بی‌مرگی حیات: نقد اسطوره‌ای مجموعه عکس «سفیدبرفی» عباس کیارستمی بر پایه نظریه نورتروپ فرای*

نرگس سیبویه[۱*]

۱. پژوهشگر دوره دکتری تاریخ تطبیقی و تحلیلی هنر اسلامی، دانشکده هنرهای تجسمی، دانشگاه تهران، تهران، ایران.

[تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۱/۰۱/۲۲، تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۲/۰۴/۰۶]

چکیده

درک مفاهیم نهفته در آثار هنری همواره یک‌سان نیست. مفاهیم با تغییرات فرهنگی، دچار دگرگونی و تحول می‌شوند. در عکس‌ها، مانند هر اثر هنری دیگری، نشانه‌هایی هست که حقایق را به زبانی نمادین، برگرفته از فرهنگ خالقش، به ساحت عمومی انتقال می‌دهند. در چنین بستری اسطوره به عنوان نوعی از گفتار تاریخی، علاوه بر شیوه‌های کلامی و نوشتاری؛ در رسانه‌های غیرکلامی همچون عکاسی، سینما، نمایش و تبلیغات با پشتیبانی از گفتار اسطوره‌ای فرصت بروز می‌یابد. در پی این ظهور، نقد و تحلیل اسطوره‌شناسانه، نشان داده ظرفیتِ بازشناسی جهانِ توصیف‌شده و تبیین عملکرد تیپ‌های انسانی را برای بازخوانی نگرش‌های اسطوره‌ای نهفته در ضمیر هنرمند دارد. منتقدانِ این شیوه به دنبال آنند که نشان دهند الگوهای اولیه و تاریخ زندگی بشر کجا و چگونه در متن قرار گرفته‌اند. آنان در روند تحلیل آثار، نخست رمزها و نمادهای پنهان و آشکار موجود در ساختار اثر را کشف می‌کنند و سپس از طریق تحلیل روان‌شناسانه نمادها و پیگیریِ زمینه‌های تاریخیِ شکل‌گیریِ آنان، ارتباط این معانیِ ضمنی را با الگوهای ازلی موجود در روان جمعی بشر تشریح می‌نمایند. در این مقاله، با به‌کارگیریِ الگوی نقد اسطوره‌ای نورتروپ فِرای، با مروری بر عکس‌های کیارستمی در مجموعه «سفیدبرفی»، به رمزگشایی از روایت تک‌درختانی می‌پردازیم که در آثارش به عنوان نقطه عطف و اسطوره محوریِ متن مطرح می‌شوند. روش این تحقیق توصیفی و تحلیلی است و اطلاعات به شیوه کیفی تحلیل می‌شود. نتایج تحقیق نشان می‌دهد هنرمند با به‌کارگیری طبیعت در قاب‌های عکاسی و ثبت مکرر عنصر درخت در فریم‌های متفاوت، روایتی هستی‌شناسانه از زندگی و حیات انسان را در تطبیق با طبیعت بازگو می‌کند و به نقش بنیادین آن در فرایند خویشتن‌شناسی انسان معاصر تأکید می‌نماید. گویی تنه‌های درخت محصور در برف، از بی‌تابی و بی‌قراری آدمی در ترک این‌گونه زیستن حکایت دارد و اشتیاق او در گریز از مرگ، روی آوردن به زندگی و جُستن مسیر در بین این دو را نمایان می‌سازد.

واژه‌های کلیدی

واژگان کلیدی: نقد اسطوره‌ای، نوتروپ فرای، عکاسی، اسطوره، عباس کیارستمی، سفیدبرفی

*نویسنده مسوول: تلفن: ۰۹۹۰۳۱۶۵۳۱۸، ایمیل: Email: Narges.Sibuyeh@ut.ac.ir

[Downloaded from art-studies.ir on 2025-07-10]

مقدمه

اسطوره نوعی از گفتار است که تاریخ آن را تعیین می‌کند. این گفتار، فقط در نوع شفاهی محدود نمی‌شود و شامل شیوه‌هایی از نوشتار و بازنمایی‌هاست؛ علاوه بر گفتارِ نوشتاری، عکاسی، سینما، نمایش و تبلیغات را دربرمی‌گیرد و تمامی این رسانه‌ها را در خدمت پشتیبانی از گفتار اسطوره‌ای قرار می‌دهد. گفتارِ اسطوره از مواد و مصالحی ساخته شده که مناسب با برقراری ارتباط است؛ از آن‌جایی‌که مواد و مصالح (اعم از تصویری و نوشتاری)، آگاهی دلالتبخش را پیشفرضِ خود قرار می‌دهند، منتقد می‌تواند در حالی‌که جوهر آن‌ها را نادیده می‌گیرد، درباره‌شان بحث کند. بنابراین با فرض این‌که زبان، گفتمان و گفتار، عبارت از هر واحد یا ترکیب با معنایی اعم کلامی یا بصری باشند، عکس به همین ترتیب نوعی از گفتار است که معنا و منظوری را دربرگرفته‌است (بارت، ۱۳۹۴، ۳۱).

عکاسی از دید پست‌مدرن، نشان می‌دهد حقایق لزوماً جاودان نیستند، و هم‌زمان با تغییرات فرهنگی، دچار دگرگونی و تحول می‌شوند. بر خلافِ آن، مدرنیسم معتقد است برخی حقایق ماندگارند و وضعیت‌های بنیادین و کلی بشر را منعکس نموده و اغلب در مضامین اسطوره‌ای و کهن‌الگوها تجلی می‌یابند. علم، ژورنالیسم و هنر، از پیوند میان اسطوره و حقیقت استفاده کرده و در این میان به کهن‌الگوی اسطوره‌ایِ فرم، یعنی زیبایی نظر دارند. از آن‌جایی‌که زیبایی خود مبتنی بر باورهای موجود در فرهنگ است و الزاماً حقیقت را آشکار نمی‌کند، در هر دو رویکرد (مدرنیسم و پست‌مدرنیسم)، فهم حقیقت در عکاسی همچون هر حقیقت دیگری، مبتنی بر فهم فرهنگ، باورها، تاریخ و وجوه کلی سرشت بشر است (مولن، ۱۳۹۳، ۲۶). از این‌رو، عکس‌ها به نشانه‌هایی نیاز دارند، تا این حقایق را به زبان نمادینی که از طریق فرهنگ آموخته‌اند، به ساحت عمومی انتقال دهند. مولن[1] معتقد است عکاسی هم حقایق جاودان را منتقل می‌کند، هم متغیر. به همین سبب، عکس‌ها هم به‌عنوان راویان داستان‌های جذاب جهانی و هم راویانِ داستان‌های بازتاب‌کننده ارزش‌های اجتماعی، محسوب می‌شوند (همان، ۲۸).

در نقد عکس بدیهی است که کل معنای یک عکس از محتوای آن ناشی نمی‌شود و عکس‌ها به اقتضای ماهیت‌شان نشانه‌های سیاریاند که معانی آن‌ها در گذر از مکان، زمان و نیز به‌واسطه فضای مورد نمایش تغییر می‌کند. متن، گفتمان فرهنگی، جغرافیا و... همگی ایفاگر نقش‌هایی اساسی در نقد و تفسیر یک عکس هستند، و عکاسی و مفهوم عکس هرگز به‌طور دائمی بیان‌گر معنایی ثابت نیست (شریف‌اده، ۱۳۹۸، ٤٦). مضاف بر این، تصوری که عکاسی می‌تواند واقعیت را بی‌کم و کاست بیان کند، همیشه محل تردید بوده‌است، اما حتی بدبین‌ترین نگاهها نسبت به قدرت واقع‌نمایی عکس یا دست‌کم مزیت نسبی آن، در قیاس با سینما، نمایش و نقاشی در ارائه واقعیت اذعان دارند. همین‌طور از جنبه هنری نیز، توانایی هنر و رسانه‌ای چون عکاسی برای ارائه واقعیت، قابل بحث است؛ چرا که تصمیم‌گیری هنری اصولاً گزینشی است و متکی بر نظر شخصی هنرمند.

عکاسی پس از دهه ۱۹۶۰ به‌عنوان رسانه‌ای با قدرتِ واقع‌نمایی به صحنه هنرِ پیش‌رو نفوذ کرد و از همین موضع نقاشی را به‌عنوان رسانه‌ای که در قلمرو پندار و ذهنیت‌های خیالی سیر می‌کند، به دور از واقعیت انگاشت و تا حد زیادی به حاشیه راند. اما از همان زمان هم این نیروی واقع‌نماییِ عکس محل تردید و ابهام بود. هر عکسی واقعیت دنیا را فقط در چارچوب یا قاب خود تعریف می‌کند و مشخص نیست آن‌چه خارج از این قاب مستطیل اتفاق می‌افتد با محتوای درون قاب همراهی دارد یا در تضاد است. بنابراین مشخص است که عکس با همه نسبتی که با واقعیت دارد تنها می‌تواند واقع‌نما باشد و نه روایت‌گر موثق واقعیت (محمدخانی، ۱۳۸۲، ۱۳۸).

از نگاه بارت[2] مفهوم واقعیت در متون تاریخی همواره معنایی است که صورت آشکاری ندارد و در پشت برتری ظاهریِ مصداق پناه گرفته‌است. او این نهان‌شدگی واقعیت را در مصادیقی از تمدن امروزی از جمله عکس‌ها و فیلم‌های مستند نیز می‌یابد و آن را «اثر واقعیت» می‌نامد و به همین سبب، امکان بازنمایی واقعیت در ادبیات، تاریخ و عکاسی را به موازات هم به پرسش می‌گیرد. به زعم او، تلاش در جهت نمایش واقعیتی خاص، از مصادیق اسطوره‌سازی در زمان حاضر است. نزد او عکس برابر با واقعیت است، باوری اسطوره‌ای نزد عموم است و می‌کوشد آن را

[Downloaded from art-studies.ir on 2025-07-10]

اسطوره‌زدایی کند. بارت در گام بعدی است که بر مساله مرجع در عکاسی متمرکز می‌شود (بارت، ۱۳۹۳، ۱۹۳). اسطوره در قالبِ تصویری خاص، واقعه‌ای ماورایی را به‌صورت احساسی تجربه‌شده و زیست‌شده، بیان می‌کند، و به عنوان اِدراکی در حوزه معناشناسی، و همچنین تجارب اولیه‌ای که از محیط اطراف به‌صورت نقل روایات، آموزش یا تربیت قومی دریافت شده، در ژرفای ناخودآگاه آدمی جای می‌گیرد. هم‌سو با این، هنرمند عکاس به عنوان یک بازاندیشی و رجعت به نگره‌های تاریخی که از تجربیاتش دریافته، در تلاش است تا آن لحظه‌های آبستن را در سیر رویدادهای اطراف خود پیدا کرده و ثبت نماید (باستید، ۱۳۷۰، ۳۸).

به‌همین سبب می‌توان گفت، عکس در این‌جا در قالب یک تجربه آنی است که به انتخاب عکاس روی داده و برای فهمِ آن توسط مخاطب، باید یک جهان ذهنی حاکم شود و یک اسطوره به‌وجود آید تا میان تصویر و نمود واقعیِ آن رابطه تقابلی کامل برقرار گردد. این تصویر مثالی، در حد آستانه درکِ عکاس، همان کُدهای اسطوره‌ایِ مخفی است که در ناخودآگاه او قرار داشته و به‌طور ناگهان در قالبِ عناصر تصویری، در کنار هم و در شمایل اسطوره ذهنیاش نقش می‌بندد. از این‌رو، عکاس با فشاردادنِ کلیک دوربین، صورتِ «این همانی» را در لحظه ثبت می‌کند. «این همانی»، مطابقت ذهنیت اسطوره‌ای، برای ایجاد عینیت اسطوره‌ای در عکس است که مخاطب به‌واسطه داشتن حوزه فرهنگی مشترک، به راحتی بتواند آن را دریافت نموده و تحلیل کند (محمدخانی، ۱۳۸۲، ۱۳۴).

در مجموع به‌نظر می‌رسد امروزه با ورود به دوران عکاسی دیجیتال، و به دنبال آن جابه‌جایی مفاهیم فضا، زمان و مکان با انقلابی معرفت‌شناختی روبروئیم که ما را به سمت درک جهان از طریق تصاویری که احاطهمان کرده‌است، می‌برد. واقعیت به سوی «تصاویر واقعی» چرخیده‌است، به‌طوری که هنرمندان، با به‌کارگیری کهن‌الگوها و نمادهای اساطیری، عامل تکوین نوعی از خیال هستند که نزد هنرمند خلاق به خلاقیت هنری منجر می‌شوند. ژیلبر دوران[۳] در این‌باره با نام بردن از دو نوع «خیالِ خلاق» و «خیال خیال‌آفرین»، و نقش اسطوره به‌عنوان واسطِ میان این دو، تنها راه تبیین دقیق فرآیند خلاقیت هنری را تبیین چند و چون فرآیند تکوین اسطوره‌ها می‌داند. او معتقد است هنرمند با به فعلیت رساندن خلاقیت هنری، در واقع به نوعی اسطوره را می‌سازد یا دوباره‌سازی می‌نماید (عوض‌پور و دیگران، ۱۳۹۹، ۴۹۸). در این تحقیق با استفاده از رویکرد تحلیلی و تطبیقی نقد اسطوره‌شناسی، به خوانش و تأویل دو اثر از مجموعه عکس «سفید برفی» عباس کیارستمی (۱۳۱۹-۱۳۹۵)؛ خواهیم پرداخت. الگوی به‌کار رفته مطابق با شیوه نقد اسطوره‌ای نوتروپ فِرای[۴] است که در مرحله اول مستلزم جست‌وجوی اسطوره محوری در آثار است. پس از آن باید روایات متفاوت در ارتباط با اسطوره مورد نظر از میان تاریخ اساطیر و ادیان یافت شود، و در پی بررسی تطبیقی روایات و بر اساس وجوه مشترک میان آن‌ها مضمونِ واحد را بیابیم. در واپسین مرحله، با تمرکز بر نتایج مطالعات تطبیقی در مرحله پیش و مضمون مشترک، آغاز به رمزگشایی از اسطوره مورد نظر نموده و با بهره‌گیری از روش تمثیلی و نمادین، به واکاوی و تبیینِ معنای نهفته در اسطوره می‌پردازیم. در واقع به موجب این جنبه نمادین، در تحلیلِ اثر، با به‌کارگیری روش استقرایی، به کشف و تحلیل داده‌ها و واکاوی در بُن‌مایه‌های مشترک آن‌ها پرداخته، و به موجب آن پیام نهفته در ذهن هنرمند را کشف و رمزگشایی خواهیم نمود.

پیشینه پژوهی

پیشینه این تحقیق در دو بخش قابل بررسی است.

الف. گروه اول، در خصوص تحقیقاتی است که از حیث روش با تحقیق انجامشده مشترک است. از آن‌جایی‌که خاستگاه این شیوه ریشه در بررسی متون ادبی دارد، به‌ندرت در حوزه هنرهای تجسمی (بالاخص عکاسی)، تحقیق قابل تأملی صورت گرفته‌است. با این حال، به برخی از مهم‌ترین آن‌ها در حوزه هنرهای تجسمی اشاره می‌شود:

۱. در حـوزه منابع دانشگاهی: مینا دوستی (۱۳۹۲)، پایان‌نامـه با عنوان «تجلی روایت اسطوره‌های حقیقت در سیمرغ و ایکاروس با روش اسطوره‌سنجی با تکیه بر نگارگری‌های دوره ایلخانی»؛ (کارشناسی‌ارشد، دانشگاه هنر اسلامی تبریز، دانشکده هنر، استاد راهنما: باقر

[Downloaded from art-studies.ir on 2025-07-10]

صدری‌نیا، بهمن نامورمطلق، استاد مشاور: حسن صالحی) قابل ذکر است. در این پژوهش، محقق بـه بررسی انگیـزه ایجـاد داستان‌ها بر اساس پیش‌متن‌هایـی که در هر دو فرهنگ وجود دارد، پرداخته‌است. هم‌سو با این، با به‌کارگیری رویکرد اسطوره‌سنجی ژیلبر دوران و با تکیه بر «منظومه روزانه تخیلات»، این دو داستان را در بافت‌های فرهنگی و پارادایم‌های جداگانه بررسی نموده و الگوهای مشترک و مجزای موجود در هر کدام را شرح داده‌است. تأکید بیش‌تر پژوهش در این شیوه اسطوره‌سنجی، بر شناسایی انحاء تجلی حقیقت در اسطوره و هنر در تمدن‌های متفاوت است.

۲. در حوزه منابع غیردانشگاهی: چیتساز و دیگران (۱۳۹۸)، در مقاله «خوانش رویکرد اسطوره‌سنجی نزد ژیلبر دوران با نگاهی به «زیورآرایه‌های باغ ایرانی»»؛ با بهره‌گیری از روش اسطوره‌سنجی ژیلبر دوران به خوانش و واکاوی زیورآرایه‌های باغ ایرانـی پرداخته و در پی یافتن اسطوره کلان مستتر در آن‌هاست. علیرغم این‌که این تحقیق در حوزه نقد اسطوره‌شناسانه قرار می‌گیرد، از حیث الگوی انتخابی مطابق با مراحل نقد فِرای نیست و روند متفاوتی سیر می‌کند.

۳. رقیه وهابی دریاکناری و مریم حسینی (۱۳۹۶)، در مقاله «اسطوره قربانی در آثار بهرام بیضایی» به تحلیل و رمزگشایی از اسطوره‌محوری در فیلم‌ها و نمایش‌نامه‌های هنرمندان پرداخته‌اند، منتهی تحقیقات فاقد الگوی منسجم در ارتباط با نقد اسطوره‌شناسانه است و بیش‌تر شامل یکی دو گام اول رویکرد مورد نظر است.

٤. نجیمه آزادی ده عباسانی (۱۳۹٤)، در مقاله «رمزگشایی آیین قربانی در اسطوره، عرفان و فرهنگ» تحلیلی گذرا بر آیین قربانی از منظر روایات اساطیری و تاریخ ادیان انجام داده ولی فاقد طرحی متناسب با رویکردهای نقد هنری است.

۵. خسرو سینا (۱۳۹۲)، «جستاری بر اسطوره‌های باروری و قربانی در آیین‌های نمایش در کردستان» را با تمرکز بر اسطوره‌محوری قربانی در آیین‌های محلی، به رمزگشایی از لایه‌های پنهان در متن نمایش پرداخته‌است.

ب. گروه دوم تحقیقاتی است که در رابطه با مجموعه عکس‌های عباس کیارستمی صورت گرفته‌است. از آن‌جایی‌که کیارستمی به‌واسطه فیلم‌هایش شهرت بین‌المللی دارد، و عمده فعالیت‌های او در زمینه فیلم‌سازی در معرض دید عموم قرار گرفته، غالب تحقیق‌های انجام شده، در این‌باره است. با این حال در بخش‌هایی از مقاله‌ها، و جستارها، گاه به عکس‌ها به صورت کلی اشاره شده‌است.

۱. Shiva Balaghi & Antony Shadid (2001)، در مقاله «طبیعت فاقد فرهنگ است: عکس‌های عباس کیارستمی» در قالب جُستاری کوتاه، به ارتباط صحنه‌های برخی از فیلم‌های کیارستمی و تصاویر عکاسی او در طبیعت می‌پردازند. در بیش‌تر نوشتار، به‌نظرات شخصی و نقل‌قول‌هایی از کیارستمی در ارتباط با عکاسی از تک‌درختان ارجاع داده شده که فاقد محتوای تحلیلی است و بیش‌تر به دنبال شرح نگاه مولف اثر است.

۲. بهزاد شهتی (۱۳۹۲)، در یادداشتی با عنوان «سفید برفیِ کیارستمی / نگاهی به عکس‌های عباس کیارستمی در نگارخانه بوم» صرفاً به معرفی و توصیف برخی آثار به نمایش درآمده از این مجموعه در گالری بوم می‌پردازد.

۳. علی شیخ‌مهدی (۱۳۸۱)، در مقاله «بررسی نماد درخت در فیلم‌های عباس کیارستمی» فارغ از آن‌که فیلم‌ساز در به‌کارگیری نمادها (که شاخص‌ترین آن‌ها را درخت می‌یابد)، تعمد داشته یا خیر، به دنبال اثبات آن است که به کار بردن آن‌ها توسط کیارستمی، ریشه در ضمیر ناخودآگاه جمعی او دارد. در نهایت، بر مبنای اصول روان‌شناسی یونگ مبنای محتمل درخت و پیر دانا را در سینمای او، در فرهنگ‌های مختلف به‌ویژه ایران جست‌وجو می‌نماید.

بر این اساس، به‌نظر می‌رسد تا کنون پژوهشی هم‌سو با رویکرد نقد اسطوره‌ای به منظور خوانش و تأویل مجموعه عکس «سفید برفی» کیارستمی انجام نگرفته‌است.

نقد اسطوره‌ای، مبانی و اصول

اسطوره به دلیل داشتن ویژگی روایت‌گری، در قالبِ متون ادبی و آثار هنری به‌عنوان یکی از بهترین بسترهای

[Downloaded from art-studies.ir on 2025-07-10]

تبادل دانش اجتماعیِ بشر در مقاطع زمانیِ مختلف محسوب می‌شود. همچنین با داشتن ظرفیتِ بازنمایی جهانِ توصیف‌شده، توصیف عملکرد تیپ‌های انسانی، و بازخوانی نگرش‌ها و پردازش‌های آن‌ها را میسر می‌سازد.

منتقدانِ حوزه نقد اسطوره‌ای به دنبال آنند که نشان دهند الگوهای اولیه و تاریخ زندگی بشر کجا و چگونه در متن قرار گرفته‌اند. هم‌سو با این، در روند تحلیل آثار، نخست رمزها و نمادهای پنهان و آشکار موجود در ساختار اثر را کشف می‌کنند و سپس از طریق تحلیل روان‌شناسانه، نمادها و پی‌گیریِ زمینه‌های تاریخیِ شکل‌گیریِ آنان، ارتباط این معانی ضمنی را با الگوهای ازلی موجود در روان جمعی بشر تشریح می‌نمایند. در نهایت با تأویلِ عناصر و درون‌مایه‌های نمادینِ موجود در متنِ روساختِ اثر به متن زیرساختِ کهن‌الگویی آن، نقد و تحلیل نهایی خود را ارائه می‌دهند (گورین و دیگران، ۱۳۷۰، ۲۰۶-۲۰۷).

لازم به ذکر است که نظریه ناخودآگاه جمعی و نقد کهن‌الگویی یونگ[۵]، سهم شایانی در پیدایش و تکاملِ نظریات و آثار نقد اسطوره‌ای دارد، به‌طوری‌که در بسیاری موارد، تحلیلگران این عناوین را معادل هم به‌کار میبرند. اما باید توجه داشت که یونگ چیزی که بتوان آن را، «نقد ادبی» تلقی کرد، از خود به‌جا نگذاشته‌است. گورین[۶] در این‌باره معتقد است: «یونگ ادبیات و هنر را برای دو گروه از منتقدان گسترش داد: ۱. منتقدانی که به رویکرد نقد اسطوره‌ای گرایش داشتند و ۲. برخی از منتقدان که در حوزه نقد روان‌کاوانه، نظرات فروید را محدود می‌دانستند (همان، ۱۹).

بنابراین با توجه به این‌که نوتروپ فِرای یکی از مهم‌ترین و تاثیرگذارترین چهره‌ها در حوزه مطالعات اسطوره‌شناسی است و نظریاتش در حوزه نقد اسطوره‌شناسانه بدیع و اصیل است، در این مقاله به‌عنوان محور اصلی در ذکر مبانی و اصول نقد اسطوره‌ای قرار می‌گیرد.

به عقیده فِرای، منتقد در راستای تحلیلِ اثر، بهتر است با به‌کارگیری روش استقرایی، به کشف و تحلیل کهن‌الگو دست یابد. به‌عبارتی، با تحلیل داده‌ها و واکاوی در بُن‌مایه‌های مشترک آن‌ها، از جزء به کل (از کیفیت اساطیری به کهن‌الگویی) طیِ مسیر نماید (فِرای، ۱۳۸۷، ۱۶۴). او علاوه بر این، با توجه به نقش اجتماعی آثار هنری، در مورد کارکرد نقد اسطوره متذکر می‌شود: «یکی از وظایف نقد، احیای نقش آثار هنری است که مسلماً این به معنای احیای نقش اولیه نیست چرا که آن اساساً جای بحث ندارد، بلکه این به معنای بازآفرینی نقش در بافت تازه است» (فِرای، ۱۳۷۷، ۴۰۵). بدین معنی، بافتی که اثر در آن خلق شده قابل دسترسی نیست ولی منتقد می‌تواند اثر را در بافتی تازه در هنگام خوانشِ دوباره بازآفرینی کند.

حال اگر بخواهیم ترتیب روش‌مندی بر اساس نمونه تحلیل مورد نظر فِرای ذکر کنیم، شیوهای را که بیش‌تر در میان اسطوره‌شناسان ساختارگرا مطرح است به اختصار شرح می‌دهیم:

با توجه به این‌که او کتاب مقدس را رمز کل می‌داند، در گام نخست به سراغ اسطوره‌های آن رفته و معتقد است متون دیگر و اسطوره‌ها (به‌ویژه در دوره باستان)، با همین اسطوره مبنا[۷]، قابل خوانش و بررسیاند. پس اسطورهٔ مورد نظر شناسایی شده و به‌عنوان محور تحقیق قرار می‌گیرد. سپس به تحقیق و بررسی اسطوره منتخب پرداخته و با مطالعه دقیق، روایت، ساختار و مفاهیمی را که حمل می‌کند، بررسی می‌نماید. پس از آن با توجه به نتایج مرحله پیشین، در جهت مضمونِ اصلی اسطوره مورد نظر پیش می‌رود. در واقع می‌توان این مرحله را «مضمون‌شناسی» نامید که به دنبال کشف و معرفی پیام اصلی و نهفته در اسطورهٔ به‌کار رفته در اثر است. به زعمِ فِرای، برای پی بردن به مضمون اصلی باید ساختار روایت جامع (یعنی میانگینِ تمام روایت‌ها درباره اسطوره مورد نظر) مطالعه گردد[۸]. در گام بعدی، از طریق مضمون یافت‌شده به جست‌وجوی اسطوره‌هایی پرداخته شود که این مضمون را متجلی می‌کنند. به‌عبارت دیگر، هر اسطوره به‌طور مستقیم و غیرمستقیم به چندین مضمون مطرح می‌شود، اما معمولاً یکی از مضامین، مضمون بنیادین آن اسطوره است. آن‌چه در روند این مرحله از نقد و تحلیل مهم است این است که «مضمون اصلیِ اسطوره‌های یافت شده را با مضمون اسطوره مورد مطالعه یکی‌انگاری دارند» (نامورمطلق، ۱۳۹۷، ۳۴۱). در این راستا لازم است منتقد در جهتِ یافتن اسطوره‌های مرتبط، هم به روایت داستان

[Downloaded from art-studies.ir on 2025-07-10]

و هم به محتوای آن توجه نماید.

در واپسین مرحله، با تمرکز بر نتایج مطالعات تطبیقی در مرحله پیش، محقق آغاز به رمزگشایی از اسطوره مورد نظر نموده و با بهره‌گیری از روش تمثیلی و نمادین، به واکاوی و تبیینِ معنای نهفته در اسطوره می‌پردازد. در واقع به موجب این جنبه نمادین، منتقد امکان می‌یابد به برداشت‌های چند لایه دست یابد و علاوه بر این، ارتباط میان روایت‌ها را در روابط بیناشاخهای، بیناگفتمانی و بینازمانی میسر سازد. در نتیجه فِرای با چنین فرایندی و با مطالعه اسطورهٔ مورد نظرش، به مجموعه‌ای از روایت‌ها متصل می‌شود. این مجموعه و شبکه‌های اسطوره‌ای یافت‌شده در متن، از روایت‌های مذهبی، ملی، قومی و گاه اسطوره‌ای تا افسانه‌ای و بعضاً قصه‌های عامیانه را دربرگرفته و مؤید این نکته است که روابط میان اسطوره‌ها فقط با مضمون صورت نمی‌گیرد، بلکه برخی از ویژگی‌های روایت‌شناختی میان آن‌ها مشترک است (همان، ۳۳۹-۳۴۵).

بنابراین به‌نظر می‌رسد نقد اسطوره‌شناسانه، بیش‌تر کارکرد متنمحور دارد و با روش تحلیلی و تطبیقی خود، وجود الگوهای مشترک بشر را در لابه‌لای سطور متن و در لایه‌های نهان آن ردیابی می‌کند. این بدین معنی است که در این شیوه، تمرکز اصلی بر اسطوره‌محوری به‌کار رفته در متن یا همان اثر هنری است و آغاز کار با شناسایی آن انجام می‌شود. در حالی‌که در شیوه‌های نقد کهن‌الگویی یا روان‌کاوانه، ابتدا مؤلف و روانِ اوست که مورد واکاوای قرار می‌گیرد. همین‌طور سایر روش‌های نقد اسطوره‌ای نظیر اسطوره‌سنجی[۹]، اسطوره‌کاوی[۱۰] و سراسطوره که از جمله روش‌های کاربردی در تحلیل متون هنری و ادبی است، هنوز ناشناخته باقی مانده‌است. این امر به دلیل تغییر پارادایم‌ها از ساختارگرایی بسته به ساختارگرایی باز، روش‌های نقد اسطوره‌ای را نیز مانند سایر حوزه‌های علوم، دست‌خوش تغییر و تحول می‌نماید و به موجب آن، به‌طور همزمان متن و فرامتن‌هایی مانند زندگی مؤلف نیز اهمیت می‌یابند (عوض‌پور و نامورمطلق، ۱۳۹۳، ۲۲۰).

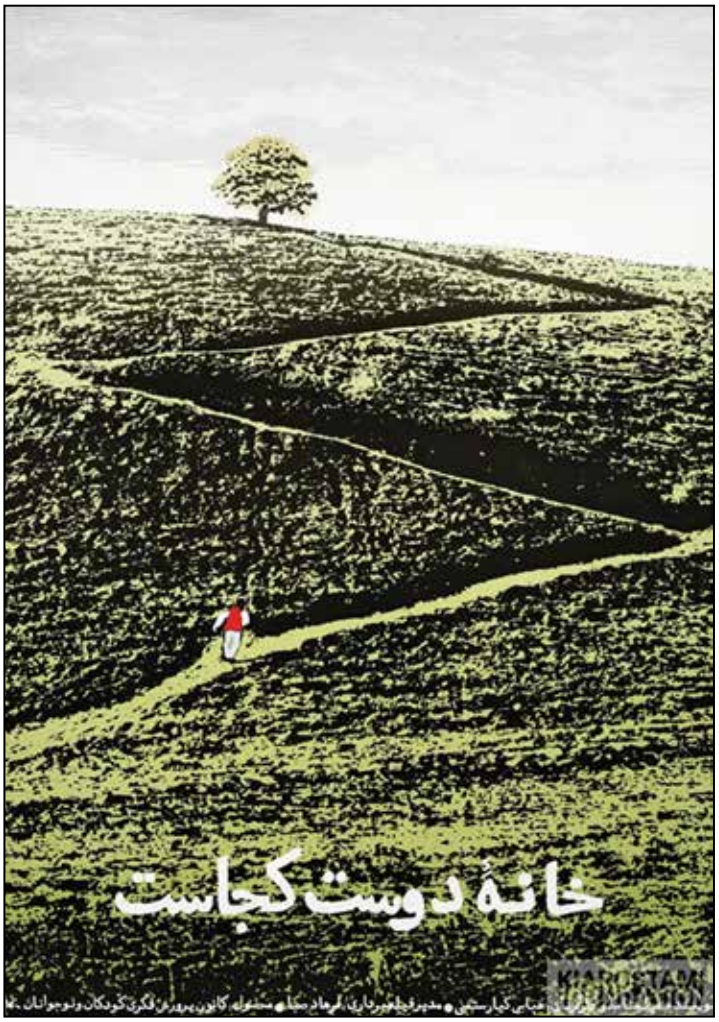
کاربرد روش‌مندِ این رویکرد، خوانشی از متن را به دنبال دارد که ضمن نمایش مسیری واحد از یک بررسی استقرائی، تحلیل به نسبت جامعی از زوایای مختلف رموز اساطیریِ متن، در اختیار مخاطب قرار دهد. شایان ذکر است که در این رویکرد، علیرغم امکانات گسترده و خارق‌العاده در تفسیر و تأویل اثر و شناخت زوایای پنهان دنیای درون، دارای محدودیت‌هایی در تحلیل ارزش‌های اثر است. بدین معنی که با توجه به تاکید منتقدان بر تثیر صور مثالی، نمادها و کهن‌الگوهای نهفته در اساطیر و درونمایهٔ اثر، معیارهای لازم جهت بررسی جنبه‌های زیبایی‌شناختی و هنری اثر مغفول می‌ماند. در واقع منتقد توجهی به شکل و ساختار اثر ندارد و آن‌چه مهم است جریانی درونی، پویا و ذاتی است که از اعماق روان جمعی بشر برخاسته و در اثر متجلی گردیده‌است. علاوه بر این، گورین در ارتباط با محدودیت‌های این شیوه اذعان دارد: به دلیل تمرکز بر ارزش‌های ناخودآگاه متن در تحلیل‌های کهن‌الگویی، و کاربرد آن در رمزگشایی از نمادها و تمثیل‌های موجود در اثر، آثاری که دربردارندهٔ عناصری چون: نماد، رؤیا، الهام و اسطوره هستند، در این رویکرد وجه موثرتری خواهند داشت (گورین و دیگران، ۱۳۷۰، ۲۰۷).

معرفی هنرمند، زندگی و آثار

عباس کیارستمی (۱۳۱۹- ۱۳۹۵)، از فیلم‌سازان ایرانی معاصر، نقاش، شاعر و عکاسی پُرشور بود. در خانواده‌اش، هنر هم به مثابه تجارت بود _پدرش نقاش بود _ و هم محلی برای هم‌نشینی با خود. او این موقعیت را این‌گونه توصیف می‌نمود که وقتی همه می‌خوابیدند و او نمی‌توانست، از رختخواب بیرون می‌رفت، و برای جلوگیری از سر و صدا در بالکن، نقاشی می‌کشید. در اولین امتحان ورودی خود در دانشکده هنرهای زیبای دانشگاه تهران مردود شد و به محض ورود به دانشگاه (۱۳۳۹) و قبولی در رشته نقاشی دانشکده هنرهای زیبا، برای تامین مخارج خود نیاز به یافتن شغلِ دیگری داشت. به همین جهت، به‌عنوان پلیس راهنمایی و رانندگی و نقشه‌بردار اداره راه مشغول به‌کار شد. او در طول روز نقاشی می‌کرد و در شب ماشین‌ها را هدایت می‌نمود. ۱۳ سال طول کشید تا فارغ‌التحصیل شود. پس از فارغ‌التحصیلی و در حالی‌که نقاشی را پشت سر گذاشته بود، به طراحی پوستر و جلد کتاب روی آورد (بهارلو، ۱۳۹۶، ۹).

او به‌عنوان بخشی از جنبش «سینمای موج نو ایران»

[Downloaded from art-studies.ir on 2025-07-10]



تصویر۱.
عباس کیارستمی،
پوستر فیلم «خانه دوست کجاست؟»،
۱۳۶۶ شمسی،
(Url 1)

که در دهه ۱۳۴۹ آغاز شد و تا انقلاب اسلامی ایران (۱۳۵۷) ادامه یافت، به شهرت رسید. همدوره با هنرمندانی چون: بهرام بیضایی، علی حاتمی، داریوش مهرجویی، سهراب شهیدثالث و مسعود کیمیایی بود، اما با مسیری مشخص و بعضاً متفاوت از آن‌ها و بیش‌تر در سبک فیلم‌سازی تجربه‌گرا فعالیت نمود. در اوایل کارش، داستان‌های ساده و مینی‌مالیستی[۱۱] میساخت و به‌تدریج، در حوزه مستندسازی و بررسی هویت و سینما فعالیت کرد. او در فیلم‌های مستند غنایی‌اش، مرزهای بین واقعیت، تخیل، ساختگی و جدیت را محو می‌کرد. یکی از این آثار، «کلوزآپ» (۱۳۶۹) است که تحسین فیلم‌سازان برجسته‌ای چون: ژان لوک گدار[۱۲]، مارتین اسکورسیزی[۱۳] و ورنر هرستوک[۱۴] را برانگیخت و آن را در جایگاه یکی از بهترین فیلم‌های ایرانی ساخته‌شده تا کنون قرار داد. در اغلب فیلم‌هایی که بعد از انقلاب ساخت، به مساله اضطراب‌های درونی انسان‌ها پرداخت و با گره زدن آن‌ها به مسایل اجتماعی و سیاسی، دیدگاه‌های مدنظرش را به مخاطب ارائه داد. اوج این رویکرد، در فیلمِ درخشان کلوزآپ بود. اثری چند لایه که با نگاهِ هم‌چنان درستِ جامعه‌شناسانه‌اش، به تحلیل تفکرات مَردی در جدال با مساله هویت و واقعیت می‌پردازد (Url 4). می‌توان گفت که از این فیلم به بعد، کیارستمی دیگر چندان به مسایل اجتماعی توجه نشان نداد و بیش‌تر بر پیچیدگی‌های ذاتی انسان‌ها تمرکز کرد و در کنار آن سراغ مفاهیمی چون مرگ و زندگی رفت. او که پیش از کلوزآپ و با خانه دوست کجاست (۱۳۶۶)، توانست توجه مخاطبان جهانی را به خود جلب کند، از جایی به بعد دست به تکوین سینمایی زد که در نهایت به آثار شاخصی چون طعمِ گیلاس (۱۳۷۶) و باد ما را خواهد برد (۱۳۷۸) منجر شد.

خانه دوست کجاست؟ با داستانی بسیار ساده، به آشنازدایی از مفهوم «رسیدن» می‌پردازد، در جایی که پسر بچه‌ای در

[Downloaded from art-studies.ir on 2025-07-10]

مسیر یافتن خانه دوستِ خود، انگار مراحل سلوک را طی کرده و با بهره‌بردن از حرف‌های پیرمرد عارفمسلک در میانهٔ راه و تجربه‌هایی که از سر می‌گذراند، به شناخت لازم می‌رسد. کیارستمی همین مفاهیم را به نوعی در زندگی و دیگر هیچ (۱۳۷۱) نیز تکرار کرد تا جست‌وجو، کشف و سپس رسیدن به شناخت، به مولفه‌های اصلی بخشی از کارنام‌هاش تبدیل شوند. در زیر درختان زیتون (۱۳۷۳) به نقش رسانه در زندگی انسان‌ها پرداخت و نشان داد که از نظر او، هنرِ سینما باید زیبایی‌های جهان و احساسات عمیق انسانی را به تصویر بکشد (Url 8).

کیارستمی علاوه بر فیلم‌سازی، در عکاسی، نقاشی و شعر نیز فعالیت داشت. آن‌چه در خلق لحظه‌های عاطفی و تاثیرگذار در سینمای او پُررنگ است، لحظه‌هایی است که به شکل بسیار شاعرانه‌ای ترسیم شده‌اند. ذهن شاعرانه و بیان شعری او در اجزای فیلم‌ها و عکس‌هایش جاری است. اما او تنها با دوربین شعر نگفت، بلکه اشعاری به سبک هایکو ژاپنی[۱۵] و شطحیات[۱۶] عارفان ایرانی سرود و منتشر کرد که به زبان‌های مختلف ترجمه شده‌اند. به دلیل دل‌بستگیاش با شعر کُهن و شعر مدرن ایرانی، این علاقه را با انتشار گزیده‌هایی از اشعار شاعران بزرگ ایران مثل سعدی و حافظ نشان داد و معتقد بود در تمام زندگی‌اش به شعر پناه برده است[۱۷].

از آن‌جایی‌که در سال‌های اول انقلاب، ساخت فیلم تقریباً غیرممکن شده بود، او وادار شد شوق ثبت تصاویر را در عکاسی دنبال کند. در مصاحبه‌ای به میشل سیمون[۱۸]، (بازیگر سوییسی‌تبار) می‌گوید:

> «یک روز که کار دیگری نداشتم، برای خودم یک دوربین ارزان‌قیمت یاشیکا خریدم و به جنگل رفتم. می‌خواستم با دوربین یکی باشم. در عین حال می‌خواستم لحظات لذت‌بخشی را که شاهد آن بودم به اشتراک بگذارم. به‌همین دلیل شروع به عکاسی کردم، برای جاودانه کردن این لحظات پرشور و درد» (Url1).

پس از آن، از سال ۱۳۶۸ شروع به نمایش عکس‌های خود در ایران و پس از چند سال در خارج از کشور (۱۳۷۴)، نمود. با این حال، کار او در جامعهٔ عکاسیِ هنری، واکنشِ واحدی را برنیانگیخت. بسیاری به او فقط به‌عنوان یک کارگردان نگاه می‌کردند و به هنرمندانی که در نظام بینارشته‌ای فعالیت می‌کردند، روی خوش نشان نمی‌دادند. شاید به همین دلیل، و علیرغم وسواسی که برای انتخاب کاغذ، چاپ و قاب‌کردن داشت، هیچ تلاشی برای انتشار تصاویرش نکرد. او سخاوت‌مندانه چاپ‌های خود را هدیه می‌داد و به‌ندرت نسخه‌های اصلی را شماره‌گذاری می‌نمود. شاید این امر به این دلیل بود که در ابتدا به منظورِ آماده‌سازی صحنه‌های فیلم‌برداری فیلم‌هایش (هنگام جست‌وجوی لوکیشن)، عکاسی می‌کرد (Balaghi Shadid, 2001, 35). برای مثال، مجموعهٔ جاده‌ها از مجموعه تصاویری تشکیل شده، که در جاده عکس‌برداری شدند و از فضاهای موردعلاقه او در هنگام فیلم‌برداری به‌شمار می‌روند. از این منظر، خودش دربارهٔ مجموعهٔ دیگری از عکس‌هایش که در هنگام بارش باران گرفته شده‌است، می‌گوید: «تصمیم داشتم از تهران خارج شوم، کوله‌بارم را بستم، دوربین فیلم و دوربین دیجیتالم را فراموش نکردم» (Url 8) و به دنبال آن و در حالی‌که سوار بر ماشین است، عکس‌های صادقانه‌ای از مناظر شهری و حومه شهر می‌گیرد. این تصاویر، از میان شیشهٔ جلوی خودرو و با پوششی از رگه‌های ایجاد شده توسط قطرات باران ثبت شده‌اند. علاوه بر آن، در فیلم کوتاه شبح‌های بلند درختان، چراغ‌های جلوی تار در لبه جاده، و دیواری زرد رنگ را نشان می‌دهد. وی در این فیلم کوتاه، به تناوب تصاویر متحرک و ثابت را تغییر می‌دهد (Url 4). عکس‌های این مجموعه، در کتابی با عنوان باران و باد منتشر شد که شامل تصاویری رنگی است، اما با غلبه رنگ‌های خاکستری و سیاه و کیفیتی نقاشی‌گونه. پس از این مجموعه، کیارستمی شش کتاب دیگر در ارتباط با مجموعه عکس‌هایش چاپ نمود.

در زمینه میزان اهمیت عکاسی معتقد است که یک عکس به تنهایی می‌تواند مادر سینما باشد و در واقع به‌عنوان نقطهٔ آغازینِ سینما محسوب می‌شود. بعد از فیلم خانه دوست کجاست، در آثارش اعم از فیلم، عکاسی و نقاشی، پیوندی جدانشدنی با طبیعت برقرار می‌سازد. این تغییر در پیِ طبیعت‌گردی‌های متعدد او بعد از انقلاب و دیگرگونه یافتن طبیعت و درختان رخ داد.

[Downloaded from art-studies.ir on 2025-07-10]

وی در فصول مختلف سال از تک درختی واقع در روستای آرو (در صد کیلومتری شهر تهران و در غربی‌ترین نقطه از شهرستان دماوند) عکاسی کرده‌است، که قدمتی ۵۰۰ ساله دارد و یکی از نمادهای ویژه در آثار او محسوب می‌شود. هر چند دو درخت، در موقعیت‌های مختلف مورد توجه عباس کیارستمی بوده، یکی بیش از دیگری منبع الهام او واقع شده‌است. تک‌درختی که در پوستر و فیلم خانه دوست کجاست مشاهده می‌شود (تصویر۱)، واقع در استان گیلان است که در حال حاضر اثری از آن یافت نشده، اما تک‌درخت معروف که سوژهٔ عکس‌های کیارستمی است همان درخت اُرس واقع در روستای آرو است و اکنون به ثبت ملی توسط میراث فرهنگی درآمده‌است.

در مجموع آن‌چه می‌توان دربارهٔ فعالیت کیارستمی در تمامی زمینه‌های هنری‌اش مطرح کرد، رویکرد تازه‌ای بود که در بحث «چگونه نشان دادن» پیشنهاد داد و در جهت گسترش زبانِ سینما گام برداشت. دست‌آوردهای کیارستمی در زمینهٔ حذف صدا و تصویر، نگاهِ متفاوت به سکون و سکوت، استفادهٔ حساب‌شده از تکرار و تقارن، تمرکز بر واکنش به جای کُنش و بازی با اصول روایت، بدون تردید به افزایش قابلیت‌های بیانی سینما ختم شده‌اند (Url 4). در گفت‌وگویی با جف اندرو[۱۹] (نویسنده و مدرس انگلیسی در حوزهٔ فیلم)، در ارتباط با چگونگیِ حفظ زیبایی‌شناختی موجود در تصاویرش (فیلم و عکس)، علیرغم به‌کارگیریِ سبکِ مینی‌مالیسم و انتزاعی‌گری می‌گوید:

«برای من دوربین دقیقا مانند یک خودکار است. مردم عادی می‌توانند از آن استفاده کنند، یا بودلر می‌تواند از آن برای خلق یک شعر عالی استفاده کند. یک ضرب‌المثل ایرانی داریم که می‌گوید اگر می‌خواهی نویسنده خوبی شوی، فقط به نوشتن و نوشتن و نوشتن ادامه بده. بنابراین در پاسخ به این سوال که چگونه می‌توان دید زیبایی‌شناختی خوبی داشت، می‌توانم بگویم که باید به دیدن، دیدن و دیدن ادامه داد. فیلم‌های من به‌سوی نوع خاصی از مینی‌مالیسم پیش می‌روند، هر چند که هرگز در نظر گرفته نشده بود. عناصر قابلِ حذف، حذف شده‌اند. این را کسی که به نقاشی‌های رامبراند[۲۰] و استفاده او از نور اشاره کرده بود به من متذکر شد که برخی از عناصر برجسته می‌شوند، در حالی‌که برخی دیگر مبهم می‌شوند یا حتی به تاریکی بازگردانده می‌شوند. و این کاری است که ما انجام می‌دهیم - ما عناصری را که می‌خواهیم بر آن‌ها تأکید کنیم، بیرون می‌آوریم. من ادعا یا تکذیب نمی‌کنم که چنین کاری را انجام داده‌ام، اما به روشِ [رابرت] برسون[۲۱] _خلق از طریق حذف، نه از طریق اضافه_ اعتقاد دارم» (Url 6).

او در قاب‌های تصاویرش، زمینه‌های جست‌وجوی زیبایی‌شناختی منحصربه‌فردی را دنبال کرد و به جایگاه انسان در جهان بازتاب داد. علاوه بر این، همواره با این بینش که چطور فیلمی بسازد که در آن چیزی گفته نشود، مسیر هنری‌اش را طی نمود و در این‌باره معتقد بود اگر تصاویر به تماشاگر قدرت تفسیر آن‌ها را بدهد، معنایی که حتی خودش تصورش را نمی‌کرد، استنتاج می‌شود. بنابراین بهتر است چیزی گفته نشود و اجازه دهیم بیننده همه چیز را تصور کند.

توصیف و تحلیل اثر

کیارستمی در ابتدا به‌عنوان یک نقاشِ آموزش‌دیده محسوب می‌شد و از عکاسی برای ادغام جنبه مستند آن بهره می‌برد. او در سال ۲۰۱۰ در گفت‌وگویی با استفان کوراند[۲۲] (منتقد سینما) اذعان داشت:

«من نقاشی را زیاد تمرین کردهام، اما هرگز نقاش نبودم و از آن‌جایی که من عکاسی می‌کنم، دیگر حتی نقاشی هم نمی‌کنم. من فکر می‌کنم که بسیاری از ناامیدی که در مورد نقاشی احساس کردم در عکاسی جبران می‌شود. تصاویر من برگرفته از زندگی نیست، بلکه از تخیل من است. با این حال، همه چیز در آن‌ها اغلب درست است» (Url 8).

بر این اساس، می‌توان گفت کیارستمی احساسش بر این بوده که نقاش ضعیفی است و عکاسی به او اجازه می‌دهد بوم‌هایی را که تصور می‌کند، خلق کند. سه مجموعهٔ جاده‌ها، باران و سفیدبرفی در حدود سال‌های اوایل

[Downloaded from art-studies.ir on 2025-07-10]

تصویر ۳. **سهراب سپهری**، بدون عنوان، ۱۳۴۹ شمسی، رنگ و روغن روی بوم، ۸۰ در ۹۰ سانتیمتر (Url 2).

انقلاب در کنار علاقه و کار در حوزهٔ فیلم‌سازی، عکاسی شده‌اند[۲۳]. در عکس‌ها، به‌وضوح تلاش هنرمند برای ساده‌سازی تصویر به عریان‌ترین و بنیادی‌ترین عناصر آن مشهود است. به‌عنوان مثال در سفیدبرفی موضوع درختانی هستند که برف آن‌ها را فرا گرفته و ما با پیکره‌های سیاه ضد نوری که بر زمینه خالیِ سفید نشسته‌اند، در ارتباطیم (تصویر ۵).

به‌نظر می‌رسد در این مجموعه با شماری از مفهومی‌ترین آثار او مواجهیم که در برداشت اول برگردانی از حرف‌های کمابیش گفته‌شده در فیلم‌ها و دیگر آثار او، اما به زبان تصویر هستند (Url 7). در یک نگاه گذرا ممکن است این مجموعه عکس‌ها را کارهایی از ژانر منظره با تاکیدی خاص بر برف، باران، درخت یا جاده قلمداد کنیم؛ پنجره‌هایی رمانتیک به سوی طبیعت که اتفاقاً چندان هم با حوصله و وسواس انتخاب نشده‌اند. اما در نگاهی عمیق‌تر، هنگامی که به حد بالای انتزاع و تقلیل‌گرایی و مهم‌تر از آن، رویکرد نمادگرایانه به پدیده‌های طبیعی در این عکس‌ها توجه کنیم، تفاوت ذاتی آن‌ها با فیلم‌ها یا نمونه‌های ظاهراً مشابه از تصاویر منظره، به‌تدریج آشکار می‌شود. تصاویری که در نگاه اول خشن و به‌نوعی ماورایی به‌نظر می‌رسند اما در قیاس با دیگر آثار کیارستمی، با همه سادگی و صراحت در لایه ظاهری، از زبان هنری به مراتب پیچیده‌تر و نگاهی کنایه‌ای‌تر برخوردارند.

این شیوه از طبیعت‌گرایی همراه با انتزاع، در بین هنرمندان نقاش هم‌نسل کیارستمی یک موج پرطرف‌دار بود که با تاثیرپذیری از شعر فارسی، چهره‌های سرآمدی چون سهراب سپهری، ابوالقاسم سعیدی و منوچهر یکتایی را به سوی خود جلب نمود. آثار همهٔ آن‌ها به‌طور گسترده‌ای آکنده از شور و شیفتگیاشان نسبت به طبیعت است که با زبان بصری هنر مدرن بیان شده و اکنون جزء شاخص‌ترین آثار نقاشی نوگرای ایران به‌شمار می‌آیند (تصویر ۳ و ۴). از طرفی، در هیچیک از این آثار، هنرمند به چیزی فراتر از خود طبیعت توجه نداشته و نماد و نشانهٔ تصویری در ترکیبِ کارها به‌کار نمی‌رود. در واقع آثار آن‌ها نقش‌مایه‌های طبیعت است که با الگووارهای نقاشی مدرنیستی درآمیخته‌است. این در حالی است که برای کیارستمی طبیعت بستری است برای سیر در دنیای ذهن، و برای همتایانش ذهن وسیله‌ای است برای سیر در آفاق طبیعت. از این‌رو، نقاشی‌های آن‌ها بر دنیای فرم معطوف شده، در حالی‌که عکس‌های کیارستمی از ملاحظات فرمالیستی عبور و به سرعت ماهیت مفهومی و کنایه‌ای خود را عیان می‌نمایند (Url 2).

آن‌چه که تمامی آثار این مجموعه را به یکدیگر پیوند می‌دهد، عنصر «برف» است که بر زمینه همه تصاویر حاکمیت داشته و به‌طور منطقی عنوان کل مجموعه را دربرمی‌گیرد (تصویر ۵). اما به‌نظر می‌رسد دیدگاهی متناقض، در تمامی این آثار حکم‌فرماست و آن جنبه ماهیتی «برف» است که در ظاهر، سیطره‌ای ثابت و جاری بر همه تصاویر دارد، در حالی‌که کاملاً مشخص است موضوع اصلی در هیچ یک از این تصاویر اساساً برف نیست! گویی عکاس با انتخاب این پس‌زمینه، تاریخ را منکر شده، و با القای بی‌زمانی، ایستایی و نوعی یخ‌زدگی و انجماد در عکس‌ها، مخاطب را، تنها به زمان حال ارجاع می‌دهد. در حقیقت، حضور برف تنها پس‌زمینه‌ای است برای حکایت پدیده‌ای دیگر که بر آن ظاهر می‌شود، که در مجموعه سفیدبرفی، این پدیده اغلب یک یا چند تنه درخت است. برف به مثابه یک وضعیت خاص در طبیعت، صرفاً بستری است برای انتزاعی کردن یک عنصر دیگر که همیشه به‌طور ناقص دیده می‌شود؛ گاه نیم‌تنه یک درخت و گاه از طریق سایه‌اش. بدین‌سان از برف آشنایی‌زدایی شده تا به یک مفهوم کلی همچون زندگی، هستی و وجود

[Downloaded from art-studies.ir on 2025-07-10]

تصویر ۴. **منوچهر یکتایی**، بدون عنوان، ۱۳۳۷ شمسی، رنگ و روغن روی بوم، ۹۰ در ۱۰۰ سانتی‌متر. (Url 3).

اشاره کند؛ مفهومی که اسرار حیات در آن جریان دارد (Balaghi Shadid, 2001, 34).

در این‌جا نه فقط برف، بلکه درخت نیز تنها یک نماد است که نه از واقعیت خودش، بلکه از استعاره‌های مرتبط با آن سخن می‌گوید. به‌عبارتی، عکاس با انتزاعی کردن پدیدارهای طبیعت و جهان پیرامونی، یا همان آشنایی‌زدایی از عناصر تصویر، مضمون اصلی هنر خود را در معرض دید مخاطب قرار می‌دهد.

در عین حال، ترکیب‌های خالص و پالایش‌یافتهٔ عکاس، بیننده را به لایه‌های پنهان اشارات و دلالت‌ها سوق داده تا از این طریق او را با مفاهیم پیچیده و متباینی همچون بودن یا نبودن، واقعیت یا توهم، حضور یا فقدان و ذهنی یا عینی رویاروی سازد (Url 1). از سویی دیگر، اگرچه عکس‌ها همواره متضمن شیوهٔ نگرش خالق اثر هستند، کیارستمی با بهره‌گیری درست از تمهیدات عکاسانه به خوبی توانسته تا حد زیادی، حضور عکاس در عکس‌ها کم‌تر احساس شود. این در حالی است که کم‌رنگ شدنِ نقش عکاس، به نوعی قرینه‌سازی معنایی برای سلوکی عارفانه تعبیر شده، اما این غیابِ عکاس خود عامل دیگری است تا راه تأویل‌های متعدد از عکس را برای مخاطبان بگشاید.

قاب‌ها نسبتاً در اندازه‌های بزرگ چاپ شده و عمدتاً دارای خصوصیات فرمی مشترکی هستند. برای مثال زاویه دید باز از روبه‌رو، ایستایی، عمق‌کم، شباهت‌هایی در طیف رنگی و نوری در چاپ‌های چشم‌گیر به‌عنوان ویژگی مشترک بیش‌تر آن‌ها و در بعضی دیگر تفاوت‌هایی همچون زاویه دید از بالا، نگاه مینی‌مال و انتزاعی، طیف خاکستری و تغییر در زمان نوردهی دیده می‌شود.

عکس‌ها به خاطر یک‌سانیِ ارزش دیدگانی عناصرِ موجود، در قاب محصور نیستند و گویی در خارج از کادر همچنان تا بی‌نهایت ادامه پیدا می‌کنند. سنگینی نیمهٔ پر عکس، ذهن و روح بیننده را به حرکت به سمت بالا (نیمه خالی تصویر) که نوعی چشیدن طعم شیرین رهایی و بی‌وزنی در عالم ماورای ماده است، ترغیب می‌کند و شدت و ضعف نور طبیعیِ محیط، در هر چه بیش‌تر یا کم‌تر آشکار شدنِ جزییات و به تبع ایجاد فضایی خلسه‌وار کمک کرده‌است. آدامز[۴۲] در این‌باره معتقد است که عکس‌های کیارستمی در این مجموعه (سفیدبرفی)، بی‌صدا و با ساده‌ترین هندسه در ترکیب‌بندی، با مخاطب ارتباط می‌گیرد: سیاهیِ درختان بی‌برگ، خاکستری سایه‌های اسکلتی‌شان و سفیدی برف. این عناصر، همزمان شروع به گرفتن انرژی از یک‌دیگر می‌کنند، مقیاس و چشم‌انداز را بررسی می‌نمایند و با انتزاع بازی می‌کنند (Url 5).

نقد اسطوره‌ای آثار و تأویل نهایی

روایت‌ها در همه جا از اسطوره و افسانه تا عکاسی و سینما حضور دارند و افراد بدون توجه به ردهبندیهای گروهی و نژادی، از آن‌ها لذت میبرند. در نگاه بارت، ساختار روایت درست مانند ساختار جمله است و همان‌طور که در جمله، بخش‌های مختلف مانند نهاد، گزاره، فعل، صفت، قید، و... وجود دارند، روایت نیز قابل تجزیه به بخش‌های گوناگون است. همان‌طور که بخش‌هایی از جمله قابل حذف نیستند و حذف آن‌ها جمله را بی‌معنا می‌کند، در روایت نیز بخش‌هایی وجود دارد که حذف آن‌ها به ساختار معنایی آن لطمه می‌زند. این مساله، ضرورت تعریف کوچک‌ترین بخش روایت را ایجاب می‌کند. به زعم او، کوچک‌ترین بخش معنادار یک روایت، «واحد روایت» است و طی بحثی مفصل، واحدهای روایت را از جنبه‌های مختلف تقسیم‌بندی نموده که یکی از این جنبه‌ها، تقسیم‌بندی بر اساس اهمیت آن‌هاست. این بدین معنی است که بعضی از واحدهای روایت از اهمیت

[Downloaded from art-studies.ir on 2025-07-10]

بیش‌تری برخوردارند و نقشی محوری در ساختار معنایی آن بازی می‌کنند (بارت، ۱۹۷۷، ۷۷- ۹۵). از این‌رو، با توجه به مجموعه آثار کیارستمی، در قالب نظام‌های مختلف هنری اعم از تصویری (فیلم، عکس و نقاشی) و کلامی (شعر)، یکی از نمادهای پرتکرار که نقش محوری دارد و از شاخص‌ترین و تاثیرگذارترین عناصر تصویر در ساختار معناییِ و روایی آثار است، عنصر «درخت» است. به‌نظر می‌رسد در فریم‌های مجموعهٔ سفیدبرفی، درخت به‌عنوان اسطورهٔ محوری، روایتی هستی‌شناسانه از زندگی و حیات انسان را در تطبیق با طبیعت بازگو می‌کند. از این‌رو، در گام دوم از نقد اسطوره‌شناسانه، روایات مرتبط با اسطوره درخت را جست‌وجو کرده و مضامین مشترک را بازمی‌یابیم.

انسان‌ها در گذشته بر اساس نوع بافتِ محیطی یا اقلیمی و اجتماعیِ خود، ضمن استفاده عینی و عملی از موجودات بی‌جان و جان‌دار محیط (جماد، گیاه و حیوان)، روابط و مناسبات خیالی و نمادینی را هم نقش می‌زدند. در راستای این جریان، نشانه‌ها، نمادها، مفاهیم، باورهای اساطیری و کهن‌الگوها نیز رقم خوردند که به شکل‌گیری باورها و آیین‌هایی با هسته مرکزی «زن/ مادر»، «ستایش زایندگی و باروری» و نهایتاً به انگاره کهن‌الگویی «مادر کبیر» و اصل مادینه هستی و سمبول‌های آیینیِ آن مانند: تقدیس «درخت» و گیاه و ساخت پیکره‌های کوچک و تندیس‌ها منجر شد (لاهیجی و کار، ۱۳۸۳، ۵۰-۵۲).

از طرفی به دلیل وابستگی حیات انسان به روییدنی‌ها (گل‌ها، گیاهان و درختان) موجب شد تا آن‌ها در تاریخ طولانی بشر در همه ساحات زندگی و مرگ انسان به اشکال مختلف حضور داشته باشند. به‌همین خاطر، بخش عمده‌ای از این حضورِ فراگیر در تصورات و تصاویر استعاری نهادینه شده‌اند که از این بین می‌توان به دو مفهوم استعاریِ «ریشه» و «رویش» اشاره نمود. بازتاب عمیق و وسیع این مفاهیم، تحت عنوان: شکوفایی، باروری، ریشه داشتن، ریشه دوانیدن، بیریشگی، شاخ و برگ زدن، برگ و بار، مثمر ثمر بودن را هم در مناسك جادویی، اساطیر و افسانه‌ها و ادبیات، و هم در استعارات فلسفه و علوم و الگوهای معرفتی وضعیت‌های مدرن و پست‌مدرن می‌توان دید (فاضلی و دیگران، ۱۳۹۲، ۱۷).

تصویر ۳. **عباس کیارستمی**، بدون عنوان، از مجموعه سفید برفی، دهه ۱۳۸۰ شمسی، چاپ دیجیتال روی بوم، ۲۳۰ در ۱۵۴ سانتیمتر، محل نگهداری: مجموعه شخصی هنرمند، مأخذ تصویر: (کیارستمی، ۱۳۸۵، ۸).

[Downloaded from art-studies.ir on 2025-07-10]

تصویر ۵. **عباس کیارستمی**، بدون عنوان، اواخر دهه ۱۳۸۰ شمسی، چاپ دیجیتال روی بوم، ابعاد: (نامشخص)، محل نگهداری: مجموعه شخصی هنرمند. (کیارستمی، ۱۳۸۵، ۳۱).

در راستای این ویژگیِ گیاه‌تباری انسان، می‌توان ریشه‌های اسطوره‌ای، عرفانی و فلسفی (فلسفه‌های کهن) و زمینه‌های معیشتی را جست‌وجو کرد. پر واضح است به دلیل حس هم‌ذات‌پنداری انسان با طبیعت که تحت عناوینی چون «جان‌دارگرایی» و «جان‌دارپنداری»[۲۵]، یاد می‌شود، نیازی حیاتی و غریزی از وجود او نشأت گرفته که به دنبال آن عناصری رمزی و نمادین را وجود می‌بخشد (همان).

میرچا الیاده[۲۶] از جمله محققانی است که اسطوره درخت را از بُعد نمادگرایی در عرفان بررسی نموده‌است. او در این‌باره معتقد است مفهوم زندگیِ بدون مرگ، از جهت هستیشناسی همان حقیقت مطلَق است، از همین رو، خشکیدن و سرسبز شدن پیاپیِ درختان در فصول سال، ذهن عارف را به سوی مرگ و زندَگی و متعاقباً حیات مجدد و روحانی هدایت می‌نماید (۱۳۷٦، ٦۱). گویی درخت، با ریشه‌های فرو رفته در زمین و شاخه‌های رو بـه آسـمان، نمادی از رابطه زمین و آسمان و گرایش به بالا تلقی می‌شود که با سه جهان زیرین (دوزخ)، میانی (زمین) و برین (بهشت) ارتباط دارد. در همین راستا محققان اذعان دارند که برخی از پیشوایان عرفان، به دلیل ایجاد رابطه‌ای سرّی با درخت، گاهی در زیر درخت به عروج و شهود می‌رسیدند (کلانتر و صادقی‌تحصیلی، ۱۳۹۵، ۷۰).

در دوران اساطیر، درخت را به‌عنوان نماد خدا و در جایگاه او پرستش می‌کردند. به همین جهت، مفهوم این واژه به‌مثابه منزلگاه خدایان در اساطیر ایران دیده می‌شود (وارنر، ۱۳۹۲، ۵۶۲). درخت کیهانی اغلب میوه‌هایی می‌آورد که خدایان به آن‌ها جاودانگی بخشیده و به این ترتیب به درخت حیات تبدیل می‌شدند. از این نمونه می‌توان به گیاه «هوم» در اساطیر ایران و «سومه» در هند اشاره نمود. همین‌طور زاده‌شدنِ انسان از گیاه «ریباس» خود گواهی بر تقدس گیاه و درخت در باور ایرانیان است (همان، ۵۶۴). به‌نظر می‌رسد، این‌گونه کاربرد درخت در مقام ربوبیت و برداشت‌های عرفا از روایات و تفاسیر مربوط به آن، مرتبط با کارکردهای اساطیری آن است. چرا که تجربهٔ حضور خدا در درخت، به بازمانده عقاید توتم‌پرستی[۲۷]، اعتقاد به خداگونگی درخت و پرستش آن توسط برخی از اقوام بدوی است که در خرد جمعی بشر نقش بسته و در برداشت عرفا و تفاسیر آن‌ها از آیات الهی

[Downloaded from art-studies.ir on 2025-07-10]

بی‌تأثیر نبوده‌است (کلانتر و صادقی‌تحصیلی، ۱۳۹۵، ۷۱). بنابراین می‌توان گفت رویکرد عرفا به درخت، در لایهٔ ژرف‌تر از اساطیر متاثر شده و صورت دگرگون‌شده باورها و آیین‌های باستان است.

وجه و معنای دیگری که در باورها و اساطیر قدیم در ارتباط با درخت مطرح می‌شود، پیوند وجود و آفرینش انسان با آن است. اقوام کهن، درخت کیهانی را منسوب به اساطیر می‌دانند و برخی قبایل با نام‌گذاری یک درخت روی خود یا رئیس قبیله، خود را از نسل آن درخت یا منسوب به آن می‌دانند (فروید، ۱۳۵۰، ۱۶۸- ۱۷۴). در ادبیات حماسی ایران هم نسب‌شناسی انسان با تمثیل درخت آمیخته‌است (برای مثال در مورد سیاوش و تبار او و ظهور زرتشت در شاهنامه به این مضمون اشاره می‌شود)[۲۸]. علاوه بر این، با توجه به این‌که در متون عرفانی از نماد درخت برای بیان جایگاه انسان کامل استفاده شد و با توجه به پیشینهٔ اساطیری آن به‌عنوان رابط زمین و آسمان، به‌نظر می‌رسد این نمادینگی ریشه در بینش اسطوره‌ای انسان به درخت دارد (آموزگار، ۱۳۸۷، ۷۶-۷۸).

به هر روی، آن‌چه که در مجموع روایات اساطیری و ادیان کهن در ارتباط با نماد درخت مطَرح است، از آن به نمودار جهان زنده و جان‌داری تعبیر می‌شود که بی‌وقفه تجدید حیات می‌کند. بر همین اساس، از آن‌جایی‌که زندگی بی‌پایان و مرگ‌ناپذیر است، درخت را می‌توان نمادی از مضمونِ حیاتی بی‌مرگ دانست. در این مرحله، با مروری بر عکس‌های کیارستمی در مجموعهٔ سفیدبرفی، با تاکید بر اسطوره محوری درخت و با توجه به مضمون غالب روایات، به رمزگشایی از روایت تک‌درختانی می‌پردازیم که در آثارش به‌عنوان نقطه عطفی مطرح می‌شوند.

اغلب عکس‌ها در این مجموعه، بدون راهنمای مورد انتظار ارائه شده‌است و بدون برچسب و عنوانی، به نمایش درآمده‌اند. در واقع این امر به بیننده واگذار می‌شود تا معنای خاصی به آن‌ها بدهد. هنرمند با برهم زدن روایت خطی در پرداخت به طبیعت و شکست زاویه دید معمول در عکاسی، سعی دارد تصاویر با زاویه دیدی خنثی، ترکیب‌بندی تعریف‌شده‌ای نیابند. از طرفی ممکن است به‌نظر برسد که لنز او طبیعتی بدون تغییر و آرام را نشان می‌دهد، اما عکس‌ها، به زعم خودش استفاده عمیق سیاسی از چشم‌اندازِ طبیعتِ جهانی هستند که همواره در جست‌وجوی آن بوده‌است. کیارستمی در این‌باره می‌گوید: «یک درخت قومیت ندارد، بدون شناسنامه، بدون پاسپورت، بدون ملیت، پس چه تفاوتی دارد که این درخت در کجای این جهان است» (Balaghi Shadid, 2001, 32). گویی از منظر او آن‌چه مهم است شباهت همه درختان است، شباهت بین تمام آسمان‌ها، شباهت بین همه مناظر. او معتقد است که جهان نامعلوم در عکس‌هایش، تنها از طریق بیان هنری است که دیده می‌شود: «بیان هنری، جهانی را پیش رو می‌آورد که از چشم انسان پنهان است. فراسوی واقعیت می‌رود و به حقیقت نفوذ می‌کند» (کرونین، ۱۳۹۷، ۶۸). به عبارتی آثارش چه در حوزه سینما و چه در عکاسی، در راستای جست‌وجوگری او شکل گرفته‌اند، به گونه‌ای که هر اثر به مثابه تعمقی بر پرسشی یا اساساً جست‌وجویی است که ذهن او مدت‌هاست به آن مشغول بوده‌است.

هنرمند با انتخاب سبک مینی‌مال در عکاسی این مجموعه، معتقد است با استفاده از کم‌ترین عناصر در قاب، بیش‌ترین معنا استخراج می‌شود، مانند آن‌چه تارکوفسکی[۲۹] در سینما انجام می‌داد و با عناصری محدود، مفاهیم ناب زندگی را تبدیل به صحنه فیلم‌هایش می‌نمود (شهتی، ۱۳۹۲، ۱۲۵). ساختار عکس‌ها قاب‌هایی با لانگ‌شاتهای عریض و پهنه‌های درشت است که حاکی از علاقهٔ هنرمند به انتقال نشانه‌شناسانه طبیعت خشک و بی‌جان است. با قرارگیری تک‌درخت تیره در میان سفیدی برف پس‌زمینه، دو وجه از هستی را چنان به هم نزدیک می‌کند که گویی در هم ادغام شده و موضوع و مضمون اصلی مدنظرش را که همان حیاتِ بی‌مرگ است، در مقابل چشم بیننده قرار می‌دهد. او با تاکید بر خشکیدنِ درختان در سرمای زمستان، یادآور سرسبزی دوباره در پی تغییر فصول است و به نوعی از ویژگی تجدید حیات در گیاهی همچون درخت، به‌عنوان نمادی برای گذر به‌واسطهٔ مرگ و گونه‌ای رستاخیز در دنیای تصویر استفاده می‌نماید. با تاکید بر این نکته، به‌نظر می‌رسد هنرمند با محور قرار دادن گیاهی چون درخت، به‌عنوان نماد و نشان‌های از عالم ماده و همچنین سرآغاز عالم مینو (بر اساس روایت آفرینش انسان‌ها از نباتات)، به تلفیقِ تالیف

[Downloaded from art-studies.ir on 2025-07-10]

و تصویرپردازیِ انتزاعی در بیان هنری خود دست می‌زند.

او به‌عنوان پیرو مکاتب خیام و حافظ، بارها بر غنیمت شمردن حال تاکید کرده و معتقد است انسان در هر لحظه تازه می‌شود. از این‌رو، با این نگرش به هستی، این‌چنین میل به بقا و زیستن در آثارش دیده می‌شود. همان‌طور که حافظ در اشعارش ما را به زندگی فرامی‌خواند و اعتقاد دارد انسان برای یافتن آرامش قبل از هر چیز باید به خود رجوع کند، کیارستمی نیز در این تصاویر، با برجسته ساختن زیبایی‌های دنیا به جدال با نیستی می‌رود و مخاطبش را از لزوم انتخاب شیوه درست نگاه کردن به زندگی آگاه می‌سازد (Sheibani, 2006, 534).

در این میان باید توجه داشت که هنرمند در پس نماد درخت، به جایگاه کامل انسان از طریق انفصال از دنیای واقعی بیرون و اتصال به دنیای خیالی درونی بهره می‌برد و بدین واسطه، آدمی را در پس رستاخیز و نوشدگی، به بازگشت به اصل واحد رهنمون می‌سازد. به این معنا که ذهنیت و درون هنرمند و احساس یا فکر او بر فضای بیرونی غلبه می‌کند و بیش از آن‌که درصدد توصیف بیرون باشد، قصد بیان درون خویش را دارد. به‌عبارتی واضحتر در این نوع توصیف، عکاس در آینه طبیعت چیز دیگری را میبیند که بر فضای ذهن و احساس او سایه افکنده‌است. هر چند به ظاهر درختان محصور در زمینه برفی، در وصف طبیعت زمستانی است، این ذهنیت اوست که در محور اثر قرار گرفته و پدیده‌های پیش روی او هر کدام بازتابی از فکر و احساس او هستند.

در این راستا، حمیده شریف‌راد (منتقد سینما و روزنامه‌نگار) در گفت‌وگویی (برگرفته از کانال شخصی کیارستمی)، از انگیزه عکاسی سیاه و سفید او در این مجموعه می‌گوید: «دید گرافیکی تنها انگیزه او نبود، بلکه گرافیک کمک و واسطه‌ای بود برای بیان بهتر پیام مدنظرش. بخشی از آن پیام در گفته‌هایش مربوط به "درخت" و "تنهایی" نهفته است[۳۰]. [...] از یک جایی تصمیم گرفت تصاویر را سیاه و سفید کند تا با گرفتن رنگ و بالا بردن کنتراست، مانع حواس‌پرتی بیننده شود. بدون تردید دید گرافیستی تاثیرگذار بوده اما انگیزه نبوده است. ورود تک‌درخت به عکس‌های کیارستمی، از تنهایی، شرایط زندگی و احوالات درونی او می‌آید» (Url 3).

از این‌رو، احتمالاً هنرمند با به‌کارگیری طبیعت در قاب‌های عکاسی، به نقش بنیادین آن در فرایند خویشتن‌شناسی انسان معاصر تاکید دارد. گویی تنه‌های درخت محصور در برف، از بی‌تابی و بی‌قراری آدمی در ترک این‌گونه زیستن حکایت دارد و اشتیاق او در گریز از مرگ و رو آوردن به زندگی و جستن مسیر در بین این دو را نمایان می‌سازد. شاید به همین دلیل است که عکاسی در برف و استفاده از پالت رنگی سیاه و سفید را برای ساختن فضایی خنثی ترجیح داده، و بدین واسطه مخاطب را نه بیرون و نه درون اثر متصور می‌شود، بلکه او را در خلسه و نقطه صفر رها می‌سازد تا در گفت‌وگو با طبیعت، خویشتن خویش را جست‌وجو و کشف نماید.

نتیجه‌گیری

اسطوره در قالبِ تصویری خاص، واقعه‌ای ورایی یا ماورایی را به صورت احساسی تجربه شده و زیست شده، بیان می‌کند و به‌عنوان ادراکی در حوزه معناشناسی، و همچنین تجارب اولیه‌ای که از محیط اطراف به‌صورت نقل روایات، آموزش یا تربیت قومی دریافت شده، در ژرفای ناخودآگاه آدمی جای می‌گیرد.

در نقد عکس بدیهی است که کل معنای یک عکس از محتوای آن ناشی نمی‌شود و عکس‌ها به اقتضای ماهیت‌شان نشانه‌های سیاری‌اند که معانی آن‌ها در گذر از مکان، زمان و نیز به‌واسطهٔ فضای مورد نمایش تغییر می‌کند. متن، گفتمان فرهنگی، جغرافیا و... همگی ایفاگر نقش‌هایی اساسی در نقد و تفسیر یک عکس هستند، و عکاسی و مفهوم عکس هرگز به‌طور دائمی بیان‌گر معنایی ثابت نیست. به‌همین سبب می‌توان گفت، عکس در این‌جا در قالب یک تجربه آنی است که به انتخاب عکاس روی داده و برای فهمِ آن توسط مخاطب، باید یک جهان ذهنی حاکم شود و یک اسطوره به‌وجود آید تا میان تصویر و نمود واقعیِ آن رابطه تقابلی کامل برقرار گردد. این تصویر مثالی، همانَ کدهای اسطوره‌ایِ مخفی است که در ناخودآگاه او قرار داشته و به‌طور ناگهان در قالبِ عناصر تصویری، در کنار هم و در شمایل اسطوره ذهنی‌اش در کادر پیش‌رویش نقش می‌بندد.

[Downloaded from art-studies.ir on 2025-07-10]

از این منظر، در خوانش مجموعهٔ سفیدبرفی کیارستمی، با به‌کارگیری الگوی نقد اسطوره‌ای نورتروپ فِرای، آغاز کار با شناساییِ اسطورهٔ محوری «درخت» انجام شد و ضمن بررسی روایات مختلف در تاریخ اساطیری و ادیان، مضمون مشترک برآمده از آن‌ها، عنصر درخت را نمادی از جهان زنده و جان‌داری تعبیر می‌نماید که بی‌وقفه در پیِ تجدید حیات است. بر همین اساس، از آن‌جایی‌که زندگیِ بی‌پایان و مرگ‌ناپذیر است، درخت را می‌توان نمادی از مضمونِ «حیات بی‌مرگ» به‌شمار آورد. با علمِ به این مضمون مشترک، و رمزگشایی از اسطوره مورد نظر و تبیینِ معنای نهفته در آن به‌نظر می‌رسد کیارستمی، در این اثر با حذف زواید مرسوم در مناظر طبیعی و انتخاب صحنه‌های برفی در زمستان، به مفهوم «تنهایی» در تصویری برآمده از جریان زندگی و حیات در طبیعت می‌پردازد. گویی با قرار دادن درختی تیره رنگ در مرکز تصویر، در پس‌زمینه‌ای پر شده با سپیدیِ برف، موجودی ذهنی و تنها را در تخیل مخاطب شکل داده و به این صورت او را به تجربه‌ای تازه از فرم و فضا در طبیعتی متافیزیک دعوت می‌نماید. از این منظر، به جایگاه کامل انسان از طریق انفصال از دنیای واقعی بیرون و اتصال به دنیای خیالی درونی اشاره دارد و بدین واسطه، آدمی را در پس رستاخیز و نوشدگی، به بازگشت به اصل واحد رهنمون می‌سازد. بنابراین، بیننده را در انتهای مشاهده هر عکس، به سرآغاز مفهوم زندگی دعوت می‌نماید.

پی‌نوشت‌ها

1 . Leslie Mullen
2 . Roland Barthes
3. Gilbert Durand
4. Northrop Frye
5. Carl Gustav Jung
6 .Wilfred Guerin

۷ . فِرای اسطوره‌محوری از کتاب مقدس یعنی «لویاتان» را برگزیده و به‌عنوان اسطوره اصلی و بنیادین، مبنای تحقیقاتش قرار می‌دهد (نامورمطلق، ۱۳۹۷، ۳۴۱).

۸ . به این دلیل که اغلب داستان‌های مرتبط با لویاتان بر این موضوع که او نماد شر است، اتفاق نظر داشتند و حتی این اسطوره را به‌عنوان بهترین نماد شر در فرهنگ تورات_ انجیلی تلقی می‌کردند، فِرای هم به مضمون اصلی لویاتان یعنی مضمون شر پی برد (همان، ۳۴۰).

9. Myth Critique
10. Myth Analysis
11. Minimalism
12 . Jean-Luc Godard
13 . Martin Charles Scorsese
14. Werner Herzog

۱۵ . Haiku: کوتاه‌ترین گونه شعری در جهان که مبدع آن ژاپنی‌ها هستند. سه بند اغازین اشعار زنجیره‌ای با مضامین طنزآمیز (سبک هایکای) است که در قرن هفدهم به قالبی مستقل در شعر ژاپن تبدیل شد (حسینی، ۱۳۹۷، ۱۶۴).

۱۶ . [ش ـَ حی یا] (ع اِ) ج ـ شطحیة، به معنی سرریز دیگ. (یادداشت مؤلف). سخنان خلاف شرع بر زبان آوردن و چیزهای مخالف ظاهر شرع گفتن (ناظم الاطباء). کلماتی که در وقت مستی و ذوق از بعضی واصلان صادر می‌شود، مانند: «انا الحق» گفتن حسین بن منصور (دهخدا، ۳۷۳۱، ذیل «شطحیات»).

۱۷ . در این‌باره در بخشی از گفت‌وگویش با پرویز جاهد در مورد کتاب حافظ به سعی کیارستمی، اشاره می‌کند: «شعر را باید مصرع مصرع نوشید» (Url ۱).

18. Michel Simon
19 . Geoff Andrew
20 . Rembrandt
21. Robert Bresson
22. Sté phane Correard

۲۳ . دست‌آورد بیش از ۳۰ سال تجربهٔ ماندگار عباس کیارستمی در عکاسی، آثار بسیار متنوعی است که صرف‌نظر از موارد پراکنده، در ده سری عمده و متمایز خلق شده‌اند. این ده سری عبارتند از: سفید برفی، باران، راه‌ها، مهتاب، درها و یادها، درخت و کلاغ، دیوار، پنجره رو به حیات، گاو و به من نگاه کن که از شهرت متفاوتی برخوردار بوده و برخی از آن‌ها هرگز در ایران به نمایش درنیامده‌اند (Url 9).

24 .Tin Adames
25 . Animism
26 . Mircea Eliade
27. Totemism

۲۸ . برای مطالعه بیشتر نک: (پورخالقی چترودی، ۱۳۸۷).

29. Andrei Tarkovsky

۳۰ . او در برخی از اشعارش به این مقوله پرداخته است: «در برهوت تنهایی‌ایم/ روییده است/ هزاران تک‌درخت»، (برگرفته از کانال شخصی کیارستمی، Telegram بر Url 3).

فهرست منابع

الف/ فارسی

آزادی ده‌عباسانی، نجیمه، (۱۳۹٤)، «رمزگشایی آیین قربانی در اسطوره، عرفان و فرهنگ»، ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی، ش ۳۸، بهار؛ صص ۱- ۳۰.

اسماعیلپور مطلق، ابوالقاسم، (۱۳۹۷)، **اسطوره، ادبیات و هنر**، تهران: چشمه.

الیاده، میرچا، (۱۳۷٦)، **رساله در تاریخ ادیان**، ترجمه: جلال ستاری، تهران: سروش.

آموزگار، ژاله، (۱۳۹۵)، **تاریخ اساطیری ایران**، تهران: سمت.

بارت، رولان، (۱۳۹۴)، **اسطوره، امروز**، ترجمه: شیرین‌دخت دقیقیان، تهران: مرکز.

_____، (۱۹۷۷)، **درآمدی بر تحلیل ساختاری روایت‌ها**، ترجمه: محمد راغب، تهران: ققنوس.

_____، (۱۳۹۳)، «بلاغت‌شناسی تصویر» در **نظریه عکاسی: گزیده‌ای از مهم‌ترین متون نظری عکاسی در قرن بیستم**، ویراستار: لیز ولز، ترجمه: مجید اخگر، تهران: سمت.

باستید، روژه، (۱۳۷۰)، **دانش اساطیر**، ترجمه: جلال ستاری، تهران: توس.

بهارلو، عباس، (۱۳۹٦)، **عباس کیارستمی**، تهران: قطره.

پورخالقی چترودی، مهدخت، (۱۳۸۷)، **درخت شاهنامه**، چاپ دوم، مشهد: بهنشر.

چیتساز، شقایق؛ ندایی‌فرد، احمد؛ نامورمطلق، بهمن، (۱۳۹۸)، «خوانش رویکرد اسطوره‌سنجی نزد ژیلبر دوران با نگاهی به «زیورآرایه‌های باغ ایرانی»»، هنرهای زیبا، دوره ۲٤، ش ۳، پاییز؛ صص ۳۱- ٤۲.

[Downloaded from art-studies.ir on 2025-07-10]

حسینی، سید آیت، (۱۳۹۷)، **وابی و سابی، کلیدهایی برای فهم هنر و ادبیات ژاپن**، تهران: نشر پرنده.
دهخدا، علی‌اکبر، (۱۳۷۳)، **لغت‌نامه**، تهران: دانشگاه تهران.
سینا، خسرو، (۱۳۹۲)، «جستاری بر اسطوره‌های باروری و قربانی در آیین‌های نمایشی کردستان»، نمایش، ش ۱۷۲، دی و بهمن، صص ۲۸- ۳۲.
شریف‌زاده، محمدرضا، (۱۳۹۸)، «تجلی نقد بر روند تولید عکاسانه از منظر حقایق سوبژکتیو»، پژوهشنامه فرهنگستان هنر، ش ۱۶، بهار، صص ۴۵- ۵۵.
شهتی، بهزاد، (۱۳۹۲)، «سفیدبرفی کیارستمی / نگاهی به عکس‌های عباس کیارستمی در نگارخانه بوم»، گلستانه، ش ۱۲۵، تابستان، صص ۳۰-۳۳.
شیخ‌مهدی، علی، (۱۳۸۱)، «بررسی نماد درخت در فیلم‌های عباس کیارستمی»، خیال، ش ۲، تابستان، صص ۵۰- ۷۷.
عوض‌پور، بهروز؛ محمدیخبازان، سهند و محمدی‌خبازان، ساینا، (۱۳۹۹)، **روان اسطوره‌شناسی‌های هنری**، تهران: سخن.
عوض‌پور، بهروز و نامورمطلق، بهمن، (۱۳۹۳)، «ژیلبر دوران و نقد اسطوره‌ای (پیکـره مطالعاتی: رمان قلب سگی اثر میخائیل بولگاکوف) فصلنامـه ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی، سال دهم، ش ۳۷، زمستان، صص ۲۰۵- ۲۳۵.
فاضلی، فیروز؛ نیکویی، علیرضا؛ نقدی، اسماعیل، (۱۳۹۲)، «رهیافت میان‌فرهنگی به گیاه و درخت در اساطیر و ادبیات»، ادبپژوهی، ش ۲۳، بهار، صص ۹-۳۳.
فرای، نورتروپ، (۱۳۷۷)، **تحلیل نقد**، ترجمه: صالح حسینی، تهران: نیلوفر.
فرای، نورتروپ، (۱۳۸۷)، «ادبیات و اسطوره» در **اسطوره و رمز**، ترجمه: جلال ستاری، تهران: سروش، صص ۱۰۱-۱۲۶.
فروید، زیگموند، (۱۳۵۰)، **توتم و تابو**، ترجمه: ایرج باقرپور، تهران: چاپخانه ممتاز.
کرونین، پال، (۱۳۹۷)، **سر کلاس با کیارستمی**، ترجمه: سهراب مهدوی، تهران: نظر.
کلانتر، نوش‌آفرین و طاهره صادقی‌تحصیلی، (۱۳۹۵)، «درخت در نمادپردازی‌های عارفانه و ریشه‌های اسطوره‌ای آن»، ادبیات عرفانی، ش ۱۵، پاییز و زمستان، صص ۶۷- ۹۲.
گورین، ویلفرد ال. و دیگران، (۱۳۷۰)، **راهنمای رویکردهای نقد ادبی**، ترجمه: زهرا میهن‌خواه، تهران: اطلاعات.
لاهیجی، شهلا؛ کار، مهرانگیز، (۱۳۸۳)، **شناخت هویت زن ایرانی**، تهران: انتشارات روشنگران و مطالعات زنان.
محمدخانی، داریوش، (۱۳۸۲)، «نظریه «این همانی» در عکاسی: بحثی پیرامون اسطوره و عکاسی»، فصلنامه هنر، ش ۵۸، زمستان، صص ۱۳۴-۱۴۱.
مولن، لزلی، (۱۳۹۳)، «حقیقت در عکاسی»، ترجمه: مهرداد پارسا، اطلاعات حکمت و معرفت، ش ۱، فروردین، صص ۲۶- ۲۸.
نامورمطلق، بهمن، (۱۳۹۷)، **درآمدی بر اسطوره‌شناسی: نظریه‌ها و کاربردها**، تهران: سخن.
وارنر، رکس، (۱۳۹۲)، **دانشنامه اساطیر جهان**، ترجمه: ابوالقاسم اسماعیل‌پور، تهران: هیرمند.
وهابی دریاکناری، رقیه و حسینی، مریم، (۱۳۹۶)، «اسطوره قربانی در آثار بهرام بیضایی». ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی، دوره ۱۳، ش ۴۹، زمستان، صص ۲۹۹-۳۳۷.

ب/ غیرفارسی

Balaghi, S., & Shadid, A. (2001), »Nature Has No Culture: The Photographs of Abbas Kiarostami« *Middle East Report*, 219, 30-33.
Sheibani, K. (2006), »Kiarostami and the Aesthetics of Modern Persian Poetry«, *Iranian Studies*, 39(4), 509-537.

ج/ پایگاه اینترنتی

Url 1 : https://per.euronews.com/2016/07/06/abbas-kiarostami-life-of-artist
(دسترسی: ۲۸ دی ۱۴۰۰، ساعت ۵۰: ۲۱)
Url 2 : https://sharghdaily.com/fa/Main/Detail/98448
(دسترسی: ۲۸ دی ۱۴۰۰، ساعت ۴۰: ۱۹)
Url 3 : yun.ir/n39ig5
(دسترسی: ۲۵ دی ۱۴۰۰، ساعت ۱۱: ۲۱)
Url 4 : https://24framesnews.com
(دسترسی: ۲۲ دی ۱۴۰۰، ساعت ۳۵: ۱۸)
Url 5: https://www.theguardian.com/artanddesign/2005/may/01/art.photography
(دسترسی: ۲۰ دی ۱۴۰۰، ساعت ۲۹: ۲۲)
Url 6 : https://www.theguardian.com/film/2005/apr/28/hayfilmfestival2005.guardianhayfestival
(دسترسی: ۲۲ دی ۱۴۰۰، ساعت ۰۶: ۱۲)
Url 7 : https://www.filmcritic.com.au/essays/kiarostami.html
(دسترسی: ۲۰ دی ۱۴۰۰، ساعت ۱۵: ۲۳)
Url 8 :https://www.blind-magazine.com/en/news/3582-abbas-kiarostami-the-photographer-en
(دسترسی: ۲۸ دی ۱۴۰۰، ساعت ۵۰: ۲۱)
Url 9 : https://kiarostami.org
(دسترسی: ۲۸ دی ۱۴۰۰، ساعت ۵۰: ۲۱)

د/ منابع تصاویر

کیارستمی، عباس؛ (۱۳۸۵)، **سفید برفی**، تهران: نظر.
Url 1: https://kiarostami.org/fa/poster/where-is-my-friends-home
دسترسی: ۱۰ بهمن ۱۴۰۰، ساعت ۳۴: ۲۲)
Url 2: https://tehranauction.com/wp-content/uploads/2016/11/64.jpg
(دسترسی: ۲۹ دی ۱۴۰۰، ساعت ۰۵: ۲۳)
Url 3 :https://tehranauction.com/wp-content/uploads/2016/11/170.jpg
(دسترسی: ۲۹ دی ۱۴۰۰، ساعت ۴۴: ۰۰)

[Downloaded from art-studies.ir on 2025-07-10]

Immortality of Life: A Mythical Critique of Abbas Kiarostami's "Snow White" Photo Collection Based on Northrop Fry's Theory

Narges Sibouyeh
Phd candidate of Comparative History of Islamic Arts at University of Tehran, Tehran, Iran.

(Received 11 April 2022, Accepted 06 June 2023)

Abstract
Understanding the concepts behind works of art is not always the same. Concepts change with cultural changes. In photographs, like any other work of art, there are signs that convey truths to the public in symbolic language, taken from the culture of its creator. In such a context, myth as a kind of historical discourse, in addition to verbal and written methods; Appears in non-verbal media such as photography, cinema, drama and advertising. Following this emergence, mythological critique and analysis have shown the ability to explore the world described and to explain the function of human types in re-reading the mythical attitudes embedded in the artists's conscience. Critics of this method seek to show where and how early models and history of human life are contained in the text. In the process of analyzing the works, they first discover the hidden and obvious codes and symbols in the structure of the work and then, through psychological analysis of the symbols and following the historical contexts of their formation, connect these implicit meanings with the primordial model in Describe the human collective psyche. In this article, using the model of Northrop Fry's mythical critique, by reviewing Kiarostami's photographs in the "Snow White" collection, we decipher the monotonous narrative that in her works is considered as a turning point and the central myth of the text. The results of the research show that by using nature in photography frames and repeatedly recording the element of the tree in different frames, the artist tells an ontological narrative of human life in adaptation to nature and plays a fundamental role. It emphasizes the process of contemporary human self-knowledge. It is as if the trunks of a tree surrounded by snow indicate a person's impatience and restlessness in leaving such a life, and his desire to escape death, to turn to life, and to find a path between the two.

Keywords
Mythical Criticism, Nutrop Fry, Photography, Myth, Abbas Kiarostami, Snow White

[Downloaded from art-studies.ir on 2025-07-10]