

بررسی نشانه‌های متقابل تصویری در شعر نوگرا و سینمای نوین ایران

مطالعه موردی سهراب سپهری و عباس کیارستمی

محمد رضا شریف زاده^۱

هومن ربیعی^۲

چکیده:

شعر در زبان راهی می‌گشاید که به ایجاد ایماژ منتهی می‌شود، در مقابل، سینما می‌کوشد تا تصویر ذهنی را به عینیت تصویر متشکل از ذرات نور برگرداند. این تبادل، گونه‌ای از تأثیرات و تشابهات را نشان می‌دهد که نیاز نظری به تحلیل و بررسی آن‌ها وجود دارد تا برخی سوءبرداشت‌های ناشی از ارزیابی‌های شتابزده برطرف شود. می‌توان گفت که تاریخ هنر، سرگذشت تأثیرات هنرمندان بر یکدیگر در طول زمان است. قرن اخیر، از طرفی قرن شعر نو بود و از طرفی قرن سینما، لذا این مقاله، دو نمونه از هنرمندان معاصر ایران را از منظر شباهت‌های صوری و معنایی، با رویکرد تحلیل نشانه‌های تصویری از منظر بینامتنیت مورد بررسی تطبیقی قرار می‌دهد. یکی از مهمترین شاعران نوگرای معاصر، سهراب سپهری است که اشعارش بارها مورد ترجمه و تأویل قرار گرفته و به حافظه جمعی راه یافته است. سینمای نوین ایران نیز به طور واضح با آثار عباس کیارستمی تشخیصی بیش از پیش هنری به خود گرفته و از سوی محققین همچون سبکی ویژه محسوب شده است. با بررسی مضمون و ساختار فیلم «خانه دوست کجاست» درمی‌یابیم که این فیلمساز تا چه اندازه در بازنمایی سبک خاص خود، مُلهم از شعر «نشانی» اثر سهراب سپهری، موفق بوده و چگونه این شاعرانگی، نوعی بیان سینمایی فرمی-محتوایی را به وجود آورده که از طریق نوآوری در شیوه روایت سینمایی، جنبه زیبایی شناسانه فیلم را پُررنگ و برجسته کرده و ماهیت صنعتی و فن‌آورانه آن را به نفع جوهر هنری آن، کم‌رنگ نموده است.

واژه‌های کلیدی: شعر فارسی، سینمای ایران، بینامتنیت، نشانه‌های تصویری، روایت شاعرانه

۱. مقدمه

در سیر تکامل فرهنگ‌ها، تأثیر شعر بر سایر هنرها، نشانگر نوعی استقرار و استمرار و «هم‌افزایی» فرهنگی است؛ به گونه‌ای که یک ملت دارای فرهنگ، ملتی دارای شعر است. مثلاً در اوج هنر یونان پیش از میلاد، آنچه اصالت دارد همان اصول و قواعد فلسفه هنر ارسطویی است که در فن شعر^۱ درباره حدود و ثغور زیبایی بر مبنای منطق در متن ادبی نگاشته شده و به مرور به معماری و سایر هنرها نیز تعمیم یافته است؛ یا در اوج هنر معماری ایران در دوران صفویه، می‌توان امتزاج و آمیختگی با کلام ادبی و تأثیرپذیری از آن را مشاهده کرد، همچنین می‌توان دید که دیوان شاعرانی چون سعدی و نظامی چگونه منبع الهام نقاشان قرار گرفته است.

مارتین هایدگر (۱۸۸۹-۱۹۷۶) تصریح می‌کند که تأمل فلسفی در ذات هنر همواره همچون استتیک رُخ می‌نماید، بنابراین مقایسه زیبایی‌شناسانه آثار هنرمندان از منظر تأثیراتی که بر یکدیگر داشته‌اند مدخل مناسبی بر مطالعات هنری است و به مثابه آجر مناسبی برای دیوار تاریخ هنر می‌باشد چنانکه پدیدارشناسی هنر نیز به بررسی محتوای تجربه هنری می‌پردازد و به توصیف ارتباط پدیدارهای هنری با یکدیگر، تا از این طریق به روابط درونی و ذاتی آنها و نهایتاً کشف یک ماهیت و ذات برای هنر نائل شود.

برای ردیابی و شناخت این تأثیرات و توارذات در دوره معاصر و نیل به توصیفی دقیق از هنر معاصر ایران، باید در نظر داشت که قرن جاری، از سویی دوران نشو و نمای «شعر نو» بوده است و از سوی دیگر، دوران شکل‌گیری

^۱ دانشیار، دانشکده هنر، دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکز، ایران

^۲ دانشجوی کارشناسی ارشد، دانشکده هنر، دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکز، ایران

«سینمای ایران» می باشد؛ پس مفید و الهام بخش خواهد بود که نقش شعر معاصر بر سینمای ایران - که تاکنون کمتر مورد تحقیق قرار گرفته است - با بررسی دو نمونه مهم، روشن شود.

با توجه به اینکه «سهراب سپهری» (۱۳۵۹-۱۳۰۷) یکی از مهمترین هنرمندان قرن اخیر محسوب می شود که مورد نظر پژوهشگران هنر معاصر قرار گرفته و یکی از نام‌هایی بوده که شعرش به سایر زبان‌ها ترجمه شده است، این مقاله، چگونگی تأثیرات شعر «نشانی» او بر فیلم «خانه دوست کجاست» اثر «عباس کیارستمی» (۱۳۹۵-۱۳۱۹) که یکی از فیلمسازان صاحب سبک سینمای ایران و جهان است را مورد تجزیه و تحلیل قرار می دهد.

سپهری همواره مورد توجه پژوهشگران و دانشجویان هنر و ادبیات بوده است، با این وجود، کمتر دیده شده که آثار این هنرمند از منظر تأثیرات نشانه‌شناختی‌بی که بر هنرمندان معاصر و بعد از خود داشته است، از طریق تأویل و تفسیر «ایماژهای شعری» و ردیابی بینامتنیت^۲ بررسی شود.

بینامتنیت به رابطه میان یک متن و متون دیگر اشاره دارد، در این نظرگاه آثار هنری هم متن محسوب می شوند، هر اثر یا متنی جهانی دارد و بینامتنیت روابط میان این جهان‌ها را بررسی می کند. «هر متنی همچون موزائیکی از نقل قول‌هاست، هر متنی حاصل جذب و تغییر سایر متون است. مفهوم بینامتنیت آمده است تا جای بینامتنیت را بگیرد.» (کالر، ۱۳۸۸: ۱۹۵) هر متنی در پیوند با سایر متون امکان درک شدن می یابد و همین متون، شبکه‌ای را پدید می آورند که خوانش و تفسیر متن را ممکن می کنند و به فرد این امکان را می دهند که مختصات برجسته متن را تشخیص داده و آن‌ها را در ذهن خود تأویل کرده و ادراک کند. به این ترتیب، بینامتنیت یا دانش مشترکی که در خوانش متن کاربرد پیدا می کند، نقشی از همین متون دیگر است. به گفته رولان بارت (۱۹۱۵-۱۹۸۰) «آن منی که به سراغ متن می رود خودش کثرتی از سایر متون است، مجموعه‌ای از رمزگان‌های نامحدود، یا به بیان دقیق‌تر رمزگان‌های گم شده است... ذهنیت معمولاً تمامیتی است که من، متن را به وسیله آن انباشته می کند، اما در اصل این انباشتگی جعلی فقط ته‌نشست کل رمزگان‌هایی است که من را شکل می دهد. به طوری که در نهایت، ذهنیت من، کلیت یک شکل قالبی را می یابد.» (کالر، ۱۳۸۸: ۱۹۶) در مجموع بینامتنیت مدخلی است به سوی تفاهم و ارتباط با دیگر اذهان، و این ارتباط بینادهنی، شناخت و درک دیگری را ممکن می سازد و زمینه‌ساز شناخت مشترک یا نسبتاً مشترک از آثار هنری و متون به طور کلی می گردد.

به خاطر نیاز جامعه هنری به تحقیقات تطبیقی و بینارشته‌ای و همچنین به منظور افزودن بر منابع مطالعات سینمایی، تأمل در چگونگی انعکاس دنیای شعر سپهری بر سینمای کیارستمی، ضرورتی نظری محسوب می شود. فیلم «خانه دوست کجاست» ساخته کیارستمی از مناظر متعدد، خصوصاً انتخاب و بکارگیری عناصر طبیعت - گرایانه، از شعر «نشانی» سپهری تأثیرات خودآگاهانه و ناخودآگاهانه پذیرفته است. نشانه‌شناسی عنوان و مضمون و شیوه روایت سینمایی این فیلم، مشخص می کند که فیلمساز تا چه حد به دنیای شعر سهراب سپهری - و در این فیلمش خصوصاً به شعر «نشانی» از مجموعه **حجم سبز** - توجه داشته و به آن ارجاع داده و نسبت به آن در معرض تأثیر بینامتنی بوده است.

این بررسی از آن جهت اهمیت دارد که علاوه بر اینکه نشان می دهد کیارستمی آگاهانه و هدفمند، یک جمله از مطلع شعر نشانی سهراب سپهری را به عنوان نام فیلمش (خانه دوست کجاست، ۱۳۶۵، کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان) برگزیده است، بلکه نشان خواهد داد که چگونه نشانه‌های معنادار شعر نشانی سپهری در تم اصلی فیلم و چند صحنه از فیلم، تأثیر محتوایی منجر به «هم‌افزایی» هنری و «هم‌کنش‌گری» نیز داشته است. این مقاله در نتیجه مطالعه این دو هنرمند از منظر تأویل مضامین و نشانه‌های تصویری به چند پرسش پاسخ می دهد تا چگونگی تأثیرپذیری کیارستمی از سپهری را توضیح دهد، در این روند، تصویر نماهای محل بحث، از فیلم مذکور، مورد ارجاع و توضیح واقع می شود. از جمله سؤالاتی که از طریق تحلیل پلان‌ها و صحنه‌ها جواب داده می شود، اینها هستند:

۱. چرا کیارستمی نام فیلمش را از شعر سپهری برگزیده و در تیتراژ آن «به یاد سهراب سپهری...» را درج می‌کند؟
۲. در شعر سپهری چه پتانسیلی نهفته بوده که قابلیت انعکاس و بازخوانش بر پرده سینما را داشته است؟
۳. آیا نوع رویکرد شاعرانه کیارستمی به روایت سینمایی، در شکل‌گیری سبک شخصی وی تأثیر داشته است؟
این مقاله با تشریح فرم و محتوای فیلم «خانه دوست کجاست» ابتدا با خوانش متن آن و ردیابی خط سیر روایت و روشن کردن ابعاد مناسبت آن با فیلم کلاسیک، برای آن یک روح کلی در نظر گرفته و آن را با شعر سپهری مطابقت می‌دهد. در نتیجه می‌توان با مطالعه این فیلم تصویری نسبتاً کامل از این فیلمساز محسوب کرد و بر تأثیرپذیری هنرمندانه وی صحنه گذاشت که در دو فیلم بعدی خود (زندگی و دیگر هیچ، زیر درختان زیتون) با ارجاع و بازخوانی درونمایه‌ای مشابه - خصوصاً مضمون جستجو- سبک خاص خود را در شیوه روایت سینمایی دنبال می‌کند.

با در نظر گرفتن این نکته که هرگز نمی‌توان به منظور قطعی مورد نظر مؤلف دست یافت، اما با استفاده صحیح از «روش‌مندی» و پیراستن آن، ضمن نفی دریافت‌های سست و دور، می‌توان به درجه‌ای از فهم دست یافت که درست‌تر از بقیه و نزدیک‌تر به خواسته آفریننده اثر باشد. با این حال، این مقاله مدعی تأویل و تفسیر جدیدی از فیلم کیارستمی نیست که خارج از داده‌های تصویری فیلم باشد و بخواهد معنایی را از بیرون متن بر جهان متن مستولی کند. این مقاله با مقایسه یک شعر با فیلمی که سازنده‌اش در ارجاع به آن تعمد دارد و می‌خواهد به رابطه‌ای اشاره کند که اگرچه از ظاهر و پوسته بیرونی فیلم هویدا نیست اما با معنی‌شناسی نشانگان تصویری و صوتی آن می‌توان به چگونگی این ارتباط پی برد. در مجموع، پرسش اصلی مقاله، این است که شباهت‌های شعر سپهری و فیلم کیارستمی در چیست. به عبارت دیگر، شعر نو چگونه در درام سینمایی ایفای نقش کرده است و چگونه شعر شاعری مثل سپهری، طی یک فرایند هنری در تصویر بازخوانی شده است، و تأثیرات بینامتنی در این دو اثر چگونه قابل تحلیل هستند.

۲. پیشینه پژوهش

علی‌رغم اینکه، کتب و مقالات متعددی درباره این دو هنرمند به صورت جداگانه نوشته و منتشر شده، که مورد ارجاع و نقل قول قرار خواهند گرفت، اما بررسی تطبیقی آثار این دو هنرمند با یکدیگر کمتر انجام شده و جستجو برای عنوانی مشابه با این پژوهش، جز در یک مورد، بیشتر منتج به مطالبی می‌شود که درباره هر کدام از آنها به تنهایی منتشر شده است. لذا مبنای کار خود را در ارائه پیشینه پژوهش بر تمرکز روی معرفی و نقد مقاله‌ای که آثار این دو هنرمند یعنی سپهری و کیارستمی را تطبیق داده باشند، قرار می‌دهیم، به سایر مقالات نیز نظر می‌افکنیم چرا که در آنها تحلیل‌های درست و اشتباهی وجود دارد که در مجموع به مقایسه روش‌مند فیلم کیارستمی و شعر سپهری منجر می‌شود.

باید یادآور شویم که «سبک» مختص به کیارستمی، از سوی بسیاری پژوهشگران به رسمیت شناخته شده است و ما «صاحب سبک بودن» کیارستمی را به عنوان یک فرض پیشینی می‌پذیریم و در پی نفی و اثبات آن بر نمی‌آییم. در این زمینه می‌توان به مقاله «دلالت معنایی میزانشن در سینمای هنری ایران» استناد کرد که در آن گونه‌ها و ژانرهای مختلف سینمای ایران از منظر ویژگی‌های میزانشن بررسی شده و در فصل نتیجه‌گیری تصریح شده است که کیارستمی سبک ویژه خودش را دارد: «میزانشن در سینمای هنری ایران، دلالت‌های معنایی چندگانه‌ای دارد و بر پایه نیاز و خلاقیت فیلمساز طراحی و اجرا شده است. در این میان عباس کیارستمی شرایط متفاوتی دارد. او بیش از آنکه در میزانشن و اجزاء مربوط به آن تحت تأثیر سینماگر خاصی باشد، در تفکر و رویکرد کلی به سینما علاقمند به دیدگاه‌های فیلمسازانی چون روبر برسون و یاسوجیرو اوزو است، ولی در نهایت سینمای شخصی خودش را دارد و با اصول ویژه خود از میزانشن استفاده می‌کند.» (شهبها، ۱۳۰: ۳۵-۴۵)

یکی از مقالات قابل توجه در باب آثار کیارستمی، مقاله «پیدایش ژانر در سینمای صد ساله ما» می‌باشد، این مقاله مدعی است که سینمایی کیارستمی گونه جدیدی از سینمای نوین ایران است و با ارائه تأویلاتی مُرجع به سینمای استعلایی، فیلم‌های کیارستمی را بررسی می‌کند. مطالعه آن از این جهت مهم است که بدانیم منتقدانی چون نگارنده این مقاله، کیارستمی را از چه منظری بررسی می‌کنند و ارزش‌گذاری ایشان بر مبنای چگونه مقایسه‌ای است. گذشته از اینکه این مقاله توانسته است بارزهای نشانه‌های تصویری سینمای کیارستمی را از منظر ساختگرایی مورد تجزیه و تحلیل قرار بدهد، نباید از نظر دور داشت که نیروی محرکه اصلی نگارش این مقاله و چند مقاله دیگر از همین نویسنده، نفی آن نظریاتی است که سینمای کیارستمی را «سیاه‌نما» تلقی کرده و تقدیر برخی فستیوال‌های خارجی را ناشی از این خصیصه فیلم‌های او می‌داند.

مقاله دیگر در این زمینه «طبیعت و تخیل خلاق در شعر سپهری و سینمای کیارستمی» نام دارد. این مقاله می‌تواند مدخلی بر این بحث باشد و به علت تشابه با عنوان مقاله حاضر، از نظر انتخاب نمونه‌ها، لازم است تا آن را با دقت بیشتری مورد خوانش انتقادی قرار دهیم:

در چکیده این مقاله ادعا می‌شود که این مقاله از طریق بینامتنیت در تحلیل منظورش از «طبیعت و تخیل خلاق» توضیح خواهد داد. این مقاله بر خلاف رویه مألوف تحقیقات علمی، هیچ توضیح اولیه‌ای درباره نظریه گاستون باشلار^۳ (۱۹۶۲-۱۸۸۴) نمی‌دهد، بنابراین اگر کسی همزمان با خواندن مقاله، به منابعی که نظریه باشلار را توضیح می‌دهند، دسترسی نداشته باشد، ربط استنادی مطالب را در نخواهد یافت، چه اینکه تصریح می‌شود که ذهنیت مشترک مورد ادعای خود را در مورد سپهری و کیارستمی، با تکیه بر نظریات باشلار تبیین خواهد کرد. رویکرد پدیدارشناسانه باشلار که ملهم از هوسرل است در پی توضیح منطقی و قطعی نشانه‌های طبیعی عناصر چهرگانه است. نویسندگان مقاله توضیح نمی‌دهند که نظریه وی چگونه در شناخت شعر سپهری و منحصراً در کدام شعرهای او قابل استناد و استفاده است. به همین دلیل انتخاب فیلمها و ربط بینامتنی مورد ادعای مقاله، مشخص نیست و همچنین توضیحاتی که به عنوان بررسی پیشینه چنین بحث مهمی نوشته شده است، گویا و جامع و مانع نیست و با اشاره مختصری به کتاب‌هایی که یا گردآوری شعر معاصر هستند و یا فقط نقد ادبی هستند، به راحتی از کنار نقدهای سینمایی که بر آثار کیارستمی نگاشته شده، عبور شده است.

از واژگان کلیدی مقاله مذکور «تصویرسازی»^۴ است که به هیچ عنوان با «تخیل خلاق» درج شده در عنوان و بیان مسأله مقاله هماهنگی و همخوانی ندارد و نمی‌تواند کلیدواژه این مقاله محسوب شود. همچنین اگر «بینامتنیت» را به عنوان کلیدواژه مناسب چنین مقاله‌ای بپذیریم، در آن صورت، آیا «طبیعت‌گرایی» نیز می‌تواند یکی از کلیدواژه‌ها باشد؟ اگر اینطور باشد، بررسی از دو منظر گوناگون، یکی اساطیری و دیگری پدیدارشناسانه، چگونه در یک مقاله ممکن و مکفی خواهد بود؟

نویسندگان این مقاله می‌بایست انسجام و خط سیر مشخصی بر اساس مسأله پژوهش در نظر می‌گرفتند. خواننده بدون کسب آگاهی لازم و فراتر از داده‌های زندگینامه‌ای از سپهری و کیارستمی، بی مقدمه به مبحثی کشانده می‌شود که هنوز اهمیت و ضرورت نظری و حدود و ثغور و چرایی انتخاب این دو هنرمند برایش روشن نشده است. مشخص نیست که کدامیک از فیلمهای کیارستمی در هر قسمت مورد نظر است همچنین ترتیب ساخت و ربط بینامتنی خود این فیلم‌ها به یکدیگر مورد توجه واقع نشده است.

در مقاله مذکور آمده است: «طبیعت و نقش خلاقانه آن در ایجاد تخیل و صورت‌های خیالی شعر سپهری و کیارستمی مؤثر بوده و سبب نزدیکی آنان شده است؛ چنان که جز آتش، تصاویر ازلی از عناصر خلقت را در ذهن و زبان شاعر و هنرمند مورد نظر می‌توان دید.» در این جمله، خلاقیت به طبیعت نسبت داده شده است، در حالیکه نقش خلاقانه اساساً امری انسانی است. اصطلاح «هم‌کنشی» شعر و سینما که فصل نتیجه‌گیری با آن پایان می‌یابد، بدون توضیح باقی مانده است. لازم است بررسی شود که آیا کنش و واکنشی در این میان مطرح است یا نه؟ در

مجموع، نقد تفصیلی این مقاله - به خاطر شباهت با مقاله حاضر در انتخاب تمونه‌ها - بیش از این نیز ممکن می‌باشد اما بیش از این ضرورتی ندارد.

جدا از ارزش‌های هنری ذاتی و ماهوی اشعار سپهری، آنچه درباره پیشینه پژوهش در مورد وی به عنوان یکی از مهمترین شاعران نو-نیمایی، جنبه اسنادی و آماری دارد این است که مجموعه کامل اشعار وی تحت عنوان **هشت کتاب** جزو مجموعه‌های شعر نو پرمخاطب در دهه ۷۰ شمسی بوده است، همچنین از منظر «اعتبار بنیادی هنر» می‌توان به عنوان یک نقطه قوت اشاره کرد که تابلوهای نقاشی او در حراج‌های بین‌المللی سالانه آثار هنری تهران در نیمه نخست دهه ۹۰ شمسی، بالاترین رقم فروش را داشته است.

سپهری یکی از شاعرانی بوده که فرم شعر او بر بعضی شاعران متأخر مثل «سلمان هراتی» تأثیر مستقیم، و بر برخی دیگر مثل «قیصر امین پور» تأثیر غیرمستقیم، و بر تعدادی چون «رضا براهنی» تأثیر «واکنش‌زا» داشته است. این بازتاب‌ها به شکل‌های دیگری هم محسوس هستند، مثلاً برخی با نوشتن به شیوه او سعی در شعرسازی کرده و متونی با موضوعات مد نظر خود منتشر کرده‌اند.

مقالات دیگری نیز در بررسی اشعار سپهری و نقد فیلم‌های کیارستمی نوشته شده‌اند که مطالعه برخی از آنها این امکان را به وجود آورده که از نگره‌های گوناگونی که پیرامون سینمای وی مطرح شده است، مطلع شویم، که در بخش منابع به برخی از آنها اشاره شده است. لازم است یادآوری کنیم که مبنا و منبع اصلی استناد در این مقاله، **هشت کتاب** (مجموعه آثار سهراب سپهری) و فیلم «خانه دوست کجاست» می‌باشد.

۳. دورنمای شعر «نشانی» سهراب سپهری و معنی‌شناسی آن

پیش از وارد شدن به تجزیه و تحلیل شعر «نشانی» لازم است منظورمان را از «دورنما»ی شعر توضیح دهیم، چرا که اگر معیار و ملاکی برای سنجش شعر در اختیار نداشته باشیم، نخواهیم توانست در مورد آن بحثی منطقی انجام بدهیم.

روزی که انسان ابتدایی، نتیجه‌ی ضربه‌ی مشت‌هایش را دید، سعی کرد چیزی مشابه مشت‌هایش را به کار بگیرد، به این منظور، یک سنگ گرد را بر سر یک تکه چوب بست، و این شیء جدید، یک «دورنما»ی مُعرّف و نسخه مشابه از مشت خودش بود؛ دورنمایی که در نتیجه‌ی درک درون (توانایی مشت‌زدن) و درک پیرامون (تأثیرپذیری اجسام) وجود متعین تازه‌ای یافت. کسی که برای اولین بار این کار را انجام داد، هنرمند زمان خود بود؛ او اجزای پراکنده را طوری با همدیگر جمع کرد که نتیجه چیز جدیدی باشد: عناصر آشنا (سنگ و چوب و الیاف) در دورنمای بدیع (پُتک)؛ این کار، هنر او بود و پُتک، یک اثر هنری کاربردی.

در مورد اثر هنری زیبا نیز، «دورنما» تعریف مناسبی است چراکه آثار هنری عموماً سعی در بازتولید جهان پیرامون در دورنمایی تازه دارند. «دورنما» لحظه‌هایی از هستی، نوعی به قاب کشیدن یا کادره کردن آن است؛ در دورنما، جزئیات قابل بررسی می‌شوند و این دورنما همچون مجموعه‌ای از عناصر شاکل، وضعیت همساز و هماهنگی است که می‌کوشد تا زیبا و دقیق باشد؛ به عبارت دیگر، دورنمای اثر هنری، به مثابه چارچوب نگرشی انسان، شاکله اثر هنری است.

در نوشتار، کلمه‌ها با همدیگر ترکیب می‌شوند و جمله‌ها را می‌سازند؛ جمله‌ها با جمله‌های دیگر همکلام می‌گردند و متن را به وجود می‌آورند. این متن هر چیزی می‌تواند باشد: درخواست اداری، خبرروزنامه، وصیتنامه، شعر یا رُمان. تمامی متون بدون اینکه عنوانی بر روی آنها باشد، در ذهن خواننده، عنوانی می‌یابند. این نوشته چیست؟ خواننده در پاسخ به همین پرسش است که به شناسایی کلمه‌ها و جمله‌ها و ارتباط آنها با همدیگر می‌پردازد. او دورنماهای مختلفی از متون را تجربه کرده است و در مواجهه با یک متن، آن را با دورنماهایی که در حافظه دارد، مطابقت می‌دهد، درست مثل جستجو در یک دسته کلید برای بازکردن قفل. این متن چیست؟ خواننده در جواب

همین سؤال است که عنوان‌های نامنتطق را کنار می‌گذارد تا به دورنمای منتطق برسد. کشف دورنما، کلید درک متن است.

دورنما به مثابه مجموعه‌ای از عناصر شاکل در نظر گرفته می‌شود. عناصر شاکل، زیر تقسیم‌بندی زبان و فرازبان تحلیل می‌شوند. عناصر شاکل زبان عبارتند از آهنگ، پیوندواژگان، ننداسازی، ننداپردازی و نحو؛ و عناصر شاکل فرازبان عبارتند از: تخیل، احساس، فکر و لحن. دورنمای شعر همچون مجموعه هارمونیک عناصر شاکل، مضمون شعر را در خود جای داده و عینیتی در قالب کلمات به آن می‌بخشد.

حال ببینیم دورنمای شعر نشانی چیست، برای این منظور نیاز داریم که تمام شعر را بیاوریم:

خانه دوست کجاست؟

در فلق بود که پرسید سوار. آسمان مکتی کرد.

رهگذر شاخه نوری که به لب داشت، به تاریکی شن‌ها بخشید

و به انگشت نشان داد سپیداری و گفت:

نرسیده به درخت، کوچه باغی است که از خواب خدا سبزتر است

و در آن عشق به اندازه پره‌های صداقت آبی است.

می‌روی تا ته آن کوچه که از پشت بلوغ، سر بدر می‌آرد،

پس به سمت گل تنهایی می‌پیچی

دو قدم مانده به گل، پای فواره جاوید اساطیر زمین می‌مانی،

و ترا ترسی شفاف فرامی‌گیرد.

در صمیمیت سیال فضا، خش خشی می‌شنوی:

کودکی می‌بینی، رفته از کاج بلندی بالا، جوجه بردارد از لانه نور، و از او می‌پرسی:

خانه دوست کجاست؟ (سپهری، ۱۳۷۹: ۳۵۸)

دورنمای این شعر، همان اسم آن است: نشانی. به عبارت دیگر، دورنمای این شعر، جستجو است. ایماژ از شخصی که نشانی خانه دوستش را جستجو می‌کند. این دورنما، در نوع خود کامل و شاعرانه است، و بی آنکه داستانی را بگوید، روایتی را دنبال می‌کند. دورنمای این شعر، جستجویی دایره‌وار و بی پایان است: یک نشانی که به یک نشانی دیگر منتهی می‌شود. چنانکه در شعر، جمله آغازین که پرسشی است، در پایان شعر نیز تکرار می‌شود. یعنی یک سیکل وجود دارد که نوعی تسلسل را به ذهن متبادر می‌کند اما مثل یک شبکه خورشیدی متحد‌المرکز است، گرچه هزاران مسیر آن را به هم وصل می‌کند. «در فلق بود که پرسید سوار» چه کارکردی دارد؟ آیا زمان وقوع حادثه پرسش - که در نظر سپهری مهمترین حادثه است - را مورد اشاره قرار گرفته است یا چنانکه برخی دیگر معتقدند، ارجاع به «فلق» در قرآن مجید است. (الفلق، آیه ۱)

سوار کیست؟ او همان پرسش‌گر و جستجوگر است که تمام شب را بر مرکب خویش ره سپرده است و هنگامه پایان شب و سرآغاز طلوع به منزل رسیده است سراغ دوست را می‌گیرد. (تصویر ۴) این سوار بر مرکب خیال می‌تازد و در لحظه‌ای که نه شب است و نه روز، سؤال می‌پرسد. آیا او خود شاعر است؟ ممکن است اینطور باشد. به چه علت «آسمان مکتی کرد» و چرا این توقف و تأمل حتی برای آسمان - که اینجا کل چرخ مد نظر است - اتفاق افتاده است. آسمان مکتی و درنگی کرد از این پرسشی که جستجوگر از اولین رهگذر می‌پرسد.

رهگذر «شاخه نور» از لب بر می‌گیرد و با انگشت چیزی را نشان می‌دهد. هیچکس تا کنون دلیل قانع‌کننده‌ای ارائه نداده است تا بتوان منظور سهراب از شاخه نور را بطور قطعی «سیگار» فرض کرد. این تعبیر می‌تواند تداعی کننده نور بیشتر، و تأکید کننده بر ذات نور؛ یا استعاره‌ای از شعاع نور باشد. با وجود این در فصل چهارم خواهیم دید که کیارستمی نیز آن را، سیگار در نظر گرفته است. به هر حال نکته مهم در این سطر از شعر، شاخه نور نیست،

بلکه به انگشت نشان دادن «سپیدار» است. مسیری که شاخصه‌اش سپیدار بزرگی است. درختی که می‌توان آن را نشانهٔ چرخهٔ حیات از خاک به افلاک تلقی کرد یا آن را بر اساس نظریهٔ نشانگان «کارل گوستاو یونگ»^۵ (۱۸۷۵ - ۱۹۶۱) «درخت زندگی» دانست.

ادامهٔ نشانی چیست؟ «نرسیده به درخت کوچه باغی است» و یک کوچه باغ بسیار خرم چنانکه «از خواب خدا سبز تر است». این کوچه باغ همواره بخشی از شعرهای سهراب است و مسیری است که شاعر در آن سفر می‌کند. اما آنچه از تعبیر شاعرانهٔ «خواب خدا» - قطعاً از منظر عینی مورد بررسی نیست و تنها کارکرد شاعرانهٔ چنین تعبیری مد نظر است - می‌توان تأویل کرد، بر دو قسم است: اول، خوابی که انسان در آن خدا را می‌بیند، گویی کسی بگوید: خدا را خواب دیدم. دوم، خوابی که خدا می‌بیند، یعنی آن رؤیایی که پروردگار می‌بیند که دور از ذهن و در تضاد با اعتقادات شاعر است. در هر دو صورت، اینجا ما با ایمازی مواجه هستیم که در آن تصویر کوچه باغی مجسم می‌شود خرم تر از آنچه در تصور نگنجد، به رنگ سبز آمیخته با آبی: فیروزه ای، که «در آن عشق به اندازهٔ پره‌های صداقت آبی است».

تا اینجا مشخص است که از نظر شاعر، مسیر خانهٔ دوست از زندگی و زیبایی و عشق و صداقت می‌گذرد، و تمامی این مفاهیم از طریق نشانگان ارجاع دهنده به طبیعت، منتقل می‌شوند. او باید برود «تا ته آن کوچه که از پشت بلوغ سر بدر می‌آرد». لذا مسیر او را به «سمت گل تنهایی» می‌برد تا به «فوارهٔ جاوید اساطیر زمین» برسد. مشکل - ترین بخش کار می‌تواند تأویل این ترکیب اضافی مرکب باشد. اشاره به اساطیر زمین، کلیتی را به ما نشان می‌دهد که ریشه در نگاه رازآمیز به جهان و نوعی میتولوژی دارد.

اساطیر در نظر سهراب بسیار مهم هستند و شناخت آنها می‌تواند خوفناک باشد. اما فوارهٔ جاوید، مُدام در حال به اوج رساندن اسطوره و سپس به زیر افکندن آن است. چنان که ذات فواره چنین است. پای این فواره «تو را ترسی شفاف فرا می‌گیرد». آیا تمام نشانی می‌خواهد ما را به پای این فواره برساند؟ خیر، این فواره، بارزترین مشخصهٔ نشانی است. در کنار آن «کاج بلندی» دیده می‌شود اما باز هم کاج (سرو) تنها نشانهٔ دیگری است.

کلیت شعر می‌خواهد ما را به اینجا برساند: «کودکی می‌بینی رفته از کاج بلندی بالا و از او می‌پرسی خانهٔ دوست کجاست». و این انتهای شعر است که به آغاز شعر ارجاع می‌دهد و پرسش هنوز برجاست اما آنچه معلوم است این است که نشانی را باید از کودک پرسید. تجلی تمام این پرسش‌ها در کودکی نهفته است. کودک به عنوان مظهر زیبایی و صداقت و خصوصاً جستجو معرفی می‌شود. کودک اما خود در متن یک نشانه محسوب خواهد شد، و اگر بخواهیم از دیدگاه روانکاوانه به نشانهٔ کودک بنگریم، نتایج دیگری به دست خواهیم آورد.

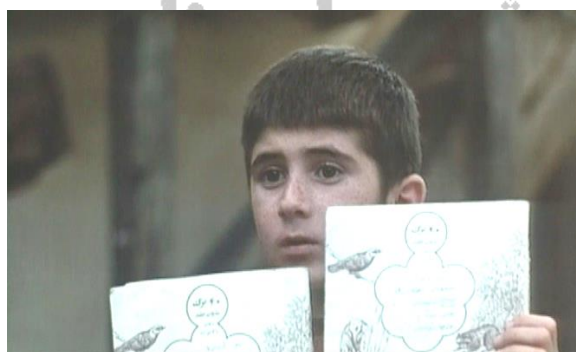
دورنمای شعر نشانی، جستجو است. جستجوی بی پایان. جستجویی برای جستجو. جستن و نیافتن در مسیر زمان. در جستجو بودن و باور به اینکه جستن حقیقت خود بخشی از یافتن آن است. لذا می‌توان با شناخت این دورنما گفت که شاعر، بین آنچه می‌خواهد بگوید و فرمی که با آن می‌گوید، هماهنگی ایجاد کرده است، به دیگر سخن، فرم این شعر هم شبیه یک آدرس است، چنانکه در آن از کلمات مختص به آدرس استفاده شده است: «ته کوچه»، «به سمت... می‌پیچی»، «دو قدم مانده به» و غیره در ساختار افقی و عمودی شعر وجود دارند. جستجوی خانهٔ دوست در شعر نشانی، در نگاه اول ایمازی آشناست اما وقتی درمی‌یابیم که این دوست، می‌تواند جنبهٔ عینی و واقعی نداشته باشد و ممکن است بر «رفیق» یا «همکلاسی» دلالت نکند، آن موقع است که آغاز جاودانگی این شعر شروع می‌شود. یعنی شعر، به خوانش‌های متعدد تن می‌دهد، در عین اینکه این خوانش‌ها در حدود و ثغور متن قابل قبول هستند و بی معنایی بر این چند معنایی مستولی نمی‌شود.

شعر سهراب ترجمان معنوی «حکمت اشراقی» است. این اشراق، در برخی موارد با فلسفه‌های شرق دور یکی دانسته شده است که البته تلقی درستی نیست. اشعار و افکار وی با «عمر خیام نیشابوری» و «شهاب‌الدین سهروردی» قابل مقایسه است و اگر گرایش‌های عرفانی برای وی متصور باشیم، این عرفان از *صدای پای آب* (۱۳۴۴) به بعد - که

در حقیقت دوران پختگی شعر اوست- هرگز از نوع هندوئیسم و بودیسم نیست. باید یادآوری کنیم که برخی منتقدین شاید به اشتباه و شاید از اغراض، سپهری را «بچه بودای اشرافی» خطاب کرده‌اند (براهنی، ۱۳۴۷: ۲۰-۱۴) اما چگونه می‌توان شاعری که در مجموعه پیشین خود صراحتاً اذعان می‌کند که «من مسلمانم. قبله‌ام یک گل سرخ. جانمازم چشمه. مهرم نور» (سپهری، ۱۳۷۹: ۲۷۲) را به مسلکی دیگر منتسب نمود؟ اشرافی خواندن سپهری نیز گرچه مصداقیت ندارد و نشأت گرفته از اختلاف نظر در گرایش‌های اجتماعی و سیاسی است، اما حتی اگر به معنای متمول بودن این هنرمند موفق در نظر گرفته شود، باز هم اینگونه مطالب تأثیری در روند شناخت علمی و روش تحلیل زیبایی‌شناسانه آثار وی نخواهد داشت و شاید بتوان گفت که موفقیت مالی آثارش و بر کنار ماندن از برخی تعهدات مستقیم سیاسی، نتیجه منطقی تعلق خاطر او به جنبه استعلایی هنر است.

۴. ساختار روایی و نشانگان تصویری فیلم «خانه دوست کجاست» در رابطه با شعر «نشانی»

خانه دوست کجاست ششمین فیلم بلند کیارستمی است که در سال ۱۳۶۵ تولید شده است. داستان به ظاهر ساده فیلم آنگونه که از عنوانش هم پیداست، قصه جستجوی پسری دبستانی است به دنبال خانه همکلاسی‌اش که دفتر مشق آتش پیش او جا مانده است. (تصویر ۲) او خود را ملزم و مسئول می‌داند که هر طور شده دفتر را به او برساند تا مشق‌هایش را برای فردا بنویسد، چرا که شاهد تنبیه شدیدش به خاطر ننوشتن تکالیف بوده است. او مسیری پر پیچ و خم را با گذشتن از تپه‌های بلند به امید یافتن خانه همکلاسی‌اش طی می‌کند و در این مسیر، گاه آدم‌هایی که بر سر راهش قرار می‌گیرند به جای دادن نشانی، اصل جستجوی او را به چالش می‌کشند. گرچه پسرک در نهایت موفق به یافتن دوست نمی‌شود اما مشق‌های دوستش را خودش می‌نویسد و فردای آن روز به مدرسه می‌برد. نمای آغازین فیلم دری آبی رنگ است که در ادامه با ورود معلم و حضور پسرک و دوستش در مدرسه و سر کلاس درس همراه است و فیلم با سکاسی مشابه در روز بعد پایان می‌یابد. بین این دو، سفری است که پسرک در خط زمان دراماتیک فیلم انجام می‌دهد و نکته در اینجاست که این سفر منتج به نتیجه‌ای که در واقع قرار است گره اصلی قصه را بگشاید، نمی‌شود؛ دفتر مشق به دست دوست نمی‌رسد، اما مشق‌ها نوشته می‌شوند.



تصویر: ۲



تصویر: ۱

نمای معروف و معروف این فیلم، تپه‌ای را در نمای باز (اکستریم لانگ شات) از دور نشان می‌دهد که جاده‌ای از پایین آن به نوک تپه می‌رسد که درخت تنومند و سایه‌گستری آنجاست. (تصویر ۱) پسرک از این جاده که به گفته کارگردان در کتاب *خانه دوست کجاست: همراه با وقایع نگاری پشت صحنه*، دست ساز بوده و منحصرراً برای این فیلم ساخته شده است، بالا و پایین می‌رود تا به روستای محل اقامت دوستش برسد. گذشته از این که جاده به عنوان نشانه‌ای از روح جستجوگر شناخته می‌شود، برخی درخت نوک تپه را به نشانه درخت زندگی دانسته‌اند، اما به دلایلی که در فصل دوم آمد، بر این باوریم که درخت، پیش از آنکه به مثابه نشانه بصری یونگی تعبیر شود، بازنماینده ایماژ شعری سهراب سپهری در شعر «نشانی» است. درست مانند شعر سپهری، اولین نشانه مسیری که

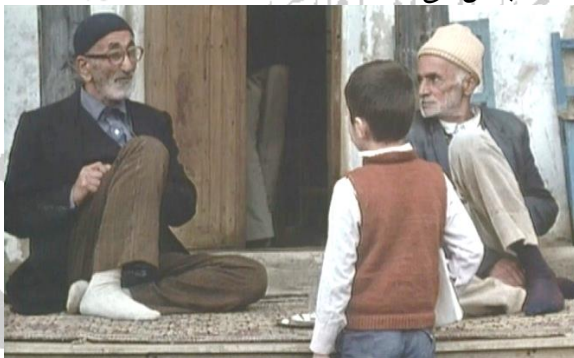
پسرک باید برای یافتن منزل همکلاسی‌اش طی کند، تپه‌ای که در نوک آن یک درخت بزرگ دیده می‌شود. پس از این نشانه است که تازه جستجو آغاز می‌شود. در سکانس چهارم (تصویر ۳) پسرک در مسیر با پدربزرگش مواجه می‌شود که در قهوه‌خانه نشسته است و با دیدن او سؤال و جواب مشابه با یک کلاس درس را آغاز می‌کند:

پدربزرگ: کجا بودی؟

احمد: میخوام برم نانوايي.

پدربزرگ: بهت گفتم کجا بودی، نگفتم کجا میری...

در ادامه پدربزرگ باز هم از او سوالاتی پیچیده می‌پرسد و از او می‌خواهد که برود و سیگارش را از خانه بیاورد. هرچه پسرک سعی می‌کند که توضیح دهد که باید زودتر دفتر مشق همکلاسی‌اش را پس بدهد. اما پدربزرگ دستور می‌دهد که اول باید برود و سیگار او را از خانه بیاورد. علاوه بر اینکه، کیارستمی می‌خواهد نوعی تحکم بزرگترها را نشان دهد اما انتخاب سیگار برای بهانه‌گره افکنی، ایجاد سوال می‌کند. چرا سیگار؟ می‌توان گفت که این ارجاعی دیگر یا تأثیر ناخودآگاهی دیگر به و از شعر سپهری است: «رهگذر شاخه نوری که به لب داشت به تاریکی شن‌ها بخشید». گویی یکی از کارکردهای شعر سپهری، در این سکانس از فیلم رخ نموده است گرچه مانعی می‌شود بر سر راه خواسته پسرک و از نظر بیننده - به علت اینکه مانعی بر سر راه قهرمان فیلم می‌شود- نقشی منفی می‌گیرد. با وجود این در ادامه پیرمرد برای دوستش توضیح می‌دهد که سیگار مهم نبوده است و او این سختگیری را به این علت انجام داده است که به پسرک بفهماند که باید حرف بزرگترش را بلافاصله اطاعت کند؛ همچنین درست تحویل اجتماع داده شود. بعد کودک را با نسل خود مقایسه می‌کند و می‌گوید که پدرش هفته‌ای ده شاهی به او می‌داده است و هر پانزده روز او را کتک می‌زده است و اگر ده شاهی قطع می‌شد، اما آن کتک به هر بهانه‌ای سر موقع زده می‌شد! او این کار را صحیح می‌داند و معتقد است که باعث درست بار آمدن بچه می‌شود. اینجا کیارستمی، به عمد نکته‌ای تربیتی و بیناسلی را به چاش می‌کشد.



تصویر: ۳

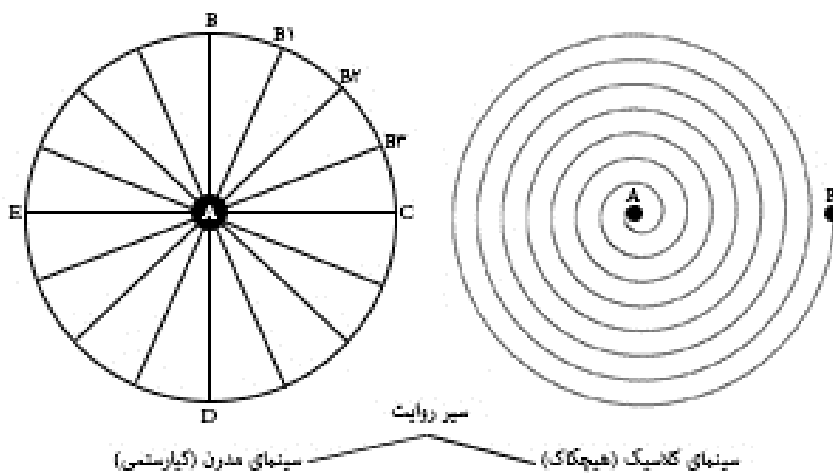


تصویر: ۴

در نگاهی دقیق درمی یابیم که می توان فرض کرد که تمام کشمکش یک روزه قهرمان اصلی فیلم (پسرک دبستانی) و ره سپردن هایش، همه هیچ بوده است و تنها ره آورد آن تجربه ای معنوی بوده است. قهرمان فیلم به گمشده اش و هدف اش دست نمی یابد، در عوض، شب هنگام در کوچه ها با پیرمردی هنرمند و عارف همراه می شود در حالی که کوچه های تاریک از نور پنجره هایی که شیشه های رنگی و طرح هندسی ایرانی دارند روشن شده است و پسرک به حکایت ساخت درها و پنجره ها گوش می سپارد. اگرچه این تجربه معنوی زمانی قابل تشخیص خواهد بود که مخاطب خود را به جای پسرک بگذارد و در واقع جهان را از منظر کارگردان بنگرد، در مسیری شبکه خورشیدی وار که بر خلاف «سینمای کلاسیک» از نقطه A به نقطه B نمی رسد، بلکه از نقطه مرکز، بی نهایت پاره-خط به سطح دایره روایت حرکت می کنند و تمام نقاط تماس از طریق نقطه مرکز به یکدیگر می رسند. (شکل ۱)

برخی از نقادان فیلم بر این باورند که این خصیصه سینمای کیارستمی، ریشه در تجربه های نوین در سینمای مستند ایران دارد که منجمله با آثار کامران شیردل، سهراب شهید ثالث و امیر نادری در دهه پنجاه شناخته می شود. «آن تجربه [سینمای مستند ایران در دهه پنجاه] وقتی با آگاهی های تازه ای از واقعیت و ناواقعیت درآمیخت و خویش را از محدوده بسته نگرش ایدئولوژیک تک آوایی به حوزه طبیعت چندسویه رخداد واقعی و خاصیت تأویلی آن نزدیک کرد و یا با گرایش شالوده شکنانه درآمیخت تا دریچه ای به معنای دیگر بگشاید که اجازه می دهد چستی واقعیت مورد تردید قرار بگیرد و همچنین وقتی با امکان معناپردازی و مخاطب گرایی و آزادی گرایی در معماری هنر توأم شد، پایه یک سینمای حرفه ای را ریخت که با خانه دوست کجاست رسمیت یافت.» (میراحسان، ۱۳۸۰: ۴۸-۳۱)

منطبق بر آنچه از شعر سپهری بر می آید، فیلم کیارستمی نیز روایت یک جستجو است. جستجویی که در هزارتوی کوچه ها و دالان های دو روستای مجاور در منطقه ای بسیار سرسبز (حوالی شهرستان رودبار). چنانکه در شعر سهراب نیز این جستجو از «کوچه باغی که از خواب خدا سبزتر است» شروع می شود. با توجه به اینکه این دو روستای مجاور (پشته و کوکر) نوعی معماری دامنه کوهی دارند به طوری که خانه ها روی هم قرار گرفته و پشت بام هر خانه حیاط خانه زیرین است، همچنین کوچه ها نیز مجموعه ای از دالان های مرتبط به هم هستند، بنابراین جستجوی احمد در این کوچه ها و دالان ها در فیلم کیارستمی به نشانه جستجوی دشوار و در عین حال توأم با دور و تسلسل مبدل می شود، چنانکه در شعر نیز اینگونه است.



شکل: ۱

در سکانس ما قبل آخر، وقتی پسرک ناامیدانه به خانه بازمی‌گردد، شب فرارسیده، و پدر در گوشه‌ای از اتاق در حال گوش دادن به رادیو است و هیچ منولوگ یا دیالوگی از او نمی‌شنویم، با این وجود از لحاظ سنی و مشخصات ظاهری شباهتی با معلم دارد، گویی نقش پدر، در نقش معلم مدرسه حل و مستحیل شده است، او دارد اخباری را پیگیری می‌کند که نشان از تحولاتی است که در پیرامون رخ می‌دهد و در زندگی ایشان تأثیر دارد. در این معنا، مستتر است که پدر مخالفتی با روند تربیتی فرزندش ندارد و ناظر و راقب تکلیف نوشتن فرزند خویش است.

در این سکانس احمد تا دیر هنگام مشغول نوشتن مشق است، در حالیکه باید دو نسخه از مشق بنویسد، یکی برای خودش و یکی برای دوستش و در دفتر مشق او. اگر از برداشت روانشناختی و تربیتی از این صحنه که در نور ضعیفی در تاریکی شب اتفاق می‌افتد (یاد آور فیلم قبلی فیلمساز با عنوان مشق شب) صرف نظر کنیم و جنبه نشانگی آن را بررسی کنیم، نوعی عمل خارق العاده را شاهدیم که نشانه‌ای از کمال خصایص انسانی در آن دیده می‌شود، یعنی نوعی حسن مسئولیت توأم با از خودگذشتگی برای در امان ماندن از تنبیه معلم مدرسه به چشم می‌خورد که در پایان شب و پس از سفری معنوی در حال وقوع است. عباس کیارستمی در فیلم «خانه دوست کجاست» در عین طرح مسائل کودکان دانش آموز در بستری داستانی هرگز رویکرد و جهان‌بینی شاعرانه‌اش را از دست نمی‌دهد. این وضعیت بسیار شبیه به پایان بندی شعر سهراب سپهری است که نشانی را از کودک می‌پرسد و می‌جوید، حقیقت را از کودکی می‌جوید که از کاج بلندی بالا رفته است.

مادر همچنان که در سکانس دوم مشغول شستن رخت و لباس‌ها بود، در سکانس شب در خانه، در کادری با نورپردازی خاص در میان ملافه‌های سفید روی طناب دیده می‌شود در حالی که خود نیز سراپا سفید به تن دارد در پس زمینه‌ای که تیره است و درخشش این سپیدی را به مثابه نشانه‌ای از پاکی و معصومیت مادر بیشتر می‌کند. تصویری که فیلمساز از مادر ارائه می‌دهد گرچه همه جانبه و کامل نیست اما به نسبت ساختار روایی قصه، کافی است. از سوی دیگر این ایماژ در عین یادآوری نگاه معصومانه، آرمانی و مقدس به مادر ایرانی، ارجاعی به انتهای شعر نشانی دارد که معتقد است پاسخ را باید از کودک (کودکی می‌بینی، رفته از کاج بلندی بالا) پرسید، و کودک ارجاعی به تولد از مادر است، همان نوزاد پاک. «بخشی از دلالت معنایی تصویر، به نشانه‌شناسی مربوط است. البته، نشانه به خودی خود معنای آشکاری ندارد. آنچه به نشانه معنا می‌دهد، درک ذهنی مخاطب و تأویل اوست.» (شهبها، ۱۳۹۰: ۴۵-۳۵)

بر خلاف آنچه تصور می‌شود، سینمای کیارستمی به «موج نو»^۷ فرانسه و «نئورئالیسم»^۸ ایتالیا چندان وامدار نیست، به عبارت دیگر، خاستگاه سبک سینمای کیارستمی، تنها مکاتب، موج‌ها و جریان‌های هنری و سینمایی پس از جنگ جهانی اول در اروپا و خصوصاً در سینمای ایتالیا و فرانسه نیست، چرا که چنانکه توضیح داده شد، روایت و نظام نشانه‌ای خود را کاملاً از دل فرهنگ و ادبیات ایران استخراج و شکل‌دهی کرده است، بنابراین صرفاً از لحاظ فنی وامدار سینمای کلاسیک است و در تصویر «سینماتوگرافیک»^۹ خود به لحن و زبانی دست یافته است که بر خلاف سینمای اروپا به شدت و عامدانه از نگاه ماتریالیستی به جهان و ابژه داستانی گریزان است.

در فیلم کیارستمی هیچکدام از اشیاء و ابژه‌ها فنا نمی‌شوند بلکه با گذر از سوژه، در جهان متن بازتعریف می‌شوند. به عنوان مثال، سیر آنفس احمد با سازنده درب و پنجره‌های چوبی -در عین فرعیّت داستانی- نشان می‌دهد که با وجود از بین رفتن درب‌های چوبی هنوز پنجره‌های چوبی بر جای هستند و نور آنها در شب هنگام بر دیوار کوچک‌ها، نشانه بقا و تبدیل دوباره و زندگی مجدد این خاطره‌ها، از طریق «فوتون»^{۱۰} های رنگی نور می‌باشد، و نماد اصلی سینما همانا نور است. این نور در نظرگاه کیارستمی و سپهری جنبه فرامادی نیز دارد؛ به عبارت دیگر «نور وجه دیگری نیز دارد و آن اینکه، چیزی در دار هستی نیست که برای پیدایی و ظهور خود نیازمند نور نباشد. پس نور هم خود پیداست و هم سبب پیدایی پدیده هاست.» (بنی اردلان، ۱۳۸۹: ۱۱۳-۱۰۶)

آنچه این فیلمساز کمتر می‌تواند به آن دست یابد، ایجاد جذابیت و شگفتی‌بی است که بتواند تمامی سطوح مخاطبان را تحت تأثیر قرار داده و بتواند تماشاگر را به معنای عام- همراه خود نگه دارد. این نقیصه- که صرفاً از نقص کیارستمی نیست و تمام هنرمندان همواره با این خصوصیت ذاتی هنر که هیچگاه در وضعیت بی‌نقص قرار نمی‌گیرد، درگیر بوده و هستند- از شیوه‌ی روایت نیز ناشی می‌شود که مبتنی بر قصه نیست بلکه مبتنی بر شعر و حکمت با یک بیان نمادین است، و لذت بردن از آن، مستلزم درک و دانش پیشینی از رمزگان و نشانگان متن است. اگر این فیلم را، مثل شعر نشانی چونان حجمی مکعبی در نظر بگیریم، حرکت کیارستمی به مثابه مؤلف، نه در عرض یا طول قصه، بلکه در ارتفاع یا عمق داستان است بنابراین تمام نماها و صحنه‌ها بیش و پیش از آنکه در پی بازنمایی جذابیت بصری و به چالش کشیدن احساسات آنی مخاطب باشد، وی را به تفکر وامی‌دارد و پرسش‌های متعددی را در ذهنش به وجود می‌آورد، به همین دلیل است که این فیلم در نمایش عمومی از نظر فروش بلیط توفیق چندانی دست نیامورد و به عنوان یک فیلم پرفروش شناخته نمی‌شود، با این حال، این فیلم در دهه‌های ۶۰ و ۷۰ شمسی، نسبت به آثار مشابه، بیشترین تعداد جوایز سینمایی داخلی و خارجی را دریافت کرده است.

«سینمای کیارستمی به مثابه نمونه بارزی از ظرفیت جهانی شدن فرهنگ نمایشی ایران و با تأکید خاص بر نقش تماشاگران در فرایند معنا سازی فیلم، تأملاتی پسامدرن را برمی‌انگیزد. برخی از مهمترین وجوه خاص این نوع سینما عبارتند از: سبک خود بازتابنده، بعدنمایی‌های نمودارگونه، روایت‌های بینابین و کمینه‌گرایی فردی. ارزشمندترین دستاورد پسامدرن این نوع سینما، برجسته‌سازی فرایند معناسازی در عین تجربه‌ی بی‌واسطه فیلم است.» (یوسفیان کناری، ۱۳۸۹: ۳۷-۲۲)

کیارستمی به خوبی توانسته است از ذات قصه‌گوی سینما به معنای کلاسیک و حتی مدرن- فراروی کند و سویه‌ی حکمی پرداز آن را پررنگ کند، به دیگر سخن، وی پرسش‌های حکمی و شاعرانه را بر محمل و مرکب قصه- ای نه چندان پیچیده سوار کرده است و بی آنکه پاسخی قطعی به آن‌ها بدهد، فضا یا اسپاسمانتال (حجمی) برای پاسخگویی به وجود می‌آورد که با هر بار دیدن و قرار گرفتن در آن ابعاد تازه‌ای آشکار می‌شود. به همین علت است که برخی پژوهشگران، سبک سینمایی کیارستمی را بخشی از «پست مدرنیسم» تلقی می‌کنند، گرچه این اتلاق کاملاً محل بحث و اختلاف نظر بوده و قابل نقد است.

همایش ملی پژوهش‌های شعر معاصر فارسی

۵. نتیجه‌گیری

چنانکه قواعد بلاغی و صناعی شعر کلاسیک فارسی در شعر «نشانی» سروده «سهراب سپهری» از مجموعه حجم سبز به عنوان نمونه‌ای از جریان شعر نو، مصداقیت ندارد، روابط علی و معلولی حاکم بر سینمای داستان‌گوی کلاسیک، در فیلم «خانه دوست کجاست» ساخته «عباس کیارستمی» به عنوان نمونه‌ای از جریان سینمای نوین ایران، خارج از منطق فیلمنامه‌های مبتنی بر «درام ارسطویی» متجلی می‌شود، و شهود شاعرانه بر خط سیر منطقی روایت غلبه می‌کند، و در نتیجه، این فیلم در بستر داستانک‌های فرعی شناور می‌شود و به نقطه‌ی سرآغاز بازمی‌گردد.

انتخاب عنوان فیلم، منطبق با مطلع شعر نشانی و نیز درج «به یاد سهراب سپهری» در تیتراژ ابتدایی فیلم، فراتر از یک یادکرد و گرامیداشت است. فیلمساز می‌خواهد اذعان کند که شباهتی یا ربطی میان فیلمش و شعر سپهری وجود دارد. به بیان دیگر، این فیلم تشابهی برون نشانه‌ای با شعر نشانی دارد، بدین معنی که گرچه شعر و سینما از نظام‌های نشانه‌ای مختلفی تبعیت می‌کنند اما نظام نشانه‌ای شعر سپهری بر مفهومی دلالت می‌کند که نظام نشانه‌ای فیلم کیارستمی نیز بر همان دلالت دارد، این مفهوم «جستجو» است.

این دو هنرمند، از منظری واحد به فرایند تولید اثر هنری نگاه می‌کنند. در منظر هر دو مؤلف، حقیقت جز آنچه در لحظه حال در مظاهر طبیعت متجلی می‌شود، نیست، بنابراین آنچه در مسیر زمان روایی این دو اثر رخ می‌نمایند، فی‌نفسه اهمیت ندارد، بلکه تأثیری و سایه‌ای که از خود بر جای می‌گذارد مورد توجه و تأکید است. همچنین زمان

روایی در نظرگاه این دو هنرمند، که هر دو از تفکر «وحدت در عین کثرت» متأثر هستند، به هیچ عنوان خطی تصور نمی‌شود، بلکه مُدوّر تلقی می‌شود، و همه چیز در روند تکرار و دوباره و چند باره دیدن قرار می‌گیرد.

تکثر نشانه‌ها در این دو اثر یکی از شباهت‌های بارز آنهاست اما این کثرت، به علت انسجام و ارتباط ذاتی آنها با یکدیگر، موجب اغتشاش و تورم نشانگی نمی‌شود، ظرافت توأم با سادگی و صمیمیت، در انتخاب و بکارگیری کلمات در شعر سپهری، و نیز در انتخاب و بکارگیری عناصر سینماتوگرافیک در فیلم کیارستمی، برای انتقال معنی و نیل به هدف متن، انسجام و وحدتی ساختاری در این دو اثر به وجود آورده است که می‌توان آن‌ها را زیبا دانست.

شباهت این دو اثر، در دو محور «فرم» و «محتوی» مشهود است، اگرچه این شباهت در فرم بیشتر قابل تشخیص است و شامل صراحت بیان است، اما در محتوا، فقط از طریق شناخت بینامتنیت و تأویل نشانگان، شباهت مذکور را می‌توان ردیابی نمود، به دیگر سخن، شباهت این دو اثر صرفاً در نگاه مخاطب آشنا و مسلح به دانش نشانه‌شناسی و خوانش بینامتن آشکار خواهد شد. بنابراین می‌توان این فیلم را نمونه‌ای خوب و نوآورانه از اقتباس آزاد سینمایی از یک شعر محسوب کرد. بخشی از این بدعت ریشه در پتانسیل تصویری شعر سپهری دارد که «روایت‌مندی» از ویژگی‌های آن است. وجود یک سیر روایی در شعر نشانی، به فیلمساز امکان داده است تا ایماژهای شعری آن را در قالب قصه‌ای ساده و به اصطلاح «تک خطی» به تصویر سینمایی چندمعنایی و چندصدایی تبدیل کند و به قوام برساند.

تأمل در اسطوره‌های طبیعت، سادگی و صمیمیت در روایت، انتخاب زمینه واقعگرایانه برای القای معنای فراواقعگرایانه، دخالت در زمان روایی اثر و تثبیت آن در لحظه اکنون، بی‌زمانی و بی‌مکانی و قابلیت تعمیم معنا به سایر ازمنه و اماکن، خودداری از ارائه حکم یقینی و جانبدارانه در مورد امر واقعی، حقیقت‌انگاری و غایت‌اندیشی از شباهت‌های فیلم «خانه دوست کجاست» و شعر «نشانی» هستند.

پژوهشگران در آینده می‌توانند دو فیلم بعدی کیارستمی یعنی «زیر درختان زیتون» و «زندگی و دیگر هیچ» که ارجاعاتی به فیلم «خانه دوست کجاست» دارند را از منظر شباهت‌ها و تأثیرات بینامتنی با آثار سهراب سپهری، مورد تحقیق و بررسی تطبیقی قرار دهند.

۶. پی‌نوشت‌ها
پژوهش ملی پژوهش‌های شعر معاصر فارسی

1. Poetica
2. Intertextuality
3. Gaston Bachelard
4. Illustration
5. Carl Gustav Jung
6. Classic Movie- Alfred Hitchcock
7. Cahiers du cinema
- 80 Italian Neorealism
9. Cinematographic
10. Light Photons

۷. منابع

- شهباء، محمد. دلالت معنایی میزانشن در سینمای هنری ایران. *هنرهای زیبا-هنرهای نمایشی و موسیقی*، پاییز و زمستان ۱۳۹۰، شماره ۴۴، ۴۵-۳۵.
- بنی اردلان، اسماعیل. مصاحبت با نور. *بیناب*، بهمن ۱۳۸۹، شماره ۱۷، ۱۱۳-۱۰۶.
- بابک معین، مرتضی. بررسی تطبیقی اندیشه‌های بنیادین پدیدارشناسی با مضامینی چند در شعر سپهری. *مطالعات تطبیقی هنر*، ۱۳۹۰، شماره ۱، ۲۸-۱۷.
- سوسن پور، شهرام. پژوهشی بر عنصر آب در روش نقد ادبی گاستون باشلار. *ادبیات تطبیقی*، سال سوم. دیماه ۱۳۸۸، شماره ۱۰، ۱۱۶-۱۰۱.

- میراحسان، میر احمد. پیدایش ژانر در سینمای صد ساله ما. *هنر و معماری فارابی*، سال ۱۳۷۹ شماره ۳۷، ۵۶-۴۳.
- میراحسان، میر احمد. شالوده فلسفی سینمای رویکردگرای کیارستمی. *کتاب ماه هنر*، بهمن ۱۳۸۰، شماره ۴۱ و ۴۲، ۵۴-۶۶.
- یوسفیان کناری، محمدجعفر؛ مختاباد، سید مصطفی. سینمای ناتمام کیارستمی و بازتاب‌های پسامدرن آن. *فصلنامه هنر*، ۱۳۸۹، ۳۷-۲۳.
- میراحسان، میر احمد. ادبیات تصویر (جستاری در نسبت ادبیات و سینما). *فارابی*، بهار و تابستان ۱۳۸۲، شماره ۴۸، ۸۳-۹۶.
- شامیان ساروکلائی، اکبر؛ علیزاده، حمیرا. طبیعت و تخیل خلاق در شعر سپهری و سینمای کیارستمی. *پژوهش‌های ادبیات تطبیقی*، پاییز و زمستان ۱۳۹۳، شماره ۴، ۱۰۴-۷۹.
- قوکاسیان، زاون. (۱۳۷۵). *مجموعه مقالات در نقد و معرفی آثار عباس کیارستمی*. چاپ اول. تهران: دیدار.
- کریمی، ایرج. (۱۳۶۷). *عباس کیارستمی فیلمساز رئالیست*. چاپ اول. تهران: آهو.
- پوراحمد، کیومرث. (۱۳۶۶). *خانه دوست کجاست: همراه با وقایع نگاری پشت صحنه، فیلمنامه، نظر منتقدان و نظر تماشاگران*. چاپ اول. تهران: قطره.
- ارسطو. (۱۳۴۳). *فن شعر*. ترجمه عبدالحسین زرین کوب. چاپ اول. تهران: بنگاه نشر و ترجمه کتاب.
- استم، رابرت. (۱۳۸۳). *مقدمه‌ای بر نظریه فیلم*. ترجمه احسان نوروزی. چاپ اول. تهران: سوره مهر.
- فیشر، ارنست. (۱۳۴۹). *ضرورت هنر*. ترجمه فیروز شیروانلو. چاپ سوم. تهران: توس.
- بت، اندرو؛ رویل، نیکولاس. (۱۳۸۸). *مقدمه‌ای بر ادبیات نقد و نظریه*. ترجمه احمد تمیم داری. چاپ اول. تهران: پژوهشکده مطالعات فرهنگی و اجتماعی.
- پارسی نژاد، ایرج. (۱۳۸۸). *نیما و نقد ادبی*. چاپ اول. تهران: سخن.
- گات، بریس؛ مک آیور لوپس، دومینیک. (۱۳۸۴). *دانشنامه زیبایی شناسی*. گروه مترجمان. ویراستار مشیت علایی. چاپ اول. تهران: فرهنگستان هنر.
- سلدون، رامان. (۱۳۷۲). *راهنمای نظریه ادبی*. ترجمه عباس مخبر. چاپ اول. تهران: طرح نو.
- آشوری، داریوش. (۱۳۹۲). *شعر و اندیشه*. چاپ هفتم. تهران: مرکز.
- تروفو، فرانسوا. (۱۳۹۱). *سینما به روایت هیچکاک*. ترجمه پرویز دوایی. چاپ ششم. تهران: سروش.
- کالر، جانان. (۱۳۸۸). *بوطیقای ساخت‌گرا*. ترجمه کورش صفوی. چاپ اول. تهران: مینوی خرد.
- خاتمی، محمود. (۱۳۹۲). *گفتارهایی در پدیدار شناسی هنر*. چاپ دوم. تهران: فرهنگستان هنر.
- سپهری، سهراب. (۱۳۷۹). *هشت کتاب*. چاپ اول. تهران: طهوری.