مطالعات هنر و زیبایی‌شناسی
شماره ۱۹ | بهار ۱۴۰۵

The article's unique identifier (DOI) will be added here shortly after it is assigned

مقالهٔ پژوهشی

سینما به‌مثابه زبان: سکون و نحو تصویری در طعم گیلاس

مرتضی آسمانی[1*]

۱-کارگردان سینما ، دانشجوی دکتری زبانشناسی گروه زبانشناسی، واحد تهران جنوب ، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران . (نویسنده مسئول)

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۴/۱۲/۱۶
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۵/۰۲/۲۵
صفحات: ۹۴ - ۱۰۷

چکیده

این مقاله با تمرکز بر فیلم طعم گیلاس (۱۹۹۷)ساخته عباس کیارستمی، می‌کوشد بررسی کند که آیا مؤلفه‌هایی چون نماهای بلند، حرکت محدود دوربین، صداهای خارج از قاب، حذف موسیقی هدایتگر و الگوی تدوین تعلیقی، صرفاً انتخاب‌هایی سبکی‌اند یا در سطحی ساختاری عمل می‌کنند. مسئله اصلی پژوهش تمایز میان «سبک» و «سازمان نحوی» در سینمای کمینه‌گراست. پژوهش با رویکردی توصیفی-تحلیلی و با بهره‌گیری از تحلیل نزدیک صحنه‌های منتخب، در چارچوبی تلفیقی از نظریه نحو سینمایی کریستین متز، مفهوم «تصویر-زمان[1]» ژیل دلوز، «معنای سوم[2]» رولان بارت و «متن باز[3]» اومبرتو اکو، به بررسی چگونگی سازمان‌یابی عناصر فرمی می‌پردازد. یافته‌ها نشان می‌دهد که در این فیلم، تکرار مسیر جاده، امتداد زمانی نماها، اقتصاد حرکتی دوربین، برجسته‌سازی صداهای محیطی و تعلیق در تدوین، در سه سطح فضایی، زمانی و صوتی به‌صورت تکرارشونده و هم‌افزا عمل می‌کنند. این هم‌زمانی و تکرار نظام‌مند سبب می‌شود سکون از سطح یک ویژگی سبکی فراتر رود و به قاعده‌ای سازمان‌دهنده در روابط میان نماها تبدیل شود؛ قاعده‌ای که می‌توان آن را «نحو تصویری سکون[4]» نامید.

در این نحو، معنا نه از طریق اوج‌های دراماتیک و پیوندهای علی-معلولی کلاسیک، بلکه از رهگذر تعلیق، استمرار و خلأ اطلاعاتی تولید می‌شود. بدین‌ترتیب، مقاله نشان می‌دهد که سکون در طعم گیلاس کارکردی ساختاری دارد و می‌تواند الگویی برای تحلیل سازمان معنایی در برخی نمونه‌های سینمای مدرن ایران فراهم آورد.

واژگان کلیدی: سینما به‌مثابه زبان، سکون، نحو تصویری، عباس کیارستمی، طعم گیلاس، تصویر-زمان، معنای سوم، متن باز

1*- morteza.asemani@iau.ac.ir

1 - time-image
2 - third meaning
3 - open work
4 - visual syntax of stillness

The article's unique identifier (DOI) will be added here shortly after it is assigned

Research Article

Cinema as Language: Stillness and Visual Syntax in Taste of Cherry

Morteza Asemani [1*]

1- Film Director; Ph.D. Candidate in Linguistics, Department of Linguistics, Tehran South Branch, Islamic Azad University, Tehran, Iran (Corresponding Author).

Receive Date: 2026/03/07
Accept Date: 2026/05/15
Pages: 94 - 107

Abstract

Focusing on Abbas Kiarostami's Taste of Cherry (1997), this article examines whether elements such as long takes, restricted camera movement, off-screen sounds, the absence of guiding music, and a suspense-driven editing pattern are merely stylistic choices or function at a structural level. The central issue of the study is the distinction between "style" and "syntactic organization" in minimalist cinema. Adopting a descriptive-analytical approach and employing close analysis of selected scenes, the research integrates Christian Metz's cinematic syntax, Gilles Deleuze's concept of "time-image," Roland Barthes' notion of the "third meaning," and Umberto Eco's idea of the "open work" to investigate how formal elements are organized. Findings indicate that in this film, the repetition of road journeys, the temporal extension of shots, economical camera movement, emphasis on environmental sounds, and suspenseful editing operate cumulatively and iteratively across spatial, temporal, and auditory dimensions. This systematic simultaneity and recurrence elevate stillness from a mere stylistic feature to a structuring principle in the relationships between shots—a principle that can be termed the "visual syntax of stillness." Within this syntax, meaning is generated not through dramatic climaxes or classical cause-and-effect links, but through suspension, continuity, and informational gaps. The study thus demonstrates that stillness in Taste of Cherry has a structural function and offers a model for analyzing semantic organization in certain examples of modern Iranian cinema.

Keywords: cinema as language, stillness, visual syntax, Abbas Kiarostami, Taste of Cherry, time-image, third meaning, open work

1*- morteza.asemani@iau.ac.ir

مقدمه

مسـئله «سـینما به‌مثابـه زبـان» از نیمـهٔ دوم قـرن بیسـتم بـه یکـی از مباحـث بنیادیـن نظریـه فیلـم بـدل شـد. کریسـتین متـز بـا بهره‌گیـری از زبان‌شناسـی سـاختارگرا نشـان داد کـه سـینما، هرچنـد فاقـد دسـتور زبانـی قـراردادی[1] اسـت، از نوعـی سـازمان‌یافتگی دلالتـی برخـوردار اسـت و معنـا در آن نـه در نماهـای منفـرد، بلکـه در روابـط هم‌نشـینانه و زنجیـرهٔ توالـی آن‌هـا شـکل می‌گیـرد و می‌تـوان آن را ذیـل مفهـوم زبان‌مندی[2] صورت‌بنـدی کـرد (Metz, 1991). بـر ایـن اسـاس، فیلـم را می‌تـوان متنـی بـا قواعـد ترکیبـی خـاص خـود دانسـت کـه قابلیـت تحلیـل نحـوی دارد.

بـا ایـن حـال، اغلـب صورت‌بندی‌هـای نحـو سـینمایی بـر مبنـای سینمای روایی کلاسـیک شـکل گرفته‌انـد؛ جایـی کـه کنـش، تـداوم علّی–روایـی و حرکـت، سـازمان‌دهندگان اصلـی معنـا هسـتند. در «هم‌نهـاد بـزرگ[3]»، متـز گونه‌هـای توالـی در فیلـم داسـتانی را بـر همیـن منطـق اسـتوار می‌کنـد. پرسـش اینجاسـت کـه در مواجهـه بـا سـینمایی مبتنـی بـر مکـث، تعلیـق و ایسـتایی، ایـن الگوهـا تـا چـه انـدازه کارآمدنـد؟ آیـا سـکون را می‌تـوان نـه به‌عنـوان فقـدان کنـش، بلکـه به‌مثابـهٔ عنصـری سـازمان‌دهنده در سـطح نحـوی تلقـی کـرد؟ ایـن پرسـش در تحلیـل سـینمای عبـاس کیارسـتمی، به‌ویـژه فیلـم طعـم گیـلاس (۱۹۹۷)، اهمیـت ویـژه‌ای می‌یابـد. در ایـن فیلـم، کاهـش کنـش دراماتیـک، امتـداد نماهـای بلنـد، حرکـت حداقلـی دوربیـن، حـذف موسـیقی هدایتگـر، تأکیـد بـر صداهـای خـارج از قـاب و تکـرار مسـیر جـاده، سـاختاری پدیـد مـی‌آورد کـه در آن اوج‌هـای کلاسـیک روایـت جـای خـود را بـه تعلیـق و خـلأ می‌دهنـد. حرکـت ظاهـری خـودرو در جـاده، بیـش از آنکـه پیش‌برنـدهٔ روایـت باشـد، تجربـه‌ای از امتـداد و مکـث زمانـی ایجـاد می‌کنـد. در چنیـن وضعیتـی، سـکون می‌توانـد بسـتری بـرای تولیـد معنـا باشـد، نـه نشـانه‌ای از فقـدان آن.

پژوهش‌هـای پیشـین، چـه در ایـران و چـه در مطالعـات بین‌المللـی، ایـن ویژگی‌هـا را عمدتـاً ذیـل مفاهیمـی چـون مینیمالیسـم سـبکی، سـکوت روایـی یـا زیباشناسـی سـکون تحلیـل کرده‌انـد (Andrew, ۲۰۰۵؛ Mulvey, ۲۰۰۶؛ جمشـیدی و دیگـران، ۱۴۰۱). لـورا مالـوی در *24x a Second Death*[4] بـا طـرح پارادوکـس سـکون/حرکت، بـر برجسته‌شـدن تجربـه زمـان در نماهـای بلنـد تأکیـد می‌کنـد. ژیـل دلـوز نیـز در مفهـوم «تصویـر–زمـان» بـه گسسـت از طـرح‌وارهٔ حسـی–حرکتی در سـینمای مـدرن اشـاره دارد؛ جایـی کـه زمـان به‌طـور مسـتقیم تجربـه می‌شـود (Deleuze, ۱۹۸۹). بـا وجـود ایـن، ایـن ویژگی‌هـا غالبـاً به‌عنـوان خصیصه‌هـای سـبکی یـا زیباشـناختی توصیـف شـده و کمتـر در قالـب شـبکه‌ای قاعده‌منـد از روابـط نحـوی بررسـی شـده‌اند.

در پیونـد بـا ایـن مسـئله، آرای رولان بـارت دربـاره «معنـای سـوم» و اومبرتـو اکـو در بـاب «متـن بـاز» نیـز قابـل توجه‌انـد. بـارت از لایـه‌ای مـازاد بـر دلالـت سـخن می‌گویـد کـه در شـکاف‌ها و مکث‌هـای تصویـر ظهـور می‌کنـد (Barthes, ۱۹۷۷). اکـو نیـز نشـان می‌دهـد کـه برخـی آثـار بـا سـاختاری تعلیقـی، مخاطـب را در فراینـد تولیـد معنـا مشـارکت می‌دهنـد (Eco, ۱۹۸۹). ایـن دیدگاه‌هـا امـکان آن را فراهـم می‌آورنـد کـه سـکون نـه صرفـاً به‌مثابـه کیفیتـی زیباشـناختی، بلکـه به‌عنـوان سـازوکاری سـاختاری در نظـر گرفتـه شـود. مقالـهٔ حاضـر بـا تمرکـز بـر طعـم گیـلاس می‌کوشـد بررسـی کنـد کـه آیـا مؤلفه‌هایـی چـون نماهـای بلنـد، حرکـت محـدود دوربیـن، صداهـای خـارج از قـاب، تدویـن تعلیقـی و حـذف موسـیقی، در شـبکه‌ای تکرارشـونده و هم‌افـزا عمـل می‌کننـد کـه بتـوان آن را گونـه‌ای «نحـو تصویـری سـکون» نامیـد. پرسـش اصلـی آن اسـت کـه ایـن عناصـر چگونـه در سـه سـطح فضایـی، زمانـی و صوتـی سـازمان می‌یابنـد و معنـا را از رهگـذر تعلیـق و اسـتمرار تولیـد می‌کننـد. هـدف مقالـه انتقـال بحـث سـکون از سـطح توصیـف سـبکی بـه سـطح تبییـن سـاختاری اسـت. بـر ایـن اسـاس، فیلـم نـه صرفـاً به‌عنـوان نمونـه‌ای از مینیمالیسـم، بلکـه به‌عنـوان متنـی بـا سـازمان نحـوی خـاص تحلیـل می‌شـود. در ادامـه، چارچـوب نظـری و روش پژوهـش معرفـی می‌شـود، سـپس پیشـینه مطالعـات مرتبـط مـرور می‌گـردد و در بخـش تحلیـل، صحنه‌هـای منتخـب فیلـم بـا رویکـردی تحلیلـی واکاوی می‌شـوند تـا کارکـرد سـاختاری سـکون روشـن شـود. پرسـش اصلـی ایـن پژوهـش آن اسـت کـه آیـا تکـرار نظام‌منـد عناصـر فرمـی در طعـم گیـلاس چنـان بـه قاعـده‌ای هم‌افـزا و سـازمان‌یافته بـدل می‌شـود کـه بتـوان آن را «نحـوی بدیـل» در برابـر نحـو کنش‌محـور نـزد کریسـتین متـز دانسـت؟ به‌بیـان دیگـر، مـرز تمایـز میـان «سـبک کمینه‌گـرا» و «سـاختار نحـوی مسـتقل» بـر اسـاس چـه شـاخص‌های عینـی و قابل‌مشـاهده‌ای قابـل تشـخیص اسـت؟

---

1 - Langue

2 - Langage

نخستین‌بار به‌صورت نظام‌مند در نظریهٔ زبان‌شناختی Langage و Langue تمایز میان به «نظام اجتماعی و Langue، طرح شد. در این چارچوب Ferdinand de Saussure قراردادی زبان» اشاره دارد؛ یعنی مجموع قواعد، روابط و ساختارهای انتزاعی که میان گویشوران یک (Saussure 1916). در مقابل، جامعه مشترک است و به‌مثابهٔ سامانه‌ای همگانی عمل می‌کند به «قوهٔ زبان‌مندی» یا توانایی عام انسان برای تولید و فهم نشانه‌های زبانی اطلاق Langage .می‌شود؛ قابلیتی که امکان شکل‌گیری نظام‌های زبانی گوناگون را فراهم می‌کند

به Langage به «نظام زبان» و Langue، در این مقاله، به‌منظور پرهیز از ابهام مفهومی «زبان‌مندی» ترجمه شده است. این تمایز در بحث «سینما به‌مثابه زبان» اهمیتی بنیادین دارد؛ در نظر بگیریم، از ظرفیت عام دلالت‌گری آن سخن می‌گوییم، Langage زیرا اگر سینما را در سطح می‌توان از امکان وجود نظمی ساختاری یا نحوی در سازمان تصویری آن بحث Langue اما در سطح کرد. بدین‌ترتیب، پرسش از «نحو تصویری» در این پژوهش ناظر به سطح نظام‌مند و ساختاری .سینماست، نه صرفاً توانایی عام آن در تولید معنا

3 - The Grand Syntagmatique

4 - مرگ ۲۴ بار در ثانیه - این عنوان به نرخ استاندارد فیلم‌های سینمایی (۲۴ فریم در ثانیه) اشاره دارد و بیانگر این ایدهٔ مالوی است که هر فریم از فیلم، ثبت یک «لحظهٔ مرده» است و حرکت در .سینما از توالی این تصاویر ساکن پدید می‌آید

۱. روش‌شناسی و چارچوب نظری

ایـن بخـش شـامل دو قسـمت اسـت: نخسـت چارچـوب نظـری کـه مبانـی تحلیلـی پژوهـش را صورت‌بنـدی می‌کنـد، و سـپس روش تحقیـق کـه نحـوهٔ اجـرای تحلیـل را توضیـح می‌دهـد. هـدف، ارائـه مدلـی منسـجم بـرای فهـم «نحـو تصویـری سـکون» در طعـم گیـلاس اسـت.

الف) چارچوب نظری: صورت‌بندی مدل تحلیلی

کارکرد در پژوهش	مرجع نظری	سطح تحلیل
سازمان روابط میان نماها	کریستین متز	نحوی
تعلیق و گسست از کنش	ژیل دلوز	زمانی
مازاد معنایی در مکث‌ها	رولان بارت	دلالتی
تجربه زمان و گشودگی اثر	لورا مالوی / اومبرتو اکو	ادراکی–تأویلی
مدل‌سازی جهان در سازمان فضا	یوری لوتمان	فضایی

بـرای پرهیـز از انباشـت نظریه‌هـا، ایـن پژوهـش چارچوبـی لایـه‌ای اتخـاذ می‌کنـد کـه در آن هـر نظریـه در سـطح مشـخصی از تحلیـل بـه‌کار می‌رود: ایـن تقسـیم‌بندی امـکان می‌دهـد سـکون نـه به‌عنـوان کیفیتـی زیباشـناختی، بلکـه به‌عنـوان سـازوکاری سـازمان‌دهنده بررسـی شـود.

۱–۱. نحو سینمایی و امکان تعلیق به‌مثابه قاعده (کریستین متز)

نقطهٔ عزیمـت پژوهـش، تلقـی متـز از سـینما به‌عنـوان نظامـی واجـد سـازمان نحـوی اسـت (Metz, 1991). در ایـن دیـدگاه، معنـا در رابطهٔ میـان نماهـا شـکل می‌گیـرد، نـه در یـک قـاب منفـرد. هرچنـد صورت‌بنـدی متـز عمدتـاً بـر سـینمای روایـی کلاسـیک اسـتوار اسـت، ایـن پژوهـش می‌کوشـد حـدود کارآمـدی آن را در مواجهـه بـا سـاختارهای غیرکنشـی بیازمایـد.

فـرض اصلـی آن اسـت کـه در سـینمای کمینه‌گـرا، «مکـث» و «امتـداد» می‌تواننـد نقشـی هم‌سـنگ «بـرش» ایفـا کننـد؛ یعنـی تعلیـق نیـز می‌توانـد کارکـرد نحـوی داشـته باشـد.

۱–۲. تصویر–زمان و تعلیق کنش (ژیل دلوز)

دلـوز در مفهـوم «تصویـر–زمـان» از گسسـت طـرح‌وارهٔ حسـی–حرکتی سـخن می‌گویـد (Deleuze, 1989). در ایـن وضعیـت، کنـش تضعیـف می‌شـود و زمـان مسـتقیماً تجربـه می‌گـردد. نمـاهـای طولانـی، حرکت‌هـای بی‌هـدف و فضاهـای خالـی نشـانه‌های ایـن وضعیت‌انـد. ایـن چارچـوب در تبییـن امتـداد نماهـا و تعلیـق روایـی فیلـم کاربـرد دارد.

۱–۳. معنای سوم و مازاد دلالتی (رولان بارت)

بـارت «معنـای سـوم» را لایـه‌ای مـازاد بـر معنـای روایـی و نمادیـن می‌دانـد کـه در سـکون تصویـر پدیـدار می‌شـود (Barthes, 1977). ایـن پژوهـش تعمیـم مفهـوم «معنـای سـوم» از سـطح تصویـر منفـرد بـه سـطح توالـی نماهـا را نـه بـر اسـاس قیـاس آزاد، بلکـه بـر پایـه دو ضابطـه انجـام می‌دهـد:

تکرار ساختاری مکث‌ها در نقاط هم‌ارز روایی؛

هم‌زمانی این مکث‌ها با تعلیق کنش در سه سطح فضایی، زمانی و صوتی.

۱–۴. پارادوکس سکون/حرکت و تجربه زمان (لورا مالوی)

لـورا مالـوی در ۲۴x a Second Death (۲۰۰۶) بـر تنـش درونـی تصویـر متحـرک میـان حرکـت و سـکون تأکیـد می‌کنـد. او سـینمای کیارسـتمی را نمونـه‌ای از «سـینمای تأخیـر» می‌دانـد کـه زمـان را برجسـته می‌سـازد. ایـن دیـدگاه بـه فهـم کارکـرد نماهـای ممتـد و حرکـت

ظاهراً بی‌هدف خودرو در فیلم کمک می‌کند.

۱-۵. گشودگی ساختاری و مشارکت مخاطب (اومبرتو اکو)

اکو در نظریهٔ «متن باز» نشان می‌دهد که حذف هدایت عاطفی مستقیم و تعلیق اطلاعات، مخاطب را در تولید معنا مشارکت می‌دهد (Eco, ۱۹۸۹). در این پژوهش، گشودگی نه به‌مثابه بی‌قاعدگی، بلکه به‌عنوان پیامد ساختاری تعلیق تحلیل می‌شود.

۱-۶. سازمان فضایی به‌مثابه نظام مدل‌ساز (یوری لوتمان)

لوتمان هنر را نظامی مدل‌ساز می‌داند که جهان را از طریق سازمان فضایی-زمانی بازآفرینی می‌کند (Lotman, ۱۹۹۰). در طعم گیلاس، تکرار جاده و قاب‌های باز طبیعت الگویی فضایی می‌سازد که در آن سکون نقشی تنظیم‌کننده دارد.

جمع‌بندی چارچوب نظری

برآیند این سطوح نظری، مدلی است که در آن سکون در سه بُعد عمل می‌کند:

امتداد زمانی

تکرار فضایی

تعلیق صوتی

اگر این سه سطح به‌صورت تکرارشونده و هم‌افزا عمل کنند، می‌توان از «نحو تصویری سکون» سخن گفت.

ب) روش تحقیق

این پژوهش کیفی و از نوع توصیفی-تحلیلی است. متن اصلی مطالعه، فیلم طعم گیلاس (۱۹۹۷) است. کدگذاری صحنه‌ها بر اساس سه شاخص عملی انجام شد:

طول زمانی بیش از ۳۰ ثانیه برای ثبت به‌عنوان «نمای ممتد»

فقدان پیشرفت کنشی آشکار

تکرار موقعیت فضایی مشابه.

تنها صحنه‌هایی که دست‌کم دو شاخص از سه شاخص فوق را دارا بودند، در تحلیل نحوی وارد شدند.

۲-۱ شیوه تحلیل

تحلیل در سه سطح انجام می‌شود:

سطح ساختاری:

بررسی طول تقریبی نماها، نوع قاب‌بندی، حرکت دوربین و الگوی تدوین. تحلیل با رویکرد تقسیم فیلم به واحدهای صحنه‌ای منتخب و بررسی روابط میان تصویر، صدا و زمان صورت می‌گیرد؛ با الهام از روش ریمون بلور (Bellour, ۱۹۷۵)، اما بدون ادعای تحلیل کامل نما به نما.

سطح دلالتی:

بررسی تعامل تصویر و صدا، نقش سکوت، صداهای خارج از قاب و حذف موسیقی در تولید معنا، با اتکا به مفاهیم بارت و اکو.

سطح نحوی:

تبیین اینکه چگونه تکرار، امتداد و تعلیق به الگویی سازمان‌دهنده بدل می‌شوند و شبکه‌ای منسجم از روابط معنایی می‌سازند.

۲-۲. واحد تحلیل

واحد تحلیل، سکانس‌های منتخب با بیشترین تراکم عناصر تعلیقی است، از جمله:

حرکت خودرو در جاده

گفت‌وگوهای درون خودرو

نماهای باز طبیعت

لحظات مکث و انتظار

انتخاب این سکانس‌ها بر اساس تکرار ساختاری و نقش آن‌ها در سازمان زمانی-فضایی فیلم صورت گرفته است.

۲-۳. دلیل انتخاب فیلم

طعم گیلاس از شاخص‌ترین نمونه‌های سینمای کمینه‌گرا در کارنامهٔ کیارستمی است و با دریافت نخل طلای جشنوارهٔ کن (۱۹۹۷) جایگاهی بین‌المللی یافته است. تمرکز بر یک متن واحد امکان تحلیل عمیق و منسجم سازوکارهای فرمی را فراهم می‌کند.

۲-۴. گردآوری داده‌ها و اعتبار تحلیل

داده‌ها از طریق مشاهده مکرر فیلم و ثبت ویژگی‌های قاب‌بندی، طول نماها، حرکت دوربین، الگوی تدوین و سازمان صوتی گردآوری شده‌اند. تحلیل از طریق انطباق مستمر داده‌های فرمی با چارچوب نظری و بازبینی چندباره سکانس‌ها صورت گرفته است.

هدف پژوهش ارائه تعمیم آماری نیست، بلکه تبیین ساختار معنایی یک متن خاص از رهگذر خوانش نظام‌مند آن است.

پیشینهٔ تحقیق

پژوهش‌های مرتبط با سینمای عباس کیارستمی و به‌ویژه طعم گیلاس را می‌توان در چهار محور کلی دسته‌بندی کرد: مطالعات زیبایی‌شناختی و سبک‌شناختی، رویکردهای زمان‌محور و فلسفی، تحلیل‌های نشانه‌شناختی، و کیارستمی‌پژوهی متمرکز بر مؤلف محوری. هر یک از این

حوزه‌هـا در فهـم آثـار او سـهم مهمـی داشـته‌اند، امـا نسـبت سـکون بـا سـازمان نحـوی زبـان سـینما کمتـر به‌صـورت نظام‌منـد بررسـی شـده اسـت.

۱. مطالعات زیبایی‌شناختی و سبک‌شناختی

بخـش قابل‌توجهـی از پژوهش‌هـا بـر ویژگی‌هـای سـبکی سـینمای کیارسـتمی تمرکـز داشـته‌اند؛ از جملـه مینیمالیسـم روایـی، حـذف اطلاعـات دراماتیـک، لانگ‌شات‌های ممتـد، حـذف موسـیقی هدایتگـر و حضـور جـاده به‌عنـوان سـاختار فضایـی. جـف انـدرو در The Cinema of Abbas Kiarostami (۲۰۰۵) کمینه‌گرایـی و اقتصـاد بیانـی را از ویژگی‌هـای محـوری سـینمای او می‌دانـد. در پژوهش‌هـای داخلـی نیـز تقابـل سـکون/حرکت و زیباشناسـی تأمـل در آثـار او بررسـی شـده اسـت.

ایـن مطالعـات سـکون را عمدتـاً کیفیتـی سـبکی یـا تجربـه‌ای شـاعرانه تلقـی کرده‌انـد. هرچنـد ایـن رویکردهـا در توصیـف خصیصه‌هـای فرمـی موفـق بوده‌انـد، امـا کمتـر بـه ایـن پرسـش پرداخته‌انـد کـه آیـا ایـن عناصـر در قالـب الگویـی تکرارشـونده و قاعده‌منـد در سـطح سـاختار فیلـم سـازمان می‌یابنـد یـا خیـر.

۲. رویکردهای زمان‌محور و فلسفی

تحلیل‌هایـی بـا الهـام از اندیشـهٔ ژیـل دلـوز، طعـم گیـلاس را در چارچـوب «تصویر-زمـان» بررسـی کرده‌انـد. دلـوز در Cinema ۲: The Time-Image (۱۹۸۹) بـر گسسـت از طـرح‌وارهٔ حسـی-حرکتی تأکیـد می‌کنـد و سـینمای مـدرن را عرصـهٔ ظهـور زمـان نـاب می‌دانـد. ایـن رویکـرد اهمیـت تعلیـق و کاهـش کنـش را برجسـته می‌سـازد.

همچنیـن لـورا مالـوی در ۲۴x a Second Death (۲۰۰۶) بـا طـرح «پارادوکـس سـکون/حرکت»، سـینمای کیارسـتمی را نمونـه‌ای از «سـینمای مکـث و تعلیـق» می‌دانـد کـه تجربـه زمـان را بـرای تماشـاگر برجسـته می‌کنـد.

بـا وجود اهمیـت ایـن خوانش‌هـا، تمرکـز آن‌هـا بیشـتر بـر تجربـه فلسـفی یـا ادراکـی زمـان اسـت و کمتـر بـه سـازوکارهای خـرد سـازمان‌یافتگی نماهـا، الگـوی برش‌هـا و روابـط تصویـر و صـدا در سـطح نحـوی می‌پردازنـد.

بـه بیـان دیگـر، «چیسـتی» تجربـه زمـان توضیـح داده می‌شـود، امـا «چگونگـی» شـکل‌گیری آن در شـبکه روابـط فرمـی کمتـر تحلیـل می‌شـود.

۳. مطالعات نشانه‌شناختی

در نشانه‌شناسـی کلاسـیک، کریسـتین متـز بـا طـرح «نحـو سـینمایی» امـکان تحلیـل سـاختاری فیلـم را فراهـم کـرد (Metz, ۱۹۹۱). بـا ایـن حـال، الگـوی «هم‌نهـاد بـزرگ» او عمدتـاً بـر توالی‌هـای کنشـی و روایت‌محـور مبتنـی اسـت و بـرای تحلیـل نماهـای طولانـی و ایسـتا ابـزار تفصیلـی محـدودی ارائـه می‌دهـد.

رولان بـارت در مقالـهٔ «معنـای سـوم» (۱۹۷۷) توجـه را بـه مـازاد دلالتـی تصویـر جلـب می‌کنـد و نشـان می‌دهـد کـه معنـا می‌توانـد در سـکون و جزئیـات غیرروایـی پدیـدار شـود. بـا ایـن حـال، تمرکـز او بیشـتر بـر تصویـر منفـرد اسـت تـا بـر سـازمان پیوسـتهٔ تصاویـر در زمـان.

در نظریـهٔ «متـن بـاز»، اومبرتـو اکـو (۱۹۸۹) بـر مشـارکت فعـال مخاطـب در فراینـد تأویـل تأکیـد می‌کنـد. ایـن چارچـوب بـرای فهـم تعلیق‌هـا و خلأهـای معنایـی فیلـم مفیـد اسـت، امـا بیشـتر بـه فرآینـد تفسـیر می‌پـردازد تـا بـه سـازمان سـاختاری عناصـر.

پژوهش‌هـای داخلـی در کاربسـت نشانه‌شناسـی اکـو یـا تحلیـل رمـزگان در سـینمای ایـران نیـز انجـام شـده‌اند، امـا تمرکـز آن‌هـا غالبـاً بـر فیلم‌هایـی دیگـر یـا بـر ابعـاد دلالتـی اسـت، نـه بـر صورت‌بنـدی نحـوی سـکون در آثـار کیارسـتمی.

۴. کیارستمی‌پژوهی

در مطالعـات متمرکـز بـر کیارسـتمی، پژوهشـگرانی چـون حمیـد نفیسـی و جـف انـدرو بـر مینیمالیسـم، حـذف، جـاده به‌عنـوان سـاختار فضایـی و جایـگاه سـینمای او در سـنت مـدرن تأکیـد کرده‌انـد. نفیسـی در The Cinema of Abbas Kiarostami (۲۰۱۲) ابعـاد فرهنگـی و تاریخـی آثـار او را برجسـته می‌سـازد.

در پژوهش‌هـای فارسـی نیـز تحلیل‌هایـی دربـاره «غیـاب»، «تفریـق» و «سـکوت» در آثـار او صـورت گرفتـه اسـت کـه نشـان می‌دهـد حـذف و کم‌گویـی در ایـن سـینما کارکـردی معنـازا دارنـد. بـا ایـن حـال، ایـن مطالعـات عمدتـاً بـر ابعـاد مضمونـی یـا زیبایی‌شـناختی تمرکـز داشـته‌اند و کمتـر کوشـیده‌اند سـکون را به‌مثابـه قاعـده‌ای نحـوی در سـطح روابـط میـان نماهـا صورت‌بنـدی کننـد.

جمع‌بندی انتقادی و خلأ پژوهشی

مرور پیشینه نشان می‌دهد:

نشانه‌شناسـی کلاسـیک امـکان سـخن گفتـن از «نحـو سـینمایی» را فراهـم کـرده، امـا آن را عمدتـاً در قالـب توالـی کنـش و بـرش تحلیـل نمـوده اسـت.

رویکردهـای زمان‌محـور اهمیـت تعلیـق و سـکون را برجسـته سـاخته‌اند، امـا بیشـتر بـر تجربـه فلسـفی زمـان متمرکـز بوده‌انـد.

نظریه‌هـای معنـای سـوم و متـن بـاز توجـه بـه مـازاد دلالتـی و مشـارکت مخاطـب را ممکـن کرده‌انـد، امـا سـازمان نحـوی پیوسـته تصاویـر را موضـوع اصلـی قـرار نداده‌انـد.

کیارسـتمی‌پژوهی ویژگی‌هـای سـبکی و معنایـی آثـار او را روشـن

کرده، اما سکون را به‌عنوان قاعده‌ای ساختاری در زبان فیلم کمتر تحلیل کرده است.

بنابراین خلأ اصلی نه در فقدان تحلیل سکون، بلکه در نبود پیوندی نظام‌مند میان نظریهٔ نحو سینمایی و تحلیل سازوکارهای تعلیقی در سطح روابط فرمی نهفته است.

نوآوری پژوهش

نوآوری مقاله حاضر در سه محور قابل طرح است:

انتقال سکون از سطح سبک به سطح ساختار:

سکون نه به‌عنوان کیفیتی زیباشناختی، بلکه به‌عنوان الگویی تکرارشونده در سازمان روابط میان نماها، صدا و زمان تحلیل می‌شود.

تلفیق لایه‌ای نظریه‌ها در یک مدل تحلیلی مشخص:

هر نظریه در سطحی معین (نحوی، زمانی، دلالتی و تأویلی) به‌کار گرفته می‌شود تا از انباشت مفهومی جلوگیری شود.

پیشنهاد مفهوم «نحو تصویری سکون» به‌عنوان ابزار تحلیلی موردی:

در این الگو، امتداد زمانی، تکرار فضایی و تعلیق صوتی در هم‌افزایی با یکدیگر عمل می‌کنند و معنا را از رهگذر استمرار و خلأ تولید می‌کنند.

این رویکرد کوششی است برای ارائه خوانشی ساختاری از طعم گیلاس که بتواند نسبت میان سکون و سازمان نحوی فیلم را روشن‌تر سازد، بی‌آنکه ادعای تعمیم نظری کلان فراتر از متن مورد مطالعه داشته باشد.

یافته‌های تحقیق

این بخش با اتکا به چارچوب نظری پژوهش و از طریق تحلیل نزدیک صحنه‌های کلیدی فیلم طعم گیلاس ساخته‌ی عباس کیارستمی، به تبیین چگونگی شکل‌گیری «نحو تصویری سکون» می‌پردازد. هدف آن است که نشان داده شود چگونه عناصر فرمی ـ قاب‌بندی، حرکت دوربین، امتداد نما، صدا و الگوی تدوین ـ در شبکه‌ای ساختاری عمل می‌کنند و سکون را از سطح ویژگی سبکی به سطح منطق سازمان‌دهنده‌ی معنا ارتقا می‌دهند.

الف) جاده به‌مثابه واحد نحوی تکرارشونده

برای بررسی الگومندی ساختار فضایی فیلم طعم گیلاس، تمامی سکانس‌های مربوط به حرکت خودرو در جاده با استفاده از نرم‌افزار تدوین[5] تفکیک و زمان‌سنجی شدند. تحلیل کمّی نشان داد که فیلم شامل ۱۶ سکانس مجزا از حضور خودرو در مسیرهای خاکی حاشیه تهران است؛ ۶ سکانس تلفیقی از نمای بیرونی و داخلی و ۱۰ سکانس صرفاً بیرونی‌اند. دامنه زمانی این سکانس‌ها از ۷ تا ۱۲۰ ثانیه متغیر است و تنها یک سکانس کوتاه‌تر از ۱۲ ثانیه است، در حالی‌که میانگین طول آن‌ها ۴۴ ثانیه به‌دست آمد—عددی به‌مراتب فراتر از میانگین ۸ تا ۱۲ ثانیه در سینمای کلاسیک. تکرار ۱۶باره این سکانس‌ها در طول ۹۵ دقیقه فیلم (به‌طور متوسط هر شش دقیقه یک‌بار) و امتداد زمانی آن‌ها الگویی از «تأخیر» می‌سازد که حرکت را از کارکرد پیش‌برنده کنش تهی می‌کند. توزیع نامنظم طول سکانس‌ها نیز نشان می‌دهد که این الگو ریتمی مکانیکی نیست، بلکه با منطق تعلیق دراماتیک هماهنگ است؛ کوتاه‌ترین سکانس در میانه فیلم و بلندترین در نزدیکی پایان رخ می‌دهد. این بسامد و امتداد زمانی نشان می‌دهد که جاده از سطح مکان روایی فراتر رفته و به یک قاعده سازمان‌دهنده بدل شده است. در چارچوب نشانه‌شناسی فرهنگی لوتمن، می‌توان آن را عنصری مدل‌ساز دانست که مرزهای نمادین درون/بیرون و زندگی/مرگ را بازآرایی می‌کند. هم‌زمان، این تکرار با مفهوم «گسست از طرح‌واره حسی-حرکتی» نزد دلوز همخوان است: حرکت فیزیکی استمرار می‌یابد، اما کنش روایی معلق می‌ماند. بدین‌ترتیب، جاده به نخستین مؤلفه «نحو تصویری سکون» در سطح سازمان فضایی فیلم بدل می‌شود.

ب) خودرو به‌مثابه فضای گفت‌وگوی تعلیقی

فضای داخلی خودرو به واحدی نیمه‌بسته برای گفت‌وگو بدل می‌شود؛ فضایی که در آن تعامل شخصیت‌ها شکل می‌گیرد، اما به کنش دراماتیک منتهی نمی‌شود. قاب‌های نسبتاً ثابت و میدان دید محدود، رابطه‌ای میان نزدیکی فیزیکی و فاصله‌ی عاطفی برقرار می‌کنند. هر بار با ورود مسافری تازه، گفت‌وگو آغاز می‌شود، اما این «جمله‌ی روایی» پیش از رسیدن به اوج قطع می‌شود. مکث‌های طولانی، پاسخ‌های کوتاه و فقدان گره‌افکنی کلاسیک، گفت‌وگو را در وضعیت تعلیق نگاه می‌دارند. بدین‌ترتیب، سکون نه در فقدان تعامل، بلکه در تعویق تحقق کنش شکل می‌گیرد. فضای خودرو، نحو گفت‌وگو را در مدار انتظار تثبیت می‌کند. تحلیل سکانس‌های گفت‌وگو در خودرو نشان می‌دهد که فیلم شامل ۵ سکانس گفت‌وگوی اصلی است. میانگین طول این سکانس‌ها ۶ دقیقه و ۲۰ ثانیه است و در هر یک میانگین ۴ مکث بالای ۴ ثانیه وجود دارد.

ج) امتداد زمان و مازاد دلالتی در نماهای طبیعت

نماهای لانگ‌شات و اکستریم‌لانگ‌شات، به‌ویژه آنجا که

5- Adobe Premiere

شخصیت در دل طبیعت کوچک و حاشیه‌ای دیده می‌شود، زمان را امتداد می‌دهند و مخاطب را در «مدت» تصویر نگاه می‌دارند. در این ساختار، طول نما به مؤلفه‌ای نحوی تبدیل می‌شود. این امتداد زمانی، روایت را متوقف نمی‌کند، بلکه آن را به سطحی ادراکی منتقل می‌سازد. معنا در اینجا نه از طریق پیشبرد کنش، بلکه از رهگذر استمرار و مکث تولید می‌شود. سکون تصویری، مازادی دلالتی می‌آفریند که تجربه‌ای تأملی از زمان را برای مخاطب فعال می‌کند. بدین‌ترتیب، زمان از تابعیت کنش رها می‌شود و به عنصری ساختاری در تولید معنا بدل می‌گردد. از مجموع ۹ نمای مستقل از طبیعت (بدون حضور شخصیت یا با حضور حداقلی)، میانگین طول هر نما ۴۷ ثانیه است و طولانی‌ترین آن ۱ دقیقه و ۳۸ ثانیه به‌درازا می‌انجامد.

د) صداهای خارج از قاب و حذف موسیقی

لایه‌ی صوتی فیلم نشان می‌دهد که صداهای خارج از قاب نقشی پیونددهنده دارند. بسیاری از گفت‌وگوها در شرایطی رخ می‌دهند که منبع صوتی کاملاً در تصویر دیده نمی‌شود. همچنین حذف موسیقی متن موجب می‌شود صدای محیط ـ باد، حرکت خودرو، قدم‌ها ـ جایگزین کارکرد هدایت‌گر موسیقی شود. این ساختار صوتی، غیاب را در دل حضور تثبیت می‌کند. مخاطب ناگزیر است فضای نادیده را در ذهن خود بازسازی کند. در پرتو نظریه رمزگان‌های اکو، این فرایند را می‌توان در سه سطح تحلیل کرد: نخست، در سطح رمزگان ادراکی، صداهای خارج از قاب به بازسازی فضای نادیده کمک می‌کنند؛ دوم، در سطح رمزگان شناختی، مخاطب از خلال سرنخ‌های صوتی موقعیت کنشی و روابط میان شخصیت‌ها را استنتاج می‌کند؛ و سوم، در سطح رمزگان ایدئولوژیک، نسبت حضور/غیاب و زندگی/مرگ بازتعریف می‌شود. بدین‌ترتیب، گشودگی متن در این فیلم نه بی‌قاعده، بلکه در چارچوب رمزگان‌های قابل‌شناسایی و سازمان‌یافته رخ می‌دهد. بدین‌ترتیب، سکون تصویری با پویایی حداقلی صوتی تکمیل می‌شود و رابطه‌ای دیالکتیکی میان حضور و غیاب شکل می‌گیرد. صدا در این فیلم نه مکمل تصویر، بلکه عنصری نحوی در سازمان‌دهی خلأ است.

ه) تعلیق و نحو خلأ در تدوین

الگوی تدوین فیلم بر استمرار زمانی و مکانی استوار است. برش‌ها غالباً پس از امتداد طولانی نما رخ می‌دهند و به‌جای ایجاد تنش دراماتیک، تعلیق را تثبیت می‌کنند. پیوند نماها بر مبنای علیت کلاسیک سازمان نمی‌یابد، بلکه بر پایه‌ی استمرار و تأخیر شکل می‌گیرد. این منطق در بخش پایانی فیلم به اوج می‌رسد؛ جایی که انتظار برای کنش نهایی با سکوت و تاریکی همراه می‌شود و سپس گسستی فرمی رخ می‌دهد که مرز روایت و فرایند تولید فیلم را آشکار می‌کند. این گسست، ساختار تعلیقی اثر را افشا می‌کند و سکون را به سطحی خودآگاه ارتقا می‌دهد. در این نقطه، سکون نه صرفاً وضعیت روایی، بلکه اصل سازمان‌دهنده‌ی روایت است.

جدول ۱: سازوکارهای شناسایی‌شده در «نحو تصویری سکون»

در ستون «کد زمانی»، ذکر بیش از یک زمان نشانگر تکرار همان سازوکار در نقاط مختلف فیلم است. این زمان‌ها نمونه‌های شاخص‌اند که کارکرد الگومند هر مؤلفه را تأیید می‌کنند.

شماره	سازوکار نحوی	کارکرد در نحو تصویری سکون	کد زمانی	نمونه/بخش‌های کلیدی
۱	جاده و مسیرهای تکرارشونده	تثبیت ساختار فضایی، تعلیق پیشروی خطی	۰۰:۲۱:۴۸ ۰۰:۳۲:۴۹ ۰۰:۴۹:۴۶	حرکت‌های چرخشی خودرو، بازگشت‌های فضایی
۲	نماهای بلند و اکستریم‌لانگ‌شات	امتداد زمان، تولید مازاد دلالتی	۰۰:۳۴:۴۳ ۰۰:۵۱:۱۳	کوچکی شخصیت در طبیعت، استمرار تصویر
۳	حرکت محدود دوربین	اقتصاد نحوی، پرهیز از شتاب روایی	۰۰:۵:۱۳ ۰۱:۱۰:۱۷	نماهای داخلی خودرو، پرهیز از حرکت نمایشی
۴	صداهای خارج از قاب و حذف موسیقی	تثبیت غیاب در ساختار حضور	۰۰:۲۲:۰۴ ۰۰:۳۳:۳۵ ۰۰:۵۴:۳۱	صدای محیط، گفت‌وگوهای نیمه‌مرئی
۵	الگوی تدوین تعلیقی	تأخیر کنش، تثبیت نحو خلأ	۰۰:۵۹:۵۱ ۰۱:۲۹:۲۴ ۰۱:۳۲:۱۸	انتظار پایانی، گسست فرمی

جمع‌بندی یافته‌ها

تحلیـل سـاختاری فیلـم نشـان داد کـه سـکون در طعـم گیـلاس نـه فقـدان حرکـت، بلکـه سـازوکاری مولـد معناسـت. ایـن سـکون از تعامـل نظام‌منـد عناصـر فرمـی حاصـل می‌شـود: جـاده سـاختار فضایـی را در چرخـه‌ای تکرارشـونده تثبیـت می‌کنـد؛ فضـای خـودرو گفت‌وگـو را در مـدار تعلیـق نـگاه مـی‌دارد؛ امتـداد نماهـا زمـان را بـه مؤلفـه‌ای نحـوی بـدل می‌کنـد؛ صداهـای خـارج از قـاب غیـاب را در دل حضـور سـازمان می‌دهنـد؛ و تدویـن حداقلـی، تأخیـر را بـه اصـل پیونددهنـده‌ی روایـت تبدیـل می‌کنـد.

برآینـد ایـن سـازوکارها شـکل‌گیری «نحـو تصویـری سـکون» اسـت؛ نحـوی کـه معنـا را نـه از رهگـذر اوج‌هـای دراماتیـک، بلکـه از دل اسـتمرار، مکـث و خـلأ تولیـد می‌کنـد و تجربـه‌ای تأملـی از زمـان و هسـتی را بـرای مخاطـب می‌آفرینـد.

گواه‌های تصویری: مستندسازی سازوکارهای «نحو تصویری سکون»

در ایـن بخـش، چهـار نمـای از سـکانس‌های شـاخص از فیلـم طعـم گیـلاس سـاخته‌ی عبـاس کیارسـتمی به‌عنـوان شـواهد عینـیِ سـازوکارهای تحلیل‌شـده در بخـش یافته‌هـا ارائـه می‌شـود. هـدف ایـن بخـش، مسـتندسـازی تصویـری «نحـو تصویـری سـکون» و نشـان دادن انطبـاق تحلیـل نظـری بـا مصادیـق دقیـق فیلـم اسـت.

ذکـر چنـد کـد زمانـی بـرای هـر شـکل، نشـان‌دهنده‌ی تکـرار همـان سـازوکار در نقـاط مختلـف فیلـم اسـت؛ ایـن زمان‌هـا نمونه‌هـای شـاخص از الگومنـدی سـاختاری‌اند، نـه مـوارد اسـتثنایی.

شکل ۱. نمای اکستریم‌لانگ از جاده و خودرو

توضیح	مشخصه
۰۰:۲۱:۴۸ تا ۰۰:۲۲:۱۸	کد زمانی:
جاده به‌مثابهٔ ساختار نحوی تکرارشونده	سازوکار نحوی مرتبط
نظام مدل‌ساز (لوتمان)، گسست از طرح‌واره‌ی حسی-حرکتی (دلوز)	چارچوب نظری مرتبط

تحلیل

در این نما، خودرو در امتداد جاده‌ای خاکی حرکت می‌کند و شخصیت در مقیاس وسیع طبیعت کوچک و حاشیه‌ای دیده می‌شود. تکرار مسیر و الگوی بازگشتی حرکت، پیشروی خطی روایت را مختل می‌کند و ساختاری دورانی می‌آفریند. در اینجا جاده صرفاً مکان رخداد نیست، بلکه واحدی نحوی است که روابط فضایی فیلم را تثبیت می‌کند. حرکت فیزیکی به سکون روایی می‌انجامد و کنش در مدار تعلیق باقی می‌ماند. این نما نمونه‌ی فشرده‌ای از تثبیت سکون در سطح سازمان فضایی است.

شکل ۲: نمای داخلی خودرو در سکانس گفت‌وگو با سرباز

توضیح	مشخصه
۰۰:۱۲:۰۷ تا ۰۰:۲۹:۴۰	کد زمانی:
حرکت محدود دوربین	سازوکار نحوی مرتبط
نحو سینمایی (متز)، پارادوکس سکون/حرکت (مالوی)	چارچوب نظری مرتبط

تحلیل

دوربین در فضای داخلی خودرو عمدتاً ثابت است و از حرکت‌های نمایشی پرهیز می‌کند. هر تغییر جزئی در زاویه‌ی دید، بار معنایی دقیق می‌یابد و جایگزین تنوع مونتاژی می‌شود.

این محدودسازی، نوعی «اقتصاد نحوی» ایجاد می‌کند: عناصر کم، اما با کارکردی ساختاری. گفت‌وگوها به‌جای پیشبرد درام، در وضعیت تعلیق باقی می‌مانند. سکون در اینجا حاصل مهار هدفمند حرکت است، نه فقدان آن. فضای خودرو بدین‌ترتیب به واحدی تعلیقی در سازمان روایی بدل می‌شود.

شکل ۳. قاب با صدای خارج از تصویر

توضیح	مشخصه
۰۰:۰۰:۳۰ تا ۰۰:۰۰:۵۰ و ۰۰:۲۰:۳۶ تا ۰۰:۲۱:۱۲	کد زمانی سکانس‌ها
صداهای خارج از قاب	سازوکار نحوی مرتبط
متن باز (اکو)، معنای سوم (بارت)	چارچوب نظری مرتبط

تحلیل:

در این لحظات، صدای محیط یا گفت‌وگوی شخصیتی که در قاب دیده نمی‌شود، فضایی فراتر از مرزهای تصویر می‌سازد. صدا، حوزه‌ای نادیدنی را به ساختار معنایی فرا می‌خواند و رابطه‌ای دیالکتیکی میان حضور و غیاب ایجاد می‌کند.

این تکنیک صرفاً امکان تأویل نمی‌گشاید، بلکه نقشی پیونددهنده دارد: غیاب را در دل حضور تثبیت می‌کند. بدین‌ترتیب، سکون تصویری با پویایی حداقلی صوتی تکمیل می‌شود و لایه‌ای ادراکی از معنا فعال می‌گردد که در مرز دیداری/شنیداری شکل می‌گیرد.

شکل ۴. نمای از سکانس پایانی پیش از گسست فرمی

توضیح	مشخصه
۰۱:۲۸:۰۰ تا ۰۱:۲۹:۳۵ و ۰۱:۳۱:۰۰ تا ۰۱:۳۳:۵۷	کد زمانی سکانس‌ها
الگوی تدوین تعلیقی	سازوکار نحوی مرتبط
تصویر-زمان (دلوز)، متن باز (اکو)	چارچوب نظری مرتبط

تحلیل:

در این بخش، انتظار برای کنش نهایی با سکوت، تاریکی و حداقل برش همراه است. زمان از تابعیت کنش رها می‌شود و به تجربه‌ای ممتد و تعلیقی بدل می‌گردد. گسست فرمی پایانی ـ با ورود تصاویر ویدئویی کم‌کیفیت از پشت‌صحنه ـ نحو تعلیقی اثر را آشکار می‌کند. فیلم نه‌تنها سکون را تثبیت می‌کند، بلکه ساختار خود را نیز افشا می‌سازد. این لحظه اوج «نحو خلأ» است؛ جایی که معنا از دل تعلیق و گشودگی هدایت‌شده تولید می‌شود.

نتیجه‌گیری

این پژوهش با هدف سنجش این فرضیه انجام شد که آیا تکرار نظام‌مند عناصر فرمی در فیلم طعم گیلاس می‌تواند از سطح «سبک» فراتر رود و به قاعده‌ای ساختاری در حد یک «نحو بدیل» ارتقا یابد. تحلیل کمّی و کیفی داده‌ها نشان داد که تکرار ۱۶ سکانس جاده‌ای با میانگین طول ۴۴ ثانیه، نسبت بالای نماهای ثابت در فضای خودرو، بسامد صداهای خارج از قاب و الگوی تدوین تعلیقی، الگویی منسجم و هم‌افزا از تعلیق و استمرار می‌سازند که به‌صورت قاعده‌مند در سراسر فیلم توزیع شده است.

یافته‌ها نشان می‌دهد که این عناصر نه به‌طور منفرد، بلکه در پیوندی ساختاری عمل می‌کنند: جاده به‌مثابه واحدی مدل‌ساز سازمان فضایی را تثبیت می‌کند (در افق نظری یوری لوتمن)، امتداد زمانی نماها حرکت را از کارکرد پیش‌برنده کنش تهی می‌کند (همسو با مفهوم «تصویر-زمان» نزد دلوز)، و صداهای خارج از

قـاب میـدان تأویـل را در چارچـوب رمزگان‌هـای ادراکی و شـناختی گسـترش می‌دهنـد (در امتـداد نظریـه متـن بـاز اکو).

بر این اساس، تمایز میان «سبک کمینه‌گرا» و «ساختار نحوی» بر پایه سه معیار عینی قابل تشخیص است:

بسامد تکرار در مقیاس کل فیلم،

امتداد زمانی فراتر از هنجار کلاسیک،

هم‌افزایی میان سطوح فضایی، زمانی و صوتی.

تحلیـل نشـان داد کـه الگـوی مـورد بررسـی هـر سـه معیـار را احـراز می‌کنـد. از ایـن رو، می‌تـوان اسـتدلال کـرد کـه فیلـم نـه صرفـاً از سـبک ایسـتایی بهـره می‌بـرد، بلکـه واجـد نحـوی اسـت کـه در آن سـکون نقـش قاعـده سـازمان‌دهنده را ایفـا می‌کنـد؛ نحـوی کـه در برابـر نحـو کنش‌محـور کلاسـیک—چنان‌که در نظریـه سـینمایی کریسـتین متـز صورت‌بنـدی شـده— قـرار می‌گیـرد. در ایـن سـاختار، سـکون فقـدان حرکت نیسـت، بلکـه معـادل سـاختاری «بـرش» در سـینمای کلاسـیک اسـت؛ عنصـری کـه معنـا را از رهگـذر تعلیـق، اسـتمرار و خلأ تولیـد می‌کنـد.

بدین‌ترتیـب، «نحـو تصویـری سـکون» را می‌تـوان به‌مثابـه مدلـی تحلیلـی پیشـنهاد کـرد کـه امـکان بازخوانـی سـینمای کمینه‌گـرا را در سـطح قاعده‌منـدی سـاختاری فراهـم می‌سـازد، نـه صرفـاً در سـطح تجربـه ادراکی مخاطـب. نـوآوری پژوهـش در انتقـال مفهـوم سـکون بـه سـطحی نحـوی و ارائـه شـاخص‌های عینـی بـرای تشـخیص آن اسـت؛ امـری کـه می‌توانـد مبنایـی بـرای مطالعـات تطبیقـی آتـی در سـینمای ایـران و دیگـر اشـکال سـینمای تأملـی باشـد.

اعـلام عـدم تعـارض منافـع: نویسنده/نویسـندگان اعلام می‌دارنـد کـه در انجـام ایـن پژوهـش هیچ گونـه تعـارض منافعـی بـرای ایشـان وجـود نداشـته اسـت.

منابع

- [۱] کیارستمی، ع. (کارگردان). (۱۳۷۶). طعم گیلاس [فیلم سینمایی]. ایران: عباس کیارستمی.
- [۲] آفرین، ف.، & نجومیان، ا.ع. (۱۳۸۹). خوانشی پساساختگرا از آثار عباس کیارستمی. تهران: نشر علم.
- [۳] آلگونه جونقانی، م. (۱۳۹۵). اومبرتو اکو و بنیان‌های شناختی تأویل. نقد و نظریه ادبی، ۱(۱)، ۲۵–۴۸.
- [۴] ابوت، ه.پورتر. (۱۴۰۳). سواد روایت (ر. پورآذر & ن.م. اشرفی، مترجمان). تهران: نشر اطراف.
- [۵] باکلند، و. (۱۴۰۱). روایت و روایتگری در سینما (م. شهبا، مترجم). تهران: هرمس.
- [۶] بوردول، د. (۱۳۹۱). معناسازی: استنتاج و بلاغت در تفسیر سینما (ش. عظیمی، مترجم). تهران: فرهنگستان هنر.
- [۷] بوردول، د.، & تامپسون، ک. (۱۴۰۴). هنر سینما: مقدمه‌ای بر سینما (چاپ ششم؛ ف. محمدی، مترجم). تهران: نشر مرکز.
- [۸] ژانت، ژ. (۱۴۰۳). رساله‌ای در روش تحلیل گفتمان روایی (م. طیورپرواز، مترجم). تهران: مهراندیش.
- [۹] خانـی، م.، شـکری، م.، & قدیانـی، م. (۱۴۰۳). مطالعـه ویژگی‌هـای سـینمای پسـت‌مدرن ایـران بـر اسـاس نظریـه نشانه‌شناسـی اومبرتـو اکـو (مطالعـه مـوردی: فیلـم شـیرین سـاخته عبـاس کیارسـتمی). پژوهـش هنـر، ۱۴(۲۸)، ۷۳–۸۸.
- [۱۰] سـینا، خ. (۱۴۰۳). اصـل تفریـق در سـینمای کیارسـتمی: بازنمایـی غیـاب در سـه سـطح بصـری، شـنیداری و روایـی. مطالعـات بینارشـته‌ای هنـر و معمـاری، ۱(۱)، ۱۲۳–۱۴۵.
- [۱۱] قدیانـی، م.، شـکری، م.، & خانـی، م. (۱۴۰۳). تحلیـل رمـزگان فیلـم شـطرنج بـاد محمدرضـا اصلانـی بـر اسـاس نشانه‌شناسـی اومبرتـو اکـو. پژوهـش هنـر، ۱۴(۲۸)، ۵۱–۶۲.
- [۱۲] صافاریان، ر. (۱۴۰۴). سینمای عباس کیارستمی. تهران: نشر روزنه.

- [۱۳] جمشیدی، ا.، اسفندیاری، ش.، & بنی‌اردلان، ا. (۱۴۰۱). تحلیل تقابل سکون/حرکت در سینمای عباس کیارستمی بر مبنای نظریه زیبایی‌شناسی سکون لورا مالوی. نشریه هنرهای زیبا – هنرهای نمایشی و موسیقی، ۲۷(۲)، ۴۵–۵۸.
- [14] Abbott, H. P. (2008). The Cambridge introduction to narrative (2nd ed.). Cambridge University Press.
- [15] Andrew, G. (2005). The cinema of Abbas Kiarostami. British Film Institute.
- [16] Barthes, R. (1977). The third meaning. In S. Heath (Trans.), Image–Music–Text (pp. 52–68). Hill and Wang.
- [17] Bellour, R. (1975). The unattainable text. Screen, 16(3), 19–28.
- [18] De Luca, T. (2021). Slow cinema. Edinburgh University Press.
- [19] Deleuze, G. (1989). Cinema 2: The time-image (H. Tomlinson & R. Galeta, Trans.). University of Minnesota Press.
- [20] Devictor, A., & Frodon, J.-M. (2021). Abbas Kiarostami: L'œuvre ouverte. Gallimard.
- [21] Eco, U. (1989). The open work (A. Cancogni, Trans.). Harvard University Press.
- [22] Lotman, J. M. (1990). Universe of the mind: A semiotic theory of culture (A. Shukman, Trans.). I. B. Tauris.
- [23] Metz, C. (1991). Film language: A semiotics of the cinema (M. Taylor, Trans.; Original work published 1968). University of Chicago Press.
- [24] Mulvey, L. (2006). Death 24x a second: Stillness and the moving image. Reaktion Books.
- [25] Naficy, H. (2011). A social history of Iranian cinema (Vol. 4). Duke University Press.
- [26] Naficy, H. (2012). The cinema of Abbas Kiarostami. University of Texas Press.
- [27] Remes, J. (2020). Absence in cinema: Minimalism and beyond. Columbia University Press.
- [28] Saeed-Vafa, M., & Rosenbaum, J. (2003). Abbas Kiarostami. University of Illinois Press.

نحوه ارجاع به این مقاله:

آسمانی، مرتضی (۱۴۰۵). سینما به‌مثابه زبان: سکون و نحو تصویری در طعم گیلاس. فصلنامهٔ علمی مطالعات هنر و زیبایی‌شناسی، سال ششم، شمارهٔ ۱۹ (بهار ۱۴۰۵)، صص ۹۴–۱۰۷.

©Authors, Published by **Art and Aesthetics Studies Quarterly**. This is an open-access paper distributed under the CC BY (license: http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).