

مقایسه استعاره ادبی و استعاره سینمایی با شواهدی از شعر فارسی

دکتر زهرا حیاتی

استادیار پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

چکیده

فرایند اقتباس ادبی^۱ در سینمای داستانگو پرسابقه است و بسیاری از منتقدان سینمایی به مقایسه فیلم اقتباسی با منبع ادبی پرداخته‌اند. نمونه این پژوهشها در تحقیقات دانشگاهی ایران نیز انجام شده است. در دهه اخیر برخی محققان این موضوع را با یک نگاه ماقبلی پی گرفته‌اند؛ یعنی پیش از اینکه اثر به فیلم تبدیل شود، قابلیت‌های تبدیل آن را به فیلم موضوع تحقیق قرار داده‌اند.

با اتخاذ این رویکرد می‌توان کارکرد سینمایی استعاره در تصویرهای شعر فارسی را بازجست. بلاغت سستی با تبعیت از دیدگاه ارسطویی، استعاره را کلمه‌ای می‌داند که بر اساس رابطه مشابهت به جای کلمه دیگری می‌نشیند. این تعریف که به واژه، و در نهایت، به جمله نظر دارد، با تعریفهای پس از آن که از دیدگاه رمانتیک افلاطونی برآمده‌اند، تفاوت دارد؛ زیرا از دیدگاههای اخیر استعاره با کل زبان رابطه‌ای سازمند دارد و زاینده تخیل فعالی است که باید معنایی را از یک شیء به یک شیء دیگر انتقال دهد.

با توسعه این دیدگاه 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 معناست، آن هم از طریق ایجاد کنش و واکنش میان دو امر که امر سوم را ایجاد می‌کند. برهم‌سنجی استعاره ادبی با استعاره سینمایی بر اساس دیدگاه کلاسیک ارسطویی دشوار است؛ زیرا از این دیدگاه استعاره بر واژه استوار است و واژه بنیان رسانه کلامی است که ذاتاً با رسانه سمعی - بصری سینما متفاوت است.

اگر استعاره را به‌طور کلی و به‌منزله عنصر بنیادین فکر در نظر بگیریم، زبان کلامی و غیرکلامی می‌تواند برخی مناسبات خود را با یکدیگر بازیابند. از این دیدگاه، تعامل استعاره‌های ادبی شعر فارسی و سینما در «دگردیسی عناصر زیبایی‌شناسانه» و با «معادلیابی عناصر سبکی» در دو رسانه تبیین می‌شود.

کلیدواژه‌ها: ادبیات تطبیقی، بررسی مقایسه‌ای، استعاره، شعر فارسی، تصویر ادبی، سینما، اقتباس.

مقدمه

در بحث درباره ادبیات و سینما- اگر حجم تاریخی این ارتباط را در نظر بیاوریم تمرکز و تأکید بر سینمای داستانگو و اقتباس‌های ادبی بوده است که فهرستی مشخص و گویا دارد. در مقایسه فیلم‌ها با منابع ادبی نیز تفاوت‌ها و تشابه‌ها میان عناصر داستانی و عناصر دراماتیک فیلم به راه‌های مختلف بیان شده است و به لحاظ کمی و کیفی، چهارچوب‌های نظری قانع‌کننده‌ای برای پژوهش‌های مشابه به دست می‌دهد.

اگر به بُعد داستانگویی سینما بسنده نشود و در مطالعات ادبیات و سینما را به‌منزله دو رسانه و ویژگی‌های بنیادین آنها درنگریم، مؤلفه‌های دیگری جلب توجه می‌کنند 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. فشرده نتیجه تحلیل تطبیقی او را می‌توان در این گزاره‌ها یافت:

- سینما با نقاشی قیاس‌پذیر 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 به‌واسطه آن، مفهوم یا حسی خاص را القا کند. برای مثال اگر اشیای انتخابی کارگردان یا چیدمان صحنه و نحوه فیلمبرداری او به‌گونه‌ای باشد که خط‌های عمودی و شکلهای مثلث با تیزی سه‌گوش، بر خط‌های مدور و شکلهای دایره‌ای غلبه کنند، حس قدرت و صلابت، در مقابل نرمی و لطافت، بر کل فیلم حاکم است؛ چنانکه در فیلم «ایوان مخوف» ایزنشتاین این فضا دیده می‌شود.

- سینما را می‌توان با موسیقی مقایسه کرد؛ زیرا همان‌طور که ترکیب‌های متفاوت صدا و سکوت یا ترکیب تکنوازی و هم‌نوازی موسیقی‌آفرین است، پیوندهای متفاوت

نماهای کوتاه و بلند یا نماهای درشت و نماهای باز می‌توانند ضرباهنگ فیلم را تعیین کنند و به بیننده حس شور و هیجان، یا حس سکون و وقار ببخشند.

- سینما می‌تواند با نثر داستانی یا شعر مقایسه شود؛ زیرا همان طور 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 تدبیرهایی که به‌ویژه در تدوین به‌کار می‌برند؛ تجربه‌هایی مشابه را در شکل سینمایی آن بازآفرینی کرده‌اند (رهنما، ۱۳۸۱: ۷۵ و ۷۶).

یافتن شباهتها میان صناعات داستانی به‌کاررفته در اثر ادبی با اصول درام ارسطویی فیلم چندان دشوار نیست. مقایسه پیرنگ داستان فیلم با داستان ادبی، مقایسه شخصیت‌پردازی فیلم اقتباسی از متن ادبی منبع، بررسی تطبیقی نحوه پرداخت درونمایه در فیلم و متن مکتوب، سنجش شیوه‌های گفتگو نویسی در فیلمنامه و منبع ادبی، و مقایسه سایر عناصر داستانی و دراماتیک میان متن سینمایی و متن ادبی، نمونه‌هایی هستند که می‌توان در نوشته‌های منتقدان و محققان به آنها استناد کرد. برخی از این مقایسه‌ها را می‌توان در کتاب *ادبیات و سینما* تألیف احمد امینی یافت: مقایسه فیلم «آرزوهای بزرگ» اثر دیوید لین با رمان چارلز دیکنز برای بررسی اینکه فیلم به کدام بخش کتاب وفادار مانده و کدام قسمت‌ها را حذف کرده است؛ بررسی اینکه کارگردان فیلم «سریر خون» اثر کوروساوا چه تغییراتی در درونمایه نمایشنامه مکبث ویلیام شکسپیر به وجود آورده است؛ یا اینکه فیلم سولاریس تارکوفسکی اقتباس وفادارانه‌ای از رمان استانیسلاو لم^۲ نیست. اینها همه نمونه‌های بررسی تطبیقی فیلم اقتباسی و متن ادبی است (امینی، ۱۳۶۸).

کثرت اقتباسها و غلبه فیلمنامه‌های اقتباسی بر فیلمنامه‌های اصلی در تاریخ سینما، تفاوت‌های ماهوی دو رسانه را تحت‌الشعاع قرار نداده است. صاحب‌نظران ادبیات و سینما بر این نکته تأکید می‌کنند که ادبیات حاصل خلاقیت در سطح زبان است و سینما محصول کار با دوربین؛ ادبیات، ادبیات است و فیلم، فیلم. رفیعا در ماهیت سینما به گفته اینگمار برگمان استناد می‌کند: «[...] فیلم با ادبیات هیچ گونه تشابهی ندارد؛ گرچه ممکن است یک فیلم از یک اثر ادبی مهم اقتباس شده باشد. درون و چکیده این دو هنر، همواره با هم در ستیزند» (رفیعا، ۱۳۸۹: ۲۰). خیری در *اقتباس برای فیلمنامه* برخی

از این نظریه‌ها را آورده است و برای مثال، گفته فدریکو فلینی، فیلمساز معروف ایتالیایی را نقل می‌کند مبنی بر اینکه علیرغم حفظ رویدادهای اصلی قصه در فیلمنامه اقتباسی و موقعیتهایی که یک شخصیت‌پردازی دراماتیک را خلق می‌کند، اثر سینمایی با اصل قصه ادبی تفاوت ذاتی دارد و آنچه برای بیننده جذاب است، تخیل سینمایی فیلمساز است که با ابزار سینمایی بیان می‌شود (خیری، ۱۳۶۸: ۵۷ و ۵۸).

تعامل ادبیات و سینما در عرصه روایت با توجه‌هایی همراه بوده است که به آن مشروعیت می‌بخشند و مدافعان سینمای اقتباسی، نقش داستان‌گویی و روایت‌محوری سینما را بیش از هر چیز لحاظ می‌کنند. در یکی از تألیف‌های متأخر در زبان و فرهنگ فارسی با موضوع اقتباس، نویسنده سازشها و چالش‌ها درباره اقتباس را با دو ضرورت جمع‌بندی می‌کند: صرفه اقتصادی برآمده از محبوبیت آثار ادبی و نیاز روزافزون به مواد روایتی. فرشته‌حکمت در *اقتباس در سینما* آورده است که با اینکه تردیدها و موانع زیادی برای اقتباس وجود دارد، فیلمسازان همچنان بر اقتباس اصرار می‌ورزند؛ چون ساختن آثار ادبی پر فروش، برگشت هزینه فیلم را تضمین می‌کند. 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 می‌یابند (فرشته‌حکمت، ۱۳۹۰: ۶۵).

این کشمکش هنوز به نقطه اوج و گره‌گشایی قطعی در مطالعات بین‌رشته‌ای ادبیات و سینما نرسیده است. وقتی از تفاوت‌های ماهوی ادبیات و سینما سخن می‌رود، 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 می‌توان به فیلم تبدیل کرد. به تعبیر کوتاه، شعر چگونه در سینما به بیان درمی‌آید.

مناسبات شعر و سینما

بنابر مقدمه فوق، یکی از معیارهای تعریف و نقد سینما، توجه به مسئله سبک و زیبایی‌شناسی در مقابل توجه به داستان‌پردازی است. این دیدگاه سینما را از لحاظ نوع مواجهه با ادبیات مورد مذاقه قرار می‌دهد و گاه اصالت سینمایی را در استقلال ذاتی آن

از ادبیات و سایر هنرها می‌داند. نمونه این استنتاجها را رفیعا در ماهیت سینما مطرح می‌کند. او برای نشان‌دادن تمایز رویکرد دو نوع سینما و سینماگر به ادبیات، اینگمار برگمن و آلفرد هیچکاک را مقایسه می‌کند: برگمن با تأکید بر فلسفه و زیبایی‌شناسی سینما، معتقد است ادبیات و سینما درون خود پیوسته در ستیزند؛ اما هیچکاک در پی مصوّر کردن داستانهای ادبی با تکنیک سینمایی است و به‌همین سبب متوجه شباهتهای بیرونی ادبیات و سینما، مثل شگرد فاصله‌گذاری است. بر این اساس سینمای مستقل از هنر ادبیات، سینمایی است که به داستان‌پردازی بسنده نکند، مانند سینمای گدار، بونوئل، الن رنه و ایزنشتاین در برابر سینمای فورد، هیوستون و هیچکاک (رفیعا، ۱۳۸۹: ۲۱-۲۵). در نتیجه، آثار اصیل هر رسانه به قوانین همان رسانه پایبندند و انتقال آنها به رسانه دیگر غیرممکن است؛ به‌طوری‌که در تبدیل 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 پیمانه زدند»، تصویر یافت و تمام نگاره‌های ادبی شعر را مصوّر کرد؛ اما [اینکه] تا چه حدود در القای مفهوم و معنای غنی و پیچیده و روابط درونی و ملکوت اعلای شاعرانه طرح لغوی شعر می‌توان توفیق حاصل کرد، امری است که خلاقیتی همسان با شاعر می‌طلبد. شاید حافظ خود باید فیلمسازی بیاموزد و شعر را به زبان سینما دوباره بسراید (همان: ۲۵).

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

از تقابلهای میان نظریه‌های سینمایی معاصر با نظریه‌های کلاسیک برهم‌سنجی سینما با شعر است. پرسش اصلی این است که اگر بتوان سینما را با زبان و کارکرد ادبی زبان

مقایسه کرد، کدام نوع مورد نظر است: نثر یا شعر؟ آیا می‌توان گفت همان طور که تبدیل واژهٔ زبانی به واژهٔ ادبی، به دو شکل شعر و نثر در تاریخ ادبیات ظاهر شده است، 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 دیدگاه و زبانی دانشگاهی پی‌ریخته، معتقد است فرایند معناسازی در فیلمهای بزرگ و هنری به مفهوم داستانی آنها ربطی ندارد و فیلم می‌تواند با رهایی از داستانی که بیان می‌کند، لایه‌های پیچیده‌تری از قدرتهای ذهنی ما را درگیر کند؛ و این شبیه کار شاعر است.

با آنکه 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 زبده‌ترین نیروهای ذهنی ما را به کار گیرد. شاعر این کار را در اساس از طریق ضرباهنگ، شکلها و تداعیهای ذهنی گوناگون انجام می‌دهد. سینماگران بزرگ نیز در هنگام خلق دنیای سینمایی‌شان از مادهٔ 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 نظریهٔ شعرشناسی سینما، باور دارد که «سنت سینمایی» تا کنون خلاف سرشت هنری سینما شکل گرفته و به «زبان نثر روایی» پایبند بوده است که البته هم پیش‌بینی‌پذیر بود، هم اجتناب‌ناپذیر. گزیده‌ای از نظریه‌های پازولینی را که در مقالهٔ «سینمای شعر» آمده است، می‌توان در گزاره‌های زیر تلخیص 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 قیاس‌پذیر می‌کند، اما درون همین نثر روایی سینمایی، کارکرد دوربین، نور، صدا و دیگر ابزارهای خاص سینما که به‌نحوی است که ذهن را به معنای پنهان اثر سوق می‌دهد، ماهیت استعاری دارد و با جنبه‌های شاعرانه زبان مقایسه‌شدنی است (پازولینی: ۱۳۸۵).

ظاهراً کشمکش میان دوگانهٔ نثر و شعر در تعریف ماهیت سینما، باعث شده است زوجهای مفهومی‌ای در مباحثه‌های نظریه‌پردازان ظهور کند که به این دو وجه از زبان

ارجاع می‌دهند؛ مانند «سینمای آزاد» در برابر «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 استناد دادنی از این سوگیری، نظریه‌های کریستین متر است. متر در واکنش به نظریه‌هایی که سینمای مدرن را با فروگذاشته‌شدن عاداتهای روایی تعریف می‌کنند، به تشریح دقیق داستان‌پردازیهای سینمایی می‌پردازد و به منتقدان یادآوری می‌کند که تازگی سینما نه در ترک روایتگری، که در روی آوردن به قالبهای تازه رمزهای داستانی سینماست. نمونه استدلال او این است که «داستانهای سینمایی به روش قابل فهمتری بیان می‌شوند؛ بازیگری از قوانینی پیروی می‌کند؛ دکورهای فیلم سیمای بامقصودتری 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 غیرروایی، مانند فیلم مستند یا فیلم فنی به ولایت‌های حاشیه‌ای و به اصطلاح، مناطق مرزی سینما تبدیل شده‌اند و فیلم بلند داستانی رمان‌گونه به سادگی فیلم خواننده می‌شود؛ ثانیاً سینما فقط در نظریه، هنر تصویرهاست و حتی بیننده‌ای که توان فهمیدن معانی تصویرها را دارد، همچنان دغدغه پیگیری قصه را دارد (متر، ۱۳۸۰: 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 را. 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 منشور از معنای حقیقی خود دور و به معنای مجازی نزدیک می‌شوند، نثر مانند شعر کارکرد ادبی زبان است. 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 (نک. احمدی، ۱۳۷۰: ۱۱۲).

با اینکه نثر با تجزیه مفاهیم و به پیش بردن ذهن مخاطب در طول متن بر اطناب استوار است، و شعر مبتنی است بر ترکیب مفاهیم و فروبردن ذهن در لایه‌های پنهان معنی، 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 نثر می‌مانند. نظیر این آمیختگی در نثرهایی دیده می‌شود که با حذف بعضی گزاره‌های خبری به ایجاز شعری دست یافته‌اند.

این حذفها گاه به ایجازهای سینمایی مانند است. 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 یوسف علیه‌السلام- در زندان و درخواست یکی از زندانیان از پیامبر برای تعبیر خواب خود است. یوسف می‌گوید: «سپس هفت سال بخت بد روی خواهد آورد. می‌خورید آنچه از پیش داشتید، به جز 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 آمادگی تغییر می‌کند و می‌خوانیم: «و شهریار گفت: بیاوریدش! هنگامی که پیک نزد یوسف رسید، به او گفت: سوی خداوند خود بازگرد و بپرس چه بود آن داستان بریدن دستها؟ که خدای من به نیرنگشان آگاه است». این تصویر دیگر در زندان نیست و صحنه تغییر کرده است. نظیر این تغییر ناگهانی و حذف رویدادهای میانی در آیه ۵۱ دیده می‌شود؛ عزیز مصر از زنان مصر از حقیقت ماجرای یوسف می‌پرسد. مخاطب با خواندن گفتگوی عزیز و زنان، چهره آنان را مجسم می‌کند، که چیزی شبیه نمای درشت در سینماست: «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 سفر به عقب است که زن عزیز را با یک نمای دور و میان دیگران نشان می‌دهد (رهنما، ۱۳۸۱: ۷۹ و ۸۰).

آزمودن این فرض که حقیقت سینما به نثر نزدیکتر است یا به شعر، بر وجود این پیش فرض صحنه می‌گذارد که سینما با شعر مناسبتهایی دارد و می‌توان شگردهای بیانی

این دو حوزه را با هم مقایسه کرد. وجه مشترک پژوهشهایی که شعر و سینما را با هم 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 رؤیت‌شدنی 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 روبه‌رویم. 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 گویند، مانند کتاب و اسب؛ و اگر قائم به غیر باشد، آن را اسم معنی گویند، مانند گفتار و خوبی» (خیام‌پور، ۱۳۷۳: ۳۴). بر پایه این تقسیم‌بندی که علاوه بر اسم، شامل فعل هم است، مدلول کلمات یا عینی و واقعی‌اند و به تجربه حسی دریافت می‌شوند، یا انتزاعی‌اند 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 مابازای بیرونی دارند و به توصیف وقایع عینی پرداخته‌اند؛ و گاه به متنی ارجاع می‌دهیم که با خیال‌پردازی و سبک ادبی خود ما را به یک جهان مجازی می‌برد که حاصل توانشهای زبانی است. معمولاً به متن اول صفت «نمایشی» اطلاق می‌شود و به متن دوم، صفت «تصویری».

اصلانی تصویر را به «تجسمی» و «کلامی» تقسیم می‌کند: تصویر تجسمی یک مابه‌ازای بیرونی در عالم واقع دارد و به 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 اساس این می‌توان دو گونه «متن تصویری» و «متن نمایشی» را از یکدیگر تفکیک کرد. متن نمایشی، که غالباً در نثر بروز می‌کند، تصویرهای تجسم‌شدنی دارد، 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 متن نمایشی نیست و تصویرهای شعری او مابه‌ازای تجسمی ندارند. نقاشی سلطان محمد، مانند تصویرهای کلامی غزل حافظ، نوعی حالت‌نگاری همخوان با متن است.

حافظ در یکی از حجره‌های این نقاشی تکیه داده [است] و 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 [است] که حالت سماع صوفیان و افراد را به خوبی نشان می‌دهد. شکل همه آنها به هم ریخته و خطوط درهم‌شونده است، مثلاً سر یکی زیر پای دیگری است و دست یکی در دامن آن دیگری است. بنابراین، ترکیب‌بندی نقاشی به صورت خطوط پیچیده و درهم‌رونده شکل گرفته است و آدمها در فضا حل شده‌اند (اصلائی، ۱۳۸۲: ۲۲۲).

در مجموع، متن نمایشی مشتمل بر تصویرهایی است که معانی آن مورد توافق و 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^۳ شباهت دارد، عمدتاً به تصرف ذهنی شاعر در واقعیت جهان خارج ناظر است و از امکانات بیان شاعرانه دانسته می‌شود. در بیشتر مباحث بلاغی تصویرهای شاعرانه با شگردهای تشبیه، استعاره و مجاز شناخته می‌شوند؛ اما شفیعی کدکنی بر این نکته تأکید می‌کند که تصویر هر گونه 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 هر گونه بیان برجسته و مشخص باشد می‌آوریم، اگرچه از انواع مجاز و تشبیه در آن نشانی نباشد» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۲: ۱۶). به این معنی تصویر با سبک ارتباط دارد و هر

عنصر سبک‌سازی که حالت عاطفی خاصی ایجاد کند، عنصر تصویرساز هم هست؛ اما 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 روشی مطالعاتی نشانه‌شناسی و زیرشاخه آن، نشانه‌شناسی تصویری، است که استقلال و رسمیت آن با نظریه‌های چارلز سندرس پیرس آغاز و با نظریه‌های رولان بارت و امبرتواکو تثبیت شده است. تعریف اولیه تصویر ناظر بر نشانه‌ای است که با حس بینایی دریافت می‌شود و با مدلول واقعی و عینی غایب رابطه مشابهت 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؛ ضمیران، ۱۳۸۳: ۱۸۷-۱۹۲). در واقع، تصویر سینمایی نیز معنا ساز است و بُعد 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 موجب دلالت ضمنی‌اند.

بررسی مناسبات تصویر و واقعیت در مباحث فلسفه هنر سابقه دارد. قدیمترین آن نظریه ارسطویی محاکات است که طبق آن هر نوع تصویرگری مترادف با 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 واقعیت‌ترند؛ زیرا نشانه‌های شمایی بصری در آن‌ها غالب‌اند، فاصله دال و مدلول در آن کمتر است و تماشاگر می‌پذیرد عکس شیء خود شیء است (نک. 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 شادی‌اش/ طلوع همه آفتابهاست»، پیداست که 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). همچنین در شعر فروغ فرخزاد، «پرندۀ مثل پیامی پرید و رفت»، خواننده بیش از آنکه پرواز پرندۀ ای را در عالم خارج مجسم کند، به پیوند آن با پیام می‌اندیشد یا از تناسب لفظی «پرندۀ» و «پیام» و «پرید» لذت می‌برد 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؟» می‌دهد (پورنامداریان، ۱۳۸۱: ۲۰۶).

بحث فاصله تصویر از واقعیت در مطالعات زیبایی‌شناختی سینما ذیل دو سرفصل دیده می‌شود: 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 کرده است: نشانه شمایی^۱ که رابطه دال و مدلول در آن، همانندی است؛ نشانه نمایه‌ای^۲ که مناسبات دال و مدلول در آن طبیعی و عادی است؛ و نشانه نمادین^۳ که رابطه دال و مدلول در آن توافقی و قراردادی است. پیرس و نشانه‌شناسان پس از او وجوه سه‌گانه نشانه را درجه‌هایی از قرارداد می‌دانند؛ 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 ممکن است یک نشانه 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 به‌کار 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، دلالت نشانه نمادین «قراردادی»؛ و دلالت نشانه نمایه‌ای «کارکردی». درهم آمیختگی نشانه‌های 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 فرزاندی 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 فرزاندی نیز از آن یافت شود. کلاه‌گیس پر زرق 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 کنار هم حضور واژگانی دارند؛ در نمونه مصراع «خورشید می ز مشرق ساغر طلوع کرد» (حافظ)، کلمات «خورشید» و «می» به‌وضوح صفتهای روشنی و حیات‌بخشی را به یکدیگر انتقال می‌دهند.

در مجاز و استعاره تصویر حضور دارد و معنی غایب است؛ در نمونه 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 هر دو دلالت صریح و ضمنی درک می‌شود؛ در نمونه مصراع «این منم بر سر خاک تو که خاکم بر سر؟» (سعدی)، خاک بر سر ریختن کنایه از بدبخت شدن است، و در عین 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 تشخیص‌دادنی نیست، بلکه اصلاً تصویر خود یک معنی جدید خلق می‌کند که مابه‌ازای بیرونی ندارد؛ در 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 می‌توان گفت: «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).

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، بررسی کرده‌اند. 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 نمونه «و آنگاه به خورشید شک کردم که ستارگان را/ همچون کنیزکان سپیدرویی/ در حرمخانه پر جلالش نهان می‌کرد» استناد می‌شود، 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 رشته اتصال آن با دیگر عناصر شعر درمی‌یابیم، بحث از محور عمودی خیال است (نک. همو، ۱۳۷۴: ۲۵۵-۲۷۰).

اکنون جای این پرسش است که معناسازی ادبی و معناسازی سینمایی-که حاصل دلالت‌های ضمنی چندلایه و پیچیده در دو ابزار بیانی مختلف است- چه مناسباتی می‌تواند با هم داشته باشند؟ آیا ادبیت واژه‌ها می‌تواند در 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 اینکه کلمه در معنایی غیر از معنای اولیه و مورد پذیرش همگان به کار رود. بنا به تعریف اهل بلاغت، در استعاره رابطه لفظ و معنی بر اساس تشبیه یا مجاز توجیه می‌شود: یعنی 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 دو بعد تشبیه و مجاز دارد، 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 (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.

از دیدگاه ارسطو و پیروانش اصل تناسب اصل زندگی قلمداد می‌شد و بنا به این قاعده، شرط اصلی استعاره رعایت تناسب میان عناصر استعاره بود. استعاره می‌بایست به جای اکتشاف و نوآوری، روابطی هماهنگ و همخوان با زندگی می‌داشت 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. از 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 نوزدهم، تفکر رمانتیک افلاطونی غالب شد که در آن استعاره با کل زبان رابطه‌ای سازمند داشت. تکیه افلاطون بر اصل وحدت سخن بود و زبان را به مثابه یک کل در نظر می‌گرفت که از شعر یا خطابت جدایی‌ناپذیر است. بر اساس این، 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 بر اساس موضعی که نسبت به طبیعت دارند، در تقابل با هم قرار می‌دهد: کارکرد هنر کلاسیک بازنمایی تناسب و هماهنگی موجود در طبیعت است، اما کارکرد هنر رمانتیک کشف وحدت پنهان در پدیده‌های به‌ظاهر متفاوت و متمایز است. در استعاره رمانتیک میان دال و مدلول رابطه اینهمانی برقرار است. 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 در انتظار ماه عید رمضان است یا در 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 به برداشتن مرز زبان و جهان به وحدت میان ذهن و جهان طبیعت باور دارند و عملکرد هر دو را با آفرینندگی مداوم و پیوسته تعریف می‌کنند. از این دیدگاه، زبان ماهیتاً استعاری است و استعاره، نه واسطه انتقال معنا، که خود آفریننده معناست. (نک. هاوکس: ۱۳۷۷). نظریه استعاره مفهومی که در زبانشناسی شناختی و دیدگاههای لیکاف و جانسون مطرح شده است، بیان استعاری را کارکرد مغز می‌داند و کارکرد کلاسیک استعاره را نقد می‌کند؛ یعنی 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 مفهوم عینی‌تر دارد، با مجموعه دیگر که مفاهیم انتزاعی‌تر و ذهنی‌تر دارد، 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، غیرمتنی و گفتمانی ممکن است، و بر خلاف رویکرد سنتی، استعاره به انطباقهای تحت‌اللفظی منحصر نمی‌شود (نک. لیکاف، ۱۳۸۲؛ بارسلونا، ۱۳۹۰؛ هاشمی، ۱۳۸۹).

مرور مختصر تعریف استعاره در تاریخچه مطالعات ادبی و زبانی نشان می‌دهد که عمده‌ترین تفاوت نظریه کلاسیک و معاصر این است که در نظریه کلاسیک استعاره موضوعی زبانی و ادبی است، اما در نظریه جدید استعاره موضوعی است فرازبانی و فرادبی و مطابق با نظام ادراکی ذهن. این تلقی از استعاره کمابیش متقارن ظهور نظریه‌های سینمایی است که با پیدایی خود سینما نیز چندان فاصله ندارند. اکنون جای این پرسش است که درباره استعاره سینمایی تا کنون 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 در فیلم یک نما به مخاطبی اطلاعاتی می‌دهد که در حد یک یا چند گزاره است؛ برای مثال تصویری که در یک نما می‌بینیم، ممکن است به توصیف وضعیتی پردازد که با فعل اسنادی بیان‌شدنی 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 به‌جای یک نگاره دیگر با بیان یک کلمه به‌جای کلمه دیگر برابر دانست. در سینما استعاره در عبارت یا استعاره در کل نسبت به استعاره‌ای که از تصویرهای جزئی برمی‌آید، کاربرد بیشتری دارد. این وجه استعاره به تمثیلهای استعاری در بلاغت سنتی نزدیک است که در آن به جای یک تصویر با مجموعه‌ای از عناصر بصری مواجهیم؛ برای مثال، اگر تصویر رودخانه‌ای که در حال خروشدن است، بر اساس شباهت به موقعیت شخصیت فیلم بر این دلالت کند که فرد در حال 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 نظریه‌پردازان سینما به آن توجه کرده‌اند، عدم امکان حذف مشبه در سینماست که در نظریه‌های کلاسیک استعاره اصل است. آمدن چیزی به جای چیز دیگر به این دلیل ناممکن است که به هر حال نشانه معنای خود را از روایت فیلم و آنچه گذشته است، کسب می‌کند. ژان میتری در توضیح این بحث نخست به تعریف سینماگران از دو نوع استعاره داستانی و غیرداستانی اشاره می‌کند. در استعاره داستانی معنای ثانوی تصویر با پیرنگ فیلم در ارتباط است؛ مثلاً در فیلم «پدرخوانده ۲» در صحنه‌ای می‌بینیم که پدرخوانده درباره تقسیم برخی املاک و داراییها با همکیشان خود مشغول گفتگوست و در همین لحظه، مراسم تولد او 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 به اصطلاح، یک استعاره غیرداستانی است. میتری تأکید می‌کند هیچ یک از این دو فرایند در معنای واقعی کلمه استعاره نیستند:

زیرا در هر مورد مشبه و مشبه‌به در زنجیره فیلم حضوری آشکار دارند و نیز هیچ یک از این دو، تشبیه نیز به‌شمار می‌آید (زیرا در هیچکدام تشابه ضمنی با نوعی نشانه‌سازی تناظر ندارد). این هر دو فرایند درحقیقت کنار هم‌گذاریهایی بر روی محور هم‌نشینی هستند که نوعی تأثیر معنایی پدید می‌آورند و وجود نوعی تشابه را القا 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 هیجان‌زده 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 ظرافت 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 و ۴۶).

نمونه دیگری که به واکاوی استعاره سینمایی پرداخته است، استعاره را نه در معنای بلاغی آن، که در معنای مطابق با نظریه‌های جدید و بحث استعاره مفهومی به کار برده است. دولارو معتقد است استعاره سینمایی معنای خود را از پدیده‌هایی کسب می‌کند که میان آنها رابطه مشابهت برقرار است، و به این طریق، اشیا 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 نشئت 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. 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 به جای 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 چهره او شبیه تابوتی می‌شود که در حالت عمودی قرار دارد. رویداد داستانی که با این صحنه 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 که کارکرد شمع به دینامیت منتقل شود و معنایی تازه خلق شود که با معنای واقعی دینامیت تفاوت دارد (دولارو، ۱۳۸۵: ۱۳۶ و ۱۳۷). از آنجا که پرسش اصلی تحقیق چگونگی انتقال و در واقع تبدیل استعاره‌های ادبی به تصویر سینمایی و زمینه‌سازی آن در تولیدات پژوهشی است، از زاویه دیگری به استنتاج مقایسه‌تئوریه‌های ادبی و سینمایی درباره استعاره می‌پردازیم.

پیش از این اشاره شد که از تفاوت‌های متنی‌های نمایشی و 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 دیدیم که طرح بحث استعاره بلاغی با محوریت واژه با

بیان سینمایی مؤانست ندارد، در مقابل، انتقال معنا از یک مفهوم (مانند شمع) به مفهومی دیگر (مانند دینامیت)، مخاطب را با تولید معنایی تازه در زبان فیلم مواجه می‌کند و حالتی انفعالی در او ایجاد می‌کند. این نوع استعاره همان است که زبان‌شناسان شناختی با عنوان «استعاره مفهومی» از آن یاد می‌کنند؛ یعنی استعاره مساوی با کل صورتهای مجازی زبان است و ذهن یک مفهوم را از مفهوم دیگر ادراک می‌کند.

این نگاه‌های استعاری یا طرحواره‌های مفهومی که به نوع جهان‌بینی و تجربه زیستی وابسته‌اند و حاصل دیدگاه‌های ایدئولوژیک‌اند و از فرهنگ برآمده‌اند، سبک را تحت سلطه خود می‌گیرند (نک. فتوحی، ۱۳۹۰: ۳۲۹ و ۳۳۰). بنابراین در معرفی استعاره‌های ادبی به سینماگران باید اولاً استعاره را در سطحی بالاتر از واژه تبیین کرد و به طرحواره‌های مفهومی آثار ادبی نظر داشت؛ ثانیاً همه عناصر سبکی را که در خلق استعاره‌های مفهومی متن دخیل‌اند، باید با دریافت ادبی بازشناخت و با مفهوم سینمایی بازشناساند. ایضاح این معنی با مثالهایی ممکن است:

به نمونه‌ای از شعر مولانا توجه کنیم: «غلبیرم اندر دست او در دست می‌گرداندم/ غلبیر کردن کار او غلبیر بودن کار من». در این شعر یک نگاشت بنیادین وجود دارد؛ یعنی «هستی شیء بیجان است». در این نگاشت مفهوم انتزاعی منفعل بودن و بی‌اختیار بودن موجودات در برابر اراده الهی از طریق مفهوم عینی غلبیرگرداندن درک می‌شود.

چگونه می‌توان استعاره غلبیر را چنانکه در شعر مولانا آمده است در سینما بازآفرینی کرد؛ مونتاژ تصویر دستی که غریب 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 از رویکردی پژوهشی باید مخاطب را به سبکی ارجاع داد که کلید فهم راز و رمزهای هنر تصویرپردازی مولوی است. برای مثال در بازشناسی سبک یک اثر همه شئون زبانی، مانند جنبه‌های آوایی، واژگانی، نحوی، ساختار بلاغی، دستگاه فکری و غیره لحاظ می‌شود؛ چنانکه در این بیت القای حالت دگرگونی و انقلاب با استفاده از کلماتی محقق شده است 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 ۲)؛ واژه غلبیر نیز تکرار شده است که شاید حالت سرمستی و بی‌اختیاری از وضعیت غلبیر بودن را به مخاطب القا کند.

اگر سبک را مساوی مجموعه انتخابها و نوآوریهای یک مؤلف در عناصر و اجزای اثر و روابط و مناسبات میان آنها بدانیم، در اصطلاح‌شناسی سینمایی با مفهوم «فرم» مقایسه‌شدنی است که به سیستم فراگیر بر عناصر و رابطه عناصر در فیلم اطلاق می‌شود؛ و البته اصطلاح سبک معمولاً به استفاده گسترش‌یافته و معنی‌دار از امکانات تکنیکی معین اطلاق می‌شود. کنارهم‌گذاری نمونه‌های سبک ادبی و سبک سینمایی بارزترین جولانگاه خود را در تکرارهای تصویری بازمی‌یابد که سازنده استعاره مفهومی است. تصویرهای مکرر در گفتمان شعری که بخشی از طرحواره تصویری متن‌اند، به استعاره مفهومی نزدیک‌اند و با حالت‌نگاری برآمده از سبک در ارتباط‌اند.

عامل تکرار اقتضا می‌کند که استعاره را در بافت متن بررسی کنیم، برای مثال، مشابه دلالت ضمنی بیت مذکور را می‌توان در مثالهای متعددی نشان داد که مولوی در مثنوی و غزلیات شمس آورده است:

در حویه و در تویه چون ماهی بر تابه	این پهلوی و آن پهلوی بر تابه همی سوزم
بر تابه توام گردان این پهلوی و آن پهلوی	در ظلمت شب با تو برآقتر از روزم

(غزل ۱۴۶۳)

یا

مثل کلابه است 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 بی‌جذب این پیکار من

(غزل ۱۸۰۲)

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، 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 در این مبحث از آن استفاده کرد، 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، اما تصویر واضحی از خود نمی‌بیند. این استعاره تمثیلی (یا به قول میتری- که در سینما استعاره

وجود ندارد- تشبیه تمثیلی) با حرکتهای آشفته وار شخصیت و حرکت گردشی دوربین همراه است و پخش موسیقایی شعر مولوی (وہ چه بی رنگ و بی نشان کہ منم / کی بینم مرا چنان کہ منم / غزل ۱۷۵۹) حمایت صوتی می شود. به این ترتیب استعاره های مولوی که به شبکه نمادهای او رسیده است، با دگردیسی رسانه ای در ابزاری سمعی- بصری بازآفرینی شده است.

مثال دیگر تصویرهای مکرر در گفتمان شعری مولوی استعاره مفهومی «زندگی بازگشت است» است که در آن مفهوم «جدایی جسم از روح و بازگشتن آن به جایگاه برتر» از طریق مفاهیم عینی «فرورفتن دانه در زمین و رستن آن»، «خالی رفتن سطل در چاه و پر بیرون آمدن از آن»، و «خرقه کهنه را از تن درآوردن و نو شدن» درک می شود:

این تن همچو خرقة را تا نکنی ز سر برون بند ردا و خرقة ای مرد سر سجاده ای
(غزل ۲۴۴۶)

کدام دانه فرو رفت در زمین که نرست؟ چرا به دانه انسانیت این گمان باشد
کدام دلو فرو رفت و پر برون نآمد؟ ز چاه یوسف جان را چرا فغان باشد؟
(غزل ۹۱۱)

این تصویر علاوه بر آنکه به واسطه تکرار یک دلالت واحد از موضوعهای عینی مختلف یک استعاره مفهومی است، می تواند در ساحت شگردهای ادبی هم معادل سینمایی داشته باشد؛ چنانکه حرکت مداوم پایین رفتن و بالا رفتن شیء داخل قاب (سطل- دانه) می تواند در پرداخت سینمایی بازآفرینی شود.

نتیجه گیری

رابطه ادبیات و سینما می تواند در زمینه زیبایی شناسی تصویرهای ادبی و سینمایی هم بررسی شود. برهم سنجی شعر و سینما از نمونه این مقایسه هاست. شعر کارکرد ادبی زبان است و با پنهان کردن معنی یا دلالت ضمنی، معانی نوینی از واژه و کلام خلق می کند. وجه تمایز دقیق متن نمایشی با متن تصویری هم در همین نکته است؛ یعنی واژه یک متن نمایشی عمدتاً با مدلول اسمی خود شناخته می شوند، اما کلمات متن تصویری مابه ازای بیرونی ندارند و صرفاً تجربه یا حالتی بیان ناشدنی را در ذهن برمی انگیزند.

فاصله تصویر از واقعیت میزان دلالت ضمنی و پنهان سازی معنایی را نشان می دهد و می توان این فرایند زیبایی شناختی را در تصویرهای ادبی و سینمایی بازجست.

استعاره از برجسته‌ترین عناصر معنی‌ساز در شعر و سینماست؛ 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 روبه‌روست؛ 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 تشخیص‌دانی 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.

پی‌نوشت

1. adaptation
2. Stanisław Lem
3. image
4. Iconic
5. Indexical
6. Symbolic

۵۷



منابع

۱. آندرو، دادلی؛ *تئوری‌های اساسی فیلم*؛ ترجمه مسعود مدنی؛ چ ۲، تهران: پویش، ۱۳۸۹.
۲. احمدی، بابک؛ *تصاویر دنیای خیالی: مقاله‌هایی درباره سینما*؛ چ ۲، تهران: مرکز، ۱۳۷۰.
۳. اسلین، مارتین؛ *دنیای درام: نشانه‌ها و معنا در رسانه‌های نمایشی تئاتر، سینما، تلویزیون*؛ ترجمه محمد شهباز؛ چ دوم، تهران: هرمس، ۱۳۸۲.
۴. اصلانی، محمدرضا؛ *«تصویر در ادبیات»؛ بیناب*؛ تهران. ش ۱ (جستارهایی در باب فرهنگ و هنر)، ۱۳۸۲.
۵. امینی، احمد؛ *ادبیات و سینما*؛ تهران: فیلم، ۱۳۶۸.
۶. بارسلونا، آنتونیو؛ *استعاره و مجاز با رویکردی شناختی*؛ ترجمه فرزانه سجودی و دیگران؛ ویرایش لیلا صادقی؛ تهران: نقش جهان، ۱۳۹۰.
۷. پازولینی، پیر پائولو؛ *«سینمای شعر»*، ساخت‌گرایی، نشانه‌شناسی، سینما؛ گردآوری بیل نیکولز؛ ترجمه علاءالدین طباطبائی؛ تهران: هرمس، ۱۳۸۵.
۸. پورنامداریان، تقی؛ *سفر در مه: تأملی در شعر احمد شاملو*؛ تهران: زمستان، ۱۳۷۴.

۹. _____؛ *خانه‌ام ابری است: شعر نیما از سنت تا تجدد*؛ چ ۲، تهران: سروش، ۱۳۸۱.
۱۰. چندلر، دانیل؛ *مبانی نشانه‌شناسی*؛ ترجمه محمد پارسا؛ چ ۴، تهران: پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی و انتشارات سوره مهر، ۱۳۸۷.
۱۱. خیام‌پور. عبدالرسول؛ *دستور زبان فارسی*؛ چ ۹، تهران: کتابفروشی تهران، ۱۳۷۳.
۱۲. خیری، محمد؛ *اقتباس برای فیلمنامه*؛ تهران: سروش، ۱۳۶۸.
۱۳. دولارو، ایو؛ «از کلام تا دوربین»، ساخت‌گرایی، نشانه‌شناسی، سینما؛ گردآوری بیل نیکولز؛ ترجمه علاءالدین طباطبائی؛ تهران: هرمس، ۱۳۸۵.
۱۴. رفیعا، بزرگمهر؛ *ماهیت سینما*؛ چ ۳؛ تهران: امیرکبیر، ۱۳۸۹.
۱۵. رهنما، فریدون؛ *واقع‌گرایی فیلم*؛ زیر نظر فریده رهنما؛ تهران: مؤسسه فرهنگی هنری نوز، ۱۳۸۱.
۱۶. سجودی، فرزانه؛ *نشانه‌شناسی کاربردی*؛ تهران: قصه، ۱۳۸۲.
۱۷. شفیعی کدکنی، محمدرضا؛ *صور خیال در شعر فارسی: تحقیق انتقادی در تطور ایماژهای شعر پارسی و سیر نظریه بلاغت در اسلام و ایران*؛ چ ۵، تهران: آگاه، ۱۳۷۲.
۱۸. شمیسا، سیروس؛ *بیان و معانی*؛ چ ۱ از ویرایش ۲، تهران: میترا، ۱۳۸۴.
۱۹. ضیمران، محمد؛ *درآمدی بر نشانه‌شناسی هنر*؛ چ ۲، تهران: قصه، ۱۳۸۳.
۲۰. فتوحی، محمود؛ *سبک‌شناسی: نظریه‌ها، رویکردها و روش‌ها*؛ تهران: سخن، ۱۳۹۰.
۲۱. فرشته‌حکمت، محمدعلی؛ *اقتباس در سینما*؛ تهران: جامعه نو، ۱۳۹۰.
۲۲. لیکاف، جورج؛ «نظریه معاصر استعاره»، *استعاره: مبنای تفکر و ابزار زیبایی‌آفرینی*؛ به کوشش فرهاد ساسانی؛ تهران: سوره مهر، ۱۳۸۲.
۲۳. متز. کریستین؛ *نشانه‌شناسی سینما (مقاله‌هایی درباره دلالت در سینما)*؛ ترجمه روبرت صافاریان؛ تهران: فرهنگ کاوش، ۱۳۸۰.
۲۴. _____؛ «بررسی نظریات ژان میتری درباره استعاره و نماد و زبان در سینما»، *ساخت‌گرایی، نشانه‌شناسی، سینما*؛ گردآوری بیل نیکولز؛ ترجمه علاءالدین طباطبائی؛ تهران: هرمس، ۱۳۸۵.
۲۵. مولوی، جلال‌الدین؛ *کلیات شمس*؛ تهران: راد، ۱۳۷۵.
۲۶. وولن، پیترو؛ *نشانه‌ها و معنا در سینما*؛ ترجمه عبدالله تربیت و بهمن طاهری؛ تهران: سروش، ۱۳۸۴.
۲۷. هاشمی، زهره؛ «نظریه استعاره مفهومی از دیدگاه لیکاف و جانسون»؛ *ادب‌پژوهی*، ش ۱۲، تابستان ۱۳۸۹، ص ۱۴۰-۱۱۹.
۲۸. هاوکس، ترنس؛ *استعاره*؛ ترجمه فرزانه طاهری؛ تهران: مرکز، ۱۳۷۷.