نمادآندیشی، سینما، دین

حجت‌الاسلام سید محمد حسینی

- در سینمای قبل از دهه‌ٔ هشتاد، کلام در بازخوانی شنونده گرای تصاویر، نشانه ها و نمادها نقش به مراتب قدرتمندتری را نسبت به تصویر صرف ایفاء می کند.

- در تموت فرهنگی های وحشی، مرگ وسیله ای است برای تنبیه، خودسازی و درنهایت آرامش روحی انسان هایی مغرور.

- نمادپرداز مفاهیم دینی کسی است با روحی شهودی و اشراقی و در عین حال اهل سیر و نظر.

- نمادپردازی کار اساسی روان و انفعالات هوش و درایت ذاتی هنرمند است که با تصاویر ذهنی شکل می گیرد.

دیگرگونی نمادها و دیگرگونی نمادساز:

تحول و دگردیسیِ ماهیت نمادها در طول تاریخ ادبیات و هنر تصویرسازی (سینما) قابل تأمل است. تحول و یا به تعبیری پیشرفت نمادین سازی استعاره ها و موضوعات دینی به تصاویری ملموس، پیشرفتی که در مقایسه با ادبیات و سینمای کلاسیک و مدرن، کاملاً قابل لمس مشاهده می شود. سمبولیسم نیز، چون گونه دیگر خود، رئالیزم، تاریخ پرفراز و فرودی داشته است. در ادبیات کلاسیک، این کلام است که تصویرسازی و نمادپردازی اصلی را برعهده دارد، و آثار متقدمانی چون چارلز دینکنز و ویلیام شکسپیر به خوبی شاهد این مدعا است. به مکبث و هملت که توجه کنید بار اصلی انتقال تصاویر را بردوش کلام می بینید و امّا در ادبیات مدرن، این تصاویرند که به کلام شکل و فرم می دهند، این تصاویرند که مکتب های کلامی را چون فرمالیسم، رئالیزم جادویی به منصه ظهور رسانده اند، در این گونه آثار به آن پایه متن اصلی، سرشار از تصویر است که جایی برای کلام وانمی ماند «صد سال تنهایی» گابریل گارسیامارکز «دشت مشوش» خوان رولفو، «آئورا» کارلوس فوئنتس و «صبر آتشین» آنتونیواسکارمتا چندگونه از آثار متأخری است که تصاویر در آنها از سیطره کلمات درگذشته، عینیّت یافته و در فرم خود مستقل می نمایند.

همین مقوله به گونه ای دقیق تر در سینمای کلاسیک و مدرن نیز قابل بررسی است. در سینمای قبل از دهه هشتاد، کلام (دیالوگ ها و منولوگ ها) در بازخوانی شنونده گرای تصاویر، نشانه ها و نمادها نقش به مراتب قدرتمندتری را نسبت به تصویر صرف ایفاء می کنند. کلام است که تصاویرِ نمادینِ اساسی را خلق و از راه حسی شنوائی منتقل می کند، و باز نسبت به تصویر این کلام است که به ذهن مخاطب متبادر و قریب تر است. در *اردت* و *روز خشم* (دهه پنجاه) **کارل تئودور درایر**، تصاویر متبادر به ذهنی که از دیدن تصاویر آندو به چشم می آید، کمتر از تصاویر متبادر به ذهنی است که از شنیدن کلمات به ذهن می آید و امّا در سینمای امروزین و مدرن نماها بیشتر از راه تصویر صرف منتقل می شوند، و با تمهید «یورگن هابرماس» جریانات تصویری (ادبی و سینمایی) اغلب بیننده گرا است تا شنونده گرا. در سینمای مدرن کلام در پسزمینه است. در این مورد *ایثار* (۱۹۸۷) **تارکوفسکی** نمونه مناسبی است، *ایثار*، مشحون است از تصاویر چشم گیر و چشم نوازِ نمادین که هرکدامشان چون «خانه، آینه کدر، لباس کیمونوی ژاپنی، درخت خشکیده ای که باید چهل

شبانه روز آبیاری شود و مظهر ایمان الکساندر و کوچک مرد به خداست، همه و همه، دست در دست یکدیگر به مضمون واحدی می‌رسند به نام «ایثار» به گونه ای که بیننده در فرایندی از انسانیّت و خلاقیّت که قرار می گیرد هیچ، از ذهنیتی با مفهوم ایثار که نمی توان برای آن برابر نهادی تصویری و ملموس رسم کرد، معادلی کاملاً عینی و صوری به چنگ می آورد. تصویری با رنگهایی زیبا و با کمپوزیسیونی مشخص و همچون آن نقشه جغرافیایی قرن هفده پرقدمت و پرپشتوانه با نام «ایثار» این کمبود جامعه بشری که به عقیده خود **تارکوفسکی:**

«اگر انسان قدرت ایثارگری داشته باشد جهان دگرگون خواهد شد در سرزمینی که هیچ کس ایثار نمی داند، ایثار کن خود را، تا دیگران به سرزمین آزادی و ایمان راه یابند»

این در حالی است که در این فیلم کلام از قدرتِ مانور کمتر و اغلب در پسزمینه به چشمها جلوه می کند.

نمادپردازی در عرصه هنر و اندیشه تصویری دین:

نمادپردازی که کار اساسی روان و انفعالات هوش و درایت ذاتی هنرمند است، به گونه ای که اندیشه اصولا با تصاویر ذهنی و نمادین شکل می گیرد نه با کلمات منثور و منظوم. عرصه «نماد» و رمز در سینمای اندیشه و فکر، بس پردامنه و گسترده است. با این توضیح که نمادسازی بر پایه مفاهیم استوار است و مفاهیم بر تجلیات روح و روان هنرمند و از آنجائی که دین خود نوعی اندیشه و فکر در هم آوازی با عشق است غالباً و طبیعتاً اندیشه دینی و احساسات مذهبی را با زبانی رمزگون و نمادین بیان می کنند، مثلاً: شکل و جهت محراب ها، نقوش و نوع معماری مساجد، تمامی همان اندیشه و احساسات مذهبی و دینی است که این گونه باشکوه و تحسین برانگیز تجسم و عینیّت یافته است، نمادپردازی در این عرصه ملزوماتی علاوه بر ملزومات ذکر شده را می طلبد، در این عرصه، نمادپردازِ مفاهیم دینی در مرحله ای نخست مجتهد و صاحب‌رأی و نظر دین و مذهب خود است، او توانایی نقد و بررسی (استنباط، استنتاج و بیان) ابعاد گوناگون و گسترده آن را دارد. و می بایست که از هر برداشت مذهبی دیروزین، برداشت امروزی تری ارائه کند مثلاً:

مفهوم مرگ که **اینگمار برگمن** در *مهر هفتم* (۱۹۵۶) از آن چهره ای فکور و شطرنج بازی قهار که با هرآنکس که به بازی بنشیند، او را مات خواهد کرد، با برداشت همین کارگردان در فیلم بعدیش *توت فرنگی های وحشی* (۱۹۵۷) از همین مفهوم غیرمحسوس و غیرملموس، برداشتی است به روز و کاملاً قابل حس؛ برداشتی که نشان از ایده ای جدید و اندیشه ای تازه دارد، هم پرسپکتیو هنری تری به دست داده و هم در راستای افکار فلسفی و اجتماعی روز شخص نمادپرداز عرصه دین است و با تفاوتی دیگر که در *مهر هفتم* اشاراتی به روز داوری و قیامت دارد با اندرزی که می گوید: تنها پاکیزگان و وارستگان از خشم خداوند درامانند و امّا در *توت فرنگیهای وحشی* مرگ و در اندیشه مرگ بودن، وسیله ای است برای تنبیه، خودسازی و در نهایت آرامش روحی انسانهائی مغرور چون پروفسور ایزاک و مفهوم *سفر* که **بهرام بیضائی** در فیلم کوتاه خود *سفر* (۱۳۵۱) از آن سخن می گوید که مفهومی است کاملاً پیش پا افتاده و ابتدایی و هیچ گونه اثر ایدئولوژی و پیامی در پی ندارد و فقط به معضلی اجتماعی، در راستای فقر روز جامعه اشاره دارد، با همین مفهوم در فیلم **سرشار از** مفهومش *مسافران* (۱۳۷۱)، برداشتی است کاملاً امروزی و کاملاً قابل حس، در *مسافران* مهلتِ حقیقیِ زندگانیِ

انسان، که بسا پرارزش است با تضاد زیبایی، چون «عروسی و عزا» به تصویر کشیده می شود و مرگ (سفر) آیینه ایست که همگان باید روزی چهره برآن بیاسایند.

ملزوم دیگر نمادپردازی در عرصه دین، روش القاء مفاهیم و پیام رسانی کنایی مفهوم دینی است روشی الزاماً غیرمستقیم و هم طراز، با جریانی از روانشناختی و روانکاوی. ذهن بیننده در این گونه جزئیات تشریح شده و به کلیات می رسند و از آنجائی که آکنده اند از نظام های القاء مفاهیم که چون گردآوری صحیح ذهنی شوند، مفهوم کلی کنایتاً منتقل خواهد شد، در این زمینه یادآوری می کنیم اثری فانتزی و روشنگر *زیر آسمان برلین* (۱۹۸۷) **ویم وندرس** فیلمساز نمادپرداز آلمانی را، در این فیلم جزئیاتی همچون معصومیت کودکان، روح آزاد انسان، مظاهر زندگی روزمره، نقاشی های اکسپرسیونیست و چندین جزء دیگر، همگی در حرکتی محوری به القاء غیرمستقیم پوچی انسان معاصر منتهی می شود، خصوصاً آن نماهایی که دامیل فرشته، زره اش را (نماد اسطوره) با مظاهر پوششی انسان معاصر (نماد تجملات دنیا) معاوضه کرده و به سمت چادرهای سیرک به راه می افتد و در آنجا با پیترفالک (بازیگر) روبرو شده و طی دیالوگی، وقتی پیتر می شنود که دامیل فرشته زره پوش را به دویست دلار فروخته است می گوید: من زره خودم را به پانصد دلار فروختم و بعد دامیل می گوید: ـ یعنی ... تو هم!

و **پیتر فالک** می گوید: ـ خوب آره، خیلی از ما روی زمین پیدا می شن. این گفتگوها دقیقاً القاء مفهوم غیرمستقیم دیگری است که می گوید: «تمامی انسان ها روزی پاک و پاک اندیش بوده اند، همچون قلب فرشته های آسمان پاک و همچون چشمان کودکان، معصوم و بی آلایش.»

ملزوم دیگر نمادپردازی در این عرصه کاراکترها و شخصیت های گزینش شده نمادپردازی است، کاراکترهایی که اساساً در ذات خویش و در جنبه های مثبت و منفی زندگی خود، اصیل و با ریشه باشند، ریشه در جنبه هایی از ارزش های انسانی، چون کاراکترهای **آندری تارکوفسکی** که همگی انسانهایی هستند، غرق شده در کهکشان اندیشه بشر و خدا، شخصیت هایی دانشمند، دیوانه و رنجور از آلام بشر، کسانی که چون به بیغوله اش پا بگذاری، با نگاه اوّل در زباله های فقر می زید و چون پیشتر رفته و دقت می کنی کتابخانه ای فرا روی توست که حاکی از اندیشمند بودن و از فرط اندیشه دیوانه شدن کاراکتر اصلی اثر است.

دیگر قابل گفت در این مورد این است که تصویرپرداز و هنرمند، کاملاً آگاهانه و با پشتوانه های فکری خویش دست به نمادپردازی در این عرصه می زند. و نتیجتاً اثری که ارائه می شود، خود نمونه ی بارزی است از یک سینمای دین مدار و مؤثر و در عین حال مثال زدنی ... برای نمونه می توان از روبربرسون سینماگر فهیم و مذهب گرای فرانسه کارگردان فیلم های بزرگی همچون محاکمه *ژاندارک* (۱۹۶۲)، *خاطرات یک کشیش روستا* (۱۹۵۰)، موشت (۱۹۶۷)، *پول* (۱۹۸۳) نام برد. او که در طول چهل سال فعالیت سینمایی اش، چهارده اثر ماندگار با مفاهیم دینی و اخلاقی، از خود برجای گذاشت، به گونه ای که در هرکدام از آنها مذهب، عقیده و آرمان های انسان های پاک سرشت کاملاً آگاهانه و عامدانه مورد دفاع قرار گرفته است.

نمادپرداز:

نمادپرداز مفاهیم دینی کسی است، با روحی شهودی و اشراقی و در عین حال اهل سیر و نظر؛ آنکه بر جهانبینی ها و فلسفه های هستی شناسانه آگاهی و اشراقی در خور هنر خود دارد، او از تصاویر ذهنی تار و تیره، تصاویری صاف و شفاف و روشنگر تولید و خلق می کند، و هم اوست که اکنون هفت هنر ما، بادیه به بادیه به دنبال اوست، قداست روحی و شرافت کاری، اوّلین های عناصر سازنده یک نمادپرداز قدسی و با پشتوانه های فکری ایمان است، چنین کسی در تمامی آفریده های خویش، انسان را یادآور عقیده و پشتوانه های فکری خویش می سازد.

براساس استقرائی کلی نمادپردازان عرصه دین خصوصاً و نمادپردازان عرصه سینما عموماً خصوصیات و ویژگی هایی دارند که همراه با نمونه ای قابل تطبیق به بیان آنها می پردازیم:

یک) اینان بیشتر قوه احساس ذوقی را بر قوه تعقل صرف ترجیح می دهند، هرچند که گهگاه هردو را با یکدیگر درهم می آمیزد. فیلم *جاده* (۱۹۵۴) **فدریکو فلینی** نمونه بارزی برای این ویژگی است. در جاده دو مفهوم «آب و آتش» در دو کاراکتر «زامپانو و جلسومینا» تبلوری احساسی پیدا کرده است، تبلوری که بیشتر با قوه ذهنی قابل درک و مطابقت می باشد، آب وار بودن جلسومینا و آتش گونه بودن زامپانو هرگز از راه تعقل قابل اثبات نمی باشد. و همچنین با شنیدن کلمه «آب» همیشه احساس زلالیّت، احساس مفهوم آب، زودتر از تعقل آن اذهان را اشغال می کند، همین فرضیه در مفهوم آتش نیز قابل صدق است.

زیارت و نیاز انسان به پناهگاهی درونی در اثر کوتاه **پرویز کیمیاوی** *یا ضامن آهو* (۱۳۵۱)، نیز از مواردی است که در کل اثر، تنها با قوه احساسی ذوقی قابل تأمل و درک است، احساسی که با نماهای درشتی از دستها و پاهای فقیر زائران و گفتگوهای درونی با آن ملجاء و پناهگاه به زیبایی وصف ناپذیری خلق و منتقل شده است.

دو) حالات غیرطبیعی روح، اتفاقات ناگهانی همراه با هیجانات شعورمند را قابل دیدتر می کنند:

بردی berdy اثر روح افزای **آلن پارکر** را به یاد بیاورید، آنجا که شوق پرواز و چون کبوتران برجها شدن، تلاشی روحیِ کاراکتر اصلی پارکر است، پارکر در این فیلم دو نیروی صعود انسان و سقوط انسان را در کمال نمادپردازی های بسیار ساده و روان به نمایش می گذارد، صعود و پرواز در شخصیت و منش کاراکتر اصلی عینیّت یافته و سقوط انسان در دام هوسهای زودگذر، در شخصیت دوست دوران کودکی و جنگ کاراکتر اصلی تجسم یافته است، در بردی اتفاقات ناگهانی جزء شاهکاری پارکر به شمار آمده است، خصوصاً سکانس نهایی، آنجا که کاراکتر اصلی طی یک یادآورد خاطره ای از دیوانگی و جنون درونی و روحی حاصل از دوران جنگ ویتنام، رهایی یافته و بر پشت بام زندان گونه بیمارستان صعود می کند، همگان کاراکتر اصلی را آماده پریدن می بینند و چون می پرد، از دیوار کوچکی بر پشت بام دیگری پریده، عقل خود بازیافته و به دوست دوران جنگش که در پی اوست لبخندی سرشار از حقیقت پرواز می زند.

و همچنین **محسن مخملباف** در *عروسی خوبان*، گونه های موفقی از این ویژگی را در اثر خود داراست، در *عروسی خوبان* ـ بار اصلی فیلم، همین اتفاقات درونی روح کاراکتر اصلی است و روح چون به دردهایی همچون مشکلات اقتصادی، گرسنگی انسانهای دیگر و دیگر دردهای مبتلا به جامعه می رسد به خلجان آمده و فریاد برمی آورد که: ـ بخورید حروم خوری خوشمزه است حروم خوری خوشمزه است.

سه) غالباً از نگرانی های انسان، ترس، رنج انسان، نا امیدی، عذاب وجدان سخن می گویند:

گونه های فوق در بزرگ نمادپردازانی چون **تارکوفسکی** (*سولاریس*، *استاکر*، *ایثار*) **ویتوریودسیکا** (*دزد دوچرخه* و *گوشه نشینان آلتونا*) **درایر** (*روز خشم*، *مصائب ژاندارک*، *اردت*) **بونوئل** (*ویرید یانا*، *سگ اندلسی*) عینیّتی شگردگونه یافته است، به گونه ای که این ویژگی ها جزئی از وجود هنریک آنها شده و شنونده و بیننده جدی سینما، اغلب با شنیدن نام صاحب اثر، یاد ویژگی های فوق می افتند. این گونه ها در آثار **داریوش مهرجوئی** (*گاو*، ۱۳۴۸) **پرویز کیمیاوی** (*پ مثل پلیکان*، ۱۳۴۶) و **محسن مخملباف** (*دستفروش* و *عروسی خوبان*) نیز کما بیش عینیت یافته، به نظر می آیند ...

چهار) می کوشند تا اتفاقات و حقایق ذهنی هرچه افزونتر عینی جلوه گر شوند:

در این حوزه، **ویم وندرس** تبحّری بی باکانه و بی سابقه، در تاریخ سینمای هنری با معیارهای دینی از خود نشان داده است، و باز به زیر *آسمان برلین* اشاره می کنیم که چگونه حقایق و اتفاقات ذهنیِ صرف به حقایقی عینی و صوری بدل شده اند و این در حالی است که ما، از حقیقتی مثل پوچیِ انسان، مرگ و انسانیّت، هیچ گونه معادلی صوری نداریم و **وندرس** از این حقایق تصویری ارائه داده است، در کمال عینیّت ... و لازم به ذکر است که این ویژگی، دیگر نمادپردازان عرصه سینما را نیز، دربرمی گیرد ...

پنج) تخیّل در راستای واقعیت و رؤیاپردازی را همراه با رنگ و لعاب و هیجان تصویریِ همگام با اندیشه های نوین دینی ارائه می دهند ...

برای این آخرین ویژگی که مشترک است بین نمادپردازان عرصه سینما و نمادپردازِ تصویریِ عرصه دین، دو فیلم *دگرگونی* و *زندگی بدون توازن* اثر **گادفری رجیو** فیلمساز و کشیش آمریکایی، نمونه مناسبی است، دو اثر بصیر و خیال انگیز که با درایت و بینشی تصویری به وقوع پیوسته است فیلم هایی که قدرت اندیشیدن مخاطب را افزایش می دهد، خیال و تصوراتی که واقعیت های ملموس زندگی روزانه ماست، و غالباً هم به رؤیا می ماند، آثاری مستند گونه و دیداری، واقعگرا و در عین حال بیانگر ایده های نوین دینی و دستاوردهای تکنولوژی، خصوصاً فیلم *زندگی بدون توازن* که خیال انگیزترین است و علی رغم بی گفتاری سخن بسیار می گوید ... ■