

## درآمدی بر تعامل میان ادبیات کلاسیک عرفانی با سینمای معناگرا

با تأکید بر تحلیل ظرفیت‌های نمایشی رساله‌ی حی بن یقظان ابن سینا

علیرضا پورشبانان\*

سعید بزرگ بیگدلی\*\*، غلامحسین غلامحسین‌زاده\*\*\*

### چکیده

برای بررسی بهتر تعامل میان ادبیات و سینما، می‌توان با توجه به یک طبقه‌بندی کلی و با در نظر گرفتن انواع ادبی (حماسی، تعلیمی، غنایی، عرفانی و شاخه‌های آنها) و ژانرهای مختلف سینمایی، این رابطه را به طور تخصصی‌تر مورد توجه قرار داد. بر این اساس، در پژوهش حاضر تلاش شده به روش توصیفی - تحلیلی چگونگی تعامل میان ادبیات عرفانی با سینمای معناگرا بررسی شده و نشان داده شود که این آثار چگونه می‌توانند در سینمای هنری و معناگرا، به نسخه‌های تصویری تبدیل شوند. به این منظور، رساله‌ی حی بن یقظان ابن سینا نیز به عنوان نمونه بررسی شده و نتایج تحلیل در قالب اشارات کلی به آثار مشابه تعمیم داده شده است. به این ترتیب باید گفت برجستگی، تنوع و تکرر تصاویر حاصل از توصیفات نویسنده در این نوع آثار باعث خلق فضا، شخصیت‌ها و موقعیت‌هایی می‌شود که به نوعی با سینمای ناب و غیر روایی همخوانی دارد. در این متون معانی با ایجاد تصاویر و موقعیت‌های متنوع، قابل درک می‌شوند و همین شیوه‌ی بیان ادبی، نقطه‌ی اشتراک با زبان سینمای هنری است؛ و این امکان را ایجاد می‌کند که بتوان با استفاده از آثاری از این نوع، سینمای اقتباسی با رویکرد معناگرا را رشد و توسعه داد.

**کلیدواژه‌ها:** ادبیات عرفانی، سینمای معناگرا، عرفان، اقتباس.

\* استادیار گروه عمومی، دانشگاه هنر (نویسنده مسئول)، alirezap3@yahoo.com

\*\* دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه تربیت مدرس، bozorghs@modares.ac.ir

\*\*\* دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه تربیت مدرس، gholamho@modares.ac.i

تاریخ دریافت: ۱۳۹۴/۸/۲۸، تاریخ پذیرش: ۱۳۹۴/۱۱/۲

## ۱. مقدمه و بیان مسئله

سینما آمیزه‌ای از هنرهای مختلف مانند عکاسی، نقاشی، موسیقی، شعر، نمایش، معماری، مجسمه‌سازی، گریم و چهره‌پردازی و ... است و در طول حیات خود مسیری در تعامل با سایر هنرها را پیموده است؛ به این ترتیب، «هنرمندان این عرصه نیز آن مقدار از مصالح کار را که لازمه حیات سینما بود، از جمیع هنرها به عاریت گرفتند و از ادبیات نیز داستان را به خدمت سینما درآوردند و اقتباس از ادبیات وسیله‌ای شد برای یافتن سوژه و هماهنگ کردن آن با بیان تصویری و حرکتی سینما، که این کار برای خود ویژگی‌هایی یافت و در طول عمر صد و اندی ساله سینما، به صورت فنی از فنون مختلف سینما در آمد» (خیری، ۱۳۶۸: ۲۶).

اگرچه ارتباط میان ادبیات و سینما همپای ظهور این هنر جدید در سایر نقاط جهان در ایران نیز نمود داشته است، اما این ارتباط هرگز رکنی اساسی و مهم در توجه به ادبیات کلاسیک نبوده، و آثار درخوری بر مبنای ادبیات کلاسیک ایران در سینمای کشور بازآفرینی نشده است. این ضعف ارتباطی میان ادبیات کلاسیک فارسی و سینما، دلایل مختلفی اعم از ساختاری و محتوایی دارد که برخی متوجه ضعف فهم و دانش ادبی سینماگران و نگاه قشری و غیر تخصصی از سوی آن‌ها به ادبیات است و از سوی دیگر معطوف به عدم تمایل یا توانایی صحیح ادیبان و ادب‌پژوهانی است که نتوانسته‌اند آثار ادبیات کلاسیک را به طرز شایسته و با عبور از لایه‌های دشوار زبانی و تبیین دقیق محتوایی به فیلم‌سازان و نویسندگان حوزه سینما معرفی نمایند. بر این اساس عدم توجه به روش‌های مختلف اقتباسی (به ویژه روش برداشت آزاد) و موانع ساختاری تبدیل متون ادبی به تصاویر سینمایی از مهم‌ترین ضعف‌های حوزه فیلم‌سازی است. همچنین نبود شرح و بسط روایت‌های آثار ادبیات کلاسیک به زبان قابل فهم امروزی، از مهم‌ترین موانع شکل‌گیری سینمای اقتباسی با توجه به رویکرد پژوهشگران و صاحب‌نظران ادبیات کلاسیک فارسی به شمار می‌رود.

حال با توجه به کمبود سوژه‌های بکر و عمیق در حوزه فیلم‌سازی، مسئله‌ی اساسی امروز، نیاز به استفاده از ادبیات پر بار کلاسیک فارسی در بازسازی نسخه‌های نمایشی است که لزوم آن بیش از پیش احساس می‌شود و باید برای ایجاد ارتباط تأثیرگذار و هدفمند میان ادبیات و سینما و به وجود آوردن زمینه تعامل دو سویه میان این دو هنر، تمهیداتی اندیشه‌شود که به نظر می‌رسد یکی از این اقدامات مؤثر، مطالعات و پژوهش‌های میان

رشته‌ای و معرفی تخصصی آثار ادبیات کلاسیک فارسی از سوی محققان ادبیات برای استفاده از این آثار در سینما است. با این رویکرد به نظر می‌رسد استفاده از یک دسته‌بندی کلی بر اساس نگاه ژانری، میان آثار ادبی و تولیدات سینمایی می‌تواند در برقراری هرچه بهتر و کاراتر تعامل میان ادبیات و سینما نقش مؤثر داشته باشد. بر این اساس و با توجه به ارتباط انواع ادبی و شاخه‌های آن‌ها با گونه‌های مختلف ژانرهای سینمایی، در این پژوهش تلاش می‌شود چگونگی تعامل میان ادبیات عرفانی و سینمای هنری بررسی شده و نشان داده شود که آثار ادبیات کلاسیک عرفانی چگونه و بر اساس چه شاخص‌هایی می‌توانند در سینمای هنری و معناگرا، به نسخه‌های تصویری تبدیل شوند.

برای درک هرچه بهتر چگونگی ارتباط میان ادبیات کلاسیک عرفانی و سینمای معناگرا، یکی از آثار ادبیات کلاسیک یعنی رساله‌ی حی بن یقظان ابن سینا نیز به عنوان نمونه تحلیل شده و نتایج تحلیل در قالب اشارات کلی به نمونه‌های دیگر آثار ادبیات کلاسیک عرفانی تعمیم داده خواهد شد.

## ۲. پیشینه پژوهش

در برخی از آثار پژوهشی و کتب مختلف، مؤلفان و پژوهشگران به گوشه‌ای از وجوه نمایشی آثار ادبی اشاره کرده‌اند یا با رویکردهایی هنری سعی در ایجاد ارتباط و معادل‌یابی میان صور خیال ادبی با تکنیک‌های مختلف فیلم‌سازی نموده‌اند که می‌توان به عنوان نمونه به کتاب‌ها و پژوهش‌های زیر اشاره کرد:

در کتاب مشت در نمای درشت، سیدحسین حسینی، (۱۳۸۳) برخی تکنیک‌های سینمایی با فنون ادبی تطابق‌یابی شده و در کتاب ساختار سینما و تصاویر شعری شاهنامه، احمد ضابطی جهرمی، (۱۳۸۴) و قابلیت‌های نمایشی شاهنامه، محمد حنیف، (۱۳۸۴) داستان‌هایی از شاهنامه فردوسی از بعد ظرفیت‌های نمایشی تحلیل شده‌اند. در کتاب تاریخ بیهقی، روایتی سینمایی، علیرضا پورشبانان، (۱۳۹۲) نیز با رویکردی روایت‌محور ساختار متن و برخی تکنیک‌های سینمایی در کنار جذابیت‌های روایی مورد تأکید قرار گرفته است. به جز این در آثار دیگری که نویسندگان صرفاً به تحقیق در باب متون عرفانی از منظر نمایشی پرداخته‌اند؛ مانند ظرفیت‌های نمایشی مثنوی، مریم کهنسال (۱۳۹۰) و تحلیل نمایشی سیرالعباد سنایی، محسنی و پورشبانان (۱۳۸۹) روند مشابه آثار تحقیقی گذشته است و معمولاً با تکیه بر یک اثر ادبی، وجوه نمایشی و اقتباسی آن مورد بررسی قرار گرفته

است؛ بنابراین در این نوع از پژوهش‌ها عموماً آرایه‌های ادبی و معادل‌سازی آن‌ها در سینما بدون تأکید بر بستر ژانری مورد توجه قرار گرفته و بعضاً وجه روایی و عناصر داستانی مشترک با سینما در آن‌ها تحلیل شده است.

اما جنبه نوآورانه این مقاله در مقایسه با سایر پژوهش‌های صورت گرفته در این است، که تلاش خواهد شد با نگاهی میان رشته‌ای و کاربردگرایانه، مطالعه‌ای تخصصی و موضوع‌محور در گستره ادبیات روایی عرفانی و بررسی چگونگی تعامل آن با سینمای معناگرا و در بستری از ارتباط ژانری صورت بگیرد که تا پیش از این در پژوهش دیگری بدین شکل به آن پرداخته نشده است.

### ۳. روش پژوهش

روش این پژوهش، توصیفی - تحلیلی است که با محوریت برخی منابع ادبیات کلاسیک عرفانی (از نوع روایی) در دو حوزه نظم و نثر، و همچنین با استفاده از آثار مطرح در حوزه نمایش و سینما و خاصه منابع علمی مربوط به مقوله اقتباس و ارتباط ادبیات و سینما پیش خواهد رفت. همچنین استفاده از اسناد و منابع کتابخانه‌ای و فضای مجازی، فرایند پژوهش را تکمیل می‌نماید.

### ۴. تعاریف و کلیات

#### ۱.۴ ادبیات عرفانی

در یک تعریف ابتدایی می‌توان عرفان را راه و روشی مبتنی بر دریافت‌های ذوقی در نظر گرفت که گروهی از طالبان حقیقت برای رسیدن به معبود انتخاب کرده‌اند. «عرفان طریقه معرفت در نزد آن دسته از صاحب‌نظرانست که بر خلاف اهل برهان در کشف حقیقت بر ذوق و اشراق بیشتر اعتماد دارند تا بر عقل و استدلال» (زرین‌کوب، ۱۳۸۵: ۹) یا در تعریفی دیگر، عرفان مسیری است که طی طریق آن، سالک را به نوعی شناخت و دریافت باطنی رهنمون می‌شود و او در این راه تسلیم مطلق خواست خداست؛ در این مقام، احکام کثرت زایل و جهت وحدت، حاکم است (قیصری، ۱۳۷۵: ۱۸).

حجم بسیار زیادی از آثار ادبی، به ویژه ادبیات کلاسیک فارسی در حوزه عرفان و مطالب مربوط به آن است و گستره متنوعی از ساختار و محتوا، از حکمت و فلسفه و

تفسیر و تأویل قرآن و حدیث گرفته تا بیان نظری عقاید و اصطلاحات صوفیانه و دیگر موارد را شامل می‌شود. نگاه عرفا به خدا، شریعت، هستی انسان و مبدأ و معاد او، و نیز طبیعت و ... با رویکردی غیر معمول و مبتنی بر ذوق و استنباطی تازه است و به همین دلیل حتی بسیاری از آثار مشهور عرفا نیز با ایجاد تأثیر عاطفی، وجهی شاعرانه پیدا کرده است. در این دست آثار، عاطفه، ابهام در بیان، و کیفیت طرح مضامین اندیشه‌های بدیع و خلاف عادت و خلق تصاویر فراوان، در قالب ساختارهای سفرگونه (انفسی یا آفاقی) و تحول‌زا، به مخاطبان ارائه می‌شود. فرایند ادراک و فهم مضامین تازه و برداشت‌ها نیز در این گونه متون، متکثر و متفاوت است و چون با زبانی خلق می‌شوند که مولود تجارب حسّی و غیر معمول است، با نظامی متفاوت از نظام نشانه‌شناختی رایج در زبان ارائه می‌گردند و مخاطب را برای درک معنا به چالش ذهنی و تأمل می‌طلبند. این تمایز زبانی و بیان ضمنی و تلویحی معنی متن در آثار عرفانی، دلایل مختلفی دارد؛ دلایلی مانند به کار بردن عناصر بلاغی ویژه و گسترده‌تر کردن ظرفیت بیانی زبان، استفاده از زبان تصویرمحور برای انتقال بی‌واسطه برخی مضامین و مفاهیم بکر و غیرمعمول - که معمولاً حاصل تجربه‌های ذهنی خاص شاعران و نویسندگان این عرصه است - و ویژگی‌های دیگری که در نهایت تشخیص زبانی و بیانی خاصی به آثار عرفانی بخشیده است. در این دنیای خاص، پای رمز، نماد و سمبل و در نهایت تصویر به میان آمده، نظام ارتباطی ویژه‌ای شکل گرفته است.

بسیاری معتقدند که تاریخ ورود عرفان به شعر فارسی، به طور دقیق مشخص نیست. برخی مانند ربیکا، بابا طاهر و ابوسعید ابوالخیر را از اولین شاعران عارف می‌دانند، (ربیکا و همکاران، ۱۳۷۰: ۳۵۳) و برخی خواجه عبدالله انصاری و غزالی را پایه‌گذار تصوف می‌شمارند. (پورجوادی، ۱۳۶۶: ۲-۱۵) اما در قول معروف‌تر و پرفرودارتر، سنایی مهم‌ترین آغازگر شعر عرفانی فارسی به حساب می‌آید، به طوری که به نظر اسلامی ندوشن سنایی بنیان‌گذار شعر عرفانی است (اسلامی ندوشن، ۱۳۸۴: ۲۵) و شفیعی کدکنی نیز شعر فارسی را در یک تقسیم‌بندی کلی و بسیار اساسی به قبل و بعد از سنایی تقسیم می‌کند. (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۵: ۱) و پس از سنایی، عطار و مولوی به ترتیب تثبیت کننده و به اوج رساننده‌ی این نوع ادبیات به شمار می‌روند. هرچند در آثار منشوری نیز مانند شطحیات بایزید بسطامی، برخی رسائل ابن سینا و ... ویژگی‌های محسوس ادبیات عرفانی به چشم می‌خورد؛ اما بیشترین شکوه و نمود عرفان را در گستره شعر باید به تماشا نشست.

در یک دسته‌بندی کلی باید گفت نوشته‌های عرفانی در دو نوع اصلی دسته بندی می‌شوند. دسته اول آثار تعلیمی است با گرایش آموزش اصول، روش و مبانی عرفان و

تصوف (رساله قشیریه و کشف المحجوب هجویری) و نوع دوم شعر و نثر عارفانه‌ای است که در قالب داستان یا شبه‌روایت، دنیای تازه‌ای از تجارب غیر معمول ذهنی را برای مخاطب شکل داده او را در تجربه‌ای فراحسی مشترک می‌کند؛ آثاری مانند رساله حسی بن یقظان و رساله الطیر ابن سینا، سیر العباد الی المعاد سنایی، مصیبت‌نامه عطار، ارداویراف‌نامه بهرام‌پژدو و مثنوی معنوی از آن جمله‌اند. علاوه بر این، شعر شاعران صوفی به قالب خاصی محدود نیست و از غزل و مثنوی و قصیده تا رباعی گستره‌ی هنرنمایی آن‌ها را شکل داده است.

به طور خلاصه باید گفت، شعر صوفیانه (نوع دوم) که از اواسط قرن چهارم هجری آغاز گردیده و به یکی از گونه‌های پرمخاطب ادبیات فارسی تبدیل شده، ویژگی‌هایی دارد که برخی از مهم‌ترین آن‌ها در ساختار و محتوا و به شرح زیر است:

۱. آثار عرفانی زبان و بیان ویژه خود را دارند.
۲. داستان و روایت در آن‌ها محدود و تنها شکل دهنده یک چارچوب کلی است.
۳. تنوع تصاویر اعم از رمزی، سمبلیک و نمادین در این آثار بسیار زیاد است.
۴. روایت، خطی و سر راست و غالباً به شکل یک سفر روحانی است.
۵. در این آثار شخصیت‌های انسانی معدود هستند؛ اما موجودات شگفت‌انگیز زیادی در آن‌ها وجود دارد.
۶. گفت‌وگو میان شخصیت‌ها یکی از مهم‌ترین محورهای ایجاد عمل و عکس‌العمل در این آثار است.
۷. در اکثر موارد، فهم دقیق این آثار نیاز به شرح و تفسیر و تاویل دارد.
۸. در کنار مفاهیم عرفانی، اشارات تلویحی به مضامین حکمی، فلسفی، تعلیمی و مذهبی فراوانی نیز در این آثار وجود دارد. (پورشبانان، ۱۳۹۴: ۳۷-۴۱).

## ۲.۴ سینمای معناگرا و عرفان

در همه آثار مختلف نمایشی اعم از فیلم، پویانمایی (انیمیشن) و سریال با شدت و ضعف مختلف، معانی و مفاهیم متعددی وجود دارد و هیچ اثری نیست که به طور مطلق از معنا و مفهوم خالی باشد، اما در بررسی کلی آثار نمایشی باید گفت، برخی از آثار هستند که برای درک مفهوم و همراه کردن مخاطب با خود، نیاز به تأمل و تعمق بیشتری دارند و به نوعی مخاطب خود را به تفکر و اندیشه ترغیب کرده، مولفان در آن‌ها دست به معناسازی

می‌زنند. در این گونه آثار، مضامین و مفاهیم تفسیرپذیر و محل بحث و نظر در قالب‌های مختلف هنری و عموماً با ضرباهنگی آهسته و غیر وابسته به داستانی برجسته و خاص، طرح می‌شود که از سوی مخاطبان و منتقدان، تفسیر و تأویل شده، به تعداد آن‌ها - با توجه به ظرفیت سیال بودن معنا در آن - مفهوم متکثر می‌یابد. فیلم‌ساز در این نوع فیلم‌ها، معمولاً ناخودآگاه مخاطب را هدف قرار داده و سعی می‌کند با چیدمان خاص تصاویر، میزان نور، زاویه خاص دوربین و عناصری از این دست، اثر محتوایی مطلوب خود را در ذهن مخاطب ایجاد کند. فیلم‌سازان حوزه سینمای معناساز، مانند آندره تارکوفسکی (کودکی ایوان، ایثار و ...) رویر برسون (یک متهم محکوم به مرگ گریخت)، استنلی کوبریک (۲۰۰۱، ادیسه فضایی) کریستف کیشلوفسکی (سه گانه آبی، سفید و قرمز و ...) اینگمار برگمن (مهره هفتم)، تئودور درایر (گرتروود)، میکال آنجلو آنتونیونی (ماجرای شب و کسوف)، لویس بونوئل (شیخ آزادی، زیبای روز و ...) نوع خاصی از سینما را پدید می‌آورند که با فیلم‌های داستانی معمولی و کلیشه‌ای، تفاوت‌های آشکاری دارد؛ در این گونه فیلم‌ها مضامین خاصی مانند خدا، دین، فلسفه، آغاز و انجام جهان، سرنوشت، ذات انسان و ابعاد مختلف درونی زندگی بشر، جهان ماورا و ... طرح می‌شود و اصولاً گروه مخاطبان خاص و معمولاً محدودتری را نسبت به دیگر فیلم‌ها هدف قرار می‌دهد.

در این نوع نگاه، وجه هنری سینما از اهمیت بیشتری برخوردار است، و رمز این نگرش فاخر به سینما را باید در درون‌مایه این نوع سینما و تأویل‌های فراوان مربوط به این درون‌مایه‌ها جست‌وجو کرد؛ چرا که زبان سینما زبان تصویر است و زبان تصویر نیز مناسب‌ترین زبان برای تأویل‌های متکثر است. (مهدوی‌فر، ۱۳۸۴: ۳) در فهم و درک این گونه فیلم‌ها، نیاز به مشارکت فعال ذهن بینندگان ایجاد شده و مخاطب از سطح یک بیننده منفعل و صرفاً پذیرنده، به سطح مخاطب معنی‌ساز و فعال ارتقا می‌یابد.

در این نوع سینما، جهان رمزآلود از زوایه‌ای رو به تکامل تصویر شده، و هدف فیلم‌ساز نمایش ذات و اصل ارزش‌های زندگی انسان با رویکردی چستی‌گرایانه است. در سینمای معناگرا واقعیت‌های مبهم و نمادین، لزوماً رمزگشایی نمی‌شوند؛ اما برای فهم بهتر رموز و اسرار آن، رویکردها و روش‌هایی پیشنهاد می‌شود که برخی موارد با اقبال گسترده روبه‌رو شده و با توجه به جهان‌شمول بودن آن مورد پذیرش بسیاری از فرهنگ‌های جهان قرار می‌گیرد، و در مواردی هم به جز جشنواره‌ها، مخاطب چندانی نیافته، خیلی زود با تمام حاشیه‌ها به فراموشی سپرده می‌شود.

در این شکل از سینما، طرح پرسش در بیان ضمنی فیلم صورت گرفته، مخاطب ترغیب می‌شود با اندوخته ذهنی خود، اعم از میراث فرهنگی که از جامعه و محیط خود گرفته، شرایط اجتماعی و تحصیلی، موقعیت شغلی و رویکرد مذهبی یا غیر مذهبی خود و سایر عوامل، پاسخی برای سؤال مطرح شده در لایه‌های محتوایی فیلم بیابد.

منتقدان و صاحب‌نظران، به روش‌های مختلف، تعبیرهایی درباره سینمای معناگرا ارائه داده‌اند و با توجه به اینکه این اصطلاح نزد افراد مختلف معنای متفاوتی دارد، می‌توان معانی تلویحی یا صریحی از آن استنتاج کرد؛ مثلاً استفن سایمون، تهیه‌کننده فیلم‌هایی چون جایی در زمان (۱۹۸۰)، چه رؤیاهایی که می‌آیند (۱۹۹۸) و نویسنده کتاب «الهامات معنوی در سینما» معتقد است، فیلم و سینما همچون پنجره‌ای است که انسان‌ها از ورای آن می‌توانند به کاینات بنگرند (همان: ۲).

برخی متفکران و فعالان عرصه سینما، در باب ژانر بودن یا نبودن این نوع از سینما نظرات مختلفی دارند و در سینمای ایران هم هستند کسانی که درباره این نوع سینما نظراتی ارائه کرده‌اند؛ به عنوان مثال فرهاد توحیدی، فیلم‌نامه‌نویس، معتقد است وقتی صحبت از معناگرایی می‌شود، مقصود این است که مضمون و پیغام فیلم، مضمونی متعالی است و مضمونی استعلایی را در دستور کار خود قرار می‌دهد تا در طول تعریف داستان، به آن دست پیدا کند و این در هر ژانری می‌تواند اتفاق بیفتد. همین‌طور مهرداد فرید، فیلم‌ساز، اعتقاد دارد که معناگرایی، واژه تأویل‌برانگیزی است و هر کس به زعم خودش، برداشتی از آن دارد و هیچ‌دو نفری یک تعریف از آن ندارند؛ چون این تفاهم وجود ندارد، لاجرم معناگرایی یک ژانر نیست؛ ضمن آنکه ما نمی‌توانیم هیچ فیلمی را بی‌معنا تلقی کنیم؛ اما در نهایت، معناگرایی واژه تعبیربرانگیزی است. فیلمی می‌تواند معناگرا تلقی شود که وظیفه‌ی معناسازی را در ذهن تماشاگر توضیح بدهد. (ر.ک: اناری، ۱۳۸۶: همشهری آنلاین، ۱۸ آبان) عموماً فیلم‌سازان سینمای ایران، این نوع سینما را ژانر به حساب نیاورده، با توجه به گستره معنا در گونه‌های مختلف، آن را نوعی وحدت در ارائه مضمون در نظر می‌گیرند؛ حال آنکه برخی دیگر از نظریه‌پردازان مانند استفن سایمون، این نوع سینما را به عنوان یک ژانر در نظر گرفته، این‌طور عنوان می‌کنند که «من باور دارم که معنویت و معناگرایی در بطن خود یک گونه سینمایی است که چندین دهه در سینما حضور داشته است» (مهدوی‌فر، ۱۳۸۴: ۶).



فارغ از این نظرات گوناگون در تبیین ساحت سینمای معناگرا، باید گفت در این نوع سینما معنا از حوزه شخصی و مخاطب خاص به معرض دید مخاطب عام کشیده می‌شود و در این انتقال، مخاطب مانند فیلم‌های روشنفکرانه در شک متوقف نمی‌شود، بلکه امور غیر محسوس را ساده، بدیهی و قابل رؤیت و در برخی موارد در ساختاری جذاب درک می‌کند. راه دیگر شناخت سینمای معناگرا، توجه به شخصیت اصلی فیلم است؛ در این نوع فیلم‌ها شخصیت یا قهرمان کسی است که در حال گذر از مسیری رو به تکامل است و در گذر از این مسیر، آلودگی‌ها (اعم از مادی و معنوی) را از خود زدوده و احیاناً می‌تواند به بیننده نیز چنین احساسی را منتقل نماید. در این نوع سینما، قهرمان گاهی با یک نیروی شر مطلق مبارزه می‌کند و گاهی نیز با گذر از موانع مختلف، مسیر تهذیب خود را طی کرده، در تعامل یا کشمکش با محیط و افراد پیرامون به سرانجام می‌رسد. این شخصیت، گاهی ویژگی‌های بسیار مثبت و خاص و قدسی دارد و گاهی نیز تنها یک انسان عادی است که به واسطه موقعیتی خاص، وارد این مسیر می‌گردد؛ بنابراین او نیز مانند بسیاری از انسان‌ها می‌تسرد، نگران می‌شود، شکست می‌خورد و پس از غلبه بر همه اینها و عبور از مراحل مختلف، تا حد ظرفیت خود و موقعیتی که برایش ایجاد شده، به تحول نهایی دست می‌یابد. آنچه در اینجا می‌توان به آن اشاره کرد، این است که در سینمای معناگرا برخی از عناصر وجود دارند که به نوعی با توجه به رویکرد معناگرایانه، کارکرد تازه‌ای در بیان مضامین پیدا می‌کنند و با نمونه‌یابی آن‌ها در متون ادبی، می‌توان در شکل‌دهی آثار تصویری معناگرا از آن‌ها نهایت استفاده را برد. از این میان، مفاهیمی مانند سفر شامل آفاقی و انفسی و ملزومات آن مانند دل‌کندن، امید، درد و رنج جدایی و هجرت، و رویکرد تحول‌زا به آن - برای شخصیت یا شخصیت‌های اثر - مرگ و جهان دیگر، مفهوم ولایت و ارشاد و ارتباط مراد و مریدی، تزکیه و رستگاری و... از مفاهیمی است که جایگاهی ویژه در این نوع سینما داشته، می‌توان نمونه‌های آن را در ادبیات کلاسیک فارسی، به‌خصوص متون عرفانی به خوبی مشاهده کرد؛ از این رو می‌توان با قائل شدن ارتباطی تنگاتنگ میان مفاهیم عرفانی مطرح در متون ادبی با نوع رویکردهای پربسامد در سینمای معناگرا، قابلیت تصویرسازی این نوع آثار را در سینمایی با جهت‌گیری‌های معنوی به شکل بهتری مورد توجه قرار داد. از این منظر، در این بخش تلاش خواهد شد با توجه به سینمای معناگرا، وجوه و ظرفیت‌های نمایشی یکی از متون ادبیات کلاسیک فارسی یعنی رساله‌ی *حی بن یقظان* ابن سینا که قابلیت تبدیل شدن به نسخه‌ای تصویری را در این نوع سینما از خود نشان می‌دهد،

بررسی و تحلیل شده و نتایج به دست آمده به نمونه‌های مشابه ادبیات کلاسیک عرفانی تعمیم داده شود.

## ۵. شاخص‌ها و عناصر نمایشی مطلوب در متون عرفانی

### ۱.۵. داستان و روایت در متن عرفانی (رسالة حی بن یقظان)، چارچوبی برای

#### خلق قصه سینمایی

در یک نگاه کلی و با در نظر گرفتن عناصر مطلوب اقتباس از ادبیات برای سینمای قصه‌گو و پر مخاطب، باید گفت، داستانی بودن اثر ادبی از مهم‌ترین ویژگی‌هایی است که در انتخاب آن برای تبدیل شدن به نسخه اقتباسی مورد توجه قرار می‌گیرد. روایت در سینما عبارت است از زنجیره‌ای از رویدادهای علی‌واقع در زمان و فضا. بنابراین روایت به مثابه یک سیستم فرمال در سینما، وابستگی و تمرکز زیادی بر علت و معلول، زمان و فضایی که کنش و واکنش‌ها در آن صورت می‌گیرد، دارد. (بوردول، ۱۳۹۰: ۷۳) از این منظر، در رساله حی بن یقظان (و نمونه‌های دیگر آن مانند مصیبت‌نامه عطارد، سیرالعباد سنایی و ارداویراف‌نامه بهرام پژدو)، قهرمان یا شخصیت اصلی، سالک و عارفی در طلب است که به سفری معنوی و ماورایی رفته در چشم‌اندازی از تصاویر بکر و پرهیجان در مکان‌های مختلف و سرزمین‌های نمادین از درون روح بشر (یا حتی در بهشت و جهنم و برزخ) با ویژگی‌های خاص و البته قابل تجسم، مخاطب را مجذوب می‌نماید. در رساله حی بن یقظان داستان این طور آغاز می‌شود:

«گوید که اتفاق افتاد مرا آنگاه که به شهر خویش بودم، که بیرون شدم به نزهتگاهی که گرد آن شهر بود با یاران خویش. پس بدان میان که ما آنجا همی گردیدیم و طواف همی کردیم، پیری از دور پدید آمد زیبا و فرمند و سالخورده، و روزگار دراز برو برآمده، و وی را تازگی برنا آن بود که هیچ استخوان وی سست نشده بود و هیچ اندامش تباه نبود، و بر وی از پیری هیچ نشانی نبود جز شکوه پیران» (حی بن یقظان به نقل از کرین، ۱۳۸۹: ۴۷۹-۴۸۰).

بنابراین داستان از آنجا شروع می‌شود که هبوط صورت گرفته و اکنون قهرمان راهی مبدأ اولیه است و نفس انسانی در جستجوی دانش و حقیقت، به سیر و سیاحت و سفر می‌پردازد و به پیری برخورد می‌کند که این جهانی نبوده و چون ما گذشت روزگار بر او تأثیری نداشته است. در واقع پیر که همان حی بن یقظان است، در عین سالخوردگی، نیرومند و استوار است. در اورشلیم زاده شده، و چون پدرش مفاتیح حکمت را به او

سپرده، جهت تعلیم و ارشاد به گرد جهان می‌گردد. این پیر روشن ضمیر، سالک را برای مشاهده عالم عقلی، مرشد و راهنما می‌شود و در اولین قدم با او گفت‌وگو می‌کند:

«گوید که بسیار حدیث‌ها همی کردیم یک با دیگر تا سخن ما بدان جای کشید که از او بپرسیدم حال‌های وی همه، و از او اندر خواستم که تا مرا راه خویش بنماید و پیشه و نام و نسب خویش بگوید، بلکه شهر و مأوای خویش. وی گفت که نام من زنده است و پسر بیدارم و شهر من بیت مقدس است، و پیشه من سیاحت کردن است و گرد جهان گردیدن تا همه حال‌های جهان بدانستم.» (همان: ۴۸۲).

پیر پس از این گفت‌وگوها در مقابل سالک دو راه می‌گشاید: یکی به سوی مغرب که راه ماده و شر است، و دیگری به جانب مشرق که طریق صور معقوله منزله از آلودگی‌های مادی است. راهنما او را به این راه می‌برد و هر دو به سرچشمه آب زندگی می‌رسند، جایی که از آن نور ساطع است، نور خدا. ولی رسیدن به این چشمه و نوشیدن از آن بدون جدایی از رفیقان ممکن نیست که این رفیقان عبارتند از: غضب و شهوت و ماده. و پیش از حد مغرب و چشمه آب گرم و رودهایی که از زمین ویران بدان می‌آید، خبر می‌دهد، بعد از آن، پیر از زمین دیگری که آن سوی اقلیم است و بنیاد آسمان‌ها، و ساکنان آن‌ها و... خبر داده و سپس از نه زمین از این عالم را که هرکدام دارای اقلیمی و پادشاهی است، سخن می‌گوید. بعد او اقلیم چهارگانه مشرق را توصیف کرده و اینکه اقلیم آخر دارای پادشاهی است یگانه و همه فرمانبران اویند و بالأخره در وصف ملک سخنان پیر پایان گرفته و این گونه سخن را با سالک به اتمام می‌رساند:

«اگر نه آنستی که من بدین که با تو سخن همی گویم. بدان پادشاه تقرب همی کنم به بیدار کردن تو، و الا مرا خود بدو شغل‌هایی است که به تو نپردازم. و اگر خواهی که با من بیایی سپس من بیای» (همان: ۵۲۰).

روایت در این داستان موجز و مختصر است و نمی‌توان از آن انتظار پیچیدگی‌ها و دیگر عناصر داستانی پیشرفته داستان‌های امروزی را داشت؛ اما سر راست و خطی پیش رفته، شکل کلاسیک و منسجمی دارد و این امکان را به فیلم‌ساز می‌دهد که با گسترش برخی عناصر داستانی که در این متن فشرده و خلاصه، حضور کم‌رنگی دارد، چارچوب روایتی مناسبی خلق کرده و با مبنا قرار دادن شکل کلی داستان و خط روایی، در هر قسمت از آن، با توجه به نیروی خلاقه و هنری خود از یک سو و ظرفیت بسط‌پذیری متن از سوی دیگر، به نوعی به بازآفرینی حوادث و خرده روایت‌ها با شاخ و برگ و جزئیات بیشتر پردازد. به

بیان بهتر فیلم‌ساز هنرمند این امکان را دارد که با تکیه بر ارکان اصلی و چارچوب مشخص متن رساله، با خلق پیچیدگی‌های جذاب داستانی و فراز و فرودهای گوناگون در هریک از مراحل سفر، دست به نوعی بازتولید ادبی - هنری زده که ضمن وفادار بودن به متن اصیل ادبی و حفظ ارزش‌های آن، بستری مناسب را برای خلق و گسترش یک داستان نمایشی فراهم آورد. بر این مبنا و به عنوان نمونه می‌توان بخش افلاک نه گانه را در نظر گرفت؛ در هر کدام از این افلاک (سرزمین‌ها) پادشاهی حکومت می‌کند و انواع مختلفی از مردمان با ویژگی‌های خاص مانند فلکی که مردمان آن شادند و زیبارو، فلکی که مردمان آن به طلسم و جادو مشغولند، مردمان خون‌ریز و اهل جنگ فلک دیگر و یا مردمان پرهیزگار و ... دیگر افلاک، در هر سرزمین حضور دارند؛ (همان: ۵۰۲-۵۰۳) که می‌توان با خلق روایت‌های فرعی و شخصیت‌ها و ماجراهای مربوط به هر سرزمین، در چارچوب تعریف شده محتوای رساله، متن را به بیان نمایشی نزدیک‌تر کرده و با پرداخت هنری و با جزئیات همه عناصر داستانی گسترش یافته، امکان بازآفرینی متن را به زبان تصویر بیشتر کرد. از این دست بسط‌های داستانی را می‌توان در دیگر بخش‌های اثر مانند سرزمین نفس و ساکنان آن (همان: ۵۰۵-۵۱۰) نیز ایجاد کرده و در نهایت با ترکیب متن و خلاقیت هنری - داستانی، به شکل تازه‌ای از داستان کلاسیک نمایشی که قابلیت تبدیل شدن به نسخه‌ای تصویری را دارد، رسید.

علاوه بر این، در این داستان یا نمونه‌های دیگر آن در ادبیات فارسی مانند مصیبت‌نامه عطار، سیرالعباد سنایی و ارداویراف‌نامه بهرام پژدو، نوعی تمایز بخشی وجود دارد که می‌توان از آن در شکل‌دهی به یک ساختار سه‌پرده‌ای سینمایی بر اساس متن، نهایت بهره‌برداری را نمود. همان‌طور که شروع، میان و پایان در فیلم تعریف مشخصی دارد، باید پرده اول، دوم و سوم داستان نیز معین باشد. در پرده اول که شخصیت‌ها معرفی می‌شوند، اطلاعات در اختیار قرار می‌گیرد تا بعداً به گسترش داستان کمک کند، در پرده دوم داستان گسترش می‌یابد ... و سرانجام در پرده سوم داستان به نتیجه می‌رسد. (سیگر، ۱۳۸۰: ۱۱۱) هنگامی که یک اثر ادبی مرزهای مشخص و متمایزی در شکل و ساختار داشته باشد، می‌توان با تکیه بر آن، سه پرده مجزا در یک فیلم‌نامه اقتباسی طراحی نموده، داستان را متناسب با ساختار و زمان بندی سینمایی، به یک سناریوی استاندارد تبدیل کرد. بر این اساس باید گفت در داستان حی بن یقظان نیز روند شکل‌گیری روایت، گسترش اطلاعات و حوادث و در نهایت پایان داستان، به صورتی است که می‌توان به نوعی سه قسمت مجزا و در عین حال به هم پیوسته را به شرح زیر در متن مشاهده کرده، از آن در بازآفرینی یک

فیلم‌نامه سه پرده‌ای استاندارد استفاده کرد: اگر آغاز داستان، خارج شدن سالک از دیار خویش و ملاقات با حی بن یقظان در نظر گرفته شود، مراحل ابتدایی این آشنایی و گفت‌وگوهای میان این دو شخصیت که به نوعی اطلاعات داستانی در آن گسترش می‌یابند، می‌تواند به عنوان یک چارچوب مناسب در شکل‌دهی پرده اول یک فیلم‌نامه سینمایی مورد استفاده قرار گیرد. پس از این، گفت‌وگو میان پیر و سالک ادامه می‌یابد تا این که درخواستی اساسی از سوی سالک مطرح می‌شود؛ او می‌خواهد پیر به او راه و روش سفر را بیاموزد:

«از وی اندر خواستم که تا مرا راه نماید به سیاحت کردن و سفر کردن آن چنان سیاحت که وی کند راه جستن کسی که حریص بود و آرزومند بود بدان.» (حی بن یقظان به نقل از کرین، ۱۳۸۹: ۴۹۰).

در این قسمت و با یک عطف مناسب، یعنی همان الگوی ساختاری خواست و آرزو، داستان وارد پرده دوم می‌شود. (این نوع نقطه عطف در داستان، در نمونه‌های دیگر ادبیات عرفانی فارسی مانند مصیبت‌نامه عطار، سیرالعباد سنایی و ارداویراف‌نامه بهرام پژدو نیز دقیقاً از همین الگو تبعیت کرده و با آغاز سفر، داستان وارد پرده دوم می‌شود (ر.ک: مصیبت‌نامه، ۱۳۹۲: ۱۶۷، سیرالعباد سنایی، ۱۳۶۰: ۲۲۳ و ارداویراف‌نامه، ۱۳۴۳: ۳۳).

در این بخش، یعنی در پرده دوم، پیر شروع به تعریف کرده و با توصیفات دقیق خود از سرزمین‌های مختلف، به گونه‌ای که گویی مخاطب از همان لحظه با او همراه شده و در سفری فرا مادی او را همراه می‌کند، قدم به قدم به شرح و توضیح سرزمین‌های مختلف می‌پردازد؛ او ابتدا چشمه زندگانی را توصیف می‌کند:

«آنچه سود دارد به سوی به دست آوردن این قوت آن است که سر و تن بشویند به چشمه آب روان که به همسایگی چشمه زندگانی ایستاده است، که هر بار که سیاحت کننده را راه نماید بدان چشمه و طهارت کند با آن به آب و از آب خوش وی بخورد، اندر اندام‌های وی قوتی نو پدید آید که بدان قوت بیابان‌های دراز ببرد، تا گویی که بیابان‌ها درنوردند برای او، و به زیر آب دریای محیط فرو نشود و رنجش نرسد از بر شدن به کوه قاف و زبانیه آن مر او را اندر مغاک‌های دوزخ فرو نتوانند افکند.» (حی بن یقظان به نقل از کرین، ۱۳۸۹: ۴۹۶).

و بعد از آن، پیر از زمینی دیگر و بنیاد آسمان‌ها، و ساکنان آن‌ها و... خبر داده و با توصیف نه زمین از این عالم که هر یک پادشاهی دارد، سخن خویش را ادامه می‌دهد. او در نهایت از اقالیم چهارگانه مشرق سخن می‌گوید و با بیان این که اقلیم آخر دارای پادشاهی است یگانه که همه از او اطاعت می‌کنند، و دیدار او سرانجامی پربار و نیکو دارد، داستان

خود را وارد پرده سوم می‌کند. در این پرده نیز پس از آن که پیر ویژگی‌های این پادشاه قدرتمند را بر می‌شمارد، از سالک می‌پرسد که آیا مایل است با او در رفتن به سوی پادشاه همراهی کند:

«و اگر خواهی که با من بیایی، سپس من بیای» (همان: ۵۲۰) و به این شکل داستان پایان می‌یابد.

بدین ترتیب باید گفت هرچند روایت رسالهٔ حی بن یقظان ساده، کلی و کوتاه است، اما می‌توان با استفاده از تمایز سه بخش مختلف - در عین به هم پیوستگی کلی در متن - در این داستان اقدام به خلق چارچوبی دراماتیک نموده و با گسترش و اضافه کردن رخدادهای داستانی و پر رنگ کردن حوادث و شخصیت‌ها یا موجودات و انواع ارتباط‌های مؤثر داستانی، به فراخور ظرفیت بسط اطلاعات و انجام عمل و عکس‌العمل در هر پرده، متناسب با استاندارد بیان سینمایی، فیلم‌نامه‌ای با ساختار سه پرده‌ای از آن تهیه کرده، و در ساخت یک نسخهٔ نمایشی با رویکردهای سینمای معناگرایانه از این متن استفاده کرد.

نکتهٔ قابل توجه در بررسی سیر داستانی این نوع متون عرفانی این است که برخی مانند رسالهٔ حی بن یقظان، سیر العباد سنایی و ارداویراف‌نامه، کوتاه و مجمل و برخی مانند مصیبت‌نامه بلند و مفصل‌اند؛ اما روند ایجاد تغییرات برای شکل‌دهی به یک چارچوب سینمایی لزوماً به تناسب همین بلندی و کوتاهی نیست؛ و با توجه به تکرر تصاویر و ضعف کلی روایت به خصوص از نظر خرده روایت‌های فرعی و تنوع ماجراهای پیش‌برنده در اصل روایت - بدون در نظر گرفتن حکایت‌های خارج از روایت اصلی - در همهٔ این نوع آثار بسیار زیاد و با دامنهٔ گسترده است.

## ۲.۵ تعامل درون‌مایه‌های عمیق متون عرفانی با گزاره‌های معنوی در سینمای معناگرا

سینما (چه تجاری و چه هنری و معناگرا) نیز مانند ادبیات نیاز به درون‌مایه دارد؛ درون‌مایه‌های تازه، ارزشمند و تأثیرگذار که بتواند دلایل ذهنی کافی برای تماشای فیلم و پی‌گیری داستان که برای بسیاری از مخاطبان سینما اهمیت زیادی دارد، ایجاد کند. درون‌مایه، تم و یا فکر مسلط بر هر اثر، از یک سو نشان‌دهندهٔ طرز فکر نویسنده و از سوی دیگر نمایش‌دهندهٔ نوع پیامی است که به مخاطب منتقل می‌شود؛ بنابراین هر اثری که دارای درون‌مایه‌های قوی‌تر و متنوع‌تر باشد، می‌تواند در سینما نیز از اهمیت بیشتری برخوردار باشد؛ اما این اهمیت درون‌مایه، با توجه به محوریت معنویت در سینمای معناگرا،

از جایگاه تأثیرگذارتری برخوردار است و آثاری با درون‌مایه‌های عمیق، می‌توانند گزینه‌های بهتری برای تبدیل شدن به نسخه‌نمایشی به ویژه در این نوع سینما به شمار روند. از این منظر باید گفت در آثار عرفانی مانند رساله‌ی حی بن یقظان که مضمون اصلی آن نوعی آگاهی، تهذیب و دست‌یابی به رستگاری و سعادت حقیقی است، به اقتضای جامعیت موضوعی و پارامترهای متنوع لازم برای رسیدن به چنین موقعیتی، درون‌مایه‌های متنوعی مطرح می‌شود؛ درون‌مایه‌هایی که همگی در بستری از اصول اخلاقی و انسانی، هم برای سالک به عنوان شخصیت روایت و هم برای مخاطب رساله به شکلی نمادین، آموزش دهنده و هدایت‌گر است؛ در این راستا تسلط بر نفس (نجات یافتن از شر رفیقان بد یا همان صفات نفسانی که راه نجات از آنها، حفاظت خداوند از انسان است)، اولین قدم در راه هدایت است:

«و این یاران که به گرد تو آند و از تو جدا نشوند، رفیقانی بد اند. و بیم است که تو را فتنه کنند و به بند ایشان اندر مانی، مگر که نگاه داشتن ایزدی به تو رسد و تو را نگاه دارد از بد ایشان.» (حی بن یقظان به نقل از کرین، ۱۳۸۹: ۴۸۴).

برخی دیگر از این درون‌مایه‌ها در خلال سیر و سیاحت در سرزمین‌های مختلفی که حی بن یقظان از آن‌ها سخن می‌گوید، برای سالک و مخاطب قابل درک می‌شود و با توجه به گستره معنایی عمیقی که بر آن دلالت دارد، قابلیت گسترش ساختار روایی و داستانی داشته، می‌تواند به بیانی نمایشی بازگویی شود. چنان که در هر کدام از سرزمین‌ها یا افلاک نه گانه می‌توان با تکیه بر خصوصیات ویژه مردم هر دیار، با اضافه کردن چارچوب‌های روایی فرعی، به بازآفرینی نمایشی درون‌مایه‌های فشرده اما تأثیرگذار مطرح در متن پرداخت. به عنوان مثال جنگ‌طلبی و خونریزی مردمان در فلک پنجم:

«و سپس این پادشاهی است که اندر زمین گروه‌هایی نشینند که اندر زمین تباهی کنند و خون ریختن و کشتن و دست و پای بریدن دوست دارند، و شادی کننده و لهوناکانند، و سرخ رویی بر ایشان پادشاه است که شیفته است بر بدی کردن و کشتن و زدن، گویند که عاشق است بر این زن نیکو روی که پیش از این گفتیم که پادشاه هست و ...» (همان: ۵۰۲).

می‌تواند با روایتی فرعی و تأکید بر شخصیت‌های برجسته در خود متن - اینجا پادشاه این فلک و پادشاه فلک چهارم که زنی است زیبا - و اضافه کردن چند شخصیت و انجام چند عمل داستانی بر پایه الگوی محتوایی متن، مثلاً کشته شدن چند شخصیت به دست ساکنان این سرزمین و در گرفتن جنگی خونین و پرداخت پر جزئیات آن در قالب خرده

روایتی پرکنش، به بیانی سینمایی تبدیل شده و درون‌مایه پنهان در متن را به نمایش بگذارد. این نوع از بازنمایی درون‌مایه‌های در متن، در سایر قسمت‌های اثر نیز قابل شناسایی است و می‌تواند به بیانی هنری و منطبق با استانداردهای نمایشی در سینمای معناگرا، تصویری شود.

در دیگر آثار عرفانی مانند مصیبت‌نامه، ارداویراف‌نامه و سیرالعباد نیز همین نوع درون‌مایه‌ها و نظایرشان مانند ناآرامی ناشی از اضطراب‌های وجودی، اشتیاق به تحول، نفرت از پدیده‌های ناپایدار و دل‌بستگی به امور جاودان، تحمل مصائب در راه وصول مقصود و... وجود دارد که می‌توان در ساخت نسخه‌های تصویری در سینمای معناگرا از آن‌ها نهایت بهره‌برداری را انجام داد.

### ۳.۵ تمثیل، عنصر تصویرساز در متون عرفانی

داستان‌های تمثیلی قابلیت‌های فراوانی برای نمایشی شدن دارند و در انتخاب یک متن برای تبدیل شدن به نسخه‌ی نمایشی می‌توان تعداد، تنوع و تصویری بودن این تمثیلات را مورد توجه قرار داد. «تمثیل فقط وسیله‌ای برای دیدن دنیا به طریقی تکان دهنده و تازه نیست؛ بلکه می‌تواند احساسات را برانگیزد، ذهنیات را ملموس کند و به بیان ما غنا ببخشد... زبان تمثیلی به علت برخورداری از وضوح، غنا و فشردگی می‌تواند یکی از اجزای اساسی و جدایی‌ناپذیر کار روایتی در فیلم و ادبیات محسوب شود.» (جینکز، ۱۳۶۴: ۱۶۰) حال باید گفت در ادبیات عرفانی کلاسیک فارسی این نمادگرایی در اوج است و شاعران و نویسندگان این حوزه بیشترین استفاده را از نمادپردازی در آثار خود داشته‌اند و مانند بسیاری از این آثار، رساله‌ی حی بن یقظان نیز از تمثیل و تصاویر تمثیلی بهره‌ی فراوان می‌برد و می‌تواند از این منظر نیز در یک بازخوانی نمایشی مورد توجه قرار گیرد: «تمثیل حی بن یقظان دعوت به مشرق است. یعنی دعوت به عالم صورت‌های ناب، صورت‌های نورانی میهن فرشتگان، در مقابل مغرب‌دنیای خاکی و مغرب‌اقصای ماده‌ی محض. این تمثیل، فرشته‌ی واهب‌الصور را در شخص پیر - جوان، حی بن یقظان، که نام اسرارآمیزش به معنای «زنده پسر بیدار» یا شاید به تعبیر بهتر به معنای «مراقب» است، عیان می‌سازد. این تمثیل به توصیف عالمی می‌پردازد که داده‌های مادی‌اش تبدیل به رموز شده‌اند و سالک را دعوت می‌کند به این که با فرشته همراه شود، از طریق این عالم رمزها، به سفر عرفانی به مشرق، مبادرت کند.» (کربن، ۱۳۸۹: ۱۴۵).



تمثیلاتی که از سرچشمه ذهن ابوعلی سینا در این اثر به ظهور می‌رسد، نتیجه نیروی تخیلی قدرتمند است که نوعی از تصاویر خاص و تا حدی سورئالیستی را ایجاد کرده است. این تمثیل‌ها، از سایر تمثیل‌های عادی مأنوس ذهن مخاطبان عام و حتی مخاطبان خاص، متفاوت است و از این حیث نیز جنبه‌های نمایشی خلاقانه آن را بیشتر تقویت می‌کند:

«گوید که بدین زمین هرگونه جانوران و رویدگان آیند، ولکن چون آنجا بیارامند و گیاهش بچرند و آبش بنوشند، بر ایشان چیزهایی پدید آید که به صورت‌های ایشان نماند، تا مردمی بینی که بر وی پوست چهارپایان بود و بر وی پاره‌ای گیاه روید. و حال دیگر چیزها و گونه‌ها همچنین بود. و این پاره زمین ویران است و شورستان، و این زمین به فتنه و به جنگ و به خصومت و به کارزار آکنده است، و نیکویی از جایگاهی دور به دست آرد و عاریت خواهد.» (حی بن یقظان به نقل از کربن، ۱۳۸۹: ۴۹۹).

در واقع باید گفت ابزار تأثیرگذار و نیرومندی که رساله حی بن یقظان و دیگر آثار عرفانی در ادبیات کلاسیک فارسی مانند سیرالعباد سنایی، مصیبت‌نامه و ارداویرافنامه را تصویری و واجد ویژگی‌های سینمایی کرده، تخیل فوق‌العاده نویسنده و شاعران این آثار است. «خیال یا تخیل استعدادی است که به نویسنده کمک می‌کند تا اندیشه خود را با زبان و بیانی جذاب و با طراوت ارائه دهد. این استعداد هنگامی که به وسیله سنجش مهار گردد و هدایت شود ابزار بسیار نیرومند و مناسبی است برای برانگیختن و تحت تأثیر قرار دادن ذهن و قلب انسان‌ها.» (برت، ۱۳۸۲: ۱۲) این تخیل نیرومند و آزاد که به نظر می‌رسد با نگاه سورئالیستی همراه شده، توانسته است جنبه‌ی خلاقیت هنری این نوع داستان‌ها را هدفمند کند و در پس تصاویر بدیع آن، ذهنیات خاص و غیرملموس نویسنده را که مرجع آن گنجینه معرفتی ابوعلی سینا (و سایر شاعران و نویسندگان این حوزه) است، به مخاطب انتقال دهد.

«چون سوی مشرق شوی، آفتاب را یابی که به میان دو سُروی دیو بر همی آید، ازیرا که دیو را دو سُرو هست: یکی پَران و یکی روان. و این گروه که روانند دو قبیله‌اند: قبیله‌ای به ددگان ماند و قبیله‌ای چهارپایان، و میان ایشان همیشه کارزار است و این هر دو قبیله بر دست چپ مشرق‌اند. و آن دیوان که پران‌اند، بر دست راست مشرق‌اند. و همه بر یک آفرینش نه‌اند، بلکه گویی که مر هر یکی را از ایشان یکی از دو آفرینش است، و یکی از سه و یکی از چهار، چنان که مردمی پران و ماری که سرش به سر خوک ماند، و یکی نیمه آفرینشی و یکی پاره‌ایی از آفرینشی چنان که نیمی از مردم یا کف دستی از مردم یا پاییی از مردم و جز از این گونه از جانوران دیگر.» (حی بن یقظان به نقل از کربن، ۱۳۸۹: ۵۰۷).

البته از این دست تصاویر در سینمای حال حاضر جهان که با ابتکار و خلاقیت فراوانی خلق شده‌اند، فراوان وجود دارد؛ اما درون‌مایه قوی و ارزشمندی که پشت این تصاویر در رساله‌ی حی بن یقظان و دیگر نمونه‌های آثار عرفانی (به ویژه سیرالعباد سنایی) نهفته است، نسخه‌ی نمایشی آن را برتر از نمونه‌های صرفاً سرگرم‌کننده کرده و به این ترتیب زمینه‌ی تصویری شدن هرچه بیشتر این متن و سایر آثار ادبی عرفانی را به خصوص در سینمای معناگرا به بهترین شکل فراهم آورده است؛ به گونه‌ای که می‌تواند مخاطب عام و خاص را در نسخه‌ی نمایشی جذب کند.

## ۶. نتیجه‌گیری

با توجه به محوریت معنا در آثار عرفانی و اساس بودن این رویکرد در سینمای معناگرا، به نظر می‌رسد بتوان برخی از آثار عرفانی ادبیات کلاسیک فارسی را در این نوع سینما به نسخه‌های تصویری تبدیل کرد. رساله‌ی حی بن یقظان نیز یکی از این دست آثار است که به صورت نمونه برخی عناصری که آن را برای تبدیل شدن به نسخه‌ای تصویری در سینمای معناگرا مناسب می‌نماید، تحلیل شده و آشکار شد نتایج این بررسی را می‌توان به آثار دیگر این حوزه (ادبیات عرفانی) مانند مصیبت‌نامه‌ی عطار، سیرالعباد سنایی و ارداویراف‌نامه‌ی بهرام‌پژدو تعمیم داد. پس از مراجعه به این متون و بازخوانی روایت آنها، معلوم می‌شود قالب داستانی در آنها حداقل جذابیت‌های سینمایی را داشته و در چارچوب سفرهای تمثیلی با داشتن عناصر نمایشی مناسب، ظرفیت تبدیل شدن به نسخه‌های سینمایی را در خود دارند. این شکل سفرگونه که روساختی کهن‌الگویی به چارچوب روایی آثار عرفانی بخشیده، با توجه به تنوع مکانی که در مراحل مختلف سفر پیش روی مسافر (زائر) می‌گشاید، از بعد تصویری می‌تواند زمینه‌ای مناسب در نظر گرفته شود که در هر قسمت از آن، تصاویر بکر و بدیعی بر اساس توصیفات کلی موجود در متن بازنمایی گردد. در این آثار، تنوع درون‌مایه‌ها در تطابق با دستورات دینی و بایدها و نبایدهای معنوی، همسو با تکثر تصاویر، باعث حرکت داستان به زبان تصویری شده، بیان تمثیلی و نمادین در آنها که سطحی قابل قبول از تخیل و خیال‌پردازی نویسنده را القا می‌کند، در تطابق با تصاویر در سینمای معناگرا و در مواردی سینمای هنری که تکیه‌ی کمتری بر روایت دارد، باعث به وجود آمدن نوعی فضای تصویری می‌شود که نمونه‌های آن در سینمای هنری و معناگرای جهان و مثلاً در برخی آثار تارکوفسکی، آرنوفسکی و... قابل مشاهده است.

در یک نگاه کلی باید گفت برجستگی، تنوع و تکثر تصاویر حاصل از توصیفات نویسنده در این نوع آثار، در مجموع باعث خلق فضا، شخصیت‌ها و موقعیت‌هایی می‌شود که همچنان قابلیت جذب مخاطب را داشته، به نوعی با سینمای ناب و سینمای غیرروایی همخوانی دارند. در واقع این متون که بار عرفانی و معناگرایانه در آنها سنگینی محسوسی دارند و مؤلفان آن‌ها تلاش می‌کنند این معنا را نه به شکل مستقیم و خلق قصه، بلکه با ایجاد تصاویر و موقعیت‌های متنوع، برای مخاطب قابل درک کنند، زبان مشترکی با زبان سینمای هنری و معناگرا دارند و همسو با نوع بیان در این نوع سینما، مفاهیم مورد نظر خود را منتقل می‌کنند. از این منظر شاید بتوان گفت متونی از این دست ضمن داشتن ظرفیت‌های نمایشی مناسب، می‌توانند به ایجاد سینمای عرفانی - هنری یا پیشرفت این نوع خاص از سینما، با رعایت موازین و چارچوب‌های سینمای هنری و معناگرایانه با بن‌مایه‌های عرفانی قوی منتج شوند.

## کتاب‌نامه

- ابن طفیل، (۱۳۸۸) *زنانه بیابار*، ترجمه بدیع الزمان فروزانفر، چاپ ششم. تهران: علمی و فرهنگی.
- اسلامی ندوشن، محمد علی (۱۳۸۴) *از رودکی تا بهار*، تهران: نغمه زندگی.
- اناری، الهام (۱۳۸۶) *سینمای معناگرا: فطرت‌های پاک انسانی*، همشهری آنلاین، ۱۸ آبان، [www.hamshahrionline.ir](http://www.hamshahrionline.ir)
- برت، آرال. (۱۳۸۲) *تختیل*، ترجمه مسعود جعفری، چاپ دوم، تهران: مرکز.
- بهرام‌پژدو، زرتشت (۱۳۴۳) *ارداویرافنامه منظوم*، به کوشش رحیم عقیقی، مشهد: دانشگاه مشهد.
- بوردول، دیوید و تامپسون، کریستین (۱۳۹۰) *هنر سینما*، ترجمه فتاح محمدی، تهران: مرکز.
- پورجوادی، نصرالله (۱۳۶۶). *حکمت دینی و تقلدس زبان فارسی*، مجله نشر دانش، س ۸، ش ۲، صص ۲-۱۵.
- پورشبانات، علیرضا (۱۳۹۴) *بررسی و تحلیل ظرفیت‌های نمایشی ده اثر برگزیده ادبیات کلاسیک فارسی*، دانشگاه تربیت مدرس تهران، به راهنمایی دکتر سعید بزرگ‌بیگدلی.
- جینکز، ویلیام. (۱۳۶۴) *ادبیات فیلم*، ترجمه محمدتقی احمدیان و شهلا حکیمیان، تهران: سروش.
- خیری، محمد (۱۳۶۸) *اقتباس برای فیلم‌نامه*، تهران: صدا و سیما.
- ریپکایان و همکاران (۱۳۷۰) *تاریخ ادبیات ایران*، ترجمه کیخسرو کشاورز، تهران: گوتنبرگ و جاویدان خرد.
- زرین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۸۳) *از گذشته ادبی ایران*، تهران: سخن.
- زرین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۵۷) *در جستجوی تصوف*، تهران: امیرکبیر.
- زرین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۷۳) *ارزش میراث و صوفیه*، تهران: چاپ هفتم، تهران: امیرکبیر.
- سنایی، ابوالمجد مجدودبن آدم (۱۳۶۰) *مثنوی‌های حکیم سنایی به انضمام شرح سیرالعباد الی المعاد* به کوشش محمدتقی مدرس رضوی، چاپ دوم، تهران: انتشارات بابک.

۴۰ درآمدی بر تعامل میان ادبیات کلاسیک عرفانی با سینمای معناگرا ...

سیگر، لیندا (۱۳۸۰) *فیلمنامه اقتباسی*، ترجمه عباس اکبری، تهران: نقش و نگار.  
شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۸۵) *تاریخچه‌های سلوک*، چاپ ششم، تهران: آگاه.  
عطار نیشابوری، فریدالدین محمدبن ابراهیم (۱۳۸۶) *مصیبت‌نامه*، تصحیح محمدرضا شفیی کدکنی، چاپ ششم، تهران: سخن.  
قیصری، روحی محمد داود (۱۳۷۵) *شرح فصوص الحکم*، به کوشش سید جلال‌الدین آشتیانی، تهران: علمی و فرهنگی.  
کربن، هانری (۱۳۸۹) *ابن سینا و تمثیل عرفانی*، ترجمه انشالله رحمتی، چاپ دوم. تهران: سوفیا.  
مهدوی‌فر، سید حسن (۱۳۸۴) *رؤیای بهشت* «نگاهی به فیلم‌های معناگرای جهان از ۱۹۷۰ تاکنون»، تهران: بنیاد سینمایی فارابی.