مشت در نمای درشت

اشاره:

«مشت در نمای درشت» تألیفی ارزشمند و بدیع است از شادروان دکتر سیدحسن حسینی که موضوع آن مناسبات سینما و ادبیات است. مقالهٔ سیر تطور تشبیه از این تألیف را تقدیم حضورتان می‌کنیم و قبل از آن سه هدف مورد نظر دکتر حسینی از این تألیف را از قلم خودش می‌خوانیم:

الف: نزدیک کردن دل و زبانِ ساکنان دو اقلیم هنر یعنی ادبیات و سینما به یکدیگر

اهالی محله‌های گوناگون اقلیم سینما که از آنها به‌عنوان سینماورزان نام می‌بریم به هنگام گفت‌وگو از جنبه‌های زیباشناسانهٔ یک فیلم، از ادبیات فارسی و به‌ویژه علوم بلاغی دورهٔ اسلامی که شاخه‌ای پربرگ و بار از فرهنگ کهن‌سال ماست، بهرهٔ چندانی نمی‌گیرند. شاید اشکالِ اساسی از مواد درسی در دانشکده‌های سینمایی باشد که در آنها به گونه‌ای روشمند و شایسته، بدیع و معانی و بیان ادبی که سخت غنی و پرمایه و الهام‌بخش است به دانشجویان سینما تدریس نمی‌شود و اگر تأثیر ترجمهٔ مقالات سینمایی از زبانهای دیگر نبود، همین چند کلمهٔ «استعاره» و «تشبیه» و «تضاد» و نظایر آن هم در نوشته‌ها و نقدهای سینمایی ما به چشم نمی‌خورد.

از دیگرسو در دانشکده‌های ادبیات نیز دانشجویی که در مسیر زندگی روزمرهٔ خود پی‌درپی مواجه با جلوه‌ها و دلبریهای گوناگون سینماست در تنگنای دو واحد «نقد ادبی» به ندرت آبی یا جوابی برای فرو نشاندنِ عطشِ آشنایی با راز و رمز هنر سینما در خود، می‌یابد. درنتیجه فارغ‌التحصیلان دو رشته، به کلی بی‌خبر یا کم‌اطلاع از رشتهٔ «همسایه» و با دستِ خالی پا از دانشکده بیرون می‌گذارند:

کم‌طالعی نگر که من و یار چون دو چشم
همسایه‌ایم و خانه هم را ندیده‌ایم!

فراغت اینان از تحصیل، بر آمار ادبیان «پیاده» در عرصهٔ سینما و سینماورزانِ «پرت» از ادبیات می‌افزاید. در همین امتداد باید با دلی شکسته، شاهدِ «ترافیک سنگین اما در حالِ حرکت!» در پیاده‌روهای «خبرگان عامی» باشیم: ادیبانی که در خرابه‌های «گنج قارون» خیمه می‌زنند و سینماگران و سینماورزانی که در بحبوحهٔ کار و زندگی، گوشِ هوش به «هذیانهای یک مسلول» می‌سپارند!

ب: تفسیر سینمایی ادبیات و تشریح ادبی سینما

ادعا نکرده‌ایم که سینما ادبیاتی است که بر پرده تابیده شده یا ادبیات، سینمایی است که روی کاغذ، نقش خورده است، بلکه در لابه‌لای این اوراق کوشیده‌ایم تا الگویی ابتدایی از تفسیر سینمایی ادبیات فارسی و تشریح ادبی سینما بر اساس علوم بلاغی ارائه کنیم. به گونه‌ای که اگر فی‌المثل فردوسی را آیزنشتاین و فلاهرتی شعر فارسی و بیدل را بونوئل و گدارِ نظم دری بخوانیم، هردو گروه ـ ادیبان و سینماورزان ـ مراد و منظور ما را دریابند و احیاناً در آینده، خود در این حیطه، الگوهای کامل‌تری ارائه کنند. بحث از استادی

حافظ در «میزانسن کلمات» و مقایسه او با بازن نیز در همین نمای سبک‌شناسانه جای می‌گیرد.

اگر ساکنان این دو اردو سر از زبان و اصطلاحات و نگرشهای اردوی مقابل درآورند، نقد ادبی و نقد سینما و بالمآل نقد هنری ما غنی‌تر خواهد شد و ناقدان دو عرصه، آفاق گسترده‌تری را فراروی خود ـ فرو کشیده و هموار ـ خواهند یافت. به نظر نگارندهٔ این کلمات، عبارت ساده‌ای چون عبارت زیر، نمونه‌ای کاربردی ـ و البته ابتدایی ـ از این تلاش تقریبی ـ نزدیک‌کننده ـ را ارائه می‌کند:

«تزاحم خیال و انباشتن تصاویر و ترکیبهای تشبیهی فراوان در شعر، فی‌الواقع نوعی میزانسن نادرست را پیش روی ما می‌گذارد. میزانسنی که در آن آدمها و اشیاء همدیگر را پوشانده‌اند و هر تصویر، مُصرّانه در کارِ خنثی کردن انرژی القایی تصاویر هم‌جوار خود است...»

ج: نگاه سینمایی به میراث ادبی

در صفحات و بخشهای ابتدایی این کلمات، سعی بر آن داشته‌ایم تا نمونه‌های گوناگونی از حکایات منظوم و منثور پارسی را که خاصیت تصویری بیشتری دارند برای جلب توجه سینماورزان و به‌ویژه فیلمنامه‌نویسان، عرضه و حتی‌الامکان تشریح کنیم. با اذعان به این نکته که از تأثیر باوری شناخته‌شده و متبرک نزد همهٔ شرقیان ـ یعنی باور ما کم از غرب نیستیم! ـ بر کنار نبوده‌ایم و نیز با این اعتقاد که هیچ بخشی از ادبیات کهن و معاصر ما دور ریختنی و بی‌مصرف نیست. حتی از ادبیات «کُمیک» یا «خنده‌آور» برخی از گمنامان سبک هندی می‌توان در تولید سناریو برای «نقاشی متحرک» و نظایر آن سود جُست.

جوانان ما به سینما ـ این راه میان‌بُر شهرت و افتخار و جشنواره ـ به دیدهٔ اعجاب می‌نگرند. حتی ادیبان سن و سال‌دار هم نگاهشان به این جادوی مجسم ـ هنر هفتم ـ خالی از غبطه و رشک و حسرت نیست. اینان چه بسیار در ذهن خود چهره‌های تازه به‌شهرت رسیده در عرصهٔ سینما را سبک و سنگین می‌کنند و در یک ستون فرضی می‌کوشند مقام و رتبهٔ این گروه را در میان ادیبان، تخمین بزنند و اغلب نیز مقام آنها را در پایین‌ترین رده‌های خلاقیت ـ کاندیدای سقوط به دستهٔ دوم! ـ می‌یابند. شاعری می‌گفت اگر «فلان» فیلمسازی که در عمر خود دو خط «نوشته» ندارد و فیلمهایش به جشنواره‌های خارجی راه یافته، شاعر بود، مطمئنم شعرش حتی در مجله‌های حوزهٔ هنری هم چاپ نمی‌شد!

با دامن زدن به بحثهای علمی در حیطهٔ ادبیات و سینما و پیوندهای این دو، می‌توان، درک و سواد و بینش سینمایی را جایگزین شهرتهای کاذب و نگاههای آغشته به حسرت و اعجاب و ای کاشها و اگرها کرد.

* * *

اگر اهل سینما به لحاظ کمّی و کیفی به مثالهای سینمایی این کتاب ایراد بگیرند پُربیراه نرفته‌اند. دشواری تهیهٔ نوار فیلمهای قدیمی که گرفتار انواع بلاهای ارضی و سماوی نیز شده‌اند، بر اهل فن پوشیده نیست. همچنین باید اذعان کرد که ویدئو، این سینمای خانه‌نشین، در ذات خود یک پدیدهٔ ضد بلاغی است.

فشردن نمایی که برای پردهٔ عریض سینما تهیه شده و کوچک کردن آن تا اندازه‌های ۱۴ و ۱۸ و ۲۴ اینچ، بسیاری از ریزه‌کاریهای بلاغی کارگردانان هنرمند را به باد فنا می‌دهد.

گاه در مقام و موقعیتی به دنبال شعری از حافظ در حافظهٔ خود می‌گردی تا به‌عنوان شاهد مثال، زبانِ خرد و گوش مخاطب را متبرک کنی و نمی‌یابی و ناگزیر به شعری استناد می‌کنی که در نوجوانی، پشتِ وانتباری خوانده‌ای یا پای منبر از عالم صاحب ذوقی شنیده‌ای. حکایت استناد به برخی از فیلمها در این کتاب، عیناً حکایت نیافتن شعر حافظ در حافظهٔ بی‌وفای آفت رسیده است.

دشواری دسترسی به بسیاری از فیلمهای معتبر نباید زمینهٔ این استنباط ناعادلانه را فراهم کند که از دید نگارندهٔ این کلمات، شعرِ قصاب کاشانیِ سینما، بهتر و مناسب‌تر از بیت‌الغزل حافظها و مولویهای هنر هفتم است. به هرحال آنچه برای ما اصل بوده این نکته است که با تألیف کتابهایی از این دست، سینماورزان بتوانند ادبیات را تماشا کنند و اهل ادب نیز قادر باشند تا سینما را با صدای بلند یا در دل بخوانند.

سیر تطور تشبیه

استاد مرحوم جلال‌الدین همایی دربارهٔ ریشهٔ تشبیه در نزد اقوام گوناگون می‌گوید: تشبیه از امور طبیعی هر قوم و ملتی است. ریشهٔ تشبیه را در قیاس اصولی و تمثیل منطقی جست‌وجو باید کرد. همان‌طور که مقایسه و سنجش، امور طبیعیِ بشر است، تشبیه نیز طبیعی بشر است. انسان چون می‌خواهد مقصود خود را مجسم کند ناچار به تشبیه متوسل می‌شود و امر طبیعی این است که یک فرد کامل‌تر را در نظر می‌گیرد و امر ناقص را بدان مانند می‌کند. هرقدر تشبیه کهنه‌تر باشد طبیعی‌تر و به امور طبیعیِ ساده، نزدیک‌تر است و عکس قضیه، هر قدر تشبیه ساده‌تر باشد قدیمی‌تر و کهنه‌تر است. از اینجا می‌توان تاریخ تشبیهات را به تقریب معین کرد. مثلاً شعری که دارای تشبیه ساده باشد از جهت تاریخ بر شعر دیگر که تشبیهش ساده نیست مقدم است. به‌علاوه از روی تشبیهات می‌توان ملیّت و قومیت صاحب تشبیه را به دست آورد. مثلاً معلوم کرد که فلان تشبیه ابتدا از عرب بوده که عجم اقتباس کرده یا برعکس از فارسی به عربی رفته است.

قوم عرب بادیه‌نشین، تشبیهاتش در حول و حوش صحرا و کوه و دره و دشت و حیوانات و نباتات خودروی بیابانی است. برعکس، قوم شهرنشین متمدن تشبیهاتش با مدنیّت سازگار است. تشبیه چشم زیبا به چشم گوسالهٔ گاو وحشی قطعاً اصلش از عرب است که در فارسی آمده. اما تشبیه چشم به نرگس قطعاً از فارسی به عرب رفته است،زیرا گل نرگس در ریگزار سوزان عرب یافته نمی‌شود. تشبیه دندان به مروارید ظاهراً از ایرانیان بوده که صاحب بحرین و اهل غوص لؤلؤ و مروارید بودند. اما تشبیه دندان به گل اُقحوان شاید ابتدا از عرب باشد که در صحراهای خود گل بابونه (= اُقحوان) زیاد داشته‌اند. در کتب عهد عتیق، موی سیاه و سفید پیرزن و پیرمرد را تشبیه به گلهٔ گوسفند می‌کند که از دور سیاه و سفید دیده می‌شود. بدیهی است که این نوع تشبیه حکایت از قدمت زمان و سادگی امور عهد تشبیه می‌کند.

هیچ بخشی از ادبیات کهن و معاصر ما دور ریختنی و بی‌مصرف نیست. حتی از ادبیات «کُمیک» یا «خنده‌آور» برخی از گمنامان سبک هندی می‌توان در تولید سناریو برای «نقاشی متحرک» و نظایر آن سود جُست.

تشبیهات هر قوم و ملتی حاکی از آداب و رسوم و مذهب و کیش و عقاید آن ملت نیز هست. مثلاً در تشبیهات «هلال» ملاحظه کنید تشبیه هلال به «عرجون» قطعاً عربی است زیرا عربها با نخل و نخیل بیشتر از ایرانیان سر و کار دارند و این نوع تشبیه در اشعار فارسی قطعاً اقتباس از عربی است. در قرآن مجید می‌فرماید:

والقمر قدرناه منازل حتی عاد کالعرجون القدیم

عرجون باسک خوشهٔ خرماست که چون خشک شود، عیناً به صورت هلال یک‌شبه درآید. قدر مسلّم این است که قرآن، قدیم‌تر از اشعار دری فارسی است پس ایرانیان این تشبیه را از عرب گرفته‌اند. اما تشبیه هلال به کلید در، قطعاً فارسی است:

هلالِ عید به طرفِ افق هویدا شد
کلید میکده گم گشته بود پیدا شد

کلیدهای چوبی هلالی شکل، مراد است که مخصوص درهای یک لنگهٔ سنگی باغهاست و هنوز در دهات ایران مخصوصاً اصفهان معمول است و این نوع کلید اصلاً در عرب وجود ندارد و بدین سبب تشبیه هلال نیز به کلید در اشعار عربی دیده نمی‌شود. شاید تشبیه به کمان هم از این قبیل باشد زیرا سپاهیان ایران از اقدم ازمنه به استعمال تیر و کمان معروف بودند و بزرگ‌ترین اسلحهٔ آنها در مقابل حملهٔ عرب هم تیر و کمان بود که داستانها در تاریخ دارد ولیکن در تشبیه هلال به ابرو هیچ معلوم نمی‌شود که تقدم با کدام ملتی است، زیرا همهٔ ملل چشم و ابرو دارند.

و همچنین تشبیه هلال به خنجر، مشکل است که قدیم‌ترین و اولین ملل را در استعمال خنجر معین کنیم. نمی‌دانیم کدام‌یک از ملل عالم در ابتدا مخترع و مستعمل خنجر بوده‌اند. از اینجا می‌توان تشبیه را در کل به دو قسم تقسیم کرد: تشبیهات مختصه و تشبیهات مشترکه. و اگر فارسی را با عربی قیاس کنیم باید سه قسم تشبیه بگوییم. یکی تشبیهات مختصهٔ‌فارسی مثل تشبیه هلال به کلیدِ درِ باغ، دیگر تشبیهات مختصهٔ عربی از قبیل تشبیه هلال به عرجون، سه دیگر تشبیهات مشترک فارسی و عربی مثل تشبیه هلال به ابرو.

مقیاس تشخیص این نوع تشبیهات در درجهٔ اول، خصایص ملی و آداب و رسوم مختصهٔ یک زبان است و در صورتی که از این جهت تردیدی حاصل باشد باید تقدّم تاریخی و زمانی را میزان قرار داد. چنان‌که گفتیم در «عرجون» قدر مسلّم این است که تشبیه قرآن مجید بر تشبیهات فارسی دری، مقدّم است. پس باید آن را از تشبیهات مختصهٔ عربی شمرد. هرچند ممکن است که اصل این تشبیه را از ایرانیان یا اقوام دیگر گرفته باشند.

گفتیم که تشبیه از امور طبیعی بشر است و به این جهت در هر زبانی وجود دارد. کودکی که تازه زبان باز کرده است هم برای نشان دادن و مجسم کردن مقصود خود طبعاً به تشبیه متوسل می‌شود. مثلاً می‌گوید: «شما را به اندازهٔ گلابی دوست می‌دارم» یعنی درجهٔ محبت خود را در عالم کودکی به دوست داشتن گلابی، مانند می‌کند. یا می‌گوید: «سیب من مثل انار، سرخ است!» یا «پیراهن من مثل پیراهن عروس است!»

اینها تشبیهاتی است که به حکم طبیعت بر زبان طفل جاری می‌شود.

همان‌طور که طفل در تشبیهاتش از حدود محسوسات خود تجاوز نمی‌کند،ملل عالم نیز در طبع اول خود از حدود محسوسات و رسوم و آدابشان تجاوز نمی‌کرده‌اند. انسان ابتدا با محسوسات آشنا می‌شود و هر قدر پیش آید جنبهٔ تعقّل و آشنایی وی با معقولات بیشتر می‌شود تا جایی که ـ به قول مولانا ـ عقل صرف می‌گردد:

یک گره مستغرق مطلق شده
همچو عیسی با ملک ملحق شده
رسته از خشم و هوی و قال و قیل
شکل آدم لیک معنی، جبرئیل
قسم دیگر با خران ملحق شدند
خشم محض و شهوت مطلق شدند
وصف جبریلی در ایشان بود و رفت
تنگ بود این خانه و آن وصف، رفت!..

انسان در عهد طفولیت جز با محسوسات آشنایی ندارد و نتواند داشت. چون به حد بلوغ رسید یعنی به حد ظهور عقل پیوست کم‌کم با معقولات و ادراکات روحانی مأنوس می‌شود و همچنین اگر در طریق تکامل بیفتد روزبه‌روز امور عقلی و معنوی در روح وی بیشتر جای‌گزین می‌گردد.

تشبیه، طبیعی بشر است و اصل و اساس تشبیه این است که برای بیان مقصود و نشان دادن حال مشبّه، فردی محسوس را به فردی عالی‌تر و کامل‌تر هم از انواع محسوسات مانند کنند. مابقی اقسام تشبیه همه فروع و مشتقات همین نوع است. بعضی در رتبهٔ زمانی، مقدم و برخی مؤخر، تا می‌رسد به نوعی از تشبیهات عقلی دقیق که همه ساختهٔ زمانی، مقدم و برخی مؤخر، تا می‌رسد به نوعی از تشبیهات عقلی دقیق که همه ساختهٔ اوهام و تخیلات است. تشبیهاتی که متضمن معنی دقیق علمی و فلسفی و ریاضی و عرفانی است همه مستحدثات مربوط به دوره‌ای است که انسان با این علوم آشنایی پیدا کرد. هر قدر تشبیه قدیم‌تر باشد، ساده‌تر و طبیعی‌تر است. برف را امیر آغاجی به کبوتران سفید که نهیب باز به آنها رسیده باشد مانند می‌کند:

راست‌گویی کبوتران سفید
راه گم کردکان ز هیبت باز!

اما کمال‌الدین اسماعیل برف را به قیامت و عهن منفوش و پنبه و پنبه‌دانه که همه مولود تخیلات مستحدثه است، تشبیه می‌کند.

بر این قیاس تصاویر و تشبیهات سینمایی نیز از تصاویر و تشبیهات ساده و محسوس به سمت تشبیهات و تصاویر پیچیده‌تر حرکت کرده است. سینمایی که زمانی باغبانی شلنگ به دست یا حرکت قطاری را با اعجاب به ثبت می‌رساند اینک از فعل و انفعالات داخل یک سلول و یا نحوهٔ گردش گلبولها در رگ و یا حرکت شکار مانند یک گیاه گوشتخوار تصاویر خیره‌کننده‌ای را

به‌ثبت می‌رساند.

اگر بخواهیم با مدد گرفتن از تئوریهای سینمایی دربارهٔ سبک‌شناسی شعر فارسی نظر بدهیم، باید بگوییم که شعر فارسی در آغاز که در سبک خراسانی تبلور می‌یابد، شبیه سینمای صامت است. یعنی شباهتی ناگزیر است میان زبان باز کردن شعر فارسی و دوران اولیهٔ ظهور سینما. در برخی روایات اولین شعر پارسی را به بهرام گور نسبت می‌دهند که گفت:

منم آن پیل دمان و منم آن شیر یله
نام من بهرام گور و کنیتم بو جبله

برخی از تذکره‌نویسان در کنار نام بهرام گور به این شعر ابوحفص سغدی سمرقندی نیز اشاره کرده‌اند:

آهوی کوهی در دشت چگونه بودا
او ندارد یار بی‌یار چگونه دودا!

محور همنشینی سادهٔ کلمات و لحن بدوی کلام و خامی وزن در ابیاتی از این دست ما را به یاد تصاویر صامت سینمایی و حرکات بریده بریدهٔ افراد و اشیاء و کادربندیهای ساده و سایه روشنهای تند تصاویر نوباوهٔ سینمایی در اوان طفولیت پدیدهٔ سینماتوگراف می‌اندازد.

ادبیات «صامت» و طبعاً «سیاه و سفید» سبک خراسانی کم‌کم و آهسته آهسته از تشبیهاتِ ابتدایی و محسوس به محسوس شروع می‌کند. در اشعار این دوره که بی‌شباهت به فیلمهای دوران نوباوگی سینما نیست هم به سبکِ سینمایی که در آن مونتاژ نماها و چسباندن ذ به ش رایج‌ترین شیوهٔ تشبیه است، شاهد تشبیهات مفصلی هستیم که غالباً یک محسوس به محسوسی دیگر و با ذکر وجه شبه و ادات تشبیه، مانند می‌شود:

یارم سپند اگرچه بر آتش همی فکند
از بهر چشم تا نرسد مر ورا گزند
او را سپند و آتش نایدهمی به کار
با روی همچو آتش و با خال چون سپند
(حنظلهٔ باد غیسی)

مرغی است خدنگ، ای عجب دیدی
مرغی که شکار او همه جانا!
داده پر خویش کرکسش هدیه
تا بچه‌اش را بَرَد به مهمانا!
(فیروز مشرقی)

به خطّ و آن لب و دندانش بنگر
که همواره مرا دارند در تاب
یکی همچون پرن بر اوج خورشید
یکی چون شایورد از گرد مهتاب!
(فیروز مشرقی)

تشبیه مبتنی بر «مونتاژ» در اشعار شهید بلخی و به تبع او در سروده‌های رودکی قوام و پختگی بیشتری می‌یابد. نماهای محسوس به نماهای محسوس دیگر، برش داده می‌شود و کم‌کم دوربینهای اولیهٔ ذوق شاعرانه به ثبت نماهای معقول به عنوان مشبه نیز اقدام می‌کند:

ابر همی گرید چون عاشقان
باغ همی خندد معشوق‌وار
رعد همی نالد مانند من
چون که بنالم به سحرگاه، زار
(شهید بلخی)

تشبیه معقول به محسوس در شعر شهید بلخی، نشان‌دهندهٔ گامهای اولیه‌ای است که در تئوری تشبیه، به سوی تکاملِ زبانِ «سینمای صامت و سیاه و سفید سبک خراسانی» برداشته می‌شود.

اگر غم را چو آتش دود بودی
جهان تاریک بودی جاودانه
در این گیتی سراسر گر بگردی
خردمندی نیابی شادمانه!

در شعر رودکی، طرفین تشبیه که عمدتاً از مقولات محسوسند، از حالت نیمه‌عریانِ مفرد و ساده به در آمده، آهسته آهسته جامهٔ ترکیب و پیچیدگی را به تن می‌کنند. اما شگرد غالب تشبیه، همچنان مونتاژ است، یعنی در تشبیه غالباً ادات تشبیه و وجه شبه ذکر می‌شود:

آمد بهار خرّم با رنگ و بوی طیب
با صدهزار نزهت و آرایش عجیب...
چرخِ بزرگوار یکی لشکری بکرد
لشکرش ابر تیره و باد صبا نقیب
نفّاط: برق روشن و تندرش: طبل زن
دیدم هزار خیل و ندیدم چنین مهیب
آن ابر بین که گرید چون مرد سوکوار
وان رعد بین که نالد چون عاشقِ کئیب
خورشید را ز ابر دمد روی گاه‌گاه
چونان حصاریی که گذر دارد از رقیب...
لاله میان کشت بخندد همی ز دور
چون پنجهٔ عروس به حنّا شده خضیب...

رودکی در تصاویر تغزلی نیز به سبک دیگر شاعران سبک خراسانی، محسوسات را به محسوسات، برش می‌زند:

زلف ترا جیم که کرد؟ آنکه او
خالِ ترا نقطهٔ آن جیم کرد
وان دهن تنگ تو گویی کسی
دانگکی نار به دو نیم کردا

در میان شاعران سبک خراسانی، شعر منوچهری به واسطهٔ تمایل وافر به تصویرسازی از طبیعت و بالطبع استفاده از تشبیهاتی که ادات تشبیه و وجه شبه در آنها ذکر شده، درخور توجه و بررسی جداگانه است. به نظر ما اگر منوچهری قلم برمی‌داشت و دربارهٔ تئوری شعر از دیدگاه خود مطالبی می‌نوشت، به‌ویژه به هنگام سخن گفتن از تشبیه و انواع آن و به اصطلاح پیوند زدن نماهای گوناگون در طبیعت به یکدیگر، سخنانش شباهتهای فراوانی به تئوری سینمایی

آیزنشتاین پیدا می‌کرد. وجه شبه در میان این دو علاوه بر دیدگاه مادی و زمینی، تلاش برای پیوند دادن تصاویر پراکنده در طبیعت و ترکیب آنها با یکدیگر به منظور رسیدن به تأثیری یگانه و نوین است. سینمای مطلوبِ آیزنشتاین مبتنی بر تئوری مونتاژ و شعر مطلوب منوچهری متکی بر تشبیه است. تشبیهی عمدتاً زمینی و برخوردار از طرفین محسوس و اغلب توأم با ذکر وجه شبه و ادات تشبیه. به نمونه‌های زیر از اشعار منوچهری توجه کنید:

خیرید و خز آرید که هنگام خزان‌ست
باد خنک از جانب خوارزم وزان‌ست
آن برگ رزان بین که بر آن شاخ رزان‌ست
گویی به مثل پیرهنِ رنگرزان‌ست...

بنگر به ترنج ای عجبی دار که چون‌ست
پستانی سخت است و دراز است و نگون‌ست
زرد است و سپید است و سپیدیش فزون‌ست
زردیش برون‌ست و سپیدیش درون‌ست
چون سیم درون‌ست و چو دینار برون‌ست
آکنده بدان سیم درون لؤلؤ شهسوار

طرفین تشبیه همه از محسوسات است و منوچهری با عباراتی نظیر «آن برگ‌رزان بین...!» و «بنگر به ترنج...!» فی‌الواقع بر روی مشبه‌ها به گونه‌ای «زوم» کرده است و در نهایت تصویر درشتی از کفهٔ اول تشبیه پیش چشم خواننده ترسیم می‌کند و سپس از مشبه‌به‌ها به تفصیل نشانه‌هایی می‌آورد که به تجسم هر چه صحنهٔ مورد نظر بر پردهٔ ذهن و ذوق خواننده می‌انجامد:

گل زرد و گل خیری و بید و باد شبگیری
ز فردوس آمدند امروز سبحاهن الذی اسری
یکی چون دو رخ وامق، دوم چون دو لب عذرا
سیم چون گیسوی مریم، چهارم چون دَم عیسی

گل زرد (مشبه) = دو رخ وامق (مشبه‌به)
گل خیری و بید (مشبه) = دو لب عذرا (مشبه‌به)
باد شبگیری (مشبه) = دَم عیسی (مشبه‌به)
بنالد مرغ با خوشی، ببالد مورد با کشی
بگرید ابر با معنی، بخندد برق بی‌معنی
یکی چون عاشق بیدل، دوم چون جعد معشوقه
سیم چون مژهٔ مجنون، چهارم چون لب لیلی

تشبیهات پی‌درپی منوچهری، گویی نماهای حساب‌شده آیزنشتاین است که با تبعیت از ریتم مونتاژ در یکدیگر ادغام می‌شود و تأثیر تازه‌ای را به وجود می‌آورد:

نالیدن مرغ (مشبه) = نالیدن عاشق بیدل (مشبه‌به)
بالیدن گیاه مورد (مشبه) = جعد معشوقه (مشبه‌به)
گریهٔ ابر (مشبه) = مژهٔ مجنون (مشبه‌به)
خندیدن برق = لبخند لیلی (مشبه‌به)

پیوستگی ذاتی و تجانس ماهوی طرفین تشبیه در تشبیهات منوچهری سخت شایان توجه است:

هر قدر تشبیه قدیم‌تر باشد، ساده‌تر و طبیعی‌تر است. برف را امیر آغاجی به کبوتران سفید که نهیبِ باز به آنها رسیده باشد مانند می‌کند.

بسان چاه زمزم است چشم من
که کعبهٔ وحوش شد سرای او
سحاب او بسان دیدگان من
بسان آه سرد من صبای او...
الا کجاست جَملِ بادپای من
بسان ساقهای عرش پای او
چو کشتی‌ای که بیل او زدَمّ او
شراع او سرون او، قفای او

منوچهری در آوردن مشبه‌به‌های متعدد برای مشبه واحد و نیز تفصیل و تشریح مشبه‌به که در نقد ادبی غرب موسوم به تشبیه حماسی است، ید طولایی دارد:

شبی گیسو فرو هشته به دامن
پلاسین معجر و قیرینه گرزن
به کردار زنی زنگی که هر شب
بزاید کودکی بلغاری آن زن
کنون شویش بمرد و گشت فرتوت
ازان فرزندزادن شد سترون
شبی چون چاه بیژن تنگ و تاریک
چو بیژن در میان چاه او من
ثریا چون منیژه بر سر چاه
دو چشم من بدو چون چشم بیژن
همی برگشت گرد قطب جدی
چو گرد بابزن مرغ مسمّن
بنات النعش گرد او همی گشت
چو اندر دست مرد چپ فلاخن
دم عقرب بتابید از سر کوه
چنان چون چشمِ شاهین از نشیمن

منوچهری گاه توصیفات تشبیهی را به‌طور عمودی در چند بیت به شکل افشان یا منتشر ارائه می‌کند. در یک بیت با نماهای سریع، چندین مشبه را پی‌درپی می‌آورد:

تیغ او و رُمح او و تیر او و گرز او
دست او و جام او و کلک او و پالهنگ

بعد با تلفیق صنعت لف و نشر (از بدیع) با بیان، نوعی حالت از وجه شبه را به شکل مشروط بیان می‌کند و البته باز هم با نماهای سریع:

گاه ضرب و گاه طعن و گاه رمی و گاه قید
گاه جود و گاه بزم و گاه خط و گاه جنگ

و در بیت بعد به جای ارائهٔ مشبه‌به صفات بارزی را به ترتیب

برمی‌شمارد که در نهایت نوعی مبالغه در صفات را صورت می‌دهد که اگرچه تشبیه کاملی نیست، ولی به نظر می‌رسد که از راه تشبیه به این مبالغه دست یافته است:

فرق‌بُرّ و سینه‌سوز و دیده‌دوز و مغزریز
دُرّ بار و مشکسای و زرد چهر و سرخ‌رنگ!

در ابیات زیر، منوچهری برای مشبه واحد (قطره باران)، در حالات متغیر، مشبه‌به‌های متفاوتی را ترسیم می‌کند:

وان قطرهٔ باران که چکد از بر لاله
گردد طرف لاله ازان باران بنگار
پنداری تبخالهٔ خردک بدمیده‌ست
برگرد عقیق دو لبِ دلبرِ عیار

وان قطرهٔ باران که برافتد به گل سرخ
چون اشک عروسی است بر افتاده به رخسار
وان قطرهٔ باران که برافتد به سر خوید
چون قطرهٔ سیمابست افتاده به زنگار
وان قطرهٔ باران که برافتد به گل زرد
گویی که چکیده ست مُل زرد به دینار
وان قطرهٔ باران که چکد بر گل خیری
چون قطرهٔ می بر لب معشوقه می‌خوار
وان قطرهٔ باران که برافتد به سمن برگ
چون نقطهٔ سفیداب بود از برِ طومار
وان قطرهٔ باران زبرِ لالهٔ احمر
همچون شرر مرده فراز علم نار
وان قطرهٔ باران زبر سوسن کوهی
گویی که ثریاست برین گنبد دوار

بر برگ گل نسرین آن قطرهٔ دیگر
چون قطرهٔ خوی بر زنخ لعبت فرخار

آن دایره‌ها بنگر اندر شمر آب
هرگه که در آن آب چکد قطرهٔ امطار
چون مرکز پرگار شود قطرهٔ باران
وان دایرهٔ آب بسانِ خط پرگار...

آیزنشتاین در اشاره به «رموز و سرچشمه‌های سینمایی» با اشاره به خط هیروگلیف و خطوط چینی و ژاپنی و نقش تصاویر در رساندن مفاهیم انتزاعی در این خطوط می‌نویسد:

«...تصویر آب و تصویر چشم، مفهوم «گریه» را نقش می‌کند. تصویر یک گوش در کنار تصویر یک در، مفهوم «گوش دادن» را به ظهور می‌رساند.

سگ + دهان = عوعو کردن.
دهان + بچه = فریاد زدن، جیغ کشیدن.
دهان + پرنده = خواندن.
چاقو + قلب = اندوه، حزن، سوگ.

مفاهیمی از این قبیل را بسیار می‌توان ذکر کرد. مونتاژ این است.

آری، این همان کاری است که دقیقاً ما در سینما می‌کنیم. تصاویری را که مفاهیم نمایشی دارند با یکدیگر پیوند می‌دهیم. این تصاویر که شکل ساده‌ای دارند و در محتوی خنثی و نامعین هستند با تقدم و تأخری «هوشمندانه» و متوالی به یکدیگر متصل می‌شوند. این یک مفهوم بدیعی و مسلم در بیان سینمایی است. و در یک شکل خالص و تمرکزیافته، این پیوند نقطهٔ شروع «سینمای هوشمندانه» است. (برای کسانی که درطلب سینما هستند، کوته‌سخنی و ایجاز، دربارهٔ عرضهٔ تصویری مفاهیم مجرد و مطلق، لازم است. روح سخنان آیزنشتاین را در تبیین سبکهای شعر فارسی در اثر جاودانه حکیم توس، فردوسی، بارزتر از دیگر همگنان او خواهیم دید. بدین معنی که با منظومهٔ شاهنامه، فردوسی در بستر روایت داستانی پا در قلمرویی می‌گذارد که باید نام آن را «ادبیات داستانی هوشمندانه» گذاشت. بسیاری از ظرافتهای تصویری فردوسی در شاهنامه ما را به یاد سخنان آیزنشتاین در تئوری سینمای مبتنی بر مونتاژ می‌اندازد.

رستم + گرز + میدان + افراسیاب.

تصویری تمام و کمال از نبردی کامل عیار را ارائه می‌کند:

چو فردا برآید بلند آفتاب
من و گرز و میدان و افراسیاب!

مونتاژ سه نمای پی‌درپی (یا احیاناً دیزالو آنها در یکدیگر) از نشستن گروهی در یک مجمع، سخن گفتن آن گروه و سپس ترک مجلس، اوج ایجاز سینمایی ـ ادبی در شاهنامه است:

پی مشورت مجلس آراستند
نشستند و گفتند و برخاستند!

طبیعی است که تأکید ما بر «مونتاژ» یا به هم چسباندن نماهای متفاوت نباید برای خوانندهٔ آگاه از ادبیات و سینما این توهم را پیش آورد که هر مونتاژی جنبهٔ زیبایی‌شناسانه دارد. بدیهی است که مونتاژ معمولی در سینما یعنی مونتاژی که در خدمت روایت و پیش بردن داستان است در ادبیات، معادلهایی چون حروف عطف، «نقطه ـ سر خط» و پاراگراف‌بندی را دارد.

توجه ما در اینجا متمرکز است بر «مونتاژ»هایی که حاصلشان نوعی تشبیه، یا ایجاز و مبالغه و اغراق است. به نظر ما فردوسی در تصویرسازی داستانی و ذکر جزئیات آن‌چنان از «مونتاژ» نماهای مختلف استفاده می‌کند که لامحاله تئوری کار او به قسمتهای تکامل‌یافتهٔ تئوری مونتاژ آیزنشتاین، شبیه می‌شود و بخشهایی از شاهنامه‌اش، معادل آثار کلاسیک و مدرسی آیزنشتاین در سینما قرار می‌گیرد.

برای مثال به «سکانس» جنگ رستم و اشکبوس در شاهنامه توجه می‌کنیم. واقع‌گرایی فردوسی، لحن طنزآمیز او نماهای درشتی که از عناصر عمده می‌دهد و در پایان استفادهٔ هوشمندانه از مونتاژ به قصد دست یافتن به گونه‌ای مبالغه، در روایت این صحنه سخت شایان تعمق است:

دلیری که بُد نام او اشکبوس
همی بر خروشید برسانِ کوس
بیامد که جوید از ایران نبرد
سر هم نبرد اندر آرد به گرد
برآویخت رهام با اشکبوس

برآمد زهر دو سپه بوق و کوس
به گرز گران دست برد اشکبوس
زمین آهنین شد سپهر آبنوس

رهّام پهلوان ایرانی از جنگ با اشکبوس، در نهایت سرباز می‌زند و می‌گریزد. رستم خشمگین از این عمل ننگ‌آور به توس با لحنی عتاب‌آمیز می‌گوید که رهّام مرد بزم است نه رزم! و خود پیاده به جنگ اشکبوس می‌رود. این پیاده رفتن رستم به میدان جنگ، تمهیدی است برای رجزهایی حماسی و طنزآلود که اندکی بعد بر زبان رستم جاری می‌شود:

کمانِ بزه را به بازو فکند
به بند کمر بر، بزد تیر چند
خروشید کای: مرد رزم‌آزمای
هم آوردت آمد مشو بازِ جای
کشانی بخندید و خیره بماند
عنان را گران کرد و او را بخواند
بدو گفت خندان که: نام تو چیست
تن بی‌سرت را که خواهد گریست؟!
تهمتن بدو گفت: کای شوم تن
چه پرسی تو نامم در این انجمن
مرا مامِ من نام «مرگ تو!» کرد
زمانه مَرا پتک ترگِ تو کرد
کشانی بدو گفت: بی‌بارگی
به کشتن دهی تن به یکبارگی!
تهمتن چنین داد پاسخ بدوی
که ای بیهده مرد پرخاشجوی
پیاده ندیدی که جنگ آورد
سر سرکشان زیر سنگ آورد
به شهر تو شیر و نهنگ و پلنگ
سوار اندر آیند هر سه به جنگ؟!
هم‌اکنون ترا ای نبرده سوار
پیاده بیاموزمت کارزار
پیاده مرا زان فرستاده توس
که تا اسب بستانم از اشکبوس!...
کشانی بدو گفت: کویت سلیح
نبینم همی جز فسوس و مزیح
بدو گفت رستم که تیر و کمان
ببین تا هم‌اکنون سر آری زمان
چو نازش به اسب گرانمایه دید
کمان را بزه کرد و اندر کشید
یکی تیر زد بَر بَرِ اسب اوی
که اسب اندر آمد ز بالا به روی
بخندید رستم به آواز و گفت:
که: بنشین به پیشِ گرانمایه جفت!...
کمان را بزه کرد پس اشکبوس
تنی لرز لرزان و رخ سندروس
به رستم بر، آنگه بیارید تیر
تهمتن بدو گفت: بر خیره خیر
همی رنجه داری تن خویش را
دو بازوی و جان بداندیش را
تهمتن به بند کمر برد چنگ
گزین کرد یک چو به تیر خدنگ
خدنگی برآورد پیکان چو آب
نشانده بر او چار پر عقاب
بمالید چاچی کمان را به دست
به چرم گوزن اندر آورد شست
ستون کرد چپ را و خم کرد راست
خروش از خم چرخ چاچی بخاست
(استفاده از جلوهٔ صوتی برای تجسم بهتر صحنه)
چو سوفارش آمد به پهنای گوش
ز چرم گوزنان برآمد خروش

در اینجا فردوسی به قصد مبالغه در سرعت تیر رستم و غافلگیری اشکبوس، از شگرد «مونتاژ سینمایی» استفاده می‌برد. یک نما از دست رستم می‌دهد که زه و تیرکمان را تا انتها کشیده طوری که پیکان تیر با انگشت دستی که کمان را گرفته، مماس شده است. نمای دوم نمای درشتی از کمرگاه اشکبوس است که ناگهان سر تیر از آن به بیرون می‌زند:

چو بوسید پیکان سر انگشت اوی
گذر کرد از مهرهٔ پشت اوی!

«او» در مصراع اول به رستم برمی‌گردد و درواقع موقعیت نمای اول را مشخص می‌کند و «او» در مصراع دوم متعلق است به اشکبوس. فردوسی با آوردن این دو «او» به مونتاژ دلخواه دو نما که حاصل آن سرعت و شدت تیری است که از کمان رستم رها شده، دست می‌یابد و در بیت بعد زاویهٔ «دوربین» را از «نمای درشت» به «نمای دور» تغییر می‌دهد:

بزد تیر بر سینهٔ اشکبوس
سپهر آن زمان دست او داد بوس
قضا گفت گیر و قدر گفت ده
فلک گفت احسن ملک گفت: زه!

«زه» هم به معنی آفرین است و هم به معنی بخشی از کمان. ایهام به کار رفته در این کلمه و در این جایگاه، خود حکایت از چربدستی و مهارت فردوسی در داستان‌سرایی می‌کند.

کشانی هم اندر زمان جان بداد
تو گفتی که او خود ز مادر نزاد!

شاهنامه اوج «سینمای سیاه و سفید سبک خراسانی» است. با ظهور سنایی در قرن ششم و وارد کردن مفاهیم عرفانی به منظومه‌های پارسی، سینمای شعر فارسی «ناطق و رنگی» می‌شود و با مولانا و حافظ این «سینما» به نوعی تکامل دست‌نیافتنی نایل می‌گردد. در اشعار مولانا و حافظ و دیگر شاعران سبک عراقی، تشبیهات محسوس به محسوس کمتر می‌شود. تشبیهات به سمت و سوی بلاغی‌تر شدن می‌روند. معقولات به محسوسات بیشتر تشبیه می‌شود و تشبیه از دو نمای متفاوت به یک نما منتقل می‌شود. شعر سبک عراقی، عرصهٔ آشنایی شاعران ایرانی با پدیدهٔ «میزانسن» و

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

توجه به «عمق صحنه» است. به هنرمندیهای مولانا در فصل تمثیل اشاره خواهیم کرد. در اینجا فقط به این نکته اشاره می‌کنیم که حافظ استاد «میزانسن» در شعر فارسی است. انتخاب سنجیدهٔ کلمات و حتی حروف و آواها، توجه خلاق به تلمیح، استفادهٔ فراوان از اضافات تشبیهی و حذف ادات تشبیه و توالی خاص ابیات همه و همه نشانهٔ گذار از مرحلهٔ ادبیات مبتنی بر «مونتاژ» و داخل شدن در وادی ادبیاتی است که توجه خاصی به «میزانسن» و «عمق صحنه» دارد. تصاویر مبتنی بر مثلاً تلمیحات قرآنی، نوعی «بک‌گراند» هوشمندانه را برای شعر حافظ فراهم می‌آورد:

چشم حافظ زیر بام قصر آن حوری سرشت
شیوهٔ جنات تجری تحتهاالانهار داشت

اگر رودکی در حیطهٔ سبک خراسانی برای مبالغه در کوچکی دهان یار از دانهٔ انار استفاده می‌کند و می‌گوید:

وان دهن تنگ تو گویی کسی
دانگکی نار به دو نیم کرد!

حافظ با تکامل زیبایی‌شناسی شعر فارسی به «عمق صحنه» از طریق توجه به عمق کلمات و ترکیبها و پس‌زمینهٔ فلسفی و عرفانی آنها دست می‌یابد. او به جزء لایتجزی یا جوهر فرد اشاره می‌کند که از نظر فلاسفه به هیچ وجه دیگر تقسیم‌پذیر نیست. دهان یار برای حافظ، استدلالی است بر صحت عقیدهٔ طرفداران نظریهٔ جزء لایتجزی یا جوهر فرد:

بعد از اینم نبود شائبه در جوهر فرد
که دهان تو بر این نکته خوش استدلالی‌ست!

نگارنده بر این باور است که اگر شعر سبک عراقی را در مقابل شعر سبک خراسانی ـ که تشبیهاتش عمدتاً مبتنی بر مونتاژ است ـ شعر «میزانسن و عمق صحنه» بنامیم و حافظ گران‌قدر را در این میان با نظریه‌پردازانی چون آندره بازن مقایسه کنیم که توجه به میزانسن را در برابر دلبستگی یک‌طرفه به مونتاژ قرار می‌دهند، پربیراه نرفته‌ایم. و بدیهی است که این تشبیه ما بیشتر برای تقریب به ذهن صورت می‌گیرد و اهل سینما و ادبیات را از دو سو برای درک بهتر طرف مقابل، یاری داده و به هم نزدیک می‌کند.

با فاصله گرفتن شعر فارسی از سبک خراسانی بر عیار تشبیهات عقلی به حسی و فراوانی استعاره افزوده می‌شود. خیال سادهٔ شاعران سبک خراسانی که بیشتر در شکارگاه محسوسات به صید عناصر متشابه می‌پرداخت اندک اندک تنومندی عارفانه‌ای می‌گیرد و به نوعی سوررئالیسم عرفانی یا فراواقع‌گرایی دینی نزدیک می‌شود. سنایی و عطار و مولانا برای تعلیم مخاطبان خویش و به قصد تفهیم معقولات عرفانی پا در راه تمثیل‌سازی و قصه‌پردازیهای نوظهوری می‌گذارند که اگرچه یک سوی همهٔ آنها در عالم ناسوت می‌گذرد، سوی دیگر تمثیلها ریشه در لاهوت و غیب و ملکوت هستی دوانده است.

در مثنوی مولانا وقتی به ذکر کرامات «دقوقی» می‌رسیم، قدرت داستان‌پردازی مولانا پنجره‌هایی از فرا واقع‌گرایی پیش روی ما می‌گشاید که سخت به لحاظ داستانی شایان توجه و لبریز از جلوه‌های بصری ویژه‌ای است که امروزه در سینمای جهانی با استفاده از پیشرفته‌ترین دستاوردهای نوری و اپتیک و دیگر جلوه‌های خاص درخور بازسازی و نمایش بر پردهٔ سینماست. مولانا داستان دقوقی را با زاویهٔ دید «من راوی» و از زبان خود دقوقی بیان می‌کند:

گفت: روزی می‌شدم مشتاق‌وار
تا ببینم در بَشَر انوارِ یار
تا ببینم قُلزمی در قطره‌ای
آفتابی دَرْج اندر ذره‌ای
چون رسیدم سوی یک ساحل به گام
بود بیگه گشته روز و وقت شام

دقوقی ناگهان از دور هفت شمع افروخته در ساحل دریا می‌بیند که نور و نار هر یک زبانه به گردون کشیده است:

هفت شمع از دور دیدم ناگهان
اندر آن ساحل شتابیدم بدان
نور شعلهٔ هر یکی شمعی از آن
بر شده خوش تا عنانِ آسمان
خیره گشتم خیرگی هم خیره گشت
موج حیرت عقل را از سرگذشت
این چگونه شمعها افروخته است
کین دو دیدهٔ خلق از اینها دوخته است

دقوقی با شگفتی ناظر است که نور هفت شمع به یک نور متحد بدل می‌شود:

باز می‌دیدم که می‌شد هفت یک
نور او بشکافتی جَیب فلک
اتصالاتی میانِ شمعها
که نیاید بر زبان و گفت ما...
پیش‌تر رفتم دوان کان شمعها
تا چه چیز است از نشان کبریا

از هیبت صحنه‌ای که پیش چشم دقوقی است، دقوقی ساعتی بی‌هوش بر زمین می‌افتد و چون به هوش می‌آید می‌بیند که هفت شمع به هفت مرد بدل گشته‌اند:

ساعتی بی‌هوش و بی‌عقل اندرین
اوفتادم بر سرِ خاکِ زمین
باز باهوش آمدم برخاستم
در روش گویی نه سرنی پا ستم
هفت شمع اندر نظر شد هفت مَرد
نورشان می‌شد به سقفِ لاجورد

دقوقی در این مشاهدهٔ روحی و در «لوکیشن»ی مه‌آلود که بی‌شباهت به برخی لوکیشنها و میزانسنهای کوروساوا نیست، شگفت‌زده پیش‌تر می‌رود و درمی‌یابد که هفت مرد به هفت درخت، تغییر شکل می‌دهند:

باز هر یک مرد شد شکل درخت
چشم از سبزیِ ایشان نیکبخت
زانبهی برگ، پیدا نیست شاخ
برگ هم گم‌گشته از میوهٔ فراخ
هر درختی شاخ بر سِدره زده

سِدره چبود؟ از خَلا بیرون شده
بیخ هر یک رفته در قعر زمین
زیرتر از گاو و ماهی بدیقین
بیخشان از شاخ، خندان روی‌تر
عقل از آن اشکالشان زیر و زبر
میوه‌ای که بر شکافیدی ز زور
همچو آب از میوه جَستی برقِ نور!

دقوقی به قول مولانا با عقل زیر و زبر شده شاهد این است که دیگر مردمان که در حسرت درخت و سایه‌ای کریم به هر سوی دوانند این درختان را نمی‌بینند:

این عجب‌تر که برایشان می‌گذشت
صد هزاران خلق از صحرا و دشت
ز آرزوی سایه جان می‌باختند
از گلیمی سایه‌بان می‌ساختند
سایهٔ آن را نمی‌دیدند هیچ
صد تفو بر دیده‌های پیچ پیچ!

درختها با زبان برگ و میوه، سرگشتگان را ندا می‌دهند اما کسی ندای سبز درختان را نمی‌شنود:

گفته هر برگ و شکوفهٔ آن غصون
دَم به دَم یالَیْتَ قومی یعلمون!
بانگ می‌آمد ز سوی هر درخت
سوی ما آیید خلقِ شور بخت...
خلق گویان ای عجب این بانگ چیست
چونک صحرا از درخت و بر تهی است

دقوقی به پیش می‌راند و می‌بیند که آن هفت درخت دیگرباره یک درخت می‌شوند:

گفت راندم پیش‌تر من نیکبخت
باز شد آن هفت جمله یک درخت
هفت می‌شد فرد می‌شد هر دَمی
من چسان می‌گشتم از حیرت همی

بعد دقوقی شاهد تجربه‌ای شگفت‌تر می‌شود. درختان برای نماز صف می‌کشند و درختی دیگر چون امام جماعت پیشاپیش این مؤمنان پربرگ و بار و سبز به نمازی شگفت می‌ایستد:

بعد از آن دیدم درختان در نماز
صف‌کشیده چون جماعت کرده ساز
یک درخت از پیش مانند امام
دیگران اندر پس او در قیام!
آن قیام و آن رکوع و آن سجود
از درختان بس شگفتم می‌نمود

تصویر شاعرانه و در عین حال «کلیپ‌گونه» از نماز جماعت جنگل و سجود و قیام درخت و بیشه، ریشه در اندیشه‌های قرآنی مولانا دارد و این خود راهنمایی است برای تبدیل و ترجمه و انتقالِ تصاویر قرآنی به عرصهٔ فیلم و سینما:

یاد کردم قولِ حق را آن زمان
گفت النجم و شجر را یَسجُدان!

این درختان را نه زانو نه میان
این چه ترتیب نماز است آن‌چنان
آمد الهام خدا کای، با فروز
می عجب داری ز کار ما هنوز؟

داستان دقوقی در مثنوی همچنان ادامه دارد. دقوقی به نزد این جماعت ماورایی می‌رود و به ایشان سلام می‌گوید. هر هفت «درخت ـ مرد» یک یک به نام، دقوقی را می‌خوانند و جواب سلام او را می‌دهند. مابقی داستان یعنی به امامت نماز ایستادن دقوقی و اقتدای هفت درخت ـ مرد به دقوقی و دیگر ماجراها که در نماز برایشان می‌گذرد سخت خواندنی و شایان توجه قصه‌پردازان و به‌ویژه فیلمنامه‌نویسان است که می‌توانند از این حکایت و نظایر آن صحنه‌های مناسبی برای رؤیاهای سینمایی و احیاناً فلاش‌بکهای پررمز و راز ماورایی، ساخته و پرداخته کنند.

غرض از نقل این حکایت مثنوی، نشان دادن پیچیدگی عنصر خیال و رفتن از تشبیه‌های ابتدایی به سمت و سوی استعارات پیچیده در شعر سبک عراقی است. این پیچیدگی خیال بعدها در سبک هندی به اوج خود می‌رسد و آمیزه‌ای از سمبولیسم و سوررئالیسم وحدت وجودی را پیش چشم خواننده به نمایش می‌گذارد. در قطعهٔ شعر زیر که سرودهٔ بیدل دهلوی ـ یکی از شگفتیهای خیال بشری ـ است به طریقهٔ فلاش‌بک به تجربه‌ای عارفانه در گذشته بازمی‌گردیم. گذشته‌ای پررمز و راز و مه‌آلود که شاعر در مقام شاهد عینی از رشد ابعاد وجودی خود در آن برای ما سخن می‌گوید. خورشید در این حالت از روشنایی گریبان شاعر نور می‌گیرد. دامن پیراهن شاعر، چادری است کشیده بر سر هفت آسمان. شاعر خود را چون تاجی بر فرق این تجربهٔ ناب تصویر می‌کند. جهان اکبر در صورت و معنی او ـ انسان نوعی ـ تجلی می‌یابد و این انسان به جایی می‌رسد که بر فراز سرش جز سرش نیست و در زیر پایش غیر از پای خودش وجود ندارد. همچون رسیدن سی مرغ به سیمرغ قطعه‌ای سخت خواندنی و دیدنی است. بخوانیم و ببینیم:

حیرتی آمد به پیشم زان تماشاگاه راز
کز هزار آئینه آن کیفیتم باور نبود
شمعِ این نه انجمن از جیب من فانوس داشت
بر سرِ هفت آسمان جز دامنم چادر نبود
هرچه گل کرد از سوادِ منظرِ پست و بلند
جز گشاد و بستِ مژگان، سازِ بام و در نبود
رنگِ خُلد از گردِ دامانِ تخیّل ریختم
گر نمی‌زد آرزو ساغر به خون، کوثر نبود
آتش دیگر نیامد در نظر جز وهم غیر
دوزخی جز خجلتِ طبعِ هوس‌پرور نبود
ظرف و مظروفِ خرابات اثر برهم زدم
جز همان یک نشئهٔ مطلق، می و ساغر نبود
آگهی گر داشت غیر از من کسی دیگر نداشت
محرمی گر بود من بودم کسی دیگر نبود
عالمی بودم محیط تحت و فوق و پیش و پس
غیر پایم زیر پا و جز سرم بر سر نبود!