

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

زهرا حیاتی*

تقی پورنامداریان**

چکیده

مقایسه تصویرهای شعری ادبیات با شگردهای خلق معنا در سینما یکی از حوزه‌های مورد مطالعه در تحقیقات بین‌رشته‌ای یا بین‌رسانه‌ای سینما و ادبیات است. در این زمینه، کلمه تصویر با تعریف اصطلاحی آن مورد نظر قرار می‌گیرد که به معنای ایجاد حالتی ذهنی است و نتیجه فاصله گرفتن دال از مدلول. به عبارتی، هرگاه خلق دلالت‌های ضمنی در متن ادبی و سینمایی با عناصر غیرروایی، یعنی عناصر سبکی و بلاغی، سنجیده شود، می‌توان گفت بحث از شباهت‌ها و تفاوت‌های شعر و سینما آغاز می‌شود. از نگاهی دیگر، هر قدر در شعر ادبی نشانه‌های کلامی قابلیت بیش‌تری برای نزدیک شدن به نشانه‌های غیرکلامی در رسانه‌های دیداری و شنیداری داشته باشند، می‌توان گفت شعر تصویری‌تر است و می‌تواند در فضا سازی متن سینمایی الهام‌بخش باشد. با این دیدگاه، در پژوهش حاضر به بازخوانی تصویرهای ادبی در غزلیات شمس پرداخته شده است. محور مقایسه فنون بلاغی تشبیه، مجاز، و استعاره است؛ اما، با توجه به تفاوت‌های ماهوی دو رسانه ادبیات و سینما، کارکرد مجاز و استعاره در سه نظام نشانه‌ای «نور و رنگ»، «صدا»، و «حرکتی» بازبینی و به‌طور مشخص از نقد سینمایی و ابزارهای مفهومی نشانه‌شناسی اخذ شده‌اند.

کلیدواژه‌ها: سینما، شعر، غزلیات شمس.

* استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی (نویسنده مسئول)

hayati.zahra@gmail.com

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

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

۱. مقدمه

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

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

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

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

۲. پیشینه پژوهش

در باره پژوهش‌های ادبی - سینمایی که تاکنون انجام یافته است به قلم نویسنده اول این مقاله در مقاله «نقد مطالعات تطبیقی اقتباس در پژوهش‌های ادبی و سینمایی ایران» توصیف‌ها و نقدهایی آمده است. تاریخ تألیف این مقاله ۱۳۹۳ و مورد مطالعه آن شامل تألیفاتی است که تا سال ۱۳۹۱ به سرانجام رسیده‌اند. با لحاظ کردن نوشته‌هایی که بعد از آن منتشر شده است، می‌توان گفت به‌طور خلاصه بحث در زمینه مناسبات ادبیات و سینما در پایان دهه ۱۳۶۰ و با پایان‌نامه‌ها و رساله‌های دانشگاهی آغاز شد که با فاصله‌ای کوتاه در قالب کتاب منتشر شدند. در این آثار بیش‌تر به‌صورت کلی به موضوع اقتباس ادبی و سینمایی و شرح و تألیف آن پرداخته شده است. اما از دهه ۱۳۷۰ به آثار ادبی فارسی و ظرفیت‌های نمایشی و تصویری آن توجه شد و باب گفت‌وگو در این زمینه میان اهالی سینما و ادبیات گشوده شد. در بیش‌تر این فعالیت‌ها، روش و رویکرد منسجمی که مورد توافق پژوهش‌گران باشد وجود ندارد. به تدریج از پایان دهه ۱۳۸۰ و در نیمه نخست دهه ۱۳۹۰ محققان به بهره‌گیری از رویکردهای نقد ادبی در مطالعه تطبیقی اقبال نشان دادند - این جریان نیز با پراکندگی و ناپرووردگی همراه است. از آن‌جا که پژوهش حاضر ذیل بررسی ظرفیت‌های نمایشی متون ادب فارسی قرار می‌گیرد، ذکر این نکته به‌جاست که در توجه به ابعاد نمایشی و تصویری متون یا به عناصر روایی توجه می‌شود که بیش‌تر در فیلم‌نامه‌نویسی کاربرد دارد (پیرنگ، شخصیت و شخصیت‌پردازی، درون‌مایه، زمان و مکان، و مانند آن) یا بر عناصر سبکی تأکید می‌شود که در پردازش تصویر سینمایی نقش کلیدی دارد (کارکرد دوربین، نورپردازی و رنگ، و مانند آن). و البته در گفتمان روایی سینمایی این دو مقوله از هم جدا نیست و صرفاً در حوزه تحلیل و بحث تفکیک می‌شوند. در این نوشته به مطالعه تطبیقی تصویرهای

ادبی و سینمایی پرداخته می‌شود. فهرست آثار پژوهشی مرتبط با ادبیات و سینما در مقاله فوق مشاهده‌شدنی است (حیاتی، ۱۳۹۳: ۶۹-۹۹).

۳. ادبیات نظری

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

- تصویر در ادبیات امری ذهنی و در سینما امری عینی است؛

- در اصطلاح ادبی، تصویر به‌معنای ایجاد حالتی در ذهن است و در اصطلاح سینمایی به‌معنای حضور نشانه‌های دیداری و شنیداری در متن است که با مدلول خود رابطه شباهت دارند؛

- در ادبیات با شگردهایی مانند تشبیه، تمثیل، استعاره، مجاز، کنایه، و نماد تصویرسازی می‌شود. در سینما نشانه‌های محسوس تصویری، حرکتی، آوایی، موسیقایی، و مانند آن عمل می‌کند؛

- و مانند آن.

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

مانند یافتن نشانه‌های کلامی که قابلیت بازسازی نشانه‌های سینمایی را داشته باشند. مثلاً، هر قدر مدلول واژه‌های متن به تصویر، حرکت، آوا، موسیقی، و مانند آن بیش‌تر ارجاع دهد، متن چشم ذهن خواننده را بیش‌تر درگیر می‌کند و تصویری‌تر است. در ادامه با ترکیبی از دو قاعده فوق به بازخوانی غزلیات شمس پرداخته شده است.

۴. ظرفیت‌های سینمایی تشبیه در غزلیات شمس

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

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

تکنیک مونتاز در سینما با نام سرگئی آیزنشتاین و تجزیه و تحلیل‌های او در این زمینه همراه است. پیش از آیزنشتاین، کولشف تأثیر هم‌نشینی نماهای فیلم را بر مخاطب به‌آزمایش گذاشت و نمایی واحد از صورت بی‌احساس یک بازیگر را به نماهای گوناگونی مانند یک ظرف سوپ یا یک تابوت پیوند زد؛ تماشاگران در برابر هریک از این تصویرها واکنش متفاوتی نشان دادند؛ چنان‌که از دیدن یک تصویر احساس گرسنگی به بازیگر القا می‌شد و با دیدن تصویری دیگر تماشاگران معنای غم و اندوه را برداشت

می‌کردند. بدین ترتیب، مونتاژ عاملی مؤثر بر تماشاگر شناخته شد و در دوره‌های متأخرتر نشانه‌ای سینمایی تلقی شد که کارکرد معنایی دارد. آیزنشتاین این تجربه را کامل کرد و به دسته‌بندی انواع مونتاژ پرداخت تا نشان دهد شیوه‌های مختلف تدوین چگونه تفکر تازه‌ای در مخاطب ایجاد می‌کند. یکی از گونه‌های مونتاژ در تقسیمات او مونتاژ اندیشمندانه نماهایی است که با یک‌دیگر رابطه شباهت دارند و بر این اساس مفهومی را به تماشاگر القا می‌کنند.

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

عناصر تصویری‌ای که نقش مشابهه دارد گاه در نمایی واحد کنار مشبه قرار می‌گیرد که در اصطلاح سینمایی با نام «میزانسن» شناخته می‌شود و بدین ترتیب ما با دو نوع تشبیه سینمایی، به لحاظ ساختار، آشنا می‌شویم: تشبیه مونتاژی و تشبیه میزانسنی که اولی، همان‌طور که گفته شد، به آیزنشتاین منسوب است و دومی به آندره‌بازن. تطبیق تصویرهای تشبیهی اشعار مولانا با تشبیهات سینمایی در چند زمینه زیر بررسی شدنی است:

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

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

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

مانندکردن یک تصویر واحد و منفرد به عنصر بصری دیگر در سینما با نمایش‌نمایی درشت از مشبه و مشبه‌به ممکن است. چنین تشبیه‌هایی هم در تاریخ ادبیات و هم در تاریخ سینما بیش‌تر به درون‌مایه‌ها و معانی‌ای اختصاص دارد که به وصف امور محسوس و مادی مانند عالم طبیعت یا معشوق زمینی می‌پردازند. این تشبیه‌ها در ادبیات عرفانی حضور کم‌رنگی دارند و غالباً تشبیه با دو جزء اصلی خود برای ایضاح معنی دیگری به‌کار می‌رود. مثلاً، مولانا «دهان بسته» را به «صدف» (که درون آن مروارید است) تشبیه می‌کند تا ارزش سکوت را (که از حکمت برمی‌آید) نشان دهد. نمونه عناصر بصری واحدی که در نماهای درشت به یک‌دیگر پیوند می‌خورند و معمولاً از نظر سینماگران به کلیشه می‌ماند عبارت‌اند از: تشبیه صورت زرد و رنگ‌پریده به «زعفران» (غزل ۶۶۰)؛ تشبیه قامت راست و قامت خمیده به «الف و جیم» (غزل ۵۴۰)؛ تشبیه ماه و خورشید به «گوی و چوگان» (غزل ۵۳۵)؛ تشبیه پیر و جوان به «خانه آباد و خانه ویران» (غزل ۱۲۱۹)؛ تشبیه صورت بیمار به «ماه ابر گرفته» (دفتر دوم: ۱۴۳۳)؛ تشبیه برق و باران به «خنده و گریه» (غزل ۱۸۵)؛ تشبیه آسمان به «آسیای گردان» (غزل ۲۶۰)؛ و تشبیه گل‌برگ‌های زرد و سفید به «سیم و زر».

اما بیش‌ترین تشبیهات محسوس دیداری، که با تشبیهات سینمایی هم‌خوانی دارند، مجموعه‌های بصری هم‌شکل و هم‌صدایی هستند که به‌ویژه در افعال حرکتی وجه شبه آن‌ها از نگاه مخاطب درک‌پذیر است. بدیهی است نوع تصویرپردازی این تشبیهات چه با مونتاز و چه در میزانشن به‌شیوه عملکرد فیلم‌ساز و تولید فنی تصویر بسته است. اما آشنایی با این عناصر بصری هم‌فرم امکانات خلاقیت کارگردان را در ابداع تشبیهات سینمایی افزایش می‌دهد.

بازشدن گره‌های قبا و آشکارشدن تن	←	کنار رفتن ابر از روی ماه و پیداشدن آن
کشیدن گریبان عاشق ازسوی معشوق	←	کشیدن صید و دام ازسوی صیاد
رقص و سرخوشی عاشق دربرابر معشوق	←	رقص ذره دربرابر خورشید
چرخ‌زدن صوفیان	←	چرخیدن پرگار گرد مرکز
سماع و سرمستی عاشقان	←	پرواز زنبورها گرد شهد عسل
کف‌زدن و رقصیدن	←	به‌هم‌خوردن شاخه‌ها در باد و حرکت آن‌ها
صدای ناله عاشق و گریه او	←	صدای چرخ دولاب که آب را از چاه بالا می‌کشد
نوشتن اسم معشوق روی کاغذ	←	پیچیدن شکر در کاغذ
سجده‌کردن و کف‌زدن	←	سیلی که به دریا می‌ریزد و بعد تصویر موج
رکوع و سجود	←	نواختن چنگ (حالت خمیده) و نای (حالت سربالا)
کژمژشدن مست و افتادن به هر طرف	←	چپ‌وراست‌شدن کشتی و کوبیدن آن بر امواج
زانوزدن فرد منافق دربرابر پیامبر	←	زانوزدن شتر
کشته‌شدن نادان و متلاشی‌شدن مغز او	←	شکسته‌شدن گردوی بی‌مغز
قدح‌هایی که در بزم دست‌به‌دست می‌شوند	←	تیرهایی که در رزم روانه می‌شوند
حاضرشدن گدا بر سر هر سفره	←	حاضرشدن مگس روی هر غذا

← آسودن زیر درخت خرما	وصال عاشق و معشوق
← آمیختن شیر و شکر	پیوند عاشق و معشوق
← آمیختن زر و سیم	پیوند عاشق و معشوق
← صف زدن سیه‌جامگان عزادار	ردیف‌شدن درختان بی‌برگ در خزان
← نزدیک‌شدن به عسل و نیش‌خوردن از زنبور	نزدیک‌شدن برای بوسه و دفع دیدن

اشعار:

هر که بگویدت ز مه ابر چگونه وا شود بازگشا گره‌گره بند قبا که این چنین
(غزل ۱۸۲۶)

گریبان گیر و این جا کش کسی را که تو خواهی خوش
که من دامم تو صیادی چه پنهان صنعتی یارا
(غزل ۶۰)

پیش او ذره‌صفت هر سحری رقص کنیم این چنین عادت خورشیدپرستان باشد
(غزل ۷۹۷)

گرد آن نقطه چو پرگار همی زن چرخ‌ی این چنین چرخ فریضه‌ست چنین دایره را
(غزل ۱۶۹)

تا کند جان‌های بی‌جان در سماع گرد آن شهید ازل زنبوری‌ای
(غزل ۲۹۲۴)

شاخه‌ها رقصان شده چون تایبان برگ‌ها کف‌زن مثال مطربان
(غزل ۳۲۶۷)

باش چون دولاب نالان چشم تر تا ز صحن جانت برروید خضر
(دفتر اول: ۸۲۱)

نام شمس‌الدین تبریزی چو بنویسم بدانک شکر دل‌خواه را در اشکم کاغذ نهم
(غزل ۱۵۹۳)

سجده‌کنان رویم سوی بحر هم‌چو سیل بر روی بحر زان پس ما کف‌زنان رویم
(غزل ۱۷۱۳)

گاه چو چنگ می‌کند پیش درت رکوع خوش
گاه چو نای می‌کند بهر دم تو قامتی
(غزل ۲۴۷۶)

مستی چو کشتی و عمد هر لحظه کژمژ می‌شود
بر موج‌ها برمی‌زند در قلزمی زخاره‌ای
(غزل ۲۴۴۵)

نزد پیغمبر به لابه آمدند همچو اشتر پیش او زانو زدند
(دفتر دوم: ۳۸۳۱)

کله‌اش برکند مغزش ریخت زود مغز جوزی کاندرو مغزی نبود
(دفتر دوم: ۴۶۱)

پیاپی گردد از وصلش قدح‌ها بر مثال آن که اندر جنگ سلطانی قدح تیر خدنگستی
(غزل ۲۵۱۷)

چون مگس حاضر شود در هر طعام از وقاحت بی‌صلا و بی‌سلام
(دفتر دوم: ۶۱۷)

بگذار مرا که خوش بخسیم در سایه‌ات ای درخت خرما
(غزل ۱۲۵)

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

رنگ معشوقان و رنگ عاشقان جمله هم‌چون سیم و زر آمیختند
(غزل ۸۱۰)

جمله درختان صف زده، جامه سیه ماتم زده
بی‌برگ و زار و نوحه‌گر زان آسمان زان آسمان
(غزل ۱۷۴۹)

سوی لبش هر آن که شد زخم خورد ز پیش و پس

ز آنک حوالی غسل نیش زنان بود مگس

(غزل ۱۲۰۶)

حوزه‌های تصویری مشبّه‌به‌ها بیانگر جهان‌شمولی تشبیهات است و، چنان‌که در شکوه شمس آمده، خیال‌بندی‌های مولوی از عناصر طبیعت و زندگی روزمره‌ای گرفته شده که بدوی است و مدرن‌ساختن آن به‌راحتی مقدور است؛ آسمان، باغ، حیوانات، موسیقی، و آلات و ابزار اولیه زندگی به همه فرهنگ‌ها تعلق دارد و بر برد بلاغی تصویر می‌افزاید (بنگرید به: شیمل، ۱۳۸۷).

۵. ظرفیت‌های سینمایی مجاز و استعاره در غزلیات شمس

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

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

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

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

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

قرینه، که شرط اصلی مجاز است و در تعریف نشانه‌ای است که ذهن را از معنای اصلی کلمه دور می‌کند، در مجاز تصویری معادلی بصری دارد. مثلاً، هم‌نشینی یک تصویر با نشانه‌های تصویری نامربوط ذهن را از معنای اصلی آن تصویر دور می‌کند.

نشان‌دادن صلیب در بالای گیشه بانک کنایه‌ای است از قدرت خداگونه پول و اقتصاد. در این‌جا گیشه بانک قرینه بصری است برای هدایت ذهن به معنی مجازی مورد نظر (حسینی، ۱۳۷۸: ۱۴۷).

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

نظریه پردازان سینما غالباً استعاره را در معنایی وسیع به کار می گیرند و گاه تمایزی میان معنای اصطلاحی این واژه و دیگر صناعات بلاغی مانند مجاز یا نماد وجود ندارد؛ به ویژه این که در سینما استعاره در عبارت یا استعاره در کل نسبت به استعاره ای که از تصویرهای جزئی برمی آید کاربرد بیش تری دارد و سینماگران بر این وجه استعاره تأکید بیش تری دارند. مناسبات استعاره در ادبیات و سینما به تفصیل در مقاله «مقایسه استعاره ادبی و سینمایی با شواهدی از شعر فارسی» (حیاتی، ۱۳۹۱) آمده است؛ به اختصار به بخش هایی از آن اشاره می شود.

همان طور که در بیان ادبی کاربرد یک لفظ به جای لفظ دیگر به علاقه مشابهت استعاره است، اگر تصویری در فیلم براساس رابطه هم شکلی جانشین مفهومی غیر از دلالت اولیه آن باشد، استعاره سینمایی خلق می شود، مانند دلالت تصویر بادبادک بر مفهوم آزادی و رهایی در فیلم *درباره الی*، ساخته اصغر فرهادی، یا دلالت تصویر روبان های قرمز بر خط قرمزهای سیاسی و فرهنگی در فیلم *روبان قرمز*، ساخته ابراهیم حاتمی کیا. در مثال های فوق، همانندی دال و مدلول بیش تر براساس هم شکلی است و این کارکرد با دغدغه های استعاره کلاسیک، یعنی بازنمایی تناسب و هماهنگی میان پدیده ها، هم خوانی دارد. در فیلم سینمایی، معنایی که با تصویر رابطه مشابهت دارد و با آن نسبت درونی ندارد از پیرنگ داستان فیلم برمی آید و بی ارتباط بودن تصویر استعاری با عناصر درام موجب دلالت های ضمنی است؛ چنان که مونتاژ تصویر گله گوسفندان با تصویر کارگران در فیلم *عصر جدید* نشان می دهد این تصویر فقط به قصد تشبیه به کار رفته است. در نظریه های سینمایی از این نوع استعاره به «استعاره غیرداستانی» تعبیر شده است که با اصطلاح «استعاره داستانی» در تقابل قرار می گیرد. در استعاره داستانی، مشبه و مشبه به هر دو به رویدادهای داستان تعلق دارند.

بنابر تحلیل ژان میتری، هیچ یک از این دو فرایند [استعاره های داستانی و استعاره های غیرداستانی] در معنای واقعی کلمه استعاره نیستند؛ زیرا در هر مورد مشبه و مشبه به در زنجیره فیلم حضوری آشکار دارند و نیز هیچ یک از این دو تشبیه نیز به شمار نمی آید (زیرا در هیچ کدام تشابه ضمنی با نوعی نشانه صوری تناظر ندارد). این هر دو فرایند در حقیقت کنار هم گذاری هایی بر روی محور هم نشینی هستند که نوعی تأثیر معنایی پدید می آورند و وجود نوعی تشابه را القا می کنند (متن، ۱۳۸۵: ۱۰۰).

اما عبور از نظریه های کلاسیک ارسطویی درباره استعاره مفهوم دیگری از استعاره سینمایی را در نظر می آورد. در تحلیل رسانه های دیداری - شنیداری، غالباً استعاره بصری

معادل تشبیه در مفهوم بلاغی آن است؛ با این تفاوت که حکم شباهت بین مشبه و مشبه‌به به‌طور تلویحی و از طریق تدابیر فنی رسانه به مخاطب القا می‌شود؛ چنان‌که اگر در فیلم هم‌نشینی دو نمای متوالی به مقایسه و نتیجه‌گیری بینجامد و مخاطب به این دلالت دست یابد که نمای «الف» شبیه نمای «ب» است، با استعاره‌ای بصری مواجهیم.

نیازی نیست که استعاره‌ها حتماً کلامی باشند. در فیلم یک جفت از نماهای متوالی اگر دلالتی که حکم به مقایسه این دو نما کند وجود داشته باشد، استعاری هستند. مثلاً، اگر پس از نمای یک هواپیما نمای پرواز یک پرنده بیاید، با استعاره‌ای سروکار داریم که می‌گوید هواپیما یک پرنده است (یا شبیه آن است). هم‌چنین است اگر نمای نشستن یک پرنده با صدای برج کنترل پرواز در فرودگاه همراهی شود، همان‌طور که در آگهی تجاری شرکت‌های هواپیمایی نقل شده توسط چارلز فورس ویل آمده است. در بیش‌تر موارد این بافت است که ما را به موضوع اولیه راهنمایی می‌کند. آگهی یک شرکت هواپیمایی بیش‌تر می‌گوید که هواپیما (شبهه) پرنده است و نمی‌گوید که پرنده (شبهه) هواپیما است. درست مثل استعاره‌های کلامی در این‌جا ما اجازه داریم تا نتیجه‌گیری‌های خود را بر مبنای مقایسه انجام دهیم. تبلیغات‌چی‌ها مکرراً از استعاره‌های بصری استفاده می‌کنند (چندلر، ۱۳۸۷: ۱۹۳-۱۹۴).

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

اما در این رسانه هر استعاره به‌ناگزیر عنصری از ناپروردگی و معمولی‌بودن را در خود دارد. برای نمونه، این استعاره را در نظر بگیرید: پرواز هیجان‌زده یا آرام کبوتران برای نشان‌دادن رنج یا شادی شخصیت. خلاصه کلام این‌که در استعاره ادبی ظرافتی وجود دارد که چندان آشکار نیست. اما همین ظرافت است که لطافت شاعرانه را موجب می‌شود... شاعرانه‌ترین استعاره سینمایی همواره به بُعد دیگر سینما سخت وابسته است؛ بُعدی که ارتباطی محض است و نثر بر آن غلبه مطلق دارد (پازولینی، ۱۳۸۵: ۴۵-۴۶).

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

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

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

بر این قیاس، اگر ساده‌ترین تعریف را درباره مجاز و استعاره بپذیریم و همان معیارهای بلاغی را برای واکاوی ظرفیت‌های سینمایی مجاز ادبی به کار گیریم، مجازهای بصری‌ای که در برابر تجربه‌های سینماگران تازه و بدیع به نظر آیند در غزلیات شمس مصداقی ندارند یا انگشت‌شمارند. نمونه برخی از مجازهای لغوی کاربرد «سبلیت و دستار» به جای «شیخ و پیر»، «دلق صدپاره» به جای «درویش»، «تاج و تخت» به جای «دولت و سلطنت»، «بام» به جای «خانه»، و «سبو» به جای «شراب» است.

نمونه اشعار:

- | | |
|-------------------------------|-----------------------------------|
| العزة لله جميعاً چو شنیدیت | خاطر به سوی سبلیت و دستار مدارید |
| (غزل ۶۵۵) | |
| مرا گویند بامش از چه سوی است | از آن سوی که آوردند جان را |
| (غزل ۱۰۰) | |
| هم ناظر روی تو هم مست سبوی تو | هم شسته به نظاره بر طارم تو جاننا |
| (غزل ۹۰) | |

اما اگر معنی مجازی و استعاری را به کارکرد نشانه‌های سینمایی ربط دهیم، بررسی ظرفیت‌های مجاز و استعاره سینمایی در تصاویر ادبی به‌گونه دیگری رقم خواهد خورد و از تعریف‌های ادبی استعاره و مجاز فاصله خواهد گرفت. به تصریح و تأکید صاحب‌نظران، تولید معنا به عهده نشانه‌های سینمایی است که در نگاهی کلان به نشانه‌های صوتی و تصویری تقسیم می‌شود و در فهرستی ریزکاوانه‌تر شامل مواردی است که در پی می‌آید: ژانر؛ مشخصات مربوط به دوربین (اندازه نما، فوکوس، تنظیم لنز، حرکت دوربین، زاویه، انتخاب لنز، ترکیب‌بندی)؛ تدوین (برش‌ها و چسباندن‌ها، سرعت و آهنگ برش‌ها)؛ زمان‌بندی (فشرده‌گی، فلاش‌بک، فلاش‌فوروارد، حرکت آهسته)؛ نورپردازی؛ رنگ؛ صدا (صداها، صحنه و موسیقی)؛ گرافیک؛ سبک روایی؛ سبک نویسنده فیلم‌نامه (بنگرید به: چندلر، ۱۳۸۷: ۲۴۴).

با روندی که زیبایی‌شناسی سینما طی می‌کند، رویکرد بلاغی به نشانه‌های سینمایی موجه می‌نماید؛ چنان‌که وولن در آغاز بحث از نشانه‌شناسی سینما متذکر می‌شود که امکان استحاله نقد سینما و زیبایی‌شناسی سینما در علم نشانه‌ها به‌وجود آمده است (بنگرید به: وولن، ۱۳۸۴: ۱۱۵). عناصر معناآفرین در فیلم سینمایی متعددند و در هر لحظه تأثیر و تأثیر متراکمی میان آن‌ها برقرار است. در یک نمای واحد عناصر نشانه‌ای (مانند فیلم‌نامه‌نویس، طراح صحنه، بازیگر، طراح نور، و آهنگ‌ساز) نقش تولید معنا را به‌عهده دارند و نقش مخاطب در تفسیر و تأویل نشانه‌ها و نیز سالن سینما و کیفیت نمایش فیلم به همه این موارد اضافه می‌شود.

بنابه تعریف‌های مقدماتی، وقتی از تولید معنا در فیلم سخن می‌گوییم، معنایی را مراد می‌کنیم که با معنای اصلی یک چیز متفاوت است و گوینده براساس رابطه مستقیم یا غیرمستقیم آن را به‌جای معنای اصلی نشانده است. بنابراین، معنای مجازی و استعاری را می‌توان در هریک از رمزگان‌های سینمایی و تلویزیونی پی گرفت و با این نگاه به بازبینی متون ادبی پرداخت. مثلاً، در فهرست نشانه‌های سینمایی از «حرکت»، «رنگ»، و «صدا» به‌منزله نشانه‌های سینمایی نام برده شده است. کارکرد مجازی و استعاری این سه نشانه را در غزلیات شمس دنبال می‌کنیم.

۱.۵ کارکرد مجاز و استعاره در نظام نشانه‌ای نور و رنگ

نور و رنگ از نظام‌های دیداری‌اند که در وهله نخست کارکردی شمایی دارند و مثلاً زمان رویداد را در شب و روز مشخص می‌کنند. اما مهم‌ترین کارکرد نور در تئاتر و سینما

نمایه‌ای است و مثلاً نورپرداز می‌تواند با نور موضعی توجه تماشاگر را به چیزی یا کسی جلب کند. کاربرد نمادین نور نیز در القای احساسات یا تلقین معنی فراوان است؛ چنان‌که طبیعت تاریک و ابرآلود ممکن است احساس دل‌تنگی را همراه داشته باشد و یک روز آفتابی احساس شادی و گرما را برای بیننده تداعی کند. ایجاد تضاد یا تناسب و، به تعبیر سینماگران، هارمونی و کنتراست با رنگ نیز دلالت‌مند است؛ چنان‌که ممکن است هم‌نشینی رویدادی هیجان‌انگیز با رنگ قرمز یا گذر از فضایی آرام و رؤیایی به منظره‌ای مملو از رنگ‌های آتشین توجه مخاطب را به مفهوم ذهنی خاصی جلب کند و رنگ کارکرد معنایی داشته باشد. بوتنیزر، در تحلیل *فانی و الکساندر* (۱۹۸۲)، یکی از تفاوت‌های این فیلم را با دیگر فیلم‌های برگمان به کاربرد رنگ نسبت داده است. او می‌گوید:

به دیدن رنگ سیاه در آثار برگمان عادت کرده بودیم؛ ولی داستان *فانی و الکساندر* در انبوهی از رنگ‌های سفید و صورتی جریان دارد. رنگ سیاه فقط به ورژوی پست‌فطرت و حقیر اختصاص دارد که تجسم عینی بدان‌دیشی مذهبی، فردی پروتستان و شمالی است ... رنگ سیاه به این ترتیب رنگ مغلوب است (بوتنیزر، ۱۳۷۶: ۳۸۰).

به نظر می‌رسد مجموع توصیف‌هایی که با عنصر نور در یک اثر ادبی پردازش شده‌اند و موجب یک سبک بیانی خاص‌اند می‌توانند دست‌مایه‌ای برای اقتباس و پرورش ایده‌های نورپردازی در فیلم در نظر گرفته شوند؛ چنان‌که نورپردازی‌های گرم اشعار مولانا در کنار ضرب‌آهنگ تند کلام، فضاها پرشور و متنوع، و لحن‌ها و آواهای کوبنده مفهومی مشابه را القا می‌کند. نور در تصویرهای شعری مولانا به رنگ‌های سرخ و زرد استوار است و در حکایات عرفانی معمولاً شخصیت پیر از غباری که ابهام را تداعی می‌کند وارد فضایی نورانی و روشن می‌شود که مایه دل‌گرمی شخصیت دیگر داستان است و امید و اعتماد را القا می‌کند.

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

گر نه آتش‌رنگ گشتی جان‌ها در لامکان

صد هزاران مشعله هم‌چون شب میلاد چیست؟

گر نه جوش‌اجوش غیرت کف برون انداختی

نقش‌بند جان آتش‌رنگ او با ماستی

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

در تنور بلا و فتنه خویش پخته و سرخ‌رو چو نانم کرد

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

صور خیال خورشید با صور خیال رنگ‌ها به هم پیوند داده می‌شود. مولوی همیشه این حقیقت را بازمی‌گوید که نور خورشید، خود، چنان شدید است که کسی تاب دیدنش را ندارد و آن شدت و درخشانی خود نقابی است که روی خورشید را پوشانده است. اشیا را تنها می‌توان به ضد آن‌ها شناخت و نور ناب را یا با تقابل تاریکی می‌توان دید و یا با تغییر حالت رنگ‌های مختلف. «سرخ و سبز و فور» تنها «روپوشی» است برای نور ناب و بسیطی که گویی آن را در ظرف «شیشه‌های رنگ‌رنگ» ریخته‌اند. این‌ها صور خیالی است که از دیرباز در میان عارفان مشهور بوده است. به‌محض آن‌که «آبگینه» بشکند و دنیای مادی از میان برخیزد، آفتاب ناب باقی می‌ماند و هیچ رنگ و سایه‌ای برجای نه (شیمل، ۱۳۸۷: ۱۰۱-۱۰۲).

تصویر مشابه دیگری که مضمونی کمابیش مشابه را نیز بیان می‌کند بیرون‌آمدن از خم رنگ است بدون آن‌که نشانی از پیسه و، به‌تعبیر مولوی، سفیدی و کبودی برجا مانده باشد:

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

در غزلی از دیوان شمس تصویر عمارتی بلند می‌بینیم که سایه سرد خود را بر زمین انداخته است. دستی این عمارت را ویران می‌کند و بعد تصویر ذره‌های خاک که از ویرانه برخاسته است در نور خورشید رقصان می‌شود. بدین‌سان، تأکید بر سایه عمارت فضای

سرد و تیره را تداعی می‌کند و تأکید بر تصویر ذرات در نور فضایی گرم و آفتابی را؛ و بیش‌ترین نقش در خلق معنا بر عهده تقابل‌های تصویری برآمده از نور و سایه است.

هست به خطه عدم شور و غبار و غارتی	آتش عشق در زده تا نبود عمارتی
ز آن که عمارت ار بود، سایه کند وجود را	سایه ز آفتاب او کی نگرند شرارتی
روح که سایگی بود، سرد و ملول و بی‌طرب	منتظرک نشسته او تا که رسد بشارتی
جان که در آفتاب شد هر گنهی که او کند	برق زد از گناه او هر طرفی کفارتی
شعله آفتاب را بر که و بر زمین ست رنگ	نیست بدید در هوا از لطف و طهارتی
جان به مثال ذره‌ها رقص‌کنان در آفتاب	نورپذیری‌اش نگر لعل‌وش و مهارتی
جان چو سنگ می‌دهد، جان چو لعل می‌خرد	رقص‌کنان ترانه‌زن گشته که خوش تجارتی

(غزل ۲۴۸۷)

و در غزلی دیگر:

باز آمدی کف می‌زنی تا خانه‌ها ویران کنی زیرا که در ویرانه‌ها خورشید رخشان می‌رسد
(غزل ۵۳۰)

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

تضاد بین نور و ظلمت به‌خصوص در ارتباط با دو دختر جلوه می‌کند؛ تضاد رنگ موها و قالب کلی پیکرشان، اسب سفید کارین که او با آن شمع‌های مریم مقدس را به‌سوی کلیسا می‌برد، و نزدیکی‌اش با نور آفتاب و حس باروری در برابر خمیده راه‌رفتن اینگری در صحنه‌های تاریک داخلی یا در سایه‌سار استپ‌ها (وود، ۱۳۷۶: ۲۵۵).

۲.۵ کارکرد مجاز و استعاره در نظام نشانه‌ای صدا

صدا از جمله عوامل خلاقیت‌پردازی در سینماست که سینماگر برای بیان ذهنیت خود از آن‌ها بهره می‌برد. با ورود صدا به سینما، توان تصویرپردازی فیلم‌سازان بیش‌تر شد؛ زیرا تصاویر ذهنی بدون یک تم دیداری به مخاطب عرضه می‌شود و بیننده با شنیدن یک دال صوتی آشنا می‌تواند مدلول آن را در ذهن حاضر کند. صدا، به‌مثابه پل ارتباطی، نماها را به یک‌دیگر متصل می‌کند و هم‌چنین وسعت پرده را افزایش می‌دهد. مثلاً، اگر صدای دریا به

تصویر اتاق اضافه شود، بیننده تصویری از جغرافیای شمال را به تصویر اتاق اضافه می‌کند و اگر صدای تصادف ماشین‌ها در پی آن به گوش رسد، مخاطب واقعه‌ای را که هنوز به تصویر درنیامده است تصور می‌کند. کارکرد دیگر صدا القای حالات روحی و بیان ضمیر است، مانند شنیدن صدای نفس یا قلب.

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

صدای فلزی زره‌ها را در *لانسلو دولاک*، صدای قطره‌های آب را در آثار آندری تارکوفسکی، صدایی خفه هم‌چون مهمه زندگی هرروز در کلان‌شهر در سکوت اینگمار برگمان، صدای خش‌خش پارچه‌های ابریشمی در *اوگتسو مونوگاتاری* کنجی میزوگوشی نمونه‌هایی از اهمیت آواها در سینما محسوب می‌شوند (احمدی، ۱۳۷۱: ۱۱۱).

شاعران نیز از اصوات برای القای ذهنیت خود به مخاطب بهره برده‌اند. ازباب نمونه، در *مثنوی و غزلیات شمس بانگ نای*، بانگ صغیر، بانگ سماع، بانگ آب، بانگ جرس، بانگ دهل، بانگ چنگ، بانگ کف‌زدن، بانگ موج، و بانگ رعد نمادهایی هستند که احساسی را در خواننده برمی‌انگیزند و در تصاویر مختلف تشبیهی، استعاری یا نمادین ظاهر شده‌اند. نمونه‌های زیر از این دست‌اند:

- بانگ صغیر، رمز دعوت معشوق از عاشق است.

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

(غزل ۲۱۷)

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

بانگ شتریان و جرس می‌نشود از پیش‌و‌پس

ای بس رفیق و هم‌نفس آن‌جا نشسته گوش ما

بانگ ما هم‌چون جرس در کاروان

یا چو رعدی وقت سیران سحاب

(غزل ۳۰۴)

- بانگ کف‌زدن و بانگ سماع رمز وصلت است.

کف می‌زن و زین می‌دان تو منشأ هر بانگی

کاین بانگ دو کف نبود بی فرقت و بی وصلت

(غزل ۳۲۶)

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

بیش‌ترین اصواتی که در تصویرپردازی‌های مولانا به کار گرفته شده و عرفان شاد او را تداعی می‌کند صدای بزم و طرب در محافل عرفانی و مذهبی، جاری‌بودن صدای سلام و صلوات میان دل‌دادگان، و شنیده‌شدن موسیقی و هیاهو در مکاشفه و رؤیاست.

- فراگیری صدای بزم و طرب در حلقه‌های عارفانه

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

(غزل ۷۳۵)

ای خدا از ساقیان بزم غیب تا قیامت بانگ نوشانوش باد

(غزل ۸۱۲)

این خانه که پیوسته درو بانگ چغانه‌ست

از خواجه بپرسید که این خانه چه خانه‌ست؟

این صورت بت چیست اگر خانه کعبه‌ست

وین نور خدا چیست اگر دیر مغانه‌ست؟

(غزل ۳۳۲)

- جاری‌بودن صدای سلام و صلوات

درون توست یکی مه کز آسمان خورشید ندا همی‌کنش کای منت غلام غلام

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

(غزل ۱۷۴۳)

ای نیست کرده هست را بشنو سلام مست را
مستی که هر دو دست را پایند دامت می‌کند

(غزل ۵۴۱)

آن میر مه‌رو را بگو، آن چشم جادو را بگو
و آن شاه خوش‌خو را بگو مستان سلامت می‌کند
آن میر غوغا را بگو، و آن شور و سودا را بگو
و آن سرو خضرا را بگو مستان سلامت می‌کنند

(غزل ۵۳۳)

نوبت عشق مشتری بر سر چرخ می‌زند
بهر روان عاشقان صد صلوات می‌رسد

(غزل ۵۵۰)

– غلبه صدای بزم و طرب در مکاشفه و رؤیا
چون بروم از پستی، بیرون شوم از هستی
در گوش من آن‌جا هم هیهای تو می‌آید

(غزل ۶۲۰)

ریاب و چنگ گر عالم بسوزد بسی چنگی پنهانی ست یارا
ترنگ و تن‌تنش رفته به گردون اگرچه ناید آن در گوش صیمت

(غزل ۱۱۰)

اما در کنار سروصدای مجالس بزم اصواتی هم از میادین رزم در اشعار مولانا شنیده می‌شود که شور و شیدای عرفان او را تکمیل و حماسه عرفانی خاص مولوی را رقم می‌زند؛ برآمدن صدای طبل، غریدن رعد، و غریدن شیر از نمونه‌هایی است که با کلمات مشددی هم‌چون «غرآن»، «نرآن»، و «برآن» همراه است و کرّ و فرّ میدان جنگ را القا می‌کند.

در عشق زنده باید، کز مرده هیچ ناید دانی که کیست زنده؟ آن‌کو ز عشق زاید
گرمی شیر غرآن، تیزی تیر برآن نری جمله نرآن با عشق کند آید
... طبل غزا برآمد وز عشق لشکر آمد کو رستم سرآمد؟ تا دست برگشاید
رعدش بگرد از دل، جانش ز ابر قالب چون برق بجهد از تن یک لحظه‌ای نپاید

هرگز چنین سری را تیغ اجل نبرد کین سر ز سربلندی بر ساق عرش ناید

(غزل ۸۳۴)

ظرفیت‌های صوتی و تصویری اشعار ادبی با این پیش‌فرض به سینماگران معرفی می‌شود که می‌توان سبک‌های ادبی را، که از تصویرپردازی‌ها ناشی می‌شوند، به اهالی سینما منتقل کرد؛ چنان‌که در شعر مولانا ضرب‌آهنگ تند است؛ نورپردازی گرم است؛ فضا پُرشور است؛ توصیف منظره‌ها یادآور نماهای کوتاه در فیلم است؛ مسیر نگاه‌ها مرتب در حرکت و تداعی‌گر حرکت دوربین است؛ لحن‌ها و آواها کوبنده و رقصان است؛ رفت‌وآمد مکرر گفت‌وگو میان شخصیت‌ها یادآور کنش و واکنش بصری شخصیت‌های گفت‌وگوکننده در نمایش فیلم است؛ و الی آخر.

گذر از کلام به سامان به گفتار پریشان یا عبور از سخنوری و پُرگویی به سکوت و خاموشی معناآفرین است. از منظر نشانه‌های سینمایی، این تقابل صوتی ذیل آواهای زبان‌شناختی بحث می‌شود و کارکرد معنایی دارد.

- پریشانی در گفتار یا نواختن موسیقی

جان چیست خم خسروان در وی شراب آسمان

زین‌رو سخن چون بی‌خودان هر دم پریشان می‌رود

(غزل ۵۳۵)

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

(غزل ۱۴۷۷)

- خاموشی در حین گفتن یا نواختن

پس ازین خموش باشم، همه گوش‌وهوش باشم

که نه بلبلم، نه طوطی، همه قند و شاخ و وردم

(غزل ۱۶۱۹)

هشتیم غزل که نوبت توست مردانه درآ و چست و سرتیز

(غزل ۱۱۹۲)

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

(غزل ۵۰۴)

واکاوی کارکردهای معنایی آواهای زبان‌شناختی، اعم از مجازی یا استعاری، بسیاری از صناعات لفظی را، که در حوزه علم بدیع مطرح می‌شود، تأویل‌پذیر می‌کند. مثلاً، مولوی بارها «آهو» را با «هو» یا «یاهو» هم‌نشین کرده است. فیلمی فرضی را در نظر بگیریم که در طرح داستانی آن آهو یا شخصیتی به نام آهو نقش محبوب یا معشوق زمینی را ایفا می‌کند و شخصیت اصلی داستان، چنان‌که در پیرنگ داستان‌های عارفانه مرسوم است، به واسطه مهر او به عشق آسمانی و ماورایی می‌رسد. اگر تغییر حالات روانی شخصیت به تصویری فرضی برش خورد که انعکاس نام آهو (مثلاً در کوهستان) به تکرار هو، هو، هو ... منجر شود، آیا می‌تواند بر گذر از عشق زمینی به عشق آسمانی دلالت کند؟ آیا می‌توان از این جناس ادبی به منزله ظرفیت صوتی زبان‌شناختی در میان نشانه‌های سینمایی بهره گرفت؟

گلشن همی گوید مرا کین نافه چون دزدیده‌ای؟

من شیری و نافه‌بری ز آهویِ هو آموختم

(غزل ۱۳۷۸)

شیرش نخواهد آهو، آهوی اوست یاهو

منکر درین چراخور بسیار ژاژ خایید

(غزل ۱۸۴۲)

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

شه‌باش دولت ساخته، مه‌باش رفعت یافته

تا چند هم‌چون فاخته جوینده و کو کو شوی

(غزل ۲۴۴۴)

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

مرا گویی: که رایی؟ من چه دانم؟ چنین مجنون چرایی؟ من چه دانم؟

منم در موج دریا‌های عشقت مرا گویی: کجایی؟ من چه دانم؟

مرا گویی به قربانگاه جان‌ها نمی‌ترسی که آیی؟ من چه دانم؟

(غزل ۱۵۱۷)

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

ما آب دریم، ما چه دانیم	چه شور و شریم، ما چه دانیم
هر دم ز شراب بی‌نشانی	خود مست‌تریم، ما چه دانیم
تا گوهر حسن تو بدیدیم	رخ هم‌چو زریم، ما چه دانیم
تا عشق تو پای ما گرفته‌ست	بی‌پاوسریم، ما چه دانیم

(غزل ۱۵۱۷)

چنان‌که ملاحظه می‌شود، در ابیات فوق در تک‌تک ابیات، ردیف شعر به صورت جمله استفهام انکاری است که با هر بار خواندن مخاطب در ذهن با لحن استهزاآمیز خود پاسخ «ما هیچ نمی‌دانیم» را تکرار می‌کند. از طرفی، ضمیر ما مخاطب و شاعر را با هر بار خوانش شعر به پیوندی لذت‌بخش فرامی‌خواند. در بیت سوم، لحن ندایی و خطابی نیز به وجه استفهامی افزوده می‌شود و تا پایان غزل ادامه می‌یابد (کهن سال، ۱۳۸۳: ۶۷).

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

هرچ گویی از بهانه، لانسلم، لانسلم	کان دارم من به خانه، لانسلم، لانسلم
گفته‌ای فردا بیایم، لطف نیکویی نمایم	وعده است این بی‌نشانه، لانسلم، لانسلم
گفته‌ای رنجور دارم، دل ز غم پُرشور دارم	این فریب است و بهانه، لانسلم، لانسلم

(غزل ۱۵۸۲)

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

بس غریبی، بس غریبی، بس غریب	از کجایی؟ از کجایی؟ از کجا؟
با که می‌باشی و هم‌راز تو کیست؟	با خدایی، با خدایی، با خدا
جزو جزو تو فکنده در فلک	رَبَّنَا و رَبَّنَا و رَبَّنَا
... با همه بیگانه‌ای و با غمش	آشنایی، آشنایی، آشنا

... حشرگاه هر حسینی گر کنون کربلایی، کربلایی، کربلایی

(غزل ۱۷۵)

۳.۵ کارکرد مجاز و استعاره در نظام نشانه‌ای حرکت

حرکت‌ها در فیلم سینمایی دلالت‌مندند؛ بازیگران و اشیا در درون یک نما حرکت می‌کنند؛ قطع یک نما به نمای دیگر و گذر از سکansı به سکansı دیگر احساس حرکت را القا می‌کند. عبور از یک رویداد روایی به رویداد دیگر نیز ذهن مخاطب را به حرکت وامی‌دارد. حرکت سوژه، حرکت دوربین، و حرکت نوار فیلم در داخل دوربین با جابه‌جاشدن سریع عکس‌های ثابت از عواملی است که در سینما توهم حرکت ایجاد می‌کند. اساساً، منظر بیننده در سینما متحرک است و مخاطب با حرکت دوربین به شکل‌های افقی (pan)، عمودی (tilt)، حرکات اپتیکی زوم (zoom) یا با استفاده از وسیله نقلیه حرکت را تصور یا توهم می‌کند. کل تکنیک‌های موجود برای تنظیم دوربین و موضوع در سه شیوه فیلم‌برداری خلاصه می‌شود که حرکت در ذات آن است و نمایشی سیال و متنوع را تدارک می‌بیند: ۱. تغییر زاویه‌های دوربین و برش زوایای متعدد؛ ۲. حرکت دادن موضوع در قاب؛ ۳. حرکت دادن دوربین روی ریل یا جرثقیل (کاتز، ۱۳۷۶: ۲۴۰).

از میان این حرکت‌ها، سینماگران بر حرکت‌های تصویری درون یک نما تأکید بیش‌تری دارند و آن را بنیان تصویر سینمایی به‌شمار می‌آورند. شخصیت‌ها و چیزهایی که در یک کادر حرکت می‌کنند، در قیاس با حرکت دوربین، سینمایی‌ترند و از آن‌ها با نام «حرکت تصویر» نام می‌برند. بخش مهمی از تولید معنا به عهده نظام نشانه‌های حرکت است که مصادیق آن در ژست‌ها و حرکت‌های جسمانی است. از کوچک‌ترین حرکت‌ها مانند اخم کردن تا گستره وسیعی از ژست‌های انسانی، موقعیت‌های مکانی-فضایی چیزها و افراد، بازی‌های بدنی و حالات چهره در سینما به کمک بازیگر می‌آیند تا او از بیان فوری احساسات خود جلوگیری کند؛ توانایی دوربین در نمایش درشت چهره یا مکت کردن روی آن نیز این معناآفرینی را تقویت می‌کند (بنگرید به: احمدی، ۱۳۷۱: ۱۰۶-۱۳۰).

اکنون می‌توان با این پرسش‌ها حرکت‌های دلالت‌مند را در متن ادبی بررسی کرد: حرکت‌هایی که می‌توانند در درون کادر بازآفرینی شوند کدام‌اند؟ آیا شخصیت‌ها یا اشیا حرکت‌های تکرار شونده‌ای دارند که معنایی خاص را تولید کنند؟ کدام حرکت‌ها در تدوین به کار می‌آیند و با قطع و وصل‌های روایت تأمین می‌شوند؟ نخستین پاسخ به این پرسش‌ها

ترجیح حرکت بر سکون و ایستایی در تصویرپردازی‌های مولوی است؛ زیرا روحیه پُرنشاط و مکتب شاد عرفانی او به وجد و سرمستی‌ای آمیخته است که از تلاش و تکاپو ناگزیر است. فاطمی تفاوت تصاویر متحرک و تصاویر ساکن را به انتخاب اموری وابسته می‌داند که در جهان خارج ساکن یا متحرک‌اند.

پویایی و سکون در تصاویر مثل حرکت و سکون در دنیای خارجی و محسوس است. پویایی در بعضی تصویرها جزو اصلی آن‌هاست و همیشه همراهشان می‌باشد، مثل تصویر سیل (سیلی روان اندر وله/ سیلی دگر گم کرده ره) که تا زمانی سیل را در ذهن و خیال می‌شود مجسم کرد که حرکت و خروش داشته باشد و اگر آرام گیرد، دیگر سیل نیست، آب برکه و باتلاق یا چیز دیگری است. هم‌چنین است تصویر موج و یا شعله آتش. در بعضی تصویرها، پویایی فعل‌های جمله است که حرکت و پویایی به تصویر می‌بخشد: «می‌افتم و می‌خیزم من خانه نمی‌دانم» (فاطمی، ۱۳۶۴: ۲۹۳).

حرکت‌های پُرشتاب و آهنگین تصویرها مؤید جهان‌بینی عارفانه مولاناست که تاب و قرار ماندن در عالم زیرین را ندارد؛ زیرا ندای «لاتسکن» را شنیده است.

من از اقلیم بالایم، سرِ عالم نمی‌دارم

نه از آبم، نه از خاکم، سرِ عالم نمی‌دارم

مرا گویی ظریفی کن، دمی با ما حریفی کن

مرا گفته‌ست: لاتسکن، تو را همدم نمی‌دارم

(غزل ۱۴۲۷)

از نمونه اشعاری که فاطمی در تصویرگری غزلیات شمس برای تصاویر متحرک و پویا ذکر می‌کند تشبیه‌ها یا تمثیل‌هایی است که بر مفهوم تسلط اراده خداوند بر احوال مختلف انسان دلالت می‌کند و به‌ویژه از حالی به حال دیگر شدن را در ید قدرت او نشان می‌دهد؛ مانند تصویر ماهی‌ای که به دست طبّاح در ماهی‌تابه از این رو به آن رو می‌شود و در سیاهی برق می‌زند یا تصویر کلافی که به دست بافنده تنیده می‌شود و گردش دارد یا تصویر غربالی که به دست دوستی گردانده می‌شود.

در حوبه و در توبه چون ماهی بر تابه این پهلو و آن پهلو بر تابه همی سوزم

بر تابه توأم گردان این پهلو و آن پهلو در ظلمت شب با تو براق‌تر از روزم

(غزل ۱۴۶۳)

مثل کلابه‌ست این تنم، حق می‌تند چون تن زخم
تا چه گولم می‌کند او زین کلابه و تار من
پنهان بود تار و کشش پیدا کلابه و گردشش
گوید کلابه کی بود بی جذبه این پیکار من
(غزل ۱۴۶۳)

غلبیرم اندر دست او در دست می‌گرداندم
غلبیرکردن کار او غلبیربودن کار من
(غزل ۱۴۶۳)

با توجه به اهمیت سوژه متحرک در سینما، یکی از قابلیت‌های متون ادبی در تبدیل سینمایی اشتمال تصویرهای ادبی بر نظام نشانه‌های حرکتی مانند حرکات بدن و چهره است که در نمایش و فیلم القای معنی را به‌عهده می‌گیرد. اداها و اشاره‌های بازیگر می‌تواند بر چیزی دلالت کند که در صحنه دیده نمی‌شود، مانند واکنش چهره بازیگری که چیزی را می‌بیند یا می‌شنود؛ اما تصویر آن در قاب نیست و مخاطب به‌واسطه اطوار و حرکت شخصیتی که مشاهده می‌کند حضور فرد متقابل را با تخیل خود پُر می‌کند. واکنش‌های جسمانی در رفتار بازیگران عمدتاً کارکرد مجازی دارد و چون در واکنش‌های غریزی ریشه دارد، بر نسبتی واقعی و درونی با مدلول استوار است و به همین سبب باورپذیر است و همدلی مخاطب را برمی‌انگیزد.

چشمانی که از ترس گرد شده، دستی که به تهدید بالا رفته و می‌خواهد ضربه‌ای سنگین را فرودآورد یا زنی که چنان در آغوش مردی فرورفته که گویی دارد ذوب می‌شود، همه این‌ها را تماشاگر نکته‌بین حس می‌کند (اسلین، ۱۳۸۲: ۳۷).

این حرکات‌ها در سینما به کمک بازیگر می‌آید تا بازیگر از بیان فوری احساسات خود جلوگیری کند. توانایی دوربین در نمایش درشت چهره یا مکث‌کردن روی آن نیز این معناآفرینی را تقویت می‌کند. مثلاً، اگر تصویر نمایی درشت از چهره عصبی فرد باشد یا نمایی از دست او که با حالت عصبی با چیزی بازی می‌کند با مجاز به علاقه سببیت مواجهیم.

لزومی ندارد برای نشان‌دادن واکنش مرد حتماً از نمای درشت صورت وی استفاده کنیم. روش دیگر، استفاده از نمای درشت دست‌های اوست که با حالتی عصبی با

کلیدهای اتومبیلش بازی می‌کند یا نمایی از پای وی که با بی‌قراری به زمین می‌کوبد و یا هر نشانه تصویری یا فیزیکی دیگری از احساسات او. اگر شخصی که در حال نشان‌دادن واکنش است به بخاری دیواری نگاه می‌کند، می‌توانیم مدتی طولانی به زبانه‌های آتش نگاه کنیم یا تنها نمایی از خاکسترها بگیریم. با شریک شدن در نقطه دید این بازیگر واکنش‌های وی را بهتر درک کنیم (کاتز، ۱۳۷۶: ۲۴۸).

انگیزش عاطفی حرکت به خلاف‌آمد عادت نیز وابسته است؛ چنان‌که چهره آرام از چهره‌ای که براساس قراردادهای حرکتی دگرگون می‌شود آرام‌تر است.

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

زین دو هزاران من و ما ای عجباً من چه منم؟
چونک من از دست شدم، در ره من شیشه منه
گوش بنه عربده راه دست منه بر دهنم
ور بنهی، پا بنهم، هرچه بیابم شکم
(غزل ۳۹۷)

ای عشق الله الله سرمست شد شهنشه
برجه بگیر زلفش درکش در این میانش
(غزل ۱۲۶۳)

چشم تو خواب می‌رود یا که تو ناز می‌کنی
چشم ببسته‌ای که تا خواب کنی حریف را
نی به خدا که از دغل چشم فراز می‌کنی
چون که بخفت بر زرش دست دراز می‌کنی
(غزل ۲۴۷۲)

مرا بدید و نپرسید آن نگار چرا؟
ترش ترش بگذشت از دریچه یار چرا؟
(غزل ۳۵)

ز اول روز آمدی ساغر خسروی به کف جانب بزم می‌کشی جان مرا که الصلا
(غزل ۴۵)

برج برج و خانه خانه جویم آن خورشید را کو کلید خانه از همسایگان پنهان نهاد
(غزل ۱۷۳۲)

مست و خرامان می‌روم، پوشیده چون جان می‌روم
پرسان و جویان می‌روم آن سو که سلطان می‌رسد
(غزل ۱۷۳۲)

وآنک امروز آن نظر جستند شاد و خندان در آن نظر می‌رند
(غزل ۹۷۲)

حوزه معنایی دیگری که در غزلیات شمس برخی حرکت‌های مجازی را در تصویرپردازی‌ها بازتاب می‌دهد رابطه سخن‌گوی منبرنشین با حضار است. سر تکان‌دادن به معنای «فهمیدن مطلب یا تأیید آن» حرکتی است که صاحب سخن را بر سر ذوق می‌آورد و خندیدن میان صحبت به معنی «تسخرزدن» حرکتی است که نگاه عاقل‌اندر سفیه مخاطب را برای متکلم فاش می‌کند. گاه این حرکت‌ها به رفتار دوگانه معشوق بازمی‌گردد که از سویی با اشارتی شاعر را به سخن‌گفتن وامی‌دارد و از سوی دیگر با اشاره‌ای مثل «دست بر دهان گذاشتن» او را به خاموشی دعوت می‌کند.

میان گفت بدم من که سست خندیدی که ای سلیم‌دل کشیده دار لگام
(غزل ۱۷۳۲)

گر خوشی است این نوا، برجه و گرم پیش آ
سر تو چنین‌چنین مکن مشنو سست و سرسری
(غزل ۲۴۹۱)

چه لب را می‌گزی پنهان که خامش باش و کمتر گو
نه فعل و مکر توست این هم که بر گفتار می‌گردم
دهان برمی‌نهاد او دست، یعنی دم مزن خامش
و می‌فرمود چشم او در آ در کار پنهانک
(غزل ۱۳۱۴)

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

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

(غزل ۱۳۲۷)

بیا بیا و باز آ به صلح سوی خانه مرو مرو ز پیشم کتف چنین مجنبان
(غزل ۱۸۸۹)

داری سر ما سری بجنبان تو نیز بگو زهی تماشا
(غزل ۱۲۵)

حرکت‌های دیگری که کارکرد معنایی دارند افعال متقابلی هستند که دو مرحله از سلوک را نشان می‌دهند. در مرحله اول، سالک یا عاشق به‌اکراه یا به‌اصرار معشوق به‌راه می‌افتد؛ چنان‌که او را «کشان‌کشان» می‌برند. در مرحله بعد که او جمال یار را می‌بیند به میل و اراده خود «رقص‌کنان» می‌رود، نظیر این تقابل در «پیاده‌رفتن» و «سواره‌بردن» است که سعی و تلاش سالک و عنایت و لطف حق را تداعی می‌کند.

هین بکشان، هین بکشان دامن ما را به خوشان
زآن‌که دلی را که بری، راه پریشان نبری
راست کنی وعده خود، دست نداری ز کشش
تا همه را رقص‌کنان جانب میدان نبری
(غزل ۲۴۵۵)

خیز دلا کشان‌کشان رو سوی بزم بی‌نشان
عشق سواره‌ات کند گرچه چنین پیاده‌ای
(غزل ۲۴۶۶)

دامن‌کشانم می‌کشد در بتکده عیاره‌ای

من هم‌چو دامن می‌دوم اندر پی خون‌خواره‌ای

(غزل ۲۴۲۹)

پاره پاره بیش‌تر رو گرچه مستی، ای رفیق

پاره‌ای راه است از ما تا به میدان هم‌چنین

(غزل ۱۹۵۳)

جای‌گیری شخصیت‌ها در صحنه، حرکت آن‌ها به‌سوی هم، دورشدن از یک‌دیگر، فاصله میان شخصیت‌ها، و گردآمدن آن‌ها به شیوه‌ای معنادار همه دلالت‌مند است و می‌تواند سه کارکرد شمایی، نمایه‌ای یا نمادین داشته باشد، مانند جای‌گیری شخصیت پادشاه در صحنه تئاتر که در شاه‌نشین و بالاتر از زیردستانش نشسته است. وقتی شاه‌نشین بر جایگاه شاه در دربار واقعی دلالت می‌کند نشانه‌ای شمایی است؛ وقتی توجه تماشاگر را به مرکز رویداد جلب می‌کند نشانه‌ای نمایه‌ای است؛ و زمانی که برتری او را به زیردستانش نشان می‌دهد نشانه‌ای نمادین است (اسلین، ۱۳۸۲: ۳۸).

در مباحث نشانه‌شناسی بر ابعاد مکانی نشانه‌ها به‌منزله عناصر معنی‌دار تأکید می‌شود؛ بالا، پایین، جلو، عقب، دور، نزدیک، چپ، راست، شمال، جنوب، شرق، غرب، داخل، خارج، مرکز، و پیرامون در هنرهای تصویری مفاهیمی را به مخاطب القا می‌کنند. بنابه تعابیر مصطلح، استعاره‌های جهت به مفاهیم فرهنگی وابسته‌اند. مثلاً، حرکت از راست به چپ یا چپ به راست دلالت ترتیبی دارد و عناصری که سمت چپ یا راست یک متن هستند به معنی قبل از و بعد از هستند. تحقیق درباره دلالت‌های مکانی در ترکیب‌بندی تصویرها با نتایج کمابیش مشابهی بیان شده است، مانند این‌که تقابل بالا و پایین با معانی بیش‌تر و کم‌تر، خوب و بد، قدرت و ضعف یا ایده‌آل و واقعی همراه است؛ یا این‌که تقابل مرکز و پیرامون به معنای اصل و فرع است و تصویری که در مرکز قرار می‌گیرد نسبت به تصاویر حاشیه اطلاعات اصلی‌تری را به مخاطب ارائه می‌دهد (بنگرید به: چندلر، ۱۳۸۷: ۱۱۲-۱۴۱).

بر این قیاس، می‌توان به حرکت اجزای تصویر در ابعاد مکانی توجه کرد و دلالت آن‌ها را به‌دست آورد. مثلاً، طبق یافته‌های لینگز، تصویرهای حرکت افقی رو به مرکز و حرکت عمودی بعد از آن سبکی بصری است که به ترسیم کیفیت طریق عرفان می‌پردازد و بر نشانه‌های مکانی استوار است؛ جهت‌یابی و حرکت به‌سوی مرکز رمز باطنی است که در شریعت هم با اعمال عبادی نمازگزارانِ نمازگزاران رو به قبله و آهنگ حج کردن عینیت

می‌یابد. حرکت افقی رو به مرکز و پس از آن، حرکت عمودی، نماد کمال مطلوب انسانی است که براساس آن بنده باید نخست کمال دنیوی را حاصل کند تا زمینه ترک دنیا را برای خود فراهم آورد. به عبارت دیگر، طریقت عرفانی مستلزم دو سفر است: نخست، حرکت به سوی کمال انسانی؛ و بعد حرکت به سمت درجات بالاتر وجود. رمزگذاری‌های مکانی حرکت‌های افقی و عمودی با معراج پیامبر تأویل می‌شود:

اما اگر انسان در درجه اول به خاطر وجود دورافتاده خود از خدای خویش غریب است در درجه دوم به خاطر هبوط از بهشت غریب است. از این رو، دو بازگشت به وطن باید صورت پذیرد و بی‌شک به علت غربت ثانوی انسان بود که در سفر شبانه ابتدا پیامبر را به صورت افقی از مکه به اورشلیم بردند و پس از آن عروج عمودی خود را انجام داد ... برطبق رمز مکان و بدون در نظر گرفتن اشخاص؛ یعنی بدون در نظر گرفتن این واقعیت که خود پیامبر [صلی الله علیه و آله و سلم] تجسم مرکز است، خواه مرکز اورشلیم نامیده شود و خواه مکه، اولین بخش سفر شبانه اثبات این حقیقت است (لینگز، ۱۳۸۳: ۷۲).

می‌توان گفت در تصویرهای مثنوی و غزلیات شمس حرکت‌های رو به بالا معنایی استعاری دارند و بر مفهومی دلالت می‌کنند که تقابل بالا و پایین را نشان می‌دهند؛ چنان‌که در غزل زیر تصویرهای «برخاستن عاشق»، «برخاستن شعله‌های آتش»، و «برخاستن امواج دریا» حرکت‌های مشابهی‌اند که قیام عاشق را در یک متن عرفانی — حماسی نمایش می‌دهند.

مرا عاشق چنان باید که هر باری که برخیزد

قیامت‌های پُر آتش ز هر سوی برانگیزد

دلی خواهیم چون دوزخ که دوزخ را فرسوزد

دو صد دریا بشوراند ز موج بحر نگریزد

(غزل ۵۷۴)

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

شاخ بالا زان رود زیرا ز بالا آمده‌ست

سوی اصل خویش یازم کاصل را بشناختم

زیر و بالا چند گویم لامکان اصل من است

من نه از جایم کجا را از کجا بشناختم

(غزل ۱۵۸۵)

اما حرکت‌های چرخشی، که با سماع صوفیانه و رقص و پای‌کوبی همراه است و مولوی را شیفته و مجذوب می‌کند، تا جایی که سماع باعث سرودن اشعاری فی‌البداهه می‌شود، تداعی‌کننده دایره و مرکز است. القای گردش همه ذرات بر گرد نیرویی جاذب با نظر به تصویرهای مثنوی و غزلیات شمس دلالت‌مندی دیگری از حرکت را به هنرمندان رسانه‌های بصری یادآوری می‌کند.

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

(غزل ۱۵۹۴)

در سماع آفتاب این ذره‌ها چون صوفیان

کس نداند بر چه قولی؟ بر چه ضربی؟ بر چه ساز؟

(غزل ۱۱۹۵)

که چرخ‌زنان هم‌چون فلکم که بال‌زنان هم‌چون ملکم
چرخم پی حق، رقصم پی حق من زآن وی‌ام، نی مشترکم

(غزل ۱۷۴۹)

از دیگر حرکت‌های مکرر در اشعار مولانا تقابل افعالی است که براساس مشابهت بر مفاهیم تخریب/آبادانی، فرورفتن/برآمدن یا شکستن/روان‌شدن دلالت می‌کنند. این تصویرها به بیان آموزه‌های عرفانی و مذهبی‌ای می‌پردازند که فروتنی را مقدمه سروری و عبودیت را لازمه حریت می‌دانند؛ چنان‌که در متون مقدس دینی نیز بیش‌تر پیامبران ناگزیرند چنین سلوکی را تجربه کنند: یونس نبی ناگزیر است از ظلمت شکم حوت عبور کند تا مجلای نور الهی باشد و پیامبر. این تصاویر به ایضاح مضمون دیگری هم می‌پردازند و آن مرگ است که مقدمه حیات و تولد ثانی است؛ تصویر گوهر و مرجانی که کوبیده و ساییده می‌شوند و پس از تبدیل‌شدن به ذره سبک‌تر و سریع‌تر به سوی خورشید بالا می‌روند، بر حرکت روان و سبک‌بار روح دلالت می‌کنند که پس از نابودی تن رخ می‌دهد.

در هاون تن بنگر کز عشق سبک‌رو حی
گر گوهر و مرجانی، جز خرد مشو این جا
در گوهر جان بنگر اندر صدف این تن
چون جان بپرد از تو این گوهر زندانی

تا ذره شود خود را می‌کوبد و می‌ساید
زیرا که در این حضرت جز ذره نمی‌شاید
کز دست گران‌جانی انگشت همی‌خاید
چون ذره به اصلش شد، خوانیش ولی ناید

(غزل ۶۲۱)

کوه نی‌ام، سنگ نی‌ام، چون که گدازان نشوم
کوه ز کوهی برود، سنگ ز سنگی بشود
آهن پولاد و حجر در کف تو موم شود

دیدم جمعیت تو چون که پریشان نشوم
پس من اگر آدمی‌ام، کم‌تر از ایشان نشوم
من که همه موم تو‌ام، چون که بدین‌سان نشوم

(غزل ۱۴۰۱)

ز مستی در هزاران چه فتادیم
برون‌مان می‌کشد عشقش به قلاب

(غزل ۲۹۵)

جذبۀ شاخ آب را از بیخ تا بالا کشد
هم‌چنان که جذبۀ جان را برکشد بی‌نردبان

(غزل ۱۹۴۰)

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

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

(غزل ۸۵۰)

گوشی کشد مرا می، گوشه دگر کشد وی
ای دل، درین کشاکش بنشین و باده می‌کش

(غزل ۱۲۶۷)

چه کسم من، چه کسم من که بسی وسوسه‌مندم
گه از آن سوی کشندم، گه ازین سوی کشندم

ز کشاکش چو کمانم به کف گوش کشانم

قدر از بام درافتد چو در خانه بیندم

(غزل ۶۱۰)

کتاب‌نامه

- احمدی، بابک (۱۳۷۰). تصاویر دنیای خیالی (مقاله‌هایی درباره سینما)، تهران: مرکز.
- احمدی، بابک (۱۳۷۱). از نشانه‌های تصویری تا متن، تهران: مرکز.
- احمدی، بابک (۱۳۷۵). ساختار و تأویل متن؛ از نشانه‌شناسی و ساختارگرایی، تهران: مرکز.
- اسلین، مارتین (۱۳۸۲). دنیای درام (نشانه‌ها و معنا در رسانه‌های نمایشی، تئاتر، سینما، تلویزیون)، ترجمه محمد شهباء، تهران: هرمس.
- بونتیزر، پاسکال (۱۳۷۶). «افسانه‌پرداز کوچک، تصویر تمام‌نمای هنرمند بزرگ»، با گردآوری مسعود فراستی، در: اینگمار برگمان و سینمایش؛ هزارتوی رؤیا - حقیقت، تهران: کانون فرهنگی - هنری اینارگران.
- پازولینی، پیر پائولو (۱۳۸۵). «سینمای شعر»، با گردآوری بیل نیکولز، در: ساخت‌گرایی، نشانه‌شناسی سینما، ترجمه علاءالدین طباطبایی، تهران: هرمس.
- تیودور، اندرو (۱۳۷۵). تئوری‌های سینما، ترجمه رحیم قاسمیان، تهران: سروش.
- چندلر، دانیل (۱۳۸۷). مبانی نشانه‌شناسی، ترجمه محمد پارسا، تهران: پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی و انتشارات سوره مهر.
- حسینی، سید حسن (۱۳۷۸). مشت در نمای درشت (معانی و بیان در ادبیات و سینما)، تهران: سروش.
- حیاتی، زهرا (۱۳۹۱). «مقایسه استعاره ادبی و استعاره سینمایی با شواهدی از شعر فارسی»، پژوهش‌های ادبی، س ۹، ش ۳۸.
- حیاتی، زهرا (۱۳۹۳). «نقد ادبی و مطالعات تطبیقی در اقتباس بین‌رسانه‌ای»، پژوهش‌های ادبی، س ۱۱، ش ۴۳.
- شیمیل، آن‌ماری (۱۳۸۷). «زبان نمادین مولانا»، با گردآوری و ترجمه محمد طرف، در: مولانا، دیروز، امروز، فردا، تهران: بصیرت.
- کاتز، استیون. دی (۱۳۷۶). نما به نما (کارگردانی فیلم: از تصور ذهنی تا تصویر سینمایی)، ترجمه محمد گذرآبادی، تهران: بنیاد سینمایی فارابی.
- کهن‌سال، مریم (۱۳۸۳). «بررسی جلوه‌های نمایشی در مثنوی»، رساله دکتری، دانشگاه شیراز، دانشکده ادبیات و علوم انسانی.
- لینگر، مارتین (۱۳۸۳). عرفان اسلامی چیست؟، ترجمه فروزان راسخی، ویراسته مصطفی ملکیان، تهران: دفتر پژوهش و نشر سهروردی.

- متز، کریستین (۱۳۸۵). «درباره مفهوم زبان سینما»، با گردآوری بیل نیکولز، در: ساخت‌گرایی، نشانه‌شناسی سینما، ترجمه علاءالدین طباطبایی، تهران: هرمس.
- مولوی، جلال‌الدین (۱۳۷۵). کلیات شمس، تهران: راد.
- وولن، پیتر (۱۳۸۴). «سینما و نشانه‌شناسی»، با گردآوری بیل نیکولز، در: ساخت‌گرایی، نشانه‌شناسی سینما، ترجمه علاءالدین طباطبایی، تهران: هرمس.