سینمای مستند ایران و نشانه شناسی آب در فرهنگ عامه

**طیبه فلکیان[[1]](#footnote-1)، میترا علوی طلب[[2]](#footnote-2) (نویسنده مسئول)**

# 

# چکیده

در محدوده‌ی زمانی 1357 تا 1399 فیلم ‌های بسیاری در مورد آب، آبیاری، و روش‌ های تقسیم آب در ایران ساخته ‌شده‌اند. در مقاله حاضر ما فیلم ‌های مستندی را که به فرهنگ و آئین‌ های مرتبط با آب پرداخته ‌اند، مورد بررسی قرار داده‌ایم. این امر با تکیه بر روش نشانه ‌شناسی و مفاهیم مندرج در نشانه ‌شناسی سینما صورت گرفته است. از این‌ رو با توجه به شش نظام‌ نشانه ‌های سینمایی به صورتی تحلیلی-توصیفی، به پنج فیلم «سرود دشت نیمور»، «عروس آب»، «ترانه باران»، «تالم» و «نگاهی به آسمان» پرداخته‌ایم. نتیجه نشان می‌دهد که دو رویکرد عمده از سوی مستند سازان در برخورد با مسئله‌ی آب وجود دارد. رویکردی که از نظام ‌های نشانه‌ای سینما و رمزگان زیبایی‌ شناسانه و فنی آن در جهت ارائه‌ی آئین به مثابه الگویی اجتماعی-فرهنگی برای حل مسائل مرتبط با تقسیم آب بهره می‌جوید و رویکرد دیگری که از این نظام‌ ها صرفا در جهت بازنمایی زیبایی‌ شناسانه آئین، به نحوی که احساسات مخاطب را متاثر سازد استفاده می‌کند.

کلید واژه ها

# آب، فرهنگ، نشانه شناسی، سینمای مستند

# بیان مسئله

کشور ایران در نوار بیابانی نیمکره شمالی و در یکی از منطقه ­های کم بارانِ جهان قرار دارد. از همین رو، نوسان­ های بارش در ایران در توسعه جامعه انسانی و نحوه زیستِ مردم این منطقه تأثیر بسزایی داشته است. با توجه به ساختار و نحوه شکل­گیری کوه- ها، پستی و بلندی­ها در کشور ایران و همچنین موقعیت اقلیمی این منطقه، نخستین شهرها و تمدن ­های بشری در این مرز و بوم پیرامون دریاچه­ ها، رودخانه ­ها و منابع آبی دیگر پدید آمده­اند. بر همین بنیاد، فرهنگ ­ها و رفتار مردم و آئین­ های مربوط به آب( تقسیم آب، دعای طلب باران و )...، متآثر از همین شرایط اقلیمی، نمود هایی مبتنی بر تکریم آب پدید آورده و اعتقادات و باورهایی خاص را در مورد آب و آرزوی رهایی از خشکسالی شکل داده است. به عنوان نمونه، قنات یکی از مهمترین منابع آبی در ایران است که بهره- برداری از آن با آیین­ هایی در فرهنگ عامه قرین و همراه شده است. چنان که گفته­اند، این منبع مهم آب در ایران طی تاریخ بلند خود، نظام­ های مدیریتی، فرهنگی، اقتصادی و اجتماعی منحصربه ­فرد و بی ­نظیری پدید آورده است. معماران و خبرگانِ ایرانی در حفر قنات از همه قابلیت­ های طبیعی و کاربردی در جهت رفاه و خدمت به مردم بهره گرفته ­اند؛ چرا که برای آنان، قنات تمام نیازهای مردم را از تولد تا مرگ تأمین می­کرده است. بر همین اساس فرهنگ و آیین های مرتبط با قنات در طی زمان به نمود های ویژه­ای دست یافته و آیین­ هایی را شکل داده است که شایسته­ی پژوهش و مطالعات خاص خود است. همچنین منابع آبی دیگر ایران، همچون چشمه، رودخانه، چاه، برکه، آبشار و دریاچه نیز در فرهنگ و آیین­ های ایرانیان از زمان باستان تا به امروز تأثیرات زیادی گذاشته­اند و در اساطیر و نیز ادبیات ایران جلوه ­های متعددی یافته­اند. چنانچه در ادوار کهن ایزد بانوان مربوط به آب و باران سرچشمه حیات شمرده می­شدند و ایرانیان در این مورد نیز آیین­ ها و روش­ ها و رفتارهایی فرهنگی داشته ­اند که با تفاوت های جزیی و گاه کلی در مناطق مختلف ایران تا به امروز ادامه یافته است. آنچه از منظر این پژوهش اهمیت دارد بررسی این آیین ­ها و فرهنگ ایرانیان در زمینه آب و نگاه اسطوره ­ای و قصه­ پردازانه آنان در سینمای مستند است. به بیان دقیق­ تر در پژوهش حاضر به بررسی فرهنگ و آئین ­های مرتبط با آب آن­گونه که در سینمای مستند ایران بازتاب یافته است می­پردازیم و در این مسیر از نشانه ­شناسی به مثابه روشی برای تحلیل فیلم ­هایی که به این موضوع پرداخته ­اند، بهره می­گیریم. گفتنی است که در سینمای ایران فیلم­ های مستند زیادی در مورد آب، خشکسالی، منابع آبی، مهندسی حفظ و نگهداری آب و... ساخته شده است. اما در پژوهش حاضر، تنها فیلم­ های مستندی مورد بررسی قرار می­گیرند که فرهنگ، آیین، اساطیر و باورهای مردمی خاص درباره این موضوع، از مولفه ­های مشخص و ممتاز آن باشند: از جمله فیلم ­هایی همچون "سرود دشت نیمور"، "عروس آب"، "ترانه باران"، "قنات داوران"، "ساگوچو"، "نگاهی به آسمان"، "چشم های پریشان"، "تالم"، "خانه خاکی"، "هه وار"، "بیجار سری" و ... که به آیین­ های موسوم به تمنای باران، آیین ­های مربوط به تقسیم آب، اساطیر و افسانه ­های مرتبط با آب، آیین­ های مقابله با خشکسالی، آیین­ های مربوط به پر شدن آب چشمه ­ها، رفتار مردم با آب، تکریم آب، نقش ایزدبانوان در خروشانی رودخانه­ ها و .... می­پردازند.

شایان یادآوری است با توجه به تنوع زیستی و گوناگونی اقوام و گستردگی فرهنگ آب، شمار فیلم­های مستند در سینمای مستند مرتبط با آب که آیین و سنن مربوط به آن را به تصویر کشیده­اند، اندک نیست. سینمای مستند ایران از آغاز تاکنون، به ویژه در دهه­­های اخیر به موضوع این پژوهش توجه ویژه­ای داشته است و این گستردگی از نظر نگارنده ضرورت این مطالعه را دوچندان می­کند و در عین حال مواد و منابع لازم را برای انجام پژوهشی شایسته را در اختیار پژوهشگر قرار می­ دهد. با این­ همه نگارنده با توجه به تعدد فیلمها برای پیشگیری از اطناب و گستردگی غیر ضروری پایان­ نامه، ناگزیر است تعدادی از این فیلم­ ها را بر اساس آنچه در روش تحقیق خواهد آمد، انتخاب و به شرح و تحلیل آنها بپردازد.

## چارچوب نظری تحقیق

چارچوب نظری این مقاله نشانه­ شناسی است؛ دانش جدیدی که به جریان تولید و دریافت معنا می­پردازد. به بیانی دقیق­ تر، نشانه­ شناسی دانشی است که به گونه­ای نظام­ مند به بررسی، تحلیل، تفسیر و فهم نشانه ­های متن می­پردازد. در مطالعه نظام­ مند نشانه ­ها, هر آن چه در تولید و تفسیر نشانه ­ها و فرآیند دلالت شرکت دارند، بررسی و تجزیه و تحلیل می­شوند. در واقع نشانه­ شناسی با هر چیزی که بتوان آن را نشانه قلمداد کرد، سروکار دارد.

گفتنی است نشانه ­شناسی از زمان پدید آمدن و بسط یافتن به دست فردینان دوسوسور و چارلز سندرس پیرس در نیمه نخست سده بیستم تاکنون گستردگی و ژرفای بسیاری یافته و به شاخه ­های گوناگونی تقسیم گشته است. از این میان و برای فراهم آوردن پاسخ­ هایی دقیق و روزآمد به مواردی همچون «چیستیِ معانی تلویحی یا پنهان مستتر در اثر یا آثار مورد بررسی»، «چگونه ساخته شدن معانی»، «چگونگی بازنمایی واقعیت»، و « نوع نظام نشانه­ شناختیِ ارتباط معنایی اثر یا آثار مورد بررسی با مخاطب » در رساله حاضر از رویکردهای زیر بهره گرفته خواهد شد:

**نشانه ­شناسی دیداری** یا به تعبیر دقیق­ تر، نشانه ­شناسی ارتباط دیداری. این شاخه از نشانه­ شناسی، دانشی است که به موضوع شناخت دلالت نشانه ­های دیداری می پردازد.

**نشانه­ شناسی روایت** که به تحلیل نشانه ­شناختی نوع روایت به کار رفته در متن یا اثر مورد بررسی اختصاص دارد؛

**نشانه­ شناسی لایه­ای یا ترکیبی** که بویژه به کار تحلیل آثار سینمایی و نمایشی که همزمان از چند نظام نشانه ­شناختیِ تصویری، صوتی و متنی بهره می­گیرند، می­آید.

نگارنده امیدوار است که با بهره­گیری از رویکرد های تحلیلی یاد شده، تا حد امکان و بضاعت، به بررسی همه جانبه ­تر موضوع پرداخته و نتایج کامل ­تری دست یابد.

اهداف تحقیق:

1. هدف اصلی:

تحقیق بررسی فیلمهای مستند سینمای ایران با موضوع فرهنگ و آیین آب و تحلیل این فیلم ها به روش نشانه شناسی و کشف انواع معانی آشکار و ضمنی آنها است.

1. هدف فرعی: دسته بندی فیلم های مستند مرتبط با موضوع آب بر اساس رویکرد و نظام معنایی

نوع روش تحقیق:

روش اصلی این مقاله، بنیادی/ تحلیلی توصیفی است. به بیان دیگر شیوه تحقیق و نتایج حاصل از آن جنبه علمی و مطالعاتی دارد و از سوی دیگر از سویه تحلیلی توصیفی برخوردار است. افزون بر این، پژوهش حاضر از کار عملی نیز که ساخت و ارائه یک فیلم مستند با موضوع فرهنگ تقسیم آب است، بهره خواهد گرفت. بر همین اساس نگارنده پس از مطالعات اولیه به دلیل آشنایی پیشینی با سینمای مستند ایران و فعالیت در این حوزه، نخست به گردآوری فیلم های مستند موجود از سراسر کشور مبادرت خواهد کرد و پس از تکمیل بانک فیلم های مستند مرتبط با این موضوع شماری از آنها را که از کیفیت لازم برخوردارند و به شکل دقیق بازنمودی از فرهنگ و آیین­های مرتبط با آب محسوب می شوند، انتخاب و مورد مطالعه توصیفی و تحلیلی قرار خواهد داد. گفتنی است که بر اساس فعالیت های پژوهش میدانیِ اولیه، گام های زیر برداشته شده است و گام های بعدی نیز به ترتیب زیر خواهد بود:

1. گردآوری فیلم های مستند مرتبط با آب از سراسر کشور بیش از صد فیلم به دست آمده است.
2. از این میان، فیلم هایی که جنبه علمی یا جغرافیایی و فنی محض داشته ­اند کنارگذاشته شده اند و بر اساس دو معیار تمرکز و کیفیت، فیلم هایی انتخاب شده اند که مولفه­ های پژوهش حاضر در آن نمود بارزی دارند.
3. بر این اساس تا به امروز بیش از پانزده نمونه فیلم مستند انتخاب گشته اند که شایسته پژوهش دقیق تر هستند. گفتنی است ممکن است این شمار فیلم تا تکمیل و انجام مراحل نهایی این پژوهش، اندکی افزایش داشته باشند.
4. فیلم­های مستند منتخب بر اساس عناصری چون نگاه اسطوره ای)،(mythologic نگاه انسان شناختی و قوم شناسی (،)ethnicفرهنگ عامه ( ،)folkloricنمایشی و آیینی ( ،)ritualطبقه بندی خواهند شد.
5. فیلم های منتخب بر اساس مفاهیم نظری نشانه شناسی ارتباط دیداری، نشانه شناسی روایت و نشانه شناسی چندلایه که در فراز چارچوب نظری شرح آن آمد، مورد بررسی و تحلیل نهایی قرار خواهند گرفت.

روش گردآوری داده­ها:

الف. گردآوری آثار سینمای مستند ایران با موضوع آب

ب. مطالعه و بررسی منابع مکتوب مرتبط با فرهنگ و آیین آب

ج. مطالعه منابع مربوط به رویکرد نشانه شناسی

د. بررسی و تحلیل فیلمها بر اساس رویکرد نشانه شناختی

جنبه نوآوری تحقیق:

اگرچه پژوهش­ هایی مکتوب در مورد فرهنگ و آیین های مرتبط با آب انجام شده است، اما پژوهش نظام ­مندی در مورد فرهنگ و آیین های مرتبط با آب در سینمای مستند ایران مورد توجه هیچ پژوهشگری قرار نگرفته است. بر همین اساس پژوهش پیشنهادی حاضر در موضوع اختصاصی خود (تبلور فرهنگ و آیین های مرتبط با آب در سینمای مستند ایران) دارای جنبه نوآورانه است. از سوی دیگر، بررسی و تحلیل فیلم های مستند با موضوع یاد شده با بهره­گیری از دانش نشانه شناختی، از جنبه بدیع و نو آورانه ای برخوردار خواهد بود. همچنین ای پژوهش می تواند مسیری تازه در خوانش فرهنگ و آیین های مرتبط با آب در ایران از منظری آیینی باشد که با زبان تصویر به گفتمان در آمده و بیان شده است.

## ضرورت و اهمیت تحقیق:

## **با توجه به اینکه کشور ایران در معرض خشکسالی است بررسی فیلمهای مستندی که در زمینه آب و آئین ها و فرهنگهای مربوط به آب تولید شده می تواند نشان دهنده نگاه کلی مردم و فیلمسازان به موضوع آب باشد و همچنین با توجه به اینکه پژوهش نظام­مند و مکتوبی در مورد این دسته از فیلم های مستند انجام نشده است، تحقیق حاضر می­تواند راه ورود بقیه مستندسازان به موضوع را هموارتر سازد.**

## مقدمه

در ابتدا به پژوهش های مرتبط با موضو عمان می پردازیم، سپس به اختصار وضعیت آب در ایران را بررسی می کنیم. از آنجا که بخش اعظمی از آئین ‌های مرتبط با آب در روستاها دیده می‌شود، حائز اهمیت است که پس‌ زمینه‌ی آب در روستاها مورد بررسی قرار گیرند. اینکه آب چگونه در شکل‌گیری و تداوم روستاها نقش داشته است و با گسترش روستاها و حرکت از روستا نشینی به سمت شهرنشینی، چطور این نقش بنیادین در طول تاریخ گسترش یافته، عرف، روش‌ ها و آئین‌هایی آفریده و جای پای خود را در فرهنگ محکم کرده است. بدین منظور تاریخچه‌ی مختصری از نقش‌ آب در پیدایش و تعیین ساختار روستاها ارائه می‌شود، سپس از منظر کلان‌ تر پس‌زمینه‌ی تاریخی و فرهنگی که آب نقش به سزایی در شکل‌گیری آن داشته است، موجودیت فرهنگی این پدیده در ایران زمین، دیدگاه‌ های ادیان و رسوم و آئین ‌هایی که گاه محل تلاقی مذهب و فرهنگ عامه بوده‌اند، بررسی می‌گردد.

## وضعیت آب در ایران

نگاهی گذرا به پیدایش تمدن ‌های کهن و شکل گیری شهرها و روستا ها نشان از تأثیر بی اندازه مهم و غیرقابل چشم پوشی آب دارد. آدمی هر کجا که آب بوده در پی آبادانی بر می‌آمده و از آن سرزمینی که درگیر خشکی و قحطی آب گریزان و روی گردان بوده است. ازاین‌رو، در هر سرزمین خانه و کاشانه خود را در کنار آب برپا می‌ساخته و قوام می ‌داده است. هر کجا که آب فراوان نبوده یا بر اساس تغییرات اقلیمی از فراوانی آن کم می‌ شده است، روش‌ ها و آئین‌ هایی برای زیاده کردن آب یا کنترل و تشریک آن در میان اهالی ابداع گردیده است.

شرح نویسندگان متعدد بر ارزش و اهمیت آب در شکل گیری تمدن‌ ها و جوامع شاهدی بر این ادعاست. بدیعی آب را مهم ‌ترین عامل ظهور روستا ها ذکر کرده است و در کتاب « جغرافیای مفصل ایران » بر وابستگی غیرقابل چشم پوشی زندگی روستایی به آب و تأثیر آن در معیشت روستاییان تأکید می‌کند و می‌نویسد: « ما حصل زندگی روستاییان ایران در ارتباط مستقیم با شرایط جغرافیایی هر منطقه و مخصوصاً وضع ریزش جوی سالانه می‌باشد و گسترش و توسعه فیزیکی دهات بستگی تام به مقدار آب هر ده دارد، کمی یا زیادی یا ثابت بودن مقدار آب تغییراتی در زندگی و نوع معیشت مردم متمرکز در ده و خانوارهایی که از راه زمین ارتزاق می‌کنند پدید می‌آورد» ( بدیعی، ۱۳۶۲، ص ۱۶۰).

به این ترتیب حیات روستا ها به شرایط اقلیمی و تغییرات آب و هوایی کشور از بعد ریزش باران و برف و وجود آب بستگی دارد. علی ایحال با توجه به این که ایران، سرزمینی خشک و کم آب بوده، رد پای جست و جوی آب در گوشه و کنار این سرزمین، به ویژه در مناطق کویری، آشکار است و شاهدی بر این مدعاست، حفر قنات و کاریز از جمله راه های جست و جوی آب بوده و شاید به جرأت می‌توان گفت که ایرانیان مبدع حفر کاریز و قنات به شیوه ‌های اساسی و گاه شگفت انگیز آن بوده‌اند. طول قنات ‌های ساخته شده در ایران را حدود 400 هزار کیلومتر برآورد کرده‌‌اند.

سهم ايران از منابع آب شيرين جهان نسبت به مناطق ديگر در سطح پايين تري قرار دارد. مطالعات بين ­المللي نشان ميدهد كه در صورت تداوم روند فعلي بهـره ­بـرداري از منـابع آبـي تـا سـال 2050 بيش از 42 درصد از جمعيت جهان در معرض تنش آبي شـديد قـرار خواهنـد گرفـت. بررسـي شاخص ­هاي آب از جمله دو شاخص "سرانه آب تجديد پذير" و "شـدت تـنش آبـي" در كشـور ايـران نشاندهنده ورود كشور به شرايط تنش آبي شديد است. با توجه بـه ثابـت بـودن منـابع آبـي كشـور و افزايش جمعيت و سطح رفاه و بهداشت - در صـورت عـدم اتخـاذ سياسـت­ هـاي مناسـب و بـه هنگـام مديريت منابع آب كشور- رشد تقاضاي آب و به دنبال آن، تشديد شرايط نامطلوب منـابع آبـي كشـور دور از انتظار نيست. توزيع نامتقارن آب در نقاط مختلف كشور، گستره عظيم منـاطق خشـك و نيمـه خشك و تمركز جمعيتي در مناطق مركزي كشـور، در كنـار رانـدمان پـايين آب در بخـش كشـاورزي چالش­ هاي جدي فرآروي حوزه آب است كه به تشديد بهره­ برداري از منابع آب زير زميني، خشك شدن و شور شدن منابع آب زير زميني و فرونشست دشتها منجر ميشود. تداوم اين وضعيت، ضمن كـاهش توان توليدات كشاورزي در كشور، زمينه عدم امكان زندگي در برخي از مناطق كشور را فـراهم خواهـد كرد.

اما مسئله­ی کم آبی در ایران امری تازه نیست بلکه همواره امری حیاتی به شمار میرفته است. به گفته رومن گیرشمن« در زمانی­که قسمت اعظم اروپا از توده­ های یخ پوشیده بود، نجد ایران از دوره باران[[3]](#footnote-3) که طی آن حتی دره ­های مرتفع در زیر آب قرار داشت می­گذشت، بخش مرکزی نجد که امروز بیابان نمکزار بزرگیست در آن زمان دریاچه وسیع یا دریای داخلی را، که رود های بسیار از جبال مرتفع به سوی آن سرازیر می ­شده، تشکیل می­داده است. بقایای ماهیان و صدف­ها که نه تنها در بیابان بلکه در دره­ های مرتفع نیز بدست­ آمده، وضع طبیعی کشور را آن چنانکه در چند هزار سال پیش از تاریخ مسیح بود، مجسم می­سازد. در عهدی که می­توان بین 10000 تا 15000 سال ق.م قرارداد، تغییر تدریجی آب­ و هوا صورت گرفت. عهد بارانی از بین رفت و عهد که اصطلاحا آن را عهد خشک[[4]](#footnote-4) نامند و هنوز هم ادامه دارد، جانشین آن گردید. کم شدن باران از یک طرف و سطح بلند دریاچه ­ها و دریا های داخلی از سوی دیگر، جریان رودها و جویبارهایی را که آب کوهستان ­ها را با خود می­برند، کند ساخت.(گیرشمن، ایران از آغاز تا اسلام، ص 9)

کلمة قنات که ساده ‌ترین مفهوم آن، فنی برای دستیابی به آب است، پدیده ای فرهنگی و باستانی است که صدها سال نقش مؤثری در عمران، آبادی و احیای اراضی مناطق خشک و نیمه خشک داشته و حفر آن یکی از برجسته ‌ترین کارهای مهندسی در جهان باستان و معاصر محسوب می‌شود. در کتاب «آب و فن آبیاری در ایران باستان» آمده: «در کتب عربی وجه تسمیه فقیر[[5]](#footnote-5) که در اصل به معنی سوراخ کردن و به خارج جاری ساختن می‌باشد، به کار رفته است، در شمال آفریقا در حال حاضر به قنات فقراء[[6]](#footnote-6) می گویند که از ریشه فقر مشتق شده است. در شمال آفریقا به قنات کیزما [[7]](#footnote-7) نیز گفته می‌شود. معنی این لغت در عربی در داخل مخفی داشتن است.» (رضا، ۱۳۵۰، ص ۱۶۴).

نتیجتاً در ایران که زندگی زراعی وابسته به آب است، قنات اهمیت خاصی یافته و بیشتر روستا ها از طریق قنات آبیاری می‌شوند و نحوة پراکندگی روستا ها با پراکندگی جغرافیایی قنات ها تطابق دارد. عده‌ای از جغرافیدانان، قنات را به عنوان عاملی ضروری و حیاتی در حفظ و ثبات روستا ها می‌دانند و بر این عقیده‌اند که یکی از علل عمده تخلیه روستا ها خشک شدن قنات بوده است. هر کجا که قناتی خشک شد و آبی جاری نشد، زندگی رخت بر بسته تا در سرچشمه ی جوشان دیگری برپا شود.

## جایگاه فرهنگی آب در ایران

در فرهنگ ایرانیان آب جایگاه خاصی داشته و همواره مقدس بوده است. آب نخستین عنصر از عناصر اربعه زندگی به شمار می‌آمده است. واژگان آبادانی و آبادی بدون وجود آب بی روح و تهی از معنا می‌شوند. همانطور که «احمد حامی» در این خصوص می‌نویسد: «واژه «آباد» از دو پاره آب+ باد ساخته شده، باد کوتاه شده، «بوآد» است که در گویش لری به جا مانده است. پس آباد به جایی می‌گفتند که دارای آب باشد (حامی، ۱۳۵۰، ص ۴)

با وجود تمهیدات مذکور، کمبود آب در ایران باعث شده که این ماده ارزش و احترام ویژه­ای در میان ایرانیان داشته باشد. بدین ترتیب آب نه تنها عنصری مقدس در فرهنگ مردمان ایران زمین که حتی خود فرهنگ­ ساز بوده است. نشان این ویژه بودن را در شئونات مختلف زندگی فرهنگی و اجتماعی ایرانیان می­توان دید؛ از رویکرد به آب در زندگی روزمره، ضرب­المثل­ ها، اساطیر، آیین­ ها و رسومات گرفته تا داستان­ ها و افسانه ­های بسیاری که به نظم و نثر برجای مانده­اند. اینک بنابر موضوع پژوهش به جایگاه آب در فرهنگ ایران بپردازیم.

## نشانه ­شناسی

نشانه ­شناسی[[8]](#footnote-8) اصطلاحی است برساخته­ی فردینان­ دوسوسور[[9]](#footnote-9) زبان ­شناس سوئیسی که در سلسله درس­گفتار­های خود درباره­ی زبان­شناسی ساختاری(1907-1911) آن را در اشاره به مطالعه نشانه­ ها[[10]](#footnote-10) در بطن جامعه به کار می­برد و به باور او این کار به یمن تعمیم زبان ­شناسی ساختاری به همه نظام­ های نشانه­ای ممکن بود. ­Semiotics که کمی پیشتر توسط چالرز سندرس پیرس[[11]](#footnote-11) فیلسوف پراگماتیست آمریکایی ابداع شده­ بود و در کشور­های انگلیسی­زبان بیشترین رواج را دارد نیز بر مطالعه نشانه ­ها دلالت دارد. اما اصطلاح نشانه ­شناسی بیشتر به نظریه ­های سوسور اشاره دارد تا نظریه ­های پیرس. گفتنی است که نظریه ­های سوسور تا امروز تأثیر بیشتری بر نظریه­ی فیلم داشته است.( هیوارد،347:1391)

به همین­ ترتیب اولین تعریفی که از نشانه ­شناسی می­توان یافت تعریفی است که بنیان­گذار بلامنازع نشانه ­شناسی معاصر یعنی دوسوسور در دوره­ زبان­ شناسی عمومی[[12]](#footnote-12) در مقام پیش ­بینی ارائه­ می­دهد:«می­توان علمی را تصور کرد که به بررسی زندگی نشانه ­های در جامعه می­پردازد؛ این علم بخشی از روانشناسی اجتماعی و در نتیجه بخشی از روانشناسی عمومی خواهد بود؛ من اسمش را می­گذارم نشانه­شناسی(semiology، از واژه­ی یونانی semeion به معنای «نشانه»). این علم نشان می­دهد ماهیت اصلی نشانه ­ها چیست و چه قوانینی بر آنها حاکم است... زبان­ شناسی فقط بخشی از علم عمومی نشانه­ شناسی است...»(دوسوسور،15:1392)

سوسور که از آثار امیل دورکیم(1858-1917) در جامعه ­شناسی تأثیر گرفته بود، تأکید می­کرد که نشانه ­ها را باید از دیدگا هی اجتماعی بررسی کرد، بدین دلیل که زبان نهادی اجتماعی است و بیرون از حیطه­ی اراده­ی فرد است. نظام زبانی- آنچه را امروزه می­توان «رمزگان» نامید- پیش از کنش فردی کلام، یعنی «پیام»، وجود داشته. بنابراین مطالعه­ی این نظام منطقا اولویت داشته است.(وولن،122:1389) با این­حال فراتر از زبان مسئله­ی اصلی نشانه ­شناسی­ حول چگونگی تولید معنا در نظام­ های مختلف می­گردد. زبان یکی از این نظام­ هاست. آدمیان به یاری اشارات اندام­ های بدن، نظام پوشاک، نظام خوراک، نظام­ های نشانه­ای فرهنگی(از سیماچه­ های «اقوام ابتدایی» تا نظام نقاشی تجریدی معاصر) یعنی با ابزاری جدا از نوشتار و گفتار نیز با یکدیگر ارتباط می­یابند. پاری از این ابزار به قاعده ­های تصویری مرتبط می­شوند و شماری هم هیچ ارتباطی به این قواعد ندارند. نشانه­ شناسی علم شناخت این نظام­ های ارتباطی است.(احمدی،13:1391)

نشانه ­شناسی نه فقط شامل مطالعه چیزهایی است که ما در مکالمات روزمره «نشانه» می­نامیم، بلکه مطالعه هرچیزی است که به چیز دیگری ارجاع دارد. از منظر نشانه­ شناسی، نشانه­ های می­توانند به شکل کلمات، تصاویر، اصوات، اطوار و اشیاء ظاهر شوند.(چندلر،20:2007) در واقع نشانه­ شناسی را باید مطالعه معنا در عمومی ­ترین مفهوم آن دانست(هیلدی و رقیه حسن، 4:1989) و نه پرسش از نشانه ­ها به صورت مستقل و درون ­ماندگار. بنابراین نشانه­ شناسی روابط ساختاری درون یک نظام را که وظیفه ­دار تولید معنا هستند، بررسی می­کند. نشانه ­ها را می­توان تنها در مناسبت با نشانه ­های دیگر درون سیستم درک کرد. و این در وهله­ی اول به دو طریق ممکن می­شود. یک، نشانه همزمان هم از طریق آنچه که نیست و هم از طریق آنچه که با آن ترکیب شده واجد معنا می­شود.(هیوارد،349:1391)

کر الام در کتاب نشانه ­شناسی درام و تئاتر توضیحی مختصر اما مکفی درباره­ی نشانه ­شناسی ارائه­ می­دهد که در اینجا شایسته­ی اشاره است:«نشانه­ شناسی علمی است که به مطالعه­ی چگونگی تولید معنی در جامعه می­پردازد. بنابراین نشانه­ شناسی به یک اندازه به مسأله­ی فرآیند های دلالت و ارتباطات، یعنی به مطالعه­ی شیوه ­های تولید و مبادله­ی معنی می­پردازد. پس به طور همزمان به بررسی نظام­ های متفاوت نشانه­ای و رمزگان ­هایی که در جامعه عمل می­کنند و پیام ­ها و متن­ های واقعی که براساس آن­ها تولید می­شود، می­پردازد. عرصه­ی نشانه ­شناسی چنان گسترده است که نمی­توان آن را صرفا «رشته» دانست، و در عین حال چند وجهی ­تر و ناهمگن­ تر از آن است که بتوان آن را به یک « روش » تقلیل داد. نشانه­ شناسی –دست­کم به شکل آرمانی- یک علم چند رشته­ای[[13]](#footnote-13) است که خصوصیات دقیق آن از نظر روش­ شناختی در حوزه ­های مختلف متفاوت است، اما یک هدف عام مشترک، یعنی درک بهتر رفتار معنادار انسان، به آن وحدت می­بخشد.» (الام،11:1384)

نشانه­ شناسی، امکان بررسی خصیصه فرهنگی بازنمایی ­ها و معانی­ شان را فراهم می‌کند و مجموعه ­ای از روش­ ها و اصطلاحات درباره‌ی طیف گسترده­ای از کردار های دلالت­گر مانند اشارات، لباس، نوشتار، گفتار، عکاسی، فیلم، تلویزیون و غیره را به ما می­دهد. در اینجا «نشانه» عنصر مرکزی فرهنگی و کوچک­ ترین واحد ارتباطی در نظام معنایی است. این نشانه می­تواند به صورت ­های متعدد، مثل کلمه، عکس، صدا، تصور از یک صحنه ، نت موسیقی ، ایما و اشاره یا یک لباس برای پوشیدن باشد. (ترنر،1390: 104) می­توان گفت هدف نشانه ­شناسی افشای قواعدی است که از طریق آنها معانی امکان ­پذیر می­شوند. (اسمیت و رایلی،1394: 203)

با توجه به اینکه محصولات اجتماعی یا فرهنگی دیگری به جز زبان وجود دارند که معنا تولید می­کنند( مثلا ورزش­، بازی­ها ) یعنی نظام­ های نشانه­ای دیگری نیز وجود دارد. نشانه ­شناسی به ابزار مفیدی تبدیل می­شود که به وسیله­ی آن می­توان فرآیند­ های تولید معنا در نظام­ های نشانه­ای چون ادبیات، سینما، تلویزیون و تبلیغات و در نهایت فرم­ های دیگر فرهنگ عامیانه(ترانه­های پاپ، رسوم لباس پوشیدن و ...) را تحلیل کرد. به عنوان مثال بارت(1975) از نشانه ­شناسی برای بررسی مصنوعات فرهنگی عامیانه­ی دهه­ی 1950 و زبان فرهنگ توده استفاده کرد.( هیوارد،348:1391) بنا براین سینما به عنوان پدیده ­ای فراگیر نظام نشانه ­ای بود که معنا تولید می­کرد و از این بابت می­توانست مانند همه­ی تولیدات فرهنگی یا اجتماعی دیگر به مثابه­ی یک زبان تلقی و مورد بررسی قرار گیرد شود.

## نشانه­ شناسی سینما

نظریه ­پردازی درباره­ی سینما از همان هنگام ظهور این پدیده پا به عرصه­ی وجود گذارد. نظریه­­ پردازان دوره­ی نخستین سینما کسانی بودند که در سایر حوزه­ ها علوم­ انسانی و هنر فعالیت داشتند و هر کدام از همان دریچه ­ها به سینما نظر می ­انداختند. کسانی نظیر آیزنشتین، بلابالاش، مانستربرگ، آرنهایم، دولاک، اپستاین و پس از جنگ­ جهانی دوم آندره بازن و کراکائر پرسش­ هایی را درباره­ی سینما مطرح کرده و سعی در پاسخ دادن به آنها داشتند. پرسش­ هایی درباره­ی ماهیت سینما، نسبتش با سایر هنر­ها و اینکه آیا خود هنر است یا خیر. اما در دهه شصت میلادی چرخشی از این نظریه ­ها که با صفت کلاسیک خوانده می­شوند به سوی نشانه ­شناسی فیلم رخ داد. چرخشی ­همه ­جانبه که رابرت استم از آن به عنوان امپریالیسم نشانه­ شناسی در دهه­ های شصت و هفتاد یاد می­کند. دلیل این امر این است که در آن سال­ها نشانه­ شناسی قلمروهای گسترده­ی پدیده­ های فرهنگی را کاوید. از آنجا که موضوع نشانه­ شناسی هر آن چیزی است که نظامی از نشانه ­ها باشد و واجد رمزگان فرهنگی یا روندهای دلالت، پس تحلیل نشانه ­شناختی را می­توان به سادگی در عرصه ­هایی به کار برد که قبلا آشکارا غیر زبانی – برای مثال مد و آشپزی- یا فاقد شأن مطالعات فرهنگی یا ادبی شمرده می­شدند؛ از جمله داستان­ های فکاهی مصور، رمان ­های جیمز باند و فیلم ­های سرگرم­کننده­ی تجاری(استم، 133:1393). در واقع نشانه ­شناسی که یک فرا رشته­ی پژوهش است، معرف « چرخش زبان ­شناختی » گسترده یا به زعم فردریک جیمسون « بازاندیشی چند سویه­ی همه­ چیز بر اساس دستاوردهای زبان­شناسی » است.(Jamson,1972: 8)در این میان نشانه ­شناسی فیلم آنچنان که برودی خاطرنشان می­سازد« بررسی فیلم به مثابه نظامی از نشانه­هاست »(Braudy,1998:90). این حوزه را نه تنها باید نشانه­ی توجه خاص اندیشه­ی معاصر به زبان دانست، بلکه نشانه­ دهنده­ی علاقه­ی بسیار به خودآگاهی روش­ شناختی و گرایش فرا زبانی به تأمل انتقادی در روش ­های به کار گرفته شده است.

نشانه­ شناسی فیلم، پروژه­ای است که فیلم را مقوله­ای ساده و مفروض نمی ­شمارد بلکه درباره­ی ماهیت وجودی سینما و تأثیرات متقابل آن بر فرهنگ و جامعه می­اندیشد. نشانه ­شناسان این تلقی رایج ایدئولوژیک را که فیلم فقط نوعی سرگرمی بی­ضرر است به چالش می­گیرند، و برعکس معتقدند فیلم نوعی نظام دلالت است که تجربه را می­نمایاند. این نگرش چارچوب مناسبی برای بررسی فیلم است، زیرا هرچه جامعه پیچیدگی بیشتری پیدا می­کند اتکایش به نظام ­های دلالت برای ساختار بخشی و ساده­ سازی و سامان­ دهی تجربه بیشتر می­شود(باکلند،12:1393)

راهیابی نشانه­ شناسی به درون نظریه­ی فیلم را می­توان اقدامی متقابل در برابر اسطوره­ی فیلمساز در مقام مؤلف دانست که سعی می­کرد از طریق رهیافتی علمی ­تر که می­توانست ساختارهای عمقی فیلم را به صورت عینی آشکار کند، آن را بی­اعتبار کند. اولین کسی که در این زمینه تلاش کرد کریستین متز[[14]](#footnote-14) بود که در میانه­ی دهه­ی 60 برای جای دادن سینما در درون ساختارگرایی سوسوری اقدام کرد. متز که خود نشانه­ شناسی پیرو رولان بارت بود، نخستین کسی بود که در کتاب نشانه ­شناسی سینما(1971،1972)، یک نظریه­ی جامع را در قالب سینتگماتیک بزرگ -یک ساختار زبان ­شناختی که می­توانست همه­ی عناصر ترکیب­ بندی یک فیلم را توضیح دهد- بنا نهاد. ( هیوارد، 134:1391) هسته­ی اصلی پروژه­ی زبان ­شناسی فیلم متز عبارت بود از تعریف جایگاه فیلم به مثابه زبان. زبان­ شناسی فیلم که متز منشأ آن را به همگرایی زبان ­شناسی و عشق به سینما نسبت می­دهد با سوالاتی از این دست کاوش می­شود. آیا سینما یه نظام زبان( لانگ ) است؟ یا فقط زبانی هنری(لانگاژ)؟ آیا می­توان از روش­ های زبان­ شناسی برای مطالعه­ی رسانه­ای تصویری چون فیلم استفاده کرد؟ اگر پاسخ مثبت است آیا در سینما معادلی برای نشانه­ی زبانی وجود دارد؟ اگر نشانه­ی سینمایی وجود دارد آیا رابطه­ی میان دال و مدلول در چنان نشانه­ای انگیخته است یا مانند نشانه­ی زبان دلبخواهی( قراردادی ) است؟ « ماده­ی بیان » در سینما چیست؟ معادل­ های مبدل­ ها و دیگر نشانه ­های بیان[[15]](#footnote-15) در سینما چه هستند؟ آیا نشانه­ی سینمایی به اصطلاح پیرسی تصویری( شمایلی ) یا نمادین است یا نمایه­ای و یا ترکیبی از این سه؟ و در نهایت فیلم ­ها چگونه معنا تولید می­کنند و چگونه دریافت می­شوند؟(استم، 134:1393) در واقع متز سعی داشت الگویی کلی از نظام زیر بنایی همه­ی فیلم ­ها پی بریزد.

الگوی متز و همه کسانی که دست به چنین تلاشی زدند همواره با تناقضات و نادیده گرفتن­ جنبه ­های دیگری از فیلم روبرو شدند. به همین دلیل این دیدگاه­ های زبان ­شناسانه به فیلم توسط بسیاری از افراد به نقد کشیده شده است. بسیاری از نظریه­ پردازان نظیر بوردول حتی این دیدگاه­ ها و مطالعات را کاملا باطل شمرده و کسانی دیگر نظیر وولن(1969) برداشت سوسوری از نشانه را برای سینما بسیار خشک و انعطاف­ ناپذیر دانست. زیرا سینما رسانه­ای است که موقعیت ­­های زیبایی­شناختی ­اش ناشی از آرایش ناپایدار انواع مختلف نشانه است. (استم، 140:1393)

در دهه­ی هشتاد میلادی، مطالعات فیلم به تدریج این رویکرد های نظری خشک را کنار گذارد و روش­ های تازه­ی مطالعات فرهنگی و علوم اجتماعی را جایگزین آن کرد. یعنی مطالعات فیلم به جای طرح فرضیه ­ها و الگوهایی درباره­ی ساختار فیلم­ ها به طور کلی و چگونگی رویارویی تماشاگر با فیلم، به صورتی تاریخی-انضمامی از چشم ­انداز فرهنگ ­همگانی و علوم اجتماعی با فیلم ­ها مواجه شدند ( باکلند، 7:1393) به عنوان نمونه استوارت هال از متفکرین برجسته‌ی مطالعات فرهنگی نشانه­ شناسی را به عنوان رهیافتی اصلی مطرح کرده است: **رهیافت نشانه ­شناختی** که در چهارچوب آن زبان الگویی کلی از نحوه‌ی کار فرهنگ و بازنمایی به دست می­دهد. هال نشانه­ شناسی را مطالعه یا « علم ­نشانه­ها » و نقش کلی آن ­ها به منزله‌ی حاملان معنا در فرهنگ می­داند. رهیافت نشانه­ شناختی با چگونگی باز نمایی، یعنی با این‌که زبان چگونه معنا **تولید** می­کند سر و کار دارد. (هال، 1393: 25)

#### 

## کارکردهای نشانه

کارکرد نشانه، به طور عام انتقال اندیشه به وسیله پیام است. رومن یاکوبسن بر مبنای طرح واره­ای، شش کارکرد برای نشانه­ ها قائل شده و تحلیل او با اندکی تغییرات در مورد تمام موضوع­ های گوناگون نشانه ­شناختی به شیوه­ های مختلفی مورد تأکید بوده و در روند نشان­ شناسی از کلیه نظام­ هایی که موضوع این علم اند، معتبر است (چندلر، ۲۰۰7: ۱۱۵).

* کارکرد ارجاعی: ( شناختی و عینی ) روابط میان پیام و موضوعی که پیام به آن ارجاع می­دهد را مشخص می­کند ( اندیشه هایی که درباره ماهیت مرجع پیام است )
* کارکرد عاطفی: ( احساسی و ذهنی ) این کارکرد، روابط میان پیام و فرستنده را رقم می­زند، ( ابراز نگرش خود نسبت به موضوع و بیان کیفیت آن پدیده است ) مرجع پیام عاطفی فرستنده است.
* کارکرد کنایی با کمی: این کارکرد، روابط میان پیام و گیرنده را مشخص می­کند، زیرا هدف هرگونه ارتباطی ایجاد واکنش نزد گیرنده است. حکم، می­تواند عقل گیرنده یا احساس او را مخاطب قرار دهد.
* کارکرد هنری یا زیبایی شناختی: این کارکرد به رابطه میان پیام و خودش اشاره دارد. در آثار هنری، مرجع پیام خود پیام است، و این پیام، دیگر ابزار ارتباط نیست، بلکه موضوع آن است. ( ادبیات و هنر و معماری­های ارزشمند )
* کارکرد تأکید بر تماس: هدف این کارکرد برقراری، حفظ یا توقف ارتباط است. ( نفس حضور شخص واجد اهمیت است ).
* کارکرد فرامتنی: کارکرد فرا متنی هدفش روشن­کردن معنای نشانه ­هایی است که ممکن است گیرنده آنها را درک نکند ( گیرو، ۱۳۸۰، صص ۲۹-۱۹ ).

## محور­های هم ­نشینی و جانشینی

پیشتر ذکر کردیم که نشانه همزمان هم از طریق آنچه که نیست و هم از طریق آنچه که با آن ترکیب شده واجد معنا می­شود. سوسور برای توضیح این مفهوم به محورهای جانشینی[[16]](#footnote-16) و هم­نشینی[[17]](#footnote-17) متوسل می­شد. به طور کلی اختلاف میان این دو، اساس تحلیل نشانه ­شناسی ساختاری را تشکیل می­دهد. معمولا در اصطلاح نشانه ­شناسی این دو بعد به دو محور در زبان معروف است که یکی محور افقی و دیگری را محور عمودی می­شناسند. محور افقی ماهیت بعد هم­ نشینی را تشکیل می­دهد، اما محور عمودی وضع بعد جانشینی را مشخص می­گرداند. گستره­ی همنشینی یا هم­ سازگی بیشتر عبارت است از ترکیب واژه­ها در جمله. در حالی که گستره­ی جانشینی عبارت است از وضعیت گزینش میان واژه­ها. به عبارت دیگر روابط هم­ نشینی متضمن امکان ترکیب است. در حالی که مناسبت جا نشینی بر پایه­ی تباین کارکردی یا تفکیک[[18]](#footnote-18) استوار است. از لحاظ زمانی، مناسبات هم­ نشینی در داخل یک متن به دال­های دیگری که در داخل یک متن هستند مرجوع می­گردد. در حالی که روابط جا نشینی به دال­هایی برمی­گردد که در متن حضور ندارند.( ضمیران،79:1382 )

هرچند روابط هم ­نشین غالبا روابطی زنجیره­ای و در نتیجه دارای توالی زمانی تلقی شده­اند، اما می­توان از روابط هم ­نشین مکانی نیز سخن گفت. خود سوسور که بیشتر بر نشانه ­های شنیداری که به شکل زنجیره و یکی پس از دیگری می­آیند تأکید داشت، گفته است که نشانه­ های دیداری « می­توانند همزمان بیش از یک بعد بهره بگیرند ». ( سجودی، 71:1382)در همین رابطه چندلر می­نویسد: « روابط همنشین مکانی را می­توان در نظام­ها­ی نشانه­ای طرح، نقاشی و عکس مشاهده کرد. بسیاری از نظام­های نشانه­ای از جمله نمایش، سینما، تلویزیون و شبکه­ی جهانی اینترنت از دو دستگاه همنشین زمانی و مکانی بهره می­گیرند »( چندلر، 17:2007)

کالر نمونه­ای از بررسی روابط هم ­نشینی و و تقابل­ های جانشین را در صورت غذا های غربی بررسی کرده است که برای روشن­ تر شدن این مفاهیم در اینجا به نقل از سجودی می­آوریم: « در نظام غذا... ترکیب غذاهایی که یک وعده را به­وجود می­آورند، می­توان در روی محور هم ­نشینی بررسی کرد؛ و هر بخش از وعده­ی غذایی را می­توان از مجموعه­ای از امکانات انتخاب کرد که با یکدیگر در تقابل جا نشین هستند ( مثلا کسی در یک وعده­ی غذایی گوشت کباب­شده­ی گاو را در کنار تکه­های سرخ­شده­ی گوشت بره نمی­گذارد؛ این دو نوع غذا در صورت غذا، نسبت به­هم رابطه­ی جانشین دارند و نه هم­نشین ) غذاهایی که نسبت به هم رابطه­ی جانشین دارند، اغلب حامل معناهای متفاوتی­اند و به طور ضمنی به درجات متفاوتی از تجمل و شکوه و... اشاره­ می­کنند ( ک23،ص 104 ) »( سجودی، 72:1382)

روابط جانشینی دارای ماهیتی متباین است. نظریه­ی سوسور پیرامون روابط متداعی[[19]](#footnote-19) شباهت ­ها در فرم را که در اصول به اصل اشتراک معروف است[[20]](#footnote-20) و نیز معنا را که به اصل ترادف موسوم است مد نظر قرار داده است. مراد از اشتراک آن است که یک واژه دارای چند معنا باشد. مثلا لفظ شیر که در فارسی هم به معنای حیوان درنده است، هم مایعی که از پستان حیوانات پستاندار بیرون می­آید و نیز، وسیله­ای برای کنترل نشت آب هم هست. اما ترادف عبارتست از اینکه چند واژه دارای یک معنا باشند مثل واژه­ی انسان، بشر و آدم که هر سه به یک معناست. سوسور می­گوید که ذهن آدمی از طریق تداعی قادر است در برخورد به واژه­های مشترک و یا مترادف، آنها را در کنار هم قرار دهد.( ضمیران،82:1382 )

همانطور که پیشتر نیز ذکر آن رفت تحلیل مبتنی بر این دو محور منحصر به متون کلامی نیست و در همه­ی حوزه ­ها و رسانه ­ها می­توان این دو محور را تشخیص داد. بعنوان نمونه تغییرات در نما، کات، فید و یا صحنه را در محور جا نشینی در نظر گرفت و مونتاژ یا تدوین را در محور هم ­نشینی بررسی کرد.همچنین همانطور که گفته شد در محور هم ­نشینی ماهیت مکانی نیز دخیل است.همانطور که در مورد متز گفته شد در واقع این الگو قرار دادن زبان­ شناسی بوده ­است که نشانه ­شناسان فیلم را به سوی کاوش در جهت پیدا کردن برابرهایی برای واحد های تحلیل زبان­ شناختی در فیلم­ ها هدایت کرده است. نکته اساسی این است که در هر دو تحلیل عمودی و افقی، نشانه ­ها را بخشی از یک نظام می­شناسد و تحلیل یک متن به طور کلی متضمن بررسی نظام در کلیت آن است.

## الگوی نشانه شناسی برای تحلیل فیلم­ها

در جمع بندی ما با مفاهیم کلیدی نشانه ­شناسی آشنا شدیم. این مفاهیم، مفاهیمی هستند که در تمام کتاب ­های نشانه ­شناسی از آنها سخن رفته­ است. اکنون باز می­گردیم به موضوع پژوهش یعنی «نشانه­ شناسی فرهنگ و آئین­های آب در سینمای مستند ایران». مشخصاٌ رویکرد ما در این پژوهش نشانه ­شناسی پدیده­ای فرهنگی است اما باید اضافه­کرد از دریچه­ی فیلم مستند. در واقع مسئله­ی پژوهش حاضر صرفا بررسی رمزگان­ های فرهنگی نیست، بلکه آنچه مهم است تحلیل چگونگی بازنمایی این پدیده ­ها در سینمای مستند ایران است. بنابراین در پژوهش حاضر رمزگان­ های فرهنگی در پیوندی متقابل با رمزگان ­های زیبایی ­شناختی و فنی که درون شش نظام نشانه شناسی سینما قرار دارند، در نظر­گرفته می شوند. در شکل زیر صورت شماتیک تحلیل نشانه ­شناسانه­ی پژوهش حاضر مشاهده می­شود.

معنا

فرهنگ

تحلیل نشانه­شناسانه

رسانه ( فیلم مستند )

نظام نشانه‌‌های حرکتی

نظام نشانه‌‌های زبان‌شناسی گفتاری

نظام نشانه‌‌های زبانشناسیک نوشتاری

نظام نشانه‌‌های آوایی غیرزبانشناسیک

نظام نشانه‌‌های موسیقیایی

( نمودار 3-2 ) الگوی شماتیک تحلیل نشانه‌ شناسانه پژوهش حاضر (منبع: نگارندگان)

## تجزیه و تحلیل داده‌ها

نگارندگان تمام فیلم­ هایی را که در بازه­ زمانی انقلاب اسلامی 1357 تاکنون 1399در مورد مسئله آب ساخته شده­اند را گرد آورده­ و مورد بررسی قرار داده اند. اما در مقاله حاضر به تحلیل چند نمونه از این فیلم ها خواهیم پرداخت و آن­ ها را بر مبنای نظام ­نشانه ­شناسی و رمزگان ­های غالب در برخورد با مضمون­ های مرتبط با آب مورد بررسی قرار می دهیم. معیار محدودکننده­ی ما در انتخاب نمونه ­ها بنابر موضوع پژوهش مضمون مرتبط با فرهنگ و آئین ­های آب است و به این ترتیب در مجموع از 32 فیلم، پنج فیلم که با موضوع مورد نظر ما یعنی فرهنگ و ادبیات عامه در سینمای مستند همخوانی بیشتر داشته­اند را مورد تجزیه و تحلیل قرار داده­ایم و شش نظام­ نشانه ­شناسی را در هر فیلم به صورت توصیفی\_تحلیلی شرح داده­ایم.

.

## ­ تحلیل فیلم‌ها

### سرود دشت نیم­ور

کارگردان: محمدرضا مقدسیان سال تولید: 1366 فیلم ­بردار: محمود بهاری، رضا جلالی

**محصول** : صدا و سیمای جمهوری اسلامی ایران - شبکه اول **تهیه کننده**: حمیدرضا سعیدپور

مدت زمان: 70 دقیقه ( ناموجود )، نسخه موجود 40 دقیقه

#### خلاصه فیلم

#### در اسفند ماه هر سال، اهالی روستای نیم­ ور و باقرآباد با هدایت میرآب سالخورده و با تجربه ­ای به لایروبی نهر 18 کیلومتری نیم­ ور می ­پردازند. برای این­کار ابتدا بند« بهرما » را می­ شکنند تا آب نهر خالی شود و در مسیری دیگر هرز رود. سپس به لایروبی نهر می­پردازند. این کار یک ماه به طول می­انجامد. سپس اهالی روستا همگی جشنی می­گیرند. این جشن که تحول یافته تقلیدی از مراسم نظامیانی است که سالها بر نیم ­ور حکومت داشتند. در این جشن همچنین مراسم باستانی بیل­گردانی نیز انجام ­می­شود. روز پس از جشن نیز دوباره با بستن راه بند « بهرما » آب را به نهر نیم­ ور جاری می­سازند.

#### نظام نشانه­ های تصویری

دوربین در تمام طول فیلم به جز زمانی که در نهر در بین کارگران جلو می­رود بر روی سه پایه قرار دارد. غالب نما ها بر حسب موضوع در بیرون و با نور روز ثبت شده است. در بسیاری از نما ها مشخص است که میزانسن برحسب نظر خود مستند ساز چیده شده است تا چیدمان تصویر با نظرگاه مستند ساز موافق درآید. در اثبات این مدعا نقل قولی از همایون امامی در کتاب « سینمای مردم‌شناختی ایران » و در مقاله‌ای که به همین فیلم اختصاص دارد وافی به مقصود است. اینکه مقدسیان در فرآیند ساخت فیلم به منظور بالابردن تاثیرگذاری از منظر سینمایی، واقعیت را کمی دستکاری می‌کند. امامی به نقل از مقدسیان مشخصا به سه نمونه اشاره می‌کند. اول بازسازی دریچه یا بند برما که ظاهرا در زمان ساخت این فیلم با دریچه‌ای آهنی جایگزین شده بوده و مقدسیان در فیلم، بند چوبی قدیمی را بازسازی می‌کند. دومین و سومین دستکاری نیز در « نظم دادن » فرآیند کار روستائیان بوده است. یکی در نمایی از فیلم که روستائیان در حال لایروبی عمیق‌ ترین بخش نهر هستند و مقدسیان برای سینمایی ‌تر کردن آن از اهالی می‌خواهد بیل ‌هایشان را در بیل نفر بعدی خالی کنند و دیگر آن‌که در زمان رژه، گروهان را منظم می‌کند. ( امامی، 176:1388 )

نظام نشانه ­های تصویری فیلم به مدد این چیدمان و استفاده از فیلترهای رنگی وجهی شاعرانه یافته است. رنگ غالب در تصاویر فیلم آبی است و بیش از همه آبی صبح­گاه. این رنگ از منظر روانشناسان رنگی آرامش ­بخش خوانده می­شود. از این­جهت در فیلم­ های بسیاری بهره برداری از این رنگ را برحسب تنالیته­ های مختلف آن در جهت القا­ی فضایی سرد، راکد، آرام، رویاگونه و دلنشین مشاهده می­کنیم. به زعم نگارنده استفاده از این رنگ در کنار چیدمان مولف فضای فیلم را به خیال بدل کرده است.

از سویی دیگر در نظام نشانه ­های تصویری فیلم می­توان ارجاعاتی به مراسم نظامی و همچنین به تاریخ ایران یافت. تصاویر فیلم می­تواند مخاطب را در صورت اطلاع به شخصیت ­های تاریخی نظیر رضا شاه ارجاع دهد. بنابراین با توجه به این ارجاعات می­توان در کنار نشانه­ های شمایلی، نشانه ­های نمادینی را نیز مشاهده کرد. نشانه ­های نمادینی که به تاریخ سیاسی ارجاع دارند.

با توجه به نکات یادشده می­توان ادعا کرد که رمزگان مؤلف در این فیلم غالبا در نظام­ نشانه ­های تصویری این فیلم نهفته است. رمزگان مؤلف، تغییر رنگ فیلم، چیدمان عناصر و اشخاص حاضر در نما و غیره است.

#### نظام نشانه ­های حرکتی

فیلم با حرکت ابرها و به طبع آن سایه ­هایشان بر روی دشت نیم ­ور آغاز می­شود. عنوان ­بندی فیلم و تیتراژ نیز به صورت متحرک از پایین به بالا بر روی همین نما نقش می­بندد. پس از پایان تیتراژ دو مرد و الاغی را می­بینیم که به از پشت تپه­ای بالا می­آیند و در چشم ­انداز قاب تصویر قرار می­گیرند و پس از گفتگویی به سمت راست تصویر حرکت می­کنند. در تمام طول فیلم اینگونه به حرکت سوژه ­های انسانی در کادر تصویر مواجهیم. آنها یا از روبرو به دوربین نزدیک می­شوند و یا از راست به چپ حرکت می­کنند. حرکت آنها کند و آرام است تا همگام با موسیقی و فضایی شوند که مؤلف قصد ایجادش را دارد.

اکثر نما ها ثابت ­اند و بر روی سه پایه ضبط شده­اند. این مسئله به فیلم وجهی کلاسیک­ بخشیده است. اما در یکی از نماهایی که فیلم به کار کارگران در نهر می­پردازد، از دوربین روی دست استفاده شده است. در این نما تاکید بر کار مداوم و منظم کارگران در نهر دارد و دوربین صمیمانه در میان آنها حرکت می­کند. بهمین صورت در نما هایی که بر روی سه­ پایه ثبت شده ­اند تاکید بر نظم کارگران است. و در نما هایی دیگر دوربین میرآب را که ناظر و هادیِ کارگران است را دنبال می­کند تا بر نقش او در نظم ­بخشی و پیشرفت کار تاکید کند. بنابراین اصلی­ ترین استفاده از نظام نشانه ­های حرکتی در این فیلم در جهت تاکید­گذاری بر نظم کارگران است.

#### نظام نشانه ­های زبان شناسی گفتاری

اولین برخورد با این نظام، حرف‌ هایی است که در ابتدای فیلم پیرمرد به مرد دیگری که همراهش است می‌زند. او اعلام می‌کند که هوا ابری است و باید سریعتر عمل کنیم. پس از این گفتار راوای خارج از فیلم آغاز می‌شود. راوی نام آن دو شخص و عملی که قصد دارند انجام دهند را توضیح می‌دهد. راوی مکان و زمان را مشخص می‌کند و عملی که انسان ‌های آن مکان با آن درگیرند. بیش از این راوی هیچ نوع تفسیری بر آنچه می‌گذرد، ارائه نمی‌دهد. صرفاً توضیحاتی را که از طریق تصاویر و صداها قابل فهم نیست، اضافه می‌کند. بنابراین بر خلاف نظام نشانه‌ شناسی تصویر در روایت راوی به هیچ نوع رمزگان مولف برنمی‌خوریم. در این روایت صرفاً همگام با نشانه ‌های تصویری و صوتی بر نظم کارگران تاکید می‌شود.

سایر نشانه ‌های این نظام همانند گفت ‌و گوی ابتدای فیلم است، اما بیش از همه تاکید بر همان میراب و همچنین فردی است که تکالیف روز بعد را بر روی بام مسجد اعلام می‌کند.

#### نظام نشانه ­شناسی زبانشناسیک نوشتاری

این نظام را تنها در عنوان ‌بندی ابتدای فیلم مشاهده می‌کنیم. عنوان فیلم با خط نستعلیق بر نمایی از دشت که سایه‌ی ابرها بر آن در حال گذرند، پدیدار می‌شود. سپس اسامی عوامل فیلم از پایین به بالا بر نما هایی مشابه همان نما می‌گذرند. نستعلیق خط ملی و سنتی ایران به شمار می‌رود و استفاده از آن در اینجا به نوعی همسو با موضوع فیلم، ارجاع به امری سنتی دارد.

#### نظام نشانه ­های آوایی غیرزبانشناسیک

غالب صدا های موجود در فیلم، صدای آب، باد، همهمه‌ ی کارگران و صدای بیل‌ زدن ‌هایشان است. زمانیکه مستند ساز می‌خواهد بر سختی و خطرناک بودن بستن یا گشودن بند های نهر تاکید کند، صدای خروش آب بیشتر به گوش می‌رسد. صدای بیل‌ها را در نما هایی که کارگران را از نمایی دور می‌بینیم، اغراق ‌شده‌تر به گوش می‌رسد. به صورت کلی استفاده‌ی مستند ساز از نظام نشانه‌ های آوایی غیر زبانشناسیک در راستای گفتار راوی است.

نظام نشانه های موسیقیایی

موسیقی این فیلم اثر محمدرضا درویشی، آهنگساز و پژوهشگر موسیقی اقوام ایران است که به صورت ارکستر اجرا شده است. به گفته‌ ی خود درویشی موسیقی این فیلم « موسیقی حجیم و سنگین [ ی است ] که گاهی سنگین‌تر از فضای خود فیلم [ بوده ] است ». با این همه نقش موسیقی در این فیلم کاملا مشهود است. در چند سکانس از جمله لحظه رسیدن لایروبان بر بالای نهر و نیز در زمان نمایش بیل‌گردانی، موسیقی حضوری محسوس دارد و کاملا مخاطب را در بر می‌گیرد. موسیقی همواره با صدای باد در هم تنیده شده است. این مسئله به همراه ارکستر حجیم موسیقی این فیلم غالباً فضایی مبهم و وهم‌آلود را تداعی می‌کند. فضا سازی موسیقایی این فیلم نظیر رمزگان مولف در نظام نشانه‌ های تصویری فیلم است که تلاشی برای خلق صحنه ‌هایی خیال‌گونه داشته است.

### مستند « عروس آب »

کارگردان : مهدی عرب یارمحمدی سال تولید : 1386 تصویربردار : بهزاد افتخاری

تهیه­کننده : انجمن سینمای جوان ایران مدت زمان : 15 دقیقه

#### خلاصه مستند « عروس آب »

مستند درباره­ی آئین ­های گونه­گون طلب باران در روستای موجن شاهرود است. آئین­ هایی اعم از پختن آش نذری، نماز باران، تالم­ گردانی کودکان، قربانی کردن گوساله­ ی خیره­ سر و در نهایت عروس آب. تالم گردانی در این مستند اینگونه به نمایش درآمده است که کودکان عروسکی دیو شکل می­سازنند و در روستا می­گردانند و شعری را می­خوانند. آنها در خانه­ها می­روند و از اهالی خوراکی دریافت می­کنند و سر کوهی می­نشینند و منتظر آمدن باران آسمان را رصد می­کنند. عروس آب مراسمی است که در آن بین بیوه زنان پیر روستا قرعه کشی می­کنند، هر که قرعه به نامش درآمد چون عروسی آرایش می­شود و توسط پیرمردی عاقدگونه به نهر خشک می­روند تا در آنجا نو عروس به انتظار دامادش که همانا آب است بنشیند.

#### نظام نشانه ­های تصویری

اکثر نما های این فیلم ثابت و عکاسانه‌اند. تنها در چند نمای معدود از حرکت پن ( حرکت افقی دوربین بر روی سه پایه ) استفاده شده است. نور و رنگ فیلم طبیعی است و از هیچ فیلتری در پرداخت تصاویر فیلم استفاده نشده است. از این جهت رمزگان خاص مولف را در این نظام نمی ‌بینیم. قاب‌ های تصویر در ابتدای فیلم به صورت علت و معلولی کنار یکدیگر چیده شده‌ اند. بدین معنا که نمایی از آفتابی سوزان را می‌بینیم و سپس تاثیراتش را بر زمین ‌ها و روستا ؛ زمین‌ ها خشک و کوچه ‌های خالی. اما در ادامه‌ی فیلم صرفاً نما ها به صورت خطی وقایع را دنبال می‌کنند. البته این دنبال کردن نظیر فیلم داستانی است که میزانسن تعیین شده و بازیگران با هدایت کارگردان عمل می‌کنند. از تمام فواصل سوژه‌ها را در کادر تصویر می‌بینیم؛ از کلوزاپ تا لانگ‌شات. زمانی که از کلوزاپ استفاده می‌شود، مستندساز قصد تاکید بر اندوه بی‌آبی و همچنین امید حاصل از راز و نیاز را دارد و زمانی که اهالی روستا در حال انجام مراسمی دسته‌جمعی هستند، نما ها از دور گرفته شده ‌اند تا بر ماهیت جمعی مراسم تاکید شود.

غالب‌ ترین نیت مولف در نظام نشانه‌ های تصویری را می‌توان تلاش برای باز نمایی اندوه روستائیان و بدین واسطه برانگیختن حس دلسوزی مخاطبان دانست. از این‌ جهت یکی از عناصر تصویری که به صورت مکرر استفاده شده است، چهره‌ی کودکان است. مستند ساز با استفاده از تصویر کودک سعی در پربار کردن مفهوم معصومیت روستایی داشته است و همچنین از این طریق اضطراب آینده‌ی روستا را که همانا آینده‌ی کودکان روستاست به نمایش گذاشته است. بدین‌گونه مولف در نماهایی چهره‌ های اندوهگین پیرزنان و پیرمردان و معصومیت کودکان را به صورت برجسته ‌ای مورد توجه قرار داده است.

برای اغراق در وضعیت بی‌ آبی و اندوه روستائیان یک موتیف تکرارشونده سگی است که له‌له‌ زنان بر زمین‌ های خشک و ترک‌ خورده یا در اطراف چاه خشک ‌شده به این سو و آن سو می‌رود و نمایانگر این مسئله است که ‌کم‌ آبی صرفا پدیده‌ا ی نیست که زندگی انسان ‌ها را به مخاطره انداخته است.

#### نظام نشانه ­های حرکتی

همانطور که گفته شد، در این فیلم با تعداد معدودی از حرکات دوربین مواجه‌ایم که همگی از نوع پن ( حرکت افقی دوربین بر روی سه‌پایه ) هستند. مستند ساز از این حرکت در زمان ‌هایی استفاده کرده است که آئینی به انجام رسیده است؛ مثل زمانی که آش نذری پخته شده و یک کاسه آش بر سر چاه خشک گذاشته می‌شود یا زمانی که کودکان پس از شعرخوانیشان بر بالای تپه ‌ای نشسته ‌اند و چشم دوخته به آسمان منتظر باران ‌اند. در واقع این حرکت نشانی است از بی‌سرانجامی این آئین ‌ها در طول زمان؛ بدین معنا که آئین به انجام رسید، سوژه‌ ها در انتظار ماندند اما بارانی نبارید. ضربا هنگ نما های فیلم در ابتدا سریع و دارای ریتم است، اما پس از وارد شدن به موضوع کند می‌شود. حرکت سوژه ‌ها در فیلم بنابر میزانسن و فضای روستا از سوی کارگردان تعیین شده است؛ بنابراین به خصوص در حرکت سوژه ‌ها مثل کودکان و عروس آب رگه ‌هایی از داستانی بودن فیلم آشکار است.

#### نظام نشانه­ های زبان شناسی گفتاری

در این فیلم به غیر از چند مورد کوتاه، تنها گفتار راوی خارج از فیلم وجود دارد. این موارد عبارتند از شعرخوانی کودکان که آن هم به صورت واضح شنیده نمی‌شود و دعا خوانی مردم روستا حین پختن آش نذری و دعا خواندن عروس آب در بیابان. گفتار راوی با زبانی شاعرانه و پر طمطراق ارائه می‌شود. در این گفتار بیشتر سعی در ادبی‌سازی موقعیتِ به نمایش درآمده است تا تفسیر و یا ارائه‌ی اطلاعاتی که به واسطه‌ ی تصاویر امکان بیان ندارند. در واقع همان چیزی که در تصاویر فیلم می‌بینیم در گفتار راوی به صورتی ادیبانه تکرار می‌شود. بنابراین گفتار راوی وجهی مازاد بر تصاویر دارد و در صورت حذف چیزی از فهم فیلم کاسته نمی‌شود. نمونه ‌هایی از این توصیفات ادیبانه را در زیر می‌آوریم :

« مردمان چاره­ جویان غم­ نامه­ی خاک مسند به سنت پاک می­کنند تا فغان مرثیه­ی آب ترنم نیاز باران گردد ».

« و دیگر بار پیر بیوه­ گان نو آئینان سنتی کهن­ اند تا به انتخاب نو عروس نهر گردند. باشد که آب را به مهر به آبادی بازگردانند ».

« و کودکان به سر جادوی فطرت پاک آواز خوانان سرود باران منتظران سخاوت آسمان­اند. »

« هیچ هیچ زهر آگین فضای انتظار را هیچ مرهمی نیست جز نوای نیایش و حرم لبان خشک را پاسخی نیست جز بخل چاه. »

« خورشید گدازان پیوند آب و خاک شاهد نالش سکوت پسکوچه¬ها در غم آوای خشکسالی آبادی است. »

بدین ترتیب از زبان سنتی و ادیبانه برای افزودن به جنبه‌ های تاریخی و آئینی فیلم استفاده شده است. مفاهیم به کار رفته در این گفتار غالباً حول و حوش چند مفهوم نظیر پاکی، معصومیت و اندوه می‌گردد. می‌توان دریافت که گفتار راوی وجهی سوبژکتیو دارد. بدین معنا که برآمده از ذهنیت مستند ساز است و ادعا های او از منظر عینی قابل اثبات نیستند. مقصود از استفاده از این مفاهیم در رسانه ها ا غالباً بر انگیختن حس دلسوزی مخاطب است.

#### نظام نشانه ­شناسی زبانشناسیک نوشتاری

عنوان‌ فیلم به صورت فارسی و انگلیسی بر صفحه ‌ای سیاه ظاهر می‌شود. « عروس آب » نام یکی از آئین ‌هایی است که در این فیلم نشان داده شده است. اسامی عوامل نیز در انتهای فیلم به دو زبان فارسی و انگلیسی مشاهده می‌شود. استفاده از زبان انگلیسی در عنوان ‌بندی نشان از این دارد که کارگردان فیلم را برای مخاطبان غیر ایرانی نیز ساخته است.

#### نظام نشانه ­های آوایی غیرزبانشناسیک

برجسته‌ ترین استفاده از این نظام صدای له ‌له سگی است که در نما های ابتدای فیلم شنیده می‌شود. کاکرد این صدا تاکید بر بی‌ آبی مفرط اهالی منطقه است. بغیر از این صدای باد که تداعی‌گر فضایی بیابانی است، در نما های گوناگونی شنیده می‌شود.

#### نظام نشانه های موسیقیایی

موسیقی در دو قسمت فیلم استفاده شده است. یکی در قسمت اجرای مراسم عروس باران که موسیقی شاد محلی نواخته شده با طبل و دهل به گوش می‌رسد و دیگری صدای ساز دوتار که در نمای پایانی فیلم آغاز می‌شود و بر روی تیتراژ ادامه می‌یابد. هر دوی این نواها بومی هستند و مطابق ایده‌ ی مستند ساز که قصد ارائه‌ ی آئین ‌های بومی و بکری را به مخاطبان ایرانی و غیرایرانی داشته است.

### - مستند ترانه باران

نویسنده و کارگردان : طیبه فلکیان سال تولید : 1390 تهیه کننده : طیبه فلکیان

محصول : صدا و سیمای استان زنجان مدت زمان : 30 دقیقه

#### -خلاصه فیلم

این فیلم درباره­ ی فرهنگ بومی تقسیم زمین و آب در بین اهالی روستایی به نام قره ­بوطه در استان زنجان است. این روستا یکی از روستا های مجاور رود قزل اوزن است. از بلندگوی مسجد روستا اعلام می­شود که فردا نوبه ­ی هفت­ ساله­ی تقسیم زمین تمام می­شود و از زمین­ داران خواسته می­شود برای تقسیم دوباره( برای هفت سال ) سر زمین ­ها جمع شوند. روز بعد سردسته ­های هر خاندان سر زمین ­ها جمع می­شوند و با قرعه زمین­ ها را بین خودشان تقسیم می­کنند. مسئله­ ی این تقسیم این است که چون زمین ­ها نسبت به فاصله­­ شان از رودخانه میزان کم یا بیشتری آب دریافت می­کنند، خود روستائیان برای اینکه عدالت در رسیدن آب به زمین­ هایشان اجرا شود، زمین ­ها را به صورت گردشی استفاده می­کنند، تا کسانی همیشه مالک زمین مرغوب و کسان دیگری همیشه مالک زمین نا مرغوب نباشند. قرعه­کشی توسط معتمدان انجام می­شود و پس از آن مردم در خانه­ی بزرگی جمع می­شوند و جشن می­گیرند. روز بعد خانواده­ های هر خاندان در قطعه زمین­ هایی که نصیبشان شده جمع می­شوند و آن قطعه را با گفتگو و مذاکره بین خود تقسیم می­کنند. بزرگان خاندان حکم می­دهند و جوانان اندازه می­گیرند و علامت می­گذارند. سپس روستاییان برای تقسیم عادلانه ­ی آب رودخانه بین زمین­ هایشان با چوب وسیله ­ای به نام « قرار » می­ سازند و آن را در مسیر منحرف کرده­ ی آب رودخانه قرار می­دهند. سپس به این مسئله پرداخته می­شود که در جای­ جای رودخانه قزل اوزن از این دست تقسیم­ بندی دقیق و عادلانه­ ی آب زیاد دیده می­شود. در فصل تابستان به علت گرمی هوا آب کاهش پیدا می­کند و کشاورزان برای این منظوری به صورت جمعی سد هایی می سازند. از نظر راوی سد ها چون از مصالح بومی و طبیعی ساخته شده اند صدمه ای به اکو سیستم نمی رسانند. در پایان فصل برداشت زمین داران در محلی نسبتا مرتفع جمع می­شوند و دعایی به عنوان سپاسگذاری از خالقشان می­خوانند.

#### - نظام نشانه ­های تصویری

در تمام تصاویر فیلم دوربین بر روی سه پایه است. قاب ‌ها ثابت و متحرک در کنار یکدیگر به کار رفته‌اند. قاب‌ های متحرک از چپ به راست و بلعکس، و از بالا به پایین و بلعکس استفاده شده‌اند. رنگ تصاویر طبیعی ست و از فیلتر خاصی استفاده نشده است و تصاویر در نور روز فیلم ‌برداری شده‌اند که این امر بر مستندگونگی فیلم می ‌افزاید و رمزگان مولف در آن کمرنگ است. قاب ‌های تصاویر به گونه ‌ای دیالکتیکی کنار یکدیگر چیده شده ‌اند؛ بدین معنا که به عنوان نمونه در تصاویر مربوط به طبیعت در نما هایی تاکید بر زمین و کوه و در نما های دیگری تاکید بر آسمان و ابرها و در نمایی که سنتز این نما هاست، نمای متحرکی از قاب ‌هایی که تصاویر طبیعت را به صورت از بالا به پایین از ابر به کوه و بلعکس از کوه به ابر نشان می‌دهند.

در تصاویر ابتدایی نشانی از انسان و یا چیزی چندان مربوط به انسان وجود ندارد. پس از نشان دادن نما هایی که بر عظمت طبیعت و حرکت سریع ابرها که نشان از ثبات طبیعت در طول زمان‌ های طولانی بوده، به نمایی متحرکی از زمینی خشک می‌رسد و روی همین نما عنوان فیلم پدیدار می‌شود. در واقع تصاویر فیلم که از طبیعت آغاز می‌شوند به مسئله ‌ای می‌رسند که زندگی جانداران و متعاقب آن انسان را تحت ‌الشعاع قرار می‌دهند. فاصله با سوژه ‌ها در تمام طول فیلم متفاوت است و ضربا هنگی از نمای دور به نزدیک و بلعکس دارد. جایی افراد در حال کار از نزدیک نشان داده شده ‌اند و جایی دیگر اجتماع افراد. در نما هایی که مراسم تقسیم زمین در جریان است، نما ها اکثراً کلی هستند و در عین حال کلوز اپ‌ هایی از چهره افراد و اینسرت ‌هایی از دست ‌هایشان در حال کار دیده می‌شود. با اینکه دوربین روی دست استفاده نمی‌شود، و این خود فاصله‌ای را نسبت به سوژه‌ ها تولید می‌کند و به تصاویر فیلم خاصیتی رسمی می‌بخشد، اما در مواجهه با آئین همزمان دوربین به نزدیک ‌ترین فاصله با سوژه ‌ها و در کنار این نزدیکی، نما های دوری نیز استفاده می‌شود که انسان‌ ها را به صورت دسته‌ جمعی از نمای دور در میان طبیعت می‌بینیم. بنا براین می‌توان گفت یکی از نوتیف ‌های اصلی در نشانه ‌شناسی تصویری این فیلم تاکید مدوامی است بر طبیعت و پیوستگی انسان با طبیعت. این مسئله در نماهای متفاوتی از لک‌لک و لک‌لک‌هایی در حال پرواز، راه رفتن در زمین کشاورزی یا در آشیانه مشاهده می‌شود. بدین صورت که پس از ارائه‌ی نماهایی از انسان ‌ها و آئین‌شان، نمایی از لک ‌لک‌ها را می‌بینیم. کنار هم قرار دادن این تصاویر به لک‌لک بعدی انسانی می‌دهد و به انسان بعدی طبیعی.

بدین‌گونه و همچنین به انحای دیگری با تصاویری مواجهه هستیم که تقابل ‌هایی را که نه نشان از تضاد که رفع تضاد و پیوستگی است را نشان می‌دهند. به عنوان نمونه، تقابل انسان و طبیعت، پیرمرد و جوان، انسان و حیوان و بزرگسال و کودک. این تقابل‌ ها هم در خود تصاویر و هم در تدوین که تصاویری کنار یکدیگر ارائه می‌شوند مشاهده می‌شود.

#### - نظام نشانه ­های حرکتی

فیلم با نماهای ثابتی از طبیعت آغاز می‌شود، آرام آرام به دنبال نشانگان انسان در طبیعیت، گله‌ی گوسفندان را می‌نمایاند وبه واسطه‌ی این گله، به نمای دوری از روستا می‌رسد.

حرکت تدوینی کلی فیلم از طبیعت به انسان و سپس دوباره از انسان به طبیعت است. فرمولی کلاسیک که در آن وضعیتی مسئله‌دار وجود دارد که پس از توضیح و رفع آن دوباره به وضعیت اولیه باز می گردد. نماها قطعه قطعه و کوتاه‌اند و از نمای طولانی استفاده نشده است. حرکت تدوینی فیلم چنان که در نظام نشانه‌ های تصویری گفته شد، در عین اینکه سیر امور را دنبال می‌کند، تقابل‌ هایی را مطرح و رفع می‌کند. حرکت‌های دوربین در طول فیلم غالباً به منظور گسترش میدان دید که طبیعت باشد، اتفاق می ‌افتد. در مواردی دیگر حرکت دوربین عملی انسانی است و تاکید بر صمیمیت و اجتماعی بودن انسان‌ها دارد.

#### - نظام نشانه ­های زبان شناسی گفتاری

اولین مورد از این نظام، گفتار راوی خارج از فیلم است. پس از این صدای مردی در بلندگوی مسجد که همگان را به اجابت آئین فرا می خواند. گفتار راوی غالبا تفسیری است و آن چیزی که مخاطب را در فهم عینی آئین کمک می کند، فراخوان‌ های بلندگوی مسجد است. در سومین مرتبه بعضا گفتار افرادی را که درگیر مراسم هستند، می‌شنویم. روایت خارج از فیلم به زبان فارسی و گفت ‌و گوها به زبان خود مردم روستا، یعنی ترکی هستند.

گفتار راوی به صورتی شاعرانه آغاز می‌شود:

« زندگی آغاز میشود با نور و روشنایی و آب و رنگ و اینهمه اما به ما مردمان می­گوید که زندگی را چگونه به معنا بنشانیم. عرف همان دانایی است و دانایی قانون ازلی بشری که بی وجود رنج به قامت آدمی آراسته نمی­آید و آنکه به دانایی آراسته است مومن است و ایمان بی آنکه به گفته درآید در آئین این سرزمین و مردمانش روی می­نماید و شاهد آن پرندگان بزرگرواری که بر این سرزمین بال می­گشایند تا فصل کار به انگاره­ی عدالت بسپارند. »

در این گفتار مفاهیمی از جمله دانایی، عدالت و ایمان بیان می‌شود و پس از این بیان شاعرانه عبارتی آورده می‌شود که به صورت انضمامی به معرفی منظقه می‌پردازد، آنهم با بیانی شاعرانه.

« اینجا قطعه ای از سرزمین بهشت گونه ی استان زنجان است. روستای بزرگ قره بوته که خاک حاصلخیز و آب و هوای مناسبش مامن انواع گیاهان و جانداران است. »

بنابراین تا اینجای گفتار راوی متوجه می‌شویم که مولف قصد دارد با ارائه‌ی مثالی انضمامی ادعاهای مندرج در مقدمه‌ی شاعرانه‌ی ابتدای فیلم را اثبات نماید. اینکه طبیعت خود معیاری است برای عدالت.

به همین صورت در تمام طول فیلم گفتار راوی حاوی وجهی انضمامی در توضیح آئین و اعمالی که افراد روستا انجام می‌دهند و وجهی تفسیری و شاعرانه از همان آئین در جهت تصدیق ادعاهایش است. علی رغم نظام نشانه‌ های تصویری فیلم، نظام زبانشناسیک گفتاری حاوی انگاره ‌هایی شاعرانه و تفسیری است و در این نظام است که می‌توان ردپای رمزگان مولف را دریافت. وقتی فیلمساز معادله ­اش را از تقابل­های انسان/طبیعت و عرف/ قانون در وجهی انضمامی در آئین منطقه­ای خاص مورد آزمون قرار می­دهد، آنچه که بیش از همه بر آن تاکید می­کند، نفی مالکیت خصوصی زمین و پیشنهاد مالکیت عمومی/گردشی و در نتیجه عادلانه­ی زمین است. دوگانه­های مطرح شده توسط فیلم­ساز از طریق حل و فصل این دوگانه به سرانجامی نیکو می­رسند. در واقع از نظر فیلمساز راه­حل بحران کم­ آبی یا راه پیش­گیری از چنین بحرانی تعاون، کار جمعی شبه­آئینی و تقسیم عادلانه­ی آب و زمین بین مردم است. عدالت بین افراد جامعه نسبت مستقیمی دارد با همزیستی­ شان با طبیعت نه تقابلی تجاوزگرانه، با مصرفی بی­رویه و عاقبت نیاندیش. بنابراین رویکرد فیلمساز در اینجا بر خلاف نگاه قانون­محور و سرمایه­سالار مدرن است. فیلمساز همواره تاکید می­کند که در آئین، عدالت سرلوحه­ی عمل است. در جایی از فیلم راوی توضیح می­دهد که «روستاییان برای تقسیم عادلانه­ی آب رودخانه بین زمین­هایشان با چوب وسیله­ای به نام « قرار » می­سازند: قرار وسیله­ای برای تقسیمی دقیق و قیاسی به ارزش قطره قطره ­های باران تا آب رودخانه را در مسیری درست به زمین­های زراعی هدایت کنند.» در اینجا و در تاکید فیلم­ساز بر قیاسی به ارزش قطره­ قطره­های باران باز هم طبیعی بودن امر عادلانه به مخاطب گوشزد می­شود و باز هم لک­لکانی که به مثابه نمایندگان طبیعت وظیفه­ی نظارت بر اجرای عدالت در میان آدمیان دارند پس از ساخت این وسیله مشاهده ­می­شود.

در پیشگاه مفاهیمی چون انسان، دانایی، ایمان، طبیعت، قانون و عرف پرسشی از عدالت مطرح می­شود. دوگانه­ی اصلی مطرح شده در فیلم را می­توان دوگانه ­های عرف/ قانون و انسان/ طبیعت دانست. مستند که پیش می­رود به طوری خاص­تر دوگانه­ای مطرح می­شود تا در نهایت دوگانه­های عام­تر قبلی تغذیه شوند. در واقع ساختار فیلم از فرضیه­ی عام به مورد خاص و سپس بازگشت به همان فرضیه عام و تثبیت آن است. دوگانگی­هایی مطرح می­شود و با ارائه­ی موردی خاص و انضمامی( تقسیم آب و زمین در روستای قره بوطه ) بر چگونگی رفع و یگانگی­شان پافشاری می­شود.در طول فیلم مشخص می­شود که حل و رفع این دوگانگی ­ها از رهگذر مالکیت جمعی می­گذرد و اتکای آئینی مردمان این روستا بنا بر نفی مالکیت فردی و همیشگی و تاکید بر مالکیت جمعی، غیر دائمی و گردشی است.

( نمودار 4-1 ) دوگانه‌های مطرح شده در گفتار راوی و راه رفع این دوگانه‌ها ( منبع : نگارنده )

#### نظام نشانه ­شناسی زبانشناسیک نوشتاری

بر نمای متحرکی از زمین خشک و ترک‌خورده، عنوان فیلم ظاهر می‌شود : « ترانه باران ». ترانه به شعری می‌گویند که توسط خواننده‌ ای به آواز خوانده می‌شود. بنابراین در اینجا صدای قطرات باران و برخوردشان برای زمین تشنه، دلنشین‌ ترین ترانه است. آنچه که مشخص است، این عنوان نیز مانند گفتار راوی فیلم شاعرانه است؛ بدین معنا که ویژگی‌های انسانی را به مدد قوه خیال به موجوداتی غیرانسانی نسبت می دهد.

#### - نظام نشانه ­های آوایی غیر زبانشناسیک

زمانی که فیلمساز از زیبایی طبیعت و بهشت‌گونگی طبیعت منطقه صحبت می‌کند، صدای بلبل‌ها، زنبور و جریان آب به گوش می‌رسند. بنابراین این نظام نشانه‌ای در فیلم، باز هم برای تصدیق ادعاهای راوی و همسو با آن به کار رفته است. در نماهایی از اجرای مراسم، صدای افراد شرکت‌کننده به صورت همهمه‌ای گره خورده در پس زمینه‌ی صدای راوی به گوش می‌رسند. در این نماها راوی است که توضیح می‌دهد.

#### - نظام نشانه های موسیقیایی

فیلم با موسیقی غم ‌انگیزی با محوریت ساز فلوت آغاز می‌شود. گفتنی است که فلوت به نسبت سایر سازها، قرابت بیشتری با فضای طبیعی‌ دارد. اولین عمل موسیقایی انسان مربوط به حنجره‌ی اوست و سازی که بیش از همه به حنجره نزدیک است، سازهایی موسوم به بادی است. در میان سازهای بادی ساز فلوت با توجه به سادگی ساختارش بیش از همه به طبیعت نزدیک است. به عنوان نمونه ساز مرسوم چوپانان نی و فلوت است. اما در نماهای بعدی که فیلم وارد روستا و زندگی انسانی می‌شود، و همزمان با نشان دادن تصاویری از فعالیت و کوشش مردم روستا، موسیقی شاد با ریتمی سریع که با سازی زهی نواخته می‌شود، به گوش می‌رسد. و در جایی دیگر که مردم به صورت دسته جمعی در حال تقسیم آب هستند، موسیقی شاد دیگری با ساز کمانچه نواخته می‌شود. مشخص است هر دوی این موسیقی‌ها، نواهایی ست که در جشن‌های دسته‌جمعی مردم همان منطقه مورد استفاده قرار می‌گیرد و فیلمساز این موسیقی را بر روی کار دسته‌جمعی اهالی روستا نهاده و بدین ترتیب کار جمعی را به مثابه جشنی پر شور و نشاط ارائه داده است.

در بخشی از فیلم، اهالی روستا دور هم جمع می‌شوند، چای می نوشند و آواز ترکی سر می‌دهند. این آواز همزمان با گفتار راوی خارج از فیلم بیانگر شور و نشاط و سادگی و صمیمت مردم روستا ست.

### تالم

نویسنده: وحیده عطوفی کارگردان: اسماعیل رمضانی استارمی سال تولید: 1390 تهیه کننده: اسماعیل رمضانی محصول: صدا وسیمای استان سمنان مدت زمان: 31 دقیقه

#### خلاصه فیلم

فیلم درباره آئین تالم‌گردانی در روستای رضا آباد از توابع استان سمنان است. این آئین مربوط به گذشته بوده و چنان که از فیلم پیداست بنا به توضیحاتی که پیران روستا می‌دهند توسط مستند ساز بازسازی شده است. این آئین بدین‌ صورت است که کودکان ده تا دوازده ساله ‌ی روستا همراه با شعرخوانی در روستا می‌گردند و از اهالی آرد می‌گیرند. سپس آرد را به پیرزنی( خاله طاهره ) می‌سپرند تا برایشان نان بپزد. خاله طاهره تیله‌ی آبی رنگی در میان خمیر یکی از نان‌ها قرار می‌دهد. زمانی که نان‌ها را به کودکان می‌دهد رسم بر این است هر کودکی که نان تیله‌دار نصیبش شد، برای طلب باران به بالای تپه‌ای مشرف بر روستا رفته و دعا بخواند. همزمان با این آئین مستندساز به برگزاری مراسم نماز باران توسط بزرگسالان روستا پرداخته است.

#### - نظام نشانه ­های تصویری

فیلم با نما های یکی در میان تیتراژ و قالی ‌بافی یکی از زنان روستا آغاز می‌شود. سپس دو پیر مرد را می‌بینیم که بر زمین بایری در حال کار کردن‌اند. نور و رنگ فیلم طبیعی است و از نور پردازی طبیعی محیط استفاده شده است. در تصاویر فیلم از نما های ثابت و متحرک به صورت یکی در میان استفاده شده است. نما های ثابت مربوط به زنان روستا ست که پس از کار روزانه‌ شان به پختن آش نذری می پردازند و به موازات آن نما های متحرک مربوط به مردانی که بیل به دست مشغول کار بر زمین هستند.

در این فیلم با استفاده از اندازه نما های گوناگون سعی شده تمام جزئیات مراسم به تصویر درآید. نما های مصاحبه‌گونه‌ا‌ی در فیلم وجود دارد که از نمای نزدیک گرفته شده است که سوژه‌ ها چشم ‌دوخته به دوربین پیرامون مراسمی که در گذشته انجام می‌ شده است، حرف می‌زنند. در میان این نما های مصاحبه‌ای، نماهایی مرتبط با بازسازی مراسم را مشاهده می‌کنیم.

#### - نظام نشانه­ های حرکتی

حرکت تصاویر فیلم هم بر روی سه پایه و بر روی دست تنظیم شده‌اند. نماهای دوربین روی دست مربوط به زمانی است که فیلمساز در حال حرف زدن با دو روستایی مشغول کار است. دوربین با آنها حرکت و بیل زدنشان را دنبال می‌کند. این کار حاکی از گفت‌وگویی صمیمانه بین دوربین و سوژه‌هاست. در دو قسمت دیگر دوربین لرزان و مرتعش در میان درختان و زمین‌های خشک شده حرکت می‌کند تا بدین ترتیب حس وحشت و اضطراب ناشی از خشکسالی را به بیننده منتقل کند. فارغ از این سایر نماهای فیلم ثابت و بدون حرکت اند. درمورد حرکت ایجاد شده توسط تدوین و با توجه به هشت شیوه تدوین نماها که توسط متز معرفی شده است، می‌توان گفت که الگوی کلی پیشروی تدوین تصاویر در این فیلم «رشته نماهای موازی» است. همزمان که پیرانی روبه‌روی دوربین خاطراتشان از مراسم گذشته را بازگو می‌کنند، پیرزنانی آش نذری می پزند و در خانه‌ها پخش می‌کنند و کودکان عروسک «تالم» می‌سازند تا در روستا بگردانند. اما این رویدادها نشان از قرابت و اتحاد مردم روستا در طلبشان برای باران است.

#### - نظام نشانه ­های زبان شناسی گفتاری

در این فیلم نشانی از روایت خارج از فیلم وجود ندارد. اما در بعضی از صحنه‌های فیلم صدای کودکی که شعر معروف «باز باران با ترانه» از کتاب درسی را بر روی تصاویری که نشان از وحشت بی‌آبی‌ست، به گوش می‌رسد که مهمترین استفاده از نظام نشانه‌های زبانشناسی گفتاری است. خواندن این شعر توسط دختربچه تاکیدی است بر بیم و امیدهای کودکان در منطقه‌ای بی‌آب. صحبت‌های مردم روستا حین کار، دعاخوانی، شعرخوانی کودکان، بازگو کردن خاطرات مراسمی که در گذشته اجرا می‌شده و امروزه به علت تغییر بافت روستا فراموش شده است و سخنرانی ملای روستا بر سر مراسم نماز باران از دیگر عناصر زبان‌شناسی گفتاری فیلم هستند. در پلان‌هایی که پیران روستا خاطرات خود را بازگو می‌کنند، پرسش‌های مستندساز حذف شده‌اند و تنها صحبت‌های افراد ارائه شده‌اند.

#### -نظام نشانه­شناسی زبانشناسیک نوشتاری

هم‌سو با الگوی تدوین فیلم، عنوان‌بندی هم به موازات تصاویری از پیرزنی که در حال بافتن پارچه با دستگاه است به رویت می‌رسد. با هر ضربه‌ی پیرزن بر دستگاه عنوانی پدیدار می‌شود و پس از عنوان کارگردان تصویری از زمین‌های خشک کشاورزی ظاهر می‌شود. عنوان‌بندی پایانی فیلم نیز بر نمایی از کوهستان در آستانه‌ی غروب آفتاب نقش می‌بندد. با این عنوان صدای بارش باران و زنی که شعری می‌خواند به گوش می‌رسد.

#### - نظام نشانه ­های آوایی غیر زبانشناسیک

تنها صدایی که می توان در این نظام تعریف کرد، صدای رعد و برق و بارش باران در انتهای فیلم است که بر روی عنوان‌بندی فیلم شنیده می‌شود. گفتنی است که این صدا بر روی نمای فیکس شده‌ای از کوهستان در آستانه‌ی غروب آفتاب به گوش می‌رسد، کوهستانی که در آن خبری از خود باران نیست. مستندساز با استفاده نکردن از نشانه‌های آوایی غیرزبانشناسیک در طول فیلم قصد داشته است تا برهوت و سکوتی که پیامد آن است را منتقل کند و همچنین در تضاد با صدای بارانی که در انتهای فیلم پخش می‌شود، قرار دهد. می‌توان چنین خوانش تلویحی از نیت مستندساز داشت که پس از نشان دادن تلاش‌های روستائیان در طلب باران، می‌خواهد بر دلنشینی صدای باران تاکید کند؛ همان چیزی که در شعرخوانی کودک وجود داشت.

#### - نظام نشانه های موسیقیایی

موسیقی غالب در این فیلم صدای ساز دو تار است. اما در دو قسمت فیلم که پیشتر گفتیم فیلمساز با نماهایی که توسط دوربین روی دست گرفته شده‌اند، تا بر وحشت و اضطراب ناشی از بی‌آبی تاکید کند، موسیقی نیز به یاری تشدید این حس اضطراب آمده است. موسیقی هولناکی که با چند آکورد کش‌‌آمده نواخته شده است.

### **- نگاهی به آسمان**

کارگردان : هادی محقق تهیه کننده : سیدرضا محقق سال تولید :1391

محصول : صداو سیمای مرکزی استان کهکیلویه و بویر احمد مدت زمان : 43 دقیقه

#### **-** خلاصه فیلم

فیلم درباره آئین و رسوماتی است که در منطقه­ی خشک و کم­آب دهدشت از توابع استان کهگیلویه و بویراحمد صورت می­گیرد. اما فیلم به صورتی نامنسجم و قطعه قطعه به این مسئله پرداخته است. بدین­گونه که دعای پیرزنی در حال کار کردن در طلب آب، به شعرخوانی کودکان، سپس به شعرخوانی پیرزنی دیگر و پس از آن شعرخوانی دختران نوجوان، مردی که بر زمینی خشک بذر می­پاشد و شعر می­خواند را پشت سر هم ارائه شده است. در این میان دو آئین عمده که توسط نوجوانان دختر و پسر انجام می­شود در فیلم به نمایش درآمده است. آئینی که در آن پسران نوجوان شب­هنگام یا الله یا الله بارو» می­خوانند، در خانه­ها می­روند و از مردم تقاضای آرد می­کنند. خانه­ای به آنها آرد دهد، مورد دعای خیر آنها واقع می­شود و خانه­ای که درخواست آنها را رد کند مورد بی­مهری آنها قرار می­گیرد. سپس آنها را به پیرزنی می­سپارند و او به تعداد برایشان نان می­پزد. پیرزن در میان یکی از نان­ها سنگ می­گذارد. نان سنگ­دار به جوانی که از لحاظ ذهنی عقب­مانده است می­افتد و او فرار می­کند. بقیه او را تعقیب می­کنند تا در گودال آبی بیندازد که پیرمردی وساطت می­کند و به آنها می­گوید که تا سه روز دیگر باران می­بارد و تا آن موقع صبر کنند. وقتی که نوجوانان پسر این رسم را اجرا می­کنند، دختر جوانی از همان پیرزن می­پرسد که ما دختران نمی­توانیم این­ کار را کنیم؟ پیرزن می­گوید رسمی وجود دارد که مختص زنان است و نامش « نچ­نچک » است. این رسم این­گونه که سحرگاه دختران جوان وضوگرفته و چادر به سر دعا گویان به امام ­زاده­ی روستا می­روند و در آنجا به دعا و شعرخوانی می­پردازند. پیرزن با دو کاسه آرد وارد می­شود و می­گوید که این آرد از اهالی جمع شده و با آن «نچ­نچک» می­پزیم و به فقرا می­دهیم.

همچنین در قسمت­های مختلف فیلم به صورت پراکنده کلاس درس بچه­ها، دعای بچه­ای که از کفش دوزک می­خواهد تا باران بیاورد و همچنین تقاضای پیرمرد کشاورزی که از سیدی نا بینا می­خواهد که دعا کند تا باران بیاید و در نهایت فیلم با آواز همان پیرمرد نا بینا که بر تصاویر اهالی روستا در حالیکه چشم به آسمان دوخته ­اند قرار داده شده است پایان می­یابد.

#### -نظام نشانه ­شناسی تصویری

عمده تصاویر این فیلم ثابت و عکاسانه هستند. رنگ و نور فیلم طبیعی است اما بر رنگ­ های متنوع لباس­ های روستایی تاکید شده است. میزانسن­ها کاملا توسط کارگردان تعیین شده­اند. در تمامی نماها سیستم متعادل­سازی ترکیب­بندی تصاویر بر مبنای تناسب طلایی رعایت شده است و غالبا سوژه ­ها بر خط طلایی سمت راست تصویر قرار گرفته ­اند. نمای غالب درین مستند نمای سر پایین دوربین نسبت به سوژه ­هاست که در قسمت­های مختلف فیلم استفاده شده است و در پایان فیلم سلسله­ای از نمای سرپایین از سوژه­های مختلف را شاهد هستیم که به دوربین در جایگاه آسمان یا خدا چشم­دوخته اند. در تقابل با این نما در قسمتی از فیلم که کشاورزی در حال بذرپاشی و خواندن شعری با مضمون طلب باران است نمایی از بالا و سپس نمایی از پایین را می­بینیم. نمای از بالا در سینما غالبا ارجاع به کوچک بودن سوژه دارد و در اینجا، دوربین در جایگاه خدایی که شنونده ­ی دعای بنده ­ای است برای کسب روزی تلاش می­کند. اما نمای سر پایین ارجاع به عظمت کار کشاورز و شأن انسانی او دارد.

#### - نظام نشانه ­های حرکتی

تنها حرکات دوربین در این فیلم مربوط به زمانی­است که سوژه از بالا فیلم­برداری شده است و نگاهش به دوربین دوخته شده است. دوربین با حرکت کندی از سوژه فاصله می­گیرد تا محیط اطراف سوژه بیشتر نمایان شود. همچنین در ابتدای فیلم و پس از پایان تیتراژ دوربین از بالا کودکانی را دنبال می­کند که در حال حمل تخته سیاهی در جاده هستند. سکون دوربین در این فیلم و قطعه بودن صحنه ­های فیلم، نظام نشانه ­شناسی حرکتی فیلم را معطوف به تدوین کرده است. حرکت تدوینی غالب فیلم غیرگاهنامه ­ای و یا معترضه است. به این معنا که صحنه­های مختصر از سامان خاصی از واقعیت ارائه می­شوند، اما فاقد توالی زمانی­اند و اغلب حول یک مفهوم سازمان داده شده­اند و این مفهوم در اینجا طلب باران به انحای گوناگون است. و در مواردی نظیر دو آئین اصلی به نمایش درآمده در فیلم حرکت تدوین گاهنامه­ای و توصیفی است.

#### - نظام نشانه ­های زبان ­شناسی گفتاری

در این فیلم هیچ نوع گفتار خارج از فیلمی وجود ندارد و نظام نشانه­های زبان­شناسی گفتاری فیلم را می­توان در گفتگوها و شعرخوانی ­های سوژه ­ها خلاصه کرد. فیلم با شعرخوانی کودکان آغاز می­شود و سپس با سوال و جواب بین همان کودکان و معلمی که در حال تدریس است می­رسد. به همین­ ترتیب کل فیلم یک در میان شعرخوانی و گفتگو در رفت و آمد است. گفتگو ­ها غالبا حاوی اطلاعاتی است که از بزرگان به کودکان می­رسد؛ بین معلم، والدین، پیرزن و پیرمرد دانا و پاک با کودکان. این اطلاعات مربوط به اعتقادات اهالی آن روستاست. مادری به دخترش اعتقادی مبنی بر درخواست از کفش­دوزک برای خبر آوردن از کسی که از آن­ها دور است را شرح می­دهد. پیرزن بنا به درخواست دختر جوانی رسمی که توسط زنان برای طلب باران انجام می­شود توضیح می­دهد و آنها را برای برگزاری هدایت می­کند. در یک مورد این گفتگوها که متفاوت است کشاورز از سید نابینایی می­خواهد تا برای نزول باران دعا کند. اما به صورت کلی گفتگو در این فیلم زمینه است که در آن رسومات با سوال بیان شوند و به نمایش درآیند.

#### - نظام نشانه­ شناسی زبانشناسیک نوشتاری

در این فیلم به غیر از عنوان­بندی به چند نوع از این نظام ­نشانه­ای برمی­خوریم؛ ابتدا تقدیم­نامه، سپس شرحی چهار خطی درباره­ی فیلم که روشن می­سازد فیلم درباره­ی چیست. از آنجا که گفتگوها و بسیاری از شعرهای خوانده شده در فیلم فارسی نیستند، زیرنویس فارسی در پایین صفحه قرار داده شده است. همچنین در طول فیلم چندین بار نوشته­هایی بر تخته­سیاه مدرسه را می­بینیم. دو کارکرد نوشته­های تخته سیاه تاکید بر مسئله­ی آب و باران در ذهن کودکان روستاست است و دیگری آگاهی دادن به مخاطب درباره­ی آنچه که می­گذرد. به عنوان نمونه در ابتدای فیلم که کودکان در حال حمل تخته­سیاه در جاده­ای هستند، نوشته­ی روی تخته­سیاه اعلام می­کند که زنگ گردش است. بنابراین این نظام نشانه­ای در فیلم علاوه بر بغرنج کردن مسئله با تاکید ضمنی بر آینده­ی کودکان، موقعیت را نیز برای مخاطب شرح می­دهد.-6 نظام -

در این فیلم هیچ صدای محیطی مورد استفاده قرار نگرفته است. سکوت، موسیقی، شعرخوانی و گفتگو تنها صداهای موجود در فیلم هستند.-- نظام نشانه های موسیقیایی

اولین نماهای فیلم مربوط به نواختن طبل­ و سرنا است که نواهایی محلی و بومی همان منطقه را می­نوازند. این نواها نظیر موسیقی اول مجالس شادی هستند که شنوندگان را مطلع می­کنند و به آنها فراخوان حضور در جشن می­دهند. از این جهت این موسیقی برای ابتدای فیلم مناسب است اما برخلاف جشن­ها این موسیقی مخاطبان را به تماشای رنج کم­آبی دعوت می­کند. در واقع موسیقی در اینجا تضادی با موضوع فیلم و همچنین نماهای ابتدای فیلم دارد که به شکل­های مختلف کم­آبی را نشان می­دهند.

به غیر از این مورد که با سازهای محلی نواخته شده است. بقیه­ی موسیقی فیلم به­ صورت الکترونیکی و با ارجحیت سازهای الکترونیکی نواخته شده است. این موسیقی را در دو صحنه­ای که کودکی خواب باران می­بیند و همچنین پایان فیلم به گوش می­رسد و همانطور که گفته شد صدای طبل و سورنا به صورتی کمرنگ­تر در زمینه­ی این موسیقی به گوش می­رسد.

#### - جمع ­بندی و نتیجه­گیری

در پروهش حاضر با توجه به وفور مناسک و آئین­های مختلف مرتبط با آب در فرهنگ ایران، تاریخ سینمای مستند پس از انقلاب را برای یافتن فیلم­هایی که به این مسائل پرداخته باشند مورد کنکاش قرار دادیم. از میان فیلم­های مرتبط با آب پنج فیلم را که منطبق با موضوع ما بودند یافتیم. این پنج فیلم، که توسط مستندسازان مختلفی ساخته شده بودند، با رویکردهای متفاوتی با مسئله­ی مورد نظر ما مواجه شده­اند. فارغ از هر نوع پیش­داوری در مورد نیات سازندگان این مستندها، در این پژوهش ما تلاش کردیم به صورتی علمی فیلم­های آنان را مورد تحقیق قرار دهیم. از این­رو با توجه به دانش نشانه­شناسی سینما به بررسی نظام­های نشانه­ای این فیلم­ها پرداختیم تا دریابیم که در سینمای مستند ایران رمزگان فرهنگی چگونه با این نظام­ها یا رمزگان فنی و زیبایی­شناسی سینما درهم تنیده­اند و از این درهم­تنیدگی چه مقصودی داشته­اند. همچنین این مسئله که بازنمایی این آئین­ها در سینمای مستند ایران از چه منظرهایی صورت­ پذیرفته است را روشن سازیم.

از بررسی شش نظام نشانه­شناسی فیلم­ها، می­توان دو رویکرد را متمایز کرد. رویکردی مبنی بر ارائه­ی تفسیری با استفاده از این نظام­های نشانه­ای از آئین مورد نظر و دیگری صرفا بازنمایی آئین­ها. در ادامه این دو رویکرد را شرح می­دهیم.

آنچه ما رویکرد تفسیری می­نامیم، چنین است که مستندساز با بهر­ه­گیری از نظام­های نشانه­شناسی فیلم، از بازنمایی صرف آئین­ها فراتر می­رود و با چینش آگاهانه­ی نشانه­ها سعی می­کند تفسیری ارائه دهد. فیلم­های « سرود دشت نیم­ور » و « ترانه­ باران » در این دسته قرار می­گیرند.

در سرود دشت نیم­ور در حالیکه گفتار راوی خارج از فیلم( نظام ­نشانه­­های زبان­شناسی گفتاری ) تنها مسائلی را که از قِبل تصاویر گفتنی نیستند، شرح می­دهد فیلم­ساز با استفاده از نظام ­نشانه­های تصویری و حرکتی بر الگویی از کار دسته­جمعی و منظم تاکید می­کند. نکته­ی مورد اشاره­ی او همان چیزی است که مرتضی فرهادی در کتاب « فرهنگ یاری­گری در ایران » سنت همیاری می­نامد. فرهادی با توجه به برنامه­های ناموزون کشاورزی یکی از دلایل شکست این برنامه­ها را چنین شرح می­دهد:«حقیقت این است که حداقل یکی از دلایل شکست­های برنامه­های کشاورزی ما... در چند دهه­ی گذشته ناشی از بی­توجهی و جهل مرکب نسبت به تجربیات چند هزارساله است که درست از متن و بطن شرایط اقلیمی و فرهنگی این کشور برخاسته است و پادزهر بسیاری از مشکلات کشاورزی این کشور را در خود نهفته داشته است »( فرهادی، 12:1373) بنابراین به زعم ما در « سرود دشت نیم­ور» مستندساز قصد دارد از تجربیات چند هزار ساله الگویی برای مسئله­ی کنونی کشاورزی و آبیاری فراهم نماید. اما مستندساز به جای بیان غیرمستقیم این قصد از طریق گفتار راوی خارج از فیلم که در نظام نشانه­های زبان­شناسی گفتاری می­گنجد این کار را به کمک نشانه­های حرکتی و تصویری انجام می­دهد.

در فیلم « ترانه­ باران » نیز مستندساز قصد چنین کاری را دارد، اما تکیه­ی او در میان نظام­های مختلف نشانه­شناسی سینما بیش از همه بر نظام نشانه­­های گفتاری است. در گفتار راوی خارج از فیلم در برابر مسئله­ی بحران آب مفاهیم اجتماعی­ای مطرح و بسط داده می­شوند. به زعم فیلمساز بحران آب نه با توسعه تکنولوژیک، پیشرفت علم و ابزارسازی که با توسعه­ی عدالت همچون عدالتی آئینی که همه­ی انسان­ها را در برابر کلیتی فراتر از آنها برابر می­داند قابل حل است. البته این را باید مدنظر قرار داد که آئین در این فیلم کارکردی عینی دارد. بدین معنا که گره خورده در تمام زندگی افراد آن جامعه است. آئین بخشی جدا از کار نیست، مانند هرنوع احکام عبادت­گونه یا خواست­هایی که توسط دعا مطرح می­شوند و چندان با عینیت کار و زندگی و روابط اجتماعی ارتباطی ندارند. بلکه کلیتی بزرگتر است که کار را نیز در بر می­گیرد. این مسئله را در شباهت­سنجی بازنمایی شروع و پایان مراسم می­توان دریافت. مراسم با نمای گلدسته­های روستا آغاز می­شود که فردی روستاییان را دعوت می­کند برای مراسم تقسیم زمین و آب؛ چیزی چونان «بشتابید به سوی نماز» در اذان و در پایان، پس از فصل برداشت دست به دعا برداشتن مردم نظیر دعاهای پس از نماز است. بنابراین این آئین از سوی فیلم­ساز همچون نمازی منتَشر در تمام جوانب زندگی­روستائیان بازنمایی شده است که منجر به اجرای مداوم عدالت در میان آن­ها می­شود.

بنابراین در رویکردی که آن را تفسیری نامیدیم، مستندساز سعی می­کند فرهنگی را که از گذشته بازمانده است به مثابه الگویی برای عمل در زمان حاضر ارائه دهد. هدف این مستندسازان نه صرفا بازنمایی واقعیت در رسانه­ی سینما که استفاده از آن در جهت ارائه­ی مفاهیمی است که می­تواند یاریگر انسان کنونی در میان بحران­ها باشد. ازاین‌رو مستندسازان رمزگان زیبایی­شناسانه و فنی سینما در جهت چنین مقصودی به کار برده­اند.

سه فیلم دیگر را می­توان در رویکرد دوم قرار داد؛ « عروس آب »، « تالم »، « نگاهی به آسمان ». از میان این سه فیلم، « تالم » و « نگاهی به آسمان » از گفتار راوی خارج از فیلم بهره­ای نبرده­اند و در بازنمایی آئین­ها، تکیه بر گفتار درون فیلمی و سایر نظام­های نشانه­ای داشته­اند اما در مستند « عروس آب » بلعکس، گفتار درون فیلم وجود ندارد و گفتار راوی خارج از فیلم آنچنان که گفته شد چیزی به محتوای اطلاعات ارائه شده در فیلم نمی­افزاید.

در این فیلم­ها مستندسازان بیشتر قصد ارائه­ی اطلاعاتی از آئین­ها و نحوه­ی اجرایشان با استفاده از نظام­های نشانه­ای سینما را داشته­اند. بررسی رمزگان­های زیبایی­شناسانه و فنی قصد دیگری را در دو فیلم « عروس آب » و « نگاهی به آسمان » روشن می­سازد، که آن برانگیختن حس دلسوزی مخاطبان با تاکید بر بیچارگی سوژ­ه­ها است. در هر دو مستند به ترتیب از طریق گفتار راوی خارج از فیلم و گفتگوهای درون فیلم بر اینکه چاره­ای جز دعا و اجرای آئین نیست تاکید می­شود. نتیجا این مسئله نظام نشانه­های تصویری در این فیلم­ها را در جهت ارائه­ی تصویری از سوژه­های معصوم و بی­گناهی که واجد دلسوزی­اند متأثر می­سازد.

# فهرست منابع

* احمدی، بابک(1391)، ساختار و تأویل متن،جلد یک: نشانه­شناسی و ساختارگرایی، چاپ چهاردهم، تهران: نشر مرکز
* احمدی بابک(1389)، ازن نشانه­های تصویری تا متن، تهران: نشر مرکز
* احمدی ملکی، رحمان(1378)، احیای زمان اساطیری، فصلنامه هنرنامه، شماره­3
* استم، رابرت(1393)، مقدمه­ای بر نظریه فیلم، ترجمه: احسان نوروزی و دیگران،چاپ سوم، تهران:انتشارات سوره مهر
* الام، كر(1389)، نشانه شناسي تئاتر و درام، ترجمه: فرزان سجودي، تهران: نشرقطره
* اسمیت، فلیپ و رایلی ، الگزندر (1394). *نظریه فرهنگی*، ترجمه محسن ثلاثی،تهران: انتشارات علمی.
* الهیاری، سارا و کفشچیان، اصغر(1398)، نشانه­شناسی عنصر آب در سینمای تارکفسکی، فصلنامه­ی پیکره، دوره هشتم، شماره 18
* امامی،همایون(1388). سینمای مردم­شناختی ایران(نقدی بر قوم­پژوهشی در سینمای مستند ایران)، چاپ دوم، تهران: ناشر: وزاران فرهنگ و ارشاد اسلامی، سازمان میراث فرهنگی کشور، مرکز مردم­شناسی، نشر افکار
* بایزیدی، قادر و دیگران(1397)، نشانه­شناسی مراسم آئینی پیر شالیار در منظر فرهنگی هورامان، فصلنامه باغ نظر، سال پانزدهم، شماره 67
* بدیعی، ربیع(1362)، جغرافیای مفصل ایران، تهران: نشر اقبال
* برومند، جواد(1377)، نوروز جمشید، چاپ اول، تهران: توس
* بلوکباشی، علی(1383)، نخل­گردانی، تهران: دفتی پژوهش­های فرهنگی
* بهار، مهرداد(1375)، ادیان آسیایی، تهران: نشر چشمه
* بیرونی، ابوریحان(1363)، آثارالباقیه، ترجمه: علی­اکبر داناسرشت، تهران: نشر امیرکبیر
* ترنر،گرایم (1390). *ایده مطالعات فرهنگی در «درباره مطالعات فرهنگی»*مجموعه مقالات، ترجمه و گردآوری جمال محمدی، تهران: چشمه.
* تارویردی کلیبر، خدیجه(1395)، پایان­نامه آئین­های طلب باران در اقوام ایرانی، دانشگاه شهید مدنی آذربایجان
* توکلی، محمد(1392)، پایان­نامه بررسی و تحلیل نشانه­شناسانه­ی فیلم­های مستند شهری و اجتماعی(دهه 40 و 50 شمسی) مطالعه موردی آثار کامران شیردل، منوچهر طیاب و خسرو سینایی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکز
* حامی، احمد(1350)، آب­یابی، آب­رسانی،آب­یاری، آب­سنجی در ایران باستان، نشریه دانشکده فنی دانشگاه تهران، دوره 20 شماره 0
* درویشیان، علی اشرف و خندان، رضا(1378) فرهنگ افسانه­های ایرانی، تهران: نشر کتاب و فرهنگ
* دوسوسور، فردینان(1392)، دوره زبان­شناسی عمومی، مترجم: کوروش صفوی، چاپ چهارم، تهران: نشر هرمس
* رضا، عنایت­الله(1350)، آب و فن آبیاری در ایران باستان، تهران: ناشر وزارت آب و برق
* سروش سروشیان، جمشید(1374)، آب، گرمابه و پاکیزگی نزد زرتشتیان ایران، تهران: ماکان
* سروش سروشیان، جمشید(1377)، فرهنگ بهدینان، تهران: نشر فرهنگ ایران زمین
* شاملو، احمد(1375)، کتاب کوچه، دفتر پنجم الف، تهران: نشر مازیار
* شاملو، احمد(1357)، کتاب کوچه، دفتر اول آ، تهران: نشر مازیار
* صالحی، کوروش(1389)، جشن­های کهن ایرانی، مشهد: نشر ایران آزاد
* فره­وشی، بهرام(1370)، ایرانویچ، تهران: نشر دانشگاه تهران
* فرهادی، مرتضی(1382)، کشتکاری و فرهنگ: چون و چراهایی بر کشاورزی صنعتی و شیوه‌های سنتی بهورزی و بهداری و توان بخشی زمین در ایران، رساله‌ای در باب مردم‌شناسی اقتصاد، تهران: وزارت جهاد کشاورزی، معاونت برنامه‌ریزی و اقتصادی، مؤسسه پژوهش‌های برنامه‌ریزی و اقتصاد کشاورزی، مدیریت امور پردازش و تنظیم یافته‌های تحقیقاتی
* فیض­الاسلام اصفهانی، علی­نقی(1379)، ترجمه و شرح نهج­البلاغه، تهران: موسسه چاپ و نشر تالیفات فیض­الاسلام
* علیزاده مقدم، علی­عسکر(1387)، نشانه­شناسی آئین آب با تکیه بر دریاچه هامون، کنفرانس بین­المللی بحران آب
* عسگری خانقاه، احمد و شریف کمالی، محمد(1378)، انسان­شناسی عمومی،چاپ چهارم، تهران: انتشارات سمت
* عناصری،جابر(1374)، تجلی دوازده ماه در فرهنگ عامه ایران، مرند:نشر قمری
* کریستن سن، آرتور (۱۳۶۸). نخستین انسان و نخستین شهریار،ترجمه احمد تفضلی و ژاله آموزگار، چاپ دوم، تهران: انتشارات توس.
* گیرو، پی­یر(1380)، نشانه­شناسی، ترجمه­ی محمد نبوی،چاپ اول تهران: نشر آگه
* گیرشمن، رومن(1395)، ایران از آغاز تا اسلام، مترجم: محمد معین، تهران: نشر نگاه
* ضمیران، محمد(1382)، درآمدی بر نشانه­شناسی، چاپ اول، تهران: نشر قصه
* ماجدی، حمید و سعیده زرآبادی، زهرا السادات(1389)جستاری در نشانه­شناسی شهری. نشریه آرمانشهر، 49-54
* معصومی، غلامرضا و کلانتری، منوچهر(1353)، مجله هنر و مردم، شماره 141
* میرنیا، سیدعلی(1369)، فرهنگ مردم، تهران: نشر پارسا
* هال،استوارت (1393). *معنا، فرهنگ و زندگی اجتماعی*، ترجمه احمد گل­محمدی، تهران: نشر نی.
* هدایت، صادق(1342)، نیرنگستان، چاپ سوم، تهران: نشر امیرکبیر
* هرودوت(1350)، تاریخ هرودوت ترجمه: غلامعلی وحید مازندرانی، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب
* هینلز، جان(1368)، شناخت اساطیر ایران ترجمه احمد تفضلی و ژاله آموزگار، تهران: کتابسرای بابل و نشر چشمه
* وولن، پیتر(1389)، نشانه­ها و معنا در سینما، مترجمان: عبدالله­تربیت، بهمن طاهری، چاپ پنجم، تهران: سروش(انتشارات صداوسیما)
* یاحقی، محمدجعفر(1375)، فرهنگ اساطیر و اشارات داستانی در ادبیات فارسی، تهران:موسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی و سروش
* *Bruady, L(1998).Film Theory and Criticism: Introductory Readings* (with Marshall Cohen), fifth edition. New York: Oxford, 1998
* Bronwen,M and Ringham Felizitas(2000), Dictionary of semiotics, Lodon: Cassel
* Jamson, F (1972) The prison-House of Language: A Critical account of structuralism and Russian Formalism. Princeton University Press
* Peirce, C. A. (1994). *The collected papers of Charles Sanders Peirce* (Electronic Edition). by J, Deely. (Eds.).
* Merrell, F. (2001). Charles Sanders Peirce's concept of the sign. In P, Cobley (Eds.) *The Routledge companion to semiotics and linguistics.* (pp.28-39). London and New York: Routledge
* Noth, W. (1990). *Handbook of semiotics* . US: Library of congress cataloging in  
  publication of data.
* Chandler, D. (2005). The basic semiotics. London and New York: Routledge.

1. دانشجوی کارشناسی ارشد واحد الکترونیک دانشگاه آزاد اسلامی تهران [↑](#footnote-ref-1)
2. استادیار دانشگاه دامغانmitra.alavitalab@yahoo.com [↑](#footnote-ref-2)
3. Periode Pluviaire [↑](#footnote-ref-3)
4. Epoque aride [↑](#footnote-ref-4)
5. Fagir [↑](#footnote-ref-5)
6. Foggara [↑](#footnote-ref-6)
7. Kizama [↑](#footnote-ref-7)
8. Semiology [↑](#footnote-ref-8)
9. Ferdinand de Saussure [↑](#footnote-ref-9)
10. sign [↑](#footnote-ref-10)
11. Charles Sanders Peirce [↑](#footnote-ref-11)
12. Course in General Linguistics [↑](#footnote-ref-12)
13. multidisciplinary [↑](#footnote-ref-13)
14. Christian Metz [↑](#footnote-ref-14)
15. enunciation [↑](#footnote-ref-15)
16. syntagm [↑](#footnote-ref-16)
17. paradigms [↑](#footnote-ref-17)
18. differentiation [↑](#footnote-ref-18)
19. Associative relations [↑](#footnote-ref-19)
20. homophone [↑](#footnote-ref-20)