مجلهٔ علمی مطالعات زبانی و بلاغی
سال ۱۰ ـ شماره ۱۹ ـ بهار و تابستان ۹۸
صفحات ۵۱ ـ ۷۶

بررسی تطبیقی بیان تمثیلی و نمادین بهشت و جهنّم در ارداویراف‌نامه و فیلم «چه رؤیاهایی که می‌آیند»

علی‌رضا پورشبانان*/ امیرحسین پورشبانان**

چکیده

توجّه به مسئلهٔ زندگی پس از مرگ، از مواردی است که در قالب تمثیل روایی سفر به بهشت و جهنّم در آثار ادبی و هنری ملّت‌های گوناگون در طول تاریخ و با توجّه به عوامل فرهنگی، اجتماعی و مذهبی هر جامعه، خلق شده و آمال و آلام حیات انسان در دنیای دیگر را به نمایش گذاشته است. ارداویراف‌نامه (نظم و نثر) از ادبیات ایرانی و فیلم «چه رؤیاهایی که می‌آیند» محصول سینمای آمریکا، از جمله آثاری هستند که سفر تمثیلی به بهشت و جهنّم در آن‌ها ترسیم شده است. در این مقاله تلاش شده به روش توصیفی-تحلیلی به این پرسش اصلی پاسخ داده شود که بیان تمثیلی این سیر و کارکرد نمادها در این آثار چه شباهت‌ها و تفاوت‌هایی داشته، دلایل این تعابیر مختلف تحلیل شود. این مقایسه نشان می‌دهد با توجّه به نگاه فردگرای مسلّط بر فیلم، بیان نمادین در آن، تفسیری محدود و با چارچوب مشخّص داشته، متمرکز بر شکل‌دهی به رابطهٔ حسّی با مخاطبان و در قالب بازآفرینی صحنه‌هایی از بهشت و جهنّم شخصی و با تأکید بر لذّات و رنج‌های روحی و انگیزه‌های فردی به کار گرفته شده است؛ حال آنکه در ارداویراف‌نامه، با توجّه به تأکید بر انگاره‌های حافظهٔ جمعی و باورهای مذهبی، نمادها به شکلی عمومی و با تعابیر پرتکرار و اهداف تعلیمی- دینی و تمرکز بر پاداش و مکافات جسمانی، در بستر تمثیل کلّی سفر به بهشت و جهنّم، درون‌مایهٔ اصلی متن را شکل داده‌اند.

کلیدواژه: *بیان تمثیلی، نماد، بهشت و جهنّم، ارداویراف‌نامه، فیلم «چه رؤیاهایی که می‌آیند».*

---

* استادیار دانشگاه هنر تهران (نویسندهٔ مسئول) alirezap3@yahoo.com
** کارشناسی ارشد پژوهش هنر از دانشگاه آزاد اسلامی واحد نجف‌آباد
تاریخ وصول: ۱۳۹۷/۰۴/۲۳ ـ پذیرش نهایی: ۱۳۹۷/۰۹/۰۶

مقدّمه

تصاویری که در همهٔ ادیان و حتّی اسطوره‌ها و افسانه‌ها در مورد بهشت و جهنّم دیده می‌شود، در اغلب موارد سرشار از تمثیل‌ها و نمادهایی است که بر اصولی متضاد چون روشنایی- تاریکی و خوب- بد تکیه دارند و هر فرد نیز بسته به اعمال، کردار و نیّات خود در دنیای مادّی، در جهان پس از مرگ و بعد از گذر از مراحل ابتدایی، به یکی از این دو مکان فرستاده خواهد شد. البته در برخی مکاتب و نحله‌های دینی یا غیر دینی، مثل کمونیسم، اعتقاد مشخّصی به دنیای پس از مرگ و بهشت و جهنّم وجود ندارد و برخی پیروان ادیان غیر الهی نیز با نگاهی متمرکز بر خوش‌بینی افراطی، بر این اعتقادند که تمام گناهان انسان در این دنیا بخشیده شده، جهنّمی در کار نخواهد بود؛ امّا آنچه طیف گسترده‌ای از اعتقادات مردم دنیا را در طول تاریخ شکل داده، بر این اصل تکیه دارد که عالمی ورای جهان مادّی وجود دارد و انسان پس از مرگ متناسب با آنچه در دنیا انجام داده، به بخش‌های مختلف آن هدایت خواهد شد. این جهان جدید برای انسان ناشناخته است و نمی‌توان مختصّات دقیقی از آن ارائه داد؛ مگر نشانه‌ها و توصیفاتی که در ادیان الهی و کتب دینی پیامبران بزرگ بدان پرداخته شده است. این عدم آگاهی از جزئیات جهان پس از مرگ، مسئله‌ای است که ذهن آدمی را به اشکال گوناگون به خود مشغول کرده است؛ تا جایی که آثار بسیاری در ادبیات و انواع هنرها شامل نقاشی، سینما و... به‌وسیلهٔ هنرمندان با فرهنگ‌ها، اقوام و ادیان مختلف خلق شده و هر کدام از منظری شخصی یا با تمرکز بر حافظهٔ‌جمعی و با توجّه به انواع سلائق، آموزش‌ها، آمال و آرزوها و ذوق و مهارت هنری خود، با استفاده از نمادها و تمثیل‌های گوناگون، به نشان یا نشانه دادن از دنیای پس از مرگ پرداخته‌اند. «مصرف ادبی، پیش از آنکه ناشی از قضاوت یا داوری عقلانی و رفتاری معطوف به شناخت باشد، رفتاری معطوف به ذوق و قریحه است و ذوق و قریحه با تمامی شرایط عمومی نظام اجتماعی از جمله طبقه اجتماعی، گروه منزلتی، نهاد خانواده، گرایش‌های مدرن و پسامدرن در زندگی و سبک زندگی رابطه دارد»

(احمدی، ۱۳۸۶: ۲۷). از این زاویه و با نگرشی میان‌رشته‌ای مبتنی بر تمرکز روی تشابهات و تفاوت‌های موجود در محتواها، ژانرها و گزاره‌ها که توانایی تشخیص و دسته‌بندی مناسب نقاط هم‌پوشانی، اشتراک‌ها و افتراق‌ها در این نوع مطالعات را توسعه می‌دهند (ربکا[1]، ۱۳۸۷: ۱۴۳-۱۷۶) و با توجّه به بستر مطالعات ادبیات تطبیقی در تعاریف ارائه‌شده از سوی متفکّرانی چون هنری رماک[2] و ایو شوُرِل[3] که پژوهش در پیوند ادبیات با دیگر حوزه‌های دانش، هنر، تاریخ، فلسفه و علوم اجتماعی را در گسترهٔ مطالعات تطبیقی دسته‌بندی کرده‌اند (ر.ک: الخطیب، ۱۹۹۹: ۵۰ و شورل، ۱۳۸۹: ۱۳۱-۱۴۷) یا آرای ولک[4] و وارِن[5] که به تبیین و تفسیر نمونه‌هایی از این نوع مطالعات از زاویهٔ مبانی نظری و نمونه‌های عملی پرداخته‌اند (ر.ک: رنه ولک و آستین وارن، ۱۳۷۳: ۷۱-۱۳۸)، می‌توان گفت بررسی هم‌زمان برخی از آثار ادبی و هنری با رویکرد تطبیقی و تمرکز بر تفسیر شیوهٔ بیان تمثیلی و نمادگرا در آن‌ها، از جمله مطالعاتی است که در بطن آن، این ظرفیت وجود دارد که بتوان با بررسی و دسته‌بندی آثار از فرهنگ‌ها و ادیان مختلف، در کنار توجّه به بعد زمانی، نوع بینش انسان را از آنچه به‌عنوان بهشت و جهنّم با بیان نمادین توصیف کرده و در انتظار رسیدن به آن است، مورد ارزیابی قرار داد و با تحلیل شباهت‌ها و تفاوت‌ها، به شمایی کلّی از چگونگی تفسیر بیان تمثیلی و نمادین دنیای پس از مرگ در افکار و اذهان دو گروه از مردم جهان با تمرکز بر بُعد زمان و مکان دست یافت.

با این توصیف و با توجّه به فراوانی آثار ادبی و هنری در این حوزه، در این مقاله دو اثر، یعنی *ارداویراف‌نامه* که یکی به نثر با نویسنده‌ای نامشخّص و دیگری به نظم از بهرام پژدو (که تمرکز زیادی بر توصیف تمثیلی بهشت و جهنّم و دنیای پس از مرگ دارد)، از ادبیات کلاسیک فارسی، به‌عنوان نمونه‌ای از فرهنگ و هنر کهن ایران

1.Rebecca
2.Henry Remak
3.Yves Chevrel
4.Rene Wellek
5.Austin Warren

انتخاب شده است و با نسخه‌ای سینمایی از یک داستان مدرن نمادگرای معاصر به نام «چه رؤیاهایی که می‌آیند»[1] اثر وینست وارد[2]، کارگردان انگلیسی که در آن نیز بهشت و جهنّم با تأکید بر جنبهٔ قابل لمس آن با بیانی تمثیلی و تصویری و به‌کارگیری برخی نمادها خلق شده، با رویکردی تطبیقی مقایسه می‌شود.

از این زاویه، تلاش می‌شود در یک بررسی با رویکردی تطبیقی، به این پرسش اصلی پاسخ داده شود که بیان تمثیلی سفر به بهشت و جهنّم و کارکرد نمادها در این آثار، چه شباهت‌ها و تفاوت‌هایی دارند. ضمن آنکه بررسی و تحلیل دلایل ایجاد تفاسیر مختلف از تمثیل و نمادهای مشابه در دو اثر، از اهداف اصلی این تحقیق است.

پیشینهٔ تحقیق

کتاب *ارداویراف‌نامه*، از جمله آثاری است که محور پژوهش‌های مختلفی قرار گرفته است؛ چنان‌که برخی محقّقان تلاش کرده‌اند با رویکردی تطبیقی آن را با دیگر آثار ادبی مقایسه کنند. برای نمونه مقالات «مقایسهٔ تطبیقی بهشت و دوزخ در ارداویراف‌نامه و کمدی الهی»، دنیا حیدری و محمدباقر تسلیمی (۱۳۹۱) و «مقایسهٔ تطبیقی سفرنامه‌های تخیلی ارداویراف‌نامه و «ار» افلاطون»، علی حیدری و حبیب‌الله احمدی‌تبار (۱۳۹۳) و «تحلیل مقایسه‌ای ارداویراف‌نامه، سیرالعباد، کمدی الهی»، منظر سلطانی و کلثوم قربانی جویباری (۱۳۹۵)، پژوهش‌هایی هستند که در آن‌ها با تمرکز بر مراحل مختلف سیر در بهشت و جهنّم، به کتاب *ارداویراف‌نامه* توجّه شده است. همچنین در مقاله‌ای با عنوان «گناهان زنان در ارداویراف‌نامه»، سیما سلطانی، (۱۳۸۴)، نقش زن و کارکردهای مختلفش در بستر فرمان‌های دینی و ثواب و عقاب اخروی در این اثر تحلیل شده است. ضمن آنکه در مقاله‌ای با عنوان «بررسی نمادگرایی در سیرالعباد الی المعاد سنایی و ارداویراف‌نامه»، مرضیه کسرائی‌فر و حسن ابراهیمی

1.What Dreams May Come
2.Vincent Ward

(۱۳۸۸)، این دو اثر در شاخص‌ترین زمینه‌های مشترک تجربهٔ عرفانی و تمرکز بر بیان نمادگرای دو متن و تأکید بر تفاوت تجسّم اعمال در دنیای دیگر، با هم مقایسه شده‌اند؛ امّا در مقالهٔ پیش رو تلاش شده از منظری تازه با رویکردی تطبیقی، میان اثر ادبی و فیلم سینمایی، با تمرکز بر شیوهٔ بیان تمثیلی و کارکرد نمادها در هر دو اثر، تحلیلی مقایسه‌ای انجام پذیرد که مشابه آن دربارهٔ این آثار، به نظر نگارندگان نرسیده است.

روش تحقیق

روش این تحقیق، توصیفی- تحلیلی و با رویکرد تطبیقی میان ادبیات و هنر (سینما) است. مقایسه با محوریت اثر ادبی در دو حوزهٔ نظم و نثر، در کنار بررسی فیلم، فرایند اصلی تحقیق را پیش خواهد برد. همچنین استفاده از منابع موجود در فضای مجازی در کنار استفاده از روش اسنادی، روند انجام این پژوهش را تکمیل کرده است.

۱. تعاریف و کلیات

۱-۱. تمثیل

تمثیل، یکی از روش‌های بیان غیرمستقیم معانی و اندیشه‌های شاعر یا نویسنده است. شفیعی کدکنی معتقد است «تمثیل را می‌توان برای آنچه در بلاغت فرنگی الیگوری[1] می‌خوانند، به کار برد و آن بیشتر در حوزه ادبیّات روایی است» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸۶: ۸۵). «در علم بیان نیز همین لفظ تمثیل، معنی اصطلاحی خاصّی پیدا می‌کند که همان کار استدلال قیاسی منطق را در عالم ادبیات به عهده می‌گیرد» (ثروتیان، ۱۳۶۹: ۵۴). تمثیل یا شکل کوتاه دارد یا به‌صورت گسترده است؛ از این‌رو به دو بخش کلّی تقسیم می‌شود: تمثیل‌هایی که شکل داستانی دارند و به تمثیل روایی معروف‌اند و تمثیل‌هایی که چنین نیستند و توصیفی خوانده می‌شوند.

1.Allegory

تمثیل‌های روایی شامل فابل[1]، پارابل[2] و تمثیلات رمزی است (عبداللهی، ۱۳۹۳: ۱۱۴). تمثیل داستانی یا الیگوری در اصطلاح ادبی، روایت گسترش‌یافته‌ای است که حداقل دو لایهٔ معنایی دارد: لایهٔ اول، همان صورت قصّه (اشخاص و حوادث) و لایهٔ دوم، معنای ثانوی و عمیق‌تری است که در ورای صورت می‌توان جست و به آن روح تمثیل می‌گویند (فتوحی، ۱۳۸۹: ۲۵۸). همچنین تمثیل دارای دو رویه است؛ یکی زیبایی‌شناختی/ تخییلی و دیگری رویهٔ عقلی/ اقناعی (اکبری و رجا، ۱۳۹۷: ۳۴).

تمثیل را می‌توان از لحاظ ساختاری و محتوایی نیز تقسیم‌بندی کرد؛ یکی از آن‌ها، تمثیل رؤیا است. تمثیل رؤیا روایتی تمثیلی است که در آن، راوی در عالم خواب و رؤیا سفری روحانی را تجربه می‌کند و پس از بازگشت به جهان عادی، آن را روایت می‌کند. معمولاً در این سفر خیالی راوی با کمک یک راهنما، مراحلی را پشت سر می‌گذارد و حوادث و اموری که در رؤیا می‌بیند کاملاً تمثیلی است؛ یعنی بر چیزی غیر از خود دلالت دارد. در زبان فارسی، *ارداویراف‌نامه* و مثنوی *سیر العباد الی المعاد* سنایی، از این نوع تمثیل به شمار می‌روند و همهٔ عناصر این شکل ادبی را دارند. سفر، در این نوع ادبی، تمثیلی از مرگ است. محتوای آن، نوعی آگاهی باطنی است از سلوک معنوی و عوالم پس از مرگ و مضمون سفر، تجربهٔ تنهایی سفر و زیارت است (فتوحی، ۱۳۸۹: ۲۶۲-۲۶۶).

۱-۲. نمادهای دینی

رمز [نماد]، چیزی است از جهان شناخته‌شده و قابل دریافت و تجربه که به چیزی از جهان ناشناخته و غیرمحسوس اشاره می‌کند و می‌توان آن را نشانه‌ای پیدا از واقعیتی ناپیدا شمرد (پورنامداریان، ۱۳۸۶: ۲۳). رمز یا نماد دینی در ادبیات، آن دسته از عناصری است که شاعر یا نویسنده از گنجینهٔ معارف دین و مذهب خاصّی گرفته، به آن‌ها ماهیت نمادین می‌بخشد. این نمادها معمولاً در میان پیروان یک آیین و مذهب پذیرفته شده است؛ مثلاً دین اسلام، دارای نمادهای ویژه‌ای است که تنها پیروان اسلام

1.Fable
2.parable

ار آن نمادها درک دینی خاص خود را دارند. این نمادها شامل نام پیشوایان و رهبران دینی، قهرمانان، مکان‌های مقدّس، زمان‌های مقدّس دینی و اشیا هستند؛ مانند کعبه، احد، حرا، زمزم، حجرالاسود، تسبیح، کربلا و... . در شعر نمادین، این عناصر در سطح واژگانی نمی‌مانند؛ بلکه مفهوم رمزی پیدا می‌کنند و به یک نماد آیینی بدل می‌شوند. (همان: ۱۹۲). به‌عنوان نمونه در *ارداویراف‌نامه*، شخصیت اصلی، به شکل نمادین جایگاه رهبری دینی را دارد و سروش اهلو و آذرایزد -ایزدان بزرگ زردشتی به‌عنوان نمادهای دینی- راهنمای سفرند و بهشت و دوزخ را به ارداویراف نشان می‌دهند.

۱-۳. بهشت و جهنّم در ادیان و آیین‌ها

اعتقاد به رستاخیز و زندگی پس از مرگ، از نظر قرآن مسلّم است و آیات بسیاری بر آن دلالت دارد و در بیشتر سوره‌های قرآن به‌صورت اشاره یا تصریح، از جهان اخروی یاد شده است (سبحانی، ۱۳۶۹، ۵/۹). پس از آن نیز آماده شدن بهشت به‌روشنی وعده داده شده است؛ «بهشت تهیه شده است» (آل عمران: ۱۳۳ و حدید: ۲۱). آخرت‌شناسی مسیحیان، ریشه در «کتاب مقدّس» آنان دارد و آن‌ها معتقدند ارواح آدمیان با مرگ جسمانی از بین نمی‌رود و بسته به نوع عمل آن‌ها در دنیا، پس از مرگ وارد بهشت، جهنّم یا برزخ خواهد شد (ر.ک: کاظم‌خانی، ۱۳۸۸: ۱۴). البته در برخی نگاه‌های محدود، تنها بر جنبهٔ روحانی بهشت و جهنّم در مسیحیت تأکید شده است. «مسیحی‌ها از نظر اینکه تعلیمات حضرت مسیح جنبهٔ افراطی روحی داشته، تحت تأثیر آن تعلیمات واقع شده و بهشت و جهنّم را فقط روحانی حساب کرده‌اند و طبق گفتار دایره‌المعارف لاروس[1]، تمام لذّت بهشتی را منحصر در نظر به سوی خداوند دانسته‌اند» (شب‌زنده‌دار، ۱۳۴۲: ۲۶۲)؛ امّا در یک نگاه کلّی، پیروان مسیحیت نیز به معاد روحانی و جسمانی اعتقاد دارند؛ به طوری که «از نگاه مسیحی کاتولیک و ارتدوکس، شادی رستگاران کامل نخواهد شد؛ مگر زمانی که بدن‌های خود را بازیابند» (اونامونو[2]، ۱۳۸۰: ۱۰۷). زندگی روحانی و جسمانی پس از مرگ، مورد

1.Larousse
2.Unamuno

تأکید قرار می‌گیرد؛ امّا نکتهٔ مهم در باب درازای حضور جهنّمیان در دوزخ، نظر برخی از متکلمان ارتدوکس است که عذاب جاویدان را قابل بحث نمی‌دانند و آن را با عدل خداوند سازگار نمی‌شمارند (وحیدی و بشیری‌نیا، ۱۳۹۵: ۱۲۱)؛ در حالی که نگاه کلّی حاکم بر مسیحیت، در تطابق با اسلام و دین یهود، بر دائمی بودن عذاب دوزخیان تصریح دارد.

در دین یهودیت، بهشت همان عدن است که هفت طبقه دارد (کهن، ۱۳۵۰: ۶۷) و جهنّم نیز به هفت طبقه تقسیم می‌شود که در هر یک، هفت رودخانهٔ آتشین و هفت سیلابه تگرگ وجود دارد (چایدستر[1]، ۱۳۸۰: ۳۱۲). در آیین بودایی اعتقاد بر نوعی تناسخ به نام نیروانا است (ر.ک: کاظم‌خانی، ۱۳۸۸: ۱۴-۱۵). در آیین و اساطیر زرتشتی، «جهان به سه بخش تقسیم می‌شود: جهان برین یا جهان روشنی که جهان هرمزد است؛ جهان زیرین یا جهان تاریکی که جهان اهریمن است و فضای میان این دو جهان که در ادبیات پهلوی بدان تهیگی (خلأ) یا گشادگی می‌گویند» (قلی‌زاده، ۱۳۸۷: ۱۷۹). باور به جاودانگی روح و جهـان واپسین، از آموزه‌های اساسی و بنیادین دین زرتشت است (خورشیدیان، ۱۳۸۷: ۶۹؛ شاهرخ، ۱۳۸۰: ۸۶ و هینلز[2]، ۱۳۷۱: ۹۷) و پیروان این آیین نیز مانند سایر ادیان، حیات پس از مرگ و بقای روح انسان و در نتیجه، روز جزا و اجرای عدالت در سرای دیگر را می‌پذیرند.

۲. دربارهٔ کتاب و فیلم

۲-۱. کتاب

در میان آثار مزدیسنایی به پهلوی، *ارداویراف‌نامه* یکی از مقبول‌ترین و شناخته‌شده‌ترین آن‌هاست. گرچه زمانهٔ نگارش آن متأخّر است، یکی از اساسی‌ترین منابع برای شناخت آموزه‌ها دربارهٔ جهان دیگر در ایران باستان به شمار می‌رود (ژینو[3]

1.Chidester
2.Hinnells
3.Gignoux

در مقدمهٔ ارداویراف‌نامه منثور، ۱۳۹۰: ۱۳). مؤلّف *ارداویراف‌نامهٔ منثور* مشخّص نیست؛ امّا دربارهٔ بهرام پژدو که با استفاده از متن منثور، اثر منظوم را چند قرن بعد خلق کرده، می‌توان گفت: زراتشت، پوربهرام یا همان پورپژدو، از شاعران بزرگ زرتشتی سدهٔ هفتم است. مهم‌ترین اثرش *زراتشت‌نامه* است و دومین اثرش *ارداویراف‌نامهٔ منظوم* (ر.ک: عفیفی، مقدّمهٔ ارداویراف‌نامه، ۱۳۴۳: یک تا سه و پیشگفتار: هفت تا بیست).

ارداویراف‌نامه، بیانگر سفری تمثیلی به مدّت هفت شبانه‌روز به عالم پس از مرگ است که این عدد هفت جزء اعداد مقدّس در فرهنگ زرتشتی است (حیدری و احمدی‌تبار، ۱۳۹۳: ۱۳۰). ابتدای این داستان، شرح چگونگی انتخاب شدن شخصی از میان هفت نفر برای رفتن به عالم ماورا برای آگاهی از دین حقیقی و کیفیت اعمال درست و نیک است؛ شخصی که ارداویراف (ارداویراز) نام دارد. او به واسطهٔ امتحانی برای این کار انتخاب می‌شود. «پس از آن مزدیسنان نیزهٔ آزمایش دینی را آوردند. نخستین بار برای اندیشهٔ نیک، دومین بار برای گفتار نیک و سومین بار برای کردار نیک، هر سه بار نیزه به سوی ویراز آمد» (ژینو، ۱۳۹۰: ۴۵-۴۶) و در متن منظوم، با اندکی تفاوت و به واسطهٔ اینکه از همه داناتر است و از هفت سالگی تا آن زمان هیچ گناهی نکرده، برگزیده شده، این مسئولیت را می‌پذیرد (عفیفی، ۱۳۴۳: چهل‌وچهار). متن پهلوی (نثر) *ارداویراف‌نامه* با متن منظوم زرتشت بهرام تفاوت‌هایی دارد (ر.ک: همان، ۱۳۴۳: ۴۳-۴۸) که البته تمایز معناداری در بیان تمثیلی و نمادین آن دیده نمی‌شود.

۲-۲. فیلم

«چه رؤیاهایی که می‌آیند»، فیلمی در ژانر فانتزی- ملودرام، محصول ۱۹۹۸ آمریکا است که به‌وسیلهٔ وینسنت وارد[1] کارگردانی شده و استیفن سایمون[2] آن را تهیه کرده

1.Vincent Ward
2.Stephen Simon

است. فیلم‌نامه را رونالد باس[1] بر اساس داستانی از ریچارد ماتسن[2] (نویسندهٔ آمریکایی، ۱۹۲۶-۲۰۱۳) به همین نام نوشته است که در آن بهشت و جهنّم با الگوبرداری از توصیف ارائه‌شده در متون گوناگون مذهبی، ظاهری نسبتاً آشنا برای مخاطبان مختلف پیدا کرده است. کتاب‌های دیگری چون *من افسانه‌ام*[3]، *مرد اُمگا*[4] و *مرد چروک‌شده باورنکردنی*[5]، از دیگر آثار مشهور اوست که در برخی از آن‌ها نیز فضاهای مشابه یا تصاویر آخرالزمانی خلق شده است. در فیلم چه رؤیاهای که می‌آیند، بازیگرانی چون رابین ویلیامز[6]، کوبا گودینگ جونیور[7]، آنابلا شورا[8] و ماکس فون سیدو[9] به ایفای نقش پرداخته‌اند. این فیلم در هفتادویکمین دورهٔ جوایز اسکار، برندهٔ جایزهٔ اسکار بهترین جلوه‌های بصری شد. تهیه‌کنندهٔ این فیلم، سینما را ابزاری برای پاسخ‌گویی به عمیق‌ترین سؤالات ذهن انسان به شمار آورده، بیان استعاری آن را در خدمت حل و تحلیل چالش‌های ذهنی، کارآمد می‌شمارد. به بیان دیگر، سایمون اعتقاد دارد فیلم و سینما همچون پنجره‌ای است که انسان‌ها از ورای آن می‌توانند به کائنات بنگرند (مهدوی‌فر، ۱۳۸۴: ۲). می‌توان این نوع سینما را سینمای معناگرا یا معناساز در نظر گرفت که «توجّه عمیق به واقعیت‌های روزمرّهٔ زندگی را با عطف به رموز باطنی و معنوی آن مدّ نظر قرار می‌دهد» (حسینی، ۱۳۸۸: ۹۳).

داستان فیلم در مورد زن و مردی به نام‌های آنی و کریس است که عاشق هم هستند. آن‌ها صاحب دو فرزند می‌شوند و پس از مدّتی در یک حادثه دو فرزند خود را از دست می‌دهند. بعد از مدّتی کریس نیز در پی حادثهٔ رانندگی مشابه دو فرزندش، جان خود را از دست می‌دهد و آنی که دیگر توان تحمّل فشار از دست دادن شوهرش را ندارد، خودکشی می‌کند. کریس با فرزندان در بهشت هستند و آنی به جهنّم سقوط

1.Ronald Bass
2.Richard Matheson
3.I Am Legend
4.Omega Man
5.The Incredible Shirinking Man
6.Robin Williams
7.Cuba Gooding Jr.
8.Annabella Sciorra
9.Max von Sydow

کرده است. ماجرای اصلی فیلم، شرح سفر کریس از بهشت برای نجات او از جهنّم است.[۱]

۳. تمثیل سفر و برخی نمادها در کتاب و فیلم

رؤیا و سفر خیالی، بستر اصلی روایت‌های مبتنی بر تمثیل رؤیاست؛ بدین شکل که قهرمان در این نوع تمثیل، در رؤیای خود سفر کرده، به باغ بهشت می‌رود، با شخصیت‌های نمادین روبه‌رو شده و پس از گذر از موانع و عبور از برخی کشمکش‌های روحی یا جسمی، به کمک یک راهنما مراحل مختلف این سفر تمثیلی را به پایان می‌رساند. الیاده[۲]، این نوع سفر به بهشت و دوزخ را آزمون‌های رازآموزی به شمار آورده است (الیاده، ۱۳۷۶: ۳۹۹). هندرسن[۳] از روان‌شناسان پیرو مکتب یونگ[۴]، سفر زائر را از سمبل‌های رایج رؤیا برای رسیدن به آزادی و تعالی روحی معرّفی کرده است (به نقل از حمیدی و شامیان، ۱۳۸۴: ۱۱۲) با این توصیف، در سفری که خود بستر ساختاری تمثیلی برای یک اثر ادبی یا هنری را شکل داده، جا به جا، نمادهای مختلف به کار گرفته شده و بیان تمثیلی و نمادین، ظرف اصلی انتقال مفهوم به مخاطب شده است. نکتهٔ مهم در باب نگاه‌های تفسیری به این نوع ظرف بیان این است که برخی تنها تعبیری روانی و این جهانی و پیوسته به افکار درونی انسان را از آن معتبر می‌شمارند و برخی دیگر برای آن منشأ ماورایی [و شاید الهی و مذهبی] در نظر

---

۱. از نمونه‌های مشهور دیگر داستان‌های اقتباسی با محوریت توجّه به بهشت و جهنّم در سال‌های اخیر می‌توان به فیلم استخوان‌های دوست‌داشتنی (the lovely bones) ساختهٔ پیتر جکسون (Peter Jackson)، محصول ۲۰۰۲ (بر اساس رمانی به همین نام نوشتهٔ آلیس سبالد (Alice Sebold)) و فیلم بهشت واقعی است (Heaven Is for Real) ساختهٔ رندل والاس (Randall Wallace)، محصول ۲۰۱۴ (بر اساس کتاب بهشت واقعی است، اثر تاد برپو (Todd Burpo)) اشاره کرد.

2.Eliade
3.Henderson
4.Jung

می‌گیرند (فروم[1]، ۱۳۸۰: ۱۳۱). به این ترتیب، می‌توان با نگاهی هم‌زمان به تمثیل اصلی سفر به بهشت و جهنّم که در متن *ارداویراف‌نامه* و فیلم چه رؤیاهایی که می‌آیند، مشابه است، کارکرد انواع نمادهای شبیه به هم- از نظر ساختار و ظاهر- را نیز در دو اثر بررسی کرد و تفاوت و شباهت دلالت‌های محتوایی آن‌ها را مورد توجّه قرار داد.

۳-۱. تمثیل سفر به بهشت و جهنّم

۳-۱-۱. تفاوت در آغاز و انجام

بستر اصلی داستان، هم در کتاب و هم در فیلم، تمثیل رؤیاییِ سفر به بهشت و جهنّم است؛ با این تفاوت که در کتاب، سفر ویراف از جهان مادّی به جهان پس از مرگ و شامل هر سه بخش بهشت، برزخ و جهنّم است؛ امّا در فیلم، تمرکز اصلی بر بهشت و جهنّم است و تصویر مشخصی از برزخ ارائه نمی‌شود. هم در فیلم و هم در کتاب، ماجرا از دنیای مادّی آغاز می‌شود؛ امّا پایان آن‌ها در دو دنیای مختلف است؛ به این شکل که در کتاب، ویراف پس از گذر از مراحل مختلف بهشت و جهنّم، به دنیای مادّی باز می‌گردد تا مأموریت خود را به اتمام برساند؛ امّا در فیلم، با نجات آنی از جهنّم و ورودش به بهشت، داستان پایان یافته، دیگر خبری از دنیای مادّی نیست.

۳-۱-۲. بهشت و جهنّم فردی و جمعی

بهشت در فیلم بر اساس خواست و علایق هر کس در دنیا و در تناسب با رفتار خوب او در دنیای مادّی شکل گرفته، لزوماً در تمام ابعاد با بهشتی عمومی که ممکن است در نظر بسیاری از مردم، زیبا و دوست‌داشتنی باشد، تطابق ندارد. بهشتی هم که کریس بدان وارد می شود، از نظر زیبایی بسیار مسحورکننده و پر از رنگ‌های جذاب و نقش‌های دلرباست؛ امّا در نهایت، بر اساس امیال درونی و علایق کاملاً فردی او شکل گرفته، در تعامل با آمال و آرزوهایش تفسیر می‌شود. برای مثال، نقاشی‌ها و تصوّراتی که کریس و آنی را با هم و در زندگی مشترک به اوج لذّت می‌رساند، در دنیای

1.Fromm

ماورا، بهشت خصوصی کریس را به همان سبک و سیاق و با رویکرد امپرسیونیستی[۱] و بر مبنای درک واقع‌گرایانه از دریافت‌های لحظه‌ای شکل داده است و کارگردان درست از همین بزنگاه شناختی استفاده کرده و بهشت مطلوب شخصیت داستانش را از ورای آنچه به‌عنوان بهشت در متون مذهبی وعده داده شده، در تلفیقی از رنگ‌های روشن و حضور بی‌دریغ نور، کاملاً شخصی و با تأکید بر امیال فردی قهرمان داستان و در قالب فیلم- نقاشی به مخاطبان عرضه کرده است؛ امّا توصیف بهشت در کتاب *ارداویراف‌نامه* (چه در نسخهٔ نثر و چه در نظم)، با توصیف مراتب جهان و خلق آن در اسطورهٔ آفرینش زرتشتی تطبیق دارد و دارای طبقات مشخّص است که به‌صورت گروهی و با توجّه به درجه و پایگاه افراد مختلف، به شکل عمومی توصیف شده است؛ طبقاتی مانند ماه‌پایه، خورشیدپایه، الماس گوهر، مقام پادشاهان عادل و... (ر.ک: عفیفی، ۱۳۴۳: ۴۰-۶۶). این نوع توصیف بهشت و طبقه‌بندی بهشتیان به صورت گروه گروه، با نمونه‌های دیگر آثار ادبی و حتّی آثار ادبیات غرب، مثل توصیف بهشت طبقاتی در کتاب دانته مشابه است؛ امّا با رویکرد شخصی و خصوصی که در فیلم بدان توجّه شده و مبنای بازنمایی بهشت فردی- با توجّه به زندگی فردمحور غربی- قرار گرفته است، تفاوت قابل ملاحظه‌ای دارد؛ تفاوتی که بخشی از آن از جنبهٔ ریشه‌شناسانهٔ تمایز جایگاه فرد و گروه در اندیشهٔ ایرانی با تفکّر مدرن غربی قابل تفسیر است و بر اساس نوع نگاه به دین و توصیفات مذهبی در نگاه ایرانی در برابر توجّه به علایق و آرزوهای انسان مدرن غربی شکلی کاملاً متفاوت یافته است؛ چراکه از این زاویه، در تعریف جدید جایگاه فرد با رویکرد غربی، تمایلات فردی، جایگزین اصول مذهبی ثابت و از پیش مشخّص می‌شود. به بیان بهتر «کیش فردی به‌جای کیش مذهبی می‌نشیند و مبدّل به مذهبی سکولار در جامعهٔ مدرن می‌شود. به عنوان مثال، دورکیم[۲] در یکی از کلیدی‌ترین آثارش دربارهٔ رابطهٔ فرد و جامعه و

---

۱. این سبک از نقاشی، ویژگی‌های مختلفی دارد که یکی از آن‌ها «تصویر عالم واقعیت بر اساس گزینش و نگرش به آن از منظر انسانی است» (پاکباز، ۱۳۸۹: ۴۶).

2.Durkheim

فردگرایی با عنوان *فردگرایی و روشنفکران*، چنین نتیجه می‌گیرد که شخصیت فردی، جایگاه امر مقدّس را در مذهب مدرن انسانی می‌گیرد و فردگرایی، تنها نظامی است از باورها که می‌تواند وحدت اخلاقی را تضمین کند» (حیدری و سرحدی، ۱۳۹۲: ۱۱۴).

بخشی از این اختلافات را نیز باید حاصل نگاه‌های گوناگون و خاص داستان‌پردازان در دو اثر سینمایی و ادبی در نظر گرفت که علاوه بر بُعد زمان و مکان، از حیث آمال و آرزوها نیز تفاوت‌های بارزی با یکدیگر داشته‌اند.

امّا برخلاف آنچه به‌عنوان تفاوت در ظاهر نمادین بهشت و نوع رویکرد مؤلّفان به دنیای فردی و جمعی در توصیف سرزمین آرزوها و بهشت بدان اشاره شد، این نوع نگاه متمایز در توصیف نمادین ظاهر جهنّم در فیلم و کتاب به چشم نمی‌آید و گویی جهنّم در هر دو اثر، چارچوب‌های کلّی مشابهی دارد. تاریکی و دود و خون و مردمان درمانده و در حال عذاب، پس‌زمینهٔ جهنّم در فیلم و کتاب است و به‌جز آتش که در جهنّم *ارداویراف‌نامه* دیده نمی‌شود و در فیلم، حضور پررنگی دارد، نمای دور و نزدیک دوزخ و تمام ناخوشی‌های آن حسّ و حال مشابهی را در خلال تصاویر نزدیک به هم به مخاطبان منتقل می‌کنند. در جهنّم، کریس، آنی را گرفتار در خانه‌ای متروک و تنها در حال عذاب کشیدن می‌یابد؛ امّا این فردیت محلّ تمرکز خاصّی برای نشان دادن دوزخ شخصی نیست و بیشتر وجه عذاب‌آور تنهایی و دوری از خانواده و دیگر افراد مورد علاقه در آن مورد تأکید قرار گرفته است، به‌ویژه آنکه در سکانس‌های مختلفی از فیلم، طبقات مختلف جهنّم و گناهکارانی که به‌صورت گروهی در حال عذاب کشیدن هستند، تصویر شده‌اند.

۳-۱-۳. تفاوت در تمرکز بر گناهان

در فیلم، ضمن آنکه به‌صورت گذرا و مختصر، به برخی گناهان و عقوبت نمادین آن‌ها در جهنّم اشاره می‌شود، امّا تمرکز اصلی داستان بر گناه خودکشی با محوریت شخصیت آنی به‌عنوان نمادی مجسّم از ضعف روحی و روانی انسان است. امّا آنچه از مطالعهٔ کتاب حاصل می‌شود، این است که اولاً گناهان مختلف و عقوبت نمادین هر

کدام در بخش‌های متمایز و مستقل مورد توجّه و توصیف قرار گرفته، ثانیاً در کتاب *ارداویراف‌نامه* اشاره‌ای به گناه خودکشی و مجازات مربوط به آن نشده است. در این باره باید گفت گناه زنان در *ارداویراف‌نامه* معمولاً در گسترهٔ گناهان جنسی مورد تأکید قرار گرفته است. «زنان را رفتار جنسی درست یا نادرست به بهشت و دوزخ می‌برد» (آموزگار، ۱۳۵۶: ۱۰۸)؛ در حالی که توجّه و تمرکز داستان در فیلم، بر گناه خودکشی از سوی یک زن است. به بیان بهتر تمرکز اصلی متن *ارداویراف‌نامه* (نظم و نثر) در توصیف گناه زنان بر خطاهای جسمانی و عقوبتی نمادین متناسب با آن است؛ حال آنکه گناه آنی در فیلم، ناشی از ضعف روحی و در نتیجه، خودکشی است که تأکید بیشتر آن بر جنبهٔ روانی و غیرجسمانی است و با در نظر گرفتن تأکید بر پاداش و عذاب روحانی در مسیحیت، هم‌خوانی زیادی با این نوع نگرش به نمایش می‌گذارد.

علاوه بر این، باید به این نکته نیز توجّه کرد که در فیلم، گناه آنی بخشوده می‌شود - به هر دلیل- و او به همراه کریس به بهشت می‌رود؛ در حالی که این رویکرد، یعنی بخشوده شدن گناه و ابدی نبودن عذاب جهنّم در نگاه ارتدوکس‌ها نمود یافته، با کلیت نگاه مسلّط بر دین مسیحیت تطابق ندارد و نمونه‌ای دیگر از خواست و میل فردی شخص در امید به بخشش را ورای آنچه در متون مذهبی بدان وعده داده شده، نشان می‌دهد. برداشتی که شاید بتوان منشأ آن را «تساهل» موجود در اندیشه‌های متفکّران غربی، مانند کاستالیون[1]، میشل اوپیتال[2]، جان لاک[3] و پیربیل[4] جست‌وجو کرد. آنان علی‌رغم داشتن ایمان و اعتقاد به شریعت عیسوی، با استفاده از روش مبتنی بر اغماض و آسان‌گیری، به فکر چاره‌ای برای برطرف کردن ذهنیت منفی مردم از دین و متولّیان آن، در دورهٔ پس از رنسانس بودند (ر.ک: لاک، ۱۳۷۷: ۴۸). در *ارداویراف‌نامه*، بخشش به معنای آنچه در نگاه مسلّط بر فیلم وجود دارد، دیده نمی‌شود؛ امّا در مواردی محدود مانند پشیمانی از انجام گناه (ر.ک: ژینو، ۱۳۹۲: ۸۴-

1.Castalion
2.Michel de l'Hôpital
3.John Locke
4.Pierre Bayle

۸۵)، از میزان عقوبت کاسته می‌شود و این روندی است که با امید به بخشش در آیین زرتشتی که در آن پس از رستاخیز نهایی، دوزخ تمام شده و همهٔ گناهکاران با تحمّل دوره‌ای مشخّص از عذاب (سه روز) و پاک شدن، وارد بهشت می‌شوند (ر.ک: سرگلزایی، ۱۳۷۹: ۲۱۳)، تطابق دارد.

۳-۲. نمادهای آب و آتش در کتاب و فیلم

۳-۲-۱. نماد آب

آب در آیین، ادیان و تمدّن‌های مختلف، راز آفرینش، تولّد، مرگ، رستاخیز، تطهیر، رستگاری، باروری و رشد است. به نظر یونگ، آب رایج‌ترین نماد ضمیر ناهشیار است (گرین، ۱۳۷۶: ۱۶۲). در آین زرتشتی نیز از چشمهٔ آب بی‌مرگی با قدرت جوان‌کنندگی، در بندهشن یاد شده است (دادگی، ۱۳۶۹: ۱۳۷) که این شکل از به‌کارگیری مثبت و کلیشه‌ای نماد آب، به‌ویژه در فیلم و در بهشت وجود دارد و کارکردی تازه و ویژه نیست؛ امّا وقتی که آب در جهنّم و در مبادی ورودی آن، به رنگ سیاه در فیلم نشان داده شده (دقیقهٔ ۶۲-۶۳) که گناهکاران در آن در حال عذاب شدن هستند، شکلی از شباهت ظاهری و کارکردی را در مقایسه با متن *ارداویراف‌نامه* در استفادهٔ غیرکلیشه‌ای از نماد آب برای مخاطب به نمایش گذاشته که بسیار شگفت‌انگیز است و نوعی همسانی خلاقانه را در تصویر و توصیف نمادین نشان می‌دهد.

یکی رود سیاه و تار و گنده بسی مسکین روان در آن فکنده

(عفیفی، ۱۳۴۳: ۶۷)

۳-۲-۲. نماد آتش و نور

در حالی که در تفسیر عمومی از بسیاری از ادیان، نشانه یا حتّی مادّهٔ اصلی ساختار جهنّم، آتش است، این عنصر به‌عنوان تنها ارزش (در معنای جسمی و عرفانی) در جهنّم زردشتی وجود ندارد و برای این دین بدترین مسئلهٔ قابل تصور، نبود آتش و به تبع آن، نبود نور است. به این ترتیب، در نزد زرتشتیان، عذاب‌آورترین کیفرها ورود به

جهنّمی تاریک است که همین تاریکی نیز نمادی از ویژگی منفی مرگ است. (اسفندی و غلامی، ۱۳۸۶: ۹). از این زاویه، در *ارداویراف‌نامه* نیز توصیف تاریکی و نبود نور در فضاهای جهنّم و چاه‌گونه (ر.ک: عفیفی، ۱۳۴۳: ۷۴ و ژینو، ۱۳۹۰: ۶۵) نوعی پرداخت از تاریکی و عدم وجود آتش و نور است که با نمایش نمادین آتش در جهنّم فیلم، تفاوت‌ها و شباهت‌هایی دارد. در فیلم، آتش در طبقات پایین جهنّم و به‌عنوان یکی از نمادهای کلیشه‌ای فضاساز، حضوری پررنگ دارد و از این منظر با کتاب متفاوت است؛ امّا در طبقات دیگر که مخصوص گناهان بزرگ‌تر است، به‌ویژه در جایی شبیه به چاه در جهنّم که آنی در آن اسیر است، این حضور و کارکرد نمادین آتش وجود نداشته و اتفاقاً تاریکی و ظلمت- در نتیجهٔ نبود آتش و نور- است که فضای اصلی جهنّم را شکل داده است و تنها با حضور کریس به‌عنوان یک بهشتی و منجی است که نور محیط تقویت می‌شود (دقیقهٔ ۷۹-۸۴).

۴. شخصیت‌های نمادین در کتاب و فیلم

در نگاهی کلّی می‌توان گفت شخصیت‌های تمثیلی، شخصیت‌های جانشین‌شونده هستند؛ به این معنا که شخصیت یا شخصیت‌هایی جانشین فکر، خُلق و خو، خصلت و صفتی می‌شوند» (میرصادقی، ۱۳۷۶: ۱۰۶). در داستان‌های امروزی به طور کلّی شخصیت‌های تمثیلی با شخصیت‌های نمادین، اغلب با هم آمیخته‌اند و جدا کردن آن‌ها از هم میسّر نیست. بیشتر داستان‌های تمثیلی، در طرح کلّی، تمثیلی، امّا جا به جا نمادین هستند» (همان). شخصیت‌ها در متن *ارداویراف‌نامه* و فیلم «چه رؤیاهایی که می‌آیند»، نمادین هستند که در بستر سفری تمثیلی و در دو گروه اصلی و فرعی، روایتی رؤیاگونه را پیش می‌برند. شخصیت‌های اصلی، نقش محوری در داستانِ کتاب (ویراف) و فیلم (کریس) بر عهدهٔ آن‌هاست و شخصیت‌های فرعی، در خلال داستان به عناوین مختلفی چون شاه، خواهران و موبدان و... در متن *ارداویراف‌نامه* و آنی (همسر)، فرزندان و... در فیلم حضور داشته، معمولاً شخصیت‌هایی ایستا هستند.

۴-۱. شخصیت‌های اصلی

ارداویراف، شخصیت اصلی داستان و انسانی بی‌گناه با رویکرد دینی است و اتفاقاً همین معصومیت و بی‌گناهی او را به شخصیتی نمادین تبدیل کرده است؛ شخصیتی که قرار است کارکرد رهبری دینی داشته باشد و به‌عنوان سمبل پاکی و نجابت، با ارادهٔ شخصی، مأموریت به سعادت رساندن دیگر انسان‌ها را پس از سفر تمثیلی به بهشت و جهنّم و کسب خبر از راه‌های نجات بشر، به انجام رساند؛ امّا کریس چنین نیست. او انسان نیکوکاری است؛ ولی وجه نمادین شخصیتش پزشک بودن اوست. او نجات‌بخش جسم انسان‌ها در دنیاست که با مرگ و به جبر به دنیای جدید وارد شده و انگیزه‌اش تنها نجات یک نفر- همسرش- از جهنّم است.

۴-۲. شخصیت‌های فرعی

در مواردی، برخی شخصیت‌های فرعی در قالب نمادهایی آشنا مانند فرشته و راهنما به روایت اضافه شده، جزئیات یک داستان تمثیلی را کامل می‌کنند. در این شیوه از پرداخت نمادین شخصیت که از زمان هزیود[1] پایه‌گذاری شد، نام اشخاص و اشیا، یک مفهوم مجرّد (اسم معنی) است. مفاهیمی مانند آرزو، عشق، دانایی، افسون و جادو، زیبایی، عشق جنسی و لذّت، در اساطیر اولیه و در افسانه‌های عصر هزیود به شکل انسان ظاهر می‌شوند (فتوحی، ۱۳۸۹: ۲۴۸) و در طول سفر ارداویراف نیز به شکل نمادین و در قالب فرشتگان راهنما، همان کارکرد را یافته‌اند. به‌عنوان نمونه، فر، فروغی است ایزدی که به هر که بتابد، از همگنان برتری یابد و از پرتو این فروغ است که شخص به پادشاهی رسد و شایستهٔ تاج و تخت گردد و همچنین می‌توان به بهمن امشاسپند، کی‌گشتاسب، جاماسب و... اشاره کرد (خائفی و همکاران، ۱۳۹۴: ۷۹) که حضورشان در کنار شخصیت اصلی به‌عنوان نماد اصلی، چارچوب شخصیت‌های سمبلیک داستان را شکل داده است. در فیلم نیز شخصیت اصلی به‌صورت پیوسته با فرشتگان راهنما در حال گفت‌وگو است. راهنمایانی که به نظر می‌رسد در ابتدای

1.Hesiod

روایت در فیلم در قالب نماد فرشتگان راهنما به مخاطب معرفی می‌شوند؛ امّا در پایان داستان رمزگشایی شده، با تغییر از شخصیت‌های نمادین به مدلول‌های اصلی- فرزندان کریس- مخاطب را به شکل مستقیم به تفسیر نهایی می‌رساند.

همان طور که مشخّص است، هدف نجات‌بخشی به‌عنوان انگیزهٔ اصلی رفتار دو شخصیت نمادین اصلی در این دو اثر، تفاوت اصولی دارد؛ بدین شکل که در کتاب، مبنایی جمعی و انگیزه‌ای پیامبرگونه و هدایتگرانه دارد؛ امّا در فیلم در نجات یک شخص و بدون انگیزهٔ هدایت و با تمرکز بر زندگی آنی (همسر کریس) پیگیری می‌شود و درست از همین زاویه است که می‌توان تفاوت‌های دنیای جمعی و فردی قهرمانان متن و فیلم را- علی‌رغم وجه مشترک کارکرد نمادین شخصیت‌ها - که شاید به نوعی در تفاوت نگاه ایرانی و غربی ریشه داشته باشد، به‌روشنی درک کرد؛ چنان‌که سرچشمهٔ این نوع تمرکز بر نقش فردیت انسان و گذر از آرمان‌ها و ایدئال‌های کلاسیک، در آرا و اندیشه‌های بزرگان فکر و فلسفهٔ غرب به شکلی آشکار، از دیرباز قابل مشاهده بوده است. به عنوان مثال هابز[1] در اواسط قرن هفدهم میلادی، در کتاب *لویاتان*[2]، به‌عنوان یکی از اولین فردگرایان، این نوع نگرش و احترام به فرد را مبنای تحلیل خود قرار داده، آن را از ضروریات پیشرفت تمدّن جدید به شمار می‌آورد. «هابز ضمن عبور از آرمان‌گرایی، غایت‌نگری و قدسی‌نگری حکمای پیشین، بر آن می‌شود که جامعهٔ مدنی مختار خود را انسان‌مدارانه و بر پایهٔ احترام به فرد و معطوف به فرد و بر اساس یک چارچوب فلسفی بنا کند» (شریعت، ۱۳۸۲: ۷۱)؛ حال آنکه به نظر نمی‌رسد این سطح از فردگرایی در آثار ادبی کلاسیک ایرانی و به‌ویژه از زاویهٔ پرداخت به عالم ماورا و در قالب شخصیت‌های سمبلیک، وجود داشته باشد.

با توجّه به مقایسهٔ نقش و سرشت راهنمایان در فیلم، ضمن آنکه می‌توان شباهت هر دو داستان را در پذیرفتن نقش راهنما به شکل نمادهای آشنا و در هیئت فرشتگان

1.Hobbes
2.Leviathan

مدّ نظر قرار داد، باید به این تفاوت اساسی نیز اشاره کرد که نقش راهنما در نگاه ایرانی و در متن *ارداویراف‌نامه*، امری بسیار مهم است که به جایگاهی چون جایگاه فرشتگان و با کمترین احتمال خطا و گناه نیاز دارد؛ در حالی که این وظیفه در نگاه یک داستان غربی مدرن و با تمرکز بر نقش انسان و فرد در زندگی خود و دیگران، از عهدهٔ یک شخصیت معمولی هم برآمده، نیازی به مقام فرشتگان بدون گناه نخواهد داشت. این نوع نگاه ایدئال‌گرایانه، در انتخاب شخصیت‌های اصلی هم به‌خوبی خود را آشکار می‌سازد؛ به گونه‌ای که ویراف انسانی تقریباً بی‌گناه، منزّه و شبیه فرشتگان است که قرار است اجتماعی را راهنمایی کند و نجات‌دهندهٔ جمعی باشد؛ امّا کریس انسانی معمولی، ولی با ویژگی‌های مثبت است که لزوماً بی‌گناه نیست و تنها قرار است همسر خود را نجات دهد و به جایگاه یک مصلح دینی یا اجتماعی نزدیک نمی‌شود.

این تفاوت را علاوه بر توجّه به نقش راهنمایان به‌عنوان شخصیت‌های فرعی، می‌توان از زاویهٔ انگیزهٔ شخصی دو قهرمان اصلی نیز تحلیل کرد؛ به این شکل که در کتاب، زمانی که سروش، ارداویراف را به زیر پل چینود می‌برد و زمین دوزخ را به او نشان می‌دهد، او به‌شدّت می‌ترسد و تقاضای بازگشت می‌کند: «مرا اینجا مبرید و برگردید» (ژینو، ۱۳۹۰: ۷۸).

چو دیدم خوره و آن ورج دادار　　شدم سست و دل من رفت از کار
شدم حیران و عاجز من در آن نور　　هش و عقل و خرد رفته ز من دور
(عفیفی، ۱۳۴۳: ۹۴)

در فیلم، ارادهٔ قوی و بدون ترس کریس برای ورود بدون تعلّل به دوزخ و حتّی ماندن در آن- برای همراهی با آنی- کاملاً آشکار است و وجه پررنگ‌تری از ابعاد هدف شخصی قهرمان داستان فیلم را برجسته می‌کند.

کریس: من می‌تونم آنی رو احساسش کنم، می‌تونم پیداش کنم.
آلبرت: تو نمی‌دونی اونجا چه جوریه، دست بردار.
کریس: اینجا موضوع فهمیدن نیست، تسلیم نشدنه (دقیقهٔ ۵۶-۵۷).

نکتهٔ مهم دیگر اینکه با توجّه به وجه روحانی و بی‌گناه شخصیت نمادین ارداویراف، او در طول سفر به عالم ماورا صدای اورمزد (خدا) را می‌شنود و گویی مراتب بالایی از قرب را تجربه می‌کند و حیرت‌زده می‌شود:

بکوشیدم که تا درخورد آن ورج نمازی سازم اندر خورد آن ارج
نبد یاری ز عقل و وهم و هوشم رسید آن گاه آوازی به گوشم
(عفیفی، ۱۳۴۳: ۹۴)

«چون اورمزد به این‌گونه گفت من شگفت ماندم، چه روشنی دیدم و تن دیدم و بانگ شنیدم و دانستم که این اورمزد است» (ژینو، ۱۳۹۰: ۹۶).

امّا در فیلم، کریس به‌عنوان شخصیت اصلی و نماد یک منجی فردی، هیچ‌گاه به طور مستقیم و بدون واسطه، با خداوند گفت‌وگو نمی‌کند و به این درجه از سلوک معنوی نمی‌رسد.

در یک برآیند کلّی می‌توان گفت علی‌رغم شباهت در پرداخت نمادین شخصیت‌های اصلی و فرعی در گسترهٔ بهشت و جهنّم در متن و فیلم، حوزهٔ تفسیر ابعاد نمادین در این دو اثر، به کلّی متفاوت است؛ به طوری‌که در *ارداویراف‌نامه*، با توجّه به هدفی که از درون‌مایهٔ تمثیل کلّی داستان استنتاج می‌شود، حوزهٔ درک و تفسیر شخصیت‌های نمادین از باب هدف و انگیزه، گروه و به عبارتی گسترهٔ وسیعی از مخاطبان، با رویکردی مذهبی است؛ حال آنکه حوزهٔ پذیرش شخصیت‌های نمادین در فیلم، محدود به مخاطبانی است که از زاویه‌ای حسّی و عاطفی با شخصیت داستان هم‌ذات‌پنداری یا هم‌حسّی می‌کنند و در نگرش اصلاح‌جویانهٔ مذهبی تفسیر نمی‌شود.

۵. به‌روز رسانی نمادها در فیلم نسبت به نمادهای ایستا در کتاب

ارداویراف‌نامه، متنی کلاسیک است که نمادها چه در نسخهٔ منثور و قدیمی و چه در نسخهٔ منظوم (قرن هفتم هجری)، به‌صورت ایستا و ثابت، ظرف بیانی متن را شکل داده، نسبت به ارائهٔ مسائل روز بشر، ساختار و محتوای (ظاهر و درون‌مایه) نمادینِ

به‌روزشدهٔ فرهنگی، اجتماعی یا سیاسی ندارد. بدین ترتیب، دلالت معنایی و ظاهر تصویری نمادها در آن - نسبت به زمان خلق اثر- درزمانی نیست و عموماً همان تعبیر کلاسیک و باستانی را می‌پذیرد؛ حال آنکه در فیلم برخی نمادهای کلاسیک به‌روزرسانی شده و شکل و تفسیر درزمانی پذیرفته است. به‌عنوان نمونه، سربروس[1] که در اساطیر یونان، نماد و نگهبان جهنّم است و ظاهر سگی سه‌سر دارد (پین‌سنت[2]، ۱۳۸۰: ۲۶)، در فیلم در هیئت یک کشتی جنگی غرق‌شده به نام سربروس به نمایش درآمده که تصویر آن در ابتدای ورود به جهنّم (دقیقهٔ ۶۷)، دلالتی به‌روزشده از مفهوم خطر و ترس ناشی از جنگ را به‌عنوان یکی از مهم‌ترین دغدغه‌های روز انسان معاصر به مخاطب منتقل می‌کند. علاوه بر این، سلاح‌هایی که جهنّمیان به دست دارند نیز تأکید دیگری بر همین معنای تازه است و تأثیر محتوایی آن را در فضای جدید زندگی انسان امروز تقویت می‌کند.

نکته‌ای دیگر که در مقایسهٔ فیلم با کتاب و با رویکرد ژانری در پرداخت تصاویر نمادین دیده می‌شود، این است که در فیلم با توجّه به محدودیت‌های اکران و در نظر گرفتن مخاطبان مختلف، خشونت و تلخی فضای نمادین جهنّم در تطابق با درون‌مایهٔ ملودرام و فانتزی فیلم محدود شده است؛ حال آنکه در کتاب و با در نظر گرفتن وجه انذاری و تعلیمی، در توصیف نمادین مجازات و عذاب گناهکاران، تخفیف وصفی وجود نداشته و عقاب دردناک آن‌ها با جزئیات فراوان بیان شده است. این نکته و تفاوت در برجسته‌سازی توصیف و تصویر، زمانی آشکارتر می‌شود که بدانیم تصویرسازی در این فیلم، با جزئیات کامل و دقیق انجام گرفته و طراحی صحنهٔ آن برندهٔ جایزهٔ بهترین صحنه‌پردازی از آکادمی اسکار در سال ۱۹۹۸ شده است.

1.Cerberus
2.John Pinsent

نتیجه‌گیری

آنچه از بررسی نمونه‌های انتخاب‌شده در دو حوزهٔ ادبیات (*ارداویراف‌نامه*) و سینما (فیلم چه رؤیاهایی که می‌آیند) با تمرکز بر تمثیل بهشت و جهنّم و کارکردهای نمادین شخصیت‌ها، فضاها و ماجراها و نوع ارتباطات حاصل می‌شود، این است که تفاوت خاستگاه فکری و مذهبی دو اثر در کنار بُعد زمان و همچنین اختلاف در آمال و آرزوها و ایدئال‌های پدیدآورندگان، باعث شده علی‌رغم برخی شباهت‌های ظاهری در بیان تمثیلی بهشت و جهنّم و نمادهای موجود در کتاب و فیلم، تفسیر تمثیل و نمادها در دو اثر، تفاوت‌های محسوسی داشته باشد. بهشت وصف‌شده در فیلم، بسیار شخصی و حاصل علایق و آرزوهای فرد تعبیر می‌شود- حال آنکه از تمام مواهب بهشت به‌عنوان یک طبقه نیز برخوردار است- امّا بهشت توصیف شده در کتاب، بیشتر مبنایی جمعی و گروهی دارد و به‌ویژه با توجّه به اعمال و رفتاری خاص و متمایز، به بخش‌ها یا طبقات مختلف تقسیم شده است. با این رویکرد، انگیزهٔ قهرمان اصلی کتاب، یعنی ویراف نیز در بستر نگاهی جمعی و تلاش برای کشف سعادت برای گروه و مردم و نماد رهبری دینی است؛ در حال که تلاش شخصیت اصلی فیلم، یعنی کریس، کوششی با انگیزهٔ شخصی و متمرکز بر نجات تنها یک نفر دیگر است و ظرفیت تفسیر معنای نمادین مذهبی را برای مخاطبان گسترده ندارد.

در جهنّم تصویرشده در دو اثر، اختلافات ظاهری، کمتر از شباهت‌هاست و گویی تصاویر هر دو در بسیاری از موارد، به‌ویژه در فضاسازی و توصیف نمادین عذاب گناهکاران، حال و هوایی مشابه را به مخاطبان منتقل می‌کند؛ امّا در یک تفاوت آشکار و مهم، تمرکز و تأکید پدیدآورندگان فیلم بر نوعی عذاب و شکنجهٔ روحی متمرکز است که با گناه خودکشی خطاکار اصلی، آنی، در نتیجهٔ ضعف روانی متناسب است؛ در حالی که گناهان وصف‌شده در متن *ارداویراف‌نامه*، در چارچوب جسمانی- به‌ویژه در مورد گناه زنان- مورد تأکید قرار گرفته و عقوبت آن نیز به شکل دردها و عذاب‌های جسمانی نمادین به مخاطبان نشان داده شده است. این تفاوت

علاوه بر آنکه می‌تواند از تنوّع فکری، مذهبی و محیطی بستر خلق دو اثر خبر دهد، با توجّه به فاصلهٔ زمانی نیز می‌تواند نشانگر این نکته باشد که انسان مدرن تا چه میزان گناه و البته درد و رنج و عذاب آن را برخلاف جوامع گذشته که اصالتی جسم‌محور داشت، وابسته به روح و روان می‌شمارد و در توصیف و تبیین آن، از این منظر تلاش می‌کند.

در برآیندی نهایی و در پاسخ به سؤال اصلی پژوهش می‌توان گفت با وجود شباهت‌های هر دو اثر در استفاده از ظرفیت‌های بیان تمثیلی در ظاهر و ساختار سفر به بهشت و جهنّم و به‌کارگیری نمادهای مشابه، تعبیر نمادها در *ارداویراف‌نامه* با توجّه به اهداف تعلیمی، در گستره‌ای از مخاطبان مذهبی و با تفاسیر پرتکرار، عمومی و ایستا قابل درک است؛ حال آنکه بیان نمادین در فیلم، بیشتر در خدمت خلق رابطه‌ای حسّی و عاطفی با مخاطبان محدود است که در مواردی نیز شکل و معنای امروزین گرفته و ظرفیت تفسیر دینی یا تعلیمی چندان پررنگی را ایجاد نکرده است.

منابع

- **قرآن کریم**.
- آموزگار، ژاله (۱۳۵۶)، **زن در خانوادهٔ ایران باستان**، مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیات دانشگاه تربیت معلم، شمارهٔ ۲، صص ۳۴-۴۵.
- احمدی، امیدعلی (۱۳۸۶)، **مصرف ادبیات داستانی ایرانیان**، تهران: پژوهشگاه فرهنگ، هنر و ارتباطات.
- اسفندی، اسفندیار و فاطمه غلامی (۱۳۸۶)، **تشریح دوگانگی نماد آتش در آیین زردشتی**، پژوهش‌های زبان خارجی، شمارهٔ ۳۸، صص ۵-۱۷.
- اکبری، زینب و ابوعلی رجاء (۱۳۹۷)، **بلاغت تمثیل در پرتو رویکردهای مختلف بلاغی**، دوفصلنامه مطالعات زبانی و بلاغی، سال۹، شماره ۱۸، صص ۷-۳۸.
- اونامونو، میگل (۱۳۸۰)، **درد جاودانگی**، ترجمهٔ بهاءالدین خرّمشاهی، تهران: ناهید.
- پاکباز، رویین (۱۳۸۹)، **دایره‌المعارف هنر**، تهران: فرهنگ معاصر.
-الیاده، میرچا (۱۳۷۶)، **رساله در تاریخ ادیان**، ترجمهٔ جلال ستاری، چ۲، تهران: سروش.

- پین‌سنت، جان (۱۳۸۰)، **شناخت اساطیر یونان**، ترجمهٔ باجلان فرخی، تهران: اساطیر.
-پورنامداریان، تقی (۱۳۸۶)، **رمز و داستان‌های رمزی در ادب فارسی**، چ۵، تهران: علمی و فرهنگی.
-ثروتیان، بهروز (۱۳۶۹)، **بیان در شعر فارسی**، تهران: برگ.
-جعفری، حمید و اکبر شامیان (۱۳۸۴)، **تمثیل رؤیا در شعر معاصر ایران**، پژوهش‌های ادبی، شماره ۹ و ۱۰، صص ۱۱۱-۱۲۶.
- حسینی، محدثه‌سادات (۱۳۸۸)، **نگاهی به تعاریف، مصادیق و ابزار در سینمای معناگرا (جهان معنا و نشانه‌ها)**، نقد سینما، شمارهٔ ۶۶ ، صص ۹۳-۹۶.
-حیدری، آرش و سجاد سرحدی (۱۳۹۲)، **دوگانه فرد/جامعه در اندیشه دورکیم: فردگرایی اخلاقی**، مجله جامعه‌شناسی ایران، دورهٔ ۱۴، شماره ۳، صص ۹۰-۱۱۵.
- حیدری، علی و حبیب‌الله احمدی‌تبار (۱۳۹۳)، **مقایسهٔ تطبیقی سفرنامه‌های تخیّلی ارداویراف‌نامه و «ار» افلاطون**، مجلهٔ ادبیات تطبیقی دانشگاه شهید باهنر کرمان، سال ۶، شماره ۱۱، صص ۱۱۹-۱۳۹.
- خائفی، عباس، حر، لیلا و فخری رسولی‌گروی (۱۳۹۴)، **مقایسهٔ ارداویراف‌نامه با سیرالعباد الی المعاد سنایی**، مجله مطالعات ایرانی، سال چهاردهم، شماره ۲۸، صص ۷۱-۸۸.
- الخطیب، حسام (۱۹۹۹)، **الافاق الادب المقارن، عربیاً و عالمیاً**، بیروت و دمشق: دارالفکر.
- خورشیدیان، اردشیر (۱۳۸۷)، **جهان‌بینی اشو زرتشت**، چ۲، تهران: فروهر.
- دادگی، فرنبغ (۱۳۶۹)، **بندهشن**، ترجمهٔ مهرداد بهار، تهران: توس.
- ربه‌کا، اس (۱۳۸۷)، **نظریه گفتگویی پیوند میان‌رشته‌ای**، ترجمهٔ سید محسن علوی‌پور و همکاران، تهران: پژوهشکده مطالعات فرهنگی و اجتماعی.
- ژینو، فیلیپ (۱۳۹۰)، **ارداویراف‌نامه** (متن پهلوی، حرف‌نویسی، ترجمه متن پهلوی، واژه‌نامه)، ترجمهٔ ژاله آموزگار، تهران: معین.
- سبحانی، جعفر (۱۳۶۹)، **منشور جاوید؛ پیرامون معاد در قرآن**، قم: مؤسسه سیدالشهدا.
- سرگلزایی، علی (۱۳۷۹)، **بهشت و دوزخ در دین زرتشتی**، مجلهٔ دانشکدهٔ الهیات دانشگاه مشهد، شماره ۴۷ و ۴۸، صص ۲۰۳-۲۱۸.
- سلطانی، منظر و کلثوم قربانی جویباری (۱۳۹۲)، **تحلیل مقایسه‌ای ارداویراف‌نامه، سیرالعباد، کمدی الهی**، فصلنامه پژوهش زبان و ادبیات فارسی، شماره ۲۸، صص ۳۹-۶۶.

- شاهرخ، کیخسرو (۱۳۸۰)، **زرتشت، پیامبری که از نو باید شناخت، «فروغ مزدیسنی»**، تهران: جامی.
- شب‌زنده‌دار، مهدی (۱۳۴۲)، **بهشت و جهنّم**، مجلهٔ مکتب تشیّع، شماره ۱۰، صص ۲۶۰-۲۷۰.
- شریعت، فرشاد (۱۳۹۲)، **هابز؛ قدرت فرد و آزادی دولت**، اطلاعات سیاسی اقتصادی، شماره ۱۸۷و ۱۸۸، صص ۷۰-۸۱.
- شفیعی کدکنی، محمّدرضا (۱۳۸۶)، **صور خیال در شعر فارسی**، چ۱۱، تهران: آگه.
- شورل، ایو. (۱۳۸۹)، **ادبیات تطبیقی**، ترجمهٔ طهمورث ساجدی، چ۲، تهران: امیرکبیر.
- عبداللهی، محبوبه (۱۳۹۳)، **تمثیل روایی و انواع آن در ادب فارسی**، پژوهش‌های ادبی و بلاغی، دوره ۲، شماره ۲، صص ۱۱۳-۱۲۹.
- عفیفی، رحیم (۱۳۴۳)، **ارداویراف‌نامه منظوم**، زرتشت بهرام پژدو، مشهد: چاپخانه دانشگاه مشهد.
- فتوحی، محمود (۱۳۸۹)، **بلاغت تصویر**، چ۲، تهران: انتشارات سخن.
- فروم، اریک (۱۳۸۰)، **زبان از یاد رفته، درک و تحلیل رؤیا، داستان‌های پریان و اساطیر**، ترجمهٔ ابراهیم امانت، چ۷، تهران: فیروز.
- قلی‌زاده، خسرو (۱۳۸۷)، **فرهنگ اساطیری ایرانی بر پایهٔ متون پهلوی**، چ۲، تهران: کتاب پارسه.
- کاظم‌خانی، حبیب‌الله (۱۳۸۸)، **آخرت‌گرایی در ادیان بزرگ**، مجلهٔ معارف، شمارهٔ ۶۶، صص ۱۴-۲۳.
- گرین، ویلفرد و دیگران (۱۳۷۶)، **مبانی نقد ادبی**، ترجمهٔ فرزانه طاهری، تهران: نیلوفر.
- لاک، جان (۱۳۷۷)، **رساله‌ای در باب تساهل**، ترجمهٔ شیرزاد گلشاهی کریم، تهران: نی.
- مهدوی‌فر، سیدحسن (۱۳۸۴)، **رؤیای بهشت**، تهران: بنیاد سینمایی فارابی.
- میرصادقی، جمال (۱۳۷۶)، **عناصر داستان**، چ۳، تهران: علمی.
- وحیدی، شهاب‌الدین و کبری بشیری‌نیا (۱۳۹۵)، **بررسی تطبیقی معاد در قرآن و عهدین**، مجلهٔ کتاب قیم، سال ششم، شماره ۱۴، صص ۱۱۳-۱۳۴.
- ولک، رنه و آستین وارن (۱۳۷۳)، **نظریهٔ ادبیّات**، ترجمهٔ ضیاء موحد و پرویز مهاجر، تهران: علمی و فرهنگی.
- هینلز، جان راسل (۱۳۷۱)، **شناخت اساطیر ایران**، ترجمهٔ ژاله آموزگار و احمد تفضّلی، چ۲، تهران: چشمه.