

بررسی دلالت‌های ضمنی در فیلم «مرثیه برف» با رویکرد نشانه‌شناسی لایه‌ای

ایوب اسماعیل‌نژاد¹

زهرا محمدی²

چکیده

نشانه‌شناسی علمی است که به مطالعه انواع نشانه‌ها، نظام‌های نشانه‌ای و ارتباطات آنها با یکدیگر به مثابه متن می‌پردازد. در نشانه‌شناسی لایه‌ای با بررسی ارتباط بین نظام‌های نشانه‌ای تلاش برای خوانش معنا است. در این مقاله قصد بر این است تا از زاویه‌ای نشانه‌شناسانه به خوانش بررسی دلالت‌های ضمنی در فیلم مرثیه برف یا «شیوه نی به فر» از منظر نشانه‌شناسی لایه‌ای پرداخته شود. بدین ترتیب سکانس‌هایی از این فیلم برای بررسی نشانه‌شناختی انتخاب شدند. در این پژوهش سکانس‌های انتخابی نما به نما به لحاظ جنس رمزگان‌ها بررسی می‌شوند تا به سوال‌های اصلی پژوهش پاسخ داده شود. بررسی آماری این پژوهش حاکی از آن است که رمزگان‌های پوشاک، فضاسازی، گریم و لهجه در نشان‌داری متن سینمایی نقش عمده‌ای ایفا می‌کند و غالباً رمزگان‌های فنی سینما عامل نشان‌دار شدن متن به لحاظ فرهنگی نیست. قابل ذکر است که رمزگان‌های مذکور در تیپ‌سازی شخصیتی نقش فعالی دارند و در جهت تایید دیگر این پژوهش، می‌توان گفت رمزگان‌های فضاسازی، حالت چهره، سطح معناشناختی، پوشاک و موسیقی در ایجاد دلالت‌های ضمنی نقش عمده‌ای ایفا می‌کنند.

واژه‌های کلیدی: متن سینمایی، رمزگان، نشانه‌شناسی لایه‌ای، تیپ شخصیتی، دلالت ضمنی

1- مقدمه

طی دهه اخیر فضای اجتماعی - فرهنگی جامعه ایرانی در معرض تحولات بسیار عمیقی قرار گرفته است تا اندازه‌ای که جریان‌های مهم فکری جامعه ایرانی به این نتیجه رسیده‌اند که جامعه امروز ما در حال گذراندن دگرگونی‌های بنیادین است (آزاد ارمکی، 1388 : 50). سینما به خاطر مخاطبان وسیع و تکنیک‌های تاثیرگذارش نقش موثری در بازنمایی دیگری و روابط میان فرهنگی بین گروه‌های مختلف اجتماعی ایفا می‌کند. در مقاله حاضر قصد بر آن است تا ضمن بازنگری مطالعات نشانه‌شناسی ادبیات و

¹ - دانشجوی دکتری زبان‌شناسی، واحد علوم و تحقیقات، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران a.es.n.1365@gmail.com

² - دانشجوی دکتری زبان‌شناسی، واحد اردبیل، دانشگاه آزاد اسلامی zahram64@gmail.com

تاریخ دریافت: 1393/12/5 تاریخ پذیرش: 1394/2/10

سینما به تعریف و یا بازتعریف مفاهیم رویکرد نشانه‌شناسی لایه‌ای از دیدگاه سجودی پرداخته شود. در این مقاله پیکره تحقیق، داستان مرثیه برف اثر شعله شریعتی (بر اساس طرحی از جمیل رستمی) به عنوان پیش متن و فیلم «مرثیه برف» اثر جمیل رستمی، به مثابه فرامتن در نظر گرفته شده است. فیلم مرثیه برف یا «شیوه نی به فر» به نقد سنت‌های دست و پاگیر قبایل کُرد پرداخته است. در این فیلم تفاوت جنسیتی موجود در جامعه کُرد سنجیده شده است. «مرثیه برف» حکایت مضمونی عاشقانه در فضای بومی با هدف معرفی جلوه‌هایی از فرهنگ و هنر و عرفان مردم کردستان است، اما این نشانه‌های فرهنگی و دینی و قومی آنچنان در پیچ و خم و اوج و فرودهای داستان تنیده شده‌اند و از نظر اجرا نیز طبق اصول کلاسیک صورت پذیرفته‌اند که به هیچ وجه به انسجام و یکدستی ساختار فیلم ضربه نمی‌زند. کردستان با وجود تنوع بسیار در فرهنگ و هنرش در برخی حوزه‌های فرهنگ و هنر با کمبود مواجه است. فیلم به هیچ عنوان حالت موعظه‌گرانه ندارد. برجسته ساختن نقش کلام و لایه‌های زبانی و نشانه‌شناختی موجود در فیلم و آشکار نمودن لایه‌های پنهان فیلم، زوایای مختلف زندگی مردم کردستان را نشان می‌دهد.

آنچه برای نگارندگان در این مقاله به عنوان پرسش قابل طرح است این مسئله است که در فیلم مرثیه برف، کارگردان با استفاده از چه ابزارهایی به دلالت‌های ضمنی و ثانویه اشاره می‌کند و کدام رمزگان از جمله پر بسامدترین رمزگان‌ها در تمایز شخصیت‌ها در فیلم مرثیه برف است. مسئله دوم این است که تمایز تیپ سازی فرهنگی در فیلم مرثیه برف براساس کدام یک از رمزگان‌ها اتفاق افتاده است. در فیلم مرثیه برف، کارگردان تلاش کرده است با استفاده از ابزارهایی چون موسیقی، فضا سازی و رفتارهای زبانی، معنای ضمنی را به مخاطب برساند و موسیقی یکی از پر رنگ‌ترین رمزگان‌ها در جداسازی همه شخصیت‌های فیلم است. عواملی از قبیل رفتارهای زبانی، لهجه، پوشاک و گریم باعث تیپ سازی‌های متفاوت در فیلم مرثیه برف شده است.

2- مبانی نظری و پیشینه تحقیق

نشانه‌شناسی سینما، فیلم و تصویر جایگاه خاصی در بین مباحث نشانه‌شناسی دارد. همچنین بررسی نشانه‌های زبانی در ادبیات معاصر، نمایش‌نامه‌ها، بررسی تطبیقی بین دو نظام نشانه‌ای زبان و سینما از مباحث ژرف و شایان توجه است.

متز¹ (1974) مقوله‌های دلالت‌های فیلمی را از زبان‌شناسی سوسوری استخراج کرد. او اولین بار برای سینما «نظام زبان» یا «لانگ» را قائل شد. وی سعی داشت واحدهای کمینه سینما و فیلم را بر مبنای واحدهای کمینه زبان متناظر سازی کند. در ایران نیز افرادی به بررسی نشانه‌شناسی فیلم پرداختند.

به اعتقاد پیرپائولو پازولینی² (1989) «سینما نظامی از نشانه‌ها است که نشانه‌شناسی آن با نشانه‌شناسی نشانه‌های واقعیت متناظر است» (اوسوالد³، 1969 نقل در پیر پائولو پازولینی، 1385: 35).

¹ - Metz, Ch.

² - Pasolinini, P.P.

³ - Oswald, S.

پازولینی معتقد بود که می‌توان به زبان سینما دست یافت. به نظر او نشانه‌های تصویری تنها به سینما تعلق ندارند، بلکه به دنیای «خاطره و روایا» نیز مرتبط می‌شوند، یعنی از نشانه‌هایی که در هنرهای نقاشی و عکاسی به کار می‌روند متمایزند (پازولینی، 1989: 16 به نقل از احمدی، 1371: 167)

امبرتو اکو¹ (1976) اومبرتو اکو بر این باور است که در نشانه‌شناسی نه از «نشانه‌ها» بلکه از نقش نشانه‌ای باید سخن به میان آورد. نقش نشانه‌ای، رابطه‌ای است قراردادی که میان بیان و محتوا برقرار می‌شود. در این میان، محتوا خود، ساخته و پرداخته فرهنگی مشخص است (اکو، 1387: 9-10).

به این ترتیب اکو، نشانه در مفهوم کلاسیک آن را نفی و عنصر گذرا و پویاتر «نقش نشانه‌ای» را جایگزین آن می‌کند. این نظریه اکو همسویی او را با دیدگاه «یلمسلو» نشان می‌دهد. چرا که او نیز معتقد به نقش نشانه‌ای است. یلمسلو در این زمینه می‌نویسد «بهتر است واژه نشانه را به مثابه نامی برای واحدی به کار ببریم که خود حاوی صورت محتوایی و صورت بیانی است و به موجب نوعی به هم پیوستگی که ما آن را نقش نشانه‌ای می‌نامیم تحقق یافته است» (سجودی، 1382: 44).

اکو، به رابطه قیاس تصویر با واقعیت اعتقاد داشت و بر این باور بود که تصویر ابزاری است که بر اساس آن رمزگان خاص روایت و بیانی سینما بنیاد می‌گیرد. اکو در ادامه مخالفت خود با متر اشاره کرد که تصویر عکس‌گونه، ریشه در واقعیت ندارد و مادامی که بتوان آن را نشانه‌ای شمایی نامید، «انگیخته» نمی‌شود بلکه رمزگذاری می‌شود. اکو در بررسی رمزگان تا آنجا پیش می‌رود که ده رمزگان را که در تصویر دخیل هستند بر می‌شمرد (السیسور و اپوپ، 1383: 58).

به اعتقاد اکو همانطور که در زبان تجزیه دوگانه وجود دارد در رمزگان سینما، که در قالب تصاویر و یا به بیان دقیق‌تر در قالب یک نما یا زنجیره‌ای از قالب‌های تصویر، عمل می‌کند با تجزیه سه‌گانه روبه‌روایم. اکو می‌گوید سطوح سه‌گانه تجزیه که پدیده‌ای نامعمول است چنان غنا و ظرافتی به فیلم می‌دهد که به نظر می‌رسد واقعیت احیا گردیده است و از همین رهگذر است که ماواری طبیعت سینما ظهور می‌کند (نیکولز²، 1385: 227-228).

صفوی زاده (1389) در رساله دکتری خود با عنوان بررسی ترجمه‌پذیری بینامتنی از متون زبانی به متون سینمایی و برعکس رمزگان‌های دخیل در شبکه نظام سینمایی را معرفی نمود. هدف صفوی زاده تعیین میزان ترجمه‌پذیری بین دو نظام نشانه‌ای ادبیات و سینما بود که با در نظر گرفتن دو رویکرد مذکور، سکانس‌هایی از فیلم گاو و درخت گلابی را با بخش‌های منطبق با داستان مقایسه نمود.

خوئینی (1390) در رساله کارشناسی ارشد خود نشانه‌شناختی فیلم «مهمان مامان» را با اتخاذ رویکرد نشانه‌شناسی لایه‌ای بررسی کرد. در این طرح پژوهشی متون زبانی به مثابه پیش‌متن در تعامل با متون سینمایی به مثابه فرامتن قرار گرفته است و با اتخاذ دو رویکرد نظری نشانه‌شناسی لایه‌ای سجودی و مقاله «ترجمه به مثابه عملکرد بینامتنی» فرحزاد (2009) تلاش کرده است تا فرضیه‌های مطرح شده در این پژوهش را به طور مستدل تایید نماید. در این راستا داستان «مهمان مامان» اثر هوشنگ مرادی

¹ - Eco, U.

² - Nicols, B.

کرمانی به عنوان پیش‌متن و فیلم اقتباسی «مهمان مامان» اثر داریوش مهرجویی به مثابه فرامتن پیکره تحقیق قرار داده شده است.

بیژن‌خان (1391) در پایان‌نامه کارشناسی ارشد خود مطالعه موردی در این پژوهش را، فیلم سینمایی «سعادت‌آباد» ساخته همایون اسعدیان انتخاب کرده است. نگارنده در این تحقیق تلاش کرده است تا با اتخاذ رویکرد تحلیل گفتمان انتقادی در چارچوب نظریات «سرل» و «آستین»، کنش‌های گفتاری مورد استفاده در این فیلم را بررسی و مشخص کند که کارگفت‌های مستقیم و غیرمستقیم به لحاظ جنسیتی چه تفاوتی با هم دارند و تاثیر متغیرهای اجتماعی مانند سن، میزان تحصیلات و طبقه اجتماعی بر آنها چگونه است. علاوه بر آن با توجه به وجود پنهان‌کاری در این فیلم که اساس سناریو را تشکیل می‌دهد، محقق به دنبال آن است تا ارتباط میان طول جملات را با پنهان‌کاری افراد بررسی کند. هدف از انجام این پژوهش پاسخ به پرسش‌های اصلی تحقیق در ارتباط با انواع کنش‌های گفتاری مستقیم و غیرمستقیم است. برای همین منظور، نگارنده کلیه جملات فیلم را به تفکیک بررسی کرده است تا به کمک رسم نمودار و جدول، بسامد کلی از کارگفت‌های مورد استفاده توسط هر یک از طرفین گفتگو به دست دهد.

حسن‌جان‌پور، نغمه (1393) در پایان‌نامه کارشناسی ارشد خود دلالت‌های ضمنی در فیلم «یه حبه قند» را بر اساس دیدگاه نشانه‌شناسی لایه‌ای بررسی کرد. بدین ترتیب سکانس‌هایی از این فیلم برای بررسی نشانه‌شناختی انتخاب شدند.

2-1- نشانه‌شناسی

اصطلاح Semiotique / Semiotik / Semiotics برگرفته از واژه یونانی semeion (به معنای نشانه) در فارسی به نشانه‌شناسی تعبیر شده است (هارتمن، 1377: 185). نشانه‌شناسی را برخی دانشی می‌دانند که نظام‌های نشانه‌ای نظیر زبان‌ها، رمزگان، قراردادهای اجتماعی و نظام‌های علامتی و قوانین حاکم بر آنها در آن بررسی می‌شود (گیرو، 1380: 13). در تعریف دیگر، نشانه‌شناسی علمی است چند رشته‌ای یا فرارشته‌ای که مطالعه مسائل مربوط به ارتباط و معنا را به صورتی که در نظام‌های نشانه‌ای مختلف نمود پیدا می‌کند، در بر می‌گیرد (دینه سن، 1380: 7). در تعریف نشانه‌شناسی می‌توان گفت نشانه‌شناسی علمی است که در آن چگونگی تولید معنی در جامعه مطالعه می‌شود (لام، 1383: 11).

2-2- معنای ضمنی

واژه «connotation» (معنای ضمنی)¹ از ریشه لاتین «connotare» به معنای نشانه‌گذاری به موازات است؛ پس در دلالت ضمنی موضوعات تاریخی، نمادین و عاطفی که به طور ضمنی در یک اصطلاح وجود دارد بررسی می‌شود (آسبرگر، آرتور؛ 1379: 96). واژه «connotation» اولین بار از سوی جان استوارت میل² (1806-1873) فیلسوف در کتاب سیستم منطق (1843) و در توضیح معانی

¹ - Connotation

² - Mill, J.S.

مختلف یک واژه در نقطه مقابل واژه «denotation» استفاده شد. پس از این تاریخ این واژه در منطق، فلسفه و زبان‌شناسی معانی متفاوت به خود گرفت. برجسته‌ترین و تاثیرگذارترین نظریه‌پردازی که در میان زبان‌شناسان، این تفکیک را بسط و گسترش داد، رولان بارت¹ فرانسوی (1915-1980) بود؛ که از نظریاتش در باب نشانه و اسطوره به شکل گسترده‌ای در مطالعات رسانه‌ای استفاده می‌شود (ون لیوون²، 2005: 37).

2-2-1- دیدگاه‌هایی پیرامون معنای ضمنی

چندلر³ (1952) در مورد معانی صریح و ضمنی می‌نویسد، معنای صریح، نشانه معنایی است که تعداد بیشتری از اعضای یک جامعه دارای فرهنگ مشترک، حول آن توافق دارند؛ در حالی که هیچ‌کس را به خاطر غلط بودن معنای ضمنی‌اش نمی‌شود سرزنش کرد؛ هرچند که این خطر وجود دارد که در مورد معنای ضمنی بر سوپروکتیویته فردی تأکید شود (کامران، 1386: 83). رولان بارت مدعی است که زبان‌شناسی سوسور بیش از هر چیز بر جنبه‌های مستقیم و غیرضمنی دلالت سروکار دارد و لذا مرتبه دلالت‌ها و معنای ضمنی و تلویحی را نادیده می‌انگارد. اما بارت خود در مطالعاتش، به ویژه در بررسی اسطوره‌ها بیشتر با این جنبه از دلالت سروکار دارد. او در کتاب عناصر نشانه‌شناسی کوشیده تا این بعد دلالتی را مورد تبیین قرار دهد. در پیام تصویری و نیز معنای تصویر⁴ نیز اعلام نمود که در عکاسی و به طور کلی عکس، دلالت‌ها و معنای ضمنی را می‌توان از دلالت‌های صریح و بلاواسطه بازشناخت (ضمیران، 1383: 120). البته بارت ابتدا معتقد بود که فقط در سطحی بالاتر از سطح معنای تحت‌اللفظی می‌توان به سطح رمزگان معنی ضمنی دست یافت؛ اما بعدها یعنی از حدود سال 1973 تغییراتی در دیدگاه بارت در این زمینه دیده می‌شود (کامران، 1386: 83). او در سال 1974 در «S/Z» و در «تحلیل یک متن ادبی رئالیستی»، به این نتیجه می‌رسد که معنای صریح، نخستین معنی نیست؛ بلکه وانمود می‌کند که چنین است؛ بر این اساس، وهم معنای صریح، در واقع چیزی بیش از آخرین معناهای ضمنی نیست (معنایی که به نظر می‌رسد هم متن را تثبیت می‌کند و هم آن را می‌بندد)، اسطوره برتری، که متن به واسطه آن تظاهر می‌کند که به زبان، به مثابه طبیعت بازگشته است (سجودی، 1383: 103). در کتاب اسطوره‌های وی نیز، معنای ضمنی در پدیده‌های زندگی روزمره چون اسباب‌بازی‌ها، چیپس، دیزی‌لند و ... نقش اساسی ایفا می‌کند (سجودی، 1381: 80). جان فیسک⁵ نیز معتقد است دلالت صریح در هر متن، پندار و توهمی است که با ورود به مرحله تلویحی و غیر صریح بر ما روشن می‌شود؛ یعنی ما در هر برخورد خویش با یک متن گمان می‌کنیم که معنای آن را دریافته‌ایم؛ اما با تأمل بیشتر درمی‌یابیم که معنای صریح و دلالت مستقیم ناشی از دال، چیزی جز پندار نبوده است. او در نوشته‌های بعدی خود،

¹ - Barthes, R.

² - Van Leeuwen, T.

³ - Chandler, D.

⁴ - The Rhetoric of the Image

⁵ - Fiske, J

مدعی شد که دلالت صریح، متضمن معنای اصلی و اولیه متن نیست؛ بلکه می‌توان گفت معنای مزبور، آخرین دلالت ضمنی است. شاید بتوان گفت که دلالت ضمنی، یا التزامی، قابلیت در زبان است، که معنای صریح را در خود دارد؛ یعنی توهّم دلالت صریح را در ما ایجاد می‌کند (ضمیران، 1383: 121). بازبینی مفهوم نشانه از دیدگاه نشانه‌شناسی لایه‌ای نشانه مفهومی است متعلق به قلمرو انتزاعی لانگ و فرازبان نشانه‌شناسی که ارزش خود را در نظام نشانه‌ای (رمزگان) از رابطه افتراقی با دیگر نشانه‌ها به دست می‌آورد (سجودی، 1383: 75-79).

3- روش‌شناسی پژوهش

روش‌شناسی این پژوهش نشانه‌شناسی انتقادی است. در این روش کلمات، تصاویر، موسیقی و دیگر عناصر فیلم به مثابه نشانه‌ایی در نظر گرفته می‌شود که از طریق آنها معانی خلق می‌شوند. برای اینکه چیزی معنادار شود باید آن را رمزگذاری کرد. رمزگذاری همان ایجاد دلالت معنا است که اصلی‌ترین کنش در تولید پیام است. به این ترتیب شناخت نظام ارجاعات و رمزگذاری‌ها، به ما این امکان را می‌دهد که با رمزگشایی متن به کشف ارجاعات دال‌ها بپردازیم تا از این طریق بتوانیم نشانه‌ها را متمایز کنیم. روش تحقیق از نوع تحلیل متن است. متن فیلم پس از پیاده‌سازی تحلیل و سپس رمزگان موجود در میان اجزای فیلم بررسی و نشانه‌های موجود در میان اجزای فیلم کشف و آشکار می‌شود. روابط موجود در محور همنشینی و جانشینی میان اجزای فیلم و شخصیت‌ها به دست می‌آید و سپس روابط میان آنها تحلیل می‌شود. ابزارهای گردآوری اطلاعات شامل فیلم نامه، کتاب‌ها، مقالات مربوط به تحلیل فیلم، پایان‌نامه‌ها، تحلیل نشانه‌شناختی دیگر فیلم‌ها است. روش انجام پژوهش حاضر، بررسی کتابخانه‌ای، توصیفی و استفاده از پیکره زبانی است.

4- خلاصه فیلم

شخصیت محوری فیلم «روژین» شبیه سایر دختران مناطق بومی، تحت استیلای باورهای غلط و رسوم دیرینه قومی خویش است و زندگی او دستخوش تفکرات و اعمال مردان اطرافش جنبه تراژیک یافته است. او دوست دارد درس بخواند و آینده متفاوتی از دختران منقطه خود پیدا کند، اما تقدیر او به دست مردانی رقم می‌خورد که هر یک به نوعی دیدگاه و جهان بینی خود را به او تحمیل می‌کنند. پدر مانع از درس خواندن او می‌شود و او را وادار به ازدواج با پیرمرد پولدار روستا می‌کند. مرد کولی، صداقت دختر را با فریبکاری عاشقانه‌اش در هم می‌آمیزد و او را به آوارگی می‌کشاند، نامزد مهاجرش دیر باز می‌گردد و خیلی دیرتر به حقانیت و معصومیت «روژین» پی می‌برد. مرد درویش او را در صورت مثالی شیطان، مجسم می‌کند و وی را به خاطر زن بودنش از خود می‌راند. پیر درویشان وی را وادار به سوگندی می‌کند که امتناع «روژین»، بدنامی و رسوایی را برایش به دنبال می‌آورد و در چنین دایره تنگ و محدودی از

اعتقادات و رسوم تحمیلی و جبری، دست تقدیر از آستین بهمن کوه بیرون می‌آید تا «روژین» را به آغوش خود ببرد و برایش مرثیه همه دختران قربانی شده را بخواند.

5- بررسی تیپ سازی‌های شخصیتی

مرثیه برف قصه داستان دختران همین سرزمین است. دخترانی که علاقه‌مند به آموختن علم‌اند. داستان فیلم از جایی شکل می‌گیرد که دختر قصه فیلم از ترس اینکه پدرش او را به همسری فردی غریبه دربیآورد، روژین به نیت کسب آبرو و روزی برای پدر تنگدستش، از مرزهای محلی و حتی جغرافیایی می‌گذرد، او سنت‌ها را به چالش می‌گیرد. فرار او از خانه - که از نظر پدر و نامزد تازه‌اش حمله به آداب عرفی و زیر پا گذاشتن قواعد اجتماعی تلقی می‌شود. روژین جایی به اثبات حقانیت انسانی خود می‌پردازد که با عدم شرکت در مراسم قسم خوردن، باورهای همه را به مقابله می‌خواند و عملاً نامزد عاشقش را هم مورد داوری قرار می‌دهد و شاید فرجامی که داستان برای او رقم می‌زند در واقع پاداشی باشد به همین ایستادگی و استقامت او به پای ارزش‌های نهانی انسانی‌اش. در سکانسی روژین تک گوشواره آبی رنگ بلندی را در آینه شکسته و کوچکی که با گچ به دیوار وصل شده (نشان فقر و نداری) را به گوشش می‌اندازد که مرد دوره گرد از طرف ژیان همراه نامه آن را آورده است با شنیدن صدای در سریع به زیر لحاف می‌خزد که نشان ترس از دیده شدن او است. هنگامی که با لباس عروسی از خانه خارج می‌شد روی پله دو جفت کفش، کفش سیاه کهنه او و یک جفت کفش سفید نو عروسی کنار هم جلو در قرار گرفته‌اند. روژین در آغاز کفش سفید را به پا می‌کند اما پیش را درآورده و همان کفش کهنه را می‌پوشد. کفش‌های سیاه و کهنه و تعمیر شده روژین از گذشته عشق او به عنوان یک نماد حکایت می‌کند و کفش‌های سفید عروسیش از آینده‌ای دیگر خبر می‌دهد. اما روژین با انتخاب کفش‌های کهنه و سیاه و وصله زده خود به آینده پشت پا می‌زند و بر سفید بخت بودن خود دهن کجی می‌کند. تا نشان دهد از گذشته خود نخواهد برید و به آینده نخواهد رسید. همراه با جماعت و طبال از کوه و بیراهه و از میان برف حرکت می‌کنند. ژیان نیز از دور آنها را تعقیب می‌کند. به ناگاه صدای طبل، گول بهمن را بیدار می‌سازد و به طرف آنها هجوم می‌برد همه فرار می‌کنند. روژین در حالی که به کوه می‌نگرد لبخندی بر لب، دستانش را باز می‌کند و صلیبی رسم نموده و خود را به صلیب می‌کشد و در میان برف غرق می‌شود.

مردسالاری در کل فیلم حس نوستالژی را در مخاطب برمی‌انگیزد؛ حسی که در گذشته‌های دور ریشه دارد. «مرثیه برف» به شدت یادآور مجموعه فیلم‌هایی است که در سالیان اخیر و با هدف زیر سؤال بردن سنت‌ها و باورهای مردسالارانه‌ای ساخته شده‌اند که در مناطق مختلف جهان (مناطق سلطه خرده فرهنگ‌های بومی) هنوز هم زنان و دختران را از بخش‌های اصلی حقوق انسانی خود محروم می‌کنند. در اغلب روستاهای دورافتاده کردستان، امکان تحصیل و پیشرفت در مقاطع بالای تحصیلی برای دختران مهیا نیست. این موضوع هم به دلیل شرایط فرهنگی این جوامع است و هم به دلیل شرایط

اقتصادی خانواده‌های روستایی است. در این فیلم اعمال قدرت که معمولاً از جانب پدر روژین اعمال می‌شود نمایان است، وی مدام در خانه می‌خروشد و اوقات تلخی می‌کند و برای هر امر جزئی مانند بمب منفجر می‌شود و در هر فرصتی به سمت روژین حمله می‌برد، در اواسط فیلم، پدر او را کشان کشان از مدرسه تا خانه می‌برد و او را زندانی می‌کند. پدر را در کنار کبک‌هایی در قفس نشان می‌دهد تا بگوید زیبایی‌ها و پاکی‌ها در قفس زندانی‌اند که جزء نشانه‌های فرهنگی است. شرم زنان هنگام چایی نوشیدن در حضور مردان و در خواستگاری فایق که هر کدام به صورتی به طرف دیگر رو نموده و یا با چیزی جلو صورت و دهان خود را گرفته‌اند که جلوه‌هایی از مرد سالاری و فرهنگ کهن این مرز و بوم است.

یکی از زیباترین سکانس‌ها، صحنه‌ای است که فیلم ما را به سمتی می‌برد که دختر داستان از خانه فرار می‌کند برای عشق زمینی خود شب را ناچاراً در خانه مرد غریبه‌ای که در حال آموختن درس دین است سپری می‌کند. یکی از جالب‌ترین سکانس‌های فیلم از همین مدت شب تا صبح سپری می‌شود که به زیبایی هرچه تمام‌تر جدال نفس و عقل به تصویر کشیده شده است و رفتن بالای سر دخترک به قصد تعرض و البته شنیدن صدای اذان همزمان و دست راست خود را که نماد پاکی است در آتش می‌سوزاند تا خود را تنبیه کند (آتش نفس) یکی از بهترین گره افکنی‌های فیلم است، (حکایتی که عیناً از یکی از مقامات تذکره‌الاولیا برداشته شده و به نظر می‌رسد طرح آن بیش از یک دلبستگی شخصی برای طرح یکی از ویژگی‌های فرهنگی کمتر گفته شده منطقه ناشی باشد) که این درویش راه چهل شب را در یک شب طی می‌کند و ارتقاء درجه می‌یابد. از بخش‌های اساسی آوازهای کردی، ترانه‌های خانقاهی است، در سکانسی می‌بینیم که درویش دور هم در خانقاه گرد آمدند، مردمان کرد زبان آنگاه که از شقاوت بی‌امان روزگار و تبعیض‌های ناروا به ستوه می‌آیند برای رهایی از نامردی‌ها و زرق و برق دنیای مادی، سر بر آستان خانقاه می‌سایند، موهای بلند را رها می‌کنند و هماهنگ با ذکر «لا اله الا الله» و نوای پرتنین دف و نی و خواندن اشعار عرفانی، به خلسه فرو می‌روند، به تزکیه روح خود می‌پردازند و از پیر و مرشد خویش طلب یاری می‌جویند، رواج بسیار زیاد دف در کردستان به دلیل وجود آیین‌های عرفانی در این ناحیه است. پیروان طریقت قادریه و آیین یارسان از گروه‌هایی‌اند که از این ساز در مراسم‌های عرفانی خود استفاده می‌کنند. به همین خاطر بسیاری از مردم کردستان آشنایی مقدماتی با دف دارند. مراسم‌های مولودخوانی از دیگر مراسم‌هایی است که مردم کردستان در آن دف نوازی می‌کنند. تداعی این حالات را هم وقتی می‌بینیم که هنگام درگیری پدر و ژیان با درویش بر روی پل و میان جوی آب درحالی که سر او را به زور در آب فرو می‌برند و (پیرچ) موهای درویش از هم باز شده و همراه با موسیقی و صدای ذکر درویش یکی از زیباترین صحنه‌های فیلم را می‌سازد.

6- تحلیل فیلم بر اساس دلالت‌های ضمنی

یک شروع بدون هیچ اطلاعات اولیه از فیلم، ما را وارد جریان فیلم می‌کند و با گذشت زمان به خوبی کارگردان بیننده را در روند داستان فیلم قرار می‌دهد. استفاده از اسلوموشن در این کلیپ‌ها هم لاکل

برای نگارنده همان ریتم زندگی در روزگار خوش و زیبای گذشته را القا می‌کند؛ ریتمی که در زندگی روزمره ما دیگر نابود شده، فضای تنگ و تار و کوچه‌های انباشته از برف گل اندود و اتاق‌های نیمه تاریک تودرتو به خوبی ابعاد زندان روژین را مشخص می‌کنند و چند نمای متحرک از دخترکان سرخوش و شاد در طبیعت یا در کلاس درس برای جلوه دادن قهرمان فیلم با روح جاری در دامن طبیعت قرار می‌گیرد.

استفاده از رنگ‌های شاد در لباس بازیگران در کل فیلم خود به گونه‌ای حس شادی و سرور را به مخاطب القا می‌کند که باعث شده تا روال داستان در یک چارچوب دقیق جلو برود. صحنه‌هایی که از خانم‌های روستا دیده می‌شود که در حال گفتن و خندیدن‌اند در همین فضا شکل می‌گیرد که حریم بسیار نجیبانه و زیبایی را برای آنها ایجاد کرده است. در امتداد همین ساختار سنتی بیشتر صحنه‌های آقایان هم در فضای بیرونی خانه آنها اتفاق می‌افتد و فقر و بیکاری و تنگدستی آنها را در جایی می‌بینیم که همواره مشغول خروس بازی در روستا هستند. اینها ظرافت‌هایی است که مکان را جزئی از شخصیت‌ها می‌کند و باطن شخصیت‌ها در مکان اتفاق می‌افتد و بهترین استفاده از مکان در خدمت خلق و ایجاد فضای روانی مناسب با مضمون فیلم انجام شده است. فضاسازی از بسامد نسبتاً بالاتری برخوردار است. به مدد تنوع رنگ‌ها، تنوع لباس‌ها و فضای دلنشین خانه باغ شکل گرفته است و به طور ضمنی تکرار بازنمود می‌کند.

در سکانس آماده کردن عروس برای مراسم عقد، فیلمساز در این سکانس هم از رمزگان‌های دیداری و هم شنیداری بهره برده است. رمزگان‌های گریم، پوشاک، فضاسازی به واسطه لباس عروس و آئین آن، استفاده از رنگ‌های شاد در لباس بازیگران و حتی نوع زبان گفتاری و لهجه بازیگران با یکدیگر... همگی در جهت نشان دادن فرهنگ و رسوم مردم و مکانی است که فیلم در آن روی می‌دهد. کارگردان در نماهای مختلف این سکانس، تلاش کرده است تا با استفاده از رمزگان‌هایی نظیر ابزارهای خاص سینمایی: نمای آمریکایی، حرکت دوربین و...، فضاسازی، عناصر زبانی و لهجه فردی، این قاب را به لحاظ فرهنگی نشان‌دار کند.

پاییز فصل آغاز دشواری‌هاست. روژین در فصل پاییز روی برگ درختان دراز می‌کشد و نامه‌های نامزد خود را می‌خواند. آنچه این فصل را متمایز می‌کند تغییر در لحن و روحیه و نگاه شخصیت‌ها است. زمستان فصل مرگ رویاهاست مرگ رویاهای روژین و از پا درآمدن شخصیت‌هایی که آرزوهایشان را بر باد رفته می‌بینند و آنچه برایشان باقی مانده کابوس است. سعی در تحقق بخشیدن به خیال خویش است. روژین برای به دست آوردن عشق خود همراه با سعید راهی کوهستان‌ها می‌شود. مرثیه برف در گذر فصل‌ها روایت می‌شود، گذر از پاییز به زمستان می‌رسیم. بهار اما نیست؛ بهمنی که به خاطر صدای طبل و دهل از کوهستان به راه افتاد برای بیننده پایان‌بندی فیلم، غافلگیرکننده است.

مرثیه برف هم از این قائله مستثنی نبود. موسیقی متن فیلم بسیار زیبا و تاثیر گذار است. این موسیقی، از همان ابتدای فیلم، ما را عاشق خود می‌کند. در صحنه ابتدایی فیلم می‌بینیم که دختران و پسران در تمای باران در کوچه‌ها راه می‌روند و شعر می‌خوانند زیرا روستا خشک و ساکت است. بخش

مهمی از فولکلور کردی در ترانه‌های بومی و محلی تجلی می‌یابد که مانند داستان‌های غنایی، ریشه در فرهنگ اقوام دارد. هنگامی که آهنگ اصلی آواز، یعنی همان شعرهای ساده چند بار تکرار شد و هنگامی که گفتن این شعرها به طرق مختلف، بندی را تشکیل دادند، فرد دیگری شروع به خواندن می‌کند و همراه با آخرین سطر آواز فرد اول با او همخوانی می‌کند. این امر نشان دهنده این است که این نوع آواز، در موسیقی سنتی کردی به گونه‌ای عمیق ریشه دوانیده است، شکل آنتی فونال موسیقی کردی در آوازهای حماسی دیده می‌شود. این آوازها در موسیقی سنتی کردی به وفور یافت می‌شوند. اما مهم‌ترین موتیف صوتی فیلم، موسیقی بی‌نظیر آن است، موسیقی‌ای که گویاتر و تاثیرگذارتر از هر متنی روی تصاویر فیلم می‌نشیند و بیننده را مبهوت می‌کند.

شاید روش آهنگ شناسانه (زیبایی شناسانه) این فیلم، می‌تواند داستان این فیلم را به منصفه ظهور برساند. در اینجا واژه آهنگ به معنای ظاهری آن یعنی آهنگ موسیقی نیست، بلکه همانگونه که افلاطون در کتاب قانون بیان کرده است معنایی گسترده‌تر مانند نظم حرکات را می‌رساند در هر فرهنگی آهنگی اجتماعی مطرح است که از نظم حرکات مختلف در اجتماع تاثیر می‌پذیرد؛ برای مثال حرکت در سازمان‌های اقتصادی، اجتماعی، سیاسی، مذهبی و زبانی. به ویژه زبان که مهره‌ای مهم در بافت آهنگ اجتماعی محسوب می‌شود و عمیقاً با موسیقی آهنگ آمیخته شده است. مانند آهنگ کردی که احساسی است که تنها از صداهای صرف، نظم موسیقایی پدید می‌آید؛ یا احساسی که دیدنی‌ها را برای خلق آثار هنری به طور شایسته‌ای منظم می‌کند. این احساس بر ستون آهنگ‌های طبیعی و اجتماعی استوار است و در اینجا به آن احساس آهنگ هنری می‌گوئیم. با این حال این بدان معنا نیست که همه آثار هنری از محیط اطراف تاثیر می‌گیرند. احساس آهنگ هنرمندانه این فیلم، سرشت معین و خلاق خاص خود را دارد و تنها تابعی از آهنگ‌های طبیعی و اجتماعی نیست، اما چشم اندازی به جامعه دارد. نوع فیلم‌برداری در این فیلم بسیار جالب است و طوری فیلم‌برداری انجام شده که بیننده کاملاً به تصاویر راه می‌یابد. به دفعات در طول فیلم شاهد تغییر زاویه فیلم‌برداری به اندازه نود درجه هستیم که بتواند از دو شخصیت از جلو فیلم بگیرد در حالی که کنار هم نشسته‌اند. جامپ کات‌های به موقع طوری شکل گرفته‌اند که از نشان دادن برخی صحنه‌های اضافی خودداری کند تا اینکه ریتم تند فیلم تغییری نکند. ما در این فیلم با مرگ نیز مواجهیم. مرگ شخصیت تمامی داستان یکی از غافلگیرترین پایان‌های فیلم‌های سینمای ایران در سال‌های اخیر بود.

7- نتیجه‌گیری

فیلم‌ساز برای انتقال پیام ضرورتاً باید از رمزگان‌های سینمایی به شیوه درست و مناسب استفاده کند. انتخاب‌هایی چون موسیقی، فضا سازی و رفتارهای زبانی و استفاده مناسب از رمزگان‌های سینمایی به فیلم‌ساز کمک می‌کند تا پیامی را که مد نظر دارد منتقل نماید. طراحی لباس به گونه‌ای است که از همان ابتدای کار در می‌یابیم که مقصود، شاد و پر هیجان کردن صحنه است نه پرداختن به درونیات نقش‌ها، زیرا به رغم میل و هدف طراح، رنگ‌ها و فرم‌ها به کار خود ادامه می‌دهند و معنا و رسالت خود

را حفظ می‌کنند و وظیفه آن، القای فضای شاد عروسی در یک زمان و جغرافیای خاص است. گل‌های ریز و درشت و رنگارنگ لباس‌ها، خود به خود فضای عروسی را القا می‌کند. در لوکیشن اصلی فیلم بازی رنگ‌ها و جلوه‌گری رخ زیبای طبیعت در کنار خانه‌ای قدیمی و با صفا خود نمونه‌ای از خلاقیت تحسین برانگیز است. مخلوط شدن رقص رنگ‌ها و حرکات آهسته تصویر و همچنین انتخاب درست و به جای موسیقی متن فیلم، ترکیبی به دست آورده که کم نظیر است.

از آنجا که پژوهش حاضر در راستای پاسخ به مهم‌ترین سؤال این تحقیق یعنی بررسی دلالت‌های ضمنی در فیلم مرثیه برف بر اساس دیدگاه نشانه‌شناسی لایه‌ای بود، بنابر این فیلم مذکور بر اساس داستان (ایرانی) مرثیه برف به مثابه پیش‌متن مورد تحلیل تطبیقی قرار گرفت. در این تحقیق نوع سوم ترجمه یا کوبسنی یعنی ترجمه بینانسانه‌ای لحاظ شد که بسیار جای مطالعه و تحقیق دارد. امید می‌رود این تحقیق دریچه‌ای برای انجام پژوهش‌های این چنین در ارتباط با سینما و زبان به عنوان حوزه‌ای بینارشته‌ای باشد.

منابع

- آسابرگر، آرتور (1379). «تقد فرهنگی»، ترجمه حمیرا مشیرزاده، تهران: باز.
- آزاد ارمکی، تقی (1380). *مدرنیته ایرانی، روشنفکران و پارادایم فکری عقب ماندگی در ایران*، تهران: نشر اجتماعی.
- اباذری، یوسف (1380). «اسطوره در زمانه حاضر»، فصلنامه ارغنون، شماره 18، ص. .
- احمدی، بابک (1371). *از نشانه‌های تصویری تا متن*، به سوی نشانه‌شناسی ارتباط دیداری، تهران: نشر مرکز.
- احمدی، بابک (1381). *از نشانه‌های تصویری تا متن*، چاپ هفتم، تهران: نشر مرکز
- اکو، اومبرتو (1387). *نشانه‌شناسی*، ترجمه پیروز ایزدی، تهران: نشر ثالث.
- الام، کر (1383). *نشانه‌شناسی تئاتر و درام*، ترجمه فرزانه سجودی، تهران: نشر قطره.
- السیسور، ا و ایوپ (1383). *مروری بر مطالعات نشانه‌شناختی سینما*، ترجمه فرهاد ساسانی، تهران: انتشارات پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی.
- بیژن خان، مانده (1391). *بررسی کنش‌های گفتاری رایج در فیلم سعادت آباد از دیدگاه تحلیل گفتمان انتقادی*، رساله کارشناسی ارشد، دانشگاه آزاد اسلامی واحد تاکستان.
- پازولینی، پیرپائولو (1385). *سینمای شعر*، ترجمه علاءالدین طباطبایی، در بیل نیکولز: ساخت گرای، نشانه‌شناسی سینما، تهران: نشر هرمس.
- چندلر، دانیل (1386). *مبانی نشانه‌شناسی*، ترجمه مهدی پارسا، تهران: انتشارات پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی
- خوئینی، مهناز (1390). *بررسی ترجمه‌پذیری اثر اقتباسی فیلم مهمان مامان از دیدگاه نشانه‌شناسی لایه - ای*، رساله کارشناسی ارشد، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد تاکستان.

- دینه سن ، آ. (1380). در آمدی بر نشانه شناسی، ترجمه مظفر قهرمان ، آبادان : نشر پرسش.
- سجودی ، فرزانه (1381). نشانه شناسی لایه‌ای، رساله دکتری، دانشگاه علامه طباطبایی.
- سجودی، فرزانه (1382). نشانه‌شناسی کاربردی، تهران: نشر قصه.
- سجودی، فرزانه (1383). نشانه‌شناسی لایه‌ای و کاربرد آن در تحلیل نشانه‌شناختی آثار هنری، در مجموعه مقالات اولین هم اندیشی نشانه‌شناسی هنر، تهران: انتشارات فرهنگستان هنر.
- صفوی زاده، زهره (1389). بررسی ترجمه پذیری بیان‌شانه‌ای متون زبانی به متون سینمایی و بر عکس، رساله دکتری، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد علوم و تحقیقات تهران.
- ضمیران، محمد (1383). در آمدی بر نشانه‌شناسی هنری، چاپ دوم ، تهران: نشر قصه.
- کامران، افسانه (1386). «نشانه‌شناسی تبلیغات شهری در ایران»، مطالعات فرهنگی و ارتباطات ، شماره 8، ص. 79-114.
- گیرو ، پ (1380). نشانه شناسی ، ترجمه محمد نبوی، تهران: آگاه.
- نیکولز، بیل (1385). ساختگرایی، نشانه‌شناسی سینما، ترجمه علاء الدین طباطبایی، تهران: انتشارات هرمس.
- هارتمن، ا (1377). زبان‌شناسی، ترجمه کورش صفوی، در زبان و ادبیات، تاریخچه چند اصلاح، تهران: هرمس.

Eco, U. (1976). *A Theory of Semiotics*. Bloomington: Indiana University Press.

Metz, Ch. (1974). *Film Language: A Semiotics of the Cinema*. New York: Oxford university press.

Nicols, B. (1981). *Ideology and the Image: Social Representation in Cinema and other Media*. Bloomington: Indiana university press, pp. 317-18.

Oswald, s. (1969). *Pasolini on Pasolini*. Bloomington and London: Indiana unive. Press.

Pasolini, P.P. (1989). *L'experience Heretique*, Paris, P.16.

Saussure, F.D. (1983). *Course in General Linguistics*, trans. R. Harris, London: Duckworth.

Van Leeuwen, T. (2005). *Introducing Social Semiotics*, Routledge.

Mill, J.S. (1869). *A System of Logic*. London :Longman , Green and Company.