بررسی زیبایی‌شناسی بازنمایی تصویر خاطره‌ای در فیلم درخت گلابی بر اساس رویکرد نئوفرمالیستی

چکیده

مقاله‌ی حاضر با هدف پی بردن به چگونگی بازنمایی تصاویر خاطرات در فیلم *درخت گلابی (۱۳۷۶)* داریوش مهرجویی، این تصاویر را با نگاهی زیبایی‌شناسانه وا می‌کاود. به منظور بررسی چگونگی به تصویر کشیده شدن خاطرات و چرایی به کارگیری تمهیدات سینمایی به کار گرفته شده، پژوهشگر با رویکردی نئوفرمالیستی به تجربیات و عملکرد انسان در یادآوری خاطرات توجه می‌کند و با جستجو در تجربه‌های موفق بازنمایی خاطرات در سینمای جهان، که سعی بر تقلید از این تجربیات داشته‌اند و با استفاده از ابزارهای سینمایی چون فیلمبرداری و تدوین به دنبال همگام‌سازی فرم و محتوا بوده‌اند، مطالعه را به سرانجام می‌رساند. پژوهشگر در انتهای متن با تحلیل تصاویر خاطرات در نمونه‌ی منتخب و تطابق نتایج بررسی‌های صورت گرفته بر سینمای جهان، به این نتیجه دست می‌یابد که داریوش مهرجویی در این فیلم دغدغه‌ای فرمال برای به تصویر کشیدن خاطرات داشته و در این راه به مانند تجربه‌های موفق پیشین در سینما کوشیده تا با بهره‌گیری از نوع شکل گرفتن این تصاویر در ذهن انسان، سکانس‌های خاطرات فیلم را با به کارگیری امکانات فیلمبرداری و تدوین به تجربه‌ی حقیقی انسان از یادآوری خاطرات نزدیک سازد که این خود باعث به وجود آمدن فرمی زیبایی‌شناسانه در تصاویر خاطرات فیلم *درخت گلابی (۱۳۷۶)* شده است.

واژه‌های کلیدی

بازنمایی خاطرات، فرم زیباشناسانه، تصویر خاطره‌ای، داریوش مهرجویی، درخت گلابی (۱۳۷۶)، رویکرد نئوفرمالیستی.

مقدمه

خاطره یکی از مفاهیم ذهنی مطروحه و مورد توجه نظریه‌پردازان در عرصه هنر و ادبیات است. خاطره تعاریف بسیاری دارد اما از رایج‌ترین تعاریف آن می‌توان به «فرآیند به خاطر سپردن» و «نگهداری از تجربیات حسی گذشته» اشاره داشت. توانایی موجودات در به خاطر سپردن تجربیات گذشته مخزنی شخصی از این تجربیات را برای هر شخص به وجود می‌آورد. محتویات این مخزن می‌تواند خاطراتی منبعث از اشخاص، حوادث، اشیا و... باشد که همگی ظرفیتی بالقوه برای تبدیل شدن به خاطره دارند و شرایط به یاد مانده شدن را دارا هستند. برای مثال شی‌ای که یادآور خاطره‌ای ست، جایگزینی فیزیکی و نمادین برای چیزی از دست رفته و یا از بین رفته است و به همین دلیل یادگاری از گذشته نیز می‌تواند یادآور خاطره‌ای شخصی باشد. در تعاریف ذکر شده خاطره برداشتی از تجربه‌ای در گذشته است که اکنون بخشی از آن، که موجب کامل شدن آن بوده و می‌تواند باعث تجربه‌ی مجدد آن شود، دیگر حضور ندارد. به این ترتیب خاطره به عنوان واسطه‌ای بین زمان گذشته و احساسات حال عمل می‌کند. مطالعه خاطره یک حوزه تحقیقاتی میان رشته‌ای است که از دهه ۹۰ میلادی بررسی آن در سینما پررنگ شد. فیلم‌ها ممکن است وقایع گذشته، موارد فراموش شده یا سرکوب شده را به ذهن بیاورند و حتی ممکن است به طور فعال خاطره فرهنگی و خاطره جمعی بسازند. رابطه‌ی سینما با خاطره در سطوحی با یکدیگر همپوشانی دارند، برای مثال خاطره سینما، خاطرات مردم از سینما و فیلم‌ها، ممکن است بخشی از یک خاطره فرهنگی یا جمعی گسترده‌تر باشد. خاطره می‌تواند از طریق ویژگی‌های فرمی و سبکی که مختص سینماست بیان و برانگیخته شود. خاطرات ممکن است در یک گذشته‌نمایی (فلش‌بک) ذهنی و یا بازگردانی تصاویر خاطرات به شکلی عینی به تصویر کشیده شوند. حتی ممکن است در فیلم جدید، یک فیلم قدیمی‌تر به یاد آورده شود و نوعی خاطره تلقی شود و در نهایت شاید بتوان گفت که کل مجموعه سینما را می‌توان به عنوان آرشیوی از خاطرات در نظر داشت (Kuhn and Westwell, 2012, 807).

چنانکه پیشینه پژوهش نشان می‌دهد؛ مطالعات صورت گرفته در حوزه خاطره در سینمای ایران تا کنون بیشتر محدود به خاطره در روایت فیلم‌ها بوده است که بر اهمیت مطالعه فرم در این حوزه می‌افزاید. این پژوهش بر آن است که با بررسی نحوه‌ی بازنمایی خاطرات در سینما، با

رویکردی زیبایی‌شناسانه، و چگونگی یادآوری خاطرات توسط انسان، به چگونگی بازنمایی خاطرات در فیلم *درخت گلابی (۱۳۷۶)* ساخته‌ی داریوش مهرجویی بپردازد. در این راستا پژوهش برای بررسی و تحلیل این تصاویر از نظریه‌های نئوفرمالیستی بهره خواهد جست.

پیشینه پژوهش

با نگاهی به پژوهش‌های پیشین در حوزه‌ی مطالعات خاطره در سینمای ایران، به متنی غیرفارسی برنمی‌خوریم، اما متون فارسی موجود هم عمدتا بر روایت در سینمای جهان و سینمای ایران متمرکزند. مقاله‌ی "نظریه‌ی خاطره–زمان هانری برگسون و تأثیر آن بر روایت در سینمای معاصر ایران" به نگارش علی روحانی و عماد ابوعطاالملشی یکی از نمونه‌هاست که در کنار بررسی روایت در سینمای ایران و البته فیلم درخت *گلابی* (۱۳۷۶) با بهره‌گیری از آرای برگسون و دلوز، نگاهی گذرا به بحث تصویر هم داشته است. نزدیک‌ترین پژوهش به مقاله‌ی حاضر اما پایان‌نامه‌ی الهه فلاحیان مهرجردی با عنوان "مطالعه حافظه آسیب دیده و بازتاب مشخصه‌های تصویری و محتوایی آن در انیمیشن مستقل و تجربی" است که البته با وجود بررسی بازنمایی خاطرات، تنها به بازنمایی خاطرات تروماتیک توجه داشته که در مقاله‌ی حاضر مورد بررسی قرار نمی‌گیرد، البته مطالعه‌ی فلاحیان مهرجردی در رسانه انیمیشن صورت گرفته است.

روش تحقیق

پژوهش حاضر با روش توصیفی–تحلیلی به چگونگی شکل‌گیری تصاویر خاطره‌ای در ذهن انسان و زیبایی‌شناسی این تصاویر می‌پردازد و هدف آن رسیدن به فرم‌هایی است که در سینما برای به تصویر کشیدن خاطرات به کار گرفته شده‌اند. نحوه دستیابی به اطلاعات در آن نیز به صورت کتابخانه‌ای است.

متن پیش رو به مطالعه‌ی تصاویر شکل گرفته برای بازنمایی خاطرات در فیلم *درخت گلابی* (۱۳۷۶) بر پایه‌ی نظریات نئوفرمالیستی خواهد پرداخت. از میان نظریه‌های مهم در زمینه‌ی زیبایی‌شناسی می‌توان به نئوفرمالیسم اشاره داشت که الگوهایی را برای تحلیل فیلم‌ها فراهم کرده است. نئوفرمالیسم رویکردی برگرفته از فرمالیسم روسی و بخشی از جنبش پسا تئوری در مطالعات فیلم است. این رویکرد به جای تحمیل رویکرد نظری پیشین، فیلم‌ها را به عنوان نقطه آغازین برای مطالعه در نظر می‌گیرد و مدعی است که معانی هر فیلم از طرق منحصر بفرد و با ترکیبی از ابزارهای به کار رفته در آن (از طرح تا فیلمبرداری، لباس و طراحی صحنه) شکل می‌گیرد، در هر فیلم ابزارها معنای خود را از طریق ارتباط با یکدیگر به دست می‌آورند و این رابطه دارای موقعیت تاریخی است. بعلاوه، ادراک، عاطفه و شناخت بیننده توسط نئوفرمالیست‌ها به عنوان سنجشی در عملکرد کیفیت‌های فرمال فیلم در نظر گرفته می‌شود. نئوفرمالیست‌ها معتقدند که روش‌های آن‌ها رویکردی برای تحلیل انواع فیلم‌ها به شیوه‌ای منحصر بفرد برای هر فیلمی ارائه می‌کنند (Kuhn and Westwell, 2012, 840). البته نئوفرمالیسم قصد ندارد که از دیگر مطالعات فیلم دوری گزیند بلکه با شکستن محدوده‌ی تنگ مطالعات زمینه‌گرا، تاکید سنتی بر این گونه رویکردها را دستخوش تغییراتی می‌سازد.

از نظر بوردول این رویکرد به واسطه‌ی عملکرد فرمی و سبکی اثر، به مطالعه آن می‌پردازد. همانطور که در رویکرد فرمالیستی تحلیل فیلم آشنایی‌زدایی و تجدید ادراک از طریق آن از اهمیت بالایی برخوردار بودند، در رویکرد نئوفرمالیستی نیز حائز اهمیت هستند. همچنین نئوفرمالیسم هم در پی نوآوری در سینما است و فیلم را لزوما حاوی پیامی از سمت مولف نمی‌بیند (اسلامی، ۱۳۹۸، ۲۷–۲۶). مخاطب زیبایی-شناسی نئوفرمالیستی با شناختی که از زندگی و آثار هنری پیشین دارد، در اثر به دنبال نشانه‌ها برای بررسی فیلم است، در نتیجه مخاطبی فعال است (Branigan and Buckland, 2014, 216). پس تعامل میان زندگی و زیبایی‌شناسی را در رویکرد نئوفرمالیستی می‌توان دید. رویکرد نئوفرمالیستی آثار را متاثر از پس‌زمینه‌هایی می‌داند که، به واسطه‌ی وجودشان در زندگی، مخاطب از آن‌ها شناخت دارد. شناخت و آشنایی بیشتر مخاطب با پس‌زمینه‌ها سبب ادراک بهتر از اثر و پیدا کردن راحت‌تر ویژگی ناآشنا و نوآورانه‌ی اثر می‌شود. منتقد نئوفرمالیست با شناخت از پس‌زمینه‌ها مخاطب را در درک نشانه‌های اثر راهنمایی می‌کند. بنابراین خواندن نقد سبب پیشرفت مهارت فیلم دیدن مخاطب می‌شود. همچنین منتقد نیز باید به هنگام برگزیدن پس‌زمینه‌ها میزان آشنایی مخاطب از آن را در نظر داشته باشد. بنابراین فرم و پس‌زمینه مرتبط به هم هستند و برای چرایی این رابطه در هر اثر به توجیهی نیاز است. در میان پس‌زمینه‌های موجود نیز پس‌زمینه‌ی تاریخی از اهمیت بسیاری برخوردار است زیرا ابزار نو و آشنایی‌زدا با تکرار خصلت نو بودنشان از بین می‌رود، بنابراین پس‌زمینه‌ی تاریخی نیز بر آشنایی‌زدایی

اثرگذار است (Thompson, 1988, 25). در کنار پس‌زمینه‌ها، مولفه‌های دیگری چون انگیزه[1] دلیل استفاده از هر ابزاری در فیلم و موتیف[2] عنصری تکرارشونده که الزاما با انگیزه‌ای روایی همراه است، در تحلیل فیلم با رویکردی نئوفرمالیستی به کار گرفته می‌شوند.

مبانی پژوهش

خاطره و فرآیند یادآوری خاطرات

از دهه ۱۹۹۰، پژوهش در حوزه‌ی خاطره طرفداران بیشتری پیدا کرد. واژهٔ Memory از اسطوره‌ی یونان باستان که به عنوان مادر موزه‌ها[3] شناخته می‌شود، گرفته شده است. او همه چیز، گذشته، حال و آینده، را می‌داند (Ganguly, 2002). این کلمه در لغت نامه‌ی آکسفورد به سه مفهوم نسبت داده می‌شود: یک. فرآیند یادآوری، دو. خاطره و سه. دستگاهی برای حفظ داده‌ها (به نقل از Ganguly, 2002) که البته در مطالعه حاضر مفهوم دوم – خاطره– مد نظر است. در فرهنگ فارسی عمید نیز واژه‌ی خاطره با معنای «اندیشه و خیال، یادبود، یادگار، آنچه بر کسی گذشته و اثری از آن در ذهنش مانده باشد» (عمید، ۱۳۷۴، ۹۷۶) یاد شده است؛ بنابراین می‌توان آن را مخزنی شخصی از تجربیات گذشته به شمار آورد. خاطرات برداشتی از یک تجربه گذشته و حاصل بازیابی یک لحظه خاص قبلی هستند؛ اما ضمنا خاطرات صرفاً تصاویری از گذشته نیستند که در زمان حال آورده شده‌اند و در ساخت هویت فرد و برقراری ارتباط با دیگران نقش اساسی دارند. برای بررسی خاطرات اما به حافظه نیز باید توجه داشت و طبق مطالعات آسترید ارل[4] و دانیل شکتر[5] می‌توان حافظه را به سه لایه تقسیم کرد:

حافظه معنایی[6]: دانشی که از طریق آموزش به دست آمده و غیرشخصی است،

حافظه اپیزودیک[7]: خاطره‌ای خاص و شخصی که دارای ابعاد احساسی و ذهنی است و در زمان خاصی از زندگی شخص رخ داده است.

حافظه اتوبیوگرافیک[8](زندگی‌نامه‌ای): شکلی ساختار یافته و روایی از خاطرات که داستان زندگی شخص را بیان می‌کند. این لایه خود شامل سه لایه؛ دانش ویژه رویداد[9]: خاطرات از زمان خاص و کوتاهی، رویدادهای عمومی[10]: خاطرات از فعالیت‌های تکراری، رویدادهای عمری[11]: خاطرات از دوره‌های طولانی‌تر زندگی، است (Erll and Scacter به نقل از Bondebjerg, 2020: 38).

با استناد به حافظه زندگی‌نامه‌ای می‌توان نتیجه گرفت که خاطرات هویت فرد را شکل می‌دهند، زیرا آن‌ها می‌توانند حس فردیتی منسجم را در وی به وجود آورده و استفاده از تجربیات گذشته را برای او ممکن سازند و باعث تقویت پیوندهای اجتماعی او و به اشتراک‌گذاری خاطرات شخصی شوند (Bondebjerg, 2020, 32). با این وجود اما نمی‌توان همه‌ی خاطرات را شکل دهنده‌ی هویت دانست زیرا تمام خاطرات فرد تجربه‌ی دست اول نیستند. برنکر[12] در این بحث بین خاطرات واقعی (درونگرا) و تجربیات خاطره مانند (برونگرا) تفاوت قائل می‌شود. خاطرات درونگرا خاطراتی از حالات ذهنی سابق خود فرد هستند که تجربی (دست اول) و به صورت اول شخص به وجود آمده‌اند که در ساخت هویت فرد دخیل هستند. خاطرات برونگرا چیزی غیر از حالات ذهنی فرد هستند و می‌توان آن‌ها را در حالت اول شخص یا سوم شخص به یاد آورد. اما مرز بین این دو می‌تواند به واسطه‌ی توانایی تصویرسازی ذهنی افراد مبهم گردد (Bernecker, 2010, 4, 34). خاطرات برونگرا می‌توانند بازنمایی رویدادهایی از رویدادهای خوانده یا شنیده شده باشند و می‌توان آن‌ها را خاطره به حساب آورد؛ زیرا فرد با خواندن خاطرات شخص دیگری می‌تواند آن‌ها را در حالت سوم شخص تجربه کند.

طبق دایره المعارف بریتانیکا سه نوع به یاد آوردن[13] وجود دارد: یک: به یاد آوردن آزاد؛ فهرستی بدون هیچ ترتیبی به یاد آورده می‌شود، دو: به یاد آوردن نشانه‌ای؛ نشانه‌هایی چون بو و مکان و... که چون راهنما عمل می‌کنند و سه: به یاد آوردن سریالی؛ که رویدادها به صورتی زنجیره‌ای و دارای ترتیب به یاد آورده می‌شوند (Encyclopedia Britannica به نقل از Ganguly, 2002)، که هر سه روش برای مطالعه حافظه نیز به کار می‌روند. چگونگی یادآوری خاطرات اما همواره بحثی مورد توجه در مطالعه‌ی خاطرات بوده است. انسان، البته نه در موارد خاص، توانایی یادآوری گذشته با تمام جزئیات چون تاریخ و درونیات خویش و... را ندارد. در همین راستا بویم معتقد است که، «فقط خاطرات نادرست را می‌توان به طور کامل به خاطر آورد» (Boym, 2001, 88). گاهی خاطره می‌تواند ثابت و گاهی می‌تواند متغیر و غیرقابل اعتماد به نظر برسد. خاطرات می‌توانند تحت تاثیر نیرویی یا به شکل ناخواسته، فراموش یا به یاد آورده شوند. خاطرات تجربه یا ادراک گذشته نیستند

بلکه به آن شباهت دارند. می‌توان گفت که خاطره بیانگر دیدگاه فرد نسبت به رویدادی در گذشته است، پس خاطرات شخصی برگرفته از تفسیرهای فکری و احساسی فرد هستند؛ بنابراین هر خاطره یک تفسیر است و یادآوری آن نیز در هر بار تفسیری مجدد است. پس فرآیند یادآوری خاطرات نزدیکی بسیاری به هنر دارد، زیرا هر اثر هنری نیز برای رسیدن به تفسیری نو از هر رویدادی تلاش می‌کند. مارتین کانوی[۱۴] معتقد است: «خاطرات زندگی‌نامه‌ای به معنای واقعی کلمه جزئیات یک رویداد را نشان نمی‌دهند. آن‌ها مانند فیلم ضبط شده توسط مغز یک تجربه نیستند» (Conway, 1990, 2)؛ بنابراین خاطرات "ضبط دقیق توسط مغز" نیستند. پس بنا بر این گفته‌ها، خاطرات شخصی یک فرد، حتی شخصی‌ترین خاطرات، دارای متنی با بافت غنی و چند آوایی هستند. این خاطرات متاثر از دوران زندگی، محیط و شرایط اجتماعی و فرهنگی که فرد در آن حضور داشته است هستند. بدیهی است که رویدادهای تاریخی، سیاسی و اجتماعی به عنوان پس‌زمینه در خاطرات حضور دارند. این رویدادها قسمتی از حافظه‌ی جمعی یک کشور هستند که برگرفته از روایت‌های مشترک و سبب اتحاد بین نسل‌ها و ایجاد حس میراث مشترک است.

پردازش چندباره‌ی خاطره، دسترسی به خاطره‌ی اصلی را دشوارتر می‌سازد؛ بنابراین امکان دسترسی نداشتن به بخش‌هایی از خاطره که بر آگاهی شخص از آن اثرگذارند، وجود دارد (Conway به نقل از Illingworth, 2011, 100). از این منظر، میچل[۱۵] خاطره را به سبب چیزهایی که پنهان می‌کند جالب می‌داند و نه اطلاعاتی که می‌دهد. از نظر او خاطره معنا را به شکلی گزینشی خلق می‌کند. همچنین دلوز[۱۶] اعتقاد داشت که در تلاش برای به یاد آوردن، همواره چیزی از گذشته مجازی باقی می‌ماند. سندرم حافظه کاذب به سبب مجازی‌سازی نقش مهمی در یادآوری خاطرات دارد زیرا سبب شکل گرفتن مجدد خاطرات می‌شود و بر جزئیات آن اثر گذار است یا به صورت کلی روایتی نادرست از رویدادی در گذشته به وجود می‌آورد. نبود ثبات در محتوای خاطره و ناتوانی در بازتولید جزئیاتِ آن است که خاطره را به تجربه‌ای زنده تبدیل می‌کند. بنابراین دروغ نیز می‌تواند در فرآیند یادآوری به مانند روایت نفوذ کند. در فرآیند یادآوری، کلیشه‌های رایج جایگزین تجربه‌های واقعی می‌شوند و آنچه فرد به یاد می‌آورد از منابع بیرونی نشات می‌گیرد و تخیل تنها راه برای نزدیک شدن به گذشته است.

از سویی مکان‌ها نیز نقشی قابل توجه در یادآوری خاطرات دارند زیرا همچون نشانه عمل می‌کنند یا همانطور که سیسرو[۱۷] عنوان می‌کند، «ما از مکان‌ها به عنوان موم استفاده می‌کنیم» (Cicero به نقل از Bruno, 2002, 241). برونو نیز مکان‌ها را معماری حافظه می‌خواند و با تفسیری سینمایی از فرآیند یادآوری خاطرات می‌نویسد: «مکان‌ها محل یک پالمپسست[۱۸] یادگاری هستند [...] به این ترتیب، حافظه با تجربه لمسی مکان در تعامل است. مکان‌ها در حافظه و با تصویری متحرک زنده می‌شوند. [...] مکان‌هایِ هنر حافظه، دارای بافت مومی عجیب و غریب "مجموعه"ای فیلمی هستند، مکانی برای ترسیم مجددِ مداوم، مکانی که بسیاری از داستان‌ها در آن "روی می‌دهند" و جای خاطره را می‌گیرند» (Bruno, 2002, 242).

یکی از مباحث مورد توجه در مطالعات خاطره، نوستالژی است. بر خلاف خاطره که به ترکیبی از چند تجربه، تجربه اصلی (می‌تواند واقعی یا خیالی باشد) و تجربه یادآوری، نیازمند است تا تجربه‌های یادبود اولیه و ثانویه برای تشکیل یادآوری رویدادها و زمینه‌های محتوای اصلی خاطره با هم ترکیب شوند، نوستالژی تنها به یک تجربه (ایده، تصویر، تاثیر یا حس گذشته‌ی خیالی) نیاز دارد. بنابراین نوستالژی شکلی از خاطره نیست اما در مطالعات خاطره نمی‌توان از نوستالژی صرف نظر کرد زیرا ویژگی‌های تجربی این دو آن‌ها را متحد می‌سازد.

نوستالژی ترکیبی از فقدان، کمبود و اشتیاق است که هر یک جهت‌گیری‌های زمانی متفاوتی دارند. اشتیاق دارای جهت‌گیری به گذشته و فقدان و کمبود دارای جهت‌گیری به حال هستند. اما تنها در صورتی که فقدان با اشتیاق به بازگشت آنچه از دست رفته همراه باشد، دلتنگی حاصل می‌شود. شدت در احساس نوستالژیک نیز وابسته به شیوه‌ی ترکیب سه مولفه‌ی فقدان، کمبود و اشتیاق است. تمایل به نگه داشتن چیزی از گذشته امکان دارد تمایلی جمعی باشد (Keightley and Pickering, 2012, 114, 117). بنابراین نوستالژی الزاماً عملی فردی مربوط به گذشته‌ای شخصی نیست.

خاطره در سینما

اولین مطالعه آکادمیک در مورد رابطه فیلم و حافظه در سال ۱۹۱۶ توسط هوگو مانستربرگ[۱۹]در کتاب *فتوپلی: یک مطالعه روانشناختی و نوشته-های دیگر*[۲۰]صورت می‌پذیرد. مطالعه روان‌شناختی او در ارتباط با فیلم صامت اولیه، پژوهش‌های بعدی درباره‌ی گذشته‌نمایی (فلش‌بک) و روش‌هایی برای بازنمایی سینمایی خاطره ذهنی یا گذشته عینی یا ترکیبی را پیش‌بینی می‌کند (Branigan and Buckland, 2014, 279). لارا مارکس[۲۱]نیز با الهام از پدیدارشناختی دلوزی بیان می‌کند که فیلم‌ها می‌توانند از طریق تصاویرشان که ردی از گذشته در آن‌ها پیداست، درگیری لمسی با خاطره به وجود آورند (Marks, 2000, 129). و «حواس نزدیک‌تر به بدن، مانند حس لامسه، قادر به ذخیره خاطرات قدرتمندی هستند که از لحاظ بصری از بین می‌روند» (Marks, 2000, 130). راسل کیلبورن[۲۲]در کتاب *سینما، حافظه، مدرنیته: بازنمایی حافظه از فیلم هنری تا سینمای فراملی*[۲۳]چهار روشی را که فیلم توسط آن‌ها با خاطره درگیر می‌شود را نام می‌برد؛ ۱. ویژگی‌های فرمی–سبکی خاص مانند گذشته‌نمایی، ۲. حافظه به عنوان بینامتنیت که خودِ سینما را به مثابه آرشیو در نظر می‌گیرد که «به طور بالقوه در هر فیلم یا از طریق آن قابل دسترسی است»، ۳. حافظه به عنوان زمینه فرهنگی، «که در آن فیلم‌های منفرد به عنوان ابژه‌ای در یک ماتریس فرهنگی بزرگ‌تر نشان داده می‌شوند.» و ۴. خود سینما به عنوان "متا آرشیو"؛ مجموع نشانه‌ها و معانی که فرهنگ را می‌سازند (Kilbourn, 2010, 45).

روش اول همان طریقی ست که مطالعه‌ی حاضر برای بررسی خاطرات در سینما مد نظر قرار می‌دهد. خاطره در سینما به تصویر کشیده شده و بازنمایی می‌شود. فرم بصری سینما و تصاویر خاطرات شبیه به یکدیگرند، برای مثال تکنیک محو شدن در هردو آن‌ها و یا روایت‌های غیرخطی که قادرند مسبب تداعی‌های آگاهانه‌ی بصری خاطره باشند. بر همین اساس سینمای هنری رسانه‌ای (مدیوم) مناسب جهت به تصویر کشیدن خاطرات است. سینمای هنری می‌تواند «فاصله‌ای مناسب و عینیتی بیرونی را برای آنچه معمولاً تجربیات درونی و شخصی است، فراهم کند.» (Van Dijck, 2008, 84).

وقتی صحبت از خاطره در سینما به میان می‌آید، گذشته‌نمایی اولین ابزاری است که برای برای به تصویر کشیدن خاطرات در سینما به ذهن می رسد. مورین توریم[۲۴]در کتاب *فلش‌بک در فیلم: حافظه و تاریخ*[۲۵]گذشته‌نمایی را "وسیله‌ای برای بررسی تاریخ زیبایی‌شناختی فیلم" معرفی می کند (Turim, 1989, 1). می‌توان گذشته‌نمایی را اعلان رسمی پیوند سینما و خاطره دانست، زیرا در فیلم بین حال و گذشته پیوندی می‌سازد و در حوزه‌ی خاطره و حافظه نیز یادآوری غیرارادی و خودانگیخته‌ی رویدادهای معمولا آسیب‌زا را توصیف می‌کند (Turim, 1989, 5). اصطلاح فلش‌بک از مشتقات واژه‌ی flash است و به همین جهت به معنای یک لحظه یا یک آن اشاره دارد (توریم، ۱۳۷۷، ۸۳). استفاده از واژه‌ی گذشته‌نمایی در دو دهه‌ی پایانی قرن ۱۹ و آغاز قرن بیستم رواج یافت. این اصطلاح در روانشناسی «برای اشاره به یادآوری لحظه‌ای از یک تصویر ذهنی، به خصوص در زمینه‌ی ضربه‌های روحی ناشی از جنگ و در گفته‌های سربازانی به کار می‌رود که از فلش‌بک‌های صحنه‌ی نبرد می‌گویند» (پورعلم، آذر ۱۳۹۹). البته، چنانکه قبلا نیز اشاراتی داشتیم، سینما در محتوا نیز پیوند ناگسستنی با حافظه دارد و برای مثال به مانند یک آلبوم خانوادگی، فیلم‌ها نیز به خاطرات افراد واقعی تبدیل می‌شوند. در سینما گذشته‌نمایی را می‌توان «بخشی از روایت یک فیلم که خارج از ترتیب زمانی (داستان) در طرح آن ارائه می‌شود»، تعریف کرد که برای توضیح یا ارائه پس‌زمینه وقایع داستان به کار می‌رود و امکان دارد ذهنی و از دیدگاه یک شخصیت باشد (Kuhn and Westwell, 2012).

در سال‌های ۱۹۷۰–۱۹۱۹، درسنامه‌های فیلمنامه‌نویسی توصیه می‌کردند که از بازگشت به گذشته زیاد استفاده نشود و در صورت الزام از سکانس‌های کوتاه استفاده شود. همچنین ضرورتی هم برای بهره بردن از خاطراتی نبود که شخصیت به صورت اول شخص تجربه‌اشان کرده باشد، زیرا ذهنیت تنها برای روشنگری بیشتر در روایت به کار گرفته می‌شد (Bordwell et al, 2005, 42-44). پس نقش گذشته‌نمایی در سینمای کلاسیک روشنگری است. گفتار راوی، درآمیزی (دیزالو)، تغییرات در کیفیت و یا رنگ تصویر، تغییرات در عناصر میزانسن، مانند پوشاک و گریم یک دوره‌ی زمانی خاص، از مواردی هستند که گذشته‌نمایی توسط آن‌ها به تصویر کشیده می‌شود. اما یکی از انگیزه‌های مدرنیستی سینما نقد کردن وضوح در خاطرات به تصویر کشیده شده است. به همین سبب فیلمسازانِ دارای انگیزه‌های مدرنیستی، که به دنبال ایجاد "حالی در گذشته" هستند، با طولانی کردن گذشته‌نمایی گذشته را تبدیل به حال می‌کنند، درحالی که گذشته‌نمایی‌های کلاسیک، عمدتا، بیش از پنج دقیقه طول نمی‌کشند. از اواخر دهه ۵۰ بود که گذشته‌نمایی‌ها با استفاده از کندنمایی (اسلوموشن)[۲۶]یا حرکت شتاب‌دهی شده[۲۷] نمای بسیار بسته[۲۸]و کادربندی ثابت[۲۹]و... دستکاری شدند. این گذشته‌نمایی‌ها اغلب گمراه کننده و فاقد اطلاعات کافی هستند. خاطرات قابل اعتماد نیستند و اعتماد کردن به آن‌ها نیاز به بررسی دقیق دارد. حتی گاهی مخاطب در برابر تعداد زیاد گذشته‌نمایی‌های دارای بافت متراکم

مکان، قادر به منفعل ماندن نیست؛ یا باید در خلق خاطره مشارکت داشته باشد یا از فهمیدن معنای آن محروم می‌شود. در اواخر دهه ۵۰ مجددا موج نوآوری‌ها در گذشته‌نمایی آغاز شد که هنوز هم ادامه دارد. شروع این موج از فرانسه بود و نمونه‌های برجسته‌ی آن را می‌توان در فیلم‌های آلن رنه، به خصوص فیلم *سال گذشته در مارین باد (۱۹۶۱)* پیدا کرد. فیلم با توجه به عوامل درهم آمیخته تحریف ذهنی عمیق، مقاومت در برابر یادآوری و دشوار بودن پی بردن به حقیقت با گذشته‌نمایی‌های بی‌زمان و مکان، تصاویری برجسته از خاطرات، یا حتی شاید حال و آینده، را به تصویر کشیده که چیزی شبیه به تجربه انسان در زندگی شخصی است. توریم این نوع از گذشته‌نمایی‌ها را مدرنیستی می‌داند. بوردول نیز در ارتباط با این گذشته‌نمایی‌ها می‌نویسد: «استفاده از فلش‌بک در دهه بعد از جنگ چیز پیش پا افتاده‌ای شده بود، اما حالا کارگردان‌ها از آن برای نمایش مؤثر و ملموس وضعیت روحی شخصیت‌ها استفاده می‌کردند. فیلم *هیروشیما عشق من*[۳۱] *(۱۹۵۹)* بسیاری از فیلمسازان را به سمت «ذهنی کردن» فلش‌بک راند. علاوه بر این، فیلم‌های این دوره پر بودند از صحنه‌های خیال‌پردازی و خواب. و این گونه تصویرسازی حالات روانی نسبت به سینمای دوره‌های پیشین از هم گسیخته‌تر و کج و معوج‌تر شد. چه بسا فیلمساز سیر طبیعی روایت را با تصاویری از چیزهای دیگر قطع می‌کرد و تنها به تدریج متوجه می‌شدیم که این‌ها خواب، خیال یا خاطره بوده‌اند. اوج این کار آنجا بود که تا پایان فیلم هم معلوم نمی شد این تصاویرِ از قلمروهای دیگر چه بوده‌اند. این حالت از این حکایت می‌کرد که چگونه واقعیت و خیال می‌توانند در تجربه انسان به هم بیامیزند» (بوردول و تامپسون، ۱۳۹۳، ۵۷۹)، و به این ترتیب «رئالیسم ذهنیت‌گرای سینمای هنری هم در این دوره رشد کرد» (همان).

بعد از گذشته‌نمایی، عکس از ابزارهای پرطرفدار فیلمسازان برای نمایش خاطرات است. چنانکه می‌دانیم انقلاب عکاسی منجر به تاکید بر استعاره‌های عکاسی در مطالعات حافظه‌ی بصری شد. هر عکس رویدادی در گذشته را نشان می‌دهد. مخاطب قادر به ورود به عکس نیست، همانطور که نمی‌تواند مجددا وارد گذشته شود. با وجود این که فیلم‌های خانوادگی نیز مانند عکس‌ها متعلق به گذشته‌اند، واکنش به آن‌ها می تواند زمان گذشته را بخشی از زمان حال بشمارد و از فعل مضارع استمراری برای آن‌ها استفاده کند، اما عکس‌ها همواره فاصله‌ی خود با رویداد را حفظ می‌کنند. عکس‌ها پایان یک اتفاق را به تصویر می‌کشند و به همین سبب فیلمسازان جهت اثبات وجود گذشته آن‌ها را به کار می‌گیرند. رولان بارت[۳۲] کیفیت اثبات وجود گذشته در عکس را ça a été یا «آنجا بودن» می‌نامد (Sulaberidze, 2016, 15). از نظر او برای عکس باید از صیغه‌ی زمانی فعل گذشته استفاده کرد. بارت اعتقاد دارد که در عکس‌ها «قدرت احراز هویت از قدرت بازنمایی بیشتر است» و به همین سبب عکس‌ها یک تجلی مرجع هستند (Barthes, 1981, 88-89). عکس‌ها با منجمد ساختن یک لحظه در زمان و انتقال آن به آینده، به بی‌واسطگی فضایی و تقدم زمانی که بارت از آن یاد می‌کند، دست می‌یابند. می‌توان عکس را در اینجا–اکنون نگاه داشت و به آنجا–آن‌وقت نگاه کرد (Lucas, 2014, 4-5).

زیبایی‌شناسی نوستالژیک در سینما

فیلم‌هایی که از طریق تکنیک‌ها و فرم بصری فیلم‌ها یا هنرهای رسانه‌ای قدیمی گذشته را بازنمایی می‌کنند، فیلم نوستالژیک نامیده می‌شوند (Radstone, 2010, 330). نزدیک کردن مخاطب سینما به گذشته، او را در نقش شاهد رویدادهای بازسازی شده می‌برد و سبب به وجود آوردن هم‌ذات‌پنداری او با خاطرات می‌شود. بنابراین حتی با وجود این که این تجربیات برای او دسته اول نیستند، تاثیر عاطفی شدیدی دارند. ارجاع زیبایی‌شناسانه به سبک بصری ابتدای تاریخ سینما، استفاده از صافی‌های (فیلتر) تضعیف کننده، مخدوش کننده و محو کننده‌ی صدا و تصویر که زیبایی‌شناسی کهنسالی را پدید می‌آورند، صافی‌های صوتی و تصویری و... از طریق زیبایی‌شناسی مخاطب را به دنیایی مصنوعی دعوت می‌کنند تا با علاقه به گذشته نگاه کند. صافی‌های کهنه‌نما (فیلترهای رترو)[۳۳] و فیلم‌های خانوادگی هشت میلی‌متری، فیلمبرداری با فیلم‌های دانه درشت، صافی‌های سینمایی با وضوح (فوکوس) نرم (یا استفاده از وازلین بر روی عدسی) از دیگر ابزارهایی هستند که فیلمسازان برای به تصویر کشیدن فیلم‌های نوستالژیک به کار می‌برند (Laks, 2018, 28, 73). دومینیک شری[۳۴] نیز معتقد است که شبیه‌سازی پوسیدگی‌های فیلم برای زنده کردن نوستالژی آنالوگ در سینمای دیجیتال، در تصویر روح می‌دمد؛ چیزی که سینمای دیجیتال از وجود آن بی-بهره است. برای شری پیوند بین زیبایی‌شناسی زوال و حس نوستالژی جدایی ناپذیر است. با این وجود پس می‌توان تمایل افراد به استفاده از صافی‌های عکاسی و فیلم‌های خانگی گرینی با رنگ‌های گرم را تمایل به نوستالژی دانست زیرا این موارد نشانگر نوعی از سبک بصری گذشته هستند (Laks, 2018, 33-34). همچنین رنگ‌ها در سبک‌های بصری نوستالژی نیز حضوری برجسته دارند. بنابراین این تمایل باید در تجربه‌ی فردی انسان ریشه داشته باشد. از منظر الی فریدلندر[۳۵] این مشخصه مرتبط با رویه‌ی کودکی است و سبب ایجاد حال و هوایی خاص. به عقیده‌ی او کودک «رنگ را جذب می‌کند، انگار که محیط اوست» (Friedlander به نقل از Laks, 2018, 34). اما یوته هال[۳۶]

نگاهی تاریخی به مقوله‌ی رنگ دارد و رابطه‌ی انسان با رنگ را از نظر فرهنگی و صنعتی شرطی شده می‌داند. از نظر او «فیلم‌های تاریخی از این تأثیرات رنگ (تن‌های مایل به سبز دهه ۱۹۳۰، قرمزهای خاص دهه ۱۹۴۰) برای برانگیختن احساس یک زمان تاریخی خاص استفاده می‌کنند. این فیلم‌ها که به عنوان انگل روی حافظه رنگ عمل می‌کنند، از طریق مفاهیم سبکی، حس «گذشته» را ایجاد می‌کنند...» (Holl, 2014, 161).

یافته‌های پژوهش

نگاهی به تصاویر خاطره در سینمای پس از انقلاب ایران

چنانکه مشاهده شد، چگونگی به تصویر کشیدن خاطرات همواره در سینمای جهان حائز اهمیت بوده است. کارگردانان مولف با انتخاب نزدیک‌ترین فرم تصویری مبتنی بر ابزار و تکنیک‌های سینمایی به ساختار و نحوه‌ی یادآوری خاطرات و رویاها در ذهن انسان به موفقیت دست یافته‌اند. اما همواره رسیدن به یک فرم ایده‌آل آسان نبوده است، چنانکه بسیاری از فیلم‌ها در این زمینه از به کارگیری شیوه‌های زیبایی‌شناسانه دوری می‌کنند و تنها به گذشته‌نمایی‌های کلاسیک و بهره بردن از عکس‌ها بسنده می‌کنند. این نوع از گذشته‌نمایی‌ها که تنها به دنبال نشان دادن واقعه‌ای در گذشته هستند، بیشتر کارکرد روایی دارند که ابزارهایی کلیشه‌ای در این زمینه به شمار می‌آیند. پژوهش حاضر با بررسی فیلم‌هایی از سینمای ایران در سال‌های پس از انقلاب اسلامی ایران (با نگاه به سه آرشیو؛ فیلمخانه ملی ایران، سینما تیکت و سینمای ایران در ویکیپدیا)، دریافت که تعداد معدودی از فیلم‌های ایرانی متعلق به این دوران از نوآوری‌های خلاقانه برای به تصویر کشیدن خاطرات بهره برده‌اند و اغلب به سمت استفاده از کلیشه‌هایی چون گذشته‌نمایی‌های کلاسیک و یا عکس گرایش داشته‌اند. این درحالی رخ می‌دهد که طبق اشارات پیشین می‌دانیم: بهره‌برداری از تدوین و فیلمبرداری در به تصویر کشیدن تصاویر زیبایی‌شناسانه موجب دوری از کلیشه‌ها خواهد بود و نقش پررنگی در نزدیک‌سازی به فرم یادآوری خاطرات ایفا میکند؛ پس به همین سبب در بررسی تصاویر خاطرات فیلم *درخت گلابی* (۱۳۷۶) تمرکز پژوهش بر آن‌ها قرار گرفت، اما پژوهش از نگاهی اجمالی به طراحی صحنه نیز غافل نماند.

بررسی امکانات به کار گرفته شده در فیلم درخت گلابی (۱۳۷٦)

درخت گلابی اقتباس از داستانی کوتاه از مجموعه داستان *جایی دیگرِ* گلی ترقی است که در آن راوی اثر، محمود، که برای نوشتن کتابش به خانه‌ی تابستانی دوران نوجوانی‌اش می‌رود، با صحبت از خشک شدن درخت گلابی که نقشی پررنگ در خاطرات عاشقانه‌ی نوجوانی‌اش دارد، خاطرات آن دوران و دوران پس از جدایی از معشوق، میم، را به یاد می‌آورد. درخت گلابی در طول فیلم همواره مانند نشانه‌ای برای یادآوری خاطرات عمل می‌کند.

امکانات فیلمبرداری

- تغییر رنگ و جنس تصویر

تغییر رنگ در فیلم‌ها اغلب ریشه‌ای در طریقه‌ی یادآوری خاطرات ندارد اما شاید بتوان این تلاش را به زیبایی‌شناسی نوستالژیک مربوط دانست. در تصویر کردن خاطرات می‌توان تصاویری را مشاهده نمود که جنس و رنگی نزدیک به رنگ و جنس تصاویر گذشته دارند، برای مثال تمایل به رنگ خاصی در نگاتیوی خاص و یا رنگ و جنس دوربین‌های ویدئویی.[۴۷]اما تغییر رنگ کارکرد کلیشه‌ای نیز برای به تصویر کشیدن تفاوت زمان‌ها دارد. همچنین رنگ‌ها برای نشان دادن حال و هوای یک خاطره و احساس شخص نسبت به خاطره‌ای به خصوص نیز به کار گرفته می‌شوند. بنابراین به طور کلی این روش از روش‌های رایج برای نشان دادن خاطرات است و نمونه‌ی نسبتا کاملی از آن را می‌توان در فیلم *درخت گلابی (۱۳۷۶)* دید.

در این فیلم رنگ برخی از تصاویر خاطرات به زردی میل می‌کند پس می‌توان گفت که مهرجویی برای تداعی کهنگی و بازنمایی رنگ تصاویر آنالوگ در سال‌های نوجوانی محمود، به بهره‌گیری از این کیفیت زیبایی‌شناسانه‌ی نوستالژیک روی آورده و رنگ فیلم‌های آنالوگ نور روز قدیمی را بازسازی کرده است. این رنگ جز مفهوم کهنگی، تداعی گرما و شادابی دوران نوجوانی را نیز می‌تواند به همراه داشته باشد. محمود در علفزار به دنبال میم می‌دود و نگاه به او زندگی را به کامش شیرین کرده تا حدی که محمود در زمان حال و نریشن فیلم خود را در این تصاویر «خوشبختِ خوشبخت» می‌داند. البته باید توجه داشت که فیلمساز در طول فیلم به شکل منسجم از تغییر رنگ بهره نجسته است. (تصویر ۱)

جز خاطراتی که میم در آن‌ها حضور دارد، خاطرات پس از میم نیز به تصویر کشیده می‌شوند. در این خاطرات مخاطب با تصاویر سیاه و سفید روبه‌رو می‌شود. زندگی محمود در این سال‌ها رنگی ندارد و این تغییر رنگ احساس محمود نسبت به خاطراتش بعد از میم را نشان می‌دهد. همچنین در بین نماهای این خاطرات نیز تصاویری آرشیو وجود دارد که جنسی متفاوت از باقی خاطرات، دانه‌دار (گرینی) و پر خش، را به تصویر می‌کشند که سبب می‌شود مخاطب دیگر خاطره را تجربه‌ای دسته اول نشمارد. (تصویر ۲)

تصاویر ۱ و ۲– فیلم درخت گلابی، فیلمبردار: محمود کلاری، تدوینگر: مصطفی خرقه‌پوش. ماخذ: (تصاویر برگرفته شده از فیلم)

– وضوح (فوکوس)

خارج از وضوح بودن تصویر (فولو) اگر بدون انگیزه‌ای در فیلم صورت پذیرد، از نقایص فیلم به حساب می‌آید، اما فیلم‌ها می‌توانند از وضوح نبودن تصویر نیز برای تصویر کردن خاطرات بهره جویند. همانطور که پیش‌تر ذکر شد هیچ خاطره‌ای را نمی‌توان با تمام جزئیات به یاد آورد. یادآوری خاطرات به شکلی مبهم و ناواضح می‌تواند انگیزه‌ای برای به تصویر کشیدن تصاویر خاطره به شکلی خارج از وضوح باشد. برخی از خاطرات حتی به شکل تصویری تجریدی می‌نمایند. این مورد نیز در فیلم درخت گلابی مشاهده می‌شود.

محمود در ابتدای فیلم با آورده شدن نام میم، نشانه‌ای برای تداعی، یادآوری خاطراتش را آغاز می‌کند. شروع خاطرات با تصاویری خارج از وضوح و تجریدی است؛ گویای تلاش او برای یادآوری خاطراتش. تصاویر با گذر زمان واضح می‌شوند و محمود درختی را به یاد می‌آورد که کدخدا سخن از خشک شدن آن به میان آورده است. او تصاویری از درخت گلابی را به یاد آورده است. در ادامه‌ی همین یادآوری خاطره تصاویر از نگاه محمود خارج از وضوح هستند. فیلمساز با وضوح و خارج از وضوح (فلو) کردن تصویر سعی بر نشان دادن بازی حافظه برای یادآوری جزئیات دارد. محمود سفره غذا را گاهی اوقات واضح می‌بیند اما افراد نشسته بر دور آن اغلب قابل شناسایی نیستند، زیرا خارج از وضوح هستند. محمود کلیات خاطره را به یاد دارد. او به تاریکی نگاه می‌کند که میم از درون آن بیرون می‌آید و با نزدیک شدن به محمود واضح می‌شود. میم نیز متقابلا به محمود چشم دوخته است. محمود میم را واضح‌تر از هرچیز دیگری به یاد می‌آورد و حتی نگاه او را در خاطرات به یاد دارد زیرا تنها به جزئیات او توجه داشته و آن‌ها را از بر شده است. (تصاویر ۳ تا ۵)

محمود در انتهای فیلم نیز خاطره‌ای دیگر را به مانند خاطره‌ی پیشین به یاد می‌آورد. در این خاطره تصویر خارج از وضوح است و افرادی که از جلوی دوربین می‌گذرند قابل تشخیص نیستند، درست مانند افراد اطراف سفره، اما دوربین به میم می‌رسد و تصویر واضح می‌شود. تنها اوست که قابل تشخیص است و در خاطرات محمود حضوری واضح دارد.

تصاویر ۳ تا ۵– فیلم درخت گلابی، فیلمبردار: محمود کلاری، تدوینگر: مصطفی خرقه‌پوش. ماخذ: (تصاویر برگرفته شده از فیلم)

– دیدگاه (به خصوص نمای نقطه نظر)

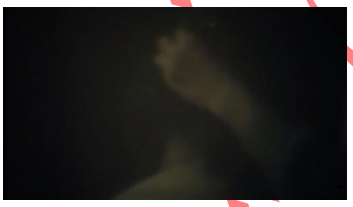
تجسم خاطرات چنانکه که پیش‌تر ذکر شد با توجه به بعد عاطفی، شدت احساسات مربوط به خاطره‌ای خاص و خاطرات واقعی (درونگرا) و تجربیات خاطره مانند (برونگرا) می‌تواند متفاوت باشد. همچنین انتخاب دیدگاه اول شخص یا سوم شخص نیز تمهیدی موثر در تصویر نمودن تعاریف و تمایزات تجربیات روانی در زمینه تجسم خاطرات است.

محمود در خاطره‌ی اول و در ابتدای فیلم خاطراتش را با ترکیبی از دیدگاه اول شخص و سوم شخص به یاد می‌آورد؛ هم محمود بزرگسال با نمای نقطه نظرش در حال تماشای محمود نوجوان و خاطرات است و هم محمود بزرگسال با داشتن نمای نقطه نظر محمود نوجوان در خاطرات تجربه شده‌اش حضور دارد. محمود با به یاد آوردن خودش به شکل سوم شخص، خود را در حال نظاره کردن میم می‌یابد. در ادامه‌ی خاطره نیز زمانی که محمود از میان درختان به سمت خانه باغ می‌رود، تصاویر از نمای نقطه نظر او به تصویر کشیده می‌شوند که در انتها نیز به واسطه‌ی همین نمای نقطه نظر مخاطب با نگاه میم به محمود (دوربین و تماشاگر) روبه‌رو می‌شود.

در خاطره‌ای دیگر تماشای تراشیده شدن موی میم از نمای نقطه نظر محمود توسط خود او به یاد آورده می‌شود. در این خاطره نیز تمام توجه بر روی میم است. میم از نمای نقطه نظر محمود به تصویر کشیده می‌شود که در حال نگاه کردن از پشت پنجره به میم است. محمود حتی کشیده شدن پرده و تصویر میم از پشت پرده را به یاد دارد. خاطرات کاملا دسته اول و درونگرا به نظر می‌رسند. محمود با جمع کردن موهای میم برای او کلاه گیسی می‌بافد. میم کلاه گیس را بر سر می‌گذارد و با نگاه کردن به دوربین، محمود زمان حال، از محمود نوجوان می‌پرسد که خوشگل است یا خیر. گویی در خاطرات محمود میم می‌داند که تمام توجه محمود حتی به هنگام یادآوری آن خاطره در آینده بر روی اوست که می‌توان این را حاصل ترکیب شدن خاطرات با تخیلات و خواسته‌های محمود دانست. در خاطره‌ی بعدی نیز میم در جمع نشسته و در حال بازی کردن است و همچنان نگاه محمود بر روی میم است. (تصاویر ۶ و ۷)

در خاطره‌ی آخرین دیدار میم و محمود، میم پس از خداحافظی از محمود در حیاط خانه آن‌ها گلوله برفی را درست کرده و آن را به طرف پنجره‌ای که محمود از پشت آن نظاره‌گر اوست پرتاب می‌کند. میم از نگاه محمود، نمای نقطه نظر محمود، به تصویر کشیده می‌شود. به واسطه‌ی گلوله برفی پرتاب شده، رد برف بر روی شیشه مانعی برای دیدن میم به هنگام خروج از حیاط می‌شود. این محوی مقدمه‌ای ست بر محو شدن میم در زندگی محمود. محمود حتی این محو شدن دید را نیز به یاد دارد و با تخیلش سعی بر اصلاح این خاطره ندارد زیرا این خاطره نقطه‌ای دردناک و حک شده در ذهن اوست، بنابراین مجددا تجربی بودن رویدادی به تصویر کشیده شده است. (تصویر ۸)

پس از میم، در به تصویر کشیدن خاطرات محمود از تصاویری آرشیوی بهره گرفته می‌شود که دیدگاه سوم شخص را نشان می‌دهد. تصاویر خاطرات دیگر لزوما تجربه دسته اول نیستند و به همین سبب در بازنمایی این خاطرات از تصاویر آرشیوی بهره گرفته می‌شود. (تصویر ۲)



تصاویر ۶ تا ۸– فیلم درخت گلابی، فیلمبردار: محمود کلاری، تدوینگر: مصطفی خرقه‌پوش. ماخذ: (تصاویر برگرفته شده از فیلم)

– حرکت دوربین

قابلیت حرکت دادن دوربین باعث نوآوری‌های زیادی در هنر سینما شد. استفاده ار دوربین روی دست یکی از این دستاوردها بود، امکانی که در تجسم خاطراتی که از دیدگاه اول شخص به تصویر کشیده می‌شوند، استفاده‌ی زیادی دارد. این استفاده سبب می‌شود که مخاطب نزدیکی

خاطره با فرد به یادآوردنده را به خوبی درک کند و آن را تجربه‌ای دست دوم نپندارد. بهره‌گیری از حرکات دوربین در به تصویر کشیدن خاطرات و رفتن به گذشته نیز در فیلم‌ها به وفور مشاهده می‌شود.

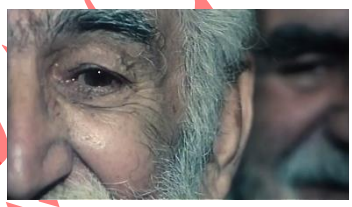
در ابتدای فیلم *درخت گلابی* و یادآوری خاطره اول، حرکت دوربین به شکلی است که گویی محمود در حال قدم زدن در خاطرات است. دوربینِ رویِ دست تجربه‌ای دست اول را تداعی می‌کند. در خاطره‌های انتهایی فیلم نیز حرکت دوربین به عنوان واسطه‌ای برای رفتن از حال به گذشته استفاده می‌شود. تصویر درخت گلابی در زمان حال با حرکت چرخشی دوربین و برشی در حین آن به خاطره‌ای از مادربزرگ و پدر محمود در حال نماز خواندن و پشه بند بستن پیوند می‌خورد و یا در ادامه با حرکت عمودی رو به بالای دوربین بر محور ثابت (تیلت آپ) روی درخت گلابی در زمان حال، مخاطب شاهد برش زمانی از حال به گذشته است که میم در نمای دوم در بالای درخت گلابی است. همچنین این مورد در نماهای انتهایی فیلم نیز دیده می‌شود؛ زمانی که محمود سرش را بالا می‌برد تا درخت را نگاه کند، دوربین با حرکت سر محمود حرکت عمودی رو به بالا بر محور ثابت (تیلت آپ) دارد و به نمایی از محمود نوجوان برش می‌خورد که از درخت بالا می‌آورد و در بالای درخت نگاهش به تار عنکبوتی است. (تصاویر ۹ و ۱۰)

تصاویر ۹ و ۱۰– فیلم درخت گلابی، فیلمبردار: محمود کلاری، تدوینگر: مصطفی خرقه‌پوش. ماخذ: (تصاویر برگرفته شده از فیلم)

– اندازه نما

اندازه نما می‌تواند اطلاعاتی را مخفی یا بر روی چیزی تاکید کند و یا حتی تمرکز شخص بر چیزی را نشان دهد. برای یادآوری خاطرات نیز شخص بر نشانه‌ای متمرکز می‌شود که با نمای بسته از شی، شخص و... می‌تواند به تصویر کشیده شود. همچنین در خاطرات نیز تمام جزئیات برای یک فرد اهمیت یکسان ندارند و فرد می‌تواند در یادآوری خاطرات تنها نمایی بسته از چیزی که برایش حائز اهمیت بوده است را به یاد بیاورد.

محمود هنگامی که کدخدا خود را معرفی می‌کند، با نگاه کردن به صورت پیر کدخدا که از میم سخن می‌گوید سعی بر به یاد آوردن کدخدا دارد. پس نمایی بسته از صورت پیرمرد به تصویر کشیده می‌شود که تلاش محمود برای یادآوری چهره‌ی جوانی کدخدا را نشان دهد. (تصویر ۱۱) همچنین در خاطره‌ای دیگر که محمود در حال تماشای میم به هنگام خواب است، میم توسط نماهایی بسته به تصویر کشیده می‌شود تا جزئیاتی که تنها یک عاشق می‌تواند با توجه به معشوقش به یاد بسپارد، تصویر گردد. (تصویر ۱۲)



تصاویر ۱۱ و ۱۲– فیلم درخت گلابی، فیلمبردار: محمود کلاری، تدوینگر: مصطفی خرقه‌پوش. ماخذ: (تصاویر برگرفته شده از فیلم)

– نور (نورپردازی و تغییرات نوری)

فیلم بدون نور ثبت نمی‌شود و برای ثبت آن نیاز به تنظیمات نوری عدسی (لنز) و دوربین است. پس نورپردازی از مهم‌ترین وظایف تیم فیلمبرداری ست. نورپردازی فیلم‌ها با توجه به ویژگی‌های متنوعشان با یکدیگر متفاوتند. حتی نورپردازی هر صحنه می‌تواند با صحنه‌ای دیگر متفاوت باشد. نورپردازی می‌تواند توجه مخاطب را به چیزی جلب کند و یا سبب دیدن جزئیات گردد. در تصویر کردن خاطرات نیز می‌توان از نور

بهره‌های بسیاری برد. نبود نور، تاریکی، می‌تواند فراموشی را به تصویر بکشد و یا زیر نور بودن چیزی و تاریک بودن اطراف آن می‌تواند جزئیاتی که فرد از خاطره به یاد دارد را تصویر کند. همچنین نور می‌تواند تصویرگر احساسات شخص نسبت به چیزی باشد.

در صحنه‌ای که کدخدا خود را معرفی می‌کند و محمود تلاش بر شناخت او دارد، مخاطب نمایی تاریک از جوانی کدخدا را شاهد است که کم کم روشن می‌شود، تصویری که به واسطه‌ی تغییر دیافراگم مجسم شده است. گویی محمود نیز او را کم کم به یاد می‌آورد. مجددا تصویر کم نور می‌شود زیرا محمود دیگر سعی بر یادآوری ندارد و فکرش از گذشته جدا شده است. او به چشم‌های پیرمرد در زمان حال چشم دوخته است. (تصاویر ۱۳ و ۱۴)

در یادآوری خاطره‌ای از میم، موی میم در حال تراشیده شدن است. در این خاطره نیز تمام توجه بر روی میم است. نورپردازی اتاق کم نور است و تنها قسمت‌هایی از بدن میم و دستان مادرش در قاب مشخص هستند. با دیده شدن محمود توسط مادر، میم برمی‌گردد تا محمود را ببیند. در این نما به واسطه‌ی نورپردازی و کم نور بودن فضا، تنها صورت میم در قاب روشن است و همین تمرکز محمود بر روی میم در خاطرات را به تصویر می‌کشد. (تصاویر ۱۵ و ۱۶)

تصاویر ۱۳ تا ۱۶– فیلم درخت گلابی، فیلمبردار: محمود کلاری، تدوینگر: مصطفی خرقه‌پوش. ماخذ: (تصاویر برگرفته شده از فیلم)

امکانات تدوینی

– تدوین

بازگشت به گذشته بدون تدوین امکان پذیر نیست اما برای گذر از کلیشه‌ها و فراتر رفتن از گذشته‌نمایی‌های کلاسیک، روش‌های بسیاری وجود دارد. یکی از این روش‌ها برای به تصویر کشیدن خاطرات، تدوین با ریتم تند، تدوین به شکل فلش و یا تدوین به شکلی غیرتداومی، قطعه قطعه و استفاده از برش پرشی (جامپ کات) و... است. در سینمای ایران به دلیل فراوانی فیلم‌های سینمای دفاع مقدس و خاطرات تروماتیک جنگ، بهره بردن از برش پرشی‌ها که نزدیکی بسیاری با به یاد آوردن خاطرات تروماتیک دارند، در یادآوری خاطرات به وفور مشاهده می‌شوند. اما در فیلمی چون درخت گلابی نیز کارگردان برای به تصویر کشیدن به یاد نیاوردن جزئیات، تکه تکه و غیرخطی به یاد آوردن رویدادهای گذشته و تلاش شخصیت برای یادآوری جزئیات از درآمیزی، تدوین نامتداوم و برش پرشی بهره می‌گیرد.

در خاطرات ابتدای فیلم تدوین متداوم نیست. محمود تصاویر خاطرات را به شکل خطی به یاد نمی‌آورد. تصاویر حتی بدون ارتباط به یکدیگر و یکباره به یاد آورده می‌شوند؛ برای مثال مخاطب از خاطره‌ای در روز به خاطره‌ای در شب می‌رود. حتی در خود خاطرات نیز پرش‌هایی به واسطه‌ی تدوین وجود دارد که به یاد نیاوردن تمام جزئیات خاطره را به تصویر می‌کشد. محمود همچنان به یادآوری خاطرات می‌پردازد؛ او پس از به یاد آوردن خاطره‌ای از میم که در آن خود نظاره‌گر میم زیر نور روز بود، در شبی در حال قدم زدن در باغ است و به سمت ایوان خانه باغ می‌رود. در این خاطره برش‌ها اغلب برش پرشی هستند، نماها بر روی هم درآمیزی می‌شوند و حتی در نماهایی از یک سوژه، تداوم وجود ندارد

زیرا مخاطب با کنشی که در نمای پیشین پایان یافته است، در نمای بعدی نیز روبه‌رو می‌شود. گویی حافظه، به واسطه‌ی مرور مجدد حرکتی، سعی بر یادآوری باقی خاطره دارد. (تصاویر ۱۷ و ۱۸)

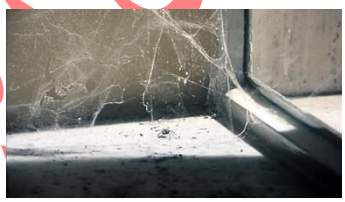
در صحنه‌های پایانی فیلم نیز پیوند بین زمان حال و گذشته در مکانی یکسان به واسطه‌ی درآمیزی صورت می‌پذیرد. شروع خاطره با نمایی از درخت گلابی در زمان حال است که به نمایی از مادربزرگ و پدر محمود در کنار درخت در گذشته پیوند می‌خورد. در ادامه نیز مخاطب شاهد برشی از درخت گلابی در زمان حال به نمایی از میم در بالای درخت است. همچنین در پیوند نماهای انتهایی فیلم نیز مخاطب مجددا شاهد بهره‌گیری از دیزالو برای انتقال زمان در مکانی ثابت، بالای درخت گلابی، است که در نمای اول آن محمود سرش را بالا می‌برد تا درخت را نگاه کند و بعد به واسطه‌ی درآمیزی این نما به نمایی از محمود نوجوان برش می‌خورد که از درخت بالا می‌آورد و در بالای درخت نگاهش به تار عنکبوتی است.

تصاویر ۱۷ و ۱۸– فیلم درخت گلابی، فیلمبردار: محمود کلاری، تدوینگر: مصطفی خرقه‌پوش. ماخذ: (تصاویر برگرفته شده از فیلم)

نشانه‌هایی در طراحی صحنه برای یادآوری

درخت گلابی و صحبت از آن اصلی‌ترین نشانه برای یادآوری خاطرات است، اما جز درخت گلابی تار عنکبوت نیز به مانند نشانه‌ای برای یادآوری خاطرات میم عمل می‌کند. هر دو مورد موتیف شمرده می‌شوند. بار اولی که تار عنکبوت به تصویر کشیده می‌شود، محمود در حال پاره کردن آن است اما میم مانع او می‌شود، عملی که دلیل یادآوری میم در یک ربع پایانی فیلم است و موجب می‌شود تا محمود و البته مخاطب، با دیدن تار عنکبوت در دو دفعه‌ی دیگر، به یاد میم بیافتند؛ نشانه‌ای واسط. محمود با دیدن تار عنکبوتی در آشپزخانه‌ی خانه باغ به یاد خاطره‌ای دیگر از میم می افتد که در آن میم بر روی درخت گلابی است. در انتهای فیلم نیز محمود نوجوان در بالای درخت گلابی به تار عنکبوتی خیره شده و در یاد میم به سر می‌برد. (تصویر ۱۹)

همچنین نشانه‌هایی نه تنها برای یادآوری خاطرات محمود، بلکه یادآوری خاطرات مخاطب نیز وجود دارد. در خاطره‌ای که محمود میم را به هنگام خواب نگاه می‌کند، همه افراد درون اتاق و زیر پنکه در خواب قِیلوله به سر می‌برند. به همین سبب مخاطب ایرانی با نگاه کردن به پنکه، آب، تصاویر متمایل به زرد و کهنه، که به علت زیبایی شناسی نوستالژیکی که پیش‌تر ذکر شد این گونه به تصویر کشیده شده‌اند، و پراندن مگس توسط میم، می‌تواند خاطراتی از زندگیِ خویش را به یاد آورد. پس در این صحنه مخاطب تنها نظاره‌گر خاطرات محمود نیست بلکه خاطرات خودش را نیز به یاد می‌آورد. پس این خاطره کارکردی نوستالژیک را در فیلم داراست. (تصویر ۲۰)



تصاویر ۱۹ و ۲۰– فیلم درخت گلابی، فیلمبردار: محمود کلاری، تدوینگر: مصطفی خرقه‌پوش. ماخذ: (تصاویر برگرفته شده از فیلم)

نتیجه

با مطالعه‌ی نمونه منتخب می‌توان دریافت که فیلمساز انگیزه‌ای رئالیستی با ریشه‌های روانشناسانه و همچنین مطابق بر تجربه‌ی انسان در یادآوری خاطرات داشته است. پویایی فرمی که خاطرات به تصویر کشیده شده‌اند اغلب با ابزارهای فیلمبرداری و تدوین شکل گرفته است و با

جداسازی هر یک از امکانات مورد بهره‌برداری شده، می‌توان کارکرد آن‌ها را بهتر متوجه شد. فیلمساز با بهره‌برداری از امکانات سینمایی، به خصوص امکانات فیلمبرداری و تدوین، سعی بر ایجاد فرمی با کیفیتی زیبایی‌شناسانه داشته و تلاش کرده تا با فاصله گرفتن از نمونه‌های آشنای پیشین و گذشته‌نمایی کلاسیک، فرمی آشنایی‌زدا را به وجود آورد.

مهرجویی با بهره‌گیری از طراحی صحنه، تغییر رنگ تصویر، بازی با وضوح، دیدگاه و نمای نقطه نظر، برش پرشی و تدوین غیرتداومی، حرکات دوربین، درآمیزی، نورپردازی، تغییر تنظیمات نوردهی به هنگام فیلمبرداری، تار کردن قسمتی از دید، نمای بسته، موتیف و به کارگیری به جا از آرشیو و زیبایی‌شناسی نوستالژیک، تصاویری کمتر آشنا از خاطرات در سینمای ایران را در فیلم *درخت گلابی* به وجود آورده است. مهرجویی برای شروع خاطرات نیز از درخت گلابی و تار عنکبوت به عنوان نشانه‌ای برای یادآوری خاطرات بهره جسته است. همچنین با ترکیب امکانات به کارگرفته شده با یکدیگر در برخی از خاطرات توانسته تا فرم دقیق‌تری از یادآوری خاطرات خلق کند. برای مثال در خاطره‌ی ابتدایی که محمود با دیدگاه اول شخص و حرکت دوربین روی دست به سمت خانه باغ در حرکت است، کارگردان با تدوین نامتداوم، برش پرشی، درآمیزی سعی بر تصویر کردن به یاد نیاوردن تمام رویدادهای خاطره دارد و با وضوح و خارج از وضوح (فلو) کردن نیز نبود جزئیات خاطره را تصویر می‌کند. همچنین در خاطره‌ی تراشیده شدن موهای میم نیز فیلم با بهره‌گیری و ترکیب تغییر رنگ تصویر، نمای نقطه نظر و نورپردازی، متمرکز بودن حواس محمود بر روی میم و احساسات درونی او را به تصویر می‌کشد. و یا در خاطرات انتهایی فیلم، زمانی که محمود در شب به دیدار درخت گلابی می‌رود، فرم تصویر شدن خاطرات به کمک ترکیبی از حرکت دوربین، درآمیزی، برش پرشی، تغییر رنگ، وضوح و دیدگاه خلق شده است.

به طور کلی مهرجویی با توجه به احساسات و تجربیات شخصِ به یاد آورنده‌یِ افراد و اشیا در هر خاطره، سعی ورزیده تا تغییری بین نماهای خاطرات در فیلم نیز به وجود آورد. مهرجویی با نگاهی به تئوری‌های مطرح شده در یادآوری خاطرات، مفاهیمی چون نوستالژی و تجربه‌های برجسته‌ی سینمای جهان و همچنین سینمای نوستالژیک فرمی متناسب با محتوای خود خلق کرده است که در میان فیلم‌های سه آرشیو بررسی شده می‌توان آن را از برجسته‌ترین نمونه‌ها به حساب آورد. در نتیجه می‌توان اذعان کرد که داریوش مهرجویی در فیلم *درخت گلابی* دل مشغولی فرمال داشته است و باید بر این مسئله تاکید داشت که فیلمسازان معدودی، با این میزان از دقت، از تمهیدات سینمایی برای به تصویر کشیدن تجربه مشابه یادآوری خاطرات بهره می‌برند.

پی‌نوشت

[1] motivation
[2] motif
[3] Mnemosyne
[4] Astrid Erll
[5]. Daniel Schacter
[6]. semantic memory
[7]. episodic memory
[8]. autobiographical memory
[9]. event-specific knowledge
[10] . general events
[11] . lifetime events
[12] . Sven Bernecker
[13] . recall
[14] . Martin Conway
[15] . W. J. T. Mitchell
[16] . Gilles Louis René Deleuze
[17] . Cicero
[18] . Palimpsest
[19] . Hugo Münsterberg
[20] . The Photoplay: A Psy chological Study and Other Writings
[21] . Laura U. Marks

[2] . Russell Kilbourn [2]
[2] . Cinema, Memory, Modernity: The Representation of Memory from the Art Film to Transnational [3]
[2] . Maureen Turim [4]
[2] . Flashbacks in Film: Memory & History [5]
[2] . slow-motion [6]
[2] . accelerated motion [7]
[2] . extreme close-up [8]
[2] . freeze framing [9]
[3] . Last Year at Marienbad (1961) کارگردان: آلن رنه [10]
[3] . Hiroshima, mon Amour (1959) کارگردان: آلن رنه [11]
[3] . Roland Barthes [2]
[3] . Retro [3]
[3] . Dominik Schrey [4]
[3] . Eli Friedlander [5]
[3] . Ute Holl [6]

[۳۷]. تصاویر سیاه و سفید در فیلم‌های رنگی، عکس‌های سیاه وسفید و فیلم‌های سیاه وسفید را تداعی می‌کنند که هر دو متعلق به دوران گذشته‌اند و به این ترتیب بدل به تمهیدی برای تاکید بر تعلق رویداد به گذشته می‌شوند. تمهیدی که بیشتر برآمده از تاریخ و زیباشناسی سینما است تا مکانیزم یادآوری خاطره در ذهن انسان.

فهرست منابع:

– اسلامی، مجید. (۱۳۹۸). *مفاهیم نقد فیلم: تحلیل نئوفرمالیستی و مقالات دیگر*. تهران: نشر نی.

– بوردول، دیوید.، کریستین، تامپسون. (۱۳۹۳). *تاریخ سینما*. روبرت صافاریان. تهران: نشر مرکز، چاپ هفتم.

– توریم، موریس. (۱۳۷۷). تعریف و نگره فلاش بک. شهرام نجاریان. *مجله فارابی*، شماره (۲۸)، ۸۲–۹۷.

– پورعلم، مهرداد. (آذر ۱۳۹۹). فلش‌بک در سینما: ۵. زمان در تصویر سینمایی. *ریزومدیا*. https://rhizomedia.ir/2020/11/21/flashback-5/

– روحانی، علی.، ابوعطاالملشی، عماد. (۱۳۹۶). نظریه ی خاطره–زمان هانری برگسون و تأثیر آن بر روایت در سینمای معاصر ایران. *نشریه نامه هنرهای نمایشی و موسیقی*، شماره (۱۵)، ۵۵–۷۲. https://doi.org/10.30480/dam.2018.547

– فلاحیان مهرجردی، الهه. (۱۳۹۷). *مطالعه حافظه آسیب دیده و بازتاب مشخصه‌های تصویری و محتوایی آن در انیمیشن مستقل و تجربی* (پایان‌نامه کارشناسی ارشد رشته‌ی تصویر متحرک (انیمیشن)، دانشگاه هنر–دانشکده سینما و تئاتر).

– عمید، حسن. (۱۳۷۴). *فرهنگ عمید (جلد دوم)*. تهران: موسسه انتشارات امیرکبیر.

- Amid, Hassan. (1995). The Dictionary of Amidi (Volume 2). Tehran: Amirkabir Publications Institute. (in Persian)

- Barthes, Roland. (1981). *Camera Lucida: Reflections on photography*. New York: Hill & Wang.

- Bernecker, Sven. (2010). *Memory: A Philosophical Study*. New York: Oxford University Press.

- Bondebjerg, Ib. (2020). *Screening Twentieth Century Europe: Television, History, Memory*. Cham: Palgrave Macmillan (Springer Nature). http://dx.doi.org/10.1007/978-3-030-60496-7

- Bordwell, David., Staiger, Janet., Thompson, Kristin. (2005). *The Classical Hollywood Cinema: Film Style & Mode of Production to 1960*. London: Routledge (Taylor & Francis Group).

- Bordwell, David., Thompson, Kristin. (2014), *Film History: an introduction*. Robert Safarian (trans.). Tehran: nashr-e-markaz. (in Persian)

- Boym, Svetlana. (2001). *The Future of Nostalgia*. New York: Basic Books.

- Branigan, Edward., Buckland, Warren. (2014). *The Routledge Encyclopedia of Film Theory*. Oxon and New York: Routledge (Taylor & Francis Group).

- Bruno, Giuliana. (2002). Collection and Recollection: on Film Itineraries and Museum Walks. In *Camera Obscura, Camera Lucida: Essays in Honor of Annette Michelson*, Richard Allen & Malcolm Turvey (Eds.). Amsterdam: Amsterdam University Press. 231-160.

- Conway, M. A.. (1990). *Autobiographical memory: An introduction*. London: Open University Press.

- Eslami, Majid. (2019). *Concepts of Film Criticism: Neoformalist Analysis and Other Essays*. Tehran: Nashre Ney. (in Persian)

- Fallahian Mehrjerdi, Elaheh. (2019). *A study on Traumatic Memory and Representation of its Visual and Contextual Characteristics in Independent and Experimental Animation* (M.A. Thesis, Animation Program, University of Art, Faculty of Cinema and Theatre). (in Persian)

- Ganguly, Maya. (2002). Memory (2) (Keywords Glossary). *Theories of Media, The University of Chicago*. https://lucian.uchicago.edu/blogs/mediatheory/keywords/memory-2/

- Holl, Uta. (2014). Nostalgia, Tinted Memories and Cinematic Historiography: On Otto Preminger's Bonjour Tristesse (1958). In *Media and Nostalgia: Yearning for the Past, Present, and Future*. Katharina Niemeyer (Eds.). Palgrave Macmillan, 160-175.

- Illingworth, Shona. (2011). *The Watchman* – Balnakiel. London: Film and Video Umbrella.

- Keightley, Emily., Pickering, Michael. (2012). *The Mnemonic Imagination: Remembering as Creative Practice*. New York: Palgrave Macmillan.

- Kilbourn, Russell J. A.. (2010). *Cinema, Memory, Modernity: The Representation of Memory from the Art Film to Transnational Cinema*. New York and Oxon: Routledge (Taylor & Francis Group). https://doi.org/10.4324/9781315888606

- Kuhn, Annette., Westwell, Guy. (2012). *A Dictionary of Film Studies.* Oxford: Oxford University Press. https://doi.org/10.1093/acref/9780199587261.001.0001

- Laks, Zoë Anne. (2018). *On Longing for Loss: A Theory of Cinematic Memory and An Aesthetics of Nostalgia* (M.A. Thesis, Film Studies Program, University of British Columbia-Faculty of Graduate and Postdoctoral Studies). https://dx.doi.org/10.14288/1.0375885

- Lucas, Dustin. (2014). *Charting Memory and Mapping Reality* (M.A. Thesis, Southern Illinois University Edwardsville-Graduate School).

- Marks, Laura U.. (2000). *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment and the Senses*. Durham: Duke University Press. https://doi.org/10.2307/j.ctv1198x4c

- Poroulam, Mehrdad. (November 2022). Flashback in Cinema: 5. Time in Cinematic Image. *Rizomedia*. (in Persian). https://rhizomedia.ir/2020/11/21/flashback-5

- Radstone, Susannah. (2010). Cinema and Memory. In *Memory Histories, Theories, Debates*, Susannah Radstone & Bill Schwarz (Eds.). New York: Fordham University Press. 325-342.

- Rouhani, Ali., Abooata Amlashi, Emad. (2016). Henry Bergson's Theory of Memory-Time and its Influence on Contemporary Iranian Cinema Narrative. *Journal of Dramatic Arts & Music*, (15), 55-72. (in Persian) https://doi.org/10.30480/dam.2018.547

- Sulaberidze, Salome. (2016). *The Cinematic Representation of Traumatic Experience in Youth (In Contemporary Documentary Film)* (M.A. Thesis, Film and Photographic Studies Program, Leiden University-Department of Media Studies).

- Thompson, Kristin. (1988). *Breaking the Glass Armor: Neoformalist Film Analysis*. Princeton: Princeton University Press. https://doi.org/10.2307/j.ctvzxx93s

- Turim, Maureen. (1989). *Flashbacks in Film: Memory & History*, New York and London: Routledge. https://doi.org/10.4324/9781315851761

- Turim, Maureen. (1998). Definition and Perspective of Flashback. Shahram Najafiyan (trans.). *Farabi Journal*, (28), 82-97. (in Persian)

- Van Dijck, J.. (2008). *Future Memories: The Construction of Cinematic Hindsight*. Theory, Culture & Society, 25 (3), 71-87. http://dx.doi.org/10.1177/0263276408090658

فیلم شناسی:

– مهرجویی، داریوش. (کارگردان). (۱۳۷۶). *درخت گلابی*.

- Resnais, Alain. (Director). (1959). *Hiroshima, Mon Amour.*

- Resnais, Alain. (Director). (1961). *Last Year at Marienbad.*

آماده انتشار هنرهای زیبا

Aesthetic Analysis of the Representation of Memory Images in the Film "The Pear Tree" Based on the Neoformalist Approach

Abstract

In the realm of cinema, the portrayal of memories has long been a captivating and challenging endeavor. In the present article, the researcher investigates the representation of memory images in Dariush Mehrjui's 1998 film *The Pear Tree*, using an aesthetic perspective. To explore how memories are depicted and the motivations behind the cinematic arrangements employed, the researcher first examines aesthetic features such as defamiliarization. Further, to gain a deeper understanding of the film's form in *The Pear Tree (1998)*, the article employs a neo-formalist approach, emphasizing human experiences and the process of memory recall. A look at the process of remembering memories shows that humans remember an interpretation of any past event, and often cannot remember all the details and define past events in a linear way. As a result, it is not possible to fully access the complete memory, or the original event. The researcher takes a look at the history of depicting memories in cinema and examines the classic flashback and the photograph, which are widely used in cinema to depict memories, then the article draws upon successful representations of memories in world cinema, which have sought to mimic human memory experiences and harmonize form and content through cinematic tools such as cinematography and editing. By analyzing the memory images in *The Pear Tree (1998)* and comparing them to the findings of research on world cinema, the article concludes that Dariush Mehrjoui, in this adaptation of one of Goli Targhee's short stories, has adopted a formal approach to portray Mahmoud's (Homayoun Ershadi) memories, which are brought to Mahmoud's mind by cues such as M name, pear tree and spider webs. Similar to previous successful examples in world cinema, Mehrjoui has strived to make the film's memory sequences more realistically reflect human memory recall by leveraging the way these images are formed in the human mind. This approach has resulted in an aesthetic form in the film's memory images. The film utilizes cinematography and editing tools, with cinematography and editing playing prominent roles. The memory images in this film are crafted with the help of these two tools, elevating the representations of memories above those in most Iranian films, which typically rely on jump cuts, playing with focus, point of view and subjective shots, image color changes, discontinuous editing, camera movements, dissolve, lighting, changing the exposure during filming by changing diaphragm, blurring part of the view, close-ups, motif, and the appropriate use of archive and nostalgic aesthetics. In addition, Dariush Mehrjui has been able to create a more precise form of memory recall by combining these different techniques and methods together in some of the memories. Mehrjui even tries to create a visual distinction between the memories, reflecting the emotions and experiences of the person who remembers them. The article concludes that Dariush Mehrjui's use of defamiliarization and his focus on human experiences and the process of memory recall have enabled him to create a more aesthetically pleasing and realistic representation of memory images in *The Pear Tree (1998)*.

Key Words

Aesthetic Form, Dariush Mehrjui, Memory Image, Neoformalist Approach, Representation of Memories, The Pear Tree (1998).

آماده انتشار هنرهای زیبا