سال سوم، شماره اول، پیاپی ۵
بهار و تابستان ۱۴۰۲، صص ۱۳۶-۱۱۷
نوع مقاله: پژوهشی

مطالعات بین‌رشته‌ای ادبیات، هنر و علوم انسانی

DOI: 10.22077/ISLAH.2023.5968.1206
DOR: 20.1001.1.27832740.1402.3.1.5.7
دریافت: ۱۴۰۱/۱۱/۱۰ پذیرش: ۱۴۰۲/۰۲/۲۸

مقایسهٔ فضای گفتمانی در ساختارِ آیین و فُرم سینمایی براساس نظریهٔ اسطوره‌سنجی ژیلبر دوران بستر مطالعاتی: مرثیهٔ برف

فرشته پایدار نوبخت[۱]، مینو خانی[۲]

چکیده

پژوهش حاضر بر آن است تا با تمرکز بر روش اسطوره‌سنجیِ ژیلبر دوران به بررسی رابطهٔ فُرم سینما و ساختارهای آیینی و کُهن‌الگویی بپردازد. مسئلهٔ اصلی تحقیق این است که نیروهای برسازندهٔ تخیل و ادراک، با چه فرایندی با فُرم‌های بصری درگیر می‌شوند. به نظر می‌رسد این فرایندها به‌مثابهٔ نوعی از کارکردهای زیبایی‌شناختی سینما، از قبل با الگوهای ثابت، ایستا و کُهن‌الگویی درگیر هستند؛ به‌نحوی که کُنشِ تماشاکردن، فضای آمیخته و درهم‌تنیده‌ای از نیروهای هم‌سو و متضاد را پدید می‌آورد که از یک‌سو، با ساختارهایِ بیرونی مانند نظام‌های اجتماعی و جهان‌زیست‌های تماشاگران و از سوی دیگر، در پیوند با نظام‌های درونی همچون کُهن‌الگوها، نمادها، ارزش‌ها و باورهای اخلاقی درگیر است. پژوهش به روش توصیفی- تحلیلی انجام و داده‌ها از منابعِ کتابخانه‌ای گردآوری شده است. تأملات بر روی فیلم *مرثیهٔ برف*، نشان داد کارکردهای زیبایی‌شناختیِ فُرمیک، این روابط را به فضایی هم‌آمیخته، تنشی و سیّال تبدیل کرده است؛ به‌گونه‌ای که ارزش‌ها و مفاهیم در ساختاری نرم و منعطف و در عینِ حال نظام‌مند و منسجم شکل می‌گیرند.

واژه‌های کلیدی: فضای گفتمانی، نظم آیینی، فُرم سینمایی، *مرثیهٔ برف*، ژیلبر دوران

۱. دانشجوی دکترای پژوهش هنر، گروه هنر، دانشگاه آزاد اسلامی واحد علوم تحقیقات، تهران، ایران
f.paidarnobakht@modares.ac.ir
۲. استادیار پژوهش هنر، گروه هنر دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران شمال، تهران، ایران Khanyminoo@gmail.com

ارجاع به این مقاله:
فرشته پایدار نوبخت؛ مینو خانی. "مقایسهٔ فضای گفتمانی در ساختار آیین و فُرم سینمایی بر اساس نظریهٔ اسطوره‌سنجی ژیلبر دوران بستر مطالعاتی: مرثیهٔ برف". مطالعات بین رشته ای ادبیات، هنر و علوم انسانی، ۳، ۱، ۱۴۰۲. ۱۳۶-۱۱۷. doi: 10.22077/islah.2023.5968.1206

Copyright: © 2023 by the authors. Licensee Journal of *Interdisciplinary Studies of Literature, Arts & Humanities*. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution (CC BY) license (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

مقدمه

بخش مهمی از کاوش‌های بشر به این اختصاص دارد که چه عواملی در طول تاریخ در حال شکل‌دهی به تفکر او بوده‌اند و کدام‌یک در ساختنِ منطق و الگویی که توانسته باشد در طول سالیان در فکر اقوام و مردمان کار کند، مؤثر واقع شده‌اند. مقایسهٔ ساختار جوامع با الگوهای ازپیش‌موجودی همچون اساطیر به ما می‌گوید که این منطق، صرفاً از خود اسطوره نمی‌آید؛ بلکه از عناصر و عواملی ناشی می‌شود که ریشه‌هایِ تاریخی و اجتماعی دارند و با زیستِ اقوام و جوامع درگیر بوده‌اند.

در هر ملّتی، یک ناخودآگاهِ جمعی حاضر است که براساس آنچه یونگ[1] بیان می‌دارد، شامل ناخودآگاه فردیِ افراد نیز هست و سیری را براساس تجربه‌های مشترک جمعی طی کرده است؛ به‌نحوی که تجربه‌های مشترک، ناخودآگاه جمعی را شکل داده و جوهری را پدید آورده‌اند که فرهنگی و تاریخی است. نمادها و تصاویر جمعی در این جوهرِ بی‌شکل حاضرند و روایت‌های اسطوره‌ای، افسانه‌ای و رفتارهای آیینی و جمعی به این جوهر شکل می‌دهند. الگو و منطقِ پدیده‌های این جهان بر مبنای چنین بنیانی بیان می‌شود. جمع با این الگوها به‌مثابهٔ ابژه‌هایی است که پدیده‌های جهان را ادراک می‌کند. همچنین این منطق، آگاهانه و ناخودآگاهانه، در رفتارها، تصمیم‌ها، نگرش‌ها، قضاوت‌ها و خواسته‌هایِ مردم یک ملت بروز و تجلی می‌یابد؛ آن‌چنان‌که تاریخی که یک ملّت از سر می‌گذراند از یک‌سو برآیندِ منطقِ جمع است و از سوی دیگر پیوسته در حال شکل‌دهی مجدد به آن است. این روندِ شاملِ آن چیزهایی است که از گذشته به افراد درون فرهنگ رسیده و آنچه در زمانِ اکنون در حالِ تجربهٔ آن هستند، در نتیجهٔ پیروزی‌ها، شکست‌ها، غرورها، تحقیرها، بالندگی‌ها و سرکوب‌ها همواره در یک جوهر مشترک که همانا ذهنی و سوبژکتیو و در عین حال نیرو و عامل کُنش‌ها و اعمال آدمیان است، حاضر است؛ زیرا تجربیات و احساسات جمعی به‌مرور مفاهیم کلی را به‌مثابهٔ قوانین و قواعدی ثابت و معین، قاب‌بندی می‌کند و به ساختاری که جمع با آن می‌اندیشد، شکل می‌دهد. با این همه، شکل‌گیری نظامی که افراد یک جامعه درون آن می‌اندیشند، هرگز حساب‌شده و از پیش برنامه‌ریزی‌–شده نیست؛ این نظام که کاملاً بروز بیرونی و عینی ندارد، انعکاسی از ناخودآگاهِ جمعی و تجربه‌های مشترک جمع است. «همان‌گونه که می‌توان از مطالعهٔ ساختمان زبان به دستورِ درونی آن رسید، از مطالعهٔ اساطیر ملّت‌ها نیز می‌توان به ساختِ منطق و ذاتی دست یافت که جمع با آن چیزی را پنهان یا بیان می‌کند» (مسکوب ۱۳۹۴: ۳۴)؛ به این دلیل که اسطوره دستور زبان و نحوِ

1. Carl Gustav Jung 1875-1961

مشخصی دارد. اسطوره از منطقی عام و کلی پیروی می‌کند که بر رابطهٔ ناخودآگاهیِ انسان با اعمالِ آگاهانهٔ او استوار است.

با این مقدمه، این مقاله بر آن است تا با مطالعهٔ ساختار آیین اسطورهٔ باروری، بر پیکرهٔ فیلم سینماییِ *مرثیهٔ برف*، به این موضوع بپردازد که: ۱. چگونه نظم آیین، ما را به الگویِ کُنش‌های جمعی رهنمون می‌شود و ۲. فُرمِ سینما چگونه می‌تواند این الگوها را عیان کند. فرض ما این است که شکل اجرای آیین‌ها که مبنایِ نمادین دارد، به‌نوعی بیانِ تجربه‌هایی است که جمع آن را از سر می‌گذراند؛ درنتیجه به نظر می‌رسد برای شناخت جوهری که محرکِ کُنش‌های جمعی باشد، لازم است هم‌زمان در تجربه‌های زیستهٔ اجتماعی، شرایط و زمینه‌های فرهنگی و نیز در ارزش‌های بنیادین اخلاقی و دینی جامعه دقیق شد. سینما همزمان که هنری جمعی است، فردیت تک‌تک مخاطبان خود را درگیر می‌کند. این درگیری بی‌گمان در فضایی هم‌آمیخته است که در آن نیروهایِ خودآگاه و ناخودآگاهی به یکدیگر می‌پیوندند. سینما از این منظر خود نوعی آیین به شمار می‌رود که در آن تصویر به‌مثابهٔ ماده و خیال به‌مثابهٔ نیروی برانگیزاننده با یکدیگر می‌آمیزند. حاصل این آمیختگی نوعی دگردیسی است که از فُرمِ سینمایی، فُرم‌های متنوع دیگری همچون عواطف و بدن تماشاگر را می‌آفریند. بر این اساس به‌عنوان بستر مطالعه، نمونه‌ای از آثار سینمایی با درون‌مایهٔ آیینی و اسطوره‌ای انتخاب شده است که به‌سببِ ویژگی‌هایِ روایی از حیث ایده و فُرم، سنجه‌هایی مناسب را جهت بررسی فرضیهٔ در اختیار ما قرار می‌دهد.

اهمیت و محدودهٔ پژوهش

پیکرهٔ مطالعاتی ازجمله ضرورت‌های اصلی در انجام مطالعات بین‌رشته‌ای است. سینما به‌عنوان بستری مناسب که به‌سبب ماهیت هنری‌اش، ابعاد گوناگونی را شامل می‌شود، می‌تواند نمونه‌های مناسبی را در اختیار این نوع از مطالعات قرار بدهد. پژوهش حاضر از این حیث که با درنظرگرفتنِ ضرورت‌های علمی و نظری می‌کوشد رویکردی نقادانه و تحلیلی به کارکردهای زیبایی‌شناختی فُرم در نوع خاصی از سینما داشته باشد، می‌تواند چشم‌اندازی متفاوت به مطالعاتِ مشترک میان ادبیات و سینما بگشاید.

پیشینهٔ انتقادی بحث

مطالعهٔ رابطهٔ ساختارهای اسطوره‌ای و ساختارهای هنری به‌ویژه در سینما، زمینه‌ای است که پژوهش‌های بسیاری در قالب آن انجام شده است. این مطالعات

غالباً اسطوره را به‌مثابهٔ یک سرمتن و الگوی ساختاری در نظر گرفته‌اند و به مطالعهٔ فیلمنامه و عناصر روایی آن پرداخته‌اند که از آن میان می‌توان به مقالهٔ «بازتاب اسطورهٔ سیاوش در شاهنامه، با تکیه بر دو فیلم *سیاوش در تخت‌جمشید* رهنما و *داستان سیاوش* از کیمیاگروف»، نوشتهٔ حمیرا علیزاده (۱۳۹۴) و مقالهٔ «گذر قصه‌ای اسطوره‌ای به خوانشی فیلمیک: یک بررسی تطبیقی»، نوشتهٔ ایلمیرا دادور و حمیدرضا رحمت‌جو (۱۳۹۲) اشاره کرد. این دو مقاله بیشتر رویکردی ادبی و روان‌شناختی اتخاذ کرده‌اند؛ به‌طوری‌که مسئلهٔ اصلی این پژوهش‌ها، درک طرز تفکر پیچیدهٔ انسان مدرن است. در این بین، مطالعاتی نیز به چشم می‌خورد که به کاربرد آیین در سینما توجه داشته‌اند؛ از جمله «انگاره‌های فرهنگ بومی در سینمای ایران: نگرشی به کاربرد آیین و اسطوره در فیلم‌های بهرام بیضایی» از تورج نوروزی (۱۳۷۴) که ارائهٔ رهیافتی به جهان‌بینی فیلمساز از رهگذر مردم‌شناسی است. مقالهٔ «مطالعهٔ تطبیقی تصاویر تخیلی فیلمنامهٔ پستچی و نمایشنامهٔ *ویتسک* براساس نظریهٔ تخیل‌شناسانهٔ ژیلبر دوران» از حمیرا علیزاده و دیگران (۱۳۹۸)، براساس نظریهٔ ژیلبر دوران، به تأثیرات نقش جامعه و الگوهای فرهنگی همچون نمادها و اسطوره‌ها، در ایجاد یک فضای جدید در آثار اقتباسی پرداخته است. با وجود این به نظر می‌رسد رویکردی جامع‌تر که ساختارها و نظام‌های برسازنده‌ای را در نظر بگیرد که به‌صورت تعاملی عمل کند و در بستر سینما به‌مثابهٔ یک هنر اجتماعی بروز کند، کمتر مورد توجه پژوهش‌های دانشگاهی بوده است.

چهارچوب نظری و روش تحقیق

اسطوره‌سنجی نوعی نقد و مطالعهٔ اسطوره‌ای با تأکید بر اسطوره‌های اولیه، اصیل و قُدسی است. اسطوره‌سنجی بر این باور است که برای فهم اثر هنری، بایستی اسطورهٔ آن را جستجو کرد و یافت (عباسی ۱۳۹۰: ۶۱)؛ چراکه ارتباطی دوسویه میان هنر به‌مثابهٔ پدیده‌ای اجتماعی و اسطوره برقرار است. به همان اندازه که جامعه از اسطوره متأثر است، اسطوره نیز با جامعه در پیوند است. روش اسطوره‌سنجی ژیلبر دوران، ابتدا به شناسایی مضامین، بن‌مایه‌ها و عناصری می‌پردازد که واحدهای معنایی را در یک گفتمان، اسطوره‌ای می‌کنند؛ سپس روابط میان این عناصر را بررسی می‌کند و درنهایت با تشخیص اسطورهٔ کلانِ متن، به واکاوی نظام‌های معنایی آن می‌پردازد (عوض‌پور و نامورمطلق ۱۳۹۳: ۶).

آیین درواقع تکرار و بازگویی اسطوره است (الیاده ۱۴۰۰: ۶۹). به یاری اسطوره، جهان‌های نمادینی ساخته می‌شود که تضاد میان واقعیت و داستان آشکار می‌شود (Von Rensburg 2021: 113) و در هر اثر هنریِ بزرگی، بافت‌های

اثـر به‌واسـطهٔ درآمیـزی بـا سـاختارهای تخیـل جامعـه، بـه دوباره‌سـازی اسـاطیر جامعـه می‌پردازنـد (Durand 1979: 169)؛ درنتیجـه بـرای درک و شـناخت عمیـق هـر فرهنگـی، لازم اسـت ابتـدا در اسـاطیر آن فرهنـگ، دقیـق شـد. «اسـطوره وسـیله‌ای اسـت بـرای معرفـت بـه تاریـخ و فرهنـگِ خـود اسـاطیر، و حتـی معرفـت بـه جهـان ذهنـی‌ای کـه انسـان امـروز در آن بـه سـر می‌بـرد.» (مسـکوب ۱۳۹۴: ۲۱) اسـطوره‌ها بـه مـا الگویـی از گذشـته، بـرای فهـم انسـانِ معاصـر ارائـه می‌دهنـد؛ از ایـن‌رو، یکـی از راه‌هـای فهـم انسـان از جهـان، روشـی اسـت که می‌کوشـد بـا جسـت‌وجو در ریشـه‌های تاریخـیِ اسـطوره، تـا حـد ممکـن آن را عقلانـی و منطقـی کنـد؛ ایـن روش، اسـطوره را تاریخـی می‌دانـد کـه بـا انبـوه قصه‌هـا و افسـانه‌ها درآمیختـه اسـت و بیرون‌کشـیدنِ اسـطوره از افسـانه و نیـز شـناخت عناصـر تاریخـی آن، دسـت‌یابی بـه فهـم عمیق‌تـر اسـطوره و معنـای تاریخـی آن اسـت. بـا ایـن همـه، اسـطوره را ضمیـر ناخـودآگاه جمـع و تجربه‌هـای مشـترک جمعـی می‌کنـد (Jung 1988: 37) و می‌توانـد انعکاس‌دهنـدهٔ زندگـی اجتماعـی، نیازهـا، باورهـا و اعتقـادات جمـع باشـد (Tylor 1889: 16).

از سـوی دیگـر اسـطوره به‌سـبب ماهیـت معنـوی خـود بـه ادیـان تکامل‌یافتـهٔ پـس از خـود راه یافتـه اسـت و درنتیجـه هنگامـی کـه از اسـطوره سـخن می‌گوییـم، «ناخـودآگاه بـه جنبه‌هایـی از دیـن نیـز توجـه کرده‌ایـم» (مسـکوب ۱۳۹۴: ۲۰)؛ یـا جنبه‌هایـی از فرهنـگ را کـه دیـن در سـاختن آن نقشـی اساسـی داشـته اسـت، در نظـر گرفته‌ایـم. ایـن نکتـه را می‌تـوان در نظریـات ژرژ دومزیـل به‌شـیوه‌ای نظام‌منـد دنبـال کـرد. بـه بـاور دومزیـل، در جهـان اسـاطیری نیـروی معنـوی در اختیـار تواناتریـن فـرد، یعنـی پادشـاه قـرار دارد. در اوسـتا، فـرّه ایـزدی نـزد پادشـاهان اسـت. ایـن نیـرو مادامـی کـه همـراه جنگجویـان و فرماندهـان باشـد، پیـروزی از آنِ آن‌هاسـت (آمـوزگار ۱۳۸۰: ۵۵)؛ پـس فرماندهـان و سـربازان به‌مـدد نیرویـی معنـوی کـه نـزد پادشـاه اسـت، آرامـش و امنیـت را در جامعـه برقـرار می‌کننـد. برکـت در کشـت‌وکار، حاصـل ایـن امنیـت و آبادانـی اسـت. ایـن آییـن سـه‌گانه در اندیشـهٔ هندواروپایـی به‌مـرور زمـان، بـا اعتقـادات دینـی می‌آمیـزد؛ چنان‌کـه نیـروی معنـوی پادشـاهان بـه روحانیـان محـول می‌شـود و همراهـی ایـن نیـرو به‌شـکل دعـا، پشـتوانهٔ پیـروزی جنـگاوران اسـت؛ به‌عنـوان مثـال در «اوسـتا، دعـا، کارد و گیـاه، به‌ترتیـب یـادآور وظیفـهٔ روحانیـان، جنـگاوران و کشـاورزان اسـت» (مسـکوب ۱۳۹۴: ۴۳).

در بینـش اسـاطیری مردمـان بین‌النهریـن، آییـن نوعـی کُنـش اسـت کـه می‌کوشـد خویشـکاری سـه‌گانهٔ طبقـات اجتماعـی را به‌شـیوه‌ای نمادیـن بـه آن‌هـا بازگردانـد. در نظـام آیینـی نیایـش و دعـا، خویشـکاریِ روحانیـان؛ قربانی‌کـردن و خویشـکاری جنـگاوران؛ گذشـتن از چیـزی ارزشـمند و خویشـکاری پیشـه‌وران، بـاروری و برکـت اسـت. همچنیـن در بینـش اسـاطیری، گنـاه موجـب بـلا و آشـوب اسـت. جمشـید به‌سـببِ گنـاه، فـرّه ایـزدی را از دسـت می‌دهـد (آمـوزگار ۱۳۸۰: ۵۵)؛ دروغ نیـروی معنـوی را از جمشـید سـلب می‌کنـد

و نقضِ عهد و پیمان که کارِ دشمن است، قدرت جسمانی را از جنگاوران بازمی‌ستاند و این‌گونه است که خشکسالی به بار می‌آید.

جدول ۱. بازنمایی کنش‌های اجتماعی در آیین (نگارندگان، ۱۴۰۲)

	طبقات اجتماعی	نمادها	اجرای آیینی
کنش‌های سه‌گانهٔ اجتماعی	روحانیان	کلمه، پوشش و البسه، اشیای مقدس	نیایش‌واره، آواز
	جنگاوران	شمشیر، خون، حیوان، انسان	قربانی، ریختن خون
	کشاورزان	گیاه، خاک، چشمه، باد، خورشید، ماه، رودخانه	پاشیدن آب بر روی زمین و نیایشگران

اما ساختار آیین «بیش از آنکه واقعیت را بازنمایی کند، جوهر و ذات آن را آشکار می‌کند و الگوهایی از آن ارائه می‌دهد» (شکنر، به نقل از ارسطو ۱۳۹۴: ۱۱)؛ درنتیجه اندیشهٔ برآمده از آیین، نوعی نگرش غایت‌مند است که در آن آشوب و برهم‌خوردن نظمِ موجود، نتیجهٔ علتی است که رفعِ آن ضرورت برقراری تعادل دوباره است؛ بنابراین خشکسالی پیامدِ عملِ گناه‌آلودی است که برای رفعِ آن بایستی عمل یا کنشی صورت پذیرد که همانا قربانی‌کردن چیزی ارزشمند است. این آیین معادلِ ریختنِ خون، ریختنِ اشک و همچنین معادل آب است که نیازِ آن، در آیین باران‌خواهی، امید و تمنای به‌پایان‌رسیدنِ دورانِ خشکسالی است.

گفتمانِ آمیخته

جلوه‌هایِ مادیِ آیین، از بنیانی می‌گویند که آیین بر آن استوار شده است. این بنیان اگر چه روحی است که آیین از آن جان گرفته است؛ اما هرگز مقدم بر خود آیین نیست. آیین و جوهر آن، فضایی آمیخته از نور و تاریکی را نظام می‌بخشند که در آن از یک‌سو نیروهای متضاد همچون خیر و شر و «اهریمن و هرمزد» (بهار ۱۳۹۸: ۴۰) حاضرند و از سوی دیگر امکانِ درنگ بر نبرد میان آن‌ها وجود دارد.

وایو (Wa`y) در زبان پهلوی و در اوستا (Vayu) به‌معنای فضایی بینابینی و مرزی میان تاریکی و روشنایی است؛ مرزی که در آن اهریمن و هرمزد همزمان حاضر و با یکدیگر در تنش هستند. از سویی وایو را ایزد جنگ و ایزد باد نیز نامیده‌اند (بهار ۱۳۹۸: ۴۰) که زندگی و بهجت به ارمغان می‌آورد. وایو از این حیث چهره‌ای دوگانه دارد؛ او اولین دمی است که زندگی با آن آغاز شده، و آخرین دمی است که مرگ را با خود به همراه می‌آورد. جنبه‌های زندگی‌بخش و مرگ‌آفرین وایو در کنار هم جمع آمده‌اند و هرمزد برای جنبه‌های نیک وایو قربانی می‌دهد (آموزگار

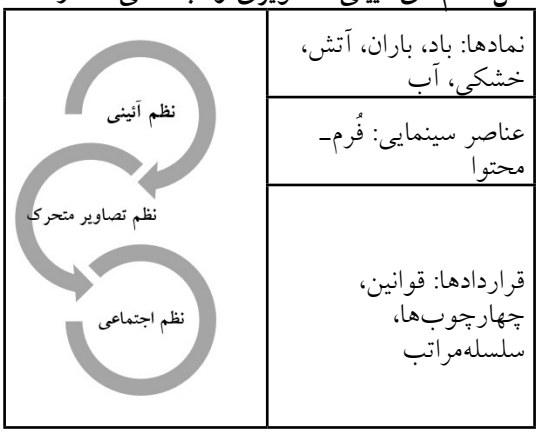
.(۳۰ :۱۳۸۰

جدول ۲. مقایسهٔ جنبه‌های معنوی و مادی آیین (نگارندگان، ۱۴۰۲)

ناخودآگاه		خودآگاه	
نمادها	اسطوره	آیین	دین
تصاویر تکرارشده در فرهنگ‌ها طرح‌واره‌ها معنای مشخص و ثابتی دارند.	روایتی بر مبنای نمادها داستان، قصه، افسانه، حکایت	اجرای روایت اسطوره آمیخته با زندگی روزمرهٔ مردم تجلیِ اسطوره در فرهنگ	رابطهٔ مناسک با باورها رابطهٔ شکلِ مناسک دینی با آیین‌های فَرهنگی

ژیلبر دوران ساختارها را مجموعه‌ای از نیروهایی در نظر می‌گیرد که پویا و سیّال هستند (عباسی ۱۳۹۰: ۴۸). در آیین اسطورهٔ باروری، وایو با تمامی جنبه‌ها و نیروهای خود، اعم از خیر و شرّ حاضر است. بی‌باری و بی‌جانی طبیعت و امیّد بارش و جان‌بخشیِ دوباره، دو جلوهٔ متضاد وایو هستند که در نظم آیینی و اجتماعی، خود را آشکار می‌کنند؛ درنتیجه وایو، بیانگرِ فضایی گفتمانی، دیالکتیک و آمیخته از نیروهای نیک و پلید است. فضایی که آرامش‌اش را بحران و خطا به آشوب کشیده است و آیین می‌کوشد با آگاهی و پذیرش خطا، با پرداخت هزینه و با حفظ امّید، روشنایی و حیات را از نو برقرار کند.

مدل ۱. تعامل نظام‌های آیینی، تصویری و اجتماعی (نگارندگان، ۱۴۰۲)



در چنین فضایی است که تخیلات و مقولات ذهنی، همچون نمادها با نشانه‌هایی از زندگیِ روزمره در اجتماع می‌آمیزد؛ به‌نحوی‌که فرهنگ جلوه و صورتی از باورها و اَرزش‌های مردم یک جامعه می‌شود.

دربارهٔ *مرثیهٔ برف*

مرثیهٔ برف (شیونی به‌فر) (۱۳۸۳)، فیلمی به کارگردانی جمیل رستمی، تهیه‌کنندگی سیداحمد میرعلائی و نگارش شعله شریعتی است. در شناسنامهٔ اثر آمده که رضا میرکریمی به‌عنوان مشاور در کنار عوامل حضور داشته است. فیلم محصول مشترک دو کشور ایران و عراق بوده و در بیست‌وسومین جشنوارهٔ بین‌المللی فجر، موفق به دریافت سیمرغ بلورین بهترین کارگردانی شده است. در سال ۲۰۰۵، به‌عنوان نمایندهٔ سینمای عراق به آکادمی اسکار راه یافت.

سکانس آغازین فیلم صحنه‌هایی از آیین *بووکه‌بارانی* است. روژین دختری که فیلم روایت انتظار او برای بازگشت نامزدش ژیان است، ضمن این صحنه‌ها معرفی می‌شود. دو سال است که در آبادی، باران نباریده و خانوادهٔ روژین در سختی و تنگدستی گرفتار شده‌اند. ژیان برای روژین نامه می‌نویسد. او نامه‌ها را به‌وسیلهٔ کاک‌سعید به دست روژین می‌رساند؛ اما پدر روژین ناگهان تصمیم می‌گیرد روژین را به فایق بدهد. فایق اوضاع مالی خوبی دارد. به‌تازگی همسرش را از دست داده و حالا برای سه فرزندش به دنبال مادر است. التماس‌های روژین در تصمیم پدر اثر نمی‌گذارد. ژیان به او پیغام می‌دهد که به دیدارش خواهد آمد. در روز موعد، به‌جای ژیان، کاک‌سعید سر قرار حاضر شده است. او به روژین می‌گوید که ژیان او را فرستاده تا او را نزد ژیان ببرد. روژین در نیمهٔ راه متوجه دروغ کاک‌سعید می‌شود و فرار می‌کند. سپس گذرش به یک آبادی و مکان تازه می‌رسد. وارد اولین خانه می‌شود. خانه متعلق به درویش جوانی است که آن شب قرار است، چله‌نشین برای رسیدن به مرتبه‌ای از روحانیت باشد. مرد جوان، روژین را در خانه پناه می‌دهد؛ اما خودش شب را در سرما در حیاط خانه صبح می‌کند. صبحدم زنی از اهالی آبادی روژین را می‌بیند که از خانهٔ مرد بیرون می‌آید. زن برای بزرگ آبادی، خبر می‌برد. ژیان و پدر روژین از راه می‌رسند و درگیری رخ می‌دهد. روژین ابتدا می‌گوید که کاک‌سعید باعث شده است تا برای دیدن ژیان از آبادی خارج شود؛ ولی هنگامی که نوبت به قسم‌خوردن می‌رسد، کاک‌سعید قسم دروغ می‌خورد و روژین از ترس اینکه پدر و ژیان، کاک‌سعید را بکُشند، از قسم‌خوردن امتناع می‌کند. این امتناع، وضعیت او را بدتر می‌کند و باعث می‌شود ژیان کاملاً از او قطع محبت کند. ازسویی فایق هم از ازدواج با روژین صرف‌نظر می‌کند. مردم آبادی به‌خاطر بدگویی‌ها و تهمت‌ها پُشتِ سر روژین، خانوادهٔ او را طرد می‌کنند؛ به‌گونه‌ای که شرایط برای خانواده از قبل هم بدتر می‌شود. عاقبت روژین نزد فایق می‌رود و به او می‌گوید دیگر مهری به ژیان ندارد و می‌خواهد با فایق ازدواج کند. در روز عروسی، برف شدیدی باریدن می‌گیرد. کمی قبل از عقد، ژیان که پشیمان

شده است، با کمک یکی از دوستانش، به دروغ به فایق می‌گوید که روحانی‌ای که قرار بود خطبه را بخواند، بیمار شده است و آن‌ها باید به آبادی مجاور بروند. برف مسیر را سفیدپوش کرده است. ناگهان کولاکی از راه می‌رسد. بهمن عظیمی از فراز کوهستان به‌سوی پایین حرکت می‌کند. همه می‌گریزند؛ جز روژین. او با آرامش، درحالی‌که به‌جای ترس و حیرتی که همه را برآشفته، بر چهره‌اش شادی نشسته، رو به کوه می‌ایستد، دست‌ها را از هم می‌گشاید و بهمن را در آغوش می‌گیرد.

بحث و بررسی

اگرچه زیبایی‌شناسی، مهم‌ترین کارکرد فیلم است؛ اما فیلم تنها با عناصر سینمایی، ازجمله انتخاب قاب‌ها، میزانسن، موسیقی، حرکتِ دوربین و تدوین نماها ساخته نمی‌شود. تأثیری که سینما به‌عنوان هنر بر مخاطب می‌گذارد، فراتر از عناصری است که در ساخت فُرم آن نقش دارد. بخش مهم این اثرگذاری به‌دلیلِ وجودِ عاملِ حرکت[1] است. حرکت، پیوندِ میانِ جهانِ مادی[2] و جهانِ ذهنی[3] را با جهانِ تصاویر سینمایی برقرار می‌کند؛ چراکه «جهان مادی، جهان تصاویر متحرک است» (ماراتی ۱۴۰۰: ۳۹) که قادرند همزمان که مخاطب را درگیر تماشا کرده‌اند، جریانی از خیال را در ذهن او پدید آورند. در جهان مادی، انسان در جمع دیگران حاضر است و هویت او در حضور جمع معنای واقعی خود را پیدا می‌کند. در جهان تصاویر سینمایی نیز انسان همراه جمع به تماشا می‌نشیند و ذهن او با تصاویر درگیر است.

از همین‌رو است که سینما همواره عمیق‌ترین لایه‌های ذهنی و دورترین ابعاد ناخودآگاهِ فرد را درگیر می‌کند و از نظام علت‌ومعلولیِ تصاویر، درنهایت ادراکی حاصل می‌شود که «زادهٔ نیروی آفرینندهٔ ذهنِ تماشاگر است» (احمدی ۱۳۹۷: ۱۶). نیروی آفرینندهٔ ذهنِ تماشاگر نه کاملاً درون ذهنِ او و نه کاملاً در جهان تصاویر است. این نیرو نتیجهٔ تضادها و همسانی‌هایی است که سازوکارهای تصاویر با تجربه‌ها، احساسات و اندیشهٔ تماشاگر پدید می‌آورند و چنان با شیوهٔ دیدن هر فرد درگیر است که به‌تعبیر کریستین متز، نمی‌توان هرگز به تعیّنی واحد در سینما دست یافت یا دستور زبان مستقلی برای جهان تصاویر استخراج کرد (احمدی ۱۳۹۷: ۱۷۴)؛ درنتیجه اگرچه تصاویر به‌جریان‌آورندهٔ نیروی آفریننده در ذهن تماشاگر هستند؛ اما تنها مولد آن نیستند. به نظر می‌رسد یک فضای درنگ[4] که در آن ناخودآگاهی

1. Movement
2. Objective
3. Subjective
4. The atmosphere of tension

تماشاگر با تصاویر متحرک می‌آمیزد، منشأ نیروی آفریننده و آگاهی‌بخش باشند؛ فضایی که در آن روح تاریخ به شکل تجربه‌ها، یادها، خاطره‌ها، نمادها و اساطیر با فُرم‌های بدنی و تصاویرِ محرک آمیخته و حاضرند.

از نظم آیینی تا نظم اجتماعی

اهمیت رابطهٔ فضای فیلم با ویژگی‌های آیینی‌ای که در آن ظاهر می‌شود، از حیثِ نسبتی است که میان سینما و فرهنگ برقرار می‌شود. این موضوع همچنین از آن جهت است که شباهت‌های ساختاری میانِ فیلم به‌مثابهٔ جهان تصاویر متحرک و آیین به‌عنوان زمینهٔ تکرارِ نمادهایِ تصویریِ آشنا برقرار است (Von Rensburg 2021: 3). عنوانِ *مرثیهٔ برف*، برگرفته از آیینی کُهن به‌نام سوگینه‌خوانی است. سوگ در اساطیر، پیوند مرگ و رستاخیر را بیان می‌دارد. در *مرثیهٔ برف*، حضورِ کهنِ متنِ سوگ تا انتها با فیلم همراه است. درواقع آیین سوگ به‌مثابهٔ یک الگو، کلیتی را شکل می‌دهد و نه‌تنها از طریقِ این الگو یا از طریقِ روایتِ سوگینه؛ بلکه به‌واسطهٔ عناصر تصویری و نمادهایِ کُهن‌الگویی تقویت می‌شود. درواقع، بارِ اصلی پدیدارشدنِ نظم آیینی و برقراری پیوند میان ابعادِ معنوی و مادیِ مفاهیم در فیلم، بر پایهٔ ماده‌ای است که از یک‌سو بنیان‌های کُهنِ ارزش‌های اخلاقی و سنّت‌ها را پایه‌گذاری می‌کند و از سوی دیگر ریشه‌های رفتارهای جمعی در حال حاضر را مورد کاوش قرار می‌دهد. این ویژگی با نماهایی از آیینِ بووکه‌بارانی (عروس باران) که خود بر پایهٔ همان

تصویر ۱. نمایی از آیین باران‌خواهی (*مرثیهٔ برف*)

کُهن‌متن‌ها اجرا می‌شود، در ابتدای فیلم نشان داده می‌شود؛ به بیانی ساده‌تر کلِ تیتراژ، در قالب یک سکانس، مرور کاملی از اجرای آیین و نمادهای دخیل در تمنای باران است که

به‌مثابهٔ عنصر پیونددهندهٔ جمع و نیز عامل شکل‌دهندهٔ یک ساختار کلی برای فیلم به نمایش درمی‌آید.

نقش این آیین هم به‌لحاظ نمادهایی که در آن عمل می‌کند و هم به‌لحاظ مفاهیم عمیقی که به‌واسطهٔ فُرم اجرا منتقل می‌شود، در نسبت با کلیتِ فیلم به‌مثابهٔ یک کُهن‌متن یا دروازهٔ ورود به نظام جهان تصاویر است. از سوی دیگر، شادی و امّید نهفته در بطنِ این آیین، همچون هر آیینِ کُهنِ دیگری، در رابطه‌ای متضاد با روایتِ فیلم قرار گرفته است و همین موجب پدیدارشدنِ جنبه‌هایِ تراژیک و عمیق‌تری از آیین می‌شود؛ به بیانی روشن‌تر، استراتژیِ آغاز فیلم که جزءپردازانه به‌مرورِ مناسک آیین باران‌خواهی می‌پردازد، مرجعِ منطقیِ دلالت‌های فیلم را آشکار می‌کند و نشان می‌دهد که تخیلات فیلم و هستهٔ تفکریِ که نظام کلّی فیلم و نظام جهانِ تصاویر متحرک را ساخته است، از کجا سرچشمه می‌گیرد. در اینجا نظمِ آیین، «ضرورتی کاملاً ادبی به شمار می‌رود که به‌عنوان یک نظام طبقه‌بندی و یکَ چهارچوب مشخص برای خلق اثر در نظر گرفته شده است» (نامورمطلق ۱۳۸۶: ۱۳۲)؛ چراکه عناصر سازندهٔ نظم آیینی، همان عناصر طبیعی، همچون باد، باران، برف، خشکی، آب، آتش و گیاه هستند که آیین باران‌خواهی بر مبنای آن شکل می‌گیرد. در اینجا نشان خواهیم داد که مهم‌ترین این عناصر که پیونددهندهٔ آیین با دیگر نظام‌ها در فیلم هستند، باد و آتش هستند.

جلوهٔ گفتمانی و دوگانهٔ فضای آمیخته

در بینش اساطیری، باد بیانِ آمیخته‌ای از خیر و شر است با خویشکاریِ دوگانه (بهار ۱۳۹۸: ۴۰)؛ از یک‌سو ابرها را بارور می‌کند و به تیشتر، ایزد باران یاری می‌رساند و از سوی دیگر طوفان و آشوب به پا می‌کند. در *مرثیهٔ برف* نیز باد به‌مثابهٔ یکی از عناصر مادی و طبیعی آیین، چهره‌ای دوگانه دارد؛ از یک‌طرف، القاکنندهٔ ترس‌های طبیعی است و از طرف دیگر، تداعی‌گر نیرویی ماورایی دارای شعور. نقشِ باد در انتهای فیلم، نقشی تعیین‌کننده است؛ آن‌چنان‌که خاستگاهِ اصلیِ نیروی انتظام‌بخشِ ایزد وایو (ایزدِ بادها و جنگ) است. در فیلم، باد همان نیروی قهاری است که ناگهان کولاک برپا می‌کند و بهمن را پدید می‌آورد. در مدرسه، روژین کوهِ برفی را نقاشی می‌کند. کمی بعد پدر با خشونت وارد کلاس درس می‌شود و او را برای همیشه از مدرسه خارج می‌کند. اولین نشانه‌هایِ باد، از اینجا در فیلم پیدا می‌شود. از سوی دیگر ریسمان، نماد سرنوشت انسان است. نمادِ «بندِ نافی که بریده‌شدنش، موجب رهایی انسان در این جهان است» (Eliade 1952: 114). در برخی فرهنگ‌ها روسری یا تکه‌پارچه‌ای جای این نماد را می‌گیرد. روژین هر روز

روسری‌اش را از پنجرهٔ اتاقش به سوی بیرون می‌آویزد و این تنها وسیلهٔ ارتباط او با همکلاس‌اش، بیان است. در نمایی از فیلم، روسری را می‌بینیم که بادِ ملایمی آن را در هوا به رقص و جنبش درمی‌آورد. این نما، بارها به شکل‌های مختلف تکرار می‌شود؛ به‌عنوان نمونه در سکانسی که روژین از دست کاک‌سعید می‌گریزد و به سویِ آبادی مجاور می‌رود. اینجا روسری همچون بخشی از بدنِ روژین از او جدا شده و همراه باد می‌جنبد. هنگامی که روژین به خانهٔ درویش جوان پناه می‌برد، فضای آمیخته با جنبش برگ درختان و دریچه‌ها توسط باد بازنمایانده می‌شود.

باد تنها عنصری از طبیعت است که مادهٔ آن از طریقِ کُنش آشکار می‌شود. درواقع آنچه در طبیعت دیده می‌شود، خودِ باد نیست، بلکه اثرِ نیرویی از آن است که موجب حرکت و کُنش در جهان می‌شود. علت افروخته‌شدنِ شعله‌های آتش، باد است. باد است که امواجِ نرم روی آبِ رودخانه را به حرکت وامی‌دارد و درنهایت باد است که کولاکی از برف را از بالای کوه به حرکت درمی‌آورد. از حیثِ فرمیک، به‌واسطهٔ باد، معنا به‌شیوه‌ای تدریجی در طی یک روند داستانی، حقایقی را افشا می‌کند.

عملکردِ تعاملیِ نظام‌ها

تصویر ۲. نماهایی از لحظهٔ حیرت (*مرثیهٔ برف*)

کارکرد عناصر سینمایی؛ رابطه‌ای طولی با نمادها و عناصر نظم آیینی ایجاد نمی‌کند؛ بلکه برعکس عملکرد عناصر سینمایی در ساختن جهان تصویری به‌گونه‌ای است که بیش از هرچیز، گسستی را میانِ این دو نظم ایجاد می‌کند که از شکافِ آن، نظمِ ثانویه‌ای پدید می‌آید که نه کاملاً در پیوند با جهان تصاویر سینمایی است و نه درَ پیوند با جهانِ آیین؛ به‌گونه‌ای که دیگر جهان تصاویر سینمایی؛ یعنی آنچه بر پرده به نمایش می‌آید، بازنمایِ یک جهان خودآیین و مستقل نیست. درک بازنمایی سینما در این معنا درکِ «فرایندی شهودی و بی‌واسطه است که تأکید آن بر نیروی خیال، واکنش حسی، و بازنمایی ذهنیِ حضور [هم‌زمانِ بدن و عواطف] در جهان [و پرده] است.» (زین‌العابدینی ۱۴۰۱: ۱۸۵)؛ به این شکل که نظامی تازه از این شکاف پدیدار می‌شود که اساس آن در عینِ متضادبودن، هم‌سو با ارزش‌های اخلاقی- دینیِ فردفرد تماشاگران و نیز تجاربِ مشترک و جمعیِ آنان است. درواقع

ساختار آیین و ساختار روایت سینمایی، از طریقِ نفی یکدیگر، پای نظام دیگری را به میان می‌کشند که در قالب چهارچوب‌های فرهنگی آن است که تماشاگر به ادراک تازه‌ای از هر سه نظام دست می‌یابد.

نزد دوران، سقوط با تاریکی و فضاهای بسته، و عروج با روشنایی و فضاهای باز یا روشن، پیوند دارد (۱۹۷۹: ۱۲۳). در میانهٔ پردهٔ میانیِ فیلم، روژین به خانه‌ای پناه می‌آورد که متعلق به مرد جوانی (درویش) است که ازقضا، بایستی آن شب را برای رسیدن به مرتبه‌ای از تعالی، تا سحرگاه چله‌نشین باشد. خانه ابتدا فضایی سرد و بیگانه را از طریقِ حضور تاریکی القا می‌کند. با ورود روژین این فضا دگرگون می‌شود. او لامپِ سقف را و همچنین آتشِ درون اجاق را روشن می‌کند. پاهای یخ‌زده‌اش را از جوراب‌های خیس بیرون می‌آورد و در مجاورت آتش مشغول گرم‌کردن خود می‌شود (تصویر ۳). این اعمال بازتاب سادهٔ یک واقعهٔ ساده را بر پرده ندارد؛ زیرا چرخش نماها و خردشدنِ واقعیت به‌واسطهٔ حرکتِ نماها، نوعی دستور زبان و نحو تصویری ایجاد می‌کند که از اجزای درون قاب‌ها، استعاره‌هایی می‌سازد که به لحاظِ معنایی چندلایه هستند.

تصویر ۳. نماهایی از حضورِ روژین در خانهٔ درویش (*مرثیهٔ برف*)

در منظر روایی با درویشی روبه‌رو هستیم که از ترس و هراس گناه، ابتدا روژین را از خانه می‌رانند؛ اما بلافاصله نسبت خود را با واقعهٔ پیش‌آمده درمی‌یابد؛ درنتیجه احساساتِ انسانی و عواطف بر هراس غلبه می‌کند و روژین را در خانه

پناه می‌دهد؛ اما برای حفظ خویش از وسوسهٔ اهریمن، تمام شب را در سرمایِ بیرون از خانه می‌گذراند. تقابل گرمایِ درون خانه و سرمایِ بیرون، حضور همزمانِ نیروهای دوگانه را در قاب تصویر بازنمایی می‌کند. آتشِ درون اجاق می‌سوزد و هردم درویش را به خویش می‌خواند. درویش از فشارِ سرما، بارها وسوسه می‌شود تا به گرمای درونِ خانه پناه ببرد. مقاومتِ درویش، در برابرِ نیرویی بیرونی، منجر به جریان نیرویی درونی در او می‌شود. درویش دستِ خود را (دستی را که می‌کوشد مقاومت را بشکند)، در آتشی که روژین افروخته، فرومی‌برد و می‌سوزاند (تصویر ۴). این نماها، اساسی بر منطقِ واقع‌گرایانه ندارند؛ زیرا واقعیتی اصیل و ویژه اینجا حاضر است که با بازتاب سادهٔ آن بر پرده تفاوت دارد. به بیانی دیگر تحملِ فوقِ انسانیِ درویش در اجرای این کار و نیز پیامدهایِ بعدی؛ یعنی رنج‌های ناشی از پوست و گوشتی که سوخته است، از جنسِ رنج‌هایِ فیزیکی و مادّی نیستند. پیداست در این نماها، نیرویی ورایِ مادّیت، به‌شیوه‌ای آیینی عمل کرده و در حال شکل‌دهی به وقایع است. این نیرو توسطِ نمادهایی از طبیعت که در تصاویر حاضر هستند تقویت می‌شود؛ باد، ماه، آتش، برف، آب، درختان و صدای حیوانات، ازجمله عناصر و نمادهایی از طبیعت هستند که در کنار نمادها و نشانه‌هایِ دینی مانند دَف، کلام خدا بر دیوار، سجاده و مُهر و نیز نشانه‌هایی از زندگی روزمره، همچون نان، سفرهٔ غذا، نورِ لامپ و اشیایی چون روسری، البسه و چیزهایی دیگر، به‌وضوح و قدرتی می‌رسند که بیش از هر چیز برسازنده و واجد روح و حیات است.

تصویر ۴. نمایی از دستِ درویش که در آتش می‌سوزد (*مرثیهٔ برف*)

فضای آمیخته به‌مثابهٔ میزانی، معنا و ارزش عمل و کنش شخصیت‌ها را معین می‌کند. با وجود این، نظامی که در *مرثیهٔ برف* به‌واسطهٔ تصویر بازنمایی می‌شود، غایت‌مند و کُنشی نیست؛ بلکه تنیدگی بستر رئالیستی و زمینه‌های آیینی وضعیتی

تنشی و هم‌آمیخته را پدید آورده که بیش از هرچیز در پی فروپاشی و از نو بناکردن است. درواقع فیلم می‌کوشد نظام اجتماعی و رئالیستی سطح رویی روایت را با نظام‌های آیینی و نمادینِ فرهنگی و دینی درگیر کند و به چالش بکشد.

نتیجه

سینما نیز همچون آیین، به‌واسطهٔ فُرم، محتوای خود را بیان می‌کند؛ با این فرق که ابزار سینما برای بیانِ محتوا، عناصر سینمایی است. درواقع همچنان‌که آیین به‌مدد نمادهای طبیعی و قراردادی و نظم‌ها و مناسک، بینشی را به اجرا درمی‌آورد، جهان تصاویر سینمایی نیز به‌مدد امکاناتِ بصری که درگیرکنندهٔ قوایِ ذهنی و خیال تماشاگر است، فضایی را فراهم می‌کند که در آن نیروهایِ برآمده از نمادها، نظام‌ها و تخیلِ تماشاگر به‌جریان درآید. در *مرثیهٔ برف*، بر مبنای بررسی‌های انجام‌شده، فرم در خدمتِ نوعی از بیان است که با عناصرِ آیین نسج می‌یابد؛ به بیانی دیگر نظامِ آیین یا کلان‌اسطورهٔ روایت سینمایی، به‌مثابهٔ الگویی پیشینی و مفروض، دینامیسم‌های برسازندهٔ جهانِ تصاویر را توضیح می‌دهد که همان روابط گفتمانی یا شرایط شکل‌گیری جهان معنایی و فضای هم‌آمیخته در فیلم است.

نظم آیینی	نظم فُرمیک	نظم اجتماعی
حضور نمادها، کلان‌اسطورهٔ فرهنگی	بازنماییِ نظم آیینی در قالب جَهان تصاویر	مرجعِ بازسازیِ مفاهیم

تعاملِ برسازندهٔ نظام‌های درگیر با ساختار روایت سینمایی در *مرثیهٔ برف* (نگارندگان، ۱۴۰۲)

بررسی ساختار درهم‌تنیده از نظام‌های سه‌گانه (جدول ۳) در فیلم *مرثیهٔ برف*، نظمی را آشکار می‌کند که طبق آن، آیین به‌مثابهٔ یک منطقِ ازپیش‌موجود و برآمده از باورها و تجربه‌های جمع در گذشته و اجتماع تماشاگران به‌عنوان نمایندگان جامعه که همانا نظامی از کنش‌های جمعی در هر دوره‌ای از تاریخ است، در جهان تصاویر متحرکِ سینمایی، به‌مثابهٔ نظامی بازنمایی‌کننده بازتاب می‌یابد. جهان تصاویر متحرک، در این شرایط، فضایی هم‌تنیده از نیروهای متضاد و هم‌سو است؛ چراکه آیین در آن به‌مثابهٔ عاملِ حرکتِ از بیرون به درون انسان‌ها عمل و رابطهٔ میان روایتِ اسطوره و کُنش‌های جمعی را افشا می‌کند. از این حیث، سینما به‌مدد امکاناتِ فُرمی قادر است نظام ارزش‌های فرهنگی را به‌طور مدام برسازد و از نو صورت‌بندی کند؛ چراکه ادراک مخاطبِ سینما همواره درگیر نظام‌هایِ پیشینی همچون آیین‌ها و باورهای دینی و آموزه‌های اخلاقی است؛ درنتیجه آن نوع از گفتمان سینمایی که نظام‌های آیینیِ پیشینی را با نظام‌های اجتماعی معاصرِ خود درگیر می‌کند،

بیش از آنکه آیین‌های کُهن و یا زیستِ انسان مدرن را بازنمایی کند، جوهر و ذاتِ آن‌ها را آشکار می‌کند و الگوهایی از زیستن انسان در جهان ارائه می‌دهد. کاوش در کلان‌اسطورهٔ روایت سینمایی *مرثیهٔ برف*، از منظر آنچه به‌واسطهٔ فُرم سینمایی بازنمایی می‌شود، بیش از هرچیز، چنین نسبتی را میانِ نظام‌های فرهنگی درگیر در سینما بیان می‌دارد.

این مقاله از حمایت مالی هیچ نهاد یا مرکز آموزشی و یا طرح پژوهشی مصوب استفاده نکرده است.

پی‌نوشت‌ها:

۱. Mythocritique. یا نقد کهن‌الگویی، توسط ژیلبر دوران ارائه شد. در این روش، همزمان متن‌ها و فرامتن‌هایی که در ساختِ ساختارِ اثر دخیل بوده‌اند، مورد توجه قرار می‌گیرند. ژیلبر دوران این روش را در پی نگرش دیگر اسطوره‌شناسان، ازجمله نورتروپ فرای و ژرژ دومزیل مطرح کرد؛ درنتیجه خاستگاه اصلی روش اسطوره‌سنجی، پژوهش‌های انسان‌شناسی، جامعه‌شناسی و قوم‌شناسی است (نامورمطلق ۱۳۹۲: ۳۵۳ـ۳۵۰).

۲. Georges Dumezil (۱۹۸۶ـ۱۸۹۸)؛ اسطوره‌شناس فرانسوی که نظریهٔ سه‌کُنش را ذیل مکتب اسطوره‌شناسی خود مطرح می‌کند. بر مبنای این نظریه، زندگی اجتماعی اقوام هندواروپایی؛ یعنی اقوامی که از هند تا مغرب اروپا به سر می‌بردند، به سه طبقهٔ روحانیان یا شهریاران، جنگاوران یا سربازان و کشاورزان یا پیشه‌وران نقسیم می‌شد (مسکوب ۱۳۹۴: ۳۹ـ۳۷).

۳. بوکه‌بارانی یا عروس باران، آیین تمنای باران در مواقع خشکسالی است که در کردستان اجرا می‌شود.

۴ . سوگینه‌خوانی است که توسط زنان در مناطق مختلف ایران برگزار می‌شود و در هنگام مرگ عزیزان درجهٔ یک انجام می‌شود. این آواز و آیین، در مناطق مختلف ایران نام‌های مختلف دارد، در لرستان و در میان بختیاری‌ها، «راو»، در میان خراسانی‌ها، «داغی»، در آذربایجان «آغی» و در میان کردها «شیونی» خوانده می‌شود. در همهٔ این آوازها نوعی اعتراض به تنهاماندن، تنهایی انسان و تقدیر مرگ وجود دارد (نظرزاده : ۱۹۵-۱۹۴)

۵. Archi Textuality: کُهن‌متن، نظامی است که مرجعِ دلالت‌هایی است و دائما استعاره‌ها و نمادهایی را به متن وارد می‌کند و گستره‌ای از معنا را پدید می‌آورد (نجومیان ۱۳۹۴: ۲۰۵).

منابع

آموزگار، ژاله (۱۳۸۰). *تاریخ اساطیری ایران*. تهران: سمت.

احمدی، بابک (۱۳۹۷). *از نشانه‌های تصویری تا متن: به سوی نشانه‌شناسی ارتباط دیداری*. چاپ هفدهم. تهران: مرکز.

الیاده، میرچا (۱۴۰۰). *اسطوره و واقعیت*. ترجمهٔ مانی صالحی‌علامه. چاپ ششم. تهران: پارسه.

بهار، مهرداد (۱۳۹۸). *پژوهشی در اساطیر ایران*. چاپ چهاردهم. تهران: آگه.

دادور، ایلمیرا؛ رحمت‌جو، حمیدرضا (۱۳۹۲). «گذر قصه‌ای اسطوره‌ای به خوانشی فیلمیک: یک بررسی تطبیقی.» *نامهٔ فرهنگستان*. سال سیزدهم، شمارهٔ ۲، صص: ۲۰ـ۷.

رستمی، جمیل (کارگردان) (۱۳۸۳). *مرثیهٔ برف* [فیلم سینمایی]. رسانه‌های تصویری: ۸۴ دقیقه.

زین‌العابدینی، پیام (بهار و تابستان ۱۴۰۱). «مطالعهٔ مواجههٔ مخاطب با فضای فیلمیک با تأکید بر آرای بین‌رشته‌ای پدیدارشناسی.» *مطالعات بین‌رشته‌ای ادبیات، هنر و علوم‌انسانی* (دانشگاه بیرجند). سال دوم، شمارهٔ ۱ (پیاپی ۳)، صص. ۲۰۸ـ۱۸۵.
DOI: 10.22077/ISLAH.2022.5415.1101

شکنر، ریچارد (۱۳۹۴). *نظریهٔ اجرا*. ترجمهٔ مهدی نصرالله‌زاده. چاپ سوم. تهران: سمت.

عباسی، علی (۱۳۹۰). *ساختارهای نظام تخیل از منظر ژیلبر دوران: کارکرد و روش‌شناختی تخیل*. تهران: علمی فرهنگی.

علیزاده، حمیرا (۱۳۹۴). «بازتاب اسطورهٔ سیاوش در *شاهنامه*، با تکیه بر دو فیلم *سیاوش در تختجمشید* رهنما و *داستان سیاوش* از کیمیاگروف.» *پاثر*. شمارهٔ ۱۸. صص: ۱۱۲ـ۹۷.

علیزاده، حمیرا؛ پورخالقی چترودی، مه‌دخت؛ مزاری، نگار (بهار ۱۳۹۸). «مطالعهٔ تطبیقی تصاویر تخیلی فیلمنامهٔ *پستچی* و نمایشنامهٔ *ویتسک* براساس نظریهٔ تخیل‌شناسانهٔ ژیلبر دوران.» *جستارهای نوین ادبی*. شمارهٔ ۲۰۴، صص. ۴۵ـ۱۹.
DOI: 10.22067/jls.v0i0.76318

عوض‌پور، بهروز؛ نامورمطلق، بهمن (زمستان ۱۳۹۳). «ژیلبر دوران و نقد اسطوره‌ای، پیکرهٔ مطالعاتی: رمان *دل سگ* اثر میخائیل بولگاکف.» *ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی*. سال دهم، شمارهٔ ۳۷، صص. ۲۳۵ـ۲۰۵.

ماراتی، پائولا (۱۴۰۰). *ژیل دلوز، سینما و فلسفه*. ترجمهٔ فائزه جعفریان و مهرداد پارسا. چاپ دوم. تهران: شَوَند.

مسکوب، شاهرخ (۱۳۹۴). *درآمدی بر اساطیر ایران*. تهران: فرهنگ جاوید.

نامورمطلق، بهمن (۱۳۹۲). *در آمدی بر اسطوره‌شناسی*. تهران: سخن.

نامورمطلق، بهمن (زمستان ۱۳۸۶). «ترامتنیت: مطالعهٔ روابط متن با دیگر متن‌ها.» *پژوهشنامهٔ علوم انسانی*. شمارهٔ ۵۶، صص. ۹۸_۸۳.

نجومیان، امیرعلی (۱۳۹۴). *نشانه در آستانه. جستارهایی در نشانه‌شناسی*. تهران: فرهنگ نشر نو.

نظرزاده، رسول (۱۳۹۱). *فرهنگ واژه‌های نمایش‌های ایرانی*. تهران: افراز.

نوروزی، تورج (۱۳۷۴). «انگاره‌های فرهنگ بومی در سینمای ایران: نگرشی به کاربرد آیین و اسطوره در فیلم‌های بهرام بیضایی.» *ایران‌شناسی*. سال هفتم، شمارهٔ ۲۶، صص. ۳۹۷_۳۸۲.

Durand, Gilbert (1979). *Figures mythiques et Visaqes de l`aeuvre : de la mythocritique a la mythalyse*. Paris: Dunod.

Eliade, Mircea (1952). *Images and Symbols*: *Studies in Religious Symbolism*. (Philip Maire, Trans.) Great Britain : Librarie Gallimard.

Jung, Karl G (1988). *Man and his Symbols*. New York: Doubleday.

Tylor, Edward (1889). *Primitive Culture*. New York: Henry Holt and Company.

Van Rensburg, Rudiker Janse (2021). *Ceremonial Cinema: World-Creation and Social Transformation through Film as Ritual*. the University of the Free State.

Vol.3, No.5
Spring & Summer 2023
Research Article

Interdisciplinary Studies of Literature, Arts and Humanities

DOI: 10.22077/ISLAH.2023.5968.1206
DOR: 20.1001.1.27832740.1402.3.1.5.7
Received: 01/01/2023 **Accepted: 18/05/2023**

Comparative Study of Discursive Space in Ritual Structure and Forms of the Cinematic Based on Gilbert Doran's Theory of Mythocritique in Lament of the Snow

Fereshteh Paidarnobakht[1]
Minoo Khany[2]

Abstract

The current research examines the relationship between form in cinema and the structure of ritual and archetypal systems based on Gilbert Doran's method of myth analysis. The main issue is how the creative forces of imagination and perception interact with visual forms. It is assumed that these processes, as kinds of aesthetic functions of cinema, are already involved with fixed, static and archetypal patterns, and the act of watching creates a mixed and interwoven space of aligned and opposite forces. This space, on one hand, is involved with external structures such as social systems and cosmologies of spectators, and on the other hand, is connected with internal systems such as archetypes, symbols, moral values and beliefs. This research has developed a theoretical framework drawing on a descriptive and analytical method. Reflections on the film *Lament* of *the Snow* show that the formic aesthetic functions transform these relationships into a mixed and fluid space in which values and concepts are created anew.

Keywords: Discursive Space, Ritual structure, Cinematic forms, *Lament of the Snow*, Gilbert Doran

1. Ph.D Student of Art Research, Department of Art, Faculty of Civil Engineering, Architecture and Art, Islamic Azad University, Science and Research Unit, Tehran, Iran f.paidarnobakht@modares.ac.ir
2. Assistant Professor, Department of Specialized Art, Faculty of Art and Architecture, Islamic Azad University, North Tehran Branch Khanyminoo@gmail.com

How to cite this article:
Fereshteh Paidar Nobakht; Minoo Khany. "Comparative Study of Discursive Space in ritual structure and forms of the Cinematic based on Gilbert Doran's theory of Mythocritique in Lament of the Snow." *Interdisciplinary Studies of Literature, Arts and Humanities*, 3: 1, 2023, 116-136. doi: 10.22077/islah.2023.5968.1206

Copyright: © 2023 by the authors. Licensee Journal of *Interdisciplinary Studies of Literature, Arts & Humanities*. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution (CC BY) license (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).