دکتر سید حسن حسینی

نماد در کلام و تصویر

شاید عارفان ادیب و ادیبان عارف ایرانی، فکر و اندیشه رمز «نماد» و بیان نمادین را از شاخسار فلسفهٔ یونان چیده باشند و از باغبان نامدار این وادی ـ افلاطون ـ شیوه‌های بارآوری را فرا گرفته باشند، اما در گسترش این روش و در دامن زدن به آتش تعبیرهای نمادین، سخت از «استاد» خود فراتر رفته‌اند. «عالم مثال» اگر نخستین بارقه‌های توجه به «نماد» تلقی شود، «مثال عالم» در بیان عارفی چون مولانا زبانه‌های بلند این اندیشه است که سخت به کار تبیین بنیادی نمادگرایی عارفانه و حتی توضیح نقش سازندهٔ یک سینمای آرمانی می‌آید. به تماشای یک «سکانس» دلنشین از سخنان مولانا در مجالس سبعه می‌نشینیم:

... همه کس بر دیوار نقش تواند کردن، که سرش باشد، عقلش نباشد. چشمش باشد، بینایی‌اش نباشد. دستش باشد، عطایش نباشد. سینه‌اش باشد اما دل منوّرش نباشد. شمشیری‌اش به دست باشد، اما شمشیرگذاری‌اش نباشد. در هر محرابی صورت قندیل کنند، اما چون شب درآید، یک ذرّه روشنایی ندهد. بر دیوار نقش درخت کنند، اما چون بیفشانی، میوه‌ای فرو نیاید. اما آن نقش، دیوار را ـ اگرچه چنین است ـ بی‌فایده نیست. از بهر آنکه اگر کسی در زندانی زاییده شد، جمعیت خلقان ندید و روی خوبان ندید در آن زندان، بر در و دیوارهای زندان اگر نقشها بیند و صورتهای خوبان بیند و شاهان و عروسان بیند و صورت تجمل بادشاهان و تخت و تاج بیند و صورت بزم و مجلس صورت مغنیان و رقاصان بیند، از آنجا که الفت جنسیّت است، باز پرسد و فهم کند که بیرون این زندان، عالمی است و شهرهاست و چنین صورتهای زیباست و چنین درختان میوه دارند که اینجا نقش کرده‌اند، آنشی در نهاد او افتد که چنین چیزها در عالم هست و ما زنده در گور مانده و این نعره برآرد و به اهل زندان گوید:

ای قوم از این سرای حوادث حذر کنید
خیزید سوی عالم علوی سفر کنید
جان کمال یافته در قالب شما
وانگه شما حدیث تن مختصر کنید
عیسی نشسته پیش شما وانگه از هوس
دلتان دهد که بندگی سَمّ خر کنید؟
ای روحهای پاک در این توده‌های خاک
تا کی چو حس اهل سقر، مستقر کنید؟
دیر است تا دمامهٔ دولت همی‌زنند
ای زنده‌زادگان سر از این خاک برکنید

ای محبوسانِ جهانْ‌نادیده! چاره‌ای نمی‌کنید! آخر بنگرید در این صورتهای خوب و در این عجایبها. آخر این نقشها را حقیقتها باشد که هیچ دروغی بی‌راست نیست. هر جا دروغی گویند، به امید آن گویند که شنونده وقتی آن را به جای راست قبول کند که راست را بداند، راستی دیده باشد تا این دروغ را به جای آن قبول کند. درمِ قلب را بدان طمع خرج کردند که مشتری آن را به جای نقرهٔ خالص بگیرد، و وقتی گیرد که این مشتری، خالصی دیده باشد تا این را به بوی آن قبول کند. هر جا دروغی بود، راستی باشد و هر جا قلبی باشد، خالصی جنس آن باشد و هر جا خیالی بود، حقیقتی باشد.

اکنون این صورتها و خیالها که بر این دیوار زندان عالم فانی است که می‌نمایند و محو می‌شوند. با چند هزار کس در عالم دوست بودی و خویش پنداشتی و رازها گفتی اینک نقش از ایشان برفت. برو بر گورستان، سنگهای لحد برگیر، کلوخهاشان را می‌بین، نقشها محو شده، یقین دان که آن نقشهای خوب، عکس آن نقشهاست که بیرون زندان دوستان است که: الباقیات الصالحات خیرٌ.

کجایند این صورتهای باقی: عِند ربك... نزد آن کس‌اند که رب توست که دم به دم تربیتهای او به تو می‌رسد. شرح این دراز است، بیا تا کوتاه کنیم و این زندان را سوراخ کنیم و به آنجا رویم که حقیقت این نقشهاست که ما بر آن عاشقیم.

گفته‌اند که تکرار صورتهای استعاری به نماد می‌انجامد. زندان دیدن دنیا که برگرفته از حدیثی نبوی است، به کرّات در نظم و نثر مولانا تکرار می‌شود. در سینما نیز، تکرار یک نما از یک شیء عادی، آن شیء را از مقام روزمرگی به منزلت نماد ارتقا می‌دهد. نماد، انگشت اشاره‌ای است به سوی اُردوگاهی از معانی نامرئی. به این معنی ادبیات و سینما در کل، خود می‌توانند نمادی باشند اشاره‌کننده به آنچه دیده نمی‌شود و حتی گاه در عقل نیز نمی‌گنجد:

این جهان زندان و ما زندانیان
حفره کن زندان و خود را وارهان!

استعاره، مجاز، کنایه و نماد همه «دروغ»هایی هستند که به نمایندگی از «حقیقت» قد علم می‌کنند. مگر نه اینکه از مولانا شنیدیم: «هیچ دروغی بی‌راست نیست.» از این دیدگاه، دنیای دروغین، نمادِ ملموسِ حقیقتی است که آخرت نام گرفته است.

اما نماد چیست؟

نماد به چیزی یا عملی گویند که هم خودش باشد و هم مظهر مفاهیمی فراتر از وجود عینی خودش. تفاوت نماد با نشانه در آن است که هر نشانه مفهوم ساده و واحدی را دربردارد، مثل چراغ راهنمایی، اما نماد مظهر مفاهیمی پیچیده‌تر از علامت است، مثل کبوتر سفید و برگ زیتون با مفهوم صلح که از قدیم‌الایام مانده‌اند. یا تندیس دستِ بریده در مذهب شیعه، صلیب در مسیحیت و داس و چکش در شیوه سیاسی کمونیسم. این گونه نمادها بیانگر زمینهٔ وسیعی از افکار و دیدگاهها هستند و البته در شرایط متفاوت مفاهیم متفاوتی را می‌رسانند. نمادهای ادبی، مثل نمادهای دیگر، برای همهٔ مردم درک‌شدنی نیستند، مفاهیم این نمادها معمولاً بستگی به زمینهٔ کاربردی آنها دارد.

گاهی خاستگاه نماد، رشتهٔ به‌خصوصی از علوم است، مثل مکتب روانکاوی فروید. اما در مواردی، نمادها خاستگاه معینی ندارند و بیشتر تابع ذهنیات و طرز تلقی شاعر و نویسنده است. در عین حال، بهترین نمادها در آثار ادبی با استعانت از قدرت خلاقیت نویسنده و شاعر به وجود می‌آیند و در زمینهٔ موضوعی که باعث خلق نماد شده است مفهوم مؤثرتر می‌یابند. نماد در اثر ادبی چنانچه از جای دیگر وام گرفته شده باشد، بنا به شرایط اثر، تعدیل می‌شود و شکل تازه‌ای به خود می‌گیرد. برای نمونه در شعری از ویلیام بلیک، شاعر رمانتیک انگلیسی، با نام «رُزِ ناخوش» گل سرخ به جای آنکه نماد عشقی سالم باشد، به عنوان نماد عشقی ناخوش از بیماری خودخواهی و ریاکاری تلقی می‌شود.

تفاوت استعاره با نماد آن است که در استعاری، مستعار یا بُردار، جانشین مستعار منه یا هدف می‌شود، مثلاً وقتی شاعر می‌گوید:

آیا دوباره روی لیوانها خواهم رقصید (فروغ فرخزاد)

به بیان استعاری یک سعادت و خوشبختی سطحی، ناپایدار و حباب‌گونه پرداخته است. در واقع شاعر، خصوصیات حباب را برای ساختن تصویر مورد نظر خود به وام گرفته است، زیرا میان خوشبختی کاذب و رقص سبک حباب بر آب، مشابهت برقرار است. اما هنگامی که شاعر می‌گوید:

شاید حقیقت
آن دو دست سبز جوان بود، آن دو دست سبز جوان
که زیر بارش یکریز برف مدفون شد

کلمهٔ برف هم در ارتباط با کلیت این تصویر و به خاطر خودش در شعر حضور دارد و هم به لحاظ اطلاق فعل مدفون کردن به آن و رنگ سفیدش که تداعی‌کنندهٔ رنگ سفید کفن و کافور است، به سبب معنایی فراتر از وجود عینی آن، در شعر به کار رفته است: یعنی ضمن آنکه برف در کل

استعاره، مجاز، کنایه و نماد همه «دروغ»هایی هستند که به نمایندگی از «حقیقت» قد علم می‌کنند. مگر نه اینکه از مولانا شنیدیم: «هیچ دروغی بی‌راست نیست.» از این دیدگاه، دنیای دروغین، نماد ملموس حقیقتی است که آخرت نام گرفته است.

تصویر، عنصری بی‌ربط نیست (وقتی برف می‌بارد روی سبزه‌ها و زمین را می‌پوشاند) به سبب همراه بودنش با فعل دفن کردن و تکرار در وضعیتهای مشابه نزد این شاعر، معنای مرگ و فنا را القا می‌کند.

القاکنندگی، خاصیت نماد است.

در رمان **شازده احتجاب** هوشنگ گلشیری نیز تکرار تصویرهایی از بیماری سل، ماهیهای بادکرده، علفهای هرزه، صدای سرفه و آب گندیدهٔ حوض، یا آب زلال، درختهای تزئین‌شده، باغچه‌های مرتب و شکوفه‌های گل به لحاظ زمینه‌ای که نویسنده آنها را به کار می‌برد و تکرار می‌کند، جنبه‌ای نمادین می‌یابند. تصویرهای دستهٔ اول نماد مرگ و زوال و فساد و تصویرهای دستهٔ دوم نماد حیات و شکفتگی و باروری می‌شوند.

در ادبیات انگلیسی زبان یکی از معروف‌ترین نمادهای ادبی، نهنگ سفید در رمان **موبی‌دیک** اثر هرمان ملویل، نویسندهٔ آمریکایی قرن نوزدهم است. در این رمان، ظاهراً نهنگ سفید جانوری است که کاپیتان آهب در تعقیب آن است. اما نویسنده در جریان داستان، مفاهیمی را به نهنگ سفید نسبت می‌دهد که خواننده آن را در مقام معنایی والاتر و پیچیده‌تر می‌یابد.

نماد در آثار ادبی به دو صورت به کار گرفته می‌شود: یا در مقام تصویرهایی

پراکنده درون اثر حضور دارد (مثل برف در شعر فرخزاد) یا کل اثر ساختاری نمادین دارد، مثل **منطق‌الطیر** شیخ عطار و **کمدی الهی** دانته.

همچنین در آثار ادبی دو دسته نماد می‌توان جست‌وجو کرد: دستهٔ نخست نمادهای عام هستند که تقریباً نزد بسیاری شناخته شده‌اند مثل سفر به جهان سفلی در آثار ویرژیل شاعر روم باستان، دانته شاعر ایتالیایی قرون میانه و جیمز جویس نویسندهٔ ایرلندی معاصر. دسته دوم نمادهای شخصی و خصوصی است که نزد هر کس تعبیر متفاوتی پیدا می‌کند مانند آنکه شراب‌خوارگی نزد یک شاعر، مظهر بی‌ریایی تلقی می‌شود و نزد دیگری مظهر بی‌خردی و بی‌اخلاقی.

نماد یا سمبول در سینما نیز کم و بیش وضعیتی شبیه به ادبیات دارد. سینماگری مثل پاراجانف هم بر نمادهای عام تکیه می‌کند. مثل: کبوتر، شتر و... و هم با تکرار بصری، نمادهایی خاص آثار خویش می‌آفریند، مثل تکرار و تأکید بر درخت و میوهٔ انار...

بخشی از آثار نمادین سینمایی فی‌الواقع برگرفته شده از متون ادبی نمادین هستند: فیلمهایی چون «رابینسون کروزوئه»، «دون کیشوت»، «دیوانه از قفس پرید» (بر اساس رمان **پرواز بر فراز آشیانه فاخته**) و...

سالها پیش منتقدی در اروپا گفته بود: وقتی خوب می‌نویسی همه چیز نمادین است اما وقتی تصمیم می‌گیری نمادین بنویسی به‌ندرت نوشته‌ات خوب از آب درمی‌آید! این جمله در مورد سینما نیز صدق می‌کند: هنگامی که خوب فیلم می‌سازی، همه چیز در فیلم تو نمادین است، اما وقتی از پیش تصمیم می‌گیری فیلم نمادین بسازی به‌ندرت نتیجهٔ کار تو چنگی به دل می‌زند!

تلاش برای ساختن فیلم نمادین، کم و بیش در آثار اغلب دانشجویان رشتهٔ سینما ـ در سرتاسر عالم ـ و همچنین در آثار بسیاری از سینماگران موج نو فرانسه و اقمارشان در سرتاسر عالم ـ به خوبی مشهود است. نمادگرایی افراطی در آثار سینماگرانی که اصرار بر نمادین نشان دادن همهٔ هستی دارند، در کنار تلاش کارگردانانی که ساده‌لوحانه و خام از نمادهای موروثی سود می‌برند، کم و بیش دو روی یک سکهٔ ناکامی را نقش می‌زند.

در فیلم «سفر یک آهنگساز جوان» به کارگردانی گئورکی شنگلایا، شاهد تلاش ناموفق سازنده‌ای هستیم که می‌کوشد تا «هفت وادی سلوک» عرفانی را با زندگی انسان معاصر داستان فیلمش تطبیق داده و جفت و جور کند.

آهنگساز جوان، نیکوشا، توصیه‌نامه‌ای از استادش می‌گیرد و راهی روستاهای گرجستان می‌شود تا در زمینهٔ آوازهای گرجی، تحقیق کند. موجی از ترس و ناامنی که از شکست انقلاب ۱۹۰۵ ریشه می‌گیرد همه جا را در خود فرو برده است.

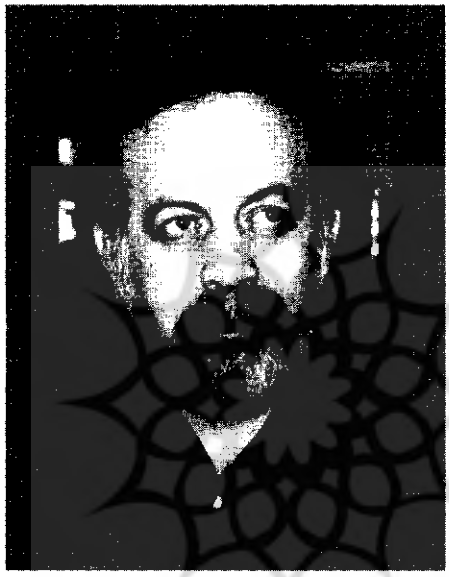
در منزل اول ـ خانهٔ دکتر الیزوار ـ نمای خانه‌ای را می‌بینیم با هفت درگاه یا ایوان. آهنگساز در این منزل با مرگ برادر میزبان مواجه می‌شود.

منزل دوم با شش درگاه و ستون، متعلق به زن بیماری است که مشغول نوشتن تاریخ اجداد خویش است.

منزل سوم ـ خانه گئورگی ـ منزل دانشمندی است که همهٔ اموالش را به اهالی بخشیده و میز سفید و خالی اتاقش، کنایه‌ای از بی‌تعلقی و وارستگی اوست.

در منزل چهارم که به ایگو تعلق دارد، آهنگساز با هجوم ژاندارمها روبه‌رو شده است و می‌گریزد.

منزل پنجم منزل گوراندخت است. در این خانه نقش اصلی بازنهای باستانی است و نوعی مادرسالاری بر همه چیز و همهٔ روابط حاکم است.

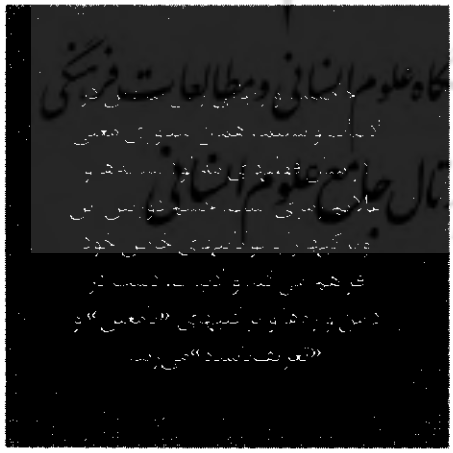


منزل ششم قلعه‌ای است که در آن مردسالاری حاکم است و در این قلعه زراعت و دامداری می‌کنند.

در منزل هفتم ـ کلیسایی دیده می‌شود در پایین تپه و گوسفندهایی که کشان‌کشان به این سوی و آن سوی برده می‌شوند ـ نوعی تمهید تصویری از نزدیکی مسلخ.

در سکانس پایانی فیلم، کارگردان یک بار دیگر «هفت منزل» را مرور تصویری کرده و بر جادهٔ خالی که در پیش روست، تأکیدی طولانی می‌کند.

اما انتخاب نمادین هفت منزل با رویدادهای ناهمگونی که در آنها بر بیننده عرضه می‌شود، هیچ تعبیر درستی از آنچه در ذهن کارگردان می‌گذشته است به تماشاچی القا نمی‌کند و بیننده، ساختار روایی و زبان تصویری فیلم را به هیچ شکلی از اشکال نمی‌تواند با دانسته‌های عرفانی و اساطیری خویش از عدد هفت یا هفت وادی و هفت منزل و... پیوند دهد.



انتخاب پدیده‌های طبیعی یا اشیایی که ساخت دست بشر است اگر توأم با نگاهی «نماد»یاب صورت بگیرد، زمینه را برای ورود در عرصهٔ بیان رمزی یا نمادین فراهم می‌آورد. تأکید دوربین بر روی «پل» به اندیشهٔ «پیوند» و «رابطه» بین انسانها میدان می‌دهد و فرو ریختن آن در پس‌زمینه فراهم‌کنندهٔ معنی گسستن پیوندها و آغاز فصلهای جدایی است. عنصری همچون برج دیده‌بانی چون اصلاً بر ارتفاع بنا شده و از سطح زمین فاصله دارد، خودبه‌خود پدیده‌ای نمادین است که اگر محور داستان و کانون توجه بصری دوربین قرار گیرد پیشاپیش به نمادین بودن خود و حوادث داستان ـ همچون فیلم «برج مینو» ـ شهادت می‌دهد.

نویسندگان و سینماگران ایرانی با تأمل در پشتوانه‌های فرهنگی ادبیات فارسی می‌توانند با شیوه‌های بیان نمادین و رمزی بیشتر آشنا شوند و از انبوه

داستانهای رمزی عارفانه و فلسفی- چه در ادبیات فارسی و چه در ادبیات عرب - بهره‌های خلاق ببرند.

عین‌القضاة همدانی که در آثار خویش برای تأکید سخنان پرشور و عارفانهٔ خود - که به بصیرت باطن دریافته است- پیوسته از شعر مدد می‌جوید، در پاسخ این سؤال احتمالی مخاطب خویش که ممکن است میان شعرها و سخنان او توهّم بیگانگی کند، دربارهٔ شعر، نظری ابراز می‌دارد که شاید در سراسر ادبیات فارسی بی‌نظیر باشد. او می‌نویسد:

«جوانمردا! این شعرها را چون آیینه دان! آخر دانی که آیینه را صورتی نیست در خود، اما هر که در او نگه کند صورت خود تواند دیدن که نقد روزگار او بود و کمال کار اوست، و اگر گویی شعر را معنی آن است که قایلش خواست و دیگران معنی دیگر وضع می‌کنند از خود، این همچنان است که کسی گوید: صورت آیینه صورت روی صیقل است که اول آن صورت نمود!» چنان‌که دیده می‌شود، این نظر نسبت به شعر، تلقی عین‌القضاة را از شعر به عنوان یک اثر رمزی می‌نماید.

بودلر، شاعر مشهور فرانسوی که از طلایه‌داران سمبولیسم در شعر جهانی است، می‌گفت: «دنیا جنگلی است مالامال از علائم و اشارات. حقیقت از چشم مردم عادی پنهان است و فقط شاعر با قدرت ادراکی که دارد به وسیله تفسیر و تعبیر این علائم می‌تواند آن را احساس کند.»

مالارمه، دیگر شاعر بزرگ فرانسوی، در این باره می‌گوید: «شعر سمبولیک که دشمن نظریات تعلیمی و فصاحت و مبالغه و حساسیت ساختگی و تصویر «اوبژکتیف» است می‌کوشد فکر را به صورتی که حواس را مخاطب قرار دهد بیان کند.»

تفسیر «نماد» یا سمبولهای سینمایی نیز به مثابهٔ تفسیر نمادهای ادبی است: «نمی‌توان گفت که معنی فلان تعبیر در شعر درست‌تر از فلان تعبیر دیگر است. چنین قضاوت کلی امکان ندارد، زیرا هر خوانندهٔ شعر را بنا به روحیهٔ خودش درک یا بهتر بگوییم احساس می‌کند. هدف شعر سمبولیک این است که عظمت احساسات و تخیلات را با تشریحات واضح و صریح از میان نبریم.»

شاید بتوان گفت خاصیت و زیبایی زبان نمادین در ادبیات و سینما، همان شناوری معنی در میان قطبهای مه‌آلود نشانه‌ها و علائم رمزی است. چشم دوربین این ویژگیها را با تواناییهای خاص خود فراهم می‌کند و ادبیات، دست در دامن واژه‌ها و ترکیبهای «تامعین» و «تعریف‌ناشده» می‌زند. به دیگر بیان، رمز یا نماد، استعاره‌ای ناشناخته و نوظهور است که «قرینه»ای در حول و حوش خود ندارد. جای قرینه که در استعاره و مجاز همچون مهاری اسب خیال را کنترل می‌کند در رمز یا سمبل خالی است. خیال به هر سو می‌رود و «پرسهٔ پرجذبهٔ خیال» حس زیبایی و درک لذت هنری را دامن می‌زند- در تفسیر اشعار شاعری چون مولانا نیز شاهدیم که مفسران، هر کدام به اقتضای بینش خود، اشعار رمزی او را توجیه و تشریح می‌کنند:

بعضی از غزلیات مولوی در دیوان شمس شباهت زیادی با بیان یک رؤیا دارد و معنی کاملاً در آن مکتوم است. مثلا در غزل زیر، در هشت بیت اول غزل گویی رؤیایی بدون هیچ تعبیر و تأویلی بیان می‌شود:

داد جاروبی به دستم آن نگار
گفت کز دریا برانگیزان غبار
باز آن جاروب را از آتش بسوخت
گفت کز آتش تو جاروبی برآر
کردم از حیرت سجودی پیش او
گفت بی‌ساجد سجودی خوش بیار
آه بی‌ساجد سجودی چون بود
گفت: «بی‌چون باشد و بی خار خار»
گردنک را پیش کردم گفتمش:
«ساجدی را سر ببر از ذوالفقار»
تیغ تا او بیش زد سر بیش شد
تا بِرُست از گردنم سر صد هزار
من چراغ و هر سرم همچون فتیل
هر طرف اندر گرفته از شرار
شمعها می‌وَرشد از سرهای من
شرق تا مغرب گرفته از قطار
شرق و مغرب چیست اندر لامکان
گلخنی تاریک و حمامی به کار...

شاه نعمت‌الله ولی دو بیت آغاز این غزل را تعبیر کرده است:

... یعنی پیر کامل و مرشد مکمل و ولی خدا و وارث انبیا ساکن گوشهٔ یقین و مجاور سراپردهٔ تمکین به لسان تلقین از روی عنایت به وجه هدایت، جاروب لاء نافیه به دست مرید ارادت داد. چون ذاکر به حق و ناطق مطلق، خلوت‌سرای باطن را از تعلقات ظلمات حیوانیه و غبار کدورت نفسانیه ظاهر

بهترین نمادها در آثار ادبی با استعانت از قدرت خلاقیت نویسنده و شاعر به وجود می‌آیند و در زمینهٔ موضوعی که باعث خلق نماد شده است مفهوم مؤثرتر می‌یابند.

گرداند... آتشی از عشق برافروزد و جاروب لاء نافیهٔ عقل را چون عود در مجمر سینهٔ مقصود بسوزد:

عقل جاروب و نگار آن مرد کار
باطنت دریا و هستی چون غبار
آتش عشقش چو سوزد عقل را
بار جاروبی ز عشق آید به کار
عقل، لای نافیه می‌دان همی
عشق اثبات حق است ای یار غار
آتشی در لا چو افتاد و بسوخت
باز از الّا تو جاروبی برآر

چنان‌که دیده می‌شود. شاه نعمت‌الله، «جاروب» را رمز عقل و «نگار» را رمز پیر و مرشد کامل، «دریا» را رمز باطن و «غبار» را رمز هستی و تعلقات حیوانی و کدورات نفسانی مرید می‌شمارد.

اما شیخ صفی‌الدین اردبیلی در شرح دو بیت اول این شعر «دریا» را به طریقت و جاروب را به کلمهٔ «لااله‌الاالله» که ذکر سالک طریقت در خلوت است، تعبیر می‌کند.

به نظر نگارنده ویژگی ذاتی «رمز» فقدان ثبات و پایبندی دائمی آن به یک حوزهٔ معنایی مشخص است. زمام این نوسانِ معانی را در «رمز» بیش از هر کس دیگر هنرمند در اختیار می‌گیرد. در رویارویی با «رمز»های به «ثبت» رسیده در «دفتر» عرفان اسلامی، هنرمند امروز نباید دست و پا بسته و مقهور «سابقهٔ معنایی» قرار بگیرد. منتقد نیز در حوزهٔ نقد ادبیات و سینمای رمزی موظف است از «مصرف‌کننده» بودن فاصله گیرد و جایی برای زبانه‌های نوین رمزی در کورهٔ قریحهٔ مبدعان و مبتکران، باقی بگذارد. به اعتبار یک حوزهٔ معنایی قدیم برای پدیده‌ای در طبیعت مثل دریا، امروز نمی‌توان آثار جدید را به سنگ محک نقد، عرضه کرد. منتقدی که «دریا» را طبق تعلیم منظومه‌های عرفانی و تعالیم استادان بزرگ ادبیات کلاسیک، همواره «رمز» ذات لایتناهی حق یا نمادی از «طریقت» بگیرد و بی‌انعطاف بکوشد تا این دلالت به ثبت رسیده را در ادبیات و سینمای امروز وارد کند، از صراط مستقیم ذوق و قریحهٔ انتقاد، سخت به دور افتاده است.

دریای شعر مولانا لزوماً انطباقی با دریای سینمای کوروساوا، یا دریای «جادهٔ» فلینی، یا دریای «چریکهٔ تارا»ی بیضایی ندارد. در «چریکهٔ تارا» با شمشیر آخته به مصاف امواج خروشان دریا رفتن ـ که در جای خود بی‌شباهت به شلاق زدن خشایارشاه بر پوست کبود دریا نیست ـ دریا را از حد و مرزهای رمزی تعریف‌شده در قاموس عرفانی ادب فارسی، دور می‌کند. در اینجا دریا نیز رمزی از تاریخ و پیشینهٔ تاریخی مردم این مرز و بوم است. «زن» می‌کوشد تا با دریایی که در یک زمان هم زهدان تاریخ است و هم مقبرهٔ آن، دست و پنجه نرم کند و با شمشیر آخته داد خود را از بیدادی که بر «جنس» او رفته از این (زهدان ـ مقبره) باز ستاند. نوعی دادخواهی نمادین از پدیده‌ای که تاریخ و تقدیر تاریخی زن را ـ چون آیینه‌ای متموج ـ باز می‌نماید.

در وادی شناخت رمز یا سمبل، امروزه به ویژه در جهان دائماً در حال گسترش سینما، باید از خلط و در هم رفتگی مرزهای تعریف‌شده، آگاه بود و فی‌المثل از هم‌جواری طیف‌گون تمثیلها و رمزها ـ چه در ادبیات قدیم چه در سینمای امروز ـ خبر داشت.

در ادبیات کهن فارسی، گاه نویسندگان، در توضیح و تفسیر حکایتهای تمثیلی سخن از «رمز» به میان می‌آورند که درخور تأمل و تدقیق است. به خلاصهٔ داستان نمونهٔ زیر از کتاب مرزبان‌نامه توجه کنید:

بازرگانی غلام دانا و زیرک خود را به سفر دریا می‌فرستد تا چون از سفر بازگشت وی را آزاد کند. غلام بار در کشتی می‌نهد و عازم سفر می‌گردد. بادهای مخالف می‌وزد و کشتی را در هم می‌شکند و همه چیز را غرق می‌کند. غلام موفق می‌شود با دست درآویختن در سنگ‌پشتی بحری به جزیره‌ای پرنخل رسد. در آنجا پس از مدتی انتظار و حیرت پای‌افزار می‌پوشد و به راه می‌افتد. پس از چند شبانه‌روز به کنار شهری می‌رسد چون فردوس خرم و زیبا. مرد و زن از آن شهر بیرون می‌آیند در حالی که صدای کوس و طبلک بلند کرده‌اند و با خود رایت پادشاهی حمل می‌کنند. غلام جویای حال می‌شود می‌گویند به استقبال پادشاهی آمده‌اند که هم اکنون از منازل غیب فرا رسیده است. غلام چون خفته‌ای که از خواب بیدار شود چشم حیرت می‌مالد و پیشوایان قوم دست او را می‌بوسند و او را به قصر پادشاهی می‌برند و بر تخت می‌نشانند. غلام به تمشیت امور می‌پردازد و در اندیشهٔ آن است که این اتفاق آسمانی چون افتاده است و عاقبت کار چه خواهد بود.

یکی از نزدیکان را غلام برمی‌کشد و محسودِ همگان می‌کند و سپس او را به خویش نزدیک و نزدیک‌تر می‌کند و پس از اطمینان روزی از او جویای حقیقت حال می‌گردد. او راز را برای غلام فاش می‌کند که هر سال یکی از این جانب که تو آمدی می‌آید و مردم شهر، او را به همین صفت به پادشاهی برمی‌گزینند و پس از سالی وی را با اکراه به بیابانی برده و در آنجا رها می‌کنند تا بهایم‌صفت، در اضطراب و ناآرامی در آنجا سرگردان شود. غلام به فکر عاقبت کار و چاره‌جویی برمی‌آید و دستور می‌دهد که این خدمتگزار همراز، کشتیها به دریا اندازد و استادان حاذق از اطراف و اکناف جمع آورد و آنها را از دریا بگذارند و بدان بیابان بَرَد و در آنجا عمارت و شهری خوش بنا کند و مزارع احداث نماید و باغ و بوستان ترتیب دهد.

خدمتکار به قدم قبول پیش می‌رود و جمله را قبل از انقضای سلطنت غلام مهیّا می‌کند. سال به آخر می‌رسد. مردم غلام را در کشتی می‌نشانند از دریای حایل میان شهر و بیابان می‌گذرانند و در کنار وادی رها می‌کنند. اما در این موقع مردمان و مستخدمان شهر تازه احداث‌شده به استقبال غلام آمده رسم خدمت و بندگی به جای می‌آورند و بدین ترتیب بساط دولت و کامرانی غلام دیگر بار، ممهّد می‌گردد.

نویسنده این داستان را به دنبال این درس و تعلیم اخلاقی بیان می‌کند که: «... دولت آن جهانی را اساس در این جهان نهید و کسب سعادت باقی، هم در این سرای فانی کنید و کار فردا امروز سازید چنان‌که آن غلام بازرگان ساخت...»

پس از نقل داستان، نویسنده به گشودن رمزهای آن می‌پردازد: «اکنون ای فرزندان مستمع باشید و خاطر بر تفهم رمز این حکایت مجتمع دارید...»

نماد در آثار ادبی به دو صورت به کار گرفته می‌شود: یا در مقام تصویرهایی پراکنده درون اثر حضور دارد (مثل برف در شعر فرخزاد) یا کل اثر ساختاری نمادین دارد، مثل منطق‌الطیر شیخ عطار و کمدی الهی دانته.

رمزها در این داستان عبارت‌اند از:

نشستن غلام در کشتی یعنی وجود جنین در مشیمهٔ مادر؛

شکستن کشتی و افتادن غلام به جزیره، یعنی انخراق مشیمهٔ مادر هنگام وضع حمل و آمدن کودک در دنیا؛

اندیشهٔ غلام در مورد عاقبت کار و سعی در عمارت بیابانی که منزلگاه بعدی اوست یعنی اندیشهٔ انسان آگاه در دنیا دربارهٔ آخرت و سعی در عمارت آن جهان در این جهان.

در میان سینماگران ایرانی، داریوش مهرجویی به بیان تمثیلی تمایل بارزی دارد. زبان سینمایی او به ویژه در ساختن کابوسها و رویاهای سینمایی کم و بیش متأثر از سوررئالیسم متافیزیکی برگمان است. این تأثیرپذیری گاه اجزای زبان او را به «نماد» نزدیک می‌کند، اما بیان کلی آثار او در قلمرو «تمثیل» همچنان باقی می‌ماند. «اجاره‌نشینها» در کل فیلمی تمثیلی است، اما کبوترانی که بر منبع آب فرود می‌آیند نمادهای تعریف‌شده و سنتی شمرده می‌شوند.

«هامون» کلاً شیوهٔ تمثیلی دارد. فلاش‌بک در فلاش‌بک و کابوسهای متصل با زندگی روزمره که همچون نخ تسبیح آغاز و انجام کار را که در آن

هامون با لباس احرام در «جشن عروسی» شرکت می‌کند، به هم می‌پیوندد. اما در همین فلاش‌بکها، ظرافتهای برگمان در بازگشت به گذشته کمتر دیده می‌شود. مثلاً در «سونات پاییزی» صحنه‌های فلاش‌بک ـ بازگشت به گذشته ـ دارای «عمق» است. زن در عمق صحنه به صورت محو نشسته و مادرش نزدیک‌تر به جلوی صحنه و در کنار شومینهٔ شعله‌ور. این عمق، متضمن تأکید بر «گذشته» و دور از دسترس بودن آن است. در آثار مهرجویی بازگشت به گذشته بیشتر به شیوه کلیپها، یعنی ترسیم فضای مه‌آلود با توسل به نور و لنز صورت می‌گیرد.

بیان نمادین متکی به رنگ در فیلم زندگی رمبو ـ شاعر فرانسوی ـ را مهرجویی مدیون شعرهای این شاعر نمادگر است: جوخهٔ اعدام و شلیک و اعدام‌شدگانی که بر زمین نمی‌افتند سپس دستی یک سطل رنگ قرمز به اعدام‌شده‌ها می‌پاشد و هم‌زمان با این عمل، محکومان تیرباران‌شده بر زمین می‌ریزند.

در «پری»، زن در اصفهان به دورانداز طبیعت نگاه می‌کند و باز «ماشین» را می‌بیند که روغنش دامان طبیعت را لکه‌دار و آلوده کرده است. اما در اینجا «ماشین» چون جنازهٔ متجاوزی دیده می‌شود که در برابر طبیعت از پای درآمده و از هم پاشیده است.

به هر حال وجود اجزای نمادین در کل یک اثر، لزوماً به نمادین شدن تمام اثر منجر نمی‌شود. در تمثیل، معمولاً اجزای عناصر محسوس، به طور قرینه، معادل با اجزای اندیشه‌ای نامحسوس قرار می‌گیرند و به اصطلاح تک به تک، «یارگیری» می‌کنند. اما در نمادگرایی یا سمبولیسم، اجزای محسوس، جُفت به‌خصوصی ندارند، و چون امواج از مرز ساحل، به نسبتهای متفاوت و نامساوی درمی‌گذرند.

نمادگرایی در جزء به‌ویژه در سینمای کلاسیک جهان، مُلْهَم از سنتهای تئاتری است. خوبان سفیدپوش در مقابل بدان سیاه‌جامه. نور در برابر ظلمت: نوعی «ثنویت سینمایی» که ریشه در تئاتر یونان باستان و عصر صورتکهای بازیگری دارد. در فیلم «بن هور»، اسبهای ارابهٔ بن‌هور سفید و اسبهای ارابهٔ دشمن، سیاه است. نوعی قرارداد نمادین برای تعریف بصری خیر و شر.

امروزه بیشترین تظاهر نمادگرایی افراطی در ویدئوکلیپها به چشم می‌خورد. گردش خواننده در علفزار، شاخه گلهایی که در باد رنگ عوض می‌کنند، بادکنکها، گل آفتابگردان، فرود تبر بر تنهٔ درخت، مزرعه‌های سوخته یا دروشده، ایستادن در برابر آیینه، رانندگی در باران و رقص برف پاکن‌کنها، حضور تلفنهای همراه، ورزش اسکی و بدن‌سازی، رقص در توالتهای عمومی، تکیه کلیدی بر روی سازها، تختخواب در لوکیشنهای نامتعارف، نمادهای متعدد از پشت صحنه و ریلهای تراولینگ، تکیه بر سگهای شکاری و تعقیب اسکی بر روی آب و موج‌سواری، نماهای دِفُرمه و زاویه‌های عجیب و غریب، مردان فضایی در کنار آدمیان عصر حجر در مراسم آیینی، مستقیم زُل زدن به دوربین و پرخاش به دوربین و شکلک درآوردن، بازی نور بر روی سن، پله‌ها از انواع مختلف، پیانو و بازی انگشتها، نمای نزدیک از دهان خواننده، لب زدن دیگران به جای خواننده، دستبند پلیس، تلفیق فیلمبرداری رنگی و سیاه و سفید، حرکت دوربین در راهروهای باریک و تاریک، باز و بسته شدن در آسانسورها و... بسیاری از عناصر تکراری دیگر که در یک نظام فکری معین یک مفهوم نمادین را به صورت یکپارچه به ذهن تماشاگر القا می‌کند. اما سیاق «نامعقول» در هم آمیختن این همه عنصر «نمادین» جز پریشانی و آشفتگی ذهن و در نهایت تسلیم بیننده دستاورد دیگری ندارد.

□ □ □

برای نویسنده و سینماگر ایرانی، مطالعه آثار کلاسیک رمزی در ادبیات فارسی و عربی، تصور روشنی از سابقه و سیر این نحوه از نگرش به عالم هستی را به همراه خواهد داشت. داستانهایی نظیر حیّ‌بن یقظان (از ابن‌سینا و همچنین از ابن‌طفیل)، قصه غربةالغربیة (از سهروردی)، و همچنین داستان سلامان و ابسال که ابن‌سینا، و ابن‌طفیل به نثر نگاشته‌اند و جامی نیز آن را به رشتهٔ نظم کشیده است. بر اغلب این داستانهای رمزی، شرح و تفسیرهایی نوشته شده که در روشن کردن مفاهیم نمادین آنها سخت به کار می‌آید. در پایان داستان سلامان و ابسال منظوم، شاعر به شیوهٔ حدیقهٔ سنایی و کلیله و دمنه شخصاً به توضیح رموز اقدام می‌کند:

... کیست ابسال این تن شهوت‌پرست
زیر احکام طبیعت گشته پست...
چیست آن دریا که در وی بوده‌اند
وز وصال هم در آن آسوده‌اند
بحر شهوتهای حیوانی ست آن
لُجّهٔ لذات نفسانی ست آن...
چیست آن ابسال در صحبت قریب
وان سلامان ماندن از وی بی‌نصیب
باشد آن تأثیر سن انحطاط

برای نویسنده و سینماگر ایرانی، مطالعه آثار کلاسیک رمزی در ادبیات فارسی و عربی، تصور روشنی از سابقه و سیر این نحوه از نگرش به عالم هستی را به همراه خواهد داشت.

طی شدن آلات شهوت را بساط...
چیست آن میل سلامان سوی شاه
وان نهادن رو به تخت عزّ و جاه
میل لذتهای عقلی کردن ست
رو به دارالملک عقل آوردن ست
چیست آن آتش؟ ریاضتهای سخت
تا طبیعت را زند آتش به رخت...
چیست زهره؟ آن کمالات بلند
کز وصال آن شود جان ارجمند...
با تو گفتم مجمل این اسرار را
مختصر آوردم این گفتار را...

مختصر کردن «گفتار» و گنجاندن دریاهای پهناور در کوزه‌های نمادین، و در نتیجه رفتن به سمت و سوی ایجاز ـ که جوهرهٔ هنر است ـ نخستین و اصلی‌ترین مدعای رمزگرایی است و در اینجاست که رمزگرایی و سمبل با ایجاز، تلاقی می‌کند. تلاقی این دو، در واقع تلاقی دیزالوگونهٔ علم بیان با علم معانی در بستر علوم بلاغی اسلامی است.