محتوا در فیلم

محتوا در فیلم چیست؟ اولا محتوا از جنس معناست؛ یعنی معنا یا معناهایی که فیلم القا می‌کند یا اگر نویسنده را مؤثر بدانیم، معنا یا معناهایی که نویسنده بیان می کند .

باید گفت محتوا از جنس معناست. فرمالیست ها می گویند در هنرهایی که قصه گو هستند، مانند ادبیات، تئاتر و فیلم، طرح و توطئه‌ای وجود دارد که از آن، به داستان می‌رسیم. در ادبیات داستانی، مخاطب همیشه با طرح روبه رو است. داستان، یک امر استنباطی، حدس زدنی و کشف کردنی است که در اثر هنری به آن دست نمی-یابیم. مثلا شما در یک فیلم، یک داستان را در نظر بگیرید که زمان آن دو ساعت است. این داستان در طرح و توطئه دو ساعته و بر روی پرده نمایش به مدت دو ساعت بیان می شود; اگر فیلم موسیقی متن، تیتراژ و صدای راوی نداشته باشد، به بیان نئوفرمالیست‌ها عناصر طرح در آن هستند، نه عناصر داستان. با وجود این، بخشی از شخصیت ها و فضاها در بخشی از فیلم دیده نمی شوند، ولی مفروض تلقی می‌شوند. محتوایی که آنان در آن تمرکز می کنند، داستان است. یک داستان می تواند به شکل های گوناگون در طرح های گوناگون بازگویی شود. یک داستان را می‌توان به هزار شکل تعریف کرد. این هزار شکل در هزار طرح و توطئه اتفاق می افتد. این بدان معناست که در داستان دیگر شکل مطرح نیست.

فرمالیست ها رسالتی برای هنر قائل هستند. از نظر آنان، هنر، عادت زدگی و خودکارشدن (اتوماسیون) ادراک را که بر اثر تکرار در زندگی روزانه به وجود می آید، از میان می‌برد و آشنایی زدایی در شکل، برای رسیدن به همین مقصود است. صدای امواج دریا به دلیل تکرار به گوش ساحل نشینان نمی‌رسد. گوناگونی بداعت شکلی، راهی است که اینها برای تحقق رسالت هنر در نظر می گیرند.

تامسون، یکی از نئوفرمالیست‌ها می‌گوید:

تمرکز نقد فرمالیستی بر روی ادراک؛ یعنی تأثیر شکل بر ادراک و احساسات مخاطب است، در حالی که تمرکز نقد ساختارگرا بر روی معنا و مؤلفه‌های معنایی فیلم است .

محتوا از جنس معناست، ولی همیشه معنا با محتوا برابر نیست. در کتاب هنر سینما، چهار، سطح معنایی برای فیلم مطرح شده است. سطح اول‌معنایی فیلم به منزله خلاصه طرح است که به آن معنای ارجاعی یا محسوس می گویند. مثلا در فیلم جادوگر شهر زمرد معنای ارجاعی این است:

در دوران بحران اقتصادی، گردبادی، دختری را از مزرعه خانوادگی اش در کانزاس سیتی بلند می کند و به سرزمین افسانه ای «شهر زمرد» می برد. او پس از ماجراهایی دوباره به خانه بازمی‌گردد .

این سطح معنایی محتوا به شمار نمی آید. به آن ارجاعی می گویند؛ زیرا شما باید بدانید کانزاس‌سیتی کجاست و بدانید دوران بحران اقتصادی در آمریکا، دهه بیست ۱۹۲۶ بوده است. کسی که این اطلاعات را داشته باشد، خلاصه طرح را ادراک می کند.

سطح دوم، پیام است. پیام هم عینی است و در فیلم به صورت جمله و گزاره وجود دارد. مثلا پیام فیلم جادوگر

شهرزمرد این است:
دختری برای فرار از مشکلات، رؤیای ترک خانه را دارد و تنها پس از ترک خانه است که می فهمد خانه چقدر خوب بوده است .
فیلم در جایی می گوید:
هیچ جایی خانه خود آدم نمی شود.
پیام باید در بافت کلی فیلم جا بگیرد. شما نمی توانید چیزی را از فیلم بگیرید و بگویید پیام فیلم این بود. پیام فیلم در بافت کلی فیلم و در بطن فیلم جا می افتد؛ زیرا فیلم یک ارگان است و شما نمی‌توانید یک بخش آن را بگیرید و بقیه را رها کنید. بنابراین، وقتی شما می خواهید بگویید پیام فیلم این است، اجزای دیگر فیلم باید این سخن را تأیید کنند. پیام از شکل فیلم دریافته می‌شود؛ یعنی همین پیام که شخصیت فیلم (دختری به نام دوروتی) می گوید (هیچ جا خانه خود آدم نمی‌شود)، در شکل روایت فیلم و در صدای فیلم، به عنوان یکی از عناصر شکلی و فیلم برداری، میزانسن و دیگر عناصر مختلف شکلی بیان می شود. بنابراین، همان گونه که خلاصه طرح متکی بر شکل است، پیام هم متکی بر شکل است. نکته دیگر اینکه در پیام فیلم ما نمی‌توانیم بگوییم پیام فیلم یا این است یا آن. فیلم ممکن است پیام‌های گوناگون داشته باشد. باید ببینیم تأثیر متقابل این پیام ها بر هم چیست؟ یعنی تمامی معانی فیلم به صورت شکلی چگونه با هم روابط متقابل دارند .
سطح سوم، معنای ضمنی است که تفسیر اثر است؛ مفاهیمی بسیار کلی که مضمون شمرده می‌شود. در سطح سوم، برداشت انتزاعی‌تر می شود به بیان نئوفرمالیست ها در این مرحله، این خطر هست که از شکل فاصله بگیریم؛ زیرا شکل، امری عینی است و معنا، امری انتزاعی و ذهنی به شمار می رود. مثلا فیلم جادوگر شهر زمرد درباره گذر از دنیای کودکی به دنیای بزرگسالی است. ممکن است در این زمینه، فیلم های زیادی وجود داشته باشد.
این برداشت از دو برداشت قبلی انتزاعی‌تر است و در آن چیزی هست که از آنچه در فیلم به وضوح بیان شده، فراتر است .
معانی تجریدی، کاربرد فراوانی ندارند. ازاین رو، باید بکوشیم تفسیرها را جزئی‌تر کنیم. در تفسیر فیلم ممکن است چند مضمون وجود داشته باشد. مهم این است که این مضمون‌ها چگونه به وسیله سیستم کلی فیلم؛ یعنی شکل فیلم القا می‌شود.
سطح چهارم معنای فیلم، معانی دلالت‌گر هستند؛ معناهایی که از موضع‌گیری‌ها و گزاره های ایدئولوژیک برخاسته اند. در فیلم جادوگر شهر زمرد، معنای ایدئولوژیک این است:
در جامعه‌ای که ارزش انسان به پول سنجیده می‌شود، ممکن است خانه و خانواده به نظر، آخرین پناه‌گاه ارزش-های انسانی به حساب بیاید. این عقیده به ویژه در دوره بحران اقتصادی، شبیه آنچه در آمریکای دهه ۱۹۳۰ اتفاق افتاده، قوت دارد .
در بسیاری از فیلم ها، رمان‌ها، نقاشی‌ها، نمایش نامه ها و شعرها، حتی در آگهی های تجارتی، نمایش های رادیویی، نطق های سیاسی و محصولات فرهنگی، معانی ایدئولوژیک را می توان یافت. بنابراین، فیلم را باید

همچون بیانی درباره نظام وسیع تری از ارزش های یک جامعه در نظر گرفت. ایدئولوژی یک پدیده اجتماعی و مربوط به باورها و ارزش هایی است که یک اجتماع می پذیرد. این ایدئولوژی در فیلم نمود پیدا می کند.
آنها می گویند از مطالب گفته شده در این چهار سطح معنایی معلوم می شود که معنا مقوله ای اجتماعی است. معانی ارجاعی، آشکار، ضمنی و نشان دهنده پدیده هایی اجتماعی اند و بسیاری از معانی در نهایت به معانی ایدئولوژیک می انجامد؛ یعنی خاستگاه های ایدئولوژیک دارند. ایشان از همین جا به تعدد معنا اشاره می کنند. به این معنا که وقتی می گوییم معنا امری اجتماعی است، یعنی مخاطب فیلم جادوگر شهر زمرد باید بداند که کانزاس کجاست، باید دهه ۱۹۲۰ را بشناسد و شرایط اجتماعی و سیاسی و اقتصادی فیلم را بداند تا بتواند معنای فیلم را درک کند. بنابراین، معنای فیلم در جوامع گوناگون، متفاوت است. این امر، ایدئولوژیک هم هست و کسی که این ایدئولوژی را نمی شناسد، مثلا فردی در هاییتی، معانی ایدئولوژیک فیلم را نمی فهمد. در این صورت، تعدد معنا در متن، پیدا می شود. به عبارت دیگر، آنان تعدد معنای متن را به معنای حضور ضمنی مخاطب در متن می دانند. همچنین آن را به بحث های ساختارگرایی درباره برداشت خواننده از متن مربوط می کنند. بر اساس این نظریه، معنا امری اجتماعی و ایدئولوژیک است و جوامع گوناگون با ایدئولوژی های گوناگون، معانی ویژه ای را از یک فیلم می فهمند. مثلا معنای فیلم آژانس شیشه‌ای (ابراهیم حاتمی‌کیا) را کسی می فهمد که جنگ را در ایران با ارزش‌هایی که در آن مطرح بوده است درک کرده باشد و دوران سازندگی را با موضع‌گیری‌های متفاوت در آن بشناسد. چنین کسی دلالت های معنایی تصریحی و تلویحی این اثر را خوب می فهمد .
در اثر هنری، معنا یک بار در رابطه با مخاطب مطرح است و این ضرورتاً یک طرف قضیه است. اگر فیلم سازی بگوید من در این فیلم می خواهم معنای ویژه‌ای را بگویم، باید چند نفر فیلم را ببینند و بگویند آیا چنین معنایی در فیلم بوده یا اصلا فیلم ساز و هنرمند چنین معنایی را رسانده است، ولی در نهایت، خواست هنرمند بیان یک چیز بوده است. در کتاب آفرینش و آزادی می خوانیم که در هرمنوتیک سنتی، متن یک معنا دارد که هنرمند آن را مطرح می کند، ولی به آن نمی توان رسید. در هرمنوتیک مدرن این موضوع مطرح است که چون اختلاف معنا وجود دارد، متن اصلا معنای مشخصی ندارد. در این جا خواننده تولید معنا می کند; یعنی اوست که به متن معنا می بخشد. نویسنده متن آن را نمی نویسد؛ این متن است که نویسنده را می سازد .از قرن نوزدهم به بعد، بحث جدایی اثر از نویسنده آغاز شد. این مطلب با رومانتیسم آغاز می شود. بعد هم فرمالیست ها، نقد نویی‌ها، ساختارگراها و پسا ساختارگراها هر کدام با نظرهای ویژه خودشان نیت نویسنده را از فهم اثر کنار می گذارند.
در کتاب هنر سینما، بیان دیگری درباره تعدد معنا وجود دارد که بنیان نظری ندارد و فقط ادعاست:
به طور خلاصه فیلم ها فقط به این دلیل معنا دارند که ما معناهایی را به آنها نسبت می دهیم .
که ظاهراً متأثر از مباحث جدید هرمنوتیک است.
در این باره می توان گفت، ما در رویارویی با فیلم، یک دسته عناصر دیداری و شنیداری مثل میزانسن و فیلم برداری و تدوین و صدا داریم. از این عناصر دیداری و شنیداری که امکانات بیانی رسانه فیلم است، به طرح

فیلم و سپس داستان آن دست می یابیم. سپس از داستان، موضوع یا مضمون را انتزاع می کنیم، موضوعی مانند: «دفاع مقدس» یا «روابط دختر و پسر». پس از موضوع، سطح معنایی خاص تر پیام است. پیام، آن چیزی است که فیلم ساز می خواهد بگوید و به صورت یک گزاره است. برخی تم را به همین مفهوم به کار می برند. پیام گاهی ارزش گذارانه است و گاهی صرفاً هستی شناسانه. مثلا در فیلم آژانس شیشه ای این پیام نهفته است که در دهه سازندگی، ارزش های دفاع مقدس تحت تأثیر سازندگی و دهه ثبات کم رنگ شد و این پیامی هستی شناختی است.

چرا نئوفرمالیست ها، پیام فیلم، یعنی معنایی را که در فیلم به آن اشاره می شود، معنای آشکار گفته اند و آن را از معنای ایدئولوژیک(دلالت گر) تفکیک کرده اند؟ ساختارگراها می گویند، ایدئولوژی ویژگی اجتماعی دارد. ویژگی دیگر ایدئولوژی، «خود پنهان کنندگی» است؛ یعنی زیرساخت‌هایی دارد که باید کشف شوند. به نظر می رسد نئوفرمالیست ها در این باره از ساختارگراها اثر پذیرفته اند. به همین دلیل است که معنای ایدئولوژیک (دلالت گر) را از پیام (آشکار) تفکیک می کنند وگرنه پیام همان بار ایدئولوژیک را دارد. پیام، شامل تمامی گزاره های هستی شناسانه و ارزش گذارانه است؛ گزاره های هستی شناسانه درباره انسان و هستی (خدا، جهان همراه نظم و قانون و اجل و...)، نقش انسان در هستی و گزاره های ارزش گذارانه در حیطه اخلاق و حقوق و فقه. درباره ویژگی اجتماعی داشتن ایدئولوژی باید گفت فرد می تواند ایدئولوژی ویژه ای داشته باشد و می تواند بر ایدئولوژی حاکم بر اجتماع بشورد، آن را نقد کند یا بپذیرد. انسان قدرت انتخاب دارد. انسان می تواند به دلیل وجود نیروی تعقل و ارزیابی، حتی طبیعی‌ترین احساسات خودش را کنترل کند. او می تواند در باورهایی که با آن رشد کرده است، تجدیدنظر کند. او می تواند در دوره بلوغ به وسیله نیروی عقل ارزیابی داشته باشد. ازاین‌رو، اجتماعی دانستن ایدئولوژی درست نیست و معانی ایدئولوژیک حتماً اجتماعی نیستند. البته می‌توان برای یک اجتماع به طور انتزاعی یک یا چند ایدئولوژی در نظر گرفت. این امر درباره جوامعی که بر اساس ایدئولوژی ویژه-ای شکل می گیرند، صادق تر است.

بنابراین، تقسیم یاد شده درباره سطوح معنایی معنادار نیست. موضوع فیلم های دیده بان و سجده بر آب و سفر به چزابه هر سه دفاع مقدس است، ولی پیام ویژه ای دارند که برخاسته از دیدگاه ایدئولوژیک و نگاه فلسفی هنرمند است. البته فلسفه آن نیست که در کتاب های تاریخ فلسفه نوشته اند. هر فردی از عوام گرفته تا خواص، نگرشی درباره انسان و اهداف او دارد. انسان ادامه دارد یا نه؛ عالم در سطح ماده هست یا نه. همه انسان ها با نگاهی مثبت یا منفی به این موضوع می اندیشند: نگرش در مورد انسان و هستی و نقش انسان در هستی. پیام فیلم درحقیقت برخاسته از ذهنیت هنرمند و دیدگاه های فلسفی اوست. البته این دیدگاه ممکن است فلسفه اصطلاحی از مشاء گرفته تا اشراق و حکمت متعالیه صدرایی نباشد. می تواند فقط دیدگاه های عام برگرفته از منبع وحیانی یا تلفیقی از آن دو باشد.

۱.بعضی روش های انتقادی مؤلف را در تحلیل اثر کنار می گذارند .۲.کریستین تامسون، مقاله «روش نوفرمالیستی در نقد فیلم»، ترجمه: محمد گذرآبادی، فصلنامه فارابی، دوره هشتم، ش ۳، ص ۱۲۳ .۳.هنر سینما، ص ۵۵ .Point۵ .۴.همان، ص ۵۶ .۶.هنر سینما، ص ۵۷ .bjective10. .7. Theme89 .Subjective11.هنر سینما، ص ۵۷. ۴۴. همان .۱۲همان، ص ۵۸ .۱۳.این بحث که در بیان گادامر، اختلاف افق نویسنده اثر با افق تاریخی خواننده اثر نامیده می شود، تنها مربوط به اثر هنری نیست. در یک متن فلسفی مانند اسفار ملاصدرا هم افق فکری شما با ملاصدرا یکی نمی شود. چون آن زمان با اقتصاد و فرهنگ و سیاست و... گذشته و افق ها بر هم منطبق نمی شود .۱۴.بابک احمدی، آفرینش و آزادی، نشر مرکز، ص ۱۰۹ به بعد .۱۵.هنر سینما، ص ۵۹ .۱۶.ایدئولوژی در اصطلاح ساختارگراها و نئوفرمالیست ها به همین معنای عام به کار رفته است.

کشف محتوا

ما از عناصر سبکی، طرح و از طرح، داستان را کشف می‌کنیم، ولی چگونه می توان محتوا را کشف کرد؟ چیزی که نئوفرمالیست ها پیشنهاد می‌کنند، این است که ما معنا را مرتباً به شکل ارجاع بدهیم. نمی توان بخشی از فیلم را در نظر گرفت و پیامی را به آن نسبت داد. ساز و کار پیشنهادی آنان این است که وقتی شما یک پیام را به فیلم نسبت می دهید، باید کلیت فیلم را در نظر بگیرید، نه اینکه یک صحنه را در نظر بگیرید و به نتیجه گیری‌های خارج از متن برسید. عناصر سبکی فیلم و شکل روایت گری نشان می دهد که پیام فیلم چیست. مثلا در فیلم هفت (دیوید فینچر) جنایت هایی صورت می‌گیرد. روایت بر انگیزه قتل ها تکیه می‌کند و بعد از اینکه جنایت ها انجام شد، پی آمدها را می بینیم. فیلم، تنش جنایت را نشان نمی دهد. چرا از این گونه روایت کردن می توان پیام فیلم را جستوجو کرد؟

در بحث محتوا، عنصر نماد هم وجود دارد. بعضی عناصر نمادین هستند که محتوا را به دست می دهند. مثلا خط کشی عابر پیاده در سکانس‌های پایانی فیلم آژانس شیشه ای یک نماد است. ابتدا خارج از قاب، صدای ماشین خط کشی شنیده می شود. در یکی از صحنه های پایانی، حاج کاظم که عباس، جانباز جنگ را بغل کرده، با کفش هایش از روی خط کشی عابر پیاده که هنوز خشک نشده است، رد می شود و جای کفش او بر آن می ماند. خط کشی عابر پیاده به عنوان یکی از عناصر میزانسن، معنای نمادین دارد: نمادی از نظم در دوران سازندگی پس از جنگ. عمل حاج کاظم هم که از روی این خط کشی می‌گذرد و جای کفش های او بر آن باقی می‌ماند. معنای نمادین دارد، یعنی این نظم مخدوش می شود. برخی فیلم ها مثل روبان قرمز (ابراهیم حاتمی کیا) نیز کاملا نمادین هستند.

نماد، شیء یا عملی است که معنای خودش را دارد و در عین حال معنایی فراتر را هم دربرمی گیرد. نمادها به سه دسته تقسیم می شوند:

.۱نمادهای جهانی؛
.۲نمادهای فرهنگی؛
.۳نمادهای شخصی.

نمادهای جهانی در همه فرهنگ ها به عنوان نماد پذیرفته شده اند، مانند رنگ سیاه برای عزا و سوگواری که تنها آگاهی مخاطب به این معنای نمادین کافی است. این آگاهی، از نوع آگاهی به زمینه ای است که فیلم در آن به وجود آمده و در واقع، عنصری خارج از متن به شمار می آید.

آگاهی از نماد فرهنگی نیز به زمینه اثر مربوط است و ربطی به متن ندارد.

نمادهای شخصی، خاص یک فیلم ساز است و در یک فیلم یا فیلم های او خلق می شوند، مانند خط کشی عابر پیاده در آژانس شیشه ای. درک چنین نمادهایی متکی بر عناصر شکلی؛ یعنی عناصر متنی و عناصر زمینه ای است. چیزی که هست، نماد شخصی بدون تحلیل عناصر متن قابل فهم نیست. استفاده نمادین و فهم نمادین از یک نما یا صحنه باید با توجه به دیگر اجزای فیلم، از عناصر روایی گرفته تا عناصر سبکی باشد. برای مثال، دیالوگ حاج کاظم با افسر نیروی انتظامی مبنی بر ویژگی ثبات و نظم داشتن دهه پس از جنگ (بخش دیگری از داستان)، صدای خارج از قاب ماشین خط کشی که در دانگ و بلندی آن تغییر داده شده (عنصر سبکی صدا) و جای پای حاج کاظم بر خط کشی خیابان (عنصر سبکی میزانسن)، این برداشت های نمادین را تأیید می کنند.

عنصر دیگر محتوایی، اسطوره است. اسطوره، پدیده ای است که واقعیت تاریخی دارد، ولی تخیل به آن اضافه شده و از واقعیت تاریخی خودش فراتر رفته است .مثلا در اساطیر یونانی، آشیل یک اسطوره است. اسطوره از سطوح معنایی محتوا نیست، بلکه از اجزای آن است. در تفسیر محتوایی فیلم، عنصر اسطوره هم وجود دارد که به دو نوع اسطوره های کهن و مدرن تقسیم می شود. مثلا اوکانر در ترمیناتور، اسطوره ای مدرن است. درک اسطوره افزون بر عناصر شکلی در اثر، به زمینه های تاریخی اثر هم متکی است، ولی تعبیر اسطوره زدایی در فیلم های مدرن به این معناست که صفات اسطوره تغییر می کند. برای نمونه، اسطوره کهن «منجی» از خدا یا خدایان دستور می گیرد، صفاتی قدسی دارد و دشمنانش، افرادی پلید و شیطانی هستند، ولی اسطوره مدرن «منجی» در فیلم هایی مانند ماتریکس و ترمیناتور، به رایانه مجهز است و ویژگی هایش زیرکی و اعتماد به نفس اوست، بی آنکه جنبه قدسی و آسمانی داشته باشد. به عبارت دیگر، از آن، اسطوره زدایی شده و به اسطوره ای مدرن تبدیل شده است.

.۱بعضی جنبه قدسی داشتن را هم در اسطوره شرط می دانند. ۲. Content۳. Text

کشف محتوا

ما از عناصر سبکی، طرح و از طرح، داستان را کشف می‌کنیم، ولی چگونه می توان محتوا را کشف کرد؟ چیزی که نئوفرمالیست ها پیشنهاد می‌کنند، این است که ما معنا را مرتباً به شکل ارجاع بدهیم. نمی توان بخشی از فیلم را در نظر گرفت و پیامی را به آن نسبت داد. ساز و کار پیشنهادی آنان این است که وقتی شما یک پیام را به فیلم نسبت می دهید، باید کلیت فیلم را در نظر بگیرید، نه اینکه یک صحنه را در نظر بگیرید و به نتیجه گیری‌های خارج از متن برسید. عناصر سبکی فیلم و شکل روایت گری نشان می دهد که پیام فیلم چیست. مثلا در فیلم هفت (دیوید فینچر) جنایت هایی صورت می‌گیرد. روایت بر انگیزه قتل ها تکیه می‌کند و بعد از اینکه جنایت ها انجام شد، پی آمدها را می بینیم. فیلم، تنش جنایت را نشان نمی دهد. چرا از این گونه روایت کردن می توان پیام فیلم را جست‌وجو کرد؟

در بحث محتوا، عنصر نماد هم وجود دارد. بعضی عناصر نمادین هستند که محتوا را به دست می دهند. مثلا خط کشی عابر پیاده در سکانس‌های پایانی فیلم آژانس شیشه ای یک نماد است. ابتدا خارج از قاب، صدای ماشین خط کشی شنیده می شود. در یکی از صحنه های پایانی، حاج کاظم که عباس، جانباز جنگ را بغل کرده، با کفش هایش از روی خط کشی عابر پیاده که هنوز خشک نشده است، رد می شود و جای کفش او بر آن می ماند. خط کشی عابر پیاده به عنوان یکی از عناصر میزانسن، معنای نمادین دارد: نمادی از نظم در دوران سازندگی پس از جنگ. عمل حاج کاظم هم که از روی این خط کشی می‌گذرد و جای کفش های او بر آن باقی می‌ماند. معنای نمادین دارد، یعنی این نظم مخدوش می شود. برخی فیلم ها مثل روبان قرمز (ابراهیم حاتمی کیا) نیز کاملا نمادین هستند.

نماد، شیء یا عملی است که معنای خودش را دارد و در عین حال معنایی فراتر را هم دربرمی گیرد. نمادها به سه دسته تقسیم می شوند:

.۱نمادهای جهانی؛

.۲نمادهای فرهنگی؛

.۳نمادهای شخصی.

نمادهای جهانی در همه فرهنگ ها به عنوان نماد پذیرفته شده اند، مانند رنگ سیاه برای عزا و سوگواری که تنها آگاهی مخاطب به این معنای نمادین کافی است. این آگاهی، از نوع آگاهی به زمینه ای است که فیلم در آن به وجود آمده و در واقع، عنصری خارج از متن به شمار می آید.

آگاهی از نماد فرهنگی نیز به زمینه اثر مربوط است و ربطی به متن ندارد.

نمادهای شخصی، خاص یک فیلم ساز است و در یک فیلم یا فیلم های او خلق می شوند، مانند خط کشی عابر پیاده در آژانس شیشه ای. درک چنین نمادهایی متکی بر عناصر شکلی؛ یعنی عناصر متنی و عناصر زمینه ای است. چیزی که هست، نماد شخصی بدون تحلیل عناصر متن قابل فهم نیست. استفاده نمادین و فهم نمادین از یک نما یا صحنه باید با توجه به دیگر اجزای فیلم، از عناصر روایی گرفته تا عناصر سبکی باشد. برای مثال، دیالوگ حاج کاظم با افسر نیروی انتظامی مبنی بر ویژگی ثبات و نظم داشتن دهه پس از جنگ (بخش دیگری از داستان)، صدای خارج از قاب ماشین خط کشی که در دانگ و بلندی آن تغییر داده شده (عنصر سبکی صدا)

و جای پای حاج کاظم بر خط کشی خیابان (عنصر سبکی میزانسن)، این برداشت های نمادین را تأیید می کنند.

عنصر دیگر محتوایی، اسطوره است. اسطوره، پدیده ای است که واقعیت تاریخی دارد، ولی تخیل به آن اضافه شده و از واقعیت تاریخی خودش فراتر رفته است .مثلا در اساطیر یونانی، آشیل یک اسطوره است. اسطوره از سطوح معنایی محتوا نیست، بلکه از اجزای آن است. در تفسیر محتوایی فیلم، عنصر اسطوره هم وجود دارد که به دو نوع اسطوره های کهن و مدرن تقسیم می شود. مثلا اوکانر در ترمیناتور، اسطوره ای مدرن است. درک اسطوره افزون بر عناصر شکلی در اثر، به زمینه های تاریخی اثر هم متکی است، ولی تعبیر اسطوره زدایی در فیلم های مدرن به این معناست که صفات اسطوره تغییر می کند. برای نمونه، اسطوره کهن «منجی» از خدا یا خدایان دستور می گیرد، صفاتی قدسی دارد و دشمنانش، افرادی پلید و شیطانی هستند، ولی اسطوره مدرن «منجی» در فیلم هایی مانند ماتریکس و ترمیناتور، به رایانه مجهز است و ویژگی هایش زیرکی و اعتماد به نفس اوست، بی آنکه جنبه قدسی و آسمانی داشته باشد. به عبارت دیگر، از آن، اسطوره زدایی شده و به اسطوره ای مدرن تبدیل شده است.

۱. Text۲. Content۳. ۱بعضی جنبه قدسی داشتن را هم در اسطوره شرط می دانند.