



<https://jpll.ui.ac.ir/?lang=en>

Research on Mystical Literature

E-ISSN: 2476-3292

Document Type: Research Paper

Vol. 20, Issue 2, No.57, 2026, pp. 83-98

Received: 03/01/2026

Accepted: 01/07/2026

A Comparative Look at the Short Animation "Aghl-e Sorkh" and Its Relationship with Suhrawardi's Literary Text

Alireza Pourshabanan 

Associate Professor, Department of General Studies, Faculty of Applied Sciences, Iran University of Art, Tehran, Iran
a.pourshabanan@art.ac.ir

Abstract

A comparative study of works adapted from classical Persian literature represents an important turning point, offering the capacity to identify and apply better methods for establishing an adaptational connection between literature and imagery across various film genres. Accordingly, this article seeks to compare, through a descriptive-analytical method and from a comparative perspective, Suhrawardi's treatise *Aghl-e Sorkh* (Red Wisdom) with its short animated adaptation of the same title. The main question addressed is whether it is possible to adapt short mystical texts from classical mystical or philosophical-mystical literature into short animated films while conveying all their thematic and structural values—with particular reference to the selected example. It appears that, despite some general similarities—such as the parallel main storyline and the transfer of the journey framework from text to animation—the adaptation cannot be considered entirely successful. Certain story elements have been omitted to maintain visual narrative coherence, and the symbols, aside from mere visual transfer with limited creative reinterpretation, do not lead to a new level of expression. Furthermore, a visual language appropriate to the multilayered and interpretable concepts of the text has not been developed. It is therefore necessary to employ more creative methods for transforming mystical themes into meaningful images, making full use of the unlimited capacities of mise-en-scène in animation.

Keywords: Mystical Literature, *Aghl-e Sorkh*, Adaptation, Short Film, Animation.

Introduction

A short film is a format intended to establish an effective connection with its audience in the shortest possible time. The filmmaker strives to create the desired mood, atmosphere, and thematic content with maximum impact on the audience within this brief duration by employing various technical and artistic approaches. From this perspective, one of the conventional methods that offers extensive expressive possibilities with significant control over the mise-en-scène is animation, which can be particularly effective in short films for storytelling. However, the question remains: can the capacity of animation, within the framework of an adapted short film, elevate what is embedded in a mystical (short) text to a clearer level of expression?

* Corresponding author

Pourshabanan, A. (2026). A Comparative Look at the Short Animation "Aghle Sorkh" and Its Comparison with the Literary Text of Suhrawardi's Aghle Sorkh. *Research on Mystical Literature*, 20(2), 83-98.
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

Attention to the statistics of literary adaptations for theatrical productions shows that this approach has always been a desirable way to introduce literature to a wider audience and to create multiple interpretations of a single text, especially in the case of interpretable mystical texts. From this standpoint, utilizing the potential of animation—in which cinematic limitations are far fewer than in live-action cinema—is a strategy chosen by some filmmakers to recreate the form and content of texts with deep and multilayered meanings in a new medium with minimal restrictions. *Aghl-e Sorkh* was produced in its animated version with probably such an objective in mind.

The present study, adopting a comparative approach, examines both the literary and dramatic works—Suhrawardi's *Aghl-e Sorkh* and its short animated adaptation of the same title, directed by Hossein Moradizadeh. The central question is whether short mystical texts from classical mystical or philosophical-mystical literature can be optimally utilized in the production of short animated films, and whether such adaptations in this form and framework have the capacity to convey all the thematic and structural values of the text to both audiences—those who have read the original text and those who have not.

Review of Literature

Aghl-e Sorkh (Red Wisdom) is one of those works that has been examined by researchers from various angles and in recent years has consistently been part of studies adopting different interpretive approaches. For instance, Shapouri (1997) examined the narrative and story elements of the treatise in "The Story Aspects of the Treatise of Red Wisdom," while Taghilar et al. (1993) analyzed its dramatic capacities in "A Poetic Analysis of the Dramatic Capacities of Red Wisdom" with a focus on its potential for theatrical production. In addition, Masoudifard and Reyhani (2016), in "Analysis of Suhrawardi's Red Reason Treatise Based on Archetypal Criticism," approached the text through literary criticism and interpretation based on the theories of prominent critics in this field. Some interdisciplinary studies with non-literary approaches, such as attention to human rights and socio-political perspectives—for example, "Red Reason and Green Right, Enlightenment Anthropology and Human Right" (Manouchehri, 2006)—have also emphasized a concept of human rights within this treatise. However, no research has been found in the area of adaptation, particularly a comparative study with a short film based on this text. In this regard, the present study adopts an interdisciplinary approach to examine the weaknesses and strengths of this adaptation in comparison with the original text and to analyze the potential and actual capacities of this transfer from literature to a visual version.

Methodology

This research employs a comparative approach, paying attention to both the field of classical Persian literature and its characteristics, while also examining the specific features of the literary text *Aghl-e Sorkh* alongside its animated adaptation. The similarities and differences between the two works have been analyzed simultaneously using a descriptive-analytical perspective. The research process was completed through the use of library resources and cyberspace, including specialized art and humanities sites and portals, as well as public platforms for film and media analysis and criticism.

Results

From a simultaneous examination of the text of *Aghl-e Sorkh* and its animated adaptation, it appears that in the visual version—throughout its approximately seven-minute narrative—considerable effort has been made to reconstruct the apparent structure of the story and the movement from beginning to end with utmost fidelity to the original text. Except for some changes in minor story details at the end, the rest of the narrative is presented to the audience exactly as in the text. However, the situation has not remained unchanged regarding other story elements. By eliminating the narrator and the question-and-answer system found in the literary text, many content details that provided a desirable cognitive dimension to the audience of the literary text have been virtually removed. Instead, a strong focus on presenting a single form of images has emerged, which reflects both the strengths and weaknesses of the filmmaker's imagination and skill.

The omission of some story references—such as those to Zal, Rostam, and Simorgh—has reduced the variety of narratives, and the emphasis has been placed on a direct, linear presentation of the story. Furthermore, although the overall metaphor and the journey framework have been transferred from text to image, the use of the text's symbolic language in visual representation has undergone significant changes. While some important elements

have been omitted, the imagery for certain symbols has been superficially addressed, and no insightful interpretation or analysis has been offered to the audience.

In response to the main research question—to what extent can the capacities of animated short films be appropriately used in creating desirable adaptations of short mystical texts?—it should be said that, in this case, although the visual capacities of animation were available to the filmmaker with an unlimited field of *mise-en-scène*, the focus on linearizing the stories and conveying the narrative through simplified images (by altering or omitting some story aspects and symbols) has not contributed to a clearer understanding of the work compared to the text. On the contrary, it has led to feelings of incomprehension and, in some cases, contradictions with the text. This weakness in image creation can be attributed to both the inherent characteristics of mystical texts and their highly compressed components, which can only be understood through textual descriptions based on intratextual relationships and the immense power of words. Additionally, this point can also be considered a weakness in the filmmaker's creativity, as—except in limited cases—the visual capacities of animation have been underexploited, and no new visual language appropriate to the mystical text has been developed that could guide the audience beyond the mysteries embedded in the appearance of the symbols. Accordingly, the choice of a simple form based on three limited colors in this animation, rather than creating a mysterious atmosphere rooted in the core narrative mood, has led to the removal of details and further ambiguity, and has ultimately not contributed to the creation of meaning in this adaptation.

نشریه علمی پژوهش‌های ادب عرفانی

سال بیستم، شماره دوم، پیاپی ۵۷، ۱۴۰۵، صص. ۸۳-۹۸

تاریخ وصول: ۱۴۰۴/۱۰/۱۳ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۵/۴/۱۰

مقاله پژوهشی

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

علیرضا پورشبانان* ، دانشیار و عضو هیئت علمی گروه عمومی دانشکده کاربردی دانشگاه هنر ایران، تهران، ایران

a.pourshaban@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. براین اساس، این مقاله با روش توصیفی-تحلیلی و رویکردی تطبیقی، به بررسی رساله «عقل سرخ» سهروردی و نسخه اقتباس شده از آن در انیمیشن کوتاه با همین عنوان می‌پردازد و می‌کوشد به این پرسش پاسخ دهد که آیا اقتباس از متون کوتاه عرفانی یا فلسفی-عرفانی ادبیات کلاسیک برای ساخت فیلم کوتاه انیمیشن و انتقال ظرفیت‌های مضمونی و ساختاری آن‌ها با توجه به نمونه انتخاب شده امکان‌پذیر است؟ براین اساس، به نظر می‌رسد با وجود برخی شباهت‌های کلی مثل تشابه در خط اصلی داستانی و انتقال ظرف بیانی سفر — به عنوان چهارچوب اصلی داستان از متن به انیمیشن — با در نظر گرفتن این نکته که برخی موارد داستانی برای رعایت انسجام روایت بصری، حذف شده است و همچنین نمادها نیز به جز 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 علاوه بر استفاده از ظرفیت‌های نامحدود میزانشن در انیمیشن، راه‌هایی خلاقانه برای تبدیل مضامین عرفانی به تصاویر معنا ساز به کار گرفت.

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

* مسئول مکاتبات

پورشبانان، علیرضا. (۱۴۰۵). نگاهی تطبیقی به انیمیشن کوتاه «عقل سرخ» و مقایسه آن با متن ادبی عقل سرخ سهروردی، پژوهش‌های ادب عرفانی،

۲۰(۲): ۹۸-۱۳۸.

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 زیر ۶۰ دقیقه، فیلم کوتاه محسوب می‌شوند، براساس تعریفی نانوشته، این گونه آثار در اغلب موارد کمتر از ۱۵ دقیقه زمان دارند (موسوی، ۱۳۸۸، ص. ۳۶). از این رو، فیلم‌ساز می‌کوشد با بهره‌گیری از رویکردهای مختلف فنی و هنری، در این بازه کوتاه، حس و حال 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 میزانش 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، فون ادبی و بسیاری از نمادها، روابط درون‌متنی و ارجاعات برون‌متنی آن‌ها، در قالب دیدگاه دراماتیک، قابلیت بیانی کامل نمی‌یابند. همچنین، از آنجا که شخصیت‌ها نمی‌توانند با همان پیچیدگی مطرح‌شده در متن، معادل تصویری مناسبی پیدا کنند، غنای بالقوه داستان‌های اقتباس‌شده کم‌رنگ می‌شود (دنسیگر و راش، ۱۳۹۴، ص. ۳۲۳). باین‌همه، 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 درباره 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 پیش‌رو می‌کوشد با رویکردی تطبیقی و از طریق بررسی هم‌زمان دو اثر ادبی و نمایشی، یعنی عقل سرخ نوشته 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 فلسفی—عرفانی 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. پیشینه پژوهش

عقل سرخ از جمله 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 بوطیقای ظرفیت‌های نمایشی عقل سرخ» (تقی‌لو و همکاران، ۱۴۰۲) به ترتیب با تمرکز بر جنبه‌های داستانی و ظرفیت‌های مطلوب برای تولید نمایش‌نامه و درنهایت اجرای تئاتر نگاشته شده‌اند. همچنین، در پژوهش‌هایی مانند «تحلیل نشانه‌معناشناختی عقل سرخ شیخ شهاب‌الدین سهروردی و رساله الطیر

ابن سینا»، (نیک پناه و همکاران، ۱۴۰۲)، «استعاره 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 عرفانی‌فلسفی آن مرور شده است.

در پژوهش‌هایی مانند «تحلیل رساله عقل سرخ سهروردی براساس نقد کهن الگویی» (مسعودی‌فرد و ریحانی، ۱۳۹۵) و «زبان رخداد و انتقال معنی، خوانش هرمنوتیکی عقل سرخ با تکیه بر نظریه گادامر»، (موسوی و یزدانی، ۱۴۰۳)، نقد ادبی و تفسیر متن براساس نظریه‌های منتقدان برجسته این حوزه، ساختار اصلی پژوهش را تشکیل داده است. افزون بر این، برخی پژوهش‌های میان‌رشته‌ای نیز با رویکردهای غیرادبی به این رساله پرداخته‌اند؛ برای نمونه، با تأکید بر ابعاد حقوق انسانی و دیدگاه‌های سیاسی-اجتماعی در مقاله «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 رساله 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. باین حال، در حوزه اقتباس و به‌ویژه بررسی تطبیقی این رساله با فیلم کوتاه ساخته‌شده براساس آن، پژوهشی یافت نشد. از این رو، 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 به درستی درک کند و دقایق و ظرایف اثر را با دقت بررسی و واکاوی نماید؛ چنان‌که رابرت بولت^۱، نویسنده آمریکایی و اقتباس‌کننده دکتر ژیواگو^۲ می‌گوید:

«... اگر آدم چیزی را از متن بیاورد، در نهایت 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 نظریه تأویل^۳ دارد؛ زیرا اقتباس در معنای دقیق کلمه به معنای عاریه گرفتن یا اخذ معنا از متنی از پیش موجود^۴ است. دور هرمنوتیکی که در نظریه تأویل اهمیت بسزایی دارد، یادآور می‌شود که ایضاح متن فقط پس از درک متن از پیش موجود صورت واقع به خود می‌گیرد و درعین حال، همین ایضاح دقیق متن است که درک متن پیشین را توجیه می‌کند. به دیگر سخن، پیش از آنکه به تجزیه و تحلیل متن پرداخته

^۱ Robert Bolt

^۲ Dr Zhivago

^۳ Interpretation

^۴ prior text

شود، باید شمایی کلی از معنای آن را در ذهن تجسم بخشید. اقتباس هم جهش^۱ است و هم فرایند^۲ و تنها در واکنش به درک کلی مدلولی [فیلم] که در پایان فرایند خود ساخت‌بندی می‌کند، می‌تواند سازوکار پیچیده 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. براین اساس، 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. نکته مهم در این نوع اقتباس، ثمربخشی هنری آن است و موفقیت چنین اقتباس‌هایی نه فقط به مسئله 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. ۱۲۱-۱۲۲).

۴. بحث و بررسی

۴.۱. بازنمایی قصه متن عقل سرخ در روند اقتباس انیمیشن

نگاه سهروردی به روایت، دیدگاهی جهان‌شمول است و باتوجه به آثارش می‌توان وی را از پیشگامان الهیات روایی در سنت اسلامی و متأثر از ابن‌سینا دانست. افزون بر این، او نیز همانند متفکرانی همچون لیبیک، 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 درباره متون فلسفی و عرفانی نیز به همین میزان اهمیت دارد.

در فیلم‌های کوتاه انیمیشن نیز اگرچه داستان لزوماً بر گسترش خطی رویدادها استوار نیست — هرچند دور از انتظار نیست — می‌توان با تمرکز بر پرداخت نمادین لحظه‌هایی که به اوج و سرانجام می‌رسند، هسته اصلی فیلم کوتاه انیمیشن را شکل داد (توکلیان، ۱۳۸۵، ص. ۱۷۵) و براین اساس به اقتباس از داستان پرداخت. ازاین‌رو، باتوجه به 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 نسخه انیمیشنی تجربه کرده است، بررسی شود.

۴.۱.۱. روند طرح کلی داستان در متن و انیمیشن

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

^۱. leap

^۲. process

می گفته است. تا اینکه روزی چند صیاد او را شکار کرده و به سرزمینی دیگر می برند. چشم های او در این سرزمین جدید به دست نگهبانان بسته می شود و سپس به تدریج و طی روزهای مختلف گشوده می شود و او با جهان اطرافش آشنا می شود. سرانجام، روزی با استفاده از غفلت نگهبانانی که از او مراقبت می کنند، می گریزد و به صحرا می رود. در آنجا با مردی سرخ روی روبه رو می شود که در ابتدا او را جوان می پندارد؛ اما آن مرد خود را «عقل» و نخستین آفریده جهان معرفی می کند و علت سرخی چهره خویش را نیز تابش آفتاب در چاه می داند. آن دو با هم گفت و گو می کنند و عقل سرخ در پاسخ به پرسش های راوی، از «کوه قاف»، «گوهر شب افروز»، «درخت طوبی»، «دوازده کارگاه»، «زره داوودی»، «تیغ بلارک» و در نهایت «چشمه زندگانی» سخن می گوید و سرانجام راز بازگشت راوی به سرزمینش را برای او آشکار می سازد. همچنین، در اثنای این گفت و گو، به داستان های «زال و سیمرغ» و «زال و رستم و اسفندیار» نیز اشاراتی می کند. در پایان داستان، پرسش کننده در شمار مریدان راوی درمی آید و برای آغاز سلوک و مکاشفه خویش از او پیروی می کند (نک. سهروردی، ۱۳۳۲، ص. ۱۶-۱).

داستان انیمیشن با نمایش پرنده ای آغاز می شود که بعدها مشخص می شود «باز» است. او ابتدا بر فراز خشکی و سپس بر فراز دریا پرواز می کند. ادامه مسیر نیز بر فراز دشت، کوهستان و سرزمینی پوشیده از درخت به نمایش درمی آید تا اینکه کنار برکه ای فرود می آید. باز تصویر خود را در آب می بیند و همان لحظه که شروع به نوشیدن آب می کند، در توری که چند صیاد بر او می اندازند، گرفتار می شود. ده صیاد او را اسیر می کنند و سپس نشان داده می شود که بال و پر و پای باز با ده زنجیر بسته شده است. باز لحظاتی بی تاب می کند و ناگهان به انسانی تبدیل می شود که همچنان در بند صیادان و گرفتار غل و زنجیر است. صیادان بر فراز او حرکت می کنند و این انسان، که چهره اش گاه به صورت رفت و برگشتی به شکل پرنده باز درمی آید و دوباره صورتی انسانی می یابد، روی زمین حرکت می کند تا اینکه به شبی انسان گونه — و نه البته کاملاً در هیئت انسانی — و سرخ رنگ می رسد که در ارتفاعی بالاتر از سطح انسان در بند، روی زمین ایستاده است. این شب سرخ رنگ چند بار تغییر شکل می دهد، به حفره ای تبدیل می شود و سپس با حرکت دست، مسیری را به انسان در بند نشان می دهد. پس از آن، خود به مسیری سرخ رنگ بدل می شود و انسان در بند در آن مسیر به حرکت درمی آید. او ابتدا از منطقه ای کوهستانی عبور می کند و سپس به درختی می رسد که پرنده ای بزرگ بر شاخه های آن نشسته است و میوه های مختلفی همچون سیب، گلابی، انار، هلو و انگور هم زمان روی آن رویده اند. پرنده بزرگ از درخت برمی خیزد و به پرواز درمی آید و در همان حال، انبوهی از برگ ها درخت را می پوشانند. انسان در بند از درخت دور می شود و شروع به دویدن به دنبال پرنده بزرگ در حال پرواز می کند. او می کوشد خود را به شکل باز در آورد و بال دریاورد تا بتواند پرواز کند. هنگامی که در این کار موفق می شود، در قالب موجودی بالدار به تعقیب پرنده ادامه می دهد و سرانجام به فضایی مخروطی شکل می رسد که به قلعه ای با اتاق های زیاد شباهت دارد. هر طبقه با ضرباهنگی ویژه خود در حرکت است و در هر اتاق، انسانی با پتک بر زنجیرهایی می کوبد که او را در بند کرده اند. صدای این ضربات سراسر فضا را پُر کرده است. «باز» در هیئت انسانی که همچنان بال دارد و بال هایش در زنجیر است، وارد یکی از این اتاق ها می شود. یکی از انسان ها به او کمک می کند و زنجیرهایش را با ضرباتی می گسلد و او آزاد می شود، در حالی که سیمایی میان انسان و پرنده دارد و بال هایی بزرگ یافته است که به پرواز درمی آید و از آن فضای زندان مانند می گریزد. در ادامه، از همان دشت ها، کوه ها و درختانی که در آغاز داستان از آن ها 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 - نیمه‌پرنده خارج شده و به شکل «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 نسخه انیمیشنی آن تأثیر مشابهی بر مخاطب بگذارند. براین اساس، باید گفت تغییرات داستانی پدیدآمده از زوایای مختلفی در روند تبدیل متن به انیمیشن قابل بررسی است که می‌توان آن‌ها را به شرح زیر دسته‌بندی کرد:

۲،۱،۴. حذف‌های انیمیشن نسبت به متن:

زاویه 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 نسخه انیمیشن وجود ندارد؛ زیرا انیمیشن فاقد گفت‌وگو است و در زمره آثار صامت قرار می‌گیرد. ازاین‌رو، روایت فقط از طریق تصویرسازی، موسیقی و برخی صداها 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 به کلی 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،۴. تغییر برخی موارد در انیمیشن نسبت به متن

در متن داستان، اشاراتی به کوه قاف، مراتب آن و تعدد یازده گانه 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، باتوجه به 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 (دقیقه 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 سیمرخ آشیانه بر سر طوبی دارد. بامداد سیمرخ 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 به صورت درختی تصویر می‌شود که چند نوع میوه بر آن می‌روید و وقتی که پرنده‌ای بزرگ و شبیه طاووس، که به نظر می‌رسد بازنمایی شده براساس سیمرخ 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 پره‌های سیمرخ، نبات بر زمین می‌روید، نه آنکه برگ‌ها بر درخت ظاهر شوند. پس از این صحنه نیز روایت انیمیشن بی‌درنگ با پرواز پرنده و حرکت انسان در بند در پی او ادامه می‌یابد.

پس از این، در متن به دوازده کارگاه اشاره می‌شود که با ترتیبات و شرایطی خاص، به دست استادان و شاگردان اداره می‌شوند. در این کارگاه‌ها دیا و زرّه داوودی می‌بافند و این بافته‌ها را بر بازها می‌افکنند و اسیرشان می‌کنند. در ادامه، انسان در بند 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 زرّه 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. انسان در بند پس از پرواز در پی سیمرخ، به بنایی مخروطی شکل 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، انسان در بند وارد یکی از این اتاق‌ها می‌شود و با کمک یکی از ساکنان آن، زنجیرهایش گسسته می‌شود. پس از رهایی، به سوی برکه‌ای بازمی‌گردد که نخستین بار در کنار آن به اسارت درآمده بود. او در پایان وارد آب می‌شود، به شکل «باز» درمی‌آید و انیمیشن به پایان می‌رسد (دقیقه ۴:۱۰-۶:۱۰). دربارهٔ مواجههٔ انسان با پیر سرخ‌رو، که در متن از طریق گفت‌وگویی مفصل بیشتر ماجراهای داستان در آن پیش می‌رود، باید گفت که این شخصیت در انیمیشن به نقشی بسیار مختصر تقلیل یافته و این گونه تصویر شده است که انسان در بند 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 به صورت کلامی برای انسان در بند توضیح داده می‌شود. پس از آن نیز با راه رفتن انسان در بند روی مسیری که با بدن خود شکل داده است، داستان انیمیشن بلافاصله وارد قسمت بعد می‌شود (دقیقه ۲:۳۰-۳:۱۰). از این رو، پیر سرخ‌رو که در متن نقشی محوری در پیشبرد داستان دارد، در انیمیشن به شخصیتی با کارکردی محدود فروکاسته می‌شود.

۲.۴. بیان نمادین در متن و انیمیشن عقل سرخ

استفاده از زبان نمادین در متون عرفانی و عرفانی-فلسفی، یکی از روش‌هایی است که نویسندگان از طریق 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 باتکیه بر تجربه 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 فلسفه مشایی ابن‌سینا، تصوف اسلامی و حکمت ایران باستان نوعی سازگاری برقرار کند و جهان‌بینی خاص خود را تبیین سازد (کرین به نقل از پورنامداریان، ۱۳۸۶، ص. ۱۹۱). از این زاویه، متن *عقل سرخ* در این پژوهش از منظر رمزگشایانه و در دو سطح معرفتی مبتنی بر نظام شناختی آثار عرفانی و عرفانی-فلسفی اهمیت می‌یابد: نخست، ساختار کلی و تمثیلی داستان که شرح سفری مبتنی بر کشف و شهود است؛ و دوم، استفاده از نمادهای گوناگون رایج یا برساخته و تازه سهروردی که پس از متن، در نسخه اقتباسی با شرایط مختلفی روبه‌رو شده‌اند؛ چنان‌که برخی از نمادها با تغییراتی کم یا زیاد به نسخه نمایشی راه یافته‌اند و برخی دیگر به کلی حذف شده‌اند. این موارد را می‌توان به شرح زیر بررسی کرد.

۱،۲،۴. تمثیل سفر؛ از متن به انیمیشن

تمثیل عبارت است از ارائه 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 حوزه 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 با وجود 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، صداها، محدود و موسیقی در کنار ضرباهنگی تند و متناسب با ایجاز در متن در خلق فضای داستانی مشابه متن کارکرد یافته است. با این حال، مقایسه 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. از این رو، 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 تک ساحت ساخته‌شده از سوی کارگردان و البته محدودیت‌های فنی دامنه‌دار او در سینمای داخلی، فرصتی برای خیال‌پردازی باشکوه 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 پررنگ‌تر جلوه می‌کند که انتخاب فیلم‌ساز در شیوه بیان، بهره‌گیری محدود از رنگ، نقش مایه‌ها و انواع جلوه‌های تصویری، بیشتر مورد توجه قرار گیرد و اثر با انیمیشن‌های معناگرای کوتاه، اما باشکوه‌تر سینمای جهان مقایسه شود.

۲،۲،۴. نمادهای ثابت یا تغییر یافته از متن به انیمیشن

۱،۲،۴. پرندگان

در فرهنگ نمادین اسلامی، پرندگان نماد فرشتگان اند (شوالیه و گبران، ۱۳۸۴، ج. ۲ / ۱۹۷) و در عرفان اسلامی نیز پرنده نمادی از روح یا جان انسان است که همچون موجودی بالدار، به سوی 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،۴. «باز»: باز در عقل سرخ همان شخصیت اصلی داستان است که در نسخه انیمیشنی نیز با تغییراتی اندک بازنمایی شده است. از این منظر و باتوجه به اینکه «باز شکاری همیشه در نمادگرایی با خورشید پیوند داشته است» (وارنر، ۱۳۸۶، ص. ۵۴۶) و در این متن نیز حرکتش به سوی نور — گوهر شب افروز (ماه) تا خورشید (درخت طوبی) و ستارگان — وصف شده است، می‌توان گفت این نماد در انیمیشن نیز جایگاهی هم‌تراز با متن یافته است. افزون بر 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 به خوبی 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 رنگ‌مایه زرد بازنمایی شده است. درحالی که باتوجه به 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 دست کم 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 به منزله گزاره افزوده تصویر بر متن، اهمیت بیشتری به دست آورد.

۲،۱،۲،۴. «سیمرغ»: مرغی که مشهورترین پرنده اساطیری ایران است و در نقش حکیمی رازآگاه ظاهر می‌شود (رویانی، ۱۳۹۶، ص. ۸۹) و در سرنوشت قهرمانان و حوادث اساطیری نقش آفرینی می‌کند (پورنامداریان، ۱۳۷۴، ص. ۷۵). برای او سرشتی دوگانه تصور کرده‌اند که «هم پرنده است و هم مردی پارسا» (کویاجی، ۱۳۸۰، ص. ۱۱۳). نحوه 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 حافظه تصویری ایرانیان استوار است؛ حافظه‌ای که سیمرغ را پرنده‌ای بزرگ، شکوهمند و با بال‌پر گشوده تصویر می‌کند. همچنین، باتوجه به حذف بخش‌های مرتبط با سیمرغ در داستان زال، رستم و... در انیمیشن، فیلم‌ساز کوشیده است کارکردهای اصلی این نماد را برجسته سازد؛ به گونه‌ای که سیمرغ هم در مقام منشأ برکت و هم در جایگاه راهنمای انسان در بند ایفای نقش می‌کند.

۲،۲،۴. «عقل سرخ»: استاد یا راهنما یکی از کهن‌الگوی‌های مهم و پرتکرار در داستان‌های کلاسیک است (وئیتلا، ۱۳۹۰، ص. ۱۷). پیر عقل سرخ نیز به عنوان نمادی از استاد، راهنما یا همان عقل فعال شناخته می‌شود؛ زیرا با وجود 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 این گونه توصیف می‌شود: «چون در آن شخص نگرستم 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 از نظر رنگ، در سراسر اثر یگانه است؛ زیرا دیگر موجودات زرد و سیاه تصویر شده‌اند. این شخصیت در جریان مواجهه با انسان در بند، 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 ادامه 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 به شکلی تصویری و ابهام‌زدا برای مخاطب تفسیر نمایشی می‌دهد و بر غنای نمادین متن در نسخه انیمیشن می‌افزاید.

۳، ۲، ۲، ۴. «درخت طوبی»: در متون دینی و تفاسیر قرآن کریم، درخت طوبی درختی است که ریشه آن در بهشت قرار دارد (طباطبایی، ۱۳۷۰، ص. ۴۸۹). همچنین، شرح‌ها و بسط‌هایی از پیامبر اکرم (ص) و حضرت علی (ع) درباره این درخت نقل شده است (نک. فرات، ۱۴۱۰ ق.، ص. ۷۲-۷۵). 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 توصیفات 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 روشنائی خود را از آن می‌گیرد و آشیانه سیمرخ نیز بر فراز آن قرار دارد. از این منظر، طراحی درخت در انیمیشن نیز بر پایه 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 بر اثر ریزش پره‌های سیمرخ، برگ‌هایی بر شاخه‌های درخت می‌رویند؛ درحالی‌که در متن «نبات بر زمین» (نک. سهروردی، ۱۳۳۲، ص. ۸) می‌روید، نه بر شاخه‌های طوبی. باتوجه به 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 پوسته نمادین باقی می‌ماند و وجه نوربخشی، آن گونه که در متن مطرح شده، به مخاطب منتقل نمی‌شود؛ اما جایگاه مهم این درخت هم به‌عنوان نماد نعمت و هم به‌سبب پیوند آن با سیمرخ، به‌خوبی بازنمایی شده است که موجب تلذذ ادبی و بصری توأمان می‌شود.

۴، ۲، ۲، ۴. «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. ۵۴-۶۳). در اساطیر ایرانی نیز منزلگاه سیمرخ و به رنگ سبز است و برخی معتقدند که ورای آن آخرت است (یاحق، ۱۳۷۵، ص. ۳۳۷؛ حموی، ۱۳۳۹ ق.، ج. ۱ / ۲۳). در بیشتر منابع، قاف نه یک کوه منفرد، بلکه رشته‌کوهی گسترده است که بلندترین نقطه آن «قله 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، صعب‌العبوری و دور از دسترس بودن و ارتفاع زیاد است (شعبان‌زاده و علی‌پور، ۱۳۹۵، ص. ۸۱-۸۴). از این‌رو، قاف از ظرفیت بالایی برای تفسیر و تصویرسازی برخوردار است. براین اساس، 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 پیش روی سالک محسوب می‌شود که می‌توان آن را در همان بستر کلی معنایی حوزه عرفان تحلیل کرد. با این حال، در انیمیشن از آن نمادی آن‌چنان مهم و تفسیردار خلق نشده است و استقلال بصری مشخصی نمی‌یابد. برای مخاطبی که با متون عرفانی یا رساله عقل سرخ آشنایی ندارد، کوه‌ها واجد ویژگی خاص و منحصر به فردی نیستند. افزون بر این، آنچه در انیمیشن به عنوان رشته کوه بازسازی شده است، در ابتدا مجموعه‌ای متشکل از ده کوه کوتاه‌تر و سپس شش قله تیزتر و بلندتر است که با توجه به مکث کوتاه فیلم‌ساز بر این تصاویر، در ذهن مخاطب آشنا با متن نیز ارتباط ویژه یا ارجاعی دقیق و مبتنی بر 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.

۳,۲,۴. نمادهای حذف‌شده در انیمیشن

همان‌گونه که پیش‌تر در بخش بررسی داستان اشاره شد، بخشی از روایت و برخی نمادهای تفصیلی موجود در متن، در نسخه انیمیشنی به کلی حذف شده‌اند؛ برای نمونه، آنچه در متن به صورت روایتی الحاقی — و نه در قالب خط اصلی داستان — از ماجرای زال، رستم و اسفندیار حکایت می‌شود و دربردارنده 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 به عنوان 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 به تبع 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 معناپردازانه خاص متن را کاهش داده است، با توجه به رویکرد فیلم کوتاه در انسجام برای ارتباط سریع با مخاطب در فرصت و فضایی محدود، اجتناب‌ناپذیر به نظر می‌رسد. افزون بر این، حذف این بخش‌ها در انتقال درون‌مایه 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 همه کارگاه‌ها قرار دارد و نیز خلعتی که به شاگردان و استادان داده می‌شود، اختصاص یافته است. هریک از این عناصر واجد معانی مشخص‌اند و در عین حال ظرفیت تصویرسازی مطلوبی نیز در آنها دیده می‌شود؛ چنان‌که از منظر پورنامداریان این نمادها چنین تفسیر می‌شود: «گوهر شب‌افروز نماینده 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 هفت گانه بر هریک از هفت کارگاه، سیاره‌ها: قمر، عطارد، زهره و... و مزرعه‌ای که در زیر نه کارگاه قرار می‌گیرد، کره زمین است و خلعتی که به شاگردان (ستارگان ثابت بر فلک بروج) و به استادان (ستارگان سیار بر افلاک سبعة) داده می‌شود، همان نور و روشنی ستارگان است» (پورنامداریان، ۱۳۸۶، ص. ۳۵۰—۳۵۱). با این حال، همه این نمادهای تصویرساز به همراه تفسیرشان در انیمیشن حذف شده‌اند. در این بخش به نظر می‌رسد ضعف روایت انیمیشن در مقایسه با متن به شدت رخ‌نمایی می‌کند و مخاطب آشنا با متن، صرف نظر از دلایل فنی یا هنری

فیلم‌ساز، از حذف چنین عناصر مهمی غافلگیر و حتی ناامید می‌شود؛ زیرا به نظر می‌رسد همه این نمادها به شکل جسمی مخروطی شکل با اتاق‌های در حال حرکت و مشابه — مانند آنچه ظاهر نمادها در متن توصیف می‌کند — زبان فهم تحلیلی فیلم را به شدت ثقیل و نامفهوم کرده است. درواقع، در نقطه‌ای که انتظار می‌رود فیلم‌ساز با تصویرسازی خلاقانه، محتوای عمیق متن ادبی را از پس نمادها استخراج و برای مخاطب تفسیر و تصویر کند، با ساده‌انگاری مبتنی بر حذف و خلاصه‌سازی اشتباه، پیچیدگی‌ها را افزایش داده و گنگ 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، در گیر 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 نسخه 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. با این حال، درباره سایر عناصر داستانی، وضعیت آن چنان بدون تغییر نمانده است. حذف راوی و نظام پرسش و پاسخ موجود در متن ادبی، سبب شده است جزئیات محتوایی بسیار زیادی که جنبه شناختی مطلوبی در اختیار مخاطب متن ادبی قرار می‌دهد، از میان برود. در نتیجه، 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، از جمله اشاره به داستان زال و رستم و سیمرغ، تنوع روایی اثر کاهش یافته و روایت به‌سوی ارائه‌ای خطی‌تر و مستقیم‌تر سوق پیدا کرده است. از سوی دیگر، 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. از این رو، انیمیشن در بسیاری از موارد نمی‌تواند تفسیر یا تحلیلی راهگشا و فهم‌آفرین به مخاطب ارائه دهد. بر این اساس، 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 با وجود امکانات نامحدود آن از میزانشن سازی، در این اثر به‌طور کامل به کار گرفته نشده است. تأکید بر روایت خطی و انتقال روایت در قالب تصاویری ساده‌سازی شده، همراه با تغییر یا حذف برخی وجوه داستانی و نمادها، هم به روشن‌تر شدن 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 به هم فشرده آن دانست که فقط در توصیفات متن و مبتنی بر روابط درون‌متنی و باتکیه بر قدرت بی‌اندازه واژگان قابلیت درک می‌یابند. این نکته را می‌توان از جمله محدودیت‌های خلاقانه 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 پس رموز موجود در ظاهر نمادها پیش تر ببرد. براین اساس، انتخاب فرم ساده و مبتنی بر سه رنگ محدود نیز در این انیمیشن، بیش از آنکه به آفرینش فضایی رازآلود و متناسب با حال و هوای 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 ایرانی-اسلامی. *تاریخ فلسفه*، ۱۰ (۴)، ۹۸-۷۷. <https://sid.ir/paper/400189/fa>
- بوردول، دیوید، و تامسون، کریستین (۱۳۹۰). *هنر سینما* (فتاح محمدی، مترجم). مرکز.
- پناهی، نعمت‌الله (۱۳۹۶). استعاره مفهومی؛ الگوی ادراکی تجربه عرفانی در عقل سرخ سهروردی. *کاوش‌نامه زبان و ادبیات فارسی*، ۱۸ (۳۵)، ۲۹-۹. <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 ناصر بخت، محمدحسین (۱۴۰۲). واکاوی بوطیقای ظرفیت‌های نمایشی عقل سرخ سهروردی. *تئاتر*، ۱۰ (۹۲)، ۳۴-۲۱. <https://ensani.ir/fa/article/560619>
- توکل‌یان، سعید (۱۳۸۵). فیلم انیمیشن کوتاه، هنری واقعی است. *فارابی*، ۱۶ (۲)، ۱۷۱-۱۷۶. <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)، ۷۴-۵۱. <https://www.ensani.ir/fa/article/257504>
- حموی، یاقوت بن عبدالله (۱۳۳۹ ق.). *معجم البلدان*. دار احیاء التراث العربی.
- دادلی اندرو، جیمز (۱۳۸۱). بنیان اقتباس (ابوالفضل حری، مترجم). *فارابی*، ۱۳ (۴۶)، ۱۱۹-۱۲۸. <https://ensani.ir/fa/article/25340>
- دنسیگر، کن، و راش، جف (۱۳۹۴). *فیلم‌نامه‌نویسی متفاوت؛ گسست موفق از قواعد* (محمد شهباء، مترجم). هرمس.
- رحیم‌پور، فروغ‌السادات، و طاووسی ینگابادی، مجید (۱۳۹۵). نمود انسان‌شناسی اشراقی سهروردی در رساله‌های آواز پر جبرئیل، عقل سرخ و مونس العشاق. *اندیشه دینی*، ۱۶ (۳)، ۱۲۶-۹۷. <https://ensani.ir/fa/article/366366>
- رویانی، وحید (۱۳۹۶). سیمرغ در ادبیات عامیانه ایران. *فرهنگ و ادبیات عامه*، ۵ (۱۶)، ۱۰۸-۸۹. <https://cfl.modares.ac.ir/article-11-5134>
- ستاری، جلال (۱۳۷۲). *مدخلی بر رمزشناسی عرفانی*. نشر مرکز.
- سهروردی، شهاب‌الدین (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)، ۸۷-۸۲.
<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)، ۷۷-۱۰۰. <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 فضایی، مترجم)*. جیحون.
- صرفی، محمدرضا (۱۳۸۶). *نماد پرندگان در مثنوی*. *پژوهش‌های ادبی*، ۵(۱۸)، ۷۶-۵۳.
- <https://ensani.ir/fa/article/21921>
- صفایی‌پور، هادی، معاریان، غلامحسین، و بمانیان، محمدرضا (۱۳۹۵). بررسی ریشه‌های معنایی درخت طوبی در منابع شیعی. *شیعه‌شناسی*، ۱۴(۵۳)، ۱۷۱-۱۹۰. <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، میرجلال‌الدین (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)، ۶۴-۵۵. 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)، ۲۴۲-۲۲۵.
- <https://doi.org/10.22059/jitp.2020.285508.523133>
- مقدسی، مطهر بن طاهر (۱۳۷۳). *آفرینش و تاریخ (محمدرضا شفیع کدکنی، مترجم)*. آگه.
- منوچهری، عباس (۱۳۸۵). عقل سرخ و حق سبز، انسان‌شناسی اشراقی و حق انسانی. *پژوهش علوم سیاسی*، ۲(۳)، ۹۶-۷۳.
- <https://ensani.ir/fa/article/80972>
- موسوی، اشرف‌السادات (۱۳۸۸). نکاتی پیرامون فیلم کوتاه، نیازمندی‌ها و معضلات پیش‌روی آن: گونه مستقل از هنر سینما. *نقد سینما*، ۱۴(۶۴)، ۳۷-۳۳۶. <https://ensani.ir/fa/article/230761>
- موسوی، رقیه، و یزدانی، حسین (۱۴۰۳). زبان رخداد و انتقال معنی، خوانش هرمنوتیکی عقل سرخ باتکیه بر نظریه گادامر. *تفسیر و تحلیل متون ادبیات فارسی*، ۱۶(۵۹)، ۱۱۷-۱۳۷.
- <https://www.noormags.ir/view/fa/articlepage/2181895>
- نصر، سیدحسن (۱۳۸۶). *سه حکیم مسلمان*. امیرکبیر.

نیک‌پناه، فاطمه، حجازی، بهجت السادات و فرّخ‌نیا، مهیندخت (۱۴۰۲). تحلیل نشانه‌معناشناختی عقل سرخ شیخ شهاب‌الدین سهروردی و رساله‌الطیر ابن سینا. *جستارهای زبانی*، ۱۴ (۲)، ۱۹۱-۲۲۳.

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

واثق‌عباسی، عبدالله، و علی‌پور، اسماعیل (۱۳۹۷). از البرز تا قاف: بررسی تطبیقی دو رشته کوه اسطوره‌ای. *کهن‌نامه ادب فارسی*، ۹ (۲)، ۸۰-۵۹. <https://ensani.ir/fa/article/394618>

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

وُتیلّا، 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]
- Moradzadeh, 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 Suhrawardi'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]
- Pourshaban, A. (2017). *Adapted Cinema and Classical Persian Literature*. Suremehr Publications. [In Persian]
- Rahimpour, F., & Tavvosi 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]