



مقاله پژوهشی

سینما به مثابه زبان: سکون و نحو تصویری در طعم گیلای

مرتضی آسمانی*

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 گیلای (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»^۱ ژیل دلوز، «معنای سوم»^۲ رولان بارت و «متن باز»^۳ 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 به صورت تکرار شونده 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»^۴ 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. بدین ترتیب، مقاله نشان می‌دهد که سکون در طعم گیلای کارکردی ساختاری دارد و می‌تواند الگویی برای تحلیل سازمان معنایی در برخی نمونه‌های سینمای مدرن ایران فراهم آورد.

واژگان کلیدی: سینما به مثابه زبان، سکون، نحو تصویری، عباس کیارستمی، طعم گیلای، 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



■ 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

مسئله «سینما به مثابه زبان» از نیمه دوم قرن بیستم به یکی از مباحث بنیادین نظریه فیلم بدل شد. کریستین متز با بهره‌گیری از زبان‌شناسی ساختارگرا نشان داد که سینما، هرچند فاقد دستورزبانی قراردادی^۱ است، از نوعی سازمان‌یافتگی دلالتی برخوردار است و معنا در آن نه در نماهای منفرد، بلکه در روابط هم‌نشینیانه و زنجیره‌توالی آن‌ها شکل می‌گیرد و می‌توان آن را ذیل مفهوم زبان‌مندی^۲ صورت‌بندی کرد (Metz, ۱۹۹۱). براین اساس، فیلم را می‌توان متنی با قواعد ترکیبی خاص خود دانست که قابلیت تحلیل نحوی دارد.

با این حال، اغلب صورت‌بندی‌های نحو سینمایی بر مبنای سینمای روایی کلاسیک شکل گرفته‌اند؛ جایی که کنش، تداوم علی-روایی و حرکت، سازمان‌دهندگان اصلی معنا هستند. در «هم‌نهاد بزرگ»^۳، متز گونه‌های توالی در فیلم داستانی را بر همین منطق استوار می‌کند. پرسش اینجاست که در مواجهه با سینمایی مبتنی بر مکث، تعلیق و ایستایی، این الگوها تا چه اندازه کارآمدند؟ آیا سکون را می‌توان نه به عنوان فقدان کنش، بلکه به مثابه عنصری سازمان‌دهنده در سطح نحوی تلقی کرد؟ این پرسش در تحلیل سینمای عباس کیارستمی، به‌ویژه فیلم طعم گیلان (۱۹۹۷)، اهمیت ویژه‌ای می‌یابد. در این فیلم، کاهش کنش دراماتیک، امتداد نماهای بلند، حرکت حداقلی دوربین، حذف موسیقی هدایتگر، تأکید بر صداهای خارج از قاب و تکرار مسیر جاده، ساختاری پدید می‌آورد که در آن اوج‌های کلاسیک روایت جای خود را به تعلیق و خلأ می‌دهند. حرکت ظاهری خودرو در جاده، بیش از آنکه پیش‌برنده روایت باشد، تجربه‌ای از امتداد و مکث زمانی ایجاد می‌کند. در چنین وضعیتی، سکون می‌تواند بستری برای تولید معنا باشد، نه نشانه‌ای از فقدان آن.

پژوهش‌های پیشین، چه در ایران و چه در مطالعات بین‌المللی، این ویژگی‌ها را عمدتاً ذیل مفاهیمی چون مینیمالیسم سبکی، سکوت روایی یا زیباشناسی سکون

تحلیل کرده‌اند (Andrew, ۲۰۰۵; Mulvey, ۲۰۰۶؛ جمشیدی و دیگران، ۱۴۰۱). لورا مالوی در *۲۴x۲۴ a Second Death*^۴ با طرح پارادوکس سکون/حرکت، بر برجسته‌شدن تجربه زمان در نماهای بلند تأکید می‌کند. ژیل دلوز نیز در مفهوم «تصویر-زمان» به گسست از طرح‌واره حسی-حرکتی در سینمای مدرن اشاره دارد؛ جایی که زمان به‌طور مستقیم تجربه می‌شود (Deleuze, ۱۹۸۹). با وجود این، این ویژگی‌ها غالباً به عنوان خصیصه‌های سبکی یا زیباشناختی توصیف شده و کمتر در قالب شبکه‌ای قاعده‌مند از روابط نحوی بررسی شده‌اند.

در پیوند با این مسئله، آرای رولان بارت درباره «معنای سوم» و اومبرتو اکو در باب «متن باز» نیز قابل توجه‌اند. بارت از لایه‌ای مازاد بر دلالت سخن می‌گوید که در شکاف‌ها و مکث‌های تصویر ظهور می‌کند (Barthes, ۱۹۷۷). اکو نیز نشان می‌دهد که برخی آثار با ساختاری تعلیقی، مخاطب را در فرایند تولید معنا مشارکت می‌دهند (ECO, ۱۹۸۹). این دیدگاه‌ها امکان آن را فراهم می‌آورند که سکون نه صرفاً به مثابه کیفیتی زیباشناختی، بلکه به عنوان سازوکاری ساختاری در نظر گرفته شود. مقاله حاضر با تمرکز بر طعم گیلان می‌کوشد بررسی کند که آیا مؤلفه‌هایی چون نماهای بلند، حرکت محدود دوربین، صداها خارج از قاب، تدوین تعلیقی و حذف موسیقی، در شبکه‌ای تکرارشونده و هم‌افزا عمل می‌کنند که بتوان آن را گونه‌ای «نحو تصویری سکون» نامید. پرسش اصلی آن است که این عناصر چگونه در سه سطح فضایی، زمانی و صوتی سازمان می‌یابند و معنا را از رهگذر تعلیق و استمرار تولید می‌کنند. هدف مقاله انتقال بحث سکون از سطح توصیف سبکی به سطح تبیین ساختاری است. براین اساس، فیلم نه صرفاً به عنوان نمونه‌ای از مینیمالیسم، بلکه به عنوان متنی با سازمان نحوی خاص تحلیل می‌شود. در ادامه، چارچوب نظری و روش پژوهش معرفی می‌شود، سپس پیشینه مطالعات مرتبط مرور می‌گردد و در بخش تحلیل، صحنه‌های منتخب فیلم با رویکردی تحلیلی واکاوی می‌شوند تا کارکرد ساختاری سکون روشن شود. پرسش اصلی این پژوهش آن است که آیا تکرار نظام‌مند عناصر فرمی در طعم گیلان چنان به قاعده‌ای هم‌افزا و سازمان‌یافته بدل می‌شود که بتوان آن را «نحو بدیل» در برابر نحوکنش محورنزد کریستین متز دانست؟ به بیان دیگر، مرز تمایز میان «سبک کمینه‌گرا» و «ساختار نحوی مستقل» بر اساس چه شاخص‌های عینی و قابل‌مشاهده‌ای قابل تشخیص است؟

1 - Langue

2 - Langage

نخستین بار به‌صورت نظام‌مند در نظریه زبان‌شناختی Langue و Language 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 درمقابل (Saussure 1916) جامعه مشترک است و به مثابه سامانه‌ای همگانی عمل می‌کند به «قوة زبان‌مندی» یا توانایی عام انسان برای تولید و فهم نشانه‌های زبانی اطلاق Langue می‌شود؛ قابلیتی که امکان شکل‌گیری نظام‌های زبانی گوناگون را فراهم می‌کند.

به Langue به «نظام زبان» و Langue در این مقاله، به‌منظور پرهیز از ابهام مفهومی «زبان‌مندی» ترجمه شده است. این تمایز در بحث «سینما به مثابه زبان» اهمیت بنیادین دارد؛ در نظر بگیریم، از ظرفیت عام دلالت‌گری آن سخن می‌گوییم، Langue زیرا اگر سینما را در سطح می‌توان از امکان وجود نظامی ساختاری یا نحوی در سازمان تصویری آن بحث Langue اما در سطح کرد. بدین ترتیب، 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

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

۱. روش‌شناسی و چارچوب نظری

این بخش شامل دو قسمت است: نخست چارچوب نظری که مبانی تحلیلی پژوهش را صورت‌بندی می‌کند، و سپس روش تحقیق که نحوه اجرای تحلیل را توضیح می‌دهد. هدف، ارائه مدلی منسجم برای فهم «نحو تصویرگری سکون» در طعم گیلان است.

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

برای پرهیز از انباشت نظریه‌ها، این پژوهش چارچوبی لایه‌ای اتخاذ می‌کند که در آن هر نظریه در سطح مشخصی از تحلیل به کار می‌رود؛ این تقسیم‌بندی امکان می‌دهد سکون نه به عنوان کیفیتی زیباشناختی، بلکه به عنوان سازوکاری سازمان‌دهنده بررسی شود.

۱-۱. نحو سینمایی و امکان تعلیق به مثابه قاعده (کریستین متز)

نقطه عزیمت پژوهش، تلقی متز از سینما به عنوان نظامی واجد سازمان نحوی است (Metz, ۱۹۹۱). در این دیدگاه، معنا در رابطه میان نماها شکل می‌گیرد، نه در یک قاب منفرد. هر چند صورت‌بندی متز عمدتاً بر سینمای روایی کلاسیک استوار است، این پژوهش می‌کوشد حدود کارآمدی آن را در مواجهه با ساختارهای غیرکنشی بیازماید.

فرض اصلی آن است که در سینمای کمینه‌گرا، «مکث» و «امتداد» می‌توانند نقشی هم‌سنگ «برش» ایفا کنند؛ یعنی تعلیق نیز می‌تواند کارکرد نحوی داشته باشد.

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

دلوز در مفهوم «تصویر-زمان» از گسست طرح‌واره حسی-حرکتی سخن می‌گوید (Deleuze, ۱۹۸۹). در این وضعیت، کنش تضعیف می‌شود و زمان مستقیماً تجربه می‌گردد. نماهای طولانی، حرکت‌های بی‌هدف و فضاهای خالی نشانه‌های این وضعیت‌اند. این چارچوب در تبیین امتداد نماها و تعلیق روایی فیلم کاربرد دارد.

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

بارت «معنای سوم» را لایه‌ای مازاد بر معنای روایی و نمادین می‌داند که در سکون تصویر پدیدار می‌شود (Barthes, ۱۹۷۷). این پژوهش تعمیم مفهوم «معنای سوم» از سطح تصویر منفرد به سطح توالی نماها را نه بر اساس قیاس آزاد، بلکه بر پایه دوضابطه انجام می‌دهد:

تکرار ساختاری مکث‌ها در نقاط هم‌ارز روایی؛

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

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

لورا مالوی در ۲۴x a Second Death (۲۰۰۶) بر تنش درونی تصویر متحرک میان حرکت و سکون تأکید می‌کند. اوسینمای کیارستمی را نمونه‌ای از «سینمای تأخیر» می‌داند که زمان را برجسته می‌سازد. این دیدگاه به فهم کارکرد نماهای ممتد و حرکت

ظاهر آبی‌هدف خودرو در فیلم کمک می‌کند.

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

اکو در نظریه «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 به مثابه بی‌قاعدگی، بلکه به عنوان پیامد ساختاری تعلیق تحلیل می‌شود.

۶-۱. سازمان فضایی به مثابه نظام مدل ساز (یوری لوتمان)

لوتمان هنر را نظامی مدل ساز می‌داند که جهان را از طریق سازمان فضایی-زمانی بازآفرینی می‌کند (Lotman, ۱۹۹۰). در طعم گیلان، 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 به صورت تکرار شونده 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 گیلان (۱۹۹۷) است. کدگذاری صحنه‌ها بر اساس سه شاخص عملی انجام شد:

طول زمانی بیش از ۳۰ ثانیه برای ثبت به عنوان «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 ریمن 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.

۳-۲. دلیل انتخاب فیلم

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

۴-۲. 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.

پیشینه تحقیق

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

طولانی و ایستا ابزار تفصیلی محدودی ارائه می‌دهد. رولان بارت در مقاله «معنای سوم» (۱۹۷۷) توجه را به مازاد دلالتی تصویر جلب می‌کند و نشان می‌دهد که معنا می‌تواند در سکون و جزئیات غیرروایی پدیدار شود. با این حال، تمرکز او بیشتر بر تصویر منفرد است تا بر سازمان پیوسته تصاویر در زمان.

در نظریه «متن باز»، اومبرتو اکو (۱۹۸۹) بر مشارکت فعال مخاطب در فرایند تأویل تأکید می‌کند. این چارچوب برای فهم تعلیق‌ها و خلأهای معنایی فیلم مفید است، اما بیشتر به فرایند تفسیر می‌پردازد تا به سازمان ساختاری عناصر. پژوهش‌های داخلی در کاربست نشانه‌شناسی اکو یا تحلیل رمزگان در سینمای ایران نیز انجام شده‌اند، اما تمرکز آن‌ها غالباً بر فیلم‌هایی دیگر یا بر ابعاد دلالتی است، نه بر صورت‌بندی نحوی سکون در آثار کیارستمی.

۴. کیارستمی‌پژوهی

در مطالعات متمرکز بر کیارستمی، پژوهشگرانی چون حمید نفیسی و جف اندروبر مینیمالیسم، حذف، جاده به عنوان ساختار فضایی و جایگاه سینمای او در سنت مدرن تأکید کرده‌اند. نفیسی در The Cinema of Abbas Kiarostami (۲۰۱۲) ابعاد فرهنگی و تاریخی آثار او را برجسته می‌سازد.

در پژوهش‌های فارسی نیز تحلیل‌هایی درباره «غیاب»، «تفریق» و «سکوت» در آثار او صورت گرفته است که نشان می‌دهد حذف و کم‌گویی در این سینما کارکردی معنازا دارند. با این حال، این مطالعات عمدتاً بر ابعاد مضمونی یا زیبایی‌شناختی تمرکز داشته‌اند و کمتر کوشیده‌اند سکون را به مثابه قاعده‌ای نحوی در سطح روابط میان نماها صورت‌بندی کنند.

جمع‌بندی انتقادی و خلأ پژوهشی

مرور پیشینه نشان می‌دهد:

نشانه‌شناسی کلاسیک امکان سخن گفتن از «نحو سینمایی» را فراهم کرده، اما آن را عمدتاً در قالب توالی کنش و برش تحلیل نموده است.

رویکردهای زمان‌محور اهمیت تعلیق و سکون را برجسته ساخته‌اند، اما بیشتر بر تجربه فلسفی زمان متمرکز بوده‌اند.

نظریه‌های معنای سوم و متن باز توجه به مازاد دلالتی و مشارکت مخاطب را ممکن کرده‌اند، اما سازمان نحوی پیوسته تصاویر را موضوع اصلی قرار نداده‌اند.

کیارستمی‌پژوهی ویژگی‌های سبکی و معنایی آثار او را روشن

حوزه‌ها در فهم آثار او سهم مهمی داشته‌اند، اما نسبت سکون با سازمان نحوی زبان سینما کمتر به صورت نظام‌مند بررسی شده است.

۱. مطالعات زیبایی‌شناختی و سبک‌شناختی

بخش قابل‌توجهی از پژوهش‌ها بر ویژگی‌های سبکی سینمای کیارستمی تمرکز داشته‌اند؛ از جمله مینیمالیسم روایی، حذف اطلاعات دراماتیک، لانگ‌شات‌های ممتد، حذف موسیقی هدایتگر و حضور جاده به عنوان ساختار فضایی. جف اندرو در The Cinema of Abbas Kiarostami (۲۰۰۵) کمینه‌گرایی و اقتصاد بیانی را از ویژگی‌های محوری سینمای او می‌داند. در پژوهش‌های داخلی نیز تقابل سکون/حرکت و زیباشناسی تأمل در آثار او بررسی شده است.

این مطالعات سکون را عمدتاً کیفیتی سبکی یا تجربه‌ای شاعرانه تلقی کرده‌اند. هرچند این رویکردها در توصیف خصیصه‌های فرمی موفق بوده‌اند، اما کمتر به این پرسش پرداخته‌اند که آیا این عناصر در قالب الگویی تکرارشونده و قاعده‌مند در سطح ساختار فیلم سازمان می‌یابند یا خیر.

۲. رویکردهای زمان‌محور و فلسفی

تحلیل‌هایی با الهام از اندیشه ژیل دلوز، طعم گلاس را در چارچوب «تصویر-زمان» بررسی کرده‌اند. دلوز در Cinema ۲: The Time-Image (۱۹۸۹) برگسست از طرح‌واره حسی-حرکتی تأکید می‌کند و سینمای مدرن را عرصه ظهور زمان ناب می‌داند. این رویکرد اهمیت تعلیق و کاهش کنش را برجسته می‌سازد.

همچنین لورا مالوی در ۲۴x a Second Death (۲۰۰۶) با طرح «پارادوکس سکون/حرکت»، سینمای کیارستمی را نمونه‌ای از «سینمای مکث و تعلیق» می‌داند که تجربه زمان را برای تماشاگر برجسته می‌کند.

با وجود اهمیت این خوانش‌ها، تمرکز آن‌ها بیشتر بر تجربه فلسفی یا ادراکی زمان است و کمتر به سازوکارهای خرد سازمان‌یافتگی نماها، الگوی برش‌ها و روابط تصویر و صدا در سطح نحوی می‌پردازند.

به بیان دیگر، «چیستی» تجربه زمان توضیح داده می‌شود، اما «چگونگی» شکل‌گیری آن در شبکه روابط فرمی کمتر تحلیل می‌شود.

۳. مطالعات نشانه‌شناختی

در نشانه‌شناسی کلاسیک، کریستین متز با طرح «نحو سینمایی» امکان تحلیل ساختاری فیلم را فراهم کرد (Metz, ۱۹۹۱). با این حال، الگوی «هم‌نهاد بزرگ» او عمدتاً بر توالی‌های کنشی و روایت‌محور مبتنی است و برای تحلیل نماهای

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

بنابراین خلاً اصلی نه در فقدان تحلیل سکون، بلکه در نبود پیوندی نظام‌مند میان نظریه‌نحو 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 به عنوان کیفیتی زیباشناختی، بلکه به عنوان 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) به کار گرفته می‌شود تا از انباشت مفهومی جلوگیری شود.

پیشنهاد مفهوم «نحو تصویری سکون» به عنوان 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 خلاً تولید می‌کنند.

این رویکرد کوششی است برای ارائه خوانشی ساختاری از طعم گیلان که بتواند نسبت میان سکون و سازمان نحوی فیلم را روشن‌تر سازد، بی‌آنکه ادعای تعمیم نظری کلان‌تر 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 گیلان ساخته‌ی عباس کیارستمی، به تبیین چگونگی شکل‌گیری «نحو تصویری سکون» می‌پردازد. هدف آن است که نشان داده شود چگونه عناصر فرمی - قاب‌بندی، حرکت دوربین، امتداد نما، صدا و الگوی تدوین - در شبکه‌ای ساختاری عمل می‌کنند و سکون را از سطح ویژگی سبکی به سطح منطق سازمان‌دهنده‌ی معنا ارتقا می‌دهند.

الف) جاده به مثابه واحد نحوی تکرارشونده

برای بررسی الگومندی ساختار فضایی فیلم طعم گیلان، تمامی سکانس‌های مربوط به حرکت خودرو در جاده با استفاده از نرم‌افزار تدوین ۵ تفکیک و زمان‌سنجی شدند. تحلیل کمی 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 حالی که میانگین طول آن‌ها ۴۴ ثانیه به دست آمد - عددی به مراتب فراتر از میانگین ۸ تا ۱۲ ثانیه در سینمای کلاسیک. تکرار ۱۶ باره این سکانس‌ها در طول ۹۵ دقیقه فیلم (به طور متوسط هر شش دقیقه یک بار) 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 الگوریتمی 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. بدین ترتیب، جاده به نخستین مؤلفه «نحو تصویری سکون» در سطح سازمان فضایی فیلم بدل می‌شود.

ب) خودرو به مثابه 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. بدین ترتیب، 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 اکستریم لانگ‌شات، به‌ویژه آنجا که

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. بدین ترتیب، 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 به درازا 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 - باد، حرکت خودرو، قدم‌ها - 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 سرخ‌های صوتی موقعیت کنشی و روابط میان شخصیت‌ها را استنتاج می‌کند؛ و سوم، در سطح رمزگان ایدئولوژیک، نسبت حضور/غیاب و زندگی/مرگ بازتعریف می‌شود. بدین ترتیب، گشودگی متن در این فیلم نه بی‌قاعده، بلکه در چارچوب رمزگان‌های قابل‌شناسایی و سازمان‌یافته رخ می‌دهد. بدین ترتیب، سکون تصویری با پویایی حداقلی صوتی تکمیل می‌شود و رابطه‌ی دیالکتیکی میان حضور و غیاب شکل می‌گیرد. صدا در این فیلم نه مکمل تصویر، بلکه عنصری نحوی در سازمان‌دهی خلا 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 به جای 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 شناسایی شده 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 اکستریم لانگ‌شات	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	۰۰:۵۰:۱۳ ۰۱:۰۱:۱۷	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

تحلیل ساختاری فیلم نشان داد که سکون در طعم گیلان نه فقدان حرکت، بلکه سازوکاری مولد معناست. این سکون از تعامل نظام‌مند عناصر فرمی حاصل می‌شود: جاده ساختار فضایی را در چرخه‌ای تکرارشونده تثبیت می‌کند؛ فضای خودرو گفت‌وگو را در مدار تعلیق نگاه می‌دارد؛ امتداد نماها زمان را به مؤلفه‌ای نحوی بدل می‌کند؛ صداهای خارج از قاب غیاب را در دل حضور سازمان می‌دهند؛ و تدوین حداقلی، تأخیر را به اصل پیونددهنده‌ی روایت تبدیل می‌کند.

برآیند این سازوکارها شکل‌گیری «نحو تصویری سکون» است؛ نحوی که معنا را نه از رهگذر اوج‌های دراماتیک، بلکه از دل استمرار، مکث و خلأ تولید می‌کند و تجربه‌ای تأملی از زمان و هستی را برای مخاطب می‌آفریند.

گواه‌های تصویری: مستندسازی سازوکارهای «نحو تصویری سکون»

در این بخش، چهارنمای از سکانس‌های شاخص از فیلم طعم گیلان ساخته‌ی عباس کیارستمی به‌عنوان شواهد عینی سازوکارهای تحلیل‌شده در بخش یافته‌ها ارائه می‌شود. هدف این بخش، مستندسازی تصویری «نحو تصویری سکون» و نشان دادن انطباق تحلیل نظری با مصادیق دقیق فیلم است.

ذکر چند کد زمانی برای هر شکل، نشان‌دهنده‌ی تکرار همان سازوکار در نقاط مختلف فیلم است؛ این زمان‌ها نمونه‌های شاخص از الگومندی ساختاری‌اند، نه موارد استثنایی.

شکل ۱. نمای اکستریم لانگ از جاده و خودرو



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

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 نمونه‌ای 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
نحوسینمایی (متن)، پارادوکس سکون / حرکت (مالوی)	چارچوب نظری مرتبط

تحلیل

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

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

شکل ۳. قاب با صدای خارج از تصویر



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

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. بدین ترتیب، 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



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

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 با ورود تصاویر ویدئویی کم‌کیفیت از پشت‌صحنه نحو تعلیقی اثر را آشکار می‌کند. فیلم نه تنها 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 گیلان می‌تواند از سطح «سبک» فراتر رود و به قاعده‌ای ساختاری در حد یک «نحو بدیل» ارتقا یابد. تحلیل کمی 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 به صورت قاعده‌مند در سراسر فیلم توزیع شده است. یافته‌ها نشان می‌دهد که این عناصر نه به‌طور منفرد، بلکه در پیوندی ساختاری عمل می‌کنند: جاده به مثابه واحدی مدل‌ساز سازمان فضایی را تثبیت می‌کند (در افق نظری یوری لوتمن)، امتداد زمانی نماها حرکت را از کارکرد پیش‌برنده کنش تهی می‌کند (همسوبا مفهوم «تصویر-زمان» نزد دلوز)، و صداهای خارج از

قاب میدان تأویل را در چارچوب رمزگان‌های ادراکی و شناختی گسترش می‌دهند (در امتداد نظریه متن بازاکو). 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.

تحلیل نشان داد که الگوی مورد بررسی هر سه معیار را احراز می‌کند. از این رو، می‌توان استدلال کرد که فیلم نه صرفاً از سبک ایستایی بهره می‌برد، بلکه واجد نحوی است که در آن سکون نقش قاعده سازمان‌دهنده را ایفا می‌کند؛ نحوی که در برابر نحو کنش‌محور کلاسیک—چنان‌که در نظریه سینمایی کریستین متز صورت‌بندی شده—قرار می‌گیرد. در این ساختار، سکون فقدان حرکت نیست، بلکه معادل ساختاری «برش» در سینمای کلاسیک است؛ عنصری که معنا را از رهگذر تعلیق، استمرار و خلأ تولید می‌کند.

بدین ترتیب، «نحو تصویری سکون» را می‌توان به مثابه مدلی تحلیلی پیشنهاد کرد که امکان بازخوانی سینمای کمینه‌گرا را در سطح قاعده‌مندی ساختاری فراهم می‌سازد، نه صرفاً در سطح تجربه ادراکی مخاطب. نوآوری پژوهش در انتقال مفهوم سکون به سطحی نحوی و ارائه شاخص‌های عینی برای تشخیص آن است؛ امری که می‌تواند مبنایی برای مطالعات تطبیقی آتی در سینمای ایران و دیگر اشکال سینمای تأملی باشد.

اعلام عدم تعارض منافع: نویسنده/نویسندگان اعلام می‌دارند که در انجام این پژوهش هیچ گونه تعارض منافعی برای ایشان وجود نداشته است.

منابع

- [۱] کیارستمی، ع. (کارگردان). (۱۳۷۶). طعم گilas [فیلم سینمایی]. ایران: عباس کیارستمی.
- [۲] آفرین، ف.، & نجومیان، ا.ع. (۱۳۸۹). خوانشی پس‌ساختگرا از آثار عباس کیارستمی. تهران: نشر علم.
- [۳] آگونه جونتانی، م. (۱۳۹۵). اومبرتو اکو و بنیان‌های شناختی تأویل. نقد و نظریه ادبی، (۱۱)، 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. شهباز، 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. طیورپروان، مترجم). تهران: مهراندیش.
- [۹] خانی، م.، شکری، م.، & قدیانی، م. (۱۴۰۳). مطالعه ویژگی‌های سینمای پست‌مدرن ایران بر اساس نظریه نشانه‌شناسی اومبرتو اکو (مطالعه موردی: فیلم شیرین ساخته عباس کیارستمی). پژوهش هنر، (۲۸)۱۴، ۷۳-۸۸.
- [۱۰] سینا، خ. (۱۴۰۳). اصل تفریق در سینمای کیارستمی: بازنامایی غیاب در سه سطح بصری، شنیداری و روایی. مطالعات بینارشته‌ای هنر و معماری، (۱۱)، ۱۲۳-۱۴۵.
- [۱۱] قدیانی، م.، شکری، م.، & خانی، م. (۱۴۰۳). تحلیل رمزگان فیلم شطرنج باد محمد رضا اصلانی بر اساس نشانه‌شناسی اومبرتو اکو. پژوهش هنر، (۲۸)۱۴، 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 به مثابه زبان: سکون و نحو تصویری در طعم گیلان. فصلنامه علمی مطالعات هنر و زیبایی‌شناسی، سال ششم، شماره 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/>).

