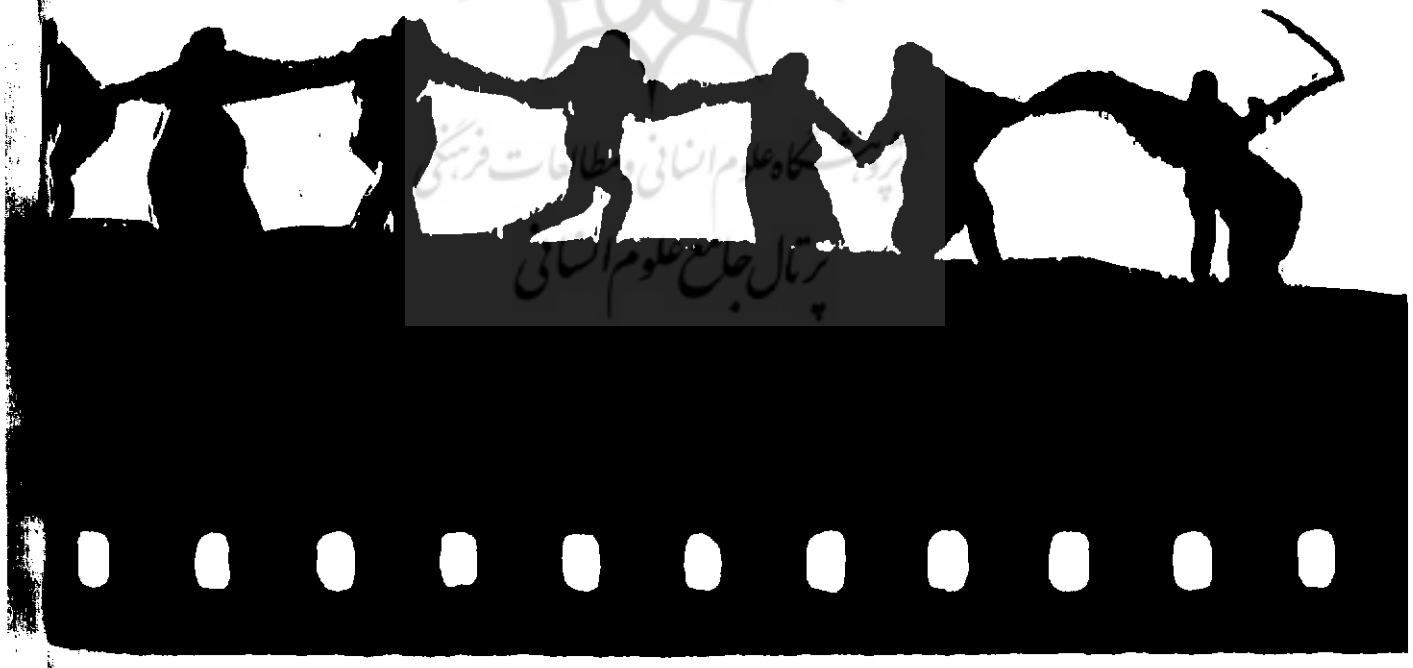
مقدمه‌ای بر نمادشناسی فیلم

مهدی ارجمند

به‌جای این‌که بگوییم شعور انسان به تصاویر نیاز دارد، بهتر است بگوییم که به نماد احتیاج دارد... شناخت آدمی از جهان، شناختی نمادین است.

ارنست کاسیرر

شباهت صوری در واژهٔ نماد (Symbol) و نمود (Surface) از هم‌ریشگی مفاهیم آنها نشأت می‌گیرد. برای عالمان فقه‌اللغة و اتیمولوژیست‌ها که در دانش اشتقاق واژه‌ها تحقیق می‌کنند، این شباهت‌ها دال بر گونه‌ای ارتباط پنهان بین آنهاست که در طول تاریخ محو شده است. برای مثال، خویشاوندی در مفهوم تصویر و خیال هنوز در دو واژهٔ Image و Imaginaire ملحوظ مانده است. هم‌چنین است مفهوم ثنویت یا دوگانگی (dualism) در واژهٔ نماد (Symbol) یا سمبول، زیراکه از ریشهٔ یونانی سیمبولون (Symbolon) آمده و در معنا یادآور یک بازی قدیمی یونانی است که در آن دو دوست سکه‌ای را از میان به دو نیم می‌کردند و در دیدار بعدی، با یکی‌کردن نیمه‌ها به یکدیگر آشنایی می‌دادند. این مفهوم دونیمه‌شدن یا اشتقاق سکه، هنوز در معنای واژهٔ سمبول حضور دارد. زیرا هر نمادی ناگزیر یک صورت آشکار (نمود ظاهری) و یک چهرهٔ پنهان (معنای غایب) دارد که محتاج کشف‌شدن است.



پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

ارنست کاسیرر (Ernest Cassirer)، از شاخص‌ترین افرادی است که در کتاب فلسفهٔ صورت‌های سمبولیک (Symbolic forms Philosophy of)، به دوگانگی مفهوم سمبول (نماد) اشاره می‌کند و رابطهٔ آن را با تصاویر (pictures) برملا می‌سازد:

> عالم تصاویر (اُبژه‌ها) که انسان را احاطه کرده است، دیگر یک عالم مادی محض نیست، بلکه دنیایی سمبولیک است.

به‌نظر می‌رسد که آدمی هرگز قادر نیست حضور بی‌واسطهٔ واقعیت را دریابد، زیرا همان‌قدر که ادراک نمادین انسان پیشرفت می‌کند، واقعیت مادی و دنیای اُبژه‌ها عقب می‌نشینند.[1]

اما پیش از کاسیرر، در فلسفهٔ یونان به شباهت تصویر و نماد اشاره شده است. با توجه به این نکته که هر سمبول همواره بر بخشی از حقیقت دلالت دارد و بخش دیگر آن از نظر پوشیده می‌ماند، فلوطین (Plotinas) فیلسوف کهن یونان ماهیت تصویر را نیز چنین تشریح می‌کند:

> کشیدن تصویری از چهرهٔ انسان که خود نمودی بیش نیست بیهوده است.
>
> (فلوطین)

در اینجا، مفهوم نمود معادل نقاب (Persona) و چهرک (سیماچه) است، یعنی حجابی که حقیقت را پوشیده می‌دارد. می‌بینید که این مفهوم چقدر با معنای اصلی نماد یا سمبول در فلسفهٔ یونانی یکسان است. در هنر سینما همچون دیگر هنرهای بصری (نقاشی و عکاسی)، نمود همانا سایه یا صورتک جهان بیرون است که بر پرده بازتابیده می‌شود. با این تفاوت که به قول ژیل‌دلوز و پیش از او هانری برگسون، این نمود با هم‌زادش (حرکت (Motion)) پیوند دارد. جنبهٔ تشبیهی (Similarity) بین تصویر سینماتوگراف و اصل جهان بسیار قوی است و از این نظر قانون اصلی نسخه‌برداری از طبیعت، درست نظیر عکاسی در سینما نیز صادق است. به بیان دیگر، اُبژه (Object) یا نمود تصویر سینمایی از یک درخت از نظر ویژگی‌های صوری، نسخه‌ای است از اصل درخت در جهان خارج، با این تفاوت که در دو بعد بر پردهٔ سینما حضور دارد. این اُبژه به طرز غریبی یادآور سایه‌ای است که افلاطون در تمثیل غار توصیف می‌کند. این سایه بدون آنکه خود شئ باشد، دلالت بر حضور آن می‌کند.

> آدمیان چونان زندانیانی در یک غار هستند که بر فراز آن آتشی روشن است. آنان شاهد حرکت سایه‌ها بر دیوارهٔ غارند. درست نظیر پرده‌ای از یک نمایش عروسکی که تماشاگران، عروسک‌ها را بر صفحه می‌بینند در حالی که عروسک‌گردان‌ها در بالای صحنه حضور دارند.[2]

* * *

وجه نمادین تصویر سینمایی از همین فاصلهٔ بین شئ و سایهٔ آن ناشی می‌شود. زیرا با تمام شباهتی که این دو اُبژه به یکدیگر دارند، سایه از ماهیتی سراب‌گونه و خیالی برخوردار است. تصویر سینماتوگراف فاقد بُعد سوم و ژرفناست. درواقع پرسپکتیو و عمق در این تصویر حالتی وهمی دارد و در مخیّلهٔ تماشاگر آفریده می‌شود، از این نظر با تصویری در آینه خویشاوند است. ژاک لاکان در آموزه‌های روان‌شناختی خود از تصویر آینه‌ای بسیار سخن گفته است[3] و از آن به‌عنوان مرحله‌ای در شناخت و آگاهی کودک از مفهوم خود (Self)، یاد کرده است. زیرا به هنگام دیدن این تصویر است که انسان برای نخستین‌بار تجربهٔ دیدن اُبژه‌ای را که بسیار شبیه خودش است (نظیر تصویر سینما) اما فاقد پرسپکتیو واقعی و بعد سوم می‌باشد، کسب می‌کند. این تجربهٔ جالب، دوگانه است. زیرا در عین لذت، احساس خوف و بیگانگی را نیز در بیننده ایجاد می‌کند درست نظیر لحظه‌ای که برای نخستین‌بار در

فیلم سرقت بزرگ قطار، تماشاگران از خوف حرکت قطار به‌سوی آنان، به زیر صندلی‌ها پناه بردند. زیرا اُبژهٔ روی پرده با حرکت خود توهم بعد سوم را در ذهن ایشان بیدار نموده و برای لحظه‌ای هراس از تصادف را ایجاد کرده بود. ویژگی دوگانهٔ تصویر یا نمود سینمایی در این است که با توهم حرکت، فقدان ژرفنای خود را می‌پوشاند. اما در نقاشی و عکاسی فاصلهٔ بین شئ و سایهٔ آن (تصویر درون قاب) بیش‌تر محسوس است. زیرا هر قاب عکاسی یا هر تابلوی نقاشی در اصل از حرکت و زمان منتزع شده و حالتی ایستا (Static) پیدا کرده است بنابراین، تعبیر فلوطین از تصویر (Picture)، بیش‌تر مناسب حال نقاشی و عکاسی است که فاقد جریان زمانی هستند و سینما بیش‌تر یادآور سایه‌های متحرکی است که افلاطون در تمثیل غار بدان اشاره می‌کند. کاسیرر نیز در کتاب رساله‌ای دربارهٔ انسان (An essay of man) در بحث تصویر و نماد بیش‌تر به هنرهای ایستا توجه دارد:

> هنرهای تجسمی (نقاشی و پیکرتراشی) غنا و تنوع عالم محسوس را بر ما روشن می‌کنند. اگر آثار نقاشان و پیکرتراشان بزرگ وجود نداشت؛ چگونه می‌توانستیم تمایزات ظریف موجود در ظاهر اشیا را تمیز دهیم؟[۴]

با وجود این، مفهوم استتار و پوشیدگی معنا در تصاویر نمادین همچنان بحث اساسی فلسفهٔ اوست؛ به زعم وی Symbol نه‌تنها در هنر بلکه در حوزهٔ علوم انسانی از منزلتی خاص برخوردار است.

> زبان، اسطوره، هنر و دین، عناصر سازندهٔ جهان نمادین انسان هستند. اینها رشته‌هایی هستند که شبکهٔ پیچیدهٔ عالم سمبولیک بشر را می‌سازند. هرگونه پیشرفتی این شبکه را استوارتر می‌کند. بین «شبکهٔ گیرنده» و «شبکهٔ فرستنده» که چرخهٔ ارتباطات عالم را می‌سازد، سیستم سومی هم وجود دارد که از آن انسان است و می‌توان آن را منظومهٔ سمبولیک نامید. این عنصر است که حیات نوع بشر را تغییر می‌دهد.[۵]

* * *

رابطهٔ نماد با تخیل دینی تا حدودی به مفهوم امر غایب (The Absent) در ادیان بازمی‌گردد که با معنای غیبت (Absence) و حضور (Presence) در سمبول ارتباط دارد. توماس گورنال (Thomas Gornal)، نکته را چنین بیان می‌کند:

> تخیل (Imagination) ذاتاً بصری نیست احساس مبهم (Obscure) صورتی خیالی است که اساساً حالتی متحرک و جنبشی (Dynamic) دارد و نقشی مهم در ادراک بازمی می‌کند.[۶]

همان‌گونه که در اندیشهٔ دینی، جهان به‌عنوان مظهر (Epiphany) و نمود شناخته می‌شود و از خداوند به‌عنوان باطن یا معنای هستی یاد می‌شود، هر نماد فی‌نفسه دارای ظهور بطونی است که می‌توان با تأویلی دینی آن را بازگشود. در عرصهٔ سینما می‌توان به تصاویر متعالی (Transcendent Pictures) استناد کرد چنانکه پل شرایدر (Paul Schrader) در کتاب سبک متعالی (یا استعلایی) در فیلم (Transcendental Style In Film) سینمای ازو، برسون و درایر را واجد بُعدی روحانی می‌داند و از این طریق به باطن قدسی تصاویر اشاره می‌کند:

> عناصری که در فیلم متعالی به‌کار می‌آید، بخشی از واقعیت را حذف می‌کند تا آن را بپالاید، بدین‌ترتیب، تفسیرهای قراردادی از واقعیت و قدرت مربوط به آن را کنار می‌گذارد. شیوهٔ متعالی چونان تودهٔ مردم، تجربه را به آیینی تکرارپذیر تغییر شکل می‌دهد که می‌تواند با تکرار، تعالی یابد.[۷]

همین تعبیر به‌گونه‌ای دیگر از زبان کاسیرر در تبیین

مسئلهٔ دین به‌کار گرفته می‌شود:

نمادهای دینی پیوسته دگرگون می‌شوند، ولی اصل اصیل، یعنی فعالیت سمبولیک (نمادین)، کماکان باقی می‌ماند. بنا به قولی قدیمی: دین یکی است، ولی مناسک آن متفاوت.[۸]

بدین‌ترتیب، شاید پدیدهٔ مرموز و ساحرانه‌ای را در جرگهٔ تظاهرات دینی محسوب کنیم چنانچه در تصاویر کتب مقدس از دنیای آخرت و جهان عقبی همواره با جهان «دوزخ و بهشت» به‌عنوان مخزن تصاویر مرموز (Mystique) و دوگانه روبه‌رو می‌شویم. اما بدون‌شک تصاویر متعالی چونان هر اثر زاستین دیگر در این حوزه، به امر غایبی در ورای نمود خویش اشاره می‌کنند: وجهه نمادین این تصاویر در قابلیت خاصی است که برای تأویل‌شدن دارند. درواقع، آنان ذهن مخاطب را به‌سوی تفسیری متافیزیکی از تصویر فرا می‌خوانند. برای مثال، تصویر تک‌درخت در پایان فیلم تارکوفسکی (ایثار)، تنها اُبژه یک درخت نیست، بلکه مفهوم معجزه را در خود حمل می‌کند. از این نظر شاید بتوان تصاویر نمادین را با شمایل (Icons) در هنر دینی مقایسه کرد. زیرا در اینجا نیز هر تصویر جایگاه مفهومی قدسی است و فی‌نفسه کامل نمی‌باشد. در عرصهٔ شمایل‌نگاری نمادین، باید از اثر نیمه‌تمام لئوناردو داوینچی به نام ستایش مجوسان (Adoration of the magies) یاد کنیم که در فیلم ایثار (The Sacrifice) نیز به‌عنوان یکی از رمزهای دینی اثر، حضور دارد. این تابلو در عین‌حال که مضمونی دینی دارد و به واقعهٔ تولد حضرت عیسی(ع) اشاره می‌کند. اما وجوه نمادین آن است که بیننده را به حضوری متافیزیکی رهنمون می‌سازد. به‌راستی علت ناتمام‌گذاشتن این اثر چه بوده؟ مگرنه این است که یک نماد (سیومبولون) نیز چونان اثری ناتمام محتاج تفسیر و تأویل است؟ آیا ستایش مجوسان میل به تفسیری دینی را در ما برنمی‌انگیزد؟ آن چهرهٔ‌غریب مجوسان، آن اسب رمیده در پس‌زمینه و آن چهرهٔ غریب مجوسان، آن اسب رمیده در پس‌زمینه و آن چهرهٔ مبهوت ارلاندو ژوزفسون به این تابلو، در ایثار تارکوفسکی حکایت از چه دارند؟... شاید بتوان گفت حضور این تابلو در فیلم ایثار، خود نوعی حرکت از نمود (تابلو) به نماد (مفهوم) است.

از لئوناردو داوینچی نقل شده است که:

هدف از هنر نقاشی و پیکرتراشی، دانستن چگونه‌دیدن است.

و این چگونه‌دیدن تنها با درک درستی از صورت (Form) و قابلیت آن برای پذیرش مفهوم (Concept) حاصل می‌آید. آثار داوینچی خود نمونه‌های بارزی از همزیستی این دو جهان در یکدیگرند.

با اینکه به‌ظاهر مفاهیم نماد (Symbol)، استعاره (Metaphore) و تمثیل (Allegory) در گسترهٔ علوم انسانی از تمایزاتی ظریف بهره‌مند هستند، اما آنچه مسلم است نقطهٔ اشتراک آنها، حرکت از اُبژه به مفهوم است که در ذهن مخاطب روی می‌دهد. این حرکت چونان درک مضمونی است که در نگاه اول، اُبژه (جهان بیرون) آن را برملا نمی‌کند. درواقع، مفهوم راز است که این سه اصطلاح را به هم مربوط می‌سازد. اُمبرتو اکو (Umberto Eco) در کتاب **نشانه‌شناسی و فلسفهٔ زبان**، نظرات گوناگون در باب نماد را مطرح می‌کند؛ سوزان لانگر، نماد را راهی به‌سوی تجرید می‌داند یعنی انتزاع از اُبژه‌ها به‌سوی جهان سوبژه (ذهن) می‌داند. نورتروپ فرای (Northrop Fray) نماد را به دنیای رمز مربوط می‌کند و سرانجام، ژاک لاکان آن را با نشانه یکی می‌پندارد. اما به‌طور کلی می‌توان هر نماد را واجد این سه ویژگی دانست: ۱ ـ فشردگی (Stylization) ۲ ـ جایگزینی (Replacing) ۳ ـ تعمیم‌دهی (Generalization).

هر تصویر نمادینی لاجرم در یکی از این سه حوزه قرار می‌گیرد و گاه هر سه مورد را دربر می‌گیرد. برای

مثال، تصویر همان تک‌درخت پایانی در فیلم ایثار، به نوعی واجد تمام این خصوصیات است. اول اینکه تا حد امکان استرلیزه و فشرده شده است و به نوعی یادآور درخت‌های کوچک، در نقاشی‌های مینیاتور ژاپنی است تا به سهولت در یک نمای کامل (Full shot) جای گیرد. دوم اینکه درخت مزبور مفهومی را جایگزین نمود خود می‌کند که همانا معجزه و حیات دوباره است و سوم، تعمیم این مفهوم به کل جهان بشری است که از رابطهٔ فردی کودک داستان و درخت، فراتر می‌رود. درواقع سطل آبی که کودک به پای درخت می‌ریزد، نه برای نجات گیاه که تمامی جهان است.

باید توجه داشت که در اندیشهٔ دینی، نماد با نشانه یکی نیست، زیرا مهم‌ترین ویژگی نشانه‌ها جایگزین‌شدن آنها با جهان اُبژه است. ارنست کاسیرر به تفاوت (Symbol) و (Sign) به‌عنوان دو مفهوم پویا (Dynamic) و ایستا (Static) اشاره می‌کند. نماد مفهومی استانی و متغیر است که از قابلیت چندمعنایی (Multi-Conception) برخوردار است، در حالی که نشانه، علامتی قراردادی است که معمولاً به یک رمز یا معنای خاص ارجاع داده می‌شود. در دیدگاه نشانه‌ای، هر اُبژه بر مفهومی خاص دلالت دارد. مثلاً تصویر درخت در فیلم ایثار، نشانه‌ای شمایلی (Iconic) است که با اصل درخت واقعی شباهت تام دارد و بر حضور آن بر پردهٔ سینما دلالت می‌کند. سینما به‌عنوان زبانی تصویری، از نشانه‌های دیداری برای ارتباط سود می‌جوید. اما از دیدگاه نمادین، حوزهٔ درک و تأویل تصاویر بسیار وسیع و پیچیده است. برای مثال، دیدگاه نمادین هر تصویر (Picture) می‌تواند یکی از حالات زیر یا ترکیبی از آنها را اختیار کند:

الف - واقعیتی را بازتاب دهد (Reflective)

ب - واقعیتی را بپوشاند و تقلیب کند (Deceptive)

ج - به عینیت واقعیتی ژرف اشاره نماید (Mystique)

د - هیچ نسبتی با واقعیت متعارف نداشته و فی‌نفسه یک تجلی ناب باشد (Abstractive)

* * *

بدیهی است که در دیدگاه نشانه‌ای، چنین ترکیبی قابل تصور نیست. چارلز سندرس پیرس (C.S. Peirce) نشانه‌شناس معروف، در تقسیم‌بندی خود از نشانه‌های تصویری، از ۳ گونهٔ شمایلی (Iconic)، نمادین (Symbolic) و شاخصی (Indexical) نام می‌برد. گونهٔ اول به شباهت صوری تصویر و اُبژه اشاره دارد (مثل تصویر مستقیم یک شئ بر پردهٔ سینما)، گونهٔ دوم نشانه‌ای است که به یک مفهوم خاص دلالت می‌کند بدون آنکه بین تصویر و مفهوم شباهتی صوری وجود داشته باشد مثل پرچم قرمز به نشانهٔ جنگ یا صلیب به نشانهٔ مسیحی‌گری، در این حالت هر نشانه به یک معنای خاص رجوع می‌کند و نوع سوم نیز علایم گرانیکی و قراردادی را شامل می‌شوند. مثل تابلوهای راهنمایی و رانندگی که هرکدام به دستوری خاص اشاره می‌کنند. اما تقسیم‌بندی پیرس از نشانه‌ها، جامع و کامل نیست. زیرا نشانه‌های نمادین را نیز همچون دیگر نشانه‌های دیداری، به یک معنای خاص ارجاع داده است و رمزهای درونی آنها را نادیده گرفته است. مهم‌ترین ویژگی نمادهای تصویری، قابلیت چندمعنایی آنهاست که چونان منشوری از زوایای مختلف قابل تأویل و تفسیر هستند؛ برای مثال، تصویر سنگ سیاه در فیلم اُدیسهٔ فضایی: ۲۰۰۱ ساختهٔ استانلی کوبریک، توأمان چندین معنا را در خود حمل می‌کند:

الف: می‌تواند نشانهٔ حضوری متافیزیکی باشد که فارغ از آسیب زمان در طی قرون سالم و دست‌نخورده باقی مانده است.

ب: به‌خاطر ابعاد دقیق هندسی و تراش و صیقل خاص خود می‌تواند به تمدن و تکنولوژی بشر در قرون آتی اشاره کند.

ج: به‌دلیل رنگ سیاه خود می‌تواند جهل و نقصان ذهن بشر را در مواجهه با خود یادآوری کند (تیرگی و ظلمت آگاهی).

د: از دیدگاه روان‌شناختی به جهان سایه (Shadow) و اعماق ضمیر ناخودآگاه انسان که منشأ ناشناخته‌هاست، اشاره می‌کند.

ه به‌دلیل علایمی که از خود صادر می‌کند می‌تواند به تمدنی فوق‌زمینی و موجوداتی از کُرات دیگر اشاره نماید.

* * *

به‌راستی که این تصویر قابلیت تأویل‌ها و تفسیرهای گوناگونی را داراست و از همین‌روست که ذهن بیننده را به تحرک و رمزگشایی مفاهیم مکنون در آن برمی‌انگیزد. تصاویر نمادین چونان همین تصویر سنگ سیاه (حجرالاسود) از تک‌معنایی می‌گریزند و در هاله‌ای از رمز و راز که خاص دیدگاه دینی و عرفانی است، قرار می‌گیرند. واپسین سکانس از فیلم آینده اثر آندری تارکوفسکی، خاطره‌ای شیرین و رویایی مربوط به قهرمان زن داستان را تصویر می‌کند. تصاویر با نماهایی از مرداب و آبی گل‌آلود (لجن) شروع می‌شود و سپس دشتی را می‌بینیم که سه نفر از دور در آن رؤیت می‌شوند؛ یک پیرزن و دو کودک (یک پسر و یک دختر) بچه‌ها هر دو طاس هستند و دستان پیرزن را گرفته و به‌سوی افق می‌روند، موسیقی مس در سی‌مینور اثر یوهان سباستیان باخ را می‌شنویم؛ بعد از طی مسافتی پیرزن و دخترک از پسر جدا می‌شوند، پسرک با فریادی در بستر طبیعت آنها را صدا می‌زند و دوربین به درون درختان جنگلی می‌رود، موسیقی خاموش می‌شود.

* * *

تصاویر این سکانس از همان آغاز باری نمادین دارند. نخستین تصویر، نمایی است از مرداب و لجن، خاکی گل‌آلود که در بیش‌تر آثاراین فیلم‌ساز تکرار می‌شود، این نما خواه‌ناخواه معانی گوناگونی را به ذهن متبادر می‌کند:

الف ـ نگاه ناتورالیستی (طبیعت‌گرا) فیلم‌ساز به جهان، علاقه‌اش به مظاهر طبیعی به‌ویژه خاک و زمین ـ با توجه به این نکته ـ که در اصل رشتهٔ تحصیلی تارکوفسکی زمین‌شناسی بوده

ب ـ تقدیس خاک به‌عنوان مام وطن، تشخیص گرایش‌های ملی و قومی فیلم‌ساز، علاقه‌اش به موطن ـ با توجه به این نکته که این سکانس در روستای محل تولد او (داچا) روی می‌دهد و خانهٔ مادری‌اش را به یاد می‌آورد.

ج ـ تصویر خاک و لجن به‌عنوان مظهری دینی ـ با توجه به مضمون سکانس که یادآور حضور آدم و حوا در بهشت ازلی (باغ عدن) است، نماهای خاک و لجن یادآور این کلام معروف از کتاب عهد عتیق است که می‌گوید: ما انسان را از خاک و لجن آفریدیم ـ بدین‌ترتیب گویی شروع سکانس به نوعی یادآور داستان آفرینش و شرح اخراج آدمی از باغ عدن است.

د ـ تأویل اساطیری از خاک و آب و ترکیب آنها (گل) که به نوعی یادآور نمادهای زمین و زایش هستند و با شخصیت اول فیلم آینه (مادر) پیوند برقرار می‌کنند.

بعد از این توضیح به تصویر ۳ نفر در افق می‌رسیم، دو کودک و یک پیرزن که در بستر دشت به‌سوی افق می‌روند:

الف ـ جنسیت دو کودک، طاسی آنها که یادآور نوزادانی در بدو تولد هستند و نیز حضورشان در دشت یادآور روایت کهن ابنای بشر (آدم و حوا) است که در بهشت گردش می‌کنند.

ب ـ تثلیث به‌عنوان یکی از ارکان دین مسیحیت در تصویر حضور دارد؛ ۳ نفر (یادآور پدر، پسر و روح‌القدس) که در اینجا به گونه‌ای رمزی، پدر

غایب است ــ و این مضمون در واقع تم اصلی فیلم آینه نیز هست ــ غیبت پدر در کل فیلم محسوس است و نقش معنوی او را گاه و بیگاه مادر و مادربزرگ به‌عهده می‌گیرند.

ج - تفسیر روان‌شناختی سکانس همانا شکل رویایی و توهمی آن است ــ مادر در اصل این خاطره را در ذهنش بازسازی می‌کند و بنا بر تذکر به‌جای زیگموند فروید عناصر گونه‌گونی را در رویا با هم می‌آمیزد،[9] تصویر پیرزن در اصل شمایی از خود اوست که با تصویر مادرش جایگزین شده است ــ در جای‌جای فیلم می‌بینیم که تصویر او و مادرش با یکدیگر یکی می‌شوند و این رویا نیز جابه‌جایی او و مادر عمدی است.

د - حضانت و حمایت مادر (پیرزن) از کودکان یادآور تصویر قدسی مادر مقدس (حضرت مریم) در آیین مسیحیت است.

هـ - جدایی کودک پسر از کودک دختر و پیرزن و فریاد او در دشت به‌طور ضمنی به موقعیتی بحرانی در رویای مادر و نیز رویای ازلی (داستان آدم و حوا و قصه فریب آدم) اشاره می‌کند.

و - همین صحنه یادآور جدایی والدین کودک در داستان آینه است که به تنهایی و لکنت زبان پسرک منجر می‌شود (فریاد کودک گونه‌ای شنای عاجل در رویای مادر است).

ی - تصویر جنگل در واپسین نمای سکانس و حرکت دوربین به میان درختان در تأویل دینی گونه‌ای هبوط است، بازگشت به تاریکی و ظلمت زمین از بهشت زیبای کودکی ــ با وجود این، راز همچنان باقی است، جنگل نماد ناشناخته‌ها و روان مرموز و پیچیدهٔ آدمی است.

* * *

این سکانس از فیلم آینه را می‌توان از دیدگاه‌های دینی، روان‌شناسی، فلسفی و حتی جامعه‌شناختی (خانوادگی) مورد بحث قرار داد اما آنچه که اجازهٔ چنین چرخشی را در دیدگاه‌های ما نسبت به موضوع اثر می‌دهد، همانا نمادین‌بودن تصاویر است و اینکه توأمان به معانی وسیعی تأویل‌پذیرند.

در اینجا بهتر است به‌جای افق معناها از سطوح موازی معانی سخن بگوییم. هر تصویر نمادین در اصل به شکلی موازی قادر است معانی گوناگونی را با خود حمل کند، مفاهیمی در حوزه‌های متنوع معارف بشری. اما رابطهٔ تصویر نمادین با اندیشهٔ دینی به ماهیت یکی از این سطوح موازی مربوط است. اگر تصویری قادر باشد معنا یا ایده‌ای دینی را در ذهن مخاطب پرورش دهد بدون‌شک به ساحت قدس نزدیک شده است. باید درنظر داشت که آن تصاویر نمادین که از عالم قدس نشانی دارند لزوماً مربوط به قصص و حکایات دینی نیستند بلکه می‌توانند در فنومن‌ها (پدیده‌ها) و محسوسات عالم واقع یافت شوند. هر اُبژه‌ای در جهان قادر است معنایی قدسی را در خود بپروراند چنانچه هر نمود فیزیکی می‌تواند به نمادی متافیزیکی مبدل شود ولی برای انجام چنین استحاله‌ای باید در بطن تصویر (نمود) معنایی ثانوی رشد کند. پل شرایدر در شرح تصویر قدسی می‌گوید:

> تصویر قدسی شیوه‌ای نیست که در آن لزوماً ژاندارک به‌چوبهٔ آتش‌سوزی بسته شود، مسیح بر کوه ظاهر شود و قدیس فرانسیس در میان گل‌ها گردش کند؛ در این شیوه لزوماً رنج، موعظه یا ارادهٔ خیر نیز مدنظر نیست.[10]

باید توجه داشت که قصص دینی معمولاً شرح وقایعی است که بر قدیسان و حواریون ایشان رفته است و در این قصص جنبهٔ روایی و داستانی بر وجه نمادین غالب است زیرا مخاطبان عام غالباً از کاوش معناها در

متن قصص بازمی‌مانند و آموزه‌های اخلاقی را از سطح روایات استنباط می‌کنند. اما حقیقت آن است که حضور اندیشهٔ دینی منحصر به روایات این قصص نیست و گاه در تصاویر نمادین آن نهفته است. برای مثال، در اقتباس‌هایی که از داستان قدیسهٔ فرانسوی ژاندارک در سینما به‌عمل آمده، غالباً به وجه حماسی (Epic) و هیبت سلحشورانهٔ وی اشاره شده و رابطهٔ متافیزیکی او با جهان فراسو ــ به‌جز دو اثر (ژاندارک درایدر و ژاندارک برسون) به پرده نیامده است به این دلیل ساده که بازسازی حوادث و وقایع تاریخی مثل جنگ‌های انگلستان و فرانسه، محاکمات ژاندارک و صحنهٔ آتش‌زدن او به‌مراتب ساده‌تر از خلق رابطه‌ای متافیزیکی بین او و خالق خویش است؛ در این حالت سینماگر می‌بایست مفاهیمی ثانوی را در تصاویر بپروراند که رویهٔ داستان فاقد آن است. برای مثال، در صحنهٔ آتش‌سوزی به‌جای نشان‌دادن جسم او که دستخوش شعله‌ها شده، مفهوم متافیزیکی عروج روح را در تصویری نمادین نشان می‌دهد (روایت برسون).

> این نما در نظر من، همچون ناپدیدشدن معجزه‌آسای ژن (Jean) است.[11]

باید توجه داشت که در آثار برسون معمولاً «نمایش‌ندادن» یک اُبژه در تمامیت خود به مفهومی متافیزیکی اشاره می‌کند.

روش حذف (Eulpeis) که به فشردگی و ایجاز در بیان تصویری منجر می‌شود معمولاً کارآترین شیوه برای خلق تصاویر نمادین است. در این روش معمولاً بخشی از تمامیت اُبژه، حذف می‌شود تا ابهام و ایهامی عمودی در قاب به‌وجود آید، کاری که دلاکروا و رامبراند نخستین‌بار در نقاشی انجام دادند. یعنی حذف بخشی از تمامیت اُبژه (چهره) برای رسیدن به رازی که در فراسوی آن وجود دارد. آنها در سایه بردن چهره‌ها ناخواسته از روش حذف استفاده می‌کردند و گویی روح مبدل را از قسمت سایهٔ قاب فرامی‌خواندند.

چنین روشی که به نورپردازی (Teneberese) در آثار اینگمار برگمن به‌وفور یافت می‌شود و وجدان و ضمیر پنهان شخصیت‌ها را آشکار می‌سازد. در فیلم پرسونا (Persona) صحنه‌ای وجود دارد که با تعریف پیشین ما از تصویر نمادین مطابقت تام دارد؛ در این صحنه هر دو ویژگی حذف و فشردگی و نیز جایگزینی به‌کار گرفته شده تا مفهومی ثانوی در اُبژه رشد کند؛ ابتدا با روش حذف نیمی از چهرهٔ الیزابت قهرمان داستان ناپدید می‌شود (چونان پرتره‌های رامبراند) و بیننده به‌سوی بخش تاریک وجودی جلب می‌شود تا رازی را دریابد. در همین هنگام این بخش با نیمی از چهرهٔ پرستارش (بی‌بی اندرسون) جایگزین می‌شود و ما با چهره‌ای مضاعف (Double Face) روبه‌رو می‌شویم؛ این تصویر جدید معنایی ثانوی را منتقل می‌کند. الیزابت موجودی دوگانه است که در یک کالبد زندگی می‌کند، این تصویر نمادین، تسخیر او توسط وجودی دیگر را نشان می‌دهد.

* * *

بحث ظاهر (Surface) و باطن (Depth) جزء لاینفک دیدگاه نمادین به جهان است و به همان‌گونه که هر Symbol یا سیمبولون یونانی با یافتن نیمهٔ گمشدهٔ خود تکمیل می‌شود هر تصویر نمادینی محتاج کشف معنا یا معناهای گمشدهٔ خویش است. اکنون توجه شما را به پاره‌ای از تصاویر نمادین و معجزا از آثار برجستهٔ سینمایی جلب می‌کنم که محتاج مداقه و تأمل ویژه‌ای برای رمزگشایی است:

۱ ـ تصویر موشکی در چشم ماه از فیلم سفر به ماه اثر ژرژ ملهلیس (۱۹۰۲)

۲ ـ تصویر طاووس در فیلم اکتبر اثر سرگی ایزیشتین (۱۹۲۷)

۳ ـ تصویر مکرر باد در فیلم باد اثر ویکتور شوستروم (۱۹۲۸)

۴ ـ تصویر لاشهٔ خری مرده بر پیانو در فیلم سگ

اندلسی اثر لوئیس بونوئل (۱۹۲۸)

۵ - تصویر شیر و توت‌فرنگی در مهر هفتم اثر اینگمار برگمن (۱۹۵۶)

۶ - تصویر تاج خار در آتش در ویریدیانا اثر لوئیس بونوئل (۱۹۶۱)

۷ - تصویر آینه در اُورفه اثر ژان کوکتو (۱۹۵۰)

۸ - تصویر دست‌ها در جیب‌بُر اثر روبر برسون (۱۹۵۹)

۹ - تصویر عنکبوت در پرسونا اثر اینگمار برگمن (۱۹۶۶)

۱۰ - تصویر پرنده و کودک در آینه اثر آندری تارکوفسکی (۱۹۷۴)

۱۱ - تصویر فرشتهٔ راهنما در انجیل به روایت متی اثر پیر پائولو پازولینی (۱۹۶۴)

۱۲ - تصویر خروس‌های سَرکَنده در رنگ انار اثر سرگی پاراجانف (۱۹۶۹)

۱۳ - تصویر جنین انسان در اُدیسه فضایی: ۲۰۰۱ اثر استانلی کوبریک (۱۹۶۸)

۱۴ - تصویر مجسمهٔ عظیم یک دست در سفر به سیترا اثر آنجلو پلوس

۱۵ - تصویر فضلهٔ پرندگان در گزارش یک مرگ از پیش اعلام‌شده اثر فرانچسکو رُزی

۱۶ - تصویر درشت حبهٔ قند در سکانس رستوران از فیلم قرمز اثر کریستف کیشلوفسکی

۱۷ - تصویر درخت در ایثار اثر آندری تارکوفسکی (۱۹۸۵)

* * *

با نگاهی دوباره به این تصاویر درمی‌یابیم که همگی ایده یا مفهومی ثانوی را در خود نهفته دارند. این ایده در برخی صبغه‌ای دینی دارد و در شماری دیگر مفهومی روان‌شناختی، فلسفی و یا حتی سیاسی. توجه کنید نمای ۱ به دخالت انسان در امور طبیعت اشاره می‌کند، پیشرفت‌های تکنولوژیک و سفر به کُرات دیگر از دیدگاه فانتزی ژرژ ملهلیس به‌صورت نمایی از چهرهٔ ماه که موشکی در چشمش فرو رفته و احساس ناراحتی می‌کند تصویر شده است. این نما جدا از اینکه حالت آنتروپومورفیک دارد یعنی یک وجود غیرانسانی (ماه) را در یک هیئت انسانی نشان می‌دهد، به اختلال و دستکاری این چهره (ماه به‌عنوان مظهری از طبیعت غیربشری) توسط بشر دلالت دارد درواقع ملهلیس با ساختن اثری فانتزی در باب تکنولوژی و رویاهای علمی بشر به هراس از آسیب‌پذیری طبیعت در مقابل این آزمایش‌ها می‌پردازد؛ این تصویر کُنکرت و مشخص که به‌یادماندنی‌ترین نما از فیلم سفر به ماه است، بیننده را به تفسیری ثانوی و فراتر از نمود خود فرا می‌خواند؛ آیا بشر مجاز است به بهانهٔ علم، طبیعت را آزار دهد؟

* * *

نمای ۲ تصویر طاووس در فیلم اُکتبر اثر ایزنشتین رمزی سیاسی - اجتماعی را دربر دارد.* انقلاب اُکتبر شرح بازگونی نظام اشراف روسیه و چرخشی سیاسی - ایدئولوژیک در این کشور بود. تصویر طاووس که پرهای خود را باز می‌کند جنبهٔ دوگانهٔ این اشرافیت رو به اضمحلال را برملا می‌کند، طبقه‌ای که به‌ظاهر زیبا و آراسته به‌نظر می‌آید اما در باطن دچار فساد اخلاقی است. طاووس مظهر زیبایی صُوری و زشتی باطنی است؛ پاهای او یادآور نقصانی است که در شاکلهٔ زیبایش وجود دارد؛ در اینجا این تصویر تبدیل به یک نماد سیاسی می‌شود؛ بازکردن پرهایش که در اصل عملی فیزیکی برای جلب جُفت و نمایش زیبایی در زندگی عادی است، یادآور واپسین تلاش این فرقه برای بقای خود است که ناکام می‌ماند.

* * *

نمای ۳ تصویر مکرر باد به‌عنوان یک موتیف بصری در فیلم باد اثر ویکتور شوستروم است؛ در سرزمینی که باد در هیئت طوفان و گردباد و وزش‌های مدام هرگز از

حرکت بازنمی‌ایستد، دخترکی غریب (لیلیان گیش) عزم سفر و دیدار با پسر عمویش را دارد. تصویر باد اغلب به‌شکل هجوم طوفان شن به شیشهٔ پنجرهٔ قطار یا پنجرهٔ خانه دیده می‌شود اما در اصل چونان ضربات مکرر روانی بر ذهن دخترک فرود می‌آید. هم‌سفر او می‌گوید:

در این سرزمین، باد خیال زنان را آشفته می‌کند و آنان را به جنون می‌کشاند.

این هشدار به‌مرور دخترک را از خود بی‌خود می‌کند و با هر بار حضور باد استحاله‌ای روانی در او روی می‌دهد. وجه چندمعنایی نماد در این تصویر مشهود است؛ باد از یک‌سو مظهر جبری متافیزیکی است و به‌صورت اسبی افسانه‌ای که در آسمان بالا و پایین می‌جهد تصویر می‌شود (یادآور اساطیر یونانی) و از سویی نشانهٔ خشم بی‌امان طبیعت (در هیئت طوفان و گردبادی که همه چیز را ویران می‌کند) و نیز عاملی مالیخولیایی (Melancholic) که چونان ذرات شن بیابان در منافذ روان دخترک رسوخ می‌کند اما همین تصویر در پایان فیلم ماهیتی دیگر می‌یابد، آنجا که دختر بر بحران روانی‌اش فایق شده، باد دیگر عامل تهدید نیست بلکه به پشتیبانی برای ادامهٔ زندگی او با همسرش مبدل می‌شود؛ شاید بتوان گفت تصویر شوستروم از این پدیدهٔ طبیعی (باد) یکی از موارد برجستهٔ به‌کارگیری تصویر نمادین در تاریخ سینما است.

* * *

نمای ۴ لاشهٔ خری مرده بر پیانو از فیلم سگ اندلسی اثر لوئیس بونوئل است. این تصویر به گفتهٔ سازندگانش (بونوئل و سالوادر دالی نقاش سوررئالیست) واجد هیچ مفهومی نیست و تنها از کابوس ایشان سرچشمه گرفته است ولی می‌دانیم که در روان‌شناسی، کابوس‌ها مخزن تصاویر گمشدهٔ ذهن آدمی هستند که اغلب بازتاب امیال سرکوب‌شده (Complexes) و حالات روانی فرد رؤیابین می‌باشند بنابراین هر رؤیا یا کابوس در اصل کنشی است که امیال (Desires) را به تصاویر (Images) تبدیل می‌کند و با رمزگشایی تصاویر می‌توان به امیال پنهان رؤیابین پی برد. سگ اندلسی فیلم معروف مکتب سوررئالیسم مملو از چنین تصاویری است. اما این نما (لاشهٔ خر مرده بر پیانو) به گونه‌ای رمزی حاوی ایدهٔ محوری این مکتب هنری است. در این تصویر ۳ مفهوم مرگ، خواب و هنر از طریق ترکیب جسد حیوان بر آلت موسیقی (پیانو) به ذهن متبادر می‌شود. خواب و رؤیابینی در آفرینش سوررئالیستی از اهمیت خاصی بهره دارد و نمونه‌اش ساخت همین فیلم براساس خواب‌های بونوئل و دالی است. در خواب مکانیزم تصویرسازی ذهن شکلی خودبه‌خودی (Automatic) دارد که از هرگونه خودسانسوری و کنترل در حالت بیداری انسان، جدا می‌شود. به‌زعم سوررئالیست‌ها آفرینش ناب هنری از خواب سرچشمه می‌گیرد زیرا در این حالت ذهن به شکلی خودکار و فارغ از فشار قوهٔ فاهمه (Ration) به خلق تصاویر می‌پردازد. اگرچه این تصاویر ممکن است در بیداری و به هنگام مشاهدهٔ دیگران نامفهوم و یاوه (Absurd) جلوه کند ولی درواقع حاوی رمزهای وجودی فرد رؤیابین هستند. ژان کوکتو به همین دلیل سینما را چونان پرده‌ای می‌دانست که در آن تماشاگران نظیر خواب، امیال پنهان خود را مشاهده می‌کنند آرزوهایی که در بیداری امکان تحقق آن را ندارند در پردهٔ سینما و تصاویر متحرک آن جست‌وجو می‌کنند. اما بونوئل در این تصویر خود مفهومی دیگر را نیز منتقل می‌کند، مرگ. در آموزهٔ روان‌شناسان معاصر او زیگموند فروید تأثیر به‌سزایی در فلسفهٔ سوررئالیسم داشته است؛ وی از غریزه‌ای به نام غریزهٔ مرگ در انسان سخن می‌گوید که در بطن غریزهٔ حیات نهفته است[۱۲] این غریزه همواره یادآور «پایان» و «انجام» زندگی است و چونان زمان همهٔ ما را می‌بلعد. یکی از

ظهورات غریزهٔ مرگ در هنگام خواب است زیرا ما را با دنیایی دیگر درون این عالم‌محسوس آشنا می‌کند درواقع مرگ و خواب مثل خواهران همزادی هستند که با نگاه به یکی، دیگری را به یاد می‌آوریم. هنرمند کسی است که با آفرینش اثر هنری مرگ را به تعویق می‌اندازد و به تعبیری حیاتی جاودان در اثر خویش دارد اما همو برای جاودانه‌شدن راهی جز پذیرش مرگ ندارد.

اکنون می‌توانیم رمزهای تصویر بونوئل را دریابیم؛ اگر وجود غرایز را به‌عنوان وجه اشتراک انسان و حیوان منظور کنیم در مکتب سوررئالیسم غریزهٔ محوری یادآور بخش سفلای وجود یا همان حیوانیت انسان است. مرگ حیوان یادآور اضمحلال و پوسیدگی جهان بیولوژیکی ما است؛ هرآنچه به جسم و کالبد مربوط می‌شود نابود شده و آنچه می‌ماند یادمان و خاطرهٔ آن است. این معنا در جزء دیگر تصویر نیز نهفته است. پیانو به‌عنوان یک آلت موسیقی تا زمانی که فاقد آوا و نغمه است یک کالبد بی‌جان محسوب می‌شود و چونان جسد حیوان در معرض پوسیدگی قرار دارد. در این تصویر فقدان وجودی انسانی کاملاً محسوس است که در نمای بعد شاهد ورود آن هستیم. مردی با طناب می‌خواهد این مجموعه را با خود بکشد ولی سنگینی لاشه و پیانو اجازه نمی‌دهد؛ این چالش (بین انسان و غریزهٔ مرگ) در این تصویر رمزی نمادین است گویی این خودرؤیابین (بونوئل) است که وارد کابوسش شده و برای بقای خود تلاش می‌کند.

* * *

نمای ۵ اما حاوی رمزی دینی است. فیلم مُهر هفتم اثر اینگمار برگمن برگرفته از کتاب مکاشفهٔ یوحنا به گونه‌ای ضمنی و غیرمستقیم از آپوکالیپس (آخرالزمان) یاد می‌کند؛ اگرچه داستان آن مربوط به شوالیه‌ای در قرون وسطی است اما تصویر شوربختی و بلایای موجود در فیلم همانا اشاره به عصر خاتمیت است اما در کنار این فضاسازی تیره باید از اشیایی یاد کرد که معنایی باطنی را در خود نهفته دارند؛ «شیر و توت‌فرنگی» طعامی است که در سفرهٔ میا و یوف زن و شوهر دوره‌گرد و خوشبخت داستان دیده می‌شود؛ این طعام اما در نگاه اول شوالیه را به خود جلب می‌کند تا با آنان هم‌سفره شود.

> من این لحظه را به یاد خواهم داشت... شیر و توت‌فرنگی و چهره‌های شما در گرگ و میش آسمان
>
> (شوالیه در مُهر هفتم خطاب به زوج خوشبخت)

در سنت شمایل‌کشی مسیحی به‌ویژه در تصاویری که از مریم مقدس کشیده شده، معمولاً از توت‌فرنگی به‌عنوان یک میوهٔ بهشتی در تزیین تابلو استفاده شده است از این‌رو این میوه یادآور مادر مقدس است که حضورش در سفرهٔ میا و یوف دال بر تأکید بر جنبهٔ مادرانه و عاطفی شخصیت زن داستان (میا) است؛ از سویی ترکیب آن با شیر به وجه زمینی و ملموس این شخصیت اشاره می‌کند مادری که توأمان نقش همسر مهربان، همکار شریف شوهر در حرفهٔ نمایش و نیز سرپرست کودک را بازی می‌کند؛ از سویی او با داشتن طعام شیر و توت‌فرنگی در سفره گویی هر دو مفهوم «غیب و شهود» را در یک شئ واحد گرد آورده است. برگمن خود در مصاحبه‌ای گفته است:

> طبیعت این زن را تنها در شخصیت‌هایی که خصلتی الهی دارند یافته‌ام.

شیر را می‌توان تجسم سیال وجود پاک و معصوم زن دانست که با توت‌فرنگی (نشان قدسی مادر مقدس) عجین شده و ضامن و حافظ این خانواده (میا و یوف و کودک) از بلایای نازل‌شده در مُهر هفتم است.

* * *

نمای ۶ تاج خاری است در آتش از فیلم ویریدیانای بونوئل، در سنت روایی اناجیل از تاج خار به هنگام تصلیب حضرت مسیح یاد شده و اینکه تاج فرسوده به

علامت استهزاهای به‌عنوان پادشاه یهود بر سر وی گذاشته شد. این تاج اما نشانی از رنج (Pathos) و مصیبت (Passion) و اراده‌ای است که بر پیامبر مسیحیت وارد آمد. در برخی از شمایل و پیکره‌هایی که از وی موجود است «تاج خار» چونان نشانه‌ای از پارسایی و تهذیب وجود جلوه می‌کند همچنین حضورش نظیر یک هالهٔ قدسی به دور سر مسیح یادآور حضوری متافیزیکی و جبری است که سرنوشت مقدر او را تعیین می‌کند. برخی از مفسران آثار بونوئل تصویر «تاج خار در آتش» را به‌عنوان مفهومی معارض با آموزهٔ «پذیرش رنج» و «تهذیب‌گرایی» در مسیحیت تلقی کرده‌اند و از این‌نظر تصویر مزبور را به‌مثابهٔ بازگشتی به زندگی زمینی دانسته‌اند؛ برخی دیگر اما وجه نمادین و ثانوی آن را برملا کرده‌اند. در این تصویر حالتی از استحالهٔ (Transfiguration) خار به خاکستر وجود دارد که اشاره‌ای است به روایتی دینی در آیین مسیحیت.[۱۳] در این روایت به تمثیل مرگ و رستاخیز انسان اشاره می‌شود. از خاک به خاکستر و از خاکستر به خاک... از این‌رو عمل ویردیانا در این صحنه یعنی سپردن تاج خار به آتش نه‌تنها کنشی ملحدانه محسوب نشده بلکه تأویلی دینی پیدا می‌کند. آتش در این نما به تهذیب و پالایش روح اشاره دارد. در واقع تمامی آداب (Ceremony) و تشریفات آتش‌زنی به‌معنای تبدیل خاک (وجود انسان) به خاکستر (کیمیا) است. آتش در اینجا عامل کیمیاگری است زیرا مس وجود را به طلا مبدل می‌کند (با تهذیب و پالایش) بنابراین می‌بینیم که این تصویر بونوئل علی‌رغم ضد دینی و عیسی‌ستیز (Anti-christ) خود مفهومی ثانوی را دربر دارد که کاملاً در راستای آموزه‌های عرفی و دینی مسیحیت است.

* * *

تصویر آینه در داستان‌های خیالی (Fiction) و فانتزی و نیز آثاری که دارای ابعاد روان‌شناختی (psychologic) هستند نقش مؤثری ایفا می‌کند. از بحث تصویر آینه‌ای در روانشناسی ژاک لاکان تا وجود آینه به‌عنوان شناخت وجود در اُرفه تنها یک گام فاصله است و در این بین مباحث فلسفی و عرفانی نیز از طرح آن بی‌بهره‌اند. آینه در قصه‌های پریان دریچه‌ای است برای ورود به دنیایی خیالی و رؤیاگون (آلیس و سرزمین عجایب) در داستان‌های روان‌شناسیک ابعاد نامکشوف ذهن و هزارتوی ضمیر ناخودآگاه را برملا می‌کند (تصویر دوریان‌گری) و در روایات عرفانی تجلی شناخت حق‌تعالی از طریق بازتاب آن در وجود فردی سالک است (سیمرغ عطار)، بدین‌ترتیب تصویر آینه فی‌نفسه حاوی ذاتی نمادین است زیرا جمع معانی متکثر را در خود بازمی‌تاباند؛ گاه عرضه فرشته‌گون و گاه چهرهٔ هیولایی بشر را بدو نشان می‌دهد در عین‌حال که همواره دریچه‌ای است برای گذار از جهان مادی به دنیای تصاویر. رابطهٔ آینه و مرگ در اُرفه اثر ژان کوکتو بسیار محسوس است؛ اُرفه شاعر جوانی است که به مرگ دل می‌بازد و برای یافتن او به درون آینه می‌رود. اما جست‌وجوی او به سرانجام نمی‌رسد زیرا قادر به درک ماهیت مرگ نیست از این‌رو بار دیگر به زندگی زمینی بازمی‌گردد تا عشق واقعی‌اش را نثار همسرش کند. اُرفه در اصل از تصویر آینه برای انجام فرایند روان‌پالایی شخصیت سود می‌برد؛ آینه درواقع هویت مشخص (Concrete) ندارد زیرا «هیچ» نیست جز آنچه در آن تابیده شده، یعنی بدون «ابژه» بیرون فاقد معنا است. کاربرد آینه در فیلم اُرفه درست مثل دفترچهٔ سفیدی است که در سکانس پانوتی شعرای جوان به‌عنوان اثر جدید یک شاعر دست‌به‌دست می‌چرخد. به این اثر Nudism می‌گویند یعنی چهره‌ای که هنوز هیچ چیز در آن نیست؛ مثل یک موم سفید نقاشی یا پردهٔ سفید سینما. کاربرد آینه نیز چون اثری از مکتب Nudism است یعنی به خودی خود فاقد متن است و هویت خود را از بیرون کسب می‌کند. اُرفه در آینه خود

(Self) را به شکل اُبژه می‌بیند یعنی چونان دیگر اشیای جهان از بیرون، بنابراین تجربهٔ نگاه در آینه به قول ژاک لاکان در عین‌حال که تجربه‌ای خودشناسانه است ولی احساس از نگاه به غیر را نیز در خود دارد زیرا ناگهان تصور ذهنی انسان از خودش را به‌هم می‌ریزد. در آینه سوبژه (ادراک انسان از خود) به اُبژه (تصویر) تبدیل می‌شود و از این نظر ارتباط آینه با هنرسینما قابل بررسی است. کوکتو می‌گوید:

سینما آینه‌ای است که جهان را بازمی‌تاباند.

بنابراین نمایش هر فیلم درواقع نمایش تصویر جهان به خودش است و تأمل تماشاگیران در شناخت جهان به‌عنوان یک بازتاب (Refection). با این اوصاف تصویر رمزی آینه در اُرفه گویی چالشی است در معنای خود و بازتاب و ارتباط صورت جهان با دنیای غیب متافیزیک، چرا که از دل همین «نمود» است که مرگ آمد و شد می‌کند.

* * *

نمای ۸ تصویر دست‌ها از فیلم جیب‌بُر اثر روبر برسون را نشان می‌دهد. دست به‌عنوان جزیی ارگانیک از بدن انسان دارای هویتی گشتالت (Gestalt) یا ترکیبی است؛ این خصیصه به‌ویژه در هنرهای زنده مثل تئاتر مشهود است زیرا دست‌ها در اصل از آن بازیگران‌اند (به‌جز تئاتر میم و نوعی سایه‌ای که صرفاً از دست‌ها با حذف بدن استفاده می‌شود). در سینما اما امکان انتزاع و جدایی اجزا از کل موجب می‌شود که دست‌ها از هویتی مستقل برخوردار شوند (دربارهٔ دیگر اجزای بدن نیز چنین است)؛ مثلاً یک نمای درشت از چشم فی‌نفسه می‌تواند دارای مفهوم باشد بدون آنکه نیازی به نمایش کل صورت یا اندام دیگر احساس شود. حضور دست‌ها در جیب‌بُر حاوی مفاهیم گوناگون دراماتیک است. بسیاری از کنش‌های حساس فیلم توسط دست صورت می‌گیرد، اقدام به فرار در ماشین، دستگیری زندانی، جیب‌بُری و ابراز محبت و... باعث می‌شود که دست‌ها خود به‌عنوان پرسوناژهایی مستقل از صاحبان خویش در فیلم عمل کنند. رابطه‌ای ماهوی بین دست انسان و امیال مکنون او در آثار برسون وجود دارد. در جیب‌بُر، خطاکاری و «لغزش روح» با تکان‌های عصبی و ظریف دست در حین ارتکاب جرم تصویر شده است. برسون مایل است بین مفاهیم اساسی چون گناه، مشیت الهی و معصومیت روح انسان که در حوزهٔ دینی قابل طرح است و زبان سینمایی‌اش، ارتباطی ایجاد کند. شمایل‌نگاری خاص او از دست به‌عنوان عامل اجرای اوامر روح یا رابط بین جسم و جان موجب می‌شود تا حضوری متافیزیکی در تصاویرش حلول کند. به قولی با اینکه می‌دانیم دست‌ها نشانهٔ به‌کارگیری مهارت‌های عملی و حوایج روزمره هستند اما در ورای این نمود ظاهری به تقدیری ماوراءالطبیعه دلالت می‌کنند. رابطهٔ اراده و دست در فیلم‌های او به‌ویژه جیب‌بُر با مفهومی دینی پیوند دارد. آیا دست‌ها پیرو ارادهٔ انسان‌اند؟ یا آدمی از اراده‌ای دیگر پیروی می‌کند؟ آیا این شیطان است که دستان جیب‌بُر را هدایت می‌کند؟ یا گناه دست‌ها عمدی است؟ این پرسش‌ها در تصویر نمادین دست‌ها همچنان باقی است.

* * *

در فصل رؤیای کودک از فیلم پرسونا ساختهٔ اینگمار برگمن، تصویری کوتاه از عنکبوتی وجود دارد که در نگاه اول بی‌ارتباط با مضمون داستان به‌نظر می‌رسد اما در اصل نشانه‌ای دینی در آثار سینماگر سوئدی است. این تصویر پیش‌تر در فیلم همچون در یک آینه برای توصیف وجود خداوند از زبان کارین شخصیت دختر فیلم بازگو شده بود. راز عنکبوت به‌عنوان یک شمایل دینی حتی در قصص قرآنی یاد شده است (سوره‌ای به همین نام نیز در قرآن کریم موجود است) اما در داستان‌های روان‌شناسیک عنکبوت موجودی مرموز و دام‌گستر است که در انتظار شکار طعمه به بافتن تور

مشـــغول است. در پـرسونا هـر دو وجـه دیـنی و روان‌شناسیک این تصویر قابل بررسی است؛ از سویی پرسش خداوند در غالب آثار برگمن به‌عنوان پـرسش وجودی (Existential) مطرح است و از طـرف دیگـر مسئلهٔ مالیخولیا (Melancholy) و پندارهای وحشت‌زا در پرسوناژهای برگمن به‌ویژه شـخصیت اصـلی ایـن فیلم (الیزابت) وجود دارد از این‌رو عنکبوت گویی هم میل به تصویرهای ناشناخته و حضور غـایب است و هم هراس و هول از مواجهه با این وجود نـاشناخته و مرموز. این تصویر به‌عنوان یک نشانهٔ دینی، تنها یک‌بار در کل فیلم و در رؤیای کودک ظاهر می‌شود و سپس در انبان حافظه باقی می‌ماند.

* * *

نمای ۱۰ اما یکی از تأویل‌برانگیزترین تصاویر آرزوی تارکوفسکی است؛ در قابی که یادآور آثار پیتر بـروگل نقاش است. کودکی ایستاده بر تپه‌ای برفی به ما خـیره شده است، در همین لحظه پرنده‌ای کوچک بـه نشـانهٔ بیعت بر کلاه او می‌نشیند؛ این تصویر در نگاه اول رابطهٔ کودک با جهان غیر انسانی را مشخص می‌کند (کودکان به‌مثابهٔ محرم راز) اما در عین‌حال یادآور حکایتی دینی از ظهور «نجات‌دهنده» در ادیان است؛ زیرا در روایات آمده است که اول‌بار پـرنده‌ای بـا نـجات‌دهنده بـیعت می‌کند و با نشستن بـر او، وی را بـرمی‌گزیند. انـدیشهٔ آپوکالیپس در آثار تارکوفسکی و نیز تابلوهای بـروگل ریشه دارد؛ تطابق و شناخت این تصویر به اثر بروگل و مضمون خاصی که در خود حمل می‌کند بعد نمادین آن را آشکار می‌سازد؛ با اینکه تارکوفسکی درکتابش به نام پیکرنگاری بـا زمـان (Sculpturing in time) مـنکر وجود نماد در آثارش است اما این تصاویر به گونه‌ای مستقل و رمزی، معانی درونی خـود را بـرملا مـی‌کنند (متن از مؤلف فراتر می‌رود).

* * *

در فیلم انجیل به روایت متی اثر پی‌یرپائولو پازولینی،

تصویری از فرشتهٔ بشارت‌دهنده وجود دارد که بر حضرت مریم(ع) ظاهر شده و نوید تولد مسیح را می‌دهد. این فرشته هیئتی انسانی دارد و به طرزی غریب شبیه فرشتگان ترسیم‌شده در تابلوی بوتیچلی (Botticelli) است. به هنگام سفر مغان زرتشتی برای عرض ادب و تبریک میلاد کودک به مریم مادر، این فرشته با حضور خود و نگاه مقدسش در سکوت به افق، کاروان زایرین را هدایت می‌کند؛ اما نکته‌ای که در شمایل وی بارز است ترکیب دو خصوصیت مردانه (Mality) و زنانه (Femality) است که در تابلوی بوتیچلی نیز به‌چشم می‌خورد. در نگاه اول تشخیص جنسیت این چهره ممکن نیست همان‌طور که در روایات دینی فرشتگان هرگز به جنس خاصی منسوب نمی‌شوند و ماهیت غیر مادی آنها در همین تبری‌جستن از مسئلهٔ جنسیت نهفته است. پازولینی با توجه به این نکتهٔ ظریف، تصویری نمادین و رمزی از فرشتهٔ بشارت‌دهنده ارایه می‌دهد که در عین مأنوس‌بودن (زیرا چهرهٔ یک بازیگر انسانی است) به طرزی غریب مستانیزیکی است؛ در این چهره (به‌دلیل شباهت خاصش با تابلوی بوتیچلی) نگاه جای کلام را گرفته و زیبایی معنوی در سیمای فرشته مشهود است. حرکت باد در موهای او اشاره‌ای است به سیال‌بودن این موجود و اینکه قادر است مسافت‌های بعیدی را درنوردد؛ لباس سفیدش در عین خنثی‌بودن هیچ تمایزی را در جنسیت وی مشخص نمی‌کند و تنها به معصومیت و پاک‌نهادی این موجود اشاره دارد. او در نگاه سنگین و جادویی‌اش به افق به شکلی رمزی به ما می‌گوید که چگونه یک چهرهٔ انسانی قادر است حضور روحی متعالی را بازتاب دهد.

* * *

تصویر خروس در تبارشناسی روایات و نیز افسانه‌های کهن به‌وفور یافت می‌شود. این حیوان به‌خاطر سحرخیزی و بانگ بیدارباش خود در اصل پیام‌آور طلوع خورشید و مرگ شب است. در روان‌شناسی یونگ اما خروس نشانهٔ جان‌مردانه (Animus) در مقابل جان‌زنانه (Anima) است که خصلت‌هایی چون قدرت و غرور و برتری‌طلبی را به‌عنوان خصلت ویژهٔ آنیموس یا وجود مذکر در خود نهفته دارد. در فیلم وجود مارگاریتا تره‌خوان (مادر داستان) است و در صحنه‌ای که وی از سر ناچاری و به اصرار همسایه‌اش سر خروسی را قطع می‌کند (تارکوفسکی با قطع به نمای شوهر او) مرگ این بخش از وجود او را تصویر می‌کند. گویی وی اکنون از سلطهٔ آنیموس رها شده و یکسره به بخش آنیمای خود (زنانگی اصلی‌اش) بازگشته است.

در فیلم رنگ انار اما با حفظ معنای یونگی خروس از حضور جنس مذکر، تصویر قطع سر خروس‌ها معنایی دینی را اشارت می‌دهد. شهادت قدیس برای بقای آیین قدسی. درواقع این تصویر به ریشه‌های اسطورهٔ «قربانی‌کردن» (Sacrifice) در ادیان بازمی‌گردد که با روایت حضرت ابراهیم(ع) آغاز و در طی تاریخ به اشکال گوناگون و در هیئت قهرمانان و قدیسان شهید تکرار می‌شود (در روایت حضرت ابراهیم(ع) قربانی فرزند از سوی خداوند پذیرفته نمی‌شود اما اصل آیین قربانی به‌جا می‌ماند). داستان شهادت حضرت یحیی توسط سالومه در کتاب عهدعتیق (تورات)، اسطورهٔ شهادت سیاوش در اساطیر کهن ایرانی و نیز حماسهٔ کربلا و شهادت امام حسین(ع) هر یک به‌گونه‌ای تکرار واقعهٔ ازلی شهادت در ادوار مختلف تاریخی هستند. فیلم رنگ انار با شرح زندگی سایات نوآ شاعری که به جرگهٔ قدیسان پیوست به نوعی در پی خلق یک سوگ‌نامهٔ دینی (Passion) است و در این‌گونه شرح مصایب، مرگ خودخواسته (شهادت) سرنوشت مقدر انسان است. تصویر نمادین مرگ خروس‌ها اشارتی است به این مفهوم باطنی.

* * *

واپسین نمای فیلم ادیسهٔ فضایی: ۲۰۰۱ جنین انسانی را نشان می‌دهد که در اندازه‌ای به عظمت کرهٔ زمین در کنار این سیاره در حال گردش است. در همین هنگام موسیقی «چنین گفت زرتشت» اثر ریشارد اشتراوس به گوش می‌رسد و سنگ سیاه که پیش‌تر به آن اشاره شد، از بالای تصویر می‌گذرد. این تصویر به نوعی یک ایدئوگرافی (Ideography)[۱۴] کامل است یعنی اندیشه‌ها و مفاهیم فیلم را فی‌نفسه در خود نهفته دارد. در این نما نقش موسیقی به‌عنوان راهنمای رمزگشایی تصویر حیاتی است زیرا تم (مضمون) «چنین گفت زرتشت» به ایدهٔ اصلی فیلسوف آلمانی (نیچه) از این کتاب بازمی‌گردد. ظهور اَبَرانسان یا انسان برتر. این ایده در تصویر مزبور شکل بصری پیدا کرده و به‌صورت جنینی هم‌اندازه با کرهٔ زمین ارایه شده است. به‌زعم نیچه، آینده از آنِ اَبَرمرد است؛ در اندیشهٔ دینی این مفهوم به خاتمیت و آخرالزمان مربوط می‌شود اما آلمانی‌ها در ارتباط با اندیشهٔ سیاسی آن را تأویل کردند و هیتلر را به‌عنوان اَبَرمرد خیالی نیچه فرض کردند. در فیلم کو، یک معنای فلسفی این ایده مدنظر است. سه جزء اصلی این تصویر نهایی تشکیل مثلثی را می‌دهند که سه رأس آن عبارت است از: انسان (جنین عظیم)، طبیعت (کرهٔ زمین) و متافیزیک (سنگ سیاه). جالب اینجاست که هر سهٔ این اجزاء در تصویر متحرک‌اند. جنین و زمین در حال گردش وضعی به دور خود و سنگ سیاه در حال عبور از بالای آنها تصویر شده است. کمپوزیسیون نما به‌گونه‌ای است که جهان و انسان را هم‌ارز و متقارن در دو سویهٔ قاب و سنگ سیاه را فراتر از آنان نشان می‌دهد. اما حضور موسیقی این معادلهٔ تصویری را به‌هم می‌ریزد؛ «چنین گفت زرتشت» اشتراوس با ضربه‌های کوبندهٔ طبل خود خبر از ظهور اَبَرمردی می‌دهد که درواقع رمز نمادین این تصویر است. در اندیشهٔ دینی، انسان اشرف مخلوقات است و وظیفه‌ای خطیر در نظام کیهانی به‌عهدهٔ اوست؛ در فلسفهٔ نیچه انسان مرکز و محور جهان است و به قولی بر اریکهٔ خدایان تکیه زده است؛ اما در فیلم کوبریک راز اصلی همچنان در هیئت سنگ سیاه حضور دارد. رمز این تصویر از آنجاست که در عین بیان ایدهٔ نیچه در باب ظهور اَبَرمرد با قراردادن سنگ سیاه در قاب‌بندی نما آن را دوگانه و نمادین ساخته است. به بیان دیگر، از دیدگاه ایدئوگرافی تصویر مزبور می‌تواند حاوی دو مفهوم زیر باشد: ۱ ـ انسان کیهان را فتح می‌کند (جنین عظیم نشانهٔ این فتح است)؛ ۲ ـ کیهان در سیطرهٔ متافیزیک قرار دارد (سنگ سیاه نشانهٔ این سیطره است)؛ از این نظر هر دو گروه طرفداران فلسفهٔ انسان‌محور (Humanism) و خدامحور (Theism) ایده‌ای از آموزهٔ خود را در این تصویر نمادین می‌یابند.

* * *

نمای ۱۴ تصویری است از مجسمهٔ عظیم یک دست که از میان دریاچه‌ای در شهری در یونان به‌وسیلهٔ یک هلیکوپتر بیرون آورده شده و در آسمان حمل می‌شود. این نما در اصل نخستین تصویر فیلم سفر به سیترا ساختهٔ تئودور آنجلو پلوس فیلم‌ساز اندیشمند یونانی است. در آثار وی «بحران هویت» و «سرخوردگی سیاسی» (سفر به سیترا) سفر ادیسه‌وار و بازگشت به بهشت کودکی (چشم‌اندازی در مه) و فرار از مدنیت جامعهٔ مدرن (گام معلق لک‌لک) به‌عنوان مضامین محوری مطرح می‌شود؛ اکثر قهرمانان آثار او روشنفکران و سرخوردگان سیاسی هستند که مأیوس از مبارزهٔ سیاسی و بیمناک از آیندهٔ کشور خود دچار بحران هویت شده‌اند. نخستین تصویر فیلم سفر به سیترا به‌گونه‌ای غیرمستقیم حاوی این معناست؛ پیکره‌ای عظیم از یک دست که با انگشت سبابه به نقطه‌ای نامعلوم اشاره می‌کند بدون‌شک یادآور تندیس‌ها و مجسمه‌های یادبودی است که از رهبران سیاسی نظیر استالین، لنین، هیتلر و... ساخته شده و

اینک در اعماق گورستان تاریخ مدفون است. این دست عظیم که هویت صاحب آن مشخص نیست چونان یک نشانهٔ سیاسی در قلب یک شهر متمدن به‌وسیلهٔ این هلیکوپتر به تماشا گذاشته می‌شود. صحنه یادآور نوعی نبش قبر تاریخی است. انتزاع دست از اصل پیکره موجب تعمیم‌پذیری (Generalization) مفهوم در این تصویر می‌شود بدون اینکه به ایدئولوژی سیاسی خاصی اشاره شود معنای ایدئولوژیک دست را درمی‌یابیم. آنجلو پلوس با این تصویر مرگ ایدئولوژی‌های سیاسی معاصر (نازیسم، فاشیسم، مارکسیسم) را اعلام می‌کند در عین‌حال که به‌گونه‌ای ظریف به اضمحلال تمدن باستان کشورش (تمدن یونانی) اشاره دارد. پیکره‌های عظیم یونانی یادگار اوج فرهنگی کهن بودند که اینک تنها نامی از آن باقی مانده، عظمت‌گرایی (Giontism) در این هنر تمایزی فرهنگی بود که اشراف را از عوام جدا می‌کرد و پیکره‌ها را بعدی فوق‌انسانی می‌بخشید به همان‌گونه که در اساطیر یونان رابطهٔ بین خدایان و انسان (Anthro-po-thism) اصلی محوری بود؛ در پیکرتراشی نیز هر پیکره نشانی از یک الهه یا رب‌النوع را به‌همراه داشت و اکنون در این تصویر از فیلم آنجلو پلوس گویی این «دست» یادآور همهٔ آن خدایان خیالی یونان است که معلق در میان زمین و آسمان به تماشا گذاشته شده، پس‌زمینهٔ (Back ground) نما به تماشاگر یادآوری می‌کند که در مفهوم پیکرهٔ باستان و تندیس رهبر سیاسی را برهم منطبق می‌کند. به بیان دیگر، خدایان خیالی معاصر نه پیکره‌های باستان و الهه‌های اسطوره‌ای کهن بلکه رهبران سیاسی و تندیس‌های بزرگ آنهاست که در تصویر نمادین آنجلو پلوس مورد پرسش قرار می‌گیرد.

* * *

اگر فیلم‌ساز یونانی سرگشتگی روشنفکر کشورش را در گوران بحران‌های سیاسی و یأس فلسفی حاکم بر اروپا در آثارش تصویر می‌کند فرانچسکو رزی در

اقتباس سینمایی‌اش از زبان «گزارش یک مرگ ازپیش اعلام‌شده» اثر گابریل گارسیا مارکز، خشونت آیینی یک فرهنگی (امریکایی لاتین) را در بیان ویژهٔ تصویری‌اش ارایه می‌دهد. نمای ۱۵ شرح حکایت یک کابوس در فیلم و اصل رمان است. در این کابوس سانتیاگو نازار (قهرمان داستان) به گونه‌ای رمزی از آیندهٔ مقدر خود آگاه می‌شود. مارکز در رمان این فصل را چنین توصیف می‌کند:

> سانتیاگو نازار (Santiago Nasar) که قرار بود کشته شود، ساعت پنج و نیم صبح از خواب بیدار شد تا به استقبال کشتی اسقف برود. خواب دیده بود که از جنگلی از درختان عظیم انجیر می‌گذشت که باران ریزی بر آن می‌بارید. این رؤیا لحظه‌ای خوشحالش کرد و وقتی بیدار شد حس کرد پوشیده از فضلهٔ پرندگان است.

(متن رمان) در فیلم رزی اما این رؤیا به کابوسی تبدیل می‌شود که نشانه‌های رمزی و تصویری آن چونان هشداری است که رؤیابین را از تنگنایی که در انتظارش است، آگاه می‌سازد. باید توجه داشت که ایدهٔ «گریزناپذیری» از تقدیر و سرنوشت به‌عنوان ایده‌ای متافیزیکی در کل اثر مارکز و نیز روایت رزی از آن مدنظر بوده و این جبر مافوق انسانی که بشر را در برابر آن چاره‌ای نیست سرنخ تمام روابط آدم‌ها و تصادف‌های موجود در روایت را به‌عهده دارد. در کابوس سانتیاگو چند عنصر تصویری وجود دارد که ذکر آنها ضروری است: ۱ ـ پرندگان در حال پرواز ۲ـفضای جنگل ۳ ـ مرداب ۴ ـ فضلهٔ پرندگان ۵ ـ خود سانتیاگو؛ این عناصر در ترکیب با یکدیگر یک سکانس تصویری را می‌سازند که همان رؤیای سانتیاگوست. شروع خواب با پرواز پرندگان است اشاره‌ای به روح طیار سانتیاگو که آزادانه بر افق خیال پرواز می‌کند، این تصویر در عین‌حال به حضوری فوق‌بشری در جهان بالا دلالت می‌کند که بر سانتیاگو و سرنوشت او ناظر و حاکم است. بعد از این تصویر سانتیاگو را در حال عبور در جنگل می‌بینیم (با حرکت کند "Slowmotion") لباسی سفید به تن دارد و به دوربین نگاه می‌کند؛ لبخند خفیفی بر لب دارد. این تصویر ناظر است بر اینکه او خود را در رؤیای خویش می‌بیند و بر طبق توصیف نویسندهٔ رمان (مارکز) لحظه‌ای از این رؤیا خوشحال می‌شود: سپس به آرامی به مرداب نزدیک می‌شود و رؤیا شکل کابوس به خود می‌گیرد. مرداب می‌تواند تمثیل آنخلا دختری باشد که با شهادت دروغش وی را به کام مرگ می‌کشد (تصویر آب راکد مرداب در رمزگشایی روان‌شناختی یونگ نماد جنسیت زن است). در هملت شکسپیر افیلیا با مرگ خود در مرداب به تصویر ازلی خود بازمی‌گردد همچنین است مرگ موشت (Mouchette) در اثر معروف روبر برسون که به درون تالاب فرو می‌افتد) در کابوس سانتیاگو «مرداب» نشانی از دامی زنانه است که ناگهان بر سر راه سانتیاگو سبز می‌شود. در تحلیل نهایی اما این «دام» با «سرنوشت» سانتیاگو پیوند خورده است چون آنخلا بدون هیچ توطئهٔ ازپیش‌تعیین‌شده‌ای سانتیاگو را به سوی مرگ می‌راند و در اینجاست که تصویر «فضله‌های پرندگان» به‌عنوان «بخت شوم» سانتیاگو آخرین حلقه‌های رمزگشایی این سکانس را کامل می‌کند. رابطهٔ این بخت با نیرویی فوق‌بشری محسوس است. شیطنت پرندگان در اینجا یادآور خباثت آنها در فیلم پرندگان هیچکاک است. آنها سانتیاگو راکه در مرداب گیر افتاده فضله‌باران می‌کنند و در اوج استیصال وی کابوس پایان می‌گیرد. هم مارکز و هم فرانچسکو رزی در پی اثر به سلطهٔ تقدیر (Determinism) در زندگی بشر باور دارند. در سکانس رؤیا درمی‌یابیم که چگونه بشر در چنگال قدرتی مافوق تصور خود قرار دارد؛ به‌راستی فضلهٔ پرندگان را چگونه تعبیر کنیم؟ بلایی آسمانی یا رمزی نامکشوف

در تنبیه نوع بشر؟

* * *

قریب‌به‌اتفاق صاحب‌نظران معتقدند که در آثار کریستیف کیشلوفسکی (K. Kieslowsky) سینماگر معاصر لهستانی‌الاصل گرایشی به نوعی بینش عارفانه (Mysticism) و فارغ از مادی‌گرایی (Dematerialism) وجود دارد که سایهٔ خود را بر روابط پیچیدهٔ آدم‌ها و موقعیت‌های داستانی روایات گسترانده است. این عرفان اما آمیخته با نوعی یأس و بدبینی (Cynicism) فلسفی است؛ «جبرگرایی» در آثار او به‌صورت زنجیره‌ای از حوادث پیش‌تعیین‌شدهٔ طبیعی موجب سرخوردگی و ازهم‌گسیختگی روابط سامان شخصیت‌ها می‌شود اما در کنار این جبر، پرسوناژهای فیلم‌هایش (به‌ویژه تریلوژی معروفش آبی، سفید و قرمز) به نوعی شهود رسیده‌اند که در آدم‌های معمولی یافتنی نیست؛ چهره‌های آنان (ژولیت مینوشه در آبی، ورونیکا در سفید و ایرنه ژاکوب در قرمز) حامل اضطرابی وجودی (Existential) از مواجهه با امری ناشناخته است. در فیلم‌های او وجود متافیزیک را می‌توان در سازوکار اشیا و دنیای اُبژه‌ها حس کرد؛ برای مثال، رویداد تصادف و مرگ شوهر در فیلم آبی در ارتباط مستقیم با نمایی درشت از قطرات روغن که از موتور ماشین در حال چکیدن است، تصویر می‌شود؛ گویی این قطرات روغن هستند که مسؤولیت آن رویداد را به‌عهده دارند. در فیلم قرمز نمای بسیار درشت (Close Shot) از حبه‌ای قند که در چای فرو می‌رود به‌عنوان یک تأکید بصری و در عین‌حال تلنگری مفهومی در باب توانایی بالقوهٔ «زمان» در بلعیدن اشیا (جهان) است که کشیلوفسکی خود در مصاحبه‌ای گفته است:

> برای گرفتن این صحنه به نوعی خاص از قند احتیاج داشتیم که در کوتاه‌ترین زمان توسط مایع فنجان تسخیر شود.

در نمای درشت این تصویر شاهد فعل و انفعالی طبیعی و در عین‌حال مرموز هستیم. ذرات قند در مدتی کم‌تر از چند ثانیه مایع فنجان را به خود جذب می‌کنند و این خاصیتی طبیعی است که هر روز در زندگی عادی شاهدش هستیم ولی تأکید مشخص (Cencevet) کارگردان بر این رویداد گویی طبیعتی ثانویه به آن می‌بخشد، در حقیقت ما یک استحاله (Trans-fguiation) را می‌بینیم، حلول یک وجود در وجود ی‌دیگر. همان ایده‌ای که در فیلم زندگی دوگانهٔ ورونیکا به‌عنوان تم اصلی به کار گرفته شده است تسری یک روح در نمودهای گوناگون اشیا تحت تأثیر اندیشه‌ای عرفانی است که به آن Pantheism یا وحدت وجود می‌گویند؛ در این اندیشه تمام موجودات قادر به احضار معنایی غایب در بطن خویش هستند و جهان چیزی جز مکان حلول روح غایب در اُبژه‌ها نیست؛ از این‌رو استحاله همان حرکت ناپیدای روح مطلق در ظواهر اشیا و پدیده‌ها است. در نمای درشت حبهٔ قند به شکلی نمادین این اندیشه تصویر شده است؛ حرکت روح در ذرات جهان با جریان مایع در مولکول‌های قند، هم‌سان شده و مفهوم حلول روح در ذات اشیا را به ذهن متبادر می‌کند. این تصویر یکی از شاخص‌ترین نمونه‌های کاربرد نماد در سینمای معاصر جهان است.

* * *

اما واپسین تصویر این مجموعه نمای تک‌درخت خشکیدهٔ فیلم ایثار اثر آندری تارکوفسکی است که به‌عنوان رمزی دینی و نشانه‌ای از امید و ایمان برای ادامه‌دادن زندگی بشر در جهان پر آشوب و ناامید، تصویر شده است. درخت در افسانه‌های کهن نماد زندگی است و با تعویض چهرهٔ ظاهری‌اش در چهار فصل به چرخهٔ حیات اشاره می‌کند؛ از سویی درخت تصویر موجز و فشرده‌شدهٔ طبیعت به‌طور کلی است و مرگ در رستاخیز آن را در بطن خود حمل می‌کند؛ صورت بهار (تولد)، تابستان (بلوغ)، پاییز (کهنسالی) و

زمستان (مرگ) به‌صورت چهار تصویر گوناگون از درخت قابل مشاهده است. رابطهٔ «درخت» و «انسان» نیز در روایات دینی به وفور یافت می‌شود. از حکایت آدم و حوا در بهشت آنچه در ذهن می‌ماند تصاویر متنوعی از «درختان» است که هر یک به گونه‌ای با یک تصویر از درختی زمینی مطابقت دارند (انگور، انجیر، سیب) همچنین است تصویر نمادین «درخت ممنوع» یا همان «درخت دانایی» که بشر را از بهشت بیرون راند. درخت به‌عنوان یک نمود مجرد توأمان دو مفهوم فیزیکی و متافیزیکی را دربر دارد؛ ریشه‌هایش در خاک هستند و از این نظر با موطن و زمین نسبت دارد لیک شاخه‌هایش به سوی آسمان می‌روند و به جهان اعلاء اشاره می‌کند. در سورهٔ نور اشاره‌ای هست که خداوند به وسیلهٔ درخت زیتون با حضرت موسی(ع) سخن گفت. در اناجیل نیز، عیسی مسیح(ع) خود را درخت زندگانی می‌نامد. با این اوصاف این تصویر همواره مفهومی قدسی را در روایات دینی دربر داشته است. در فیلم تارکوفسکی سبزشدن درخت خشک به معنای تجدید حیات زندگی بشر روی زمین است. پس از عهد الکساندر با خداوند برای برقراری صلح و جلوگیری از نابودی جهان اکنون حیات دوبارهٔ درخت همان پاسخ خداوند به بشر متنبه است. الکساندر به پسرش می‌آموزد که چونان راهبان بودایی وظیفهٔ خود را هر روز در وقت مقرر انجام دهد. آب‌دادن مکرر به درخت خشکیده عملی عبث نیست به شرط آنکه امید خود را به خالق از دست ندهیم. کودک این پند حکیمانه را می‌آموزد و در غیاب پدر سطل سنگین آب را به امید زنده‌شدن درخت تا پای گیاه می‌کشاند. واپسین تصویر فیلم نمایی متوسط (Medium Shot) از شاخه‌های درخت است که در پس‌زمینهٔ آب دریاچه ترکیب شده، این نما به گونه‌ای امیدبخش مفهومی ثانوی را به بیننده منتقل می‌کند، موسیقی «پاسیون سن ماتیو» اثر باخ روح قدسی این نما را تشدید کرده و گویی این خداوند است که از طریق گیاه سخن می‌گوید. در سورهٔ نور می‌خوانیم که خداوند چونان حضوری نورانی در درخت درخشیدن گرفت و درخت یکپارچه به نور مبدل شد؛ در این نما نیز تلألو نور آفتاب بر قطرات آب شاخه‌های درخت را نورانی می‌کند تا آنجا که تصویر درخت در نور مطلق مستحیل می‌شود؛ این نما نمونه‌ای از یک استحالهٔ قدسی بر پردهٔ سینما است.

* * *

همچنان‌که در تدقیق معنای نماد اشاره شد، تشخیص سطوح موازی معناها در یک تصویر نمادین دلالت می‌کند بر قابلیت چندوجهی آن برای پذیرش پدیده‌های متنوع و گاه حتی متضاد. برای مثال، در ۱۵ نمونه‌ای که از شاخص‌ترین تصاویر نمادین در سینما بدان پرداختیم تصویر شمارهٔ ۶ (تاج خار) از فیلم ویریدیانا اثر بونوئل به نظر جمع اضداد دو مفهوم دینی و الحادی به‌شمار می‌آمد زیرا به‌ظاهر کنشی کفرآمیز را در عرف مذهب مسیحیت نشان می‌داد؛ در آتش‌زدن تاج خار حضرت مسیح اما در عین‌حال به یک آیین دینی دیگر در همان مذهب اشاره می‌کرد؛ یا مثلاً تصویر شماره ۹ توأمان دو مفهوم روانکاوی (Psychiatrio) و تمثیلی دینی را به تماشاگر منتقل می‌کرد زیرا در عین‌حال که «عنکبوت» می‌توانست نشانی از یک حالت روانی خاطر در ذهن الیزابت قهرمان داستان باشد (حیوانی که با بافتن تور و ایجاد لابیرنت ذهن او را فلج کرده)، به همان‌سان می‌توانست به‌عنوان تمثیلی دینی از حضور خداوند در وهم او تعبیر شود. از این‌رو این تصویر نیز دو مفهوم متفاوت را در خود گرد آورده بود (روان‌شناسی و دین)؛ در نمونه‌های فوق یک معنای ظاهری وجود داشت (موشک به‌عنوان فضاپیما، طاووس پرندهٔ زیبا، باد یک عامل طبیعی و...) و طیفی از مفاهیم باطنی که در صورت تأمل دوباره و بازبینی توسط تماشاگر قابل دریافت می‌بوده. پیرپائولو پازولینی (Piere Paolo

(Pasolini) سینماگر و نظریه‌پرداز ایتالیایی در مقالهٔ بسیار مهمش سینمای شعر[15] قابلیت دوگانهٔ یک تصویر یا یک نمود را برای نمادشدن با مثالی از یک لوکوموتیو شرح می‌دهد:

> همهٔ ما مشخصاً لوکوموتیوی فرضی را با چرخ‌ها و میله‌های گردنده‌اش دیده‌ایم. این لوکوموتیو به خاطرات بصری یا رؤیاهایمان مربوط است. اگر آن را در عالم واقع ببینیم، «چیز خاصی برای ما بیان می‌کند.» به‌عنوان مثال نمود آن در یک صحرای خشک و لم‌یزرع به ما می‌گوید: حرکت حاصل کار انسان است و جامعهٔ صنعتی و سرمایه‌داری در الحاق سرزمین‌های قابل استثمار از طریق این لوکوموتیو چه نیروی عظیمی دارد و در عین‌حال به‌بعضی از ما می‌گوید که لوکوموتیوران، اگرچه کسانی به این حرفه مشغولند و خود را در آن بازمی‌شناسند، انسان استثمارشده‌ای است که صرف‌نظر از همهٔ موارد، کار خود را با شأن و شوکت به سود جامعه انجام می‌دهد. لوکوموتیو به‌عنوان یک نماد سینمایی مفروض، می‌تواند همهٔ این نکات را به شکل مستقیم به ما و به شکلی غیرمستقیم به‌عنوان میراث بصری مشترک به دیگران بگوید.[16]

بدین‌ترتیب به زعم پازولینی هر تصویر مشخص (Concrete) فی‌نفسه و بالقوه یک Symbol است به شرط آنکه بیننده به این وجه از صورت پنهان آن توجه کند. او ادامه می‌دهد:

> بدین‌ترتیب در طبیعت اشیای بی‌جان وجود دارند و همهٔ اشیا، طبعاً آن‌قدر بار معنایی دارند که به نشانه‌هایی نمادین تبدیل شوند.[17]

این نظرگاه پازولینی به نوعی دیدگاه ادیان نسبت به اشیا نیز وجود دارد. گریگوری بیتسون در کتاب گام‌هایی در اکولوژی ذهن (Steps To an Ecology of Mind)[18] در یک فصل مشخص به نام شکل، جوهر و تفاوت مسئله استعاره‌های مذهبی در نظریهٔ پازولینی را بررسی می‌کند.[19] مفهوم انیمیشن (Animation) یا جان‌بخشیدن به اشیا از همان تمدن‌های کهن و ماقبل تاریخ و قبل از ظهور اهل کتاب به‌عنوان یک باور متافیزیکی به وجودی برتر از انسان که در تمامی اشیا و جهان تسری دارد، قابل بررسی است. پازولینی خود در مقاله‌اش می‌گوید:

> تنها با بصیرتی هزاران‌ساله می‌توان به درک تصاویر نمادین نایل شد.[20]

زیرا در حقیقت منشأ نماد با منشأ پیدایش انسان اندیشمند پیوند می‌خورد؛ از همان زمان که آدمی دریافت فاصله‌ای رمزآگین بین دال (Signifier) (دریافت ذهنی انسان) و مدلول (Signified) (صورت بیرونی اشیا) وجود دارد و انسان به‌وسیلهٔ ادراکات و تفسیرهای ذهنی است که از وجود مدلول به فهم دال نایل می‌شود؛ در اندیشهٔ نمادین هر شئ چونان رمزی است که از صورت بیرونی خود فاصله می‌گیرد و برای درک آن به شهودی خاص نیاز است. در این مقال سعی بر آن بود تا به وجه نمادین شئ به‌طور عام و تصویر سینمایی به شکل خاص اشاره شود و رابطهٔ این وجه با امر غایب را ردیابی کنیم زیرا با عنایت به این مفهوم ظریف است که می‌توان از تبیین نظریه‌ای در باب نمادشناسی فیلم و تبعات مورد نظر آن سخن گفت.[21]

پی‌نوشت‌ها:

۱. این تصویر بعد از نمای ژنرال کرنسکی می‌آید و به نوعی رابطهٔ طاووس و قدرت را نیز نشان می‌دهد.

۲. بازگفت از کتاب فلسفهٔ صورت‌های نمادین اثر ارنست کاسیرر Philosophy of Symbolic Forms, Ernest Cassirer, University Yale.

۳. نظریات لاکان در بارهٔ تصویر آینه‌ای در این کتاب یافتنی است. Ecrites, Jacque Lacan, Paris, 1971, Vol. 1 pp.89-97.

4. An Essay of Man, Ernest Cassirer, An introduction to aphilosophy of human culture, Yale University press, 1976, p.239.

این کتاب توسط بزرگ نادرزاد تحت عنوان فلسفه و فرهنگ ترجمه شده است، ناشر مؤسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی.

5. Ibid p.39.

۶. بازگفت از مقالهٔ تصاویر، رساله و آگاهی مذهبی، ترجمه مهدی ارجمند، مندرج در فصلنامهٔ هنر، شمارهٔ ۳۱، ص

۷. بازگفت از مقدمهٔ کتاب سبک متعالی در فیلم، اوزو، برسون، درایر، نوشتهٔ پل شرایدر. Transcendental Style in film, Ozu, Bresson, Dreyer, A Da Copo papa bak paul schrader.

8. An Essay of Man, Ernest Cassirer, p.106.

۹. فروید به این نکته تحت عنوان آشفتگی‌های حافظه اشاره می‌کند و اصطلاح Zausammensetzungen را برای آن به‌کار می‌برد. در این حالت «یک رؤیا» در واقع کولاژی است از تصاویر گوناگونی که رؤیابین در زندگی واقعی خود دیده و به حافظه سپرده است و اینک عناصری از آن با هم ترکیب شده‌اند.

10. Transcendental Style in film, p. schrader, introduction.

۱۱. بازگفت از گفت‌وگوی برسون با یان کامرون در: Movie, Interview with Bresson, Ian Cameron, No: 7, February 1963.

۱۲. فروید ایدهٔ غریزهٔ مرگ را در کتاب در بارهٔ نارسیسم (On Narcisism) مطرح می‌کند و ریشهٔ آن را در تفکر کلاسیک یونان و سپس رمانتیک‌های آلمان می‌داند، شاید بتوان اولین نشانهٔ نیهیلسم را نیز در این غریزه جست‌وجو کرد.

۱۳. پاورقی شماره ۱۳ در اصل خبر موجود نبود!

۱۴. ideagraphy برگرفته از اصطلاح ایدئوگرام زبانی که براساس نشانه‌ها و علایم ایمایی و اشاره‌ای در پی خلق مفاهیم و ایجاد ارتباط است. برای مثال، در ایدئوگرام تصویر پرنده و دهان به معنای آوازخواندن است؛ ریشه‌های این زبان را در خط تصویرنگار هیروگلیف می‌توان ردیابی کرد. ایدئوگرافی اصطلاحی مهم از این زبان است که به معنای اندیشه‌نگاری در فیلم به کار می‌رود.

15. Chaier du Cinema, No 171, Octobre 1965

متن این مقاله برگرفته از سخنرانی بازرلینی در ژوئن ۱۹۶۵ در نخستین جشنوارهٔ سینمایی پزارو (ایتالیا) است.

16. Ibid همان مقاله

17. Ibid همان مقاله

18. Steps to of Ecology of mind, Gregory Bateson, published Balantine, New York, 1972.

همچنین در رابطه با استعاره‌های مذهبی در آثار پازولینی می‌توان به منابع زیر رجوع کرد:

19. La Religione del miu tempo, Milan, Garzanti, 1961.

20. Passione e Ideologia, Milan, Gerzonti, 1960.

21. La divina mimesis, Einandi, Turin, 1975.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی