

جلوه‌های دراماتیک صدا در دو فیلم مستند صنعتی از ساخته‌های کامران شیردل، بر اساس نظریه دریافت^۱

مهناز فریدونی^۲؛ محمدعلی صفورا^۳؛ علی شیخ‌مهدی^۴

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 رمزگذاری شده 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 پردازش نشده 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 «ویکرد 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 رمزگذاری شده پی برد. در دو فیلم مستند صنعتی، منتخب از ساخته‌های 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

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

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 و برق 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 میدی 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

حال در مقاله‌ای با عنوان «مطالعات فرهنگی دو پارادایم»^۱ 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)

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

ویژه در مطالعات مربوط به فرهنگ‌های زیسته یا سبک‌های زندگی طبقه کارگر مورد استفاده قرار گرفت (محمدی، ۱۳۹۷: ۵۰). ساختارگرایی انواع زیادی دارد، اما خصیصه مشترک همه آنها عبارت است از علاقه به سیستم‌ها، مجموعه روابط و ساختارهای صوری‌ای که معنا را شکل می‌دهند و تولید آن را ممکن می‌سازند. یکی از موضوعات غالباً مسئله‌ساز که در مطالعات فرهنگی یا هنری پدیدار می‌شود، به رابطه بین متون و خوانندگان یا مخاطبان مربوط می‌شود و اینکه می‌توان متون فرهنگی را منابعی تلقی کرد که به شیوه‌های مختلفی به خدمت گرفته می‌شوند. این فرایند به اتصال و ارتباط مردم با گفتمان‌های موجود در دیگر عرصه‌های فرهنگی، اجتماعی و سیاسی وابسته است؛ ارتباطی که می‌تواند جنبه ایدئولوژیک به معنای تبعیت از یک سیستم بازنمایی باشد. این بازنمایی‌ها معمولاً تصاویر و گاه مفاهیم هستند، اما بیش از همه به عنوان ساختارند. (Hall, 2005:111)

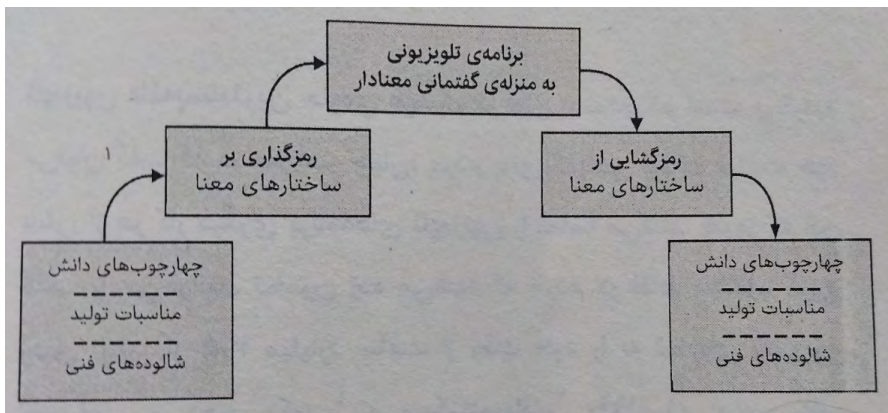
برای درک بهتر نظریه دریافت، هال و همکارانش در مطالعه پانوراما نقطه آغازی را پیشنهاد می‌کنند که براساس آن، تلویزیون هرگز حاوی یک معنا نیست، بلکه مشتمل بر طیفی از معانی است؛ اما یک معنای مرجحی وجود دارد که تماشاگر به سوی آن هدایت و سوق داده می‌شود. این نوعی کار اجتماعی و همچنین نوعی کار حرفه‌ای است و مستلزم جمع‌آوری و گزینش آیتم‌هایی برای قرار گرفتن در برنامه و سازمان دادن به آنها از یک طرف و به کار گرفتن برخی رمزگان حرفه‌ای و فنی به ویژه در حین عمل است (محمدی، ۱۳۹۷: ۶۵). در این جبهه نظری، دو حوزه مطالعه به شکلی خاص تأثیرگذار بوده‌اند: مدل رمزگذاری/ رمزگشایی که توسط هال مطرح می‌شود و مطالعات دریافت ادبی و هرمونوتیک^۱. هال استدلال می‌کند که تولید معنا تضمین‌کننده مصرف آن به همان شکل موردنظر کدگذاران نیست. با این حال، آنجا که مخاطبان، مواضع اجتماعی متفاوتی با کدگذاران دارند و در نتیجه به منابع فرهنگی متنوعی دسترسی دارند، قادر خواهند بود به شیوه‌های دیگری برنامه‌ها را رمزگشایی کنند (بارکر، ۱۴۰۱: ۸۷). استوارت هال در مقاله «رمزگذاری و رمزگشایی در گفتمان تلویزیون»^۲ الگویی از ارتباط تلویزیونی ارائه می‌دهد که در آن،

۱. دریافت ادبی و هرمونوتیک، فهمیدن موضع و دیدگاه فردی که فرار است بفهمد و معنا را نیز شامل شود (بارکر، ۱۴۰۱: ۸۸).

2. Encoding and Decoding in the Televisio Discourse.

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

چرخه معنا در گفتمان تلویزیونی سه برهه متمایز را طی می‌کند (شکل ۱). 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 در مورد جوانان ایفا می‌کنند (Hall, 2018:21).



شکل ۱- چرخه معنا در گفتمان تلویزیونی (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 تلویزیونی، رویداد خام اجتماعی در گفتمانی معنادار قرار گرفته است؛ یعنی این رویداد به شکل گفتمان تلویزیونی در آمده است. 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 جرح و تعدیل شده؛ 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)

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

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. حال در این باره می‌گوید: «رمزگان حرفه‌ای نسبتاً مستقل از رمزگان مسلط است^۱. 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 جرح و تعدیل‌شده محفوظ باقی می‌ماند». رمزگان تقابل‌جو: سومین جایگاهی که حال 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. حال 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^۲، الکساندروف^۳ و پودوفکین^۴، 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

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

به صورتی غلط بهره‌برداری شده‌است. شیوه پیشنهادی بیانیه بر کاربرد صدای «کنترپوان»^۱ 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 منحصر 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.^۲ شیون این سه حالت را این‌گونه برمی‌شمرد: ۱- شنیدن علی؛ ۲- شنیدن معنایی؛ و ۳- شنیدن تقلیل‌یافته.

شنیدن علی: شیون معمول‌ترین حالات شنیدن را شنیدن علی 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 علی، شنیدن معنایی را نیز تجربه می‌کند. شنیدن تقلیل‌یافته: شیون تحت تأثیر نظریات «پیر شافر»^۳ 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 می‌گیرد، اشاره دارد. هارمونی به بعد عمودی مربوط می‌شود 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

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

آواز پرندگان یا سر و صدای ترافیک) در مقام چهارچوبی که گویی ظرف تصویر است، فضای شنیداری که آنچه دیده می‌شود در آن غوطه‌ور است، باعث پیوستگی تصاویر می‌شود. سوم اینکه صدا می‌تواند از طریق موسیقی غیردایجتیک (که این موسیقی فارغ از مفهوم زمان و مکان واقعی است) پیوستگی به وجود آورد. اعراب‌گذاری: کاربرد اعراب‌گذاری در وسیع‌ترین معانی دستوری‌اش (مثل جای ویرگول‌ها، نقطه‌ویرگول‌ها، نقطه‌ها، علامت تعجب‌ها، علامت سؤال‌ها و...) نه تنها می‌تواند معنا و ریتم متن را تنظیم کند، بلکه عملاً آن را تعیین نیز می‌کند. پس صدای هم‌زمان برای سینما، وسایل دقیق اعراب‌گذاری صحنه‌ها بدون تأکیدگذاری روی بازی یا تدوین را به ارمغان می‌آورد. موسیقی در سینمای صامت چنین نقشی را بر عهده داشت، اما به شیوه‌ای نادقیق‌تر، وام‌دار متدهای موسیقی هم‌زمان با تصاویر بود.

انتظار: همگرایی/ واگرایی صداها و تصاویر، گرایش‌های خاص خود را دارند و از الگوهای تغییر و تکراری که در تماشاگر حسی خلق می‌کنند، پیروی می‌کنند. این جلوه بیش از همه در مورد موسیقی مشهود است. حرکت دوربین، ریتم صوتی یا تغییری در رفتار بازیگر می‌تواند بیننده را در وضعیت انتظار قرار دهد. هر سکانس سمعی‌بصری با توجه به این کارکرد انتظار و نتیجه انتظار عمل می‌کند.

جداسازی: سکوت «روبر برسون»^۱ در گزین‌گویی مشهور یادآور شد که فیلم صدادار سکوت را ممکن ساخت. این اظهارنظر پارادوکسی را روشن می‌سازد. نمی‌توان صرفاً جریان شنیداری را قطع کرد. پس سکوت به هیچ‌وجه تهی‌بودگی‌ای خنثی نیست، بلکه سویی نگاتیو یا منفی صدایی است که پیش از آن شنیده یا تصور شده‌است؛ این حس سکوت محصول کنتراست می‌باشد. یکی از مهم‌ترین جلوه‌های ارزش افزوده به درک زمان در تصویر برمی‌گردد. شیون در کتاب «صدا-تصویر»^۲ می‌نویسد: صدا می‌تواند به سه شیوه تصاویر را زمان‌مند کند: اول، تحرک زمانی تصویر است. «صدا به درجات و انحای گوناگون می‌تواند درک زمان

1. Robert Bresson

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

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

در تصویر را باعث شود؛^۱ 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 ایران ناسیونال^۱) 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.^۲ (تصویرا)

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

جلوه‌های دراماتیک صدا در دو فیلم مستند صنعتی از ساخته‌های کامران شیردل، بر اساس نظریه دریافت 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).



تصویر- 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. (تصویر ۲)

۱. از (۰۲:۴۵) تا (۰۳:۲۰)



تصویر ۲- نمایی با تضاد بصری نسبت به فضای تصویری صحنه قبل (تصویر ۱) (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 باز می‌گردد. 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 الکتروود 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 امپاننس 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)

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

می‌شود (تصویر ۴). در نهایت با اوج گرفتن کلی صحنه که بر کار و تلاش فزاینده تأکید دارد، زمان استراحت فرا می‌رسد.^۱



تصویر ۴- 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 گرفته است. ترکیب ناهم‌سان موسیقی غیرایرانی (موسیقی‌ای که کم‌تر برای مخاطب آشناست) با تصاویر قطعات فلزی در انبار و ریل و ماشین‌آلات گول 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)

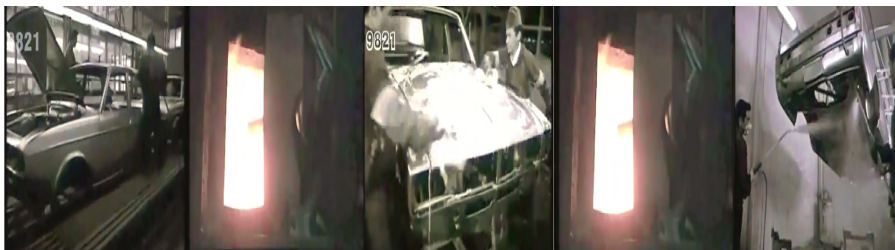
۲. چاپلین نیز در فیلم «عصر جدید» به بردگی انسان در دنیای مدرن می‌پردازد.

۳. از (۰۵:۲۰) تا (۰۸:۱۰)

۴. از (۰۸:۱۵) تا (۰۹:۴۵)

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

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 (تصویر ۵).



تصویر ۵- ایجاد وقفه به وسیله صدا با جداسازی در مستند پیکان (منبع: نگارنده، ۱۴۰۱).

استفاده از این موسیقی همدلانه، حضوری زنده، همه‌جانبه و مؤکد دارد.^۱ 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^۲ (تصویر ۶).



تصویر ۶- 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)

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

تصاویری که سیاه‌سفید و رنگی شده و در خاطر مخاطب پرننگ‌تر می‌شوند.^۱ 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 ماریچج‌های 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 شود^۲ (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 بلد یی یا نه. یکی مربوط به هنر نقره ایران بود. به سراغ تحقیق درباره این موضوع رفتم و سریعاً بوم سیمین را ساختم که مورد قبول قرار گرفت» (ارواحی، ۱۴۰۰: ۳۸). زمینه موسیقایی فیلم، آثار «امین‌الله حسین» شامل سمفونی‌های «پرسیولیس»، «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)

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

«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 زرق و برق 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! 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»^۲.

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.^۳ 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»^۴.

۱. اسدالله پیمان

۲. از (۰۵:۴۰) تا (۰۱:۵۵)

۳. از (۰۱:۲۰) تا (۰۱:۵۵)

۴. از (۰۱:۲۰) تا (۰۱:۳۰)

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

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 زرق و برق امین‌الله حسین، غرور ملی و هنر چشمگیر ایران را عیان می‌کند و به آن عظمتی دوچندان می‌بخشد. در حالی که پیش از این موسیقی‌ای که هم‌زمان با نقوش اسلامی پخش می‌شد، عاری از این صلابت، شور و هیجان بود. 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 (تصویر ۷).



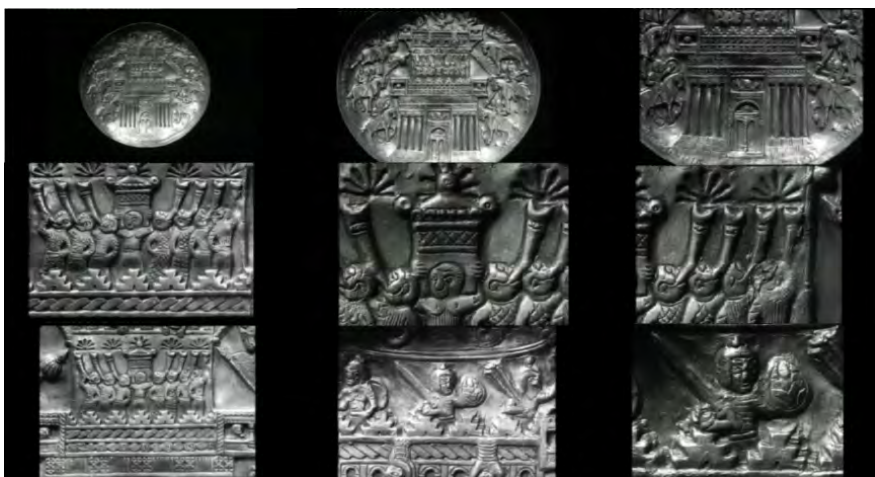
تصویر ۷- تدوین ریتمیک به همراه موسیقی حماسی در مستند بوم سیمین (منبع: نگارنده، ۱۴۰۱).

در این صحنه، مونتاز 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 امین‌الله 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. مونتاز دقیق با ریتم تند انجام شده‌است، با هر صدای سم

۱. از (۰۲:۴۰) تا (۰۳:۲۰)

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

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 (تصویر ۸).



تصویر ۸- 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 (محمصی، ۱۳۷۴، ۱۶۰).

۱. از (۵۴:۳۰) تا (۵۵:۲۵)

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

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 می‌آفریند. 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» (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 فضا سازی 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 گرفته شود.
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.

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

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 قرار گرفته 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»^۱، 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)

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

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

«سوم، موسیقی‌هایی هستند که نه همدلانه هستند و نه غیرهمدلانه، این موسیقی‌ها معنایی انتزاعی دارند یا صرفاً 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 شاهدهی 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

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

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)^۱ 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)^۲ 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 داشته‌باشد. 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)

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

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 دخل و تصرف‌ها و جرح و تعدیل‌ها 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 اندیشه‌نا.

❖ 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: معمولاً 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)، از گفتار در مقام حلقه اتصالی بین فصل‌های مختلف فیلم استفاده شده است.

❖ 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 سؤال جوابی 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)

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

می‌آورد و به دوربین لبخند می‌زند. روی این تصویر می‌شنویم: «باز شد دیدگان من از خواب، به به از آفتاب عالم‌تاب!»

❖ کاربرد مستقل گفتار متن: در کاربرد مستقل گفتار، هیچ رابطه حقیقی بین تصویر و گفتار دیده‌نشده و آن دو کاملاً از یکدیگر مستقل می‌نمایند. فیلم «جام حسنو» (محمدرضا اصلانی، ۱۳۴۶) نمونه کامل کاربرد گفتار مستقل است. در این فیلم، بر روی تصاویری از نقوش روی جام باستانی متعلق به هزاره دوم قبل از میلاد مسیح فرازهایی از ذکر بردار شدن حسین منصور حلاج، عارف قرن سوم هجری شنیده می‌شود. یکی از کاربردهای زیبا و تأثیرگذار گفتار اندیشه‌نا فیلم مستند «در جست‌وجوی تعادل» (حسین محبوب، ۱۳۷۲) است. در این فیلم به وجود عدم تعادل در شرایط زیستی-اجتماعی انسان پرداخته می‌شود و از انتقال این عدم تعادل به روابط عاطفی-اجتماعی انسان سخن به میان می‌آید (امامی، ۱۳۹۶: ۱۳۶-۱۴۲).

باید توجه داشت که عناصر شنیداری یک فیلم به صورت یک واحد مستقل دریافت نمی‌شوند، بلکه تجزیه و براساس رابطه‌ای که با دیده‌های بیننده در آن لحظه دارند، در دستگاه ادراک بیننده توزیع می‌شود. شاخص‌ها و مؤلفه‌های برگرفته از ملاک‌های ساخت فیلم مستند با ارزش افزوده در افکت، گفتارمتن و موسیقی همراه است (شیون، 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)

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

جدول ۲- ارزش افزوده گفتار متن در مستند سینمایی

ردیف	شرح/ عنوان	ساختارسازی	اثربخشی	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 تفکر محور	آشکارسازی ذهن	شرح رخدادها	قابل باور	نمایش/ سینما

(منبع: نگارنده، ۱۴۰۱)

جدول ۳- ارزش افزوده موسیقی در مستند سینمایی

ردیف	شرح/ عنوان	ساختارسازی	اثربخشی	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	کاربرد 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

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

دارد تمامی صورت‌بندهای ممکن را در خدمت تقویت هژمونی خود به کار بگیرد، امری اجتناب‌ناپذیر است. 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، میرا 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 از پیش‌سازمان‌یافته 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 با هم‌سو با معنای مرجحی که مورد نظر 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 مونتاز 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.

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

- ❖ 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 مرندي، حميد (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 آگه.
- بوردول، دیوید (۱۳۹۳). *تاریخ سینما*، (مترجم: روبرت صافاریان)، تهران: نشر مرکز.

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

بوردول، دیوید (۱۳۹۴). *هنر سینما*، (مترجم: فتح 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: ملاحظات زیباشناسانه درباره صدا در سینما*، (مترجم: محمدجواد مظفریان)، تهران: نشر ققنوس.

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

محمصی، محمدسعید (۱۳۷۴). «کندوکاوی در ارزش‌های زیبایی‌شناختی فیلم پیکان»، *مجله نقد سینما*، شماره ۶، ۱۶۷-۱۷۵.

محمصی، محمدسعید (۱۳۷۴). «نگاهی به چهار فیلم مستند صنعتی شیردل»، *مجله نقد سینما*، شماره ۶، 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.

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

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.