پژوهشنامه تاریخ، سیاست و رسانه
صفحات ۱۳۳ تا ۱۵۰
سال چهارم، شماره اول، پیاپی ۱۳، بهار ۱۴۰۰

Quarterly Journal of Research
in History, Politics and Media.
Vol. 4, Num. 1, S.No. 13, Spring 2021

تحلیل سکانس الگوی بارتی فیلم کلوز آپ عباس کیارستمی

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

تاریخ دریافت: ۱۰ / ۰۷/ ۱۳۹۹
تاریخ پذیرش: ۲۰ / ۰۷/ ۱۳۹۹

چکیده

فیلم کلوز آپ به نویسندگی و کارگردانی عباس کیارستمی در سال ۱۳۶۸ ساخته شده است. این فیلم نمونه موفق از سینمای رئال است. که خط داستانی مشخصی را بر اساس رتبه‌بندی نشریه سایت اندساوند از بین ۵۰ فیلم برتر تاریخ سینما در رتبه ۴۰ و برتر تاریخ سینما را انتخاب کردند که فیلم کلوز آپ با کسب ۳۱ رأی در رتبه چهل هفتم قرار گرفت. این تحقیق در چارچوب روش کیفی با رویکرد نشانه‌شناسی انجام شده است و از نظر مفاهیم و شاخصه‌های تحلیلی مرسوم در مطالعات نشانه‌شناسی بهره‌گرفته است. در این تحقیق با روش تمام شماری تمام صحنه‌های فیلم کلوز آپ عباس کیارستمی را که شامل هشتاد صحنه است بررسی و تجزیه و تحلیل کرده‌ایم به این دلیل حجم نمونه با جامعه آماری یکی است. و از روش تحلیل الگوی بارتی استفاده شد. مطابق الگوی روایی بارت، فیلم از طریق پنج رمزگان بارتی شامل رمزگان هرمونتیکی، رمزهای واحدهای کمینه معنایی یا دال‌ها، رمزگان نمادین، رمزگان کنشی و رمزگان فرهنگی یا ارجاعی تحلیل شد.

کلید واژه‌ها: فیلم کلوز آپ، عباس کیارستمی، تحلیل سکانس، الگوی بارت.

استناد فارسی(شیوه APA، ویرایش ششم، ۲۰۱۰): ملکی، حمید؛ غلامرضا آذری و داوود صفائی(۱۴۰۰، بهار). «تحلیل سکانس الگوی بارتی فیلم کلوز آپ عباس کیارستمی». *پژوهشنامه تاریخ، سیاست و رسانه*، سال چهارم، شماره اول، پیاپی ۱۳، صص ۱۵۰– ۱۳۳.

[۱]. کارشناس ارشد ارتباطات و رسانه، گروه علوم ارتباطات دانشگاه آزاد تهران مرکز، تهران، ایران.
ایمیل: hamidfilmtv@gmail.com
[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

کپی‌رایت © ۲۰۱۰، ایسک(اندیشکده مطالعات راهبردی کریمه شیراز). این متن، مقاله‌ای برای دسترسی آزاد است که با توّجه به استاندارد بین‌المللی *CCA* (*Creative Commons Attribution*) نسخه 4.0 توزیع شده است و به دیگران اجازه می‌دهد این اثر را بارگیری کنند، آن را با دیگران به اشتراک بگذارند و مطالب را اقتباس کنند.

۱. مقدمه

جهان امروز که آن را عصر ارتباطات و اطلاعات می‌نامند، دارای شاخصه‌هایی است که بارزترین آن‌ها وسایل ارتباط جمعی در آن است؛ وسایلی چون روزنامه، رادیو، تلویزیون و سینما و ...که با انتقال اطلاعات جدید و مبادله افکار و نظرات، زمینه را برای گسترش و پیشرفت تمدن بشری فراهم می‌کند. رسانه‌های گروهی می‌توانند در عرصه مقابله با بحران‌های اجتماعی و سیاسی و ... به ایفای نقش بپردازند و در کاهش بحران‌های مختلف مانند بحران هویت و حوادث تهدید کننده ثبات اجتماعی، کارکرد مؤثر داشته باشد. طبق تحقیقات انجام شده توسط لرنرکه از چند کشور در خاورمیانه صورت گرفت، رادیو و سینما بیش‌تر مورد توّجه افراد با سواد و پژوهشگران قرار می‌گیرد و موجبات سریع در بروز دگرگونی‌های اجتماعی را با ایجاد احتیاجات تازه عقاید نو و بیداری سیاسی اجتماعی فراهم می‌کند.

در این میان سینما به‌عنوان یکی از جذاب‌ترین وسایل ارتباط جمعی توانسته است با دانش ارتباطات و نشانه‌شناسی برقرار کند و این نکته که سینماگران برجسته از کدام قابلیت نشانه‌شناسی در نمایش جنبه‌های مختلف ارتباطات انسانی بهره برده‌اند، بسیار حائز اهمیت است؛ سینمای امروز دریچه‌ای جهت انتقال فرهنگ تفکر و عقاید به سایر اقشار جامعه است که می‌تواند نقش بسیار مهمی در مناسبات اقتصادی، سیاسی و فرهنگی بازی کند. بنابراین پژوهش و بررسی محتوی فرهنگی هر دوره نقش مؤثرتری در ارائه تقویت هنجارها ارزش‌ها ایفا می‌کند. در این میان تحلیل-های نشانه شناسی، تحلیل محتوی، تحلیل ارتباطات میان فردی یا تحلیل گفتمان آثار سینمایی پربیننده، تلاشی در جهت شناخت جنبه‌هایی از فرهنگ و تغییرات فرهنگی که در این آثار معنکس شده است.

فیلم کلوز آپ ساخته عباس کیارستمی درباره چگونگی ایجاد رابطه بین افراد و تقابل به دست آوردن شخصیت و منزلت اجتماعی در جامعه است؛ فیلم کلوز آپ درباره‌ی کسی است خود را را جای دیگران می‌بیند و می‌گذارد. حال باید دید که سینماگر چگونه و با چه هدف و چه علائم رمزگانی سعی در مطرح کردن دغدغه‌های خود، که در واقع دغدغه‌های انسان امروز به آن نگاهی انداخته است و در این مقاله مورد سعی بر فهم آن داریم. بر این هدف از این مقاله تحلیل سکانس-های فیلم کلوز آپ عباس کیارستمی با الگوی بارتی می‌باشد.

۲. مبانی نظری و روش تحقیق

در متون انگلیسی semiology و semiotics از ریشه فارسی «سیمیا» یا «سیما» در فارسی نوین است؛ شاخه‌ای از زبان‌شناسی که به مطالعه نشانه‌ها می‌پردازد(وحیدی، ۱۳۹۰). نشانه‌شناسی فنِ مطالعه شیوه‌های تولید معنا در نظام‌های نشانه‌ای است که افراد برای مقاصد ارتباطی‌شان به‌کار

می‌گیرند(باقی، ۱۳۹۱). نشانه‌شناسان ارتباط را جریان تولید معانی می‌انگارند و نشانه‌های که ما برای این منظور به‌کار می‌گیریم کانون توّجه آنان هستند. روشن است که هر اندازه شناخت من و شما از رمزگان انطباق بیش‌تری با هم داشته باشد، بهتر می‌توانیم حرف‌های یکدیگر را درک کنیم(باقی، ۱۳۹۱).

روش تحقیق حاضر کیفی بوده، که روش تحقیق کیفی دارای تنوع تعاریف است که خود حاکی از تنوع نگرش‌ها و تکنیک‌هاست، در این روش نوعی تقابل با روش کمی و تأکید بر تعبیری و تفسیری بودن مفاهیم مفروض است(محمدی، ۱۳۹۰: ۱۶).

روش تحقیق کیفی شامل تداوم تأثیر متقابل گردآوری داده‌ها و نظریه است(بی، ۱۳۹۰: ۸۴۴). گاهی در تحقیق کمی، درگیر زمان‌بندی گردآوری با داده‌ها و تحلیل آماری داده‌ها می‌شویم و از این رو مدتی نظریه را نادیده می‌گیریم. احتمال چنین چیزی در تحقیق کیفی که، گردآوری داده‌ها، تحلیل و نظریه کامل در هم تنیده‌اند، کم‌تر است(بی، ۱۳۹۰: ۸۴۵).

نشانه‌شناسی به‌عنوان یکی از روش‌های تحلیل متن است و در زمینه‌ی مطالعات رسانه‌ای، تحلیل محتوا، رقیبی جدی برای این حوزه است(چندلر، ۲۹:۱۳۸۷). نشانه‌شناسی در سینما عاملی است جهت پویایی آثار سینمایی و جذابیت بیش‌تر اثر، تأمل‌پذیر و قابل فهم می‌شود، مخاطب با رمز گشایی در یک فیلم لذت بیش‌تری می‌برد، فیلم‌ساز در حداقل زمان پیام خود را به مخاطب می‌رساند و در طول فیلم ارتباط متقابل بین آن‌ها بر قرار است(Barthes, 1964: 8).

موضوع سینما به وضوح موضوع اصلی در حوزه‌ی نشانه‌شناسی است؛ به این دلیل که گونه‌های فیلم‌ها نظام‌های دلالتی را می‌سازد که امروزه بیش‌تر مردم به آن عکس‌العمل نشان می‌دهند و در مقام تفسیرگر در آن به جستجوی تفریح و الهام و شناخت می‌پردازد(دانسی، ۱۳۸۷: ۸۸). در این تحقیق با روش تمام شماری، تمام صحنه‌های فیلم کلوز آپ عباس کیارستمی را که شامل هشتاد صحنه است بررسی و تجزیه و تحلیل کرده‌ایم به این دلیل حجم نمونه با جامعه آماری یکی است.

۳. تحلیل الگوی روایی(نشانه شناسی بارت)

در الگوی روایی بارت، واحد خوانش عبارت است از یک قلمرو تحقق معنا، که گاهی یک جمله و گاهی یک کلمه است. این استراتژی تفسیری، سبب ایجاد انعطاف در نحوه بررسی بارت می‌شود. بارت مانند آندره بازن فیلم را رسانه‌ای خنثی نمی‌بیند که وظیفه ثبت پدیده‌های جهان واقعی را بر عهده داشته باشد، وی معتقد است که متون رئالیستی با صناعت همراه است و نوعی خلق در آن‌ها به وقوع می‌پیوندد.

روش کار بارت از یک سو ریشه در تحلیل‌های ساختارگرا دارد و از سوی دیگر او بر خلاف ساختارگرایان، در صدد تدوین الگوی دستوری برای روایت داستان نیست؛ بلکه با طرح رمزگان متفاوت، بارت سعی می‌کند خوانشی متفاوت از داستان ارائه دهد که جایگزینی برای دستور یا گرامر روایت است. از این منظر، «خوانش» پیمودِ مسیری از خلال رمزهاست که معنا را پدید می‌آورد. از نظر بارت معنا به شکل ناخود آگاه شکل می‌گیرد.

الگوی روایی بارت در کنار الگوی نشانه‌شناختی که او در اسطوره‌شناسی مطرح کرده است، امکانات روش‌شناختی و نظری غنی برای تحلیل متون تصویری فراهم می‌کند. بارت در اسطوره-شناسی نگاهی جامع به متن دارد و معتقد است زبان، گفتار و گفتمان و هر واحد معنایی اعم از کلامی و بصری متن‌اند؛ بر این اساس است که در اسطوره‌شناسی می‌گوید عکس برای ما به همان شیوه نوعی از گفتار است که مقاله روزنامه، حتّی اشیاء نیز اگر منظوری را برسانند به گفتار بدل می-شوند(بارت، ۱۳۸۰: ۸۷).

٤. پنج رمزگان بارتی دخیل در روایت

رمزگان هرمونتیکی: رمزگانی که روایت را پیش می‌برد و مترادف با سئوال و جواب و طیف-های متنوعی از رویدادهای تصادفی است که ممکن است سئوالی را صورت‌بندی کنند، یا پاسخی را ارائه دهند یا معمایی را پیش کشد. فرایندهای هم‌زمان ایجاد ابهام همراه با دلالت‌های مبتنی بر ابهام‌زدایی که با تعلیق و در ادامه با تعلیق‌زدایی همراه است. این رمزگان مؤلفه‌های سئوال، ابهام، معما و تأخیر معنایی را صورت‌بندی می‌کند و در نهایت نقاط بازگشت در روایت را شکل می‌دهد که همانا بازگشایی جواب‌ها و سامان‌دهی خطی جواب‌های معماهایی است که پیش‌تر مطرح شده-اند(یک روند رمز آلود به همراه وعده ضمنی رمز گشایی) (سجودی، ۱۵۴:۱۳۸۷).

رمزهای واحدهای کمینه معنایی یا دال‌ها: در واقع همان رمزگان معناهای ضمنی یا بازی‌های معنایی است که از اشارات معنایی یا بازی‌های معنایی تشکیل شده است. مجموعه‌ی خاصی از نشانه‌ها که دارای دلالت‌های ضمنی درباره‌ی شخصیت‌ها، موضوعات و موقعیت‌هایی‌اند که مرتبط با بافت گسترده اجتماعی(درون مایه) است.

رمزگان نمادین: این رمزگان گروه‌بندی یا ترکیب‌بندی‌های قابل تشخیص است که به طور منظم در متن تکرار می‌شود و سرانجام غالب را می‌سازد. مهم‌ترین کارکرد رمزگان نمادین وارد کردن تقابل‌ها در متن است. این رمزگان در بر گیرنده‌ی مضمون‌هاست.

رمزگان کنشی: ریشه در مفهوم توانایی عقلانی تعیین نتیجه عمل دارد و خود بـه خـود و بـه طور ضمنی به ختم رویدادها اشاره می‌کند. این رمزگان دربر گیرنده‌ی کنش‌هـا و رویدادهاسـت کـه همان زنجیره رویدادها را در بر می‌گیرد.

رمزگان فرهنگی یا ارجاعی: به مثابه صدایی اخلاقی و جمعی، بی‌نام و مقتدر درباره‌ی خرد پذیرفته شده، سخن می‌گوید. برای بارت این رمزگان نمایان‌گر نظام تثبیت شده اقتدار سنت‌ها است. رمزگان فرهنگی ارجاع به بیرون دارد و به قلمرو ایدئولوژیک و اسطوره‌ها ارجاع می‌دهـد کـه سـعی می‌کند تا باورهای مطرح شده در متن را طبیعی و مطابق با عرف نشان دهد. عناصـر رمزگـان‌هـای ارجاعی را می‌توان ضرب المثل‌ها، اسطوره‌ها و گفتمان تکنیکی خاص که بر مبنای دانش اجتمـاعی پیشینی شکل می‌گیرد به دست آورد(باقی، ۱۳۹۱: ۹۰ و ۹۱).

۵. اخلاق و نظریه‌های اخلاقی

در عصر مدرن معیارهای اخلاقی به‌طور کلی با آن‌چه بشر به‌صورت سنتی قبول داشـت و عمـل می‌کرد فرق دارد. این تفاوت فقط در شکل ظاهری رفتارهای اخلاقی انسان جدیـد و جنبـه moral اخلاق نیست؛ بلکه اساساً ارزش‌های حاکم بر زندگی او تعقیر کرده و به سبب تفاوت در نوع نگاهش به حیات این جهانی، دیدگاه و فلسفه اخلاقی او ethic دچار تحولات بنیادین شده و به ایـن اعتبـار انسان مدرن، رویه‌ی جدیدی در رفتارهای اخلاقی را برگزیده است. ویژگی این روند پیروی از قانون به‌عنوان یک امر اخلاقی است. در واقع آن‌چه قانون تعیین کرده است را خوب و آن چه تقبیح کـرده است را بد می‌داند. اخلاق مدرن در غرب هر عمل خیر و خوب را اخلاقی و هر عمل زشت و شـر را غیر اخلاقی گوید. اخلاق نگرشی نظام‌مند و معتدل بـر اسـاس پایـه و اصـولی معـین اسـت(گیدنز، ۱۳۷۷: ۲۹).

نسبیت گروی اخلاقی یکی از ویژگی‌های اخلاق دوران مدرن است. به ایـن اعتبـار ارزش‌هـای اخلاقی نسبی هستند و نمی‌توان آن‌ها را به‌طور مطلـق درسـت دانسـت. ممکـن اسـت ارزش‌هـای اخلاقی در محیطی درست باشد و در محیطی غلط و ناپسند. بنابرین هیچ اصـل اخلاقـی صـحیحی برای همه‌ی زمان‌ها و همه‌ی مردم وجود ندارد و هر گروهی نسبت به حوائج و ارزش‌هایش اخـلاق خود را داراست و تمام آرای اخلاقی ضرورتاً منسوب به فرهنگ خاصی هسـتند. در نسـبت اخلاقـی اعلام می‌گردد که اصولاً اخلاق ماهیت انعطاف‌پذیری دارد و این انعطاف‌پذیری بـر حسـب عوامـل مختلف بیرونی است و در مقایسه دو اخلاق متفاوت نمی‌توان از صحت یکی و سقم دیگـری سـخن گفت(علی اکبری، ۱۳۸۸: ۳۱). در مجموع می‌توان گفت اخلاقیاتی که انسان مدرن با آن سـرو کـار دارد، فرد محور، بر پایه‌ی اصول و قوانین انسانی و نسبی استوار است. چیزی که بسیاری از منتقدین سنتی به آن اعتراض دارند.

الزام‌های اخلاقی بر فرد، دست کم اولاً و با لذات، خارجی است، حتّی اگر افراد سخنگوی این الزام‌ها شوند. چنان‌که معمولاً از طریق فرایند به اصطلاح«درونی شدن» تاحدی چنین می‌شود، با این حال این الزام‌ها صرفاً متعلق به او نیست و فقط متوّجه آن‌ها نمی‌شود. اگر افراد به الزام‌های اجتماعی موافق هم نباشند، باید از دیدگاه اخلاقی در نهادشان به آن‌ها پایبندی داشته باشند(فرانکنا، ۱۳۸۳: ۲۹).

اخلاق در مقابل مصلحت اندیشی قرار می‌گیرد. ممکن است مصلحت اندیشی خود فضیلت اخلاقی هم باشد. امّا ویژگی دیدگاه اخلاقی این نیست که آن‌چه را درست یا با فضیلت است فقط بر حسب آن‌چه فرد می‌خواهد یا به سود او است تعیین کند. به بیان فروید، اخلاق و مصلحت اندیشی کوشش‌های در جهت تمدید و تنظیم نهاد هستند در حالی که مصلحت اندیشی فقط کارکرد اصل واقعیت در مرحله خود است. اخلاق عملکرد، فرا خود است که صرفاً در جهت تحصیل آن‌چه مطلوب نهاد فرد است یا حتّی در جهت به دست آوردن بیش‌ترین، علیه ارضا بر سرکوب نهاد، نمی-اندیشد(فرانکنا، ۱۳۸۳: ۳۰).

٦. ارتباطات انسانی یا میان فردی

از نگاه دکتر حمید مولانا واژه‌ی ارتباط در علوم اجتماعی باید در بردارنده معنی دو واژه مهم باشد اول«sharing» اصل شرکت دادن یا مشارکت، دوم «trust» یعنی علاوه بر این‌که جریان ایجاد می‌شود این دو فرد باید حداقل اعتماد را نسبت به هم داشته باشند(محسنیان‌راد، ۱۳۸۹: ۱۶). برلو در تعریف ارتباط می‌گوید ارتباط برقرار کردن جستجوی پاسخ از سوی گیرنده است(برلو،۱۹۶۰: ۶۲). اسمیت ارتباط را فرایند انتقال اطلاعات، احساسات، حافظه‌ها و فکرها در میان مردم بیان می-کند (اسمیت، ۱۹۸۸: ۷).

میلر در کتاب روان‌شناسیِ زبان شناسی در تعریف ارتباط تأکید دارد که ارتباط هنگامی روی می‌دهد که یک منبع پیام، علایمی از طریق پیام، علایمی را از طریق کانال به دریافت کننده‌ای که مقصد محسوب می‌شود ارسال کند. یک ارتباط زمانی مؤثر است که معنی و مفهومی را که در ذهن فرستنده است با آن‌چه گیرنده از آن دریافت می‌کند یکی باشد یا در فرایندی متعالی‌تر.

۷. سینما و ارتباطات

همان‌طور که می‌دانیم سینما یکی از مؤثرترین رسانه‌های قرن ماست. نه تنها می‌توانید هیجان انگیزترین و تکان دهنده‌ترین لحظاتی را که جلوی پرده سینما گذارانده‌اید به یاد آورید، بلکه احتمالاً می‌توانید لحظاتی را در زندگی واقعی خود به خاطر بیاورید که کوشیده‌اید به اندازه‌ی آدم‌های روی

پرده، از خود گذشته، خشن یا مهربان باشید. شیوه‌ی لباس پوشیدن یا آرایش مویمان، شکل حرف زدن و رفتارمان، چیزهایی که به آن اعتقاد داریم یا به آن به دیده شک نگریم- فیلم در شکل دادن به همه جنبه‌های که به آن اعتقاد داریم یا به آن دیده شک می‌نگریم- فیلم در شکل دادن به همه جنبه‌های زندگیمان نقش دارد- فیلم‌های سینمایی هم‌چنین فرصت تجربه‌های زیبا شناختی ارزشمند، شناخت فرهنگ‌های دیگر و آشنایی با راه‌های نوین اندیشیدن را برای ما فراهم می-کند(دیوید بوردول و کریستین تامسون، ۱۳۸۳).

سینما اختراع صنعتی که به هنر هفتم تبدیل شد. چراکه از شش هنر قبل استفاده کرد تا خواسته‌های خود را با صدای بلندتری به گوش مخاطبانش برساند، محتوای سینمای ایران با مسائل و رویدادهای روز جامعه پیوند عمیقی دارد. یکی از دلایل آن آزادی نسبی است که در تلویزیون به عنوان رسانه عمومی نیست. بنابراین باز نمای دقیق‌تری از جامعه ایرانی نشان داده می‌شود. تغییر نقش افراد جامعه و سبک زندگی بخصوص طبقه متوسط تأثیر عمیق و بزرگی بر مردم داشته است که تجربیات زیستی آنان را شکل می‌دهد. کیفیت این تأثیرات و تجربیات زیستی بسیار مهم است، چراکه شکل‌گیری معنا از تجربیات زیستی افراد است که می‌تواند به تحلیل پیچیدگی‌های ارتباطی و رفتاری موجه در جامعه کمک کند.

امروزه عمده‌ترین نقشی که وسایل ارتباط جمعی برعهده دارند عبارتند از فرهنگ سازی، آموزش، اطلاع رسانی و ایجاد مشارکت اجتماعی است(دادگران، ۱۳۸۱: ۱۰۵). سینما امروزه تنها به عنوان سرگرمی به کار نمی‌رود بلکه به‌عنوان ابزاری برای بیان دغدغه‌های ذهن انسان معاصر است. سینما به‌عنوان یک رسانه‌ی جمعی نقشی دو سویه دارد به این معنی که از طرفی واقعیت‌های جامعه را به‌عنوان موضوع انتخاب می‌کند و آن را باز نمایی می‌کند و از سوی دیگر خود اقدام به ساخت واقعیت‌ها آن‌گونه که خود می‌خواهد می‌کند(باقی، ۱۳۹۱: ۴).

سینما عرصه ساخت و بازنمایی است. ساخت و بازنمایی فرد و جامعه، فرهنگ و ... ، و از این طریق است که دوباره و چندباره همه مفاهیم باید می‌شوند. سینما به‌عنوان رسانه‌ای است برای انتقال معانی و دلالت‌هایی است که رمزگذار در اثر سینمایی، آن را برای مخاطب خود قرار داده است. سینما با در اختیار قرار داشتن تمامی امکانات صنعت سینما به‌عنوان یکی از مراجع انتقال و القای پیام است(همان: ۵)

۸. سینما در ایران

سینمای ایران قبل از انقلاب سینمای بود با مضامین دختران گمراه شده، به آلودگی کاباره‌ها گرفتار شده و در حاشیه جامعه شهری؛ سینما از رسالت خاص خود که هدایت اندیشه‌ها است به دور ماند و در صدد آن بر آمد که صرفاً خواست مردم و آن هم جوانان را ارضاء کند. اما این سینما در بعد

از انقلاب راه دیگری را پیمود یا لااقل تمایل داشت که این‌گونه باشد. به طوری کلی سینما پس از انقلاب به پنج دوره مختلف تقسیم می‌شود.

دوره اول: این دوره از اواخر سال ۱۳۵۷ شروع می‌شود و حدوداً تا سال۱۳۶۱ ادامه دارد. در این دوره جامعه تحت تأثیر انقلاب و سیاست مورد استفاده قرار می‌گیرد. و هنر آفرینی نیز وجه مستقلی ندارد و هم‌چون ابزازی در خدمت سیاست مورد استفاده قرار می‌گیرد. فیلم‌هایی می‌آفرینند که بتوانند به مطالبات جامعه‌ی سیاست‌زده پاسخ گویند. آثاری چون طلوع انفجار(پرویز نوری، ۱۳۵۹)، دادا(ایرج قادری، ۱۳۶۱)، آفتاب نشین‌ها(مهدی صباغ‌زاده، ۱۳۶۰) و ...؛ این دوره از جهت کیفی و کمی یکی از بدترین دوره‌ها در تاریخ فیلم‌سازی سینمای ایران به‌حساب می‌آید. تعداد فیلم‌ها به حداقل می‌رسد و نابازیگران به علت مسائل روز وارد عرصه سینما می‌شوند که در نهایت پاسخ مثبتی از سوی گیشه دریافت نمی‌شود.

دوره دوم: این دوره از اوایل دهه ۶۰ آغاز می‌شود و تقریباً تا نیمه دوم این دهه به‌طول می‌انجامد. در این دوره حاکمیت جدید اقتدار خود را بر جریان فیلم‌سازی اعمال کرده است و صاحب نوعی سینمای دولتی شدیم. فیلم‌ها با نظارت دولتی و با تفسیرهای رسمی به کار خود ادامه می‌دادند. زن در این فیلم‌ها تقریباً حذف شده است و یا به حاشیه رفته، فیلم از نظر فرم و تکنیک و داستان‌گویی ضعیف اند ولی در بی یا فیلن این فیلم‌ها هیولای درون ۱۳۶۳ با اتکا به نگاهی روانشناختی یا فیلم بازجویی یک جنایت ۱۳۶۳ توانستند خود را از فیلم‌های این دوره متمایز کنند. در همین دوره نسلی از فیلمسازان جوان نیز ظهور کردند که با وام‌های دولتی و پیشگاه مردم مشق فیلم سازی کردند. مانند محسن مخملباف، با فیلم توبه نصوح ۱۳۶۱، رسول ملاقلی پور با فیلم نینوا یا بلمی به سوی ساحل، ابوالفضل جلیلی با فیلم میلاد ۱۳۶۳ و بهار ۱۳۶۴.

دوره سوم: این دوره از نیمه دوم دهه ۶۰ تا اوایل دهه ۷۰ بود. یکی از دوره‌های درخشان سینمای ایران پس از انقلاب. سیاست‌گذاران سینمایی با گذاشتن اهدای جایزه به فیلم‌های خانوادگی مترسک(حسن محمد زاده،۱۳۶۳) و گل‌های داوودی(رسول صدر عاملی،۱۳۶۳) تا حدودی سینمای ایران از حالت سیاست‌زده خارج می‌شود.

دوره چهارم: این دوره از آغاز دهه ۷۰ تا سال ۱۳۷۶ به طول انجامید. در این دوره ظاهراً کمک‌های دولتی حذف شد و سینماگران ایرانی به حال خود رها شدند و برای رسیدن به خودکفایی اقتصادی به علایق مخاطب عام توّجه بیش‌تری نشان دادند؛ و از بازیگران جوان و خوش سیما برای جذب تماشاگر استفاده کردند. در واقع این دوره، دوران ستاره‌سالاری در سینمای ایران بود.

دوره پنجم: این دوره از دوم خرداد ۷۶ آغاز شد و تاکنون ادامه دارد. از ویژگی‌های مهم این دوره توّجه به تنگناهای اجتماعی و رنج‌های انسان معاصر و اهمیت نسبی فیلم‌سازی در بخش خصوصی نسبت به فیلم‌سازی دولتی است. در واقع این دوره فیلم‌سازان از بهشت گل خانه‌ای بیرون

آمدند و تصویر واقع‌بینانه‌تری از مسائل بشری ترسیم می‌کنند. فیلم‌سازان در گزینش مضامین ابتکار عمل بیش‌تری به دست آورده‌اند. سینمای اجتماعی رشد بیش‌تری پیدا کرده و سینمای فرهنگی فقط به جشنواره‌ها محدود نمی‌شود. فیلم‌های مانند بانوی اردیبهشت(رخشان بنی‌اعتماد) مصایب شیرین(علی‌رضا داوود نژاد) و ... (بهارلو، ۱۳۷۹: ۱۴۷و۱۵۳).

۹. یافته‌ها

فیلم 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(ملکی و همکاران، ۱۳۹۹: ۱۱۸).

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(همان، ۱۳۹۹: ۱۱۹).

در این مقاله تمامی سکانس‌های فیلم کلوزآپ به ترتیب ابتدا مورد تحلیل قرار گرفته، سپس مطابق الگوی روایی بارت و پنج رمزگان بارتی دخیل در روایت تحلیل می‌شود.

۱۰. تحلیل سکانس‌ها از طریق الگوی روایی بارت

هرمنوتیک	کمینه معنایی	نمادین	کنشی	ارجاعی
چرا اول فیلم نماد یا لوگویی از یونان باستان است؟	دو شخصیتی بودن	شخصیت برون و درون	کنش ندارد برداشت مخاطب	رجوع به اختلاف طبقاتی فقر و بیکاری
چرا حسین سبزیان خود را به‌جای مخملباف به خانواده آهن خواه معرفی می‌کند؟	افزایش اعتماد به نفس	کسب احترام	اگر خانواده آهن خواه باور نمی‌کردند سبزیان مخلمباف است چه اتفاقی می‌افتاد؟	دیده شدن توسط افراد جامعه
چرا خبرنگار به پاسگاه می‌رود؟	کشف یک ماجرایی است که	پیگیری ماجرا /شغل خبرنگاری	اگر خبرنگار به دنبال ماجرا نمی رفت آیا فیلم کلوز آپ	قدرت رسانه و خبر

	دوست وی به آن خبر داده و وی میخواهد از صحت سقم ماجرا با خبر شود		ساخته می شد؟	
چرا حسین سبزیان به راحتی تسلیم می شود؟	جرم	اجرای قانون در ایران	اگر حسین سبزیان فرار می کرد چه اتفاقی می افتاد؟	ارجاع به فریبکاری و مذهب دارد از نگاه فریبکاری وی عملی را دارد انجام می‌دهد که می‌داند اشتباه است انتظار دارد تاوان یا مجازات فریب کاری که انجام داده است را بدهد. و از دیدگاه مذهب به خواهیم ارجاع دهیم وی در آن لحظه دستگیری به تاوان کاری که کرده است فکر می‌کرده/یا تقاص گناه خود را پس دادن است.
بوقلمون نماد چیست وچرا خبرنگار مرد بوقلمون دست دارد اشاره می کند به دنیال بوقلمون صفت می گردد؟	عدم شخصیت ثابت یعنی شخصیت ثابت نداشتن آدم ها	فریب	اگر خبرنگار به دنبال جستجوی فرد نمی رفت چه می شد؟	از نگاه اجتماعی وفرهنگی اشاره به افراد فریبکار دو رو و دو رنگ دارد که نشانی از چند شخصیتی آن‌ها می‌باشد/ از نگاه مذهب الإمامُ عليٌّ (ع): اعْلَموا أنّ اللّه َ تبارکَ و تعالی يُبْغِضُ مِن عِبادِهِ المُتَلَوِّنَ ، فلا تَزولوا عنِ الحقِّ و وَلايةِ أهلِ الحقِّ؛ فإنّ مَنِ استَبْدَلَ بِنا هَلَکَ و فاتَتْهُ الدُّنيا و خَرجَ مِنها (بحَسْرةٍ) . امام علی (ع) : بدانید که خداوند تبارک و تعالی بندگان بوقلمون صفت خود را دشمن می‌دارد. پس، از حقّ و دوستی با اهل حقّ جدا نشوید؛ زیرا که هر کس، دیگران را به‌جای ما برگیرد، هلاک شود و دنیا را از دست بدهد و [با آه و افسوس] از دنیا برود.
چرا فیلمساز منزل آهن خواه در یک کوچه بن بست انتخاب کرده است؟	راهی که حسین سبزیان رفته اخرش بن بسته	دزدها معمولاً در یک بن بست دستگیر می‌شوند.	ندارد	بار کج به منزل نمیرسه
چرا اسم فیلم یا تیتر روزنامه نمای نزدیک است؟	بررسی یک فرد فریبکار و دارای دوشخصیتی بودن البته به انتخاب خود	نمای نزدیک یک انسان فریبکار	اگر حسین سبزیان را نمی-شناختیم قضاوت‌های بیش‌تری در باره این قشر افراد می‌کردیم	نگاه دقیق‌تر به افراد فریبکار در جامعه

چرا چهره حسین سبزیان از دیدگاه سربازی که او را دستگیر کرده موجه می باشد؟	از دیدگاه سرباز فرد فریبکار باید همه ظاهر اون نشان دهنده فریبکار بودن شخص باشد	مذهبی بودن فرد به علت داشتن ریش	ندارد	رفتارهای مذهبی گونه داشتن ظاهر مذهبی
چرا سبزیان با فیلم بایسیکل ران همزاد پنداری می کند؟	تشابه زندگی سبزیان با داستان فیلم بای سیکل ران	همزاد پندازی	اگر سبزیان بای‌سیکل‌ران نمی‌دید چه اتفاقی می-افتاد؟	تاثیر پذیری مردم ایران از فیلمها و قصه‌های مختلف رجوع به فرهنگ عامه ایران ارجاع به فرهنگ مذهبی ایران تلاش یک مرد خانواده برای نجات همسرش از مرگ اشاره به فقر وخانواده دارد وبه عاطفه و فرهنگ یک خانواده
چرا سبزیان کیارستمی را مخاطب خود می داند؟	دریچه دیده شدن سبزیان کیا رستمی است	قاب تلویزیون	اگر کیارستمی به فکر ساخت کلوز اپ نمی‌افتاد سبزیان آیا باز هم دیده می شد؟	عاشق سینما بودن ارجاع به فرهنگ این‌که کسی که بازیگر یا کارگردان می‌شود فرد پولدار و مشهوری می‌شود
آیا حسین سبزیان از عمد کتاب را جلوی خانم آهن خواه میگیرد؟	اشاره پا به جای بزرگان گذاشتن	شهرت	اگر حسین سبزیان خود را نویسنده کتاب معرفی نمی کرد چه می شد؟	خودنمایی انسان‌ها
به چه علت حسین سبزیان می‌خواهد مخملباف باشد انگیزه وی چیست؟	فقر خواستن طبقه اجتماعی شرایط اجتماعی آن دوره	کسب احترام	اگر حسین سبزیان نقش مخلباف بازی نمی‌کرد چه اتفاقی می‌افتاد؟	فریبکاری آدم‌ها در جامعه
چرا حسین سبزیان خانواده آهن خواه را به سینمای دورتری برای نمایش فیلم برد؟	شلوغ بودن سینمای آزادی باعث می‌شد فریب و دروغی که سبزیان گفته بود آشکار شود.	اشکار شدن حقیقت	اگر خانواده آهن‌خواه به حرف سبزیان گوش نمی-کردند چه می‌شد؟	اعتماد زودهنگام به افراد ناشناس ساده لوحی افراد
چرا حسین سبزیان می خواست همه باهم فیلم را در سینما مشاهده کنند؟	اشاره به نهاد خانواده و تنها بودن خود فرد	دوری از فرد گرایی	اگر خانواده آهن خواه درخواست سبزیان را رد می‌کردند چه می شد؟	
چه عاملی باعث شده است که سبزیان حتی در نقش کارگردان تشنه کارکردن	بیکاری و بی پولی	فقر تنگ دستی	اگر سبزیان در نقش یک کارگردان ظاهر نمی‌شد چه	اوضاع اقتصادی کشور معضل بزرگ بیکاری

باشد؟			کار دیگه‌ای انجام نمی‌داد؟	
چرا مادر خانواده آهن‌خواه می‌خواهد سبزیان قبل از خروج با دستبند ناهارش را بخورد؟	فرهنگ و آیین میهمان داری	مهمان حبیب خداست	ندارد	در فرهنگ عامه مردم فرهنگ مذهبی طبق احادیث امامان واسلام باید کرامات میهمان حفظ شود و با کمترین مواد خوراکی اگر بود از او پذیرایی کرد
چرا سبزیان موهای خود را رنگ می کرد ؟	گاهی برای فریب دادن نیازبه تغییر قیافه دادن نیز هست	فرار از بالارفتن سن خود را همیشه جوان نشان دادن	آیا رنگ کردن موی سر تاثیری بر فریب دادن سبزیان داشت ؟	گاهی خیلی از مردان و زنان برای پوشاندن عیب های خود دست به رنگ کردن مو و یا عمل جراحی می زنند تا حفظ ظاهر کنند(دیده شدن)
چرا مهرداد ابراز پشیمانی سبزیان را باور نمی کند ؟	احساس فریب خوردگی / با یک اشتباه دوبار تکرار نمی شود.	ضرب المثل حنات دیگه رنگی نداره	اگر دررفتار سبزیان فریب و دروغ نبود طرز برخورد خانواده آهن خواه چگونه بود ؟	قسم حضرت عباس باور کنم یا دم خروس رو در فرهنگ عامیانه اگر یک فرد بیش از چند بار دروغ بگوید این ضرب المثل را به کار می برند. (دروغ و فریبکاری توسط انسان-ها به یکدیگر باعث می شود از لحاظ عاطفی انسان‌ها ضربه بخورند و باعث خشم و عصبانیت افراد می شود.)
آیا حسین سبزیان انچنان که خود ادعا کرد پایان کار وی به یک تراژدی ختم شد؟	اشاره به سکانس دادگاه دارد/بارکج به منزل نمی رسد	چاه مکن بهر کسی اول خودت دوم کسی	نقشه و فریب سبزیان اگر زود به پایان نمی رسید آیا می توانست در نقش مخملباف فیلم بسازد؟	خود را جای پای بزرگان گذاشتن ولی به سرانجام ومقصود نرسیدن
چرا سبزیان که خود را جای مخملباف جا زده بازیگری را به کارگردان بودن ترجیح می دهد؟	در سکانسی که سبزیان مقابل دوربین عباس کیارستمی قرار می‌گیرد بازیگری را انتخاب می کند چون احساس می-کند یک موقعیت تازه در دست دارد برای شهرت یافتن	کسب شهرت	بازیگر معرفی می کرد چه می شد؟	خود را جای پای بزرگان گذاشتن ولی به سرانجام و مقصود نرسیدن

۱۱. نتیجه‌گیری

جوانی به‌نام حسین سبزیان، طی برخوردی کوتاه با خانم آهن‌خواه و دخترش در مینی بوس، خودش را بعنوان محسن مخملباف معرفی می کند و از این طریق به بهانه ساختن فیلم وارد خانواده آنها می‌شود و مدت چهار روز با مهرداد آهنخواه – یکی از سه فرزند خانواده – صحنه‌های فیلم را تمرین می‌کند. پدر خانواده که به گفته خودش از آغاز ماجرا به او شک داشته، از یکی از دوستانش که آهنگساز تلویزیون است کمک می‌خواهد. آهنگساز با حسن فرازمند خبرنگار مجله سروش تماس می‌گیرد. فرازمند با کمک مأموران پاسگاه ازگل به خانه آهن‌خواه می‌آیند و پس از اطمینان از بدلی بودن مخملباف، او را دستگیر می‌کنند: دادگاه پس از بررسی پرونده و با اخذ تعهد از سبزیان، او را تبرئه می‌کند. روز آزادی او از زندان، محسن مخملباف به دیدارش می‌آید و به اتفاق برای عذرخواهی، روانه خانه آهن‌خواه می‌شوند.

کلوزآپ یک نظم دادن و ترکیب کردن عناصری مجزا و جدا از هم واقعیت‌هاست. 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.

وقتی بعد از نمایش فیلم در جشنواره‌ی فجر در سال ۱۳۶۸، آقای کیارستمی دست به تدوین تازه‌ای از فیلم زد، در حقیقت ما صاحب نسخه‌ای دیگر از این واقعیت شدیم. روندی که تمامی ندارد، انتها ندارد. ساختن نسخه‌هایی از واقعیت بی‌پایان است. البته هنوز روایت‌های مردم باقی مانده است. وقتی مردم در موقع نمایش فیلم در جشنواره‌ی فجر آقای سبزیان را روی دست بلند کردند و ایشان متالم شدند، روایت دیگری ساخته شد. مخاطبان حالا دارند نسخه‌های خودشان را می‌سازند و آقای کیارستمی حتی روی این نسخه‌های جدید، کنترلی هم ندارد.

منابع

بارت، رولان(۱۳۸۰). «اسطوره در زمانه حاضر»، مترجم یوسف اباذری. *فصلنامه ارغنون*،شماره ۱۸، تهران،انتشارات وزارت ارشاد

باقی، مهران(۱۳۹۱). *بازنمایی طبقه متوسط در فیلم سینمایی درباره الی از طریق تحلیل نشانه شناختی و بررسی پیام‌های کلامی و غیر کلامی*، تهران: پایان نامه کارشناسی ارشد.

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

بی، ارل(۱۳۹۰). *روش‌های تحقیق در علوم اجتماعی*. چاپ هفتم، ترجمه رضا فاضل، تهران: سازمان مطالعه و تدوین علوم انسانی، انتشارات سمت.

چندلر، دانیل(۱۳۸۷). *مبانی نشانه شناسی*. ترجمه مهدی پارسا، چاپ دوم، تهران: انتشارات سوره مهر.

دادگران، سید محمد(۱۳۸۱). *مبانی ارتباط جمعی*. چاپ چهارم، تهران: انتشارات فیروزه.

دانسی، میرسل(۱۳۸۷). *نشانه‌شناسی رسانه‌ها*. مترجمین گودرز میرانی و بهزاد دوران، تهران: چاپار.

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

علی اکبری، معصومه(۱۳۸۸). «نقد اخلاق مدرن». *نشریه جهان کتاب*، شماره۲۴۸-۲۴۹.

گیدنز، آنتونی(۱۳۷۷). *پیامدهای مدرنیته*. ترجمه محسن ثلاثی، تهران: نشر مرکز.

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

محمدی، بیوک(۱۳۹۰). *در آمدی بر روش تحقیق کیفی*. چاپ دوم، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

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.

وحیدی، محمد مهدی(۱۳۹۰). *رویکرد نشانه شناسانه به تحلیل ارتباطات میان فردی و ارتباطات درون فردی در دو فیلم مشترک کریستف کیشلوفسکی و ایران ژاکوب*، تهران: دانشگاه آزاد اسلامی تهران مرکز، پایان نامه کارشناسی ارشد

ویلیام کی، فرانکنا (۱۳۸۳). *فلسفه اخلاق*. ترجمه هادی صادقی، چاپ دوم، تهران: نشر حکمت.

Smith, micky (1988). "A Model Of Human Communication", *Communication Magazine*, feb. vol. 26, No. 2.

Berlo, David,(1960), *The Process of communication*. Michigan state university, New York: Rinehart and winston

Barthes .Roland(1977). *Elements of Semiology*. Tnew york: Hill and Wang

Quarterly Journal of Research in History, Politics and Media.
Vol. 4, Num. 1, S.No. 13, Spring 2021

Research Article

Sequence analysis of Barty pattern of Abbas Kiarostami close-up film

Hamid Maleki[1], Gholam Reza Azari[2], Davood Safaie[3]

Date of received: 2020/10/01
Date of Accept: 2020/10/11

Abstract

Close-up film written and directed by Abbas Kiarostami was made in 1989. This film is a successful example of Real cinema. Who chose a specific story line based on the ranking of Anderson site magazine from the top 50 films in the history of cinema in the 40th toppest rank in the history of cinema, which was close to the forty-seventh place with 31 votes. This research has been done in the framework of a qualitative method with a semiotic approach and has used conventional analytical concepts and characteristics in semiotic studies. In this research, we have studied and analyzed all the scenes of Abbas Kiarostami's film Close Up, which includes eighty scenes, by counting method, because the sample size is the same as the statistical population. Barty pattern analysis method was used. According to Barthes' narrative model, the film was analyzed through five Barty codes, including hermeneutic codes, codes of minimum semantic units or signs, symbolic codes, action codes, and cultural or reference codes.

Keywords: Close-up film, Abbas Kiarostami, Sequence analysis, Bart model.

Citation (APA 6th ed.): Maleki, Hamid; Gholam Reza Azari, Davood Safaie(2021, Spring). "Sequence analysis of Barty pattern of Abbas Kiarostami close-up film". *Quarterly Journal of Research in History, Politics and Media*. Vol. 4, Num. 1, S.No. 13, pp. 133 - 150.

[1]. Master of Communication and Media, Department of Communication Sciences, Tehran Azad University, Tehran, Iran.
Email: hamidfilmtv@gmail.com
[2]. Assistant Professor, Department of Communication Sciences, Tehran Azad University, Tehran, Iran.
Email: qol.azari@juactb.ac.ir
[3]. Assistant Professor, Department of Communication Sciences, Tehran Azad University, Tehran, Iran.
Email: d_safaee41@yahoo.com

Copyright © 2010, KSSI (Karimeh Strategic Studies Institute Of Shiraz). This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution 4.0 International, which permits others to download this work, share it with others and Adapt the material.

References

Bart, Roland (1380). *Myth in the present time*, translated by Yousef Abazari. Organon Quarterly, No. 18, Tehran, Ministry of Guidance Publications

Baghi, Mehran (1391). *Representation of the middle class in the film About Ellie through semiotic analysis and study of verbal and non-verbal messages*, Tehran, Master Thesis.

Bourdain, David, Thompson, Christine (1383). *History of cinema*. Tehran: Markaz Publishing.

B., Earl (1390). *Research methods in social sciences*. Seventh edition, translated by Reza Fazel, Tehran: Organization for the Study and Compilation of Humanities, Samat Publications.

Chandler, Daniel (1387). *Fundamentals of Semiotics*, translated by Mehdi Parsa, second edition, Tehran: Surah Mehr Publications.

Dadgaran, Seyed Mohammad (1381). *Fundamentals of Mass Communication*. Fourth edition, Tehran, Firoozeh Publications.

Dancy, Mirsell (1387). *Media semiotics*, translated by Goodarz Mirani and Behzad Doran, Tehran: Chapar Publications.

Sojudi, Farzan (1387). *Applied semiotics*. First Edition, Tehran: Alam Publications

Ali Akbari, Masoumeh (1388). "Critique of modern ethics". *Book World Magazine*, No. 248-249.

Giddens, Anthony (1377). *Consequences of modernity*. Translated by Mohsen Thalasi, Tehran: Markaz Publishing.

Mohsenian Rad, Mehdi (1389). *Communication*. Tenth edition, Tehran Soroush.

Mohammadi, Buick(2011). *Introduction to Qualitative Research Method*, Second Edition, Tehran, Institute of Humanities and Cultural Studies.

Maleki, Hamid; Gholamreza Azari and Davood Safaei (Spring 1399). "Analysis of Abbas Kiarostami's close-up film based on the pattern of companionship and succession". *Journal of History, Politics and Media*, Third Year, First Issue, pp. 134-117.

Vahidi, Mohammad Mehdi (1390). *Semiotic approach to the analysis of interpersonal communication and interpersonal communication in two joint films by Kristof Kieslowski and Iran Jakob*, Tehran Markaz, M.Sc. Thesis

William Key. Frankna, (1383). *Philosophy of ethics*, translation: Hadi Sadeghi, Ch II, pp. 139-144.

Smith, micky (1988). "A Model Of Human Communication", *Communication Magazine*, feb. vol. 26, No. 2.

Berlo, David,(1960), *The Process of communication*. Michigan state university, New York: Rinehart and winston

Barthes .Roland(1977). *Elements of Semiology*. Tnew york: Hill and Wang

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی