قرار گرفتن شي غير جاي خودش

سيّد حسن حسينى

براي خواننده‌اي كه ذهني آغشته به ادبيات فارسي و عرفان اسلامي دارد، لفظ مجاز همواره قرينة متضاد خود يعني حقيقت را تداعي مي‌كند:
فردا كه پيشگاه حقيقت شود پديد
شرمنده رهروي كه عمل بر مجاز كرد
يا:
عشق، حقيقي است، مجازي مگير
اين دامِ شير است به بازي مگير
و همچنين:
اي به درگاه تو نياز همه
كرم توست چاره‌ساز همه
اگر از چهره پرده برگيري
به حقيقت كشد مجاز همه
عرفا نيز براي تعيين موقعيت عشق‌هاي زميني، مجازي، به طريق تمثيل گفته‌اند:
اَلْمُجازُ قَنْطَرَةُ اَلْحَقيقه = (عشق) مجاز پلي است به سوي (عشق) حقيقي.
و شاعران به دفعات همين معني را در قالب‌هاي بياني گوناگون ريخته‌اند:
دليلِ عشقِ حقيقي است، عشق‌هاي مَجاز
به آفتاب رسد شبنم از نظارة گُل!
با اين پيش‌زمينة عمومي از مفاهيم مجاز و حقيقت بايد به معاني اصطلاحي اين دو لفظ در عرصة علم معاني و بيان توجه خود را متمركز كنيم.
حقيقت در لغت به معني ثابت و پابرجاي (فعيل به معني فاعل يا مفعول) و در اصطلاح علم بيان عبارت است از: استعمال لفظ در معني موضوعٌ‌له يا معني اصلي، چنان كه در فارسي كلمه دست و در عربي لفظ يد مي‌گويند و اندام خاص را اراده مي‌كنند. پس حقيقت، لفظي است كه در معني خودش ـ موضوعٌ‌له ـ به كار رود. در اين سخن خداوند: الحمدلله رب العالمين، هر چهار كلمه در معني اصلي خود به كار رفته است.
همين‌جا به منظور افتتاح پروندة سينمايي براي مبحث «حقيقت» بايد بگوييم كه حقيقت يا تصوير حقيقي عبارت است از نشان دادن شيئي يا اشياء در معني اصلي خودشان. مثل اينكه در فيلم مستندي از باغوحش، شيري را در قفس نشان دهيم. طبيعي است كه طبق اطلاعات پيشين و پيش‌فرض‌هاي پذيرفته‌شدة ذهن ما، از شير در باغوحش، در قفس نگهداري شود.
مجاز در لغت، مصدر ميمي است به معني گذشتن و عبور كردن و در اصطلاح علم بيان، استعمال لفظ است در غير موضوعٌ‌له به مناسبت معني اصلي يا قرينه‌اي كه بفهماند مراد، معني حقيقي كلمه نيست. چنان كه در عربي يد و در فارسي دست گويند و ارادة قدرت و مهارت كنند:
يَدُ اللهِ فوقَ ايديهم: قدرت خدا بالاتر از قدرت آن‌ها است!
يا:
او در نقد سينمايي دستي دارد! (ماهر است در نقد سينما)
حضرت ختمي‌مرتبت در روز جنگ حُنين فرمود: اَلانَ حَمِيَ الوطيسُ!
اينك تنور، گرم و فروزان گشت!
كه مراد حضرتش از وطيس (تنور) تنور جنگ و استفادة مجازي از كلمه است!
در سكانس آغازين فيلم «بوريس گودونف»، اثر سرگئي باندارچوگ، قفسي را مي‌بينيم كه چند نگهبان آن را اسكورت مي‌كنند. با كنار زدن پوستي كه روي قفس كشيده شده، يك لحظه چهرة شير درون قفس پرده را پُر مي‌كند. در اينجا ديگر نه شير و نه قفس، هيچ‌كدام به معني حقيقي، تصوير نشده است. اين نما نوعي براعت استهلال يا آغاز متناسب و مطلوب براي فيلمي است دربارة ماهيت قدرت. چون شير از ديرباز سمبول قدرت و سلطنت است. دوازده سال بعد همان شير از پشت همان ميله‌ها با چهره و خشمي آشكارتر، دندان نشان مي‌دهد و غرش مي‌كند و اين كنايه‌اي است از آشكارتر شدن ماهيت سلطنت جديد و قدرت بوريس گودونف و قفس شايد رمزي از «تقدير» باشد كه به هر حال، قدرت را در چنگال خود دارد. اين شير و قفس مجازي به لحاظ ماهيت تصويري با شير و قفسي كه در فيلم مستند باغوحش ديده مي‌شود به كلي متفاوت است. با همين اشارة كوتاه، خوانندة اهل به دامنة وسعت و قلمرو بي حد و حصر مجاز در عرصة هنر سينما پي مي‌برد. هنري كه حتي رئاليست‌ترين منتقدان نيز بر «مجاز»ي بودن آن تكيه مي‌كنند و بنياد آن را بر «توهّم» حركت يا «تصوير توهّم واقعيت» مي‌گذراند. همچون شعر كه در پيشينة نقد اسلامي، «اكذب» آن «احسن» آن به شمار آمده است. نظامي مي‌گويد:

در شعر مپيچ و در فن او
چون اكذب اوست احسن او
يقيناً غرض از «كذب» شعر، كذب اخلاقي نيست، بلكه دوري آن از واقعيت و بناي اساس آن بر پايه‌هاي خيال و صورت‌هاي گوناگوني است كه از مجاز زاده مي‌شود. دربارهٔ سينما نيز كم و بيش عبارات مشابهي ديده و شنيده شده و بسياري از اهل فن نزديكي اين هنر به واقعيت زندگي را، كه از طريق پيشرفت‌هاي تكنيكي ميسور مي‌شود، دوري آن از ذات هنر دانسته‌اند. مقاومت بسياري از سينماگران عصر سينماي صامت در برابر حضور پديدهٔ صدا در دورهٔ ناطق شدن فيلم ريشه در همين انديشه داشت: «سينماي ناطق معمولاً چندان مورد استقبال سينماگران بزرگ دورهٔ خود قرار نگرفته بود. زيرا صدا بر آن بود جايي خالي را پُر كند كه وجود آن سرچشمهٔ غناي سينما بود. فيلم‌ها، پس از افزوده شدنِ صدا بر آنها، گويي ديگر وظيفه‌اي جز اين نداشتند كه فايدهٔ «ديالوگ»ها را به همه ثابت كنند. عالم سينماي صامت، عالمِ غياب بود. نيروي آن از خصلت مقدرّش، از كيفيت شبح‌گونه، ناواقعي و به انجام رسيدهٔ چيزي كه ديگر به گذشته تعلق داشت برمي‌خاست. گفتار، توهّم واقعيت و اساساً حضور را ايجاد مي‌كرد كه مي‌رفتند قالب‌هاي بيان سينمايي را تغيير دهند.
اصرار منتقدان بر «واقعيت ناواقع» در سينما چيزي جز تأكيد بر جنبهٔ مجازي تصاوير بر «پردهٔ جادويي» نيست:
«با واقعيتِ ناواقع بازتوليد حركت بر پردهٔ سينما، كرد و كارهاي معمولي، عالم شهري، منظرهٔ طبيعت، همه و همه، حضوري تازه، بوالعجب و ناشناخته پيدا مي‌كنند.
درحالي‌كه فاصله موجود ميان دوردَست و نزديك گويي از ميان رفته است. «احساسِ واقعيت» و توهّمِ حضورِ برخاسته از اين احساس است كه قبل از هر چيز، بنياد نيرومندي سينما را تشكيل مي‌دهد و جاذبهٔ مقاومت‌ناپذير آن را به‌وجود مي‌آورد، در پرتو همين احساس است كه «تصوير واقعيت» تبديل به «واقعيت تصوير» مي‌شود و همين احساس واقعيت، اصالتِ جهاني متشكل از نيرنگ و بطلان به عالي‌ترين معناي كلمه را تضمين مي‌كند و بدان اعتبار مي‌بخشد. سينما با تصوير واقعيت و با آميختگي ويژه‌اي كه به كمك واقعيت و پندار، پديد مي‌آورد، عالمي از توهّم، از بوالعجبي، از چشم‌بندي‌هاي دامنه‌دار و گسترده و از دروغ‌هاي
اعلام‌شده مي‌آفريند.»
توانايي‌هاي دوربين در گلگشت يا پرسهٔ آزادانه ميان مفاهيم واقعي همجوار و توانمندي‌هاي ديگر همچون مونتاژ و ديزالو و ديگر جلوه‌هاي نوري سينما قدرت اين هنر را در تبديل «حقيقي»ها به «مجاز»هاي پذيرفتني، همچون قدرتي بلامنازع جلوه مي‌دهد. نماي نزديك از صليبي بر ديوار، توهّم حقيقي بودن صليب را در ذهن بيننده دامن مي‌زند. اما عقب كشيدن دوربين و ديدن صليب در كنار تقويم ديواري يك بانك، در كنار جلوه‌هاي تمهيدي ديگر، فضاي بانك را به عنوان پرستشگاه حقيقي دنياداران و قدرقدرتي پول و شانه به شانه رفتنش با «خدا»، تضمين و به ذهن بيننده عرضه مي‌كند. صليب از قدرت خدا كنايتي است بصري و تقويم بانك از سلطهٔ ثروت بر روح زمان و آميزهٔ اين دو آفرينندهٔ معنايي مجازي. مجاز سينمايي به اين دو عنصر تفكيك‌شده، فضايي براي تركيب شدن و رسيدن به نوعي سينرژيسم معنايي اعطا مي‌كند.
اگر دوربين از نماي نزديكِ يك «محيط كشت» ميكروبي به طرف چهرهٔ مردي حركت كند كه با روپوش سفيد، توصيه‌هايي بهداشتي مي‌كند، بيان تصويري از قلمرو «حقيقت» فاصلهٔ چنداني نگرفته است. اما حركت دوربين از همين نما و عبور آن از پنجرهٔ آزمايشگاه و «زُل زدن» به بچه‌هاي ژنده‌پوش كه در زميني خاكي در هم مي‌لولند، حامل نوعي بيان تصويري است كه بر يكي از جلوه‌هاي شناخته‌شدهٔ مجاز ـ تشبيه ـ متكي است. در اينجا نه «محيط كشت» و نه «بچه‌هاي ژنده‌پوش» هيچ يك به معني حقيقي و در جاي واقعي خود به تصوير درنيامده است.
قرينه در مجاز
قرينه، چيزي است كه چسبيده به كلام، يا تصوير، باشد تا مقصود متكلم، يا مصوّر، را برساند. در استعمال مجازي كلام، يا تصوير، قرينه لازم است تا معلوم شود كه مقصود گوينده، يا مصوّر، معني اصلي كلمه، يا تصوير، نيست و نيز بفهماند كه از معاني مجازي كدام يك را اراده كرده است. قرينهٔ صارفه، قرينه‌اي است كه در مجاز مي‌آورند تا ذهن شنونده را از معني حقيقي منصرف كند. مثلاً در عربي مي‌گوييم:
رَأَيتُ أَسَداً يَرمي: شير تيراندازي را ديدم.
كه كلمه يَرمي قرينه است و به ما مي‌فهماند كه مقصود از اسد (شير) حيوانِ درندهٔ معروف نيست بلكه مراد شخص شجاع تيرانداز است. در فارسي مي‌گوييم: شير جان‌شكار! و مقصود مرگ است و كلمهٔ (جان‌شكار) قرينه است تا شنونده بداند كه مقصود از شير، حيوان درندهٔ شكاري نيست.
همچنين اگر بگوييم «برف بر پَرّ زاغ نشست.» و مراد ما اين باشد كه موي سياه ما سفيد شد، احتياج به قرينه دارد؛ وگرنه در ظاهر چنين استنباط مي‌شود كه واقعاً برفي باريده و بر پر زاغ نشسته است. اما وقتي بگوييم: مرا برف بنشست بر پَرّ زاغ!
كلمه «مرا» قرينه مي‌شود كه مراد، برف طبيعي و زاغ معروف نيست بلكه مَجاز]استعاره [علاقه مشابهت[از سپيدي و سياهي موي است.
اين‌گونه قرينه‌ها را كه در عبارت مي‌آيند، قرينهٔ لفظي مي‌گويند.
در بيان سينمايي نيز مجاز، بايد قرينه‌اي داشته باشد. اگر قرينه در همان نما يا نماي بعد وجود داشته باشد مي‌توان آن را قرينهٔ بصري ناميد. اين قرينهٔ بصري علاوه آنكه مانع توجه ذهن بيننده به معني حقيقي تصوير مي‌شود، در ميان معاني مجازي تصوير، معني مجازي مورد نظر را نيز برجسته و تقويت مي‌كند.
طبيعي است كه در سينما قرينهٔ مجاز را مي‌توان هم از راه ميزانسن فراهم كرد و هم از راه مونتاژ. مثلاً از معاني مجازي صليب شايد يكي قدرت خدايي باشد و ديگري حضور مرگ. نشان دادن صليب در بالاي گيشهٔ بانك كنايه‌اي است از قدرت خداگونهٔ پول و اقتصاد. در اينجا گيشهٔ بانك قرينهٔ بصري است براي هدايت ذهن به معني مجازي مورد نظر. تركيب صليب با گيشهٔ بانك هم از راه ميزانسن، عملي است و هم از راه مونتاژ موازي. مونتاژ موازي نماي نزديك‌شونده به گيشهٔ بانك به نماي صليب بامِ كليسا، تقريباً همان معني را ايجاد مي‌كند كه قرار دادن صليب بر بالاي گيشه.
اما لازم نيست كه قرينه هميشه در لفظ يا تصوير باشد، بلكه ممكن است كه وضع و حال گوينده، يا مصوّر، يا شهرت مطلب و سابقه ذهني شنونده، و بيننده، قرينهٔ مقصود باشد. از اين رو قرينه را مي‌توان به دو قسم كرد:
الف) قرينه لفظي يا مقالي (قرينهٔ بصري يا مثالي)
مثل كلمهٔ «مرا» در مصراع: مرا برف بنشست بر پَرّ زاغ!
يا مثل نماي گيشه بانك و تلفيق آن با صليب به روش‌هايي كه ذكر شد.
ب) قرينه معنوي يا حالي
قرينهٔ معنوي يا حالي قرينه‌اي است كه در لفظ (يا نماي مورد نظر) نيامده، اما از وضع حال و كلام (يا داستان فيلم) و متكلم (راوي بصري) و مستمع و بيننده، معلوم است. در شير و قفس مجازي در فيلم بوريس گودونف، قرينهٔ معنوي يا حالي از موضوع فيلم ـ قدرت ـ و حوادثي كه تماشاچي با ديدن آن به عنوان سابقه ذهني ذخيره مي‌كند، استنباط مي‌شود.

در زندگي روزمره، ما گاه در تنگناي فرصت قصد آن مي‌كنيم كه غافلي را از خطر افتادن در چاه يا از خطر آتش‌سوزي آگاه كنيم. صحنه حادثه يا ميزانسن طبيعي رويداد، تأمين‌كننده قرينه معنوي براي ماست. در اين حالت فرياد مي‌زنيم: چاه! يا: آتش! و باقي جمله را حذف مي‌كنيم. چون از وضع و حال و مقام ـ لوكيشن و ميزانسن طبيعي رخداد ـ معلوم مي‌شود كه مقصود ما چيست. البته دامنه و شيوه كاربرد قرينه معنوي يا حالي در سينما وسيع‌تر و در عين حال ظريف‌تر و پيچيده‌تر راز حوزه‌هاي كاربرد آن در ادبيات يا محاورات روزمره است.

علاقه در مَجاز

همان‌گونه كه در مجاز، قرينه لازم است وجود علاقه يعني مناسبت و پيوستگي مابين معني حقيقي و مجازي نيز لازم است. زيرا نمي‌توان هر لفظ ـ يا تصوير ـ را پيش خود در معني غير مناسبي استعمال كرد. علاقه در لغت به معني بند و رشته است كه چيزي را به آن بياويزند. مثل بند شمشير و ريشه اين كلمه به معني ارتباط، مناسبت و وابستگي است و در اصطلاح علم بيان، مناسبت مابين معني حقيقي و مجازي را علاقة مجاز گويند.

اقسام مَجاز

مجاز به طور كلي به دو قسم عقلي و لغوي ـ تصويري ـ تقسيم مي‌شود:

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی