فصلنامه علمی رسانه‌های دیداری و شنیداری/ دوره هجدهم/ شماره ۱ / پیاپی ۴۹/ بهار ۱۴۰۳/ ۳۴_۵
Journal of Audio_Visual Media, Vol. 18, No. 1, Series 49, Spring 2024, 5_34

جلوه‌های دراماتیک صدا در دو فیلم مستند صنعتی از ساخته‌های کامران شیردل، بر اساس نظریه دریافت [1]

مهناز فریدونی[2]؛ محمدعلی صفورا[3]؛ علی شیخ‌مهدی[4]

تاریخ ارسال: ۱۴۰۳/۰۱/۰۶ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۰۳/۱۸

چکیده

صدا به مثابه رمزگانی سینمایی تا با استفاده از آن، فیلمساز به خلق اثر هنری بپردازد. در این میان، «مستند صنعتی» به دلیل پیوند با تبلیغات و آموزش، تجربه‌ای متفاوت را برای مخاطب ایجاد می‌کند. فرایند رمزگذاری فیلم‌ساز و تأثیرات و ارتباط مخاطب و اثر، در نظریات مختلف بررسی شده است، از جمله «نظریه دریافت استوارت هال». در تحلیل دریافت، پیش‌فرض بنیادین این است که متون رسانه‌ای که حاوی معانی رمزگذاری‌شده هستند، معنایی ثابت ندارند، بلکه در لحظه دریافت از طرف مخاطب، معنا می‌یابند. در الگوی «رمزگذاری- رمزگشایی» هال، ابتدا رمزگذار شرح خاص خود از یک واقعه پردازش‌نشده اجتماعی را به صورت گفتمان معنادار ارائه می‌دهد و در نهایت، مخاطبان این پیام را رمزگشایی می‌کنند. این پژوهش که به روش تحلیلی- توصیفی انجام یافته، دربردارنده نوعی انتقال به «رویکرد نشانه‌شناسی» نسبت به صدا در فیلم است تا چگونگی پردازش آن برای تولید معنا در جهت اهداف تبلیغاتی، آموزشی و... مشخص شود. نتایج تحقیق نشان داد با بررسی ساختاری صدای فیلم می‌توان به پیام‌های صریح و ضمنی رمزگذاری‌شده پی برد. در دو فیلم مستند صنعتی، منتخب از سخته‌های کامران شیردل، صدا در معرفی رویداد، انتقال معنا، فعال‌سازی حس، حضور در گذشته، بیان تصویری، شخصیت‌پردازی، جان‌بخشی به فضا، نمادسازی و ایجاد حس مشترک، نقش‌آفرین بوده و با ایجاد ارزش افزوده بر تصویر، همسو با الگوی ارتباطی مؤلف و پیام، در زمینه اجتماعی توسط کارگردان به کار رفته است.

واژه‌های کلیدی

سینمای مستند، نظریه دریافت، مستند صنعتی، خلاقیت صوتی، آثار کامران شیردل.

۱. این مقاله براساس نظر گروه دبیران و سردبیر فصلنامه، پژوهشی است.

۲. کارشناسی ارشد، گروه انیمیشن و سینما، دانشکده هنر، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران
m.mokhtarifar@gmail.com

۳. استادیار، گروه انیمیشن و سینما، دانشکده هنر، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران.(نویسنده‌مسئول)
safoora@modares.ac.ir

۴. دانشیار، گروه انیمیشن و سینما، دانشکده هنر، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران.
ali.sheikhmehdi@modares.ac.ir

مقدمه

پس از نور و تصویر، صدا رابطه تنگاتنگی با سینما داشته است. در دوره صامت، فیلم‌ها با موسیقی همراه بودند و پس از آن، با ورود صدا به سینما، حضور موسیقی کم‌رنگ نشد، بلکه به تدریج کارکردی متفاوت پیدا کرد. علاقه و توجه به صدا را می‌توان نتیجه تأثیر این ابزار در سینما دانست، همان‌گونه که متز در تبیین جوهر بیانی سینما، آن را شامل پنج عنصر می‌داند. از میان این پنج عنصر سینمایی (تصویر، صدا، دیالوگ، موسیقی و نوشتار)، سه عنصر شنیداری‌اند، (استم،۱۳۹۳: ۲۵۳). ورود صدا به سینما از همان ابتدای امر تا سال‌ها پس از آن، به عنوان رویدادی تاریخی و کلیدی مورد بحث قرار گرفته‌است. با این حال به لحاظ هستی‌شناختی تصویری، خود را بی‌کم و کاست حفظ کرده‌است. فیلمی بی‌صدا همچنان فیلم است؛ فیلمی بدون تصویر یا دست کم بدون یک قاب تصویری برای تصویرافکنی پروژکتور فیلم نیست (شیون،۱۳۹۴: ۱۷۴-۱۷۶)؛ اما فارغ از نتیجه این بحث‌ها، صدا از لحظه ورود به سینما در مسیری قرار گرفته‌است که بر مبنای قابلیت‌های بالفعل خویش توانسته به یکی از عوامل دراماتیک سینما و به‌ویژه عامل سینمای مستند تبدیل شود، تا آن حد که در پاره‌ای موارد و در فیلم‌هایی خاص، تصویر را کنار زده و خود به مهم‌ترین عنصر سینمایی بدل شود (امامی،۱۳۹۶: ۶۶). فیلم‌های مستندی که مخاطبین خاصی را برای خود در نظر دارند، از موسیقی و صدا با اهدافی خاص بهره می‌گیرند، امکان استفاده از صدای دراماتیک در سیطره اختیار فیلم‌ساز است و او با کاربرد دراماتیک صدا، می‌تواند آن را با اهداف گوناگون به کار ببندد، صدای دراماتیک (از انواع افکت، امبیانس، موسیقی، گفتار متن و...) در فیلم‌های مستند صنعتی می‌تواند به عنوان یک وسیله تبلیغاتی مورد استفاده قرار گیرد. به بیان دیگر، کیفیت استفاده از امکانات سینمایی نظیر صدا نقش بسزایی در دریافت تماشاگر از پیام‌های هدفمند تبلیغاتی دارد (هالی راجرز،۱۳۹۷: ۳۵). یکی از این نظریات، «نظریه دریافت» است که از سوی «استوارت هال» وضع شده‌است. در تحلیل دریافت، پیش‌فرض بنیادین این است که متون رسانه‌ای دارای معنایی ثابت نیست، بلکه در لحظه دریافت از طرف مخاطب معنا می‌یابد (مهدی‌زاده، ۱۳۸۹: ۲۳۲). در الگوی «رمزگذاری و رمزگشایی» که هال ارائه می‌دهد، ابتدا رمزگذار شرح خاص خود از یک واقعه

پردازش‌نشده اجتماعی را به صورت گفتمان معنادار ارائه می‌دهد و در نهایت مخاطبان این پیام را رمزگشایی می‌کنند. به بیان دیگر، این معانی و پیام‌ها همواره تولید می‌شوند (استوری، ۱۳۹۸: ۳۸-۳۴)؛ این نظریه، دربردارنده نوعی انتقال به «رویکرد نشانه‌شناسی» نسبت به پیام‌هاست.

تأثیرات دراماتیکی که صدا در پی دارد، می‌تواند به عنوان یک «رمزگان» در بیان سینمایی مورد بررسی قرار گیرد. این مهم که چه معانی ضمنی‌ای با چه اهدافی در یک رمزگان سینمایی قرار گرفته‌است، از جانب کارگردان مستقل یا سفارش‌دهنده فیلم (تهیه‌کننده یا سرمایه‌گذار) تصمیم‌گیری می‌شود. حال در تشریح مدل «رمزگذاری/ رمزگشایی» می‌گوید: «در مرحله رمزگذاری، یک واقعه پردازش‌نشده اجتماعی (ماده خام سینمایی) به صورت گفتمان معنادار رسانه‌ای (رمزگان سینمایی) ارائه می‌شود» و سپس «مخاطب باید گفتمان آن را رمزگشایی کند و بفهمد» (استوری، ۱۳۹۸: ۳۴-۳۷).

این تحقیق، اهداف زیر را دنبال می‌کند:

- بررسی ویژگی‌های صدا به عنوان ماده خام سینمایی در اختیار فیلم‌ساز، برای تبدیل شدن به یک رمزگان سینمایی، برای ایجاد تأثیرات دراماتیک در مخاطب؛
- پی بردن به معانی صریح و ضمنی رمزگذاری‌شده توسط فیلم‌ساز به وسیله هم‌نشینی باند صدا و تصویر برای ایجاد تأثیر دراماتیک در مخاطب؛
- بررسی اهداف تولیدکننده یا سفارش‌دهنده اثر و تلاش فیلم‌ساز در برآوردن این اهداف با توجه به شرایط اجتماعی آن دوران و آن سال‌ها.

سؤال اصلی این است که کارگردان در فرایند تولید معنا و در جایگاه رمزگذار چه اهدافی را دنبال می‌کند و این اهداف را چگونه به نتیجه می‌رساند؟

برای بررسی چگونگی انجام این امر توسط کارگردان، لازم است وسیله رسیدن به این هدف شناخته شود. به منظور دستیابی به این مهم، صدا در سینما از دید نشانه‌شناسی مطالعه شد تا با شناسایی نشانه‌های موجود در صدا و موسیقی به ارتباط گزینش آنها با ایدئولوژی کارگردان پی برده شود.

پیشینه پژوهش

تبلیغات، نمونه‌ای روشن درباره طرز کار فرایند دلالت‌گری است که مطرح شد. تبلیغات، به وسیله منطبق کردن یک دال با یک مدلول عمل می‌کنند، هم به کمک فرایند نشانه‌شناسی و هم با مداخله در آن (محمدی،۱۳۹۷: ۱۰۷-۱۰۹). حسن خیری در مقاله‌ای با عنوان تبلیغات بازرگانی و نظام انسان‌شناختی اسلامی، به این نکته اشاره می‌کند که در تبلیغات بازرگانی ،اصولی حاکم است: توجه به خود نه دیگران؛ ترویج اینکه هر کسی بهتر و بیشتر مصرف کند ،خوشبخت است؛ تبلیغ برای مصرف بیشتر مورد اهتمام است؛ تبلیغ منطبق بر متقاعدسازی از هر راهی مورد توجه است؛ استفاده از زرق وبرق و به نمایش گذاشتن زندگی اشرافی و مادی‌زده؛ لذت‌طلبی و تنوع‌خواهی در خرید و مصرف بیشتر در روح این تبلیغات وجود دارد. در ذکر عوامل تأثیرگذار در فرایند ساخت و پرداخت معنا عوامل مختلفی دخیل می‌باشد، برای نمونه یافته‌های پژوهش میبدی و همکاران در مورد تأثیر استفاده از تأییدکننده‌های مشهور در پیام‌های بازرگانی تلویزیون بر نگرش و قصد خرید مخاطبان نشان می‌دهد که از نظر پاسخ‌دهندگان، تأییدکنندگان مشهور به واسطه ویژگی‌های خود بر نوع نگرش نسبت به تبلیغات، تأثیر مثبت و معناداری دارند. جنبه جدید بودن و نوآوری این تحقیق با تکیه بر بررسی کارکرد دراماتیک موسیقی در سینما، موضوعی پرتکرار در تحقیقات دانشگاهی بوده است، ولی نسبت این امر با سینمای مستند صنعتی و علاوه بر آن، بحث و پژوهش در باب تأثیرگذاری مستند بر مخاطب با رویکرد نظریه دریافت، امری بدون پیشینه و جدید به شمار می‌آید.

چهارچوب نظری

هال در مقاله‌ای با عنوان «مطالعات فرهنگی دو پارادایم»[1] به وجود دو پارادایم مسلط بر مرکز مطالعات فرهنگی اشاره کرده است: «فرهنگ‌گرایی» و «ساختارگرایی». او معتقد بود اگرچه فلسفه اروپایی دست کم در بدو امر، از طریق ساختارگرایی بر مطالعات فرهنگی بریتانیایی اثر گذاشته، ولی هر دو پارادایم دارای ضعف و قوت هستند (بهار،۱۳۹۴: ۱۲۷-۱۳۰). ساختارگرایی در مطالعه سینما، تلویزیون و نوشته‌های عامه‌پسند حضوری قوی پیدا کرد و فرهنگ‌گرایی در تاریخ و جامعه‌شناسی، به

1. Cultural Studies: two paradigms (1980)

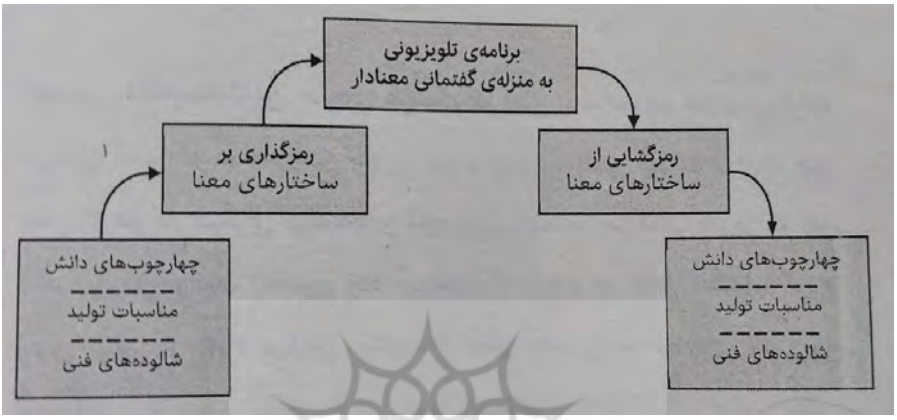
ویـژه در مطالعـات مربـوط بـه فرهنگ‌هـای زیسـته یـا سـبک‌های زندگـی طبقـه کارگـر مورداسـتفاده قرارگرفـت (محمـدی،۱۳۹۷: ۵۰). سـاختارگرایی انـواع زیـادی دارد، امـا خصیصـه مشـترک همـه آنهـا عبـارت اسـت‌از علاقـه بـه سیسـتم‌ها، مجموعـه روابـط و سـاختارهای صـوری‌ای کـه معنـا را شـکل می‌دهنـد و تولیـد آن را ممکـن می‌سـازند. یکـی از موضوعـات غالباً مسئله‌سـاز کـه در مطالعـات فرهنگـی یـا هنـری پدیـدار می‌شـود، بـه رابطـه بیـن متـون و خواننـدگان یـا مخاطبـان مربـوط می‌شـود و اینکـه می‌تـوان متـون فرهنگـی را منابعـی تلقـی کـرد کـه بـه شـیوه‌های مختلفـی بـه خدمـت گرفتـه می‌شـوند. ایـن فراینـد بـه اتصـال و ارتبـاط مـردم بـا گفتمان‌هـای موجـود در دیگـر عرصه‌هـای فرهنگـی، اجتماعـی و سیاسـی وابسـته اسـت؛ ارتباطـی کـه می‌توانـد جنبـه ایدئولوژیـک بـه معنـای تبعیـت از یـک سیسـتم بازنمایـی باشـد. ایـن بازنمایی‌هـا معمـولاً تصاویـر و گاه مفاهیـم هسـتند، امـا بیـش از همـه بـه عنـوان سـاختارند. (Hall, 2005:111)

بـرای درک بهتـر نظریـه دریافـت، هـال و همکارانـش در مطالعـه پانوراما نقطـه آغـازی را پیشـنهاد می‌کننـد کـه براسـاس آن، تلویزیـون هرگـز حـاوی یـک معنـا نیسـت، بلکـه مشـتمل بـر طیفـی از معانـی اسـت؛ امـا یـک معنـای مرجحـی وجـود دارد کـه تماشـاگر بـه سـوی آن هدایـت و سـوق داده می‌شـود. ایـن نوعـی کار اجتماعـی و همچنیـن نوعـی کار حرفـه‌ای اسـت و مسـتلزم جمـع‌آوری و گزینـش آیتم‌هایـی بـرای قـرار گرفتـن در برنامـه و سـازمان دادن بـه آنهـا از یـک طـرف و بـه کار گرفتـن برخـی رمـزگان حرفـه‌ای و فنـی بـه ویـژه در حیـن عمـل اسـت (محمـدی،۱۳۹۷: ۶۵). در ایـن جبهـه نظـری، دو حـوزه مطالعـه بـه شـکلی خـاص تأثیرگـذار بوده‌انـد: مـدل رمزگـذاری/ رمزگشـایی کـه توسـط هـال مطـرح می‌شـود و مطالعـات دریافـت ادبـی و هرمونوتیـک[1]. هـال اسـتدلال می‌کنـد کـه تولیـد معنـا تضمین‌کننـده مصـرف آن بـه همـان شـکل موردنظـر کدگـذاران نیسـت. بـا این‌حـال، آنجـا کـه مخاطبـان، مواضـع اجتماعـی متفاوتـی بـا کدگـذاران دارنـد و در نتیجـه بـه منابـع فرهنگـی متنوعـی دسترسـی دارنـد، قـادر خواهندبـود بـه شـیوه‌های دیگـری برنامه‌هـا را رمزگشـایی کننـد (بارکـر،۱۴۰۱: ۸۷). اسـتوارت هـال در مقالـه «رمزگـذاری و رمزگشـایی در گفتمـان تلویزیـون»[2] الگویـی از ارتبـاط تلویزیونـی ارائـه می‌دهـد کـه در آن،

۱. دریافـت ادبـی و هرمنوتیـک، فهمیـدن موضـع و دیـدگاه فـردی کـه قـرار اسـت بفهمـد و معنـا را نیـز شـامل شـود (بارکـر،۱۴۰۱: ۸۸).

2. Encoding and Decoding in the Televisio Discourse.

چرخه معنا در گفتمان تلویزیون سه برهه متمایز را طی می‌کند (شکل۱). او معتقد است «هر یک از این سه برهه واجد جهت و شرایط وجودی خاصی است» ولی فارغ از تحلیل آن باید به قطع پذیرفت که رسانه‌های ارتباط جمعی نقشی بسزا و مهم در جامعه و به خصوص درمورد جوانان ایفا می‌کنند (Hall, 2018:21).



شکل۱- چرخه معنا در گفتمان تلویزیون (منبع: استوری، ۱۳۹۸).

مرحله اول: به نظر هال، کار رسانه و برنامه تلویزیونی در مرحله اول به این شکل است که رویداد خام را به یک داستان تبدیل می‌کند. مرحله دوم: در چرخه معنا در گفتمان تلویزیون، رویداد خام اجتماعی در گفتمانی معنادار قرار گرفته است؛ یعنی این رویداد به شکل گفتمان تلویزیون در آمده‌است. مرحله سوم: در این مرحله، مخاطب نه با یک رویداد خام اجتماعی، بلکه با ترجمان گفتمانی آن رویداد مواجه می‌شود. در واقع در این مرحله و پس از تحقق گفتمان موردنظر رمزگذار، تکمیل و کارآمد ساختن مدار نیازمند آن است که گفتمان توسط رمزگشا به رویه‌های اجتماعی ترجمه شود. هال سه جایگاه یا رمزگان فرضی را برای برساختن رمزگشایی از طرف مخاطب مطرح می‌کند: ۱- رمزگان مسلط (هژمونی‌دار)؛ ۲- رمزگان جرح‌وتعدیل‌شده؛ ۳-رمزگان تقابل‌جو. نکته حائز اهمیت این است که اندیشه هال یک گسست قطعی با مدل‌های ارتباطی آمریکایی که تا آن زمان غالب بودند، داشت، با زیبایی‌شناسی و مفهوم مخاطب به عنوان مصرف‌کنندگان منفعل فرهنگ توده. (Turner, 2003: 73)

رمزگان مسلط (هژمونی‌دار): این جایگاه زمانی حادث می‌شود که بیننده، معنای تلویحی مثلاً اخبار یا برنامه بررسی رویدادهای جاری را بی‌درنگ و به طور کامل در می‌یابد. رمزگشایی از گفتمان تلویزیونی به این ترتیب یعنی هماهنگ شدن با رمزگان حرفه‌ای تولیدکنندگان آن گفتمان. هال در این‌باره می‌گوید: «رمزگان حرفه‌ای نسبتاً مستقل از رمزگان مسلط است[1]. رمزگان جرح و تعدیل‌شده: این جایگاه که می‌توان آن را جایگاه اکثریت مردم نامید، نتیجه ارتباطی تعدیل‌شده میان رمزگان هژمونی‌دار و برداشت مخاطب است. این نوع رمزگشایی، مشروعیت تعاریف برآمده از هژمونی را به رسمیت می‌شناسد تا دلالت‌مندی‌های بزرگ را امکان‌پذیر سازد. در این حالت، تعاریف مسلط از جایگاهی ممتاز برخوردار می‌گردند و در عین حال، حق اعمال کردن این تعاریف به اوضاع محلی به صورتی بیش‌تر جرح‌وتعدیل‌شده محفوظ باقی می‌ماند». رمزگان تقابل‌جو: سومین جایگاهی که هال نام می‌برد، رمزگان تقابل‌جو است. این وضعیت را (برای مثال) آن بیننده‌ای دارد که به بحثی درباره لزوم محدود ساختن دستمزدها گوش می‌سپارد، لیکن هر بار که از «منافع ملی» ذکری به میان می‌آید، این عبارت را به صورت «منافع طبقاتی» قرائت می‌کند. هال اذعان می‌کند که این جایگاه‌های فرضی رمزگشایی «می‌بایست به‌طور مجرد، آزمایش و تدقیق شوند». (استوری، ۱۳۹۸: ۳۹-۴۱).

روش پژوهش

روش تحقیق این نوشتار توصیفی- تحلیلی و از طریق جمع‌آوری اطلاعات گسترده کتابخانه‌ای و مستندات است. در آغاز تولد صدا در سینما همه چیز در خدمت هم‌زمانی آن بود؛ کاربردی صرفاً فیزیکی، بدون هیچ بهره‌ای از تخیل. نخستین هشدار و رهنمون در این مورد توسط سه تن از سینماگران و نظریه‌پردازان مهم سینمای شوروی یعنی آیزنشتاین[2]، الکساندروف[3] و پودوفکین[4]، در قالب یک بیانیه به سینمای جهان اعلام شد: «صدا در سینما راهی به اشتباه پیموده و از آن

۱. اما نباید فراموش کرد که رمزگان مسلط همواره به وسیله رمزگان حرفه‌ای ترکیب‌بندی می‌شود (استوری، ۱۳۹۸: ۳۹).

2. Sergei Eisenstein

3. Grigori Aleksandrov

4. Vsevolod Pudovkin

به صورتی غلط بهره‌برداری شده‌است. شیوه پیشنهادی بیانیه بر کاربرد صدای «کنترپوان»[1] استوار است؛ ترکیبی گاه متضاد. به خدمت گرفتن صدا، به صورت یک کنترپوان قادر است نیروی تازه‌ای برای توسعه و کمال تدوین به وجود آورد. کنترپوان موسیقایی منحصرا از نت استفاده می‌کند که مصالحی خام است؛ در حالی که صدا و تصویر به مقولات حسی متفاوتی تعلق دارند. شیون از این موضوع نتیجه می‌گیرد که مخاطب می‌تواند به گونه‌های مختلف صدا را درک کند. این امر به این سبب است که دست‌کم سه حالت شنیدن وجود دارد که هر یک به ابژه‌های مختلفی ارجاع می‌دهد.» شیون این سه حالت را این‌گونه برمی‌شمرد: ۱- شنیدن علّی؛ ۲- شنیدن معنایی؛ و ۳- شنیدن تقلیل‌یافته.

شنیدن علّی: شیون معمول‌ترین حالات شنیدن را شنیدن علّی می‌نامد، بدان سبب که مخاطب در این حالت به دنبال علت صدا می‌گردد. شنیدن معنایی: آنچه در این نوع شنیدن رخ می‌دهد، در واقع به معنا و تفسیر مخاطب از صدا برمی‌گردد. مخاطب، هم‌زمان با شنیدن علّی، شنیدن معنایی را نیز تجربه می‌کند. شنیدن تقلیل‌یافته: شیون تحت تأثیر نظریات «پیر شافر»[2] نوع سوم شنیدن را مطرح می‌کند که فارغ از دو حالت قبلی بر ویژگی‌های صدا به عنوان ابژه مورد بررسی تمرکز می‌کند.

شیون، به وظایف صدا برای ایجاد پیوستگی بصری اشاره می‌کند که استفاده از آنها می‌تواند در ایجاد ارزش‌افزوده، در مجاورت با تصویر، اثرگذار باشد: ۱- یکی‌سازی؛ ۲- اعراب‌گذاری؛ ۳- انتظار: همگرایی/ واگرایی؛ و ۴- جداسازی: سکوت.

یکی‌سازی؛ شایع‌ترین وظیفه صدای فیلم، یکی کردن یا به هم پیوستن جریان تصاویر است. اول اینکه صدا از حیث زمانی با پل زدن از طریق هم‌پوشانی‌های صوتی، وقفه‌های بصری را به هم می‌چسباند. دوم اینکه با ایجاد اتمسفر (مثلاً

---

۱. در زبان موسیقی غرب، کنترپوان به آن نوع کمپوزیسیونی که هر یک از صدای موسیقایی همزمان را به منزله صدای منحصر و منسجم در بعد افقی خود در نظر می گیرد، اشاره دارد. هارمونی به بعد عمودی مربوط می شود و با روابط و نسبت‌های هر نت با نت‌های دیگر که همزمان شنیده می‌شوند و با یکدیگر کردها را شکل می‌دهند، سر و کار دارد (شیون،۱۳۹۴: ۶۱).

2. Pierre Schaeffer

آواز پرنـدگان یـا سـر و صـدای ترافیـک) در مقـام چهارچوبـی کـه گویـی ظـرف تصویـر اسـت، فضـای شـنیداری کـه آنچـه دیـده می‌شـود در آن غوطـه‌ور اسـت، باعـث پیوسـتگی تصاویـر می‌شـود. سـوم اینکـه صـدا می‌توانـد از طریـق موسـیقی غیردایجتیـک (کـه ایـن موسـیقی فـارغ از مفهـوم زمـان و مـکان واقعـی اسـت) پیوسـتگی بـه وجـود آورد.

اعراب‌گـذاری: کاربـرد اعراب‌گـذاری در وسـیع‌ترین معانـی دسـتوری‌اش (مثـل جـای ویرگول‌هـا، نقطه‌ویرگول‌هـا، نقطه‌هـا، علامـت تعجب‌هـا، علامـت سـؤال‌ها و...) نه‌تنهـا می‌توانـد معنـا و ریتـم متـن را تنظیـم کنـد، بلکـه عمـلاً آن را تعییـن نیـز می‌کنـد. پـس صـدای هم‌زمـان بـرای سـینما، وسـایل دقیـق اعراب‌گـذاری صحنه‌هـا بـدون تأکیدگـذاری روی بـازی یـا تدویـن را بـه ارمغـان میـآورد. موسـیقی در سـینمای صامـت چنیـن نقشـی را بـر عهـده داشـت، امـا بـه شـیوه‌ای نادقیق‌تـر، وام‌دار متدهـای موسـیقی هم‌زمـان بـا تصاویـر بـود.

انتظـار: همگرایـی/ واگرایـی صداهـا و تصاویـر، گرایش‌هـای خـاص خـود را دارنـد و از الگوهـای تغییـر و تکـراری کـه در تماشـاگر حسـی خلـق می‌کننـد، پیـروی می‌کننـد. ایـن جلـوه بیـش از همـه در مـورد موسـیقی مشـهود اسـت. حرکـت دوربیـن، ریتـم صوتـی یـا تغییـری در رفتـار بازیگـر می‌توانـد بیننـده را در وضعیـت انتظـار قـرار دهـد. هـر سـکانس سـمعی‌بصری بـا توجـه بـه ایـن کارکـرد انتظـار و نتیجـه انتظـار عمـل می‌کنـد.

جداسـازی: سـکوت «روبـر برسـون»[1] در گزین‌گویـی مشـهور یـادآور شـد کـه فیلـم صـدادار سـکوت را ممکـن سـاخت. ایـن اظهارنظـر پارادوکسـی را روشـن می‌سـازد. نمی‌تـوان صرفـاً جریـان شـنیداری را قطـع کـرد. پـس سـکوت بـه هیچ‌وجـه تهی‌بودگـی‌ای خنثـی نیسـت، بلکـه سـویه نگاتیـو یـا منفـی صدایـی اسـت کـه پیـش از آن شـنیده یـا تصـور شده‌اسـت؛ ایـن حـس سـکوت محصـول کنتراسـت می‌باشـد. یکـی از مهم‌تریـن جلوه‌هـای ارزش افـزوده بـه درک زمـان در تصویـر برمی‌گـردد. شـیون در کتـاب «صـدا-تصویـر»[2] می‌نویسـد: صـدا می‌توانـد بـه سـه شـیوه تصاویـر را زمان‌منـد کنـد: اول، تحـرک زمانـی تصویـر اسـت. «صـدا بـه درجـات و انحـای گوناگـون می‌توانـد درک زمـان

1. Robert Bresson

2. Audio-Vision: Sound on Screen (1993)

در تصویر را باعث شود»؛ دوم، صدا باعث خطی شدن زمانی نماها می‌شود. صدای هم‌زمان حسی از توالی را تحمیل می‌کند؛ سوم، صدا نماها را برداری یا دراماتیزه می‌کند، آنها را به سوی یک هدف، یک آینده، و خلق حسی از واقعه‌ای در حال وقوع و حتمی سوق می‌دهد (شیون،۱۳۹۴: ۷۳- ۸۳)

یافته‌های پژوهش

ارزش افزوده صدا در فیلم پیکان

درباره فیلم پیکان می‌توان گفت که فیلمی بی‌کلام است، اما می‌توان دید که صدا و موسیقی به اندازه تصاویر اهمیت دارند. در واقع، این مستند در سالنی خصوصی برای مهمان‌های ویژه پخش می‌شد و مردم عادی از امکان دیدن آن تا سال‌ها بی‌بهره بودند. او گفته‌است که برای ساختن آن فیلم، با سفارش‌دهنده (شرکت ایران‌ناسیونال[1]) شرطی می‌بندد: «این فیلم، بدون گفتار متن ساخته شود. اگر موردپسند واقع‌شد، فبها وگرنه، شیردل به هزینه خود، فیلم را آن طور که نظر سفارش‌دهنده است، می‌سازد. فیلم از نظر کلی، خط تولید اتومبیل پیکان را با وفاداری کامل نشان می‌دهد: «ما می‌فهمیم که ورق فولادی در کجا به صورت قطعات بدنه درمی‌آیند، چگونه روی شاسی سوار می‌شوند، کجا رنگ می‌شوند، فرمان و چرخ و گیربکس و... کجا وصل می‌شوند.

عنوان‌بندی اولیه پیکان با فرم‌هایی انتزاعی شروع می‌شود. موسیقی‌ای که در اینجا شنیده می‌شود، بدون جنب‌وجوش خاصی در قالب دو ساز بادی، پیش‌درآمدی است بر داستانی که قرار است روایت شود. این موسیقی با فضای پرابهتی که دارد، به همراه نمای حاکم دوربین، ارزش افزوده‌ای در پی دارد که می‌تواند معانی مختلف را تداعی کند. زاویه دوربین از بالا که دستگاه پرس‌کاری قطعات ماشین را حقیر نشان می‌دهد، نگاهی آمرانه دارد و حرکت آرام دوربین حس نظارت‌کننده را تشدید می‌کند.[2] (تصویرا)

۱. «ایران‌خودرو»ی امروزی
۲. از (۰۱:۰۱) تا (۰۲:۱۱)

امبیانس (صدای محیط) کم‌کم جای موسیقی حجیم را می‌گیرد. در صحنه بعد، نما نزدیک‌تر می‌شود؛ در اینجا صداها همچون افکت‌های صوتی اینسرت‌ها و نماهای کلوزآپ با برش‌های کوتاه، نما را همراهی می‌کنند و در ترکیب با امبیانس ریتمی منسجم ایجاد می‌کند. این نظم، کاربرد تبلیغاتی دارد و در خود پیکان و گفته شیردل نمایان است، آنجا که او می‌گوید: «برای فیلم‌برداری سه روز تمام کارخانه را برق انداختیم». (ارواحی،۱۴۰۰: ۱۷۱-۱۷۵).

تصویرا- نمای مسلط و حاکم‌گونه به همراه موسیقی حجیم تأثیرگذار در مستند پیکان (منبع: نگارنده، ۱۴۰۱).

پس از این در نماهایی از جابه‌جایی ورقه‌های فلزی، دوربین روی تسمه‌نقاله جابه‌جا می‌شود (چیزی شبیه به نمای نقطه‌نظر ورقه‌های فلزی)، سپس با تصویری با رنگ‌مایه قرمز روبه‌رو می‌شویم که در تضاد با تصاویر قبلی است. شیردل با ایجاد جداسازی با حذف صدای محیط و حضور افکت صوتی جدا شدن این صحنه از صحنه قبل را شدت می‌بخشد. این عوامل در کنار نماهای بلند و دوربینی که به آرامی حرکت می‌کند، کاملاً منفک از فضاهای دیگر کارخانه است که قبلاً دیده بودیم. (تصویر۲)[۱]

۱. از (۰۲:۴۵) تا (۰۳:۲۰)

تصویر۲- نمایی با تضاد بصری نسبت به فضای تصویری صحنه قبل (تصویرا) (منبع: نگارنده، ۱۴۰۱).

در این صحنه، از موسیقی تک‌نوازی با پیانو استفاده شده است. این موسیقی، حال‌وهوای یک موزه باز و خلوت را دارد که در آن اشیایی، در سکوت خفته‌اند. این یک موسیقی مدرن است که دقیقاً با شکل‌هایی که قطعات بدنه پیکان پس از پرس‌کاری ساخته‌اند، هم‌خوان است. این شکل‌ها به دقت نقاشی شده‌اند و درخشش نورها در بدنه‌ها که روی هم به زیبایی چیده شده‌اند، حال و هوای غریبی دارد.[۱] در صحنه بعد، دوباره سروصدای محیط بازمی‌گردد. صداهایی که به گوش می‌رسد، مانند شلیک گلوله است و نمایی که از کارگر گرفته‌شده او را سربازی نشان می‌دهد که با تفنگ‌های بزرگ، در حال شلیک به بدنه اتومبیل‌ها هستند.[۲]

نحوه مونتاژ صدای فیلم شیردل را می‌توان خلق نوعی موسیقی دانست.«در زمان شنیدن این صدا دو الکترود را می‌بینیم که از دو طرف لبه‌های ورق را می‌گیرند و اتصال برقرار می‌شود. پس از برقراری اتصال به اندازه چند بار، یک صدای ممتد را می‌شنویم و دو تیغه، بدنه گل‌گیر را به هم می‌چسبانند. باند امبیانس به کمک حرکات دوربین بر تلاش طاقت‌فرسای کارگران در این محیط تأکید دارد. این تأکید را می‌توان در کلوزآپ کارگری دید که جرقه‌های کار به سمت صورت او پرت

۱. از (۰۳:۲۰) تا (۰۳:۵۰)
۲. از (۰۴:۰۰) تا (۰۴:۴۰)

می‌شود (تصویر۴). در نهایت با اوج گرفتن کلی صحنه که بر کار و تلاش فزاینده تأکید دارد، زمان استراحت فرا می‌رسد.[۱]

تصویر۴- تشدید حس با استفاده از گرافیک بصری در مستند پیکان (منبع: نگارنده، ۱۴۰۱).

صحنه استراحت کارگران توأم با کنایه‌های شیردل است؛ ناپدید شدن صدای امبیانس و افکت‌ها و جانشینی آن با محیطی آرام با صدای انتزاعی پرندگان و نهر آب و... که محیطی باب میل را تداعی می‌کند، در واقع به سخره گرفتن نظام سرمایه است که از کارگران همچون ربات کار می‌کشد.[۲] تصویری که در آن کارگران مشغول آب خوردن هستند، شاید بیش از دیگر تصاویر فیلم به ما یادآوری می‌کند که این کارگران زبان‌بسته در نظام خشک صنعتی و سرمایه‌داری کار می‌کنند. در این بین، خط تولید پیکان به مرور به مخاطب نشان داده می‌شود[۳]. در واقع، می‌توان گفت به لحاظ فرمی، رابطه پیکان با مخاطبش براساس «بیگانه‌سازی» شکل گرفته‌است. ترکیب ناهم‌سان موسیقی غیرایرانی (موسیقی‌ای که کم‌تر برای مخاطب آشناست) با تصاویر قطعات فلزی در انبار و ریل و ماشین‌آلات غول پیکر تصویری غیرخودی و تنش‌زا ارائه می‌دهد. پس از این و با پیداشدن شکل‌وشمایل اولیه پیکان، صدای امبیانس کم‌رنگ شده و موسیقی خوش‌بینانه و شاد شروع می‌شود.[۴] در

۱. از (۰۴:۴۰) تا (۰۵:۰۵)
۲. چاپلین نیز در فیلم «عصر جدید» به بردگی انسان در دنیای مدرن می‌پردازد.
۳. از (۰۵:۲۰) تا (۰۸:۱۰)
۴. از (۰۸:۱۵) تا (۰۹:۴۵)

این بین، امبیانس کوره، به صورت افکتی صوتی در حکم سکوت بین موسیقی، بین مراحل جداسازی می‌کند که می‌تواند به بیننده گوش‌زد کند که پیکان با ظاهر شیک خود از پس سختی‌های حاصل از کار ساخته شده‌است (تصویر۵).

تصویر۵- ایجاد وقفه به وسیله صدا با جداسازی در مستند پیکان (منبع: نگارنده، ۱۴۰۱).

استفاده از این موسیقی همدلانه، حضوری زنده، همه‌جانبه و مؤکد دارد.[1] در صحنه بعد در فضای بسته محیط رنگ‌کاری، حسی برای جداسازی این محیط از سایر محیط‌ها منتقل می‌شود. در این امر، شیردل با به کار بردن لنز فیش‌آی، استفاده کم‌رنگ از صدا و حرکت دوربین که پرسپکتیو لنز را بیش‌تر نمایان می‌کند، توانسته است حسی از فضای خلأ را ایجاد کند[2] (تصویر۶).

تصویر۶- استفاده از لنز فیش‌آی و صدای حاشیه‌ای حسی از خلأ در مستند پیکان. (منبع: نگارنده، ۱۴۰۱)

با بیرون آمدن پیکان رنگ‌شده از کوره، موسیقی جدیدی آغاز می‌شود. صحنه‌های بعد که آخرین کارها بر روی پیکان انجام می‌شود، اغلب رنگی هستند. در این بخش، از موسیقی برای نمایش شکوه‌مندی، استفاده شده، به همراه

۱. از (۰۹:۴۵) تا (۱۰:۳۰)
۲. از (۱۰:۳۰) تا (۱۱:۴۵)

تصاویری که سیاه‌سفید و رنگی شده و در خاطر مخاطب پررنگ‌تر می‌شوند.[1] هنگامی که اتومبیل کامل شد، دیگر کم‌تر صفحه‌ای از تصاویر به شکل سیاه‌سفید دیده می‌شود. در آخرین صحنه‌های فیلم مرحله تست اتومبیل پیکان در جاده فرا می‌رسد که با موسیقی راک همراه است. صحنه تست اتومبیل با یک وایپ عمودی و تصویر عقاب شروع می‌شود و در ادامه موسیقی راک بر روی تصاویر ماشین‌ها که از مارپیچ‌های دل کوه عبور می‌کنند، قرار گرفته و شور و هیجانی در خدمت تبلیغات می‌آفریند. اتمام این موسیقی همراه با تصویر دست کارگری است که در نمای بسته ضربه‌ای به ورقه فلزی می‌آورد. این هم‌نشینی صدا و تصویر ارزش افزوده معنایی صدا را نشان می‌دهد که چگونه به گذشته ساخت پیکان تأکید دارد که برای رسیدن به کمال باید فشارها و مشقت‌ها از سر گذشته شود تا اکنون پس از تحمل این سختی‌ها محصول نهایی بتواند سودمند واقع شود۲ (تصویر۷).

ارزش افزوده صدا در بوم سیمین

بوم سیمین اولین فیلم کامران شیردل در ایران است که به معرفی هنر قلم‌زنی بر روی نقره می‌پردازد. شیردل این فیلم را به سفارش وزارت فرهنگ و هنر زمان پهلوی می‌سازد. این «مستند صنعتی»با گفتار متن شروع می‌شود و از آنجا که تلاش دارد اطلاعات زیادی را درباره صنعت نقره‌کاری به بیننده منتقل کند، از گفتار متن تا انتها بهره می‌جوید. شیردل شرایط ساخت این مستند را این‌گونه بیان می‌کند که «پس از ارائه چندین طرح به وزیر فرهنگ و هنر وقت، گفتند که در ابتدا ما سفارش می‌دهیم و تو می‌سازی و باید نشان بدهی که کار را بلدی یا نه. یکی مربوط به هنر نقره ایران بود. به سراغ تحقیق درباره این موضوع رفتم و سریعا بوم سیمین را ساختم که مورد قبول قرار گرفت» (ارواحی،۱۴۰۰: ۳۸). زمینه موسیقایی فیلم، آثار «امین‌الله حسین» شامل سمفونی‌های «پرسپولیس»، «آریا» و قطعاتی دیگر است. گفتار متن فیلم به عنوان یک متن اطلاعاتی، انبوهی از آگاهی‌ها را درباره این هنر قدیمی ایرانی به دست می‌دهد. ناگفته پیداست که

۱. از (۱۱:۵۰) تا (۱۳:۵۵)
۲. از (۱۷:۲۰) تا (۲۱:۵۰)

«بوم سیمین» هم از آن دسته فیلم‌هایی بوده که وزارت فرهنگ و هنر آن زمان به قصد آموزش، تبلیغ و ترویج فرهنگ و هنرهای ملی تهیه می‌کرد.

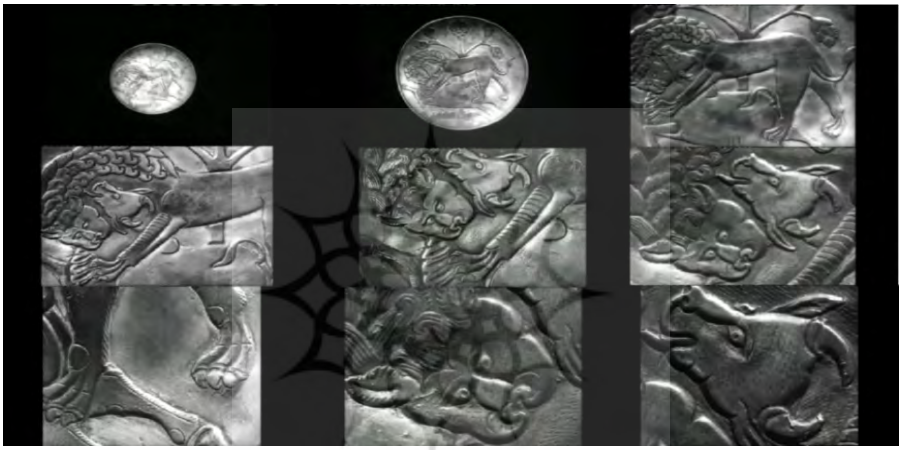
انتخاب سمفونی پرسپولیس از طرف کارگردان برای موسیقی فیلم مستند بوم سیمین (و نه موسیقی سنتی ایران) معنای دیگری به این مستند می‌دهد. امین‌الله حسین در این سمفونی با تکیه بر سازهای بادی، غرور ملی و تاریخ پر زرق‌وبرق و چشم‌گیر ایران را عیان می‌کند و بیننده از اولین نمای فیلم به واسطه موسیقی با تصاویر همراه می‌شود. پس از عنوان‌بندی، فیلم با صدای گوینده آغاز می‌شود[1]. گفتار افزوده در این فیلم با صدایی شیوا در ابتدا تاریخچه‌ای بسیار فشرده و مختصر از هنر ایرانی می‌گوید که نشان‌دهنده تأکید بر دیرینگی و اصالت هنر نزد ایرانیان است: «قرن‌ها و هزاره‌هاست، صفحه سیم را از دل سنگ بیرون می‌کشند، از دامنش زنگ خاک می‌زدایند و بر پیکره آن نغمه مرئی و لطیف احساس و ادراک خویش را در قالب اشعار جاودانی از نقش به ودیعه می‌گذارند ... سخنی از فراسوی قرن‌ها»[2].

شیردل به دنبال آفرینش ارتباطی زنده، حسی و عاطفی با نقش‌های بی‌جان تابلوهای سیمین؛ گزینش نماها، فیلم‌برداری و تدوین تصویرهای مربوط به آن نقش‌ها را براساس موسیقی متنی که در نهایت می‌بایست در فیلم شنیده می‌شد، انجام داده است. موسیقی وارد می‌شود.[3] تاریخچه‌ای که از عهد ساسانیان آغاز می‌شود با اهداف تهیه فیلم که نشان دادن شکوه ایران باستان است، هم‌خوانی دارد. برای نمونه به کار بردن واژه «اوج» که بار معنایی مثبتی دارد، برای تفسیر نقره‌کاری ساسانی مؤید این امر است: «هنر نقره‌کاری از قرون قدیم در فلات ایران رواج داشته و در عهد ساسانیان به اوج خود گراییده است؛ ساسانیان با کوششی که برای احیای سنن ملی به کار می‌برند، بعضی آداب آمیخته کهن را نیز اتخاذ کردند»[4].

---

۱. اسدالله پیمان
۲. از (۰۰:۴۰) تا (۰۱:۰۵)
۳. از (۰۱:۰۵) تا (۰۱:۲۰)
۴. از (۰۱:۲۰) تا (۰۱:۳۰)

ادامه موسیقی، تصویر با طول نماهای منطبق بر ریتم و ضرب‌آهنگ موسیقی است و با آن هماهنگی دارد. کارگردان با استفاده از موسیقی همدلانه و پر زرق‌وبرق امین‌الله حسین، غرور ملی و هنر چشمگیر ایران را عیان می‌کند و به آن عظمتی دوچندان می‌بخشد. در حالی‌که پیش از این موسیقی‌ای که هم‌زمان با نقوش اسلامی پخش می‌شد، عاری از این صلابت، شور و هیجان بود.۱ در همراهی این موسیقی حماسی و ریتمیک، تصاویری از شکار یک گوزن بر روی صفحه نقره نشان داده می‌شود، همراه با جامپ‌کات‌های پی‌درپی و سریع، نماها رفته‌رفته بسته‌تر شده و موسیقی در جهت تشدید حس و حال این تصاویر عمل می‌کند (تصویر۷).

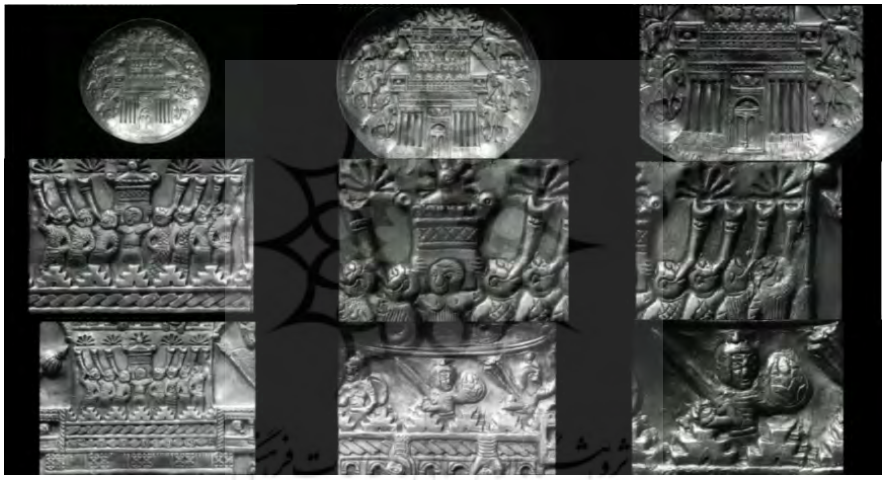


تصویر۷- تدوین ریتمیک به همراه موسیقی حماسی در مستند بوم سیمین (منبع: نگارنده، ۱۴۰۱).

در این صحنه، مونتاژ به شیوه‌ای است که با هر ضرب جدید در موسیقی هماهنگ است و در واقع در این‌جا شاهد کاربرد انطباقی موسیقی هستیم که همان همگامی دقیق تصویر فیلم با صدای موسیقایی است. موسیقی امین الله حسین در این‌جا، ریتم تند و هیجان‌انگیزی دارد و هرچه این ریتم، تندتر می‌شود و موسیقی اوج می‌گیرد، تقطیع نماها سریع‌تر می‌شود. درک کارگردان از پرسپکتیو، چه در تدوین فیلم و چه در فهم و به کارگیری موسیقی، قابل مشاهده است. پس از آن نمایش نقوش شکار شاهانه و صحنه‌های ارابه‌رانی بر روی ظروف نقره به نمایش درمی‌آید. مونتاژ دقیق با ریتم تند انجام شده‌است، با هر صدای سم

۱. از (۰۲:۴۰) تا (۰۳:۲۰)

اسب، نما به نمای بعد برش می‌شود و بخش‌های مختلف تابلو دیده می‌شود و با حذف باند موسیقی و واگرایی از انتظار مخاطب که در پی صحنه‌های موسیقایی است، توجه او جلب می‌شود. این ارزش افزوده ناشی از حذف موسیقی همراه با صدای باند افکت (صدای شیهه اسب و...) به نوعی روایت‌گری در ذهن مخاطب می‌پردازد. پس از جداسازی جریان موسیقایی و ایجاد وقفه با سکوت آن، به یک‌باره موسیقی با سازهای بادی وارد می‌شود. در اینجا موسیقی شکوهمندانه بار دیگر با تصویر ریتمیک همراه می‌شود و با کولاژ بخش‌های مختلف بوم‌های سیمین یک نقش کلی داستانی باشکوه را روایت می‌کند که با صدای سازهای بادی و تصاویر شیپورچیان تأثیر توامان صدا و موسیقی را افزایش می‌دهد[1] (تصویر۸).



تصویر۸- هم‌خوانی موسیقی و تصویر در مستند بوم سیمین (منبع: نگارنده، ۱۴۰۱).

در نگاه به «بوم سیمین»، این پرمایه بودن کار تحقیقی که البته در گفتار متن هویداست، تنها به آن خلاصه نمی‌شود. او تنها مسحور فضای کاری قلم‌زنان، زیبایی‌های شکل‌ها و نقوش روی بوم‌های سیمین نشده و ویژگی‌های این هنر را بیان کرده است. همین امر که به جای تشریح جسد کارگاه، روح آن را در فیلم خود آورده، نقش بسیار مهم کار تحقیقی را می‌نمایاند؛ زیرا روابط کارگاهی دیرپا و کهن‌سال ایران زمین، نقش خود را لابه‌لای نقش‌های استادان نقره‌کار، حک کرده است (محصصی، ۱۳۷۴، ۱۶۰).

۱. از (۰۴:۳۰) تا (۰۵:۲۵)

سینما به عنوان یک رسانه محمل کاربرد تکنیک‌های خاص برای تولید رمزگان است، کارگردان به وسیله استفاده تکنیکال از صدا ارزش افزوده‌ای برای تصویر به ارمغان می‌آورد که با تصویر در ترکیبی خلاقه شرکت جسته و مفهومی جدید می‌آفرینند. کارگردان با این آمیزش سمعی‌بصری امکانی در جهت سوق دادن مخاطب به مصرف ایجاد می‌کند و این امر به وسیله دست‌کاری ادراک تماشاگر رخ می‌دهد، «حقیقت آمیزش سمعی‌بصری این است که ادراکی بر ادراک دیگر تأثیر می‌گذارد و آن را دگرگون می‌سازد» (شیون، ۱۳۹۴: ۲۶). بررسی اهداف تأثیرات ارزش افزوده صدا (باند صدا) ملزم به بررسی نشانه‌شناسانه صدا و خصوصیات آن به عنوان یک ابژه، در هم‌نشینی با تصویر است.

فیلم‌ساز برای ساختن باند صدا، صداهایی را باید انتخاب کند که کارکرد ویژه‌ای را عهده‌دار شوند. او برای این کار معمولاً یک جهان صوتی واضح و ساده‌تر از آنچه که در زندگی روزانه است، سروسامان می‌دهد. پس، سمت‌وسو دادن به توجه بیننده بستگی دارد به انتخاب صداهای خاص و دست‌کاری آنها. بهتر است باند صدا نه به عنوان مجموعه‌ای از صداهای مجزا، بلکه به مثابه جریانی پیش‌رونده از اطلاعات شنیداری تلقی شود. هر رویداد صوتی در یک الگوی خاص جا می‌گیرد؛ در این الگو، رویدادهای صوتی ضمن اینکه در زمان به دنبال هم قرار می‌گیرند، در هر لحظه خاص (به صورت عمودی) هم لایه‌بندی می‌شوند. (بوردول، ۱۳۹۲: ۳۱۸-۳۱۶). چندلایگی نوار صدای فیلم امکانی گسترده در اختیار فیلم‌ساز قرار می‌دهد تا با استفاده از این امکانات دست به عمل خلاقه بزند. لایه‌های باند صدا می‌تواند در تنوعی بی‌پایان ترکیب‌بندی شود. باند صدای یک اثر سینمایی یا ویدئویی از باندهای زیر شکل می‌گیرد:

۱- باند اثرات صوت (افکت)؛ ۲- باند صدای محیط (امبیانس)؛ ۳- باند موسیقی؛ ۴- باند گفتار.

باند اثرات صوتی مانند دیگر باندهای صدا خصوصیات و کارکردهای مختص به خود را داراست که می‌تواند در ایجاد ارزش افزوده تأثیرگذار باشد. اما کارکردهای زیبایی‌شناسی اثرات صوتی یا افکت را می‌توان به شرح زیر دسته‌بندی کرد:

۱. افکت به عنوان صدای معرف نوعی کاربرد اثر صوتی است که یک بار تصویر را همراهی می‌کند و در دفعات بعد با شنیدن همان اثر صوتی، تصویر یاد شده برای مخاطب تداعی می‌شود. بی‌آن‌که نیازی به تکرار تصویر باشد. یکی از معروف‌ترین نمونه‌های این کاربرد را می‌توان در فیلم «ام»[1] (فریتز لانگ) جست.

۲. افکت به عنوان صدای تجسمی یا بیانی در یک فیلم که صدا و تصویر به موازات هم پیش می‌روند، در یک لحظه روند وقوع رویداد در تصویر قطع می‌شود، ولی ما پیامد شنیداری آن را از طریق باند صدا می‌شنویم.

۳. افکت و فضاسازی به کمک اثرات صوتی می‌توان به تصاویر بی‌روح، جان بخشیده و از این طریق آنها را واجد حس و معنا ساخت. بسیاری از جنبه‌های یک فضای مشخص را تنها با اثرات صوتی می‌توان نمایش داده و منتقل نمود.

۴. افکت به عنوان صدای تداعی‌گر در بسیاری از فیلم‌های داستانی، رجعت به گذشته (فلش‌بک) کاربرد دارد. عامل این رجعت می‌تواند دیداری یا شنیداری باشد.

۵. افکت به عنوان تکرار یا لایت‌موتیف صدای تکرار یا لایت‌موتیف، صدایی است که در فواصلی گاه معین و گاه نامعین در یک فیلم تکرار می‌شود. صدای لایت‌موتیف که به ترجیع‌بند در شعر شباهت دارد. صدای تکرار می‌تواند کاربردی کمیک نیز داشته و برای اهدافی طنزآمیز به کار گرفته‌شود.

۶. افکت به عنوان بعد سوم در برخی موارد پیش می‌آید که فیلم‌های سینمایی و یا فیلم‌های مستند، برخی از نماهای یک صحنه به ناگزیر در داخل پلاتو فیلم‌برداری می‌شود. در تدوین نهایی، وجود صدا می‌تواند نماهای داخل و خارج استودیو را به هم پیوند بزند.

1. M (1931)

۷. افکت به عنوان نماد بخشی از کارکرد یک اثر صوتی، کاربرد نمادگرایانه آن است. یک اثر صوتی قادر است به صورت موازی، کنترپوان و مستقل در ترکیب با تصویر قرارگرفته و در ذهن مخاطب، منجر به شکل‌گیری مفهوم موردنظر و کاربرد نمادین گردد.

امبیانس، صدای محیط است؛ صدایی که در جریان تصویربرداری باعث تشخیص آن مکان و تمایزش از دیگر مکان‌ها می‌شود. به این صورت که همگان سکوت می‌کنند و میکروفون را در برابر صداهای زمینه تنها می‌گذارند. از این رو، امبیانس به صدای سکوت هم معروف شده است. شیون در تشریح صدای محیط به تشریح عناصر محیط شنیداری می‌پردازد. صداهای نمونه‌ای محیط شنیداری عبارت‌اند از: واق‌واق کردن سگی در دوردست، صدای زنگ تلفنی در دفتر بغلی، صدای آژیر پلیس و... عناصر محیط شنیداری فضایی را اشغال و تعریف می‌کنند. کثرت کاربردهای عناصر محیط شنیداری این نکته را یادآور می‌شود که در تحلیل حاشیه صوتی باید دائماً احتمال تعیین چندعاملی در نظر گرفته‌شود، این که یک عنصر فیلمی اغلب به‌طور هم‌زمان بر سطوح مختلف و گوناگونی دلالت دارد (شیون،۱۳۹۴: ۸۰).

شیون در کتاب «صدا و سینما»[1]، این ایده را بسط می‌دهد که موسیقی می‌توان دارای ارزش افزوده باشد. برای این که موسیقی بتواند در فیلم احساس یا عاطفه‌ای خاص را در قبال وضعیتی توصیف‌شده در تصویر خلق کند به سه روش می‌تواند عمل کند:

«اول، موسیقی می‌تواند با پذیرش و دریافت ضرب‌آهنگ، طنین و شیوه بیانی صحنه، مستقیماً مشارکتش در حال و هوای صحنه را بیان کند. در این مورد می‌توانیم از موسیقی همدلانه صحبت کنیم، همدلانه از همدلی به معنای توانایی حس کردن احساسات دیگران می‌آید».

«دوم، موسیقی همچنین می‌تواند با پیش‌روی به شیوه‌ای بی‌تحرک، نوعی بی‌اعتنایی آشکار نسبت به وضعیت را به نمایش گذارد، تأثیر این هم‌نشینی صحنه با موسیقی بی‌اعتنا، بیش از آن که منجمد کردن احساس و عاطفه باشد،

1. Le son au cinéma (1985)

آن را از طریق حک کردنش بر پیش‌زمینه‌ای کیهانی شدت می‌بخشد. من این موسیقی نوع دوّم را غیرهمدلانه می‌نامم».

«سوم، موسیقی‌هایی هستند که نه همدلانه هستند و نه غیرهمدلانه، این موسیقی‌ها معنایی انتزاعی دارند یا صرفا حضور دارند، و شاید بتوان گفت ارزشی در حد تابلوی راهنما دارند. در هر حال هیچ طنین احساسی خاصی ندارند». (شیون،۱۳۹۴: ۳۵-۳۸). گاه نیز در کاربردی فضاسازانه به کار رفته و آنجا که تصویر از بیان باز می‌ماند. ایزنشتاین با ابداع روش‌های تدوینی ویژه‌ای چون تدوین ریتمیک و تدوین پلی‌فونیک شاهدی بر این مدعا محسوب می‌شود (امامی،۱۳۹۶: ۹۷).

بدیهی است که هر فیلمی نیاز به موسیقی ندارد، در مقابل، ممکن است فیلمی به کلی براساس موسیقی ساخته‌شود یا تنها در چند لحظه‌ای کوتاه (تنها در یک یا چند نما) موسیقی به گوش برسد. موسیقی به مثابه عاملی از عوامل فیلم مستند، کاربردهای مختلفی دارد که متناسب با هر یک، نقش‌هایی متفاوت ایجاد کرده و تأثیرات ویژه‌ای بر جای می‌گذارد. از جمله این تأثیرات می‌توان به این موارد اشاره کرد: ۱- کاربرد تداومی موسیقی؛ ۲- کاربرد انطباقی با حرکت؛ ۳- کاربرد گفتاری موسیقی؛ ۴- کاربرد موسیقی به عنوان معرف؛ ۵- کاربرد موسیقی در شخصیت‌پردازی؛ ۶- کاربرد تمثیلی و نمادین موسیقی.

کاربرد تداومی موسیقی: موسیقی مانند یک صدای موزون می‌تواند عامل تداوم‌بخش نماهای متوالی و حتی غیر متوالی یک فیلم باشد به گونه‌ای که نقاط برش از دید مخفی مانده و فضاهای متفاوت به صورتی یک‌دست و نرم و روان در برابر دیدگان تماشاگر یا مخاطب ظاهر شود. کاربرد انطباقی با حرکت: حرکت در موسیقی بستگی به سه اصل دارد، تفاوت مدت، تفاوت شدت و تفاوت زیروبمی صدا. کاربرد انطباقی موسیقی، چیزی همانند هم‌گامی دقیق تصویر فیلم با صدای موسیقایی آن است. کاربرد گفتاری موسیقی: در یک فیلم مستند، گفتار کاربردهای متعددی دارد و ساده‌ترین آنها کاربرد اطلاعات است. فیلم مستند اطلاعات مورد نظر خویش را به صورت‌های مختلف از طریق کلام بیان می‌دارد؛ نخستین ترفند در این حالت سپردن کلام و گفتار به موسیقی است. یکی از نمونه‌های هوشمندانه این مورد فیلم «موج، مرجان خارا» (ابراهیم گلستان، ۱۳۴۱) است. کاربرد موسیقی

به عنوان معرف: در یک فیلم مستند اغلب برای افزایش سندیت فیلم، مختصات زمانی و مکانی در گفتار راوی یا به صورت میان‌نویس بر روی تصاویر قید می‌شود. نمونه‌ای از کاربرد موسیقی در مقام معرف، در مستند «باد صبا» (البرت لاموریس)[1] به چشم می‌خورد.

کاربرد موسیقی در شخصیت‌پردازی: موسیقی می‌تواند تصویرگر باشد، بسیاری از ویژگی‌های موجودات، اشیاء، انسان و طبیعت را بیان کند، گاه به تقلید طبیعت پرداخته و با لحن توصیفی خویش تصویری موثر از موضوع مورد نظر به دست دهد. در سینمای مستند یکی از نمونه‌های شاخص در این زمینه فیلم «پاسفیک ۲۳۱» (ژان میتری)[2] است.کاربرد تمثیلی و نمادین موسیقی: استفاده تمثیلی از موسیقی بسیار متنوع است. تنوع مضامین و صورت‌های بیانی، یک فیلم مستند را یاری می‌دهد تا از لایه‌های معنایی درونی‌تری برخوردار شده و شمول معنایی آن گسترش یابد. موسیقی همچون یک نماد، قادر است جهت انتقال یک معنا و یا تداعی احساسی خاص در مخاطب مورد استفاده قرارگیرد (امامی، ۱۳۹۶: ۱۱۲-۱۲۰).

بخشی از نوار صدای فیلم می‌تواند به «گفتار متن» اختصاص داشته‌باشد. گفتار متن از جهات مختلف می‌تواند برای تصویر ارزش افزوده به همراه داشته باشد. ارزش افزوده گفتار و به‌طور کلی صدا، باعث ساختاربندی و چهارچوب‌بندی دیدن در مخاطب می‌شود. به هر حال تصویر گذرای فیلم زمان زیادی برای نگاه کردن به ما نمی‌دهد، برخلاف نقاشی روی دیوار که می‌توانیم با ضرب‌آهنگ خاص خود بررسی‌شان کنیم و به آسانی آنها را از تفسیرشان جدا سازیم» (شیون،۱۳۹۴: ۳۴).

کاربرد گفتار متن در فیلم مستند، به هر شکل از آن و به هر نامی که به آن بدهیم، اهمیتی ساختاری دارد. برای مثال «گفتار افزوده» که در فیلم «به یاد» (خسرو هریتاش، ۱۳۵۶) شیوه‌ای دیگر از کاربرد گفتار متن به کار می‌رود که می‌تواند کاربردی حسی داشته‌باشد، «گفتار هم‌زمان» در این فیلم به این صورت است که «غلامحسین نقشینه» با ظاهر شدن در نقش یک پدربزرگ، با دریغ و حسرتی

1. The Lovers› Wind (1978)

2. Pacific 231 (1949)

خاص به شیوه‌های سنتی زندگی ایرانی در صد سال پیش می‌پردازد. گفتار متن برای تولید ارزش افزوده در باند صدا لازم است و در فیلم اهمیتی محوری یافته تا بتواند جایگاه دیگر عناصر ساختاری فیلم را تعیین کند. این دخل‌وتصرف‌ها و جرح‌وتعدیل‌ها است که می‌تواند ارزش افزوده گفتار متن به حساب بیاید. کاربردهای گفتار متن را در زمینه ایجاد ارزش افزوده می‌توان این‌گونه برشمرد: ۱- کاربرد مرکزی و حاشیه‌ای؛ ۲- کاربرد تدوینی؛ ۳- کاربرد سؤالی و جوابی؛ ۴- کاربرد متضاد؛ ۵- کاربرد مستقل؛ و ۶- کاربرد اندیشه‌نما.

- کاربرد مرکزی و حاشیه‌ای گفتار متن: در شیوه، گفتار اهمیتی محوری یافته و جایگاه عناصر ساختاری دیگر فیلم به طبع آن تعیین می‌شود، عامل گفتار عنصر چیره فیلم است. معمولاً فیلم‌های مستند علمی و آموزشی این‌گونه هستند.

- کاربرد تدوینی گفتار متن: معمولا این تصاویر هستند که عامل پیش‌برد فیلم تلقی می‌شوند، لیکن در پاره‌ای موارد و بسته به نیازهایی ویژه، تصاویر، این وظیفه خویش را به گفتار می‌سپارند. مانند فیلم «یک ششم دنیا» (ژیگا ورتوف)[1]، از گفتار در مقام حلقه اتصالی بین فصل‌های مختلف فیلم استفاده شده‌است.

- کاربرد سؤالی و جوابی گفتار متن: برخی از مستندسازان به منظور ایجاد تنوع در گفتار متن و برهم‌زدن یکنواختی حاصل از لحن گوینده، آن را به صورت سؤال‌جوابی تنظیم می‌کنند. از نمونه‌های این شیوه گفتارنویسی در فیلم مستند، «اونشب که بارون اومد» (کامران شیردل، ۱۳۴۶) است.

- کاربرد متضاد گفتار متن: در این شیوه گفتار به گونه‌ای نوشته و تنظیم می‌شود که در تضاد با تصاویر عمل کرده (کنترپوان سمعی‌بصری) و از این طریق عواطف عمیق‌تری را برانگیخته و یا معناهای نهفته را با وضوح بیش‌تری عیان می‌سازد. فیلم «تهران پایتخت ایران است» (کامران شیردل، ۱۳۴۵-۱۳۵۹) که در یکی از صحنه‌های فیلم، کودکی ژنده با سر و رویی کاملاً کثیف سرش را از سوراخ زاغه‌ای که در آن زندگی می‌کند بیرون

1. A Sixth Part of the World (1926)

مـی‌آورد و بـه دوربیـن لبخنـد می‌زنـد. روی ایـن تصویـر می‌شـنویم: «بـاز شـد دیـدگان مـن از خـواب، بـه بـه از آفتـاب عالم‌تـاب»!

- کاربـرد مسـتقل گفتـار متـن: در کاربـرد مسـتقل گفتـار، هیـچ رابطـه حقیقـی بیـن تصویـر و گفتـار دیده‌نشـده و آن دو کامـلا از یکدیگـر مسـتقل می‌نماینـد. فیلـم «جـام حسـنلو» (محمدرضـا اصلانـی،۱۳۴۶) نمونـه کامـل کاربـرد گفتـار مسـتقل اسـت. در ایـن فیلـم، بـر روی تصاویـری از نقـوش روی جـام باسـتانی متعلـق بـه هـزاره دوم قبـل از میـلاد مسـیح فرازهایـی از ذکـر بَـردار شـدن حسـین منصـور حـلاج، عـارف قـرن سـوم هجـری شـنیده می‌شـود. یکـی از کاربردهـای زیبـا و تأثیرگـذار گفتـار اندیشـه‌نما فیلـم مسـتند «در جسـت‌وجوی تعـادل» (حسـین محجـوب،۱۳۷۲) اسـت. در ایـن فیلـم بـه وجـود عـدم تعـادل در شـرایط زیسـتی-اجتماعـی انسـان پرداختـه می‌شـود و از انتقـال ایـن عـدم تعـادل بـه روابـط عاطفـی- اجتماعـی انسـان سـخن بـه میـان می‌آیـد (امامـی، ۱۳۹۶: ۱۳۶-۱۴۲).

بایـد توجـه داشـت کـه عناصـر شـنیداری یـک فیلـم بـه صـورت یـک واحـد مسـتقل دریافـت نمی‌شـوند، بلکـه تجزیـه و براسـاس رابطـه‌ای کـه بـا دیده‌هـای بیننـده در آن لحظـه دارنـد، در دسـتگاه ادراک بیننـده توزیـع می‌شـود. شـاخص‌ها و مؤلفه‌هـای برگرفتـه از ملاک‌هـای سـاخت فیلـم مسـتند بـا ارزش افـزوده در افکـت، گفتارمتـن و موسـیقی همـراه اسـت (شـیون،۱۳۹۶: ۱۹).

جدول ۱- ارزش افزوده افکت در مستند سینمایی

ردیف	شرح/ عنوان	ساختارسازی	اثربخشی	تداوم	کاربست هنری
۱	معرف کاربرد اثر صوتی	معرف رویداد	انتقال معنا	قابل تکرار	نمایش/ سینما
۲	صدای تجسمی یا بیانی	تطابق تصاویر	انتقال مفهوم	قابل تکرار	نمایش/ سینما
۳	جان‌بخش به فضا	انتقال صوت	فعال‌سازی حس	حس مشترک	نمایش/ سینما
۴	بازگشت به زمان	فلش بک	حضور در گذشته	رجعت مکرر	سینما/ انیمیشن
۵	جلب نظر/ لایت موتیف	همگرایی	ترجیع‌بند شعر	انتظار بازبینی	نمایش/ سینما
۶	نمادسازی و حس مشترک	معرف نشانه	یادآوری سمبل	حس مشترک	نمایش/ سینما/ انیمیشن

(منبع: نگارنده، ۱۴۰۱)

جدول ۲- ارزش افزوده گفتار متن در مستند سینمایی

ردیف	شرح/ عنوان	ساختارسازی	اثریخشی	تداوم	کاربست هنری
۱	کاربرد مرکزی و حاشیه‌ای کلام	گفتار محوری	درک کلام	همه‌شمول	نمایش/ سینما
۲	کاربرد تدوینی گفتار	زمان در گفتار	برش صوت	قابل تکرار	نمایش/ سینما
۳	کاربرد سؤال و جواب گفتار	شفاف‌سازی تصویر	معلوم‌سازی مجهول	قابل تکرار	نمایش/ سینما
۴	استقلال نفوذ کلام	ارائه واقعیت	کشف معنا و مفهوم	واقعیت‌پذیری	نمایش/ سینما
۵	کاربرد متضاد در گفتار	ساخت کنترپوان	سمعی و بصری	معنای چندلایه	نمایش/ سینما
۶	کاربرد تفکرمحور	آشکارسازی ذهن	شرح رخدادها	قابل باور	نمایش/ سینما

(منبع: نگارنده، ۱۴۰۱)

جدول ۳- ارزش افزوده موسیقی در مستند سینمایی

ردیف	شرح/ عنوان	ساختارسازی	اثریخشی	تداوم	کاربست هنری
۱	کاربرد تداومی موسیقی	برش دلخواه	بیان تصویری	تغییر مطلوب	نمایش/ سینما/ انیمیشن
۲	کاربرد انطباقی از حرکت	شدت و حدت	زیر و بمی صدا	همگامی با نما	نمایش/ سینما/ انیمیشن
۳	کاربرد گفتاری موسیقی	سپردن کلام به موسیقی	گویاسازی متن تصویر	لطافت و خشونت در گفتار	نمایش/ سینما/ انیمیشن
۴	نقش موسیقی به عنوان معرف	تولید سند و مستندات	معرف قوم و اقلیم و فرهنگ	حرکت در نهاد جغرافیایی	نمایش/ سینما/ انیمیشن
۵	نقش موسیقی در شخصیت‌پردازی	اثر بر موجود زنده یا غیرزنده	رابطه انسان و طبیعت	همگرایی/ واگرایی	نمایش/ سینما/ انیمیشن
۶	کابرد نمادین و تمثیلی موسیقی	تنوع مضامین	صورت صوتی و بیانی	آشکارسازی درون	نمایش/ سینما/ انیمیشن

(منبع: نگارنده، ۱۴۰۱)

نتیجه‌گیری

فرهنگ که حامل رفتارها و فرایندهای معناسازی متون است، حاصل تولید، رواج و مصرف همین معانی گوناگون است. اینکه گفتمان مسلط معمولاً تلاش

دارد تمامی صورت‌بندهای ممکن را در خدمت تقویت هژمونی خود به کار بگیرد، امری اجتناب‌ناپذیراست. نقش رسانه‌ها، حفظ و نگهداری مناسبات موجود طبقاتی و حراست از واژگانی است که به وسیله آنها تعاریف رقیب را دفع کند. کارگردان در مقام کنش‌گر فردی (روشن‌فکر ارگانیک) نمی‌تواند خود را از مسئولیت انتقال ایده‌ها و شناخت فردی، به کسانی که به صورت فکری متعلق به طبقه روشن‌فکری نیستند، مبرا سازد و نظریه دریافت، مکمل آن است. کارگردان با تکیه بر قابلیت زبان یا وسیله ارتباطی مبنی بر سازمان‌بندی و برساختن معانی جدید، می‌تواند یک واقعیت ازپیش‌سازمان‌یافته و منسجم را دگرگون کند. مانند مرحله رمزگذاری، مرحله رمزگشایی توسط مخاطب نیز متأثر از طیف گسترده تثبیت‌شده و طیف وسیعی از شیوه‌های ممکن برای دیدن جهان موجود در ذهن اوست. شیردل در مستندهایش با تجربه‌گرایی سعی دارد عناصر معنایی را در صورت‌بندی‌های گفتمانی در تضاد یا هم‌سو با معنای مرجحی که موردنظر گفتمان مسلط بود، ترکیب‌بندی کند. در این راه او با تکیه بر ارزش افزوده صدا در گفتارمتن، موسیقی و افکت، مخاطب را تحت‌تأثیر قرار می‌دهد. وی از ارزش افزوده موسیقی در فیلم مستند بهره‌های مختلف می‌برد و در فیلم پیکان از امکانات سینما بهره می‌گیرد. او با استفاده از هارمونی و کنترپوان‌هایی سمعی‌بصری بر معانی ضمنی تأکید دارد. شیردل در بوم سیمین مونتاژ را در خدمت ضرب‌آهنگ موسیقی به کار بسته‌است. موسیقی شکوه‌مندانه با تصویر ریتمیک هم‌راه می‌شود و با کولاژ بخش‌های مختلف بوم‌های سیمین یک نقش کلی، داستانی باشکوه را روایت می‌کند. گفتار متن هم‌سو با هدف آموزشی فیلم که مقصود سفارش‌دهنده فیلم است، نشان دادن شکوه ایران باستان است که این امر با گزینش هدفمند واژگان و عباراتی که بار معنایی مثبتی دارند، میسر شده‌است. بخش‌هایی دیگر از گفتار متن، موسیقی و تصویر در مستند بوم سیمین و پیکان بر ارزش افزوده صدا در کنار تصویر تأکید می‌کند و می‌توان بر این سه نکته کلیدی مطابق نظریه دریافت تأکید داشت که:

- با استفاده هدف‌مند از ویژگی‌های صدا به عنوان ماده خام سینمایی، می‌توان تأثیرات دراماتیکی را بر مخاطب آفرید.

- با بررسی ساختاری صدای فیلم می‌توان به برخی پیام‌های صریح و ضمنی‌ای که فیلم‌ساز در فیلم رمزگذاری کرده، پی برد.
- شرایط اجتماعی- سیاسی یک دوره تاریخی بستری است که متأثر از آن، اثری سفارش داده شده و توسط فیلم‌ساز ساخته می‌شود.

فهرست منابع

ارواحی، علی‌رضا (۱۴۰۰). *کامران شیردل؛ تنها در قاب*، تهران: نشر خوب.

استم، رابرت (۱۳۹۳). *مقدمه‌ای بر نظریه فیلم*، (مترجم: گروه مترجمان)، تهران: سازمان تبلیغات اسلامی، نشر سوره مهر.

استوری، جان (۱۳۹۸). *مطالعات فرهنگی درباره فرهنگ عامه*، (مترجم: حسین پاینده)، تهران: نشر آگه.

امامی، همایون (۱۳۹۶). *فیلم مستند؛ درام و ساختار دراماتیک*، تهران: نشر ساقی.

اندرو، دادلی (۱۳۹۳). *تئوری‌های اساسی فیلم*، (مترجم: مسعود مدنی)، تهران: نشر رهروان پویش.

بابایی مرندی، حمید (۱۳۹۸). «تأثیر استفاده از تأییدکننده‌های مشهور در پیام‌های بازرگانی تلویزیون بر نگرش و قصد خرید مخاطبان»، *فصلنامه علمی رسانه‌های دیداری و شنیداری*، شماره ۳۰، ۲۵۳ - ۲۷۷.

بارکر، کریس (۱۴۰۱). *مطالعات فرهنگی: نظریه و عملکرد*، (مترجم: مهدی نفیسی و نفیسه حمیدی)، تهران: نشر ققنوس.

بحرانی، محمدحسین (۱۳۸۸). *طبقه متوسط و تحولات سیاسی در ایران معاصر* (۱۳۲۰-۱۳۸۰)، تهران: نشر آگاه.

بوردول، دیوید (۱۳۹۳). *تاریخ سینما*، (مترجم: روبرت صافاریان)، تهران: نشر مرکز.

بوردول، دیوید (۱۳۹۴). *هنر سینما*، (مترجم: فتاح محمدی)، تهران: نشر مرکز.

بهار، مهری (۱۳۹۴). *مطالعات فرهنگی: اصول و مبانی*، تهران: نشر سمت.

خیری، حسن (۱۳۹۹). «تبلیغات بازرگانی و نظام انسان‌شناختی اسلامی»، *فصلنامه علمی رسانه‌های دیداری و شنیداری، ویژه‌نامه همایش رسانه ملی و تبلیغات بازرگانی*، آذر ماه، ۲۰۱- ۲۲۶.

دوایی، پرویز (۱۳۶۳). *فرهنگ واژه‌های سینمایی: شامل اصطلاحات فنی، هنری، سبک‌ها، مکاتب و انواع فیلم*، نشر وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

راجرز، هالی (۱۳۹۷). *صدا و موسیقی در فیلم مستند*، (مترجم: نازنین اردوبازارچی)، تهران: نشر رونق.

رضایی، محمد (۱۳۸۶). *مطالعات فرهنگی: دیدگاه‌ها و مناقشات/ استوارت هال (و دیگران)*، تهران: نشر جهاد دانشگاهی واحد تهران.

شیون، میشل (۱۳۹۴). *صدا- تصویر: ملاحظاتی زیباشناسانه درباره صدا در سینما*، (مترجم: محمدجواد مظفریان)، تهران: نشر ققنوس.

شیون، میشل (۱۳۹۶). *صدا در سینما*، (مترجم: فتاح محمدی)، تهران: نشر هزاره سوم.

محصصی، محمدسعید (۱۳۷۴). «کندوکاوی در ارزش‌های زیبایی‌شناختی فیلم پیکان»، *مجله نقد سینما*، شماره۶، ۱۶۷- ۱۷۵.

محصصی، محمدسعید (۱۳۷۴). «نگاهی به چهار فیلم مستند صنعتی شیردل»، *مجله نقد سینما*، شماره۶، ۱۵۹- ۱۶۶.

محمدی، جمال (۱۳۹۷). *درباره مطالعات فرهنگی/ استوارت هال (و دیگران)*، تهران: نشر چشمه.

مهدی‌زاده، سیدمحمد (۱۳۹۹). *نظریه‌های رسانه: اندیشه‌های رایج و دیدگاه‌های انتقادی*، تهران: نشر همشهری.

هیوارد، سوزان (۱۳۹۳). *مفاهیم کلیدی در مطالعات سینمایی*، (مترجم: فتاح محمدی)، زنجان: نشر هزاره سوم.

Barker, Chris. (2003) 'Central Problem in Cultural Studies', in *Cultural Studies:theory and Practice*, Sage Publication, pp: 32-53

Hall, Stuart. (2005) 'Culture, Media, Language', Taylor & Francis e-Library,

Hall, Stuart & Whannel, Paddy. (2018) 'The Popular Art', Duke University Prees

-Hall, Stuart. (1996) 'Cultural studies and its legacies', in D.Morley and K.H.Chen(eds), *Critical Dialogue in Cultural Studies*, London: Routledge, (1996), pp: 262-276.

Hall, Stuart. (1996a) 'Cultural Studies: Two Paradigms'. In J. Storey(ed.), *What is Cultural Studies*:? A Reader, London: Arnold, pp: 31-48

Jamson, Feredric. (1993) 'On Cultural Studies', Social Text, 34(1993), pp: 17-52

McRobbie, Angela. (2005) 'Stuart Hall and the Inventiveness of Cultural Studies', *in The Uses of Cultural Studies*, Sage Publication, pp: 9-38.

Turner, Graeme.(2003) '*British Cultural Studies An introduction*', London: Routledge.

-Wood, Branon. (1998) 'Stuart Hall', *Cultural Studies and the Problem of Hegemony*, vol.49, Issue,3, pp:399-414.