

بررسی تحلیلی سینمای کیارستمی از منظر فلسفه زیبایی شناسی

رضا داداش پور

۱. دانشجوی کارشناسی ارشد پژوهش هنر

Email: Reza850550@yahoo.com

چکیده: عباس کیارستمی دارای سبک و مکتبی خاص در سینمای ایران و جهان به شمار می رود، سینمایی که فلسفه نمی بافت؛ اما چنان رفتار، نگرش و تأویل فلسفی در مقابل چشمان تماشاگر قرار می دهد که نمی توان از معنای آن فرار کرد. از جنبه محتوایی نیز با بهره گیری از قصه ای ظاهراً ساده، با عبور از سطح روزمرگی زندگی و عمق بخشیدن به آن، به طرح پیچیده ترین مفاهیم انسانی و فلسفی می پردازد.

تاکنون به شاخصه های مختلفی از دیدگاه زیبایی شناسی کیارستمی مبتنی بر تفکیک هنر سینما از صنعت سینما پرداخته شد، اما در پژوهش مذکور سعی شده است تا به روش توصیفی-تحلیلی و با استناد به منابع کتابخانه ایی به تحلیل سینمای کیارستمی از منظر فلسفه زیبایی شناسی و بعد محتوایی و شاعرانگی این فیلمساز پرداخته شود.

کلید واژه: سینما، عباس کیارستمی، فلسفه، زیبایی شناسی، شاعرانگی

مقدمه

استادان فیلمنامه نویسی در آمریکا همان دست پخت های قدیمی را تکرار می کنند که پیش از آنها نوشته شده و هرگز اثری خلق نکرده اند که خود شایستگی تقلید کردن داشته باشد. این سینمایی است که درجا می زند و دقیقا برعکس جهتی که ما دوست داریم حرکت می کند همین قاعده در مورد ادبیات هم صدق می کند؛ اگر ما تنها به پیاده کردن صنایع شعری اکتفا کنیم، می توانیم تمام عمر قافیه بسازیم بی آنکه شعری خلق کنیم. پس تنها سینما گری می تواند درس سینما بدهد که خود درسی نگرفته باشد؛ در غیر این صورت تنها توصیه هایی را تکرار خواهد کرد که از اساتید خود گرفته است و همان فیلم هایی را خواهد ساخت که به عنوان الگو به او نشان داده اند و چنین سینمایی که در قالبی غیر بارور محبوس شده است دیگر پیشرفتی نخواهد داشت. (کاریر، ۱۳۹۳، ص ۷)

عباس کیارستمی یکی از نمونه های بارز کارگردانی موفق و صاحب سبک است که توانسته با پایه ای بسیار ساده، گاه نزدیک به مستند یا حتی گزارش خبری، مسیری را طی کند که از ۳۰ سال پیش تاکنون ما را همچنان شگفت زده می کند و علی رغم شناخت کامل از آثار فیلمسازان بزرگ سینما، هیچ گاه درصدد تقلید از آنها بر نیامده و سبک خاص خود (سبک کیارستمیایی) را دنبال می کند. او نه به قصد و قواعد سینمای کلاسیک وفادار است و نه کاملا تحت تاثیر سینمای آوانگاردست. راز موفقیت او خلق دنیا و قواعدی است که خاص خودش است، فیلم های او با همه انتقادهایی که منتقدان سر سخت اش، به او وارد می کنند، آثاری کاملا اصیل و منطبق با نگاهش به پدیده های گوناگون است. تاکنون نظرات مختلفی از سوی موافقان و منتقدان این فیلمساز مطرح شده است سوالاتی نظیر چرا فیلمسازی با سبکی متکی بر نابازیگران این همه بازیگر همه ی تاریخ سینمای ایران را در یک جا گردآورده؟ یک بازیگوشی است؟ نوعی شالوده شکنی بازی حرفه ای است؟ یا ضرورت سبک فیلم و تم آن است؟ آیا کیارستمی در حال بی اعتبار کردن داستان و تأکید بر تصویر است یا به شیوه خود به داستان ارجی نو می دهد؟ آیا میتوان به کیارستمی به عنوان یک فیلسوف نگریست؟ موضوع شاعرانگی را چگونه میتوان در آثار این فیلمساز نظاره کرد؟ پژوهش حاضر سعی در پاسخگویی به اینگونه سوالات از طریق توصیفی-تحلیلی و با استناد به منابع کتابخانه ای نموده است.

عباس کیارستمی متولد ۱ تیر ماه ۱۳۱۹ در تهران و دارای لیسانس نقاشی از پردیس هنرهای زیبای دانشگاه تهران می باشد. از سال ۱۳۴۹ در عرصه سینما فعالیت می کند و تاکنون بیش از ۴۰ فیلم سینمایی، کوتاه و مستند ساخته است. از مهم ترین آثار وی می توان به (مسافر) ۱۹۷۴ (خانه دوست کجاست؟) ۱۹۸۷ (کلوزآپ) ۱۹۹۰ (سه گانه زلزله) ۱۹۸۷ تا ۱۹۹۴ (طعم گیلان) ۱۹۹۷ (باد ما را خواهد برد) ۱۹۹۹ (کپی برابر اصل) ۲۰۱۰ اشاره کرد. کیارستمی علاوه بر سینما در عرصه های دیگر هنری از جمله شعر، عکاسی، چیدمان، موسیقی، طراحی گرافیک، و نقاشی نیز فعال است. کیارستمی را باید در زمره سینماگران موسوم به موج نوی سینمای ایران به شمار آورد که اغلب آثارش با استقبال فراوان منتقدان روبه رو شده است.

✓ «کار هنر قضاوت کردن نیست بلکه کارش به فکر واداشتن است...»

شاعرانگی در آثار کیارستمی

در صنعت سینمای ایران، ساخت فیلم های شاعرانه با ساختار نیمه خطی یا غیر خطی بی سابقه نبوده است. عموماً در این گونه فیلم ها، تصاویری ایجاد می گردد که می تواند در کنار بخش روایی فیلم ایستاده و رنگ و بوی شاعرانه به فیلم ببخشد. نمونه ای از این امر را می توان در فیلم های دایوش مهرجویی مانند «سارا» و «لیلا»، رخشان بنی اعتماد «بانوی اردیبهشت» و امیر نادری «انتظار» مشاهده کرد. شعر غنایی حافظ با نوع خاصی از سینمای شاعرانه به نام سینمای تغزلی پیوند دارد و این نوع سینما در زیبایی شناسی کیارستمی بازتابیده است. سینمای غیر روایی کیارستمی و به ویژه ساختار فرمی شاعرانه ی فیلم های وی متأثر از گفتمان شاعرانه ی «مکانی/فضایی» شعرهای حافظ است. آندره بازن (منتقد فیلم و نظریه پرداز مشهور فرانسوی) در باب اهمیت فرم هنری گفته است که «دانستن چگونگی بیان داستان فیلم، یکی از راه های مناسب برای فهمیدن فیلم است». (بازن، آندره، ۱۹۷۰، ص ۳۰) همان طور که حافظ غزل را چه از لحاظ ساختاری و چه بافتاری متحول کرد، فیلم های کیارستمی نیز نقشی مشابه در فرم فیلم سازی داشته است. سینمای کیارستمی ذاتاً غیر خطی و شاعرانه است. اما این امر در فیلم او انتزاعی تر می گردد. او هم مکتب فیلم سازی چون مهرجویی، سهراب شهید ثالث و حاتمی بوده است اما با کنار نهادن بوطیقای بصری (زیبایی های چشمی) به «بوطیقای انتزاعی» (زیبایی های مفهومی و ذهنی) دست می یابد. به گفته ی رضا براهنی (نویسنده، شاعر و منتقد ادبی) هر بیت غزل حافظ تصویری کامل را ارائه می کند اما در برخی موارد، تصویر از بیتی به بیت دیگر سرایت می کند. وحدت غزل تا حدی به هر بیت وابسته است. فیلم سازی کیارستمی نیز سبکی مشابه دارد؛ هر صحنه یا تصویر، واحدی خود بسنده است و هم زمان، هر فیلم (همان طور که در «زندگی و دیگر هیچ» دیده می شود)، به عنوان مجموعه ای از تصاویر، یک کل هم نهشت را

تشکیل می‌دهد. این امر در فیلم «ده» (با داشتن ده بخش مجزا و در عین حال مرتبط) روشن‌تر دیده می‌شود. به همین ترتیب، آنچه فیلم‌های کیارستمی را شاعرانه می‌سازد، ساختار صوری، تدوین فیلم، میزانشن و سینماگری است.

علاوه بر تأثیرات صوری شعر حافظ بر کیارستمی، غزل تأثیر درون‌مایه‌ای نیز بر آثار کیارستمی داشته است. به عنوان مثال، پرسیدن نشانی (درون‌مایه‌ای آشنا در غزل‌های حافظ) موضوعی است که در فیلم‌های کیارستمی نیز به کرات مشاهده می‌شود. این پرسش یادآور دغدغه‌ها و سرگشتگی‌های شاعرانی چون خیام و مولانا نیز است. یا مثلاً در فیلم «خانه دوست کجاست؟» که برگرفته از شعر سهراب سپهری است، موضوع «دوستی» است که در یک روستای دور افتاده و در یک رابطه بسیار ساده و موضوعی باز هم ساده‌تر جلوه می‌کند که کودکی در تلاش است که دفتر مشق هم‌کلاسی‌اش را که به اشتباه در کیفش گذاشته است، به او برساند و موفق نمی‌شود و لاجرم خود دست به کار می‌شود تا تکالیف او را انجام دهد. شباهت دیگر فیلم‌های کیارستمی با غزل در گرایش آن‌ها به خود انگیختگی (در برابر توالی) است؛ در واقع هر کدام از فیلم‌های کیارستمی بر او حادث می‌شوند، همانند تعبیری که شفیعی کدکنی از شعر ارایه داد «شعر حادثه‌ای است که در زبان رخ می‌دهد».

✓ «هرروز صبح که بیدار می‌شوم، به همسایه‌هایم سلام می‌کنم. این همان چیزی است که دوست دارم در فیلم‌هایم به تصویر بکشم؛ دوستی و عشق میان مردم...»

فلسفه کیارستمی

اگر قصد واکاوی کیارستمی تحت عنوان فیلسوف هنر را داشته باشیم ابتدا باید نگاهی دقیق و موشکافانه به موضوع فیلم‌هایم داشته باشیم موضوعاتی که نگاه فلسفی فیلمساز را در قالب فیلم انعکاس می‌دهد؛ مثلاً موضوع فیلم «زندگی ادامه دارد» زلزله و خرابی است. اما انسان‌ها به قوت قلب و سادگی زندگی را ادامه می‌دهند. حرکت دوربین و نوع تصاویر، گویای جهان‌بینی ویژه کیارستمی و نوع ارتباط او با طبیعت است، طبیعتی که انسان‌های بدوی را در خود جای داده است.

پیش‌تر فیلم‌های کیارستمی همیشه چشمی / منفذی یا روزنه‌ای به جهان داشت اما او از این استعاره هم نقاب شکنی و پرده براندازی می‌کند و یکسر آن راز نهفته را به نمایش بی‌واسطه چشم و اهمیت آن بدل می‌سازد، البته نه به شیوه‌ای نمادین و یا آستره بلکه دقیقاً در قالب یک روایت سینمایی و با منطق قوی. آری کیارستمی به جای تصویرها و نشانه‌ها، همه‌جا «نگاه» قرار می‌دهد یا بهتر بگوییم کیارستمی آنها را در جهت نگاه بسیج می‌کند و نگاه را در جهت ذات واقع. کیارستمی اغلب پرده‌ی

سینمایش و همراه با آن، البته فیلم اش، یکسره حالت منفذی به مکان یا روزنه ای به جهان را دارد. مثل دری که به حالت نیمه باز، در نمای نزدیک آغاز «خانه دوست کجاست؟» می بینیم (دری که سپس به صورت یک مایه ی تصویری سراسر فیلم را در می نوردد از در کلاس تا در خانه) یا مثل پنجره ی خودروی سواری در «زندگی و دیگر هیچ» و «طعم گیلان» (و باد ما را با خود خواهد برد و ده ...) که فیلم با آنها به خارج گشوده می شود یا مقدماتش چیده می شود تا بعدش همین بازگشایی، همین مقدمه چینی و همین اندازه از گشایش (نگاه) به تقریب هرگز قطع نگردد. اما توقف در این ایده در حقیقت ناتمام رها کردن مسئله چشم، منفذی برای بازتاب جهان از یک سو و مدخلی برای ورود به جهان دیگر (جهان درون) از سوی دیگر است. در این جا خود سینما یک چشم است. در فیلم های کیارستمی خبری از پلیدی و شرارت نیست. هرچه هست انسان هایی که با فطرت پاک دست به عمل می زنند و مهربانی و محبت در بین آنها جاری است. اگر در سه فیلم او: «خانه دوست کجاست؟»، «زندگی ادامه دارد» و «زیر درختان زیتون» برای به تصویر کشیدن دوستی، زندگی و عشق، در زمینه هایی به دور از تمدن شهری، کیارستمی به جستجویی موقتی دست می زند و آن را می یابد، اما «مرگ» و خودکشی در آن زمینه یافت نمی شود. چه، این پدیده در بستر طبیعت و زندگی دور از تمدن شهری جایی ندارد. لذا در فیلم «طعم گیلان» مردی که از تمدن شهری و سوار بر یک پدیده مدرن شهری - اتومبیل - است، با خود مسأله را آورده است، او به دنبال کسی است که او را مدفون کند و بین انسان های پاک فطرت کسی را نمی یابد و او که معنایی برای ادامه زندگی نمی یابد، درمی یابد که «زندگی جذبه دستی است که می چیند و زندگی نوبر انجیر سیاه در دهان گس تابستان است».

جهان فلسفی کیارستمی از خشونت، پلیدی یا مرگ به دور است. همان حالت انسان بدوی را دارد که با طبیعت در عین یگانگی و آرامش است و این آرامش در جهان فلسفی، در انتخاب موضوع، داستان و زمینه اتفاقات نادری که می افتند، در حالت دوربین مشهود است. دوربین ولی در یک آرامش عرفانی به سر می برد. و اگر تزلزلی هم هست، شبیه آن جا که ماشین در فیلم «زیر درختان زیتون» با خود دارد، تزلزل و بحرانی است که نمایندگان تمدن شهری با خود به طبیعت آورده اند.

اگر فضاهایی را که می توان به آن فضاهای کافکایی گفت، می شود دید، آنجاست که نمایندگان تمدن شهری با خود به ارمغان آورده اند. شبیه صحنه خاکریزی که سایه ی «بدیعی» را می بینیم. کیارستمی می اندیشد، و از جنبه ای در استه تیک نشان می دهد، به تصویر می کشد که مکان هایی در آن دور دستها از دستبرد تمدن شهری به دور مانده اند و آنجاست که «دوستی، زندگی، عشق» وجود دارد. او از طبیعت دفاع می کند چون شهر به عنوان نماد عقلانیت مدرن، از نظر او سرشار از مظاهر تباهی ست.

رابطه سینما و چشم در جهان کیارستمی به گوهر خویش دست یافته است. چیزی که به صورت خارق العاده ای مبتنی است بر اهمیت چشم در سینمای کیارستمی. در حقیقت چشم و سینما (آفریده آفریدگار و دوربین الهی و یا چشم و دوربین و آفریده ی انسان) کلاً رابطه ای چند سوپه ، فنی ، تکنولوژیک ، آناتومیک ، فلسفی و نیز هرمنوتیکی با هم دارند که هم دیدنی شدن زیبایی نهفته در غیب الغیوب و دیده شدن هستی و هم دیدنی شدن جهان بوسیله سینما ، هم بروز ژرفای نهان هستی و وجود انسان و هم بازی خیال و وانمایی خیالی را در بر می گیرد . در فیلم « شیرین » این وجوه پیچیده در سادگی مفرط آن نهان است .

در آثار کیارستمی این تمایل به چشم می خورد که قهرمانان این آثار دست به سفر بزنند .هم به لحاظ فیزیکی و هم به لحاظ استعاری؛ سفر به فضایی بدل می شود برای دگرگونی شخصی؛ نه آنچنان که در داستانهای عامیانه سنتی شاهدیم و نه آنچنان که ،سفر انتقالی باشد به یک شأن و مرتبه جدید در جهان و یا اینکه منجر به نتیجه موفقیت آمیز یک جستجو باشد؛ بلکه این سفر منجر به سطحی تازه از ادراک و فهم فلسفی می گردد «در خانه دوست کجاست؟» سفر احمد به مکانی نا شناخته یعنی دهکده ی دوستش و برخورد او با آدمهای مختلف ،لحظه ترس او از تاریکی ،همه و همه او را به نقطه ایی فراتر از درک اولیه او از وظیفه اش ،رهنمون می شود.سفر در «زندگی و دیگر هیچ» از یک جستجوی ساده یعنی گشتن به دنبال دو پسر بچه به درکی وسیع تر از تداوم و استمرار زندگی آن هم از طریق اغتشاش فیزیکی و اجتماعی،جهش می یابد...در «طعم گیلان» جستجوی آقای بدیعی چندین مرتبه فراتر از جستجو فیلم شده؛ ادامه پیدا می کند .

✓ «آنکس که مخالف فیلم من است و آنکس که موافق آن است ، هر دو دارند فیلم خودشان را بر اساس فیلم من می سازند...»

زیبایی شناسی سینمای کیارستمی

اساساً قرار دادن آثار کیارستمی در ملاحظات ژانری و نوع شناسانه تلاشی بیپوده و عبث خواهد بود. ویژگی های سبکی – و نه سبک – او در همه شکل های فعالیت هنری اش ذاتی و تا حدی ثابت اند. او از طریق سبکی خود ساخته، جهان بینی اش را به طرز بی واسطه بیان می کند. اما صداقت هنری او مستلزم یک سبک معین نیست. او خود حقیقی اش را با از آن خود کردن شیوه های بیان هنری شکل می دهد و با بهره ایی که از زندگی اطرافش و نیز از زیبایی شناسی هنر سنتی ایران گرفته ،موفق شده نوع جدیدی از سینما را خلق کند که پیش از آن در دنیا سابقه نداشته است.

بوطیقای انتزاعی کیارستمی در شیوه‌ای نهفته است که وی زندگی را در یک روستای دور افتاده میابد همچنین صحنه‌های تماشایی را به منظور تحت تأثیر قرار دادن احساسات مخاطب به کار نمی‌گیرد. بازیگران آماتور او معمولاً به گویش‌های محلی (مانند گیلکی یا کردی) سخن می‌گویند و بازی آنان، که عاری از هر گونه اثر تصنعی است، باعث خندان یا گریستن مخاطب نمی‌شود. کیارستمی حتی از موسیقی نیز برای برانگیختن احساسات استفاده نمی‌کند و در اکثر لحظات فیلم، مخاطب در غیاب موسیقی، به تمرکز بر مفاهیم فراخوانده می‌شود. تاکید کیارستمی بر قصه و خوب تعریف کردن آن یک مولفه دیگر از نگاه زیبایی‌شناختی این کارگردان را روشن می‌کند. (محمودرضا ثانی، ۱۳۹۳، ص ۵۳). کیارستمی خطاب به دانشجویانش در یک ورکشاپ می‌گوید: «وظیفه ما در این نوع از سینما، حذف همه المان‌های غیر ضروری است» (کیارستمی، ۱۳۹۲، ص ۵۵). این نگاه مینیمالیستی، باعث شده تا کلیه آثار سینمایی کیارستمی و همچنین برخی از دانشجویانش که اکنون فیلمسازان مستقل با شهرت جهانی هستند، به سمت «سینمای ناب» حرکت کند. سادگی، استفاده از کودکان به عنوان نقش اول و قهرمان داستان، سبک مستندگونه، بهره‌گیری از فضاهای روستایی، حذف کارگردان، شاعرانگی و نیز مکالمه شخصیت‌ها در خودرو برخی از ویژگی‌های فیلم‌های کیارستمی است. غیر روایی بودن آثار کیارستمی این اجازه را به بیننده می‌دهد تا طبقه‌های اجتماعی مختلف، پس از دیدن این‌گونه فیلم‌ها، داستانی واحد از آن برداشت نکنند؛ بلکه هر کس، با هر طرز تفکر، چارچوب ذهنی و تجربه‌ی مخصوص به خود، معنایی را از فیلم برداشت کند که ساخته‌ی خود اوست. استفاده از بازیگران غیر حرفه‌ای، عدم نتیجه‌گیری یا پایان، نماهای دور (لانگ شات)، حذف برخی روایت‌ها و دو پهلویی تکنیک‌هایی هستند که کیارستمی با استفاده از آن‌ها فیلمی تعاملی و باز می‌سازد. از آنجا که فیلم‌های کیارستمی عموماً سناریوی مکتوب کاملاً ثابتی ندارد، علاوه بر مخاطب، خود بازیگران نیز نقش مهمی را در شکل دادن به فیلم بازی می‌کنند. بسیاری از اوقات بازیگران دیالوگ‌های خود را حفظ نمی‌کنند و فی‌البداهه صحبت می‌کنند. کیارستمی معتقد است با دخالت نکردن در اجرای بازیگران، فیلم طبیعی‌تری از کار در می‌آید و بازیگران خودشان را ناخودآگاهانه عرضه می‌کنند و نه نقش‌هایی که به آن‌ها محول شده است و به همین دلیل است که فیلم‌های او جریانی طبیعی را سیر می‌کنند. ساختار غیر خطی فیلم‌های کیارستمی تا حدی ناشی از حذف یا به تأخیر انداختن عامدانه‌ی برخی روایت‌ها و عدم پایان بندی نیز می‌باشد یا بیننده را عمداً در هاله‌ای از تردید بین واقعیت و خیال رها می‌کند با این کار، مثلاً در فیلم «زندگی و دیگر هیچ»، فیلم بدون ارضای انتظارات مخاطب به پایان می‌رسد. بدین ترتیب با مشارکت مخاطب، او به درون تصویر کشیده نمی‌شود بلکه خارج از داستان قرار می‌گیرد و با ذهنی منتقد آن را به قضاوت می‌نشیند. از موارد دیگری که در زیبایی‌شناسی آثار این فیلمساز یافت می‌شود تصویر خرابه‌ها در بکراند تصاویر می‌باشد شماییلی کلیدی که مستقیماً از غزل حافظ (منزل ویرانه یا

خرابات) وام گرفته شده است، این تصاویر نمایانگر گوشه گیری صوفی برای یافتن حقیقت مطلق و تداعی کننده عمق تنهایی و انزوای اندیشه گر و درگیری با قید و بند های اجتماعی است. روشنفکر مدرن نیز همانند «زند» از قواعد نهادین روی بر می گرداند و به تنهایی روی می آورد.

✓ «قصه سرایی، به هیجان در آوردن بیننده، نصیحت کردن و احساس گناه دادن به تماشاگر را دوست ندارم، فیلم خوب فیلمی است که بعد از بیرون آمدن از سینما، شروع شود.»

تاکید بر انسانیت در آثار کیارستمی

از نکات قابل توجه در اکثر آثار کیارستمی توجه به بعد انسانی آدمها در مواجهه با مسایل مختلف است. معنی اصلی سینمای کیارستمی بویژه ماهیت آن، نه از سینماها یا عملکردهای پیش پا افتاده بی که آیتم های سینمایی را تامین می کند، نه از اجتماعی که آن را اشغال می کند و نه از تجارب مصنوعی و دنیوی ناشی می شود- گرچه همه این موارد جنبه های رایج و شاید لازم سینما است- اما ماهیت سینمای کیارستمی بر حیث التفاتی بسیار ناخودآگاهانه قرار دارد که سینماها را مراکزی پرمحتوا و عمیق از هستی و وجود بشری تعریف می کند. به عبارتی دیگر تحلیل سینمای کیارستمی جدای از تحلیل وجود انسان ممکن نیست، بنابراین سینمای کیارستمی مستقل از انسان وجود ندارد. از سوی دیگر توجه به مفهوم زندگی واقعی در سینمای کیارستمی قابل تامل است. این مفهوم امکان بررسی سینمای او را در بستر زندگی روزمره فراهم می کند. اعتقاد کیارستمی به انسان، به ویژه انسان های به دور از تمدن شهری آن جا خود را نشان می دهد که «بدیعی» در فیلم «طعم گیلاس» برای مردن کمکی دریافت نمی کند. اما هنگامی که ماشین او در گودال می افتد، همه، کار را رها می کنند و به کمک وی می شتابند؛ و آن جا در ته آن دره، زندگی به سادگی جریان دارد؛ و «بدیعی» (با بازی همایون ارشادی) که می خواهد بمیرد، در تاریکی فرو می رود. آن گاه یک پلان روشن، و سربازان گل به دست، و کارگردان و فیلم بردار و بازیگری که دیگر بدیعی نیست و موقعیت او تغییر کرده است.

✓ «زمانی از خودم احساس رضایت دارم که به این جوان ها بیاموزم و مطمئن شوم همان اندازه که به جوانان تدریس می کنم از آنها یاد می گیرم...»

نتیجه گیری

در مجموع میتوان عباس کیارستمی را فیلسوفی هنرمند و شاعری زیبایی اندیش قلمداد کرد که سینمایش راهی برای عبور است نه مکث؛ برای دیدن است نه فراموشی، برای جدایی از عالم تکرار روزمرگی است نه حضور جسمانی و بالاخره برای انسانیت است نه غیر انسانی. سینمای کیارستمی کانونی است که حوادث و رویدادهای معنی دار هستی خود را در آن ها تجربه می کنیم و در عین حال نقطه عزیمتی است که از طریق آن به جهت یابی در محیط نایل می شویم و در آن دخل و تصرف می کنیم. سینمای کیارستمی یک عرصه درونی که با عرصه بیرونی احاطه کننده در تقابل است. از سوی دیگر، به این نکته نیز باید اشاره کرد که سینمای کیارستمی از روح و فرهنگ هنر ایرانی تأثیر پذیرفته و شاید به واسطه همین حضور روح ایرانی است که بتوان سینمای کیارستمی را تأویل کرد، گویی که روح ایرانی دارای روابط زنده و حیات بخشی است که میان پدیده تأویل و یا به عبارتی کشف المحجوب، که گذار از ظاهر به باطن و شیوه عمل رخنه کردن در ذات چیزهاست، نسبتی برقرار کرد. سینمای کیارستمی فارغ از نوع نگاه های ظاهری و مختلفی که به آن می شود، دارای کشش خاصی به سمت سادگی و دوری از پیچیدگی است، چراکه در ورای این دیدگاه ظاهری و در خارج از آن کلیشه، به بینش جامع تری می رسیم و آن این که جامعه مطرح در فیلم های این فیلم ساز، جامعه جافتاده و قوام گرفته و پذیرفته شده های است بدون این که قابل تغییر باشد و بی آن که نقدی بر آن وارد باشد.

منابع

- آقازاده، محمد (۱۳۸۱)، متفاوت و فرو رفته در خود، تهران: نشر نی
- احمدی، بابک (۱۳۷۵)، از نشانه های تصویری تا متن، تهران: نشر مرکز.
- احمدی، بابک، (۱۳۸۲)، هیدگر و تاریخ هستی، تهران: نشر مرکز
- بهارلو، عباس، (۱۳۷۹)، عباس کیارستمی، تهران: نوروز هنر.
- بازن، آندره، (۱۹۷۰)، سینما چیست؟. ترجمه هیو گری، برکلی و لس آنجلس، کالیفرنیا

براهنی، رضا، (۱۳۸۱)، طلا در مس: در باب شعر و شاعری، تهران، نشر زریاب

براهنی، رضا، (۱۳۸۱)، طلا در مس، تهران

برداشت شده از گزارشی از پرویز جاهد در وبسایت بی بی سی با عنوان "به سوی حذف کارگردان از سینما" http://www.bbc.co.uk/persian/arts/story/۲۰۰۴/۰۲/۰۴۰۲۰۳_la-pj-Kiyarustami.shtml

سعید وفا، مهرناز و جانانان روزنبا، (۲۰۰۳)، عباس کیارستمی، تهران

جمادی، سیاوش (۱۳۸۵)، زمینه و زمانه پدیدارشناسی، تهران: ققنوس.

حق شناس، علی محمد، (۱۳۷۰)، مقالات ادبی زبان شناختی، تهران، نشر نیلوفر

خاتمی، محمود، (۱۳۸۷)، گفتارهایی در پدیدارشناسی هنر، تهران: فرهنگستان هنر.

خاتمی، محمود، (۱۳۹۰)، پیش درآمد فلسفه‌ای برای هنر ایرانی، تهران: فرهنگستان هنر.

خرم‌شاهی، بهاء‌الدین (۱۳۶۳)، ذهن و زبان حافظ، تهران، نشر نو

دین پرست و شهباز، منوچهر و محمد، (بهار و تابستان ۱۳۹۰)، تاویل های فلسفی از سینمای کیارستمی با تاکید بر آراء ژان لوک نانسی

ریسیان، علیرضا، (۱۳۷۶)، سینمای شاعرانه، سینمای تغزلی. مجموعه مقالات درباره‌ی فیلم‌های عباس کیارستمی تهران

رابرت آنودی، (۱۳۸۵)، معرفت‌شناسی. ترجمه علی اکبر احمدی، پژوهشگاه فرهنگ و اندیشه اسلامی.

رضایی، دری (۱۳۸۹) نوعی نگاه عباس کیارستمی، تهران: تصویر ایران.

رفیعا، بزرگمهر (۱۳۸۹) ماهیت سینما، چاپ ۳، تهران: امیرکبیر.

کارل گوستاو یونگ (۱۳۹۰) چهار صورت مثالی، ترجمه پروین فرامرزی، چاپ ۳، مشهد، انتشارات قدس

شرایدر، پل (۱۳۷۵) سبک استعلایی در سینما. ترجمه محمد گذرآبادی، تهران: بنیاد سینمایی فارابی.

شعبانی پیرپشته، محمد (۱۳۷۶) طرحی از دوست نگاهی به زندگی و آثار فیلم‌ساز اندیشمند عباس کیارستمی، تهران: روزنه.

صادقی پور، محمدصادق (۱۳۹۱) بوطیقای ژیتزک، تهران: ققنوس.

صنعتی، محمد (۱۳۸۰) تحلیل‌های روان‌شناختی در هنر و ادبیات، چاپ ۵، تهران: نشر مرکز.

عقیقی، سعید (۱۳۷۸) طعم گیلان، تهران: فرشاد، قطره

فرهادپور و اسلامی، مراد و مازیار (۱۳۸۷) پاریس-تهران، تهران: نشر فرهنگ صبا

فالزن، کریستوفر (۱۳۸۲) فلسفه به روایت سینما. ترجمه ناصرالدین علی تقویان، تهران: قصیده‌سرا.

قوکاسیان، زاون (۱۳۷۵) مجموعه مقالات در نقد و معرفی آثار عباس کیارستمی، تهران: دیدار.

گدار، ژان لوک، اسحاق‌پور، یوسف (۱۳۹۰) باستان‌شناسی سینما و خاطره یک قرن. ترجمه مازیار اسلامی، تهران: حرفه‌نویسنده

کیسبی‌یر، الن (۱۳۸۸). درک فیلم، ترجمه بهمن طاهری، چ ۶، تهران: چشمه.

کازه بیه، الن (۱۳۶۰) اصول نقد فیلم. ترجمه جمال حاج آقا محمد، تهران: پایزه

کازه بیه، الن (۱۳۸۲) پدیدارشناسی و سینما. ترجمه علاءالدین طباطبایی، تهران: هرمس.

کوری، گریگوری (۱۳۸۸) تصویر و ذهن. ترجمه محمد شهباز، تهران: مهرنیوشا.

کوبین ویلیامز (۱۳۸۶) درک تئوری رسانه. ترجمه رحیم قاسمیان، تهران: ساقی.

کیسبی‌یر، الن (۱۳۸۸) درک فیلم. ترجمه بهمن طاهری، چاپ ۶، تهران: چشمه.

ثانی، محمود رضا، (۱۳۹۲)، عباس کیارستمی و درس‌هایی از سینما، چاپ دوم، تهران: نشر معین

لارنس، کهون (۱۳۸۱) از مدرنیسم تا پست‌مدرنیسم. ترجمه جمعی، تهران: نشر نی

کریمی، ایرج (۱۳۶۵)، عباس کیارستمی، فیلمساز رئالیست، تهران: نشر آهو

پور احمد، کیومرث (۱۳۱۹)، وقایع نگاری فیلم «خانه دوست کجاست؟» تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان

قوکاسیان، زاون (۱۳۷۵)، مجموعه مقالات در نقد و معرفی آثار عباس کیارستمی، تهران: نشر دیدار