سپهر غرب
روزنامه صبح غرب کشور

تلفن دفتر مرکزی: ۳۱۳۳۰ - ۰۸۱ | امور مشترکین: ۰۹۱۸۳۱۶۸۵۷۴
صاحب امتیاز روزنامه: ۰۹۱۸۸۱۲۱۵۴۱ | آگهی‌ها: ۳۸۲۵۴۰۴۰ - ۰۸۱
پیامک: ۳۰۰۰۱۸۱۸۶۰ | ارتباط با تحریریه: ۳۸۲۷۲۹۳۹ - ۰۸۱ | دورنما: ۳۸۲۸۱۸۴۹-۰۸۱
گستره توزیع: استان‌های ایلام - کرمانشاه - کردستان - مرکزی - همدان

روزنامه صبح غرب کشور
صاحب امتیاز: مسعود جواندل | مدیرمسؤول: سید حسن قشمي | سردبیر: زهره پوروهابی
چاپ: پیام رسانه | نشانی تحریریه: همدان، خیابان پاستور، کوچه شهید عزیزیان، پلاک ۵۹

مرا اسکن کنید

چهارشنبه ۳۱ فروردین ماه ۱۴۰۱
سال دوازدهم | شماره ۲۲۸۰

حدیث

حضرت علی علیه‌السلام فرمودند:
اگر بردبار نیستی، خود را به بردباری بزن، زیرا کم شده کسی خود را شبیه قومی کند و از آنان به‌شمار نیاید.
حکمت ۲۰۷

سنندج ۶ | ۲۴ | ایلام ۱۴ | ۲۷ | مرکزی ۸ | ۲۱ | کرمانشاه ۸ | ۲۶ | همدان ۶ | ۲۳

sepehrgharb | Email: sepehrgharb.news@gmail.com | @sepehrgharb | www.sepehrpress.ir

شاهد

ما همه رفتار و کردارمان را به امام امت، آن پیر جماران مدیون هستیم؛ او به مردم یاری قرآن و ائمه اطهار (ع) را آموخت.
شهید سیدامیر فدایی‌فروتن

پژوهشگر ادبیات تطبیقی دانشگاه حکیم سبزواری مطرح کرد:

داستان‌های تمثیلی متون عرفانی، قابلیتی برای خلق قصه سینمایی

«بخش دوم»

سپهرغرب، گروه دُرهای دَری - فاطمه فراقیان: پژوهشگر ادبیات تطبیقی دانشگاه حکیم سبزواری با بیان اینکه داستان و روایت در متن عرفانی چارچوبی برای خلق قصه سینمایی است، گفت: داستان‌های تمثیلی متون عرفانی قابلیت‌های فراوانی برای نمایشی شدن دارند.

«دنیای آینده از آنِ مطالعات میان‌رشته‌ای است»؛ این عقیده مهیار علوی‌مقدم، عضو هیئت‌علمی دانشگاه حکیم سبزواری بوده، براساس این نظریه استاد زبان و ادبیات فارسی، بر آن شدیم تا چندین شماره از صفحه درهای دری روزنامه سپهرغرب را به این موضوع اختصاص دهیم؛ در شماره قبلی که ۲۷ فروردین‌ماه به چاپ رسید، سمیرا سالاری، پژوهشگر ادبیات تطبیقی دانشگاه حکیم سبزواری با ما از ارتباط بین ادبیات عرفانی و سینما گفت که بخش دوم مطالب گردآوری‌شده توسط این پژوهشگر را در این شماره می‌خوانید:

■ به نظر شما تمام ادبیات عرفانی ما قابلیت تبدیل به فیلم‌های سینمایی را دارد؟

* داستان و روایت در متن عرفانی (رساله حی بن یقظان)، چارچوبی برای خلق قصه سینمایی

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

روایت در رساله حی بن یقظان موجز و مختصر است و نمی‌توان از آن انتظار پیچیدگی‌ها و دیگر عناصر داستانی پیشرفته داستان‌های امروزی را داشت؛ اما سرراست و خطی پیش رفته، شکل منسجمی دارد و این امکان را به فیلم‌ساز می‌دهد که با گسترش برخی عناصر داستانی که در این متن فشرده و خلاصه، حضور کم‌رنگی دارد، چارچوب روایتی مناسبی خلق کرده و با مبنا قرار دادن شکل کلی داستان و خط روایی، در هر قسمت از آن، با توجه به نیروی خلاقه و هنری خود از یک‌سو و ظرفیت بسط‌پذیری متن از سوی دیگر به‌نوعی به بازآفرینی حوادث و خُرده‌روایت‌ها با شاخ‌وبرگ و جزئیات بیشتر بپردازد.

به بیان بهتر فیلم‌ساز هنرمند این امکان را دارد که با تکیه بر ارکان اصلی و چارچوب مشخص متن رساله با خلق پیچیدگی‌های جذاب داستانی و فرازوفرودهای گوناگون در هریک از مراحل سفر، دست به نوعی بازتولید ادبی هنری زده که ضمن وفادار بودن به متن اصیل ادبی و حفظ ارزش‌های آن، بستری مناسب را برای خلق و گسترش یک داستان نمایشی فراهم آورد. بر این مبنا و به‌عنوان نمونه می‌توان بخش افلاک ۹ گانه را درنظر گرفت؛ در هرکدام از این افلاک (سرزمین‌ها) پادشاهی حکومت می‌کند و انواع مختلفی از مردمان با ویژگی‌های خاص مانند فلکی که مردمان آن شادند و زیبارو، فلکی که مردمان آن به طلسم و جادو مشغول‌اند، مردمان خون‌ریز و اهل جنگ فلک دیگر و یا مردمان پرهیزگار دیگر افلاک، در هر سرزمین حضور دارند که می‌توان با خلق روایت‌های فرعی و شخصیت‌ها و ماجراهای مربوط به هر سرزمین، در چارچوب تعریف‌شده محتوای رساله، متن را به بیان نمایشی نزدیک‌تر کرده و با پرداخت هنری و با جزئیات همه عناصر داستانی گسترش یافته، امکان بازآفرینی متن را به زبان تصویر بیشتر کرد. ازاین‌دست بسط‌های داستانی را می‌توان در دیگر بخش‌های اثر مانند سرزمین نفس و ساکنان آن نیز ایجاد کرده و درنهایت با ترکیب متن و خلاقیت هنری داستانی، به شکل تازه‌ای از داستان کلاسیک نمایشی که قابلیت تبدیل شدن به نسخه‌ای تصویری را دارد، رسید.

نوعی تمایز در مصیبت‌نامه عطار، سیرالعباد سنایی و اردا‌ویراف‌نامه بهرام پژدو وجود دارد که می‌توان از آن در شکل‌دهی به یک ساختار سه‌پرده‌ای سینمایی براساس متن، نهایت بهره‌برداری را کرد. همان‌طور که شروع، میان و پایان در فیلم تعریف مشخصی دارد، باید پرده اول و دوم و سوم داستان نیز معین باشد. در پرده اول که شخصیت‌ها معرفی می‌شوند، اطلاعات در اختیار قرار می‌گیرد تا بعداً به گسترش داستان کمک کند، در پرده دوم داستان گسترش می‌یابد و سرانجام در پرده سوم داستان به نتیجه می‌رسد.

هنگامی که یک اثر ادبی مرزهایی مشخص و متمایزی در شکل و ساختار داشته باشد، می‌توان با تکیه بر آن، سه پرده مجزا در یک فیلم‌نامه اقتباسی طراحی کرد و داستان را متناسب با ساختار و زمان‌بندی سینمایی، به یک سناریوی استاندارد تبدیل کرد. بر این اساس باید گفت در داستان حی بن یقظان نیز روند شکل‌گیری روایت، گسترش اطلاعات و حوادث و درنهایت پایان داستان، به‌صورتی است که می‌توان به‌نوعی سه قسمت مجزا و درعین‌حال به‌هم‌پیوسته را به شرح زیر در متن مشاهده کرده، از آن در بازآفرینی یک فیلم‌نامه سه‌پرده‌ای استاندارد استفاده کرد: اگر آغاز داستان، خارج شدن سالک از دیار خویش و ملاقات با حی بن یقظان درنظر گرفته شود، مراحل ابتدایی این آشنایی و گفت‌وگوهای میان این دو شخصیت که به‌نوعی اطلاعات داستانی در آن گسترش می‌یابند، می‌توانند به‌عنوان یک چارچوب مناسب در شکل‌دهی پرده اول یک فیلم‌نامه سینمایی مورد استفاده قرار گیرد. پس‌ازاین گفت‌وگو میان پیر و سالک ادامه می‌یابد تا اینکه درخواستی اساسی از سوی سالک مطرح می‌شود؛ او می‌خواهد پیر به او راه و روش سفر را بیاموزد:

«از وی اندر خواستم که تا مرا راه نماید به سیاحت کردن و سفر کردن آن‌چنان سیاحت که وی کند را جستن کسی که حریص بود و آرزومند بود بدان.»

در این قسمت و با یک عطف مناسب، یعنی همان الگوی ساختاری خواست و آرزو، داستان وارد پرده دوم می‌شود.

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

«آنچه سود دارد به سوی به‌دست آوردن این قوت آن است که سرو تن بشویند به چشمه آب روان که به همسایگی چشمه زندگانی ایستاده است که هربار سیاحت‌کننده را راه نماید بدان چشمه و طهارت کند با آن به آب و از آب خوش وی بخورد، اندر اندام‌های وی قوتی نو پدید آید که بدان قوت بیابان‌های دراز ببرد تا گویی که بیابان‌ها درنوردند برای او و به زیرآب دریای محیط فرو نشوند و رنجش نرسد از بر شدن به کوه قاف و زبانیه آن مر او را اندر مغاک‌های دوزخ فرو نتوانند افکند.»

و بعد از آن، پیر از زمینی دیگر و بنیاد آسمان‌ها و ساکنان آن‌ها و غیره خبر داده و با توصیف نه زمین از این عالم که هریک پادشاهی دارد، سخن خویش را ادامه می‌دهد. او درنهایت از اقالیم چهارگانه مشرق سخن می‌گوید و با بیان اینکه اقلیم آخر دارای پادشاهی است یگانه که همه از او اطاعت می‌کنند و دیدار او سرانجامی پُربار و نیکو دارد، داستان خود را وارد پرده سوم می‌کند. در این پرده نیز پس از آنکه پیر ویژگی‌های این پادشاه قدرتمند را برمی‌شمارد، از سالک می‌پرسد که آیا مایل است با او در رفتن به سوی پادشاه همراهی کند:

«اگر خواهی که با من بیایی، سپسِ من بیای»

و به این شکل داستان پایان می‌یابد.

به این ترتیب باید گفت هرچند روایت رساله حی بن یقظان ساده، کلی و کوتاه است، اما می‌توان با استفاده از تمایز سه بخش مختلف (در عین به‌هم‌پیوستگی کلی در متن) در این داستان اقدام به خلق چارچوبی دراماتیک کرده و با گسترش و اضافه کردن رخدادهای داستانی و پُررنگ کردن حوادث و شخصیت‌ها یا موجودات و انواع ارتباط‌های مؤثر داستانی، به فراخور ظرفیت بسط اطلاعات و انجام عمل و عکس‌العمل در هر پرده، متناسب با استاندارد بیان سینمایی، فیلم‌نامه‌ای با ساختاری سه‌پرده‌ای از آن تهیه کرده و در ساخت یک نسخه نمایشی با رویکردهای سینمایی معناگرایانه از این متن استفاده کرد.

نکته قابل توجه در بررسی سیر داستانی این نوع متون عرفانی این است که برخی مانند رساله حی بن یقظان، سیرالعباد سنایی و اردا‌ویراف‌نامه، کوتاه و مجمل و برخی مانند مصیبت‌نامه بلند و مفصل‌اند؛ اما روند ایجاد تغییرات برای شکل‌دهی به یک چارچوب سینمایی لزوماً به‌تناسب همین بلندی و کوتاهی نیست و با توجه به تکثر تصاویر و ضعف کلی روایت به‌خصوص ازنظر خُرده‌روایت‌های فرعی و تنوع ماجراهای پیش‌برنده در اصل روایت (بدون درنظر گرفتن حکایت‌های خارج از روایت‌های اصلی) در همه این نوع آثار بسیار زیاد و با دامنه گسترده است.

■ تعامل درون‌مایه‌های عمیق عرفانی با گزاره‌های معنوی در سینمای معناگرا

سینما (چه تجاری و چه هنری و معناگرا) نیز مانند ادبیات نیاز به درون‌مایه دارد؛ درون‌مایه‌های تازه، ارزشمند و تأثیرگذار. حال در آثار عرفانی مانند رساله حی‌بن‌یقظان که مضمون اصلی آن نوعی آگاهی، تهذیب و دستیابی به رستگاری و سعادت حقیقی است، درون‌مایه‌های متنوعی مطرح می‌شود؛ درون‌مایه‌هایی که در بستری از اصول اخلاقی و انسانی هم برای سالک به‌عنوان شخصیت روایت و هم برای مخاطب رساله به شکلی نمادین، آموزش‌دهنده و هدایت‌گر است. در این راستا تسلط بر نفس (نجات یافتن از شر رفیقان بد یا همان صفات نفسانی که نجات از آن‌ها، حفاظت خداوند از انسان است)، نخستین قدم در راه هدایت است:

«و این یاران که به گِرد تو اند و از تو جدا نشوند، رفیقانی بد اند و بیم است که تو را فتنه کنند و به بند ایشان اندر مانی، مگر که نگاه داشتن ایزدی به تو رسد و تو را نگاه دارد از بد ایشان.»

برخی دیگر از این درون‌مایه‌ها در خلال سیر و سیاحت در سرزمین‌های مختلفی که حی‌بن‌یقظان از آن‌ها سخن می‌گوید، برای سالک و مخاطب قابل درک می‌شود و با توجه به گستره معنایی عمیقی که بر آن دلالت دارد، قابلیت گسترش ساختار روایی و داستانی داشته و می‌تواند به بیانی نمایشی بازگویی شود.

چنان که در هرکدام از سرزمین‌ها یا افلاک ۹ گانه می‌توان با تکیه بر خصوصیات ویژه مردم هر دیار، با اضافه کردن چارچوب‌های روایی فرعی، به بازآفرینی نمایشی درون‌مایه‌های فشرده اما تأثیرگذار مطرح در متن پرداخت. به‌عنوان مثال جنگ‌طلبی و خونریزی مردمان در فلک پنجم:

«و سپس این پادشاهی است که اندر زمین گروه‌هایی نشینند که اندر زمین تباهی کنند و خون ریختن و کشتن و دست و پای بریدن دوست دارند و شادی‌کننده و لهوناک‌اند و سرخ‌رویی برایشان پادشاه است که شیفته است بر بدی کردن و کشتن و زدن، گویند که عاشق است بر این زن نیکوروی که پیش از این گفتیم که پادشاه هست و...»

در دیگر آثار عرفانی مانند مصیبت‌نامه، اردا‌ویراف‌نامه و سیرالعباد نیز از این نوع درون‌مایه‌ها وجود دارد که می‌توان در ساخت نسخه‌های تصویری در سینمای معناگرا از آن‌ها نهایت بهره‌برداری را انجام داد.

*** به نظر می‌آید که حکایت‌ها و تمثیل‌ها در متون عرفانی به جنبه نمایشی و قابلیت سینمایی کردن آن‌ها کمک می‌کند.

بله؛ داستان‌های تمثیلی قابلیت‌های فراوانی برای نمایشی شدن دارند و در انتخاب یک متن برای تبدیل شدن به نسخه نمایشی، می‌توان تعداد، تنوع و تصویری بودن این تمثیلات را مورد توجه قرار داد.

تمثیل فقط وسیله‌ای برای دیدن دنیا به طرزی تکان‌دهنده و تازه نیست، بلکه می‌تواند احساسات را برانگیزد، ذهنیات را ملموس کند و به بیان ما غنا ببخشد. زبان تمثیلی به‌علت برخورداری از وضوح، غنا و فشردگی می‌تواند یکی از اجزای اساسی و جدایی‌ناپذیر کار روایتی در فیلم و ادبیات محسوب شود.

حال باید گفت در ادبیات عرفانی کلاسیک فارسی، این نمادگرایی در اوج است.

■ از میان کارگردانان مطرح ایران کسی به این مقوله پرداخته است؟

داریوش مهرجویی، از کارگردانان بزرگ سینمای ایران است که در پاره‌ای از آثار خود به طرح موضوعات عرفانی پرداخته، او با بهره‌گیری از هنر سینما، مفاهیم عرفانی را برای مخاطبان خود به نمایش گذاشته است. «پری» از برجسته‌ترین فیلم‌های او بوده که مسائل عرفانی در آن طرح شده است. در این فیلم مهرجویی به دنبال پاسخ به چگونگی بهره‌گیری از مفاهیم عرفانی در دنیای مدرن است که اهمیت فیلم را دوچندان می‌کند.

براساس رویدادهای متن، فیلم از میانه آغاز می‌شود که همین امر موجب می‌شود تا مخاطب آشنایی اولیه‌ای با شخصیت پری پیدا کند؛ مخاطب با آشفتگی ذهنی پری مواجه می‌شود و در نگاه نخست نمی‌تواند دریابد که سبب این آشفتگی چیست. پری در یکی از رویدادهای فیلم درحال نوشتن اشعار عطار روی تخته کلاس است که به مخاطب نشان می‌دهد دچار درگیری ذهنی با خود شده است. پس از بازگشت از اصفهان بخش جدید شخصیت او مشخص می‌شود و پیرنگ فیلم به سمت نقطه اوج حرکت می‌کند؛ برادر بزرگ او که سلوک عرفانی دارد و از مخاطرات راه آگاه است، سعی می‌کند به پری لزوم وجود یک مرشد را گوشزد کند، اما پری حاضر به شنیدن نیست، درصورتی که داداشی همان پیر است که باید از او تبعیت کند. در پایان فیلم داداشی پری را قانع می‌کند که او همان راهبری است که پری باید دنباله‌رو آن باشد و به سخنانش گوش دهد، پذیرش پری باعث آرامش درونی و تعادل در فیلم می‌شود.

مفاهیم مهم عرفانی که در پیرنگ داستان با آن روبه‌رو می‌شویم توبه، طلب ذکر، حیرت، زهد، ریاضت، کشف و شهود و لزوم همراهی پیر است که با پشت سر گذاشتن این مراحل به شناخت تازه از خود می‌رسد و از سرگشتگی روحی رهایی پیدا می‌کند.

■ به عنوان پرسش آخر بفرمایید که آیا از میان کارگردانان مطرح خارجی نیز کسی به این مقوله پرداخته است؟

در سال ۱۹۷۹ پیتر بروک کارگردان نامدار تئاتر قرن بیستم اقتباسی نمایشی از منطق‌الطیر عطار نیشابوری را با عنوان «گِردهم‌آیی پرندگان» در شهر پاریس به روی صحنه تئاتر آورد. متن این بازگردان نمایشی، حاصل چندسال کار نظری و عملی نمایشنامه‌نویس، فیلم‌نامه‌نویس و آموزگار برجسته تئاتر و سینمای فرانسه «ژان کلود کریر» بود که همکاری نزدیکش با پیتر بروک ثمره‌های مفید و مؤثر داشته است.

در دوران امپراتوری دوم به سال ۱۸۳۶ برای نخستین‌بار ترجمه منطق‌الطیر منظومه فریدالدین عطار نیشابوری به جامه طبع آراسته شد. این ترجمه به همت شرق‌شناس برجسته «گارسن دوتاسی» به انجام و چاپ رسیده بود، اما تاکنون تجدید چاپ نشده و جزء متون نایاب است.

ژان کلود کریر نمایشنامه خود را در پنج فصل یا پرده تنظیم کرده است، هر فصل عنوانی دارد بر تارک خود و هر عنوان اشاره مستقیم به گِرد آمدن پرندگان جهان و حرکت آن‌ها به سوی پادشاه خویش سیمرغ و گذر از وادی‌های گوناگون و دست آخر رسیدن به پیشگاه سیمرغ، یعنی خلاصه همان محور اصلی داستانی و مضمونی منطق‌الطیر؛ فصل اول گِرد هم آمدن مرغان، فصل دوم عذر آوردن مرغان، فصل سوم آغاز سفر در بیابان، فصل چهارم گذر از هفت وادی و فصل پنجم سیمرغ در پیشگاه سیمرغ.