Quarterly of Communication Psychology

Semiotic analysis of the movie Mahdi position

Taher Pormohammad [1], Iraj Mahmoudi [2*]
1-Master of Science in Social Communication, Tabriz Branch, Islamic Azad University, Tabriz, Iran.
2*-Assistant Professor Department of Psychology, Miandoab Branch, Islamic Azad University, Miandoab,Iran. (Corresponding Author)
Eraj.mahmoudi@gmail.com.

Received: 2024/11/13
Accepted: 2024/12/01
Available online:2025/02/06

Article type:
Recearch paper
DOI:

ABSTRACT

With the aim of semiotics and how it works on the basis of the film, the current research aims to investigate the film The Position of Mahdi by Hadi Hejazifar by using the method of semiotic analysis. The semiotic method of this research is according to John Fiske's method in three levels: descriptive (social codes), representational (technical codes) and ideological (ideological codes). In this regard, the film Mahdi's position, which was one of the productions of Iranian cinema in 1400, was studied based on John Fisk's semiotic analysis method. Mahdi's position film has been noticed from different angles about one of the commanders of the eight years of holy defense. In this film, the trace of the filmmaker's sufficient knowledge of all aspects of the film character's life is clear. Using the technology needed to make a film and the artistic literacy of the director himself in the current situation and also with the help of the production agents of a movie including; Actors, cinematographer, composer, editor, scene designer, screenwriter, other factors, and also by using detailed details about the location and time, he can easily introduce the different dimensions of Shahid Mehdi Bakri's personality. Based on the semiotics of John Fiske and the analysis of representation or technical codes of the six scenes, it is concluded that the film is about a commander of the holy defense who stands to the death in defense of his homeland in family relationships, thoughts, human perspective and command. From the recognition and representation of such works, it can be concluded that making a movie about commanders and influential figures during the eight years of the Holy Defense is an effective factor in promoting the culture of sacrifice and martyrdom and transferring the concepts of the Holy Defense to the current generations.

KEYWORDS

semiotics, holy defense, movie, position of Mahdi

فصلنامه علمی روانشناسی ارتباطات

تحلیل نشانه‌شناختی فیلم سینمایی موقعیت مهدی

طاهر پورمحمد[۱]، ایرج محمودی[۲*]

۱. کارشناسی ارشد گروه علوم ارتباطات اجتماعی، واحد تبریز، دانشگاه آزاد اسلامی، تبریز، ایران.

۲. استادیار گروه روانشناسی، واحد میاندوآب، دانشگاه آزاد اسلامی، میاندوآب، ایران.(نویسنده مسئول) eraj.mahmoudi@gmail.com

چکیده فارسی

تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۰۸/۲۳

تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۰۹/۱۱

تاریخ انتشار: ۱۴۰۳/۱۱/۱۸

مقاله علمی پژوهشی

حوزه موضوعی:

تاثیر رسانه ها

پژوهش حاضر باهدف تحلیل نشانه‌شناسی و چگونگی کارکرد آن بر اساس فیلم سینمایی «موقعیت مهدی» ساخته هادی حجازی فر می‌پردازد. روش نشانه شناختی این پژوهش بر اساس روش «جان فیسک» در سه سطح توصیفی (کدهای اجتماعی)، بازنمایی (کدهای فنی) و ایدئولوژیک (کدهای ایدئولوژیک) است. در این راستا، فیلم «موقعیت مهدی» که یکی از تولیدات سینمای ایران در سال ۱۴۰۰ بود، از زوایای مختلف دربارهٔ یکی از فرماندهان هشت سال دفاع مقدس مورد توجه قرار گرفته است. در این فیلم ردپای شناخت کافی فیلم‌ساز از تمامی ابعاد زندگی شخصیت فیلم، مشخص است که استفاده از تکنولوژی موردنیاز برای ساخت فیلم و سواد هنری خود کارگردان در شرایط فعلی و همچنین با کمک عوامل تولید یک فیلم از جمله؛ بازیگران، فیلمبردار، آهنگساز، تدوینگر، طراح صحنه، فیلمنامه نویس وعوامل دیگر و همچنین با استفاده از جزئیات دقیق مکان و زمان به‌راحتی می‌تواند ابعاد مختلف شخصیت شهید مهدی باکری را معرفی کند. بر اساس نشانه‌شناسی جان فیسک و تحلیل بازنمایی یا کدهای فنی ۶ سکانس، به این نتیجه می‌رسد که فیلم درباره یک فرمانده دفاع مقدس است که در روابط خانوادگی، افکار، در دفاع از وطن تا پای جان ایستاده است. با بازنمایی این‌گونه آثار می‌توان نتیجه گرفت که ساخت فیلمی با موضوع فرماندهان و شخصیت‌های تأثیرگذار در دوران هشت سال دفاع مقدس عاملی موثر در ترویج فرهنگ ایثار و شهادت و انتقال مفاهیم دفاع مقدس به نسل‌های کنونی است.

واژگان کلیدی

دفاع مقدس، فیلم سینمایی، موقعیت مهدی، نشانه‌شناسی.

این مقاله برگرفته از پایان نامه کارشناسی ارشد علوم ارتباطات اجتماعی با همین عنوان دانشگاه آزاد اسلامی واحد تبریز می باشد.

بیان مساله و ضرورت مسأله

از ابتدای پیدایش سینما، سالیان متوالی تنها روش تحلیل این متون رسانه‌ای، نگاه زیبایی‌شناسانه به فیلم‌های سینمایی بوده است؛ اما امروزه روش مطالعه‌ی سینما محدود به این روش نمی‌شود. تغییر جهت از نگاه صرف زیبایی‌شناختی به نگاه‌های تحلیلی ترکیبی، مانند نشانه‌شناسی، محصول تلاش طیف وسیعی از متفکران حوزه‌های مختلف مانند زبان‌شناسان، روان شناسان، جامعه‌شناسان، مردم‌شناسان و منتقدان ادبی و سینمایی بوده است. رسانه از جمله مصنوعات بشری به‌عنوان ابزار انتقال پیام و معنا از طریق نشانه‌گذاری است. از میان رسانه‌های مدرن، سینما به‌تدریج به رسانه‌ای چندلایه تبدیل شد و از وجوه مختلف خاصیت بازنمایی مدل‌های زیست‌جهان برخوردار است.

«فیلم‌ها با به تصویر کشیدن جامعه‌ی اطرافشان، وضعیت اجتماعی، فرهنگی، اقتصادی، سیاسی و روانی مخاطبانشان را بازتاب می‌دهند. محصول سینمایی، سیمایی از جامعه است.» (نیازی، ۱۴۲:۱۳۸۱)؛ «امروزه قدرت رسانه‌ی فیلم، به‌عنوان مسئله‌ای مهم برای نمایاندن فرهنگ ملی محسوب می‌گردد.» (دانسی،۱۳۸۷).

در حال حاضر از صنعت فیلم‌ها، علاوه بر ایجاد سرگرمی، در جهت اهدافِ خاصی چون آموزش، اطلاع‌رسانی، ترویج عقاید و ... استفاده می‌کنند. در این راستا مقاله حاضر که فیلم «موقعیت مهدی» به کارگردانی هادی حجازی‌فر را مورد واکاوی قرار داده است؛ با بهره‌گرفتن از رویکرد نشانه‌شناسی در بستر زمان ساخت و مقاطع شکل‌گیری و نیز ارتباطش با فضای سیاسی و اجتماعی کشور را ـ که می‌تواند صورت عینی‌تری از اهمیت و البته کارکرد آثار این کارگردان در سینمای ایران یا جریان فرهنگی کشور به دست دهد ـ بررسی و تحلیل می‌نماید. در این راستا مقاله حاضر، فیلم «موقعیت مهدی» را به کارگردانی هادی حجازی‌فر، با بهره‌گرفتن از رویکرد نشانه‌شناسی در بستر زمان ساخت، مقاطع شکل‌گیری و ارتباطش با فضای سیاسی و اجتماعی کشور ـ که می‌تواند صورت عینی‌تری از اهمیت و البته کارکرد آثار این کارگردان در سینمای ایران یا جریان فرهنگی کشور به دست دهد ـ مورد واکاوی قرار داده است.

دفاع مقدس، مظهر مقاومت و مظلومیت انقلاب جمهوری اسلامی ایران، مردم ایران عرصه‌ای بود که نیروهای مسلح کشورمان همچون ید واحده در مقابل دشمن ایستادگی کردند وحافظ عزت و استقلال و آزادی کشور شدند. در این جنگ نابرابر، فرماندهان جوان و انقلابی بودند که با شیوه‌ی مدیریت و رهبری خویش نقش اثرگذاری در ایجاد انگیزه در بسیجیان و پیروزی‌های متعدد در جنگ تحمیلی داشته‌اند. «شیوه‌ی فرماندهی عالی در دفاع مقدس نوع جدیدی از فرماندهی نظامی را به نمایش گذاشت که با شیوه‌های فرماندهی رایج در ارتش‌های کلاسیک تفاوت ماهوی داشت». (محمدی پاشاک، ۱۳۷۶).

هشت سال دفاع مقدس تأثیرات شگرفی بر جامعه ایران به‌جای نهاد و تا سال‌ها حتی تاکنون نیز اثرات مخرب این جنگ بر پیکر مجروحان و بازماندگان و جامعه ایرانی حس می‌شود. حوادث و وقایع این واقعه نه تنها برای رزمندگان و افرادی که به‌طور مستقیم با این جنگ درگیر بودند، ملموس است؛ بلکه برای نسل‌های بعدی نیز همیشه وقایع و تجارب این جنگ علامت سؤالی بزرگ بوده است؛ ازاین‌رو آن‌ها برای درک حال و هوای دوران جنگ و جبهه به تماشای فیلم‌های سینمای دفاع مقدس متوسل می‌شوند. می‌توان گفت مخاطبان سینمای دفاع مقدس، تحت‌تأثیر فضای بازنمایی شده در اثر قرار می‌گیرند و نگرش آن‌ها نسبت به جنگ ایران و عراق نه تنها شکل می‌گیرد بلکه دستخوش تغییر نیز می‌شود. ازاین‌رو این نیاز احساس می‌شود که آثار سینمایی دفاع مقدس با دقت بررسی شود تا با نشانه‌شناسی هرکدام از این آثار، این واقعه نمایان گردد.

نمونه مورد پژوهش

فیلم سینمایی «موقعیت مهدی» ساخته هادی حجازی‌فر در شش پرده، موقعیت‌های مهم زندگی شهید باکری، فرمانده لشکر ۳۱ عاشورا را به تصویر می‌کشد. فیلم در پناه یک شخصیت‌پردازی درست، وجوه اخلاقی شهید باکری را به مخاطب شناسانده است.

نشانه

نشانه‌ها معمولاً به شکل کلمات، تصاویر، اصوات، بوها، طعم‌ها، حرکات و اشیاء ظاهر می‌شوند؛ اما این چیزها ذاتاً معنی‌دار نیستند و فقط وقتی‌که معنایی را به آن‌ها منصوب کنیم تبدیل به نشانه می‌شوند. «به قول «پیرس» هیچ چیز نشانه نیست مگر این که به‌عنوان نشانه تفسیرش کنیم.» (چندلر، ۱۴۰۰: ۴۱). پس هر چیزی که نماینده‌ی چیز دیگری جز خودش باشد یا به سخن دیگر بر چیزی غیر از خودش دلالت کند، نشانه نام دارد. «هر نشانه مانند سکه‌ی دورویه است که یک‌رویه‌ی آن بر رویه‌ی دیگر دلالت می‌کند.» (نیکولز، ۱۳۹۱: ۳۳۷)؛ اما همچنان الگوهایی که سوسور و پیرس از مفهوم نشانه به دست داده‌اند، اعتبار بنیادی خود را حفظ کرده است و مبنای تحولات بعدی بوده است.

«نشانه دروازه‌ی ورودی شناخت و باز تحلیل معنامندی هر پدیداری است. نشانه حاوی دو واژه‌ی کلیدی دیگر یعنی دال و مدلول است؛ مدلول متوجه بازنمود ذهنی هر پدیده‌ای است و دال، جوهرهای مادی است و می‌تواند دربرگیرنده‌ی اشیا، تصاویر، آواها و یا رویدادها و متون تاریخی باشد.» (آلن،۱۳۸۵:۲۰). «یک نشانه می‌تواند حاکی از چیز دیگری برای کسی باشد، فقط ازاین‌رو که این رابطه حاکی بودن به میانجی‌گری یک تأویل‌کننده صورت می‌گیرد» (بارت، ۱۳۷۵:۱۰).

نشانه‌شناسی

«نشانه‌شناسی سنتی فرانسوی که خاستگاه آن به زبان‌شناسی بازمی‌گردد؛ علمی میان‌رشته‌ای است که دیگر علوم مانند تاریخ، علوم سیاسی، جامعه‌شناسی، روان‌شناسی و غیره را به هم پیوند می‌زند.» (معینی فر، ۱۳۹۰: ۱۱۱). «زبان، نظامی است از نشانه‌ها که بیانگر اندیشه‌هاست، نشانه‌شناسی به ما می‌گوید: که نشانه‌ها از چه تشکیل شده‌اند و چه قوانینی بر آن‌ها حاکم است.» (سوسور، ۱۹۹۶:۶)؛ و نیز چگونگی تولید معنی را در جامعه بررسی می‌کند. «ازاین‌رو به یک اندازه، به مسئله‌ی فرایندهای دلالت و ارتباط؛ یعنی به مطالعه‌ی شیوه‌های تولید و مبادله‌ی معنی می‌پردازد.» (کالر، ۱۳۷۹: ۱۰۴).

نشانه‌شناسی فیلم

«هر سیستم ارتباطی از سمبل‌هایی که ساخته بشر می‌باشد تشکیل شده است که بدان زبان و کلام می‌گوییم، بیان با زبان بصری در مقایسه با کلام به‌مراتب عام‌تر است» (داندیس، ۱۳۸۹: ۲۹). نشانه‌شناسی فیلم، محصول ماجراجویی‌های نظری ساختارگرایی در دهه ۶۰ است. «از جمله پیامدهای ساختارگرایی در زمینه تحلیل فیلم را کسانی همچون کریستین متز، رولان بارت، امبرتو اکو و دیگران دنبال کردند. به نظر کریستین متز، فیلم داستان است و نه گفتمان. نشانه‌شناسی متزی شامل تحلیل دقیق جایگاه تصویر، تحلیل متنی، روایت‌شناسی، صدا و بیان فیلم است.» (استم، ۱۳۸۳: ۲۸۸). در زبان‌شناسی در این نکته اتفاق‌نظر وجود دارد که نشانه‌های زبان، ماهیتی دلبخواهانه دارند. «پیشتازان نشانه‌شناسی بر این عقیده بودند که فقط نظام‌هایی کـه بـر دلبخواهی بودن نشانه متکی هستند؛ می‌توانند بیانی و معنی‌دار باشند؛ اما سینما به‌نظام «نشانه‌های طبیعی» تعلق دارد، یعنی نظامی که با نظام نشانه‌های دلبخواهی در تقابل است و علی‌رغم این، هم بیانی است و هم معنی‌دارد» (نیکولز، ۱۳۹۲: ۶۲).

تحلیل ایدئولوژی

جان فیسک (۱۹۸۷)، در کتاب خود با عنوان «فرهنگ تلویزیون»، معتقد است: «فرهنگ فیلم و تلویزیون از ساختاری سلسله‌مراتبی از رمزها در سه سطح «واقعیت»، «بازنمایی» و «ایدئولوژی» تشکیل‌یافته است.»(نیکولز، ۱۳۹۲: ۴)؛ به این معنا واقعه‌ای که قرار است به‌صورت برنامه‌ای تلویزیونی [یا فیلم سینمایی] درآید، برای اینکه رنگ واقعیت به خود بگیرد پیشاپیش با رمزهای اجتماعی نظیر لباس، محیط، گفتار و غیره رمزگذاری می‌شود، یعنی سطح «واقعیت»؛ و برای اینکه از طریق رسانه‌ای مانند تلویزیون قابل‌پخش گردد از فیلتر «بازنمایی» یا رمزهای فنی، نظیر دوربین، نورپردازی، تدوین، روایت و غیره می‌گذرد و

سپس به‌وسیله رمزهای «ایدئولوژیک» نظیر فردگرایی، پدرسالاری، نژاد، طبقه اجتماعی، مادی‌گرایی، سرمایه‌داری و غیره در مقوله‌های «انسجام» و «مقبولیت» اجتماعی قرار می‌گیرد.«(فیسک، ۱۳۸۰: ۵).

بازنمایی

«مفهوم «بازنمایی» در رسانه‌ها ناظر بر عملکرد رسانه‌ها و فرستندگان پیام در نمایش موضوع مورد نظر به شیوه‌ای گزینشی است. رسانه‌ها به‌واسطه این فرایند تفسیری از واقعیت و نه خود واقعیت را به مخاطب عرضه می‌نمایند.» (دالگرن، ۱۳۸۰: ۳۱).

سه نظریه مطرح در زمینه بازنمایی، رویکردهای «بازتابی»، «ارادی یا تعمدی» و «برساخت‌گرایانه یا برساخت‌گرا» هستند که هرکدام از این رویکردها در پاسخ به این سؤال‌ها که «معانی از کجا می‌آیند؟» و «چگونه می‌توانیم معنی حقیقی یک واژه یا تصویر را بیان کنیم؟» به کار می‌روند و عمل بازنمایی را توضیح می‌دهند.» (گلدار، ۱۳۹۷: ۱۳).

رویکرد بازتابی

« بر اساس رویکرد بازتابی، معنی در شیء، شخص، ایده یا رویداد موجود در جهان خارج، پنهان است و زبان مانند آیین‌هایی عمل می‌کند که معنی حقیقی را به همان صورت که در جهان خارج وجود دارد، بازتاب می‌نماید. برای مثال تصویر یک گل یک نشانه است و نباید آن را با یک گیاه واقعی که در باغچه می‌روید اشتباه گرفت. به تعبیری واژگان و تصاویری زیادی وجود دارند که برای ما داری معنی هستند؛ ولی تمام اینها مربوط به جهان انگارشی هستند.» (گلدار، ۱۳۹۷: ۱۳).

این رویکرد در سینمای دفاع مقدس حالاتی را شامل می‌شود که در آن بازنمایی جنگ فارغ از نگاه ایدئولوژیک به جنگ با نگاه بی‌طرفانه نگریسته شود و واقعیت آن‌گونه که هست بازنمایی شود و در آن دخل و تصرف نشود؛ هرچند مباحثی که در این زمینه وجود دارد منکر این عمل است و اذعان می‌دارند که «بازنمایی همیشه با نگاهی سوگیرانه، جلوه‌هایی از واقعیت اجتماعی را به نمایش درمی‌آورد که در نظر مؤلف حائز اهمیت است و قصد دارد آن‌ها را به‌اصطلاح سینمایی در قاب آورد.» (گلدار، ۱۳۹۷: ۱۳).

رویکرد ارادی یا تعمدی

براساس این رویکرد، «گوینده یا مؤلف، معنی خاص خود را از طریق زبان به جهان تحمیل می‌کند و واژه‌ها آن معنی‌ای را می‌دهند که مؤلف اراده می‌کند.» (هال، ۱۳۸۷: ۳۵۹–۳۵۸).

«رویکرد ارادی در بازنمایی سینمای دفاع مقدس می‌تواند محملی باشد تا در آن سینماگران و نهادهای فرهنگی، معناهایی را که مدنظر دارند به آن تحمیل کنند. مثلاً در دسته‌ای از فیلم‌های سینمایی به مفاهیم رشادت و شهادت پرداخته‌اند و قصد دارند تا دفاع مقدس را با این مفاهیم و ارزش‌ها گره بزنند. از سویی برخی فیلم‌ها به پیامدهای منفی مخرب جنگ می‌پردازند و قصد دارند تا دفاع مقدس را سراسر زیان جلوه دهند و در نهایت می‌خواهند ارزش صلح و آشتی را بستایند. این تمایزها در شیوه بازنمایی نشان از آن دارد که «مؤلف» می‌تواند فعالانه در برساخت مفاهیم و ارزش‌گذاری در اثر هنری عمل کند.» (گلدار، ۱۳۹۷: ۱۴).

رویکرد برساخت‌گرایانه

این رویکرد بر ویژگی اجتماعی و همگانی زبان استوار است و تأیید می‌کند که هم چیزها به‌خودی‌خود و هم کاربران زبان، نمی‌توانند در زبان، یک معنی پایدار ایجاد کنند. چیزها معنی نمی‌دهند: ما با استفاده از نظام‌های (نشانه‌ها و مفاهیم) بازنمایانه، معنی را برمی‌سازیم؛ بنابراین به این رویکرد، «رویکرد برساخت‌گرایانه یا بر ساختار معنی در زبان» گفته می‌شود. مطابق این رویکرد، ما نباید جهان مادی را که چیزها و آدمیان در آن وجود دارند با اعمال نمادین و فرایندهایی که بازنمایی،

معنی و زبان از طریق آن‌ها عمل می‌کنند، اشتباه بگیریم. برساخت‌گرایان، جهان مادی را انکار نمی‌کنند؛ بلکه معتقدند که ما با استفاده از نظام‌های مفهومی فرهنگی و زبان‌شناختی و دیگر زبان‌های بازنمایی، به جهان خود معنی می‌دهیم و ارتباط معنادار با دیگران ایجاد می‌کنیم.» (هال، ۱۳۸۷: ۳۶۰-۳۵۹).

«رویکرد برساخت‌گرایانه در معنای کلی متذکر می‌شود که نظام‌های بازنمایی خصوصاً رسانه‌ها و تصاویر با استفاده از قراردادها رمزگان اجتماعی فرهنگی مفاهیمی برساخت می‌کند و می‌توانند واقعیات بیرونی را با استفاده از این نظام‌ها بازنمایی کنند.» (گلدار، ۱۳۹۷: ۱۵).

سینما

«سینما، شاخه‌ای از هنر است که در آن یک داستان به وسیله‌ی دنباله‌ای از تصاویر متحرک (فیلم) نمایش داده می‌شود. یک نمایش سینمایی از عناصر تصویر (به صورت مجموعه‌ای از فریم‌ها) و صدا (گفتگو، صدا و موسیقی) تشکیل شده است. یک فیلم بر اساس فیلمنامه یا سناریو و توسط مجموعه‌ای از بازیگرها، کارگردان، فیلمبردار و... ساخته می‌شود.» (فیلیپس،۱۳۹۵: ۲۹ به نقل از حاج حسینی، ۱۳۹۵). «فیلم قابلیت سرگرمی، آموزش، روشنگری و الهام بخشیدن به حضار را داراست. عوامل دیداری سینما نیاز به هیچ نوع ترجمه نداشته و قدرت ارتباطات جهانی را به یک محصول تصویر متحرک می‌بخشند. هر فیلم قابلیت جذب مخاطبان جهانی را دارد.» (لوتمن، ۱۳۷۶: ۱۴ به نقل از حاج حسینی، ۱۳۹۵).

تاریخچه سینما

سینما که از زمان اختراعش به دست برادران لومیر در ۱۸۹۵ میلادی بیش از یک‌صد سال می‌گذرد، امروزه فراتر از یک پدیده‌ای هنری یا صنعتی است و به تعبیر جاروی، سینما: هم موقعیتی اجتماعی و هم موقعیتی زیبایی‌شناختی است.« (جاروی، ۱۳۸۱: ۳۸). «سینما، با بهره‌گیری هم زمان از توانایی‌های حسی بشری و امکانات گسترده‌ی فنی، صوتی و تصویری توانسته است به ابزاری مهم در روایتگری و بازآفرینی جهان عینی تبدیل شود.» (علوی، ۱۳۸۵ :۱). «از این منظر، مطالعه‌ی سینما به‌منزله‌ی پدیده‌ای اجتماعی و فرهنگی، راه‌گشای پژوهشگران علوم اجتماعی و مطالعات فرهنگی در فهم واقعیات اجتماعی است؛ زیرا با افشای نهادهای اجتماعی، اقتصادی، سیاسی، و فرهنگی جوامع روحیات یک دوران را مجسم می‌کند.» (جینکز، ۱۳۸۱: ۱۳۱).

سینمای بومی

سینمای بومی با به تصویر کشیدن جنبه‌های مختلف زندگی از جمله آیین‌ها، آداب و رسوم، زبان و گویش‌های متفاوت در جغرافیایی وابسته به داستان و رویدادهای بومی می‌باشد که البته از زبان و قواعد کلی سینمایی نیز پیروی می‌کند اما قومیت و بومی بودن مظروفی است که می‌تواند در درون این ظرف به تصویر کشیده شده و روایت شود. (؟)

سرزمین ایران نیز اجتماع اقوام مختلف با زبان و گویش‌های متفاوت است. زبان‌ها و گویش‌های مختلف اقوام ایرانی نیز در سینمای بومی می‌تواند مورد استفاده قرار گیرد که سینماگران ایرانی گاه از ظرفیت‌ها و قابلیت‌های این زبان‌ها در فیلم‌های خود بهره می‌برند و گاهی نیز از زبان رسمی استفاده می‌کنند. یک فیلمساز با توجه به زبان بومی و محلی هر یک از این اقوام گوناگون می‌تواند توجه بخشی از مخاطبانی را که به زبان و گویش مادری خود علاقه دارند، جذب کند. زمانی که مخاطبین با فیلمی که به زبان مادری‌شان ساخته شده روبرو می‌شوند، می‌توانند ارتباط بیش‌تری برقرار کنند.

مفاهیم جنگ و دفاع

جنگ، یکی از پدیده‌های اجتماعی است که پیشینه‌ی آن به اندازه‌ی تاریخ بشریت است. جنگ با مجموعه‌ای از نابسامانی‌هایی به‌صورت آتش، خونریزی، مرگ، ویرانی و عصیان جلوه‌گر می‌شود؛ اما آنچه در جنگ‌ها امری غیرانسانی قلمداد

می‌شود، جنگ‌افروزی برای اعمال ظلم و ستم، تضییع حقوق بشریت و نابودی آن‌ها و سلطه بر انسان‌هاست، در مقابل جنگ، مفهوم دفاع وجود دارد که به معنای عقب راندن و پس‌زدن است؛ و به تدابیری برای مقاومت در مقابل حملات سیاسی، نظامی، اقتصادی، اجتماعی روانی و یا فناوری به کار می‌برند. واژه‌ی دفاع به حفظ و حمایت از ارزش‌هایی نظیر، زندگی، مالکیت، آزادی هویت ملی و تمامیت ارضی در برابر تهدیدات گوناگون اعم از داخلی و خارجی نیز اطلاق می‌گردد.» (شربتی و مراد پیری،۱۳۹۷: ۱۴).

مفهوم مقدس در لغت به معنای پاک و پاکیزه، شایسته پرستش و احترام دارای کیفیت آسمانی و بسیار باارزش و گرامی آمده است؛ بنابراین دفاع مقدس عبارت است از مجموع مجاهدت‌ها، حماسه‌ها، پایمردی‌هایی که ملت ایران و نیروهای مسلح جمهوری اسلامی ایران در طول هشت سال در برابر تهاجم رژیم بعث عراق به خاک ایران اسلامی انجام دادند و از این امتحان الهی سربلند و پیروز بیرون آمدند.» (همان: ۱۵).

تفاوت جنگ و دفاع مقدس

جنگ، اقدامی نظامی با هدف سلطه‌طلبی، جاه‌طلبی، چپاول منابع ملت‌های دیگر است، در مقابل دفاع مقدس نوعی خاص از نبرد مسلحانه است که از یک سو حالتی تدافعی در مقابل تجاوز نظامی بیگانگان داشته و از سوی دیگر مطابق با هنجارهای دینی و ارزش دینی و اجتماعی است؛ مانند جنگی که به‌منظور دفاع از خویش، دفاع مشروع در مقابل متجاوزینِ به دین جان و مال حیثیت، تمامیت ارضی ناموس، مردم، انقلاب، حکومت، قرآن نظام اسلامی و نیز به‌منظور دفاع از مظلومین عالم صورت می‌گیرد؛ مطابق با این تعریف، دفاع جمهوری اسلامی ایران در برابر قدرت‌های استکباری و رژیم بعث عراق نوعی دفاع مقدس بوده است.» (همان: ۱۵).

معرفی فیلم موقعیت مهدی

«موقعیت مهدی» روایتگر زندگی فرماندهان، شهید مهدی و حمید باکری است. مهدی باکری برادر بزرگ‌تر حمید به ارومیه برمی‌گردد تا برادر خود را به مناطق جنگی برگرداند و در کنار او باشد. حمید در نهایت به منطقه برمی‌گردد و در یکی از عملیات‌ها شهید می‌شود و بنا بر تصمیم مهدی باکری، پیکر حمید در همان منطقه باقی می‌ماند. حالا مهدی به ارومیه برمی‌گردد و باید خبر شهادت برادرش را به اعضای خانواده بدهد. مهدی باکری پس از مدتی دوباره به مناطق عملیاتی بازمی‌گردد و در عملیاتی بدون هیچ‌گونه پشتیبانی در منطقه‌ی عملیاتی باقی می‌ماند و با اصابت خمپاره‌ی دشمن شهید می‌شود. در مسیر بازگشت، پیکر او که به همراه چند رزمنده در قایقی قرار دارد، با موشک زده می‌شود و پیکر شهید باکری در رودخانه باقی می‌ماند.

هادی حجازی‌فر در فیلم «موقعیت مهدی» چهار سال از موقعیت زندگی پایانی شهید مهدی باکری فرمانده لشکر ۳۱ عاشورا، یکی از اسطوره‌های جنگ تحمیلی، را در شش پرده دنبال می‌کند، حجازی‌فر سعی بر آن دارد تا در این شش پرده، شخصیت‌پردازی باکری را تکمیل کند. این موقعیت‌ها عبارت‌اند از:

پرده اول: یک قبضه کلت کمری ـ پرده دوم: یک پولیور آبی ـ پرده سوم: آخرین تماس ـ پرده چهارم: من مهدی باکری نیستم ـ پرده پنجم: موقعیت مهدی ـ پرده ششم: لباس‌های خیس.

بازیگران: هادی حجازی فر در نقش مهدی باکری/ ژیلا شاهی در نقش صفیه مدرس/ وحید حجازی‌فر در نقش حمید باکری/ معصومه ربانی‌نیا در نقش فاطمه چهل امیرانی/ وحید آقاپور در نقش جمشید نظمی/ روح‌الله زمانی در نقش خسرو ملازاده/ ندا جعفری در نقش زهرا باکری.

عوامل فیلم موقعیت مهدی: مدیر فیلم‌برداری: وحید ابراهیمی/ تدوین: حسین جمشیدی گوهری/ طراح صحنه: امیر زاغری/ طراح لباس: بهزاد آقابیگی/ طراح گریم: شهرام خلج/ صدابردار: مسیح حدپور سراج/ موسیقی: مسعود سخاوت دوست/ صداگذار: مهران ملکوتی/ جلوه‌های میدانی: ایمان کرمیان / جلوه‌های بصری: محمد برادران/ عکاس: هادی نیک‌رفتار.

روش‌شناسی

در رویکرد نشانه‌شناختی، متون رسانه‌ای دربردارنده مجموعه‌ای از نظام‌های رمزگانی است؛ که از کدها و رمزگانی تشکیل شده است که توسط قواعدی نشانه‌شناسانه می‌توان به تحلیل روابط میان آن‌ها پرداخت. متن در بافت تحقق پیدا می‌کند و بافت پیوسته متن را می‌آفریند و تصویری که این تعریف از متن ارائه می‌دهد، همان ساختار باز لایه‌ای است.» (سجودی، ۲۱۸:۱۳۸۳).

رمزگان سینمایی و تلویزیونی شامل موارد زیر هستند: مشخصات مربوط به دوربین (اندازه‌ی نما، فوکوس تنظیم لنز حرکت دوربین، زاویه، انتخاب لنز، ترکیب‌بندی)؛ تدوین (برش‌ها و چسباندن‌ها، سرعت و آهنگ برش‌ها)؛ زمان‌بندی (فشردگی، فلاش‌بک، فلاش فوروارد، حرکت آهسته). نورپردازی؛ رنگ، صدا (صداهای صحنه و موسیقی)، گرافیک و سبک روایی.

روش تحلیل نشانه‌شناختی

جدول (۱) تحلیل رمزگان جان فیسک

سطح نخست: واقعیت

یا رمزگان اجتماعی، برای اینکه واقعه‌ای رنگ واقعیت به خود بگیرد، پیشاپیش با رمزهای اجتماعی نظیر صحنه، موقعیت زمانی و مکانی، وسایل صحنه، بازیگران، لباس، چهره‌پردازی (گریم)، رفتار، گفتار، ایما و اشارات، صدا (دیالوگ) و غیره رمزگذاری می‌شود.

سطح دوم: بازنمایی

یا رمزگان فنی، رمزهای اجتماعی به کمک دستگاه‌های الکترونیکی رمزگذاری می‌شوند. رمزهای فنی عبارت‌اند از: نورپردازی، دوربین، زاویه دوربین، حرکات دوربین، موسیقی، صدابرداری، تدوین و غیره. این رمزها نیز به نوبه خود بازنمایی عناصری دیگر یا رمزهای متعارف بازنمایی را شکل می‌دهند، از قبیل: روایت، کشمکش، شخصیت، گفتگو، زمان و مکان، انتخاب بازیگران و غیره.

سطح سوم: ایدئولوژی

یا رمزگان ایدئولوژیک، رمزهای ایدئولوژی عناصر دو سطح قبل را در مقوله‌های «انسجام» و «مقبولیت اجتماعی» قرار می‌دهند. رمزهای ایدئولوژی مانند: فردگرایی، پدرسالاری، نژاد، طبقه اجتماعی، مادی‌گرایی، سرمایه‌داری و غیره هستند

بر اساس رویکرد بازتابی، فیلم سعی کرده است تا واقعیتی از جنگ به همان صورت که در جهان خارج اتفاق افتاده، بازتاب نماید. در این راستا روند کار در این تحقیق به این صورت بود که ابتدا پس از چند بار تماشای فیلم، با درنظرگرفتن سؤالات و اهداف پژوهش، اپیزودهای فیلم به‌عنوان نمونه انتخاب گردیده است؛ اما در پیاده کردن روش تحلیل نشانه‌شناختی، تحلیل نشانه‌شناختی رمزگان جان فیسک به ما مختلف کار گذاشته شده در فیلم‌ها را پیشنهاد می‌کند؛ بنابراین در تحلیل فیلم در مرحله‌ی اول رمزگان سه گانه موجود در آن‌ها شامل رمزگان اجتماعی، فنی و ایدئولوژیک مورد تحلیل و واکاوی قرار گرفت.

خلاصه فیلم

فیلم «موقعیت مهدی" اپیزودیک و در شش پرده روایت می‌شود. اپیزودیک بودن این امکان را به وجود آورده تا مقاطع مختلف زندگی شهیدان باکری به تصویر درآید. داستان فیلم از زمان حضور مهدی باکری در سِمَت شهردار ارومیه و با

خواستگاری و ازدواج او آغاز می‌شود و بعد از یک مراسم ساده، این فرمانده جنگ راهی جبهه می‌شود. فیلم در پرده دوم با معرفی حمید باکری، برادر مهدی، ادامه می‌یابد. حمید به درخواست برادرش توبه‌نامه‌ای برای برائت از سازمان مجاهدین خلق می‌نویسد و در مقام جانشین فرمانده، راهی میدان جنگ می‌شود. چندی بعد حمید به علت پشتیبانی ضعیف، در عملیات خیبر شهید شده و مهدی، در مقام فرمانده جنگ، اجازه بازگشت پیکر برادر خود را مشروط بر برگرداندن همه شهدا اعلام می‌کند. خسرو یکی از نوجوانان حاضر در جبهه است که به همراه دوست صمیمی‌اش، محمد گل‌تپه، به عملیات خیبر اعزام شده‌اند. پرده چهارم فیلم روایت این دو نوجوان است. محمد در عملیات شهید شده و خسرو تنها بازمانده این عملیات، اصرار زیادی بر بازگرداندن پیکر دوستش دارد و علی‌رغم سرزنش‌ها، این کار را انجام می‌دهد. مهدی باکری در پرده پنجم بدون برادرش حمید، به خانه برمی‌گردد و به امور خانه برادرش رسیدگی می‌کند. پرده آخر با حضور مهدی باکری در جلسه فرماندهی عملیات بدر و گلایه‌های او از پشتیبانی ضعیف جنگ، آغاز می‌شود. او همراه دیگر رزمندگان در میدان عملیات بدر به انتظار رسیدن مهمات و نیروهای پشتیبانی می‌ماند و به شهادت می‌رسد.

تحلیل پرده ششم: لباس‌های خیس

سطح اول: رمزگان اجتماعی

زمان و مکان

زمان فیلم مربوط به زمستان سال ۱۳۶۳ است و مکان فیلم در منطقه شرق دجله است، منطقه‌ای که عملیات بدر در آنجا اتفاق افتاده است، منطقه عملیاتی بدر در هورالهویزه قرار داشت و از شمال به مناطق ترابه و زجیه و از جنوب به القرنه و کانال صوئیب محدود می‌شد. این منطقه دارای دو نوع طبیعت متفاوت؛ هور و خشکی می‌باشد. قسمت خشکی منطقه توسط سیل‌بندهایی به عرض ۱۲ متر و ارتفاع ۲۴ متر، از هور جدا شده‌است. همچنین رودخانه دجله، این منطقه را به دو قسمت شرقی و غربی تقسیم می‌کند که سه چهارم آن در شرقِ رودخانه واقع شده‌است. جاده العماره – بصره نیز در غرب رودخانه دجله قرار دارد. پرده ششم به عملیات بدر در شرق دجله و جزئیات عملیات می‌پردازد و مشکلاتی که مهدی باکری در طول عملیات دارد و در نهایت بر اثر تیر مستقیم مجروح می‌شود و در حین برگشت به عقب بر اثر شلیک آرپی‌چی به قایق حامل او سرانجام شهید می‌شود.

برای انجام عملیات بدر، در طرح عملیاتی، منطقه مورد نظر به دو محور شمالی و جنوبی تقسیم شد. محور شمالی به قرارگاه نجف و محور جنوبی به قرارگاه کربلا واگذار گردید. قرارگاه نجف از شمال منطقه البیضه تا امتداد آبراه جمل و قرارگاه کربلا از شمال، مقابل آبراه جمل و روستای نخیره در شرق دجله و از جنوب، منطقه القرنه (خط الهاله) وارد عمل می‌شدند. قرارگاه نوح نیز مأموریت داشت ضمن تصرف پدافندی و گسترش در آن محور، به سوی پل زردان پیشروی کند، سپس کانال صوئیب را شکافته و آب را به سمت شهر بصره جاری نماید.

در پرده ششم در ابتدا جلسه مربوط به فرماندهی قبل از عملیات را نشان می‌دهد که مهدی باکری در مورد نحوه عملیات و سوابق عملیاتی خیبر در مکان فرماندهی جنگ صحبت می‌کند و بعد از آن عملیات بدر اتفاقاتی که پیرامون شخصیت اصلی یعنی مهدی باکری رخ می‌دهد. در حین انجام عملیات بدر و درحالی‌که نیروهای عراقی با محاصره کامل لشکر سربازان تحت امر مهدی باکری در جزیره مجنون در حال زدن تیر خلاص به سربازان مجروح باقی‌مانده بودند، احمد کاظمی و محمود دولتی با بی‌سیم از وی می‌خواهند که با عبور از دجله و رسیدن به فضای میان خط اول و خط دوم حمله، جان خود را نجات دهد، ولی این درخواست‌ها با پاسخ منفی باکری همراه بود تا آن‌که بر اثر اصابت تیر مستقیم نیروهای عراقی مجروح می‌شود.

سپس گروهی برای بازگرداندن پیکر باکری اقدام کردند، اما هنگام انتقال پیکر وی، قایق آن‌ها هدف اصابت شلیک مستقیم آرپی‌جی نیروهای عراقی قرار می‌گیرد و جنازه‌اش در اروند غرق می‌شود.

وسایل صحنه

صحنه‌آرایی و وسایل و آرایش صحنه، رنگ و تأثیر عاطفی آن که فیلم‌ها برای انتقال معنای مدنظر خود شدیداً وابسته به آن هستند. وسایل صحنه یک منبع اطلاعاتی نمادین در فیلم‌ها به شمار می‌روند و از معانی ضمنی و اسطوره‌ای برخوردارند؛ بنابراین، وسایل و ابزارآلات مختلفی که توسط شخصیت‌های مختلف فیلم بکار گرفته‌شده‌اند از اهمیت زیادی برخوردارند.

در صحنه‌آرایی سکانس فرماندهی با استفاده از نظم نشستن فرماندهان در یک اتاق که در آن فایل‌های چوبی قدیمی و در دیوار آن پاکت اسماً متبرکه طراحی شده است. ضبط صوت بزرگ و بشقاب و کارد برای پذیرایی استفاده شده و در سکانس عملیات با استفاده از نقشه منطقه عملیات خاکریزهای موردنیاز ایجاد و نخل‌های مورد نیاز تعبیه شده و منطقه نیزاری طراحی شده و تمام ادوات جنگی و وسایل و تجهیزات به‌کاررفته در این پرده اعم از: تانک، تیربار، برانکارد، بی‌سیم، قایق، اسلحه کلاشینکف، آرپی‌جی و جعبه مهمات نسبت به مقتضیات فیلمنامه و روند روایت از آن‌ها استفاده شده است.

بازیگران

انتخاب بازیگران

در ساخت این فیلم از بازیگران سرشناس و مطرح که بیشتر در کاراکترهای مختلف در سایر فیلم‌های جنگی و غیرجنگی ظاهر می‌شدند، استفاده شده است که این امر خود به‌عنوان عاملی برای همدلی مخاطبان با این دسته از کاراکترها عمل می‌کند. با توجه به اینکه این فیلم بر اساس واقعیت ساخته می‌شود. حتماً باید چهره‌های انتخاب شده شبیه شخصیت‌های روایت باشد و انتخاب بازیگر در این فیلم بر اساس چهره‌های بازیگران نزدیک به نقش‌ها اصلی انتخاب شده است. پرده ششم اصلی‌ترین نقش مربوط به هادی حجازی‌فر در نقش مهدی باکری، ژیلا شاهی در نقش صفیه مدرس، وحید آقاپور در نقش جمشید نظمی، حمید صدری در نقش رضا لطفی و حامد غفار پور در نقش محمد قنبرلو اشاره کرد.

لباس بازیگران

ازآنجایی‌که انتخاب لباس شخصیت بازتاب مناسب خصوصیت فردی است و ویژگی‌ها و خصوصیات اشخاص را نشان می‌دهد، آنچه در شخصیت‌پردازی‌های لباس صاحب نقش مؤثر است، عوامل متعددی چون موقعیت مکانی، زمانی، وضعیت اقتصادی، موقعیت شغلی و حرفه‌ای، سن و جنسیت، تألم روحی، تأثیرات اجتماعی بر اساس متن فیلمنامه است.

در پرده ششم لباس‌های بازیگران شخصیت اصلی با توجه به شرایط و مقتضیات از اورکت خاکی، شلوار خاکی، لباس فرم سپاه، بلوزهای زنانه، روسری گل‌گلی و برای صفیه همسر حمید باکری، بادگیر، لباس‌های خاکی، چفیه سیاه‌وسفید، کلاه آهنی توری دار جهت استفاده بازیگران به‌کاررفته است.

چهره‌پردازی

چهره‌پردازی به ریخت، قیافه و نوع آرایش (پیرایش) بازیگران اشاره دارد که به‌طور ضمنی و متراکم، رمزهای ایدئولوژیکی نظیر؛ اخلاق، جذابیت و قهرمان را در خود دارد.

در پرده ششم این فیلم، شخصیت‌های اصلی این فیلم که مهدی باکری، محمد قنبرلو، رضا لطفی، جمشید نظمی با ریش و قیافه ساده و نورانی و در حین عملیات چهره آن‌ها خاک‌آلود، ژولیده و موهای پریشان، خاک خورده و چهره‌های مجروحان سرووضع خون‌آلود دارند و همچنین چهره مجروحین گریم شده و زخم‌های روی صورت در رزمندگان حس و حال مجروحیت را القا می‌کند و شخصیت صفیه با چهره محجبه و بدون آرایش با روسری و بلوز طراحی شده است.

جلوه‌های ویژه

در این پرده از فیلم از جلوه‌های میدانی در عملیات استفاده شده است. انفجارت از کارهای بارز در جلوه‌های ویژه است. از جلوه‌های ویژه میدانی همچون انفجار، چاشنی، آتش‌گرفتن رزمنده در حین درگیری و نیزارهای که در آتش می‌سوزند و نخل‌هایی که در حین عملیات بر اثر شلیک قطع می‌شوند تا دودهای لازم برای صحنه، در این فیلم به کار گرفته شده است و در سکانس عملیات رزمندگانی که شهید شدند و خس و خاشاک نیزارها که روی چهره شهدا نشستند و در سکانس قایق در روی آب که با شلیک آرپی‌جی منفجر می‌شود از جلوه‌های ویژه میدانی در خدمت روایت است و در جلوه‌های ویژه دیداری در سکانس جلسه فرماندهی با استفاده از فیلترهای جلوه‌های ویژه فیلم را به‌صورت قدیمی و آرشیوی اصلاح شده است. در تصحیح رنگ که صحنه‌های مربوط به عملیات با رنگ‌های گرم و صحنه‌های مربوط به سکانس خانه مهدی باکری در نبود مهدی با رنگ‌های سرد تصحیح شده‌اند.

حالات، حرکت و فیگورها

حالات و حرکات فیگورها به بازی بازیگران در نقش‌هایشان اشاره می‌کند. نقش‌آفرینی بازیگران متشکل از (سر و وضع ظاهر، ژست‌ها، حالات چهره) و صدا (صدای بازیگر و جلوه‌های صوتی) است. اجرا یا شیوه رفتار شخصیت‌های اصلی فیلم دارای نکات ظریفی است که بر شیوه بازنمایی آن‌ها بسیار تأثیرگذار است.

در پرده ششم فیلم که مربوط به جلسه عملیات است. مهدی باکری با نوع نشستن خود در میان فرماندهان لشکرهای دیگر و نحوه حرکات دست و بدن خود و با نوع دیالوگ‌ها خود حس و حال فرماندهی را برای بیننده انتقال می‌کند. نحوه حرکت نیروهای دشمن و حرکت تانک که از پشت دوربین جمشید نظمی نشان از پیشروی نیروهای دشمن و عقب‌نشینی نیروهای خودی است. جمشید بعدازاینکه مکالمه بی‌سیم قطع می‌شود با ناراحتی به‌طرف نیروهای خود می‌رود و با حالتی ناراحت مانع از عقب‌نشینی نیروهای خودی می‌شود. نوع صحبت‌کردن مهدی باکری در پشت بی‌سیم و چهره برافروخته او و نوع نگاه‌های بی‌سیم‌چی از جمله حالات و رفتار شخصیت‌های فیلم در عملیات است. در صحنه‌ای دیگر حالات و حرکات جمشید نظمی و قنبرلو که در حال راضی‌کردن مهدی هستند که به عقب برگردد و مهدی با ناراحتی قبول نمی‌کند و آن‌ها هم اصرار می‌کنند که در آخر مهدی را راضی می‌کنند و مهدی به شرطی قبول می‌کند که جنازه دیگر مجروحان را هم بردارند. نوع دیگری از رفتار و حالات مهدی در صحنه‌های مربوط به‌تنهایی مهدی در کنار قایق است که ناراحت از شرایطی که برای نیروها پیش‌آمده و اینکه دستور رسیده برگردد عقب و چون خودش نمی‌خواهد نیروهای خود را تنها بگذارد، کارت شناسایی سپاه خود را به آب می‌اندازد و بعد در مکالمه بی‌سیمی خود با احمد کاظمی در داخل نیزار با خوش‌رویی و آرامش صحبت می‌کند، انگار در بهشت است.

دیالوگ

از مهم‌ترین دیالوگ‌های ردوبدل شده توسط شخصیت‌های اصلی، به دو مورد از دیالوگ‌ها که از تأثیرگذارترین دیالوگ‌ها در روایت فیلم در پرده ششم است اشاره می‌گردد و اکثر دیالوگ‌ها این پرده به دلیل اهمیت بیشتر آورده شده است.

دیالوگ اول

سکانس مربوط به جلسه فرماندهان است که شهید باکری در بین فرماندهان نشسته و صحبت می‌کند

- مهدی: این یک واقعیته، نمی‌شه که یک سری خط‌ها و نیروها بمونن تا لحظه آخر مقاومت کنن بجنگن، تلفات بدن، شهید بدن و محورهای دیگه، برادرای دیگه با کوچک‌ترین مقاومت عقب‌نشینی کنن. ما اینو تو خیبر دیدیم. اگر قرار باشه همین شکلی پیش بره، من همین‌جا می‌نویسم و امضا میدم که بدر هم عین خیبر میشه. اینکه جزایر مجنون را توی خیبر نگه داشتیم اگر فرمان امام نبود، اونم داده بودیم رفته بود.
- محسن رضایی: عقب‌نشینی کردیم؛ چون امکان مقاومت نبود.
- مهدی: همین که شما زنده برگشتید و من زنده برگشتم؛ یعنی امکان مقاومت بود.
- محسن رضایی: یعنی چی آقا مهدی این چه حرفیه می‌زنی؟

- مهدی: آقا محسن توی یک از یگان‌ها پشت بی‌سیم بهش میگم برگرد، برنمی گرده، نه خودش نه نیروهایش، هم شهیدشدن هم مفقود، بعد توی محورهای دیگه با کوچک‌ترین مقاومت عقب‌نشینی، مسئله بعدی مسئله فرماندهیه، فرمانده اگر عقب باشه و به نیرویش بگه برو فلان‌جا، برو فلان نقطه، این اتفاق‌ها میافته، ولی اگر فرمانده خط اول باشه و به نیروش بگه بیا، این خیلی فرق می‌کنه با اینکه بگه نیروی من برو.

دیالوگ چهارم

مهدی در میان نیزار به سمت قایق می‌رود و داخل قایق باز برمی‌گردد و به نیروهای خود که درگیر هستن نگاه می‌کند کیف خود را درآورده و همه اسناد و مدارک خود را به آب انداخته و در نهایت کارت شناسایی پاسداری خود را داخل آب می‌اندازند و برمی‌گردد و در داخل نیزار بی‌سیم را برمی‌دارد و با شهید احمد کاظمی صحبت می‌کند

- احمد کاظمی: مهدی برگرد عقب
- مهدی: تو بیا احمد... نمی‌دونی اینجا چه خبره... آرزو می‌کردم کاش تو اینجا بودی... شنیدی؟
- احمد کاظمی: من که پهلو تو نشسته بودم، مصطفی منو برد
- مهدی: کاش که اینجا بودی و می‌دیدی چه جای باصفاییه احمد... اگه بودی تا همیشه با هم می‌موندیم... خلاصه اگر وقت کرد بیا... بیا تماشا کن
- احمد کاظمی: مهدی تو رو خدا برگرد عقب
- مهدی: قسم نده احمد... من نمی‌تونم بچه‌هامو اینجا تنها بذارم
- احمد کاظمی: پس لااقل جواب بچه‌های عقب رو بده
- مهدی: من حرفامو زدم... بهشون بگو هر کی مهدی رو می‌خواد بیاد اینجا

سطح دوم: رمزگان فنی

نورپردازی

نورپردازی نه‌تنها برای ایجاد حس نسبت به زمان و مکان بلکه برای القای خلق‌وخوی بازیگران نیز بسیار مؤثر عمل می‌کند.

در پرده ششم فقط در نماهای داخلی و تنهایی صفیه در فراق مهدی و همچنین جلسه فرماندهی در جهت تلطیف فضای داخلی از نورهای تخت و نورپردازی ثابت استفاده شده است. چون بیشتر سکانس‌ها خارجی هستند، فقط در سکانس عملیات صحنه‌هایی جاهایی که صورت شخصیت اصلی نور ندارد از بازتاب‌کننده نور استفاده شده است و نورپردازی در عملیات به آن شکل انجام نگرفته است.

نماهای دوربین

در القای معنای موردنظر کارگردان، دو دسته از کاربردهای دوربین نقش اصلی را بازی می‌کنند که عبارت‌اند از: نماهای دوربین و زاویه دوربین. در این قسمت به نحوه کاربرد این دو مقوله در فیلم پرداخته می‌شود.

در پرده ششم بیشتر در عملیات از نماهای نیمه‌نزدیک استفاده شده و در صحبت‌هایی که شخصیت‌های اصلی مانند صحنه صحبت مهدی با رضا لطفی و همچنین صفیه با مهدی از نمای بسته در جهت تأکید بر صحبت‌های آن‌ها استفاده شده است. از نمای خیلی دور در صحنه‌ای که مهدی در داخل نیزار با احمد کاظمی صحبت می‌کنند برای تطبیق صحبت‌های مهدی با فضای نیزار و نمای خیلی دور از عراقی‌ها که در کنار هور به قایق مهدی تیراندازی می‌کنند و همچنین در انفجار قایق در

وسط هور استفاده شده است و در صحنه پایانی قایق هم از نمای بسته برای‌تأکید بر وضعیت مجروحیت مهدی و نگرانی لطفی و قنبرلو گرفته شده است.

زاویه دوربین

از نماهای دوربین که به‌عبارت‌دیگر همان استفاده از فاصله دوربین است. زاویه دوربین از حیث انتقال ارزش‌های زیباشناختی و روان‌شناختی از اهمیت بالایی برخوردار است. سه حالت اصلی برای زاویه دوربین وجود دارد که از طریق این سه حالت معناهای ضمنی خاص انتقال داده می‌شود که این سه حالت عبارت‌اند از: زاویه سرازیر، زاویه هم سطح چشم و زاویه سربالا.

در پرده ششم بیشتر از زوایای دوربین هم سطح استفاده شده و تقریباً زوایا هم سطح با شخصیت‌های فیلم بوده و حس واقعی و نزدیکی به بیننده القا می‌کند.

قاب ثابت و متحرک دوربین

در قاب‌های تصویر، دو نوع قاب داریم که اولی ثابت و دومی متحرک است که در قاب متحرک دوربین چهار نوع حرکت وجود دارد: نوع اول حرکت روی دست، نوع دوم حرکت چرخشی افقی و عمودی، نوع سوم حرکت تعقیبی (دالی-تراک) و نوع چهارم حرکت کرین یا هلی شات می‌باشد.

در پرده ششم فقط در صحنه تنهایی صفیه مدرس با مهدی باکری و مونولوگ‌هایی که صفیه مدرس در فراق مهدی می‌گوید، از قاب ثابت برای تأکید روی حس و حالات صفیه و درون کادر استفاده شده است. در بقیه سکانس‌های جلسات فرماندهی و عملیات از دوربین روی دست بهره‌گیری شده است و در صحنه‌ای از سکانس برای برگرداندن نیروهای خود از حرکت تعقیب موازی فرار جمشید نظمی استفاده شده است.

دوربین - چشم در ترکیب‌بندی عدسی

اگر عدسی‌ای روی دوربین نباشد که نماها را بگیرد، چیزی به اسم دستور زبان نما وجود نخواهد داشت. سه نوع عدسی برای ضبط وجود دارد که عبارت‌اند از: عدس زوم، عدسی نرمال، عدسی زاویه باز.

چون فیلم مربوط به عملیات بدر است و یک واقعیت را بازنمایی می‌کند، بیشتر از عدسی نرمال در جهت همراهی و برقرار ارتباط راحت مخاطب با فیلم استفاده شده است. فقط در صحنه جلسه فرماندهان از موقعی که در مورد نحوه فرماندهی صحبت می‌کند از عدسی زوم در جهت تأکید روی صحبت‌ها او استفاده شده و در صحنه راضی‌کردن او توسط قنبرلو و جمشید نظمی باز از عدسی زوم برای کشف تصمیم مهدی باکری استفاده شده و باز در صحنه رفتن به قایق و انداختن مدارک و کارت شناسایی خود و صحبت با احمد کاظمی در میان نیزار از عدسی زوم برای کنجکاوی در حالات و حس او در تصمیم‌گیری استفاده شده است.

تدوین

تدوین به معنی کنار هم قراردادن قطعات یک فیلم که در زمان‌ها و مکان‌های مختلفی برداشته شده است و در تدوین، قطعات را به‌صورت روایتی در کنار هم قرار می‌دهند و داستان را می‌سازند. در مجموع، چهار نوع رابطه بین نماها وجود دارد که عبارت‌اند از: نوع اول روابط گرافیکی نمای الف و ب، نوع دوم روابط ریتمیک نمای الف و ب، نوع سوم روابط فضایی نمای الف و ب، نوع چهارم روابط زمانی بین نمای الف و ب.

در پرده ششم این فیلم ریتم فیلم نرمال است و در صحنه‌های درگیری با دوربین رودست و در سکانس‌های حسی با کادر ثابت مانند سکانس مونولوگ‌های صفیه در فراق سعی در تکمیل روایت است. تدوین پرده ششم یک‌شکل روایت خطی و تداوم دارد و فقط در سکانس غرق‌شدن مهدی در آب از فلاش‌بک یعنی بازگشت به گذشته استفاده شده است. روایت قبل از عملیات بدر در اتاق جلسات فرماندهی شروع می‌شود و بعد از آن عملیات بدر شروع می‌شود که مهدی همراه نیروهایش مقاومت می‌کنند؛ اما از عقب دستور می‌دهند که مهدی برگردد و مهدی هم راضی به برگشت نیست و نمی‌خواهد نیروهایش را تنها بگذارد. در نهایت جمشید نظمی و قنبری و مهدی را راضی می‌کنند به عقب برگردد که وقتی با احمد کاظمی در بی‌سیم صحبت می‌کند باز راضی نیست برگردد و می‌خواهد بماند و به نیروها کمک کند که با تیر مستقیم مجروح می‌شود و قنبرلو و لطفی او را با قایق می‌خواهند به عقب برگردانند که در مسیر هور با شلیک آرپی‌جی قایق منفجر می‌شود و مهدی در آب غرق می‌شود و در این قسمت یک برگشت به گذشته و حس و حال صفیه را در فراق مهدی آمده است و باز در ادامه روایت فیلم مهدی در کف اروند آرام می‌گیرد.

موسیقی

یکی از کاربردهای مهم موسیقی در فیلم این است که از آن عمدتاً برای آگاهی مخاطب از پاسخ‌های عاطفی مناسب و یا برای تقویت واکنش‌های عاطفی مخاطب به کار می‌رود. استفاده از موسیقی اُرجینال یا تولیدی است که موسیقی خاص و منحصربه‌فردی که برای این فیلم ساخته شده است.

در سکانس جلسه فرماندهان مهدی باکری جمله‌ای را در مورد نوع فرماندهی می‌گوید:

»فرمانده اگر عقب باشه و به نیرویش بگه برو فلان‌جا، برو فلان نقطه، این اتفاق‌ها میافته، ولی اگر فرمانده خط اول باشه و به نیروش بگه بیا، این خیلی فرق می‌کنه با اینکه بگه نیروی من برو» در صحبت‌ها مهدی جهت تأکید بر صحبت‌های وی از موسیقی، استفاده شده است. در قسمت‌هایی از سکانس عملیات، جمشید نظمی و قنبرلو در حال راضی‌کردن مهدی برای برگشت هستند؛ و مهدی به فکر فرورفته و در بلاتکلیفی مانده، بازم در این سکانس از موسیقی استفاده شده که سرانجام قبول می‌کند و می‌رود داخل قایق می‌نشیند و مدارک و کارت شناسایی خود را درآب می‌اندازد که باهم در این صحنه، موسیقی در خدمت روایت در جهت تفکرات مهدی است. در صحنه بعد، مهدی با بی‌سیم داخل نیزار تنها با احمد کاظمی صحبت می‌کند که باز موسیقی همراه حالات و احساسات درونی مهدی باکری است. در صحنه برگشت مهدی پیش نیروهای خود و موقع تیر خوردن مهدی و برداشتن مهدی توسط قنبرلو و لطفی از موسیقی و لالایی آذری (لای لای بالام لای لای...، لای لای گولوم

لای لای...) استفاده شده که به‌نوعی از زبان مادر مهدی است که حس مادرانه را در غربت در میان آتش دشمن به فرزندش القا می‌کند. بعد که مهدی را در داخل قایق می‌گذارند برای برگشت به عقب، قایق مورد حمله دشمن و شلیک قرار می‌گیرد. لحظه انفجار قایق و افتادن مهدی در داخل آب با موسیقی نوحه استمداد حضرت ابوالفضل (ع) با عنوان«ابوالفضله گل ایله عنایت آتام اوغلی... ایدوم بیرده جمالون زیارت آتام اوغلی» همراه می‌شود.

سطح سوم: رمزگان ایدئولوژیک

مهم‌ترین کاربرد رمزهای ایدئولوژیک این است که عناصر دو سطح قبل، یعنی رمزگان اجتماعی و رمزگان فنی را در مقوله‌های «انسجام» و «مقبولیت اجتماعی» قرار می‌دهند. این کار از طریق رمزگان ایدئولوژیکی که در فیلم کار گذاشته‌شده‌اند انجام می‌گیرد. بنابراین ما در این قسمت از تحلیل می‌بایستی در جستجوی آن دسته از رمزگان ایدئولوژیک باشیم که رمزگان دیگر، یعنی رمزگان اجتماعی و رمزگان فنی را پوشش داده و طبیعی جلوه می‌دهند.

۱- در شروع فیلم صحنه‌هایی را می‌بینیم که مربوط به عزاداری‌های زمان جنگ است و این شروع فیلم به‌نوعی بیانگر این است که شروع هر کاری اعتقادات ما است و به‌نوعی قبل از ورود به فیلم و پرداختن به شخصیت‌ها و هر آنچه در جنگ گذشته است. این باورهای دینی ما است که تعیین‌کننده مسیر ما است و ما با شناخت کافی برای دفاع از خاک خود و برای جهاد فی سبیل الله راهی جبهه‌های حق علیه باطل شده‌ایم. در میان همین سوگواری که مربوط به سینه‌زنی و مداحی رزمنده تبریزی حاج بیوک آسایش می‌باشد، تیتراژ فیلم که موقعیت مهدی باشد، نقش می‌بندد و موقعیت مهدی همان جایگاه ایشان است که آوردن عنوان فیلم در این موقعیت خود بیانگر و نشانه این است که موقعیت مهدی باکری داخل این اعتقادات است.

شخصیتِ مهدی بسیار خوب پرورده شده است و جزئیات زیادی در فیلم‌نامه و اجرا باعث شده‌اند کاراکتر او برای مخاطب آشنا و ملموس شود. تصویرکردنِ او، به‌عنوان فردی مذهبی، با جزئیاتِ جذابی همراه است. از نحوه‌ی نشستن او در جلسه‌ی خواستگاری و صحبت با صفیه تا دیالوگ‌هایی که شخصیت مهدی در پرده اول فیلم دارد. دیالوگ‌های درخشانی که در موردِ خوردن چای ردوبدل می‌شود و علاوه‌بر شخصیت‌پردازی، به ایجاد فضای موجود بین مهدی و صفیه کمک می‌کند در صحنه که برق‌ها قطع می‌شود و مهدی می‌خواهد خانه آن‌ها را ترک کند، در صحنه‌ای صفیه از او شکایت می‌کند که چرا به او نگاه نمی‌کند. می‌توان گفت بزرگ‌ترین برگِ برنده‌ی فیلم در فیلم‌نامه توجه به همین جزئیات است. جزئیاتِ مستتر در دیالوگ‌ها و حالات و رفتارهای ریزِ شخصیت‌های اصلی.

۲- در پرده دوم این فیلم، فاطمه در حال بافتن پولیوری (پلیوری) برای حمید در یک روز پاییزی است. حمید وقتی می‌خواهد پولیور بافته شده را تن خود کند که برق قطع می‌شود و این همان اتفاقی است که در پرده اول افتاده بود در این پرده هم تکرار شد. پوشیدن پولیور نشانه استخدام او در سپاه و رفتن برق در حین پوشیده پولیور نشانه‌ای از ورود به جنگ می‌باشد. در نهایت شهادت حمید با این پولیور در فصل زمستان و این پولیور نشان از جدایی فاطمه از حمید هم می‌تواند باشد.

حمید در تاکسی است و دو نفر دیگر سوار تاکسی می‌شوند، یکی از مسافران نحوه دستگیری پسرش را توسط نیروهای کمیته و دیگری نحوه دستگیری خودش را برای حمید بازگو می‌کنند. مسافر اول پدر داماد است و فرق کمیته و سپاه را نمی‌داند و روایت می‌کند که پسرش را در شب عروسی‌اش به جرم آب آلبالو روی میزها، دستگیر کرده‌اند و آن را با نجسی، منظورش شراب ارومیه است، اشتباه گرفته‌اند. حمید توضیح می‌دهد اتفاقاً او هم دارد می‌رود همانجا و او پاسدار است و با کمیته‌ای‌ها فرق دارد؛ و دومی پیرمرد خروس به بغل است که می‌گوید او را به جرم جنگ خروس دستگیر کرده‌اند و کار کمیته است که با خلاف برخورد کند. واکنش حمید بیشتر همدلی با این آدم‌هاست تا دفاع از کمیته و نشانه‌ای از ناراحتی حمید از برخورد با او در گزینش سپاه است.

وفتی مهدی و حمید در خانه حمید دارند به تلویزیون نگاه می‌کنند، اصلاً برای فیلم طنز نمی‌خندند و این نشان از ناراحتی درونی هردوی آن‌ها است و گویی از یک موضوعی مشترک ناراحت هستند.

۳- از روز سوم عملیات خیبر، دشمن با تمام توان نظامی خود، علیه رزمندگان اسلام وارد عمل شد و پاتک‌های سنگین به همراه اجرای آتش تهیه پر حجم را در جزیره جنوبی، آغاز کرد. در آن شرایط، رزمندگان اسلام با عقبه خود، در حدود ۳۰ کیلومتر فاصله داشتند و بایستی با قایق و از طریق هورالهویزه، تدارک می‌شدند. پرواز بالگردها هم به خاطر شرایط ناامن منطقه، متوقف شده بود. به دلیل آتش سنگین دشمن، پشتیبانی‌ها و تدارکات هم تا حدود زیادی قطع شده بود. حالا وسط جنگ، حمید گیر افتاده مهمات به او نمی‌رسد، بین مهدی و حمید خط آتش سنگینی است.

عملیات بدون بازگشت است، قرار است جلوی پیشروی دشمن گرفته بشود، گردان را حمید جلو می‌برد، تصاویر زیبایی را از نمای بالا به پایین در لحظه عبور قایق‌ها می‌بینیم، عراق که متوجه حضور این گردان شده کانال بین مهدی و حمید را شخم می‌زند تا مبادا مهمات و آب برسد. در سکانس اول پرده سوم، مهدی باکری بعد از مکالمه بی سیم، قطع امید می‌کند. در حالی که بلاتکلیف و ناراحت است، گلوله‌های را روی زمین می‌بیند. خم شده و مشغول جمع کردن گلوله‌ها از روی زمین می‌شود و آن‌ها را توی جیب رزمنده که در حال گذر است می‌گذارد. این صحنه نشانه اعتراض است که مهمات وجود دارد و باید آن‌ها را برداشت و در اختیار نیروهای خط مقدم یعنی حمید و نیروهایش قرار داد. در میدان درگیری، تصویری که نمای برجسته و درشت دارد سکانس تصویرکردن جوان ترس‌زده و فلج شده‌ای که در جزیره مجنون نشسته روی زمین و کُپ کرده است که وقتی نیروی پشتیبانی از او می‌پرسد چرا نشسته‌ای و مهمات نمی‌بری، اول می‌گوید بد جوری می‌کوبند و بعد اعتراف می‌کند برای بردن مهمات باید پا روی اجساد انباشته در کانال، جنازه رفقایش بگذارد و دلش نمی‌آید. در این لحظه سکانس زیبایی می‌بینیم از رزمنده‌ای که اگر مهمات را بخواهد از کانال ببرد باید پا روی پیکر دوستان شهیدش بگذارد و اگر نرود حمید و گردانش دست خالی می‌مانند.

۴- صدای مرغ دریایی تکرارشونده گرچه چیز تازه‌ای نیست اما دارای نشانه است. نشانه اول وقتی خسرو در کنار خاکریز برای خودش چایی دم می‌کند توسط او شنیده می‌شود و و بعد متوجه حضور دوست و رفیق صمیمی خود یعنی محمد گل تپه می‌شویم. بار دوم که از این جلوه صوتی استفاده شده، زمانی است که خسرو دنبال جنازه محمد گل تپه است و دارد از دست سرباز عراقی ساعت را باز می‌کند که وقتی منصرف می‌شود باز همان صدای مرغ دریایی را می‌شنود که بعد از آن قدیر خبر می‌آورد که جنازه رفیق‌اش محمد گل تپه پیدا شده است که یان نشانه وجود ارواح شریف رفاقت شخصی قدیمی و تداوم یافته در جبهه‌ها هستند.

برای صیقل دادن شخصیت خسرو در فیلم صحنه‌ای است که خسرو در داخل کانال متوجه ساعت در دست عراقی می‌شود که سه ساعت وجود دارد، خسرو می‌خواهد هر سه را بردارد که وقتی ساعت سوم را باز می‌کند، می‌بیند که جای آفتاب سوختگی دارد. مجدد روی مچ جنازه عراقی می‌بندد. این صحنه هم دشمن را برای ما نشان می‌دهد و هم آدم‌های خودی را برای ما تشخیص می‌دهد و به نوعی تفاوت دینی، فرهنگی و اخلاقی آدم ها است. این حالات و رفتار نشان دهنده این است که این شخصیت در پاکی زندگی کرده و حلال و حرام می‌شناسد.

۵- پس از همه کشمکش‌ها زیاد در طول فیلم حالا نوبت تعیین موقعیت مهدی است. این پرده یک پرده کلیدی است. این پرده مهدی باکری را در موقعیت‌های خطیر زندگی نشان می‌دهد. این موقعیت قاعدتاً باید همان موقعیت واقعی افرادی در جبهه باشد که اسوه‌های ایمان و تقوا بودند و همه قبل از شهادتشان تشخیص می‌دادند شهید خواهند شد.

مهدی بعد از شهادت حمید بر می‌گردد. خیال روزی در اهواز، خرداد ۶۳. تداعی روزهای زنده بودن حمید روزی درکنار رودخانه کارون و یا به اصطلاح «لب کارون» آغاز می‌شود. مهدی باکری و صفیه همسرش؛ همچنین برادرش حمید و همسرش فاطمه در کنار رود کارون فالوده می‌خورند و شوخی می‌کنند. این خاطره در ذهن مهدی می‌گذرد. حالا بحران جدیدی

پیش روی مهدی است، روی بازگشت به خانه ندارد، نمی‌داند جواب خواهرش و همسر حمید را چه بدهد. چرا که خودش دستور داده تا جنازه حمید مانند سایر شهدا در همان موقعیت همراه سایر شهدا بماند. او حال باید دلتنگی خواهرش «زهرا» را نیز التیام بخشد. برادر بزرگترشان «علی باکری» که پیش از انقلاب توسط ساواک اعدام شده نیز بی‌نشان و گمنام است. فرزندان حمید چشم به او دارند از سوی دیگر او در موقعیت فرمانده لشکر مشکلات خاص خود را دارد. افرادش گوش به اوامر او دارند. موقعیت‌هایی که مهدی باید از میان آن‌ها گذر کند.

جایی که آن‌ها در خودروی مهدی نشسته‌اند و می‌روند. مکالمه‌ای که ابتدا درباره‌ی بچه‌های حمید است، ولی بعد سر از گله‌های کوچک درمی‌آورد. گله‌هایی که صفیه از زندگی با مهدی دارد. گله‌هایی که البته در زندگی با شخصیتی چون مهدی باکری، باتوجه به نقش و جایگاه مهم‌اش در آن دوران، اجتناب‌ناپذیر به‌نظر می‌رسد و در همان پرده نخست و در سکانس خواستگاری، خودِ مهدی به صفیه می‌گوید؛ اما اهمیتِ این صحنه آن‌جایی افزایش می‌یابد که ما تا اندازه‌ای با خواست‌ها و نیازهای این شخصیت‌ها هم بیشتر آشنا می‌شویم. چیزی که باعث می‌شود آن‌ها انسانی‌تر و زمینی‌تر شوند. جایی که در میانه‌ی اسباب‌کشی، وقتی مهدی بارِ سنگینی را از پله‌ها بالا می‌برد و بر زمین می‌گذارد، برای استراحت به پای آسیب‌دیده‌اش ثانیه‌ای می‌نشیند. در همین لحظه است که همسر حمید در بک‌گراند قاب نمایان می‌شود و مهدی، قبل از اینکه همسر مهدی بتواند ببیندش، بلند می‌شود و دوباره از پله‌ها پایین می‌آید.

حال مهدی به خانه باز گشته و روحانی محل از رشادت بسیجیان در مسجد محل می‌گوید و زهرا خواهر مهدی و حمید از زبان روحانی متوجه می‌شوند که مهدی اجازه به عقب بردن پیکر برادر شهیدشان را نداده و این اولین مخالفت قلبی خانواده با رفتار و کردار مهدی باکری است که چرا مهدی اجازه نداده تا پیکر به خانه بازگردد و در بهشت زهرا دفن شود.

و حالا مهدی همسرش را به مراسم می‌برد و خودش در مقابل تصویرهای دلزده و سرد شهر معترض و کمبود نفت و تحمل‌ناپذیری شهر و پارچه‌نویسی شهدای عملیات قرار می‌گیرد. پارچه‌نویس‌هایی که تمام دیوار را پر کرده و تا بلندای دیوار ادامه دارد. یک بار دیگر موقعیت مهدی در مقابل شهدا و از زاویه بالا تصویر می‌شود. حال مهدی با دست خالی به خانه بازگشته و خواهرش زهرا سیاهپوش و از او شکایت دارد که چرا بدون پیکر برادرش به خانه بازگشته.

او مهدی را مقصر در مرگ حمید می‌داند و اعتراض به او و اشاره به سخنرانی فرمانده درباره دو برادر و سجایای مهدی و نیاوردن جسد برادر و کنایه زهرا به خودخواهی مهدی و نمایش قهرمانی خود به قیمت پیش فرستادن حمید یکی از موقعیت اصلی و بحرانی مهدی در این پرده است؛ که در این میان تنها تسلی، سخن همسر حمید است که در برابر قضاوت بی‌رحمانه خواهر مهدی، می‌گوید هیچ گله‌ای ندارد و فرزند بازمانده حمید که مهدی با عشق او را در آغوش می‌گیرد و فردا حتما او هم مدعی دیگری خواهد بود. این‌ها یک زمینه چینی تردیدانگیز درباره روان مهدی و مرگ‌طلبی او و تحمل‌ناپذیر شدن دنیا و انگیزه‌های شخصی‌اش در اصرار به شهادت و عدم حفظ خود در فیلم است.

اما بعداً همسر حمید او را صدا می‌زند و می‌گوید از او هیچ گله‌ای ندارد و می‌داند که همسرش با خدا معامله کرده و به آرزویش رسیده است و از او می‌خواهد دلش قرص باشد و اینجا عمق ایثار و مقاومت همسر حمید باکری و حتی همسر خود مهدی به تصویر کشیده می‌شود.

۶- جلسه فرماندهی به روحیه مهدی پیش از شروع عملیات بدر در اسفند پرداخته ۶۳ پرداخته می‌شود، جلسه‌ای با حضور محسن رضایی و اطرافیانش در حضور قاسم سلیمانی، احمد کاظمی و مهدی باکری و دیگر حضار برگزار می‌شود، همان ابتدا احمد کاظمی از مشکلات، ضعف‌ها و کاستی‌ها گله می‌کند که بلافاصله توسط اطرافیان محسن رضایی مورد هجمه قرار می‌گیرد، قاسم سلیمانی در گوش کاظمی چیزی می‌گوید تا آرامش کند و به داد و فریادهای اطرافیان محسن رضایی می‌خندد، اما مهدی باکری تحمل ندارد، زبان به‌نقد باز می‌کند، از نامهربانی‌ها می‌گوید، از اینکه لشکر او، گردان‌های او، برادر او تا لحظه آخر می‌ایستند و خط را نگه می‌دارند و کشته می‌شوند، اما عده‌ای با کمترین فشار عقب‌نشینی می‌کنند، او به محسن

رضایی می‌گوید «همین که من و شما زنده هستیم؛ یعنی امکان مقاومت بود و نکردیم» که با واکنش تند اطرافیان محسن رضایی مواجه می‌شود. در صحبت‌های خود جلسه فرماندهی به محسن رضایی می‌گوید: «آقا محسن توی یک از یگان‌ها پشت بی‌سیم به هش میگم برگرد، برنمی‌گرده، نه خودش نه نیروهاش، هم شهیدشدن هم مفقود، بعد توی محورهای دیگه با کوچک‌ترین مقاومت عقب‌نشینی، مسئله بعدی مسئله فرماندهیه، فرمانده اگر عقب باشه و به نیروش بگه برو فلان جا، برو فلان نقطه، این اتفاق‌ها می‌افته، ولی اگر فرمانده خط اول باشه و به نیروش بگه بیا، این خیلی فرق می‌کنه با اینکه بگه نیروی من برو.» این صحبت‌ها نشان از روحیه فرماندهی و وفادار بودن مهدی باکری به نیروهای تحت امر است که اگر فرمانده در خط مقدم نباشد، انتظار نداشته باشد که نیروها بتوانند باروحیه مبارزه کنند و بیشتر به جایگاه فرماندهی در جنگ اشاره دارد.

نتیجه‌گیری

فضا و فضاسازی در «موقعیت مهدی» عنصر قدرتمندی است و فارغ از پرداختن به فضای جنگ و آدم‌های جنگ، تصویر دقیق و جزئی‌نگرانه‌ای از سبک و سیاق زندگی در دهه شصت را هم ارائه می‌دهد. به نظر می‌رسد که حجازی‌فر هم در مقام کارگردان هم به‌عنوان بازیگر نقش مهدی باکری نخواسته به تصویری اسطوره‌ای از او دست بزند و این امر شمایل قهرمانی او را تقویت می‌کند. «موقعیت مهدی» گرچه فیلمی بیوگرافی درباره شخصیت مهدی باکری است؛ اما تأکیدش بر موقعیت اوست تا فردیتش.

در فیلم موقعیت مهدی انتخاب بازیگران بومی، طراحی صحنه‌های مناسب، فیلم‌برداری و جلوه‌های ویژه، انتخاب نما، کادربندی مناسب و همچنین موسیقی به‌درستی انجام شده است و توانسته است با کنار هم چیدن عناصر متفاوت یک فیلم هماهنگی‌های خوبی در ارائه یک اثر ماندگار داشته باشد.

یکی از مهم‌ترین ویژگی‌های این فیلم استفاده از زبان مادری مهدی باکری که باعث نوعی از مستند بودن داستان زندگی این فرمانده می‌شود استفاده از زبان آذری و بهره‌مندی از موسیقی محلی، به لطافت فیلم افزوده است. زبان ترکی فیلم کاملاً منطقی و طبیعی است و پیوند مردم آذری‌زبان را با فیلم و بین خودشان تحکیم می‌بخشد؛ ولی عملاً در خود گسست و فاصله فارسی‌زبانان با فیلم و نیاز به ترجمه و زیرنویس را فراهم می‌آورد. از جمله نقاط ضعف این فیلم زیرنویس بودن آن است. تعداد دیالوگ‌های فارسی بسیار کم است و مخاطب باید مرتب نگاهش را از کادر و جلوه‌های ویژه آن برداشته و به زیرنویس خیره شود و این مسئله مخاطب فارسی‌زبان را دچار مشکل می‌کند. با اینکه فیلم به زبان ترکی و با زیرنویس است؛ اما تمرکز مخاطب را از بین نمی‌برد و با قصه و شخصیت‌هایش همراه می‌شود. علاوه بر این نشانه‌هایی از آذربایجان در فیلم است. چای خوردنِ بیش از حدِّ ترک‌ها زبانزد عام است. در فیلم نیز می‌بینیم تحت شرایط سخت جنگی این چای خوردن در اولویت است! یا گزارش خسرو از بازی تراکتورسازی خوب در فیلم نشسته است. دیالوگ‌های ترکی فیلم و لالایی ترکی در حین شهادت مهدی و حمید و همچنین نوحه ترکی که در دو اپیزود فیلم پخش می‌شود که بسیار فیلم را تأثیرگذار کرده است.

در نتیجه می‌توان گفت، فیلم موقعیت مهدی به تصویرسازی عملکرد و جایگاه فکری، روحی و ذهنی مهدی باکری پرداخته است. این بار جایگاه وی را در خانواده‌اش بررسی می‌کند و در پایان به خط مقدم جبهه می‌رسد. او که بچه‌دار نمی‌شود، او که پیکر برادرش را به خانه نمی‌برد، او و پارچه‌نویس‌های شهادت بسیجیان و او در خط مقدم در مواجهه با کمبود نیرو و امکانات؟! فیلم به لحاظ ساختاری و ریتم دارای ویژگی‌های خاصی است. جلسه‌ای که مهدی باکری پیش از عملیات با برخی از فرماندهان دیگر سپاه داشته و عملاً مخالف عقب‌گرد و بازگشت نیروها است و معتقد است همه فرماندهان باید مثل او از ابتدا به سربازان بگویند که راه برگشت نیست و یا به شهادت نائل می‌شویم و یا پیروز میدان خواهیم بود. این دیدگاه در بخشی از فیلم به‌صورت مستند از زندگی این فرمانده دیده می‌شود. تصویربرداری‌ها و طراحی صحنه فیلم بسیار قوی و به‌نوعی مستندگونه و کاملاً به واقعیت نزدیک است. بی‌هیچ اغراقی تصاویری از جنگ ایران و عراق را به این فیلم پیوند داده به‌نحوی‌که

کاملاً قابل‌باور است و فیلمی واقعی و درعین‌حال متفاوت را از زندگی مهدی باکری نشان می‌دهد. همچنین این فیلم بسیار خوش ریتم است و تماشاگر علاقه‌مند است تا پایان فیلم بادقت فیلم را تماشا کند. موقعیت مهدی در بازیگری با هم‌ذات‌پنداری عمیق همراه است و افکت‌های صوتی بسیار تأثیرگذاری دارد که به قدرت تأثیرگذاری فیلم افزوده است. در نهایت مخاطبان از هر طیف با این فیلم ارتباط برقرار می‌کنند، چون در درجه اول توانسته فیلم خوبی را بسازد.

فیلم‌های زیادی در مورد دفاع مقدس ساخته شده است؛ این فیلم به دلیل اینکه به بعد انسانی و شخصیتی مهدی باکری ـ با توجه به نشانه‌هایی که در فیلم است ـ پرداخته، هر شخصی هر جای دنیا باشد و فیلم را ببیند به‌راحتی آن را درک می‌کند. شخصیت و فرماندهی کمتری مثل شهید باکری زندگی دراماتیک دارد، این دراماتیک بودن حاصل ارتباط بین خودش و جامعه است که با آن ارتباط داشته. قدرت و امتیاز فیلم خود شخصیت مهدی باکری است و نمی‌شود گفت که این فیلم کاملاً پرتره شهید باکری است. شاید قسمت‌هایی از فیلم مربوط به پرتره مهدی باکری باشد؛ ولی در بقیه فیلم و در قسمت‌های دیگر فیلم که وجود ندارد، سایه شخصیت مهدی باکری در فیلم محسوس است و مخاطب آن را به‌راحتی درک می‌کند.

اکثر فیلم‌های ماندگار دارای سوژه‌های انسانی بوده‌اند. دفاع مقدس ریشه در تفکرات انسانی دارد، یعنی این انسان دفاع را می‌سازد و آن را معنی‌دار می‌کند. در سینمای دفاع مقدس باید بدون هیچ حافظه تاریخی باید از اول، دفاع و مقدس بودن را در اثر ببینیم. زمانی دفاع مقدس هویت پیدا می‌کند که در فیلم مقدس بودن نشانه‌گذاری شده باشد. آن موقع فیلم دارای هویت دفاع مقدس پیدا می‌کند و ما در این فیلم آن دفاع مقدس را می‌بینیم و همان مقدس بودن از پس شخصیت شهید مهدی باکری برمی‌آید. دفاع یک کار دسته‌جمعی و گروهی است، ولی مقدس بودن یک چیز خاص است که مربوط به یک فرمانده است که در ارتباطات خانوادگی، تفکرات، نگاه انسانی و فرماندهی که تا پای جان در دفاع از خاک وطنش می‌ایستد. همه این ویژگی‌ها باعث می‌شود اثری ماندگار از یک انسان مقدس تولید شود.

هادی حجازی‌فر به‌عنوان کارگردان دغدغه ساخت این فیلم را داشته و با لایه‌های زندگی و موقعیت‌های مهدی را که زندگی کرده و آن را درک کرده و به‌خوبی تسلط دارد. در این فیلم رد پای شناخت کافی فیلمساز از تمام ابعاد زندگی شخصیت فیلم مشخص است. استفاده از جزئیات دقیق در مورد موقعیت مکانی و زمانی باعث شده به‌راحتی بتواند شخصیت را معرفی کند. زندگی مهدی باکری خیلی عادی و ساده با استفاده از پرده‌های مختلف روایت می‌شود. فیلم شخصیت را در محیط خانواده به ما معرفی می‌کند. درست‌کردن این خانواده در فیلم هم به لحاظ فرهنگی، اعتقادی، قومی و رفتاری خیلی فکر شده است؛ یعنی چیزی که از خانواده آذری‌زبان‌ها می‌شناسیم و نوع ارتباطی که اینها با هم می‌گیرند. در پلان معروف در پرده اول که نحوه نشستن مهدی و صفیه به خارج از قاب دوربین است، در کل یک فرهنگ مشترک آذری را به‌خوبی به تصویر می‌کشد.

references:

1. Alan Casier, Dennis Donito, William Herman, (1981), Principles of Film Criticism, translated by Jamal Haj Agha Mohammad, printed (electronic 2011).
2. Stemm, Robert (2003), Introduction to Film Theory, translated by Ehsan Norouzi, Tehran: Soure Mehr Publications.
3. Eco, Umberto. (2009), Levels of Analysis of Cinema Codes, from the book: Constructivism, Semiotics of Cinema.
4. Barthes, Roland (1996), The Myth of Today, translated by Shirin Dokht Daghiqian, Markaz, Tehran.
5. Jarvi, Y. C. (2000), The General Relationship of Cinema with the Sociology of Media, Azam Ravdrad, Farabi Cinema Quarterly, No. 38.
6. Jinker, William, (2002), Film Literature, the Place of Cinema in the Humanities, translated by Mohammad Naghi Ahmadian and Shahla Hakimian, Tehran: Soroush Publications.
7. Chandler, Daniel. (1400), Fundamentals of Semiotics, translated by Mehdi Parsa, Tehran: Soure Mehr Publishing Company.

8. Hajhosseini, Mohammad, (2016), Comparative Study of Religious Values in Iranian Cinema of the 1960s and 1980s[In Persion].
9. Dandis, Donis A.: (2010) Basics of Visual Literacy, translated by Masoud Sepehr, 23rd edition, Radio and Television Publications.
10. Dansi, Marcel (2008) Semiotics of Media, translated by Goodarz Mirani and Behzad Doran, Tehran: Chapar Publications, Anise Nama.
11. Dahlgren, Peter, (2001), Television and the Public Sphere, translated by Mehdi Shafqat, Tehran: Soroush.
12. Sajoudi, Farzan. (2011) Applied Semiotics, Tehran: Alam Publishing.
13. Saussure, Ferdinand (2003), Course in General Linguistics, translated by Kourosh Safavi, Tehran: Hermes.
14. Sharbat, Mojtaba, Morad Piri, Hadi: (2018), Introduction to the Sciences and Education of Sacred Defense, Tehran, Sacred Defense Sciences and Education Research Institute.[In Persion]
15. Alavi Tabatabaei, Abolhassan (1987), Characteristics of the Promised War Cinema in Iran, Film Monthly, No. 55.
16. Fisk, John. (2001), "Culture and Television" Translated by Mojgan Boroumand, Arghanun Magazine, Tehran: Ministry of Culture and Islamic Guidance Publications, No. 19.
17. Fisk, John. (2009), Introduction to Communication Studies, Translated by Mehdi Ghobraei, Tehran: Media Studies and Development Office Publications Translated by Alaeddin Tabatabaei, Hermes Publications.
18. Phillips, William H. (2009), Introduction to Film, Translated by Fattah Mohammadi, Tehran: Farabi Cinema Foundation.
19. Caller, Jonathan (1990), Ferdinand de Saussure, translated by Kourosh Safavi, Hermes, Tehran.
20. Goldar, Zohreh, Masoudi, Mojmadali and Eskandari, Mohammad (1990) Representation of the Eight-Year Iran-Iraq War in the Cinematic Works of Mohammad Ali Bashe Ahangar. Year 6. Issue 2. .[In Persion]
21. Mohammadi Pashak, Mohammad Reza. (1997) Companion to Your Memory, Tehran: Publications of the Congress of Commemoration of the Martyr Generals of the Revolutionary Guard and 36,000 Martyrs of Tehran Province. .[In Persion]
22. Nader Nejad, Fatemeh. (2017), Semiotic Analysis of the Status of Girls in Iranian Cinema. .[In Persion]
23. Nichols, Bill. (2013) Constructivism and Semiotics of Cinema; translated by Alaeddin Tabatabaei, Tehran: Hermes Publications.
Woollen, Peter (1989) Signs and Meaning in Cinema. Tehran: Soroush Publications.
24. Hall, Stuart, (2008), Excerpts from the Act of Representation, taken from Shaghasemi, Ehsan, Communication Theories: Critical Concepts in Cultural and Media Studies, Tehran, Institute for Cultural and Social Studies.