Shahid Bahonar University of Kerman

Journal of Comparative Literature

Print ISSN: 2008-6512 Online ISSN: 2821-1006

Iranian Society for the Promotion of Persian Language and Literature

Comparative Analysis of Form and Theme between the Movie "Where is the Friend's House?" And the Poem "Address" by Sohrab Sepehri *

Hesam Khaloie [1]

Abstract

1. Introduction

One of the most contemporary and significant areas of research in literature and the arts that has attracted significant attention of critics and researchers today is the field of "interdisciplinary" studies. In this research field, comparative literature studies within the American school are considered a subset. This field emphasizes that to better understand and comprehend literary productions and phenomena, it is necessary to establish connections between various forms of art and consider their relationships with social and cultural backgrounds. The fundamental principle is to move away from a biased view of literary texts and establish connections between branches of the humanities so that we no longer would witness the isolation of these sciences from artistic branches. Recent experiences and research have shown that a work of art can both influence and be influenced by other artistic branches. This theory is the result of the efforts of "Rene Wellek," a prominent theorist in the American school of Comparative Literature. In this research, in addition to the discussion of interaction between two branches of art, the discussion of "adaptation" is also our focus. Although most research on literary adaptation has been in the context of cinema adapting literary narratives, this field has broader implications. What is under scrutiny and examination in this article is the analysis of the function of "poetic words" adaptation in a

* **Article history**:

Received 18 September2022 Accepted 07 August 2023

Received in revised form 1 July 2023 Published online: 20 February 2023

Journal of Comparative Literature

Year 15, No. 29, autumn and winter 2024 Publisher: Shahid Bahonar University of Kerman

© The Author(s).

1. PhD candidate in Persian language and literature, Faculty of Literature and Humanities, Shahid Bahonar University of Kerman, Kerman, Iran. E-mail: h.kh@ens.uk.ac.ir

mythological poetic work and its cinematic representation by a poet-director. Furthermore, we will examine the structure of the poetry and cinema of "Sohrab Sepehri" and "Abbas Kiarostami" in terms of external and internal levels of an artistic work, considering poetic and cinematic elements in both works for comparative analysis.

2. Methodology

The approach adopted in this research is a descriptive-analytical approach. The data from the two works under study have been examined in terms of form and content. It is natural that the interdisciplinary approach employed in this comparative study is grounded in the American school of Comparative Literature.

3. Discussion

It is necessary to juxtapose two works under examination to determine in which part of the cinematic film this adaptation and reception of words has manifested.

The language of poetry is a language that every reader or listener immediately perceives its structural and semantic differences with an ordinary language (everyday language) after reading it or listening to it. In other words, readers and listeners easily discern that both in terms of the words that reach to their ears and in terms of the thoughts and perspectives conveyed them differ from other discourses. This concept is clearly articulated by "Aristotle" in his discussion of the essence of poetry. He states, "Poetry is a craft that imitates through words (imitation of nature, mimesis). Now these words may be in prose or in verse." The understanding of words is the most important factor in understanding and interpreting a poetic work, and indeed, in any literary work. Because these words are essentially the products of the poet's mind that signify the intended meaning separately. The more diverse and rich the meanings of these selected words, the more diverse and beautiful the poet's imagination and thoughts.

Today, all theorists agree that cinema, like other arts, has its own language. This means that there are parameters and conventions that help us understand the intended meaning of a film. Some critics view the language of cinema as a collection of images of humans, places, and other subjects that essentially convey the sentences of the text and must be understood and interpreted alongside other sentences to

decipher the meaning of the film. It should be noted here that although cinema is understood as a language, comparing it with the language of text (including words, sounds, and sentences, etc.) is a futile endeavor. Therefore, we should speak of "the language of images" for cinema. This visual language has succeeded over the past century in establishing a special place among humans. During this journey, cinema, as the seventh art, has successfully utilized this visual language and enamored humanity with its mode of expression on the Earth. Certainly, what concerns us regarding the "language of cinema" includes aspects such as image processing, scenes (editing), lighting, framing scenes, the relationship between sound and image, and so on. All of these are visual aspects of the "language of cinema." Of course, it is also important to note that other characteristics of this language are related to the narrative and the structural composition of the film.

Furthermore, the content is the inner aspect of any literary work, which can never be one-dimensional. Even if the creator of the work has created it for a single theme, readers and critics can extract different meanings from it, in line with their own perspectives. This behavior is more pronounced in the context of "literary adaptations." In the two works discussed in this research, Kiarostami, as a later creator, has freely adapted under the influence of Sepehri, an earlier creator. This adaptation can be compared with the words and concepts of Sepehri's poetry and reached a unified viewpoint. The concepts of "home," "friend," "passerby," "rider," and "love," which we have compared, form the foundation of both works.

In Sepehri's poetry, the content has a spiritual and elevated aspect that, with its specific symbols, steps into the realm of symbolism to indirectly interact with objects in the service of its abstraction. Kiarostami, on the other hand, creates a poetic, down-to-earth, and realistic theme that can present these two fundamental concepts, "love" and "friendship," in their most elementary form, in the form of two children, to the audience's gaze. Indeed, he has succeeded in this regard. Additionally, the concept that these two great men have left behind regarding the "tree" throughout this poetry and film is another content that attracts the audience. It is not easy to overlook Sepehri's mystical and mythological view of the tree, just as in Kiarostami's cinema, especially in the film "Where is the Friend's Home?"; "In Kiarostami's cinema, the tree evokes meanings of eternity, rejuvenation, and rebirth.

4.Conclusion

In this research, it becomes evident how Kiarostami, with precision and artistic skill, borrowed from the external and internal layers of Sohrab's poetry, transforming it into a visual and direct work with no ambiguity. This borrowing in the realm of cinematic "space-making" has been so successful that words such as "horizon, sky, light, tree, pause, rider, alley-garden, alley, fear, solitude, fountain, myths, flower branch, and transparency," along with the combination of "fluid intimacy of space," are all parts of Kiarostami's film, serving as cinematic vocabulary.

In the aspect of "form", Kiarostami has developed an internal structure that aligns with Sohrab's poetry. The initial and concluding symmetry of the film and the narrative journey between two essential points in the film are equivalent to the two key interrogative sentences in Sohrab's poetry, which are placed at the beginning and end of the poem. The main essence of the poem, with its narrative quality, flows through this interval, and all scenes and sequences are shaped based on Sohrab's poetic content.

Moreover, in the "narrator" aspect, both artists have utilized a knowledgeable and outward-speaking narrator. This knowledgeable narrator in Sohrab's poetry narrates the affairs and actions of the "rider," while in Kiarostami's film, it transforms into the camera, accompanying the main character (Ahmad) everywhere, ultimately becoming another narrator like music, evoking the mystical space of Sohrab's poetry.

Finally, the discussion revolves around the "theme" and "content." Kiarostami, with his earthly interpretation of Sohrab's spiritual and mystical poetry, interconnects the characters of the "rider" and the "passerby" from Sohrab's poetry through the motivating force of "love" in his film, arriving at the fundamental question of the poem, from his own perspective: "Where is the Friend's Home?" He also transforms elements such as the "tree," which in Sohrab's poetry has a mythological dimension, into a philosophical and humanistic concept.

This comprehensive approach illustrates Kiarostami's masterful adaptation of Sohrab's poetry into a cinematic masterpiece, shedding light on the intricate layers of meaning and artistic choices made in the process.

Keywords: interdisciplinary studies, adaptation, poetry, cinema, Abbas Kiarostami, Sohrab Sepehri.

References [in Persian]

Ahmadi, B. (1992). From pictorial signs to text: towards a semiotics of visual communication.. Tehran. Markaz.

Ali-Akbarzade, M. (1999). Color and upbringing. Tehran: Misha.

Aminpour, Q. (2006). Poetry and childhood. Tehran: Morvarid.

Ardalani, SH. (2016). The function of myths in Sohrab Sepehri's poems. Quarterly journal of mystical and mythological literature, second year (42), 11-46.

Aristotle. (2006). Poetics (Aristotle). Translated by Abdul Hossein Zarin Koob. Tehran: AmirKabir.

Baraheni, R. (1995). gold in copper. Tehran: Zaryab.

Cronin, P. (2015). Lessons with Kiarostami. Tehran: Nazar.

Dastgheib, A. (1969). The bright shade of modern poetry Persian. Tehran: Farhang.

Esfandiyari, SH & Jamshidi, A & Others. (2019). Contrast of stillness/movement in the cinema of Abbas Kiarostami based on Laura Malloy's theory of stillness aesthetics. Fine arts magazine - performing arts and music, Period 24 (1), 79-86.

Gholami, M. (2020). Criticism of Sohrab Sepehri: typology of criticism. New literary essays (211), 25-43.

Ghiyasi, M-T. (1989). An introduction to structural stylistics. Tehran: Sholeye Andishe.

Haji-Mashhadi, A. (1998). Language, cinema and semiotics: a look at the bilateral links between semiotics and cinema. Art magazine (38).

Hasani, E & Esfandiyari, Sh. (2018). Westernization of cinema; Rethinking ways of thinking, theorizing and non-western filmmaking (with an emphasis on Abbas Kiarostami's cinema). New Media Studies Quarterly, forth year (14), 109-146

Hayati, Z. (2014). Criticism of comparative studies of adaptation in Iranian literary and cinema studies. A specialized quarterly of literary criticism, seventh year (27), 69-97.

Hoqouqi, M. (1999). Poetry of our time, Sohrab Sepehri. Tehran: Sadr.

Jorkesh, SH. (2004). Modern poetry boutique. Tehran: Phoenix.

Kavyani, SH. (1989). Philosophical thought of Sohrab Sepehri. Chista magazine (61), 39-53.

Kiarostami, A. (2016). Where Is the Friend's House?. Tehran: Institute for the Intellectual Development of Children and Young Adults.

Langroudi, Sh. (1998). Analytical History of Contemporary Poetry (Volume II). Tehran: Markaz.

Maleki, H & Azari, GH & Others. (2020). Analysis of Abbas Kiarostami's close-up film based on the pattern of coexistence and substitution. Journal of history, politics and media, Third year (1), 117-134.

Mirahmadi, Yekta, and Kasi, Fatemeh. "A Comparative Study of Mythological Time in the Poetry of Sohrab Sepehri and Mikhail Lermontov." Comparative Literature, vol. 15, no. 28, 1402 [1983], pp. 347-375.

Mir-Ehsan, M. (2001). Philosophical foundation of Kiarostami's approachist cinema. The book of the month of art (41-42). 55-56.

Nafisi, A. (1990). The eyes should be washed. Kelk magazine (2).

Omran-Poor, M-R. (2007). The importance of elements and structural features of words in the selection of words in poetry. Research paper on Persian language and literature (Gohar Goya) (1), 153-180.

Remak, H. (2012). Definition and function of comparative literature. Translated by Farzaneh Alavizade. Special issue of Farhangistan (comparative literature), seventh year (2), 54-73.

Sadr-Ara, R & Tabrizi, M. (2008). Cinema of poetry (about Paolo Pasolini). Hamshahri certificate (27).

Sam-Khaniyani, A-A. (2014). Phenomenological approach in Sohrab Sepehri's poetry. Research paper on lyrical literature, 121-142.

Sartre, J. (1970). Being and Nothingness. Translated by Enayatollah Shakibapoor. Tehran: Amir Kabir.

Shamiyan-Sarovkolayi, A & Alizade, H. (2013). Nature and creative imagination in Sepehri's poetry and Kiarostami's cinema. Comparative literature researches, Second period (2), 79-104.

Sepehri, S. (1967). The Green Space. Tehran: Rowzan.

Seyed-Hosseini, R. (1986). List of literary movements (Volume 1). Tehran: Zaman.,

Shamisa, S. (2003). A look at Sepehri. Tehran: Sedaye Moaser.

Shamisa, S. (2012). List of literary movements. Tehran: Ghatre.

Sheykh-Mehdi, A & Poor-Jafar, M-R. (2002). Investigating the reasons for the acceptance of Abbas Kiarostami's films by Western critics. Art teacher's quarterly, First period (2), 25-41.

Soofi, M-R. (2023). Space and its importance in cinema based on visual analysis of movies from Hollywood and Egyptian cinemas. Vista magazine.

Tarkovsky, A. (2003). Five Screenplay. Translated by Baba; Ahmadi. Tehran: Ney.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

ادبیات تطبیقی
شاپا چاپی: ۶۵۱۲ - ۲۰۰۸ شاپا الکترونیکی: ۱۰۰۶ - ۲۸۲۱

تحلیل تطبیقی صورت و مضمون میان فیلم «خانهٔ دوست کجاست؟» و شعر «نشانی» سهراب سپهری *

حسام خالویی[۱]

چکیده

امروزه ادبیات تطبیقی، تنها به بحث میان آثار ادبی از زبان‌های مختلف با ژانر یکسان، نمی‌پردازد، بلکه به تطبیق رشته‌های مختلف هنری و مشخص‌کردن تأثیر و تأثّرهای آنان را بر یکدیگر، مورد توجه قرار می‌دهد. یکی از حوزه‌های مهم و جذاب مطالعات «بینارشته‌ای»، حوزهٔ تطبیق آثار سینمایی متأثر از شعر شاعران مختلف است. چنین خلقی، در تاریخ سینمای ایران، آنچنان مورد توجه قرار نگرفته‌است و تعداد معدودی از سینماگران خوش‌ذوق و صاحب سبک، به این روش، پرداخته‌اند. یکی از این سینماگران، «عباس کیارستمی» است. او در دههٔ شصت، با اقتباس از شعر «نشانی» سهراب، فیلمی با عنوان «خانهٔ دوست کجاست؟» ساخت. در این پژوهش، با مداقه در عناصر شعر و سینما و کارکرد لوازم آنان، به بررسی شعر سهراب و سینمای کیارستمی (چه از نظر سبکی چه جهان‌بینی) پرداخته شده، سپس تطبیق این دو اثر از نظرگاه سطوح بیرونی چون: «فضاسازی»، «فرم»، «راوی» و سطح درونی یا «مضمون» اساس کار قرار گرفته‌است و نتایجی به دست آمده که نشان می‌دهد فیلم کیارستمی فضاسازی خود را بر مینای المان‌ها و ایماژهای شعر سهراب چون: فلق، آسمان و صمیمت سیال فضا قرار داده و در فرم، محتوای شعری سهراب را به خصوص در دکوپاژها، میزانسن‌ها، فیلم‌برداری و حتی تدوین مد نظر داشته است. در بحث راوی نیز، راوی «برون‌گرای» سهراب را برای فیلم خود برگزیده تا «سوار» فیلم سهراب را به‌خوبی همراهی کند. در محتوا نیز کاملاً مطابق نگاه عرفانی و اساطیری سپهری پیش رفته تاجایی‌که

* تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۱/۰۶/۲۷ تاریخ بازنگری: ۱۴۰۲/۰۴/۱۰ تاریخ پذیرش نهایی مقاله: ۱۴۰۲/۰۵/۱۶

نشریهٔ ادبیّات تطبیقی، سال پانزدهم، شمارهٔ بیست و نهم، پاییز و زمستان۱۴۰۲

DOI: 10.22103/JCL.2023.20258.3543

صص ۱۴۹- ۱۸۵

ناشر: دانشگاه شهید باهنر کرمان، دانشکده ادبیات و علوم انسانی.

حق‌مؤلف © نویسندگان

۱. دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه شهید باهنر، کرمان، ایران. رایانامه:
h.kh@ens.uk.ac.ir

مفاهیم شعر سهراب مانند خانهٔ دوست، پسربچه، سوار، عشق و حتی درخت را به جایگاهی انسانی و فلسفی برساند.

واژه‌های کلیدی: مطالعات بینارشته‌ای، اقتباس، شعر، سینما، عباس کیارستمی، سهراب سپهری.

۱. مقدمه

۱-۱. شرح و بیان مسئله

یکی از به‌روزترین و مهم‌ترین حوزه‌های پژوهش ادبیات و هنر که امروزه توجه خیل عظیمی از منتقدان و پژوهشگران را به خود جلب کرده، حوزهٔ مطالعات «بینارشته‌ای» است. در این حوزهٔ پژوهشی، مطالعات ادبیات تطبیقی در مکتب آمریکایی، زیرمجموعه‌ای از آن به شمار می‌آید. این حوزه مشخص می‌کند که برای دریافت و درک بهتر تولیدات و پدیده‌های ادبی، لازم است که پلی میان هنرهای گوناگون زد و ارتباطشان با زمینه‌های اجتماعی و فرهنگی را زیر نظر گرفت. درواقع اصل اساسی، این است که دیگر نگاه متعصبانه به متون ادبی را باید کنار گذاشت و بین رشته‌های علوم انسانی ارتباط برقرار کرد تا دیگر شاهد انزوای این علوم از شاخه‌های هنری نباشیم؛ چراکه تجربه‌ها و پژوهش‌های اخیر نشان داده که یک اثر هنری، هم می‌تواند بر سایر شاخه‌های هنری تأثیر بگذارد و هم وام‌دار آنان باشد. این نظریه حاصل تلاش‌های «هنری رماک»، نظریه‌پرداز برجستهٔ مکتب آمریکایی ادبیات تطبیقی است. وی این مبحث مهم را این گونه معرفی می‌کند:

ادبیات تطبیقی از یک سو، مطالعهٔ ادبیات در ورای محدودهٔ کشوری خاص، و از سویی دیگر، مطالعهٔ ارتباطات بین ادبیات و سایر حوزه‌های دانش بشری همچون هنرهای زیبا (مانند نقاشی، مجسمه‌سازی، معماری، موسیقی)، فلسفه، تاریخ، علوم اجتماعی (مانند سیاست، اقتصاد، جامعه‌شناسی)، علوم تجربی، مذهب و نظایر آن است. به طور خلاصه، ادبیات تطبیقی مقایسهٔ یک ادبیات با ادبیات یا ادبیات‌های دیگر و هم‌چنین مقایسهٔ ادبیات با سایر حوزه‌های اندیشه و ذوق بشری است. (رماک، ۱۳۹۱: ۵۵)

اکنون در این پژوهش علاوه بر بحث تعامل بین دو شاخه از هنر، بحث «اقتباس» نیز پیش‌روی ماست. هرچند که بیشترین پژوهش‌ها در زمینهٔ اقتباس ادبی در زمینهٔ اقتباس سینما از ادبیات داستانی صورت‌گرفته‌است اما این حوزه، گستردگی بیشتری دارد. از جمله: سیر

تاریخی اقتباس؛ نظریه‌پردازی دربارهٔ اقتباس با تکیه بر فلسفهٔ سینما؛ تحلیل اقتباس‌های ادبی سینما از شعر یا نثر داستانی؛ ضرورت‌ها و فرصت‌های فرهنگی اقتباس از ادبیات بومی و ملی و در آخر مقایسهٔ سیر اقتباس در سینمای ملی و جهان و مقیسهٔ این دو باهم. (ر.ک: حیاتی، ۱۳۹۳: ۷۰) لکن آنچه که در این مقاله مورد غور و توغل قرار دارد، تحلیل کارکرد اقتباس «واژه‌های شاعرانه» در اثری نوشتاری از شاعری اسطوره‌گرا، در اثری سینمایی و تصویری، از کارگردانی شعرگراست. شاید در ابتدا این امر، چندان شدنی به نظر نیاید، اما باید به تفکر پرداخت که به عقیدهٔ برخی نظریه‌پردازان چون «یوری تینیانوف» (۱۹۴۳-۱۸۹۴)، فرم سینما به شعر نزدیک‌تر از نثر است. (ر.ک: صدرآرا و تبریزی، ۱۳۸۷) پس باید دو اثر مورد تفحص را روبروی هم قرار داد تا مشخص شود که این اقتباس و دریافت از واژه‌ها، در کدام بخش از فیلم سینمایی نمود پیداکرده‌است. در ادامه به بررسی ساختار شعر و سینمای «سهراب سپهری» و «عباس کیارستمی» از منظر سطوح بیرونی و درونی یک اثر هنری می‌پردازیم و با پیش چشم داشتن عناصر شعری و سینمایی در دو اثر مورد تحقیق، هدف مورد مداقه را به بحث و تحلیل خواهیم گذاشت.

۱ -۲.پیشینهٔ پژوهش

در باب دو اثر مورد پژوهش، مقاله‌ای با عنوان «بررسی نشانه های متقابل تصویری در شعر نوگرا و سینمای نوین ایران، مطالعهٔ موردی سهراب سپهری و عباس کیارستمی» در همایش ملی پژوهش‌های شعر معاصر فارسی به قلم محمدرضا شریف‌زاده و هومن ربیعی به چاپ رسیده است. آن‌ها در این مقاله تفسیرهایی ذوقی از نشانه‌های تصویری فیلم بر مبنای شعر سپهری ارائه می‌دهند. پژوهش دگیر در این حوزه، مقالهٔ «طبیعت و تخیل خلاق در شعر سپهری و سینمای کیارستمی» است. این پژوهش را اکبر شامیان ساروکلایی و حمیرا علیزاده در سال ۱۳۹۳ در نشریهٔ پژوهش‌های ادبیات تطبیقی به رشتهٔ تحریر درآورده‌اند. آنان با مقایسهٔ شعر سپهری با سینمای کیارستمی، به این نتیجه می‌رسند که میان آثار سپهری و کیارستمی، پیوندی بینامتنی و بیناذهنی بر مبنای کهن‌الگوها وجود دارد؛ هرچند نگاه سپهری بیشتر عارفانه و نگاه کیارستمی اغلب فلسفی و انسان‌گرایانه است.

در حوزهٔ سینما و شعر نیز تا کنون چند کار پژوهشی به عرصهٔ عمل رسیده است. مقالهٔ «شعر سینمایی و سینمای شاعرانه» از مجید عاصمی، در نشریهٔ گوهران در سال ۱۳۸۵ به چاپ رسیده است. لاله آتشی و سارا توسلی مقاله‌ای، سال ۱۳۹۲ با عنوان «تحلیل بینارشته‌ای شعر و سینما: بررسیِ تصویر قهرمان/ سربازِ انگلیسی در شرق با رویکرد پسااستعماری» در ویژه‌نامهٔ فرهنگستان نگاشته‌اند؛ همچنین مقالهٔ «مطالعهٔ تطبیقی مفهوم مرگ و جاودانگی در شعر و سینما (مورد مطالعه: شعر فروغ و سینمای تارکوفسکی)» در نشریهٔ نقد ادبی دانشگاه تربیت مدرس، در سال ۱۳۹۸ وجود دارد. مقالهٔ دیگر در حوزهٔ سینما و شعر، مقاله‌ای از زهرا حیاتی با عنوان «مقایسهٔ استعارهٔ ادبی و استعارهٔ سینمایی با شواهدی از شعر فارسی» است که در ششمین همایش ملی پژوهش‌های ادبی دانشگاه شهید بهشتی در سال ۱۳۹۱ به طبع رسیده است که می‌تواند پیشینه‌ای برای این پژوهش باشند.

۱ -۳. مبانی پژوهش

۱-۳-۱. واژه در زبان شعر

زبان شعر، زبانی است که هرخواننده یا شنونده‌ای، بلافاصله پس از خواندن و شنیدن آن، به تفاوت ساختاری و معنایی آن با زبان معمولی (روزمره)، پی می‌برد؛ یعنی خواننده و شنونده به سادگی درمی‌یابند که چه از لحاظ لفظی که به گوشش می‌رسد و چه از لحاظ تفکر و دیدگاهی که با او در میان گذاشته می‌شود، این سخن با دیگر سخنان، متفاوت است. این مفهوم را «ارسطو» در باب چیستی شعر به روشنی بیان می‌کند. «شعر فنی است که به واسطهٔ لفظ به تقلید (تقلید از طبیعت، محاکات) می‌پردازد؛ حال این لفظ، خواه به صورت نثر باشد و خواه به صورت شعر» (ارسطو، ۱۳۸۵: ۶) تعریف امروزی‌تر از این فن برجستهٔ ادبی را «رضا براهنی» نیز به دست می‌دهد:

> هر شعر به دلیل آنکه به ترکیبی بی‌سابقه در کلام و ترکیبی بی‌سابقه در عرصهٔ عواطف، تصویرها و اندیشه درمی‌آید، یک حادثه است؛ حادثه‌ای که هدفش دگرگون کردن چیزی در ذهن انسان است و یا راندن اوست به سوی یک هیجان کامل درونی. هر شعر خوبی با این عنصر پر نیروی حادثهٔ خود، عواطف خواننده را غافلگیر می‌کند و او را از جا می‌کند و دچار شگفتی می‌سازد. به همین دلیل، هر شعری عبارت از برگزیدن اشیا و آدم‌ها از مکان‌ها و زمان‌های مختلف و

جمع‌آوری آن‌ها در یک لحظهٔ بی‌مکان و بی‌زمان و شاید همه‌زمانی و همه‌مکانی است. (براهنی، ۱۳۷۴: ۴-۳)

پس باید دقت کرد که این لفظ پر حادثه و هیجان‌انگیز، از چه ساختاری تشکیل‌شده‌است که موجب ارتباط با مخاطب می‌شود؟ به‌یقین، یکی از اساسی‌ترین شرایط برای ارتباط با متن و در کل هر اثر ادبی، منوط به شناخت و دریافت مخاطب، نسبت به اجزا و سازه‌های کوچکتر متن، به ویژه واژه است. شناخت واژه، مهم‌ترین عامل در شناخت و تفسیر اثر شعری و در کل هر اثر ادبی است؛ زیرا این واژگان درحقیقت، اندوخته‌های ذهن شاعرند که جداگانه بر مفهوم مورد نظر شاعر، دلالت دارند و هرچه بار معنایی این واژگان انتخاب‌شده بیشتر و از تنوّع بیشتری برخوردار باشد، تخیّلات و ذهنیّات شاعر ، متنوّع‌تر و زیباتر است.(ر.ک: عمران‌پور، ۱۳۸۶: ۱۵۴) همچنین می‌توان واژه‌ها را از دیدگاه موسیقیایی و معنایی ساختار شعر، تجزیه و تحلیل کرد. این عناصر نام‌برده همان عناصری هستند که زبان شعر را از کاکرد معمول و خودکار خود خارج می‌سازد و نظامی ناآشنا و برجسته‌شده را در اختیار مخاطب قرار می‌دهد. این مهم را «موکاروفسکی»-نظریه‌پرداز مکتب پراگ- در مطالب خود ارائه‌داده‌است که برجسته‌سازی در زبان شاعرانه تا آن حد به درجهٔ اعلای خود می‌رسد که عمل ارتباط را در پس‌زمینه قرار می‌دهد.

با این تفاسیر دریافتیم که در زبان شعر، واژه‌ها از آنچه که نشان می‌دهند، فراتر می‌روند و هر کدام در ورای خود، رمزی برای بیان مفاهیم والایی هستند؛ هرچند که این واژه‌ها در قالب تصویرها و استعاره‌های متعدّد خود را ظاهر می‌سازند، اما این خواننده و پژوهشگر است که تلاش می‌کند از میان جنگل تودرتوی واژه‌ها عبور کند تا با شناخت رمزهای نهفته در واژه‌های گزینش‌شده، جهان مفاهیم واژگان شعر را درک کند و به فضاسازی و جهان‌بینی شاعر پی ببرد؛ مخصوصاً اگر شاعر، گرایش‌های «سمبولیک» و «رمانتیک» داشته باشد، باید به واژگان شعری، دیدی عمیق‌تر بخشید تا به تصورات و تخیلات شاعرانهٔ نویسنده، دست یافت. پیروان رمانتیسم در باب واژه، بیان می‌کنند که: «واژه، تنها بیان‌کنندهٔ یک منظور ساده نیست، بلکه برای خود ارزش و اهمیت خاصی دارد

و باید متوجه مفهوم خیال‌انگیز و ارزش آهنگ آن بود. اکنون بیش از هر چیزی باید در روابط کلمات با یکدیگر و هیجان‌ها و خاطره‌هایی که هریک از آن‌ها برمی‌انگیزد، دقت کرد.» (سیدحسینی، ۱۳۶۵: ۹۱) در همین زمینه، پیروان سمبولیسم نیز با اضمحلال تدریجی معناهای کلیشه‌ای و ثابت در وادی هنر شعر که گویی به سنّت بدل شده بودند، در استفاده از واژه، راه‌های جدیدی را پیش روی نویسندگان قرار دادند. سمبولیست‌ها همچون رمانتیست‌ها، ذهن شاعران را متوجه عملکرد گوناگون هر واژه در فضاهای مختلف شعری کردند و از آنان خواستند که توجه خود را به کارکردهای متفاوت هر واژه معطوف کنند و خلاقیت را به خود واژه بسپارند(ر.ک: غیاثی، ۱۳۶۸، ۱۷۹)؛ درنتیجه، راهکار جدید مکتب رمانتیسم و سمبولیسم، این امکان را برای شاعران فراهم ساخت که معناهای متعدد و متنوع را با استفاده از تصویرسازی‌های مختلف، تجربه کنند. شاید برخی از منتقدان، دریافت معنی را در چنین نوشته‌ای، امکان‌پذیر ندانند، ولی شاعر با گزینش خاص خود، و ترکیبی که تصمیم می‌گیرد، واژه‌ها را در کنار یکدیگر بچیند (محور همنشینی) ذهن مخاطب را آزاد می‌گذارد تا با تفسیر و درک مختص خود، معنایی برای شعر، بیابد.

۱-۳ -۲. شعر سهراب سپهری

۱-۳-۲-۱.زبان و واژگان شعری

سپهری از شاعرانی است که روشی خاص در به‌کارگیری زبان و انتخاب واژگان خود به‌کاربرده‌است. اغلب منتقدان، او را نقاش واژه‌ها می‌دانند و حتی برخی منتقدان از آن اظهار انزجار می‌کنند. «زبان سپهری زنانه و نرم است. گویی زبان خشن دیگران، چنانش به پس‌پسکی رفتن واداشته که اکنون دارد از آن سر بام فرو می‌افتد. حتی زبان گاه به شدت توخالی و مضحک است.» (نوری علا، ۱۳۴۸، : ۲۸۹) به هرحال نوع واژگانی که او در سطح بیرونی اشعارش گزیده، بیان‌گر نگاه ژرفی است که فلسفه‌ای خاص را دنبال می‌کند. سپهری نقش‌های صوری و ارجاعی هر واژه را با وسواس خاصی پیش نظر می‌دارد و به کشف آن‌ها می‌پردازد. منتقدان بر این باورند که وی با غرض خاص خود، از معنا و کاربرد معمول واژه در سطح دستور زبان عبور کرده و به معناها و کاربردهای جدید واژگان در سروده‌هایش دست‌یافته‌است. «توجه سهراب سپهری به «واژه»، «کلمه»، «شستن واژه و یافتن

معنا»، «معنی کردن»، «تفسیر» و مواردی از این دست حاکی از جایگاه محوری واژه در تبیین نگاه پدیدارشناختی اوست.» (سام خانیانی، ۱۳۹۲: ۱۳۵) پژوهشگران مختلفی با بررسی صورت شعر سهراب، بیان داشته‌اند که نگاه دقیق او به ابعاد مختلف واژه، به شکل نوآوری‌هایی در محورهای هم‌نشینی و جانشینی زبان نمودپیداکرده‌است. ساختن ترکیبات نو با نیت‌های خاص و همچنین هنجارشکنی در شکل عادی محور همنشینی زبان، در شعر سهراب دیده می‌شود. از سوی دیگر نشان داده‌اند که سپهری در محور جانشینی زبان، به بازتعریف پدیده‌های مختلف پرداخته و حالتی فرمالیستی به شعر خود بخشیده است. (ر.ک: همان: ۱۳۶) از دیگر خصوصیت‌های واژگانی شعر سهراب، مطمئناً باید به نقش «رنگ‌ها» در شعر او اشاره کرد. انتخاب واژگان «رنگ» در شعر سپهری، بیشتر بر جنبهٔ طبیعت‌گرایی شعر او متمرکز است. کسی که طبیعت را به عنوان مبدأ و سرچشمهٔ آدمی می‌شناسد و خود نیز اغلب عمرش را به عنوان نقاشی طبیعت‌گرا، دور از هیاهوی انسان‌ها در پناه پدیده‌های خلقات به سر می‌برد، برای یافتن آرامشی خالص و پاک، مخاطب خود را به سوی طبیعت رهسپار می‌کند و رنگ‌های پدیده‌های طبیعی اطراف انسان را پناه‌گاهی امن و مطمئن برای او می‌داند. «شاعر امروز، راوی صادق لحظه‌های زندگی خویش و جامعه‌ای است که در آن زندگی می‌کند. بدی‌ها و خوبی‌ها، زشتی‌ها و زیبایی‌ها را همچون نقاشی زبردست در اشعار خود به تصویر می‌کشد و چنین است که شعر امروز برخلاف شعر دیروز ما، آیین‌هایی از روحیات شاعر و انسان‌ها عصر اوست.» (علی‌اکبرزاده، ۱۳۷۸)

اما نقش برجستهٔ دیگری که نوع واژگان سهراب، در اشعار او بازی می‌کنند، نقش نمادین و سمبول‌وار واژه‌های انتخاب‌شدهٔ اوست که جنبه‌ای «تصویری» به اشعار او بخشیده‌است؛ بااین‌حال باید توجه داشت که نوع تصویرپردازی‌های سهراب در مقابل دیگر شاعران نوگرا مثل نیما، شاملو و اخوان اساساً دگرگون است. سهراب در این راه سمبلیک و نمادین، جهان‌بینی عارفانه، فلسفی و غنایی خود را نشان می‌دهد؛ جهان‌بینی‌ای که به عقیدهٔ دکتر «سیروس شمیسا»، با مطالعهٔ عرفان اسلامی، فرهنگ هند و چین باستان، صبغه‌ای

سوررئالیستی به سروده‌های سهراب داده‌است. (ر.ک: شمیسا، ۱۳۸۲: ۵) با این تفاسیر درمی‌یابیم که مخاطب شعر سپهری به راحتی می‌تواند با ناخودآگاه ذهنی وی پیوند برقرار کند و تفکر و دنیای خاص او را به خوبی بشناسد؛ این‌ها همگی حاصل هنرمندی و درک بالای سپهری از ظرفیت‌های درک‌نشدهٔ واژگان و روساخت زبان است که توانسته قابلیت-های گوناگون الفاظ را در جهت بیان سمبولیک و تصویری به کار گیرد. (ر.ک: حقوقی، ۱۳۷۸: ۳۰) این توضیحاتی که برشمرده شد، تنها کلیتی از سطح واژگان شعر سپهری است وگرنه مجال این مقاله در ریزتر شدن در خصوصیات واژگانی او نیست. خصوصیاتی که پژوهشگران دیگر، به آنان پرداخته‌اند (از قبیل عنصر تکرار در واژگان، کاربرد اسم و انواع صفت، حس‌آمیزی و ...) و در این مقاله تنها در صورت بروز در تحلیل تطبیقی شعر «نشانی» بیان می‌شود.

۱-۳-۲-۲. جهان‌بینی

در باب تفکر شاعرانهٔ سپهری تا کنون بحث‌ها و نظرات مختلفی گفته‌شده‌است، اما می‌توان بیان داشت که اغلب آن مباحث و نظرات، تقریباً جهان‌بینی و مضمونی خاص را برای زیرساخت شعر سپهری متصورند. وی که نگاهی شهودی به وقایع هستی دارد، سعی می‌کند تا این نگاه را در فلسفه‌ای خاص، جامهٔ عمل بپوشاند. همان‌گونه که سپهری در زبان شعری، از محدوده‌های معمول و عینی عبور می‌کند و جنبهٔ ذهنی شعر خود را بالا می-برد، با عبور از محدودهٔ اندیشه‌ها، فلسفهٔ خود را در اختیار مخاطب قرار می‌دهد:

> سهراب نیز مانند دیگر اندیشمندان چون نیچه، از مرزهای محدود اندیشه و به زعم نیچه، از فراسوی نیک و بد گذر کرده و در زمانی فراسوی این قلمرو، به تباری نو اشارت‌داده‌است؛ یعنی جهان پیرامون و انسان را بی‌واسطه، بی‌زنگ و غبار و در گوهر خود، اندیشه و ادراک می‌کند.» (کاویانی، ۱۳۶۸: ۴۰)

با این تعریف نمی‌توان از نقش فلسفی شعر سهراب، غافل ماند؛ چراکه او فلسفی می‌اندیشد و از نظرگاهی، دیدگاه فلسفی او به نخستین فیلسوفان یونان باستان، که به مرز «اسطوره» و «طبیعت‌گرایی»، تمایل دارند، پهلو می‌زند. (ر.ک: همان: ۴۱). پس در ادامهٔ جنبه‌های تفکر شعر سهراب، باید به عنصر «اسطوره» در شعر او توجه داشت. سپهری در سروده‌های خود

نشان داده که شاعری اسطوره‌پرداز است. او در بسیاری از اشعارش، اسطوره‌های موجود در فرهنگ ادبی ایران را به‌کارگرفته‌است. «او که در شعرهایش گویی در لحظهٔ ابتدای خلقت جهان حضور داشته و اولین روزهای آفرینش در عصر او رخ داده است، به این ترتیب به سال و روز بندهشن، دوران‌مندی آفرینش، بازآفرینی مداوم زمان و نمونه‌های ازلی و تکرارها، نمونه‌های بغانهٔ آیین‌ها توجه داشته.» (میراحمدی و کاسی، ۱۴۰۲: ۳۷۲-۳۷۳) کاری که سپهری با اساطیر انجام می‌دهد، درحقیقت نشان‌دهندهٔ تعلّق خاطر او نسبت به تبار و نسب خویش است تا مخاطب را با آن مواجه کند و همچنین از گذرگاهی دیگر، شعر خود را با شعر کلاسیک فارسی مرتبط سازد. این می‌تواند جنبهٔ غیرواقعی اشعار سپهری را تحکیم بخشد؛ این به این معناست که سهراب در طی تولید ادبی خود، پایهٔ اشعارش را بر اساطیری نهاده که واقعیت به آنان وابسته‌است. از جمله اساطیری که بیشتر در شعر سپهری نمود پیدا کرده: اساطیر آفرینش (آغاز هستی از آب و پیدایش انسان از خاک و گیاه)، اساطیر نجات‌بخشی (اعتقادات زردشتی و مسیحی)، اساطیر ایزدان و باشندگان متعال، اساطیر پیامبران و قدّیسان (ارمیای نبی، بودا، داوود و حمورابی)، اساطیر باززایی، اساطیر یاد و فراموشی و اساطیر گیاهان و جانوران مقدس است. (ر.ک: اردلانی، ۱۳۹۵)

جنبهٔ دیگر و بسیار مهم جهان‌بینی شعر سپهری که او را در وادی شاعران معاصرش، غریبه و گاه مورد هجوم قرار می‌دهد، گرایش‌های فکری او به «عرفان» است. همگی منتقدان بدین اتفاق دارند که او شاعری هنجارشکن از نوع «عارف» بوده که سر و کاری با دنیای روزمرهٔ پیرامون خود نداشته و از سیاست به کلی دوربوده‌است. این خود نشانی از توجه سهراب، به درون آدمی است. این جنبهٔ شاعری سپهری باعث شده که وی همانند شاعران صوفی و عارف گذشته، در تیررس اعتراض کمال‌گرایانی باشد که شعر او را تهی از هرگونه پیام اجتماعی می‌دانند. او با توجه به سفرهایی که به مغرب‌زمین و شرق آسیا داشته، گرایش و علاقهٔ خود را در مشرق‌زمین ریشه‌یابی کرد و درنهایت، «بودائیسم» و «عرفان شرقی» را فرا گرفت و در اشعارش به این موضوع، فراوان پرداخت. سپهری دیدگاه خود در مورد «وحدت» آسیایی را در مقدمهٔ «آوار آفتاب» می‌نویسد: «آسیا «وحدت» را در

گسترشی بیکران دریافت. آسیاییان به فراترها رفته‌اند. بی‌سویی را زیسته‌اند. باختر از nama-rupa چندان فراتر نشد. هنوز گامی چند برون ننهاده، به جهان maya باز آمد.» (لنگرودی ج۲، ۱۳۷۷: ۶۴۴) این‌ها همگی نشانگر گرایش فکری سپهری به عرفان شرقی است؛ ولیک اینکه برخی منتقدان درصدد پیوند زدن اشعار سپهری با عرفان ایرانی هستند، به نظر کاری عبث است؛ زیرا او هرچند نگرش‌هایی دارد که می‌تواند نزدیک به شاعران عارف گذشتهٔ ما باشد- مانند نگاه و دریافت صریح نسبت به پذیرفتن مرگ، و دریافتن آن برای رسیدن به کمال- ولی از جنس و نوع آنان نیست.

> شعر سپهری، میوهٔ عرفان ایرانی نیست به هیچ‌وجه؛ زیرا سپهری انسانی نبوده که از برزخ‌ها و دوزخ‌ها و بهشت‌های روح ایرانی- از جهنم حلّاج‌ها، عطّارها، مولاناها و حافظ‌ها- عبور کرده باشد تا بریان و گدازان به مرحلهٔ «ذهنی کردن جهان» رسیده باشد. شعر سپهری، در تأیید نظر آیدین آغداشلو، نتیجهٔ برخورد غریبانه و از بیرون با عرفان است. میوهٔ نوعی ذوق‌زدگی، برخورد ناگهانی است، مثل برخورد نسل‌های هیپی با عرفان شرق و دقیقاً همان اشراق را افاده می‌کند. اشراقی بی‌جدال که شرقی‌ها کم‌کم دارند در ویترین می‌گذارند تا به مشتاقان غربی (و نمونه‌های ایرانی‌شان) نشان دهند و احیاناً بفروشند. (نفیسی، ۱۳۶۹: ۵۱-۵۰)

این صحبت‌ها چیزی از ارزش‌های جهان‌بینی سپهری را کم نمی‌کند. درحقیقت او را در زمرهٔ شاعرانی قرار می‌دهد که فلسفهٔ خاص خود را دارد و به بیانی دیگر، حرفی برای گفتن دارد. او میوه‌ای که خود از این مکتب‌ها چیده‌است، در ظرفی قابل و شایسته، در مقابل خواننده قرار می‌دهد و الحق که تا امروز، توانسته قشر خاصی از خوانندگان را با خود همراه سازد. مهم‌ترین جنبهٔ برخورد سهراب با عرفان، ایجاد تفکر ابدیّت و نامیرایی انسان در کنه خلقت اوست. سپهری درک جاودانگی و تحقق این آرزوی دیرینهٔ بشر را در پاک شدن از صفات بد می‌داند. او با به‌کارگیری واژهٔ «ابدیّت» در سروده‌های خویش، که اغلب به عناصر طبیعت اضافه‌شده‌است، سعی در برقراری ارتباط میان طبیعت و عرفان دارد. حتی در بیشتر جاهایی که از طبیعت و عناصر آن یاد می‌کند، طبیعت را به‌سان موجودی جاندار می‌پندارد و آرایهٔ «تشخیص» را به شکلی به کار می‌گیرد که مخاطب احساس هم‌ذات‌پنداری و هم‌صحبتی با طبیعت بکند و آن سروده را در رویاهای کودکی خود بیابد.

بنابراین با جان‌بخشی به اشیا، حالات خود را به آن‌ها تسرّی می‌دهد؛ شاعر هنگام سرودن، کودک می‌شود یا دست کم کودکانه می‌اندیشد یا از ریشه‌های کودکی خود، بهره می‌گیرد. (ر.ک: امین‌پور، ۱۳۸۵: ۱۹-۲۰)

۱-۳- ۳. سینمای کیارستمی

۱-۳-۳-۱. زبان سینما و نوع زبان سینمای کیارستمی

ابتدا باید این مطلب بیان شود که «زبان سینما» در مواجهه با زبان ادبیات، در چه جایگاهی قرار دارد. امروزه همهٔ نظریه‌پردازان اتفاق نظر دارند که سینما نیز همچون دیگر هنرها، زبانی به خصوص دارد؛ این یعنی پارامترها و قراردادهایی که با کمک آن‌ها می‌توان، مقصود فیلم را دریافت. برخی منتقدان، زبان سینما را مجموعه‌ای از تصاویر انسان‌ها، مکان‌ها و دیگر موضوعات می‌دانند که درواقع همان جملات متن را تداعی می‌کنند و باید این جملات را درک کنیم و در کنار دیگر جملات، به معنای فیلم پی ببریم. اینجا باید متذکر شد که هرچند سینما به مثابه یک زبان فهمیده می‌شود، اما مشابهت‌سازی آن با زبان متن (شامل واژه‌ها و آواها و جملات و ...) کاری عبث است.

> برخی صاحب‌نظران می‌کوشند تا در ترکیب کلی زبان سینما، زیرساختی همچون «زبان» را معرفی کنند، یعنی برای زبان تصویر نیز مرادف‌هایی همانند زیرساخت‌های زبانی پیدا کنند. برای مثال بگویند، هر «تصویر» می‌تواند معادل یک واژه «کلمه» باشد و بر همین قیاس، یک «صحنه» (سکانس) نیز می‌تواند مترادف «جمله» در زنجیرهٔ کلام به حساب آید. با چنین باوری، وقتی بحث مشابهت‌ها و همگونی‌های «زبان» با «زبان تصویر» پیش کشیده می‌شود، همواره سایهٔ سنگین زبان و ادبیات و به ویژه حضور قاعده‌های نیرومند «داستان» و «داستان‌پردازی» را می‌توان در عرصهٔ تولید فیلم احساس کرد. (حاجی‌مشهدی، ۱۳۷۷: ۲۱۰)

پس باید برای سینما از «زبان تصویر» سخن گفت. زیرا استفاده از واژهٔ «زبان» برای سینما، ابهاماتی که در بالا آورده‌شد، بروز پیدا می‌کند و سبب گمراهی مخاطب می‌شود. این زبان در طول قرن اخیر، توانسته جایگاه ویژه‌ای در میان انسان‌ها برای خود، دست‌وپا کند. در طی این مسیر بود که سینما به عنوان هنر هفتم، با موفقیت، از این زبان بصری بهره جست و در جای‌جای کرهٔ خاکی، آدمی را شیفتهٔ نوع بیان خود کرد. «زبان تصویر به انسان امکان

می‌دهد که تجربه کند و تجربیاتش را در شکلی قابل مشاهده، مستند سازد. ارتباط بصری، ارتباطی جهانی و بین‌المللی است: محدودیت‌های تحمیل‌شده توسط زبان، لغت‌نامه و دستور زبان را ندارد و یک بی‌سواد هم می‌تواند مثل شخص تحصیل‌کرده‌ای آن را بفهمد.»(احمدی، ۱۳۷۱: ۱۵۴) با این توضیحات تاحدودی دریافتیم که منظور ما از «زبان سینما» چیست و با این تعاریف به سراغ برخی برجستگی‌های خاص سینمای کیارستمی خواهیم رفت.

مطمئناً آنچه مورد نظر ما در باب «زبان سینما» است، شامل نوع پردازش نماها، صحنه‌ها (تدوین) و نور، چگونگی گرفتن قاب صحنه، ارتباط بین صدا و تصویر و ... است. این‌ها همگی جنبه‌های بصری «زبان سینما» است. البته این نکته هم حائز اهمیت است که ویژگی‌های دیگر این زبان، مربوط به داستان و ساختار پی‌رنگ فیلم می‌شود. با همهٔ این توضیحات، اغلب منتقدان بر این باورند که یکی از دلایل عمدهٔ توجه به فیلم‌های کیارستمی، پردازش متفاوت او در سبک و سیاق روند «روایت» فیلم است. این شیوه را که در جهت خلاف شیوهٔ متداول وکلاسیک ارسطویی، یعنی شیوهٔ خطی می‌دانند، شیوهٔ «روایت غیر خطی یا مارپیچی» معرفی کرده‌اند. در روایت خطی، قهرمان فیلم، پیش می‌رود و کوه حوادث بر سر او آوار می‌شود و سرانجام موجب شکست یا پیروزی او بر این حوادث می‌شود؛ درحالی‌که قهرمان سینمای کیارستمی با حوادث جهان بیرونی روبرو می‌شود، ولی با آن‌ها دست‌وپنجه نرم نمی‌کند. درحقیقت سینمای کیارستمی، با شاخصهٔ «افت کنش» روبه‌رو است. «این سینمای ثبت و مشاهده که تمایل دارد نماهای طولانی را به کار برد، حضور زمان را برای دیده‌شدن روی پرده ممکن می‌کند. درنتیجه، فرایند تأخیر، نه تنها سکون را نمایان می‌کند، بلکه ساختار روایت خطی و کلاسیک را با تکه‌تکه کردن پیوستگی‌هایش، دگرگون می‌سازد.» (اسفندیاری و جمشیدی و همکاران، ۱۳۹۸ : ۸۰)

در ادامهٔ سبک و سیاق گفته‌شده در زبان آثار کیارستمی، توجه به «کندی ریتم» نیز در راستای دو عنصر پیشین، از اهمیت بالایی برخوردار است. وی با سبکی شبیه به سینمای هنری اروپا و متفاوت از سینمای هالیوودی، سعی بر این دارد تا دریافت خویش را از

جهان هستی بیان کند. برخی این عنصر را کسل‌کننده می‌دانند؛ ولی کسل‌کننده برای مخاطبی است که از اندیشیدن در باب واقعیت، گریزان است. «ویلیام براون» این شاخصه را این‌گونه تعریف می‌کند: «این کندی شاید در آغاز دلسردکننده باشد ولی در پایانِ مسحورکننده، فیلم است که ما را به بازاندیشی و اندیشیدن می‌خواند.» (حسینی و اسفندیاری، ۱۳۹۷: ۱۳۶) می‌توان گفت که تمامی عناصر یادشده را کیارستمی، در بستری ساده و به دور از تجملات خاصّ سینمای پرهزینه، به‌وجودآورده‌است تا هدف او در ساختن سینمای «ناب»، تحقّق یابد. «آلن بدیو» اذعان دارد که سینما با خرج‌ها و هزینه‌های فراوان، هنری ناخالص را به‌وجودآورده‌است. او سینمای کیارستمی را در این راه می‌پسندد که بدون هزینه‌های گزاف، مصالح ناخالص را پشت سر گذاشته و از هر آنچه که در اطراف انسان به طور طبیعی وجود دارد، استفاده‌کرده‌است تا به هنر ناب، نایل شود. (بدیو، ۱۳۹۵) کیارستمی در این راه از عنصری برجسته بهره می‌جوید و آن، استفاده از «نابازیگران» به جای بازیگران حرفه‌ای و سوپراستارهای سینمایی است. او از انسان عادی، می‌خواهد که نقش بازی کند. «وقتی با نابازیگر کار می‌کنم، به دنبال نقش‌آفرینی حرفه‌ای آن‌ها نیستم؛ به دنبال این هستم که خود واقعی را بروز دهد.» (کرونین، ۱۳۹۴: ۱۲۳) وی در زبان سینمایی، یک «رئالیست» به تمام معناست؛ از طبیعت کمک می‌گیرد تا به سراغ صحنه‌های مصنوعی نرود. حتی صدای طبیعی طبیعت، در فیلم‌های او، نقش موسیقی را بر عهده می‌گیرد؛ . یعنی اگر هم از موسیقی استفاده کند، به‌گونهٔ پرهزینه و از قبل برنامه‌ریزی شده نیست. جالب است که برای نورپردازی هم از نوری که در مکان فیلم‌برداری، به گونهٔ طبیعی وجود دارد، استفاده می‌کند. چنین عناصر برجستهٔ رئالیستی در زبان سینمای کیارستمی، او را به «نئورئالیست‌های» ایتالیایی نزدیک و نزدیک‌تر می‌کند.

> در لوکیشن و دکور فیلم‌های رئالیستی از لوکیشن‌های طبیعی استفاده می‌شود. برای نزدیک‌شدن به روایتِ واقعیتِ بیرونی و دوری از تصنع در نماهای داخلی، از چینش صحنهٔ مرسوم، در استودیوها خودداری می‌شود. تصویرپردازی و نورپردازی، قاب‌های ناآراسته و فی‌البداهه است. به دنبال نماهای زیبا و تصنعی نیستند و معمولاً به سبک فیلم‌های مستند انجام می‌شود. (ملکی، آذری و همکاران، ۱۳۹۹: ۱۲۲)

پس می‌بینیم که صحبت گذشتهٔ ما مبنی بر این‌که فیلم‌های کیارستمی، مرز باریکی با مستند دارند نیز، جزئی از عناصر زبان سینمایی او محسوب می‌شود. از دیگر مشخصه‌های زبان سینمای کیارستمی، نوع «پایان‌بندی» فیلم‌های اوست. او تقریباً پایان‌بندی قطعی، در اغلب آثارش طراحی نمی‌کند و مخاطب را با ابهامِ موجود در واقعیت، چنان پیوند می‌دهد که مخاطب، خود باید قضاوت و درک پایان فیلم را بر عهده بگیرد. این در راستای «نگاه خیرهٔ» دوربین کیارستمی است که در واقعیت ادغام شده و به مخاطب گوشزد می‌کند که «تو» و «نگاهت»، جزئی از واقعیت و جهان پیرامونتان هستید. این مفاهیم تنها گوشه‌ای برجسته از «زبان سینمای کیارستمی» بود. عناصری به ظاهر ساده که واکنش‌ها و دریافت‌های پیچیده‌ای را در سطح جهانی برانگیخته‌است و هنوز هم بر این واکنش‌ها افزوده می‌شود.

۱-۳-۳-۲. جهان‌بینی سینمای کیارستمی

سینمای کیارستمی در ظاهر، سینمایی ساده و نه‌چندان پیچیده به نظر می‌آید. همین سادگی سبب بزرگی او شده است. «ژان لوک گدار» نقل قول بسیار مشهوری در مورد وی دارد: سینما با گریفیث آغاز می‌شود و با کیارستمی پایان می‌یابد. (ر.ک: گدار، ۱۳۹۵) این خود نشان از بزرگی کیارستمی دارد که نظریه‌پرداز بزرگی چون «گدار»، آن را مطرح ساخته است. نوع نگرش و مضمون آثار کیارستمی ممکن است مخاطب را از درک عمیق هنر او منحرف کند؛ درواقع سعی دارد، مخاطب را، چه عام و چه خاص، به ساده‌ترین و طبیعی‌ترین شکل ممکن، درگیر سازد. شاید محتوای فیلم‌های او، نشان از خیال‌انگیزی ندهد اما سینمای کیارستمی، سخت درگیر نوعی دیالکتیک، میان واقعیت و تخیّل است. نتیجهٔ این درگیری هنرمندانه، نشان دادن بعد دیگری از واقعیت روزمرهٔ زندگی انسان، بخصوص انسان ایرانی است که هر فرد دیگر، در سراسر جهان، می‌تواند با آن هم‌ذات‌پنداری کند. باید این نگاه را، از جنس «شاعرانگی» برشمرد؛ شاعرانگی‌ای که بر حول محور انسان و سرنوشت امروزش می‌گذرد و با مخاطب، به شیوه‌ای طبیعی و واقعی، سخن می‌گوید؛ واقعیت انسان را درک می‌کند. تنهاییِ او را در ارتباط با «دیگری» برجسته می‌سازد. این «دیگری» گاهی می‌تواند خود، بینندهٔ فیلم، با نوع خاص «نگاهش» باشد. همان

طور که «سارتر» در ستیز میان خود و دیگری، «نگاه» را اساس قرار می‌دهد؛ یعنی دیگری را در حال نگاه به «خود» یا «من»، معرفی می‌کند. (ر.ک: سارتر، ۱۳۴۹: ۲۴۱) کیارستمی هم همین هدف را دنبال می‌کند و تنها در مقام آن «نگاه»، بی‌هیچ غلّ و غشّی می‌نشیند. وی در نگاه اوّل، گویی واقعیت را عیناً، بی‌هیچ تغییری، بازسازی می‌کند (لوکیشن طبیعی، استفاده از انسان طبیعی یا نابازیگر و ...) ولی او قائل به فاصله‌ای، مابین واقعیت و بازنمایی واقعیت است. (ر.ک: اسفندیاری و جمشیدی و همکاران، ۱۳۹۸: ۸۳) کیارستمی در فیلم‌هایش آنچنان درگیر شخصیت‌پردازی و قصه‌پردازی نمی‌شود. شخصیت‌ها و قهرمان‌های فیلم او، بیشتر در جست‌وجوی چیزی هستند که زندگی روزمره به آن‌ها تحمیل کرده‌است؛ دقیقاً همانند هر نوع بیننده‌ای که در مقابل دارد. بیشتر زمان فیلم‌های او، درگیر جزئیات ریزشده و به ظاهر، بی‌اهمیت زندگی انسان است و نقشی هشداردهنده برای مخاطب، در جهت تفکر نسبت به خود واقعی‌اش، ایفا می‌کند. او حتی اسم برخی از آثار خود را، از روی متن شعرهای شاعران مدرن، بالاخص معاصر، برداشته. (فیلم خانهٔ دوست کجاست از شعر سهراب و فیلم باد ما را خواهد برد از شعر فروغ فرخزاد) گویی دید مدرن و امروزی خودش را در مورد زندگی انسان امروزی، با شعری ساده، بیان‌کرده‌است.

دیدگاه شاعرانهٔ کیارستمی، کاملاً منطبق بر ریشهٔ «فرهنگی» زندگی ایرانی است. او آگاهانه «ایرانی» فیلم می‌ساخت و در آثارش اشارات فراوانی به وطن و فرهنگ میهنی دارد. خود او نیز در مصاحبه‌ای می‌گوید که بدن شک، فیلم‌های من، ریشهٔ عمیقی در قلب فرهنگ ایرانی دارد. (ر.ک: جاهد، ۱۳۹۵) هرچند درک دقیق «جهان‌بینی» آثار او با ابهامی که معمولاً در پایان فیلم، گریبان فیلم را می‌گیرد، کار ساده‌ای نیست؛ لکن درخور است که نام سینمای او را، سینمای «سهل و ممتنع» بگذاریم.

> سهل و ممتنع، صفت شایسته‌ای برای سینمای کیارستمی است؛ زیراکه اساس آن، یک جهان اندیشه‌گری و نظم گفتمانی و مکالمه‌ای و ارزیابی نوین پرسشگرانه‌ای است. او روش تازه‌ای را در پرسش‌های اخلاق پیشنهاد می‌کند. بدین‌سان باید گفت کیارستمی، سینماگری متفکر، فرارتر از مرزها و نگره‌هاست. (میراحسان، ۱۳۸۰: ۵۵)

در پایان این بخش اگر بخواهیم مهم‌ترین مضامین آثار کیارستمی را نام ببریم، باید به وضعیت کودکان ایرانی، عدم رعایت حقوق زنان، دشواری ابراز عواطف و تمایلات در یک جامعهٔ بسته، برخورد و تلاقی یک جامعهٔ سنتی با مظاهر تجدّد و بازنمایی زندگی روزمرهٔ ایرانیان، اشاره کرد. (ر.ک: شیخ‌مهدی و پورجعفر، ۱۳۸۱: ۲۶)

۲.بحث و بررسی

پیش از آن‌که به بحث تطبیق، میان شعر سپهری و فیلم کیارستمی بپردازیم، برای درک بهتر، متن شعر «نشانی» را ذکر می‌کنیم و سپس خلاصه‌ای از فیلم «خانهٔ دوست کجاست؟» می‌آوریم:

شعر «نشانی»:

«خانهٔ دوست کجاست؟» در فلق بود که پرسید سوار.
آسمان مکثی کرد.
رهگذر شاخهٔ نوری که به لب داشت به تاریکی شن‌ها بخشید
و به انگشت نشان داد سپیداری و گفت:
«نرسیده به درخت
کوچه‌باغی است که از خواب خدا سبزتر است
و در آن عشق به اندازهٔ پرهای صداقت آبی است
می‌روی تا ته آن کوچه که از پشت بلوغ، سر به در می‌آرد
پس به سمت گل تنهایی می‌پیچی
دو قدم مانده به گل
پای فوارهٔ جاوید اساطیر زمین می‌مانی
و تو را ترسی شفاف فرا می‌گیرد.
در صمیمیت سیّال فضا، خش‌خشی می‌شنوی
کودکی می‌بینی
رفته از کاج بلندی بالا، جوجه بردارد از لانهٔ نور
و از او می‌پرسی
خانهٔ دوست کجاست؟» (سپهری، ۱۳۴۶: ۲۵)

خلاصهٔ فیلم «خانهٔ دوست کجاست؟» :

داستان فیلم در یک مدرسهٔ روستایی روایت می‌شود. یک بچه‌مدرسه‌ای متوجه می‌شود که دفتر دوستش را به اشتباه برداشته‌است؛ بنابراین از خانه بیرون می‌رود تا او را پیدا کند و دفتر را به او پس دهد، اما راهی دشوار و دراز در پیش دارد و فرصتی اندک. پسر بچه که در ده و روستای کناری زندگی می‌کند به بهانهٔ خرید نان از خانه خارج می‌شود و تا غروب آن روز به دنبال خانهٔ دوستش می‌گردد اما نمی‌تواند خانه را بیابد و غمگین به خانهٔ خودشان برمی‌گردد، ولی تصمیم می‌گیرد تکالیف دوستش را برایش بنویسد تا مانع اخراج‌شدن او شود و صبح فردا دفتر را به او برساند. اکنون به تحلیل و تطبیق این دو اثر می‌پردازیم:

۲-۱.سطح بیرونی

۲-۱-۱.فضاسازی

فضا از آن المان‌هایی است که انسان همواره با آن سر و کار دارد و اغلب یا بدان بی‌توجه است یا نگاهی ساده و غیرعمیق بدان دارد. اما ذکر این نکته حیاتی است که «فضا» نشان‌دهندهٔ هویت مردم یک منطقه است؛ یعنی با استفادهٔ از آن می‌توانید هویت ملت‌ها را تعریف کنید. درواقع روابطی که مردم با یکدیگر می‌سازند، خالق فضای زندگی آن‌هاست. «گرگوری» معتقد است تعریف فضا به عنوان یک صحنهٔ خنثی و بی‌جان که تاریخ بر آن بازی می‌شود نیست؛ بلکه بخشی از تاریخ و فرهنگ است که به طور مداوم، تعریف و بازتعریف می‌شود.(خطیب، ۲۰۰۴: ۲۵)

در سینما فضا عنصری حائز اهمیت است. کارگردان، مکانی را از دنیای واقعی اختیار می‌کند و این مکان را به بخش‌های دیگر و مکان‌های دیگری متصل می‌سازد. این فضاسازی در سینما، به تعریف «سالواجینو» به دو دسته تقسیم می‌شود: ۱- فضای محصور در پرده ۲- فضای خارج از پرده. آنچه مورد توجه ما در این مقاله است، نوع اول یعنی فضای محصور در پرده است. «فضای محصور در پرده عبارت است از نمایش فضا به‌نحوی که در یک نمای منفرد ارائه شود؛ این فضا که با نظارت فیلمساز تهیه می شود، دارای این

ویژگی برجسته است که برای تماشاگر اجباری است به این صورت که در مقابل دیدگان بینندهٔ فیلم خواسته یا ناخواسته قرار می‌گیرد و به هم‌ذات‌پنداری تماشاگر با کارگردان، یاری می‌رساند به طوری که زاویهٔ دید کارگردان به زاویهٔ دید تماشاگر تبدیل می‌شود.» (صوفی، ۱۴۰۲: ۲)

کیارستمی در فضاسازی فیلم خود، چه آگاهانه و چه ناآگاهانه، توانسته فضایی محصور در پرده بسازد که با شعر سپهری، پهلو بزند و همان حال و هوا را به دست بدهد و فیلمی «رئالیستی» بر اساس آن، خلق کند. از آنجایی که شاعر با استفاده از چینش کلمات، سعی در ایجاد حجم و فضایی هنری دارد، کارگردان نیز کوشیده تا با پلان‌ها، قاب‌بندی و سکانس‌های خود، فضایی را از طریق حس بینایی (سینمایی)، به بیننده القا کند. این درست همان چیزی است که تارکوفسکی از آن به عنوان سینمای راستین و مستقل، یاد می‌کند. «اگر قرار است سینما به هنری مستقل تبدیل شود و بر پای خود بایستد، باید از بیان ادبی و تئاتری خلاص شود و سبک ناب سینمایی بیابد». (تارکوفسکی، ۱۳۸۲: ۳۹۳)

کیارستمی جدای از انتخاب روستای زیبای «ماسوله» برای ساخت فیلم، از همان ابتدا، فضایی متناسب با واژگان شعر سهراب، ایجاد می‌کند اما سبک بیان خود را برمی‌گزیند. انتخاب زندگی روستایی و انتخاب پسربچه‌ای برای نقش اصلی فیلم (قهرمان)، خود ترکیب واژگان «صمیمیت سیال فضا» را نمایان می‌سازد. کارگردان، سکانس ابتدایی را در زمان صبح زود و هنگام بازگشایی مدارس انتخاب‌کرده‌است؛ جایی که دانش‌آموزان همچون دوستانی بی‌ریا در کنار یکدیگر نشسته‌اند و از پنجره می‌توانند آسمان سفیدرنگ (به واسطهٔ ابر) را بر بالای درختان ببینند. گویی کارگردان در نظر داشته که واژگان «فلق»، «آسمان»، «نور» و «درخت» را که در آغاز شعر سهراب آمده‌است، به تصویر بکشد. دو واژهٔ اخیر در اغلب فیلم، چشم بیننده را نوازش می‌دهند. واژهٔ «آسمان» نقش بسیار مهمی در طول فیلم دارد. تصویربرداری به‌گونه‌ای تنظیم شده که فضای روستا، به «آسمان» خیلی نزدیک است و «آسمان» نیز با «مکث» و طمأنینه، شاهد جست‌وجوی «سوار» داستان است.

قهرمان در خانه، زیر پنجره‌ای نشسته که «نور» را به داخل اتاق راه می‌دهد. جست‌وجوی «سوار» برای یافتن «خانهٔ دوست» از راه پیچ‌درپیچِ تپه‌ای سرکشیده به «آسمان سفید» آغاز می‌گردد که «تک‌درختی» بر سر آن جای دارد. این «درخت» و «نوری» که از پشت ابر هنوز روستا را روشن می‌دارد، قهرمان فیلم را دلگرم می‌سازد که تا فرصت هست، بدون توجه به سنگ‌اندازی بزرگترها (به عنوان موانع) به دنبال «خانهٔ دوست» خود بگردد. او در این مسیر از «کوچه‌باغ‌ها»، «کوچه‌ها» و «خانه»های مختلف می‌گذرد بلکه بتواند خانهٔ دوست را بیابد. از افراد مختلفی، در جایگاه «رهگذر»، «نشانی» خانهٔ دوست را می‌گیرد. او از پسربچه‌ای «نشانی» دوست را می‌پرسد و پسربچه نیز با «انگشت»، به او نشانه‌ای می‌دهد.

«احمد: از کدوم‌ور؟

پسربچه به سمتی اشاره می‌کند.

پسربچه: از این‌ور.

احمد راه می‌افتد.

پسربچه: یه درخت خشک هم پیش خونشونه.» (کیارستمی، ۱۳۹۵: ۲۰۲)

اما موفق به پیدا کردن خانهٔ دوست نمی‌شود. سرانجام هوا تاریک می‌گردد و قهرمان، در میان تاریکی شب، ناگزیر به «ترس» از «تنها»یی مبتلا می‌شود. اما در این حین، کوره‌امیدی از طرف پیرمردی که «دوست» را می‌شناسد در وجودش جوانه می‌زند. قهرمان، همراه با این پیرمرد، از میان کوچه‌هایی که «نور»، نقش چندوجهی پنجرهٔ خانه‌ها را بر در و دیوار کوچه انداخته است و جنبه‌ای «عرفان»ی به فضا داده‌است، به راه می‌افتد. آنان به کنار «چشمه»ای می‌رسند تا پیرمرد آبی به سر و صورت خود بزند. انگار این آب قدرتی «اساطیر»ی دارد که پیرمرد از آن نمی‌گذرد. در همان لحظه از کنار چشمه، «شاخه‌گل»ی به قهرمان فیلم می‌دهد اما با این همه، «ترس» از دیر رسیدن و «فضا»ی تاریک روستا، ترسی «شفاف» و زلال در وجود پسربچه به وجود می‌آورد. او ناکام به خانه بازمی‌گردد و «تنها» در گوشهٔ اتاق، به سرنوشت فردای دوست خود فکر می‌کند. سرانجام تصمیم می‌گیرد که

مشق‌های «دوست» را بنویسد و در میان صفحهٔ مشق «دوست»، «شاخه‌گلی» به نشانهٔ دوستی قرار دهد.

با این تعاریف، درمی‌یابیم که کیارستمی تا چه حد، فضای شعر سهراب را در اختیار مقصود و مراد خود به‌کارگرفته‌است و اگر با دیدهٔ انصاف بدان نگریسته شود، «سمبولیسم» شعری سهراب را، در بطن فیلم خود، گنجانده است و از آن ایماژیسمی پرداخته که به واژگان و اشیا، به گونه‌ای مستقیم اشاره می‌کند. (ر.ک: شمیسا، ۱۳۹۱: ۱۵۸)

۲-۱-۲. فرم

هر اثر هنری، در ظرف مخصوص به خود، به جهان بیرون، راه می‌یابد؛ چراکه این جهان نیز در ظرف و قالبی منحصر به فرد، خود را از عالم‌های دیگر، جدا می‌سازد. از همین رو، شاعر، نویسنده و کارگردان، باید محتوای خود را در قالب و ظرفی که متناسب با محتوای اثر خود است، ارائه کنند. معمولاً در شعر نو، از شکسته شدن قالب‌ها و سنت‌ها سخن می‌رود و یا اینکه، از هیچ الگوی خاصی در نوع مدرن خود، پیروی نمی‌کنند؛ اما باید توجه داشت که همین به ظاهر، نداشتن قالب، خود فرم و قالبی است در جهت خلق هنر! البته درواقع امری ناشدنی است که بگوییم هیچ قالب و ظرفی برای اثر، بخصوص شعر نو، نمی‌توانیم تعریف کنیم و به طور کل از سنّت‌ها رسته‌ایم. «آگاهی از این قیدها، سبب بردگی فکری نیست، بلکه حکایت‌گر کمال آزادی است و همین فنون و مهارت‌ها است که مجموعاً انضباط هنری را به وجود می‌آورند، و بدون این انضباط هنری، هیچ کار بزرگی انجام‌شدنی نیست». (دستغیب، ۱۳۴۸: ۳۵) اما بودند متعصّبانی که بر شعر امثال سهراب خرده می‌گرفتند و آن را فاقد شاکله و قالب می‌دانستند.

> رواج شعر نو در جامعهٔ ادبی ایران با تقیّدی که به سنت‌های دیرساله داشت، ابداً آسان و بدون مخالف نبود. ازاین‌رو دور نیست که شعر سپهری به عنوان یکی از چهره‌های این جریان ادبی نوپدید، در معرض خرده‌گیری سنّت‌گرایانی قرار بگیرد که اساساً با شعر نو سر مخالفت داشته‌اند و انتقادشان بر شاکلهٔ شعر نو، با استشهاد به شعر نوسرایانی از قبیل سپهری همراه شده است. (غلامی، ۱۳۹۹: ۲۷)

اما در باب فرم یک فیلم، باید اذعان داشت که فرم یا شکل یا قالب بیرونی یک فیلم، از قصه آغاز می‌گردد و در حین مسیر خود، به عواملی چون: دکوپاژ، چینش میزانسن، قاب‌بندی‌ها، نحوهٔ فیلم‌برداری و شیوهٔ تدوین می‌انجامد که درنهایت بر پردهٔ سینما، مخاطب آن را می‌بیند. پس با این تعریفی که از فرم در سینما دادیم، متوجه می‌شویم، فیلمی که محتوای خوبی داشته باشد لکن فرم ارزشمندی نداشته باشد، نمی‌تواند فیلمی موفق از آب دربیاید. درواقع در سینمایی که فرم وجود دارد، تمامی تصاویر بر مبناتی اهداف و محتوای مورد نظر کارگردان گرفته می‌شوند. پس درنهایت باید متوجه بود که در یک فیلم، محتوا و فرم رسماً تقدمی بر یکدیگر ندارند؛ می توان گفت این دو، همانند صدا و تصویر، دو جزء جدایی‌ناپذیر در فیلمسازی هستند. درنهایت بر مبنای تعاریف فرم و قالب در شعر نوی ایرانی و سینما، در باب شعر «نشانی» سهراب نیز، می‌توان در تقابل با اثر کیارستمی، به شباهت‌های فرمی، اذعان کرد.

فرم شعر «نشانی» سپهری، این‌گونه است که تنهٔ شعر خود را میان یک جملهٔ پرسشی محوری، محصور کرده. ابتدای شعر او با پرسش «خانهٔ دوست کجاست؟» آغاز می‌گردد و در انتها، باز به این پرسش، بازمی‌گردد. شاید همان سیر دورانی عرفانی باشد؛ در عین این که از مبدأ دور می‌شویم و به آن پشت می‌کنیم، داریم رو به مبدأ و به سوی آن، حرکت می‌کنیم. کیارستمی هم در فیلم خود، قائل به چنین تقارنی گشته و صحنهٔ ابتدایی و انتهایی اثر خود را، در کلاس درس، درنظرگرفته‌است. شاید مفهوم «پرسش» که در شعر سپهری، بنیان را شکل می‌دهد، در قالب «کلاس درس»، در دنیای واقعی، نمود می‌یابد. تلاش سالک سپهری، در امتداد نیروی محرکهٔ پرسش اول و حرکت بر یک «سیر دورانی»، در جست‌وجوی خانهٔ دوست، مقارن است با تکاپوی پسربچهٔ فیلم کیارستمی (احمد). او در فضای کلاس درس و مدرسه است که احساس دوستی را در خود می‌یابد و در یک مسیر، آمد و شد می‌کند تا خانهٔ دوست را بیابد، ولی در انتها، او باز، در کلاس درس به او می‌پیوندد. این همان سیر دورانی شعر سهراب است که «سوارِ» آن، از پرسش خود، راه را در پی می‌گیرد و باز به همان پرسش، می‌رسد. (گویی پرسیدن و طرح سؤال، پاسخ اصلی

است) احمد نیز در فیلم کیارستمی، حول محور خانهٔ دوست، گرد خود و روستای خویش می‌گردد؛ باری به همان کلاس درس می‌رسد تا شاخهٔ گل را به دوست، برساند (حرکت شوقی و دورانی)، اما در این مسیر است که کیارستمی با توجه به واژگان و ایماژهای شعر سپهری، تعریف و تخیّل خود را از آنان می‌گیرد و تمامی لغات برجستهٔ شعر سهراب را سعی می‌کند در مقابل چشم بیننده، قرار دهد؛ حال چه با دکوپاژهای خود، چه با میزانسن‌ها یا شیوهٔ فیلم‌برداری. از فضای فلق‌گونه گرفته تا سواری که پسربچهٔ فیلم کیارستمی است. از آسمان مکث‌کردهٔ پس‌زمینهٔ قاب‌های فیلم‌برداری تا رهگذری که از میان نور، ترس تاریکی را از بین می‌برد و فیلم‌بردار، لانگ‌شاتی از او در مسیر تپه و جادهٔ پیش روی او، به تصویر می‌کشد. از انگشتانی که نشانی خانهٔ دوست را می‌دهند تا تک‌درخت روی تپه و کوچه‌باغ‌های سبز، در مسیر سوار. از کوچه‌پس‌کوچه‌های پیچ در پیچ تا گلی که در کنار چشمهٔ اساطیری، سبز شده است. از ترس سوار فیم کیارستمی در میان شب تا پرسش، «خانهٔ دوست کجاست؟» همهٔ این‌ها در طی فیلم، فرم فیلم را تکامل می‌بخشند و فکری را که هدف کیارستمی است، به مرحلهٔ ظهور می‌رسانند. همین فرم است که فیلم «خانهٔ دوست کجاست؟» را تا ابد، فیلمی ارزشمند و تقدیرشده از کیارستمی قرار داده است.

۲- ۱-۳. راوی

در سینما با یک روایت یا یک متن روایی طرف هستیم که یک سری سرنخ در آن تعبیه شده‌است و مخاطب از طریق کلنجار رفتن با این سرنخ‌ها از آن‌ها رمزگشایی می‌کند و به معنای فیلم پی می‌برد و به این ترتیب می‌تواند قصه را بسازد. راوی در سینما برآیند چندین متغیر مانند دوربین، تدوین، میزانسن و موارد دیگری است بنابراین از پیچیدگی و چندگانگی برخورداراست، اما صحبت از راوی و روایت در سینما بدون پرداختن به ادبیات و نسبت این دو هنر با هم امکان‌پذیر نیست؛ یعنی بحث شباهت‌ها و تفاوت‌های این دو هنر وسط کشیده می‌شود. البته گاهی اوقات بدون اینکه سخت‌گیری خاصی وجود داشته باشد، افراد هنگام صحبت از روایت در فیلم، از همان تعابیر و کلماتی استفاده می‌کنند که هنگام صحبت از روایت در ادبیات داستانی استفاده می‌کردند. مثلاً می‌گویند فلان فیلم راوی

دانای کل دارد یا فلان فیلم راوی سوم‌شخص دارد. اما امروزه در مطالعات روایت در سینما، توصیه می‌شود که کمتر از این اصطلاحات استفاده کنیم؛ خیلی ساده، به دلیل این‌که این دو هنر تفاوت‌های ماهوی با هم دارند و استفاده از این اصطلاحات بر حسب عادت می‌تواند به نفی این تفاوت‌ها در ذهن گوینده و شنونده بینجامد و البته فراموش نکنیم که در خود ادبیات هم، این بحث مطرح‌شده‌است که به‌جای استفاده از «اول‌شخص» و «سوم‌شخص»، از تعابیری مثل راوی «خودگو» و «برون‌گو» کمک بگیریم. دلیلش هم ساده است: چون هر راوی اول‌شخصی، درنهایت و در بیشتر موارد، در حال روایتگریِ سوم‌شخص است. اما وقتی می‌گوییم راوی خودگو، به آن راوی‌ای اشاره می‌کنیم که خودش جزئی از جهان دایجتیک داستان یا رمان است و راوی برون‌گو، آن راوی‌ای است که بیرون از جهان دایجتیک داستان یا رمان زندگی می‌کند.

یکی از عناصری که در شعر معاصر، نسبت به شعر کهن و کلاسیک، برجسته می‌نماید، حضور «راوی» در اغلب شعرها است. این راوی در دورهٔ کهن، بیشتر در منظومه‌های داستانی، نمود می‌یابد و در شعر غنایی و تعلیمی نیز، در فرم «مناظره» گاهی می‌توان، دنبال راوی گشت. وجود راوی، به‌یقین، یک خط داستانی برای اثر ادبی، می‌آفریند. این عنصر، در شعر معاصر، بیشتر در اشعار شاعرانی چون نیما، سهراب، اخوان ثالث، فروغ فرخزاد، احمد شاملو، احمدرضا احمدی و ... یافت می‌شود؛ خواه اول شخص خواه دانای کل! البته این «نیما» بود که با تجربه‌های شاعرانهٔ خود، از امکانات روایی بهره جست و توانست به پدیده‌ها و اشیا، جانی تازه ببخشد و شعر را برای مخاطب، ملموس سازد. (ر.ک: جورکش، ۱۳۸۳: ۷۰) در شعر «نشانی» سهراب، راوی برون‌گو، خبر از احوال و کنش‌های شخصیت اصلی شعر، یعنی «سوار» می‌دهد. سپهری در حالتی گزارشی، از گفت‌وگوهای شاعرانهٔ «سوار» با «رهگذر» که همهٔ شعر را تشکیل می‌دهد، سخن می‌گوید و با مخاطب در میان می‌گذارد، اما این‌ها را در قامت یک راوی عارف، بیان می‌کند.

در فیلم کیارستمی، این مفهوم، جنبه‌ای سینمایی، متناسب با ساختار زبان تصویر، به خود می‌گیرد. راوی، برای بیننده، دوربین است که نقشی همچون راوی برون‌گو را بر عهده

دارد. این راوی، در سرتاسر فیلم، همراه شخصیت اصلی و قهرمان فیلم‌نامهٔ خود، یعنی «احمد» حرکت می‌کند و احوال او را در طول فیلم، بر معرض تماشا می‌گذارد و روایت می‌کند. دوربین، همچون راوی شعر سپهری، «سوار» یا «قهرمان» (در مفهوم ضد قهرمانی کلاسیسم) را همراهی می‌کند و تا پایان فیلم، از کنار او، تکان نمی‌خورد. دقیقاً همان نگاه یک‌سره و ممتد راوی برون‌گوی سپهری، در شکل‌دهی فضا و گفت‌وگوهای مابین «سوار» و «رهگذر»، اما یک راوی دیگر هم در این فیلم کیارستمی حضور دارد؛ برخلاف اغلب فیلم‌های او و آن، صدای برون دایجتیک است؛ یعنی صدایی که از درون پرده نیست بلکه از بیرون شنیده می‌شود و آن موسیقی متن فیلم است. موسیقی که با صدای تار، از قطعهٔ راپسودی ایرانی، از ساخته‌های «امین‌الله حسین»، وام گرفته شده است تا به آن حس ایرانی‌بودن بدهد و راوی را تا جایی که می‌شود به راوی شعر سهراب، نزدیک سازد.

۲-۲.مضمون یا سطح درونی

محتوا، بعد درونی هر اثر ادبی است که هیچ‌گاه نمی‌تواند یک‌وجهی باشد. حتی اگر خالق اثر، برای یک مضمون واحد، اثری را خلق کرده باشد، مخاطب و منتقد قادرند از آن، معانی مختلفی، متناسب با دیدگاه خود، بیرون بکشند. چنین رفتاری در بحث «اقتباس‌های ادبی» بیشتر برجسته‌است. در دو اثر مورد بحث پژوهش، کیارستمی، به عنوان خالق متأخر، تحت تأثیر سپهری، خالق متقدم، اقتباسی آزاد صورت‌داده‌است. این اقتباس را می‌توان با واژه‌ها و مفاهیم شعر سپهری، تطبیق داد و به نقطه‌نظری واحد رسید.

ابتدا به تطبیق جملهٔ کلیدی شعر نشانی، یعنی «خانهٔ دوست کجاست؟» می‌پردازیم. این جملهٔ پرسشی کلیدی، عنوان فیلم کیارستمی قرارداده‌شده‌است. «خانه» و «دوست» دو مفهوم استعاری در شعر سپهری محسوب می‌شوند. خواننده متوجه می‌شود که «خانه» و «دوست»ی که سهراب از آن نام می‌برد، معنای صریح و مستقیمی ندارد و همین، دست مخاطب تیزفهم را باز می‌گذارد تا از آن، برداشتی شخصی کند. این دو مفهوم، در شعر، مطمئناً مفهومی عرفانی و ملکوتی از خود به نمایش می‌گذارند. بدون شک این مفاهیم در راستای «همه‌جایی» بودن خانهٔ دوست در چارچوب عرفان ایرانی و شرقی است.

جست‌وجویی در بیرون و درون، که از آدمی به هیچ‌وجه دور نیست و معمولاً در عرفان از «رهگذر» به مثابهٔ نفس ناطقه و عقل فعال آدمی یا فرشتهٔ نوعی انسان، پرسیده می‌شود. در شعر سپهری، هرچند نه به آن معنای عرفان متصوفه، بر مبنای استعاره، شاخصه‌ای ملکوتی و انتزاعی دارد، اما کیارستمی از این دو واژه (خانه و دوست)، مانند اغلب آثارش، برداشتی ساده و زمینی کرده، بدون آنکه ذره‌ای مخاطب را در پیدا کردن مفهوم و منظور خود، به تنگنا بیفکند. عنوان فیلم کیارستمی، همچون شعر سپهری، نیرویی محرک برای شخصیت اصلی است که وی را به تکاپو و جست‌وجو برمی‌انگیزاند. فی‌الواقع جملهٔ پرسشی «خانهٔ دوست کجاست؟» استفهامی در جهت گره‌افکنی داستانی است که برخلاف شعر سپهری، چندین‌بار بر زبان شخصیت اصلی قهرمان، جاری می‌شود. «خانهٔ نعمت‌زاده اینجاست؟» (کیارستمی، ۱۳۹۵: ۲۰۱) «نعمت‌زاده» همان «دوست» در شعر سپهری محسوب می‌گردد. این پرسش، همواره از «رهگذرانی» (نسبت به حرکت احمد) در مسیر حرکتی شخصیت اصلی، طلب می‌شود. تبدیل «رهگذر» معنوی شعر سپهری، به رهگذران عادی و زمینی دنیای پایین، در راستای مقصود کیارستمی، صورت گرفته‌است.

مفهوم اصلی دیگر در این دو اثر، «سوار» و «پسربچه» هستند. «سوار» که در شعر سهراب، استعاره از سالکی است که به سیر و سلوک معنوی می‌پردازد تا به «وادی دوست» برسد، در فیلم کیارستمی، جنبه‌ای زمینی می‌یابد. پسربچه (احمد احمدپور) به جست‌وجوی «خانهٔ دوست» خود جهت بازگرداندن دفتر مشق، مشغول می‌شود؛ یکی در جادهٔ هستی‌شناسی و دیگری در راه سادهٔ زندگی بی‌خبری. کنش «سوار» و «پسربچه» عامل و فرستنده‌ای می‌خواهد و آن فرستندهٔ قوی «عشق» یا محبت است، لکن باید «عشقی» در روح آدمی بدمد که چنین حال و هوایی بسازد. مفهوم «عشق» به مقصود (دوست) سبب تحریک چنین میلی در انسان می‌شود. مضمون «عشق» که در شعر سهراب، ابعاد والایی دارد، در فیلم کیارستمی، در قلب کودکی معصوم شکل می‌گیرد؛ عشق به هم‌کلاسی. از همان لحظهٔ گریه شدن «دوست» یعنی «نعمت‌زاده» به واسطهٔ خشم معلم، احساس همدردی با دوست، در وجود قهرمان یعنی «احمد» جوانه می‌زند.

بچه‌ای دوان‌دوان می‌آید و به نعمت‌زاده پس گردنی می‌زند و فرار می‌کند. نعمت‌زاده و به حمایت از او، احمدپور به دنبال بچه می‌دوند. هنگام دویدن، نعمت‌زاده زمین می‌خورد. احمدپور از دویدن بازمی‌ایستد. مدادتراش و مداد نعمت‌زاده را که روی زمین افتاده، برمی‌دارد و سراغ نعمت‌زاده می‌آید. نعمت‌زاده از زمین بلند می‌شود. شلوار مخمل شتری‌رنگ نعمت‌زاده، گلی شده‌است. یک شیر آب و یک حوضچه، کنار کوچه است. احمدپور، نعمت‌زاده را کنار شیر آب می‌آورد، شیر را باز می‌کند و با دست خیس سعی می‌کند شلوار نعمت‌زاده را تمیز کند. بعد احمدپور، شلوار نعمت‌زاده را بالا می‌زند تا ببیند پای او زخمی شده‌است یا نه. (کیارستمی، ۱۳۹۵: ۱۷۱)

این مفاهیم «خانه»، «دوست»، «رهگذر»، «سوار» و «عشق» که تطبیق دادیم، بن‌مایهٔ هر دو اثر را شکل می‌دهند. در شعر سپهری، مضمون، جنبه‌ای معنوی و والاتر از دنیای زمینی دارد که با سمبل‌های خاص خود، پا به عرصهٔ ایماژیسم می‌گذارد تا برخورد مستقیم با اشیا را در خدمت انتزاع خود دربیاورد. کیارستمی نیز از آن سمبولیسم و ایماژیسم شاعرانه، مضمونی زمینی و رئالیستی می‌آفریند که بتواند آن دو مفهوم اساسی، یعنی «عشق» و «دوست» را در ابتدایی‌ترین شکل تجربهٔ طول زندگی آدمی و پاک‌ترین نمود آن، در قالب دو کودک، در معرض دید تماشاگر قرار دهد و الحق در این زمینه، موفق عمل کرده‌است. همچنین مفهومی که این دو بزرگ‌مرد از «درخت» در تمامی این شعر و فیلم، برجای گذاشته‌اند، خود محتوایی دیگر است که مخاطب را به خود جلب می‌کند. سپهری از درختان «سپیدار» و «کاج» در شعر خود بهره برده است و کیارستمی با توجه به انتخاب مکان فیلم‌برداری، یکی از سرسبزترین و پردرخت‌ترین مناطق ایران یعنی شمال را برمی‌گزیند تا احساس و ایماژ خاص سهراب را بتواند به مخاطب القا کند. نمی‌توان از دیدگاه عارفانه و اساطیری سپهری نسبت به درخت، به‌آسانی گذشت؛ همان‌گونه که در سینمای کیارستمی، و بخصوص در فیلم «خانهٔ دوست کجاست»؛ «در سینمای کیارستمی، درخت معانی جاودانگی، نوزایی و تولد دوباره را القا می‌کند. در فیلم خانهٔ دوست کجاست؟ برگ درختان، ریخته و شاخه‌ها عریان است و فصل پاییز را نشان می‌دهد، اما روی تپه‌ای که که بین دو روستای کوکر و پشته قرار دارد، تصویر درختی را می‌بینیم که شاخ و برگ آن هنوز سبز است». (شامیان ساروکلایی و علیزاده، ۱۳۹۳: ۸۹) دقیقاً در

زمانی که «احمد» یا همان «سوار» شعر سهراب به دنبال نشانی «دوست» می‌رود، تصویر درخت و درختان سبز را در مسیر احمد یا سوار می‌بینیم که این خود نشانه‌ای‌ست برای اهمیت طی کردن مسیر، نه رسیدن به مقصد!

۳.نتیجه‌گیری

در این پژوهش روشن شد که کیارستمی، چگونه با دقتی هنرمندانه، سطوح بیرونی و درونی شعر سهراب را از دنیای چندوجهی شعر، وام گرفته و به اثری دیداری و مستقیم مبدّل ساخته‌است که هیچ‌گونه ابهامی در آن یافت نمی‌شود. این وام‌گرفتگی در زمینهٔ «فضاسازی» سینمایی، چنان موفق عمل کرده که واژه‌های «فلق، آسمان، نور، درخت، مکث، سوار، کوچه‌باغ، کوچه، ترس، تنهایی، چشمه، اساطیر، شاخهٔ گل، شفاف» و ترکیب «صمیمیت سیال فضا»، در تمامی فیلم، جزئی از سکانس‌ها و قاب‌بندی‌های دوربین و محصور درون پردهٔ فیلم کیارستمی هستند که به مثابهٔ واژه در سینما، کاربرد دارند.

در بحث «فرم»، کیارستمی به ساختاری درونی دست پیدا کرده که با ساختار شعر سپهری، در یک راستا است. جنبهٔ تقارن ابتدایی و انتهایی فیلم و سیر روایت‌گری در حدفاصل دو نقطهٔ اساسی فیلم، برابر با دو جملهٔ پرسشی و کلیدی شعر سهراب است که در ابتدا و انتهای شعر، قرار گرفته‌اند و تنهٔ اصلی شعر، با حالت روایت‌گونهٔ خود، در این حدفاصل جریان دارد و تمامی صحنه‌ها و سکانس‌ها بر مبنای محتوای شعری سپهری شکل گرفته شده است.

همچنین در بحث «راوی» نیز، هر دو هنرمند، از راوی دانای کل و برون‌گو به گونه‌ای بهره جسته‌اند؛ این راوی دانای کل در شعر سهراب، احوال و عمل «سوار» را روایت می‌کند و در فیلم کیارستمی، به دوربین، تبدیل می‌شود که با شخصیت اصلی (احمد)، در همه‌جا همراه است و در نهایت راوی دیگری چون موسیقی، فضای عرفانی شعر سپهری را تداعی می‌کند.

در انتها، بحث درون‌مایه و «مضمون» مطرح است. کیارستمی با برداشت زمینی خود از شعر معنوی و عرفانی سهراب، شخصیت‌های «سوار» و «رهگذر» شعر سهراب را با نیروی

محرکهٔ «عشق» در فیلم خود به یکدیگر پیونددادهاست تا به پرسش اساسی شعر، از دیدگاه خود، دست یابد؛ «خانهٔ دوست کجاست؟» و عناصری چون «درخت» را که در شعر سهراب، جنبهای اساطیری دارد، به مفهومی فلسفی و انسانی مبدل کند.

کتابنامه

الف.منابع فارسی

- احمدی، بابک. (۱۳۷۱). ***از نشانه‌های تصویری تا متن: به سوی نشانه‌شناسی ارتباط دیداری***. تهران: مرکز.
- اردلانی، شمس‌الحاجیه. (۱۳۹۵). «کارکرد اسطوره‌ها در اشعار سهراب سپهری». ***فصل‌نامهٔ ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی***. سال دوم. شمارهٔ ۴۲. صص ۴۲-۱۱.
- ارسطو. (۱۳۸۵). ***فن شعر***. ترجمهٔ عبدالحسین زرین‌کوب. چاپ دهم. تهران: امیرکبیر.
- اسفندیاری، شهاب، جمشیدی، اکرم و همکاران. (۱۳۹۸). «تقابل سکون/حرکت در سینمای عباس کیارستمی بر مبنای نظریهٔ زیبایی‌شناسی سکون لورا مالوی». ***نشریهٔ هنرهای زیبا_ هنرهای نمایشی و موسیقی***. دورهٔ ۲۴. شمارهٔ اول. صص ۸۶-۷۹.
- امین‌پور، قیصر. (۱۳۸۵). ***شعر و کودکی***. تهران: مروارید.
- براهنی، رضا. (۱۳۷۴). ***طلا در مس***. تهران: زریاب.
- تارکوفسکی، آندره. (۱۳۸۲). ***پنج فیلم‌نامه***. ترجمهٔ بابک احمدی. تهران: نشر نی.
- جورکش، شاپور. (۱۳۸۳). ***بوطیقای شعر نو***. چاپ اول. تهران: ققنوس.
- حاجی‌مشهدی، عزیزالله. (۱۳۷۷). «زبان، سینما و نشانه‌شناسی: نگاهی به پیوندهای دوجانبه میان نشانه‌شناسی و سینما»، ***مجلهٔ هنر***. شمارهٔ ۳۸.
- حسنی، عماد و اسفندیاری، شهاب. (۱۳۹۷). «غربی‌زادیی سینما؛ بازاندیشی در شیوه‌های اندیشیدن، نظریه‌پردازی و فیلم‌سازی غیر غربی (با تأکید بر سینمای عباس کیارستمی)». ***فصل‌نامهٔ مطالعات رسانه‌های نوین***. سال چهارم. شمارهٔ ۱۴. صص ۱۴۶-۱۰۹.
- حقوقی، محمد. (۱۳۷۸). ***شعر زمان ما، (سهراب سپهری)***. تهران: صدر.
- حیاتی، زهرا. (۱۳۹۳)، «نقد مطالعات تطبیقی اقتباس در پژوهش‌های ادبی و سینمایی ایران». ***فصل‌نامهٔ تخصصی نقد ادبی***. سال هفتم. شمارهٔ ۲۷. صص ۹۷-۶۹.
- دستغیب، عبدالعلی. (۱۳۴۸). ***سایه‌روشن شعر نو پارسی***. تهران: فرهنگ.

- رماک، هنری. (۱۳۹۱). «تعریف و عملکرد ادبیات تطبیقی». ترجمهٔ فرزانه علوی‌زاده. ***ویژه‌نامهٔ نامهٔ فرهنگستان*** (ادبیات تطبیقی). سال سوم، شمارهٔ ۲. صص ۷۳-۵۴.
- سارتر، ژان پل. (۱۳۴۹). ***هستی و نیستی***. ترجمهٔ عنایت‌الله شکیباپور. تهران: امیرکبیر.
- سامخانیانی، علی‌اکبر. (۱۳۹۲). «رویکرد پدیدارشناختی در شعر سهراب سپهری». ***پژوهشنامهٔ ادب غنای***ی. صص ۱۴۲-۱۲۱.
- سپهری، سهراب. (۱۳۴۶). ***حجم سبز***. چاپ اول. تهران: روزن.
- سیدحسینی، رضا. (۱۳۶۵). ***مکتب‌های ادبی*** (جلد اول). چاپ دوم. تهران: نشر زمان.
- شامیان ساروکلایی، اکبر و حمیرا علیزاده. (۱۳۹۳). «طبیعت و تخیل خلاق در شعر سپهری و سینمای کیارستمی». ***پژوهش‌های ادبیات تطبیقی***. دورهٔ دوم. شمارهٔ دو. صص ۱۰۴-۷۹.
- شمیسا، سیروس. (۱۳۸۲). ***نگاهی به سپهری***. چاپ هشتم. تهران: صدای معاصر.
- شمیسا، سیروس. (۱۳۹۱). ***مکتب‌های ادبی***. تهران: قطره.
- شیخ مهدی، علی و پورجعفر، محمدرضا. (۱۳۸۱). «بررسی علل استقبال منتقدان غربی از فیلم-های عباس کیارستمی». ***فصل‌نامهٔ مدرس هنر***. دورهٔ اول. شمارهٔ دوم. صص ۴۱-۲۵.
- صدرآرا، روزبه و تبریزی، منصور. (۱۳۸۷). «سینمای شعر (دربارهٔ پائولو پازولینی)». ***خردنامهٔ همشهری***. شمارهٔ ۲۷.
- صوفی، محمدرضا. (۱۴۰۲). «فضا و اهمیت آن در سینما بر اساس تحلیل تصویری فیلم‌های سینماهای هالیوود و مصر». ***مجلهٔ ویستا***.
- علی‌اکبرزاده، مهدی. (۱۳۷۸). ***رنگ و تربیت***. تهران: میشا.
- عمران‌پور، محمدرضا. (۱۳۸۶). «اهمیت عناصر و ویژگی‌های ساختاری واژه در گزینش واژگان شعر». ***پژوهش‌نامهٔ زبان و ادب فارسی*** (گوهر گویا). شمارهٔ اول. صص ۱۸۰-۱۵۳.
- غلامی، مجاهد. (۱۳۹۹). «سهراب سپهری در بوته نقد: گونه شناسی نقد». ***جستارهای نوین ادبی***. شمارهٔ ۲۱۱. صص ۴۳-۲۵.
- غیاثی، محمدتقی. (۱۳۶۸). ***درآمدی بر سبک‌شناسی ساختاری***. چاپ اول. تهران: شعلهٔ اندیشه.
- کاویانی، شیوا (منصوره). (۱۳۶۸). «اندیشهٔ فلسفی سهراب سپهری». ***چیستا***. شمارهٔ ۶۱. صص ۵۳-۳۹.

- کرونین، پال. (۱۳۹۴). ***سر کلاس با کیارستمی***. ترجمهٔ سهراب مهدوی. تهران: چاپ و نشر نظر.
- کیارستمی، عباس. (۱۳۹۵). ***خانهٔ دوست کجاست: وقایع‌نگاری پشت صحنه (کیومرث پوراحمد)، فیلم‌نامه، نظر منتقدان و تماشاگران***. چاپ اول. تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.
- لنگرودی، شمس. (۱۳۷۷). ***تاریخ تحلیلی شعر معاصر*** (جلد دوم) (۱۳۴۱-۱۳۳۲). چاپ اول. تهران: مرکز.
- ملکی، حمید، آذری، غلامرضا و صفائی، داوود. (۱۳۹۹). «تحلیل فیلم کلوزآپ عباس کیارستمی بر اساس الگوی هم‌نشینی و جانشینی». ***پژوهش‌نامهٔ تاریخ***، سیاست و رسانه. سال سوم، شمارهٔ اول. صص ۱۳۴-۱۱۷.
- میراحسان، میراحمد. (۱۳۸۰). «شالودهٔ فلسفی سینمای رویکردگرای کیارستمی». کتاب ماه هنر. شمارهٔ ۴۱ و ۴۲. صص ۵۶-۵۵.
- میراحمدی، یکتا و کاسی، فاطمه. (۱۴۰۲). «بررسی تطبیقی زمان اسطوره‌ای در شعر سهراب سپهری و میخائیل لرمانتوف». ***ادبیات تطبیقی***. دورهٔ ۱۵. شمارهٔ ۲۸. صص ۳۴۷-۳۷۵.
- نفیسی، آذر. (۱۳۶۹). «چشم‌ها را باید شست». کلک. شمارهٔ دوم.
- نوری علا، اسماعیل. (۱۳۴۸). ***صور و اسباب در شعر امروز ایران***. تهران: بامداد.

ب. منابع مجازی

- جاهد، پرویز. (۱۳۹۵). «کیارستمی، درخت تنومند سینمای ایران بود»، بازیابی‌شده در:
http://fa.euronews.com/2016/07/06/abbas-kiarostami
- گدار، ژان لوک. (۱۳۹۵). «سینما با کیارستمی پایان می‌یابد»، بازیابی‌شده در :
http://www.Hamshahrionline.ir/details/339121/cinema/iraniancinema