Archive of SID

تاثیر ادبیات و نظم فارسی بر سینمای عباس کیارستمی

مرضیه خالدی[۱] ، لیلا رستگارنیک[۲]

۱-دانشجوی کارشناسی آموزش زبان و ادبیات فارسی، پردیس شهید باهنر شیراز

۲-استاد راهنما، عضو هیئت علمی گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه فرهنگیان، واحد شیراز

چکیده

عباس کیارستمی از جمله کارگردانانی بود که با سبک فیلمسازی خاص خود، دنیای شرق و ایران را به جهانیان معرفی کرد. فیلم‌های او به دلیل روحیه شاعرانه خود که بسیار الهام گرفته‌شده از ادبیات فارسی است توانسته تاثیری عمیق بر چهره سینمای ایران و شرق بگذارد. هدف این مقاله که با روش کتابخانه‌ای مورد تحقیق قرار گرفته، رسیدن به درکی از چگونگی استفاده و نحوه تاثیرگذاری ادبیات و نظم فارسی بر سینمای کیارستمی است. بدین منظور آثار کیارستمی، از نظر کاربرد اشعار فارسی خصوصا وجه فکری آن‌ها و بُعد تصویری فیلم‌ها بررسی شده‌اند. از مصاحبه های شخص کیارستمی، مقالات و کتاب‌هایی که شیوه کارگردانی فیلم‌های کیارستمی را از زبان خودش به بیان می‌گذارد، بهره گرفته شده‌است. اشارات مستقیم و غیر مستقیمی که به اشعار مختلف شده‌است در کتب شاعرانی نظیر فروغ فرخزاد، سهراب سپهری و خیام پی گرفته شده‌اند تا به مقصود مورد نظر کیارستمی و الهاماتی که از اشعار آن‌ها صورت گرفته است، دسترسی پیدا شود. نتیجه حاصله، حضور مفاهیم دم غنیمت شمری خیام، جهان تیره و تار فروغ و دل امیدوار او، نگاه سپهری به زندگی و سلوک عرفانی در سینمای وی بود.

واژگان کلیدی: سینمای کیارستمی، شعر فارسی، تصویرپردازی، داستان‌سرایی

www.SID.ir

Archive of SID

مقدمه

در دهه‌های نخستین پیدایش سینما بسیاری از ادیبان و نظریه پردازان نه تنها مخالف پیوند ادبیات و سینما بودند بلکه سینما را خالی از هرگونه سویه هنری می‌پنداشتند. همان‌گونه که ویرجینیا وولف[1]می‌گوید: «حتی یک تصویر شاعرانه ساده همچون « عشق من سرخ است، گل سرخی که در بهار شکفته است» به ما احساس رنگ خون و لطافت گلبرگی را می‌دهد که با ضرباهنگی شعری همراه شده‌است. این همه خاص واژگان و تنها واژگانند؛ سینما باید متوقف شود» (وولف، ۱۹۲۶: ۳۰۹). بنا بر این استدلال، سینما قدرت بیان روایی و توان انتقال احساسات و واقعیات را ندارد. اما از نظرگاهی دیگر، اساس روایت ادبی بر زبان استوار است و زبان، خود استوار بر فاصله میان دال و مدلول است. پس در هر حال تصویر شاعرانه نمی‌تواند تقلید کامل و مطلق از طبیعت باشد. به عبارتی تصویر شاعرانه و نیز تصویر سینمایی هر دو «واقعیت دوم» محسوب می‌شوند زیرا اساس آن‌ها بر آفرینش مجدد در ذهن هنرمند استوار است. بنابراین ادبیات نیز همان قدر از واقعیت فاصله دارد که سینما (نک. احمدی، ۱۳۸۷: ۱۱۵).

با رشد و پیشرفت سینما پیوند این هنر با دنیای ادبیات عمیق‌تر شد. ساده ترین نوع ارتباط این دو در اقتباسات سینمایی و ادبی یافت می‌شود و نوع پیچیدهٔ آن را می توان در هنر تصویرپردازی جست وجو کرد. «منظور از تصویر، مجموعه امکانات بیان هنری است که معانی ثانوی و مجازی تولید می‌کند» (شامیان و علیزاده، ۱۳۹۳: ۸۴). در ادبیات با ابزار های بلاغی مانند تشبیه، استعاره، کنایه و... تصویرپردازی صورت می گیرد. در سینما نیز با استفاده از تجهیزات فنی همچون نور، صدا و دوربین و همچنین فنون سینمایی مثل زاویه دوربین، بازیگری و... فرایند تصویرسازی صورت می گیرد (نک. پورنامداریان و حیاتی، ۱۳۸۸: ۵۷-۵۶).

به باور برخی منتقدان و نظریه پردازان، فرایند معناسازی، تنها متکی به روایت داستانی نیست بلکه کارگردان با استفاده از تصاویر خام سینمایی نیز می‌تواند به طرز شاعرانه‌ای به خلقِ معنی بپردازد «همان طور که شاعر می‌تواند زبان را بر داستان چیره کند، سینماگران بزرگ نیز به هنگام خلق دنیای سینمایی‌شان از ماده خام تصاویر سینما به خلق اثرات شاعرانه می‌پردازند» (متز، ۱۳۸۵: ۳۱۸). بر همین اساس، پازولینی که از مبدعان نظریه شعرشناسی سینما است، معتقد است «سرشت سینما بیشتر به شعر نزدیک است؛ زیرا کاربرد ابزارهای سینمایی که غالبا به نحوی است که ذهن را به معنای پنهان اثر سوق می‌دهد، ماهیت استعاری دارد و با جنبه‌های شاعرانه زبان مقایسه شدنی است» (پازولینی، ۱۳۸۵: ۴۵).

عباس کیارستمی از کارگردانان سینمای شاعرانه، برای ساخت فیلم های موجز و دارای ابهام که تخیل بیننده را به کار می‌گیرند، خلق معنی از طریق تصویرپردازی را به جای روایت داستانی پیشه خود کرد. سینمای کیارستمی بیانی شاعرانه دارد که اساس آن نه بر داستان‌سرایی بلکه خلق معنی از طریق مجموعه‌ای از تصاویر است. کیارستمی اساس تمامی هنرها را شعر می‌داند. چرا که شعر دارای عنصر ابهام است که مخاطب را مجبور به کشف، تخیل و تفکر می‌کند (کرونین، ۱۳۹۴:

[1] Virginia Woolf

www.SID.ir

Archive of SID

۴۴). «تماشاگران عادت کرده اند فیلم‌هایی با پایان مشخص را انتظار بکشند، اما در فیلمی با شالوده شاعرانه عدم تعیین وجود دارد و به بیننده اجازه پرورش قوه خیال را می‌دهد» (همان: ۴۷).

پیشینه تحقیق

درمورد رابطه ادبیات و سینما مقالات و کتاب‌هایی نوشته شده است که به برخی از آن ها اشاره می‌شود: احمدی(۱۳۷۸) و (۱۳۸۴) در کتاب ***ساختار و تأویل متن*** و کتاب ***از نشانه های تصویری تا متن***، دگردیسی متون ادبی و داستانی را به فیلم، بر اساس نظریه‌های سینمایی و ادبی مورد بررسی قرار داده است. پازولینی(۱۳۷۸) در مجموعه مقالاتی ***ساخت‌گرایی و نشانه‌شناسی سینما*** را شرح داده است. در مقاله ***نسبت بیان سینمایی با تمثیل‌های ادبی در اشعار مولانا*** (پورنامداریان و حیاتی، ۱۳۸۸)، به رابطه ادبیات و سینما در اشعار مولانا پرداخته شده است. مقاله ***مطالعه تطبیقی مفهوم مرگ و جاودانگی در شعر و سینما*** (رضوانیان و ابراهیمی، ۱۳۹۳)، به طور خاص به بررسی رابطه شعر فروغ و سینمای تارکوفسکی می‌پردازد. در رابطه تاثیر ادبیات خاصه بر سینمای کیارستمی صرفا مقالات: ***صنایع ادبی، آرایه‌های تصویری*** (پورالخاص و همکاران، ۱۴۰۱) درباره نحوه به کارگیری تصویر در فیلم طعم گیلاس و تطبیق تصاویر آن با صنایع بلاغی است. مقاله ***طبیعت و تخیل خلاق در شعر سپهری و سینمای کیارستمی*** (شامیان و علیزاده، ۱۳۹۳) به بررسی کاربرد تخیل طبق نظریات گاستون باشلار در آثار این دو هنرمند پرداخته است.

ضرورت و هدف تحقیق

طبق تحقیقات صورت گرفته، هیچ مقاله و کتابی به طور خاصه به بررسی شعر فارسی در آثار کیارستمی نپرداخته است. تنها مقاله موجود به اشعار سپهری پرداخته است. به دلیل اهمیت شعر در سینمای کیارستمی و ردپای آثار دیگر شاعران در سینمای او، پرداختن به رابطه این دو ضروری است.

روش تحقیق

در این مقاله که به روش تحقیق کتابخانه‌ای و مبتنی بر تحلیل محتوا صورت گرفته است، سه مورد از فیلم‌های برجسته عباس کیارستمی اعم از ***خانه دوست کجاست؟(۱۳۶۵)***، ***باد ما را خواهد برد (۱۳۷۸)*** و ***طعم گیلاس(۱۳۷۶)*** گزینش شده‌اند تا مورد بررسی قرار گیرند. از شعر شاعران کلاسیک همچون حافظ، مولوی، خیام و شاعران معاصر نظیر فروغ فرخزاد و سپهری استفاده شده است تا رابطه میان اشعار آن‌ها و فیلم‌های کیارستمی مشخص شود. در ابتدا خلاصه‌ای از فیلم‌ها بیان شده و بعد سکانس‌های شاعرانه آن که مربوط به موضوع مورد بحث است گزینش و چگونگی تاثیرگذاری ادبیات بر آن‌ها مورد بررسی قرار گرفته‌است.

www.SID.ir

Archive of SID

بحث و تحلیل

خانه دوست کجاست؟ (۱۳٦۵)

داستان این فیلم درباره پسری به نام احمد است که اشتباهی دفتر همکلاسی‌اش را برمی‌دارد و به دنبال این است که او را پیدا کند و دفتر را به او پس بدهد. این فیلم به طور مشخصی تاثیرپذیرفته از اشعار سپهری و خاصه شعر ***«نشانی»*** اوست. احمد حکم سوار در فلق را دارد که از مرید خود نشانی خانهٔ دوست را می‌گیرد. احمد در این سیر و سلوک عرفانی به خودشناسی می‌رسد و خود را همان کودکی می‌یابد که «رفته از کاج بلندی بالا، جوجه بردارد از لانه نور»(سپهری، ۱۳۸۹: ۲۲۵) و در نهایت خانه دوست را در معصومیت کودکی خود می‌یابد. در این فیلم علاوه بر شعر ***«نشانی»*** رد پای اشعار دیگر سپهری همچون ***«درهٔ خاموش»*** او دیده می شود. تصویر سه گانهٔ درخت، کوه و راه، عینا تصویری از راه پر پیچ و خمی است که احمد تا تک درخت بالای کوه مرتباً طی می‌کند:

کنار دره، درخت شکوه پیکر بیدی...
چو مار روی تن کوه می‌خزد راهی ،
به راه، رهگذری.
خیال دره و تنهایی
دوانده در رگ او ترس.
(همان: ۳۵)

یکی از صحنه‌های بحث برانگیز این فیلم جایی است که احمد شب هنگام در حال انجام دادن مشق دوستش است و باد تندی در را باز می‌کند و مادرش را در حال جمع کردن ملافه‌ها نشان می‌دهد. اگر بر ترسیدن احمد تاکید شود و ترس او ناشی از نگاه خشمناک مادرش دانسته شود، شعر ***«وهم سبز»*** فروغ را به یاد می‌آورد:

کدام قلّه کدام اوج؟
مگر تمامی این راه‌های پیچاپیچ
در آن دهان سرد مکنده
به نقطهٔ تلاقی و پایان نمی‌رسند؟
(فرخزاد، ۱۳۸۲: ۲۶۹)

گویی «آن دهان سرد مکنده» مادر احمد و تمام کسانی هستند که سد راه او در پیدا کردن خانه دوست شدند. و اگر به وجود مادر و باد که خود نشانه نوزایی و رسیدن زمانهٔ نو پس از فجایع (الیاده، ۱۳۷۲: ۲۰۸) است توجه شود این قسمت از شعر ***«مسافر»*** سپهری را تداعی می‌کند:

سفر مرا به باغ چند سالگی‌ام برد

www.SID.ir

Archive of SID

و ایستادم تا
دلم قرار بگیرد،
صدای پرپری آمد
و در که باز شد
من از هجوم حقیقت به خاک افتادم
(سپهری، ۱۳۸۹: ۲۰۱)

باد ما را خواهد برد (۱۳۷۸)

در این فیلم با شخصی به اسم بهزاد مواجه هستیم که به قصد گرفتن مستندی از آداب عزاداری در یک روستا به همراه گروه فیلمبرداری خود به آنجا می‌روند. آنها منتظر مرگ پیرزنی می‌مانند تا بتوانند از مراسم ختم او فیلمبرداری کنند. طی مدتی که در روستا هستند بهزاد با مفهوم زندگی و مرگ به شکل دیگری رو به رو می‌شود.

این فیلم، نام خود را از شعر فروغ گرفته است که در خود فیلم نیز خوانده می‌شود (فرخزاد، ۱۳۸۲: ۲۰۸). علاوه بر اشعار فروغ، شعرهایی از سپهری و خیام نیز نه تنها در دیالوگ‌ها بلکه در فلسفهٔ فیلم جاری است. شعر باد ما را خواهد برد از اشعار نمادین فروغ است که می‌توان آن ها را در ارتباط با مفاهیم و نماهای فیلم نیز تعبیر کرد. به عنوان مثال باد در این شعر پیام‌آور ویرانی، نابودی و مرگ است و برگ درختان نماد زندگی است که قرار است توسط باد نابود شوند. شعر فروغ به فلسفه خیام نزدیک است. «به نظرم رسید شعر فروغ فلسفه و مضامینی نزدیک به فلسفه خیام دارد. برای هر دو، زندگی از نگاه‌شان موقتی است. زندگی‌ای که باید تا جایی که می شود از آن لذت برد» (رزنبام، ۱۴۰۱: ۱۶۷).

در سکانسی دیگر زمانی که شخصیت اصلی فیلم، بهزاد، همراه پیرمرد می شود و از میان مزرعه‌ای بهشت‌وار گذر می‌کنند، بهزاد بنا بر عقاید گذشتگان بیان می‌کند که آن دنیا زیباتر است. پیرمرد در جواب این شعر خیام را می‌خواند:

گویند کسان بهشت با حور خوش است — من می‌گویم که آب انگور خوش است
این نقد بگیر و دست از آن نسیه بدار — کآواز دهل شنیدن از دور خوش است
(خیام، ۱۳۶۵: ۴۰)

بهزاد با آنکه در مکانی قرار دارد که متصف به اوصاف بهشت است اما باز هم در فکر دنیایی است که صرفا آوازهٔ آن را شنیده است.

باد به عنوان عنصری که یادآور مرگ است در فیلم حضور فعال دارد. زمانی که بهزاد از تپه ها بالا می‌رود (کیارستمی، ۱۳۷۸: ۲۸ دقیقه و ۳۰ ثانیه؛ ۴۲ دقیقه و ۲۰ ثانیه؛ ۵۲ دقیقه و ۴۰ ثانیه؛ ۱ ساعت و ۳۱ دقیقه و ۱۰ ثانیه) و هنگام صحبت با

www.SID.ir

Archive of SID

پیرمرد (همان: ۱ ساعت و ۴۱ دقیقه و ۱۰ ثانیه) با حضور باد وجود مرگ نیز احساس می‌شود. همان‌طور که در شعر ***«باد ما را خواهد برد»*** فروغ، باد به عنوان عنصری مرگ‌آور معرفی می‌شود:

در شب کوچک من، افسوس
باد با برگ درختان میعادی دارد
در شب کوچک من دلهره ویرانیست
(فرخزاد، ۱۳۸۲: ۲۰۸)

در قسمت دیگری از فیلم، بهزاد با مردی در چاه مواجه می‌شود که هیچ گاه صورت او را نمی‌بینم و در نهایت چاه بر سر او خراب می‌شود. این ویرانی‌ها و خرابی‌ها یکی دیگر از عناصر پر تکرار در سینمای کیارستمی هستند که مفهومی از افسردگی و مرگ را به مخاطب انتقال می‌دهند. «یک مثال عالی برای استفاده از استعاره در سینمای کیارستمی استفاده از ویرانی به عنوان معادل بصری افسردگی است... این‌ها نه صرفا تصاویری از انهدام، بلکه جایگاه‌هایی برای پیدا کردن گنج‌های احتمالی هستند» (رزنبام، ۱۴۰۱: ۹۱). خیام نیز ویرانی را با همین هدف در شعرهایش به کار برده است:

آن قصر که بر چرخ همی‌زد پهلو — بر درگهِ او شهان نهادندی رو
دیدیم که بر کنگره‌اش فاخته‌ای — بنشسته همی گفت که کوکو،کوکو؟
(خیام، ۱۳۶۵: ۹۴)

صحنه ای که مرد در چاه استخوان رانی پیدا می کند و آن را به بهزاد می‌دهد (کیارستمی، ۱۳۷۸: ۳۴ دقیقه و ۱۸ ثانیه) یادآور این رباعی خیام است:

ای چرخ فلک خرابی از کینه توست — بیداد گری پیشه دیرینه توست
ای خاک اگر سینه تو بشکافند — بس گوهر قیمتی که در سینه توست
(خیام، ۱۳۶۵: ۲۶)

که همان گنج احتمالی در ویرانی‌هاست که سخنش رفت.

از صحنه‌های مهم فیلم زمانی است که بهزاد برای شیر به دنبال زن به زیر زمین تاریک می‌رود (کیارستمی، ۱۳۷۸: ۱ ساعت و ۱۰ دقیقه و ۳۳ ثانیه). «مرگ یکی از مضامین محوری این فیلم است. به همین دلیل صحنه خواندن شعر فروغ را عامدانه در تاریکی و در دل زمین گرفتم» (همان: ۱۶۷). شب در شعر ***«هدیه»*** فروغ نیز مضمونی یاس‌آور و مرگبار دارد و به خاطر همین تاکید کلمه «شب» دو بار و کلمه «تاریکی» یک بار در این شعر کوتاه به کار رفته‌است.

من از نهایت شب حرف میزنم
من از نهایت تاریکی و از نهایت شب حرف میزنم
اگر به خانهٔ من آمدی برای من ای مهربان چراغ بیاور

www.SID.ir

Archive of SID

و یک دریچه که از آن
به ازدحام کوچهٔ خوشبخت بنگرم
(فرخزاد، ۱۳۸۲: ۲۵۹)

کیارستمی عینا این صحنه را به تصویر کشیده‌است. محیطی تاریک که مرگ را به یاد می‌آورد، چراغی که به دست زن است، چوب هایی که حالت دریچه دارند و زن که از آن دریچه در حال دوشیدن شیر است و این همان «کوچه خوشبخت» است که فروغ از آن یاد می کند.

طعم گیلاس (۱۳۷۶)

طعم گیلاس داستان مردی به نام آقای بدیعی است که قصد خودکشی دارد و به دنبال شخصی برای ریختن خاک بر قبرش می گردد. در طی فیلم احساس می‌شود که آقای بدیعی بیشتر از آنکه به دنبال خودکشی باشد به دنبال هم‌صحبت است. به سوالی پاسخ نمی‌دهد و مدام از بقیه سوال می کند گویی به دنبال پیدا کردن جوابی برای زندگی است. او عارفی است که در پی حقیقت است و واکنش عامیانه سرباز، استدلال عقلانی طلبه و برخورد شهودی پیرمرد، بخش هایی از این حقیقت تکه تکه شده است.این حقیقت تکه تکه شده یادآور این قسمت از شعر ***«ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد»*** فروغ است که در نهایت به آفتاب معرفت متناهی می‌شود:

و تکه‌تکه شدن، راز آن وجود متحدی بود
که از حقیرترین ذره‌هایش آفتاب به دنیا آمد.
(فرخزاد، ۱۳۸۲: ۳۱۴)

آقای بدیعی در طول فیلم بیش از آنکه از مرگ حرف بزند به خاک اشاره می کند و با نوعی تاکید از آن سخن می گوید. خاک از عناصری است که هم در نماهای فیلم و هم در دیالوگ‌ها بر آن تاکید می‌شود.

– مگه خاک صفا نداره؟ هرچی خوبه از توی همین خاک در میاد
– بله خوب این جوری که شما میگین هر چی خوبه یه روزی میره تو خاک
(کیارستمی، ۱۳۷۶: ۳۹ دقیقه و ۳۸ ثانیه)

این دیالوگ ارجاعی به فلسفه خیام و اسطوره آفرینش دارد.

یک چند به کودکی باستاد شدیم — یک چند به استادی خود شاد شدیم
پایان سخن شنو که ما را چه رسید — از خاک در آمدیم و بر باد شدیم
(خیام، ۱۳۶۵: ۸۷)

www.SID.ir

Archive of SID

آقای بدیعی همچون پروانه‌ای که در پی حقیقت است به دور شمع خود می‌گردد که در نهایت در شعله معرفت بسوزد. «کلیت طعم گیلاس برداشتی است از استعاره شمع و پروانه – شوق پروانه برای رسیدن به شعله آتش» (کرونین، ۱۳۹۴: ۱۵۰). وجود درخت در کنار گور نیز اشارتی به تولد دوباره دارد؛ با این فرض که پیش زمینه هر تولدی مرگ است.

این کوزه چو من عاشق زاری بوده‌ست　　در بند سر زلف نگاری بوده‌ست
این دسته که بر گردن او می‌بینی　　دستی‌ست که بر گردن یاری بوده‌ست

(خیام، ۱۳۶۵: ۲۷)

تمامی این تفاسیر، ما را به تعبیری متفاوت از گور سوق می‌دهد. فیلم در راستای حرف پیرمرد سعی دارد به عناصر طبیعت به گونه‌ای دیگر نگاه کند. همان‌گونه که در شعر ***«ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد»***، نجات انسان را در مردن-نه به معنای مردن جسمانی- می‌داند و در این میان خاک بر خلاف باور رایج، مأمن و آرامش‌بخش است.

نجات‌دهنده در گور خفته‌است
و خاک، خاک پذیرنده
اشارتیست به آرامش

(فرخزاد، ۱۳۸۲: ۳۰۹)

در طعم گیلاس و حتی فیلم‌های دیگر کیارستمی حضور کم‌رنگ زنان حس می‌شود. نبود زنان به جایی می‌انجامد که حضور ناگهانی آن‌ها با قصد و منظوری همراه است. کیارستمی برای توضیح فن خود شعری را از حافظ مثال می‌زند:

از دست غیبت تو شکایت نمی‌کنم　　تا نیست غیبتی نبود لذّت حضور

(حافظ، ۱۳۷۳: ۲۵۴)

«با برقرار کردن حس کمبود یا نبود چیزی می‌توانیم یک لحظه را با شور بیشتری حس کنیم» (کرونین، ۱۳۹۴: ۱۵۶). پس از آنکه آقای بدیعی پیرمرد را پیاده می‌کند، با شور و التهابی که از سخنان پیرمرد در او ایجاد شده‌است دوباره به دنبال پیرمرد می‌رود و در راه زنی را می‌بیند که از او می‌خواهد عکسی بگیرد. حضور ناگهانی زن در چنین دنیای مردانه و ماشینی به ما حسی از امید و شکوفایی می‌دهد.

گفت و گوی آقای بدیعی با پیرمرد حول و حوش دم غنیمت شمری می‌گردد. در این باره که زندگی سفری است که باید از هر لذت یا سختی آن عبور کرد و در آن نماند، به سان خوردن توتی بعد از عبور از سختی‌ها و آغاز سفری دوباره. درخت توتی که پیرمرد از میوه آن چشید در شعر ***«مسافر»*** سپهری که خود شرح سفر و سیر و سلوک عرفانی است، آمده است.

عبور باید کرد
و هم‌نورد افق‌های دور باید شد

www.SID.ir

Archive of SID

و گاه در رگ یک حرف خیمه باید زد.

عبور باید کرد

و گاه از سر یک شاخه توت باید خورد.

(سپهری، ۱۳۸۹: ۲۰۷)

این شعر اذعان دارد حتی خیمه زدن و اندیشیدن درباره حرف‌های پیرمرد برای مدتی خوب است و پس از آن فقط باید گذر کرد.

نتیجه گیری

از تحلیلی که صورت گرفت پی می‌بریم علت آن‌که فیلم های کیارستمی شاعرانه به نظر می‌آیند استفاده از مفاهیم ادبی و تصاویر شاعرانه و همچنین ایجازی است که در فیلم های وی وجود دارند. خیام و فلسفه دم غنیمت شمری او، تصویرسازی ها و نماهای برگرفته از اشعار خصوصا اشعار معاصر–فروغ و سپهری– در فیلم‌های وی دیده می‌شوند. از سیر و سلوکی که در اشعار سپهری وجود دارد در فیلم «***خانه دوست کجاست؟ (۱۳۶۷)***» بهره گرفته شده تا از لحاظ بصری و فکری به فیلم غنا بخشیده شود. در فیلم «***باد ما را خواهد برد (۱۳۷۸)***»، از اشعار فروغ در تصویرپردازی‌ها استفاده شده است. عناصری مثل باد، برگ درختان و شب که در شعر فروغ وجود دارد برای القای حس زوال در فیلم به کار رفته است. فلسفه و نظرگاه‌های فکری عمر خیام راجع به زندگی، مرگ و زندگی پس از مرگ در فیلم های «***باد ما را خواهد برد (۱۳۷۸)***» و «***طعم گیلاس (۱۳۷۶)***» مورد توجه قرار می‌گیرند. علاوه بر تصاویر و مفاهیم شاعرانه، کیارستمی سعی می‌کند فیلم هایش را همچون شعر در عین کوتاهی موثر بسازد. ایجازی که در آثارش وجود دارد فیلم‌های‌اش را به شعر نزدیک می‌کند. چرا که به جای پرگویی و داستان‌سرایی، روایت را در تصویر به کار می‌گیرد که فیلم را موجز و موثر می‌سازد.

پیشنهاد

در این مقاله سعی شد رابطه ادبیات و نظم فارسی با سینمای کیارستمی مورد بررسی قرار گیرد. ایجاز و کوتاهی و طبیعت گرایی که در آثار کیارستمی دیده می شود در شعر سبک هایکو ژاپنی نیز قابل مشاهده است. به دلیل متفاوت بودن این نوع شعر از ادبیات فارسی، جایی برای پرداختن به این موضوع در این مقاله نبود. هایکوهایی که توسط خود کیارستمی سروده شده‌اند و هایکوهای شاعران ژاپنی همچون باشو، یوسا بوسون و کوبایاشی ایسا می‌توانند منابعی غنی برای پرداختن به چنین مقاله‌ای باشند.

www.SID.ir

Archive of SID

منابع

احمدی، بابک (۱۳۸۷). ***تصاویر دنیای خیالی***. چ ۳، تهران: مرکز.

ـــــــــــــ (۱۳۷۸). ***ساختار و تأویل متن***. چ ۴، تهران: مرکز.

ـــــــــــــ (۱۳۸۴). ***از نشانه های تصویری تا متن***. چ ۵، تهران: مرکز.

الیاده، میرچا (۱۳۷۲). ***رساله در تاریخ ادیان***. ترجمه جلال ستاری. تهران: سروش.

پازولینی، پیر پائولو (۱۳۸۵). سینمای شعر. در ***ساخت گرایی، نشانه‌شناسی، سینما*** (مجموعه مقالات). گرداوری بیل نیکولز. ترجمه علاالدین طباطبایی. تهران: هرمس، ص ۴۴-۴۸.

پورالخاص، شکرالله و محمد یحیایی و بیژن ظهیری (۱۴۰۱). صنایع ادبی، آرایه های تصویری. ***پژوهش های ادبیات تطبیقی***. ش، ص ۷۰-۹۶

پورنامداریان، تقی و زهرا حیاتی (۱۳۸۸). نسبت بیان سینمایی با تمثیل‌های ادبی در اشعار مولانا. ***پژوهش‌های ادبی***. س ۷. ش ۲۶، ص ۵۳-۷۶.

حافظ شیرازی، خواجه شمس الدین محمد (۱۳۷۳). ***دیوان حافظ***. به تصحیح بهاالدین خرمشاهی، چ ۱. تهران: نیلوفر.

خیام، عمر (۱۳۶۵). ***رباعیات عمر خیام***. به تصحیح محمدعلی فروغی. چ ۲، تهران: فرهنگ.

رزنبام، جاناتان و مهرناز سعیدوفا (۱۴۰۱). ***عباس کیارستمی***. ترجمه یحیی نطنزی. چ ۱. تهران: چشمه.

رضوانیان، قدسیه و مرضیه ابراهیمی (۱۳۹۴). مطالعه تطبیقی مفهوم مرگ و جاودانگی در شعر و سینما. ***ادبیات تطبیقی (فرهنگستان زبان و ادب فارسی)***. پیاپی ۱۲. ص ۷۸-۱۰۴.

ساروکلائی شامیان، اکبر و حمیرا علیزاده(۱۳۹۳). طبیعت و تخیل خلاق در شعر سپهری و سینمای کیارستمی. ***پژوهش های ادبیات تطبیقی***. ش ۲، ص ۷۹-۱۰۴.

سپهری، سهراب (۱۳۸۹). ***هشت کتاب***. چ ۱. اصفهان: گفتمان اندیشه معاصر.

فرخزاد، فروغ (۱۳۸۲). ***مجموعه اشعار فروغ فرخزاد***. چ ۲، تهران: آزاد مهر.

کرونین، پال (۱۳۹۴). ***سر کلاس با کیارستمی***. ترجمه سهراب مهدوی. چ ۲، تهران: نظر.

متز، کریستین (۱۳۸۵). بررسی نظریات ژان میتری درباره استعاره، نماد و زبان در سینما، در ***ساخت گرایی، نشانه‌شناسی، سینما*** (مجموعه مقالات). گرداوری بیل نیکولز. ترجمه علاالدین طباطبایی. تهران: هرمس، ص ۹۸-۱۴۲.

Woolf, V. ***«The movies and realities»***. New Republic. 68. 1926.

www.SID.ir