



سازمان اسناد و کتابخانه ملی
جمهوری اسلامی ایران



بینمای ایران

و ادبیات کلاسیک فارسی

محمد اصغر زاده

هوالمؤر

سینمای ایران
و ادبیات کلاسیک فارسی

محمد اصغرزاده



سرشناسه: اصغرزاده، محمد، ۱۳۶۲ -

عنوان و نام پدیدآور: سینمای ایران و ادبیات کلاسیک فارسی/ محمد اصغرزاده.

مشخصات نشر: تهران: پژوهشگاه فرهنگ، هنر و ارتباطات، انتشارات، ۱۴۰۰.

مشخصات ظاهری: ۳۲۸ص.: مصور: ۱۴/۵ × ۲۱/۵ م.م.

فروست: فرهنگ و جامعه: ۶۳.

شابک: ۹-۳۸۹-۴۵۲-۶۰۰-۹۷۸:

وضعیت فهرست نویسی: فیبا

یادداشت: کتابنامه: ص. [۳۰۹] - ۳۲۴.

موضوع: سینما و ادبیات -- ایران

Motion pictures and literature -- Iran

سینما -- ایران -- تاریخ -- قرن ۱۴

Motion pictures -- Iran -- History -- 20th century

شناسه افزوده: پژوهشگاه فرهنگ، هنر و ارتباطات، انتشارات

رده بندی کنگره: PN1۹۹۳/۵

رده بندی دیویی: ۷۹۱/۴۳

شماره کتابشناسی ملی: ۸۶۸۹۷۴۹

اطلاعات رکورد کتابشناسی: فیبا



پژوهشگاه فرهنگ، هنر و ارتباطات
سازمان اسناد و کتابخانه ملی جمهوری اسلامی ایران

ناشر: پژوهشگاه فرهنگ، هنر و ارتباطات

عنوان: سینمای ایران و ادبیات کلاسیک فارسی

نویسنده: محمد اصغرزاده

ویراستار: ناصر مرادی زاده

طراح جلد و صفحه آرا: حسین آذری

نوبت چاپ: اول - بهار ۱۴۰۲

شمارگان: ۵۰۰ نسخه

قیمت: ۱۳۰ هزار تومان

شابک: ۹-۳۸۹-۴۵۲-۶۰۰-۹۷۸:

همه حقوق این اثر برای پژوهشگاه فرهنگ، هنر و ارتباطات محفوظ است.

در صورت تخلف، پیگرد قانونی دارد.

نشانی: تهران، پایین تر از میدان ولی عصر (عج)، خیابان دمشق، شماره ۹، پژوهشگاه فرهنگ، هنر و ارتباطات

صندوق پستی: ۶۲۷۴ - ۱۴۱۵۵، تلفن: ۸۸۹۰۲۲۱۳، دورنگار: ۸۸۹۳۰۷۶، Email: nashr@nlc.ac.ir

صفحہ (۳۲)

تقدیم پرستگار مغلذ زندگی لام

مغلذ خانہ و مدرسہ لام:

پدر و مادر م

فهرست مطالب

۱.....	سخن ناشر
۳.....	مقدمه

فصل اول: مفاهیم مشترک ادبیات و سینما

۹.....	۱. تصویرسازی
۱۳.....	تصویرسازی در ادبیات کلاسیک فارسی
۱۸.....	تصویرسازی در سینما
۲۵.....	۲. اقتباس
۲۵.....	تعاریف و مفاهیم اقتباس
۳۰.....	شاخصه‌ها و فرایند شکل‌گیری در اقتباس
۳۵.....	انواع اقتباس
۳۷.....	رابطه اقتباسی سینما و ادبیات
۴۱.....	اقتباس در سینمای غرب
۴۵.....	اقتباس در سینمای ایران

فصل دوم: ظرفیت‌های سینمایی متون کلاسیک فارسی

۵۷.....	مقدمه
۵۹.....	۱. ظرفیت‌های دراماتیک و سینمایی متون حماسی
۵۹.....	۱.۱. سینمای حماسی
۶۰.....	۲.۱. آیا متون حماسی (مانند شاهنامه) قابلیت اقتباس تئاتری و سینمایی دارند؟
۶۴.....	۳.۱. ویژگی‌های دراماتیک شاهنامه
۶۶.....	۴.۱. ویژگی‌های سینمایی شاهنامه
۶۷.....	صحنه‌آرایی در شاهنامه
۶۹.....	رنگ و نورپردازی در شاهنامه
۷۴.....	صدا در شاهنامه
۷۷.....	تدوین در شاهنامه
۸۸.....	۲. ظرفیت‌های دراماتیک و سینمایی متون تاریخی
۸۸.....	۱.۲. سینمای تاریخی
۸۹.....	۲.۲. آیا متون تاریخی (مانند تاریخ بیهقی) قابلیت اقتباس تئاتری و سینمایی دارند؟
۹۰.....	۳.۲. ویژگی‌های نمایشی (تئاتری) تاریخ بیهقی
۹۱.....	۱.۳.۲. ویژگی‌های نمایش ارسطویی (دراماتیک) در تاریخ بیهقی
۹۶.....	۲.۳.۲. ویژگی‌های نمایش برشتی (روایی) در تاریخ بیهقی

۹۹.....	۴. ۲. ویژگی‌های سینمایی تاریخ بیهقی.....
۹۹.....	میزانسن در تاریخ بیهقی.....
۹۹.....	تدوین در تاریخ بیهقی.....
۱۰۶.....	فلاش‌بک و فلاش‌فوروارد در تاریخ بیهقی.....
۱۰۸.....	صحنه‌آرایی در تاریخ بیهقی.....
۱۰۸.....	نورپردازی در تاریخ بیهقی.....
۱۱۰.....	ظرفیت‌های دراماتیک و سینمایی متون غنایی.....
۱۱۰.....	۱. ۳. سینمای غنایی (عاشقانه و موزیکال).....
۱۱۱.....	۲. ۳. آیا متون غنایی (مانند خسرو و شیرین) قابلیت اقتباس تئاتری و سینمایی دارند؟.....
۱۱۵.....	۳. ۳. ویژگی‌های دراماتیک و سینمایی خسرو و شیرین.....
۱۱۶.....	گفت‌وگو در خسرو و شیرین.....
۱۱۸.....	شخصیت‌پردازی در خسرو و شیرین.....
۱۲۰.....	شبهات خسرو و شیرین به درام‌های ارسطویی و شکسپیری.....
۱۲۵.....	گزینش و خوانش دراماتیک وقایع در خسرو و شیرین.....
۱۲۶.....	صحنه‌آرایی و تصویرسازی سینمایی در خسرو و شیرین.....
۱۳۰.....	ظرفیت‌های دراماتیک و سینمایی متون عرفانی.....
۱۳۰.....	۱. ۴. سینمای عرفانی.....
۱۳۲.....	۲. ۴. آیا متون عرفانی (مانند منطق‌الطیر) قابلیت اقتباس تئاتری و سینمایی دارند؟.....
۱۳۵.....	۳. ۴. ویژگی‌های دراماتیک و سینمایی منطق‌الطیر.....
۱۳۶.....	پیرنگ در منطق‌الطیر.....
۱۳۶.....	گفت‌وگو در منطق‌الطیر.....
۱۳۷.....	رابطه خط سیر دراماتیک و ساختار سه‌پرده‌ای با روایت منطق‌الطیر.....
۱۴۰.....	فاصله‌گذاری در منطق‌الطیر.....
۱۴۱.....	سفر در سینما و منطق‌الطیر.....
۱۴۲.....	انیمیشن و منطق‌الطیر.....
۱۴۳.....	ارتباط جلوه‌ها و فناوری‌های ویژه سینمایی و منطق‌الطیر.....

فصل سوم: موانع ارتباط ادبیات کلاسیک فارسی و سینما

۱۴۵.....	تقدمه.....
۱۴۶.....	موانع درون‌متنی.....
۱۴۷.....	۱. ۱. موانع ساختاری.....
۱۴۷.....	۱. ۱. ۱. فاصله‌گذاری در متون کلاسیک ادبی.....
۱۶۳.....	۲. ۱. ۱. ناهمخوانی زبان متون کلاسیک با زبان گفتار امروزی.....
۱۶۵.....	۲. ۱. موانع مضمونی.....
۱۶۶.....	تطابق نداشتن برخی ارزش‌های اخلاقی و عرفی زمان نگارش متون کلاسیک با زمان کنونی.....

تطابق نداشتن برهمکنش حاکمیت- ملت، میان زمان نگارش متون کلاسیک و زمان کنونی.....	۱۶۹
تطابق نداشتن شخصیت پردازی و ویژگی های رفتاری قهرمانان متون کلاسیک با انسان های کنونی.....	۱۷۲
تطابق نداشتن عواطف ملی گرایانه زمان نگارش متون کلاسیک با زمان کنونی.....	۱۷۶
۲. موانع فرامتنی.....	۱۸۰
تفاوت ساحت اخلاقیات میان روایت ادبی و سینمایی.....	۱۸۰
تقابل ماهوی روایت متون کلاسیک ادبی و تصویرسازی سینمایی در ایران.....	۱۸۳
فاصله ادبیات کلاسیک از مسائل اجتماعی در مقابل گرایش اجتماعی سینما.....	۱۸۷
اشباع جامعه ایرانی از معانی استعاره و خیالی و ادراک رئال و کمیک آن از هنر سینما.....	۱۹۱
سیاست زدگی و محل تشتت آرا بودن اقتباس از متون کلاسیک.....	۱۹۴
مخالفت برخی منتقدان سینما نسبت به انواع اقتباس از متون کلاسیک.....	۱۹۶
ضعف در فناوری و کمبود پشتیبانی مالی برای ساخت آثار شکوهمند تاریخی و حماسی.....	۱۹۹
وجود روحیه تفرّد در میان برخی از سینماگران ایرانی و انقطاع آنها از پیرنگ های داستانی ادبیات کلاسیک.....	۲۰۲

فصل چهارم: راهکارهای تقویت رابطه ادبیات کلاسیک فارسی و سینمای ایران

مقدمه.....	۲۰۹
۱. نحوه مواجهه با فاصله گذاری های متون کلاسیک ادبی در سینما.....	۲۱۰
۱.۱. فاصله گذاری در سینما.....	۲۱۱
۲.۱. نحوه اقتباس از فاصله گذاری روایی متون کلاسیک فارسی در سینما.....	۲۱۶
نحوه اقتباس از فاصله گذاری داستانی متون کلاسیک در سینما.....	۲۱۷
۳.۱. نحوه اقتباس از فاصله گذاری معنایی متون کلاسیک در سینما.....	۲۲۳
نحوه اقتباس از فاصله گذاری های عرفانی و دینی متون کلاسیک در سینما.....	۲۲۴
نحوه اقتباس از فاصله گذاری شناختی مؤلفان متون کلاسیک در سینما.....	۲۳۰
۲. نحوه مواجهه با زبان متون کلاسیک در سینما.....	۲۳۱
۱.۲. نحوه مواجهه با توصیف ها و صور خیال متون کلاسیک ادبی در سینما.....	۲۳۱
۲.۲. نحوه مواجهه با زبان مصنوع متون کلاسیک در سینما.....	۲۳۶
۳.۲. بررسی موردی: اقتباس از زبان متون کلاسیک در آثار بیضایی و حاتمی.....	۲۳۸
۳. بازنویسی متون کلاسیک فارسی بر اساس ساختار دراماتیک و گونه های سینمایی.....	۲۴۳
۴. نحوه مواجهه با شخصیت پردازی متون کلاسیک در سینما.....	۲۴۶
بررسی موردی: خوانش دراماتیک از شخصیت پردازی خسرو و شیرین نظامی در اقتباس سینمایی.....	۲۴۷
۵. مواجهه روزآمد با شخصیت های اساطیری و تاریخی و پیرنگ اجتماعی و سیاسی متون کلاسیک در سینما.....	۲۵۰
۶. تغییر راوی دانای کل و چرخش روایی متون کلاسیک ادبی در اقتباس سینمایی از آنها.....	۲۵۴
۷. دیدگاه استعاره به داستان های متون کلاسیک در اقتباس از آنها.....	۲۶۱
۸. انجام اقتباس های غیرمستقیم و برداشت آزاد از متون کلاسیک.....	۲۶۷

استفاده از سبک‌های متنوع و نو روایت فیلم در اقتباس از ساختار و پیرنگ متون کلاسیک ...	۲۷۳
سیاست‌گذاری‌های مؤثر در تحکیم رابطه ادبیات کلاسیک و سینما	۲۷۸
یک نگاه	۲۸۱
منابع	۲۹۱
په	۳۰۷

سخن ناشر

پژوهشگاه فرهنگ، هنر و ارتباطات با هدف رفع نیازهای پژوهشی وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، نزدیک به دو دهه است که با رویکرد مسئله‌محوری به دنبال شناخت مشکلات حوزه فرهنگ و هنر، شناسایی قابلیت‌ها و ظرفیت‌ها و ارائه راهبردها و راهکارهای مناسب برای حل مشکلات و نیز توسعه قابلیت‌ها در مسیر تعالی فرهنگی کشور است.

این پژوهشگاه، با سه پژوهشکده فرهنگ، هنر و ارتباطات در تعامل و همکاری با صاحب‌نظران و اندیشمندان حوزه فرهنگ و هنر، ضمن اجرا و نظارت بر طرح‌های پژوهشی مورد نیاز، اقدام به برگزاری نشست‌ها، همایش‌های علمی، جلسات نقد و گفتگو و نیز جشنواره پژوهش فرهنگی سال می‌نماید.

علاوه بر این، دفتر طرح‌های ملی پژوهشگاه نیز، به‌عنوان متولی انجام مطالعات فرهنگی و اجتماعی در سطح ملی، ضمن اجرای نظرسنجی‌های مورد نیاز، به اجرای پیمایش‌های ملی نظیر پیمایش ارزش‌ها و نگرش‌های ایرانیان؛ مصرف کالاهای فرهنگی؛ سواد رسانه‌ای؛ وضعیت فرهنگی، اجتماعی و اخلاقی جامعه ایران و سنجش سرمایه اجتماعی کشور اقدام می‌نماید.

پژوهشگاه فرهنگ، هنر و ارتباطات، تلاش دارد تا مجموعه دستاوردهای پژوهشی خود را با هدف تحقق عدالت فرهنگی و دسترسی همه پژوهشگران

و سیاست‌گذاران فرهنگی کشور، منتشر نماید. از این رو انتشارات پژوهشگاه طی مدت فعالیت خود تاکنون، آثار پژوهشی متعدد و متنوعی را در قالب «کتاب»، «گزارش پژوهش»، «گزارش نظرسنجی» و «گزارش راهبردی» منتشر کرده است. پژوهشگاه همچنین، انتشار فصلنامه علمی پژوهشی «مطالعات فرهنگ ارتباطات» و نیز چاپ آثار برگزیده جشنواره فرهنگی سال را در کارنامه خود دارد.

پژوهشگاه فرهنگ، هنر و ارتباطات، ضمن استقبال، تعامل، همکاری و همفکری با استادان، نخبگان و پژوهشگران حوزه فرهنگ، هنر و رسانه، امیدوار است با انتشار دستاوردهای پژوهشی خود بتواند به «مرجع پژوهش» در حوزه فرهنگ و هنر ایران و نیز پایگاهی برای اندیشمندان و دلسوزان این عرصه تبدیل شود. ضمن آنکه پژوهشگاه اذعان می‌دارد، انتشار این آثار برای آشنایی کارشناسان با جدیدترین دیدگاه‌هاست و به منزله تایید تمام محتوای آن‌ها نیست.

پژوهشگاه فرهنگ، هنر و ارتباطات

مقدمه

دو هنر ادبیات و سینما از اشتراکات بنیادینی در شیوه‌های روایت و تصویرسازی برخوردارند. غیر از مشابهت‌های ظاهری مذکور، ارتباط هم‌افزای این دو هنر زمینه‌نوزایی و اشاعه‌فرازمانی کهن‌الگوهای انسانی و اسطوره‌ملی را فراهم می‌آورد. اقتباس‌های فراوان سینمایی از آثار ادبی، یکی از نشانه‌های این ارتباط چندلایه و تاریخی است. زندگی انسان معاصر در لایه‌های رئالیستی و سورئالیستی با درام و تصویر سینمایی پیوند خورده است. سینمای موفق می‌تواند با چینش فرازمانی پازل‌های اساطیر و مفاهیم قدسی ازل‌ی به درک بهتر تصویر این‌زمانی جامعه و نوزایی روح اجتماعی یاری رساند و این امکان را فراهم آورد تا مردم یک سرزمین در آینه‌اسطوره و تاریخ، نقصان‌های زمان حال خویش را بشناسند و شوق نیل به رؤیا و ابرمردی را در درون خویش بپرورانند. در نقطه‌مقابل، برقرارنشدن این رابطه می‌تواند به گسست پیوند فرازمانی جامعه با زمینه‌های تمدنی و هویتی آن منجر شود. این نبود شناخت به‌نوبه خود زمینه‌های نقصان در قضاوت‌های تاریخی و هویت اجتماعی را فراهم می‌آورد. ارتباط با زمینه‌های اساطیری، تاریخی، غنایی و عرفانی موجود در بطن فرهنگ ایرانی، بدون شناخت ادبیات کلاسیک فارسی امکان‌پذیر

نیست. به‌طور خلاصه، ادبیات کلاسیک فارسی زبان گذشته فرهنگی کشورمان و سینما زبان انسان معاصر است و برای پویایی گفتمان هنری و فرهنگی جامعه باید ارتباطی کُنش‌مند و هم‌افزا میان این دو برقرار شود.

با نگاهی به سینمای کشورهایمانند آمریکا، چین، ژاپن، کره و... می‌توان ارتباط هم‌افزای اسطوره و حماسه کهن با هنر مدرن سینما را مشاهده کرد؛ گویی این کشورها پیش‌گامی در مدرنیزاسیون را بدون ارتباط روحانی با سنت اساطیری و روح حماسی جامعه امکان‌پذیر نمی‌دانند. ضرورت این ارتباط و ارائه شناسنامه هویت‌مند فرازمانی تا اندازه‌ای است که در بعضی از این کشورها پیشینه تاریخ ملی با ساخت حماسه مصنوع یا ترجمه حماسه سایر کشورها به سنج‌های فرهنگ خودی در هنر سینما جبران می‌شود (مانند سریال‌های کره‌ای و فیلم *شجاع‌دل* اثر مل گیسون (۱۹۹۵)، *گلادیاتور* اثر ریدلی اسکات (۲۰۰۰)، و *تروا* اثر ولفگانگ پترسون (۲۰۰۴) در هالیوود). در سینمای آمریکا اکثر وقایع تمدن غرب و متون درخشان کلاسیک از نمایشنامه‌های هومر تا شکسپیر و رمان‌های معاصر به تصویر کشیده شده‌اند. این اقتباس‌ها فراتر از سرگرمی ظاهری، هویت انسان معاصر را تا امتداد ظرف تاریخی آن بسط داده‌اند و در مقابل دیدگانش منظری به فرازمانی و جاودانگی گشوده‌اند.

علی‌رغم آنکه کشورمان از ادبیات کلاسیک غنی در گونه‌های حماسی، عرفانی، غنایی و تاریخی برخوردار است و همچنین از کشورهای صاحب‌نام در هنر سینماست، ارتباط دوسویه ادبیات کلاسیک و سینما در آن به‌گونه‌ای غایبی و تکاملی برقرار نشده است. عموم اقتباس‌های سینمایی از متون کلاسیک به دهه‌های آغازین ورود سینما به ایران بازمی‌گردد که اغلب آن‌ها هم‌آثاری نازل‌اند. البته در دهه‌های اخیر اقتباس از متون معاصر ایرانی و خارجی بالنسبه بیشتر شده است. با وجود این حتی در میزان اقتباس از متون معاصر نیز با آمار سینمای هالیوود، که در آن درصد بالایی از فیلم‌های ساخته‌شده اقتباس از آثار ادبی معاصر است، فاصله زیادی وجود دارد. بنابراین می‌توان مشکل را در

دو مرحله بیان کرد: مسئله اول آنجاست که سینمای ایران کمتر به مقوله اقتباس [از متون دوره‌های مختلف] نظر دارد؛ مسئله دوم به ارتباط خاص کارگردان‌های کشورمان با متون کلاسیک ادبی بازمی‌گردد. رجوع بیشتر کارگردان‌های ایرانی به متون معاصر به نسبت متون کهن نشان‌دهنده این است که آن‌ها به دلایلی که در این کتاب مورد مذاقه قرار گرفته است، ادراکی سینمایی از متون کلاسیک کشورمان ندارند یا امکان اقتباس آن‌ها از آثار مذکور وجود ندارد. در صورت تداوم این کم‌توجهی و اقتباس فزاینده سینمای آمریکا از متون کلاسیک و وقایع تاریخی کشورمان، ارتباط نسل‌های آینده ما با سنت ایرانی از طریق ترجمه‌ای فراایرانی و هالیوودی صورت خواهد گرفت.

هرچند جذابیت‌های داستانی متون کلاسیک ادب فارسی شوق مواجهه با اقتباس‌های سینمایی آن‌ها را در اذهان ایجاد می‌کند، اما نباید از یاد برد که برخی ویژگی‌های درون‌متنی (ساختاری و مضمونی) این آثار میان آن‌ها و روایت دراماتیک تمایز ایجاد می‌کند. بخشی از موانع ارتباط ادبیات کلاسیک فارسی و سینمای کشورمان نیز به فرامتن (بستر ارتباطی ادبیات کلاسیک و سینما در ایران و زمینه‌های تاریخی، اجتماعی و سیاسی این ارتباط) بازمی‌گردد. بررسی مجموعه این آسیب‌ها و تأمل در باب راهکارهای رفع آن‌ها، چهارچوب بنیادین این کتاب را تشکیل می‌دهد. تألیفاتی از این دست در مرحله‌ای غایی به برهم‌چینی فرازمانی و فراهنری پازل روایت ایرانی می‌انجامد و اسطوره و تاریخ کهن کشورمان را با هنر مدرن سینما پیوند می‌زند. همچنین از آنجاکه سینما مناسب‌ترین بستر برای ارجاع انسان معاصر به ادبیات و فرهنگ گذشته و جهانی کردن ادبیات هر ملت است، ایجاد زمینه برای اقتباس از متون کلاسیک و ارائه روزآمد مفاهیم مندرج در آن‌ها به تبلیغ گفتمان و فرهنگ ایرانی در جهان منجر خواهد شد.

منتقدان ادبی کشورمان در گذشته نسبت به وجوه دراماتیک متون کلاسیک ادبی توجه چندانی نشان نمی‌دادند. یکی از دلایل این امر فقدان گونه‌نمایشی و نمایشنامه‌نویسی در ادبیات کهن کشورمان است. این رویه

در دو دهه گذشته متحول شده و کتب و مقالات متعددی در این خصوص نشر یافته است.^۱ افزایش دانشجویان رشته‌های ادبیات، سینما و پژوهش هنر در مقاطع تحصیلات عالی، ضرورت نگارش مقالات پژوهشی از سوی دانشجویان و استادان و ترجمه متون نقد ادبی و نظریات روایت و درام و... در کنار افزایش مطالعات بینارشته‌ای از دلایل این اقبال است. در نتیجه توصیف ویژگی‌های دراماتیک و سینمایی متون کلاسیک ادبیات فارسی امری نوپدید تلقی نمی‌شود و اغلب در مطالعات مختلف دهه‌های اخیر به این ویژگی‌ها اشاره شده است. البته شایان ذکر است که مطالعات مذکور هنوز نتوانسته است چندان توجه سینماگران کشورمان را برانگیزد و جریان تازه‌ای از گرایش به ادبیات کهن را در سینمای ایران ایجاد کند.

این مطالعات را می‌توان برداشت‌هایی گذرا با رویکرد توصیفی به شمار آورد که

۱. مقالات و کتاب‌هایی در خصوص وجوه سینمایی متون کلاسیک ادب فارسی نوشته شده است؛ برای مثال سینما و ساختار تصاویر شعری در شاهنامه فردوسی (ضابطی جهرمی، ۱۳۷۸). بازآفرینی منظومه خسرو و شیرین نظامی در سینما (حیاتی، ۱۳۸۷). مشت در نمای درشت (حسینی، ۱۳۸۸). قابلیت‌های دراماتیک ادبیات کهن فارسی (جولایی، ۱۳۸۹). فردوسی و هنر سینما (هاشمی، ۱۳۹۰). نیستان و سینما (صدایی، ۱۳۹۵) و سینمای اقتباسی و ادبیات کلاسیک فارسی (پورشبانان، ۱۳۹۵). همایش‌ها و نشست‌هایی نیز در این خصوص برگزار شده است (ر.ک: مجموعه مقالات اولین هم‌اندیشی سینما و ادبیات (اربابی، ۱۳۸۷) و مجموعه نشست‌های بررسی جایگاه ادبیات کهن ایران در سینما و تلویزیون (قادری، فنائیان و زنوزی، ۱۳۸۹)).

زهرا حیاتی در مقاله «نقد مطالعات تطبیقی اقتباس در پژوهش‌های ادبی و سینمایی ایران» (۱۳۹۳) به بررسی مجموعه آثار مرتبط با مقوله اقتباس سینمایی و مطالعات بینارشته‌ای ادبیات و سینما پرداخته است. همچنین برخی از منتقدان که به تاریخ سینمای ایران پرداخته‌اند، فیلم‌های اقتباسی از ادبیات کلاسیک کشورمان را برشمرده‌اند؛ برای مثال ادبیات فارسی و سینما (جاهد، ۱۳۷۲) و ارتباط سینما با ادبیات در تاریخ یکصدساله سینمای ایران (مستغاش، ۱۳۷۹).

در این میان اما کمتر با نگاهی آسیب‌شناسانه رابطه سینمای ایران و ادب کلاسیک فارسی مشمول تأمل و تدقیق قرار گرفته است. میراحسان میراحمد در مقاله «ساخت‌شناسی اقتباس» (۱۳۸۸) معتقد است سینمای ایران نتوانسته با دید علمی به اسطوره‌های مذهبی و افسانه‌های ایرانی نگاه کند. فهیمی فر و یوسفیان در مقاله «قابلیت‌های روایی ادبیات عامیانه ایران در اقتباس نمایشی برای تلویزیون و سینما» (۱۳۹۲) به برخی از موانع اقتباس از متون عامیانه مانند اصالت نثر و ضعف شخصیت‌پردازی در آن‌ها اشاره کرده‌اند. پورشبانان و عبیدی در مقاله «نگاهی به تاریخچه اقتباس سینمایی از متون کلاسیک ادبیات فارسی» (۱۳۹۲) معتقدند که رابطه اقتباسی محکمی میان ادبیات کلاسیک و سینمای ایران برقرار نگردیده است. هرچند عنوان دوم مقاله مذکور «دلایل ضعف و عدم ساخت فیلم‌های اقتباسی موفق در سینمای ایران» ذکر شده است، اما در آن عملاً به این دلایل اشاره نشده است و در نتیجه‌گیری تنها به پیشنهادهایی گذرا مانند استفاده از زبان امروزی، پشتیبانی مالی و استفاده از روش برداشت آزاد برای افزایش ساخت و تأثیر آثار اقتباسی اکتفا شده است. مستور در مقاله «موانع گفت‌وگویی سینما و ادبیات در ایران» (۱۳۸۷) موانع تاریخی، روان‌شناختی جامعه‌شناختی و درونی و همچنین میل کارگردان‌های ایرانی به کار انفرادی و پرهیز از کار گروهی در تولید فیلم‌نامه را از عوامل رکود اقتباس در ایران دانسته است.

اغلب بر ویژگی‌های دراماتیک و سینمایی متون کهن متمرکز بوده‌اند. نگارندگان این پژوهش‌ها توجه چندانی به موانع اقتباس نداشته‌اند و نکوشیده‌اند تا با دیدی علمی و جامع مجموعه‌ای مدون از موانع ارتباط ادبیات کلاسیک فارسی و سینمای ایران و راهکارهای رفع آن‌ها را ارائه دهند. در نتیجه ضروری است که پژوهش‌های بیشتری در سطوح ارائه نظریه ادبی - سینمایی، توصیف ظرفیت‌های تئاتری - سینمایی متون کهن فارسی و بازنویسی آن‌ها با توجه به شاخص‌های دراماتیک و همچنین شیوه‌های جدید روایی انجام شود.

در این راستا، در این کتاب تلاش می‌شود با نگاهی بینارشته‌ای، ضمن بررسی جامع رابطه ادبیات کلاسیک فارسی و سینمای ایران، موانع هم‌افزایی غایی این دو بررسی شود و بعد از تبیین این موانع، راهکارهایی نیز برای عبور از آن‌ها ارائه می‌شود. با این نگاه، ظرفیت‌های دراماتیک و سینمایی متون کلاسیک فارسی با روش توصیفی - تحلیلی و با رویکرد انتقادی و آسیب‌شناسانه بررسی شده و اطلاعات حاصل از این بررسی با روش تحلیل محتوا پردازش شده است. در مباحث تطبیقی، تئوری‌های اساسی نمایش و فیلم و در شاخه‌های مثال‌ها آثار شهره سینمایی مرتبط با مباحث، مرجع نظر قرار گرفته است. در فصل‌های کتاب به تناسب بخش‌ها و موضوعات مختلف به نام فیلم‌هایی در گونه‌های مختلف اشاره می‌شود. نگاه ما تنها به گونه خاصی از روایت و سینما، مانند روایت دراماتیک و سینمای داستان‌گو معطوف نیست و در کنار فیلم‌های گونه تاریخی - حماسی هالیوود (آثاری مانند اسپار تاکوس و گلا دیاتور) به نظریات و فیلم‌های آیزنشتاین، سینمای شرق آسیا (آثار کوروساوا) و فیلم‌های غیردراماتیک کارگردان‌هایی مانند عباس کیارستمی هم توجه شده است.^۱ در واقع از آنجایی که صرفاً تعمیم نظریه‌های کلاسیک تئاتر و سینما به متون کلاسیک ادبی برای اقتباس از آن‌ها کافی نیست، تلاش می‌شود تا شیوه‌های روایت نو سینمایی برای اقتباس از ساختار فاصله‌گذارانه متون کهن ادب فارسی مورد تأمل قرار گیرد.

۱. اطلاعات اغلب فیلم‌های خارجی در کتاب برگرفته شده است از: شناسنامه. داستان و تحلیل بیش از ۵۲۰۰ فیلم سینمایی از ۱۸۹۵ تا ۲۰۰۶ (رحیبیان، ۱۳۸۵).

این کتاب مشتمل بر چهار فصل است. در فصل اول مفهوم تصویرسازی که وجه مشترک ادبیات و سینما را تشکیل داده و زمینه ارتباط این دو هنر و اقتباس سینمایی از متون ادبی را فراهم می‌آورد شرح داده می‌شود و تصویرسازی متون کلاسیک فارسی و فیلم‌های سینمایی مورد مذاقه قرار می‌گیرد. همچنین در این فصل به شکل مبسوط به مقوله اقتباس، اقتباس در سینمای جهان و اقتباس در سینمای ایران می‌پردازیم تا میزان ارتباط سینمای ایران با وجوه و ظرفیت‌های سینمایی متون کلاسیک تبیین و سینمای کشورمان در این موضوع با سینمای سایر نقاط جهان مقایسه شود. در فصل دوم با بررسی ویژگی‌های دراماتیک و سینمایی شاهنامه فردوسی، تاریخ بیهقی، خسرو و شیرین نظامی و منطق‌الطیر عطار، ظرفیت غنی گونه‌های حماسی، تاریخی، غنایی و عرفانی ادبیات کلاسیک کشورمان در روایت دراماتیک و تصویرسازی سینمایی نمایانده می‌شود. در فصل سوم موانع ارتباط غنایی سینمای ایران با ادبیات کلاسیک فارسی به شکل مبسوط بررسی می‌شود و در فصل چهارم راهکارهای مشروعی برای رفع موانع ارتباط مذکور و تسهیل اقتباس سینمایی از متون کلاسیک فارسی ارائه می‌شود. سرانجام مطالب طرح شده در کتاب به شکل خلاصه بررسی، جمع‌بندی و نتیجه‌گیری می‌شوند. این کتاب حاصل رساله دکتری نویسنده در رشته زبان و ادبیات فارسی است.^۱ مقتضی است از راهنمایی‌ها و تشویق‌های استاد ارجمند جناب آقای دکتر رضی و زحمات جناب آقای دکتر تسلیمی در این مسیر سپاسگزاری نمایم.

۱. اصغرزاده، محمد (۱۳۹۷). بررسی آسیب‌شناسانه رابطه سینمای ایران و ادبیات کلاسیک فارسی. دانشگاه گیلان.

فصل اول: مفاهیم مشترک ادبیات و سینما

۱. تصویرسازی

آغازین انسان مانند انسان‌های امروزی دارای حواس مختلف بود، اما هیچ‌یک از این حس‌ها به اندازه حس بینایی در برابر چشم‌های او دروازه‌ای به سمت شگفتی‌ها و خیالات نمی‌گشود. دیرزمانی طول نکشید تا او در آب چشمه موجودی ناشناخته را دید! برای لحظه‌ای ترسید: او چه کسی بود؟ تاریخ تصویر و خودشناسی از این سؤال اولیه آغاز شد و البته تاریخ علم، هنر و خودبینی! گویا میان انسان آبی و انسان خاکی رابطه‌ای وجود داشت. مدتی طول کشید تا جد بزرگ ما فهمید که آن دیگری، تصویری از خود اوست. اما اگر هر انسان، دیگری و بازتابی دارد، آنگاه چه نسبتی میان آن‌ها برقرار است. آیا دیگری هم برخوردار از حواس، روح و عقل است؟ کدام‌یک از آن‌ها زودتر آمده‌اند: مرد خاکی یا مرد آبی؟ آیا این‌ها لازم و ملزوم یکدیگرند و آیا بدون یکی از آن‌ها می‌توان وجود دیگری را متصور بود؟ هزارها پرسش این گونه از ذهن پدر بزرگ ما می‌گذشت. انسانِ هبوط‌یافته با جهانی مجسم روبه‌رو بود. او به زودی فهمید

همان‌گونه که مرد آبی (بازتاب و تصویر خودش) بخشی از هویت و شخصیت اوست، جهان ماده هم صورت‌ها و بازتاب‌هایی دارد که باید در چشمه‌سار زلال خیالش به تماشای آن‌ها بنشیند. ده‌ها هزار سال از آن مواجهه گذشته است و انسان هنوز هم با دیدن، احساس مشارکت در هستی می‌کند و در او این حس زنده می‌شود که جزئی از محیط و عناصر تشکیل‌دهنده آن شده است. از رهگذر این احساس شعفانگیز و تلاش برای کشف صورت‌های خیال در طول تاریخ، حکاکی، خوش‌نویسی، نقاشی، مجسمه‌سازی، نمایش و درنهایت سینما خلق شده است (حسینی، ۱۳۸۸: ۱۲، ۵۷).

انسان موجودی است مرکب از جسم و روح و خلقت یگانه او در هستی برخاسته از همین جوهره ترکیبی است. او ظاهر است و به باطن نظر دارد و همواره به دنبال کشف حقیقت از راه درک و رمزگشایی واقعیت است. ابزار انسان در این فرایند کاشفانه هنر است. هنر تجسم خیال است و هنرمند در فرایند خلاقیت هنری به کشف مداوم رابطه بین اشیا می‌پردازد. این عمل کاشفانه جستاری در راه برقراری ارتباط بین ماده و فراماده و نشانه و معناست. می‌توان گفت دیالکتیکی تاریخی میان انسان و هنر برقرار است و بدون یکی از آن‌ها، دیگری هم معنا نمی‌یابد. ویژگی مشترک هنر و انسان حرکت در مرز ماده و معناست و انسان می‌کوشد از طریق هنری که واقعیت را به وسیله ایماژها بازآفرینی می‌کند (ضابطی جهرمی، ۱۳۷۸: ۱۵)، واقعیت مادی را به سطح بالاتری از نظام معنایی ارتقا دهد و آن را بازتابی از غایت آرمانی خود سازد. با این تفسیر، می‌توان خلق تصویر را جوهره هنر یا حتی معادل خود آن دانست و شاخه‌های مختلف هنری را دارای ویژگی‌های متفاوت ایماژی دانست که هنر به وسیله آن‌ها می‌تواند در واقعیت رخنه و آن را بازنماید (رهنما، ۱۳۸۱: ۱۶)؛ ویژگی‌هایی که درنهایت منظومه‌ای واحد را شکل می‌دهند که می‌توان آن را تصویرسازی نامید. این تعریف، مرزهای قراردادی رشته‌های مختلف هنری را کم‌رنگ می‌کند و با این تعبیر که همه هنرها یکی است و فقط تکنیک آن‌ها متفاوت است (صباحی، ۱۳۸۷: ۴۱)، ما را

با تلقی یگانه‌ای از هنر روبه‌رو می‌کند. تصویرسازی نوعی فرایند تجسمی است. همان‌گونه که تجسم به یافتن کانون دراماتیک صحنه کمک می‌کند (دی‌کاتز، ۱۳۸۴: ۱۶)، هنرمند تصویرساز می‌کوشد با واسازی بُعد عینی پدیده‌ها و کشف صورت‌های ذهنی ممکن آن‌ها، چشم‌انداز معنایی مخاطب نسبت به ارتباط واقعیت و ذهنیت را گسترش و استعاره زندگی را تداوم دهد؛ استعاره‌ای که وجه مشترک تمام هنرهاست (ال‌هاگبرگ، ۱۳۹۳: ۲۰۷).

هرچند غالباً کلمه تصویر یادآور پدیده‌های بصری است (ضابطی‌جهرمی، ۱۳۸۷: ۲۶)، اما هیچ‌گاه در این تعریف محدود خلاصه نمی‌شود. محدود کردن تصویر به واقعیت عینی، یعنی نادیده گرفتن کاوشگری هنرمند، درحالی که برای او فرایند تجسم عبارت است از جست‌وجو برای هدف، نه رسیدن به هدفی از پیش تعیین شده (دی‌کاتز، ۱۳۸۴: ۱۳). تصویر و تصور هر دو مترادف کلمه صورت‌اند. در اصطلاح عام، تصویر بر جنبه عینی شیء دلالت می‌کند و تصوّر بر جنبه خیالی آن (فتوحی، ۱۳۹۷: ۳۹-۴۰). نباید از این نکته غافل بود که در فرهنگ شرق و ایران، صورت و تصویر بازنمای واقعیت پدیده‌ها نیست و فقط شکلی ظاهری و خیالی از جهان باطن است.

از قدیمی‌ترین ادوار شعر فارسی، خیال در معنای تصویر و شَبّیح به کار رفته است. امیر معزی می‌گوید: هم بر آن گونه که در آینه بیند خیال / پهلوانان تو در تیغ بیند ظفر (معزی، ۱۳۱۸: ۲۱۷). هرچند علی‌الظاهر خیال در این بیت در معنای تصویر عینی و مادی به کار رفته است (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۶: ۱۲)، اما با لحاظ این موضوع که آینه‌های دوران کهن و وضوح و عینیت آینه‌های کنونی را نداشته‌اند (موریس پارکر، ۱۳۴۶: ۹۳)، می‌توان مفاهیمی مانند سایه، شَبّیح، خیال و تصور را هم برای تصویر در آن دوران قائل بود. در تعریفی غایی، تصویر تجسم اندیشه است (دولارو، ۱۳۷۸: ۱۴۰) و نه تنها نشان‌دهنده ظاهر پدیده‌هاست، بلکه حرکت و معنی (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۶: ۲۶۱)، تجارب مربوط به حس لامسه مانند رطوبت یا سرما و احساسات درونی، مانند گرسنگی و تشنگی (پرین، ۱۳۸۳: ۳۸) و مجموعه تصرفات بیانی و مجازی (تشبیه، استعاره، اغراق و...) (فتوحی، ۱۳۹۷: ۴۲) را نیز بازتاب می‌دهد.

تصویر چیزی است که عقده‌ای ذهنی و عاطفی را در لحظه‌ای از زمان عرضه می‌کند و به انسان احساس‌رهایی‌آنی و آزادی از زمان و مکان می‌بخشد (فلینت و پاوند، ۱۳۷۱: ۸۶). تصاویر نوعی بازنمایی‌اند که از دیدگاه قواعد، شباهت، روابط علی، ساخت‌های ذهنی و اطلاعات تفسیر می‌شوند (رالینز، ۱۳۹۳: ۲۱۵).

این نگاه موسع به تصویر و همسایگی واژه‌های تصویر و خیال، ما را به تعریف ارسطو از هنر نزدیک می‌کند. او بر این عقیده بود که آدمی دارای غریزه تقلید است (هولتن، ۱۳۸۴: ۱۱) و هنر تقلید و تصویری از طبیعت (میس = محاکات) است (جان تنی، ۱۳۸۱: ۲۵۲). البته این محاکات تقلیدی طوطی‌وار نیست، بلکه بازنمایی یا متجلی کردن اندیشه (خیال) به نحوی متفاوت با اصل است (ضابطی‌جهرمی، ۱۳۸۷: ۱۰)، زیرا هنرمند زندگی را تقلید نمی‌کند، بلکه از مواد و مصالح آن استفاده می‌کند و چیزی را می‌آفریند که می‌خواهد (یونسی، ۱۳۸۲: ۴۱). در نتیجه می‌توان گفت آنچه بیشتر به‌عنوان محاکات نقل کرده‌اند، همان چیزی است که بعضی از شارحان و فلاسفه، مفهوم تخیل را از آن دریافته‌اند و ما می‌توانیم خیال را از آن مفهوم محدود تصویر مادی بیرون آوریم و به‌جای کلمه‌ایماژ^۱ به کار ببریم. ایماژ هم از نظر لغت و هم از نظر اصطلاح برابر است با تصویر یک شیء؛ خواه تصویر ذهنی باشد، خواه مادی. با این نگرش، کوشش ذهنی هنرمند برای برقراری نسبت میان دو مفهوم طبیعت و انسان چیزی است که آن را خیال‌انگیزی یا تصویرسازی می‌نامیم (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸۶: ۲-۳۰). ارسطو کلمه محاکات را در تعریف عام هنر به کار برده است. شعر در تعریف ارسطو بر سه گونه است: شعر حماسی (روایی)، شعر تراژدی (نمایشی) و شعر کمدی (ارسطو، ۱۳۹۲: ۱۲۰-۱۲۱)^۲؛ در نتیجه محاکات (تخیل، تقلید، تصویرسازی) در نظرگاه او نه فقط ویژگی شعر مکتوب، بلکه ویژگی هنرهای دراماتیک و بصری هم به شمار می‌آید. با این تعریف، تصویرسازی هم در محور جانشینی (استعاری) و هم در محور هم‌نشینی (روایی) شکل هنری

1. image

۲. برگرفته از رساله فن شعر ارسطو در کتاب ارسطو و فن شعر استاد عبدالحسین زرین‌کوب.

جریان دارد و طیف متنوعی از مفاهیم از صور خیال ادبی تا نقاشی، عکاسی، تئاتر و سینما را در بر می‌گیرد. این اصطلاح هرچند موجز (مانند عکس) یا گسترش‌یافته (مانند نمایش)، ذهنی (مانند استعاره ادبی) یا عینی (مانند فیلم) برخوردار از نوعی روایت و مفهوم تحولی است و نگره مخاطب را از نقطه آغاز عینی به واسطه پدیده‌ها و غایت درونی آن‌ها فرامی‌خواند.

تصویرسازی در ادبیات کلاسیک فارسی

تصویرسازی به‌عنوان پیرنگ مشترک اغلب هنرها، تا اندازه زیادی مرهون صور خیال ادبی است. آرایه‌های بیان ادبی، مانند استعاره و تشبیه، امکان فرازوی از دایره محدود زمان و مکان را برای اشیا و پدیده‌ها فراهم می‌آورند و با پاشیدن رنگ خیال بر ظواهر روزمره، شانس قرارگیری در نقش و زیست دیگری را به آن‌ها اعطا می‌کنند. بنابراین تصویر عینی هر نقاشی، مجسمه و فیلم خیال‌انگیز، قبل از ظهور مادی از سرچشمه صور خیال ادبی جوشیده است و هر هنرمند قبل از اکتساب توانایی‌های خاص رشته‌های هنری، شاعری بالقوه است.

«از نظر علمای ادب، در قدیم توجهی به آنچه امروز ایماژ خوانده می‌شود، وجود نداشته است و ایشان همواره برای اجرای آن نام‌های متعدد و دقیق [از قبیل تشبیه و استعاره] قائل بوده‌اند، اما برای مجموع و صورت عام آن‌ها کلمه خاصی را جست‌وجو نکرده‌اند» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۶: ۱۴). در واقع آغازین ناقدان شعر کلاسیک فارسی مانند محمدبن عمر رادویانی و رشید وطواط، بیشتر از آنکه به فلسفه و بافت تصویر و مفهوم تصویرسازی نظر داشته باشند، دغدغه‌مند تقسیم‌بندی اشکال مختلف صور خیال بودند. این‌گرایش‌صوری که متأثر از نقد ادب عرب و علوم معانی و بیان عربی بود (علوی مقدم و اشرف‌زاده، ۱۳۸۷: ۱۴-۱۸)، در حوزه‌های دیگر شعر مانند عروض هم به چشم می‌آید. در نقد جدید، کلمه ایماژ بسیاری از صناعات را از عکس ذهنی شیء در حافظه گرفته تا استعاره، تشبیه، نماد، حس آمیزی و تمثیل، در زیر چتری واحد گرد می‌آورد. تصویرسازی در محور جانشینی (صور خیال / آرایه‌های بیان) در ادبیات کلاسیک فارسی مانند ادبیات تمام ملت‌ها خط سیری از عینیت به ذهنیت را پیموده

است. در سده‌های آغازین شعر فارسی تصویرها پیرنگی عینی و محسوس داشت. در سبک خراسانی تشبیه از پُررنگ‌ترین آرایه‌های استفاده‌شده در شعر است و بسیاری از تشبیه‌ها هم برگرفته از پدیده‌های عینی و محسوس‌اند. طبیعت‌گرایی و ذوق‌اندیشی در یافتن تشابهات میان طبیعت و عناصر آن با معشوق و حاکم و... از نشانه‌های شعر این دوره است (ر.ک: فتوحی، ۱۳۹۷: ۲۲-۳۷)، که می‌توان نمونه‌های فراوان آن را در آثار شاعرانی مانند فرخی و منوچهری مشاهده کرد. البته عینی و محسوس بودن صور خیال در این بازه زمانی، لزوماً در خدمت پیشروی محور روایی و داستان قرار نگرفته است. استفاده پرتکرار از آرایه‌های بیانی برگرفته از طبیعت در این دوره، گاه محصور در دایره بسته کشف مشابهت‌های بصری و گاه هیمه‌ای برای گرم‌ترشدن دیگ مدح است. مجموعه‌ای از عناصر مذکور را می‌توان در مسمط معروف منوچهری مشاهده کرد:

خیزید و خز آرید که هنگام خزانست

باد خنک از جانب خوارزم وزانست

آن برگ رزان بین که بر آن شاخ رزانست

گویی به مثل پیرهن رنگ‌زنانست ...

شبگیر نبینی که خجسته به چه دردست؟

کرده دورخان زرد و بُرو پرچین کردست

دل غالیه فامست و رخس چون گل زردست

گویی که شب دوش می و غالیه خوردست

بویش همه بوی سمن و مشک ببردست

رنگش همه رنگ دو رخ عاشق بیمار

بنگر به ترنج ای عجیبی دار که چونست

پستانی سخت‌است و درازست و نگونست

زردست و سپیدست و سپیدیش فزونست

زردیش برونست و سپیدیش درونست

چون سیم درونست و چو دینار برونست

آکنده بدان سیم درون لؤلؤ شهوار ...

دهقان به سحرگاهان کز خانه بیاید
نه هیچ بیارآمد و نه هیچ بیاید
نزدیک رز آید، در رز را بگشاید
تا دختر رز را چه به کارست و چه باید
یک دختر دوشیزه بدو رخ ننماید
الا همه آبستن و الا همه بیمار ...
آنگاه یکی ساتنگی باده برآرد
دهقان و زمانی به کف دست بدارد
بر دو رخ او رنگش ماهی بنگارد
عود و بلسان بویش در مغز بکارد
گوید که مرا این می‌مشکین نگوارد
الا که خورم یاد شه عادل مختار
سلطان معظم ملک عادل مسعود
کمتر ادبش حلم و فروتر هنرش جود
از گوهر محمود و به از گوهر محمود
چونان که به از عود بود نایره عود
داده‌ست بدو ملک جهان خالق معبود
با خالق معبود کسی را نبود کار

(منوچهری، ۱۳۳۸: ۱۴۷-۱۵۲).

در میان متون این دوره، شاهنامه فردوسی نمونه‌ای عالی از هم‌افزایی محور افقی و عمودی شعر است. فضای محسوس صور خیال در شاهنامه برخاسته از جهان عینی و بدوی حماسه است. استاد شفیعی کدکنی با گنجاندن اغراق در ذیل صور خیال، آرایه اغراق در شاهنامه را یکی از نمونه‌های عالی به‌کارگیری آن در شعر روایی می‌داند. در این اثر، صور تشبیه، استعاره، کنایه و اغراق همگام با ریتم روایت استفاده شده‌اند و نه تنها آن را متوقف نمی‌کنند، بلکه پیش‌ران آن هستند. در صحنه‌های نبرد که زمان به سرعت می‌گذرد و هر لحظه حامل حادثه‌ای است، تشبیه‌ها محسوس، متقاطع و کوتاه‌اند، ولی در

صحنه‌های معاشقه که زمان به‌کندی می‌گذرد، استعاره از پشت پرده‌های خیال بیرون می‌آید (ر.ک: شفیع کدکنی، ۱۳۸۶: ۱۲۴-۱۲۷، ۱۳۸، ۱۹۸-۲۰۱، ۳۸۴، ۴۳۹-۴۷۰). عینیت‌گرایی شاهنامه به روایت داستانی آن جلوه‌ای دنیایی با چاشنی تراژدی ارسطویی داده است. این اثر مشحون از نبردهای دنباله‌دار پهلوانان ایرانی با کشورهای متخاصم است. قهرمانان شاهنامه مانند قهرمانان تراژدی آنتی در سفر و مبارزه با دشمنان (انسان و دیو) تعالی می‌یابند و سرانجام در برابر شمشیر تقدیر سر فرود می‌آورند (هوارت، ۱۳۸۴: ۴۳-۴۵). این الگورا می‌توان کم‌وبیش در میان سایر حماسه‌های منظوم و منثور ایرانی مشاهده کرد. تشابه شاهنامه و حماسه‌ها و تراژدی‌های آنتی، نشان‌دهنده ظرفیت بالقوه‌ای است که در ادبیات کلاسیک فارسی برای نمایشنامه‌نویسی وجود داشت. پیرنگ تراژدی ارسطویی را می‌توان در روایت بعضی وقایع منقول در کتاب منثور تاریخ بیهقی مشاهده کرد که در زمانی نزدیک به شاهنامه نگاشته شده است.

متأسفانه در قرون بعد، شرایط تاریخی و اجتماعی کشورمان مسیر تصویرسازی استعاری را از تصویرسازی روایی جدا کرد و به واسطه ابزارهای مختلف مانند فاصله‌گذاری، روایت فارسی در زیر سایه استعاره قرار گرفت. البته این امر به معنای بی‌بهره بودن ادب کلاسیک فارسی از تصویرسازی دراماتیک نیست. آثار مختلفی در گونه‌های مختلف ادب کهن فارسی وجود دارند که از ظرفیت‌های نمایشی برخوردارند. داستان‌گویی به عنوان بخشی از سنت هنری پارسی در داستان‌های حماسی، غنایی، عرفانی و تعلیمی، در تمام قرون ادب کلاسیک تداوم داشت. تأمل در پیرنگ‌های داستانی گونه‌های منظوم و منثور مذکور بهترین منبع برای شناخت شرایط سیاسی، اجتماعی، فرهنگی و جهان‌معنایی ایران آن دوران است. با این حال هرگاه نزدیکی به نمایش را به عنوان سنج‌های برای تصویرسازی این آثار لحاظ نماییم، آن وقت خواهیم دید که با وجود توسعه محور جانشینی و صور خیال در دوره‌های میانی و پایانی ادب کلاسیک، متون مذکور گامی فراتر از شاهنامه فردوسی و خسرو و شیرین نظامی به پیش نگذاشته‌اند. در متون غنایی مانند خسرو و شیرین نظامی هم مانند شاهنامه، در هنگام

گفت‌وگوهای مردانه و روایت، بیان ساده‌تر و در توصیف‌ها و گفتارهای عاشقانه، خیال‌انگیز و استعاری می‌شود (برای مثال گفت‌وگوی فرهاد و خسرو در خسرو و شیرین نظامی دارای زبانی ساده است، ولی معاشقه‌های خسرو و شیرین مشحون از صور خیال است)، اما مشکل آنجاست که گاه خیال‌پردازی استعاری به قدری گسترش می‌یابد که روایت داستانی را به حاشیه می‌راند. هرچند داستان خسرو و شیرین که اثری عاشقانه است با تصویرپردازی استعاری نظامی شهره‌تر از روایت فردوسی از این اثر می‌شود، اما از دیگر سو در اسکندرنامه، نگره فلسفی و تمثیلی نظامی به نبردهای اسکندر، اثر او را کم‌فروغ‌تر از پرداخت مشابه آن و دیگر جنگجویان در شاهنامه می‌سازد. صحنه‌های نبرد در اسکندرنامه نظامی اوج تضاد حماسه و استعاره را به نمایش می‌گذارند (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۶: ۳۸۵، ۴۴۷). البته با وجود استفاده پرتکرار از صور خیال در منظومه‌های غنایی نظامی و گرگانی و... که ادراک عینی مخاطب از روایت را دشوار می‌سازد، باز هم صور خیال این آثار در دل روایت قرار دارد؛ به این معنا که داستانی زمینی وجود دارد که شاعر آن را بیان می‌کند. حال گاه در این داستان ما با وقایع عینی و ملموس مواجهیم که او به زبان ساده‌تری آن‌ها را وصف کرده است و گاه با وقایع خیال‌انگیز و عاشقانه روبه‌رویم که خواه به سبب جوهره خیال‌انگیز عشق و خواه به دلیل بازدارنده‌های عرفی و غیره با ابزار زبان ارجاعی و استعاری به شرح آن‌ها پرداخته است.

در غزل‌های عاشقانه و عرفانی فراتر از منظومه‌های غنایی داستانی، صور خیال‌گشاینده دری به سمت جهان دیگر است. استعاره در شعر حافظ اساس واقعیت را دچار تردید می‌کند. درون‌مایه مسلط غزل‌های حافظ، تناقض‌نمایی هستی است. انواع تصویرهای پارادوکسی حافظ مانند توبه و شراب، رندان پارسا، نماز مستان، سجاده رنگین به می، باده حلال و... تابعی از نگرش متناقض‌نمای او به هستی است. گاه فکر می‌کنیم که در جهان‌هایی دوگانه زیست می‌کنیم: جهان واقعیت و جهان خیال؛ و گاه فراتر از آن، نسبت به ادراک خود از واقعیت و خیال دچار تردید می‌شویم: آیا زندگی ما استعاره‌ای رهاشده از امری غایب نیست؟

ما واقعی هستیم یا خیالی؟ و ساحتِ زندگیِ اصیل کدام یک است: واقعیت یا خیال؟ کلام حافظ حاوی نوعی حس نوستالژیکِ منتشر در همهٔ نسل‌ها و زمان‌ها نسبت به زندگی و عشق است (فتوحی، ۱۳۹۷: ۶۸، ۷۸). کوتاهیِ غزل‌های عاشقانه، آن‌ها را از روایت موسع دور می‌کند. هر غزل لحظهٔ ابدی نابی است که در آن دست استعاره پردهٔ خیال را می‌گشاید و منظری هایکوگونه از باطن زندگی را به مخاطب می‌نمایاند. با این وصف، گسترش محور جانشینی (و کم‌رنگ بودن محور هم‌نشینی) در غزل‌های عاشقانهٔ حافظ، متناسب با جهان معنایی آن‌هاست و نقیصهٔ روایی محسوب نمی‌شود.

سبک هندی به‌گونه‌ای بازگشت به دورهٔ آغازین تصویرسازی در سبک خراسانی است که در آن عموماً تصویر برای تصویر خلق می‌شد، نه روایت (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۶: ۴۰۵) و می‌توان گفت که روایت در این گونه‌ها قربانی صورت‌سازی می‌شود، با این تفاوت که در دورهٔ اول تصویرها عینی و محسوس‌اند و در سبک هندی پیچیده و ذهنی. می‌توان با دیدهٔ اغماض به تصویرسازی‌های منقطع و غیرروایی دورهٔ اول نگریست و آن‌ها را برخاسته از تجربه‌های آغازین بیان شاعرانه دانست، اما نگرهٔ استعاری در سبک هندی نمودی از انحطاط محور روایی شعر در ادب پارسی است (فتوحی، ۱۳۹۷: ۲۴). وجه دیگری از این انحطاط را می‌توان در تاریخ و صاف یافت. در مقام مقایسه با نشر مرسل تاریخ بیهقی که اسباب بیان زیبا و روان وقایع را فراهم آورده است، نشر مصنوع تاریخ و صاف حتی روایات عینی تاریخی را ابزار تخیل شاعرانه قرار داده است. می‌توان نتیجه گرفت که تصویرسازی در نظم و نشر کلاسیک فارسی خط سیر مشابهی را پیموده است.

امروزه ناقدان معتقدند یکی از مهم‌ترین ویژگی‌های شعر واقعی تصویرسازی است، اما تصویرسازی‌ای که در ساختمان روایت نقشی پیوستار داشته باشد و محورهای افقی و عمودی آن را در قالب طرحی منسجم ارائه کند.

تصویرسازی در سینما

ابزارهای بیانی و مصادیق هنر با پیشرفت انسان متحول می‌شوند و همان‌گونه

که مدت‌ها کتابت و شاعری رسانه و هنر غالب بیانی بوده‌اند، امروزه هنر سینما بشر را مسحور و مجذوب خود کرده است. نظریه‌های ادبی و سینمایی که در نمونه‌های بسیاری به مبانی واحدی استناد می‌کنند، تصویر را مشترک و ذاتی ادبیات و سینما می‌دانند (حیاتی، ۱۳۸۷: ۱۱-۲۷). هرگاه به تعریف پیش‌گفته از تصویر بازگردیم و این کلمه را هم‌زمان ناظر بر محور افقی و عمودی روایت بدانیم، آنگاه ریشه‌های مشترک تصویرسازی بیانی (صور خیال) و تصویرسازی روایی را میان ادبیات و سینما مشاهده خواهیم کرد.

صور خیال حاصل جمع دو عنصر بصری و ترسیم مخلوقی زیبا و خیال‌انگیز از این جمع است. تصویرسازی در شعر یا حاصل مقایسه و ترکیب تصاویر مختلف است که با این‌گونه از تصاویر در تشبیه‌های سبک خراسانی و آثاری مانند شاهنامه فردوسی روبه‌رویم، یا حاصل ترکیب عناصر مختلف در یک نماست که اشعار سبک عراقی و استعاره‌ها و ایهام‌های شاعرانی مانند حافظ نمونه کامل این شیوه تصویرگری است (حسینی، ۱۳۸۸: ۱۰۸-۱۰۹). ترکیب تصاویر در سینما نیز بر پایه همین دو نوع نگرش ترکیبی شکل گرفته است. بودوفکین نخستین فیلم‌سازی بود که نگره‌ای خودآگاهانه از استعاره سینمایی را تدوین کرد. او احساس کرد که نماهای پیوندیافته یک سکانس^۱ تدوین شده، می‌تواند معادل سینمایی کنایه‌های ادبی باشد (جان تنی، ۱۳۸۱: ۱۲۷). از نظر سرگئی آیزنشتاین فیلم بیش از آنکه از طریق نمایش تصاویر ارتباط برقرار کند، با شیوه ترکیب این تصاویر معنا را منتقل می‌سازد: دو قطعه فیلم که در کنار یکدیگر قرار گیرند، به‌شکلی اجتناب‌ناپذیر به قالب مفهومی جدید درمی‌آیند: کیفیتی تازه که محصول این ترکیب است. این نکته که با فن تدوین آیزنشتاین رابطه نزدیک دارد، مورد مخالفت آندره بازن قرار گرفت که معتقد بود آیزنشتاین با شک و تردید، طبیعت (جهان عینی که انسان در آن قرار دارد) را هم از نظر فضایی و هم از نظر زمانی به قطعاتی کوچک در هم می‌شکند.

از نظر بازن ارزش و جذابیت فیلم برای انسان، پیش از هرچیز، در نمایش و به

۱. sequence: جزء کاملی از فیلم که معادل فصل در ادبیات است (افصحی، ۱۳۸۳: ۲۷).

یک معنا بازآفرینی طبیعت به مثابه کل و امر کامل است. استدلال‌های بازن در برابر آیزنشتاین بر برداشتی از فیلم استوار است که آن را شکلی هنری می‌داند که در آن فضا غالب است. برعکس از نظر آیزنشتاین زمان مهم‌تر است، چراکه تصاویر فیلم فقط در یک رشته و در فرایند نمایش با یکدیگر ترکیب می‌شوند (لوته، ۱۳۸۸: ۸۲-۸۳). در واقع نگاه آیزنشتاین به هنر نگاه کنشی است. از نظر او عالم ماده به وسیله عمل و عکس‌العمل‌ها جلوه می‌یابد، درحالی‌که بازن قائل به نوعی روایت صحنه‌ای (نمایشی) از هنر است؛ روایتی که معتقد است زیبایی‌شناسی هنرمند باید برخاسته از یگانگی و پیوستگی طبیعت باشد (ولن، ۱۳۷۸: ۱۱۵-۱۱۶). در قیاس با این نظریه‌های تصویرسازی سینمایی، می‌توان تصویرگری ترکیبی فردوسی را معادل شیوه تدوینی آیزنشتاین و تصویرسازی ایهامی حافظ را در تطابق با نظریه تصویری آندره بازن دانست (حسینی، ۱۳۸۸: ۱۰۵-۱۰۹).

البته تعمیم صور خیال ادبی به حوزه سینما مستلزم ملاحظاتی است. حوزه عین و ذهن در فیلم متفاوت با متن ادبی است. در متن ادبی در بدو امر تصاویر دیده نمی‌شوند، بلکه خواننده می‌شوند. این خوانش با تصویرسازی‌ای ذهنی و شخصی از پدیده‌ها همراه است که امکان فرازوی از تحدیدهای زمانی و مکانی را فراهم می‌آورد. برعکس در سینما تصاویر به ما نشان داده می‌شوند و این عینیت امکان خوانش ذهنی و ارجاع پدیده‌ها به مفاهیم ثانوی را از ما سلب می‌کند (ر.ک: متن، ۱۳۷۸: ۹۷-۱۰۵). رودلف آرنهایم، نظریه‌پرداز فیلم، می‌گوید در متن، ما می‌توانیم بگویم او به تندی آهو می‌دود، چون هم آهو و هم او بخشی از تصویر ذهنی ما محسوب می‌شوند و ارتباط بین دو تصویر ذهنی، هرچند دور از هم، امکان‌پذیر است. برخلاف متن، در فیلم اغلب نمی‌توانیم تشبیه مذکور را به کار ببریم، چون /اواز سطح ذهنی به تصویر عینی تبدیل شده است، درحالی‌که آهو هنوز در لایه ذهنی ادراک ما قرار دارد (ضابطی جهرمی، ۱۳۷۸: ۹۳-۹۴). در واقع ساحت زیست‌صور خیال، متن ادبی است. در متن امکان فرازوی ذهنی و شکستن قالب‌های مادی پدیده‌ها وجود دارد. البته کارگردان با استفاده از توانایی‌های روایی و تکنیکی سینما می‌تواند تصاویر عینی را در خوانشی شاعرانه با هم ترکیب کند و به مرزهای استعاره ادبی نزدیک سازد.