تاریخ دریافت ۹۰/۱۰/۳ تاریخ پذیرش ۹۰/۱۲/۱٤

بازنمایی فرهنگ رضوی در سینمای ایران

مطالعهٔ موردی؛ فیلم سینمایی «کیمیا»

عبدالله بیچرانلو *

چکیده

این مقاله با هدف بررسی بازنمایی فرهنگ رضوی در سینمای ایران، به معرفی اجمالی و مرور مهم‌ترین فیلم‌های ساخته شده دربارهٔ فرهنگ رضوی در کشورمان در سال‌های پس از انقلاب اسلامی می‌پردازد. در بررسی متمرکزتر موضوع، فیلم سینمایی کیمیا را به عنوان یکی از فیلم‌های مهمی که در بخش زیادی از آن ارتباط معنوی با امام رضا (ع) در کانون توجه فیلم‌ساز قرار گرفته، تحلیل کرده‌ایم.

در بررسی این فیلم که در زمرهٔ فیلم‌های مربوط به دفاع مقدس نیز به شمار می‌رود، نگارنده از روش کیفی تحلیل نشانه‌شناختی بهره گرفته و در به کارگیری تحلیل نشانه‌شناختی برای بررسی فیلم از الگوی «رولان بارت» در تحلیل رمان «بالزاک»[1] استفاده شده و صحنه‌هایی از فیلم که مستقیم در ارتباط با موضوع این مقاله بوده، گزینش و بررسی شده است.

واژگان کلیدی

بازنمایی، فرهنگ رضوی، فیلم، سینما، فیلم سینمایی کیمیا

---

*. دکترای مدیریت رسانه دانشگاه تهران و مدیر گروه سینما و تلویزیون پژوهشگاه فرهنگ، هنر و ارتباطات

1. Balzac

مقدمه

از ابتدای پیروزی انقلاب اسلامی، برخلاف انتظار زیادی که از سینمای ایـران درخـصوص ساخت آثار متعدد با موضوع فرهنگ رضوی یا به گونه‌ای مربوط به امـام رضـا(ع) مـی‌رود، همچنان فیلم‌های سینمایی ساخته شده در این خصوص کم‌شمارند.

> *فرهنگ رضوی را می‌توان مجموعه‌ای نظام‌مند از آداب، عادات، بینش، اندیشه، نظام باورها و هنجارها، سیر و سلوک فردی و اجتماعی و میراث علمی- فرهنگـی امام رضا (ع) تعریف نمود (شفایی و بهروزلک، ۱۳۸۹: ۱۰۷).*

در این نوشتار تلاش کرده‌ایم ضمن مروری موجز بر مهم‌ترین آثار تولید شـده در سـینمای ایران دربارهٔ فرهنگ رضوی، فیلم سینمایی *کیمیا* را که با موضوع فردی به نـام رضـا سـاخته شده و در بخش زیادی از فیلم بر ارتباط معنوی رضا با حضرت امام رضا (ع) متمرکز شـده، بررسی نماییم.

همان‌طور که در فرهنگ تشیع بسیار گفته شده، مشهورترین لقب علی‌بن موسـی‌الرضـا(ع)، «رضا» به معنی خشنودی است. امام محمدتقی (ع)، فرزنـد ایـشان، سـبب نامیـده شـدن آن حضرت به این لقب را این گونه فرموده‌اند:

> *خداوند او را رضا لقب داد، زیرا خداوند در آسمان و رسول خدا (ص) و ائمهٔ اطهار در زمین از او خشنود بوده‌اند و ایشان را برای امامت پـسندیده‌انـد و همـین طور (به خاطر خلق و خوی نیکوی امام) هم دوستان و نزدیکان و هـم دشـمنان از ایشان راضی و خشنود بودند (فضل‌الله، ۱۳۷۲: ۱۶۱).*

در فیلم سینمایی *کیمیا* در مضمونی متناسب با نام امام رضا (ع)، جریان داستان بـه سـوی تسلیم بودن در مقابل تقدیر و رضایت و خشنودی فردی به نام رضا در برابر تقدیر الهـی بـه تصویر درآمده است.

برخی از مهم‌ترین فیلم‌های ساخته شده دربارهٔ فرهنگ رضوی عبارت‌اند از:[1]

---

۱. در میان آثار تصویری ساخته شده دربارهٔ زندگی امام رضا (ع) می‌توان به مجموعهٔ تلویزیونی ولایت عشق نیز اشاره کرد که به کارگردانی «مهدی فخیم‌زاده» در اوایل دههٔ ۱۳۷۰ ساخته و سال ۱۳۷۷ از سیمای جمهوری اسلامی ایران پخش شد.

یا ضامن آهو

این فیلم سینمایی به کارگردانی «پرویز کیمیایی»، فیلم مستندی است که در سال ۱۳۵۰ ساخته شد. کارگردان کوشیده تا حس و حال روحانی و معنوی یک روز زیارتی در حرم امام رضا (ع) را به تصویر بکشد؛ فیلم خوش‌ساختی که نام خود را از مستند برتر تاریخ سینمای ایران، وام گرفته است. درواقع، این فیلم از میان عناصر فرهنگ رضوی، صرفاً فرهنگ زیارت آمیخته با معنویت را بر پردهٔ سینما افکنده است (شفایی و بهروزلک، ۱۳۸۹: ۱۱۱).

چاووش

یکی از مشهورترین آثاری که دربارهٔ زیارت امام رضا (ع) و شوق زیارت ایشان در سینمای ایران ساخته شده، فیلم *چاووش* است که در سال ۱۳۶۹ به کارگردانی «ساموئل خاچیکیان» و به نویسندگی «سیدعلاءالدین رحیمی» ساخته شده است. این فیلم به دلیل ماهیت دقیق مردم‌شناسانه‌اش بسیار مورد توجه قرار گرفت و تاکنون بارها در مناسبت‌های گوناگون از سیمای جمهوری اسلامی ایران پخش شده است.موضوع فیلم از این قرار است که عموهاشم، پیرمرد روستایی، که قبلاً شکارچی ماهری بوده و بینایی چندانی ندارد، تصمیم می‌گیرد گوزنی شکار کند و آن را به مال‌خری بفروشد تا خرج سفرش با گروه چاووش را فراهم کند و به زیارت حضرت رضا (ع) برود. عده‌ای شکارچی نیز از شهر برای شکار به منطقهٔ محل سکونت عموهاشم می‌آیند و بلَدی به نام رسول را استخدام می‌کنند، ولی عموهاشم که نمی‌خواهد شکارچیان، گوزن مورد نظرش را شکار کنند، داوطلب راهنمایی آنها می‌شود و هنگامی که شکارچیان می‌خواهند گوزن او را شکار کنند، گوزن را فراری می‌دهد. شکارچیان، عموهاشم را اخراج می‌کنند و او هنگام بازگشت از جنگل، غریبه‌ای را می‌بیند که همراه دوستانش قصد زیارت حضرت رضا (ع) را دارد. عموهاشم در ادامهٔ راه متوجه می‌شود که شکارچیان، گوزن او را شکار کرده‌اند.

در میان آثاری که در سال‌های اخیر دربارهٔ مشهد، زیارت و در ارتباط با امام رضا (ع) ساخته شده و مورد توجه قرار گرفته می‌توان از سه‌گانهٔ «رسول صدرعاملی» با نام‌های: *شب* (۱۳۸٦)، *هر شب تنهایی* (۱۳۸٦) و *در انتظار معجزه*[1] (۱۳۸۸) نام برد. به منظور جلوگیری از اطالهٔ بحث، فقط به مرور یکی از این سه‌گانه‌ها بسنده می‌کنیم.

هر شب تنهایی

عطیه، نویسنده و مجری برنامهٔ خانوادگی رادیوست. او هر روز به سؤال‌های شنوندگان این برنامه پاسخ می‌دهد و به آنها توصیه می‌کند که با همسرشان چگونه باشند تا زندگی زناشویی بهتری داشته باشند، اما پزشکان به او گفته‌اند تنها چهار ماه دیگر زنده است و دو ماه هم از این چهار ماه گذشته و او که راضی به عمل جراحی هم نمی‌شود، با افسردگی کامل به پیشنهاد همسرش به زیارت امام رضا (ع) می‌روند.

عطیه هنگامی که به مشهد می‌رسد، حتی رغبت پیاده شدن از قطار را هم ندارد و با بی‌تفاوتی کامل به همسرش راه می‌افتد. او اصرار دارد که یک شب بیشتر در مشهد نمانند و زود به تهران برگردند. عطیه در میانهٔ فیلم با دخترکی روبه‌رو می‌شود که در حرم گمشده و به دنبال خانواده‌اش می‌گردد. عطیه با دخترک ناهار می‌خورد، برای او لباس می‌خرد، عکس یادگاری می‌اندازد، از بیماری او غمگین می‌شود و سرانجام دخترک را در آغوش خود می‌خواباند تا مادرش پیدا شود. درواقع، عطیه خود را در وجود دخترک می‌یابد که در حرم گمشده است؛ عطیه نیز مانند دخترک کسی را ندارد، همه او را رها کرده و او همه را رها کرده است. این تلاطم عطیه برای رساندن دخترک به آغوش مادر، درواقع سیر آرامش‌بخشیِ امام رئوف به عطیه است. زیارت بی‌ریای عطیه، در پایان چنان آرامشی به او می‌دهد که لبخندزنان و «راضی» از زیارت امام رضا (ع) سوار قطار می‌شود و به سمت تهران به راه می‌افتد.

---

۱. این فیلم اولین بار در سی‌اُمین جشنوارهٔ فیلم فجر به روی پرده رفت.

کیمیا

کارگردان	احمدرضا درویش
تهیه‌کننده	هارون یشایایی
بازیگران	خسرو شکیبایی، بیتا فرهی، رضا کیانیان، نادر رجب‌پور، پریسا شاهنده، مهناز برزگر و...
فیلم‌نامه	احمدرضا درویش
موسیقی	احمد پژمان
مدت فیلم	۹۰ دقیقه
سال پخش	۱۳۷۳

فیلم با گزارش گزارشگر جنگ آغاز می‌شود که از به عقب رانده شدن دشمن بعثی به آن سوی اروندرود خبر می‌دهد و این‌که دشمن از ورود به شهر ناکام مانده، در حالی که مردم خرمشهر آماج حمله‌های بی‌وقفهٔ دشمن متجاوز هستند و زیر بمباران‌های بی‌امان، آشفته و نگران به هر سو رو می‌کنند تا مفری بیابند و صدای گزارشگر رادیو که مردم را به حفظ آرامش دعوت می‌کند، در این هیاهو گم می‌شود.

رضا رضایی‌منش (شخصیت اصلی فیلم) درصدد شارژ باتری ماشینش است تا پدر و مادر پیر و همسر پا به ماهش را به مکانی امن منتقل کند و به این منظور از نوجوانی بسیجی می‌خواهد برای آوردن باتری، او را به آزمایشگاه مدرسه برساند. در آزمایشگاه لحظه‌هایی نگاهش بر روی عقربه‌های ساعت دیواری که روی ۱۲ ظهر متوقف شده، می‌ماند.

رضا با زحمت فراوان همسرش را که درد زایمان شدیدی دارد به بیمارستان اهواز می‌رساند. در راه بازگشت، جوان بسیجی شهید و رضا اسیر می‌شود.

ملیحه، همسر رضا، زیر عمل جراحی جان می‌سپارد. سقف اتاق عمل بر اثر بمباران فرو می‌ریزد. شکوه، پزشکی که رضا از او می‌خواهد جان همسرش را نجات دهد، به همراه

بچهٔ تازه متولد شده بیمارستان نیمه‌ویران را به امید یافتن همسرش که پزشک درمانگاه است، ترک می‌کنند. پس از سختی‌های بسیار به درمانگاه می‌رسند و در کمال ناباوری بلدوزری را می‌بینند که مشغول آواربرداری از درمانگاه است که بر اثر بمباران تخریب شده.

در ادامه شاهد فلش فوروارد هستیم؛ دوربین صحنهٔ جنگ را ترک می‌کند و به نُه سال بعد، زمان آزادی اسرا می‌رسد. رضا با چهره‌ای تکیده و نگاهی بی‌رمق از مرارت‌های اسارت، اما امیدوار به دیداری آشنا، در تردید رفتن یا ماندن در ایستگاه قطار می‌ماند؛ صدایی نه‌چندان آشنا او را به خود می‌آورد: *«خانواده‌ات خبر ندارند که تو برگشتی، چون صلیب سرخ جهانی نام تو را اعلام نکرده بود.»*

ویرانی‌های شهر، سال‌های سخت جنگ را به تلخی واگو می‌کند و خانهٔ ویران شدهٔ رضا حکایت از حوادثی ناگوار می‌دهد. رضا ناامید از یافتن پدر و مادر، دل به دیدار دوبارهٔ همسرش می‌بندد که نُه سال پیش (در آغاز جنگ) هنگام زایمان او را به پزشکی سپرده بود که حالا دیگر نامش را هم فراموش کرده است. بالاخره از روی شمارهٔ نظام پزشکی، شکوه نوبخت (پزشک مورد نظر) را در بیمارستان مشهد می‌یابد.

شکوه که از همان ابتدا با دیدن رضا همه چیز را حدس زده، از روبه‌رو شدن با او طفره می‌رود تا مجبور نشود دربارهٔ مرگ ملیحه و بچهٔ به جا مانده‌اش، کیمیا، که حالا دیگر فرزند خود اوست، صحبتی به میان آورد. اما سرانجام سماجت‌های رضا او را وادار به گفتن حقیقت می‌کند و حقیقتی تلخ‌تر که او نمی‌خواهد یا نمی‌تواند از کیمیا بگذرد و او را به رضا بدهد.

رضا در مهمان‌پذیری کنار حرم امام رضا (ع) اتاق می‌گیرد. پنجرهٔ اتاق رضا به گلدسته‌های حرم امام رضا (ع) مشرف است. اکنون به دست آوردن کیمیا تمام فکر، ذکر و آرزوی اوست. در این بین، چه مضحک می‌نماید پیشنهاد چک سفید امضای برادر شکوه که می‌خواهد عشق و علاقهٔ او را به فرزندش به ثمنی ناچیز بخرد.

بستری شدن شکوه در بیمارستان بر اثر شوک مغزی همه چیز را تغییر می‌دهد. نگرانی و غصهٔ کیمیا از غم بیماری مادر، رضا را عمیقاً متأثر می‌کند. رضا در خواب خود را تشنه و

حیران در کویری خشک می‌بیند که در پی یافتن جرعه‌ای آب به چاهی بزرگ می‌رسد. در چاه صورت همان جوان بسیجی‌ای را می‌بیند که در خرمشهر شهید شده بود و انگار در سکوتش، می‌خواهد چیزی به او بگوید. پیش از آن‌که بتواند چیزی از او بپرسد، از خواب می‌پرد.

اذان صبح است، گنبد نورانی حرم، دیگر در قاب پنجرهٔ اتاقش نمی‌گنجد. باید به پابوسش برود، باید یله و رها به شفاعت کریمانه‌اش دل ببندد. انگار گشوده شدن این گره جز به توسل میسر نیست. به خود که می‌آید در آستان حرم امام رضا (ع) است. این بار دیگر نشانی از آن همه نگرانی و تردید در چهره‌اش باقی نیست. هنگام رفتن چشمانش روی عقربه‌های ساعت که ۱۲ را نشان می‌دهد، می‌ماند.

شکوه تصمیم می‌گیرد از کیمیا بگذرد و او را برای همیشه به پدرش بسپارد، اما درست در همین هنگام نامهٔ خداحافظی رضا به دستش می‌رسد. رضا که «معنای یافتن را بارها و بارها در طعم از دست دادن» یافته بود، این بار نیز به امید آنکه «روزی تبسم عشق را در سیمای مادرانهٔ کیمیا ببیند» از عشق پدریِ خود می‌گذرد و کیمیا را در مشهد برای همیشه به شکوه می‌سپارد و خود راهی جنوب می‌شود.

تحلیل نشانه‌شناختی

روش به کار رفته در این مقاله برای تحلیل فیلم *کیمیا*، تحلیل نشانه‌شناختی است. این روش در زمرهٔ روش‌های کیفی تحقیق در متون رسانه‌ای به شمار می‌رود.

هدف پژوهشِ کیفی، نزدیک شدن به عالم واقعیت (اما نه از طریق سازوکارهای پژوهشی مشابه فعالیت آزمایشگاه‌ها) و شناخت، توصیف و گاهی تشریح پدیده‌ها از دلِ پدیده‌ها به روش‌های گوناگون است (Rapely, 2007: x).

اغلب، روش‌های کیفی پژوهش در مقابل رویکردهای کمّی دیده می‌شوند، اما مناسب‌تر است بگوییم در روش‌های غیرکمّی و اخیر نیز بسیاری از محققان تلاش می‌کنند تا با

ترکیب روش‌های کمّی و کیفی، به اصطلاح «روش‌هایی ترکیبی»[1] را برای اجرای تحقیقات اجتماعی ابداع کنند و این رویکرد، یعنی استفاده از روش‌های ترکیبی، به‌تدریج جای خود را در پژوهش‌های اجتماعی باز کرده است. در حقیقت، در روش بررسی حاضر، یعنی تحلیل نشانه‌شناختی که ذیل مجموعه روش‌های کیفی تحلیل اسناد می‌گنجد، به این موضوع توجه می‌شود که در یک متن رسانه‌ای مانند فیلم سینمایی، چگونه معانی تولید شده‌اند، اما پیش از پرداختن به تحلیل نشانه‌شناختی، ابتدا خاستگاه این روش تحقیق و تحلیل، یعنی نشانه‌شناسی را به اختصار معرفی می‌کنیم.

نشانه‌شناسی

نشانه‌شناسی، کارکرد نشانه‌ها و ارتباط آنها را با یکدیگر بررسی می‌کند نشانه‌شناسی سه حوزهٔ اصلی مطالعه دارد:

> *۱. **خود نشانه:** عبارت است از مطالعهٔ انواع گوناگون نشانه‌ها، شیوه‌های گوناگونی که معنا را انتقال می‌دهند و شیوه‌ای که با افراد استفاده‌کننده ارتباط برقرار می‌کنند، چون نشانه از ساخته‌های انسان است و تنها در چارچوبی که مردم از آن استفاده می‌کنند، فهمیده می‌شود.*
>
> *۲. **رمزها یا نظام‌هایی که نشانه‌ها در آن سامان داده می‌شود.** این مطالعه، شیوه‌هایی را که انواع رمزها بسط داده تا نیازهای جامعه یا فرهنگ را برآورد، یا مجراهای ارتباطی در دسترس برای انتقالشان را به کار بگیرد، شامل می‌شود.*
>
> *۳. **فرهنگی که این رمزها و نشانه‌ها برای وجود و شکل آن است.** پس نشانه‌شناسی توجهش را در وهلهٔ اول به متن معطوف می‌کند (فیسک، ۱۳۸٦: ٦٥ ـ ٦٤).*

هدف نشانه‌شناسی، بررسی و درک هر نظامی از نشانه‌ها بدون توجه به ماهیت و محدودیت‌های آنهاست. تصاویر، اشاره‌ها و علائم، آواهای موسیقی، اشیا و تداعی‌ها و پیوستگی‌های پیچیده همهٔ اینها که محتوای سنت‌ها، آیین‌ها، قراردادها یا سرگرمی‌های عمومی

1. Mixed Methods

را تشکیل می‌دهند، می‌توانند در حوزهٔ نشانه‌شناسی قرار بگیرند. اینها اگر نتوانند زبان‌هایی را بنا نهند حداقل قادرند نظام‌هایی از دلالت را تأسیس کنند. شکی نیست امروزه ایجاد ارتباطات همگانی و فراگیر، ارتباط خاصی با میدان گستردهٔ رسانه‌های اطلاع‌رسان دارد، مخصوصاً هنگامی که دانش‌هایی چون: زبان‌شناسی، نظریهٔ اطلاعات، منطق صوری و انسان‌شناسی ساخت‌گرا، تحلیلی دلالت‌شناسانه را با ابزارهایی نو و موفق ارائه می‌کنند (بارت، ۱۳۷۰: ۱۲ ـ ۱۱).

«رولان بارت»، نشانه‌شناس ادبی شهیر فرانسه، معتقد بود: «*ما در جهان مدرن، پیوسته زیر بمباران نشانه‌هایی هستیم که دیگران ساخته و پرداخته‌اند*» و مهیب‌ترین این مجموعه‌های نشانه‌ای نیز به باور او زبان است که هیچ چیز را بیرون از خودش نمی‌پذیرد و استبداد خود را بر همه کس و همه چیز برقرار می‌کند (بارت، ۱۳۸٤: ۱۳).

اگر چه موضوع نشانه‌ها و کاربردهای آن قدمتی به اندازهٔ تاریخ بشر دارد، عمر شاخه‌ای علمی یا دانشی به نام نشانه‌شناسی هنوز کمتر از یک قرن است. با این حال، در همین حدود نُه دههٔ عمرش، پیشرفت چشمگیری داشته و طرفداران زیادی پیدا کرده است.

می‌توان گفت تحلیل نشانه‌شناختی نوین با کار زبان‌شناس سوئیسی «فردینان دو سوسور» (۱۹۱۳ ـ ۱۸۵۷) و فیلسوف آمریکایی، «چارلز ساندرز پیرس» (۱۹۱٤ ـ ۱۸۳۹) آغاز می‌شود. کتاب سوسور با نام *درس‌هایی در زبان‌شناسی همگانی* که نخستین بار پس از مرگش در سال ۱۹۱۵ میلادی منتشر شد، از امکان تحلیل نشانه‌شناختی سخن گفته بود. این کتاب حاوی بسیاری از مفاهیمی است که می‌توان دربارهٔ نشانه‌ها به کار برد. تقسیم نشانه به دو عنصر دال یا آوا- تصویر و مدلول یا مفهوم و پیشنهادهای او دایر بر اینکه رابطهٔ بین دال و مدلول اختیاری است در جهت تکامل نشانه‌شناسی اهمیتی اساسی داشت (آسابرگر، ۱۳۷۹: ۱۷ ـ ۱٦).

به طور کلی در نشانه‌شناسی محتوای متون به بخش‌های جزئی‌تر تقسیم می‌شوند و در گفتمانی وسیع‌تر به هم مرتبط می‌گردند. تحلیل نشانه‌شناختی روشی را فراهم می‌آورد که

در آن متون خاص به نظام پیام‌هایی که در آن عمل می‌کنند، مرتبط می‌شوند.

نشانه‌شناسی در اشکال فراوان با تولید معنا و بازنمایی ارتباط دارد. شاید واضح‌ترین این اشکال، متون و رسانه‌ها باشند. از دید نشانه‌شناسی یک متن ممکن است در هر رسانه‌ای وجود داشته باشد و با وجود تمایلات کلام‌محورانه در این تمایز می‌تواند شفاهی، غیرشفاهی یا هر دو باشد. اصطلاح متن معمولاً به پیامی اطلاق می‌شود که به طریقی ثبت شده باشد (مثلاً نوشتار و ضبط صوتی و تصویری). چنین پیامی از نظر فیزیکی از فرستنده یا گیرندهٔ خود مستقل است. متن ترکیبی از نشانه‌هاست (مثل کلمات، تصاویر، اصوات یا اطوار) که با ارجاع به قراردادهای یک ژانر و در یک رسانه ارتباطی خاص ساخته و تفسیر شده است. اصطلاح رسانه توسط نظریه‌پردازان مختلف و به طرق متفاوت به کار گرفته می‌شود و شامل مقولات گسترده‌ای همچون: سخنرانی و نوشتار، چاپ و پخش خیابانی و پخش با استفاده از اشکال تکنیکی خاص از طریق رسانه‌های همگانی (رادیو، تلویزیون، روزنامه‌ها، مجلات، کتاب‌ها، فیلم‌ها و ضبط صوت) یا رسانه‌های روابط بینافردی (تلفن، نامه، فاکس، ایمیل، گفتگوی ویدئویی، سیستم‌های چت کامپیوتری) است (چندلر، ۱۳۸۷: ۲۱).

از منظر روشی باید تأکید کنیم نشانه‌شناسی (همان طور که پیش‌تر اشاره کردیم) یکی از روش‌های تحلیل متن- مطابق تعریفی که از متن ارائه نمودیم- است. از این رو، در به کارگیری آن، به عنوان روشی برای تحلیل فیلم، در این مقاله، از آن با عنوان تحلیل نشانه‌شناختی یاد می‌کنیم.

رویکردهای دیگر تحلیل متن شامل تحلیل بلاغی، تحلیل گفتمانی و تحلیل محتوایی هستند. در زمینهٔ مطالعات رسانه‌ها و ارتباطات، تحلیل محتوایی رقیبی جدی برای نشانه‌شناسی به عنوان روش تحلیل متون به شمار می‌رود. در حالی که در حال حاضر نشانه‌شناسی به مطالعات فرهنگی بسیار وابسته شده است. تحلیل محتوایی به خوبی در مسیر اصلی سنت پژوهش علمی جامعه‌شناختی جا باز کرده است. در تحلیل محتوایی از روش‌های کمّی برای تحلیل محتوای متون استفاده

می‌شود، اما نشانه‌شناسی به دنبال تحلیل متون در حکم کلیت‌های ساختمند و در جستجوی معناهای پنهانی و ضمنی است. نشانه‌شناسی به ندرت کمّی است و اغلب چنین ادعاهایی را رد می‌کند. فقط تکرار یک جزء در یک متن آن را مهم‌تر از بقیه نمی‌سازد. نشانه‌شناسان ساختارگرا بیشتر به رابطهٔ عناصر با یکدیگر توجه دارند. نشانه‌شناسان اجتماعی نیز بر اهمیت معنایی که خوانندگان به نشانه‌های متن می‌دهند، صحه می‌نهند. مطالعات نشانه‌شناختی بر نظام قواعدی که بر گفتمان‌های درگیر در متون حاکم‌اند، تمرکز دارد و به نقش بافت نشانه‌شناختی در شکل‌دهی معنا تأکید می‌کند (همان: ۲۹).

در به کارگیری تحلیل نشانه‌شناختی برای بررسی فیلم از الگویی که رولان بارت، نشانه‌شناس شهیر فرانسوی در تحلیل رمان بالزاک بهره گرفته، استفاده کرده‌ایم. بارت در کتاب *S/Z* داستان کوتاه «سارازین»[1] اثر نویسندهٔ رئالیست فرانسوی، یعنی بالزاک را بررسی و از شیوه‌ای ساختارگرایانه استفاده کرده و واحدهای خوانش را با نام «لکسیا»[2] (واحد معنایی) بررسی نموده است. واحد خوانش در تحلیل بارت، یک قلمرو تحقق معناست که گاهی یک جمله و گاهی یک کلمه است. این راهکارهای تفسیری سبب ایجاد انعطاف در نحوهٔ بررسی بارت شده است. هدف بارت نشان دادن ماهیت دلالت‌کنندهٔ داستان بالزاک بوده است (Hawkes, 2003: 94).

بارت، متن سارازین را به ٥٦١ واحد معنایی تقسیم کرد. این واحدها، جمله‌ها یا جمله‌ای ناتمام و در مواردی واژه‌ای هستند. بارت نخست هر واحد را نقل کرد، سپس معناها یا مشخصه‌های آن را توضیح داد. گاه شرح مفصلی از نکته‌هایی که این واحدهای معنایی می‌آفرینند، ارائه کرد. بارت سپس پنج دسته رمزگان اصلی را از هم جدا دانست. هر مشخصهٔ معنایی و زبانی داستان بالزاک در این پنج دسته جای می‌گیرد. رمزگان اصلی هر دو سویهٔ

---

1. Sarrasine

۲. Lexia: شاید بتوان در فارسی معادل «خردعبارت» را نیز برای آن انتخاب کرد، چون همان طور که هاوکس گفته روش بارت به دنبال تجزیهٔ داستان و به قول خود بارت، خرد کردن داستان به شیوهٔ زمین‌لرزهٔ کوچکی است و او داستان بالزاک را به ۵۶۱ لکسیا با طول‌های متفاوت تجزیه کرده است (Hawkes, 2003:94).

معناشناسی و همنشینی را دربر می‌گیرند؛ شیوه‌ای که واحدهای معنایی به یکدیگر وصل می‌شوند و شیوه‌ای که این واحدها به دنیای خارجی مرتبط می‌شوند. بارت از راه این رمزگان توانست از ساختار داستانی به ساختارهای فکری آنها دست یابد (احمدی، ۱۳۸۰: ۲٤۰).

در نظر بارت، معناها در ساختار امکان وجود می‌یابند. ساختار که شکل و محتوای هر اثر هنری را شامل می‌شود، نظام کاملی از نشانه‌ها یا ساخت‌هایی از نشانه‌هاست که کارکردهای زیبایی‌شناسی هر متن را ترتیب می‌دهد. ساخت‌هایی از نشانه‌هاست که کارکردهای زیبایی‌شناسی هر متن را ترتیب می‌دهد (بیات‌ترک، ۱۳۷۹: ٦).

به هر بررسی و تحلیلی که بر ساختار و مناسبات درون اجزا و عناصر ساختار تأکید می‌کند، «ساختارگرایی» می‌گویند.

> *در ادبیات فلسفی و علمی امروز وقتی از ساختارگرایی با تأکید بر پسوند «گرایی» یاد می‌شود، بیشتر و به طور معمول، آن آیینی در فلسفه و علوم انسانی را در نظر می‌آوریم که در سال‌های پس از جنگ جهانی دوم به طور عمده در فرانسه پدید آمد و تا حدودی در آمریکا و انگلیس رشد کرد و روش‌های زبان‌شناسی ساختاری و خلاصهٔ دستاوردهای نظری و روش کار فردینان دو سوسور را اقتباس کرد و در مورد پدیدارهای اجتماعی و فرهنگی به کار برد. به اعتقاد ساختارگرایان، پدیدارهای اجتماعی و فرهنگی نباید همچون امور و رویدادهای فیزیکی دانسته شوند، بلکه امور و رویدادهایی هستند که از معنا برخوردارند و در نتیجه، دلالت‌های آنها باید در مرکز پژوهش قرار گیرند. به باور آنها روش کار ما نمی‌تواند روش علّی متعارف یا روش بررسی یک به یک پدیدارها باشد، بلکه باید بر ضرورت تحلیل ساختار درونی (یعنی مجموعهٔ مناسبات بین اجزا و ساختار) در هر پدیدار استوار شود (احمدی، ۱۳۸۷: ۱٤ ـ ۱۳).*
>
> *ساخت‌گرایی به طور کلی تلاش می‌کند تا قوانین زبانی را در زمینهٔ موضوع‌ها و فعالیت‌های غیرزبانی به کار گیرد؛ می‌توان یک اسطوره، مسابقهٔ کشتی، نظام خویشاوندی قبیله‌ای، فهرست غذای رستوران یا نقاشی رنگ و روغن را نظامی از*

نشانه‌ها به شمار آورد. تحلیل ساخت‌گرایانه بر آن است تا مجموعه قوانین، شالوده‌ای ناظر بر ترکیب این نشانه‌ها و رسیدن به یک معنا را استخراج کند. چنین تحلیلی تا حدود زیادی به آنچه نشانه‌ها واقعاً می‌گویند کاری ندارد و به جای آن، بر روابط درونی آنها با یکدیگر تأکید می‌ورزد. به گفتهٔ «فردریک جیمسون» ساخت‌گرایی، بازاندیشی دربارهٔ همهٔ چیزها از دیدگاه زبان‌شناسی است. این مکتب گویای این واقعیت است که زبان همراه با مسائل، رازها و پیامدهای آن، به نمونهٔ اعلا و نیز وسواس حیات روشنفکری قرن بیستم تبدیل شده است (ایگلتون، ۱۳۸۰: ۱۳٤).

بارت فیلم را رسانه‌ای خنثی نمی‌بیند که وظیفهٔ ثبت پدیده‌های جهان واقعی را بر عهده داشته باشد. روش کار او از یک سو در تحلیل‌های ساخت‌گرا ریشه دارد و از سوی دیگر، او برخلاف ساخت‌گرایان، درصدد تدوین الگوی دستوری برای روایت داستان بالزاک نیست. بله، با طرح رمزگان متفاوت سعی می‌کند خوانش متفاوتی از داستان ارائه دهد که جایگزینی برای دستور یا گرامر روایت است. از این منظر خوانش پیمودن مسیری از خلال رمزهاست که معنا را پدید می‌آورد. از نظر بارت، معنا به شکل ناخودآگاه شکل می‌گیرد. بر این اساس، بارت از حضور مؤلفه‌های متفاوت در تحلیل یک متن خبر می‌دهد. پنج رمزگان دخیل در روایت که بارت در تحلیل رمان بالزاک به کار گرفته عبارت‌اند از:

۱. رمزگان هرمنوتیکی (Her)[1]: رمزگانی که روایت را پیش می‌برد و مترادف با سؤال و جواب و طیف متنوعی از رویدادهای تصادفی است که ممکن است سؤالی را صورت‌بندی کند یا پاسخ آن را ارائه دهد و یا معمایی[2] را پیش کشد. این رمزگان مؤلفه‌های سؤال، ابهام، معما و تأخیر معنایی را صورت‌بندی می‌کنند و در نهایت، نقاط بازگشت در روایت را شکل می‌دهد که همانا بازگشایی جواب‌ها و سازماندهی خطی جواب‌های معماهایی است که پیش‌تر مطرح شده‌اند.

1. The hermeneutic code
2. Enigma

۲. رمزگان واحدهای کمینهٔ معنایی یا دال‌ها (Sem)[1]: درواقع، همان رمزگان معناهای ضمنی است که از اشارات ظریف معنایی تشکیل شده است. مثلاً **e** در عنوان داستان سارازین بر مؤنث بودن دلالت دارد.

۳. رمزگان نمادین (Sym)[2]: این رمزگان گروه‌بندی یا ترکیب‌بندی‌های قابل تشخیص است که به طور منظم در متن تکرار می‌شوند و سرانجام ترکیب‌بندی غالب را می‌سازد. مهم‌ترین کارکرد رمزگان نمادین وارد کردن تقابل‌ها در متن است. این رمزگان دربرگیرندهٔ مضمون‌هاست.

٤. رمزگان کنشی (Act)[3]: ریشه در مفهوم «توانایی عقلانی تعیین نتیجه عمل» دارد و خودبه‌خود و به طور ضمنی به ختم رویداد اشاره می‌کند. این رمزگان دربرگیرندهٔ کنش‌ها و رویدادهاست که همان زنجیرهٔ رویدادها را دربر می‌گیرد. مثلاً سکانس قتل در رمان سارازین که همان اجزای اصل روایت را بر عهده دارد و دربرگیرندهٔ توالی خطی از کنش‌هایی است، بیانگر علیت خطی و تعمدی بودن متن است. این توالی‌ها الزاماً از درون متن نشئت نمی‌گیرند، بلکه خواننده به متون مشابه نیز رجوع می‌کند که قبلاً در ساختارهای مشابه وجود داشته‌اند و بنابراین، ساختار کلی متن را به مثابه یک کلِ به هم پیوسته حدس می‌زند. بر این اساس، این رمزگان دارای مشخصه‌های گفتمانی است.

۵. رمزگان فرهنگی یا ارجاعی (Ref)[4]: به مثابه صدایی اخلاقی، جمعی، بی‌نام و مقتدر دربارهٔ خردِ پذیرفته شده سخن می‌گوید. برای بارت این رمزگان نمایانگر «نظام تثبیت شدهٔ اقتدار سنت‌ها و اخلاقیات پدرسالارانه» است. رمزگان فرهنگی ارجاع به بیرون دارد و به قلمرو ایدئولوژیک و اسطوره‌ها ارجاع می‌دهد که سعی می‌کند باورهای مطرح شده در متن را طبیعی و مطابق با عرف نشان دهد. عناصر و مؤلفه‌های رمزگان ارجاعی را می‌توان از اسطوره‌ها، ضرب‌المثل‌ها، کلیشه‌ها یا

1. The code of semes or signifiers
2. The symbolic code
3. The proairetic code
4.The cultural code or reference code

گفتمان‌های تکنیکی خاص به دست آورد که بـر مبنـای دانـش اجتمـاعی پیـشینی شکل می‌گیرد.

اغلب رمزگان ۲ و ۳ به آسانی قابل تفکیک از همدیگر نیستند. رمزگان‌های ۱ و ٤ عامل حرکت متن به سمت جلو و ایجاد توالی در متن‌اند و رمزگان‌هـای ۲، ۳ و ۵ اطلاعات پایه‌ای (اساسی) را برای متن فراهم می‌کنند (گیویان و سروی، ۱۳۸۸: ۱۵۹).

در این بررسی به دنبال ارائهٔ تحلیل روایی نیستیم و در تحلیل فیـلم، رمـــزگان‌هـای ۲، ۳ و۵ را مدنـظر قـرار می‌دهیم. با این حال، رمزگان‌های ۱و ٤، یعنـی رمزگـان هرمـــنوتیکی و کنشی را برای کامل شـدن الگوی بارتی ارائه می‌کنیم. واحد تحلیل در این بررسی «صـحنه»[1] انتخاب شده است.

«صحنه عبارت است از بخشی از یک فیلم روایی که حسی از کنش مداومی را القا می‌کنـد که در یک مکان و زمان مداوم رخ می‌دهد» (فیلیپس، ۱۳۸۸: ۲۹). در اینجـا صـحنه‌هـایی از فیلم را تحلیل کرده‌ایم که در ارتباط نزدیک با امام رضا (ع) و فرهنگ رضوی است.

تحلیل نشانه‌شناختی فیلم *کیمیا*

صحنهٔ اول: روز، داخلی/ مهمان‌سرایی در مشهد

در این صحنه رضا پس از دیدار با دخترش که از هنگام تولد او را ندیده، بر روی تختـی در مهمان‌سرا گریه می‌کند. نمای درشت از چهرهٔ رضا، سپس نمای لانگ از حرم امام رضـا(ع) را شاهدیم که از پنجرهٔ اتاق مهمان‌سرا دیده می‌شود؛ دست رضا در حالی که بـرای کبوترهـا دانه می‌ریزد، وارد کادر می‌شود. سپس تصویر خود او را می‌بینیم کـه مـشغول دانـه دادن بـه کبوترهاست. در این حین کسی در می‌زند، او در را باز می‌کند؛ برادر شـکوه اسـت کـه وارد اتاق می‌شود و پس از احوال‌پرسی و ابراز توجه به دست زخمی رضا، کنار تخت او مـی‌نـشیند و خطاب به او می‌گوید: *«دیشب تا صبح نخوابیدم (تصویر حرم امـام رضـا (ع) در زمینـه اسـت) همه دچار استیصال شده‌ایم.»*

1. Scene

رضا: متأسفم.

برادر شکوه: می‌خوای چه کار کنی؟

رضا: نمی‌دونم.

برادر شکوه: پس توی این ماجرا باید طرفی از خودش انعطاف نشون بده که خسارتِ کمتر می‌بینه.

بُرش به رضا در حالی که سکوت کرده و سرش را پایین انداخته / برش به تصویر برادر شکوه. برادر شکوه ادامه می‌دهد: *آیندهٔ کیمیا که نباید تحت تأثیر گذشتهٔ ما قرار بگیره، اون تو ناز و نعمت بزرگ شده، مادرش یه جراحه، تو که راضی نمی‌شی امنیت جگرگوشه‌ات به خطر بیفته؟*

رضا: کاش نمی‌دیدمش.

برادر شکوه: حالا که دیدیش، به سرنوشتش فکر کن، اون بچه شاید پدرش رو به دست بیاره، ولی مطمئناً خیلی چیزها رو از دست می‌ده. می‌دونی زندگیِ چند نفر بستگی به تصمیم تو داره؟ من، شکوه، زنم، کیمیا.

برش به تصویر رضا در حالت سکوت.

برادر شکوه: با حالت عصبانیت، آخه یه چیزی بگو. مگه تو پدرش نیستی؟ می‌تونی بِری شکایت کنی، برو دادگاه، حقتو می‌دن، ولی مطمئن باش اگه شکوه هم بگذره، من نمی‌گذرم.

سپس برادر شکوه چک سفیدی را امضا می‌کند تا رضا در قبال آن از دخترش بگذرد، اما رضا از گرفتن آن امتناع می‌کند.

	صحنهٔ ۱
هرمنوتیک	رضا در پاسخ برادر شکوه چه خواهد کرد؟
ضمنی	ـ رضا فردی لطیف و مهربان است. ـ اقدامی که او قرار است انجام دهد در سایهٔ توجه به حضرت رضا (ع) خواهد بود.
نمادین	ـ حس پدرانهٔ رضا در برابر حس برادر شکوه به کیمیا ـ زخمِ قابل دیدن دست رضا در مقابل زخم نادیدنی قلب شکستهٔ او
کنشی	انتظار داریم رضا با در نظر گرفتن شرایط جدید کیمیا به یک تصمیم برسد.

صحنهٔ ۱	
ارجاعی	ـ ارجاع به تبعات عاطفی سخت جدایی کیمیا از شکوه ـ ارجاع به عادلانه بودن نظام قضایی

صحنهٔ دوم: شب/ داخلی، مهمان‌سرایی در مشهد

رضا بر روی تخت خود در مهمان‌سرا خوابیده است. برش به نمای لانگ تصویر رضا در خواب که در بیابانی سرگردان است و اطراف او هدف گلولهٔ توپ قرار می‌گیرد. با حرکت دوربین، چند کبوتر سفید را در اطراف یک چاه می‌بینیم که با خم شدن رضا بر روی چاه پرواز می‌کنند. رضا هنگامی که سرش را بر روی چاه خم می‌کند، تصویر جوان بسیجی را که در خرمشهر شهید شده در آبِ چاه می‌بیند. برش به تصویر حرم امام رضا (ع)، سر رضا وارد قاب می‌شود که نگران از خواب برخاسته است. نگاهش را به گلدسته‌های حرم می‌اندازد.

صحنهٔ ۱	
هرمنوتیک	خواب رضا چه تأثیری بر تصمیم او خواهد گذاشت؟
ضمنی	ـ اقدامی که قرار است رضا انجام دهد با خواب او ارتباط دارد.
نمادین	علاقه به دختر در مقابلِ از خود گذشتن
کنشی	انتظار داریم رضا رفتاری مشابه رفتار جوانان بسیجی در جبهه از خود بروز دهد.
ارجاعی	ـ ارجاع به دفاع مقدس و از خود گذشتن جوانان بسیجی ـ ارجاع به پیام محبت جبهه

صحنهٔ سوم: روز / داخلی، مهمان‌سرایی در مشهد

مشابه صحنهٔ اول در قاب تصویر لانگ‌شات، گلدسته‌های حرم را از پنجرهٔ اتاق مهمان‌سرا می‌بینیم که دست رضا نیز وارد کادر شده و به کبوتران دانه می‌دهد. او سپس ساک خود را

می‌بندد تا از اتاق خارج شود. برش به تصویر حرم از پنجرهٔ مهمان‌سرا.

صحنهٔ ۱	
هرمنوتیک	ـ رضا چه تصمیمی گرفته است؟
ضمنی	ـ رضا در خواب و بیداری با یک معنا در ارتباط است.
نمادین	ـ مهربانی در مقابل انعطاف‌ناپذیری و نامهربانی ـ عالم معنا در مقابل عالم ماده
کنشی	ـ انتظار داریم رضا به نتیجه‌ای رسیده باشد.
ارجاعی	ـ ارجاع به پیوند رفتار رضا و مجاور حرم امام رضا (ع) بودن

صحنهٔ چهارم: روز / خارجی، صحن حرم

تصویر معروف از آسمان و کبوترهای حرم مطهر امام رضا (ع) و پرواز آنها بر فراز حرم.

برش به تصویر رضا در آستانهٔ ورود به حرم، دو برش به کبوتران بر فراز حرم/ برش به نمای متوسط رضا که به کبوترها خیره شده و برش به ساعت حرم که ۱۲ را نشان می‌دهد. برش مجدد به کبوتران و سپس صحن حرم، برش به رضا که وارد حرم شده است.

صحنهٔ ۱	
هرمنوتیک	
ضمنی	رضا همچون امام رضا (ع) رئوفانه و با مهربانی خود، شادی را به خانوادهٔ شکوه هدیه می‌کند.
نمادین	شادی در مقابل غم و اندوه
کنشی	انتظار داریم تصمیم رضا شادی را به شکوه برگرداند.
ارجاعی	ـ ارجاع به تأثیرپذیری رضا از نشانه‌های معنوی که دریافت نموده. ـ ارجاع به ارتباط قلب رضا با امام رضا (ع)

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

نتیجه‌گیری

فیلم سینمایی *کیمیا* با تلفیق فرهنگ حاکم بر فضای دفاع مقدس و فرهنگ مُلهِم از سیره و سلوک امام رضا (ع)، از خودگذشتگی، رأفت و عطوفت را برگرفته از صفات و ویژگی‌های امام رئوف معرفی می‌کند. بر اساس نگاه حاکم بر این فیلم، جوانان ایران در جبهه‌های دفاع مقدس از خود گذشتند و وصل و پیروزی را در جدایی دیدند و از خانواده و خویشاوندان و همهٔ تعلقات خود گذشتند تا به پیروزی رسیدند.

این رویکرد به زیبایی توانسته است فرهنگ رضوی مهرورزی و مهربانی را جلوه‌ای دیگر از فرهنگ حسینی، ساری و جاری در جبهه‌های دفاع مقدس معرفی نماید و این دو را در یک امتداد ببیند. از این رو، رضا از عزیزترین فرد زندگی خود، یعنی دخترش می‌گذرد تا در جدایی از دخترش بتواند خود را و معنای بودن را بیابد. در این فیلم با بهره‌گیری هنرمندانه از قاب‌هایی زیبا از حرم امام رضا (ع) تأثیر نگاه نیازمندانهٔ رضا ـ که نامش هدفمند و معنادار رضا رضایی‌منش انتخاب شده است- به امام رضا (ع) از پنجرهٔ مهمان‌سرا به تصویر کشیده است.

او در موقعیت دشوار تصمیم‌گیری دربارهٔ سرنوشت دخترش قرار گرفته، اما سرانجام با دریافت نشانه‌هایی معنوی در خوابی که می‌بیند و حضورش در حرم مطهر امام رضا (ع) رأس ساعت ۱۲، یعنی همان ساعت وداع با همسرش، تکلیف خود را دربارهٔ کیمیا درمی‌یابد؛ او با تأسی به امام رضا (ع) و تسلیم شدن در برابر قضای الهی و خشنودی از آنچه خداوند درخصوص دخترش برای او مقدر کرده، به امید آینده‌ای بهتر برای دخترش، دست از اصرار برای دستیابی به او می‌شوید و بیهوده نیست که در تیتراژ ابتدایی فیلم این بیت حک شده است:

دست از مس وجود چو مردان ره بشوی

تا کیمیای عشق بیابیّ و زر شوی

منابع و مآخذ

احمدی، بابک، (۱۳۸٦). ***از نشانه‌های تصویری تا متن***، مرکز.

احمدی، بابک، (۱۳۸۷). ***ساختار و هرمنوتیک***، گام نو.

احمدی، بابک، (۱۳۸۰). ***ساختار و تأویل متن***، مرکز.

آسابرگر، آرتور، (۱۳۷۹). ***روش‌های تحلیل رسانه‌ها***، ترجمهٔ پرویز اجلالی، دفتر مطالعات و تحقیقات رسانه‌ها.

ایگلتون، تری، (۱۳۸۰). ***پیش‌درآمدی بر نظریهٔ ادبی***، ترجمهٔ عباس مخبر، مرکز.

بارت، رولان، (۱۳۸٤). ***امپراتوری نشانه‌ها***، ترجمهٔ ناصر فکوهی، نی.

بارت، رولان، (۱۳۷۰). ***عناصر نشانه‌شناختی***، ترجمهٔ مجید محمدی، بین‌المللی الهدی.

بیات‌ترک، جمشید، (۱۳۷۹). ***فیلم در فیلم، تأویل، زیبایی‌شناسی و ساختار بینامتنی***، پایان‌نامهٔ کارشناسی‌ارشد سینما، به راهنمایی دکتر احمد الستی، دانشکده سینما وتئاتر دانشگاه هنر.

چندلر، دانیل، (۱۳۸۷). ***مبانی نشانه‌شناسی***، ترجمهٔ مهدی پارسا، سوره مهر.

شفایی، امان‌الله و غلامرضا بهروزلک، (بهـار ۱۳۸۹). «**هنر هفتم و فرهنگ رضوی؛ همسویی‌هـا و تعاملات**»، رسانه، شماره پیاپی ۸۱

فضل‌الله، محمدجواد، (۱۳۷۲). ***تحلیلی از زندگی امام رضا علیه‌السلام***، ترجمـهٔ سیدمحمدصـادق عارف، بنیاد پژوهش‌های اسلامی آستان قدس رضوی.

فیسک، جان، (۱۳۸٦). ***درآمدی بر مطالعات ارتباطی***، ترجمهٔ مهدی غبرایی، دفتـر مطالعـات و توسعهٔ رسانه‌ها.

فیلیپس، ویلیام اچ، (۱۳۸۸). ***پیش‌درآمدی بر فیلم***، ترجمهٔ فتاح محمدی، بنیاد سینمایی فارابی.

گیویان، عبدالله و محمد سروی‌زرگر، (زمستان۱۳۸۸). «**بازنمایی ایـران در هـالیوود**»، فـصلنامه تحقیقات فرهنگی، شماره ۸

Hawkes, Terence, (2003). Structuralism and Semiotics, Routledge. Rapely, Tim, (2007). Doing Conversation, Discourse and Document Analysis, Sage.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی