نشریهٔ علمی پژوهش‌های ادب عرفانی
سال نوزدهم، شمارهٔ اول، پیاپی ٥٤، ١٤٠٤، صص.
تاریخ وصول: ١٤٠٤/١٠/١٣ تاریخ پذیرش: ١٤٠٥/٤/١٠

مقاله پژوهشی

نگاهی تطبیقی به انیمیشن کوتاه «عقل سرخ» و مقایسهٔ آن با متن ادبی عقل سرخ سهروردی

علیرضا پورشبانان*، دانشیار و عضو هیئت علمی گروه عمومی دانشکدهٔ کاربردی دانشگاه هنر ایران، تهران، ایران
a.pourshabanan@art.ac.ir

چکیده

بررسی تطبیقی آثار اقتباسی برگرفته از ادبیات کلاسیک فارسی، از بزنگاه‌های مهمی است که ظرفیت آسیب‌شناسی دقیق این فرایند را به وجود می‌آورد و زمینه را برای شناسایی شیوه‌های مؤثرتر ارتباط اقتباسی میان ادبیات و تصویرسازی در انواع ژانرهای گوناگون سینمایی فراهم می‌سازد. براین‌اساس، این مقاله با روش توصیفی‌ـــتحلیلی و رویکردی تطبیقی، به بررسی رسالهٔ *عقل سرخ* سهروردی و نسخهٔ اقتباس‌شده از آن در انیمیشنی کوتاه با همین عنوان می‌پردازد و می‌کوشد به این پرسش پاسخ دهد که آیا اقتباس از متون کوتاه عرفانی یا فلسفی‌ـــعرفانی ادبیات کلاسیک برای ساخت فیلم کوتاه انیمیشن و انتقال ظرفیت‌های مضمونی و ساختاری آن‌ها باتوجه‌به نمونهٔ انتخاب‌شده امکان‌پذیر است؟ براین‌اساس، به نظر می‌رسد باوجود برخی شباهت‌های کلی مثل تشابه در خط اصلی داستانی و انتقال ظرف بیانی سفر ـــــ به‌عنوان چهارچوب اصلی داستان از متن به انیمیشن ـــــ با در نظر گرفتن این نکته که برخی موارد داستانی برای رعایت انسجام روایت بصری، حذف شده است و همچنین نمادها نیز به‌جز انتقال تصویری و با اندک خلاقیتی در بازنمایی، به سطح بیانی تازه‌ای منجر نمی‌شوند و زبانی متناسب با مفاهیم چندلایه و تفسیرپذیر متن نیز شکل نمی‌گیرد، نمی‌توان چنین اقتباس‌هایی را موفق ارزیابی کرد و لازم است علاوه‌بر استفاده از ظرفیت‌های نامحدود میزانسن در انیمیشن، راه‌هایی خلاقانه برای تبدیل مضامین عرفانی به تصاویر معناساز به کار گرفت.

واژه‌های کلیدی: ادبیات عرفانی، عقل سرخ، اقتباس، فیلم کوتاه، انیمیشن.

---

* مسؤول مکاتبات

پورشبانان، علیرضا . (١٤٠٥). نگاهی تطبیقی به انیمیشن کوتاه «عقل سرخ» و مقایسهٔ آن با متن ادبی عقل سرخ سهروردی، *پژوهش‌های ادب عرفانی* ,
(), -.

2476-3292 © The Author(s).
This is an open access article under the CC BY-NC 4.0 License (https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0

10.22108/jpll.2026.148027.1979

۱. مقدمه

فیلم کوتاه قالبی است که باید در کوتاه‌ترین زمان ممکن، ارتباطی مؤثر با مخاطب برقرار کند. هرچند بنابر تعریف آکادمی هنرهای سینمایی، آثار زیرِ ۶۰ دقیقه، فیلم کوتاه محسوب می‌شوند، براساس تعریفی نانوشته، این‌گونه آثار در اغلب موارد کمتر از ۱۵ دقیقه زمان دارند (موسوی، ۱۳۸۸، ص. ۳۶). ازاین‌رو، فیلم‌ساز می‌کوشد با بهره‌گیری از رویکردهای مختلف فنی و هنری، در این بازهٔ کوتاه، حس‌وحال یا مضمون موردنظر خود را با بیشترین تأثیرگذاری به مخاطب منتقل کند. از این منظر، یکی از شیوه‌های رایج، که امکانات بیانی وسیعی همراه با کنترل فراوان بر میزانسن در اختیار فیلم‌ساز قرار می‌دهد، انیمیشن است (بوردول و تامسون، ۱۳۹۰، ص. ۴۳۱). این قالب، به‌ویژه در فیلم کوتاه می‌تواند از اثرگذاری مطلوبی برای روایت داستان برخوردار باشد؛ اما مسئله این است که آیا چنین امکان و ظرفیتی می‌تواند در چهارچوب یک فیلم کوتاه اقتباسی، آنچه را در یک متن عرفانی کوتاه مستتر است به سطحی روشن‌تر از بیان ارتقا دهد؟

از این زاویه، برخی صاحب‌نظران معتقدند آثاری که بر دیدگاه‌های درونی استوارند و زبان و بیانی موجز دارند، به‌خوبی به فیلمی متعارف تبدیل نمی‌شوند؛ زیرا در فرایند این تبدیل، فنون ادبی و بسیاری از نمادها، روابط درون‌متنی و ارجاعات برون‌متنی آن‌ها، در قالب دیدگاه دراماتیک، قابلیت بیانی کامل نمی‌یابند. همچنین، ازآنجاکه شخصیت‌ها نمی‌توانند با همان پیچیدگیِ مطرح‌شده در متن، معادل تصویری مناسبی پیدا کنند، غنای بالقوهٔ داستان‌های اقتباس‌شده کم‌رنگ می‌شود (دنسیگر و راش، ۱۳۹۴، ص. ۳۲۳). بااین‌همه، صرف‌نظر از پذیرش یا رد این دیدگاه، بررسی آمار اقتباس از متون ادبی برای ساخت نسخ نمایشی نشان می‌دهد که این رویکرد همواره یکی از راه‌هایی مؤثر برای معرفی بهتر و بیشتر ادبیات به مخاطبان گسترده بوده و زمینه را برای تفاسیر چندگانه از متنی واحد، به‌ویژه دربارهٔ متون تفسیرپذیر عرفانی، فراهم کرده است.

از این منظر، بهره‌گیری از ظرفیت‌های انیمیشن، که محدودیت‌های آن در مقایسه با سینمای زنده کمتر است، راهبردی است که برخی فیلم‌سازان برای بازآفرینی فرم و برداشت‌های خود از محتوای متون عمیق و چندلایه در رسانه‌ای جدید برگزیده‌اند. انیمیشن «عقل سرخ» نیز احتمالاً با چنین هدفی ساخته شده است. پژوهش پیشِ رو می‌کوشد با رویکردی تطبیقی و ازطریق بررسی هم‌زمان دو اثر ادبی و نمایشی، یعنی *عقل سرخ* نوشتهٔ شهاب‌الدین سهروردی و انیمیشن کوتاه اقتباسی از آن با همین عنوان به کارگردانی حسین مرادی‌زاده، به این پرسش اصلی پاسخ دهد که آیا می‌توان از متون کوتاه عرفانی یا فلسفی‌ـــعرفانی ادبیات کلاسیک در ساخت فیلم کوتاه انیمیشن بهره‌برداری مطلوبی کرد و آیا چنین اقتباس‌هایی در این فرم و چهارچوب، توانایی انتقال ارزش‌های مضمونی و ساختاری متن را به هر دو گروه مخاطبان، یعنی خوانندگان متن اصلی و کسانی که آن را نخوانده‌اند، دارند یا خیر؟

۲. پیشینهٔ پژوهش

عقل سرخ ازجمله آثاری است که از زوایای مختلف توجه پژوهشگران را به خود جلب کرده و در سال‌های اخیر همواره جزئی از پژوهش‌هایی با رویکردهای متفاوت خوانشی بوده است. از منظر داستان و عناصر روایی، مقالاتی مانند «جنبه‌های داستانی رساله عقل سرخ» (شاپوری، ۱۳۷۶) و «واکاوی بوطیقایی ظرفیت‌های نمایشی عقل سرخ» (تقی‌لر و همکاران، ۱۴۰۲) به‌ترتیب با تمرکز بر جنبه‌های داستانی و ظرفیت‌های مطلوب برای تولید نمایش‌نامه و درنهایت اجرای تئاتر نگاشته شده‌اند. همچنین، در پژوهش‌هایی مانند «تحلیل نشانه‌ـــمعناشناختی *عقل سرخ* شیخ شهاب‌الدین سهروردی و *رسالةالطیر*

ابن‌سینا»، (نیک‌پناه و همکاران، ۱۴۰۲)، «استعارهٔ مفهومی؛ الگوی ادراکی تجربه عرفانی در عقل سرخ سهروردی»، (پناهی، ۱۳۹۶) و «نمود انسان‌شناسی اشراقی سهروردی در رساله‌های *آواز پر جبرئیل*، *عقل سرخ* و *مونس العشاق*»، (رحیم‌پور و طاووسی، ۱۳۹۵)، این اثر با رویکردهای معناشناسانه و توجه به نمادشناسی‌های معتبر بررسی شده و وجوه بارز تفسیرپذیری عرفانی و عرفانی‌ـفلسفی آن مرور شده است.

در پژوهش‌هایی مانند «تحلیل رسالهٔ *عقل سرخ* سهروردی براساس نقد کهن الگویی» (مسعودی‌فرد و ریحانی، ۱۳۹۵) و «زبان رخداد و انتقال معنی، خوانش هرمنوتیکی *عقل سرخ* باتکیه‌بر نظریه گادامر»، (موسوی و یزدانی، ۱۴۰۳)، نقد ادبی و تفسیر متن براساس نظریه‌های منتقدان برجستهٔ این حوزه، ساختار اصلی پژوهش را تشکیل داده است. افزون‌بر این، برخی پژوهش‌های میان‌رشته‌ایی نیز با رویکردهای غیرادبی به این رساله پرداخته‌اند؛ برای نمونه، با تأکید بر ابعاد حقوق انسانی و دیدگاه‌های سیاسی‌ـاجتماعی در مقالهٔ «*عقل سرخ* و حق سبز، انسان‌شناسی اشراقی و حق انسانی» (منوچهری، ۱۳۸۵)، مفهومی از حقوق بشر در این اثر بررسی شده است.

در پژوهش‌های جدیدتری مانند «بررسی مؤلفه‌های حماسی در رسالهٔ *عقل سرخ* سهروردی» (سیادت و همکاران، ۱۴۰۳) در خوانشی تازه و پرچالش و نه از منظر عرفان صرف، این اثر با رویکردی ژانرشناسانه اما نامألوف، یعنی تفسیر در بستر حماسی تحلیل شده است. بااین‌حال، در حوزهٔ اقتباس و به‌ویژه بررسی تطبیقی این رساله با فیلم کوتاه ساخته‌شده براساس آن، پژوهشی یافت نشد. ازاین‌رو، پژوهش حاضر می‌کوشد با رویکردی میان‌رشته‌ای، نقاط ضعف و قوت این اقتباس را در مقایسه با متن اصلی بررسی و ظرفیت‌های بالقوه و بالفعل این انتقال از ادبیات به رسانه‌ای تصویری را تحلیل کند.

۳. چهارچوب نظری

در این پژوهش، چهارچوب نظری بر اقتباس وفادار استوار است و این دیدگاه مبنا قرار گرفته است که برای تبدیل یک متن به اثری نمایشی، باید دو مرحله طی شود تا این روند در چهارچوبی درست و قاعده‌مند انجام پذیرد. نخست آنکه اقتباس‌کننده در یک اقتباس کامل، هدف نویسنده را به‌درستی درک کند و دقایق و ظرایف اثر را با دقت بررسی و واکاوی نماید؛ چنان‌که رابرت بولت[1]، نویسندهٔ آمریکایی و اقتباس‌کنندهٔ دکتر ژیواگو[2] می‌گوید:

«... اگر آدم چیزی را از متن بیاورد، درنهایت تفاوت‌هایی با اصل اثر خواهد داشت؛ پس تنها راه چاره این است که با آزادی اندیشه، خودتان را مطمئن کنید که مقصود نویسنده را درک کرده‌اید و بعد دقت کنید که هیچ خدشه‌ای به این ایده و هدف اصلی نویسنده وارد نیاید» (پورشبانان به نقل از ارمیان، ۱۳۹۶، ص. ۱۹).

در این رویکرد، «مفهوم فرایند اقتباس وجوه اشتراک بسیاری با نظریهٔ تأویل[3] دارد؛ زیرا اقتباس در معنای دقیق کلمه به معنای عاریه گرفتن یا اخذ معنا از متنی ازپیش‌موجود[4] است. دور هرمنوتیکی که در نظریهٔ تأویل اهمیت بسزایی دارد، یادآور می‌شود که ایضاح متن فقط پس از درک متن ازپیش‌موجود صورت واقع به خود می‌گیرد و درعین‌حال، همین ایضاح دقیق متن است که درک متن پیشین را توجیه می کند. به دیگر سخن، پیش از آنکه به تجزیه و تحلیل متن پرداخته

---

[1]. Robert Bolt
[2]. Dr Zhivago
[3]. Interpretation
[4]. prior text

شود، باید شمایی کلی از معنای آن را در ذهن تجسم بخشید. اقتباس هم جهش[1] است و هم فرایند[2] و تنها در واکنش به درک کلی مدلولی [فیلم] که در پایان فرایند خود ساخت‌بندی می‌کند، می‌تواند سازوکار پیچیدهٔ دال‌های خود را در متن اولیه به نمایش درآورد» (دادلی اندرو، ۱۳۸۱، ص. ۱۲۰) در فرایند اقتباس، این رویکرد به خلق واژه یا ترکیب «وام‌گیری» از منظر دادلی منجر شده است. براین‌اساس، فیلم‌ساز ایده‌ها و بن‌مایه‌های مضمونی یا ساختاری یک متن را اخذ کرده و در فیلم خود به کار می‌گیرد. درواقع، فیلم‌ساز در این روش در جست‌وجوی متونی است که جایگاهی اسطوره‌ای داشته باشند و در فرهنگ مخاطب، نقش کهن‌الگو (آرکی‌تایپ) را ایفا کنند. نکتهٔ مهم در این نوع اقتباس، ثمربخشی هنری آن است و موفقیت چنین اقتباس‌هایی نه‌فقط به مسئلهٔ وفاداری، که به خلاقیت نیز مربوط می‌شوند. به باور موافقان این رویکرد، مبانی نظری آن از آرای یونگ و نوتروپ فرای سرچشمه گرفته است (دادلی اندرو، ۱۳۸۱، ص. ۱۲۱ـ۱۲۲).

٤. بحث و بررسی

١,٤. بازنمایی قصهٔ متن عقل سرخ در روند اقتباس انیمیشن

نگاه سهروردی به روایت، دیدگاهی جهان‌شمول است و باتوجه‌به آثارش می‌توان وی را از پیشگامان الهیات روایی در سنت اسلامی و متأثر از ابن‌سینا دانست. افزون‌بر این، او نیز همانند متفکرانی همچون لیندبک، از فهم آموزه‌ها در قالب روایت سخن گفته است (مزاری، ۱۳۹۹، ص. ۲۲۷) و مبنای روایی آثارش این دیدگاه را تقویت می‌کند. از این منظر، *عقل سرخ* رساله‌ای فلسفی و معرفتی است که برای بیان دیدگاه‌های خود از طرح و عناصر داستانی بهره می‌گیرد (شاپوری، ۱۳۷۶، ص. ۸۴). در این اثر، داستان ضمن ایجاد انسجام در بیان مضمون، زمینه‌ای برای سهولت و جذابیت بیشتر در بازنمایی بصری مفاهیم فراهم می‌آورد. هرچند برخی بر این باورند که مخاطبان اصلی این متن فلاسفه و عرفا بوده‌اند و برای عموم مردم، که بیشتر به جنبه‌های ظاهری داستان توجه دارند، چندان جذاب نیست (نیک‌پناه و همکاران، ۱۴۰۲، ص. ۱۹۶). درنهایت می‌توان گفت وجود طرح و چهارچوب داستانی در این اثر، عاملی است که می‌توان از آن برای خلق درام استفاده کرد. این رویکرد در بسیاری از روش‌های اقتباس رایج است (پورشبانان، ۱۳۹۶، ص. ۳۵) و دربارهٔ متون فلسفی و عرفانی نیز به همین میزان اهمیت دارد.

در فیلم‌های کوتاه انیمیشن نیز اگرچه داستان لزوماً بر گسترش خطی رویدادها استوار نیست ـــــ هرچند دور از انتظار نیست ـــــ می‌توان با تمرکز بر پرداخت نمادین لحظه‌هایی که به اوج و سرانجام می‌رسند، هستهٔ اصلی فیلم کوتاه انیمیشن را شکل داد (توکلیان، ۱۳۸۵، ص. ۱۷۵) و براین‌اساس به اقتباس از داستان پرداخت. ازاین‌رو، باتوجه‌به جایگاه مهم داستان در متن ادبی و فیلم (کوتاه یا بلند) تلاش می‌شود ابتدا شباهت‌ها، تفاوت‌ها و تغییراتی که متن *عقل سرخ* در فرایند تبدیل به نسخهٔ انیمیشنی تجربه کرده است، بررسی شود.

١,١,٤. روند طرح کلی داستان در متن و انیمیشن

داستان در عقل سرخ این‌گونه آغاز می‌شود که یکی از دوستان راوی از او می‌پرسد که آیا مرغان زبان یکدیگر را می‌دانند. راوی در پاسخ، با اشاره به تجربهٔ خود بیان می‌کند که روزگاری خود نیز «باز» بوده و با دیگر بازان سخن

---

[1]. leap
[2]. process

می‌گفته است. تا اینکه روزی چند صیاد او را شکار کرده و به سرزمینی دیگر می‌برند. چشم‌های او در این سرزمینِ جدید به‌دست نگهبانان بسته می‌شود و سپس به‌تدریج و طی روزهای مختلف گشوده می‌شود و او با جهان اطرافش آشنا می‌شود. سرانجام، روزی با استفاده از غفلت نگهبانانی که از او مراقبت می‌کنند، می‌گریزد و به صحرا می‌رود. در آنجا با مردی سرخ‌روی روبه‌رو می‌شود که در ابتدا او را جوان می‌پندارد؛ اما آن مرد خود را «عقل» و نخستین آفریدهٔ جهان معرفی می‌کند و علت سرخی چهرهٔ خویش را نیز تابش آفتاب در چاه می‌داند. آن دو با هم گفت‌وگو می‌کنند و عقل سرخ در پاسخ به پرسش‌های راوی، از «کوه قاف»، «گوهر شب‌افروز»، «درخت طوبی»، «دوازده کارگاه»، «زرهٔ داوودی»، «تیغ بلارک» و درنهایت «چشمهٔ زندگانی» سخن می‌گوید و سرانجام راز بازگشت روای به سرزمینش را برای او آشکار می‌سازد. همچنین، در اثنای این گفت‌وگو، به داستان‌های «زال و سیمرغ» و «زال و رستم و اسفندیار» نیز اشاراتی می‌کند. در پایانِ داستان، پرسش‌کننده در شمار مریدان راوی درمی‌آید و برای آغاز سلوک و مکاشفهٔ خویش از او پیروی می‌کند (نک. سهروردی، ۱۳۳۲، ص. ۱ـ۱۶).

داستان انیمیشن با نمایش پرنده‌ای آغاز می‌شود که بعدها مشخص می‌شود «باز» است. او ابتدا بر فراز خشکی و سپس بر فراز دریا پرواز می‌کند. ادامهٔ مسیر نیز بر فراز دشت، کوهستان و سرزمینی پوشیده از درخت به نمایش درمی‌آید تا اینکه کنار برکه‌ای فرود می‌آید. باز تصویر خود را در آب می‌بیند و همان لحظه که شروع به نوشیدن آب می‌کند، در توری که چند صیاد بر او می‌اندازند، گرفتار می‌شود. ده صیاد او را اسیر می‌کنند و سپس نشان داده می‌شود که بال و پر و پای باز با ده زنجیر بسته شده است. باز لحظاتی بی‌تابی می‌کند و ناگهان به انسانی تبدیل می‌شود که همچنان در بند صیادان و گرفتارِ غل‌وزنجیر است. صیادان بر فراز او حرکت می‌کنند و این انسان، که چهره‌اش گاه به‌صورت رفت‌وبرگشتی به‌شکل پرندهٔ باز درمی‌آید و دوباره صورتی انسانی می‌یابد، روی زمین حرکت می‌کند تا اینکه به شبحی انسان‌گونه ـــ و نه البته کاملاً در هیبت انسانی ـــ و سرخ‌رنگ می‌رسد که در ارتفاعی بالاتر از سطح انسانِ دربند، روی زمین ایستاده است. این شبح سرخ‌رنگ چند بار تغییر شکل می‌دهد، به حفره‌ای تبدیل می‌شود و سپس با حرکت دست، مسیری را به انسانِ دربند نشان می‌دهد. پس از آن، خود به مسیری سرخ‌رنگ بدل می‌شود و انسان دربند در آن مسیر به حرکت درمی‌آید. او ابتدا از منطقه‌ای کوهستانی عبور می‌کند و سپس به درختی می‌رسد که پرنده‌ای بزرگ بر شاخه‌های آن نشسته است و میوه‌های مختلفی همچون سیب، گلابی، انار، هلو و انگور هم‌زمان روی آن روییده‌اند. پرندهٔ بزرگ از درخت برمی‌خیزد و به پرواز درمی‌آید و در همان حال، انبوهی از برگ‌ها درخت را می‌پوشانند. انسان دربند از درخت دور می‌شود و شروع به دویدن به‌دنبال پرندهٔ بزرگ در حال پرواز می‌کند. او می‌کوشد خود را به‌شکل باز درآورد و بال دربیاورد تا بتواند پرواز کند. هنگامی که در این کار موفق می‌شود، در قالب موجودی بالدار به تعقیب پرنده ادامه می‌دهد و سرانجام به فضایی مخروطی‌شکل می‌رسد که به قلعه‌ای با اتاق‌های زیاد شباهت دارد. هر طبقه با ضرباهنگی ویژه خود در حرکت است و در هر اتاق، انسانی با پتک بر زنجیرهایی می‌کوبد که او را در بند کرده‌اند. صدای این ضربات سراسر فضا را پُر کرده است. «باز» در هیبتی انسانی که همچنان بال دارد و بال‌هایش در زنجیر است، وارد یکی از این اتاق‌ها می‌شود. یکی از انسان‌ها به او کمک می‌کند و زنجیرهایش را با ضرباتی می‌گسلد و او آزاد می‌شود، درحالی‌که سیمایی میان انسان و پرنده دارد و بال‌هایی بزرگ یافته است که به پرواز درمی‌آید و از آن فضای زندان‌مانند می‌گریزد. در ادامه، از همان دشت‌ها، کوه‌ها و درختانی که در آغاز داستان از آن‌ها گذشته بود، عبور

می‌کند و بار دیگر به برکه‌ای می‌رسد که در ابتدای داستان در کنار آن به دام افتاده بود. او وارد آب می‌شود و از حالت نیمه‌انسان ـ نیمه‌پرنده خارج شده و به‌شکل «باز»ی کامل درمی‌آید. سپس، همانند آغاز داستان، پرواز خود را در آسمان از سر می‌گیرد.

آنچه از بررسی توأمان داستان در این دو رسانه، یعنی متن ادبی و انیمیشن، به دست می‌آید، بیانگر تغییرات گسترده‌ای است که در فرایند اقتباس رخ داده است. این تغییرات این پرسش را برای مخاطبان هر دو اثر ایجاد می‌کند که تا چه اندازه می‌توان انتظار داشت متن ادبی و نسخهٔ انیمیشنی آن تأثیر مشابهی بر مخاطب بگذارند. براین‌اساس، باید گفت تغییرات داستانیِ پدیدآمده از زوایای مختلفی در روند تبدیل متن به انیمیشن قابل بررسی است که می‌توان آن‌ها را به شرح زیر دسته‌بندی کرد:

۲،۱،٤. حذف‌های انیمیشن نسبت به متن:

زاویهٔ دید از راوی به مخاطب، در فرایند تبدیل اثر ادبی به انیمیشن، تغییر کرده و عملاً راوی متن حذف شده است. همچنین، نظام پرسش و پاسخی که در متن برای مخاطب شکل گرفته است، در نسخهٔ انیمیشن وجود ندارد؛ زیرا انیمیشن فاقد گفت‌وگو است و در زمرهٔ آثار صامت قرار می‌گیرد. ازاین‌رو، روایت فقط ازطریق تصویرسازی، موسیقی و برخی صداهای محیطی پیش می‌رود.

در متن به کوه سوم و وجود گوهر شب‌افروز اشاره می‌شود: «گفتم چون ازین دو کوه بگذرم آن دیگر را آسان باشد یا نه؟ گفت آسان باشد، اگر کسی داند، بعضی خود پیوسته در این دو کوه اسیر مانند و بعضی به کوه سیم رسند و آنجا قرار گیرند، بعضی به چهارم و پنجم و این‌چنین تا یازدهم، هر مرغ که زیرک‌تر باشد پیش‌تر شود» (سهروردی، ۱۳۳۲، ص. ۶). اما در انیمیشن، انسان دربند بلافاصله پس از گذر از دو نوع کوه کوتاه و بلند به درخت می‌رسد و نمایش گوهر شب‌افروز به‌کلی حذف شده است.

در متن، راوی ماجرای زال و سیمرغ و نیز رستم و اسفندیار (نک. سهروردی، ۱۳۳۲، ص. ۹-۱۲) را مفصل و البته تا حدی متفاوت از *شاهنامه* و با برداشتی رمزی (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۲، ص. ۱۹۶-۱۹۷) تعریف می‌کند که این اشارات نیز در انیمیشن به طور کامل حذف شده‌اند.

۳،۱،٤. تغییر برخی موارد در انیمیشن نسبت به متن

در متن داستان، اشاراتی به کوه قاف، مراتب آن و تعدد یازده‌گانهٔ آن شده است. در انیمیشن نیز نخستین تصویری که پس از آغاز حرکت در مسیر سرخ به نمایش درمی‌آید، عبور از کوه‌هایی است که در دو گونه ترسیم شده‌اند؛ ابتدا چند کوه هم‌اندازه و کوتاه و سپس قله‌هایی بلند و نوک‌تیز که گویی بازسازی این بخش از داستان در متن است: «اول دو کوه در پیش است هم از کوه قاف یکی گرم سیرست و دیگری سردسیر و حرارت و برودت آن مقام را حدی نباشد» (سهروردی، ۱۳۳۲، ص. ۴-۵). آن‌طور که از انیمیشن برمی‌آید، باتوجه‌به محدودبودن طیف رنگی آن به سیاه، زرد و قرمز، سرما و گرمای توصیف‌شده برای این دو کوه، با تفاوت در شکل آنها (کوتاه/گرم و بلند/سرد) بازنمایی شده است (دقیقهٔ ۳:۲۰-۳).

در داستان، دربارهٔ درخت طوبی چنین آمده است: «هر میوه که تو در جهان می‌بینی بر آن درخت باشد و این میوه‌ها که پیش توست همه از ثمرهٔ اوست، اگر نه آن درخت بودی، هرگز پیش تو نه میوه بودی و نه درخت و ریاحین و نه نبات. گفتم میوه و درخت و ریاحین با او چه تعلق دارد؟ گفت سیمرغ آشیانه بر سر طوبی دارد. بامداد سیمرغ از آشیان خود بدر آید و پر بر زمین بازگستراند، از اثر پر او میوه بر درخت پیدا شود و نبات بر زمین» (سهروردی، ۱۳۳۲، ص. ۹). این بخش در انیمیشن نیز به‌صورت درختی تصویر می‌شود که چند نوع میوه بر آن می‌روید و وقتی که پرنده‌ای بزرگ و شبیه طاووس، که به نظر می‌رسد بازنمایی‌شده براساس سیمرغِ متن باشد، از روی درخت به پرواز درمی‌آید، پرهایش بر درخت فرومی‌ریزد و در پی آن، برگ‌ها بر شاخه‌های درخت پدیدار می‌شوند. این در حالی است که در متن، از ریزش پرهای سیمرغ، نبات بر زمین می‌روید، نه آنکه برگ‌ها بر درخت ظاهر شوند. پس از این صحنه نیز روایت انیمیشن بی‌درنگ با پرواز پرنده و حرکت انسانِ دربند در پی او ادامه می‌یابد.

پس از این، در متن به دوازده کارگاه اشاره می‌شود که با ترتیبات و شرایطی خاص، به‌دست استادان و شاگردان اداره می‌شوند. در این کارگاه‌ها دیبا و زرهٔ داوودی می‌بافند و این بافته‌ها را بر بازها می‌افکنند و اسیرشان می‌کنند. در ادامه، انسانِ دربند می‌پرسد چگونه می‌تواند بی‌آنکه آسیبی ببیند از این بلا رهایی یابد و در پاسخ می‌شنود که اگر از چشمهٔ زندگانی بر خود ریزد، درد و رنجی نخواهد کشید و زرهٔ او نیز در زمان موعود، با تیغ بلارک که در دست جلادی معین است، شکافته خواهد شد و نجات خواهد یافت (سهروردی، ۱۳۳۲، ص. ۱۵). این قسمت در انیمیشن به گونه‌ای دیگر تغییر یافته است. انسانِ دربند پس از پرواز در پیِ سیمرغ، به بنایی مخروطی‌شکل و چندطبقه می‌رسد که عدد دوازده یا سایر اعدادی که در متن به آنها اشاره شده است در تصویرسازی این فضا وجود ندارد و فقط اتاق‌های بسیاری را می‌بیند که انسان‌هایی هم‌شکل و بدون تمایز (استاد/ شاگردی) در آن مشغول کوبیدن به زنجیرهای خود هستند و شکست و بستشان نیز به طور آشکار برای بیننده معلوم نمی‌شود. در ادامه، انسانِ دربند وارد یکی از این اتاق‌ها می‌شود و با کمک یکی از ساکنان آن، زنجیرهایش گسسته می‌شود. پس از رهایی، به‌سوی برکه‌ای بازمی‌گردد که نخستین‌بار در کنار آن به اسارت درآمده بود. او در پایان وارد آب می‌شود، به‌شکل «باز» درمی‌آید و انیمیشن به پایان می‌رسد (دقیقهٔ ۴:۱۰–۶:۱۰).

دربارهٔ مواجههٔ انسان با پیر سرخ‌رو، که در متن ازطریق گفت‌وگویی مفصل بیشتر ماجراهای داستان در آن پیش می‌رود، باید گفت که این شخصیت در انیمیشن به نقشی بسیار مختصر تقلیل یافته و این‌گونه تصویر شده است که انسانِ دربند در برخورد با هیبت سرخ‌رنگ، چندباری تغییر شکل می‌دهد و برای نمونه به حفره‌ای تبدیل می‌شود که به نظر می‌رسد اشاره‌ای به حضور او در چاه باشد؛ موضوعی که در متن به‌صورت کلامی برای انسانِ دربند توضیح داده می‌شود. پس از آن نیز با راه رفتن انسان دربند روی مسیری که با بدن خود شکل داده است، داستان انیمیشن بلافاصله وارد قسمت بعد می‌شود (دقیقهٔ ۲:۳۰–۳:۱۰). ازاین‌رو، پیر سرخ‌رو که در متن نقشی محوری در پیشبرد داستان دارد، در انیمیشن به شخصیتی با کارکردی محدود فروکاسته می‌شود.

۲،٤. بیان نمادین در متن و انیمیشن عقل سرخ

استفاده از زبان نمادین در متون عرفانی و عرفانی‌ــ فلسفی، یکی از روش‌هایی است که نویسنده ازطریق آن می‌کوشد با به‌کارگیری نماد، سمبل و در سطحی گسترده‌تر تمثیل، تجربهٔ شهودی یا دریافت معنایی خود را با کمترین فاصلهٔ توصیفی

به مخاطبی خاص منتقل کند. با این رویکرد، سهروردی نیز باتکیه‌بر تجربهٔ شهودی و با بهره‌گیری از زبانی فنی و متناسب با آن، آثار خود را پدید آورده است (پناهی، ۱۳۹۶، ص. ۱۱). در این بستر می‌توان آثار او را واجد صورتی برزخی میان فلسفه و عرفان دانست (نصر، ۱۳۸۶، ص. ۶۵). وی کوشیده است در آثارش میان فلسفهٔ مشایی ابن‌سینا، تصوف اسلامی و حکمت ایران باستان نوعی سازگاری برقرار کند و جهان‌بینی خاص خود را تبیین سازد (کربن به نقل از پورنامداریان، ۱۳۸۶، ص. ۱۹۱). از این زاویه، متن *عقل سرخ* در این پژوهش از منظر رمزگشایانه و در دو سطح معرفتیِ مبتنی‌بر نظام شناختی آثار عرفانی و عرفانی‌ــفلسفی اهمیت می‌یابد: نخست، ساختار کلی و تمثیلی داستان که شرح سفری مبتنی‌بر کشف و شهود است؛ و دوم، استفاده از نمادهای گوناگون رایج یا برساخته و تازهٔ سهروردی که پس از متن، در نسخهٔ اقتباسی با شرایط مختلفی روبه‌رو شده‌اند؛ چنان‌که برخی از نمادها با تغییراتی کم یا زیاد به نسخهٔ نمایشی راه یافته‌اند و برخی دیگر به‌کلی حذف شده‌اند. این موارد را می‌توان به شرح زیر بررسی کرد.

۱,۲,٤. تمثیل سفر؛ از متن به انیمیشن

تمثیل عبارت است ارائهٔ موضوعی در قالب و ظاهر موضوعی دیگر که در آن قصد تعلیم آشکار است (پورنامداریان، ۱۳۸۶، ص. ۱۴۲-۱۴۳). تمثیل در ادبیات کارکردی مشابه استدلال قیاسی در منطق دارد (ثروتیان، ۱۳۶۹، ص. ۵۴) و «می‌توان آن را معادل آنچه در بلاغت فرنگی Allegory می‌خوانند دانست که بیشتر در حوزهٔ ادبیات روایی است» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۶، ص. ۸۵). در این میان، تمثیل سفر یکی از مهم‌ترین انواع تمثیل به شمار می‌رود. در متن ادبی *عقل سرخ*، داستان سفری تمثیلی با مراحل مختلف، حرکت از آغاز تا پایان و توصیف مکان‌ها، موقعیت‌ها و شرایط متفاوت، در پانزده بند روایت شده است. این ساختار باوجود ایجاز متن، چهارچوبی مناسب برای شکل‌دهی به معانی نمادها فراهم می‌آورد. از این منظر، الگوی انتخاب‌شده در انیمیشن نیز بر مبنای شکل‌دهی به همین تمثیل داستانی است که حرکات، رنگ‌ها، صداهای محدود و موسیقی در کنار ضرباهنگی تند و متناسب با ایجاز در متن در خلق فضای داستانی مشابه متن کارکرد یافته است. بااین‌حال، مقایسهٔ تمثیل سفر در دو اثر (متن و انیمیشن) نشان می‌دهد که اگرچه مراحل مختلف سفر در انیمیشن بازنمایی شده است، کیفیت ارائه و در برخی موارد، مانند چگونگی پایان‌بندی داستان، با متن تفاوت دارد. روایت انیمیشن نسبت به متن موجزتر است و در برخی بخش‌ها ابهام بیشتری دارد. ازاین‌رو، به نظر می‌رسد تمثیل سفر در متن ادبی با برجستگی بیشتری برای مخاطب فهم‌پذیر است؛ درحالی‌که در انیمیشن بیشتر در قالب تغییر موقعیت (لوکیشن) و ایجاد تنوع بصری نمود یافته است. از این زاویه، می‌توان گفت تمثیل سفر در متن ادبی، ظرفیت گسترده‌تری برای خیال‌پردازی مخاطب فراهم می‌کند و امکان شکل‌گیری تصاویر ذهنی متنوع را متناسب با توان تخیل هر خواننده به وجود می‌آورد. در مقابل، در انیمیشن و با تکیه ساحتِ ساخته‌شده از سوی کارگردان و البته محدودیت‌های فنی دامنه‌دار او در سینمای داخلی، فرصتی برای خیال‌پردازی باشکوهِ مخاطب فراهم نمی‌شود و تخیل او در قفسی از توانایی‌ها و امکانات فیلم‌ساز محدود می‌ماند. این بستگی‌ها که بخشی از آن‌ها ذاتی و مربوط به گفتمان سینماست، زمانی پُررنگ‌تر جلوه می‌کند که انتخاب فیلم‌ساز در شیوهٔ بیان، بهره‌گیری محدود از رنگ، نقش‌مایه‌ها و انواع جلوه‌های تصویری، بیشتر مورد توجه قرار گیرد و اثر با انیمیشن‌های معناگرای کوتاه، اما باشکوه‌تر سینمای جهان مقایسه شود.

۲,۲,٤. نمادهای ثابت یا تغییریافته از متن به انیمیشن

۱,۲,۲,٤. پرندگان

در فرهنگ نمادین اسلامی، پرندگان نماد فرشتگان‌اند (شوالیه و گربران، ۱۳۸۴، ج. ۲/ ۱۹۷) و در عرفان اسلامی نیز پرنده نمادی از روح یا جان انسان است که همچون موجودی بالدار، به‌سوی افلاک، که موطن اصلی اوست، در پرواز است (صرفی، ۱۳۸۶، ص. ۵۶). از این منظر، پرنده و پرواز در آثار سهروردی نیز نمادی از وجود انسان تلقی می‌شوند (منوچهری، ۱۳۸۵، ص. ۸۷) و در قالب‌های مختلفی مانند «باز» و «سیمرغ» نمود بارز یافته‌اند.

۱,۱,۲,۲,٤. «باز»: باز در *عقل سرخ* همان شخصیت اصلی داستان است که در نسخهٔ انیمیشنی نیز با تغییراتی اندک بازنمایی شده است. از این منظر و باتوجه‌به اینکه «باز شکاری همیشه در نمادگرایی با خورشید پیوند داشته است» (وارنر، ۱۳۸۶، ص. ۵۴۶) و در این متن نیز حرکتش به‌سوی نور ـــــ گوهر شب‌افروز (ماه) تا خورشید (درخت طوبی) و ستارگان ـــــ وصف شده است، می‌توان گفت این نماد در انیمیشن نیز جایگاهی هم‌تراز با متن یافته است. افزون‌بر این، فیلم‌ساز در ترکیبی خلاقانه که در لحظات مختلف و سینوسی که طی آن تبدیل انسان به باز و عکس آن نشان داده می‌شود، توانسته است اهمیت این نماد را در انیمیشن نیز به‌خوبی برجسته سازد اما نکته‌ای که می‌توانست در این طراحی بیشتر به آن توجه شود، رنگ «باز» است. این پرنده در سراسر انیمیشن، از آغاز تا پایان داستان، همانند دیگر عناصر تصویری با رنگ‌مایهٔ زرد بازنمایی شده است. درحالی‌که باتوجه‌به جایگاه رنگ سپید در فرهنگ عرفانی و ادبیات فارسی، که نماد نوزایی، تولد دوباره و نیز رنگ ارواح و جان‌ها قلمداد شده است (ستاری، ۱۳۷۲، ص. ۳۳)، اگر باز دست‌کم پس از طی مراحل سفر و تولد دوباره با رنگ سفید تصویر می‌شد، احتمالاً از طرفیت معناپذیری بیشتری برخوردار بود و امکان تحلیل نمادین جامع‌تری را فراهم می‌کرد. در چنین صورتی، این انتخاب می‌توانست به‌منزلهٔ گزارهٔ افزودهٔ تصویر بر متن، اهمیت بیشتری به دست آورد.

۲,۱,۲,۲,٤. «سیمرغ»: مرغی که مشهورترین پرندهٔ اساطیری ایران است و در نقش حکیمی رازآگاه ظاهر می‌شود (رویانی، ۱۳۹۶، ص. ۸۹) و در سرنوشت قهرمانان و حوادث اساطیری نقش‌آفرینی می‌کند (پورنامداریان، ۱۳۷۴، ص. ۷۵). برای او سرشتی دوگانه تصور کرده‌اند که «هم پرنده است و هم مردی پارسا» (کویاجی، ۱۳۸۰، ص. ۱۱۳). نحوهٔ پرداختن سهروردی به این نماد در متن، بیانگر جایگاه والا و قداست آن در ذهن و زبان اوست (بلخاری، ۱۳۹۹، ص. ۷۷). سیمرغ در انیمیشن حضوری کوتاه، اما اثرگذار دارد و بازنمایی آن تا حد زیادی بر حافظهٔ تصویری ایرانیان استوار است؛ حافظه‌ای که سیمرغ را پرنده‌ای بزرگ، شکوهمند و با بال‌وپر گشوده تصویر می‌کند. همچنین، باتوجه‌به حذف بخش‌های مرتبط با سیمرغ در داستان زال، رستم و... در انیمیشن، فیلم‌ساز کوشیده است کارکردهای اصلی این نماد را برجسته سازد؛ به‌گونه‌ای که سیمرغ هم در مقام منشأ برکت و هم در جایگاه راهنمای انسانِ دربند ایفای نقش می‌کند.

۲,۲,۲,٤. «عقل سرخ» استاد یا راهنما یکی از کهن‌الگوی‌های مهم و پرتکرار در داستان‌های کلاسیک است (وُیتیلا، ۱۳۹۰، ص. ۱۷). پیرِ *عقل سرخ* نیز به‌عنوان نمادی از استاد، راهنما یا همان عقل فعال شناخته می‌شود؛ زیرا باوجود سپیدی محاسن، سرخ‌روی به نظر می‌رسد و این سرخی حاصل قرار گرفتن میان نور و ظلمت دانسته شده است (رحیم‌پور و طاووسی، ۱۳۹۵، ص. ۱۰۹). این شخصیت در متن داستان ادبی این‌گونه توصیف می‌شود: «چون در آن شخص نگریستم محاسن و رنگ و روی وی سرخ بود. پنداشتم که جوان است، گفتم ای جوان از کجا می‌آیی؟ گفت ای فرزند این خطاب به خطاست، من اولین فرزند آفرینشم، تو مرا جوان همی خوانی؟ گفتم از چه سبب محاسنت سفید نگشته است؟

گفت محاسن من سپید است و من پیری نورانی‌ام» (سهروردی، ۱۳۳۲، ص. ۳). در انیمیشن، عقل سرخ در قالب موجودی سرخ‌رنگ بازنمایی شده است که ازنظر رنگ، در سراسر اثر یگانه است؛ زیرا دیگر موجودات زرد و سیاه تصویر شده‌اند. این شخصیت در جریان مواجهه با انسانِ دربند، چندبار تغییر شکل می‌دهد و در آخرین مرحله و در تفسیری خلاقانه، ضمن اشاره به مسیر درست، خود نیز به راهی تبدیل می‌شود که سالک بر آن ادامهٔ مسیر می‌دهد. این تصویرسازی، ضمن تأکید بر جایگاه این شخصیت در متن و تناسب آن با عنوان رساله و نقش کارکردی آن، از نمونه‌های موفق اقتباس به شمار می‌آید؛ زیرا با نواندیشی مطلوب، فضای توصیفی متن را به‌شکلی تصویری و ابهام‌زدا برای مخاطب تفسیر نمایشی می‌دهد و بر غنای نمادین متن در نسخهٔ انیمیشن می‌افزاید.

۳,۲,۲,٤. «درخت طوبی»: در متون دینی و تفاسیر قرآن کریم، درخت طوبی درختی است که ریشهٔ آن در بهشت قرار دارد (طباطبایی، ۱۳۷۰، ص. ۴۸۹). همچنین، شرح‌ها و بسط‌هایی از پیامبر اکرم(ص) و حضرت علی(ع) دربارهٔ این درخت نقل شده است (نک. فرات، ۱۴۱۰ق.، ص. ۷۲ـ۷۵). به‌طور خلاصه، در منابع روایی، طوبی درختی رحمت‌آفرین و نمادی از ولایت الهی و سایه‌دار و پر میوه و خنکی‌ساز معرفی شده است (صفایی‌پور و همکاران، ۱۳۹۵، ص. ۱۸۱). در *عقل سرخ* نیز این درخت افزون‌بر آنکه با توصیفاتی از رویش انواع میوه‌ها همراه است (نک. سهروردی، ۱۳۳۲، ص. ۸)، نمادی از خورشید هم به شمار می‌رود (پورنامداریان، ۱۳۸۶، ص. ۳۵۰)؛ منبعی برای فیض و نور که گوهر شب‌افروز یا همان ماه نیز روشنایی خود را از آن می‌گیرد و آشیانهٔ سیمرغ نیز بر فراز آن قرار دارد. از این منظر، طراحی درخت در انیمیشن نیز بر پایهٔ همین توصیفات شکل گرفته است؛ درختی با شاخه‌های درهم‌تنیده و میوه‌های گوناگون مانند هلو، انار، سیب و انگور که هم‌زمان بر آن می‌رویند، با این تفاوت که در فیلم براثرِ ریزش پرهای سیمرغ، برگ‌هایی بر شاخه‌های درخت می‌رویند؛ درحالی‌که در متن «نبات بر زمین» (نک. سهروردی، ۱۳۳۲، ص. ۸) می‌روید، نه بر شاخه‌های طوبی. باتوجه‌به کارکرد بصری درخت، وجه نمادین طوبی حتی در یک بازنمایی ساده نیز برای مخاطب، واجد تفسیر و معنا می‌شود؛ هرچند همچنان بخشی از ظاهر آن در پوستهٔ نمادین باقی می‌ماند و وجه نوربخشی، آن‌گونه که در متن مطرح شده، به مخاطب منتقل نمی‌شود؛ اما جایگاه مهم این درخت هم به‌عنوان نماد نعمت و هم به‌سبب پیوند آن با سیمرغ، به‌خوبی بازنمایی شده است که موجب تلذذ ادبی و بصری توأمان می‌شود.

٤,۲,۲,٤. «کوه قاف»: این کوه مرزی است که انسان ورای آن نمی‌تواند برود و گویی نمادی است از دنیای ملکوت و اسطوره‌ای است که منشأ آن را باید در باورهای اساطیری عربی جست‌وجو کرد (نک. عبودی، ۱۴۱۱ ق.، ذیل قاف)؛ چنان‌که در روایات و تفاسیر دینی نیز جایگاهی مهم، معنوی و غالباً محافظت‌کننده دارد (جلالی و رضاداد، ۱۳۸۶، ص. ۵۴ـ۶۳). در اساطیر ایرانی نیز منزلگاه سیمرغ و به رنگ سبز است و برخی معتقدند که ورای آن آخرت است (یاحقی، ۱۳۷۵، ص. ۳۳۷؛ حموی، ۱۳۳۹ق.، ج. ۱/ ۲۳). در بیشتر منابع، قاف نه یک کوه منفرد، بلکه رشته‌کوهی گسترده است که بلندترین نقطهٔ آن «قلهٔ قاف» نام دارد (مقدسی، ۱۳۷۳، ص. ۳۰۵). این نماد در ادبیات غنایی و عرفانی فارسی نمود بیشتری دارد (واثق‌عباسی و علی‌پور، ۱۳۹۷، ص. ۶۱) و براساس بررسی‌های انجام‌شده در آثار عرفانی، نمادی از عظمت، صعب العبوری و دور از دسترس‌بودن و ارتفاع زیاد است (شعبان‌زاده و علی‌پور، ۱۳۹۵، ص. ۸۱ـ۸۴). ازاین‌رو، قاف از ظرفیت بالایی برای تفسیر و تصویرسازی برخوردار است. براین‌اساس، در *عقل سرخ* نیز قاف که متشکل

از یازده کوه است و هفت فلک سیارات و دو فلک ثوابت و فلک اطلس بالای آنهاست (پورنامداریان، ۱۳۸۶، ص. ۳۵۰)، نمادی از چالش‌های پیشِ روی سالک محسوب می‌شود که می‌توان آن را در همان بستر کلی معنایی حوزهٔ عرفان تحلیل کرد. بااین‌حال، در انیمیشن از آن نمادی آن‌چنان مهم و تفسیردار خلق نشده است و استقلال بصری مشخصی نمی‌یابد. برای مخاطبی که با متون عرفانی یا رسالهٔ *عقل سرخ* آشنایی ندارد، کوه‌ها واجد ویژگی خاص و منحصربه‌فردی نیستند. افزون‌بر این، آنچه در انیمیشن به‌عنوان رشته‌کوه بازسازی شده است، در ابتدا مجموعه‌ای متشکل ازده کوه کوتاه‌تر و سپس شش قلهٔ تیزتر و بلندتر است که باتوجه‌به مکث کوتاه فیلم‌ساز بر این تصاویر، در ذهن مخاطب آشنا با متن نیز ارتباط ویژه یا ارجاعی دقیق و مبتنی‌بر وجوه نمادین قاف شکل نمی‌گیرد. خاصه آنکه تصاویر دیگری مانند دشت، دریا و جنگل نیز با همین رویکرد در مسیر سالک به تصویر کشیده شده‌اند و تا حد زیادی وجه متمایز قاف را برای مخاطب کم‌رنگ کرده است.

۳،۲،٤. نمادهای حذف‌شده در انیمیشن

همان‌گونه که پیش‌تر در بخش بررسی داستان اشاره شد، بخشی از روایت و برخی نمادهای تفصیلی موجود در متن، در نسخهٔ انیمیشنی به‌کلی حذف شده‌اند؛ برای نمونه، آنچه در متن به‌صورت روایتی الحاقی ـــــ و نه در قالب خط اصلی داستان ـــــ از ماجرای زال، رستم و اسفندیار حکایت می‌شود و دربردارندهٔ خوانش خاص و متفاوت سهروردی از این شخصیت‌ها در مقایسه با *شاهنامه* است، در انیمیشن هیچ بازتابی نیافته است. از این منظر، حضور نمادین زال به‌عنوان نماد و رهرویی خداجوی که پیوند خود را با جهان نهان و مینوی برین نگسسته است (کزازی، ۱۳۹۲، ص. ۴۸۵) از فرایند اقتباس حذف شده و به‌تبع آن، ماجراهای مربوط به رستم و اسفندیار نیز در اثر حضور ندارند و فیلم‌ساز از آن گذشته است. این حذف هرچند بخشی از وجوه تنوع معناپردازانهٔ خاص متن را کاهش داده است، باتوجه‌به رویکرد فیلم کوتاه در انسجام برای ارتباط سریع با مخاطب در فرصت و فضایی محدود، اجتناب‌ناپذیر به نظر می‌رسد. افزون‌بر این، حذف این بخش‌ها در انتقال درون‌مایهٔ مسلط بر متن، اثر مخرب یا کاهنده‌ای ایجاد نکرده است.

بخش دیگری از متن که نمادپردازی بسیاری زیادی داشته است و با جزئیاتی نسبتاً مفصل شرح داده می‌شود، قسمت مربوط به نمادهایی همچون گوهر شب‌افروز، دوازده کارگاه اصلی و نه کارگاه زیرین، مزرعه‌ای که در زیر همهٔ کارگاه‌ها قرار دارد و نیز خلعتی که به شاگردان و استادان داده می‌شود، اختصاص یافته است. هریک از این عناصر واجد معانی مشخص‌اند و درعین‌حال ظرفیت تصویرسازی مطلوبی نیز در آنها دیده می‌شود؛ چنان‌که از منظر پورنامداریان این نمادها چنین تفسیر می‌شود: «گوهر شب‌افروز نمایندهٔ ماه است، دوازده کارگاه رمز دوازده برج، نه کارگاه دیگر که زیر دوازده کارگاه قرار گرفته‌اند، هفت فلک سیاره‌ها و دو فلک اثیر و زمهریر هستند و شاگردی چند در هریک از دوازده کارگاه، ستارگان ثابتند و استادان هفت‌گانه بر هریک از هفت کارگاه، سیاره‌ها: قمر، عطارد، زهره و... و مزرعه‌ای که در زیر نه کارگاه قرار می‌گیرد، کرهٔ زمین است و خلعتی که به شاگردان (ستارگان ثابت بر فلک بروج) و به استادان (ستارگان سیار بر افلاک سبعه) داده می‌شود، همان نور و روشنی ستارگان است» (پورنامداریان، ۱۳۸۶، ص. ۳۵۰ـــ۳۵۱). بااین‌حال، همهٔ این نمادهای تصویرساز به‌همراه تفسیرشان در انیمیشن حذف شده‌اند. در این بخش به نظر می‌رسد ضعف روایت انیمیشن در مقایسه با متن به‌شدت رخ‌نمایی می‌کند و مخاطب آشنا با متن، صرف‌نظر از دلایل فنی یا هنری

فیلم‌ساز، از حذف چنین عناصر مهمی غافلگیر و حتی ناامید می‌شود؛ زیرا به نظر می‌رسد همهٔ این نمادها به‌شکل جسمی مخروطی‌شکل با اتاق‌های در حال حرکت و مشابه ـــ مانند آنچه ظاهر نمادها در متن توصیف می‌کند ـ زبان فهم تحلیلی فیلم را به‌شدت ثقیل و نامفهوم کرده است. درواقع، در نقطه‌ای که انتظار می‌رود فیلم‌ساز با تصویرسازی خلاقانه، محتوای عمیق متن ادبی را از پسِ نمادها استخراج و برای مخاطب تفسیر و تصویر کند، با ساده‌انگاری مبتنی‌بر حذف و خلاصه‌سازی اشتباه، پیچیدگی‌ها را افزایش داده و گُنگ بودن بیشتری را جایگزین تحلیل معنا کرده است. از این زاویه، هرچند ممکن است برخی مخاطبان آشنا با متن با ارجاع ذهنی به دانسته‌های خود، درگیر پیچیدگی در فهم کمتری شوند؛ اما مخاطبانی که متن ادبی را نخوانده‌اند و ارجاع ذهنی بدان ندارند، در برقراری ارتباط با تصاویر، به‌ویژه در بخش پایانی انیمیشن، با دشواری روبه‌رو می‌شوند و در فضایی آکنده از ابهام رها و سرگردان می‌مانند.

۵. نتیجه‌گیری

از بررسی توأمان متن *عقل سرخ* و انیمیشن اقتباسی آن، چنین برمی‌آید که در نسخهٔ تصویری و در طول داستان حدود هفت دقیقه‌ای آن، تا حد ممکن تلاش شده است ساختار ظاهری قصه و مسیر حرکت از آغاز تا پایان، با بیشترین میزان وفاداری به متن بازسازی شود و جز در برخی جزئیات مربوط به پایان داستان، روند کلی روایت برای مخاطب بازنمایی شود. بااین‌حال، دربارهٔ سایر عناصر داستانی، وضعیت آن‌چنان بدون تغییر نمانده است. حذف راوی و نظام پرسش و پاسخ موجود در متن ادبی، سبب شده است جزئیات محتوایی بسیار زیادی که جنبهٔ شناختی مطلوبی در اختیار مخاطب متن ادبی قرار می‌دهد، از میان برود. درنتیجه، تمرکز شدید حواس بر درک شکل یگانه‌ای از تصاویر، که حاصل ضعف و قدرت خیال و مهارت تصویرگری فیلم‌ساز و گروه سازنده است، شکل گرفته است. همچنین، با حذف برخی ماجراهای موجود در متن، ازجمله اشاره به داستان زال و رستم و سیمرغ، تنوع روایی اثر کاهش یافته و روایت به‌سوی ارائه‌ای خطی‌تر و مستقیم‌تر سوق پیدا کرده است. ازسوی‌دیگر، هرچند تمثیل کلی و چهارچوب‌ساز سفر از متن به تصویر منتقل شده است، زبان نمادین متن در بازنمایی تصویری، دستخوش تغییرات عمده‌ای شده است؛ چنان‌که ضمن حذف برخی نمادهای مهم، با تسامح و بدون پرداخت و تصویرسازی کافی برای برخی نمادها بازنمایی شده‌اند. ازاین‌رو، انیمیشن در بسیاری از موارد نمی‌تواند تفسیر یا تحلیلی راهگشا و فهم‌آفرین به مخاطب ارائه دهد. براین‌اساس، در پاسخ به پرسش اصلی پژوهش که تا چه اندازه می‌توان از ظرفیت‌های فیلم کوتاه انیمیشن برای ساخت نسخه‌های اقتباسی مطلوب از متون کوتاه عرفانی استفاده مناسب کرد، باید گفت بررسی مقایسه‌ای میان انیمیشن و متن *عقل سرخ* نشان می‌دهد که ظرفیت‌های بصری فیلم کوتاه انیمیشن باوجود امکانات نامحدود آن از میزانسن‌سازی، در این اثر به‌طور کامل به کار گرفته نشده است. تأکید بر روایت خطی و انتقال روایت در قالب تصاویری ساده‌سازی‌شده، همراه با تغییر یا حذف برخی وجوه داستانی و نمادها، هم به روشن‌ترشدن مفاهیم متن کمکی نکرده است و هم باعث ایجاد احساساتی نامفهوم و بعضاً متناقض با متن شده است که می‌توان این ضعف در ایجاد تصویر را هم مربوط به ویژگی‌های ذاتی متون عرفانی و اجزای بسیار به‌هم‌فشردهٔ آن دانست که فقط در توصیفات متن و مبتنی‌بر روابط درون‌متنی و باتکیه‌بر قدرت بی‌اندازهٔ واژگان قابلیت درک می‌یابند. این نکته را می‌توان ازجمله محدودیت‌های خلاقانهٔ فیلم‌سازی برشمرد؛ زیرا جز در مواردی معدود، از ظرفیت‌های بصری انیمیشن، بهره‌برداری کافی نشده و زبانی جدید و متناسب با متن عرفانی در بازنمایی تصویری خلق نشده است که بتواند مخاطب

را از پسِ رموز موجود در ظاهر نمادها پیش‌تر ببرد. براین‌اساس، انتخاب فرم ساده و مبتنی‌بر سه رنگ محدود نیز در این انیمیشن، بیش از آنکه به آفرینش فضایی رازآلود و متناسب با حال‌وهوای روایت بینجامد، به حذف جزئیات و ایجاد ابهام بیشتر منجر شده و کمکی به معناسازی در این اقتباس نکرده است.

منابع

بلخاری قهی، حسن (۱۳۹۹). سیمرغ اوستایی، سیمرغ اشراقی، پژوهشی در ریشه‌شناسی تاریخی سیمرغ در حکمت ایرانی‌ـاسلامی. *تاریخ فلسفه*، *۱۰*(۴)، ۷۷ـ۹۸. https://sid.ir/paper/400189/fa

بوردول، دیوید، و تامسون، کریستین (۱۳۹۰). *هنر سینما* (فتاح محمدی، مترجم). مرکز.

پناهی، نعمت الله (۱۳۹۶). استعاره مفهومی؛ الگوی ادراکی تجربه عرفانی در عقل سرخ سهروردی. *کاوش‌نامه زبان و ادبیات فارسی*، *۱۸*(۳۵)، ۹ـ۲۹. https://ensani.ir/fa/article/536019

پورشبانان، علیرضا (۱۳۹۶). *سینمای اقتباسی و ادبیات کلاسیک فارسی*. سوره مهر.

پورنامداریان، تقی (۱۳۷۴). *دیدار با سیمرغ*. پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

پورنامداریان، تقی (۱۳۸۶). *رمز و داستان‌های رمزی در ادب فارسی*. انتشارات علمی و فرهنگی.

تقی‌لر، فرهاد، محمدزاده، مهدی، و ناصربخت، محمدحسین (۱۴۰۲). واکاوی بوطیقایی ظرفیت‌های نمایشی عقل سرخ سهروردی. *تئاتر*، *۱۰*(۹۲)، ۲۱ـ۳۴. https://ensani.ir/fa/article/560619

توکلیان، سعید (۱۳۸۵). فیلم انیمشن کوتاه، هنری واقعی است. *فارابی*، *۱۶*(۲)، ۱۷۱ـ۱۷۶. https://ensani.ir/fa/article/25856

ثروتیان، بهروز (۱۳۶۹). *بیان در شعر فارسی*. نشر برگ.

جلالی، مهدی، و رضاداد، فاطمه (۱۳۸۶). کوه قاف، اسطوره یا واقعیت؛ ارزیابی جایگاه کوه قاف در احادیث تفسیری و متون روایی. *علوم حدیث*، *۱۲*(۴۵)، ۵۱ـ۷۴. https://www.ensani.ir/fa/article/257504

حموی، یاقوت بن عبدالله (۱۳۳۹ق.). *معجم البلدان*. دار احیاء التراث العربی.

دادلی اندرو، جیمز (۱۳۸۱). بنیان اقتباس (ابوالفضل حری، مترجم). *فارابی*، *۱۳*(۴۶)، ۱۱۹ـ۱۲۸. https://ensani.ir/fa/article/25340

دنسیگر، کِن، و راش، جِف (۱۳۹۴). *فیلم‌نامه‌نویسی متفاوت؛ گسست موفق از قواعد* (محمد شهبا، مترجم). هرمس.

رحیم‌پور، فروغ السادات، و طاووسی ینگابادی، مجید (۱۳۹۵). نمود انسان‌شناسی اشراقی سهروردی در رساله‌های آواز پر جبرئیل، عقل سرخ و مونس‌العشاق. *اندیشه دینی*، *۱۶*(۳)، ۹۷ـ۱۲۶. https://ensani.ir/fa/article/366366

رویانی، وحید (۱۳۹۶). سیمرغ در ادبیات عامیانه ایران. *فرهنگ و ادبیات عامه*، ۵(۱۶)، ۸۹ـ۱۰۸. https://cfl.modares.ac.ir/article-11-5134

ستاری، جلال (۱۳۷۲). *مدخلی بر رمزشناسی عرفانی*. نشر مرکز.

سهروردی، شهاب الدین (۱۳۳۲). *عقل سرخ* (به کوشش محسن صبا). انجمن دوستداران کتاب.

سیادت، عسکر، کشاورزی، سودابه، و واردی، زرین‌تاج (۱۴۰۳). بررسی مؤلفه‌های حماسی در رساله عقل سرخ سهروردی. *ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی*، ۲۰(۷۴)، ۷۷-۱۰۳. https://doi.org/10.30495/mmlq.2023.708638

شاپوری، سعید (۱۳۷۶). جنبه‌های داستانی رساله عقل سرخ. *ادبیات داستانی*، *۶*(۴۲)، ۸۲ـ۸۷.
https://ensani.ir/fa/article/212643

شعبان‌زاده، مریم، و علی‌پور، اسماعیل (۱۳۹۵). از اسطوره تا عرفان: بررسی تطور کارکردهای معنایی قاف. *پژوهش‌های ادب عرفانی (گوهر گویا)*، *۱۰*(۱)، ۱۰۰-۷۷. https://doi.org/10.22108/jpll.2016.20883

شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۸۶). *صور خیال در شعر فارسی*. آگه.

شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۹۲). *زبان شعر در نثر صوفیه*. سخن.

شوالیه، ژان و گربران، آلن (۱۳۸۴). *فرهنگ نمادها* (سودابه فضایلی، مترجم). جیحون.

صرفی، محمدرضا (۱۳۸۶). نماد پرندگان در مثنوی. *پژوهش‌های ادبی*، *۵*(۱۸)، ۵۳ـ۷۶.
https://ensani.ir/fa/article/21921

صفایی‌پور، هادی، معماریان، غلامحسین، و بمانیان، محمدرضا (۱۳۹۵). بررسی ریشه‌های معنایی درخت طوبی در منابع شیعی. *شیعه‌شناسی*، *۱۴*(۵۳)، ۱۷۱ـ۱۹۰. https://www.shiitestudies.com/article/25330

طباطبایی، سید محمدحسین (۱۳۷۰). *تفسیر المیزان* (سید محمدباقر موسوی همدانی، مترجم). بنیاد علمی و فرهنگی علامه طباطبایی.

عبودی، هنری. س. (۱۴۱۱ق.). *معجم الحضارات السامیه*. جروس بُرس.

فرات، ابوالقاسم (۱۴۱۰ق.). *تفسیر فرات کوفی* (شیخ محمد الکاظم، مصحح). وزارت ارشاد اسلامی.

کزازی، میرجلال الدین (۱۳۹۲). *نامه باستان، از آغاز تا پادشاهی منوچهر*. انتشارات سمت.

کویاجی، کووورجی (۱۳۸۰). *آیین‌ها و افسانه‌های ایران و چین باستان* (جلیل دوستخواه، مترجم). مرکز بین‌المللی گفت‌وگوی تمدن‌ها.

مسعودی‌فرد، جلیل و ریحانی، ندا (۱۳۹۵). تحلیل رساله عقل سرخ سهروردی براساس نقد کهن الگویی. *پژوهش‌های ادبی و بلاغی*، *۵*(۱)، ۵۵ـ۶۴. https://pab.journals.pnu.ac.ir/article_4098.html

مرادی‌زاده، حسین (۱۳۹۹). *انیمیشن کوتاه عقل سرخ*. مرکز گسترش سینمای تجربی و پویانمایی.

مزاری، سید امیررضا (۱۳۹۹). تحلیل گفتمان روایی در رساله عقل سرخ سهروردی؛ بستری برای الگوسازی الهیات روایی در سنت اسلامی. *فلسفه و کلام اسلامی*، *۵۳*(۱)، ۲۲۵ـ۲۴۲.
https://doi.org/10.22059/jitp.2020.285508.523133

مقدسی، مطهر بن طاهر (۱۳۷۳). *آفرینش و تاریخ* (محمدرضا شفیعی کدکنی، مترجم). آگه.

منوچهری، عباس (۱۳۸۵). عقل سرخ و حق سبز، انسان‌شناسی اشراقی و حق انسانی. *پژوهش علوم سیاسی*، *۲*(۳)، ۷۳ـ۹۶.
https://ensani.ir/fa/article/80972

موسوی، اشرف‌السادات (۱۳۸۸). نکاتی پیرامون فیلم کوتاه، نیازمندی‌ها و معضلات پیش‌روی آن: گونهٔ مستقل از هنر سینما. *نقد سینما*، *۱۴*(۶۴)، ۳۳۶ـ۳۷. https://ensani.ir/fa/article/230761

موسوی، رقیه، و یزدانی، حسین (۱۴۰۳). زبان رخداد و انتقال معنی، خوانش هرمنوتیکی عقل سرخ باتکیه‌بر نظریه گادامر. *تفسیر و تحلیل متون ادبیات فارسی*، *۱۶*(۵۹)، ۱۳۷ـ۱۱۷.
https://www.noormags.ir/view/fa/articlepage/2181895

نصر، سیدحسن (۱۳۸۶). *سه حکیم مسلمان*. امیرکبیر.

نیک‌پناه، فاطمه، حجازی، بهجت السادات و فرّخ نیا، مهیندخت (۱۴۰۲). تحلیل نشانه‌معناشناختی عقل سرخ شیخ شهاب‌الدین سهروردی و رساله‌الطیر ابن‌سینا. *جستارهای زبانی*، ۱۴ (۲)، ۱۹۱ـ۲۲۳.

http://doi.org/10.29252/LRR.14.2.6

واثق‌عباسی، عبدالله، و علی‌پور، اسماعیل (۱۳۹۷). از البرز تا قاف: بررسی تطبیقی دو رشته‌کوه اسطوره‌ای. *کهن‌نامه ادب فارسی*، ۹ (۲)، ۵۹ـ۸۰. https://ensani.ir/fa/article/394618

وارنر، رکس (۱۳۸۶). *دانشنامهٔ اساطیر جهان* (ابوالقاسم اسماعیلپور، مترجم). اسطوره.

وُیتیلا، استوارت (۱۳۹۰). *اسطوره و سینما* (محمد گذرآبادی، مترجم). هرمس.

یاحقی، محمدجعفر (۱۳۷۵). *فرهنگ اساطیر و اشارات داستانی*. سروش.

References

Abboudi, H. S. (1990). *The collection of Semitic civilizations*. Jeros Bors Publications. [In Persian]

Bolkhari Qehi, H. (2020). Avestan Sī murgh, Ishraqi Sī murgh (A Historical Etymology of Sīmurgh in Islamic-Iranian Philosophy). *History of Philosophy*, *11*(4), 77-98. https://sid.ir/paper/400189/en [In Persian]

Bordwell, D., & Thomson, C. (2011). *The Art of Cinema* (F. Mohammadi, Trans). Markaz Publications. [In Persian]

Chevalier, J., & Gerberan, A. (2005). *The Culture of Symbols* (S. Fazaili, Trans). Jeyhuon Publications. [In Persian]

Dansiger, K., & Rush, J. (2015). *Different Screenwriting: Successfully Breaking the Rules* (M. Shahba, trans). Hermes Publications. [In Persian]

Dudley Andrew, J. (2002). The Basis of Adaptation (A. Horri, Trans). *Farabi*, *13*(46), 119-128. https://ensani.ir/fa/article/25340 [In Persian]

Furat, A. (1989). *Tafsir Furat Kufi* (M. al-Kazim, corrector). Ministry of Islamic Guidance Publications. [In Persian]

Hamvi, Y. (1920). *MojamoAl-Baldan*, dictionary Publishing house of Ihya al-Trath al-Arabi. [In Persian]

Jalali, M., & Rezadad, F. (2008). Qaf mountain: myth or reality evaluating the status of qaf mount in tafsir and hadith texts. *Olum-i-hadith*, *12*(45), 51-74. https://sid.ir/paper/90537/en [In Persian]

Kazazi, M. (2013). *Ancient Letters, from the Beginning to the Kingdom of Manouchehr*. Samt Publications. [In Persian]

Koyyaji, K. (2001). *Rituals and Legends of Ancient Iran and China* (J. Dostkhah, Trans). International Center for Dialogue of Civilizations Publications. [In Persian]

Manuchehri, A. (2006) Red Reason and Green Rights: Illuminationist Anthropology and Human Rights. *Pajuhesh Siyasat Nazari*, *2*(3), 73-96. https://ensani.ir/fa/article/80972 [In Persian]

Masodifar, J, & Reyhani, N. (2017). analysis of " Aghl e Surkh" Suhrawardi media based archetypal criticism. *Literary and Rhetorical Research*, *5*(1), 41-54. https://ensani.ir/fa/article/486613 [In Persian]

Mazari, S. A. (2020). Analysis of Narrative Discourse in Suhrawardi's Treatise on Red Wisdom; A Basis for Modeling Narrative Theology in Islamic Tradition. *Philosophy and Kalam*, *53*(1), 225-242. https://doi.org/10.22059/jitp.2020.285508.523133 [In Persian]

Moghaddisi, M. (1994). *Creation and History* (M.R. Shafi'i Kadkani, Trans). Agha Publications. [In Persian]

Moradizadeh, H. (2019). Short animation "*Red Wisdom*". Center for the Development of Experimental Cinema and Animation. [In Persian]

Mousavi, R., Yazdani, H. (2024) The Language of Event and Transmission of Meaning: The Hermeneutic Reading of the Red Intellect (Aghl-e Sorkh) via the Lens of Gadamer. *Interpretation and Analysis of Persian Language and Literature Texts (Dehkhoda)*, *16*(59) 117-137. https://ensani.ir/fa/article/597941 [In Persian]

Musavi, A. (2009) Some notes about short films, their requirements and the problems they face: an independent genre of cinema art. *Cinema Review Spring*, *14*(64), 36-37. https://ensani.ir/fa/article/230761 [In Persian]

Nasr, S.H. (2007). *Three Muslim Sages*. Amir Kabir Publications. [In Persian]

Nikpanah,F. , Hejazi, B. S., & Frrokhnia, M. (2023). Semiotics Analysis of Red wisdom Shaikh shahaboddine Suhrawardi and Resalotottair Abne-Sina. *Language Related Research*, *14*(2), 191-223. http://doi.org/10.29252/LRR.14.2.6 [In Persian]

Panahi, N. (2018). A Study of the Relation between Mystical Experience and Metaphorical Language in Suhravardi's "Aghl-e- Sorkh". *Journal of Kavoshnameh in Persian Language and Literature*, *18*(35), 9-29. https://ensani.ir/fa/article/536019 [In Persian]

Pournamdarian, T. (1995). *Meeting with Simorgh*. Publications of the Institute for Humanities and Cultural Studies. [In Persian]

Pournamdarian, Taqi (2007). *Codes and Code Stories in Persian Literature*. Scientific-Cultural Publications. [In Persian]

Pourshabanan, A. (2017). *Adapted Cinema and Classical Persian Literature*. Suremehr Publications. [In Persian]

Rahimpour, F., & Tavuosi Yangabadi, M. (2016). The manifestation of Suhrawardi's anthropology of illumination in the treatises Awaz Par Jibra'il, Aghl-e Sorkh and Munis al-Ashaq. *Journal of Religious Thought*, *16*(60), 97-126. https://ensani.ir/fa/article/366366 [In Persian]

Ruyani, V. (2017). The Characteristics of Symorgh in Persian Folklore. *Culture and Folk Literature*, *5*(16), 89-108. https://cfl.modares.ac.ir/article-11-5134. [In Persian]

Safaeipour, H., Memarian, Gh., & Bamanian, M. (2016). Studying the semantic roots of the Tuba tree in Shiite sources. *Quarterly Journal of Shiite Studies*, *14*(53), 171-190. https://www.shiitestudies.com/article [In Persian]

Sarafi, M. R. (2007). The Symbolism of Birds in the Masnavi. *Literary Studies*, *5*(18), 53-76. https://ensani.ir/fa/article/21921 [In Persian]

Sattari, J. (1993). *An entry on mystical cryptology*. Markaz Publications. [In Persian]

Serwatiyan, B. (1980). *Expression in Persian Poetry*. Barg Publications. [In Persian]

Seyadat, A. keshavarzi, S., & Varedi, Z. (2024) Exploring Epic Elements in Suhrawardi's Aghl-e Surkh Treatise. *Mytho-Mystic Literature Quarterly Journal*, *20*(74), 77-104. https://doi.org/10.30495/mmlq.2023.708638 [In Persian]

Shaabanzadeh, M., & Alipoor, E. (2016). From Myth to Mysticism: An Investigation of the Evolution of Semantic Functions of "Qaf". *Research on Mystical Literature*, *10*(1), 77-100. https://doi.org/10.22108/jpll.2016.20883 [In Persian]

Shafiei Kadkani, M. (2007). *Imagination in Persian Poetry*. Agah Publications. [In Persian]

Shafiei Kadkani, M. (2013). *The Language of Poetry in Sufi Prose*. Sokhan Publications. [In Persian]

Shapouri, S. (1997). Fictional Aspects of the Treatise on the Red Wisdom. *Fiction Literature*, *6*(42), 82-.87. https://ensani.ir/fa/article/212643 [In Persian]

Suhrawardi, Sh. (1953). *Red Wisdom*. (by M. Saba). Book Lovers Association Publications. [In Persian]

Tabatabaei, S. M. (1991). *Tafsir al-Mizan* (S. M. B. Mousavi Hamedani, trans). Allameh Tabatabaei Scientific and Cultural Foundation Publication. [In Persian]

Taghiler, F., Mohammadzadeh, M., & Naserbakht, M.H. (2023). Boutique analysis of the dramatic capacities of Sohrvardi's treatise Aghl-e Sorkh. *Theater Journal*, *10*(92), 21-34. https://ensani.ir/fa/article/560619 [In Persian]

Tavakolian, S. (2006). Short animation film is a true art. *Farabi*, *16*(2), 171-176. https://ensani.ir/fa/article/25856 [In Persian]

Vaseghabasi, A. and Alipour, E. (2019) From Alborz to Qaf: A Comparative Study of Two Mythical Mountain Ranges. *Classical Persian Literature*, *9*(2), 59-80. https://ensani.ir/fa/article/394618 [In Persian]

Warner, R. (2007). *Encyclopedia of World Mythology* (A. Ismailpour, Trans). Astoureh Publications. [In Persian]

Wojtyla, S. (2011). *Myth and Cinema* (M. Gozarabadi, Trans). Hermes Publications .[In Persian]

Yahaghi, M. J. (1996). *Dictionary of Mythology and Fictional References*. Soroush Publications. [In Persian]