کهن‌نامهٔ ادب پارسی، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
سال هفتم، شمارهٔ چهارم، زمستان ۱۳۹۵، ۲۳-۶۰

بازخوانی تصویرهای ادبی در غزلیات شمس از دیدگاه زیبایی‌شناسی تصویر در سینما

زهرا حیاتی*
تقی پورنامداریان**

چکیده

مقایسه تصویرهای شعری ادبیات با شگردهای خلقِ معنا در سینما، یکی از حوزه‌های مورد مطالعه در تحقیقات بین رشته‌ای یا بین رسانه‌ای سینما و ادبیات است. در این زمینه، کلمه تصویر با تعریف اصطلاحی آن مورد نظر قرار می‌گیرد که به‌معنای ایجاد حالتی ذهنی و نتیجه فاصله گرفتن دال از مدلول است. به‌عبارتی هرگاه خلق دلالت‌های ضمنی در متن ادبی و سینمایی با عناصر غیر روایی، یعنی عناصر سبکی و بلاغی سنجیده شود، می‌توان گفت بحث از شباهت‌ها و تفاوت‌های شعر و سینما آغاز می‌شود. از نگاهی دیگر، هرقدر در شعر ادبی، نشانه‌های کلامی قابلیت بیشتری برای نزدیک شدن به نشانه‌های غیر کلامی در رسانه‌های دیداری و شنیداری داشته باشند، می‌توان گفت شعر تصویری‌تر است و می‌تواند در فضاسازی متن سینمایی الهام‌بخش باشد. با این دیدگاه، پژوهش حاضر به بازخوانی تصویرهای ادبی در غزلیات شمس پرداخته است. محور مقایسه، فنون بلاغیِ تشبیه، مجاز و استعاره است اما با توجه به تفاوت‌های ماهوی دو رسانه ادبیات و سینما، کارکرد مجاز و استعاره در سه نظام نشانه‌ایِ «نور و رنگ»، «صدا»، و «حرکتی» بازبینی شده‌اند که به طور مشخص از نقد سینمایی و ابزارهای مفهومیِ نشانه‌شناسی اخذ شده‌اند.

کلیدواژه‌ها: شعر، سینما، غزلیات شمس.

---

* استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی (نویسندهٔ مسوول)
hayati.zahra@gmail.com

** استاد گروه زبان و ادبیات فارسی، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، namian@ihcs.ac.ir

تاریخ دریافت: ۱۳۹۵/۰۹/۲۵، تاریخ پذیرش: ۱۳۹۵/۱۱/۰۲

۱. مقدمه

مطالعات ادبیات و سینما ذیل پژوهش‌های تطبیقی تعریف می‌شوند که می‌توان آن را در دو زیرشاخه قرار داد: تحقیقات بین رشته‌ای یا تحقیقات بین رسانه‌ای. از آنجاکه در دوران کنونی، جامعیت گفتمان علمی مورد اهمیت و تأکید است، برقراری گفتگو میان رشته‌های علمی یا شاخه‌های هنری، صرف نظر از نتیجه نهایی که به دست می‌دهد از قابلیت توسعه تفکر علمی یا توسعه خلاقیت هنری برخوردارند. کنار هم گذاری سینما و ادبیات نیز با توجه به سابقه ارتباط بین این دو رسانه و بحث و نظرهایی که پیرامون آن شکل گرفته، دارای پیشینه است. به‌طور خلاصه، شناخته‌شده‌ترین شکل رابطه میان این دو بیان هنری، مسئله اقتباس است. اقتباس ادبی adaptation به‌معنای گرفتن بخش‌هایی از رمان یا داستان ادبی برای ارائه به ابزار بیانی سینماست و در مشهورترین دسته‌بندی‌ها انواع اقتباس در سه شکل زیر فهرست شده است: ۱. پیروی از الگوی روایی رمان؛ ۲. استفاده از حوادث کلیدی و اصلی داستان؛ و ۳. تنظیم فیلمنامه‌ای مستقل براساس طرح کلی داستان. (مرادی کوچی، ۱۳۶۸: ۱۸) به‌عبارتی بسیاری از فیلم‌های داستانی تاریخ سینما به این سه شیوه از رمان اقتباس شده‌اند. نقدهایی که پس از تولید و نمایش فیلم‌های اقتباسی نوشته شدند، به‌تدریج و با گسترش نظریه‌ها و رویکردهای نقد، دقیق‌تر به موضوع پرداختند و در نهایت، امروز تعبیرهایی مانند مطالعاتِ تطبیقیِ اقتباس یا نقدِ اقتباسی شکل گرفته که محور آن، مقایسه فیلم با منبع داستانی است.

اما مطالعات ادبی–سینمایی به این مورد محدود نمی‌شود؛ زیرا سرشت رسانه سینما به روایت و داستانگویی منحصر نیست. در بیان هنری، دلالت ضمنی بستر اصلی خلاقیت است و شیوه‌های مختلفی وجود دارد که دال‌ها را از معنای خود تهی و مدلول یا مدلول‌هایی جدید برای آن خلق می‌کند. در رسانه سینما خلق معنا علاوه بر عناصر روایی مشترک با روایت ادبی، با عناصر سبکی صورت می‌پذیرد که با تمهیدات فنی سینما و کارکرد خلاقانه آن مرتبط است؛ مانند شیوه‌های نورپردازی، فیلمبرداری، تدوین و صداگذاری. از دیدگاه نشانه‌شناسی نیز مقایسه ادبیات و سینما، مقایسه یک نظام تک‌نشانه‌ای با نظام نشانه‌ای ترکیبی است؛ به این معنا که در متن ادبی هر اتفاقی، حاصل گزینش واژه‌ها و نحوه چینش و آرایش آن‌هاست. اما در سینما با ترکیبی از نشانه‌های تصویری، حرکتی، گفتاری، نوشتاری، آوایی و موسیقایی مواجهیم که فهم دلالت ضمنی متن به شناخت حداقلی آن‌ها منوط است.

آنچه گفته شد، مقدمه‌ای بر این گزاره است که رابطه ادبیات و سینما علاوه بر داستان و روایت در شعر نیز مطرح است و بحث و نظرهایی در این زمینه وجود دارد؛ چنانکه در پژوهش پیش رو شگردهای ادبی غزلیات شمس با نگاه به قواعد تصویرپردازی بازخوانی شده است.

پیش‌فرض تحقیق این است که خوانش متن ادبی براساس مقایسه نشانه‌های کلامی با نشانه‌های ترکیبی سینما باعث می‌شود متن ادبی از دیدگاه دیگری تحلیل شود و چه‌بسا فهم معنا و درک خلاقیت متن با استفاده از ابزار مفهومی جدید، افق‌های گسترده‌تری را نشان دهد.

۲. پیشینهٔ پژوهش

درباره پژوهش‌های ادبی–سینمایی که تاکنون انجام یافته است، توصیف‌ها و نقدهایی به همین قلم در مقاله «نقد مطالعات تطبیقی اقتباس در پژوهش‌های ادبی و سینمایی ایران» آمده است. تاریخ تألیف این مقاله ۱۳۹۳ و مورد مطالعه آن شامل تألیفاتی است که تا سال ۱۳۹۱ به سرانجام رسیده‌اند. با لحاظ کردن نوشته‌هایی که بعد از آن منتشر شده است، می‌توان گفت به طور خلاصه بحث درباره مناسبات ادبیات و سینما در پایان دهه شصت و با پایان‌نامه‌ها و رساله‌های دانشگاهی آغاز شد که با فاصله‌ای کوتاه در قالب کتاب منتشر شدند. این آثار بیشتر به‌صورت کلی به مسئله اقتباس ادبی و سینمایی و شرح و تألیف آن پرداخته‌اند. اما از دهه هفتاد به بعد، توجه به آثار ادبی فارسی و ظرفیت‌های نمایشی و تصویری آن مورد توجه قرار گرفت و باب گفتگو در این زمینه میان اهالی سینما و ادبیات گشوده شد. در بیشتر این فعالیت‌ها، روش و رویکرد منسجم و مورد توافق پژوهشگران وجود ندارد. به تدریج از پایان دهه هشتاد و در نیمه نخست دهه نود، محققان به بهره‌گیری از رویکردهای نقد ادبی در مطالعه تطبیقی خود اقبال نشان دادند که این جریان نیز با پراکندگی و ناپروردگی همراه است. ازآنجاکه پژوهش حاضر ذیل بررسی ظرفیت‌های نمایشی متون ادب فارسی قرار می‌گیرد، ذکر این نکته بجاست که در توجه به ابعاد نمایشی و تصویری متون یا به عناصر روایی توجه می‌شود که بیشتر در فیلمنامه‌نویسی کاربرد دارد (پیرنگ، شخصیت و شخصیت‌پردازی، درونمایه، زمان و مکان؛ و مانند آن) یا بر عناصر سبکی تأکید می‌شود که در پردازش تصویر سینمایی نقش کلیدی دارد (کارکرد دوربین، نورپردازی و رنگ؛ و مانند آن)؛ و البته در گفتمان روایی سینمایی این دو مقوله از هم جدا نیست و صرفا در حوزه تحلیل و بحث، تفکیک می‌شوند. این نوشته به مطالعه تطبیقی

تصویرهای ادبی و سینمایی می‌پردازد. فهرست آثار پژوهشی مرتبط با ادبیات و سینما در مقاله فوق قابل مشاهده است (حیاتی، ۱۳۹۳: ٦۹–۹۹)

۳. ادبیات نظری

بازخوانی اشعار ادبی براساس قواعد زیبایی‌شناسانه سینما، با اتکا به این فرض میسر است که ادبیات و سینما در دو زمینه به خلق دلالت‌های ضمنی می‌پردازند: روایت و بلاغت. مقایسه بین تکنیک‌های سینمایی و فنون ادبی به مثابه برهم‌سنجی عناصر سبکی و بلاغی سینما و ادبیات است و محور مقایسه، تصویر است. بنیادی‌ترین تفاوت‌های این دو رسانه به همین وجه تصویری بازمی‌گردد؛ برای مثال:

- تصویر در ادبیات امری ذهنی و در سینما امری عینی است؛
- در اصطلاح ادبی، تصویر به‌معنای ایجاد حالتی در ذهن است و در اصطلاح سینمایی، به معنای حضور نشانه‌های دیداری و شنیداری در متن است که با مدلول خود رابطه شباهت دارند؛
- در ادبیات با شگردهایی مانند تشبیه، تمثیل، استعاره، مجاز، کنایه و نماد تصویرسازی می‌شود. در سینما نشانه‌های محسوس تصویری، حرکتی، آوایی، موسیقایی و مانند آن عمل می‌کند؛
- و مانند آن.

اگر معنای اصطلاحی تصویر شعری، یعنی همان حالت ذهنیِ حاصل از دلالت ضمنی را درنظر بگیریم، می‌توان وجه شاعرانه مشترکی بین ادبیات و سینما قائل شد. (نک. پازولینی، ۱۳۸۵) اما این وجه مشترک از فاصله دال و مدلول به دست می‌آید و میزان این فاصله هم فنون مختلف تشبیه و تمثیل، مجاز و استعاره، کنایه و نماد را از هم جدا می‌کند. به‌طور خلاصه، در تشبیه و تمثیل، معنی و تصویر کنار هم گذاشته می‌شود. در مجاز و استعاره، تصویر جانشین معنی می‌شود و در کنایه و نماد، تصویر چند معنی دارد. بنابراین می‌توان سه حوزه را در شعر ادبی و شعر سینمایی مقایسه کرد: هم‌نشینی تصویر و معنی (تشبیه و تمثیل) ؛ جانشینی تصویر با معنی(استعاره و مجاز)؛ و دلالت‌های چندگانه تصویر (کنایه و نماد). این مبنای نظری از قوانین بلاغت ادبی گرفته و به متن سینمایی هم ارائه می‌شود. اما می‌توان قواعدی هم بر اساس رویکردهای نقد سینمایی بر متن ادبی عرضه

کرد؛ مانند یافتن نشانه‌های کلامی که قابلیت بازسازی نشانه‌های سینمایی را داشته باشند. برای مثال، هرقدر مدلول واژه‌های متن به تصویر، حرکت، آوا، موسیقی و مانند آن بیشتر ارجاع دهد، متن چشمِ ذهنِ خواننده را بیشتر درگیر می‌کند و تصویری‌تر است. در ادامه با ترکیبی از دو قاعده فوق، به بازخوانی غزلیات شمس پرداخته شده است.

۴. ظرفیت‌های سینمایی تشبیه در غزلیات شمس

تشبیه در بلاغت ادبی به تصویری ارجاع می‌دهد که میان اشیاء و پدیده‌های جزیی شباهتی را کشف یا خلق می‌کند؛ و در ساختار منطقی و بلاغی خود دو جزء اصلی دارد که براساس رابطهٔ مشابهت در کنار یکدیگر قرار گرفته‌اند. چگونگی هم‌نشینی دو عنصر مشبه و مشبه‌به در سینما، نسبت تشبیهات ادبی و سینمایی را نشان می‌دهد.

به طور خلاصه، شیوه‌های متفاوتی برای ارائهٔ تشبیه در سینما وجود دارند که برخی از آن‌ها کلیشه شده‌اند و برخی دیگر، بیشتر مورد توجه هستند. برای مثال امروزه بیان یک تشبیه در دیالوگ شخصیت‌های فیلم چندان جذابیتی ندارد؛ اما جای دادن مشبه‌بهی در عمق صحنه‌ای که عملکرد شخصیت داستان به آن شبیه است، لذت رمزگشایی و ادراک هنری را برای تماشاگر فراهم می‌آورد. هم‌نشینی مشبه و مشبه‌به اگر در سطح تصویر سینمایی رخ دهد با دو شگرد مونتاژ و میزانسن محقق می‌شود. مونتاژ، برش یا تدوین، چسباندن دو نما به یکدیگر است و هم‌نشینی نماهای فیلم، کارکردهای متفاوتی را برآورده می‌کند؛ در نخستین و ابتدایی‌ترین شکل، نشستن یک رویداد بصری در کنار اتفاق بصری دیگر، بیان یک روایت با تصویر را محقق می‌کند و به‌عبارتی فن تدوین، کارکرد روایی و داستانی دارد. اما تدوین می‌تواند کارکرد بلاغی داشته باشد؛ نظیر بلاغتی که در ادبیات، دلالت ضمنی صور خیال را رقم می‌زند. وقتی مخاطب دو نمای فیلم را با ادات تشبیه می‌خواند و می‌گوید نمای الف شبیه نمای ب است، تدوین نقش بلاغی دارد.

تکنیک مونتاژ در سینما با نام سرگئی آیزنشتاین و تجزیه و تحلیل‌های او در این زمینه همراه است. پیش از آیزنشتاین، کولشف تأثیر هم‌نشینی نماهای فیلم را بر مخاطب به آزمایش گذاشت و نمایی واحد از صورت بی‌احساسِ یک بازیگر را به نماهای مختلفی مانند یک ظرف سوپ یا یک تابوت پیوند زد و تماشاگران در برابر هرکدام از این تصویرها واکنشی متفاوت نشان دادند؛ چنانکه از دیدن یک تصویر، احساس گرسنگی را به بازیگر نسبت می‌دادند و با دیدن تصویر دیگر، معنای غم و اندوه را برداشت می‌کردند.

به‌این‌ترتیب، مونتاژ به‌عنوان یک عامل مؤثر بر تماشاگر شناخته شد و در دوره‌های متأخرتر، نشانه‌ای سینمایی تلقی گردید که کارکرد معنایی دارد. آیزنشتاین این تجربه را کامل کرد و به دسته‌بندی انواع مونتاژ پرداخت تا نشان دهد شیوه‌های مختلف تدوین، چگونه تفکر تازه‌ای در مخاطب ایجاد می‌کند. یکی از گونه‌های مونتاژ در تقسیمات او، مونتاژ اندیشمندانهٔ نماهایی است که که با یکدیگر رابطهٔ شباهت دارند و بر این اساس، مفهومی را به تماشاگر القاء می‌کنند.

> در ذکر نمونه‌های کلاسیک این نوع مونتاژ در فیلم‌های آیزنشتاین، معمولاً به اکتبر اشاره می‌شود. موردی که معمولاً به آن ارجاع می‌شود، سکانسی است که طی آن مجموعه‌ای از تصاویر بت‌ها و نمادهای مذهبی پشت سر یکدیگر ردیف می‌شوند و از معاصرترین نمونه‌های مسیحیت تا بت‌های سادهٔ بشر اولیه را در بر می‌گیرد. هدف این است که تصویر خداوند تا نمادهای اولیهٔ آن تعقیب شود و تماشاگر ناگزیر گردد این پیشرفت را در ذهن خود درک کند. نمونهٔ دیگر، اما خام‌دست‌تر، سکانس مشهور بالارفتن کرنسکی از پله‌ها در اکتبر است. نماهایی از او در حال بالا رفتن از پله‌ها به میان‌نوشته‌هایی که نام درجه‌های مختلف نظامی را می‌نویسد و نماهایی از یک طاووس کوکی که دم خود را باز می‌کند، قطع می‌شود و هدف از این کار هم خلق یک مفهوم اندیشمندانه در ذهن تماشاگر است (تیودور، ۱۳۷۵: ۳۶)

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

تطبیق تصویرهای تشبیهی اشعار مولانا با تشبیهات سینمایی در چند زمینهٔ زیر قابل بررسی است:

- نسبت تشبیهات مفصل و بلیغ با تشبیهات مونتاژی و میزانسنی؛
- نسبت تشبیهات عمودی شعر با تشبیهات قابل پخش (منتشر) در سکانس‌ها و نماهای فیلم؛
- نسبت تشبیهات محسوس شعر با تشبیهات مبتنی بر هم‌شکلی، هم‌رنگی و هم‌صدایی در سینما؛
- نسبت تشبیهات عام و جهان‌شمول شعر با تصویرهای سینمایی.

تشبیهات ادبیات عرفانی با تشبیهات میزانسنی پهلو می‌زند؛ زیرا از یک سو بر تشبیهات بلیغ (بدون وجه شبه و ادات تشبیه) استوار است و از سوی دیگر بر تشبیهاتی چندلایه‌ای مشتمل است که قیاس و استدلال را در ساختمایهٔ خود جای داده‌اند؛ مانند تشبیه روح به انسانی که سماع می‌کند و بعد، تشبیه آن انسان به زنبورهایی که که گرد شهد عسل با شور و غوغا می‌چرخند و در نهایت، القای سرخوشی و سرمستی جان عاشق به مخاطب. بی‌تردید در رسانهٔ سینما هم، تشبیهات بر نشانه‌های دیگری سوار می‌شوند و تصویر از حد یک تشبیه فراتر می‌رود.

در بررسی قابلیت‌های سینمایی تشبیه، تصویرهایی مورد توجه هستند که سرعت ذاتی بیشتری دارند و به «نما» محدود می‌شوند؛ چه نمای متحد با نمای مشبه (میزانسن) چه نمای منفک از آن (مونتاژ). طبق تعریف بلاغیِ تشبیه، حضور دو عنصر مشبه و مشبه‌به در تصویر الزامی است. به همین سبب نمونه‌های تشبیه معقول به محسوس در سینما ذیل شگردهای تصویری دیگری قرار می‌گیرند که در آن‌ها فقط یک سوی تشبیه نمایش داده می‌شود. ظرفیت سینمایی تشبیه‌های محسوس به محسوس نیز در دو نوع از تشبیهاتی که موضوع آن‌ها دیداری یا شنیداری است قابل مشاهده است: ۱- تشبیه دو عنصر واحد بصری به یکدیگر (معادل تشبیه محسوس مفرد به مفرد) ۲- تشبیه دو مجموعهٔ تصویری هم‌شکل، هم‌رنگ یا هم‌صدا به یکدیگر (معادل تشبیهات محسوس مرکب به مرکب).

مانند کردن یک تصویر واحد و منفرد به عنصر بصری دیگر در سینما با نمایش نمایی درشت از مشبه و مشبه‌به ممکن است. چنین تشبیه‌هایی هم در تاریخ ادبیات و هم در تاریخ سینما، بیشتر به درونمایه‌ها و معانی‌ای اختصاص دارد که به وصف امور محسوس و مادی مانند عالم طبیعت یا معشوق زمینی می‌پردازند. این تشبیه‌ها در ادبیات عرفانی حضور کمرنگی دارند و غالباً تشبیه با دو جزء اصلی خود برای ایضاح معنی دیگری به‌کار می‌رود. برای مثال، مولانا «دهان بسته» را به «صدف» (که درون آن مروارید است) تشبیه می‌کند تا ارزش سکوت را (که از حکمت برمی‌آید) نشان دهد. نمونهٔ عناصر بصری واحدی که در نماهای درشت به یکدیگر پیوند می‌خوند و معمولاً از نظر سینماگران به کلیشه می‌ماند، عبارتند از: تشبیه «صورت زرد و رنگ‌پریده» به «زعفران» (غزل٦٦٠)، تشبیه «قامت راست و قامت خمیده» به «الف و جیم» (غزل٥٤٠)، تشبیه «ماه و خورشید» به «گوی و چوگان» (غزل٥٣٥)، تشبیه «پیر و جوان» به «خانهٔ آباد و خانهٔ ویران» (غزل١٢١٩)، تشبیه «صورت بیمار» به «ماه ابر گرفته» (دفتر دوم: ١٤٣٣)، تشبیه «برق و باران» به «خنده و گریه»

(غزل۱۸۵)، تشبیه «آسمان» به «آسیای گردان» (غزل۲٦۰) و تشبیه «گلبرگ‌های زرد و سفید» به «سیم و زر».

اما بیشترین تشبیهاتِ محسوسِ دیداری که با تشبیهات سینمایی همخوانی دارند، مجموعه‌های بصری هم‌شکل و هم‌صدایی هستند که به‌ویژه در افعالِ حرکتی، وجه شبه آن-ها از نگاه مخاطب قابل درک است. بدیهی است نوع تصویرپردازیِ این تشبیهات چه با مونتاژ و چه در میزانسن به‌شیوهٔ عملکرد فیلمساز و تولید فنی تصویر بسته است. اما آشنایی با این عناصر بصریِ هم‌فرم، امکانات خلاقیت کارگردان را در ابداع تشبیهات سینمایی افزایش می‌دهد.

باز شدن گره‌های قبا و آشکار شدن تن	←	کنار رفتن ابر از روی ماه و پیدا شدن آن
کشیدن گریبان عاشق از سوی معشوق	←	کشیدن صید و دام از سوی صیاد
رقص و سرخوشی عاشق دربرابر معشوق	←	رقص ذره در برابر خورشید
چرخ زدن صوفیان	←	چرخیدن پرگار گرد مرکز
سماع و سرمستی عاشقان	←	پرواز زنبورها گرد شهد عسل
کف زدن و رقصیدن	←	به‌هم‌خوردن شاخه‌ها در باد و حرکت آن‌ها
صدای نالهٔ عاشق و گریهٔ او	←	صدای چرخ دولاب که آب را از چاه بالا می‌کشد
نوشتن اسم معشوق روی کاغذ	←	پیچیدن شکر در کاغذ
سجده کردن و کف زدن	←	سیلی که به دریا می‌ریزد و بعد، تصویر موج
رکوع و سجود	←	نواختن چنگ (حالت خمیده) و نای (حالت سربالا)
کژمژ شدن مست و افتادن به هر طرف	←	چپ و راست شدن کشتی و کوبیدن آن بر امواج
زانو زدن فرد منافق در برابر پیامبر	←	زانو زدن شتر
کشته‌شدن نادان و متلاشی‌شدن مغز او	←	شکسته‌شدن گردوی بی‌مغز

قدح‌هایی‌که در بزم دست‌به‌دست می‌شوند	←	تیرهایی که در رزم، روانه می‌شوند
حاضر شدن گدا بر سر هر سفره	←	حاضر شدن مگس روی هر غذا
وصال عاشق و معشوق	←	آسودن زیر درخت خرما
پیوند عاشق و معشوق	←	آمیختن شیر و شکر
پیوند عاشق و معشوق	←	آمیختن زر و سیم
ردیف شدن درختان بی برگ در خزان	←	صف زدن سیه جامگان عزادار
نزدیک شدن برای بوسه و دفع دیدن	←	نزدیک شدن به عسل و نیش خوردن از زنبور

اشعار:

هرکه بگویدت ز مه ابر چگونه وا شود　　باز گشا گره گره بند قبا که این چنین
(غزل۱۸۲٦)

گریبان‌گیرو این‌جا کش کسی را که تو خواهی خَوش
کـه‌مـن دامـم تـو صـیادی چـه پنهـان صـنعتی یـار
(غزل٦۰)

پیش او ذره صفت هر سحری رقص کنیم　　این چنین عادت خورشید پرستان باش
(غزل۷۹۷)

گرد آن نقطه چـو پرگـار همـی زن چرخـی　　این چنین چرخ، فریضه است چنین دایره را
(غزل۱٦۹)

تا کند جان‌های بـی‌جـان در سـماع　　گـــرد آن شـــهد ازل زنبـــوریی
(غزل ۲۹۲٤)

شاخه‌ها رقصـان شـده چـون تایبـان　　بـــرگ‌هـــا، کـــف زن مثـــال مطربـــان
(غزل ۳۲٦۷)

باش چـون دولاب نـالان چشـم تـر　　تا ز صحن جانـت بـر رویـد خضـر
(دفتر اول: ۸۲۱)

نام شمس الدین تبریزی چو بنویسم بدانک شکر دلخواه را اشکم کاغذ نهم
(غزل ۱۵۹۳)

سجده کنان رویم سوی بحر همچو سیل بر روی بحر زان پس ما کف زنان رویم
(غزل۱۷۱۳)

گاه چو چنگ می‌کند پیش درت رکوع خوش
گاه چو نای می‌کند بهر دم تو قامتی
(غزل ۲٤۷٦)

مستی چو کشتی و عمد هرلحظه کژمژ می‌شود
بر موج‌ها بر می‌زند در قلزم زخاره‌ای
(غزل ۲٤٤٥)

نزد پیغمبر به لابه آمدند همچو اشتر پیش او زانو زدند
(دفتردوم۳۸۳۱)

کله‌اش برکند مغزش ریخت زود مغز جوزی کاندرو مغزی نبود
(دفتر دوم ٤٦۱)

پیاپی گردد از وصلش قدح‌ها بر مثال آن که اندر جنگ سلطانی قدح تیر خدنگستی
(غزل۲۵۱۷)

چون مگس حاضر شود در هر طعام از وقاحت بی صلا و بی‌سلام
(دفتر دوم ٦۱۷)

بگذار مرا که خوش بخسپم در سایه‌ات ای درخت خرما
(غزل۱۲۵)

باز شیری با شکر آمیختند عاشقان با همدگر آمیختند
(غزل ۸۱۰)

رنگ معشوقان و رنگ عاشقان جمله همچون سیم و زر آمیختند
(غزل۸۱۰)

جملهٔ درختان صف زده، جامه سیه ماتم زده
بی‌برگ‌و زار و نوحه‌گر زان‌آسمان زان‌آسمان

(غزل۱۷٤۹)

سوی لبش هرآنکه شد زخم خورد ز پیش و پس
زانک حوالی عسل نیش زنان بود مگس

(غزل۱۲۰٦)

حوزه‌های تصویری مشبه‌به‌ها نشانگر جهانشمولی تشبیهات است و چنانکه در شکوه شمس آمده، خیالبندی‌های مولوی از عناصر طبیعت و زندگی روزمره‌ای گرفته شده است که بدوی است و مدرن ساختن آن به راحتی مقدور است؛ آسمان، باغ، حیوانات، موسیقی و آلات و ابزار اولیهٔ زندگی به همهٔ فرهنگ‌ها تعلق دارد و بر برد بلاغی تصویر می‌افزاید. (ن.ک. شیمل: ۱۳۸۲)

۵. ظرفیت‌های سینمایی مجاز و استعاره در غزلیات شمس

استعاره و مجاز رابطهٔ میان دال و مدلول را با دو اصل مشابهت و مجاورت توضیح می‌دهند؛ استعاره چیزی را براساس مشابهت، جانشین چیز دیگری می‌کند که ماهیت شمایلی و نمادین دارد. یعنی هیچ رابطهٔ مستقیمی میان دال و مدلول وجود ندارد و مبنای جانشینی، تخیل شاعرانه است. اما مجاز به‌معنای کاربرد یک شیء به‌جای شیء دیگر براساس مجاورت و رابطهٔ مستقیم میان آن‌هاست؛ مانند رابطهٔ مبتنی بر علت و معلول، جزء و کل یا ظرف و مظروف.

سینما بر بیان مجازی استوار است و برپایهٔ رابطهٔ جزء و کل میان دال و مدلول، تصویری جزئی، ذهن را به یک تصویر کلی هدایت می‌کند؛ چنانکه نمایش برج ایفل، شهر پاریس را به‌عنوان مکان حوادث معرفی می‌کند. با این حال در درون این رسانهٔ متکی به مجاز می‌توان شیوه‌های بیان را به مجازی و استعاری تقسیم کرد و نسبت آن را با شعر سنجید؛ فیلمی که بیشتر استعاری باشد از قابلیت‌های شعری برخوردار است و فیلمی که بیشتر مجازی باشد به رمان نزدیک است.

به‌عنوان مثال، فیلم آندری روبلف اثر آندری تارکوفسکی درکل استعاری است (هرچند صحنه‌هایی از آن استوار به مجاز مرسل هستند) و به‌همین دلیل با شعر تغزلی همانند است؛ اما فیلم شهوت زندگی اثر وینسنت مینه‌لی در کل استوار به مجاز مرسل است (هر چند صحنه‌هایی از آن استعاری هستند) و به‌همین دلیل با رمان نزدیکی دارد (احمدی، ۱۳۷۰: ۱۲۹)

مجاز واستعاره، مختص بیان شاعرانه و کلام مکتوب نیستند و در فرایندهای ذهنی و زبانی از شیوه‌های بنیادین انتقال معنا محسوب می‌شوند؛ معنایی که از کاربرد استعاری کلمات برمی‌آید، حاصل شباهت یک موضوع به موضوع دیگر است و معنایی که از کاربرد مجازی واژه‌ها به‌دست می‌آید، حاصل مجاورت یک موضوع با موضوع دیگر است. البته استعاره و مجاز گاه در یکدیگر تنیده می‌شوند و تفکیک قاطعانهٔ آنها دشوار است. به‌عبارتی تشخیص و تمییز بیان استعاری و بیان مجازی، مطلق نیست و زمینه و بافت متن در تعیین رابطهٔ شباهت یا مجاورت میان دال و مدلول دخیل است؛ چنانکه نشانه‌ای شمایلی می‌تواند وجه نمایه‌ای نیز داشته باشد. بابک احمدی با استناد به نقد دیوید لاج بر نظریهٔ دوقطبی یاکوبسن، مثال‌هایی از دو فیلم سینمایی می‌آورد که در آن‌ها نشانه‌ها میان معنای استعاری و معنای مجازی شناور و متغیرند.

دیوید لاج در کتاب حالت‌های نگارش مدرن (۱۹۷۷) نقد از نظریهٔ یاکوبسن را پیش برد؛ او نشان داد که در تمامی هنرها مسألهٔ «زمینه» برای درک حالت مجازها اهمیت کلیدی دارد. آنچه در یک زمینهٔ خاص استعاری است می‌تواند در زمینهٔ دیگری برپایهٔ مجاز مرسل شکل یافته باشد. در زمینهٔ «جغرافیایی» مه در رمان بلیک هاوکس چارلز دیکنس مجاز مرسل است (مه مساوی است با لندن) و در زمینهٔ «اجتماعی» استعاری است (مه مساوی است با نظام حقوقی). کوچهٔ پر رفت و آمد در آغاز فیلم شکوفه‌های پژمرده دیوید وارک گریفیث نمایشگر محلهٔ فقیر نشین است و در پایان فیلم، همین کوچه جانشین جهانی می‌شود فاقد شفقت و عدالت، جهانی وحشی و خشن؛ و به این اعتبار استعاره است (احمدی، ۱۳۷۵: ۸۵)

قرینه که شرط اصلی مجاز است و در تعریف، نشانه‌ای است که ذهن را از معنای اصلی کلمه دور می‌کند، در مجاز تصویری معادلی بصری دارد؛ مثلاً هم‌نشینی یک تصویر با نشانه-های تصویری نامربوط، ذهن را از معنای اصلی آن تصویر دور می‌کند. «نشان دادن صلیب در

بالای گیشهٔ بانک کنایه‌ای است از قدرت خداگونهٔ پول و اقتصاد. در این‌جا گیشهٔ بانک قرینهٔ بصری است برای هدایت ذهن به‌معنی مجازی مورد نظر.» (حسینی، ۱۳۷۸: ۱٤۷)

پرکاربردترین نوع مجاز در سینما، مجاز به علاقهٔ جزء و کل است که با توانایی‌های ویژهٔ دوربین محقق می‌شود؛ مانند نمایش پاهایی که در تاریکی قدم می‌زنند به‌عنوان جزیی از وجود یک شخص مرموز که بیننده او را نمی‌بیند. هر نمای نزدیک یک مجاز جزء به کل است که در آن، بخشی از تصویر بر کل تصویر دلالت می‌کند.

نظریه پردازان سینما غالباً استعاره را در معنایی وسیع به‌کار می‌گیرند و گاه تمایزی میان معنای اصطلاحی این واژه و دیگر صناعات بلاغی مانند مجاز یا نماد وجود ندارد؛ به‌ویژه اینکه در سینما، استعاره در عبارت یا استعاره در کل نسبت به استعاره‌ای که از تصویرهای جزیی برمی‌آید، کاربرد بیشتری دارد و سینماگران بر این وجه استعاره تأکید بیشتری دارند. مناسبات استعاره در ادبیات و سینما به تفصیل در مقاله «مقایسه استعاره ادبی و سینمایی با شواهدی از شعر فارسی» (حیاتی، ۱۳۹۱) آمده است و به اختصار به بخش‌هایی از آن اشاره می‌شود.

همان‌طور که در بیان ادبی، کاربرد یک لفظ به‌جای لفظ دیگر به علاقهٔ مشابهت، استعاره است؛ اگر تصویری در فیلم بر اساس رابطهٔ هم‌شکلی، جانشین مفهومی غیر از دلالت اولیهٔ آن باشد، استعارهٔ سینمایی خلق می‌شود؛ مانند دلالت تصویر بادبادک بر مفهوم آزادی و رهایی در فیلم دربارهٔ الی ساختهٔ اصغر فرهادی یا دلالت تصویر روبان‌های قرمز بر خط قرمزهای سیاسی و فرهنگی در فیلم روبان قرمز ساختهٔ ابراهیم حاتمی‌کیا. در مثال‌های فوق، همانندی دال و مدلول، بیشتر براساس هم‌شکلی است و این کارکرد با دغدغه‌های استعارهٔ کلاسیک؛ یعنی بازنمایی تناسب و هماهنگی میان پدیده‌ها، همخوانی دارد. در فیلم سینمایی، معنایی که با تصویر، رابطهٔ مشابهت دارد و با آن نسبت درونی ندارد از پیرنگ داستان فیلم برمی‌آید و بی‌ارتباط بودن تصویر استعاری با عناصر درام، موجد دلالت‌های ضمنی است؛ چنانکه مونتاژ تصویر گلهٔ گوسفندان با تصویر کارگران در فیلم عصر جدید، نشان می‌دهد این تصویر فقط به قصد تشبیه به کار رفته است. در نظریه‌های سینمایی از این نوع استعاره به «استعارهٔ غیر داستانی» تعبیر شده است که با اصطلاح «استعارهٔ داستانی» در تقابل قرار می‌گیرد. در استعارهٔ داستانی، مشبه و مشبه‌به هر دو به رویدادهای داستان تعلق دارند.

بنابر تحلیل ژان میتری هیچیک از این دو فرایند [(استعاره‌های داستانی و استعاره‌های غیر داستانی)] در معنای واقعی کلمهٔ استعاره نیستد؛ زیرا در هر مورد مشبه و مشبه‌به در

> زنجیرهٔ فیلم حضوری آشکار دارند و نیز هیچیک از این دو، تشبیه نیز به‌شمار نمی‌آید (زیرا در هیچکدام تشابه ضمنی با نوعی نشانهٔ صوری تناظر ندارد.) این هردو فرایند در حقیقت کنار هم‌گذاری‌هایی بر روی محور هم‌نشینی هستند که نوعی تأثیر معنایی پدید می‌آورند و وجود نوعی تشابه را القاء می‌کنند (متز، ۱۳۸۵: ۱۰۰)

اما عبور از نظریه‌های کلاسیک ارسطویی دربارهٔ استعاره، مفهوم دیگری از استعارهٔ سینمایی را در نظر می‌آورد. در تحلیل رسانه‌های دیداری- شنیداری، غالباً استعارهٔ بصری معادل تشبیه در مفهوم بلاغی آن است با این تفاوت که حکم شباهت بین مشبه و مشبه‌به به‌طور تلویحی و ازطریق تدابیر فنی رسانه به مخاطب القاء می‌شود؛ چنانکه اگر در فیلم، هم‌نشینی دو نمای متوالی به مقایسه و نتیجه‌گیری بیانجامد و مخاطب به این دلالت دست‌یابد که نمای الف شبیه نمای ب است با استعاره‌ای بصری مواجهیم.

> نیازی نیست که استعاره‌ها حتماً کلامی باشند. در فیلم یک جفت از نماهای متوالی اگر دلالتی که حکم به مقایسهٔ این دو نما کند وجود داشته باشد، استعاری هستند. مثلاً اگر پس از نمای یک هواپیما، نمای پرواز یک پرنده بیاید با استعاره‌ای سر و کار داریم که می‌گوید هواپیما، یک پرنده است (یا شبیه آن است). هم‌چنین است اگر نمای نشستن یک پرنده با صدای برج کنترل پرواز در فرودگاه همراهی شود- همان‌طور که در آگهی تجاری شرکت‌های هواپیمایی، نقل شده توسط چارلز فورس ویل آمده است. در بیشتر موارد این بافت است که ما را به موضوع اولیه راهنمایی می‌کند. آگهی یک شرکت هواپیمایی بیشتر می‌گوید که هواپیما (شبیه) پرنده است و نمی‌گوید که پرنده (شبیه) هواپیما است. درست مثل استعاره‌های کلامی دراین‌جا ما اجازه داریم تا نتیجه‌گیری‌های خود را بر مبنای مقایسه انجام دهیم. تبلیغات‌چی‌ها مکرراً از استعاره‌های بصری استفاده می‌کنند (چندلر، ۱۳۸۷: ۱۹۳-۱۹٤)

نکتهٔ دیگری که از قیاس استعاره‌های ادبی با استعاره‌های سینمایی برمی‌آید، پیشینهٔ سنت‌های شعری است که سینما فاقد آن است و به همین سبب، استعاره‌های سینمایی مراحل اولیه‌ای را پشت سر می‌گذارند که درجهٔ نازل‌تری از دلالت ضمنی را رقم می‌زنند. سینماگران، غلبهٔ بعد مجازی را بر بعد استعاری آن به‌معنای غلبهٔ روایت و داستان‌گویی بر تصویرگری گرفته‌اند و به همین سبب استعاره‌های سینمایی را خام و ناپرورده و فاقد ظرافت‌های شاعرانه می‌دانند؛ مانند پرواز هیجان‌زده یا آرام کبوتران برای بیان معنی رنج یا شادی شخصیت.

اما در این رسانه، هر استعاره‌ی به ناگزیر عنصری از ناپروردگی و معمولی بودن را در خود دارد. برای نمونه این استعاره را در نظر بگیرید: پرواز هیجان‌زده یا آرام کبوتران برای نشان دادن رنج یا شادی شخصیت. خلاصهٔ کلام اینکه در استعارهٔ ادبی ظرایفی وجود دارد که چندان آشکار نیست. اما همین ظرایف است که لطافت شاعرانه را موجب می‌شود.... شاعرانه‌ترین استعارهٔ سینمایی همواره به بعد دیگر سینما سخت وابسته است؛ بعدی که ارتباطیِ محض است و نثر بر آن غلبهٔ مطلق دارد (پازولینی، ۱۳۸۵: ٤٥-٤٦)

با نظر به نشانه‌های سه‌گانهٔ پیرس، استعاره با دو وجه شمایلی و نمایه‌ای تعریف شده است. از آن‌جا که رابطهٔ دال و مدلول در استعاره شباهت است به آن وجه شمایلی می‌دهد و چون شباهت، غیرمستقیم و تصنعی است، وجه نمادین می‌یابد. اگر شباهت مشبه و مشبه‌به واقعی باشد و وجه شمایلی بر وجه نمادین غالب باشد، تلاش تفسیری مخاطب زودتر به سرانجام می‌رسد و مدت‌زمان تجربهٔ لذت‌بخش رمزگشایی کوتاه‌تر است.

تعریف‌های مختلف استعاره در حوزه‌های مطالعاتیِ بلاغت ادبی، نشانه‌شناسی و نظریه‌های سینمایی نشان می‌دهند بیان مجازی و بیان استعاری در شعر و سینما ریشه‌ای مشترک دارند که به کارکرد ذهن و فرایند تخیل بازمی‌گردد؛ و تفاوت آن‌ها با ابزار، واسطه یا نمادی مرتبط است که در آن شکل می‌گیرند.

در نگاه نخست، تفاوت مجاز و استعارهٔ ادبی با شکل سینمایی آن به تفاوت کلمه و تصویر بازمی‌گردد؛ کلمه‌ای که به‌جای کلمهٔ دیگر می‌نشیند، مجاز یا استعارهٔ ادبی را می‌سازد و تصویری که به‌جای تصویر دیگر می‌آید، مجاز یا استعارهٔ سینمایی را. اما نشانه‌های سینمایی، کارکرد مجاز و استعاره را تحت تأثیر قرار می‌دهند؛ چنانکه محدودهٔ قاب در تصویر سینمایی و توانایی دوربین در نشان دادن جزئی از یک کل باعث می‌شود نماهای زیادی در سینما با مجاز جزء و کل تعریف شوند.

بر این قیاس اگر ساده‌ترین تعریف را دربارهٔ مجاز و استعاره بپذیریم و همان معیارهای بلاغی را که برای واکاوی ظرفیت‌های سینمایی مجاز ادبی به‌کار گیریم، مجازهای بصری‌ای که دربرابر تجربه‌های سینماگران، تازه و بدیع به‌نظر آیند در غزلیات شمس مصداقی ندارند یا انگشت شمارند. نمونهٔ برخی از مجازهای لغوی، کاربرد «سبلت و دستار» به‌جای «شیخ و پیر»، «دلق صدپاره» به‌جای «درویش»، «تاج و تخت» به‌جای «دولت و سلطنت»، «بام» به‌جای «خانه» و «سبو» به‌جای «شراب» است.

نمونه اشعار:

العـــزه لله جمیعـــا چـــو شـــنیدیت خاطر به سوی سبلت و دستار مدارید

(غزل٦٥٥)

مرا گویند بامش از چه سوی اسـت از آن ســویی کــه آوردنــدجان را

(غزل۱۰۰)

هم ناظر روی تو هم مست سبوی تو هم شسته به نظاره بر طارم تـو جانـا

(غزل۹۰)

اما اگر معنی مجازی و استعاری را به کارکرد نشانه‌هـای سـینمایی ربـط دهـیم، بررسـی ظرفیت‌های مجاز و استعارهٔ سینمایی در تصاویر ادبی به‌گونهٔ دیگری رقم خواهد خورد و از تعریف‌های ادبی استعاره و مجاز فاصله می‌گیرد. به تصریح و تأکید صاحبنظران، تولیـد معنـا به‌عهدهٔ نشانه‌های سینمایی است که در یک نگاهِ کلان به نشانه‌های صوتی و تصویری تقسیم می‌شوند و در فهرستی ریزکاوانه‌تر شامل موارد زیر هسـتند: ژانـر- مشخصـات مربـوط بـه دوربین (اندازهٔ نما، فوکوس، تنظیم لنز، حرکت دوربین، زاویه، انتخاب لنـز، ترکیـب‌بنـدی)- تدوین (برش‌ها و چسباندن‌ها، سرعت و آهنگ برش‌ها)- زمان بندی (فشردگی، فلاش‌بـک، فلاش فوروارد، حرکت آهسته)- نورپردازی- رنگ- صدا (صـداهای صـحنه و موسـیقی)- گرافیک- سبک روایی- سبک نویسندهٔ فیلمنامه. (ن.ک. چندلر، ۱۳۸۷: ٢٤٤)

با روندی که زیبایی‌شناسی سینما طی می‌کند، رویکرد بلاغی بـه نشـانه‌هـای سـینمایی موجَه می‌نماید؛ چنانکه وولن در آغاز بحث از نشانه‌شناسی سینما متذکر می‌شود که امکـان استحالهٔ نقد سینما و زیبایی‌شناسی سینما در علم نشانه‌ها به‌وجود آمده است. (ن.ک. وولن، ۱۳۸٤: ۱۱۵) عناصر معنا آفرین در فیلم سینمایی متعدداند هستند و در هـر لحظـه، تـأثیر و تأثیر متراکمی میان آن‌ها برقرار است. در یک نمای واحـد، عناصـر نشـانه‌ای کـه از سـوی عوامل مختلف مانند فیلمنامه‌نویس، طراح صحنه، بازیگر، طراح نور، آهنگساز وغیره تدارک دیده شده است، نقش تولید معنا را به عهـده دارنـد و نقـش مخاطـب در تفسـیر و تأویـل نشانه‌ها و نیز سالن سینما و کیفیت نمایش فیلم به همهٔ این موارد اضافه می‌شود.

بنا به تعریف‌های مقدماتی، وقتی از تولید معنا در فیلم سخن می‌گوییم، معنـایی را مـراد می‌کنیم که با معنای اصلی یک چیز متفاوت اسـت و گوینـده براسـاس رابطـهٔ مسـتقیم یـا غیرمستقیم آن را به‌جای معنای اصلی نشانده است. بنابراین معنـای مجـازی و اسـتعاری را می‌توان در هر یک از رمزگان‌های سینمایی و تلویزیونی پی گرفت و با این نگاه به بـازبینی

متون ادبی پرداخت. برای مثال در فهرست نشانه‌های سینمایی از «حرکت»، «رنگ» و «صدا» به‌عنوان نشانه‌های سینمایی نام برده شده است. کارکرد مجازی و استعاری این سه نشانه را در غزلیات شمس دنبال می‌کنیم.

۱.۵ کارکرد مجاز و استعاره در نظام نشانه‌ای نور و رنگ

نور و رنگ از نظام‌های دیداری هستند که در وهلهٔ نخست، کارکردی شمایلی دارند و مثلاً زمان رویداد را در شب و روز مشخص می‌کنند. اما مهم‌ترین کارکرد نور در تئاتر و سینما، نمایه‌ای است و برای مثال، نورپرداز می‌تواند با نور موضعی، توجه تماشاگر را به چیزی یا کسی جلب کند. کاربرد نمادین نور نیز در القاء احساسات یا تلقین معنی فراوان است؛ چنانکه طبیعت تاریک و ابرآلود ممکن است احساس دلتنگی را به همراه داشته باشد و یک روز آفتابی، احساس شادی و گرما را برای بیننده تداعی کند. ایجاد تضاد یا تناسب و به تعبیر سینماگران، هارمونی و کنتراست با رنگ نیز دلالتمند است؛ چنانکه ممکن است هم‌نشینی یک رویداد هیجان انگیز با رنگ قرمز یا گذر از یک فضای آرام و رؤیایی به منظره‌ای که مملو از رنگ‌های آتشین است، توجه مخاطب را به یک مفهوم ذهنی خاص جلب کند و رنگ، کارکرد معنایی داشته باشد. بونتیزر در تحلیل فانی و الکساندر (۱۹۸۲)، یکی از تفاوت‌های این فیلم را با دیگر فیلم‌های برگمان به کاربرد رنگ نسبت داده، می‌گوید:

> به دیدن رنگ سیاه در آثار برگمان عادت کرده بودیم ولی داستان فانی و الکساندر در انبوهی از رنگ‌های سفید و صورتی جریان دارد. رنگ سیاه فقط به ورژوی پست‌فطرت و حقیر اختصاص دارد که تجسم عینی بداندیشی مذهبی، فردی پروتستان و شمالی است.... رنگ سیاه به این ترتیب، رنگ مغلوب است (بونتیزر، ۱۳۷٦: ۳۸۰)

به نظر می‌رسد مجموع توصیف‌هایی که با عنصر نور در یک اثر ادبی، پردازش شده‌اند و موجد یک سبک بیانی خاص هستند، می‌توانند به‌عنوان دستمایه‌ای برای اقتباس و پرورش ایده‌های نورپردازی در فیلم در نظر گرفته شوند؛ چنانکه نورپردازی‌های گرم اشعار مولانا درکنار ضرباهنگ تند کلام، فضاهای پرشور و متنوع و لحن‌ها و آواهای کوبنده، مفهومی مشابه را القاء می‌کند. نور در تصویرهای شعری مولانا به رنگ‌های سرخ و زرد استوار است و در حکایات عرفانی، معمولاً شخصیت پیر از غباری که ابهام را تداعی

می‌کند وارد فضایی نورانی و روشن می‌شود که مایهٔ دلگرمی شخصیت دیگر داستان است و امید و اعتماد را القاء می‌کند.

رنگ غالب در اشعار مولانا، سرخی‌ای است که با تصویر خورشید و آتش همنشین است و بر مفاهیمی مانند هیجان روح دربرابر قدرت یا غیرت حضرت حق دلالت می‌کند.

گر نه آتش‌رنگ گشتی جان‌ها در لامکان

صدهزاران مشعله همچون شب میلاد چیست؟

گرنه جوشاجوش غیرت کف برون انداختی

نقش بند جان آتش رنگ او با ماستی

تصویر آهن و آتش اگر به تصویر نان و تنور برش خورد بی‌تردید معنای مورد نظر مولانا را به مخاطب القاء می‌کند؛ یعنی ناگزیر بودن بنده از بلا و فتنه و سختی برای رسیدن به تکامل و پختگی:

در تنور بلا و فتنهٔ خویش پخته و سرخ رو چو نانم کرد

ایجاد تضاد یا کنتراست تصویری با رنگ نیز در اشعار مولوی نمونه‌هایی دارد که به نظر می‌رسد با تفسیر و تأویل‌های برآمده از نظام نشانه‌ای رنگ در سینما، می‌تواند در این رسانه بازآفرینی شود؛ چنانکه برش از نما یا سکانسی که با تصویرهای رنگارنگ پردازش شده است به نماهایی که بر بی‌رنگی یا تک‌رنگی استوارند، بیانگر این معناست که تمام اشیاء و افراد در این عالم دارای صورت‌های متفاوت و متمایزاند؛ اما در عالم روح و با پیوستن به ذات الهی یک‌شکل می‌شوند و جنگ و نزاع تفرد از میان آن‌ها برمی‌خیزد. مثلاً تقابل نور خورشید و رنگ‌های متنوع از رایج‌ترین خیالبندی‌های مولاناست که در تمثیل‌های متعدد بروز و ظهور کرده است. البته پیوند صور خیال خورشید با صور خیال رنگ‌ها به اشعار مولوی اختصاص ندارد و پیش از او در منظومه‌ها و رسائل عرفانی بیان شده است.

> صور خیال خورشید با صور خیال رنگ‌ها به هم پیوند داده می‌شود. مولوی همیشه این حقیقت را بازمی‌گوید که نور خورشید، خود چنان شدید است که کسی تاب دیدنش را ندارد و آن شدت و درخشانی، خود نقابی است که روی خورشید را پوشانده است. اشیاء را تنها می‌توان به ضد آن‌ها شناخت و نور ناب را یا با تقابل تاریکی می‌توان دید و یا با تغییرحالت رنگ‌های مختلف. "سرخ و سبز وفور" تنها "روپوشی" است برای نور ناب و بسیطی که گویی آن را در ظرف "شیشه‌های رنگ رنگ" ریخته‌اند. این‌ها

صور خیالی است که از دیرباز در میان عارفان مشهور بوده است. به محض آنکه "آبگینه" بشکند و دنیای مادی از میان برخیزد، آفتاب ناب باقی می‌ماند و هیچ رنگ و سایه‌ای برجای نه (شیمل، ۱۳۸۲: ۱۰۱-۱۰۲).

تصویر مشابه دیگری که مضمونی کمابیش مشابه را نیز بیان می‌کند بیرون آمدن از خم رنگ است بدون آنکه نشانی از پیسه و به تعبیر مولوی سفیدی و کبودی برجا مانده باشد:

هزاران رنگ پیدا شد از آن خم منزه از کبودی و سپیدی

ج

در غزلی از دیوان شمس، تصویر عمارتی بلند می‌بینیم که سایهٔ سردی بر زمین انداخته است. دستی این عمارت را ویران می‌کند و بعد، تصویر ذره‌های خاک که از ویرانه برخاسته در نور خورشید رقصان می‌شوند. بدین سان تأکید بر سایهٔ عمارت، فضای سرد و تیره را تداعی می‌کند و تأکید بر تصویر ذرات در نور، فضایی گرم و آفتابی را؛ و بیشترین نقش در خلق معنا بر عهدهٔ تقابل‌های تصویری برآمده از نور و سایه است.

هست به خطهٔ عدم شور و غبار و غارتی آتش عشق درزده تا نبود عمارتی
زانکه عمارت ار بود سایه کند وجود را سایه ز آفتاب او کی نگرد شرارتی
روح که سایگی بود، سرد و ملول و بی‌طرب منتظرک نشسته او تا که رسد بشارتی
جان که در آفتاب شد هر گنهی که او کند برق زد از گناه او هر طرفی کفارتی
شعلهٔ آفتاب را بر که و بر زمینست رنگ نیست بدید در هوا از لطف و طهارتی
جان به مثال ذره‌ها رقص کنان در آفتاب نور پذیریش نگر لعل‌وش و مهارتی
جان چوسنگ می‌دهد جان چو لعل‌می‌خرد رقص‌کنان ترانه‌زن گشته که خوش تجارتی
(غزل۲٤۸۷)

و در غزلی دیگر:

باز آمدی کف می‌زنی تا خانه‌ها ویران کنی زیراکه در ویرانه‌ها خورشید رخشان می‌رسد
(غزل۵۳۰)

خلق معنا با تضاد میان نور و تاریکی در سینما نمونه‌هایی دارد؛ چنانکه رابین وود تصویرپردازی با روشنی و تاریکی را در فیلم چشمهٔ باکرگی (۱۹۵۹) برگمان، از جنبه‌های شاعرانهٔ فیلم و برآمده از تصویرگری سنتی برمی‌شمارد.

تضاد بین نور و ظلمت به‌خصوص در ارتباط با دو دختر جلوه می‌کند؛ تضاد رنگ موها و قالب کلی پیکرشان، اسب سفید کارین که او با آن، شمع‌های مریم مقدس را به سوی کلیسا می‌برد و نزدیکی‌اش با نور آفتاب و حس باروری در برابر خمیده راه رفتن اینگری در صحنه‌های تاریک داخلی یا در سایه‌سار استپ‌ها (وود، ۱۳۷٦: ۲۵۵).

۲.۵ کارکرد مجاز و استعاره در نظام نشانه‌ای صدا

صدا ازجمله عوامل خلاقیت‌پردازی در سینماست که سینماگر برای بیان ذهنیت خود از آن‌ها بهره می‌برد. با ورود صدا به سینما، توان تصویرپردازی فیلمسازان بیشتر شد؛ زیرا تصاویر ذهنی بدون یک تم دیداری به مخاطب عرضه می‌شود و بیننده با شنیدن یک دال صوتی آشنا می‌تواند مدلول آن را در ذهن حاضر کند. صدا به‌مثابهٔ یک پل ارتباطی، نماها را به یکدیگر متصل می‌کند و همچنین وسعت پرده را افزایش می‌دهد؛ برای مثال اگر صدای دریا به تصویر اتاق اضافه شود، بیننده تصوری از جغرافیای شمال را به تصویر اتاق اضافه می‌کند و اگر صدای تصادف ماشین‌ها در پی آن به گوش رسد، مخاطب واقعه‌ای را که هنوز به تصویر درنیامده است، تصور می‌کند. کارکرد دیگر صدا، القاء حالات روحی و بیان ضمیر است؛ مانند شنیدن صدای نفس یا قلب.

صدا نیز مانند دیگر نشانه‌های سینمایی، کارکردهای متفاوتی دارد؛ چنانکه وقتی ما دو تصویر متفاوت می‌بینیم و یک صدای واحد می‌شنویم، صدا نشانه‌ای نمایه‌ای است و به‌عنوان عاملی برای پیوستن نماهای متعدد به یکدیگر به‌کار می‌رود. در عین حال، صدا کاربردی نمادین دارد و در بیان افکار و القای عواطف خاص به کار می‌رود.

صدای فلزی زره‌ها را در لانسلو دولاک، صدای قطره‌های آب را در آثار آندری تارکوفسکی، صدایی خفه همچون همهمهٔ زندگی هرروز در کلان شهر در سکوت اینگمار برگمان، صدای خش خش پارچه‌های ابریشمی در اوگست سو مونوگاتاری کنجی میز و گوشی، نمونه‌هایی از اهمیت آواها در سینما محسوب می‌شوند (احمدی، ۱۳۷۱: ۱۱۱)

شاعران نیز از اصوات برای القاء ذهنیت خود به مخاطب بهره برده‌اند. برای نمونه در مثنوی و غزلیات شمس، بانگ نای، بانگ صفیر، بانگ سماع، بانگ آب، بانگ جرس، بانگ دهل، بانگ چنگ، بانگ کف زدن، بانگ موج و بانگ رعد نمادهایی هستند که احساسی را

در خواننده برمی‌انگیزند و در تصاویر مختلف تشبیهی، استعاری یا نمادین ظاهر شده‌اند. نمونه‌های زیر از این دست‌اند:

– بانگ صفیر، رمزدعوت معشوق از عاشق است.

چنین بلند چرا می‌پرد همای ضمیر شنید بانگ صفیری ز ربی الاعلی

(غزل ۲۱۷)

–بانگ جرس کاروان و بانگ رعد، رمز نوید بازگشت به معشوق است.

بانگ شتربان و جرس می‌نشنود از پیش‌وپس

ای بس رفیق و هم نفس آن‌جا نشسته گوش ما

بانگ ما همچون جرس در کاروان

یا چو رعدی وقت سیران سحاب

(غزل۳۰٤)

– بانگ کف زدن و بانگ سماع، رمز وصلت است.

کف می زن و زین می دان تو منشأ هر بانگی

کاین بانگ دو کف نبود بی فرقت و بی وصلت

(غزل۳۲٦)

آواهای غالب در غزلیات شمس کدام‌اند؟ آیا سبک کلی که از نحوهٔ تصویرپردازی با اصوات و موسیقی به دست می‌آید، می‌تواند به دستمایه‌ای سینمایی تبدیل شود؟ کارکردهای معنایی که از هم‌نشینی صداها برمی‌آیند کدام‌اند؟ تضادها یا تناسب‌های آوایی کدام‌اند؟ آواهای زبان‌شناختی که می‌توانند با همان کارکرد شاعرانهٔ خود به سینما انتقال یابند کدام‌اند؟ آیا عامل صوت در غزل–داستان‌های دیوان، نقش عنصر اصلی را بر عهده گرفته است؟

بیشترین اصواتی که در تصویرپردازی‌های مولانا به‌کار گرفته شده و عرفان شاد او را تداعی می‌کند، صدای بزم و طرب در محافل عرفانی و مذهبی، جاری بودن صدای سلام و صلوات میان دلدادگان و شنیده شدن موسیقی و هیاهو در مکاشفه و رؤیا است.

– فراگیری صدای بزم و طرب در حلقه‌های عارفانه

بانگ نوشانوش مستان تا فلک بر رفته بود بر کف ما باده بود و در سر ما باد بود

(غزل۷۳۵)

ای خدا از ساقیان بزم غیب تا قیامت بانگ نوشانوش باد

(غزل۸۱۲)

این خانه که پیوسته درو بانگ چغانه است

از خواجه بپرسید که این خانه چه خانه است؟

این صورت بت چیست اگر خانهٔ کعبه است

وین نور خدا چیست اگر دیر مغانه است؟

(غزل۳۳۲)

– جاری بودن صدای سلام و صلوات

درون توست یکی مه کزآسمان، خورشید ندا همی کندش کای منت غلام غلام

ز جیب خویش بجو مه چو موسی عمران نگر به روزن خویش و بگو سلام سلام

(غزل۱۷٤۳)

ای نیست کرده هست را بشنو سلام مست را

مستی که هر دو دست را پابند دامت می‌کند

(غزل٥٤۱)

آن میر مه‌رو را بگو آن چشم جادو را بگو

وان شاه خوش‌خو را بگو مستان سلامت می‌کنند

آن میر غوغا را بگو وان شور و سودا را بگو

وان سرو خضرا را بگو مستان سلامت می‌کنند

(غزل٥۳۳)

نوبت عشق مشتری بر سر چرخ می‌زند

بهر روان عاشقان صد صلوات می‌رسد

(غزل٥٥۰)

– غلبهٔ صدای بزم و طرب در مکاشفه و رؤیا

چون بر روم از پستی بیرون شـوم از هسـتی
در گوش من آن‌جا هم هیهـای تـو مـی‌آیـد

(غزل ٦٢٠)

ربـاب و چنـگ گـر عـالم بسـوزد　　بسـی چنگـیِ پنهـانی اسـت یـارا
ترنگ و تن‌تنش رفتـه بـه گـردون　　اگرچه نایـد آن در گـوش صِـمّت

(غزل۱۱۰)

اما در کنار سر و صدای مجالس بزم، اصواتی هم از میادین رزم در اشعار مولانا شـنیده می‌شود که شور و شیدای عرفان او را تکمیل و حماسهٔ عرفانی خاص مولوی را رقم مـی-زند؛ برآمدن صدای طبل، غریدن رعد و غریدن شیر از نمونـه‌هـایی اسـت کـه بـا کلمـات مشددی همچون غرّان، نرّان و برّان همراه است و کرّ و فرّ میدان جنگ را القاء می‌کند.

در عشق زنده باید کز مـرده هـیچ نایـد　　دانی که کیست زنده؟ آنکو ز عشق زاید
گرمـی شـیر غـرّان، تیـزی تیـر بـرّان　　نـرّی جملـه نـرّان بـا عشـق کنـد آیـد
...طبل غزا برآمد وز عشـق لشـکر آمـد　　کو رسـتم سـرآمد تـا دسـت برگشـاید
رعدش بغرّد از دل جانش ز ابـر قالـب　　چون برق بجهد ازتن یک لحظه‌ای نپاید
هرگز چنـین سـری را تیـغ اجـل نبـرّد　　کین سر ز سربلندی بر ساق عرش نآید

(غزل ٨٣٤)

ظرفیت‌های صوتی و تصویری اشعار ادبی با این پیش‌فرض به سینماگران معرفی مـی-شود که می‌توان سبک‌های ادبی را که از تصویرپردازی‌ها ناشی می‌شـوند بـه اهـالی سـینما منتقل نمود؛ چنانکه در شعر مولانا، ضرباهنگ تند است؛ نورپردازی گرم است؛ فضا پرشور است؛ توصیف منظره‌ها یادآور نماهای کوتاه در فیلم است؛ مسیر نگاه‌ها مرتب در حرکت و تداعی‌گر حرکت دوربین است؛ لحن‌ها و آواها کوبنده و رقصان است؛ رفت و آمـد مکـرر گفتگو میان شخصیت‌ها یادآور کنش و واکنش بصـری شخصـیت‌هـای گفتگـو کننـده در نمایش فیلم است؛ و الی آخر.

گذر از کلامَ بسامان به گفتار پریشان یـا عبـور از سـخنوری و پرگـویی بـه سـکوت و خاموشی معنا آفرین است. از منظر نشانه‌هـای سـینمایی ایـن تقابـل صـوتی ذیـل آوهـای زبان‌شناختی بحث می‌شود و کارکرد معنایی دارد.

– پریشانی در گفتار یا نواختن موسیقی

جان چیست خم خسروان در وی شراب آسـمان

زین‌رو سخن چون بیخودان هردم پریشان می‌رود

(غزل ۵۳۵)

از اول امروز چو آشفته و مستیم آشفته بگوییم که آشفته شدستیم

(غزل۱٤۷۷)

– خاموشی در حین گفتن یا نواختن

پس‌از ین خموش باشم همه گوش‌وهوش باشـم

که نه بلبلم نه طوطی همـه قنـد و شـاخ و وردم

(غزل۱٦۱۹)

هشتیم غزل که نوبت توست مردانه درآ و چست و سرتیز

(غزل۱۱۹۲)

بیش مگو حجت وبرهان که عشق در خمشی حجت و برهان ماست

(غزل٥۰٤)

واکاوی کارکردهای معنایی آواهای زبان‌شناختی، اعم از مجازی یا استعاری، بسـیاری از صناعات لفظی را که در حوزهٔ علم بدیع مطرح می‌شود تأویل‌پذیر می‌کند؛ برای مثال مولوی بارها «آهو» را با «هو» یا «یاهو» هم‌نشین کرده است. فیلمی فرضی را در نظر بگیریم کـه در طرح داستانی آن، آهو یا شخصیتی به نام آهو نقش محبوب یا معشوق زمینی را ایفا می‌کند و شخصیت اصلی داستان؛ چنانکه در پیرنگ داستان‌های عارفانه مرسوم است به‌واسطهٔ مهر او به عشق آسمانی و ماورایی می‌رسد. اگر تغییر حـالات روانـی شخصـیت بـه تصـویری فرضی برش خورد که انعکاس نام آهو (مثلاً در کوهستان) به تکرار هو، هـو، هـو... منجـر شود، آیا می‌تواند بر گذر از عشق زمینی به عشق آسمانی دلالت کند؟ آیا مـی‌تـوان از ایـن

جناس ادبی به‌عنوان یک ظرفیت صوتی زبان‌شناختی در میان نشانه‌های سینمایی بهره گرفت؟

گلشن همی گوید مرا کین نافه چون دزده‌ای؟
من شیری و نافه‌بری ز آهویِ هو آموختم

(غزل۱۳۷۸)

شیرش نخواهد آهو، آهوی اوست یاهو
منکر درین چراخور بسیار ژاژ خاید

(غزل۸٤۲)

نظیر این جناس را در هم‌نشینی نام‌آوای «کوکو» با قید پرسشی «کو؟» می‌بینیم. آیا از پی هم آمدن کوکو و اصوات کو؟ کو؟ می‌تواند کارکرد معنایی داشته‌باشد و از طریق شباهت لفظی، نوعی استعاره به‌شمار آید؟

شه باش دولت ساخته مه باش رفعت یافته
تا چند همچون فاخته جوینده و کو کو شوی

(غزل۲٤٤٤)

ظرفیت صوتی دیگر که از صناعت‌پردازی‌های کلامی اشعار مولانا به‌دست می‌آید، تکرار موسیقایی یک واژه، عبارت یا جمله با لحن سؤالی، ندایی، امری و اعتراض‌آمیز است.

مرا گویی: که رایی؟ من چه دانم؟ چنین مجنون چرایی؟ من چه دانم؟
منم در موج دریاهای عشقت مرا گویی: کجایی؟ من چه دانم؟
مرا گویی به قربانگاه جان‌ها نمی ترسی که آیی؟ من چه دانم؟

(غزل۱۵۱۷)

کهنسال نیز بررسی ویژگی‌های زبان دراماتیک به بافت نمایشی این جملات و عبارات که معمولاً در موسیقی کناری و ردیف‌های طولانی غزل‌ها آشکار می‌شود، اشاره می‌کند و غزل زیر را مثال می‌آورد:

ما آب دریم ما چه دانیم؟ چه شور و شریم، ما چه دانیم؟
هر دم ز شراب بی نشانی خود مست تریم، ما چه دانیم؟

تـا گـوهر حسـن تـو بدیـدیم رخ همچو زریم، ما چـه دانـیم؟
تا عشق تو پای ما گرفته اسـت بـی پـا و سـریم، مـا چـه دانـیم

(غزل۱۵۱۷)

چنانکه ملاحظه می‌شود در ابیات فوق در تک تک ابیات، ردیف شعر به‌صورت جملهٔ استفهام انکاری است که با هر بار خواندن، مخاطب در ذهن یا لحن استهزاء آمیز خود، پاسخ ما هیچ نمی‌دانیم را تکرار می‌کند. از طرفی، ضمیر ما مخاطب و شاعر را با هر بار خوانش شعر به پیوندی لذت بخش فرامی‌خواند. در بیت سوم، لحن نـدایی و خطـابی نیز به وجه استفهامی افزوده می‌شود و تا پایان غزل ادامه می‌یابد (کهنسال، ۱۳۸۳:٦۷)

آیا آشنایی سینماگر با نمونه‌های متفاوت ردیف‌های طولانی غزل‌ها و دلالتمندی آن‌هـا، او را در خلق نشانه‌های آوایی مشابه یاری می‌کند؟

هـرچ گـویی از بهانـه، لانسـلّم لا نسـلّم کان دارم من بـه خانـه، لانسـلّم لا نسـلّم
گفته‌ای فردا بیایم، لطـف نیکـویی نمـایم وعده است این بی نشانه، لانسلّم لا نسلّم
گفته‌ای رنجور دارم، دل ز غم پرشور دارم این فریب است و بهانه، لانسـلّم لا نسـلّم

(غزل۱۵۸۲)

تکرارهای موسیقایی به ردیف محدود نمی‌شود و گاه یک مصرع کامل را تشکیل مـی-دهد؛ هر مصراع با تکرار یک واژه می‌تواند تکرارهایی را برای سینماگران تداعی کند کـه از تکنیک‌های خاص سینما برمی‌آید: آیا تکرار یک نما، یک سکانس، یک رویداد دراماتیک و مانند آن می‌تواند همان شور و هیجانی را در مخاطب ایجاد کند که تکرارهای مولانا؟

بس غریبی بس غریبی بس غریـب از کجـایی؟ از کجـایی؟ از کجـا؟
با که می باشی و همراز تو کیست؟ بـا خـدایی بـا خـدایی بـا خـدا
جـزو جـزو تـو فکنـده در فلـک ربنـــــا و ربنـــــا و ربنـــــا
... بـا همـه بیگانـه‌ای و بـا غمـش آشـــــنایی آشـــــنایی آشـــــنا
... حشـرگاه هـر حسـینی گرکنـون کربلایـــــی کربلایـــــی کـــــربلا

(غزل۱۷۵)

۳.۵ کارکرد مجاز و استعاره در نظام نشانه‌ای حرکت

حرکت‌ها در فیلم سینمایی دلالتمند هستند؛ بازیگران و اشیاء در درون یک نما حرکت می‌کنند؛ قطع یک نما به نمای دیگر و گذر از یک سکانس به سکانس دیگر، احساس حرکت را القاء می‌کند؛ و عبور از یک رویداد روایی به رویداد دیگر نیز ذهن مخاطب را به حرکت وامی‌دارد. حرکت سوژه، حرکت دوربین و حرکت نوار فیلم در داخل دوربین با جابه‌جا شدن سریع عکس‌های ثابت از عواملی است که در سینما توهم حرکت ایجاد می‌کند. اساساً منظر بیننده در سینما متحرک است و مخاطب را حرکت دوربین به شکل‌های افقی (Pan)، عمودی (Tilt) ، حرکات اپتیکی زوم (Zoom) یا با استفاده از وسیلهٔ نقلیه، حرکت را تصور یا توهم می‌کند. کل تکنیک‌های موجود برای تنظیم دوربین و موضوع در سه شیوهٔ فیلمبرداری خلاصه می‌شود که حرکت در ذات آن است و نمایشی سیال و متنوع را تدارک می‌بیند: ۱–تغییر زاویه‌های دوربین و برش زوایای متعدد ۲–حرکت دادن موضوع در قاب ۳–حرکت دادن دوربین روی ریل یا جرثقیل. (کاتز، ۱۳۷٦: ۲٤۰)

از میان این حرکت‌ها، سینماگران بر حرکت‌های تصویری درون یک نما تأکید بیشتری دارند و آن را بنیان تصویر سینمایی به شمار می‌آورند. شخصیت‌ها و چیزهایی که در یک کادر حرکت می‌کنند درقیاس با حرکت دوربین، سینمایی‌تر است و از آن با عنوان «حرکت تصویر» نام می‌برند. بخش مهمی از تولید معنا به عهدهٔ نظام نشانه‌های حرکت است که مصادیق آن در ژست‌ها و حرکت‌های جسمانی است. از کوچک‌ترین حرکت‌ها مانند اخم کردن تا گسترهٔ وسیعی از ژست‌های انسانی، موقعیت‌های مکانی– فضایی چیزها و افراد، بازی‌های بدنی و حالات چهره در سینما به کمک بازیگر می‌آیند تا از بیان فوری احساسات خود جلوگیری کند و توانایی دوربین در نمایش درشت چهره یا مکث کردن روی آن نیز این معنا آفرینی را تقویت می‌کند. (ن.ک. احمدی، ۱۳۷۱: ۱۳۰–۱۰٦)

اکنون می‌توان با این پرسش‌ها حرکت‌های دلالتمند را در متن ادبی بررسی کرد: حرکت‌هایی که می‌توانند در درون کادر بازآفرینی شوند، کدام‌اند؟ آیا شخصیت‌ها یا اشیاء، حرکت‌های تکرار شونده‌ای دارند که معنایی خاص را تولید کند؟ کدام حرکت‌ها در تدوین به کار می‌آیند و با قطع و وصل‌های روایت تأمین می‌شوند؟ نخستین پاسخ به این پرسش‌ها، ترجیح حرکت بر سکون و ایستایی در تصویرپردازی‌های مولوی است؛ زیرا روحیهٔ پرنشاط و مکتب شاد عرفانی او به وجد و سرمستی‌ای آمیخته است که از تلاش و

تکاپو ناگزیر است. فاطمی تفاوت تصاویر متحرک و تصاویر ساکن را بـه انتخـاب امـوری وابسته می‌داند که در جهان خارج ساکن یا متحرک‌اند.

> پویایی و سکون در تصاویر مثل حرکت و سکون در دنیای خارجی و محسوس است. پویایی در بعضی تصویرها جزء اصلی آن‌هاست و همیشه همراهشـان مـی‌باشـد مثـل تصویر سیل (سیلی روان اندر وله/ سیلی دگر گم کرده ره) که تا زمانی سیل را در ذهن و خیال می‌شود مجسم کرد که حرکت و خروش داشته باشد و اگـر آرام گیـرد دیگـر سیل نیست، آب برکه و باتلاق یا چیز دیگری است. همچنین است تصویر مـوج و یـا شعلهٔ آتش. در بعضی تصویرها پویایی، فعل‌های جمله است که حرکت و پویـایی بـه تصویر می‌بخشد"می‌افتم و می‌خیزم من خانه نمی‌دانم" (فاطمی، ۱۳٦٤: ۲۹۳).

حرکت‌های پرشتاب و آهنگین تصویرها مؤید جهان‌بینی عارفانهٔ مولانا است که تـاب و قرار ماندن در عالم زیرین را ندارد؛ زیرا ندای «لاتسکُن» را شنیده است.

مـن از اقلـیم بـالایم سـرِ عـالم نمـی‌دارم
نـه از آبـم نـه از خـاکم سـرِ عـالم نمـی‌دارم
مراگویی ظریفی کن دمی با مـا حریفـی کـن
مرا گفته است: لاتسکن، تو را همدم نمی‌دارم

(غزل۱٤۲۷)

از نمونه اشعاری که فاطمی در تصویرگری غزلیات شمس برای تصاویر متحرک و پویا ذکر می‌کند، تشبیه‌ها یا تمثیل‌هایی است که بر مفهوم تسلط ارادهٔ خداوند بر احوال مختلف انسان دلالت می‌کند و به‌ویژه از حالی به حال دیگر شدن را در ید قدرت او نشان می‌دهـد؛ مانند تصویر ماهی‌ای که به دست طباخ در مـاهی‌تابـه از ایـن رو بـه آن رو مـی‌شـود و در سیاهی برق می‌زند؛ یا تصویر کلافی که به دست بافنده تنیده مـی‌شـود و گـردش دارد؛ یـا تصویر غربالی که به دست دوستی گردانده می‌شود.

در حوبه و در توبه چون ماهی بـر تابـه این پهلو و آن پهلو بر تابه همی سـوزم
بر تابه توام گردان این پهلـو و آن پهلـو در ظلمت شب با تو بـراق تـر از روزم

(غزل۱٤٦۳)

مثل کلابه است این‌تنم حق می‌تند چون تن‌زنم

تا چه گولم می‌کنـد او زیـن کلابـه و تـار مـن
پنهان بود تار و کشش پیدا کلابـه و گردشـش
گوید کلابه کی بود بی جذبـه ایـن پیکـار مـن

(غزل۱٤٦۳)

غلبیرم اندر دست او در دست مـی‌گردانـدم
غلبیر کـردن کـار او غلبیـر بـودن کـار مـن

(غزل۱٤٦۳)

با توجه به اهمیت سوژهٔ متحرک در سینما یکی از قابلیـت‌هـای متـون ادبـی در تبـدیل سینمایی، اشتمال تصویرهای ادبی بر نظام نشانه‌های حرکتی ماننـد حرکـات بـدن و چهـره است که در نمایش و فیلم القای معنی را به‌عهده می‌گیرد. اداها و اشاره‌های بازیگر می‌تواند بر چیزی دلالت کند که در صحنه دیده نمی‌شود؛ مانند واکنش چهرهٔ بازیگری که چیزی را می‌بیند یا می‌شنود اما تصویر آن در قـاب نیسـت و مخاطـب بـه‌واسـطهٔ اطـوار و حرکـت شخصیتی که مشاهده می‌کند حضور فرد متقابل را با تخیل خود پر مـی‌کنـد. واکـنش‌هـای جسمانی در رفتار بازیگران، عمدتاً کارکرد مجازی دارد و چـون در واکـنش‌هـای غریـزی ریشه دارد بر نسبتی واقعی و درونی با مدلول استوار است و به همین سبب، باورپذیر است و همدلی مخاطب را برمی‌انگیزد؛ «چشمانی که از ترس گرد شده، دستی که به تهدیـد بـالا رفته و می‌خواهد ضربه‌ای سنگین را فرود آورد یا زنی که چنان در آغوش مردی فرو رفتـه که گویی وارد ذوب می‌شود، همهٔ این‌ها را تماشاگر نکته بین حس می‌کند.» (اسلین، ۱۳۸۲: ۳۷) این حرکت‌ها در سینما به کمک بازیگر می‌آینـد تـا از بیـان فـوری احساسـات خـود جلوگیری کند و توانایی دوربین در نمایش درشت چهره یا مکث کـردن روی آن نیـز ایـن معنا آفرینی را تقویت می‌کند. برای مثال اگر تصویر، نمایی درشت از چهرهٔ عصبی فرد باشد یا نمایی از دست او که بـا حالـت عصـبی بـا چیـزی بـازی مـی‌کنـد بـا مجـاز بـه عـلاق سببیت مواجهیم.

لزومی ندارد برای نشان دادن واکنش مرد، حتماً از نمای درشت صـورت وی اسـتفاده کنیم. روش دیگر، استفاده از نمای درشت دست‌های اوست که بـا حـالتی عصـبی بـا کلیدهای اتومبیلش بازی می‌کند یا نمایی از پای وی که با بی‌قراری به زمین می‌کوبد و یا هر نشانهٔ تصویری یا فیزیکی دیگری از احساسات او. اگر شخصی که در حال نشان

دادن واکنش است به بخاری دیواری نگاه می‌کند، می‌توانیم مدتی طولانی به زبانه‌های آتش نگاه کنیم یا تنها نمایی از خاکسترها بگیریم. با شریک شدن در نقطهٔ دید این بازیگر، واکنش‌های وی را بهتر درک کنیم (کاتز، ۱۳۷٦: ۲٤۸)

انگیزش عاطفی حرکت به خلاف آمد عادت نیز وابسته است؛ چنانکه چهرهٔ آرام از چهره‌ای که براساس قراردادهای حرکتی دگرگون می‌شود، آرام‌تر است.

نمونهٔ حرکت‌هایی که کارکرد مجازی دارند در اشعار ادبی فراوان است و به‌نظر می‌رسد شعر نو که نزدیکی بیشتری با نثر دارد نمونه‌های بیشتری از این نشانه‌ها داشته باشد. اما در مثنوی و غزلیات شمس، زبان اندام به اشارات میان عاشق و معشوق یا محتاجی و مشتاقی مرید و مراد محدود می‌شود؛ مانند «پابرهنه دویدن» به‌معنی «اشتیاق و طلب»، «روی شیشه پاگذاشتن» به‌معنی «عشق و سرمستی»، «از جا جهیدن» به‌معنای «شور و اشتیاق»، «چشم بستن» به معنی «خود را به خواب زدن و به عاشق بی‌اعتنایی کردن»، «با سردی و بی‌اعتنایی گذشتن» به‌معنای «نادیده گرفتن عاشق و برانگیختن طلب او»، «ساغر به دست آمدن» به‌معنی «دعوت عاشق به بزم و سلب اختیار از او»، «خندهٔ شرمگین زدن» به‌معنای ناز و شرم معشوقانه، «پرسان و جویان رفتن» به‌معنی غایت طلب و تمنا» و«خندیدن هنگام مرگ» به‌معنای شادی عارف از وصال حق».

زین دو هزاران من و ما ای عجبا من چه منم؟ گوش بنه عربده را دست منه بر دهنم
چونک من از دست شدم در ره من شیشه منه ور بنهی پا بنهم هرچه بیابم شکنم
(غزل۳۹۷)

ای عشق الله الله سرمست شد شهنشه برجه بگیر زلفش درکش در این میانش
(غزل۱۲٦۳)

چشم تو خواب می‌رود یا که تو ناز می‌کنی نی به خدا که از دغل چشم فراز می‌کنی
چشم ببسته‌ای که تا خواب کنی حریف را چون که بخفت بر زرش دست دراز می‌کنی
(غزل۲٤۷۲)

مرا بدید و نپرسید آن نگار چرا؟ ترش ترش بگذشت از دریچه یار چرا؟
(غزل۳۵)

ز اول روز آمدی ساغر خسروی به کف جانب بزم می‌کشی جان مرا که الصلا
(غزل٤۵)

برج برج و خانه خانه جویم آن خورشید را کو کلید خانه از همسایگان پنهان نهاد

(غزل۱۷۳۲)

مست و خرامان می‌روم پوشیده چون جان می‌روم

پرسان و جویان می‌روم آن سو که سلطان می‌رسد

(غزل۱۷۳۲)

وانک امروز آن نظر جستند شاد و خندان در آن نظر میرند

(غزل۹۷۲)

حوزهٔ معنایی دیگری که در غزلیات شمس برخی حرکت‌های مجازی را در تصویرپردازی‌ها بازتاب می‌دهد، رابطهٔ سخنگوی منبرنشین با حضار است. «سر تکان دان» به‌معنای «فهمیدن مطلب یا تأیید آن» حرکتی است که صاحب سخن را بر سر ذوق می‌آورد و «خندیدن میان صحبت» به معنی «تسخر زدن» حرکتی است که نگاه عاقل اندر سفیه مخاطب را برای متکلم فاش می‌کند. گاه این حرکت‌ها به رفتار دوگانهٔ معشوق باز می‌گردد که از سویی با اشارتی، شاعر را به سخن گفتن وامی‌دارد و از سوی دیگر با اشاره‌ای مثل «دست بر دهان گذاشتن» او را به خاموشی دعوت می‌کند.

میان گفت بدم من که سست خندیدی که ای سلیم دل کشیده دار لگام

(غزل۱۷۳۲)

گر خوشی است این نوا برجه و گرم پیش آ

سر تو چنین‌چنین مکن مشنو سست وسرسری

(غزل ۲۴۹۱)

چه لب را می‌گزی پنهان که خامش باش و کمترگو

نه فعل و مکر تست این هم که بر گفتار می‌گردم

دهان بر می‌نهاد او دست یعنی دم مزن خامش

و می‌فرمود چشم او درآ در کار پنهانک

به‌نظر می‌رسد حرکت‌های دلالتمندی که در کنش شخصیت‌های معشوق یا مراد تکرار می‌شوند، غالباً با شیطنت‌های معشوقانه همراه‌اند و به‌اصطلاح، صدای عاشق را درمی‌آورند. این شخصیت معشوق، بنا به تفکرات عارفانهٔ مولوی گاه در درون خود او هستند.

دوش چه خورده‌ای دلا راست بگو نهان مکن
چون خموشان بی‌گنه روی به آسمان مکن
بادهٔ خاص خورده‌ای نُقل خلاص خورده‌ای
بوی شراب می‌زند خربزه در دهان مکن
دوش شراب ریختی وز بر ما گریختی
بار دگر گرفتمت بار دگر چنان مکن

(غزل۱۳۲۷)

بیا بیا و باز آ به صلح سوی خانه مرو مرو ز پیشم کتف چنین مجنبان

(غزل۱۸۸۹)

داری سر ما سری بجنبان تونیز بگو زهی تماشا

(غزل۱۲۵)

حرکت‌های دیگری که کارکرد معنایی دارند، افعال متقابلی هستند که دو مرحله از سلوک را نشان می‌دهند. در مرحلهٔ اول، سالک یا عاشق به اکراه یا به اصرار معشوق به‌راه می‌افتد؛ چنانکه او را «کشان کشان» می‌برند. در مرحلهٔ بعد که او جمال یار را می‌بیند به میل و ارادهٔ خود، «رقص‌کنان» می‌رود. نظیر این تقابل در «پیاده رفتن» و «سواره بردن» است که سعی و تلاش سالک و عنایت و لطف حق را تداعی می‌کند.

هین بکشان هین بکشان دامن ما را به خوشان
زانکه دلی را که بری، راه پریشان نبری
راست کنی وعدهٔ خود، دست نداری ز کشش
تا همه را رقص‌کنان جانب میدان نبری

(غزل۲٤٥٥)

خیز دلا کشان کشان رو سوی بزم بی نشان

عشق سواره‌ات کند گرچه چنین پیاده‌ای

(غزل۲٤٦٦)

دامن کشانم می‌کشد در بتکده عیاره‌ای

من همچو دامن می‌دوم اندر پی خون‌خواره‌ای

(غزل۲٤۲۹)

پاره پاره بیشتر رو گرچه مستی ای رفیق

پاره‌ای راه است از ما تا به میدان همچنین

جای‌گیری شخصیت‌ها در صحنه، حرکت آن‌ها به سوی هم، دور شدن از یکدیگر، فاصلهٔ میان شخصیت‌ها و گرد آمدن آن‌ها به شیوه‌ای که معنادار باشد، همه دلالتمند است و می‌تواند سه کارکرد شمایلی، نمایه‌ای یا نمادین داشته باشد؛ مانند جایگیری شخصیت پادشاه در صحنهٔ تئاتر که در شاه‌نشین و بالاتر از زیردستانش نشسته است. وقتی شاه‌نشین بر جایگاه شاه در دربار واقعی دلالت می‌کند، نشانه‌ای شمایلی است؛ وقتی توجه تماشاگر را به مرکز رویداد جلب می‌کند، نشانه‌ای نمایه‌ای است؛ و زمانی که برتری او را نسبت به زیردستانش نشان می‌دهد، نشانه‌ای نمادین است. (ن.ک. اسلین، ۱۳۸۲: ۳۸)

در مباحث نشانه‌شناسی بر ابعاد مکانی نشانه‌ها به‌عنوان عناصر معنی‌دار تأکید می‌شود؛ بالا، پایین، جلو، عقب، دور، نزدیک، چپ، راست، شمال، جنوب، شرق، غرب، داخل، خارج، مرکز و پیرامون در هنرهای تصویری، مفاهیمی را به مخاطب القاء می‌کنند. بنا به تعابیر مصطلح، استعاره‌های جهت به مفاهیم فرهنگی وابسته‌اند؛ مثلاً حرکت از راست به چپ یا چپ به راست، دلالت ترتیبی دارد و عناصری که سمت چپ یا راست یک متن هستند به معنی قبل از و بعد از هستند. تحقیق دربارهٔ دلالت‌های مکانی در ترکیب‌بندی تصویرها با نتایج کمابیش مشابهی بیان شده است؛ مانند اینکه تقابل بالا و پایین با معانی بیشتر و کمتر، خوب و بد، قدرت و ضعف یا ایده‌آل و واقعی همراه است؛ یا اینکه تقابل مرکز و پیرامون به معنای اصل و فرع است و تصویری که در مرکز قرار می‌گیرد نسبت به تصاویر حاشیه، اطلاعات اصلی‌تری را به مخاطب ارائه می‌دهد. (ن.ک. چندلر، ۱۳۸۷: ۱۱۲-۱٤۱)

بر این قیاس می‌توان حرکت اجزای تصویر را در ابعاد مکانی مورد توجه قرار داد و دلالت آن‌ها را به‌دست آورد. برای مثال طبق یافته‌های لینگز تصویرهای حرکت افقی رو به مرکز و حرکت عمودی بعد از آن، سبکی بصری است که به ترسیم کیفیت طریق عرفان

می‌پردازد و بر نشانه‌های مکانی استوار است؛ جهت‌یابی و حرکت به‌سوی مرکز، رمز باطنی است که در شریعت هم با اعمالِ عبادیِ نمازگزاردنِ نمازگزاران رو به قبلـه و آهنـگ حـج کردن عینیت می‌یابد؛ حرکت افقیِ رو به مرکز و پسِ از آن، حرکت عمـودی، نمـاد کمـال مطلوب انسانی است که براساس آن بنده باید ابتدا کمال دنیوی را حاصل کند تا زمینهٔ ترک دنیا را برای خود فراهم آورد. به‌عبـارت دیگـر طریقـت عرفـانی مسـتلزم دو سـفر اسـت؛ نخست، حرکت به‌سوی کمال انسانی و بعـد، حرکـت بـه‌سـمت درجـات بـالاتر وجـود. رمزگذاری‌های مکانیِ حرکت‌های افقی و عمودی با معراج پیامبر تأویل می‌شود:

> اما اگر انسان در درجهٔ اول به‌خاطر وجودِ دورافتادهٔ خود از خدای خویش غریب است در درجهٔ دوم به‌خاطر هبوط از بهشت غریب است. ازاین‌رو، دو بازگشت به وطن باید صورت پذیرد و بی‌شک به‌علت غربتِ ثانویِ انسان بود که در سفر شبانه، ابتدا پیامبر را به‌صورت افقی از مکه به اورشلیم بردند و پس‌ازآن،عروج عمودی خود را انجام داد.... برطبق رمز مکان و بدون درنظر گرفتن اشخاص؛ یعنی بدون درنظرگرفتن این واقعیـت که خود پیامبر [صلی الله علیه و آله و سلم] تجسم مرکز اسـت، خـواه مرکـز اورشـلیم نامیـده شـود و خـواه مکـه، اولـین بخـش سـفر شـبانه، اثبـات ایـن حقیقـت اسـت (لینگز،۱۳۸۳: ۷۲).

می‌توان گفت در تصویرهای مثنوی و غزلیات شمس، حرکت‌های رو بـه بـالا، معنـایی استعاری دارند و بر مفهومی دلالت می‌کنند که تقابل بالا و پایین را نشان می‌دهند؛ چنانکـه در غزل زیر، تصویرهای «برخاستن عاشق»، «برخاستن شعله‌های آتش» و «برخاستن امـواج دریا» حرکت‌هـای مشـابهی هسـتند کـه قیـام عاشـق را در یـک مـتن عرفـانی- حماسـی نمایش می‌دهند.

مرا عاشق چنان باید کـه هربـاری کـه برخیـزد
قیامت هـای پـر آتـش ز هـر سـویی برانگیـزد
دلی خواهیم چون دوزخ که دوزخ را فرو سوزد
دوصـد دریـا بشـوراند ز مـوج بحـر نگریـزد

(غزل ٥٧٤)

تأکید بر تصویر اشیاء بالارونده با الهام از اشعار مولانا می‌تواند شباهت صعود سـالک را تداعی کند و کارکردی استعاری داشته باشد.

شاخ بالا زان رود زیرا ز بـالا آمـده اسـت
سوی اصل خویش یازم کاصل را بشناختم
زیر و بالا چندگویم لامکان اصل من است
من نه از جـایم کجـا را از کجـا بشـناختم

(غزل ۱۵۸۵)

اما حرکت‌های چرخشی که با سماع صوفیانه و رقص و پایکوبی همراه است و مولوی را شیفته و مجذوب می‌کند تا جایی که سماع باعث سرودن اشعاری فی‌البداهـه مـی‌شـود، تداعی کنندهٔ دایره و مرکز است. القای گردش همهٔ ذرات بر گرد نیرویی جاذب با نظـر بـه تصویرهای مثنوی و غزلیات شمس، دلالتمندی دیگری از حرت را به هنرمندان رسانه‌هـای بصری یادآوری می‌کند.

ایها العشاق آتش گشته چون استاده‌ایم　　لاجرم رقصان همه شب گرد آن مه‌پاره‌ایم

(غزل۱۵۹٤)

در سـماع آفتـاب ایـن ذره‌هـا چـون صـوفیان
کس نداند برچه قولی؟ بر چه‌ضرب؟ بر چه ساز؟

(غزل۱۱۹۵)

گه چـرخ زنـان همچـون فلکـم　　گـه بـال زنـا همچـون ملکـم
چرخم پی حق، رقصم پی حق　　مـن زان ویـم نـی مشـترکم

(غزل۱۷٤۹)

از دیگر حرکت‌های مکرر در اشعار مولانا، تقابل افعالی است که بر اساسِ مشابهت بـر مفاهیم تخریب/ آبادانی، فرو رفتن/ برآمدن یا شکستن/ روان شـدن دلالـت مـی‌کننـد. ایـن تصویرها به بیان آموزه‌های عرفانی و مذهبی‌ای می‌پردازند که فروتنی را مقدمـهٔ سـروری و عبودیت را لازمهٔ حریت می‌دانند؛ چنانکه در متون مقدس دینی نیز بیشتر پیـامبران ناگزینـد چنین سلوکی را تجربه کنند: یونس نبی ناگزیر است از ظلمت شکم حوت عبـور کنـد تـا مجلای نور الهی باشد و پیامبر. این تصاویر به ایضاح مضمون دیگری هم می‌پردزاند و آن، مرگ است که مقدمهٔ حیات و تولد ثانی است. تصویر گوهر و مرجانی که کوبیده و ساییده

می‌شوند و پس از تبدیل شدن به ذره، سبک‌تر و سریع‌تر به سوی خورشید بالا می‌روند بر حرکت روان و سبکبار روح دلالت می‌کنند که پس از نابودی تن رخ می‌دهد.

در هاون تن بنگر کز عشق سبک روحی — تا ذره شود خود رامی‌کوبد ومی‌ساید
گر گوهر و مرجانی جز خرد مشو اینجا — زیرا که در این حضرت جز ذره نمی‌شاید
در گوهر جان بنگر اندر صدف این تن — کز دست گرانجانی انگشت همی خاید
چون جان بپرد از تو این گوهر زندانی — چون ذره به اصلش شد، خوانیش ولی ناید

(غزل ٦٢١)

کوه نیم سنگ نیم چونکه گدازان نشوم — دیدم جمعیت تو چونکه پریشان نشوم
کوه ز کوهی برود، سنگ ز سنگی بشود — پس من اگر آدمیم کمتر از ایشان نشوم
آهن پولاد و حجر در کف تو موم شود — من که همه مومِ توام چونکه بدین سان نشوم

(غزل ١٤٠١)

ز مستی در هزاران چه فتادیم — برون‌مان می‌کشد عشقش بقلاب

(غزل ٢٩٥)

جذبه شاخ آب را از بیخ تا بالا کشد — همچنانکه جذبه جان را برکشد بی نردبان

(غزل ١٩٤٠)

در پایان این بحث به حرکت دلالتمند دیگری می‌توان اشاره کرد که کارکردی استعاری دارد؛ یعنی کشمکش میان دو عنصر بصری که به کشاکش نیروهای نفسانی و روحانی یا جدال عقل و عشق شبیه است و یکی از این سو می‌کشد و دیگر از آن سو. در یکی از غزل‌های روایی، مولانا در مکاشفهٔ خود خانه‌ای می‌بیند پر از افراد مست که او را به درون می‌کشند و مولوی هم دامان خود را از دست آن‌ها می‌کشد؛ و پیداست که در گفتمان عاشقانه– عارفانهٔ او غلبه با کیست.

یک خانه پر زمستان، مستان نو رسیدند — دیوانگان بندی، زنجیرها دریدند
من دی ز ره رسیدم، قومی چنین بدیدم — من خویش را کشیدم، ایشان مرا کشیدند

(غزل ٨٥٠)

گوشی کشد مرا مِی، گوشی دگر کشد وی — ای دل درین کشاکش بنشین و باده می‌کش

(غزل ١٢٦٧)

چه کسم من چه‌کسم من که بسی وسوسه‌مندم
گه از آن سوی کشندم گه ازین سوی کشندم
ز کشاکش چو کمانم به کف گوش کشانم
قدر از بام در افتد چو در خانه ببندم

(غزل ٦١٠)

کتاب‌نامه

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

احمدی، بابک (۱۳۷۱): از نشانه‌های تصویری تا متن، تهران، مرکز.

احمدی، بابک (۱۳۷۵): ساختار و تأویل متن؛ از نشانه‌شناسی و ساختارگرایی، چ سوم، تهران، مرکز.

اسلین، مارتین (۱۳۸۲): دنیای درام (نشانه‌ها و معنا در رسانه‌های نمایشی، تئاتر، سینما، تلویزیون)، ترجمهٔ محمد شهبا، چ دوم، هرمس.

بونتیزر، پاسکال (۱۳۷٦): «افسانه‌پرداز کوچک، تصویر تمام نمای هنرمند بزرگ»، گردآوری: مسعود فراستی: اینگمار برگمان و سینمایش؛ هزارتوی رؤیا–حقیقت، تهران، کانون فرهنگی– هنری ایثارگران.

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

تیودور، اندرو (۱۳۷۵): تئوری‌های سینما، ترجمهٔ رحیم قاسمیان، تهران، سروش.

چندلر، دانیل (۱۳۸۷): مبانی نشانه‌شناسی، ترجمه محمد پارسا، چ چهارم، تهران، پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی و انتشارات سوره مهر.

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

حیاتی، زهرا (۱۳۹۱): «مقایسه استعاره ادبی و استعاره سینمایی با شواهدی از شعر فارسی»، فصلنامه علمی–پژوهشی پژوهش‌های ادبی، سال۹، شماره ۳۸، صص ۳۵–۵۹

حیاتی، زهرا (۱۳۹۳): «نقد ادبی و مطالعات تطبیقی در اقتباس بین رسانه‌ای»، فصلنامه علمی–پژوهشی پژوهش‌های ادبی، سال۱۱، شماره۴۳، صص ۳۱–۵۲

شیمل، آن‌ماری (۱۳۸۷): « زبان نمادین مولانا »، گردآوری و ترجمه: محمد طرف: مولانا، دیروز، امروز، فردا، تهران، بصیرت.

کاتز، استیون. دی (۱۳۷٦): نما به نما (کارگردانی فیلم: از تصور ذهنی تا تصویر سینمایی)، ترجمهٔ محمد گذرآبادی، تهران، بنیاد سینمایی فارابی.

کهنسال، مریم (۱۳۸۳): بررسی جلوه‌های نمایشی در مثنوی، رسالهٔ دکتری، دانشگاه شیراز، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، استاد راهنما: منصور رستگار فسایی

لینگز، مارتین (۱۳۸۳): عرفان اسلامی چیست؟، ترجمهٔ فروزان راسخی، ویراستهٔ مصطفی ملکیان، چ دوم، تهران، دفتر پژوهش و نشر سهروردی.
متز، کریستین (۱۳۸۵): «دربارهٔ مفهوم زبان سینما»، گردآوری، بیل نیکولز: ساخت‌گرایی، نشانه‌شناسی سینما، ترجمهٔ علاءالدین طباطبایی، تهران، هرمس.
مولوی، جلال الدین (۱۳۷۵): کلیات شمس، تهران، راد.
وولن، پیتر (۱۳۸٤): «سینما و نشانه‌شناسی»، گردآوری، بیل نیکولز: ساخت‌گرایی، نشانه‌شناسی سینما، ترجمهٔ علاءالدین طباطبایی، تهران، هرمس.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی