

بازآفرینی آیین با تعلیق زمان، مکان و شخصیت در سینمای بهرام بیضایی

حمیرا علیزاده *

مریم افشار **

چکیده

بسیاری از نویسندگان و هنرمندان معاصر با به کارگیری اسطوره و آیین برآن بوده‌اند تا ذهن مغشوش انسان امروز که در دنیای مدرن گرفتارست را به آرامش روزگار انسان نخستین بازگردانند و او را بار دیگر در فرهنگ فراموش شده‌اش غرقه کنند. سینمای بیضایی بهترین نمونه بازتاب فرهنگ و رسوم در عرصه ادبیات و هنر است چرا که با اسطوره و آیین پیوندی ناگسستنی دارد. اجرای آیین هزاره‌های کهن در سینمای بیضایی به کمک عنصر تعلیق و همچنین پرداخت آیین به عنوان داستان اصلی فیلم به خوبی کاربرد و کنش تعلیق آیین را در سینمای وی نشان می‌دهد. بیضایی هنرمندانه با به کارگیری تعلیق و هم‌کنشی عناصر مهمی چون زمان، مکان و شخصیت، داستانی آیینی و باستانی را پیش روی مخاطب قرار می‌دهد. نگارنده در این جستار، کیفیت تعلیق آیین در چهار اثر «غریبه و مه»، «چریکه تارا»، «مرگ یزدگرد» و «مسافران» بیضایی را بررسی می‌کند و به شیوه نشانه‌شناسی به بررسی آیین به عنوان یک نشانه اجتماعی و از میان نظام‌های نشانه‌ای به بررسی زمان، مکان و شخصیت که در دسته رمزگان اجتماعی قرار می‌گیرند، می‌پردازد. همچنین به چگونگی اجرای آیین‌ها در فیلم‌های موردنظر نیز توجه کرده و به این نتیجه می‌رسد که در این آثار، تعلیق آیین در سه سطح زمان، مکان و شخصیت روی می‌دهد که این خود باعث پیچیدگی و ابهام هنری در پیرنگ داستان می‌شود. علاوه بر این، دریافت معنای آیینی فیلم با روش نشانه‌شناسی فیلم صورت می‌گیرد و ساخته روابط بین نشانه‌ها و نظام‌های نشانه‌ای (سطوح سه‌گانه) فیلم است. از آنجا که این عناصر از مهم‌ترین عناصر داستان هستند، این پژوهش می‌تواند با بررسی آن‌ها و نقد آیین در آثار بیضایی که روساختی از فیلم‌نامه‌های وی هستند به خوبی پیوند ادبیات و سینما را روشن سازد.

واژگان کلیدی: آیین، زمان، مکان، شخصیت، بیضایی

* دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه فردوسی مشهد (نویسنده مسئول) homeira.alizadeh66@gmail.com

** کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه بیرجند. hiva_mra@yahoo.com

مقدمه

در تعریفی فراگیر، آیین، مراسمی عمومی، الگودار و کلیشه‌ای است اما از نظر تاریخی، گاه پیوندی عمیق و چه بسا ناگسستنی با مراسم مذهبی دارد و گاه معنایی کاملاً متفاوت با شعائر، آداب و رسوم و سنت‌ها می‌یابد. به هر روی «آیین را با فرهنگ‌های ابتدایی، دانش عینی و محسوس و انسان اسطوره‌ساز مرتبط دانسته‌اند در حالی که تفکر خردگرایی غیرآیینی به منزله نظم بخشیدن به جامعه مدرن غربی است» (الیاده و دیگران، ۱۳۸۸، ۱۲۲).

آیین، از دیرباز تعاریفی بسیار متفاوت را به خود اختصاص داده است برخی چون دورکیم آن را مناسک دینی می‌دانند و مسیر آیین را بین مقدس و نامقدس مشخص می‌کنند، برخی نیز «آیین را عنصر پسمانده فرهنگ و عده‌ای، عنصر قدرت برشمرده‌اند. این تحلیل‌های جدید از تمایز غیر واقعی آیین مذهبی و آیین سیاسی اجتناب می‌ورزند و به دوگانگی امور مقدس و نامقدس، سنتی و مدرن با تمرکز بر پیوند میان قدرت و امور مقدس، تعالی می‌بخشد» (همان، ۱۲۷). آیین، انسان امروز را بر آن می‌دارد تا حدود خویش را اعتلا بخشد، خود را هم‌تراز خدایان و قهرمانان اساطیر سازد، در عرض آنان قرار گیرد و بتواند همچون آنان عمل کند؛ به همین سبب، اسطوره و آیین با یکدیگر پیوند می‌یابند. اسطوره، مستقیم یا غیرمستقیم موجب عروج و اعتلای انسان می‌شود اما از خود استقلالی ندارد بلکه وابسته به آیین است چرا که «روایت یا اجزای اسطوره به عنوان وسیله‌ای برای مفهوم کردن امر قدسی، جزو جنبه‌های بنیادین آیین است» (همان، ۱۴۷).

اساطیر که جزو جدایی‌ناپذیر فرهنگ ملت‌هاست در نزد بشر به‌ویژه بشر نخستین از ارزش و اعتبار ویژه‌ای برخوردار است زیرا انسان، همواره آرمان‌ها و آرزوهای خود را در اساطیر می‌یابد و برای حفظ آنها نیز تلاش می‌کند. از دیرباز تاکنون، کشورها و ملل مختلف برای حفظ اساطیر و آیین‌های خویش،

جشن‌ها و مراسمی مخصوص برپا می‌داشتند «امروزه نیز آیین‌ها را در جشن‌ها و مراسمی که برپا داشته می‌شود، به روشنی می‌توان دید؛ اگرچه دیگر اصل و علت انجام آنها به فراموشی سپرده شده است. البته این نموده‌ها چنان رازآلودند که گاه دریافت آنها نیاز به شناختی ژرف از اسطوره‌های یک ملت و جامعه دارد» (واحددوست، ۱۳۸۱، ۹۳). بنابراین، آیین و اسطوره جزو لاینفک فرهنگ جوامع‌اند، فرهنگی که از عصر نخستین توسط انسان به وجود می‌آید و تا ابد نیز با او باقی می‌ماند. در حقیقت، «نقطه شروع یک آیین به معنای پایان یک دور و شروع دور تازه‌ای است. در واقع مشخصه بارز آیین «تکرارپذیری» آن است، تکراری که به مفهوم آیین ابدیت می‌بخشد؛ چیزی که تکرارشدنی باشد ابدی می‌شود. بیشتر پژوهشگران، آیین و جشن را روندی می‌دانند که در زمان تکرار شده است. در زمانی که انسان‌ها از حالت آشوب نخستین یا خائوس بیرون آمدند و وارد جهان هستی شدند» (فکوهی، ۱۳۹۰، ۱۴۸). آیین‌ها با تکرار و چرخش دایره‌ای وار زمان اسطوره‌ای زنده می‌مانند اما روشن است که گاه ممکن است بر روی برخی آیین‌ها غبار فراموشی بنشیند و گاه با اندکی تغییر بازآفرینی شوند.

همواره همه اندیشمندان و پژوهشگران تیزبینی که در مسیر اسطوره‌ها، آیین‌ها، تجربه‌های آیینی و غیره گام نهاده‌اند اذعان کرده‌اند که با چه ناکامی‌های معرفتی و دشواری‌های روش‌شناختی مواجه بوده‌اند. آیین‌شناسان تاکنون درباره آیین‌ها و شکل‌گیری آن، دسته‌بندی مشخصی که مورد تأیید همه پژوهشگران باشد، ارائه نداده‌اند. هر گروه با توجه به رویکرد اجتماعی، سیاسی و مذهبی خود، آیین‌ها را به دسته‌های گوناگون تقسیم کرده‌اند. در یک دسته‌بندی مشهور، جشن‌های آیینی به پنج گونه تقسیم می‌شوند:

- ۱- جشن‌ها و آیین‌های باستان، اسطوره‌ای و فصلی
- ۲- جشن‌های دین و مذهبی ۳- جشن‌های ملی، میهنی و حکومتی ۴- جشن‌های خانوادگی ۵- جشن‌ها و

آیین‌های منطقه‌ای (روح‌الامینی، ۱۳۸۳، ۱۵).

(چریکه تارا و غریبه و مه) به صورت فیلم در دسترس بوده است، نگارنده با تماشای چندین باره فیلم‌ها به بازنویسی آنها پرداخته و آنها را از این منظر بررسی و تحلیل کرده است.

پیشینه پژوهش

در زمینه‌ی تعلیق در ادبیات بویژه ادبیات کلاسیک فارسی، مقالاتی اندک نوشته شده است از جمله؛ می‌توان به مقاله «کیفیت تعلیق در قصه‌پردازی مولانا» از محمد غلام اشاره کرد که نگارنده در آن، چند حکایت از مثنوی را با یکدیگر مقایسه کرده و در آنها، کمیت و کیفیت عنصر تعلیق و انتظار را نشان می‌دهد. همچنین مقاله «بررسی رابطه زمان و تعلیق در روایت پادشاه و کنیزک» نوشته زهرا رجبی و همکاران که در آن براساس نظریه ژنت، نشان می‌دهند چگونه مولانا، از تمام ظرفیت‌های ادبی و روایی عنصر زمان در حکایت پادشاه و کنیزک در مثنوی بهره می‌برد و برای ایجاد حس تعلیق و انتظار در مخاطب با شیوه‌هایی چون تغییر در نظم خطی زمان پیرنگ، تفصیل و تکرار در شرح برخی کنش‌ها، نوع خاصی از زمان‌مندی را ایجاد می‌کند. علاوه بر این می‌توان به «ساز و کار تعلیق در مقامات حریری» از محسن بتلاب اکبرآبادی و علی صفایی سنگری اشاره کرد که در آن، تعلیق زبانی و روایی در مقامات حریری بررسی می‌شود. مقاله «بررسی تحلیلی شخصیت‌پردازی و تعلیق در قصه‌های قرآن» از مهدی پوررضاییان و دیگران که در آن به بررسی شخصیت‌پردازی و تعلیق، در پنج قصه آدم، ابراهیم، نوح، صالح و یوسف پرداخته‌اند و علاوه بر این، از قابلیت‌های نمایشی داستان‌های قرآن نیز سخن رفته است. در مورد عناصر آیینی زمان، مکان، شخصیت و غیره نیز می‌توان به مقاله «تعزیه، انفجار نشانه‌ها» از محمود عزیزی و همکاران که در آن به شیوه نشانه-معناشناسی به بررسی و تحلیل اجرا، عناصر و فضاسازی آیین کهن تعزیه می‌پردازد اشاره کرد. در این مقاله تعاریف شایان توجهی از

این مقاله، دسته‌بندی جزئی‌تری درباره شکل و نحوه برگزاری آیین در سینمای بهرام بیضایی را مدنظر دارد. آیین با توجه به تعلیق‌هایی که همزمان با برگزاری آن اتفاق می‌افتد و پیامدهای هر تعلیق، دسته‌بندی می‌شود؛ «با تعلیق زمان، اجرای آیین، زمان حال را متوقف می‌کند و به زمان واقعی برگزاری آیین می‌برد. در تعلیق شخصیت، شخصیت امروزی انسان، دگرگون می‌شود. نوع پوشش و آراستگی هنگام برگزاری آیین با زمان خطی و تاریخی متفاوت می‌شود. همچنین با تعلیق مکان، برگزارکنندگان برآنند تا مکان فعلی را تا حدودی به مکان آن زمان (یعنی زمان اسطوره‌ای آیین) شبیه و نزدیک‌تر کنند» (فکوهی، ۱۳۹۰، ۱۴۹-۱۴۸). نکته مهم در این تعلیق‌ها، تکرارپذیری آنان است که با برگزاری هر آیین، تعلیق زمان و مکان و شخصیت تکرار می‌شوند. در این دسته‌بندی، به خوبی بینامتنیت ادبیات و آیین و همچنین پیوند ادبیات و سینما دیده می‌شود و از آنجا که بهرام بیضایی یکی از نویسندگان و کارگردان‌های علاقمند به اساطیر و آیین‌های ایرانی است، این پیوند را به وضوح می‌توان در آثار ارزشمند وی مشاهده کرد.

با توجه به دسته‌بندی فوق‌الذکر و ویژگی تکرارپذیری آیین‌ها، نگارنده در این مقاله با تأکید بر عناصر دسته‌بندی شده به روش نشانه‌شناسی به بررسی آیین و تعلیق زمان، مکان و شخصیت در «غریبه و مه»، «چریکه تارا»، «مرگ یزدگرد» و «مسافران» می‌پردازد زیرا آیین از مهم‌ترین نشانه‌های فرهنگی و اجتماعی یک جامعه است و گاه توجه بیش از حد نویسنده و هنرمند و تکرار نشانه در آثارشان، آن را به نشانه و رمزگانی شخصی تبدیل می‌کند. بنابراین نویسنده در این جستار سعی می‌کند تا با توجه به تکرار آیین‌ها در اکثر آثار بیضایی و با کشف نشانه‌های درونی، لذت آفرینش تصویر و تأویل آن را بر خواننده دو چندان نماید و از آنجا که تاکنون تنها دو فیلمنامه مرگ یزدگرد و مسافران منتشر شده و دو اثر دیگر

مکان، زمان، بازیگری، دکور، حرکت و غیره ارائه شده است. در زمینه آیین در سینمای بهرام بیضایی نیز مقاله «انگاره‌های بومی در سینمای ایران: نگرشی به کاربرد آیین و اسطوره در فیلم‌های بهرام بیضایی» از نوروزی قابل توجه است که در آن، بیشتر به بازتاب اسطوره در سینمای بیضایی پرداخته شده است. ابراهیم محمدی و مریم افشار نیز در مقاله «ترجمان تصویری زمان اسطوره‌ای در آثار بیضایی» به اسطوره‌ای بودن زمان و ارتباط آن با روایت پرداخته و به برخی از آیین‌های به کار رفته در آثار بیضایی نیز اشاره کرده‌اند. شایان ذکر است که با وجود پژوهش‌های ارزنده در مبحث تعلیق در داستان‌های ادبی و بررسی آیین‌های مختلف در آثار هنری و ادبی، متأسفانه درباره کیفیت تعلیق در سینما و هنرهای نمایشی -تصویری بویژه آثار بهرام بیضایی که فیلمنامه‌هایش سرشار از اساطیر و آیین‌های ایرانی است، پژوهش مستقلی صورت نگرفته است و این مقاله می‌تواند نخستین گام در این زمینه باشد.

پیش از پرداختن به بحث و بررسی آیین در سینمای بیضایی لازم است تا خلاصه‌ای از فیلم‌ها با تأکید بر آیین‌ها بیان شود تا اشاره‌ای هر چند مختصر به داستان، راه‌گشای درک بهتر آیین‌ها و اساطیر در فیلم باشد.

چریکه تارا

تارا بیوه‌زنی است که همراه دو فرزندش از بیلاق به خانه‌اش برمی‌گردد. در راه از اهالی روستا می‌شنود که پدربزرگش مرده است، در مسیر جاده جنگلی به غریبه‌ای برمی‌خورد که لباسی تاریخی و زخم‌هایی بر تن دارد که به سرعت می‌گذرد. وقتی تارا به خانه می‌رسد میان میراث پدربزرگ شمشیری می‌یابد که نمی‌داند با آن چه کند؛ تارا می‌کوشد شمشیر را به جای داس، کلون خانه و غیره به کار گیرد؛ اما شمشیر به این کارها نمی‌آید و تارا آن را به رودخانه می‌اندازد. تارا از نو مرد تاریخی را می‌بیند. او از قبیله فراموش شده‌اش می‌گوید که از آن‌ها جز شمشیر پدربزرگ

هیچ نشانی نمانده است. مرد تاریخی شمشیر را از تارا طلب می‌کند اما تارا او را به دریا انداخته است. مرد تاریخی ناپدید می‌شود. تارا در موقع جزر دریا، شمشیر را می‌یابد و آن را به مرد تاریخی می‌دهد؛ حال، مرد تاریخی می‌تواند نزد قبیله‌اش برگردد اما او که عاشق تارا شده است قادر نیست به زمان خود بازگردد. مرد تاریخی داستان خود و قبیله‌اش را به تارا می‌گوید داستانی که مردم روستا هر ساله مانند آن را به شیوه شبیه‌خوانی برگزار می‌کنند. در این میان، خواهر شوهر تارا او را برای برادرش آشوب خواستگاری می‌کند اما تارا نمی‌پذیرد. تارا از مرد تاریخی می‌خواهد که سد راهش نباشد. آشوب فرزندان تارا را می‌رباید، و تارا او را متهم می‌کند که برای رسیدن به وی، برادرش را کشته است. آشوب، روستا را ترک می‌کند. تارا سراغ مرد تاریخی می‌رود و او را متهم می‌کند که همه داستان‌هایش دروغ است و تبار و قبیله‌ای در کار نیست. در این موقع سپاهی عظیم از دریا، به شهادت، سربرمی‌آورد و مرد تاریخی از شرم به دل جنگل پناه می‌برد و تارا را نیز با خود می‌برد. تارا در جنگل به او قول می‌دهد که فرزندانش را به قلیچ - عاشق دلسوخته‌اش - می‌سپارد و همراه او می‌آید. اما مرد تاریخی با اسب زخمی‌اش به دریا می‌رود و به زمان خود بازمی‌گردد و تارا با شمشیر به موج‌های دریا حمله می‌کند تا مرد تاریخی را پس بگیرد؛ اما امواج دریا به تارا اجازه نمی‌دهند تا به مرد تاریخی و زمان گذشته‌اش برسد.

مسافران

مهتاب همراه خانواده‌اش برای آوردن آینه مراسم عروسی خواهر کوچکترش، ماهرخ، از شمال به سمت تهران حرکت می‌کند. آینه‌ای که بنابر آیین خانوادگی باید در سفره عقد همه افراد خانواده باشد و مادر بزرگ آن را به مهتاب سپرده است. تاکسی مسافران با کامیون نفتکش تصادف می‌کند و همه مسافران می‌میرند. خانواده مهتاب که در تدارک عروسی ماهرخ هستند

وسایل مراسم را به عزا تغییر می‌دهند و آیین‌های عزاداری را انجام می‌دهند (برگ خشک درختان را بر سر و صورت می‌ریزند) تنها کسی که مرگ مسافران را باور نمی‌کند مادر بزرگ است. به باور او چون در تصادف، آینه‌ای پیدا نشده است آنها نمرده‌اند.

شب عروسی میهمانان برای تسلیت و تسلی بازماندگان درخانه معارفی‌ها جمع می‌شوند. مادر بزرگ از ماهرخ می‌خواهد لباس عروسی به تن کند. ماهرخ در میان بهت میهمانان لباس سپید می‌پوشد. مسافران با آینه وارد می‌شوند. تصویر همه در آینه دیده می‌شود و غم جای خود را به شادی می‌دهد. ماهرخ زندگی جدیدش را آغاز می‌کند.

مرگ یزدگرد

سردار، سرکرده و موبد شاهنشاهی ساسانی، پیکر بی‌جان یزدگرد سوم را در آسیابی می‌یابند. آنان خانواده آسیابان را به کشتن شاه از روی طمع به زر و مال متهم می‌کنند. خانواده آسیابان برای نجات خود به پا می‌خیزند. روایت‌های آسیابان و همسر و دخترش با هم تعارض دارد، هریک داستانی متفاوت را بیان می‌کنند؛ تا جایی که سردار و همراهانش در اتهام آنان تردید می‌کنند. در پایان روشن نیست که آیا آسیابان شاه را کشت؟ و یا شاه آسیابان را کشت؟ و یا شاه، شاه را کشت؟

بدین ترتیب خانواده آسیابان خود را از شکنجه و مرگ نجات می‌دهند و سردار دستور می‌دهد جسد بی‌جان شاه بر دار شود. هریک با برگزاری آیین تعزیه و روایت بخشی از اتفاق‌ها و بازی کردن نقش دیگران و شاه، شکنجه و مرگ خود را به تعویق می‌اندازند. در پایان فیلم سپاه تازیان از راه می‌رسند.

غریبه و مه

در آبادی دورافتاده‌ای کنار دریا، اهالی قایقی را می‌بینند که به سوی ساحل پیش می‌آید. قایق را از آب می‌گیرند و در آن مردی زخم‌خورده را می‌یابند

که نامش آیت است و نمی‌داند چه بر سرش آمده است. زنی به نام رعنا که شوهرش در دریا غرق شده و جسدش را پس نداده، جویای احوال آیت است، و این خشم خانواده شوهر رعنا را بر می‌انگیزد. اهل آبادی برای این که آیت بتواند در آبادی بماند از او می‌خواهند تا یکی از دختران آبادی را به عقد خود درآورد. وقتی آیت، رعنا را انتخاب می‌کند درگیری و دو دستگی پیش می‌آید. برادران شوهر رعنا به او اجازه نمی‌دهند و از او می‌خواهند تا همیشه عزادار و سیاه‌پوش برادر فداکارشان بماند. خواهر شوهر رعنا با برادرانش موافق نیست. رعنا که مدت‌هاست لبخند نزده است به آیت لبخند می‌زند. هنگام درو محصول، آیینی کهن و آشنا برای اهالی روستا اجرا می‌شود. در این آیین مرد عاشق، همسر زن را می‌کشد و صاحب زن می‌شود. اساساً داستان فیلم غریبه و مه نیز این آیین است. در مراسم عروسی گرگی به آبادی می‌زند، روستانشینان، گرگ را شکار می‌کنند و پس از آن، گرد آتشی جمع می‌شوند تا گرگ شکار شده کباب شود در این زمان، آنان به زنجیرزنی و سوگواری می‌پردازند. در همان شب، دو ناشناس سر راه آیت قرار می‌گیرند و از او می‌خواهند به دنبال آنها بروند. آیت با آنها نمی‌رود و کمی بعد، با مرد ناشناسی درگیر می‌شود. آیت پس از کشتن مرد درمی‌یابد که او شوهر گمشده رعنا بود که برخلاف تصور همه اهالی روستا از دریا می‌ترسیده و پنهان شده است. پس از آن، آیت به خانه رعنا می‌رود و با او ازدواج می‌کند. چند روز بعد، مردی با جامه سیاه، با قایق از میان مه به آبادی می‌آید، و پس از خرید مقداری آذوقه، راه آمده را باز می‌گردد. آیت دچار هراس می‌شود، و روز بعد چند سوار بر پنج قایق به آبادی می‌آیند و با آیت درگیر می‌شوند. اهالی نیز به کمک آیت می‌آیند. هر پنج مرد از پا درمی‌آیند و آیت، که زخم برداشته است، سوار بر قایق از ساحل دور می‌شود تا بداند که در آن طرف آب چه خبر است و رعنا از نو لباس سیاه به تن می‌کند.

روش پژوهش

نشانه‌شناسی، علمی است که چگونگی تولید معنا را در جامعه مطالعه می‌کند. از طریق نشانه‌شناسی می‌توان چیزها را به گونه‌ای تعبیر کرد که گویا ساختاری مشابه زبان دارند و سبب تولید، مبادله و گاه تغییر معنا می‌شوند. «از دیدگاه نشانه‌شناسی، نشانه‌ها می‌توانند به شکل کلمات، تصاویر، اطوار و اشیاء ظاهر شوند اما باید به یاد داشت که نمی‌توان نشانه‌ها را به شیوه‌ای مجزا مطالعه کرد. بلکه مطالعه هر نشانه‌ای در نظام نشانه‌ای ژانر یا رسانه و موضوع مورد نظر معنادار است» (چندلر، ۱۳۸۷، ۲۵). بنابراین، این علم «به طور همزمان به بررسی نظام‌های متفاوت نشانه‌ای و رمزگان‌هایی که در جامعه عمل می‌کنند، پیام‌ها و متن‌های واقعی که براساس آنها تولید می‌شود، می‌پردازد» (آلام، ۱۳۸۳، ۱۱). هر نشانه به تنهایی معنایی ندارد بلکه باید در قلمرو و محدوده رمزگان‌ها بررسی شود تا معنا و مفهوم مورد نظر را منتقل کند. در حقیقت، رمزها بیشتر نظامی از قوانین اجتماعی و فرهنگی هستند که مخاطب را در حفظ و انتقال فرهنگ جامعه خویش یاری می‌دهند. رمزگان‌ها براساس قاعده‌هایی ویژه ترکیب می‌شوند و اصلی‌ترین عنصر تولید معنا به شمار می‌آیند. به عبارتی، عرصه و زمینه‌هایی هستند که دال‌ها در آن قابل درک‌اند و به مدلول‌ها پیوند می‌یابند و در نهایت آفریننده معنایی خاص هستند. «نشانه ترکیب دال و مدلول است، ترکیبی که نمی‌توان آنها را از هم جدا کرد. رابطه بین دال و مدلول اختیاری است. هیچگونه رابطه منطقی بین کلمه و مفهوم یا بین دال و مدلول وجود ندارد. در این صورت، معنای دال‌ها باید تا حدودی یاد گرفته شوند. این امر حاکی از آن است که روابط ساختاریافته منظمی وجود دارد - رمزها - که در تفسیر نشانه‌ها به ما کمک می‌کند» (خالق‌پناه، ۱۳۸۸، ۱۶۸).

رویکرد مهم سوسور در نشانه‌شناسی‌اش این است که او نشانه‌شناسی را علم بررسی نشانه‌های منفرد نمی‌داند. نشانه‌شناسی، دانش بررسی نظام‌های نشانه‌ای

است که پدیده‌هایی اجتماعی‌اند. لذا نشانه‌شناسی از دید سوسور، دانشی ساختارگرا بوده است. نشانه‌شناسان به طور کلی رمزها را به دسته‌های متفاوت تقسیم می‌کنند: «۱- رمزگان اجتماعی: جامعه نظامی از روابط اجتماعی است و حضور انسان‌ها در این نظام همواره پیشاپیش با میثاق‌ها، آیین‌ها، هویت، نشانه‌ای گروهی، آداب و رسوم همراه است و از آنجایی که فرآیندهای روابط اجتماعی ریشه در تاریخ و ناخودآگاه جمعی دارند رمزهای اجتماعی دارای دلالت‌های نیرومندی هستند. بنابراین می‌توان رمزهای اجتماعی را به رمزهای کلامی، اندامی (حالات چهره، حالات بدن، اشارات)، رمزهای کالامحور (لباس و پوشش) و رفتاری تقسیم کرد. ۲- رمزگان‌های زیباشناختی، که کمتر اجتماعی شده‌اند و بیشتر متضمن قدرت آفرینندگی فرستنده‌اند. ۳- رمزگان تفسیری یا ایدئولوژیک، رمزهایی هستند که سایر رمزها را به گونه‌ای سامان می‌دهند که مجموعه‌ای از معنای سازگار به وجود آید و این معانی، خود شعور متعارف جامعه را تشکیل می‌دهند» (همان، ۱۷۰).

از میان این نظام‌های نشانه‌ای، رمزگان اجتماعی که نشان‌دهنده تاریخ و فرهنگ کشور و ملتی هستند بهترین نظام نشانه‌ای است که نشانه‌شناسان سینما را در شناخت هویت و فرهنگ خویش و انتقال آن به مخاطب یاری می‌کند.

سینما از مهم‌ترین عرصه‌های بازآفرینی است که نقش زیادی را در این زمینه ایفا می‌کند. این هنر به کمک نشانه‌ها و کنار هم قرار دادن آنها معنای منسجمی را می‌سازد و می‌تواند به بازتولیدهای دیگری بپردازد. نشانه‌شناسی نوعی رمزگشایی در زبان است و از آنجا که سینما نیز یک زبان است بهترین روش برای دستیابی به نظام ارتباطی معنادار آن، پرداختن به نشانه‌ها چه به لحاظ ساختاری و چه معنایی است. چرا که نشانه‌ها در ارتباط با هم فضای سینمایی مورد نظر را می‌سازند. نگارنده با توجه به نظریات متفاوتی که در مورد نشانه‌شناسی وجود دارد در تحلیل متون

مورد نظر از نظریات دو اندیشمند، فردیناند دوسوسور و چارلز پیرس، که نظریاتشان آغازگر نشانه‌شناسی به شکل امروزی بوده و به وسیله دیگر اندیشمندان به تئاتر و نمایش تعمیم داده شده است، استفاده می‌کند. در نشانه‌شناسی آثار سینمایی تقسیم‌بندی نشانه‌ها از دیدگاه پیرس نیز قابل توجه است. پیرس میان سه نوع نشانه تمایز قائل می‌شود: نخست نشانه‌های شمایی که براساس شباهت نشانه با موضوع استوارند و تصوراتی از چیزهایی را که می‌نمایند صرفاً از راه تقلید تصویری آنها به دست می‌دهند. دوم نشانه‌های نمایه‌ای که براساس گونه‌ای نسبت درونی و وجودی، شکلی از پیوستگی معنایی شناخته می‌شوند. سوم، نشانه‌های نمادین که از طریق کاربرد با معناهایشان پیوند یافته‌اند (احمدی، ۱۳۹۱، ۴۲ و ۴۳).

با توجه به این دسته‌بندی، این سوال پیش می‌آید که نشانه‌ها در سینما در زمره کدام یک از نشانه‌ها قرار می‌گیرند؟ در ابتدا چنین به نظر می‌رسد که چون سینما یک هنر تأویل‌پذیر بوده، بنابراین نشانه‌های آن نیز در گروه نشانه‌های نمادین است، اما در تحلیل نشانه‌ای سینما باید هر سه نوع نشانه را مد نظر قرار داد چرا که «معنای هر نشانه تنها از راه نشانه‌ای دیگر دانسته می‌شود، هر نشانه چیزی را به یاری ایده‌ای معرفی می‌کند، آنچه معرفی می‌شود معنای نشانه است اما آن ایده یا مورد تأویلی فقط از راه ارجاع به نشانه‌ای دیگر شناخته می‌شود» (همان، ۳۵). بدین سان ما با مسیر نامحدودی از نشانه‌ها رو به رو هستیم تا بتوانیم به معنای ضمنی نشانه مورد نظر دست یابیم. بنابراین، برای رسیدن به مفهوم نهفته در آیین‌ها و چگونگی تعلیق آن در سینمای بیضایی باید به تحلیل عناصری که در زمره نظام‌های نشانه‌ای سینما قرار دارند، پرداخت. روش پژوهش، نشانه‌شناسی عنصر مهم داستان یعنی آیین، نشانه‌ای اجتماعی و فرهنگی، و بررسی تعلیق نشانه‌های زمان، مکان و شخصیت که نقش مهمی در پیرنگ آیینی فیلم دارد می‌باشد.

تحلیل و تبیین چگونگی تعلیق آیین در سینمای بیضایی

تعلیق به عنوان یکی از عناصر روایت، نقش بسزایی در پیشبرد پیرنگ، کنش داستانی و برانگیختن خواننده در خواندن داستان و دنبال کردن آن دارد، علاوه بر این؛ فرایند ارتباطی داستان (ارتباط بین خواننده و نویسنده از طریق متن) را نیز استحکام می‌بخشد، تعلیق، بیش از هر چیز نوعی ترفند است، ترفندی که نویسنده در فرایند اطلاع‌رسانی به خواننده به کار می‌گیرد. «نویسنده در ضمن تعلیق، با متوقف کردن حرکت داستان، هویت ارتباطی متن خود را مخدوش می‌کند. این امر ناشی از بی‌اطلاعی نویسنده نسبت به موضوع نیست، بلکه در حقیقت نوعی محرک است که خواننده را نسبت به داستان حریص‌تر می‌کند؛ پس وجه‌ای از کارکرد تعلیق، متوجه خواننده خواهد بود» (بتلاب اکبرآبادی؛ صفایی سنگری، ۱۳۹۱، ۲۲). بدین معنا که، نویسنده با شیوه تعلیق، تمام حوادث و اتفاقات داستان را به دقت زیر نظر دارد تا در موقعیتی مناسب با ایجاد وقفه در داستان، خواننده و مخاطب خویش را بیشتر درگیر کند و جذابیت داستان را برای وی افزایش دهد. با این کار، نویسنده کنجکاو و اشتیاق خواننده را برای رفع تعلیق داستان برمی‌انگیزد و این اختیار را به او می‌دهد که به بازتولید و آفرینش معناهای گوناگون از یک داستان بپردازد. نویسنده سعی دارد با تعلیق، قطعیت معنا را در داستان از بین ببرد تا خواننده نقشی مؤثر در پیشبرد داستان داشته باشد. مهم‌ترین ویژگی یک داستان خوب در نزد خوانندگان امروز «شک و انتظار آن است. در واقع، اگر داستانی مخاطب را مشتاق نسازد که آن را تا به آخر برساند پیش‌ریزی نمی‌ارزد» (پرین، ۱۳۷۸، ۲۸).

ملاک تعیین کیفیت هر داستان، انتظار و کششی است که در مخاطب ایجاد می‌کند و یک هنرمند و نویسنده توانا می‌تواند هنر خویش را در استمرار و کاربرد مناسب و به جای آن، به خوبی نشان دهد. او باید این توانایی را داشته باشد که در طول داستان، تعادل

را در ایجاد حالت انتظار و تعلیق رعایت کند تا سبب انزجار مخاطب از ادامه داستان نشود. در مجموع می‌توان گفت تعلیق «کیفیتی است که نویسنده آن را برای واقعیتی که در شرف تکوین است، در داستان خود می‌آفریند و با آن هیجان و التهاب خواننده را برمی‌انگیزد» (میرصادقی، ۱۳۷۷، ۲۹۸). تعلیق باعث پیچیدگی و ابهام هنری در پیرنگ داستان می‌شود و مخاطب را به دنبال خود می‌کشاند. در این صورت هنگامی که «خواننده یا شنونده‌ای خود را به داستانی می‌سپارد، یک ارتباط زبانی برقرار می‌گردد و همین ارتباط در ذات خود، به اشتیاق مخاطب برای دانستن داستان دامن می‌زند. پس هر حالتی که خواننده را به داستان، اشخاص داستان، سرنوشت آنها و روند ماجرا مشتاق و همچنین حساس‌تر کند، معمولاً در حوزه تعلیق قرار می‌گیرد» (مندنی‌پور، ۱۳۸۳، ۱۵۳). بنابراین، در بررسی اثر سینمایی آگاهی به نشانه‌ها و ابزارهای آن سبب می‌شود تا پیچیدگی‌های موضوع در برابر تماشاگر گشوده شود و توجه به نشانه‌های مؤثر در فیلم و چگونگی ترسیم آنها شرط مؤثر در تحلیل بهتر فیلم خواهد بود.

آیین مهم‌ترین نشانه‌ای است که در فیلم‌های بهرام بیضایی دیده می‌شود. وی با اجرای آیین‌های کهن سعی در انتقال مفاهیم و معانی موردنظر خویش و البته یادآوری هویت از یادرفته ایرانی دارد. نشانه «هر آن چیزی است که بتواند جایگزین چیزی دیگر شود و به جای آن بر معنا و مفهومی ذهنی دلالت کند اما بدون وجود رمزگان‌ها که در حکم چارچوبی عمل می‌کنند که نشانه‌ها در آن معنا می‌یابند هیچ تصویری از نشانه‌ها نمی‌توان داشت» (هنرور، ۱۳۸۰، ۷۶). بنابراین برای بررسی آیین به عنوان نشانه، بررسی عناصری که براساس قاعده‌هایی ویژه ترکیب می‌شوند و رساننده معنا هستند نیز ضروری است. به همین سبب نگارنده به بررسی عناصر زمان، مکان و شخصیت و عناصر سازنده آنها می‌پردازد تا نشان دهد که تعلیق آیین متأثر از وابستگی ساختارهای پیچیده و درهم بافته‌ایست.

گفتیم که نظام‌های نشانه‌ای در سینما، اجتماعی، زیباشناسی و ایدئولوژیک هستند. آیین و اسطوره که نماد هویت ملتی بزرگ هستند جزو نشانه‌های نمادین و در گروه رمزهای اجتماعی قرار می‌گیرند. بنابراین، دریافت معنای موردنظر از اجرای آیین‌ها در فیلم متضمن تأمل در تصاویر، گفت‌وگوها، حالات، اشارات، مکان، صحنه‌ها، بازیگران و زمان است و از آنجا که آیین و اجرای آن در فیلم به کشش و انتظار خواننده دامن می‌زند نگارنده بر آن شد تا از میان انواع رمزگان اجتماعی به یافتن رمزها و کدهایی که بیش از دیگر عناصر در تعلیق آیین نقش دارند و بارها در فیلم تکرار می‌شوند بپردازد:

تعلیق زمان

رویارویی انسان با آیین و تجدید آن، نوعی رویارویی با تاریخ و گذشته یک قوم است. در این تجدیدها، ملل مختلف سعی بر تمرین دادن تجدید هویت خود دارند. زمان در آثار بیضایی جنبه‌ای نمادین و اسطوره‌ای دارد و با برگزاری آیین به تعلیق در می‌آید. زمان در حال، ایستا می‌شود و به گذشته و دورانی که آیین به آن متعلق بوده، می‌رود. با ایستایی و تعلیق آیینی زمان، زمان، دایره‌ای، اسطوره‌ای و مقدس می‌شود. دور جاودان و بی‌پایانی به آیین و همچنین به اسطوره ابدیت می‌بخشد. در واقع؛ هنگام برگزاری آیین، زمان، تقویمی می‌شود و نظم زمانی از میان می‌رود. دایره‌ای بودن زمان در برخی آیین‌ها به گونه‌ای است که «ازل تا ابد را در بر می‌گیرد و اشخاص بازی در این حیطه قادرند وقایع و رویدادهایی را از گذشته تا به حال و از حال به آینده جدا جدا و حتی در کنار یکدیگر به نمایش درآورند» (عزیزی، ۱۳۹۵، ۱۰). به عبارتی، بازیگران در هر جای نمایش می‌توانند از گذشته به حال یا آینده گذر کنند. با برگزاری جشن و آیین، زمان و نظم تاریخی از میان می‌رود. اما با این وجود، حسی تاریخی در سرتاسر نمایش محسوس است. زمان به منزله چیزی است که رویدادها در آن به وقوع

می‌پیوندد. «زمان به تنهایی بی‌معناست و در صورتی معنا می‌یابد که به بیان درآید و گاه یک رویداد یا یک شی‌نشان‌دار در جریان روایت مبنا قرار می‌گیرد و زمان را نشان‌دار می‌کند» (محمدی، ۱۳۹۲، ۱۹۳). بنابراین در سینمای بیضایی زمان به وسیله آیین و روایت آن، تبدیل به نشانه می‌شود. همانطور که زمان در آیین تو در تو می‌شود روایات نیز به گذشته گذر می‌کنند. درباره پیوند زمان و روایت باید یادآور شد که: «نه تنها روایت را نمی‌توان بدون زمان تعریف کرد بلکه روایت بدون زمان نیز نمی‌تواند وجود داشته باشد» (جهاندیده، ۱۳۹۱، ۱۲۶). شخص در زمان حال می‌ایستد و زمان و روایت به گذشته می‌روند و چون تصویر سینمایی در زمان و با زمان ساخته می‌شود روایی است. بنابراین، درهم شکستگی زمان و روایت به خوبی در آثار بیضایی دیده می‌شود. علاوه‌براین؛ بازیابی هویت، بیشتر در ساختار روایت و زمان شکسته شده دیده می‌شود: «ساختار روایتگری نشان می‌دهد که انسان از راه به نظم آوردن گذشته، بازگویی و بازشماری آنچه رخ داده است، هویت می‌یابد. این دو جهت‌گیری به سوی آینده و گذشته لزوماً همواره با هم سازگار نیستند. مفهوم «مکرر کردن» گذشته از طرح وجودشناسانه ما در رویکردمان به امکانات، جدانشدنی است» (ریکور، ۱۳۷۸، ۷۷).

بازتولید چندین باره هویت برای سینماگری چون بیضایی که همواره به کشورش عشق می‌ورزد و تمام توان خویش را صرف بازآفرینی هویت ملی خویش کرده به منزله زایش دوباره طبیعت است که مادام مردم ایران زمین را با خود همراه می‌کند. او در بازیابی هویت گذشته، در ساختار و زبان روایت‌ها و کهنگی آنان، زمان خطی و تاریخی را برهم می‌زند. انسان همیشه دو مفهوم از زمان داشته است «زمان حلقوی و بازگشتی که پنهان کردن زمان روزمره فردی است؛ یعنی هم هویتی آیینی با زمان مقدس که انتهایی ندارد و به خلق مدام و زایش همیشگی می‌انجامد و زمان خطی و برگشت‌ناپذیر که جوهره مرگ را در خود

دارد» (جهاندیده، ۱۳۹۱، ۱۴۴). تاریخ، محصول برداشت خطی از زمان است یعنی تکراری در آن نیست اما در سینمای بیضایی تاریخ بارها تکرار می‌شود و زمان، بارها بازآفرینی می‌گردد. بازتولید و زایش آیین در آثار بیضایی جلوه ویژه‌ای دارد؛ به همین سبب تاریخ، آیین‌های تاریخی و زمان برگزاری آن در سینمای بیضایی تبدیل به نشانه‌ای شخصی می‌شود که آستن هویت و فرهنگ ملی ایرانی است. یکی از آیین‌های مشترک در فیلم غریبه و مه و چریکه تارا دزدیده شدن (ربودن) معشوق توسط عاشق است. رعنا و تارا به دلدادگان‌شان آیت و قلیچ می‌گویند: «مرا بدزد و به جنگل ببر». در چریکه تارا، مرد تاریخی نیز تارا را با وجود تعقیب‌های قلیچ که خواستگار اوست به جنگل می‌برد و چندین بار با او در جنگل ملاقات می‌کند، تارا بارها از او می‌خواهد که ازدواج کنند اما این امر امکان‌پذیر نیست تارا باید برای بدست آوردن مرد تاریخی بهای زیادی (جان فرزندانش) را بپردازد، او از این کار امتناع می‌کند. او حاضر است تا جان خودش را فدا کند و با مرد تاریخی همراه شود، اما زمان تاریخی، تنها مرد خویش را در خود جای می‌دهد و جایی برای تارا نیست. زمان در اجرای آیین تکرار می‌شود و تکرار آن به معنای در هم ریختن تاریخ نیست بلکه نشانه‌ای از تاریخی بودن آیین است. مرد تاریخی بارها آیین دزدیدن عروس را انجام می‌دهد اما او مرده‌ای بیش نیست. قلیچ نیز خواهان تاراست و حاضر نیست چشمان نگران خود را از او بردارد تا اینکه تارا دل از مرد تاریخی می‌گیرد و از قلیچ می‌خواهد که او را بدزدد و با خود به جنگل ببرد. در غریبه و مه نیز این آیین تکرار می‌شود.

«این رسم هنوز در اسالم وجود دارد؛ حتی در ازدواجی که هر دو خانواده موافقت ترجیح می‌دهند عروس ربوده شود. رعنا برای شیرین‌زبانی نیست که به آیت پیشنهاد می‌دهد که ربودن خودش را به آیت پیشنهاد می‌دهد، این یک آیین است و هنوز زنده است. مرد بایست لیاقت خود را به زن دلخواهش ثابت کند. در

غریبه و مه، آیت که با اندیشه و نه با زور در آزمون ازدواج با رعنا، پیروز شده چون با مخالفت خانواده حریف روبرو می‌شود، ناچار عمل تمثیلی ربودن را با بی‌خبر آمدن به خانه رعنا انجام می‌دهد در حالی که خانواده شوهر رعنا (حریف) در کنار خانه نگهبانی می‌دهند» (بیضایی، ۱۳۷۸، ۱۱۵). در این فیلم، آیت با وجود اعضای خانواده نمی‌تواند رعنا را با خود ببرد اما با پنهان شدن در خانه رعنا، این آیین را با کمی دگرگونی انجام می‌دهد. آیین، همان آیین گذشته است؛ تنها شکل اجرای آن تغییر کرده است. آیین دزدیدن عروس آیینی است که در گذشته اجرا می‌شده است و بیضایی آن را در زمان حال بارها تکرار می‌کند. در بینش اسطوره‌ای، حرکت زمان خطی نیست و در دایره‌ای تکرار می‌شود. در سینمای بیضایی نیز زمان با رویدادهایش بارها به گذشته و حال سرک می‌کشد و هیچگاه از حرکت نمی‌ماند. این پویایی زمان، خود را در اجرای آیین‌ها می‌نمایاند به عبارتی در حرکت دایره‌وار زمان همه چیز تکرار می‌شود به‌ویژه آیین که نمودار فرهنگ پیشین یک ملت و ضامن بقای آن است.

از دیگر آیین‌های غریبه و مه، آیین خاص سوگواری است. در شب عروسی رعنا و آیت، گرگ به آبادی می‌آید. روستانشینان، گرگ را شکار می‌کنند و پس از آن، گرد آتشی جمع می‌شوند تا گرگ شکارشده کباب شود. آنان به زنجیرزنی و سوگواری که یادآور عزاداری شیعی است می‌پردازند. یکی از بزرگان ده، علت این رنج‌ها و سوگواری را اینطور بیان می‌کند:

«دنیای غریبی شده می‌بینید؟ از دریا قایق بی‌سرنشین می‌آید. توی شب سایه‌ها سر راه آدمو می‌گیرن، گرگ گرسنه توی آبادی پیدا می‌شه. مرده‌ها به طرف ما بر می‌گردن. همه چی داره خراب می‌شه. کی می‌دونه عاقبت چیه؟ نجاتی نیست. مدتهاست که برای اون یه قبر حاضر بود. تنها کاری که می‌شه کرد اینه که گریه کنیم» (بیضایی، ۱۳۵۲، دقیقه ۸۰). بازیگران فیلم نیز اتفاقات عجیب و غریب را مرور می‌کنند. حال، برای

آنها معنا ندارد اتفاقی که در گذشته صورت گرفته تکرار می‌شود. مردی (شوهر رعنا) مرده و اکنون زنده شده است و دوباره به دست آیت کشته می‌شود و مردم مجدداً به سوگواری می‌پردازند. در واقع این اجرای آیین است که گذشت زمان را یادآوری می‌کند. اتفاق ناگواری دوباره به وقوع پیوسته و شیون و گریه و عزاداری شخصیت‌های فیلم گذر زمان را به خوبی نشان می‌دهد.

در چریکه تارا نیز آیین‌های زیادی تصویر می‌شود. آیین‌هایی که چندین بار در فیلم تکرار و روایت می‌شوند. پایان فصل درو، به شکرانه نعمت، مجلس شبیه‌خوانی در دهات اجرا می‌شود. در واقع، شبیه‌خوانی با رویداد فیلم گره می‌خورد و آیینی خاص در زمانی ویژه به وقوع می‌پیوندد. «همزمان با شبیه‌خوانی زندگی دیگری اتفاق می‌افتد که خود اصل است؛ برخورد رو در روی تارا و مرد تاریخی. در واقع، درحالی که دارد شبیه‌خوانی رخ می‌دهد ما اصل را این طرف داریم. شخصیت‌های اصلی این آیین دو نفرند؛ مرد تاریخی و گذشته‌اش، و تارا و اکنون» (قوکاسیان، ۱۳۷۸، ۱۵۲). همچنین در چریکه تارا پیرمردی زنگوله‌ای در دست دارد و آن را دورانی تکان می‌دهد. زنگوله‌ای که پیرمرد می‌چرخاند گذشت زمان و دایره‌ای بودن آن را به خوبی نشان می‌دهد. اینجاست که مخاطب با تعلیق آیین روبرو می‌شود و منتظر می‌ماند تا بازیگر، او را به مقصود مورد نظر هدایت کند. در حقیقت پیرمرد با این کار، زمان برگزاری آیینی کهن را خبر می‌دهد. در روستا به راه می‌افتد و اهالی روستا را برای برگزاری آیینی دعوت می‌کند:

«گوش بگیرین و به همسایه‌هاتون هم خبر بدین. حالا که تا محصول جمع بشه و صافی بشه و چه و چه... دو سه روزی کار هست. به فضل حق دو سه روزی هم محض ثواب و هم محض تماشا مجلس شبیه‌علیا پای قلعه‌ی چهل تن که راهی هم نیست برگزار می‌شه، اگر خدا بخواهد» (بیضایی، ۱۳۵۷، دقیقه ۳۸ و ۲۵ ثانیه). تعزیه نوعی نشانه نمادین و فرهنگی است که

دوردست‌های تاریخ زندگی انسان‌هایی را منعکس می‌کند که به یک فضای فرهنگی معین تعلق دارند. تعزیه مفهوم مشترک و قابل ادراکی برای افراد یک جامعه است به همین سبب، از معدود آیین‌هایی است که در همه قرون و اعصار تجدید می‌شود. گاه در تعزیه، زمان تاریخی به هم می‌خورد و وارد زمان روزمره و زندگی شخصی افراد می‌شود و حال و آینده، صحنه‌ای برای اجرای آیین می‌شود و نقشی از تعزیه به خود می‌گیرد. شیوه بازی در بازی و فریاد و گریستن خانواده آسیابان در مرگ یزدگرد به خوبی یادآور اجرای تعزیه است.

تعزیه در صورت‌های گوناگون جلوه می‌کند. گاه در قالب آداب و رسوم و گاه به شکلی نمادین در حرکات و رفتار، رنگ‌ها، صدا، کلام، زمان، مکان، شخصیت، و غیره منعکس می‌شود. مسافران نیز به شکلی کامل، اجرای یک تعزیه است. تعزیه‌ای که بیشتر در کلام و گفتار و حرکات صورت می‌گیرد. در آغاز فیلم، شخصیت مهتاب از پیش (آغاز فیلم) خبر مرگ خود و خانواده‌اش را در جاده می‌دهد. «ما می‌رویم تهران، برای عروسی خواهر کوچک‌ترم. ما به تهران نمی‌رسیم. ما همگی می‌میریم» (بیضایی، ۱۳۷۰، دقیقه ۳ و ۳۷ ثانیه). به اعتقاد گذشتگان، هنگامی که زمان مرگ کسی فرا برسد مدتی قبل، آگاه می‌شود یا به عبارتی به او الهام می‌گردد و خود آگاه یا ناخودآگاه آن را به زبان می‌آورد حتی اطرافیان نیز بی‌اختیار حرف مرگ را بر زبان می‌آورند. در فیلم مسافران، آنجا که ماهرخ منتظر آمدن آنهاست می‌گوید: «راستی چقدر تنبل‌اند. دق مرگم می‌کنه تا بیاد. (در این صحنه خانم بزرگ برای نخستین بار دیده می‌شود که با چند روکش سفید نزدیک می‌شود). خانم بزرگ (شادمان): از مرگ حرف زن» (بیضایی، ۱۳۷۳، ۱۴). یا در جایی دیگر، برادر شوهر مهتاب از مرگ می‌گوید. «حکمت: سلام و عرض بندگی. چرا خودتون رو خسته می‌کنید خوبید؟ خب خب کجا هستنند مهتاب خانم؟ کو احدی حشمت؟ ما که جان به لب شدیم! (خانم

بزرگ از بغل حکمت می‌گذرد): جونتون سلامت؛ حرف مرگ نزنید» (همان، ۱۶). در اینجا شکستگی زمان صورت می‌گیرد «زمان بی‌اعتبار می‌شود و هنگام در هم شکستن زمان‌ها و درآمیختن آنها فرامی‌رسد، مرز میان زمان‌ها از میان می‌رود و اکنون مملو از گذشته و آینده می‌شود» (شایگان، ۱۳۸۰، ۱۴۰). یعنی دیگر زمان به معنای حال نیست و حتی در زمان حال از اتفاقات آینده نیز سخن می‌رود، مرگی که در انتظار مسافران است و یا مرگی که حتی در لفظ در انتظار بازیگران خواهد بود. بنابراین، شخصیت‌ها زمان اکنون را می‌شکنند و داستان را به آینده می‌برند. در حقیقت مسافران «شکلی مدرن از رجوع به تعزیه است. چرا که در تعزیه مسافران، هم مسافران و هم تماشاگران، انتهای ماجرا-مرگ-را می‌دانند. ضمن اینکه اعتقاد مذهبی به زنده بودن قهرمانان تعزیه به اعتقاد خانم بزرگ به زنده بودن مسافران پیوند می‌خورد» (عبدی، ۱۳۸۳، ۱۲۸). شب عروسی ماهرخ که به مراسم سوگواری مسافران تبدیل شده در حضور همه میهمانان، ماهو و حکمت به شیوه تعزیه، سخنرانی می‌کنند. پس از آنها راننده کامیون نفتکش، شاگردش و خانواده هر یک نیز صحبت می‌کنند.

گفتیم که رویدادها و اشیاء به زمان معنا می‌دهند و نشانه‌شناس را در بررسی زمان به عنوان نشانه یاری می‌کنند. اشیایی که بازیگران در دست می‌گیرند و اثاتی که به کار می‌برند در نگاه نخست در زمره نشانه‌های شمایی قرار می‌گیرند در حالیکه معنای نمادین مهمی نیز دارند که گذشت زمان را نشان می‌دهند. هم‌زمان با برگزاری مجلس شبیه علیا در روستا، مرد تاریخی با جامه‌هایی کهنه که نشان از تاریخی بودن آن دارد، روایت‌های تعزیه‌گونه خود، داستان جنگ‌های خود و قبیله‌اش را برای تارا روایت می‌کند. روایت‌های مرد تاریخی تا حدودی به واقعه کربلا شباهت دارد:

«اینجا جایبست که پرچم فتح ما شکست. جای پای لشکر دشمن که گشته‌های ما را لگدکوب سُم ستوران کرد. از خون ما چه خون‌ها که جاری شد. زیر پای

وسوسه و تشویش. ما فریب روزگار خوردیم. کتاب خدا را با ما به شهادت نهاده بودند و سوگند خود را به چند سکه شکستند. فریاد از دل شبخون (یا شبیه خون) برخاست. چگونه از محاصره آتش و دود به دریا می‌توان گریخت. در جنگی نا امید. در جنگی قدم به قدم» (بیضایی، ۱۳۵۷، دقیقه ۵۱ و ۱۸ ثانیه).

همچنین در توصیف جنگ می‌گوید: «چون تا کمر به آب زدیم رود از خون ما گرم بود. سپاه ظلم آمده بود با حشم و حاشیه. لشکر در راه در تمام آبادی از رعیت، هزار تن کشتند که هفتصد تن آنها حامل قرآن بودند چه کسی ما را به ایشان نهاد؟ چه کسی سوگند خود را با ما شکست؟ ظهر بود و ما به نماز رفته بودیم» (همان، دقیقه ۵۴ و ۷ ثانیه). مخاطب ناخودآگاه به یاد نماز ظهر امام حسین (ع) و یارانش در روز عاشورا می‌افتد. در حقیقت، حضور مرد تاریخی با پوششی قدیمی و هیأتی تاریخی تکرار زمان گذشته در زمان حال را نمایان می‌سازد. در این جا زمان، هویت ارتباطی متن را مخدوش می‌کند و با ایجاد وقفه این فرصت را در اختیار خواننده قرار می‌دهد تا به آفرینش معنای گوناگون از داستان بپردازد.

در سینمای بیضایی گاه محوریت یک فیلم و داستان آن با یک شیء قدیمی که از روزگاران گذشته به یادگار مانده، پیوند می‌خورد. در چریکه تارا شمشیری از پدر بزرگ به تارا به ارث می‌رسد. تارا نمی‌داند با آن چه کند. شمشیر را می‌بخشد اما پیرمرد آن را هراسان باز می‌گرداند. شمشیر در مزرعه و خانه برای تارا کارایی ندارد. ورود شیء قدیمی، همچون شمشیر در این فیلم با حضور مرد تاریخی که به دنبال آن از گذشته آمده، نوعی تعلیق زمانی را یادآور می‌شود. تارا پس از دور انداختن آن با مردی که از تاریخ و گذشته برای یافتن تنها نشان قوم و قبیله‌اش که همان شمشیر است آمده، روبرو می‌شود. شمشیر در اساطیر «نماینده نیروی مردانه است که به دو شکل مثبت و منفی بروز می‌کند، از طرفی نیروی تصمیم و قاطعیت جداسازی تضادها را رازگونه بیان می‌کند و از طرف دیگر، وسیله

کشتن است که با آن، همه چیز را به شکلی قهرآلود و دشمن‌خویانه از بین می‌برد» (برادری، ۱۳۷۸، ۳۵۱). برای اجرای مجلس شبیه، پیرمرد و همراهانش نیاز به وسایلی دارند، پیرمرد: «این گاری برای همین کاره، میوفته بین خلق. هر که هر چه داد» (همان، دقیقه ۳۸ و ۵۷ ثانیه). مردم لباس و پارچه‌هایی برای بازیگران مجلس می‌دهند. شمشیر تارا نیز یکی از وسایل قدیمی و آیینی است که برای مجلس لازم است: «تارا یک شمشیر داشت که به شبیه امروز ما می‌خوره. برو بگیر بیار. پسر (پس از بازگشت): تارا اون شمشیرو نداره. اونو به صاحبش داده. پیرمرد: یعنی به کی؟ برو بپرس صاحبش کیه تا ما از اون بگیریم. پسر: تارا میگه صاحبش کسیه که رفته و دیگه برنمی‌گرده» (همان، دقیقه ۳۹ و ۴۳ ثانیه). شمشیر نشان قدرت و پایداری مردمی است که سال‌ها برای محافظت از هویت خویش آن را به دست گرفته‌اند و جنگیده‌اند.

در مسافران؛ آینه، نقش محوری و مرکزی در چرخه‌ای شدن زمان، روایت و شکل‌گیری داستان فیلم را دارد. اولین نمای مسافران، دریاست. نمای بعد، آسمان در دریا و کمی بعد، انعکاس درختان در دریا و سرانجام اتومبیل در آینه؛ اتومبیلی که سرنشینان را به دل طبیعت می‌برد. در پایان فیلم نیز مسافران در حالی که آینه را در دست دارند وارد خانه می‌شوند و آینه را به صورت دورانی می‌گردانند و تصویر زوج‌ها در آن انعکاس می‌یابد. بیضایی چرخه‌ای شدن زمان را بیشتر به کمک حرکات اشیاء و حتی آیین‌ها نشان می‌دهد. در مسافران، زمان از ابتدای فیلم به تعلیق کشیده می‌شود. زمان در طول فیلم می‌گذرد اما در پایان با تکرار اتفاقات گویی اصلاً زمانی سپری نشده است و داستان با پیدا شدن آینه به همان حالت اول برمی‌گردد. مهتاب، نگهدارنده آینه، از مرگ خود و خانواده‌اش به خوبی آگاهی دارد. رو به دوربین و خطاب به بیننده می‌گوید: «ما می‌رویم تهران، برای عروسی خواهر کوچیکترم. ما به تهران نمی‌رسیم. ما همگی می‌میریم» (بیضایی، ۱۳۷۳، ۷). خانم بزرگ به

خوبی حضور آیینی آینه را در سفره عقد خانواده‌اش، برای مستان بیان می‌کند: «مستان تو آینه رو دیدی نه؟ سر عقدت. مونس یادشه. از چند نسل پیش سر عقد تک تک ما بود. هرکدوم تو عقد بعدی اونو به نوعروس بعد سپردیم. توی آخرین عروسی گم شد. مهتاب اونقدر گشت تا پیداش کرد. قرار گذاشتیم خودش نگهش داره» (بیضایی، ۱۳۷۳، ۲۲). در واقع؛ آینه در این فیلم از نقش نمادین زاینده بودنش فراتر می‌رود و به صورت سمبلی از هویت یک خاندان درمی‌آید (قناعت، ۱۳۷۱، ۵۷۴). بودن آینه سر سفره عقد دختران، آیین بسیار قدیمی است که همچنان هم با تکرار آن، زمان را به اسطوره‌ای و دایره‌ای شدن مبدل می‌کند. «آینه نماد روشنایی در این داستان همچون «آگنی» خدای دوران ودایی هندیان باستان در همه آیین‌های مهم این کانون حضور داشته است. زمانی «گم» شده ولی آن را بازیافته‌اند و این بار نیز همراه و هم‌پای خانواده‌ای خوشبخت به میهمانی «آیینی» نو می‌رود و چون داس مرگ، هستی این شش مسافر را درو می‌کند. آینه نمی‌شکند بلکه گم می‌شود چون نور و روشنایی را نمی‌توان برای همیشه نابود کرد. ولی سرانجام، هرچند در رؤیا، در پایان مراسم سوگواری بازمی‌گردد و از خود روشنایی بازمی‌تاباند و با حضور خود دست پیمان نو عروس و نو داماد را در دست هم می‌گذارد» (آموزگار، ۱۳۸۶، ۵۶۲).

انکار مرگ مسافران توسط خانم بزرگ نیز زمان را به زمانی ابدی و ازلی تبدیل می‌کند. او مرگ مسافران را باور نمی‌کند و منتظر است مسافران با آینه برگردند. به عبارتی دیگر، وی با زمان خطی که در آن همه چیز به نهایت می‌رسد، مقابله می‌کند و زمان را آیینی و اسطوره‌ای (بی‌پایان) می‌کند. آیین‌ها، هر چند از لحاظ شکل و محتوا، تغییرات زیادی می‌کنند اما در لایه‌های عمیق خود، همچنان از شکل باستانی پیروی می‌کنند و همان تأثیر را بر مخاطب خویش می‌گذارند. آیین‌ها و مراسم همیشه در حال بازتولید هستند، در حالت اجرای آیین، زمان و مکان تعلیق می‌یابند و

پس از پایان اجرای مراسم، آیین‌ها به شکل دیگری به حیات خود ادامه می‌دهند. مثل «سکانس رویای مهمانان با مسافران که ظاهراً بر دو آیین استوار است. تعزیه‌خوانی و آیین سوگ که بدل به آیین عروسی می‌شود و انتظار برای ظهور مردگان و آیین نمادین» (فراستی، ۱۳۸۱، ۱۲).

صحنه نخست فیلم مرگ یزدگرد نیز با چرخ آسیابی آغاز می‌شود که چرخش آن نشان از گذر زمان و دور مکرر آن دارد. داستان، بارها به وسیله شخصیت‌ها بازگو می‌شود و زمان حالتی دایره‌وار به خود می‌گیرد. حتی زن آسیابان نیز در هنگام نقل واقعه غربالی دایره‌ای را بر سر می‌گذارد. از طرفی نیز بازیگران گذر زمان و تکرار آیین‌ها را یادآور می‌شوند: «و اینک که سرزمین فراخ آیین نو می‌کند چه توانگران که می‌رهند و ناتوانان در بندند تو چرا نگریختی؟» و در حالی که دوربین بر گردش چرخ نخریسی متوقف می‌شود صدای دختر را می‌شنویم: «دنیا در کمین پاکی من است همه چیز دست به دست هم داده‌اند تا تیره‌روزی من زبانزد کیهانین شود. استر می‌میرد، سنگ آسیاب می‌شکند و یکی مرگش را اینجا می‌آورد» (بیضایی، ۱۳۸۶، دقیقه ۳۵ و ۲۸ ثانیه). سینمای بیضایی با برگزاری نهفته و آشکار آیین‌هایی چون؛ دزدیدن معشوق توسط عاشق، برگزاری آیین سوگواری قدیمی، نمایش مجلس شبیه اولیاء، حضور اجسامی چون آسیاب و چرخ و اشیاء قدیمی چون شمشیر و آینه، نظم زمان تقویمی و تاریخی را از بین می‌برد و زمان را به تعلیق می‌کشاند.

تعلیق مکان

مهم‌ترین رمزگان اجتماعی، عنصر مکان است که کارکردی اطلاعاتی و شمایی دارد «یعنی سینماگر مکانی را که رویداد در آنجا رخ می‌دهد، تصویر می‌کند و با مشخص کردن مکان و دوره تاریخی و جایگاه اجتماعی بازیگران مقدمه‌چینی را برای تماشاگران فراهم می‌آورد تا نمایش را بهتر بفهمند» (اسلین، ۱۳۸۲، ۴۱).

مکان هم در اجرای مراسم تغییر می‌کند، بهتر است آیین در محل خودش برگزار شود. مکان‌ها در اینجا مکان صرف نیستند بلکه مکان‌ها، تاریخ، جای‌ها و تجربه شخصیت‌ها را در دل زمان‌های گذشته و آینده در هم می‌آمیزد. مکان برگزاری آیین، بیشتر در طبیعت (جنگل، کنار دریا و غیره) و در حضور و جمع دایره‌وار مردم است زیرا طبیعت بکر در سینمای بیضایی تنها جایی است که کمتر دستخوش تغییر و دگرگونی شده است. از طرفی؛ آیین‌ها که مراسمی تاریخی و حاصل تجربیات بشر نخستین هستند نیز باید در مکانی دست‌نخورده و بکر که نشان‌دهنده مکانی تاریخی است برگزار گردد.

بسیاری از جشن‌ها هم به دلیل تغییر فصل‌ها و دگرگون شدن طبیعت برگزار می‌شدند به همین دلیل، آیین رقص باستانی در غریبه و مه نیز در کنار مزارع کشاورزی برگزار می‌گردد، تعزیه امام حسین (ع) و یارانش در چریکه تارا پای قلعه قدیمی چهل تن اجرا می‌شود، درست همان جایی که مرد تاریخی و قبیله‌اش جنگیده‌اند. در غریبه و مه و همچنین در چریکه تارا روی قبرهای قبرستان چوب‌هایی دیده می‌شود که به شکل حیوانات و چیزهای دیگر است شاید این نشانه، بدویت و باستانی بودن این محل را می‌رساند. در حقیقت، بیضایی می‌خواهد «روستایی ساحلی را نشان بدهد که هم فرهنگ دارد و هم آن فرهنگ تا حدودی بدوی است. چندان چیزی از تنوع فرهنگ‌های این سرزمین باقی نمانده و آنچه را که هنوز باقی مانده دارند تخت می‌کنند و یکدست و نابود می‌کنند» (بیضایی، ۱۳۸۳، ۱۰۹-۱۰۸).

در چریکه تارا، هم‌زمان با اجرای تعزیه در کنار قلعه چهل تن، مرد تاریخی نیز با روایت‌های تعزیه‌گونه‌اش داستان جنگ‌هایشان را برای تارا روایت می‌کند:

«اینجا جایست که فرق من شکافته می‌شود. اینجا جایی است که امیدها بر آن شکست. ای زن من به تو چه بگویم؟! اینجا جایست که هفت برادر من که همه از پشت یک پدر بودند در جنگ با دشمن ناپدید شدند.

این جایست که دشمن ناشناس زره بر من درید. این دریست که فرو ریخت. این روز نیست که ما از آن به ساحل رانده شدیم از دریای محیط تا دریای حاشیه. همه دشمنان من بودند. من با هفده نام جنگیدم. دهل را چه کسی می‌نواخت؟ شش نام بر زمین افتاد. شش قلم. زیرا خیانت از دیوار آمده بود. از دریای محیط تا دریا حاشیه همه دشمنان من بودند. ساحل آنجاست که ما قدم به قدم هنوز می‌جنگیدیم و دریا جایی است که ما از آن فرود آمدیم. اینجا جایست که پرچم فتح ما شکست. جای پای لشکر دشمن که کشته‌های ما را لگدکوب سُم ستوران کرد. از خون ما چه خون‌ها که جاری شد. زیر پای وسوسه و تشویش. ما فریب روزگار خوردیم. کتاب خدا را با ما به شهادت نهاده بودند و سوگند خود را به چند سکه شکستند. فریاد از دل شبخون (یا شبیه خون) برخاست. چگونه از محاصره آتش و دود به دریا می‌توان گریخت. در جنگی نا امید. در جنگی قدم به قدم» (بیضایی، ۱۳۵۷، دقیقه ۵۱ و ۱۸ ثانیه).

در حرف‌های مرد تاریخی کلمه «اینجا» بارها تکرار می‌شود و مرد تاریخی بر آن تأکید می‌کند. او قصد دارد به تارا بفهماند که او و قبیله‌اش اینجا بوده‌اند و همه اتفاقات در همین مکان افتاده است. علاوه بر تعزیه‌ای که مرد تاریخی برای تارا اجرا می‌کند، تعزیه‌ای که مردم برگزار می‌کنند نیز نزدیک قلعه است. همچنین در فیلم چریکه تارا، مکان تلفیقی است از زندگی فرد و دردها و تجربه‌های درونی او که در یک نظام نشانه‌شناسانه قرار می‌گیرد. مکان در پیوند با تجربه‌های درونی، عینی و ناهنجار شخصیت‌هاست. مکانی که مرد تاریخی توصیف می‌کند جایی است که دودمانش را از دست داده و توصیف جنگ و گفتگویش با تارا بازتاب‌دهنده وضعیت روحی و تجربه سختی است که وی پشت سر گذاشته است. در مرگ یزدگرد نیز گفتگوی آسیابان و خانواده‌اش با سپاهی که به دنبال یزدگرد آمده‌اند، در آسیابی صورت می‌گیرد که پادشاه در آن کشته شده است. هر یک از

اعضای خانواده با گریه و زاری در پی نجات خود و خانواده هستند. آنها با توصیف صحنه رویارویی با یزدگرد غم و رنج خود را نیز بیان می‌کنند. آسیابی که یزدگرد به آن پناه می‌برد آسیابی نمناک و نمور است. او همچون خانواده آسیابان آشفته و پریشان است. آنها از بی‌نوايي و تنگدستی به آسیاب پناه برده‌اند و پادشاه نیز در پی خوابی آشفته به آنجا می‌آید. زن در حالی که داستان را برای سرداران تعریف می‌کند بارها به اوضاع نابه‌سامان زندگی و ظلم و ستمی که به آنها روا شده اشاره می‌کند: «آسیابانی که جز شوربختی در آسیابش چیزی برای خود آرد نکرد. ما چه داریم جز بامی رو به ویرانی جز سنگی غرنده که بر گرد خویش می‌گردد. همچنین سنگ غران بود و بر گرد خویش می‌گردید که آن مرد ژنده‌پوش مهر از لب خویش برداشت سردار: پادشاه در این آسیاب چه دید جز تاریکی و دژم» (بیضایی، ۱۳۸۹، دقیقه ۱۶). یا در صحنه‌ای دیگر دختر ترس و وحشت خود را این‌گونه بیان می‌کند: «ترس برم داشته است و دهشت بر دهشت می‌انبارم» (همان، دقیقه ۱۰). یا «این آسیاب را هیچ بهره در جهان نیست جز زخمی که در جان من نهاده است» (همان، دقیقه ۲۰ و ۲۸ ثانیه). در پی آشفته‌گی شخصیت‌ها، ناگهان آسمان می‌غرد و شروع به باریدن می‌کند.

در آغاز و پایان غریبه و مه، دریا به طور مشخص دیده می‌شود. در قرآن مجید آمده است که همه چیز را از آب آفریدیم؛ «وَجَعَلْنَا مِنَ الْمَاءِ كُلَّ شَيْءٍ حَيٍّ» (سوره انبیاء: ۳۰). آب «راز آفرینش، تولد، مرگ رستاخیز، پالایش و صفا، باروری و رشد و متداول‌ترین نماد ناخودآگاه است. دریا مادر حیات و زندگی، راز نامتناهی بودن معنوی، مرگ و تولد دوباره، ابدیت و امتداد زمان به شمار می‌رود» (گرین و دیگران، ۱۳۷۶، ۱۷۵) و همچنین «در این فیلم دریا هم نماد خود آگاهی جمعی است و هم نماد زهدان و زایش و زندگی» (شاه سیاه، ۱۳۸۰، ۶۰). در آغاز فیلم، بی‌کرانگی و گسترده‌گی دریا دیده می‌شود. در سراسر

فیلم هیچکس از اهالی ده به دریا نمی‌رود. فقط قایقی از دریا آیت را به ده می‌آورد و کمی بعد افرادی به دنبال آیت می‌آیند. دریا نماد زاینده‌گی خود را به خوبی آشکار می‌کند زیرا آیت که تا دم مرگ رفته است از دریا زنده می‌آید. در آثار بیضایی نشانه‌ها علاوه بر بعد تصویری بیشتر جنبه‌ای اسطوره‌ای و نمادین دارند و کسانی که در محیطی یکسان با محیط ساخت فیلم زندگی می‌کنند رمزهای فرهنگی و اجتماعی فیلم‌های وی را بهتر درک خواهند کرد.

در اسطوره‌های برخی از اقوام، حیات و زندگی از دل مرگ سربرمی‌آورد، به عبارتی دیگر؛ مرگ با زندگی دوباره، موازی است چرا که مرگ در عالم عرفان، ابتدای زندگی حقیقی انسان‌هاست. در اساطیر ملل، «همه چیز از دریا خارج می‌شود و به آن بازمی‌گردد: دریا محل تولد، استحاله و تولد دوباره است» (شوالیه؛ ژان، ۱۳۸۲، ۲۱۶). آیت در غریبه و مه و مرد تاریخی در چریکه تارا از دریا می‌آیند. آیت از مرگی که گریبان‌گیر اوست نجات می‌یابد و مرد تاریخی نیز پس از سال‌ها، زنده و عاشق می‌شود اما هر دو، بار دیگر به دریا فرو می‌روند. تارا که نماد زندگی و پویایی است پس از فرو رفتن مرد تاریخی در دریا با شمشیر به جنگ نیستی می‌رود. تارا به دنبال زندگی است؛ او با شمشیر ضربه‌های محکمی به نیستی و دریا که مرد تاریخی را در خود فرو برده می‌زند، اما مرد تاریخی نمرده است او عاشق است و تارا را نیز بار دیگر عاشق کرده است عاشق زندگی. آیت نیز باید بمیرد ولی دریا او را به زندگی رعنا وارد می‌کند و برای مدتی به او حیاتی دوباره می‌بخشد.

در اساطیر ملل، آب به صورت دریا، رودخانه و غیره از جایگاهی ویژه برخوردار است و علاوه بر اینکه دارای مفاهیم و مضامین اسطوره‌ای مختلفی است از نظر تقدس و نیروبخشی نیز قابل توجه است. «آب همچنین موجد حیات، تطهیرکننده، شوینده گناهان و یاد گذشته است. آب هر شکل و صورتی را از هم می‌پاشد و هر تاریخ و سرگذشتی را مضمحل می‌کند» (الیاده، ۱۳۷۶، ۱۹۴).

همچنین؛ «در آب همه چیز حل می‌شود و هر تاریخ و سرگذشتی ملغی می‌شود. پس از غوطه خوردن در آب هیچ نقش و تصویر و علامت و حادثه‌ای که پیش از آن وجود داشته، باقی نمی‌ماند» (همان، ۱۹۵). تارا زنی است باهوش و ذهن پرسش‌گر او باعث می‌شود دربارهٔ مرد تاریخی و قبیله‌اش بیشتر بداند. او در مقابل روایت‌های افتخارآمیز مرد تاریخی می‌ایستد و می‌گوید: «کدوم قبیله؟! من همه رو برای یه کتابخون تعریف کردم. اسم قبیله تو به نظرش آشنا نبود! مرد تاریخی: داستان قبیله من در کتابی نیست. در خاک و باد و گیاه است. داستان من قدم به قدم در اینجاست. تارا: قبیله‌ای در بین نیست. خودتم میدونی هیچ وقت نبوده! مرد تاریخی: قبیله‌ای بسیار مرد که سوگندشان به شمشیر دو لب بود. تارا: کو کجان مردای قبیله تو؟» (بیضایی، ۱۳۵۷، دقیقه ۶۲).

مرد تاریخی در برابر انکار تارا از وجود قبیله‌اش، جایگاه قبیله‌اش را در گل و گیاه و طبیعت می‌داند و فرزند طبیعت است و به همین دلیل بیشتر در جنگل و کنار دریا تارا را ملاقات می‌کند. در اثنای گفتگو، مرد تاریخی به دریا می‌نگرد و لشکری بسیار بزرگ از دریا برمی‌خیزند. تارا از بسیاری مردان قبیله و حضور آنان در دریا شگفت زده می‌شود. مرد تاریخی از دریا آمده، قبیله او در دریاست و سرانجام نیز به دریا می‌رود تا به قبیله‌اش ملحق شود. تاریخ و سرگذشت مرد تاریخی و قبیله‌اش گم شده و از آن هیچ نشانی نمانده است. وی جنگ خویش را این‌گونه توصیف می‌کند: «ساحل آنجاست که ما قدم به قدم هنوز می‌جنگیدیم و دریا جایی است که ما از آن فرود آمدیم.... چگونه از محاصره آتش و دود به دریا می‌توان گریخت؟ در جنگی نا امید» (بیضایی، ۱۳۵۷، دقیقه ۵۳ و ۲۸ ثانیه).

سپاه قبیلهٔ مرد تاریخی نیز در دریا فرو رفته‌اند: «من مردی‌ام از یک تبار تاریخی، همه زندگی تبار من به جنگ گذشت. کدام جنگ؟ در هیچ جا نامی از ما برده نشده. همه چیز اندک اندک از میان رفت. همه نشانه‌ها گم شد. از ما روی زمین هیچ نشانی نمانده است» (همان، دقیقه ۲۴ و ۴۷ ثانیه).

در صحنهٔ اجرای مراسم در فیلم مسافران نیز وجود آینه در سفرهٔ عقد همهٔ اعضای خانواده ضروری است، بنابراین، مکان و فضا باید همان مکان اجرای آیین باشد. اعضای خانواده بعد از شنیدن مرگ مسافران در پی تغییر فضا هستند اما مادر بزرگ اجازهٔ این کار را نمی‌دهد زیرا او معتقد است مسافران برمی‌گردند و آینه را نیز برای اجرای مراسم با خود می‌آورند. خانواده برخلاف میل مادر بزرگ مراسم عزاداری را برگزار می‌کنند، بر در و دیوار خانه تور سیاه آویزان می‌کنند، به درخت تبر می‌زنند، برگ بر سر و صورت خود می‌پاشند و صدای ناله و شیون شخصیت‌ها فضای خانه را پر می‌کند. در واقع، همهٔ این تغییرهای مکانی نشانه‌ای از تلاطم روح و روان شخصیت‌هاست. با این وجود، باز هم مادر بزرگ هیچ تغییری را نمی‌پذیرد و از ماهرخ می‌خواهد که لباس سفید به تن کند زیرا طبق رسم خانوادگی، آینه تنها در مراسم عروسی قرار می‌گیرد.

تعلیق شخصیت

شخصیت داستان یا بازیگر «عالی‌ترین نمونهٔ شمایل‌ی است، انسانی که به نشانهٔ یک انسان دیگر تبدیل شده است» (اسلین، ۱۳۸۲، ۳۱). بازیگر در نمایش خویش شماری از نظام‌های نشانه‌ای چون لباس، چهره‌آرایی و غیره را به کار می‌گیرد که می‌تواند شمایل‌ی یا نمادین باشد. در سینمای بیضایی که بازیگران با اجرای آیین، دوباره بازیگری می‌کنند، هنگام برگزاری و اجرای آیین‌ها، با ظاهر و شکلی متفاوت از دنیای عادی و روزمرهٔ خود ظاهر می‌شوند. از جمله کاربرد انواع نقاب‌ها که علاوه بر شمایل‌ی بودن نشانه‌ها می‌توانند نمادی باشند که ارج و پایگاه آن شخصیت را افزایش یا کاهش می‌دهد. نقاب، پوششی برای انسان‌هایی است که من درونی خود را پنهان کرده و حاضر به افشای آن نیستند. «شخصیت فرد را موقتاً از بین می‌برد یا آن را تبدیل به شخصیت ناشناس نقاب می‌کند» (فکوهی، ۱۳۹۰، ۱۶۲). چراکه «ساده‌ترین و نیز

مؤثرترین وسیله دگر دیسی است، به مرور انسان خود را در پشت ظواهر دیگر پنهان می‌کند و یا برعکس، هرگونه صورت ظاهر را دور می‌افکند تا سرانجام به آنچه که ناشناخته یعنی نقاب نقاب‌هاست دست یابد، تغییر کند» (لویی بدونن، ۱۳۸۲، ۴۱).

بیضایی با تعلیق شخصیت‌ها در پشت نقاب‌ها، بیننده را در گردابی از اوهام فرو می‌برد. شخصیت‌های او در ظاهر، انسان‌هایی هستند که صورتک بر چهره زدند اما در حقیقت افرادی هستند با هویتی تاریخی و ناشناخته. در غریبه و مه سه نفر با زدن نقاب و تغییر در چهره و پوشش خود آیینی کهن را اجرا می‌کنند. در چریکه تارا در تعزیه نقاب دیده می‌شود و در فیلم مرگ یزدگرد، شاه نقاب زرین بر چهره دارد و هیچکس چهره واقعی پادشاه را ندیده است. بعد از روایت‌های خانواده آسیابان، نزدیکان شاه تردید می‌کنند که آیا این که اینجاست و خونین است واقعاً شاه شاهان یزدگرد سوم است؟ همچنین یکی از دلایل ایجاد تعلیق شخصیت در داستان، این است که «فرد در داستان و ماجرا حضور دارد، اما هویت و هدف او مبهم یا کتمان می‌شود» (مندنی‌پور، ۱۳۸۳، ۱۵۸).

همچون شخصیت‌های آیت در «غریبه و مه»، مرد تاریخی در «چریکه تارا»، یزدگرد در «مرگ یزدگرد». آیت پس از جنگ با دشمنانش و آمدن به ساحل حافظه خود را از دست داده و فقط نامش را به یاد دارد. هویت مرد تاریخی و قبیله‌اش در تاریخ گم شده است و تنها نشانه آنان شمشیری است که از پدر بزرگ به تارا به ارث رسیده است. در مرگ یزدگرد نیز فارغ از اینکه شخصیت داستان در دو نقش آسیابان و شاه ایفای نقش می‌کند، بارها هویت شاه نیز دگرگون می‌شود. گاه گداست و گاه دزدی بیش نیست.

در اجرای آیین، شخصیت‌ها تغییر می‌کنند. آنها افرادی هستند که در مراسم آیینی نقش دیگری را برعهده می‌گیرند. کاراکترها یا با زدن نقاب تغییر چهره می‌دهند و یا به تعویض لباس اکتفا می‌کنند. در غریبه و مه، رقص آیینی در حال اجراست و زمان را به زمان

برگزاری آن یعنی زمان بدوینشینیان می‌برد. آیین چند هزارساله به شکل رقص، در زندگی رعنا و آیت اتفاق می‌افتد:

«این رقص، یک بازی سه نفری قدیمی است که هنوز هم شاید در دهی از مازندران بازی می‌شود. این رقص پایکوبی یک زن است و رقص رقابت‌آمیز دو مرد که بنابر استنتاج آنکه این بازی را دیده یکی شوهر این زن است و یکی عاشق او. دو مرد صورت خود را با صورتکی از پوست بز می‌پوشانند تا به حالت جنگل‌نشینان قدیم سر و رویی پر مو داشته باشند، دختر نیز پارچه سفید و نازکی به صورت بسته. دو مرد دو چماق و دو شمشیر چوبی به دو دست دارند و به کمر آنها چهار زنگوله آویخته است. این سه نفر در حلقه مردم و با آهنگ تند دهل و سرنا و فریاد تماشاگران و آهنگ پر سر و صدای زنگوله‌ها پایکوبی می‌کنند. پایکوبی ایشان بسیار بدوی و حرکات با شمشیر و فریاد و چماقشان جنگی و خشن است. عاشق، خودش را به دختر نزدیک می‌کند و شوهر دختر به عاشق حمله می‌کند و نبرد در می‌گیرد، طی نبرد سختی حین رقص و با شمشیر شوهر به خاک می‌افتد. عاشق و دختر رقص شادمانه‌ای بالای جسد او می‌کنند سپس با هم به سوی خانه زن می‌روند» (بیضایی، ۱۳۸۳، ۴۴).

آیت چند روز پیش، از رعنا خواستگاری کرده و رعنا نیز در مقابل مخالفت‌های برادران شوهرش ایستاده است. هر دو در مراسم اجرای این آیین قدیمی حضور دارند. رعنا پس از مدت‌ها لباس سیاه را از تن درآورده و روسری سرخ رنگ به سر کرده است. رنگ سرخ نماد شادی، نشاط و زندگی دوباره است. هر دو، بیننده آیین قدیمی هستند. زیبایی این آیین، در نکته نهفته در فیلم است زیرا آیینی چند هزار ساله دوباره در زمان حال، اجرا می‌شود اما نه به صورت آیینی که مردمان دور آن حلقه بزنند و با برهم زدن چوب، موسیقی آیین را ایجاد کنند بلکه این آیین در زندگی رعنا و آیت اجرا می‌شود. در شب عروسی آن دو،

گرگی به ده میزند مردمان به دنبال آن از خانه‌هایشان بیرون می‌آیند؛ آیت نیز همراه آنان می‌رود. آدم‌های عجیب و سیاهپوشی به دنبال آیت می‌آیند، آدم‌هایی که هویت‌شان را در زیر لباس عجیب و سیاه‌شان پنهان کرده‌اند و مشخص نیست که از کجا آمده‌اند. آنها می‌خواهند آیت را با خود ببرند اما او به آنها می‌گوید که ازدواج کرده و نمی‌خواهد برگردد، می‌خواهد زندگی کند. کمی بعد، آیت با مردی روبرو می‌شود که شوهر رعناست و از آیت می‌خواهد رعنا را نزد او ببرد. آیت او را از ازدواج خود و رعنا آگاه می‌کند، بین آیت و شوهر رعنا درگیری ایجاد می‌شود و در نهایت همچون نتیجه آن رقص آیینی آیت، عاشق رعنا، شوهر او را می‌کشد و به خانه زن بازمی‌گردد. با تکرار این آیین، رفت و آمد زمانی به حال و گذشته می‌آید یعنی فیلم به گذشته دور می‌رود و به اکنون باز می‌گردد. «این نمایش بدون گفتار، رقصی ظاهراً بسیار قدیمی است. بدویت آن هم از حرکات و آرایش چهره‌ها معلوم است و هم از قانون جنگلی که داستان نتیجه می‌دهد؛ یعنی حق با کسی است که قدرت با اوست» (بیضایی، ۱۳۸۳، ۴۵-۴۴). در سراسر فیلم، وقتی آیین برگزار می‌شود آدم‌ها لباس‌های خود را عوض می‌کنند و لباس‌های قدیمی می‌پوشند. افرادی که تعزیه را اجرا می‌کنند با صورت‌ک‌ها دگرگون می‌شوند، حتی رعنا و آیت هم لباس کهنه خویشتن را از تن به در می‌کنند و لباس نو می‌پوشند.

رقص آیینی و اجرا شده در روستای رعنا با آیین ازدواج رعنا و آیت و کشته شدن شوهر رعنا کمی در توالی بخش‌های آیینی آن تفاوت دارد. برای نمونه، نخست رعنا و آیت بدون خطبه با هم ازدواج می‌کنند و سپس آیت با شوهر رعنا جنگ می‌کند و او را می‌کشد. آیت در خانه رعنا پنهان می‌شود و وقتی رعنا او را می‌بیند می‌گوید: «کسی نبود که بفرستم خواستگاری، خودم اومدم اما با دست خالی. رعنا: دستتو بذار رو کتاب (قرآن). رعنا چشم‌هایش را می‌بندد و زیر لب چیزی می‌گوید. چند لحظه بعد

می‌گوید: مبارکه» (بیضایی، ۱۳۵۲، دقیقه ۵۷ و ۱۱ ثانیه). این دو، قبل از کشته شدن شوهر رعنا با هم ازدواج می‌کنند در حالی که در آیین ذکر شده، ابتدا شوهر دختر کشته می‌شود و پس از آن، عاشق و دختر ازدواج کرده و به خانه می‌روند. پس از ازدواج آیت و رعنا و پیدا شدن جسد شوهر رعنا، او می‌ترسد و به آیت می‌گوید: «یه سال پیش تر (دریا) اونو گرفته بود حالا تو همچنین موقعی به ما پشش میدی، فردای عروسی ما. این یه معنایی داره. چرا همه با ما مخالفن؟!... اون بازم برمی‌گرده، از هر طرف بریم سر راهمونو می‌گیره. آیت: من مجبور شدم رعنا. اون اومده بود تو رو ببره. من جنگ نمی‌خواستم، باور کن. گوش نمیدی؟ خیلی خوب من با دیوار حرف می‌زنم. ای دیوار اون به من حمله کرد» (بیضایی، ۱۳۵۲، دقیقه ۸۰ و ۷ ثانیه). رعنا آیت را مقصر نمی‌داند و آیت، دیه کشتن شوهر رعنا را نمی‌پردازد. تنها قتل شوهر رعنا، رعنا را به هراس می‌افکند و آن را عامل بدشگونی و بدبختی می‌داند چراکه از ابتدای فیلم شخصیت‌ها با برخورد و رفتارشان با ازدواج آنها مخالفت می‌کنند و این مخالفت‌ها سبب دلهره و آشفتگی آنها می‌شود و هر اتفاق بد را پایان‌ناپذیر و نتیجه و عاقبت آن می‌دانند. شخصیت‌ها در فیلم و اثر نمایشی تغییر و تحول می‌یابند و دائماً در حال تبدیل شدن هستند. بازیگران «چندین نظام نشانه‌ای را در کف دارند این نظام‌های نشانه‌ای را می‌توان دو دسته دانست: کاربرد صدا برای دگرگونی لحن متن، اداها و اشاره‌ها و از سوی دیگر آنهایی که بازیگر روی بدنش حمل می‌کند: چهره‌آرایی و لباس» (اسلین، ۱۳۸۲، ۳۳). برخی از شخصیت‌های بیضایی دارای صدایی تاریخی و پرطمطراق‌اند زیرا در پی القای فضایی تاریخی و معنایی نمادین هستند. علاوه بر سه فیلم تاریخی وی، در فیلم مسافران نیز سخنان مادر بزرگ در مورد زنده بودن مسافران چنان قاطع و محکم است که در نهایت سبب می‌شود تا دیگر شخصیت‌ها از جمله ماهرخ نیز بازگشت آنها را باور کنند.

ماهرخ در میان جمعیتی از عزاداران که لباس سیاه بر تن دارند لباس سفیدی می پوشد که نمادی از حیات و زندگی مجدد مسافران است. لباس هایی که شخصیت ها در فیلم های چریکه تارا و مرگ یزدگرد در اجرای مراسم به تن می کنند لباس هایی است که نشان از انسان های نخستین دارند، در فیلم مرگ یزدگرد، شخصیت ها بارها لباس و جامه خود را تغییر می دهند. آسیابان، زن و دختر، هر کدام به نوبه خود برای بازی در نقش شاه تاج بر سر می گذارند و گاه لباسی ژنده و کهنه بر دوش می گیرند. آنجا که زن از روایت خوابی که پادشاه دیده است امتناع می کند موبد به پیش می افتد و سردار نیز برای اجرای بازی و روایت داستان، تاجی را به زن می دهد و خود نیز آرایش و نظام جنگی می گیرند. بارها جامه ها و اشیاء بین خانواده آسیابان رد و بدل می شود و این تعویض تا حدی است که بیننده را در ابهام و سردرگمی فرو می برد. آسیابان چه زمانی در نقش آسیابان است و چه زمانی پادشاه! دختر گاه تاج می گذارد و گاه لباس مادر را به تن می کند. همین دگرگونی نشانه های تصویری در اجرای نمایش، تعلیق شخصیت ها و انتظار و کشش بیننده در جریان نمایش را بیشتر می کند.

آیین پوشیدن لباس سیاه در فیلم غریبه و مه و تکرار آن نیز قابل توجه است. قبل از آمدن آیت به روستا، رعنا برای مرگ شوهرش سیاه پوشیده است در ادامه، با ورود آیت به زندگی اش عزاداری وی به پایان می رسد و زندگی تازه ای را شروع می کند اما در پایان با رفتن آیت، رعنا دوباره لباس سیاه به تن می کند و عزاداری را از سر می گیرد. علاوه بر پوشش و لباس بازیگران، رقص ها و ادا و اطوار آنها در اجرای آیین نیز بازتاب دهنده تاریخی و کهن بودن آیین ها و مراسم هستند، در چریکه تارا و غریبه و مه هنگام برگزاری مراسم آیینی در فیلم حرکات دست های بازیگران، مخاطب را در فضایی تاریخی غرق می کند. آرایش جنگی سرداران یزدگرد نیز با حرکات و اشاراتی همراه است که معنایی نمادین دارند. آنها هر بار با

شنیدن داستان خیانت نیروهای خودی به یزدگرد از زبان زن، سخنان او را تکذیب می کنند و به نشانه اتحاد با حلقه هایی کوچک در دستشان که آنها را به هم متصل می کند از جا برمی خیزند و می نشینند.

گاه نقاب یا لباس تاریخی که مجریان آیین نمایشی یا شخصیت ها به تن می کنند معنایی نمادین می یابند. نوع پوشش افرادی که با قایق سیاه رنگ از دریا به دنبال آیت می آیند بسیار شگفت انگیز است. گویی نشانی از مرگ دارند. بر کلاه یا سرپوش تک مردی که از دریا می آید طرحی نردبانی است، این طرح بر روی داس هم هست «در یکی از تصویرهای قدیمی رقصی ایران مثل مراسم سماع، نشانه ای شبیه نردبان روی سر رقصندگان است که احتمالاً نشانه آرزو، عروج و تعالی است. این عروج را ظاهراً در نشانه های تصویری جوامع بدوی باستان با نردبان نشان می دادند» (بیضایی، ۱۳۷۸، ۱۱۷). در غریبه و مه، مردم سیاهپوش با کلاه هایی با نقش نردبان به دنبال آیت می آیند تا او را با خود ببرند و به جاودانگی برسانند چرا که آیت، باور غلط مردم را تغییر می دهد و با همه دروغ ها، ظلم ها و ستیزه ها به مبارزه برمی خیزد، او برخلاف اعتقاد مردم که شوهر رعنا را مقدس می دانستند او را می کشد و با وجود مخالفت های اطرافیان رعنا، با او ازدواج می کند. به همین سبب شایسته عروج و جاودانگی دانسته می شود و با مردانش به دریا بازمی گردد. بنابراین، پوشش خاص بازیگر، کلاه ها و نقش های تصویر شده بر آنها و حتی مکانی که شخصیت ها در آن قرار می گیرند آنها را تبدیل به نشانه می کند. نشانه هایی که هر چند مخاطب می داند واقعی نیستند اما برای وی نماینده شخصیت های واقعی و بازتاب دهنده معنا و مفهوم هستند.

در تعزیه مجلس شبیه اولیاء - چریکه تارا- نخست عروسکی را که شبیه به انسان است با چوب می زنند. پس از آن، چند نفر با دیگچه های سیاه بر سر، وارد دایره تعزیه می شوند. با ورودشان اهالی روستا می خندند. کمی بعد، جنگ بین دو تن که یکی لباس سبز به

تن دارد و دیگری لباس قرمز دیده می‌شود. (یادآور امام حسین (ع) و یارانش در واقعه کربلا با لباس سبز و لشکریان شمر با لباس قرمز است). لشکریان شمر، حضرت عباس را محاصره می‌کنند و دستانش را قطع می‌کنند. یکی از یاران امام حسین (ع) به دوربین نزدیک می‌شود و نقابی را نشان می‌دهد که پیشانی آن بریده است که نشان از شهادت حضرت عباس است. بیضایی به خوبی در دقایق کوتاهی به مرگ حضرت عباس (ع) در این مجلس اشاره می‌کند. در آخر، مردی سبزپوش بر سر خود کلاه می‌ریزد. همچنین در مسافران نیز خدمتکاران با شنیدن خبر مرگ مسافران، در حیاط خانه، برگ خشک بر سر می‌ریزند مانند آیین ریختن کلاه بر سر، در مرگ عزیزان که ریشه باستانی دارد.

در مرگ یزدگرد در روایت‌های آسیابان و خانواده‌اش هویت و اصالت پادشاهی یزدگرد فرو می‌ریزد. آنان یزدگرد را دزد می‌پنداشتند؛ «آسیابان: ما چه می‌دانستیم؟ او به اینجا چونان گدایی آمد. به جایی چنین تاریک و تنگ؛ به این‌سان بیغوله‌ای. او چون راه‌نشین هراسان آمد. چنان ترسان که پنداشتیم رهزنی است بر مردمان راه بریده و برایشان دستبرد سهمگین زده؛ که اینک سوی چراغ را به فوتی هراسیده خاموش می‌کند» (همان، ۱۳۸۹، ۱۳). در جایی دیگر، آسیابان برای چندمین بار از شاه تقدس‌زدایی می‌کند: «آیا پادشاهان می‌گریزند؟ چون گدایان در یوزگی می‌کنند؟ چون رهزنان مال خویش می‌دزدند؟ آیا جامه دگر می‌کنند؟ ما آن جامه‌ی شاه‌وار را دیدیم که پنهان کرده بود و آن پساک زرین را؛ و پنداشتیم تیره‌روزی است راه‌مهرتری بریده و گوهران آن را دزدیده و جامه به در کرده. آری این چنین بود اندیشه‌های ما» (بیضایی، ۱۳۸۹، ۱۵).

بازیگران سینمای بیضایی به وسیله نوع پوشش و ظاهر دگرگون می‌شود، این دگرگونی در فیلم با هدف اجرای آیینی کهن صورت می‌گیرد. در غریبه و مه، بازیگران نمایشی آیین، صورت خود را با نقابی از پوست بز می‌پوشانند و لباس‌هایشان نیز نوع پوشش انسان‌های اولیه است. پوشش آنها، کهن و بدوی بودن

آیین را به خوبی نشان می‌دهد. همچنین بازیگران مجلس شبیه اولیاء، لباس شبیه به سپاهیان امام حسین (ع) و لشکر یزیدیان به تن دارند.

نتیجه‌گیری

اجرای آیین‌ها، انسان امروز را به هویت و فرهنگی بسیار کهن پیوند می‌دهد اما اختلاط هر چه بیشتر انسان با جامعه مدرن، روزبه‌روز او را از هویتش دور می‌سازد. سینما به‌ویژه سینمای بیضایی که ویژگی باستانی‌گرایانه و آرکائیک آن غیرقابل انکار است آیین‌های بسیاری را در خود جای داده است و انسان را بیش از پیش به تفکر در گذشته‌جامانده‌اش وامی‌دارد. در این مقاله، با دسته‌بندی آیین به عنوان یک نشانه اجتماعی، براساس حاصل اندیشه نگارنده و نگاهی ویژه به سینمای بهرام بیضایی، از میان انبوهی از رمزهای کلامی، تصویری، زبانی و غیره ارتباط رمزگان‌هایی چون زمان، مکان و شخصیت که عناصر اصلی داستان هستند با آیین نشان داده شد و در پایان، این نتیجه حاصل شد که بیضایی در فیلم‌های مورد مطالعه، با بازآفرینی و بازروایی آیین‌ها، به ایجاد تعلیق در زمان، مکان و شخصیت می‌پردازد و این سه را به صورت آیینی به کار می‌برد. بیضایی، هنرمندانه آیین‌ها را در فیلم اجرا می‌کند و گاه آن آیین را ظریفانه بازآفرینی و به وسیله شخصیت‌های داستان اجرا می‌کند. مهم‌ترین اتفاقی که در پی این نوآوری هنری و روایی روی می‌دهد این است که زمان با برگزاری آیین به تعلیق و ایستایی می‌رسد؛ نظم تاریخی آن از بین می‌رود و از اکنون به گذشته می‌رود. بدیهی است که با گذر زمان در روایات (زبان)، نوع پوشش و آرایش شخصیت‌ها و مکان آیین نیز دگرگون می‌شود. این دگرگونی‌ها به مخاطب برای درک بهتر آیین کمک شایانی می‌کنند. چه بسا در این پژوهش بررسی آیین، زمان، مکان و شخصیت به عنوان رمز و نشانه، معنایی خاص به آنها می‌بخشد و رویارویی با آنها نیز هنگامی که در نشانه‌ها خلاصه می‌شوند به مراتب آسان‌تر خواهد

بود. همچنین بررسی هر یک از عناصر به عنوان نشانه سبب شد تا دیگر نظام‌های نشانه‌ای موجود در زمان، مکان و شخصیت از جمله صدا، لباس، اشیاء و غیره که بیشتر به صورت شمایی یا نمادین در سینمای بیضایی به کار می‌روند نیز مورد بررسی قرار گیرند.

فهرست منابع:

- قرآن کریم
- آلام، کر (۱۳۸۳)، نشانه‌شناسی تئاتر و درام، ترجمه فرزانه سجودی، تهران: قطره
- آموزگار، ژاله (۱۳۸۶)، زبان، فرهنگ و اسطوره، تهران: معین
- احمدی، بابک (۱۳۹۱)، از نشانه‌های تصویری تا متن، چاپ دوازدهم، تهران: نشر مرکز
- اسلین، مارتین (۱۳۸۲)، دنیای درام: نشانه‌ها و معنا در رسانه‌های نمایشی (تئاتر، سینما، تلویزیون)، ترجمه محمد شهباز، تهران: هرمس
- الیاده، میرچا و دیگران (۱۳۸۸)، اسطوره و آیین (از روزگار باستان تا امروز)، ترجمه ابوالقاسم اسماعیل‌پور، تهران: اسطوره
- الیاده، میرچا (۱۳۷۶)، رساله در تاریخ ادیان، ترجمه جلال ستاری، چاپ دوم، تهران: سروش
- الیاده، میرچا (۱۳۸۸)، مقدس و نامقدس (ماهیت دین)، ترجمه بهزاد سالکی، چاپ دوم، تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی
- بتلاب اکبرآبادی، محسن؛ صفایی سنگری، علی (۱۳۹۱)، «سازوکار تعلیق در مقامات حریری». زبان و ادبیات عربی، شماره ششم. بهار و تابستان، ۱۷-۳۷
- برادری، داریوش (۱۳۷۱)، چریکه تارا، داستان بلوغ، نقد و معرفی آثار بهرام بیضایی، گردآورنده زاون فوکاسیان. چاپ اول و دوم، تهران: آگه
- بیضایی، بهرام (۱۳۵۲)، غریبه و مه (فیلم سینمایی)، ایران: ۱۴۰ دقیقه
- بیضایی، بهرام (۱۳۵۷)، چریکه تارا (فیلم سینمایی)، ایران: ۱۱۰ دقیقه
- بیضایی، بهرام (۱۳۸۹)، مرگ یزدگرد، چاپ نهم، تهران: روشنگران
- بیضایی، بهرام (۱۳۶۸)، مسافران، چاپ دوم، تهران: روشنگران
- بیضایی، بهرام (۱۳۸۳)، نمایش در ایران، چاپ چهارم، تهران: انتشارات روشنگران و مطالعات زنان
- پرین، لارنس (۱۳۷۸)، ادبیات داستانی: ساختار، صدا، معنی، ترجمه حسن سلیمانی و فهیمه اسماعیل‌زاده، چاپ اول، تهران: رهنما
- پوررضاییان، مهدی؛ آیت الهی، حبیب الله؛ فرخی، حسین (۱۳۹۰)، «بررسی تحلیلی شخصیت‌پردازی و تعلیق در قصه‌های قرآن»، هنرهای زیبا- هنرهای نمایشی و موسیقی، ش ۴۴، پاییز و زمستان، ۴۳-۵۲
- جهان‌نیده، سینا (۱۳۹۱)، «زمان، هویت و روایت: چگونگی فهم زمان در روایت‌های تخیلی غرب و ایران»، ادب‌پژوهی. شماره نوزدهم، صص ۱۲۱-۱۵۰
- چندلر، دانیل (۱۳۸۷)، مبانی نشانه‌شناسی، ترجمه مهدی پارسا، تهران: سوره مهر
- خالقی‌پناه، کمال (۱۳۸۸)، نشانه‌شناسی و تحلیل فیلم: بررسی نشان‌شناختی فیلم «لاک‌پشت‌ها هم پرواز می‌کنند»، فصلنامه انجمن ایرانی مطالعات فرهنگی و ارتباطات، سال چهارم، شماره پیاپی ۱۲، پاییز، صص ۱۸۳-۱۶۳

- روح الامینی، محمود (۱۳۸۳)، **آیین‌ها و جشن‌های کهن در ایران امروز**، انتشارات آگه
- ریکور، پل (۱۳۷۸)، **زندگی در دنیای متن**، ترجمه بابک احمدی، تهران: مرکز
- رجبی، زهرا؛ حسین‌زاده، غلامحسین؛ طاهری، قدرت الله (۱۳۸۸)، «بررسی رابطه زمان و تعلیق در روایت پادشاه و کنیزک»، پژوهش زبان و ادبیات فارسی، ش ۱۲، بهار، ۷۵-۹۸
- شاه‌سیاه، عبدالله (۱۳۸۰)، **خیره به فانوس خیال** (جستاری در نمادها و اسطوره‌های چهار فیلم بهرام بیضایی)، انتشارات نقش خورشید
- شایگان، داریوش (۱۳۸۰)، **بت‌های ازلی و خاطره ذهنی**، چ ۴. تهران: امیرکبیر
- شوالیه، گریبان؛ ژان، آلن (۱۳۸۲)، **فرهنگ نمادها**، (ج ۳)، ترجمه سودابه فضایی، تهران: جیحون
- عبدی، محمد (۱۳۸۳)، **غریبه بزرگ** (زندگی و سینمای بهرام بیضایی)، تهران: ثالث
- عزیزی، محمود؛ علیزاده مقدم، علی؛ صابر، زینب (۱۳۹۵)، «تعزیه، انفجار نشانه‌ها». فصلنامه هنرهای نمایشی و تجسمی، سال اول، شماره دوم، بهار، صص ۱۶-۶
- غلام، محمد (۱۳۸۲)، «کیفیت تعلیق در قصه‌پردازی مولانا»، ادبیات و زبان فارسی، ش ۱۹، زمستان، ۷۱-۹۶
- فراستی، مسعود (۱۳۸۱)، «گمشده در لایرنت زمان‌ها (مسافران بهرام بیضایی)»، نقد سینما، شماره ۳۵، ۱۱-۳۵
- فکوهی، ناصر (۱۳۹۰)، از اسطوره تا جشن، (گفتگو محمدرضا ارشاد با ناصر فکوهی)، **گستره اسطوره**، چاپ سوم، ۲۰۸-۱۴۷، تهران: هرمس
- قوکاسیان، زاون (۱۳۷۸)، **گفتگو با بهرام بیضایی**، چاپ دوم، تهران: آگه
- قناعت، حسین (۱۳۷۸)، **مسافران از دیدگاه دیدگاه باورهای آیینی کهن**، نقد و معرفی آثار بیضایی، گردآورنده زاون قوکاسیان، صص ۵۶۱-۵۷۸، چاپ سوم، تهران: آگه
- گرین، ویلفرد و دیگران (۱۳۸۵)، **مبانی نقد ادبی**، ترجمه فرزانه طاهری، تهران: نیلوفر
- لویی بدونن، ژان (۱۳۸۲)، «کار ویژه‌های نقاب (۳)»، ترجمه جلال ستاری، نمایش، شهریور، شماره ۶۷، ۴۱-۴۳
- لویی بدونن، ژان (۱۳۸۲)، «نقاب (۱) (نقاب و روانشناسی نقاب)»، ترجمه جلال ستاری، مجله نمایش، خرداد و تیر، شماره ۶۵ و ۶۴، ۲۸-۳۲
- محمدی، ابراهیم؛ افشار، مریم (۱۳۹۳)، «ترجمان تصویری زمان اسطوره‌ای در سینمای بیضایی»، نقد ادبی، سال ۷، شماره ۲۵، بهار، صص ۲۱۰-۱۸۵
- مندنی پور، شهریار (۱۳۸۳)، **ارواح شهرزاد**، تهران: فقنوس
- میرصادقی، جمال و میمنت (۱۳۷۷)، **واژه‌نامه هنر داستان‌نویسی**، تهران: کتاب مهناز
- نوروژی، تورج (۱۳۷۴)، «انگاره‌های فرهنگ بومی در سینمای ایران: نگرشی به کاربرد آیین و اسطوره در فیلم‌های بهرام بیضایی»، هنرهای زیبا، شماره ۲، سال ۷، صص ۳۹۷-۳۸۲
- واحد دوست، مهوش (۱۳۸۱)، **رویکردهای علمی به اسطوره‌شناسی**، تهران: سروش
- هنرور، افسانه (۱۳۸۰)، «کارگردان و گزینش نشانه‌ها در تئاتر»، هنرهای زیبا، شماره ۱۰، زمستان، صص ۸۱-۷۵