Islamic Knowledge and Insight

معرفت و بصیرت اسلامی

Analysis of Sacred Defense Screenplay Based on Roland Barthes' Theory (Case Study: Gilaneh Film)

تحلیل فیلمنامه دفاع مقدس برمبنای نظریه رولان بارت (مطالعه موردی فیلم گیلانه)

1. Hamid Sarukhani: PhD student, Department of General Random Language, Ghaemshahr Branch, Islamic Azad University, Ghaemshahr, Iran
2. Hossein Ghasemi*: Assistant Professor, Department of Linguistics, Ghaemshahr Branch, Islamic Azad University, Ghaemshahr, Iran. (Email:)
3. Morad Bagherzadeh Kasmani: Assistant Professor, Department of English, Cha.C., Islamic Azad University, Chalus, Iran

۱. حمید ساروخانی: گروه زبان شانسی همگانی، واحد قائمشهر، دانشگاه آزاد اسلامی، قائم شهر، ایران
۲. حسین قاسمی*: استادیار، گروه زبانشناسی، واحد قائمشهر، دانشگاه آزاد اسلامی، قائمشهر، ایران. (پست الکترونیک:)
۳. مراد باقرزاده کاسمانی: گروه زبان انگلیسی، واحد چالوس، دانشگاه آزاد اسلامی، چالوس، ایران

Abstract

Since the 1980s, Sacred Defense cinema has served as a clear manifestation of the ideological discourse of the Islamic Republic, accompanied by portrayals of heroism, myth-making, narratives, and the introduction of war heroes. This discourse was constructed around the Iran-Iraq war, which is generally referred to as the Sacred Defense discourse. Although it emerged from a real war occurring in a specific time and place, this discourse did not remain confined to its immediate context. Rather, it reflected a particular mode of thought that transcended the military struggles of that period. The aim of this analysis is to explore the applicability of Roland Barthes' theory in analyzing the screenplay of Gilaneh, which belongs to the Sacred Defense genre. Thus, the main research question is posed as follows: To what extent is Barthes' discourse analysis theory applicable to the screenplay of Gilaneh? The findings indicate that Barthes' five narrative codes can indeed be utilized in the analysis of this screenplay. The research method in this study is descriptive-analytical and grounded in Barthes' theoretical framework.

Keywords: *Discourse, Screenplay, Sacred Defense, Roland Barthes, Homeland, Hero.*

چکیده

سینمای دفاع مقدس از دهه شصت تا کنون تجلی بسیار واضحی از گفتمان ایدئولوژیک جمهوری اسلامی بوده است که با رشادت ها، اسطوره ها، روایت‌ها و معرفی قهرمانان جنگ همراه بوده است. این گفتمان حول محور جنگ ایران و عراق ساخته شد که معمولاً به عنوان گفتمان دفاع مقدس شناخته می‌شود. گفتمانی اگرچه احاطه بر یک جنگ واقعی در حال وقوع در زمان و مکان واقعی بود، اما به هیچ وجه در محدوده خود باقی نماند و علاوه بر این، شیوه فکری خاصی را نشان داد که فراتر از مبارزات نظامی آن دوره بود. هدف این تحلیل، امکان سنجی نظریه بارت در تحلیل فیلمنامه گیلانه که در ژانر دفاع مقدس است می‌باشد لذا سوال اصلی اینگونه طرح شده است که تحلیل گفتمان فیلمنامه گیلانه بر مبنای نظریه بارت تا چه اندازه قابل اجراست؟ یافته‌ها حاکی از آن است که می‌توان ۵ کد رمزگانی رولان بارت را در تحلیل این فیلمنامه به کار گرفت. روش تحقیق در این پژوهش توصیفی-تحلیلی و بر مبنای نظریه بارت بوده است.

کلیدواژگان: *گفتمان، فیلمنامه، دفاع مقدس، رولان بارت، وطن، قهرمان.*

How to cite: Sarukhani, H., Ghasemi, H., & Bagherzadeh Kasmani, M. (2025). Analysis of Sacred Defense Screenplay Based on Roland Barthes' Theory (Case Study: Gilaneh Film). *Islamic Knowledge and Insight*, *3*(2), 1-17.

© 2025 the authors. This is an open access article under the terms of the Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International (CC BY-NC 4.0) License.

Submit Date: 28 February 2025
Revise Date: 04 May 2025
Accept Date: 14 May 2025
Publish Date: 15 July 2025

شیوه استناددهی: ساروخانی، حمید.، قاسمی، حسین.، و باقرزاده کاسمانی، مراد. (۱۴۰۴). تحلیل فیلمنامه دفاع مقدس برمبنای نظریه رولان بارت (مطالعه موردی فیلم گیلانه). *معرفت و بصیرت اسلامی*، ۳(۲)، ۱۷-۱.

© ۱۴۰۴ تمامی حقوق انتشار این مقاله متعلق به نویسنده است. انتشار این مقاله به‌صورت دسترسی آزاد مطابق با گواهی (CC BY-NC 4.0) صورت گرفته است.

تاریخ ارسال: ۱۰ اسفند ۱۴۰۳
تاریخ بازنگری: ۱۴ اردیبهشت ۱۴۰۴
تاریخ پذیرش: ۲۴ اردیبهشت ۱۴۰۴
تاریخ چاپ: ۲۴ تیر ۱۴۰۴

مقدمه

دفاع مقدس واقعه‌ای حیاتی و تاثیرگذار بر حیات فرهنگی ایرانیان بوده است.تاثیرگذاری این واقعه بر تمام شئونات زندگی در هنر، ادبیات، نمایش، هنرهای تجسمی، سینما و... به صورت مستقیم بوده است. در حوزه سینما به عنوان پیشروترین هنر و خلاقانه ترین پدیده هنری دفاع مقدس از آغاز جنگ تحمیلی پدیدار گشته است اگرچه در ابتدا آثاری که تولید شده‌اند از برجستگی زیباشناختی زبان سینما برخوردار نبودند اما به مرور هنرمندان سینمای دفاع مقدس آثاری متفاوت از گذشته خلق نمودند. اگرچه پژوهش‌های زیادی در حوزه فیلم دفاع مقدس انجام شده است اما در همه آن‌ها به مناسبات و شیوه تولید فیلم جنگی و مفاهیم ارزشی از زاویه شکل شناسی و زیباشناسی یا از منظر مخاطب شناسی پرداخته اند اما در هیچ پژوهشی به بررسی و تحلیل فیلمنامه‌های دفاع مقدس بر اساس نظریه رولان بارت پرداخته نشده است و می‌توان گفت از این نظر اثری جدید و کار نشده است."نویسنده" مفهوم سنتی ما از یک خالق در تنهایی است که با قدرت تخیل اصلی خود، اثری ادبی یا دیگر نوشته‌ها را خلق می‌کند. به عقیده بارت، به جای نویسنده، دنیای مدرن چهره‌ای را به ما ارائه می‌دهد که او آن را "اسکریپتور" می‌نامد، و تنها قدرت او ترکیب متون قبلی از راه‌های جدید است. بارت معتقد است که همه نوشتارها از متون، هنجارها و قراردادهای قبلی استفاده می‌کنند و اینها مواردی هستند که برای درک یک متن باید به آن‌ها روی آوریم. بارت براین اعتقاد است که نویسنده داستان، بیوگرافی نویس نیست و براین مبنا گذشته‌ای ندارد، درواقع از نظر او در تحلیل یک داستان، ما با متن کار داریم نه با مولف. بارت برای آشکار کردن معنای جمع متن، توصیه می‌کند که متن اصلی را به واژگان تقسیم کرده و سپس تعیین کنید که کدام یک از کدها - هرمنوتیک، طرفدار، معنایی، نمادین یا فرهنگی - در واژه نامه کار می‌کنند. پنج کد نشان دهنده پنج روش مختلف برای دیدن معنا در یک متن است. آن‌ها به عنوان عدسی‌هایی عمل می‌کنند که جنبه‌های مختلف روایت را برجسته می‌کند. براین اساس تلاش پژوهشگر براین است تا بر مبنای ۵ کد مشخص شده بارت، در راستای تحلیل متون فیلمنامه‌های دفاع مقدسی قدم بردارد. براین اساس در این مقاله به بررسی و تحلیل فیلمنامه دفاع مقدس طبق نظریه رولان بارت (مطالعه موردی گیلانه) پرداخته می‌شود.

۱-ماهیت گفتمان دفاع مقدس

جنگ ایران و عراق بخشی از تاریخ طولانی درگیری بین حاکمان و مردمان آن سرزمین هاست. اما در نهایت، علل جنگ سیاسی و نزدیک بود و این انقلاب ایران بود که مهمترین کاتالیزور آن را تشکیل داد. حکومت ایران پس از انقلاب بر محوریت اسلام در زندگی عمومی استوار بود و آیت الله خمینی عهد کرد که برای احیای اسلام شیعی و برای آزادی «مستضعفان» در سراسر جهان مبارزه کند. برای صدام حسین، رئیس‌جمهور عراق، که ریاست یک دولت سکولار و تحت تسلط سنی‌ها را بر عهده داشت و اکثریت شیعه را اداره می‌کرد، این سیاست‌ها تهدیدی برای قدرت او بود.

در همان زمان، به نظر می‌رسید که ایران در موقعیتی آسیب‌پذیر قرار داشته باشد، زیرا اختلافات خشونت‌آمیز بر سر نظم پس از انقلاب در دومین سال خود ادامه داشت. صدام تصمیم گرفت از این فرصت استفاده کند و عملیات نظامی سریعی را برای شکست انقلاب و حفظ حکومت خود آغاز کند و در حالی که در آن بود، سرزمین نفت خیز جنوب غربی ایران را تصرف کند و رهبری خود را بر اعراب و خاورمیانه اعلام کند. جهان پس از یک سال بدتر شدن مداوم روابط و چندین ماه درگیری مرزی، نیروهای عراقی در ۳۱ شهریور ۱۳۵۹ به ایران حمله کردند و آغاز جنگ ایران و عراق بود.

دیری نپایید که ایران با جنگی ویرانگر از سوی رژیم بعث عراق مواجه شد که تحلیل، تبیین و تفسیر آن در نظریه‌ها و رویکردهای مختلف می‌تواند حاکی از ابعاد مختلف آن باشد. دولت ایران که رسماً جنگ ایران و عراق را به عنوان " دفاع مقدس" می‌شناسد، از زمان جنگ تاکنون مراقب گفتمان عمومی و بازنمایی فرهنگی در مورد جنگ بوده است. با این حال، با گذشت نزدیک به ۳۰ سال از

پایان جنگ، بحث‌های پیرامون جنگ و پیامدهای آن هنوز در ایران امروز بسیار زنده است (Vafaee & Atashipour, 2020).

گفتمان جنگ و دفاع مقدس جمهوری اسلامی به نام شهادت در خون و هیاهو عجین شده است. دولت ایران هنرمندان، شاعران، فیلمسازان و مستندسازان، نویسندگان، ادبا و علمای متعهد به گفتمان جمهوری اسلامی را در گروه‌ها و مؤسسات مختلفی مانند حوزه هنری انقلاب اسلامی جمع کرد (Dorraj, 1997). این شرایط باعث شد که سازمان تبلیغات اسلامی تبدیل به بزرگترین رسانه تبلیغاتی ایران برای فرهنگ شهادت شود. سازمان تبلیغات اسلامی قلب دستگاه حافظه است که تنها در بخش چاپ خود از صدها گردآورنده حافظه، خاطرات نویس استفاده می‌کند.

براین اساس گفتمان دفاع مقدس گستره‌ای از حوزه‌های مختلف هنری و غیر هنری را در برمی گیرد که فیلم و فیلمنامه بخش مهمی از آن را تشکیل می‌دهند چرا که هویت دفاع مقدس به نوعی به قهرمانان در جنگ، اسطوره‌ها و نوع روایت آن‌ها بستگی دارد. از این حیث در ذیل ابتدا نظریه رولان بارت آورده می‌شود و پس آن به معرفی و تحلیل فیلمنامه گیلانه می‌پردازیم.

۲-مبانی نظریه رولان بارت

بارت مکتب نشانه‌شناسی را که توسط فردیناند دو سوسور تأسیس شد، دنبال می‌کند که اجزای سازنده نشانه‌شناسی برای او در مدلی دوتایی یافت می‌شود:

(۱) مدلول. «چیزی» که به معنای شخصی است که از علامت استفاده می‌کند» (Barthes, 1967).

(۲) دال؛ واسطه‌ای که برای استنباط مدلول به کار می‌رود; و با هم علامت را تشکیل می‌دهند. در آنجا می‌توان مدلول را در تعامل با دال استنتاج کرد. به عنوان مثال: در عمل هدیه دادن یک گل به عاشق; گل دال شور است، اشتیاق مدلول است و با هم نشانی را تشکیل می‌دهند که در کنش ارتباطی هدیه دادن گل به یک عاشق است. از نظر بارت، این روابط تنها نظام نشانه‌شناختی مرتبه اول را تشکیل می‌دهند. او با نگاهی فراتر به تعاملات دلالت نهفته در مفاهیم پیچیده فرهنگ و هویت سیاسی ما، در میان چیزهای دیگر، آثار هجلمسلف[1]، زبان‌شناس دانمارکی را توسعه می‌دهد که می‌یابد. که این روابط بخشی از یک نظام نشانه شناختی سطح دوم را تشکیل می‌دهند که در آن نشانه به عنوان یک کل فقط یک دال صرف است. این سیستم سطح دوم صفحه‌ای از بیان را تشکیل می‌دهد که در آن ما با مفهوم، فرازبان و در واقع اسطوره تعامل داریم (Buckland, 2007). بر این اساس، اسطوره‌ها نشانه‌هایی هستند که در سیستم‌های دلالت ما تعبیه می‌شوند و در ارتباطات بیان می‌شوند، و مطالعه آن‌ها به ما امکان می‌دهد نشان دهیم که چگونه نمادهای اجتماعی داده شده در تار و پود آگاهی جمعی شکل می‌گیرند.

اسطوره‌ها به‌عنوان نظام‌های دلالت سطح دوم، با پیوند دادن «معنا» به «فرم» ساخته می‌شوند. فرم معمولاً خالی است، مانند یک ساختار قانونی معین، یا ارجاع نمادین به یک نهاد، یا یک رویداد طبیعی. برخلاف تعاملات نشانه شناختی سطح اول، این ساختار اغلب شامل انگیزه‌های مستقیم یا ضمنی است. با این حال، با توجه به ماهیت انتزاعی اسطوره ها، چنین انگیزه‌هایی اغلب بسیار پراکنده هستند. وقتی اسطوره خوانده می‌شود - در نگاه اول - انگیزه خود را نشان نمی‌دهد زیرا اسطوره این پیوند معنا و شکل را منجمد می‌کند. در واقع، اسطوره‌ها طبیعی به نظر می‌رسند، زیرا به طور ضمنی وظیفه می‌دهند که یک قصد تاریخی را توجیهی طبیعی یا «ابدی جلوه دادن احتمال» به عهده می‌گیرند با انجام این کار، اسطوره واقعیت را تهی می‌کند و خود را به عنوان گفتاری غیرسیاسی نشان می‌دهد که «پیچیدگی اعمال انسانی» را از بین می‌برد.با این وجود، اسطوره‌ها روابط دلالت‌های موجود در سطح اول را از ادراک ما پنهان نمی‌کنند، بلکه با افزودن لایه‌ای دیگر از معنا به فرم، آن‌ها را تحریف می‌کنند (Barthes & Richard, 1974). در یک یادداشت

[1] Hjelmslev

مرتبط، "فرا-زبان"، که به عنوان عملیات توصیف تعریف می‌شود، از درونی‌سازی اسطوره‌ها و دیگر ساختارهای معنایی مرتبه دوم مفهومی در طرز فکر ما ناشی می‌شود که بخشی از آگاهی جمعی یک گروه معین را در سطحی تشکیل می‌دهد. جهانی شدن رسانه‌ها عناصر فرازبان مشترک ما را تشدید کرده است (Zlatev, 2009).

بارت نشان می‌دهد که اسطوره اساساً هدفش ایجاد یک تأثیر فوری است و به این ترتیب، خواندن اسطوره‌ای است که «در یک ضربه خسته می‌شود» (Barthes & Richard, 1981) برای رمزگشایی از یک اسطوره، کافی است که شکل و معنای آن را که در ارتباط با زمینه‌ای که در آن ایجاد شده و منتقل شده اند، بازتاب دهیم، و پرسش مربوط به انگیزه آن را در نظر داشته باشیم. بارت دریافته است که رمزگشایی از اسطوره به تاریخ کمک می‌کند، زیرا به فرد اجازه می‌دهد تا در مورد مفاهیم موجود که علیرغم منشأ آن‌ها ادعای «طبیعی» و «جهانی» بودن دارند تأمل کند. او مشخصاً درمی‌یابد که بسیاری از نمادهای فرهنگی که او ارزیابی کرده است، مفاهیمی را در خود جای داده‌اند که استدلال بورژوازی، حاکمیت سرمایه‌داری و امپراتوری را عادی‌سازی می‌کند، زیرا معنا از این اسطوره‌ها سرازیر می‌شود تا زمانی که نام آن‌ها غیر ضروری می‌شود» اسطوره‌ها از یک جهت نتیجه جنگ قدرت هستند، زیرا تاریخ را به عنوان حقیقت عادی می‌کنند. رواج چنین افسانه‌هایی در حقوق بین‌الملل بسیار زیاد است، زیرا زمینه‌های محکمی برای اسطوره‌های لیبرالیسم و اسطوره‌های امپراتوری در میان دیگران فراهم می‌کند.

در این بین بارت هنگام تجزیه و تحلیل متون، بین یک اثر سنتی و آنچه «متن» می‌نامد تمایز قائل می‌شود. او استدلال می‌کند که متون سنتی (آثار) خواننده را منفعل می‌کنند، زیرا نویسنده بر روایت کنترل دارد. برخلاف اثر، متن خواننده را قادر می‌سازد تا فعالانه در تولید آن شرکت کند، زیرا توسط قراردادهای ژانر، خطی بودن یا کنترل نویسنده محدود نمی‌شود. در حالی که متن مکتوب سیستم ارتباطی اولیه‌ای است که بارت تحلیل می‌کند، نظریه‌های او را می‌توان در اشکال مختلف فرهنگی مانند عکاسی، موسیقی، نقاشی و رویدادهای فرهنگی به کار برد (Watts, 2016).

بارت همچنین بین متون خواننده و نویسنده تمایز قائل می‌شود. او استدلال می‌کند که متون خوانندگان دارای معنای از پیش تعیین شده هستند و هم از نظر سبک و هم در محتوا به وضعیت موجود پایبند هستند. در مقابل، متون نویسندگی دارای تکثیر معنا و بی‌توجهی به ساختار روایی هستند که خواننده را در موقعیت کنترل فعال قرار می‌دهد. براین اساس عناصر متون خواننده و نویسنده را می‌توان از طریق آنچه بارت پنج کد می‌نامد تفسیر کرد. به منظور آشکار کردن معنای جمع متن، بارت توصیه می‌کند که متن اصلی را به واژگان تقسیم کنید و سپس تعیین کنید که کدام یک از رمزها – هرمنوتیک، پیشآرتیک، معنایی، نمادین یا فرهنگی – در واژگان کار می‌کنند. پنج رمز[1] نشان دهنده پنج روش مختلف برای دیدن معنا در یک متن است. آن‌ها به عنوان لنزهایی عمل می‌کنند که جنبه‌های مختلف روایت را برجسته می‌کنند (Ponzio & Petrilli, 2007).

بارت در S/Z استدلال می‌کند که هر روایت با کدهای متعدد در هم تنیده شده است. اگرچه ما ساختارهای زمانی و کلی را بر چندمعنایی کدها تحمیل می‌کنیم (و متون سنتی و «خواننده» فعالانه ما را به تحمیل چنین ساختارهایی دعوت می‌کنند)، هر متنی در واقع با معانی متعددی که توسط پنج رمز پیشنهاد شده مشخص می‌شود. پنج کد به شرح زیر است:

۲-۱- (کُد) رمز هرمنوتیک[2]

به هر عنصری در داستان اشاره دارد که توضیح داده نشده باشد و بنابراین به عنوان یک معما برای خواننده وجود دارد و سؤالاتی را ایجاد می‌کند که نیاز به توضیح دارد. بیشتر داستان‌ها جزئیات را به منظور افزایش تأثیر مکاشفه نهایی همه حقایق پنهان می‌کنند. با این حال، روایات اغلب افشای اولیه حقایق را ناکام می‌گذارند و به

[1] Hermeneutic, Proairetic, Semantic, Symbolic, and Cultural.

[2] The hermeneutic code (HER.)

خواننده پیشنهاد می‌دهند که بارت آن‌ها را «دام» (گریز عمدی از حقیقت)، «ابهام‌انگاری» (آمیخته‌ای از حقیقت و دام)، «پاسخ‌های جزئی»، «پاسخ‌های تعلیقی»، و "جمع" (اعتراف به حل نشدن). همانطور که بارت توضیح می‌دهد، "تنوع این اصطلاحات (محدوده ابداعی آنها) نشان دهنده تلاش قابل توجهی است که گفتمان باید انجام دهد اگر امیدوار است معما را بازدارد و آن را باز نگه دارد" (Barthes & Richard, 1974) بهترین مثال ممکن است ژانر داستان پلیسی باشد. کل روایت چنین داستانی اساساً بر مبنای رمز هرمنوتیک عمل می‌کند. ما شاهد یک قتل هستیم و بقیه داستان به تعیین سؤالاتی اختصاص دارد که در صحنه اولیه خشونت ایجاد می‌شود. کارآگاه داستان را صرف خواندن سرنخ‌هایی می‌کند که فقط در پایان داستان قتل را بازسازی می‌کند.

براین اساس زمانی که نویسنده‌ای عمداً اطلاعاتی را از مخاطب دریغ می‌کند تا موضوع داستان را توضیحی ندهد، از رمز هرمنوتیکی استفاده می‌کند. ما باید تفسیر خود را از این رویداد بسازیم یا بپرسیم که چگونه ممکن است بعداً در داستان حل شود. بارت می‌گوید نویسندگان ممکن است قبل از اینکه مخاطب حقیقت را بیاموزد و به نتیجه رضایت‌بخشی از روایت برسد، از «تعلیق» و «پاسخ‌های جزئی» استفاده کنند. این سرنخ‌های فریبنده و تله‌های سرگرم کننده، وضوح را به تاخیر می‌اندازد و ما را درگیر متن می‌کند.

این تکنیک روایی که بیشتر به عنوان کدهای معمایی شناخته می‌شود، توسط نویسندگان معمایی استفاده می‌شود که می‌خواهند خواننده حدس بزند که چه کسی مرتکب جنایت شده است تا افشای نهایی در پایان داستان.

۲-۲کد پیشرونده یا کنشگر[1]

به اصل ساختاری اصلی دیگری اشاره دارد که باعث ایجاد علاقه یا تعلیق در بخشی از خواننده یا بیننده می‌شود. کد پیشآرتیک برای هر عملی که متضمن کنش روایی بیشتر باشد، اعمال می‌شود. به عنوان مثال، یک تفنگدار اسلحه خود را به سمت دشمن می‌کشد و ما متعجبیم که این عمل چه نتیجه‌ای خواهد داشت. منتظریم ببینیم حریفش را می‌کشد یا خودش مجروح می‌شود. بنابراین تعلیق با کنش ایجاد می‌شود نه با تمایل خواننده یا بیننده برای توضیح اسرار.

این دو کد اول معمولاً با نظم زمانی همسو می‌شوند و بنابراین برای تأثیر کامل نیاز دارند که یک کتاب را بخوانید یا فیلمی را به طور موقت از ابتدا تا انتها مشاهده کنید. بارت در یک نقطه این دو رمز را با "همان تعیین آهنگی که ملودی و هارمونی در موسیقی کلاسیک دارند" همسو می‌کند. یک متن سنتی و «خواننده» به ویژه «وابسته به [این] دو رمز متوالی است: مکاشفه حقیقت و هماهنگی اعمال نشان داده شده: همان محدودیت در ترتیب تدریجی آهنگ و در نظم تدریجی وجود دارد (Barthes & Richard, 1974).

می‌دانیم که روایت عبارت است از توالی وقایع در نظمی منسجم و معنادار. کدهای پیشرونده نقاط طرحی هستند که در اثر رویدادهای قبلی ایجاد شده و منجر به اعمال دیگری می‌شوند. این ضربان داستان به راحتی تعریف می‌شوند: تعقیب و گریز ماشین در شهر شلوغ در یک فیلم اکشن. قهرمانی که در پایان بازی کامپیوتری با شرور مبارزه می‌کند و یا بازیگر با استفاده از هر محصولی که تبلیغ می‌شود و زندگی آن‌ها را متحول می‌کند.

نویسندگان با وادار کردن مخاطب به این که چگونه رویداد حل و فصل می‌شود، تنش دلپذیری ایجاد می‌کنند. آیا جنایتکار در طول تعقیب و گریز ماشین از دستگیری فرار می‌کند و آیا قهرمان داستان رئیس را شکست می‌دهد و جهان را نجات می‌دهد؟

یک نمونه واقعا موفق از یک کد اکشن، سکانس مبارزه دراماتیک بین فواد و رضا در فیلم روز سوم محمدحسین لطیفی است. از آنجایی که این تضاد سنتی بین خیر و شر نیست، مخاطب مشتاق است ببیند کدام قهرمان پیروز خواهد شد.

۲-۳ رمز معنایی[2]

[1] proairetic (ACT.)

[2] The semantic code (SEM.)

به هر عنصری در متن اشاره می‌کند که معنای خاصی و اغلب اضافی را از طریق دلالت پیشنهاد می‌کند. به عنوان مثال، در اولین واژگانی که S/Z بارت نقل می‌کند، « «Sarrasineبه دلیل فرم مؤنث کلمه (بر خلاف فرم مذکر «Sarrazin با «زنانگی» همراه است. مسئله زنانگی بعداً در داستان بالزاک در مورد عشق مردی به کاستراتویی که در ابتدا معتقد است زن است، به موضوع مهمی تبدیل می‌شود. منظور بارت از «مطالعه»، تداعی آزاد ایده‌ها (جایی که هر چیزی پیش می‌رود) نیست، بلکه «همبستگی نهفته در متن، است. به عنوان سوژه در نظام خودش» به عبارت دیگر، بارت آن دسته از معانی را مشخص می‌کند که برای کار مورد نظر معنای خاصی دارند (Gomez, 2017).

بارت استدلال می‌کند که برخی از کدها دارای «سوسو زدن معنا» در متن هستند. این نشانه‌ها به‌جای اینکه صرفاً در سطح دلالتی کار کنند، مفاهیمی فراتر از تعریف اولیه خود داشتند و به خواننده بینش بیشتری نسبت به شخصیت‌ها، محیط و طرح می‌دادند. جیمز باند لباس‌های خاص می‌پوشد و ماشین‌های پر زرق و برق می‌راند تا به پیچیدگی‌اش دلالت کند. وین مانور عمارت باشکوهی است که ثروت غیرقابل تصور بروس وین را به تصویر می‌کشد، در حالی که پیتر پارکر در یک آپارتمان ساده زندگی می‌کند تا پیشینه فروتن‌تر خود را نشان دهد و قطار به هاگوارتز از سکوی ۹ ¾ حرکت می‌کند، که به معنای دنیای جادویی هری پاتر است که در شرف ورود است (Rylance, 2016).

اگرچه این نمونه‌ها از کتاب‌های کمیک و رمان‌ها آمده‌اند، اما زمانی که برای صفحه نمایش بزرگ اقتباس شوند، نشانه‌ها به عنوان کدهای معنایی به کار خود ادامه می‌دهند. به زبان ساده، شات تثبیت کننده وین مانور[1] در هر فیلم بتمن نشان دهنده ثروت بی حد و حصر اوست.

۲-۴ رمز نمادین[2]

تمایز رمز معنایی از رمز معنایی دشوار است و بارت همیشه تمایز بین این دو رمز را روشن نمی‌کند. ساده‌ترین راه برای اندیشیدن به رمز نمادین، به‌عنوان یک اصل ساختاری «عمیق‌تر» است که معنایی را، معمولاً از طریق آنتی تزها یا از طریق میانجی‌گری (به‌ویژه، میانجی‌گری‌های ممنوع) بین واژه‌های متضاد سازمان می‌دهد. این مفهوم شاید شبیه به درک الگیرداس گریماس[3] از تضاد در ساختار روایی باشد. یک آنتی تز نمادین اغلب مانعی را برای متن مشخص می‌کند. همانطور که بارت می‌نویسد، "هر پیوستن دو اصطلاح متضاد، هر مخلوط، هر سازش - به طور خلاصه، هر گذر از دیوار آنتی تز - بنابراین یک تخلف را تشکیل می‌دهد".

کدهای نمادین به بهترین وجه به عنوان ابزارهای موضوعی یا ساختاری تعریف می‌شوند. بارت براین اعتقاد است که کدهای نمادین «نبرد» بین نشانه‌های متضاد هستند. به عنوان مثال، کلمات "گرم" و "سرد" می‌توانند دو رمز معنایی بسیار متفاوت باشند. با این حال، هنگامی که آن‌ها در یک داستان کنار هم قرار می‌گیرند، متضادهای دوتایی به تأکید بر تفاوت بین هر شخصیت یا محیطی که نشان داده می‌شود کمک می‌کند. استفاده عمدی نویسنده از آنتی تز است که نشانه‌ها را به رمزهای نمادین ارتقا می‌دهد.

رنگ‌های مختلف شمشیرهای نوری در مجموعه جنگ ستارگان نمونه‌های بارز کدهای نمادین هستند. شمشیرهای نوری **Jedi** معمولا آبی یا سبز هستند، در حالی که سیث ها[4] از سلاح‌های تیغه قرمز استفاده می‌کنند که خطرناک تر و تهاجمی تر است. این تضاد ساده دیدگاه‌های بسیار متفاوت آن‌ها را از نیرو برجسته می‌کند. برخی نشانه‌ها نیز ممکن است در سراسر متن تکرار شوند، اما تفسیر ما از معنای آن‌ها به تدریج تغییر می‌کند و به رمزهای نمادین تبدیل می‌شوند.

[1] Wayne Manor
[2] The symbolic code
[3] Algirdas Greimas
[4] Sith

در جنگ ستارگان، در «یک امید جدید[1]»، لوک اسکای واکر از خانه‌اش در تاتوئین بیرون می‌رود تا به دو خورشیدی که در افق غروب می‌کنند خیره شود. در سال ۱۹۷۷، زمانی که فیلم اکران شد، این نما تمایل ذاتی قهرمان داستان را برای ترک سیاره و کاوش در جهان نشان داد. می‌توان آن را به عنوان یک کد معنایی برچسب گذاری کرد.

با این حال، زمانی که جی.جی. آبرامز این پلان نمادین را در صحنه پایانی «ظهور اسکای واکر[2]» (۲۰۱۹) به یاد می‌آورد و به رمزی نمادین تبدیل می‌شود زیرا کارگردان از مخاطب دعوت می‌کند تا تجربه ری را با داستان لوک در فیلم اول و مقایسه کند.

۲-۵ رمز فرهنگی [3]

هر عنصری را در روایت مشخص می‌کند که به "یک علم یا مجموعه‌ای از دانش" اشاره دارد به عبارت دیگر، کدهای فرهنگی تمایل دارند به دانش مشترک ما در مورد نحوه عملکرد جهان اشاره کنند، از جمله ویژگی‌هایی که می‌توانیم آن‌ها را به عنوان "فیزیکی، فیزیولوژیکی، پزشکی، روانشناختی، ادبی، تاریخی و غیره" تعیین کنیم (Huppatz, 2011).

بسیاری از داستان‌ها به مفاهیم و ایده‌هایی اشاره می‌کنند که خارج از متن وجود دارند. برای اینکه این دال‌ها به طور کامل توسط مخاطب رمزگشایی شوند، این اطلاعات باید بخشی از چارچوب دانش ما باشد. این کدهای فرهنگی شامل ارجاعات تاریخی، اجتماعی، روانشناختی یا ادبی است.

تئوری بیگ بنگ» مملو از ارجاع به متون علمی-تخیلی، مانند پیشتازان فضا و جنگ ستارگان است. به عنوان مثال، هاوارد دو شمشیر نوری مشابه بالای تخت خود دارد و راج به عنوان عذرخواهی یک سگک کمربند شمشیر نوری به او می‌دهد. «سیمپسون ها» همچنین فرهنگ عامه زیادی را در قسمت‌های خود گنجانده است. عصاره زیر ادای احترامی به «۲۰۰۱: A Space Odyssey»است:

شوخی ساده است: حتی مداخله یک بیگانه نمی‌تواند به تکامل هومر سیمپسون کمک کند. توجه به این نکته مهم است که مخاطبان نیز از این نوع بینامتنی هوشمندانه استقبال می‌کنند.

همانطور که بارت می‌گوید، این پنج رمز در کنار هم مانند «بافته شدن صداها» عمل می‌کنند. رمزها به «چند ظرفیتی متن» و «برگشت پذیری جزئی آن» اشاره می‌کنند و به خواننده این امکان را می‌دهد که یک اثر را نه تنها به عنوان یک خط روایی واحد، بلکه به عنوان یک مجموعه یا به هم آمیختن معانی ببیند: «گروه بندی کدها وقتی وارد کار می‌شوند، در حرکت خواندن، یک قیطان را تشکیل می‌دهند هر نخ، هر کد، یک صدا است؛ این صداهای بافته یا بافته شده، نوشته را تشکیل می‌دهند.

۳-تحلیل فیلم گیلانه

از نظر بارت، اسطوره یک نظام نشانه شناختی است. بارت در اسطوره‌ها نیز سه وجه مرسوم نشانه شناختی یعنی دال، مدلول و نشانه را می‌بیند. اما معتقد است " اسطوره نظام نشانه شناختی مرتبه دوم است" که به شکل زیر عمل می‌کند:

۱. دال	۲. مدلول	
۳. نشانه		
A) دال		**B)** مدلول
c)نشانه		

این جدول مبنای دوگانه بارتی دلالت اولیه و ثانویه را نشان می‌دهد. بارت مدعی است که در سطح دلالت ثانویه اسطوره بوجود می‌آید. بنابراین اسطوره نظام نشانه شناختی مرتبه دوم است. خطی از اسطوره را می‌توان در فیلم گیلانه مشاهده کرد که البته در کنار تله‌های فیلمنامه‌ای باید درک شود. تکنیک «تله[4]» زمانی به کار می‌رود که از حقیقت در مجموعه‌ای از رویدادها عمداً توسط ساختار روایت یا

[1] A New Hope
[2] The Rise of Skywalker
[3] The cultural code (REF.)
[4] Snares

نحوه واکنش شخصیت‌ها به موقعیت‌های خاص اجتناب شود. این تکنیک روایی را می‌توان در بخش «صدای نفس کشیده اسماعیل در وایل فیلم» گیلانه مشاهده کرد. در این بخش خاص، می‌بینیم که بین گیلانه بسیار متشنج نسبت به مدیریت اسماعیل است. صدای نفس کشیدن. تصویر مرد جوانی به نام اسماعیل (بهرام رادان) است که بدنش به طور غیرقابل کنترلی می‌پیچد و یک تشنج شدید ناگهانی او را فرا گرفته است. پیرزنی به نام گیلانه (فاطمه معتمدآریا)، مادر اسماعیل، به سمت او می‌آید تا او را آرام کند و بدنش را از آسیب بیشتر در امان نگه دارد، اما خود او با چنان قدرتی مورد اصابت ضربه‌ای به دست اسماعیل قرار می‌گیرد که او را به بیرون می‌راند. دوربین ثابت می‌ماند و بیننده را وادار می‌کند که مراقب و شاهد ضربه روحی این بدن شدیداً تشنج کننده باشد. گیلانه که از جراحتی که به سرش وارد شده، نباید نترسد، تلاش می‌کند تا پسرش را روی تختی که هنگام تشنج از آن افتاده بود، ببرد. بدون پلک زدن، دوربین سنگینی وزن مرده او را در حالی که دستانش را دور بدنش حلقه می‌کند و او را محکم در آغوش می‌گیرد، مشاهده می‌کند و با تمام قدرت به سمت بالا بردن این بدن ناهنجار و درمانده ادامه می‌دهد، با هر ذره‌ای از قدرت باقی مانده در بدن خمیده خودش ضعیف شده است.

تا به حال در یک فیلم ایرانی پس از انقلاب شاهد چنین اجراهایی با شدت تجسم نبوده ایم. در واقع در سرتاسر فیلم، بدن‌ها - زن و مرد - نه تنها به‌عنوان محل درد و رنج در صورت و عواقب جنگ، بلکه به‌عنوان محل مبارزه ایدئولوژیک، و ساخت نمادهای جنسیتی بسیار قدرتمند حول زخم‌هایی که بر بدن وارد شده است، در پیش‌زمینه قرار می‌گیرند. ملت ایران - زمین، بدن و آگاهی - در نتیجه جنگ ایران و عراق که هشت سال طول کشید. برای درک بیشتر چگونگی درگیر شدن گیلانه در این مبارزه مداوم، لازم است فیلم را در چارچوب گفتمان‌هایی پیرامون تغییر پیکربندی مفهومی و نیروی احساسی زیربنای مفهوم وطن قرار دهیم. علاوه بر این باید به تأثیرات مادی و ایدئولوژیک جنگ و پرداختن به اینها در دیگر فیلم‌های جنگی اخیر ایرانی توجه کرد. به نظر می‌رسد که گیلانه برای تأکید نه تنها بر تأثیرات مداوم جنگ ایران و عراق، بلکه برای برجسته کردن وظیفه مراقبتی لازم برای درمان زخم‌های ملت، مفهومی ویژه از وطن را تداعی می‌کند. گیلانه در ژانر سینمای جنگ ایران، منظری را ارائه می‌کند که هم در وظیفه عزاداری و هم در نقد وضعیت ملت در اوایل قرن بیست و یکم، ظاهراً جدید و به‌طور چشمگیری متفاوت است. نکته مهم این است که گیلانه با رویکرد تمثیلی پیچیده خود نه تنها به تأثیرات جنگ ایران و عراق می‌پردازد، بلکه با قرار دادن نیمه دوم فیلم در آستانه حمله آمریکا به عراق در سال ۲۰۰۳، به طور کلی تری درباره جنگ تأمل می‌کند. این امر به طور مؤثرتری فیلم را به روی دید وسیع‌تر، جهانی‌تر از جنگ باز می‌کند، که تفاوت قابل‌توجهی با دیدگاه‌های درونی، وحدت‌بخش و بسیج‌کننده جنگ که معمولاً در سینمای «دفاع مقدس» ایران ارائه می‌شود، دارد. برای اساس در کنار رمز هرمنوتیک، کد پروآیرتیک نیز در فیلم برای ایجاد تنش از طریق اعمال و فعالیت‌های انجام شده توسط شخصیت اصلی در طول فیلم استفاده می‌شود. بارت توضیح داد که این دو رمز با هم کار می‌کنند تا در یک فیلم تنش ایجاد کنند و بیننده را به رویدادهایی که قرار است دنبال کنند علاقه مند کنند. بارت در S/Z می‌گوید:

دو رمز متوالی: مکاشفه حقیقت و هماهنگی افعال نشان داده شده: در ترتیب تدریجی آهنگ و در ترتیب تدریجی توالی روایی همین محدودیت وجود دارد.

کارگردان گیلانه فعالانه این مفهوم را در فیلم‌ها تأیید می‌کند. فیلم او با چنین عناصر دراماتیک طنین انداز است. هر صحنه به سه بخش متمایز تقسیم می‌شود - مقدمه، میانه و نتیجه. در اینجا کد پیشرونده یک روایت را با ایجاد متمایز یک کنش اولیه و یک کنش ثانویه ساختارشکنی می‌کند. سکانس اولیه با موفقیت به مجموعه شخصیت‌ها به عنوان قهرمان که صحنه را هدایت می‌کند، نور می‌افکند و شخصیت‌های مجموعه‌های سکانس ثانویه از اقدامات شخصیت اصلی تعریف می‌کنند. وقتی صحنه یا روایت به بخش‌های فوق‌الذکر تقسیم می‌شود، خوانندگان یا مخاطب این فرصت را پیدا

می‌کنند که خود را درگیر روایت کنند. در نتیجه، هر متنی که از کد پیشرونده استفاده می‌کند، «قهرمان اصلی» مشخصی ندارد، زیرا بر اساس موقعیت تغییر می‌کند درواقع در اینجا نه می‌توان گیلانه را نماد استواری و اسطوره جنگ در نظر گرفت که از اسماعیل پرستاری می‌کند و هم اسماعیل که برای وطنش، وضعیت سلامتی خود را به خطر انداخته است و پس از جنگ حال او وخیم تر شده است. در فیلم فیلمساز به سبک کهن‌الگوی خود شخصیت فیلم را عاقلانه تقسیم می‌کند. از یک کلبه قدیمی گرفته تا دیدارهای غم انگیز، هر صحنه از طریق یک کد پیشرونده ساختار یافته است. به عنوان مثال، در این فیلم، کارگردان از تایم فریم‌های متفاوتی برای تعیین یک قهرمان داستان استفاده می‌کند.

هیچ شکی وجود ندارد که جنگ ایران و عراق رنج‌های بی حد و حصری را برای هر دو طرف به همراه داشت. از منظر گفتمان ملی ایران، بازنمایی‌های جنگ عمدتاً از طریق ایدئولوژی اسلامی فیلتر می‌شدند – در درجه اول آنچه حمید دباشی از آن به عنوان «پارادایم کربلا» یاد می‌کند.

در اینجا گیلانه را با دو فیلم مقایسه می‌کنم که به بررسی شیوه‌های مختلف برانگیختن حس بدن ملی استعاری از طریق دو مفهوم کلیدی ایرانی می‌پردازد:

رمز معنایی، همان‌طور که بارت توضیح می‌دهد، با استفاده از دلالت‌هایی از ویژگی‌های خاص در روایت، مانند وسایل و دیالوگ، تنش و تعلیق را در تریلر ایجاد می‌کند. مفهوم ویژگی‌های خاص در فیلم به معنای بیشتر نمادهای مختلف در تولید می‌شود. همانطور که بارت توضیح داد، تشخیص رمز نمادین از رمز معنایی دشوار است. تفاوت متمایز این دو در این واقعیت است که مفهوم عمیق تری دارد. رمز نمادین بینشی به تاریخچه زیربنایی و مضامین تمثیلی که شالوده را می‌سازد، ارائه می‌کند. رمزهای معنایی و نمادین روایت را در فضایی پرتنش بالا می‌برند. این می‌تواند به شکل وسایل، ژست‌ها یا اقداماتی باشد که نشان دهنده یک پیچ و تاب یا گرمای روایت است که در گیلانه به خوبی مورد بهره قرار گرفته است. چه اینکه شخصیت اصلی فیلم، گیلانه، پیرزنی بیوه جنگی است که جنگ طولانی مدت زندگی او را عمیقا تحت تأثیر قرار داده است. او نه تنها بیوه یک شهید جنگ است، بلکه دختر باردارش میگل از خانه خود در تهران به امن نسبی گیلان، منطقه‌ای حاصلخیز در شمال ایران و در حاشیه دریای خزر گریخته است. به نظر می‌رسد می‌گل نه تنها از رویاهای آزاردهنده بمباران رنج می‌برد، بلکه برای امنیت همسرش رحمان، که احتمالاً برای دفاع از خانه‌اش در تهران مانده بود، نگران است. علاوه بر این، در دقایق ابتدایی فیلم، اسماعیل، پسر تازه نامزد گیلانه، برای پیوستن به تلاش‌های جنگی که باعث ناامیدی و ناامیدی گیلانه شد، آنجا را ترک می‌کند. در ادامه چند سکانس مقدماتی کوتاه، اکشن اصلی قسمت اول فیلم شامل گیلانه و میگل می‌شود که سفری طولانی و خطرناک را به تهران جنگ زده در جست و جوی شوهر میگل و در مقابل غله ساکنان طبقه متوسط تهران می‌گذرانند. ابزاری برای فرار از بمباران، جستجوی امنیت در استان ها. بسیاری از سکانس‌های این نیمه اول فیلم یک هدف دوگانه را دنبال می‌کنند. اول، آن‌ها تلاش می‌کنند تا از خسارات فراوان ابراز تاسف کنند و درد و رنج عظیم انسانی ناشی از جنگ را در کانون توجه قرار دهند و دوم، در خدمت پیشگویی رویدادهایی هستند که قرار است در نیمه دوم فیلم رخ دهد. هدف مفهومی اولیه این بخش، قرار دادن گیلانه به‌عنوان نوعی مادر «ایده‌آل» است که ارزش‌های استعاری متعددی به خود می‌گیرد (Varzi & Richard, 2002).

سکانس عنوان آغازین فیلم در تنظیم تضادهای مفهومی که در سرتاسر فیلم وجود دارد و آنچه را که ممکن است به عنوان «راه‌های تمثیلی دیدن» از آن یاد شود، تحریک می‌کند، بسیار مهم است. اشاره به دیدگاه‌های چند بعدی دارد که در خواندن هر اثر تمثیلی وجود دارد و در آن به کار می‌رود. در سینما، این ممکن است به لحظاتی از گسست در ساختار روایی یا زبان سینمایی اشاره داشته باشد که امکان استفاده از نشانه‌ها و نمادهای متعارف را برای اهداف نمادین باز می‌کند. از بیننده خواسته می‌شود که شیوه‌ای تمثیلی برای دیدن اتخاذ کند. به دنبال خواندن فراتر از معنای آشکار چنین نمادگرایی

است و در برخی موارد ممکن است طیفی از معانی گاه متناقض ظاهر شود. تقسیم فیلم به دو قسمت که در دوره‌های مختلف (۱۹۸۸ و ۲۰۰۳) اتفاق می‌افتد، شاید واضح‌ترین نشانه این باشد که فیلم ممکن است در سطوح مختلف کار کند. در اینجا، در این صحنه خاص، کد معنایی استفاده شده، حرکت دست‌های اسماعیل است که تنش را در هوا تنظیم می‌کند. تفاوت ساده بین این دو ژست تنش را برمی انگیزد. از یک دیالوگ گاه به گاه، صحنه به دعواهای واضح بین دو شخصیت که معمولا در ذهنشان شاید شکل بگیرد تبدیل می‌شود. جالب اینجاست که در حالی که نقش حرکت دست به پایان می‌رسد، صحنه به سطح کاملاً جدیدی می‌رسد. به طور مشابه، کد نمادین بینشی به ماهیت دقیق بازماندگان شهدا و ایثارگران ارائه می‌کند که قادرند خود را از دیگران با توجه به مصایبی که دارند متمایز کنند. بین این دو اپیزود، استفاده از پیش‌نمایش و پس‌سایه پژواک‌هایی ایجاد می‌کند که طنین‌انداز می‌شوند و مکاتباتی را در طول زمان تحریک می‌کنند.

فیلم با صفحه سیاهی شروع می‌شود که ممکن است صدای آژیر حمله هوایی از بالای آن شنیده شود. صدا برای چند ثانیه ادامه پیدا می‌کند تا اینکه عنوان فیلم یعنی گیلانه روی پرده ظاهر شود. عنوان به رنگ سیاه در می‌آید و ممکن است صداهای بمباران و جیغ شنیده شود و در نهایت با صدای جیغ زن درآمیزد. اولین تصویر روی صفحه ظاهر می‌شود. شب است، گیلانه و دخترش میگل خوابیده اند. گیلانه از تاریکی بیرون می‌آید تا به مایگل دلداری دهد که در خواب فریاد می‌زد: «رحمان! من می‌ترسم آتش! بوی سوختن! رحمان! من می‌ترسم.» گیلانه پاسخ می‌دهد: نترس عزیزم. این فقط یک رویا بود.» مایگل پاسخ می‌دهد: «باید بروم. من دیگر طاقت ندارم.» دوربین گیلانه را تعقیب می‌کند و در حالی که دستش را به کوزه‌ای آب می‌برد، کمی به سمت چپ می‌چرخد و لحظه‌ای روی اناری که پاره شده و دانه‌های کوچک و آبدارش در نور نیمه نور می‌درخشد، مکث می‌کند.

بارت در مرگ یک نویسنده، ایده کد فرهنگی را توضیح می‌دهد: «... یک متن شامل نوشته‌های متعددی است که از چندین فرهنگ صادر شده و با یکدیگر وارد گفت و گو می‌شوند، به تقلید و رقابت می‌پردازند.» این کد فرهنگی در این فیلم انار است. در فرهنگ ایرانی، انار، میوه‌ای که بومی ایران و افغانستان است، معمولاً نماد باروری است و در اساطیر زرتشتی، پادشاه اصفهانیار پس از خوردن انار شکست ناپذیر شده است. در واقع، همانطور که به زودی متوجه می‌شویم، می‌گل باردار است و عزم شکست‌ناپذیری برای بازگشت به تهران جنگ‌زده برای یافتن شوهرش مشخص می‌شود. اما، می‌پرسم، آیا این معنای نمادین ظاهراً واضح و سرراست واقعاً «خواندنی» یا آشکار است؟ آیا این نشانه متعارف امید، امکان و سعادت شاید برای اهداف دیگری مورد استفاده قرار گیرد؟ در زمان جنگ، وقتی زندگی‌ها وارونه می‌شوند، دال‌های پایداری که زندگی ما را ساختار می‌دهند و معنا می‌دهند نیز ممکن است بی‌ثبات شوند. بنابراین، در اینجا، در میان آسیب سکانس عنوان آغازین، انار را می‌توان به‌عنوان یک نشان تمثیلی خواند که زیان و ویرانی‌ای را که فیلم را فراگرفته است، پیش‌بینی می‌کند. به یاد می‌آورم که انار نیز از قضا به نشانه‌ای از جنگ‌های مدرن تبدیل شده است و نام خود (انار فرانسوی کهنه[1]) را به نارنجک دستی، شکل، اندازه و دانه‌های آن شبیه به نارنجک‌های دستی پر از ترکش در اوایل قرن بیستم می‌گذارد. یک نارنجک یک سلاح دقیق نیست، بلکه برای "پراکنده کردن" تخریب در جهات مختلف به طور همزمان طراحی شده است. گیلانه از طریق شخصیت‌های اصلی خود و برخورد آن‌ها با شخصیت‌های فرعی تصادفی، تلاش می‌کند به شیوه‌ای بسیار پیچیده نشان دهد که چگونه آثار جنگ ایران و عراق زخم‌های عمیق جسمی

[1] Old French pommegrenate

و روحی آن‌ها را بر جای گذاشته است که اکنون در سراسر کشور پراکنده شده است.

این زخم‌های پراکنده در نیمه اول فیلم از طریق افراد مختلفی که گیلانه و می‌گل در سفر به تهران با آن‌ها در جاده مواجه می‌شوند، مشهود است. این دو زن پس از ساعت‌ها پیاده روی در میان مزارع سرسبز و حاصلخیز گیلان سوار اتوبوس می‌شوند. هر چه بیشتر به سمت تهران حرکت می‌کنند، منظره سرسبز جای خود را به زمین خشک و بایر می‌دهد. در طول سفر خود، آن‌ها از یک جریان ثابت ترافیک عبور می‌کنند که در جهت مخالف حرکت می‌کنند، خانواده‌هایی که از بمباران تهران فرار می‌کنند، خودروهایشان به شدت مملو از اموال اندکی است که توانسته اند از خانه‌های خود نجات دهند. گیلانه در اطرافش شاهد زندگی‌های آشفته است. سفر گیلانه تا حدی به هدفی بسیار فراتر از بیان داستان فردی او عمل می‌کند، زیرا حضور او باعث می‌شود مجموعه متنوعی از تجربیات به وضوح برای بیننده به تصویر کشیده شود. اینها توجه ما را نه به وقایع بزرگ و قهرمانانه جنگ، بلکه به لحظه‌هایی که عموم مردم تجربه می‌کنند، جلب می‌کنند. مسیر گیلانه، در برابر جریان ترافیک، به او کیفیتی تمثیلی می‌دهد که کمی جدا از افرادی که با آن‌ها روبرو می‌شود، ایستاده است. او به‌جای مشارکت‌کننده کامل وقایع، چیزی شبیه یک ناظر، شاهد وقایع می‌شود، اما در درون این تکه‌های کوچک زندگی دیگران، بذرهای گذشته و آینده‌ی او نهفته است که بر آنچه بوده و پیش‌بینی می‌کند آنچه هست را نشان می‌دهد..

همچنان نشانه‌های رنج در اطراف گیلان انباشته می‌شود – تصاویر تلویزیونی قربانیان جنگ. مکالمات در مورد استفاده از سلاح‌های شیمیایی و گزارش‌های بمباران یک بیمارستان کودکان را شنیده است. اگرچه او در این گفتگوها شرکت فعالی ندارد، اما حضور گیلانه در مسافرخانه شلوغ به بیننده این امکان را می‌دهد که گوشه‌هایی از این گفتگوها را بشنود که نه تنها اطلاعات و نظری در مورد آثار مخرب جنگ ارائه می‌دهد، بلکه پیشگویی‌های شومی از خود او نیز ارائه می‌کند. آینده‌ای که قرار است تحت سلطه تلاش‌های او برای کاهش رنج اسماعیل باشد.

در طی یک سکانس مهم، گیلانه در پیش زمینه تصویر قرار می‌گیرد، در حالی که دو زن در پس زمینه گفتگو می‌کنند. آن‌ها از صدمات وحشتناک ناشی از سلاح‌های شیمیایی صحبت می‌کنند: "آنهایی که زنده اند انگار در روغن جوشانده شده اند... پوست آن‌ها یک تکه جدا می‌شود." اینقدر آهسته دوربین روی گیلانه زوم می‌کند و شات را روی صورتش سفت می‌کند و به همراه آن حس پیشگویی را به همراه دارد. این موضوع با تصویری از یک صفحه تلویزیون که تصاویری از مجروحان را نشان می‌دهد و با صدای ناله یک نوزاد همراه است، تثبیت می‌شود. در اینجا، مجموعه‌ای از صداها و تصاویر به ما ارائه می‌شود که همچنان در طول فیلم طنین انداز می‌شوند و هم به سرنوشت شخصیت‌های اصلی و هم به پیامدهای گسترده تر جنگ سال ۲۰۰۳ به رهبری ایالات متحده در عراق اشاره می‌کنند. نوزاد ناله از یک سو نقش مادری گیلانه را به ما یادآوری می‌کند و از سوی دیگر دنیای پرفراز و نشیبی را که نوزاد می‌گل (نوه گیلانه) در آن به دنیا خواهد آمد را به تصویر می‌کشد. علاوه بر این، این گریه‌ها برای ابراز تأسف از این واقعیت است که مجروحیت‌های اسماعیل، او را از بچه‌دار شدن باز می‌دارد و تصاویر تلویزیونی کودکان معلول، پیش‌بینی جراحات ویرانگر خود اسماعیل را برای گیلانه فراهم می‌کند. به طور قابل توجهی، این تصاویر رسانه‌ای شده از جنگ در نیمه دوم فیلم، با پخش تلویزیونی تصاویری از تهاجم به رهبری ایالات متحده به عراق که از نزدیک رنج جنگ قبلی را بازتاب می‌دهد، بازمی گردد. این تصاویر که عمدتاً در پس‌زمینه باقی می‌مانند و به سختی توسط شخصیت‌ها تصدیق می‌شوند، تمایل دارند چیزی را تولید کنند که ورزی (۲۰۰۲) آن را «فضای خالی از سکنه» نامید که در آن گذشته برای برانگیختن عزاداری در زمان حال بازمی‌گردد. اما این ماتم در یک ثبت اسطوره‌ای/قهرمانی زیبا و معنوی‌شده نیست (Varzi & Richard, 2002). این سوگواری از نوع مادی‌تر است و عمدتاً از طریق تجزیه و از دست دادن خانواده

بیان می‌شود.براین اساس در نظر بارت، کد فرهنگی به نمادهای موضوعی علم، مذهب یا فولکلور اشاره دارد که در یک فیلم استفاده می‌شود که کارگردان گیلانه در نشان دادن اار، عزاداری، و... به اسطوره سازی و تمرکز بر نمادهای فرهنگی قهرمان به درستی می‌پردازد.

کد فرهنگی در جای جای گیلانه قابل مشاهده است. همراه با نقش مراقبتی آشکاری که گیلانه برای فرزندانش به عهده می‌گیرد، رویدادهای بعدی در نیمه اول فیلم به تقویت نقش تمثیلی گیلانه به عنوان مراقب ملتی که در نیمه دوم ادامه دارد، کمک می‌کند. در اتوبوس تهران، گیلانه و می‌گل با دو سرباز جوان در حال بازگشت به جبهه مواجه می‌شوند. یکی از آن‌ها از یک اختلال استرس پس از سانحه رنج می‌برد که نشان دهنده رفتار خشونت آمیز و غیرمنطقی او با سایر مسافران است و در یک لحظه فریاد می‌زند "ما را به کشتارگاه می‌برند." برای تأکید بر منبع آسیب او برای بیننده، صداهای غیردیژتیک بمباران، مشابه صداهایی که در صحنه آغازین به کار رفته بود، ممکن است در آهنگ صوتی شنیده شود. اینها در سکانس آغازین ترومای سرباز را با ترومای می‌گل پیوند می‌دهند و پیامدهای گسترده‌تر جنگ را در میان جمعیت نظامی و غیرنظامی به طور یکسان یادآوری می‌کنند. گیلانه درست مانند می‌گل، با غریزه مادرانه پاسخ می‌دهد و سرباز مضطرب را با نوازش آرام سر او آرام می‌کند، مانند یک نوزاد. بعداً، در لحظه‌ای واضح‌تر، بابت طغیان خود عذرخواهی می‌کند و گیلانه را مددار (مادر) خطاب می‌کند و بدین ترتیب نقش استعاری گسترده‌تر او را به‌عنوان یک شخصیت مادر ملی یا مددر وطن تقویت می‌کند.

اگر در نیمه اول فیلم، گیلانه به صورت استعاری به عنوان یک شخصیت مادر برای ملت ساخته می‌شود، در قسمت دوم فیلم است که ارزش استعاری او کاملاً تجسم می‌یابد و مملو از معنا می‌شود و کد معنایی در این بخش بیشتر خود را نشان می‌دهد. این درست از صحنه انتقالی مهم بین دو نیمه فیلم مشهود است. در پایان قسمت اول، گیلانه و می‌گل بالاخره به تهران می‌رسند تا شوهر می‌گل را گم شده و اثاثیه خانه‌اش را بیرون آورده‌اند. مدت کوتاهی پس از ورود آن‌ها یک آژیر حمله هوایی به صدا در می‌آید.

اگر نیمه اول فیلم تحت سیطره یک سفر بود، با حرکت - البته برخلاف دانه - پس نیمه دوم فیلم با ایستایی و انتظار مشخص می‌شود. گیلانه منتظر دکتری است که در نهایت از راه می‌رسد تا دارویی را تجویز کند که درد اسماعیل را موقتاً کاهش دهد. او منتظر عاطفه، بیوه جوان جنگی است که شوهرش در گیلان به خاک سپرده شده و گیلانه امیدوار است روزی با اسماعیل ازدواج کند. پسر فلج او هرگز ازدواج نخواهد کرد. او ۱۵ سال منتظر بود تا بزرگراهی ساخته شود تا مشتریان را به رستورانش بیاورد، رستورانی که هرگز نتوانست آن را باز کند. در عوض، روزهای او با رهگذری عجیب و غریب که برای خریدن آب نبات چوبی یا سیگار از دکه کوچک کنار جاده اش توقف می‌کند، مشخص می‌شود. نشانه‌هایی از پیشرفت شهری از کنار او می‌گذرند و دور از دسترس او قرار دارند. وقتی زن و شوهری در ماشین خود توقف می‌کنند و موسیقی بلند پخش می‌کنند، گیلانه می‌خواهد تلفن همراه مرد را قرض بگیرد تا با دکتر تماس بگیرد، اما اسماعیل حرف او را قطع می‌کند و او با به صدا درآوردن زنگ او را فرا می‌خواند.

با بازتاب نقش شخصیت‌های فرعی به عنوان حاملان حدس و گمان و عقیده در قسمت اول فیلم، در اینجا نیز شخصیت‌های فرعی در خدمت اظهار نظر درباره رویدادهای معاصر گسترده تر و گمانه زنی در مورد پیامدهای آن برای ایران هستند. بار دیگر گیلانه به جای اینکه مستقیماً در گفتگوها شرکت کند، شاهد گفتگوها است. شنیده می‌شود که مردی با تلفن همراه درباره قراردادها صحبت می‌کند: "اگر موشکی از این طرف بیفتد، اوضاع تغییر می‌کند... قیمت‌ها از پشت بام می‌رود." چنین گمانه‌زنی‌های اقتصادی بعداً در طی یک بحث نسبتاً تند و زننده بین گروهی از مردان جوان طبقه متوسط بازمی‌گردد و بیننده را به یاد اسماعیل قبل از رفتن به جنگ می‌اندازد. آن‌ها سوار یک جیپ می‌شوند که موسیقی معاصر با صدای بلند پخش می‌کند. یکی از دکه‌های گیلانه یک بسته سیگار وینستون

می‌خرد و به بقیه می‌گوید: «بچه‌ها، هنوز ارزان‌تر نشده‌اند، آمریکا باید اول باشد.» دیگری پاسخ می‌دهد: «یک هفته دیگر کارشان با عراق تمام می‌شود، سپس نجات می‌دهیم». مکالمه ادامه می‌یابد: «وقتی می‌آیند، می‌توانی بروی بجنگی و کشته شوی یا چیز دیگری». این آخرین اظهار نظر گیلانه را به خود جلب می‌کند و سرش را برمی‌گرداند و به آن‌ها نگاه می‌کند و دیگری می‌گوید: «اما تمام امتیازات جانبازت را در اختیار ما بگذار». آن‌ها با خنده در میان خود می‌روند. کنار هم قرار دادن نگرش‌های تند این مردان جوان با داستان گیلانه و اسماعیل، اهداف مختلفی را دنبال می‌کند. اول، این نشان می‌دهد که، اگرچه این مردان متعلق به نسلی هستند که در طول جنگ ایران/عراق متولد شده اند، اما به نظر می‌رسد که از عواقب جنگ آگاهی ندارند. اگرچه از شهادت سخنی به میان نمی‌آیند، اما پیشنهاد می‌شود که می‌توان سود اقتصادی (و نه معنوی) به دست آورد. ثانیاً، اگرچه با درجه‌ای از طنز صحبت می‌شود، ایده «نجات» آشکارا درباره تمایل احتمالی برای اصلاحات اجتماعی، اقتصادی و سیاسی گمانه‌زنی می‌کند. با این حال، آن‌ها نماینده طبقه و نسلی از جوانان مادی گرا شهری ایرانی هستند که علاقه چندانی به سیاست یا گذشته ندارند. آن‌ها با بی احتیاطی رانندگی می‌کنند و موسیقی آن‌ها به سوی آینده می‌پیچد.

در فضای استعاری برخی از سینمای جنگی اخیر ایران، طیفی از تغییرات در مفاهیم وطن و خاک پاک ایران را می‌یابیم. تنوع رویکردهای بین سه فیلمی که در اینجا بحث خواهم کرد، نه تنها حاکی از ناهمگونی رویکردهای جنگ در فیلم‌های اخیر است، بلکه نشان‌دهنده تغییر چشم‌انداز قابل توجهی است که با تحولات سیاسی در کشور سازگار است. براین اساس در گیلانه می‌توان بحث اسطوره را مشاهده کرد. کد پیشرونده، کد معنایی و نمادین و کد فرهنگی و هرمنوتیک را نیز می‌توان به وضوح آورد.

نتیجه‌گیری

در پی انقلاب ۱۳۵۷ در ایران، رژیم جدید یک سینمای داخلی مستقل با محتوای اسلامی و آموزشی در خدمت انقلاب را هدف گرفت. سینما هم به عنوان یک صنعت و هم به عنوان یک هنر، روند پاکسازی را طی کرد. در نتیجه، بسیاری از جوانان غیرحرفه‌ای انقلابی اسلامی شروع به ساختن فیلم‌های ایدئولوژیک خود کردند که با بودجه دولتی تامین می‌شد. اما این موج جدید سینمای ایران تا شروع جنگ ایران و عراق علت واقعی خود را پیدا نکرد. جنگ محور اصلی این فیلمسازان جوان اسلامی شد. این موج جدید سینمای ایران که به سینمای دفاع مقدس معروف است، مراحل مختلفی را پشت سر گذاشته و همچنان بخش مهمی از سینمای ایران است که کمتر شناخته شده است.

یکی از بارزترین ویژگی‌های گیلانه، نحوه مقاومت آن در برابر کشیده شدن به فهرست اسطوره‌ای/قهرمانی بسیاری از سینمای جنگ ایران است. این مقاومت تا حد زیادی به دلیل ماهیت بسیار تجسم اجراها و تأکید بر تأثیرات فیزیکی و مادی جنگ است تا توجیه معنوی و تقدیس. این فیلم علاوه بر کارکرد در این سطح مادی بسیار زمینه‌ای، در سطح تمثیلی نیز کار می‌کند تا به جای از بین بردن زخم‌های ملت، مراقبه‌ای در مورد ضرورت فوری رسیدگی به زخم‌های ملت بسازد. این امر با تأکید بیشتر از طریق بدن خود گیلانه، که ممکن است به عنوان مظهر تمثیلی از وطن دیده شود، بیان می‌شود. برخلاف تصورات ملی‌گرایانه و انقلابی قبلی از وطن و گفتمان شهادت‌شناسی که توسط فیلم‌های اخیری مانند روز آخر و او که کشتی می‌گیرد، گیلانه تهدیدی از بیرون را عامل بیماری‌های خود نمی‌داند، بلکه پیشنهاد می‌کند. علائم او ناشی از بی‌توجهی عمومی مردمش بوده است، مردمی که مانند اسماعیل ممکن است احساس ناتوانی در انجام کار کنند، یا مانند شهرنشینان طبقه متوسط به سادگی می‌خواهند فراموش کنند. در پایان فیلم، گیلانه آرام نشسته است، به وضوح خسته و به حومه شهر که در مه پوشیده شده است نگاه می‌کند. به نظر می‌رسد که این صحنه و در کل فیلم از تماشاگر می‌خواهد که به سرنوشت خود و آینده ملتی که زخم‌هایش فریاد می‌زند که مداوا شود بیندیشد. در تمام این فیلمنامه، ۵ کد و رمزگان رولان بارت مورد تحلیل قرار گرفت رمز نمادین مانند انار در گیلانه،

نشانه‌های این دیار را در خود داشت در کنار رمزگان کنش، و هرمنوتیک که بر مرگ مولف بارت تاکید دارند مورد تاکید قرار گرفت.

مشارکت نویسندگان

در نگارش این مقاله تمامی نویسندگان نقش یکسانی ایفا کردند.

تعارض منافع

در انجام مطالعه حاضر، هیچ‌گونه تضاد منافعی وجود ندارد.

EXTENDED ABSTRACT

Since the 1980s, Sacred Defense cinema has emerged as a powerful vehicle for conveying the ideological discourse of the Islamic Republic, deeply rooted in themes of heroism, martyrdom, and patriotism constructed around the Iran-Iraq war. This discourse, while grounded in the material reality of war, has extended well beyond its historical confines to shape cultural, political, and religious narratives in Iran. The film *Gilaneh* is emblematic of this discourse, serving not only as a cultural product of wartime ideology but also as a medium for reflecting on postwar trauma and social memory. This study explores the applicability of Roland Barthes' semiotic theory, specifically his five narrative codes—hermeneutic, proairetic, semantic, symbolic, and cultural—to analyze *Gilaneh*'s screenplay. It argues that Barthes' concepts provide a robust framework to unpack the deeper ideological, symbolic, and cultural dimensions encoded in the narrative. Sacred Defense cinema, although originally formed as a response to the invasion by Iraq on September 22, 1980, has since evolved into a genre with specific aesthetic and ideological functions, reflecting the revolutionary ideals of the Islamic Republic while mobilizing collective memory through visual storytelling (Vafaee & Atashipour, 2020). The discursive structure of Sacred Defense was strategically reinforced by state institutions, which brought together artists, filmmakers, writers, and religious scholars to propagate the "culture of martyrdom" (Dorraj, 1997). This laid the foundation for institutionalized mythmaking and ideological memorialization, wherein films like *Gilaneh* gained prominence for their dual focus on national trauma and individual suffering.

Barthes' theoretical model, particularly his elaboration on second-order signification and mythologies, proves exceptionally relevant for dissecting the ideological apparatus of Sacred Defense narratives. At the core of Barthes' semiology lies the tripartite relationship between the signifier (form), the signified (concept), and the sign (meaning), which he expands into a second-order mythological structure where the original sign becomes the signifier of a broader ideological message (Barthes, 1967). In this sense, myth becomes a depoliticized speech that presents historical and ideological constructs as natural and eternal truths (Barthes & Richard, 1974). Barthes warns that myths obscure the complexities of historical and social processes, and function as tools of ideological control. Within the Iranian context, the myth of martyrdom, framed around the Karbala paradigm, becomes central to Sacred Defense discourse. The bodies of soldiers and the land they defend are transformed into sacred symbols, divinely sanctioned through repetition and visual ritual. These mythic structures are deeply embedded in Sacred Defense cinema and serve not only to glorify sacrifice but to inscribe a teleological narrative about the Iranian nation, its revolutionary path, and its righteous confrontation with both domestic and foreign enemies. The mythic dimension, as Barthes posits, is read in an "instantaneous flash" and elicits immediate emotional response, effectively bypassing rational critique (Barthes & Richard, 1981). Furthermore, his classification of readerly (lisible) and writerly (scriptible) texts helps distinguish between films that invite passive consumption versus those that open space for interpretive multiplicity. In *Gilaneh*, these categories blur as the film employs realist performances and symbolic imagery that destabilize conventional heroic tropes and foreground embodied suffering.

The analysis of *Gilaneh* within this framework reveals a dense interplay of Barthesian codes. The hermeneutic code, associated with enigmas and narrative delays, is palpable in sequences where meaning is deferred, such as the tense opening scenes depicting Ismaeil's uncontrollable convulsions and the viewer's prolonged anticipation for medical intervention or narrative resolution. These techniques invoke a sense of suspense and emotional investment, aligning with Barthes' description of textual traps that resist immediate closure (Barthes & Richard, 1974). The proairetic code, by contrast, operates through sequences of action and causality. Director Rakhshan Bani-Etemad structures scenes around performative acts—Gilaneh tending to her son, traveling under threat of bombing—which construct a rhythm of suffering and endurance. These actions gain symbolic gravity as they unfold within a narrative that lacks a conventional resolution or catharsis. Notably, Gilaneh is not framed as a heroic figure in the mythic sense, but rather as a weary, solitary caretaker whose suffering is rendered visible in every movement. The symbolic and semantic codes are also closely intertwined throughout the film. Objects such as Ismaeil's wheelchair, the broken pomegranate, and the desolate rural landscapes serve as signifiers of loss, memory, and resistance. The pomegranate, in particular, traditionally associated with fertility and renewal in Persian culture, becomes a polyvalent symbol—a metonym for hope, but also a somber reminder of bodily fragmentation and the random destructiveness of war (Rylance, 2016). It aligns closely with Barthes' notion of symbolic antitheses—hope versus destruction, fertility versus death—offering deeper thematic tensions that challenge the straightforward narrative of patriotic sacrifice.

Most salient, however, is the deployment of the cultural code, which Barthes defines as elements that draw upon shared knowledge systems—history, religion, medicine, and so forth (Huppatz, 2011). In *Gilaneh*, cultural codes are mobilized through intertextual references to Iran's Shi'a mourning traditions, historical trauma, and wartime propaganda. The metaphor of Gilaneh as the archetypal "mother of the nation" is enriched by symbolic associations with mourning rituals and maternal sacrifice, akin to the figure of Zaynab in Shi'a iconography. Yet, *Gilaneh* complicates this symbol by emphasizing the protagonist's embodied fragility and her economic and emotional marginalization in the postwar era. By juxtaposing Gilaneh's suffering with indifferent urban youth who trivialize the notion of martyrdom for economic gain, the film undermines the myth of collective spiritual victory and instead underscores the asymmetry of suffering and remembrance. This contrast is dramatized in scenes where urban characters joke about veterans' benefits or speculate on postwar market opportunities, while Gilaneh is left alone to care for her severely disabled son. Such moments exemplify Barthes' insight that myth operates by naturalizing selective ideologies—glorifying sacrifice while obscuring its long-term human costs (Zlatev, 2009). The film's rejection of triumphant closure and its persistent return to scenes of trauma, domestic labor, and bodily decay situate it within what Varzi calls a "haunted space," where the past refuses to fade and demands ongoing mourning (Varzi & Richard, 2002).

Moreover, the narrative architecture of *Gilaneh* aligns with Barthes' description of texts composed of intertwined narrative threads—each code a "voice" contributing to a woven polyphony of meaning. The film's bifurcated structure—one half set in 1988, the other in 2003—accentuates the thematic continuity of trauma across time, reinforcing the nonlinearity of grief and national identity. The transitional scenes are especially potent: the television broadcasts of U.S. bombings in Iraq mirror earlier depictions of the Iran-Iraq conflict, suggesting that war is cyclical and persistent, embedded in the global modern condition. Through these media interjections, *Gilaneh* evokes a Barthesian myth not of heroism, but of historical recurrence and collective amnesia. While mainstream Sacred Defense films celebrate

resolution and closure, *Gilaneh* resists both. Its use of cultural and symbolic codes often deconstructs state-sanctioned narratives, proposing instead a paradigm of unresolved mourning and muted resistance. The film's final scenes, with Gilaneh seated alone, watching a mist-covered road, evoke Barthes' vision of the mythological sign emptied of content, where presence stands in for meaning, and the viewer is left to interpret the silence. This visual stillness operates as a text in itself, emphasizing the absence of redemption and the enduring scars of war.

Ultimately, this analysis of *Gilaneh* using Barthes' semiotic framework illuminates how Sacred Defense cinema can function not only as a tool for ideological reinforcement but also as a space for critical reflection and emotional complexity. By applying Barthes' five narrative codes, the film reveals multiple layers of signification that transcend simplistic readings of patriotism or national sacrifice. The hermeneutic code delays meaning to draw viewers into the uncertainty of trauma; the proairetic code constructs a rhythm of endurance through action; the semantic and symbolic codes complicate visual and narrative motifs to highlight contradictions; and the cultural code anchors the film in a specific Iranian historical, religious, and social milieu. Far from reiterating official myths, *Gilaneh* interrogates them, exposing the limitations and exclusions embedded in ideological narratives of war and martyrdom. Its treatment of memory, care, and maternal resilience invites a reconceptualization of heroism not as violent confrontation, but as intimate survival. In this respect, the film offers a more nuanced, perhaps more honest portrayal of the aftermath of war and the burdens borne by those left behind.

In conclusion, the application of Roland Barthes' narrative codes to *Gilaneh* demonstrates the screenplay's richness in ideological and semiotic complexity. The film's careful deployment of symbolic imagery, fragmented narrative, and embodied performances works to subvert the mythological expectations of Sacred Defense cinema. Rather than glorifying war through a metaphysical or redemptive lens, *Gilaneh* insists on the materiality of suffering and the necessity of sustained mourning. It positions the viewer not as a passive consumer of nationalist myth, but as a critical interpreter of a text marked by loss, disillusionment, and quiet resilience. By situating the film within Barthes' semiotic paradigm, this analysis affirms the capacity of cinema to function as both a mirror and a critique of cultural ideology, particularly in contexts marked by historical trauma and collective memory.

References

Barthes, R. (1967). *Elements of Semiology*. Cape Editions.

Barthes, R., & Richard, H. (1981). *Camera Lucida*. Hill and Wang.

Barthes, R., & Richard, M. (1974). *S/Z*. Noonday.

Buckland, W. B. (2007). The Cognitive Semiotics of Film. In (pp. 102-135). https://doi.org/10.3726/81600_102

Dorraj, M. (1997). Symbolic and Utilitarian Political Value of a Tradition: Martyrdom in the Iranian Political Culture. *The Review of Politics*, *59IS - 3*, 489-521. https://doi.org/10.1017/S0034670500027698

Gomez, J. (2017). *An Analysis of Roland Barthes's Mythologies*. CRC Press.

Huppatz, D. J. (2011). Roland Barthes, Mythologies. *Design and Culture*, *3*(1), 85-100. https://doi.org/10.2752/175470810X12863771378833

Ponzio, A., & Petrilli, S. (2007). *Semiotics Today. From Global Semiotics to Semioethics, a Dialogic Response*. Legas.

Rylance, R. (2016). *Roland Barthes*. Routledge ISBN - 978-1-134-96336-2.

Vafaee, A. A., & Atashipour, M. (2020). The Discursive Conflict Between Intellectual Discourse and Political Discourse in Defining the Components of Fiction Literature After the Islamic Revolution, With a Focus on War/Defense Literature. *Literary Text Research*, *24*(83), 39-70.

Varzi, R., & Richard, T. (2002). A Ghost in the Machine: The Cinema of the Iranian Sacred Defence. In *The New Iranian Cinema: Politics, Representation, Identity*. I. B. Tauris.

Watts, P. (2016). *Roland Barthes' Cinema*. Oxford University Press.

https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780190277543.001.0001
Zlatev, J. (2009). The Semiotic Hierarchy: Life, Consciousness, Signs and Language, Cognitive SemioticsCY - Sweden. https://doi.org/10.1515/cogsem.2009.4.spring2009.169