صنایع ادبی، آرایه های تصویری

بررسی موردی فیلم طعم گیلاس اثر عباس کیارستمی

۱.محمد یحیایی دکترای زبان و ادبیات فارسی از دانشگاه محقق اردبیلی

۲.دکتر شکرالله پورالخاص* دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه محقق اردبیلی

۳.دکتر بیژن ظهیری دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه محقق اردبیلی

چکیده

یکی از تفاوت های بنیادین میان زبان هنری و غیرهنری، استفاده از شگردهای بلاغی و بیان غیرمستقیم است. سینما، به عنوان هنری متأخّر، از این شگردهای بلاغی و بیانی بهره می برد؛ بدین صورت که سینماگر دانسته یا نادانسته به واسطهٔ پشتوانهٔ زبانی و ادبیِ فرهنگی که در آن رشد یافته، از صنایع بلاغی به منظور انتقال مفاهیم مورد نظر خود در دو بعد کلام و تصویر بهره می برد. این تحقیق بر آن است با تمرکز بر تصاویر و بررسی موردی فیلم طعم گیلاس اثر عباس کیارستمی، به عنوان یکی از شاخص ترین هنرمندان عرصهٔ سینمای ایران، به نحوهٔ به کارگیری تصاویر، نقش آن ها در انتقال مفاهیم و صنایع بلاغی مورد استفاده در این فیلم بپردازد. روش این مقاله، تحلیلی کیفی از نماهای فیلم «طعم گیلاس» اثر عباس کیارستمی با رویکردی ادبی و تطبیق آن با صنایع بلاغی است. بدین منظور نماهای تصویر شده، از منظر بلاغت موجود در تصویر مورد تحلیل قرار گرفته است. با توجه به بررسی و تحلیل صورت گرفته، باید گفت که کیارستمی توانسته در این اثر، جهان بینی مستقل خود را نه فقط در قالب ارجاعات کلامی و بازی های زبانی، بلکه با استفاده از تصاویر بدیعِ روایت کننده، به مخاطب منتقل کند. فیلم با براعت استهلال آغاز می شود، در ادامه تصاویری حاوی نماد، استعاره، پارادوکس، اطناب، ایهام تناسب و ایجاز دیده می شود که در این مقاله به ارتباط زیبایی شناسی هر یک از این تصاویر با شگردها و ابزارهای بلاغی و صنایع ادبی اشاره شده است.

واژگان کلیدی: صنایع بلاغی، سینما، ادبیات، طعم گیلاس، عباس کیارستمی

فصلنامهٔ علمی- پژوهشی پژوهش‌های ادبیات تطبیقی
دورهٔ ۱۰، شمارهٔ ۲تابستان ۱۴۰۱، صص ۷۰-۹۶

[۱] * نویسندهٔ مسئول: pouralkhas@uma.ac.ir

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2023-04-26]

۱.مقدمه

وقتی باب دیلن، آهنگساز، ترانه سرا و خواننده راک آمریکایی در سال ۲۰۱۶ جایزهٔ نوبل ادبیات را از آن خود کرد، بار دیگر چیستی ادبیات و دایرهٔ شمول آن به مبحثی داغ در میان اهالی هنر و علی الخصوص نویسندگان و شاعران تبدیل شد. فارغ از انتقادات و تحسین هایی که این انتخاب در میان منتقدان برانگیخت، خواه ناخواه ذات تعلق این جایزه به دیلن، نشان می دهد که دایرهٔ ادبیات تا چه میزان می تواند گسترده، منعطف و قابل تأویل باشد.

«تأثیر یک هنر غالب، بر هنرهای پیرامونش قانونی همیشگی و ثابت است.» (بازن، ۱۳۹۰: ٤٦) تعامل هنرها با یکدیگر و تأثیر و تأثر آنان از هم قابل انکار نیست و سهم ادبیات در این تأثیرگذاری به مثابه برادر بزرگتری که دیگر فرزندان از او می آموزند، به مراتب بیش از دیگر هنرهاست. یک تابلوی نقاشی و یا یک عکس ساده در جوهر درونی خود، همواره از پشتوانه ای زبانی و ادبی بهره می گیرد که هرچند به دشواری، اما قابل تأویل و پیگیری است. میراحسان حتی یک نگاه ساده به یک شیء یا منظره را، در ارتباط با ادبیات می داند و می گوید: «نگاه کردن نیز همچون نوعی خواندن است، و در این نوع خواندن همهٔ تاریخ زبانی – ادبی و کلامی- استعاری ما با سکوت احضار می شود، گرچه حال همهٔ موانع ارتباط خواندن کلامی، سواد داشتن و توانایی خواندن کلمات ظاهراً غایب است.» (میراحسان، ۱۳۸۲: ۸۷)

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2023-04-26]

در میان تمامی هنرها، سینما یگانه هنری است که بنیانش بر هنرهای دیگر استوار است و با استفاده از ظرفیت ویژۀ هر هنر به تعالی خویش کمک می کند. «فیلم از موسیقی، آهنگ و کنترپوان را گرفت، و از تئاتر ماهیت نمایش را؛ اما از همان آغاز کار بیش از هر چیز با ادبیات قرابت داشت و هنوز نیز چنین است.» (جینکز، ۱۳۸۹: ۷) پیوند ادبیات و سینما در تولیدات دو حیطه و حتی در شخصیت و نگاه خالقان آثار ادبی و سینمایی مشهود است. کم نیستند ادیبانی که به فیلم سازی روی آورده اند و سینماگرانی که در حوزۀ ادبیات طبع آزمایی کرده اند. با این همه، ماهیت بصری سینما از مجال بروز و ظهور فیلم به عنوان اثری ادبی می کاهد، اما ادبیت و بلاغت موجود در متن و تصویر، همواره به عنوان یکی از وجوه اصلی تمایز میان آثار فاخر سینما با دیگر آثار ساخته شده در این حوزه مطرح است. در حقیقت ماندگارترین فیلم های سینمای جهان، فیلم هایی اند که از فیلم نامه و پشتوانۀ بلاغی متنی و تصویری قوی تری بهره برده اند.

پشتوانۀ ادبی یک اثر سینمایی گاه به شکلی مستقیم، در اقتباس از اثری ادبی و گاه به شکلی غیرمستقیم و به واسطۀ ادبیت نهفته در متن و تصویر خود را مطرح می کند. ارتباط میان ادبیات و سینما علیرغم سلطۀ گستردۀ ادبیات، رابطه ای دوسویه است. کم نیستند فیلم نامه هایی که پس از تولید فیلم و انتشار فیلمنامه به دنیای ادبیات افزوده شده اند و به عنوان اثر مستقل ادبی توسط علاقمندان ادبیات مورد مطالعه قرار گرفته اند. ارتباط و تعامل دو هنر ادبیات و سینما در حدی است که «شماری از مهمترین متون ادبی این سده به گفتۀ آفرینندگانشان، متأثر از شگردهای سینمایی بوده اند.» (احمدی،۱۱۸:۱۳۷۰)

با توجه به موارد بیان شده بررسی عناصر بلاغی موجود در تصویر و چگونگی استفاده از آن در سینما می تواند به عنوان موضوعی کاربردی مورد بررسی قرار گیرد. این که

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2023-04-26]

صنایع بلاغی ای که بسیار پیشتر از سینما در ادبیات وجود داشته اند و در انتقال مفاهیم به یاری شاعران و نویسندگان متون ادبی می آمدند و می آیند در سینما چگونه رخ می نمایانند و یا روایت آن توسط کارگردان در فیلم به چه صورت انجام می شود، موضوعی است که می تواند به عنوان موضوعی کاربردی برای اهالی سینما و ادبیات، مهم و جالب توجه باشد.

۱-۱-ضرورت و اهمیت پژوهش

پژوهش هایی از این دست، موجب شناخت بیشتر از کارگردان و جهان فکر و چگونگی پیوند آثار او با دنیای ادبیات می شود. با بررسی وجوه ادبی و شیوه های استفاده از صنایع بلاغی در یک فیلم، به زمینه ها و ابعاد هنری تصویر بیشتر پی می بریم و از این راه، به چگونگی تأثیرپذیری یک فیلم از جوهر درونی ادبیات نزدیک خواهیم شد. همچنین این نوع پژوهش ها موجب شناساندن چگونگی پیوند ادبیات، به عنوان اصلی ترین گسترهٔ هنر کلاسیک، با سینما، به عنوان گونه ای نوظهور در عرصهٔ هنر، خواهد شد.

۱-۲-پیشینهٔ پژوهش

به دلیل موفقیت جهانی فیلم «طعم گیلاس» و نیز اهمیت کارگردان، طبیعی است که این فیلم توسط پژوهشگران و منتقدین مورد بررسی جدی تر قرار بگیرد و از زوایای گوناگون به آن پرداخته شود. در زیر به چند نمونه از مقالاتی که در خصوص این فیلم به نگارش درآمده می پردازیم:

۱. اجلی، علیرضا.(۱۳۸۷). «نشستن زیر درختان زیتون و چشیدن طعم گیلاس». *گلستانه*. شماره ۸۷ صص ۵۵-۶۸.

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2023-04-26]

نویسنده در این مقاله، به طور اجمالی نقدی از فیلم های کیارستمی، از جمله طعم گیلاس، ارائه می دهد. از نظر نویسنده، فیلم طعم گیلاس، برخلاف دیگر آثار پیشین کیارستمی که امید به زندگی در آن ها موج می زند، تلاش شخصیت اصلی را در جهت نابودی خود نشان می دهد. اجلی، طعم گیلاس را اعتراضی بر انسان مدرن، زندگی شهری و تکنولوژی می داند.

۲. نجل رحیم، عبدالرحمن.(۱۳۷۸). «طعم گیلاس؛نمایشی از پیوند سرشت انسان با طبیعت». *گفت وگو*. شمارۀ ۲۳. صص ۱۱٤-۱۲۷.

نویسنده در این مقاله معتقد است که در طعم گیلاس، شخصیت اصلی با انتخاب مرگ آگاهانه و بدون مقدمه و زمینه چینی برای خود، در مسیر پیوند مستقیم و بی واسطه با طبیعت است. در واقع، «پرهیز کیارستمی از نشان دادن انگیزه های اجتماعی و فرهنگی اقدام به خودکشی در نزد اول شخص فیلم، به طور عمدی در جهت پالودن ذهن بیننده از پیشداوری فرهنگی-اجتماعی است، تا زندگی و مرگ انسان را در پیوند با طبیعت و رسیدن به عمق زیبایی شناختی این معنا تعریف کند.» (نجل رحیم، ۱۳۷۸: ۱۱۷)

۳. محصصی، محمدسعید.(۱۳۷۷). «از طلوع فجر تا طعم گیلاس». *نقد سینما*. شمارۀ ۱۳. صص ۸۳-۸۹.

این مقاله به مقایسه میان فیلم های داستانی (فیلم‌فارسی) سینمای ایران با فیلم های مستند آن می پردازد و نیز به چرایی علل موفقیت آثار مستندواری چون طعم گیلاس در جشنواره های بین المللی اشاره می کند. از نظر نویسنده، فیلم های مستند ایرانی دارای ویژگی هایی چون: خلاقیت و ابتکار، تنوع، تجربه گری، هوشمندی، بینش گسترده و استقلال اندیشه اند و علیرغم بودجه و امکانات اندکی که در مقایسه با فیلم های داستانی

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2023-04-26]

به آن ها اختصاص می یابد، از جنس روشنفکری ایرانی است و در نتیجه به موفقیت در عرصه های بین المللی و جشنواره های جهانی دست می یابد.

باید گفت که تاکنون، با وجود نگارش مقالات و نقدهای متعدد بر فیلم طعم گیلاس، این اثر با رویکرد این مقاله مورد توجه و نقد قرار نگرفته است.

۱-۳-روش پژوهش

روش این مقاله، تحلیلی کیفی از نماهای فیلم «طعم گیلاس» اثر عباس کیارستمی با رویکردی ادبی و تطبیق آن با صنایع بلاغی است. در این مقاله، نماهای تصویر شده، از منظر بلاغت موجود در تصویر، مورد تحلیل قرار گرفته است. از این رو نخست به شرح مختصری از چگونگی ارتباط سینما و ادبیات می پردازیم و پس از آن، عناصر و صناعات ادبی موجود در تصاویر فیلم، از منظر بلاغت تصویر مورد تحلیل قرار خواهد گرفت.

۲-ارتباط ادبیات و سینما

در سینما تا پیش از نگارش فیلم نامه عملاً چیزی وجود ندارد و فیلم با نگارش متن فیلم نامه است که موجودیت یافته و آغاز می شود. از این رو فیلم نامه، نخستین مواجهه میان ادبیات و سینماست. «فیلم برخلاف متن ادبی و پرده های نقاشی، «نخستین متن» نیست. در بیشتر موارد، پیش از فیلم، فیلمنامه ای نوشته می شود که همچون متنی نوشتاری با ساز و کار متنی ادبی (جدا از ارزش های احتمالی خود) به نظام نشانه شناسیکی غیر از نظام های شکل دهندهٔ تصویر و آوا وابسته است. فیلمنامه، یکی از موارد مهم کاربرد نشانه های زبانشناسیک نوشتاری در سینماست.» (احمدی، ۱۳۸۸: ۱۹۶) در جای جای آثار فاخر سینمایی می توان ارجاعاتی متعدد به ادبیات و اندیشه شکل گرفته در بستر تاریخ و فرهنگ یک ملت را مشاهده کرد؛ از دیالوگ شخصیت ها تا تصاویر و روایت داستانی.

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2023-04-26]

از این رو در بررسی ادبیات در یک اثر سینمایی، با سه سطح متن، تصویر و محتوا مواجهیم و همان گونه که ادبیات را در کلام جستجو می کنیم، لازم است به تصاویر نیز توجه داشت؛ چرا که تصویر در سینما، نقشی همانند کلمه و جمله در انتقال مفهوم دارد.

۳- بلاغت در اثر سینمایی

همان گونه که در ادبیات شگردهای بلاغی و بیان غیرمستقیم، منجر به ایجاد زبانی هنری در اثر می شود، در سینما نیز این شگردها برای بیان هنری از سوی کارگردان مورد استفاده قرار می گیرد. «سینما نه تنها در طرح داستانی و شگردهای روایی با ادبیات همخونی و همخوانی دارد، بلکه در توسل به شیوه های بلاغی و در عرصه های معانی و بیان و صناعات بدیعی همسایهٔ صمیمی ادبیات است و حاصل این همسایگی، همکاسگی و بهره های تام و تمام بردن از هنری است که دار و ندار خود را در طبق اخلاص نهاده و تقدیم دوستی ... می کند.» (حسینی، ۱۳۸۸: ۵۵)

بسیاری از صاحب نظران حوزه سینما در خصوص تأثیر علوم بلاغی بر سینما و شیوه های انتقال مفهوم در این هنر اظهار نظر کرده اند. بازن معتقد است: «کارگردانان بزرگ پیش از هر چیز، آفرینندگان شکل (فرم) بوده اند. اگر بخواهید می توانید آنان را علمای علم بیان[۱] بنامید.» (بازن، ۱۳۹۰: ٥٤) میتری با اشاره به دامنهٔ وسیع استفاده از صنایع ادبی در زبان سینما می گوید: «حذف به قرینه ها، اضافه کردن ها، تکرار و تضاد، همگی در زبان سینما استفاده می شوند. تأکید معکوس در زبان سینما

[۱] Rhetorician

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2023-04-26]

کاملاً غیرمعمول و نادر است، اما وجود دارد. نقیض، اطناب، مبالغه، ذکر جزئیات، تغییر تدریجی و تعلیق هم همین طور. دربارهٔ استعاره و تشبیه جزء به کل هم باید گفت که این دو نوع نیز رواج عام دارند. ... منتقدان و مدرسان هنگامی که با چنین شباهت هایی روبه رو می شوند، گیج شده و حیرت می کنند چون در واقع تمهیداتی از این دست، حقیقتاً کارکرد زبانی ندارند. آن ها به طور واقعی بخشی از زبان نیستند. این تمهیدات فقط اثراتی هستند به جا مانده از ساختارهای اندیشه و تنها به این دلیل صبغهٔ ادبی پیدا کرده اند؛ چون از هزاران سال پیش تا کنون زبان کلامی تنها راه ممکن برای ترجمان یا به کار گرفتن آن هاست.» (میتری، ۱۳۸۸: ۴۹-۵۰)

از سویی دیگر، میراحسان معتقد است: «بازتاب شگردهایی نظیر: تشبیه، تشبیه مرکب، تلمیح، مجاز، مجاز مرسل، استعاره، کنایه، نماد، اطناب و ایجاز و تأکید و فصل و وصل و تضاد و مطابقه و مشاکله و براعت استهلال و ... در سینما می تواند جست وجو شود. این صناعات بیش از آنکه بیانگر رونویسی سینما از ادبیات باشد، حاوی یک رابطهٔ بینامتنی بین نشانه شناسی متون کلامی/تصویری و مربوط به گفتمان های زبان شناسانه است که آفریده های زبانی انسان (چه کلامی، و چه تصویری) را دربرمی گیرد و امری فراتر از ارادهٔ فیلمساز در گریز از پیوند بین ادبیات و سینما بر آن حکم می راند.» (میراحسان، ۱۳۸۲: ۹۵)

٤- عباس کیارستمی

عباس کیارستمی [1] تیر ۱۳۱۹ در تهران متولد شد و در ١٤ تیرماه ۱۳۹۵ در پاریس درگذشت. کیارستمی از سال۱۹۷۰ میلادی در عرصهٔ سینما شروع به فعالیت کرد و ماحصل تلاش های او در

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2023-04-26]

حوزۀ سینما، ساخت بیش از ٤٠ فیلم سینمایی، کوتاه و مستند است. از مهم‌ترین آثار کیارستمی می توان به *سه گانۀ کوکر*[1] ، *کلوزآپ*، *طعم گیلاس* و *باد ما را خواهد برد* اشاره کرد. او در دور، پایانی کارش، به فیلم‌سازی در خارج از ایران روی آورد که حاصل آن، فیلم‌هایی مانند: کپی برابر اصل(۲۰۱۰) و مثل یک عاشق(۲۰۱۲) بود. کیارستمی علاوه بر فیلمسازی در فیلمنامه‌نویسی، تدوین، نقاشی، شعر و عکاسی فعالیت داشت و در تمامی موارد ذکر شده صاحب اثر است. *طعم گیلاس*، اثر مورد بررسی در این پژوهش، را می توان معروف ترین اثر کیارستمی نامید. فیلمی که توانست جایزۀ نخل طلایی کن در سال ۱۹۹۷ را برای وی به ارمغان بیاورد. این فیلم مورد ستایش منتقدین قرار گرفت و مجلۀ تایم در سال ۲۰۰٤، از این فیلم به عنوان یکی از ۱۰ فیلم برتر تاریخ جشنواره کن نام برد.

۵- خلاصۀ فیلم طعم گیلاس

طعم گیلاس **داستان مردی به نام "بدیعی" است که قصد دارد شبی تمام قرص های خوابش را بخورد و در چاله‌ای که در حوالی تهران آماده کرده دراز بکشد و بدین شکل خود را از بین ببرد. او تمام روز به دنبال کسی می‌گردد که پس از خودکشی، جسدش را با خاک بپوشاند. او این درخواست را با سه نفر مطرح می کند؛ نخست سربازی که دوران آموزشی خود را در پادگانی حوالی تهران می گذراند. سپس با طلبه ای اهل افغانستان و در نهایت با پیرمردی که در بخش تاکسیدرمی موزۀ جانورشناسی کار می کند. از این میان، پیرمرد می پذیرد که درخواست مرد را انجام دهد. پیرمرد، داستانی از تصمیم خود برای خودکشی در جوانی روایت می کند و اینکه وقتی بالای درخت می‌رود که طناب را ببندد چگونه طعم یک توت شیرین که از همان درخت می چیند، تصمیم و فکر او را تغییر**

[1] خانه‌ی دوست کجاست، زندگی و دیگر هیچ، زیر درختان زیتون

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2023-04-26]

می دهد. داستان، پایان معیّنی ندارد اما مخاطب می تواند از تردید شخصیت اصلی که در رفتار و گفتارش نمایان می شود، به نتیجه ای مشخص برسد.

٦- بلاغت در تصاویر فیلم «طعم گیلاس» اثر عباس کیارستمی

تصویر، مونتاژ، نور، میزانسن، صدا، رنگ و ... در سینما، جایگزین واژه در بیان مقصود می شوند. از این رو «هنر معانی بیان در فیلم نیز همچون شعر و ادبیات، مجموع فنون و اسبابی است که به فیلمساز امکان می دهد معنی مورد نظر خود را به تماشاگر با درک متفاوتی از واقعیّت، انتقال دهد.» (ضابطی جهرمی، ۱۳۸۳: ۱۸٦-۱۸۷) لازم به ذکر است که این پژوهش، داعیهٔ یافتن و بیان همه صناعات و آرایه های تصویری این فیلم را، با توجه به گستردگی مباحث، نمی تواند داشته باشد. با این حال مواردی که بارزتر به نظر می آمدند، به عنوان نمونه در ادامه ذکر می شوند:

۱-٦- سهل و ممتنع:

در کتب بلاغی ادبیات فارسی سهل و ممتنع به سخنی گفته می شود که «در ظاهر چنان نماید که مثل و مانند آن را گفتن، و نظیر آن را آوردن، سهل و آسان باشد، اما در مقام عمل معلوم شود که این کار چندان دشوار است که به حد امتناع و محال می رسد.» (همایی، ۱۳۸۹: ٤۰۷)

احمد میراحسان در مقالهٔ «شالودهٔ فلسفی سینمای رویکردگرای کیارستمی»، سهل و ممتنع را از مشخصه های بارز سینمای کیارستمی می داند و می گوید: ««سهل و ممتنع» صفت شایسته ای برای سینمای کیارستمی است زیرا که اساس آن یک جهان اندیشگری و

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2023-04-26]

نظم گفتمانی و مکالمه ای و ارزیابی نوین پرسشگرانه است. او روش تازه ای را در پرسش های اخلاق پیشنهاد می کند. بدین سان باید گفت کیارستمی سینماگری متفکر، فراتر از مرزها و نگره هاست و علیرغم تعلق او به جهان معاصر از منظر مباحث زیبایی شناسانه و اندیشمندی باید گفت او حتی محبوس تعاریف بسته، مثل پسامدرنیسم یا ترانس مدرنیسم یا مینی مالیسم باقی نمی ماند.» (میراحسان، ۱۳۸۰: ۵۵) در برخورد اول با آثار عباس کیارستمی، همه چیز به حدی ساده و دست یافتنی می نماید که مخاطب می پندارد ساخت چنین اثری از عهدهٔ هر کارگردانی برمی آید. اما مواجههٔ عمیق تر و دقیق تر با آثار کیارستمی حتی بزرگان سینما را به این اعتراف وامی دارد که سیاق سخن کیارستمی در آثارش هرچند ساده به نظر می رسد، اما ایجاد چنین اثری از عهدهٔ کسی غیر از او برنمی آید.

۲-٦- براعت استهلال:

«براعت استهلال نوعی از صنعت تناسب و مراعات نظیر است که اختصاص به همان مقدمه و سرآغاز سخن دارد؛ و مقصود این است که دیباچهٔ کتاب یا تشبیب قصیده و پیش

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2023-04-26]

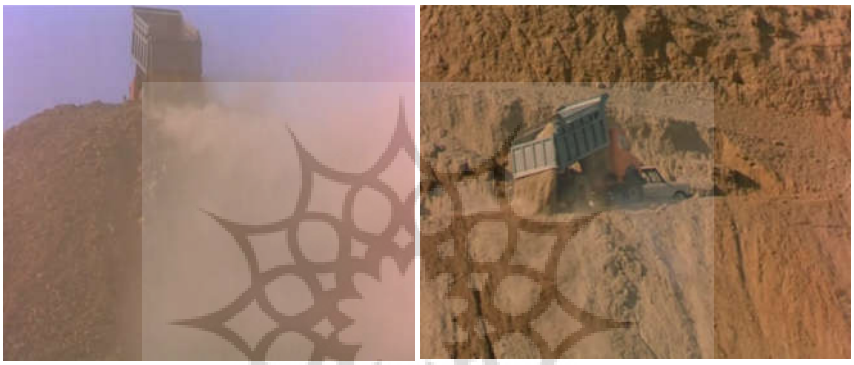
درآمد مقاله و خطابه را با کلمات و مضامینی شروع کنند که با اصل مقصود تناسب داشته باشد.» (همایی، ۱۳۸۹: ۳۰۳) به بیانی دیگر، ایجاد نوعی تناسب میان مقدمهٔ اثر با موضوع و محتوای کلی آن است. در حقیقت، «این امر، به کمک استعمال لغات خاص علم یا مطلبی که کتاب در آن باره است و یا با اشاره به سرنوشت قهرمانان داستان در مقدمه، تحقق می پذیرد.» (شمیسا، ۱۳۸۱: ۱۲۳)

همان گونه که در آثار ادبی با براعت استهلال مواجهیم، سینما نیز به عنوان عضوی از خانوادهٔ ادبیات از این صنعت در بسیاری از آثار تولید شده بهره می گیرد. «در بیشتر موارد نخستین نماهای هر فیلم از آنچه تمامی فیلم خواهد بود (شکل، گوهر، ضرباهنگ و لحن فیلم) حکایت می کند.» (احمدی،۱۳۷۰:٦٦) در نماهای ابتدایی فیلم *طعم گیلاس*، با مردی روبرو هستیم که مدام میان کارگران و ساکنان حومهٔ تهران به دنبال کسی می گردد. این صحنه ها که پیش از عنوان‌بندی آغازین فیلم، مخاطب را با خود درگیر می کند، برای مخاطب ناآشنا با داستان، حکم پیش درآمدی است برای آشنایی با شخصیت اصلی و دریافت سردرگمی و تردید او در انتخاب افراد و در نهایت ورود به داستان. در همین نماهای آغازین و در حالی که شخصیت اصلی (آقای بدیعی) در حال مکالمه با جوانی است که در منطقه ای کارگاهی مشغول جمع آوری پلاستیک است، در پس زمینهٔ[1] تصویر ما شاهد کامیونی هستیم که مشغول تخلیهٔ خاک است. این اشاره، برای دغدغهٔ شخصیت اصلی (جستجو برای یافتن کسی که پس از خودکشی بر جنازه اش خاک بریزد) و موضوع فیلم، در حکم براعت استهلال عمل می کند.

[1] background

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2023-04-26]

به منظور اثبات صحت برداشت انجام شده از تصویر فوق، صرف نظر از نام کیارستمی به عنوان کارگردانی دقیق که بر تمام اجزای صحنه آگاه است، وقتی کلیّت اثر را مورد بررسی قرار می دهیم با هفت تصویر متفاوت از این رخداد در طول فیلم مواجه می شویم که به عنوان نمونه دو تصویر در زیر آورده می شود:



با توجه به تصاویر فوق و دیگر تصاویری که تکرار آن ها در طول فیلم تأکید کارگردان به انتقال این مضمون به مخاطب را می رساند، بدون تردید منظور از تصویر کامیونی که بار خاک خود را در نماهای آغازین خالی می کند، اشاره به مضمون اصلی داستان و به زبان ادبیات براعت استهلال است.

-۳- نماد در تصویر

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2023-04-26]

«نماد در لغت به معنی نمود، نما و نماینده است و در برابر واژهٔ فرنگی symbolمی آید که از کلمهٔ یونانی symbolon به معنی علامت، نشانه و اثر می باشد. نماد شیء بی جان یا موجود جانداری است که هم خودش است و هم مظهر مفاهیمی فراتر از خودش.» (داد، ۱۳۸۷: ۲۹۹) از آن جا که نمادها، نماینده و نمایانندهٔ مفهوم یا شیء یا واژه‌ای فراتر از خودند، می توان گفت که دربرگیرندهٔ رازها و ناگفته هایی پنهانی اند. شوالیه و گربران در توضیح نماد می گویند «نماد بسی بیش از یک علامت ساده است؛ نماد در ورای معنی جای دارد، که لازمه ی این تفسیر دارا بودن نوعی قریحه است. نماد سرشار است از تأثیرگذاری و پویایی.» (شوالیه و گربران، ۱۳۸٤: ۲۸)

آثار نمادین شکل خاصی دارند، در واقع در این گونه آثار «هنرمند معمولاً تأکید و اهمیت غیرمعمول به خرج می‌دهد و این کار اغلب با استفاده از تکرار عملی است ... در فیلم نماد به همان صورتی که در ادبیات به کار می رود، مورد استفاده قرار می گیرد؛ به این معنی که کمی ابهام آمیز و شدیداً القاء کننده است. و چون ادبیات، نماد، معنای خود را از کل متن به دست می آورد.» (جینکز، ۱۳۸۹: ۱۵۰) با توجه به تعاریف ذکر شده و نیز از آنجا که منتقدین سینما یکی از مشخصات اصلی آثار کیارستمی را تکرار می دانند، مخاطب ناگزیر با تصاویری نمادین مواجه خواهد شد. «تکرار به صورت یکی از مشخصات سبکی آثار کیارستمی درآمده است. در *(باد ما را خواهد برد)* کارگردان بارها و بارها از یک تپه بالا می رود تا بتواند با تلفن همراهش صحبت کند. در فیلم هربار مسیر بالا

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2023-04-26]

رفتن او از تپه و گفت و گوی پوچش با افراد خانواده به نمایش درمی آید» (محمدکاشی، ۱۳۸۰: ۳۸)

نماد در ژرف ساخت خود تشبیهی است بدون مشبه که در اثر تکرار در یک اثر و یا مجموعه ای از آثار، مشبه خود را می یابد. این یافتن مشبه به معنای صراحت در اعلام یک مشبه مشخص نیست بلکه اغلب دایرهٔ معانی نزدیک به مفهوم مورد نظر را شامل می شود.

«راه» در آثار عباس کیارستمی عنصری پرتکرار است. مسیرهایی پیچ در پیچ و اغلب خاکی که به یکی از مشخصه های سینمای کیارستمی تبدیل شده اند. اغلب نماهای فیلم طعم گیلاس در مسیر می گذرد. مسیری که هر بار شخصیت اصلی داستان را با شخصیت، تصویر و یا فکری متفاوت مواجه می کند و از میان این تضارب افکار و بینش هاست که او راه خود را می یابد.

متز معتقد است: «اصطلاح نماد را زمانی به کار می برند که مدلول در عین حال که انگیزش دال را سبب می شود، از آن فراتر نیز برود. برای مثال صلیب نماد مسیحیت است، زیرا عیسی بر روی آن به شهادت رسید (که این همان انگیزش است)، اما مسیحیت در مقایسه با صلیب مفهوم بیشتری در خود دارد.» (متز، ۱۳۷۸: ۱۰٤)

در آثار کیارستمی و بالاخص فیلم مورد بررسی، تکرار و تأکید بر مسیر – همان گونه که متز می گوید– به راه، مفهومی فراتر از مدلولی صرف می دهد و آن را تأویل پذیر می نماید و مخاطب است که با پشتوانهٔ ادبی و فرهنگی خود در بستر شکل گیری این نماد به برداشت خاص خود خواهد رسید. «یکی از خصایص

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2023-04-26]

نماد این است که هرگز کاملاً تعبدی نیست؛ نماد توجیه پذیر است، چون شکل اولیهٔ وابستگی طبیعی میان دال و مدلول وجود دارد.» (والن، ۱۳۶۳: ۱۴۳) در طعم گیلاس، راه پر پیچ و خم و پر فراز و فرود، نمادی است از زندگی؛ که شخصیت اصلی در پیمودن آن و به مدد بخت، آزموده و پخته می شود. از آنجا می گوییم به مدد بخت که تغییر در شخصیت ها و افکاری که بازیگر اصلی با آنها رودررو می شود می تواند به نتیجه ای منجر شود که با مسیر فعلی داستان بسیار متفاوت خواهد بود.

٤-٦- تضاد در تصویر

تضاد را در ادبیات اجتماع دو شیء متضاد در یک کلام می دانند. در سینما این صناعت در سه واحد نما، سکانس و کلیت اثر سینمایی بررسی می شود. (حسینی، ۲۵۰:۱۳۸۸) در تصویر فوق شخصیت اصلی در مسیر خود با کودکانی مواجه می شود که

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2023-04-26]

سرخوشانه در بدنهٔ اتومبیلی اسقاط شده مشغول بازی اند. هر چند سعید عقیقی در کتاب "طعم گیلاس" خود، این نما را از نماهای بدون کاربرد فیلم می داند و از آن به عنوان یکی از جرقه های بصری رو به خاموشی فیلم یاد می کند (عقیقی، ۱۳۷۸: ۲۰)، اما این تصویر در تقابل با تردید و اندوه آقای بدیعی و اتومبیل او قرار می گیرد؛ اتومبیلی که در آن روزگار نشان از تمول راکب داشت. با کنار هم قرار گرفتن این نماها و ایجاد تقابلی بلاغی میان آنان توجه مخاطب به تأکید بر مفاهیمی نظیر شادی در عین تنگدستی در مقابل اندوه در عین تمول جلب می‌شود.

۵-٦- پارادوکس(paradox)

سیما داد، پارادوکس را ذیل عنوان تناقض و آن را هم ردیف اصطلاحاتی چون تناقض ظاهری و شطح آورده است. «تناقض در لفظ در صورتی است که یکی از دو امری را اثبات کند و دیگری نفی، مانند هست و نیست. تناقض ظاهری در سخنی مصداق دارد که به ظاهر متناقض و ناسازگار آید اما حقیقت پنهان در پس این ظاهر متناقض، سبب سازگاری میان طرفین ناسازگار شود.» (داد، ۱۳۸۷: ١٦٧)

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2023-04-26]

نمایش پارادوکس در یک تصویر و با تکیه بر عوامل بصری دخیل در یک اثر بسیار دشوار به نظر می رسد و از این منظر کلام کارکردی گسترده تر نسبت به تصویر می یابد. چنانکه به عنوان نمونه نمی توان مصرع «هرگز وجود حاضر غائب شنیده ای؟» سعدی را در یک نما به تصویر کشید و تصویر کردن آن خود مستلزم اندیشیدن به تمهیداتی، حداقل در یک سکانس است. اما زمانی که مخاطب با تصاویر عینی مواجه نباشد به پشتوانه دریافت مفهومی از اثر می تواند در یک نما تصویری پارادوکسیکال ببیند.

از ابتدای فیلم طعم گیلاس، شخصیت اصلی داستان به دنبال کارگر یا شخصی می گردد که در ازای دریافت دستمزد با بیل روی جنازه اش خاک بریزد و او را مدفون کند. در تصویر فوق، زمانی که ماشین شخصیت اصلی در حاشیه جاده در چاله ای رو به دره می افتد شاهد هجوم بیش از ده کارگر بیل به دست برای کمک به او هستیم. اما درست کمکی مقابل آنچه که او به دنبالش می گشت؛ کمک به رهایی و حرکت به سمت زندگی. این تصویر علاوه بر ایجاد موقعیتی متناقض نما، بار طنازانه ای نیز به این نما می بخشد.

٦-٦- ایهام تناسب

ایهام در لغت به معنی «به گمان افکندن است و این صنعت چنان بود که لفظی ذومعنیین به کار رود یکی قریب و یکی بعید تا خاطر سامع نخست به معنی قریب رود و مراد قایل معنی غریب باشد.» (قیس رازی، ۱۳۸۸ : ٣٦٥) در گذشته منظور از ایهام بیشتر معنای دور و قریب واژه بوده است، حال آن که امروزه هر دو معنی مد نظر است. ایهام تناسب، یکی از انواع ایهام است. در تعریف ایهام تناسب آمده است که «الفاظ جمله در آن معنی که مراد گوینده است با یکدیگر متناسب نباشد، اما در معنی دیگر تناسب داشته باشد.» (همایی، ۱۳۸۹: ۲۷۲) به بیانی دیگر، تنها یکی از دو معنای واژه در کلام مد نظر است و

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2023-04-26]

در آن صدق می کند، «اما معنی غایب (یکی از معانی دیگر کلمه) با کلمه یا کلماتی از کلام رابطه و تناسب داشته باشد.» (شمیسا، ۱۳۸۱: ۱۳۵)

تصویر بالا تنها تصویری است که در سراسر فیلم، بیننده به صورت واضح پلاک اتومبیل شخصیت اصلی داستان را مشاهده می کند و این تصویر زمانی در فیلم دیده می شود که آقای بدیعی برای سوار کردن طلبهٔ اهل افغانستان که در حوزهٔ علمیه ای در تهران مشغول تحصیل است، حرکت می کند. همانگونه که در تصویر مشاهده می شود پلاک خودرو از شهر قم صادر شده است. با توجه به این مسئله، در این تصویر ایهام تناسبی را میان حوزهٔ علمیهٔ قم و طلبهٔ اهل افغانستان شاهدیم. از طرفی دیگر و با توجه به حضور شخصیت طلبه در تهران، می توان این تصویر را ایهام تبادر هم در نظر گرفت که با توجه به موقعیت، حوزهٔ علمیهٔ قم را به ذهن متبادر می کند.

۷-٦- اطناب

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2023-04-26]

کیارستمی در طعم گیلاس از نوعی اطناب بلاغی در نماها، تصاویر و گفت وگوها استفاده می کند. در نماهای متعدد و مشابه بارها شاهد طی یک مسیر، تصاویر مشابه و گفت وگوهای کم و بیش یکسان میان شخصیت اصلی و دیگر شخصیت های فرعی هستیم. «از دیگر راه های ایجاد اطناب – اعم از بلاغی و غیربلاغی- در ادبیات و سینما، تکرار است. تکرار یک واژه یا یک ترکیب و تکرار یک نما یا یک زاویه یا احیاناً تکرار یک سکانس. این گونه تکرارها اگر متناسب با ساختار داستانی فیلم صورت بگیرد، نوعی تأکید به حساب می آید.»(حسینی، ۱۳۸۸: ۲۱۵) از این رو با توجه به تکرارهای موجود در فیلم طعم گیلاس اعم از تکرار در نما و زاویه و حتی سکانس، پرسشی که مطرح می‌شود این است که آیا این اطناب منجر به اخلال در روایت داستان و ملال مخاطب می شود یا خیر؟ در پاسخ به این پرسش نمی توان حکمی قطعی برای تمامی مخاطبان صادر کرد؛ چرا که مخاطب آشنا به ادبیات و سینما ضمن پی بردن به گوهر درونی اثر در ضمن روایت، گفت وگوها و تصاویر، به سرعت پی خواهد برد که با اثری متفاوت و فاخر روبه روست که نمی تواند به سادگی از کنار نشانه های تصویری و اندیشهٔ نهفته در ورای کلمات و تصاویر آن عبور کند. اما مخاطبی که ذائقه ای نپرورده و عجول دارد و مثلاً تاکنون لذت درک مطالعهٔ رمانی فاخر را نچشیده، بی تردید از آهستگی و اطناب اثر لذتی نخواهد برد. از دیگر سو اطناب و نماهای طولانی و مشابه، لحن یک اثر سینمایی را هم تحت تأثیر قرار خواهد داد. «نمی توان با قطعیت گفت که زمانِ طولانیِ هر نما چه تفاوتی در لحن فیلم ایجاد می کند؛ اما بنا به تجربه، اگر فیلمی یکسر از نماهای طولانی ساخته شده باشد، یعنی تعداد نمایش هایش خیلی کمتر از تعداد معمول باشد، لحن فیلم درون گراتر و غمگین تر می شود.» (احمدی، ۱۳۸۸: ۱۸۳)

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2023-04-26]

با توجه به مطلب فوق موضوع محوری طعم گیلاس طبیعتاً لحنی آهسته، درون گرا و غمگین را ایجاب می کند. همان‌گونه که شعرا بعضی اوزان ضربی را اغلب برای ابراز شادمانی و برخی اوزان دیگر با ضرباهنگ آهسته را برای دیگر مقاصد مورد استفاده قرار می دهند. در سینما هم نماهای کوتاه و سرعت تصاویر، بیشتر در ژانر اکشن و فیلم های موزیکال مورد استفاده قرار می گیرد و نماهای طولانی تر در درام ها و ملودرام های اجتماعی و مخصوصاً آثاری که به سینمای شاعرانه شناخته می شوند، به کار می روند.

۸-٦- ایجاز

شمس قیس رازی در تعریف ایجاز می گوید؛ «آن است که لفظ اندک بود و معنی بسیار.» (قیس رازی، ۱۳۸۸: ۳۸٤) مراد آنکه در ایجاز می توان با کمترین واژگان بیشترین معنا را منتقل کرد. در آثار ادبی البته «شرط بلاغت، این است که صرفه جویی در لفظ به انتقال پیام خللی وارد نکند.» (شمیسا، ۱۳۸٦: ١٦٥)

ایجاز را در سینما می توان این گونه تعریف کرد: «قدرت [راستی] خیره کننده ای که عناصر تصویری و آوایی را به کمترین میزان می کاهد.» (احمدی،١٣٧٠:٦٤) کیارستمی در عین استفاده از اطناب در تصاویر و گفت وگوها، ایجاز را نیز در موارد بسیاری مد نظر قرار می دهد و از قدرت بلاغی آن بهره می برد. میراحسان در خصوص استفادهٔ کیارستمی از این صنعت بلاغی می گوید: «او با حذف های مکرر و تلاش برای غایب کردن ساختار و عناصر فیلمیک، روایی یا تصویری، به اوجی از حذف دست می یابد که فیلم را در کلیتش بدل به یک حفرهٔ خالی یا صفحهٔ سفید برای نگاشتن و معناپردازی ما می کند.» (میراحسان، ۱۳۸۰: ۵۵)

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2023-04-26]

نمونهٔ بارز استفاده از ایجاز در فیلم طعم گیلاس به سکانسی مربوط می شود که نفر سومی که قرار است موضوع خودکشی با او مطرح شود، سوار بر خودرو می شود. در دو مورد اول، سربازی که مشغول خدمت در پادگانی حوالی تهران است و طلبهٔ اهل افغانستان، مخاطب از زمان سوار شدن این دو نفر با شخصیت اصلی همراه است و از ابتدای گفت وگو و طرح مسئله خودکشی توسط شخصیت اصلی، ناظر بر سخن و عکس العمل آنان است. اما در مورد سوم، پیرمردی که در بخش تاکسیدرمی موزهٔ جانورشناسی کار می کند، مخاطب با نمایی لانگ‌شات از عبور خودروِ شخصیت اصلی مواجه است و صدای سخنان و نصایح کسی را می شنود. کسی که برخلاف موارد پیشین نه او را پیش از سوار شدن به خودرو دیده و نه طرح مسئله خودکشی را برای او شنیده. از آنجا که در بلاغت ادبی ایجاز به دو نوع قصر و حذف تقسیم می شود، ایجاز حذف باید به قرائن معنوی دریافته شود. مخاطب با قرینه سازی معنوی با موارد پیش، پس از لحظاتی به نقش گوینده به عنوان نفر سومی که از او درخواست شده است پی می برد و از میان ارجاع سخنان دو شخصیت پی به بیماری دختر پیرمرد و دلیل پذیرفتن درخواست از ناحیهٔ او می رسد. مواردی که در فیلم به دلیل ایجاز و پرهیز از اطناب حذف شده است.

۹-٦- استعاره در تصویر

استعاره «در لغت مصدر باب استفعال است؛ یعنی عاریه خواستن لغتی را به جای لغت دیگری، زیرا شاعر در استعاره، واژه ای را به علاقهٔ مشابهت به جای واژهٔ دیگری به کار می برد.» (شمیسا، ۱۳۸۱: ۱۵۳) در واقع استعاره، «نوعی از مجاز است و مجاز ضد حقیقت باشد.» (قیس رازی، ۱۳۸۸ : ۳۷٤) استعاره هم ریشه در مجاز دارد و هم ریشه در تشبیه.

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2023-04-26]

گویی استعاره تشبیهی است که در آن تمامی لوازم تشبیه حذف شده است و تنها مشبه به آن ذکر شود.

علاوه بر ادبیات، استعاره در فیلم نیز مورد استفاده قرار می گیرد. در فیلم، «عملکرد استعاره نیز مانند تشبیه، انجام قیاس است. قیاس در تشبیه هدف است و در استعاره وسیله ای برای ورود و انتقال به ذهنیات.» (ضابطی جهرمی، ۱۳۹۳: ۱۳۳).

در طعم گیلاس، نماهای مستقلی از بازی با سایه توسط شخصیت اصلی دیده می شود. شخصیت داستان (آقای بدیعی) که در پی یافتن کسی برای پوشاندن جنازه اش با خاک پس از خودکشی است، در نماهای مجزایی که دو نمونه از آن در بالا آمده سعی در پوشاندن سایه اش با خاک دارد. تأثر کیارستمی از جهان بینی خیام، هدایت و فروغ فرخزاد گاه با اشارات مستقیم و گاه در ضمن مفاهیم و دیالوگ های فیلم های او و مخصوصاً *طعم گیلاس* قابل ردیابی است. علی شیخ مهدی در مقاله بررسی علل استقبال منتقدان غربی از فیلم های عباس کیارستمی، فیلم طعم گیلاس را متأثر از اندیشه های خیام و صادق هدایت می داند و می گوید: «بی گمان، تأثیراتی که این فیلم از اندیشه های

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2023-04-26]

خیام، شاعر فیلسوف منش و صادق هدایت نویسندهٔ برجسته ایرانی برگرفته است برای منتقد غربی که با این بزرگان فرهنگ ایرانی آشناست، پنهان نمانده است.» (شیخ مهدی، ۱۳۸۱: ۲۲)

سایه یکی از مفاهیمی است که در شعر خیام، فرخ زاد، آثار هدایت و به ویژه بوف کور به آن پرداخته شده است؛ «صادق هدایت از«سایه بازی» (یکی از تکنیک های پیش سینمایی فرافکنی) در دل متن اثرش استفاده می کند تا قابلیت‌های زبان را با کاربرد استعارهٔ «سایه» در خلق تصاویر ذهنی و همین طور نشان دادن همزاد یا بعد «دیگر» شبح و روان شخصیت اصلی *بوف کور* به نمایش بگذارد. در واقع هدایت از این استعاره (سایه) برای نمایش فرافکنی ذهن و ناخودآگاه شخصیت رمانش (بوف کور) استفاده کرده است. ... راوی داستان، سایه اش را خطاب قرار می دهد؛ سایه ای که شبیه به جغدی روی دیوار تابیده و به اعترافاتش گوش می دهد.» (بهنام، ۱۳۷٦ : ٦)

شاید بتوان تأثیری را که کیارستمی مستقیم یا غیرمستقیم از برخی رباعیات خیام گرفته است، نیز در این تصاویر پیگیری کرد. مانند این رباعی که زندگی و هستی به نمایشی با سایه های سرگردان مانند می شوند:

این چرخ فلک که ما در او حیرانیم	فانوس خیال از او مثالی دانیم
خورشید چراغ دان و عالم فانوس	ما چون صُوَریم کاندرو حیرانیم

(خیام، ۱۳۷۲: ۱۰۱)

فروغ فرخ زاد نیز در شعر «دنیای سایه ها»، سایه را سمبل رهایی، آزادی و عمل به منویاتی می داند که جسم خسته از انجام آن پرهیز می کند: «سایه های ما .../ همچو گل

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2023-04-26]

هایی که مَستند از شراب شبنم دوشین/ گویی آنها در گریز تلخشان از ما/ نغمه هایی را که ما هرگز نمی خوانیم/ نغمه هایی را که ما با خشم/ در سکوت سینه می رانیم/ زیر لب با شوق می خوانند/ لیک دور از سایه ها/ بی خبر از قصه ی دلبستگی هاشان/ از جدائی ها و از پیوستگی هاشان/ جسم های خستهٔ ما در رکود خویش/ زندگی را شکل می بخشند/ شب به روی جاده نمناک/ ای بسا من گفته ام با خود/ زندگی آیا درون سایه هامان رنگ می گیرد؟/ یا که ما خود سایه های سایه های خویشتن هستیم؟» (فرخ زاد، ۱۳۷۹ :۱۳۷)

با توجه به موارد ذکر شده باید گفت در این نماها سایه استعاره ای است از تن، تنی که رها از تعلقات، وابستگی ها، ترس ها و تردیدها آزادانه حرکت می کند و این امکان و شهامت را دارد که برخلاف شخصیت اصلی فیلم به خواستهاش جامهٔ عمل بپوشاند.

«در فیلم تشخیص تشبیه از استعاره نمی تواند به دقت ادبیات باشد، زیرا ... در فیلم ادات تشبیه وجود ندارد. لیکن با استفاده از تأکید می توان تا حدودی تشبیه را از استعاره تشخیص داد.» (ضابطی جهرمی، ۱۳۸۳: ۱۹۱). البته لازم به ذکر است که هرچند تمییز تشبیه از استعاره و حتی نماد در نماهای سینمایی دشوار می نماید اما پرداخت، تحقیق، مناظره و گفت وگو در این موضوعات می تواند به زبان و تعریف مشترک و یا حداقل نزدیکی در میان ادیبان و سینماگران منجر شود.

۷-نتیجه گیری

این مقاله، با رویکرد و نگاهی زیبایی شناسانه و میان رشته ای به دنبال دریافت و نمایاندن ارتباطات و پیوندهای هنری و ادبی میان دنیای ادبیات و سینما با محوریت توجه و تحلیل فیلم طعم گیلاس، به عنوان اثری تحسین شده و مورد توجه از عباس کیارستمی است. در این راستا، در جای جای مقاله، تلاش شده است که این روابط زیبایی‌شناسانه و هنری از

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2023-04-26]

طریق بهره گیری از صنایع ادبی و بلاغی نشان داده شود. بر این اساس، می توان گفت که هدف از این گونه تحقیقات و پژوهش ها در درجهٔ اول، ایجاد ارتباط و پیوند میان دو زمینهٔ هنری و در درجهٔ دوم نمایاندن چگونگی این روابط است. این چگونگی در قالب مشاهدهٔ این تصاویر و نیز تأمل در مطابقت آن ها با صنایع و ابزارهای بلاغی و نیز روابط معنایی است. از این رو، واضح است که نتیجه ای همچون دیگر تحقیقات نمی توان از آن توقع داشت و نتیجه، در فرایند مطالعه و مشاهدهٔ این تصاویر و توضیحات آن است که برای مخاطب به دست می آید. اما به جهت پایان بندی و جمع بندی مباحث مطرح شده، می توان گفت که کیارستمی در طعم گیلاس با استفاده ی بجا و مناسب از تصویر برای خلق صنایعی بلاغی نظیر: براعت استهلال، استعاره، نماد، تضاد، پارادوکس، اطناب و ایجاز، منجر به ایجاد اثری قابل اعتنا از منظر غنای هنری تصویر می شود. این بلاغت تصویر، مفاهیم مورد نظر کارگردان را به مخاطب منتقل می کند. استفاده از این صنایع بلاغی، بار مسئولیت واژه و دیالوگ را برای انتقال مفهوم تا حد بسیار زیادی می کاهد و به مخاطب این امکان را می دهد تا گامی فراتر از کارکرد رایج زبان بنهد و از غنای تصاویر موجود به مفهوم برسد. کیارستمی با استفاده از ظرفیت تصویر و تأثیرپذیری از شگردهای روایت ادبی و آرایه های موجود در کلام و انتقال این ظرفیت به آثار سینمایی خود، آثاری با غنای تصویری بالا می آفریند؛ تصاویری که در همه جای دنیا، قابل دریافت و تأویل است.

منابع

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2023-04-26]

- اسکولز، رابرت.(۱۳۸۳). *درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیات*. ترجمهٔ فرزانه طاهری. چاپ دوم. تهران: آگاه.
- اجلی، علیرضا.(۱۳۸۷). «نشستن زیر درختان زیتون و چشیدن طعم گیلاس»(مروری بر فیلم شناسی عباس کیارستمی). *گلستانه*. شماره ۸۷ صص ۵۵-۶۸.
- احمدی، بابک.(۱۳۷۰). *تصاویر دنیای خیال*. چاپ اول. تهران: مرکز.
- احمدی، بابک. (۱۳۸۸). *از نشانه های تصویری تا متن*. چاپ نهم. تهران: مرکز
- آرنهایم، رودولف. (۱۳۸٦). «*فیلم و واقعیت*». ترجمهٔ حسن فیاد، *سینما و سینماگران*. چاپ دوم. تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
- بازن، آندره.(۱۳۹۰). *سینما چیست*. ترجمه محمد شهبا. چاپ ششم. تهران: هرمس.
- جینکز، ویلیام. (۱۳۸۹). *ادبیات فیلم (جایگاه سینما در علوم انسانی)*، ترجمه محمدتقی احمدیان و شهلا حکیمیان. چاپ چهارم. تهران: سروش.
- حسینی، حسن.(۱۳۸۸). *مشت در نمای درشت*. تهران: سروش.
- خیام نیشابوری، عمر.(۱۳۷۲). *رباعیات خیّام*. تصحیح محمدعلی فروغی و قاسم غنی. تهران: عارف.
- داد، سیما.(۱۳۸۷). *فرهنگ اصطلاحات ادبی*. چاپ چهارم. تهران:مروارید.
- شمیسا، سیروس.(۱۳۸٦). *معانی*. ویراست دوم. تهران: میترا.
- شمیسا، سیروس.(۱۳۸۱). *نگاهی تازه به بدیع*. چاپ چهاردهم. تهران: فردوس.
- شوالیه،ژان و گربران، الن.(۱۳۸٤). *فرهنگ نمادها*. ترجمهٔ سودابه فضایلی. ج ۱. چاپ دوم. تهران: جیحون.

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2023-04-26]

- شیخ مهدی، علی. (۱۳۸۱). «بررسی علل استقبال منتقدان غربی از فیلم های عباس کیارستمی». *فارابی*. شماره٤٧. صص ۱۳-۳٤.
- ضابطی جهرمی، احمد.(۱۳۸۳). «شیوه های بیان در سینما». *هنر*. شمارهٔ ٦٢. صص ۱۹۷-۱۸۲.
- ضابطی جهرمی، احمد و دیگران. (۱۳۹۳). «شیوه های بیان شاعرانه در فیلم مستند». رادیو و تلویزیون. شماره ٢٤. صص ١٤٢- ١٠٤.
- عقیقی، سعید(۱۳۷۸)، *طعم گیلاس*، تهران: سارنگ.
- فرخ زاد، فروغ.(۱۳۷۹). *گزیده اشعار فروغ فرخ زاد*. به کوشش محمد حقوقی. چاپ پنجم. تهران: نگاه.
- قیس رازی، شمس.(۱۳۸۸). *المعجم فی معاییر اشعار عجم*. تصحیح عبدالوهاب قزوینی و دیگران. چاپ اول. تهران:علم.
- متز، کریستین. (۱۳۷۸). «بررسی نظرات ژان میتری دربارهٔ استعاره و نماد و زبان در سینما». *ساختگرایی، نشانه شناسی، سینما*. به کوشش بیل نیکولز، ترجمه علاءالدین طباطبایی. تهران: هرمس.
- محصصی، محمدسعید.(۱۳۷۷). «از طلوع فجر تا طعم گیلاس». *نقد سینما*. شمارهٔ ۱۳. صص ۸۳-۸۹.
- محمد کاشی، صابره. (۱۳۸۰). «بررسی تطبیقی مؤلفه های زیبایی شناسی در هنر سنتی ایران و سینمای کیارستمی». *فارابی*. شماره ٤٠. صص۳۱-٤٨.
- میتری، ژان.(۱۳۸۸). *روان شناسی و زیبایی شناسی سینما*. ترجمهٔ شاپور عظیمی. چاپ اول. تهران: سورهٔ مهر.

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2023-04-26]

- میراحسان، میر احمد. (۱۳۸۲). «ادبیات تصویر» . *فارابی*. شماره ٤٨. صص ٩٦-٨٣.
- میراحسان، میراحمد. (۱۳۸۰). «شالودهٔ فلسفی سینمای رویکردگرای کیارستمی». *کتاب ماه هنر*. شماره ٤١ و ٤٢. صص ٥٦-٥٤.
- نجل رحیم، عبدالرحمن.(۱۳۷۸). «طعم گیلاس؛ نمایشی از پیوند سرشت انسان با طبیعت». *گفت وگو*. شمارهٔ ۲۳. صص ۱۱٤-۱۲۷.
- والن، پیتر.(۱۳٦۳). *نشانه ها و معنا در سینما*. ترجمهٔ عبدالله تربیت و بهمن طاهری. چاپ اول. تهران: سروش.
- همایی، جلال الدین.(۱۳۸۹). *فنون بلاغت و صناعات ادبی*. چاپ سی ام، تهران: هما.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2023-04-26]