فهرست مطالب

مقدمه..... ۷

فصل ۱: کلیات و تعاریف..... ۱۲

۱. ادبیات و سینما..... ۱۲

۲. اسطوره..... ۱۳

۳. کهن‌الگو..... ۱۴

۴. تفاوت اسطوره و کهن‌الگو..... ۱۵

۵. بینامتنیت..... ۱۶

۶. نقد اسطوره‌ای..... ۱۷

۷. اسطوره و ادبیات..... ۱۸

۸. اسطوره و شعر..... ۱۹

۹. اسطوره و سینما ۲۰

۱۰. سهراب سپهری ۲۲

۱۱. عباس کیارستمی..... ۲۳

فصل ۲: بررسی ساختار و مضمون اسطوره‌های طبیعت - آب، باد، خاک، گیاه - در شعر سهراب سپهری و سینمای عباس کیارستمی

درآمد..... ۲۵

۱. **جلوه‌های اسطوره‌ی آب** ۳۹

۱-۱. باران ۴۳

۱-۲. چشمه ۴۶
۱-۳. دریا ۴۷
۱-۴. رودخانه ۴۸
۲. جلوه‌های اسطوره‌ی باد ۴۹
۲-۱. طوفان ۵۶
۲-۲. نسیم ۵۷
۳. جلوه‌های اسطوره‌ی خاک ۵۹
۳-۱. خاک ۵۹
۳-۲. زمین ۶۲
۳-۳. سنگ ۶۳
۳-۴. کوه ۶۵
۴. جلوه‌های اسطوره‌ی گیاه ۶۸
۴-۱. جنگل ۶۹
۴-۲. درخت ۷۰
۴-۳. گل ۷۹
نتیجه ۸۶
فهرست منابع ۸۹

مقدمه

شرح مساله :

انسان مدرن به زندگی شهری و محدودیت‌های چنین زندگی دچار گشته است، با این حال افق باز نگاه برخی شاعران و هنرمندان امروز، سبب می‌شود که طبیعت‌گرایی در آثار آنان جلوه‌ای خاص بیابد. سهراب سپهری از برجسته‌ترین شاعران نوپرداز و عباس کیارستمی یکی از سینماگران مشهور ایرانی، به طبیعت علاقه‌ی وافر نشان داده‌اند. مبنای فکری این دو، در تصویر مناظر طبیعی از نظام اسطوره‌ای موجود در ناخودآگاه ذهن برخاسته و بازتاب‌دهنده‌ی ریشه‌های فرهنگی در آثار آنها است. این نوع نگرش به طبیعت می‌تواند برخاسته از نظامی فلسفی و فکری نسبت به هستی و مظاهر آن باشد. گویی این هنرمندان با نگاهی اسطوره‌ای به طبیعت و پدیده‌های آن در پی آنند تا مفاهیم مورد نظر خویش را با زبانی نمادین به مخاطب القا کنند. بنابراین، بازگشت به طبیعت کنایه‌ای است از جستجوی آرامش در دنیایی پرآشوب، که گاه یک گل یا یک درخت نمادی از زندگی و حیاتی دوباره می‌شود.

نگارنده در این تحقیق می‌کوشد تا ضمن اشاره به اسطوره‌های طبیعت، طبیعت‌گرایی‌های سپهری و کیارستمی را در آثار هنری و ادبیشان بررسی، تحلیل و مقایسه کند. در این بررسی نگارنده برآن است تا به این پرسش‌ها پاسخ دهد:

۱- طبیعت در اشعار سهراب سپهری و سینمای عباس کیارستمی چگونه بازتاب یافته است؟

۲- کدام اسطوره‌های طبیعت در اشعار سهراب سپهری و فیلم‌های عباس کیارستمی جلوه‌ی بارزتری دارند؟

۳- چه مضامینی در اشعار سپهری و سینمای کیارستمی با استفاده از اسطوره‌های طبیعت بیان شده است؟

فرضیه‌ی نگارنده در پاسخ به پرسش‌ها به صورت زیر است:

۱- این رویکرد به طبیعت در شعر سهراب سپهری و سینمای عباس کیارستمی چنان غلبه‌ای دارد که منجر به سبک خاصی در آثارشان شده است.

۲- اسطوره‌ها و کهن‌الگوهایی مانند آب، باد، خاک و گیاه در اشعار سپهری و سینمای کیارستمی بارزتر است.

۳- اسطوره‌های طبیعت در اشعار سپهری و سینمای کیارستمی مفاهیم زندگی، مرگ، حیات دوباره، وصول کمال و غیره را بازتاب می‌دهد.

پیشینه‌ی تحقیق:

برخی نویسندگان، طبیعت را در اشعار سهراب سپهری و فیلم‌های عباس کیارستمی به صورت جداگانه مورد بررسی قرار داده‌اند. در کتاب *نیلوفر خاموش* از صالح حسینی، *تحلیل و گزیده شعر سهراب سپهری* از بهرام مقدادی، *نگاهی به سپهری* از سیروس شمیسا و *به باغ همسفران* از حجت عماد ضمن شرح و توضیح آثار سپهری به عناصر طبیعت در اشعار او نیز اشاراتی شده است و کتاب *شاسوسا* که در آن یکی از اشعار مجموعه‌ی *هشت کتاب* سپهری با همین عنوان، از نظر چگونگی کاربرد اساطیر مورد بررسی قرار گرفته است. البته ذکر این نکته لازم است که در کتاب اخیر بیشتر به آیین‌ها و اساطیر در ادیان متفاوت اشاره شده و تنها معدود صفحاتی به بررسی اسطوره‌های موجود در شعر سهراب - *شاسوسا*- پرداخته است. همچنین، می‌توان به رساله‌ای با عنوان"*اسطوره در اشعار سهراب سپهری*" از سمیه حسن‌زاده در دانشگاه مازندران اشاره نمود که در آن به اساطیر موجود در شعر سهراب پرداخته و فصلی از آن را به عناصر طبیعت اختصاص داده است و رساله‌ی دیگری با عنوان "*طبیعت در شعر سهراب سپهری و جبران خلیل جبران*" از محمداسماعیل رفیعی‌راد در دانشگاه بیرجند، که عناصر طبیعت همچون حیوانات، پرندگان، گیاهان و غیره را در آثار این دو مورد بررسی قرار داده است. دربارهٔ طبیعت در فیلمهای عباس کیارستمی به صورت مستقل کتاب و رساله‌ای نوشته نشده است؛ اما می‌توان به کتابهایی همچون *طعم گیلاس* از سعید عقیقی که به نقد و بررسی این فیلم می‌پردازد و *خانه دوست کجاست*؟ از کیومرث پوراحمد که علاوه بر بیان فیلمنامه، نظر تماشاگران و منتقدان را نیز بیان می‌کند، اشاره کرد، در این آثار ضمن نقد و تحلیل آثار کیارستمی به طبیعت‌گرایی او نیز توجه شده است. همچنین می‌توان به کتابی با عنوان *خوانشی پساساختگرا از آثار عباس کیارستمی* از فریده آفرین و امیرعلی نجومیان که فصلی از آن را به گذار از ساختگرایی به پساساختگرایی و نظریات بارت، کریستوا، لکان، دلوز در زمینه‌ی

سینما اختصاص داده است و سپس به جستجوی نظریات دریدا در آثار کیارستمی می‌پردازد و کتاب *پاریس- تهران* که گفت‌وگویی جسته گریخته بین مازیار اسلامی و مراد فرهادپور در مورد سینمای کیارستمی است، اشاره کرد. علاوه بر این، در رابطه با نقد و بررسی فیلم‌های کیارستمی می‌توان به کتاب *مجموعه مقالات در نقد و معرفی آثار عباس کیارستمی* به اهتمام زاون قوکاسیان نیز اشاره کرد که در این مقالات ضمن نقد آثار، به ارزش طبیعت و نماهای موجود در فیلم‌های او نیز توجه شده است. تنها رساله‌های موجود در نقد و تحلیل فیلم‌های کیارستمی رساله‌ای است با عنوان "*عباس کیارستمی و کهن‌نمونه‌ها*" از پردیس چابک در دانشکده‌ی هنر و معماری دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی، که به بررسی کهن‌نمونه‌هایی همچون سفر، قربانی و غیره در فیلم‌های او می‌پردازد و رساله‌ی دیگری با عنوان " *بررسی تحلیلی تدوین سه فیلم عباس کیارستمی*" از انسیه صائبی که ضمن آن به طبیعت در فیلم‌هایش نیز اشارات کوتاهی شده است. تدوین این رساله در دانشکده سینما و تئاتر دانشگاه هنر تهران انجام گرفته است.

در این پایان‌نامه سعی شده تا از تمامی منابع دست اول و معتبر که در این باب - اشعار سپهری و سینمای کیارستمی - موجود بوده است، استفاده شود که اگر بخواهم در اینجا از تک تک آنها ذکری به میان آورم، بحث به درازا می‌کشد. مسلم است که علاقه‌مندان در این زمینه می‌توانند به فهرست منابع در پایان پایان‌نامه مراجعه نمایند و از این منابع مطلع گردند.

ضرورت تحقیق:

درمورد بازتاب طبیعت در شعر سهراب سپهری و سینمای عباس کیارستمی، زمینه‌های رویکرد آنها به طبیعت و مضامین مورد نظرشان، کتاب یا رساله‌ای به صورت مستقل نوشته نشده است. به همین دلیل این پژوهش می‌تواند ضمن روشن کردن راههای تعامل شعر و سینما، به تحقیقات میان‌رشته‌ای و نقد اسطوره‌شناختی آثار ادبی و هنری یاری برساند.

کاربردهای تحقیق:

این تحقیق می‌تواند دانشجویان در رشته‌های زبان و ادبیات فارسی و رشته‌های هنر، علاقه‌مندان به اسطوره، سینما، ادبیات معاصر و نقد فیلم را یاری رساند.

جنبه جدید بودن تحقیق:

از آنجا که تاکنون پژوهشی به این صورت انجام نگرفته است؛ این موضوع می‌تواند حرفهای تازه‌ی بسیاری داشته باشد. در حقیقت چنین تحقیقاتی هم به شناخت اسطوره‌ی طبیعت در شعر و سینما کمک می‌کند و هم هنر تصویری شعر و شاعرانگی فیلم را به خوبی نشان می‌دهد و نشان‌دهنده‌ی تعامل و ارتباط این دو هنر نیز هست.

روش تحقیق و ابزار جمع‌آوری:

در بررسی اسطوره‌های طبیعت در شعر سپهری و سینمای کیارستمی که تحقیقی میان‌رشته‌ای است و تعامل ادبیات و سینما را نشان می‌دهد، می‌توان از روش‌های گوناگون نقد استفاده کرد. نگارنده در این پژوهش با روش نقد اسطوره‌شناختی به تحلیل آثار این دو می‌پردازد. روش جمع-آوری این تحقیق بازبینی فیلم‌ها، دقت در گفتگوها و صحنه‌های موردنظر در فیلم می‌باشد. در این پژوهش معادل انگلیسی برخی از اعلام یافته نشده است امّا سعی شده است تا معادل اصطلاحات ادبی بیان گردد.

در نهایت باید متذکر شد که محقق در این پژوهش به عنوان یک ناقد، اشعار سپهری و سینمای کیارستمی را مورد بررسی قرار داده است. ناقد راز و رمز نهفته در شعر یا فیلم را جستجو می‌کند و می‌نویسد، به این امید که شاید نوشته‌های او مورد استفاده‌ی خواننده‌ای قرار گیرد تا اثری را به گونه‌ای دیگر ببیند و بشناسد، یا از خواندن اشعار شاعری لذت ببرد و یا به تماشای آثار سینماگری روی آورد (احمدی، ۱۳۸۷: ۱۴۳). اما ممکن است صاحب اثر منکر گفته‌های او باشد و حتی خواننده و تماشاگر نیز با او همراه نباشند. در واقع، این برداشت ناقد به عنوان یک مخاطب و ارتباطی است که او با اثر برقرار کرده است. همانگونه که کیارستمی نیز در گفتگویی می‌گوید: «استنباط شخصی تماشاگر است که به من بیشتر رضایت خاطر می‌دهد حتی اگر در جهت مخالفت ذهنیت من باشد. من حتی گاهی این شانس را داشته‌ام که با تماشاگر فیلم‌هایم گفتگو کنم و به این نکته پی برده‌ام که ذهن خلاق تماشاگر از فیلم به چیزی رسیده است که بسیار از ایده و سوژۀ من باارزش‌تر است» (رضایی، ۱۳۸۹: ۵۲-۵۳). امید است که این پژوهش با وجود کمبود منابع بتواند خواننده را یاری کند تا نگاهی تازه و دیدی اسطوره‌ای به شعر و سینمای این دو هنرمند داشته باشد.

خداوند بزرگ را شاکرم که توفیقی داد تا خدمتی هرچند کوچک به جامعه‌ی فرهنگی انجام دهم. در پایان بر خود لازم می‌دانم که از زحمات همه‌ی استادان ارجمند بویژه استاد محترم راهنما

جناب آقای دکتر اکبر شامیان و استاد محترم مشاور جناب آقای دکتر ابراهیم محمدی که در تدوین این کار تحقیقی یاریگر من بوده‌اند، کمال تشکّر و سپاسگزاری را داشته باشم و همچنین از استادان گرامی جناب آقای دکتر محمد بهنام‌فر و خانم دکتر زینب نوروزی که داوری این پایان‌نامه را به عهده داشته‌اند بسیار سپاسگزارم و از آن‌جا که هیچ صنعت بشری بی‌کم و کاست نیست از تمامی عزیزان استدعا دارم که نقایص موجود را به حساب نوپایی نگارنده گذاشته و نگارنده را از پیشنهادها و انتقادات مفیدشان بهره‌مند سازند.

فصل ۱: کلیات و تعاریف

۱- ادبیات و سینما

ادبیات هنری است کلامی که نویسنده یا شاعر مقصود خود را به زبان نوشتار بیان می‌کند و سینما هنری تصویری است. ادبیات و سینما با اینکه متعلق به دو حوزه‌ی متفاوت کلامی و تصویری هستند نمی‌توانند بی‌ارتباط با یکدیگر باشند؛ زیراکه «از اواسط دهۀ ۱۹۲۰، توجه چشمگیری از طرف هنرمندان سایر رشته‌ها و منتقدان هنر به سینما به عنوان یک شکل هنری نو و بدیع که می‌تواند با تئاتر، ادبیات، موسیقی و نقاشی برابری کند معطوف شد» (ضابطی‌جهرمی، ۱۳۸۳: ۱۸۲). آنچه سینما و ادبیات را به هم پیوند می‌دهد روایت و قصه‌گویی است که در ساختار فیلم‌ها آشکار است امّا رابطه‌ی ادبیات و سینما به روایت و قصه‌گویی خلاصه نمی‌شود؛ بلکه سینما از روش‌های دیگری همچون استعاره، مجاز، تمثیل و غیره که در ادبیات نیز دیده می‌شود بهره می-گیرد. بسیاری معتقدند که رابطه‌ی ادبیات و سینما یک رابطه‌ی یکسویه است و به نظر آنها سینما از شگردهای ادبی سود می‌برد و ادبیات بی‌نیاز از سینما است و این ادبیات است که بر سینما تأثیر می‌گذارد. استدلال اصلی این افراد این است که واژه، حضور تازه‌ی هرچیزی است و تصویر متحرک، تقلید ساده‌ی آن‌هاست (احمدی، ۱۳۸۷: ۱۱۲- ۱۱۴). امّا باید گفت که این ارتباط یک رابطه‌ی یک‌سویه نیست؛ بلکه همانگونه که سینما از ادبیات و شگردهای آن بهره می‌جوید، ادبیات هم با سینما داد وستد دارد و بین این دو رابطه‌ای دو سویه و متقابل برقرار است.

سینما پر از شگردهای شعری است و شعر نیز دارای هنر تصویری است؛ میل به نشان دادن در شعر به خصوص در شعر فارسی دارای اهمیت فراوانی است. تصویرسازی نه تنها در شعر حافظ بلکه در شعر شاعران طبیعت‌گرای خراسانی، شاعران سبک عراقی و شاعران سبک هندی و غیره دیده می‌شود. بازتاب شگردهایی چون تشبیه، تلمیح، مجاز، استعاره، کنایه، نماد، اطناب، ایجاز در

سینما، بیش از آنکه بیانگر رونویسی سینما از ادبیات باشد، حاوی یک رابطه‌ی بینامتنی متون کلامی و متون سینمایی است که آفریده‌های زبانی انسان چه کلامی و چه تصویری را در برمی‌گیرد. وقتی در اثری سینمایی تشبیه، نماد و یا استعاره دیده می‌شود، در هیچ یک از این رویدادها نمی‌توان گفت که تقلیدی از قواعد ادبی هستند؛ بلکه بین آنها پیوندی برقرار است که نمی‌توان از همنوایی شگردهای ادبی و سینمایی چشم‌پوشی کرد. البته ذکر این نکته لازم است که در ادبیات قلمرویی وجود دارد که سینما نمی‌تواند در آن نفوذ کند و فقط با کلام می‌توان آن را بیان کرد و در سینما نیز قلمرویی است که ادبیات هرگز نمی‌تواند آن را با کلام ادا کند (میراحسان، ۱۳۸۲: ۹۴-۹۶).

۲- اسطوره

اسطوره دانشی است، مبهم و ناشناخته و پژوهش در آن کار ساده‌ای نیست. پس ارائه‌ی تعریفی واحد از اسطوره که بتواند تمام مفاهیم آن را در برگیرد به آسانی میسر نیست. در مورد اسطوره تعریف‌های زیادی وجود دارد: «اسطوره عبارت است از روایت یا جلوه‌ای نمادین دربارهٔ ایزدان، فرشتگان، موجودات فوق طبیعی و به طور کلی جهان‌شناختی که یک قوم به منظور تفسیر خود از هستی به کار می‌بندد؛ اسطوره سرگذشتی راست و مقدس است که در زمانی ازلی رخ داده و به گونه‌ای نمادین، تخیلی و وهم‌انگیز می‌گوید که چگونه چیزی پدید آمده، هستی دارد یا از میان خواهد رفت و در نهایت، اسطوره به شیوه‌ای تمثیلی کاوشگر هستی است» (اسماعیل‌پور، ۱۳۸۷: ۱۳-۱۴).

در یونان باستان «واژه‌ی Mythos (که Myth به معنای اسطوره از آن اخذ شده است)، برای نامیدن هر گونه قصه و حکایتی به کار می‌رفت، خواه واقعی و خواه خیالی. اما در حال حاضر، اسطوره به مجموعه‌ای از داستان‌ها و حکایات قدیمی و خیالی اطلاق می‌شود که زمانی مردمی خاص آن را واقعی می‌پنداشته‌اند. این داستان‌ها اغلب توجیه و پاسخی بودند به سئوالات بی‌شمار مردمان باستان در باب چگونگی پیدایش عالم و قوانین موجود در طبیعت. حکایات اساطیری در واقع تلاشی بودند در جهت جواب به این سئوالات به شکلی مقبول و قانع‌کننده. بسیاری از اسطوره‌ها نمایشگر آداب گوناگون و مراسم مقدس در صور متفاوت هستند. امروزه بسیاری از جامعه‌شناسان معتقدند همین آداب، منشأ پیدایش اساطیر بوده‌اند» (مقدادی، ۱۳۷۸: ۶۸).

اسطوره «گونهٔ اندیشهٔ بشری و حاصل تلاش و کوشش‌های خودجوش انسان‌هاست که اقوام بشری در گذر زمان هاله‌ای رازآمیز از خواب و خیال و آرزوهای دور و دراز بر گرداگرد آن تنیده‌اند» (هندرسن، ۱۳۸۶: ۷). نورتروپ فرای نیز اسطوره را اینگونه تعریف می‌کند: «اسطوره به ساده‌ترین و معمول‌ترین معنا، نوعی سرگذشت یا داستان (Histoire) است که معمولاً به خدا یا رب‌النوع و موجودی الهی مربوط می‌شود. اسطوره بدین مفهوم، با فرهنگهای ابتدایی یا دوره‌های کهن فرهنگهای پیشرفته پیوسته است و وقتی بعضی جلوه‌های دورانمان را اسطوره می‌نامیم، معنای ضمنی این نظر این است که آن جلوه‌ها صورتهای تثبیت شده یا بقایای گذشته‌اند. می‌توان اسطوره را از لحاظ محتوا یا قالب و صورتش بررسی کرد. محتوای اسطوره مربوط به بعضی کارویژه‌های اجتماعی خاص می‌شوند و با بررسی این محتوا، معلوم می‌گردد که اسطوره داستانی (Histoire) نیست که فقط برای داستان‌گویی نقل شود، بلکه داستانی است که بعضی خصایص جامعه‌ای را که اسطوره بدان تعلق دارد، گزارش می‌کند. اسطوره توضیح می‌دهد که چرا در آن جامعه، بعضی آیینها معمول است و منشأ یا پیدایش قانون و توتم‌ها و کلان‌ها و طبقهٔ حاکم و ساختارهای اجتماعی را بدان‌گونه که انقلابات یا فتوحات در گذشته به آنها تعیّن بخشیده، روشن و توجیه می‌کند. اسطوره، گزارش داد و ستد میان خدایان و بشر است و یا تعریف تکامل بعضی پدیده‌های طبیعی» (فرای، ۱۳۸۷: ۱۰۱).

به عبارت دیگر، اسطوره دانشی مقدس و واقعی است که در ناخودآگاه جمعی همه‌ی انسان‌ها وجود دارد و انسان ابتدایی با این دانش سعی در شناخت هستی دارد. او به این وسیله خود را با جهان و پدیده‌های هستی یکی می‌بیند و می‌تواند آنها را شناسایی کند. در واقع، اسطوره پاسخ سئوالات بشر و حاصل تلاش گذشتگان برای شناخت جهان است.

۳- کهن الگو (Archetype- کهن‌نمونه، سرنمونه، صورت نوعی)

کهن‌الگو اصطلاحی است که «یونگ (۱۹۶۱-۱۸۷۵)، روانکاو سوئیسی آلمانی زبان، برای مشخص کردن بعضی نمونه‌های خاص از نشانه‌های نمادی، به کار برد، نشانه‌هایی که در ضمیر ناخودآگاه همهٔ افراد وجود دارد و بیانگر یک ناخودآگاه جمعی است؛ این صور نوعی همچنان که می‌تواند در بین ملیت‌هایی با فرهنگ‌های متفاوت، یکسان باشد، در بین افراد مختلف هم می‌تواند مشابه باشد، زیرا همه این صور، ناشی از ذهنیت جمعی یا ناخودآگاه جمعی افراد است» (کهنمویی‌پور و دیگران، ۱۳۸۱: ۵۸-۵۹). برای ارائه‌ی تعریف بهتری از کهن‌الگو باید شناختی از

ناخودآگاه جمعی داشت. «ناخودآگاه جمعی عمومی و فراگیر است، در همهٔ افراد یکسان است و بنابراین، زیر لایهٔ روانی مشترکی را تشکیل می‌دهد که سرشت فرا فردی دارد و درون فرد فرد ما حضور دارد. یونگ نخست در سال ۱۹۱۹ درونه‌های ناخودآگاه جمعی را "کهن‌نمونه" خواند و همین کهن‌نمونه‌ها هستند که تصاویر کهن‌نمونه‌ای را می‌سازند که از طریق اساطیر، رؤیاها، هنر و ادبیات با آنها آشناییم، «تصاویری جهانی که از دورترین روزگاران وجود داشته‌اند» (روتون، ۱۳۷۸: ۲۸-۲۹).

یونگ به این نتیجه رسید که قشر عمیقی از روان آدمی، اسطوره‌ساز است. این لایه‌ی ژرف روان، کهن‌الگوهایی می‌سازد که همان صورتهای ازلی هستند. این صورتهای ازلی بالقوه شکل ندارند ولی در نماد شکل می‌گیرند، مثل آبی که یک دفعه متبلور می‌شود و شکل می‌گیرد. آن قدرت بالقوه‌ی شکل‌گیری را کهن‌الگو می‌گویند که به محض شکل گرفتن به نماد تبدیل می‌شود (ارشاد، ۱۳۸۲: ۵۲).

کهن‌الگوها نمادها و نگاره‌هایی هستند که در ناخودآگاه ذهن حضور دارند و در نزد همه‌ی افراد بشر مشترکند هرچند که ممکن است در شکل و ظاهر اندکی تفاوت داشته باشند ولی در اصل یگانه‌اند. در واقع، کهن‌الگوها، اسطوره‌ها و فلسفه‌هایی را بوجود می‌آورند که بر همه‌ی ملت‌ها با وجود فرهنگ‌های متفاوت تأثیری یگانه گذاشته‌اند.

۴- تفاوت اسطوره و کهن‌الگو

گاه به خاطر وجود مشترکاتی که بین اسطوره و کهن‌الگو وجود دارد، این دو مترادف و یکسان شمرده می‌شوند؛ در حالی که تفاوت‌هایی جدی و آشکار دارند. نگارنده در این‌جا برای تشخیص و تفکیک اسطوره‌ها و کهن‌الگوها که در شعر و سینما به کار می‌روند ذکر تفاوتهای این دو را لازم و ضروری می‌داند: «اسطوره خود روایت است، خود باور قومی. بدون آنکه در چارچوب‌های کلی پنهان شده باشد. اسطوره هویتی جغرافیایی دارد، و غالباً صورتی از یک روایت داستانی، با کم‌ترین تغییر از گذشته تا به حال است. اسطوره چون به ظهور می‌رسد، خصلتی خودنمایانه دارد: می‌دانیم که اسطوره است. حال آن که کهن‌نمونه یک صورت نمادین کلی است و ابداً خودنمایانه نیست. چه خصلتش این است که چنان با هر دو تطابق می‌یابد که گویی به همان دوره تعلق دارد. کهن‌نمونه جغرافیا ندارد؛ تاریخ هم! همه مکانی است و همه زمانی.... کهن‌نمونه‌ها در پس‌زمینه‌های ذهن به کمین نشسته‌اند تا ظهور کنند؛ و محل ظهور آن‌ها خواب، تخیل فعال، و جنون است.... اسطوره

نیازمند محلی برای ظهور نیست. چراکه بیشتر در قالب کلمات تجلی یافته است. اما کهن‌نمونه در یک فضای انتزاعی سیال قرار دارد و باید محلی برای پدیدار شدن بیابد» (ثمینی، ۱۳۸۸: ۱۶-۱۷).

«اسطوره همچون داستانی است که شخصیّت‌ها، عناصر و موضوعات درونی و یا به طور کلّی بن‌مایه‌های آن از کهن‌الگوها تشکیل یافته است. به عبارت دیگر، کهن‌الگوها درون‌مایه‌ها و محتوای داستان هستند و اسطوره‌ها شکل یا برون‌مایه‌های آن به شمار می‌روند» (باباخانی، ۱۳۸۹: ۲۷).

به طور کلی، از آنجا که اساطیر به وسیله‌ی کهن‌نمونه‌ها شکل می‌گیرند، در حکم ظاهر داستان‌اند و کهن‌نمونه‌ها درونمایه‌های آن محسوب می‌شوند. همچنین اسطوره‌ها روایات مربوط به فرهنگ و دوران خاصی هستند و چون برخاسته از ناخودآگاه جمعی است اموری تکرارپذیرند و نسل به نسل به دیگری منتقل می‌شوند امّا کهن‌نمونه‌ها، مربوط به مکان و زمان خاصی نیست بلکه در هر مکان و زمانی وجود دارد و ممکن است در هر دوره‌ای بین افراد مختلف مشترک باشند؛ زیرا که در ناخودآگاه همه‌ی افراد حضور دارند. در نهایت این‌که کهن‌نمونه‌ها صورتی نمادین دارند، پس هر اسطوره‌ای می‌تواند کهن‌نمونه باشد امّا هر کهن‌نمونه‌ای نمی‌تواند اسطوره باشد.

۵- بینامتنیت

هرچند ژولیا کریستوا را بنیانگذار بینامتنیت می‌دانند، اما بینامتنیت دستاورد یک فرد نیست، بلکه جریانها و افراد بسیاری در شکل‌گیری آن نقش دارند که اگر آنها نبودند هیچ وقت بینامتنیت شکل نمی‌گرفت. «از این شخصیت‌ها و جریانها با عنوان پیشابینامتنیت یاد می‌شود. باختین مهمترین شخصیت پیشابینامتنی به شمار می‌آید. البته شخصیتهای دیگری هم در این مقوله می‌گنجند و جریانهایی همچون نقد سنتی، نقد منابع، زبان‌شناسی، نشانه‌شناسی، فرمالیسم، مضمون‌شناسی، هنرها و دانش‌های تطبیقی به ویژه ادبیات تطبیقی و اسطوره‌شناسی بر شکل‌گیری یا تداوم بینامتنیت تأثیر داشته‌اند» (نامورمطلق، ۱۳۹۰: ۳۱). برای تعریف بینامتنیت ابتدا باید تعریفی از متن ارائه داد؛ چراکه هر یک از محققان با توجه به تعریفی که از متن در دست دارند، بینامتنیت را تعریف می‌کنند. برخی معتقدند که بینامتنیت برخاسته از معنای واژه‌ی متن است، «یک متن رشته کلماتی عرضه‌کننده‌ی یک معنای «خداشناسانه»ی واحد (پیام، مولف، خدا) نبوده، بلکه فضایی چندبعدی است که در آن تنوعی از نوشتارهایی که هیچ یک اصالت ندارند، در هم آمیخته و با هم مصادف می‌شوند. متن بافته‌ای از نقل‌قولهای برگرفته از مراکز بی‌شمار فرهنگ

است... نویسنده تنها می‌تواند ژستی را تقلید کند که همواره پیش‌آیند بوده و هیچ‌گاه اصیل نیست. تنها توان او به هم‌آمیختن نوشتارها، مقابله کردن برخی با برخی دیگر، به گونه‌ای است که هرگز بر هیچ یک از آنها اتکا نخواهد کرد. اگر او بخواهد خود را بیان کند، دست کم باید بداند که آن «چیز» درونی‌ای که در فکر «ترجمان» آن است تنها یک لغت‌نامه‌ی آسان شکل‌گرفته است، لغت‌نامه‌یی که کلماتش تنها از طریق دیگر کلمات قابل توضیح بوده، و این رویه تا بی‌نهایت ادامه دارد» (آلن، ۱۳۸۰: ۲۲). با توجه به تعریف متن، می‌توان نتیجه گرفت که هیچ اثری بی‌تأثیر از متون دیگر نیست. متون مختلف چه کلامی و چه تصویری، فاقد معنای مستقل هستند و معنای این متون در پیوند با متون پیشین بوجود آمده‌اند. گاه یک اثر تحت تأثیر اثری دیگر قرار می‌گیرد و گاه بین دو اثر هیچ ارتباطی وجود ندارد ولی تشابهات و تفاوتهایی در آن‌ها دیده می‌شود که ممکن است ناگزیر و بدون خواست نویسنده باشد، این رابطه را که خودآگاه یا ناخودآگاه بوجود می‌آید، بینامتنیت می‌گویند. همانگونه که دکتر نامور مطلق نیز بینامتن را چیزی می‌داند که «به صورت ناخودآگاه یا تقلیدی بوجود می‌آید و با متن رابطه دارد این رابطه متن و بینامتن را بینامتنیت می‌نامد» (نامورمطلق، ۱۳۹۰: ۲۷۲).

۶- نقد اسطوره‌ای

اسطوره در ادبیات نقشی مهم و اساسی دارد. برخی از اساطیر توسط شاعران و نویسندگان در آثار ادبی به کار می‌روند؛ اما گاه در اثر پنهان می‌مانند، به همین دلیل منتقد برای آشکار کردن آنها شیوه‌ای به نام نقد اسطوره‌ای را به کار می‌گیرد. او با این شیوه به جستجوی اساطیر در اثر می‌پردازد و آنچه را که در ناخودآگاه ذهن شاعر یا نویسنده است، بیان می‌کند و همچنین به بیان مضامینی که این اساطیر در بردارند، می‌پردازد و سعی می‌کند از محدوده‌ی اساطیر خارج نشود. «نقد اسطوره‌ای از روش‌های جدید نقد نو است که از نقدهای مضمونی، جامعه‌شناختی، روان‌شناسی و مردم‌شناسی مایه گرفته، این نقد در یک متن به دنبال اسطوره و یا الگوی اسطوره‌ای که در پس هر متن پنهان است می‌باشد و بر اسطوره استوار است. پایه‌گذار این نقد ژیلبر دوران است که در آثار زیادی این نقد را به کار برده است به نظر او اسطوره‌های موجود در متن فضایی به نام دکور اسطوره‌ای را تشکیل می‌دهند. ادبیات به وسیله‌ی اسطوره‌ها با خواننده ارتباط برقرار می‌کنند و در عین حال بسیار خصوصی و درونی و بسیار عمومی و همگانی هستند. ژیلبر دوران برای بازشناسی اساطیر پنهان، واژه‌ی اسطوره - مضمون را به کار می‌برد و آن واحدی کوچک است که مفهومی اسطوره‌ای دارد و بوسیله‌ی تکرار شناسایی می‌شود. او در ردیابی

اسطوره‌ها تکرار افعال و صفت‌ها را بر تکرار اسامی ترجیح می‌دهد و در نقد اسطوره‌ای بر کیفیت افعال که ساختارهای تخیل را پی‌ریزی می‌کند؛ تأکید دارد» (کهنمویی‌پور و دیگران، ۱۳۸۱: ۵۰۳-۵۰۴).

ویژگی مهم نقد اسطوره‌ای این است که «توجه را نه به خصوصیات بومی یک کتاب خاص بلکه به اسطوره‌ای معطوف می‌کند که کهنتر و مهمتر و نتیجتاً بهتر از کتابی پنداشته می‌شود که عملاً درباره‌اش صحبت می‌شود. اثری که ممکن است فقط یک رمان باشد، ناگهان به «ادبیات» بدل می‌شود و نشان داده می‌شود نویسنده‌اش از روزمرگی تعالی یافته و به واسطه‌ی تصویر یا وضعیت کهن‌نمونه‌ای که از طریق اساطیر با آن آشناییم با جاودانگی پیوند دارد.... آنچه هدف واقعیتری برای نقد اسطوره‌ای به نظر می‌رسد، برقراری نظامی از وحدت‌گرایی فروکاهنده برای ادغام دوبارهٔ اساطیر متعدد به اسطوره‌ای واحد است» (روتون، ۱۳۸۷: ۱۰۲). منتقد اسطوره‌ای که این روش را برای نقد برگزیده است وظیفه‌ای خاص دارد او برخلاف شاعر سنتی که به تاریخ و شرح حال نویسنده تکیه می‌کند بیشتر به دوران ماقبل تاریخ، خدایان، باورها و اندیشه‌های بشر نخستین می‌پردازد و به جای اینکه توجه خود را به شکل و تناسب اثر متمرکز کند، به جریان درونی که باعث پویایی و جاودانگی آن می‌شود توجه دارد. منتقد اسطوره‌ای اثر هنری را تجلی نیروهای پویا و ذاتی برخاسته از اعماق روان جمعی بشریت می‌داند (گرین و دیگران، ۱۳۷۶: ۱۸۱).

۷- اسطوره و ادبیات

از آنجایی که تخیل، عنصر مشترک بین اسطوره و ادبیات است نمی‌توان این دو را بی‌ارتباط با یکدیگر دانست. به عبارت دیگر، اسطوره یکی از عناصر اصلی ادبیات به حساب می‌آید چراکه بسیاری از نویسندگان و شاعران اسطوره را در آثارشان به کار برده‌اند و حتی اگر قصد به کار بردن آن را هم نداشته‌اند، آنچه را که در ناخودآگاه ذهنشان بوده در آثارشان هویدا کرده‌اند.

«بسیاری عقیده دارند که اسطوره پیوندی نزدیک، هرچند ابهام‌آمیز، با ادبیات دارد و سرنوشت یکی وابسته به دیگری است؛ پس هرگاه که افسون اسطوره‌زدایی مطرح می‌شود، آیندهٔ ادبیات در خطر قرار می‌گیرد» (روتون، ۱۳۸۷: ۷۵). اساطیر از آنجا که در تخیل و ناخودآگاه بشر وجود دارند می‌توانند به‌وسیله‌ی ادبیات منتقل شوند و به عنوان یکی از اصول ساختاری ادبیات محسوب می‌شوند. «فرای با بی‌پروایی اسطوره را با ادبیات یکی دانسته و ابراز می‌دارد که «اسطوره یکی از اصول ساختاری و سازمان‌دهنده قالب ادبی است.» وی همچنین می‌گوید: «یک صورت مثالی،

عنصر اساسی تجربه ادبی فرد است». او همچنین در *ساختار پیوسته* مدعی می‌گردد که به طور کلی اساطیر، نموداری است از آنچه که ادبیات به عنوان یک کل در بر دارد و کاوشی است تخیلی پیرامون وضعیت بشر از آغاز تا انجام، از اوج تا حضیض، کاوشی در باب آنچه که در تخیل ما می‌گنجد» (گرین و دیگران، ۱۳۷۶: ۱۸۰).

به کار رفتن اسطوره در آثار شاعران و نویسندگان رابطه‌ی ادبیات و اسطوره را آشکارتر می‌کند. یکی از دلایل شاعران برای به کار بردن اسطوره در اشعارشان جنبه‌ی فنی آن است؛ بخش اعظمی از اسطوره وصف خدایانی است که با طبیعت و جامعه یکی شده‌اند. همین یکی شدن خدایان با طبیعت سبب شده است تا اسطوره از زبانی استعاری برخوردار باشد و چون استعاره در ادبیات کاربرد فراوانی دارد، شاعران و نویسندگان اسطوره را به وفور در آثارشان به کار برده‌اند. همچنین اساطیر، همه‌ی علوم و معارف را شامل می‌شوند؛ از اساطیر ازل تا اساطیر پایان جهان، همه‌ی این اساطیر در جهتی که دیدی از موقعیت بشری عرضه دارند گسترش می‌یابند. در اثر ادبی، اسطوره در پیوند با ادبیات به عنوان مجموعه‌ی تخیلی بسته و مسدودی زمینه‌ی ظهور می‌یابد و در آنجا که مفسر معنای اسطوره را در تمثیل و مجاز می‌جوید؛ شاعر با بازآفرینی آن، معنای عمیقش را در خود اسطوره می‌جوید (فرای، ۱۳۸۷: ۱۱۶-۱۱۷).

۸- اسطوره و شعر

شعر که یکی از بخش‌های اصلی ادبیات است نمی‌تواند بی‌ارتباط با اسطوره باشد. «شعر و اساطیر را نوعی قرابت ذاتی است، هر دو بر مبنایی واحد استوارند و بی‌صبرانه به دنبال غایتی مشترک نیز می‌گردند. در این همقدمی و تأثیر متقابل، شعر بر قامت اسطوره لباسی نوآیین می‌پوشاند و بدان شکوه و جاذبه می‌بخشد و در برابر، اسطوره به گسترش معنوی و رسائی و رسالت شعر مدد می‌رساند. بطور کلی کیفیت تلقی شعر از اساطیر و چگونگی رویارویی و یا همقدمی این دو، در ادب، رابطهٔ مستقیم با نحوهٔ نگرش شاعر به محیط بیرون و شیوهٔ واکنش او در برابر زندگی داشته است. یعنی همیشه ضرورت‌های محیط - من جمیع جهات- بوده که تکلیف شاعر را در برابر نوع اسطوره‌ها و زمینهٔ کاربرد آن معین کرده است» (یاحقی، ۱۳۵۵: ۷۹۴). اساطیر رابطه‌ای دیرینه و کهن، با شعر و هنر دارد و «تجلی آن در ادوار شعر فارسی، اگرچه دارای فراز و نشیب است، اما هیچ دوره‌ای را نمی‌توان سراغ گرفت که روح سیال اسطوره، در شعر فارسی رایج نبوده باشد و این قرابت و نزدیکی، هم به جهت ساختاری است و هم از نظر محتوایی؛ زیرا شعر همانند اسطوره یک

فرآیند ذهنی و تخیلی است و بخش اعظم جاذبه‌های خود را، مدیون همین صفت است و از طرف دیگر، شعر مشتمل بر مفاهیم نابی است که آرامش و سکون را برای بشر به ارمغان می‌آورد و بی‌گمان اساطیر نیز از این دو ویژگی بهره‌مندند» (حاکمی‌والا، ۱۳۸۵: ۱۱۱).

شاعران معاصر، برای رهایی از هیاهوی زندگی در پی دنیایی آرمانی و سرشار از آرامش‌اند به همین سبب به اسطوره روی می‌آورند. آن‌ها «با توسل به اسطوره‌سازی در شعرشان سعی در به تصویر کشیدن زمان و مکانی آرمانی دارند که انسان، در آن به یک احساس ناب آرمان‌گرایانه، دست یابد و همه‌ی آرزوهای خود را، تحقق‌یافته تلقی نماید. اسطوره‌سازی در شعر نو، تلاشی است برای دعوت انسان به یک دنیای شگرف و پرجاذبه‌ی تخیلی که در سایه‌ی آن بتواند آلام فردی خویش را تسکین دهد و دنیایی را فراسوی خود ترسیم نماید که پایان آن، به ثمر نشستن همه‌ی آرزوهای بر باد رفته است. پس اسطوره‌سازی نیاز اساسی جامعه‌ی مدرن است که بشر فرصت پرداختن و توجه به آن را از دست داده و درگیر و دار چرخ‌های فن‌آوری، هویت انسانی خود را تباه شده می‌بیند» (همان: ۱۱۲).

در بین هنرهایی که انسان آفریده است شعر بیشتر از دیگر هنرها با اسطوره پیوند برقرار کرده است؛ زیرا شعر همزاد انسان است و بشر برای بیان جوشش درونی و احساسات خود شعر سروده و برای سرودن آن از اسطوره استفاده کرده است. یکی از مشترکات اسطوره و شعر تخیل است و به جز آن، عناصری چون تصویر، رمز، مجاز، استعاره و غیره در ادبیات وجود دارد که با اسطوره در ارتباط هستند که این عناصر از عناصر اصلی بیان در شعر است (باباخانی، ۱۳۸۹: ۱۷و۲۰). علاوه براین شعر نو، عرصه‌ای برای ظهور و حضور اساطیر با کارکردهای اجتماعی است چراکه همواره در پی آن است تا روح بیداری و مقاومت را در جان انسان امروزی، زنده کند و ضمن دعوت او به گذشته‌های مختلف و هویت ملی، انگیزه‌های توجه و تفکر به آینده را در وجودش آشکار نماید و آن را دوام بخشد (حاکمی‌والا، ۱۳۸۵: ۱۱۷).

به طور کلی، از آنجا که مبنای شعر و اسطوره تخیل و ناخودآگاه آدمی است تأثیر متقابل آن‌ها را نمی‌توان انکار کرد. شعر، اسطوره‌های کهن را زنده می‌کند و به بیانی دیگر به آن‌ها زندگی دوباره و جاودانگی می‌بخشد و اسطوره نیز بر زیبایی شعر و قدرت تأثیر آن می‌افزاید. بی‌شک انسان امروز بدون اسطوره، یادمان‌های هزاره‌های کهن را به یاد نمی‌آورد، اما برخی از هنرمندان چون

شاعران، نویسندگان، فیلم سازان و غیره برآنند تا با کاربرد اسطوره در آثارشان، زندگی نخستین بشر و آرامش سرشار آدمی در طبیعت پیرامونش را دوباره بازآفرینی کنند.

۹- اسطوره و سینما

از آنجا که اسطوره، تعاریف متعدد و گوناگونی دارد در اینجا تعریفی ارائه می‌شود که می‌توان اسطوره را نوعی تصویر و هنر نمایشی نیز دانست. «ساده‌ترین تعریف اسطوره این است که اسطوره، یک روایت و بیان نمادین است. این بیان می‌تواند نوشتار باشد، یا تصویر، یا جزو هنرهای نمایشی، یا حتی موسیقی. به هرحال اسطوره یک روایت است». (اسماعیل‌پور، ۱۳۷۹: ۶). اسطوره‌ها هدف و جایگاه بشر را به شیوه‌ای غیرمستقیم، شاعرانه و استعاری بیان می‌کند. بشر نخستین به کمک اسطوره‌ها کوشیدند به پرسش‌های ازلی و ابدی همچون آفرینش، مرگ و غیره پاسخ گویند. آن‌ها اسطوره‌های خود را گسترش دادند و بهبود بخشیدند تا منعکس‌کننده‌ی شرایط خاص محل زندگی و تجربیات منحصر به فردشان باشند. کم‌کم آدمی با ظهور سینما عرصه‌ای برای بازنمایی دنیای خارق‌العاده‌ی اسطوره‌ها می‌یابد. سینما از اسطوره‌ها هم برای خلق داستان و هم تأثیرگذاری عمیق‌تر در ساختار، سبک و محتوا استقبال می‌کند. فیلم‌ها بیننده را سرگرم می‌کنند، او را به گریه یا خنده می‌اندازند، گاه الهام می‌بخشند تا رفتار و گفتار و حتی لباسی را که به تن می‌کند تغییر دهد. فیلمها اغلب به تاریکترین رؤیاهای آدمی می‌پردازند یا اسرارآمیزترین پرسشهای او را درباره زندگی پاسخ می‌گویند. امروزه نقش سینما و بخصوص فیلم در اسطوره‌پردازی همچون داستان‌گویانی است که مخاطبان خود را دور آتش مسحور می‌کردند امّا مخاطب معاصر که تماس خود را با اسطوره‌های کهن از دست داده است با بازآفرینی اسطوره‌ها در فیلم، غرق در نور پرده‌ی سینما می‌شوند (ویتیلا، ۱۳۹۰: ۱ و ۳۵۷).

سینما و هنرهای نمایشی که یکی از شاخه‌های بسیار مهم هنر محسوب می‌شوند نمی‌توانند جدای از اسطوره باشند، همانطور که قبلاً گفته شد سینما و ادبیات بی‌ارتباط با هم نیستند. سینما حوزه‌ای است که همچون شعر و ادبیات برای آفرینش یک اثر هنری از تخیل کمک می‌گیرد و به خیالپردازی روی می‌آورد؛ به همین دلیل می‌توان آن را عرصه‌ای برای ظهور اسطوره که همراه با تخیل است نیز دانست. «عقلانیت علمی در روزگار مدرنیته کوشیده است از حیات اجتماعی تخیل‌زدایی کند. اما هنر، مستعد خیالپردازی است. سینماگر، گرچه در بنیان‌های اقتصادی تولید، توزیع و نمایش برمبنای عقل محاسبه‌گر و با خصلتی علمی رفتار می‌کند؛ اما دنیای فیلم‌ها

عرصه‌ی خیال است. مدرنیته از جهان اسطوره‌زادیی کرد. این سیاستِ سرکوب باعث شد که اسطوره‌ها از ضمیر خودآگاه افراد خارج شوند و به لایه‌های پنهان روان منتقل شوند. امّا هنر به طور کلی و سینما به طور ویژه، جایگاه ظهور این تمایلات سرکوب شده است. بنابراین، از اتفاقات شگفت است که مدرنیته، اسطوره‌زدا بود اما سینما که خود محصول علم و پیشرفت‌های فنی است، اسطوره‌زایی می‌کند» (قاسم‌خان، ۱۳۸۳: ۱۱۲).

انسان امروز که گرفتار عصر مدرنیته است از لایه‌های نهفته‌ی ذهن آدمی غافل مانده است؛ امّا برخی هنرها هنوز هم خواهان به تصویر کشیدن باورهای انسان نخستین‌اند. شعر، اسطوره می‌آفریند. «سینما هم قدرت اسطوره‌سازی دارد آن هم به شیوهٔ خاص خود. یکی از مشخصه‌های بارز و شناخته‌شده عصر حاضر، از هم‌گسستگی و عدم تمرکز آحاد ملتها و قبایل است. یعنی آنچه سبب تجلی «آرزوی جمعی» در نزد نیاکانمان می‌شده، اینک امکان ظهور را نمی‌یابد. چراکه، اصولاً، زمینهٔ بروز آن منتفی است. انسان قدیم، به دلیل نزدیکی بیش از حدش به همنوعان خود، دارای تمنیات، آرزوها و افقهای دید مشترکی با آنان بود. اما امروز، به دلیل وضعیت متفاوتی که یافته، متفرق و غیر متمرکز است. پس، آرزوها و تمنیاتش هم، تا حد زیادی، فردی می‌شود و چون فردی و محدود می‌شود، ناگزیر هرکس اسطوره‌ای خاص می‌یابد که ممکن است بر اسطورهٔ فردی دیگر منطبق و یا از آن متفاوت باشد. حال چنانچه هر کدام از این افراد به یک وسیلهٔ ارتباط جمعی، چون سینما، دست یابند، هریک تصویر ذهنی خاص خود را از ابرانسانی که آرزومند آن هستند بروز خواهند داد. شک نیست که می‌توان امیال و آرزوهای کارگردان یک فیلم را هم در قهرمانان مخلوق او و نحوهٔ عملکردشان جستجو کرد و از این راه به تحلیل اسطورهٔ شخصی و دلخواه او رسید. پس هر کس که فیلم می‌سازد اسطوره هم می‌سازد. خاصیّت اولیهٔ اسطوره هم آن است که تصویری الگووار را فرا روی مخاطبان خود قرار می‌دهد و او را وا می‌دارد تا خود را به ارزشهای پنهان و بیان‌ناشده‌ای برساند که در الگوها مشاهده کرده است» (آب‌پرور، ۱۳۷۰: ۱۷۵).

۱۰- سهراب سپهری

پانزدهم مهر ماه سال ۱۳۰۷ شمسی در کاشان به دنیا آمد. دوره‌های ابتدایی و دبیرستان را در همان شهر به پایان رساند. در سال ۱۳۲۴ در حالی که هفده ساله بود از دوره‌ی دو ساله‌ی دانشسرای مقدماتی پسران در تهران فارغ‌التحصیل گردید و در آموزش و پرورش تهران در شغل معلمی مشغول به کار شد. دو سال بعد از اداره فرهنگ استعفا داد و در دانشکده‌ی هنرهای زیبای

تهران به تحصیل در رشته‌ی نقاشی پرداخت و در همان آغاز تحصیل، در شرکت نفت تهران استخدام و هشت ماه بعد استعفا داد. سپهری نخستین دفتر مشق خود را با عنوان «*مرگ رنگ‌ها*» در سال ۱۳۳۰ منتشر کرد. *هشت کتاب* او برای شرح زندگی‌اش بهترین منبع در دسترس است. سهراب در خرداد سال ۱۳۳۲ شمسی دوره‌ی لیسانس نقاشی را در دانشکده‌ی هنر به پایان برد و با کسب رتبه‌ی اول از شورای عالی فرهنگ به دریافت مدال علمی، نایل شد و همین حکایت از استعداد سرشار وی در رشته‌ی نقاشی دارد. سهراب بیش از هر چیز به طبیعت عشق می‌ورزد و آن را در اشعار و نقاشی‌هایش نمایش می‌دهد. سرانجام در شب اوّل اردیبهشت ماه ۱۳۵۹ سهراب آشنای طبیعت در بیمارستان پارس تهران دیده از جهان بر بست و چشم کوه‌ها، چشمه‌ها و دشت‌ها برای همیشه باز ماند تا شاعری بیاید و زبان به وصف آن‌ها بگشاید (ثروتیان، ۱۳۸۴: ۱۸-۲۰). اشعار سپهری را در *هشت کتاب* می‌توان به سه دسته تقسیم کرد که این تقسیم در برگیرنده‌ی سه گونه‌ی فکری است: نخست، مجموعه‌های *مرگ رنگ*، *زندگی خواب‌ها*، *آوار آفتاب* و *شرق اندوه* در حال و هوایی مشابه، دوّم مجموعه‌های *حجم سبز* و شعر *صدای پای آب* در حالتی طبیعت‌دوستانه و سوّم، *ما هیچ ما نگاه* و *مسافر* که در حال و هوایی عرفانی و با کلامی پیچیده‌تر سروده شده‌اند (عماد، ۱۳۷۸: ۱۳).

۱۱- عباس کیارستمی

عباس کیارستمی سینماگر مشهور ایرانی در اول تیرماه سال ۱۳۱۹ در تهران متولد شد. او معاصر سینماگران مشهوری چون ناصر تقوایی، بهرام بیضایی، داریوش مهرجویی و مسعود کیمیایی است. کیارستمی تحصیلات ابتدایی را در فاصله‌ی سالهای ۱۳۲۶ تا ۱۳۳۲ در دبستان بهرام شمیران و تحصیلات متوسطه را در سالهای ۱۳۳۲ تا ۱۳۳۹ در دبیرستان جم قلهک سپری کرد. او پس از کودتای ۲۸ مرداد که در کلاس ششم و هفتم دبیرستان با علی گلستانه و آیدین آغداشلو هم‌دوره بود به نقاشی علاقه‌مند شد. در سال ۱۳۳۹ در کنکور رشته‌ی نقاشی دانشکده‌ی هنرهای زیبای دانشگاه تهران پذیرفته شد. چند سال بعد، هم‌دوره‌هایش فارغ‌التحصیل شدند و او همچنان در حال رفت و آمد به دانشکده بود. تحصیلاتش سیزده سال طول کشید تا اینکه در سال ۱۳۵۲ مدرک لیسانس را دریافت کرد. کیارستمی از همان سال اول تحصیل در دانشگاه به عنوان کارمند پلیس راه و مأمور اداره‌ی ترافیک مشغول به کار شد. او روزها به تحصیل می‌پرداخت و شبها به کار اداری‌اش مشغول بود. از هیجده سالگی جدا از خانواده زندگی می‌کرد و هیچ اصراری به پایان تحصیل در دانشگاه نداشت. کیارستمی از سال ۱۳۴۰ در «آتلیه ۷» به عنوان نقاش تبلیغاتی به کار

طراحی جلد کتاب و آفیش می‌پردازد و چندی بعد به «تبلی فیلم» با مدیریت بیژن جزنی می‌رود و به جزنی اطمینان می‌دهد که می‌تواند فیلم تبلیغاتی بسازد. پس از مدتی به توصیه جزنی از تبلی فیلم به جای دیگر می‌رود و شروع به کار می‌کند. کیارستمی حدود صد فیلم تبلیغاتی می‌سازد؛ اما با دوربین و طرز کار آن آشنایی زیادی ندارد. او در سال ۱۳۴۶ در «سازمان تبلیغاتی نگاره» به طراحی و ساختن عنوان‌بندی فیلم می‌پردازد که نخستین کارش در این زمینه *وسوسه‌ی شیطان* از محمد زرین‌دست است و پس از آن به طراحی، عنوان‌بندی و دیوارکوب فیلم *قیصر* از مسعود کیمیایی که باعث شهرتش شد می‌پردازد. کیارستمی به گفته‌ی خودش به وسیله‌ی گرافیک بود که با سینما آشنا شد چراکه در گرافیک باید در یک قاب چیزی را به نمایش گذاشت که در ابتدا نظر بیننده را به خود جلب کند. فیروز شیروانلو که مسئول فعال کردن «امور سینمایی کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان» بود از نخستین افرادی بود که از کیارستمی دعوت به همکاری کرد. پس از مدتی افراد زیادی چون فرشید مثقالی، بهرام بیضایی، محمدرضا اصلانی و غیره به گروه دو نفره‌ی آنها پیوستند. او نخستین فیلم کانون را در سال ۱۳۴۹ با عنوان *نان و کوچه* می‌سازد و در سال ۱۳۵۱ شروع به ساختن *زنگ تفریح* می‌کند. پس از آن می‌توان به آثار دیگر او مانند: *لباسی برای عروسی*، *گزارش*، *دندان‌درد*، *همشهری*، *مسافر*، *خانه دوست کجاست؟*، *کلوزآپ* و غیره اشاره کرد که البته *باد ما را خواهد برد* و سه‌گانه کیارستمی «*زندگی و دیگر هیچ*، *زیر درختان زیتون*، *طعم گیلاس*» را نباید هرگز از یاد برد چراکه ضمن ارائه‌ی تصاویر بسیار زیبایی از طبیعت در هر کدام از آنها علاوه بر لایه‌ی ظاهری آن - مرگ- بر لایه‌ی پنهان و درونی - شور زندگی- نیز دلالت دارد (بهارلو، ۱۳۷۹: ۱۳-۲۷).