کهن‌نامهٔ ادب پارسی، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
فصل‌نامهٔ علمی ـ پژوهشی، سال ششم، شمارهٔ چهارم، زمستان ۱۳۹۴، ۲۱-۴۰

درآمدی بر تعامل میان ادبیات کلاسیک عرفانی با سینمای معناگرا

با تأکید بر تحلیل ظرفیت‌های نمایشی *رسالهٔ حی بن یقظان* ابن‌سینا

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 درنظرگرفتن انواع ادبی (حماسی، تعلیمی، غنایی، عرفانی، و شاخه‌های آن‌ها) و ژانرهای مختلف سینمایی تخصصی‌تر توجه کرد. براین‌اساس، در پژوهش حاضر تلاش شده است به‌روش توصیفی ـ تحلیلی چگونگی تعامل میان ادبیات عرفانی با سینمای معناگرا بررسی و نشان داده شود که این آثار چگونه می‌توانند در سینمای هنری و معناگرا به نسخه‌های تصویری تبدیل شوند. به‌این‌منظور، *رسالهٔ حی بن یقظان* ابن‌سینا نیز، به‌عنوان نمونه، بررسی و نتایج تحلیل درقالب اشارات کلی به آثار مشابه تعمیم داده شده است. به‌این‌ترتیب، باید گفت برجستگی، تنوع، و تکثر تصاویر حاصل از توصیفات نویسنده در این نوع آثار باعث خلق فضا، شخصیت‌ها، و موقعیت‌هایی می‌شود که به‌نوعی با سینمای ناب و غیرروایی هم‌خوانی دارد. در این متون، معانی با ایجاد تصاویر و موقعیت‌های متنوع قابل‌درک می‌شوند و همین شیوهٔ بیان ادبی نقطهٔ اشتراک با زبان سینمای هنری است و این امکان را ایجاد می‌کند که بتوان، با استفاده از آثاری از این نوع، سینمای اقتباسی را با رویکرد معناگرا رشد و توسعه داد.

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

---

* استادیار گروه عمومی، دانشگاه هنر (نویسندهٔ 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: ۱۳۹٤/۰۸/۲۸، تاریخ پذیرش: ۱۳۹٤/۱۱/۰۲

۱. مقدمه و بیان مسئله

سینما آمیزه‌ای از هنرهای مختلف مانند عکاسی، نقاشی، موسیقی، شعر، نمایش، معماری، مجسمه‌سازی، گریم و چهره‌پردازی، و... است و درطول حیات خود مسیری را در تعامل با سایر هنرها پیموده است؛ به‌این‌ترتیب،

> هنرمندان این عرصه نیز آن مقدار از مصالح کار را که لازمهٔ حیات سینما بود از جمیع هنرها به‌عاریت گرفتند و از ادبیات نیز داستان را به خدمت سینما درآوردند و اقتباس از ادبیات وسیله‌ای شد برای یافتن سوژه و هماهنگ‌کردن آن با بیان تصویری و حرکتی سینما که این کار برای خود ویژگی‌هایی یافت و در طول عمر صدواندی‌سالهٔ سینما به‌صورت فنی از فنون مختلف سینما درآمد (خیری، ۱۳٦۸: ۲٦).

اگرچه ارتباط میان ادبیات و سینما هم‌پای ظهور این هنر جدید در سایر نقاط جهان در ایران نیز نمود داشته است، این ارتباط هرگز رکنی اساسی و مهم در توجه به ادبیات کلاسیک نبوده، و آثار درخوری برمبنای ادبیات کلاسیک ایران در سینمای کشور بازآفرینی نشده است. این ضعف ارتباطی میان ادبیات کلاسیک فارسی و سینما دلایل مختلفی اعم‌از ساختاری و محتوایی دارد که برخی متوجهٔ ضعف فهم و دانش ادبی سینماگران و نگاه قشری و غیرتخصصی آن‌ها به ادبیات است و ازسوی‌دیگر، معطوف به عدم تمایل یا توانایی صحیح ادیبان و ادب‌پژوهانی است که نتوانسته‌اند آثار ادبیات کلاسیک را به‌طرزی شایسته و با عبور از لایه‌های دشوار زبانی و تبیین دقایق محتوایی به فیلم‌سازان و نویسندگان حوزهٔ سینما معرفی کنند. براین‌اساس، بی‌توجهی به روش‌های مختلف اقتباسی (به‌ویژه روش برداشت آزاد) و موانع ساختاری تبدیل متون ادبی به تصاویر سینمایی از مهم‌ترین ضعف‌های حوزهٔ فیلم‌سازی است؛ هم‌چنین نبود شرح و بسط روایت‌های آثار ادبیات کلاسیک به زبان قابل‌فهم امروزی از مهم‌ترین موانع شکل‌گیری سینمای اقتباسی با توجه به رویکرد پژوهش‌گران و صاحب‌نظران ادبیات کلاسیک فارسی به‌شمار می‌رود.

حال، با توجه به کمبود سوژه‌های بکر و عمیق در حوزهٔ فیلم‌سازی، مسئلهٔ اساسی امروز نیاز به استفاده از ادبیات پُربار کلاسیک فارسی در بازسازی نسخه‌های نمایشی است که لزوم آن بیش‌ازپیش احساس می‌شود و باید برای ایجاد ارتباط تأثیرگذار و هدف‌مند میان ادبیات و سینما و به‌وجودآوردن زمینهٔ تعامل دوسویه میان این دو هنر تمهیداتی اندیشه شود که به‌نظر می‌رسد یکی از این اقدامات مؤثرْ مطالعات و پژوهش‌های میان‌رشته‌ای و معرفی تخصصی آثار ادبیات کلاسیک فارسی ازسوی محققان ادبیات برای استفاده از این آثار در

سینماست. با این رویکرد، به‌نظر می‌رسد استفاده از یک دسته‌بندی کلی براساس نگاه ژانری میان آثار ادبی و تولیدات سینمایی می‌تواند در برقراری هرچه‌بهتر و کاراتر تعامل میان ادبیات و سینما نقش مؤثر داشته باشد. براین‌اساس و باتوجه 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 و نشان داده شود که آثار ادبیات کلاسیک عرفانی چگونه و براساس چه شاخص‌هایی می‌توانند در سینمای هنری و معناگرا به نسخه‌های تصویری تبدیل شوند.

برای درک هرچه‌بهتر چگونگی ارتباط میان ادبیات کلاسیک عرفانی و سینمای معناگرا یکی از آثار ادبیات کلاسیک، یعنی *رسالهٔ حی بن یقظان* ابن‌سینا، نیز به‌عنوان نمونه تحلیل می‌شود و نتایج تحلیل درقالب اشارات کلی به نمونه‌های دیگر آثار ادبیات کلاسیک عرفانی تعمیم داده خواهد شد.

۲. پیشینهٔ 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 در سعی ایجاد ارتباط و معادل‌یابی میان صور خیال ادبی با تکنیک‌های مختلف فیلم‌سازی کرده‌اند که می‌توان برای نمونه به کتاب‌ها و پژوهش‌های زیر اشاره کرد:

در کتاب *مشت در نمای درشت* سیدحسن حسینی (۱۳۸۳) برخی تکنیک‌های سینمایی با فنون ادبی تطابق‌یابی شده و در کتاب *ساختار سینما و تصاویر شعری شاهنامهٔ* احمد ضابطی جهرمی (۱۳۸٤)، و *قابلیت‌های نمایشی شاهنامهٔ* محمد حنیف (۱۳۸٤) داستان‌هایی از *شاهنامه‌ی* فردوسی از بُعد ظرفیت‌های نمایشی تحلیل شده‌اند. در کتاب *تاریخ بیهقی، روایتی سینمایی* علیرضا پورشبانان (۱۳۹۲) نیز، با رویکردی روایت‌محور، بر ساختار متن و برخی تکنیک‌های سینمایی در کنار جذابیت‌های روایی تأکید شده است. به‌جز این، در آثار دیگری که نویسندگان صرفاً به‌تحقیق درباب متون عرفانی ازمنظر نمایشی پرداخته‌اند، مانند *ظرفیت‌های نمایشی مثنوی* مریم کهن‌سال (۱۳۹۰)، و *تحلیل نمایشی سیرالعباد سنایی* محسنی و پورشبانان (۱۳۸۹)، روندْ مشابه آثار تحقیقی گذشته است و معمولاً، با تکیه بر یک اثر ادبی، وجوه نمایشی و اقتباسی آن بررسی شده است؛ بنابراین، در این نوع از پژوهش‌ها عموماً به آرایه‌های ادبی و معادل‌سازی آن‌ها در سینما بدون تأکید بر بستر ژانری توجه شده و گاه وجه روایی و عناصر داستانی مشترک با سینما در آن‌ها تحلیل شده است.

اما **جنبهٔ نوآورانهٔ** این مقاله در مقایسه با سایر پژوهش‌های صورت‌گرفته در این است که تلاش خواهد شد، با نگاهی میان‌رشته‌ای و کاربردگرایانه، مطالعه‌ای تخصصی و موضوع‌محور در گسترهٔ ادبیات روایی عرفانی صورت گیرد و چگونگی تعامل آن با سینمای معناگرا و در بستری از ارتباط ژانری بررسی شود که تا پیش‌از این در پژوهش دیگری بدین‌شکل به آن پرداخته نشده است.

۳. روش پژوهش

روش این پژوهشْ توصیفی‌ـتحلیلی است که با محوریت برخی منابع ادبیات کلاسیک عرفانی (از نوع روایی) در دو حوزهٔ نظم و نثر و هم‌چنین با استفاده از آثار مطرح در حوزهٔ نمایش و سینما و خاصه منابع علمی مربوط به مقولهٔ اقتباس و ارتباط ادبیات و سینما پیش خواهد رفت. هم‌چنین استفاده از اسناد و منابع کتاب‌خانه‌ای و فضای مجازی فرایند پژوهش را تکمیل می‌کند.

٤. تعاریف و کلیات

۱.۴ ادبیات عرفانی

در تعریفی ابتدایی می‌توان عرفان را راه و روشی مبتنی‌بر دریافت‌های ذوقی در نظر گرفت که گروهی از طالبان حقیقت برای رسیدن به معبود انتخاب کرده‌اند. «عرفان طریقهٔ معرفت نزد آن دسته از صاحب‌نظران است که برخلاف اهل برهان در کشف حقیقت بر ذوق و اشراق بیش‌تر اعتماد دارند تا بر عقل و استدلال» (زرین‌کوب، ۱۳۸۳: ۹)؛ یا در تعریفی دیگر، عرفان مسیری است که طی طریقِ آنْ سالک به‌نوعی شناخت و دریافت باطنی رهنمون می‌شود و او در این راه تسلیم مطلق خواست خداست؛ در این مقام، احکام کثرت زایل و جهت وحدتْ حاکم است (قیصری، ۱۳۷۵: ۱۸).

حجم بسیار زیادی از آثار ادبی، به‌ویژه ادبیات کلاسیک فارسی، در حوزهٔ عرفان و مطالب مربوط به آن است و گسترهٔ 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 غیرمعمول و مبتنی‌بر ذوق و استنباطی تازه است و به‌همین‌دلیل حتی بسیاری از آثار منثور 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 ادارک و فهم مضامین تازه و برداشت‌ها نیز در این‌گونه متونْ متکثر و متفاوت است و چون با زبانی خلق می‌شوند که مولود تجارب حسّی و غیرمعمول است، با نظامی متفاوت از نظام نشانه‌شناختی رایج در زبان ارائه می‌شوند و مخاطب را برای درک معنا به چالش ذهنی و تأمل می‌طلبند. این تمایز زبانی و بیان ضمنی و تلویحیِ معنی متن در آثار عرفانی دلایل مختلفی دارد؛ دلایلی مانند به‌کاربردن عناصر بلاغیِ ویژه و گسترده‌ترکردن ظرفیت بیانی زبان، استفاده از زبان تصویرمحور برای انتقال بی‌واسطهٔ برخی مضامین و مفاهیم بکر و غیرمعمول ـ که معمولاً حاصل تجربه‌های ذهنیِ خاص شاعران و نویسندگان این عرصه است ـ و ویژگی‌های دیگری که درنهایت تشخص زبانی و بیانی خاصی به آثار عرفانی بخشیده است. در این دنیای خاص، پای رمز، نماد و سمبل، و درنهایت، تصویر به‌میان آمده و نظام ارتباطی ویژه‌ای شکل گرفته است.

بسیاری معتقدند که تاریخ ورود عرفان به شعر فارسی به‌طور دقیق مشخص نیست. برخی مانند ریپکا، بابا طاهر، و ابوسعید ابوالخیر را از اولین شاعران عارف می‌دانند (ریپکا و دیگران، ۱۳۷۰: ۳۵۳) و برخی خواجه عبدالله انصاری و غزالی را پایه‌گذار تصوف می‌شمارند (پورجوادی، ۱۳٦٦: ۲–۱۵)؛ اما در قول معروف‌تر و پُرطرف‌دارتر، سنایی مهم‌ترین آغازگر شعر عرفانی فارسی به‌حساب می‌آید؛ به‌طوری‌که به‌نظر اسلامی ندوشن سنایی بنیان‌گذار شعر عرفانی است (اسلامی ندوشن، ۱۳۸٤: 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 پس‌از سنایی، عطار و مولوی به‌ترتیب تثبیت‌کننده و به‌اوج‌رسانندهٔ این نوع ادبیات به‌شمار می‌روند. هرچند در آثار منثوری نیز، مانند *شطحیات* بایزید بسطامی، برخی رسائل ابن‌سینا، و... ویژگی‌های محسوس ادبیات عرفانی به‌چشم می‌خورد، بیش‌ترین شکوه و نمود عرفان را درگسترهٔ شعر باید به‌تماشا نشست.

در یک دسته‌بندی کلی باید گفت نوشته‌های عرفانی در دو نوع اصلی دسته‌بندی می‌شوند: دستهٔ اول آثار تعلیمی است با گرایش آموزش اصول، روش و مبانی عرفان و تصوف (*رسالهٔ قشیریه* و *کشف‌المحجوب* هجویری)، و نوع دوم شعر و نثر عارفانه‌ای است که درقالب داستان یا شبه‌روایت دنیای تازه‌ای از تجارب غیرمعمول ذهنی را برای

مخاطب شکل می‌دهد و او را در تجربه‌ای فراحسی مشترک می‌کند؛ آثاری مانند *رسالهٔ حی بن یقظان* و *رسالةالطیر* ابن‌سینا، *سیرالعباد الی المعاد* سنایی، *مصیبت‌نامهٔ* عطار، *ارداویراف‌نامهٔ* بهرام پژدو، و *مثنوی معنوی* از آن جمله‌اند. علاوه‌براین، شعر شاعران صوفی به‌قالب خاصی محدود نیست و از غزل و مثنوی و قصیده تا رباعی گسترهٔ هنرنمایی آن‌ها را شکل داده است.

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

۱. آثار عرفانی زبان و بیان ویژهٔ خود را دارند.

۲. داستان و روایت در آن‌ها محدود و تنها شکل‌دهندهٔ یک چارچوب کلی است.

۳. تنوع تصاویر اعم‌از رمزی، سمبلیک، و نمادین در این آثار بسیار زیاد است.

٤. روایت خطی و سرراست و غالباً به‌شکل یک سفر روحانی است.

۵. در این آثار شخصیت‌های انسانی معدودند؛ اما موجودات شگفت‌انگیز زیادی در آن‌ها وجود دارد.

٦. 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 تأویل دارد.

۸. در کنار مفاهیم عرفانی، اشارات تلویحی به مضامین حکمی، فلسفی، تعلیمی، و مذهبی فراوانی نیز در این آثار وجود دارد (پورشبانان، ۱۳۹٤: ۳۷-٤۱).

۲.۴ سینمای معناگرا و عرفان

در همهٔ آثار مختلف نمایشی اعم‌از فیلم، پویانمایی(انیمیشن)، و سریال با شدت و ضعف مختلفْ معانی و مفاهیم متعددی وجود دارد و هیچ اثری نیست که به‌طور مطلق از معنا و مفهوم خالی باشد، اما در بررسی کلی آثار نمایشی باید گفت برخی از آثار هستند که برای درک مفهوم و همراه‌کردن مخاطب با خود نیاز به تأمل و تعمق بیش‌تری دارند و به‌نوعی مخاطب خود را به تفکر و اندیشه ترغیب می‌کنند و مؤلفان در آن‌ها دست به معناسازی می‌زنند. در این‌گونه آثار مضامین و مفاهیم تفسیرپذیر و محل بحث‌ونظر در قالب‌های مختلف هنری و عموماً با ضرب‌آهنگی آهسته و غیروابسته به داستانی برجسته

و خاص طرح می‌شود که ازسوی مخاطبان و منتقدان تفسیر و تأویل می‌شود و به تعداد آن‌ها ـ با توجه به ظرفیت سیّال‌بودن معنا در آن ـ مفهوم متکثر می‌یابد. فیلم‌ساز در این نوع فیلم‌ها معمولاً ناخودآگاه مخاطب را هدف قرار می‌دهد و سعی می‌کند با چیدمان خاص تصاویر، میزان نور، زاویهٔ خاص دوربین، و عناصری ازاین‌دست اثر محتوایی مطلوب خود را در ذهن مخاطب ایجاد کند. فیلم‌سازان حوزهٔ سینمای معناساز، مانند آندره تارکوفسکی (*کودکی ایوان*، *ایثار*، و ...) روبر برسون (*یک متهم محکوم به مرگ گریخت*)، استنلی کوبریک (*۲۰۰۱، اودیسهٔ فضایی*)، کریستف کیشلوفسکی (سه‌گانهٔ *آبی*، *سفید*، و *قرمز*، و...)، اینگمار برگمن (*مهرهٔ هفتم*)، تئودور درایر (*گرترود*)، میکل‌آنجلو آنتونیونی (*ماجرا*، *شب*، و *کسوف*)، لوییس بونوئل (*شبح آزادی*، *زیبای روز*، و...) نوع خاصی از سینما را پدید می‌آورند که با فیلم‌های داستانی معمولی و کلیشه‌ای تفاوت‌های آشکاری دارد؛ در این‌گونه فیلم‌ها مضامین خاصی مانند خدا، دین، فلسفه، آغاز و انجام جهان، سرنوشت، ذات انسان و ابعاد مختلف درونی زندگی بشر، جهان ماوراء، 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 اهمیت بیش‌تری دارد، و رمز این نگرش فاخر به سینما را باید در درون‌مایهٔ این نوع سینما و تأویل‌های فراوان مربوط به این درون‌مایه‌ها جست‌وجو کرد؛ چراکه زبان سینما زبان تصویر است و زبان تصویر نیز مناسب‌ترین زبان برای تأویل‌های متکثر است (مهدوی‌فر، ۱۳۸٤: ۳). در فهم و درک این‌گونه فیلم‌ها نیاز به مشارکت فعال ذهن بینندگان ایجاد می‌شود و مخاطب از سطح یک بینندهٔ منفعل و صرفاً پذیرنده به سطح مخاطب معنی‌ساز و فعال ارتقا می‌یابد.

در این نوع سینما، جهان رمزآلود از زوایه‌ای روبه‌تکامل تصویر شده، و هدف فیلم‌ساز نمایش ذات و اصل ارزش‌های زندگی انسان با رویکردی چیستی‌گرایانه 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 در برخی موارد با اقبال گسترده روبه‌رو می‌شود و با توجه به جهان‌شمول‌بودن آن موردپذیرش بسیاری از فرهنگ‌های جهان قرار می‌گیرد، و در مواردی هم به‌جز جشنواره‌ها مخاطب چندانی نمی‌یابد و خیلی زود با تمام حاشیه‌ها به‌فراموشی سپرده می‌شود.

در این شکل از سینما، طرح پرسش در بیان ضمنی فیلم صورت می‌گیرد و مخاطب ترغیب می‌شود با اندوختهٔ ذهنی خود اعم‌از میراث فرهنگی که از جامعه و محیط خود

گرفته، شرایط اجتماعی و تحصیلی، موقعیت شغلی، و رویکرد مذهبی یا غیرمذهبی خود، و سایر عوامل پاسخی برای سؤال مطرح‌شده در لایه‌های محتوایی فیلم بیابد.

منتقدان و صاحب‌نظران به روش‌های مختلف تعبیرهایی دربارهٔ 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، تهیه‌کنندهٔ فیلم‌هایی چون *جایی در زمان* (۱۹۸۰)، *چه رؤیاهایی که می‌آیند* (۱۹۹۸)، و نویسندهٔ کتاب *الهامات معنوی در سینما*، معتقد است فیلم و سینما هم‌چون پنجره‌ای است که انسان‌ها از ورای آن می‌توانند به کائنات بنگرند (همان: ۲).

برخی متفکران و فعالان عرصهٔ سینما درباب ژانربودن یا نبودن این نوع از سینما نظرات مختلفی دارند و در سینمای ایران هم هستند کسانی که دربارهٔ این نوع سینما نظراتی ارائه کرده‌اند؛ برای 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 واژهٔ تأویل‌برانگیزی است و هرکس به‌زعم خودش برداشتی از آن دارد و هیچ دو نفری یک تعریف از آن ندارند؛ چون این تفاهم وجود ندارد، لاجرم معناگرایی یک ژانر نیست؛ ضمن آن‌که ما نمی‌توانیم هیچ فیلمی را بی‌معنا بدانیم؛ اما درنهایت، معناگرایی واژهٔ تعبیربرانگیزی است. فیلمی می‌تواند معناگرا دانسته شود که وظیفهٔ معناسازی را در ذهن تماشاگر توضیح بدهد (بنگرید به اناری، ۱۳۸٦). عموماً فیلم‌سازان سینمای ایران این نوع سینما را ژانر به‌حساب نمی‌آورند و با توجه به‌گسترهٔ معنا در گونه‌های مختلف آن را نوعی وحدت در ارائهٔ مضمون در نظر می‌گیرند؛ حال‌آن‌که برخی دیگر از نظریه‌پردازان، مانند استفن سایمون، این نوع سینما را یک ژانر در نظر می‌گیرند و این‌طور عنوان می‌کنند که «من باور دارم که معنویت و معناگرایی در بطن خود یک گونهٔ سینمایی است که چندین دهه در سینما حضور داشته است» (مهدوی‌فر، ۱۳۸٤: ٦).

فارغ از این نظرات گوناگون در تبیین ساحت سینمای معناگرا باید گفت در این نوع سینما معنا از حوزهٔ شخصی و مخاطب خاص به‌معرض دید مخاطب عام کشیده می‌شود و در این انتقال، مخاطب مانند فیلم‌های روشن‌فکرانه در شک متوقف نمی‌شود، بلکه امور غیرمحسوس را ساده، بدیهی، و قابل‌رؤیت و در برخی موارد در ساختاری جذاب درک می‌کند.

راه دیگرِ شناخت سینمای معناگرا توجه به شخصیت اصلی فیلم است؛ در این نوع فیلم‌ها شخصیت یا قهرمان کسی است که در حال گذر از مسیری روبه‌تکامل است و در گذر از این مسیر آلودگی‌ها (اعم‌از مادی و معنوی) را از خود می‌زداید و احیاناً می‌تواند به بیننده نیز چنین احساسی را منتقل کند. 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 می‌کند و در تعامل یا کشمکش با محیط و افراد پیرامون به سرانجام می‌رسد. این شخصیتْ گاهی ویژگی‌های بسیار مثبت و خاص و قدسی دارد و گاهی نیز تنها یک انسان عادی است که به‌واسطهٔ موقعیتی خاص وارد این مسیر می‌شود؛ بنابراین، او نیز مانند بسیاری از انسان‌ها می‌ترسد، نگران می‌شود، شکست می‌خورد، و پس‌از غلبه بر همهٔ این‌ها و عبور از مراحل مختلف تا حد ظرفیت خود و موقعیتی که برایش ایجاد شده است 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 به‌نوعی 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. ازاین‌میان، مفاهیمی مانند سفر شامل آفاقی و انفسی و ملزومات آن مانند دل‌کندن، امید، دردورنج جدایی و هجرت، و رویکرد تحول‌زا به آن ـ برای شخصیت یا شخصیت‌های اثر ـ 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 است و می‌توان نمونه‌های آن را در ادبیات کلاسیک فارسی، به‌خصوص متون عرفانی، به‌خوبی مشاهده کرد؛ ازاین‌رو، می‌توان با قائل‌شدن ارتباطی تنگاتنگ میان مفاهیم عرفانی مطرح در متون ادبی با نوع رویکردهای پُربسامد در سینمای معناگرا به قابلیت تصویرسازی این نوع آثار در سینمایی با جهت‌گیری‌های معنوی به‌شکل بهتری توجه کرد.

ازاین‌منظر، در این بخش تلاش خواهد شد با توجه به سینمای معناگرا وجوه و ظرفیت‌های نمایشی یکی از متون ادبیات کلاسیک فارسی، یعنی *رسالهٔ حی بن یقظان* ابن‌سینا که قابلیت تبدیل‌شدن به نسخه‌ای تصویری را در این نوع سینما از خود نشان می‌دهد، بررسی و تحلیل شود و نتایج به‌دست‌آمده 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(*رسالهٔ حی بن یقظان*)، چارچوبی برای خلق قصهٔ سینمایی

در یک نگاه کلی و با درنظرگرفتن عناصر مطلوب اقتباس از ادبیات برای سینمای قصه‌گو و پُرمخاطب باید گفت داستانی‌بودن اثر ادبی از مهم‌ترین ویژگی‌هایی است که در انتخاب آن برای تبدیل‌شدن به نسخهٔ اقتباسی موردتوجه قرار می‌گیرد. روایت در سینما عبارت است از زنجیره‌ای از رویدادهای علّی واقع در زمان و فضا؛ بنابراین روایت، به‌مثابهٔ 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 و تامپسون، ۱۳۹۰: ۷۳). ازاین‌منظر، در *رسالهٔ حی بن یقظان* (و نمونه‌های دیگر آن مانند *مصیبت‌نامهٔ* عطار، *سیرالعباد* سنایی، و *ارداویراف‌نامهٔ* بهرام پژدو) قهرمان یا شخصیت اصلی سالک و عارفی در طلب است که به سفری معنوی و ماورایی می‌رود و در چشم‌اندازی از تصاویر بکر و پُرهیجان در مکان‌های مختلف و سرزمین‌های نمادین از درون روح بشر (یا حتی در بهشت و جهنم و برزخ) با ویژگی‌های خاص و البته قابل‌تجسمْ مخاطب را مجذوب می‌کند. در *رسالهٔ حی بن یقظان* داستان این‌طور 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 همی‌گردیدیم و طواف همی‌کردیم، پیری از دور پدید آمد زیبا و فره‌مند و سال‌خورده، و روزگار دراز بر او 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* به‌نقل از کربن، ۱۳۸۹: ٤٧٩–٤٨٠).

بنابراین داستان از آن‌جا شروع می‌شود که هبوط صورت گرفته و اکنون قهرمان راهی مبدأ اولیه است و نفس انسانی در جست‌وجوی دانش و حقیقت به سیروسیاحت و سفر می‌پردازد و به پیری برخورد می‌کند که این‌جهانی نبوده و، چون ما، گذشت روزگار بر او تأثیری نداشته است. درواقعْ پیر که همان حی بن یقظان است، درعین سال‌خوردگی، نیرومند و استوار است. در اورشلیم زاده شده و چون پدرش مفاتیح حکمت را به او سپرده است، جهت تعلیم و ارشاد به گرد جهان می‌گردد. این پیر روشن‌ضمیرْ سالک را برای مشاهدهٔ عالم عقلی مرشد و راه‌نما می‌شود و در اولین قدم با او گفت‌وگو می‌کند:

گوید که بسیار حدیث‌ها همی‌کردیم 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 پیشهٔ من سیاحت کردن است و گرد جهان گردیدن تا همه حال‌های جهان بدانستم (همان: ٤٨٢).

پیر پس‌از این گفت‌وگوها درمقابل سالک دو راه می‌گشاید: یکی به‌سوی مغرب که راه ماده و شر است، و دیگری به‌جانب مشرق که طریق صور معقولهٔ منزه از آلودگی‌های مادی است. راه‌نما او را به این راه می‌برد و هر دو به سرچشمهٔ 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 عبارت‌اند از: غضب و شهوت و ماده. و پیش‌از حد مغرب و چشمهٔ آب گرم و رودهایی که از زمین ویران بدان می‌آید خبر می‌دهد، بعدازآن، پیر از زمین دیگری که آن سوی اقلیم است و بنیاد آسمان‌ها، و ساکنان آن‌ها، و... خبر می‌دهد و سپس از نُه زمین از این عالم که هرکدام دارای اقلیمی و پادشاهی است سخن می‌گوید. بعد او اقالیم چهارگانهٔ مشرق را توصیف می‌کند و این‌که اقلیم آخر دارای پادشاهی است یگانه و همه فرمان‌بران اوی‌اند و بالاخره در وصف ملک سخنان پیر پایان می‌گیرد و این‌گونه سخن را با سالک به‌اتمام می‌رساند:

اگر نه آنستی که من بدین که با تو سخن همی‌گویم. بدان پادشاه تقرب همی‌کنم به بیدارکردن تو، والّا 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 پیشرفتهٔ داستان‌های امروزی را داشت؛ اما سرراست و خطی پیش می‌رود، 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 کند و با مبنا قراردادن شکل کلی داستان و خط روایی در هر قسمت از آن، با توجه به نیروی خلاقه و هنری خود ازیک‌سو و ظرفیت بسط‌پذیری متن ازسوی‌دیگر، به‌نوعی به بازآفرینی حوادث و خرده‌روایت‌ها با شاخ‌وبرگ و جزئیات بیش‌تر بپردازد؛ به‌بیان‌بهتر، فیلم‌ساز هنرمند این امکان را دارد که با تکیه بر ارکان اصلی و چارچوب مشخص متن رساله، با خلق پیچیدگی‌های جذاب داستانی و فرازوفرودهای گوناگون در

هریک از مراحل سفر، دست به‌نوعی بازتولید ادبی ـ هنری بزند که ضمن وفاداربودن به متن اصیل ادبی و حفظ ارزش‌های آن بستری مناسب را برای خلق و گسترش یک داستان نمایشی فراهم آورد. بر این مبنا و برای نمونه می‌توان بخش افلاک نُه‌گانه را در نظر گرفت؛ در هرکدام 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 مشغول‌اند، مردمان خون‌ریز و اهل جنگ فلک دیگر، یا مردمان پرهیزگار، و... دیگر افلاک در هر سرزمین حضور دارند (*حی بن یقظان* به‌نقل از کربن، ۱۳۸۹: ۵۰۲–۵۰۳) که می‌توان با خلق روایت‌های فرعی و شخصیت‌ها و ماجراهای مربوط به هر سرزمین، در چارچوب تعریف‌شدهٔ محتوای رساله، متن را به بیان نمایشی نزدیک‌تر کرد و با پرداخت هنری و با جزئیاتِ همهٔ عناصر داستانیِ گسترش‌یافته امکان بازآفرینی متن را به زبان تصویر بیش‌تر کرد. ازاین‌دست بسط‌های داستانی را می‌توان در دیگر بخش‌های اثر مانند سرزمین نفس و ساکنان آن (همان: ۵۰۵–۵۱۰) نیز ایجاد کرد و درنهایت با ترکیب متن و خلاقیت هنری ـ داستانی به‌شکل تازه‌ای از داستان کلاسیک نمایشی رسید که قابلیت تبدیل‌شدن به نسخه‌ای تصویری را دارد.

علاوه‌براین، در این داستان یا نمونه‌های دیگر آن در ادبیات فارسی مانند *مصیبت‌نامهٔ* عطار، *سیرالعباد* سنایی، و *ارداویراف‌نامهٔ* بهرام پژدو نوعی تمایزبخشی وجود دارد که می‌توان از آن در شکل‌دهی به یک ساختار سه‌پرده‌ای سینمایی براساس متن نهایت بهره‌برداری را کرد. همان‌طورکه شروع، میان، و پایان در فیلم تعریف مشخصی دارد، باید پردهٔ اول، دوم، و سوم داستان نیز معین باشد. در پردهٔ اول که شخصیت‌ها معرفی می‌شوند اطلاعات در اختیار قرار می‌گیرد تا بعداً به گسترش داستان کمک کند، در پردهٔ دوم داستان گسترش می‌یابد، ... و سرانجام در پردهٔ 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 پردهٔ مجزا در یک فیلم‌نامهٔ اقتباسی طراحی کرد و داستان را متناسب با ساختار و زمان‌بندی سینمایی به یک سناریوی استاندارد تبدیل کرد. براین‌اساس باید گفت در داستان «حی بن یقظان» نیز روند شکل‌گیری روایت، گسترش اطلاعات، و حوادث و درنهایت پایان داستان به‌صورتی است که می‌توان به‌نوعی سه قسمت مجزا و درعین‌حال به‌هم‌پیوسته را به شرح زیر در متن مشاهده و از آن در بازآفرینی یک فیلم‌نامهٔ سه‌پرده‌ای استاندارد استفاده کرد: اگر آغاز داستان خارج‌شدن 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 به‌نوعی اطلاعات داستانی در آن گسترش می‌یابند می‌تواند به‌عنوان یک چارچوب مناسب در شکل‌دهی پردهٔ اول یک فیلم‌نامهٔ سینمایی مورد استفاده قرار گیرد. پس‌ازاین، گفت‌وگو میان پیر و سالک ادامه می‌یابد تا این‌که درخواستی اساسی ازسوی سالک مطرح می‌شود؛ او می‌خواهد پیر به او راه و روش سفر را بیاموزد:

> از وی اندرخواستم که تا مرا راه نماید به سیاحت‌کردن و سفرکردن آن‌چنان سیاحت که وی کند راه‌جستن کسی که حریص بود و آرزومند بود بدان (*حی بن یقظان* به‌نقل از کربن، ۱۳۸۹: ٤۹۰).

در این قسمت و با یک عطف مناسب، یعنی همان الگوی ساختاری خواست و آرزو، داستان وارد پردهٔ دوم می‌شود (این نوع نقطهٔ عطف در داستان در نمونه‌های دیگر ادبیات عرفانی فارسی مانند *مصیبت‌نامهٔ* عطار، *سیرالعباد* سنایی، و *ارداویراف‌نامهٔ* بهرام پژدو نیز دقیقاً از همین الگو تبعیت می‌کند و با آغاز سفر، داستان وارد پردهٔ دوم می‌شود (عطار نیشابوری، ۱۳۸٦: ۱٦۷؛ سنایی، ۱۳٦۰: ۲۲۳؛ *ارداویراف‌نامه*، ۱۳٤۳: ۳۳).

در این بخش، یعنی در پردهٔ دوم، پیر شروع به تعریف می‌کند و با توصیفات دقیق خود از سرزمین‌های مختلف، به‌گونه‌ای که گویی مخاطب از همان لحظه با او همراه می‌شود و در سفری فرامادی او را همراه می‌کند، قدم‌به‌قدم به شرح و توضیح سرزمین‌های مختلف می‌پردازد. او ابتدا چشمهٔ زندگانی را توصیف می‌کند:

> آن‌چه سود دارد به‌سوی به‌دست‌آوردن این قوت آن است که سر و تن بشویند به چشمهٔ آب روان که به همسایگی چشمهٔ زندگانی ایستاده است، که هربار که سیاحت‌کننده 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 زبانیهٔ آن مر او را اندر مغاک‌های دوزخ فرو نتوانند افکند (*حی بن یقظان* به‌نقل از کربن، ۱۳۸۹: ٤۹٦).

و بعدازآن، پیر از زمینی دیگر و بنیاد آسمان‌ها و ساکنان آن‌ها و... خبر می‌دهد و با توصیف نُه زمین از این عالم که هر یک پادشاهی دارد سخن خویش را ادامه می‌دهد. او درنهایت از اقالیم چهارگانهٔ مشرق سخن می‌گوید و با بیان این‌که اقلیم آخر دارای پادشاهی است یگانه که همه از او اطاعت می‌کنند و دیدار او سرانجامی پُربار و نیکو دارد داستان خود را وارد پردهٔ سوم می‌کند. در این پرده نیز پس‌از آن‌که پیر ویژگی‌های این

پادشاه قدرت‌مند را برمی‌شمارد از سالک می‌پرسد که آیا مایل است با او در رفتن به‌سوی پادشاه هم‌راهی کند:

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

بدین‌ترتیب باید گفت هرچند روایت *رسالهٔ حی بن یقظان* ساده، کلی، و کوتاه است، اما می‌توان با استفاده از تمایز سه بخش مختلف ـ درعین به‌هم‌پیوستگی کلی در متن ـ در این داستان اقدام به خلق چارچوبی دراماتیک کرد و با گسترش و اضافه‌کردن رخدادهای داستانی و پُررنگ‌کردن حوادث و شخصیت‌ها یا موجودات و انواع ارتباط‌های مؤثر داستانی، به‌فراخور ظرفیت بسط اطلاعات و انجام عمل و عکس‌العمل در هر پرده، متناسب با استاندارد بیان سینمایی، فیلم‌نامه‌ای با ساختار سه‌پرده‌ای از آن تهیه و در ساخت یک نسخهٔ نمایشی با رویکردهای سینمای معناگرایانه از این متن استفاده کرد.

نکتهٔ قابل‌توجه در بررسی سیر داستانی این نوع متون عرفانی این است که برخی مانند *رسالهٔ حی بن یقظان*، *سیرالعباد* 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 تکثر تصاویر و ضعف کلی روایت به‌خصوص ازنظر خرده‌روایت‌های فرعی و تنوع ماجراهای پیش‌برنده در اصل روایت ــ بدون درنظرگرفتن حکایت‌های خارج از روایت اصلی ــ 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، ازیک‌سو، نشان‌دهندهٔ طرز فکر نویسنده، و ازسوی‌دیگر نمایش‌دهندهٔ نوع پیامی است که به مخاطب منتقل می‌شود؛ بنابراین، هر اثری که دارای درون‌مایه‌های قوی‌تر و متنوع‌تر داشته باشد، می‌تواند در سینما نیز اهمیت بیش‌تری داشته باشد؛ اما این اهمیت درون‌مایه با توجه به محوریت معنویت در سینمای

معناگرا جایگاه تأثیرگذارتری دارد و آثاری با درون‌مایه‌های عمیق می‌توانند گزینه‌های بهتری برای تبدیل‌شدن به نسخهٔ نمایشی به‌ویژه در این نوع سینما به‌شمار روند. از این منظر باید گفت در آثار عرفانی مانند *رسالهٔ 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 به‌عنوان شخصیت روایت و هم برای مخاطب رساله به‌شکلی نمادین آموزش‌دهنده و هدایت‌گر است؛ دراین‌راستا، تسلط بر نفس (نجات‌یافتن 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 آیند و از تو جدا نشوند رفیقانی بدند. و بیم است که تو را فتنه کنند و به بند ایشان اندرمانی؛ مگر که نگاه‌داشتن ایزدی به تو رسد و تو را نگاه دارد از بد ایشان (*حی بن یقظان* به‌نقل از کربن، ۱۳۸۹: ٤٨٤).

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 قابل‌درک می‌شود و با توجه به گسترهٔ معنایی عمیقی که بر آن دلالت دارد قابلیت گسترش ساختار روایی و داستانی دارد و می‌تواند به‌بیانی نمایشی بازگویی شود؛ چنان که در هرکدام از سرزمین‌ها یا افلاک نُه‌گانه می‌توان با تکیه برخصوصیات ویژهٔ مردم هر دیار با اضافه‌کردن چارچوب‌های روایی فرعی به بازآفرینی نمایشی درون‌مایه‌های فشرده اما تأثیرگذار مطرح در متن پرداخت؛ برای نمونه، جنگ‌طلبی و خون‌ریزی مردمان در فلک پنجم:

> و سپس این پادشاهی است که اندر زمین گروه‌هایی نشینند که اندر زمین تباهی کنند و خون‌ریختن و کشتن و دست‌وپای‌بریدن دوست دارند، و شادی‌کننده و لهوناک‌اند، و سرخ‌رویی بر ایشان پادشاه است که شیفته است بر بدی‌کردن و کشتن و زدن؛ گویند که عاشق است بر این زن نیکوروی که پیش از این گفتیم که پادشاه هست و... (همان: ۵۰۲).

می‌تواند با روایتی فرعی و تأکید بر شخصیت‌های برجسته در خود متن ـ این‌جا پادشاه این فلک و پادشاه فلک چهارم که زنی است زیبا ـ و اضافه‌کردن چند شخصیت و انجام چند عمل داستانی بر پایهٔ الگوی محتوایی متن، مثلاً کشته‌شدن چند شخصیت به‌دست

ساکنان این سرزمین و درگرفتن جنگی خونین و پرداخت پُرجزئیات آن در قالب خرده‌روایتی پُرکنش، به‌بیانی سینمایی تبدیل شود و درون‌مایهٔ پنهان در متن را به‌نمایش بگذارد. این نوع از بازنمایی درون‌مایه‌های در متن در سایر قسمت‌های اثر نیز قابل‌شناسایی است و می‌تواند به بیانی هنری و منطبق با استانداردهای نمایشی در سینمای معناگرا تصویر 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 برد.

۳.۵ تمثیل، عنصر تصویرساز در متون عرفانی

داستان‌های تمثیلی قابلیت‌های فراوانی برای نمایشی‌شدن دارند و در انتخاب یک متن برای تبدیل‌شدن به نسخهٔ نمایشی می‌توان تعداد، تنوع، و تصویری‌بودن این تمثیلات را موردتوجه قرار داد. «تمثیل فقط وسیله‌ای برای دیدن دنیا به‌طرزی تکان‌دهنده و تازه نیست؛ بلکه می‌تواند احساسات را برانگیزد، ذهنیات را ملموس کند، و به بیان ما غنا ببخشد... زبان تمثیلی به‌علت برخورداری از وضوح، غنا، و فشردگی می‌تواند یکی از اجزای اساسی و جدایی‌ناپذیر کار روایتی در فیلم و ادبیات محسوب شود» (جینکز، ۱۳٦٤: ۱٦۰). 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 کرده‌اند و مانند بسیاری از این آثار *رسالهٔ حی بن یقظان* نیز از تمثیل و تصاویر تمثیلی بهرهٔ فراوان می‌برد و می‌تواند از این منظر نیز در یک بازخوانی نمایشی موردتوجه قرار گیرد:

> تمثیل حی بن یقظان دعوت به مشرق است؛ یعنی دعوت به عالم صورت‌های ناب، صورت‌های نورانی میهن فرشتگان، درمقابل مغربِ دنیای خاکی و مغرب اقصای مادهٔ محض. این تمثیلْ فرشتهٔ واهب‌الصور را در شخصِ پیرـ جوان حی بن یقظان که نام اسرارآمیزش به‌معنای ’زنده‌پسر بیدار‘ یا شاید به‌تعبیر بهتر به‌معنای ’مراقب‘ است عیان می‌سازد. این تمثیل به توصیف عالمی می‌پردازد که داده‌های مادی‌اش تبدیل به رموز شده‌اند و سالک را دعوت می‌کند به این‌که با فرشته همراه شود، از طریق این عالم رمزها به سفر عرفانی به مشرق مبادرت کند (کربن، ۱۳۸۹: ۱٤٥).

تمثیلاتی که از سرچشمهٔ ذهن ابوعلی‌سینا در این اثر به‌ظهور می‌رسد نتیجهٔ نیروی تخیلی قدرت‌مند است که نوعی از تصاویر خاص و تا حدّی 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 خلاقانهٔ آن را بیش‌تر تقویت می‌کند:

> گوید که بدین‌زمین هرگونه جانوران و رویندگان آیند، ولکن چون آن‌جا بیارامند و گیاهش بچرند و آبش بنوشند، بر ایشان چیزهایی پدید آید که به‌صورت‌های 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 پارهٔ زمین ویران است و شورستان و این زمین به فتنه و به جنگ و به خصومت و به کارزار آگنده است، و نیکویی از جایگاهی دور به‌دست آرد و عاریت خواهد (*حی بن یقظان* به‌نقل از کربن، ۱۳۸۹: ٤٩٩).

درواقع بایدگفت ابزار تأثیرگذار و نیرومندی که *رسالهٔ 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 فوق‌العادهٔ نویسنده و شاعران این آثار است. «خیال یا تخیّل استعدادی است که به نویسنده کمک می‌کند تا اندیشهٔ خود را با زبان و بیانی جذّاب و باطراوات ارائه دهد. این استعداد هنگامی‌که به‌وسیلهٔ سنجش مهار گردد و هدایت شود ابزار بسیار نیرومند و مناسبی است برای برانگیختن و تحت‌تأثیرقراردادن ذهن و قلب انسان‌ها» (برت، ۱۳۸۲: ۱۲). این تخیل نیرومند و آزاد که به‌نظر می‌رسد با نگاه سورئالیستی همراه شده توانسته است جنبهٔ خلاقیت هنری این نوع داستان‌ها را هدف‌مند کند و در پس تصاویر بدیع آن ذهنیات خاص و غیرملموس نویسنده را که مرجع آن گنجینهٔ معرفتی ابوعلی‌سینا (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 همی‌آید، ازیراکه دیو را دو سُرو هست: یکی پّران و یکی روان. و این گروه که روان‌اند 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 گویی‌که مر هریکی را از ایشان یکی از دو آفرینش است، و یکی از سه و یکی از چهار؛ چنان‌که مردمی پران و ماری که سرش به سر خوک ماند، و یکی نیمهٔ آفرینشی و یکی پاره‌ای از آفرینشی چنان که نیمی از مردم یا کف دستی از مردم یا پایی از مردم و جز از این‌گونه از جانوران دیگر (*حی بن یقظان* به‌نقل 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 درون‌مایهٔ قوی و ارزش‌مندی که پشت این تصاویر در *رسالهٔ حی بن یقظان* و دیگر نمونه‌های آثار عرفانی (به‌ویژه *سیرالعباد* سنایی) نهفته است، نسخهٔ نمایشی آن را برتر از نمونه‌های صرفاً سرگرم‌کننده کرده و به‌این‌ترتیب، زمینهٔ تصویری‌شدن هرچه‌بیش‌تر این متن و سایر آثار ادبی عرفانی را به‌خصوص در سینمای معناگرا به بهترین شکل فراهم آورده است؛ به‌گونه‌ای‌که می‌تواند مخاطب عام و خاص را در نسخهٔ نمایشی جذب کند.

٦. نتیجه‌گیری

با توجه به محوریت معنا در آثار عرفانی و اساس‌بودن این رویکرد در سینمای معناگرا به‌نظر می‌رسد بتوان برخی از آثار عرفانی ادبیات کلاسیک فارسی را در این نوع سینما به نسخه‌های تصویری تبدیل کرد. *رسالهٔ حی بن یقظان* نیز یکی از این دست آثار است که به‌صورت نمونه برخی عناصری که آن را برای تبدیل‌شدن به نسخه‌ای تصویری در سینمای معناگرا مناسب می‌کند تحلیل می‌کند و آشکار شد نتایج این بررسی را می‌توان به آثار دیگر این حوزه (ادبیات عرفانی) مانند *مصیبت‌نامهٔ* عطار، *سیرالعباد* سنایی، و *ارداویراف‌نامهٔ* بهرام پژدو تعمیم داد. پس‌از مراجعه به این متون و بازخوانی روایت آن‌ها معلوم می‌شود قالب داستانی در آن‌ها حداقل جذابیت‌های سینمایی را دارند و در چارچوب سفرهای تمثیلی، با داشتن عناصر نمایشی مناسب، ظرفیت تبدیل‌شدن به نسخه‌های سینمایی را در خود دارند. این شکل سفرگونه که روساختی کهن‌الگویی به چارچوب روایی آثار عرفانی بخشیده است با توجه به تنوع مکانی‌ای که در مراحل مختلف سفر پیش‌روی مسافر (زائر) می‌گشاید از بُعد تصویری می‌تواند زمینه‌ای مناسب درنظر گرفته شود که در هر قسمت از آن تصاویر بکر و بدیعی براساس توصیفات کلی موجود در متن بازنمایی شود. 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 می‌شود و بیان تمثیلی و نمادین در آن‌ها که سطحی قابل‌قبول از تخیل و خیال‌پردازی نویسنده را القا می‌کند در تطابق با تصاویر در سینمای معناگرا و درمواردی سینمای هنری که تکیهٔ کم‌تری بر روایت دارد باعث به‌وجودآمدن نوعی فضای تصویری می‌شود که نمونه‌های آن در سینمای هنری و معناگرای جهان و مثلاً در برخی آثار تارکوفسکی، آرنوفسکی، و... قابل‌مشاهده است.

در یک نگاه کلی باید گفت برجستگی، تنوع، و تکثر تصاویر حاصل از توصیفات نویسنده در این نوع آثار، درمجموع، باعث خلق فضا، شخصیت‌ها، و موقعیت‌هایی می‌شود که هم‌چنان قابلیت جذب مخاطب را دارد و به‌نوعی با سینمای ناب و سینمای غیرروایی هم‌خوانی دارند. درواقع، 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 قابل‌درک کنند زبان مشترکی با زبان سینمای هنری و معناگرا دارند و هم‌سو با نوع بیان در این نوع سینما مفاهیم موردنظر خود را منتقل می‌کنند. از این منظر شاید بتوان گفت متونی ازاین‌دست، ضمن داشتن ظرفیت‌های نمایشی مناسب، می‌توانند به ایجاد سینمای عرفانی ـ هنری یا پیشرفت این نوع خاص از سینما با رعایت موازین و چارچوب‌های سینمای هنری و معناگرایانه با بن‌مایه‌های عرفانی قوی منتج شوند.

کتاب‌نامه

ارداویراف‌نامهٔ منظوم (۱۳٤۳). به‌کوشش رحیم عفیفی، مشهد: دانشگاه مشهد.

اسلامی ندوشن، محمدعلی (۱۳۸٤). *از رودکی تا بهار*، تهران: نغمهٔ زندگی.

اناری، الهام (۱۳۸٦). «سینمای معناگرا؛ فطرت‌های پاک انسانی»، *همشهری آنلاین*، ۱۸ آبان، آدرس اینترنتی: <www.hamshahrionline.ir>.

برت، آر. ال. (۱۳۸۲). *تخیّل*، ترجمهٔ مسعود جعفری، چ ۲، تهران: نشر مرکز.

بوردول، دیوید و کریستین تامپسون (۱۳۹۰). *هنر سینما*، ترجمهٔ فتاح محمدی، تهران: نشر مرکز.

پورجوادی، نصرالله (۱۳٦٦). «حکمت دینی و تقدس زبان فارسی»، مجلهٔ *نشر دانش*، س ۸، ش ۲.

پورشبانان، علیرضا (۱۳۹٤). «بررسی و تحلیل ظرفیت‌های نمایشی ده اثر برگزیدهٔ ادبیات کلاسیک فارسی»، پایان‌نامهٔ دانشگاه تربیت مدرس تهران، به راهنمایی سعید بزرگ‌بیگدلی.

جینکز، ویلیام (۱۳٦٤). *ادبیات فیلم*، ترجمهٔ محمدتقی احمدیان و شهلا حکیمیان، تهران: سروش.

خیری، محمد (۱۳٦۸). *اقتباس برای فیلم‌نامه*، تهران: صداوسیما.

ریپکا، یان و دیگران (۱۳۷۰). *تاریخ ادبیات ایران*، ترجمهٔ کیخسرو کشاورز، تهران: گوتنبرگ و جاویدان خرد.

زرین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۸۳). *از گذشتهٔ ادبی ایران*، تهران: سخن.

سنایی، ابوالمجد مجدود بن آدم (۱۳٦۰). *مثنوی‌های حکیم سنایی به‌انضمام شرح سیر العباد الی المعاد*، به‌کوشش محمدتقی مدرس رضوی، چ ۲، تهران: بابک.

سیگر، لیندا (۱۳۸۰). *فیلم‌نامهٔ اقتباسی*، ترجمهٔ عباس اکبری، تهران: نقش‌ونگار.
شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۸۵). *تازیانه‌های سلوک*، چ ٦، تهران: آگاه.
عطار نیشابوری، فریدالدین محمد بن ابراهیم (۱۳۸٦). *مصیبت‌نامه*، به‌تصحیح محمدرضا شفیعی کدکنی، چ ٦، تهران: سخن.
قیصری، محمدداوود (۱۳۷۵). *شرح فصوص‌الحکم*، به‌کوشش سیدجلال‌الدین آشتیانی، تهران: علمی و فرهنگی.
کربن، هانری (۱۳۸۹). *ابن‌سینا و تمثیل عرفانی*، ترجمهٔ انشالله رحمتی، چاپ دوم، تهران: سوفیا.
مهدوی‌فر، سیدحسن (۱۳۸٤). *رؤیای بهشت: نگاهی به فیلم‌های معناگرای جهان از ۱۹۷۰ تا کنون*، تهران: بنیاد سینمایی فارابی.