

مقایسه استعاره ادبی و استعاره سینمایی با شواهدی از شعر فارسی

زهرا حیاتی*

چکیده

یکی از رویکردهای ادبیات تطبیقی، برهم سنجی متون از دو رسانه مختلف است که به گرایش بینارسانه‌ای موسوم است. از آنجاکه فرایند اقتباس ادبی *adaptation* در سینمای داستانگو سابقه‌ای طولانی دارد، بسیاری از منتقدان سینمایی به مقایسه فیلم اقتباسی با منبع ادبی پرداخته‌اند و به گونه‌ای از ادبیات تطبیقی یا ادبیات مقایسه‌ای *comparative literature* با زیرشاخه بینارسانه‌ای توجه کرده‌اند. نمونه این پژوهش‌ها در تحقیقات دانشگاهی ایران نیز وجود دارد و در دهه اخیر، برخی محققان این موضوع را با یک نگاه مابعدی پی-گرفته‌اند؛ یعنی قابلیت‌های تبدیل متن ادبی به فیلم را به‌عنوان موضوع تحقیق برگزیده‌اند. با اتخاذ این رویکرد می‌توان کارکرد سینمایی استعاره را در تصویرهای شعر فارسی بازجست. بلاغت سنتی با تبعیت از دیدگاه ارسطویی، استعاره را کلمه‌ای می‌داند که بر اساس رابطه مشابَهت به‌جای کلمه دیگری می‌نشیند. این تعریف که به‌واژه و در نهایت جمله نظر دارد با تعریف‌های پس از آن که از دیدگاه رمانتیک افلاطونی برآمده‌اند تفاوت دارد؛ زیرا در این دیدگاه‌ها استعاره با کل زبان رابطه‌ای سازمان‌دار و زائیده تخیل فعالی است که باید معنایی را از یک شیء به یک شیء دیگر انتقال دهد. با توسعه این نگرش در قرن بیستم و صورت‌بندی دقیق آن در یافته‌های زبان‌شناسان ساختگرا، استعاره اصلاً فرایندی است که در زبان محقق می‌شود و نه تنها عامل انتقال معنا که آفریننده معنا است؛ آن هم از طریق ایجاد کنش و واکنش میان دو امر که امر سوم را ایجاد می‌کند. برهم-سنجی استعاره ادبی با استعاره سینمایی براساس دیدگاه کلاسیک ارسطویی دشوار است؛ زیرا در این دیدگاه استعاره بر واژه استوار است و واژه، بنیان رسانه کلامی است که در ذات خود با رسانه سمعی-بصری سینما متفاوت است. اما اگر استعاره را در کل و به‌عنوان عنصر بنیادین فکر در نظر بگیریم، زبان کلامی و غیر کلامی می‌توانند مناسبات خود را با یکدیگر بازیابند. با این نگاه، تعامل استعاره‌های ادبی شعر فارسی و سینمایی «دگردیسی عناصر زیبایی‌شناسانه» و با «معادل‌یابی عناصر سبکی» در دو رسانه تبیین می‌شود.

واژه‌های کلیدی: ادبیات تطبیقی، بررسی مقایسه‌ای، استعاره، شعر فارسی، تصویر ادبی، سینما، اقتباس

*استادیار پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

مقدمه و بیان مسأله

در بحث از ادبیات و سینما، اگر حجم تاریخی این ارتباط را در نظر بیاوریم، تمرکز و تأکید بر سینمای داستانگو و اقتباس‌های ادبی خواهد بود که فهرستی مشخص و گویا دارد. در مقایسه فیلم‌ها با منبع ادبی نیز تفاوت‌ها و تشابه‌ها میان عناصر داستانی و عناصر دراماتیک فیلم به طرق مختلفی بیان شده است و به لحاظ کمی و کیفی، چهارچوب‌های نظری قانع‌کننده‌ای برای پژوهش‌های مشابه به دست می‌دهد. در کتاب‌ها و رساله‌هایی که به طور مشخص درباره رابطه ادبیات و سینما یا مسئله اقتباس ادبی نوشته شده‌اند، نمونه‌هایی از مقایسه فیلم اقتباسی با منبع ادبی آن‌ها دیده می‌شود.

اما اگر به بُعد داستانگویی سینما بسنده نشود و مطالعات ادبیات و سینما را به مقایسه دو رسانه و ویژگی‌های بنیادین آن‌ها مطوف کنیم، مؤلفه‌های دیگری مورد توجه قرار می‌گیرند که به جنبه‌های زیبایی‌شناختی این دو مقوله ارجاع می‌دهند. رهنما در «واقع‌گرایی فیلم» ضمن توضیح و توصیف سرشت سینما به برهم‌سنجی سینما با سایر هنرها می‌پردازد و فشرده تحلیل تطبیقی او را می‌توان در این گزاره‌ها پی‌گرفت: سینما با نقاشی قابل قیاس است؛ زیرا انتخاب نگاره‌های بصری با رنگ‌ها، شکل‌های هندسی، ترکیب خط‌ها و پهنه‌های تصویری باعث می‌شود فیلم در کلیت خود دید تصویری نقاشی‌گون داشته باشد و به واسطه آن مفهوم یا حسی خاص را القاء کند. برای مثال اگر اشیاء انتخابی کارگردان، چیدمان صحنه و نحوه فیلمبرداری او به گونه‌ای باشد که خط‌های عمودی و شکل‌های مثلث با تیزی سه‌گوش بر خط‌های مدور و شکل دایره غلبه کند، حسی از قدرت و صلابت در مقابل نرمی و لطافت بر کل فیلم حاکم است؛ چنانکه در فیلم «ایوان مخوف» ایزنشتاین این فضا دیده می‌شود. همچنین سینما می‌تواند با موسیقی مقایسه شود؛ زیرا همان‌طور که ترکیب‌های متفاوت صدا و سکوت یا ترکیب تکنوازی و هم‌نوازی موسیقی آفرین است، پیوندهای متفاوت نماهای کوتاه و بلند یا نماهای درشت و نماهای باز می‌تواند ضرباهنگ فیلم را تعیین کند و به بیننده حسی از شور و هیجان یا سکون و وقار ببخشد. به همین طریق، سینما می‌تواند با نثر داستانی یا شعر مقایسه شود؛ زیرا همان‌طور که رمان‌نویسان یا نویسندگان داستان کوتاه روش‌های مختلف داستانگویی همچون نقل همزمان کشمکش‌های گوناگون در یک ماجرا یا نقل چند رویداد موازی را آزموده‌اند، سینماگران نیز با تدابیری که به‌ویژه در تدوین به‌کار می‌برند تجربه‌هایی مشابه را در شکل سینمایی آن بازآفرینی کرده‌اند. مثالی که میان سینماگران معروف است، نزدیکی شیوه داستانگویی دیکنز و تدوین گریفیث است:

«[...] نوع‌های داستان‌گفتن از دوران‌های گذشته تاکنون بوده است و همه‌کس اهمیت هنر بیان و فن خطابه را در یونان باستان می‌داند. به‌نمونه، هنر داستان‌گویی که در کتاب هزار و یک‌شب هست فقط یکی از جنبه‌های گوناگون داستان‌گویی است. تقسیم‌بندی‌ها و طبقه‌بندی‌ها برپایه این گوناگونی پدید آمده است. یکی از گونه‌های داستان‌گویی نوعی است که **دیکنز** و برخی از داستان‌نویسان (رمان‌نویسان) دوران ویکتوریا به‌کار برده‌اند؛ یعنی کشمکش‌های گوناگون (صحنه-های گوناگون) که یکجا نقل شود و همراه و همزمان. این را **گریفیث** در سینما نیز به‌کار برده است.» (رهنما، ۱۳۸۱: ۷۵-۷۶)

یافتن شباهت‌ها میان صناعات داستانی به‌کاررفته در اثر ادبی و اصول درام ارسطویی فیلم چندان دشوار نیست و دست کم پیشینه‌مطالعاتی آن را می‌توان در حوزه نقد سینمایی به‌دست آورد. مقایسه پیرنگ داستان فیلم با داستان ادبی؛ قیاس شخصیت‌پردازی فیلم اقتباسی با متن ادبی؛ بررسی تطبیقی نحوه پرداخت درونمایه در فیلم و متن مکتوب؛ سنجش شیوه‌های گفتگونیسی در فیلمنامه و منبع ادبی؛ و مقابله سایر عناصر داستانی و دراماتیک میان متن سینمایی و متن ادبی، نمونه‌های قابل استنادی در نوشته‌های منتقدان و محققان دارد. برای مثال این مقایسه‌ها را می‌توان در کتاب «ادبیات و سینما» تألیف احمد امینی یافت: اینکه فیلم «آرزوهای بزرگ» دیوید لین در برابر رمان چارلز دیکنز به کدام بخش کتاب وفادار مانده و کدام قسمت‌ها را حذف کرده؛ یا فیلم «سریر خون» کوروساوا چه تغییراتی در درونمایه نمایشنامه «مکبث» ویلیام شکسپیر به‌وجود آورده؛ و تشریح اینکه فیلم «سولاریس» تارکوفسکی اقتباس وفادارانه‌ای از رمان استانیسلاولم نیست، همه، نمونه‌های بررسی مقابله‌ای فیلم اقتباسی و متن ادبی است. (امینی، ۱۳۶۸) در مجموع می‌توان گفت بیشتر فیلم‌های اقتباسی و منابع ادبی، نقد مقایسه‌ای خود را با یک جستجوی ساده در اینترنت به مخاطب عرضه می‌کنند و نمونه نقدفیلم‌های سینمای اقتباسی را می‌توان درباره فیلم‌های زیر یافت:

سرگیجه ساخته آلفرد هیچکاک براساس داستانی از بوآلو و نارسزاک؛ دکتر ژيوآگو ساخته دیوید لین براساس داستانی از پاسترناک؛ هنری پنجم ساخته لارنس الیور و بر اساس رمانی از شکسپیر؛ ربکا ساخته آلفرد هیچکاک و براساس داستانی از دافنه دوموریه؛ داشتن و نداشتن ساخته هاوارد هاکس براساس داستانی از ارنست همینگوی؛ پیرمرد و دریا ساخته جان استرجس براساس داستانی از همینگوی؛ مرد سوم ساخته کارول رید

براساس روایتی از گراهام گزین؛ اسپارتاکوس ساخته استنلی کوبریک براساس داستانی از هوارد فاست؛ خوشه-های خشم ساخته جان فورد و براساس داستانی از جان اشتاین بک؛ هملت ساخته لارنس الیویر و همین‌طور نسخه روسیگریگوری کوزینتسوف براساس داستان شکسپیر؛ آشوب ساخته آکیرا کوروساوا براساس برداشتی آزاد از شاه‌لیر شکسپیر؛ سریر خون ساخته کوروساوا براساس روایتی آزاد از مکبث شکسپیر؛ آرزوهای بزرگ ساخته دیوید لین براساس داستانی از چارلز دیکنز؛ برباد رفته ساخته ویکتور فلمینگ براساس داستانی از مارگارت میچل؛ مکانی در آفتاب ساخته جورج استیونس براساس داستانی از تئودور درایزر؛ اتوبوسی تراموایی به نام هوس ساخته الیا کازان بر اساس نمایشنامه‌ای از تنسی ویلیامز؛ مرگ در ونیز ساخته لوکینو ویسکونتی بر اساس داستانی از توماس مان؛ خانه و دنیا ساخته ساتیا جیت رای بر اساس حکایتی از رابین رانات تاگو؛ اوگتسو موناگاتاری، افسانه‌های ماه پرید رنگ پس از باران ساخته گنجیمیزو گوشیاوا اوئدا آکینار؛ راشومون ساخته کوروساوا بر اساس داستانی پیچیده از ریونو سوکه آکوتاگاوا؛ ادیپ شهریار ساخته پیر پائولو پازولینی براساس داستان مشهور سوفوکل؛ اتللو ساخته ارسن ولز بر اساس رمانی از شکسپیر؛ ابلوموف ساخته نیکیتا میخالکوف براساس رمانی از ایوان گنچاروف؛ دنکیشوت ساخته کوزینتسوف براساس داستانی از سروانتس. کثرت اقتباس‌ها و غلبه فیلمنامه‌های اقتباسی بر فیلمنامه‌های اصلی در تاریخ سینما، تفاوت‌های ماهوی دو رسانه را تحت الشعاع قرار نداده است و صاحب‌نظران ادبیات و سینما بر این نکته تأکید می‌کنند که ادبیات حاصل خلاقیت در سطح زبان است و سینما محصول کار با دوربین؛ و اینکه ادبیات، ادبیات است و فیلم، فیلم است. رفیعا در «ماهیت سینما» به گفته اینگمار برگمان استناد می‌کند: «[...] فیلم با ادبیات هیچگونه تشابهی ندارد؛ گرچه ممکن است یک فیلم از یک اثر ادبی مهم اقتباس شده باشد. درون و چکیده این دو هنر، همواره باهم در ستیزند.» (رفیعا، ۱۳۸۹: ۲۰) خیری در «اقتباس برای فیلمنامه» برخی از این نظریه‌ها را آورده و برای مثال، گفته فدریکو فلینی - فیلمساز معروف ایتالیایی - را نقل می‌کند که علی‌رغم حفظ رویدادهای اصلی‌قصد در فیلمنامه اقتباسیو موقعیت‌هایی که یک شخصیت‌پردازی دراماتیک را خلق می‌کند، اثر سینمایی با اصل قصه ادبی تفاوت ذاتی دارد و آنچه برای بیننده جاذب است، تخیل سینمایی فیلمساز است که با ابزار سینمایی بیان می‌شود. (خیری، ۱۳۶۸: ۵۷-۵۸)

با این حال تعامل ادبیات و سینما در عرصه روایت با توجیهاتی همراه بوده است که به آن مشروعیت می-بخشد و مدافعان سینمای اقتباسی، نقش داستانگویی و روایت محوری سینما را بیش از هر چیز لحاظ می کنند. در یکی از متأخرترین تألیفاتی که در زبان و فرهنگ فارسی به مسأله اقتباس پرداخته شده، نویسنده سازش‌ها و چالش‌ها را درباره اقتباس با دو ضرورت جمع‌بندی می کند: صرفه اقتصادی برآمده از محبوبیت آثار ادبی؛ و نیاز روزافزون به مواد روایتی. فرشته حکمت در «اقتباس در سینما» آورده است با اینکه تردیدها و موانع زیادی برای اقتباس وجود دارد، فیلمسازان همچنان بر امر اقتباس اصرار می ورزند؛ چون ساخت آثار ادبی پرفروش، برگشت هزینه فیلم را تضمین می کند و افزون بر این رسانه‌های فراگیری همچون تلویزیون و سینما به موضوع‌ها و طرح‌های روایی متعدد و متنوعی نیاز دارند که با رجوع به آثار ادبی بخش عظیمی از آن را می یابند. (فرشته حکمت، ۱۳۹۰: ۶۵)

در حالی که این کشمکش به نقطه اوج و گره‌گشایی قطعی در مطالعات بین رشته‌ای ادبیات و سینما نرسیده است، وقتی از تفاوت‌های ماهوی ادبیات و سینما سخن می رود یکی از دفاعیه‌های اهالی ادبیات این است که مصراع یا بیتی از شعر را که مبتنی بر هنرورزی‌های زبانی و واژگانی است، پیش روی سینماگر یا پژوهشگر ادبی-سینمایی قرار دهند و بپرسند این تشبیه شاعرانه، استعاره، کنایه و مانند آن را چگونه می توان به فیلم تبدیل کرد. به تعبیر کوتاه، چه مناسباتی میان شعر و سینما وجود دارد؟

ششمین همایش ملی پژوهش‌های ادبی

مناسبات شعر و سینما

بنا به مقدمه فوق در میان مباحثی که درباره تفاوت‌های ادبیات و سینما مطرح شده است، یکی از معیارهای تعریف و نقد سینما، توجه به مسأله سبک و زیبایی‌شناسی در مقابل توجه به داستان‌پردازی است. این نگاه، سینما را از لحاظ نوع مواجهه با ادبیات مورد مذاقه قرار می دهد و گاه اصالت سینمایی را به استقلال ذاتی آن از ادبیات و سایر هنرها بازمی گرداند. از نمونه این استنتاج‌ها نکته‌ای است که رفیعا در «ماهیت سینما» مطرح می کند و در تمایز دو نوع سینما و دو دسته از سینماگران در نگاه به ادبیات، اینگمار برگمن و آلفرد هیچکاک را مقایسه می کند: برگمن با تأکید بر فلسفه و زیبایی‌شناسی سینما، معتقد است ادبیات و سینما در درون خود پیوسته در ستیزند؛ اما هیچکاک در پی مصور کردن داستان‌های ادبی با تکنیک سینمایی است و به همین سبب

متوجه شباهت‌های بیرونی ادبیات و سینما مثل شگرد فاصله‌گذاری است. براین اساس سینمای مستقل از هنر ادبیات، سینمایی است که به داستان‌پردازی بسنده نکند؛ مانند سینمای گدار، بونوئل، الن رنه و ایزنشتاین دربرابر سینمای فورد، هیوستون و هیچکاک. (رفیعا، ۱۳۸۹: ۲۱-۲۵) و در نتیجه، آثار اصیل هر رسانه به قوانین همان رسانه پای‌بندند و انتقال آن‌ها به رسانه دیگر غیر ممکن است؛ چنانکه درتبدیل شعر حافظ به اثر سینمایی، حافظ باید خود سینما را بیاموزد:

«البته می‌توان کلام به کلام برای این بیت حافظ: "دوش دیدم که ملائک در میخانه زدند/ گل آدم بسرشتند و به پیمانہ زدند"، تصویر یافت و تمام نگاره‌های ادبی شعر را مصور کرد؛ اما تا چه حدودی در القای مفهوم و معنای غنی و پیچیده و روابط درونی و ملکوت اعلاى شاعرانه طرح لغوی شعر می‌توان توفیق حاصل کرد، امری است که خلاقیتی همسان با شاعر را می‌طلبد. شاید حافظ خود باید فیلمسازی بیاموزد و شعر را به زبان سینما دوباره بسراید.» (همان: ۲۵)

اهمیت بعد زیبایی‌شناسی سینما و ترجیح آن بر بعد قصه‌گویی در نظریات سینماگران اولین دهه‌های سینما و تجربه‌های فیلمسازی آنان بروز کرد که عمدتاً با جریان «شکل‌گرایی» دوران صامت مرتبط‌اند. با تأثیر بحران اقتصادی بر سینمای هالیوود که به‌مثابه مرکز سینمای جهان بود، توجه به داستان‌گویی‌های جذاب در اولویت قرار گرفت و «واقع‌گرایی» دوران ناطق بر حجم تاریخی سینما سایه انداخت. جریان‌های متأخرتر سینما حاصل پیروی نظریه‌های سینمایی «معاصر فرانسه» از دریافت‌های زیبایی‌شناختی است که از زبان‌شناسی، روان‌شناسی و فلسفه برآمده‌اند؛ و فرم‌های مستقل سینمایی را به همخوانی‌های تحمیلی ادبیات و سینما ترجیح می‌دهند. جزئیات دسته‌بندی نظریه‌های سینمایی را می‌توان در «تئوری‌های اساسی فیلم» نوشته دادلی آندرو پی‌گرفت (آندرو، ۱۳۸۹).

از نکاتی که در نظریه‌های سینمایی معاصر با نظریه‌های کلاسیک تقابل دارد، برهم‌سنجی سینما با شعر است. پرسش اصلی این است که اگر سینما با زبان و کارکرد ادبی زبان قابل قیاس باشد، کدام کارکرد مور نظر است: نثر یا شعر؟ آیا می‌توان گفت همان‌طور که تبدیل واژهٔ زبانی به واژهٔ ادبی به دو شکل شعر و نثر در تاریخ

ادبیات ظاهر شده، تبدیل تصویرهای عینی سینما که مابه‌ازای بیرونی دارند می‌تواند دو شکل متمایز -شاعرانه و داستانی - داشته باشد؟

ژان میتری که نظریه‌های نوین سینمایی را با نگاه و بیانی دانشگاهی پی‌ریخته، معتقد است فرایند معناسازی در فیلم‌های بزرگ و هنری به مفهوم داستانی آن‌ها بازمی‌گردد و فیلم می‌تواند با رهایی از داستانی که بیان می‌کند، لایه‌های پیچیده‌تری از قدرت‌های ذهنی ما را درگیر کند و این عملکرد به کار شاعر شبیه است.

« باآنکه هر کودکی می‌تواند جمله‌های بامعنی بسازد و داستانی بامعنی را بیان کند، این فقط شاعر است که می‌تواند زبان را بر داستان چیره کند و زنده‌ترین نیروهای ذهنی ما را به کار گیرد. شاعر این کار را در اساس از طریق ضرب‌آهنگ، شکل‌ها و تداعی‌های ذهنی گوناگون انجام می‌دهد. سینماگران بزرگ نیز در هنگام خلق دنیای سینمایی‌شان از ماده خام تصاویر سینما به خلق اثرات شاعرانه می‌پردازند. تاریخ هنر سینما، تاریخ موضوع‌ها (تصاویر نوین) و یا حتی تاریخ داستان‌های سینمایی نیست که تاریخ تکنیک‌های شاعرانه‌ای است که به ورای داستان‌هایی که از آن‌ها سرچشمه می‌گیرند، دست می‌یابد.» (همان: ۳۱۸)

پیر پائولو پازولینی مبدع نظریه شعرشناسی سینما است و باور دارد «سنت سینمایی» تاکنون، خلاف سرشت هنری سینما شکل گرفته و به «زبان نثر روایی» پای‌بند بوده است که البته هم قابل پیش‌بینی بود هم اجتناب‌ناپذیر. گزیده‌ای از نظریه‌های پازولینی را که در مقاله «سینمای شعر» آمده است، می‌توان در گزاره‌های زیر استنباط و خلاصه کرد: خلق یک اثر سینمایی با تدوین نماها، صحنه‌ها و فصل‌هایی که از پی هم می‌آیند و ماهیت روایی دارند، سینما را با «نثر روایی زبانی» پیوند می‌دهد و آن را با رمان و تئاتر قابل قیاس می‌کند. اما در درون همین نثر روایی سینمایی، کارکرد دوربین، نور، صدا و دیگر ابزارهای خاص سینما به‌نحوی است که ذهن را به معنای پنهان اثر سوق می‌دهد، ماهیت استعاری دارد و با جنبه‌های شاعرانه زبان قابل مقایسه است. (پازولینی: ۱۳۸۵)

ظاهراً کشمکش میان دوگانه نثر و شعر در تعریف ماهیت سینما باعث شده است زوج‌های مفهومی‌ای در مباحثات نظریه‌پردازان ظهور کند که به این دو وجه از زبان ارجاع می‌دهند؛ مانند «سینمای آزاد» دربرابر

«سینمای مقید روایی»؛ «سینمای شعر» در برابر «سینمای نثر»؛ «سینمای مبتنی بر نما» در برابر «سینمای سکانس»؛ و «خواندن عرضی سینما» در برابر «خواندن طولی سینما».

نمونه قابل استناد در این سوگیری، نظریات کریستین متز است. او در واکنش به نظریه‌هایی که سینمای مدرن را با فروگذاشتن عادت‌های روایی تعریف می‌کند به تشریح دقیق داستان‌پردازی‌های سینمایی می‌پردازد و به منتقدین یادآوری می‌کند که تازگی سینما نه در ترک روایتگری که در روی آوردن به قالب‌های تازه رمزهای داستانی سینما است. نمونه استدلال او این است که «داستان‌های سینمایی به روش قابل فهم‌تری بیان می‌شوند؛ بازیگریاز قوانینی پیروی می‌کند؛ دکورهای فیلم سیمای بامقصدتری پیدا کرده؛ و دوربین که همه این‌ها را ارائه می‌دهد به روش معنی‌دارتری حرکت می‌کند.» (آندرو، ۱۳۸۹: ۳۷۶) متر در پاسخ به دیدگاه‌هایی که بر تقابل «روایت» و «تصویر» تمرکز می‌کنند و معتقدند سینمای جوان یا سینمای نو مرحله روایت را که شاخص فیلم کلاسیک بود پشت سر گذاشته است، اولاً به این مسأله اشاره می‌کند که همه ژانرهای غیر روایی مانند فیلم مستند یا فیلم فنی به ولایات حاشیه‌ای و به اصطلاح، مناطق مرزی سینما تبدیل شده‌اند و فیلم بلند داستانی رمان‌گونه به سادگی، فیلم خوانده می‌شود؛ ثانیاً سینما فقط در نظریه، هنر تصاویر است و حتی بیننده‌ای که از توان فهمیدن معانی تصویرها برخوردار است همچنان دغدغه دنبال کردن قصه را دارد. (متز، ۱۳۸۰)

«فیلم که گمان می‌رفت طبیعتاً برای خواندن عرضی از طریق بررسی با طمأنینه محتوای دیداری یک یک نماها مناسب است، تقریباً بلافاصله تبدیل شد به موضوع خواندن طولی که شتابزده و دلنگران این است و تنها به این می‌اندیشد که "بعد چه می‌شود؟" یک سکانس، تنها نمای منفرد را پشت سرهم ردیف نمی‌کند؛ بلکه آن را پنهان می‌کند.» (همان: ۷۹)

تمایزی که گفته‌های فوق به «سینمای مبتنی بر روایت» و «سینمای مبتنی بر تصویر» نسبت می‌دهند، نمی‌تواند اختلاف فاحشی میان نثر روایی سینما و بعد شاعرانه آن نشان دهد؛ مگر وجه غالب یکی بر دیگری. در ادبیات هم این سازش و تنش توأمان میان نثر ادبی و شعر دیده می‌شود: آن‌جا که نثر زبانی اطلاعات را به دنبال هم ردیف می‌کند و در هر جمله کلمات در معنای واقعی خود فهمیده می‌شوند، می‌توان گفت شعر با نثر فرق می‌کند؛ اما وقتی واژه‌های یک متن منثور از معنای حقیقی خود دور و به معنای مجازی نزدیک می‌شوند، نثر مانند شعر کارکرد ادبی زبان است و گواه این مدعا حضور نثرهای شاعرانه و شعرهای نثرگونه در تاریخ ادبیات

است. احمدی هم در تصاویر دنیای خیالی برداشت خود را از این معنی با تعبیر تقابلی عناصر داستانی و عناصر ادبی در سینما بیان کرده است:

«هر فیلم بلند داستانی به عناصر بی‌شمار غیر داستانی (اما ادبی) تکیه دارد که شناخت آن‌ها کاری دشوار اما ممکن است. به‌عنوان مثال کاربرد بسیاری از شگردهای شعری در سینما دست‌کم به‌گونه‌ای مستقیم به روایت و داستان‌گویی مرتبط نمی‌شود. تأثیر عاطفی ژرفی که صحنه‌های پایانی "سانست بولوار" بیلی وایدز یا "آخر بهار" یاسوجیرو ازو بر تماشاگر می‌گذارند بیش از هرچیز مدیون سینمایی شدن عناصر شاعرانه بیان است. البته بی‌شک درخشش این دو صحنه مدیون عوامل متعدد دیگری و در آن میان عنصر روایی نیز هست.» (احمدی، ۱۳۷۰: ۱۱۲)

با اینکه نثر با تجزیه مفاهیم و پیش‌برد ذهن مخاطب در طول متن بر اطناب استوار است و شعر با ترکیب مفاهیم و فروبردن ذهن در لایه‌های پنهان معنی بر ایجاز مبتنی است، تاریخ ادبیات شاهد شعرهایی است که خود را از تقید فشارها و فشردگی‌های وزن و قافیه و ردیف رها کرده و به مصرع‌های کوتاه و بلند آزادی پناه برده‌اند که به جمله‌های نثر می‌مانند. نظیر این آمیختگی در نثرهایی دیده می‌شود که با حذف بعضی گزاره‌های خبری به ایجاز شعری دست یافته‌اند. گاه این حذف‌ها به ایجازهای سینمایی پهلو می‌زنند. رهنما در مقایسه سینما با نثر داستانی به نمونه‌ای از متن مقدس اشاره می‌کند که یادآور نوعی تقطیع سینمایی است: آیه‌های ۴۸ و ۴۹ سوره یوسف درباره ماجرای پیامبر در زندان است و اینکه یکی از زندانیان تعبیر خوابی را که شب پیش دیده است از یوسف می‌خواهد. یوسف می‌گوید: «سپس هفت سال بخت بد روی خواهد آورد. می‌خورید آنچه از پیش داشتید به‌جز اندکی که آن را نگاه خواهید داشت* سپس سالی دیگر خواهد آمد که باران و مردمان بهره‌برداری می‌کنند.» بعد از این صحنه در آیه ۵۹ نما بدون مقدمه و هیچ آمادگی تغییر می‌کند و می‌خوانیم: «و شهریار گفت: بیاوریدش! هنگامی که پیک نزد یوسف رسید به او گفت: سوی خداوند خود بازگرد و پرس چه بود آن داستان بریدن دست‌ها؟ که خدای من به نیرنگشان آگاه است.» در این تصویر، ما دیگر در زندان نیستیم و صحنه تغییر کرده است. نظیر چنین تغییر ناگهانی و حذف رویدادهای میانی در آیه ۵۱ دیده می‌شود: در این آیه عزیز مصر از زنان مصر درباره حقیقت ماجرای یوسف می‌پرسد و مخاطب با خواندن گفتگوی عزیز و

زنان چهره آنان را مجسم می‌کند که چیزی شبیه نمای درشت در سینما است: «به زنان گفت: داستان شما چه بود؟ که یوسف را خواستید گمراه کنید؟ گفتند: به خدا که داستانی نبود و ما کار ناشایست از او ندیدیم.» در ادامه آیه، زن عزیز خطاب به شاه پاسخ می‌دهد: «گفت: اکنون راستی آشکار شد. من خواستم او را گمراه کنم و او از راستگویان است.» معادل سینمایی این شگرد، تراولینگ به عقب است که زن عزیز را با یک نمای دور و درمیان دیگران نشان می‌دهد. (رهنما، ۱۳۸۱: ۷۹-۸۰)

آزمودن این فرض که حقیقت سینما به نثر نزدیک‌تر است یا به شعر بر وجود این پیش‌فرض صحنه می‌گذارد که سینما با شعر مناسباتی دارد و می‌توان شگردهای بیانی این دو حوزه را باهم مقایسه کرد. وجه مشترک پژوهش‌هایی که شعر و سینما را باهم سنجیده‌اند، سوق دادن سخن به تعریف «تصویر» است.

مقایسه تصویر شعری و تصویر سینمایی

از مفاهیمی که پایه‌های نظری این بحث را شکل می‌دهند، یکی تفاوت معنای لغوی و معنای اصطلاحی «تصویر» است و دیگری، رابطه تصویرهای عینی با تصویرهای ذهنی.

تصویر چیست؟ در لغت، تصویر به صورت، نگاره، نقش و تمثالی ظاهری و قابل رؤیت گفته می‌شود که بر یک بستر مادی مانند کاغذ، دیوار، بوم نقاشی یا پرده سینما ثبت می‌شود و می‌توان آن را به چشم دید. اما در ترکیبی مثل «متن تصویری» با معنا یا معانی مصطلح تصویر روبه‌رو هستیم. در دستور زبان سنتی، اسم‌ها به دو دسته «ذات» و «معنی» تقسیم شده‌اند و در تعریف آمده است: «معنای اسم اگر به خودی خود وجود داشته باشد آن را اسم ذات مانند: کتاب، اسب؛ و اگر قائم به غیر باشد آن را اسم معنی گویند، مانند: گفتار، خوبی.» (خیام-پور، ۱۳۷۳: ۳۴) برپایه این تقسیم بندی که علاوه بر اسم، فعل را هم شامل است، مدلول کلمات یا عینی و واقعی هستند و به تجربه حسی دریافت می‌شوند یا انتزاعی هستند و از ادراک تجربی فراتر می‌روند و به حوزه عقل و شهود وارد می‌شوند. وقتی از متن تصویری سخن می‌گوییم گاه به متنی اشاره می‌کنیم که بیشتر کلمات آن مابه‌ازای بیرونی دارند و به توصیف وقایع عینی پرداخته‌اند؛ و گاه به متنی ارجاع می‌دهیم که باخیال‌پردزای و

سبک ادبی خود ما را به یک جهان مجازی می‌برد که حاصلِ توانش‌های زبانی است. معمولاً به متن اول صفت «نمایشی» اطلاق می‌شود و به متن دوم، صفت «تصویری».

اصلاحی تصویر را به «تجسمی» و «کلامی» تقسیم می‌کند: تصویر تجسمی یک مابه‌ازای بیرونی در عالم واقع دارد و با دلالت صریح (مدلول اسمی) خود به موقعیتی در جهان ارجاع می‌دهد؛ اما تصویر کلامی حاصل سبک و نحوه بیان است و با دلالت ضمنی خود به بیان حالتی می‌پردازد. بر این اساس می‌توان به دو گونه «متن تصویری» و «متن نمایشی» قائل شد: متن نمایشی که غالباً در نثر بروز می‌کند دارای تصاویر قابل تجسم است؛ و متن تصویری حاصل خلاقیت‌های سبک‌شناختی در ساحت زبان است و در گزاره‌های کلامی بروز می‌کند. متن نمایشی را به راحتی می‌توان به تصویرهای عینی تبدیل کرد که بر یک سطح مادی ثبت می‌شوند؛ اما متن تصویری که به جای وضعیت‌نگاری به حالت‌نگاری می‌پردازد، ذهن را فعال می‌کند تا میان معانی گوناگون حرکت کند و از یک مدلول به مدلول دیگر حالت روایی داشته باشد. نمونه این دو گونه تصویر و متن را می‌توان در انطباق نقاشی و شعر دید. در نسخه‌ای از دیوان حافظ، نقاشی سلطان محمد از غزل، ظاهراً با متن ارتباطی ندارد و نمی‌تواند عکس‌برگردان شعرهای حافظ باشد؛ چون اصلاً اثر حافظ یک متن نمایشی نیست و تصویرهای شعری او مابه‌ازای تجسمی ندارند. نقاشی سلطان محمد مانند تصویرهای کلامی غزل حافظ، یک حالت‌نگاری همخوان با متن است.

«حافظ در یکی از حجره‌های این نقاشی، تکیه داده، کتابی در دست دارد. در پایین عده‌ای با آستین‌های بلند در حال رقص‌اند و در چهره‌های آن‌ها شور سماع دیده می‌شود. در وسط نقاشی، افرادی ناظرند؛ مثل دختری که از نیمه یک دریاچه دیده می‌شود. در بالای این نقاشی، فرشته‌ها در سماع هستند و جام شراب در دست گرفته‌اند. ببینید سلطان محمد چگونه عمل کرده است. او اصلاً شعر حافظ را تصویرسازی نکرده؛ بلکه فضایی را نقاشی کرده که حالت سماع صوفیان و افراد را به خوبی نشان می‌دهد. شکل همه آن‌ها به هم ریخته و خطوط درهم شونده است. مثلاً سر یکی زیر پای دیگری است و دست یکی در دامن آن دیگری است. بنابراین، ترکیب‌بندی نقاشی به صورت خطوط پیچیده و درهم رونده شکل گرفته است و آدم‌ها در فضا حل شده‌اند.» (اصلاحی،

در مجموع، متن نمایشی مشتمل بر تصویرهایی است که معانی آن مورد توافق و مبتنی بر اجماع همگان است؛ اما متن تصویری (ادبی) به معانی تلویحی و ضمنی رهنمون است.

در بلاغت سنتی نیز معنای اصطلاحی تصویر که با معنای خیال *image* شباهت دارد عمدتاً به تصرف ذهنی شاعر در واقعیت جهان خارج ناظر است و از امکانات بیان شاعرانه محسوب می‌شود. در بیشتر مباحث بلاغی تصویرهای شاعرانه با شگردهای تشبیه، استعاره و مجاز شناخته می‌شوند؛ اما شفיעی کدکنی بر این نکته تأکید می‌کند که تصویر، هرگونه بیان برجسته و مشخص ادبی است: «ما خیال را به معنی مجموعه تصرفات بیانی و مجازی در شعر به کار می‌بریم و تصویر را با مفهومی اندک وسیع‌تر که شامل هرگونه بیان برجسته و مشخص باشد می‌آوریم اگرچه از انواع مجاز و تشبیه در آن نشانی نباشد.» (شفיעی کدکنی، ۱۳۷۲: ۱۶) در این معنی تصویر با سبک ارتباط دارد؛ و هر عنصر سبک‌سازی که حالت عاطفی خاصی ایجاد کند عنصر تصویرساز هم هست؛ و متنی که تصویرهای آن حاصل سبک است به راحتی مصور نمی‌شود و در تبدیل سینمایی تصویر کلامی باید به معادل‌های سبکی‌ای دست یافت که بتوانند همان حالت را در مخاطب ایجاد کنند.

تصویر سینمایی نیز در دو معنای عام و خاص لحاظ می‌شود. محل طرح این بحث در مباحث روش مطالعاتی نشانه‌شناسی و زیرشاخه آن، نشانه‌شناسی تصویری است که استقلال و رسمیت آن با نظریه‌های چارلز سندرس پیرس *Charles Sanders Peirce* آغاز و با نظرات رولان بارت *Roland Barthes* و امبرتو اکو *Umberto Eco* تثبیت می‌شود. تعریف اولیه تصویر ناظر بر نشانه‌ای است که با حسن بینایی دریافت می‌شود و با مدلول واقعی و عینی غایب رابطه مشابَهت دارد. به تعبیر بارت، حضور تصویر، متضمن غیاب صاحب تصویر است؛ اما معنای نشانه تصویری به دلالت اولیه که روشن و صریح است محدود نمی‌شود و در معناهای ضمنی که در حوزه‌های شخصی، اجتماعی و فرهنگی دریافت می‌شوند توسعه می‌یابد. (سجودی، ۱۳۸۲: ۳۲؛ چندلر، ۱۳۸۷: ۲۱۷؛ ضیمران، ۱۳۸۳: ۱۸۷-۱۹۲) در واقع تصویر سینمایی هم معنا ساز است و بعد هنری و زیبایی‌شناختی سینما با دلالت‌های ضمنی سنجیده می‌شود. اگر این تعریف را بپذیریم و مشخصه اصلی تصویر را دلالت ضمنی بدانیم در مقایسه تصویرهای ادبی و سینمایی باید به قیاس عناصری بپردازیم که مورد دلالت ضمنی هستند.

بررسی مناسبات تصویر و واقعیت در مباحث فلسفه هنر دارای سابقه است و قدیم‌ترین آن نظریه ارسطویی محکات است که در آن، هر نوع تصویرگری مترادف بازنمایی واقعیت است. اما رهیافت‌های جدید زبان‌شناسی و نشانه‌شناسی، نسبت میان «نشانه» و «واقعیت» را به «ابزار»ی ربط می‌دهند که نشانه در آن تولید می‌شود و به اصطلاح «رمزگان ادراکی» را در ساختن واقعیت دخیل می‌دانند. برای مثال، متونی که در رسانه‌های تصویری مانند سینما و تلویزیون تولید می‌شوند از متون هنری دیگر، واقعی‌ترند؛ زیرا نشانه‌های شمایی بصری در آن‌ها غالب‌اند و فاصله دال و مدلول در آن کمتر است و تماشاگر می‌پذیرد عکس شیء خود شیء است.

«جالب این جاست که وقتی ما عکس یک دست را با کارتون همان دست مقایسه می‌کنیم، عکس را از کارتون واقعی‌تر می‌شناسیم. اما اکثر آدم‌ها تصویر یک دست به صورت کارتون را زودتر از عکس آن می‌شناسند. بنابراین در این جاست که ما به اهمیت رمزگان ادراکی در ساختن و انشای واقعیت پی می‌بریم.» (ضمیران، ۱۳۸۳: ۶۵)

در مقایسه با تصویر سینمایی، تصویر ادبی که به مدد واژه و در سطح کلام شکل می‌گیرد فاصله خود را با عالم واقع، زودتر و آسان‌تر اعلام می‌کند. در این گزاره شاعرانه شاملو: «اندوهش / غروبی دلگیر است / در غربت و تنهایی / همچنان که شادیش / طلوع همه آفتاب‌هاست»، پیداست واژه‌های غروب و طلوع که عناصر آشنای طبیعت‌اند از طبیعت فاصله گرفته‌اند تا در بیان مجازی و مبتنی بر تشبیه شاملو، مخاطب را در عاطفه عاشقانه و حماسه‌وار شعر غرق کنند. (نک. پورنامداریان، ۱۳۷۴: ۲۵۸) یا در شعر فروغ فرخزاد: «پرنده مثل پیامی پرید و رفت»، خواننده بیش از آنکه پرواز پرنده‌ای را در عالم خارج، مجسم کند به پیوند آن با پیام می‌اندیشد و وجه تصویری شعر را بر وجه نمایشی آن ترجیح می‌دهد. البته رابطه تصویر و واقعیت، خود از معیارهای تقسیم شعر به انواع کلاسیک و نو یا دسته‌بندی سبک‌های خراسانی، عراقی، هندی و مانند آن است. در مثال مختصر، چنانکه پورنامداریان توضیح داده است، شعر کلاسیک و نو آنجا راه خود را از هم جدا می‌کنند که مخاطب شعر کلاسیک راه کوتاهی را از نشانه تا معنی طی می‌کند و به محض فهم دشواری‌های لغوی متن، مدلول را درمی‌یابد و می‌تواند بگوید معنی شعر چیست؛ اما مخاطب شعر نو پاسخ قطعی و قانع‌کننده‌ای به پرسش «معنی این شعر چیست؟» ندارد:

«در این شعرها زمینه سخن و شیوه بیان به گونه‌ای است که براساس نشانه‌های مذکور در کلام و مدلول آن‌ها خواننده به تجربه‌ای قابل درک و منطبق با ذهنیت خویش نمی‌رسد و یا افق انتظار او از شعر با مدلول نشانه‌های کلمات سازگار در نمی‌آید. در شعر نیز اشاره‌ها و قراین صریح و معینی که او را به نشانه‌های ثانوی هدایت کند موجود نیست.» (پورنامداریان، ۱۳۸۱: ۲۰۶)

فاصله تصویر از واقعیت در مطالعات زیبایی شناختی سینما و ادبیات در دو مبحث قابل نمونه‌یابی است: ۱- انواع مختلف دلالت در نشانه‌های تصویری؛ ۲- انواع بیان‌های مجازی در بلاغت ادبی.

معروف نشانه‌شناسان است که پیرس نشانه‌ها را به سه نوع تقسیم کرد: نشانه شمایی **Iconic** که رابطه دال و مدلول در آن، همانندی است؛ نشانه نمایه‌ای **Indexical** که مناسبات دال و مدلول در آن طبیعی و عادی است؛ و نشانه **Symbolic** که رابطه دال و مدلول در آن توافقی و قراردادی است. پیرس و نشانه‌شناسان پس از او وجوه سه‌گانه نشانه را درجاتی از قرارداد می‌دانند؛ چنانکه در نشانه‌های نمایه‌ای، رابطه دال و مدلول «واقعی» است؛ در نشانه‌های شمایی، رابطه «بیشتر واقعی و کمتر قراردادی» است؛ و در نشانه‌های نمادین رابطه «کاملاً قراردادی» است. البته مرز قاطعی میان نشانه‌های سه‌گانه وجود ندارد و یک نشانه ممکن است ترکیبی از شمایل و نماد، شمایل و نمایه، نماد و نمایه و شمایل یا هر ترکیب دیگری باشد؛ به‌ویژه در رسانه‌های دیداری- شنیداری فیلم و تلویزیون که هر سه وجه نشانه به کار گرفته می‌شود.

«غناي زیبایی‌شناختی سینما از این امر ریشه می‌گیرد که در سینما هر سه بُعد نشانه ممکن است: نمایه‌ای، شمایی و نمادین. ضعف بزرگ تقریباً همه کسانی که درباره سینما نوشته‌اند این است که یکی از این بُعدها را در نظر گرفته و آن را زمینه زیبایی‌شناسی‌شان و بُعد ذاتی نشانه سینمایی انگاشته‌اند و بقیه را از نظر دور داشته‌اند. این کار به معنی تضعیف سینماست.» (وولن، ۱۳۸۴: ۱۳۹)

به‌طور خلاصه، دلالت شمایی، «واقع‌گرایانه» است؛ و دلالت نشانه نمادین، «قراردادی» است؛ و دلالت نشانه نمایه‌ای «کارکردی» است. درهم آمیختگی‌نشانه‌های واقع‌گرایانه، قراردادی و کارکردی در نظام نشانه‌های تصویری مانند تئاتر و سینما فراوان است؛ چنانکه «ریش سفید» نشانه شمایی واقع‌گرایانه برای نمایش فرد سالخورده است و نشانه نمادین و قراردادی برای بیان فرزاندگی و خردمندی است.

«بازیگر خودش یک شمایل است- یعنی کسی که همچون نشانه‌ای برای کسی دیگر کارکرد دارد. ولی شاید شماری از نظام‌های نشانه‌ای که بازیگر به کار می‌گیرد، شمایی یا نمایه‌ای یا نمادین یا همزمان هر سه آن‌ها باشد. از این رو، ریش سفید، نشانه شمایی سالخوردگی است؛ ولی شاید دلالت نمادین فرزادگی نیز از آن یافت شود. کلاه‌گیس پرزرق و برق را می‌توان شمایی از شخصیتی خودبین دانست؛ ولی شاید همچون نشانه‌ای نمایه‌ای نیز باشد تا توجه تماشاگران را به آن شخصیت بکشانند (برای نمونه، او را در یک گروه برجسته سازد)» (اسلین، ۱۳۸۲: ۳۴)

از نتایجی که بحث نشانه‌های سه‌گانه به ذهن متبادر می‌کند این است که فهم معنی سینمایی مانند معنی شعر، حاصل دست یافتن به عناصر دلالت ضمنی است که در تصویر سینمایی متراکم است و به یک سطح محدود نیست.

به دلالت ضمنی و انواع آن در تصویر ادبی بازگردیم: در بلاغت ادبی، عمده‌ترین شگردهایی که بیان عادی را به بیان مجازی تبدیل می‌کنند با اصطلاح‌های تشبیه، تمثیل، مجاز، استعاره، کنایه و نماد شناخته می‌شوند. بازبینی تعریف این صناعات، فاصله تصویر را از معنی نشان می‌دهد: در تشبیه و تمثیل، تصویر و معنی در کنارهم حضور واژگانی دارند؛ به نمونه در مصراع «خورشید می ز مشرق ساغر طلوع کرد» (حافظ) کلمات خورشید و می به وضوح صفت‌های روشنی و حیات بخشی را به یکدیگر انتقال می‌دهند. در مجاز و استعاره، تصویر حضور دارد و معنی غایب است؛ به نمونه در مصراع «به صدق کوش که خورشید زاید از نفست» (حافظ) خورشید، تصویر حاضر است و سپیدرویی، معنی غایب و محتمل. در کنایه، معنی تصویر هم حاضر است هم غایب و اصلاً زیبایی کنایه در این است که در بافت متن و زمینه فرهنگی خود با هردو دلالت صریح و ضمنی درک می‌شود؛ به نمونه در مصراع «این منم بر سر خاک تو که خاکم بر سر؟» (سعدی)، خاک بر سر ریختن کنایه از بدبخت شدن است و درعین حال یادآور مرگ و خاک در گور ریختن یا سوگواری و خاک گور را بر سر ریختن. و بالاخره در نماد، نه تنها فاصله صورت و معنی قابل تشخیص نیست، بلکه اصلاً تصویر خود یک معنی جدید خلق می‌کند که مابه‌ازای بیرونی ندارد؛ به نمونه تصویرهای نمادین «سیمرغ» در منطق الطیر عطار، «رند» در غزلیات حافظ و «آفتاب» در اشعار مولانا جانشین هیچ معنایی که بتوان آن را در یک کلمه یا عبارت مشخص کرد نیستند. برای جمع‌بندی: «از تشبیه ساده تا استعاره و از استعاره تا رمز، حرکتی تدریجی را

از وضوح به ابهام در معنی و از دوگانگی به وحدت در اجزای تصویر می‌توان مشاهده کرد.» (پورنامداریان، ۱۳۶۴: ۲۳) اما همان‌طور که سطوح مختلف دلالت در نشانه‌های سینمایی به یک مورد، منحصر نمی‌شود در ادبیات هم صورت‌های خیال را در دو محور افقی و عمودی مورد دقت قرار داده‌اند. تصویرهای مستقل و مجزایی که در طول مصرع‌ها یا در طول قسمت‌های مختلف از یک شعر پراکنده‌اند در محور افقی خیال تعریف می‌شوند؛ و تصویرهایی که حاصل یکپارچگی شعر و خیال‌های پراکنده‌اند به محور عمودی خیال ارجاع داده می‌شوند. در مثال، وقتی در تفسیر شعر شاملو از دلالت عناصر بزرگ و پرشکوه طبیعت بر شکوه حماسی سخن می‌رود و به این نمونه استناد می‌شود: «و آنگاه به خورشید شک کردم که ستارگان را / همچون کنیزکان سپیدروئی / در حرمخانهٔ پر جلالش نهان می‌کرد»، بحث از محور افقی خیال است. اما زمانی که تصویرها را در ارتباط با کل شعر بررسی می‌کنیم و معنی تصویر را از طریق کشف رشتهٔ اتصال آن با دیگر عناصر شعر درمی‌یابیم، بحث از محور عمودی خیال است. (نک. پورنامداریان، ۱۳۷۴: ۲۵۵-۲۷۰) در مثال، تصویرهای شعر «بانوی درازگیسو را / در برکه‌ئی که یک دم از گردش ماهی خواب آشفته نشد / غوطه دادم» با غور در محور عمودی و فهم ارتباط آن با دیگر اجزای شعر دریافت می‌شود:

«بی‌گمان بدون دقت و توجه به تصویرهای پیشین، دریافت استعارهٔ «بانوی درازگیسو» دشوار است. [...] آوردن صفت «درازگیسو» برای «بانو» که استعاره برای شب است درعین تناسب با سنیاهی و بلندی شب، اشاره به این معنی دارد که شاعر با همهٔ نزدیکی و یگانگی با این شب، فقط گیسوان درازش را می‌تواند با چشم بیدار خود ببیند. این موضوع را تصویر بعدی که بار دیگر با زیبایی هرچه تمام‌تر بیداری شاعر را در تمام لحظه‌های شب بیان می‌کند نیز توضیح می‌دهد. شاعر «بانوی درازگیسو» را در برکهٔ چشم خود که حتی یک لحظه «ماهی خواب» در آن راه نمی‌یابد تا از دیدار این بانو غافلش کند، غوطه می‌دهد. [...]» (همان: ۲۶۷-۲۶۸)

اکنون جای این پرسش است که معناسازی ادبی و معناسازی سینمایی - که حاصل دلالت‌های ضمنی چند لایه و پیچیده در دو ابزار بیانیمختلف است - چه مناسباتی می‌تواند باهم داشته باشند؟ آیا ادبیت واژه‌ها می‌تواند طی یک دگردیسی رسانه‌ای، سینمایی شود و از رهگذر این انتقال، تخیل سینمایی توسعه یابد؟

از آنجا که یکی از برجسته‌ترین عناصر تصویرساز «استعاره» است، با تکیه بر این شگرد به توانمندی تعامل دو رسانه پرداخته می‌شود.

مقایسه استعاره ادبی و استعاره سینمایی

تعریف استعاره سیر تحولی دارد که از نظریه «کلاسیک ارسطویی» تا دیدگاه «رمانتیک افلاطونی» و نظریه‌های مدرن «زبان‌شناسی شناختی» متفاوت است. در تعریف بلاغی و ارسطویی، استعاره یعنی کلمه در معنایی غیر از معنای اولیه و مورد پذیرش همگان به کار رود. بنا به تعریف بلاغیون در استعاره، رابطه لفظ و معنی براساس تشبیه یا مجاز توجیه می‌شود: استعاره از مجاز بیرون می‌آید؛ چون کلمه‌ای به جای کلمه دیگر می‌نشیند و از تشبیه برمی‌آید؛ چون رابطه کلمه و معنای ثانوی آن، شباهت است. با اینکه در علم بیان، استعاره دارای دو بعد تشبیه و مجاز است، بیشتر مباحث فرعی استعاره به وجه تشبیهی آن پرداخته‌اند و در همه تعریف و تحلیل‌ها از مصطلحات صنعت تشبیه استفاده شده است. شفیعی کدکنی می‌گوید: «شاید بتوان گفت که اغلب استعاره‌های شعری سابقه زمانی تشبیه دارد؛ یعنی در آغاز، تشبیهی است و در طول زمان با خوگر شدن ذهن‌ها و دریافت ارتباطات میان دو سوی تشبیه به صورت خیال شاعرانه‌ای که رنگ تشبیه دارد و دارای اجزای بیشتری است خلاصه می‌شود و به گونه استعاره درمی‌آید.» (شفیعی کدنی، ۱۳۷۲: ۱۱۸) در مثال فارسی، در شعر «ما حقیقت را در باغچه پیدا کردیم / ... و بقا را در یک لحظه نامحدود / که دو خورشید به هم خیره شدند» (فروغ فرخزاد) خورشید کلمه‌ای است که به جای کلمه چشم آمده و وجه شبه آن، نور و حرارت و برق امید است.

در تفکر ارسطو و پیروان او، اصل تناسب به عنوان اصل زندگی قلمداد می‌شد و بنابه این قاعده، شرط اصلی استعاره، رعایت تناسب میان عناصر استعاره بود. استعاره می‌بایست به جای اکتشاف و نوآوری، روابطی هماهنگ و همخوان با زندگی ارائه می‌داد و به همین سبب، کاربرد استعاره در متن نیز با محدودیت‌هایی مواجه بود؛ مثلاً بر استفاده از دو یا نهایت، سه استعاره در یک بند تأکید می‌شد. در این دیدگاه، کارکردهای استعاره، برآورده ساختن شش هدف بود: وضوح، ایجاز، پرهیز از رکاکت، بزرگ‌نمایی، کوچک‌نمایی و تزیین معنا. در سده‌های میانه یعنی قرن‌های شانزده، هفده و هیجده، نظریه مستقلی پدید نیامد و دیدگاه‌های کلاسیک همچنان به حیات خود ادامه می‌داد؛ فقط جهان‌بینی مسیحی حاکم بر روزگار به استعاره‌هایی توجه می‌کرد که بر مفاهیم متعالی‌تری

دلالت کند. در مجموع، استعاره ارسطویی در جزئی از زبان یعنی کلمه اتفاق می‌افتد؛ در تقابل با همه مفاهیم حقیقی زبان قرار دارد؛ و حاصل یک تلاش آگاهانه و بخردانه است.

در قرن نوزده تفکر رمانتیک افلاطونی غالب شد که در آن، استعاره با کل زبان رابطه‌ای سازماند دارد. تکیه افلاطون بر اصل وحدت سخن بود و زبان را به مثابه یک کل در نظر می‌گرفت که از شعر یا خطابت جدایی ناپذیر است. براین اساس، استعاره ذاتی زبان است که در نحوه تداعی افکار بروز می‌کند. زایش استعاره و اندیشه‌های شاعرانه، نتیجه تخیل است و تخیل در تعریف رمانتیک‌ها نیروی فعالی است که واقعیت را تغییر می‌دهد و به انتقال منفعلانه آن اکتفا نمی‌کند. این نظریه که با دیدگاه کولریج به اوج رسید، هنر کلاسیک و هنر رمانتیک را براساس موضعی که نسبت به طبیعت دارند در تقابل با هم قرار می‌دهد: کارکرد هنر کلاسیک، بازنمایی تناسب و هماهنگی موجود در طبیعت است و کارکرد هنر رمانتیک، کشف وحدت پنهان در پدیده‌های به‌ظاهر متفاوت و متمایز است. در استعاره رمانتیک میان دال و مدلول رابطه این‌همانی برقرار است. در مثال فارسی، وقتی حافظ می‌گوید: «ماه شعبان منه از دست قدح کاین خورشید/ از نظر تا شب عید رمضان خواهد شد» خورشید استعاره‌ای است که از تداعی تخیلی ماه، شعبان و عید رمضان منتزع می‌شود و دشوار است که مخاطب تصمیم بگیرد به انتظار ماه عید رمضان است یا به انتظار خورشید (=می)ی که با رؤیت ماه به آن دست می‌یابد.

در پی حفظ و تقویت دیدگاه‌های رمانتیک به نظریه‌های ادبی در قرن بیستم و بیست‌ویکم می‌رسیم که با برداشتن مرز زبان و جهان به وحدت میان ذهن و جهان طبیعت قائل‌اند و عملکرد هردو را با آفرینندگی مداوم و پیوسته تعریف می‌کنند. در این دیدگاه زبان، ماهیتاً استعاری است و استعاره نه واسطه انتقال معنا که خود آفریننده معنا است. (نک. هاوکس: ۱۳۷۷) نظریه استعاره مفهومی که به زبان‌شناسی شناختی و دیدگاه‌های لیکاف و جانسون متعلق است، بیان استعاری را کارکرد مغز می‌داند و کارکرد کلاسیک استعاره را نقد می‌کند؛ اینکه استعاره کلام را از سطح عادی زبان فراتر می‌برد و عهده‌دار شکوهمندسازی و پیرایه‌بندی گفتار است. در نظریه استعاره مفهومی، کانون استعاره، مفهوم است نه کلمه؛ و بنیان استعاره، شباهت حوزه‌های تجربی انسان است. استعاره یک مجموعه را که دارای مفهوم عینی‌تر است با مجموعه دیگر که دارای مفاهیم انتزاعی‌تر و ذهنی‌تر است پیوند می‌زند تا به شناخت و ادراک دست یابد. در مثال برای شناخت ماهیت «عشق» که یک

مفهوم ذهنی است آن را با مفهوم «سفر» در تناظر قرار می‌دهیم که عینی‌تر است. در این پیوند، بسیاری از معانی مرتبط با سفر به عشق نسبت داده می‌شود؛ عشق مسیری است که باید طی شود؛ عاشقان مسافرانی هستند که باید طی طریق کنند؛ عشاق مقصد مشترکی دارند که باید به آن برسند؛ و مانند آن. شناخت استعاره مفهومی در بافت‌های مختلف متنی، غیر متنی و گفتمانی ممکن است و بر خلاف رویکرد سنتی به استعاره به انطباق‌های تحت اللفظی بسنده نمی‌شود. (نک. لیکاف، ۱۳۸۲؛ بارسلونا، ۱۳۹۰؛ و هاشمی، ۱۳۸۹)

مرور مختصر تعریف استعاره در تاریخچه مطالعات ادبی و زبانی نشان می‌دهد عمده‌ترین تفاوت نظریه کلاسیک و معاصر این است که در نظریه کلاسیک، استعاره موضوعی زبانی و ادبی است و در نظریه جدید، استعاره موضوعی است فرا زبانی و فرا ادبی و مطابق با نظام ادراکی ذهن. این تلقی از استعاره کمابیش متقارن ظهور نظریه‌های سینمایی است که با پیدایی خود سینما نیز فاصله چندانی ندارند. جای این پرسش است که درباره استعاره سینمایی تاکنون چه گفته‌اند؟

نخستین تفاوت رسانه‌ای که تعریف سینمایی استعاره را از تعریف ادبی آن متمایز می‌کند، فقدان کلمه یا چیزی معادل کلمه در تصویر سینمایی است؛ زیرا یک نما در فیلم اطلاعاتی به مخاطب می‌دهد که در حد یک یا چند گزاره است. برای مثال تصویری که در یک نما می‌بینیم ممکن است به توصیف وضعیتی بپردازد که با فعل اسنادی قابل بیان است یا وقوع کاری را در زمانی معین نشان دهد؛ مانند اینکه «الآن یک روز زمستانی است» یا «کسی در جنگل مشغول قطع درختان است». به همین سبب به‌دشواری می‌توان نشان دادن یک نگاره را به جای یک نگاره دیگر با بیان یک کلمه به جای کلمه دیگر برابر دانست. در سینما استعاره در عبارت یا استعاره در کل نسبت به استعاره‌ای که از تصویرهای جزئی برمی‌آید کاربرد بیشتری دارد و این وجه استعاره به تمثیل‌های استعاری در بلاغت سنتی نزدیک است که در آن به جای یک تصویر با مجموعه‌ای از عناصر بصری مواجهیم؛ درمثال، اگر تصویر رودخانه‌ای که درحال خروشیدن است بر اساس شباهت به موقعیت شخصیت فیلم بر این دلالت کند که فرد درحال سرکشی و طغیان است، نوعی استعاره سینمایی شکل گرفته است. نمونه این دلالت را می‌توان در فیلم «فانی و الکساندر» ساخته اینگمار برگمان (۱۹۸۲) دید که تحولات روحی شخصیت فانی با آرامش یا خروش جوی آبی که در کنار خانه است نشان داده می‌شود.

نکته دیگری که نظریه پردازان سینما به آن توجه کرده‌اند، عدم امکان حذف مشبه در سینما است که در نظریه‌های کلاسیک استعاره، اصل است. آمدن چیزی به جای چیز دیگر از این جهت ناممکن است که به هر حال نشانه معنای خود را از روایت فیلم و آنچه گذشته است، کسب می‌کند. ژان میتری در توضیح این مبحث نخست به تعریف سینماگران از دو نوع استعاره داستانی و غیر داستانی اشاره می‌کند: در استعاره داستانی معنای ثانوی تصویر با پیرنگ فیلم در ارتباط است؛ مثلاً در فیلم پدرخوانده^۲ در صحنه‌ای می‌بینیم پدرخوانده درباره تقسیم برخی املاک و دارایی‌ها با هم‌کیشان خود مشغول گفتگو است و در همین لحظه، مراسم تولد پدرخوانده با برش کیک تولد و تقسیم آن میان افراد گروه برگزار می‌شود. ماجرای استعاری این صحنه بخشی از داستان فیلم است؛ اما در فیلم عصر جدید، مونتاژ تصویر گله گوسفندان به تصویر گروه کارگران با درام فیلم بی‌ارتباط است و گویی این صحنه فقط به قصد تشبیه به کار رفته و در اصطلاح، یک استعاره غیر داستانی است. میتری تأکید می‌کند هیچیک از این دو فرایند در معنای واقعی کلمه، استعاره نیستند؛ «زیرا در هر مورد مشبه و مشبه‌به درزنجیره فیلم حضوری آشکار دارند و نیز هیچیک از این دو، تشبیه نیز به‌شمار نمی‌آید (زیرا در هیچکدام تشابه ضمنی با نوعی نشانه صوری تناظر ندارد). این هر دو فرایند درحقیقت کنار هم‌گذاری‌هایی بر روی محور هم-نشینی هستند که نوعی تأثیر معنایی پدید می‌آورند و وجود نوعی تشابه را القاء می‌کنند.» (متز، ۱۳۸۵: ۱۰۰)

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. برخی نظریه‌پردازان بر غلبه نثر بر شعر در سینما تأکید می‌کنند و از این رو استعاره‌های سینمایی را خام و ناپروورده و فاقد ظرافت‌های شاعرانه می‌دانند: «برای نمونه این استعاره را در نظر بگیرید: پرواز هیجان زده یا آرام کبوتران برای نشان دادن رنج یا شادی شخصیت. خلاصه کلام اینکه در استعاره ادبی ظرافتی وجود دارد که چندان آشکار نیست؛ اما همین ظرایف است که لطافت شاعرانه را موجب می‌شود. [...] شاعرانه‌ترین استعاره سینمایی همواره به بُعد دیگر سینما سخت وابسته است: بعدی که ارتباطی محض است و نثر بر آن غلبه مطلق دارد.» (پازولینی، ۱۳۸۵: ۴۵-۴۶)

نمونه دیگری که به واکاوی استعاره سینمایی پرداخته، استعاره را نه در معنای بلاغی آن که در معنای مطابق با نظریه‌های جدید و بحث استعاره مفهومی دنبال کرده است. دولاو معتقد است استعاره سینمایی معنای خود

را از پدیده‌هایی کسب می‌کند که میان آن‌ها رابطه‌ی مشابهت برقرار است و به این طریق، اشیاء معانی تازه و جدید می‌یابند. این مفهوم با مثالی از یک فیلم روشن می‌شود که در آن «دینامیت» از طریق قیاس با «شمع» معنای جدیدی می‌یابد و غم و اندوهی را تداعی می‌کند که از قربانی شدن توده‌ها در سردرگمی‌های سیاسی نشأت می‌گیرد. در فیلمی که یک عملیات مخفی را نمایش می‌دهد، نمایی درشت از دست‌هایی دیده می‌شود که دینامیت‌ها را از جعبه بیرون می‌آورند و میان چریک‌ها تقسیم می‌کنند. در سر صف، مردی نشان داده می‌شود که قصد دارد با کبریت یکی از دینامیت‌ها را روشن کند. در این صحنه تماشاگران غافلگیر می‌شوند و مشخص می‌شود که مرد به‌جای دینامیت، یک شمع را روشن کرده است؛ زیرا هنگام بارگیری برای استتار دینامیت‌ها از چند شمع استفاده کرده بودند. سپس مرد شمع را در یک جاشمعی چوبی قرار می‌دهد و آن را روی سرش می‌گذارد و چهره‌ی او شبیه تابوتی می‌شود که در حالت عمودی قرار دارد. رویداد داستانی که با این صحنه‌ی مقدماتی آغاز می‌شود این است که مرد، شمع را به یاد رفقای مرده‌ای روشن کرده است که در کار با دینامیت کشته شده‌اند. در واقع قرار گرفتن دینامیت در کنار شمع با تمهیدات روایی خاص باعث شده است کارکرد شمع به دینامیت منتقل شود و از این رهگذر معنایی تازه خلق شود که با معنای واقعی دینامیت تفاوت دارد. (دولارو، ۱۳۸۵: ۱۳۶-۱۳۷)

اگر مسأله‌ی اصلی این پژوهش، بررسی نظریه‌های ادبی و سینمایی استعاره بود طرح چند پرسش درباره‌ی نمونه‌های فوق امکان مباحثه و استدلال در این زمینه را فراهم می‌آورد؛ مانند اینکه آیا درهم‌تنیدگی نشانه‌های مرکب شمایی، نمایه‌ای و نماد ما را به این دریافت نمی‌رساند که نشانه با عبور از وجه شمایی و نمایه‌ای، رابطه‌ی وجودی‌اش را با پیرنگ فیلم کمرنگ می‌کند و می‌توان داستان فیلم را به‌عنوان واقعیتی در نظر گرفت که بستر خلق معانی ضمنی و دنیای مجازی هنر است؟ آیا نمی‌توان به‌جای حضور مشبه در داستان فیلم بر وجود قرینه‌ی فهم استعاره در درام تأکید کرد؟ آیا می‌توان استعاره‌ی داستانی فیلم را معادل کنایه‌ی ادبی دانست که با دلالت صریح و ضمنی توأمان، معناسازی می‌کند؟

از آنجا که پرسش اصلی این تحقیق، چگونگی انتقال و در واقع تبدیل استعاره‌های ادبی به تصویر سینمایی و زمینه‌سازی آن در تولیدات پژوهشی است از زاویه‌ی دیگری به استنتاج مقایسه‌ی تئوری‌های ادبی و سینمایی درباره‌ی استعاره می‌پردازیم.

پیش از این اشاره شد که از تفاوت‌های متن نمایشی و متن تصویری این است که در متن نمایشی، کلمات با ارجاع به یک مابه‌ازای بیرونی «وضعیت‌نگاری» می‌کنند؛ اما در متن تصویری، سبک بیان جمله و بافت متن باعث می‌شود در مخاطب حالتی خاص برانگیخته شود و به اصطلاح، تصویر حاصل نوعی برجستگی بیانی است که «حالت‌نگاری» می‌کند. همچنین مشاهده شد، طرح بحث استعاره بلاغی با محوریت واژه با بیان سینمایی مؤانست ندارد و در مقابل، انتقال معنا از یک مفهوم (مانند شمع) به مفهومی دیگر (مانند دینامیت) از خلال تمهیدات خاص رسانه سینما (که در این مثال، ترفند اطلاع‌رسانی غیر قابل انتظار و غافل‌گیری در روایت فیلمیک است)، مخاطب را با تولید معنایی تازه در زبان فیلم مواجه می‌کند و حالتی انفعالی در او ایجاد می‌نماید. با این نگاه به نظر می‌رسد در معرفی استعاره‌های ادبی به سینماگران باید استعاره را در سطحی بالاتر از واژه تبیین کرد و به بررسی سبکی در بافت‌های متنی، غیر متنی و گفتمانی پرداخت. در این صورت، مخاطب سینماگر عناصر سبکی ادبی را محرکی برای تخیل خود می‌یابد تا معادل‌های سبکی سینمایی را جستجو کند و ذائقه سینمایی خود را پرورش دهد.

به نمونه‌ای از شعر مولانا توجه کنیم: «غلبیرم اندر دست او در دست می‌گرداندم/ غلبیر کردن کار او غلبیر بودن کار من» چگونه می‌توان استعاره غلبیر را چنانکه در شعر مولانا آمده است در سینما بازآفرینی کرد؟ مونتاژ تصویر دستی که غربیل می‌کند به شخصیت داستان فیلم که تحت تأثیر اراده شخصیتی محبوب عمل می‌کند یا دچار ابتلائات مقدر است؟ بی‌تردید از این اندیشه که از اذهان ناپروورده و تخیل‌های خام سینمایی برمی‌آید تا روش‌های پیشرفته که به صید این قلم در نمی‌آیند، نوآوری‌های نامکرری می‌تواند بروز کند. اما در یک معرفی پژوهش محور باید مخاطب را به سبکی ارجاع داد که کلید فهم راز و رمزهای هنر تصویرپردازی مولوی است؛ مثلاً القای حالت دگرگونی و انقلاب با استفاده از کلماتی که در آن‌ها آوای «ر» تکرار می‌شود؛ زیرا «ر» نوعی روانی و روندگی را به ذهن متبادر می‌کند (غلبیر- اندر- در- می‌گرداندم- غلبیر- ۲- کار- غلبیر- ۳- کار)؛ یا تکرار واژه غلبیر که شاید حالت سرمستی و بی‌اختیاری از وضعیت غلبیر بودن را به مخاطب القاء کند و شگردهایی از این قبیل که در بافت جمله تبیین می‌شود. می‌توان استعاره را در بافت متن بررسی کرد و نمونه‌های مشابه این دلالت ضمنی را در مثال‌های متعددی نشان داد که مولوی در مثنوی و غزلیات شمس آورده است: «در حوبه و در توبه چون ماهی بر تابه/ این پهلو و آن پهلو بر تابه همی سوزم/ بر تابه توام گردان این

پهلوی و آن پهلوی/ در ظلمت شب با تو براق‌تر از روزم» یا «مثل کلابه است این تنم/ حق می‌تند چون تن زنم/ 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». در این صورت ممکن است استعاره حرکت بی‌اختیار و شادمانه برآمده از تسلیم عاشقانه یا عارفانه که از خلال تمهیدات سبکی دریافت می‌شوند سینماگر را به جستجوی این معنی در زبان سینما و برای نمونه در حرکت‌های دلالت‌مند فیلم تحریک کند؛ مانند تغییر زاویه‌های دوربین و برش زوایای متعدد؛ یا حرکت دادن موضوع در قاب؛ یا حرکت دادن دوربین روی ریل یا جرثقیل به نحوی که این مفهوم مولانایی از آن استنباط شود. نمونه‌ای که بتوان برای این مبحث به آن توجه داد، فیلم آتش سبز ساخته اصلانی است. در صحنه‌های پایانی فیلم، شخصیت کنیز که با اعتراض و سرکشی و گناه خود چالش درونی دارد به آینه‌های تالار یکی پس از دیگری نگاه می‌کند و تصویر واضحی از خود نمی‌بیند. این استعاره تمثیلی (یا به قول میتری- که در سینما استعاره وجود ندارد- تشبیه تمثیلی) با حرکت‌های آشفته‌وار شخصیت و حرکت گردشی دوربین همراه است و پخش موسیقایی شعر مولوی (اه چه بی رنگ و بی نشان که منم/ کی ببینم مرا چنان که منم) حمایت صوتی می‌شود. به این ترتیب استعاره‌های مولوی که به شبکه نمادهای او رسیده است طی دگردیسی رسانه‌ای در ابزاری سمعی-بصری بازآفرینی شده است.

نتیجه‌گیری ششمین همایش ملی پژوهش‌های ادبی

رابطه ادبیات و سینما می‌تواند در زمینه زیبایی‌شناسی تصویرهای ادبی و سینمایی هم بررسی شود. برهم‌سنجی شعر و سینما از نمونه این مقایسه‌ها است. شعر کارکرد ادبی زبان است و با پنهان کردن معنی یا دلالت ضمنی، معانی نوینی از واژه و کلام خلق می‌کند. وجه تمایز دقیق متن نمایشی با متن تصویری هم در همین نکته است؛ یعنی واژه یک متن نمایشی عمدتاً با مدلول اسمی خود شناخته می‌شوند اما کلمات متن تصویری مابه‌ازای بیرونی ندارند و صرفاً تجربه یا حالتی غیر قابل بیان را در ذهن برمی‌انگیزند. فاصله تصویر از واقعیت میزان دلالت ضمنی و پنهان‌سازی معنایی را نشان می‌دهد و می‌توان این فرایند زیبایی‌شناختی را در تصاویر ادبی و سینمایی بازجست. استعاره از برجسته‌ترین عناصر معنی‌ساز در شعر و سینما است؛ مقایسه استعاره سینمایی با استعاره ادبی ما را به تفاوت‌های رسانه‌ای ارجاع می‌دهد که باید از تعریف بلاغی استعاره عبور کنیم و در پی

معادل‌یابی سبک‌های استعاره‌ساز میان ادبیات و سینما باشیم. طرح استعاره ادبی در سینما با دشواری‌هایی روبه‌رو است؛ از جمله اینکه در سینما واحدی معادل کلمه وجود ندارد؛ معنای استعاره که در حکم مشبه است در پیرنگ فیلم وجود دارد و مرز تشبیه و استعاره قابل تشخیص نیست؛ و مانند آن. اما اگر سبکی مانند استفاده مکرر از آواهای دال بر حرکت و پویایی را با شگردهایی مانند حرکت برش زاویه‌های متعدد یا حرکت دادن موضوع در قاب تصویر مقایسه کنیم می‌توانیم فهرستی از استعاره‌های برآمده از سبک را در اختیار سینماگران قرار دهیم تا به این وسیله، تخیل سینمایی توسعه یابد.



انجمن علمی زبان ادبیات فارسی



ششمین همایش ملی پژوهش‌های ادبی

۵ و ۶ دی ماه ۱۳۹۱

آندرو. دادلی. (۱۳۸۹). تئوری‌های اساسی فیلم. ترجمه مسعود مدنی. چ دوم. تهران: پویش.

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

اسلین، مارتین. (۱۳۸۲). دنیای درام: نشانه‌ها و معنا در رسانه‌های نمایشی تئاتر، سینما، تلویزیون. ترجمه

محمد شهباز. چ دوم. تهران: هرمس.

اصلانی، محمدرضا. (۱۳۸۲). «تصویر در ادبیات». بیناب. تهران. ش ۱ (جستارهایی درباره فرهنگ و هنر)

امینی، احمد (۱۳۶۸). ادبیات و سینما. تهران: فیلم.

بارسلونا، آنتونیو (۱۳۹۰). استعاره و مجاز با رویکردی شناختی. ترجمه فرزانه سجودی و دیگران. ویرایش

لیلا صادقی. تهران: نقش جهان.

پازولینی، پیر پائولو. (۱۳۸۵). «سینمای شعر». ساخت‌گرایی، نشانه‌شناسی، سینما. گردآوری بیل نیکولز.

ترجمه علاءالدین طباطبائی. تهران: هرمس.

پورنامداریان، تقی. (۱۳۷۴). سفر در مه: تأملی در شعر احمد شاملو. تهران: زمستان.

پورنامداریان، تقی. (۱۳۸۱). خانه‌ام ابری است: شعر نیما از سنت تا تجدد. چ دوم. تهران: سروش.

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

اسلامی و انتشارات سوره مهر.

خیام‌پور. عبدالرسول. (۱۳۷۳). دستور زبان فارسی. چ نهم. تهران: کتابفروشی تهران.

خیری، محمد. (۱۳۶۸). اقتباس برای فیلمنامه. تهران: سروش.

دولارو، ایو. (۱۳۸۵). «از کلام تا دوربین». ساخت‌گرایی، نشانه‌شناسی، سینما. گردآوری بیل نیکولز. ترجمه

علاءالدین طباطبائی. تهران: هرمس.

رفیعا، بزرگمهر. (۱۳۸۹). ماهیت سینما. چ سوم. تهران: امیرکبیر.

رهنما، فریدون. (۱۳۸۱). واقع‌گرایی فیلم. زیر نظر فریده رهنما. تهران: مؤسسه فرهنگی هنری نوروز.

سجودی، فرزانه. (۱۳۸۲). نشانه‌شناسی کاربردی. تهران: قصه.

شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۷۲). صور خیال در شعر فارسی: تحقیق انتقادی در تطور ایماژهای شعر

پارسی و سیر نظریه بلاغت در اسلام و ایران. چ پنجم. تهران: آگاه.

شمیسا، سیروس. (۱۳۸۴). بیان و معانی. چ اول از ویرایش دوم. تهران: میترا.

ضمیران، محمد. (۱۳۸۳). درآمدی بر نشانه‌شناسی هنر. چ دوم. تهران: قصه.

فرشته‌حکمت، محمدعلی. (۱۳۹۰). اقتباس در سینما. تهران: جامعه‌نو.

لیکاف، جورج. (۱۳۸۲). «نظریه معاصر استعاره». استعاره: مبنای تفکر و ابزار زیبایی‌آفرینی. به کوشش فرهاد

ساسانی. تهران: سوره مهر.

متز، کریستین. (۱۳۸۰). نشانه‌شناسی سینما (مقاله‌هایی درباره دلالت در سینما). ترجمه روبرت صافاریان.

تهران: فرهنگ کاوش.

متز، کریستین. (۱۳۸۵). «بررسی نظریات ژان میتری درباره استعاره و نماد و زبان در سینما». ساخت-

گرایی، نشانه‌شناسی، سینما. گردآوری بیل نیکولز. ترجمه علاءالدین طباطبائی. تهران: هرمس.

۱۳۹۱ ماه ۶ دی. وولن، پیترو. (۱۳۸۴). نشانه‌ها و معنا در سینما. ترجمه عبدالله تربیت و بهمن طاهری. تهران: سروش.

هاشمی، زهره. (۱۳۸۹). «نظریه استعاره مفهومی از دیدگاه لیکاف و جانسون». ادب پژوهی. ش ۱۲

هاوکس، ترنس. (۱۳۷۷). استعاره. ترجمه فرزانه طاهری. تهران: مرکز.