

## 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 رابطه سینما و ادبیات پرداخته‌اند به تفاوت‌های داستان ادبی و درام فیلمنامه توجه داشته‌اند. زمینه دیگری که می‌توان پیوندها و مناسبات ادبیات و سینما را در آن پی‌گرفت، «تصویرپردازی» است. صور خیال در مفهوم بلاغی آن شامل تصویرهای ذهنی ادبی، و غالباً به دلالت ضمنی نشانه‌های شمایی ناظر است و ذیل علم بیان در انواع تشبیه، تمثیل، مجاز، استعاره، کنایه و نماد فهرست شده‌است. در این مقاله به بررسی ظرفیتهای «تمثیل ادبی» به‌طور عام و «تمثیلهای شعری مثنوی و غزلیات شمس» به‌طور خاص برای بازآفرینی در وسیله بیانی سینما پرداخته شده‌است. انتقال تمثیلهای ادبی به سینما براساس این ظرفیتهای امکانپذیر است: ۱- اشمال بر عناصر بصری متعدد و متحرک ۲- تناسب تصاویر و معانی همنشین با مونتاز و میزانشن ۳- فراوانی تصویرهای هم عرض در طول شعر ۴- اشمال بر تصاویر قابل توزیع در متن فیلم به سبب دلالت بر مضمون عرفانی «تکامل» و ۵- اشمال بر بافت روایی و ساختار دراماتیک.

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

تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۸۸/۱۲/۲

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۸۸/ ۸/۲۳

\* دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تربیت مدرس

۱- مقدمه و بیان مسئله

۱-۱ پیشینه تعامل‌های ادبی-سینمایی در فرایند «اقتباس»<sup>۱</sup>

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 و تئاتری، موجب شده است گزارش‌ها و نقد و تحلیلهایی درباره فرایند اقتباس شکل بگیرد. برپایه چنین پیشینه‌هایی درباره 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 حاضر جوابی 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 به دلیل ایجازی که لازمه بیان شعری است، داستان از طریق 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: ص ۱۰).

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، سوبه روایی متن بوده است. از همان آغاز، پیدایش سینماتوگرافیک ضرورت بیان داستان، سینماگران را به سوی هنری می‌کشاند که در طول سده‌های بسیار، شگردهای متفاوت قصه‌گویی را آزموده بود. تماشاگران فیلم‌های خاموش نیز با سابقه 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 علاقه توده سینمارو هست، تعیین‌کننده‌ترین عامل در فروش فیلم به‌شمار می‌آید. منتقدانی که روایت را پایه متن سینمایی قلمداد می‌کنند، جنبه تصویرپردازی را تابع طرح داستانی فیلم می‌دانند و بر این باورند که شگردهای سینمایی در اصل برای زنده‌تر کردن و مؤثرتر ساختن داستان

نسبت بیان سینمایی با تمثیلهای ادبی در اشعار مولانا

ابداع شده‌اند؛ چنانکه متر می‌گوید: «ملیس... با سادگی یک قصه‌گو به آنجا هدایت شد که نوردهی مضاعف، نوردهی چندباره با استفاده از نقاب و پرده سیاه پس‌زمینه، دیزالو و فیداین و نمای پَن را ابداع کند» (متر، ۱۳۸۰: ص ۱۴۰).

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

فیلم سینمایی، داستان را به وسیله بازتولید فنی تصاویر بیان می‌کند و به همین سبب، تصویر و روایت دو بعد اصلی سینما به شمار می‌رود. چنانکه گفته شد، مراحل اولیه تاریخ سینما بر داستانگویی متمرکز بوده و پیگیری ماجراهای داستانی فیلم، دغدغه 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، عاداتی روایی را فرو گذاشته 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 کهنه 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 فاصله محوری دوربین با موضوع، زاویه دوربین، مسیر حرکت‌های دوربین، نورپردازی و امکانات صوتی، نوع خاصی از نمای فیلم و به تعبیر درست‌تر، نوعی تصویر سینمایی می‌آفریند که با انواع دیگر تفاوت دارد. به همین سبب «تصویر می‌تواند از دیدگاه ساختاری به دو شکل

متفاوت وجود داشته باشد: ۱) تصویری که فقط از یک واحد تشکیل شده است؛ همچون چراغ قرمز در کدهای رانندگی. ۲) تصویری که مجموعه‌ای است از واحدهای نشانه‌ای؛ همچون پرده نقاشی» (احمدی: ۱۳۷۱، ص ۲۰).

همچنین ویژگی روایت این است که آغاز و پایان دارد و زمانمند است؛ حتی روایت‌های امروزی که پایان داستان را ناگفته می‌گذارند و به اصطلاح، فیلم خود را با «پایان باز» یا «پایان آزاد» رها می‌کنند در خلال روایت فیلم قرینه‌هایی به مخاطب ارائه می‌کنند تا او خود پایان داستان را بیافریند. با تمسک به رهیافتهای نشانه‌شناسانه می‌توان گفت، تفاوت بنیادین تصویر و روایت به دال زمانی آنها بازمی‌گردد. روایت، زمانی دوگانه دارد؛ زیرا از سویی آغاز و پایان دارد و از سوی دیگر زمان دال با زمان مدلول فرق می‌کند.

نمای بی‌حرکت و جدافتاده‌ای از کویر، یک تصویر است (مدلول مکانی - دال مکانی)، 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 می‌سازد (مدلول زمانی - دال زمانی) (متز، ۱۳۸۰: ص ۴۶).

### ۳-۱ نسبت تصویرهای شعری و تصویرهای سینمایی

در بررسی ظرفیتهای آثار ادبی برای انتقال به سینما می‌توان دو جنبه نمایشی و تصویری را از یکدیگر جدا کرد. در این صورت منظور از جنبه‌های نمایشی اثر ادبی، ویژگیهای درام ارسطویی است که ممکن است در شیوه 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، مجاز، تمثیل و کنایه اشاره دارد و از دیدگاه سینما با مباحثی مانند شیوه‌های فیلمبرداری، روشهای نورپردازی، صحنه‌پردازی، بازیگری، آرایش و لباس یا صدا و موسیقی همراه است؛ به عبارت دیگر وقتی از تصویر سینمایی صحبت می‌شود دو معنی مورد نظر است: نخست، روایت داستان از طریق تصویر که مورد نظر این پژوهش نیست و دیگر، تصویرهایی که معنایی ضمنی دارند و به مفهومی غیر از معنای اولیه و مورد توافق عامه ارجاع می‌دهند. پازولینی که مبدع نظریه شعرشناسی سینماست، معتقد است سرشت سینما بیشتر به شعر نزدیک است تا به نثر.<sup>۲</sup> از آنجاکه این نوع تصویرپردازیها بیشتر در وجه شاعرانه ادبیات نمود

نسبت بیان سینمایی با تمثیلهای ادبی در اشعار مولانا

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 تبیینی 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 صنعت‌پردازیهای ادبی و سینمایی هر دو نمود یک فرایند مشترک یعنی خلق دلالت‌های ضمنی با تصویر - عینی یا ذهنی - است و هر دو با عناوین مشابهی چون تصویرپردازی و تصویرگری شناخته می‌شود که ممکن است از همانندیهای نیز بهره داشته باشد. شناخت این همانندیها و معرفی تصویرها و سبک تصویرپردازیهای ادبی به سینماگران، دامنه 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 واژه 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 اندازه 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 خوانندگان می‌گذراند.

## ۲- نسبت تمثیلهای ادبی با بیان سینمایی

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

رابطه تصویر با واقعیت، مبنای بسیاری از نظریه‌پردازیها درباره 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 که از جهان متن سخن می‌رود. جهان خارج، واقعیت اول است و جهان متن اعم از متن ادبی یا متن سینمایی، واقعیت دوم. هنرمند به یاری مخاطب در تعامل زیبایی‌شناسانه رمزگذاری و رمزگشایی نشانه‌ها دنیاها را ثانویه‌ای می‌آفریند که مناسبات دنیای نخستین و هرروزه را به چالش می‌کشد و مخاطب را به تغییر آن، تحریک می‌کند.<sup>۳</sup> با قبول این نظر می‌توان گفت از دغدغه‌های سینما تولید تصویرهای دلالت‌مند است که افزون بر معانی مورد توافق و مبتنی بر اجماع همگان به معانی تلویحی و ضمنی دیگری رهنمون باشند که بیننده، آن را کشف، و از این طریق، لذت هنری را تجربه کند.

از سوی دیگر تبدیل کارکردها و جذابیت‌های آثار ادبی به نشانه‌های نمایشی و تصویری متن فیلم نوعی انتقال رسانه‌ای است که با ترجمه رمزگانهای رسانه مبدأ به نشانه‌های رسانه مقصد همراه است. یکی از این رمزگانها فنون بلاغت و شگردهای تصویرپردازی است که اگر فاصله واقعیت و تصویر را به‌عنوان ملاک تصویر هنری بپذیریم، باید دید آثار ادبی و سینمایی، هرکدام با چه نشانه‌هایی این فاصله را به شیوه هنری تحقق می‌بخشد و آیا روشهای این دو واسطه هنری که یکی کلامی و دیگری بصری است، قابل تطبیق است یا خیر.

## ۲-۲ معنای اصطلاحی تصویر در ادبیات

معنای اصطلاحی «تصویر»، «ایماژ» و «خیال» در بلاغت ادبی به تعریفهایی کمابیش مشابه تکیه دارد و عمدتاً به تصرف ذهنی شاعر در واقعیت جهان خارج ناظر است. **شفیعی کدکنی** واژه‌های تصویر و خیال را برابر کلمه فرنگی «ایماژ» Image به‌کار می‌برد که معنای اصطلاحی آن با تعریف یاد شده هماهنگ است؛ یعنی مجموعه امکانات بیان شاعرانه. معنای لغوی واژه‌های تصویر، خیال و ایماژ در تاریخ زبان و ادبیات عربی، فارسی و غربی به یکدیگر نزدیک است و به تصویر شیئی ارجاع می‌دهد که یا عینی است و بر صفحه‌ای ساده ثبت شده یا ذهنی است و با شنیدن نام شیء در ذهن فراخوانده می‌شود. معنای اصطلاحی دو کلمه «ایماژ» و «خیال» نیز با یکدیگر نزدیک است و هردو به تصویرهایی ذهنی اطلاق می‌شود که نتیجه دخل و تصرف شاعر در واقعیت است و عمدتاً با تشبیه، استعاره و مجاز شکل می‌گیرد. اما معنای اصطلاحی «تصویر» در علم بیان و بویژه در کتاب «**صور خیال**» اندکی وسیعتر است و

نسبت بیان سینمایی با تمثیلهای ادبی در اشعار مولانا

هرگونه بیان برجسته ادبی را در بر می‌گیرد:

ما خیال را به معنی مجموعه تصرفات بیانی و مجازی در شعر به کار 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 جنبه تمثیلی دارد و همین آوردن صفت است که تصویر را به وجود می‌آورد (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۲: ۱۶).

## ۲-۲ رابطه 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 رابطه صور خیال با معنی به سه نوع تقسیم شده است: «تزیین معنی»، «تأثیرگذاری بر مخاطب» و «ابضاح 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 عاطفه او به صورتهای خیالی متوسل می‌شود. اما در نوع سوم نه معنای از پیش مشخصی در ذهن وجود دارد و نه گوینده قصد دارد با تصویر، احساس مخاطب را برانگیزد؛ بلکه شاعر در تجربه‌های رؤیایگونه خود، که به خواب و خاطره و خیال مانند است، تصاویری را مشاهده می‌کند که بدون نظم و ترتیب 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 به مثابه 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 در این صورت معنای جدیدی خواهیم داشت که اگرچه ممکن است تاحدی با معنی قبلی مشابه باشد، همان معنی نخواهد بود. در اینجا 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 دریچه بخش ناخودآگاه ذهن به روی خودآگاهی گشوده می‌شود و

خاطرات و تجربه‌های متنوع و فراموش شده ضمن یک رشته تداعی معانی به عرصه 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 جدا نیست و عطر معنی از امتزاج عسل‌وار عناصر مختلف و از جمله تصویر به مشام می‌رسد و بنابراین انتزاع معنی از تصویر به‌عنوان ماده و عنصری مستقل ممکن نیست. تصویر در اینجا بیش از آنکه به کار تزیین و یا تأثیرگذاری بپردازد، وظیفه‌ی ایضاح معنایی را دارد که از بیان می‌گریزد (پورنامداریان: ۱۳۸۰، ص ۲۱ و ۲۲).

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 مدلولی که معرف همگان است دلالت می‌کند یا مدلول دیگری را فرا می‌خواند و دلالت جدیدی خلق می‌کند. رابطه‌ی تقابلی دلالت صریح و ضمنی با روشنی و ابهام معنا سر و کار دارد؛ یعنی دلالت صریح، معنای روشن و عامه‌فهم دال است و اگر دال، واژه باشد، معنای صریح آن برابر معنایی است که در فرهنگ لغت آمده است؛ اما دلالت ضمنی به معنای اجتماعی - فرهنگی و شخصی نشانه‌ها ارجاع می‌دهد و مراتب مختلف دارد. حرکت از جنبه‌های واقع‌گرایانه تصویر به کارکردهایی خاص، که در متن به‌عنوان قراردادی میان مؤلف و مخاطب پذیرفته شود، حرکت از دلالت صریح به دلالت ضمنی است. دلالت ضمنی نشانه‌های تصویری سینما از هویتی مشترک با دلالت‌های ضمنی نشانه‌ها در متون هنری دیگر برخوردار است و این نخستین گام در بررسی مناسبات تصویرگری و صنعت‌پردازی میان سینما و ادبیات است.

هر تغییر عمومی در نمایش واقعیت دلالت‌مند است و «ابزار» و «رسانه» نقش تعیین کننده‌ای در این واقعیت‌ستیزیها دارد؛ در فیلم، که به رسانه‌ی سمعی - بصری سینما و صنعت و فناوری آن وابسته است، نوع حرکت دوربین، نوع زاویه‌ی دوربین، نوع لنز، نوع جلوه‌های بصری کامپیوتری و... تصاویری می‌آفریند که از جهان واقعی فاصله دارد و خود، جهانی مجازی به‌شمار می‌آید؛ چنانکه در کلام ادبی که در رسانه‌ی نوشتاری و با ابزار کتابت پدید می‌آید نیز تمهیداتی همچون وزن و قافیه، صور خیال و عناصر روایی و داستانی موجب خلق جهانی جدا از جهان واقع می‌شود. تصویری که با چشم سر دیده می‌شود و تصویری که پس از رویارویی با دال کلامی در ذهن فراخوانده می‌شود اگر در یک اثر هنری شکل گرفته باشد بر یک پیش‌فرض مشترک استوار است: این



نسبت بیان سینمایی با تمثیلهای ادبی در اشعار مولانا

تصویر را یک هنرمند در متن ثبت کرده است و حتماً غرضی دارد.<sup>۴</sup> خلاصه اینکه کاربرد واژه «تصویر» به مفهوم اصطلاحی آن در تقابل با واژه «معنی» تبیین می‌شود و هر سخن تصویری، اعم از ذهنی یا عینی، ماهیت خود را از رابطه صورت و معنی کسب می‌کند.

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

به نظر می‌رسد در بیان ادبی و سینمایی، نمایش مفاهیم ذهنی با دو نوع دلالت ضمنی محقق می‌شود: ۱- دلالت ضمنی موضوعات بصری در صور خیال؛ مانند معانی مجازی، استعاره و نمادین نشانه‌های شمایی که توسعاً به انگاره‌های ذهنی هم اطلاق می‌شود (تصویر نیلوفر/ واژه نیلوفر)؛ چنانکه تصویر گلی خاص مثل «نسترن» یا «سوسن» می‌تواند بر مفاهیم گل (مجازی)، عشق (استعاره) یا زیبایی و محبت و وقار (نمادین) دلالت کند. ۲- دلالت ضمنی برآمده از «ابزار» و «رسانه»؛ مانند مفاهیم تلویحی‌ای که از وزن عروضی شعر برمی‌آید و برای نمونه، آهنگ «فعولن فعولن فعل» با القای شور و غوغای نبرد به خواننده بر مفهوم کلی و انتزاعی «جنگ» دلالت می‌کند یا نمایشی درشت از چشم که می‌تواند معانی مختلفی مانند وجدان، تنهایی، تفکر یا نگرانی را تداعی کند.

بررسی تطبیقی بیان سینمایی و تمثیلهای ادبی بیشتر بر اساس دلالت ضمنی موضوعات بصری تحقق می‌یابد. در هر یک از تصویرهای تشبیهی، تمثیلی، مجازی، استعاره، کنایی یا نمادین با گونه‌ای دلالت‌مندی موضوعات بصری روبه‌رو هستیم. مباحث بلاغی علم بیان عمدتاً با تشبیه آغاز می‌شود که رابطه دال و مدلول بر مبنای شباهت است و به سبب حضور تصویر و معنی در کنار یکدیگر، دلالت با وضوح و روشنی بیشتری همراه است. از آنجا که تمثیل در کتابهای بلاغی، بیشتر ذیل تشبیه قرار 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 است که از جهتی یا جهاتی به یکدیگر شباهت دارند. ساختار اولیه تشبیه، شامل اجزای چهارگانه مشبه، مشبه‌به، ادات تشبیه و وجه شبه است؛ چنانکه در شعر «و او به شیوه

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

تعریف تمثیل، که از ریشه مثل و مثل گرفته شده و به معنای 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 دایره تشبیه جای داده و وجه تمایز آن را در مشبه به حسی مرکب دانسته‌اند. در واقع، بحث مفرد و مرکب در ساختار تشبیهات ادبی، مدخل ورود به بحث تمثیل است. در تشبیه مرکب به مرکب، یک مجموعه تصویری به یک مجموعه تصویری دیگر شبیه می شود 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 مجموعه تصویری دیگری شبیه است و نمی‌توان اجزاء را به صورت تک تک در نظر گرفت. از مثالهای معروفی که برای این نوع تشبیه ذکر کرده‌اند، تصویری است از «ستاره‌ای که در تاریکی می‌درخشد» و به «زر 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 به صورت تک به تک در کتابهای علم بیان شرط اساسی این نوع تشبیه است:

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

نسبت بیان سینمایی با تمثیلهای ادبی در اشعار مولانا

مرکب است و وجه شبه، پیچش دو جسم دراز سیاه به دور جسم سرخ ستر 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. شفیع کدکنی، ۱۳۷۲: ۱۷ تا ۲۱).

## 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 میزانشن شناخته می‌شود و به این ترتیب ما با دو نوع تشبیه سینمایی به لحاظ ساختار آشناییم: تشبیه مونتاژی و تشبیه میزانشنی که اولی به *آیزنشتاین* منسوب است و دومی به *آندره بازن*.

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- به طریق مونتاژ موازی- تأکید بصری بر وجه شبه مورد نظر تلقی می‌گردد. در این روش می‌بینیم که برش و چسباندن دو نما به هم کار ادات تشبیه را در ادبیات انجام می‌دهد. در میان سینماگران عمدتاً دلبستگان به این روش بیانی به مدل و سبک سینمای آیزنشتاین

منسوب می‌شوند که مدلی مبتنی بر مونتاژ و تأثیر مکمل دو نماست که به‌عبارتی از طریق 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. این‌گونه تشبیه، مستقل از تکنیک مونتاژ است و تقریباً معادل آن دسته از تشبیهات ادبی قرار می‌گیرد که در آنها ادات تشبیه حذف شده است. *آندره بازن* پیشنهادکننده این مدل از بیان تصویری در برابر مدل مبتنی بر مونتاژ *آیزنشتاین* است (حسینی، ۱۳۷۸: ۷۹).

اما در ادبیات نمایشی معنای مصطلح تمثیل و نماد به هم آمیخته است و با کاربرد آن در علوم بلاغی تفاوت دارد. به تأکید *اسلین*، امروزه واژه‌های استعاره یا نمادین به‌جای تمثیلی به‌کار می‌روند (ن.ک. اسلین، ۱۳۸۲: ۹۸)؛ اما در تبیین ظرفیتهای تصویری تمثیلهای ادبی باید به تعریف بلاغی تمثیل در ادبیات، استناد، و کارکرد آن را در بیان سینمایی لحاظ کرد.

همان‌طور که گفته شد، بحث مفرد و مرکب در ساختار تشبیهات ادبی، مدخل ورود به بحث تمثیل است. طبق تعریفهای متقدمان و متأخران، مبنای تشبیه در تمثیل نه صفتی مفرد و در حد کلمه بلکه فرایندی پیچیده در سطح کلام و جمله است؛ فرایندی که برای بیان امری معقول و انتزاعی به‌کار می‌رود. تصاویر مرکب و محسوسی که در ادبیات تعلیمی عرفانی به ایضاح مفاهیم عارفانه می‌پردازد، غالباً بصری است و از آنجا که بیان امر معقول با مجموعه تصویری در سینما نیز کاربرد فراوان دارد، انتقال تمثیلهای شعری ادبیات عرفانی به سینما موجه می‌نماید.

از نمونه‌های ساده و ابتدایی چنین تمثیلهایی در سینما بیان خشم و غضب شخصیت داستان با تصویر دیگی است که روی آتش در حال جوشیدن است یا القای حالت به تنگ آمدن فرد با تصویر لیوانی است که قرص جوشانی در آن حل می‌شود. این تمثیلهای در اشعار مولانا و بویژه مثنوی فراوان به‌کار رفته است؛ مانند تبیین «مکر و نیرنگ دنیا» با تصویر «روباهی که زیر لایه‌ای از خاک پنهان شده است و وقتی مرغان برای بردن دانه‌های روی خاک فرود می‌آیند، آنها را شکار می‌کند» یا تصویر «ماری که روی سینه می‌ایستد و برگی خشک در دهان می‌گیرد تا پرندگان او را به‌صورت گیاه ببینند» (ن.ک. حسینی، ۱۳۷۸: ۱۲۷ تا ۱۳۰).

### ۳- تحلیل ظرفیتهای سینمایی تمثیل در اشعار مولانا

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

نسبت بیان سینمایی با تمثیلهای ادبی در اشعار مولانا

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 رابطه 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 ترکیه 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 بصری «اسب»، «اسب‌سوار» و «تازیانه» با افعال حرکتی «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 آموزه عرفانی که «برخی امور شر، نتیجه خیری در پی دارد و افراد آگاه با میل و رغبت از آن استقبال می‌کنند» با این تمثیل تحقق می‌یابد که «حملان 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 حمل‌زی بار گران      می‌ریاید بار را از دیگران

جنگ حملان برای بار بین      این چنین است اجتهاد کار بین

(دفتر دوم: ۱۸۳۴-۱۸۳۵)

### تناسب دال و مدلولهای همنشین با مونتاز و میزانشن

اشاره شد که تمثیل بر دو سویه 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 حوزه 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 مونتاز و میزانشن، محقق می‌شود. در تشبیه مونتازی، نمای دال به نمای مدلول برش می‌خورد؛ اما در تشبیه میزانشنی، دال و مدلول در نمای واحدی قرار می‌گیرد. تصویر تشبیهی معمولاً شامل این دو ترکیب است: عنصر بصری واحد + عنصر بصری



واحد و مجموعه تصویری + مجموعه تصویری. اما در تصویر تمثیلی، میان یک مجموعه تصویری با معنا و مفهومی که می‌توان در یک جمله بیان کرد و با پیرنگ داستان، ارتباط دارد، شباهت ضمنی برقرار می‌شود؛ البته مفهوم داستانی فیلم، خود با یک نشانه تصویری همراه است که از طریق دلالت ضمنی آن مفهوم را بیان می‌کند؛ برای مثال، تصویر «درهایی که پشت سر هم باز می‌شوند» برای دلالت بر این معنی که «رابطه شخصیت‌های داستان عمیقتر می‌شود» در حالتی درک می‌شود که تصویر دیگری مانند «حرکت شخصیتها به سمت یکدیگر یا افعالی مانند بوسیدن و در آغوش گرفتن» بر معنای ارتباط دلالت کند. اگر این تصویر به تصویر درها برش خورد، تمثیل با مونتاژ محقق می‌شود و اگر هر دو تصویر در نمایی واحد قرار گیرد، روش میزانشن، شگرد تمثیل را شکل داده است.

در فیلم مشهور *اورسن ولز*، «همشهری کین»، وقتی شخصیتها همدیگر را می‌بوسند دری پشت سر آنها باز می‌شود و پشت آن در، دری دیگر و درهای دیگر است که پی‌درپی باز می‌شود. انگار این درهای درونی اینهاست که دارد باز می‌شود. این بیانی تصویری در میزانشن است. در واقع هرچه بیشتر صحنه ادامه می‌یابد، انگار در عمق، درهایی به روی هم می‌کشایند. این دیگر تشبیه این آدمها به در نیست بلکه بیانی از حالت درونی آنهاست؛ یعنی حالت نامحسوس درونی آنها با درهایی که پی‌درپی باز می‌شود به نوعی محسوس می‌شود (حسینی، ۱۳۷۸: ۸۴).

در یک فیلم فرضی، قطعی تصویر شخصیت فیلمی فرضی که با علم ناقص خود تعبیر نادرستی از حقیقت ارائه می‌کند و باعث گمراهی و تباهی افراد دیگر می‌شود به تصویر «نابینایی که کورکورانه عصا می‌زند و چراغها را می‌شکند»، نمونه تمثیل مونتاژی است که با الهام از تمثیل عرفانی مولانا ساخته می‌شود.

ما که کورانه عصاها می‌زنیم      لاجرم قنديل‌ها را بشکنیم

( دفتر دوم: ۴۳۴ )

از آنجاکه در تمثیل، اجزای محسوس دال می‌تواند طی باز شدن نمایشی، یک به یک در برابر اجزای مدلول قرار گیرد، مونتاژ موازی هم می‌تواند امکان روایت‌پردازی تمثیلهای فشرده شعری را فراهم کند؛ برای نمونه، این تمثیل می‌تواند در نماهای 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:

نسبت بیان سینمایی با تمثیلهای ادبی در اشعار مولانا

نمای ۱: تصویر چراغهای شکسته شده  
نمای ۲: تصویر واعظ که از منبر وعظ بالا می‌رود.  
نمای ۳: تصویر واعظ که کتاب خود را باز می‌کند.  
نمای ۴: تصویر قدمهای فردی که از کنار چراغهای شکسته شده با عصا می‌گذرد.  
نمای ۵: مخاطبان که از خطابه واعظ یادداشت برمی‌دارند.  
نمای ۶: تصویر کامل فرد نابینایی که کورکورانه عصا می‌زند و چراغها را می‌شکند.  
اما نمونه تمثیل میزانشنی 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 کثر را کفش کثر 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 از طریق 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 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 در برابر مشکلات بی‌فایده است و باعث تشدید ناراحتی او می‌شود» از چند تمثیل با حکمی 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 مشتم 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 سوراخ سوراخ 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 باز آید 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 اشتغال 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 تشنه 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، هر لحظه خشتی از دیوار می‌کند و در آب می‌افکند. کل داستان، تمثیلی برای این مفهوم است که با زوال تمنیات انسانی و نفسانی و در سایه 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 لدید مست کرد آن بانگ آبش چون نبید



نسبت بیان سینمایی با تمثیلهای ادبی در اشعار مولانا

از صفای بانگ آب آن مستجن آب می‌زد بانگ یعنی هی ترا تشنه گفت آبا مرا دو فایده است فایده اول سماع بانگ آب بانگ او چون بانگ اسرافیل شد یا چو بانگ رعد ایام بهار یا چو بر درویش ایام زکات ...سجده آمد کندن خشت لذب تا که این دیوار، عالی‌گردن است	گشت خشت انداز از آنجا خشت کن فایده چه زین زدن خشتی مرا من از این صنعت ندارم هیچ دست کو بود مر تشنگان را چون رباب مرده را زین زندگی تحویل شد باغ می‌یابد از او چندین شکار یا چو بر محبوس پیغام نجات موجب قریبی که واسجد و اقترب مانع این سرفرود آورد است (دفتر دوم، بیت ۱۱۹۳-۱۲۱۰)
---	--

آیا تدوین‌نمایی 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 توسعه 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.

نمای ۱: تصویر سنگ انداختن تشنه در آب + صدای آب

نمای ۲: تصویر سنگ انداختن تشنه در آب + صدای موسیقی (رباب)

نمای ۳: تصویر سنگ انداختن تشنه در آب + صدایی شبیه صدای صور

نمای ۴: تصویر سربرآوردن مرده‌ای از گور

نمای ۵: تصویر سنگ انداختن تشنه در آب + صدای رعد و برق

نمای ۶: تصویر بارش باران و شکوفایی گیاهان

نمای ۷: تصویر سنگ انداختن تشنه در آب + صدای زندانبانی که نوید آزادی می‌دهد.

نمای ۸: تصویر باز شدن در سلولها بر زندانبان



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 تمثیلهای ساختاری برخوردار است که با فرم خود، محتوا را بیان می‌کند؛ زیرا شاعر عارف نمونه 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 بیخت 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 به کار 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

نسبت بیان سینمایی با تمثیلهای ادبی در اشعار مولانا

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 نکته جدیدی را در پرونده‌ای کشف کند و هر یافته تازه 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)

نمونه دیگری که از حوزه 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 همین تیز رو تا نفسری  
(غزل ۲۴۲۹)

دلالت‌مندی این تمثیل به انواع مختلفی از فرایندهای تکامل قابل تعمیم است؛ مانند رابطه‌ای عاطفی که بر اثر 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 لحظه 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

تا که می شد خون من انگور وار      سالها انگور دل را می فشرد  
(غزل ۸۱۵)

- تبدیل تدریجی خاک به زر  
وگر تو پای سفر نداری سفر گزین در خویش      چون لعل پذیرا شو از شعاع اثر  
ز خویشتن سفری کن به خویش ای خواجه      که از چنین سفری گشت خاک معدن زر  
(غزل ۸۱۵)

### اشتمال بر بافت روایی و ساختار دراماتیک

از ویژگیهای تمثیل، که بیشتر مباحث بلاغی بر آن تأکید کرده‌اند، جنبه داستانی آن است. گفته شد، شفیع کدکنی تمثیل را معادل آنچه در بلاغت فرنگی *Allegory* می‌خوانند به کار برده و به حوزه ادبیات روایی (داستان، حماسه و نمایشنامه) توجه کرده است (شفیع کدکنی، ۱۳۷۲: ۸۶). *پورنامداریان* نیز تمثیل را به طور کل، حکایت یا داستان کوتاه یا بلندی می‌داند که مفهومی غیر عقلانی را بیان کند (پورنامداریان، ۱۳۶۴: ۱۱۹). *شمیسا* هم تأکید می‌کند در تشبیه تمثیلی، شبهه مرکب باید جنبه مثل یا حکایت داشته باشد (شمیسا، ۱۳۸۴: ۴۳) و *حسینی* که کاربرد سینمایی تمثیل را بررسی کرده است، هر نوع مجموعه مرکب محسوسی را که به یک امر عقلی مانند شود، تمثیل مرکب می‌داند؛ خواه جنبه حکایت و داستان داشته باشد خواه از یک تجربه فردی برخاسته باشد (حسینی، ۱۳۷۸: ۱۲۵ و ۱۲۶).

اگر به این مصالحه تن دهیم که بخش عظیمی از تمثیلهای ادبی، بافت روایی و داستانی دارد، قابلیت نمایشی تصویر بیش از پیش مشهود است؛ برای نمونه، تمثیلهای رمزی که با روایتی کوتاه یا نسبتاً بلند در مجموع برای بیان یک اندیشه به کار می‌روند از قابلیت تبدیل به پیرنگ داستان برخوردار است. برگردان رویدادهای کوتاه این تمثیلهای به نثر، وقایعی علی و معلولی را برای بسط و گسترش در فیلمهای بلند داستانی تدارک می‌بیند.

نمونه این حکایتهای تمثیلی در مثنوی فراوان است و به نظر می‌رسد تهیه مجموعه‌ای از پیرنگهای برآمده از این تمثیلهای زمینه اقتباس روزآمد از داستانهای مثنوی را هموار می‌کند. در تدوین فهرست طرحهای داستانی تمثیلهای رمزی نیز می‌توان از همان شیوه ریزپردازی تصویرهای تمثیلی موجز و دو مصراع شعر بهره برد؛ برای

نسبت بیان سینمایی با تمثیلهای ادبی در اشعار مولانا

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 بقیه 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 در برابر بزرگان به سرافکنندگی 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 کم عمق 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 پرتواندیشه‌اش	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

توقلاوزی و پیش آهنگ من  
گفت این آب شگرف است و عمیق  
گفت تا زانوست آب ای کور موش  
گفت مور تست و ما را اژدهاست  
گر تو را تا زانو است ای پر هنر  
گفت گستاخی مکن بار دگر  
تو مری با مثل خود موشان بکن  
گفت توبه کردن از بهر خدا  
رحم آمد مر شتر را گفت هین

در میان ره مباحث و تن مزین  
من همی ترسم ز غرقاب ای رفیق  
از چه حیران گشتی و رفتی ز هوش  
که ز زانو تا به زانو فرقه‌است  
مر مرا صد گز گذشت از فرق سر  
تا نسوزد جسم و جانت زین شرر  
اشتر مر موش را نبود سخن  
بگذران زین آب مهلک مر مرا  
بر جبه و بر کودبان من نشین  
(دفتر دوم: ۳۴۳۶-۳۴۵۱)

#### ۴- پیشنهادها

استخراج تصاویر متحد المضمون از مثنوی و غزلیات شمس، زمینه بازآفرینی تمثیلهای همتراز را در متن سینمایی هموار می‌کند. اگر در نظر بگیریم مجموع ابیات مثنوی و غزلیات شمس، حدود هفتاد هزار بیت است که گستره‌ای از تمثیلهای با جنبه‌های نمایشی و تصویری قابل انتقال به سینما در خود نهفته است، تهیه فهرستی تصویری بر اساس موضوعات اصلی و فرعی، راه دستیابی به مجموعه 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، بقیه 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 مشاهده این تکرارها نسبت به آن مطمئن می‌شویم» (پولتی، ۱۳۸۰: ۱۱ و ۱۲). این گونه دسته‌بندی برای اهالی تئاتر و سینما آشناست و به نظر 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

نسبت بیان سینمایی با تمثیلهای ادبی در اشعار مولانا

طبقه‌بندی آنها در مجموعه‌ای که به دائرةالمعارف 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*؛ ترجمه علاءالدین طباطبایی، تهران: هرمس، ۱۳۸۵.
۴. پورنامداریان، تقی؛ *تقریرات؛ جزوه دوره دکتری*؛ تهران: دانشگاه تربیت مدرس، ۱۳۸۳.
۵. پورنامداریان، تقی؛ *رمز و داستانهایی 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 ایمازهای شعر پارسی و سیر نظریه بلاغت در اسلام و ایران)*؛ چ پنجم، تهران: آگاه، ۱۳۷۲.
۸. سجودی، فرزانه؛ *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، جلال‌الدین؛ *کلیات دیوان شمس*؛ مطابق نسخه تصحیح شده بدیع الزمان فروزانفر، تهران: نگاه، ۱۳۷۵.
۱۳. مولوی، جلال‌الدین؛ *مثنوی معنوی*؛ به تصحیح رینولد الین نیکلسون، چ دوم، تهران، بهزاد، ۱۳۷۰.