

تحلیل نشانه معنانشناسی درون‌مایه‌ی «گذشته» در فیلم گذشته

آرزو اشکانی، دانشجوی کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه ولایت
arezoashkani@gmail.com
مصطفی دشتی آهنگر، استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه ولایت
Mostafadashti-a@yahoo.com

چکیده

فیلم‌های سینمایی علاوه بر جنبه‌ی تصویری، متون روایی و داستانی محسوب می‌شوند و از این منظر در متون روایی ادبی، مورد توجه قرار گرفته‌اند. در واقع در متون روایی سینمایی نشانه‌هایی وجود دارد که در ارتباط با یکدیگر و ارتباط با کل متن شبکه‌ای از معناها را انتقال می‌دهند و به این معناها، درون‌مایه گفته می‌شود. به نظر می‌رسد درون‌مایه‌ی گذشته در بسیاری از فیلم‌ها نمود بارزی دارد، از جمله فیلم گذشته از اصغر فرهادی که نظام نشانه‌ای آن طوری طراحی شده که گفتمان گذشته را بیان می‌کند. سنت در ذهن فیلم‌سازان ایرانی با گذشته در ارتباط است و هر جا سخن از گذشته باشد، سنت، خواسته یا ناخواسته در بسیاری از موارد با آن مترادف است. امروزه گذشته در متون سینمایی به گفتمان تبدیل شده است، در نتیجه، بررسی درون‌مایه‌ی گذشته در متون سینمایی اهمیت بسیاری دارد. این نوشته قصد دارد با روش مطالعه‌ی کتابخانه‌ای و تحلیلی، نشانه‌ها و درون‌مایه‌ی گذشته را در فیلم گذشته، بررسی کند.

واژگان کلیدی: درون‌مایه، نشانه‌شناسی، فیلم، سنت، مدرنیته.

مقدمه

سینما به شکل‌های گوناگونی از انواع هنرها تأثیر پذیرفته و امکانات بیانی خود را گسترش داده است و در این میان، ادبیات هم در تکامل سینما به‌ویژه از منظر روایی تأثیر داشته است. روابط ادبیات و سینما به زمان پیدایش سینما در قرن بیستم برمی‌گردد. امروزه سینما نوعی متن روایی محسوب می‌شود و عنصر روایت مهم‌ترین عامل ارتباط بین سینما و ادبیات است.

برای درک یک روایت، اعم از تصویری یا نوشتاری، درک درون‌مایه‌ی آن امری ضروری محسوب می‌شود؛ درک درون‌مایه، مستلزم خوانش دقیق متن و بررسی اجزای نشانه‌ای آن است، هم در کنار یکدیگر و هم در کلیت؛ بنابراین برای بررسی درون‌مایه‌ی متون روایی، باید نشانه‌های موجود در آن بررسی و تحلیل شوند.

درون‌مایه‌ی گذشته در بسیاری از متون دوره‌ی معاصر حضور پررنگ دارد. هر فردی در زندگی‌اش دارای گذشته‌ای است که نمی‌تواند آن را نادیده بگیرد. امروزه در روایت‌های هنری ایران از جمله سینما، گذشته به درون‌مایه‌ای تبدیل شده که به نحوی با فرهنگ، عادات، عقاید و... در جامعه‌ی پیشامدرن در ارتباط است و در ارتباط با مدرنیته، تشخیص و بروز می‌یابد. در واقع گذشته، امروزه در سینمای ایران به یک مسئله‌ی اصلی بدل شده است و فیلم‌سازان خواسته یا ناخواسته نتوانسته‌اند تأثیر درون‌مایه‌ی گذشته را در متونشان نادیده بگیرند.

این مقاله قصد دارد به بررسی و تحلیل گذشته در یکی از متون سینمایی ایران بپردازد. به این منظور، این مقاله، در ابتدا مروری کوتاه بر درون‌مایه و لزوم پرداختن به نشانه‌ها در تحلیل درون‌مایه خواهد داشت و سپس به سیر نشانه‌شناسی پساخاتارگرا و جایگاه نشانه‌شناسی در سینما پرداخته خواهد شد و سپس متن مورد نظر بررسی می‌شود. در بخش آخر نیز نتیجه‌ای از بررسی این متون ارائه خواهد شد.

سنت و تجدد در ایران

اگرچه مدرنیته اصطلاح مسئله‌داری است و بین متفکرین در باب حدود و تعریف آن اختلافاتی وجود دارد اما به طور کلی می‌توان این مفهوم را با ساختارهای اجتماعی و دانش مرتبط کرد. مقوله‌ای که می‌کوشد تمام تجربیات اجتماعی بشر را در برگیرد. نقطه‌ای که انسان به درک متفاوتی از خود و جامعه‌اش در ارتباط با تغییر، توسعه و تاریخ می‌رسد. بین مدرنیته و پیشرفت ارتباط تنگاتنگی وجود دارد (مالپاس، ۱۳۸۸: ۲۶). همچنین مدرنیته با مدرنیزاسیون مرتبط است. مدرنیزاسیون که به روز کردن امکانات و شیوه‌ها است در سطح امور مشهود و روبنایی اتفاق می‌افتد اما مدرنیته در زیرساخت و در ساحت نظر واقع می‌شود. بودلر مدرنیته را نوعی شیوه‌ی زیستن و تجربه کردن زندگی می‌داند که از تحولات صنعتی شدن، شهرنشینی و تفکیک حوزه‌ی دینی از غیر دینی ناشی شده است. (چایلدز: ۲۵). مدرنیته برابر است با خرد باوری و اصرار بر آن در همه چیز. ویران کردن تمام سنت‌ها و باورهای فرجام‌شناسانه، پایمال کردن ارزش‌ها و اعتقاد به عقل ابزاری (همان ۴۸).

در جامعه‌ی ایرانی و در زمانی که نسبت و مرز سنت و مدرنیته در آن به درستی مشخص نیست، نوعی سرگردانی در باب مفهوم گذشته وجود دارد، این سرگردانی در متون به صورت مباحث گفتمانی بروز می‌یابد و از طریق گفت‌وگوهای بینامتنی در متون معاصر قابل ردگیری است. برای درک این گفتمان، باید هم سنت و هم مدرنیته را بررسی کرد. به نظر می‌رسد مفهوم گذشته به نحوی با سنت در ارتباط است و از این رو شناخت مفاهیمی چون مدرنیته و مدرن - به عنوان مفهوم مقابل آن، امری ضروری است.

اولین بار مدرنیته در ایران، در دوره‌ی صفویه ظهور کرد و با وقفه‌ای حدود هفتاد سال، بار دیگر در دوره‌ی قاجار به ویژه عباس میرزا شتاب پیدا کرد و در دوره‌ی ناصری نشانه‌های مشخصی از خود نشان داد. در سال‌های بعد، انقلاب مشروطه، حادثه‌ای است که نقطه‌ی عطف و نماد کاملی از مدرنیته است (جهانبگلو در تبریزنیا، ۱۳۸۸: ۵۵). مشروطه‌خواهی نشانه‌ای بود از نحوه‌ی نگاه تازه‌ای که در افکار و سامان زندگی ایرانیان، پس از هزاران سال رخ داد و البته پیامد آشنایی ایرانیان با سبک‌های مختلف زندگی ملل دیگر بود. از این برهه به بعد، روند مدرنیته در ایران هیچگاه متوقف نشده است و با شتابی ترسناک به پیش می‌رود. نکته‌ی قابل تأمل اینجاست که از آنجا که مدرنیته امری وارداتی است، متولیان حکومتی و فرهنگی ایران همیشه به ظاهر آن توجه کرده‌اند و به نوعی در ایران جدید، همیشه مظاهر زندگی مدرن وجود داشته است اما روح زندگی سنتی ایرانیان و گذشته‌ی پرجاذبه‌ی آنان همیشه در پس این مظاهر قابل مشاهده بوده است؛ مثلاً در دوره‌ی پهلوی اول، رضاخان با انجام اصلاحاتی که از دیگر کشورها آموخته بود سعی کرد زندگی مدرن را در ایران پی‌ریزی کند. البته مدرنیته‌ی مدنظر او مدرنیته‌ی سیاسی بر پایه‌ی تمرکزگرایی حکومتی بود. آبراهامیان در این زمینه می‌گوید: در واقع قصد او از کارهایی که انجام داد، گسترش سلطه از طریق گسترش قدرت دولت در همه‌ی بخش‌ها بود، از سیاست گرفته تا اقتصاد و اجتماع و ایدئولوژی و میراثی که پشت سر گذاشت محصول فرعی این سلطه‌گری بود (آبراهامیان، ۱۳۸۸: ۱۴۱) کارهایی که او در جهت پیش‌برد منافع سیاسی انجام داد، مظاهر دنیای مدرن را به طور گسترده‌ای در کشور بروز داد اما از آنجا که این مظاهر به صورت دفعی و ناگهانی پدید آمده بود فرهنگ ایرانی نتوانست خود را با آن همگام کند و این باعث پدید آمدن شکافی شد که از آن تاریخ تاکنون پیوسته عمیق‌تر شده است. سرعت این مدرنیزاسیون در دوره‌های بعد و در زمان محمدرضا نیز ادامه پیدا کرد. با کارهایی که او انجام داد یکی از مظاهر مهم زندگی مدرن، شهرنشینی، در ایران گسترش بی‌سابقه یافت. شهرنشینی که همیشه پیامد گسترش طبقه‌ی متوسط بوده است در ایران نیز با شکل گرفتن طبقه‌ی متوسط شکل گرفت اما در دوره‌ی پهلوی دوم بسیار سریع بود. طبقه‌ی متوسط ایران در این دوره متشکل از ۲ طبقه‌ی مجزا بود؛ یکی از این دو طبقه شامل بازاریان، پیشه‌وران مالک، تولید کنندگان کوچک و زمینداران (بین ۵۰ تا ۱۰۰ هکتار) و بخش عمده‌ای از علما (به سبب ارتباطات تاریخی مسجد و بازار) بودند که جمعاً حدود ۱۳ درصد جمعیت را تشکیل می‌دادند. طبقه‌ی متوسط دیگر شامل کارمندان یقه سفید و متخصصان و حرفه‌ای‌های تحصیل

کرده‌ی دانشگاه‌ها بودند که حدود ۹ درصد جمعیت را تشکیل می‌داند (همان ۲۴۹-۲۵۰). در این زمینه دو نکته حائز اهمیت بسیار است، اول اینکه در طبقه‌ی متوسط شهری غربی، مذهب چندان اهمیتی نداشت اما در طبقه‌ی متوسط ایرانی که در این دوران پا گرفت نقش مذهب و روحانیان بسیار اهمیت دارد. فراموش نشود که انقلاب ۵۷ نهایتاً با صبغه‌ای مذهبی حکومت پهلوی را ساقط کرد. این طبقه‌ی سنتی که با مدرنیزاسیون به قدرت دست یافته بود ذاتاً با مدرنیزاسیون غربی مشکل داشت. «اسلام چه در مقام یک ایدئولوژی و چه در مقام یک نظام فرهنگی، می‌کوشد تا شرایط را برای شکل‌گیری یک موقعیت بومی فرهنگی مهیا کند» (میر سپاسی، ۱۳۹۴: ۳۶۵) نکته دوم سرعت گسترش این شهرنشینی است؛ در طی ۲۵ سال (از سال ۳۲ تا ۵۷) جمعیت تهران از ۱,۵ میلیون نفر به ۵,۵ میلیون نفر رسید (آبراهامیان، ۱۳۸۸: ۲۵۱).^۱ شتاب تصاعدی شهرنشینی به گونه‌ای است که می‌توان یقین داشت که فقط روستاییان به شهرها کوچ کردند ولی فرهنگ شهرنشینی در ایران هیچ‌گاه پا نگرفت.

میرسپاسی می‌گوید در دهه‌های ۴۰ و ۵۰، جامعه‌ی ایرانی در معرض یک برنامه‌ی مدرنیزاسیون دولتی قرار می‌گیرد و روابط اقتصادی، نهادهای اجتماعی و قالب‌های فرهنگی کشور از این برنامه متأثر می‌شوند. اصلاحات در این دوره - به ویژه اصلاحات ارضی که به مهاجرت گسترده به شهرها می‌انجامد - شکل زندگی شهری را در ایران متحول می‌کند. ساختارهای سنتی، همگی در معرض تغییر قرار می‌گیرند و به علت مقاومت در برابر مدرنیزاسیون دچار تنش‌های شدید می‌شوند؛ اما این برنامه‌های مدرنیزاسیون، تحولی در ساختار قدرت سیاسی پدید نمی‌آورد و به موازات آن از مدرنیته‌ی فرهنگی و سیاسی نیز خبری نیست. در واقع مدرنیزاسیون در برخی از حوزه‌های زندگی شکل می‌گیرد بدون آنکه به مدرنیته منجر شود (میرسپاسی، ۱۳۹۴: ۱۶۰).

سنت در نخستین معنای خود عبارت است از حقیقتی مطلق، لایتغیر، فراصورت، همه‌جایی و همیشگی. دارای شانی با واقعیت بنیادی، مأخذ کیهانی و علت نخستین که به اساس و بنیاد عالم گره خورده است (جاودان، ۱۳۹۲: ۱۸۱). سنت ریشه در گذشته دارد و از همین روست که در این مقاله تأکید می‌شود نشانه‌های مربوط به گذشته به دلالت به سنت نیز دارند. جامعه‌شناس آلمانی، کارل مانهایم بر آن است که سنت‌گرایی نوعی میل طبیعی بشر است که تغییرهای آنی را نمی‌پسندد و علاقه‌مند است هر امر بازمانده از گذشته را حفظ کند و ارج نهاد (طباطبایی، ۱۳۸۵: ۶۳) همچنین یکی از ویژگی‌های سنت هویت‌بخشی است. سنت به افراد جامعه مرتبطش هویت می‌دهد و هر جامعه با تمایزهای سنتی‌اش از دیگر جوامع قابل شناخت است.^۲

بنابر آنچه گذشت، در خوش‌بینانه‌ترین حالت، به نظر می‌رسد مدرنیته و سنت در جامعه‌ی ایرانی بسیار دیر، دشوار و ناقص پیوند بگیرند. هنرمندان به شیوه‌های مختلفی تقابل ناشی از این دو گفتمان را در متون معاصر بازمی‌تابانند. برای درک نگاه هنرمندان معاصر به این مسئله باید به درون‌مایه‌ی این متون، از منظر فوق، نگاهی تازه کرد. به این منظور ابتدا عنصر درون‌مایه و ویژگی‌های آن مرور خواهد شد.

۱_ درون‌مایه^۳

درون‌مایه تعاریف متعددی دارد از جمله اصطلاحی است که به شکلی سایه‌وار، غیر مستقیم و فراگیر در داستان حضور دارد، نوعی مفهوم ذهنی و روح حاکم بر یک داستان است که می‌توان به صورت فشرده و در قالب یک واژه آن را بیان کرد، شکل خاص و فیزیکی ندارد و قابل تفکیک از داستان نیست (فروغی، ۱۳۸۲: ۳۹). درون‌مایه‌ی داستان، همان است که نویسنده از تجربیات به‌دست‌آمده‌ی خود می‌سازد. (و پ، کنی ۱۳۷۹: ۴۶).

^۱ این روند با همان شتاب همچنان ادامه پیدا کرد.

^۲ (ر.ک: جاودان، ۱۳۹۲: ۱۷۹)

اصطلاح درون‌مایه در یونان باستان به موضوعی اطلاق می‌شد که خطیسی قصد داشت درباره‌ی آن صحبت کند. کاربرد این اصطلاح در مفهوم موضوع یا ایده‌ای که شاعری شعرش را بر آن بنا می‌کند از فن شعر ارسطو گرفته شده است (مکاریک، ۱۳۸۸: ۱۲۰). درون‌مایه‌ی اثر ادبی، ایده و مفهوم فراگیری است که در کل اثر پراکنده شده است. اگر بخواهیم به درون‌مایه‌ی یک اثر ادبی دست یابیم، باید پیوسته فاصله را با متن حفظ کنیم و در عین حال به دنبال موضوعی کلی باشیم که اجزا را در اثر ادبی با یکدیگر مرتبط می‌کند (peck, 2002: 165).

عده‌ای از منتقدان، کنش و پیرنگ را جنبه‌های پویای روایت دانسته‌اند که روایت را در روندی علی و تقویمی پیش می‌برند. عناصری مانند شخصیت و مکان ایستا هستند زیرا به گونه‌ای افزایشی انباشت می‌شوند و به شکل یک کل در می‌آیند. درون‌مایه را نیز به همین صورت عنصری ایستا می‌دانند زیرا تغییر نمی‌کند و خواننده آن را به تدریج در می‌یابد.

منتقدان معاصر درباره‌ی این عناصر نظرات دیگری هم ابراز کرده‌اند؛ نظراتی که بر نقش خواننده در آفرینش معنا (کنار هم قرار دادن عناصر داستان) تأکید دارد. این نظر را وقتی درباره‌ی درون‌مایه به کار ببندیم چنین می‌شود که خواننده همزمان مواد داستانی‌اش را در دو الگو به کار می‌بندد؛ یکی رو به آینده دارد و بیشتر شامل کنش است تا درون‌مایه و یکی رو به عقب دارد؛ به این معنی که خواننده به پس می‌نگرد و در پرتو داده‌های جدید، گذشته را بازسازی می‌کند. از این مطلب به عنوان خوانش دوگانه یاد شده است. رویدادها را رو به جلو می‌خوانیم و معنا را رو به عقب و این درون‌مایه را پدید می‌آورد. پس درون‌مایه یعنی بازسازی معنا از گذشته و با این نظر درون‌مایه همان قدر پویاست که پیرنگ (مارتین، ۱۳۸۲: ۹۳-۹۲).

در مطالعات سنتی، درون‌مایه عنصری مولف‌محور تلقی می‌شد، اما فرمالیست‌ها درون‌مایه را تا حد زیادی از نیت نویسنده جدا کردند و آن را تبدیل به اصطلاحی متن‌محور ساختند.^۱ درون‌مایه را می‌توان به مثابه فنی نگریست که خواننده از آن استفاده می‌کند تا تجربیاتش از متن را سازماندهی کند. درون‌مایه چیزی است که میان خواننده و متن مبادله می‌شود. سعی خواننده در درک درون‌مایه، به او این امکان را می‌دهد که متن را به مثابه تجربه‌ای از جهان ببیند. از این نظر خوانش‌های درون‌مایه‌ای، خوانش‌هایی بینامتنی‌اند (مکاریک، ۱۳۸۸: ۱۲۰-۱۲۳). مد نظر قرار دادن یک نظام نشانه‌ای در درک درون‌مایه، تلویحاً به این معنی است که با در نظر گرفتن نظام نشانه‌ای دیگری، درون‌مایه نیز می‌تواند متفاوت شود و این بستگی به انتخاب مخاطب دارد که چه نظام نشانه‌ای را برگزیند.

توماشفسکی اصل وحدت بخش را در ساختار داستانی، یک فکر کلی یا همان درون‌مایه می‌داند. به نظر وی، در یک اثر [متن] داستانی، نویسنده به دنبال آن است که خود را با تجربه‌های ادبی و رجوع به سنت‌های پیشینیان تطبیق دهد؛ اما برای خواننده، متن باید علاقه‌برانگیز باشد. از این رو توماشفسکی درون‌مایه‌ی علاقه‌برانگیز را درون‌مایه‌ی روزآمد می‌داند؛ درون‌مایه‌ای که به مسائل فرهنگی روز می‌پردازد. البته او فقط روزآمد بودن درون‌مایه‌ها را برای حیات متن هنری کافی نمی‌داند و می‌گوید هرچه درون‌مایه مهم‌تر باشد و دارای علایقی ماندنی‌تر، حیات متن بیشتر تضمین می‌شود و چنین نتیجه می‌گیرد که باید علایق جهان‌شمول (مانند عشق و مرگ) را با ماده‌های انضمامی روزآمد پیوند دهیم (توماشفسکی، ۱۹۲۵ به نقل از تودورف ۱۳۹۲: ۲۹۱-۲۹۵).

آن‌گونه که اساسان می‌گویند، متن بافتی از دال‌هاست و نشانه‌ها معنی متن را ممکن و میسر می‌کنند (نجومیان، ۱۳۸۵: ۲۸)، بنابراین، برای شناخت درون‌مایه، نیازمند رجوع به نشانه‌ها و تحلیل آنها هستیم. لذا قبل از ورود به بحث، مفهوم نشانه و سیر آن در مطالعات علوم انسانی مرور می‌شود.

^۱ البته از نحوه‌ی برخورد اساسان با متن نیز می‌توان چنین نگاهی به درون‌مایه داشت. اگرچه نظریه‌پردازان این مکتب حداقل در ابتدا- نگاه ویژه‌ای به درون‌مایه ندارند.

۲- نشانه‌شناسی

۲-۱- سیر نشانه‌شناسی

فردینان دوسوسور نخستین کسی بود که علم نشانه‌شناسی را مطرح کرد و او نشانه را ترکیبی از دال و مدلول می‌داند. به عقیده‌ی دوسوسور هر نشانه‌ای سویه‌ای محسوس دارد که آن را دال و سویه‌ای پنهان که آن را مدلول می‌نامند. در واقع دوسوسور بین دال و مدلول یا بین امر حاضر و محسوس با امر غایب ارتباط برقرار کرده است (احمدی، ۱۳۹۲: ۳۳).

دو ویژگی مهم نشانه‌شناسی دوسوسور، اختیاری و الزامی بودن نشانه‌ها است؛ الزامی، یعنی رابطه‌ی بین دال و مدلول لازم و ملزوم است؛ مثلاً؛ در ایران هنگامی که برای نامیدن گل، واژه‌ی گل را به کار می‌برند همه ملزم به کار بردن این واژه برای نامیدن گل هستند، اختیاری بودن نشانه، یعنی رابطه‌ی بین دال و مدلول اختیاری است و نظام قادر نیست دلیل مهمی برای آن بیان کند مثلاً؛ در ایران برای نامیدن گل، واژه‌ی گل را به کار می‌بند در حالی که در کشورهای دیگر واژه‌های دیگری برای نامیدن گل به کار می‌برند (شعیری، ۱۳۸۸: ۳۸).

دوسوسور تلویحاً به موضوع دیگری نیز اشاره می‌کند: نشانه‌ها در نظامی که در آن پدید آمده‌اند درک می‌شوند. هر جا نشانه‌ها باشند، نظامی هم وجود دارد و این وجه مشترک همه‌ی کارکردهای دلالتی است. اگر قرار است ماهیت آنها شناخته شود باید آنها را در یک نظام و نه منفرداً، در نظر بگیریم (کالر، ۱۳۷۹: ۱۰۶). این بحث دوسوسور، در واقع پیامد ماهیت اختیاری نشانه‌هاست. دوسوسور زبان را نظامی از نشانه‌ها می‌داند که عقاید را بیان می‌کند و قابل قیاس با نظام‌هایی است مانند نظام نگارش، الفبای ناشنویان، مناسک نمادین و... البته زبان مهم‌ترین این نظام‌هاست. به نظر او می‌توان علمی را متصور شد که موضوعش پژوهش این نظام‌ها در زندگی اجتماعی است. دوسوسور خود نام این علم را نشانه‌شناسی (سمیولوژی از ریشه‌ی سمیون یونانی به معنی نشانه) گذارد (دوسوسور، ۱۳۸۷: ۲۴).

پیرس یکی دیگر از نشانه‌شناسان است که تکمیل‌کننده‌ی مباحث دوسوسور و مقدمه‌ای بر دریدا است. پیرس نشانه‌ها را سه گونه تقسیم بندی کرده است در اینجا به ذکر دسته‌ی سوم که از همه مهم‌تر است پرداخته می‌شود که عبارت‌اند از:

۱- شماییلی: براساس شباهت با موضوع استوارند، رابطه‌ی دال و مدلول براساس همانندی و شباهت است. (ماکت و ساختمان)

۲- نمایه‌ای: پیوستگی میان معنا و موضوع، رابطه‌ی دال و مدلول براساس علت و معلول است. (ساعت نشانه‌ی زمان).

۳- نمادین: نشانه‌ها براساس قراردادهای نشانه‌شناسیک استوارند، دلالت میان دال و مدلول از نوع قراردادی به حساب می‌آید. (پوشیدن لباس در عزاداری) (احمدی، ۱۳۸۸: ۴۳).

دریدا و دیگر پیروان ساختارگرایان، برای مدلول اصالتی قائل نیستند و نشانه را حرکت از یک دال به سوی دال دیگر می‌دانند؛ زیرا وجود مدلول دوسوسوری، نوعی حضور معنا تلقی می‌شود. از آنجا که هیچ دالی به هیچ مدلول مشخصی ارجاع نمی‌دهد در نتیجه هیچ معنای مشخصی نیز پدید نخواهد آمد یا به قول دریدا معنا پیوسته به تعویق می‌افتد. به هر حال این نگاه و سازان به نشانه، باعث پدید آمدن متن به معنای ویژه‌ی آن شد. دریدا متن^۱ را بافتی از دال‌ها می‌داند (سجودی: ۱۳۸۶، ۲۰۹).

۲-۲- نشانه‌شناسی در سینما

عمده‌تری تفاوت نشانه‌های سینما با نشانه‌های متون ادبی در این است که در نگاه نخست چنین به نظر می‌رسد که

سینما به نشانه‌های شمایل‌ی استوار است اما با دقت بیشتر درمی‌یابیم که دارای نشانه‌های نمادین یا نمایه‌ای است، در متون ادبی که ابزارش زبان است نشانه‌ها اصولاً نمادین یا قراردادی هستند و بعد به نشانه‌های نمایه‌ای تبدیل می‌شوند (احمدی: ۱۳۸۸، ۴۴).

در متون سینمایی نشانه‌ها باهم دیگر ترکیب می‌شوند (احمدی، ۱۳۸۸: ۴۴). مثلاً پنجره در فیلم گذشته، نخست همچون نشانه‌های شمایل‌ی یک پنجره است و براساس نشانه‌ی نمایه‌ای، ارتباط بین داخل و خارج را بیان می‌کند اما پنجره دلالت نشانه‌ای نمادینی هم دارد که بیرون پنجره می‌تواند نشانه دهنده‌ی رفتن به حال و می‌تواند نشان‌دهنده‌ی بازگشت به گذشته باشد.

ویژگی «ارتباط فیلمی» در برابر «ارتباط روایی»، تفاوت دیگری است که این دو دسته نشانه را از هم متمایز می‌کند؛ روایی بودن متن [ادبی]، به این معناست که متن از طریق کلام، داستانی را نقل می‌کند و ارتباط روایی اصطلاحی است برای نشان دادن فرایند انتقال از مؤلف به عنوان خطاب‌گر، به خواننده به عنوان مخاطب. شباهت روایت ادبی با فیلم در عناصری مانند زمان، مکان و علیت است و تفاوت فیلم با روایت ادبی در نحوه‌ی بیان است؛ بنابراین سوالی که در اینجا پیش می‌آید این است که ارتباط فیلمی چیست؛ به عبارت دیگر، فرایند انتقال از فیلم‌ساز به بیننده چگونه صورت می‌گیرد. انتقال در سینما قبل از هر چیز بر پایه‌ی تصویر است. این تصاویر نشانه‌های شمایل‌ی، نمایه‌ای و نمادین هستند. تصاویری که به سرعت و پی‌درپی در برابر چشم بیننده قرار می‌گیرد و او را مسحور می‌کند. بدین ترتیب ویژگی تجسمی فیلم در ارتباط فیلمی بسیار اثرگذار است. فیلم برای بیننده، دنیایی خیالی اما واقعی را چنان زنده می‌کند که بیننده گیج می‌شود. همچنین ترکیب ویژه‌ی زمان و مکان در نشانه‌های فیلم، به نحوی که قبل از آن در عکاسی هم دیده شده بود، ویژگی دیگر ارتباط فیلمی است، با این تفاوت که در عکس، فقط بعد مکانی حفظ می‌شود اما در فیلم - با پی‌درپی شدن سریع تصاویر - بعد زمانی (توالی) نیز وجود دارد.

۲-۳- کارکرد ضمنی نشانه‌های فیلم

در دلالت صریح، مدلولی وجود دارد که به صورت عینی و چنان که هست به تصور درآمده، حال آنکه دلالت‌های ضمنی نشان دهنده‌ی ارزش‌های ذهنی‌ای هستند که به سبب صورت و کارکرد نشانه به آن منسوب می‌شوند. به نظر می‌رسد اغلب نشانه‌ها در متون هنری، به شکلی ضمنی، معنا را القا می‌کنند.^۱ علوم به محدوده‌ی دلالت‌های صریح تعلق دارند ولی در ادبیات و هنر، دلالت‌های ضمنی نقش مسلط دارند (گیرو، ۱۳۸۷: ۴۷). نشانه‌ها در محور همنشینی با هم و در نظامی خاص، می‌توانند معانی متفاوتی ایجاد کنند

۳- تحلیل موردی درون‌مایه گذشته

۳-۱- خلاصه‌ی فیلم گذشته

احمد بعد از چهار سال به فرانسه برگشته تا طلاقش را با همسر سابقش، ماری (ماری)، رسمی کند. ماری گویا قرار بوده برای او هتل رزرو کند تا احمد چند روز اقامتش در پاریس را در هتل بگذراند اما می‌فهمد که ماری این کار را نکرده است و به احمد پیشنهاد می‌دهد که این چند روز را در خانه‌ی او اقامت کند. او برای این کار بهانه‌های مختلفی می‌آورد از جمله اینکه دفعه‌ی قبل احمد بدقولی کرده و نیامده و ماری این بار نیز چنین احتمال می‌داده است. احمد به خانه وارد می‌شود و قبل از هر چیز سراغ وسایلی (کتاب‌هایش) را می‌گیرد که جواب می‌شنود آن وسایل به «انباری» برده شده‌اند. احمد خیلی زود می‌فهمد که ماری با مرد دیگری به نام سمیر زندگی می‌کند (پسر سمیر، فؤاد، را در خانه‌ی ماری می‌بیند) و به همین سبب تصمیم می‌گیرد به هتل برود، اما در نهایت ماری احمد را با

^۱ مثلاً گفته شده که ادبیات از طریق آنچه نمی‌گوید معنا را منتقل می‌کند

این بهانه به سکونت در خانه‌اش راضی می‌کند که با لوسی (دختر ماری از همسر سابقش)، صحبت کند و بفهمد علت آشفتگی‌های چند وقت اخیرش چیست؛ زیرا رابطه‌ی لوسی با احمد خوب است و ظاهراً بهتر او را درک می‌کند. احمد در صحبت با لوسی می‌فهمد علت آشفتگی‌های روحی او ازدواج مادرش با سمیر است. احمد در ارتباط با این افراد، رفته‌رفته به نکات پیچیده‌ای پی می‌برد؛ او می‌فهمد که ماری از سمیر باردار است در حالی که همسر سمیر (سلین)، به علت خودکشی ناشی از افسردگی، در بیمارستان بستری است. اما این پایان ماجرا نیست زیرا لوسی بعد از مدتی پرده از راز دیگری برمی‌دارد و آن اینکه ایمیل‌های عاشقانه‌ی بین مادرش و سمیر را برای سلین فرستاده است و زن سمیر احتمالاً به این علت خودکشی کرده است. ماری با آمدن احمد در حالی که می‌خواسته به نوعی از احمد انتقام بگیرد، با حقایقی در زندگی‌اش روبه‌رو می‌شود که او را بسیار عصبی می‌کند به طوری که پیوسته سیگار می‌کشد. گذشته‌اش او را آزار می‌دهد و سعی دارد از یادآوری آن تا حد ممکن بپرهیزد. سمیر هم که با آمدن احمد متوجه می‌شود که رفتار ماری تغییر کرده، این تغییر احوال را براین فرض می‌کند که احتمالاً چیزی بین احمد و ماری باقی مانده است و آشکارا بر سر دوراهی قرار می‌گیرد؛ یک طرف همسر سابقش که خود را در خودکشی او مقصر می‌داند و یک طرف ماری و فرزندش که در شکم اوست. همچنین سلین نیز ظاهراً به رابطه‌ی بین نعیمه و سمیر مشکوک شده بوده و خودکشی‌اش به این سبب بوده و احتمالاً اصلاً از رابطه‌ی سمیر و ماری بی‌خبر بوده است.

۲-۳- شخصیت‌های بازنمایی گذشته

در این متن با توجه به شخصیت‌های اصلی آن که احمد، سمیر، لوسی و ماری هستند، رویکرد ارجاع به گذشته به چهار صورت بازنمایی شده است: حذف گذشته، تردید گذشته، تثبیت گذشته و بازگشت به گذشته.

۲-۳-۱- حذف گذشته

در این نوع رویکرد، فرد، خواستار پیوند با خاطرات گذشته‌اش نیست و می‌خواهد از گذشته‌اش فاصله بگیرد و آن را از ذهنش حذف کند، معمولاً کل گذشته‌ی فرد حذف نمی‌شود بلکه سعی می‌شود آن قسمتی از خاطرات زندگی فرد که برای او ناخوشایند است و یادآوری آن موجب ناراحتی‌اش می‌شود، حذف شود. در بسیاری از موارد فرد هر چند سعی در نادیده گرفتن گذشته‌اش داشته باشد اما به دلایلی موفق به حذف کردن نمی‌شود چون گذشته پیوندی ناگسستنی با زندگی هر فرد دارد که به سادگی کنار گذاشته نمی‌شود و فرد همواره درگیر بین حال و گذشته‌ی خود می‌باشد. در این متن، شخصیت ماری را می‌توان متناظر با این رویکرد در نظر گرفت، ماری هرچند سعی دارد از گذشته و خاطراتی که با احمد داشته است، فرار کند و آن را از ذهنش حذف کند اما موفق به این حذف نمی‌شود با این نشانه‌ها:

در ابتدای فیلم در خودرو، احمد می‌خواهد توضیح بدهد که چرا دفعه‌ی قبل نیامده است:

احمد: «بین، اون دفعه گرفتار شدم. دو روز قبل از پروازم....»

ماری: و لش کن. بخوای توضیح بدی همه‌ی این چند روز را باید توضیح بدی.

- احمد: چرا واسه اینکه یه بار قرار بوده پیام نتونستم؟

- ماری: نه واسه خیلی چیزا» (دق^۱ ۴).

زمانی که احمد می‌خواهد به ایران برگردد، می‌خواهد دلیل چهار سال نیامدنش را به ماری توضیح بدهد اما ماری حاضر نمی‌شود به حرفش گوش کند و همچنین از احمد می‌خواهد وسایلش را با خودش ببرد:

احمد: «قبل از اینکه برم می‌خواستم یه چیزی بگم.

ماری: درباره‌ی چی؟

احمد: چهار سال پیش که رفتم....

ماری: مهم نیست دیگه.

احمد: خواستم توضیح بدم چرا برنگشتم.

ماری: نه... دیگه نمی‌خوام به عقب برگردم فراموش کن.

احمد: من می‌رم.

ماری: وسایلت که تو انباریه چی؟

احمد: نمی‌خوام.

ماری: بیرشون» (دق ۱۱۸).

ماری هر چند سعی دارد با گوش نکردن به حرف‌های احمد، گذشته‌ای که با احمد داشته است را از ذهنش حذف کند، بنابراین از احمد می‌خواهد وسایلتش را با خودش ببرد تا هیچ نشانه‌ای از خاطرات احمد در زندگی‌اش نباشد اما موفق نمی‌شود:

زمانی که احمد به پاریس می‌آید متوجه می‌شود که ماری برایش هتل رزرو نکرده است و ماری از احمد می‌خواهد که در خانه‌ی او اقامت کند، هنگام طلاق ماری به احمد می‌گوید که از سمیر باردار است و درباره‌ی ازدواج با سمیر، تصمیمش جدی است، در واقع ماری با هتل رزرو نکردن برای احمد و دعوت احمد به خانه‌ی خودش می‌خواهد از احمد انتقام چهار سال نیامدنش را بگیرد و این انتقام گرفتن، خودش دلیل فراموش نشدن خاطرات گذشته است که احمد هم متوجه این انتقام ماری می‌شود:

احمد: «تو به من گفتی بیا اینجا با لوسی حرف بزن ببین چشه.

ماری: مزخرف نگو من بخاطر لوسی نگفتم بیایی اینجا فقط خواستم بیایی اون برگه‌ی لعنتیو امضاء کنی که بعد چهار سال دیگه هیچ وقت نبینمت، هیچ وقت.

احمد: چرا یک سال پیش نگفتی پیام؟ چرا الان گفتی پیام وسط این کثافت.

ماری: خجالت بکش.

احمد: بدون اینکه بدونم می‌خوای ازدواج کنی.

ماری: برو ایمیلاتو بخون.

احمد: برام هتل رزرو نکردی.... منو مجبور کردی با پسر اون آدم تو یک اتاق بخوابم چرا هان؟

ماری: من برات ایمیل زدم.

احمد: معلوم شد چون اینجا ازم انتقام بگیری همینه دیگه هیچی هم نیست.

ماری: آره... آره تو راست میگی خوبه راحت شدی.

احمد: بعد درست دم دادگاه به من بگی بارداری چرا؟» (دق ۸۷).

زمانی که احمد با لوسی صحبت می‌کند تا آن را برای ازدواج مادرش با سمیر قانع کند به او می‌گوید مادرش از سمیر باردار است و لوسی ناراحت می‌شود و از آنجا می‌رود و موقع رفتن به احمد می‌گوید ازدواج مادرش با سمیر به این دلیل است که سمیر شبیه احمد است.

لوسی: «میدونی چرا رفته سراغ اون مرتیکه‌ی کثافت، چون شبیه توه» (دق ۴۸).

در واقع ماری هر چند سعی دارد احمد و خاطرات احمد را از ذهنش حذف کند اما باز هم موفق نمی‌شود و اینکه بخواید با کسی که شبیه احمد است ازدواج کند خودش دلیل فراموش نشدن خاطرات احمد است، در واقع می‌خواهد خصوصیات احمد را در فردی دیگر جست‌وجو کند.

خود ماری زمانی که با سمیر در مورد خودکشی سلین، زن سمیر حرف می‌زند، سمیر از ماری می‌خواهد که گذشته را فراموش کند اما ماری می‌گوید آن شدنی نیست:

سمیر: «فقط باید فراموش کنیم

ماری: میشه؟

سمیر: باید بشه.

ماری: اگه نشد» (دق ۱۱۳)

بنابراین خود ماری گرچه ظاهراً می‌خواهد گذشته‌ای که با احمد داشته است را از ذهنش حذف کند اما براساس گفته‌اش با سمیر، متوجه می‌شویم که خودش هم می‌داند این کار شدنی نیست.

در واقع تغییر حالت روحی ماری بعد آمدن احمد به دلیل خاطراتی است که با احمد در گذشته داشته است و نمی‌تواند آن خاطرات را فراموش کند.

سیگار کشیدن ماری نشانه‌ی درگیری فکری ماری با گذشته‌اش است، مخصوصاً بعد از آمدن احمد سیگار کشیدن ماری زیاد می‌شود.

در جای از فیلم، به اصرار ماری، احمد به انبار می‌رود تا چمدان قدیمی‌اش را بردارد، انبار در اینجا نشانه‌ی نمادینی از گذشته است که در آن وسایل قدیمی قرار دارد، ماری همه‌ی وسایل‌های احمد را در انباری قرار داده است این می‌تواند نشانه‌ی این باشد که ماری سعی دارد احمد را در گذشته‌ی خود جا بگذارد تا در حال، جایی برای احمد در زندگی و خاطراتش نباشد.

۳-۲-۲- تثبیت گذشته

در این نوع رویکرد فرد نسبت به گذشته و خاطرات گذشته ثابت و پایدار است و گذشته برای فرد اهمیت دارد و نسبت به آن واکنش نشان می‌دهد، در واقع چنین فردی، نسبت به گذشته‌ای که در حال از بین رفتن است یا دیگران می‌خواهند به نحوی آن را از بین ببرند یا فراموش کنند، ثابت و پایدار است، گذشته گرچه برایش بد یا خوب است در هر صورت وابسته به گذشته‌ی خود است و به آن اهمیت می‌دهد و واقع‌گرایانه با آن برخورد می‌کند.

شخصیت احمد متناظر با این رویکرد است، در واقع احمد با تثبیت‌گرایی، گذشته را بازنمایی می‌کند. احمد شخصیتی است که با وجود ماندن در پاریس باز هم وابسته به خاطرات گذشته است، در واقع احمد نمی‌تواند برای همیشه در پاریس زندگی کند چون او وابسته به شخصیت و واقعیت خود؛ یعنی ایران است، احمد با وجود چند سال زندگی در خارج، باز هم نتوانسته بود از گذشته‌ی خود فاصله بگیرد و به دلیل دور بودن از گذشته‌اش - وطنش - دچار افسردگی شدیدی شده بود که تنها راه حل آن، بازگشت به ایران (گذشته) بود که احمد با بازگشت به وطنش و ثابت بودن در مورد خاطرات گذشته‌اش، حالت طبیعی خودش را به دست آورد:

ماری زمانی که احمد در مورد خودکشی زن سمیر دچار شک و تردید می‌شود به احمد می‌گوید: «تو این حرفو می‌زنی وضعیت خودتو یادت نمیداد...» (دق ۶۰)

احمد برای لوسی در مورد افسردگی‌اش صحبت می‌کند: «یادت میاد من چه وضعی داشتم حالم همش بد بود، نه کار می‌کردم نه از خونه بیرون می‌رفتم فقط دلم می‌خواست نباشم، برای همین مامانت می‌گه اون خانم از افسردگی خودکشی کرده من قشنگ می‌فهمم یعنی چی» (دق ۷۰).

در واقع احمد با نحوه‌ی زندگی در غرب مشکل دارد، بنابراین زمانی که احمد ناراحتی خودش را به خاطر رفتنش به ایران بیان می‌کند، شهریار دوست ایرانی‌اش به او می‌گوید: «چهار سال پیش اگر نرفته بودی، سال بعدش می‌رفتی، نه، دو سال بعدش می‌رفتی؛ تو آدم اینجا نبودی. روز اول چی بهت گفتم؟ یا این‌ور یا اون‌ور. نمی‌شه یه پات این‌ور خوب باشه، یه پات اون‌ور، یه جا خوب گشاد می‌شه» (دق ۹۰)، در واقع احمد شخصیتی نیست که به سادگی

گذشته‌ی خود را نادیده بگیرد و آن را کنار بگذارد، گذشته، قسمت ثابت زندگی احمد است که قابل تغییر یا فراموشی شدنی نیست به همین دلیل احمد نسبت به گذشته‌ی خود حساسیت نشان می‌دهد و دچار ناراحتی می‌شود. شخصیت احمد یک شخصیتی سنتی و اصالت‌گرا است، در واقع احمد همانطور که به خاطرات گذشته و سنت‌های گذشته پای‌بند است به اصالت خودش هم توجه دارد چون اصالت و گذشته‌ی فرد به هم وابسته هستند با این نشانه‌ها:

مجبور کردن لوسی برای گفتن حقیقت: چون شخصیت سنتی، اصالت‌گرایی راستین هستند، بنابراین احمد سعی می‌کند که لوسی حقیقت را بگوید؛ زیرا حقیقت برایش ارزشمند است.

بلال درست کردن و قورمه‌سبزی درست کرد: در واقع بلال و قورمه سبزی از غذاهای سنتی و اصیل ایرانی هستند و احمد هم شخصیت وابسته به گذشته و سنت است.

گذشته در زندگی احمد نقش اساسی دارد و فراموش شدنی نیست:

زمانی که ماری به احمد می‌گوید با لوسی صحبت کند و مشکلش را بپرسد، احمد می‌گوید: «اگه هنوز منو یادش مونده باشه بعد این همه وقت.

ماری: تورو خیلی دوس داره.

احمد: هنوز هم» (دق ۰۶).

گفتن کلمه‌ی هنوز هم، نشان دهنده‌ی این است که احمد تمام خاطرات گذشته را به یاد دارد و گذشته برایش ثابت است.

یا زمانی که احمد لباسی را که برای ماری از ایران خریده بود به ماری می‌دهد، می‌گوید: «رو سبزه چهار سال پیش آوردم» (دق ۵۶).

در واقع همه‌ی این‌ها بیان‌کننده این است که احمد تمام خاطرات گذشته‌اش را در ذهن دارد و خواهان جدایی از گذشته‌اش نیست و تمام خاطرات گذشته در ذهنش ثابت و پایدار است.

شخصیت موازی احمد در این متن روایی، شخصیت لوسی است، در واقع لوسی هم نسبت به گذشته تثبیت‌گرا است، می‌توان گفت دو شخصیت لوسی و احمد مکمل هم هستند و به نظر می‌رسد ویژگی‌هایی که برای تثبیت‌گرایی در احمد جا نگرفته در لوسی بازنمایی شده است و به همین دلیل گذشته برای لوسی نقش اساسی دارد و کارهایی که در گذشته انجام داده است؛ مثلاً فرستادن ایمیل‌های مادرش برای سلین، زن سمیر که ظاهراً باعث خودکشی سلین شده است، برایش ناراحت‌کننده‌اند و لوسی را دچار عذاب وجدان کرده‌اند و به همین دلیل لوسی مخالف ازدواج مادرش با سمیر است چون نمی‌خواهد هر روز با کسی روبه‌رو شود که به فکر خودش، باعث مرگ زنش شده است.

موازی بودن شخصیت لوسی با احمد باعث شده است که لوسی خیلی راحت با احمد کنار بیاید و مشکلات خودش را برای احمد بیان کند در حالی که برای بیان کردن دلیل ناراحتی‌اش برای مادرش، دچار واگم و ترس است.

برای هر دو شخصیت لوسی و احمد، گذشته مهم و ثابت است و آن‌ها نمی‌توانند نسبت به گذشته‌ی خود بی‌تفاوت باشند و نسبت به کارهای گذشته‌ی خود احساس مسئولیت می‌کنند.

۳-۲-۳- تردید گذشته

یکی دیگر از رویکردها، تردید نسبت به گذشته است، در این رویکرد، فرد نسبت به کارهایش در گذشته و حال دچار تردید است، در واقع چنین شخصیتی بین دوراهی قرار گرفته است، نمی‌تواند راه درست را تشخیص بدهد و دچار درگیری ذهنی است و این که بین گذشته و حال کدام را قبول کند، تردید دارد، در واقع از یک طرف،

نمی‌تواند حالش را به طور کامل بپذیرد و از طرف دیگر، نمی‌تواند گذشته‌ی خود را نادیده بگیرد و به همین دلیل دچار تردید می‌شود.

۳-۶- بازگشت به گذشته

در این رویکرد، فرد به گذشته و خاطرات گذشته‌اش توجه می‌کند، در واقع بازگشت به چیزی زمانی صورت می‌گیرد که فرد در مورد آن چیزی دچار تردید باشد یا آن را رها کرده باشد اما در این متن روایی بازگشت بعد از تردید صورت می‌گیرد و فرد به گذشته‌اش توجه می‌کند و به آن باز می‌گردد.

شخصیت متناظر با این رویکرد، شخصیت سمیر است، در واقع سمیر نسبت به گذشته‌ی خود با همسرش سلین دچار تردید است او بر سر دوراهی قرار می‌گیرد؛ یک طرف همسر سابقش که خودش را در خودکشی او مقصر می‌داند و یک طرف ماری و فرزندش که در شکم اوست، در واقع این تردید بعد از آمدن احمد، آشکارتر می‌شود چون سمیر احساس می‌کند که رفتار ماری بعد از آمدن احمد تغییر کرده است، زوایای تازه‌ای از شخصیت ماری برای او رفته‌رفته کشف می‌شود و به این فکر می‌کند که شاید بین احمد و ماری چیزی باقی مانده است به همین دلیل زمانی که ماری در مورد تردید سمیر حرف می‌زند، سمیر در جوابش می‌گوید:

ماری: «تو موندی بین منو اون.

سمیر: یه شبه به این نتیجه رسیدی.

ماری: نه خیلی وقته این حسو دارم.

سمیر: از کی؟

ماری: یعنی چی از کی؟

سمیر: چون دو هفته‌ی پیش اصلا از این حرفا نمی‌زدی.

ماری: جراتشو نداشتم بهت بگم، شاید مطمئن نبودم.

سمیر: از چی؟

ماری: احساس می‌کنم فقط قراره جای خالی همسرتو پر کنم.

سمیر: من قراره جای خالی کیو تو زندگیت پر کنم.

ماری: هیچکی.

سمیر: مطمئنی، من برات جبران یک شکست عشقی نیستم.

ماری: آگه اینجوری بود ازت حامله نمیشدم.

سمیر: اون یک اتفاق ناخواسته بود.

ماری: میتونستم نگهش ندارم.

سمیر: نگهش داشتی تا اون آدمو فراموشی کنی، باور کنی که اون رابطه تموم شده داری با یکی دیگه شروع می‌کنی ولی هنوز باورت نشده و گرنه می‌داشتی بره هتل، فک می‌کنی نمی‌فهمم چرا حالت بده». (دق ۹۵)

بنابراین سمیر بین ماری و سلین درگیر است و در انتخاب خود دچار شک و تردید شده است؛ از یک طرف نمی‌تواند سلین را رها کند و از طرف دیگر نمی‌تواند ماری را انتخاب کند اما در آخر فیلم، انگار تردید گذشته تبدیل می‌شود به بازگشت به گذشته. زمانی که سمیر عطرها‌ی سلین را برای تست هوشیار سلین به بیمارستان می‌برد، دکتر بعد تست به سمیر می‌گوید که هیچ واکنشی نشان نداده است اما سمیر انگار می‌خواهد که سلین واکنش نشان بدهد به همین دلیل خودش برای اطمینان به اتاق سلین می‌رود و با زدن عطر خودش به خودش از سلین می‌خواهد که اگر این بو را حس می‌کند، دستش را که در دست سلین است، فشار بدهد در آخر انگار سلین دستش را فشار می‌دهد و این که دست سمیر در دست سلین قرار دارد، می‌تواند نشانه‌ی بازگشت سمیر پیش سلین

(گذشته) باشد، در واقع می‌توان گفت که سمیر با آوردن عطر خودش برای تست و قرار دادن دستش در دست سلین، نشانه‌ای برای بازگشت به گذشته باشد. (تصویر ۱) یکی دیگر از این نشان‌ها این است که اتاق سلین روشن است همان‌طور که گذشته هم برای فرد روشن و واضح است و سمیر در تاریکی پشت در که می‌تواند تاریکی و سردرگمی حال باشد (ماری)، قرار گرفته است که در آخر سمیر به داخل اتاق، یعنی به روشنایی و گذشته (سلین) می‌رود (تصویر ۲) و تردید گذشته را تبدیل به بازگشت به گذشته می‌کند (دق ۱۱۹).

۳-۲-۴- نشانه‌های نمادین درگیری بین حال و گذشته

دو رنگ بودن خانه‌ی ماری: این دو رنگ بودن خانه‌ی ماری، می‌تواند نشانه‌ی درگیری بین حال و گذشته باشد؛ زیرا ماری بین رنگ قدیمی (احمد) و رنگ جدید (سمیر) درگیر است از یک طرف می‌خواهد رنگ جدید به طور کامل قبول کند و از طرف دیگر از محو کردن رنگ قدیمی (احمد) ناتوان است، در واقع خاطراتش با احمد مثل رنگ قدیمی هستند که نمی‌تواند به آسانی آن‌ها را پاک کند.

روشن کردن لامپ انباری: انباری که نشانه‌ای از گذشته است و شخصیت خسرو در پی تثبیت گذشته است؛ بنابراین زمانی که خسرو به اصرار ماری به دنبال چمدان به انباری می‌رود، لامپ انباری را روشن می‌کند (می‌تواند نشانه‌ی گذشته‌ی ماری باشد) و در آنجا عکس خودش و ماری را می‌بیند و احتمالاً به یاد گذشته می‌افتد و بدون خاموش کردن لامپ، به خانه ماری برمی‌گردد چون احمد دوست دارد گذشته برایش روشن و ثابت باشد اما شخصیت مقابل احمد که سمیر است بعد از خارج شدن احمد از انباری، بلافاصله به انباری می‌رود و لامپ را خاموش می‌کند چون در آغاز سمیر شخصیتی است که نسبت به گذشته‌اش دچار تردید شده است، بنابراین نمی‌خواهد گذشته‌ی احمد و ماری را که احمد آن را شفاف کرده است برایش شفاف باشد، بنابراین با خاموش کردن لامپ، خود را از نشستن در مقابل احمد نجات می‌دهد.

پنجره: شخصیت ماری بعد از آمدن احمد به خانه‌اش در کنار پنجره قرار می‌گیرد و به فکر فرو می‌رود و این به فکر فرو رفتن ماری می‌تواند نشانه‌ی درگیری او بین حال و گذشته‌ی خود باشد و پنجره نشانه‌ی نمادینی از ارتباط بین حال و گذشته است و فروغ فرخزاد در شعر ایمان بیاورم به آغاز فصل سرد، پنجره را نماد ارتباط بین گذشته و حال بیان می‌کند:

آیا دوباره گیسوانم را در باد شانه خواهم زد؟

آیا دوباره باغچه‌ها را بنفشه خواهم کاشت؟

و شمعدانی‌ها را

در آسمان پشت پنجره خواهم گذاشت؟

زمان گذشت

زمان گذشت و شب روی شاخه‌های لخت افاقی افتاد

شب پشت شیشه‌های پنجره سر می‌خورد

و با زبان سردش

ته مانده‌های روز رفته را به درون می‌کشد (فرخزاد، ۱۳۸۴: ۳۶۳).

فرودگاه: زمانی که احمد به پاریس می‌آید ماری به استقبالش به فرودگاه می‌رود، در واقع فرودگاه نشانه‌ی نمادینی از ارتباط بین دو دنیا و دو مکان است و در این متن روایی عامل ارتباط بین احمد (تثبیت گذشته) و ماری (حذف گذشته) و ارتباط گذشته و حال است.

۳-۳- تقابل شخصیت‌ها

در این متن روایی، با توجه به انواع رویکردهای گذشته که بیان شد، می‌توان گفت، رویکرد حذف گذشته در مقابل رویکرد تثبیت گذشته و رویکرد بازگشت به گذشته قرار دارد، در واقع حذف گذشته؛ یعنی پاک کردن گذشته از زندگی و تثبیت گذشته؛ یعنی ثابت بودن خاطرات گذشته در زندگی است و بازگشت به گذشته همان‌طور که از اسمش معلوم است؛ یعنی بازگشت به خاطرات و زندگی گذشته است، شخصیت ماری نتوانسته است با دو شخصیت احمد و سمیر کنار بیاید و احمد و سمیر در زندگی با ماری موفق نبوده‌اند چون شخصیت ماری خواهان حذف خاطرات گذشته است و دوست دارد هر آنچه را که موجب ناراحتی‌اش شده است را از ذهن و زندگی‌اش حذف کند اما برعکس ماری، احمد نسبت به خاطرات گذشته‌اش ثابت است و تمام گذشته‌اش را به یاد دارد و دوست ندارد آن را نادیده بگیرد یا فراموش کند به همین دلیل در پایان هم، همان‌طور که دو گذشته نمی‌توانند با یکدیگر کنار بیایند دو شخصیت ماری و احمد هم نمی‌توانند با یکدیگر زندگی کنند که سرانجام به جدایی آن‌ها ختم می‌شود و از طرف دیگر دو شخصیت ماری و سمیر، زمانی با هم خوب هستند که سمیر نسبت به بازگشت به گذشته‌ی خود - سلین - تردید دارد اما زمانی که تردید گذشته برای سمیر کم‌کم به بازگشت به گذشت تبدیل می‌شود، اختلاف سمیر و ماری شروع می‌شود چون بازگشت به گذشته در مقابل حذف گذشته قرار دارد، همان‌طور که این دو رویکرد نمی‌توانند با یکدیگر کنار بیایند دو شخصیت سمیر و ماری هم نتوانستند با یکدیگر کنار بیایند و در پایان سمیر انگار به گذشته‌ی خود - سلین - بازمی‌گردد.

نتیجه‌گیری

فیلم‌های سینمایی با توجه به ماهیت داستانی و روایی‌شان می‌توانند از منظر ادبیات داستانی بررسی شوند. تحلیل درون‌مایه، به عنوان عنصری که با تمامی اجزای داستان و نیز با کلیت آن در ارتباط است، موضوع مهمی است که در بررسی‌های متون داستانی کمتر به طور ویژه به آن پرداخته می‌شود. از سویی، تحلیل درون‌مایه‌ی متون هنری بدون توجه به نشانه‌های آن کاری غیر ممکن است بنابراین با توجه نشانه‌ها، می‌توان درون‌مایه متون سینمایی را مشخص کرد.

به نظر می‌رسد با توجه به تقابل سنت و مدرنیته در جامعه‌ی امروزی ایران، مسئله‌ی «گذشته» در سینمای ایران به مسئله‌ای مهم بدل شده است. در تفکر فیلم‌سازان ایرانی، در بسیاری از موارد، سنت با گذشته یکی پنداشته شده است بنابراین گذشته در فیلم‌های گوناگون در رمزگان و نظام نشانه‌ای خاصی بروز یافته است که با اندکی دقت در بسیاری از فیلم‌های سینمایی امروز ایران، می‌توان نمودهایی از گذشته را یافت.

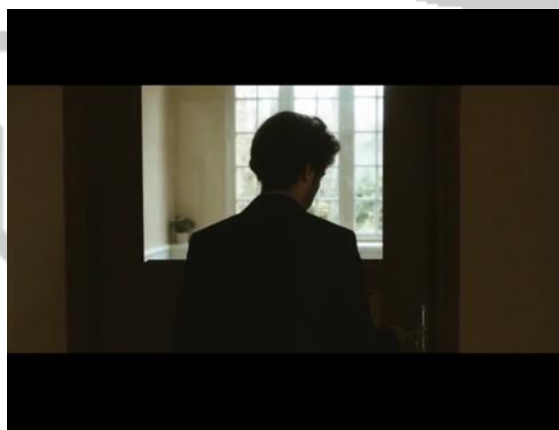
در این یادداشت سعی شده است درون‌مایه‌ی فیلم گذشته، با توجه به نشانه‌های آن، مورد تحلیل قرار گیرد. پس از بررسی‌ها مشخص شد که می‌توان گفت درون‌مایه‌ی برجسته در این فیلم، درون‌مایه‌ی گذشته است که در ذیل عنوان بازنمایی گذشته به صورت حذف گذشته، تثبیت گذشته، تردید گذشته و بازگشت به گذشته و نشانه‌های نمادین پیوند بین حال و گذشته و تقابل شخصیت‌ها بحث شد. به نظر می‌رسد این متن به شکلی مربوط به درون‌مایه‌ی تقابل و تعارض سه گذشته - حذف گذشته و تثبیت گذشته و تردید گذشته - است.

با نگاهی کلی به این فیلم، به نظر می‌رسد دو بازنمایی - تثبیت و بازگشت به گذشته - در تقابل و تعارض با بازنمایی حذف گذشته قرار دارند، برای همین دو شخصیت احمد و سمیرکه هر کدام نماینده‌ی دیالوگ و گفتمان خاص خود هستند، در زندگی مشترک نمی‌توانند با ماری سازگاری داشته باشند و در تقابل با او قرار دارند.

تصویر ۱.



تصویر ۲.



منابع و مآخذ

- آبراهامیان، یرواند؛ *تاریخ ایران مدرن*؛ ترجمه محمد ابراهیم فتاحی، چاپ دوم، تهران: نی، ۱۳۸۹.
- احمدی، بابک؛ *از نشانه‌های تصویری تا متن*، چاپ هشتم، تهران: مرکز، ۱۳۸۸.
- _____؛ *از نشانه‌های تصویری تا متن*، چ سیزدهم، تهران: مرکز، ۱۳۹۲.
- توماشفسکی، بوریس؛ «*درون‌مایگان*»، در تزوتان تودوروف، *نظریه‌ی ادبیات*، چ دوم، تهران: دات، ۱۹۲۵، ص ۲۹۳-۳۴۱.
- جاودان، محمد؛ «*تحلیل و بررسی اصطلاح سنت در نظر سنت‌گرایان*»، فصلنامه علمی پژوهشی *اندیشه نوین دینی*. شماره ۳۲، ۱۳۹۲؛ ص ۱۷۳-۱۹۲.
- چایلدن، پیتر؛ *مدرنیسم*، ترجمه‌ی رضا رضایی، چاپ دوم، تهران: ماهی، ۱۳۸۶.
- سجودی، فرزانه؛ «*دلالت از سوسور تا دریدا*»، در مجموعه مقالات *هم‌اندیشی‌های بارت و دریدا*، تهران: فرهنگستان هنر، ۱۳۸۶.
- سوسور، فردینان دو؛ *درآمدی بر زیباشناسی همگانی*، ترجمه‌ی کوروش صفوی، تهران: هرمس، ۱۳۸۷.

- شعیری، حمید رضا؛ «از نشانه‌شناسی ساختگرا تا نشانه - معنانشناسی گفتمانی»، نقد ادبی، شماره‌ی ۸، ۱۳۸۸.
- طباطبایی، سید جواد؛ «گفتمان محافظه‌کاری نداریم»، خردنامه همشهری، شماره ۹، ص ۶۳-۶۵.
- فرخزاد، فروغ؛ مجموعه اشعار فروغ فرخزاد، چ دوم، تبریز: آیدین، ۱۳۸۴.
- فرهادی، اصغر؛ گذشته، موسسه رسانه‌های تصویر، ۱۳۹۲.
- فروغی، فاطمه؛ «آموزش گام به گام داستان نویسی»، مجله‌ی عروس هنر، شماره‌ی ۲۸، ۱۳۸۲.
- کالر، جاناتان؛ فردینان دوسوسور، ترجمه‌ی کوروش صفوی، تهران: هرمس، ۱۳۷۹.
- گیرو، پی‌یر؛ نشانه‌شناسی، ترجمه‌ی محمد نبوی، چ سوم، تهران: آگه، ۱۳۸۷.
- مارتین، والاس؛ نظریه‌های روایت، ترجمه‌ی محمد شهبان، تهران: هرمس، ۱۳۸۲.
- مالپاس، سایمون؛ ژان فرانسوا لیوتار، ترجمه بهرننگ پورحسینی، تهران: مرکز، ۱۳۸۸.
- میرسپاسی، علی؛ تاملی در مدرنیته ایرانی، ترجمه جلال توکلیان، چاپ دوم، تهران: ثالث.
- و. پ. کنی؛ «درون‌مایه»، ترجمه‌ی مهرداد ترابی نژاد، مجله‌ی ادبیات داستانی، شماره‌ی ۵۳، ۱۳۷۹.
- مکاریک، ایرنا ریما؛ دانش نامه‌ی نظریه‌های ادبی معاصر، ترجمه‌ی مهران مهاجر و محمد نبوی، چاپ سوم، تهران: آگه، ۱۳۸۸.

نجومیان، امیرعلی؛ «نشانه از دیدگاه دریدا»، پژوهشنامه‌ی فرهنگستان هنر، ش ۱، ۱۳۸۵؛ صص ۳۱-۲۳.
Peck, john and Coyl, martin.(2002). *literary terms and criticism*.third edition. Palgrave.

