پژوهشنامه تاریخ، سیاست و رسانه
صفحات ۱۱۷ تا ۱۳۴
سال سوم، شماره اول، بهار ۱۳۹۹

Quarterly Journal of Research
in History, Politics and Media.
Vol. 3, Num. 1, Spring 2020

تحلیل فیلم کلوز آپ عباس کیارستمی بر اساس الگوی هم‌نشینی و جانشینی

حمید ملکی[۱]، غلامرضا آذری[۲] و داوود صفائی[۳]

تاریخ دریافت: ۱۵ / ۰۸/ ۱۳۹۸
تاریخ پذیرش: ۲۰ / ۰۸/ ۱۳۹۸

چکیده

سینمای واقع گرایانه که موج نوی سینمای ایران است ۱۳۴۰ به‌وجود آمد که بی‌شباهت به موج نو سینمای فرانسه نبود. فیلم کلوز آب عباس کیارستمی نمونه‌ای از این مکتب می‌باشد. فیلم کلوزآپ، به بحران اخلاقی که در جامعه وجود دارد اشاره می‌کند، بحرانی فارغ از نوع طبقه فرهنگی، اقتصادی و.... کارگردان در این فیلم، فروپاشی اخلاقی را چون بیماری مسری می‌داند که برای مبتلا نشدن به آن هشدار می‌دهد. هدف از این پژوهش تحلیل سکانس‌های فیلم کلوز آب با استفاده از الگوی هم‌نشینی و جانشینی می‌باشد. در این پژوهش جهت تحلیل فیلم از تحلیل هم‌نشینی و تحلیل جانشینی استفاده شد. در سطح تحلیل هم‌نشینی فیلم‌های مورد مطالعه، کارکرد هر سکانس بررسی می‌شود. سکانس‌ها در کنار یکدیگر زنجیره‌ای از رویدادها را شکل می‌دهند. ولی تحلیل جانشینی به معنای جستجوی الگوی پنهان تقابل نهفته در متن و سازنده معناست. پژوهش حاضر کل داستان فیلم کلوزآپ به کارگردانی عباس کیارستمی را به‌عنوان جامعه‌ی آماری مورد تحلیل قرار می‌دهد. حجم نمونه به‌صورت کمی نخواهد بود و روایت فیلم با در نظر گرفتن گفتگوها در قالب پلان‌ها و سکانس‌ها مد نظر است.

کلید واژه‌ها: سینما، موج نو، الگوی هم‌نشینی و جانشینی، فیلم کلوز آپ، عباس کیارستمی.

استناد فارسی(شیوه APA، ویرایش ششم، ۲۰۱۰): ملکی، حمید؛ غلامرضا آذری و داوود صفائی(۱۳۹۹، بهار). «تحلیل فیلم کلوز آپ عباس کیارستمی بر اساس الگوی هم‌نشینی و جانشینی». ***پژوهشنامه تاریخ، سیاست و رسانه***، سال سوم، شماره اول، صص ۱۳۴– ۱۱۷.

[۱]. کارشناس ارشد ارتباطات و رسانه، گروه علوم ارتباطات دانشگاه آزاد تهران مرکز، تهران، ایران.
[۲]. استادیار گروه علوم ارتباطات دانشگاه آزاد تهران مرکز، تهران، ایران. ایمیل: qol.azari@juactb.ac.ir
[۳]. استادیار گروه علوم ارتباطات دانشگاه آزاد تهران مرکز،.تهران، ایران. ایمیل: d_safaee41@yahoo.com

۱. مقدمه

فیلم‌ها، همواره نمایانگر بخشی از زوایای خاموش فرهنگی جامعه‌ای هستند که آن‌ها را به‌عنوان کالاهای فرهنگی به سایر ملل عرضه می‌دارند. در واقع فیلم‌ها همان بسته‌های فرهنگی هستند که از یک جامعه به سایر جوامع عرضه می‌شوند(آذری و صفا، ۱۲۷: ۱۳۹۲). سینماگرانِ مؤلف با بیان و انعکاس معضلاتی که در جامعه است، مفاهیم و معانی خود را در یک اثر سینمایی رمزگذاری می‌کنند و در اختیار مخاطب قرار می‌دهند. ارزش و اهمیت کار یک فیلم‌ساز زمانی نمایان می‌شود که بتواند در یک روند بی‌وقفه‌ی زمانی با استفاده از بازنمایی و تولید حتّی باز تولید فرهنگی اثری مطلوب بر ذهنیت افراد جامعه به‌ویژه مخاطبان آثارش در جهت رشد و تعالی از خود به‌جا گذارد. در واقع، کیارستمی یکی از همین سینماگران مؤلف است که سال‌هاست بر ژرفا و عمق سینمای ایران اثر گذاشته است. کیارستمی در سال ۱۳۶۸ در اوج بود. وی جایزه بهترین فیلمنامه و بهترین کارگردانی را در جشنواره فیلم فجر از آن خود کرد. وی به دلیل ساخت این فیلم در سینمای جهان اثری ماندگار از خود بجای گذاشت.

کلوزآپ بر اساس رتبه‌بندی نشریه «سایت اند ساوند» از بین ۵۰ فیلم برتر تاریخ سینما در رتبه چهل هفتم قرار گرفت. این نشریه با دعوت از ۸۴۶ منتقد، برنامه‌ریز و توزیع کننده فیلم در نظرسنجی سایت اند ساوند، ۵۰ فیلم برتر تاریخ سینما را انتخاب کردند که فیلم کلوزآپ با کسب ۳۱ رأی در رتبه چهل هفتم بهترین فیلم‌های تاریخ سینما قرار گرفته است. دنیس لیم و استفن هولدن، منتقد لس آنجلس تایمز، در مورد کلوزآپ نوشتند:

«این فیلم روایت شیوا و مستقیم با نگاه به روح و روان یک انسان پیچیده به همراه واقعیت اجتماعی و فرهنگی جامعه است»(ویکی پدیا).

هرتوسک ورنر کارگردان مطرح المانی کلوز آپ را یکی از بهتریم فیلم‌های واقعه‌گرای سینما دانست و از آن تقدیرکرد. نورمن ان. هلند، منتقد سینما، در مورد این فیلم گفت:

«در فیلم به دنبال ایده تصویر ایده‌آل و متفاوت است. کلوزآپ یک فیلم رمان گونه، که بر اساس یک واقعیت از دل اجتماع روایت شده است»(همان).

هنرمند اگر تعهدی نسبت به ارزش‌های اخلاقی جامعه‌اش نداشته باشد نمی‌تواند در خلق موقعیت‌های زیبا بر اساس مفاهیم اخلاقی موفق شود. مفاهیم اخلاقی علاوه بر آن‌که در فیلم‌ها یکی از عوامل پیشبرد درام هستند، به‌عنوان عامل خلق زیبایی هم نقشی دارند. فیلمساز گاه با نظرات پاک مخاطبش ارتباط برقرار می‌کند و گاه غریزه او را نشانه می‌گیرد. در حالت اول فیلم‌هایی تولید می‌شوند که مروج ارزش‌های اصیل اخلاقی هستند. در حالت دوم فیلم‌های بی‌ارزشی به عرصه ظهور می‌رسند که با تکیه بر بی‌اخلاقی‌ها می‌خواهند بازار گرم و پر رونقی را برای فیلم فراهم سازند(میرفخرایی و رحیم‌زاده، ۱۳۹۱: ۲۶).

سینمای عباس کیارستمی، به‌عنوان سینمایی مملو از پیام‌ها و نشانه‌ها جهت انتقال ارزش‌ها و هنجارهای فرهنگی، نقش بسیار مهم، مسأله‌آمیز و مؤثری در معرفی مسائل ارتباطات میان فردی و اخلاقی دارد؛ بنابراین علت دیگر انتخاب این موضوع، علاقه‌مندی پژوهشگر به مضمون این فیلم و داشتنِ دغدغه‌های اخلاقی است، چراکه نگارنده بر این باور است که سینماگر با قدرت ارتباطی خود می‌تواند پاسخگوی نیازهای مهم اخلاقی انسان باشد و به‌حق، کیارستمی در این فیلم به این مهم دست یافته است.

۲. اخلاق در سینما

اخلاق جمع خلق است به‌معنی سرشت خوی، طبیعت و امثال آن که به‌معنای صورت درونی و باطنی و ناپیدای آدمی به‌کار می‌رود که با بصیرت درک می‌شود در مقابل خلق، که به‌صورت ظاهری انسان گفته می‌شود که با چشم قابل رویت است.

اخلاق مانند زبان، کشور، مذهب قبل از شخص وجود دارد، فرد وارد آن می‌شود و کم و بیش در آن سهیم می‌گردد و پس از فرد نیز به وجودش ادامه خواهد داد. اجتماعی بودن اخلاق، صرفاً به این معنا نیست که نظامی حاکم بر ارتباطات افراد باشد. چنین نظامی می‌تواند کاملاً ساخته و پرداخته خود فرد باشد. همان‌طور که بعضی از اجزای نظام عملی شخص در ارتباط با دیگران، تقریباً به‌طور اجتناب ناپذیری این چنین است؛ مثل این‌که بگوییم قاعده‌ی من این است که اول لبخند بزنم، البته اخلاق به این معنا تا حد وسیعی اجتماعی است. امّا عمدتاً در ناحیه منشاء ضمانت‌های اجرای و کارکردهایش هم اجتماعی است. به هر تقدیر وقتی فرد با آن مواجه می‌شود اخلاق ابزاری در دست جامعه، به‌عنوان یک کل برای ارشاد و راهنمایی افراد و گروه‌های کوچک‌تر است.

نظریه‌ی «خود گروی» که به ازدیاد خیر اهمیت می‌دهد، امّا به سایر مردم به اندازه‌ی کافی بها نمی‌دهد. نظریه‌ی «سود گروی» که هر دو نقیصه را در آنِ واحد جبران می‌کند که با ایجاد بیش-ترین خیر عمومی است(فرانکنا، ۱۳۸۳: ۸۵). ارزش‌های اخلاقی، یعنی چیزی که از نظر اخلاقی خوب یا بد باشد. اخلاق در سر تا سر تاریخ به پرورش ملکات و ویژگی‌های خاصی پرداخته است که در میان آن‌ها فضایلی مانند درستکاری، مهربانی و وظیفه‌شناسی قرار دارد. فضایل عبارت است از ویژگی‌هایی که کاملاً ذاتی نباشد و همه‌ی آن‌ها تا حدی به وسیله‌ی تعلیم و ممارست یا شاید موهبت الهی به‌دست آمده است. آن ویژگی‌ها منش هستند، نه مانند دل‌ربایی یا کم‌رویی. ویژگی-های شخصیت مستلزم گرایش به انجام عمل خاص در اوضاع و احوال خاص، نه فقط فکر کردن یا احساس کردن. آنان فقط توانایی یا مهارت نیستند، مثل هوش که کسی دارد و استفاده نکند(فرانکنا، ۱۳۸۳: ۱۴۰).

۳. ارتباطات انسانی یا میان فردی در سینما

برای واژه ارتباط تعاریف گوناگونی مطرح شده است، امّا تعریف ما که پایه مباحث این مقاله قرار می‌گیرد چنین است: ارتباط عبارت است از فراگرد انتقال پیام از سوی فرستنده برای گیرنده، مشروط بر آن‌که در گیرنده پیام مشابهت معنا با معنی مورد نظر فرستنده پیام ایجاد شود(محسنیان‌راد، ۱۳۸۹: ۵۷). ارتباطات انسانی خود به سه دسته تقسیم می‌شود:

ارتباطات جمعی: نوعی از ارتباط است که بر اساس آن فرد با تعداد کثیری از انسان‌های دیگر در ارتباط است و در اکثر موارد بر اساس اهداف اقناع، اطلاعاتی، متقاعدسازی طرح‌ریزی شده و گاهی با هدف سرگرمی و تفریح دیگران.

ارتباطات میان فردی: ارتباط فراگردی است که در آن اطلاعات، مفاهیم و احساسات را با پیام-های کلامی و غیرکلامی با دیگران در میان می‌گذاریم.

ارتباطات درون فردی: یک داد و ستد ارتباطی است که در درون وجود شخصی روی می‌دهد و می‌توان آن را حرف زدن با خود نامید.

گسترش سریع مدرنیزم در جهان غرب به‌ویژه در قالب سینمای هالیوود، مرکزی برای تولید معنا و تصاویر بصری فراهم کرد که بر مبنای دو عنصر تکنولوژی و اقتصاد استوار است؛ به مرور پارادایم‌های در سینما شکل گرفتند؛ مانند سینمای هنری اروپا، سینمای هند و ... که سعی می‌کردند در برابر سینمای هالیوود عرض اندام کنند. تمام این جریان به‌دنبال تولید معنا و انتقال معنا بودند. در این میان متفکران عرصه‌ی سینما و منتقدان ابزارهای نظری و روش‌های مختلفی را بکار بستند تا بتوانند این متون را رمزگشایی کنند. زبان شناسی در ادامه نشانه‌شناسی از پیشروان این عرصه بود.

مطالعات نشان می‌دهد ما با متون مبهم و مجهولی مواجه هستیم که صرفاً ابزاری برای انتقال پیام روشن و صریح نیست؛ بلکه به‌جای پیام باید از انتقال معنا صحبت به میان آید. مقصود صرفاً یافتن رمز یا در یافتن افکار، محتوی نیست؛ بلکه فرایند کشف رمز، خود به امری دشوار تبدیل می-شود به‌نحوی که خواندن معنا به امری چند وجهی مبدل می‌گردد(وولن، ۱۳۸۴: ۱۶۰).

ژانرهای سینمایی نظامی را می‌سازند که نشانه‌های فیلمی در درون آن تعریف می‌شوند و عمل می‌کنند هریک از ژانرهای سینمایی قواعد خاص و منطق و ابزارهای خاص خود را دارد. چندلر عنوان می‌کند که، پدیده‌ای به‌نام واقع‌گرایی ژانری وجود دارد به این معنا که بینندگان سریال‌های تلوزیونی، در مورد سریالی که با آن خو گرفته‌اند با توّجه به واقعیت ژانر آن سریال را قضاوت می‌کند نه بر اساس واقعیت خارجی؛ در واقع چنین سریال‌های را باید به‌عنوان جهانی در خود بپذیریم زیرا قوانین خاص خود را دارند که گاهی متفاوت از قواعد روزمره زندگی هستند، که مبنای چیزی است که تعلیق ارادی ناباوری نامیده می‌شود(چندلر، ۱۳۸۷: ۱۰۴).

پیشینه پرطرفدارترین ژانرهای فیلم امروز به دوران اولیه و عصر طلایی فیلم‌سازی باز می‌گردد. برخی از این ژانرها عبارت است از: درام جنایی، علمی تخیلی، درام شخصیت، درام تاریخی، ترسناک، جنگی، ماجراجویانه، تعلیقی، پلیسی، مستند و ...؛ البته نباید انتظار داشت که تاریخ تکنولوژی سینما یا سبک‌های سینمایی یا ژانرهای سینمایی ضرورتاً، همگام با تاریخ اجتماعی یا سیاسی جامعه حرکت کرده باشد(بوردول و تامسون، ۱۳۸۳: ۱۵).

سینما امروزه به‌شکل هنری تبدیل شده است که، بیش‌تر مردم نسبت به آن واکنش‌های قوی نشان می‌دهند و در آن به‌دنبال تفریح، الهام و شناخت هستند. قدرتمندی فیلم‌ها از جهت زیبا شناختی به این خاطر است که گفتگو، موسیقی، صحنه‌آرایی، و حرکت را به‌گونه‌ای تصویری، روایی به هم می‌آمیزند(Danesi, 2004: 88).

٤. سینمای رئالیسم

رئالیسم از نظر لغوی از ریشه‌ی res به‌معنی شیئیت‌گرایی است. از حیث اصطلاح بر مکتبی در ادبیات اطلاق می‌شود. تصویری از واقعیت چشم‌اندازهای زندگی خارج و آزاد از ایدئالیسم، ذهن-گرایی و رنگ رمانتیک؛ این برخورد نقطه مقابل رمانس است. پایه‌گذاران مکتب رئالیسم، زیگفرید کراکوئر، تاریخ‌نگار و زیباشناس آلمانی الاصل، از طرفداران اصلی دیدگاه رئالیستی سینما است. وی در کتاب خود به‌نام «تئوری فیلم» استدلال می‌کند که فقط فیلم است که عملاً از جریان واقعیت، عکاسی می‌کند، و تنها فیلم هم توانایی گذراندن آینه‌ای در برابر طبیعت را دارد.

کراکوئر در اثر پیشین خود از گالیکاری تا هیتلر که به بررسی سینمای آلمان از سال ۱۹۱۹–۱۹۳۳ است و سقوط فرهنگ سیاسی آلمان را بدان گونه که در تاریخ سینمای این کشور منعکس شده ردیابی می‌شود. نظر او این است که توّجه و دل‌مشغولی سینمای آلمان به طراحی هنری و تعهد آن به ارزش‌های صرفاً صوری، عملاً راه را برای ظهور هیتلر فراهم کرد و این کار دقیقاً با منصرف کردن تماشاگران از ارزیابی واقعیت‌های اجتماعی به انجام رساند. این دوره را یکی از بزرگ‌ترین دوران تاریخ سینما شناخته‌اند؛ ولی برای کراکوئر نمونه‌ای از آن‌چه که سینما باید از آن اجتناب کرده است.

آندره بازن شاید بهترین نظریه‌پرداز نسل دوم فیلم است، نسلی که تجربه سینمای صامت دیگر نقش تعیین کننده‌ای برایشان نداشت. او به سینما به‌عنوان آرمان باز آفرینی جهان در تصویر می-نگرد. به اعتقاد بازن میزانسن[۱] تکنیکی به مراتب طبیعی‌تر از مونتاژ است(مهدوی، ۱۳۹۱: ۲۲).

---

[۱]. آرایش صحنه و ارتباط دوربین با آن‌ها

«نئو رئالیسم» جنبشی سینمایی در ایتالیا، که پس از پایان جنگ جهانی دوم شکل گرفت و تا میانه دهه ۵۰ ادامه داشت. آنان سعی در نزدیک شدن هرچه بیش‌تر به واقعیت‌ها و در روایت و آن-چه در فرم داشتند. آثاری مانند «رم شهر بی دفاع» و ... این جنبش به مرور زمان رو افول گذاشته امّا تأثیرات گسترده‌ای بر سینمای جهان گذاشت. در دوران حکومت موسیلینی، سیطره‌ی فاشیسم بر صنعت فیلم‌سازی، باعث شکل‌گیری استودیوهای فیلم‌سازی معروف چینه چیتا(معادل ایتالیایی هالیوود) و مدرسه استودیوهای سراسر اروپا که بسیار مجهز بودند در طول جنگ معروف بودند به-شدت آسیب دیدند و ساخت فیلم‌های مجلل در آن‌ها دیگر امکان‌پذیر نبود. این خود باعث شد تا فیلم‌سازان به‌سمت لوکیشن‌های واقعی در خیابان و مناطق روستایی بروند و پس از سرگونی فاشیست‌ها نوعی سینما از طرف حکومت ترویج داده شد که ارتباطش را از واقعیت بریده بود و تمام هم وغم آن ترویج تصویری خوب از ایتالیا بود. در واپسین سال‌های حکومت فاشیستی و سینمای ایتالیا تمایل رئالیستی پیدا شد چهار قدم در ابرها، وسوسه و ... تلاش این فیلم‌سازان ایتالیایی بود، برای مقابله با این موج تحمیل شده از این جهت می‌توان بر تأثیر ژانر نوآر و سبک شاعرانه رئالیسم فرانسه و فیلم تونی که آن را سلف فیلم‌های این جنبش سینمایی می‌دانند بر این جنبش سینمایی تأکید کرد.

لوکیشن و دکور در فیلم‌های رئالیستی از لوکیشن‌های طبیعی استفاده می‌شود. برای نزدیک شدن به روایت واقعیت بیرونی و دوری از تصنع در نماهای داخلی هم چینش صحنه مرسوم در استودیوها خودداری می‌شود. تصویربرداری و نورپردازی قاب‌های نا آراسته و فی‌البداهه است. به دنبال نماهای زیبا و تصنعی نیستند و معمولاً به سبک فیلم‌های مستند انجام می‌شود. نور طبیعی استفاده می‌شود و استفاده از عمق میدان به شدت رایج است. برای ایجاد حس واقعی بودن روایت از نابازیگران استفاده می‌شود، گاه نیز ترکیبی از بازی حرفه‌ای نابازیگران.

درون‌مایه اساس جنبش نئو رئالیستی بر دیدگاه‌های اخلاقی بنا شده است. هدف اصلی این جنبش این بود که سینما باید هم وغم خود را بر طبیعت خود بر نقشی که در جامعه دارد متمرکز کند و باید مخاطبان خود را با واقعیات بیرونی خود آن‌ها آشنا کند. در نتیجه سینما باید برشی از زندگی روزمره به‌نظر رسد. روایت فیلم‌های سینمای نئورئالیسم بر پایه جزئیات و تأثیر گرفته از اتفاقات روزمره زندگی روایت می‌شوند. تأکید بر عنصر تصادف به‌جای رابطه علت و معلولی یکی از ویژگی‌های اصلی این سینما است. دوری از روایت خطی و منسجم، بیش‌تر از هر چیز پایان باز فیلم‌ها خود را می‌نمایاند. در آن فیلم به برهه‌ای از زندگی قهرمانانش می‌پردازد و به قبل و بعد زندگی او کاری ندارد. نشانه دیگر تأکید بر فرازهای زندگی روزمره و تأکید بر زمان‌های مرده برای نزدیک شدن بیش‌تر به شخصیت‌ها، همگی از ویژگی‌های روایی در این سبک سینمایی است.

سینمای واقع‌گرایانه که موج نوی سینمای ایران است، در سال ۱۳۴۰ به وجود آمد که بی-شباهت به موج نو سینمای فرانسه نبود، برخی هم آن را موج نو خواندند به دلیل این‌که جریانی بود

در دل سینمای سطحی‌نگر و بازاری ایـران پـیش از انقـلاب و نمـایش آدم‌هـا و زنـدگی حقیقـی و ملموس از دل جامعه شهرنشین آن سال‌ها، به مناسبت سیستم حکومتی، به کمبودهای ریز و درشت اجتماعی اعتماد کنند.

۵. تحلیل هم‌نشینی و جانشینی

ساخت‌گرایان بر این باورند که معنی نشانه‌ها با قرار گرفتن درکنار هم آشکار می‌شـوند. در ایـن تحلیل اصل بر تقابل دو تایی گذاشته می‌شود. تحلیل‌های «هم زمانی» که به سـاختار «جانشـینی» وابسته است و«در زمانی» که به ساختار هم‌نشینی مرتبط است، از یادگارهای سوسور است.

هم‌زمانی به معنای تحلیلی و در زمانی به‌معنای تاریخی به‌کار برده می‌شود؛ بنابراین مطالعه هم-زمانی یک متن به روابطی که میان عناصر آن وجود دارد، توّجه می‌کنـد و مطالعـه درزمـانی، نحـوه تکامل روایت را می‌نگرد. به سخن دیگر تحلیل «هم‌زمانی» متن به دنبال الگوی تقـابلی نهفتـه در متن است، امّا تحلیل«درزمانی» بر تسلسل پیشامدها که روایت قصه را می‌سازد. وی تأکید دارد کـه منظور از «هم‌نشینی» زنجیره‌ای از چیزهاست و تحلیل «هم‌نشینی» یک متن، یعنی نگاه کردن بـه آن هم‌چون سلسله‌ای از رویدادها که نوعی روایت خاص را می‌سازد(آسابرگر، ۱۳۸۷: ۳۳).

بدین ترتیب در سطح تحلیل هم‌نشینی فیلم‌های مورد مطالعه، کارکرد هر سکانس بررسی مـی-شود. سکانس‌ها در کنار یکدیگر زنجیره‌ای از رویدادها را شکل می‌دهند و روایت خاصی را به وجـود می‌آورد، از طرفی تحلیل هم‌نشینی به کشف معنای آشکار فیلم می‌پردازد. ولی تحلیل جانشـینی بـه معنای جستجوی الگوی پنهان تقابل نهفته در متن و سازنده معناست.[۱] رولان بارت این عناصر را در نظام پوشاک مورد بررسی قرار می‌دهد. عناصر جانشینی لباس‌هایی هستند کـه نمـی‌تـوان آن‌هـا را هم‌زمان در یک ناحیه از بدن پوشید، مانند کلاه؛ امّا، بعد هم‌نشینی که کنـارهم قـرار گـرفتن اسـت مانند ترکیب کامل لباس از کلاه تا کفش.

در مورد تحلیل از یک صحنه‌ی خاص به هر دو روش تحلیل‌های جانشینی، مقایسه این صـحنه با صحنه‌های دیگر که می‌توانسته جای آن باشد و تحلیل هم‌نشینی و مقایسه این صحنه با صحنه-های قبلی و بعدی بستگی دارد(چندلر، ۱۳۸۷: ۱۳۱).

بینامتنی اصطلاحی است که بر سر آن اختلاف عقیده بسیار است. امّا به بیان ساده عبارت است از استفاده آگاهانه یا ناآگاهانه از مطالب متون قبلاً خلق شده، در متن جدید. این‌که چه متونی در این متن حضور دارند، ما را به فهم بهتر این متن هدایت می‌کند. در بعضی فیلم‌هـا نیـز ایـن بـین‌متنـی حضور دارد و کارگردان صحنه‌هایی می‌آفریند که می‌توان آن را «نقل قولی» از فیلم‌های دیگر بـه-

---

[۱]. تقابل‌های دو قطبی زیرا معنای متکی بر ایجاد رابطه است و مهم‌ترین رابطه در تولید معنا، تقابل‌های متضاد است.

شمار آورد(آسابرگر، ۱۳۸۷: ۴۳). بیش‌تر نشانه‌شناسان، فنون بلاغی چون استعاره و کنایه را در قلمرو نشانه‌شناسی می‌دانند(سجودی، ۱۳۸۷: ۵۸). استعاره و کنایه، دو راه برای انتقال معانی است.

٦. رمزگان

فیلم‌سازان مختلف برای بیان هنری در اثر خود ناگزیر به استفاده از نشانگان فنی و به‌کارگیری رمزهای بصری هستند. واضح است که برای انتقال حس و حال و هوای داستان در زمان محدود، چاره‌ای جز تلخیص موقعیت و بهره‌گیری هوشمندانه از نشانه‌ها نیست. این بهره‌برداری خصوصاً در مورد سینماگران مؤلف نمود بیش‌تری دارد. کسانی که بر اساس نگره یک مؤلف آفرینش‌گر یک اثر سینمایی هستند(آذری و وحیدی، ۱۳۹۱: ۴).

همه‌ی رسانه‌ها تابع رمزهای معین هستند؛ مثلاً در تحلیل فیلم تلویزیون باید معنای هر یک از نماها؛ کلوز، مدیوم شات، لانگ شات و ... را فهمید، همین‌طور پیام‌های نورپردازی، حرکات دوربین و ... را. مثلاً: حرکت پَنْ رو به پائین که در آن دوربین نگاه می‌کند دلالت بر قدرت، اقتدار می‌کند. و حرکت پن رو به بالا که در آن دوربین به بالا نگاه می‌کند دلالت بر کوچکی، حقارت، ضعف می‌کند. این رمزهای نشانه‌شناختی دارای معانی نهفته‌ای هستند که با این تکنیک یعنی رمزشناسی خاص هر رسانه و ادبیات آن، می‌توان آن را تحلیل نشانه‌شناختی نمود.

روش تحقیق در مقاله حاضر به‌صورت روش کیفی است و در تحلیل و تفسیر نتایج و بیان دیدگاه‌ها از فنِ نشانه‌شناسی استفاده شده است. در این مقاله، رویکردی میان رشته‌ای و ترکیبی مورد نظر نگارنده است، روشی که از دیدگاه‌های زبانشناسی، اخلاقی، ارتباطی و سینمایی در تحلیل مفاهیم و نشانه‌های موجود در یک اثر هنری(فیلم) از آن استفاده خواهد شد. پژوهش حاضر کل داستان فیلم کلوزآپ به کارگردانی عباس کیارستمی را به‌عنوان جامعه آماری مورد تحلیل نشانه شناختی قرار می‌دهد. حجم نمونه به‌صورت کمی نخواهد بود و روایت فیلم با در نظر گرفتن گفتگوها در قالب پلان‌ها و سکانس‌ها مد نظر است.

۷. یافته‌ها

۷-۱. تحلیل هم‌نشینی

در تحلیل هم‌نشینی سکانس‌ها در کنار یکدیگر زنجیره‌ای از رویدادها را شکل می‌دهند و روایت خاصی را به وجود می‌آورد، از طرفی تحلیل هم‌نشینی به کشف معانی آشکار فیلم می‌پردازد.

فیلم کلوزآپ، به بحران اخلاقی که در جامعه وجود دارد اشاره می‌کند، بحرانی فارغ از نوع طبقه فرهنگی، اقتصادی و ...؛ کارگردان در این فیلم، فروپاشی اخلاقی را چون بیماری مسری می‌داند که برای مبتلا نشدن به آن هشدار می‌دهد و با نشان دادن علائم و عوارض ناشی از آن، سعی در کنترل و کاهش تلفات دارد؛ چراکه او معتقد است در صورتی که نتوانیم این ویروس‌ها ضداخلاقی را کنترل و از بین ببریم فرزندان ما که بدن‌های ضعیف‌تری نسبت به ما دارند نیز به بیماری مبتلا می‌شوند، حال در این بین، برخی به‌جای درمان بیماری و کم‌تر کردن تلفات سعی در ترک محیط برای پیشگیری از ابتلای خود، به آن را دارند.

در پاییز سال ۱۹۸۹[۱۳۶۸ شمسی]، مجله‌ی ایرانی سروش، داستانی درباره‌ی یک جرم غیرعادی منتشر کرد: مرد فقیری به‌خاطر این‌که خود را به‌جای کارگردان تحسین شده، محسن مخملباف، به یک خانواده‌ی طبقه‌ی متوسط در شمال تهران جا زده بود دستگیر شد. گرچه متهم، حسین سبزیان، مقداری پول از خانواده‌ی آهن‌خواه دریافت کرده بود، امّا انگیزه‌ی اصلی او از این نقشه ظاهراً مالی نبوده. بلکه، به‌خاطر عشق مشترک او و خانواده‌ی آهن‌خواه به سینما، پس از دروغ اولیه‌ای که از سر بی‌فکری و در یک ملاقات تصادفی درباره‌ی هویتش به آن‌ها گفت، سبزیان که به‌نظر می‌رسید مقهور حیله‌ی موفقیت‌آمیزش شده، به اعضای خانواده قول بازی در فیلم بعدیش را داد و با آن‌ها برای بازی در نقش‌هایشان تمرین کرد. خانواده‌ی آهن‌خواه تنها وقتی که به‌نظر رسید مخملباف از جایزه‌ای که در یک جشنواره‌ی ایتالیایی برده(خبری که در رسانه‌های ایران منتشر شد) بی‌اطلاع است شک‌شان به‌یقین تبدیل شد و به مقامات اطلاع دادند. خبرنگار مجله‌ی سروش، حسن فرازمند، شاهد بازداشت سبزیان بود و در اداره‌ی پلیس ترتیب مصاحبه‌ی مفصلی را با او داد که به شکل چشم‌گیری به عنوان پرونده‌ی عجیب جاعل هویت مخملباف منتشر شد.

عباس کیارستمی در پی مطلع شدن از این پرونده، سریعاً قصد ساختن فیلمی درباره‌ی آن کرد، درحالی که هنوز وقایع در حال پیش‌آمدن بودند و سرنوشت متهم هم هنوز مشخص نبود. کیارستمی مقدمات فیلم دیگری را کنار گذاشت و از بسیاری از عوامل اصلی پرونده، از جمله خانواده‌ی آهن‌خواه و محسن مخملباف واقعی، کمک گرفت. هم‌چنین نزد سبزیان و قاضی روحانی دادگاه رفت و اجازه‌ی فیلمبرداری از جلسه‌ی دادرسی را گرفت. که آن‌طور که بعداً معلوم شد، در طول جلسه کیارستمی و دوربین‌هایش ناظران بی‌طرف نبودند و در جلسه به‌صورت فعال مشارکت داشتند. علاوه بر فیلمبرداری از آزادی سبزیان از زندان – پس از این‌که شکایت پس گرفته شد – و ملاقات احساسی سبزیان با مردی که خودش را به جایش جا زده بود، کیارستمی بخش‌های اولیه‌ی داستان را هم فیلمبرداری کرد. او سبزیان، خانواده‌ی آهن‌خواه، فرازمند و بقیه را ترغیب کرد که نقش خودشان را در بازسازی وقایع بازی کنند.

از این رو کلوزآپ نه یک فیلم مستند است و نه یک فیلم درام داستانی. بلکه ترکیب غیرمعمول و برانگیزاننده‌ای از هر دو است؛ تاملی در پیچیدگی مفهوم عدالت، نابرابری اجتماعی و هویت فردی

که به‌طرز زیرکانه‌ای فرآیند و هدف سینما را هم زیر سئوال می‌برد. وقتی فیلم برای اولین بار در سال ۱۹۹۰ در ایران به نمایش درآمد با واکنش‌های متفاوت و اغلب منفی‌ای روبرو شد. امّا خارج از ایران فوق‌العاده موفق بود. گرچه در جشنواره‌های رده‌ی دوم و سوم غربی به نمایش درآمد، ولی آن‌چنان تأثیری بر منتقدان و سینه‌فیل‌ها (عاشقان فیلم) گذاشت که مسیر ترقی کیارستمی را با فیلم بعدیش زندگی و دیگر هیچ (۱۹۹۲) به کن، نیویورک و دیگر جشنواره‌های برتر دنیا باز کرد.

شاید بتوان گفت که هیچ فیلمی به‌اندازه‌ی کلوزآپ پیشروی ظهور هنری بین‌المللی در سینمای پس از انقلاب ایران نبوده است. در پایان دهه‌ی ۹۰، کیارستمی به‌عنوان مهم‌ترین کارگردان دهه توسط منتقدان آمریکایی فیلم کامنت انتخاب شد، مادامی که مجله‌ی ایرانی فیلم اینترنشنال با ارزیابی نظر بسیاری از متخصصان فیلم ایرانی و بین‌المللی، به‌نظر می‌رسید کلوزآپ مسائل اجتماعی نئورئالیسم ایتالیا را (که فیلم‌های جدید ایرانی اغلب با آن‌ها مقایسه می‌شوند) با خودافشاگری ذهنی و ویژگی‌های منحصربه‌فرد فرمی موج‌نوی فرانسه ترکیب می‌کند و همه‌ی این‌ها را در زمینه‌ی زنده و روشن فرهنگ اسلامی پس از انقلاب ارائه می‌کند. مهم‌ترین بداعت‌های فیلم– ترکیب نامعمول فیلم مستند و داستانی، تامل خودبازتاب‌دهنده‌ای بر سینما و تأثیرات آن، ستایش و زیرسوال بردن همزمان فیلمساز مؤلف– ممکن است نمونه‌های قبلی‌ای چه در سینمای دنیا و چه در فرهنگ ایرانی داشته باشند، امّا کلوزآپ همه‌ی این‌ها را با یک سبک کاملاً نو و بکر در هم آمیخت.

فیلم در اوایل دهه‌ی ۹۰ برای تماشاگران غربی از جنبه‌های مختلف تکان‌دهنده بود. برای شروع، غنای فرمی و پیچیدگی فلسفی آن غیرمنتظره بود. با این‌که از یک حکومت دینی استبدادی می‌آمد، حتّی از تولیدات اروپایی و آمریکایی همان زمان خلاقانه‌تر بود. تصویری که فیلم از جمهوری اسلامی ارائه می‌داد به مراتب جذاب‌تر و پررنگ‌تر از تصاویر مشت‌های گره کرده و پیکرهای آتش گرفته‌ای که در رسانه‌های غربی نشان داده می‌شد بود. این ایرانی بود که در آن خانواده‌ای مرفه و مردی فقیر عشق صادقانه‌شان به سینما را تقسیم می‌کردند، جایی که یک قاضی اسلامی عمامه‌دار از این عشق برای آشتی دادن مصالحه‌آمیز طرفین عصبی یک دعوای حقوقی استفاده می‌کند. و کلوزآپ فیلمسازی را با رویکرد فرمی زیرکانه، نبوغ‌آمیز و به‌طرز غیرعادی‌ای چالش‌برانگیز به دنیا معرفی کرد.

از همان ابتدا، فیلم زیرکانه با برهم‌زدن زبان استاندارد سینما انتظارات ما را به‌بازی می‌گیرد. فصل افتتاحیه، فرازمند و دو سرباز را نشان می‌دهد که سوار تاکسی می‌شوند. در طول مسیرشان به‌سمت خانه‌ی آهن‌خواه، خبرنگار پرونده‌ی عجیب جاعل هویت مخملباف و هیجان تهیه‌ی خبر از آن را برای راننده شرح می‌دهد. همان‌طور که در بسیاری از فیلم‌های کیارستمی که شامل صحنه‌های ماشین‌سواری‌ست اتفاق می‌افتد، راننده مرتب می‌ایستد که مسیر را بپرسد. این‌کار او حسی از گم گشتگی را برمی‌انگیزد که حس ما را بازتاب می‌دهد. سپس، وقتی به مقصد می‌رسند، اتفاقی آشکارا عجیب می‌افتد – نه فقط به‌خاطر چیزی که فیلم نشان می‌دهد، بلکه به‌خاطر نوع

نشان دادنش – وقتی فرازمند و سربازها برای دستگیری متهم داخل خانه می‌شوند، دوربین به دنبالشان نمی‌رود. بلکه پیش راننده می‌ماند که با تاکسی‌اش دور میزند، پیاده می‌شود، دنباله‌ی دود اگزوز یک هواپیمای جت که آسمان را دو نیم کرده را نگاه می‌کند و دسته‌گل کوچکی را از یک توده‌ی آشغال برمی‌دارد. با اینکار یک کپسول گاز را به‌بیرون می‌اندازد که به‌آرامی به پایین خیابان غلت می‌خورد و دوربین کیارستمی آن را برای مدت زمان غیرمعمولی دنبال می‌کند.

نشان ندادن اتفاق مهمی که انتظار دیدنش را داشتیم و درعوض تمرکز بر یک شخصیت بی‌اهمیت که بیهوده وقت می‌گذراند و اعمال نامربوط او، این سکانس – که اغلب از آن به‌عنوان یکی از برجسته‌ترین سکانس‌ها در کارهای کیارستمی یاد می شود– یادآور نیت معروف کیارستمی در ساخت فیلم‌های «نصفه‌نیمه» است که باید توسط تخیل تماشاگر کامل شود. این‌جا، یک روایت استاندارد ژورنالیستی با شیوه‌های روایی‌ای که شاید بهترین راه نامیدنشان شاعرانه باشد، جایگزین شده است. صحنه‌ی بازداشتی که نمی‌بینیم و دسته گل تصادفی، قافیه‌ها قرینه‌هایی هستند که در مقاطع پایانی فیلم بسته می‌شوند. ضمنا، کپسول گاز که دوباره توسط فرازمند – تنها مانده پس از رفتن تاکسی – به‌حرکت می‌افتد، نماد چندلایه‌ی مبهمی را به‌دست می‌دهد که به‌همان اندازه بازیگوشانه هم است. در هر قسمت، کیاستمی ما را با سئوال‌هایی درگیر می‌کند که نه‌تنها درباره‌ی اتفاقاتی‌ست که شاهدش هستیم، بلکه خود فیلم حاوی آن‌هاست.

آن سئوال‌های فراسینمایی که در درجه‌ی دوم مطرح می‌شوند اهمیت ویژه‌ای دارند چراکه کلوزآپ فیلم بی‌نهایت فریبنده‌ای است. برخلاف چیزی که اکثر تماشاگرانِ بار اولِ فیلم تصور می‌کنند، هیچ یک از سکانس‌های فیلم کاملاً مستند نیستند. نه تنها بخش‌های بازسازی شده‌ی فیلم بلکه همه‌ی سکانس‌های دیگر فیلم، حداقل بخشی‌شان فیلمنامه داشته یا توسط کیارستمی طراحی شده‌اند. در حقیقت، فیلم آمیزه‌ای از فیلم مستند و داستانی نیست، بلکه فیلمی‌ست که در آن داستانی پیچیده از مصالح زندگی واقعی ساخته است. برخی از مهم‌ترین این مصالح مربوط به دو فیلمسازی‌ست که در مرکز فیلم قرار دارند..

هنگامی که کلوزآپ ساخته شد، کیارستمی چهل‌ونه ساله بود. هنرمندی که در خانواده‌ای از طبقه‌ی متوسط بزرگ شده بود و کارنامه‌ی حرفه‌ای موفقی را قبل و بعد از انقلاب ایران دارا بود. نقطه‌ی مقابل او تقریباً از هر نظر، محسن مخملباف، سی‌ودو ساله، بزرگ شده‌ی ناحیه‌ی فقیر جنوب تهران بود که در عملیات تروریستی ضدشاه هم دست داشت و برای سال‌ها زندانی و زیر شکنجه بود، تا این‌که بعد از انقلاب آزاد شده بود. به‌عنوان یک فیلمساز دهه‌ی هشتادی [میلادی]، او کار خود را به‌عنوان یک اسلام‌گرای افراطی شروع کرده بود و کارگردان‌های قبل از انقلاب مثل کیارستمی را آشکارا تحقیر کرده بود. امّا همان‌طور که دهه گذشت و تردیدهایش نسبت به سرنوشت انقلاب – که در فیلم‌هایی مثل بایسیکل‌ران ابراز شده است – او را برای توده‌های طبقه‌ی پایین ایران، مثل حسین سبزیان، به یک قهرمان تبدیل کرد، اسلام‌گرایی را به‌نفع انسان‌گرایی(اومانیسم)

کنار گذاست و درصدد جبران مافات با بعضی از فیلمسازانی که تابحال تحقیر کرده بود برآمد. چنین نیتی او را در همان هفته‌ای که مقاله‌ی سبزیانِ سروش منتشر شد به دفتر کیارستمی کشاند.

شک، گول زدن از جهات گوناگون برای کلوزآپ حیاتی‌ست. گذشته از هر چیز، خود داستان با سبزیان که خانم آهن‌خواه را در اتوبوس گول می‌زند شروع شد، وقتی که سبزیان گفت که خودش نویسنده‌ی فیلمنامه‌ای‌ست که می‌خواند، فیلمنامه‌ی بایسیکل‌ران. و همین‌طور با ژست مخملباف بودن برای خانواده‌ی زن ادامه پیدا کرد. سپس فرازمند با گول زدن، راه خود را به یک پرونده‌ی عجیب و غریب باز کرد که نتیجه‌اش خبر دست اول روی جلد مجله بود. متعاقباً کیارستمی همه‌ی کسانی که در داستان شرکت داشتند را برای نقش‌آفرینی در فیلمش گول زد. ولی این‌جا سرچشمه‌ی غایی گول‌زنی، به‌وضوح، خود سینماست. هر بار که کیارستمی دوربینش را روشن می‌کند، قدرت سینما در فریفتن مشهود است. خانواده‌ی آهن‌خواه، خبرنگار، سربازها و بقیه، همه به‌نظر می‌رسد که توسط جادوی غریب رسانه تسخیر شده‌اند. بدون شک این قدرت، مخصوصاً در زمان منحصربه‌فردی در جمهوری اسلامی اعلان شد، زمانی که بسیاری از رؤیاهایی که الهام‌بخش انقلاب بود تحلیل رفته بود، زمانی که دیگر اَشکال هنر عمومی سرکوب شده بود. در حالی‌که سینما احیا شده و توفیق یافته بود، با ظهور کارگردان‌هایی هم‌چون مشاهیر فرهنگی.

اگر یکی از اهداف کیارستمی نشان دادن تأثیر غریب سینما در آن برهه‌ی تاریخی در ایران بوده، قطعاً محکم‌ترین دلیلی که کلوزآپ برای اثبات آن ارائه می‌کند، در گول‌زنی‌های مختلفی‌ست که محاکمه‌ی سبزیان را احاطه کرده است. اول، کیارستمی قاضی مُلای دوست‌داشتنی را متقاعد می‌کند که رسیدگی به محاکمه را طبق ساعت کار فیلم‌سازیش زمان‌بندی کند، و آن را هم‌چون یک محاکمه‌ی سینمایی تمام‌عیار به‌اجرا درآورد. در مرحله‌ی بعد، او اجازه‌ی دخالت کردن و مشارکت داشتن در روند کار را می‌گیرد، موقعیت خود را کنار سبزیان تثبیت می‌کند (ما هیچ‌وقت کیارستمی را نمی‌بینیم ولی اغلب صدایش را می‌شنویم) و در سئوال کردن از متهم با قاضی همراه می‌شود. و اگر این چیدمان به‌اندازه‌ی کافی عجیب‌وغریب نیست، کیارستمی دو دوربین را به‌داخل دادگاه می‌آورد و به سبزیان می‌گوید که دوربین با لنز باز(زاویه‌باز)[1] کار دادگاه را فیلم‌برداری می‌کند، مادامی که دوربین نمای نزدیک روی او باقی خواهد ماند و اجرای او را ضبط خواهد کرد. چه به دلیل اقتصادی یا به‌دلیل زیبایی‌شناسی، صحنه‌های دادگاه ۱۶میلی‌متری و بقیه‌ی فیلم ۳۵میلی‌متری فیلمبرداری شده‌اند.

به‌نظر می‌رسد تمهید استفاده از دو دوربین طراحی شده که زاویه‌ی دید خود سبزیان را از مخمصه‌ای که در آن است بازتاب دهد، «قانون» در مقابل «هنر»؛ او طبق قانون متهم است و اذعان می‌کند که قانون را نقض کرده است، امّا هم‌چنین اظهار می‌کند که دلایلش هنری بوده و

---

1. Wide Angle

لیاقت به‌حساب آمدن را دارد. باید اشاره کرد که کیارستمی اکثر صحبت‌های سبزیان در دادگاه را در فیلم‌نامه نوشته بود، هرچند گفته‌های واقعی سبزیان را اساس فیلم‌نامه قرار داده بود.

از این رو، رویدادهای این‌جا ساختگی‌تر از این نمی‌تواند باشد. ولی با این وجود، قالب بسیار مناسبی برای آن‌چه کیارستمی گفته که او را وادار به ساخت فیلم کرده فراهم می‌کند: «شخصیت سبزیان». متهم و زیر نگاه تند و خصمانه‌ی جماعت آهن‌خواه، که ادعا می‌کنند ترسیده بودند که برایشان نقشه‌ی سرقت کشیده باشند امّا بیش‌تر به نظر می‌رسد از حس حقارت این‌که فریب خورده‌اند در عذاب‌اند. سبزیانِ لاغر، ریشو و عشقِ فیلم خودش را شبیه به قهرمان بیچاره‌ی فیلم اول کیارستمی، مسافر، می‌داند. او با منش موقر و محزون یک شهید، نیرنگ خود را به مشقت، قانون و فقر ارتباط می‌دهد:

«قبل از این، هیچ‌کس این‌جور از من اطاعت نمی‌کرد، چون من فقط یه آدم فقیرم. ولی چون وانمود می‌کردم که آدم مشهوری هستم، هر کاری می‌گفتم می‌کردند.»

گرچه، ادامه می‌دهد:

«موقعی که از خونه‌شون میومدم بیرون، همون خود قدیمی‌م می‌شدم، حتّی همون شبی که پول رو گرفتم. دیدم همون سبزیان‌ام ... شب می‌خوابیدم، دوباره صبح که می‌شد می‌خواستم برم اون‌جا برای اون‌ها نقش بازی کنم، با این‌که برام مشکل بود، باز می‌خواستم که برم.»

اگرچه نیرنگ سبزیان باعث به زندان افتادنش، هم به‌معنای لفظی کلمه و هم به‌معنای استعاری‌اش شد، سینما و قهرمان‌هایش راه فرار معینی را برایش فراهم می‌کرد. او می‌گوید:

«هر وقت حس افسردگی و مغلوب شدن می کردم، دلم می‌خواست غم و اندوه روحم رو به دنیا فریاد بزنم، زجرهایی رو که کشیده بودم، غم‌هام رو. ولی هیچ‌کس نمی‌خواست بشنوه. اون موقع بود که یه مردِ خوب جلو اومد که تمام رنج‌های من رو در فیلم‌هاش به تصویر می‌کشید، و من می‌تونستم برم و این فیلم‌ها رو بارها و بارها ببینم. این فیلم‌ها چهره‌ی شیطانی کسانی رو که از بقیه سوءاستفاده می‌کردند نشون می‌داد، ثروتمندانی که به نیازهای ساده‌ی مادی فقرا هیچ توجهی نمی‌کردند.»

مطمئناً سینما بیانیات بسیار کمی از قدرت‌های روانشناسانه و اجتماعی را دارا می‌باشد که به اندازه‌ی شهادت این مرد زجرکشیده تأثیرگذار باشد. و درخواست تجدید نظر سبزیان به کمک «هنر» به‌شایستگی پاداش می‌گیرد. قاضی، با حضور آرام و سخاوتمندانه‌اش در سراسر جلسه، از خانواده‌ی آهن‌خواه درخواست می‌کند که متخلف را عفو کنند، و آن‌ها با بی‌میلی می‌پذیرند. بعد، سبزیان از زندان بیرون می‌آید و مخملباف را ملاقات می‌کند. بعد از این‌که در آغوش قهرمانش زیر گریه می‌زند، دو نفره سوار موتور مخملباف می‌شوند و در تهران به‌راه می‌افتند. گرچه مشکل میکروفون مخملباف نمی‌گذارد بیش‌تر حرف‌هایشان را بشنویم – صدای مزاحم میکروفونِ خراب سرانجام جای خود را به تِم [موسیقی] زیبای فیلم مسافر می‌دهد – شوق سبزیان از در آغوش

گرفتن بُتش کاملاً مشخص است. سر راه برای خرید گل می‌ایستند (که قافیه‌ی[قرینه] بصری‌ای را که در سکانس‌های اول باز شده بود می‌بندد)، به خانه‌ی آهن‌خواه می‌رسند، جایی که فیلم با یک تجلی زیبای نفس‌گیر تمام می‌شود.

هر بیننده‌ای باید تصمیم بگیرد که آیا این پایان با تمهید کلی فیلم سازگار است یا نه. هر بیننده‌ای باید تصمیم بگیرد که آیا این پایان تحت‌تاثیر تفکرات گیشه‌پسندانه واقع شده یا نه. در اصل، کیارستمی با چرب‌زبانی قاضی را به رأی نهایی‌اش ترغیب کرد. خانواده‌ی آهن‌خواه سخت عصبانی شدند؛ آن‌ها خواهان محکوم شدن سبزیان بودند. حتّی سبزیان برای شکایت پیش قاضی رفت، گفت که مطمئن است کیارستمی او را به‌طریقی فریب داده است! و خروج از زندان، که صحنه‌سازی شده بود و کیارستمی صرفاً به‌خاطر تأثیر دراماتیک یا داکیودراماتیک صحنه را از دور فیلمبرداری کرد. و آن «اشکالات صدا» اکثراً در مرحله‌ی پس از تولید ایجاد شد تا به‌خدمت ضربه‌ی احساسی صحنه‌ی پایانی بیاید.

سال‌های پس از کلوزآپ، شهرت فراوانی را هم برای کیارستمی، که طعم گیلاسش (۱۹۹۷) اولین فیلم ایرانی‌ای شد که نخل طلای کن را برد، و مخملباف که فیلم‌های تحسین شده‌ی نون و گلدون و گبه (هر دو ساخته‌ی ۱۹۹۶) را ساخت به ارمغان آورد.

بعد از دیدن «کلوزآپ» لانگ شات – مستندی درباره‌ی سبزیان که در سال ۱۹۹۶ ساخته شد – کیارستمی به مدت سه روز نمی‌توانست بخوابد. شکی نیست که فیلم آدم را آشفته می‌کند: تصویری که از سبزیان ارائه می‌کند (که یکی از آشنایان او را «میتومانیایی»[1] توصیف کرد شخصی سخنور و خودآموخته را نشان ما می‌دهد که در عین حال عمیقاً آشفته و مشکل‌دار است. او بیش‌تر از این‌که نشانی از قدرت رستگاری‌دهنده و رهایی‌بخش سینما باشد، زندانی سینماست. با این وجود، این سبزیانِ خودآگاه و رنج‌کشیده‌ی کلوزآپ است که تصورات جهان را تحت تأثیر قرار داد و به‌عنوان سمبل ایده‌آل‌های انسانی سینمای ایران باقی‌مانده است، با ایمانش به رؤیاها که راهی به بیرون از بدترین ستم‌های جهان تقدیم ما می‌کند.

۷-۲. تحلیل جانشینی

تحلیل جانشینی یک متن به معنای جستجوی الگوی پنهان تقابل‌های نهفته در متن و سازنده معناست و بیش‌تر به جانب مفاهیم ضمنی دلالت دارد. فیلم دارای جدولی تقابلی است که خصوصیات مختلفی را در برابر هم قرار می‌دهد. تقابل‌های اصلی در فیلم بین دو خانواده، مطرح می‌شود که به این شرح است:

[1]. Mythomaniac

جدول۱: تقابل و محور جانشینی بین دو خانواده

نام خانواده	خانواده آهنخواه	خانواده سبزیان
نحوه زندگی	مدرن	فقیرانه
مرجع رفتاری	اخلاقیات مدرن	دروغ ونیرنگ
وضعیت اقتصادی	بالا	ضعیف
طبقه اجتماعی	بالا	ضعیف
وضعیت اشتغال	کارمند	کارگر–بیکار
روابط اجتماعی	مسلط وآرام	خوب
وضعیت جسمی–روانی	سالم	افسرده–بیمار
خانه	بزرگ	کوچک
وسیله نقلیه	شخصی	عمومی
نوع رفتاری	صبور	فریبکار

البته تقابل‌های دیگری نیز در فیلم به چشم می خورد، تقابل‌ها و تضادهای بین جامعه‌ای سالم و اخلاقی و جامعه غیرسالم و غیراخلاقی، که بدین شرح است:

جدول ۲: تقابل و محور جانشینی بین جامعه اخلاقی و جامعه غیر اخلاقی

نوع جامعه	جامعه سالم و اخلاقی	جامعه بیمار و غیر اخلاقی
افراد جامعه	آینده نگر –پویا	نا امید–بلاتکلیف
ارزش‌های انسانی	دارای ارزش	بی ارزش
درک دیگری	وجود دارد	وجود ندارد
قانونمندی افراد	متعهد	غیر متعهد
فعالیت اقتصادی، اجتماعی و اشتغال	فعال و تحرک اجتماعی عمودی	منفعل و تحرک اجتماعی افقی
میزان پاسخگویی	در سطح بالا	در سطح پایین
میزان اعتماد	در سطح بالا	در سطح پایین
میزان همدلی	در سطح بالا	در سطح پایین
مناسبات بین فردی	بر پایه اعتماد و صداقت	ریاکارانه و سرشار از دروغ و تخریب دیگری
مدیریت بحران	وجود دارد	وجود ندارد

۸. نتیجه‌گیری

«کلوز آپ» درباره کسی است که خود را جمع یک خانواده بالاشهرنشین، بدل مخملباف معرفی کرده است. نه به قصد کلاشی و سوء استفاده؛ حسین سبزیان خیلی کوتاه‌تر از آن است که بتواند کلاه کسی را بردارد. او یک آدم بیمار است که بعد از این واقعه بیمارتر نیز شده است. او روح خود را به سینما فروخته است و ای کاش روحش را به «حقیقت سینما» می‌فروخت نه به «توهم سینما».

در جایی از فیلم «کلوز آپ» می‌گوید(نقل به مضمون): « این‌که می‌گویند دل‌ها به یاد خدا آرام می‌گیرد درباره من درست نیست؛ من در سینما آرام می‌گرفتم.»... و این حرف بسیار وحشتناکی است؛ « چشم سفید سینما » خود را به سبزیان نشان داده است. او به «خیالی» از آقای مخملباف دل سپرده است و خود مخملباف هم در جلوی زندان قصر می‌خواهد همین را به او بفهماند و صاحبان شهرت اگر سرعقل بیایند، همه همین حرف را خواهند زد (از لا به لای قطع و وصل میکروفون نقل به مضمون): « مرد حسابی! من خودم از مخملباف بودن دل خوشی ندارم آن وقت تو خودت را جای من جا می‌زنی!؟ » در جامعه هنری ما به تبعیت از فرنگستان «اشخاص» بزرگ می‌شوند: کارگردان‌ها، ستاره‌ها ... و «هنر» تحت الشعاع این عظمت کاذب محو می‌شود.

خلاف آن‌چه آقای کیارستمی در نشریه روزانه جشنواره (شماره هشت) گفته است، آن‌چه که سبزیان را به این کار واداشته «نیاز به عزت و احترام شخصی نیست؛ او فریب خورده است و آن‌چه او را فریب داده عظمت و شهرتی خیالی است. شهرت برای همه آدم‌ها مضر است و علی الخصوص برای خود آدم‌های مشهور، و مخملباف هم می‌خواهد همین را به او بفهماند.»

حسین سبزیان آدم ترحم انگیزی است، به دلیل آن‌که آن قدر ساده است که خیالات و توهمات خویش را بر زبان آورده است و امر بر خودش نیز مشتبه شده. اما دیگران– افسون شدگان چشم سفید سینما– آن همه ساده لوح نیستند که در خیال پروری‌های خویش غرق شوند. آن خبرنگار هم خودش را بدل اوریانا فالاچی می‌نگرد و آن قوطی مستعمل حشره‌کش– که اول راننده تاکسی تلفنی و بعد هم در آخر فیلم خبرنگار بدلی آن را با لگد زدند– می‌خواهد شهادت دهد که همه‌ی آدم‌ها در درونشان میلی مقاومت ناپذیر برای کارهای بی‌دلیل، غیر جدی و نامتعارف وجود دارد. این حرف مفیدی است که در فیلم «کلوز آپ» خیلی خوب بیان شده و معضلی هم که در آن فیلم به نمایش در می‌آید معضل کوچکی نیست؛ امّا توجیه روانکاوانه این معضلات ما را بدانجا خواهد کشید که ضعف‌های بشری را هم‌چون صفاتی ثابت، تبدیل ناپذیر و غیر قابل اجتناب بپذیریم و در این صورت اگر کسی آرامش روحی خود را نه در ذکر خدا که در فرو رفتن در یک لاک دروغین بیابد، متأثر نخواهیم شد.

منابع

آذری، غلامرضا، دادگران، محمد، وحیدی، محمد مهدی(۱۳۹۱). «رویکرد نشانه شناختی ارتباطات درون فردی در فیلم زندگی دو گانه ورونیک»، **فصلنامه فرهنگ ارتباطات**، سال دوم، بهار، شماره ۵.

آذری، غلامرضا و صفا، کاظم(۱۳۹۲). «بازنمایی تصویر جوانان در سینمای ایران مطالعه موردی فیلم جدایی نادر از سیمین». **فصلنامه فرهنگ ارتباطات**، تابستان۱۳۹۲، شماره ۱۰.

آسابرگر، آرتور(۱۳۸۷). **روش‌های تحلیل رسانه‌ها**. چ۳، ترجمه پرویز اجلالی، تهران: وزارت فرهنگ ارشاد دفتر مطالعات و توسعه رسانه‌ها

بوردول، دیوید، تامپسون،کریستین(۱۳۸۳). **تاریخ سینما**. تهران: نشر مرکز.

چندلر، دانیل(۱۳۸۷). **مبانی نشانه‌شناسی**. ترجمه مهدی پارسا، چ۲، تهران: انتشارات سوره مهر

سجودی، فرزان(۱۳۸۷). **نشانه‌شناسی کاربردی**. تهران: انتشارات علم.

فرانکنا، ویلیام کی(۱۳۸۳). **فلسفه اخلاق**. ترجمه هادی صادقی، قم: کتاب طه.

محسنیان راد، مهدی(۱۳۸۹). **ارتباط شناسی**. چ۱۰، تهران: سروش.

میرفخرایی، تژا، رحیم‌زاده، احسان(۱۳۹۱). «بازنمایی ارزش‌ها و هنجارهای اجتماعی در فیلم پر فروش دهه هشتاد سینمای ایران»، **فصلنامه فرهنگ ارتباطات**، تابستان ۹۱، سال دوم، شماره ۶.

وولن، پیتر(۱۳۸۴). **نشانه‌ها و معنا در سینما**. ترجمه عبدالله تربیت و بهمن طاهری، تهران: سروش.

Danesi, Marcel (2004). **Messages ,Signs and Meanings**.Toronto.Canadian Scholar sPress Inc

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی