فصلنامه پژوهش‌های ارتباطی/ سال بیست‌وپنجم/ شماره ۳ (پیاپی ۹۵) / پاییز ۱۳۹۷/ ۶۵ـ۳۷
Quarterly Journal of Communication Research, 2018, Vol. 25, No. 3 (95), 37-65

واکاوی نحوه معناسازی در فیلم مستند «رضا» از مجموعه «روایت‌فتح» بر اساس شیوه‌های (بیل نیکولز) و الگوی تحلیل پنج سطحی (رولان بارت)

دکتر ایمان زکریایی کرمانی✉، دکتر احمد الستی*، عبدالله حمیدزاده**

چکیده

روایت‌فتح شامل فیلم‌های مستندی است که هشت سال پایداری نیروهای مردمی را ثبت کرده‌اند. اهمیت این مجموعه، گذشته از ثبت وقایع تاریخی و جنگی، در مفاهیمی نهفته که در زمان خود با اقبال فراوان همراه بوده و حتی در زمان حال نیز بارها از رسانه ملی پخش شده است. این در حالی است که فرایند خوانش مخاطب و نسل جوان از این‌گونه محصولات رسانه‌ای می‌تواند متفاوت باشد و گاه با کم توجهی یا تحریف نیز مواجهه شود. مسئله اصلی پژوهش، معناکاوی و امکان‌سنجی تحلیل روایی متن فیلمیک مستند جنگی است. روش پژوهش، کیفی، با رویکرد تحلیلی بوده است. با توجه به اینکه این پژوهش کاربردی و هدف آن کشف معناهای نهفته در یک فیلم مستند جنگی بوده است، نمونه موردی فیلم «رضا» از مجموعه روایت‌فتح که به‌صورت هدفمند انتخاب شده و پس از شناسایی شیوه ساخت این فیلم بر اساس نظر نیکولز، بر مبنای رمزگان پنج سطحی بارت، به تبیین و معناکاوی از لایه‌های زیرین متن فیلمیک پرداخته است. نتایج نشان می‌دهد، درک ناشی از مستند «رضا» به دلیل چینش دلالت‌کننده‌هایی ضمنی است که از طریق نظام کلامی و راوی درون‌متنی، مخاطب را به خارج از متن ارجاع می‌دهد و از طریق شیوه انتخاب شده صورت می‌پذیرد.

کلید واژه‌ها: مستند جنگی، روایت‌فتح، مستند رضا، شیوه ساخت نیکولز، رمزگان پنج سطحی بارت

✉ نویسنده مسئول: دکترای پژوهش هنر، استادیار دانشگاه هنر اصفهان
Email: iman.zakariaee@gmail.com
* دکترای زیبایی‌شناسی فیلم، استادیار دانشگاه تهران ** دانشجوی دکترای پژوهش هنر، دانشگاه اصفهان
تاریخ دریافت: ۹۷/۵/۱۷ تجدید نظر: ۹۷/۶/۲۰ پذیرش نهایی: ۹۷/۶/۳۱
DOI: 10.22082/CR.2018.91604.1665

مقدمه

به گمان کریل فلین[1]؛ هیچ تردیدی نیست که فیلم‌های مستند، درواقع نمایش[2] و به طرق مختلف، بیشتر از سایر اشکال سینمایی، نشان‌دهنده ماهیت ساخته شده طبیعت جهان اطراف ما هستند (برزی[3]، ۲۰۰۶، ص ۱۸۸). ازاین‌رو، ثبت واقعی رویدادها، از طریق «فیلم مستند[4]»، گونه بیانی مناسبی است که می‌تواند با شکل کنترل شده‌ای، پیامدهای فرهنگی سیاسی و یا مذهبی به همراه داشته باشد. بدیهی است که نسل امروز و نسل‌های آینده، دیدگاهی متفاوت نسبت به این پدیده‌های اجتماعی ثبت شده خواهند داشت و این امر در صورت نبود تحلیلی علمی از اسناد چندرسانه‌ای[5]، می‌تواند آنان را به ورطه‌ای از تحریف بیفکند.

آغاز و گسترش مستند جنگی در ایران را می‌توان همزمان با شروع جنگ تحمیلی دانست؛ در طول این مدت؛ مستند جنگی با وجود برخوردار نبودن از پیشینه قبلی، به تجارب و پیشرفت‌های ارزشمندی دست یافته است. در این میان، مجموعه «روایت‌فتح» به‌رغم امکانات محدود، درصد بالایی از تولیدات را به خود اختصاص داده است؛ چنان‌که نقطه عطفی در سینمای مستند جنگی ایران به شمار می‌رود. پخش تلویزیونی این مجموعه از سال ۶۳ آغاز شد و ۲۰ فروردین ۷۲ با شهادت راوی آن نیمه‌تمام ماند(۱). اگرچه جنگ و مقاومت، پدیده‌ای تازه و خوشایند محسوب نمی‌شود، نکته با اهمیت، شیوه ثبت مستقیم جنگ و رویدادهای مرتبط با آن(۲)، در این مجموعه تلویزیونی است که با استقبال فراوانی مواجهه شد و قسمت‌های مختلف آن، بارها از رسانه ملی به پخش رسید. بیان متفاوت این مجموعه نسبت به سایر مستندهای جنگی، به‌گونه‌ای است که آن را می‌توان هم حامل پیام و هم اقناع‌ساز(۳) دانست.

شایان ذکر است با وجود پژوهش‌های متعددی که درباره شکل‌شناسی و مخاطب‌شناسی مجموعه روایت‌فتح صورت پذیرفته و در پیشینه به آن اشاره خواهد

1. Caryl Flinn 2. performative 3. Bruzzi
4. documentary film 5. multimedia

شد، تاکنون تحلیلی روایی برای کشف لایه‌های معنایی خود اثر به‌عنوان «متن» مشاهده نشده و این خود اهمیت و ضرورت پرداختن به پژوهش حاضر را نشان می‌دهد.

مقاله حاضر با هدف کاربردی و ایجاد بستری مناسب برای تحلیل آثار این‌گونه مستند؛ سعی دارد از جامعه مورد پژوهش؛ مجموعه «روایت‌فتح»، حجم نمونه‌ای؛ فیلم مستند «رضا» را بر اساس شیوه‌های بیل نیکولز[1] و الگوی تحلیل روایی بارت[2] واکاوی و بررسی کند. مسئله اصلی پژوهش، امکان‌سنجی تحلیل روایت یک فیلم مستند جنگی بر اساس الگوی رمزگان‌های بارت است.

پرسش‌ها و اهداف پژوهش

۱. شیوه ساخت چه تأثیری بر نحوه بیان فیلم مستند رضا گذاشته است؟

۲. لایه‌های متنی مرتبط با رمزگان چگونه در پیشبرد روایت تأثیرگذار بوده‌اند؟

۳. میزان درک رمزگانی چه تأثیری بر شناخت معنایی از متن داشته است؟

این پژوهش با هدف اصلی تحلیل «مستند رضا» در قالب رمزگان پنج سطحی بارت، سعی دارد شیوه‌ای نو از تجزیه‌وتحلیل متون فیلمیک مستند را مورد مداقه قرار دهد. همچنین به لحاظ کاربردی، اهداف زیر مورد توجه است:

۱. آشکارسازی و شناسایی مؤلفه‌های بیانی و رمزگان‌های قالب در مستند رضا

۲. کشف ارتباط بین رمزگان‌ها و انتخاب شیوه ساخت

پیشینه پژوهش

پژوهش‌های حوزه فیلم مستند و روایت‌شناسی با گستردگی فراوانی همراه‌اند و این پیشینه صرفاً به محدوده مورد مطالعه معطوف می‌شود. ازجمله پژوهش‌های مشاهده شده، «بررسی زیباشناسی شکل در فیلم‌های مستند جنگی ایران با تأکید بر مجموعه مستند روایت‌فتح» است که از سوی ذات‌اصغر (۱۳۸۶) صورت پذیرفته است. او در

1. Bill Nichols 2. Barthes

پژوهش خود بیشتر از زاویه شکل‌شناسی و زیباشناسی بـه ایـن مسـئله پرداختـه اسـت. آشتیانی(۱۳۸۲) نیز پژوهشی را با عنوان «روایت‌فتح و قابلیـت‌هـای مستندسـازی دفـاع مقدس در تلویزیون بین سال‌های ۱۳٦۸ ـ ۱۳۵۹» از منظـر مخاطـب‌شناسـی انجـام داده است. کریم‌آبادی (۲۰۱۱) در پژوهشی با عنوان «بیانیه‌ای در رسای شهادت: شباهت‌ها و تفاوت‌های بین روایت‌فتح آوینی و بیانیه‌های سنتی‌تر» نگاهی ایدئولوژیک و تطبیقی بـه تفکرات مارکس، انگس، سورئالیست‌ها و آوینی انداخته است. در کتاب «جامعه‌شناسـی سینمای جنگ و دفاع مقدس» (۱۳۹۱) نوشـته معـدنی، در بخـش دوم فقـط فـیلم‌هـای مستند جنگی معرفی شده است. در مجموعـه مقـالاتی کـه بـه کوشـش نـامورمطلـق و کنگرانی (۱۳۹۵) با عنوان «نشانه‌شناسـی فـیلم‌هـای مسـتند دفـاع مقـدس» گـرد آمـده، مجموعـه سـینمای دفـاع مقـدس، پیکـره‌ای مناسـب بـرای مطالعـات بـین‌رشـته‌ای بـا رویکردهای نشانه‌شناسی فرهنگی، ترامتنیـت، تحلیـل گفتمـان و مطالعـه تـأثیر روایـت (نقلی ـ محاکاتی) ذکر شده است.

بر اساس مشاهدات و مطالعات صورت گرفته در حوزه روایت‌شناختی در فیلم‌هـای مستند جنگی ایـران بـه‌طـور عـام و مجموعـه «روایـت‌فـتح» بـه‌طـور خـاص، تـاکنون پژوهش‌های اندکی مشاهده شده که به جنبه‌های غیرعلمی اثـر توجـه داشـته‌انـد؛ بـرای مثال، در زمینه چگونگی شکل‌گیری مجموعه روایت‌فتح مطالبی در کتاب آینه جادو بـه قلم شهید آوینی و یا مقالات و مصاحبه‌هایی در ماهنامه‌ها و نشریاتی نظیر سـوره آمـده است که به نحوه تولید برنامه و حوزه علوم‌انسانی پرداخته‌اند. پایان‌نامه‌هـای اختصـاص یافته به مقوله جنگ در سینمای ایران نیز؛ به مناسبات و شیوه تولید فیلم جنگی، مفـاهیم ارزشی از زاویه شکل‌شناسی و زیباشناسی و یا از منظر مخاطب‌شناسی پرداخته‌انـد. سـه مقاله نیز از سوی انتشارات راتلج در سال ۲۰۱۱ به چاپ رسیده‌اند کـه هـم بـه تحلیـل شکل و محتوای چند فیلم از سینمای جنگ ایران و روایت‌فتح بـه‌عنـوان فـیلم‌هـایی بـا خصوصیات یک بیانیه رسمی پرداخته‌اند.

چارچوب نظری پژوهش

«مستند از نظر لغوی عبارت است از هر گزارش و بازنمایی و یا اجرا که نشانه‌های بصری و یا کلامی را در ثبت گاه‌شمارانِ و مرتب یک رویداد و یا تدارک یک برهان، بسیج نماید» (کیلبرن و آیزود، ترجمه تهامی‌نژاد، ۱۳۸۵، ص ۳۲). مستند جنگی نیز از انواع فیلم‌های مستند به شمار می‌رود که موضوع آن، جنگ و مسائل مربوط به آن است. مستندساز سعی دارد با استفاده از عنصر خلاقیت، به توصیف، تفسیر، گزارش و یا حتی بازسازی پدیده‌ای خاص بپردازد. در این زمینه، نیکولز ٦ شیوه بازنمایی را شناسایی می‌کند که به‌مثابه زیرگونه‌های فیلم مستند هستند؛ «شاعرانه[1]، توضیحی[2]، مشارکتی[3]، مشاهده‌ای[4]، انعکاسی[5] و اجرایی[6]، ـ هر حالت نمونه‌هایی دارد که ما می‌توانیم به‌عنوان نمونه یا الگوی اصلی، قلمداد کنیم. به نظر می‌رسد که آنها به بیان خاصی از ویژگی‌های متمایز هر شیوه می‌پردازند، ـ هنگامی‌که شیوه‌ها، از طریق فیلم‌های برجسته و مجموعه‌ای از قواعد، ایجاد شدند، یک شیوه مشخص و قابل دسترس برای همه می‌شود» (نیکولز،۲۰۱۰، ص ۱۵۸). نیکولز بر اساس جدول زیر، ترتیب زمانی عرضه، شیوع و نوع واقع‌گرایی آنها را معرفی کرده است.

جدول ۱. طبقه‌بندی شیوه‌ها در فیلم مستند (قاسمی و کلاهی، ۱۳۹۵)

ردیف	شیوه	ویژگی	نوع واقع‌گرایی
۱	شاعرانه	مبتنی بر تداعی‌های تصویری، ویژگی‌های ریتمیک و ساختار شکلی	عاطفی و هیجانی
۲	توضیحی	مبتنی بر تفسیر کلامی و منطق استدلالی	اجتماعی و تاریخی
۳	مشاهده‌ای	مبتنی بر رویارویی مستقیم با موضوع و مشاهده بدون مزاحمت با دوربین	تجربی
۴	مشارکتی	مبتنی بر تعامل بین فیلم‌ساز و موضوع	روان‌شناختی و شالوه‌شکن
۵	انعکاسی	مبتنی بر بازنمایی ساختارهای حاکم بر شکل‌گیری فیلم مستند	شالوده‌شکن
۶	اجرایی	مبتنی بر جنبه‌های درونی یا احساسی فیلم‌ساز در برخورد با موضوع[۴]	تکثر امر واقع

1. poetic 2. expository 3. Participatory
4. observational 5. reflexive 6. performative

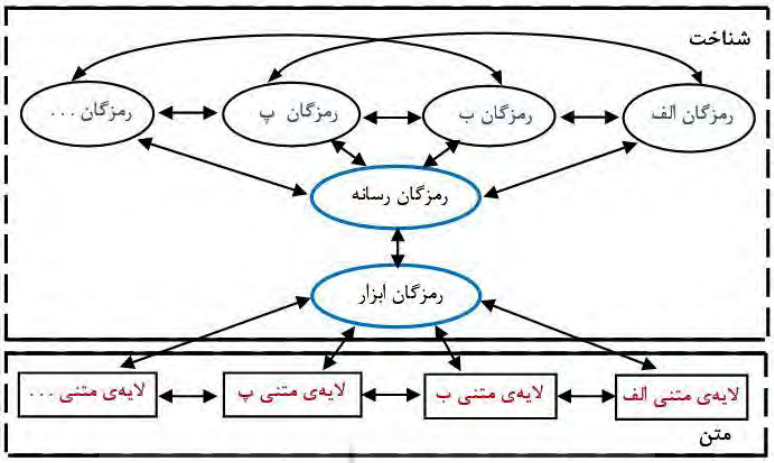
نیکولز هر شیوه را دارای مجموعه‌ای از تأکیدات و پیامدهای مختلف برای پیشرفت هنر سینما، مباحث و الگوهایی برای ارتباط با مخاطب و شیوه‌ای مسلط برای سازمان بخشیدن به فیلم توصیف می‌کند (نیکولز،۲۰۱۰، صص ۱۶۲-۱۶۱). «طبقه‌بندی نیکولز در مورد شیوه‌ها بر اساس ویژگی‌های بازنمایانه و خصلت‌های روایی فیلم مستند صورت گرفته است...، [که البته] قابل ترکیب هستند و در یک فیلم امکان استفاده از چند شیوه به‌صورت همزمان وجود دارد» (قاسمی و کلاهی،۱۳۹۵، ص ۱۲۰). به پندار وی، از اهداف مستند، متقاعد کردن افراد است و بدین سبب، ایدئولوژی ایده‌ای هژمونیک را با این موضوع عملی می‌کند که منافع آنها و حتی حس بنیادین هویت آنها با حفظ وضعیت و تصویری موجود از آنها در ارتباط است که همواره از جای دیگری از راه می‌رسد؛ این امر، گامی کوچک در راه درک ایدئولوژی به‌عنوان یک روش بلاغی است که آنتی‌تز دانش است...، اما چنین دانشی در تصویر وجود ندارد بلکه در گفتمانی تحلیلی است که تصویر به‌منزله شاهد و مدرک یک عمل ایدئولوژیکی، در خدمت آن قرار دارد (نیکولز، ۲۰۰۸، صص ۳۴-۳۳).

به عقیده بارت نیز گفتار بلاغی یا مجاب‌کننده، به‌جای اینکه به دانش منتهی شود به ایدئولوژی می‌انجامد؛ و عادت اساسی ایدئولوژی را همان عمل طبیعی جلوه دادن، می‌پندارد «ایدئولوژی به‌طور کلی، یعنی دال‌های دلالت‌های ضمنی که بر اساس ماتریال انتخابی (صدا، تصویر، رفتار و...) که تعیین شده‌اند را به هم مرتبط می‌سازد. این دال‌ها، دلالت‌کننده‌های ضمنی خوانده خواهند شد و مجموعه این دلالت‌های ضمنی، بلاغت خوانده خواهند شد، بدین ترتیب بلاغت به‌عنوان جنبه دلالت‌کننده ایدئولوژی ظاهر می‌شود» (بارت، ۱۹۷۷، ص ٤۹). در این مستند تصاویر معنای نهفته‌ای دارند که باید دیده و شنیده شوند و پس از آن با لحنی بلاغی به تفسیر بنشینند. تفسیری که وابسته به مقاصد و اهداف تفسیرکننده است. همچون صحنه «مادر» که اعمال «رضا» را به‌عنوان موردی از انتخاب درست تفسیر می‌کند؛ و راوی آن را به‌عنوان یک «تقدیر» و به معنای «شهادت» تلقی و تفسیر می‌کند.

در فیلم مستند می‌توان به عواملی مانند روایت، نشانه و یا رمزگان‌هایی توجه کرد که به‌طور پیوسته، در تعامل با یکدیگر و در انتقال پیام مؤثرند. ازاین‌رو، تحلیل یک فیلم مستند وابسته به بررسی عوامل ذکر شده است. «روایت و گستردگی دامنه آن تنها به ادبیات داستانی محدود نمی‌شود...، دانش روایت‌شناسی با علومی مانند نشانه‌شناسی، ارتباط پیدا می‌کند» (تولان، ترجمه علوی و نعیمی، ۱۳۸٦، ص ۲). روایت عبارت است از زنجیره‌ای از رویدادهای محلی واقع در زمان و فضا (بوردول و تامسون، ترجمه محمدی، ۱۳۹۵، ص ۷٤). روایت به راهبردها، رمزها و قراردادها (ازجمله میزانسن و نورپردازی) که برای سازماندهی داستان به‌کار می‌رود، مربوط می‌شود (اوحدی، ۱۳۸۰، ص ۱۸۰). روایت شامل کنش‌ها، رویدادها و شخصیت‌هاست (باکلند، ترجمه طهرانیان، ۱۳۹۲، ص ٦٤). [و] «تمهیداتی که فیلمیک نامیده می‌شوند درواقع اجزای هنر روایت فیلمیک هستند» (متز، ترجمه عامری، ۱۳۷٦، ص ۲٦۳). روایت از راهکارهای اولیه بشر برای شناخت زمان، فرایند و تغییر است (خادمی، ۱۳۹۳، ص ۲۵) زنجیره‌ای از رویدادهاست که به‌طور معمول با کنش‌های قصدی انجام می‌گیرند و در یک ترتیب زمانی یا علیتی چیدمان می‌یابند (تامسون‌جونز، ترجمه سالاروند، ۱۳۹٦، ص ۱۲۸).

سینما و تلویزیون از ابزارهای توزیع و انتقال پیام‌اند؛ به عقیده سجودی: «...[سینما و] تلویزیون ابزاری است که می‌تواند از هر دو حوزه رسانه‌های شنیداری و دیداری به گسترده‌ترین شکل ممکن بهره بگیرد؛ به‌عبارت دیگر، در حوزه رسانه‌های شنیداری، امکان به‌کارگیری گفتار، موسیقی و صداهای محیطی را دارد و در عرصه رسانه‌های دیداری، می‌تواند از تصاویر ثابت یا متحرک و همچنین نوشتار در تولید متن استفاده کند؛ اما نکته بسیار مهم آن است که ابزار نیز خود رمزگانی را به وجود می‌آورد که در چگونگی «خواندن» دخالت دارد، به‌عبارت دیگر، ابزار خود به یکی از لایه‌های متن، یا بهتر بگوییم به یک «قاب» تبدیل می‌شود و برای دریافت کارکردهای دلالت‌گر آن، بدیهی است که باید به رمزگان آن دسترسی داشت» (سجودی،۱۳۹۳، صص ۲۳۹–۲۳۸). برای این منظور سجودی نمودار عینیت یافته از یک متن را طرح کرده است (نمودار ۱).

نمودار ۱. عینیت یک متن (سجودی،۱۳۹۳)



«درواقع دانش‌شناختی حاصل تعامل پیوسته رمزگان‌ها و همچنین لایه‌های متنی است که عینیت فیزیکی یافته‌اند» (سجودی، ۱۳۹۳، ص ۲۴۲). از نظر بارت، متن حاصل همگرایی دو مجموعه از مناسباتی است که اساس‌اش بر اعمال قابل پیش‌بینی و عملکرد شخصیت‌هاست و یا تابع منطق درونی متن[1] است. همچنین متن بر مجموعه‌ای از مناسبات بیرونی یا «بین متونی[2]» متکی است و تنها از اعتبار دیگر متون است که متقاعدکننده می‌شود (بارت، ترجمه اسلامی، ۱۳۹۵، ص ۱۰). شناخت ارتباط رمزگان با لایه‌های متن و چگونگی خواندن کارکردهای دلالت‌گر متن در بافتار اجتماعی است؛ ازاین‌رو در سطح گسترده بیرونی، متن به اعتبار همنشینی و جانشینی لایه‌ها، رمزگان‌ها و متون دیگر است که به شناخت می‌رسد.

نظام‌های نشانه‌ای فیلم یا لایه‌های متن فیلمیک (جدول ۲) را که هرکدام از زیر متن‌های متفاوتی تشکیل شده‌اند، می‌توان به نسبت طول زمانی حضورشان به تفکیک مشخص کرد ولی آنچه مهم است، اثرگذاری رمزگان‌های هر واحد از زیر متن‌ها در دلالت معنایی مربوط به خود است که در همنشینی هر لایه متنی، معنایی خاص می‌یابد.

1. intratextual /(method)
2. Intertextual / (Interpretive Strategy)

جدول ۲. عناصر یک متن فیلمیک

متن فیلمیک					
لایه‌های شنیداری			لایه‌های دیداری		
صدای گفتاری	صدای محیطی	صدای موسیقایی	تصویرثابت	تصویر متحرک	تصویر نوشتاری
گفتگو (دیالوگ)	افکت‌ها- جلوه‌های صوتی	درون کادر	تصویر فیکس شده- عکس	دوربین یا کادر	نوشتار ابتدایی و پایانی/ عنوان‌بندی
مصاحبه	آوایی- طبیعت			سوژه	نوشتار میان متن زیرنویس
نریشن-گفتار خارج از کادر	سکوت	برون کادر	دوربین یا کادر ثابت	حرکت تدوین و ریتم	نوشتار درون متن

یک متن فیلمیک از واحدهای خوانشی تشکیل شده که دارای یک قلمرو تَحَقُّق معنایی، از طبقه‌ای رمزگانی است. به گفته هال؛ رمزگان صرفاً با «قراردادهای ارتباطی» برابر نیست بلکه عبارت از نظام‌هایی رویه‌ای از قراردادهای مناسبی است که در قلمروهای خاص خود عمل می‌کنند (چندلر، ترجمه پارسا، ۱۳۸۷، ص ۲۲۲). بارت در تحلیل خود از داستان سارازین به ۵ طبقه رمزگان قایل بود: ۱) رمزگان تأویلی[1]، ۲) کُنشی[2] که مربوط به داستان و روایتگری هستند، مخاطب را از افشای جزئی، تعلیق و ابهام گذر می‌دهند و متن را از آغاز تا پایان به‌پیش می‌برند، ۳) رمزگان واحدهای معنایی[3] یا دال[4] مربوط به دلالت‌های ضمنی است، ٤) رمزگان نمادین[5] به‌صورت قراردادهایی است که امکان تَحَقُّق معنا را در متن فراهم می‌کنند [بر پایه برابر نهادها (آنتی‌تز) استوار است] و ۵) رمزگان فرهنگی یا ارجاعی[6] چیزی از بیرون متن به‌صورت یک دانش از پیش موجود است که [به‌طور خودکار در تأویل رویدادهای روزمره] در تولید و خوانش متن دخالت می‌کند (شمیسا، ۱۳۸۳، ص ۱۸۵) و (مارتین، ترجمه شهبا، ۱۳۹۱، صص ۱۲٤-۱۲۳). پیش از ورود به بحث و تحلیل لایه‌های معنایی متن، ضروری است مؤلفه‌های تأثیرگذار هر سطح رمزگانی مشخص و رمزگان آن تعریف شود (جدول ۳).

1. hermenecutic code
2. proairetic code
3. semantic code
4. semes
5. symbolic code
6. cultural code

جدول ۳. مؤلفه‌های تأثیرگذار و تعاریف سطوح رمزگان‌های بارت

رمزگان‌ها	مؤلفه‌های تأثیرگذار					
تأویلی	پرسش مستقیم	پرسش تلویحی	طرح معما	رویداد تصادفی	تعلیق	پاسخ و گره‌گشایی
	در واحدهایی از متن عمل می‌کند که با طرح معما یا پرسشی خواننده را برای یافتن پاسخ به‌دنبال خود می‌کشد و با تأخیر در ارائه پاسخ، معما را حل می‌کند و نقاط بازگشت در روایت را شکل می‌دهد...«از اصطلاحاتی با معنای متفاوت (فرمالیستی) می‌توان تعلیق ایجاد نمود و در نهایت افشا کرد (این اصطلاحات اغلب تکرار می‌شوند و در هیچ نظام ثابتی ظاهر نمی‌شوند)» (بارت، ۲۰۰۲، ص ۱۹).					
کنشی	دریافت اطلاعات	اعمال جاری	اعمال آیینی	انعکاس تجربه	توان استنتاج عمل	
	دسته‌بندی جزئیات وقایع متوالی در یک روایت و حرکت از یک سکانس به سکانس دیگر، زنجیره‌ای از رویدادها را تشکیل می‌دهد...، این رمزگان انعکاس‌دهنده آوای تجربه در متن است (احمدی، ۱۳۸۸، ص ۴۴)؛ که منشأ در مفهوم (Proairesis) «توانایی عقلانی تعیین نتیجه عمل» دارد (سجودی، ۱۳۹۳، ص ۱۵۰).					
معنایی دال (القایی)	دلالت ضمنی نام‌ها	د. ض. موضوعات	د. ض. موقعیت‌ها	وابستگی فیلمیک	ویژگی سبکی	
	به ایجاد یک حس خاص نسبت به شخصیت‌های داستانی یا کنش‌ها کمک می‌کند. دلالت‌های ضمنی نام‌ها، موضوعات و موقعیت‌های مرتبط با بافت اجتماعی و «بازی‌های معنایی» (بارت به نقل از سجودی،۱۳۹۳، ص ۱۴۸) در این رمزگان عمل می‌کنند. «بی‌ثباتی، سیالیتی چون ذرات گردوغبار که از ویژگی‌های تلألؤ و سوسو زدن معناست» (بارت،۲۰۰۲، ص ۱۹).					
نمادین	ترکیب‌بندی مضمونی	فرم و الگوهای آشنا	تقابل‌ها	تضادها	برابر نهادها (آنتی‌تز)	
	مضمون‌ها، الگوهای آشنا، تقابل‌های سنتی و تضادهای محوری را در برمی‌گیرند و به‌صورت ترکیب‌های تکرارشونده، الگوهایی را در متن به وجود می‌آورند. ترکیب‌ها و تقابل‌هایی که «پیوسته در داستان بازتولید می‌شود»(سجودی،۱۳۹۳، ص ۱۵۹). واحد مکانی چند ظرفیتی و برگشت‌پذیر است، وظیفه اصلی آن نمایش تعدد ورود از هر نقطه به این حوزه است و بر عمق و رازگونش می‌افزاید (بارت،۲۰۰۲، ص ۱۹).					
فرهنگی	ارجاع دانشی	ارجاع ایدئولوژیک	ارجاع اسطوره‌ای	عناصر بینامتنی		
	مجرای ارجاع متن به بیرون است؛ ارجاع به یک علم، حکمت یا مجموعه‌ای از دانش عمومی یا صرفاً نوعی از دانش (فیزیکی، فیزیولوژیکی، پزشکی، روان‌شناسی، ادبی، تاریخی و غیره) (بارت،۲۰۰۲، ص ۱۹) و یا ارجاعاتی از ایدئولوژی‌ها و اسطوره‌ها، به‌گونه‌ای که حس طبیعی بودن را در متن به وجود می‌آورد. این رمزگان صدای اخلاقی و جمعی پذیرفته شده و انعکاس آوای علم در متن است. ضرب‌المثل‌ها، کلیشه‌ها و گفتمان‌های تکنیکی خاص، همچون چهار رمزگان قبلی در رمزگان فرهنگی عمل می‌کنند (احمدی، ۱۳۸۸، ص ۴۴ و سجودی،۱۳۹۳، ص ۱۵۰).					

مطالعه حاضر، برای یافتن شاخص‌ها و تحلیل نهایی، از رویکرد نظری کارکردها و شیوه‌های ساخت مستند بیل نیکولز، تحلیل روایت رولان بارت و تأثیرات رمزگان‌ها در فیلم مستند جنگی روایت‌فتح بهره‌برداری کرده است.

روش‌شناسی پژوهش

پژوهش حاضر که در زمره پژوهش‌های کیفی است، جنبه‌های بنیادین موضوع را مورد بررسی قرار می‌دهد و با رویکردی توصیفی، تفسیری، در پی پاسخ دادن به پرسش‌های پژوهش است. به‌عبارت دیگر، پارادایم اثبات‌گرایی ندارد و ساختار آن بر اساس طرح و آزمون فرضیه نیست. ازاین‌رو، پس از شناسایی شیوه ساخت اثر، آن را بر مبنای نظریه نیکولز و روش تحلیل روایت بارت مورد بررسی قرار می‌دهد.

پژوهش کیفی به‌جای تبیین رابطه بین متغیرها، با توصیف سروکار دارد. شیوه‌های کیفی در پی توصیف، رمزگشایی، برگردان و یافتن معنای پدیده‌ها نه فراوانی آنها هستند (پاپی[1] و ویلیامز[2]، ۱۹۹۸، ص ۳۴۲). این نوع پژوهش در مواردی استفاده می‌شود که دغدغه‌ای نسبت به فهم چگونگی وقوع پدیده‌ها و نحوه ارتباط آنها با یکدیگر وجود دارد؛ نه سنجش رابطه بین متغیرها (دانایی‌فرد و مظفری، ۱۳۸۷، ص ۱۳۸).

روش کیفی در پی تعمیم‌یافته‌ها نیست و تفسیر پژوهشگر، مبتنی بر انتخاب هدفمند و قضاوتی برای عمق دادن به فهم و تفسیر دقیق‌تر از مورد پژوهش است. این مقاله در پی کشف و آشکارسازی دلالت‌ها و معانی پنهان در لایه‌های زیرین یک روایت است. برای این منظور، ابتدا فیلم مستند «رضا» به واحدهای خوانشی کوچک‌تر، تقطیع و سپس معناها و رویه دلالت‌مندانه آن بر اساس شیوه‌های نیکولز مشخص شده است؛ در نهایت نیز هر طبقه رمزگانی مورد تحلیل قرار می‌گیرد. واحدهای تقطیع شده فیلم عبارت‌اند از: سکانس[3]، صحنه[4] و نما[5] در این پژوهش، واحد تحلیل صحنه است(۵).

به باور نیکولز حالت‌ها یا شیوه‌ها، الگوهایی از منابع سینمایی برای ساخت فیلم مستند هستند که علی‌رغم تغییرات ملی و تمایلات دوره‌ای به‌مرور زمان به‌صورت روش‌هایی تثبیت‌شده درآمده‌اند. وی هر حالت را تأکیدی بر تکنیک‌های مختلف

1. Popay 2. Williams 3. Sequence
4. scene 5. shot- plan

سینمایی می‌داند و فیلمسازی مشاهده‌ای را مثال می‌زند که امروزه به‌عنوان ذخیره و منبعی مهم برای مستندسازی باقی مانده است (نیکولز،۲۰۱۰، صص ۳۱-۳۰).

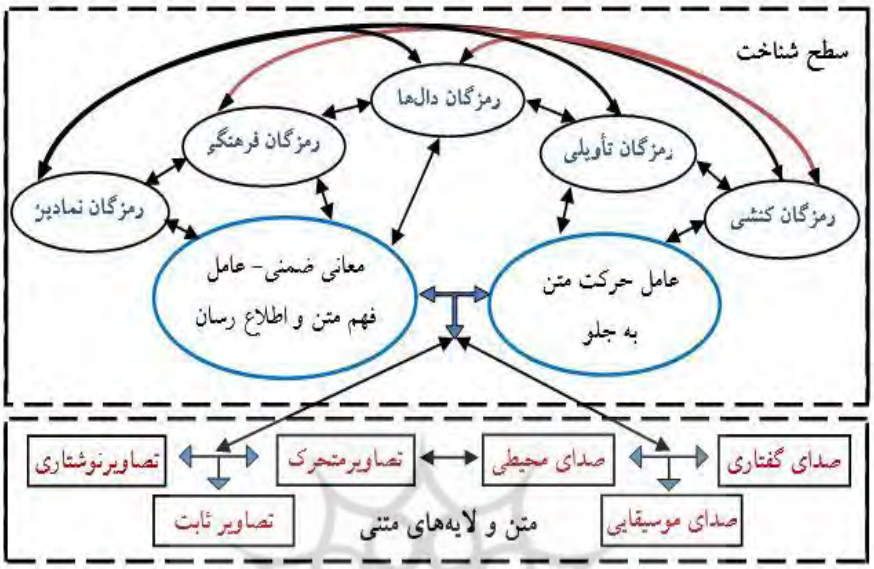
بارت در کتاب «اس/ زد» تلاش می‌کند تا مخاطب را از نقش مصرف‌کننده منفعل برهاند تا در فرایند خلق معنا مشارکتی فعال داشته باشد. از همین رو «متن را حاصل تعامل رمزگان‌های آن می‌داند، همچنین نوعی طبقه‌بندی پنج‌گانه را از این رمزگان‌ها ارائه می‌دهد» (سجودی،۱۳۹۳، ص ۱٤۷). او برای این منظور، از واحدهای خوانشی استفاده می‌کند که هر واحد آن لِکسیا[1]، یک قلمرو تَحَقُّقِ معنایی را تشکیل می‌دهد؛ همچنین شکل‌گیریِ معنای هر واحد متنی (دال‌ها) را بر اساس همین رمزگان‌ها می‌داند که در رفت‌وآمد میان متن و جهان بیرون از آن هستند.

یافته‌های پژوهش

با توجه به شیوه تحلیلی بارت و الگوی پیشنهادی سجودی، می‌توان همخوانی مناسبی را مشاهده کرد و به یک الگوی تحلیلی واحد دست یافت. شناخت حاصل می‌تواند از مجموع مؤلفه‌هایی که در تعاملات پیوسته با نظام‌های رمزگانی قرار دارند، صورت پذیرد. بر اساس یافته‌های این مقاله، ابزارهای تولید متن خود از گره‌های گفتمانی محسوب می‌شوند که در فضای بزرگ‌تر گفتمانی معنا می‌یابند. بررسی و شناخت متن در دو سطح گسترده بیرونی و درون‌متنی صورت می‌گیرد اما در این مقاله، تنها به سطح برون‌متنی مستند «رضا» پرداخته شده است. از این منظر، یک وجه شناختی از عینیت یک متن فیلمیک و لایه‌های متنی آن به دست می‌آید (نمودار ۲).

1. Lexia

نمودار ۲. سطح شناخت و عینیت یک متن فیلمیک



یک متن از زیرمتن‌هایی تشکیل شده که هرکدام لایه‌های متنی متفاوتی دارند. برای مثال، یک واحد خوانشی متن، درواقع حرکت دوربین است که با انتخاب موضوع، آن را سوژه و نشان‌دار می‌کند و با قرار گرفتن در کادر، دلالتگر می‌شود، به این ترتیب، مخاطب را برای خوانش آن به رمزگان‌های متفاوت ارجاع می‌دهد تا به شناخت دست یابد. بر این اساس درمی‌یابیم؛

- هر فیلم مستند فارغ از نوع داستانی یا غیرداستانی، متنی فیلمیک محسوب می‌شود که دارای لایه‌های متنی دیداری، شنیداری است.
- هر رمزگان به‌تنهایی قابلیت پرداختن به لایه‌های متن فیلمیک یا واحدهایی از نظام‌های نشانه‌ای فیلم مستند جنگی را دارد.
- پنج طبقه رمزگانی، قابلیت تحلیل یک متن فیلمیک مستند را دارند.
- ارجاعات تاریخی بیرون از متن که از سوی راوی و شخصیت‌های فیلم بیان می‌شود، جزء رمزگان‌های فرهنگی محسوب می‌شود و بیشترین کارکرد را دارد.

این یافته‌ها، حقایقی هستند که با استفاده از گفتمان به جهان خارج ارجاع داده می‌شوند. رویداد رضا را می‌توان به‌عنوان مرگ تصادفی، شهادت یا هر چیز دیگری در چارچوب تفسیری که برای آن فراهم شده است، در نظر گرفت؛ اما حقایقی که با استفاده از گفتمان به جهان خارج ارجاع داده می‌شوند، به‌گونه‌ای امکان تجدید تجسم و حلول آنها را به‌عنوان شاهد و مدرک فراهم می‌آورند. به این ترتیب، حقیقتی را که به آن مربوط می‌شوند [ارجاع به جهان خارج] کاملاً مخفی می‌سازند. در صحنه رجوع به گذشته[1]، کیفیت نمایه‌ای[2] تصویر عکاسی به‌طور کامل با این هدف تناسب دارد. همان‌گویی، تکرار واضحات، شیء، سوژه یا رویداد از یک‌سو و شاهد و مدرک از سوی دیگر، پدید می‌آید، به‌طوری که ارجاع به بخشی از شاهد و مدرک، باعث پیوند مدلول و مورد ارجاع به شکل یک رویداد مستقل می‌شود.

برای مثال، ثبت نشدن لحظه شهادت رضا حاکی از آن است که این حقیقت یا رویداد به‌عنوان یک شاهد و مدرک ارائه نمی‌شود؛ این وضعیت زمانی که در یک گفتمان به‌کار رود، ایجاد می‌شود، یا در مورد صحنه‌های رجوع به گذشته؛ («تصاویر کودکی تا بزرگسالی» و «راهپیمایی و خیزهای تاکتیکی در عملیات بدر») و رجوع به آینده[3]؛ («مصاحبه با مادر رضا») و غیره به دلیل پیوندی نمایه‌ای بین تصویر و مورد ارجاع که خارج از زنجیره گفتمانی وجود دارد به آنها متصل می‌شوند.

فیلم مستند «رضا»

مستند «رضا» سومین قسمت از مجموعه روایت‌فتح، در مورد صدابرداری از این گروه مستندساز جنگی است. محدوده زمانی آن، یک‌شب و یک روز را شامل می‌شود که در فیلم ۴۵ دقیقه به طول می‌انجامد. هدف این مستند، شرکت در عملیات شبانه و ثبت رویدادهای آن است اما با میسر نشدن این امر، صبح هنگام به ثبت خاطرات کنشگران و شاهدان عینی در محدوده مکانی اطراف پاسگاه شلمچه تا نخلستان‌های جزیره «بوارین» می‌پردازد و در

1. flash back 2. indexical quality 3. flash-forward

نهایت، به شهادت رضا منتهی می‌شود. رضا شخصیتی است که حضور عینی کمتری در فیلم دارد اما به مدد صدای راوی، سرانجام آن برای مخاطب بازنمایی می‌شود.

جدول ٤. مشخصات مستند «رضا»

قسمت سوم از مجموعه سوم روایت‌فتح			
نام فیلم	**کارگردان**	**فیلم‌بردار**	**صدابردار اول**
رضا	سیدمرتضی آوینی	مصطفی دالایی	رضا مرادی‌نسب
تدوین	**مدت فیلم**	**تعداد نمای فیلم**	**سال پخش**
سیدمرتضی آوینی	۴۵:۱۶	۱۲۹ نما	۱۳۶۵

تحلیل فیلم مستند «رضا» بر اساس چارچوب نظری

تحلیل بر اساس شیوه ساخت نیکولز

براساس شش شیوه ارائه شده نیکولز، می‌توان فیلم رضا را ترکیبی از شیوه مستند توضیحی و مشاهده‌ای قلمداد کرد. شروع گفتار راوی در فیلم رضا، مخاطب را از ابتدا با زمان رویداد مواجه می‌کند و در ادامه، به توضیح و تفسیری از مواجهه رضا با سرنوشت قریب‌الوقوعش پرداخته می‌شود؛ اما در تصویر، شمایی ضد نور از رزمنده‌ای را می‌بینم که شبانگاه در قسمت بار وانت به نماز ایستاده است.

«شب دوشنبه بیست و دوم دی‌ماه ... آن شب قرار بود که ما همراه بچه‌های جهاد در عملیات شرکت کنیم؛ اما این کار میسر نشد؛ و رضا با همه اشتیاقی که داشت، صبورانه همه‌چیز را پذیرفت.»

در سکانس بعد، راوی با اعلام زمان، تداوم و پیوستگی روایی را برای سکانس پیش‌رو ایجاد می‌کند. پرسش و پاسخ‌های سکانس بعد، تأکیدی بر واقع‌نمایی و صحت اطلاعات از تفسیر سکانس قبل است. این روند در زمان ۵:۲۲ از فیلم تکرار شده و راوی با اعلام زمان روز بعد، روی تصاویر، با حرکت بولدوزر و تلاش سایر جهادگران،

تفسیری از آنها و مأموریت دسته یک ارائه می‌دهد. در انتهای سکانس و در گفتگو با فرمانده جهادگران نیز به شیوه مشاهده‌ای رجوع می‌کند تا دلالت‌گری بر صحت گفتار قبل عمل کند. تصاویر در این شیوه، دارای نقش کمکی برای گفتار هستند و به‌منظور تأیید، توصیف و یادآوری مصادیق کلامی مورد استفاده قرار می‌گیرند. رویکردِ توصیفیِ شیوه مشاهده‌ای و حفظ استمرار و تداوم رخدادهای واقعی، بر تدوین نیز تأثیر گذاشته است.

تحلیل بر اساس رمزگان پنج‌گانه بارت

رمزگان تأویلی

رمزگان تأویلی همان رمزگان داستان‌گویی است که به‌واسطه آن، راوی همه‌چیزدان «روایت‌فتح» سؤالاتی را پیش می‌کشد، تعلیق و رازوارگی می‌آفریند و سرانجام در مسیر خود گره‌گشایی می‌کند. مواجه شدن با رفتار کنشگران درون‌متنی در خصوص موضوع تکان‌دهنده و اسرارآمیزی چون شهادت، فرصت فوق‌العاده‌ای را برای رمزگذاری‌های متکثر و چندمعنایی، فراهم می‌آورد ایجاد و سؤالات فراوانی را در ذهن مخاطب ایجاد می‌کند. در این مستند معماهایی رازگونه مطرح می‌شوند و روایت بر بستری از تردید در جستجوی حقیقت شکل می‌گیرد. سؤال‌هایی از قبیل:

«...شاید این شب، شب قدر رضا هم باشد،

... شاید شب شهادت او هم باشد، خدا می‌داند،

... خفتگان هنوز از طلوع فجر بی‌خبرند و نمی‌دانند که تاریخ در انتظار چه فردایی است،

... هیچ راهی برای اینکه از آینده با خبر شویم و بدانیم که چه در انتظار ماست، وجود ندارد.»

بیشترین و اصلی‌ترین پرسش‌ها مربوط به شخصیت رضاست. مخاطب تا اواسط فیلم هیچ اطلاعی از هویت رضا ندارد و تنها به مدد سخن راوی است که این کنشگر غایب، شخصیت‌اش شکل می‌گیرد. مخاطب از ابتدا با نام مستند «رضا»، در پی کشف هویت وی است تا اینکه راوی اعلام می‌کند:

«رضا صدابردار گروه فیلم‌برداری است.»

این رازوارگی هر لحظه که سخنی از رضا بدون حضور او در میان است، بیشتر نمود می‌یابد.

رمزگان کنشی

رمزگان کنشی در فیلم مستند «رضا» زنجیره‌ای از رویدادها را ترسیم می‌کند، اما نکته مهم در این زنجیره، این است که «توانایی عقلانی تعیین نتیجه عمل» وجود ندارد یا امکان آن فراهم نمی‌شود. گاه راوی رخدادها را به همان ترتیبی که اتفاق افتاده‌اند، ارائه می‌دهد؛ یعنی بر اساس نظم زمانی رخداد و گاه به تفسیر می‌نشیند. این فیلم رویدادهایی را شرح می‌دهد که به شهادت رضا ختم می‌شوند. پس در نهایت وقتی به خود رضا می‌رسیم که کنش‌هایش گزارش شده و مخاطب هیچ واکنشی دال بر تعیین نتیجه عقلایی رویدادهایی که بر اثر کنش‌هایش پدید آمده، مشاهده نمی‌کند؛ تنها راوی [صدای خارج از جهان فیلم] است که به مدد اسطوره‌های دینی، ضمن مشابه‌سازی شکل و کنش کنشگران مذهبی با شکل و کنش کنشگران منطقه جنگی به‌صورت ضمنی، این «توانایی عقلایی...» را ایجاد می‌کند.

گذشته از کنش‌های فیلمیک که در ذهن مخاطب القای حرکت (تندشونده یا کندشونده) دارند، بیشترین ارجاع این پژوهش، کنش‌های روایی است که شامل کنش‌های گفتاری، حرکتی کنشگران و رخدادهای به وقوع پیوسته می‌شود. گروهی از کنش‌ها نیز هنگام مصاحبه‌ها و صحبت افراد در مقابل دوربین به وقوع می‌پیوندند و به مخاطب منتقل می‌شوند. گروه دیگر، کنش‌هایی هستند که یا مرتبط با زمان وقوع رخداداند و یا عمل کنشگران را در دو گروه به نمایش می‌گذارند. الف) گروه تسلیحات لجستیکی و ب) گروه کنشگران (جدول ۵).

جدول ۵. گروه رمزگان کنشی در «مستند رضا»

گروه کنشی		وجوه رمزگان کنشی
درزمان وقوع رخداد و یا در عمل کنشگران [کنش کرداری]	گروه تسلیحات لجستیکی	حرکت و رفت‌وآمد ماشین ـ حرکت هواپیما ـ آمدن هواپیما ـ و نشستن آن ـ کار کردن بولدوزر ـ صحنه هواپیمای خودی ـ هواپیمای دشمن ـ آمدن ماشین رزمنده‌ها
	گروه کنشگران	کنش‌های حرکت رزمندگان قبل از عملیات: (وضو گرفتن- نمازخواندن- راز و نیاز کردن با خدا ـ بستن پیشانی‌بند و کفش‌ها- امتحان کردن سلاح و سرنیزه‌ها ـ کوله‌پشتی برداشتن ـ روبوسی و وداع کردن). اعزام لجستیکی رزمندگان ـ تحرکات رزمندگان در خط ـ صحنه فعالیت و ترکش خوردن بی‌سیم‌چی - صحنه‌های آماده شدن رزمندگان برای دفاع و حمله ـ صلوات فرستادن
دوربین (کنشگر ناظر) [کنش گفتاری]	گروه مصاحبه‌شوندگان	مصاحبه با جهادگر (توصیف خاکریز درست کردن و توصیف جنگ با دشمن)- مصاحبه با طلبه (توصیف جنگیدن و کمک به همرزمان)- مصاحبه با فرمانده لاهیجانی (توصیف جنگ، محاصره دشمن، شعارها و معجزات)- مصاحبه با پدر مسن- مصاحبه با موضوع (وضعیت خط و سقوط دشمن) و مصاحبه با موضوع (مقاومت و ایستادگی) - مصاحبه با مادر رضا (رضا)

همچنین در سطح دیگری از روایت، راوی در درون طرح اصلی خود، روایت‌های کوتاه درون‌گیری[۶] شده‌ای را داخل می‌کند که از منظر کنشگری (راوی درون‌متنی) روایت می‌شوند. این حالت زمانی رخ می‌دهد که دوربین (راوی شاهد ـ پرسشگر) با رزمندگانی که در جنگ بوده‌اند، مصاحبه می‌کند و آنان خاطراتی را از [گذشته نزدیک] نبردشان، رخدادها و امدادهای الهی بازگو می‌کنند؛ که این تکنیک موجب افزایش تنوع در کنش روایی و پیچیدگی روایت می‌شود.

رمزگان معنایی

این رمزگان را نیز می‌توان در وجوه رمزگان فیلمیک و روایی مشاهده کرد.

جدول ۶. وجوه رمزگان معنایی در «مستند رضا»

وجوه رمزگان	عناصر شنیداری	عناصر دیداری
فیلمیک	نوع موسیقی (نوحه)- اصوات و گفتار و ترکیب آن با مصداق تصویری و غیر مصداق آن	عنوان‌بندی- سرعت و طول زمانی نماها – سبک فیلم‌برداری، مونتاژ و همنشینی نماها
روایی	لحن راوی (در سطوح مختلف)- وجه بلاغی کلام راوی [مطابقت با مقتضای حال و فصاحت کلام]	دلالت موضوعات، ایجاز و بلاغت تصویری- عنوان‌بندی- متن تابلوهای تبلیغاتی و راهنما- شعارها- سربندها

«روایت‌فتح» نامی است که در ابتدای عنوان‌بندی فیلم می‌آید و یک رمزگان معنایی را شکل می‌دهد که اشاره‌ای صریح، به فتح و پیروزی دارد؛ اما مهم‌تر، معنای ضمنی آن است که از دال‌های برون‌متنی حاصل می‌شود و آن [به روایت راوی مجموعه] فتح و غلبه بر نفس عماره است. واحدهای معنایی این فیلم با استفاده از ویژگی‌های سبکی موجود در بیان بصری به دست آمده‌اند. معانی و اشاراتی ضمنی که همراه با کنش‌های به تصویر درآمده القا می‌شوند. در سکانس ابتدایی «حرکت و دویدن تند رزمندگان»، «حرکت هواپیما» و «حرکت ماشین» به‌گونه‌ای مونتاژ شده‌اند که همچون رمزگانی، کارکرد معنایی یافته‌اند و دلالت بر پویایی و تکاپو و موفقیت رزمندگان دارند. کنش‌هایی چون: «سربند بستن»، «کوله‌پشتی برداشتن» و «سلاح را امتحان کردن». برای نمونه در سکانس عنوان‌بندی، صدای مداح (آهنگران) بر روی تصاویری برگرفته از متن نوحه، برابرنهاده شده است: «... بهر ملاقات خدا بنمای معطر پیکرت ...».

این اشعار به تصاویری از وضو ساختن و به نماز ایستادن رزمنده‌ای پیوند می‌خورد که علاوه بر معنای صریح ادا کردن فریضه است و نشان از راحتی انجام آن در هر شرایط دشوار، حتی جنگ دارد؛ همچنین تداعی‌کننده رویداد تاریخ اسلام و ارجاع به

حضرت «امام حسین (ع)» است که در میدان جنگ، ظهر عاشورا به نماز ایستاد. معنای ضمنی دیگر آن (ملاقات باخدا) ملاقاتی شهادت گونه است تا پیکرها را معطر سازند (پیکر شهید پاک و بی‌نیاز از غسل است). در واحد معنایی دیگر، تصویر بر روی تابلویی چوبی ثابت می‌شود که بر روی آن نوشته شده است: «ما مرد جنگیم و از جنگ نمی‌هراسیم» «امام خمینی (ره)».

این رمزگان نشان از پشتوانه اعتقادی رزمندگان و اشاره‌ای صریح به منبع پیام دارد، «رهبر انقلاب» که خود مبارزه را از سالیان دورتر آغاز کرده است. در واحد معنایی دیگر، صدای راوی خارج از قاب بر روی تصاویر شبانگاهان رزمنده‌ای که نماز به‌جا می‌آورد، با مشخص کردن زمان رویداد «شب دوشنبه ۲۲ دی‌ماه» و «شب قدر» اعلام می‌کند:

«... اگر شب قدر شبی باشد که تقدیر عالم در آن تعیین می‌گردد، همه شب‌های جبهه شب قدر است،... از همین جاست که آینده کره زمین تقدیر می‌شود».

پس از آن، تصاویرِ رگبار سلاح‌های نیمه سنگین به نمایش در می‌آید و صدای شلیک توپ و گلوله شنیده می‌شود. در این واحد معنایی، مخاطب با پیوند زمان-مکانی مواجه می‌شود که وجه قدسی یافته است. راوی با مشخص کردن زمان اکنون «شب قدر ۲۲ دی‌ماه» و مکان جبهه، درواقع با پیوند مرزهای زمانی و بعد مکانی جبهه‌ها، همه زمان‌ها و مکان‌های جبهه را وجهی معنوی بخشیده است که در آن، همه مردان خدا به عبادت مشغول‌اند.

رمزگان نمادین

در این واحد معنایی می‌توان از: «نور/ تاریکی»، «درون/ برون» و «سرد/گرم» نام برد اما مهم‌ترین تقابل دوتایی که در بخش رمزگان نمادین، خود را می‌نمایاند، تقابل «روز/ شب» است:

«...شب گنجینه رازهای نامکشوف خلقت و بطنی است که روز را در خود می‌پرورد...»،

«...اکنون تاریخ بعد از آن شب طولانی و سیاه کفر به طلوع فجر دیگر رسیده است...».

در هر دو واحد کلامی این موارد اولاً، «روز» بر «شب» مرجح داشته شده است و ثانیاً، مفهوم «روز» جایگزین «شب» شده است. این دگردیسی، امیدواری راوی را به همراه دارد و با امید او ارتباط می‌یابد. البته، فیلم در روند کلی خود، به نمایش در هم تنیدگی «جنگ و شهادت» و «آداب و آیین‌های» مربوط به آن امّا با شور و تکاپوی زندگی می‌پردازد. جدول ۷ نشان‌دهنده مهم‌ترین نتایجی است که در ارتباط با یکدیگر، تضادهای محوری، تقابل‌ها و الگوهای آشنا را همچون آوای (نمادین) در این مستند جنگی شکل می‌دهند:

جدول ۷. دسته‌بندی آوای نمادها در «مستند رضا»

آوای اول	آوای دوم
روز	شب
طلوع فجر (زمان کوتاه)	شب طولانی (زمان بلند)
زندگی	شهادت (مرگ)
نازل شدن فرشته	به معراج رفتن ارواح مجاهدان
پیروزی	شکست
دوست	دشمن
بیدار شدن ـ بیداران	خوابیدن ـ خفتگان
هواپیمای خودی (خود)	هواپیمای دشمن (دیگری)

گذشته از الگوهای فوق، ضرباهنگ تند حرکات مانند رفت‌وآمد مکرر خودروها و رزمندگان، همراه با خواندن نوحه، الگوهایی تکرارشونده در متن هستند که بر حرکتی پرشتاب و بی‌وقفه تأکید دارند. حرکت اهمیت زیادی دارد، چراکه هم در زمان و هم در مکانِ کنشگران نمود می‌یابد و در چیدمان عناصر این متن در مرحله تدوین، این حس حرکت به مخاطب منتقل می‌شود. ترکیب‌های دوگانه ذکر شده و الگوهای تکرارشونده، جزئی از واحدهای معنایی متن فیلمیک به شمار می‌روند.

رمزگان فرهنگی

رمزگان فرهنگی سطح گفتمانی تحلیل روایت است. درک رمزگان فرهنگی در این فیلم، به میزان اطلاعات مخاطب درباره آیین‌های مذهبی، تاریخی و اجتماعی بستگی دارد.

جدول ۸. وجوه رمزگان فرهنگی و میزان اطلاعات مخاطب در «مستند رضا»

وجوه رمزگان فرهنگی	وجوه وابستگی میزان اطلاعات مخاطب
ایدئولوژی	سیاست ـ انقلاب ـ دین ـ مذهب
اسطوره	اساطیر و اسوه‌ها
بینامتنی	هر نوع دلالت دانش‌افزا از متون دیگر ـ مراسم و آیین‌ها
دانش	رسانه‌ای ـ اجتماعی ـ تاریخی
تجربه	تاریخی ـ فیلمیک

ارجاع متن به غیر از خود، درواقع جوهره اصلی و نظام فکری متن فیلمیک را نشان می‌دهد. این ارجاع به داستان انبیا، صدر اسلام، دوران جاهلیت و آیاتی از «قرآن» است؛ از طرفی به انقلاب اسلامی نیز اشاره می‌شود؛ به این ترتیب، تشخیص و درک چنین ارجاعاتی، مستلزم آگاهی مخاطبان نسبت به متون پیشین است. همچنین در این مستند، برخی عناصر بینامتنی نوشتاری مانند تابلوهایی که سخنان امام خمینی (ره) در آن نوشته شده است، مشاهده می‌شود که عناصر دیگری را در ذهن مخاطب روشن می‌سازد: اول؛ مضمون پایداری، ایستادگی و مرد عمل بودن و دوم؛ هدف و انگیزه کنشگران (رزمندگان). این رمزگان‌ها که سازمان‌دهنده و پیش‌برنده روایت مستند رضا نیز محسوب می‌شوند، در نهایت، به تعدیل، تعیین و از همه مهم‌تر، تولید معنی می‌پردازند.

بحث و نتیجه‌گیری

مستند «رضا» را می‌توان در حوزه مستند اجرایی قرار داد. «انعکاسی از تجربه زیسته» و رویکردی در شیوه‌های ساخت که امکان ایجاد موقعیتی بیناذهنی را میان فیلم‌ساز

(سوژه)، متن (ابژه) و مخاطب فراهم می‌آورد. سه صحنه اول «شب قدر»، «مقر جهاد» و «خط فتح» در لحن و بیان راوی، حضوری اول شخص و دو صحنه «مسیر موعود» [پرسیدن مسیر] و «حمله تدافعی» [شاهد کارزار] حضوری عینی دارند. فیلم‌ساز در مواجهه با واقعیت، علاوه بر گزارش، توضیح، تفسیر، تعبیر و چرایی واقعه، اقدام به برساخت معنایی فراتر می‌کند تا به سر منشأ موضوع، پدیده یا آن واقعه در جهان تاریخی برسد. این در حالی است که متن فیلمیک اندیشه مخاطب را تحت شعاع قرار می‌دهد و به تأویل وامی‌دارد تا رأی وی مبتنی بر حرکت ذهن و کشف اصل پدیده قرار گیرد؛ موقعیت معناسازی که فیلمساز و ابژه (متن) برای انتقال پیام و ادراک بیناذهنی مخاطب فراهم می‌کند.

با توجه به دیدگاه بارت، فیلم رضا را می‌توان مستندی دانست که بیشترین بهره آن استفاده از رمزگان فرهنگی است، با تفسیرهای ایدئولوژیک؛ به‌گونه‌ای که حس طبیعی بودن را در متن به وجود می‌آورد. ارجاعات متعدد به حکمت یا صرفاً نوعی از دانش تاریخی، صدای اخلاقی و جمعی پذیرفته شده در متن را تشکیل می‌دهد. انتخاب و چینش مصاحبه‌کنندگان نیز همسو با تأیید صدای راوی در مستند عمل می‌کند. همچنین بر مبنای آنچه از شیوه‌های نیکولز مطرح شد، سوگیری محتوایی و ساختاری، متن را به شیوه‌های مشاهده‌ای، توضیحی و اجرایی سوق داده است. استفاده از شیوه بلاغی در کلام راوی، علاوه بر ایجاد جهانی خاص، به بازنمود ذهنی از شخصیت رضا می‌پردازد و باهدف متقاعدسازی مخاطب، از بیانی نمادین (جدول ۷) استفاده می‌کند؛ بیانی که نزدیک به زبان شاعرانه است و دلالت را به سمت نشانه هدایت می‌کند. این امر از دلالت‌های رمزگان است؛ دلالتی که مفهومی است، نه مصداقی، یعنی گستره محدودی را در برمی‌گیرد و با تأثیرگذاری بر رمزگشایی مفهومی، زبان به سمت نشانه هدایت می‌شود، نه مدلول.

پس از تحلیل مستند جنگی رضا مشاهده می‌شود که این الگوی پنج‌گانه به‌درستی عمل می‌کند. بر اساس نتایج به دست آمده از پژوهش می‌توان استنباط کرد که این متن

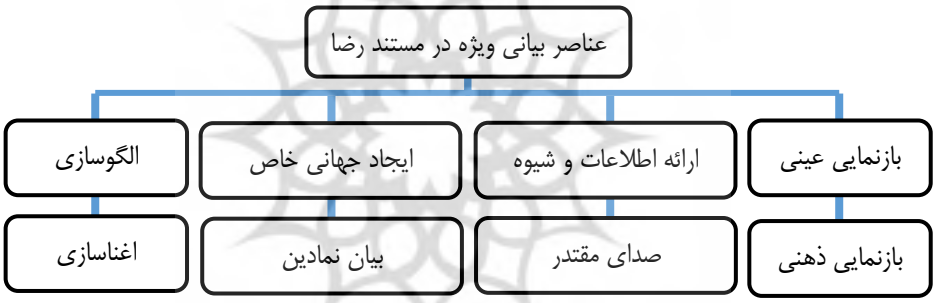
در یک رابطه تعاملی بین رمزگان‌هایش قرار داشته که هم ساخته شده و هم سازنده رمزگان‌ها بوده است. سه رمزگان نمادین، معنایی و فرهنگی برای درک معنای ضمنی متن مورد استفاده واقع شده‌اند. دو رمزگان نمادین و معنایی کمکی بوده‌اند و در جهت فهم رمزگان فرهنگی مورد استفاده قرار گرفته‌اند و دو رمزگان کنشی و تأویلی نیز به فرم روایت پرداخته‌اند. امر مهم در حصول این مقاله، علاوه بر تحلیلی از متن فیلمیک «روایت‌فتح»، عملیاتی شدن این مستند جنگی است که به تمسک از این روش تحلیلی به انجام رسیده است.

کشف رمزگان‌های مختلف این متن بر اساس الگوی روایی بارت، کارکرد اصلی رمزگان را آشکار کرده است. انتخاب رخدادهای خاص اثر و ترکیب؛ تصاویر، به‌درستی توانسته است در همنشینی لایه‌های متنی (عناصر دیداری و شنیداری) به شیوه بیانی روایی در مستند دست یابد. به‌عبارتی، درک و فهم بیشتر این متن، به بازی با دلالت‌کننده‌ها برمی‌گردد تا به شیوه بازنمایی مرجع از طریق نشانه‌ها، یعنی درک ناشی از فیلم مستند، بیشتر به خاطر چینش دلالت‌کننده‌هایی شکل می‌گیرد که از جانب راوی درون‌متنی و از طریق نظام کلامی، مخاطب را دایم به خارج از متن ارجاع می‌دهد و این فرایند نه بازتاب واقعیت، بلکه تولیدکننده و تکثیرکننده واقعیت است. مخاطب با دیدن تصاویری طبیعی از جنگ و تفاسیر راوی از رزمندگان صدر اسلام، با دال‌هایی مواجه می‌شود که وی را به مفاهیم ضمنی دیگری چون؛ مقاومت، انتظار تا رسیدن فرج و یا میعادگاه شهادت، آزادگی، ایثار در راه خدا و یا پیروزی حق بر باطل سوق می‌دهد. مؤلف با استفاده از روابط بینامتنی برساخته، جلوه‌ای بازساخته از تاریخ ارائه می‌دهد. به عبارتی، با مستند کردن یک مستند و برچسب زدن واقعیتی از تاریخ صدر اسلام به واقعیتی از زمان حال، تکرار واقعه و یا ادامه راه تاریخ اسلام را در نظر مخاطب جلوه‌نمایی و تداعی می‌کند. انتخاب و ترکیب تصاویر و رخدادها، کلام و لحن راوی، صدای محیط، سکوت، موسیقی متنِ محدود و شیوه مصاحبه و تکرار آن در فیلم «رضا» از مجموعه «روایت‌فتح»، اثری با بیانی خاص (فیلمیک) ساخته است.

پیشنهادها

تا قبل از جنگ سینما و تلویزیون ایران هیچ تجربه‌ای در زمینه تولید فیلم مستند جنگی نداشت. مجموعه روایت‌فتح که تولید آن بر اساس تجربه گروهی خودکفا صورت گرفت، تبدیل به مجموعه‌ای شد که اکنون در زمره منابع بلاغی و فیلمیک قابل تأمل است. برنامه‌سازان و رسانه ملی می‌توانند آن را به‌عنوان الگویی برای تولید آثار مستند جنگی در کشورهای اسلامی و دیگر کشورها به‌کار گیرند. همچنان که سینمای امریکا در ساخت آثار مرتبط با جنگ خلیج فارس از آن بهره جست. این مجموعه دارای عناصر بیانی و روایی شکل زیر است.

شکل ۱. عناصر بیانی ویژه در مستند رضا



این ویژگی‌های نهفته در لایه‌ها و سطوح مختلف روایت، توانسته‌اند اثر را از حالت شعاری خارج کنند و تأثیرات رسانه‌ای موجز و مؤثری را در میان مخاطبانی که از آثار شعاری دوری می‌کنند، بر جای بگذارند. بدیهی است که نسل جوان و مخاطبان امروزی، پیام‌های ارتباطی مستقیم را نمی‌پذیرند و به همین دلیل پیشنهاد می‌شود که برنامه‌سازان در رساندن پیام‌ها و رمزهای متنی خود، شیوه اجرایی مستندگونه روایت‌فتح را مورد توجه قرار دهند.

رسانه ملی و برنامه‌سازان فرهنگی با توجه به عناصر بیانی ویژه در نمونه مشاهده شده، می‌توانند همسو با اهداف آموزشی، تبلیغی، ارشادی و ... به تولید آثار فاخر همت گمارند و در تحلیل و دریافت مخاطب از این شیوه بهره گیرند.

پی‌نوشت‌ها

(۱) منظور مستندهای جنگی که در ساخت آن خود شهد آوینی نقش داشته است.

(۲) می‌توان به دو محور شاخص در مستندهای جنگی اشاره کرد: الف) مستند جنگی که مستقیم به ثبت وقایع جنگ می‌پردازد، ب) مستند جنگی مرتبط با جنگ که به مسائل و رویدادهای قبل، همزمان و بعد از وقایع مرتبط با جنگ، مانند: تدارکات، اعزام‌ها، مجروحین، شهدا، آوارگان، اسرا، بازسازی‌ها و یا در کل به رویدادهای اجتماعی ـ اقتصادی پیرامون آن می‌پردازد.

(۳) از شیوه تبلیغ با «مجموعه‌ای از تصمیمات هوشیارانه، روشمند و از پیش طراحی شده، به‌منظور استفاده از فنون اقناع‌سازی و برای محقّق گردن مقاصد ویژه؛ مقاصدی که در راستای سیاست‌های مبلغ است» (محسنیان‌راد، ۱۳۸۱، ص ۳).

(٤) برای توصیف فیلم‌هایی که «جنبه‌های ذهنی یک گفتمان کلاسیک عینی» را تحت تأثیر قرار می‌دهند (برزی به نقل از نیکولز، ۲۰۰۸).

(۵) «صحنه عبارت است از بخشی از یک فیلم روایی که حسی از کنش مداوم را القا می‌کند که در یک مکان و زمان مداوم رخ می‌دهد» (فیلیپس، ترجمه فتاح، ۱۳۸۸، ص ۲۹).

(٦) اگر در بطن داستانی که روایت می‌شود شخصیتی نقش راوی یک روایت دیگر را بر عهده گیرد و داستان خود را در درون داستان اصلی روایت نماید این حالت به‌اصطلاح درون‌گیریِ یک روایت در درون روایتی دیگر نامیده می‌شود (ریمون ـ کنان، ترجمه حری، ۱۳۸۷، ص ۱۲٦).

منابع

آشتیانی، حمیدرضا. (۱۳۸۲). **روایت‌فتح و قابلیت‌های مستندسازی دفاع مقدس در تلویزیون در فاصله ۱۳۵۹–۱۳٦۸**. پایان‌نامه کارشناسی ارشد، دانشکده صداوسیمای تهران.

احمدی، شهرام. (۱۳۸۸). **تحلیل روایت در آگهی‌های تلویزیونی بر اساس بررسی آگهی‌های پخش‌شده از شبکه‌های سراسری در سه‌ماهه آخر سال ۱۳۸٦**. پایان‌نامه کارشناسی ارشد، دانشکده صداوسیمای تهران.

اوحدی، مسعود. (۱۳۸۰). روایت سینمایی: عرصه بزرگ گفتمان زیبایی‌شناسی سینما. **هنر**، ٤٧.

بارت، رولان. (۱۳۹۵). **بارت و سینما، مقالات و گفتگوهای بارت درباره سینما** (ترجمه مازیار اسلامی). تهران: گام نو.

باکلند، وارن. (۱۳۹۲). **آشنایی با مبانی سینما و نقد فیلم** (ترجمه پژمان طهرانیان). تهران: معین.

بوردول، دیوید و تامسون، کریستین. (۱۳۹۵). **هنر سینما** (ترجمه فتاح محمدی). تهران: مرکز.

تامسون جونز، کاترین. (۱۳۹٦). **زیباشناسی و فیلم** (ترجمه عبدالله سالاروند). تهران: نقش‌جهان.

تولان، مایکل. (۱۳۸٦). **روایت‌شناسی، درآمدی زبان‌شناختی- انتقادی** (ترجمه فاطمه علوی و فاطمه نعیمی). تهران: سمت.

چندلر، دانیل. (۱۳۸۷). **مبانی نشانه‌شناسی** (ترجمه مهدی پارسا). تهران: سوره مهر.

خادمی، شیرین. (۱۳۹۳). **بررسی عنصر روایت در عکاسی صحنه‌پردازی شده با نگاهی به آثار جف وال و سندی اسکاگلند**. پایان‌نامه کارشناسی ارشد، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکز.

دانایی‌فرد، حسن و مظفری، زینب. (۱۳۸۷). ارتقای روایی و پایایی در پژوهش‌های کیفی مدیریتی: تأملی بر استراتژی‌های ممیزی پژوهشی. **پژوهش‌های مدیریت**، ۱، (۱)، صص ۱٦۲-۱۳۱.

ذات‌اصغر، احمد. (۱۳۸٦). **بررسی زیباشناسی شکل در فیلم‌های مستند جنگی ایران**. پایان‌نامه کارشناسی ارشد، دانشکده صداوسیمای تهران.

ریمون ـ کنان، شلومیت. (۱۳۸۷). **روایت داستانی: بوطیقای معاصر** (ترجمه ابوالفضل حری). تهران: نیلوفر.

سجودی، فرزان. (۱۳۹۳). **نشانه‌شناسی کاربردی**. تهران: علم.

شمیسا، سیروس. (۱۳۸۳). **نقد ادبی**. تهران: فردوس، چاپ چهارم.

فیلیپس، ویلیام اچ. (۱۳۸۸). **پیش‌درآمدی بر فیلم** (ترجمه فتاح محمدی). تهران: بنیاد سینمایی فارابی.

قاسمی، ابوالحسن و کلاهی، نفیسه. (۱۳۹۵). **بازنمایی، روایت و فیلم مستند**. تهران: دانشگاه صداوسیما.

کیلبرن، ریچارد و آیزود، جان. (۱۳۸۵). **مقدمه‌ای بر مستند تلویزیونی، مواجهه با واقعیت** (ترجمه محمد تهامی‌نژاد). تهران: اداره کل پژوهش‌های سیما.

مارتین، والاس. (۱۳۹۱). **نظریه‌های روایت** (ترجمه محمد شهبا). تهران: هرمس.

متز، کریستسن. (۱۳۷٦). **نکاتی درباره نشانه‌شناسی سینما، نظریه‌های زیباشناسی فیلم** (ترجمه علی عامری). تهران: بنیاد سینمایی فارابی.

محسنیان‌راد، مهدی. (۱۳۸۱). **انتخابات و تبلیغات انتخاباتی**. به نقل از سایت وزارت کشور.

معدنی، سعید. (۱۳۹۱). **جامعه‌شناسی سینمای جنگ و دفاع مقدس**. تهران: بهمن برنا.

نامورمطلق، بهمن و منیژه، کنگرانی. (۱۳۹۵). **نشانه‌شناسی فیلم‌های مستند دفاع مقدس**. تهران: علمی و فرهنگی.

Barthes, R. (2002). "**S/Z**", Translated by Richard Miller, Blackwell, Oxford.

Barthes, R. (1977). **The Rhetoric of the Image**, trans. Stephen Heath, in Image-Music-Text. New York: Hill and Wang.

Bruzzi, S. (2006). **New Documentary**. Routledge. 2 Park Square, Milton Park, Abingdon, 2nd ed.

Nichols, B. (2010). **Introduction to Documentary**. Bloomington: Indiana University Press.

Nichols, B. (2008). **The Question of Evidence, the Power of Rhetoric and Documentary Film**. by T. Austin and W. de Jong. Rethinking Documentary. McGraw-Hill, Open University, Pp. 13-29.

Karimabadi, M. (2011). "**Manifesto of Martyrdom**: Similarities and Differences between Avini's Ravayat-e Fath and more Traditional Manifestoes". Iranan Studies, London: Routledge, Vol. 44, No. 3.

Popay, J. R. A. & Williams, G. (1998). "Rationale and Standards for the Systematic Review of Qualitative Literature in Health Services Research". **Qualitative Heaelth Research**, 8, Pp. 341-351.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی