نسبت بیان سینمایی با تمثیلهای ادبی در اشعار مولانا

دکتر تقی پورنامداریان
استاد زبان و ادبیات فارسی پژوهشگاه
علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
زهرا حیاتی*

چکیده

غالب پژوهشهایی که به بررسی رابطهٔ سینما و ادبیات پرداخته‌اند بـه تفاوتهـای داسـتان ادبی و درام فیلمنامه توجه داشته‌اند. زمینهٔ دیگری که می‌توان پیوندها و مناسبات ادبیات و سینما را در آن پی‌گرفت، «تصویرپردازی» اسـت. صـور خیـال در مفهـوم بلاغـی آن شامل تصویرهای ذهنی ادبی، و غالباً به دلالت ضمنی نشانه‌های شمایلی نـاظر اسـت و ذیل علم بیان در انواع تشبیه، تمثیل، مجاز، استعاره، کنایه و نماد فهرست شده‌اسـت. در این مقاله به بررسی ظرفیتهای «تمثیل ادبی» به‌طور عـام و «تمثیلهـای شـعری مثنـوی و غزلیات شمس» به‌طور خاص برای بازآفرینی در وسیلهٔ بیانی سینما پرداخته شده اسـت. انتقال تمثیلهای ادبی به سینما براساس ایـن ظرفیتهـا امکانپـذیر اسـت: ۱- اشـتمال بـر عناصر بصری متعدد و متحرک۲- تناسب تصاویر و معانی همنشین با مونتاژ و میزانسن ۳-فراوانی تصویرهای هم عرض در طول شعر ۴-اشتمال بر تصاویر قابل توزیع در متن فیلم به سبب دلالت بر مضمون عرفانی «تکامل» و ۵-اشتمال بر بافت روایی و سـاختار دراماتیک.

کلیدواژه‌ها: بیان سینمایی، تمثیل ادبی، تصویر ادبی، تصویر سینمایی، اشعار مولوی.

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۸۸/ ۸/۲۳ تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۸۸/۱۲/۲

* دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تربیت مدرس

۱- مقدمه و بیان مسئله

۱-۱ پیشینهٔ تعاملهای ادبی-سینمایی در فرایند «اقتباس»[۱]

بحث از مناسبات ادبیات و سینما در بیشتر پژوهشهای میان‌رشته‌ای با توجه به اقتباسهای سینمایی و تبدیل متون داستانی به فیلم صورت گرفته است. دلیل این توجه، وجود پیشینه‌ای غنی از فیلمهای اقتباسی است. فراوانی استفاده از طرح حکایتهای ادبی یا پیرنگهای ادبیات داستانی نوین در اقتباسهای سینمایی وتئاتری، موجب شده است گزارشها و نقد و تحلیلهایی دربارهٔ فرایند اقتباس شکل بگیرد. برپایهٔ چنین پیشینه‌هایی دربارهٔ اقتباس و نقد فیلمهای اقتباسی، برخی مبانی نظری نیز ارائه، و بر چند و چون توانایی نمایشی آثار ادبی، حکمهایی صادر شده است؛ مانند اینکه «حکایاتی که تحرک داستانی در آنها کم است و در پایان، گره حوادث با حاضرجوابی یا نکته‌سنجی یا بازی با کلمات یا کرامات لفظی عرفا گشوده می‌شود برای نمایش یا فیلمنامه شدن مناسب نیست» (حسینی، ۱۳۷۸: ۴۵) یا اینکه «در شعر به‌دلیل ایجازی که لازمهٔ بیان شعری است، داستان ازطریق شخصیت‌پردازی قوی، تضاد درونی یا حادثه‌ای ناگهانی و غیر قابل پیش‌بینی شکل می‌گیرد و اینها دقیقاً از مواردی است که بیشترین قابلیت دراماتیک را ایجاد می‌کند...» (کهنسال، ۱۳۸۳:ص۱۰).

صعود منحنی اقتباس از طرح داستان ادبی از نیاز تاریخی سینما ناشی می‌شود که در آغاز پیدایش خود از بیان داستان ناگزیر بود.

> ...از دیدگاه تاریخ در بحث از مناسبات ادبیات با سینما و تئاتر، همواره عنصر اصلی، سویهٔ روایی متن بوده است. از همان آغاز، پیدایش سینماتوگرافیک ضرورت بیان داستان، سینماگران را به‌سوی هنری می‌کشاند که در طول سده‌های بسیار، شگردهای متفاوت قصه‌گویی را آزموده بود. تماشاگران فیلمهای خاموش نیز با سابقهٔ ذهنی و آشنایی با انواع بیانی روایی ادبی به سالنهای سینما می‌رفتند و این نکته شامل تماشاگران نافرهیخته و عادی هم می‌شد(احمدی،۱۳۷۰: ۱۱۰).

به هر روی، اقتباس از ادبیات داستانی در سینما پیشینه‌ای طولانی دارد و اقتباسهای موفق سینمایی نشان داده است داستانهایی که مورد علاقهٔ تودهٔ سینمارو هست، تعیین‌کننده‌ترین عامل در فروش فیلم به‌شمار می‌آید. منتقدانی که روایت را پایهٔ متن سینمایی قلمداد می‌کنند، جنبهٔ تصویرپردازی را تابع طرح داستانی فیلم می‌دانند و بر این باورند که شگردهای سینمایی در اصل برای زنده‌تر کردن و مؤثرتر ساختن داستان

ابداع شده‌اند؛ چنانکه ***متز*** می‌گوید: «***ملیس***... با سادگی یک قصه‌گو به آنجا هدایت شد که نوردهی مضاعف، نوردهی چندباره با استفاده از نقاب و پردهٔ سیاه پس‌زمینه، دیزالو و فیداین و نمای پَن را ابداع کند» (متز،۱۳۸۰:ص۱۴۰).

۱-۲- توجه به جنبه‌های تصویری ادبیات در تاریخ سینما

فیلم سینمایی، داستان را به‌وسیلهٔ بازتولید فنی تصاویر بیان می‌کند و به همین سبب، تصویر و روایت دو بعد اصلی سینما به شمار می‌رود. چنانکه گفته شد، مراحل اولیهٔ تاریخ سینما بر داستانگویی متمرکز بوده و پیگیری ماجراهای داستانی فیلم، دغدغهٔ اصلی تماشاگرانی بوده است که اغلب آنها را گروه‌های عامه تشکیل می‌دادند. اما با پیشرفت صنعت سینما جنبه‌های تصویری فیلم توجه سینماگران و مخاطبان خاص سینما را به خود معطوف نمود و فیلمسازان به توانمندیهای تصویر در القای معانی خاص پی بردند؛ به عبارت دقیقتر، بعد مهمی از زیبایی‌شناسی سینما با تصویر و تصویرپردازی برآورده می‌شود. صاحبنظرانی که معتقدند سینمای مدرن، عادتهای روایی را فروگذاشته است، مفاهیم و ترکیبهای تازه‌ای را همچون «سینمای آزاد»، «سینمای شعر» و «سینمای مبتنی بر نما» در برابر «سینمای مقید روایی»، «سینمای نثر» و «سینمای سکانس» پیش‌بینی می‌کنند. تمامی این زوجهای مفهومی در اعتراض به حکومت دیرپا و کهنهٔ روایت و داستان سربرآورده و با اعطای حق حاکمیت به تصویر، خواهان درک و دریافتهای نوین سینمایی هستند. شاید بتوان به این مصالحه تن داد که روایت‌گری و تصویرگری دو جنبه از صناعت‌پردازی سینما است که تاکنون به یکی بیش از دیگری پرداخته شده و احساس اشباع از داستانپردازی و قصه‌گویی، اکنون پژوهشهای تازه‌تری را در اذهان سینماگران و پژوهشگران ادبیات و سینما برانگیخته است.

نمونه‌هایی از ملاکهای تمییز تصویر و روایت را می‌توان در این تعاریف دنبال کرد که واحد روایت، رویداد است و واحد تصویر، تم دیداری است. سینماگر در مقام راوی، رویدادها را روایت می‌کند و در موضع تصویرگر، گزاره‌های تصویری منتخب را با هم ترکیب می‌کند و با تکیه بر تدابیر فنی سینما مانند فاصلهٔ محوری دوربین با موضوع، زاویهٔ دوربین، مسیر حرکتهای دوربین، نورپردازی و امکانات صوتی، نوع خاصی از نمای فیلم و به‌تعبیر درست‌تر، نوعی تصویر سینمایی می‌آفریند که با انواع دیگر تفاوت دارد. به‌همین سبب «تصویر می‌تواند از دیدگاه ساختاری به دو شکل

متفاوت وجود داشته باشد: ۱)تصویری کـه فقـط از یـک واحـد تـشکیل شـده اسـت؛ همچون چراغ قرمز در کدهای رانندگی. ۲)تصویری که مجموعه‌ای است از واحـدهای نشانه‌ای؛ همچون پرده نقاشی» (احمدی:۱۳۷۱،ص۲۰).

همچنین ویژگی روایت این اسـت کـه آغـاز و پایـان دارد و زمانمنـد اسـت؛ حتـی روایتهای امروزین که پایان داستان را ناگفتـه می‌گذارند و به‌اصطلاح، فیلم خـود را بـا «پایان باز» یا «پایان آزاد» رها می‌کنند در خلال روایت فیلم قرینه‌هایی به مخاطب ارائـه می‌کنند تا او خود پایان داستان را بیافریند. با تمسک به رهیافتهای نشانه‌شناسانه می‌توان گفت، تفاوت بنیادین تصویر و روایت به دال زمانی آنهـا بـازمی‌گـردد. روایـت، زمـانی دوگانه دارد؛ زیرا ازسویی آغاز و پایان دارد و از سوی دیگر زمان دال بـا زمـان مـدلول فرق می‌کند.

> نمای بی‌حرکت و جدافتاده‌ای از کویر، یک تصویر است (مدلول مکانی- دال مکـانی)، چند نمای جزئی و پی‌درپی از این بیابان می‌شود توصیف (مدلول مکانی-دال زمانی) و چند نمای پی‌درپی از کاروانی که از این بیابان می‌گذرد یک روایت مـی‌سـازد (مـدلول زمانی- دال زمانی) (متز،۱۳۸۰:ص۴۶).

۱-۳ نسبت تصویرهای شعری و تصویرهای سینمایی

در بررسی ظرفیتهای آثار ادبی برای انتقال به سینما می‌توان دو جنبهٔ نمایشی و تصویری را از یکدیگر جدا کرد. در این صورت منظور از جنبه‌های نمایشی اثر ادبی، ویژگیهـای درام ارسطویی است که ممکن است در شیوهٔ داستانگویی بروز و ظهورهایی داشته باشد و مقصود از جنبه‌های تصویری، معنای اصطلاحی تصویر است که از دیدگاه علوم ادبی به صورخیالی همچون تشبیه، استعاره، مجـاز، تمثیـل و کنایـه اشـاره دارد و از دیـدگاه سینما با مبـاحثی ماننـد شـیوه‌هـای فیلمبـرداری، روشـهای نـورپردازی، صـحنه‌پـرداز، بازیگری، آرایش و لباس یا صدا و موسیقی همـراه اسـت؛ بـه عبـارت دیگـر وقتـی از تصویر سینمایی صحبت می‌شود دو معنی مورد نظر است: نخـست، روایـت داسـتان از طریق تصویر که مورد نظر این پژوهش نیست و دیگر، تصویرهایی کـه معنـایی ضـمنی دارند و به مفهومی غیر از معنای اولیه و مورد توافق عامه ارجاع می‌دهند. پـازولینی کـه مبدع نظریهٔ شعرشناسی سینماست، معتقد است سرشت سینما بیـشتر بـه شـعر نزدیـک است تا به نثر.[۲] از آنجاکه این نوع تصویرپردازیها بیشتر در وجه شاعرانهٔ ادبیـات نمـود

می‌یابد، نسبت تصاویر سینما با تصاویر شعری ادبیات، چارچوب اصلی فرضیه‌ها و نمونه‌ها را در این جستار تشکیل می‌دهد.

در هرگونه انتقال از ادبیات به سینما نخستین تباینی که به ذهن می‌رسد، بُعد ابزاری بودن سینماست که آن را به عنوان صنعت معرفی می‌کند. سینما نیازمند تجهیزات، تمهیدات صنعتی و متخصصان فنی است و از این دیدگاه هیچ‌گاه نمی‌توان تلاشهای گروه فیلمبرداری را با دستاوردهای کلامی شاعران و نویسندگان منطبق کرد. اما صناعت‌پردازیهای ادبی و سینمایی هردو نمود یک فرایند مشترک یعنی خلق دلالتهای ضمنی با تصویر – عینی یا ذهنی– است و هردو با عناوین مشابهی چون تصویرپردازی و تصویرگری شناخته می‌شود که ممکن است از همانندیهایی نیز بهره داشته باشد. شناخت این همانندیها و معرفی تصویرها و سبک تصویرپردازیهای ادبی به سینماگران، دامنهٔ تخیل و خلاقیت سینمایی را گسترش خواهد داد.

بنابراین، چنانچه سینما بر تصویرگری متمرکز شود با «شعر» پیوندهایی برقرار می‌کند؛ زیرا شعر بر تصویرآفرینی استوار است و تصویر، که معمولاً برابر واژهٔ انگلیسی Image است به مجموعه امکانات بیان هنری اطلاق می‌شود که معانی ثانوی و مجازی تولید می‌کند؛ به عبارتی شاعری و فیلمسازی در تلاقی مشترک، هنر رفتار با تصویر است. در سینما شگردهایی نظیر تعیین اندازهٔ نماها، محل استقرار زوایای دوربین، طول زمانی نماها و غیره تصویرهای ذهنی فیلمساز را در برابر دیدگان مخاطب قرار می‌دهد و در ادبیات، صناعاتی نظیر توصیف امور حسی به مدد واژه‌هایی که بر مصادیق محسوس و غیر انتزاعی دلالت می‌کند یا خلق تصویرهای بدیع به مدد شگردهای مجازی‌ای چون تشبیه و استعاره، تصویرهایی را از چشم ذهن خوانندگان می‌گذراند.

۲- نسبت تمثیلهای ادبی با بیان سینمایی

۲-۱ وجه اشتراک تصویرهای ادبی و تصویرهای سینمایی در دلالت ضمنی

رابطهٔ تصویر با واقعیت، مبنای بسیاری از نظریه‌پردازیها دربارهٔ ماهیت و چیستی تصویرهای هنری اعم از تصویرهای ذهنی ادبیات و تصویرهای عینی سینماست. از دیدگاه زیبایی‌شناسی عمومی، معیار واقعی بودن هر متن ادبی یا سینمایی، باور مخاطب است نه میزان انطباق آن با دنیای بیرون. وقتی مخاطب در مفهوم شعر، داستان یا فیلم سینمایی تشکیک نمی‌کند، وارد جهانی شده که اگرچه نسبت به جهان بیرون، مجازی

است در نظر او واقعی می‌نماید و اینجاست کـه از جهـان مـتن سـخن مـی‌رود. جهـان خارج، واقعیت اول است و جهان متن اعم از متن ادبی یا متن سـینمایی، واقعیـت دوم. هنرمند به یاری مخاطب در تعامل زیبـایی‌شناسـانهٔ رمزگـذاری و رمزگـشایی نـشانه‌هـا دنیاهای ثانویه‌ای می‌آفریند که مناسبات دنیای نخستین و هرروزه را به چالش می‌کشد و مخاطب را به تغییرآن، تحریک می‌کند.[۳] با قبول این نظر می‌توان گفـت از دغدغـه‌هـای سینما تولید تصویرهای دلالتمند است که افزون بر معانی مورد توافق و مبتنی بر اجمـاع همگان به معانی تلویحی و ضمنی دیگری رهنمون باشند که بیننـده، آن را کـشف، و از این طریق، لذت هنری را تجربه کند.

از سوی دیگر تبدیل کارکردها و جذابیتهای آثـار ادبـی بـه نـشانه‌هـای نمایـشی و تصویری متن فیلم نوعی انتقال رسانه‌ای است که با ترجمهٔ رمزگانهای رسـانهٔ مبـدأ بـه نشانه‌های رسانهٔ مقصد همراه است. یکی‌از ایـن رمزگانهـا فنـون بلاغـت و شـگردهای تصویرپردازی است که اگر فاصلهٔ واقعیت و تصویر را به‌عنـوان مـلاک تـصویر هنـری بپذیریم، باید دید آثار ادبی و سینمایی، هرکدام با چه نشانه‌هایی این فاصله را بـه شـیوهٔ هنری تحقق می‌بخشد و آیا روشهای این دو واسطهٔ هنری کـه یکـی کلامـی و دیگـری بصری است، قابل تطبیق است یا خیر.

۲-۲ معنای اصطلاحی تصویر در ادبیات

معنای اصطلاحی «تصویر»، «ایماژ» و «خیال» در بلاغـت ادبـی بـه تعریفهـایی کمـابیش مشابه تکیه دارد و عمدتاً به تصرف ذهنی شاعر در واقعیت جهـان خـارج نـاظر اسـت. ***شفیعی کدکنی*** واژه‌های تصویر و خیال را برابر کلمهٔ فرنگـی «ایمـاژ» Image بـه‌کـار می‌برد که معنای اصطلاحی آن با تعریـف یـاد شـده هماهنـگ اسـت؛ یعنـی مجموعـه امکانات بیان شاعرانه. معنای لغوی واژه‌های تـصویر، خیـال و ایمـاژ در تـاریخ زبـان و ادبیات عربی، فارسی و غربی به یکدیگر نزدیک است و به تصویر شیئی ارجاع می‌دهـد که یا عینی است و بر صفحه‌ای ساده ثبت شده یا ذهنی است و با شنیدن نـام شـیء در ذهن فراخوانده می‌شود. معنای اصطلاحی دو کلمهٔ «ایماژ» و «خیـال» نیـز بـا یکـدیگر نزدیک است و هردو به تصویرهایی ذهنی اطلاق می‌شـود کـه نتیجـهٔ دخـل و تـصرف شاعر در واقعیت است و عمدتاً با تشبیه، استعاره و مجاز شـکل مـی‌گیـرد. امـا معنـای اصطلاحی «تصویر» در علم بیان و بویژه در کتاب «***صور خیال***» اندکی وسیعتر است و

هرگونه بیان برجستهٔ ادبی را در بر می‌گیرد:

> ما خیال را به معنی مجموعه تصرفات بیانی و مجازی در شعر به‌کار می‌بریم و تصویر را با مفهومی اندک وسیعتر، که شامل هرگونه بیان برجسته و مشخص باشد، می‌آوریم؛ اگرچه از انواع مجاز و تشبیه در آن نشانی نباشد مثلاً گاهی آوردن صفت چنانکه در بسیاری از موارد در شاهنامه دیده می‌شود بدون کمک از مجاز و تشبیه به خودی خود جنبهٔ تمثیلی دارد و همین آوردن صفت است که تصویر را به وجود می‌آورد (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۲: ۱۶).

۲-۲ رابطهٔ تصویر و معنی در ادبیات و سینما

تمایز تصویرهای ادبی در تاریخ ادبیات فارسی به میزان قرب و بعد معنا و تصویر بسته است و کارکرد تصویرها بر اساس رابطهٔ صور خیال با معنی به سه نوع تقسیم شده است: «تزیین معنی»، «تأثیرگذاری بر مخاطب» و «ایضاح معانی غیر قابل بیان». در نوع اول، معنای ثابت و مستقلی از تصویر در ذهن شاعر یا نویسنده هست که برای آراستن آن از برابر تصویری استفاده می‌شود. در نوع دوم، شاعر ضمن برخورد عاطفی با هر موضوع برای انتقال آن به مخاطب و برانگیختن احساس و عاطفهٔ او به صورتهای خیالی متوسل می‌شود. اما در نوع سوم نه معنای از پیش‌مشخصی در ذهن وجود دارد و نه گوینده قصد دارد با تصویر، احساس مخاطب را برانگیزد؛ بلکه شاعر در تجربه‌های رؤیاگونهٔ خود، که به خواب و خاطره و خیال مانند است، تصاویری را مشاهده می‌کند که بدون نظم وترتیب منطقی و به مدد نیروی تداعی معانی از پس یکدیگر می‌آیند. در این تجربه، که بویژه در مکاشفه‌ها و مراقبه‌های عرفانی رخ می‌دهد، فاعل تجربه رویدادهایی تصویری را از نظر می‌گذراند که در زبان نامی برای آن تعیین نشده است؛ اما وحدت پنهانی که میان تصویرهای قبل و بعد وجود دارد به‌مثابهٔ معنا و مفهوم عمل می‌کند؛ این معنا جدا از تصویر یافت نمی‌شود.

> معنی با تصویر پیوند ذاتی دارد و جدا کردن آن به آسانی ممکن نیست. اگر بکوشیم معنی را جدا، و با تصویرهایی دیگر بیان کنیم دراین‌صورت معنای جدیدی خواهیم داشت که اگرچه ممکن است تاحدی با معنی قبلی مشابه باشد، همان معنی نخواهد بود. دراینجا معنی از پیش در ذهن گوینده مشخص و معلوم نیست بلکه ماده‌ای است اثیری که تنها در قالب صورت ناگهانی و ناشی از برخورد شدید عاطفی با موضوع است که ضمن آن دریچهٔ بخش ناخودآگاه ذهن به‌روی خودآگاهی گشوده می‌شود و

خاطرات و تجربه‌های متنوع و فراموش شده ضمن یک رشته تداعی معانی بـه عرصـهٔ خودآگاهی رانده می‌شود و نویسنده یا شاعر معنی را در ابهام هاله‌ای از این خاطرات و تجربه‌ها بناگاه درمی‌یابد. در این حال، معنی از صورت جـدا نیـست و عطـر معنـی از امتزاج عسل‌وار عناصر مختلف و ازجمله تصویر به مـشام مـی‌رسـد و بنـابراین انتـزاع معنی از تصویر به‌عنوان ماده و عنصری مستقل ممکن نیست. تصویر در اینجـا بـیش‌از آنکه به کار تزیین و یا تأثیرگذاری بپردازد، وظیفهٔ ایـضاح معنـایی را دارد کـه از بیـان می‌گریزد (پورنامداریان:۱۳۸۰، ص۲۱ و۲۲).

بنا به تعاریف و اصطلاحات نشانه‌شناختی، نسبت تصویر و معنا یا تصویر و واقعیت با تقابل معنای صریح و ضمنی آغاز می‌شود؛ اینکه دال بر مـدلولی کـه معـرف همگـان است دلالت می‌کند یا مدلول دیگری را فرا می‌خواند و دلالت جدیدی خلـق مـی‌کنـد. رابطهٔ تقابلی دلالت صریح و ضمنی با روشنی و ابهام معنا سر و کار دارد؛ یعنی دلالـت صریح، معنای روشن و عامه‌فهم دال است و اگر دال، واژه باشد، معنای صریح آن برابـر معنایی است که در فرهنگ لغت آمده است؛ اما دلالت ضـمنی بـه‌معناهـای اجتمـاعی- فرهنگی و شخصیِ نشانه‌ها ارجاع می‌دهد و مراتب مختلف دارد. حرکت از جنبـه‌هـای واقع‌گرایانهٔ تصویر به کارکردهایی خاص، که در متن به‌عنوان قراردادی میـان مؤلـف و مخاطب پذیرفته شود، حرکت از دلالت صـریح به دلالت ضمنی است. دلالت ضـــمنی نشانه‌های تصویری سینما از هویتی مشترک با دلالتهای ضمنی نشانه‌ها در متـون هنـری دیگـر برخـوردار اسـت و ایـن نخـستین گـام در بررسـی مناسـبات تـصویرگری و صناعت‌پردازی میان سینما و ادبیات است.

هر تغییر عمومی در نمایش واقعیت دلالتمند است و «ابزار» و «رسانه» نقـش تعیـین کننده‌ای در این واقعیت‌ستیزیها دارد؛ در فیلم، که بـه رسـانهٔ سـمعی- بـصری سـینما و صنعت و فناوری آن وابسته است، نوع حرکت دوربین، نوع زاویهٔ دوربین، نوع لنز، نوع جلوه‌های بصری کامپیوتری و... تصاویری می‌آفرینند که از جهان واقعـی فاصـله دارد و خود، جهانی مجازی به‌شمار می‌آید؛ چنانکه در کلام ادبی که در رسـانهٔ نوشـتاری و بـا ابزار کتابت پدید می‌آید نیز تمهیداتی همچون وزن و قافیه، صور خیال و عناصر روایـی و داستانی موجب خلق جهانی جدا از جهان واقع می‌شود. تصویری کـه بـا چـشم سـر دیده می‌شود و تصویری که پس از رویارویی با دال کلامی در ذهن فراخوانده می‌شـود اگر در یک اثر هنری شکل گرفته باشد بر یک پیش‌فرض مـشترک اسـتوار اسـت: ایـن

تصویر را یک هنرمند در متن ثبت کـرده اسـت و حتمـاً غرضـی دارد.[۴] خلاصـه اینکـه کاربرد واژهٔ «تصویر» به مفهوم اصطلاحی آن در تقابل با واژهٔ «معنی» تبیـین مـی‌شـود و هر سخن تصویری، اعم از ذهنی یا عینی، ماهیـت خـود را از رابطـهٔ صـورت و معنـی کسب می‌کند.

۲-۳ دلالت ضمنی موضوعات بصری در تبدیل سینمایی تصویرهای ادبی

به نظر می‌رسد در بیان ادبی و سینمایی، نمایش مفاهیـم ذهنی با دو نوع دلالـت ضـمنی محقـق می‌شود: ۱-دلالـت ضـمنی موضـوعات بـصری در صـور خیـال؛ماننـد معـانی مجازی، استعاری و نمادین نشانه‌های شمایلی که توسعاً به انگاره‌های ذهنی هم اطـلاق می‌شود (تصویر نیلوفر/ واژهٔ نیلوفر)؛ چنانکـه تـصویر گلـی خـاص مثـل «نـسترن» یـا «سوسن» می‌تواند بر مفاهیم گل (مجازی)، عشق (استعاری) یا زیبایی و محبت و وقـار (نمادین) دلالت کنـد. ۲-دلالـت ضـمنی برآمـده از «ابـزار» و «رسـانه»؛ماننـد مفـاهیم تلویحی‌ای که از وزن عروضی شعر برمی‌آید و برای نمونه، آهنگ «فعولن فعولن فعولن فعل» با القای شور و غوغای نبرد به خواننده بر مفهوم کلی و انتزاعـی «جنـگ» دلالـت می‌کند یا نمایشی درشت از چشم که می‌تواند معـانی مختلفـی ماننـد وجـدان، تنهـایی، تفکر یا نگرانی را تداعی کند.

بررسی تطبیقی بیان سـینمایی و تمثیلهـای ادبـی بیـشتر بـر اسـاس دلالـت ضـمنی موضوعات بصری تحقق می‌یابد. در هر یک از تصویرهای تـشبیهی، تمثیلـی، مجـازی، استعاری، کنایی یا نمادین با گونـه‌ای دلالتمنـدی موضـوعات بـصری روبـه‌رو هـستیم. مباحث بلاغی علم بیان عمدتاً با تشبیه آغاز می‌شود که رابطـهٔ دال و مـدلول بـر مبنـای شباهت است و به سبب حضور تصویر و معنی در کنار یکـدیگر، دلالـت بـا وضـوح و روشنی بیشتری همراه است. از آنجا که تمثیل در کتابهای بلاغی، بیشتر ذیل تشبیه قـرار گرفته است، نخست تعریفهای تشبیه و تمثیل از نظر می‌گذرد:

۲-۴ تعریف تمثیل

معنای اصطلاحی تشبیه در علم بلاغت، همانند کردن دو چیز مختلف به یکدیگر اسـت که از جهتی یا جهاتی به یکدیگر شباهت دارنـد. سـاختار اولیـهٔ تـشبیه، شـامل اجـزای چهارگانهٔ مشبه، مشبه‌به، ادات تشبیه و وجه شبه است؛ چنانکه در شـعر «**و او به شـیوهٔ**

باران پر از طراوت تکرار بود: ***«سپهری»***، همهٔ عناصر در تشبیه حضور دارد: او= مشبه، باران= مشبه‌به، طراوت و تکرار= وجه شبه، به‌شیوهٔ= ادات تشبیه. دو عنصر اصلی تشبیه، مشبه و مشبه‌به است و اگر معنی تصویر در متن ذکر نشود از نظر بلاغیون، تشبیه جای خود را به استعاره یا مجاز به علاقهٔ شباهت داده است. اما دو عنصر دیگر می‌تواند حذف شود و بود و نبودش در میزان فشردگی و خیال‌انگیزی شعر دخیل است.

تعریف تمثیل، که از ریشهٔ مثل و مُثَل گرفته شده و به‌معنای مثل آوردن و شبیه آوردن است در کتابهای بلاغی قدیم و جدید در مواردی، مشابه و در مواردی دیگر، متفاوت است. بلاغیون عمدتاً تمثیل را در دایرهٔ تشبیه جای داده و وجه تمایز آن را در مشبه‌به حسیِ مرکب دانسته‌اند. در واقع، بحث مفرد و مرکب در ساختار تشبیهات ادبی، مدخل ورود به بحث تمثیل است. در تشبیه مرکب به مرکب، یک مجموعهٔ تصویری به یک مجموعهٔ تصویری دیگر شبیه می‌شود و وجوه شباهت هم امری مرکب و به اصطلاح، یک «هیأت انضمامی» یا «هیأت منتزع از چند چیز» است. در این نوع تشبیه ما با تصویری روبه‌رو هستیم که اجزای تصویری آن، مجموعه‌ای را تشکیل می‌دهد که آن مجموعه از برخی جهات به مجموعهٔ تصویری دیگری شبیه است و نمی‌توان اجزاء را به‌صورت تک تک درنظر گرفت. از مثالهای معروفی که برای این نوع تشبیه ذکر کرده‌اند، تصویری است از «ستاره‌ای که در تاریکی می‌درخشد» و به «زرِ گداخته‌ای که بر صفحه‌ای از قیر می‌چکد» شبیه است. (**بنگر به ستاره که بتازد سپس دیو/ چون زر گدازیده که بر قیر چکانیش**: ***ناصر خسرو***). در این تشبیه، وجه شبه، حرکت نقطه‌ای روشن در متنی تاریک است و نمی‌توان آن را در یک صفت مفرد بیان کرد. این ویژگی، تمثیل را از تشبیه جدا می‌کند و بنا به تعریف، «اگر در تشبیه، وجه شبه صفتی غیر حقیقی باشد و از امور مختلف انتزاع شده باشد، تمثیل خوانده می‌شود» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۲: ۸۱).

احتراز از انطباق اجزای تشبیه مرکب به مرکب به‌صورت تک به تک در کتابهای علم بیان شرط اساسی این نوع تشبیه است:

> در تشبیه مرکب نباید اجزا را تک تک (به‌صورت چند مشبه و مشبه‌به) در نظر گرفت، بلکه باید تصویری را که از مجموع اجزا حاصل می‌شود در نظر داشت. لذا در این بیت ***منوچهری***: **عنان بر گردن سرخش فکنده/ چو دو مار سیه بر شاخ چندن**، نمی‌توان گفت عنان مانند مار سیاه و گردن، مانند شاخهٔ درخت صندل است؛ زیرا این تشبیه،

مرکب است و وجه شبه، پیچش دو جسم دراز سیاه به‌دور جسم سرخ ستبر است؛ چنانکه گویی عاشقانه از آن پاسداری می‌کند (شمیسا، ۱۳۸۴: ۴۴).

بحثهای درازدامنی که دربارهٔ مناسبات تمثیل و تشبیه شده بر چند نتیجه مبتنی است که تشبیه تمثیلی را از تشبیه غیر تمثیلی متمایز می‌کند: ۱-در تمثیل، وجه شبه آشکار نیست و به تفسیر و تأویل مخاطب منوط است؛ اما در تشبیه، رنگ، شکل، صدا و هیأتی مشابه میان دو چیز روشن است. ۲- در تمثیل، وجه شبه، عقلانی و غیر واقعی است؛ اما در تشبیه، فاصلهٔ وجه شبه به واقعیت نزدیک است. ۳- در تمثیل، وجه شبه، واحد و منفرد نیست و از چند چیز متعدد تشکیل شده است. اما در تشبیه، معمولاً یک ویژگی مشخص میان مشبه و مشبه‌به قابل درک است. ۴-تمثیل با کنایه پهلو می‌زند؛ زیرا مجموعهٔ الفاظ بر معنایی غیر از معنای صریح و اولیهٔ خود دلالت دارند (ن.ک. شفیعی کدکنی، ۱۳۷۲: ۱۷ تا۲۱).

۲-۵ تمثیل در بیان سینمایی

با توجه به ارتباط تنگاتنگ تشبیه و تمثیل، نسبت بیان سینمایی نخست با ساختار تشبیه، بررسی، و در پی آن به تمایزهای تمثیل در انتقال سینمایی پرداخته می‌شود.

از پرسشهایی که می‌توان در تبدیل صور خیال ادبی به تصویرهای سینمایی مطرح کرد، نسبت میان تشبیهات ساده و ابتدایی در ادبیات و سینماست؛ تصویرهایی که در ادبیات با عنوان سنتهای ادبی از آنها یاد می‌شود، چگونه می‌تواند مابه‌ازای سینمایی داشته باشد؟ فرصتها و چالشهای این تبدیلها چیست و با چه راهکارهایی اهداف توسعهٔ خیال‌پردازی در سینما را محقق می‌کند؟

تصویری که نقش مشبه‌به دارد، گاه در یک نمای واحد، کنار مشبه قرار می‌گیرد که در اصطلاح سینمایی با عنوان میزانسن شناخته می‌شود و به این ترتیب ما با دو نوع تشبیه سینمایی به‌لحاظ ساختار آشناییم: تشبیه مونتاژی و تشبیه میزانسنی که اولی به ***آیزنشتاین*** منسوب است و دومی به ***آندره‌بازن***.

نخستین و ابتدایی‌ترین شیوه در سینما برای تشبیه A به B، گرفتن یک نما از A و چسباندن آن نما- با برش و مونتاژ- به B است. تکرار این کار- به‌طریق مونتاژ موازی- تأکید بصری بر وجه‌شبه مورد نظر تلقی می‌گردد. در این روش می‌بینیم که برش و چسباندن دو نما به‌هم کار ادات تشبیه را در ادبیات انجام می‌دهد. درمیان سینماگران عمدتاً دلبستگان به این روش بیانی به مدل و سبک سینمای آیزنشتاین

منسوب می‌شوند که مدلی مبتنی بر مونتاژ و تـأثیر مکمـل دو نماسـت کـه بـه‌عبـارتی ازطریق برش در هم ضرب می‌شوند. راه دیگر تشبیه A به B در سینما این است که در یک نمای واحد B را پشت سر یا در کنار A قرار دهیم. ایـن‌گونـه تـشبیه، مـستقل از تکنیک مونتاژ است و تقریباً معادل آن دسته از تشبیهات ادبی قرار می‌گیرد کـه در آنهـا ادات تشبیه حذف شده است. ***آندره‌بـازن*** پیـشنهادکنندهٔ ایـن مـدل از بیـان تـصویری دربرابر مدل مبتنی بر مونتاژ ***آیزنشتاین*** است (حسینی،۱۳۷۸: ۷۹).

اما در ادبیات نمایشی معنای مصطلح تمثیل و نماد به هم آمیخته است و بـا کـاربرد آن در علوم بلاغی تفاوت دارد. به تأکید ***اسلین***، امروزه واژه‌هـای اسـتعاری یـا نمـادین به‌جای تمثیلی به‌کار می‌روند (ن.ک. اسـلین، ۱۳۸۲: ۹۸)؛ اما در تبیـین ظرفیتهـای تـصویری تمثیلهای ادبی باید به تعریف بلاغی تمثیل در ادبیات، اسـتناد، و کـارکرد آن را در بیـان سینمایی لحاظ کرد.

همان‌طور که گفته شد، بحث مفرد و مرکب در ساختار تشبیهات ادبی، مـدخل ورود به بحث تمثیل است. طبق تعریفهای متقـدمان و متـأخران، مبنـای تـشبیه در تمثیـل نـه صفتی مفرد و در حد کلمه بلکه فرایندی پیچیده در سطح کلام و جمله است؛ فراینـدی که برای بیان امری معقول و انتزاعی به‌کار می‌رود. تصاویر مرکـب و محـسوسی کـه در ادبیات تعلیمیِ عرفانی به ایضاح مفاهیم عارفانه می‌پردازد، غالباً بصری اسـت و از آنجـا که بیان امر معقول با مجموعهٔ تصویری در سینما نیز کاربرد فراوان دارد، انتقال تمثیلهای شعری ادبیات عرفانی به سینما مُوَجَه می‌نماید.

از نمونه‌های ساده و ابتدایی چنین تمثیلهایی در سینما بیان خشم و غضب شخـصیت داستان با تصویر دیگی است که روی آتش درحال جوشیدن است یـا القـای حالـت بـه تنگ آمدن فرد با تصویر لیوانی است که قرص جوشانی در آن حل می‌شود. این تمثیلها در اشعار مولانا و بویژه مثنوی فراوان به‌کار رفته است؛ مانند تبیین «مکر و نیرنگ دنیـا» با تصویر «روباهی که زیر لایه‌ای از خاک پنهان شده است و وقتی مرغـان بـرای بـردن دانه‌های روی خاک فرود می‌آیند، آنها را شکار می‌کند» یا تصویر «ماری کـه روی سـینه می‌ایستد و برگی خشک در دهان می‌گیرد تا پرندگان او را به‌صورت گیاه ببیننـد» (ن.ک. حسینی، ۱۳۷۸: ۱۲۷تا۱۳۰) .

۳- تحلیل ظرفیتهای سینمایی تمثیل در اشعار مولانا

امکانات تصویری و نمایشی تمثیلهای ادبی و بویژه تمثیلهای مثنوی و غزلیات شمس را

می‌توان در این موارد جستجو کرد.

اشتمال بر عناصر بصری متعدد و متحرک

وجود چند عنصر دیداری در تمثیل، نخستین امکان سینمایی این تصویر ادبی است و این ویژگی با رابطهٔ میان تصاویر، که غالباً به یک فعل حرکتی و نمایشی وابسته است، قوام می‌یابد؛ برای نمونه مولانا در دفتر دوم مثنوی، تأثیر قهر الهی را بر تربیت و تزکیهٔ انسان با این تصویر تمثیلی بیان می‌کند که «سواری بر اسب خود تازیانه می‌زند و اسب در اثر تازیانه، خود را گرد می‌کند و می‌تازد». این تصویر، ضمن اشتمال بر عناصر بصریِ «اسب»، «اسب‌سوار» و «تازیانه» با افعال حرکتیِ «تازیانه زدن»، «گرد شدن اسب» و «تاختن اسب» همراه است.

تازیانه بر زدی اسبم گذشت گنبدی کرد و ز گردون بر گذشت

(دفتر دوم: ۱۷۸۹)

در مثالی دیگر، توضیح این آموزهٔ عرفانی که «برخی امور شر، نتیجهٔ خیری در پی دارد و افراد آگاه با میل و رغبت از آن استقبال می‌کنند» با این تمثیل تحقق می‌یابد که «حمالان برای کشیدن بار گران با یکدیگر می‌جنگند». در این تصویر، «کشمکش باربران»، «گرفتن بار» و «کشیدن بار»، همه، عناصر بصری متحرکی است که قابلیت نمایشی دارد.

می‌دود حمال زی بار گران می‌رباید بار را از دیگران
جنگ حمالان برای بار بین این چنین است اجتهاد کار بین

(دفتر دوم: ۱۸۳۴-۱۸۳۵)

تناسب دال و مدلولهای همنشین با مونتاژ و میزانسن

اشاره شد که تمثیل بر دو سویهٔ عقلی و حسی استوار است و کاربرد آن در زبان عرفان، ایضاح مفاهیم ذهنی و گاه غیر قابل درک از راه تشبیه آنها به امور محسوس و قابل فهم است. قرار گرفتن تمثیل در حوزهٔ تشبیه، حاکی از همنشینی تصویر و معنی است و همان‌طور که ذیل بحث تشبیه تشریح شد، وقوع تشبیه یا تمثیل در سینما عمدتاً با دو شگرد مونتاژ و میزانسن، محقق می‌شود. در تشبیه مونتاژی، نمای دال به نمای مدلول برش می‌خورد؛ اما در تشبیه میزانسنی، دال و مدلول در نمای واحدی قرار می‌گیرد. تصویر تشبیهی معمولاً شامل این دو ترکیب است: عنصر بصری واحد+ عنصر بصری

واحد و مجموعهٔ تـصویری+ مجموعـهٔ تـصویری. امـا در تـصویر تمثیلـی، میـان یـک مجموعهٔ تصویری با معنا و مفهومی که می‌توان در یـک جملـه بیـان کـرد و بـا پیرنـگ داستان، ارتباط دارد، شباهت ضمنی برقرار می‌شود؛ البته مفهوم داستانی فـیلم، خـود بـا یک نشانهٔ تصویری همراه است که ازطریق دلالت ضمنی آن مفهوم را بیان می‌کند؛ برای مثال، تصویر «درهایی که پشت سر هم باز می‌شوند» برای دلالت بر این معنی که «رابطهٔ شخصیتهای داستان عمیقتر می‌شود» در حالتی درک می‌شود کـه تـصویر دیگـری ماننـد «حرکت شخصیتها به سمت یکدیگر یا افعالی مانند بوسـیدن و در آغـوش گـرفتن» بـر معنای ارتباط دلالت کند. اگر این تصویر به تصویر درها برش خورَد، تمثیـل بـا مونتـاژ محقق می‌شود و اگر هر دو تصویر در نمایی واحد قرار گیـرد، روش میزانـسن، شـگرد تمثیل را شکل داده است.

> در فیلم مشهور ***اورسن ولز***، «***همشهری کین***»، وقتی شخصیتها همـدیگر را مـی‌بوسـند دری پشت‌سر آنها باز می‌شود و پشت آن در، دری دیگـر و درهـای دیگـر اسـت کـه پی‌درپی بازمی‌شود. انگار این درهای درونی اینهاست که دارد باز می‌شـود. ایـن بیـانی تصویری در میزانسن است. درواقع هرچه بیشتر صحنه ادامه می‌یابـد، انگـار در عمـق، درهایی به روی هم می‌گشایند. این دیگر تشبیه این آدمها به در نیـست بلکـه بیـانی از حالت درونی آنهاست؛ یعنی حالت نامحسوس درونی آنها با درهایی که پـی‌درپـی بـاز می‌شود به نوعی محسوس می‌شود (حسینی،۱۳۷۸: ۸۴).

در یک فیلم فرضی، قطعیِ تصویر شخصیت فیلمی فرضی که با علـم نـاقص خـود تعبیر نادرستی از حقیقت ارائه می‌کند و باعث گمراهی و تباهی افراد دیگر می‌شـود بـه تصویر «نابینایی که کورکورانه عصا می‌زند و چراغها را می‌شکند»، نمونهٔ تمثیل مونتاژی است که با الهام از تمثیل عرفانی مولانا ساخته می‌شود.

مـا کـه کورانـه عـصاها مـی‌زنـیم لاجـرم قنـدیل‌هـا را بـشکنیم

(دفتر دوم: ۴۳۴)

ازآنجاکه در تمثیل، اجزای محسوس دال می‌تواند طی باز شدن نمایشی، یک به یک دربرابر اجزای مدلول قرار گیرد، مونتاژ مـوازی هـم مـی‌توانـد امکـان روایـت‌پـردازی تمثیلهای فشردهٔ شعری را فراهم کند؛ بـرای نمونـه، ایـن تمثیـل مـی‌توانـد در نماهـای متعددی بازآفرینی شود و برای جلب بیشتر مشارکت مخاطب، ترتیب علی و معلولی آن را نیز رعایت نکند و مثلاً بخش پایانی تمثیل در ابتدا بیاید:

نمای۱: تصویر چراغهای شکسته شده
نمای۲:تصویر واعظ که از منبر وعظ بالا می‌رود.
نمای۳: تصویر واعظ که کتاب خود را باز می‌کند.
نمای۴: تصویر قدمهای فردی که از کنار چراغهای شکسته شده با عصا می‌گذرد.
نمای۵: مخاطبان که از خطابهٔ واعظ یادداشت برمی‌دارند.
نمای۶: تصویر کامل فرد نابینایی که کورکورانه عصا می‌زند و چراغها را می‌شکند.

اما نمونهٔ تمثیل میزانسنی با الهام از تمثیلهای عرفانی مولانا، صحنه‌ای است که در آن شخصیتی را می‌بینیم که با شنیدن اسرار عرفانی از عارفی واصل خشمگین می‌شود و زبان به تکذیب و تکفیر او باز می‌کند و در همان صحنه و مثلاً هنگام نمایش عصبانیت، فرد یاد شده که قصد ترک صحنه را دارد، تصویری از پای کج او نشان داده می‌شود که در کفش راست نمی‌رود.

پای کژ را کفش کژ بهتر بود مر گدا را دستگه بر در بود
(دفتر دوم: ۸۴۲)

فراوانی تصویرهای هم‌عرض در طول شعر

بازآفرینی تمثیلهای مترادف عرفانی در سینما کارکرد دیگری را نیز برآورده می‌کند و آن، خلق معنا ازطریق همنشینی تصویرهای هم‌معنا و هم‌پیوند در طول فیلم است به‌گونه‌ای که مخاطب هر تصویر را به کمک تصویرهای قبل، تفسیر و به عبارت بهتر تأویل کند و به وحدت معنایی‌ای که در کل اثر پنهان شده است دست یابد. معنی‌پردازی با عناصر بصری مشابه خواسته‌های ذاتی سینماست که پاسخهای فراوانی در دیوان غزلیات و مثنوی خواهد یافت؛ برای نمونه، مولوی در تبیین ضرورت صبوری و تفهیم این معنا که « بیتابی انسان دربرابر مشکلات بی‌فایده است و باعث تشدید ناراحتی او می‌شود» از چند تمثیل با حُکمی مشابه در یک غزل بهره می‌گیرد که اگر تفسیر خود مولوی را هم حذف کنیم، باز معنای مورد نظر او از طریق همنشینی تصاویر و کسب معنای آنها از یکدیگر به مخاطب القا می‌شود؛ به عبارتی، توالی تمثیلهایی که یک حالت روانی را تداعی می‌کند و نتیجه‌ای مشابه از تصویر آنها مستفاد می‌شود، فهم دلالت ضمنی تصویرها را برای مخاطب میسر می‌کند. وقتی تصویری با تصویر دیگری معنی شود از ظرفیت انتقال به رسانه‌های دیداری برخوردار است.

فردی سعی می‌کند دود آتشدان حمام را به آسمان بفرستد اما آتشدان هرچه دود کند، خودش را سیاه می‌کند و به آسمان نمی‌رود.
فردی سر خود را به سنگ می‌کوبد.
فردی بر نقش دیوار گرمابه مشت می‌زند.
فردی بر ماه آسمان آب دهان می‌اندازد و به صورت خودش بازمی‌گردد.
عاشقی دامن معشوق را می‌کشد و جامه بر تنش تنگ می‌شود.
دم ماری در دهان خارپشتی گیر می‌کند و مار برای رهایی، خود را گرد می‌کند و بر خارپشت می‌کوبد و سوراخ‌سوراخ می‌شود و می‌میرد.
طعامی که در دیگ ریخته می‌شود جوش می‌زند و بالا و پایین می‌رود.

چندانکه خواهی جنگ کن یا گرم کن تهدید را — می‌دان که دود گلخن هرگز نیاید بر سما
خود را مرنجان ای پدر، سر را مکوب اندر حجر — با نقش گرمابه مکن این جمله چالیش و غزا
گر تو کنی بر مه تفو بر روی تو بازآید آن — ور دامن او را کشی هم بر تو تنگ آید قبا
پیش از تو خامان دگر در جوش این دیگ جهان — بس برطپیدند و نشد، درمان نبود الا رضا
بگرفت دم مار را یک خارپشت اندر دهن — سر در کشید و گرد شد مانند گویی آن دغا
آن مار ابله خویش را بر خار می‌زد دم به دم — سوراخ سوراخ آمد او از خود زدن بر خارها

(غزل ۲۰)

یکی از زیباترین نمونه‌های شعری مثنوی، که به سبب اشتمال بر عناصر دیداری- شنیداری، استفاده از تمثیلهای هم‌عرض در طول شعر و شباهت به فرایند تداعی معانی، احساس عارفانه- عاشقانه‌ای را به مخاطب القا می‌کند، داستان «کلوخ انداختن تشنه از سر دیوار در جوی آب» است. تشنه‌ای بر سر دیوار بلندی نشسته است که مانع دستیابی او به آب جوی است. او که تشنهٔ آب است حتی از شنیدن صدای آن هم لذت می‌برد؛ برای اینکه هم صدای آب را بشنود هم از بلندی دیوار بکاهد و مانع را از پیش روی بردارد، هرلحظه خشتی از دیوار می‌کند و در آب می‌افکند. کل داستان، تمثیلی برای این مفهوم است که با زوال تمنیات انسانی و نفسانی و در سایهٔ تواضع و فروتنی می‌توان به تقرب رسید و مولانا خود در پایان حکایت به تفسیر تمثیل می‌پردازد:

ناگهان انداخت او خشتی در آب — بانگ او چون بانگ اسرافیل شد
چون خطاب یار شیرین لذید — مست کرد آن بانگ آبش چون نبید

از صـــفای بانـــگ آب آن ممـــتحن — گشت خشت انداز از آنجا خشت کـن
آب مـــی‌زد بانـــگ یعنـــی هـــی تـــرا — فایـــده چـــه زیـــن زدن خـــشتی مـــرا
تـــشنه گفـــت آبـا مـــرا دو فایـــده اســـت — من از این صـنعت نـدارم هـیچ دسـت
فایـــــده اول ســـــماع بانـــــگ آب — کـو بـود مـر تـشنگان را چـون ربـاب
بانـگ او چـون بانـگ اسـرافیل شـد — مـرده را زیـن زنـدگی تحویـل شـد
یـــا چـــو بانـــگ رعـــد ایـــام بهـــار — بـاغ مـی‌یابـد از او چنـدین شـکار
یـــا چـــو بـــر درویـــش ایـــام زکـــات — یـا چـو بـر محبـوس پیغـام نجـات
...ســـجده آمـــد کنـــدن خـــشت لـــزب — موجـب قربـی کـه واسـجد و اقتـرب
تا کـه ایـن دیـوار، عـالی‌گـردن اسـت — مـانع ایـن سـر فـرود آورد اسـت

(دفتر دوم، بیت ۱۱۹۳-۱۲۱۰)

آیا تدوین نماهایی که از تصویرهای تمثیلی این شعر برمی‌آید، احساس یا ادراک واحدی را در مخاطب ایجاد می‌کند؟ آیا می‌توان این تصویرهای مشترک الدلاله را در بیان سینمایی بازآفرینی کرد؟ هر پاسخی به این پرسش، اعم از سلبی یا ایجابی به توسعهٔ خلاقیت تصویری سینماگران می‌انجامد؛ زیرا ذهن فیلمساز را یا به راهکارهایی برای انتقال تصویرهای ادبی سوق می‌دهد یا او را به خلق جایگزینهایی تحریک می‌کند که با سینما همخوانی بیشتری دارد. می‌توان توالی تمثیلهای هم‌عرض شعر را در شرح نماها برگردان کرد و در بازبینی تصاویر شعری مولانا از زبانی مشترک با سینماگران بهره جست.

نمای۱: تصویر سنگ انداختن تشنه در آب+ صدای آب
نمای۲: تصویر سنگ انداختن تشنه در آب+ صدای موسیقی (رباب)
نمای۳: تصویر سنگ انداختن تشنه در آب+ صدایی شبیه صدای صور
نمای۴: تصویر سربرآوردن مرده‌ای از گور
نمای۵: تصویر سنگ انداختن تشنه در آب+ صدای رعد و برق
نمای۶: تصویر بارش باران و شکوفایی گیاهان
نمای۷: تصویرسنگ انداختن تشنه در آب+ صدای زندانبانی که نوید آزادی می‌دهد.
نمای۸: تصویر باز شدن در سلولها بر زندانیان

اشتمال بر تصاویر قابل توزیع در متن فیلم به سبب دلالت بر مضمون عرفانی «تکامل»

ظرفیت دیگری که از تمثیلهای ادبیات عرفانی حاصل می‌شود، وجود تمثیلهایی است که بر معنای سیر و سلوک یا تکامل روح دلالت می‌کند. این تمثیلها از ساختاری برخوردار است که با فرم خود، محتوا را بیان می‌کند؛ زیرا شاعر عارف نمونهٔ محسوسی را برای آموزش برگزیده است که از حرکت رو به تکامل در ذات خود برخوردار باشد و این حرکت، بافتی روایی و قابل تبدیل به نمایش را برای تمثیل فراهم می‌آورد؛ مانند تصویر «میوه‌های خامی است که پس از رسیدن به پختگی از شاخه‌ها رها می‌شوند و بر زمین می‌افتند»؛ برای تبیین این معنی که «سالکان مبتدی نسبت به عارفان کامل، سختگیری و تعصب بیشتری دارند».

این جهان همچون درخت است ای کرام — ما بر او چون میوه‌های نیم خام
سخت گیرد خامها مر شاخ را — زانک در خامی نشاید کاخ را
چون بپخت و گشت شیرین لب گزان — سست گیرد شاخها را بعد از آن
چون از آن اقبال شیرین شد دهان — سرد شد بر آدمی ملک جهان
سختگیری و تعصب خامی است — تا جنینی کار خون‌آشامی است

چنانکه در مبحث ظرفیتهای سینمایی تشبیه گفته شد، این تصویرها می‌تواند در کل داستان فیلم توزیع شود و مثلاً هر مرحله از تکامل تصویر مورد نظر با مراحل تکامل شخصیت فیلم یا تکوین پدیده‌ای که فیلمنامه قصد بیان آن را دارد، برابر هم گذاشته شود. از آنجا که دلالت بر موضوع تکوین و تکامل به سیر و سلوک عرفانی محدود نمی‌شود، چنین تمثیلهایی را می‌توان برای دلالت بر هر پیرنگی که بر حرکت مبتنی باشد به‌کار برد. تصویر «میوه‌ای که در اثر رسیدن و پختگی از درخت می‌افتد»، می‌تواند به تصویرهای مختلفی برش خورش خورد؛ مانند تصویر دانشمند جوانی که در یک فیلم فرضی قصد حل مسئله‌ای را دارد و به سبب اتکای بیش از حد به معلومات دانشگاهی خود، ناموفق است و در لحظات پایانی فیلم در اثر یک اتفاق یا سلسله اتفاقات داستان به این آگاهی رسیده است که از دیدگاه دیگری به مسئله مورد نظر نگاه کند و با همین ترک تعصب و تغییر نظر به راه حل دست یافته است.

در مثالی دیگر، مولانا توجه مخاطبان خود را به ابعاد مختلف وجود انسانی آنان جلب برای تنویر افکار آنها به این تمثیل استناد می‌کند که «در خانه هر روز اتاقی جدید

کشف می‌شود». این تمثیل با هر نوع تغییر در مصداق برای تعریف کلی «کشف دائمی ابعاد مختلف امور» کارکرد دارد؛ ممکن است شخصیت وکیل در یک فیلم فرضی هر بار نکتهٔ جدیدی را در پرونده‌ای کشف کند و هر یافتهٔ تازهٔ او به تصویری از فرزند کوچکش کات شود که اتاقی را در خانه پیدا کرده و مشغول واکاوی اسباب و اثاثی اتاق است. آنچه هست، تعریف تمثیل و نوع دلالتمندی آن، که کارکرد تعلیم یا متوجه ساختن مخاطب را به شکلی ساده برآورده می‌کند، مستلزم ارتباط کمرنگ تصویر تمثیلی با طرح داستان است.

به هر روز دین خانه یکی حجره نویی یابی تو یکتو نیستی ای جان تفحص کن که صد تویی

(غزل ۲۵۱۳)

نمونهٔ دیگری که از حوزهٔ تصویر عناصر طبیعت گرفته شده و ممکن است، ساده و ابتدایی به نظر آید، «تبدیل یخ به آب در اثر تابش آفتاب» است. مولوی در ابیات متعددی وضعیت سالک مبتدی یا معترض نسبت به پیر عارف را در قیاس با کسانی که خود را در معرض هدایت انسانهای کامل قرار می‌دهند با تقابل تصویری «آب روان» و «برف و یخ» ترسیم می‌کند. سالکی می‌تواند مراحل کمال را طی کند که برف و یخ وجود خود را در معرض درخشش و حرارت خورشید قرار دهد:

آبی میان جو روان آبی لب جو بسته یخ آن تیزرو این سست رو هین تیز رو تا نفسری

(غزل۲۴۲۹)

دلالتمندی این تمثیل به انواع مختلفی از فرایندهای تکامل قابل تعمیم است؛ مانند رابطه‌ای عاطفی که براثر رویدادی ناخواسته به سردی گراییده است و بازتابهای متفاوت آن با برشهای مکرر به لیوان یخی که هیچ یک از طرفین رابطه قصد خارج کردن آن را از یخچال ندارند، این شباهت را به بیننده القا می‌کند و در لحظهٔ گرهگشایی داستان، یخ از یخدان آزاد می‌شود و در کنار وسیله‌ای گرمابخش، بیننده شاهد پایان انجماد است.

مثالهای دیگر:

– تبدیل تدریجی خون به شیر

مدتی این مثنوی تأخیر شد مهلتی بایست تا خون شیر شد

(دفتر دوم:۱)

– تحول تدریجی و مبتنی بر ریاضت انگور به می

کرد لولی دست خود در خون من خون من در دست آن لولی فسرد

تـا کـه مـی شـد خـون مـن انگـور وار *سـالها انگـور دل را مـی‌فـشرد*
(غزل۸۱۵)

– تبدیل تدریجی خاک به زر

وگر تو پای سفر نداری سفر گزین در خویش *چوکان لعل پذیرا شو از شعاع اثر*
ز خویشتن سفری کن به خـویش ای خواجـه *که از چنین سفری گشت خاک معدن زر*
(غزل۸۱۵)

اشتمال بر بافت روایی وساختار دراماتیک

از ویژگیهای تمثیل، که بیشتر مباحث بلاغی بر آن تأکیـد کـرده‌انـد، جنبـهٔ داسـتانی آن است. گفته شد، ***شفیعی کدکنی*** تمثیـل را معـادل آنچـه در بلاغـت فرنگـی ***Allegory*** می‌خوانند به‌کار برده و به حوزهٔ ادبیات روایی (داستان، حماسه و نمایشنامه) توجه کرده است (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۲: ۸۶). ***پورنامداریان*** نیز تمثیل را به‌طور کل، حکایت یا داسـتان کوتاه یا بلندی می‌داند که مفهومی غیـر عقلانـی را بیـان کنـد (پورنامـداریان، ۱۳۶۴: ۱۱۹). ***شمیسا*** هم تأکید می‌کند در تشبیه تمثیلی، مشبه‌به مرکب بایـد جنبـهٔ مثـل یـا حکایـت داشته باشد (شمیسا، ۱۳۸۴: ۴۳) و ***حسینی*** که کاربرد سینمایی تمثیل را بررسی کرده است، هر نوع مجموعهٔ مرکب محسوسی را که به یک امر عقلـی ماننـد شـود، تمثیـل مرکـب می‌داند؛ خواه جنبهٔ حکایت و داستان داشته باشد خواه از یـک تجربـهٔ فـردی برخاسـته باشد (حسینی، ۱۳۷۸: ۱۲۵ و۱۲۶).

اگر به این مصالحه تن دهیم که بخش عظیمـی از تمثیلهـای ادبـی، بافـت روایـی و داستانی دارد، قابلیت نمایشی تصویر بیش از پیش مشهود است؛ برای نمونـه، تمثیلهـای رمزی که با روایتی کوتاه یا نسبتا بلند درمجموع برای بیان یک اندیشه به‌کار می‌روند از قابلیت تبدیل به پیرنگ داستان برخوردار است. برگردان رویدادهای کوتاه این تمثیلها به نثر، وقایعی علی و معلولی را برای بسط و گسترش در فیلمهای بلنـد داسـتانی تـدارک می‌بینند.

نمونهٔ این حکایتهای تمثیلـی در مثنـوی فـراوان اسـت و بـه نظـر مـی‌رسـد تهیـهٔ مجموعه‌ای از پیرنگهای برآمده از این تمثیلها زمینهٔ اقتباس روزآمد از داستانهای مثنـوی را هموار می‌کند. در تدوین فهرست طرحهای داستانی تمثیلهای رمزی نیـز مـی‌تـوان از همان شیوهٔ ریزپردازی تصویرهای تمثیلی موجز و دو مصراعی شـعر بهـره بـرد؛ بـرای

مثال مولوی در دفتر دوم مثنوی در تبیین تقابل ضعف بنده با قدرت خدا (یا انسان کامل) از حکایت تمثیلی موش و شتر استفاده می‌کند؛ موشی مهار شتری را در کف گرفته و به راه افتاده است. شتر با اعتماد به نفس- و بنا به عبارتهای کنایی و ضمنی شعر- با نگاه عاقل اندر سفیه به دنبال او می‌رود. موش و شتر به جوی بزرگی می‌رسند و بقیهٔ حکایت را می‌توان حدس زد. طرح داستانی برآمده از این تمثیل را می‌توان با جایگزین کردن دو شخصیت انسانی در ماجراهای علی و معلولی با زبان ساده و در جملات کوتاه بازنویسی کرد؛ طرحی که می‌تواند در روایتهای فرعی فیلم با کارکردی تمثیلی احیا شود و بدون ارتباط مستقیم به داستان اصلی به‌عنوان مشبه‌به عمل کند یا اینکه الهام بخش طرح داستانی اصلی فیلم باشد که در این صورت نقش استعاری خواهد داشت و در فصل بعد به آن می‌پردازیم.

موضوع: تسلیم و ترک گستاخی و تکبر

معنی: اظهار بزرگی و جسارت دربرابر بزرگان به سرافکندگی و اظهار عجز منجر می‌شود.

طرح داستانی

۱. کودک با اصرار دست پدر را گرفته، او را به دنبال خود می‌کشد و اظهار بزرگی می‌کند.
۲. پدر و کودک به نهر آبی می‌رسند.
۳. کودک می‌ایستد.
۴. پدر در آب می‌رود و به کودک نشان می‌دهد آب کم‌عمق است و تا سر زانو بیشتر نمی‌آید.
۵. کودک عمق آب را امتحان می‌کند و تا سر در آب می‌رود.
۶. پدر کودک را روی دوش خود سوار می‌کند و از آب می‌گذراند.

موشکی در کف مهار اشتری — در ربود و شد روان او از مری
اشتر از چستی که با او شد روان — موش غره شد که هستم پهلوان
بر شتر زد پرتو اندیشه‌اش — گفت بنمایم ترا تو باش خوش
تا بیامد بر لب جوی بزرگ — کاندرو گشتی زبون هر شیر و گرگ
موش آنجا ایستاد و خشک گشت — گفت اشتر ای رفیق کوه و دشت
این توقف چیست حیرانی چرا — پا بنه مردانه اندر جو درآ

تو قلاوزی و پیش آهنگ من — در میان ره مباش و تن مزن
گفت این آب شگرف است و عمیق — من همی‌ترسم ز غرقاب ای رفیق
گفت تا زانوست آب ای کور موش — از چه حیران گشتی و رفتی ز هوش
گفت مور تست و ما را اژدهاست — که ز زانو تا به زانو فرقهاست
گر تو را تا زانو است ای پر هنر — مرمرا صد گز گذشت از فرق سر
گفت گستاخی مکن بار دگر — تا نسوزد جسم و جانت زین شرر
تو مری با مثل خود موشان بکن — اشتر مر موش را نبود سخن
گفت توبه کردن از بهر خدا — بگذران زین آب مهلک مر مرا
رحم آمد مر شتر را گفت هین — بر جه و بر کودبان من نشین

(دفتر دوم: ۳۴۳۶-۳۴۵۱)

۴- پیشنهادها

استخراج تصاویر متحد المضمون از مثنوی و غزلیات شمس، زمینهٔ بازآفرینی تمثیلهای همتراز را در متن سینمایی هموار می‌کند. اگر درنظر بگیریم مجموع ابیات مثنوی و غزلیات شمس، حدود هفتاد هزار بیت است که گستره‌ای از تمثیلها را با جنبه‌های نمایشی و تصویری قابل انتقال به سینما در خود نهفته است، تهیهٔ فهرستی تصویری بر اساس موضوعات اصلی و فرعی، راه دستیابی به مجموعهٔ تصویری آثار مولوی را بر سینماگران هموار می‌کند. ***ژرژ پولتی*** در کتاب ***سی و شش وضعیت نمایشی***، پیرنگهای اصلی نمایشها را در سی و شش مورد فهرست کرده، بقیهٔ طرحهای درام را چالشی از وضعیتهای اصلی می‌داند. روش او در معرفی این وضعیتهای نمایشی، بیان پیرنگ اصلی به زبان ساده است و خود تأکید می‌کند: «این وجوه سی و شش‌گانه که من قصد بازسازی آنها را دارم، مسلماً باید ساده و واضح باشد و خصایص آنها دور از ذهن نباشد. این خصیصه‌ها در تمامی عصرها و نوعهای ادبی تکرار می‌شود و ما با مشاهدهٔ این تکرارها نسبت به آن مطمئن می‌شویم» (پولتی، ۱۳۸۰: ۱۱و۱۲). این گونه دسته‌بندی برای اهالی تئاتر و سینما آشناست و به‌نظر می‌رسد می‌توان بر این قیاس، پژوهشی را پی‌ریخت که وضعیتهای اصلی و فرعی تصویر (به معنای موضوعات بصری با دلالت ضمنی) را از متون ادبی استخراج، و به هنرمندان سینما عرضه کند. واکاوی تمثیلهای تعلیمی و عرفانی اشعار مولانا، تبدیل آنها به گزاره‌های زبانی ساده و روشن و

طبقه‌بندی آنها در مجموعه‌ای که به دائرة المعارف تصویرهای عرفانی شباهت داشته باشد بر خلاقیت تصویری و خیال‌پردازیهای هنری تأثیرگذار است.

پی‌نوشت

1.adaptation

۲. برای تفصیل بیشتر ن.ک. پازولینی، ۱۳۸۵: ۴۵

۳. برای تفصیل بیشتر ن.ک. احمدی، ۱۳۷۱: ۲۵۱

۴. برای تفصیل بیشتر ن.ک. سجودی: ۱۳۸۲.

منابع

۱. احمدی، بابک؛ ***از نشانه‌های تصویری تا متن***؛ تهران: مرکز، ۱۳۷۱.

۲. احمدی، بابک؛ ***تصاویر دنیای خیالی (مقاله‌هایی درباره سینما)***؛ چ دوم، تهران: مرکز، ۱۳۷۰.

۳. پازولینی، پیر پائولو: «سینمای شعر»، گردآوری، بیل نیکولز: **ساخت‌گرایی، نشانه‌شناسی سینما**؛ ترجمهٔ علاءالدین طباطبایی، تهران: هرمس، ۱۳۸۵.

۴. پورنامداریان، تقی؛ ***تقریرات؛ جزوهٔ دورهٔ دکتری***؛ تهران: دانشگاه تربیت مدرس، ۱۳۸۳ .

۵. پورنامداریان، تقی؛ ***رمز و داستآنهای رمزی***، تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی، ۱۳۶۴.

۶. حسینی، سید حسن؛ ***مشت در نمای درشت (معانی و بیان در ادبیات و سینما)***؛ تهران: سروش، ۱۳۷۸.

۷. شفیعی کدکنی، محمدرضا؛ ***صور خیال در شعر فارسی (تحقیق انتقادی در تطور ایماژهای شعر پارسی و سیر نظریه بلاغت در اسلام و ایران)***؛ چ پنجم، تهران: آگاه، ۱۳۷۲.

۸. سجودی، فرزان؛ **نشانه‌شناسی کاربردی**؛ تهران: قصه، ۱۳۸۲.

۹. شمیسا، سیروس: ***بیان و معانی***؛ چ اول از ویرایش دوم، تهران: میترا، ۱۳۸۴.

۱۰. کهنسال، مریم: ***بررسی جلوه‌های نمایشی در مثنوی***؛ پایان‌نامه دکتری، استاد راهنما: منصور رستگار فسایی، دانشگاه شیراز، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، ۱۳۸۳.
۱۱. متز، کریستین: ***نشانه‌شناسی سینما (مقاله‌هایی درباره دلالت در سینما)***؛ ترجمه روبرت صافاریان، تهران: فرهنگ کاوش، ۱۳۸۰.
۱۲. مولوی، جلال الدین؛ **کلیات دیوان شمس**؛ مطابق نسخهٔ تصحیح شدهٔ بدیع الزمان فروزانفر، تهران: نگاه، ۱۳۷۵.
۱۳. مولوی، جلال الدین؛ **مثنوی معنوی**؛ به تصحیح رینولد الین نیکلسون، چ دوم، تهران، بهزاد، ۱۳۷۰.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی