فصل‌نامهٔ هنر و ادبیات تطبیقی
سال دوم، شمارهٔ سوم، پاییز ۱۴۰۳،
صفحات ۳۰-۷
انجمن علمی هنر و ادبیات تطبیقی ایران

بررسی تطبیقی گذر زمان و مرگ در "سه‌گانهٔ عباس کیارستمی" برمبنای رویکرد تخیّل‌شناسانهٔ ژیلبر دوران

حمیرا علیزاده[۱]
دانش‌آموخته دکترای زبان و ادبیات فارسی، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه فردوسی، مشهد، ایران
عفت غفوری حسن آباد[۲]
دانش‌آموخته دکترای زبان و ادبیات فارسی- غنایی، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه بیرجند، بیرجند، ایران

چکیده
نوشتار حاضر در پی آن است بامطالعه تصویر گذر زمان و مرگ در سه‌گانهٔ کیارستمی ("خانهٔ دوست کجاست؟"، "زندگی و دیگر هیچ" و "زیر درختان زیتون) به درک ذهنیّت و نگرش این هنرمند برجستهٔ ایرانی نسبت به گذر زمان و مرگ و چگونگی بازتاب این مقوله در تصاویر سینمایی وی دست یابد؛ چراکه تشویش از گذر زمان و مرگ در سه‌گانهٔ او حضوری برجسته دارد و این اضطراب در تخیل خلاق سینماگر به شیوه‌های متعدد جلوه می‌کند. ازآنجاکه در رویکرد ژیلبر دوران، نظریه‌پرداز فرانسوی، تصاویر نمادین منعکس‌کنندهٔ مفهوم گذر زمان و مرگ اهمّیّت درخورتوجهی دارند؛ پژوهش حاضر، با رویکرد تطبیقی-بین‌رشته‌ای و برپایهٔ رویکرد دوران به بررسی و تحلیل تصاویر گذر زمان و مرگ در سه‌گانهٔ کیارستمی می‌پردازد. درمجموع می‌توان گفت تفکّر سینماگر دوقطبی و تعاملی بوده و همواره تصاویر نمادین در تعامل باهم، نظام فکری وی را تعدیل کرده‌اند. زمان و مرگ در تخیّل او گاه به‌شکل تصاویر ترسناک و گاه غیرترسناک انعکاس می‌یابد. کیارستمی تشویش از گذر زمان و ترس از مرگ را به‌شکل نمادهای حیوانی، تاریکی و سقوطی تصویر می‌کند، امّا وی نمادهای متضاد منظومهٔ روزانه را که بعدی مثبت دارند، درتقابل با تصاویر منفی قرارمی‌دهد؛ نمادهایی چون نماد تماشایی و نماد عروجی ترس را تسکین می‌دهد. نمادهای منظومهٔ شبانه نیز در فیلم‌های سه‌گانهٔ کیارستمی بیشتر به‌صورت نمادهای چرخه‌ای، خلوتگاه درونی و نماد پیشرفت ظاهر می‌شوند و با آفرینش جهانی آرمانی ترس را تعدیل و کنترل می‌کنند.

کلیدواژه‌ها: مطالعات تطبیقی، مرگ‌اندیشی، گذر زمان، فیلم‌های سه‌گانهٔ کیارستمی، ژیلبر دوران

---

[۱] homeira.alizadeh٦٦@gmail.com
[۲] effat.ghafoori@birjand.ac.ir

تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۰۷/۲۶ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۱۲/۱۴

مقدّمه

میل انسان به نامیرایی همواره سبب هراس وی از مرگ و نابودی بوده‌است. این تشویش و اضطراب در متون هنری به‌شیوه‌های متعدد بازتاب‌یافته‌است. بسیاری از هنرمندان افزون‌بر خلق تصاویر ترسناک مرگ، تصاویری تخیّلی آفریده‌اند تا به‌واسطه آن روح آشفته و پریشان خویش را تسکین بخشند. کیارستمی، سینماگر و فیلم‌نامه‌نویس بنام ایرانی، از هنرمندانی‌است که این مقوله در متون ادبی و سینمایی وی بازتاب‌یافته‌است. او مفاهیم گذر زمان و مرگ را با تصاویر نمادین و استعاری می‌آفریند و ذهن مخاطب را در جست‌وجوی مفهوم موردنظر خویش به کندوکاو وامی‌دارد. فیلم‌های سه‌گانهٔ او (*"خانهٔ دوست کجاست؟"*، *"زندگی و دیگر هیچ"* و *"زیر درختان زیتون"*)تصویر وقایع تلخ زلزلهٔ سال ۱۳۶۹ هستند که ایران را تا مدّت‌ها در سوگ نشاند. این سه فیلم بازتاب پریشانی‌ها و نگرانی‌های اوست و مضمون مجموعه فیلم‌های وی مرگ، تغییر، گذشت زمان و امید به زندگی‌است. عنصر زمان و مرگ همواره در فیلم‌های او حضوری ملموس دارد، امّا او با تصاویری نمادین و تخیّلی از طبیعت، حقیقت گریزناپذیر مرگ را با نگرشی خوش‌بینانه‌تر مجسم کرده‌است.

اهداف پژوهش

به‌طور مشخص این نوشتار می‌کوشد تصاویر گذر زمان و مرگ را در سه‌گانهٔ کیارستمی مطالعه کند تا از این طریق به چگونگی بازتاب این مقوله در آثار وی پی ببرد و نیز میزان موفقیت او را در کنترل ترس دریابد. به‌طورکلی این پژوهش می‌خواهد بداند که چگونه مرگ و گذر زمان در تصاویر سه‌گانه کیارستمی بازتاب‌می‌یابد؟ ذهنیّت و نگرش کیارستمی نسبت به آن‌ها چگونه‌است؟

روش پژوهش

در این جستار نخست مبانی نظری پژوهش بر اساس منابع کتابخانه‌ای به‌دقت مطالعه و اطلاعات لازم گردآوری‌شده است. سپس با کاربست رویکرد دوران به استخراج، دسته‌بندی و درنهایت تحلیل تصاویر گذر زمان و مرگ در سه‌گانهٔ کیارستمی پرداخته‌شده است. شایان یادکرد است که نوشتار حاضر پژوهشی تطبیقی و میان‌رشته‌ای به شمار می‌رود؛ چراکه به‌باور انوشیروانی امروزه پژوهش تطبیقی امکان مطالعهٔ هنر و سایر حوزه‌های دانش بشری چون مطالعات فرهنگی، فلسفه، علوم اجتماعی، روان‌شناسی و... را فراهم می‌کند (انوشیروانی، ۱۳۸۹: ۱۵). بنابر این رویکرد تخیّل‌شناسانهٔ ژیلبر دوران(Golbert Durand) (۱۹۲۱م.) نیز نظریه‌ای میان‌رشته‌ای در حوزه انسان‌شناسی فرهنگی و فلسفه روان‌شناسی محسوب می‌شود. این رویکرد که بر اهمیت جهان ذهن و ویژگی نمادین تصاویر تأکید دارد، نظام تخیلی را طبقه‌بندی

می‌کند و امکان درک بهتر ذهنیّت و نگرش هنرمند را نسبت به جهان پیرامون فراهم می‌کند.

پیشینهٔ پژوهش

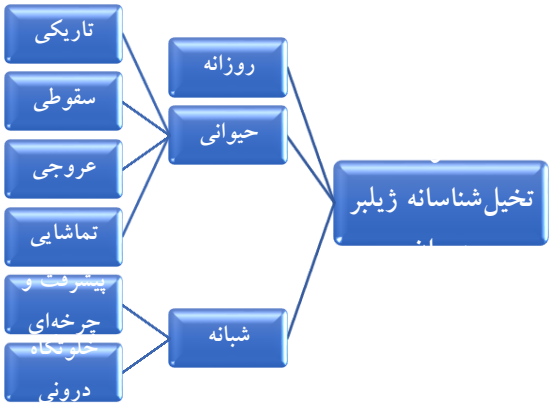
باوجود اهمیت بن‌مایه گذر زمان و مرگ در سه‌گانه کیارستمی تاکنون پژوهش مستقلی به‌ویژه با رویکرد ژیلبر دوران به این مقوله نپرداخته‌است؛ اما دیگر پژوهشگران با استفاده از نظریه تخیّل‌شناسانهٔ ژیلبر دوران به بررسی آثار ادبی و هنری پرداخته‌اند که در ادامه به معرفی آن‌ها می‌پردازیم. علی عبّاسی در کتاب *ساختارهای انسان‌شناسی تخیّل*(۱۳۹۰)، با تکیه‌بر مباحث کلّی کتاب، معرّفی اجمالی از نقد دوران ارائه می‌دهد. او مقالات متعدّدی نیز در تحلیل آثار ادبی به روش تخیّل‌شناسانه نگاشته‌است. او در این مقالات که حول محور زمان و مرگ شکل‌گرفته‌اند، با توجّه به روش‌های دسته‌بندی ژیلبر دوران، تصاویری را بررسی می‌کند که نشان‌دهندهٔ ترس نویسنده از گذر زمان هستند. سارا سروش در مقالهٔ «مطالعهٔ مفهوم زمان در تخیّل پروست (Proust) با تکیه‌بر نقش تصاویر تاریخی در کمبره» (۱۳۹۱) و مقالهٔ «بررسی ترس در *سه قطره* خون هدایت و *ضد اخلاق* ژید براساس روش نقد دوران» (۱۳۹۴) به بررسی گذر زمان و مرگ در آثار مختلف ادبی پرداخته‌است. علاوه‌بر این می‌توان به مقالهٔ محمّدنبی احمدی با عنوان «هراس از زمان و غلبه بر آن در شعر شاعران مقاومت (از دیدگاه روان‌شناسی)» (۱۳۹۶) اشاره‌کرد. عبّاس محمّدیان نیز در مقاله‌ای با عنوان «تحلیل صورت‌های خیالی "خون‌نامهٔ خاک" اثر نصرالله مردانی طبق نظریّهٔ ژیلبر دوران» (۱۳۹۶) به بررسی تصاویر منظومهٔ روزانهٔ تخیّل در این اثر پرداخته‌است. درباره آثار سینمایی کیارستمی نیز نقدهای متعددی صورت گرفته‌است، امّا بررسی تخیّل‌شناسانهٔ گذر زمان و مرگ که محتوای اصلی فیلم‌های او را تشکیل می‌دهند، مغفول مانده‌است. از این‌رو در این پژوهش براساس نظریّهٔ دوران و دو منظومهٔ شبانه و روزانهٔ تخیّل وی به بررسی دنیای تخیّلی کیارستمی پرداخته و هنر او در به تصویر کشیدن گذر زمان و مرگ و ترس‌ها و نگرانی‌های ناشی از آن نشان‌داده‌می‌شود.

مبانی نظری پژوهش

ژیلبر دوران مطالعات و نظریّات طبیعت‌گرایانهٔ گاستون باشلار (Gaston Bachelard) (۱۹۶۲م – ۱۸۸۴م)، نظریّه‌پرداز فرانسوی، را ادامه‌داد و تخیّل را در مظاهر متعدد بررسی‌کرد. او با رویکردی تخیل‌شناسانه به مطالعهٔ کارکردهای تصاویر تخیّلی نویسندگان و هنرمندان پرداخت. در رویکرد او تصاویر نمادین منعکس‌کنندهٔ مفهوم گذر زمان و مرگ اهمّیّت درخورتوجهی دارند، چراکه همواره رابطهٔ انسان با مقوله زمان

و مرگ اهمیت بسیاری دارد و اغلب گذر زمان در تخیّل انسان با تصاویری ترسناک همراه‌است.

در رویکرد ژیلبر دوران، تصاویر تخیّلی نویسنده یا هنرمند به دو گروه منظومهٔ روزانه و منظومهٔ شبانهٔ تخیّل تقسیم می‌شود. این منظومه را می‌توان در شکل زیر دید.



منظومهٔ روزانهٔ تخیّل دوران منظومه‌ای از تضادهاست؛ به این معنی که این منظومه به دو گروه متضاد تقسیم می‌شود؛ گروه نخست که متعلق به تصاویر زمان‌است، آشکارکنندهٔ سلطهٔ تاریکی بر روشنایی‌است. نمادهای این گروه با تصاویر مرگ و تاریکی می‌کوشند ترس را نابودکنند. تصاویری که نشان‌دهندهٔ ترس از حیوانات، تاریکی و سقوط هستند در این دسته جای‌می‌گیرند. دستهٔ دوم تصاویر منظومهٔ روزانه شامل نمادهای عروج، روشنایی و جداکننده‌است. به‌زعم دوران در این منظومه، تصاویری با ارزش‌گذاری مثبت درمقابل تصاویری با ارزش‌گذاری منفی قرارمی‌گیرند(Durand, ۱۹۹۲: ۷۰- ۷۱). در منظومهٔ شبانهٔ تخیّل ارزش‌های نمادین چون منظومهٔ روزانه به‌صورت متضاد نیستند، بلکه تصاویر تلطیف‌کنندهٔ ترس از گذر زمان و مرگ جای تضاد و تقابل را می‌گیرند. در این منظومه تصویر سقوط با نماد پایین‌رونده و شب تاریک با تصویر غروب تلطیف می‌شود(Durand, ۱۹۹۲: ۲۱۶-۲۱۷). منظومهٔ شبانه به دو نوع اسرارآمیز و ترکیبی تقسیم می‌شود که نوع اسرارآمیز خود دارای دو گروه خلوتگاه درونی و نمادهای وارونه‌است. تصاویری چون جام، غار و خانه متعلق به خلوتگاه درونی و نمادهای فرورفتن و نمادهای مادرانه متعلق به نمادهای وارونه و در پی انکار زمان و کاهش ترس هستند، امّا ساختار ترکیبی می‌کوشد با زمان یکی و بر آن چیره شود. ساختار ترکیبی خود شامل دو دستهٔ نمادهای چرخه‌ای (گیاهان و چرخهٔ فصول) و پیشرفت (درخت، صلیب و پسر) است که به‌گفتهٔ عباسی عامل یکی‌شدن، پیوند و آغاز حرکت ابتدایی‌اند(عبّاسی، ۱۳۹۰: ۱۲۵).

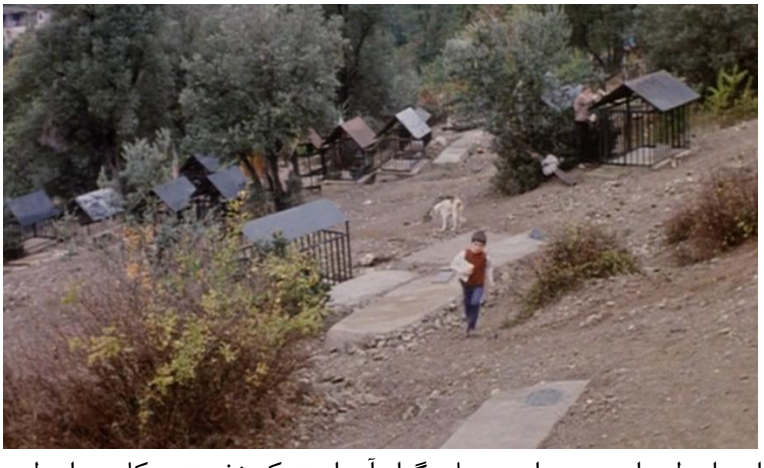
منظومهٔ روزانهٔ تخیّل در آثار کیارستمی

منظومهٔ روزانهٔ تخیّل متضاد و دوقطبی‌است. این منظومه تصاویر گذر زمان و مرگ را با نمادهای حیوانی، سقوطی و تاریکی نشان‌می‌دهد. نمادهای حیوانی نسبت به دیگر نمادهای منظومهٔ روزانهٔ تخیّل موجی قوی‌تر و گستردگی بیشتری دارد. از مصداق‌های این نماد می‌توان به خزندگان، موش‌ها و پرندگان شب اشاره‌کرد که نمود ارزش‌های منفی‌اند و حیواناتی چون کبوتر، برّه و درمجموع حیوانات اهلی و خانگی نمادهایی با ارزش‌های مثبت را نشان‌می‌دهند.

تصویرهای نماد حیوانی

نماد حیوانی به آن نوع از تصاویر حیوانات گفته‌می‌شود که جنبهٔ نمادین دارند و در مخاطب ترس ایجادمی‌کنند. این نمادها که با نوعی جنب‌وجوش و تحرّک همراه‌است، ترس انسان را از مرگ و محیط پیرامونش تداعی‌می‌کند. باوجود اینکه اغلب کاربرد این تصاویر در فیلم نوعی واکنش هنرمند برای غلبه بر ترس و مقابله با آن‌است، این تصاویر فضایی هراسناک ایجادمی‌کنند. حیوانات منفی چون: گرگ، سگ، مار، عقرب و غیره که افعالی ترسناک دارند و وحشت و ترس را به همراه دارند در این گروه جای‌می‌گیرند.

نمادهای حیوانی در فیلم‌های کیارستمی به‌صورت حیوانات و موجودات ترس‌آور یا افعالی تصویر می‌شوند که نشان‌دهندهٔ حرکات حیوانی و ترسناک هستند. در فیلم "*خانهٔ دوست کجاست؟*"سگی در قبرستان جنگل، زمین را می‌بوید: «احمد از زیتون‌زاری می‌گذرد. از یک قبرستان هم می‌گذرد. در قبرستان سگی دیده‌می‌شود و پیرمردی که مشغول رنگ زدن نرده‌های یک قبر است»(کیارستمی،۱۳۶۹: ۱۷۱).



شواهد اسطوره‌ای در سراسر جهان گواه آن است که نخستین کاربرد اسطوره‌ای سگ راهنمایی ارواح‌است. در فرهنگ نمادها آمده‌است که سگ پس‌ازاینکه در زندگی همراه انسان بوده‌است، در شب مرگ نیز راهنما یا بلد انسان است(شوالیه و گربران،

۱۳۸۲ج۳: ۴۰۲). بر این اساس تصویر سگی در قبرستان بر حقیقت گریزناپذیر مرگ، جهان مردگان و نیز سرکوب کردن ترس از مرگ دلالت‌دارد؛ چراکه در این جهان ناشناخته انسان همراه و نگهبانی چون سگ دارد. از طرفی به‌زعم شوالیه و گربران سگ میانجی این دنیا و جهان دیگر نیز هست و از مردگان سؤال‌می‌کند و برای زندگان خبر می‌آورد(همان: ۴۰۴-۴۰۳). براین مبنا حضور نمادین سگ در قبرستان و صدای او که بارها در طول فیلم تکرار می‌شود و شخصیت داستان را می‌ترساند، می‌تواند نشان از روح جست‌وجوگر کیارستمی و به‌طورکلی انسان معاصر باشد که درپی آگاهی از چندوچون جهان زیرین‌است. این نکته را نیز نباید از یاد برد که در داستان‌ها و روایات اسلامی، سگ دیگر موجودی مقدّس نیست و جنبه‌ای منفی به‌خود می‌گیرد. ازاین‌رو هراس کودک از دیررسیدن به خانه و تنبیه پدر در صدای سگ تجسم‌می‌شود که پارس‌های پی‌درپی سگ در تاریکی شب ترسی مضاعف ایجادمی‌کند و احمد را بیشتر می‌ترساند. ژیلبر دوران همراهی نمادهای منفی منظومهٔ روزانه را منعکس‌کنندهٔ ترس‌ها و نگرانی‌های نویسنده می‌داند. بنابراین می‌توان گفت جامعه و فقدان مهر و محبّت، کیارستمی را می‌آزارد و همین امر علت تمایل او به ترسیم تصاویری آزاردهنده‌است.

صدای گربه نیز در تلاش احمدرضا در یافتن خانهٔ دوست ترس نویسنده و کوچک مرد داستان را بازتاب‌می‌دهد. احمدرضا در پشته وارد خانه‌ای می‌شود. او
«از لای یک دالان شلوار محمّدرضا نعمت‌زاده را روی بند می‌بیند؛ به‌طرف بند می‌دود؛ شلوار را با دست لمس می‌کند؛ ظاهراً شلوار مرطوب‌است. دوستش را بارها صدا می‌کند. احمد هیچ جوابی نمی‌شنود. فقط صدای گربه‌ای که انگار جایی گیرکرده‌است، شنیده می‌شود»(کیارستمی،۱۳۶۹: ۱۷۴).

صدای دل‌خراش گربه و سکوت بیش‌ازحد خانه کودک را پریشان و مضطرب می‌کند، چراکه درمی‌یابد دیگربار خانه را اشتباه آمده و زمان را نیز ازدست‌داده است. در تخیّل کیارستمی صدای گربه، بعدی منفی می‌یابد و تصویری آزاردهنده ایجادمی‌کند. به‌گفته شوالیه و گربران گربه در اساطیر جانوری دوبعدی‌است و بسیار ناهمگون و میان سعدونحس در نوسان‌است. این حیوان گاه شماتت می‌شود و گاه نشان سعادت ازلی‌است. در سنت اسلامی گربه بسیار محبوب و نشانهٔ برکت است؛ امّا گربه سیاه اغلب نماد ظلمت و مرگ‌است(ج۴،۱۳۸۵: ۷۰۰-۶۹۷). در فیلم تصویری از گربه دیده‌نمی‌شود و کودک به‌دلیل سکوت حاکم بر فضای خانه، تنها صدای گربه را می‌شنود، اما سکوت خانه، صدای حیوان، تحرک و جست‌وخیز آن، فضایی هراسناک ایجادمی‌کند که سبب ترس احمد می‌شود.

در فیلم "*زندگی و دیگر هیچ*" نیز کودک ملخی را از بیرون به داخل ماشین می‌آورد و از پدرش درباره مهاجرت آن‌ها سؤال می‌کند. پدر باحوصله به پرسش‌های او پاسخ می‌دهد. ملخ در اساطیر «یادآور بلا، آفت و سپاهی از مهاجمان و ویرانگران بوده و همواره به رنج و شکنجه شیطان تفسیر شده‌است. در عهد جدید معتقد بودند حملهٔ ملخ‌ها عذابی اخلاقی و روحی‌است. البته در برخی فرهنگ‌ها چون چین باستان این حیوان جنبهٔ مثبت داشته‌است. آن‌ها ملخ را نماد سعادت، برکت آسمانی و باروری و حاصل‌خیزی می‌دانستند»(شوالیه و گربران،ج۵، ۱۳۸۷: ۲۹۵-۲۹۶). حال قرار گرفتن ملخ درمقابل چشمان پدر و از دست دادن کنترل او باعث‌می‌شود آن‌ها لحظه‌ای مرگ درمقابل چشم خود ببینند. ملخ در اینجا از یک‌سو نماد حیوانی‌است و ترس ایجادمی‌کند و ازدیگرسو نماد عروج و تعالی‌است، زیرا حرف‌های تحسین‌برانگیز پسربچّه دربارهٔ زندگی ملخ‌ها اندکی مخاطب را به فکر فرومی‌برد و او را از موضوع اصلی فیلم (زلزله و مرگ) دور می‌سازد. افزون‌بر آن آدمی بنا بر فطرت یگانهٔ خویش همواره به حضور در جهانی تخیّلی و بریدن از پیوندهای زمینی علاقه نشان داده‌است، به همین سبب در تخیّل آدمی «تمایل به آزاد ساختن خود از محدودیّت‌هایی که احساس می‌کند، به کمک بحث دربارهٔ نمادهای پرواز بیان می‌شود که باید در میان مشخّصات خاصّ انسان گنجانیده شود»(الیاده،۱۳۷۵: ۱۰۹). ازاین‌رو تصویر بال‌های ملخ و پرواز دسته‌جمعی آن‌ها فضای هراسناک تصادف و سقوط را تلطیف می‌کند.

تصویر دیگر از نمادهای حیوانی در فیلم "*زندگی و دیگر هیچ*" متعلق به پشه‌است. آقای فرهادی در مسیر رفتن به کوکر، پسربچّه‌ای را سوار می‌کند. پسرک از شب زلزله می‌گوید که پشه‌ها نیشش زدند و او از خانه بیرون رفته و سالم مانده بود. آقای فرهادی می‌گوید: «پس پشه‌ها نجاتت دادند!»(کیارستمی،۱۳۷۰: ۸۱). پسر ناراحت می‌شود؛ آقای فرهادی دلیل ناراحتی‌اش را می‌پرسد؛ پسرک با افسوس می‌گوید: «پدرم هم همینو می‌گه، امّا مادرم همش می‌گه چرا اون شب پشه‌ها برادرم رو نیش نزدند»(همان: ۸۵). پشه از یک‌سو نماد هجوم و حمله‌وری‌است که قصد دارد با عناد به زندگی قربانیان خود تجاوز و از خون آن‌ها تغذیه کند(شوالیه و گربران،۱۳۸۴ج۲: ۲۲۷). ازاین‌رو می‌توان هم‌سو با مرگ و بازتاب‌دهندهٔ نگرانی مؤلّف از مرگ دانست. از دیگرسو پشه که باعث نجات کودک شده عنصری برای تعدیل ترس نویسنده‌است. درواقع تصویر خلق‌شدهٔ کیارستمی معنایی دوگانه (مثبت و منفی) می‌یابد؛ یعنی پشه هم نجات دهندهٔ کودک از مرگ‌است و هم یادآور مرگ برادر پسرک و دیگر شخصیت‌های فیلم‌است.

اضطراب به‌مثابهٔ نشانه یا هشدار نسبت به عوامل ناخوشایند بیرونی و درونی دیگر نشانه‌ای‌است که به‌صورت صداها و تصاویر آشفته، متراکم یا پرجنب‌وجوش نمودمی‌یابد و «فرمی توجیه‌شده برای ظهور حیوانیّت در تخیّل راوی و نشان‌دهندهٔ کنش‌های حیوانی‌است»(عبّاسی،۱۳۸۷: ۲۲۳). در فیلم‌های کیارستمی افزون‌بر تصاویر حیوانات، کنش‌هایی دیده‌می‌شود که دغدغه ذهنی نویسنده را منعکس‌می‌کند. در فیلم‌های "*زیر درختان زیتون*" و "*زندگی و دیگر هیچ*"، صدای گریهٔ بچّه‌ای که خانواده‌اش به خاطر زلزله به جنگل پناه برده‌اند، مرگ و هراس نویسنده را از آن تداعی‌می‌کند. در فیلم "*خانهٔ دوست کجاست؟*" نیز بارها صدای گریهٔ بچّه شنیده‌می‌شود، آنگاه‌که «احمد غرق در مشکل خویش‌است. مادر با نگاه به احمد حالی می‌کند که بچّه را آرام کند»(کیارستمی، ۱۳۶۹: ۱۶۷-۱۶۲). همچنین صدای هوهوی باد در جنگل، حسین را از مرگ و کودک "*خانهٔ دوست کجاست؟*"را از گذر زمان می‌ترساند. تشبیهات زیبای کیارستمی نیز در "*زندگی و دیگر هیچ*"، شکلی حیوانی می‌گیرند. اوج کاربرد نماد حیوانی را در فیلم آنجا می‌توان دید که او در گفت‌وگوی پسربچّه، زلزله را به سگی وحشی تشبیه می‌کند. «بچّه: زلزله مثل یک سگ هاره که هرکی جلو راهش باشه شکار می‌کنه»(کیارستمی،۱۳۷۰: ۵۴). همچنین «دختربچّه: وقتی زلزله اومد آوار [سگ‌هار] منو نگرفت»(همان: ۷۲). ویژگی مشترک زلزله و شب هار آسیب‌رسانی و نابودی گسترده‌است. به‌تعبیری دیگر سگ هار هم کسی را نمی‌شناسد و مانند زلزله به همه آسیب می‌رساند. به‌همین دلیل در تخیّل کیارستمی بعدی منفی می‌یابد و به‌صورت حیوانی وحشی مجسم می‌شود.

تصویر نماد تاریکی

تصاویر تاریکی دسته‌ای دیگر از منظومهٔ روزانه هستند که هراس ازگذر زمان را تداعی‌می‌کنند. «مراد از ریخت‌های تاریکی صورت‌هایی‌است که حالات بیمناکی را از طریق توصیف فضای تاریک و یا سازه‌های وابسته به تاریکی القا می‌کند»(احمدی،۱۳۹۶: ۲۰۴). شب، آب تیره و خون در تخیّل انسان در دستهٔ نماد تاریکی قرارمی‌گیرد که به‌عقیدهٔ پرتوی در فضای قیراندود تصوّرات انسان، تداعی‌کنندهٔ مفاهیم ظلمانی، مفاهیم منفی باروری و مرگ‌است(پرتوی،۱۳۷۶: ۵).

در فیلم "*خانهٔ دوست کجاست؟*" در صحنه‌ای احمد از سوراخ آغل به درون آن می‌نگرد، اما در آن تاریکی چیزی نمی‌بیند و تنها صدای گوسفند به گوشش می‌رسد. بعد متوجّه می‌شود، این صدا متعلق به گلهٔ کوچکی‌است که از کوچه می‌گذرد. پس از عبور حیوانات سکوت وهم‌انگیزی همه‌جا را فرامی‌گیرد و هم‌زمان تاریکی هوا هراسی مضاعف ایجادمی‌کند. در این تصویر کهن‌الگوی حیوانی گوسفند و سیاهی آغل، می‌تواند

نشان‌دهنده نگرانی شخصیّت داستان از گذر زمان و تلاش بیهوده‌اش برای یافتن خانهٔ دوست باشد. از دیگر مصادیق تاریکی در فیلم قسمتی است که پیرمرد نجّاری احمد را در مسیر می‌بیند و باوجود کهولت و ناتوانی، او را به خانهٔ محمّدرضا می‌برد و منتظر بازگشت او می‌ماند. درحالی‌که باد شدیدی می‌وزد و «سایه‌ها روی زمین جابه‌جا می‌شوند. قاطر در تاریکی سم بر زمین می‌کوبد. احمد نمی‌خواهد پیرمرد بفهمد که خانه بازهم اشتباه‌است. به همین جهت دفترچه را زیر ژاکت خودش پنهان می‌کند و پیش پیرمرد برمی‌گردد»(کیارستمی،۱۳۶۹: ۱۹۳). درهم‌آمیختگی نمادهای حیوانی چون صدای پای قاطر و هوهوی باد با تصاویر تاریکی شب و سایه همراه می‌شود و مخاطب را بر ترس فیلم‌نامه‌نویس واقف می‌کند. ازطرفی تصویر پیرمرد و محمّدرضا و صحبت‌های پیرمرد دربارهٔ گذشته، نشان‌دهندهٔ گذر زمان هستند و دوری و نزدیکی به مرگ را در دو تصویر متضاد پیرمرد و کودک نشان‌می‌دهد. افزون‌بر آن رنگ سیاه که یادآور مرگ و عزااست و با تاریکی و ترس از ناشناخته‌ها درپیونداست، مفهوم ترس شخصیّت داستان از گذر زمان و مرگ را تقویت‌می‌کند.

در فیلم "خانهٔ دوست کجاست؟" احمدرضا که برای رفتن به خانه عجله دارد، از پیرمرد خداحافظی می‌کند و به راه می‌افتد. پیرمرد منتظر می‌ماند. «احمد دوان‌دوان دور می‌شود و در تاریکی شب ناپدید می‌شود»(کیارستمی،۱۳۶۹: ۱۹۶). کودک فیلم از تاریکی و شب می‌ترسد؛ چراکه به باور ژیلبر دوران شب و نیمه‌شب نتایج وحشتناکی را به دنبال دارد و زمانی‌است که در آن موجودات اهریمنی ارواح و اجساد را تصرّف می‌کنند(Durand, ۱۹۹۲: ۹۸)، ازطرفی نیز نمی‌خواهد زمان را از دست بدهد، ازاین‌رو به‌ناچار در تاریکی می‌دود. سپس تصویر او دیده می‌شود که تنبیه‌شده، در اتاقش نشسته‌است و مشق‌هایش را می‌نویسد. باد می‌وزد. شدّت باد در را باز می‌کند و تکان خوردن ملافه‌های سفید روی بند در تاریکی با صدای شدید باد فضایی ترسناک ایجادمی‌کند. در این تصویر صدای شدید باد (نماد حیوانی) و تاریکی شب گویای طوفان درونی احمد و اوج وحشت او از گذر زمان‌است، زیرا دوستش را نیافته‌است و زمانی برای نوشتن مشق‌ها ندارد.

تصویر نماد سقوطی

در سه‌گانهٔ کیارستمی، مخاطب بارها با تصاویر متعدّد سقوطی مواجه می‌شود، امّا سقوط، سقوطی غیرقابل‌کنترل نیست، بلکه وی همواره کوشیده‌است تا آن را با نمادهای دیگر کنترل کند. به‌باور دوران نگرانی بشر درمقابل گذر زمان با تصاویر سقوطی دیده‌می‌شود. مفاهیم سقوط و تاریکی با یکدیگر درپیوندند و یادآور دنیای

تاریک رحم و سقوط نخستین انسان از زهدان مادر است. نخستین تجربهٔ سقوطی که ترس را به انسان تحمیل می‌کند(Durand, ۱۹۹۲, ۱۲۳).

در فیلم "*خانهٔ دوست کجاست؟*" زمین خوردن کودک در مدرسه، افتادن ملافه از دیوار خانه و پرتاب سنگ‌ها؛ در فیلم "*زندگی و دیگر هیچ*" نیز خانه‌های مخروبه، سنگ‌های فروافتاده از کوه و سرازیر شدن چندین بارهٔ ماشین از تپّه، نمادهای سقوطی هستند. این نمادها نوعی تغییر وضعیت روحی نویسنده را نشان می‌دهند. کیارستمی آرمان‌گراست، امّا مشاهدهٔ آشفتگی‌های اطراف، تغییر وضعیّت روحی و جسمی، تغییر جامعه آرمانی‌اش، بروز حادثه‌ای مرگبار چون زلزله، او را می‌رنجاند و متوجّه مرگ می‌کند. تصاویر نمادهای سقوطی نتیجهٔ خیال‌پردازی‌های اضطراب‌آمیز اویند.

مصداق دیگر نماد سقوط را می‌توان در صحنه‌ای دید که کیارستمی در "*زندگی و دیگر هیچ*"، چند دقیقه دوربین را بر زمینی که براثر زلزله شکاف‌هایی در آن ایجادشده‌است، متمرکز می‌کند و صدای فریاد و بازی بچّه‌ها به گوش می‌رسد(کیارستمی،۱۳۷۰: ۳۲). بنابر نظریّهٔ دوران شکاف‌های ایجادشده در زمین نماد سقوطی و ترس‌آور هستند و زمین که آن‌ها را می‌بلعد در نظر وی خلوتگاه درونی و دربرگیرنده‌است. بنابراین، همراهی دو تصویر (سقوط و خلوتگاه درونی) معنایی مثبت را منتقل و ترس ناشی از زمین‌لرزه و مرگ را تلطیف می‌کند(Houdayer: ۲۰۱٤).
معنای دوگانه تصویر سقوط در خلوتگاه درونی (شکاف‌های فرورفته در زمین) در فیلم "*زیر درختان زیتون*" و "*زندگی و دیگر هیچ*" در مضمون نمادین زمین‌لرزه مشاهده‌می‌شود: «زلزله عاملی پارادوکسی‌است که هم می‌تواند از بین‌برندهٔ زندگی باشد و هم تقویت‌کننده میل به زندگی»(آفرین و نجومیان،۱۳۸۹: ۱۳۸). او با تصویر شکاف‌های ایجادشده براثر زلزله، سقوط انسان را در درّهٔ مرگ نشان‌می‌دهد و ازطرفی با زمین (خلوتگاه درونی و مادر) و صدای بازی بچّه‌ها تداوم زندگی را ترسیم می‌کند. کیارستمی خود در مصاحبه با حیدری دربارهٔ ساخت "*زندگی و دیگر هیچ*" می‌گوید: «چون در متن فاجعه بودم و علاوه‌بر بهت‌زدگی قربانیان میل و ارادهٔ آن‌ها برای ادامهٔ زندگی و طغیان طبیعت را درآن‌واحد احساس کردم، در آفرینش تصاویر فیلم احساس بهتری داشته‌ام»(حیدری،۱۳۷۸: ۹۳) . درواقع کیارستمی با تصویر سقوطی زمین و نماد مادرانگی آن (سروصدای بچّه‌ها) توانسته‌است ترس خود را در هیاهوی مرگ کنترل و تلطیف کند.

تصویر نماد عروجی

نمادهایی با جنبهٔ مثبت در تقابل با نمادهای منظومهٔ روزانه با بعدی منفی، قرار دارند که هنرمند با کاربرد آن‌ها ترس خود را کنترل می‌کند. در رویکرد دوران غلبه بر گذر

زمان اشکال مثبت عروجی، تماشایی و جداکننده را ایجادمی‌کند. مفهوم عروج درتقابل با هبوط و جنبه‌های حیوانی و جسمی آن قرارمی‌گیرد و به ستیز با زمان گذرا و هبوط ناشی از آن می‌پردازد(پرتوی،۱۳۸۰ : ۹۷). در سه‌گانهٔ کیارستمی، نمادهای عروجی بیشتر به‌شکل بالارفتن از کوه، پلّه و ترکیب آسمان، زمین و درخت تصویرمی‌شود. در فیلم "*خانهٔ دوست کجاست؟*" احمدرضا سفری عرفانی را آغاز می‌کند. او برای تبلور وفاداری و انسانیّت ره می‌سپارد.

او بارها در مسیر کوکر به پشته از تپّه‌ای می‌گذرد و هر بار تصویر آسمان در بالای تپّه خودنمایی می‌کند. وی چندین بار پلّه‌های خانه‌های ناشناس را در پی یافتن دوست بالا می‌رود(کیارستمی،۱۳۶۹: ۱۶۲-۱۶۵). حتّی مادربزرگ نیز برای آب دادن به گل‌ها طیّ طریق می‌کند و با ضعف پیری پلّه‌ها را برای آب دادن به آن‌ها بالا می‌رود. سفر شخصیّت‌ها نیز بیانگر عروج و سیر و سلوکی عارفانه‌است، امّا «آن‌جایی که سخن از اندیشه‌های استعلایی درمیان‌است، بسیاری از تصاویر در وضعیّتی متناقض با یکدیگر در تصوّرات پدید می‌آید. بسیاری از نمادهای مرتبط با این‌گونه تفکّر با نماد زمان گذرا پیوند خورده‌است»(پرتوی،۱۳۸۰ : ۹۹). در تصاویر مذکور، کیارستمی در ترسیم گذر

زمان سه نماد سقوطی (پایین‌آمدن از پلّه و تپّه)، عروجی (آسمان، صعود به تپّه و پلّه) و چرخه‌ای (گل و درخت) را کنار هم می‌آورد تا سختی سفر معنوی شخصیّت را نشان‌دهد. او گاه می‌ترسد و با تصاویر سقوطی ترسش را نشان‌می‌دهد و مخاطبش را از خواب غفلت بیدارمی‌کند و گاه با تصاویری آرام و کنترل‌شده (چرخه‌ای و عروج) مخاطب آگاه شده‌اش را به زندگی امیدوار می‌کند.

در فیلم *"زیر درختان زیتون"* حسین از پلّه‌های خانه بالا می‌رود؛ دیالوگش را می‌گوید، امّا جوابی از طاهره نمی‌شنود؛ چندین بار این کار را تکرار می‌کند تا بالاخره طاهره نیز نقشش را به‌خوبی اجرا می‌کند. طاهره بعد از اتمام فیلم‌برداری از مسیر مارپیچ تپّه به سمت تک‌درخت روی تپّه بالا می‌رود و حسین او را دنبال‌می‌کند.

تصویر درخت تصویری تکرارشونده و درخور تأمل در فیلم‌های کیارستمی‌است و تداعی‌کنندهٔ عروج و مرحله‌ای تازه از زندگی‌است. با توجه به اینکه پورخالقی از درختی سخن می‌گوید که به‌باور انسان بدوی درخت کیهانی یا هستی و پیونددهندهٔ آسمان و زمین و به‌تعبیری دیگر نکاح مقدّس آسمان و زمین‌است(پورخالقی چترودی،۱۳۸۷: ۱۲۵)، تصویر محوری درخت در فیلم *"زیر درختان زیتون"* و حرکت طاهره و حسین در مسیر مارپیچ تپّه را می‌توان نشانه‌ای مبنی‌بر پیوند زناشویی آن‌ها در نظر گرفت. این تصویر در *"زندگی و دیگر هیچ"* نیز از شیشهٔ ماشین آقای فرهادی درحالی‌که پسربچّه‌ای همان مسیر را طی می‌کند، دیده‌می‌شود. دوران بر این عقیده‌است که نمادهای عروج با ترک کردن قطب مخالف خود؛ یعنی مکان پایین، می‌کوشند به‌سوی بالا صعود کنند(عبّاسی،۱۳۸۰: ۱۱). در سه‌گانه کیارستمی تصویر درخت، تپه و آسمان (بیانگر ستون کیهان) تکرار می‌شود و هر یک از شخصیّت‌ها در طول فیلم بارها آن را می‌پیمایند تا از مکانی نازل به مکانی بالاتر (سرمنزل مقصود) برسند. درخت در نگاه ژیلبر دوران جزو نمادهای پیشرفت و چرخه‌ای‌است. «این نمادها با تکرار زمان و با

تصاویر صعودی و پیشرفت ترس از گذر زمان را از بین می‌برند»(Durand, ۱۹۹۲: ۳۲۱).

طبق دسته‌بندی دوران تصاویر عروجی جزو منظومهٔ روزانهٔ تخیّلات با ارزش‌گذاری مثبت و دارای تصاویری غیرترسناک هستند. در فیلم "زندگی و دیگر هیچ" آقای فرهادی تلاش می‌کند تا از تپّه‌ای بالا برود و خود را به کوکر، محلّ زندگی، احمدپورها برساند، امّا هربار به پایین سقوط می‌کند تا اینکه بالاخره تپّه را پشت سر می‌گذارد. نویسنده تصوّر مرگ شخصیّت‌ها را به‌شکل نماد سقوطی تصویر کرده، امّا از آن‌جاکه نشانه‌هایی مبنی‌بر زنده‌بودن آن‌ها در طول فیلم یافت می‌شود، سرانجام آقای فرهادی پس از تلاش فراوان به بالای تپّه صعود می‌کند و نماد عروجی به نگاه منتظر تماشاگر پایان می‌بخشد و تصویر را خوشایند می‌کند.

تصویر نماد تماشایی

نمادهای تماشایی در نظریّهٔ ژیلبر دوران با تصاویر مربوط به نور تصاویری چون خورشید، نور، رنگ، آسمان آبی و سحر درپیوندند و با نمادهای عروجی متّحد می‌شوند. درواقع «این اتّحاد همان عمل روحی بشر است که ما را به سمت نور و تعالی می‌برد»(Bachelar,۱۹٤۳: ٥٥). معلّم فیلم "*خانهٔ دوست کجاست؟*" بعد از سرزنش محمّدرضا، دفتر احمدرضا را برمی‌دارد و به بچّه‌ها نشان‌می‌دهد و می‌گوید: «برای چی می‌گم مشقتون رو توی دفترتون بنویسین؟ برای این‌که بتونیم مشق امروزتون رو با مشق دو ماه قبل مقایسه کنیم»(کیارستمی،۱۳۶۸: ۱۵۹). دفتر احمدرضا را ورق می‌زند، «بدون این‌که صفحات دفتر را ببینند، صفحهٔ اوّل را به بچّه‌ها نشان‌می‌دهد. صفحهٔ اوّل نقّاشی تصویر خانه و خورشید است»(همان: ۱۵۹). خورشید ازنظر دوران نماد تماشایی و خانه نماد خلوتگاه درونی‌است. «خورشید با چرخهٔ یکسان خود از طلوع به غروب و طلوع مجدّد، عوامل مؤثّری برای نشانه‌گذاری زمان و تقدّس دادن به آن بوده‌است»(فکوهی،۱۳۹۱: ۱۲۵). کیارستمی از جهان خویش ناامید و در پی جهانی آرمانی‌است. او از فقدان معرفت و صداقت در گذر زمان می‌هراسد، امّا با خورشید، طلوع دوبارهٔ معرفت را تصویر می‌کند. علاوه‌براین اهمّیّت زمان، گذر آن و دگرگونی زندگی در صحبت‌های معلّم کاملاً مشهوداست. کیارستمی در نقّاشی احمدرضا با ترکیب تصاویر خانه و خورشید بر ترس از گذر زمان فائق می‌آید.

در پایان فیلم "*زیر درختان زیتون*" کشمکش‌های میان شخصیّت‌ها به دوستی و وصال بدل می‌شود. کیارستمی وصال حسین و طاهره را در صفحهٔ سبز چمنزار با دو نقطهٔ سفید نشان‌می‌دهد که به یکدیگر می‌رسند. در رویکرد دوران نور با سفیدی پیوند دارند. به‌باور او رنگ سفید نماد تماشایی و گسترش‌دهندهٔ خوبی در سطح

زمین‌است(Durand, ۱۹۹۲: ۱۶۲-۱۶۵). کیارستمی تصویری آرمانی و نقّاشی‌گونه وصال را با نمادهای تماشایی (نقطه‌های سفید و صفحهٔ سبز چمنزار) می‌آفریند. گلدان‌های رنگارنگ اطراف خانهٔ مخروبهٔ مادربزرگ و خانهٔ طاهره و حسین نیز فضای ترسناک ناشی از زلزله را تلطیف می‌کند و تصویر را چون قاب عکسی زیبا می‌آراید.

دوران در نظریّهٔ خود تصاویر دو گروه منظومهٔ روزانه با ارزش‌گذاری مثبت و منفی را درتقابل باهم قرار می‌دهد تا ترس از گذر زمان و مرگ را کنترل کند. این تقابل سفیدی و سیاهی در تصویر جوراب سفید حسین قابل‌درک‌است. در فیلم «جوراب سفید رمز خوشبختی و تداوم زندگی‌است و در معارضه با سیاهی (زلزلهٔ شب گذشته) قرار دارد»(عقیقی،۱۳۷۸: ۱۲۸). به‌عبارتی کیارستمی با کاربرد رنگ سفید و معنای مثبت آن، ترس‌های ناشی از زلزله و مرگ را کنترل کرده‌است. درواقع رنگ سفید بدشانسی و بدشگونی را از بین می‌برد. حسین به امید رسیدن به معشوق هرروز صبح امیدوار از خانه بیرون می‌آید و در آخرین مرحله، جوراب‌های سفیدی را می‌پوشد که بارها دوربین آن‌ها را نشان می‌دهد. تقابل نور و تاریکی در فیلم *"زندگی و دیگر هیچ"* نیز دیده می‌شود که بارها شعاع‌های پراکندهٔ نوری در تاریکی، آن را محو می‌کند. بازتاب نور بعد از عبور ماشین از تونل، تابش پرتوهای نور در جنگل تاریک، حضور درختان سبز و گندم‌زارها در اطراف خانه‌های مخروبه همه نمادهای تماشایی هستند که در کنار نمادهای تاریکی و یا نمادهای خلوتگاه درونی فضای فیلم را تلطیف و روح زندگی را در آن ایجاد می‌کند. به‌گمان ژیلبر دوران خورشید و نور همیشه با عروج و صعود پیوند دارند. بنابراین، تصویر سایه‌روشن‌هایی از نور که از لابه‌لای درختان جنگل سوسو می‌زند، تصویر را تماشایی می‌کند. ازآنجاکه درخت نماد حیات دوباره‌است، رابطهٔ نمادین آن با نور و خورشید معنای کمال را تقویت می‌کند. چنین تصویری علاوه‌براینکه بر مهابت و شکوه فیلم می‌افزاید، با اختلاط نور و فضای تاریک و مه‌گرفته جنگل هرلحظه مخاطب را به تغییر تصویر به تصویری والاتر و دلخواه‌تر امیدوار می‌کند.

منظومهٔ شبانهٔ تخیّل در سه‌گانه کیارستمی

درمقابل نمادهای منظومهٔ روزانهٔ تخیّل که ترس از گذر زمان و مرگ را نشان‌می‌دهد، منظومهٔ شبانهٔ تخیّل قرارمی‌گیرد. در این منظومه کیارستمی تلاش می‌کند تا ترس حاصل از گذر زمان و مرگ را کاملاً از بین ببرد. به عقیدهٔ دوران، منظومهٔ شبانه بیشتر به آرامش، خواب، راحتی و استراحت متمایل‌است. این منظومه، نمادهای منظومهٔ روزانه را وارونه و تلطیف می‌کند(Durand, ۱۹۹۲, ۲۲۰)، در نگاه وی منظومهٔ شبانه برخلاف منظومهٔ روزانه منظومه‌ای شناور، نسبیّت‌گرا و شامل تصاویر تخیّلی-ترکیبی و صلح‌آمیز است. این منظومه دو ساختار اسرارآمیز و ترکیبی یا دراماتیک

دارد(پورشعبان،۱۳۹۵: ۵۴). ساختارهای اسرارآمیز در تخیّل نویسنده برای کنترل ترس از گذر زمان و مرگ به‌شکل نمادهای خلوتگاه درونی و وارونگی و ساختارهای ترکیبی در قالب نمادهای چرخه‌ای و پیشرفت ظاهر می‌شوند.

نماد پیشرفت و چرخه‌ای

پیوند درخت با ماه، خورشید، آتش، زن، صلیب و مار تصویری پربسامد در متون ادبی و سینمایی‌است که همهٔ آن‌ها نماد حیات، زایش، پاکی، نور، رستاخیز، آغاز دوباره، جاودانی و حرکت دوری در گردونهٔ پرشکوه اسطوره هستند. درختان در تقسیم‌بندی دوران جزو نمادهای پیشرفت در منظومهٔ شبانه هستند، زیرا با تصویر عمودی خود صعود به مرحله‌ای بالاتر را نشان‌می‌دهند و با پیوند اضداد (زمین و آسمان) نوعی تعالی و عروج را بیان می‌کنند.

مهم‌ترین و برجسته‌ترین تصویر فیلم‌های سه‌گانهٔ کیارستمی تصویر درختی بر روی تپّه‌است که جاده‌ای مارپیچ به آن منتهی می‌گردد و کیارستمی توجّه تماشاگر را در هر سه فیلم به تصویر آسمان، تپّه، مسیر مارپیچ و درخت جلب می‌کند. گویا او با این تصویر و تکرار آن قصد دارد اسطورهٔ درخت کیهان را نشان‌دهد. تک‌تک تصاویر تلفیق‌شده در اسطورهٔ درخت کیهان در تخیّل کیارستمی بعدی مثبت دارند و پریشانی‌های وی را از وقوع زلزله برطرف می‌کند. به‌باور دوران نویسنده می‌تواند زمان تاریخی را به زمان تخیّلی تبدیل کند و بدین شیوه راه را برای غلبه بر زمان و مرگ هموار نماید(به‌نقل از صدّیقی،۱۳۹۲: ۲). کیارستمی نیز با تکرار تصویر درخت، مضامین اسطوره‌ای را به یاد می‌آورد. درواقع او زمان را به زمانی اسطوره‌ای و دوری تبدیل می‌کند و ذهن مخاطب را از زمان حال و اکنون به دوران کهن و پیش از اسلام می‌برد.

درخت در سه‌گانهٔ کیارستمی نشان از پیشرفت و آغازی مجدد است. در هریک از این فیلم‌ها شخصیّت‌ها برای دست‌یابی به زندگی دوباره مسیری را می‌پیمایند که در بلندای آن درختی وجود دارد. درخت روی تپّه در فیلم "*خانهٔ دوست کجاست؟*"، مرکز هستی‌است نقطهٔ اتصال خانهٔ خود و دوست است. گویی کیارستمی با قراردادن درخت بر بلندای تپه قصد دارد عروج ملکوتی کودک را مجسم کند. در فیلم "*زیر درختان زیتون*" نیز حسین که خواستار ازدواج با طاهره است، چندین بار از این مسیر می‌گذرد تا سرانجام به خواسته‌اش دست می‌یابد. درواقع تصویر نمادین درخت و گذر طاهره و حسین از کنار آن تداعی‌کننده وصال آن دو است. در "*زندگی و دیگر هیچ*" نیز آقای فرهادی کودکی را می‌بیند که به سمت تک‌درخت روی تپّه درحرکت است. او برای لحظه‌ای به زنده‌بودن احمدپورها امیدوار می‌شود(همان،۱۳۷۰: ۳۶). مضمون مشترک

سه فیلم این‌است که همهٔ شخصیّت‌ها در پی آغازی دوباره هستند و کاربرد نمادین درخت، سینماگر را در القای آن یاری می‌کند.

پیوند درخت با دیگرعناصر چون تپه و آسمان نیز بن‌مایهٔ تکرارشونده هر سه فیلم‌است که معنایی نمادین می‌یابد. به‌عقیدهٔ دوران بالارفتن از تپّه و آسمان نشانی از عروج و دست‌یابی به کمال‌است. حال هنگامی‌که تصویر صعود با درخت پیوند می‌یابد، ترس از گذر زمان و مرگ تلطیف می‌شود. مسیر مارپیچ نیز که در اساطیر «نشانهٔ کوه مقدّس‌است و همواره برای تقرّب جستن به درگاه عرش اعلی واسطهٔ نمادین بوده‌است»(قرشی،۱۳۸۰: ۴۶- ۴۵)، در دسته‌بندی دوران ذیل نمادهای چرخه‌ای واقع می‌شود؛ چراکه این نمادها درحالی‌که در فضا قرار دارند، ادامه‌دهندهٔ محور زمان و نشان از کمال و پیشرفت هستند. درحقیقت گذر شخصیت فیلم از مسیر مارپیچ تپّه در سه‌گانهٔ کیارستمی نیز نشانی از گذر زمان‌است، گذری که با نوعی پیشرفت و تکامل شخصیّت داستان و ورود او به مرحلهٔ جدیدی از زندگی همراه‌است.

در فیلم "*زیر درختان زیتون*" تصویر درخت و خانه با هم درمی‌پیوندند. حسین در گفت‌وگویش با طاهره در فیلم درباره آینده و زندگی مشترک سخن می‌گوید. او به درختی اشاره‌می‌کند که در خانه روییده‌است و آن را نشانی نیک می‌داند. در اینجا درخت با نماد خلوتگاه درونی (خانه) پیوند می‌یابد. نماد خلوتگاه درونی نوعی محصورکننده‌است که درقالب قبر، غار و خانه تصویر می‌شود. با این نماد، معنای طبیعی مرگ دگرگون می‌شود و به گهوارهٔ سودمند و سحرآمیزی بدل می‌شود؛ چراکه آدمی با مرگ آرام می‌گیرد(Durand, ۱۹۹۲: ۲۶۹-۲۷۰). به نظر می‌رسد کیارستمی نیز با ترکیب درخت و خانه می‌خواهد آرامش زندگی و پیوند حسین و طاهره را ترسیم کند.

گل که با شکل دایره‌وارش نمود چرخهٔ زندگی‌است، در رویکرد دوران نماد چرخه‌ای‌است. در فیلم "زیر درختان زیتون" حسین گلی را از داخل خانه می‌چیند و در کنار لیوان چای طاهره می‌گذارد(کیارستمی،۱۳۷۳: ۷۷). پس از پایان فیلم‌برداری هنگامی‌که لیوان‌ها را خالی می‌کند، چای دست‌نخوردهٔ طاهره را در گلدان گلی می‌ریزد(همان: ۸۳). گویی معشوق در تصویر به گلی تشبیه می‌شود که عاشق ساقی اوست. حسین از وضعیّت حاصل از زلزله و ازدست‌دادن طاهره در اضطراب‌است و این نگرانی از ابتدای فیلم او را رها نمی‌کند، به‌همین علّت کیارستمی با کاربرد نمادین گل، حیات مجدّد را بازتاب‌می‌دهد تا فضایی پرشور تصویر کند. او معنای زندگی را با گلدان که دربرگیرندهٔ گل و نماد خلوتگاه درونی‌است، قطعی‌تر می‌کند، زیرا گلدان از گل محافظت می‌کند و آبی که حسین در آن می‌ریزد نیز در شکوفایی آن مؤثّر خواهد بود،

پس تصویر می‌تواند گویای امیدواری حسین به شکوفایی دوبارهٔ عشق باشد. لیوان حاوی آب تیره و نشانگر تاریکی تخیّل نویسنده‌است، امّا ترکیب تصاویر چرخه‌ای، خلوتگاه درونی و تاریکی، تصویر را بیشتر به منظومهٔ شبانه متمایل می‌کند و ناآرامی موجود را کاهش می‌دهد. نماد گل در فیلم "*خانهٔ دوست کجاست؟*" نیز دیده می‌شود و چون پاداشی برای تلاش کودک‌است که ترس او را از دیر رفتن به خانه و تنبیه کم‌تر می‌کند. پیرمرد در تاریکی شب کنار چشمه‌ای می‌نشیند و اندکی آب می‌نوشد و «یک شاخهٔ گل‌سفید می‌چیند و به احمد می‌دهد و می‌گوید: گل را بگذار لای دفترت(کیارستمی،۱۳۶۹: ۱۹۲). در نظریّهٔ دوران، چشمه، گل و دفتر نمادهای منظومهٔ شبانهٔ تخیّل هستند. چشمه به‌دلیل حفاظت و صیانت آب و دفتر که نگه‌دارنده و در فیلم حک‌کننده محبّت‌است، نماد خلوتگاه درونی محسوب می‌شوند و گل چرخه‌ای بودن زندگی، تولّد دوباره و در اینجا حسّ رفاقت و نوع‌دوستی را یادآور می‌شود. پیرمرد با تقدیم گل به احمدرضا زمان را متوقّف و خاطرهٔ خود را تا مدّت‌ها در خاطر کودک ثبت می‌کند. احمد نیز با گل خشکیدهٔ لای دفتر، عشق و رفاقت کودکانه‌اش را ثابت می‌کند. «در آخرین ورق دفتر، شاخهٔ گل سفیدی لای آن دیده‌می‌شود. معلّم مشق نعمت‌زاده را امضا می‌کند و دفتر را می‌بندد»(همان: ۲۰۲). تصاویر پی‌درپی نمادهای منظومهٔ شبانهٔ تخیّل، زمان را برای لحظه‌ای از حرکت بازمی‌دارد، امّا تصویر شب وجود ترس را در ناخودآگاه کیارستمی نشان‌می‌دهد.

باد نیز در برخی تصاویر، نشان‌دهندهٔ گذر زمان و در زمرهٔ نمادهای حیوانی‌است که ترس ایجادمی‌کند. مانند تصویر پایانی "*خانهٔ دوست کجاست؟*" که احمدرضا به خاطر دیر رسیدن به خانه تنبیه می‌شود و کیارستمی طوفان درون او را با وزش باد نشان‌می‌دهد؛ امّا گاه حرکت ملایم باد، ترس را تلطیف می‌کند و به‌خاطر حرکت دَوَرانی در نظریّهٔ دوران نماد چرخه‌ای‌است؛ مثل وزش باد در آغاز فیلم که چندین بار در کلاس را آرام باز و بسته می‌کند. باد در این تصویر معنایی مثبت دارد. در فیلم نگرانی کودک از دیر رسیدن به کلاس دیده‌می‌شود، امّا حرکت مداوم و آرام باد، ترس او را تعدیل می‌کند، زیرا حرکت باد توجّه معلّم را که درحال سرزنش اوست به خود جلب و خشم او را کم می‌کند. در فیلم "*زیر درختان زیتون*" نیز وزش باد ملایمی (نماد وارونگی) در چمنزار درحالی‌که حسین به دنبال طاهره می‌دود و منتظر جواب نهایی طاهره‌است، آرامش پایانی فیلم را بیشتر می‌کند.

خلوتگاه درونی

خلوتگاه درونی شامل تصاویری چون قبر، غار، گودال، اتاق یا گوشه‌ای از خانه‌است که محلیّ امن به‌شمار می‌رود. به‌باور دوران نماد خلوتگاه درونی از میل آدمی به بازگشت

به مادر سرچشمه می‌گیرد و تصویر مرگ با نماد خلوتگاه درونی نشان از تولّد دوباره‌است(Durand, ۱۹۹۲, ۲۷۰).

تصویر تکرارشونده قبرستان و حضور آن در جنگل در فیلم‌های کیارستمی بسیار تأمّل‌برانگیزاست. او در فیلم *"خانهٔ‌دوست کجاست؟"* کودک هراسناک از تنگی زمان را از جنگل و از کنار قبرستانی می‌گذراند. در *"زندگی و دیگر هیچ"* دوربین مردمی را نشان‌می‌دهد که در قبرستانی سرسبز به گریه و زاری می‌پردازند. در *"زیر درختان زیتون"*نیز حسین به دنبال مادربزرگ طاهره از جنگل می‌گذرد و به قبرستانی می‌رسد و در آنجا برای رضایت مادربزرگ به ازدواج با طاهره، بارها به کوتاهی عمر اشاره‌می‌کند(کیارستمی،۱۳۷۳: ۳۴). تصویر قبرستان از جنبه‌های مختلف درخور توجه‌است. از یک‌سو قبرستان نماد خلوتگاه درونی‌است که زمان در این مکان چرخشی و مهار شده‌است و در مفهوم مقدّس آن نشانگر زندگی پس از مرگ‌است. ازسویی دیگر این مکان می‌تواند نماد منظومهٔ روزانه و نماد جداکننده‌باشد؛ یعنی قبرستان مکانی‌است که نشان‌دهنده فاصله و جدایی جهان زنده‌ها از دنیای مرده‌ها است. همین معنای چندگانهٔ تصویر قبرستان در فیلم‌های کیارستمی از وحشت قبرستان و مرگ کاسته‌است. به‌زعم ژیلبر دوران هدف آدمی از ورود به دنیایی آرام، رهایی از دست زمان تخریب‌گراست. به‌تعبیری دیگر انسان با پناه‌بردن به محصورکننده‌ها می‌کوشد زمان را کنترل کند(مزاری،۱۳۹۱: ۱۲۳). قبر نیز محصورکننده‌ای‌است که با حضور در جنگلی انبوه از درختان زیتون، آرامشی را بر فیلم حکم‌فرما می‌کند، قبر یادآور مرگ‌است و ایجاد دلهره می‌کند، امّا به‌خاطر ویژگی محصورکنندگی‌اش نوعی خلوتگاه درونی‌است که به‌گمان ژیلبر دوران نوعی آرامش و غلبه بر زمان را درپی دارد. ازطرفی نیز تصویر درختان بر گور مردگان که نشان از تولّد دوبارهٔ گیاهی دارد، نماد پیش‌رونده‌است و به نویسنده کمک می‌کند تا زمان را در اختیار بگیرد و آن را کنترل کند.

دوران معتقداست که تصاویر خلوتگاه درونی نماد مادر و بازگشت به رحم اوست، زیرا کودک تنها در آغوش مادر خود را از حوادث در امان می‌بیند. جنگل نیز که درختانی درهم‌تنیده دارد نماد خلوتگاه درونی است. فضایی دربرگیرنده که چون فضای امن و آرام رحم مادر است و «در اساطیر نیز نماد اصل زنانه و پیوند با خورشید است»(cirlot, ۱۹۷۱, ۱۱۲). گذر چندین‌بارهٔ شخصیت‌های سه فیلم از جنگل"، تداعی‌کنندهٔ میل به بازگشت و آغازی دوباره‌است و ذهن مخاطب را متوجه زیبایی جنگل و از گذر زمان غافل می‌کند. در *"زندگی و دیگر هیچ"* نیز مادری به همراه بچّه‌اش پس از زلزله در جنگل پناه می‌گیرند.

کیارستمی برای نشان‌دادن ترس از مرگ، نمادهای حیوانی را به‌شکل اصوات نمایش می‌دهد. صدای گریهٔ نوزاد در جنگل و صدای فریاد پسر کیارستمی که او را صدا می‌زند، تصویر را آشفته می‌کند، امّا در ادامه با تصاویر منظومهٔ شبانهٔ تخیّل آن را کنترل می‌کند. در جنگل از میان شاخه‌های درختان سایه‌روشن‌هایی از نور دیده‌می‌شود. سایه‌روشن خود ترکیبی از نور و تاریکی‌است و در تعدیل فضا تأثیری بسزا دارد. همچنین جنگل برای انسان پناهگاه‌است و در نقش مادر و حامی او ظاهر می‌شود و حضور بچّه و مادر آن را تأیید می‌کند. فیلم‌نامه‌نویس دو نماد حمایت‌کننده جنگل و مادر را توأمان تصویر می‌کند و دیواری محکم در برابر ترس‌ها می‌آفریند. صدای گریهٔ بچّه و فریاد پسرک اندکی ترس نویسنده را از زمان تخریبگر، نشان‌می‌دهد، امّا وی با نماد تماشایی نور بر آن غالب می‌شود. تصویر بچّه، مادر، جنگل و نور در فیلم "*زیر درختان زیتون*" نیز تکرار می‌شود.

خانه نیز در سه‌گانهٔ کیارستمی از نمادهای محصورکننده‌است که شخصیّت در آن برای مدّتی کوتاه از هجوم یکبارهٔ ترس‌ها و نگرانی‌ها در امان می‌ماند. در فیلم "*زندگی و دیگر هیچ*" آقای فرهادی در میان خانه‌های خرابه به خانه‌ای خیره‌می‌شود که دوربین از پنجرهٔ آن نمای جنگل را نشان‌می‌دهد. کیارستمی دو نماد خلوتگاه درونی خانه و جنگل را با یکدیگر عجین می‌کند تا ترس را از بین ببرد. افزون‌بر آن پنجره که امکان نگاه را فراهم می‌کند؛ بین محیط درون و بیرون پیوند برقرار می‌کند و نوعی محافظ درمقابل خطرات بیرون محسوب می‌شود. کیارستمی با کاربرد نمادین پنجره، امنیّت شخصیّت‌های خود را از اتّفاقات یا خطر مرگ نشان‌می‌دهد.

آقای فرهادی در گفت‌وگو با دختران کنار چشمه که براثر زلزله بی‌خانمان شده‌اند، می‌پرسد:

«خونتون کجاست؟ - دختر: زیر چادرها. —فرهادی: خونهٔ اصلی‌تون کجاست؟ -دختر: پیش اون کاج سیاه. — فرهادی: وقتی زلزله اومد چه اتّفاقی افتاد؟ -وقتی زلزله اومد من تو یه سوراخی بودم تا روز شد؛ یک نسیمی اومد تو سوراخ؛ بعد دایی‌ام اومد، منو بیرون آورد»(کیارستمی، ۱۳۷۰؛ ۱:۱۲).

در این تصویر چندین نماد خلوتگاه درونی دیده‌می‌شود. نخستین مکان امن و آرام برای انسان بعد از مواجهه با مشکلات، خانه‌است. فرد با حضور در آن به آرامش جنینی خود دست‌می‌یابد. دختر پس از زلزله در سوراخی قرارمی‌گیرد و پس از نجات در چادر زندگی می‌کند. او خود را در این محصورکننده‌ها از آسیب زلزله در امان می‌بیند. تصاویر نماد پیشرفت (کاج) و نماد تماشایی (روز و نسیم) نیز تحمّل زلزله و حوادث ناشی از آن را آسان‌تر می‌کند، امّا ازطرفی رابطهٔ نمادین درخت کاج با سوگواری(جوادی،۱۳۷۳: ۶۰) و قرارگرفتن واژهٔ سیاه در کنار کاج، بیانگر وجود ترس در شخصیّت‌های فیلم‌است، چراکه در نظریّهٔ دوران سیاه نماد تاریکی‌است و ترس مخاطب را از مرگ نشان‌می‌دهد.

ماشین نیز مضاف‌براین‌که نماد حرکت و پویایی‌است، در فیلم "*زیر درختان زیتون*" و "*زندگی و دیگر هیچ*"، نمادی دربرگیرنده‌است. شخصیّت‌های داستان در بیشتر صحنه‌های فیلم در ماشین و در حال عبور از مسیرهای مارپیچ هستند. فیلم‌نامه‌نویس بر آن‌است تا با همراهی دو نماد مسیر مارپیچ و ماشین، حرکت مداوم زندگی را بازتاب‌دهد، در ادامه شخصیّت‌ها در راه با خانه‌های تخریب‌شده براثر زلزله و مردم آواره‌ای مواجه می‌شوند که اثاثیه‌شان را از زیر آوار درمی‌آورند. شخصیّت‌ها در ماشین احساس امنیّت می‌کنند و ماشین تبدیل به نماد خلوتگاه درونی می‌شود. تونل نیز در "*زندگی و دیگر هیچ*"، راهی برای نابودی ترس و نگرانی‌است. آنگاه‌که پسربچّه با عصبانیّت پدر مواجه شده‌است، از پدر می‌پرسد: «بابا کی به تونل بزرگه می‌رسیم؟ پدر: می‌رسیم، نزدیکیم»(کیارستمی،۱۳۷۰: ۹). پس از ورود ماشین آقای فرهادی به تونل، تصویر تاریک می‌شود و کودک به خواب می‌رود و از خشم پدر رها می‌شود. بعد از خروج از تونل، نوری به چشمان پسربچّه می‌خورد و او را بیدار می‌کند. در این سکانس فیلم‌نامه‌نویس سه نماد تماشایی (روز)، نماد تاریکی (صفحهٔ سیاه دوربین) و خلوتگاه درونی (تونل و ماشین) را ترکیب می‌کند و فضایی شبیه به زمان تولّد نوزاد می‌آفریند. کودک در رحم مادر در فضایی تاریک و آرام به‌سر می‌برد، سپس با ورود به دنیای تماشایی بیرون، زندگی آغاز می‌گردد.

در فیلم "*زندگی و دیگر هیچ*"، نیز چشمه با نگهداری آب نماد خلوتگاه درونی‌است. پسربچّه از زنی که لباس می‌شوید آب می‌خواهد؛ زن از شیر به او آب می‌دهد؛ پسربچّه به او می‌گوید: «آب شیر آب خوردنیه؟ - زن: آب چشمه‌است. —بچّه:

پس چرا از شیر می‌آد؟»(کیارستمی،۱۳۷۰: ۵۲). همین گفت‌وگو در صحنهٔ گفت‌وگوی آقای فرهادی و پیرزن نیز دیده می‌شود(همان: ۴۷). آب خود به‌تنهایی عامل پالودگی و نماد تماشایی در منظومهٔ روزانه‌است، امّا ترکیب آن با چشمه و عمل آب نوشیدن در این تصویر، آن را در منظومهٔ شبانه و نماد خلوتگاه درونی قرار می‌دهد، زیرا نویسنده سعی در تلطیف تصاویری دارد که تولید ترس می‌کنند تا به این وسیله بتواند زمان را کنترل کند. علاوه براین، جریان آب چشمه تصویر مادر و رحم مادر (خلوتگاه درونی) را تداعی‌می‌کند.

نتیجه‌گیری

کیارستمی از هنرمندانی‌است که نگرانی‌های بشریّت چون گذر زمان و حضور مرگ او را می‌آزارد و این آزردگی‌خاطر را در سه‌گانهٔ خود در قالب تصاویر ترسناک بروز می‌دهد. البته او گاه با تخیّل خلّاق تصاویر ترسناک و غیرترسناک را درهم می‌آمیزد و مفاهیم آزاردهنده را کنترل و تعدیل می‌کند. او نگرانی‌اش را از گذر زمان در "*خانهٔ دوست کجاست؟*"و ترس‌هایش را از مرگ در دو فیلم دیگر به‌شکل نمادهای حیوانی اسب، سگ، حرکت تند ملخ، نیش پشه، گوسفند و پرنده و گاه با صداهای ترس‌آور باد، تیک‌تاک ساعت، فریاد و گریهٔ نوزاد و صدای حیوانات تصویر می‌کند. نمادهای تاریکی و سقوطی نیز بازتاب‌دهندهٔ ترس او هستند، امّا وی نمادهای متضاد منظومهٔ روزانه را که بعدی مثبت دارند، درتقابل با آن‌ها قرارمی‌دهد؛ نمادهایی چون نماد تماشایی (نور در شب، خورشید و گل‌های سفید)، نماد عروج (صعود از تپّه، پلّه و آسمان)ترس را تسکین می‌دهد. نمادهای منظومهٔ شبانه نیز در فیلم‌های سه‌گانهٔ کیارستمی بیشتر به‌صورت نمادهای چرخه‌ای (چشمه، گل و مسیر مارپیچ)، خلوتگاه درونی (جنگل، قبرستان، ماشین، تونل و آغل) و نماد پیشرفت درخت، ظاهر می‌شوند و با آفرینش جهانی آرمانی ترس را تعدیل و کنترل می‌کنند. درمجموع تخیّل کیارستمی در بازتاب نگرانی‌ها و اضطراب‌های وی از مرگ بیشتر در منظومهٔ شبانهٔ تخیّل فعّال بوده‌است؛ زیرا نظام تخیّلی او نظامی دوقطبی و تعاملی‌است؛ یعنی تصاویر تخیّلی وی در تضاد با یکدیگر نیستند، بلکه درتعامل باهم مقصود کارگردان را منتقل می‌کنند.

منابع

آفرین، فریده؛ امیرعلی، نجومیان.(۱۳۸۹). ***خوانشی پساساختگرا از آثار عبّاس کیارستمی***. تهران:علم.

احمدی، محمّدنبی؛ روژین، نادری.(۱۳۹۶). «هراس از زمان و غلبه بر آن در شعر مقاومت (مطالعهٔ موردی: یحیی سماوی، عثمان لوصیف، سمیح قاسم)». ***انجمن ایرانی زبان و ادبیّات عربی***. شمارهٔ ۴۲. بهار. صص ۲۱۶-۱۹۵.

الیاده، میرچا.(۱۳۷۵). اسطوره، رؤیا، راز. ترجمهٔ رؤیا منجّم. چاپ دوم. تهران:فکر روز.

انوشیروانی، علیرضا.(۱۳۸۹).«ضرورت ادبیات تطبیقی در ایران». ***ویژه‌نامهٔ ادبیات تطبیقی نامهٔ فرهنگستان***. ش ۱ . صص ۳۸-۶.

باشلار، گاستون.(۱۳۷۷). ***شعلهٔ شمع***. ترجمهٔ جلال ستّاری، تهران:توس.

جوادی، شفیع.(۱۳۷۳). گیاهان مقدّس. چاپ اوّل. تهران:ارشاد.

حیدری (بهارلو)، عبّاس.(۱۳۷۸). ***سینماگران ایران: عبّاس کیارستمی***. تهران: مؤسّسه فرهنگی هنری نوروز هنر.

پرتوی، ابوالقاسم.(۱۳۷۶). «تحقیق در تجلّی نمادین آب ظلمانی و تیره و رویکردهای معنایی آن». ***مجلّهٔ دانشکدهٔ ادبیّات و علوم انسانی دانشگاه فردوسی مشهد***، شمارهٔ اوّل و دوم، سال سی‌ام. صص۳۸-۵.

پرتوی، ابوالقاسم.(۱۳۸۰). «تصوّرات استعلایی و نمادهای عروج». ***مجلّهٔ تخصّصی زبان و ادبیّات دانشکدهٔ ادبیّات و علوم انسانی***. سال۳۴. شمارهٔ ۱۳۲ و ۱۳۳. صص۱۱۸-۷۵.

پورخالقی چترودی، مهدخت. (۱۳۸۷). ***درخت شاهنامه (ارزش‌های فرهنگی و نمادین درخت در شاهنامه)***. چاپ دوم. مشهد:به‌نشر.

پورشعبان، سارا؛ احمد امین.(۱۳۹۵). «تحلیل ساختار تخیّلی داستان: تشنه و دیوار مثنوی براساس ساختارهای نظام تخیّل در آرای ژیلبر دوران». ***مجلّهٔ شعرپژوهی***. دانشگاه شیراز. سال هشتم. شمارهٔ سوّم. صص۷۰-۵۱.

سروش، سارا؛ نگار مزاری؛ طاهره خامنه باقری.(۱۳۹۴). «بررسی ترس از مرگ در سه قطره خون هدایت و ضدّ اخلاق ژید براساس روش نقد ژیلبر دوران». ***نقد زبان و ادبیّات فارسی***. دورهٔ ۱۱. شمارهٔ ۱۵. صص۲۹۱- ۲۷۵.

شوالیه، ژان و آلن گربران.(۱۳۸۲). ***فرهنگ نمادها*** (اساطیر، ایماء و اشاره، اشکال و قوالب، چهره‌ها، رنگ‌ها، اعداد). جلد سوم. ترجمهٔ سودابه فضایلی. تهران:جیحون.

شوالیه، ژان و آلن گربران.(۱۳۸۴). ***فرهنگ نمادها*** (اساطیر، ایماء و اشاره، اشکال و قوالب، چهره‌ها، رنگ‌ها، اعداد). جلد دوم. ترجمهٔ سودابه فضایلی. تهران:جیحون.

شوالیه، ژان و آلن گربران.(۱۳۸۵). ***فرهنگ نمادها*** (اساطیر، ایماء و اشاره، اشکال و قوالب، چهره‌ها، رنگ‌ها، اعداد). جلد چهارم. ترجمهٔ سودابه فضایلی. تهران:جیحون.

شوالیه، ژان و آلن گربران.(۱۳۸۷). ***فرهنگ نمادها*** (اساطیر، ایماء و اشاره، اشکال و قوالب، چهره‌ها، رنگ‌ها، اعداد). جلد پنجم. ترجمهٔ سودابه فضایلی. تهران:جیحون.

صدّیقی، مصطفی.(۱۳۹۲). «تحلیل داستان ساداکو و هزار درنای کاغذی بر پایهٔ نظریهٔ ژیلبر دوران». ***دو فصلنامهٔ نقد زبان و ادبیّات خارجی***. سال‌ششم. شمارهٔ ۱۰. صص ۲۷۰ - ۲۵۸.

عبّاسی، علی.(۱۳۸۰). «ژیلبر دوران، منظومهٔ شبانه، منظومهٔ روزانه». ***نهمین نشست منتقدان کتاب ماه کودک و نوجوان*** (بخش اول). کتاب ماه کودک و نوجوان. صص۹۴-۷۹.

عبّاسی، علی.(۱۳۹۰). ***ساختارهای نظام تخیّل از منظر ژیلبر دوران (کارکرد و روش‌شناسی تخیّل)***. تهران:علمی و فرهنگی.

عبّاسی، علی؛ عبدالرّسول شاکری.(۱۳۸۷). «ترس از زمان نزد شخصیّت‌های روایتی محمود دولت‌آبادی (مورد مطالعه: جای خالی سلوچ)». ***پژوهشنامهٔ علوم انسانی***. شمارهٔ ۵۷. صص۲۳۴- ۲۱۷.

عبّاسی، علی؛ حنانه محسنا.(۱۳۹۱). «ترس از زمان نزد کلت». ***پژوهش‌های ادب و زبان فرانسه***. شمارهٔ اوّل.صص۱۴-۱.

عقیقی، سعید.(۱۳۷۸). ***طعم گیلاس***. تهران:فرشاد.

فکوهی، ناصر.(۱۳۹۱). ***انسان‌شناسی هنر، زیبایی، قدرت، اساطیر***. تهران:ثالث.

قرشی، امان‌الله.(۱۳۸۰).***آب و کوه در اساطیر هند و ایرانی***، تهران: هرمس.

کیارستمی، عبّاس؛ کیومرث، پوراحمد.(۱۳۶۸). ***خانهٔ دوست کجاست***. تهران:آرین.

کیارستمی، عباس.(۱۳۶۵). ***خانهٔ دوست کجاست؟*** (فیلم سینمایی). کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان. ایران.

کیارستمی، عباس.(۱۳۷۰). ***زندگی ودیگر هیچ*** (فیلم سینمایی). ایران.

کیارستمی، عباس.(۱۳۷۳). ***زیر درختان زیتون***(فیلم سینمایی). ایران.

محمّدیان، عبّاس؛ علیرضا آرمان.(۱۳۹۶). «تحلیل صورت‌های خیالی «خون‌نامهٔ خاک» اثر نصرالله مردانی طبق نظریّهٔ دوران». ***نشریهٔ ادب و زبان دانشکدهٔ ادبیّات و علوم انسانی دانشگاه شهید باهنر کرمان***. سال ۲۰. شمارهٔ ۴۱. صص۲۸۳-۲۶۶.

مزاری، نگار.(۱۳۹۱). «مطالعهٔ مفهوم زمان در تخیّل پروست با تکیه بر نقش تصاویر تاریخی در کمبره». ***پژوهش‌های ادب و زبان فرانسه***، دورهٔ دوم، شمارهٔ دوم. صص۱۳۱-۱۱۵.

Bachelar, Gaston. (۱۹٤۳). Water and dreams: An Essay on the Imagination of Matter. Paris

Cirlot. J.E. (۱۹۱۷).***"A Dictionary of Symbols",*** translated from the Juan Eduardo, originally Pablished: ۲. Newyork: Philosophical Library.

Durand. Gilbert. (۱۹۹۲***). les structures anthropologiques de l'imaginaire,*** Paris.Dunod.

Cirlot. J.E.(۱۹۹۲). ***Figures mythiques et visages de l'œuvre: de la mythocritique a la mythanalyse.*** Paris.

Dunod.Houdayer, H. (۲۰۱٤). «Méditer notre relation à la nature aux côtés de Gilbert Durand: les structures anthropologiques de l'imaginaire». *Sociétés*, (۱), ۸۳-۹۰.