Research Article Volume 29, No. 4, Winter 2024

Interaction Between Story and Narrative Discourse in Abbas Kiarostami's Cinema, With a Focus on the Movie *Certified Copy*[*]

Abstract

Studying the interaction between story and narrative discourse as a theoretical model in the field of narratology, from the beginning of the 20th century until now, has become one of the accepted and efficient methods in the analysis of story narratives. This pattern, which is formed by dividing each narrative story into two thematic and expressive substructures, places each narrative components in one of these two spectrums and then studies the relations and interactions between them. In this article, an attempt has been made to analyze Abbas Kiarostami' cinema, especially the film *Certified Copy* through the interaction between the story and narrative discourse. The importance of the analysis of Abbas Kiarostami's cinematic works is that these works do not always follow conventional storytelling traditions and patterns, and by using measures such as: minimal plots, excessive use of spoken description in characterizing and convergence of the role of the narrator and the character; makes itself possess different narrative characteristics. Answering the question that how these features distinguish Kiarostami's films from the major works of Iranian and world cinema, will be the main motive of this article. In spite of all the numerous and diverse researches that Kiarostami's cinema has attracted due to its national and international prestige, these studies mostly investigate the semantic and poetic aspects, but the analysis of his films from the perspective of narrative mechanisms has been neglected to a large extent. In this research, firstly, the distinct narrative characteristics of Kiarostami's cinema, in general are described. Then, more specifically, the film *Certified Copy* from four interactive aspects, namely: plot and theme; character and characterization; temporal occasions between story and discourse, the voice of narrator and point of view are analyzed. The results obtained from these analyses indicate that Kiarostami's cinema always tends towards a kind of integration of the story in the narrative discourse, in such a way that in most of his works it is not possible to distinguish a clear border between story and narrative discourse. This point is manifested in the most obvious way in the case of the movie *Certified Copy*, to the point that the thematic goal of the film, that is, the inability to distinguish between the original and the copy; or between reality and fantasy, comes into existence through this fusion of story and narrative discourse. The more specific consequences of such a tendency in Kiarostami's films, on the one hand, lead to the formation of a kind of "Author Cinema", This author cinema is strongly related to the filmmaker's humanism and worldview; also, his stylistic and aesthetic interests, and on the other hand, he emphasizes the active role of the audience in terms of participation in recreating the narrative of films. In general, it can be said that Kiarostami's cinema is more faithful to the narrative discourse in the film than it is to the story. In other words, the life of the story depends on the life of the narrative discourse and not the other way around.

Keywords

Story, Narrative Discourse, Kiarostami's Cinema, *Certified Copy*

Received: 12 July 2024
Received in revised form: 7 Aug 2024
Accepted: 21 May 2024

Zaniar Habibi Kilak[1] iD
Master of Cinema, Department of Cinema, Faculty of Cinema and Theater, Iran University of Art, Tehran, Iran.
E-mail: zaniarhabibi@gmail.com

Mohammad Shahba[**2] iD (Corresponding Author)
Professor, Department of Cinema, Faculty of Cinema and Theater, Iran University of Art, Tehran, Iran.
E-mail: shahba@art.ac.ir

DOI: https://doi.org/10.22059/jfadram.2024.379284.615902

Citation: Habibi Kilak, Zaniar; Shahba, Mohammad (2024). Interaction between story and narrative discourse in Abbas Kiarostami's Cinema, with a focus on the movie *Certified Copy*, *Journal of Fine Arts: Performing Arts and Music*, 29(4), 41-51. (*in Persian*)

© The Author(s). Publisher: University of Tehran Press

[*] This article is extracted from the first author's master thesis, entitled: "Study of the interaction between story and narrativity in the nonlinear movies of Iranian cinema in 2000s and 2010s" under the supervision of the second author at the Iran University of Art.

نشریه هنرهای زیبا: هنرهای نمایشی و موسیقی● دوره ۲۹، شماره ۴، زمستان ۱۴۰۳

تعامل میان داستان و گفتمان روایتی در سینمای عباس کیارستمی با تمرکز بر فیلم *کپی برابر اصل**

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۳/۰۴/۲۲
تاریخ بازنگری: ۱۴۰۳/۰۵/۱۷
تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۳/۰۶/۱۹

زانیار حبیبی کیلک[۱]: کارشناس ارشد سینما، دانشکده سینما و تئاتر، دانشگاه هنر ایران، تهران، ایران. E-mail: zaniarhabibi@gmail.com
محمد شهبا [۲**] (نویسنده مسئول): استاد گروه سینما، دانشکده سینما و تئاتر، دانشگاه هنر ایران، تهران، ایران. E-mail: shahba@art.ac.ir

DOI: https://doi.org/10.22059/jfadram.2024.379284.615902

چکیده

یکی از مهم‌ترین ویژگی‌های سینمای عباس کیارستمی پیروی‌نکردن از اصول و اسلوب‌های داستان‌گویی در سینمای کلاسیک و متعارف است. این مسئله تحلیل و ارزیابی فیلم‌های او با معیارهای رایج را دشوار و یا حتی ناممکن می‌سازد. لذا پژوهش حاضر بر آن است تا با اتخاذ شیوه‌ای متناظر با خصوصیات بارز روایتگری در این نوع سینما، به مطالعه فیلم‌های مهم کیارستمی و به ویژه تحلیل فیلم *کپی برابر اصل* بپردازد. برای این منظور از الگویی نظری در روایت‌شناسی استفاده می‌شود که مبتنی بر تقسیم هر روایت داستانی به دو ژرف‌ساخت داستان[۱] و گفتمانِ روایتی[۲] است. در حالی که داستان به محتوای روایت یا آنچه که نقل می‌گردد اشاره دارد؛ گفتمان روایتی به نحوه بازنمایی و بازگویی این محتوای داستانی دلالت می‌کند. نتیجه به‌دست‌آمده از تحلیل‌ها حاکی از آن است که سینمای کیارستمی همواره به سمت نوعی ادغام داستان در گفتمان روایتی می‌گراید؛ به گونه‌ای که در عمدهٔ آثار او نمی‌توان مرزی واضح میان این دو ترسیم کرد. این نکته در مورد فیلم *کپی برابر اصل* به بارزترین وجهی نمود می‌یابد؛ تا جایی که غایت مضمونی فیلم، یعنی ناتوانی در شناسایی کپی از اصل یا خیال از واقعیت، از طریق همین آمیختگی سطوح داستانی و گفتمان روایتی به دست می‌آید.

واژه‌های کلیدی

داستان، گفتمان روایتی، سینمای کیارستمی، *کپی برابر اصل*

استناد: حبیبی کیلک، زانیار؛ شهبا، محمد (۱۴۰۳)، تعامل میان داستان و گفتمان روایتی در سینمای عباس کیارستمی با تمرکز بر فیلم *کپی برابر اصل*، نشریه *هنرهای زیبا: هنرهای نمایشی و موسیقی*، ۲۹(۴)، ۴۱-۵۱.

© نگارنده(گان)
ناشر: مؤسسه انتشارات دانشگاه تهران

* مقاله حاضر برگرفته از پایان‌نامه کارشناسی ارشد نگارنده اول با عنوان «بررسی تعامل میان داستان و روایت‌مندی در فیلم‌های غیرخطی سینمای ایران (دهه‌های ۱۳۸۰ و ۱۳۹۰)» می‌باشد که با راهنمایی نگارنده دوم در دانشگاه هنر ایران ارائه شده است.

مقدمه

ازآنجاکه در هر روایت داستانی تنها بخشی از جهان داستان آن هم با ترتیبی دیگر و تحت تأثیر تمهیدات روایتی مختلف در عرصه گفتمان روایتی نمود می‌یابد، مطالعه این جنبه از روایت‌شناسی یعنی تعامل میان داستان و گفتمان روایتی و درهم نیدگی عناصر هرکدام در دیگری به منظور کاربست آن در تحلیل روایت‌های داستانی به ویژه روایت‌های مدرنی که از پیچیدگی قابل ملاحظه‌ای برخوردارند ضروری می‌نماید. کشاندن دامنه این مباحث به حوزه سینما همچون رسانه‌ای که عمده محصولات آن را فیلم‌های داستانی تشکیل می‌دهند موجه به نظر می‌رسد. اهمیت تحلیل آثار سینمایی عباس کیارستمی در این است که این آثار همواره با عدم پیروی آشکار از سنت‌ها و الگوهای داستان‌گویی متعارف، و با به‌کارگیری تمهیداتی همچون: پیرنگ مینیمالیستی؛ استفاده بیش از اندازه از توصیف گفتاری در پرداخت شخصیت‌ها و ترکیب سطوح روایتگری از طریق همگرایی نقش راوی و شخصیت، خود را واجد ویژگی‌های روایتی متفاوتی می‌سازد. پاسخ به این پرسش که این ویژگی‌ها چگونه به‌عنوان مهم‌ترین عامل، فیلم‌های کیارستمی را از عمده‌ی آثار سینمای ایران و جهان متمایز می‌سازد، انگیزه اصلی این پژوهش خواهد بود. به رغم تمامی تعدد و تنوع پژوهش‌هایی که سینمای کیارستمی به خود معطوف ساخته، این تحقیقات بیشتر بر تحلیل ابعاد فلسفی و محتوایی؛ یا بعد شاعرانه‌گی و زیبایی‌شناختی آثار او متمرکز بوده‌اند. انجام پژوهشی که به گونه‌ای مستقل و مشخص به سازوکارهای روایتی فیلم‌های کیارستمی به ویژه از منظر تعامل میان داستان و گفتمان روایتی بپردازد، می‌تواند گامی مفید در راه شناخت بهتر آثار او باشد.

روش پژوهش

روش پژوهش در این مقاله از نوع کیفی و بر مبنای شیوه توصیفی‌تحلیلی می‌باشد. شیوه گردآوری اطلاعات مورد نیاز بر مبنای تحقیقات کتابخانه‌ایی، مجازی و مشاهده فیلم‌های مورد بحث صورت گرفته است. انتخاب جامعه آماری این تحقیق نیز به صورت نمونه‌گیری هدف‌مند است؛ بدین معنی که سینمای کیارستمی از جمله فیلم *کپی برابر اصل* علاوه بر اعتبار ملی و فراملی آن، به لحاظ ویژگی‌های روایتی در نوع خود بسیار بدیع است و همین امر تحلیل ابعاد روایت‌شناسی آثار او را موجه می‌سازد. هدف این مقاله، پاسخ به این پرسش است که در فیلم‌های کیارستمی و به ویژه فیلم *کپی برابر اصل*، داستان چگونه به سطح گفتمان روایتی انتقال می‌یابد؟ همچنین این مسئله بررسی می‌شود که تعامل میان داستان و گفتمان روایتی در آثار کیارستمی و فیلم *کپی برابر اصل*، چه پیامدهایی برای ابعاد معنایی و سبکی این آثار در بر دارد؟

پیشینه پژوهش

برخی از مهم‌ترین تحقیقاتی که در حوزه روایت‌شناسی فیلم‌های کیارستمی در ایران انجام شده بدین شرح است. امامی (۱۳۹۷) به تأثیر عکاسی بر فیلم‌های کیارستمی در چارچوب نظری روایت‌شناسی رولان بارت پرداخته است. محمد امین‌فلاح (۱۳۹۹) ویژگی کمینه‌گرایی (مینیمالیستی) آثار کیارستمی را به‌عنوان سینمایی هنری در تقابل با سینمای کلاسیک از منظر دیوید بوردول تحلیل کرده است. مقالات متعددی نیز از جنبه‌های نظری گوناگون به سینمای کیارستمی پرداخته‌اند. مجید سرسنگی و حامد سلیمان‌زاده (۱۳۹۹) در مقاله‌ای با عنوان «امر داستانی و امر واقعی در سینمای کیارستمی با تمرکز بر فیلم *کلوزآپ* و *سه‌گانه کوکر*» به بررسی آمیختگی مؤلفه‌های داستانی و مستند در فیلم‌های کیارستمی پرداخته‌اند. حمید ملکی، غلامرضا آذری و داود صفائی (۱۴۰۰) در مقاله‌ای با عنوان «تحلیل سکانس الگوی بارتی در فیلم *کلوزآپ* عباس کیارستمی» از طریق رمزگان‌های پنج‌گانه بارت، سکانس‌های فیلم *کلوزآپ* را تجزیه‌وتحلیل کرده‌اند. همچنین کتاب‌های متعددی به ویژه در سال‌های اخیر درباره سینمای کیارستمی نگاشته یا ترجمه شده است؛ اما هیچکدام از آن‌ها به گونه‌ای مستقل بر روایت‌شناسی آثار او متمرکز نشده‌اند. در مجموع می‌توان گفت در تمامی نمونه‌های فوق در انتخاب رویکرد نظری و نظریه‌پردازانی که به نظریات آن‌ها اتکا و اقتدا شده است، تفاوت‌های محسوسی با روش و هدف پژوهش حاضر وجود دارد. در این پژوهش برخلاف نمونه‌های فوق، آثار عباس کیارستمی و فیلم *کپی برابر اصل* مشخصاً از رهگذر تعامل میان داستان و گفتمان روایتی و از دیدگاه شناخته‌شده‌ترین روایت‌شناسان این حوزه تحلیل می‌گردند.

مبانی نظری پژوهش

تمایز میان داستان و گفتمان روایتی

نخستین کسی که روایت داستانی را به لحاظ نظری به دو سطح داستان و گفتمان روایتی تقسیم کرد، روایت‌شناس فرانسوی، تزوتان تودوروف بود (Herman et al,. 2005, 730). این تقسیم‌بندی بعدها توسط طیف وسیعی از روایت‌شناسان به کار گرفته شد. منتقدان روسی به‌جای داستان از واژه فبیولا[۳] و به‌جای گفتمان از واژه سیوژت[۴] استفاده می‌کردند. «فبیولا نظم رویدادهایی است که روایت به آن‌ها اشاره می‌کند، در حالی که سیوژت نظم رویدادهایی است که در گفتمان روایتی بازآرایی شده‌اند» (مکوئیلان، ۲۰۰۳، ۲۲۸). می‌توان گفت که ریشه این تقسیم‌بندی برمی‌گردد به تمایزی که زبان‌شناسان و به ویژه فردینان دو سوسور میان دال و مدلول قائل بودند؛ و یا حتی به تمایزی بسیار قدیمی‌تر که فیلسوفان میان محتوا و فرم یک اثر هنری می‌گذاشتند (Herman et al., 2005, 730). البته نظریه‌پردازان دیگری هستند که به‌جای تقسیم‌بندی فوق از یک مدل سه‌سطحی استفاده می‌کنند. به‌عنوان مثال پاول کابلی از سه واژه داستان، پیرنگ[۵] و روایت[۶] برای این تمایزگذاری بهره می‌گیرد. «داستان شامل تمام آن رویدادهایی است که قرار است به نمایش درآیند؛ درحالی که پیرنگ زنجیرهٔ علّی و معلولی است که این رویدادها را به هم مرتبط می‌سازد و کنار هم می‌نشاند؛ در نهایت روایت، شیوه یا فرایندی است که این رویدادها از طریق راوی نشان داده می‌شوند یا بازگو می‌گردند» (Cobley, 2013, 17). چتمن دو واژه‌ی پیرنگ و روایت را باهم ترکیب می‌کند و از کلمه گفتمان برای دلالت بر آن‌ها بهره می‌گیرد. در واقع او مجموعه رویدادها و اشخاص را در سطح داستان قرار می‌دهد و نحوه بازنمایی جهان داستان از جمله ترتیب علّی و زمانی رویدادها و نحوه بازگویی آن‌ها توسط راوی را در سطح دیگر یعنی گفتمان قرار می‌دهد (۱۹۸۰، ۱۹).

تعامل میان داستان و گفتمان روایتی

پاتریک اونیل از جمله نظریه‌پردازانی است که آشکارا بر در هم‌تنیدگی

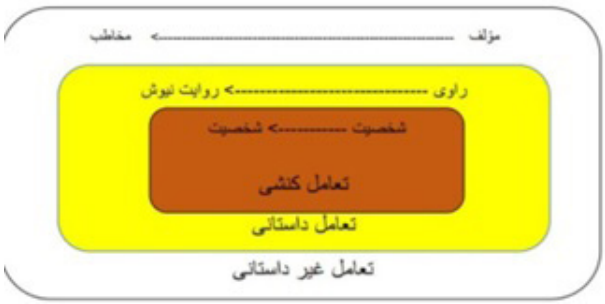
داستان و گفتمان تأکید می‌کند و معتقد است که بخشی از واقعیت داستان همیشه در روند انتقال آن به گفتمان از بین می‌رود و یا دست‌کم دستخوش تغییر می‌گردد. به عبارت دیگر این گفتمان است که حدومرز داستان را تعیین می‌کند و آن را مطابق با امکانات و الزامات خود هماهنگ می‌سازد؛ نه برعکس. اونیل تأکید می‌کند که «هر تلاشی برای جدا ساختن داستان از گفتمان حتی در یک عمل ساده تعریف‌کردن - داستان جنگ و صلح درباره ... - خود منجر به بازنقلی دیگر از داستان می‌گردد که همانا گفتمانی دیگر را نیز رقم می‌زند» (O'Neill, 1994, 36). این نکته به ویژه در مورد رمان‌ها و فیلم‌های مدرنی که ساختار روایتی آن‌ها چندان مبتنی بر پیرنگ نیستند صدق می‌کند. برایان ریچاردسن معتقد است روایت‌های غیرِپیرنگ-محور[۷] از سه طریق عمده‌ی زیر ساختار می‌یابند.

۱. نظم‌دهی بینامتنی[۸]: در این حالت ساختار متن تحت تأثیر ساختار متن یا متن‌های مرتبط و قبل از خود شکل می‌یابد. مانند رمان «اولیس» که ساختار اپیزودهای آن تحت تأثیر «اودیسه» اثر هومر نظم یافته است؛

۲. نظم‌دهی ریتوریقایی[۹]: متن روایی در این حالت عمدتاً در پی همسو ساختن ذهن مخاطب با جهان‌بینی یا باورهای مؤلف عمل می‌کند. به سخن دیگر، به کارکردهای مضمونی یا معنایی که مؤلف از طریق متن می‌خواهد به مخاطب القا کند، پرداخته می‌شود؛

۳. نظم‌دهی زیبایی‌شناختی[۱۰]: مؤلف در نظم‌دهی زیبایی‌شناختی با استفاده از خلق نقش‌مایه (موتیف) یا نقش‌مایه‌هایی در روند روایت، رضایت مخاطب را از طریق ایجاد خواص فرمالی همچون تناسب، تقارن و تکرار در متن جلب می‌کند. باید افزود که در این حالت نقش‌مایه صرفاً روایت را همراهی نمی‌کند؛ بلکه این روایت است که در جهت تحول و توسعه نقش‌مایه، خود را با آن همسو می‌گرداند (Richardson, 2019, 85-87).

باید توجه داشت که روایت‌های داستانی اغلب این روش‌ها را با هم ترکیب می‌کنند و به کار می‌بندند. به‌عنوان مثال نقش‌مایه‌ها علاوه بر کارکرد زیبایی‌شناختی، واجد عملکرد معنایی نیز هستند. ریچاردسن همچنین با مطالعه روایت‌هایی که صرفاً مبتنی و متکی بر گسترش پیرنگ نیستند، معتقد است که این دسته از روایت‌های داستانی «در مخالفت با همذات‌پنداری آسان با شخصیت‌ها و خطِ سیرِ پیرنگ عمل می‌کنند؛ از پاسخ‌های متعارف به نظام‌های فکری موجود اجتناب می‌ورزند و موضعی انتقادی را ترویج می‌دهند که با توهم‌گرایی و احساسات‌گرایی موجود در روایت‌های متعارف مغایرت دارد» (Herman et al., 2012, 176). جیمز فیلن و پیتر رابینوویتز برای برجسته ساختن تأثیر عنصر انسانی در روند شکل‌گیری و خوانش روایت به‌طور مشخص از واژه تعامل[۱۱] استفاده می‌کنند. آن‌ها بر این عقیده‌اند که اساساً هر روایت از جمله روایت‌های داستانی، شکلی است از رابطه‌ای دو سویه میان مؤلف و مخاطب. با این حال رویکردهای ساختارگرا با تمرکز بر متن، روایت‌های داستانی را تنها به‌عنوان بازنمایی مجموعه‌ای از رویدادهای به هم پیوسته لحاظ می‌کنند؛ حال آنکه باید روایت را در چشم‌انداز وسیع‌تری، یعنی روایت «همچون یک تعامل هدفمندِ چندبعدی در نظر گرفت» (Ibid., 3). در نظر گرفتن روایت همچون سازوکاری تعاملی میان فرستنده و گیرنده در نظریات یکی دیگر از روایت‌شناسان معاصر، مانفرد یان نیز بازتاب یافته است. در نگاه یان هر روایت داستانی شامل حداقل سه سطح از تعامل می‌شود که هر کدام از این سطوح خود ملازم با یک رابطه دو سویه میان یک فرستنده و گیرنده است. او به کمک ترسیم شکل زیر (تصویر ۱) می‌آید به تبیین این مسئله می‌پردازد.



تصویر ۱. سطوح تعاملی در روایت داستانی. مأخذ: (Jahn, 2021, 22)

همانگونه که از شکل فوق پیدا است، مانفرد یان سه دسته از تعاملات روایتی را از هم جدا می‌سازد:

۱. تعامل کنشی: مربوط به رابطه میان شخصیت‌های داستان است که شامل تمام کنش‌های عملی و گفتاری میان آن‌ها می‌شود؛

۲. تعامل داستانی: مشخصاً مربوط به رابطه میان راوی و روایت‌نیوش است که عمدتاً فرایند بازگویی داستان را در بر می‌گیرد؛

۳. تعامل غیرداستانی: که رابطه میان مؤلف و مخاطب واقعی را نشان می‌دهد و به بیرون از محدوده متن روایتی تعلق می‌گیرد (Ibid., 22).

نکته حائز اهمیت در این‌باره این است که ممکن است مرزهای این سطوح روایتگری در هم بلغزند و این نیز به نوبه خود موجب اختلال در فرایند بازشناسی جهان داستان و رخدادهای اتفاق افتاده در آن می‌شود. دن شن با مطالعه دامنه مناقشاتی که بر سر ضرورت و یا سودمندی تمایزگذاری میان داستان و گفتمان روایتی وجود دارد، به این نتیجه رسیده که مرز این تقسیم‌بندی زمانی محو می‌گردد که هیچ کارکردی به شکل صریح یا ضمنی برای شناسایی جهان داستان در روایت وجود نداشته باشد و هر تلاشی برای آنکه بدانیم در جهان داستان حقیقتاً چه رخ داده است با شکست مواجه می‌شود (Shen, 2002). زمانی که یک روایت در فرایند روایتگری خود از تمهیداتی همچون «کتمان پنهانیِ اطلاعاتِ داستان، راهنمایی غلط، یا ارائه آشکار اطلاعات نادرست به جای اطلاعات درست و واقعی» استفاده می‌کند، راویت اصطلاحاً اعتمادناپذیر[۱۲] می‌گردد (باکلند، ۲۰۲۰، ۱۶۵). از طرفی علائم اعتمادناپذیری در روایت‌هایی بروز می‌یابد که دامنه و چشم‌انداز روایتگری خود را به دیدگاه شخصیت‌های درون داستان محدود کند. این وضعیت در نزد روایت‌شناسان اصطلاحاً کانونی‌سازی[۱۳] نام گرفته است. بر طبق نظریات ژرار ژنت می‌توان سه نوع کانونی‌سازی را از هم متمایز ساخت:

۱. ناکانونی‌سازی[۱۴]: در ناکانونی‌سازی همان‌گونه که از عنوان آن پیداست، هیچ گونه کانونی‌سازی صورت نمی‌گیرد و داستان از یک دیدگاه کلی و نامحدود روایت می‌شود. در این نوع روایتگری، راوی به سهولت به ذهنیت شخصیت‌های داستان نفوذ می‌کند و آن را بدون هیچ گونه تحریفی برای مخاطب عیان می‌سازد؛

۲. کانونی‌سازی درونی[۱۵]: در این نوع روایت‌ها نقل رویدادهای داستان از صافی ذهن یکی از شخصیت‌های داستانی عبور می‌کند. همچون زمانی که روایت از راوی اول شخص استفاده می‌کند؛

۳. کانونی‌سازی بیرونی[۱۶]: درعین‌حالی که داستان از یک دیدگاه بیرونی روایت می‌شود و به شکلی خنثی آنچه را مشاهده یا شنیده می‌شود، همچون یک دوربین فیلمبرداری ثبت و گزارش می‌کند و بدون دسترسی یا نفوذ مستقیم به ذهن شخصیت‌ها، خود را محدود به دیدگاه آن‌ها می‌سازد (Jahn, 2021, 30-31).

در سینما برخلاف روایت کلامی تنها تعداد محدودی از فیلم‌ها هستند که راوی در آن‌ها حضوری آشکار دارد و از طرفی میزان تأثیرگذاری و اقتدار این‌گونه راوی‌ها در فیلم، در قیاس با نمونه‌های ادبی همچون رمان بر فرایند کل روایت بسیار کم‌تر است (بوردول، ۱۹۸۵، ۱۳۱). اما به عقیده چتمن فیلم همیشه دارای کیفیتی ارائه‌کننده است. این کیفیت اغلب به‌صورت نمایشی و گاهی به‌صورت گفتاری و آشکار توسط یک راوی صورت می‌پذیرد. او تمام آن عامل‌هایی که ارائه نمایشی فیلم را بر عهده دارند راوی سینمایی می‌داند. این عامل‌ها شامل تمام امکانات بصری فیلم از جمله میزانسن، فیلمبرداری، تدوین؛ و همچنین امکانات سمعی فیلم به مانند صداهای داخل یا خارج از قاب، موسیقی و یا صدای راوی می‌باشند (Chatman, 1990, 135).

خصوصیاتِ روایتیِ بارز در سینمای کیارستمی

بدون شک کیارستمی یکی از مهم‌ترین و شناخته‌شده‌ترین فیلمسازان بعد از انقلاب ایران است. ازاین‌رو فیلم‌های او در پی حضور و موفقیت در جشنواره‌های معتبر جهانی، موافقت‌ها و مخالفت‌های بسیاری را از سوی منتقدان و پژوهشگران، هم در ایران و هم در خارج از ایران نسبت به خود برانگیخته است و نقدها و نوشته‌های مختصر و مشروحی را طی چند دهه‌ی اخیر به خود اختصاص داده است. اما فارغ از ارزیابی‌های مثبت و منفی از آثار او، سرپیچی این آثار از قراردادها و شیوه‌های رایج در سینمای متعارف یا تجاری همواره در کانون توجه این نقدها و بحث‌ها بوده است. دویکتور و نووه ـ اگلیس در توصیف این وجه متمایزکننده سینمای کیارستمی می‌نویسند:

> *در آثار کیارستمی، مخاطب خود را در وضعیتی نامعلوم می‌بیند. چنین تدابیر روایتی از قراردادهای مألوف سینمایی می‌گسلند و ممکن است که به یک میزان مایه آزار و آزادی بیننده‌ای شوند که از او خواسته می‌شود در ساخت روایت فیلم مشارکت داشته باشد.*
> (Devictor & Neuve-Eglise, 2023, 686)

در فیلم‌های کیارستمی چندان خبری از وقایع بزرگ؛ گره‌افکنی‌ها و گره‌گشایی‌های سرنوشت‌ساز برای شخصیت‌های داستان نیست و بیشتر محتمل است که رخدادی ساده به مانند آنچه در زندگی معمول آدمیان هست، دستمایه مرکزی داستان فیلم قرار گیرد. در فیلمی مثل *خانه دوست کجاست؟* کل ماجرای فیلم حول یک رخداد ساده، یعنی برداشتن اشتباهی دفتر مشقی توسط شخصیت اصلی داستان شکل می‌گیرد و مابقی داستان محصول و معلول این رخداد ساده است. اما پیرامون این طرح ساده را مجموعه‌ای از عناصر جزئی و به ظاهر کم‌اهمیت احاطه کرده است که در واقع وظیفه پیکربندی روایت فیلم را به عهده دارند. بر طبق آنچه برایان ریچاردسون می‌گوید و در بخش مبانی نظری بدان اشاره شد، می‌توان گفت که روایت این فیلم به کمک نقش‌مایه‌های تعبیه شده در آن ساختار می‌یابند. به‌عنوان مثال نمایش مکرر جاده پیچ در پیچی که شخصیت فیلم هر بار طی می‌کند، به نوعی ناظر بر کل مفهوم زندگی با تمام ابعاد معنایی و زیباییِ طبیعت‌گرایانه آن است و به یکی از شناخته‌شده‌ترین و پرتکرارترین استعاره‌هایی تبدیل می‌شود که کیارستمی در فیلم‌هایش به کار می‌برد (تصاویر ۲-۴). این نگاه طبیعت‌گرایانه به زندگی در ادامه و در صحبت‌های پیرمردی که در بخشی از فیلم پسرک را همراهی می‌کند، مؤکد می‌گردد. مکالمه‌ای طولانی که تقریباً به شکلی یک‌طرفه از جانب پیرمرد و در خطاب به پسرک شکل می‌گیرد بیش از آنکه به پیشبرد پیرنگ فیلم کمک کند، در قالب کارکردی بیانی به ابراز دیدگاه‌های مؤلف فیلم، اگرچه شاید به گونه‌ای تلویحی، در قبال مفهوم زندگی می‌پردازد. وجود پاره‌هایی از روایت که چندان عملکرد نیرومندی در پیش‌برندگی پیرنگ ندارند، در نسبت با وقایع تعیین‌کننده‌ای که برای پیشبرد آن ضروری‌اند، حاکی از آن است که این گونه روایتگری بیش از آنکه در پی بازنمایی قاعده‌مند داستانی پرماجرا باشد، در صدد برجسته‌سازی ابعاد بیان‌گرایانه هر کدام از صحنه‌ها به‌عنوان دستمایه‌هایی دراماتیک است. سکانس پایانی فیلم *زیر درختان زیتون* بی‌شک مثال بارزی از این نحوه روایتگری در فیلم است. سکانسی که می‌توانست تمام محتوای کنشی‌اش را از طریق تدوین در کم‌تر از یک دقیقه جمع‌بندی کند، زمانی در حدود ده دقیقه را به خود اختصاص می‌دهد. کیارستمی توصیف شاعرانه کنش را به بازنمایی صرفاً منطقی آن ترجیح می‌دهد؛ انگار که نمایش تأثیر عاطفی این صحنه به تک تک قدم‌هایی که حسین و خاطره در آن چشم‌انداز خیال‌انگیز برمی‌دارند وابسته باشد.

تصویر ۲. استفاده از جاده به‌عنوان نقش‌مایه در ساخت روایت فیلم.
مأخذ: (فیلم *باد ما را خواهد برد*)

تصویر ۳. جاده از پرتکرارترین نقش‌مایه‌های استفاده شده در سینمای کیارستمی است.
مأخذ: (فیلم *طعم گیلاس*)

تصویر ۴. استفاده از جاده همچون نقش‌مایه در ساخت روایت فیلم.
مأخذ: (فیلم *خانه دوست کجاست؟*)

برخی از پژوهش‌های انجام‌شده در این حوزه آثار کیارستمی را به دلیل عدم قطعیتی که بر ساختار روایت آن‌ها حاکم است، در دسته فیلم‌های پُست‌مدرنیستی قرار می‌دهد. به‌عنوان نمونه در کتاب *علیت فلسفی در سینما* آمده است که «فیلم *طعم گیلاس* پرسش‌های زیادی را برمی‌انگیزد اما به هیچ‌کدام از پرسش‌ها، پیش‌بینی‌ها و حدس‌های مخاطب پاسخ قطعی نمی‌دهد؛ در واقع زنجیره علی وجود ندارد تا مخاطب از رخدادها و کنش‌ها اطلاع پیدا کند» (غلامعلی، ۱۳۹۸، ۱۷۵). اصلی‌ترین پرسشی که مخاطب در این فیلم هیچ‌گاه به پاسخ روشنی برای آن دست نمی‌یابد، پرسشی است که مسیر اصلی روایت فیلم را تعیین می‌کند و پیش می‌برد؛ یعنی انگیزه آقای بدیعی برای خودکشی؛ یا حتی دلیلی که برای دفن شدن‌اش بعد از مرگ در پای درختی که در ناحیه‌ای پرت افتاده از شهر انتخاب کرده است. کیارستمی دقیقاً از همین راه است که توجه مخاطب را از پیشروی پیرنگ قصه به سمت تأمل کردن در باب مفاهیم مرگ و زندگی یا همان کارکردهای معناگرایانه روایت سوق می‌دهد. این شیوه‌ی روایتگری شاید بیش از هر فیلم دیگری در *باد ما را خواهد برد* نمایان است. در این فیلم، همین ویژگی جستجوگرانه هم که تا حدود زیادی بدنه‌ی قصه‌ی فیلم‌ها را می‌ساخت، رنگ می‌بازد. چنان‌که شارل تسون، یکی از منتقدان کایه دو سینما می‌گوید»

"باد ما را خواهد برد"، مسیر را از تماشاگر بی‌قطب‌نما دریغ می‌کند. از نظر گیج کردن مخاطب به هیچ‌کدام از فیلم‌های کیارستمی شبیه نیست. موزاییک‌های مختلف کنار هم می‌نشینند، قطعه به قطعه، بی‌آنکه فیلم به قدر کفایت عقب بکشد تا تماشاگر یک تصویر کلی دستش بیاید و این تصویر تا انتها پنهان می‌ماند. (منصوری، ۱۴۰۰، ۹۰-۹۱)

هدفی که بهزاد، شخصیت اصلی فیلم و همکاران او را به روستایی که جغرافیای فیلم است کشانده، به حاشیه می‌رود و حتی تا حدودی در پرده ابهام می‌افتد تا از این طریق کنش‌ها و رویدادهایی جلوه‌گر شوند، که چندان در راستای اهداف داستان‌پردازانه نباشند. خرده‌روایت‌های فیلم تقریباً همگی به شکلی تصادفی و یا حتی بداهه و فارغ از التزام علّی و معلولی در کنار هم قرار می‌گیرند و در عوض ارتباط خود را به وسیله جنبه‌های معنایی و شاعرانه تقویت می‌کنند. شیردوشیدن دختری جوان از اهالی روستا به خواندن شعری از فروغ فرخزاد که مضمون مرگ را در خود دارد و عنوان فیلم از آن گرفته شده، گره می‌خورد؛ جاده خاکی و زیگزاگی که به نمادی از زندگی و سرنوشت آدم‌ها تبدیل شده، به قبرستان روستا ختم می‌شود و خواندن رباعی از خیام توسط پیرمرد بهیار و سوار بر موتور در جاده‌ای که از میان طبیعت طلایی‌رنگ می‌گذرد، بیش از آنکه در حکم بازگویی داستانی منسجم باشند، مابه‌ازایش را در معانی مستقیم و استعاری فیلم در باب زندگی و مرگ می‌یابد. عدم قطعیت یا عدم پاسخ‌گویی به پرسش‌های برانگیخته، به واضح‌ترین و شدیدترین حالت ممکن در پایان‌بندی فیلم‌های کیارستمی نیز خود را نشان می‌دهد و موجب شکل‌گیری یکی دیگر از خصوصیات سینمای او یعنی پایان‌نیافتگی می‌شود. جاناتان رزنبام منتقد امریکایی وضعیت قهرمان‌های فیلم‌هایی همچون *خانه دوست کجاست؟* و *زندگی و دیگر هیچ* را شبیه به وضعیت دون‌کیشوت، قهرمان معروف رمان سروانتس که در جستجو و پیگیری‌اش شکست می‌خورد توصیف می‌کند و معتقد است که هر دو فیلم با شناکردن در خلاف جهتِ انتظاراتِ روایتی مخاطب، از «میدان ضرورت‌های ناگزیر روایت» یعنی گره‌گشایی از مسئله مرکزی داستان خارج می‌شوند (۲۰۰۳، ۴۴). استفاده از سطوح روایتگری چندگانه در بازگویی داستان فیلم از دیگر ویژگی‌های روایتی سینمای کیارستمی است. بدین معنا که روایت اصلی فیلم معمولا به یک روایت دیگر در درون روایت اصلی گره می‌خورد و از این طریق پیوند میان سطح داستانی روایت با سطح گفتمانی آن تقویت و برجسته می‌گردد. این خصوصیت به ویژه توجه پژوهشگرانی را به خود جلب کرده که سینمای کیارستمی را در پرتو مفاهیم و خصوصیات آثار هنری، به ویژه آثار ادبی پست‌مدرنیستی تحلیل کرده‌اند. مقاله‌ای که از این منظر مشخصاً به فیلم *زیر درختان زیتون* پرداخته، سه سطح از روایت را در این فیلم از هم متمایز ساخته است. علاوه بر راوی اصلی که از منظری بیرونی کل فیلم را تعریف می‌کند، دو راوی دیگر در فیلم حضور دارند که هر کدام از منظری مختص به خود بخشی از جهان داستانی فیلم را بازگو می‌کنند. نخستین راوی مردی میانه‌سال است که قصد دارد تا به کمک همکاران خود در یک روستای زلزله‌زده فیلمی بسازد؛ اما با پیشروی فیلم این خط روایتی به مرور به خط روایتی دیگری از چشم‌انداز حسین، شخصیت دیگری در فیلم که نقشی را در روایت اول نیز بر عهده گرفته است، گره می‌خورد. فیلم تا پایان میان این سه سطح از روایت در نوسان است. این ویژگی بر خلاف نمونه‌های متعارف در سینمای کلاسیک، باعث می‌شود تا «فیلم روایت واحدی نداشته باشد و در عوض داستان از طریق چندین روایت مختلف نقل شود که این ویژگی به نوبه خود مخاطب را ناتوان از پی‌گیری یک پیرنگ واحد می‌سازد» (Zohdi & Oroskhan, 2023). تعامل و در هم‌تنیدگی سطوح روایتگری، ویژگی بارز دیگری را در روایت‌شناسی آثار کیارستمی یعنی خود بازتابندگی[۱۷] این فیلم‌ها را آشکار می‌کند. فیلم‌های کیارستمی معمولا به شکل آشکاری به فیلم‌های قبلی خود او ارجاع می‌دهند. همچنین روایت در این فیلم‌ها به گونه‌ای عمل می‌کند که می‌توان تمایلی را مبنی بر نشان دادن تعامل میان هنر سینما و ساحت واقعی زندگی مشاهده کرد. در *زندگی و دیگر هیچ*، شخصیت‌های اصلی فیلم، یعنی پدر و پسر پس از رسیدن به روستای زلزله‌زده، با پیرمردی ساکن آنجا ملاقات می‌کنند که نقش نجار پیر در فیلم قبلی کیارستمی یعنی *خانه دوست کجاست* را بازی کرده است. پیرمرد طی گفتگویی با پسرک و در قالب ابراز نارضایتی‌اش مبنی بر بازی کردن در نقش کسی که از خودش پیرتر بوده، بر جنبه ساختگی و تصنعی‌بودن فیلم انگشت می‌گذارد. این گلایه پیرمرد دیدگاه انتقادی مؤلف را در قبال صلاحیت

هنر در بازنمایی زندگی نشان می‌دهد. اما نکته حائز اهمیت درباره جنبه خودبازتابندگی آثار کیارستمی این است که محدود به اشاره‌هایی جزئی در فیلم‌ها نمی‌شود؛ بلکه در شاکله روایت آن‌ها تنیده است. در سکانس ابتداییِ *زیر درختان زیتون* شخصیت اصلی فیلم رو به دوربین خود را کارگردانِ فیلم معرفی می‌کند. این فیلم به شکلی تعمدی خود را در «قلمرویی نامتعین؛ در دوراهی میان داستان و مستند؛ میان آنچه واقعی است و آنچه فیلمبرداری شده است» قرار می‌دهد (Ibid., 2015). یکی از درخشان‌ترین نمونه‌ها در این مورد مربوط به فصل پایانی *طعم گیلاس* است. زمانی که آقای بدیعی در چاله‌ای که خود کنده می‌خوابد و مخاطب بی‌صبرانه منتظر است تا سرانجامِ ماجرا را ببیند، داستان بی آنکه پایان یابد متوقف می‌شود و به سطح دیگری از روایت انتقال می‌یابد. سکانس پایانی فیلم، کیارستمی و دیگر عوامل فیلم را در حین فیلمبرداری همان فیلم نشان می‌دهد. کارکرد این تمهید تنها به ایجاد فاصله‌گذاری میان مخاطب و فیلم محدود نمی‌شود، بلکه در راستای تحقق اهداف کلی روایت است. در واقع چنان که ایمانوئل بوردو می‌گوید «می‌توان فرض کرد که سینماگر پایان را چنین ساخته تا نجات‌بخش *طعم گیلاس* باشد از فروافتادن در یک حکایت اندیشمندانه نقل شده، و یک دور استادانه تکمیل شده. بی تردید او خواسته حلقه این داستان را و این تناوب زیادی ساده را، از هم بگسلد (خواهد مرد، نخواهد مرد-در کنه یکی است). پس این پایان‌بندی چیزی بیش از جلوه‌ای امضایی در خود دارد: کیارستمی سلطه‌اش را فرو می‌گذارد و فیلم را به دستان ما می‌سپارد» (منصوری، ۱۴۰۰، ۸۸). با توجه به مباحث فوق، در مجموع می‌توان برخی از برجسته‌ترین خصوصیات سینمای کیارستمی را در جدول (۱) خلاصه کرد.

جدول ۱. خصوصیات روایتی بارز در سینمای کیارستمی.

سینمای کیارستمی	سینمای متعارف (کلاسیک)
عدم‌قطعیت؛ تصادف؛ بداهه	روابط علّی و معلولی
مرکزگریزی؛ پراکندگی در روایت	وحدت موضوع و داستان
سطوح روایتگری چندگانه	روایت واحد
پایان‌نیافتگی	پایان بسته و متعین
خودبازتابندگی	بازنمایی داستانی
آمیختگی مرز میان داستان و گفتمان روایتی	تمایز مرز میان داستان و گفتمان روایتی

تحلیل فیلم *کپی برابر اصل*

خلاصه‌داستان فیلم

جیمز میلز، نویسنده‌ای است که برای ایراد سخنرانی درباره ایده و محتوای کتابی که نوشته به توسکانی آمده و با زنی از اهالی آنجا که گالری اجناس عتیقه دارد ملاقات می‌کند. بعد از ملاقات به پیشنهاد زن، هر دو برای گردشی کوتاه به اطرف شهر می‌روند و طی این گردش مکالماتی میان آن‌ها بر سر موضوع اصالت در هنر و زندگی، که محتوای کتاب میلز نیز هست، شکل می‌گیرد و موجب بروز اختلاف‌نظرهایی در این باره می‌گردد. در ادامه آن‌ها به کافه‌ای می‌روند و آنجا توسط زن مسن کافه‌دار، به اشتباه زن و شوهر پنداشته و خطاب می‌شوند. همین اتفاق ساده آن‌ها را تشویق می‌کند تا در نقش زن و شوهری خیالی فرو بروند و تا پایان فیلم از این نقش بیرون نیایند.

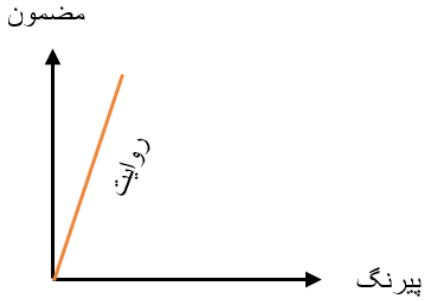
پیرنگ و مضمون

یکی از شاخص‌ترین ویژگی‌هایی که در ساختار فیلم‌های کیارستمی مشاهده می‌شود، کمینه‌گرایی (مینیمالیسم) است. هرچند این کمینه-گرایی در کل شاکله‌ی سینمای کیارستمی از جمله در تمامی عناصری که بافت تصویری و شنیداری فیلم‌های او را می‌سازند، به چشم می‌خورد، اما بارزترین جلوه را در پرداخت قصه‌ی این فیلم‌ها می‌یابند. فیلم *کپی برابر اصل* نیز از این قاعده مستثنی نیست. پیرنگ فیلم همچنان برگرد رویدادهایی ساده و روزمره شکل گرفته است. به علاوه هیچ قطعیتی در چیدمان رویدادهای مهم داستان بر اساس روابط علت و معلولی محض وجودندارد و داستان در هر مقطعی که پیش می‌رود انعطاف‌پذیری بیشتری را از جهت تعدد انتخاب‌های ممکن، از خود نمایان می‌سازد. ازاین‌رو می‌توان بر غالب‌بودن میزان کارکردهای معنایی و زیبایی‌شناختی به جای استفاده از رخدادهای تعیین‌کننده و دارای روابط علی معلولی مستحکم در پیرنگ‌سازی روایت فیلم اشاره کرد. در فصل آغازین فیلم، مخاطب با زنی آشنا می‌شود که به دلیل اعتراض و ناخرسندی بچه‌اش نمی‌تواند در مراسم رونمایی از کتابی که در آن حضور یافته، بماند و همین اتفاق ساده و پیامد واضح و بلافصل آن، یعنی پذیرفتن درخواست زن از طرف نویسنده‌ی کتاب و رفتن به محل کار او را می‌توان به‌عنوان تنها رخدادهای مرکزی فیلم به حساب آورد. از اینجا به بعد روند شکل‌گیری روایت فیلم، به همان اندازه‌ای که اهداف و کنش‌های آدم‌های آن بدون جهت و آنی است، تابعی از کارکردهای غیرقطعی می‌گردند. سکانس طولانی داخل خودرو و دیالوگ‌های مفصلی که بین زن و مرد در ارتباط با موضوع‌هایی همچون اصالت در هنر و زندگی رد و بدل می‌شود، تنها با توجه به ابعاد درونی و روانشناختی این شخصیت‌ها، و به‌عبارتی عملکردهای مضمونی فیلم توجیه می‌یابند. خودرو که به یکی از نقش‌مایه‌های سبکی در سینمای کیارستمی تبدیل شده، در اینجا نیز بخشی از فضای روایت فیلم را در برمی‌گیرد و خود به‌عنوان عنصری دراماتیک تشخص می‌یابد. در واقع خودرو در اینجا بیش از آنکه بعنوان وسیله‌ای برای اجرای تمهیداتی همچون تعقیب و گریز و یا جابه‌جای اشخاص داستانی استفاده شود، چنانکه در فیلم‌های کلاسیک و ژانریک متداول است، همچون فضایی امن و خصوصی برای بروز مباحثه‌های معمولاً اخلاقی میان این اشخاص به کار گرفته می‌شود.

ویژگی مهم دیگر در ارتباط با پیرنگ این فیلم، ساختار دوقسمی آن است. نخستین بخش از زمان ملاقات شخصیت‌های داستان آغاز می‌شود و تا صحنه‌ای که آن‌ها برای صرف قهوه به کافه‌ای می‌روند ادامه دارد. اصلی‌ترین صحنه‌ی فیلم در همین کافه اتفاق می‌افتد؛ چراکه در این صحنه ماهیت رابطه‌ی مرد و زن و به تبع آن محور صحبت‌های آن‌ها به‌طور کامل تغییر می‌یابد. شخصیت‌های داستان توسط خدمت‌کار مسن کافه به‌طور غیرتعمدی زن و شوهر خطاب می‌شوند و همین امر باعث می‌شود تا آن‌ها ترغیب شوند که از این تصور اشتباه کافه‌دار تبعیت کنند و در نقش زن و شوهری فرو بروند که پانزده سال پیش ازدواج کرده‌اند. درنتیجه بخش دوم ساختار روایت از مرور سال‌های پس از ازدواج آن‌ها شروع می‌شود و تا پایان فیلم نیز ادامه دارد. نکته‌ی قابل تأمل در این‌باره

نشریه هنرهای زیبا: هنرهای نمایشی و موسیقی● دوره ۲۹، شماره ۴، زمستان ۱۴۰۳

ارتباط بین این ساختار دوبخشی با مضمون کلی اثر است. اگرچه دخالت زن کافه‌دار و تصور اشتباه او از رابطه‌ی شخصیت‌های داستان به مثابه عاملی در پیرنگ، این چرخش را در سمت‌وسوی اصلی داستان فیلم به وجود می‌آورد، این چرخش همچنین هم‌سو با اهداف معنایی فیلم و در تعامل با آن است. به عبارت دقیق‌تر آنچه سبب می‌گردد شخصیت‌های داستان از تصور و پنداشت غلط زن کافه‌دار پیروی کنند، نتیجه‌ی معنا یا همگرایی معانی است که خود را بر پیرنگ فیلم تحمیل می‌کند. بحث بر سر تضاد و تناقضی که بین ارزش یک اثر هنری اصیل و نمونه‌ی کپی‌شدهٔ آن در بخش اول پیرنگ و در قالب مکالمه‌های بین زن و مرد صورت گرفته بود، اکنون در ماهیت رابطه‌ی بین آن‌ها و در ساحت انسانی آن و در عرصه عملی زندگی به آزمون گذاشته می‌شود. در مجموع ساختار روایت در این فیلم بیش از آنکه به پیرنگ متکی باشد، بر کارکردهای معنایی استوار است. این وضعیت در تصویر (۵) نشان داده شده است.



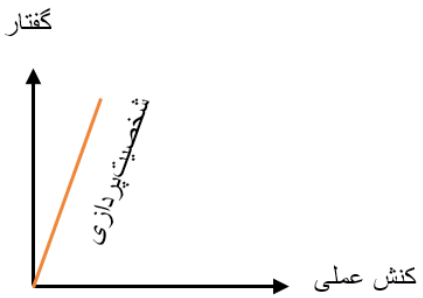
تصویر ۵. غلبه مضمون بر پیرنگ در فیلم *کپی برابر اصل*.

شخصیت و شخصیت‌پردازی

اشخاص داستانی که از دل چنین پیرنگ‌های تهی از هرگونه اعمال ماجراجویانه قوام می‌یابند، طبیعتاً فاقد آن ویژگی‌های قهرمانانه و ضد قهرمانانه مرسوم در فیلم‌های متعارف کلاسیک‌اند. دلیل اصلی این امر آن است که نه‌تنها مانع و چالش بزرگی بر سر راه این شخصیت‌ها برای رسیدن به اهدافشان وجود ندارد، بلکه خود آن‌ها از آغاز هدف چندان چالش‌برانگیزی در سر نداشته‌اند. همین امر این شخصیت‌ها را به آدم‌هایی با سرشت و سرنوشتی معمولی به مانند آنچه که در زندگی واقعی و معمولی دیده می‌شود تبدیل می‌کند. آن‌ها اگرچه منفعل محض نیستند اما فعال و جنگجو هم نیستند. علاوه بر این انگیزه و خواست درونی شخصیت‌ها بیش از آنکه از طریق کنش و حرکت در طول داستان به نمایش دربیاید، از راه ایجاد مکالمات طولانی میان آن‌ها به قصد ابراز مستقیم، اما کلامی و نه عملی، عقاید و خواسته‌هایشان تحقق می‌یابد. مجموعه‌ی رفتارها و گفتارهای اشخاص اصلی فیلم *کپی برابر اصل* به شکلی است که نمی‌توان میان ابعاد شخصیتی آن‌ها و عمکردهایشان نسبتی روشن و خالی از ابهام برقرار ساخت. یک دلیل این امر آن است که فیلم از پرداختن مستقیم و نمایشی به جزئیات زندگی گذشته و کنونی آدم‌های داستانش خودداری می‌کند و دلیل دیگر میزان تمایلی است که هر کدام از این شخصیت‌ها برای خیال‌پردازی و دورشدن از هویت واقعی خود، از خود نشان می‌دهند. تقریباً تمام آنچه که مخاطب برای دست‌یابی به ابعاد درونی این شخصیت‌ها در اختیار دارد، گفتگوهایی است که بین این مرد و زن در خلال سفری یک‌روزه شکل می‌گیرد. به کارگیری این تمهید در توصیف شخصیت، البته شخصیت‌ها را به لحاظ کنش‌گری منفعل می‌سازد؛ اما با ارائه دیدگاه‌های این اشخاص در قالب گفتگو، هم نشانه‌هایی را برای شناخت زوایای ذهنی آن‌ها و ویژگی‌های ناشی از این زوایای ذهنی، بدست می‌دهد و هم به مباحثهٔ اخلاقی و معنایی فیلم شکل می‌بخشد.

بحث‌هایی را که میان میلز و زن همراهش بر سر موضوعات متعدد شکل می‌گیرد می‌توان به دو قسمت تقسیم کرد. بخش نخست این بحث‌ها بیشتر پیرامون مسائلی کلی درباره هنر و زندگی شکل می‌گیرد. چیزی که از همان آغاز توجه را به خود معطوف می‌کند، اختلافی است که در باورهای مرد و زن در قبال این مسائل وجود دارد. دامنه‌ی این اختلاف‌نظرها به سراسر روایت کشیده می‌شود و در قالب موضوعاتی از قبیل رفتار و مسئولیت فرزندان در مقابل پدر و مادرشان و بالعکس، پایدار نبودن احساسات و تعهدات انسان‌ها در مناسباتشان با همدیگر و موضوعاتی ازاین‌دست، تکرار و دنبال می‌شود. چیزی که می‌توان از این مکالمه‌ها استنباط کرد تأکید مرد بر اصل لذت‌بخشی و زیبایی در زندگی و هنر در تقابل با دیدگاه زن مبنی بر اصالت در هنر و تأثیر واقعیت در برداشت انسان‌ها از زندگی‌شان است. با تغییری که در ماهیت و نوع رابطه‌ی آن‌ها و ساختار پیرنگ روایت پدید می‌آید، محور این گفتگوها نیز تغییر می‌کند و در قسمت دوم داستان رفته‌رفته به بحث درباره‌ی زندگی مشترک آن‌ها و مسائل مربوط به آن تبدیل می‌شود. این مناقشه‌ها زمانی به اوج خود می‌رسد که آن‌ها هرچه بیشتر در نقش خیالی و (شاید واقعی) خود فرو می‌روند. موضوع‌های مورد اختلاف اکنون دیگر به‌طور مستقیم زندگی آن‌ها را هدف می‌گیرد. درواقع آنچه این دو نفر قبلا گفته‌اند، زمینه و مقدمه‌ای بوده برای رسیدن به همین بحث‌ها. هرکدام از آن‌ها برای اثبات بی‌توجهی دیگری در قبال رابطه‌ای دوطرفه خاطره‌ای را یادآوری می‌کند. در اینجا آشکارا بیش از این نمی‌توان گفت که جهان ذهنی زن و مرد داستان، هریک طلب‌ها و منطق‌هایی از آن خود دارد که بر دیگری ناشناخته است و به همین سبب مانع از پیوند عاطفی عمیقی در آن‌ها می‌شود. هر دیدگاهی که شخصیت‌ها در قبال هم و در قبال جهان داشته باشند، نکته حائز اهمیت در ارتباط با این شیوه شخصیت‌پردازی در فیلم این است که مخاطب برای شناخت آن‌ها، کاملاً محدود است به آنچه خود این شخصیت‌ها بر زبان می‌آورند و ادعا می‌کنند. این روش در شخصیت‌پردازی (تصویر ۶) در تعامل با دیگر وجوه روایت از جمله پیرنگ بر ایجاد ایهام روایتی که مشخصاً مورد نظر فیلمساز است می‌افزاید. یکی از نکاتی که ذکر آن در بررسی شخصیت‌های این فیلم ضروری است، نسبت‌های متقارنی است که در ترسیم ابعاد شخصیتی هر کدام از آن‌ها به وجود آمده است. این شخصیت‌ها حضور چندانی در فیلم ندارند و مخاطب تنها در صحبت‌های میلز و زن همراه‌اش به وجود آن‌ها پی می‌برد. مادر و پسری که مرد از آن‌ها به‌عنوان منبع الهام ایده کتاب‌اش یاد می‌کند، بسیار شبیه است به مادر و پسری که مخاطب در سکانس‌های آغازین فیلم دیده است. تا آنجا که مرد در صحبت‌هایش به شکل آشکاری به فاصله میان آن‌ها حین راه‌رفتن در خیابان نیز اشاره می‌کند؛ همان فاصله‌ی میان پسرک و مادرش که در سکانس اول فیلم نشان داده شده است. موضوع و محتوای مجسمه‌ای که این بار هم به محل بحث و اختلاف‌نظر تبدیل شده، خود رابطه عاطفی یک زن و مرد را بیان می‌کند. زوج جوانی که در روز عروسی‌شان بسیار سعادت‌مند به

نظر می‌آیند، تصویری از گذشته‌ی زوج اصلی فیلم هستند. امتناع مرد در برابر اصرار زن برای گرفتن عکس با آن‌ها عدم علاقه‌ی مرد برای رجوع به گذشته را در مقابل تمایل زن برای زنده کردن احساسات و عواطف آن دوره تشدید می‌کند. در نتیجه استفاده از این تناسبات متقارن در پرداخت شخصیت‌ها، علاوه بر تأکید بر نقش‌مایه‌های معنایی فیلم، به دقیق‌تر تصویر کردن خصوصیات این شخصیت‌ها و زوایای درونی آن‌ها کمک قابل ملاحظه‌ای می‌کند.



تصویر ۶. غلبه توصیف گفتاری بر کنش عملی در فیلم *کپی برابر اصل*.

زمان داستان و زمان گفتمان

عمده وقایع و کنش‌های داستانی در درون روایت اصلی و فعلی فیلم قرار می‌گیرند. ترتیب و بازآرایی این رخدادها که به‌طور کلی کم‌تر از یک روز از زندگی شخصیت‌ها را در برمی‌گیرد، مطابق با ترتیب طبیعی آن‌ها در جهان داستان است. به عبارت دیگر در هیچ جای فیلم به‌طور مستقیم و در قالب ارائه نمایشی به گذشته‌ی شخصیت‌ها ارجاع داده نمی‌شود، بلکه مدت زمان کم‌تر از یک روزفیلم را هم که دربرگیرنده رویدادهای اصلی روایت است، تقریباً به شکلی پیوسته و در نظمی طبیعی بازنمایی می‌گردد. این رویکرد با طبیعت ساده و روزمره‌ی این رویدادها همخوانی بیشتری دارد. اما پس از گذشت حدوداً یک سوم از فیلم و به تبع چرخشی که در ساختار پیرنگ فیلم و نیز هویت شخصیت‌ها و ماهیت رابطه میان آن‌ها پدید می‌آید، زمان روایت فیلم نیز دستخوش نوسان‌هایی میان گذشته و اکنون این شخصیت‌ها می‌شود. این نوسانات زمانی، عمدتاً در قالب پس‌نگری‌هایی (فلش‌بک‌هایی) محدود و مبتنی به گفتار نمود می‌یابد. محتوای اصلی پس‌نگری‌ها، عمدتاً از طریق ارجاع به گذشته شخصیت‌ها، کشمکش و اختلاف عقیده فعلی آن‌ها را تشدید می‌کند. بارزترین مصداق این موارد زمانی است که هر کدام از شخصیت‌ها برای نقد رفتار دیگری در قبال خود ماجراهایی را از گذشته را به یاد دیگری می‌آورد. پیدا است این ارجاعات، اطلاعات محدودی را از گذشته‌ی آن‌ها اشکار می‌سازد و بیشتر در راستای القای معانی داستان است تا برملاکردن هویت واقعی آن‌ها. پس‌نگری بعدی فیلم جایی است که جیمز میلر (۱۹۸۷) داستان مادر و پسری را نقل می‌کند که الهام‌بخش او برای یافتن ایدهٔ کتابش بوده‌اند. این ارجاع به گذشته، از آنجا که مشابهتی عیان با رابطه‌ی بین شخصیت اصلی داستان و پسرش دارد، مخاطب را به سمتی سوق می‌دهد که زن و شوهربودن آن‌ها را باور کند، اما نقلی‌بودن و اطلاعات محدودی که این پس‌نگری عرضه می‌کند، در نهایت بر ابهام موجود درباره‌ی گذشته‌ی مرد و زن و رابطه‌ی فعلی‌شان می‌افزاید. آخرین و شاید مهم‌ترین پس‌نگری فیلم که به زمانی در حدود پانزده‌سال قبل از زمان روایت اصلی برمی‌گردد، در فصل پایانی و تأثیر گذار فیلم رخ می‌دهد. زمانی که مرد و زن به هتلی می‌روند که احتمالاً پانزده‌سال پیش و در روز ازدواجشان به آنجا رفته بودند. همراهی‌نکردن مرد در این یادآوری‌ها، نهایتاً این پس‌نگری‌ها را که به گونه‌ای محدود ارائه شده‌اند، در هاله‌ای از ابهام فرو می‌برد؛ ابهامی که مشخصاً مورد نظر مؤلف اثر بوده است. طول مدت‌زمان داستان در حدود یک نصف روز است که یک ساعت و چهل‌وپنج دقیقه از آن در فیلم به نمایش درآمده است و به‌طورکلی شتابی مثبت را به زمان گفتمان فیلم بخشیده است. اما این شتاب در هر کدام از سکانس‌های مجزای فیلم به حداقل کاهش می‌یابد. علت اصلی این کاهش شتاب، وجود سکانس‌های طولانی است که به گفت‌وگوی شخصیت‌ها جهت بیان دیدگاه‌های آن‌ها اختصاص یافته است. نزدیکی مدت‌زمان داستان و گفتمان در فیلم‌های کیارستمی امری شناخته شده است. او از طریق این کار به نوعی واقع‌گرایی در بیان رویدادهای داستان که در فیلم‌های مستند وجود دارد دست می‌یابد.

سطوح روایتگری

به‌طور کلی روایتگری این فیلم به واسطه یک راوی فراداستانی و بیرونی صورت می‌گیرد. فراداستانی از آن رو که بالاترین سطح روایتگری متعلق به اوست و بیرونی به جهت آنکه هیچ‌گونه آشکارسازی شخصی یا انسانی از این راوی در سطح گفتمان فیلم صورت نمی‌گیرد. نکته‌ی حائز اهمیت درباره‌ی این الگو در این فیلم، تغییر سطح یا موضع روایتگری و اعمال محدودیت در ارائه اطلاعات مربوط به جهان داستان است. این کار نه از طریق واسطه‌گری یک راوی درونی بلکه بیشتر از طریق قراردادن روایت‌های فرعی و درونی در دل روایت اصلی فیلم، انجام می‌شود. در نیمه دوم فیلم و با فرورفتن شخصیت‌های اصلی آن در نقش زن و شوهر، داستان عمدتاً به واسطه گفت‌گوهایی که بین آن‌ها شکل می‌گیرد، به‌ویژه در قالب مرور خاطرات گذشته آن‌ها و تحت تأثیر تخیلاتشان، روایت می‌شود. بنابراین داستان اصلی فیلم و سطح بیرونی روایت آن به نوعی زیرداستان و روایت درونی گره می‌خورد و حتی تحت‌الشعاع آن قرار می‌گیرد. موضوع داستان اول یا روایت اصلی آشنایی و ملاقات مردی نویسنده و زنی گالری‌دار است که در یک همراهی یک روزه به تبادل نظر درباره ارزش نسخه‌اصل و بدل یک اثر هنری می‌پردازند؛ و داستان دوم یا روایت درونی به رابطه همین مرد و زن که این‌بار در شمایل زن و شوهری با سابقه پانزده‌سال ازدواج درآمده‌اند، می‌پردازد.

کارکرد داستان اول نسبت به داستان دوم عمدتاً از نوع کارکرد مضمونی است و روابط حاکم بر این دو سطح از روایت، روابطی قیاسی و متکی بر همانندی است. ابهامی که در ماهیت رابطه میان زن و مرد در روایت دوم شکل می‌گیرد، در راستای تقویت همان چالشی است که آن‌ها را از توافق بر سر مسائل گوناگونی در باب زندگی و هنر در بخش نخست باز داشته است. در نتیجه مضمون داستان دوم همچون کپی یا رونوشتی در برابر مضمون داستان اصلی ظاهر می‌شود. این روابط قیاسی در جایی دیگر از فیلم و در داستانی که مرد درباره‌ی رابطه‌ی بین یک مادر و پسر تعریف می‌کند، در مقیاسی کوچک‌تر تکرار می‌شود. مشابهت‌هایی که بین اشخاص داستانی که مرد بازگو می‌کند به مثابه یک داستان فرعی و شخصیت‌های روایت اصلی وجود دارد، همان رویه‌ای را دنبال می‌کند که درسرتاسر فیلم گسترش یافته است. نتیجه‌ی این ساختار سلسله‌مراتبی، ترکیب موضع روایتگری راوی در فیلم و نظرگاه مربوط به شخصیت‌ها است.

تصویر ۷. آمیختگی نقش راوی و شخصیت در فیلم *کپی برابر اصل*.

به عبارت دیگر فیلم در این حالت از کانونی‌سازی بیرونی در فرایند روایتگری خود استفاده می‌کند و بدون آنکه به‌طور مستقیم به ذهن شخصیت‌ها دسترسی داشته باشد یا نفوذ کند، دامنه اطلاعات داستان را به آنچه شخصیت‌ها از طریق گفتگو از خود بروز می‌دهند، محدود می‌سازد. در این حالت هر کدام از این شخصیت‌ها کارکردی دوگانه می‌یابند و به‌طور هم‌زمان در موضع روایتگری (متعلق به سطح گفتمان) و در نقش شخصیت (متعلق به سطح داستان)، ظاهر می‌گردند (تصویر ۷). به‌طور مشخص از لحظه‌ای که شخصیت‌های اصلی داستان، این اشتباه زن کافه‌دار را می‌پذیرند و در نقش زن و شوهر فرومی‌روند، فیلم موضع روایتگری‌اش را به آن‌ها تفویض می‌کند. از اینجا به بعد هر جا که مرد و زن چنان از موضوعات مربوط به گذشته صحبت می‌کنند که انگار از قبل همدیگر را می‌شناسند، گسستی میان باورپذیری مخاطب و جهان داستان پدید می‌آید. بااین‌حال فیلم نه‌تنها برای برطرف‌ساختن این گسست گام بر نمی‌دارد؛ بلکه بیشتر خواهان پروبال‌دادن به گمانه‌زنی‌های مخاطب در راستای مشارکت‌دادن او در بازسازی روایت از نگاه خود است. ابهامی که در ساختار کلی روایت فیلم پدید آمده است برای عملکردهای مضمونی آن ضروری است. به عبارت دیگر ابهام روایتی و مضمونی فیلم که قبلاً از طریق دوشقه‌کردن ساختار پیرنگ آن به وجود آمده بود، در اینجا توسط عنصر دیگری در روایت و به وسیله تغییر موضع روایتگری تشدید می‌شود. پیامد مستقیم این رویکرد در روایتگری، درهم‌آمیختگی مرز میان داستان و گفتمان روایتی در سطح کلی روایت فیلم است. آنچه که شخصیت‌ها طی گفت‌گوها و مشاجره‌هایی از روابط گذشته‌ی خود و ماهیت رابطه کنونی‌شان در سطح روایت ارائه می‌دهند، از طرفی بسیار محدود و از طرفی دیگر آغشته به تخیلات خود آن‌ها است که در نهایت با اجتناب فیلم از در اختیارگذاشتن اطلاعات مبسوط و روشنی از پیشینه آن‌ها، در پرده ابهام باقی می‌ماند. بنابراین آنچه که در جهان داستان واقعاً رخ داده است و شامل حقایق مهمی از این جهان و ماهیت روابط بین آدم‌های آن می‌شود، به‌طور کامل و دقیق در سطح گفتمان روایتی بازنمایی نمی‌شود و بخش زیادی از آن برای مخاطب غیر قابل دسترس باقی می‌ماند.

نتیجه

در پاسخ به دو پرسشی که در آغاز مقاله مطرح شد، می‌توان گفت که در سینمای کیارستمی به‌طورکلی نوعی گرایش به تفوق و غلبه وجه گفتمانی روایت بر وجه داستانی آن قابل مشاهده است. در اکثر فیلم‌های او داستان حضوری پررنگ ندارد و در مواردی نیز چنان تحت‌الشعاع جنبه‌های روایتگری قرار می‌گیرند که تا مرز محوشدگی یا نوعی استحاله در گفتمان روایتی پیش می‌رود. مهم‌ترین عواملی که باعث می‌شوند در این فیلم‌ها سطوح داستان و گفتمان روایتی در هم بلغزند عبارت‌اند از: غالب‌بودن تعداد وابسته‌ها به نسبت هسته‌های مرکزی در شکل‌گیری پیرنگ فیلم؛ وجود بخش‌هایی در روایت که به ظاهر زائد می‌نمایند اما کارکرد اصلی‌شان را در محور معنایی و کیفیات زیبایی‌شناختی فیلم می‌یابند؛ نزدیکی زمان داستان و گفتمان روایتی به هم؛ و ارتقای نقش شخصیت به جایگاه راوی در فرایند روایتگری فیلم. این گرایش به آمیختگی داستان در گفتمان روایتی به شکلی افراطی‌تر در فیلم *کپی برابر اصل* و به‌ویژه از طریق همگرایی دیدگاه اشخاص داستان (به‌عنوان عنصری داستانی) با دیدگاه راوی (به‌مثابه عنصری گفتمانی) خود را نشان می‌دهد.

در سینمای کیارستمی آمیختگی داستان در گفتمان روایتی سه پیامد جانبی اما مهم دارد. نخست آنکه در این نوع سینما وجه بازنمونی[18] روایت به نفع وجه بیانگری[19] آن کمرنگ می‌شود یا به کلی کنار می‌رود. بدین معنا که دیگر بازگویی یک داستان پر افت‌وخیز و درعین‌حال واضح و سرراست مدّنظر نیست؛ بلکه بر جنبه‌هایی از روایت تأکید می‌شود که شامل توصیفاتی شاعرانه از جهان داستان و تأملاتی جزئی‌نگرانه از امیال و اعمال شخصیت‌ها می‌شود. پیامد دوم که رابطه بسیار تنگاتنگی با مورد نخست دارد این است که این نوع روایتگری، سینمایی بسیار شخصی را پدید می‌آورد که از طرفی به شکلی مستقیم با جهان‌بینی و انسان‌نگری مؤلف پیوند می‌خورد و از طرفی دیگر جنبه‌های سبکی و سینمایی منحصر به فردی در آن تجلی می‌یابد. از همین رو است که سینمای کیارستمی همچون سینمای بسیاری از بزرگان تاریخ سینما که خصلتی مؤلف‌گونه دارند، همچون تارکوفسکی یا بلاتار، کم‌تر به تقلید، تکرار، یا الگوبرداری تن می‌دهد و در نهایت سینمایی کاملاً شخصی باقی می‌ماند.

آخرین پیامد عمده این شیوه روایتگری که باز هم از دو مورد قبل جدا نیست، پررنگ کردن هر چه بیشتر مشارکت مخاطب در روند شکل‌گیری روایت در فیلم است. در این نوع سینما مخاطب دیگر به شکلی صرفاً لذت‌جویانه و در عین حال منفعلانه پذیرای هیجانات و تفکرات فیلم نیست؛ بلکه برای بهره بردن از آن ناچار است تا حدودی جاهای خالی فیلم را پر کند یا برای بازآفرینی آن در ذهن خود به شکلی پویا کوشش کند. فیلم *کپی برابر اصل* به بهترین وجه این ویژگی‌های سینمای کیارستمی را نمایان می‌سازد؛ ازآن‌رو که مخاطب حتی با اتمام فیلم نمی‌تواند به‌طور قطع آنچه را که در جهان داستان رخ داده تشخیص دهد و باید بیشترین میزان حدس و گمانه‌زنی را در برخورد با فیلم بپذیرد. به‌علاوه، فقط از طریق همین عدم اطمینان است که به مضمون و منظور غایی فیلم می‌رسد. در مجموع می‌توان گفت که سینمای کیارستمی بیش از آنکه به داستان پایبند باشد، به شیوه‌های روایتگری در فیلم وفادار است. به‌عبارت‌دیگر، حیات داستان در این فیلم‌ها به حیات گفتمان روایتی آن‌ها وابسته است و نه بالعکس.

پی‌نوشت‌ها

1. Story.

۲. Narrative Discourse: این اصطلاح در روایت‌شناسی به روابط میان راوی و روایت‌شنو و سازوکارهای روایتگری دلالت می‌کند.

3. Fabula.

4. Suzet.

5. Plot. 6. Narrative.
7. Non-Based Plot. 8. Internal Ordering.

۹. Rhetorical ordering: در اصل به معنای فن خطابه است. در روایت‌شناسی بر فرایند افاده معنا از طرف مؤلف به مخاطب دلالت دارد.

10. Aesthetic Ordering. 11. Communication.
12. Unreliable. 13. Focalization.
14. Non-Focalization. 15. Internal Focalization.
16. External Focalization.

۱۷. Self-Reflexivity or Reflective Cinema: منظور فیلم‌هایی است که به شکلی آگاهانه به فرایند ساخت فیلم و ماهیت سینما ارجاع می‌دهند.

۱۸. Representation: این واژه در زبان فارسی «بازنمونی» ترجمه شده و به معنای بازتاب یا بازنمایی واقعیت در هنر است.

۱۹. Expression: این واژه بجای بازتاب واقعیت، به بیان احساسات و افکار هنرمند یا برانگیخته کردن احساسات و عواطف مخاطب، دلالت می‌کند.

فهرست منابع

امامی، رمضانعلی (۱۳۹۷)، تحلیل روایت در سینمای عباس کیارستمی از دیگاه رولان بارت، *پایان‌نامه کارشناسی ارشد* سینما، استاد راهنما بابک آزادی‌خواه، دانشگاه هنر ایران.

باکلند، وارن (۲۰۲۰)، *روایت و روایتگری: کنکاش در داستان‌گویی سینمایی*، ترجمه محمد شهبا (۱۴۰۱)، تهران: انتشارات هرمس.

بوردول، دیوید (۱۹۸۵)، *روایت در فیلم داستانی*، ترجمه علاءالدین طباطبائی (۱۳۷۳)، تهران: انتشارات بنیاد سینمایی فارابی.

چتمن، سیمور (۱۹۸۰)، *داستان و گفتمان: ساختار روایی در فیلم و داستان*، ترجمه راضیه میرخندان (۱۳۹۰)، قم: انتشارات صدا و سیمای جمهوری اسلامی ایران، مرکز پژوهش‌های ایرانی.

رزنبام، جاناتان؛ سعیدوفا، مهرناز (۲۰۰۳)، *عباس کیارستمی*، ترجمه یحیی نطنزی (۱۴۰۱)، تهران: انتشارات گیلگمش.

سرسنگی، مجید؛ سلیمان‌زاده، حامد (۱۳۹۹)، امر واقعی و امر داستانی در سینمای کیارستمی با تمرکز بر فیلم *کلوزآپ* و *سه‌گانه کوکر*، *هنر و تمدن شرق*، ۸(۳۰)، ۵۵-۶۲. https://doi.org/10.22034/jaco.2020.257809.1175

غلامعلی، اسدالله (۱۳۹۸)، *علیت فلسفی در سینما*، تهران: انتشارت حکمت کلمه.

فلاح، محمدامین (۱۳۹۹)، واکاوی تأثیر مینیمالیسم بر ساختار روایی در سینمای متأخر کیارستمی، *پایان‌نامه کارشناسی ارشد* سینما، استاد راهنما علی روحانی، دانشگاه هنر ایران.

مکوئیلان، مارتین (۲۰۰۰)، *گزیده مقالات روایت*، ترجمه فتاح محمدی (۱۳۸۸)، تهران: انتشارات مینوی خرد.

ملکی، حمید؛ آذری، غلامرضا و صفایی، داود (۱۴۰۰)، تحلیل سکانس الگوی بارتی در فیلم *کلوزآپ* عباس کیارستمی، *پژوهشنامه تاریخ، سیاست و رسانه*، ۴(۱)، ۱۳۳-۱۵۰.
https://karimeh.com/faslname/aboutus/52/10034/4/10034

منصوری، مسعود، (۱۴۰۰)، *کیارستمی در کایه دو سینما*، تهران: انتشارات گیلگمش.

Chatman, S. B. (1990). *Coming to Terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*. Ithaca, New York: Cornell University Press.

Cobley, P. (2013). *Narrative*. Routledge.

Devictor A., Neuve-Eglise A. Soft Epiphanies: The Multila-yered Narratives in Abbas Kiarostami's Film *Close-Up* (1990). *Iranian Studies*.2023, 56(4), 685-700. doi:10.1017/irn. 2023.42

Herman, D., Jahn, M., & Ryan, M. L. (2005). *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. Routledge.

Herman, D.; Phelan, J.; Rabinowitz, P. J.; Richardson, B., & Warhol, R. (2012). *Narrative Theory: Core Concepts and Critical Debates*. Columbus: The Ohio State University Press.

Jahn, M. (2021). *Narratology 2.3: A Guide to the Theory of Narrative*. English Department, Publisher: University of Cologne.

O'neill, P. (1994). *Fictions of Discourse: Reading Narrative theory*. Ontario: University of Toronto Press.

Richardson, B. (2019). *A Poetics of Plot for the Twenty-First Century: Theorizing Unruly Narratives*. Columbus: The Ohio State University Press.

Shen, D. (2002). Defense and Challenge: Reflections on the Relation between Story and Discourse. *Narrative*, *10*(3), 222–243. http://www.jstor.org/stable/20107291

Zohdi, E., & Oroskhan, M. H. (2015). Kiarostami's Through the Olive Tree: A Postmodern Analysis. *Theory and Practice in Language Studies*, 5(10), 2144-2149. http://dx.doi.org/10.17507/tpls.0510.23