کردن استفاده می کند».

استدلال ها: در سکانس گرچه در ظاهر حاکی از این است که ارتباط صورت گرفته است اما ارتباط بنا به دلایلی که قبلا ابه آن اشاره شد فاقد خصلت مفاهمه ای بوده و به شکست می انجامد.

تخفیف و جابجایی: خرمی برای زیر سئوال بردن اعمال استوار به او لقب «دیوانه»، «جوجه قاچاقچی» می‌دهد.

نتیجه‌گیری

همانطور که پیشتر اشاره شد ایدئولوژی مسلط سعی می‌کند وضعیت را به همان گونه‌ای که برایشان به نظر می‌رسد، برای همگان «طبیعی» و «اجتناب‌ناپذیر» سازند. به همین ترتیب است که عدالت شاعرانه و پیروزی قهرمان در ابتدای انقلاب یعنی جائی که این گفتمان می بایست جا بیفتد بیشتر از سال‌های اخیر قابل رویت است. به همین دلیل دوگانهٔ برتری شخصیت سفید بر سیاه را در آن سال‌ها به صورت پر رنگ‌تری می‌توان دید. اگر در بافتی زمان به این قضیه نگاه کنیم همه چیز منطق خود را عیان می کند.میل به تماشای فیلم‌های حادثه ای در ابتدای انقلاب با ترجمه و پخش فیلم‌های به اصطلاح هنگ کنکی رفع می‌شد اما این روند مطلوب نبود تا این که سینما توانست به استقلال در ساخت این فیلم‌ها برسد و این گونه بود که جمشید هاشم‌پورها و فرامرز قریبیان‌ها در نقش منجیانی ظاهر شدند که می بایست کشور را از شر مواد مخدر و امثالهم حفظ می کردند. تصویر این قهرمانان همیشه پیروز، تفاوت بارزی با قهرمانان پیروز پیش از انقلاب داشتند. (دیسیپلین در مقابل الواتی، اخلاق گرایی درمقابل شیطنت های جوانانه) اما کم کم همان مخاطبی که تقاضایش، باعث افزایش عرضه شده بود سطح تقاضایش برای مصرف این معانی پائین آمد و از یک جایی به بعد، تصویر قهرمان از بازوهای جمشید هاشم‌پور به رگهای بیرون زده و در حال خون دادن خسرو شکیبایی در هامون رسید. تحلیل ما بر این است که کاهش تغییرات عرضه و تقاضای معنا برای ارائه تصویری از قهرمان در فیلمهای سینمایی به این دلیل است که جامعه از دیدنِ آنچه که دوست دارد باشد، به دیدن آنچه که هست تغییر جهت داد. گویی که مردم نمی‌خواستند منِ مطلوب شان را ببینند بلکه می‌خواستند منِ ملموس شان را در فیلم ها تماشا کنند. حالا منِ مطلوب برای انها به بخشی از تاریخ بدل شده بود. بدین ترتیب می‌توان دلیل کاهش روند ساخت یک ژانر به نفع ژانری دیگر را فهمید، نمونه بارز آن کاهش ساخت فیلم‌های حادثه‌ای و افزایش فیلم‌های اجتماعی و معناگرا می‌باشد.

با تحلیل داده‌ها به این مهم نائل می‌شویم که قهرمان در این ژانر در کنتراست بیشتری نیز با ضد قهرمان دارد و گفتمان به صورت واضح‌تری رابطهٔ خود را با ایدئولوژی مطلوب نشان می‌دهد، به نحوی که فقدان صفات منفی و عمق روانشناختی به وسیلهٔ ارجاع

پذیرفته شده به همسو بودن راه قهرمان‌ها مذهبی که فاقد هرگونه صفات منفی هستند توجیح می‌شود. جنس صفات برجسته شده توسط گفتمان هم‌چنان ملی – مذهبی است. اگر به تصویری که از شاهین در فیلم افعی و استوار حقگو در فیلم سناتور ارائه شده دقت کنیم، در می‌یابیم که کنش های هر دو زیر چتری باورهای ملی و مذهبی صورت می پذیرد. (هر دو شخصیت دارای حس وطن پرستی شدید هستند، هم‌چنان هر دو شخصیت را در حال نماز خواندن نشان میدهد که به اعتقادات مذهبی آنها اشاره دارد) در حالی که مشاهده می‌کنیم که در فیلم‌های حادثه ای خارجی، جنس صفات بیشتر حماسی – وطن پرستانه است تا مذهبی – وطن پرستانه.

ضد قهرمان های فیلم های حادثه‌ای نیز با این که ویژگی‌های بارزی منفی و خط کشی ها مشخصی از خود بروز میدادند اما این طور نبود که شخصیت‌پردازی برای شان ایستا باشد بلکه در طی روند روایت شخصیت ها دچار تغییر شده و از یکی از انبوهِ دشمنان به یکی از معدودِ همراهان (attendant) بدل می‌گشتند که این نکته ما را به سمت یکی دیگر از نتایج جانبی مان سوق میدهد که تک بودگی و فردیت قهرمان در مقابل چند بودگی و تکثر ضد قهرمان است که کمتر دارای بازنمایی کمینه است به نحوی که از یک ضد قهرمان تیپیک به سمت شخصیت کمکی برای برجسته تر شدن صفات مثبت پروتاگانیست سوق پیدا می‌کند و این مطلب باعث می شود که به نوعی بتوانیم به جای اصطلاح آنتاگونیسست، از اصطلاح فویل برای وی استفاده نمائیم،(نگاه کنید به فیلم افعی).

با توجه به نکات عنوان شده می توان دریافت که پروتاگانیست در یک فیلم حادثه ای دارای توصیف کمینه‌ای و محدود به صفاتی است که ارتباط مستقیم‌تری با قواعد ژانر و نیاز گفتمان دارد.

فهرست منابع

بارت، رولان (۱۳۸۴). بارت و سینما، ترجمه: مازیار اسلامی، تهران. انتشارات: گام نو.

بشیریه، حسین (۱۳۷۹). نظریه های فرهنگ در قرن بیستم، تهران. انتشارات: پویا

تامپسون، جان. ب. (۱۳۷۸)، ایدئولوژی و فرهنگ مدرن، ترجمه مسعود اوحدی تهران. موسسه فرهنگی آینده پویان.

چندلر، دانیل (۱۳۸۶). مبانی نشانه شناسی، ترجمه: مهدی پارسا، تهران. انتشارات: سوره مهر.

سلبی، کیت و کادوری، ران (۱۳۸۰). راهنمای بررسی تلویزیون، ترجمه: علی عامری مهابادی، تهران. انتشارات: سروش.

فیسک، جان. (۱۳۸۱)، فرهنگ و ایدئولوژی ترجمه مژگان برومند فصلنامه ارغنون ش ۲۰.

ون دایک، تئو. ای (۱۳۸۲). مطالعاتی در تحلیل گفتمان، ترجمه پیروز ایزدی و دیگران، تهران. انتشارات: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

وولن، پیتر (۱۳۸۴). نشانه ها و معنا در سینما، ترجمه: عبدالله تربیت و بهمین طاهری، ویرایش سوم، تهران. انتشارات: سروش

هال، استوارت (۱۳۸۲). غرب و غیر غرب: گفتمان و قدرت، ترجمه: جلال جلیلوند. نامه فرهنگ، شماره ۴۸

Abrams M. H (1999). A glossary of literary terms: seventh edition. Heinle & Heinle, Boston

Bloomart. Jan & Verschueren. Jan (1998). Debating diversity: analyzing the discourse of tolerance. London: Routledge

Devereux. Eion (2003). Understanding the media. London Sage publications

Kaplan. Robert & Grobe. Williams (2008). A modern history of written discourse analysis. Elsevier

Schiffrin. Deborah (1994). Approaches to discourse. Oxford

Van Dijk. Teun. A (1998). Opinions and ideologies in the press. in Bell & Garret approaches to media *discourse*. Black well publishers