چاپ سوم

مُشت در نمای دُرشت

دکتر سیّدحسن حسینی

معانی و بیان در ادبیات و سینما

مشت در نمای درشت

مشت در نمای درشت

(معانی و بیان در ادبیات و سینما)

دکتر سیّدحسن حسینی

انتشارات سروش و اداره کل پژوهشهای سیما
تهران ۱۳۸۸
شمارهٔ ترتیب انتشار: ۳ / ۱۰۹۴

به زاهد نگفتم ز درد محبّت
که نشنیده بود آنچه من دیده بودم!
بیدل

حسینی، حسن، ۱۳۳۵-۱۳۸۳
مشت در نمای درشت (معانی و بیان در ادبیات و سینما) / حسن حسینی. ـ تهران: سروش (انتشارات صدا و سیما)، ۱۳۷۸.
۲۶۴ ص.
ISBN: 964-435-347-1 ۱۰,۰۰۰ ریال
فهرستنویسی براساس اطلاعات فیپا.
Rhetoric In literature and cinema. ص. ع. به انگلیسی:
چاپ سوم: ۱۳۸۸. ISBN: 978-964-376-880-5 ۴۵,۰۰۰ ریال
کتابنامه: ص. [۲۵۹] ـ ۲۶۴.
۱. سینما و معانی بیان. ۲. سینما و ادبیات. ۳. سینما و ادبیات ـ مقاله‌ها و خطابه‌ها. الف. صدا و سیمای جمهوری اسلامی ایران. انتشارات سروش. ب. عنوان. ج. عنوان: معانی و بیان در ادبیات و سینما.
PN۱۹۹۵/۳/ح۵م۵ ۷۹۱/۴۳
کتابخانه ملی ایران ۷۸ـ۱۵۴۰۰م

سروش
انتشارات صدا و سیمای جمهوری اسلامی ایران

اداره کل پژوهشهای سیما

تهران، خیابان استاد شهید مطهری، تقاطع خیابان شهید دکتر مفتح، ساختمان سروش
مرکز پخش: ۸ـ۸۸۳۴۵۰۶۳ و ۵-۶۶۹۵۴۸۷۰
http://www.soroushpress.ir

عنوان: مشت در نمای درشت
معانی و بیان در ادبیات و سینما
نویسنده: دکتر سیّدحسن حسینی
چاپ اول: ۱۳۷۹ چاپ سوم: ۱۳۸۸
قیمت: ۴۵,۰۰۰ ریال
این کتاب در دو هزار نسخه در چاپخانهٔ انتشارات سروش لیتوگرافی، چاپ و صحافی شد.
همهٔ حقوق محفوظ است.
شابک: ۵ـ ۸۸۰ـ ۳۷۶ـ ۹۶۴ـ ۹۷۸
چاپ اول و دوم: ۳,۵۰۰ نسخه

فهرست مطالب

نمای نخستین	۷
عطش دیدن و شورابهٔ شنیدن	۱۱
شوق بازگویی و نمایش	۱۶
نوشتن فیلمنامه و کاربرد شعر و نثر فارسی	۲۱
عطار، تمثیل و سمبولیسم عرفانی	۳۲
متون نثر	۴۲
چالش ادبیات و سینما	۵۰
معانی و بیان و زندگی روزمره	۵۹
بیان در ادبیات و سینما	۶۳
تشبیه	۷۳
ارکان تشبیه	۷۵
وجه شبه	۷۶
ادات تشبیه	۷۸
اقسام تشبیه در ادبیات و سینما	۸۸
سیر تطور تشبیه	۹۷
اضافه‌های تشبیهی	۱۱۳
تشبیه از طریق تلمیح	۱۲۱
تشبیه مرکب و تمثیل	۱۲۵
سرعت ذاتی تمثیل	۱۳۲
چند نمای دیگر از تشبیه	۱۳۶
مجاز (قرار گرفتن شیئی در غیر جایِ خودش)	۱۴۳

قرینه در مجاز ۱۴۶
علاقه در مجاز ۱۴۸
اقسام مجاز ۱۴۸
مجاز مرسل و علاقه‌های آن ۱۵۰
استعاره + مونتاژ ۱۵۵
کنایه ۱۷۸
تمهید تصویری در سایهٔ کنایه ۱۸۶
نماد (سمبول) و نمادگرایی ۱۹۶
مبحث معانی ۲۰۹
اطناب ۲۱۲
تأکید ۲۱۹
ایجاز ۲۳۰
فصل و وصل ۲۳۵
سینما و صناعات بدیع ۲۴۶
تضاد یا مطابقه ۲۴۹
جناس ۲۵۱
مشاکله ۲۵۳
براعت استهلال ۲۵۵
حُسن ختام ۲۵۷
توضیحات ۲۵۹

نمای نخستین

به عنوان معلم ادبیاتی که به سینما و پیوندهای دل‌انگیز آن با شعر و داستان، علاقه‌ای دیرینه دارد در تألیف این کتاب، هدفهای زیر را ــ در حد توان و امکان ــ در نظر داشته و دنبال کرده‌ام:

الف: نزدیک کردن دل و زبانِ ساکنان دو اقلیم هنر یعنی ادبیات و سینما به یکدیگر

اهالی محله‌های گوناگون اقلیم سینما که از آنها به عنوان سینماورزان نام می‌بریم به هنگام گفتگو از جنبه‌های زیباشناسانهٔ یک فیلم، از ادبیات فارسی و به ویژه علوم بلاغیِ دورهٔ اسلامی که شاخه‌ای پر برگ و بار از فرهنگِ کهنسال ماست، بهرهٔ چندانی نمی‌گیرند. شاید اِشکالِ اساسی از مواد درسی در دانشکده‌های سینمایی باشد که در آنها به گونه‌ای روش‌مند و شایسته، بدیع و معانی و بیان ادبی که سخت غنی و پرمایه و الهام‌بخش است به دانشجویان سینما تدریس نمی‌شود و اگر تأثیر ترجمهٔ مقالات سینمایی از زبان‌های دیگر نبود، همین چند کلمهٔ «استعاره» و «تشبیه»و «تضاد» و نظایر آن هم در نوشته‌ها و نقدهای سینمایی ما به چشم نمی‌خورد.

از دیگر سو در دانشکده‌های ادبیات نیز دانشجویی که در مسیر زندگی روزمرهٔ خود پی‌درپی مواجه با جلوه‌ها و دلبری‌های گوناگون سینماست در تنگنای دو واحد «نقد ادبی» به‌ندرت آبی یا جوابی برای فرو نشاندنِ عطشِ آشنایی با راز و رمز هنر سینما در خود، می‌یابد. در نتیجه فارغ‌التحصیلان دو رشته، به کلی بی‌خبر یا کم اطلاع از رشتهٔ «همسایه» و با دستِ خالی پا از دانشکده بیرون می‌گذارند:

کم طالعی نگر که من و یار چون دوچشم همسایه‌ایم وخانه هم راندیده‌ایم!

فراغت اینان از تحصیل، بر آمارِ ادیبانِ «پیاده» در عرصهٔ سینما و سینماورزانِ «پَرت» از ادبیات می‌افزاید. در همین امتداد باید با دلی شکسته، شاهدِ «ترافیک سنگین اما در حالِ حرکت!» در پیاده‌روهایِ «خبرگان عامی» باشیم: ادیبانی که در خرابه‌های «گنج قارون» خیمه می‌زنند و سینماگران و سینماورزانی که در بحبوحهٔ کار و زندگی، گوشِ هوش به «هذیانهای یک مسلول» می‌سپارند!

ب: تفسیر سینمایی ادبیات و تشریح ادبی سینما

ادعا نکرده‌ایم که سینما ادبیاتی است که بر پرده تابیده شده یا ادبیات، سینمایی است که روی کاغذ، نقش خورده است، بلکه در لابلای این اوراق کوشیده‌ایم تا الگویی ابتدایی از تفسیر سینمایی ادبیات فارسی و تشریح ادبی سینما براساس علوم بلاغی ارائه کنیم. به گونه‌ای که اگر فی‌المثل فردوسی را آیزنشتاین و فلاهرتیِ شعر فارسی و بیدل را بونوئل و گدارِ نظم دری بخوانیم، هر دو گروه ـ ادیبان و سینماورزان ـ مراد و منظور ما را دریابند و احیاناً در آینده، خود در این حیطه، الگوهای کاملتری ارائه کنند. بحث از استادی حافظ در «میزانسن کلمات» و مقایسه او با بازن نیز در همین نمایِ سبک‌شناسانه جای می‌گیرد.

اگر ساکنان این دو اردو سر از زبان و اصطلاحات و نگرشهای اردوی مقابل درآورند، نقد ادبی و نقد سینما و بالمآل نقد هنری ما غنی‌تر خواهد شد و ناقدان دو عرصه، آفاق گسترده‌تری را فراروی خود ـ فروکشیده و هموار ـ خواهند یافت. به نظر نگارندهٔ این کلمات، عبارت ساده‌ای چون عبارت زیر، نمونه‌ای کاربردی ــ و البته ابتدایی ــ از این تلاشِ تقریبی ـ نزدیک‌کننده ـ را ارائه می‌کند:

«تزاحمِ خیال و انباشتن تصاویر و ترکیبهای تشبیهیِ فراوان در شعر، فی‌الواقع نوعی میزانسن نادرست را پیش روی ما می‌گذارد. میزانسنی که در آن آدمها و اشیاء، همدیگر را پوشانده‌اند و هر تصویر، مُصرّانه در کارِ خنثی کردن انرژی القایی تصاویر همجوار خود است...»

ج: نگاه سینمایی به میراث ادبی

در صفحات و بخشهای ابتدایی این کلمات، سعی بر آن داشته‌ایم تا نمونه‌های گوناگونی از حکایات منظوم و منثور پارسی را که خاصیت تصویری بیشتری دارند برای جلب توجه سینماورزان و به ویژه فیلمنامه‌نویسان، عرضه و حتی‌الامکان تشریح کنیم. با اذعان به این نکته که از تأثیر باوری شناخته شده و متبرک نزد همهٔ شرقیان ــ یعنی باور ما

کم از غرب نیستیم! ــ بر کنار نبوده‌ایم و نیز با این اعتقاد که هیچ بخشی از ادبیات کهن و معاصر ما دورریختنی و بی‌مصرف نیست. حتی از ادبیات «کُمیک» یا «خنده‌آور» برخی از گمنامان سبک هندی می‌توان در تولید سناریو برای «نقاشی متحرک» و نظایر آن سود جُست.

* * *

جوانان ما به سینما ـ این راه میان بُر شهرت و افتخار و جشنواره ـ به دیدهٔ اعجاب می‌نگرند. حتی ادیبان سن‌وسال‌دار هم نگاهشان به این جادوی مجسم ـ هنر هفتم ـ خالی از غبطه و رشک و حسرت نیست. اینان چه بسیار در ذهن خود چهره‌های تازه به شهرت رسیده در عرصهٔ سینما را سبک و سنگین می‌کنند و در یک ستون فرضی می‌کوشند مقام و رتبهٔ این گروه را در میان ادیبان، تخمین بزنند و اغلب نیز مقام آنها را در پایین‌ترین رده‌های خلاقیت ــ کاندیدای سقوط به دستهٔ دوم! ــ می‌یابند. شاعری می‌گفت اگر «فلان» فیلمسازی که در عمر خود دو خط «نوشته» ندارد و فیلمهایش به جشنواره‌های خارجی راه یافته، شاعر بود، مطمئنم شعرش حتی در مجله‌های حوزهٔ هنری هم چاپ نمی‌شد!

با دامن زدن به بحث‌های علمی در حیطهٔ ادبیات و سینما و پیوندهای این دو، می‌توان، درک و سواد و بینش سینمایی را جایگزین شهرت‌های کاذب و نگاههای آغشته به حسرت و اعجاب و ای کاش‌ها و اگرها کرد.

* * *

اگر اهل سینما به لحاظ کمّی و کیفی به مثالهای سینمایی این کتاب ایراد بگیرند پُربیراه نرفته‌اند. دشواری تهیهٔ نوار فیلم‌های قدیمی که گرفتار انواع بلاهای ارضی و سماوی نیز شده‌اند، بر اهل فن پوشیده نیست. همچنین باید اذعان کرد که ویدئو، این سینمای خانه‌نشین، در ذات خود یک پدیدهٔ، ضدبلاغی است. فشردنِ نمایی که برای پردهٔ عریض سینما تهیه شده و کوچک کردن آن تا اندازه‌های ۱۴ و ۱۸ و ۲۴ اینچ، بسیاری از ریزه‌کاریهای بلاغی کارگردانان هنرمند را به باد فنا می‌دهد.

گاه در مقام و موقعیتی به دنبال شعری از حافظ در حافظهٔ خود می‌گردی تا به عنوان شاهد مثال، زبانِ خود و گوش مخاطب را متبرک کنی و نمی‌یابی و ناگزیر به شعری استناد می‌کنی که در نوجوانی، پشتِ وانت‌باری خوانده‌ای یا پای منبر از عالم صاحب ذوقی شنیده‌ای. حکایت استناد به برخی از فیلمها در این کتاب، عیناً حکایت نیافتن شعر حافظ در حافظهٔ بی‌وفای آفت رسیده است.

دشواری دسترسی به بسیاری از فیلمهای معتبر نباید زمینهٔ این استنباط ناعادلانه را فراهم کند که از دید نگارندهٔ این کلمات، شعرِ قصاب کاشانیِ سینما، بهتر و مناسبتر از بیت‌الغزل حافظ‌ها و مولوی‌های هنر هفتم است. به‌هرحال آنچه برای ما اصل بوده این نکته است که با تألیف کتابهایی از این دست، سینماورزان بتوانند ادبیات را تماشا کنند و اهل ادب نیز قادر باشند تا سینما را با صدای بلند یا در دل بخوانند.

* * *

تمام مفاهیم و مصداق‌های ارائه شده در این کتاب، مُشتی است نمونهٔ خروار. منتهی مُشتی در نمای درشت. اگر منتقدان و خرده بینانِ دو جناحِ ادبیات و سینما در محتویات این اوراق، سخت‌گیرانه بنگرند و طرح ایراد و پیشنهاد و راهنمایی کنند بر گردن نویسنده، بزرگوارانه منت نهاده‌اند.

در واپسین «فریم» نمایِ نخستین، لازم است از دوست شاعرم جناب عبداللّه گیویان تشکر کنم که به تشویق‌های بزرگوارانه‌اش این اثر از قوّه به فعلیت نگارش درآمد، و نیز ابراز سپاس از دوست گرامی آقای عبداللّه قاسمی که نوار ویدیویی بسیاری از فیلمهای ایرانی و خارجی را در اختیارم گذاشت.

سید حسن حسینی ـ اسفند ماه ۱۳۷۶

عطش دیدن و شورابهٔ شنیدن

فرض کنید چندین و چند قرن به شیوهٔ «فلاش بک» به عقب بازگشته‌ایم و چشمهای کنجکاومان شبانگاه در مکان نامعلومی کورسوی رمز آلودی را از پس شاخه‌های درهم تنیدهٔ درختانی تناور کشف می‌کند و چشم جستجوگر ما با قدرتی فرضی که از دوربین‌های تکامل‌یافتهٔ امروزی به وام گرفته از لابلای شاخ و برگ انبوه درختان به پیش می‌رود و پا از آستانهٔ غاری که منبع روشنایی رمزآلود است فراتر می‌گذارد و در یک نمای متوسط قامت موجود عریانی را قاب می‌گیرد که هنوز بین انسان یا میمون بودن در بلاتکلیفی کشدار و دردآلودی در نوسان است. موجود عریانِ بلاتکلیف، پشت به دوربین چشم ما در پرتو آتشِ بر افروخته، پاره سنگ تیزی در دست دارد و می‌کوشد تا با آن پاره سنگ «تصویر» حیوانی را که همان روز شکار کرده بر دیوار غار حک کند و با این عمل می‌کوشد تا اندکی از بلاتکلیفی مذکور بکاهد و فاصلهٔ خود را از حیطهٔ تعریف «جانور صرف» بیشتر کند و به قلمرو «حیوانِ ناطق» بودن حتی‌الامکان نزدیکتر شود.

تلاش برای ثبت کردن تصاویر و گرایش ذاتی به میلِ غریزیِ نشان‌دادن است که در روزگار ما یکی از نظریه‌پردازانِ سینما را وامی‌دارد تا در کنار تعاریفی که فلاسفه و اهل منطق و نویسندگان و اندیشه‌مندان از انسان عرضه کرده‌اند، تعریف نوینی بگنجاند و انسان را حیوانِ ثبت کننده و به عبارتی، تنها حیوان نمایانگر بنامد.

بار دیگر در عرصهٔ پردهٔ خیال، نگاه خود را که در نمای درشت بر روی پارهٔ سنگ تیز متوقف مانده با شگردی سینمایی و بی‌درنگ بر روی دوربین فیلمبرداری پیشرفته‌ای متمرکز کنید که در دستِ مردِ ژولیده موی عینک به چشمی، حرکات بازیگران را در مکانی نامعلوم زیر این سپهر لاجوردی تعقیب و ثبت می‌کند. بی‌شک آن شعلهٔ وحشیِ برافروخته در غار، دیگر جای خود را به پروژکتورهای غول‌آسای رام شده‌ای داده است

که هر لحظه به رنگی صحنهٔ شبانگاهی را غرق در نور می‌کند.

از آن پارهٔ سنگ تیز تا این دوربین پیشرفتهٔ فیلمبرداری مسافتی طولانی است که در جای جای این مسافت، سیرِ تلاشِ تکاملیِ انسان برای پاسخ به عطشِ سیری‌ناپذیرِ «دیدن» به‌وضوح دیده می‌شود.

کمتر کتاب سینمایی وجود دارد که در صفحهٔ آغازین یا در صفحات آغازین آن ضرب‌المثل یا اصطلاحی ناظر بر «فضیلت دیدن بر شنیدن» وجود نداشته باشد.

یکبار دیدن، بهتر از هزار بار شنیدن!

اینقدر پر حرفی نکن، نشان بده!

لَیْسَ الخبرُ کالمعاینه

به تعبیر خودمان: تو را دیدیم و یوسف را شنیدیم ـ شنیدن کی بود مانند دیدن؟

عطش دیدن هیچگاه با شورابهٔ شنیدن و نقل، فرو ننشسته و نخواهد نشست. زیرا در غیر این صورت، انسان شاید هرگز به سمت و سوی «بصری» کردن شنیده‌ها و گفتنی‌ها نمی‌رفت و خوشنویسی و نقاشی و حکاکی و نگارگری و نمایش و در نهایت سینما ــ و سینماسانان ــ پا به عرصهٔ ظهور نمی‌گذاشت.

عطش دیدن با تکامل انسان نه تنها فروکش نکرد بلکه شدت وحدّت بیشتری یافت. مردانِ آسمانی یعنی رسولان خداوند نیز برای هدایت چشمهای سردرگم به کانون همهٔ روشنایی‌های عالم همواره مخاطبان خویش را به «دیدن» نشانه‌ها و آیه‌های خداوندی دعوت می‌کردند و چون کار این دعوت بالا می‌گرفت و انکار مخالفان، پایه‌های آن را تهدید می‌کرد، مردان آسمانی زاویهٔ دعوت را از نمای «لانگ‌شات» در بیکران آسمانها و زمین به نمای نزدیک از «معجزه» تغییر می‌دادند و از این طریق آبِ آرام بخشی بر شعلهٔ انکارِ کافران و شراره‌های تردید درونیِ نیمه مؤمنان و خاکسترِ دلواپسی‌ها و دلشوره‌های گهگاهِ مومنان می‌پاشیدند و با نشان دادن نشانه‌های قدرتی آسمانی در زمین، نگاهها را مهربانانه به سمت و سوی سپهر نیلگون، رهنمون می‌شدند.

حتی گاه خود مردانِ آسمانی نیز برای کسب طمأنینه و آرامش و یقین بیشتر چنگ در ریسمانِ خواست و آرزویی می‌زدند که از هر دو سو به «محال» و «ناممکن» گره زده شده بود: آرزوی «دیدن» خداوند!

از میانِ این مردان، موسی(ع) به این آرزوی محال شهره است:

﴿ لمّا جاءَ مُوسیٰ لِمیقاتِنا وَ کَلَّمَهُ رَبُّهُ قالَ ربِّ اَرِنی اَنْظُرْ اِلَیْکَ. قالَ لَنْ ترانی وَ لٰکِنِ انْظُرْ اِلَی الْجَبَلِ فَاِنِ اسْتَقَرَّ مَکانَهُ فَسوفَ تَرانی. فَلَمّا تَجَلّی رَبُّهُ لِلْجَبَل جَعَلَهُ دَکّاً وَّخَرَّ مُوسیٰ

صعقاً. فلمّا افاق قال سُبْحانک تُبْتُ الیک و انا اوّلُ المُومنین.[۱]

چون موسی به محل وعده با ما آمد و خدایش با او سخن گفت، گفت: خدای من! خودت را به من بنمایان آن گونه که تو را ببینم. خداوند فرمود: هرگز مرا نمی‌بینی. اما به کوه طور بنگر اگر بر جای خود باقی ماند تو نیز خواهی توانست مرا دید. و چون خدایش بر کوه تجلی کرد کوه از هم پاشید و موسی نعره‌ای زد و بی‌هوش بر زمین درافتاد. و چون از آن حال بهوش آمد گفت: خدایا تو منزهی! ــ از شبههٔ دیده شدن ــ و من از این خواست ــ جسارت‌آمیز ــ به درگاه تو توبه می‌کنم. و من نخستین ایمان‌آورندگان هستم! ــ به اینکه تو دیده نمی‌شوی.

از تأمل در «دیالوگها»یی که بین بنده‌ای برگزیده و خداوند رد و بدل شده است به نکات زیر می‌توان دست یافت:

الف) خداوند با موسی(ع) سخن می‌گوید. (و در نهایت هم موسی(ع) به کلیم اللّه یعنی هم‌سخنِ خدا ملقب می‌شود.)

ب) سخن گفتن حق با موسی(ع) آتشِ باطنی موسی(ع) را برای دیدن، تیزتر می‌کند.

ج) خداوند برای مجاب کردن رسول خویش نه تنها میل ذاتی بشر را به «دیدن» محکوم نمی‌کند بلکه برای اثبات «نادیدنی بودن ذات خویش» بنده‌اش را به «دیدن»ی دیگرگونه فرا می‌خواند.

د) کوهِ طور، آینه‌ای می‌شود تا موسی(ع) از طریق آن، ناممکن بودن نظر به چهرهٔ حق ــ آنهم با چشمِ سر ــ را هم از طریق «نظر» کردن با چشمِ سر تجربه کند.

ه) اشتراک ریشهٔ فعل «نظر» در... انظر الیک (دیالوگ پیامبر خدا) و لکن انظر الی الجبل (دیالوگ حق) تأکید دوباره‌ای است بر میلِ نهفته در سرشت بشر ــ یعنی دیدن ــ و ارشاد و هدایت ــ و به رسمیت شناخته شدن این میل ــ از سوی ذات اقدس الهی.

میل ذاتی برای دیدن، دیگر مردان الهی را نیز به تقاضاهای مشابهی کشانده است: تقاضا برای دیدن «محشر» و دوباره زنده شدن انسانی که در خاک می‌پوسد و خود به خاک بدل شده و دستخوشِ باد می‌شود.[۲]

همین نکته در «کلام اسلامی» به‌وجودآورندهٔ مبحث بسیار مهمی موسوم به «رؤیت» می‌شود. چکیده و تنهٔ این مبحث ــ صرف نظر از شاخه‌های ریز و درشت و فرعی آن ــ این است که آیا خداوند به چشمِ «سَر» دیده می‌شود یا نه؟

در پاسخ به این سؤال، شاعرانِ پای‌بند به مکاتب کلامی هم پا به میدان می‌گذارند. فردوسی که گرایش آشکاری به کلام شیعه ــ و به روایتی کلام معتزله ــ دارد تلاش انسان

برای دیدن خداوند را ناشدنی و مایهٔ فرسودگی ابزار دیدن ـ چشمها ـ می‌داند:

به بینندگان آفریننده را نبینی مرنجان دو بیننده را

و نظامی گنجوی که علائم گرایش به کلام اشاعره در سروده‌هایش کم نیست در توصیف معراج نبوی، گریز تأکیدآمیزی به مبحث «رؤیت» می‌زند:

دیده پیمبر، نه به چشمی دگر بلکه بدین چشم سر، این چشم سر![۳]

انگار نظامی با تکرار ترکیب «چشم سر» آنهم در زیر نور شدید و موضعیِ «بلکه!» دو نمای درشت از چشمِ بشر را بر پردهٔ بیت خویش می‌تاباند!

در عرصهٔ فلسفهٔ «وحدت وجود» شاعری چون بیدل اصلاً همهٔ عالم را شکلِ مرئی شدهٔ صدای خداوند می‌داند. این صدا همان فرمان «کُن» الهی است که به دنبال خود «فیکون» را دارد.

هست شو! و بی‌درنگ هست می‌شود.

در این مضمار، لهجهٔ بیدل ـ آن گونه که صلاح الدین سلجوقی، فیلسوف و یکی از بیدل‌شناسان معاصر افغانی می‌گوید ـ بی‌شباهت به لحن کلام شوپنهاور نیست.

بیدل در نظم و نثر، بر این نکتهٔ محوری، تأکید فراوان دارد. در یکی از مثنوی‌هایش فیلسوفانه می‌سراید:

صدایی است پیچیده در کائنات کزو گشته لبریز ظرفِ جهات
کدامین صدا؟ نغمهٔ ساز «کُن» همان دستگاه ظهور سُخن

و در کتاب ***چهار عنصر*** که زندگینامهٔ معنوی و نمونهٔ نثر سبکِ هندی بیدلانه است می‌نویسد: «... پس هر نقشی که می‌بینی، صدایی است که می‌شنوی.»

و از همین خاستگاه، بیدل به نوعی «حسامیزی» ریشه‌دار و با سمت و سو می‌رسد که مایهٔ آفرینش ادبیات تصویری بکری می‌شود که در آنها دعوت شاعر به «دیدن» از راه گوش و شنیدن از راه چشم، رنگ و آهنگِ بیشتری می‌گیرد:

حیرت آهنگم که می‌فهمد زبان راز من گوش بر آئینه نه! تا بشنوی آوازِ من

گوش مروّتی کو کز ما نظر نپوشد دست غریق یعنی فریاد بی‌صداییم

در همین امتداد و از همین زاویه در آثار شاعرانِ نامدار فارسی زبان، به خصوص آنها که سروده‌هایشان صبغهٔ عرفانی نیز دارد، تکیه بر پدیدهٔ «نظر» و «دیدن» آشکار و آشکارتر به چشم می‌آید.

مولانا «گوش» را سرمست از شنیدن قصهٔ «ایمان» می‌داند اما جسورانه سهم چشم را

طلب می‌کند:

گوشم شنید قصهٔ ایمان و مست شد　　کو قسم چشم؟ صورتِ ایمانم آرزوست!

و دیگری این عالم را عالم «صورت»هایی می‌داند که وظیفه‌شان هدایت ما به سوی «معانی» است:

زان می‌نگرم به چشم سر در صورت　　زیرا که زمعنی است اثر در صورت
این عالم صورت است و ما در صوریم　　معنی نتوان یافت، مگر در صورت!

و دل سوخته‌ای دیگر در این عرصه، همهٔ فتنه‌ها را زیر سر «چشم» می‌بیند و «دلِ» بی‌قرار را تحریک شدهٔ «دیده» می‌داند:

زدست دیده و دل هر دو فریاد　　که هر چه دیده بیند دل کند یاد
بسازم خنجری نیشش زفولاد　　زنم بر دیده تا دل گردد آزاد!

می‌بینیم که «چشم» هم منشاء بی‌قراری‌ها و هم وسیلهٔ تأمل و تدقیق و رسیدن به اوج کامیابی‌های بشرِ فانی است. آرزوی «دیدن» حتی در واپسین لحظات زندگی نیز ارواح بی‌آرام را رها نمی‌کند:

این جان عاریت که به‌حافظ سپرده دوست　　روزی رخش ببینم و تسلیم وی کنم!

حتی در هنری مثل خوشنویسی که مایهٔ اصلی آن کلمه ــ شکل مکتوب سخن و گفته ــ است، جوهرهٔ کار، شکار چشمهاست و در اغلب موارد «صورت» در این هنر شریف، سایه‌ای کریم بر «معنی» می‌اندازد. تا جایی که شاعر هنرمندی مثل صائب تبریزی که خود از هنر خوشنویسی نیز بهره‌مند است در بیتی تمثیلی، دیدنِ خط را بهتر از خواندنِ آن دانسته و در واقع رأی به برتری تجربهٔ «دیدن» بر «خواندن و شنیدن» داده است:

چشم در صنعِ الهی باز کن! لب را ببند!　　بهتر از خواندن بود، دیدن خطِ استاد را!

شوق بازگویی و نمایش

شاید در میان پدران غارنشین انسانِ امروزی، نخستین کسی که به تصویر دیده‌های خود بر دیوارهٔ غار مسکونی‌اش اقدام کرد، به نارسایی زبانِ علائم و اشارات و اصوات پی‌برده بود و به تجربه دریافته بود که همهٔ آنچه از قراردادهایِ اطلاع رسانی در دسترس اوست در نقلِ دیده‌ها و دریافت‌های او فاقد کارایی لازم است.

امروزه نیز هر یک از ما وقتی از نقل حکایت و رویدادی تلخ یا شیرین برای دوستی فارغ می‌شویم و علائم تأثیر مورد انتظار خود را در چهرهٔ او نمایان نمی‌بینیم بی‌اختیار به نارسایی نقل خویش اعتراف می‌کنیم:

کاش بودی و می‌دیدی!

باید بود و دید!

انسانِ نخستین، برای انتقال تجربه‌های تازهٔ خود به دیگر غارنشینان، سنگ یا استخوان تیزی برمی‌دارد و بر تن آرزوی «کاش بودی و می‌دیدی» به شکلی ابتدایی جامهٔ «تصویر» می‌پوشاند. در آغاز که مخاطبان محدودی را در نظر دارد کارِ تصویرگری، خام و الکن است و با مرور زمان و با گسترش هرچه بیشتر مخاطبان ــ معاصر و آتی ــ به نوعی قوام و پختگی نسبی می‌رسد.

این کار فی‌نفسه با حرکت که چشمگیرترین پدیدهٔ هستی است، در تضاد و ناسازگاری است. جوهر حرکت که به‌وجود آورندهٔ پدیده‌هایی چون تفاوت و تشابه است، مؤثرترین «موضوع» برای جلب و جذب کانونِ توجه فیزیکی بشر، یعنی چشمهای او بشمار می‌رود. آنچه حرکتی ندارد حامل تفاوت یا تشابهی تازه نیست و آنچه دستخوش دگرگونی نشود به مرور زمان، جاذبه بصری‌اش رو به کاهش می‌رود تا جایی که در نهایت اصلاً به چشم نمی‌آید. با آنکه وجودِ «فیزیکی» دارد حتی توسط

چشم بشر ــ همان چشم سرا ــ که وظیفه و مأموریت اصلی‌اش دیدن است، نادیده گرفته شده و مورد نوعی تغافل ناخودآگاه واقع می‌شود.

زندگی روزمرهٔ ما سرشار از مصداق‌های متنوع برای مفهوم «تغافل بصری» است. در دل شب و هنگام مطالعه یا نوشتن، گاه پیش می‌آید که مدت زیادی به دنبال قلم قرمزی می‌گردیم که بی‌حرکت در کنار کتابها و یادداشتها بر روی میز در عین نمایان بودن، مخفی شده است. اما در همان حال حرکت سوسکی از روی دیواری که نه روبروی چشم بلکه در زاویهٔ جنبی آن واقع است، به سرعت توجه ما را برای «دیدن» جلب می‌کند.

البته حرکت درطبیعت، نسبی‌است. سرعتِ حرکت‌حشرات یا دیگر جانوران با سرعت حرکت گیاهان مقایسه شدنی نیست. «حرکت» در پرواز پرنده‌ای از شاخه به شاخهٔ دیگر بیشتر به چشم می‌آید تا «حرکت» در غنچه‌ای که نظام طبیعت، تقدیرِ «گل» شدن را برای آن رقم زده است و این به چشم‌آمدن و دیده‌شدن مستقیماً تابعی است از متغیّر سرعت.

تجربه‌های تازه با «ثبت شدن» به صورت «تصویر» یا «کلمه» عامل اصلی به چشم‌آمدنِ خود، یعنی حرکت را از دست می‌دهند و با از دست رفتن حرکت، قدرت جادویی تجربهٔ نوین که «چشم» و «بیننده» را به یکباره مُسخّر خود می‌کند، از دست می‌رود. شاید رمز غلبهٔ نهایی سینما بر ادبیات و نقاشی و عکاسی، در همین نکته یعنی برخورداری از «حرکت» و به عبارت فنی‌تر «توهم حرکت» نهفته باشد.

سینما حرکت را نمایان می‌کند و لحظه‌لحظهٔ آن را به‌رخ می‌کشد و ادبیات در روایی‌ترین شکل آن یعنی داستان و رمان می‌کوشد تا حرکت را بازگو کند. بین «نشان دادن» و «بازگو» کردن همان چیزی قراردارد که در نهایت به‌تفوق و برتری سینما در جلب و جذب «چشمها» منجر می‌شود. به تعبیر دیگر می‌توان گفت سینما و حرکت بر پرده، مطلوب‌ترین وسیله در دست انسانی است که شوق بازگویی و نمایش در سرشت او تعبیه است. سخن معروف ژان رنوار که «هرچه بر پرده حرکت کند، سینماست» تأکید صریح و بی‌پیرایه‌ای است بر اساسی‌ترین وجه امتیاز و تفوق سینما بر هنرهای دیگر یعنی برخورداری از حرکت.[۴]

علی‌القاعده آنچه حرکت دارد بهتر در حافظه نقش می‌پذیرد و بهتر نیز به یاد آورده می‌شود. تأثیر سوژهٔ متحرک در ذهن به مراتب قوی‌تر و با دوام‌تر از تأثیر سوژه‌های کم‌تحرک یا بی‌تحرک است. معمولاً وقتی از کسی که کتابی را خوانده یا فیلمی را تماشا کرده است می‌خواهیم نتیجه یا پیام آن کتاب یا فیلم را برای ما بازگو کند، به نقل موارد «متحرک» در کتاب یا فیلم مورد نظر می‌پردازد. و این امری طبیعی است، زیرا این موارد تأثیر بیشتری در ذهن می‌گذارند و به اصطلاح ردیف‌های جلو و در دسترس آرشیو مغز

را اشغال می‌کنند. درحالی‌که پیام کتاب یا نتیجه‌ای که از فیلم فرضی مورد نظر می‌توان گرفت ممکن است یک عبارت عقلی ـ انتزاعی ـ بیش نباشد. نکته‌ای که منتقدان ادبی و داستان‌شناسان پیرامون خلط پیام داستان با طرح آن از سوی خوانندگان مبتدی مطرح می‌کنند نشأت گرفته از همین مسئلهٔ حرکت و ماندگاری آن در ذهن است.

طرح داستان چون حاوی سلسله حوادثی است که باهم رابطهٔ علی و معلولی دارند و هر حادثه درواقع باردار حادثهٔ بعدی است، متحرک‌ترین عنصر تشکیل‌دهندهٔ داستان است. گفته‌اند نسبت طرح به خود داستان مثلِ نسبت نقشهٔ مسافرت است به خودِ سفر. از این رو ذهنهای مبتدی وقتی در برابر این سؤال که «پیام داستان ــ هدف از سفر ــ چه بود؟» قرار می‌گیرند، در پاسخ به بازگویی طرح داستان ـ مسیر و ایستگاههای مسافرت و منازل بین راه ــ می‌پردازند.[۵]

این عبارت معروف که داستان کوتاه داستانی است که بشود آن را سر میز صبحانه برای دیگران تعریف کرد، ناظر بر طرح داستانی و نقش عامل حرکت در پیش بردن حوادث و دگرگونی شخصیتهاست.

حرکت سوژه از موقعیت الف به‌موقعیت ب موجد اختلاف است و بر این قیاس حرکت از موقعیت الف به موقعیت مشابه با الف، تشابه را به‌وجود می‌آورد و تفاوت و تشابه نیز، بیان و تعبیر جدیدتری را ایجاب می‌کند. ستون فقراتِ تمام هنرها به ویژه هنرهای بصری بیانِ جدید مقولات قدیمی با تکیه بر تفاوت‌ها و تشابهاتِ تازه کشف شده است. هرچه بر عیار این کشف افزوده شود، تازگیِ بیانِ هنری مورد نظر افزایش و اعتلا می‌یابد.

بنابراین، چشمگیری و معنی‌زایی حرکت چندان بدیهی می‌نماید که نیازی بر تأکید و تفسیر مجدد آن احساس نمی‌شود. سخن فیلسوف مشهور یونانی که یک انسان در یک رودخانه دوبار شنا نمی‌کند، زیرا لحظه به لحظهٔ انسان و رودخانه ــ هر دو ــ در حال تغییر و دگرگونی‌اند، ناظر بر نقش محوری حرکت در تمام پدیده‌های محسوس و غیرمحسوس در قلمرو هستی است. انسان نیز به عنوان تنها واحدِ متفکر در عرصهٔ وجود برای پاسخ‌گویی به میلِ نمایش و بیان، بیشترین بهره را از عامل حرکت می‌برد. زبانش برای تلفظ کلمات باید به حرکت در آید و تمام اعضای بدن خصوصاً چشم و ابرو و لبها و دستها در رساندن مقصود او را یاری می‌کنند.

چندی پیش روان‌شناسان دانمارکی در یک تحقیق میدانی به این نتیجه رسیدند که بیشترین سوءتفاهم‌ها و بدفهمی‌ها در مکالمات تلفنی بروز می‌کند، زیرا در حین مکالمهٔ تلفنی، طرفین فقط صدای همدیگر را می‌شنوند و حرکات اعضای صورت و دستها طبعاً

دیده نمی‌شود! و همین عامل به نارسایی و ضعفِ ابلاغِ مقصود، دامن می‌زند. حال آنکه در مکالمات حضوری حرکت اعضای بدن شخص سخن‌گو بر رسایی سخنان او می‌افزاید و راه را بر سوء تفاهم‌های احتمالی می‌بندد.

ماجرای جالبی در همین زمینه نیز در یکی از مجلات عربی به چاپ رسیده بود که نقل آن بر وضوح مدعای ما می‌افزاید: شخص بی‌گناهی را پلیس دستگیر می‌کند، دستبند می‌زند و به مقر بازجویی پلیس می‌برد و بعد از بازجویی‌های مقدماتی ـ که معمولاً خالی از خشونتی نیست ـ به دادگاه می‌فرستد. شخص بی‌گناه در دادگاه به خوبی از خود دفاع کرده و ادعای بی‌گناهی خود را بر قاضی دادگاه ثابت می‌کند. قاضی که از استدلال و بیان محکم شخص متهم به شگفتی آمده بود از او می‌پرسد که چرا همین حرفها را در مقر پلیس نزده است. و متهم با تعجب جواب می‌دهد چطور چنین چیزی ممکن است، درحالی‌که در مقر پلیس دستهای او بسته بوده است؟!

سخن گفتن با دست و چشم و ابرو ـ که مبنای پانتومیم و مکمل هنر بازیگری است ـ در ادبیات پرغنای فارسی به‌کرات اشاره شده است. اوحدالدین کرمانی در یک رباعی ـ که می‌توان آن را سکانسی خلاصه شده در چهارنما دانست ـ با حرکات ابرو گفتگو می‌کند و پای سخن چشمهای فصیح می‌نشیند:

عمری رخ یکدگر ندیدیم به چشم　　امروز که در وی نگریدیم به چشم
احوال دلِ سوخته از بیم رقیب　　گفتیم به ابرو و شنیدیم به چشم![۶]

و جالب اینکه این گفت و شنود نامتعارف، حاصلِ هراس از حضور «رقیب» است و ترس از رقیب و به عبارت رساتر پرهیز از «سانسور» در عرصهٔ هنرهای تصویری در روزگار ما پیوسته مایهٔ تکامل شیوه‌های بیانی و نو شدن شگردهای «حرف زدن» به ویژه در هنر سینما شده است و صد البته لازمهٔ درکِ این «زبانِ خاموش» آگاهی از دستور یا گرامر ویژه‌ای است که حافظ به کنایه از آن تعبیر به «کرامت» می‌کند:

من این‌حروف نوشتم چنانکه غیر ندانست　　تو هم زروی کرامت چنان بخوان که تو دانی!؟

صائب تبریزی هم بر این باور است که از راه نگاه می‌توان نامه‌های فراوانی نوشت و به سوی مقصد مورد نظر روانه کرد:

می‌توان صدنامه انشا کرد از راه نگاه　　شبنم بی‌درد اگر در گوش گل سیماب ریخت

و سایه در غزلی با عنوان «زبان نگاه» به نامه‌رسانی چشم‌ها اشاره می‌کند:

نشود فاش کسی آنچه میان من و تست　　تا اشارات نظر نامه‌رسان من و تست
گوش کن با لب خاموش سخن می‌گویم　　پاسخم گو به نگاهی که زبان من و تست

و الفیتوری شاعر معاصر سودانی در شعر گونه‌ای می‌سراید:

.... و بر لب رود
قامت تکیده‌اش
چون دشنامی ابدی
در حق سرنوشت
پیدا شد!

در تمام نمونه‌های ذکر شده، «حرکت» حاملِ معنی و مفهوم و زیربنای تصویری شدن است. بی‌سبب نیست که فیلمنامه‌نویسانِ زبردست پیوسته برای انتخاب متن ادبی و تبدیل آن به فیلمنامه به سمت و سوی متونی می‌روند که در بافت آنها عامل حرکت و پویایی، تنیده شده باشد. موضوعاتی که سرشت آنها عاری از حرکت باشد به‌شدت در مقابل «فیلم» شدن مقاومت می‌کنند. و از آنجا که حادثه و درگیری، حرکت‌زاست و همچنین حادثه زیربنای طرح و پیرنگ داستان و روایت است، فیلمنامه‌نویسان مجرب در قدم اول برای انتخاب متن ادبی به سمت ادبیات روایی می‌روند و در قدم بعد سرعت حرکت را در بافت متن مورد نظر خود مورد لحاظ قرار می‌دهند. بی‌جهت نیست که متن ادبی هر قدر هم که حاوی عبارات پرمایه و نغز باشد تا بر محمل «حرکت» سوار نشود و به دیگر تعبیر تا شکل دراماتیک مطلوب و مناسب خود را نیابد، صلاحیت و کارایی، برای فیلمنامه شدن ندارد. در فیلمنامه‌های پیشنهادیِ فیلمنامه‌نویسان جوان و مبتدی به دلیل غفلت از این نکته بسیار پراهمیت معمولاً در مکانی سربسته شاهد گفتگوهای ـ گاه پر مایهٔ ـ دو شخصیت هستیم که روبروی هم ایستاده یا نشسته‌اند و بدون مراعات حوصلهٔ تماشاچی گل می‌گویند و گل می‌شنوند! این گروه که تنها رابطهٔ سینما را با ادبیات در «دیالوگ» می‌دانند سخت در اشتباهند و از این نکته غافل که سینما جوهرهٔ خود یعنی حرکت و نمایانگری را ـ در اغلب موارد ـ از ادبیات اخذ کرده است.

باید گفت سینمایی که فقط بر دیالوگ متکی است و بهترین عبارت‌های ادبی را از دهان بازیگران بیرون می‌کشد و با تیربار واژه‌ها تماشاچی را به رگبارِ کلمات قصار می‌بندد، نه سینماست و نه ادبیات. شبه هنر ناقص‌الخلقه‌ای است که به یک نسبت هم از سینما و هم از ادبیات، پرت افتاده است!

در اینجا این سؤال را مطرح می‌کنیم که به راستی چه بخشهایی از ادبیات کهن فارسی به‌کار فیلمنامه شدن می‌آید یا می‌تواند مایهٔ تقویت فیلمنامه‌های امروزی شود؟ در فصل بعد می‌کوشیم به همین سؤال ـ در حد توان خود ـ پاسخ دهیم.

نوشتن فیلمنامه و کاربرد شعر و نثر فارسی

از میان متون کهن ادبیات فارسی ابتدا به متون منظوم می‌پردازیم و پس از آن به قلمرو نثر و کاربردهای احتمالی این عرصهٔ گسترده در فیلمنامه‌نویسی می‌پردازیم. در باب متون منظوم باید گفت که اولویت با منظومه‌های رزمی و بزمی و همچنین منظومه‌های تعلیمی ـ عرفانی و غیرعرفانی ـ است. منظومه، داستان یا داستانهایی است در قالب نظم که به دلیل برخورداری از عناصر تشکیل دهندهٔ قصه، گهگاه مناسب «فیلمنامه شدن» است یا اینکه حاوی نکات و تجربه‌هایی است که به غنای ذهنِ فیلمنامه‌نویس کمکهای درخور توجه می‌کند.

در فصول بعدی این کتاب به فراخور بحث، از منظومه‌های رزمی، نمونه و مثال خواهیم آورد و در اینجا تنها به حکایت‌های نقل شده در متون عرفانی می‌پردازیم که قصدِ نخستِ آنها تعلیمِ مخاطب است. و از آنجا که لازمهٔ تعلیم، روشن و ساده کردن موضوع است و تمثیل ـ نشان دادن از طریق تشبیه و نظایر آن ـ به وضوح و تجسیم موضوع می‌انجامد و در نهایت تجسیم و تمثیل بر غنای تصویری یا بصری اثر می‌افزاید، پرداختن به حکایاتِ متون تعلیمی عرفانی، سخت مناسب با موضوع این فصل و درخورتوجه دقیق فیلمنامه‌نوٌیسان است.

بی‌شک هرگاه نام متون منظوم عرفانی به گوش ما ایرانیان می‌خورد نخستین تصویر درشتی که بر پردهٔ ذهن ما نقش می‌بندد، تصویر روشن و پروضوح و رنگینِ *مثنوی* مولاناست. مولانا که خود خاضعانه به استادی سنایی و عطار در این عرصه اعتراف می‌کند، در ادامهٔ راهی که سنایی آغازگر آن است، از استاد خود فراتر می‌رود و شگردهای ابداعی سنایی را به یُمن نبوغ بی‌نظیر خود به کمال مطلوب می‌رساند.

تیتراژِ «فیلم» بلند و پر رمز و راز مولانا، دلسوخته‌ترین ساز موسیقی شرقی یعنی

«نی» است که نفیر محزون و سحرانگیز آن گاه به‌شدت و گاه به آرامی در سرتاسر این «فیلم» جاودانه به عنوان «موسیقی متن» به گوشهای درد آشنا می‌رسد. چرا **مثنویِ** مولانا را به «فیلم» تشبیه کردیم؟ پاسخ این است که تمام مثنوی‌شناسان بزرگ در این نکته متفق‌القولند که قدرت مولانا در نمایش زوایای مخفیِ هستی و کشف معادلهای حسی برای امور غیرحسی ـ معقولات ـ سخت اعجاب‌آور و بی‌نظیر است. و به نظر نگارنده بزرگترین شگرد پیروز سینما، تجسم بخشیدن به امور غیرحسی و آشکار کردن زوایای پنهان در هزار توی روح انسان است.

البته آنچه گفته شد نباید ما را به این گمان نادرست وادارد که تمام حکایت‌های **مثنوی** قابلیت فیلمنامه شدن دارد یا می‌تواند چراغ راه پر و پیچ و خم فیلمنامه‌نویسی باشد پاره‌ای از حکایت‌های **مثنوی** به‌رغم برخورداری از عناصر داستان مثل طرح، شخصیت‌پردازی، تعلیق و انتظار و اوج و گره‌گشایی و... برای به تصویر درآمدن مناسب نیستند. علت این امر شاید کمبود عامل حرکت به ویژه در بخش گره‌گشایی حکایت باشد. آن دسته از قصه‌های **مثنوی** که پایان آنها به جای حرکت، شامل یک عبارت مجاب‌کننده یا پاسخی حکیمانه و «دندان شکن» است در این رده‌بندی قرار می‌گیرند. به عبارت واضح‌تر وقتی در پایان‌بندی قصه، حرکت جای خود را به کلام می‌دهد به‌شدت از شایستگی قصه برای به تصویر در آمدن یا فیلمنامه شدن کاسته می‌شود. زیرا پایان‌بندی‌های مبتنی بر ظرایف کلامی، قصه را تا حد لطایف و نکته‌های عامیانه پایین می‌آورد.

یکی از ویژگی‌های بارز اکثر لطیفه‌های جاری در میان مردم کوچه و بازار پایان کلامی آن است. این جمله یا عبارت پایانی معمولاً تمام انرژی حرکتی لطیفه را در خود مختصر و فشرده می‌کند. این نوع پایان‌بندی شاید در حوادث فرعی فیلمهای سینمایی ـ اعم از جدی و طنز ـ واجد کارایی و مجاب‌کننده باشد، اما در پایان حادثهٔ اصلی فیلم یا فیلمنامه فاقد انرژی لازم برای مجاب کردن تماشاگری است که کلام و سخن را در سینما تنها به ضمانت و پشتوانهٔ حرکت و کنش می‌پذیرد و بس.

برای نمونه به داستان معروف «نحوی و کشتیبان» از **مثنوی** مولانا اشاره می‌کنیم. در این داستان ماجرای شخصی نحوی، استاد دستور زبان عرب، نقل می‌شود که با باری سنگین از غرور «علمی» بر کشتی سوار می‌شود. وی در اثنای سفر رو به ناخدای کشتی کرده و از او می‌پرسد که آیا از علم نحو چیزی می‌داند. و پاسخ منفی می‌گیرد و برای تحقیر ناخدا به وی می‌گوید که نیمی از عمر تو هدر رفته است! ناخدا به رغم رنجوری از

نیش تحقیر مرد، چیزی نمی‌گوید و منتظر فرصت مناسب می‌ماند. طوفانی درمی‌گیرد و بادکشتی را به ورطهٔ گرداب هولناکی می‌افکند. در اینجا ناخدا رو به مرد نحوی کرده و از او می‌پرسد: آیا فن شناکردن می‌دانی؟ و مرد نحوی که زندگی خو را صرف یادگیری نحو و فخرفروشی به این و آن کرده عاجزانه پاسخ منفی می‌دهد و به عنوان پاسخی دندان شکن و در ضمن متناسب با زخم زبانی که زده است از کشتیبان می‌شنود که: تمام عمرت به هدر رفته است!

آن یکی نحوی به کشتی در نشست — رو به کشتیبان نهاد آن خودپرست
گفت: هیچ از نحو خواندی؟ گفت: لا! — گفت: نیم عمر تو شد در فنا!
دل شکسته گشت کشتیبان زتاب — لیک، آن دم کرد خامش از جواب
باد کشتی را به گردابی فکند — گفت کشتیبان بدان نحوی بلند:
هیچ دانی آشنا کردن؟ بگو — گفت، رو از من تو سباحی مجو!
گفت: کلّی عمرت ای نحوی فناست — زانکِ کشتی غرق این گردابهاست!

اصلِ حکایت در همین جا تمام شده است و بعد از آن مولانا به روش خود به نتیجه‌گیری و خلق مضامین جدید از طریق تداعی لفظ می‌پردازد و چه ماهرانه![7] اما این حکایت همان گونه که گفته شد به دلیل پایان‌بندی کلامی آن که عبارت باشد از ایجاد تضاد و طباق یعنی آوردن لفظ «کل» در برابر «نیم»، مناسبت چندانی با تصویر شدن ندارد. و باید توجه داشت که نکتهٔ مورد ادعای ما هیچ ربطی به کوتاهی یا بلندی بدنهٔ داستان ندارد. اگر میان دیالوگ اول دو شخصیت این حکایت و دیالوگ‌پایانی آنها حوادث گوناگون دیگری نیز تعبیه کنیم، هیچ کمکی به کاستی پایان آن برای فیلمنامه شدن نکرده‌ایم. البته خوانندهٔ آگاه کتاب توجه دارد که نگارنده جسارتی به ساحت توانایی‌های نابغهٔ شعر وعرفان حضرت مولانا نمی‌کند و فقط منظور ما روشن شدن نقاط قوت برای تصویر شدن در حکایات **مثنوی** است. و شک نیست که مولانا اگر در روزگار ما زنده بود و با پدیدهٔ سینما آشنا، خود می‌دانست ــ به برکت نبوغ حیرت آورش ــ چگونه از حکایاتی نظیر این حکایت فیلمنامه‌ای ساخته و پرداخته کند!

در اینجا به یکی دو نکته ظریف در همین حکایت مختصر اشاره می‌کنیم تا نوری هر چند ضعیف به عمق ریزه‌کاریهای فنی و توانایی طبع مولانا در قصه‌گویی تابانده باشیم.

در بیت:

گفت هیچ از نحو خواندی؟ گفت: لا — گفت نیم عمر تو شد در فنا!

این اندیشه که مولانا به ضرورت شعر، کلمات «لا» و «فنا» را قافیه کرده است،

اندیشه‌ای خطاست! مولانا که جسارت خاصی در آوردن قوافی نامعهود دارد و فی‌المثل باکی ندارد اگر «زَد» را با «شُد» قافیه کند می‌توانست بیت را به شکل زیر بیاورد:

گفت هیچ از نحو خواندی گفت: نه گفت شد نیمی زعمر تو تبه!

اما آشنایان با نمادها و نشانه‌های عرفانی، می‌دانند که لفظ «لا» هم نشانهٔ نفی و نیستی است و هم حرفی که به دلیل شکل ظاهری شباهتی به «نهنگ» دارد! پس در این حکایت «لا» از یک سو برای زمینه‌سازی نیستی و گردابی که بر سر راه مرد نحوی قرار دارد مناسب است و از دیگر سو تناسبی دارد با دریا و کشتی و طوفان زیرا شبیه نهنگ است!

سنایی در قصیده‌ای معروف با مطلع:

مکن در جسم و جان منزل که این دونست و آن والا

قدم زین هر دو بیرون نه! نه اینجا باش و نه آنجا

به شباهت حرف «لا» با نهنگ اشاره می‌کند:

شهادت گفتن آن باشد که هم زاوّل بیاشامی همه دریای هستی را به آن حرفِ نهنگ آسا!

حرف نهنگ آسا «لا» است که در ابتدای عبارت شهادت «لااله‌الاالله...» قرار دارد و سنایی، شهادت گفتن واقعی را در آن می‌داند که سالک در مرحلهٔ نفی ماسوی اللّه، تمام هستی را در کام نهنگ «لا» فرو بلعد و به تعبیر حافظ «چار تکبیر زند یکسره بر هرچه که هست» و سپس به مرحلهٔ اثبات یعنی «الااللّه» برسد تا موحد راستین باشد!

ظرافت دیگری که مولانا در انتخاب حرف «لا» به خرج داده، نحوی بودن یکی از شخصیت‌های حکایت است. اهل فن می‌دانند که در علم نحو انواع و اقسام «لا» وجود دارد: لای نفی، لای نفی جنس، لای شبیه به لیس و...

پس چنین پاسخی، مختصر و مفید و متناسب با معلوماتِ مرد نحوی است. ای بسا مرد نحوی با شنیدن «لا» در ذهن خود به تعیین نوع این «لا» از نظرگاه علم نحو هم پرداخته باشد؟!

همچنین در بیت:

هیچ دانی آشنا کردن؟ بگو گفت: رو از من تو سباحی مجو!

مولانا می‌توانست به جای کلمهٔ عربی سباحی، معادل فارسی آن یعنی شنا کردن را بیاورد و بگوید: گفت: رو از من شنا کردن مجو!

اما ناگفته پیداست که «سبّاحی» با دهان مرد نحوی که سخت مغرور به عربی دانی خود است، بیشتر جفت و جور است تا «شنا کردن». و این نکته برمی‌گردد به تناسب

دیالوگ با شخصیت که در نقد ادبی معاصر به خصوص در عرصهٔ داستان و نمایشنامه سخت مورد توجه و تأکید است.

در بیت:

باد کشتی را بـه گـردابـی فکـند　　گفت کشتیبان بدان نحوی بلند

کلمه «بلند» آگاهانه در نقطهٔ طلایی بیت ـ قافیه ـ قرار گرفته است. حال آنکه مولانا می‌توانست بیت را به شکل زیر هم بگوید:

باد کشتی را به گردابی فکند　　گفت کشتیبان به نحویِ نژند!

اما قید «بلند» در بیت هم با خشم فروخوردهٔ ناخدا ـ که اینک فروان کرده ـ متناسب است و هم با موقعیت داستان که موقعیت طوفان و زوزهٔ باد و صدای برخورد امواج با کشتی و فریادِ استغاثهٔ کشتی نشستگانِ است، موقعیتی که در آن صدای کسی به گوش دیگری نمی‌رسد. حکایت زیر نیز که از حکایتهای بسیار زیبای **مثنوی** و حاوی یکی از محوری‌ترین مفاهیم عرفانی است به همان دلیلی که در حکایت «نحوی و کشتیبان» ذکر شد، استعداد تصویر شدن ندارد:

آن یکـــی آمـــد درِ یـــاری بـــزد　　گـفت یـارش: کـیستی ای مـعتمد
گفت: من! گفتش: برو هنگام نیست　　بر چـنین خـوانـی مـقامِ خـام نـیست
خـــام را جـــز آتش هـجر و فـراق　　کـی پـزد؟ کـی وارهـاند از نـفاق؟
رفت آن مسکـین و سـالی در سـفر　　در فـــراق دوست سـوزید از شـرر
پخته شد آن سـوخته، پس بـازگشت　　بـــــازگرد خـــانهٔ انـــباز گشت
حلقه زد بر در به صـد تـرس و ادب　　تـــا بِـــنَجْهَد بـی‌ادب لفـظی زلب
بانگ زد یارش که: بر در کیست آن؟　　گفت: بـر در هـم تـویی ای دلسـتان!
گفت: اکنون چون مـنی، ای مـن درآ　　نـیست گُـنجایی دوم‌ـن در یک سـرا
نـیست سـوزن را سَـرِ رشـتهٔ دوتـا　　چونکه یکتایی در این سوزن درآ...[۸]

در این حکایت نیز در نقطهٔ گره‌گشایی، کلام جایِ عمل و کنش را گرفته است. پاره‌ای دیگر از حکایت‌های **مثنوی** اگرچه در کل به قصد نمایش و مرئی کردن مطلب یا مطالبی انتزاعی و به شیوهٔ تمثیل آورده شده، ولی به دلیل پایان‌بندی متحرک، سخت مناسب برای تبدیل به فیلمنامه است. این گونه حکایتها را هم می‌توان مستقل از پیام انتزاعی آن به تصویر در آورد و هم می‌توان با تمهیداتی سینمایی در لابلای آنها، جایی مناسب برای گنجاندن پیام انتزاعی داستان نیز پیدا کرد.

از جملهٔ این حکایات، حکایت مرد مارگیری است که در کوهستان اژدهای یخ‌زده‌ای

را به گمان اینکه مرده است در ریسمان می‌پیچد و برای نمایش و معرکه‌گیری به شهر بغداد می‌آورد. در **مثنوی**، مولانا این حکایت را به صورت تفکیک شده و به اصطلاح بریده بریده بازگو می‌کند و گویی پشت میز مونتاژ ذهن خلاق خود هر نمای بیرونی و بصری از این حکایت را به نمایی درونی و نامرئی از مفاهیم مورد علاقهٔ خویش می‌چسباند و به اصطلاح بُرش می‌زند. ابتدا نمایی از حرکت مرد مارگیر به سمت کوهستان می‌دهد:

مارگیری رفت سوی کوهسار تا بگیرد او به افسونهاش مار

شاعر از رفتن مرد مارگیر، به ضرورتِ رفتن و نَفْسِ حرکت و «طلب» برای سالک، بُرش می‌زند:

گر گران و گر شتابنده بود آنک جوینده است، یابنده بود
در طلب زن دایماً تو هر دو دست که طلب در راه نیکو رهبرست
لنگ و لوک و خفته شکل و بی‌ادب سوی او می‌غیژ و او را می‌طلب!

یا آنجا که مارگیر به اژدهای یخ زده برمی‌خورد و به خطا آن را مرده می‌پندارد مولانا بلافاصله نمایی عام از خطای انسانِ نوعی در برخورد با «عالم» به ظاهر بی‌حرکت ارائه می‌دهد و آفتاب قیامت را ـ درنهایت ـ خط بطلانی که بر این خطای فاحش کشیده می‌شود:

نمای بیرونی:

او همی مرده گمان بردش، ولیک زنده بود و او ندیدش نیک نیک
او ز سرماها و برف افسرده بود زنده بود و شکل مرده می‌نمود

نمای درونی (انتزاعی):

عالم افسرده‌ست و نام او جَماد جامد افسرده بود، ای اوستاد؟!
باش تا خورشید حشر آید عیان تا ببینی جنبشِ جسمِ جهان

در تمام طول این حکایت به اقتضایِ تصاویر بیرونی، مولانا این روش یعنی نقب زدن از بیرون ـ ابژکتیو ـ به درون ـ سوبژکتیو ـ را ادامه می‌دهد. اما کار به همین مورد ختم نمی‌شود. مولانا از کل حکایت هم به عنوان یک نمای درشت بیرونی سود جسته و به یک مفهوم درشت درونی از کانالِ تمثیل، عبور می‌کند:

نَفْسَت اژدرهاست او کی مرده است از غم بی‌آلتی افسرده است!

اما همین حکایت حتی با حذف نماهای درونی ـ انتزاعی ـ آنگونه که مولانا روایت می‌کند بسیار شنیدنی و به تعبیر صحیح‌تر دیدنی است! تنوع زوایای برداشت و حرکت مداوم «لنز»های ذوقی مولانا و نماهای درشت و متوسطی که به اقتضای حکایت از صحنه

و شخصیت‌ها می‌دهد در نهایت کار را به شدت **تصویری و مستعد فیلمنامه شدن می‌کند.** در زیر برای اثبات این مدعا متن حکایت را با حذف نماهای درونی ـ سوبژکتیو ـ می‌آوریم و نکات بصریِ شایان توجه را از طریق تغییر حروف، مشخص می‌کنیم:

مـــارگیری رفت سوی کوهسار / تا بگیرد او به افسونهاش مار
او همی جُستی یک ماری شگرف / **گرد کوهستان و در ایّام برف**
اژدهـایی مُرده دید آنجا **عظیم** / که دلش از **شکل** او شد پرز بیم
مـارگیر اندر زمستان شدید / مار می‌جست اژدهایی مرده دید
مـارگیر آن اژدها را **بـرگرفت** / سوی بغداد آمد از بهر شگفت
اژدهـایی چون **ستون خانه‌ای** / می‌کشیدش از پی دانگانه‌ای
کـاژدهای مـرده‌ای آورده‌ام / در شکارش من جگرها خورده‌ام
او همی مرده گمان بردش ولیک / **زنده بود** و او ندیدش نیک نیک
او زسرماها و برف افسرده بود / **زنده بود** و شکل مرده می‌نمود
...(این سخن پایان ندارد)، مارگیر / **می‌کشید آن مار** را با صد زحیر
تا به بغداد آمد آن هنگامه جو / تا نهد هنگامه‌ای بر **چار سو**
بر لب شط مرد هنگامه نهاد / غلغله در شهر بغداد اوفتاد:
«مـارگیری اژدها آورده است! / بوالعجب نادر شکاری کرده است!»
جمع آمد صد هزاران خام ریش / صید او گشته چو او از ابلهیش
منتظر ایشان و هم او منتظر / تا که جمع آیند خلقِ منتشر
مردم هنگامه افزونتر شود / کدیه و توزیع نیکوتر رود
جمع آمد صد هزاران **ژاژخا** / **حلقه کرده پُشتِ پا بر پشت پا**
مرد را از زن خبرنی ز ازدحام / **رفته در هم** چون قیامت خاص و عام
چون همی **حَرّاقه جنبانید** او / **می‌کشیدند اهل هنگامه گلو**
وَ اژدها، کز زمهریر افسرده بود / **زیر صد گونه پلاس و پرده بود**
بسته بودش با **رسنهای غلیظ** / احتیاطی کرده بودش آن حفیظ
در درنگ انتظار و اتفاق / **تافت بر** آن مار **خورشید عراق**
آفتاب گرم سیرش گرم کرد / رفت از اعضای او اخلاط سرد
مرده بود و **زنده گشت** او از شگفت / اژدها بر خویش **جنبیدن گرفت**
خلق را از جنبش آن مرده مار / **گشتشان آن یک تحیر صد هزار**
با تحیّر **نعره‌ها انگیختند** / جملگان از جنبشش **بگریختند**

مـی‌گسست او بـند و زآن بـانگ بـلند هـر طـرف مـی‌رفت چـاقاچاق بـند
بـندها بگسست و بـیرون شـد ز زیـر اژدهـایی زشت، غـران، هـمچو شیر
در هـزیمت بس خـلایق کشـته شـد **از فـتاده کشـتگان، صـد پشـته شـد**
مـارگیر از تـرس بـر جـا خشک گشت که چـه آوردم مـن از کـهسار و دشت؟!
«گـرگ را بـیدار کـرد آن کـور مـیش رفت نـادان سـوی عـزرائیل خـویش»
اژدهـا یک لقـمه کـرد آن گـیج را «سـهل بـاشد خـون خـوری حـجیج را»
خـویش را بـر اسـتنی پـیچید و بست اسـتخوان خـورده را در هـم شکست

بعد از نقل این داستان پر حرکت و لبریز از غنای تصویری مولانا در نمایی یک بیتی، نَفْسِ انسان و درنده‌خویی آن را زیر تابش «خورشید شهوت» به ایـن مـجموعهٔ مـرکب تشبیه می‌کند:

نفست اژدرهـاست، او کـی مـرده است از غـم بـی‌آلتی افسـرده است!

در فصول بعد توضیح خواهیم داد که در عرصهٔ ادبیات از تشبیه یک مجموعهٔ مرکب غیرحسی به یک مجموعهٔ مرکب حسی، نوع خاصی از تشبیه «مرکب به مرکب» به دست می‌آید که ما آن را تمثیل می‌نامیم.

در کتاب ***حدیقه‌الحقیقه***، اثر سنایی غزنوی که به حق یکی از الگوهای مسلّم مولانا در سرودن **مثنوی** است، نیز کم و بیش به حکایاتی نظیر حکایات **مثنوی** مولانا بر می‌خوریم. برخی از این حکایات همان گونه که پیش از این نیز گفته شد بیشتر به لطیفه می‌ماند و شاید مطالعهٔ آنها برای فیلمنامه‌نویس تنها باعث آگاهی عمومی و احیاناً تیزی هوش و حواس و تشحیذ ذهن و ذوقِ طنزپردازی شود. مثل حکایت کوتاه زیر که مردی ساده لوح به سبکِ شخصیت «دیوانه و مجنون» در آثار عطار به خداوند، زبانِ اعتراض، دراز می‌کند:

آن شنیدی که در حـد مـرداشت بود مردی گدای و گـاوی داشت
از قـضا را وبـایِ گـاوان خـاست هـر کـرا پـنج بـود چـار بکـاست
روسـتایی زبـیم درویشـی رفت تـا بـر قـضا کـند پـیشی
بـخرید آن حـریصِ بـی‌مایه بَـدَلِ گـاو، خـر زهـمسایه
چون برآمـد زبیع روزی بیست از قضا خر بمرد و گـاو بـزیست!
سـر بـرآورد از تـحیّر و گـفت کـای شـناسای رازهـای نـهفت
هـرچـه گـویم بـود زنسـناسی چون تو خر را زگـاو نشـناسی؟![9]

پاره‌ای دیگر از حکایت‌های **حدیقهٔ** سنایی از غنای بصری بیشتری برخوردار است و می‌تواند مایهٔ الهام برای نوشتن میان پرده‌های طنزآمیز یا سناریو برای نقاشی متحرک ـ

انیمیشن ـ شود. مثلاً حکایت زیر که سنایی برای تأکید تنهایی انسان در لحظات سخت و به تعبیر خودش «وقت پیچاپیچ» آورده، درخور توجه است:

داشت زالی به روستای تگاو — مَهْسَتی نام دختری و سه گاو
نوعروسی چو سروتر بالان — گشت روزی زچشمِ بدنالان
گشت بدرش چو ماه نو باریک — شد جهان پیش پیر زن تاریک
دلش آتش گرفت و سوخت جگر — که نیازی جز او نداشت دگر
زال گفتی همیشه با دختر — پیش تو باد مردن مادر
از قضا گاو زالک از پی خورد — پوز روزی به دیگش اندر کرد
ماند چون پای مُقْعَد اندر ریگ — آن سر مرده ریگش اندر دیگ
گاو، مانند دیوی از دوزخ — سوی آن زال تاخت از مطبخ
زال پنداشت هست عزرائیل — بانگ برداشت از پی تهویل
کای مَقَلموت من نه مهستیم — من یکی زالِ پیر محنتیم!
تندرستم من و نیم بیمار — از خدا را مرا بدو مشمار
گر ترا مهستی همی باید — آنک او را ببر، مرا شاید!
دخترم اوست من نه بیمارم — تو و او مَنْت رخت بردارم
من برفتم تو دانی و دختر — سوی او رو، زکار من بگذر!

سنایی نتیجه‌ای را که از این داستان می‌گیرد در بیت زیر خلاصه می‌کند:

تا بدانی که وقت پیچاپیچ — هیچ کس مر ترا نباشد هیچ

اما جالب‌ترین حکایت حدیقه که مبتنی بر نوعی سمبولیسم یا نمادگرایی بصری است داستان مردی است که از پیش شتری مست گریخته، به داخل چاهی پناه می‌برد. شکل نسبتاً متفاوتی از این حکایت در *کلیله و دمنه* ـ باب برزویه طبیب ـ نیز آمده است. اما سنایی در ابیاتی مختصر پس از نقل حکایت، خود تصریح به سمبولیک بودن آن کرده، یکی یکی نمادها یا سمبول‌های آن را به اصطلاح باز، تشریح و معنی می‌کند:

آن شنیدی که در ولایت شام — رفته بودند اشتران به چرام
شتر مست در بیابانی — کرد قصدِ هلاک نادانی
مردِ نادان زپیش اشتر جست — از پی‌اش می‌دوید اشتر مست
مرد در راه خویش چاهی دید — خویشتن را در آن پناهی دید
شتر آمد به نزد چه ناگاه — مرد بفکند خویش را در چاه
دستها را به خار زد چون وَرْد — پایها نیز در شکافی کرد

در ته چه چو بنگرید جوان / اژدها دید باز کرده دهان
دید از بعدِ محنت بسیار / زیر هر پاش خفته جفتی مار
دید یک جفت موش بر سر چاه / آن سپید و دگر چوقیر سیاه
می‌بریدند بیخ خار بنان / تا در افتد به چاه مرد جوان
مرد نادان چون دید حالتِ بد / گفت یا رب چه حالتست این خود
در دم اژدها مکان سازم / یا به دندان مار بگدازم
از همه بدتر این که شد کین خواه / شتر مست نیز بر سر چاه
آخرالامر تن به حکم نهاد / ایزدش از کرم دری بگشاد
دید در گوشه‌های خار نحیف / اندکی زان ترنجبین لطیف
اندکی زان ترنجبین برکند / کرد پاکیزه در دهان افکند
لذت آن بکرد مدهوشش / مگر آن خوف شد فراموشش

در اینجا سنایی حکایت را تمام می‌کند و در ابیات بعد عناصر سمبولیک این حکایت را یکی یکی برشمرده، توضیح می‌دهد:

تویی آن مرد و چاهت این دنیی / چار طبعت بسانِ این افعی
آن دو موش سیه سفید دژم / که برد بیخ خار بن هر دم
شب و روز است آن سپید و سیاه / بیخ عمر تو می‌کنند تباه
اژدهایی که هست در ته چاه / گور تنگست زان نیی آگاه
بر سر چاه نیز اشتر مست / اجل است ای ضعیف کوته دست
خاربن عمر تست یعنی زیست / می ندانی ترنجبین تو چیست
شهوتست آن ترنجبین ای مرد / که ترا از دو کون غافل کرد![11]

توجه و دقت کافی در عناصر نمادین یا سمبولیک این داستان که تماماً حسی و درخور تصویر شدن هستند برای فیلمنامه‌نویس یا کارگردان می‌تواند راهگشا باشد تا در اثر خود با تکیه بر آنهایی که بیشتر جنبهٔ عام دارند، زمینه را حتی برای ارائهٔ حادثه‌های رئالیستی مهیا کند. در فرهنگ ما و در قاموس نمادسازی، فراوان چاه، نماد یا رمز دنیا قرار گرفته است:

پاک و صافی شو و از چاه طبیعت بدر آی / که صفایی ندهد آب تراب آلوده!
(حافظ)

همچو یوسف بگذر از زندان و چاه / تا شوی در مصر عزت پادشاه
(منطق الطیر عطار)

بر این قیاس نمایش مرد یا زنی که از دهانهٔ چاهی به داخل آن می‌رود ممکن است در فیلم، نمادی باشد برای گرفتاری او در دام دنیا یا هرچه پای بندتر شدن او به ارزشهای

دنیوی. و هم از این گونه تأکید دوربین بر کسی که به سختی خود را از دهانهٔ چاهی بیرون می‌کشد نمادی است برای رهایی نسبی او از دام دنیا یا گسستن قید و بندهای دنیایی. همهٔ این تمهیدات را می‌توان در گوشه‌ای از فیلم یا نمایشی خاص در خدمت خط اصلی آن فیلم یا نمایش درآورد و بیان تصویری را غنی‌تر کرد.

پرواضح است که تأکید دوربین بر روی بوتهٔ خار به عنوان نمادی مستقل، بی‌ثمراست. این نماد در حکایت سنایی هم هنگامی جایگاه واقعی و معنی رمزی خود را پیدا می‌کند که دو نماد دیگر یعنی موشهای سیاه و سفید به جویدن بیخ آن مشغول می‌شوند. این نکته ما را به اهمیت ترکیب نمادها که تأثیری «سینرژیستی» در روایت بصری دارد رهنمون می‌شود. پس، نمادی مثل بوتهٔ خار ـ به عنوان رمز عمرانسان ـ مستقل نیست و با ترکیب با نمادهای دیگر معنی پیدا می‌کند. اما عنصری، مثل شتر به واسطهٔ وجود پیش‌زمینهٔ فرهنگی، هم می‌تواند در جایی نماد کینه‌توزی قرار بگیرد و هم در جایی دیگر، سمبول و رمز اجل و مرگ انسان باشد. به همین دلیل است که در اپیزود سوم «دستفروش» وقتی می‌بینیم که شتری در مقابل قهوه‌خانه زانو می‌زند، پیشاپیش آمادهٔ مرگ دستفروش می‌شویم و پیام کارگردان را درمی‌یابیم که بدین وسیله بر رسیدن دستفروش به آخر خط زندگی تأکید می‌کند.

به واسطهٔ اهمیّت نمادهای مطرح شده در حکایت حدیقهٔ سنایی، این نمادها و معانی آنها را در جدول زیر جا می‌دهیم:

نماد	معنی نماد
مَرد	نوع انسان
چاه	دنیا
چهار مار	چهار طبع انسان یا اخلاط اربعه: سودا، صفرا، دَم، بَلْغَم
موش سیاه موش سفید	شب روز } گذر زمان
بوتهٔ خار	عمر انسان
اژدهای ته چاه	گور ـ قبر
شتر مست	اجل ـ مرگ
ترنجبین	شهوت (تمام لذائذ دنیایی)

عطار، تمثیل و سمبولیسم عرفانی

اگر روزی ژاپنی‌ها همت کنند و ما در برنامه‌های مخصوص کودکان و نوجوانان در یکی از شبکه‌های تلویزیونی خودمان، شاهد پخش اولین قسمت از کارتونِ ***منطق‌الطیر*** باشیم، شاید دست‌اندرکاران نقاشی متحرک در ایران پی به ارزشهای تصویری این منظومهٔ عرفانی بی‌نظیر ببرند. تمام شخصیتهای منظومهٔ ***منطق‌الطیر*** پرندگان هستند و هر پرنده نماد یک «تیپ» بشری. سلوک این مرغان به سمت قاف و به رهبری هدهد و گذشتن از هفت وادی و سرانجام پی‌بردن به این راز شگفت که سی مرغ باقیمانده از آفات و بلایای راه پر فراز و نشیب سلوک، فرق و فاصلهٔ چندانی با «سیمرغ» پادشاه مرغان ــ ندارند، بدنهٔ منظومه‌ای عرفانی را تشکیل می‌دهد که در نهایت تفسیری مجسم و بصری از این حدیث می‌تواند بود که: مَنْ عَرَف نَفْسَه فَقَدْ عَرَف رَبَّه.

خودشناسی، پیش درآمد خداشناسی است. پرواضح است که برای این داستان پرشخصیت و پرحادثه، پیام‌های دیگری هم می‌توان ارائه کرد، اما قصد ما از طرح این نکته در این بحث تأکیدی جداگانه بر میل شدید عطار به داستان‌پردازی در کلیهٔ آثار منظوم او و نیز داستان‌پردازی نمادین در ***منطق‌الطیر*** است. گفتنی است که منظومهٔ بلند ***منطق‌الطیر*** در بطن خود حاوی حکایات کوتاهی نیز هست که هر از چندی هُدهد ـ رهبر و راهنمای مرغان ـ برای رفع شبهات و توجیه ضرورت سلوک برای دیگر مرغان، ارائه می‌کند.

به نظر نگارنده یک دوره مطالعهٔ کامل آثار منظوم عطار برای قصه‌نویسان و نیز فلمزنان عرصهٔ فیلمنامه‌نویسی می‌تواند دربردارندهٔ تجربه‌های گران قیمتی باشد که بسیاری از ما با عطش فراوان در لابلای متون نقد ادبی غرب شیفته‌وار به دنبال آنها هستیم.

برای مثال داستان بلند «زن صالحه» در *الهی نامهٔ* عطار دربردارندهٔ تمام عناصر داستانی و شیوه‌ها و شگردهایی است که در متون کلاسیک قصه‌نویسی بر آنها تأکید فراوان شده است و می‌توان با کمی بذل ذوق و حوصله از این داستان بلند فیلمنامه‌ای جذاب و پر نکته و مناسب برای به تصویر در آمدن آماده و ارائه کرد. فیلمنامه‌ای که قهرمان آن زن پاکدامنی است که در نهایت به مقام اولیاء اللهی می‌رسد و این زن برای رسیدن به این مقام، آزمون‌های سختی را پشت سر می‌گذارد که هر کدام از آنها برای تباه کردن یک لشکر عظیم از مردان فیزیکی کفایت می‌کند![۱۲]

نگاه مثبت به زن در آثار عطار که در میان شاعران عارف ما می‌توان گفت تقریباً به عطار اختصاص دارد، می‌تواند دستمایه ارزشمندی برای زنان کارگردان و فیلمنامه‌نویس سرزمین ما باشد و موجد آثاری که در ذات و کردار طرفدار «زن» باشد نه در صورت و شعار. در کتاب ارزشمند *مصیبت‌نامه* نیز فراوان به حکایاتی برمی‌خوریم که هم مناسب تبدیل به فیلمنامه برای نقاشی متحرک است و هم شایستهٔ دیگر فیلمهای داستانی برای مقاطع سنی مختلف.

به نظر شما آیا حکایت زیر ــ با کمی تغییر و تبدیل ــ قابلیت فیلمنامه شدن برای کارتون ــ نقاشی متحرک ــ را ندارد:

گشت پیدا یک کبوتر نازنین — رفت موسی را همی در آستین
از پَسَش بازی در آمد سرفراز — گفت: ای موسی به من ده صید باز!
رزق من اوست از منش پنهان مدار — لطف کن روزی من با من گذار
گشت حیران موسی عمران ازین — می‌توان شد ای عجب حیران ازین
گفت این یک را امانم حاصل است — وان دگر یک گرسنه، این مشکل است!
زینهاری پیش دشمن چون کنم — هست دشمن گرسنه من چون کنم
گفت: اکنون هیچ دیگر بایدت — گوشت یا خود این کبوتر بایدت
بازگفتا: «گوشتی گر باشدم — راضی‌ام به از کبوتر باشدم!»
کاردی خواست از پی مهمان خویش — تا ببرد پاره‌ای از ران خویش
باز چون گشت ای عجب واقف زراز — شد فرشته صورت و گم گشت باز
گفت: ما هر دو فرشته بوده‌ایم — تا ابد از خورد و خُفت آسوده‌ایم
لیک ما را حق فرستاد این زمان — تا کند معلوم اهل آسمان ـ
شفقت تو در امانت داشتن — رحمت تو در دیانت داشتن![۱۳]

شاید نخستین اشکالی که در زمینهٔ فیلمنامه کردن این حکایت لطیف به ذهن می‌رسد

وجود شخصیت موسی(ع) است. داستان‌هایی از این دست را می‌توان به راحتی با تغییردادن شخصیت از پیامبر حق به مردی متدین و مهربان یا احیاناً گذاشتن یکی از شخصیتهای عرفانی به جای آن، از شعاع «اهانت به مقدسات» دور کرد.

موقعیت نمایشی یا وضعیت دراماتیکی که عطار در حکایت کوتاه زیر به‌وجود می‌آورد از توانایی عطار برای خلق قصه‌هایی که بار بصری بالایی دارند و مناسب تصویرشدن نیز هستند، حکایت می‌کند:

کشتئی آورد در دریا شکست — تخته‌ای زان جمله بر بالا نشست
گربه و موشی بر آن تخته بماند — کارشان با یکدگر پخته بماند
نه زگربه بیم بود آن موش را — نه به موش آهنگ آن مغشوش را
هر دو تن از هول دریا ای عجب — در تحیر بازمانده خشک لب
زهرهٔ جنبش نه و یارای سیر — هر دو بی‌خود گشته نه شر و نه خیر!

عطار در اینجا داستان را ناتمام گذاشته و فقط از موقعیت نمایشی به دست آمده به عنوان تمثیلی برای روز قیامت استفاده می‌کند:

در قیامت نیز این غوغا بُوَد — یعنی آنجا نه تو و نه ما بود!

اما بر اهل فن پوشیده نیست که این موقعیت داستانی ایجاد شده، شایان بسط و توسعهٔ بیشتر است. می‌توان ماجرای این موش و گربه را که در میان دریای هولناک ناگزیر بر روی تخته پاره‌ای رودرروی هم قرار گرفته‌اند و از ترس دریا ـ خطر مشترک ـ زهرهٔ جنیدن ندارند، ادامه داد و به نتایج متنوع و مطلوب رسانید.

فیلمنامه‌نویس قرن بیستم می‌تواند به جای موش و گربه ـ نماد دو دشمن ـ یک سرباز ژاپنی و یک سرباز آمریکایی را انتخاب کند و به جای تخته پاره، جزیره‌ای متروک در دل اقیانوسی بزرگ را قرار دهد. و این دو را از کانال حوادث دراماتیک با هم درگیر کند و در نهایت به نتیجه‌ای برسد که با دیدگاه خود از جنگ و تأثیر آن بر انسان، سازگار باشد.[۱۴]

* * *

شخصیت «دیوانه» در منظومه‌های عرفانی و به ویژه در حکایاتی که عطار می‌آورد. بی‌شباهت به شخصیت «دلقک» در آثار نمایشی شکسپیر نیست. فردی که بی‌پروا حقایق را باز می‌گوید و در همه حال از گزند بزرگ و کوچک درامان است و خندهٔ نابی که بر لبها می‌نشاند گاه از های‌های گریه نیز تلختر است. «دیوانه» در آثار عطار گاه با خدا هم چون و چرا می‌کند و گاه به ضرورت دیوانگی و رهایی از قید و بندِ «عقل دوراندیش»

سخنانش با شطحیات عارفان بزرگ، عنان بر عنان می‌رود:

شد به گورستان یکی دیوانه کیش — ده جنازه پیشش آوردند بیش
تا که بر یک مرده کردندی نماز — مردهٔ دیگر رسید از پی فراز
هر زمانی مردهٔ دیگر رسید — تا یکی بردند دیگر در رسید
مرد مجنون گفت: بر مرده، نماز ـ — چند باید کرد کارست این دراز!
کی توان بر یک به یک تکبیر کرد — جمله را باید کنون تدبیر کرد
هرچه در هر دو جهان دونِ خداست — بر همه تکبیر باید کرد راست
بر در هر مرده‌ای نتوان نشست — چار تکبیری بکن بر هر چه هست!!

این حکایت نغز و دلنشین همان گونه که پیش از این گفته شد به علت گره‌گشایی کلامی آن ــ که کلام و عبارتی عارفانه و زیباست ــ اگر هم به «تصویر» بدل شود تأثیر و گیرایی هنری چندانی نخواهد داشت. اما صرف آگاهی از این نحوهٔ حکایت‌پردازی و آشنایی با ظرافت‌های کلامی به یقین برای نویسندگان سودمند خواهد بود. خوانندهٔ اهل ــ به‌خصوص آنکه دغدغه نوشتن دارد ــ با خواندن حکایتهایی از این دست در *مصیبت‌نامهٔ* عطار ناگاه به حکایتهایی می‌رسد که شایستگی بسیاری برای بازنویسی به شکل داستان یا فیلمنامهٔ امروزی دارد. مثل حکایت زیر.

خارکنی که به سختی گذران معیشت می‌کرد روزی حضرت موسی را می‌بیند که عازم کوه طور و گفتگو با خداوند است:

دید موسی را که می‌شد سوی طور — گفت از بهر خداوند غفور
از خدا در خواه تا هر روزی‌ام — می‌فرستد بی‌زحیری روزی‌ام

حضرت موسی به کوه طور می‌رود و پیام پیر خارکن را به حق تعالی می‌رساند. حق تعالی می‌فرماید که به او بگو که فقط دو حاجت می‌تواند از من طلب کند:

باز آمد موسی و گفت از خدا — نیست جز دو حاجتت اینجا روا!

اگر تا همین جای داستان به ذهن خواننده همان مشکل قدیمی یعنی حضور پیامبر خدا و از آن بالاتر صحبت با ذات حق، خطور کرده است باید گفت که در فیلمنامه می‌توان این بخش از داستان را با توسل به شیوه‌های سنتی در کارتون‌های «هزار و یکشبی» یعنی پیداکردن چراغ جادو یا شیشهٔ عمر غول و نظایر آن به شکل دیگری تأمین کرد. به لحاظ داستانی، اهمیت در روبرو شدن مرد خارکن با دو آرزو است!

مرد شد در دشت تا خار آورد — و آن دو حاجت نیز در کار آورد
پادشاهی از قضا در دشت بود — بر زن آن خارکش بگذشت زود

صورتی می‌دید بس صاحب جمال — در صفت ناید که چون شد در جوال
شاه گفتا کیست او را بارکش — آن یکی گفتا که پیری خارکش
در زمان فرمود زنرا شاه دهر — تا که در صندوق بردندش به شهر

وقتی پیر خارکش از بیابان به کلبهٔ خود باز می‌گردد، اطفال خویش را گریان و نالان از دوری مادر می‌بینند:

دید طفلان را جگر بریان شده — در غم مادر همه گریان شده
باز پرسید او که مادرتان کجاست — قصه پیش پیر برگفتند راست
پیر، سرگردان شد و خون می‌گریست — زانکه بی‌زن هیچ نتوانست زیست

در اینجا پیر از درماندگی به یاد دو حاجتی که خدا به او وعده داده بود، می‌افتد. وقت آن است که حاجت اول را از خدا طلب کند:

گفت یا رب بر دلم بخشوده‌ای — وین دو حاجت را توام فرموده‌ای
یا رب آن زن را که می‌دانی همی — این زمان خرسیش گردانی همی!

پیر بعد از طلب کردن حاجت اول از خداوند، برای تدارکِ نان اطفال و با اوقاتی تلخ‌تر از زهر، روانهٔ شهر می‌شود. شاه ستمگر هم وقتی از شکار فارغ می‌شود به خادم مخصوص دستور می‌دهد که صندوق را بیاورد:

شاه چون در شهر آمد از شکار — گفت آن صندوق ای خادم بیار
چون در صندوق بگشادند باز — روی خرسی دید شاه سرفراز

شاه وحشت زده و از بیم اینکه زن، پری یا جن باشد دستور به برگرداندن «خرس» به جای اولش می‌دهد.

از آن طرف هم مرد خارکن، بعد از فروش پشته‌های خار، برای اطفال خود نان می‌خرد و به کلبهٔ خویش باز می‌گردد:

دید خرسی را میان کودکان — در گریز از بیم او آن طفلکان!
خارکش چون خرس را آنجا بدید — گفتیی یک تشنه صد دریا بدید

و در اینجا خارکش، حاجت دوم را هم از خدا طلب می‌کند:

گفت یا رب حاجتی ماندست و بس — همچنانش کن که بود او آن نَفَس
خرس شد حالی چنان کز پیش بود — در نکویی گوییا زان بیش بود
چون شد آن اطفال را مادر پدید — هر یکی را دل زشادی برپرید!!

قصه و بدنهٔ دراماتیک آن در اینجا به پایان می‌رسد. اوضاع همچنان می‌شود که از این پیش هم بود! اما پیر خارکش به ناسپاسی خود آگاه شده و با بیدار دلی تمام پی به کیمیای

قناعت می‌برد:

مرد را چون آن دو حاجت شد روا — آمد آن فرتوت غافل در دعا
ناسپاسی ترک گفت آن ناسپاس — کرد حق را شکرهای بی‌قیاس
گفت یا رب تا نکو می‌داری‌ام — قانعم گر همچنین بگذاری‌ام
پیش از این از ناسپاسی می‌گداخت — قدر آن کز پیش بود اکنون شناخت!

پیشتر نیز گفتیم که طرح داستانی بعضی از حکایت‌های عرفانی را می‌توان گرفت و براساس آن، طرحی گسترده‌تر و متناسب با پیامی که خود در نظر داریم، بازسازی کرد. فی‌المثل می‌دانیم که شکستن نَفْس یا خودشکنی از مشهورات عرفانی و مفهومی مشاع در اغلب وصایای پیران راهنما و مرشدان طریق به مریدان و نوسفران عرصهٔ سلوک است. عطار در *مصیبت‌نامهٔ* خود برای تفهیم این مهم به مخاطبان خود و به منظور هرچه حسی‌تر کردن آن، طرح داستانی پرتحرک و جذاب را ترسیم می‌کند. وی طرح خود را با نهایت ایجاز در دو بیت بیان کرده و مابقی ابیات را به تفسیر و تشریح مفهوم مزبور اختصاص می‌دهد:

با مریدان شیخی از راه دراز — آسیا سنگی همی آورد باز
از قضا بشکست آن سنگ گران — شیخ را حالت پدید آمد بر آن

فی‌الواقع در سه مصراع نخست طرح داستانی ـ که به لحاظ سینمایی سخت درخور گسترش است ـ به پایان می‌رسد و در مصراع چهارم تأثیر شکستن سنگ بر شیخ به شکل «پدید آمدن حالت» بیان می‌شود و در ابیات بعدی علت پیدایی حالت در ضمیر شیخ از زبان وی برای مریدان، بیان می‌گردد:

جملهٔ اصحاب گفتند ای عجب — جان ازین کندیم ما در روز و شب
هم زر و هم رنج ما ضایع بماند — خود مگر این آسیا ضایع بماند
این چه جای حالتست آخر بگوی — ما نمی‌دانیم این ظاهر بگوی
شیخ گفت: این سنگ از آن اینجا شکست — تا زسرگردانی بسیار رست
گر نبودی این شکستن اندکی — روز و شب سرگشته بودی بی‌شکی
چون شکستی آمد او را آشکار — دائماً آرام یافت آن بیقرار
چون زسنگ این حالتم معلوم گشت — خالی از سنگی دلم چون موم گشت
چون بگوش دل شنیدم راز از او — اوفتاد این حالتم آغاز از او
هر کرا سرگشتگی پیوسته شد — چون شکست آورد کلی رسته شد
هر که او سرگشته و حیران بماند — درد او جاوید بی‌درمان بماند

از همه کار جهان نومید شد کار او خون خوردن جاوید شد

تمام توضیحاتی که بعد از شکستن سنگ در توجیه و تبیین یک اصل و دستور عمل عرفانی آمده فاقد ارزش تصویری است. زیرا با شکستن و توقف سنگ، در واقع حرکت در طرح داستانی نیز متوقف می‌شود. اما نویسنده‌ای که دغدغه و شمّ داستانی دارد با الهام گرفتن از همان سه مصرع نخست این حکایت می‌تواند فیلمنامه‌ای متناسب با خواسته‌های امروزی جامعه و منطبق بر دیدگاههای خویش همچون فیلمنامهٔ «سفر سنگ»، کار مسعود کیمیایی، ساخته و پرداخته کند.[۱۵]

چند سال پیش از تلویزیون خودمان فیلمی داستانی پخش شد که شناسنامهٔ پایانی‌اش حکایت از آن داشت که فیلم، تولید تلویزیون اسپانیاست. داستان این فیلم عیناً در ***مصیبت‌نامهٔ*** عطار در قالب حکایتی نیمه بلند آمده است:

... حضرت عیسی غرق در نور نبوت در راهی می‌رود. از قضا مردی نیز با او همسفر می‌شود. در طول راه حضرت که سه قرص نان همراه دارد، یک قرص از نانها را به همسفر خود می‌دهد و دیگری را خود می‌خورد:

پس از آن سه گرده یک گرده بماند در میان هر دو ناخورده بماند

وقتی حضرت عیسی برای آوردن آب به سمت رودخانه‌ای می‌رود، همسفر او سومین قرص نان را هم می‌خورد. حضرت چون باز می‌گردد سراغ آن قرص نان را می‌گیرد. همسفر اظهار بی‌اطلاعی می‌کند. آن دو به راه خود ادامه می‌دهند تا به «دریا»یی می‌رسند. حضرت دست همسفر خود را می‌گیرد و او را به نیروی معجزهٔ خویش قدم زنان از روی آب عبور می‌دهد. وقتی به ساحل می‌رسند حضرت عیسی همسفر خود را به خدایی که به یمن قدرت او این معجزه صورت گرفته، قسم می‌دهد که بگوید نان آخرین را که خورده است! همسفر باز هم اظهار بی‌اطلاعی می‌کند. حضرت به رغم نفرتی که در دلش پدید آمده همچنان به راه ادامه می‌دهد. ناگاه از دور آهویی دیده می‌شود:

همچنان می‌رفت عیسی زو نفور تا پدید آمد یکی آهو ز دور

حضرت آهو را صدا می‌کند. عطار این قسمت از داستان را کاملاً با شگردی سینمایی بیان می‌کند تا ذبح آهو ـ که علی‌الظاهر عملی خشونت بار است ـ لطف و مهربانی و رافت ذاتی حضرت عیسی را مخدوش نسازد. به بیان عطار، در یک نمای کوتاه آهو در کنار حضرت دیده می‌شود و در نمای بعد فقط خون آهو بر زمین دیده می‌شود. در بیت زیر این مونتاژ قریحی دو نما که در ذهن عطار صورت گرفته به بهترین شکل نمایان است:

خواند عیسی اهوی چالاک را　　سرخ کرد از خون آهو خاک را

حضرت، آهو را کباب کرده اندکی می‌خورد ولی همسفر شکم خود را تا خرخره از گوشت آهو پر می‌کند:

کرد بریان اندکی هم خورد نیز　　تا به گردن سیر شد آن مرد نیز!

سپس حضرت استخوانهای آهو را جمع می‌کند و با دمیدن بر استخوانها، آهو دیگر بار زنده شده به پیامبر حق ادای احترامی کرده دوان دوان راه صحرا پیش می‌گیرد:

هم در آن ساعت مسیح رهنمای　　گفت ای همره بحق آن خدای

کاین چنین حجت نمودت این زمان　　کآگهم کن تو از آن یک گرده نان!

همسفر این بار هم با لحن توهین‌آمیزی اظهار بی‌خبری می‌کند. حضرت به راه خود ادامه می‌دهد و همچنان مرد را هم به همراه می‌برد:

همچنان آن مرد را با خویش برد　　تا پدید آمد سه کوه خاکِ خُرد

کرد آن ساعت دعا عیسی پاک　　تا زر صامت شد آن سه پاره خاک

حضرت بعد از اظهار این معجزه به همسفر خود می‌گوید که از این سه کپهٔ طلا یکی از آن توست و دیگری از آن من و سومی از آنِ کسی که سومین قرص نان را خورده است! مرد را رگِ طمع می‌جنبد و به انگیزهٔ تصاحب طلا دستِ از کذب برداشته و برای اولین بار «راست» می‌گوید:

مرد را چون نام زر آمد پدید　　ای عجب حالی دگر آمد پدید

گفت پس آن گِرده نان من خورده‌ام　　گرسنه بودم نهان من خورده‌ام!

حضرت با شنیدن این پاسخ می‌گوید که من از طلا بیزارم، هر سه کپه از آن تو! گفتنی است که فیلم داستانی تولید شده در تلویزیون اسپانیا از این نقطه آغاز می‌شود. یعنی مردی به سه کیسهٔ طلا می‌رسد و...

شاید حذف ابتدا و انتهای این حکایت که در آن شخصیت پیامبر خدا دارای نقش کلیدی است به دلیل پرهیز از «شعاع تقدس» یا پرهیز از سختی‌های به تصویر درآوردن معجزاتی چون عبور از روی آب و زنده کردن اسکلت آهو و یا به هر دو دلیل ذکر شده، صورت گرفته باشد.

در ادامهٔ حکایت حضرت عیسی که مرد را لایق همسفری با خود نمی‌داند از او جدا می‌شود:

این بگفت و زین سبب رنجور شد　　مرد را بگذاشت وز وی دور شد

در اینجا مرد طماع که از همراهی با پیامبر خدا بازمانده با سه کپهٔ طلا در «جلو صحنهٔ

حکایت» باقی می‌ماند. چیزی نمی‌گذرد که دو تن از راه می‌رسند و برق طلا آنها را نیز مبتلا می‌کند:

یک زمان بگذشت دو تن آمدند — هر دو زر دیدند دشمن آمدند
آن نخستین گفت: جمله زر مراست! — وان دو تن گفتند: این زر آنِ ماست!
گفت و گوی و جنگشان بسیار شد — هم زبان هم دستشان از کار شد
عاقبت راضی شدند آن هر سه خام — تا به سه حِصّه کنند آن زر تمام
گرسنه بودند آنجا هر سه کس — برنیامدشان زگرسنگی نَفَس
آن یکی گفتا که: جان به از زرم — رفتم اینک سوی شهر و نان خَرَم!
هر دو تن گفتند: اگر نان‌آوری — در تنِ رنجور ما جان آوری
تو به نان رو! چون رسی از ره فراز — زر کنیم آن وقت از سه حصّه باز
مرد حالی زر به یار خود سپرد — ره گرفت و دل به کار خود سپرد!

این «دل به کار خود سپردن!» گزارشی از درون پر غوغای مرد است و تمهیدی برای ظهور نقشه‌ای که او در سر می‌پرورد: کشتن دو رقیب دیگر با زهری که در طعامشان می‌کند...

شد به شهر و نان خرید و خورد نیز — پس به حیلت زهر در نان کرد نیز
تا بمیرند آن دو تن از نان او — او بماند وان همه زر زانِ او

دو گرسنهٔ باقیمانده نیز در غیاب مردی که به شهر رفته نقشهٔ قتل او را می‌کشند تا سهم او را تصاحب کرده بین خویش تقسیم کنند:

وین دو تن کردند عهد آن جایگاه — کان دو برگیرند آن یک رازراه
پس کنند آن هر سه حصه از دو باز — چون قرار افتاد، مرد آمد فراز
هر دو تن کشتند او را در زمان — بعد از آن مردند چون خوردند نان!

فیلم مورد اشاره در همین نقطه که محل ظهور مجدد عیسی(ع) در حکایت است به پایان می‌رسد:

عیسی مریم چو باز آنجا رسید — کشته را و مرده را آنجا بدید
گفت اگر این زر بماند برقرار — خلق از ین زر کشته گردد بی‌شمار
پس دعا کرد آن زمان از جانِ پاک — تا شد آن زر همچو اول باز خاک
گفت: ای زر! گر تو یابی روزگار — کشته گردانی به روزی صد هزار![16]

مهم نیست که اصل این حکایت از جهان مسیحیت است یا از جهان اسلام یا اصلاً ریشه در قصه‌های سنسکریت دارد، و آیا در زمان استیلای مسلمین بر اندلس از جهان

اسلام به غرب رفته یا از غرب وارد حوزهٔ فرهنگی مسلمین گشته است. برای قصه‌نویسان یا دست‌اندرکاران فیلمنامه باید طرح داستانی و پیام انسانی و قابلیت‌های نمایشی حکایاتی از این قبیل، اهمیت داشته باشد و مد نظر قرار بگیرد.

* * *

در پایان بررسی برخی از متون منظوم باید به این نکته هم اشاره کنیم که از گنجینهٔ گرانبهای شعر فارسی شاید کمترین کاربرد در عرصهٔ مورد نظر ما را اشعار تغزلی ـ عرفانی و غیرعرفانی ـ داشته باشد. اما در لابلای همین اشعار نیز گاه به تشبیهات یا استعارات و کنایه‌هایی برمی‌خوریم که از پتانسیلِ تصویری بالایی برخوردارند و می‌توانند مایه الهام فیلمنامه‌نویس و در نتیجه غنایِ بلاغی زبان سینمایی شوند. از دیگرسو مطالعهٔ این دسته از اشعار فارسی، دست کم می‌تواند فیلمنامه‌نویسان ما را در نوشتن دیالوگهای قوی و موجز و متناسب با حوادث سینمایی، یاری دهد و به رفعِ نقیصهٔ ضعف دیالوگ منجر شود ـ ضعفی که سالهای سال است در سینمای ما همچنان به قوت خود باقی مانده! توجه به حوزه‌های مطالعاتی کارگردانان یا فیلمنامه‌نویسانی که شهرتی در نوشتن «دیالوگهای قوی» دارند، گواه روشنی بر مدعای ماست.

نکتهٔ دیگری که اشاره به آن در این جایگاه ضروری است توجه به اشعار روایی در عرصهٔ شعر نو است. به عنوان مثال مهدی اخوان ثالث که در بیشتر سروده‌های نیمایی‌اش لحن روایی را اختیار کرده و خود خویشتن را نقال و «راوی افسانه‌های رفته از یاد» می‌خواند، آثاری دارد که در آنها قابلیت‌های تصویری و سینمایی به خوبی مشهود است. سروده‌هایی چون: قصهٔ شهر سنگستان، خان هشتم، کتیبه و غیره.

و صاحب این قلم درشگفت است از سینماگران حرفه‌ای و آماتور ایران که چرا هیچ یک تاکنون فی‌المثل به صرافت «فیلم» ساختن از اثری مستعدِ نمایش و سینما، چون «کتیبهٔ» اخوان نیفتاده است.

متون نثر

فرض می‌کنیم که در صحنه‌ای از یک فیلم داستانی، شخصیت A می‌خواهد با چاپلوسی و چرب زبانی و با استفاده از فوت و فن‌های تملق‌گویی، شخصیت B را خام و وادار به انجام عملی ناشایست کند. آنچه دوربین فیلمبرداری به رهبری کارگردان از این صحنه ثبت می‌کند به‌هرحال با شگردهای گوناگون ممکن است شکلی قوی یا ضعیف از نمایش تصویری این فریبِ سخت شایع در زندگی روزمرهٔ انسانها و نیز در خدمت درونمایهٔ اصلی فیلم باشد یا احیاناً به تضعیف این درونمایه منجر شود.

برای «برداشت» صحنهٔ مورد نظر و در ارتباط با محورهای ابلاغ پیام ــ یا معانی و بیان سینما ــ به گونه‌های متعدد می‌توان عمل کرد:

الف) از طریق دیالوگ

در همان حال که A مشغول خام کردن طرف B و پختن سودای مقصود خویش است می‌توان شخصیت C را وارد صحنه کرد که خطاب به شخصیت B می‌گوید:

مواظب باش! A دارد بادت می‌کند تا پوستت را بهتر بِکَنَد!

ب) از طریق میزانسن (بی‌تحرک و نمود بصری اندک)

بدین شکل که دوربین در عین اینکه A و B را نشان می‌دهد بالای سر این دو بر دیوار تابلوی خوشنویسی شده‌ای را هم نشان دهد که بر آن نوشته شده: احمق را ستایش خوش آید، چون لاشه که در کعبش دَمی فربه نماید!

ج) از طریق میزانسن (بی‌تحرک اما با نمود بصری بیشتر)

دقیقاً به شکل بخش (ب) با این تفاوت که بالای سر A و B به جای تابلوی خط، قاب عکس یا تابلویی نصب شده باشد با این مضمون که قصابی لاشهٔ گوسفند تازه ذبح شده‌ای را از طریق دمیدن ــ فوت کردن ــ در پاچهٔ گوسفند باد می‌کند و در کنار او داربست سلاخی، ساطور، کارد و دیگر لوازم این کار دیده می‌شود.

د) از طریق مونتاژ موازی

در این شکل نماهایی از گفتگوی A و B با ریتم و نظمی که کارگردان یا تدوینگر برمی‌گزینند، پی‌درپی کات می‌شود به نماهایی از صحنهٔ کشتن گوسفند و دمیدن قصاب در پاچه گوسفند و باد کردن لاشهٔ ذبح شده. نمای پایانی گفتگوی A و B در این شکل ممکن است کات بشود به نمای لخت شدن یکپارچه گوسفند از پوستی که اینک در دستهای قصاب است.

ه) از طریق میزانسن (با تحرک و نمود بصری بالا)

بدین شکل که A و B در جلو صحنه مشغول گفتگو هستند. در پشت سر آنها و در عمق صحنه، قصاب دیده می‌شود که در شکافی که در مچ پای گوسفند ذبح شده ایجاد کرده می‌دمد و با مُشت بر پشت و دنبهٔ گوسفند می‌کوبد. البته جلو صحنه ممکن است فوکوس و عمق صحنه نیمه فلو باشد و در پایان گفتگوی A و B جلو صحنه فلو شود و عمق صحنه فوکوس و قصاب با پوست گوسفند در دست، وضوح کاملی بگیرد.

این پنج شیوه که فی‌الواقع متضمن راههای نشان دادن یک معنی واحد در شکل‌های گوناگون است، یقیناً از میزان تأثیرگذاری واحدی برخوردار نیستند. موضوع علم «بیان» در ادبیات و در سینما همین ادای یک معنی به شیوه‌های گوناگون و مقایسهٔ تأثیرگذاری‌های احتمالی این شیوه‌ها و پاسخ به چرایی کارایی یا فقدان کارایی برخی از شیوه‌های اتخاذ شده است. این معنی در فصل‌های بعدی این کتاب، روشنی بیشتری خواهد یافت. اما آنچه اجمالاً در این مقام می‌توان دربارهٔ پنج روش فرضیِ ابلاغِ پیام سینماییِ مورد نظر گفت به قرار زیر است:

۱) روش (الف) ابتدایی‌ترین شکل و «غیرسینمایی»ترین و بیشتر مناسب نمایشنامه‌های رادیویی است.

۲) روش (ب) از (الف) سینمایی‌تر اما ضعیف‌تر از روش (ج) است. این روش

متضمن کاربرد (نوشتار) در بیان سینمایی است.

۳) روش (ج) هم مثل روش (ب) عاری از تحرک است اما برتری آن بر روش (ب) همان برتری عکس و نقاشی بر نوشتار و خط در بیان سینمایی است. ناگفته پیداست که عکس و نقاشی، سنخیت و سازگاری بیشتری با هنر سینما دارد. زیرا غنای بصری آن فراتر از غنای بصری کلمه و حروف است.

۴) روش (د) که تئوری مونتاژ آیزنشتاین را به یاد می‌آورد یقیناً بر سه روش پیشین، کم و بیش برتریهایی دارد اما نسبت به روش (ه) تا حدی بدوی و غیرواقعی به نظر می‌رسد. بعدها خواهیم گفت که ضعف این روش ــ که در ادبیات هم قرینه‌های بسیاری دارد ــ از آنجا ناشی می‌شود که مدام در این تشبیه مرکب، بر ادات تشبیه و همچنین بر وجه شبه صریحاً تأکید می‌گردد. در این حالت تماشاگران فعال ــ و البته نه مصرف‌کننده‌های فیلم ــ به لحاظ روانی، احساس نوعی دست کم گرفته شدن می‌کنند و صراحت تشبیه مثلِ خاری، پای درک و احساس آنها را می‌گزَد.

۵) روش (ه) نقطهٔ مقابل روش (الف) و به تعبیری «سینمایی»ترین است. و البته این روش که مبتنی بر میزانسن متحرک و بالاترین حد نمود بصری است، یادآور تئوری واقع‌گرایانه بازن است که خود از تکامل روش (د) به وجود آمده است.

با همهٔ این تفاصیل صدور حکم جزمی در حوزهٔ هنر به شدت از دایرهٔ احتیاط به دور است. شاید بصیرت و قریحهٔ کارگردانِ مؤلف به او این توان را بدهد که از تمام این شیوه‌ها در فیلم خود استفاده کند، یا دست به تلفیق برخی از این شیوه‌ها با یکدیگر بزند و یا اصلاً از این فرضهای پیشنهادی در گذرد و بنا به میل و استعداد خود «طرحی نو» در اندازد.

اما غرض اصلی ما از طرح این مبحث نه وارد شدن به قلمرو معانی و بیان سینمایی، بلکه عرضهٔ نوعی روش استفاده از متون نثری ادبیات گرانسنگ فارسی در فیلمنامه‌نویسی نوین است. بدین معنی که ما تمام این پنج حالت فرضی را با الهام از عبارت زیر که در باب هشتم *گلستان* سعدی آمده، پیشنهاد کردیم:

> فریب دشمن مخور و غرور مداح مخر که این دام زرق نهاده است و آن دامن طمع گشاده. احمق را ستایش خوش آید، چون لاشه که در کعبش دَمی، فربه نماید!

در میان متون تعلیمی و توصیفی نثر فارسی، تمام قسمتهایی که دربردارندهٔ نوعی تشبیه یا تمثیل است. در این مضمار می‌تواند مورد استفادهٔ فیلمنامه‌نویس یا کارگردان

واقع شود. اما پیرامون متون داستانی نثر فارسی، طبقه‌بندی زیر عرضه کردنی است:

۱) متونی که شخصیت‌های داستانی آنها ـ همه یا برخی ـ از میان حیوانات انتخاب شده‌اند. داستان‌ها و حکایت‌های «فابل» گونهٔ این متون هم حس داستانی قصه‌نویسان را تقویت می‌کند و هم با تبدیل شدن حیوانات به انسانهای امروزی، طرحهای داستانی تازه‌ای را در دسترس قصه‌پرداز یا فیلمنامه‌نویس قرار می‌دهد. و به شکل دست نخورده، بسیاری از حکایت‌های این متون، مستعد فیلمنامه شدن برای نقاشی متحرک است. کتابهایی مثل *کلیله‌ودمنه*، *مرزبان‌نامه* و برخی *رسائل اخوان الصفا* در طبقه‌بندی این دسته از متون داستانی منثور قرار می‌گیرد.

۲) متون داستانی با نثر متکلف ـ عمدتاً منظور ما از این متون، ژانر مقامه در ادبیات عرب و ادبیات فارسی است. فیلمنامه‌نویس در مطالعهٔ این متون می‌تواند از قید سجع‌ها و موازنه‌ها و جناس‌ها بگذرد و خط داستانی مقامه را پی‌بگیرد و به تعبیر واضح‌تر در طرح یا پیرنگ مقامه‌ها درنگ کند. از نمونه‌های معروف مقامه در ادبیات عرب و ادبیات فارسی می‌توان به *مقامات بدیع الزمان همدانی*، *مقامات حریری* و *مقامات حمیدی* اشاره کرد.

۳) متون داستانی و روایی با نثر نسبتاً ساده. مثل *گلستان* سعدی، *جوامع‌الحکایات* عوفی، *تذکرة‌الاولیاء* عطار و نظایر این متون. حکایات آمده در کتاب‌های این دسته را هم به لحاظ طرح داستانی می‌توان مورد تدقیق قرار داد و هم به اعتبار جملات بلاغی که حاوی تشبیهات و تمثیلهای درخور انتقال به سینماست.

* * *

در پایان این بخش گزیری از تکرار این تذکر نداریم که در مطالعه و گزینش آثار داستانی منثور باید به نکاتی که پیشتر دربارهٔ متون منظوم گفته شد، همچنان توجه و حضور ذهن داشت.

حکایاتی که تحرک داستانی در آنها کم است و در پایان، گره حوادث با حاضر جوابی یا نکته‌سنجی یا بازی با کلمات یا کرامات‌لفظی عرفا گشوده می‌شود، برای نمایش یا فیلمنامه شدن مناسب نیست. در نمایشهای تلویزیونی که در مناسبت‌های معنوی و مذهبی پخش می‌شود به‌کرات شاهد ظهور تصویری این نقص اساسی در طرح حکایت بوده‌ایم که به‌هیچ وجه با تکیه بر دکور و نورپردازی و لباس و گریم و موسیقی و غیره بر طرف شدنی نیست.

حکایت زیبای زیر که براساس یک کرامت لفظیِ عرفانی بنا شده نمونه‌ای است از کتاب *جوامع‌الحکایات* عوفی و گواهی بر مدعای ما:

آورده‌اند که شیخ ابوالحسن نوری را با جماعتی صوفیان به تهمت زندقه بگرفتند و به نزدیک خلیفهٔ وقت بردند. خلیفه فرمود تا ایشان را سیاست کنند. چون ایشان را در موضع سیاست آوردند، ابوالحسن در پیش آمد و سیّاف را گفت: نخست مرا بکش!

سیّاف گفت: این چه تعجیل است و چه آرزوست که تو می‌خواهی؟

گفت: زندگانی یک ساعت بر یاران ایثار کردم!

صاحب خبر این را به سمع خلیفه رسانید. ایشان را بازخواند. شیخ نوری او را کلماتی گفت که خلیفه بی‌هوش شد. چون به هوش آمد فرمود که دست ازایشان بدارند که اگر ایشان زندقه‌اند، در عالم موحّد و مؤمن نیست!

فیلمنامه‌نویس می‌تواند دیالوگهای کلیدی این گونه حکایات را به زبان امروز و مناسب با فیلمنامهٔ مورد نظرش درآورد و آن را در جهت شخصیت‌پردازی‌های مبتنی بر دیالوگ، در بخشی از کار خود مورد استفاده قرار دهد.

نگارنده بعید نمی‌داند که اگر این حکایت به گوش فیلمنامه‌نویسان هالیوود برسد دیالوگ کلیدی آن در یکی از بی‌شمار فیلمهایی که درخصوص جنگ جهانی دوم و به قصد توجیه جنایتهای حزب ستارهٔ شش گوش ساخته می‌شود، سر از دهان شخصیتی یهودی درآورد که برای اعدام شدن به دست جوخهٔ نازی‌ها پیشقدم می‌شود!!

در بررسی حکایت‌های متون نثری توجه به ایجاز و اطناب هم ضروری به نظر می‌رسد. این کار از طریق مقایسهٔ حکایتهایی که پیام یا درونمایهٔ مشترک دارند، به شکل سودمندی انجام شدنی است. خوانندهٔ این حکایات می‌تواند علاوه بر درنظرگرفتن سرعت حرکت در حوادث، منطقی یا باورپذیر بودن طرح و پیرنگ، اطناب بلاغی (طولانی کردنِ مفید) و ایجاز غیربلاغی (مختصر کردن مُضِر) را نیز در نظر بگیرد و حاصل این توجه را به عنوان تجربه، پشتوانهٔ نوشتن داستانهای تصویری ــ فیلمنامه ــ کند.

بدین منظور دو حکایت با درونمایه و تم مشترک ــ رسیدن حق به صاحبِ حق ــ از کتاب ***جوامع الحکایات*** برگزیده‌ایم و از خوانندهٔ علاقه‌مند انتظار داریم که خود با توجه به مباحثی که تا این قسمت از کتاب مطرح گردیده است، با دقت در جزئیات، این دو حکایت را با هم مقایسه و نتیجه‌گیری کند.

حکایت الف

خالد ربیع گفت: وقتی در مسجدی رفتم و نماز گزاردم. همیانی داشتم که در وی هزار درم بود و بیش از آن نداشتم از مالِ دنیاوی. چون برون آمدم، فراموش کردم. اندیشیدم

که مسجد جای غریبان باشد و هر کس که خواهد در وی رود و این ساعت ان سیم برده باشند و از طلب آن مرا فایده نباشد. مدتی بر آن صبر کردم و حال قلّت و بینوایی من به حد کمال رسید. شبی بدان مسجد رفتم و چند رکعت نماز بگزاردم و سر به سجده نهادم و گفتم: الهی! مال من به من بازرسان که در خانهٔ تو بردند!

پیر زنی در مسجد بود و در پس ستونی نماز می‌گزارد. مرا گفت: «حالِ خود با من بگوی». حال تقریر کردم، پیر زن گفت: «آن زر تو من دارم و یک سال است که خصم ـ صاحب ـ آن را می‌طلبم». پس برفت و همیان به مُهر خود بیاورد و به من تسلیم کرد.

حکایت ب

آورده‌اند که یکی از معارف تجّار قصد زیارت کعبهٔ معظم کرد و به جهت اخراجات راه قدری زر مهیا گردانید و گوهری که قیمت آن سه هزار دینار بود با آن زر در همیانی کرد و در مرحله‌ای به قضای حاجت مشغول شد، و چون از حاجت فارغ شد، همیان را فراموش کرد و برفت. چون قدری راه قطع کرد آن را یادش آمد. چون بیامد، نیافت. اما چون صنوف اموالِ دیگر را مالک بود از فوات آن، چندان بار، بر خاطر نبود. و چون حج اسلام بگزارد و به وطن اصلی مراجعت نمود، انواع محنت روی بدو نهاد و هر تیر تدبیر که می‌انداخت خطا می‌شد. و در مدت اندک تمامت اموال او مذهوب شد واحتیاج به قرض افتاد. و از خوفِ غُرَما ـ طلبکاران ـ و شرمساری دوستان، وطن اصلی را وداع کرد و عیال را با خود همراه کرد، نه مقصدی معیّن و نه منزلی پدید. منازل قطع می‌کرد تا وقتی در بعضی از دیهها نزول کرد و فصل زمستان بود و همه گشایشهای جهان از شدت سرما، چون دل و دست بخیلان، بسته.

و از نوادر اتفاقات، موکل طلق مخاض ـ درد زایمان ـ دامنِ عیال او را تاب داد. و مدت وضع حمل در آمد، نه از زنان قابله جمعی و نه چراغی. آن مرد گفت که زن من در آن حال مرا گفت: «آخر، ترتیب کار من بساز و چراغی برافروز و به جهت من حریره‌ای ترتیب ده». من در آن حال دانگی و نیم نفقه داشتم. برخاستم در آن شب تاریک به دکان بقالی رفتم و بسیار تضرّع نمودم تا در دکان بگشاد و قدری روغن و شکر به من داد. و آن را در کاسه کرده بودم و در آن راه وَحَلی ـ گل ولای ـ عظیم بود. ناگاه سِر بالم به سنگی برآمد و بیفتادم و کاسه بشکست و روغن بریخت. فریاد از نهاد من برآمد و بگریستم و بر خود نوحه کردم.

پس مردی از منظری آواز داد که: «ای شیخ، تو را چه رسید که در این نیم شب فریاد

می‌کنی؟». من حال بگفتم که دانگی و نیم داشتم و به روغن دادم و حال چنین شد. آن مرد گفت: «این همه اضطراب از برای دانگی و نیم نقره می‌کنی؟» گفتم: «ای خواجه افسوس ــ تمسخر ــ مکن که آفریدگار تعالی، مدبّر بر احوال بندگان است و مرا وقتی ثروتی و نعمتی بود و همیانی از من گم شد که در وی مالی خطیر بود و جوهری در آن، و من از فوات آن هیچ تأسف نخوردم، اما چون این ساعت آن همه مال تلف شده است به فوات ربع دیناری چندین اضطراب می‌کنم!». آن مرد گفت: «بیا و صفت آن همیانِ خود بگوی!» گفتم: «ای خواجه، از سر افسوس در گذر و به سخن سخریت مرا مرنجان که گفته‌اند:

تو چون شیری غریبان را میفکن غریبان را سگان باشند دشمن

آن خواجه گفت: «این سخن به طنز گفته نمی‌آید! تقریر کن که در کدام موضع این اتفاق افتاده است؟» مرد گفت: «قصهٔ خود با وی بگفتم». گفت: «مرا معلوم شد که تو مردی متموّل بوده‌ای و به ضرورت در این محنت افتاده‌ای عیال تو کجاست؟» نشان دادم. او جماعتی را بفرستاد و عیال مرا به خانهٔ او نقل کردند و جماعتی برگماشت تا او را تعهد ــ پرستاری ــ می‌کردند. روز دیگر مرا گفت: «تو مقصدی معیّن نداری. من تو را مایه دهم که بدان تجارت کنی و کفافی از آن به دست آید.»

آن مرد گفت: رضا دادم و او مرا سیصد دینار زر مایه داد و من آن را در تصرّف آوردم و در مدت نزدیک، به پانصد دینار رسید. تمامت آن را در پیش او آوردم. او مرا گفت: «اکنون که تو را ثروتی بحاصل آمد و سرمایه به دست افتاد و از محنت فقر خلاص یافتی، اگر آن همیان خود ببینی بشناسی؟» گفتم: «بلی» پس آن همیان را همچنان به مُهر خود بیاورد و در پیش من نهاد و گفت: «چون محقق شد که آن همیان از آن توست، خواستم که همان ساعت به تو باز دهم، اما اندیشیدم که اگر این مال حالی ــ فوراً ــ به تو دهم، نباید ــ مبادا ــ که نفس تو طاقت تحمل آن ندارد. این مقدار به تو دادم تا چشم تو پر شود و دست تو فراخ گردد». من سر همیان را بگشادم و آن مال در پیش او نهادم و گفتم: «ای خواجه چندانکه خواهی بردار». پس مرا گفت: «ای خواجه، سالهاست که من به حفظ این مبتلا بودم و این ساعت خدای، عَزّوجَل مرا خلاص داد و حق به مستحق رسید.» بر وی دعا کردم و مال خود رادر تصرف آوردم و دولت و اقبال از آن حال مرا از محنت به راحت افکند.[۱۷]

فقط به قصدِ دادنِ سر نخی برای مقایسهٔ این دو حکایت با هم اشاره می‌کنیم که آنچه

طول و تفصیل دلنشین و جذاب حکایت ب را باعث شده و میدان را برای ذکر حوادث فرعی و بیان جزئیات داستانی، فراخ کرده، در حکایت الف با جملهٔ «حال قلّت و بینوایی من به حد کمال رسید» درز گرفته شده است. والاّ به لحاظ عناصر و طرح داستانی و درونمایه، هر دو حکایت عین یکدیگرند. و اصولاً آوردن جملاتی چون «حال قلّت و بینوایی،...» قصه را به حکایت بدل می‌کند. تفاوت قصهٔ امروزی و حکایات قدیمی در همین نکته نهفته است. به گونه‌ای که اگر بسیاری از حکایات قدیمی را بگیریم و جملات «درزگیرنده» آنها را بسط داستانی بدهیم، فاصلهٔ آن حکایات با قصهٔ امروزی به کمترین حد ممکن خواهد رسید.

چالش ادبیات و سینما

دوربین در یک نمای متوسط پشتِ پیشخوانِ میخانه‌ای در نیویورک دو سرباز آمریکایی را نشان می‌دهد که از جنگ ویتنام برگشته‌اند. یکی اهل نیویورک است و دیگری اهل روستایی در دوردست غرب. اما فرسودگیِ ناشی از جنگ در جبهه‌های بی‌شکوه و خالی از حماسه، در هر دو چهره به طور یکسان به چشم می‌آید. یکی از آنها ــ سرباز شهری ــ از می‌فروش تلفن می‌خواهد. می‌فروش تلفن را کنار لیوان مشروب او قرار می‌دهد. او با تردید شماره‌ای می‌گیرد. با آخرین چرخش شماره‌گیر، دوربین در محیط خانه‌ای مجلل و اشرافی تلفنی را نشان می‌دهد که زنگ می‌زند. زن میانسالی گوشی را برمی‌دارد.

اوه جان تو هستی؟

آره مامان من برگشتم.

نمی‌دونی چقدر خوشحالم. امشب جشن نامزدی ژاکلین است. خدای من چه سعادتی. امشب مضاعف جشن می‌گیریم.

اما مامان من یک مهمان هم دارم!

(شور و شوق مادر کمی فروکش می‌کند). قدمش روی چشم. از همرزمان است؟

آره مامان اما...

دیگه اما برای چی! اگر یک گردان هم میهمان داشتی می‌توانستیم از آنها پذیرایی کنیم!

ولی مامان دوست من... چطوری بگم، دوستم یک پایش را از دست داده و با عصا راه می‌رود...

(چهرهٔ مادر کاملاً در هم می‌رود). ببین جان! پیشنهادی دارم. می‌توانی دوستت را

برای امشب به اقامت در یک هتل مناسب مهمان کنی و خودت...

در اینجا سرباز شهری با چهره‌ای در هم گوشی را می‌گذارد و رو به دوست روستایی‌اش کرده می‌گوید:

بریم! من هم میام به روستای شما!

تا اینجای صحنه دوربین هر دو را از سینه به بالا نشان می‌داد. از این لحظه دوربین اندک اندک خودش را عقب می‌کشد و با این عقب‌نشینی دوربین، ما متوجه پاچهٔ تاخوردهٔ شلوار جان و عصاهای زیر بغل او می‌شویم و درمی‌یابیم که او پای خود را از دست داده است نه دوست روستایی‌اش![۱۸]

غافلگیریِ پایان داستان و جاذبهٔ شگفت آن که با کمک موسیقی و نور و دیگر «دستیاران» سینما شدتی مضاعف می‌گیرد در اصل در گروِ حرکتِ دوربین است که می‌تواند «دیدن محدود» را به تماشاچی دیکته کند.

پرواضح است که اگر تماشاچی از اول، ماجرا را بداند و دریابد که سرباز درواقع با دستکاریِ حقیقت، مشغولِ امتحان کردن نزدیکترین کسِ خویش است، عیار تأثیرگذاری فیلم به شدت سقوط کرده حتی به صفر نزدیک می‌شود.

اگر داستانی بر اساس این شگرد نوشته شود از سوی منتقدان ادبی ـ و البته به حق هم ـ متهم به ضعف در ساختمان طرح می‌شود و نویسنده‌اش مورد این سؤال واقع می‌گردد که چرا اطلاعات اساسی را از خواننده پنهان داشته است. در نقد ادبی، بسیاری از منتقدانِ نامی ایجادِ تعلیق و انتظار یا ایجاد غافلگیری از طریق پنهان کردن اطلاعاتِ اساسی یا دادن اطلاعات غلط به خواننده را، مردود دانسته‌اند. اما تماشاگر سینما چون از توانایی‌های دوربین آگاه است، حرکت نهایی دوربین و عرضهٔ کامل حقیقت را در زمان مقتضی می‌پذیرد. نیازی نیست که تماشاگران سینما همه تئوریسین و در این عرصه، صاحب نظر باشند تا بدانند که گاه دوربین دیدنی‌های مزاحم را «نادیده» می‌گیرد و دست به انتخاب می‌زند تا به تأثیر اثر سینمایی در مخاطب، عمق بیشتری بدهد.

بدیهی است که توانایی دوربین در خلق صحنه‌هایی از این دست، ابدی و دائم التأثیر نیست. کم نیستند منتقدانی در عرصهٔ سینما که روایت سینمایی براساس پس و پیش شدن دوربین یا استفاده از شگردهای مشابه را نمی‌پذیرند و در نهایت آن را به حساب ضعف سناریو و «حقه‌بازی» کارگردان می‌گذارند. نباید تعجب کنیم اگر برخی از تئوریسین‌های فیلم، آثار متکی بر شگردِ عقب‌نشینی دوربین در پایان اثر را موجب «یکبار مصرف» شدن فیلم بدانند و این کار را ـ آنهم به شکل محدود ـ فقط در

نقاشی‌های متحرک یا میان پرده‌های تلویزیونی مجاز بشمرند.

صرف نظر از آراء و عقاید نظریه‌پردازان و منتقدان سینما باید به قدرت دوربین در خلق موقعیت‌های دراماتیک و ایجاد جاذبه‌های بصری اذعان کرد. اصولاً شگرد به‌کارگرفته شده در داستان فیلم کوتاه «بازگشت» در عرصهٔ سینمای غیرداستانی نیز واجد کارایی است. می‌توان فرض کرد در فیلم یا گزارشی مستند شخصی را نشسته پشت میزی ببینیم که دربارهٔ بهداشت پاها در فصول گرم و سرد یا تاریخچهٔ «کشف» واختراع کفش و تکامل آن توضیحات سودمند و جالب‌توجهی به بینندگان می‌دهد و در پایان با عقب کشیدن دوربین و حرکت سوژه متوجه شویم که او خود پا ندارد یا بر صندلی چرخدار در پشت میز قرار گرفته است.

به‌هرحال راه برای چون و چرا کردن پیرامون این «شگرد» در حیطهٔ نقد ادبی، بازتر و موجّه‌تر از قلمرو نقد سینمایی است.

بی‌شک این «قدرت» سینمایی در ادبیات، معادل تمام و کمال ندارد، لیکن در حوزهٔ ادبیات ــ همان گونه که گفتیم ــ این کار شدنی است، اما با مقاومت ذهن خواننده روبرو خواهد شد. یکی از طنزنویسان کشور خودمان چند دههٔ پیش داستان مرد و زنی را نوشته بود به گونه‌ای که تا انتهای داستان خواننده فکر می‌کرد این زن و مرد در یک اطاق قرار دارند و نویسنده در پایان داستان، کار «زوم‌بک دوربین» را به عهدهٔ یک جملهٔ کوتاه گذاشته بود: «مرد در خانه‌ای واقع در شهر ری بود و زن در اطاقی در پطرزبورگ!»

همچنین در ادبیات ـ به ویژه در زبانهایی که افعال و ضمایر مذکر و مؤنث و خنثی ندارند مثل زبان فارسی ـ نویسنده می‌تواند در بستر توصیف از شیئی یا موجودی نامعیّن، ذهن خواننده را گمراه کند واو را به این گمان وادارد که توصیف‌ها و حوادث بر محور شخصیتی انسانی می‌گردد، ولی در انتها با یک اشارهٔ کوتاه ــ مثلاً به دُم یا پوزهٔ سوژه ــ حیوان بودن شخصیتِ اولِ داستان را برملا کند. این بازی غلط‌انداز در حیطهٔ جنسیت نیز امکان‌پذیر است. توصیفهایی که علی‌الظاهر از گفتار و کردار یک «مرد» عرضه می‌شود، در انتها به یک «زن» تعلق می‌گیرد و ایجاد شگفتی، طنز و حالات مشابه در خواننده می‌کند. خصوصاً در جوامعی که مردان در «جلو صحنه» فعالیتهای اجتماعی قرار دارند این شیوه، کارایی بیشتری دارد. فراموش نمی‌کنم معمایی راکه براساس همین نکته ساخته شده بود و چند سال پیش از رادیو مطرح شد و تعداد زیادی از شنوندگان را دچار سردرگمی کرد:

«پدر و پسری در یک تصادف رانندگی به شدت مجروح می‌شوند ـ بعد از انتقال آن

دو به اطاق عمل در بیمارستان، پزشکی که رهبر تیم جراحی است با دیدن پسر، فریاد می‌زند: به خدا این پسر من است!»

بله پاسخ این است که پزشک، مادرِ جوان زخمی و همسر مرد مجروح است. علی‌ایّ‌حال به نظر نگارنده، فیلمهایی که گره‌گشایی قصهٔ آنها در گرو یک حرکت دوربین ـ مثل زوم بک ـ است، شبیه به داستانها و حکایاتی است که گره پایانی آنها با سرانگشت عبارات زیبا یا کلمات قصار عارفانه یا نکته‌ای طنزآلود باز می‌شود. به این گونه داستانها در فصول پیشین اشاره کردیم و با ذکر نمونه، فقدان صلاحیت آنها را برای «فیلم» شدن باز نمودیم. در اینجا مجدداً اشاره می‌کنیم که داستان «فیلم» اگر تنها بر شاخ یک عبارت طنز یا جدی بچرخد فقط به کار یکبار دیدن می‌آید و بس. تماشای چندبارهٔ فیلمهایی با این مشخصه فقط در دانشکده‌های سینما و انجمن‌های سینمایی آنهم از سوی دانشجویان و کارشناسان و به اصطلاح اهل فن و عمدتاً با مقاصد فنی صورت می‌گیرد. برای مثال به خلاصهٔ یک فیلم کوتاه اشاره می‌کنیم:

شبانگاه زن و مرد پیری را در خانه‌ای شبح‌خیز می‌بینیم. موسیقی و نورپردازی بر احساس وجود موجوداتی نظیر جن و پری در خانه تأکید می‌کند. صدای در زدنی مشکوک به گوش می‌رسد. مرد در را با ترس و لرز باز می‌کند. هیچکس در کوچهٔ باریک و تاریک دیده نمی‌شود. باز می‌گردد. دوباره در می‌زنند. بر هراس و بیم زن و مردِ تنها، افزوده می‌شود. مرد دوباره در را باز می‌کند. هیچکس دیده نمی‌شود. بالاخره در بارِ سوم مرد وقتی در را باز می‌کند متوجه می‌شود که نخ سیاهی به کوبهٔ در بسته شده و کار، کار بچه‌های شیطانِ محله است. غرغرکنان ولی با چهره‌ای که ترس از آن رخت بر بسته به اطاق باز می‌گردد. پیر زن می‌پرسد:

جن بود؟

مرد جواب می‌دهد: نه! تخم جن بود![۱۹]

یقین دارم که بسیاری از خوانندگان، با خواندن این خلاصهٔ داستان دیگر رغبتی به تماشای فیلم آن نخواهند داشت و در آرشیو ذهن خود این خلاصهٔ داستان را در کنار انبوهی از جوکها و لطیفه‌های مشابه که در طول عمر خود شنیده‌اند، بایگانی خواهند کرد. بر این قیاس تماشای فیلم «بازگشت» که فشردهٔ آن در آغاز این فصل نقل شد نیز لطف چندانی نخواهد داشت. درحالی‌که یکی از ویژگی‌های ادبیات و سینمای اصیل، میل مخاطب برای خواندن و دیدن چندین و چندبارهٔ آن است. کم می‌توان یافت، ذوق سلیمی را که از مکرر خواندن غزلهای سعدی یا دیدن چند بارهٔ فی‌المثل فیلمی چون

«ساز دهنی» دچار ملال شود.

توان دوربین برای قاب گرفتن بخشی خاص از مرئیات و واداشتن تماشاگر به دیدن قسمتهایی که کارگردان می‌خواهد بی‌شک امتیاز بالایی برای هنر سینما بشمار می‌آید اما ادبیات نیز، دست بسته نیست. در وهلهٔ نخست، داستان‌نویس یا شاعر با انتخاب سوژهٔ خاص یا کلمه‌ای مورد نظر، انبوهی بی‌شمار از سوژه‌ها و کلمات دیگر را عملاً حذف می‌کند و ذهن مخاطب خود را درگیر موضوعات و مفاهیمی می‌کند که خود در نظر دارد. در گام بعد، هم قصه‌نویس و هم شاعر، برای تأکید بر نکته‌ای که در نقطهٔ طلایی ذهن خود دارد، از ابزارهای ادبی موجود یا ابزاری که خود خلق می‌کند، سود می‌برد.

در شعر و نثر اداتی که به کار «قصر» و «حصر» می‌آیند یک صفت یا یک حالت خاص را به سوژهٔ مورد نظر منحصر می‌کنند. این نکته در فصل‌های آینده تشریح خواهد شد. اما آنچه در اینجا گفتنی می‌نماید برتری نسبی قدرت دوربین بر «قلم» است برای خلق تعلیق و انتظار، فریب بیننده، ایجاد زبانی کنایی که نماد و استعاره‌های خاص را در بربگیرد، و تأکید بر نقاط مورد نظر از راههای گوناگون:

... بصیرت مبتنی بر تمهید قبلی، نوعی متفاوت از استعاره را می‌آفریند. به طور مرسوم، استعاره، نقطهٔ اتصال دو پدیده که دارای ماهیتی یکسان و ظهوری نامتشابه‌اند تعریف شده است. نحوهٔ به‌کارگیری ما از استعاره به گونه‌ای است که شخص درصدد کامل کردن ماهیت یکی به واسطهٔ دیگری برمی‌آید. به عبارت دیگر با بصیرت مبتنی بر تمهید قبلی، ماهیت را در ظواهر تصور می‌کنیم و اسرار مکتوم را در واقعیات. در یک صحنه از عملیات زیرزمینی که آغازگر آن دست به دست شدن چیزی است که به نظر دینامیت می‌آید، دوربین با نمای درشت در تعقیب دستهاست. فقط دستها را می‌بینید و هیچ چهره‌ای نشان داده نمی‌شود. قطعات از داخل جعبهٔ مقوایی بیرون آورده شده و از آنجا به دو طرف خطی که پارتیزانها تشکیل داده‌اند تقسیم می‌شوند. در انتهای یکی از خطوط، چاشنی فیوزها و غیره کارگزاری می‌شود. در انتهای دیگر مردی ناگهان کبریتی روشن می‌کند به یقین این امر سبب ایجاد شوک و تداعی پیش‌بینی یک انفجار است. اما به محض روشن شدن کبریت معلوم می‌شود که آن قطعه، دینامیت نیست، بلکه یک شمع است! یکی از چندین شمعی که در هنگام بارگیری دینامیتها در آن میان جایگذاری شده است. بنابراین هرچند در ابتدا ممکن است این شمع یک نماد قلمداد شود که به گونه‌ای آزاد تعریف شده. با این‌حال مبنایی در واقعیت دارد. سپس مردی که شمع را روشن می‌کند ــ مرد شمارهٔ یک صحنه ــ آن را در محفظه‌ای چوبی در بالای سر خود

قرار می‌دهد که سبب می‌شود صورتش در تاریکی فرو رود. با این شیوه این حس را القا می‌کند که به تابوتی عمودی تبدیل شده است ـ پیش‌بینی آنچه در شرف وقوع است. هیچ کدام از این مطالب به کلمات گفته نمی‌شود. در حال تخلیهٔ دینامیتها و جداسازی شمعها، یکی از پارتیزانها ناگهان این ایده را که شمعی به یاد بود همقطاران کشته‌شده‌شان روشن کنند، مطرح می‌کند. همقطاران دیگر به تبعیت از او دست به شمعها برده و با روشن کردن آنها و گذاشتن بر روی سرهایشان و ایجاد تابوتهای عمودی بیشتر نام همقطاران دیگر را که کشته شده‌اند، زمزمه می‌کنند. در نتیجه این دینامیتها، هنگامی که در پرتو فجایع یادآوری شده نگریسته شوند، تشخص تازه‌ای می‌یابند و این امر به طور مجازی در نتیجه استفاده از شمعهایی است که در مقام عناصر مقدس، این پرتوافکنی را انجام داده‌اند. ماهیت دینامیتها با تغییر آن به شمع آشکار می‌شود. در دست تروریست بی‌مسئولیت، دینامیت چندان تهدیدی برای ایجاد تأثر در میان همقطاران و یا در بهترین حالت، دلیلی برای سردرگمی سیاسی توده‌ها محسوب نمی‌شود. به این طریق دینامیت درصدد کامل کردن ماهیت دیالکتیکی خود با شمعهای مقدس است، به عبارت دیگر قطعات دینامیت در ماهیت همان شمع هستند! اگر این قطعات فقط منحصر به شمعها بودند که برای جنگ تدارک دیده شده بودند و نه وسیله‌ای برای برپایی یک شب‌نشینی، استعاره‌ای وجود نمی‌داشت، بلکه فقط یک حقّهٔ کوچک سینمایی در پیش روی داشتیم. بدون بُعدی که واقعیتی مسلّم را اعتلا بخشد، ماهیتی نمی‌داشتیم که وجود متوجه آن شود. بنابراین به‌کارگیری شمع بیهوده نیست. شمعها واقعیتی مسلّم را در مورد کاربرد و استفاده‌های نادرست از دینامیت بیان می‌دارند.[۲۰]

این گونه تفسیرهای نمادین و استعاری از سینما علاوه بر رساندن میزان توانایی‌های این هنر، یادآور نوعی تفسیر ادبی از تصاویر متحرک بر پردهٔ ساکن جادویی است. سینما نه تنها در طرح داستانی و شگردهای روایی با ادبیات همخونی و همخوانی دارد، بلکه در توسل به شیوه‌های بلاغی و در عرصه‌های معانی و بیان و صناعات بدیعی همسایهٔ صمیمی ادبیات است و حاصل این همسایگی، همکاسگی و بهره‌های تام و تمام بردن از هنری است که دار و ندار خود را در طبق اخلاص نهاده و تقدیم دوستی کرده که در جاده‌های شکوه و افتخار گام می‌زند و دیده‌ها را مسحور برازندگی‌های شگفت‌آور خود می‌کند. سینما و ادبیات دو شکل از اشکال متکامل هنری هستند و «هر شکل هنری زبان خاص خود را دارد.. این زبان در عین شباهت به زبان دیگر هنرها، یگانه و بی‌نظیر است.»[۲۱]

تشخص و تفرد ادبیات هم هرگز تحت‌الشعاع تکامل سینما و زبان خاص آن قرار نمی‌گیرد. به عبارت دیگر این دو سخنگو به زبان هنر، هر کدام لهجه و تکیه‌های خاص خود را دارند در عین اینکه از مفردات واژگانی و ترکیبهای خاص مربوط به «منطقهٔ» خود نیز بهره می‌برند. برای مثال سینما به لحاظ سرشت فیزیکی خود نمی‌تواند در ظلمت محض شکل بگیرد. شما برای فیلمبرداری از شب مطلق هم بی‌شک به منبع یا منابع نوری احتیاج دارید. حال این منابع ممکن است پروژکتورهای کوچکی باشد که دستاورد پیشرفتهای تکنولوژیک است یا پروژکتورهای طبیعیِ ستارگان که نور برخی از آنها در زمان هبوط آدم بر زمین، ساطع شده و در قرن بیستم به صفحهٔ حساس تعبیه شده در دوربین‌های فیلمبرداری ما می‌رسد. این پروژکتور حتی می‌تواند سیگاری باشد که به تاریکی شنها بخشیده می‌شود! سینما به نور وابسته است همان گونه که موجود زنده به اکسیژن![۲۲]

به هنگام تولد ـ ثبت فیلم ـ از بندناف نور تغذیه می‌شود و به هنگام حیاتِ بعد از مرحلهٔ جنینی ـ نمایش فیلم ـ نیز از دهان نور، لقمه‌های قوّت و انرژی و شور می‌گیرد. و این درحالی است که یکی از فرزندان برومند ادبیات یعنی شعر می‌تواند از تاریکی مطلق حکایت‌های نورانی کند. مولانا برای اینکه غفلت بشری و نارسایی حواس مادی او را تبیین و تشریح کند، «کلید» تمثیل را در تاریکی می‌زند:

پیل اندر خانهٔ تاریک بود　　عرضه را آورده بودندش هنود...

خواننده این تاریکی مطلق را می‌پذیرد و قبول می‌کند که هر کس زیر لوای این ظلمت، عضوی از این پیل را لمس کند، به تمامی آن جانور را به شکل عضو لمس شده می‌بیند. یا روستایی مردی که نماد انسان غافل است گاو خود را در آخور تاریک می‌بندد و شیری گاو او را می‌درد و بر جایش می‌نشیند. در تاریکی محض این آخور، روستایی به خیال اینکه گاو خود را نوازش می‌کند گستاخانه و بی‌خبر دست بر اعضای شیر می‌مالد:

روستایی گاو در آخور بست　　شیر، گاوش خورد، بر جایش نشست
روستایی شد در آخُر سوی گاو　　گاو را می‌جست شب آن کنجکاو
دست می‌مالید بر اعضای شیر　　پشت و پهلو ـ گاه بالا، گاه زیر

سینما عاجز از خلق این مکانِ نمادینِ غرق در تاریکی است. اما شاعر با تعهد یک قید زمانی مثل «شب» به سهولت، این ظلمتکدهٔ رمزی را می‌آفریند.

گفت شیر: ار روشنی افزون شدی　　زهره‌اش بدریدی و دل خون شدی
این چنین گستاخ زان می‌خارَدَم　　کو درین شب گاو می‌پنداردم![۲۳]

شیر یا دیگر حیوانات و اصولاً تمام موجودات غیر بشری در سینما قادر به تکلمی از این مایه، طبیعی و راحت نیستند. حتی نردبانِ بلند انیمیشن نیز نمی‌تواند سینما را توان آن دهد که بر بامِ بلند تمثیلی از این دست برآید بی‌آنکه پایش بلغزد و با سر بر سنگفرش بی‌ترحمِ ناکامی، سقوط کند.

رمان‌نویس با توسل به شیوهٔ روایت «دانای کل» به آسانی رواید ورود به تمام قلمروهای ممنوع از روح انسان گرفته تا درون هستهٔ تک یاخته‌ای اولیه را می‌گیرد. اما یک هزارم این مهم ــ حتی با شفاعت و پادرمیانی شگردهای مبتنی بر تکنولوژی و جلوه‌های ویژهٔ کامپیوتری و غیرکامپیوتری ــ برای سینما ممکن نیست.

با تمام این اوصاف، سینما هم توانایی‌های خاص خودش را دارد که با تکیه بر آنها در عرصهٔ چشمگیری و جلبِ نظر، ادبیات را پشت سر می‌گذارد. انسان با «دیدن» احساسِ مشارکت در هستی می‌کند. در او این حس زنده می‌شود که جزئی از محیط و عناصر تشکیل‌دهندهٔ آن شده است. به همین دلیل است که سینما و تماشای فیلم، قوی‌ترین وسیله برای رجوع دادن انسان، به حس زندگی و انسان بودن اوست. این حس در هنگام تماشای فیلم در سینما به شکل یک حزن یا شادمانی ناگهان که از درون بیننده می‌جوشد و منشاء روشن و صریحی ندارد جلوه می‌کند و هنگام خروج از سینما به شکل شگفتیِ خارج شدن از دری که از آن وارد نشده و تاریک دیدنِ هوا نسبت به زمان ورود به سالن نمایش، تداوم می‌یابد.

باید توانایی‌ها، نقاط اشتراک و نقاط تمایز این دو هنر را تحلیل و تشریح کرد تا سواد بصری در کنار سواد ادبی در جامعه رشد کند و چنین نباشد که سینماگری آوانگارد در هنگام گفتگو از ادبیات کشورش به ملودرام‌های ادبی که خاص دورانِ نوبلوغان دبیرستانی است رأی دهد و شاعرِ نوآور ما در هنگامِ قضاوت دربارهٔ سینما جانب فیلمفارسیِ زمان خود را بگیرد.

در این زمینه، توسل به حکم‌هایِ کُلّی و خطابه‌های حماسی به نفع یا ضرر این یا آن هنر، بی‌فایده است. سودی ندارد اگر منتقدی طرفدار سینما بگوید که «مارکز کاری نکرده است جز سینمایی کردن رمان»، یا ادیبی اظهار نظر کند که «سینما و شگردهای نوین آن چیزی غیر از گرته‌برداری از شیوهٔ سیال ذهن ادبی یا رئالیسم جادویی طلایه‌داران رمان نو نیست.»

ذات هنر با «تظاهرات» و بالا بردن پلاکاردهایی از این دست، بیگانه است:

«سینما کوری است که در تاریکی مطلق راه می‌رود و ادبیات عصایی از نور در دست

این کور!»

یا:

«سینما شبیه‌ترین هنرها به انسان است. انسانی سالم و با نشاط که از سلامت کامل برخوردار است و از تمام حواس ظاهری و باطنی خود به نحو احسن سود می‌برد. اما ادبیات، انسانی است نامرئی که فقط صدایش شنیده می‌شود!»

معانی و بیان و زندگی روزمره

برای پاسخ به تقاضاهای مکرر «شکم بی‌هنر» و به منظور برقرار کردن همزیستی مسالمت‌آمیز بین روده‌های بزرگ و کوچک وارد ساندویچ فروشی می‌شوم. صاحب مغازه، ساندویچی لاغر میان را به دستم می‌دهد و من در لحظه‌ای کوتاه، در ذهن مشغول بررسی علل عینی و ذهنی تکیدگی روزافزون پدیدهٔ «ساندویچ» می‌شوم که صدای آرامِ مشتری قبلی که پشت میز «حساب» ایستاده مرا متوجه خود می‌کند. این مشتری که از ظاهرش پیداست که از طنزنویسان معاصر نیست و در ستونِ فکاهی هیچ جریده‌ای قلم نمی‌زند و در هیچ دانشگاهی «علوم بلاغی» تدریس نمی‌کند؛ در پاسخِ صاحب مغازه که می‌پرسد: چه داشتید؟ با خونسردیِ کامل جواب می‌دهد: یک نوشابه و دو نخ ساندویچ!

در سواری مسافرکش نشسته‌ام و پشت چراغ قرمز، شنوندهٔ گفتگوی رانندهٔ سواری با دوست کنار دستی‌اش:

چرا با ماشین خودت به شمال نمی‌روی؟

با ماشین خودم؟ (با دستمال عرقش را پاک می‌کند) چهار تا لاستیکم صافِ صافه، عین دل مؤمن!

متوجه آمبولانس نعش‌کشی می‌شوم که کنار ما توقف کرده است. از کنارِ سر راننده آمبولانس آینهٔ بالای سرش را می‌بینم که در گوشهٔ آن این نوشته چسبانده شده است: «من رفیق گریه‌هاتم!»

در کلاس درس برای ساکت کردن مناطق «خودگردان!» و بحرانی کلاس مجبور به تذکر می‌شوم: جداً از دانشجویان عزیزی که با درس‌دادن بیجا مزاحم حرف زدنشان هستم، معذرت می‌خواهم!

در ردیف صندلی کناری اتوبوس دو مرد پا به سن گذاشته که به نظر می‌رسد

بازنشسته هم باشند با هم از گرانی نرخ دندانپزشکان گپ می‌زنند. می‌شنوم که یکی به دیگری ـ به عنوان راه‌حل نهایی ـ می‌گوید: باید همهٔ دندانها را کشید و جایش منقار گذاشت!

در مقام مشاور ادبی دعوت می‌شوم به جلسه‌ای که شرکت‌کنندگانش یا اهل قلم‌اند یا اهل دوربین. یکی از حضار که برای من ناشناس است مدام با نظر دیگران مخالفت می‌کند و برای توضیح مخالفت خود به تکرار همان حرفهایی که با آنها «مخالف» است، می‌پردازد! وقتی حرف می‌زند تلفنِ موبایلش را به مثابهٔ برهانی قاطع به سمت این و آن تکان می‌دهد. از رئیس جلسه می‌پرسم ایشان هم فیلمساز هستند؟ در پاسخم ــ با لبخندی جهانشمول ــ می‌گوید: نخیر ایشان فیلم سوزند!

بعداً می‌فهمم که طرف چند فقره فیلم ناکام ساخته ــ و به تعبیر رئیس آن جلسه سوخته! ــ و اینکه به عنوان مشاور نیمه مخفی، مددرسان دست‌اندرکاران ممیزی فیلم و سناریوست!

در تمام مواردی که ذکر شد شاهد کاربُرد «غیررسمی» معانی و بیان و بدیع در زندگی روزمره هستیم. برخی از این موارد زاییدهٔ قدرت خیال است و برخی زاییدهٔ رعایت تناسب و برخی ناشی از هر دو.

خیال و کارکردهای متنوع آن زیربنای علم بیان است و رعایت تناسبِ «موضوع» با سخنانی که دربارهٔ آن گفته می‌شود از مبانی علم معانی است. ثمرهٔ آمیزشِ این دو و رعایت هر دو سوی این معادله، برخورداری از بلاغت وفصاحت در سخن گفتن، به قصدِ ابلاغِ هرچه بهتر پیامِ مورد نظر است.

در سوژهٔ ساندویچ‌های تکیده، نیروی خیالِ مشتریِ با ذوق، ایستگاههای مختلفی را طی و خلاصه کرده تا به عبارت نهایی رسیده است. برای تشبیه ساندویچ لاغر، ذهن مشتری یک «مشبهٌ به» شناخته شده و عمومی و مناسب یعنی سیگار را برگزیده که هم واجد صفت نازکی است و هم برخوردار از صفت کوتاهی.

ذهن مشتری ابتدا با کشف این «شباهت»ها به تشبیه می‌رسد که از مباحث عمدهٔ علم بیان ــ هم در ادبیات و هم در سینما ــ است. تشبیه در تئوری بلاغت، مبتنی بر ادعای همانندی است. به شکل خام و اولیه، مشتری می‌توانست به صاحب مغازه بگوید: ساندویچ‌های شما مثل سیگار، لاغر و کوتاه است! اما ذهن او در این عبارت، مبالغه و ایجاز مطلوب را سراغ نمی‌کند.

در فرض بعدی با حذف برخی از ارکان تشبیه همچون ادات تشبیه ـ مثل ـ و وجه شبه ـ نازکی و کوتاهی ـ می‌توانست به تشبیهی بلاغی‌تر برسد و با لحن استفهامِ توبیخی از صاحب مغازه بپرسد: این ساندویچ است یا سیگار؟!

اما تشبیه یا ادعای همانندی، ذوق او را ارضا نمی‌کند، ازاین‌رو متوجه استعاره یا ادعای یکسانی می‌شود. یعنی از دو فرضِ گفتاری زیر، دومی را برمی‌گزیند:

۱) این ساندویچ مثل سیگار است!

۲) این (ساندویچ نیست) خودِ سیگار است!

وی عبارت دوم را با انتخاب هوشمندانهٔ واحد شمارشِ سیگار ـ نخ ـ به عنوان قرینهٔ سخن استعاری خود، به شکل زیر، موجز، مؤثر و طنزآلود می‌کند:

یک نوشابه و دو نخ ساندویچ!

تمام این فعل و انفعالات در زمانی معادل با کسری از ثانیه در «ذهن» صورت می‌گیرد.

در مثال «لاستیکهای ساییده» شاهد یکی از انواع تشبیه هستیم که به آن تشبیه محسوس به معقول گفته می‌شود. لاستیکهای ساییده ـ محسوس ـ تشبیه به دل مؤمن ـ نامحسوس یا معقول ـ شده و «صافی» به عنوان وجه شبه اراده گردیده است. آنچه مایهٔ قوّت و تازگی این تشبیه است به طور کلی «مشبهٌ به» غیرعادی و معقول آن یعنی «دل مؤمن» است.

در سوژهٔ «آمبولانس» تناسب عبارت انتخاب شده از سوی رانندهٔ نعش‌کش و نیز غیرمستقیم بودن آن، نوعی بلاغت رفتاری را که مبتنی بر بلاغت گفتاری است به وجود آورده است. تسلیت گفتن و ابراز همدردی با استفاده از یک «قرارداد» بالنسبه شایع، به ظرافت و قدرت پیام می‌افزاید. فی‌المثل اگر جای این پیام را با عبارت معادل آن ـ تسلیت می‌گویم! ـ عوض کنیم، زبان هنری تا سطح زبانِ «رفع نیاز» سقوط می‌کند. و اگر به جای پیام اصلی مثلاً عبارت «هر چهره‌ای با لبخند، زیباتر است» را بگذاریم، به «بلاغت منفی» و تا حدودی نقص غرض و به اصطلاح «اخلال در پیام» و ضعف کلام یا متکلم ـ که از عیوب بلاغت و فصاحت است ـ خواهیم رسید.

در سوژهٔ «فیلمسازی و فیلمسوزی»، هم شاهد عملکرد قدرت خیال هستیم و هم ناظر بر رعایت دو سویهٔ تناسب. این «سوژه» زاییدهٔ بازی خلاق با کلمه و ایجاد معانی تازه از طریق تداعی الفاظ و حاوی آمیزه‌ای از مباحث بیان و مباحث معانی و همچنین مباحث علم بدیع است.

ایجاز در این سوژه در کامل‌ترین شکل ممکن ظاهر شده است و به لحاظ برخورداری از ایجاز و تناسب لفظ با آنچه مراد گوینده است، مباحث علم معانی، مطرح می‌شود. و به لحاظ تشبیه عمل شخص مورد نظر به «سوختن فیلم» نه «ساختن فیلم» پای علم بیان به وسط کشیده می‌شود.

اما ساختن به معنی ایجاد کردن و سوختن به معنی کنایی از بین بردن، ناظر بر نوعی تضاد ــ کنتراست ــ معنایی است که به قلمرو علم بدیع تعلق می‌گیرد. چه در نوشتار و چه در گفتار و چه در صورت بصری این دو یعنی نشان دادن ــ تئاتر و سینما و نقاشی و... ــ رعایت ذوق‌مندانهٔ معانی و بیان و بدیع به غنا و ماندگاری اثر خواهد انجامید.

از آنچه تا اینجا گفته شده می‌توانیم به تفاوت دوگونه از زبان پی ببریم:

۱) زبانی که دغدغه‌اش رساندن هرچه سریعتر خواسته و مطلوب ـ و صرفاً به قصد رفع نیاز ـ است. جملاتی مثل: «کتاب را بده!»، «حسودی مکن!» و «تسلیت عرض می‌کنم!» و نظایر آن به طیف این زبان، تعلق می‌گیرد (زبان روزمره).

۲) زبانی که علاوه بر رفع نیازهای احتمالی به زیبا کردن، عمیق ساختن و همیشگی کردن پیام نیز مصرانه نظر دارد. زبان همهٔ هنرها در این طیف زبانی جای خواهد گرفت (زبان هنری).

زبان روزمره به میزان برخورداری احتمالی از ویژگیهای زبان هنری، تأثیرگذارتر و ماندگارتر خواهد شد و بر این قیاس، زبان هنری نیز به میزان نزدیک شدن به زبان روزمره، از قدرت تأثیرگذاری و توان ماندگاری‌اش کاسته خواهد گشت.

در فصول بعدی، به تفصیل می‌کوشیم در بستر مقایسهٔ معانی و بیان و بدیع در دو شاخهٔ هنر ــ ادبیات و سینما ــ این نکته را تبیین کنیم که زبان هنری موجودیت خود را مدیون «غیرمستقیم» بودنِ خویش است، و نیز علومی چون معانی و بیان، یکی از تقویت‌کننده‌های این توانِ مبارک یعنی ابلاغ «غیرمستقیم» پیام و گفتنی و مقصود. و «ادبیات و سینما» با حفظ و تقویت هنرمندانه و غیرمتکلف شگردهای بلاغی، استقلال و دوامِ زبانِ گیرا و مؤثر خود را هرچه بیشتر تضمین می‌کند. و پیشاپیش لازم می‌دانیم به عنوان هشدار از در غلتیدن به ورطهٔ «صنعت‌زدگی» و «شگردمداری» بگوییم که «صنعت» و «شگرد» به انجام رساندن کار خطیر هنر را آسان می‌کند اما خود، هنر به وجود نمی‌آورد. همان گونه که چاشنی به طعام، طعم و طراوت می‌بخشد اما از انبوهی نمک و دارچین و فلفل هیچ سفره‌ای رنگین و هیچ شکمی سیر نخواهد شد!

بیان در ادبیات و سینما

صائب تبریزی که از بزرگانِ سبکِ مضمون‌یابی و نازک خیالی است و «خیال تازه» را در کیفیت بخشی و قوّت و گیرایی همچون «شراب کهنه» می‌داند در یک منولوگ درونی به دغدغهٔ خود و دیگر شاعران و هنرمندان پیرامون «ته کشیدن» مضامین و بیم از خشکیدن چشمهٔ کشف و شهودِ شاعرانه، بدین شکل پاسخی آرام‌کننده و امید بخش می‌دهد:

یک عمر می‌توان سخن از زلفِ یار گفت　　در بند آن مباش که مضمون نمانده است!

این ادعای صائب به پشتوانهٔ نیروی خیال و دامنهٔ عملکردِ تا بی‌نهایت گستردهٔ آن مطرح می‌شود.

صائب می‌داند که با برخورداری از دریچه‌های تازه‌ای که خیال خلاق بشر می‌گشاید، پیش از او با «زلف» مضمون‌های بدیع فراوان ساخته شده است و پس از او نیز رشتهٔ نازک اما مستحکم این خلق مضامین تا ابد ــ بی آنکه گسسته شود ــ کشیده خواهد شد.

فردوسی در اثر جاودانهٔ خود، آنجا که زالِ جنگجو و سپاهی به پای قصر رودابه می‌آید و در پی جُستن راهی برای رسیدن به معشوق است از زبان رودابه که گیسوان بلند خود را از پنجره به زیر آویخته است؛ خطاب به زال می‌گوید:

بدان پرورانیدم این تار را　　که تا دستگیری کند یار را

این نوعی مضمون‌سازی با زلف و متناسب با صحنه‌ای تغزلی است. کمند برای مرد سپاهی عنصری شناخته شده و کارایی‌اش برای صعود به بلندی‌ها به اثبات رسیده است. نیروی خیال فردوسی با رعایت همهٔ این تناسبها غیرمستقیم زلف رودابه را به کمند تشبیه می‌کند و از آنجا که صحنه بزمی است و نه رزمی ــ همان گونه که شبلی نعمانی می‌گوید ــ موسیقی کلمات و الفاظ به کار رفته در بیت، کاملاً نرم و آهنگین است

و در آن از اصواتِ خشن خبری نیست. بر اهل فن پوشیده نیست که در ایجاد این همنوایی و هارمونیِ موسیقایی، تکرار حرف (ر) بار اصلی مقصود را به عهده گرفته است.

سعدی برای مضمون ساختن با زلف هم از استعارهٔ «کمند» کمک می‌گیرد و هم چنگ در ریسمان جناسی خوش آهنگ می‌زند:

هر خم از زلف‌پریشان تو زندان دلی است تا نگویی که اسیرانِ کمند تو کمند!؟

نظامی پیشتر از سعدی در توصیف گیسوان شیرین در منظومهٔ بلند پایهٔ «خسرو و شیرین» با توسل به تشبیه و زبانی حماسی و درشتناک با «زلف» مضمون آفرینی کرده است:

به گیسوی رسن وار از پسِ پشت چو افعی هر که را می‌دید می‌کشت!

کیمیاگر بزرگ الفاظ و ساحر عرصه‌های تصویرگری، حافظ، با زبان خاص خود این گونه گرهی تازه از مضمونی قدیم می گشاید:

ززیر زلف دو تا چون گذر کنی بنگر که از یمین و یسارت چه سوگوارانند

در زلف چون کمندش ای دل مپیچ کانجا سرها بریده بینی بی جرم و بی‌جنایت!

پس از ظهور سبک هندی، شاعران این سبک از زاویه‌های تازه به ثبت نماهای ریز و درشت از «زلف» مشغول می‌شوند. غنی کشمیری می‌گوید:

عمرم به کوچه گردی زلفش بسر رسید این راه مارپیچ به پایان نمی‌رسد!

و بیدل دهلوی در نهایت نازک خیالی «زلف» را دستمایهٔ ساختن تصاویری رنگارنگ می‌کند:

دل به زلف یار هم آرام نتوانست کرد این مسافر منزلی در شام نتوانست کرد

باید همه تن دل شد و آشفت و جنون کرد تا محرم گیسوی سیاه تو توان شد!

به زلفش بسته‌ام دل از مضامینم چه می‌پرسی دو عالم معنی باریک قربانِ سرمویش!

این همه مضمون آفرینی از مستمسک یگانه‌ای چون «زلف» تنها به یمن برخورداری از کشفهای تازه به تازه‌ای است که قدرت خیال در اختیار کارگردانان مؤلفِ عرصهٔ کلام ــ شاعران خلاق ــ قرار می‌دهد.

اگر نیروی خیال نبود موتیو «ابرو» در حد «خنجر»های کهنه باقی می‌ماند و به مرور

زمان «زنگ» می‌زد و برندگی این خنجر فدای تکرار مکررات می‌شد و حافظ نمی‌توانست با تکیه بر عمود بلند «ایهام» نقش تازه‌ای برای ابرو بیافریند و از پس حفظ آبروی کلام برآید و بفرماید:

رقیبان غافل و ما را از آن چشم و جبین هر دم هزاران گونه پیغامست و حاجب در میان ابرو!

نیروی خیال است که بیدل را به آوردن صفتی محسوس برای موصوفی نامحسوس رهنمون می‌شود و از این رهگذر بیانی شگفت و بی‌نظیر را در توجیه خمیدگیِ ابرو پدید می‌آورد:

ابرویِ یار بار تواضع نمی‌کشد خم در بنای تیغ، غرور خمیده است!

نقش دوگانهٔ خیال هم در پدید آوردن معانی متعدد از یک «سوژهٔ» واحد و هم در پدیدآوردن تعابیر مختلف از یک «معنی» یگانه، در عرصهٔ ادبیات و سینما بیش از این نیازی به تأکید ندارد. در عرصهٔ «سینما» هم می‌توان تا ابد سخن از «زلف یار» گفت به شرط آنکه مدام زاویه‌های نگرشی تازه را کشف کرد و دوربین را وسیله‌ای انعطاف‌پذیر برای ثبت تازه به تازهٔ این کشفهای خیالی قرار داد.

فی‌المثل در سینما کارگردانان ــ با مایه‌های هنری متفاوت ــ تعابیر تصویری متفاوتی می‌توانند از «مرگ» ارائه کنند. در صحنه‌ای که بیان به پایان رسیدن احتضار و مرگِ شخصی خفته در بستر، ضروری می‌نماید کمتر کارگردانی فقط به دیالوگ بسنده می‌کند و فی‌المثل از زبان یکی از حاضران می‌گوید: خدا رحمتش کند، تمام کرد!

این شیوه، در سینما ابتدایی‌ترین شکل بیان است که در آن وظیفهٔ «تصویر» تماماً به گُردهٔ «کلام» تحمیل شده است.

در همین صحنهٔ فرضی، یک نمای درشت از قرآن یا انجیل که بسته می‌شود، می‌تواند همین معنی را به بیننده منتقل کند. خاموش شدن شمعی در میزانسن یا برش نما از پلک‌های برهم آیندهٔ شخص محتضر به نمایی از فرو نشستنِ فواره‌ای بلند، گونه‌ای دیگر از بیان تصویری «مرگ» به زبانِ سینماست. همچنین توقف تدریجی پاندول ساعت ــ رمز زمان ــ شیوه‌ای شناخته شده برای بیانِ همین معنی است. در اپیزود دوم «دستفروش» حرکت آهسته و کند شوندهٔ پاندول ساعت دیواری و موسیقی ماورایی، از مرگ یا «تولد یک پیر زن» حکایت می‌کند.

در همین صحنه دوربین ممکن است از پنجرهٔ بزرگی که مشرف به محل بازی کودکان است بادبادکی را نشان دهد که کله زنان به زمین سقوط می‌کند یا با پاره شدن نخ، در لابلای ابرها گم می‌شود. انتخاب یکی از این دو وضعیت تصویری به «دیدگاه» کارگردان

بستگی دارد. زیرا هر کدام تفسیر متفاوتی از مرگ را به بیننده القا می‌کند. مثلاً، برش از پلکهایی که برهم می‌آید به نمایی که در آن سوسکی با ضربهٔ دمپایی له می‌شود، حاوی تفسیری مادی یا لااقل بدبینانه از فلسفهٔ زندگی و مرگ انسان است.

در «نوبت عاشقی» همزمان با افتادن طناب به گردنِ مردِ «محکوم» یوغِ مال بند از گردن اسب برداشته می‌شود. این سکانس در کُل، حاملِ تشبیهی است مبتنی بر این نکته که انسان عاشق چون اسبی است که با مرگ از گاری زندگی مادی جدا شده و آزاد می‌دود! بیان ادبی‌تر و موجز این معنی عبارت است از: مرگِ عاشق، رهایی اوست!

عرفای ما همچون فلاسفهٔ مکتب نو افلاطونی، به کرّات روح انسان را به پرنده و جسم او را به قفس تشبیه کرده‌اند. اگر کارگردانی همین دیدگاه را داشته باشد، می‌تواند در صحنهٔ مرگ یا از پس‌زمینهٔ قفسی که پرنده‌ای آن را ترک می‌کند استفاده کند، یا برشی بزند از نمای واپسین لحظات احتضار به نمای پرنده‌ای که از قفس به آسمان می‌پیوندد. بدیهی است که این شیوه‌های بیانی تا حدی به نظر ساده و ابتدایی می‌آید اما چون غرض ما روشن کردن مسئله از بیخ و بن است گزیری از مثالهای ابتدایی نداریم.

فیلمسازی که درپی تمثیل‌های تازه‌تر است و تشبیه تکراری «روح و مرغِ قفس» پاسخگوی سطح ذوق مطلوب او نیست، طبعاً به سمت آفریدن «مشبهٌ به»های تازه‌تر می‌رود. او اگر با فلسفهٔ ملاصدرا آشنا باشد، شاید در سکانس «احتضار شخصیت» نماهایی از جان دادن او را به نماهایی از شکسته شدن پوستهٔ تخم‌مرغ و بیرون آمدن تدریجی جوجه از درون آن، برش بزند. زیرا ملاصدرا کیفیت تکاملی مرگ را که همان، تولّد دیگر است با تمثیل بیرون آمدن جوجه از تخم‌مرغ، تقریبِ به ذهن می‌کند.

آنچه در اینجا برای ما اهمیت اساسی دارد و درپی تأکید بر آن، فرض‌های گوناگون را مطرح می‌کنیم، ادای معنی واحد به شکل‌های گوناگون یعنی موضوع علم بیان است.

در اکثر کتاب‌های معانی و بیان و رساله‌هایی که درباب بلاغت، نگارش یافته‌اند، کم و بیش به تعاریف یکسانی از این علم برمی‌خوریم:

«علم بیان، علمی است که به وسیلهٔ آن می‌توان یک معنی واحد را به طرق مختلف ایراد کرد بر وجهی که بعضی از آن طرق در دلالت بر معنی از بعض دیگر واضح‌تر باشد، بنابراین اگر کسی معانی مختلف را با الفاظِ مختلف بیان نماید یا معنی واحد را با الفاظ مختلف بیان کند و بعضی از بعض دیگر واضح‌تر نباشد بلکه مترداف باشد او را بیانی نمی‌گویند».[۲۴]

بدیهی است که **تعریف فوق تعریف علم بیان در عرصهٔ مهارتهای گفتاری و نوشتاری**

است. و ما اگر ـ با اندکی تسامح ـ بپذیریم که معادل کلام در سینما، تصویر یا به تعبیر دقیق‌تر «کوچکترین سلول مونتاژی» یعنی «نما» است، و «... در جهان سینما که به صورت نماهایی سرشکن شده و هیئت پذیرفته، امکان تأکید بر همهٔ جزئیات وجود دارد، نما همان آزادی فطری و لاینفک واژه‌ها را در اختیار می‌گیرد.»[۲۵]، می‌توانیم در غالب موارد لفظ «کلام» را در تعاریف گوناگون از علم بیان به تصویر یا نما تغییر دهیم و به طور کلی تعریف مورد قبول از علم بیان سینمایی عرضه کنیم و بگوییم:

«علم بیان سینمایی، علمی است که به وسیلهٔ آن می‌توان یک معنی واحد را به طرق مختلف نشان داد بر وجهی که بعضی از آن طرق در دلالت بر معنی از بعض دیگر واضح‌تر باشد. بنابراین اگر کسی معانی مختلف را با تصاویر ـ نما یا سکانس‌های ـ مختلف نشان دهد یا معنی واحد را با تصاویر گوناگون، مجسم نماید و بعضی از بعض دیگر واضح‌تر نباشد بلکه مترداف باشد او را بیانی نمی‌گویند.»

توضیحاً می‌افزاییم که خیال یکی از عناصر اصلی و اساسی در متن ادبی و نمایشی است. زیرا متکلم و نمایشگر با تکیه بر خیال، چیزهایی از خود بر معنی واقعی و حقیقت موضوع می‌افزاید و به تصویر، بُرد و وسعت بیشتری می‌دهد و از این راه معنی و مقصود مورد نظر خود را در ذهن شنونده و خواننده ـ یا بیننده ـ به اهتزاز درآورده، بدان برجستگی می‌بخشد. این اضافات خیالی که بر معنی واقعی افزوده می‌شود و آشکار کردن آنها به صورت‌های مختلف، همان اسلوب‌هایی است که از آنها در علم بیان، بحث می‌شود و این اسلوب‌ها در وضوح و دلالت بر معنی و مقصود با هم اختلاف دارند.

مثلاً می‌گوییم:

۱) زید، بخشنده است.

۲) زید، دریای بی‌کرانه‌ای است.

و هر دو تعبیر به معنی مورد نظر که همانا بخشندگی زید باشد منجر می‌شود. اما این دو تعبیر در اسلوب با هم تفاوت دارند. زیرا صورت شمارهٔ (۱) خالی از تشبیه و نیز خالی از نیروی تأثیرگذارنده در مخاطب است. حال آنکه صورت شمارهٔ (۲) تشبیه است و در مخاطب، تأثیرگذار.

این دو صورت بیانی در وضوح و روشنیِ دلالت بر معنی مقصود نیز با هم تفاوت دارند. زیرا مبالغه‌ای که در صورت (۲) احساس می‌شود در روش یا اسلوب صورت شمارهٔ (۱) وجود ندارد.

برای بیان فی‌المثل شجاعت زید ـ این بازیگر قدیمی در عرصهٔ صرف و نحو و

بلاغت ـ به صورت‌های زیر نیز می‌توان عمل کرد:

۱) زید شجاع است.

۲) زید در شجاعت مثل شیر است.

۳) زید، شیر است.

۴) (برای نقل ملاقات با او)... شیری را در حمام دیدم!

۵) زید حریفان را یک لقمه می‌کند (یا می‌درد)!

شک نیست که دلالت این عبارات بر این معنی ـ شجاعت زید ـ مختلف است از لحاظ وضوح و خفا و همچنین متفاوت است از لحاظ مبالغه و در نتیجه، تأثیرگذاری بر مخاطب.

در کتاب *بیان* دکتر شمیسا شاهد تلفیق تعاریف قدیمی با مثال‌های امروزی و تأکید بر نقش قوهٔ تخیل در گوناگونی شیوه‌های مختلف بیانِ معنی واحد هستیم:

«بیان، ایراد معنای واحد به طرق مختلف است مشروط بر اینکه اختلاف آن طرق، مبتنی بر تخییل باشد. یعنی لغات و عبارات به لحاظ تخییل نسبت به هم متفاوت باشند.»

در تعریف فوق «مبتنی بر تخییل» بودن جایگزین «تفاوت وضوح و خفا» در تعریفهای سنتی شده است و این جایگزینی مناسبی است زیرا در اصل، درجهٔ تخییل در طرق گوناگون، تعیین‌کنندهٔ درجهٔ وضوح یا خفای مطلب است.

در ادامهٔ تعریف مذکور می‌خوانیم:

«مثلاً به جای صورت او زیباست می‌توانیم بگوییم: چهرهٔ او مثل ماه است یا گل است. اما اگر به جای این عبارت اخیر بگوییم صورت او مثل وَرداست، بیانی نیستیم، زیرا گل همان وَرْد است و از نظر تخییل، بین آنها تفاوت نیست. همچنین اگر به جای او بخشنده است بگوییم او جواد است یا سخی است، وارد علم بیان نشده‌ایم زیرا به دلالت مطابقه، واژه‌های هم معنی را به جای هم جایگزین کرده‌ایم. اما اگر در همین معنا بگوییم: او گشاده دست است، یا در خانه‌اش باز است و یا به قول عرب کثیرالرماد است یا مهزول الفصیل است یا جبان‌الکلب است بیانی محسوب می‌شویم. زیرا این عبارات نسبت به هم از نظر وضوح و خفا در معنی با بیش و کمی در مقدار تخییل، متفاوتند. به عبارت دیگر بیان، نقاشی یک مطلب به طرق مختلف است و چون ورد و گل هر دو یک تصویر است [تابلو تکراری است!] داخل در علم بیان نیست. حتی اگر به جای او شجاع است یک بار بگوییم او مثل شیر است و بار دیگر بگوییم او مثل ببر است، باز چنان که باید و شاید شرط ادای معنای واحد به طرق مختلف را رعایت نکرده‌ایم، زیرا هرچند

دو تصویر کشیده‌ایم اما این تصاویر بسیار به هم شبیه هستند.»[۲۶]

بر این قیاس در مثال صحنه «احتضار» در عرصهٔ فیلم، اگر یک بار مرگ شخصیت را با بیان تصویری خاموش شدن شمع نشان دهیم و بار دیگر همین کار را با خاموش شدن چراغ تکرار کنیم، کار ما چندان برخوردار از بلاغت تصویری یا به اصطلاح بیان سینمایی نیست چون چراغ و شمع ــ و خاموش شدن آن دو ــ بسیار به هم شبیه هستند و میان این دو تفاوتی که کشف آن مستلزم خیالِ هنری باشد وجود ندارد. همان گونه که برای ورود دانشجویی به کلاس درس، صورتهایِ زیر فاقد تنوعی بیانی است:

۱) دانشجو وارد کلاس شد.

۲) دانشجو به کلاس داخل گشت.

۳) دانشجو قدم در کلاس گذاشت.

زیرا سه الگوی فرضی فوق بر محور تبدیل افعال به افعال مترادف ساخته شده و خیال، کوچکترین نقشی در ساختار آنها ندارد. درحالی‌که با اندکی چاشنی خیال می‌توان الگوهای بیانی زیر را برای همین جملهٔ «دانشجو وارد کلاش شد» پیشنهاد کرد:

۱) یک دانشجو از افراد داخل راهرو کم شد.

۲) یک دانشجو راهرو را تنها گذاشت.

۳) چشم کلاس به جمال دانشجویی تازه وارد، روشن شد.

۴) یکی دیگر از صندلیهای خالی کلاس از تنهایی در آمد.

۵) استاد برای حرفهای خود دو گوش تازه نفس جُست!

در بیانِ تصویری نیز آوردن تصویرهای مترادف که فاقد هر گونه تفاوت تخیلی باشند عملی غیربلاغی است و این معنی بیشتر نزد فیلمسازانی دیده می‌شود که فی‌المثل تشبیهی را از اثر فیلمساز دیگری می‌گیرند و سعی می‌کنند در «جعل تشبیه» به جای «مشبهٌ‌به» قبلی مشبهٌ به جدیدی بگذارند، اما حاصل کارشان آوردن «مشبهٌ‌به»ی می‌شود که از قبیل مترادفات است. مثلاً در «عصر جدید»، چارلی چاپلین با چند نمای مونتاژی ورود کارگران به کارخانه را به ورود گوسفندان به «آغل» یا «مسلخ» تشبیه می‌کند. و این تشبیه در زمان خود تشبیه بکری است که بیانگر سرشت سرمایه‌داری و افشاگر میل لجام گسیختهٔ نظامهای تولیدی به «مصرف انسانها» و مسخ ارزشهای انسانی است. حال اگر فیلمساز دیگری به جای حرکت جمعی گوسفندان، حرکت جمعی گله‌های گاو یا بُز را «مشبهٌ‌به» برای حرکت صبحگاهی کارگران به سمت کارخانه قرار دهد، غیر از تقلید و نمونه‌سازی غیرخلاق، کاری صورت نداده است.

در ادبیات و حیطهٔ نگارش نیز جملاتی که برخوردار از ساختار تشبیهی هستند اما هیچ ادعایی مبتنی بر عنصر خیال در آنها دیده نمی‌شود، خارج از گردونهٔ علم بلاغت‌اند. مثلاً در یک متن علمی مربوط به فیزیک یا شیمی اگر گفته شود «اجسام در سقوط همانند هم تابع یک قانونند» یا «در همهٔ عناصر تعداد الکترونهای مدار آخر به نحوی در تعیین ظرفیت آنها دخیل است»، چون این عبارات، مبتنی برواقعیت است نه تخیل، به رغم برخورداری از پاره‌ای ارکان تشبیه، در حیطهٔ علم بیان نمی‌گنجند. و از همین نقطه است که خطی از خیال بین تشبیهات علمی (واقعی) و تشبیهات هنری (خیالی) کشیده می‌شود.

در پایان این فصل به قصد وضوح بیشترِ مطلب ـ ادای معنی واحد به طرق گوناگون ـ از کتب معانی و بیان مثال‌های دیگری می‌آوریم و برآنها گهگاه مثال تازه نیز می‌افزاییم:

در بیان رسیدن روز

و جمشید خورشید، بر کرهٔ فلک سوار شد

(*مناقب العارفین*)

سحر چون خسرو خاور علم بر کوهساران زد

(حافظ)

بامدادان که زخلوتگه کاخ ابداع　　شمع خاور فکند بر همه اطراف شعاع

(حافظ)

مشرق چپق طلایی خود را　　برداشت به لب گذاشت، روشن کرد
زرین دودی گرفت عالم را　　آفاق ردای روز بر تن کرد

(اخوان ثالث)

صبحگاهان که بسته می‌ماند
ماهی آبنوس در زنجیر
دُم طاووس پَر می‌افشانَد
روی این بامِ تن بشسته زقیر (نیما)

در بیان افولِ ستاره‌ها

هزاران نرگس از چرخ جهانگرد　　فروشد تا بر آمد یک گل زرد

(لطامی)

در بیان فرا رسیدن شب

کحالِ شب، ظلام در چشم روز کشید.

(مقامات حمیدی)

مشک تاتار، در عذار نهار دمید.

(مقامات حمیدی)

عابدِ روز در صومعهٔ مغرب منزوی گردید و صوفی تیره دل شام، در بقعهٔ ظهور به وجد و سماع درآمد.

(محبوب القلوب)

... به حُکمِ تاریکی شب که آئینهٔ آفاق در چشمِ آهو فرورفته بود.

(چهار عنصر بیدل)

در بیان برآمدن خورشید

چو بر زد بامدادان خازنِ چین　　به دُرج گوهرین بر، قفل زرین

(نظامی)

سحرگه کین عروسِ هفت کرده　　به ناز آید برون از پشت پرده

(نظامی)

چون عذارِ رومیِ روز بدرخشید و قدمِ زنگی شب بلخشید

(مقامات حمیدی)

در تمام طولِ شب
کاین سیاهِ سالخورد
انبوه دندان‌هاش می‌ریزد

(نیمایوشیج)

صبحدم سیاره بال افشاند از دامانِ شب　　وقت پیری ریخت از هم عاقبت دندانِ شب

(بیدل)

در بیان پیری

پُر از برف شد کوهسار سیاه　　همی لشکر از شاه بیند گناه

(فردوسی)

چـو کـوه سپیدش سـر از بـرفِ مـوی دوان آبش از بـــرف پـــیری بـه روی
(سعدی)

سپید شد چو درخت شکـوفه‌دار سَـرَم از این درخت همین میوهٔ غم است برم!
(جامی)

شد از فشار گردون، موی سفید و سرزد شیری که خورده بودیم، در روزگارِ طفلی!
(صائب)

مـوی سـپید گـل کـرد آمـادهٔ فـناباش یعنی سوادِ این شهر برده‌است آب، نیمی!
(بیدل)

دریغ و درد که مویی نماند بـر سـر مـن کـه روزگـار بـه پیری سپید گـردانـد!
(رهی)

نه
این برف را
دیگر سر باز ایستادن نیست
برفی که بر ابروی و به موی ما می‌نشیند (الف ـ بامداد)[۲۷]

* * *

در اکثر کتاب‌های معانی و بیان، مباحث عمده‌ای که در ذیل عـنوان «بـیان» مـطرح می‌شود عبارت است از: تشبیه، استعاره، مجاز، کنایه، سمبول (رمز) و غیره.

ما نیز در این کتاب می‌کوشیم تا با طرح موجز این مباحث حتی‌الامکان مقایسه‌ای بین شیوه‌های ادبی و شگردهای سینمایی به عمل آوریم و با ذکر نمونه از هر دو هنر، برای نزدیکی هر چه بیشتر ادراک ادبی و فهم بصری (سینمایی)، مجال تازه‌ای فراهم کنیم.

تشبیه

در سکانسی از یک فیلم معمولی پلیسی، مرد ثروتمندی را در باغ خانهٔ اشرافی‌اش می‌بینیم که با کارآگاهی خصوصی دربارهٔ به سرقت رفتن جواهرات موروثی‌اش مشغول حرف زدن است. در اثنای گِفتگو، سگِ نارپرورد مرد ثروتمند به نزدیک آنها می‌آید و مرد ثروتمند تکه چوبی را که سگ به دهان دارد، می‌گیرد و دست نوازشی به سر و گوش سگ می‌کشد و به حرف زدن با کارآگاه ادامه می‌دهد. در خاتمهٔ گفتگو مرد ثروتمند تکه چوب را به چند متر دورتر پرتاب می‌کند و فریاد می‌زند:

جیم! زود برو بیارش!

سگ دوان دوان به سمت چوب می‌رود و مرد ادامه می‌دهد:

از شما می‌خواهم که در پیدا کردنِ اموالِ مسروقه سرعت بخرج دهید!

این گفت و گو واتفاقات به ظاهر «عادی» صحنه، نوعی بیان تصویری و درواقع گونه‌ای تشبیه ــ مرکّب ــ است که در پرداخت شخصیت مرد ثروتمند و نشان دادن مقام و موقعیت کارآگاه خصوصی در چشم او سخت مؤثر واقع می‌شود.

کارگردان در این سکانس درواقع رفتار مرد ثروتمند را با کارآگاه به رفتار وی با سگ نازپروردش، تشبیه کرده است. منتهی نوعی تشبیه «ضمنی» که در نظراول به چشم نمی‌آید و روالِ طبیعی روایتِ فیلم، تلقی می‌شود. اما مخاطبی که با زبان سینما اندکی آشنایی داشته باشد متوجه کاربرد تشبیه و ابزار آن و همچنین هدفهای تشبیه می‌شود.

سگ باید تکه چوب را بیاورد و کارآگاه، جواهرات مسروقه را! کارآگاه به سگ و جواهراتِ مسروقه به تکهٔ چوب تشبیه شده است، زیرا کارآگاه در چشم مرد ثروتمند، عنصر کوچکی است از بی‌شمار عناصری که ثروت او در اختیارش گذاشته و او باید آن را در جهت خواسته‌های خویش به کار گیرد. تکهٔ چوب شاید بی‌مقداریِ جواهرات

مسروقه را در مقایسه با ثروت مرد میلیاردر نشان می‌دهد و در ضمن این مطلب را نیز به ذهن القا می‌کند که «پیدا شدن جواهرات» در زندگیِ یکنواخت از رفاه وی، بیشتر نوعی سرگرمی و هیجان است تا بازیافتنِ حقیقی اموالی که دزدیده شده است.

تمام این توضیحات را زبانِ فشردهٔ سینما در کمتر از یک دقیقه به بیننده القا می‌کند و بار این القا بر دوش «تشبیهی مرکب» است که در صورت به کارگیری صحیح، قدرت القا و ایجاز شگفت‌آورِ سینما را بیش از پیش به رخ می‌کشد. تشبیه، یکی از شگردهای «ادای معنی واحد به اشکال گوناگون» در سینما و ادبیات است که به کار بیان موجز، ایجاد معانی جدید، تشدید تأثیر، ایجاد زیبایی و نظایر این اهداف، می‌آید.

برای پی‌بردن به قدرت تشبیه، کافی است عبارات یا سکانس‌های حامل تشبیه را از این پیرایهٔ ادبی و هنری جدا کنیم تا ضعف در بیان، فقدان زیبایی و اطنابِ بی‌فایده، خود را به رخِ ذوق ادبی و بصری ما بکشند.

به جملات زیر از *گلستان* سعدی توجه کنید:

توانگر فاسق، کلوخ زراندودست و درویشِ صالح، شاهدِ خاک آلود. این دلقِ موسی است مرقع و آن ریش فرعون، مرصع!

عقل در دستِ نفس، چنان گرفتارست که مرد عاجز در دستِ زنِ گُربُز!

بی‌هنران، هنرمند را نتوانند که ببینند، همچنان که سگان بازاری سگِ صید را مشغله برآرند و پیش آمدن نیارند...

هر که علم خواند و عمل نکرد بدان مانَد که گاو رانَد و تخم نیفشانَد.

عالم ناپرهیزگار، کورِ مشعله دارست، یُهْدیٰ بِهِ وَ هُوَ لایَهْتدیِ.

در جملات تشبیهی فوق ـ که بیشتر به مدل مونتاژ آیزنشتاین در سینما شباهت دارد ـ اغلب امور معقول با شگرد تشبیه، تقریبِ به ذهن و بالنسبه محسوس گردیده است. در عبارات زیر که ازکتاب *چهار عنصر* بیدل انتخاب شده‌اند، شاهد کاربرد نازک خیالانه‌تر تشبیه در بستر نثر سبکِ هندی هستیم:

● (تشبیه مرکب دنیا به کاروانسرا):

... هر شب خلقی در این رباط، چون تیرگی به هم جمع می‌شوند و روزانه به کیفیتِ

اجزایِ صبح، از هم می‌پاشند و می روند.

● (قاعدهٔ بازی به روایت بیدل):

... بساط زمین تخته نردیست معلّق بر روی هوا آویخته و مهره‌ای چند، رنگِ حرکت در آن ریخته. اگر این مهره‌ها به یک جانب میل نمایند تخته برمی‌گردد و بازی بر هم می‌خورد.

● (تشبیهی حسی و برگرفته از عناصر زندگی روزمره):

... پس از وقوعِ این احسانِ غریب، هرگاه درویش قدم بر زمین می‌گذاشت سراپای خواجه چون کفشِ نو فریاد برمی‌داشت.

● (تشبیه دهانِ خاموش به درِ بسته و...):

... منزلِ در بسته را ــ با آنکه هیچ نداشته باشد ــ اعتبار گنجخانه است و خانهٔ در شکسته را ــ هر چند گنجها دارد ــ حکم ویرانه. خموشی، عالمی را به نَفَس احاطه کردنست و سخن، خود را نیز از خود بدر آوردن!

● (سبز شدن درخت سَرو):

از خود برآمدن سرو، دمیدن خطهای لبِ جوست!

به لحاظ زیبایی‌شناسی تشبیه، فاصلهٔ تشبیهات ساده و تعلیمی سعدی تا تشبیهات نازک خیالانه و زیبایی‌گرایانهٔ سبک هندی، مانند فاصلهٔ تشبیهاتِ ایدئولوژیک آیزنشتاین است تا تشبیهات پیچیده ــ و نزدیک به استعاره ــ سینمای بونوئل و عمدتاً سینماگران موج نو فرانسه.

ارکانِ تشبیه

برای تشبیه، تعاریف فراوانی در دست است:

... وَ هُوَ المُماثِلَةُ بَیْنَ شَیئینِ فی صِفَةٍ اَوْاَکثَرَ (*تهذیب البلاغه*)

تشبیه (ادعای) همانندی میان دو چیز است در یک صفت یا بیشتر از یک صفت.

ابن رشیق در کتاب *العمدة* بر این نکته تأکید می‌کند که در تشبیه باید بین دو چیز از یک یا چند جهت، همانندی وجود داشته باشد. زیرا اگر چیزی از همهٔ جهات با چیز دیگر، شباهت داشت، خودِ آن چیز می‌شود نه شبیه آن. مثلاً اگر گفتیم فلانی مانند دریاست، به بزرگی و بخشندگی او نظر داریم نه به شوری طعم یا آبی بودن رنگ و دیگر صفات دریا.

استاد همایی می‌گوید: تشبیه یعنی مانند کردن چیزی به چیز دیگر از جهت تناسبی که منظور نظر گوینده باشد. شخص سنگین باوقار را به کوه، دست بخشندهٔ کریم را به ابر

و باران، چهرهٔ خندان را به گل، صورت نورانی درخشنده را به آفتاب، دانشمند پرمایه را به دریا، شجاع دلیر را به شیر، جَبان کم زَهره را به مرغ و بُز، چشم زیبای مخمور را به نرگس، دهن تنگ را به غنچه، قامت معتدل را به سرو، و جمال محبوب را به ماه تشبیه می‌کنند.

تشبیهات فوق، همه از تشبیهات سنتی و شناخته شده در ادبیات فارسی و ادبیات عرب است. کار اساسی هنرمند، کشف و ادعای همانندی‌های تازه میان اشیاء موجود در طبیعت و سرشتِ عناصر تشکیل‌دهندهٔ هستی است. ذهن و ذوق هنرمند، شکارچی شباهت‌ها و عدم شباهت‌هاست و هر چه ادعای همانندی کشف شده میان دو چیز بیشتر بر عنصر خیال مبتنی باشد، تشبیه بلاغی‌تر است و کارایی بیشتری دارد. اگر بگوییم دوربین فیلمبرداری مانند چشم است، از نظر کارشناسان بلاغت، تشبیه ما چندان خیالی نیست؛ زیرا در عالم واقع، دوربین با چشم شباهتهای واقعی فراوانی دارد. اما اگر سینما را به چشم انسان در قرن بیستم تشبیه کردیم، ادعای همانندیِ بیشتر، و در نتیجه تشبیهی بلاغی‌تر را عرضه کرده‌ایم.

جملهٔ «سینما مانند آینه، خوب و بد زندگی را نشان می‌دهد» یک جملهٔ تشبیهی کامل است که همهٔ ارکان تشبیه در آن دیده می‌شود. در این جمله سینما (مشبه) و آینه (مشبهٌ‌به) و لفظ مانند (ادات تشبیه) و نشان‌دهندگی (وجه شبه) است. بنابراین مشبه و مشبهٌ‌به و ادات تشبیه و وجه شبه، چهار رکن تشبیه را تشکیل می‌دهند. دو رکن مشبه و مشبهٌ‌به را طرفین تشبیه می‌گویند که طبعاً اهمیت بیشتری از دو رکن وجه شبه و ادات تشبیه دارند، زیرا تشبیه ممکن نیست فاقد یکی از طرفین تشبیه باشد (مگر در استعاره که بعداً به آن پرداخته خواهد شد). اما وجه شبه و ادات تشبیه در بسیاری از جملات تشبیهی به قصد بلاغی‌تر شدن تشبیه، حذف می‌شود.

وجه شبه

وجه شبه معنایی است که مشبه و مشبهٌ به در آن مشترکند. ممکن است وجه شبه امر محسوس باشد، یعنی به یکی از حواس پنج‌گانهٔ ظاهری (بینایی ـ شنوایی ـ چشایی ـ بویایی و بساوایی) درک شود. چنانکه درتشبیه قد به سرو و روی به سیب وجه شبه به چشم دیده می‌شود. این نوع تشبیه که در آن ادعای همانندی مبتنی بر مبصرات (دیدنیها) است به لحاظ سرشت بصری سینما، بیشترین کاربرد را در این هنر پیدا می‌کند.

وجه شبه ممکن است از چشیدنی‌ها (مربوط به حس ذائقه) باشد. مثلاً وقتی

می‌خواهیم مزهٔ میوهٔ توت را بیان کنیم، می‌گوییم: مثل قند شیرین است. وجه شبه مزهٔ شیرینی است که با قوهٔ ذائقه چشیده می‌شود.

همچنین ممکن است صدای خواننده‌ای را به بلبل تشبیه کنیم. در این صورت وجه شبه شنیدنی (مربوط به حس سامعه) است.

اگر بوی صابون را به بوی گل مانند کنیم، وجه شبه با حس شامه درک می‌شود و اگر پارچه‌ای را در نرمی به موی گربه تشبیه کنیم، وجه شبه از مقولهٔ ملموسات (مربوط به حس بساوایی) است.

می‌بینیم که از میان وجه شبه‌هایی که با حواس پنج‌گانهٔ بشری درک می‌شوند تنها دیدنی‌ها و شنیدنی‌ها را می‌توان با شگردهای سینمایی و به شیوهٔ خاص سینما، نمایش داد. دیدنی‌ها را با نماها و شنیدنی‌ها را با موسیقی یا افکت‌های مخصوص. پس تشبیهات مبتنی بر حواس بویایی، چشایی و بساوایی (لامسه) را در سینما تنها از طریق دیالوگ می‌توان عرضه کرد. به دیگر تعبیر، زبان سینما در بیانِ تشبیهاتی از این دست، مستقل نیست و بر ادبیات متکی است. حال آنکه در تشبیه دیدنی‌ها به دیدنی‌ها یا مسموعات به مسموعات، زبان سینما مستقل از کلام (ادبیات) عمل می‌کند. سینما هنوز به لحاظ توانایی‌های تکنولوژیک به حدی نرسیده است که بتواند با حواس بویایی، چشایی و بساوایی بیننده، مستقیماً تماس برقرار کرده، آنها را تحریک کند.

وگاه هست که وجه شبه با هیچکدام از حواس ظاهری درک نمی‌شود و آن را جز با تعقل و تخیل نمی‌توان ادراک کرد. مثل اینکه شخص کودن و نادان را در بی‌فهمی به سنگ و چوب تشبیه می‌کنیم. نادانی و بی‌فهمی امر محسوس نیست که بتوان آن را دید یا شنید و چشید و بویید و لمس کرد. یا ممکن است درخت سرزندهٔ شاداب را به موجود جاندار مانند کنیم و حال آنکه روح و جان از امور محسوس نیست.

از اینجاست که می‌گویند وجه شبه گاه حسی است و گاه عقلی. و مقصود از عقلی در اینجا کلیه چیزهایی است که محسوس به یکی از حواس پنج‌گانه نباشد و اهل بلاغت در این اصطلاح نظر به فرق مابین عقل و وهم و خیال که در فلسفه از آن بحث می‌شود ندارند.[۲۸]

در سینما تشبیهات عقلی معمولاً از طریق تشبیه یک مجموعهٔ مرکب حسی به مجموعهٔ مرکب حسی دیگر، صورت می‌گیرد. در مثال آغازین همین فصل نحوهٔ نگرش مرد ثروتمند به اشیاء اطراف و چگونگی رفتار روحی او با کارآگاه خصوصی، امری معقول است. ولی همین امر معقول با تشبیه یک هیأت مرکب حسی به هیأت مرکب

حسی دیگر، به بیننده منتقل می‌شود.

ادات تشبیه

در سکانسی از فیلم «فرانکشتین مری شلی» اثر کِنِت برانا، قهرمان فیلم (رابرت دنیرو) را می‌بینیم که ابتدا پیوند اعضا را بر روی قورباغه‌ای انجام می‌دهد. دوربین قورباغه را درون محفظهٔ شیشه‌ای نشان می‌دهد و بر روی حرکات ماهیچه‌های دست و پای قورباغه تأکید می‌کند. پروفسور با مشاهدهٔ حرکت دست و پای قورباغه با شادمانی فریاد می‌زند: این یک پیوند عضو واقعی است! و به طرف پنجره می‌رود. دوربین همچنان روی محفظهٔ شیشه‌ای درنگ می‌کند و حرکت بعدی پای قورباغه را نشان می‌دهد که محفظهٔ شیشه‌ای را می‌شکند! شکستن محفظهٔ شیشه‌ای را تماشاگر می‌بیند، اما پروفسور که شادمان از موفقیت آزمایش خویش است، پشت به این صحنه دارد. یقیناً کارگردان با قراردادن دوربین در پشت سر قهرمان فیلم و با نمایش خصوصی بخشی از صحنه برای بینندگان، قصد آن دارد تا با بیان تصویری که بی‌شباهت به نوعی تشبیه کنایی نیست از مخاطره‌آمیز بودن این تجربهٔ علمی و فرجام ناخوشایند آن برای تماشاچی «حرف» بزند. وی این کار را با حرکت بازیگر، تأکید دوربین و چند برش انجام می‌دهد.

در تشبیه، کار نویسنده و شاعر چندان دشوار نیست. پیداکردن و پی‌بردن به وجه شبه و برگزیدن یکی از ادات تشبیه همچون، مثل، چون، مانند و نظایر آن. اما در سینما (ادات تشبیه) امری مرکب و پیچیده است ولذا کارگردان نمی‌تواند مثل نویسنده یا شاعر با استفاده از وسیله‌ای از پیش آماده، دو چیز را به هم تشبیه کند. در ضمن وجه شبه را نیز نمی‌تواند ــ جز در موارد اندک ــ به صورت دیالوگ بازیگر به تماشاچی منتقل کند. پیچیدگی کار سینما از دقت در همین مسئلهٔ به ظاهر سادهٔ تشبیه روشن‌تر می‌شود. برای تشبیه در سینما باید از همان مرحلهٔ نوشتن فیلمنامه تا ظهور و تدوین فیلم در لابراتوار تمهیداتی پیش‌بینی شود. حاصل تحمل دشواری‌های این امر، ایجاز در زبان سینماست. همین سکانس از فیلم «فرانکشتین» را به صورت توصیف در بخشی از یک رمان می‌نویسیم تا ایجاز زبان سینما و در عین حال ظرافت‌ها و شگردهای تصویری برای بیان غیرمستقیم پیام، وضوح بیشتری بگیرد:

... پروفسور با آستین‌های بالا زده و موهای آشفته مشغول به آزمایش شد. آهسته و با احتیاط جریان الکتریسیته را به قورباغه ـ که به نظر می‌رسید سالهاست که مرده است ـ وصل کرد. قلبش از هیجان و تردید می‌تپید و قطرات درشت عرق بر پیشانی‌اش ظاهر

می‌شد. وقتی اولین حرکت ماهیچهٔ قورباغه را دید شادمان فریاد کشید: خدای بزرگ! این یک پیوند عضو واقعی است!

در دل احساس خداگونگی و خلاقیت می‌کرد. بی‌اختیار به طرف پنجره رفت. اما دیگر ندید که حرکت پای قورباغه، محفظهٔ شیشه‌ای را شکست. او در آن لحظاتِ سرشار از شادمانی و غرور از کنترل‌ناپذیر بودن توفیقی که به دست آورده بود، بی‌خبر بود. او فرصت نداشت تا به این واقعیت تلخ بیندیشد که ثمرهٔ آفرینش، اگر کنترلی در کار نباشد، نابودی و ویرانی است...

با دیدن سکانس مورد نظر و مقایسهٔ آن با متن توصیفی بالا، فرایند به ظاهر سادهٔ بیان تصویری در سینما و ارائهٔ تشبیهی کنایی از مخاطره‌آمیز بودن فرجام آزمایش پروفسور، و در نهایت تفاوت‌های زبان فیلم با زبان ادبیات ــ تا حدودی ــ بر ما روشن می‌شود. گفتیم که مسئلهٔ ادات تشبیه در سینما مسئلهٔ چندان ساده‌ای نیست و اینک اضافه می‌کنیم که انتخاب شگردهای گوناگون برای این کار به تئوری‌های گوناگون سینمایی و پیدایی سبکهای مختلفِ نمایش منجر گردیده است.

نخستین و ابتدایی‌ترین شیوه در سینما برای تشبیه A به B، گرفتن یک نما از A و چسباندن آن نما ــ با برش و مونتاژ ــ به B است. تکرار این کار ــ به طریق مونتاژ موازی ــ تأکیدی بصری بر وجه شبه مورد نظر، تلقی می‌گردد. در این روش می‌بینیم که برش و چسباندن دو نما به هم کار ادات تشبیه در ادبیات را انجام می‌دهد. در میان سینماگران عمدتاً دلبستگان به این روش بیانی به مدل و سبک سینمای آیزنشتاین منسوب می‌شوند که مدلی مبتنی بر مونتاژ و تأثیر مکمل دو نماست که به عبارتی از طریق برش در هم ضرب می‌شوند.

راه دیگر تشبیه A به B در سینما این است که در یک نمای واحد B را پشت سر A یا در کنار A قرار دهیم. این گونه تشبیه، مستقل از تکنیک مونتاژ است و تقریباً معادل آن دسته از تشبیهات ادبی قرار می‌گیرد که در آنها ادات تشبیه حذف شده است. آندره بازن پیشنهاد کنندهٔ این مدل از بیان تصویری در برابر مدل مبتنی بر مونتاژ آیزنشتاین است. دادلی آندرو در کتاب *تئوریهای اساسی فیلم* دربارهٔ همین نحوهٔ بیانی می‌گوید:

بازن، این گونه مونتاژها را در مقابل تکنیک «عمق میدان» می‌گذارد که پیشرفت حرکت صحنه را در طی زمان دراز و سطوح فضایی متعدد ضبط می‌کند. اگر عدسی دوربین از نزدیکی دوربین تا بی‌نهایت را واضح ضبط کند، در آن صورت کارگردان، آزادی خواهد داشت که مناسبات متقابل دراماتیک را در درون یک نما (میزانسن) خلق

کند نه از طریق پیوند نماهای متوالی. بازن این گونه فیلمبرداری در عمق را به ساختارهای مونتاژی به سه دلیل ترجیح می‌دهد: ۱ـ این تکنیک ماهیتاً واقع‌گرایانه‌تر است. ۲ـ ماهیت بعضی رویدادها این پرداخت واقع‌گرایانه‌تر را ایجاب می‌کند. ۳ـ و در آخر این تکنیک مخالف با فرایند روانی عادی ما از رویدادها است. از این رو ما را با نشان دادن واقعیتی که غالباً از باز شناختن آن عاجر بودیم، تکان می‌دهد.[۲۹]

به عنوان مثال برای نمایش تنهایی سوژه در فیلم می‌توان به دو صورت عمل کرد:

۱) چند نما از سوژه می‌گیریم و به طور موازی به چند نما از تک درختی در بیابان، برش می‌دهیم (وصل می‌کنیم).

۲) سوژه را در بیابان در مکانی قرار می‌دهیم که تک درخت، پشت سرش دیده شود.

در روش اول به تعداد برشها ادات تشبیه را به کار می‌بریم.

در روش دوم ادات تشبیه حذف شده است. حذفِ ادات تشبیه نظریهٔ بازن را که مبتنی بر «واقع‌گرایانه‌تر» بودن این روش پرداخت است، تأیید می‌کند.

در ادبیات اگر بگوییم: دست او مثل دریاست! کلمهٔ (مثل) تا حدی از واقعیت ادعای ما می‌کاهد. اما اگر گفتیم: دست او دریاست! فاصلهٔ بین مشبه و مشبهٌ‌به را به حداقل، کاهش داده‌ایم.

در تشبیه اگر ادات تشبیه حذف شود، باز هم معادلهٔ تشبیهی برقرار است. این قسم را تشبیه محذوف الادات و تشبیه مؤکّد و بلیغ می‌گویند. از این جهت آن را مؤکد و بلیغ می‌گویند که وقتی ادات تشبیه در جمله حذف می‌شود مشابهت و مانندگی، بیشتر می‌شود. وقتی می‌گوییم: روی او مثل گل است! گل را از وی جدا ساخته‌ایم و دو چیز شمرده‌ایم. اما وقتی که می‌گوییم: روی او گل است! مثل این است که گفته باشیم از بس زیباست عین گل شده نه اینکه دو چیز جدا از هم باشند.[۳۰]

یکی از نتایج حاصل از نظریهٔ بازن در بیان تصویری، همان حذف ادات تشبیه است و این امر از طریق میزانسن تحقق می‌یابد.

محسن مخملباف دربارهٔ تشبیه و شگردهای اصلی آن در سینما می‌گوید:

تشبیه در سینما از دو طریق انجام می‌شود. یکی همان تشبیهات با مدل مونتاژ آیزنشتاین است. بدین معنی که شما مثلاً کات کنی چیزی را به چیز دیگر که یا به لحاظ فرم شبیه باشند یا به لحاظ رنگ شبیه باشند یا به لحاظ ماهیّت. مثلاً نما از آدمی را که خیلی غُر می‌زند کات کنیم به مرغی که قُد قُد می‌کند. یعنی حرف زدن این آدم را تشبیه کنیم به قُد قُد کردن مرغ. یا آدمی را که موهایش در باد است کات کنیم به یک درخت

سرو یا بید مجنون که باد در آن افتاده است. درواقع در سینما شباهتهای فرمی و رنگی هم مهم است. مثلاً در شعر حافظ:

مزرع سبز فلک دیدم و داس مه نو　　یادم از کشتهٔ خویش آمد و هنگام درو

اگر بنا باشد ما چنین چیزی را در سینما تشبیه کنیم، برای در آوردن داس مه‌نو احتیاج داریم که داسی در کادر بگذاریم. درواقع این داس باید در کادر بیاید تا هلال ماه ما را به یاد آن بیندازد. یعنی هلالِ ماه به داس تشبیه شود. یعنی در اینجا شباهت در فرم و رنگ مهم است. به‌هرحال ما دو نوع تشبیه در سینما داریم: تشبیه مونتاژی و تشبیه میزانسنی. در تشبیه مونتاژی یک چیز را در یک پلان می‌گذاری و چیزی را که شبیه آن است در پلان دیگر می‌گذاری. نمونه‌اش در کارهای خودم همین زایمان در اپیزود اول «دستفروش» است با زاییدن گاو. زن مشغول شیردادن بچه‌اش است و مرد با دیدن این صحنه به یاد گوساله‌ای می‌افتد که شیر نخورده است و این تشبیهی است که نشان می‌دهد، مرد، زن را مثل گاو نگاه می‌کند و دامنهٔ این تشبیه به ذهن مرد کشیده شده است.

در «بایکوت» مثلاً تشبیه میزانسنی را می‌بینیم. زندانی دارد حرف می‌زند ولیوانی در مقابل او روی میز است که در آن قرص جوشانی افتاده و دارد سر می‌رود. این دیگر تشبیه توی پلان است. خود فیلم‌ها هم در کل ممکن است تشبیه باشد. مثل این است که قصهٔ خانواده‌ای را در «اجاره‌نشین‌ها» بگیرید. خانواده‌ای است که همه جای خانهٔ آنها خراب است و مستأجرهایش به جان هم افتاده‌اند و صاحبخانه هم به فکر آنها نیست. و این خانه در آخر کار وقتی که کبوتر آزادی بر روی منبع آب روی پشت بام می‌نشیند، منبع سرریز می‌کند آب از توی راه پله همه چیز و همه کس را با خود می‌برد. خوب این درواقع یک تشبیه کلی برای یک جامعه است. یعنی تمام اجزای این فیلم تشبیه است به آن وضعیت مثالی. یعنی جزء به جزء آن منطبق می‌شود بر آن چیزی که مُشبَّه ماست.

در سینما برای مثلاً تشبیه کردن خصلت بعضی از آدمها به بعضی از حیوانات از این روشها استفاده می‌کنیم. مثلاً در «گبه» پدری است که مدام مواظب است مبادا دخترش به دنبال عشقش فرار کند. این پدر کات می‌شود به سگ کوچ که نوعی نگهبانی کردن را القا می‌کند. ابزار تشبیه باید از جنس سوژه و عناصر موجود در صحنه باشد. کوچی در حال رفتن است و پدر مراقب دختر، شبیه‌ترین چیزی که در اینجا یافت می‌شود، سگ نگهبانِ کوچ است. حالا اگر این مثلاً پاسبان کلانتری بود، می‌توانستی کات کنی به نگهبانِ دم در. یعنی یک آدم را به آدم دیگر تشبیه کنی. یا مثلاً رنگ. معانی که از رنگها می‌گیریم خود بخود داخل در مبحث تشبیه می‌شود. مثلاً اگر گفته باشیم زرد، شادی است یا

قزمز، هیجان است براساس اینها می‌توان تشبیه کرد و بعد لباسی که تن بازیگر می‌کنیم، اگر رنگ این لباس کات شود به رنگ چیزی که این هیجان از آن بیرون می‌آید، نوعی تشبیه است. فرضاً در همین فیلم «پستچی» این دو نفر کنار دریا می‌نشینند و گاهی اوقات لباس آبی هم بر تن می‌کنند و راجع به شعر حرف می‌زنند. چون لباسشان آبی است و رنگ آبی دریا هم پشت سرشان دیده می‌شود، اینها به نوعی دارند به دریا تشبیه می‌شوند. ضمن اینکه چون رنگها یکی است با هم یکی هم می‌شوند. ولی انگار شعر را هم داریم به دریا تشبیه می‌کنیم و این کمی پیچیده می‌شود. شخصیت دارد دربارهٔ شعر بحث می‌کند. لباس آبی هم بر تن دارد. بک راندشان هم دریاست. و این بیان این نکته است که فی‌الواقع، شعر، دریایی دیدن است.

مثال دیگری که الان در ذهن من است، فیلم «دونده» است. در این فیلم پسری دارد الفبا یاد می‌گیرد می‌رود کنار دریا و با امواج مسابقه می‌دهد. در فاصلهٔ موج زدن تا موج زدن بعدی او یک دور سی دو حرف الفبا را می‌گوید. بعد در این گفتن‌ها و تکرار حرف‌ها، سین سین، شین شین، صاد، صاد، آرام آرام صدای او به مرغ دریایی هم تشبیه می‌شود. درواقع این شخص دارد توصیف شاعرانه‌ای می‌کند از میل این پسر به دانش و یادگرفتن ولی ضمن اینکه پسر دارد مسابقه می‌دهد، با موج وکشتی و قطار و هواپیما و... حالا دارد با موج مسابقه می‌دهد. آنقدر تند مسابقه می‌دهد که صدایش به صوت پرنده‌ای دریایی تشبیه می‌شود. درواقع می‌رود و با طبیعت یکی می‌شود. تکنیک به کار رفته در اینجا پیچیده‌تر از آن است که فقط تشبیه باشد. این فقط تشبیه پسرک به مرغ دریایی نیست، بلکه رفتن و یکی شدن با طبیعت و نوعی استعارهٔ مورد نظر است.

در سینما دو سه چیز است که خیلی مهم است برای تشبیه کردن. یکی صداست. مثل همین صدای مرغ دریایی و صدای پسرک در فیلم «دونده». یکی هم فُرم است و یکی هم رنگ است. خلاصه باید وجه شباهت، دیدنی یا شنیدنی باشد. گاهی اوقات ممکن است خصلت کسی را عینی کنیم مثل اینکه شخصیتی حریص است و تشبیه شود به گردابی که همه چیز را در خود فرو می‌کشد. مثلاً در فیلم دیویدلین «دختر رایان» مثال دیگری دیدم که صحنه‌ای را موازی به وجود آورده‌اند. مثلاً دو نفر مشغول دعوا کردن هستند. ممکن است دستگاهی نشان داده شود که در آن دو چرخ دنده در هم می‌افتند. به شرط اینکه حرکت دست بازیگر، شباهت داشته باشد به بازوی آن دستگاه. این تشبیه، تشبیه مبتنی بر فرم‌هاست.

مثال دیگر در «عروسی خوبان» کسی دارد تایپ می‌کند. از شباهت صدای تق تق تق

تایپ به شباهت صدای مسلسلی که گاه تک تیر و گاه تند می‌زند، می‌رویم و وارد فضای دیگری می‌شویم. اینجا از تداعی معانی استفاده کرده‌ام، ولی در ابتدا از یک تشبیهی استفاده شده است. مقدمهٔ این تشبیه با مونتاژ است و در نهایت به میزانسن ختم می‌شود. صورت مرد و نمای درشت حروف تایپ و باز نمای درشت از مرد و حروف تایپ و هی دوربین به صورت مرد نزدیک می‌شود. انگار دارد این را درونی می‌کند. یعنی عنصر صدا را درونی می‌کند و او را از حالت تایپ به جایی می‌برد که او درواقع دارد می‌بیند. بعد تبدیل می‌شود به یک میزانسن. به‌هرحال در تشبیه سینمایی، باید شباهتهای مادی وجود داشته باشد از صدا و تصویر. چون تصویر، فرم، رنگ و نور است.

بعضی اوقات ممکن است حتی نوری را که به پس کلهٔ کسی تابیده به نوری که به چیز دیگری تابیده، تشبیه کنیم. فرض کنیم که نوری موضعی بر سر حضرت مسیح تابیده و ممکن است که کسی بخواهد این را نفی کند، همین نور موضعی را بر سر پادشاه ستمگری می‌تاباند و این دو نما را به هم کات می‌کند یا به نحوه‌ای در میزانسن قرار می‌دهد. این به‌هرحال، نوعی تشبیه است که در آن از شباهت‌های دیدنی یا شنیدنی استفاده شده است. در تشبیه دست کم باید یکی از طرفین دیدنی یا شنیدنی باشد. نمی‌شود که در سینما دو چیز نامحسوس را به هم تشبیه کرد. حتماً یک طرف باید محسوس باشد. برای صدا از فیلم بتهون که دیدم مثال دیگری به یادم آمد. در آنجا زنی بود که صدایش خیلی شبیه فلوت بود. بعد دو جا از صدای این زن کات کرد به کسی که فلوت می‌نواخت. در اینجا این زن به فلوت تشبیه شده بود. این تشبیه صدا به صداست. یعنی دو طرف تشبیه از مسموعات یا شنیدنی است.

در «دستفروش» اپیزود اول صدای جیغ زدن زن که در آسایشگاه گیر افتاده، به سوت قطار منتهی می‌شود.اینجا از این تشبیه برای یک فرم زیبایی‌شناسانه استفاده شده است و بدان مفهوم معنایی ندارد که مثلاً زن به قطار تشبیه شده است. گاهی اوقات تشبیه فقط برای فرمالیسم و ایجاد زیبایی است. یعنی ما برای خوشایند کردن، چیزی را به چیز دیگر از طریق تشبیه ربط می‌دهیم. پس تشبیه چه از طریق مونتاژ و چه از طریق میزانسن گاه برای معنی است و گاه برای ایجاد زیبایی و قبلاً هم گفته‌ام که تشبیه سینمایی مبتنی بر مونتاژ را عامهٔ مردم، بهتر می‌فهمند و درک می‌کنند. چون تشبیه براساس میزانسن بالنسبه سخت‌تر و پیچیده‌تر است.

آیزنشتاین می‌گوید که پلان ۱ یک معنی دارد و پلان ۲ یک معنی دیگر و ضرب اینها

هم در هم معنی سومی ایجاد می‌کند. ولی وقتی یک پلان را (براساس میزانسن) نگاه می‌کنیم ممکن است فرصت نداشته باشیم یاچشممان عادت نداشته باشد که اشیاء را در هم ضرب کنیم. فکر می‌کنیم که اینها بک راند هستند. مثل این است که پشت سر شما پرده قرار دارد. خوب طبیعی است که هر کس هر کجا می‌نشیند، احتمالاً پشت سرش یک چیزی مثل پرده قرار داشته باشد. ولی امکان ندارد که نمای صورت شما را کات به یک پرده و هی این کار را تکرار کنیم و بیننده به فکر یک معنی خاصی نیفتد. کات را عامهٔ مردم، بهتر می‌فهمند و البته هر چه شباهتهای ظاهری طرفین تشبیه بیشتر باشد، آن تشبیه بهتر فهمیده می‌شود. مثلاً کات زایمان به زایمان را خیلی زود می‌فهمد چون اجزا و قصه و اتفاقی که دارد می‌افتد شبیه به هم است و ما شباهت اتفاق به اتفاق هم داریم.

در فیلم مشهور اورسن ولز «همشهری کین» وقتی شخصیتها همدیگر را می‌بوسند دری پشت سر آنها باز می‌شود و پشت آن در، دری دیگر و درهای دیگر است که پی‌درپی باز می‌شود. انگار این درهای درونی اینهاست که دارد باز می‌شود. این یک بیان تصویری در میزانسن است. در واقع هر چه بیشتر صحنه ادامه می‌یابد، انگار در عمق، درهایی به روی هم می‌گشایند. این دیگر تشبیه این آدمها به در نیست بلکه بیانی از حالت درونی آنهاست. یعنی حالت نامحسوس درونی آنها به وسیلهٔ درهایی که پی‌درپی باز می‌شوند به نوعی محسوس می‌شود.

گاهی اوقات مثلاً شخصیتی با لباس مشکی وارد می‌شود و می‌گوید: مادرم مرده است! دیگران به او می‌گویند: نه خبر دروغ بوده! او لباسش را در می‌آورد و مثلاً پیراهن قرمزی می‌پوشد. در اینجا شخصیت حرفی نمی‌زند ولی رنگ عوض می‌شود. با این تغییر رنگ یک معنایی ایجاد می‌شود، و حس آن معنی منتقل می‌شود. به همین صورت با نور هم می‌توان ایجاد معنی کرد.

در «عروسی خوبان» در صحنه‌ای که دختر و پسر با هم در پارک صحبت می‌کنند تمام دیالوگها در بک راند تفسیر می‌شود. یعنی جمله به جملهٔ حرفهای آنها معادلی در میزانسن (پشت سرشان) دارد. مثلاً دختر می‌گوید: بیا زندگی کنیم! در بک راند آنها زن و مردی دیده می‌شوند که بچه به بغل عبور می‌کنند. این تلقی زن را از مفهوم زندگی نشان می‌دهد و بک‌راند حرفهای حاجی (مرد) هم صحنه‌های مناسب با تفکر او از جبهه و جنگ و گرسنگی انسان‌هاست. در اینجا دیگر نقش بک راند، تشبیه نیست بلکه توصیف است. بک راند دیدگاهها و جهان درونی آنها را تفسیر می‌کند و عینیت می‌بخشد به دیالوگ‌ها.

البته دقت در بک‌راند فیلم به اندازهٔ دقت در کلماتی که در شعر به کار می‌رود نیست. شعر خیلی فشردگی دارد. مثلاً وقتی در فیلم کسی از خیابان عبور می‌کند ما نمی‌توانیم به همهٔ نئونهای سردر مغازه‌های فیلم، معنی خاصی بدهیم. و مثلاً بگوییم اگر سردر فلان مغازهٔ کفاشی را برداریم و به جایش تابلوی خواربار فروشی بگذاریم معنی صحنه‌ها لزوماً عوض شود. این قرار بوده که از خیابان عبور کند. مثال دیگر از تشبیه میزانسنی، در «بایکوت» است که دیوانه‌ای با موش بازی می‌کند. ولی درست در بزنگاهی من دنبال معنی هستم، موش را دار می‌زند. یا موش را پایین می‌آورد.در اینجا شخصیت اصلی به این موش تشبیه می‌شود. گاهی می‌خواهند دارش بزنند و گاهی هم با او مدارا می‌کنند.

یا به تشبیهات دیگر توجه کنید. فرضاً می‌خواستم تاریخ سینما را بسازم و آمده‌ام فیلمهای مختلف را ترکیب کرده‌ام. در اسباب و اثاثیه‌ای که فنی‌زاده در فیلم رگبار می‌برد، یک آینه هم در گاری هست. من بقیه را حذف کردم و آینه را روی گاری نگه داشتم تا سینما را تشبیه کنم به آینه‌ای که متحرک است. آینه‌ای که در مقابل عشق گذاشته شده و متحرک هم هست. و چون عشق از این آینه غایب می‌شود در تمام فیلم، شخصیت می‌کوشد تا عشق دوباره در این آینه دیده شود. تقریباً هیچ فیلم من نیست که از این مسائل در آن نباشد. و من در راه یافتن زبان تصویری‌تر برای سینما دارم به سمت کم کردن و حذف بیشتر اشیاء پیش می‌روم.

در اینجا اهمیت مبحث مینی‌مالیسم مطرح می‌شود. بدین معنی که ما وقتی در یک فیلم هزار گلوله شلیک کنیم، دیگر گلوله و صدای آن ارزشی ندارد. ولی اگر در فیلمی صدای گلوله‌ای نباشد، به هم خوردن محکم دو لنگه در، یک حادثه جلب کننده است. ما دیگر چه می‌توانیم شلیک کنیم که جلب توجه کند. پس مجبوریم از طرف دیگر حرکت کنیم. یعنی آن قدر به حذف دست بزنیم تا کمترین صدا در فیلم، یک حادثه باشد. یعنی آن قدر همه چیز را ساده کنیم تا یک تشبیه به شدت به چشم بیاید و اثر خود را روی تماشاچی بگذارد. و خود پنهان کردن این صنعت‌گریها در سینما یک صنعت است. فیلمساز وقتی ناشی باشد در دیوارفیلم را پر از تشبیهات ساده و ابتدایی می‌کند. مثل بعضی کارآموزان سینما که تشبیهات زمخت و مستقیم و کلیشه‌ای را به کار می‌برند مثل تشبیه به گل و عناصر شناخته شدهٔ دیگر. هرچه فیلمساز پخته‌تر باشد شگردهای بیانِ تصویری‌اش پنهان‌تر می‌شود. مثل اسکلت ساختمان که اصل ساختمان و اطاقهایش بر آن استوار است اما ــ در صورت کامل بودن ساختمان ــ به هیچ وجه به چشم نمی‌آید. لازمهٔ دیده شدن بخشی از اسکلت ساختمان، خرابی یا فرو ریختن قسمتهایی از آن

است.

در کارهای خود من مثل «دستفروش»، «بایکوت» و «بایسیکل‌ران» کارهای بیان تصویری زمخت‌تر بیرون زده است. اما در «گبه» همه اینها پنهان شده است. من اینجا با رنگ کار کرده‌ام با رنگی که در دشتها می‌بینم. در «گبه» حتی تشبیهات آشکار با ظرافت بیشتری به‌کار گرفته شده‌اند. دختری عاشق است اما نمی‌تواند فرار کند. گوسفندی می‌زاید و به محض زاییدن، با سر به بره‌اش می‌زند تا بره روی پای خود بایستد. گوسفند به بره خود کله می‌زند و پا بر زمین می‌کوبد یعنی: بایست! بچه گوسفند چند بار تقلا می‌کند تا بالاخره می‌ایستد. من این پا زدن گوسفند را با شانه زدن دختری که دارد قالی می‌بافد ـ و بر قالی خود نقش یک گوسفند و بز را می‌بافد ـ با هم مونتاژ موازی کرده‌ام. درواقع خود دختر در ابتدا شانه‌ای می‌زند که شبیه پا زدن گوسفند است. ولی بالاخره بره گوسفند پا می‌شود و می‌ایستد. وقتی بره می‌ایستد، دختر نخ قالی را می‌بُرد و پا شده می‌ایستد و کات می‌شود به یک دشت سبز که باد در آن می‌وزد. در اینجا حرکت دست دختر، اول تشبیه شده به پایی که گوسفند مادر می‌زند، اما در نهایت دختر تشبیه می‌شود به بره‌ای که بعد از تقلاهای بسیار، بر روی پای خود می‌ایستد.

البته در اینجا نمی‌شود گفت فقط تشبیه صورت گرفته. اینجا از شباهت فرم‌ها استفاده می‌شود. شباهت پا زدن گوسفند و شانه‌زدن دختر به قالی، ولی بعد مطلب چیز دیگری می‌شود. یعنی شباهتها در فرم ممکن است ذهن را به معانی تازه‌ای نیز هدایت کند. در اینجا رنگ هم خیلی مهم است. وقتی می‌گوییم سبز، آرامش می‌آورد، این را از کجا گرفته‌ایم؟ خوب از طبیعت گرفته‌ایم چون ما در سبزهٔ فراوان احساس امنیت می‌کنیم. خشکسالی نیست و هوا خنکتر است. یا سرد بودن آبی را از آسمان و سردی آب گرفته‌ایم و هیجان قرمز را از خون گرفته‌ایم. گرمی رنگ زرد را هم از خورشید گرفته‌ایم. همهٔ خواص این رنگها، معادلهای بزرگی در طبیعت دارد. یعنی حسهای رنگی را در سطح کلان ما ابتدا از طبیعت گرفته‌ایم.

من در «گبه» همه چیز را از طبیعت گرفته‌ام. مثلاً در صحنهٔ مرگ، پشم‌های سیاه یکباره از دیگ رنگرزی بیرون کشیده می‌شود و تمام کادر را می‌پوشاند. معلم دارد رنگ‌ها را درس می‌دهد. دستش را به سمت آسمان می‌برد و می‌گوید چه رنگی است؟ بچه‌ها می‌گویند: آبی! او می‌گوید: آبی آسمانِ صافِ خدا! وقتی دستش را پایین می‌آورد، آبی شده است. بعد دستش را به سمت خورشید می‌برد و می‌گوید این چه رنگی است؟ می‌گویند: زرد! می‌گوید: زردی آفتاب عالمتاب! وقتی دستش را پایین می‌آورد، دستش

زرد شده است و این زرد و آبی را بالا می‌برد و کات می‌شود به یک دشت سبز. یعنی رنگی که از ترکیب زرد و آبی به دست می‌آید. و با همین کار شش رنگ را تعلیم می‌دهد و این رنگ جاری می‌شود در زندگی کوچ نشین‌ها. اینجا دیگر بیان تصویری زیاد توضیح دادنی نیست.

در تشبیه سینما، تشبیه به اشیاء داریم، تشبیه به حیوانات داریم، تشبیه براساس رنگ و تشبیه براساس فرم داریم. باز می‌گویم که تشبیه فرم مثل این است که در پلانی یک خمره بگذارید و شخصیتی را در آن قرار دهید که شکم برآمده دارد دیگر در اینجا لازم نیست که گفته شود این شخص شکم گنده دارد. از انحنای خمره و انحنای شکم شخصیت، این معنی خود بخود در ذهن بیننده زنده می‌شود. یا مثلاً گذاشتن یک گرسنهٔ آفریقایی در کنار یک درخت خشک، این معنی را تشدید می‌کند که حس زندگی دارد از این گرسنه هرچه بیشتر فاصله می‌گیرد و دور می‌شود. یا کسی پشت میز نشسته است و عکسی روی میز دیده می‌شود. ممکن است که این عکس، فکر شخص یا جهان درونی او باشد.

در بیان تصویری ـ چه تشبیه باشد و چه نماد و کنایه ـ مهم این است که صحنه در خدمت قصد یا پیام اصلی کار باشد. مثلاً ما حرفی می‌زنیم و تصویرش را در بیان تصویری بک راند نشان می‌دهیم. مثلاً می‌گوییم که فلان چیز چگونه است. چرایی این چگونه بودن را می‌بریم به بک راند. یا گاه نصف حرف را می‌زنیم و نیمهٔ دیگر آن را به بک راند محوّل می‌کنیم. البته باید توجه داشت که هیچ فیلمی نیست که مونتاژ محض باشد یا میزانسن محض. اینها با هم ترکیب می‌شوند و برای شناخت گرایش و سبک سینمایی یک کارگردان معمولاً به این نگاه می‌کنند که وجه غالب با کدام است با مونتاژ یا با میزانسن. دربارهٔ فیلمهای خودم می‌توان بگویم که بیان تصویری از طرق مختلف در فیلمهای من آرام آرام به سمت پنهان شدن رفته است.[۳۱]

اقسام تشبیه در ادبیات و سینما

اگر در صحنه‌ای از یک فیلم سینمایی، جنگجویی با گلوله یا نیزه و خنجر زخم بردارد، یک نمای درشت از زخم و برش این نما به نمایی درشت از شقایقی صحرایی، تشبیه مستقیم زخم به گل شقایق را ارائه می‌دهد. نمای درشت از زخم و نمای درشت از شقایق، درواقع نوعی مفرد کردن مشبه و مشبهٌ‌به است. زیرا نمای درشت، دیدنی‌های اطراف سوژه را حذف و نگاه را به خود سوژه، منحصر و محدود می‌کند. زخم به تنهایی مُشَبَّهی مفرد است، زیرا با عناصر اطراف خود هیچ هیئت مرکبی را تشکیل نمی‌دهد. همچنین شقایقِ تنها، مشبهٌ‌بهی مفرد است، زیرا با عناصر پیرامون خود ترکیب نشده است. این گونه تشبیهات را در علم بیان، تشبیه مفرد به مفرد می‌نامند. تشبیه مفرد به مفرد از تشبیهات ابتدایی است و در سبک شناسی ادبیات ــ و به تبع آن سبک شناسی سینما ــ با مرور زمان و قدمتِ هنرِ موردِ نظر، تشبیهات از سادگی و مُفرد بودن به سمت پیچیدگی و ترکیب می‌روند.

در همین صحنه فرضی که رزمندهٔ مورد نظر زخمی می‌شود، برش از نمای زخمی شدن او به نمایی که زنی در آن شاخهٔ گلی را به لباس خود نصب می‌کند، نوعی تشبیه مرکب را به‌وجود می‌آورد که حاوی نحوهٔ نگرش کارگردان به مسئلهٔ مورد نظر نیز هست. در اینجا زخمی که جنگجو در راه آرمان خود برداشته است به گلی تشبیه و باعث زینت و وقار زنی زیبا می‌شود. در این تشبیه درواقع دو مجموعهٔ مرکب جای مشبه و مشبهٌ‌به را گرفته است وحاصل تشبیه این عبارت می‌شود که: زخم برای رزمنده‌ای که جان در طبق ایثار نهاده مثل شاخه گلی به لباسِ زیبارویی، مایهٔ تزئین و زیبایی و وقار بیشتر است. معمولاً با مرکب شدن تشبیه، وجه شبه نیز از یک صفت یا حالت مفرد به صفت یا حالتی ترکیبی، تغییر ماهیّت می‌دهد. در برش نمای درشت از زخم به نمای درشت از گل

سرخ، وجه شبه یا رنگ سرخ است یا آمیزه‌ای از رنگ و فرم یعنی سرخی و مدور بودن. اما در فرض دوم، وجه شبه حالت آراستگی و دادن وقار و زیبایی است. تشبیه معمولاً با توجه به مفرد یا مرکب بودن مشبه یا مشبهٌ‌به به انواع گوناگونی تقسیم می‌شود:

الف ـ مشبه مفرد + مشبهٌ به مفرد

مثل: چهره‌اش همچو آفتاب می‌درخشد

که چهره (مشبه مفرد) و آفتاب (مشبهٌ‌به) مفرد است.

تشبیه مفرد به مفرد معمولاً در کارهای ابتدایی کارگردانان یا پروژه‌های تحصیلی دانشجویان رشتهٔ سینما، بیشتر دیده می‌شود.

ب ـ مشبه مرکب + مشبهٌ به مرکب

این نوع تشبیه که در ادبیات و سینما بسامد بالایی دارد، لازم است بیشتر مورد توجه و تدقیق قرار بگیرد. باید توجه داشت که مقصود از مرکب لزوماً جمله یا عبارت یا مجموعهٔ چند واژه نیست بلکه مرکب، یک هیأت انضمامی است و به قول قدما مرکب هیأت منتزع از چند چیز است و با زبان امروز، تابلو و تصویری است ذهنی که چند چیز در به‌وجودآوردن آن نقش داشته باشند. مثلاً دزد، مفرد است اما دزدی که در حالِ بیرون آمدن از کمینگاه است و سرش خونین است مرکب است، یعنی باید تصویر دزد سرشکسته‌ای را در حال بیرون آمدن از کمینگاه که لازمهٔ آن احتیاط و ترس است در ذهن مجسم کرد تا صحنه‌ای را که شاعر، نقاشی کرده است دریافت:

سر از البرز برزد قرص خورشید　　چو خون آلوده دزدی سر زمکمن

منوچهری قرص خورشید را درحالی‌که صبح زود از البرز طلوع می‌کند (و در این صورت، سرخ رنگ است) به دزدی تشبیه کرده است که قبلاً بر سر او کوفته‌اند و لذا سرش خون آلود است. این دزد در جایی مثلاً پشت دیوار باغ مخفی شده بود و اینک اندک اندک سر خود را بیرون می‌آورد تا اگر کسی نبود، بگریزد.[۳۲]

ابن‌الزقاق اندلسی، شاعر قرن ششم که همچون منوچهری تصاویر بدیعی از طبیعت ارائه داده و به «شاعر طبیعت» شهره است، در ابیات زیر تشبیه مرکب زیبایی را ارائه می‌دهد:

نُثِرَ ٱلْوَرْدُ بِٱلْغَدِير وَقَد دَرَّجَهُ
بِالْهُبُوبِ مَرُّ الرِّياح

مِثلَ دِرعِ الَکمیِّ مَزَّقها الطعـ..
...نُ فَسالَت بهِ دِماءُ الجراحِ![۳۳]

بیت اول صورتی انضمامی مرکب است که در جای مُشَبَّه، قرار گرفته است: گل سرخی شناور بر سطح برکه‌ای که از وزش باد، حلقه حلقه و متموج شده است. بیت دوم حاوی هیئتی مرکب است که مشبهٌ‌به بیت اول قرار می‌گیرد: مانند زرهٔ جنگجویی که با ضرب نیزه سوراخ شده و خونِ زخم از سوراخ زره، بیرون زده است!

پیشتر نیز با الهام از *گلستان* سعدی و طرح چند فرض سینمایی برای نشان دادن تأثیر تملق در انسان گفتیم که تشبیه آدمی که فریب تملق را می‌خورد به گوسفند ذبح شده‌ای که باد می‌شود تا پوستش بهتر کنده شود، هم از راه مونتاژ، ممکن است و هم از راه میزانسن و هم از طریق آمیختن این دو تکنیک به یکدیگر. در اینجا این نکته را نیز می‌افزاییم که تشبیه از این دو طریق در سینما لزوماً به شکل افقی ــ مثل شعر و مثلاً در یک یا دو بیت ــ صورت نمی‌گیرد. تشبیه چیزی به چیزی دیگر به صورت عمودی یا در کل فیلم نیز شدنی است. می‌توان این نوع تشبیه را در ادبیات و به خصوص در سینما، تشبیه افشان یا تشبیه منتشر نامید. بدین معنی که در یک سکانس ممکن است مشبهٌ‌به نشان داده شود، و مشبه در طول سکانس‌های بعدی عرضه گردد. در یکی از سکانس‌های آغازین فیلم «بایسیکل‌ران»، نسیم که به دنبال کار می‌گردد با صحنه‌ای از بازی محلی بُزکشی روبرو می‌شود. دوربین روی این بازی تأکیدی بلاغی می‌کند. با مرور زمان و دیدن سکانس‌های بعدی و درک موقعیت نسیم، بیشتر متوجه شباهت او به بُزی می‌شویم که در میدان بازی دست به دست می‌گردد و یا به تعبیر بهتر در دست این و آن ــ مقهور و ناتوان ــ تکه تکه می‌شود. تلاش شرق و غرب برای کشیدن نسیم به سمت خود، مثل تلاش سوارانِ عرصهٔ بزکشی برای ربودن لاشهٔ بُز است. این تشبیه مرکب در «بایسیکل‌ران» به صورت تشبیه افشان یا منتشر، تعبیه و کارسازی شده است. رمان **بخش سرطان** اثر سولژنیتسین، یک مشبهٌ به بزرگ و مرکب برای اوضاع اجتماعی روسیه در زمان استالین است و قهرمان مرد رمان که هنگام خوابیدن در کوپهٔ قطار پاهای بلندش از کوپه بیرون می‌زند، مشبهٌ‌به مرکبی است برای انسان‌هایی که در چارچوب نظام‌های توتالیتر جای نمی‌گیرند.

در فیلم «کوهستان آبی» اثر کارگردان روسی، الدرشنگلایا، نیز شاهد یک تشبیه افشان یا منتشر هستیم. در این فیلم نویسنده‌ای به نام سوسو که کارمند یک مؤسسهٔ انتشاراتی است، دست نوشتهٔ رمان جدیدش را برای خوانده شدن و تصویب به مؤسسه

می‌آورد. در آغاز فیلم دوربین با حرکت پن، خوشهٔ انگور رسیده‌ای را پشت پنجرهٔ مؤسسه نشان می‌دهد. نسخه‌های تکثیر شدهٔ رمان، در مؤسسه‌ای تمثیلی که همه چیز آن در حال ویرانی است و هیچ چیز و هیچ کس در جای خودش قرار ندارد، دست به دست می‌گردد اما هرگز خوانده نمی‌شود. در جلسهٔ نهایی اعضای بررسی رمان، می‌فهمیم که هیچکس رمان را نخوانده و همهٔ اظهار نظرها کلی گویی و بی‌اساس است.

در پایان فیلم، دوربین بار دیگر خوشهٔ انگور آغاز فیلم را نشان می‌دهد که این بار خشکیده و پلاسیده است. این خوشهٔ انگور مشبّه‌به است برای استعداد سوسو یا استعداد بالقوهٔ روسیه که از رهگذر این نابسامانی و در پیچ و خم نظامی مبتنی بر بوروکراسی، به مرور زمان می‌خشکد و می‌پلاسد.

در «نوستالژی» اثر تارکوفسکی نیز شخصیت دومینیکو به طریق تشبیه مرکب افشان به شمعی تشبیه می‌شود که قهرمان فیلم باید روشن کند و به انتهای استخر برساند این تشبیه افشان از طریق نمایی که دومینیکو برای خودسوزی سه بار فندک می‌زند و مقایسه این نما با سکانسی که در آن شاعر برای روشن نگاه داشتن و رساندن شمع به انتهای استخر سه بار تلاش می‌کند، به شکلی نسبتاً پیچیده صورت بصری می‌گیرد.

ج ـ مُشبّه مفرد + مشبهٌ به مرکب

در بیت دوم رباعی زیر از خیام تن خاکی انسان به عنوان مشبه مفرد به فانوس خیالی تشبیه شده است که شمع (جان) در آن می‌سوزد:

آدم چو پیاله باشد و روح چومی　　قالب چونی و جان چو نوایی در نی
دانی چه بود این تن خاکی، خیّام　　فانوس خیالی و چراغی در وی

د ـ مشبه مرکب + مشبهٌ‌به مفرد

مثل بیت زیر که حاوی دو تشبیه است. در مصراع اول (پیاله در کف ساقی) مشبه مرکب است و خورشید، مشبّه‌به مفرد. و در بیت دوم (دل در سینهٔ شاعر) مشبه مرکب است و کبوتر مشبّه‌به مفرد:

پیاله در کف ساقی چو خورشید　　دل اندر سینهٔ من چون کبوترا!

برای تشبیه چه در ادبیات و چه در سینما باید حساب جداگانه‌ای باز کرد. نگاه «لانگ شات» و گذرا به تشبیه ما را در درکِ استعاره و نماد (رمز) دچار سردرگمی می‌کند. تشبیه را می‌توان پدر استعاره و برادر نماد دانست. اگر در یک جملهٔ تشبیهی علاوه بر ادات

تشبیه و وجه شبه، یکی از طرفین تشبیه نیز حذف شود، استعاره، متولد می‌شود.

این عبارت را در نظر بگیرید: او در دهان سی دندان درخشان چون ستاره، داشت. دندان، مشبه است و ستاره مشبهٌ‌به. (چون) ادات تشبیه و درخشندگی وجه شبه. با حذف ادات تشبیه (چون) و وجه شبه (درخشندگی) و مشبه (دندان) به استعاره می‌رسیم. همان گونه که فخرالدین اسعدگرگانی در منظومهٔ معروف *ویس ورامین*، می‌گوید:

هزاران گل شکفته بر رخانش نهفته سی ستاره در دهانش!

نمادها یا سمبول‌ها و استعاره‌ها نیز چون در نهایت، حکایت از شباهتی پنهانی می‌کنند، با تشبیه به نحوی از انحاء مرتبط هستند. منتقدان هنر سینما نیز وقتی از استعاره و نماد، حرف می‌زنند در نهایت به «شبیه‌سازی» می‌رسند:

... برای نمونه به این عبارت توجه کنید «در آمریکا تنها معابد واقعی، بانکها هستند». برای بیان سینمایی این جمله، بونوئل یا هر سینماگر دیگری که پیرو نظریات نمادگرایانه باشد، قطعاً به نمادپردازی روی می‌آورد: بانک را تزئین کرده و صلیبی را در گوشه‌ای می‌آویزد، تشریفاتی روحانی تدارک می‌بیند، موسیقی مذهبی و...خلاصه آنکه به تدارک اشیایی می‌پردازد که درحالت عادی در هیچ بانکی یافت نمی‌شود و آن نمادها را مانند مدال به گردن واقعیت می‌آویزد.

استعاره، امری کاملاً متفاوت است. طریقه‌ای است برای دیدن یک بانک به شکل معبد. به ویژه زاویه‌ای که دوربین در آن به کار گماشته می‌شود، گامهای بی‌صدا، پرتوهای نوری که از خلال پنجره به ترتیب خاصی جلوه می‌کنند، طریقهٔ به تصویر کشیدن نرده‌های حائل تحویلدار، همه و همه وابسته به کادربندی، تدوین، صدا، سخن و آهنگ هستند. نتیجه آن است که با مشهودات به آنچه نامرئی است، اشاره می‌کنیم. ماهیت حقیقی بانک در اینجا و یا هر کشور سرمایه‌داری دیگر، معبد است. نامرئی یک جلوه است، نشئه‌ای از حقیقت واقعی ورای ظاهر جعلی. در ظاهر فقط بانک است اما حقیقت واقعی آن، معبد است.[۳۴]

می‌بینیم که تلاشها همه ــ در استعاره و نماد ــ ایجاد ارتباط و خلق شباهت است بین آنچه دیده می‌شود و آنچه به چشم نمی‌آید ولی ماهیتش مورد تأکید ماست. تشبیه تمام چیزهای معقول به اشیاء محسوس که بلاغی‌ترین نوع تشبیه به حساب می‌آید نیز در همین منظومهٔ معنایی می‌گنجد. از این رو در بررسی آثار فیلمسازانی که میل شدیدی به نمادسازی و تشبیه دارند باید به این نکته با «نمای درشت» توجه کرد. کبوتر در یک نما ممکن است نماد رهایی باشد و در نمایی دیگر مشبهٌ‌به روح انسانی که مرده است. برای

مثال به «عاشق غریب» اثر پاراجانف از این زاویه نگاهی می‌اندازیم: عاشق غریب پر است از نماد، تشبیه و تلمیح. در جایی که دو عاشق با کندن گلبرگها فال می‌گیرند، نمایی از دو کبوتر سپید می‌بینیم. عاشقان در پاکی روح به دو کبوتر تشبیه می‌شوند. در نمایی دیگر همین معنی با قرار دادن دو کبوتر بالای سر دو عاشق در یک کادر، تکرار می‌گردد. دوربین در سکانس خواستگاری باز از نزدیک بر روی دو کبوتر، تأکید می‌کند. پدر مارال از تاریکی بیرون می‌آید و حرف می‌زند، چون غرق در سیاهی مادیات است. و بعد در دو کادر سیاه که به شکل دو پنجره است حرف می‌زند و راه می‌رود.

آوردن پیراهن عاشق غریب به دست خورشید بیگ به نزد مادر عاشق، تلمیحی است به آوردن پیراهن یوسف به نزد یعقوب.

هنگام عزیمت عاشق، مادر یک انار به عاشق غریب می‌دهد. در صحنه‌ای که خورشید بیگ خبر دورغینِ مرگ عاشق را می‌آورد و مادر عاشق مویه می‌کند دوباره چرخش و تکیه دوربین را بر درخت انار و یک انار سیاه رنگ می‌بینیم. میوه بر درخت است یعنی عاشق زنده است.

در صحنهٔ ملاقات عاشق غریب با عاشق پیر، دو شعلهٔ آتش پشت سر آنها، نمادی از عشقی قدیمی در دل هر دوی آنهاست و دو زن سیاهپوشی که عاشق را به دیدن عاشق پیر می‌برند از نزدیکی مرگ پیر حکایت می‌کنند.

با عبور کاروان شتر و پیش از آن با نشان دادن نقش شترانی که بر سر در دیوارها دیده می‌شود بوی مرگ می‌آید. کاروان قدیمی ـ که از قدمت مرگ نشانه‌ای است ـ می‌گذرد و مرگ عاشق پیر فرا می‌رسد. عاشق غریب می‌کوشد تا با چلاندنِ عصارهٔ انار در دهان عاشقِ پیر او را زنده کند. اما مرگ عاشق پیر با چند نمای متوالی از شترانِ سیاه و قهوه‌ای ـ نماد مرگ در فرهنگِ شرق ـ مورد تأکید دوربین واقع می‌شود. در حال دفن عاشق پیر، دوباره کاروان خالی شتران را می‌بینیم که یکی از شتربانان کبوتر سفیدی را از دست رها می‌کند. در نمای بعد باز شتری تنها زانو می‌زند و کبوتری از سوراخی در زمین بیرون می‌آید و پرواز می‌کند. گویی روح عاشقِ پیر است که به آسمانها می‌پیوندد.

در محفل پاشا، زنان و بچه‌هایی که مسلسل پلاستیکی در دست دارند، عاشق را که لای فرش پیچیده شده به فرمان پاشا تیرباران می‌کنند و پاشا پا بر سر عاشق می‌گذارد و فریاد می‌زند: فاتح شدم! و بلافاصله دوربین نقش شیری که آهویی را به دندان گرفته و می‌درد ـ به عنوان مشبّه‌به ـ نشان می‌دهد. این سکانس کنایی نمایانگر رفتار همهٔ حکومتها با هنرمندان آزاده است. آخر عاشق غریب از خواندن شعر در مدح مادر پاشا

طفره رفته است.

عاشق در نزد سلطان عزیز و غرق در زره جنگی نمی‌تواند ساز بزند که کنایه‌ای است از ناسازگاری و اصطکاک میلیتاریسم با هنر. ساز او را می‌شکنند.

بعد از آمدن عاشق غریب به زادگاهش، دوباره به خانهٔ مارال برمی‌گردیم. دوربین با حرکت تیلت سه کبوتر سیاه را رد می‌کند و سه زن سیاهپوش ظاهر می‌شوند.

با کشیدنِ دستمالِ عاشق غریب به چشمِ مادر، مادر بینا می‌شود. و این ادامهٔ تلمیح به داستان حضرت یوسف و بیناشدن یعقوب است. وقتی خبر بازگشت عاشق غریب به خانهٔ مارال می‌رسد، سه کبوتر سیاه جای خود را به سه کبوتر سفید می‌دهند.

در واپسین سکانس فیلم، عاشق، دو کبوتر را می‌بوسد و رها می‌کند و کبوتری بر روی دوربین فیلمبرداری می‌نشیند و بعد عبارت: تقدیم به روح پاک آندره‌ی تارکوفسکی.

در این فیلم پاراجانف، نمی‌توان همهٔ کبوترها را نماد دانست یا همهٔ آنها را مشبهٌ‌به گرفت. گاه کبوتر در مرز میان دو معنی پرواز می‌کند. ولی به‌هرحال جای پای تشبیه و نمادگرایی در سرتاسر فیلم به خوبی مشهود است. مخصوصاً در نمای آخر و کبوتری که بر روی دوربین فیلمبرداری می‌نشیند و عبارت تقدیم به روح... تارکوفسکی. از نگاه پاراجانف، تارکوفسکی کبوتر پاکِ عالم سینماست که پرواز کرده است اما جهان دوربین هیچگاه او را فراموش نمی‌کند.

* * *

تشبیه را همچنین به لحاظ محسوس یا نامحسوس بودن طرفین به چهار نوع، تقسیم می‌کنند:

۱) محسوس به محسوس؛

۲) معقول به معقول؛

۳) محسوس به معقول؛

۴) معقول به محسوس.

اگر دو طرف تشبیه، حسی باشند، تشبیه محسوس به محسوس است. مثل اینکه بگوییم: سینما مثل چشم است که در آن سینما (مشبه) و چشم (مشبهٌ‌به) هر دو محسوس هستند. یا اینکه بگوییم: صورت او مثل ماه است. پوستش همچون حریر است. در سینما تشبیهاتی که براساس فرم، رنگ و صدا صورت می‌گیرد معمولاً از این قبیل است. مثل تشبیه قامت انسان به درخت، یا دو دست برآمده برای دعا به دو گلدستهٔ

مسجد (براساس فرم) یا تشبیه پرچمی سرخ در باد به زبانه‌های آتش (براساس رنگ) یا مانند کردن صدای آدم وراج به صدای حرکت قطار بر ریل (براساس صوت).

در عرصهٔ ادبیات و سینما این نوع تشبیه، کاربرد فراوانی دارد:

تو به آفتاب مانی به کمالِ حسن و طلعت　　که نظر نمی‌تواند که ببیندت کماهی
(سعدی)

ثریا چون منیژه بر لب چاه　　دو چشم من بر او چون چشمِ بیژن
(منوچهری)

چون محسوسات مختلف است، اقسام تشبیه محسوس به محسوس هم مختلف می‌شود. مثلاً ممکن است هر دو طرف تشبیه ــ محسوس به محسوس ــ از مبصرات (دیدنی‌ها) باشد. در مثال‌های بالا هر دو طرف تشبیه از دیدنی‌ها بود. حال ممکن است هر دو طرف تشبیه از جنس مسموعات (شنیدنی‌ها) باشد:

گاه چو حال عاشقان صبح کند ملوّنی　　گه چو حلی دلبران مرغ کند نواگری
(خاقانی)

که آواز مرغ به آواز یا صدای خلخال تشبیه شده است.

همچنین ممکن است هر دو طرف تشبیه از جنس ملموسات باشند:

بر چون پرند لیک دلش گونهٔ پلاس　　من بر پلاس صبر کنم از پرند او

پیشتر نیز اشاره کردیم که در تشبیه به بوییدنی‌ها، لمس‌کردنی‌ها و چشیدنی‌ها، زبانِ سینما مستقل نیست و متکی به ادبیات (دیالوگ) است.

اگر دو طرف تشبیه هر دو عقلی (معقول) باشند، تشبیه از نوع معقول به معقول است. مثل: اَلْعِلْمُ کَالْحیاة وَالْجَهْلُ کَالْمَوتِ.

دانش چون زندگی است و نادانی بسانِ مرگ.

که دانش و زندگی و نادانی و مرگ، همه از امور معقول هستند. در ابیات زیر نیز تشبیهات معقول به معقول صورت گرفته است:

ذکای طبعِ توگویی که لوحِ محفوظ است　　که ذره‌ای نبرد جای اندر او نسیان
(ازرقی)

مردگی جهل و زندگی دین است　　هر چه گفتند مغز آن است
(سنایی)

مگر که ذات تو جان است کش نداند فهم　　مگر که وصف تو عقل است کش نیابد ظن

در ادبیات آوردن این گونه تشبیه را معمولاً مشروط به ذکر وجه شبه می‌کنند یا اصل

را بر آن می‌گذارند که مشبهٌ‌به عقلی در وجه شبهی بسیار معروف و شناخته شده باشد.

مستقل‌ازدیالوگ، آوردن چنین‌تشبیهی درهنرهای بصری غیرممکن‌است ـ زیرابا زبان تصویریک امرمعقول یاماهیتی را می‌توان به کمک یک امرمحسوس نمایش داد. مثلاً خشم‌درونی شخصیت‌رامی‌توان‌باگذاشتن‌فی‌المثل دیگی جوشان درمیزانسن،نمایان کرد اما نمی‌توان برای این مشبه معقول مشبهٌ‌به معقولی نیزبه‌کارگرفت. درواقع در این شرایط هرگونه تلاش برای به تصویر کشیدن امری معقول به محسوس شدن آن می‌انجامد.

اگر مشبه محسوس باشد و مشبهٌ‌به معقول، تشبیه محسوس به معقول خواهد بود:

گر یقین خواهی که بینی از گمان آویخته　　آنک آن فربه سرینش بنگر و لاغر میان

(عنصری)

از بسکه کوته است و سیه زلف یار من　　گویی که عمر من بود و روزگار من

(بهار شیرازی)

روی چون حاصل نکو کاران　　زلف چون نامهٔ گنه کاران

(ابوالفرج رونی)

حال اگر مشبه معقول باشد و مشبهٌ‌به محسوس، تشبیه معقول به محسوس خواهد بود که درکنار تشبیه محسوس به محسوس، در ادبیات و سینما بسامد بالایی دارد. زیرا یکی از وظایف دیرینهٔ هنر، محسوس کردنِ امور معقول است:

ذکاء طبع تو چون آفتابِ تابانست　　شمیم خلق تو چون غنچه‌های خندانست

(عنصری)

دلی به روشنیِ باغِ ارغوان دارم

(م ـ آزاد)

غم فراق که پیش تو کاه برگی نیست　　بیا و بردل من بین که کوه الوندست

(سعدی)

سیر تطور تشبیه

استاد مرحوم جلال‌الدین همایی دربارهٔ ریشهٔ تشبیه در نزد اقوام گوناگون می‌گوید: تشبیه از امور طبیعی هر قوم و ملتی است. ریشهٔ تشبیه را در قیاس اصولی و تمثیل منطقی جستجو باید کرد. همان طور که مقایسه و سنجش، امور طبیعیِ بشر است، تشبیه نیز طبیعی بشر است. انسان چون می‌خواهد مقصود خود را مجسم کند ناچار به تشبیه متوسل می‌شود و امر طبیعی این است که یک فرد کامل‌تر را در نظر می‌گیرد و امر ناقص را بدان مانند می‌کند. هرقدر تشبیه کهنه‌تر باشد طبیعی‌تر و به امور طبیعیِ ساده، نزدیکتر است. و عکس قضیه، هرقدر تشبیه ساده‌تر باشد قدیمی‌تر و کهنه‌تر است. از اینجا می‌توان تاریخ تشبیهات را به‌تقریب معین کرد. مثلاً شعری که دارای تشبیه ساده باشد از جهت تاریخ بر شعر دیگر که تشبیهش ساده نیست مقدم است. به علاوه از روی تشبیهات می‌توان ملیّت و قومیت صاحب تشبیه را به دست آورد. مثلاً معلوم کرد که فلان تشبیه ابتدا از عرب بوده که عجم اقتباس کرده یا بر عکس از فارسی به عربی رفته است.

قوم عرب بادیه‌نشین، تشبیهاتش در حول و حوش صحرا و کوه و دره و دشت و حیوانات و نباتات خودروی بیابانی است. بر عکس، قوم شهرنشین متمدن تشبیهاتش با مدنیّت سازگار است. تشبیه چشم زیبا به چشم گوسالهٔ گاو وحشی قطعاً اصلش از عرب است که در فارسی آمده. اما تشبیه چشم به نرگس قطعاً از فارسی به عرب رفته است، زیرا گل نرگس در ریگزار سوزان عرب یافته نمی‌شود. تشبیه دندان به مروارید ظاهراً از ایرانیان بوده که صاحب بحرین و اهل غوص لوءلوء و مروارید بودند. اما تشبیه دندان به گل اُقحوان شاید ابتدا از عرب باشد که در صحراهای خود گل بابونه (=اُقحوان) زیاد داشته‌اند. در کتب عهد عتیق، موی سیاه و سفید پیرزن و پیر مرد را تشبیه به گلهٔ گوسفند

می‌کند که از دور سیاه و سفید دیده می‌شود. بدیهی است که این نوع تشبیه حکایت از قدمت زمان و سادگی امور عهد تشبیه می‌کند.

تشبیهات هر قوم و ملتی حاکی از آداب و رسوم و مذهب و کیش و عقاید آن ملت نیز هست. مثلاً در تشبیهات «هلال» ملاحظه کنید تشبیه هلال به «عرجون» قطعاً عربی است زیرا عربها با نخل و نخیل بیشتر از ایرانیان سروکار دارند و این نوع تشبیه در اشعار فارسی قطعاً اقتباس از عربی است. در قرآن مجید می‌فرماید:

وَ الْقَمر قدّرناه منازل حتی عاد کالعرجون القدیم

عرجون باسک خوشهٔ خرماست که چون خشک شود، عیناً به صورت هلال یکشبه درآید. قدر مسلّم این است که قرآن، قدیمتر از اشعار دری فارسی است پس ایرانیان این تشبیه را از عرب گرفته‌اند. اما تشبیه هلال به کلید در، قطعاً فارسی است:

هلالِ عید به طرفِ افق هویدا شد کلید میکده گم گشته بود پیدا شد

کلیدهای چوبی هلالی شکل مراد است که مخصوص درهای یک لنگهٔ سنگی باغهاست و هنوز در دهات ایران مخصوصاً اصفهان معمول است و این نوع کلید اصلاً در عرب وجود ندارد و بدین سبب تشبیه هلال نیز به کلید در اشعار عربی دیده نمی‌شود. شاید تشبیه به کمان هم از این قبیل باشد زیرا سپاهیان ایران از اقدم ازمنه به استعمال تیر و کمان معروف بودند و بزرگترین اسلحهٔ آنها در مقابل حملهٔ عرب هم تیر و کمان بود که داستانها در تاریخ دارد ولیکن در تشبیه هلال به ابرو هیچ معلوم نمی‌شود که تقدم با کدام ملتی است، زیرا همهٔ ملل چشم و ابرو دارند.

و همچنین تشبیه هلال به خنجر، مشکل است که قدیمترین و اولین ملل را در استعمال خنجر معین کنیم. نمی‌دانیم کدام یک از ملل عالم در ابتدا مخترع و مستعمل خنجر بوده‌اند. از اینجا می‌توان تشبیه را در کل به دو قسم تقسیم کرد: تشبیهات مختصه و تشبیهات مشترکه. و اگر فارسی را با عربی قیاس کنیم باید سه قسم تشبیه بگوییم. یکی تشبیهات مختصهٔ فارسی مثل تشبیه هلال به کلیدِ درِ باغ، دیگر تشبیهات مختصهٔ عربی از قبیل تشبیه هلال به عرجون، سه دیگر تشبیهات مشترک فارسی و عربی مثل تشبیه هلال به ابرو.

مقیاس تشخیص این نوع تشبیهات در درجهٔ‌اول، خصایص ملی و آداب و رسوم مختصهٔ یک زبان است و در صورتی که از این جهت تردیدی حاصل باشد باید تقدّم تاریخی و زمانی را میزان قرار داد. چنانکه گفتیم در «عرجون» قدر مسلّم این است که تشبیه قرآن مجید بر تشبیهات فارسی دری، مقدّم است. پس باید آن را از تشبیهات

مختصهٔ عربی شمرد. هرچند ممکن است که اصل این تشبیه را از ایرانیان یا اقوام دیگر گرفته باشند.

گفتیم که تشبیه از امور طبیعی بشر است و به این جهت در هر زبانی وجود دارد. کودکی که تازه زبان باز کرده است هم برای نشان دادن و مجسّم کردن مقصود خود طبعاً به تشبیه متوسل می‌شود. مثلاً می‌گوید: «شما را به اندازهٔ گلابی دوست می‌دارم!» یعنی درجهٔ محبت خود را در عالم کودکی به دوست داشتن گلابی، مانند می‌کند. یا می‌گوید: «سیب من مثل انار، سرخ است!» یا «پیراهن من مثل پیراهن عروس است!»

اینها تشبیهاتی است که به حکم طبیعت بر زبان طفل جاری می‌شود.

همان‌طور که طفل در تشبیهاتش از حدود محسوسات خود تجاوز نمی‌کند، ملل عالم نیز در طبع اول خود از حدود محسوسات و رسوم و آدابشان تجاوز نمی‌کرده‌اند. انسان ابتدا با محسوسات آشنا می‌شود و هرقدر پیش آید جنبهٔ تعقّل و آشنایی وی با معقولات بیشتر می‌شود تا جایی که ـ به قول مولانا ـ عقل صرف می‌گردد:

یک گُره مستغرق مطلق شده — همچو عیسی با ملک ملحق شده
رسته از خشم و هوی و قال و قیل — شکل آدم لیک معنی، جبرئیل
قسم دیگر با خران ملحق شدند — خشم محض و شهوت مطلق شدند
وصف جبریلی در ایشان بود و رفت — تنگ بود این خانه و آن وصف، زفت!...

انسان در عهد طفولیت جز با محسوسات آشنایی نداردو نتواند داشت. چون به حد بلوغ رسید یعنی به حد ظهور عقل پیوست کم کم با معقولات و ادراکات روحانی مأنوس می‌شود و همچنین اگر در طریق تکامل بیفتد روز بروز امور عقلی و معنوی در روح وی بیشتر جای گزین می‌گردد.

تشبیه، طبیعیِ بشر است و اصل و اساس تشبیه این است که برای بیان مقصود و نشان دادن حال مشبّه، فردی محسوس را به فردی عالیتر و کاملتر هم از انواع محسوسات مانند کنند. مابقی اقسام تشبیه همه فروع و مشتقّات همین نوع است. بعضی در رتبهٔ زمانی، مقدم و برخی مؤخّر. تا می‌رسد به نوعی از تشبیهات عقلی دقیق که همه ساختهٔ اوهام و تخیلات است. تشبیهاتی که متضمن معنی دقیق علمی و فلسفی و ریاضی و عرفانی است همه مستحدثات مربوط به دوره‌ای است که انسان با این علوم آشنایی پیدا کرده. هرقدر تشبیه قدیمتر باشد، ساده‌تر و طبیعی‌تر است. برف را امیر آغاجی به کبوتران سفید که نهیبِ باز به آنها رسیده باشد مانند می‌کند:

راست گویی کبوتران سفید — راه گم کردکان زهیبت بازا

اما کمال‌الدین اسماعیل برف را به قیامت و عهن منفوش و پنبه و پنبه‌دانه که همه مولود تخیلات مستحدثه است، تشبیه می‌کند.[۳۵]

بر این قیاس تصاویر و تشبیهات سینمایی نیز از تصاویر و تشبیهات ساده و محسوس به سمت تشبیهات و تصاویر پیچیده‌تر حرکت کرده است. سینمایی که زمانی باغبانی شلنگ به دست یا حرکت قطاری را با اعجاب به ثبت می‌رساند اینک از فعل و انفعالات داخل یک سلول و یا نحوهٔ گردش گلبولها در رگ و یا حرکت شکار مانند یک گیاه گوشتخوار تصاویر خیره کننده‌ای را به ثبت می‌رساند.

اگر بخواهیم با مدد گرفتن از تئوریهای سینمایی دربارهٔ سبک‌شناسی شعر فارسی نظر بدهیم، باید بگوییم که شعر فارسی در آغاز که در سبک خراسانی تبلور می‌یابد، شبیه سینمای صامت است. یعنی شباهتی ناگزیر است میان زبان بازکردن شعر فارسی و دوران اولیهٔ ظهور سینما. در برخی روایات اولین شعر پارسی را به بهرام گور نسبت می‌دهند که گفت:

منم آن پیل دمان و منم آن شیر یله　　نام من بهرام گور و کنیتم بو جبله

برخی از تذکره‌نویسان در کنار نام بهرام گور به این شعر ابوحفض سغدی سمرقندی نیز اشاره کرده‌اند:

آهوی کوهی در دشت چگونه بودا　　او ندارد یار بی‌یار چگونه دودا!

محور همنشینی سادهٔ کلمات و لحن بدوی کلام و خامی وزن در ابیاتی از این دست ما را به یاد تصاویر صامت سینمایی و حرکات بریده بریدهٔ افراد و اشیاء و کادربندی‌های ساده و سایه روشنهایِ تند تصاویر نوباوهٔ سینمایی در اوان طفولیت پدیدهٔ سینماتوگراف می‌اندازد.

ادبیات «صامت» و طبعاً «سیاه و سفید» سبک خراسانی کم کم و آهسته آهسته از تشبیهاتِ ابتدایی و محسوس به محسوس شروع می‌کند. در اشعار این دوره که بی‌شباهت به فیلم‌های دوران نوباوگی سینما نیست هم به سبکِ سینمایی که در آن مونتاژ نماها و چسباندن A به B رایج‌ترین شیوهٔ تشبیه است، شاهد تشبیهات مفصلی هستیم که غالباً یک محسوس به محسوسی دیگر و با ذکر وجه شبه و ادات تشبیه، مانند می‌شود:

یارم سپند اگرچه بر آتش همی فکند　　از بهر چشم تا نرسد مر ورا گزند
او را سپند و آتش نایدهمی به کار　　با روی همچو آتش و با خال چون سپند

(حنظلهٔ باد غیسی)

مرغی است خدنگ، ای عجب دیدی — مرغی که شکار او همه جانا!
داده پر خویش کرکسش هدیه — تا بچه‌اش را بَرَد به مهمانا!

(فیروز مشرقی)

به خطّ و آن لب و دندانش بنگر — که همواره مرا دارند در تاب
یکی همچون پرن بر اوجِ خورشید — یکی چون شایورد از گرد مهتاب!

(فیروز مشرقی)

تشبیه مبتنی بر «مونتاژ» در اشعار شهید بلخی و به تبع او در سروده‌های رودکی قوام و پختگی بیشتری می‌یابد. نماهای محسوس به نماهای محسوس دیگر، برش داده می‌شود و کم کم دوربین‌های اولیهٔ ذوق شاعرانه به ثبت نماهای معقول به عنوان مشبه نیز اقدام می‌کند:

ابر همی گرید چون عاشقان — باغ همی خندد معشوق وار
رعد همی نالد مانند من — چونکه بنالم به سحرگاه، زار

(شهید بلخی)

تشبیه معقول به محسوس در شعر شهید بلخی، نشان‌دهندهٔ گامهای اولیه‌ای است که در تئوری تشبیه، به سوی تکاملِ زبانِ «سینمای صامت و سیاه و سفید سبک خراسانی» برداشته می‌شود:

اگر غم را چو آتش دود بودی — جهان تاریک بودی جاودانه
در این گیتی سراسر گر بگردی — خردمندی نیابی شادمانه!

در شعررودکی، طرفین تشبیه که عمدتاً ازمقولات محسوس‌اند،ازحالت نیمه‌عریانِ مفردوساده‌بدرآمده، آهسته‌آهسته جامهٔ ترکیب وپیچیدگی رابه تن‌می‌کنند. اما شگرد غالب تشبیه، همچنان مونتاژاست، یعنی درتشبیه غالباً‌ادات تشبیه ووجه شبه ذکر می‌شود:

آمد بهار خرّم با رنگ و بوی طیب — با صد هزار نزهت و آرایش عجیب....
چرخِ بزرگوار یکی لشکری بکرد — لشکرش ابر تیره و باد صبا نقیب
نفّاط: برق روشن و تندرش: طبل زن — دیدم هزار خیل و ندیدم چنین مهیب
آن ابر بین که گرید چون مرد سوکوار — وان رعد بین که نالد چون عاشقِ کئیب
خورشید را زابر دمد روی گاه گاه — چونان حصاریی که گذر دارد از رقیب...
لاله میانِ کشت بخندد همی زدور — چون پنجهٔ عروس به حنّا شده خضیب...

رودکی در تصاویر تغزلی نیز به سبک دیگر شاعران سبک خراسانی، محسوسات را

به محسوسات، برش می‌زند:

زلف ترا جیم که کرد؟ آنکه او — خالِ ترا نقطهٔ آن جیم کرد
وان دهن تنگ تو گویی کسی — دانگکی نار به دو نیم کرد!

در میان شاعران سبک خراسانی، شعر منوچهری به واسطهٔ تمایل وافر به تصویرسازی از طبیعت و بالطبع استفاده از تشبیهاتی که ادات تشبیه و وجه شبه در آنها ذکر شده، درخور توجه و بررسی جداگانه است. به نظر ما اگر منوچهری قلم برمی‌داشت و دربارهٔ تئوری شعر از دیدگاه خود مطالبی می‌نوشت، به ویژه به هنگام سخن گفتن از تشبیه و انواع آن و به اصطلاح پیوند زدن نماهای گوناگون در طبیعت به یکدیگر، سخنانش شباهتهای فراوانی به تئوری سینمایی آیزنشتاین پیدا می‌کرد. وجه شبه در میان این دو علاوه بر دیدگاه مادی و زمینی، تلاش برای پیوند دادن تصاویر پراکنده در طبیعت و ترکیب آنها با یکدیگر به منظور رسیدن به تأثیری یگانه و نوین است. سینمای مطلوبِ آیزنشتاین مبتنی بر تئوری مونتاژ و شعر مطلوب منوچهری متکی بر تشبیه است. تشبیهی عمدتاً زمینی و برخوردار از طرفین محسوس و اغلب توأم با ذکر وجه شبه و ادات تشبیه. به نمونه‌های زیر از اشعار منوچهری توجه کنید:

خیزید و خز آرید که هنگام خزانست — باد خنک از جانب خوارزم وزانست
آن برگِ رزان بین که بر آن شاخِ رزانست — گویی به مثل پیرهنِ رنگرزانست...

بنگر به ترنج ای عجبی دار که چونست — پستانی سخت است و درازست و نگونست
زرداست و سپید است و سپیدیش فزونست — زردیش برونست و سپیدیش درونست
چون سیم درونست و چو دینار برونست — آکنده بدان سیم درون لوءلوء شهسوار

طرفین تشبیه همه از محسوسات است ومنوچهری با عباراتی نظیر «آن برگ‌رزان بین...!» و«بنگربه ترنج...!» فی‌الواقع برروی مشبه‌ها به گونه‌ای «زوم» کرده است و در نهایت تصویر درشتی ازکفهٔ اول تشبیه پیش چشم‌خواننده‌ترسیم می‌کند وسپس از مشبهٌ‌به‌ها به تفصیل نشانه‌هایی می‌آورد که به تجسم هر چه بیشتر صحنهٔ مورد نظر بر پردهٔ ذهن وذوق خواننده می‌انجامد:

گل زرد و گل خیری و بید و باد شبگیری — زفردوس آمدند امروز سبحان الذی اَسریٰ
یکی چون دو رخ و امق، دوم چون دو لب عذرا — سیم چون گیسوی مریم، چهارم چون دَم عیسی

گل زرد (مشبه) = دو رخ و امق (مشبهٌ‌به)
گل خیری و بید (مشبه) = دو لب عذرا (مشبهٌ‌به)

باد شبگیری (مشبه) = دم عیسی (مشبهٌ‌به)

بنالد مرغ با خوشی، ببالد مورد با کشی بگرید ابر با معنی، بخندد برق بی‌معنی

یکی چون عاشق‌بیدل، دوم چون جعد معشوقه سیم چون مژهٔ مجنون، چهارم چون لب لیلی

تشبیهات پی‌درپی منوچهری، گویی نماهای حساب شده آیزنشتاین است که با تبعیت از ریتم مونتاژ در یکدیگر ادغام می‌شود و تأثیر تازه‌ای را به وجود می‌آورد:

نالیدن مرغ (مشبه) = نالیدن عاشق بیدل (مشبهٌ‌به)

بالیدن گیاه مورد (مشبه) = جعد معشوقه (مشبهٌ‌به)

گریهٔ ابر (مشبه) = مژهٔ مجنون (مشبهٌ‌به)

خندیدن برق = لبخند لیلی (مشبهٌ‌به)

پیوستگی ذاتی و تجانس ماهوی طرفین تشبیه در تشبیهات منوچهری سخت شایان توجه است:

بسان چاه زمزم است چشم من که کعبهٔ وحوش شد سرای او

سحاب او بسان دیدگان من بسان آه سرد من صبای او...

الاکجاست جَملِ باد پای من بسان ساقهای عرش پای او

چو کشتی‌ئی که بیل او زدُمّ او شراع او سرون او، قفای او

منوچهری در آوردن مشبهٌ‌به‌های متعدد برای مشبه واحد و نیز تفصیل و تشریح مشبهٌ‌به که در نقد ادبی غرب موسوم به تشبیه حماسی است، ید طولایی دارد:

شبی گیسو فرو هشته به دامن پلاسین معجر و قیرینه گرزن

به کردار زنی زنگی که هر شب بزاید کودکی بلغاری آن زن

کنون شویش بمرد و گشت فرتوت ازان فرزندزادن شد سترون

شبی چون چاه بیژن تنگ و تاریک چو بیژن در میان چاه او من

ثرّیا چون منیژه بر سر چاه دو چشم من بدو چون چشم بیژن

همی برگشت گرد قطب جدی چو گرد بابزن مرغِ مسمّن

بنات النعش گرد او همی گشت چو اندر دست مرد چپ فلاخن

دمِ عقرب بتابید از سر کوه چنان چون چشمِ شاهین ازنشیمن

منوچهری گاه توصیفات تشبیهی را به طور عمودی در چند بیت به شکل افشان یا منتشر ارائه می‌کند. در یک بیت با نماهای سریع، چندین مشبه را پی‌درپی می‌آورد:

تـــیغ او ورُمـــح او و تـــیر او و گـــرز او دست او و جام او و کـلک او و پـالهنگ

بعد با تلفیق صنعت لف و نشر(از بدیع) با بیان، نوعی حالت از وجه شبه را به شکل مشروط بیان می‌کند و البته باز هم با نماهای سریع:

گاه ضرب و گاه طعن و گاه رمی و گاه قید گاه جود و گاه بزم و گاه خط و گاه جنگ

و در بیت بعد به جای ارائهٔ مشبهٌ‌به صفات بارزی را به ترتیب برمی‌شمارد که در نهایت نوعی مبالغه در صفات را صورت می‌دهد که اگرچه تشبیه کاملی نیست، ولی به نظر می‌رسد که از راه تشبیه به این مبالغه دست یافته است:

فرق بُرّ و سینه سوز و دیده دوز و مغز ریز دُرّ بار و مشکسای و زرد چهر و سرخ رنگ!

در ابـیات زیـر، منوچهری برای مشبه واحد (قطره باران)، در حالات متغیر، مشبهٌ‌به‌های متفاوتی را ترسیم می‌کند:

وان قـطرهٔ بـاران کـه چکـد از برِ لاله گـــردد طـرف لاله ازان بـاران بـنگار
پـنداری تـبخالهٔ خـردک بـدمیده‌ست بـــرگرد عـــقیق دو لبِ دلبـــرِ عـــیار

وان قـطرهٔ بـاران کـه بـرافـتد بـه گـل سـرخ چون اشک‌عروسی‌است برافتاده به‌رخسار
وان قطرهٔ باران که برافتد به سر خوید چون قطرهٔ سیمابست افتاده به زنگار
وان قطرهٔ باران که برافتد به گل زرد گویی که چکیده ست مُل زرد به‌دینار
وان قطرهٔ باران که چکد بر گل خیری چون قطرهٔ می برلب معشوقه می‌خوار
وان قطرهٔ باران که برافتد به سمن برگ چـون نـقطهٔ سـفیداب بـود ازبرِطومار
وان قـــطرهٔ بـــاران زبـــرِ لالهٔ احـــمر هـمچون شـرر مـرده فـراز عـلمِ نـار
وان قـطرهٔ بـاران زبـر سـوسن کـوهی گـویی کـه ثـریاست بـرین گـنبد دوار

بر برگِ گـل نسـرین آن قـطرهٔ دیگـر چون قطرهٔ خوی بر زنخ لعبت فرخار

آن دایـره‌ها بـنگر انـدر شـمر آب هر گه که در آن آب چکد قطرهٔ امطار
چون مـرکز پـرگار شـود قـطرهٔ بـاران وان دایرهٔ آب بسـانِ خـط پـرگار...[۳۶]

آیزنشتاین در اشاره به «رموز و سرچشمه‌های سینمایی» با اشاره به خط هیروگلیف و خطوط چینی و ژاپنی و نقش تصاویر در رساندن مفاهیم انتزاعی در این خطوط می‌نویسد:

«... تصویر آب و تصویر چشم، مفهوم «گریه» را نقش می‌کند. تصویر یک گوش در کنار تصویر یک در، مفهوم «گوش دادن» را به ظهور می‌رساند.

سگ + دهان = عوعو کردن.

دهان + بچه = فریاد زدن، جیغ کشیدن.

دهان + پرنده = خواندن.

چاقو + قلب = اندوه، حزن، سوگ.

مفاهیمی از این قبیل را بسیار می‌توان ذکر کرد.

مونتاژ این است.

آری، این همان کاری است که دقیقاً، ما در سینما می‌کنیم. تصاویری را که مفاهیم نمایشی دارند با یکدیگر پیوند می‌دهیم. این تصاویر که شکل ساده‌ای دارند و در محتوی خنثی و نامعین هستند با تقدم و تأخری «هوشمندانه» و متوالی به یکدیگر متصل می‌شوند. این یک مفهوم بدیهی و مسلم در بیان سینمایی است. و در یک شکل خالص و تمرکز یافته، این پیوند نقطهٔ شروع «سینمای هوشمندانه» است.

برای کسانی که در طلب سینما هستند، کوته سخنی و ایجاز، دربارهٔ عرضهٔ تصویری مفاهیم مجرد و مطلق، لازم است.[۳۷]

روح سخنان آیزنشتاین را در تبیین سبکهای شعر فارسی در اثر جاودانه حکیم توس، فردوسی، بارزتر از دیگر همگنان او خواهیم دید. بدین معنی که با منظومهٔ *شاهنامه*، فردوسی در بستر روایتِ داستانی پا در قلمرویی می‌گذارد که باید نام آن را «ادبیات داستانی هوشمندانه» گذاشت. بسیاری از ظرافتهای تصویری فردوسی در *شاهنامه* ما را به یاد سخنان آیزنشتاین در تئوری سینمای مبتنی بر مونتاژ می‌اندازد.

رستم + گرز + میدان + افراسیاب.

تصویری تمام و کمال از نبردی کامل عیار را ارائه می‌کند:

چو فردا برآید بلند آفتاب من و گرز و میدان و افراسیاب!

مونتاژ سه نمای پی‌درپی (یا احیاناً دیزالو آنها در یکدیگر) از نشستن گروهی در یک مجمع، سخن گفتن آن گروه و سپس ترک مجلس، اوج ایجاز سینمایی ـ ادبی در *شاهنامه* است:

پی مشورت مجلس آراستند نشستند و گفتند و برخاستند!

طبیعی است که تأکید ما بر «مونتاژ» یا بهم چسباندن نماهای متفاوت نباید برای خوانندهٔ آگاه از ادبیات و سینما این توهم را پیش آورد که هر مونتاژی جنبهٔ

زیبایی‌شناسانه دارد. بدیهی است که مونتاژِ معمولی در سینما یعنی مونتاژی که در خدمت روایت و پیش بردن داستان است در ادبیات، معادلهایی چون حروف عطف، «نقطه ـ سر خط» و پاراگراف‌بندی را دارد.

توجه ما در اینجا متمرکز است بر «مونتاژ»هایی که حاصلشان نوعی تشبیه، یا ایجاز و مبالغه و اغراق است. به نظر ما فردوسی در تصویرسازی داستانی و ذکر جزئیات آنچنان از «مونتاژ» نماهای مختلف استفاده می‌کند که لامحاله تئوری کار او به قسمتهای تکامل یافتهٔ تئوری مونتاژ آیزنشتاین، شبیه می‌شود و بخشهایی از شاهنامه‌اش، معادل آثار کلاسیک و مدرسی آیزنشتاین در سینما قرار می‌گیرد.

برای مثال به «سکانس» جنگ رستم و اشکبوس در ***شاهنامه*** توجه می‌کنیم. واقع‌گرایی فردوسی، لحن طنزآمیز او نماهای درشتی که از عناصر عمده می‌دهد و در پایان استفادهٔ هوشمندانه از مونتاژ به قصد دست یافتن به گونه‌ای مبالغه، در روایت این صحنه سخت شایان تعمق است:

دلیری که بُد نام او اشکبوس — همی بر خروشید برسانِ کوس
بیامد که جوید از ایران نبرد — سر هم نبرد اندر آرد به گرد
برآویخت رهام با اشکبوس — بر آمد زهر دو سپه بوق و کوس
به گرز گران دست برد اشکبوس — زمین آهنین شد سپهر آبنوس

رهّام پهلوان ایرانی از جنگ با اشکبوس، در نهایت سرباز می‌زند و می‌گریزد. رستم خشمیگن از این عمل ننگ‌آور به توس با لحنی عتاب‌آمیز می‌گوید که رهّام مرد بزم است نه رزم! و خود پیاده به جنگ اشکبوس می‌ورد. این پیاده رفتن رستم به میدان جنگ، تمهیدی است برای رجزهایی حماسی و طنزآلود که اندکی بعد بر زبان رستم جاری می‌شود:

کمانِ بزه را به بازو فکند — به بند کمر بر، بزد تیر چند
خروشید کای: مرد رزم آزمای — هم آوردت آمد مشو بازِ جای
کشانی بخندید و خیره بماند — عنان را گران کرد و او را بخواند
بدو گفت خندان که: نام تو چیست — تن بی‌سرت را که خواهد گریست؟!
تهمتن بدو گفت: کای شوم تن — چه پرسی تو نامم در این انجمن
مرا مامِ من نام «مرگ تو!» کرد — زمانه مرا پتک ترگِ تو کرد
کشانی بدو گفت: بی‌بارگی — به کشتن دهی تن به یکبارگی!
تهمتن چنین **داد پاسخ بدوی** — که ای بیهده **مرد پرخاشجوی**

پیاده ندیدی که جنگ آورد / سرسرکشان زیر سنگ آورد
به شهر تو شیر و نهنگ و پلنگ / سوار اندر آیند هر سه به جنگ؟!
هم اکنون ترا ای نبرده سوار / پیاده بیاموزمت کارزار
پیاده مرا زان فرستاده توس / که تا اسب بستانم از اشکبوس!...
کشانی بدو گفت: کویت سلیح / نبینم همی جز فسوس و مزیح
بدو گفت رستم که تیرو کمان / ببین تا هم اکنون سر آری زمان
چو نازش به اسب گرانمایه دید / کمان را بزه کرد و اندر کشید
یکی تیر زد بَر بَرِ اسب اوی / که اسب اندر آمد زبالا به روی
بخندید رستم به آواز و گفت: / که: بنشین به پیشِ گرانمایه جفت!...
کمان را بزه کرد پس اشکبوس / تنی لرز لرزان و رخ سندروس
به رستم بر، آنگه بیارید تیر / تهمتن بدو گفت: برخیره خیر
همی رنجه داری تن خویش را / دو بازوی و جان بداندیش را
تهمتن به بند کمر برد چنگ / گزین کرد یک چو به تیر خدنگ
خدنگی برآورد پیکان چو آب / نشانده بر او چار پَر عقاب
بمالید چاچی کمان را به دست / به چرم گوزن اندر آورد شست
ستون کرد چپ را و خم کرد راست / خروش از خم چرخ چاچی بخاست

(استفاده از جلوهٔ صوتی برای تجسم بهتر صحنه)

چو سوفارش آمد به پهنای گوش / زچرم گوزنان بر آمد خروش

در اینجا فردسی به قصد مبالغه در سرعت تیر رستم و غافلگیری اشکبوس، از شگرد «مونتاژ سینمایی» استفاده می‌برد. یک نما از دست رستم می‌دهد که زه و تیرکمان را تا انتها کشیده طوری که پیکان تیر با انگشت دستی که کمان را گرفته، مماس شده است. نمای دوم نمای درشتی از کمرگاه اشکبوس است که ناگهان سر تیر از آن به بیرون می‌زند:

چو بوسید پیکان سر انگشت اوی / گذر کرد از مهرهٔ پشت اوی!

«او» در مصراع اول به رستم برمی‌گردد و درواقع موقعیت نمای اول را مشخص می‌کند و «او» در مصراع دوم متعلق است به اشکبوس. فردوسی با آوردن این دو «او» به مونتاژ دلخواه دو نما که حاصل آن سرعت و شدت تیری است که از کمان رستم رها شده، دست می‌یابد و در بیت بعد زاویهٔ «دوربین» را از «نمای درشت» به «نمای دور» تغییر می‌دهد:

بـزد تـیر بـر سـینهٔ اشکـبوس سپهر آن زمان دست او داد بوس
قـضا گـفت گـیر و قـدر گـفت ده فلک گفت احسن ملک گفت: زه!

«زه» هم به معنی آفرین است و هم به معنی بخشی از کمان. ایهام به‌کاررفته در این کلمه و در این جایگاه، خود حکایت از چربدستی و مهارت فردوسی در داستانسرایی می‌کند.

کشانی هم اندر زمان جان بداد تو گفتی که او خود زمادر نزاد!

* * *

شاهنامه اوج «سینمای سیاه و سفید سبک خراسانی» است. با ظهور سنایی در قرن ششم و وارد کردن مفاهیم عرفانی به منظومه‌های پارسی، سینمای شعر فارسی «ناطق و رنگی» می‌شود و با مولانا و حافظ این «سینما» بـه نـوعی تکـامل دست‌نـیافتنی نـایل می‌گردد. در اشعار مولانا و حافظ و دیگر شاعران سبک عراقی، تشبیهات محسوس به محسوس کمتر می‌شود. تشبیهات به سمت و سوی بلاغی‌ترشدن می‌روند. معقولات به محسوسات بیشتر تشبیه می‌شود و تشبیه از دو نمای متفاوت به یک نما منتقل می‌شود. شعر سبک عراقی، عرصهٔ آشنایی شاعران ایرانی با پدیدهٔ «میزانسن» و توجه به «عمق صحنه» است. به هنرمندیهای مولانا در فصل تمثیل اشاره خواهیم کرد. در اینجا فقط به این نکته اشاره می‌کنیم که حـافظ اسـتاد «مـیزانسـن» در شـعر فـارسی است. انـتخاب سنجیدهٔ کلمات و حتی حروف و آواها، توجه خلاق به تلمیح، استفاده فراوان از اضافات تشبیهی و حذف ادات تشبیه و توالی خاص ابیات همه و هـمه نشـانهٔ گـذار از مـرحلهٔ ادبیات مبتنی بر «مونتاژ» و داخل شـدن در وادی ادبـیاتی است کـه تـوجه خـاصی بـه «میزانسن» و «عمق صحنه» دارد. تصاویر مبتنی بر مثلاً تلمیحات قـرآنـی، نـوعی «بک گراند» هوشمندانه را برای شعر حافظ فراهم می‌آورد:

چشم‌حافظ زیر بام قصر آن حوری‌سرشت شیوهٔ جنات تـجری تـحتها الانـهار داشت

اگر رودکی در حیطهٔ سبک خراسانی برای مبالغه در کوچکی دهان یار از دانهٔ انـار استفاده می‌کند و می‌گوید:

وان دهن تنگ تو گویی کسی دانگکی نار بـه دو نـیم کـرد!

حافظ با تکامل زیبایی‌شناسی شعر فارسی به «عمق صحنه» از طریقِ توجه به عمق کلمات و ترکیبها و پس‌زمینهٔ فلسفی و عرفانی آنها دست می‌یابد. او به جزء لایتجزیٰ یا جوهر فرد اشاره می‌کند که از نظر فلاسفه به هیچ وجه دیگر تقسیم‌پذیر نیست. **دهان یار برای حافظ، استدلالی است بر صحت عقیدهٔ طرفداران نظریهٔ جزء لایتجزی یا جـوهر**

فرد.

بعد از ایـنم نبود شائبه در جوهر فرد که دهان تو بر این نکته خوش استدلالیست!

نگارنده بر این باور است که اگر شعر سبک عراقی را در مقابل شعر سبک خراسانی ـ که تشبیهاتش عمدتاً مبتنی بر مونتاژ است ـ شعر «میزانسن و عمق صحنه» بنامیم و حافظ گرانقدر را در این میان با نظریه‌پردازانی چون آندره بازن مقایسه کنیم که توجه به میزانسن را در برابر دلبستگی یکطرفه به مونتاژ قرار می‌دهند، پر بیراه نرفته‌ایم. و بدیهی است که این تشبیه ما بیشتر برای تقریب به ذهن صورت می‌گیرد و اهل سینما و ادبیات را از دو سو برای درک بهتر طرف مقابل، یاری داده و به هم نزدیک می‌کند.

با فاصله گرفتن شعر فارسی از سبک خراسانی بر عیار تشبیهات عقلی به حسی و فراوانی استعاره افزوده می‌شود. خیال سادهٔ شاعران سبک خراسانی که بیشتر در شکارگاه محسوسات به صید عناصر متشابه می‌پرداخت اندک اندک تنومندی عارفانه‌ای می‌گیرد و به نوعی سوررئالیسم عرفانی یا فراواقع‌گرایی دینی نزدیک می‌شود. سنایی و عطار و مولانا برای تعلیم مخاطبان خویش و به قصد تفهیم معقولات عرفانی پا در راه تمثیل‌سازی و قصه‌پردازی‌های نوظهوری می‌گذارند که اگرچه یک سوی همهٔ آنها در عالم ناسوت می‌گذرد، سوی دیگر تمثیلها ریشه در لاهوت و غیب و ملکوت هستی دوانده است.

در **مثنوی** مولانا وقتی به ذکر کرامات «دقوقی» می‌رسیم، قدرت داستان‌پردازی مولانا پنجره‌هایی از فرا واقع‌گرایی پیش روی ما می‌گشاید که سخت به لحاظ داستانی شایان توجه و لبریز از جلوه‌های بصری ویژه‌ای است که امروزه در سینمای جهانی با استفاده از پیشرفته‌ترین دستاوردهای نوری و اپتیک و دیگر جلوه‌های خاص درخور بازسازی و نمایش بر پردهٔ سینماست. مولانا داستان دقوقی را با زاویهٔ دید «من راوی» و از زبان خود دقوقی بیان می‌کند:

گفت: روزی می‌شدم مشتاق‌وار
تا ببینم در بَشَر انوارِ یار
نا ببینم قُلزمی در قطره‌ای
آفتابی دَرْج اندر ذره‌ای
چون رسیدم سوی یک ساحل به گام
بود بیگه گشته روز و وقت شام

دقوقی ناگهان از دور هفت شمع افروخته در ساحل دریا می‌بیند که نور و نار هر یک

زبانه به گردون کشیده است:

هفت شمع از دور دیدم ناگهان / اندر آن ساحل شتابیدم بدان
نور شعلهٔ هر یکی شمعی از آن / بر شده خوش تا عنانِ آسمان
خیره گشتم خیرگی هم خیره گشت / موج حیرت عقل را از سرگذشت
این چگونه شمعها افروخته است / کین دو دیدهٔ خلق از اینها دوخته است

دقوقی با شگفتی ناظر است که نور هفت شمع به یک نور متحد بدل می‌شود:

باز می‌دیدم که می‌شد هفت یک / نور او بشکافتی جَیب فلک
اتصالاتی میانِ شمعها / که نیاید بر زبان و گفت ما...
پیشتر رفتم دوان کان شمعها / تا چه چیزست از نشان کبریا

از هیبت صحنه‌ای که پیش چشم دقوقی است، دقوقی ساعتی بی‌هوش بر زمین می‌افتد و چون به هوش می‌آید می‌بیند که هفت شمع به هفت مرد بدل گشته‌اند:

ساعتی بی‌هوش و بی عقل اندرین / اوفتادم بر سرِ خاکِ زمین
باز باهوش آمدم برخاستم / در روش گویی نه سرنی پا ستم
هفت شمع اندر نظر شد هفت مَرد / نورشان می‌شد به سقفِ لاجورد

دقوقی در این مشاهدهٔ روحی و در «لوکیشن»ی مه‌آلود که بی‌شباهت به برخی لوکیشن‌ها و میزانسن‌های کوروساوا نیست، شگفت زده پیشتر می‌رود و درمی‌یابد که هفت مرد به هفت درخت، تغییر شکل می‌دهند:

باز هر یک مرد شد شکل درخت / چشم از سبزیِ ایشان نیکبخت
زانبهی برگ، پیدا نیست شاخ / برگ هم گم گشته از میوهٔ فراخ
هر درختی شاخ بر سِدره زده / سِدره چبود؟ از خَلا بیرون شده
بیخ هر یک رفته در قعر زمین / زیرتر از گاو و ماهی بدیقین
بیخشان از شاخ، خندان روی تر / عقل از آن اشکالشان زیر و زبر
میوه‌ای که بر شکافیدی ز زور / همچو آب از میوه جَستی برقِ نور!

دقوقی به قول مولانا با عقلِ زیر و زبر شده شاهد این است که دیگر مردمان که در حسرت درخت و سایه‌ای کریم به هر سوی دوانند این درختان را نمی‌بینند:

این عجب تر که برایشان می‌گذشت / صد هزاران خلق از صحرا و دشت
زآرزوی سایه جان می‌باختند / از گلیمی سایه‌بان می‌ساختند
سایهٔ آن را نمی‌دیدند هیچ / صدتفو بر دیده‌های پیچ پیچ!

درختها با زبان برگ و میوه، سرگشتگان را ندا می‌دهند اما کسی ندای سبز درختان را

نمی‌شنود:

گفته هر برگ و شکوفهٔ آن غصون — دَم به دَم یالَیْتَ قومی یعلمون!
بانگ می‌آمد زسوی هر درخت — سوی ما آیید خلقِ شور بخت...
خلق گویان ای عجب این بانگ چیست — چونک صحرا از درخت و بر تهی است

دقوقی به پیش می‌راند و می‌بیند که آن هفت درخت دیگر باره یک درخت می‌شوند:

گفت راندم پیشتر من نیکبخت — باز شد آن هفت جمله یک درخت
هفت می‌شد فرد می‌شد هر دَمی — من چسان می‌گشتم از حیرت همی

بعد دقوقی شاهد تجربه‌ای شگفت‌تر می‌شود. درختان برای نماز صف می‌کشند و درختی دیگر چون امام جماعت پیشاپیش این مؤمنان پر برگ و بار و سبز به نمازی شگفت می‌ایستد:

بعد از آن دیدم درختان در نماز — صف کشیده چون جماعت کرده ساز
یک درخت از پیش مانندِ امام — دیگران اندر پس او در قیام!
آن قیام و آن رکوع و آن سجود — از درختان بس شگفتم می‌نمود

تصویر شاعرانه و در عین حال «کلیپ گونه» از نماز جماعت جنگل و سجود و قیام درخت و بیشه، ریشه در اندیشه‌های قرآنی مولانا دارد. و این خود راهنمایی است برای تبدیل و ترجمه و انتقالِ تصاویر قرآنی به عرصهٔ فیلم و سینما:

یاد کردم قولِ حق را آن زمان — گفت النجم و شجر را یَسجُدان!
این درختان را نه زانو نه میان — این چه ترتیب نمازست آنچنان
آمد الهامِ خدا کای: با فروز — می عجب داری زکار ما هنوز؟[۳۸]

داستان دقوقی در **مثنوی** همچنان ادامه دارد. دقوقی به نزد این جماعت ماورایی می‌رود و به ایشان سلام می‌گوید. هر هفت «درخت ـ مرد» یک یک به نام، دقوقی را می‌خوانند و جواب سلام او را می‌دهند. مابقی داستان یعنی به امامت نماز ایستادن دقوقی و اقتدای هفت درخت ـ مرد به دقوقی و دیگر ماجراها که در نماز برایشان می‌گذرد سخت خواندنی و شایان توجه قصه‌پردازان و به ویژه فیلمنامه‌نویسان است که می‌توانند از این حکایت و نظایر آن صحنه‌های مناسبی برای رؤیاهای سینمایی و احیاناً فلاش بک‌های پر رمز و راز ماورایی، ساخته و پرداخته کنند.

غرض از نقل این حکایت **مثنوی**، نشان دادن پیچیدگی عنصر خیال و رفتن از تشبیه‌های ابتدایی به سمت و سوی استعارات پیچیده در شعر سبک عراقی است. این پیچیدگی خیال بعدها در سبک هندی به اوج خود می‌رسد و آمیزه‌ای از سمبولیسم و

سوررئالیسم وحدت وجودی را بیش چشم خواننده به نمایش می‌گذارد. در **قطعهٔ شعر** زیر که سرودهٔ بیدل دهلوی ـ یکی از شگفتی‌های خیالِ بشری ـ است به طریقهٔ فلاش‌بک به تجربه‌ای عارفانه در گذشته باز می‌گردیم. گذشته‌ای پر رمز و راز و مه‌آلود که شاعر در مقام شاهد عینی از رشد ابعاد وجودی خود در آن برای ما سخن می‌گوید. خورشید در این حالت از روشنایی گریبان شاعر نور می‌گیرد. دامن پیراهن شاعر، چادری است کشیده بر سر هفت آسمان. شاعر خود را چون تاجی بر فرق این تجربهٔ ناب تصویر می‌کند. جهان اکبر در صورت و معنیِ او ـ انسان نوعی ـ تجلی می‌یابد و این انسان به جایی می‌رسد که بر فراز سرش جز سرش نیست و در زیر پایش غیر از پای خودش وجود ندارد. همچون رسیدن سی مرغ به سیمرغ قطعه‌ای سخت خواندنی و دیدنی است. بخوانیم و ببینیم:

حیرتی آمد به پیشم زان تماشاگاه راز — کز هزار آئینه آن کیفیتم باور نبود
شمعِ این نُه انجمن از جیب من فانوس داشت — بر سرِ هفت آسمان جز دامنم چادَر نبود
هر چه گُل کرد از سوادِ منظرِ پست و بلند — جز گشاد و بستِ مژگان، سازِ بامِ و در نبود
رنگِ خُلد از گردِ دامانِ تخیّل ریختم — گر نمی‌زد آرزو ساغر به خون، کوثر نبود
آتشِ دیگر نیامد در نظر جز وهمِ غیر — دوزخی جز خجلتِ طبعِ هوس پرور نبود
ظرف و مظروفِ خراباتِ اثر بر هم زدم — جز همان یک نشئهٔ مطلق، می و ساغر نبود
آگهی گرداشت غیر از من کسی دیگر نداشت — محرمی گر بود من بودم کسی دیگر نبود
عالمی بودم محیط تحت و فوق و پیش‌وپس — غیر پایم زیر پا و جز سرم بر سر نبود!

اضافه‌های تشبیهی

در جهان تصویر و سینما اگر اضافه کردن دو نما به یکدیگر تنها به جهت ادامهٔ خط روایی فیلم باشد و بار هیچ معنی بلاغی را بر دوش نگیرد، عملی خارج از قلمرو معانی و بیان است. کاری است اجرایی که در ادبیات، انجام آن را حروف یا علامات عطف و ربط به دوش می‌گیرند. اما به هم چسبانیدن نماها اگر به قصد تشبیه باشد، ترکیب حاصل، ترکیبی تشبیهی خواهد بود. مثل کات کردن از نمای یک سنجاقک در حال پرواز به نمای هلی‌کوپتری که از زمین بلند می‌شود. ممکن است دو نما به قصد ایجاد تضاد به هم گره بخورند، مثل کات از نمای یک فیل به نمای موشی که از سوراخ خود به بیرون می‌خزد. این گونه ایجاد تشبیه یا تضاد اگر از طریق میزانسن صورت بگیرد به عمل «کات» نیازی نیست. همان گونه که گفتیم در تشبیه از طریق میزانسن نیز ادات تشبیه حذف می‌شود.

شاعران خیال پرداز اصولاً شاعرانی مضمون‌تراش و نوجو و نکته‌یاب هستند. به خصوص شاعران سبک هندی ــ که به تناوری عنصر خیال شهره‌اند ــ برای یافتن «معنی نایاب» یا «مضمون بیگانه» و «خیال رنگین» به هر دری می‌زنند:

در غریبی آشنا از آشنا هرگز نیافت　　لذتی کز معنی بیگانه می‌یابیم ما!

این گروه از شاعران نه تنها خود غرق در سُکر دستیابی به این گونه مضامین‌اند، بلکه دیگران را نیز به مشکل‌پسندی و جستجوی «حسن غریب» و «معنی بیگانه» و در یک کلام بلندپروازی همه جانبه فرا می‌خوانند:

دامن هر گل مگیر و گرد هر شمعی مگرد　　طالب حسن غریب و معنی بیگانه باش!

و در این راه «زبان» وسیلهٔ اساسی برای کوبیدن درهایی است که بعد از مرارت بسیار رو به منظره‌های بکر و چشم‌اندازهای دور از دسترس همگان، باز می‌شود. صائب از این تلاش به «صید پریزاد در کوه قاف» تعبیر می‌کند:

صائب جماعتی که سوارند بر سخن در کوه قاف، صید پریزاد می‌کنند!

برای ورود به قلمرو این شکارگاه جادویی و پا نهادن بر قلهٔ «قاف» هیچ کمندی رساتر از کمند خیال نیست. و افزودن چیزی بر چیز دیگر، همچون قلمه‌زدن گیاهی به گیاهی دیگر و پیونددادن گسسته‌ها و گسستن پیوسته‌ها، همواره در حوزه و قلمرو خیالِ خلاق شاعرانه است. خیال شاعر ــ همچون خیال هنرمند فیلمساز ــ معانی دور از هم را به هم نزدیک کرده، پیوند می‌دهد. وقتی معانی پیوند خوردند، برای بیان شدن به کلمات پیوند خورده نیاز دارند. و از پیوند خوردن کلمات ــ همچون پیوند خوردن تصاویر ــ ترکیب‌های گوناگون ساخته می‌شود و در میان این ترکیب‌ها، ترکیب اضافی یک سرو گردن از دیگر ترکیب‌ها بلندتر می‌نماید. کارِ خیال، اضافه کردن است. اگر ترکیب اضافی برای دستوریان متضمن فایده‌هایی چون تعریف و تخصیص است، برای شاعران و خصوصاً شاعران سبک هندی این فواید بیشتر از همین دو مورد است. برای اینان حتی تنکیر و تعمیم نیز از فواید ترکیب‌های اضافی است!

و از آنجا که یافتن مضمون نایاب، سر لوحهٔ تلاشهای روحی این شاعران است و دامچالهٔ شکار این مضامین، خیال است و وظیفهٔ خیال، افزودن معقولات و ملموسات، عقلی‌ها و حسی‌ها، محسوس‌ها و نامحسوس‌ها و... به یکدیگر است، حاصل کار ذهنی شاعرانِ این سبک در زبان، به شکل فوران ترکیب‌های نوظهور و تصاویر بدیع ـ انواع گوناگون اضافه ـ ظهور پیدا می‌کند:

خواب را بر کوهکن، تصویرشیرین، تلخ کرد کار چون دلچسب شد خودکارفرما می‌شود!

کارِ دلچسبِ یافتن نکته‌ها و لطیفه‌هایی که دیگرانش هنوز نیافته‌اند، موجد پدید آمدن صورت‌های تازه در زبان هنر ــ خصوصاً زبان شعر ــ است:

بر دیدهٔ آغشته به خونم صفِ مژگان چون حلقهٔ ماتم‌زدگان، گردِ شهید است!

با تأسی به لحن دیالکتیکی آیزنشتاین در این مورد می‌توانیم گفت که در کارگاه ذهنِ شاعرانِ سبک هندی، مُضاف‌ها (تز)، مضافٌ‌الیه‌ها (آنتی‌تز) و معنی حاصل از ترکیب اجزای قدیم در صورتی نو (سنتز) است.

بدیهی است که همهٔ ترکیب‌های اضافی در شعر ــ و سینما ــ سهم یکسانی ندارند. طبیعی است که سهم اضافه‌های استعاری، تشبیهی و تخصیصی بیش از دیگر اضافات است. چون اضافه‌هایی همچون اضافهٔ استعاری و تشبیهی، محل ملاقات و تلاقی دستور زبان و معانی و بیان و صناعات بدیعی هستند، کاربردشان در شعر نیز بیشتر و بارزتر است. تفاوت مونتاژ هوشمندانه و خلاق در سینما با مونتاژ اجرایی به قصد ایجاد تداوم

در بافت روایی فیلم، همانند تفاوت اضافه‌های استعاری و تشبیهی با دیگر انواع اضافات در بافت زبانِ ادبی است.

ناگفته نماند که برخی از سستی‌ها و «رکاکت»های زبانی و تعقیدهای معنوی نیز در شعر شاعران این سبک را می‌توان به افراط در ترکیب‌سازی و آوردن ترکیب‌های نازیبا ـ و البته ناخواسته ـ نسبت داد.

به‌هرحال پهناوری خیال شاعر، تسلط برزبان، آگاهی از زیر و بم نغمه‌های صوتی که کلمات و ترکیبات نوین ایجاد می‌کنند، همه و همه می‌توانند در کامیابی و نفوذ کلام شاعر، مؤثر باشند.

اجزاء مضاف و مضافٌ‌الیه که در شعر خراسانی غالباً از میان محسوسات انتخاب می‌شوند همچون قدِ سرو، لعلِ لب و تیر مژگان در گذار از سبک عراقی و ورود به سبک هندی، غالباً شامل عناصر عقلی و نامحسوس می‌گردند. همین امر به پیچیدگی زبان سبک هندی منجر می‌شود.

برای مثال به شعر بیدل که از بزرگان سبک هندی است اشاره می‌کنیم. شعر بیدل حتی برای آشنایانِ سبک هندی، گاه دشوار و نامأنوس می‌نماید. صرف‌نظر از عمیق بودن آبشخورهای معنوی بیدل، یکی از عوامل پیچیدگی شعرش، فراوانی ترکیب‌های اضافی در سروده‌های اوست. ترکیبهایی که عموماً خاص خود او هستند و از ذهنیت او برمی‌خیزند. به غزل زیر و ترکیبهای آن که مشخص گردیده است، توجه کنید:

مدعا دل بود اگر نیرنگ امکان ریختند — بهر این یک قطره‌خون، صدرنگ طوفان ریختند
زین گلستان نی خزان در جلوه آمدنی بهار — رنگ وهمی از نوای عندلیبان ریختند
خمار بستی کرد پیدا کوچه باغ انتظار — بس که مشتاقان بجای اشک، مژگان ریختند
تهمت دامان قاتل می‌کشد هر گل زمن — چون بهار از بسکه خونم را پریشان ریختند
از سر تعمیر دل بگذر که معماران عشق — روز اول رنگ این ویرانه ویران ریختند
بیش از این نتوان خطا بستن بر ارباب کرم — کز فضولی آبروی ابرنیسان ریختند
سجده‌گاه همت اهل فنا را بنده‌ام — کابروی هر چه هست این خاکساران ریختند
شبنم ما را در این گلشن تماشا مفت نیست — صد نگه شد آب تا یک چشم‌حیران ریختند
دست و تیغی از ضعیفی ننگ قتلم برنداشت — خون من چون اشک بر تحریک مژگان ریختند
قابل آن آستان کو سجده تا نازد کسی — کز عرق آنجا جبین بی‌نیازان ریختند
لقد عمر رفته بیرون نیست از جیب عدم — هرچه از کاشانه کم شد در بیابان ریختند
تا توانم گلفروش چاک رسوایی شدن — چون سحر بیدل ز هر عضو م گریبان ریختند!

ترکیب‌های اضافی بارز که در متن غزل مشخص شده‌اند، اهمیت ترکیب‌سازی در تشخص سبکی شاعر را نشان می‌دهد:

مضاف	مضافٌ‌الیه	حسی-حسی	حسی-عقلی	عقلی-حسی	عقلی-عقلی
نیرنگ	امکان				*
رنگ	وهم		*		
نوای	عندلیب	*			
کوچه باغ	انتظار		*		
تهمت‌دامان	قاتل			*	
تعمیر	دل		*		
معماران	عشق		*		
رنگ	ویرانه		*		
ارباب	کرم		*		
تحریک	مژگان	*			
جبین	بی‌نیازان		*		
نقد	عمر رفته				*
جیب	عدم		*		
گلفروش‌چاک	رسوایی		*		

فراوانی جزء مضافٌ‌الیه عقلی که در جدول نشان داده شده است یکی از عوامل پیچیدگی و دیرآشنایی شعر بیدل و برخی دیگر از شاعران سبک هندی است. طبعاً وجود اضافه‌های عقلی به عقلی و کمبود اضافه‌های حسی به حسی به این تشخص و تفرد سبکی، دامن می‌زند.

درعالم هنرهای بصری، آثار برخی از فیلمسازان که گرایش درونی بیشتری دارند و گاه زبان روایتشان در نوعی ابهام و ایهام غوطه می‌زند، به لحاظ عملکرد عنصر خیال و فراوانی «ترکیب» شباهتی پیدا می‌کند به شعر شاعران سبک هندی در ایران و شاعران متافیزیکی در ادبیات انگلیسی. همچنین ریتم تند نماها و تنوع تشبیهات بصری چه از طریق مونتاژ و چه از طریق میزانسن در ویدئو کلیپ‌های غربی، بی‌شباهت به فراوانی تصاویر ترکیبی در آثار شاعران سبک هندی نیست. بر سبیل تشبیه می‌توان گفت که بسیاری از غزلهای سبک هندی در نوع خود یک «ویدئو کلیپ ادبی» است که تنوع و به

ویژه استقلال ابیات و پراکندگی تصاویر و بسامد بالای تصاویر تشبیهی و استعاری در آنها به نوعی تأثیر نامرئی در ناخودآگاه خواننده، ختم می‌شود.

حتی در قالب قصیده که معمولاً محمل نوعی خواسته‌های روشن و محسوس است، شاعران سبک هندی به سمت و سوی «نما»های عقلی و انتزاعی میل می‌کنند. به نمونه‌های زیر از عرفی شیرازی که از چهرهای بارز سبک هندی و متمایل به نوعی استفاده از معلومات فلسفی است، توجه کنید:

... روزی که شمردند عدیلش زمحالات — تاریخ تولد بنوشتند، عدم را
تا شاهد علم و عملش چهره نیفروخت — معلوم نشد فایده نی‌کیف و نه کم را
تقدیر به یک ناقه نشانید دو محمل — سلمای حدوث تو و لیلای قِدَم را!

مرحبا ای شاهد ایام را عهد شباب — وی بهین نوباوهٔ باغِ دعایِ مستجاب
نام عدلت چون برم معمور گردد جان لفظ — وصف‌خشمت چون‌کنم گردد دلِ‌معنی خراب
پرچم رمح تو در آشوبگاه معرکه — لیلةالقدری است در هنگامهٔ روز حساب
نوعروسی دان دلِ اعدایِ جاهت کش بود — اشک: زلفِ نیم‌تاب! و مرگ: چشمِ نیم‌خواب!

علاوه بر اضافه‌های تشبیهی نامعمول، حتی در بیت شریطهٔ قصیده، پایندگی و دوام عمر ممدوح به جای گره خوردن به پدیده‌های ابدیِ محسوس، به پدیده‌های عقلیِ دائم پیوند می‌خورد:

تافنا مطلق رود در ترکتاز انقراض — تابقا رونق بَرَد از کارگاه انقلاب
عمر اعدای تو شبگیر فنا را هم عنان — عهدِ اقبال تو توفیق بقا را همرکاب!

دل من باغبان عشق و حیرانی گلستانش — ازل دروازهٔ باغ و ابد حدّ خیابانش
مسلمانی کسی داند که در یک‌رنگی وحدت — زهر مو چشمهٔ‌خون ریزد ارخوانی مسلمانش
نیابت زان معلم جوی اندر حکمت آموزی — که لوح جوهر کل ساده‌یابی درد بستانش
صفا می‌جوید از قصر دلی معمورهٔ جنت — که انواع خرابیها بود معمار ایوانش...

مقایسهٔ همین قصیده از عرفی شیرازی با قصیدهٔ سرمشق او، سرودهٔ خاقانی شروانی با مطلع:

مرا دل‌پیر تعلیم است و من طفل زبان دانش — دم تسلیم سر عُشر و سر زانو دبستانش

در شرایط یکسان بودن ژانر ادبی «قصیده»، تفاوت‌های سبکی این دو شاعر را به خوبی نشان می‌دهد. در قصیدهٔ خاقانی، پیچیدگی‌ها غالباً به کلمات و مفردات برمی‌گردد

و در شعر عرفی که از نمایندگان سبک هندی است این پیچیدگی، بیشتر ریشه در صورت‌های خیال دارد و تظاهرات آن در ترکیبها و اضافات تشبیهی به چشم می‌آید.

از دیرباز تزاحم خیال و انبوهیِ استعارات و ترکیبهای تشبیهی بیش از اندازه را یکی از عیوب شعر سبک هندی شمارده‌اند. به زبانِ سینمایی بخشی از این عیب فی‌الواقع نمایانگر نوعی میزانسن نادرست است. میزانسنی که در آن آدمها و اشیاء، همدیگر را پوشانده‌اند و هر تصویر، مصرّانه در کارِ خنثی کردنِ انرژی تصویریِ تصاویر همجوار خود است.

از دیگر عیوب سبک هندی، نزدیکی بیش از اندازهٔ زبان شعر به زبان محاوره و کوچه و بازار است. این نزدیکی و استفادهٔ بیش از حد از اشیاء روزمره و ضرب‌المثل‌های کوچه و بازار گاه منجر به پیدایی ابیاتی می‌شود که خنده‌آور و مضحک به نظر می‌رسد. به نظر نگارنده ابیاتی از این دست، معادل تصاویری است که در نقاشی‌های متحرک به‌خصوص آن دسته از انیمیشن‌هایی که برای کودکان ساخته می‌شود، فراوان کاربرد پیدا کرده است.

اهل فن سه شرط عمده برای انیمیشن قرار داده‌اند:

۱ـ ایجاز

۲ـ مبالغه و اغراق

۳ـ تخیل

این هر سه شرط عمدتاً در ابیاتی که ذکرشان رفت، یافت می‌شود. «یک بیت» نهایت ایجاز را تضمین می‌کند و از طریق تخیل، مبالغه و اغراقی صورت می‌گیرد که گاه خنده‌آور است و سرمشق و الگویی است برای تهیه‌کنندگان و به‌خصوص نویسندگان فیلمنامه‌های انیمیشن. باید توجه داشت که شاعران سبک هندی در ابیاتی که مورد نظر ماست معمولاً با عباراتی چون «از بس که»، «از فراوانی...»، «چندان...» و نظایر اینها، اغراق مورد نظر خود را تأمین می‌کنند. به ابیات زیر که از دیدگاه ادبی فاقد ارزش بالا هستند لیکن به نظر ما خاصیت تصویری بارزی برای انیمیشن‌های خاص کودکان دارند، توجه کنید:

زتیغ او مرا از بس که در تن چاک می‌افتد — به‌هر جانب که می‌افتم دلم بر خاک می‌افتد!
(اشک قمی)

با مدعی چو جلوه کنان از برم گذشت — چشم آنقدر گریست که آب از سرم گذشت
(شاپور تهرانی)

بس‌که تن بگداخت بی‌او زآتش سودا مرا — گر نهی زنجیر بر گردن، فتد در پا مرا!
(اشکی قمی)

در بـزم عـاشقان چـو برآرم زسـینه آه — چون هیزمی که دود کند، دورم افکنند!
(مسیح کاشانی)

از بس که کردم خویش را آماجگاه ناوکت — از نیش پیکانت تنم چون خانهٔ زنبور شد!
(ملک قمی)

عشـق در خـانهٔ دل رفـته و جـا افکـنده — بـه قـفا خـفته و پـا بـر سـر پـا افکـنده!
(ملک قمی)

در ره سیل فنا پامال گردیدن چـه سـود؟ — خویشتن را بر کناری کش که دریا بگذرد!
(منصف تهرانی)

چنان ترسیده‌ام‌از تابِ خشمِ آتشین‌خویی — که هرگه بینم او را از نهادم دود برخیزد!
(وحشی جوشقانی)

بس‌که دلها از تماشای تو گردیده است آب — از سر کوی‌تو باکشتی‌گذشتن مشکل‌است!
(صائب)

گرفته تـا دل صـدچاک را هـوس بـه‌دو دست — چو کودکی‌است که چسبیده بر قفس به‌دو دست
کسـی کـه پـاسِ مـرادِ دو کـون مـی‌دارد — برهنه‌ایست که پوشیده پیش و پس به‌دو دست!
(افسر کاشانی)

زجعد پرشکنت دل به صـد فـغان افتد — چـو کـودکی کـه زبـالای نـردبان افتد!
(طغرای مشهدی)

چون مستِ من سوار، به عزمِ شکار شد — شـیراز پـی گـریز بـه آهـو سـوار شـد!
(سلیم تهرانی)

گـرد سـرت گشـتی و کـردی طـواف — کـعبه اگـر بـال و پـری داشـتی؟
(ارسلان مشهدی)

بس‌که شب در چشم پرخون و دلِ‌ریشم گذشت — جامه گلگون دیدمش امروز کز پیشم گـذشت!
(اسیری رازی)

شعر سیاه و سفید و عمدتاً صامت سبک خراسانی با ظهور سبک عراقی، نـاطق و رنگی می‌شود و در مولانا و حافظ و سعدی به اوج جریانهای نوگرا می‌رسد و مونتاژ و میزانسن را به کمال می‌رساند. در سبک هندی، سینمای رنگی شعر فارسی بـه سـوی نوعی رئالیسم و سمبولیسم تازه می‌رود که با کـمک گـرفتن از زنـدگی روزمـره و زبـانِ مـردمی، تشـخص سـبکی خـاصی پیدا مـی‌کند. شـاعران سـبک بـازگشت مـی‌کوشند

نسخه‌های سیاه و سفید قصیدهٔ خراسانی را با تکنیک‌های کامپیوتری سبک هندی، «رنگی» کنند که تلاششان در فرجام، ناکام می‌ماند. در ادامه، شعر پر شعار مشروطه در وجه غالب خود، نریشنی می‌شود برای حرکتهای اجتماعی و فی‌الواقع خاصیت تصویری را به کلی از دست می‌دهد. در سینمای ادبیاتِ مشروطه فقط صدا به گوش می‌رسد و جز نوری مبهم که گهگاه بر پردهٔ تاریک جلوه‌گری می‌کند، نقشی از پیشِ چشم حضار نمی‌گذرد! به یک «سکانس» از شعر مشروطه کار فرخی یزدی توجه کنید:

آنکه از آراء خریدن مسند عالی بگیرد — مملکت را می‌فروشد تا که دلالی بگیرد
یک ولایت را به‌غارت می‌دهد تا باجسارت — تحفه از حاکم ستاند، رشوه از والی بگیرد
از خیانت کور سازد آنکه چشم مملکت را — چشم آن دارد زملت مزد کحالی بگیرد
روی کرسی وکالت آنکه زد حرف از کسالت — اجرت خمیازه خواهد، حق بی‌حالی بگیرد
از تهی مغزی نماید کیسهٔ بیگانه را پُر — تا به کف بهر گدایی، کاسهٔ خالی بگیرد[۳۹]

تشبیه از طریق تلمیح

در فیلم «فرانکشتین مری شلی» هنگامی که پروفسور در آزمایش خود، توفیق حاصل می‌کند در یک نما با نورپردازی معنوی پشت سر او صلیبی را به دیوار می‌بینیم. صلیب، مسیح را به ذهن تداعی می‌کند و مسیح با معجزهٔ اولش یعنی زنده‌کردن مردگان در خاطر، مجسم می‌شود. پروفسور موفق به زنده کردن مرده‌ای شده و کم و بیش دچار احساس مسیح‌گونگی است. این گونه‌ای تشبیه از طریق تلمیح به داستانِ زندگی انبیاء الهی و معجزات ایشان است.

در فیلم «بایسیکل‌ران» این تشبیه تلمیحی به صورت افشان یا منتشر صورت می‌گیرد. در هفت مرحله گریم، «نسیم» کارگر سادهٔ افغانی اندک اندک به مسیح معصوم رکابزنی بدل می‌شود که برای نجات همسر خود ــ رمزی از عالم پاکی و بی‌گناهی ــ وظیفه دارد بیدار بماند و در دایرهٔ تقدیر، تنها و بی‌پناه بگردد.

در ادبیات و خاصه شعر، تشبیه تلمیحی به شیوه‌های گوناگون عملی می‌شود.

شاه ترکان سخن مدعیان می‌شنود شرمی از مظلمهٔ خون سیاووشش باد!

که در این بیت احتمالاً حافظ، خود یا بی‌گناهان معاصر خویش را از طریق تلمیح به سیاووش و ستمگر حاکم را به افراسیاب ــ شاه ترکان ــ مانند می‌کند و دستگاه حاکم را از ارتکابِ جنایتی مشابه با جنایت افراسیاب در کشتن سیاووش، برحذر می‌دارد.

در کتب معانی و بیان، گونه‌ای مهم از تشبیه تلمیحی تحت عنوان اضافه‌های تلمیحی بررسی شده است. در این نوع ترکیبهای اضافی معمولاً یکی از اجزای ترکیب به حکایت داستان یا حادثه‌ای تاریخی دلالت می‌کند. درواقع اضافه تلمیحی نوعی تشبیه بلیغ اضافی است که در آن فهم وجه شبه در گرو آشنایی با داستان و اسطوره و به اصطلاح تلمیحی است که ریشه در گذشته‌ها دارد. مثل ترکیب مصر عزت که در آن عزت با توجه

به داستان حضرت یوسف (یوسف در مصر به عزت رسید و عزیز مصر شد) به مصر تشبیه شده است.

یا ماهی نفس که در آن نفس به لحاظ اسیر ساختن با توجه به داستان حضرت یونس، به ماهی تشبیه شده است:

همچو یوسف بگذر از زندان و چاه — تا شوی در مصر عزت پادشاه
ای شده سرگشته، ماهی نفس — چند خواهی دید بد خواهی نفس

(منطق‌الطیر)

یا در بیت زیر از سعدی:

پاره گردانند زلیخای صبا — صبحدم بر یوسفِ گل، پیرهن

که فهم اضافه‌های تلمیحی «زلیخای صبا» و «یوسف گل» در گرو دانستن ماجرای یوسف و زلیخا و دریده شدن پیرهن یوسف به دست زلیخاست.

بنیاد اضافه‌های تلمیحی، تشبیهات مبتنی بر تلمیح است و بسیارند ابیاتی که تا تلمیح را ندانیم معنی آن ـ وجه شبه ـ را نخواهیم فهمید:

زلف براهیم و رخ آتشگرش — چشم سماعیل و مژه خنجرش

(نظامی)

همان گونه که گفتیم تشبیه تلمیحی ممکن است به صورت غیراضافی نیز صورت گیرد:

نور جان در ظلمت آبادِ بدن گم کرده‌ام — آه ازاین یوسف که‌من در پیرهن گم کرده‌ام

(بیدل)

سراغِ یوسفِ مطلب در این بیابان نیست — مگر زچاک گریبان نظر به چاه کنید

(بیدل)

چو گل سوار شود بر هوا سلیمان وار — سحر که مرغ درآید به نغمهٔ داود!

(حافظ)

خط‌تو بر سفیدی، نوراست و دست‌موسی — کلک تو در سیاهی، هاروت و چاه بابل!

(اهلی شیرازی)

در سینما دامنهٔ تشبیه از طریق تلمیح به ویژه به منظور ایجاد طنز، بسیار گسترده است. مخملباف در «ناصرالدین شاه آکتور سینما» با تلمیحات پی‌درپی ــ گاه به صورت اقتباس ــ به سینمای گذشتهٔ ایران، به ترسیم خطی روشن از مسیری که این سینما طی

کرده است دست می‌یابد.

تلمیح در سینما ممکن است اشاره به گونه یا ژانری سینمایی باشد که به «بروز» سینما تعلق دارد. مثل تلمیح اسپیلزبرگ در فیلم «قلاب» به صحنهٔ هفت تیرکشی در فیلم‌های به‌اصطلاح وسترن: دو مرد روبروی هم می‌ایستند و در لحظهٔ مقتضی دست به کمربندهای خود می‌برند و به جای اسلحه، تلفن‌های موبایل خود را کشیده به گوش نزدیک می‌کنند! مضمون این تلمیح طنزآلود ــ که درک آن در گرو سابقهٔ ذهنی از فیلم‌های وسترن است ــ تأکیدی است بر نقش ویرانگر پدیده‌های مدرن ارتباطی در جوامع صنعت زده‌ای چون جامعهٔ آمریکا ـ گوش انسانها به هم نزدیک شده اما بین قلبها بیشتر از هر دورهٔ دیگر فاصله افتاده است.

تلمیح تشبیهی همواره با صراحت و وضوح، توأم نیست. کشیشی که به لحاظ صداقت در رفتار و سادگی زیست به مسیح تشبیه می‌شود، می‌تواند به جای سوار شدن بر «خر» ـ که مرکب پرآوازهٔ مسیح در ادبیات مذهبی مسیحیان و مسلمانان است ــ بر دوچرخهٔ ساده‌ای سوار شود. در فیلم «کشتار در رم»، رفتن کشیش انقلابی ــ مارچلو ماسترویانی ــ با دوچرخه به محل اعدامها، گونه‌ای غیرمستقیم از همین تلمیح است. در ضمن تضاد دوچرخه ـ به لحاظ سادگی ـ با کامیونهای اس اس، بیان غیرمستقیمی است از ضعف دین و کلیسا و ناتوانی این نهاد در مقابله با خشونت و جنون آدمکشی. درواقع برای این کشیش ــ که کارشناس تعمیر آثار هنری است ــ انسان و انسانیت بهترین اثر هنری خداوند است که باید برای حفظ آن اقدام جدی کرد. او می‌کوشد ــ مسیح‌وار ــ این اثرِ در شرفِ نابودی را «تعمیر!» و حفظ کند اما خود به دست جنبهٔ زشت این اثر که جنگ و جنایت باشد، از میان می‌رود و این بار، جلجتای این کشیش، غارِ تاریک قتل‌عام نازی‌هاست نه تپه‌ای بلند در برابر آفتاب.

تشبیه تلمیحی، تابع قوانین دیگر انواع تشبیه است که به آنها اشاره شد. در اینجا نیز لازم است بگوییم که تشبیه تلمیحی هرچه ظریفتر و پنهان‌تر باشد، تأثیر بلاغی بیشتری دارد. در فیلم‌های جنگی سینمای ایران در دههٔ اخیر، تشبیه تلمیحی رزمنده‌ای که با لب تشنه شهید می‌شود به حضرت امام حسین(ع) و یاران گرامی‌اش، به واسطهٔ تکرار بیش از اندازه و صراحت غیرهنری، کم کم جنبهٔ بلاغی خود را از دست داده و به یک قرارداد سینمایی کم‌توان تبدیل شده است.

مادر موسی(ع) فرزند خود را برای فرار از گزند فرعونیان در سبدی گذاشته به نیلِ پرتلاطم توکل می‌سپارد. تلمیح تشبیهی به این داستان در سینمای امروز می‌تواند از

طریق وام گرفتن عناصر نمادین که دلالت بر عناصر اصلی این داستان می‌کنند، انجام شود. در اپیزود اول «دستفروش»، پدر و مادرِ فقیر، فرزند خود را که پیشاپیش محکوم به فقر و بیماری است برای رهانیدن از چنگالِ فرعون فقر، در زنبیلی حصیری می‌گذارند و در نهایت زنبیل را کنار ظرف آبخوری می‌گذارند و می‌گریزند. زنبیل حصیری، سبد موسی و ظرف آبخوری، رود نیل را به طریقه‌ای نمادین و امروزی بر پردهٔ سینما تداعی می‌کند و نیل بی‌ترحم جامعه سبد موسای گمنام را به کرانهٔ حوادث گوناگون پرتاب می‌کند که بدنهٔ داستانی فیلم را رقم می‌زند.

تشبیه مرکب و تمثیل

الکساندر بلوک، شاعر ایماژیست روس، با تصویر هیئت شبانگاهی کشتی بادبانی و طناب‌های آویخته از دکل‌ها، قرص کامل ماه را بر فراز کشتی به بادکنکی تشبیه می‌کند که کودکی پس از بازی، نخش را رها کرده و رفته است. این تصویر حامل تشبیهی مرکب است و طبعاً وجه شبه نیز در آن امری است مرکب. طرفین تشبیه نیز هر دو از محسوسات تشکیل شده‌اند. قرص ماه معادل بادکنک و ریسمان‌های دکل معادل نخ بادکنک قرار گرفته و در مجموع هیئت حاصل از منظرهٔ شبانگاهی کشتی و ماه کامل به هیئتی محسوس که تعلق به ذخایر بصری شاعر دارد، مانند گردیده است. در این‌گونه تشبیهات مرکب، طرفین تشبیه به طور یکسان و به لحاظ بصری در دسترس همهٔ افراد بشر قرار دارد. اما پیوند دادن این دو نمای حسی کار هنرمند و شاعر است. در این دست تشبیهات نیز معیار بلاغی بودن با میزانِ ادعای همانندی میان طرفین تشبیه سنجیده می‌شود. در سینما تشبیه مرکب به مرکب کاربرد فراوانی دارد. انسانهایی که از پلکان برقی سرازیر می‌شوند تشبیه به سوسیس‌های بسته‌بندی شده‌ای می‌شوند که از دستگاهی در کارخانهٔ تولید موادغذایی «بیرون» می‌زنند و کارگرانی که گروه گروه وارد سالن تولید می‌شوند از دید هنرمند شباهت ناگزیری دارند به گله‌ای گوسفند که به آغل یا به مسلخ رانده می‌شوند.[۴۰]

در فیلم «جوردانوبرونو»، کار جولیا نومونتالدو، قهرمان فیلم در زندان از همان زاویه‌ای که گردن زدن مرد محکوم را می‌نگرد مراسم رسمی کلیسا را نیز نگاه می‌کند. در همهٔ این نمونه‌ها وجه شبه امری مرکب و ادعایی است، اما طرفین تشبیه محسوس است و در دسترس همهٔ چشمهایی که از نعمت بینایی ظاهر، برخوردار. حال اگر در فرمول تشبیه مرکب، یکی از طرفین به جای حسی بودن، عقلی یا انتزاعی و یا وجدانی باشد

تشبیه مرکبی به‌وجود می‌آید که بی‌دغدغهٔ خاطر می‌توان آن را تمثیل نامید. نگارنده این قول را که در تمثیل باید یکی از طرفین ناظر بر داستان یا حکایتی باشد، نمی‌پذیرد و دلایل بسیاری دارد برای عرضهٔ تمثیل‌هایی که در آنها لزوماً یکی از طرفین تشبیه بر هیچ داستان یا حکایتی ناظر نیست.

بنابر شواهد ادبی، تمثیل گونه‌ای تشبیه مرکب به مرکب است که یکی از طرفین آن امری عقلی و غیرمحسوس است. حال این امر عقلی را می‌توان از یک حکایت یا داستان استنباط کرد یا از یک تجربه درونی شخصی و منحصر به آفرینندهٔ تمثیل. برای روشن‌تر شدن مطلب باید گفت که همهٔ تمثیل‌ها تشبیه مرکب‌اند، اما همهٔ تشبیهات مرکب، تمثیل نیستند. در نظم فارسی تمثیل هم در واحد بیت صورت می‌گیرد و هم در ابیات متعدد. تمثیل در واحد بیت از ویژگی‌های سبک هندی است و تمثیل در واحد ابیات از ویژگیهای منظومه‌های تعلیمی عرفانی و اخلاقی مثل **حدیقهٔ** سنایی، **مصیبت‌نامهٔ** عطار و **مثنوی** مولانا. شاعر برای ابراز این مطلب عقلی که عقل عاشق از نگاه معشوق می‌ترسد، مشبهٌ‌به مرکبی را از محسوسات برمی‌گزیند و می‌گوید:

عقل ترسد زنگاه تو، چو طفلی که بود　　گرم بازی و بر او دیدهٔ استاد فتد!

(احوالی سیستانی)

تجربهٔ فردی و در عین حال همه‌گیری همچون رویای آب برای تشنه، مبنای بیت تمثیلی زیر می‌شود:

همیشه تیغ تو ما را به خواب می‌آید　　به خواب تشنه لبان دائم آب می‌آید

(یحیی کاشانی)

ابیات زیر همگی حامل گونه‌های رنگارنگی از تمثیل در شعر سبک هندی است:

ناله برخیزد زدل چون بر لب آرم جان، بلی　　مرده‌را از خانه چون بیرون بری، شیون شود!

(احوالی سیستانی)

در زیر سرو، آب روان خوش نماتر است　　باید به پای آن قد رعنا گریستن!

(مناسب سبزواری)

سر بر زده از تنگی دل شعلهٔ آهم　　همچون پر بلبل زشکافِ قفسی تنگ!

(احوالی سیستانی)

آهی که مرا از دل پر درد بر آید　　چون شاهسواریست که از **گرد بر** آید

(مطیعای تبریزی)

مانند سبزه‌ای که بروید به زیر سنگ آگه نشد کسی زخزان و بهار من
(امید همدانی)

کامل‌ترین گونهٔ تمثیل در واحد بیت ـ در شعر سبک هندی ـ نوعی از تمثیل است که در آن ادات تشبیه حذف شده و به اصطلاح اهل نحو، در «تقدیر» قرار گرفته:

گوشه‌گیران زود در دلها تصرف می‌کنند بیشتر دل می‌برد خالی که در کنج لب است
(صائب)

جاهل از جمع کتب، صاحب معنی نشود نسبتی نیست به شیرازه سخندانی را!
(بیدل)

سالک نرسد بی‌مدد پیر به جایی بی زور کمان ره نبرد تیر به جایی
(حکیم کاشانی)

در سینما غالباً برای گزارش دادن از حالات درونی افراد یا قسمتهای نامرئی و نامحسوس یک واقعه از تشبیه تمثیلی استفاده می‌شود. برش از چهرهٔ یک شخصیت غضبناک به نمای دیگی که روی آتش در حال جوش و خروش است، درواقع حاوی تشبیه حالت مرکب درونی شخص به دیگ جوشان است. یعنی تشبیه مجموعه‌ای غیرمحسوس به مجموعه‌ای محسوس. مفهوم نفاق افکنی و دو بهم زنی یک مفهوم عقلی است اگر در جلو صحنه شخصی با سخنانِ تحریک‌آمیز، دیگری را نسبت به شخصیت غایبی بدبین کند و در انتهای صحنه کسی مشغول دو نیم کردن تکه‌ای الوار با ارّه باشد، عمل شخص نفاق‌افکن، تشبیه به پدیدهٔ محسوس دو نیم کردن چوب شده است. جوش و خروش عالم درونی راننده‌ای را که از اوضاع نابسامان اجتماعی به تنگ آمده است می‌توان با نمای نزدیکی از یک لیوان که قرص جوشانی در آن حل می‌شود به بیننده منتقل کرد، همان کاری که مارتین اسکورسیزی در فیلم «راننده تاکسی» کرده است. در شعر سبک هندی تمثیل‌ها نیز مراتب عالی و پست دارند. گاه تمثیل در خدمت یک مضمون تغزلی روزمره است و حاصل آن احیاناً مضحک و خنده‌آور نیز به نظر می‌رسد. مثل بیت زیر:

زجعد پر شکنت دل به صد فغان افتد چو کودکی که زبالای نردبان افتد!؟

وگاه تمثیل برای تقریب به ذهن مطالب عالی به کارگرفته می‌شود. مثل اثبات یگانگی خداوند و «لا شریک له» بودن ذات حق بالهجهٔ وحدت وجودی:

دل عارف غبار آلودهٔ کثرت نمی‌گردد نیندازد خلل در وحدت آئینه، صورتها
(صائب)

تمثیل یگانگی آینه و تعدد صورتها را بیدل، از طریق یگانگی نقاش و تعدد تابلوهای او ترسیم می‌کند:

جوشِ اشیاء اشتباهِ ذات بی‌همتاش نیست کثرتِ صورت، غبارِ وحدتِ نقاش نیست!

در قلمرو نثر، معمولاً تشبیهات مرکب با ذکر ادات تشبیه ـ وگاه وجه شبه ـ توأم است:

ذات خداوند چون دایره‌ای است که مرکزش همه جاست و محیطش هیچ جا!
(سنت‌اگوستین)

حقیقت چون کُره است. بر هر کجای آن انگشت گذاری، اشاره به حاق آن کرده‌ای!
(فخرالدین عراقی)

نژاد آفریقایی چون توپ لاستیکی است. هرچه آن را محکمتر بر زمین بکوبی بیشتر به هوا می‌رود! (ضرب‌المثل آفریقایی)

در اغلب رمانهای روزگار ما از تمثیل تشبیهی برای شخصیت‌پردازی و عرضهٔ گزارش از حالات نفسانی و سلوک معنوی افراد استفاده می‌شود. مثل عبارت فرضی زیر:

... وقتی از کنار تل زباله‌های متعفّن می‌گذری سعی می‌کنی نَفَست را حبس کنی و به گامهایت شتاب بدهی. او نیز می‌کوشید با نَفَسِ حبس شدهٔ روح، و با گامهای سریع از کنار کوه خاطراتِ دردآور عبور کند!

گاه شاعر یا هنرمند بخش حسی تشبیه را به گونه‌ای، خودکشف، تفسیر و پرداخت و تعبیر می‌کند. همهٔ ما می‌دانیم که در حالت سوگ و عزاداری، ممکن است شخص سوگوار لحظه‌ای کوتاه داغ و درد خود را از یاد ببرد و لبخندی بزند. اما بلافاصله، درک موقعیت و یادآوری سوگ، بساط لبخند را از لبهای او برمی‌چیند و حالتی بلاتکلیف از لبخندی سرد که اندک اندک وا می‌رود و جای خود را به خطوط بی‌تفاوت چهره یا اخم می‌دهد، جایگزین «تبسّمِ ناغافل» می‌شود. صائب با درک هوشیارانهٔ این معنی، وضعیت خود را در زندگی به لبخندی تشبیه می‌کند که بر لب شخص داغدار ظاهر شده باشد:

نه ذوق بودن و نه روی بازگردیدن چو خنده بر لبِ ماتم رسیده، حیرانم!

همچنین گاه یک مضمون واحد ـ مثل کم گریستن ـ با توسل به دو تمثیل متفاوت به دو گونه تفسیر و توجیه شعری می‌شود. مثل ابیات زیر از صائب:

از پختگی است عاشق اگر گریه کم کند خونابه است شاهد خامی کباب را!

از تنگی دل است که دم گریه می‌کنم　　مینای غنچه زود نریزد گلاب را!

همان گونه که پیشتر نیز اشاره کردیم در ساختار یک بیت تمثیلی ـ غالباً ـ دو مصراع متفاوت به لحاظ ماهیت، حضور دارند. مصراعی که معقول است یا حاوی یک تجربه، احساس و یا تفسیر وجدانی است:

دل چو غافل شد زحق، فرمان‌پذیر تن شود

و مصراع دیگر که دربردارندهٔ یک تجربه حسی و در دسترس همگان است. این مصراع برای بخشیدن جلوهٔ حسی ـ بصری به کمک مصراع اول می‌آید و مفهوم عقلی را تقریبِ به ذهن شنونده می‌کند:

می‌برد هر جا که خواهد اسب، خواب آلوده را!

با این مقدمه باید گفت که در منظومه‌های اخلاقی و عرفانی معمولاً نقش مصراع حسی را یک تجربهٔ مرکب حسی در طبیعت بازی می‌کند یا حکایت و داستانی که پس از نقل شدن، به گونه‌ای، حسی و مشترک می‌شود.

برای مثال، مولانا مفهوم «دنیا» را از دو زاویهٔ نگاه بررسی می‌کند. در یکی دنیا یکپارچه مظهر خدعه و نیرنگ است. غولی است که بر سر راه سالکان کمین کرده و مترصد راهزنی است. مولانا روباهی را مثال می‌زند که در زیر لایه‌ای خاک پنهان می‌شود و چون مرغان برای بردن دانه‌های روی خاک فرود می‌آیند، روباه آنها را از کمین‌گاه «طبیعی» خود شکار می‌کند:

روبه افتد پهن اندر زیر خاک　　بر سر خاکش حبوب مکر ناک
تا بیاید زاغ غافل سوی آن　　پای او گیرد به مکر آن مکردان!

در تمثیل بلیغ دیگری مولانا مکاری جهان و اهل آن را به ماری تشبیه می‌کند که همچون «مرگ» بر سینه می‌ایستد و برگ خشکی در دهان می‌گیرد تا پرندگان او را نیز از زمرهٔ گیاهان به حساب آورند و:

مار اِستادَه‌ست بر سینه چو مرگ　　در دهانش بهر صید، اِشگرف برگ
درحشایش چون حشیشی او به پاست　　مرغ پندارد که او شاخ گیاست
چون نشیند بهر خور بر روی برگ　　درفتد اندر دهان مار و مرگ!

در تمثیل دیگری که سخت جنبهٔ بصری دارد و به لحاظ تبدیل به تصویر سینمایی، برخوردار از قابلیت بیشتری است مولانا دنیا را به تمساح حیله‌گری تشبیه می‌کند و شیوهٔ دام نهادن و فریب طعمه را از سوی تمساح، باز می‌نمایاند:

کرده تمساحی دهان خویش باز　　گِردِ دندانهاش کرمانِ دراز

از بقیهٔ خور که در دندانش ماند — کرمها روییدو بر دندان نشاند
مرغکان بینند کرم و قوت را — مَرْج پندارند آن تابوت را
چون دهان پرشد زمرغ او ناگهان — در کشدشان و فرو بندد دهان!

تصویری که مولانا از تمساحِ حیله‌گر ترسیم می‌کند در ساختار تمثیل نقش «مصراع» محسوس را بر عهده می‌گیرد و سپس مفهوم معقول با استناد و تکیه بر تصویر ترسیم شده تشریح شده، وضوح می‌یابد. فی‌الواقع تا لنز ذهن شاعر از شکار تمساح، تصویر فوکوس و روشنی ارائه می‌کند، مفهوم معقول به طور کمرنگ و «فلو» در صحنهٔ تمثیل، حضوری نسبتاً نامرئی دارد. در پایان، فوکوس از تمساح و نحوهٔ شکار او گرفته شده، به «دنیا» داده می‌شود:

این جهان پُر زنقل و پُر زنان — چون دهانِ باز آن تمساح دان
بهر کرم و طعمه‌ای روزی تراش — از فنِ تمساحِ دهر ایمن مباش!

در زاویهٔ دوم نگاه مولانا، دنیا دارالتکمیل است. و سالک چون به کمال رسید دیگر سخت گرفتن دنیا، جایی ندارد و نشانهٔ خامی و خون آشامی است:

این جهان همچون درختست ای کرام — ما بر او چون میوه‌های نیم خام
سخت گیرد خامها مر شاخ را — زانک در خامی نشاید کاخ را
چون بپخت و گشت شیرین لب گزان — سست گیرد شاخها را بعد از آن
چون از آن اقبال شیرین شد دهان — سرد شد بر آدمی ملک جهان
سخت‌گیری و تعصب خامی است — تا جنینی کار خون آشامی است!

در این نمونه‌ها ملاحظه می‌شود که بخش حسی تمثیل، لزوماً قصه یا حکایت یا داستان نیست بلکه حاصل تجربیات و مشاهدات شاعر از پهنهٔ گسترده و پرتنوع طبیعت است: روباه، مار و تمساحی که به حیله، طعمه‌های خویش را به کام می‌کشند و درختی که میوه‌های رسیده‌اش چیده می‌شود یا می‌ریزد و میوه‌های خام آن بر شاخه باقی می‌ماند.

البته نوعی از تمثیل در ساختار خود، ممکن است به جای تجربهٔ حسی مشترک، قصه یا داستان کوتاهی را دربرداشته باشد. مثل قصهٔ کوتاه تمثیلی زیر که شاعر پس از نقل آن بلافاصله بخش عقلی و وجدانی یعنی موقعیت خویش را به عنوان مشبه مرکب، می‌آورد:

یکی ابلهی شبچراغی بِجُست — که با وی بُدی عِقدِ پروین، درست
فروزانتر از ماه و خورشید بود — سزاوار بازوی جمشید بود

خـــری داشت آن ابـــله کـــور دل — به جـانش بُـدی جـان خـر مـتصل!
چنین شبچراغی که نامد بـه دست — شـنیدم کـه بـر گـردن خـر بِبَست!

* * *

مـــن آن شـبچراغ سـحرگاهی‌ام — که روشن کن از ماه تا مـاهی‌ام
ولیکـــن مـرا بـخت ابـله شـعار — ببسته است بـر گـردنِ روزگـار!

(ملا زمانی یزدی)

در زیر، برای نمونه دو حکایت تمثیلی از ***منطق‌الطیر*** عطار، آورده می‌شود:

در بـرِ شـیخی سگـی مـی‌شد پـلید — شیخ از آن سگ هـیچ دامـن در بـچید
سـایلی گـفت: ای بـزرگ پـاک بـاز — چون نکـردی زیـن سگ آخـر احـتراز
گـفت: ایـن سگ ظـاهری دارد پـلید — هست آن در بـــاطن مـــن نـــاپدید
آنـــچ او را هست بـــر ظـاهر عـیان — ایـــن گـدارا هست در بـاطن، نـهان
چون درون من چـو بیرون سگ است — چون گریزم زو که با من هم تگ است!

داشت ریشـی بس بـزرگ آن ابـلهی — غـــرقه شـــد در آب دریـا نـاگـهی
دیـدش از خشکـی مگـر مـردی سـره — گـــفت از ســـر بـــرفکن آن تـوبره
گفت نـیست ایـن تـوبره ریش مـنست — نیست این خود ریش، تشویش منست
گفت احسنت اینت ریش و اینت کـار — تـو فـروده ایـنت خـواهـد کشت زار
ای چـوبز از ریش خـود شـرمیت نـه — بـــــرگرفته ریش و آزرمـــیت نـــه
تـــا تـــرا نـــفسی و شـیطانی بُـوَد — در تـــو فـــرعونی و هـــامانی بـود
پشـم درکش هـمچو مـوسی، کَـوْن را — ریش گـــیر آنگـــاه ایـــن فـرعون را
ریش ایـن فـرعون گـیر و سـخت دار — جـنگ ریشـا ریش کـن مـردانـه وار
پـای در نـه، تـرک ریش خـویش گـیر — تا کـی‌ات زیـن ریش، ره در پـیش گـیر
گرچه از ریشت بـجز تشـویش نـیست — یک دمت پروای ریش خـویش نـیست
در ره دیـــن آن بـــود فـــرزانـــه‌ای — کـو نـدارد ریش خـود را شـانه‌ای...

می‌بینیم که در تمثیل، گاه عطار مطلب عقلی مورد نظر خویش را بسط فراوان می‌دهد و گاه سربسته و مجمل به آن اشاره‌ای می‌کند و می‌گذرد.

سرعت ذاتی تمثیل

پدیده‌ای همچون نیروی خیالِ بشر در زمان واقعی، تصرف‌های شگفت‌آوری می‌کند و خود موجد نوعی زمان، موسوم به زمان هنری می‌شود. در ادبیات به ویژه از طریق تلمیح می‌توان مخاطب را چندین و چند قرن به عقب برد و بلافاصله به زمان حاضر عودت داد:

شنیده‌ام سخنی خوش که پیر کنعان گفت: فراق یار نه آن می‌کند که بتوان گفت!

خواننده به هنگام رویارویی با فعلی چون «شنیده‌ام» بازگشت تا زمان پیر کنعان یعنی حضرت یعقوب را به آسانی پذیرا می‌شود. و نیز رجعت از این سفر چند قرنی را با تغییری ساده در زمان فعل در بیت بعدی، سر می‌نهد و طبیعی قلمداد می‌کند:

حدیث هول قیامت که گفت واعظ شهر کنایتی است که از روزگار هجران گفت

فاصلهٔ زمانی چند قرنی در دو بیت متوالی با تغییر افعال یا قیدهای زمانی، پذیرفته شدنی است. در هنر نقاشی نیز با تمهیداتی شناخته شده این «کولاژ» زمانی صورت می‌گیرد و مخاطب که بیننده است، آن را باور می‌کند.

تصرف در زمان و مکان حقیقی و جعل و قرارداد نوعی زمانِ مجازی که ما آن را زمان هنری نامیدیم از ظرفیت‌های افسون‌کنندهٔ هنرهای گوناگون است. هنر سینما نیز این قدرت سحرکننده را با شیوه‌های متنوع اعمال می‌کند. با برش چند نمای پی‌درپی به هم از طریق مونتاژ یا در هم‌آمیزی این چند نما از طریق دیزالو، می‌توان سیر تکامل نوع انسان را فی‌المثل ازانسان نئاندرتال تا آلبرت انیشتین در عرض چند ثانیه نشان داد و در اقناع بیننده به قصد پذیرش این اختصار زمانی نیز کامیاب بود. آنچه را ادبیات با دو حرف اضافه «از» و «تا» صورت می‌دهد و نویسنده‌ای مثلاً می‌گوید: از آمیب تا ملاصدرا! سینما قادر است با دو نما و به شکل پذیرفتنی‌تر با چند نما و دوختن آنها به یکدیگر یا از

مجرای دیزالو، صورت دهد و همچنان بر سر خاصیت اقناع‌کنندگی خود باقی بماند.

به رغم برخورداری سینما از این توانایی تعیین‌کننده از آنجا که نشستن در سالن سینما یا در برابر صفحهٔ نمایش تلویزیون و ویدئو، نوعی دخالت در روال طبیعی زندگی روزمره به‌حساب می‌آید، لامحاله محدودیتی برای این هنر به‌وجود می‌آورد که حساب توانمندی آن را از توانمندیهای ادبیات، جدا می‌سازد. به دیگر تعبیر هنر سینما هنری است محدود به زمان. یعنی ذات این هنر دائماً در تعارض با حس «آزادی طلبی» مخاطبان آن است. پس سینما حتی آنجایی که با مثلاً مونتاژ یا دیزالو به فشردن زمانِ واقعی و آفریدن زمان سینمایی دست می‌یابد ناگزیر از رعایتِ اندازه‌هایی است که زندگی مخاطبان به هنر و مخاطبانش دیکته می‌کند. دیگر، دوران ساختن فیلم‌های چهارده یا دوازده ساعته گذشته است. دور نیست که سینما ــ در داستانی‌ترین شکل خود ــ به زمان استاندارد نود دقیقه بسنده کند.

با توجه به آنچه گفته شد به این نتیجهٔ بدیهی می‌توان رسید که سرشت هنرهای نموداری به ویژه سینما، گرایشی ذاتی به سمت و سوی تشبیهات و تمثیلاتی دارد که در عالم واقع، تحقق جوهرهٔ بارز آنها ـ که وجه شبه مورد نظر هنرمند سینماگر قرار می‌گیرد ـ محتاج به زمانی طولانی نباشد. یعنی هرچه زمان حقیقی رویداد پدیده‌های انتخاب شده به عنوان «مشبهٌ‌به» کوتاهتر باشد، این پدیده‌ها شایستگی بیشتری برای ورود به قلمرو بیان بصری پیدا می‌کنند. این نکتهٔ اساسی باید همواره مد نظر فیلمنامه‌نویسانی باشد که مثلاً در *مثنوی* مولانا یا *منطق‌الطیر* عطار به دنبال تمثیلهایی می‌گردند که قابلیت جایگیری در فیلمنامه‌های عصر ما را دارا هستند. از اینجاست که ذهن ما دوباره معطوف به پدیدهٔ سرعت ــ که نسبت مستقیمی با حرکت هنری و سینمایی دارد ــ می‌شود.

تمثیلی همچون تمثیل مولانا در بیان ماهیت مکارانهٔ دنیا با استفاده از عناصری چون روباه و نحوهٔ شکار مرغ، به دلیل سرعت طبیعی این پدیده، به‌راحتی می‌تواند در سینما بازسازی شود. زیرا این تمثیل از سرعت ذاتی مناسبی برخوردارست که با سرشت موجز سینما هماهنگی‌های لازم را داراست. تمساحی که دهان خود را باز می‌کند و بی‌حرکت باقی می‌ماند تا پرندگان گرسنه، دهان باز و کرمهای روییده در بیخ و بن دندان‌های او را، مرغزاری پر نعمت الوان تصور کنند و به دام بیفتند به‌راحتی در عرصهٔ سینما به عنوان تمثیلی بلیغ درخور استفاده است. چون تمام این واقعه یعنی دام‌گذاری و صید مرغانِ فریب خورده، حد اکثر در یکی دو دقیقه اتفاق می‌افتد. اما بازسازی تمثیل کُندی چون:

این جهان همچون درخت است ای کرام ما بر او چون میوه‌های نیم خام

به دلیل سرعت ذاتی اندک آن، با محدودیت زمانی هنر سینما اصطکاک پیدا می‌کند. تطور میوهٔ خام بر درخت تا رسیدن و افتادن ــ در زمان واقعی ــ طولانی‌تر از سطح حوصلهٔ ذاتی سینما و بینندگان آن است.

به عنوان یک اصل، فیلمنامه‌نویس در برخورد با متون تمثیلی و انتخاب تمثیلهای آن برای انتقال به عالم سینما، باید توجهی اساسی به کندی یا تندی سرعتِ ذاتیِ تشبیه و تمثیل داشته باشد.

استفاده از تمثیلهایی که سرعت ذاتی اندکی دارند در اغلبِ موارد ریتم فیلم سینمایی راکند و احیاناً بیان سینمایی را دچار تیرگی و ابهام می‌کند. شاید ریتم کند که امروزه دیگر به عنوان یکی از ویژگیهای سینمای روشنفکرانه ــ باری به هر جهت ــ پذیرفته شده است، در بسیاری از موارد زاییدهٔ رفتن به سوی تمثیلهایی باشد که سرعت ذاتی آنها کم است. تدابیر تکنیکی که در این زمینه تا به حال کشف و ابداع شده به رغم کارآمد بودنشان در بسیاری موارد، باز در نهایت نمی‌تواند ناسازگاری تمثیلهای کند را با شتاب و عجلهٔ ذاتی هنر سینما، یکباره برطرف کند.

شاید شناخته‌شده‌ترین تدبیر در این‌زمینه رفتن به‌سوی بیان تشبیهات‌و تمثیلها از طریق، منتشرکردن و افشاندن مراحل تکوین مشبهٌ‌به درطول فیلم باشد. استعداد جوان نویسنده‌ای در آغاز یک فیلم به خوشهٔ نارس انگوری تشبیه می‌شود. در اواسط فیلم، خوشهٔ نارس می‌رسد و در اواخر آن ـ به موازات به هدر رفتن استعداد نویسندهٔ جوان ـ یک نما از همان خوشهٔ شاداب گذشته که اینک پلاسیده و پژمرده است، تمثیل سینمایی ما راکامل می‌کند.

اگرچه امروزه فیلمبرداری کند از طریق فریم به فریم ــ که در اساس تقلیدی است از عکاسی ــ به سینما مجال ثبت و نمایش شکفتن غنچه‌ای را در چند ثانیه می‌دهد یا تکنیک دیزالو، ثبت تابش نمادین چهار فصل سال را بر اندام یک درخت، میسور می‌سازد، اما باید در نظر داشت که این کارایی‌های تکنیکی به تیغ دودم شبیه است. استفاده بیش از حد یا کاربرد نادرست و افراطی آنها از عیار «واقعیت» هنری سینما به‌شدت می‌کاهد و در احساسِ طبیعی بیننده در بسیاری از موارد ایجاد اختلال می‌نماید. ناگفته پیداست که کمتر کارگردانی می‌تواند همچون استانلی کوبریک در «اودیسه فضایی»، از استخوان پاره‌ای در دست یکی از اجداد نخستین ما ــ و با استفاده از شگردهای گفته شده ـ به سفینه‌ای فضانورد در بستر یک فیلم علمی ــ تخیلی، عبوری زیبا و پذیرفته شدنی را پیش چشم، به تصویر در آورد. به عبارت **دیگر شگردهای خلاصه کردن زمان حقیقی و تبدیل آنها به زمان هنری و سینمایی ــ چون با حضورِ حس**

تکنیک توأم است ـ بهتر است در بستر سینمای تخیلی یا سینمای مستند به‌کارگرفته شود و در مواردی همچون تشبیه و تمثیل و دیگر شگردهای بیانی سینمای داستانی، کمتر و نیز ظریف‌تر و پنهان‌تر، اعمال گردد. در سینمای مستند انتقال مستقیم مفاهیم به مراتب اهمیت بالاتری از تحریک احساسات و عواطف بیننده دارد. برای مثال در یک فیلم مستند با موضوع بررسی «شیوه‌های بیانی بشر» با دیزالو چند نما از ابزارهای هنری نوع انسان می‌توان کارنامهٔ خلاصه‌ای از غارهای انسانهای اولیه تا استودیوهای مجهز فیلمسازی هالیوود را ارائه داد.

یک نما از یک پاره سنگ تیز، نمای بعد از پر یا قلم نی، نمایی از قلم موی نقاشی، نمایی از یک دوربین عکاسی و نمای بعد از دستگاه سینماتوگراف و بعد از آن نمای نهایی از یک دوربین متکامل و پیشرفتهٔ فیلمبرداری. دیزالو حساب شده این چند نما علاوه بر تأمین ایجاز مطلوب، زیبایی متناسب با یک فیلم مستند راکه هدف اول آن دادن آگاهی به مخاطب است، دربرخواهد داشت.

تعارض اندیشه‌های بازن با آراء و عقاید نظریه‌پردازانی نظیر گریفیث و آیزنشتاین در همین محدوده بیشتر قابل ادراک است. مونتاژ و دیزالو مورد علاقهٔ گریفیث و آیزنشتاین به ایجاد حس دستکاری در زمان واقعی به قصد دستیابی به زمان هنری منجر شده، با بدنهٔ اصلی «واقعیت هنری» مورد نظر بازن اصطکاک پیدا می‌کند. تأکید بازن بر عمق صحنه و میزانسن، یقیناً با عطف توجه به هرچه کمتر کردن فاصلهٔ زمان حقیقی و زمان مجازی و حفظ حس «واقعیت» قابل توضیح و تفسیر است. در ادبیات، حذف ادات تشبیه و در بسیاری موارد کنار گذشتن تصریح به وجه شبه، به نوعی ایجاز و صرفه‌جویی در «زمان» می‌انجامد و از حضور محسوس آلات و ابزار تکنیکی برای تشبیه و تمثیل می‌کاهد. همچنین استفادهٔ خلاق از تلمیح ـ اشاره‌های گذرا به گذشته‌های بشری ـ به فشردگی زمانِ هنری، و عمق هرچه بیشتر «صحنهٔ» کلمات و ترکیبها ـ به طور طبیعی ـ خواهد انجامید.

مقایسهٔ دوبارهٔ فی‌المثل شعر «منوچهری و ناصر خسرو» با شعر «مولانا و سعدی و حافظ» سیر سبکی زبانِ شعر فارسی را از مرحلهٔ اهمیت مونتاژ و دیزالو ـ در سبک خراسانی ـ به مرحلهٔ متکامل‌تر اهمیت میزانسن و عمق صحنه ـ در سبک عراقی ـ نشان می‌دهد. معادل این مقایسه، در سینما ـ به طور نسبی ـ شاید مقایسهٔ فیلم «رزمناوپوتمکین» با فیلم «همشهری کین» ـ به عنوان دو فیلم شناخته شدهٔ کلاسیک و مَدْرسی در تاریخ سینما ـ باشد.

چند نمای دیگر از تشبیه

امروزه در روزنامه‌ها می‌خوانیم که پزشکان برای علاج واقعه پیش از وقوع، نگاهِ درمانی خود را به قلمرو پیش از تولد معطوف کرده‌اند. عمل قلب بر روی جنین، تعویض و تصفیهٔ خون جنین و... نَفْسِ ارتباط با جنین شاید در عرصهٔ علم، نوظهور و شگفت جلوه کند، اما در عالم هنر، هنرمندانِ عالم ــ به یمن برخورداری از روادیدهای خیال ــ پیش از دانشمندانِ عرصهٔ علوم‌تجربی، از این مرز عبور کرده‌اند و قرن‌های بسیار بر اصحاب علم تجربی، تقدم دارند.

اگر قرن هفتم هجری را یک فیلم داستانیِ پر تنش و حادثه فرض کنیم، دو سکانس بسیار پر هیجان و اساسی در آغازین فصلهای این فیلم درخور تأمل و درنگِ هوشیارانه است: سکانس تولد کودکی در خراسان قدیم و سکانس هجوم قومی ویرانگر و خونخوار به ایران زمین. یکی رمز تکامل روح بشری و سازندگی و آباد کردن جانها و دیگری رمز سقوط انسانیت و ویرانگری و تخریبِ ظاهر و باطن هستی و حیات انسانها. دو سکانسی که تأثیر متضاد آنها ــ سازندگی و تخریب ــ تا روزگار ما دوام داشته و بعد از این روزگار نیز تا ابدالدهر تداوم خواهد داشت.

آن کودک خراسانی بعدها برای ترمیم خرابیهایی که مغول در بنای ایمان و اعتقاد «ما» به‌وجودآورده بود، تشبیه و تمثیل را به عنوان ابزار کار خویش برگزید و آستین بالا زد و از پایه به دوباره‌سازی مخروبهٔ ایمان همگنان همت گماشت. فراموشی آخرت و بی‌ایمانیِ مخفی و تظاهر آشکار و پوک به تدین که از ویژگی‌های روزگاران سلطهٔ سرکوب است از نگاه آن کودک دیروزین و جوانِ والاشعور امروز مخفی نمانده بود، او می‌گفت بیایید فرض کنیم که می‌شود با «جنین» صحبت کرد. من با جنین صحبت می‌کنم و از او می‌پرسم: چه می‌خوری؟

می‌گوید: بهترین خوردنی‌های عالم را!

از این جنین «خون آشام» سؤال می‌کنم که قلمرو هستی‌ات چگونه است؟

می‌گوید: سخت پهناور و خرّم!

به او می‌گویم آنچه تو می‌خوری در «عالم» ما ناپاک و نجس است و «قلمرو» تو در مقایسه با قلمرویی که ما در آن بسر می‌بریم، از حجم یک انگشتانه هم کمتر است! اما این جنین «خون آشام و متعصب» حرفهای من را باور نمی‌کند. همچنان سخت به «بند ناف» چسبیده و خواب جاودانگی می‌بیند!

پیامبران خدایی نیز این گونه منکران عُقبی را به آخرت می‌خوانند اما این «جنین»های ریش و سبیل‌دار یا ساده که بر روی دو پا راه می‌روند و سخت به دنیا چنگ زده‌اند، عالمِ دیگر را باور نمی‌کنند! نمی‌توانند بپذیرند که آنچه در این عالم می‌خورند و می آشامند در برابر «ماکولات» عالم دیگر حکمِ خون و ناپاک و نجس را دارد! نمی‌پذیرند که قلمرو این جهانیِ اینان در قیاس با قلمرو آخرت، حُکم زهدان مادر را دارد در قیاس با اقالیم هفتگانهٔ زمین!

از تأمل در ساختار تشبیهات و تمثیلهایی که هنرمندان به‌کار می‌برند می‌توان به جهان‌بینی آنها پی برد. پشت هر تشبیه و هر تمثیل، یک منظومهٔ فکری وجود دارد که جهان‌نگری صاحبان آنها را به ما می‌نمایاند.

از این دیدگاه، مولانا جلال‌الدین بلخی، زندگی خاکی را دورانِ جنینی انسان می‌داند و رفتنش به عالم دیگر را تولد واقعی او! پس مرگ نه تنها «پایان کبوتر» نیست، بلکه آغاز رشد بالهای حقیقی او و پرگشودنش در آسمانی است که در ذهن زمین نمی‌گنجد. مرگ از نگاه مولانا ـ همچون نگاه ملاصدرا ـ شکستنِ پوستهٔ تخم‌مرغ و بیرون آمدن جوجه از آن است. دنیا پوسته‌ای جنینی است که مردانِ مرد به گاه بلوغ آن را می‌شکنند و در فضای دیگری که غرق نور است سر بر می‌کنند و راه می‌پویند.

اینجا دیگر تشبیه یک «صنعت صِرف» نیست که ابزارش از این سوی و آن سو جمع آمده باشد و به دست هنرمند «مونتاژ» و روانهٔ خط تولید شود. تشبیه و تمثیل در میان تمامی افراد نوع بشر، آینه‌ای است حکایت کننده از شخصیت، تمایلات و بلوغ یا ناپختگی و دیگر امور نهفته در لابیرنت‌های پر رمز و راز روح.

آنکه انسان را یک لولهٔ بلند می‌بیند که از یک سو می‌بلعد و از دیگر سو دفع می‌کند، در نهایت به انجا می‌رسد که اشرف مخلوقات را فاقد هرگونه شرف و تنها یک

بیت‌الخلای متحرک می‌بیند و تصویر می‌کند.

تشبیهات در زندگی روزمره نیز، دلالت‌های روانشناسانه دارد. از کودک اگر بپرسیم ریش سفید پدربزرگ شبیه چیست؟ پاسخ نمی‌دهد شبیه قله‌ای که برف آن را پوشانده باشد. مشبهٌ‌به کودک، پشمک است چون توجه درون او به محسوسات «عالم» او و خاصه «ماکولات» معطوف است. پیامبر اکرم فرمود: دنیا مانند رویای انسانِ خفته است!

و هم او فرمود: مردمان خفتگانند و چون بمیرند از خواب برخیزند!

این سخنان مبنای اندیشهٔ «وحدت وجود» در نزد امثال ابن‌عربی، صدرالدین قونوی، مولانا و عبدالقادر بیدل و نظایر ایشان شد. مولانا، حدیث پیامبر را در مثنوی سرود:

این جهانی که به صورت قائم است گفت پیغمبر که حُلمِ نائم است

سینماگر نامدار سوئدی، برگمن، دربارهٔ تارکوفسکی و سینما می‌گوید: سینما رویاست و تارکوفسکی کاشف رازهایی است که در این رویا نهفته‌اند!

در همین تشبیه می‌توان میل روانشناسانه برگمن به تعبیر خواب و رویا را سراغ کرد و در آثارش به جستجوی ردپای این میل اساسی پرداخت. در فصل افتتاحیه «توت‌فرنگی‌های وحشی» یکی از زیباترین رویاهای سینمایی شکل می‌گیرد و در طول فیلم، برگمن می‌کوشد که همچون تارکوفسکی، کاشفِ رازهای این رویا باشد. همچون تلاش خوابگزاران برای تعبیر خوابهایی که دیده می‌شد:... خیابانی خالی از هر گونه نشانهٔ حیات، ساعتی بدونِ عقربه، مردی که با دست زدن بر او بر خاک می‌افتد و خون از سرش جاری می‌شود. کالسکه‌ای سیاه که در امتداد ساعت ــ نماد زمان ــ حرکت می‌کند و صلیب و «کودک ـ فرشته» و تابوتی که در آن است، تابوت بر زمین می‌افتد و دستی از آن بیرون می‌آید و دست قهرمان فیلم را می‌گیرد. پروفسور با جنازهٔ زنده خودش روبرو می‌شود و از خواب می‌پرد!

در زیر ساعتِ کابوس، دو دایرهٔ چشم مانند (یا شبیه به عینک) دیده می‌شود. زمان ما را زیر نظر دارد؟

چرخِ کالسکهٔ حامل تابوت به پایهٔ چراغی در کنار خیابان گیر می‌کند. چرخ رها می‌شود و هول آور چرخان چرخان به سوی پروفسور می‌آید. کالسکه به تیر چراغ گیر کرده و از حرکت متوقف شده است. اسبها می‌کوشند که کالسکه را رها کنند و به راه خود ادامه دهند. (کودک ـ فرشته) بالای تابوت دیده می‌شود، در اثر تکان‌های متوالی و معنی‌دار کالسکه که توأم است با صدای قیژ قیژ ــ که به صدای گریهٔ نوزاد می‌ماند ــ است، بالاخره تابوت همچون نوزادی از رحم زمان سُر می‌خورد و بر زمین می‌افتد و

اسبها و کالسکه به سرعت دور می‌شوند.

از تأمل در عناصر این کابوسِ نمادین می‌توان به پاره‌ای از مبانی اندیشه‌های برگمن دست یافت. او نیز مرگ را از مقولهٔ تولد جدا نمی‌داند. شاید بتوان گفت او نیز همچون عرفای وحدت وجودی، مرگ را تولدی دیگر می‌داند.

این رویای رمزی که همچون مجموعه‌ای منسجم برای تشبیه امور نامحسوس در دست برگمن است، کلید ورود به دنیای درونی برگمن را نیز به دست می‌دهد.

در فیلم «طلسم» یا «طلسم شده» اثر هیچکاک، نیز شاهد یک رویای نمادین هستیم. کلید نهایی معمای فیلم «رویای» بیمار است که گویا طراح این رویا نقاش معروف سوررئالیست، سالوادوردالی است. این رویای شخص بیمار که به طرزی رمزی از سوی قاتل و دیگران (زن) تفسیر می‌شود، نوعی رویای صادقهٔ نمادین است که ظاهراً هیچکاک شیفتگی آشکاری به آن دارد.

اما رویای برگمن کجا و رویای هیچکاک کجا! رویای هیچکاک در خدمت معمای داستان است و رویای برگمن در خدمت معمای زندگی!

صحنه‌های تشبیهی در سینما همچنین نمایانگر گرایشهای اجتماعی و سیاسی کارگردان است. در فیلم «دوندهٔ ماراتن»، اثر جان شلزینگر، تصادف اتومبیل در محلهٔ یهودی‌نشین، یادآور اردوگاههای به اصطلاح «آدم‌سوزی» است. یهودی‌هایی که به تماشای سوختن یک آلمانی داخل اتومبیل آتش گرفتهٔ بنز، ایستاده‌اند. آیا شلزینگر با نشان دادن چهره‌های بی‌تفاوت و خونسرد یهودی‌ها در برابر منظرهٔ زنده زنده سوختن یک آلمانی فقط تلمیح ساده‌ای به پسزمینهٔ جنگ و خانمانسوزی‌های آن دارد؟ یا به گونه‌ای رفتار یهودی‌ها را پس از جنگ توجیه می‌کند؟ آیا او می‌خواهد با نشان دادن این «آدم سوزی» به «آدمسازی!» برسد؟!

و شاید هم به قول برسون، سینما گسترهٔ آن چیزهایی است که توضیح ناپذیرند؟!

در «اشکها و لبخندها» (صدای موسیقی)، رابرت وایز هفت بچه را نماد هفت نت موسیقی قرار می‌دهد. نگاه کارگردان به موسیقی و ریشه داشتن آن در زندگی و توجه او به قدمت و اهمیت موسیقی در اتریش با این کار نمادین، آشکار می‌شود. در سکانس پایانی همین فیلم پناه گرفتن خانواده در پس سنگهای قبر، ضمن تأکید به تاریخ ملی برای مبارزه با دشمن متجاوز، حاوی این طنز تلخ نیز هست که برای نجات از چنگالِ دراز شده فاشیسم و برای زنده ماندن باید از مرده‌ها هم کمک گرفت؟! یا به تعبیر دیگر، مرده‌ها نیز در صف مبارزه با فاشیسم هیتلری بسیج می‌شوند.

وقتی اورسن ولز، «همشهری کین» را از مقابل «آینه‌های روبرو» عبور می‌دهد و عکس او در آینه‌های متقابل تا بی‌نهایت تکثیر می‌شود، این بی‌نهایت و ابدیتِ نهفته در مرگ، گوشه‌ای از نحوهٔ نگرش ولز به مفهوم مرگ را بر ما آشکار می‌کند.

تشبیهات خنثی و زیبایی‌شناسانهٔ صِرف هم به‌هرحال از حد ذوق و سطح سلیقهٔ کارگردان حکایت می‌کند. کمتر فیلمی می‌توان یافت ــ حتی از فیلمهای تجاری ــ که به نحوی خالی از این گونه تشبیهات باشد. در «راه اژدها» در سکانس نهایی، قهرمان در یک استادیوم قدیمی که مخصوص نبرد گلادیاتورهاست به جنگ شخصی می‌رود که از آمریکا فرا خوانده شده است. حضور گُربه در صحنهٔ مبارزهٔ نهایی به مثابهٔ یک کاتالیزور تصویری، کاربرد مضاعفی پیدا می‌کند. با صدای گربه مبارزه آغاز می‌شود، گویی با سوت یک داور! و از دیگر سو نرمی اندام و انعطاف بدنی قهرمان فیلم، بروس‌لی، به انعطافِ بدنی گربه تشبیه می‌شود.

تشبیهات ارزشی و برخاسته از جهان‌بینی کارگردان، معمولاً در آثار سینماگران مؤلف ـ کارگردانانی که منظومهٔ فکری منسجمی دارند ـ از نوعی پیوستگی و سنخیت بلاغی نیز برخوردار است. کارگردانی که معتقد است یک به علاوهٔ یک، دو نمی‌شود بلکه می‌شود «یک بزرگ!» و این نکتهٔ «وحدت» گرایانهٔ عرفانی وحدت وجودی را در میزانسن فیلم خود می‌گنجاند و هم بر این باور است که اگر درخت خشکی را با ایمان آبیاری کنی، سبز خواهد شد و به برگ و بار خواهد نشست. در صحنهٔ پر شکوه دعا در کلیسا ــ در «نوستالژی» ــ با گنجشکهایی که در پایان دعا از سینهٔ شمایل بیرون می‌زنند، تشبیه و تفسیری زیبایی‌شناسانه و درعین‌حال عارفانه از دعا پیش چشم ما می‌گذارد.

تشبیهات سینمایی که از طریق دیالوگ انجام می‌پذیرد نیز از این قاعده مستثنیٰ نیست. هر دیالوگ تشبیهی، پنجره‌ای است که بر افق روح کارگردان فیلم گشوده می‌شود.

در «رانندهٔ تاکسی»، قهرمان فیلم به مسئول شرکت تاکسی رانی که از پاک بودن پروندهٔ رانندگی‌اش سؤال کرده، می‌گوید: تمیزِ تمیزه! عین وجدانمه!

و اغلب دیالوگهای دومنیکو در «نوستالژی» حامل بیانیه‌های عاطفی روحِ نجیب و مهربان و بزرگوار تارکوفسکی است.

ای مادر! ای مادر! هوا همان چیز سبکی است که دور سرت می‌چرخد و هنگامی که تو می‌خندی، صافتر می‌شود.

... باید روح خودمان را از همه طرف بکشیم، مانند یک ملافه که تا بی‌نهایت کشیده

می‌شود!

* * *

چه روز آفتابی زیبایی!

چه بسیار مردمان سرزمین‌های نزدیک به خط استوا با شنیدن این دیالوگ در فیلمهای اروپایی، دچار تعجب شده، به فکر فرو رفته‌اند که این عبارت کلیشه و بی‌معنی تا کی می‌خواهد در سینمای فرنگان تکرار شود. بدیهی است برای آنکه در اروپا زندگی می‌کند و اغلب ایامِ سالش توأم با بارندگی است، طلوع ناگهانی آفتاب «سورپریز» باشد. اما کسی که تابش عمودی آفتاب حتی پوست چهره‌اش را به ورقهٔ هویت او تبدیل کرده است نمی‌تواند تصور مطبوعی از یک «روز آفتابی زیبا!» داشته باشد. برای این «آفتاب‌زدگان» گلایهٔ مردم اروپایی از بارانِ یکریز و «هوای لعنتی!» به اندازهٔ همان عبارت ستایش‌آمیز از آفتاب، بی‌معنی و حتی غیرمنصفانه است.

اقلیم جغرافیایی، فرهنگ، مذهب و سنت همه و همه در محدود کردن بُردِ بلاغی تشبیه و تمثیل یا نماد و کنایه سهیم‌اند. هرچه تعلق یک تشبیه یا تمثیل به فرهنگی خاص بیشتر باشد انتقال معنی آن به صاحبان دیگر فرهنگها با دشواری بیشتری رو به رو می‌شود. سینماگر یا نویسندهٔ ایرانی می‌تواند فی‌المثل در صحنه‌ای با تأکید بر روی «سنگ‌پا» یا «دستمال ابریشمی» معنی کنایی پررویی و چاپلوسی را به مخاطب ایرانی منتقل کند، اما آنکه به فرهنگ ایرانی تعلق ندارد از نمای درشت سنگ‌پا یا تأکید ترجیع وار قلم یا دوربین بر روی دستمال ابریشمی هیچ‌گونه طرفِ معنایی بر نخواهد بست. این گونه عناصر «محدود به فرهنگ» چه در ادبیات و چه در سینما از بُرد و نفوذ زبانِ هنری می‌کاهد. معمولاً تشبیهات و تمثیلهایی که به قرارداد فرهنگی خاصی تعلق ندارند از صافی سخت گیرتر ترجمه نیز آسان‌تر عبور می‌کنند. تقریباً تمام مردم دنیا دریا را به عنوان «مشبهٌ‌به» یا نمادی مثبت پذیرفته‌اند. تشبیه یک پرسوناژ به دریا یا قرار دادن دریا در پسزمینهٔ یک بازیگر سینما، بی‌تردید در همه جای عالم حامل نوعی نگاه مثبت و طرفدارانه است.

سینمای موسوم به هالیوودی در تهاجمی‌ترین و مخرب‌ترین شکل خود، پذیرش قراردادهای فرهنگ آمریکایی را ــ به عنوان قراردادهای جهان شمول ــ به بخش عظیمی از مردمان «جهان سوم» تحمیل کرده است. برای مثال در سرزمین خود ما نشان دادن انگشت شست به **دیگری، علی‌القاعده** به معنی دشنام رکیکی است. اما بمباران فرهنگی

مستمر بمب‌افکنهای دورپرواز هالیوود در عرصه‌های هنری و ورزشی، خالق صحنه‌های تأسف بار و خنده‌آوری می‌شود. در فیلمهای جنگی که اخیراً هم ساخته شده گویی به مثابهٔ رعایت یک اصل مقدس، خلبان قهرمان فیلم ـ که ته ریش هم دارد ـ بعد از خواندن آیةالکرسی و جدا کردن هواپیما از باند برای دوست هم پرواز خود با حرکت انگشت شست آرزوی موفقیت می‌کند یا کشتی‌گیر برومندی که با شایستگی در فینال مسابقات جهانی حریف آمریکایی خود را «شکست» می‌دهد با شنیدن زنگِ پایان مسابقه، شادمانی خود را با نشان دادن انگشت دست خود ـ به سبک همان آمریکایی شکست خورده ـ به مربی‌اش که در کنار تشک ـ اشک شوق در چشم ـ آغوش بر روی او گشوده، اعلام می‌کند!

بخش عظیمی از ناهنجاری‌های بیانی در فیلم‌های موسوم به فیلمهای «هنری» اقتباس عناصر و پدیده‌هایی به عنوان «مشبّه‌به» یا «نماد و رمز» از فرهنگ‌های دیگر است که در عرصهٔ فرهنگ خودی حامل هیچ نوع بارکنایی یا رمزی نیست. طبعاً توجه به این امر مهم چه از سوی نویسندگان و چه در جناح فیلمسازان به یک دستی و عدم «لکنت» زبان هنری به‌کارگرفته شده، کمک خواهد کرد. از یک سو افراط تکلف‌آمیز در تکیه بر عناصر بومی، فیلم یا داستان را به قفسی پولادین برای خود بدل خواهد کرد و از دیگر سو پرهیز متکلفانه از هرچه که رنگ و بوی محلی و بومی دارد ـ و البته به قصد جهانی کردن هنر ـ اثر را به بادبادکی شبیه می‌کند که نخ آن پاره شده باشد و با هر باد و وزش هر نسیمی احتمال سقوط آن در پشت هر بیغولهٔ ناشناسی وجود دارد. دستیابی به راه سوم و رسیدن به اعتدال مطلوب ـ که ویژگی همهٔ آثار گرانقدر در سرتاسر جهان است ـ کاری است که تنها از دست استعدادهای واقعی ـ و نه دروغین ـ در حیطهٔ همهٔ هنرها، برمی‌آید و بس.

مجاز (قرارگرفتن شیئی در غیر جایِ خودش)

برای خواننده‌ای که ذهنی آغشته به ادبیات فارسی و عرفان اسلامی دارد، لفظ مجاز همواره قرینهٔ متضاد خود یعنی حقیقت را تداعی می‌کند:

فردا که پیشگاه حقیقت شود پدید　　شرمنده رهروی که عمل بر مجاز کرد

یا:

عشق، حقیقی است، مجازی مگیر　　این دُمِ شیر است به بازی مگیر

و همچنین:

ای به درگاه تو نیاز همه　　کرم تُست چاره ساز همه

اگر از چهره پرده برگیری　　به حقیقت کشد مجاز همه

عرفا نیز برای تعیین موقعیت عشقهای زمینی ــ مجازی ــ به طریق تمثیل گفته‌اند:

اَلْمَجازْ قَنْطَرَةُ اَلْحقیقه = (عشق) مجاز پلی است به سوی (عشق) حقیقی.

و شاعران به دفعات همین معنی را در قالب‌های بیانی گوناگون ریخته‌اند:

دلیلِ عشقِ حقیقی است، عشقهای مَجاز　　به آفتاب رسد شبنم از نظارهٔ گُل!

با این پیشزمینهٔ عمومی از مفاهیم مجاز و حقیقت باید به معانی اصطلاحی این دو لفظ در عرصهٔ علم معانی و بیان توجه خود را متمرکز کنیم.

حقیقت در لغت به معنی ثابت و پا برجای (فعیل به معنی فاعل یا مفعول) و در اصطلاح علم بیان عبارت است از: استعمال لفظ در معنی موضوعٌ‌له یا معنی اصلی، چنانکه در فارسی کلمهٔ دست و در عربی لفظ ید می‌گویند و اندام خاص را اراده می‌کنند. پس حقیقت، لفظی است که در معنی خودش ــ موضوعٌ‌له ــ به کار رود. در این سخن خداوند: الحمدلِلّه ربِّ اَلعٰالمین، هر چهار کلمه در معنی اصلی خود به‌کاررفته است.

همین جا به منظور افتتاح پروندهٔ سینمایی برای مبحث «حقیقت» باید بگوییم که

حقیقت یا تصویر حقیقت یا تصویر حقیقی عبارت است از نشان دادن شیئی یا اشیاء در معنی اصلی خودشان. مثل اینکه در فیلم مستندی از باغ‌وحش، شیری را در قفس نشان دهیم. طبیعی است که بر طبق اطلاعات پیشین و پیش فرض‌های پذیرفته شدهٔ ذهن ما، از شیر در باغ‌وحش، در قفس نگهداری شود.

مجاز در لغت، مصدر میمی است به معنی گذشتن و عبور کردن. و در اصطلاح علم بیان، استعمال لفظ است در غیر موضوعٌ له به مناسبت معنی اصلی یا قرینه‌ای که بفهماند مراد، معنی حقیقی کلمه نیست. چنانکه در عربی ید و در فارسی دست گویند و ارادهٔ قدرت و مهارت کنند:

یُدُ اللّهِ فوقَ ایدیهم: قدرت خدا بالاتر از قدرت آنهاست!

یا:

او در نقد سینمایی دستی دارد! (ماهر است در نقد سینما)

حضرت ختمی مرتبت در روز جنگ حُنین فرمود: اَلانَ حَمِیَ الوطیسُ!

اینک تنور، گرم و فروزان گشت!

که مراد حضرتش از وطیس (تنور) تنور جنگ و استفادهٔ مجازی از کلمه است!

در سکانس آغازین فیلم «بوریس گودونف»، اثر سرگئی باندارچوگ، قفسی را می‌بینیم که چند نگهبان آن را «اسکورت» می‌کنند. با کنار زدن پوستی که روی قفس کشیده شده، یک لحظه چهرهٔ شیر درون قفس پرده را پرمی‌کند. در اینجا دیگر نه شیر و نه قفس، هیچکدام به معنی حقیقی، تصویر نشده است. این نما نوعی براعت استهلال یا آغاز متناسب و مطلوب برای فیلمی است دربارهٔ ماهیت قدرت. چون شیر از دیرباز سمبول قدرت و سلطنت است. دوازده سال بعد همان شیر از پشت همان میله‌ها با چهره و خشمی آشکارتر، دندان نشان می‌دهد و غرش می‌کند. و این کنایه‌ای است از آشکارتر شدن ماهیت سلطنت جدید و قدرت بوریس گودونف و قفس شاید رمزی از «تقدیر» باشد که به‌هرحال، قدرت را در چنگال خود دارد.

این شیر و قفسِ مجازی به لحاظ ماهیت تصویری با شیر و قفسی که در فیلم مستند باغ‌وحش دیده می‌شود به کلی متفاوت است. با همین اشارهٔ کوتاه، خوانندهٔ اهل به دامنهٔ وسعت و قلمرو بی‌حد و حصر مجاز در عرصهٔ هنر سینما پی می‌برد. هنری که حتی رئالیست‌ترین منتقدان نیز بر «مجاز»ی بودن آن تکیه می‌کنند و بنیاد آن را بر «توهم» حرکت یا «تصویر توهم واقعیت» می‌گذراند. همچون شعر که در پیشینهٔ نقد اسلامی، «اکذب» آن «احسن» آن بشمار آمده است. نظامی می‌گوید:

در شعر مپیچ و در فن او چون اکذب اوست احسن او

یقیناً غرض از «کذب» شعر، کذب اخلاقی نیست، بلکه دوری آن از واقعیت و بنای اساس آن بر پایه‌های خیال و صورت‌های گوناگونی است که از مجاز زاده می‌شود. دربارهٔ سینما نیز کم و بیش عبارات مشابهی دیده و شنیده شده و بسیاری از اهل فن نزدیکی این هنر به واقعیت زندگی را ـ که از طریق پیشرفتهای تکنیکی میسور می‌شود ـ دوری آن از ذات هنر دانسته‌اند. مقاومت بسیاری از سینماگران عصر سینمای صامت در برابر حضور پدیدهٔ صدا در دورهٔ ناطق شدن فیلم ریشه در همین اندیشه داشت: «سینمای ناطق معمولاً چندان مورد استقبال سینماگران بزرگ دورهٔ خود قرار نگرفته بود. زیرا صدا بر آن بود جایی خالی را پرکند که وجود آن سرچشمهٔ غنای سینما بود. فیلم‌ها، پس از افزوده شدنِ صدا بر آنها، گویی دیگر وظیفه‌ای جز این نداشتند که فایدهٔ «دیالوگ»ها را به همه ثابت کنند. عالم سینمایِ صامت، عالمِ غیاب بود. نیروی آن از خصلت مقدّرش، از کیفیت شبح گونه، ناواقعی و به انجام رسیدهٔ چیزی که دیگر به گذشته تعلق داشت برمی‌خاست. گفتار، توهم واقعیت و اساساً حضور را ایجاد می‌کرد که می‌رفتند قالب‌های بیان سینمایی را تغییر دهند.[۴۱]

اصرار منتقدان بر «واقعیت ناواقع» در سینما چیزی جز تأکید بر جنبهٔ مجازی تصاویر بر «پردهٔ جادویی» نیست:

«با واقعیتِ ناواقع باز تولید حرکت بر پردهٔ سینما، کرد و کارهای معمولی، عالم شهری، منظرهٔ طبیعت، همه و همه، حضوری تازه، بوالعجب و ناشناخته پیدا می‌کنند. درحالی‌که فاصلهٔ موجود میان دوردست و نزدیک گویی از میان رفته است. «احساسِ واقعیت» و توهمِ حضورِ برخاسته از این احساس است که قبل از هر چیز، بنیادِ نیرومندی سینما را تشکیل می‌دهد و جاذبهٔ مقاومت ناپذیر آن را به‌وجودمی‌آورد، در پرتو همین احساس است که «تصویر واقعیت» تبدیل به «واقعیت تصویر» می‌شود. و همین احساس واقعیت، اصالتِ جهانی متشکل از نیرنگ و بطلان به عالیترین معنای کلمه را تضمین می‌کند و بدان اعتبار می‌بخشد. سینما با تصویر واقعیت و با آمیختگی ویژه‌ای که به کمک واقعیت و پندار، پدید می‌آورد، عالمی از توهم، از بوالعجبی، از چشم‌بندی‌های دامنه‌دار و گسترده، و از دروغ‌های اعلام شده می‌آفریند.»[۴۲]

توانایی‌های دوربین در گلگشت یا پرسهٔ آزادانه میان مفاهیم واقعی همجوار و توانمندی‌های دیگر همچون مونتاژ و دیزالو و دیگر جلوه‌های نوری سینما قدرت این هنر را در تبدیل «حقیقی»ها به «مجاز»های پذیرفتنی، همچون قدرتی بلامنازع جلوه

می‌دهد. نمای نزدیک از صلیبی بر دیوار ــ توهمِ حقیقی بودن صلیب را در ذهن بیننده دامن می‌زند. اما عقب کشیدن دوربین و دیدن صلیب در کنار تقویم دیواری یک بانک ــ در کنار جلوه‌های تمهیدی دیگر ــ فضای بانک را به عنوان پرستشگاه حقیقی دنیاداران و قدرقدرتی پول و شانه به شانه رفتنش با «خدا»، تضمین و به ذهن بیننده عرضه می‌کند. صلیب از قدرت خدا کنایتی است بصری و تقویم بانک از سلطهٔ ثروت بر روح زمان و آمیزهٔ این دو آفرینندهٔ معنایی مجازی. مجاز سینمایی به این دو عنصر تفکیک شده، فضایی برای ترکیب شدن و رسیدن به نوعی سینرژیسم معنایی اعطا می‌کند.

اگر دوربین از نمای نزدیکِ یک «محیط کشت» میکروبی به طرف چهرهٔ مردی حرکت کند که با روپوش سفید، توصیه‌هایی بهداشتی می‌کند، بیان تصویری از قلمرو «حقیقت» فاصلهٔ چندانی نگرفته است. اما حرکت دوربین از همین نما و عبور آن از پنجرهٔ آزمایشگاه و «زُل زدن» به بچه‌های ژنده‌پوش که در زمینی خاکی در هم می‌لولند، حامل نوعی بیان تصویری است که بر یکی از جلوه‌های شناخته شدهٔ مجاز ــ تشبیه ــ متکی است. در اینجا نه «محیط کشت» و نه «بچه‌های ژنده‌پوش» هیچیک به معنی حقیقی و در جای واقعی خود به تصویر در نیامده است.

قرینه در مجاز

قرینه، چیزی است که چسبیده به کلام ــ یا تصویر ــ باشد تا مقصود متکلم ــ یا مُصوّر ــ را برساند. در استعمال مجازی کلام ــ یا تصویر ــ قرینه لازم است تا معلوم شود که مقصود گوینده ـ یا مصوّر ـ معنی اصلی کلمه ـ یا تصویر ـ نیست. و نیز بفهماند که از معانی مجازی کدامیک را اراده کرده است. قرینهٔ صارفه، قرینه‌ای است که در مجاز می‌آورند تا ذهن شنونده را از معنی حقیقی منصرف کند. مثلاً در عربی می‌گوییم:

رَأَیتُ اَسَداً یَرمِی: شیر تیراندازی را دیدم.

که کلمه یَرمِی قرینه است و به ما می‌فهماند که مقصود از اسد (شیر) حیوانِ درندهٔ معروف نیست بلکه مراد شخص شجاع تیرانداز است. در فارسی می‌گوییم: شیر جان شکار! و مقصود مرگ است و کلمهٔ (جان شکار) قرینه است تا شنونده بداند که مقصود از شیر، حیوان درندهٔ شکاری نیست.

همچنین اگر بگوییم «برف بر پَرّ زاغ نشست» و مراد ما این باشد که موی سیاه ما سفید شد، احتیاج به قرینه دارد، وگرنه در ظاهر چنین استنباط می‌شود که واقعاً برفی باریده و بر پر زاغ نشسته است. اما وقتی بگوییم: مرا برف بنشست بر پَر زاغ! کلمهٔ «مرا»

قرینه می‌شود که مراد، برف طبیعی و زاغ معروف نیست بلکه مَجاز [استعاره ← علاقهٔ مشابهت] از سپیدی و سیاهی موی است.

این گونه قرینه‌ها را که در عبارت می‌آیند، قرینهٔ لفظی می‌گویند.

در بیان سینمایی نیز مجاز، باید قرینه‌ای داشته باشد. اگر قرینه در همان نما یا نمای بعد وجود داشته باشد می‌توان آن را قرینهٔ بصری نامید. این قرینهٔ بصری علاوه بر آنکه مانع توجه ذهن بیننده به معنی حقیقی تصویر می‌شود، در میان معانی مجازی تصویر، معنی مجازی مورد نظر را نیز برجسته و تقویت می‌کند.

طبیعی است که در سینما قرینهٔ مجاز را می‌توان هم از راه میزانسن فراهم کرد و هم از راه مونتاژ. مثلاً از معانی مجازی صلیب شاید یکی قدرت خدایی باشد و دیگری حضور مرگ. نشان دادن صلیب در بالای گیشهٔ بانک کنایه‌ای است از قدرت خداگونهٔ پول و اقتصاد. در اینجا گیشهٔ بانک قرینهٔ بصری است برای هدایت ذهن به معنی مجازی مورد نظر. ترکیب صلیب با گیشهٔ بانک هم از راه میزانسن، عملی است و هم از راه مونتاژ موازی. مونتاژ موازی نمای نزدیک شونده به گیشهٔ بانک به نمای صلیب بامِ کلیسا، تقریباً همان معنی را ایجاد می‌کند که قراردادن صلیب بر بالایِ گیشه.

اما لازم نیست که قرینه همیشه در لفظ یا تصویر باشد، بلکه ممکن است که وضع و حال گوینده ـ یا مصوّر ـ یا شهرت مطلب و سابقهٔ ذهنی شنونده ـ و بیننده ـ قرینهٔ مقصود باشد. ازاین‌رو قرینه را می‌توان به دو قسم کرد:

الف ـ قرینهٔ لفظی یا مقالی (قرینهٔ بصری یا مثالی)

مثل کلمهٔ «مرا» در مصراع: مرا برف بنشست بر پَرّ زاغ!

یا مثل نمای گیشهٔ بانک و تلفیق آن با صلیب به روشهایی که ذکر شد.

ب ـ قرینهٔ معنوی یا حالی

قرینهٔ معنوی یا حالی قرینه‌ای است که در لفظ (یا نمای مورد نظر) نیامده، اما از وضع حال و کلام (یا داستان فیلم) و متکلم (راوی بصری) و مستمع و بیننده،معلوم است. در شیر و قفس مجازی در فیلم بوریس گودونف، قرینهٔ معنوی یا حالی از موضوع فیلم ـ قدرت ـ و حوادثی که تماشاچی با دیدن آنها به عنوان سابقهٔ ذهنی ذخیره می‌کند، استنباط می‌شود.

در زندگی روزمره، ما گاه در تنگنای فرصت قصد آن می‌کنیم که غافلی را از خطر

افتادن در چاه یا از خطر آتش‌سوزی آگاه کنیم. صحنهٔ حادثه یا میزانسنِ طبیعی رویداد، تأمین‌کنندهٔ قرینه معنوی برای ماست. در این حالت فریاد می‌زنیم: چاه! یا: آتش! و باقی جمله را حذف می‌کنیم. چون از وضع و حال و مقام ــ لوکیشن و میزانسن طبیعی رخداد ــ معلوم می‌شود که مقصود ما چیست. البته دامنه و شیوهٔ کاربرد قرینهٔ معنوی یا حالی در سینما وسیع‌تر و درعین‌حال ظریف‌تر و پیچیده‌تر از حوزه‌های کاربرد آن در ادبیات یا محاورات روزمره است.

علاقه در مَجاز

همان گونه که در مجاز، قرینه لازم است وجود علاقه یعنی مناسبت و پیوستگی ما بین معنی حقیقی و مجازی نیز لازم است. زیرا نمی‌توان هر لفظ ــ یا تصویر ــ را پیش خود در معنی غیرمناسبی استعمال کرد. علاقه در لغت به معنی بند و رشته است که چیزی را به آن بیاویزند. مثل بند شمشیر. و ریشهٔ این کلمه به معنی ارتباط، مناسبت و وابستگی است. و در اصطلاح علم بیان، مناسبت مابین معنی حقیقی و مجازی را علاقهٔ مجاز گویند.

اقسام مَجاز

مجاز به طور کلی به دو قسم عقلی و لغوی ـ تصویری ـ تقسیم می‌شود:

الف ـ مجازِ عقلی

مجاز عقلی را مجاز اسنادی یا اسنادِ مجازی یا مجاز حکمی نیز می‌نامند. و آن عبارت است از اسناد فعل ــ یا آنچه معنی فعل را دارد ــ به آنچه که برای آن وضع نشده است.

علمای علم بیان در بلاغت کهن اسلامی دامنهٔ بلاغی این نوع مجاز را با آوردن مثالهایی محدود از مثلاً استفادهٔ فاعلی کردن از اسم مفعول یا آوردن اسم مفعول به جای فعل ـ در مبحث معانی ـ محدود کرده‌اند. درحالی‌که به نظر ما این نوع مجاز ـ مجاز عقلی ـ در یک تعریف شامل عبارت است از اسناد فعل یا حالتی فعل گونه به «مسندٌالیه» یا فاعلی که درواقع آن فعل برای آن وضع نشده. این اسناد در عالم واقع ما به ازاء حقیقی ندارد و تنها در پهنهٔ عقل، تحقق‌پذیر است. حرف زدن حیوانات، **زنده نمایی پدیده‌هایی** طبیعی مثل کوه و درخت و سنگ و انسان‌گونگی **هرچه که انسان نیست، همه در همه** در

ذیل این مبحث ـ مجاز عقلی ـ شایان توضیح و تفسیر است.

در ادبیات مثلاً اگر فعل «بوکردن» را به «اشک» نسبت بدهیم این نوعی اسناد مجازی و داخل در مبحث personification و از قماشِ مجاز عقلی است:

بس‌که یاران در همین ویرانه‌ها گم گشته‌اند می‌چکد اشکم زچشم‌و خاک‌را بو می‌کند!

(بیدل)

هیچ کلمه‌ای در «غیرما وُضِع لَهْ» به کار نرفته، اما اسناد فعل ــ بوکردن ــ به اشک، در «غیرما وضع له» و در مقام مجاز، صورت گرفته است.

در سینمای آموزشی و علمی ـ تخیلی و به ویژه در کارتون‌ها، به وفور این نوع مجاز عقلی کاربرد پیدا می‌کند:

کامپیوتری که حالات و عواطف انسانی دارد و به «قدرت»های رقیب به چشم حسادت می‌نگرد و یکی یکی آنها را سر به نیست می‌کند. («اودیسهٔ فضایی» ـ کوبریک) کوهی که حرف می‌زند، درختی که بادبزن به دست می‌گیرد، پلنگی که ساندویچ می‌خورد، سیبی که ماجرای زندگی خود از شکوفه بودن تا میوه شدن را شرح می‌دهد و غیره، همه نمونه‌هایی از کاربرد مجاز عقلی یا اسناد مجازی در هنر یا «صنعتِ فرهنگی» سینماست.

ب ـ مجاز لغوی (مجاز تصویری)

مجاز لغوی (مجاز تصویری) استعمال لفظ (تصویر) است در غیر ما وُضِع له. (یا در معنی غیراصلی) به مناسبت علاقه‌ای که بین معنی حقیقی و مجازی لفظ (تصوِیر) وجود داشته باشد.

مجاز لغوی یا تصویری خود به دو نوع مرسل و غیرمرسل تقسیم می‌شود:

۱) مجاز لغوی یا تصویری غیرمرسل

که مجاز استعاری هم نامیده می‌شود. و آن مجازی است که علاقه در آن، علاقهٔ مشابهت ـ همانندی ـ باشد. معمولاً از این نوع مجاز در مبحث استعاره بحث می‌کنند.

نشان دادن گل قاصدک در نمای سینمایی و از آن ارادهٔ شخص مسافر یا پیک کردن، نوعی مجاز تصویری غیرمرسل است. زیرا میان معنی حقیقی تصویر ــ گل قاصدک ــ و معنی مجازی مورد نظر ــ مسافر ــ علاقه یا ارتباط مشابهت وجود دارد. وجه شبه حرکت و جابجایی است.

همچنین در عبارت: آینه‌ای که برادران لومیر در برابر چهرهٔ انسان معاصر قرار دادند...، کلمهٔ «آینه» مجاز لغوی غیرمرسل یا به تعبیر خلاصه‌تر، استعاره‌ای است برای سینما. زیرا میان معنی حقیقی این لفظ ــ آینه ــ و معنی مجازی مورد نظر ما ــ سینما ــ علاقه یا ارتباط مشابهت و همانندی وجود دارد. بدیهی است که وجه شبه آینه و سینما، انعکاسِ تصاویر یا خاصیت «نشان‌دهندگی» است.

۲) مجاز لغوی (تصویری) مرسل

مجازی است که در آن علاقه بین دو معنی حقیقی و مجازی، علاقه‌ای غیر از مشابهت باشد. بنابراین به تعداد علاقه‌هایی که می‌توان بین معانی مجازی و حقیقی یک لغت یا یک تصویر ــ به جز مشابهت ــ تصور کرد، ما مجاز مرسل داریم. البته اقسام علاقه‌ها در مجاز مرسل، فراوان است که در زیر به ذکر برخی از آنها می‌پردازیم.

مجاز مرسل و علاقه‌های آن

این گونه از مجاز در زندگی روزمره برای همهٔ انسانها از خرد و کلان و طبقات و صنف‌های گوناگون، کاربردی نامرئی و نامحسوس دارد. ممکن است منتقدی بنویسد: فلانی علاقه‌ای به تماشای سینما ندارد، بی و چون و چرا منظور او از «سینما» برای مخاطبان درک شدنی است. سینما در اینجا به معنی فیلم سینمایی، استعمال شده است.

شاعر با لحن طنزآلودی خطاب به «استادِ سلمانی» می‌گوید:

سرم را سرسری متراش ای استاد سلمانی!

همه می‌دانیم که سر تراشیدنی نیست بلکه موی سر است که تراشیده می‌شود.

کارگران مکانیک، نام دستگیره‌ای که شیشه‌های ماشین را بالا و پایین می‌برد «شیشه بالابر» می‌گذارند و کسی هم به آنها اعتراض نمی‌کند که این دستگیره فقط شیشه را بالا نمی‌برد بلکه پایین هم می‌آورد. ما ایرانی‌ها محل پرواز و فرود هواپیماها را فرودگاه می‌نامیم و اعراب آن را مطار (محل پرواز) می‌نامند. «برف پاک کن» اتومبیل، باران را هم پاک می‌کند. به رانندهٔ تاکسی مسیرمان را اعلام می‌کنیم: سه راه جمهوری و می‌دانیم که این «سه راه» در زمان ما «چهار راه» است.

- تاکسی! پُلِ چوبی!

به مقصد می‌رسیم و غیر از پل هوایی که چون کمندی از پولاد و سیمان، چشم را در محاصره می‌گیرد، هیچ پل دیگری نمی‌بینیم.

کارگر فنی را ـ شاید به قصد تشویق ـ «مهندس» صدا می‌کنیم و در گفتن «دکتر» به هر که روپوش سفیدی به تن داشته باشد، بخلی نمی‌ورزیم.

دانشجوی سال اول پزشکی «آقای دکتر» است و گاه رئیس اداره را که به تازگی و با هزینهٔ ادارهٔ مربوط، فوق دیپلمی بهم رسانده است «جناب مهندس...» صدا می‌زنیم.

در زنگ استراحت و در دفتر «اساتید» استادی به استاد دیگر می‌گوید: کلاس آرامی دارم. و در ذهن استاد شنونده تصویری از دانشجویان مؤدب و درسخوان ترسیم می‌شود. تمامی این موارد نمونه‌های آشنای کاربرد مجاز مرسل در زندگی روزمرهٔ ماست که به «علاقه»های گوناگون، صورت می‌گیرد.

۱) مجاز به علاقهٔ جزء و کل. مانند آیهٔ شریفهٔ یَجْعَلونَ اَصابِعهم فی آذانهم. در این آیه کلمهٔ اصابع (انگشتان) به جای انامل (سرانگشتان) استعمال شده و علاقهٔ مابین کلمه‌ای که به‌کاررفته (اصابع) و کلمه‌ای که مراد است (انامل) علاقهٔ جزء و کل است. علاقهٔ بین سر و مو در مثال «تراشیدن سر» نیز از همین قبیل است.

۲) علاقهٔ سبب به اسم مُسبَّب. آن است که سبب فاعلی یا صوری را به جای مسبب استعمال نمایند. مانند استعمال (ید) در عربی به معنی نعمت: کَثُرَت ایادی فُلانٌ عِندی... در این مثال کلمهٔ (ید) به معنی نعمت استعمال شده زیرا ید به منزلهٔ علتِ فاعلی است برای نعمت و چون نعمت به وسیلهٔ دست به دیگری می‌رسد پس دست به منزلهٔ علتِ صوری نیزهست. همچنین استعمال (ید) به معنی قدرت، چون قدرت از قتل و ضرب و جرح و اخذ به وسیلهٔ دست به ظهور می‌رسد، از این رو دست را در معنی قدرت به‌کارمی‌برند.

۳) علاقهٔ مُسَبَّب به اسم سبب. در اینجا مُسبَّب را ذکر می‌کنند و سبب را اراده می‌کنند. مانند: اَمْطَرتِ السَّماءُ نباتاً، یعنی آسمان نبات (گیاه) بارید. و مراد باریدن باران است که سببِ ایجاد نبات می‌شود.

۴) علاقه به اعتبار ماکان (آنچه در گذشته بوده). آن است که لفظی را اطلاق کنند بر معنایی به اعتبار حالی که سابق داشته و فعلاً فاقد آن است، مانند: و آتوا اَلیَتامیٰ اَمْوالَهم. یعنی اموال یتیمان را به ایشان بدهید. درواقع این کار باید در زمان بلوغ و رشد ایتام صورت گیرد. یعنی اموال اطفالی را که به بلوغ و رشد رسیده‌اند بدهید. تعبیر یتیم مختص اطفالی است که به حد بلوغ نرسیده باشند. مثال‌های «سه راه جمهوری» و «پل چوبی» و «دروازه قزوین» و نظایر آن، نیز از همین قبیل است.

۵) علاقه به اعتبار مایکون (آنچه خواهد شد). آن است که از چیزی تعبیر نمایند به

حالتی که بعد از این بر آن روی می‌دهد. مانند آیه: اِنّی اَرانِی اَعْصُر خمراً که خواب یکی از هم‌زنجیران حضرت یوسف است: می‌بینم که شراب می‌فشرم!

چون انگور بعداً خمر می‌شود پس فشردن خمر عبارت است از فشردن انگوری که در آینده منتهی به خمر می‌گردد.

«دکتر» خواندن دانشجوی مقطع دکتری، نوعی از مجاز مرسل به همین علاقه است که قصد تشویق یا تحبیب یا تعزیز و تفخیم را نیز حامل است.

۶) علاقهٔ حال و محل. آن است که از محل شیئی تعبیر می‌نمایند به جای خود شیء، مانند و أسأل القریة: از روستا بپرس! که مقصود اهل روستاست. یا «از کلاس راضی‌ام!» که غرض ابراز رضایت از شاگردان کلاس است.

علاقهٔ حال و محل را علاقهٔ ظرف و مظروف هم گفته‌اند و به دو قسم کرده‌اند:

الف ـ ذکر محل و ارادهٔ حال. این کلاس برنده شد: یعنی دانش آموزان این کلاس برنده شدند. الجزائر هفت سال جنگید: یعنی مردم الجزایر جنگیدند. شهری به استقبال او رفت: یعنی مردم شهر به استقبال او رفتند. از این مغازه بپرس! از قصابی بپرس! از این ده بپرس! (در جواب کسی که نشانی جایی را می‌خواهد.)

دل عالمی بسوزی چو عذار برفروزی　　تو ازین چه سود داری که نمی‌کنی مدارا

(حافظ)

یعنی دلِ اهل عالمی را می‌سوزی.

چون صدف در همه جهان نکنم　　جز به دریای مدح تو معدن

(مسعود سعد)

که ظرف (معدن) را گفته و مظروف (جواهر) را اراده کرده است.

ب ـ ذکر حال و ارادهٔ محل. فلانی را چایی به دست دیدم: یعنی فنجانِ چایی.

گل در بر و می در کف و معشوق به کام است　　سلطانِ جهانم به چنین روز غلام است

(حافظ)

مراد از «می در کف» جامِ می است.

۷) علاقهٔ تضاد. این نوع علاقه، به‌خصوص در عرصهٔ طنز و فکاهه کاربرد بسیار دارد. به این معنی که واژه‌ای را درست در معنی ضد آن به‌کار ببرند: مثلاً به جای افتضاح بگویند: عالی! یا در مقام اظهار بداقبالی بگویند: مژده! مژده که راه بسته است! یعنی چه بدبختی بزرگی. و از این قبیل است اطلاق رستم دستان به ضعیف **بی‌دست و پایی در مقام استهزا و زلف علی در اطلاق به کچل و سفید در اطلاق به سیاه.**[۲۳]

منشاء مثل معروف «بر عکس نهند نام زنگی، کافور!» در این نوع علاقهٔ مجازی است. دانش‌آموزی را که در ریاضیات تنبل است، انیشتین صدا می‌کنند، یا آن را که از صرف و نحو عربی اطلاعی ندارد، سیبویه می‌خوانند!

در علاقهٔ تضاد چنان نیست که هر چیزی را در معنی ضدش بتوان استعمال کرد. بلکه شرط است که ما بین ضدّین نوعی از ملازمه باشد، به طوری که ذهن شنونده از یکی به دیگری منتقل شود و استعمال مجازی از طبع و ذوق سلیم دور نیفتد. و نیز در این نوع از مجاز لازم است که قرینهٔ بسیار واضح در کار باشد تا قصد گوینده را کاملاً مشخص و معلوم سازد. زیرا که شنونده با نبودن قرینه اصلاً به معنی ضد منتقل نمی‌شود و در صورت ضعف قرینه ما بین دو معنی متضاد، مردّد می‌شود.

* * *

از میان انواع مجاز مرسل به علاقه‌های متفاوت برخی در عرصهٔ بیان تصویری ــ بیان سینمایی فارغ از دیالوگ یا منولوگ ــ کاربردهای بیشتری پیدا می‌کند. مثل علاقهٔ جزء به کل.

ابداع نمای درشت و نزدیک در سینما با حوادث جالبی توأم بود. معروف است که وقتی اولین بار بینندگان بر پردهٔ سینما نماهای درشتی از دست و پا و انگشتان آدمی دیدند، این اعضاء را مربوط به جسدی مثله شده پنداشتند و برخی حتی دچار حالت تهوع شدند!

قدرت دوربین برای تمرکز بر بخش خاصی از «سوژه» و واداشتن بیننده به دیدن همان بخش خاص، به‌وجودآورندهٔ کاربردهای زیباشناختی فراوانی است که یکی از آنها ایجاد مجاز مرسل تصویری به علاقهٔ جزء و کل است. امروزه بینندهٔ آموختهٔ سینما، دیدن یک دست را کاملاً به معنی حضور صاحبِ دست می‌پذیرد. در فیلمهای جنایی یا هول‌آور نمای محدود از پاهایی که در تاریکی گام می‌زنند به عنوان حضور کامل عنصر مرموز یا مشکوک تلقی می‌شود. دو نمای نزدیک از دستگیرهٔ در اتومبیل، حضور کامل اتومبیل و حتی سوار یا پیاده شدن بازیگر را تبیین و توجیه می‌کند.

زبان موجز سینما خاصه در بستر یک نگاه نمادگرایانه، برای ایجاد این نوع از مجاز بسیار رایج، از کشورها و شهرها به گونه‌ای «فاکتور تصویری» می‌گیرد. یک نمای لانگ شات از برجِ ایفل، بیننده را مجاب می‌کند که مابقی حوادث داخلی فیلم نیز در پاریس روی می‌دهد. استفاده از این نوع مجاز مرسلِ تصویری، در کاهش هزینه‌های تولید فیلم، نقش بسزایی دارد. از «آرشیو فیلم» نماهای گوناگونی می‌توان وام گرفت وتماشاگر را ــ

در عالم خیال و توهمی پذیرفته شده به عنوان واقع ــ درسرتاسر ایران یا گرد جهان گردانید. تصویرگلدسته‌ها و گنبد امام‌رضا(ع) ــ که جزئی‌ازمشهداست ــ حضور کامل این شهر رادرتخیل بیننده‌تضمین می‌کند.بنابراین‌یک‌نماازبنای قبرابن‌سینا ونمای دیگری ازمیدان آزادی، پروندهٔ تصویری سفری سینمایی از دیار همدان به شهر تهران را پیش چشم می‌گشاید.

در نامگذاری کتاب‌ها و فیلم‌ها نیز ردپای مجاز مرسل، مشهود است. نام یک شعر که جزئی از کل کتاب است بر روی کتاب جای می‌گیرد. نام اپیزود سوم یک فیلم، عنوان کلی آن فیلم را تشکیل می‌دهد.

در یونان باستان، بازیگران تئاتر، نقابی به چهره می‌زدند. این نقاب یا ماسک نمایشی، اینک آرم یا نشانهٔ حضور تئاتر است. در اطاق بازیگر یک فیلم اگر یکی از این ماسکها را ببینیم ــ طبق مجاز مرسل به علاقهٔ ماکان ــ در می‌یابیم که او به اصحاب نمایش تعلق دارد.

یک نما از ساختمان سازمان ملل به معنی فعالیت‌های سیاسی نمایندگان کشورهای مختلف در این سازمان، تلقیِ بصری می‌شود. خاموش یا روشن بودن چراغِ اطاقِ شخصیت مورد نظر در فیلمی فرضی، برای بیننده ممکن است حامل معنی خواب یا بیداری شخصیتی که دیده نمی‌شود، باشد. این گونه‌ای از مجاز مرسل تصویری به علاقهٔ حال و محل است:

کارکردهای مجاز مرسل چندان در هنر سینما متنوع و متعدد است که ذکر آنها شاید در نظر خواننده به منزلهٔ پرگویی و توضیح واضحات تلقی شود. اما برای رسیدن به شباهت‌های جوهری بین بیان سینمایی و بیان ادبی گاه توضیح واضحات ــ نه چندان واضح ــ نیز ضروری می‌نماید. از دقت در همین مبحث مجاز مرسل فی‌المثل بدنهٔ بسیاری از تئوریهای مونتاژگرایانه آیزنشتاین و دیگر اقمار سینمایی او از دیدگاه تمرکز ذهنی به ریشه‌های ادبیِ شیوه‌هایِ انتقال معنی، روشن‌تر و فهم پذیرتر می‌شود.

اگر یک نمای نزدیک ازدستی مردانه در کنار نمای نزدیکی دیگراز یک تبر، ذهن بیننده را ـ در شرایط خاص درام سینمایی ـ آمادهٔ روبرو شدن با صحنهٔ قتلی شبیه به قتل پیر زن رباخوار به دست راسکلنیکف ــ در ***جنایت و مکافات*** ــ می‌کند، این بیان موجز در یک نگاه بافت‌شناسانه برخاسته از کاربردهای اولیه نوعی مجاز مرسل تصویری است که پیش از اختراع سینما، در عرصهٔ ادبیات به کرّات مورد تجزیه و تحلیل علمای فنون بلاغی ــ خاصه در مشرق زمین ــ قرار گرفته است.

استعاره + مونتاژ

در فصل تشبیه به تفصیل با برشمردن ارکان تشبیه و با مثالهای گوناگون نشان دادیم که عمل بلاغی تشبیه در سینما غالباً از دو طریق مونتاژ و میزانسن صورت می‌گیرد. در همین زمینه، تفاوت مونتاژ به عنوان یک عمل مکانیکی را با مونتاژ بلاغی که باری از معانی را به دوش می‌کشد، باز نمودیم. طرفین تشبیه در دیدگاه ما دو سلول مستقل مونتاژی هستند ـ دو نما ـ که از ترکیب یا ضرب آنها در هم معنی یا نمای مجرد سومی زاییده می‌شود که حاصل تشبیه است. همان‌طور که دانهٔ گندم یا سیب‌زمینی، سرشار از نشاسته است، این نمای مجرد سوم ــ حاصل تشبیه ــ سرشار از خاصیت‌های بیانی است.

مشهور است که مونتاژ موازی را ـ به قصد ایجاد بیان تصویری و مشخصاً ایجاد تشبیه و استعاره ـ به آیزنشتاین نسبت می‌دهند. حال آنکه خود آیزنشتاین در کتاب *شکل فیلم* با نسبت دادن ابداع مونتاژ موازی به دیوید وارک گریفیث اولاً این نکتهٔ مهم را به عنوان کشف بدیهی ــ که دیگران غافلانه از کنار آن گذشته‌اند ــ و با شور و شوقی وصف‌ناپذیر ابراز می‌دارد که گریفیث این ابداع را مدیون نوشته‌های دیکنز است و ثانیاً فواید مونتاژ موازی گریفیث را در چارچوب خدمت به قصهٔ فیلم و شخصیت‌پردازی و ایجاد تعلیق و «تمپو» محدود می‌کند و بین این مونتاژ و مونتاژ سینماگران شوروی ـ که خود سردمدار آن است ـ فرق زیادی قائل می‌شود. آیزنشتاین مونتاژی را که در خدمت ایجاد تشبیه و استعارهٔ سینمایی نباشد، فاقد مأموریت بلاغی می‌داند و از این طریق خط فاصلی میان فرضیهٔ مونتاژ گریفیث و نظریهٔ مونتاژ در سینمای شوروری، ترسیم می‌کند.

شایان گفتن است که آیزنشتاین در مبحث «دیکنز، گریفیث و...» در عرصهٔ نگارش برای مقایسهٔ این دو چهرهٔ ادبی و سینمایی و به قصد نشان دادن ریشه‌های مونتاژ گریفیثی در آثار چارلزدیکنز، خود به شیوه‌ای سینمایی از «مونتاژ موازی» و احیاناً

«دیزالو» برای طرح روشن مسئله سود می‌جوید. وی در این باره می‌نویسد:

«وقتی گریفیث به تهیه‌کنندگان خود «شکل نو»ی مونتاژ موازی «کات بک» را برای اولین نسخه از فیلم «پس از سالهای بسیار» (۱۹۰۸) عرضه داشت، محاورهٔ زیر بین او و تهیه‌کنندگان صورت گرفت. این محاوره را که در «بیوگراف» صورت گرفته بود لیندا آردیسون گریفیث برای ما نقل کرد:

هنگامی که آقای گریفیث صحنه‌ای را پیشنهاد کرد که در آن آنی‌لی به انتظار بازگشت شوهرش به سر می‌برد و به دنبال آن «انوچ» را نشان می‌دهد که در جزیره‌ای متروک به دام افتاده است. ناگهان همگی اعتراض کردند: «چگونه می‌توانی یک داستان را با این پرشها تعریف کنی؟ مردم چیزی نخواهند فهمید...»[۴۴]

آقای گریفیث جواب داد:

«خوب مگر دیکنز این طور ننوشته است؟

«بله، ولی او دیکنز است، این داستان‌نویسی است، فرق می‌کند.»

گریفیث گفت:

«نه زیاد، این هم یک داستانِ تصویری است، چه فرقی دارد....»

در ادامهٔ این مبحث، آیزنشتاین می‌نویسد:

گریفیث با نمایش وقایع به شکل موازی به قلمرو مونتاژ رسید و این دیکنز بود که او را با وقایع موازی، آشنا کرد...

دیکنز در روش، سبک و خصوصاً پایگاه نگرش و ترکیب، نزدیکی حیرت‌انگیزی با ویژگی‌های مخصوص به سینما دارد.

آیزنشتاین با تأکید بر برخی ویژگیهای نوشته‌های دیکنز ــ بی‌آنکه خود تصریح کند ــ فی‌الواقع مونتاژ دیکنزی یا گریفیثی را داخل در قلمرو علم «معانی» می‌کند و ویژگی‌های «بیان» را از این گونه مونتاژ ـ برخلاف مونتاژ روسی ـ سلب می‌نماید. درواقع اشاره به این نکته که دیکنز که سابقهٔ خبرنگاری پارلمان در روزنامه را داشته و برای ثبت واقعیت نوعی «شورت هَند» اختراع کرده است، غیرمستقیم موجز نویسی دیکنز را به مبحث ایجاز که در علم بلاغت به معانی تعلق می‌گیرد منسوب می‌کند: او [دیکنز] مدتها بعد در نویسندگی نیز برای ثبت واقعیت، نوعی «شورت هَند» اختراع کرد. اشارتهای کوتاه را به جای تعاریف بلند به کار گرفت. عصاره و عطر مشاهده را از تقطیر اتفاقات بی‌شمار زندگی به دست آورد.[۴۵]

در ادامهٔ بحث آیزنشتاین با آوردن نمونه‌هایی از نثر دیکنز به **بررسی سینمایی** آثار

ادبی می‌رسد.

«قطعه‌ای را که دربارهٔ رفتار و خصوصیتهای آقای دومی می‌خوانید، آیا یکی از اصولی نیست که جامع و حاکم بر کارگردان / هنرپیشه است؟»

دستش را روی زنگ گذاشت تا طبق معمول ریچارد را احضار کند. چشمش به میز تحریر افتاد. این میز متعلق به زن مرحومش بود و مثل بقیهٔ اشیاء از پستوی اتاق او به اینجا منتقل شده بود. اولین بار نبود که نگاهش به میز می‌افتاد. کلید را در جیب داشت، به طرف میز رفت و کشوی آن را ـ در اتاق را قبلاً قفل کرده بود ـ با دستهای ماهر خود باز کرد. [*زندگی چارلز دیکنز*، نوشتهٔ جان فورستر]

آخرین جمله، توجه انسان را جلب می‌کند: نوعی بی‌لطافتی در بیان آن وجود دارد. این جملهٔ «الحاقی»: «در اتاق را قبلاً قفل کرده بود» به جای اینکه در جای درست خود قبل از «کلید را در جیب داشت، به طرف میز رفت...» نقل شود، در میان عبارت آخر جاسازی شده است. چنین می‌نماید که نویسنده آن را ناگهان به یاد آورده، ولی چنین نیست، نقل این جمله در میان عبارت آخر به هیچ وجه اتفاقی نیست.

در این مونتاژ سنجیده و رعایت تداوم زمانی، تعبیری آگاهانه و درخشان از یک «دزدی آنی» مورد نظر بوده که در میان رفتار اولیه و کردار بعدی او جای می‌گیرد و «درستی» آن کاملاً درک می‌شود. آقای دومی می‌داند که چطور باید رفتار و کردار خود را همچون اصیل زادگان بزرگ منش، حفظ نماید.

این روش دقیق مونتاژ عبارات، حالتی ایجاد می‌کند شبیه به حالت کارگردانی که یک هنرپیشه را راهنمایی می‌کند.[۴۶]

خوانندهٔ آگاه به گنج‌خانهٔ غنی و سرشار ادبیات فارسی با «فوکوس ذهنی کامل» بر این نکته اشراف دارد که آنچه مایهٔ ستایش لبریز از شوق و وجد آیزنشتاین از «مونتاژ عبارات» در نثر دیکنز و ایجاد «حالت سینمایی» شده است، چیزی جز به کارگیری هوشیارانهٔ یک جملهٔ معترضه که آیزنشتاین آن را جملهٔ الحاقی می‌نامد، نیست. اعتراض یا آوردن جمله‌های معترضهٔ بلاغی در زیبایی‌شناسی شعر و نثر فارسی، سابقه‌ای طولانی دارد:

... او [حسنک] رفت و این قوم ـ که این مکر ساخته بودند ـ نیز برفتند...

این عبارت مشهور بیهقی در اواخر داستان بردار کردن حسنک است. بیهقی استاد آوردن جمله‌های معترضهٔ «آیزنشتاین پسند!» و قهرمان بلامنازع «مختصرنویسی سینمایی» است که قرن‌ها پیش از دیکنز و گریفیث برفنون پیشبرد موازی حوادث و مونتاژ عبارات، دست یافته و با چربدستی تمام آن را در تاریخ ماندگار خود به ثبت

رسانیده است.

مرحوم بهار در کتاب **سبک‌شناسی** با برشمردن ویژگیهای نثر قرن پنجم و اشاره به تاریخ بیهقی ـ به عنوان نمونهٔ اعلای نثر این قرن ـ انگشت بر روی خصوصیاتی می‌گذارد که آیزنشتاین با ولع تمام این خصوصیات را در جای جای نوشته‌های دیکنز ــ به عنوان **نطفه‌های ادبی شگردهای گریفیث** در سینما ــ سراغ می‌گیرد:

«نثر تاریخ بیهقی چنانکه گفتیم سیر و تطور نثر فارسی را از سادگی به سوی نثر فنی نشان می‌دهد، بدین شرح که در نثر قرن چهارم سعی نویسنده این بود که حاق مطلب را بیان کند با نهایت ایجاز، اما نثر در قرن پنجم هجری توصیف و تعریف و به اصطلاح منظره‌سازی و بیان حال به طریق شاعرانه است و نویسنده سعی می‌کند که به کمک الفاظ و اصطلاحات تازه و مستعمل در گفتگوهای روزانه و به‌کاربردن جمله‌های پی‌درپی مطلب را کاملاً روشن کند و وقایع را به طریقی بیاراید که خواننده را در برابر آن قرار دهد و به تمام اجزاء هر واقعه رهنمونی کند. این سبک حقیقی‌ترین سبکِ نثر است که از قید ترجمه بیرون آمده و قدری نمکِ شعری هم در آن پاشیده شده است.[۴۷]

ادامهٔ این بحث از زبان آیزنشتاین شنیدنی است و در عین حال دست ما را نیز برای ارائهٔ نمونه‌ای از نثر بیهقی که «قدرت کارگردانی» وی را با کلمات و عبارات موجز نشان می‌دهد، باز می‌کند.

آیزنشتاین در دنبالهٔ بحث ویژگیهای سینمای گریفیث و بذرهای ادبی مونتاژ در آثار دیکنز می‌نویسد:

«... بیایید به زیربنای اصلی مونتاژ باز گردیم، مبانی آثار دیکنز در درون عناصر ترکیبی فیلمهای گریفیث توسعه یافت. نقاب از چهرهٔ این مایه‌های پر بها، و این تجربه‌هایی که تاکنون به‌کارگرفته نشده‌اند. [باید] برداشت. بیایید نگاهی به «آلیورتویست» بیاندازیم. فصل بیست و یکم کتاب را باز کنیم و بخوانیم (البته من ــ آیزنشتاین ــ برای درک بهتر، این فصل را به بخشهای کوتاه‌تری تقسیم کرده‌ام، شمارهٔ بخشها نیز از من است):

فصل بیست و یکم

۱) در صبحی بی‌روح بود که آنها به خیابان آمدند، باد تندی می‌وزید و باران به شدت می‌بارید؛ ابرها هیئتی تیره و توفانی داشتند.

تمام شب باریده بود: نهرهای بزرگی در خیابانها راه افتاده و گودالها و جویهای خیابان مملو از آب بود. سپیده سرمی‌زد و نور ضعیفش آسمان را روشن می‌کرد. اما این نور نه

تنها به صحنه ارامشی نمی‌بخشید، بلکه آن را سنگینتر کرده بود، تنها به چراغهای خیابان کمک می‌کرد تا رنگ پریدگی بیشتری را نمایش دهند. چراغهای خیابان آن قدر کم نور بودند که نمی‌توانستند حتی سقفِ خیس خانه‌ها و خیابانهای ملال‌انگیز را روشن کنند. مثل این بود که هیچ کس از اهالی محل هنوز از خواب بیدار نشده است، پنجره‌ها بسته و خیابانی که از آن عبور می‌کردند ساکت و خالی بود.

۲) به جادهٔ بنتال گرین رسیدند. روز کم کم چهره نشان می‌داد. بسیاری از چراغها خاموش شده بودند.

یکی دو گاری روستایی به آهستگی به طرف لندن در حرکت بودند؛ و هرچند وقت یکبار، دلیجانی پوشیده از گل به سرعت عبور می‌کرد:

راننده متلکی نثار گاری سنگینی که در جهت مخالف ایستاده بود کرد، نگران بود که مبادا سروقت به ایستگاه نرسد.

پیاله فروشیها باز شده بودند و چراغهای گازشان روشن بود. به‌تدریج مغازه‌ها هم باز می‌شدند و کسانی، پراکنده و اندک در خیابان دیده می‌شدند. آنگاه نوبت به دسته‌های متفرق کارگرانی رسید که به سر کارهای خود می‌رفتند. بعد مردان و زنانی با زنبیلهایی پر از ماهی، گاریهای سبزی که الاغی آن را می‌کشید، ارابه‌هایی که پر از چهارپایان اهلی و یا پر از گوشت بودند، زنان شیر فروش با ظرفهایشان، و دسته‌های مردمی که هر یک چیزی با خود داشتند، به طرف شرق لندن در حرکت بودند.

۳) وقتی به شهر نزدیک شدند سر و صدا و عبور مردم به مراتب بیشتر شد و هنگامی که به خیابانهای بین «شوردویچ» و «اسمیت فیلد» رسیدند، ناگهان هیاهوی مردم به گوش رسید. دیگر تا وقتی که شب بازگردد، هوا از این روشنتر نمی‌شد. صبح پر غوغا و شلوغ نیمی از مردم لندن، آغاز شده بود.

۴) آغاز کار صبحگاهی بازار بود. زمین از گل و کثافتی که پای آدمها تا قوزک در آن فرو می‌رفت موج می‌زد. بخار غلیظی دائماً از بدن متعفن گوسفندان به هوا برمی‌خاست و با مهی که به سنگینی بر پشت بامها یله بود، مخلوط می‌شد...

دهاتیها،

قصابها،

چوبدارها،

دوره‌گردها،

پسر بچه‌ها،

دزدها،
بیکاره‌ها،
و انبوه آواره‌هایی از همه نوع، در هم می‌لولیدند.

سوت چوبدارها، عوعوی سگها، نعرهٔ گاوهای نر، بع بع گوسفندان، سر و صدای خوکها، فریاد دوره‌گردها، عربده‌ها، فحشها، بگومگوها، صدای زنگوله‌ها و شلوغی پیاله فروشیها، ازدحام، فشار، حرکت گاریها، داد و فریاد، کتک زدن و هلهله‌ها، همگی بهم می‌آمیختند.

صداهای ترسناک، شنیع، ناموزون و زشت از هر گوشهٔ بازار بلند می‌شد.

آدمهای ریشو، عبوس و کثیف با عجله به هرسو می‌رفتند و بر سر هم داد می‌کشیدند.

صحنه‌ای گیج‌کننده و کرکننده بود، که احساس را می‌آزرد.

در کار گریفیت، چقدر با چنین صحنه‌هایی روبرو شده‌ایم؟

مردمی عبوس و خشن، «تمپو»ی نیرو بخش، بازی آهستهٔ نور: از روشنایی چراغهای گاز تا خاموشی آنها، از شب تا سحر، از سحر تا روشنایی کامل روز. (دیگر تا وقتی که شب بازگردد هوا از این روشنتر نمی‌شد.) تغییرات دقیق عناصر بصری، با دگرگونیهای صوتی توأم است: وقتی نور افزایش می‌یابد سر و صدا هم زیاد می‌شود و ما را به ساختمان تازه‌ای از عنصر صدا راهنمایی می‌کند، با «دیدگاهی گذرا» صحنه‌های معین و واقعی را انتخاب می‌کند ـ مثل رانندهٔ دلیجان، عجله کردن برای رسیدن به ایستگاه ـ و بعد برشهایی بسیار قوی: گوسفندانی که از بدن متعفنشان بخار بلند می‌شد و با مه صبحگاهی مخلوط می‌شد، تصویر درشتی از پا که تا مچ در گل فرو شده است، همهٔ اینها احساسی سینمایی از بازار فراهم می‌آورند.[۴۸]

تاریخ بیهقی در میان داستان‌نویسان و اهل درام بیشتر به داستان «بردار کردن حسنک‌وزیر» شناخته شده است. حال آنکه نثر داستانی بیهقی و به تعبیر بهار «منظره‌پردازی»های او در سرتاسر این تاریخ، جلوه‌ای خیره‌کننده دارد و حکایت از ذوق و قریحه‌ای می‌کند که چندین قرن از همگنان خویش، پیش است. قدرت قلم بیهقی از مادهٔ «تاریخ»، ادبیات می‌سازد و از ادبیات منظره‌ای می‌آفریند که تأثیر دیرپایی در ذهن خواننده بر جای می‌نهد.

داستان «افشین و بودلف» در تاریخ بیهقی با چنان مهارتی بازآفرینی شده که خواندنش تأثیر دیدن یک فیلم کوتاه خوش‌ساخت و روان را در ذهن ایجاد می‌کند.

شهرت نداشتن این داستان در میان ادیبان وطن‌پرست ایرانی شاید به دلیل «بی‌تعصبی» حیرت‌آور بیهقی در نقل تاریخ باشد. افشین اگرچه در قلع و قمع بابک خرم دین، نقش اصلی را عهده‌دار است و علی‌القاعده نمی‌باید به چشم ایرانی آزاده‌ای نگریسته شود، اما طعن و تسخری که در داستان او ـ به نقل بیهقی ـ نسبت به ایرانیان وجود دارد ـ و بیهقی تنها راوی آن است، یک راوی زبردست ـ این داستان ـ و احیاناً شخصیت بیهقی ـ را از کانون توجه ایرانیان متعصب کم و بیش دور کرده است. اما از نظر نباید دور داشت که همین بی‌تعصبی در نقل تاریخ، قلم بیهقی را این مایه والا و دوست داشتنی کرده است. تاریخی که نویسندهٔ آن با نگاهی انتقادی به کتب تواریخ پیشینیان، فرزانه وار می‌گوید: «بیشتر مردم عامه آنند که باطل ممتنع را دوستتر دارند چون اخبار دیو و پری و غول بیابان و کوه و دریا». و می‌گوید این‌گونه داستانها «هنگامه‌ای است که احمقی سازد و گروهی بر او گرد آیند» و گوش بر خرافات وی نهند. بی‌مقدار سخنانی که «چون شب بر نادان بخوانند او را به خواب بَرَد!»

ابوالفضل بیهقی خود در آغاز کتاب خویش علت پرداختن به جزئیات را که مایهٔ تصویری شدن نثر او شده است ذکر می‌کند: «در دیگر تواریخ چنین طول و عرض نیست، که احوال را آسانتر گرفته‌اند و شمه‌ای بیش یاد نکرده‌اند و اما من چون این کار پیش گرفتم می‌خواهم که داد این تاریخ به تمامی بدهم و گرد زوایا و خبایا برگردم تا هیچ چیز از احوال پوشیده نماند.»

همین گشتن به گرد «زوایا و خبایا» به اعتقاد ما نثر بیهقی را «نثری سینمایی» کرده و قدرت منظره‌پردازی را در آن تا سطح بی‌سابقه‌ای بالا برده است. ما نیز به تبعیت از آیزنشتاین ـ در نقل فصلی از *آلیورتویست* ـ داستان افشین و بودلف را به چند سکانس تقسیم می‌کنیم تا قدرت مونتاژ و روایت سینمایی عبارات بیهقی را بیشتر نمایان کنیم. خواننده نباید از نظر دور دارد که داستان بیهقی توصیف صرف منظرهٔ کوی و برزن نیست، بل نقل واقعه‌ای حقیقی است که به اقتضای قریحهٔ بیهقی بسیاری از عناصر درام و کشش داستانی مثل شخصیت‌پردازی و ایجاد تعلیق و... در آن رعایت شده است. داستانی با زاویهٔ دید اول شخص ـ من راوی ـ که به رغم محدودیتهای این زاویهٔ دید کاملاً فضای عاطفی حادثه را به خواننده منتقل می‌کند و گوشه‌هایی از آن همچون صحنه‌هایی از یک فیلم داستانی دلچسب برای مدتهای طولانی ـ خود بخود ـ در ذهن تکرار می‌شود:

داستان افشین و بودلف

اسماعیل بن شهاب گوید: از احمد بن ابی دواد شنیدم ــ و این احمد مردی بود که با قاضی القضاتی وزارت داشت، و از وزیران روزگار محتشمتر بود و سه خلیفت را خدمت کرد ــ احمد گفت:

۱) یک شب در روزگار معتصم، نیمشب بیدار شدم، و هرچند حیلت کردم خوابم نیامد، و غم ضجرتی سخت بزرگ بر من دست یافت که آن را هیچ سبب ندانستم. با خویشتن گفتم: «چه خواهد بود؟»

آواز دادم غلامی را که به من نزدیک او بودی به هر وقت ــ نام وی سلام ــ گفتم: «بگوی تا اسب زین کنند.»

گفت: «ای خداوند! نیمشب است و فردا نوبت تو نیست. که خلیفه گفته است ترا که به فلان شغل مشغول خواهد شد و بار نخواهد داد، اگر قصد دیدار دیگر کس است باری وقت برنشستن نیست!»

خاموش شدم که دانستم راست می‌گوید. اما قرار نمی‌یافتم و دلم گواهی می‌داد که گفتی کاری افتاده است. برخاستم و آواز دادم به خدمتکاران تا شمع برافروختند، و به گرمابه رفتم، و دست و روی بشستم و قرار نبود [آرام نداشتم] تا در وقت بیامدم و جامه در پوشیدم، و خری زین کرده بودند. برنشستم و براندم. و البته ندانستم که کجا می‌رود، آخر با خود گفتم که «به درگاه رفتن صوابتر، هر چند پگاه است، اگر بار یا بمی خود بها و نعم، و اگر نه بازگردم، مگر این وسوسه از دل من دور شود.» و براندم تا درگاه.

۲) چون آنجا رسیدم حاجبِ نوبتی را آگاه کردم، در ساعتْ نزدیک من آمد.

گفت: «آمدن چیست بدین وقت؟ و ترا مقرر است [می‌دانی] که از دی باز امیرالمؤمنین به نشاط مشغول است و جای تو نیست!»

گفتم: «همچنین است که تو گویی، تو خداوند را از آمدن من آگاه کن، اگر راه باشد بفرماید تا پیش روم و اگرنه بازگردم»

گفت: سپاس دارم!» و در وقتْ باز گفت و در ساعتْ بیرون آمد و گفت:

«بسم اللّه، بار است، درآی!»

در رفتم. معتصم را دیدم سخت اندیشه‌مند و تنها، به هیچ شغل مشغول نه. سلام کردم. جواب داد و گفت: «یا اباعبداللّه! چرا دیر آمدی؟ که دیری است که ترا چشم می‌داشتم.» چون این شنیدم متحیّر شدم. گفتم:

«یا امیرالمؤمنین! من سخت پگاه آمده‌ام، و پنداشتم که خداوند به فراغتی مشغول

است و به گمان بودم از بازیافتن و نایافتن.»

گفت: «خبر نداری که چه افتاده است؟»

گفتم: «ندارم!»

گفت: «اِنّا لِلّه و انّا الیه راجعون، بنشین تا بشنوی.»

بنشستم. گفت: «این سگِ ناخویشتن‌شناسِ نیم کافر، بوالحسن افشین، به حکم آن که خدمتی پسندیده کرد و بابک خرم دین را برانداخت و به روزگار دراز جنگ پیوست تا او را بگرفت، و ما او را بدین سبب از حدّ اندازه افزون بنواختیم و درجهٔ سخت بزرگ بنهادیم، و همیشه وی را از ما حاجت این بود که دست او را بر بودُلف ـ القاسم‌بن‌عیسی‌الکرخی العجلی ـ گشاده کنیم تا نعمت و ولایتش بستاند و او را بکشد، که دانی عداوت و عصبیت میان ایشان تا کدام جایگاه است ـ و من او را هیچ اجابت نمی‌کردم و در شایستگی و کارآمدگی بودُلَف و حق خدمت قدیم که دارد و دیگر دوستی که میان شما دو تن است، و دوش سهوی افتاد که از بس افشین بگفت و چند بار رد کردم و باز نشد [منصرف نشد] اجابت کردم. و پس از این اندیشه‌مندم که هیچ شک نیست که او را چون روز شود بگیرند و مسکین خبر ندارد و نزدیک این مستحِل برند و چندان است که به قبض وی آید در ساعتْ هلاک کندش!

گفتم: «اللّه! اللّه! یا امیرالمؤمنین، که این خونی است نا حق، و ایزد ـ عَزَّ ذکرُه ـ نپسندد» و آیات و اخبار خواندن گرفتم. پس گفتم:

«بودلف بندهٔ خداوند است و سوار عرب است و مقرر است [معلوم است] که وی در ولایت جبال چه کرد و چند اثر نمود و جانی در خطر نهاد تا قرار گرفت. و اگر این مرد خود برافتد، خویشان و مردم وی خاموش نباشند و درجوشند و بسیار فتنه بر پای شود.»

گفت: «یا ابا عبداللّه! همچنین است که تو می‌گویی و بر من این پوشیده نیست، اما کار از دست من بشده است، که افشین دوش دست من بگرفته است، و عهد کرده‌ام به سوگند انمُغَلّظه که او را از دست افشین نستانم و نفرمایم که او را بستانند.»

گفتم: «یا امیرالمؤمنین! این درد را درمان چیست؟»

گفت: «جز آن نشناسم که تو هم اکنون به نزدیک افشین روی، واگر بار ندهد خویشتن را اندر افکنی، و به خواهش و تضرّع پیش این کار باز شوی، چنانکه البته، به قلیل و کثیر، از من هیچ پیغام ندهی و هیچ سخن نگویی تا مگر حرمت ترا نگاه دارد، که حال و محل تو داند، و دست از بودلف بدارد و وی را تباه نکند و به تو سپارد، و پس اگر شفاعت تو رد کند، قضا کار خود بکرد و هیچ درمان نیست» احمد گفت:

۳) من چون از خلیفه این بشنودم، عقل از من زایل شده و بازگشتم و برنشستم و روی کردم به محلت وزیری. و تنی چند از کسان من که رسیده بودند با خویشتن بردم. و دو سه سوار تاخته فرستادم به خانهٔ بودلف، و من اسب تاختن گرفتم. چنانکه ندانستم که در زمینم یا در آسمان، طیلسان از من جدا شده و من آگاه نه! چه، روز نزدیک بود، اندیشیدم که نباید [مبادا] که من دیرتر برسم و بودلف را آورده باشند و کشته. و کار از دست بشده. چون به دهلیز درِ سرای افشین رسیدم، حُجاب و مرتبه داران وی به جمله پیش من دویدند بر عادت گذشته ندانستند که مرا به عذری باید برگردانند، که افشین را سخت ناخوش و هول درآید در چنان وقت آمدن من نزدیک وی. و مرا به سرای فرود آوردند و پرده برداشتند و من مردم خویش را مثال [فرمان] دادم تا به دهلیز بنشینند و گوش به آواز من دارند.

۴) چون میان سرای برسیدم یافتم
افشین را بر گوشهٔ صدر نشسته
و نطعی پیش وی فرودِ صُفّه باز کشیده
و بودلف به شلواری و چشم بسته آنجا بنشانده
و سیّاف شمشیر برهنه به دست ایستاده
و افشین با بودلف در مناظره ...
و سیّاف منتظر آنکه بگوید: ده! [بزن!] تا سرش بیندازد!

و عادت من با وی چنان بود که چون نزدیک وی شدمی، برابر آمدی و سر فرود کردی چنانکه سرش به سینهٔ من رسیدی! این روز از جای نجنبید و استخفافی بزرگ کرد. من خود از آن نیندیشیدم و باک نداشتم که به شغلی بزرگ رفته بودم، و بوسه بر روی وی دادم و بنشستم، خود در من ننگریست. و من بر آن صبر کردم و حدیثی پیوستم تا او را بدان مشغول کنم. از پی آنکه نباید [مبادا] سیاف را گوید: «شمیشر بران!»

البته سوی من ننگریست. فرا ایستادم، و از طرزی دیگر سخن پیوستم ستودن عجم را ــ که این مردک از ایشان بود و از سرزمین اسروشنه بود ــ و عجم را شرف بر عرب نهادم، هرچند که دانستم که اندر آن بَزه بزرگ است، ولیکن از بهر بودلف را تا خون وی ریخته نشود. و سخن نشنید! گفتم: «یا امیر! خدا مرا فدای تو کناد! من از بهر قاسم عیسی را آمدم تا باز خدایی کنی و وی را به من بخشی. در این ترا چند مزد باشد.»

به خشم و استخفاف گفت: «نبخشیدم و نبخشم، که وی را امیرالمؤمنین به من داده است و دوش سوگند خورده که درباب وی سخن نگوید تا هرچه خواهم کنم، که روزگار

دراز است تا من اندر این آرزو بودم.»

من با خویشتن گفتم: «یا احمد! سخن و توقیع تو در شرق و غرب روان است و تو از چنین سگی چنین استخفاف کشی!»

باز دل خوش کردم، که هر خواری پیش آید بباید کشید از بهر بودلف را.

برخاستم و سرش را ببوسیدم و بی‌قراری کردم، سود نداشت.

و بار دیگر کتفش بوسه دادم. اجابت نکرد.

و باز به دستش آمدم و بوسه دادم.

و بدید که آهنگ زانو دارم تا ببوسم.

از آن پس به خشم مرا گفت: «تا کی از این خواهد بود؟ به خدای، اگر هزار بار زمین را ببوسی هیچ سود ندارد و اجابت نیابی.»

خشمی و دلتنگیی سوی من شتافت چنانکه خوی [عرق] از من بشد. و با خود گفتم: «این چنین مرداری و نیم کافری بر من چنین استخفاف می‌کند، و چنین گزاف می‌گوید مرا چرا باید کشید!؟ از بهر این آزاد مرد ــ بودلف را ــ خطری بکنم، هرچه باداباد! و روا دارم که این بکرده باشم که به من هر بلایی رسد.»

پس گفتم: «ای امیر! مرا از آزاد مردی، آنچه آمد، گفتم و کردم. و تو حرمت من نگاه نداشتی. و دانی که خلیفه و همهٔ بزرگانِ حضرت وی، چه آنان که از تو بزرگترند و چه از تو خُردترند، مرا حرمت دارند، و به مشرق و مغرب سخن من روان است. و سپاس خدای عزّوجلّ را که ترا از این، منّت در گردن من حاصل نشد. و حدیث من گذشت. پیغام امیرالمؤمنین بشنو! می‌فرماید که: «قاسم عجلی را مکش و تعرض مکن و هم اکنون به خانه باز فرست که دست تو از وی کوتاه است و اگر او را بکشی ترا بَدَلِ وی قصاص کنم!»

چون افشین این سخن بشنید لرزه بر اندام او افتاد و به دست و پای بِمُرد. و گفت: «این پیغام خداوند به حقیقت می‌گزاری؟»

گفتم: «آری! هرگز شنوده‌ای که فرمانهای او را بر گردانیده‌ام؟»

و آواز دادم قوم خویش را که: «در آیید!»

مردی سی چهل اندر آمدند، مزکّی و معدّل، از هر دستی. ایشان را گفتم:

«گواه باشید که من پیغام امیرالمؤمنین معتصم می‌گزارم، بر این امیر ابوالحسن افشین، که می‌گوید: بودلف قاسم را مکش و تعرض مکن و به خانه باز فرست، که اگر وی را بکشی ترا بدل وی بکشند.»

پس گفتم: «ای قاسم!»

گفت: «لبیّک!»

گفتم: «تندرست هستی؟»

گفت: «هستم!»

گفتم: «هیچ جراحت داری؟»

گفت: «ندارم!»

کسهای خود را نیز گفتم: «گواه باشید، تندرست است و سلامت است.»

گفتند: «گواهیم!»

۵) و من به خشم بازگشتم و اسب در تک افکندم، چون مدهوشی و دلشده‌ای. و همهٔ راه با خود می‌گفتم: «کشتن او را محکمتر کردم، که هم اکنون افشین بر اثرِ من در رسد و امیرالمؤمنین گوید: من این پیغام ندادم. باز گردد و قاسم را بکشد.»

چون به خادم رسیدم، به حالی بودم، عرق بر من نشسته و دَم بر من چیره شده. مرا بارخواست [خادم برای من از خلیفه اجازهٔ ورود خواست]. و در رفتم و بنشستم. امیرالمؤمنین، چون مرا بدید بر آن حال، به بزرگی خویش فرمود خادمی را که عرق از روی من پاک می‌کرد. و به تلطّف گفت:

«یا ابا عبداللّه! ترا چه رسید؟»

گفتم: «زندگانی امیرالمؤمنین دراز باد! امروز آنچه بر روی من رسید در عمر خویش یاد ندارم. دریغا مسلمانیا! که از پلیدی، نامسلمانی اینها باید کشید!»

گفت: «قصه گوی!»

آغاز کردم و آنچه رفته بود به شرح باز گفتم. چون آنجا رسیدم که

بوسه بر سر افشین دادم

آنگاه بر کتف

و آنگاه برد و دست

و آنگاه سوی پا شدم و افشین گفت اگر هزار بار زمین بوسه دهی سود ندارد و قاسم را بخواهم کشت...

افشین را دیدم که از در درآمد، با کمر و کلاه!

من بفسردم و سخن را ببریدم و با خود گفتم: «اتفاق بدبین که با امیرالمؤمنین تمام نگفتم که از تو پیغامی که نداده بودی بگزار دم که قاسم را نکشد! **هم اکنون افشین حدیث پیغام کند، و خلیفه گوید که من این پیغام نداده‌ام، و رسوا شوم و قاسم کشته آید.**» اندیشهٔ

من این بود، ایزد ـ عزّ ذکره ـ دیگر خواست، که خلیفه را سخت درد کرده بود از بوسه دادن من بر کتف و دست و آهنگ پایبوس کردن و گفتن او که اگر هزار بار بوسه دهی سودی ندارد.

۶) چون افشین بنشست به خشم، امیرالمؤمنین را گفت:

«خداوند، دوش، دست من بر قاسم گشاده کرد. امروز این پیغام، درست هست که احمد آورد که او را نباید کشت؟»

معتصم گفت: «پیغام من است، و کی تا کی شنیده بودی که ابوعبداللّه از ما و پدران ما پیغامی گزارد به کسی و نه راست باشد؟ اگر ما دوش، پس از الحاح که کردی، ترا اجابت کردیم در باب قاسم، بباید دانست که آن مرد چاکرزادهٔ خاندان ماست، خِرَد آن بودی که او را بخواندی و به جان بر وی منّت نهادی و او را به خوبی و با خلعت بازخانه فرستادی. و آنگاه آزرده کردن بوعبداللّه از همه زشتتر بود، لکن هر کسی آن کند که از اصل و گوهر وی سزد. و عجم عرب را کی دوست دارد با آنچه بدیشان رسیده است از شمشیر و نیزهٔ ایشان! بازگرد و پس از این هشیارتر و خویشتندارتر باش!»

افشین برخاست، شکسته و به دست و پای مرده برفت. چون بازگشت، معتصم گفت: «یا ابا عبداللّه! چون روا داشتی پیغام ناداده گزاردن؟!»

گفتم: «یا امیرالمؤمنین! خون مسلمانی ریختن نپسندیدم و مرا مزد باشد و ایزد تعالی بدین دروغم نگیرد!»

و چند آیت قرآن و اخبار پیغامبر علیه‌السلام بیاوردم. پسندید و گفت:

«راست همین بایست کردن که کردی. و به خدای، عزّوجل، سوگند خورم که افشین جان از من نَبَرد که وی مسلمان نیست!»

پس من بسیار دعا کردم و شادی کردم که قاسم جان باز یافت و بگریستم.

معتصم گفت: «حاجبی را بخوانید!» بخواندند. بیامد. گفت:

«به خانهٔ افشین رو، با مرکب خاص، و بودلف قاسمِ عیسیِ عِجْلی را بر نشان و به سرای بوعبداللّه بر عزیزاً و مُکرّماً!»

حاجب برفت و من نیز بازگشتم و در راه درنگ می‌کردم تا دانستم که قاسم و حاجب به خانهٔ من رسیده باشند.

۷) پس به خانه باز رفتم، یافتم

قاسم را در دهلیز نشسته

چون مرا بدید، در دست و پای من افتاد.

من او را در کنار گرفتم و ببوسیدم.
و در سرای بردم و نیکو بنشاندم.
و وی می‌گریست و مرا شکر می‌کرد.
گفتم: «مرا شکر مکن بلکه خدای را عزّوجل و امیرالمؤمنین را شکر کن، به جانِ نو که باز یافتی.»
و حاجبِ معتصم وی را به سوی خانه برد، با کرامت بسیار.[۴۹]

صحنه‌های زنده و پر شور این «فیلم کوتاه» به سادگی از خاطره زدوده نمی‌شود. برای حفظ امانت، بیهقی به رسم خود، سلسلهٔ راویان قصه را در آغاز ذکر می‌کند. اما کیست که نداند که بیهقی از روایتی ساده، داستانی از این مایه گیرا و «دیدنی» ساخته و پرداخته است. داستان فیلم، «مستند» است، اما روایت بیهقی سخت دراماتیک و پر تپش و لبریز از نماهای چشمگیر.

«آواز دادم غلامی را که به من نزدیک، او بودی به هر وقت. نام وی سلام.»

در این جملهٔ ساده ــ که آغاز فلاش بک و نقل بدنهٔ اصلی ماجراست ــ مونتاژ ارکان جمله به گونه‌ای است که تکیهٔ نهایی بر اسم غلام یعنی «سلام» قرار می‌گیرد. دلهرهٔ دلشورهٔ روای بی‌جهت نیست. «سلامتِ» جان دوستی در خطر است! و پادرمیانی و صلح و «سلام»ی در کار است که باید بی‌درنگ، فراهم شود. «فلاش بک» و «فلاش فوروارد» در این داستان هم در خدمت روایت است و هم در خدمت زنده کردن عواطف و انتقال احساسات و هم در خدمت ایجاد تعلیق و انتظار.

ترسیم زاویهٔ نگاه به حوادث و «تراولینگ» با راوی قصه، قدرت کارگردانی با کلمات را، مضاعف جلوه می‌دهد:

... و من اسب تاختن گرفتم. چنانکه ندانستم که در زمینم یا در آسمان، طیلسان از من جدا شده و من آگاه نه!

بیهقی «نور صحنه» را نیز با قیدهای زمانی، تنظیم می‌کند:

... چه روز نزدیک بود، اندیشیدم که نباید که من دیرتر برسم!

و صحنه «زنده» در ذهن خواننده مجسم می‌شود: در گرگ و میش هوا، سواری به تاخت می‌رود، طیلسان او را باد می‌برد و او بی‌خبر از این واقعه، می‌تازد و...

منولوگ‌های درونی راوی، گویی با حرکت زومِ «دوربین» به سمت او توأم است که خواننده، درون پرآشوب راوی را به عینه مشاهده می‌کند: من با خویشتن گفتم: کشتن او را محکمتر کردم، که هم اکنون افشین بر اثر من در رسد...

در سرتاسر این داستان یک توصیف «ضد ریتم» نمی‌توان یافت. کمترین فایدهٔ تکیهٔ بر حوادثِ «کم اهمیت» ایجاد تعلیق و ترسیم «میزانسن معنوی» ماجر است:... امیرالمؤمنین، چون مرا بدید بر آن حال، به بزرگی خویش فرمود خادمی را که عرق از روی من پاک می‌کرد!

در سکانس (۴) برشهای قوی تصویری با عبارات کوتاه، سخت درخور تأمل است:

افشین برگوشهٔ صدر نشسته + سفرهٔ چرمی اعدام که پایین پای او گسترده + بودلف نشسته با شلوار بر پا و چشمِ بسته در کنار سفرهٔ چرمی + جلاد با شمشیر برهنه بر بالای سر بودلف + افشین که با درشتی با بودلف مناظره می‌کند + انتظار جلاد برای شنیدن فرمان آتش!؟

جملات کوتاهِ نماگونه، ریتم مونتاژ را متناسب با حوادث صحنه، تنظیم می‌کند.

و آنجا که راوی ماجرای شفاعتِ ناکام خود را با خلیفه باز می‌گوید انگار با حرکت «تیلت» دوربین، سیر نزولی بوسه‌های ناکام او را بر اندام افشین دوباره‌بینی می‌کنیم:

... چون آنجا رسیدم که بوسه بر سر افشین دادم، آنگاه بر کتف و آنگاه بر دو دست و آنگاه سوی پا شدم و افشین گفت اگر هزار بار زمین بوسه دهی سود ندارد قاسم را بخواهم کشت...[پایان فلاش بک]

یک برش قوی، افشین را در «کادر» جا می‌دهد که در جای حساس نقل، وارد می‌شود. «دوربین» که در نمای قبل از بالا به پایین آمده بود، با یک قرینهٔ تصویری، این بار از پایین به بالا افشین را نشان می‌دهد، نخست کمر او دیده می‌شود و سپس کلاهش:

افشین را دیدم که از در درآمد، با کمر و کلاه!

در پایان سکانس (۶)، که گره‌گشایی داستانی صورت گرفته، تندتاختن‌های راوی در فصول پرهیجانِ پیشین، با درنگش برای دیر رسیدن به خانه، «تلافی بصری» می‌شود:

حاجب برفت و من نیز بازگشتم و در راه درنگ می‌کردم تا دانستم که قاسم و حاجب به خانه من رسیده باشند.

در سکانس (۷) که در خانه راوی می‌گذرد، باز شاهد ریتم ملایم مونتاژ عبارات هستیم که به نوعی قرینهٔ ریتم تند عبارات در خانهٔ افشین است:

یافتم قاسم را در دهلیز نشسته

چون مرا بدید، در دست و پای من افتاد

+ من او را در کنار گرفتم و بوسیدم.

و در سرای بردم و نیکو بنشاندم. +

و وی می‌گریست و مرا شکر می‌کرد...

* * *

در خانوادهٔ تاریخی و پر جمعیت «معانی و بیان» مادرِ بلاغت، استعاره را در دو زهدان
می‌پرورد: تشبیه و مجاز.

در فرایند طبیعی زبان و در بستر زبانهای طبیعی، ادعای «همانندی» با میل به سوی ادعای «یکسانی» نطفهٔ استعاره را منعقد می‌کند. میل غریزی هنرمند به مبالغهٔ بیشتر و رها نکردن دامن ایجاز و فشردگی، ارکان تشبیه را یکی یکی حذف می‌کند.[۵۰] وجه شبه و ادات تشبیه در نخستین مرحله کنار می‌روند و سپس از طرفین تشبیه یکی حذف می‌شود و طرف دیگر که باقی می‌ماند، ردایِ ریز بافت استعاره را به تن می‌کند.

در «فلاش بک» اشراقی و عارفانه‌ای که هاتف اصفهانی در ترجیع‌بند معروف خود به‌کارگرفته و مایه‌هایی از درام را چاشنی نقل خود کرده است، کم کم از فضاهایی که مایه‌های واقعی بیشتری دارند به سوی فضاهای رویایی و مه‌آلود قدم برمی‌داریم و هرچه پیشتر می‌رویم، کلام شاعر از پیرایه‌های ادبی ساده به سوی پیرایه‌های متکامل و پیچیده‌تری میل می‌کند. یعنی پیچیدگی «مشاهده» پیچیدگی در عناصر خیال را نیز ایجاب می‌کند، نخست قرینه‌های تصویری یا نوعی «ترصیع» با تعویض منظم «نما»ها و کنتراست واژگانی:

ای فدای تو هم دل و هم جان — وی نثار رهت هم این و هم آن
دل فدای تو، چون تویی دلبر — جان نثار تو، چون تویی جانان
دل رهاندن زدست تو مشکل — جان فشاندن بپای تو آسان
راه وصل تو راه پر آسیب — دردِ عشق تو دردِ بی‌درمان
بندگانیم جان و دل بر کف — چشم بر حکم و گوش بر فرمان
گر دلِ صلح داری اینک دل! — ور سر جنگ داری اینک جان!

کلمه «دوش» که دیگر یک قید زمانی ساده نیست، بل نوعی «قید عارفانهٔ زمانی» به‌حساب می‌آید ـ در بسیاری از سروده‌های عرفانی ـ همان وظیفهٔ «فلاش بک» و تمهید بازگشت به گذشته‌ای اثیری و ماورایی را در سینما، تأمین و تضمین می‌کند.

دوش از سوز عشق و جذبهٔ شوق — هر طرف می‌شتافتم حیران

«آخر کار» که خود نوعی قید مرکب را ــ در دستور زبان ــ ارائه می‌دهد، به لحاظ بصری و سینمایی معادل چند دیزالو پی‌درپی است که به کار اختصار زمانی و اشاره به گذشت وقت، می‌آید:

آخر کار شوق دیدارم　　سوی دیر مغان کشید عنان
چشمِ بد دور، خلوتی دیدم　　روشن از نور حق نه از نیران
(تعیین کیفیتِ نور صحنه)
هر طرف دیدم آتشی، کان شب　　دید در طور موسی عمران
(تأکید بر معنوی بودن نور صحنه)

و در بیت بعد تأکید «نگاه» بر «پیر» قرار می‌گیرد که لنگر صحنه و مرکز ثقلِ مشاهدهٔ شاعرانه است:

پیری آنجا به آتش افروزی　　به ادب گِردِ پیر، مغبچگان

و حرکت «پن» چشمِ شاعر بر روی دایره‌ای که «مغبچگان» تشکیل داده‌اند:

همه سیمین عذار و گل رخسار　　همه شیرین زبان و تنگ دهان

و بلافاصله چندین نمایِ پی‌درپی که «میزانسنِ محفل» را مشخص می‌کند:

عود و چنگ و دف و نی و بربط　　شمع و نقل و گل و می و ریحان
ساقی ماه روی مشکین موی　　مطربِ بذله‌گوی خوش الحان

و بازگشت دوربین یا برش نما به تصویر درشت «پیر» که «دیالوگ» آغازین را بر زبان می‌راند:

پیر پرسید: کیست این؟ (و پاسخ اهل محفل به طریق همسرایی): گفتند:
عاشقی بیقرار و سرگردان!

گفت: جامی دهیدش از می ناب　　گرچه ناخوانده باشد این مهمان
ساقی آتش‌پرست آتش‌دست　　ریخت در ساغر آتش سوزان

ذهن خواننده یا شنونده به قرینهٔ الفاظی چون «ساقی» و «ساغر» درمی‌یابد که مراد شاعر از «آتش سوزان»، شراب است. جملهٔ تشبیهی در اصل به شکل زیر بوده است: ساقی در ساغر، شرابی سرخ و گرمابخش چون آتشی سوزان ریخت. ارکان تشبیه در این جملهٔ تشبیهی عبارتند از:

شراب (مُشبه)؛
آتش (مشبهٌ‌به)؛
چون (ادات تشبیه)؛

سرخی و گرمابخشی (وجه شبه).

شاعر از ارکانِ تشبیه، سه رکن یعنی (مشبه) و (ادات تشبیه) و (وجه شبه) را حذف کرده و تنها مشبهٌ‌به یعنی آتش را آورده است ــ حذف این سه رکن هم تأمین کنندهٔ ایجاز مطلوب است و هم افزایندهٔ عیار مبالغه. درواقع از این طریق (ادعای همانندی) تبدیل شده است به (ادعای یکسانی).

بی‌شک تبدیل مستقیم این استعارهٔ ادبی به استعارهٔ سینمایی، کار چندان ساده‌ای نیست. نشان دادن «آتشی» که در پیالهٔ این میهمان ناخوانده ریخته می‌شود، محتاج به تکنیکهای خاص سینمایی است که کم و بیش از عیار «واقعی» بودن صحنه نیز می‌کاهد. بنابراین انتقال استعاره‌های مصرّحه ــ مثل استعارهٔ آتش برای شراب ــ به قلمرو سینما تقریباً محدود می‌شود به فیلم‌های سوررئالیستی یا نماهای «کلیپ»وار. آنچه در سینما به عنوان استعاره کاربرد بیشتری پیدا می‌کند نه استعاره در کلمات، بلکه استعاره در «عبارات» یا استعاره در «کُل» است.

از نظرگاه «مجاز» نیز استعاره، تعریف‌پذیراست: استعاره، مَجازی است که در آن علاقهٔ بین معنی حقیقی و معنی مجازی، فقط و فقط علاقهٔ مشابهت باشد. بدیهی است که «آتش سوزان» در شعر هاتف، ترکیبی است که در «غیرماوضع‌له» یعنی در غیرمعنی حقیقی به کار رفته است. آتش سوزان، جانشین معنایی کلمهٔ شراب شده و علاقهٔ یا پیوند آتش با شراب، علاقه همانندی یا مشابهت است. وجه شبه این دو همان گونه که گفته شد، سرخی و گرمادهی است.

در علم بلاغت استعاره‌ای را که در آن به مشبهٌ‌به تصریح شده باشد، استعارهٔ مُصرّحه می‌نامند مثل همان بیت هاتف:

ساقی آتش‌پرست آتش‌دست ریخت در ساغر آتش سوزان

به عبارت دیگر، هرگاه «مشبه» حذف شود و «مشبهٌ‌به» صریحاً ذکر شود، استعارهٔ مصرّحه یا تصریحیه خواهیم داشت. حال ممکن است که به جای ذکر مشبهٌ‌به، یکی از ملازمات یا ملائمات آن ذکر شود. مثلاً در ترکیب استعاری «چنگال مرگ» مرگ به حیوان درنده‌ای تشبیه شده، اما به جای حیوان درنده یکی از ملازمات آن یعنی چنگال، ذکر گردیده است. استعاره‌هایی را که از این طریق به وجود می‌آیند، در معانی و بیان، استعارهٔ مَکْنیه یا استعارهٔ بالکنایه می‌نامند. انتقال استعاره‌های مکنیه به پردهٔ سینما با مونتاژ، میزانسن یا دیگر «چاره»های سینمایی انجام‌پذیر است.

اما تئوریسین‌های سینما، از استعاره در سینما با دامنهٔ معنایی **وسیع‌تری** سخن

گفته‌اند و گهگاه میان استعاره و مجاز و کنایه و حتی رمز (سمبول) حدود روشنی قائل نشده‌اند.

آیزنشتاین در بحث از مضمونِ سوگلی خود «مونتاژ» و به قصد ترسیم خط فاصلی بین مونتاژ «غیربیانی» سینماگران آمریکایی و «مونتاژ بلاغی» سینماگران روس می‌گوید:

«... در تکنیک نیز، مونتاژ در این زمان، مفهومی کاملاً جدید پیدا کرد. در مقابل «کلوزآپ» یک درمیان و موازی آمریکایی، ما اتحادی از عناصر متباین را در قالب یک ترکیب تازه، پیشنهاد کردیم: کنایهٔ مونتاژ (montage trope).»

کنایه در تئوری ادبیات این چنین تعریف شده است: شکلی از سخن، که قائم به کلمه یا عبارت است و حسی ورای آنچه در اصل از آن «کلمه/ عبارت» دریافت می‌شود به‌وجود می‌آورد، برای مثال، «تیز» هوش (که مفهوم متعارف آن، شمشیر تیز است). سینمای «گریفیت» هرگز چنین ساختمانی را در مونتاژ درک نکرده است، «کلوزآپ» او فضاسازی می‌کند، ویژگی شخصیت‌ها را معین می‌کند، بین دیالوگ قرار می‌گیرد و بالاخره «کلوزآپ» تعقیب‌کننده و تعقیب شونده، شتاب «تمپو»ی تعقیب را افزایش می‌دهد. اما گریفیث در تمام مدت بر «چگونگی حادثه» تکیه دارد و هرگز کوشش نمی‌کند از «پیوند» تصاویر به «معنی و استعاره» دست یابد. در عرف گریفیث تنها یک چیز وجود دارد: کوشش برای خلق ابعاد عظیم ــ **تعصب!**

تری رمزی، مورخ سینمایی آمریکا، تعصب را «استعاره‌ای غول‌آسا» خوانده است و نیز آن را «شکستی بزرگ» نامیده است، فیلم کاملاً دچار شکست شد، زیرا گریفیث از «حدود داستان» تجاوز کرد و برای رسیدن به کلیت، به استعاره و رمز روی آورد. تری رمزی شکست «تعصب» را چنین توضیح می‌دهد:

«استفاده از اشاره، تشبیه و استعاره در سخن و کتابت، در مقام کمک به تصویر کردن کیفیت کلمه، مقبول است. فیلم، دلیلی برای مصرف این موارد ندارد، زیرا خود حامل وقایع است. ولی به هنگام استفاده از «زیرنویسها» این تدابیر شفاهی ممکن است به کمک آیند. در داستانسرایی نیز مفید واقع می‌شوند.»

اما نظریه تری رمزی، صحیح نیست. او در کل امکانات سینماتوگرافی را برای داستانسرایی نمی‌پذیرد و تحرک استعاره و تشبیه را کتمان می‌کند و اثرات آنها را در بهترین نمونهٔ خود، یعنی تصاویری که پس از هر زیرنویس می‌آیند رد می‌کند.

شکست گریفیث در «تعصب» دلیل «طبیعی» دیگری داشت، این شکست دقیقاً از سوء تعبیر او ناشی می‌شد. برداشت او از مونتاژ صحیح به نظر نمی‌رسید، اگرچه تصاویر

او دارای اشکال نبودند، ولی آمیختگی زیرنویسها و استعارات، «پیوند و ترکیب مونتاژ» را آشفته کرده بود.

از این که بگذریم، در استفاده از ترجیع‌بند تصویری، توفیقی نیافت: لیلیان گیش گهواره‌ای را تکان می‌داد. گریفیث بر آن بود تا تکه‌هایی از شعر والت ویتمن را به تصویر در آورد:

پیوند دهندهٔ امروز و فردا
گهواره را
همچنان تکان می‌دهد

این ترجمهٔ تصویری، نه در جهت «ساختار» بود و نه در «بازگشت هارمونیک به مفهوم مونتاژ»، بلکه جریانی بود که به جانب «تصویری مجرد» گام برمی‌داشت. به این معنی که: گهواره یک «جریان مجرد ابدی را نشان می‌داد که در آن وقایع، وقایع دوران پیشین، دوباره متولد می‌شدند و گهوارهٔ زندگی همچنان می‌جنبید» و بیننده را به حیرت، تمسخر و تغیّر وامی‌داشت.[۵۱]

برای اینکه دود برخاسته از هیزم‌های قدیمی «تئوری»ها و مصداق‌های دور از دسترسشان یکسره راه دید ما را مسدود نکند، نگاه خود را به یک نمونه از «ترجمهٔ تصویری» شعر، و سینمای دههٔ ۶۰ در کشور خودمان معطوف می‌کنیم. از آنجا که هر کس ـ بیش از دیگران ـ حواسش به آنچه کرده یا گفته و نوشته جمع است و به تعبیر تمثیلی، پدر یا مادر، فرزند کوچک خود را در میان دیگر بچه‌های قد و نیم قد و با لباسهای رنگارنگ و کلاههای منگوله‌دار به راحتی تشخیص می‌دهد، نگارنده به رغم اکراه باطنی، گزیری از آوردن این نمونه شعری از خود، که در آن «خانقاه عشق» استعاره‌ای قرار گرفته است برای جبهه، ندارد. بندی از «مثنوی عاشقان» سروده شده در اردیبهشت سال ۱۳۶۲:

ببین خانقاه شهیدان عشق — صفِ عارفانِ غزلخوان عشق
چه جانانه چرخ جنون می‌زنند — دفِ عشق با دستِ خون می‌زنند
سرِ عارفان سرفشان دیدشان — که از خونِ دل، خرقه بخشیدشان
به رقصی که بی‌پا وسر می‌کنند — چنین نغمهٔ عشق سر می‌کنند:
«هلا منکر جان و جانان ما — بزن زخم انکار بر جان ما
اگر دشنه آذین کنی گرده‌مان — نبینی تو هرگز دل آزرده‌مان
بزن زخم این مرهم عاشق است — که بی‌زخم مردن، هم عاشق است

بـــیار اتش کـــینه نـــمرود وار　　خـــلیلیم! مـــا را بـــه آتش ســپار
که پروانه ـ در خلسه ـ طی طـریق　　بـــه پـــایان بَـرَد بـاد و بـالِ حـریق»

حاتمی کیا در فیلم «دیده‌بان» (ساخته شده در سال ۱۳۶۷) روح این بند از «مثنوی عاشقان» و به خصوص بیت:

بـبین خـانقاه شـهیدانِ عشـق　　صف عارفان غزلخوانِ عشـق

و بالاخص:

چه جانانه چـرخ جـنون مـی‌زنند　　دفِ عشق با دستِ خون می‌زنند

را کوشیده در صحنهٔ حملهٔ جوان آرپی‌جی‌زن به تانکهای عراقی، بازسازی و بـه تـعبیر آیزنشتاین «ترجمهٔ تصویری» کند. حرکت آهسته، صدای ضرب زورخانه، و چرخیدن جوان آرپی‌جی‌زن و غیره.

این ترجمهٔ تحت اللفظی که به تعبیر آیزنشتاین نه در جهت «ساختار فیلم» است و نه در «بازگشت هارمونیک به مفهوم مونتاژ» در ضمن نمایانگر دشـواریِ انـتقال اسـتعارهٔ شعری و تبدیل آن به استعارهٔ سینمایی، نیز هست.

در شعر، «چرخ جنون زدن» و کوبیدن بر دف عشق بـا دست خـون، حـامل نـوعی تناسب تاریخی خانقاهی و پیوند پهلوانانِ عرصهٔ روح است از حسین منصورحلاج، شیخ اشراق، عین‌القضاة همدانی، شمس و مولانا و دیگر عارفان گمنام این وادی خاصه چرخ زنان خانقاه تشیّع. نگاه عارفانه ومنظومهٔ عارفانه‌ای که بـر مـدار «جـبهه» مـی‌گردد، در صحنهٔ مورد نظر از فیلم «دیده‌بان» به یک نگاه محدود و انفرادی و فاقد پیوند ارگانیک با تاریخ عرفان شیعی بدل شده است. صدای «ضـرب زورخـانه» کـه جـانشین مـوسیقی سرخرنگ، که از «دف خون» سرریز می‌کند، شده است، «شهادت عارفانه» را تبدیل به «شهید باستانی کار» کرده است. در همین امتداد استعاره «خانقاه جبهه» جای خود را به گود یا «زورخانهٔ جبهه» داده است. و بعدها تکرار همین صحنه را در «از کرخه تا راین» نیز می‌بینیم.

* * *

پایان بخش فصل «استعاره و مونتاژ» ادامهٔ حرفهای آیزنشتاین است:

... اکنون به مقطع تاریخی‌یی باز می‌گردیم که مونتاژ مثل یک «استعاره» جلوه کرد و توسعه یافت و به صورت یک «زبان مستقل» درآمد. مونتاژ از همان ابتدا در سینمای ما سیمایی نه **تقلیدی، بلکه مستقل** پیدا کرد. جالب است که در فاصله بین سینمای قدیم و

«سینمای شوروی» مطالعات و تحقیقات، در این باره ادامه یافت و مرحلهٔ «نزدیکی و پیوند» مفاهیم تحقق پیدا کرد. جالبتر اینکه اصل «تباین» در این دوره مورد توجه قرار گرفت. بر تمام اینها، نقش «تشریح معنوی» به جای «ارتباط حسی» در «کیفیتی تازه» دیده می‌شد. در تحقیقات ما برای رسیدن به «زبان سینما»یی که ویژهٔ خودمان باشد، «تشریح معنوی» عامل اصلی بشمار می‌رفت. در فیلم «قصر و دژ» این «مسائل نظری» و «بازی تباین» آنچنان روند سراسری فیلم را پر می‌کرد که به صورت هدفی در آمد.

هنوز هم دو نوع تباین موازی و «برخوردناپذیر» وجود دارد: «اینجا و آنجا»، «اکنون و گذشته». در پوسترهای آن زمان، «گسستگی» مذکور مشاهده می‌شود. پوستر به دو قسمت تقسیم شده بود، در سمت چپ، خانهٔ یک «زمین‌دار» را در گذشته نشان می‌داد (ارباب، بردگی / بندگی، صدای شلاق) و در سمت راست، امروز را (مدرسه‌ای در همان ساختمان، پرورشگاه). در فیلم همچنین مفاهیم «متباینی» دیده می‌شود. «حرکات» رقاصهٔ باله (قصر) و پاهای زنجیر شدهٔ بیدمان (دژ). و باز همین تباین موازی در تصاویر دیگر مطرح می‌شود ـ بیدمان در پشت میله‌ها و ... یک قناری محبوس در قفس، در اتاق زندانیان. در این نمونه‌ها و نمونه‌های دیگر، هیچ تمایلی به «اتحاد تصاویر به نمایش درآمده» مشاهده نمی‌شود: تصاویر هرگز به اتحادی منتج از «ترکیب» دست پیدا نمی‌کنند و اصلاً به عنصر اصلی ـ تحرک ـ نمی‌رسند.

در این نمونه‌ها تنها «داستان / روایت» مورد نظر بوده است. آنهم نه با نیروی هیجان حسی که سخن را «اعتلا» می‌بخشد. بدون تحرک، بدون ایجاد آمادگی، «تخیل» به «پوچی» می‌گراید. مثل هاملت که به لارته می‌گوید:

من اوفلیا را دوست داشتم؛
چهل هزار برادر، با تمامی عشقشان،
مرا رقیبی نبودند...

این بسیار رقت‌انگیز است، راه تخیل را سد می‌کند. اثری که این «عبارت» به‌وجود می‌آورد وقتی بخواهد به زبان محاورهٔ امروزی درآید. فوراً جنبه‌ای «انفعالی» به خود می‌گیرد، و چیزی جز «خنده» به بار نمی‌آورد.

«اعتصاب» (۱۹۲۴) که در بطن دوران مطالعه و تحقیق ما، در سینمای شوروی ساخته شد مملو از نگرشهای تازه و مستقل بود. صحنه‌های بزرگ و پر از مردمی که سر به اعتراض برداشته بودند با حوادث خونینی که در مقابل عمارت شهرداری واقع می‌شد، در هم بافته شدند و از درون خود «استعاره‌ای» را (کشتارگاه بشری) به نمایش

گذاشتند که خاطرهٔ خونریزیها و جنایتهای یک حکومت خودکامه را زنده می‌کرد. «اعتصاب» فاقد تباین «قصر و دژ» بود، ولی مانند وسیله‌ای دست ساز و خشن بود که با آگاهی تمام می‌کوشید به نوعی «پیوند» دست یابد. پیوندی برای بیان «اعدام دو کارگر»، نه تنها در قالب نمایشی بلکه در هیئت «سخنی معین و شکل‌پذیر» که می‌خواست «تخیل پر حرکت کشتارگاه بشری» را صریحاً بر زبان آورد.

در «پوتمکین» سه کلوزآپ «جداگانه» از شیر سنگی او را مثل یک «شیر غُرّان» نشان داد و «بُعد سینمایی» دیگری را به‌وجود آورد ـ جان بخشیدن به یک استعاره: «یک غُرّش سنگی».

گریفیث یک تکه یخ شناور را به ما نشان می‌دهد. در وسط آن تکه یخ شکننده، آنا (لیلیان گیش) با اضطراب ایستاده است. درحالی‌که آنا با وحشت از تکه یخی به تکه یخ دیگر می‌پرد، دیوید (ریچارد بارتلمس) سر می‌رسد و او را نجات می‌دهد. اما مسابقهٔ موازی «تکه یخ شناور» و «تلاش انسان» به هیچ وجه نمی‌تواند «پیوندی» با شکوه از «موج انسانی» از جمعیت بی‌شماری که همه چیز را در می‌نوردد و از مردمی بسیار که به پیش می‌روند، به‌وجود آورد. مردمی که در فیلم «مادر» ساختهٔ گورکی، زارخی و پودفکین به تصویر در می‌آیند.

البته در این مسیر، افراط هم وجود دارد و درماندگی نیز به نظر می‌رسد. در نمونه‌های موجود، این مقاصد شایان ستایش، با قصور در تنظیم اصول ترکیبی، باطل شد. و مقدم بر آن، این ابطال، از عوامل کم‌توان و نارسا ناشی گردید: یعنی به جای اتحادی از تصویر و تخیّل درخشنده، یک استعارهٔ ضعیف و بی‌رنگ، فقط برای برقراری ارتباطی ناکام، به خدمت گرفته شد تا فقط یک پیوند «مکانیکی» به وجود آورد.

اما وقتی «دو جریان موازی» گریفیث به سینمای ما راه یافت، چهرهٔ «پیوند در تفکر مونتاژ» برافروخته شد و از «مونتاژ مقایسه»ها، «مونتاژ استعاره»ها و «مونتاژ تجنیس» به «اتحادی در روند فکری مونتاژ» بدل شد.[۵۲]

کنایه

نمایش یک فیلم ژاپنی در چهل و دومین جشنوارهٔ سینمایی برلین، باعث بالا گرفتن سلسه بحثهای اخلاقی و فلسفی شد. فیلم «کف روشن» اثر کارگردان ژاپنی، کی‌یی کومایی، به ماجرای یک گروه نجات می‌پردازد که با غرق شدن کشتی‌شان، خود را در ساحلی دور افتاده می‌یابند. این گروه برای زنده ماندن، دست به خوردنِ گوشت انسان می‌زنند و در نهایت تنها ناخدای کشتی ـ که سه تن از دوستان خود را یکی بعد از دیگری می‌خورد ـ زنده می‌ماند و بعد از نجات یافتن به عنوان قهرمان از او تجلیل و ستایش می‌شود. اما وقتی شرح زنده ماندنِ خود را برای دیگران بازگو می‌کند، این قهرمان به موجودی وحشی ــ در چشمِ جامعه ــ بدل و محاکمه می‌شود. در جلسات محاکمه، ناخدا می‌کوشد تا قضات را مجاب کند و به آنها بفهماند که هیچکس تا در موقعیت دشوار او قرار نگرفته باشد، حق ندارد او را محاکمه کند. کارگردان، این فیلم را با پرداختن به جزئیات به گونه‌ای ساخته است که تماشاگر، گاه تحمل تماشای صحنه‌ها را دشوار می‌یابد. سناریوی فیلم از کتاب داستانی به همین نام، اثر تاکیداتیگون اقتباس شده است. کارگردان فیلم در مصاحبه‌ای مطبوعاتی اعلام کرد که هدف وی از ساختن این فیلم به شکل خاص، پرداختن به مرزهای موجود میان «عمل انسانی و عمل غیرانسانی» و تغییر ارزشها در موقعیتهای بحرانی و دشوار است.

برای اصحاب «سینما» و «رمان» و «فلسفه» این خبر، تازگی چندانی ندارد. بحث قدیمی مرز میان خیر و شر از یونان قدیم تا عصر حاضر، جلوه‌های گوناگونی در آینه های هنری از قبیل نمایشنامه، قصه و سینما پیدا کرده است. اما برای منتقدان سینما و حتی نویسندگان و اصحاب کلمه، سکانس دادگاه این فیلم، دربردارندهٔ نکتهٔ ظریفی است که از یک سو با معانی و بیان در عرصهٔ ادبیات و از دیگر سو با «زبان سینما» و بیان

ضمنی نکات تلخ و طنزآلود، پیوند دارد.

براساس یک اسطورهٔ ژاپنی کسی که گوشت انسان را بخورد، دور سرش هاله‌ای سبز و نورانی ایجاد می‌شود، و جالب اینکه در این فیلم، دورِ سر قضات، ناخدا و حاضران در سالن دادگان، این هالهٔ نورانی دیده می‌شود!

این نگرش طنزآمیز و به تعبیر دیگر این بیانِ ضمنی که یادآور سخن مسیح (ع) است که: «سنگ نخست را کسی بزند که گناه نکرده است!» در ادبیات اکثر اقوام، معادل‌های کلامی گوناگونی دارد، منتقد ایرانیِ سینما، با دیدن این صحنه، به سرعت بیت زیر در ذهنش نقش می‌بندد:

گر حکم شود که مست گیرند　　در شهر هر آنکه هست گیرند!

حافظ نیز که «درشت‌ترین تصویر» را بر پردهٔ ذهن و ضمیر ایرانی دارد، رندانه و باوقار، خودی نشان می‌دهد:

صوفیان جمله حریفند و نظرباز ولی　　زین میان حافظ دلسوخته بدنام افتاد!

به‌هرحال، در قاموس نقدنویس ایرانی، از شگرد زیرکانهٔ کارگردان ژاپنی که به قصد دفاع از ناخدای آدمخوار، تعبیه شده، تعبیر به کنایه می‌شود: کنایه‌ای از ضعف مشترک نوع بشر یا کنایه‌ای از آلودگی دامان همگان!

آنچه «کنایه سینمایی» کارگردان ژاپنی نامیده می‌شود، فی‌الواقع تلمیحی است به یک اسطورهٔ ژاپنی و درک این کنایه منوط به آگاهی قبلی از فحوای این اسطوره. صنعت تلمیح چه در ادبیات و چه در سینما صنعتی «محدود به فرهنگ» است که در مرتبهٔ نخست با اهل فرهنگی خاص ــ که تلمیح برگرفته شده از آن است ــ ارتباط معنایی برقرار می‌کند. پس اطلاق لفظ «کنایه» به این «تلمیح» از باب توسع و تسامح در لفظ است، یعنی به مفهوم بلاغی کلمه، ناظر نیست، بلکه نگاه به معنی لغوی لفظ دارد.

کنایه در لغت به معنی پوشیده ــ و غیرمستقیم ــ سخن گفتن است. اما در اصطلاح علم بیان آن است که لفظی را بگویند و از آن، «لازمِ معنی» حقیقی را اراده کنند به شرطی که ارادهٔ معنی حقیقی نیز، ممکن باشد.

اما از آنجا که تمام شگردهای بلاغی ــ به ویژه شگردهای علم بیان مثل تشبیه، استعاره، مجاز ــ نوعی سخن گفتن یا نشان دادن از طریق «پوشاندن» و «غیرمستقیم کردن» مطلب است، توسعاً به دستاورد کارکردهای همهٔ این شگردها و فوت‌وفن‌های کلامی و تصویری، کنایه گفته می‌شود. خصوصاً در نقدهای سینمایی ــ از آنجا که به ندرت تلاشی به منظور ارائه تعریف‌های دقیق از اصطلاحاتی نظیر تشبیه، استعاره، مجاز

و غیره صورت گرفته است ـ غالباً لفظ «کنایه» به معنی لغوی آن مورد استعمال قرار می‌گیرد تا جایی که «کنایه» خواندن تشبیهات و استعاره‌ها و تمامی مجازهای بصری، تقریباً به عنوان امری مرسوم و رایج در عرصهٔ نقد سینمایی، پذیرفته شده است.

در مثالِ «هاله‌های سبز بر گرد سرافراد» اشاره به اسطورهٔ مذکور، «لازمِ معنیِ حقیقی» است و تصویر در معنی حقیقی خود، به هیچ روی درک نمی‌شود. به همین دلیل و با توجه به معیارهای علم بلاغت و با درنظرگرفتن تعریف «کنایه»، این عمل را کنایه نمی‌توان نامید. اما همان گونه که گفتیم صحنه‌هایی از این دست به فراوانی با استعمال لفظ کنایه، تعریف و تشریح می‌شود.

با کنار گذاشتن معنی دقیق و اصطلاحی لفظ «کنایه» و با توسل به معنی توسعی آن به‌راحتی می‌توان شگردهای بیانی در سینما و راههای بیان ضمنیِ تصاویر و دلالت پنهان اشیاء جای گرفته در یک نما یا نماهای به هم پیوسته در یک سکانس و احیاناً دلالت ضمنی سکانسها را در کل فیلم، خاطر نشان و تشریح کرد:

در «نوستالژی»، دومینیکو سوار بر دوچرخه‌ای ثابت در حال رکاب زدن دیده می‌شود کنایه‌ای است از رسیدن به آخر خط و اینکه دومینیکو در جهانی که برای او از جمیع جهات متوقف شده است، از این پیشتر نمی‌تواند برود. سخنرانی او بر روی مجسمه سنگی اسب که همچون فسیلی از انقراضِ پویایی و تحرک، حکایت می‌کند، تقویت‌کنندهٔ همین معنی است. درواقع از دو نمای متفاوت و از دو زاویه بر یک معنی واحد تأکید صورت می‌گیرد: توقف همه چیز و ناامیدی مطلق!

فیلم «بوریس گودونف» ساختهٔ سرگئی باندارچوک به طرز اغراق‌آمیزی سرشار از «کنایه»های مونتاژ و میزانسن است که گاه منولوگ‌های طولانی و دیالوگ‌های «حکیمانه» باعث غلبهٔ صبغه‌های تئاتری بر زبانِ روانِ سینما می‌شود:

(همزمان با دراز کشیدن یا بهتر بگوییم با افتادن بر روی تخت، گودونف می‌گوید:)

آه! تاجِ سلطنت چرا چنین سنگین است؟!

و در نصیحت فرزند خویش و تعلیم آئین «پادشاهی» به شیوه‌ای «قابوس نامه»‌ای و با لحنی شکسپیروار می‌گوید:

سزا نیست صدای پادشاه، بیهوده بر باد رود. او بسان ناقوسی مقدس تنها باید از اندوهی جانکاه یا سروری بزرگ خبر دهد و جز این نباید باشد!

دیمیتری ـ شاهزادهٔ در تبعید و رقیب گودونف ـ در میهمانی خود کیک بزرگی را که به شکل (مسکو) پخته‌اند، می‌بُرَد و در اولین ضربت کارد را بر قصر کرملین، یعنی

مقرحکومتی می‌گذارد که قصد سرنگونی‌اش را دارد: «کنایه» از میل شدید نیل به قدرت و فتح زودرس و شیرین پایتخت!

تأکید دوربین بر روی فرش سرخ رنگی که بسان جاده‌ای از خون به صندلی تزار منتهی می‌شود، «کنایه»‌ای است از این معنی که راه ناهموار قدرت با گذشتن از میان خونِ مخالفان هموار می‌شود. در سکانس مرگ نیز، گودونف نفسهای آخر را در کنار همین فرش سرخ ـ افتاده بر زمین ـ می‌کشد. گویی همین خونهاست که در هیئت پنجهٔ مرگ، گریبانگیر او می‌شود.

بعد از دیدن چند نما از شکنجه گاه هول‌آور گودونف، در نمای بعد، کرملین را در کادر کجی می‌بینم. که کنایه‌ای است از نزدیکی «سقوط» و پیش درآمدی بصری برای فرجام حکومت متکی بر ارعاب و شکنجهٔ گودونف.

سادگیِ لباس فرزند بوریس گودونف ــ وارث تزار ــ تأکیدی بر بی‌گناهی اوست و درست در همان لحظه‌ای که پدر به او می‌گوید: «تو حکومت را به دست خواهی گرفت»، دست آلوده به خون پادشاه، پیراهن پسر را نیز آلوده می‌کند! انگار هر حکومتی ناگزیر از خونریزی و آلودگی است!؟ شخصیت دیوانه ــ که با مأموریت دلقکهای درام‌های شکسپیر وارد صحنه می‌شود ــ با کلاه‌خودی شکسته و صلیبی سنگین بر گردن به انضمام صراحت لهجه و حقیقت‌گویی، کنایه از آخرین رمقهای «مردم حقیقی» است که بی‌پروا جنایت کاری‌های گودونف را به رخ او می‌کشد. تأکید دوربین بر روی کلاه‌خود شکستهٔ او تأکیدی کنایی بر نابسامانی اوضاع ارتش گودونف نیز به حساب می‌آید. هنگامی که گودونف از کلیسای تکفیر دیمیتری خارج می‌شود، دوربین او را از کلاه وارد کادر می‌کند. مقایسه دو کلاه و تأکید دوربین بر روی آنها، خالی از نوعی معنی ضمنی و کنایی نیست.

در سکانس جنگ ارتش گودونف با لشکر دیمیتری که از مرز لهستان به روسیه وارد می‌شود، در جناح گودونف طبل بزرگی را می‌بینیم که چهار نفر «خدمه» برای کوبیدن دارد. این طبل بزرگ، کنایه‌ای است از توخالی بودن ارتش بوریس گودونف. بعد از شکست ارتش گودونف، دوربین بار دیگر به سراغ همین طبل می‌رود که با پوست دریده شده واژگون بر خاک افتاده است و کوبندگان آن در کنارش بی‌جان نقش بر زمین شده‌اند.

بدیهی است که «کنایه»ها نیز همانند «تشبیه» در سینما از دو طریق مونتاژ و میزانسن، ساخته و پرداخته می‌شود. در فیلم «طناب» اثر هیچکاک که بنابر مشهور، بُرشی در آن صورت نگرفته است، شاهد بیان کنایی مفاهیم از طریق میزانسن، بازی و حرکت دوربین

هستیم: «سرو» غذا از روی «تابوت» یا صندوقی که «حاوی جنایت» است، و شمع‌های روشن بر روی صندوق، رنگی آئینی به این جنایت بزک شده که به دست «آدمخواران عصر ما» صورت گرفته است می‌دهد. قراردادن کتابها بر روی همین صندوق یا بستن کتابها با طنابی که آلت جرم است، کنایه‌ای است از پیوند این جنایت با فلسفه‌ای نادرست و احمقانه. به عبارت دیگر، از نگاه هیچکاک این جنایت و نظایر آن زاییدهٔ فلسفهٔ احمقانه تبعیض‌نژادی است که دربارهٔ آن کتابهای فراوانی نوشته شده است.

شخصیت قاتل که خود را «انسان برتر» و از مردم عادی، بالاتر می‌پندارد، حتی از بازکردن در یک بطری شامپاین عاجز است. و این طنزی کنایی و پوزخندی بصری بر تصورات واهی و بی‌اساس طراح جنایت است که نقش «رهبری» دیگری را نیز به عهده دارد و با درآوردن دستکش‌های دوستش و همدستش ـ که ناخواسته در ورطهٔ جنایت در غلتیده ـ بیننده تأکید کنایی دیگری را بر نقش عمدهٔ او در این تباهی، مشاهده می‌کند. چسباندن شمع کج شده در شمعدان نیز عملی است کنایی و بر نابهنجاری روح و روان دو جانی و ناراستی راه برگزیده‌شان، دلالت دارد.

در صحنهٔ نهایی، مردی که کاشف این جنایت است با شلیک سه گلوله از پنجره در فضای شب، جامعهٔ «به خواب رفته» را در جریان جنایتی که روی داده قرار می‌دهد. شاید سه گلوله کنایه از استمداد طلبی و علامت سه حرف (.s.o.s) باشد. به‌خصوص که حرف (s) نیز از طریق نئون خیابان، در هنگام باز شدن گره جنایت و حل معما solve دیده می‌شود.

در «خبرنگار خارجی» نیز هیچکاک از طریق نشان دادن فرم مخدوش شده‌ای از یک نوشتهٔ نئون، به اشاره‌ای کنایی، دست می‌یابد: شخصیت به هنگام فرار از پنجره از پشت حروف برجستهٔ (HOTEL UROPE) عبور می‌کند. دو حرف E و L در تابلوی نئون شکسته و به طور طبیعی نوشته به شکل (HOT UROPE) دیده می‌شود. تبدیل «هتل اروپا» به «اروپای داغ!» تمهیدی تصویری و کنایه‌ای است از نزدیکی جنگی که شعله‌هایش تمام اروپا را فرا می‌گیرد.

در همین فیلم، بر مفهوم «دسیسه» و «توطئه» از طریق نشان دادن نماهای زنده‌ای از چرخ دنده‌های داخل آسیاب بادی، به طریق کنایی، تأکید می‌شود.

گیرکردن آستین پالتوی خبرنگار در لابلای چرخ‌دندهٔ آسیاب بادی علاوه بر ایجاد «تعلیق»، معنی کنایی وارد شدن خبرنگار ــ به شکلی ناگزیر ــ در ماجرای توطئهٔ قتل را نیز دربردارد.

گاه اشارهٔ کنایی را می‌توان از طریق ایجاد نوعی «مراعات نظیر» یا تناسب تصویری که مرتبط با داستان فیلم نیز هست، صورت داد. هیچکاک در فیلم «پردهٔ پاره» که تم جنگ سرد و جاسوسی‌های خاص این دوره را دارد، در لوکیشن موزه، قهرمان فیلم ــ پل نیومن ــ را در وسط دایره‌ای که بر کف موزه رسم شده است قرار می‌دهد. دایره از دو سو ــ محیط و مساحت ــ برخوردار از گونه‌ای خویشیِ هندسی با عدد پی (π) است. در ضمن علامت پی در داستان این فیلم نوعی قرارداد و علامت ویژه برای رابط جاسوس است. این عمل تأکیدی کنایی بر ماهیت روابط فرد با دیگران و فراهم آوردن تمهیدی بصری است در جهت پیشبرد داستان فیلم.

در «لورنس عربستان»، کار دیویدلین، نمای نزدیک از پای شترانی که ریلهای خط آهن را قطع می‌کنند شاید کنایه‌ای باشد از برخورد «دو فرهنگ». جهت عمودی این برخورد نشان‌دهندهٔ جدایی مسیر این دو «فرهنگ» است و نیز دربردارندهٔ مضمون اصطکاک دو عنصر ــ شرق و غرب ــ در تنهٔ داستانی فیلم.

در «آشوب» کوروساوا در سکانس پایانی فیلم، نمای به یادماندنی جوان کور را بر لبهٔ پرتگاه می‌بینیم همراه با عکس یا شمایلی از «خدا» که شاید کنایه‌ای باشد از وضعیت کلی انسان. انسانی که نمی‌بیند و در شرف سقوط از پرتگاه بلند «ضد ارزشهاست» و حضور «خدا» در کنار او لنگری است که درعین‌حال نماد آخرین پناهگاه و روزنهٔ امید برای نجاتِ بشر نیز هست.

در همین فیلم، پسر صادق و راستگو ــ که مطرود است و معادلِ داستانی آخرین دختر شاه لیرشکسپیر ــ با خدمتگزار صادقی که او نیز در مطرود بودن و صفای باطن با پسر مطرود وجوه اشتراکی دارد، در یک کادربندی زیبا دیده می‌شوند که اسبهایشان در کنار هم طوری قرار گرفته‌اند که تمهید کنایه‌ای بصری از جدایی دوستانهٔ آن دو را عرضه می‌کند.

در فیلم «باراباس»، هم نماهایی از تازیانه خوردن عیسی را پیش از «مصلوب» شدن می‌بینیم و هم نماهای مشابهی از تازیانه خوردن باراباس در معدن گوگرد. صحنهٔ بیرون کشیده شدن باراباس از داخل چاه معدنِ ریزش کرده، در عین برخورداری از معنی ظاهری که ضرورت تداوم داستانی فیلم است، حامل نوعی معنی کنایی نیز هست: سفر از عمق ظلمت به نور. ظلمت انکار و نورِ ایمان. به ویژه که ریزش معدن نیز بی‌شباهت به فرود عذابی الهی از آسمان نیست. در دورهٔ بیگاری در معدن گوگرد سیسیل، مواظبت باراباس از چشمهایش نیز جنبهٔ کنایی دارد، آخر او تنها بازماندهٔ نسل از میان رفته‌ای

است که عیسی(ع) را در زمان حیاتش دیده و چشمهای او آخرین چشمهایی که «مرد ناصری» را دیده و اینک در شرف انقراض قرار گرفته است.

استانلی کوبریک در صحنهٔ پایانی فیلم «اسپارتاکوس» در دو سوی جاده، صف اسیران به صلیب کشیده شده را نشان می‌دهد. زن و نوباوهٔ اسپارتاکوس از میان این جادهٔ صلیب آذین می‌گذرند. آن همه صلیب درواقع، کودکی را بدرقه می‌کنند که نماد زنده ماندن روح آزادی خواهی است و این گونه پایانِ روشن فیلم، مورد تأکید قرار می‌گیرد. ساده‌لوحانه است اگر گمان کنیم که کوبریک اسلحهٔ نبرد اسپارتاکوس با گلادیاتورسیاه را بدون حکمتی انتخاب کرده باشد. سلاح گلادیاتورسیاه، تور و نیزهٔ سه شاخ است. در چند نما از سکانس مبارزه، دوربین اسپارتاکوس را از پشت شبکه‌های توری که در دست گلادیاتورسیاه است نشان می‌دهد، کنایه از مقهورشدن نهایی اسپارتاکوس در نبرد با جنگجوی سیاه. او گرفتار قدرت جسمانی و مهارت حریف و به ویژه مغلوب غلبهٔ نگرش او در پایان مبارزه است. نیزهٔ سه شاخ یا سه سر حاملِ معنی کنایی سه راهی است که گلادیاتورسیاه در پیش رو دارد: یا به دست اسپارتاکوس کشته شود یا اسپارتاکوس را بکشد، یا راه سوم را برگزیند یعنی شورش بر نظامی که از تماشای مرگِ بردگان، لذتی سبعانه می‌برد. و او راه سوم را انتخاب می‌کند.

کوبریک در «اسپارتاکوس»، تأکیدهای کنایی فراوانی را در خدمت ساختار روایی فیلم خویش گرفته است. آنجا که بَردهٔ فرهیخته ــ تونی کورتیس ــ با چشم‌بندی و ساحری مشغولِ سرگرم‌کردن اسپارتاکوس و یاران وی است، از درون تخم‌مرغی که به زن تعلق دارد، جوجه‌ای بیرون زده و بلافاصله پرواز می‌کند: کنایه از سعادتی که زن خواهان آن است اما به سرعت از دست می‌رود. و تخم‌مرغ اسپارتاکوس که بدون جوجه است و در دست او می‌شکند: کنایه از سترونِ بودن حرکت اسپارتاکوس است و شاید تأکیدی بر ناکامی و نیز خامی و زودرس بودن قیام وی و یارانش.

در فیلم «رنگ سوم، آبی» کار شلیکوفسکی، در صحنهٔ رستوران صدای نی‌لبک نوازندهٔ دوره‌گرد و توجه قهرمان زن فیلم به این ملودی، توأم می‌شود با نمایی درشت از حبه قندی که با سطح قهوه در فنجان لبریز، مماس می‌شود و نفوذ تدریجی قهوه در خلل و فرج حبهٔ قند و به فرجام افتادن حبهٔ قند در فنجان قهوه. نوعی تشبیه یا بیان کنایی از تسخیر روح زن به وسیله موسیقی، زنی که خود نیز آهنگساز است و طبعاً دارای روح «موسیقی نیوش». همان گونه که حبهٔ قند در فنجان قهوه غرق می‌شود، روح زن نیز در «دریا»ی موسیقی غوطه می‌خورد، برمی‌خیرد و به سراغ نی‌لبک نواز دوره‌گرد می‌رود...

در «راننده تاکسی» دوربین با حرکت «پن» گشتی توصیف گرانه در اطاق کاملاً آشفتهٔ تاویس می‌زند و توصیفی کنایی از درون آشفتهٔ قهرمان فیلم ــ دنیرو ــ عرضه می‌کند. عرضهٔ این توصیف کنایی از طریق نشان دادن اشیاء بهم ریخته و ناهمگون اطاق که در زمان اندکی ــ در سینما ــ عملی است، در ادبیات محتاج انبوهی واژه نظیر قید و صفت و فعل و احیاناً شگردهای بیانی نظیر تشبیه و تمثیل همراه با چاشنی مبالغه است.

در سکانس معروف این فیلم ــ تمرین اسلحه کشیدن در برابر آینه ــ بین اسلحهٔ بزرگ «مگنوم» و اسلحهٔ «دماغ پهن کوتاه» نوعی تضاد بصری و فقدان تناسب به لحاظ فرم و اندازه وجود دارد که به طریقی کنایی از نداشتن تعادل روحی و روانی تاویس و جهان پرآشوب اندیشه‌های او حکایت می‌کند و در ضمن، تصمیم‌گیری و اقدام‌های بعدی او را به داوری می‌نشیند. تاویس در جایی دیگر از فیلم مشغول صحبت تلفنی با دختر مورد علاقه خود است. از دیالوگهای او متوجه می‌شویم که دختر ــ جودی فوستر ــ در کار دست بسر کردن اوست و او به هر دری که می‌زند از آن طرف «سیم» جواب «لن‌ترانی» می‌شنود. مرد، تنهاست و در ایجاد ارتباط با کانونی که شاید مرکز «ثقل و تکیه‌گاه عواطف بی‌شائبه و سرگردان او باشد، ناکام. تلاش تلفنی او ادامه دارد. دوربین که تا این لحظه بی‌حرکت گویی به «استراق سمع» مشغول است به حرکت در آمده و در کنار مرد، روی راهرویی خالی، درنگی بلاغی می‌کند: کنایه‌ای از تنهایی مرد و خالی بودن «راهروی رابطه» با دیگران. او باید از این راهرو ــ مسیر زندگی ــ که فرجام چندان روشنی ندارد ــ شب است و انتهای راهرو ناظر بر تاریکی ــ به تنهایی عبور کند و شخصاً بار همهٔ آوارهای روحی روانی خویش را به دوش بکشد.

تمهید تصویری در سایهٔ کنایه

در روند روایت بصری ـ فیلم ـ مقدمه چینی در یک نما برای رسیدن به حادثه‌ای که در نمای بعدی کمین کرده است و یا قراردادن نشانه‌های معنی‌دار در یک سکانس به نیت آماده‌سازی ذهن تماشاگر برای مواجهه با سکانس‌های بعدی، نوعی پیش‌درآمد و تمهید تصویری به حساب می‌آید که طنینی آرام یا تند از کنایه ــ پوشیده گویی یا پوشیده نمایی ــ دارد. مقدمه چینی تصویری از بروز سکته و ظهور «شوک»های غیربلاغی در بستر تماشای فیلم، پیشگیری می‌کند.

می‌گویند خواجه نصیرالدین طوسی برای ساختن رصدخانهٔ مراغه سروکلهٔ زیادی با هلاکوی مغول می‌زد. روزی هلاکو از خواجه پرسید که فایدهٔ علم رصد چیست؟ آیا با این علم می‌توان مانع بروز بلاهای آسمانی شد. خواجه برای «شیر فهم» کردن هلاکو دستور داد تا بی‌سروصدا در حضور هلاکو تشتی بزرگ را از فراز قلعه‌ای بلند به زیر اندازند. از صدای هولناک سقوط تشت همهٔ بی‌خبران، وحشت زده و سراسیمه به این سوی و آن سوی دویدند. خواجه گفت: ما چون از بروز واقعه باخبر بودیم، سراسیمه نشدیم و «وحشت» نکردیم. فایدهٔ علم نجوم، دادن آگاهی از حوادث در راه است و ثمرهٔ این آگاهی حفظ طمأنینه و چاره‌جویی‌های عاقلانه...!

آگاهی از کنایه‌های تصویری به تماشاگری که درکِ نسبی از زبان سینما دارد، کمک می‌کند تا «مقهور» حضور ناگهانی هیولای حادثه نشود و «رشتهٔ تسبیح» تمرکز بلاغی‌اش از هم نگسلد. این درک شیرینِ آنچه در راه است از طریق علائمی «نامرئی» که در مسیر حوادث فیلم، تعبیه شده، همانند خیس کردن سر و بدن، پیش از شیرجه رفتن در استخر یا در رودخانهٔ آبِ سردِ حادثه است: مانعی برای جلوگیری از «انفارکتوس ذوقی» یا چوبدستی برای اتکا و حفظ تعادل روح. اگر تمهید تصویری با ظرافت به‌کارگرفته شود ـ

و مایهٔ نقض غرض نباشد ــ موجب اعتماد به نفسِ بیشتر تماشاگر آگاه می‌شود و بار احساس نامطلوب «انفعال صرف» را از گردهٔ دل و جان او برمی‌دارد. برخی از تمهیدهای تصویری همانند پاره‌ای از کنایه‌ها و استعاره‌های سنتی، خاصیت بلاغی خود را از دست داده است. نمای معنی‌دار از پنهان شدن قرص ماه در زیر لایه‌ای از ابرهای سیاه به قصد کنایی اعلام خزشِ حادثه‌ای شوم یا رخدادی مغموم، از فرط استعمال، همانند آوردن ترکیبهایی چون «خنجر مژگان»، «کمان ابرو» و «لعلِ لب» در شعر روزگار ماست. این «خنجر» باید از نو تیز و صیقلی شود و آن «کمان» نیازمند روغنی انعطاف بخش از عصارهٔ ریشهٔ اندیشه‌های نو و آن «لعل» محتاجِ تراشی دیگرگونه و «خلاف آمدِ عادت» است.

به‌هرحال تمهید تصویری که سنگِ گرانقدری از کانِ کنایه است باید در «نگینِ نما» خوش بنشیند و به غایت، طبیعی و بی‌تصنع، جای بگیرد و جلوه کند.

در «بوریس گودونف»، وقتی پادشاه برای تفأل به نزد پیشگو می‌رود برقِ صاعقه‌های سینمایی، مرتب پنجره‌ها را روشن و خاموش می‌کند. این تمهید کنایی مانند نمای نزدیک از شمعهایی که با وزش بادی ناگهانی خاموش می‌شوند و دود از آنها برمی‌خیزد، سخت «مندرس» و «نخ نما» شده است: فرجام ناگوار سلطنتی که با وزش «بادهای سمبولیک و سینمایی» که در جای خود میراث سینما از پدر خواندهٔ نسبتاً مرحومش، «تئاتر» است و به فرمان امپراتور دست نشاندهٔ مارکس ــ جبر تاریخ ــ خاموش می‌شود.

این‌گونه کنایه‌های کم رمق و «باسمه» از سوی منتقدان سینما توهینی نابخشودنی به توانایی‌هایی نوین سینما تلقی می‌شود. گونه‌ای اصرار لجوجانه بر تلقی «تئاتر»ی از هنر سینما که در فیلم‌های «شوروی سابق» و کشورهای تازه استقلال یافتهٔ فعلی به‌وفور یافت می‌شود. در فیلم «جُردانو برونو» ساختهٔ جولیانومونتالدو، به رغم ظرافت‌های فراوان در میزانسن و نورپردازی آگاهانه ــ با الهام از منبع نور در نقاشی‌های رامبراند ــ و زوایای گهگاه نامتعادل دوربین که همه در خدمت تجسم بخشیدن به خشونت قرون وسطایی کلیسا و تجسیم فلسفهٔ وحدت وجودی برونو است، باز هم ردپایی از تمهیدهای تصویری کلیشه شده و سکته آور به چشم می‌خورد: حکم سوزاندن کتابها ــ که فی‌الواقع سوزاندن نویسندهٔ آنهاست ــ و نمای نزدیک از سگی در دادگاه! که یعنی خبردادن از آیندهٔ حکم! این سگ «کنایی» هرزه مَرَس به نظر نگارنده دیگر فاقد هر گونه «گیرایی» بلاغی در عرصهٔ سینماست و «شهرداری نقد» باید فکری به حال این زبان بستهٔ بازنشسته بکند!

اما تمهیدهای تصویری کنایی یکسره از این قبیل نیست. وقتی «رانندهٔ تاکسی» تصمیم

به تغییر مسیر حرکت جامعهٔ عفونی و «فاضلاب زده» می‌گیرد، در صحنه‌ای که برای واکس زدن پوتین‌هایش قوطی‌های واکس را ــ با رنگهای متفاوت ــ یکی یکی آتش می‌زند و سپس خاموش می‌کند و بعد از آن آتش زدن شاخه گلهای پلاسیده، در دستشویی، شاهد تعبیهٔ استادانهٔ تمهیدی تصویری برای صحنه‌های بعدی فیلم هستیم. یک زمینهٔ چینی پر معنی تصویری با استفاده از «عمل»ی سخت عادی و طبیعی در روال زندگی راننده، که از فرط طبیعی بودن، اصلاً گویی وجود ندارد و به چشم نمی‌آید. و در ضمن باید دانست که حذف فیزیکی چند فاسد، کاری رو بنایی است و «فساد» علاج ریشه‌ای می‌خواهد. واکس زدن جامعهٔ «کثیف» بی‌فایده است. خانه از پای بست...!

در فیلم «ساعت ۲۵»، وقتی مرد ــ آنتونی کوئین ــ احضاریهٔ ژاندارمری را بر روی میز شام قرار می‌دهد، دوربین در یک نمای نزدیک برقرار گرفتن نامه در میان یک کارد و چنگال درنگ می‌کند. احضاریهٔ محاصره شده ــ به شکلی کاملاً عادی ــ در میان کارد و چنگال، پیش‌درآمدِ تصویر مورد قبولی است از «دسیسه»ای که در کمینِ خانوادهٔ کوچک است. و گویی قرار است این زن و مرد به عنوان یک وعدهٔ غذای کوچک اما لذیذ بر روی «میز جنگ» تکه تکه شده و روانهٔ فراخنای شکمِ سیری‌ناپذیر «ابلیس های آدم رو» یعنی کارگردانان و عمله‌های ریز و درشتِ جنگ و جنایت و هتک حرمت بشر، شوند.

در فیلم «بانی و کلاید»، اثر به یاد ماندنی آرتورپن، پیش از سکانس نهایی در اتومبیلی که تا «تابوت» شدن فاصله‌ای ندارد، شیشهٔ عینک کلاید ــ وارن بیتی ــ می‌افتد و او به قول خودش مجبور می‌شود «با یک چشم بسته، رانندگی» کند. شاید (CW) که مریدی پرشور اما خام نهاد است مثل «چشمی عزیز» از مراد خود جدا شده و او را رها می‌کند. افتادن شیشهٔ عینک، علاوه بر این، نوعی «فالِ شوم» و تمهیدی بصری برای فصل نهایی فیلم یعنی کشته شدن غافلگیرانهٔ بانی و کلاید است.

گاه در آغاز فیلم، کنایه‌ای تصویری ارائه می‌شود و در بقیه فیلم، کنایهٔ مورد نظر به طور مفصل «باز» و تفسیر می‌شود. این شگرد در بلاغت ادبی، معادلِ «تفصیل پس از اجمال» قرار می‌گیرد. انگار کنایهٔ تصویری آغازین، همچون فنری فشرده در مُشت است. با ادامهٔ روایت بصری، فشار مشت به تدریج کم می‌شود و حجم فنر، بیشتر. تا جایی که فنر، به حجم واقعی خود می‌رسد. نمونه دَمِ دست برای این مورد، آغاز فیلم «بن هور»، ساختهٔ ویلیام وایلر، است: بن‌هور و دوست جاه‌طلب رُمی‌اش در قالب «رقابتی اعلام نشده» هر کدام یک نیزه به طرف هدفی واحد پرتاب می‌کنند. نحوهٔ فرورفتن نیزه‌های این دو «دوست» در هدف، نشان می‌دهد که دوستی آنها دیگر چندان عمیق نیست و

عنقریب میان ان دو کشمکشی رخ خواهد داد. مابقی فیلم، تفصیلِ بصری این سکانس کنایی فشرده، در آغاز ماجراست.

نکته دیگری که درخصوص بیان تصویری ــ اعم از کنایه و دیگر دستاویزهای بیانی ــ گفتنش ضروری به نظر می‌رسد، بی‌نیازی کنایهٔ تصویری موفق از «دیالوگ» است. اصولاً در سینما هرچه بیان تصویری قوی‌تر و غنی‌تر باشد، دست کارگردان یا فیلمنامه‌نویس برای صرفه‌جویی در کلمات و عبارات، بازتر است. کارگردانانی که از بیم فهم نشدن کنایهٔ تصویری به توضیح آن از طریق دیالوگ پناه می‌برند، فی‌الواقع انرژی تصویری اثر خود را خنثی می‌کنند و به هدر می‌دهند. زیبایی و جاذبهٔ تصاویر کنایی در استقلال هرچه بیشتر آنها از کلام است. درست همانند کاریکاتورهای طنزآلودِ «بدون شرح». سیری در آثار موفق «سینمای صامت» از این نظرگاه، عیار بالای بیان تصویری خاصه تصاویر کنایی را در این آثار توجیه می‌کند. این دسته از فیلم‌های صامت درواقع، تابلوی نامرئی «بدون شرح» را بر پیشانی ماهیت و سرشت هنری خویش دارند.

در فیلم «بروید بچه‌ها» که در شانزدهم آذر ۱۳۷۵ از شبکهٔ سوم تلویزیون پخش شد، پسری که عاشق سینما بود به‌اجبار به مدرسه نظام فرستاده شد. آتش جنگ زبانه کشید و با همان زبانه‌های نخستین، جوانی راکه سخت شیفتهٔ هنر و سینما بود سوزاند و خاکستر کرد. این جوان برای نجاتِ جان یک مجروحِ آلمانی ــ دشمن ــ جان خود را از دست می‌دهد. «جنین»ی هنرمند که به دست «جنگ» از «زهدان» زندگیِ خلاق «سقط» می‌شود.

در یکی از صحنه‌های جنگ و پیشروی به سوی مواضع «دشمن» این افسر جوان متوجه می‌شود که یکی از تانکهای خودی، نزدیک است که از روی سرباز مجروح دشمن که بر زمین افتاده و توان گریز ندارد عبور کند. با مشت، محکم به بدنهٔ تانک خودی می‌کوبد و فریاد می‌زند، تا تانک متوقف شود. اما طبیعی است که این خرچنگ آهنین و سکان‌داران بلعیده شده‌اش، صدای فریادهای او را نمی‌شنوند. تصویر تا همین جا خود گویای کنایهٔ بصری مورد نظر کارگردان یا فیلمنامه‌نویس است: «جنگ» کوروکر است و صدای «انسانیت» را نمی‌شنود و تن و روح مجروح «انسان» را نمی‌بیند!

اما اشتباه فیلمنامه‌نویس / کارگردان، یکی از همرزمانِ افسر جوان را که به کنار او رسیده به حرف وا می‌دارد: «او نه می‌شنود و نه می‌بیند!»

این دیالوگ زائد، ارزش تصویری صحنه را به شدت کاهش می‌دهد و مصداق مفاهیمی چون «توضیح واضحات» و «حشو قبیح» واقع می‌شود. مثل اینکه در توصیفی

داستانی ـ در عرصهٔ ادبیات ـ با عبارات زیر مواجه شویم:

روی زمین ایستاده بودم. آسمان بالای سرم بود. برف سفیدی همه جا را پوشانده بود. از زخم دستم خون سرخی بیرون می‌زد. دست دیگرم را که یخ کرده بود روی آتش گرمِ بوته‌های شعله‌ور گرفته بودم...!

طبیعی است که هر که بر روی زمین بایستد لامحاله آسمان بالای سرش قرار می‌گیرد. سفید بودن برف، سرخی خون و گرم بودن آتش، بدیهی است و نیازی به تذکر (کلامی یا تصویری) ندارد. عبارت یا تصویر حشو، نوعی ازدیاد حجم غیرطبیعی و مُضِّر است. آماس ناشی از مرض کجا و پیچیدگی عضله در اثر تحرک و ورزش کجا؟

«متنبی» نکو همی گوید: «نیست مانند فربهی آماس»

(مسعود سعد)

* * *

مبحث کنایه را در کتب معانی و بیان معمولاً با ذکر کنایه‌های سنتی از ادبیات عرب شروع می‌کنند: کثیرالرماد، طویل النجاد، مهزول الفصیل و...

«کثیرالرماد» کسی است که خاکستر اجاق خانه‌اش فراوان است. زیادی خاکستر خانه دلالت بر پخت و پز زیاد می‌کند و پخت و پز زیاد دلالت بر مهمانی‌های فراوان و در نهایت این همه دلالت بر کرم و میهمان‌نوازی شخصی دارد که این کنایه بر او اطلاق می‌شود.

اگر انتقال ذهن از معنی حقیقی کلمه یا ترکیب به معنی مجازی، محتاج به واسطه‌های متعدد باشد، کنایه را بعید می‌گویند.

ذهن برای انتقال از معنی حقیقی «کثیرالرماد» به معنی مجازی، از ایستگاههای معنایی زیر در می‌گذرد.

خاکستر زیاد ← روشن بودن مدام اجاق ← پخت و پز فراوان ← گستردن سفره برای میهمانان ← میهمان‌نوازی

در ترکیب کنایی مِهزول الفصیل نیز ذهن از چند ایستگاه عبور می‌کند تا به معنی مجازی می‌رسد.

کسی که کرهٔ شترش، لاغر است یقیناً شیر شترش را به کره نمی‌دهد. شیر شتر به میهمان داده می‌شود. در نهایت «کرهٔ لاغر» دلالت بر میهمان‌نوازی صاحب شتر می‌کند:

لاغری کره شتر ← محرومیت کره از شیر مادر ← دوشیده شدن شیر و به میهمانان

دادن آن ← میهمان‌نوازی

در کنایهٔ قریب، انتقال از لازم به ملزوم (از معنی حقیقی به معنی مجازی) بی‌واسطه صورت می‌گیرد:

دست کفچه مکن به پیش فلک　　که فلک کاسه‌ای است خاک انبار

(خاقانی)

کفچه کردن دست کنایه از چیز خواستن و کاسهٔ خاک انبار، کنایه از بی‌چیزی است.

«طویل النجا...» در ادب قدیم عرب به کسی گفته می‌شد که قد بلندی داشت. خود این ترکیب معنی «بلندی بند شمشیر» را می‌دهد. عرب در آن روزگار خوب می‌دانست که هرچه قامت بلندتر باشد، بند شمشیر نیز لزوماً بلندتر می‌شود. ترکیب‌های کنایی قریب در ادبیات فارسی فراوان به کار رفته و می‌رود. «سیه کاسه» کنایه است از انسان بخیل:

برو از خانهٔ گردون بِدَر و نان مَطَلَب　　کاین سیه کاسه در آخر بکشد مهمان را

(حافظ)

با گذشت زمان و با توجه به پدیده‌های تازه و عصری، کنایه‌های قدیم جای خود را به کنایه‌های جدید می‌دهند. اگر در قدیم «چشم» و «گوش» شاه کنایه از جاسوسان حکومتی بود، اینک با اختراع لوازمی همچون رادیو و تلویزیون، برای جاسوسان و خبرچینان، کنایه‌های تازه‌ای می‌سازند: فلانی «آنتن» است! یعنی خبرچین است! یا:

«آنتن» آمد! یعنی خبرچین آمد!

در ادبیات زندگی روزمره و «محاوره» نیز ادیبان گمنام به ساختن کنایه‌های عصری مشغول هستند: «دوزاری فلانی دیر می‌افتد»!

کنایه از دیر فهم بودن و کم هوشی یا حواس پرتی!

این کنایه با استفاده از تلفن‌های همگانی که استفاده از آنها منوط به داشتن سکهٔ دو ریالی بود، ابداع شده است. و این خود نوعی کنایهٔ بعید است.

انداختن دوریالی ← برداشتن گوشی تلفن به وسیلهٔ طرف مقابل ← ایجاد ارتباط ← افتادن سکهٔ دوریالی در صندوق تلفن همگانی...

بنابراین کسی که «دوریالی»اش دیر می‌افتد یا نمی‌افتد، معمولاً ناکام از ایجاد رابطه و درک سخنان و اشارات طرف مقابل است، یا این کار را نمی‌تواند به سرعت انجام دهد.

گفتیم که در کنایه به دلیل فقدان قرینه، ارادهٔ معنی حقیقی نیز ممکن است. و این **بزرگ‌ترین و اصلی‌ترین** تفاوت میان کنایه و مجاز است.

«سپر انداختن» کنایه از تسلیم شدن است. زیرا در عالم واقع نیز اگر کسی وسیلهٔ دفاعی خود را رها کند، آماده شده است برای دست کشیدن از جنگ و تسلیم شدن. نظامی در توصیف شبی که حضرت ختمی مرتبت به معراج رفت و جبرئیل در نهایت از همراهی با حضرتش بازماند، تعبیر کنایی «سپر انداختن» را با زیبایی تمام به کار می‌بَرَد و می‌گوید:

همسفرانش سپر انداختند بال شکستند و پر انداختند!

بر خلاف مبحث تشبیه که راهکارهای مشابه و مشترک فراوانی در ادبیات و سینما دارد، می‌توان گفت که کنایه‌های سینمایی تا حدود زیادی با کنایه‌های ادبی تفاوت بنیادی دارد. البته کنایه‌هایی که به قصد ایجاد طنز و خنده در سینما به کار می‌رود و غالباً بر مدار مبالغه می‌گردد گهگاه شباهت به کنایه‌های ادبی پیدا می‌کند. این‌گونه کنایه‌ها را در نقاشی‌های متحرک فکاهی و در سینمای طنز به‌خوبی می‌توان تشخیص داد: مردی که به رگبار گلوله‌های بی‌ضرر و بی‌خطر «کارتون»ها بسته شده است، بر روی پا راه می‌رود، ولی با خوردن یک جرعه آب یا نوشابه، از بدنش فواره‌های آب بیرون می‌زند: کنایه از سوراخ سوراخ شدن!

یا دو مرد گرسنه که در کلبه‌ای مُشرف به پرتگاه محاصره شده‌اند. یکی از فرط گرسنگی دیگری را چون خروسی پروار می‌بیند: کنایه از شدت گرسنگی و غلبهٔ معده بر عقل!

در سینما نمی‌توان عیناً کنایه‌های ادبی را به طور «تحت اللفظی» تبدیل به تصویر کرد: سپر انداختن!

نمی‌توان بر روی پرده دانشمندی را نشان داد که در یک رقابت علمی به فرجام تسلیم می‌شود و مثلاً «سپر»ی را از دست می‌اندازد!

تسلیم شدن در «زبان سینما» کنایهٔ دیگری می‌طلبد.

اما بعضی از کنایه‌های ادبی را که در آنها عناصر قدیمی و مربوط به یک حوزهٔ خاص ـ مثل سپر ـ وجود ندارد، با رعایت برخی جوانب و در نظر داشتن ظرافت‌های داستانی، می‌توان در سینما بازآفرینی کرد. مثل کنایهٔ «دست شستن» به معنی دست کشیدن و ترک کردن کاری.

بیدل دهلوی این کنایه را با توجه به معنی دیگری از دست شستن ــ در آغاز طعام خوردن ــ پیچیده در لایه‌ای از ابهام به کار می‌برد:

از خوانِ این بزرگان دستی بشوی و بگذر کانجا **زخوردنیها غیر از قسم نباشد!**

در یک فیلم داستانی، تحول یک شخصیت و تغییر رفتار او را می‌توان با نشان دادن تأکیدآمیز «دست شستن» وی به بیننده القا کرد، به شرط آنکه شستنِ دست وی به لحاظ داستانی کاملاً توجیه شده و پذیرفتنی باشد. کاری که علی حاتمی در فیلم «سوته دلان» به‌خوبی از عهدهٔ آن برآمده است: زن بدنام ــ آغداشلو ــ پس از آشنایی با مرد بیمار ـ وثوقی ـ و دل بستن به وی، تصمیم می‌گیرد که دست از فحشا بردارد و با مرد، ازدواج کند اما مبلغی به مرد باج‌خور ـ فروهر ـ بدهکار است. در یک نمای به یادماندنی زن را می‌بینیم که دستهای خود را صابون می‌زند تا النگوهای طلا را از مچ بدر آورد و به مرد باج‌خور بدهد. این نما، کاملاً یک نمای کنایی یعنی بازآفرینی تصویری تعبیر کنایی «دست شستن» است. معنی ظاهری تصویر، تلاش زنانه‌ای است برای بیرون آوردن النگوها! عملی کاملاً طبیعی و پذیرفتنی از زن ایرانی به هنگام برخورد با مشکلات مالی.

اما معنی مجازی یا کنایی عمل، دست شستن از زندگی گناه‌آلود و فاصله گرفتن از حلقه‌ها و بندهای تباهی است. این کنایهٔ ظریف تصویری که بازسازی یک کنایهٔ ادبی بر روی پردهٔ سینماست، به دلیل عمل توجیه شدهٔ داستانی ــ دادن الگوها به عنوان بدهی ـ کاملاً پذیرفتنی، زیبا و به یاد ماندنی است. در سکانس بعدی تغییر رنگ لباسهای زن از قرمز تند به سفید مؤید کنایه‌ای است که به عنوان «تمهید بصری» نیز می‌توان آن را پذیرفت.

کنایه‌هایی از این دست را در سینما می‌توان با ایهام در ادبیات نیز مقایسه کرد. دربارهٔ صنعت ایهام در ادبیات و انواع آن گفته‌اند:

... این صنعت، ادّق صنایع و اَلْطَفِ بدایع است، و ایهام در لغت، به گمان افکندن باشد و در اصطلاح، عبارت از آن است که شاعر لفظی به دو معنی یا زیادت استعمال کند که یکی از آن معانی، ظاهر باشد؛ و دیگری خفی، و ذهن مستمع بعد از اصغای کلام به معنی ظاهر و قریب متوجه گردد و مراد متکلم معنی خفی و غریب باشد و به واسطهٔ در گمان افتادن سامع، این را ایهام گفتند. و جمعی این را تخییل نیز گویند، یعنی: کسی را در خیالی افکندن و بعضی از بُلغا این را توریه خوانند، یعنی: پوشیده گردانیدن.

و ایهام بر دو نوع است:

اول ایهام مرّشح و آن چنان باشد که آن لفظ که ایهام در وی است، قرینه‌ای داشته باشد در آن بیت که مناسب و ملایم معنی قریب بُود، وبدان پرورده شود. چه ترشیح در لغت، پروردن باشد، و هر آینه، ذکر آن ملایم سبب پرورش لفظ ایهام می‌گردد:

مثال:

روی اگر بر کف پای تو نهم، خرده مگیر وجه دیگر من درویش ندارم، چه کنم؟

لفظ روی اینجا مناسبِ لفظ وجه است که ایهام دروست.

دوم ایهام مجرد. و آن چنان باشد که هیچ لفظی مناسب و ملایم معنی قریب، در آن بیت، مذکور نگردد.

مثال:

سیلاب اشک ریزم از دیده همچو طوفان هرگز که دید آبی زین گونه آتش‌افشان

لفظ گونه در این بیت ایهام مجرد است، چه هیچ لفظ دیگر با او مناسبت و ملایمت ندارد.

و اگر ایهام را سه معنی باشد، آن را تام گویند.

مثال:

خیالِ عارضت آب‌است، از آن‌در دیده می‌گردد نهال قامتت سرو است، از آن در برنمی‌آید

لفظ بر در مصراع ثانی، سه معنی دارد: الف) آغوش؛ ب) میوه؛ ج) خشکی. و اگر از سه معنی زیادت بُوَد، ایهام ذوالوجوه خوانند و تا هفت معنی آورده‌اند.

مثال: امیر خسرو دهلوی گوید:

پیلتن شاهی و بسیار است بارت بر سریر زین مرنج ای ابر و باغ ارگویمت: بسیارْ بار

از لفظ بسیار بار هفت معنی در بیت اخذ می‌توان کرد:

۱) ای پیلتن! از این مرنج که تو را بسیارْ بار گویم، یعنی: گران و ثابت قدم.

۲) ای شاه! از این مرنج که تو را بسیارْ بار گویم، یعنی: باردادن تو را بسیار گویم.

۳) ای ابر! از این مرنج که تو را بسیارْ بار گویم، یعنی: بسیار بارنده گویم.

۴) ای ابر! از این مرنج که تو را بسیارْ بار گویم، یعنی: بگویم بسیار ببار!

۵) ای باغ! از این مرنج که تو را بسیارْ بار گویم، یعنی: بسیار ثمره گویم.

۶) از این مرنج که تو را بسیارْ بار گویم، یعنی: بسیار نکوکار گویم: چه بارّ، در لغت عرب، نیکوکار را گویند.

۷) از این مرنج که تو را بسیارْ بار گویم، یعنی: بسیار، بارها گویم.[۵۳]

از تعاریف فوق می‌توان استنباط کرد که ایهام در صحنهٔ شستن دست در فیلم «سوته دلان» را تسامحاً می‌توان ایهام تصویری مرشح نامید. زیرا در صحنهٔ «شستن دست» عنصری وجود دارد که مناسب و ملایم معنی دست است و آن، عنصر النگو یا دستبند است.

به‌هرحال در تعریف سنتی ایهام شاید نکته‌ای برای اصلاح وجود داشته باشد. به نظر

ما ایهام در ادبیات و سینما آوردن کلمه یا ترکیب ـ نما یا سکانس ـ ی است که بیش از یک معنی داشته باشد و غرض گوینده یا کارگردان، همهٔ آن معانی باشد.

وقتی حافظ می‌گوید:

از کیمیای مهر تو زر گشت روی من　　آری به یمن لطف شما خاک زر شود!

مهم نیست که از کلمهٔ روی، نخست کدام معنی در ذهن، زنده می‌شود، آنچه اهمیت دارد شناوری ذهن شنونده و نوسان ذوقی ذهن او میان قطبهای معنایی متفاوت است. ذهن از «سعی» میان «صفا» و «مروهٔ» معانی متعدد، به احساسی نوظهور دست می‌یابد که از آن می‌توان به «درک لذت» هنری تعبیر کرد. ذهن شنونده و چشم بیننده از آنچه می‌بیند و می‌شنود، سفری جمالی می‌کند به آنچه نمی‌شنود یا نمی‌بیند. هدف تمام شگردهای زیبایی‌شناسانه در ادبیات و سینما، روانه کردن جان و روح مخاطب و بدرقهٔ او به سمت و سوی این سفر جمالی است. ایهام کنایی در کلام یا در تصویر همچون دیگر شگردهای کلامی و بصری باید زادراه نهان و پوشیده‌ای باشد، برای مسافر وادی‌های هنر. هرچه این زادراه پوشیده‌تر باشد حرکت مخاطب هنر، آسانتر و سلوک او توأم با کامیابی بیشتر است. شگردهای متصنع، مانند بقچه یا بسته‌ای است که زیر بغل یا بر سر مسافر گذارده می‌شود. این زادراه سنگین، «راه» را ناهموار و مسیر را طولانی و دشوار می‌کند. اما شگردهای نهفته در کلام و در تصویر، مثل لبخند روشنی است که به دل و جان مسافر نیرو و قوت می‌دهد، و سبکبار او را با ادامهٔ سیر و سفر می‌خواند و از گُرده درکِ او، بار بیهوده نمی‌کشد.

«پَر»ی که در آغاز فیلم «فورست گامپ» بر روی پای «ناتوان» جوان فرود می‌آید و در پایان از روی همان پا به هوا می‌رود، «پر»ی کنایی است حامل این معنی که انسانهایی از این دست، آرام و بی‌هیاهو به جهان ما می‌آیند، و معصوم و فرشته‌وار، آرام و بی‌هیاهو از میان ما می‌روند. سرشت ناشناخته و توانایی‌هایی مغفول واقع شده این گروه، پرِ پرواز آنهاست. اگر دیگران بر روی زمین می‌خزند و راه می‌روند، راه رفتن باطنی اینان از قماش پرواز است.

نماد (سمبول) و نمادگرایی

شاید عارفان ادیب و ادیبانِ عارف ایرانی، فکر و اندیشه رمز «نماد» و بیان نمادین را از شاخسار فلسفهٔ یونان چیده باشند و از باغبان نامدار این وادی ــ افلاطون ــ شیوه‌های بارآوری را فراگرفته 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، «مثالِ عالم» در بیان عارفی چون مولانا زبانه‌های بلند این اندیشه است که سخت به کارِ تبیینِ بنیادیِ 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. سنیه‌اش باشد اما دل منوّرش نباشد. شمشیریش به دست باشد، اما شمشیر گذاریش نباشد. در هر محرابی صورت قندیل‌کنند، اما چون شب درآید، یک ذرّه روشنایی ندهد. بر دیوار نقش درخت کنند، اما چون بیفشانی، میوه‌ای فرو نیاید. اما آن نقش، دیوار را ــ اگرچه چنین است ــ 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 پادشاهان و تخت و تاج بیند و صورت بزم و مجلس صورت مغنیّان 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، آتشی 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 سُمٍّ خر کنید؟
ای روحهای پاک در این توده‌های خاک — تا کی چو حسّ اهل سقر، مستقر کنید؟
دیر است تا دمامهٔ دولت همی زنند — ای زنده زادگان سر از این خاک بر کنید

ای محبوسانِ جهانْ نادیده! چاره‌ای نمی‌کنید! آخر بنگرید در این صورتهای خوب و در این عجایبها. آخر این نقشها را حقیقتها باشد که هیچ دروغی بی‌راست نیست. هرجا 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. هرجا دروغی بود، راستی باشد و هرجا قلبی باشد، خالصی جنس آن باشد و هرجا 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 ربک... نزد آن کس‌اند که رب توست که دم بدم تربیتهای او به تو می‌رسد. شرحِ 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.[۵۴]

گفته‌اند که تکرار صورتهای استعاری به نماد می‌انجامد. زندان دیدن دنیا که برگرفته از حدیثی نبوی است، به کرات در نظم و نثر مولانا تکرار می‌شود. در سینما نیز، تکرار یک نما از یک شیئی عادی، آن شیئی را از مقامِ روزمرگی به منزلت نماد ارتقا می‌دهد. نماد، انگشت اشاره‌ای است به سوی اردوگاهی از معانی نامرئی. به این معنی ادبیات و سینما در کل، خود می‌توانند نمادی باشند اشاره کننده 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 قدیم الایام مانده‌اند. یا تندیس دستِ بریده در مذهب شیعه، صلیب در مسیحیت و داس و چکش در شیوهٔ سیاسی کمونیسم. این‌گونه 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 درک شدنی 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. درعین‌حال، بهترین نمادها در آثار ادبی با استعانت از قدرت خلاقیت نویسنده و شاعر به‌وجود می‌آیند و در زمینهٔ موضوعی که باعث خلق نماد شده است مفهوم مؤثرتری 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 «رُزِناخوش»، 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 استعاره، مستعار یا بُردار، جانشین مستعارمنه 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 حباب گونه پرداخته است. درواقع 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 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 باد کرده، علفهای هرزه، صدای سرفه و آب گندیدهٔ حوض، یا آب زلال، درختهای تزئین شده، باغچه‌های مرتب و شکوفه‌های گُل 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 انگلیسی‌زبان 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 جستجو 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 جیمزجویس نویسندهٔ ایرلندی معاصر. دسته دوم نمادهای شخصی و خصوصی است که نزد هر کس تعبیر متفاوتی پیدا می‌کند. مانند آنکه شراب خوارگی نزد یک شاعر، مظهر بی‌ریایی تلقی می‌شود و نزد دیگری مظهر بی‌خردی و بی‌اخلاقی.[۵۵]

نماد یا سمبول در سینما نیز کم و بیش وضعیتی شبیه به ادبیات دارد. سینماگری مثل پاراجانف هم بر نمادهای عام تکیه می کند. 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» (براساس 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 به ندرت نوشته‌ات خوب از آب درمی‌آید! این جمله در مورد سینما نیز صدق می‌کند: هنگامی که خوب فیلم می سازی، همه چیز در فیلم تو نمادین است، اما وقتی از پیش تصمیم می‌گیری فیلم نمادین بسازی به ندرت نتیجهٔ کار تو چنگی به دل می‌زند!

تلاش برای ساختن فیلم نمادین، کم و بیش در آثار اغلب دانشجویان رشتهٔ سینما ــ در سرتاسر عالم ــ و همچنین در آثار بسیاری از سینماگران موج نو فرانسه و اقمارشان در سرتاسر عالم ـ به‌خوبی 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 وبیش دوروی 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 اطاقش، کنایه‌ای از بی‌تعلقی و وارستگی اوست.

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

منزل پنجم منزل گوراندخت است. در این خانه نقش اصلی با زنهای باستانی است و

نوعی مادرسالاری بر همه چیز و همهٔ روابط حاکم است.

منزل ششم قلعه‌ای است که در آن مرد سالاری 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 فروریختن آن در پسزمینه فراهم کنندهٔ معنی گسستن پیوندها و آغاز فصل‌های جدایی است. عنصری همچون برج دیده‌بانی چون اصلاً بر ارتفاع بنا شده و از سطح زمین فاصله دارد، خودبخود 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.[۵۶]

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 ــ چه در ادبیات فارسی و چه در ادبیات عرب ــ بهره‌های خلاق ببرند.

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

«جوانمردا! این شعرها را چون آئینه دان! آخر دانی که آئینه 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 ودیگران معنی دیگر وضع می‌کنند از خود، این همچنان است که کسی گوید: صورت آئینه 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.[۵۷]

بودلر، شاعر مشهور فرانسوی که از طلایه‌داران سمبولیسم در شعر جهانی است، می‌گفت: «دنیا جنگلی است مالامال از علایم و اشارات. حقیقت از چشم مردم عادی پنهان است و فقط شاعر با قدرت ادراکی که دارد به وسیله تفسیر و تعبیر این علایم 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 خواننده‌ای 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 ویژگی را با توانایی‌های خاص خود فراهم می‌کند و ادبیات، دست در دامن واژه‌ها و ترکیبهای «نامعین» و «تعریف ناشده» می‌زند. به دیگربیان، 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 راکنترل می‌کند در رمز یا سمبول 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 رویا دارد و معنی کاملاً در آن مکتوم است. مثلاً در غزل زیر، در هشت بیت اول غزل گویی رویایی بدون هیچ تعبیر و تأویلی بیان می‌شود:

داد جـــاروبی بـــه دســـتم آن نگـــار | گـــفت کـــز دریـــا بـــرانگـــیزان غـبار
بـــاز آن جـــاروب را زآتش بسـوخت | گـــفت کـــو آتش تـــو جـــاروبی بـرآر
کـــردم از حـیرت سـجودی پـیش او | گفت بی ساجد سجودی خوش بیار
آه بـــی‌ساجد ســـجودی چـــون بـود | گفت: «بیچون باشد و بی‌خار خـار»
گـــردنک را پـــیش کـــردم گـــفتمش: | «ســـاجدی را ســـر ببر از ذوالفـقار»
تـــیغ تـــا او بـیش زد سـر بـیش شد | تـا بِرُست از گـردنم سـر صـد هـزار
من چراغ و هـر سـرم هـمچون فـتیل | هـــر طـــرف انـدر گـــرفته از شـــرار
شـمعها مـی وَرشـد از سـرهای مـن | شـــرق تـــا مـــغرب گـــرفته از قـــطار
شرق و مـغرب چـیست انـدرلامکان | گـــلخنی تـــاریک و حـمامی بکـار...

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

عقل جاروب و نگار آن مرد کـار | باطنت دریا و هستی چـون غـبار
آتش عشقش چو سـوزد عـقل را | بار جـاروبی زعشـق آیـد بـه کـار
عـــقل، لای نـافیه مـی دان هـمی | عشق اثبات حق است ای یار غار
آتشی در لا چو افتاد و بسـوخت | بـــاز از الاّ تـــو جـــاروبی بـــرآر

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

اما شیخ صفی‌الدین اردبیلی در شرح دو بیت اول این شعر «دریا» را بـه طـریقت و جاروب را به کلمهٔ «لا اله الا اللّه» که ذکر سالک طریقت در خلوت است، تعبیر می‌کند.[۵۸]

به نظر نگارنده ویژگی ذاتی «رمز» فقدان ثبات و پای‌بندی دائمی آن به یک حـوزهٔ 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، امروزه 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 تعریف شده 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 ــ چون آینه‌ای متموج ــ باز می‌نماید.

در وادی شناخت رمز یا سمبول، امروزه به ویژه در جهان دائماً در حال گسترش سینما، باید از خلط و درهم رفتگی مرزهای تعریف شده، آگاه بود و فی‌المثل از همجواری طیف‌گون تمثیل‌ها و رمزها ــ چه در ادبیات قدیم و چه در سینمای امروز ــ 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 ***مرزبان نامه*** 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 وعازم سفر می‌گردد. بادهای مخالف می‌وزد و کشتی را در هم می‌شکنند و همه چیز را غرق می‌کند. غلام موفق می‌شود با دست درآویختن در سنگ پشتی بحری به جزیره‌ای پر نخل رسد. در آنجا پس از مدتی انتظار و حیرت پای افزار 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 درحالی‌که 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 بر می‌کشد 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 بهایمْ صفت، 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 بگذراند 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 قدمِ 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 احداث شده 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...»

رمزها در این داستان عبارتند 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.[۵۹]

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 سورئالیسم 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 تعریف شده و سنتی شمرده می‌شوند.

«هامون» کلاً شیوهٔ تمثیلی دارد. فلاش بک در فلاش بک 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 درهمین فلاش‌بکها، ظرافت‌های برگمان در بازگشت به گذشته کمتر دیده می‌شود. مثلاً در «سونات پاییزی» صحنه‌های فلاش‌بک ــ بازگشت به گذشته ــ دارای «عمق» است. زن در عمق صحنه به صورت محو نشسته و مادرش نزدیکتر به جلو 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 شیوهٔ کلیپ‌ها، یعنی ترسیم فضای مه‌آلود با توسل به نور و لنز صورت می‌گیرد.

بیان نمادین متکی به رنگ در فیلم زندگی رمبو ــ شاعر فرانسوی ــ را مهرجویی مدیون شعرهای این شاعر نمادگر است: جوخهٔ اعدام و شلیک و اعدام شدگانی که بر زمین نمی‌افتند. سپس دستی یک سطل رنگ قرمز به اعدام شده‌ها می‌پاشد و همزمان با این عمل، محکومان تیرباران شده 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 در آمده و از هم پاشیده است. به‌هرحال 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 تک‌به‌تک، «یارگیری» می‌کنند. اما در نمادگرایی یا سمبولیسم، اجزای محسوس، جُفت به‌خصوصی ندارند، و چون امواج از مرز ساحل، به نسبت‌های متفاوت و نامساوی در می‌گذرند.

نمادگرایی در جزء به ویژه در سینمای کلاسیک جهان، مُلْهَم از سنت‌های تئاتری

است. خوبان سفیدپوش در مقابل بدان سیاه جامه. 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 درو شده، ایستادن در برابر آینه، رانندگی در باران و رقص برف پاک‌کن‌ها، 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 موج سواری، نماهای دِفُرمه و زاویه‌های عجیب و غریب، مردان فضایی در کنار آدمیان عصر حجر در مراسم آئینی، 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 ــ 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» درهم 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 حیّ‌بن‌یقظان (از ابن‌سینا و همچنین از ابن‌طفیل)، قصةغربةالغربیه (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 شهوت پرست زیر احکام طبیعت گشته پست...

چیست آن دریا که در وی بوده‌اند / وز وصال هم در آن آسوده‌اند
بحرِ شهوتهای حیوانیست آن / لُجّهٔ لذات نفسانیست آن...
چیست آن ابسال در صحبت قریب / وان سلامان ماندن از وی بی‌نصیب
باشد آن تأثیر سن انحطاط / طی شدن آلات شهوت را بساط...
چیست آن میل سلامان سوی شاه / وان نهادن رو به تخت عزّ و جاه
میل لذتهای عقلی کردنست / رو به دارالملک عقل آوردنست
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...[۶۰]

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 سمبول با ایجاز، تلاقی می‌کند. تلاقی این دو، درواقع تلاقی دیزالوگونهٔ علم بیان با علم معانی در بستر علوم بلاغی اسلامی است.

مبحث معانی

ژان لوک گدار، سینماگر معروف فرانسوی، می‌گوید، من هم معتقدم که فیلم سینمایی باید ابتدا، وسط و انتهایی داشته باشد اما نه لزوماً به همین ترتیب!

از دیدگاه بلاغت اسلامی بررسی سخن گدار در حوزهٔ وظایف علم معانی قرار می‌گیرد. به هم زدن آگاهانهٔ ترتیب طبیعی ارکان جمله حتماً به قصد و غرضی بلاغی برمی‌گردد و متناسب باموقعیت گوینده و حال و شرایط شنونده صورت می‌گیرد. بهم ریختن ترتیب طبیعی روایت داستانی فیلم که مدعای گدار است یقیناً به قصد و غرضی برمی‌گردد و به منظور ایجاد تأثیر یا تقویت یک حس یا زنده کردن یک معنی در تماشاگر انجام می‌شود.

اگر مانند بسیاری از نظریه‌پردازان سینما بپذیریم که تصویر، زبانی مستقل از کلام دارد و سینما در دورهٔ صامت هم «زبان» خود را داشته است، در کنار آن این باور را گردن نهاده‌ایم که این «زبان» برای شکل گرفتن یقیناً نیازمند «دستور» یا «گرامر» خاص خود است. تفکر پیرامون غرضهای دستوری زبان، موضوع اصلی علم معانی است. آنکه «قهرمان» فیلم است. در یک «جملهٔ سینمایی» مبتدا یا فاعل یا مسندٌالیه قرار می‌گیرد و تمام حوادث فیلم که به نحوی در ارتباط با «قهرمان» مورد نظر است، خبر یا مُسنَدی است که به مبتدای خود بر می‌گردد.

در حالت طبیعی زبان، نخست مبتدا می‌آید و سپس خبر به آن مبتدا تعلق می‌گیرد. اما اگر وضع برعکس شد و ابتدا خبر آمد و بر مبتدا مقدم گشت، حتماً غرضی خاص در کار بوده است که به مخاطب سخن و مقام و حال کلام بستگی دارد.

می‌توان گفت هر انسانی با تولد تبدیل به یک مبتدا می‌شود و مسیر زندگی پرحادثه یا کم حادثهٔ او و کیفیت طی کردن این مسیر خبری است که به آن انسان تعلق می‌گیرد. حال

اگر در ابتدای فیلمی، انتهای کار «قهرمان» نشان داده شد و سپس مسیر زندگی او بر روی پرده آمد تا حدودی سخن گدار مصداق پیدا می‌کند. مبتدا و خبر جابجا شده‌اند و بی‌شک در پشت صحنهٔ این جابجایی، هدف‌ها و غرضهایی نهفته است. در فیلم «لورنس عربستان»، ابتدا صحنهٔ تصادف موتورسیکلت او با درخت و فرجامِ «خبر» زندگی او یعنی «مرگ» نشان داده می‌شود و سپس به شیوهٔ بازگشت به گذشته نقش او در پیشبرد سیاستهای کشور متبوعش به تفصیل پیش چشم تماشاگر قرار می‌گیرد. این جابجایی یقیناً در درون تماشاگر فیلم، تأثیر خاصی را تعقیب می‌کند.

در فیلم «بزرگ مرد کوچک»، قهرمان فیلم در سنین سالخوردگی ماجراهای جوانی خود را باز می‌گوید. فلاش‌بک یا بازگشت به گذشته، عامل و شگرد اجرایی این دخل و تصرف بلاغی در ترتیب واقعی حوادث است. تماشاگر در تماشای صحنه‌های حساس فیلم از زنده ماندن یا جان به در بردن راوی اطمینان خاطر دارد و ثقل توجه خود را متوجه جزئیات دیگری می‌کند که مورد نظر کارگردان است.

برخی از منتقدان شیوه‌هایی از این دست را در ادبیات و سینما، یکسره بی‌عیب و ایراد هم نمی‌بینند. از «عیوب» شیوهٔ روایت اول شخص یا «من راوی» در داستان و رمان یکی هم به همین اطمینان خاطر شنونده یا خواننده از زنده ماندن «راوی» اشاره می‌کنند. به‌هرحال، نویسنده یا کارگردان با سبک و سنگین کردن محاسن و معایب احتمالی یک شیوهٔ بیانی، تصمیم به اتخاذ یا عدم اتخاذ آن می‌گیرد. آنچه در علم معانی ــ به معنی گستردهٔ آن ــ مورد توجه و تدقیق است، شناخت محاسن شیوه‌ها و اسلوب‌های کلامی ــ یا تصویری ــ است به قصد تطبیق هرچه کامل‌تر نحوهٔ رساندن پیام یا زنده کردن حس مورد نظر با شرایط داستانی اثر و حال و موقعیت مخاطب‌های آن و همچنین پرهیز از معایب احتمالی شیوهٔ اتخاذ شده و یا تقلیل این معایب تا سرحد امکان.

در ادبیات و در سینما می‌توان گفت که روح علم معانی درک این مثل معروف فارسی است: هر سخن جایی و هر نکته مقامی دارد!

اگر در این مصراع «سخن» رافقط محدود به کلام نکنیم و سخن تصویری را نیز در نظر آوریم، زبان سینمایی را نیز شامل خواهد شد.

چرا در فیلم، یک نما از نمای دیگر طولانی‌تر گرفته می‌شود. چرا یک نما عیناً تکرار می‌شود یا با تفاوتی اندک، نوعی ترصیع تصویری را می‌آفرینند؟

چرا گاه فیلمبردار از «لانگ شات» به «کلوزآپ» می‌رود و گاه عکس این معنی را عمل می‌کند؟

چرا ما به کسی که در مقابل ما یا در زاویهٔ دید ما قرار گرفته و آتش به گوشهٔ لباسش سرایت کرده است نمی‌گوییم: آقا ـ یا خانم ـ لطفاً مواظب زبانه‌های آتش که به گوشهٔ لباستان سرایت کرده است باشید!؟ و بلافاصله فریاد می‌زنیم: آتش! آتش!

چرا وقتی «عزیز»ی حال ما را می‌پرسد به تفصیل و با آب و تاب پاسخ می‌دهیم و در پاسخ احوالپرسی آن که دوستش نداریم به یک «بد نیستم!» خشک و خالی بسنده می‌کنیم.

چرا وقتی ذات حق از موسی(ع) می‌پرسد چه در دست راست داری؟ پیامبر خدا فقط کلمه «عصا» را بر زبان نمی‌آورد بلکه با حوصله و اشتیاق تمام می‌گوید: این عصای من است که بر آن تکیه می‌کنم و با آن برای گوسفندانم شاخ و برگ درختان را فرو می‌ریزم و در موارد دیگری هم ـ این عصا ـ به کارم می‌آید!؟[۶۱]

معانی: «علمی است که به وسیلهٔ آن، احوال الفاظ و تراکیب یا کلمات از حیث مطابقت با مقتضای حال مخاطب دانسته می‌شود.» و فایدهٔ علم معانی: «آن است که به اسرار فصاحت و بلاغت پی‌ببرند و در بیان مراد اشتباه نکنند.»

ازمباحث عمدهٔ علم معانی که میان ادبیات وسینمامشترک است واهمیت بسزایی در هردو هنر دارد، می‌توان به اطناب، ایجاز، فصل و وصل وعامل زیر مجموعهٔ آنها، تأکید، اشاره کرد.

اطناب

با تأمل در نحوهٔ سخن گفتن کسانی که شهره به پرحرفی و وراجی‌اند درمی‌یابیم که سخنانِ این جماعت، یکسره هم بی‌معنی یا بی‌جاذبه نیست، اما حاشیه‌های بی‌فایده و معترضه‌های ناسودمند، جوهر سخن ایشان را از میان می‌برد یا کم‌رنگ می‌کند. جانِ سخن این گروه فدای تنومندی و فربهیِ زیان‌آور قالبِ گفتارشان می‌شود. چه بسیارند افرادی در حول و حوش زندگی ما که در بازگوکردن خاطره‌ای از خویش یا نقل ماجرایی که به نحوی در آن حضور داشته‌اند با معذرت خواهی‌های پی‌درپی به سبب عدم مطابقت نقل ایشان با واقعیت ماجرا و اصلاح جزئیاتی که کمترین اهمیتی برای ما ندارد، فی‌الواقع از کلافگی جانمان را به لب می‌رسانند: ... عرض شود به حضورتان که در سال ۱۳۳۹ (نه ببخشید در سال ۱۳۳۸) ما سرباز بودیم در پادگان فرح‌آباد (نه خیلی ببخشید پادگان باغشاه) یک گروهبان بود (نه شرمنده‌ام استواری بود) به نام فردیان‌پور (نه عذر می‌خواهم فردیان لو!) که اهل کاشان بود (البته نه خود کاشان بلکه اهل روستایی نزدیک بید گل)... و این درازگویی با حدسهای مختلف راوی دربارهٔ اسم واقعی روستای نزدیک بیدگل، به‌کلی شما را از کوره به در می‌برد و شما مستمسکی می‌جویید برای فرار هرچه سریعتر از این نقل پرملال!

اطناب وقتی مصداق پیدا می‌کند که لفظ از معنی بیشتر باشد. و اگر این فزونی لفظ از معنی، عاری از هرگونه فایدهٔ بلاغی و زیبایی‌شناسانه باشد، اطناب ممل است و دشمن فصاحت و بلاغت.

البتهٔ همهٔ اطناب‌ها، از قبیل اطناب «سربازی در پادگان باغشاه و گروهبان فردیان لو..» نیست. افراد زبردست در «نقل ماجرا» وقتی لفظشان بر معنی به لحاظ کمّی می‌چربد، مخاطب شوق و ذوق بیشتری برای شنیدن ادامهٔ «حکایت» پیدا می‌کند. اطناب هنرمندان

برتر چه در ادبیات و چه در سینما بسان چاشنی پرفایده‌ای است که سفرهٔ سخن را رنگین و مطبوع و دلنشین می‌کند.

پیش از این به قابلیت‌های نمایشی بسیاری از سروده‌های اخوان ثالث به ویژه شعر معروف «کتیبه» اشاره‌ای کردیم. در اینجا باید بگوییم که بخش اعظم این قابلیت‌ها در گرو اطناب‌های بلاغیِ اخوان ثالث است. به «بند» ماقبلِ نهایی شعرِ «کتیبه» از این دیدگاه توجه کنید:

یکی از ما که زنجیرش سبکتر بود
به جهد ما درودی گفت و بالا رفت
خط پوشیده را از خاک و گل بسترد و با خود خواند
(و ما بیتاب)
لبش را با زبان‌تر کرد (ما نیز آنچنان کردیم)
و ساکت ماند.
نگاهی کرد سوی ما و ساکت ماند.
دوباره خواند، خیره ماند، پنداری زبانش مرد
نگاهش را ربوده بود ناپیدای دوری، ماخروشیدیم:
«بخوان!» او همچنان خاموش
«برای ما بخوان!» خیره به ما ساکت نگا می‌کرد
پس از لختی
در اثنایی که زنجیرش صدا می‌کرد
فرود آمد. گرفتیمش که پنداری که می‌افتاد
نشاندیمش
به دست ما و دست خویش لعنت کرد.
«چه خواندی، هان؟»
[مکید آب دهانش را و گفت آرام:]
«نوشته بود
همان،
کسی راز مرا داند:
که از این‌رو به آن‌رویم بگرداند.»[۶۲]

در «**سکانس**» دار زدن حسنک وزیر، اطنابِ بلاغیِ بیهقی و ترسیم سینمایی جزئیات

و تنوع زاویه‌های نگاه دوربین چشم این نویسندهٔ خلاق، زبانزد خاص و عام است: و حسنک را به پای دار آوردند ـ نعوذُ باللّه مِن قضاءالسّوء ـ و پیکان را ایستادانیده بودند که «از بغداد آمده‌اند.»

قرآن خوانان قرآن می‌خواندند. حسنک را فرمودند که «جامه بیرون کش» وی دست اندر زیر کرد و اِزاربند استوار کرد و پایچه‌های ازار را ببست، و جُبّه و پیراهن بکشید و دور انداخت با دستار، و برهنه با ازار بایستاد، و دستها در هم زده، تنی چون سیم سفید و رویی چون صد هزار نگار.

و همهٔ خلق به درد می‌گریستند. خوُدی، روی پوش آهنی آوردند، عمداً تنگ، چنانکه روی و سرش را نپوشیدی. و آواز دادند که «سر و رویش» را بپوشید تا از سنگ تباه نشود، که سرش را به بغداد خواهیم فرستاد نزدیک خلیفه.»

و حسنک را همچنان می‌داشتند. و او لب می‌جنبانید و چیزی می‌خواند تا خودی فراختر آوردند.

و در این میان احمد جامه‌دار بیامد سوار، و روی به حسنک کرد و پیغامی گفت که «خداوند سلطان می‌گوید: این آرزوی توست که خواسته بودی که ــ چون پادشاه شوی ما را بردار کن! ــ ما بر تو رحمت خواستیم کرد، اما امیرالمومنین نبشته است که تو قرمطی شده‌ای و به فرمان او «بردار می‌کنند.»

حسنک البته هیچ پاسخی نداد. پس از آن، خُود فراختر که آورده بودند. سر و روی او را بدان بپوشانیدند. پس آواز دادند او را که «بِدَوْا!» دم نزد و از ایشان نیندیشید.

هر کس گفتند: «شرم ندارید. مرد را که می‌بکشید به دار، چنین کنید و گویید!» و خواست که شوری بزرگ به پای شود. سواران سوی عامه تاختند و آن شور بنشاندند.

و حسنک را سوی دار بردند و به جایگاه رسانیدند، بر مرکبی که هرگز ننشسته بود. و جلادش استوار ببست، و رسنها فرود آورد. و آواز دادند که «سنگ دهید!» هیچ کس دست به سنگ نمی‌کرد، و همه زار زار می‌گریستند، خاصّه نیشابوریان، پس مشتی رند را سیم دادند که سنگ زنند و مرد خود مُرده بود که جلادش رسن به گلو افکنده بود و خبه کرده.[۶۳]

نوعی از اطناب بلاغی که در غزل ــ و در واحد بیت ـ صورت می‌گیرد، اطناب از طریق آوردن جملات معترضه و داخل در مبحث معانیِ ــ اعتراض ــ است.

در این زمینه نیز مهارت خداوندگار غزل ـ حافظ ـ ستودنی است:

بجز آن نرگس‌مستانه ــ که چشمش مرساد زیراین طارم‌فیروزه ــ کسی خوش‌ننشست

پیر پیمانه کش ما ـ که روانش خوش باد! گفت پرهیز کن از صحبت پیمان شکنان

به قول استاد همایی: مبحث ایجاز و اطناب به قدری مهم است که بعضی آن را اساس بلاغت شمرده و بلاغت را به کلامِ موجز تفسیر کرده‌اند. حق این است که اگر تمام بلاغت نباشد لااقل یکی از ارکان اساسی است.

در سینما گاه اطناب برای ایجاد حس واقعیت صورت می‌گیرد. این کار از طریق نزدیک کردن «زمان سینمایی» به «زمان واقعی» انجام شدنی است: مثلاً در صحنه‌ای زندانی برای حفر تونل و نقب در کف سلول خود کلنگ برمی‌دارد و دوربین تمام تلاشهای او را برای کندن موزائیک‌ها یا سیمان کف سلول و ایجاد نقب و بیرون کشیدن خاکهای تونل و پنهان کردن آنها ـ بدون هیچ برش یا دیزالوی ـ به تماشاچی نشان می‌دهد. در بلاغی بودن این گونه اطناب‌های سینمایی، میان منتقدان سینما اتفاق نظری وجود ندارد. هنوز بر سر پلان معروف «سوزن نخ کردن» در فیلم «طبیعت بیجان» از سهراب شهید ثالث و زمان «غیرعادی» این پلان، اظهارنظرهای متفاوتی می‌شود. برخی این اطناب را بلاغی و متناسب با ملال و حرکت کند زندگی یکنواخت زوج سالخوردهٔ این فیلم می‌دانند و گروهی با طعن و تسخر می‌گویند که در این صورت برای نشان دادن ملالی کامل و حس اصلی زندگی این طبقات بهتر است به جای فیلم دو ساعته فیلمهایی با زمان چند روزه یا چند ساله ساخته شود!

از دیگر راههای ایجاد اطناب ــ اعم از بلاغی و غیربلاغی ــ در ادبیات و سینما، تکرار است. تکرار یک واژه یا یک ترکیب و تکرار یک نما یا یک زاویه یا احیاناً تکرار یک سکانس. این‌گونه تکرارها اگر متناسب با ساختار داستانی فیلم صور ت بگیرد، نوعی تأکید به حساب می‌آید.

در فیلم «رانندهٔ تاکسی» اثر اسکورسیزی نمای بخاری که از سرپوش چاه فاضلاب در خیابان برمی‌خیزد چند بار در فیلم تکرار می‌شود. این «تکیه کلام تصویری» تأکیدی بر دیدگاه سازندهٔ فیلم مبنی بر ریشه دواندن عفونت در تمام بافت‌های جامعه است. در فصل آغازین فیلم شاهد نمای بسیار نزدیک از «بخاری» هستیم که ماهیت نامعلومی دارد. «تاکسی» از لابلای این «بخار» عبوری نمادین می‌کند. این بخار در همه جای فیلم منتشر است و راننده را تا دم دفتر شرکت تاکسیرانی تعقیب می‌کند. راننده بعد از پیاده کردن کاندیدای ریاست جمهوری با تاکسی خود از روی بخاری که از سرپوش فاضلاب خیابان بلند می‌شود عبور می‌کند. «کنایه»ای از نخستین برخورد او با کانون عفونت!

بعد از سکانس تمرین اسلحه‌کشی در مقابل آینه و «اینجا یک نفر هست که دیگه

طاقت نداره» به نمای خیابان می‌رویم و باز با همان بخار گند عفونت روبرو می‌شویم.

آلفرد هیچکاک از سینماگرانی است که علاقهٔ ویژه‌ای به «تکیه کلام تصویری» دارد. بیشتر تکیه کلام‌های تصویری او فی‌الواقع نوعی کلید بصری برای باز کردن قفل معمای داستان است. در فیلم «طلسم شده»، نما از خطوط موازی که به شکل طبیعی در محیط داستان یافت می‌شود، کلید بصری معماست که هم «بیمار» فیلم و هم بیننده را اندک اندک به گذشته و چگونگی «رویداد جنایی»، رهبری می‌کند. این خطوط در موقعیت‌های زیر مورد توجه دوربین هیچکاک قرار می‌گیرد:

الف) خطوطی که چنگال زن بر روی میز ناهارخوری رسم می‌کند.

ب) خطوط موازیِ نقش روی لحاف که زن در زیر آن خوابیده است.

ج) خطوط روی برف در روز برفی که از پنجره دیده می‌شود.

د) در ایستگاه راه‌آهن، میله‌های راه راه اطاقک مرد بلیط فروش، خطوط موازی را تداعی می‌کند.

ه) در قطار، مرد بیمار چشمش از پنجره به ریلهای موازی می‌افتد و این خطوط فلزی موازی دوباره او را به گذشته برمی‌گرداند.

و) در اتاق خانهٔ پروفسور، نیمه شب مرد بیمار مقابل آینه ـ تیغ صورت تراشی را برمی‌دارد. کف صابون او را به یاد برف می‌اندازد و میله‌های چوبی صندلی، حال او را دیگر بار، بحرانی می‌کند.

ز) بعد از کشف جسد و گلوله در پیکر مرده، مرد به زندان می‌افتد. با دیزالو، میله‌های زندان ـ خطوط موازی ـ را می‌بینیم.

ح) سایه نرده‌های پلکان روی دیوار نیز یادآور خطوط موازی است و تمام این خطوط موازی، فلشی به سمت خطوطی که چوبهای اسکی روی برف ایجاد می‌کند.

در فیلم «باراباس» اثر ریچارد فلیچر، تکیه کلام تصویری، نماهای متفاوت از دستهاست: نما از دست شستن قیصر روم کات می‌شود به آب خوردن باراباس. انگار باراباس از خونِ عیسی می‌خورد و دیگری از خون او دست می‌شوید و پیش از آن نمای نزدیک از دستهای عیسی که فرود تازیانه آنها را در هم گره می‌زند، همچنین نمای نزدیک از دستهای زنی که سنگسار می‌شود و نما از دستهای حواری که تور می‌بافد.

باراباس در حال پرتاب سنگ به کاهنان با گرفته شدن دستش، دستگیر می‌شود. نما از سنگی که در دست مردکور گذاشته می‌شود برای سنگسار. ونما از دستهایی که پرتاب سنگ می‌کنند. درمعدن گوگرد، باراباس بادستها چشم‌خود را می‌پوشاند. در معدن

گوگرد بازنمایی ازدستهای محکومان کارگر را می‌بینیم که برای گرفتن غذا دراز می‌شوند.

به نظر می‌رسد کارگردان در فیلم «باراباس» با تکیه بر روی دستها می‌کوشد تا نوعی انسجام روایی ـ از طریق این نماد بصری ـ به کار خود ببخشد.

تأکید از طریق تکرار نماهای یکسان یا مشابه در فیلم «کرامر بر علیه کرامر» از طریق نشان دادن باز و بسته شدن در آسانسور ـ که در جای خود کنایه‌ای از فراز و فرودهای زندگی است ـ صورت می‌گیرد: زن به قصد ترک همسر و فرزند، داخل آسانسور شده است. اصرار مرد برای منصرف کردن او راه به جایی نمی‌برد. همزمان با شنیدن این دیالوگ از زن «به علاوه، دیگه دوستت ندارم!» در آسانسور بسته می‌شود.

در صحنهٔ بعد از دادگاه، تد وارد آسانسور می‌شود و به شکل قرینهٔ نمای آغاز فیلم، این بار در آسانسور بر روی زن بسته می‌شود.

در سکانس پایانی فیلم باز آسانسور است و بازشدن در آن و این بار زن به دیدن فرزندش می‌رود.

در فیلم «بوریس گودونف»، تکرار چند نما از طبل بزرگ در سکانس جنگ، توخالی بودن ارتش گودونف را مورد تأکید قرار می‌دهد.

در ادبیات تکرار یک لفظ یا یک ترکیب در کل آثار یک نویسنده یا شاعر، گاه نمایانگر اسلوب فکری و منظومه اندیشگی نویسنده یا شاعر است. مثل تکرار محوری کلمات زیر در غزلهای حافظ: باده ـ ساقی ـ می ـ بخت ـ بلبل ـ پرده ـ پیر ـ پیرمغان ـ تدبیر ـ تماشا ـ توبه ـ جام ـ جان ـ جهان ـ چشم ـ چمن ـ حال ـ حدیث ـ حُسن ـ خام ـ خاک ـ خدا ـ خرابات ـ خرقه ـ دل ـ دوست ـ دولت ـ دیده ـ راز ـ رخ ـ رند ـ زاهد ـ زلف ـ ساغر ـ سخن و... مولانا اغلب اوقات برای رساندن حقیقت یک معنی، لفظی را با خودش ترکیب می‌کند.

من آبِ آب و باغِ باغم ای جان　　هزاران ارغوان را ارغوانم

نحوِ نحو و فقهِ فقه و صرفِ صرف　　در کم آمد یا بی ای یار شگرف!

تکرار بلاغی یک کلمه در یک بیت، گاه از توانایی‌های شاعر و قابلیت‌های زبان فارسی حکایت می‌کند. مثل بیت زیر از استاد مهرداد اوستا:

از درد سخن گفتن و از درد شنیدن　　با مردم بی‌درد، ندانی که چه دردی است!

علاوه بر تکرار بلاغی که متعلق به مبحث اطناب و داخل در قلمرو علم معانی است، در بدیع نیز با صنعتی به همین نام و گاه با نام تکریر روبرو می‌شویم که عبارت از آن است

که شاعر یا نویسنده لفظی را مکرّر بیاورد. این گونه از تکرار از انواع جناس نیز ذکر شده است و این در صورتی است که دو لفظ متجانس در آخر سجعهای نثر یا در آخر ابیات پی‌درپی آورده شود:

اگرچه هست گلت را چو من هزار هزار مرا به دست نیاید چو تو نگار نگار

همچنین:

باران قطره قطره همی بارم ابروار هر روز خیره خیره از این چشم سیل بار
زان قطره قطره قطرهٔ باران شود خجل زان خیره خیره خیره دل و جان من فکار

(عسجدی)

در بلاغت غرب، این صناعت اشکال و صور متنوعی دارد. به تکرار الفاظ درپی یکدیگر و به منظور تأکید در اصطلاح غربی (Palilogy) گفته می‌شود. ساموئل بکت، نمایشنامه‌نویس معاصر ایرلندی، در نمایشنامهٔ *در انتظار گودو* در گفتار طولانی لاکی، یکی از اشخاص بازی، از این قسم تکرار استفاده می‌کند.[۶۴]

تأکید

در ادبیات و سینما تأکید از راههای گوناگونی امکان‌پذیر است، اما به نظر می‌رسد که سینما در این مضمار نسبت به ادبیات از توانایی‌ها و شگردهای بیشتری برخوردار است.

وقتی شاعر شعر خود را می‌خواند با بالا و پایین بردن دستها، تغییر آهنگ حنجره، مکث‌های حساب شده و... بر نقاط حساس شعر خویش تأکید می‌کند. نویسندگان و شاعران در چاپ آثارشان با حروف سیاه و نازک و دِفرمه و کشیدن خط زیر سطور حساس به گونه‌ای دیگر از تأکید دست می‌یابند. اما تأکید بلاغی که هم از طریق علم بیان و هم از طریق معانی و صناعات بدیعی امکان‌پذیر است راهکارهای خاص خود را دارد. در فصل پیش به تأکید از طریق تکرار کلمه یا ترکیب اشاره کردیم. در اینجا به دیگر انواع تأکید در ادبیات در حد مجال اشاره، سپس راههای تأکید در سینما را بررسی می‌کنیم.

الف) تأکید از راه آوردن قیدهای مقدار

قیدهای مقدار در نثر و نظم فراهم‌آورندهٔ نوعی از تأکید بلاغی هستند. طبیعی است که خوانندهٔ شعر یا نثر ادبی به هنگام رویارویی با قیدهایی که برای مبالغه می‌آیند، تکیهٔ (آکسان) صدای خود را باید بر روی این قیدها قرار دهد:

هزار نکتهٔ باریکتر زمو اینجاست　　نه هر که سر بتراشد قلندری داند

(حافظ)

هزار دشمنم ار می‌کنند قصد هلاک　　گرم تو دوستی از دشمنان ندارم باک

(حافظ)

جهان و کار جهان جمله هیچ در هیچ است　　هزار بار من این نکته کرده‌ام تحقیق

(حافظ)

ای بسا ابلیس آدم رو که هست پس به هر دستی نشاید داد دست

(مولوی)

ب) تأکید از طریق مفعول مطلق (به تبعیت از نحو عرب)

بخندید خندیدنی شاهوار که بشنید آوازش از چاهسار

(فردوسی)

نگه کرد رنجیده در من فقیه نگه کردن عاقل اندر سفیه

(سعدی)

... بفرمود تا وی را زدند زدنی سخت

(تاریخ بیهقی)

... امیر بار داد باردادنی سخت با شکوه

(تاریخ بیهقی)

مفعول مطلق در سیاق سخن فارسی، حتی وقتی کاربرد تشبیهی پیدا می‌کند، خالی از صبغهٔ تأکید نیست.

ج) تأکید از طریق قافیه و سجعِ

گرافیک غزل سنتی پارسی به‌خصوص غزلهای مُردّف، به‌گونه‌ای است که قافیهٔ تأکید ویژه‌ای پیدا می‌کند. شاعران فحل، کلمات کلیدی خود را در قافیه قرار می‌دهند تا خودبخود نوعی «نور موضعیِ» گرافیکی بر آنها بتابد:

حاشا که من به موسمِ گل ترک می‌کنم من لاف عقل می‌زنم این کار کی کنم

کلمات (می)و(کی)چون قافیه واقع شده‌اند،ازدیگر کلمات بیت تأکید بیشتری دارند.

بدیهی است که یک زمینهٔ ثابت، باعث تأکید بر روی متغیرهایی می‌شود که در کنار این زمینهٔ ثابت قرارگرفته‌اند. درغزل مردّف، ردیف که عیناً تکرار می‌شود. زمینهٔ ثابت را فراهم می‌آورد وقافیه که‌بلافاصله‌پیش ازردیف قرارمی‌گیرد،بادگرگونی خودنوعی تأکید بصری ومعنوی توأم رابه خوداختصاص می‌دهد.برای پی بردن به‌این ویژگی گرافیکی غزل سنتی، یک غزل کامل را با مشخص کردن کلمات قافیه و ردیف می‌نویسیم:

پیش‌ازاینت بیش‌ازاین‌غمخواری عشاق بود مهرورزی تو با ما شهرهٔ آفاق بود

یاد باد آن صحبت شبها که با زلف توام بحث سرّ عشق و ذکر حلقهٔ عشاق بود

حسن مهرویان مجلس گرچه دل می‌برد و دین بحث ما در لطف طبع و خوبی اخلاق بود

از دم صبح ازل تا اخر شام ابد — دوستی و مهر بریک عهد و یک میثاق بود
سایهٔ معشوق اگر افتاد برعاشق چه شد؟ — ما به اومحتاج بودیم او به ما مشتاق بود
پیش ازاین کاین سقف سبز و طاق مینا برکشند — منظرچشم مرا ابروی جانان طاق بود
رشتهٔ تسبیح اگر بگسست معذورم بدار — دستم اندر ساعد ساقی سیمین ساق بود
در شب قدر ارصبوحی کرده‌ام عیبم مکن — سرخوش آمد یار و جامی برکنار طاق بود
بر در شاهم گدایی نکته‌ای در کار کرد — گفت: بر هر خوان که بنشستم خدا رزاق بود
شعر حافظ در زمان آمدم اندر باغ خلد — دفتر نسرین و گل را زینت اوراق بود

تکرار کلمهٔ (بود) در پایان همهٔ مصراعها، زمینهٔ یکنواختی را ایجاد کرده که این زمینهٔ ثابت به جلوهٔ متغیر کلمات قافیه (عشاق، آفاق، اخلاق، میثاق، مشتاق، طاق، رزاق، اوراق و...) کمک شایانی در جهت خودنمایی کرده است.

سرشت گرافیکی غزل سنتی، ایجاب می‌کند که بیت آغاز (مطلع) و بیت انتها (مقطع) از تأکید بیشتری نصیب ببرد.

د) تأکید از طریق همآغازی (آلیتراسیون)

تکرار یک مصوت یا یک صامت در آغاز دو کلمه یا بیشتر از دو کلمه ـ در نثر و در نظم ـ همآغازی (آلیتراسیون) نام دارد. آلیتراسیون در ادبیات انگلیسی، قدمت بیشتری از قافیه دارد.

خیال خال تو با خود به خاک خواهم برد — که تا زخال تو خاکم شود عبیر آمیز
(حافظ)

فغان کاین لولیان‌شوخ شیرین‌کار شهرآشوب — چنان بردند صبر از دل‌که ترکان خوانِ یغما را
(حافظ)

گاه در شعر فارسی، همآغازی با صنعت تکرار «حرف» درهم آمیخته می‌شود:

نه من ز بی‌عملی در جهان ملولم و بس — ملالت علما هم زعلم بی‌عمل است
(حافظ)

در کتاب‌های نقد و اصطلاحات ادبی، غربیان سه فایده برای آلیتراسیون برشمرده‌اند:

الف ـ ایجاد تأثیر موسیقایی (آهنگین کردن کلام).

ب ـ پیوند دادن کلمات کلیدی به هم.

ج ـ تأکید بر کلمات کلیدی بهم پیوسته.[۶۵]

در غزل شاعران طراز اول شعر فارسی، چون مصراع دوم به لحاظ موسیقایی معمولاً از قافیه و ردیف، اشباع شده است، همآغازی، بیشتر در مصراع اول صورت می‌گیرد.

هـ تأکید طنزآمیز یا شگفتی آفرین از طریق آوردن برخی از ادات استثناء.

در شوخی‌های روزمره گاه می‌شنویم که کسی دربارهٔ شخص حاضر یا غایبی می‌گوید:

من نماز خواندنش را ندیده‌ام، اما در عوض دیده‌ام که روزه می‌خورد!

این عبارت، سراپا (ذم) است، اما آوردن حرف استثنای (اما) شنونده را به توهم می‌اندازد که گوینده قصد (مدح) دارد ولی ادامهٔ سخن به (ذم) اولیه، تأکید و قوت بیشتری می‌دهد.

یا:

فلانی انگلیسی بلد نیست، اما فرانسه هم نمی‌داند!

این‌گونه تأکید را در بدیع فارسی، تأکید ذم شبیه به مدح می‌نامند:

الحق این‌مطرب ما گرچه بسی ناساز است لیکن این خاصیتش هست‌که زشت آواز است!

قطعه‌ای نیز از تاج‌الدین حلوایی در این باب نقل کرده‌اند که کم و بیش شهرتی دارد:

بنده را در مُجلِّدی هنری است که کتابی به صد مدد سازم
جز مقوا و جلد و شیرازه هرچه سازم به دست خود سازم
کار یک روز را به چالاکی به نود روز یا به صد سازم
با همه زیرکی و استادی دیر سازم و لیک بد سازم!

عکس این صنعت، صنعت تأکید مدح شبیه به ذم است:

ترا پیشه عدل است لیکن به خود کند دست تو بر خزاین ستم![۶۶]

در بدیع، صنعت دیگری به اسم متدارک نیز آورده‌اند و گفته‌اند متدارک، الفاظی است در ابتدای کلام که موهم ذَمّ باشد و بقیهٔ کلام به نحوی آورده شود که رفع توهم گردد.

مثال:

حیف باشد زانکه انسان گویمت، از بهر آنک تن بود ناپاک انسان را، تو پاکی همچو جان

فرق این صنعت با تأکید مدح شبیه به ذم در آن است که در صنعت اخیر، تأکید مقصود است و در متدارک تأکید نیست بلکه محضِ صفت، مراد است.

همان طور که پیشتر گفتیم تأکید در سینما، قلمرو گسترده‌تری دارد و ابزار آن نیز در

مقایسه با ادبیات، برخوردار از ظرافت و تنوع بیشتری است. از زبان محسن مخملباف، کارگردان معاصر کشورمان، راههای تأکید در هنر سینما را می‌شنویم:

شما دوربین را می‌شناسید و دیافراگم را. حفره‌ای که نور از آن عبور می‌کند. ما وقتی می‌خواهیم از این اطاق عکس بگیریم، دوربین ساده به ما می‌گوید اگر دیافراگم مثلاً ۱۱ را بگذاریم، برای این کار مناسب است. این نوع سادهٔ کار است. درحالی‌که نوری که مثلاً به این قسمت از دست من خورده با نوری که به قسمت دیگری از دست من تابیده، یکی نیست. الان پسِ کلّهٔ شما یک نوری دارد و جلو صورتتان یک نور دیگر. اگر با نورسنج اندازه بگیریم مثلاً نور صورت شما دو استاپ کمتر از نور پشت سرتان است. کنار پنجره و دوروبر چراغ، نور بیشتر است. ما اگر نور آن قسمت را بخوانیم و با نورسنج بگذاریم، در عکس، آنجا درمی‌آید ولی اینجا تاریک می‌شود. اگر نور اینجا را بگذاریم، آنجا به شدت می‌سوزد. یکی از راههای تأکید در سینما این است که ما نور کدام قسمت از صحنه را می‌گذاریم. به این معنی که وقتی سه نفر درکادر هستند و ما می‌خواهیم یکی از این سه تن، بیشتر دیده شود، نور صورت او را نور دیافراگم می‌گذاریم. در این صوت بقیه یا روشن‌تر می‌شوند یا تاریک‌تر. در نتیجه فقط شخص مورد نظر است که برای دیده شدن وجود دارد.

راه دوم برای تأکید این است که فوکوس تصویر را بگذاریم روی سوژهٔ مورد نظر. می‌دانید که در لنزها، لنز وایـد همه جایش فوکوس است ولی لنز نرمال و تله یک جاهایشان فوکوس‌تر از جاهای دیگر است. به ویژه تله که خیلی فوکوس‌تر است. یعنی یک جایش خیلی فوکوس است و یک جایش خیلی فلو. سوژه را که می‌خواهیم دیده شود، برای تأکید در جای فوکوس می‌گذاریم.

راه سوم قراردادن سوژه در خطوط و نقاط طلایی است. مثلاً در اعضای چهرهٔ انسان، چشمها در خط طلایی صورت واقع شده‌اند. اگر صورت انسان را یک مستطیل فرض کنیم، چشمها چون در یک سوم واقع شده‌اند، در خط طلایی قرار دارند و چون در محل تقاطع یک سوم‌ها هستند در نقطه طلایی واقع‌اند. به همین علت چشمها بهتر از بینی دیده می‌شوند و این درواقع میزانسن خداست! یعنی عموماً ما چشم آدمها را می‌بینیم. چون چشمها در یک سوم و نقطه طلایی واقع‌اند، بیشتر به چشم می‌آیند. حالا ما برای تأکید بر چیزهای مهم، آنها را در خطوط و نقاط طلایی کادر قرار می‌دهیم. تمام کادرها این گونه باید گرفته شود. یعنی وقتی کلوزآپ شخصی را می‌گیری نباید او را بگذاری در وسطِ کادر. حالا فرض کنیم که یک لانگ شات داریم که در آن ده نفر

ایستاده‌اند. طبیعی است که همهٔ این ده نفر نمی‌توانند در نقطهٔ طلایی بایستند. ما آدم اصلی را می‌گذاریم در نقطهٔ طلایی. یعنی آنچه را که می‌خواهیم دیده شود در نقطهٔ طلایی کادر قرار می‌دهیم. عموماً فکر می‌کنیم که وسط کادر بیشتر دیده می‌شود، درحالی‌که این طور نیست. نقطه طلایی کادر است که بیشتر به چشم می‌آید. پس همان طور که گفتیم یکی دیگر از راههای تأکید در سینما قرار دادن موضوع اصلی در نقطهٔ طلایی کادر است. یعنی محل تقاطع خطوطِ یک سوم. این مسئله یک سوم، چیزی ابتدایی و مثل الفباست و هر عکاسی آن را می‌داند و رعایت می‌کند.

راه چهارم برای تأکید در تصویر، در نظر گرفتن خطوطِ هادی است. یعنی خطوط هادی همه ختم بشوند به آنچه مورد تأکید ماست. اگر کسی الان وارد این اطاق شود، من و این ضبط خطوطِ هادی شما هستیم. یعنی وجود ما خودبخود چشم آن شخص را هدایت می‌کند به دیدن شما. در این صورت در میزانسن آدمها و اشیاء را جوری قرار می‌دهیم یا حرکت می‌دهیم که خطوط هادی در کنار دیگر عواملی که گفتیم همه به بهتر دیده شدن آنها، کمک کنند. مثلاً خانمی در کادر است که می‌خواهیم بیشتر دیده شود، می‌گذاریمش در نقطهٔ طلایی، نور بیشتری هم به او می‌دهیم و فوکوس هم می‌دهیم، در این صورت حتماً دیده می‌شود. گاهی وقتها نور و فوکوس را جای دیگری می‌دهیم اما همهٔ خطوط کادر، هادی به او هستند. باز هم دیده می‌شود. تأکید با نگاه دیگران هم، خطوط هادی است. مثلاً اگر شما هنگام عبور در کوچه ببینید که همه به آسمان نگاه می‌کنند، شما هم ناخودآگاه آسمان را نگاه می‌کنید.

راه پنجم، استفاده از تضاد رنگ است. مثلاً همه چیز مشکی است و یکی سفید یا همه چیز مشکی است و یکی قرمز. مثلاً در فیلم «بایکوت»، مجیدی می‌خواست در خیابانهای شلوغ بدود و ما می‌خواستیم که تماشاچی او را در ازدحام خیابان گم نکند. یک زیرپیراهنی زرد تنش کردیم. چون زرد برجسته‌ترین رنگی است که به چشم می‌خورد. این شخصیت در میان آن همه جمعیت، به‌خوبی دیده می‌شود. یعنی سوژه را با رنگ متضاد، از محیط و رنگهای اطراف، تفکیک می‌کنیم. شما به قفسه‌های همین کتابخانه نگاه کنید، کتابهایی که رنگ جلدشان زرد است بیشتر به چشم می‌خورند. آبی، دور به نظر می‌رسد و قرمز و زرد نزدیک. شما اگر کاغذ دیواری این اطاق را آبی کنید، اطاق بزرگ‌تر به نظر می‌رسد.

راه ششم، تأکید با حرکت و سکون است. اگر همه حرکت کنند و یکی بایستد، آنکه ایستاده، دیده می‌شود. یا اگر همه بایستند و یکی حرکت کند آنکه حرکت می‌کند، دیده

می‌شود. باید توجه داشت که خودِ حرکت، همیشه تأکید بهتری است.

راه هفتم تأکید با تضاد فرم است. مثلاً اگر همه خوابیده باشند و یکی ایستاده باشد، طبعاً آنکه ایستاده، دیده می‌شود. یا همهٔ درختها خوابیده باشند بر روی زمین و یکی ایستاده باشد. چون فرم آنکه ایستاده تضاد دارد با فرم بقیه، بهتر دیده می‌شود.

راه هشتم تأکید از طریق جلو و عقب کادر (فورگراند و بک‌گراند) است. آنکه جلو کادر می‌ایستد بیشتر از کسی که عقب کادر ایستاده، دیده می‌شود. البته باید توجه به عوامل دیگر هم داشت. مثلاً اگر کسی جلو کادر در تاریکی ایستاده باشد و یکی عقب کادر در نور، طبعاً آنکه عقب ایستاده دیده می‌شود. پس در شرایط مساوی آنکه جلو کادر ایستاده، بهتر دیده می‌شود. والا اگر کسی آبی پوشیده باشد و در جلو کادر بایستد و کسی دیگر زرد پوشیده باشد و در عقب کادر قرار بگیرد، آنکه زرد پوشیده و در عقب کادر قرار دارد بهتر دیده می‌شود. البته چیزهای عینی‌تر، مثل رنگ و نور مهمتر از دیگر عوامل تأکید مثل فوکوس و خطوط هادی است.

راه نهم تأکید با اندازهٔ نماست. یعنی اگر از چیزی اینسرت بگیرید قطعاً تأکید بیشتری از لانگ‌شات دارد. من خودم عاشق این نوع تأکید هستم. مثلاً یک لانگ شات می‌گیریم و فضا را نشان می‌دهیم و بعد کات به یک اینسرت. آن وقت روح تازه در اینسرت دیده می‌شود. مثلاً در اطاقی کسی نشسته یک لانگ شات می‌گیریم و بعد کات به لیوان مشروب. یا در اطاق دیگر یک لانگ شات از کسی که نشسته و کات به یک اسلحه. چیز دیگری لازم نیست گفته شود. اولی گرفتار مشروب است و دومی در تب و تاب اسلحه و مثلاً جنایت یا انتقام.

راه دهم تأکید از طریق دیالوگ و متن داستان است که همان طور که گفتید مشترک است بین ادبیات و سینما.

راه یازدهم حرکت دوربین. مثلاً وقتی زوم می‌کنیم، معنی تأکید دارد یا تراولینگ به جلو. زاویهٔ قرار گرفتن دوربین بیشتر از آنکه تأکید باشد، معنی ارزشی دارد. از زاویهٔ بالا، سوژهٔ کوچک و حقیر می‌شود و از زاویهٔ پایین بزرگ و با عظمت به نظر می‌آید. این درواقع نوعی تصغیر و تکثیر یا تفخیم است. کرین ارزشی تأکیدی ندارد و به مبحث حرکت مربوط می‌شود. گفته‌اند که سالن سینما مثل یک زندان است که آدم در آن گرفتار شده است. هر قدر هم این سالن بزرگ باشد، باز یک زندان است و پرده پنجره‌ای است که در این زندان باز می‌شود و تو که تماشاچی و زندانی هستی از این پنجره بیرون را تماشا می‌کنی. اگر این پرده فقط به یک اطاق باز بشود، تو خسته می‌شوی و اگر باز بشود

به یک باغ از آن خوشت می‌آید. حالا اگر چاره‌ای نبود از این که فیلم در یک اطاق بگذرد چگونه می‌شود این حالت زندانی بودن را برطرف کرد؟ می‌گویند نما را بسته بگیر، ولی با دوربین به دنبال موضوع برو. این حرکت، این احساس را به تماشاچی می‌دهد که دارد گشایشی می‌شود. بهترین نوع حرکت این است که دوربین با موضوع و به تبع آن حرکت کند تا دیده (یا احساس) نشود. یعنی سوژه برود، ما هم با دوربین همراهش برویم و اگر برگشت ما هم برگردیم. ولی اگر سوژه رفت و ما ایستادیم یا ایستاد و ما با دوربین رفتیم، دوربین دیده و درواقع احساس می‌شود. یعنی دوربین خودش را لو می‌دهد و صنعت‌گری، آشکار توی ذوق می‌زند. به جای اینکه از آمدن آن دو نفر لانگ شات بگیریم بهتر است برویم توی شات آنها و با آنها حرکت کنیم.

راه دوازدهم برای تأکید، تکرار است. اگر یک شات را به صورت ترجیع هی تکرار کنید، خوب این هم تأکید است و معنی خاصی دارد. این درواقع ترجیع‌بند تصویری است ممکن است البته آن شات به‌خصوص وقتی تکرار می‌شود عیناً هم مثل شات قبلی نباشد، ولی باز هم تأکید است. مثل اینکه یک سیب را در اندازه‌های مختلف هی نشان بدهید. به‌هرحال دارید تأکید می‌کنید روی سیب.

به‌هرحال، راههای تأکید از هر طریق که باشد باید در خدمت بیان تصویری قرار بگیرد. جوزف لوزی فیلمی دارد به اسم «نوکر» یا «پیشخدمت» که داستان مردی است با پیشخدمتش. در اوایل کار، ارباب، جلو کادر است و مستخدم او درعقب کادر. کم کم که مستخدم قدرت را به دست می‌گیرد، ارباب به عقب کادر می‌رود و مستخدم در جلو کادر قرار می‌گیرد. یعنی آرام آرام درست به اندازه‌ای که قدرت در داستان دارد تغییر می‌کند، ارباب جایش را آرام آرام به مستخدم می‌دهد. و این گونه‌ای بیان تصویری است که در آن با جابجا شدن سوژه‌ها در کادر، تأکید معنایی مورد نظر هم صورت می‌گیرد.

و به عنوان راه سیزدهم برای تأکید در سینما باید به موسیقی و افکت‌های صوتی حتماً اشاره کنیم.[۶۷]

تأکید از راههای گوناگون در آثار برخی از سینماگران نامی کم و بیش موجد نوعی ویژگی سبکی می‌شود. فی‌المثل می‌توان گفت نمای نزدیک یا نمای درشتِ نزدیک از اشیاء عادی به قصد ایجاد فضای دلواپسی و دلهره، از ویژگی‌های سبکی آلفرد هیچکاک است: نمای نزدیک از کاردک نامه بازکنی در فیلم «طلسم شده» نمای معروف چرخش دوربین به دور تپانچه و شلیک گلوله در همین فیلم. کمتر فیلمی از هیچکاک می‌توان سراغ کرد که وی با نمای اینسرت از اشیایی که به طور طبیعی در محیط قرار دارند در

بیننده زمینهٔ بروز تعلیق و دلهره را فراهم نکند. اندازهٔ نما در تأکید بر روی احساس عاطفی که در پسزمینهٔ داستان فیلم قرار دارد نیز مؤثر است. در فیلم «کازابلانکا» اثر مایکل کورتیز، صحنه‌ای را به یاد بیاورید که در آن قهرمان مرد ــ همفری بوگارت ــ در ایستگاه راه‌آهن پاریس، نامه‌ای را در زیر باران می‌خواند. نمای نزدیک از این نامه که سطرهایش زیر قطرات باران آهسته آهسته شسته می‌شود، بر صداقت محتویات نامه و بر حزن دراماتیک موقعیتی که فراهم آمده است تأکیدی سخت بلاغی دارد.

اهمیت رعایت قوانین تأکید در سینما، نیازی به تأکید بیشتر ندارد. منتقدان با چشمهای حساس نشسته‌اند و کوچکترین تخلفی را در این زمینه، نادیده نمی‌گیرند. اشتباه در میزانسن و نزدیک قراردادن شخصیت فرعی و دورکردن شخصیت اصلی اگر مسبوق به غرضی بلاغی نباشد، همواره به عنوان یک «نقص» به رخ کارگردان فیلم کشیده می‌شود. میشل‌سیمان در مصاحبه‌ای با فرانچسکورزی دربارهٔ فیلمهای «سالواتوره جولیانو» و «اشغال شهر»، چنین ایرادی را بر کار رزی وارد می‌کند و پاسخ کارگردان نامدار ایتالیایی بیشتر به توجیه و تفسیر می‌ماند و علی‌الظاهر میشل‌سیمان را قانع نمی‌کند:

میشل‌سیمان: ـ در سکانس داخل آپارتمان خالی، دوویتا و نوتولا را در کنار هم می‌بینیم، میزانسن شما در این صحنه اندکی دچار لغزش شده، بدین صورت که دوویتا که شخصیت مثبت فیلم محسوب می‌شود، در انتهای صحنه قرار دارد، حال آنکه نوتولا جلوتر و در کنار پنجره است و به نظر، قوی‌تر...

فرانچسکورزی: ـ مخصوصاً این کار را کردم.

میشل سیمان: ـ یعنی نوعی انتقاد به دوویتا؟

فرانچسکورزی: ـ نه به معنی سرزنش دوویتا نیست. این نشان‌دهندهٔ وضعیتی است که او در برابر نوتولا دارد. دوویتا به دیوار تکیه می‌دهد. چون در این لحظه نوتولا دلایل مشخص و معینی به او ارائه می‌دهد. کلماتی که نوتولا به کمک آن او را خطاب قرار می‌دهد، حاوی حقیقتی هستند، وقتی نوتولا با نشان دادن آپارتمانها به او می‌گوید: «چرا نمی‌خواهی که مردم این طور زندگی کنند؟» دوویتا طفره می‌رود، چون با او مخالف است و دلایلی ارائه می‌دهد که ممکن است درست باشد. درواقع برای دوویتا بسیار دشوار است که به این سؤال پاسخ دهد چون سؤال به قدری درست و صحیح است که دوویتا نمی‌تواند از سر عقل پاسخ دهد. منتها خیلی احساساتی و به خاطر دفاع از ایدئولوژی‌اش چیزی می‌گوید و برخلاف نوتولا، دلایل مشخصی ارائه نمی‌دهد.

بنابراین می‌بیند که او در اینجا، نسبت به نوتولا، شخصیت کم اهمیتی دارد.

میشل‌سیمان: ـ به‌هرحال آن طور که گفته شده این صحنهٔ عمده و تعیین‌کنندهٔ فیلم است...

فرانچسکورزی: ـ برخورد این دو؟ بله. و این تنها موردی است که آن دو با هم روبرو می‌شوند...[۶۸]

* * *

به نظر می‌رسد نوعی دیگر از تأکید در سینما، حذف عوامل مزاحم در صحنه باشد. یعنی تأکید فقط با افزودن صورت نمی‌گیرد، بلکه این کار با کاستن نیز عملی است. تنوع اشیاء در صحنه، شلوغی محسوب می‌شود و راه تأکید را می‌بندد. اگر فی‌المثل ده لیوان روی میزی قرار دهیم، بر این مبنی، میز ما شلوغ نیست ولی اگر لیوان، زیر سیگاری، ظرف میوه، دفترچه، ساعت، مواد تراش و... روی میز قرار گرفته باشد، کار تأکید بسیار دشوار می‌شود.

شیخ محمود شبستری در منظومهٔ *گلشن‌راز* می‌گوید:

نشانی داده‌اند اهل خرابات که التوحیدُ اسقاط الاضافات!

از توحید عرفانی شیخ محمود شبستری می‌توان تسامحاً به «توحید بصری» برای رسیدن به نوعی مینی‌مالیسم‌نیز تعبیر کرد: حذفِ اضافه‌ها برای برجستگی مفهوم یگانه‌ای که مورد تأکید ماست.

سادگی بیش از اندازهٔ میزانسن در فیلم «سلام سینما» تلاشی است از سوی مخملباف به قصد دست یافتن به گونه‌ای تأکید با حذف عوامل مزاحم. به نظر می‌رسد در زمینهٔ صدا و رنگ نیز مخملباف همین معنی را در «گبه» تعقیب کرده است.

تأکید از طریق حذف در آثار اخیر عباس کیارستمی نیز به‌خوبی مشهود است. تأکید از طریق هرچه ساده‌تر کردن میزانسن و حذف اکشن‌های زائد در کار کارگردانانی که به نوعی در مدار سینمایی کیارستمی جای می‌گیرند، نیز به چشم می‌آید. برای نمونه توجه کنید به پرداخت شخصیت «پدر» در فیلم «بادکنک سفید»، کار پرآوازهٔ جعفر پناهی.

در «بادکنک سفید» شخصیت پدر اصلاً دیده نمی‌شود اما شخصیت‌پردازی او در واقع از طریق «بیرون کادر» صورت می‌گیرد و قدرت این گونه شخصیت‌پردازی او درواقع بیشتر از شخصیت‌پردازی مستقیم و معمول است، پدر را با چند «نعره» از داخل

حمام و پرتاب «خشونت‌آمیز» قالب صابون به بیرون حمام و کبودی زیر چشم پسرک، می‌شناسیم و بس: مثالی خوب برای بلاغت تصویری و تأکید سینمایی از طریق حذف که در خدمت ساختار داستانی فیلم و هماهنگ با زبان سینمایی صاحب اثر است.

برای تکمیل این مبحث گزیری از اشاره به دو قالب از قالبهای شعر فارسی نداریم: رباعی و قطعه.

مرکز ثقل معنایی و بار تأکیدی در این دو قالب، عمدتاً به دوش مصراع و بیت آخرین محول شده است. درواقع گرافیک قالب رباعی و قطعه ایجاب می‌کند تا نقطهٔ طلایی شعر در مصراع آخر ـ رباعی ـ و در بیت نهایی ـ قطعه ـ قرار بگیرد.

مثال برای رباعی:

ابنای زمانه آفت دل باشند — چون موجِ سراب، نقش باطل باشند
این کهنه سفینه‌های ازکار شده — خوب است جنازه‌های ساحل باشند!

(نظیری نیشابوری)

مثال برای قطعه:

ای همه کبر و کین و حمق و ریا — شاید این جلوه‌ها زدین شماست؟
کفر و الحاد بر کسان بستن — حربه و حُجّت مبین شماست
به خدایی که شک در او نکنم — شک من بهتر از یقین شماست!

(مهدی اخوان ثالث)[۶۹]

همان طور که دیدیم ثقل تأکید در رباعی، در مصراع آخر است و در قطعه، در بیت واپسین. ازاین‌رو می‌توان این دو قالب شعری را به فیلم کوتاه داستانی، تشبیه کرد یا برعکس فیلم کوتاه را شبیه به رباعی یا قطعه دانست. فیلم کوتاه داستانی اگر پایانی قوی و دلنشین نداشته باشد و مثل رباعی و قطعه در خاطر نماند، کم و بیش فیلمی ضعیف قلمداد خواهد شد. همان گونه که رباعی تصویری که فاقد قدرت تأکیدی در مصراع چهارم است، چنگی به دل نمی‌زند. فیلم کوتاه داستانی اگر پایانی عادی و غیر برجسته داشته باشد، با عنوان خود ناسازگار و از حیطهٔ ماندگاری دور خواهد بود. صائب تبریزی معتقد است: در رباعی مصرع آخر زند ناخن به دل!

بر این قیاس باید گفت: در فیلم کوتاه، حادثهٔ پایانی و پایان‌بندی محکم و غافلگیرکننده است که یکی از معیارهای اصلی ارزیابی اثر در این زمینه را به دست می‌دهد.

ایجاز

ایجاز در لغت به معنی کوتاه کردن سخن است و در اصطلاح علم معانی آن است که الفاظ کمتر از معانی باشد و معانی بیشتر از الفاظ.

مجازها مثلی دارند به این مضمون که اگر کسی سخنی را که در چند عبارت کوتاه می‌تواند بیان کند، بی‌جهت طول و تفصیل دهد، مرتکب جنایت شده است!

پرهیز از طول و تفصیل بیجا ودرنظر گرفتن موقعیت شنونده یا موقعیت درام، بی‌شک به عبارت، قدرت و قوت خاصی می‌دهد. اشاره گذرا و «سینمایی» فردوسی را به مجلس مشورت کم و بیش همه می‌شناسند.

پی مشورت مجلس آراستند نشستند و گفتند و برخاستند

سه «نما»ی موجز از «نشستن» و «سخن گفتن» و در نهایت «برخاستن» مفاهیم تفصیلی بسیار را در عبارات اجمالی گنجانده است و تأثیر و قوت کلام را صد چندان کرده است.

در معانی و بیان ادبیات اسلامی برای سخن کوتاه و درعین‌حال رسا اهمیت فوق‌العاده‌ای قائل شده‌اند. مثل معروف در ادبیات عرب توجه این طایفه را به روح فشرده‌گویی می‌نمایاند:

خَیر الکلام ما قَلَّ و دَلَّ

بهترین سخن، سخن کوتاه و دلالت کننده بر معنی مقصود است

ایجاز را در دو قسم مورد توجه قرار می‌دهند:

۱) ایجاز قصر؛

۲) ایجاز حذف.

ایجاز قصر عبارت است از آوردن کلام به طوری که بر معانی زیاد مشتمل باشد و

حذف هم در ان نباشد. مانند آیهٔ شریفهٔ ولکم فی‌القصاص حیاة یا اولی‌الالباب (بقره/۱۷۹). یعنی انسان هرگاه بداند که اگر کسی را بکشد، او را می‌کشند، بر قتل کسی اقدام نمی‌کند و این قصاص که موجب اقدام نکردن بر قتل است برای مردم حیات است. یعنی هم زندگی مقتول احتمالی ذخیره می‌شود و هم زندگی قاتل او.

ایجاز حذف، عبارت است از حذف جزئی از اجزای جمله از قبیل حذف مضاف یا موصوف یا صفت و جملهٔ شرط و نظایر اینها. مثلاً در بیت زیر، «مضاف» حذف شده است:

در سینهٔ ما خیال قدت　　طوبی است در آتش جهنم

در اصل «درخت طوبی» بوده که جزء مضاف یعنی «درخت» حذف شده است. در سینما هر دو نوع ایجاز «قصر و حذف» از طریق به‌کارگیری تکنیک‌ها و شگردهای به‌خصوص، صورت می‌گیرد.

با تکامل سینما، روز بروز روشهای فشرده‌گویی بصری، دچار تحول کمی و کیفی شده و می‌شود. زمانی برای نشان دادن مسافرت سوژه از تهران به اصفهان حتماً در سناریو چند صحنه از خروج سوژه از منزل، رسیدن به گاراژ، حرکت اتوبوس در جاده و توقف سوژه در رستوران بین راه و گاراژ اصفهان و آثار باستانی این شهر گنجانده می‌شد. ولی امروزه یک نما از چمدانی که بسته می‌شود و یک نما از داخل اتوبوس و یک نما از یکی از آثار باستانی اصفهان چه از طریق مونتاژ و چه از طریق دیزالو، متضمن مفهوم سفر از تهران به اصفهان است.

کوبریک در یک نما از استخوان پاره‌ای که یکی از اجداد غارنشین بشر به آسمان می‌اندازد به سفینه‌های فضایی پیشرفته می‌رسد و چند هزار سال یا چند میلیون سال را در چند ثانیه جا می‌دهد.

در «کرامر بر علیه کرامر»، قهرمان فیلم در پیاده رو فریاد می‌زند: تاکسی! و بعد یک نمای نزدیک از دستگیرهٔ تاکسی ما را به پیاده شدن قهرمان فیلم از اتومبیل، هدایت می‌کند.

بدیهی است که در سینما، ایجاز را می‌توان به شکل زیر طبقه‌بندی کرد:

الف) ایجاز در نما؛

ب) ایجاز در سکانس؛

ج) ایجاز در کل فیلم.

می‌توان به این نکته اشارهٔ تأکید آمیز داشت که ایجاز لزوماً کاستن از «طول» فیلم

نیست. به عبارت دیگر یک فیلم با زمان سه ساعت ممکن است زبان سینمایی موجزی را به خدمت گرفته باشد و درمقابل یک فیلم کوتاه بیست دقیقه‌ای دچار اطناب و زیاده‌گویی غیربلاغی باشد.

اگر مونتاژ و دیزالو صرفاً در خدمت روایت فیلم نباشد و از مقام دو شگرد اجرایی صرف فاصله بگیرد و به ماهیت بلاغی دست یابد، سخت در راه دستیابی به زبان موجز بصری مؤثر خواهد افتاد.

معیارهایی که منتقدان ادبیات داستانی برای اختصار و فشرده‌گویی وضع کرده‌اند با اندکی انعطاف قابل تطبیق در عرصهٔ سناریونویسی است:

تأکید بر اختصار «بدان معنی نیست که همهٔ داستانهای خوب، مختصر و کوتاه هستند، بل معنی آن این است که هیچ چیز در داستان، زیادی نیست و هر کلمه و هر جزئی از داستان چنان باید انتخاب شود که بیشترین تأثیر را روی خواننده بگذارد. عیناً مثل مواد منفجره است، درست است که میزان تأثیر یک انفجار متناسب است با قدرت مواد منفجره و مقدار آن، ولی تنگی فضایی که مواد را در آن کار گذاشته‌اند نیز اهمیت دارد.

تنها هنگامی نویسنده موفق می‌شود اختصار را رعایت کند که:

الف) در انتخاب کلمات سختیگری کند.

ب) جزئیات و حوادثی را برگزیند که به هدف داستانش بیشترین کمک را می‌کند.

ج) از چیزهایی که تأثیرشان در داستان کمتر است، صرف نظر کند.

د) تا آنجا که ممکن است جزئیاتی را انتخاب کند که چند بُعدی باشند، یعنی درعین‌اینکه در داستان مفهومی ظاهری دارند، همزمان به مقاصد دیگر او نیز کمک کنند.[۷۰]

اگر به زبان تمثیل، ادامهٔ مطلب را خواسته باشیم بیان کنیم، می‌توانیم یک اثر هنری موفق را به آمیزهٔ متعادلی از شکر و آب تشبیه کنیم که در اصطلاح شربت نامیده می‌شود. یک پیمانه شکر اگر در استکان کوچکی که پر از آب است حل شود، شیرینی بیش از حد آن، ذائقه را خواهد آزرد. درست همانند فشردگی بیش از حد کلام یا تصویر که منجر به ایجاز مُخل خواهد شد. همین پیمانه شکر در یک سطل پر از آب «محو» خواهد شد و هیچ «قَسَم و آیه»ای مخاطب را پیرامون «شربت» بودن محلول به دست آمده، مجاب نخواهد کرد. این معنی مصداق «اطناب مُمل» و ای بسا «اطناب مُضِر» و غیربلاغی است، زیاده‌گویی بیش از حد در کلام و تصویر ـ عدم مناسب شکر با آب ـ مایهٔ اولیهٔ ابتذال و

جانِ مطلب ــ شکر خلاقیت ــ را خنثی، بی‌اثر و «محو» خواهد کرد. چه بسیارند شاعرانی که مایه‌های نبوغ و خلاقیت آنها در لابلای دیوانها و دفترهای قطور و در طی زیاده‌گویی‌های بی‌فایده «گم و گور» یا «سر به نیست» شده است.

البته عوامل اقتصادی و فرهنگی نیز به ایجاز یا اطناب دامن می‌زند. امروزه اگر «ایجاز» در سینما به لحاظ اقتصادی، عملی مقرون به‌صرفه تلقی می‌شود، متقابلاً، در ساخت برنامه‌های تلویزیونی ــ که مواجه با پرداخت هزینه و دستمزد به قید دقیقه است ــ عملی است غیراقتصادی یا غیرعقلی! لااقل برای تهیه‌کنندهٔ «بیرونی» چنین است. قید ارزیابی فیلم یا سریال بر مبنای «دقیقه و زمان پخش» در عمل منجر به کمیت‌گرایی و طبعاً قربانی کردن کیفیت و دامن زدن به نوعی «اطناب اقتصادی» می‌شود. و حاصل آن در عرصهٔ تماشای «منتقدانه» و «زیبایی‌شناسیک» رویارویی با «ریتم‌های کند» در داستان و بازی، حرکتهای کاهلانه و تنبل‌وار دوربین، زوم و زوم‌بک‌های بی‌دلیل، تکرار نماها و سکانس‌های بی‌ربط و ناموجّه و نظایر آن است.

به رغم تمام توجیهاتی که در «نظر» و «عمل» برای کشدار بودن تصاویر تلویزیونی و «گشاد» ساختن سریال‌هایی که از این «رسانه» به مخاطبان عرضه می‌شود، از این و آن می‌شنویم یا اینجا و آنجا می‌خوانیم، باید اذعان کرد که عملکرد این رسانه در این باب عملکردی ضدبلاغی و فراهم کنندهٔ زمینه‌های درجازدن ذوق عامهٔ مردم و تباهی قریحهٔ هنری مخاطبان تصویر است و همچنین باعث بالا رفتن آمار «بی‌سوادی» یا «کم سوادی» در میان اکثریتی که علی‌القاعده باید در کنار مطالعهٔ مکتوبات با مطالعهٔ مشهودات نیز خوگر و مأنوس شود.

فشرده‌گویی و ایجاز از طریق رویکرد به کنایه و نماد نیز تحقق‌پذیر است و اصلاً جوهرهٔ هنر، ایجاز و غیرمستقیم‌گویی است. حال اگر «صَرف» در کش‌دادن مطلب و زیاد کردن «آب» باشد، طبعاً مستقیم‌گویی و پوست کندنِ «هلوی تصویر» به قصد بلعِ آسان دیدنیها، به‌تدریج زیر پای کنایه و نماد را جارو خواهد کرد و میدان را از هنرمندانِ واقعی گرفته به دستِ تاجرانِ موعظه‌هایِ مستقیمِ بصری خواهد سپرد.

* * *

یکی‌دیگر از راههای خلاصه کردن و «درز گرفتن» سخن در ادبیات استفاده از قیدهایی نظیر باری، خلاصه، فی‌الجمله و نظایر اینهاست:

باری سخن دراز شد
وین زخم دردناک را
خونابه باز شد (شاملو)

فی الجمله اعتماد مکن بر ثبات دهر کاین کارخانه‌ایست که تغییر می‌کنند
(حافظ)

به نظر می‌رسد که وظیفه قیدهای خلاصه‌کننده در ادبیات، در عرصهٔ سینما بیشتر به دوش دیزالو و مونتاژ، محول شده است. اما شاید با جستجو و تأمل بیشتر، بتوان به قیدهای تصویری تازه‌تری نیز در این مضمار دست یافت. قیدهایی بدیع‌تر از غروب یا طلوع تصویر (فیداوت و فیداین)، روبش و دیگر فصل‌بندی‌های مرسوم.

فصل و وصل

در ساختار یک فیلم روایی، مبحث فصل و وصل، رابطهٔ تنگاتنگی با مقولهٔ ایجاز و خلاصه‌گویی دارد.

وصل در اصل به معنی پیوستن و مقابل آن، فصل یعنی گسستن است. اما در اصطلاحِ علمای معانی، وصل آن است که جمله‌ای را بر جملهٔ دیگر به وسیلهٔ حروف عاطفه، عطف کرده باشیم و ما بین حروف عاطفه مخصوصاً در این مبحث حرف «و» بیش از همه مورد توجه است تا حدی که بعضی اصلاً فصل و وصل را با آوردن و نیاوردن «و» عطف تفسیر کرده‌اند.

به نظر می‌رسد که در سینما به عنوان اصلی‌ترین ادات عطف از مونتاژ ـ برش ـ استفاده می‌کنند. واو عطف جملاتِ سینمایی ــ برش ــ همچون واو عطف در ادبیات ممکن است کاربرد بلاغی پیدا کند. در مباحث قبلی این کتاب به تفصیل دربارهٔ نقش برش در تشبیه صحبت کردیم و در اینجا می‌افزاییم که کاربرد مونتاژ در جهت ایجاد یک شگرد بیانی مثل کاربرد «واو» عطف و دیگر حروف عاطفه در ادبیات است به شرطی که این حروف فقط نقش «وصل» کنندهٔ جملهٔ قبلی به جمله بعدی را نداشته باشند:

دیدم و آن چشم دل سیه که تو داری جانب هیچ آشنا نگاه ندارد!

(حافظ)

نقش «واو» در مصراع اول بیت حافظ فراتر از یک ادات عطف صرف است. حافظ از این گونه «واو»های بلاغی به شیوهٔ دلخواه خود، بسیار استفاده می‌کند در غزلی با مطلع:

گداخت جان که شود کار دل تمام و نشد بسوختیم در این آرزوی خام و نشد

حافظ این «واو عطفِ بلاغی» را در کل غزل به عنوان بخشی از ردیف مرکب، تعبیه کرده است که بحث پیرامون نقش بلاغی و معنی آفرینی آن در این مجال اندک نمی‌گنجد.

اما فصل آن است که دو جمله را از یکدیگر جدا ساخته، مابین آنها حرف عطف نیاورده باشند.

جداسازی دو نما از یکدیگر بدون استفاده از حرف عطفِ سینمایی ـ بُرش ـ بیشتر از طریق دیزالو و شگردهای شبیه دیزالو انجام‌پذیر است. دیزالو علاوه بر پیشبرد خط روایی فیلم و القای مفهوم گذر زمان، مفاهیم بلاغی خاصی ـ همچون مونتاژ ـ ایجاد می‌کند به‌طوری که حتی به «عنوان جوهرهٔ اصلی تدوین فیلم» مورد بحث و بررسی جداگانه قرار می‌گیرد. سینماگرانی چون رنوار، روسلینی، چاپلین، ماکس افولس، هاکس، وودی آلن، و ویم وندرس گهگاه با پرهیز از برش و میل به سمت و سوی دیزالو، راهگشای استفاده از دیزالو بلاغی در ساختار فیلمهای روایی بوده‌اند. کسانی نظیر هیچکاک نیز در آثاری همچون مرد عوضی و روانی نمونه‌هایی به یادماندنی از دیزالو بلاغی را به تاریخ سینما عرضه کرده‌اند:

... گاهی حاصل کار مشترک کارگردان و تدوینگر، فیلمی است که در آن از دیزالو به عنوان جوهره و اساس تدوین فیلم استفاده شده است. مثل همکاری جرج استیونس (کارگردان) و ویلیام هورنیک (تدوینگر) در فیلم «مکانی در آفتاب» (۱۹۵۱). جایگاه این فیلم از نظر اهمیت دیزالو به عنوان اساس تدوین فیلم، هم ردیف جایگاه «تولد یک ملت» است که‌در آن تقطیع و «همشهری کین» (۱۹۴۰) که‌در آن عمق میدان، چنین اهمیتی دارد....

مثلاً در «فیلم مکانی در آفتاب» در دقیقه ۵۳:

... جرج و آنجلا در اتومبیل آنجلا کنار هم هستند و در نمای بسته‌ای از علاقه‌شان به هم و از آینده برای هم می‌گویند. این نما دیزالو می‌شود به نمای بازی از آلیس که وارد کادر می‌شود. به جرج تلفن می‌زند و با او صحبت می‌کند. به علت استفاده از دیزالو، در پیوند دو نما حالتی پدیدار شده است که آلیس وارد دنیای دو نفرهٔ جرج و آنجلا می‌شود و در علاقه و آینده آنها تداخل می‌کند. درواقع به کمک دیزالو، وجود آلیس به عنوان مزاحم زندگی پر شور آنجلا و جرج، نشان داده می‌شود.[۷۱]

وصل در ادبیات قدیم فارسی لزوماً با حرف «و» صورت نمی‌گیرد و گاه از علائم دیگری که در جمله، علائم وصل به حساب می‌آیند مثل: که، تا، هر چند، چونکه، چندانکه و... استفاده می‌شود. مثلاً در ابیات زیر از شاهنامه، حرف «که» نقش وصل‌کننده را به عهده دارد:

چو آگاهی آمد به شاه دلیر — که از بیشه پیروز برگشت شیر
که بیژن شد از بند و زندان رها — زدست بد اندیش نراژدها

برای رعایت وصل دو جمله، نگفته است: «بشد بیژن از بند و زندان رها» و آورده: «که بیژن شد از بند و زندان رها».

در ادبیات قدیم فارسی به ویژه در حکایت‌های روایی، فصل و وصل به گونه‌ای صورت می‌گیرد که مونتاژ (برش) و خاصه، دیزالو در سینما را به یاد می‌آورد. درباب دوم *گلستان* که به احسان و جوانمردی اختصاص دارد، سعدی داستان جوانمردی را نقل می‌کند که ضامن شخص بدهکاری می‌شود و خود شخص از بندرسته را به گریز تشویق می‌کند:

یکی را کرم بود و قوت نبود — کفافش به قدر مروّت نبود...
بَرَش تنگدستی دو حرفی نبشت — که ای خوب فرجامِ نیکو سرشت
یکی دست گیرم به چندی درم — که چندی است تا من به زندان دَرَم!
به چشم اندرش قدر چیزی نبود — ولیکن به دستش پشیزی نبود
به خصمانِ بندی فرستاد مرد — که ای نیک نامان آزاد مرد
بدارید چندی کف از دامنش — وگر می‌گریزد ضَمان بر مَنَش
وزان جا به زندانی آمد که: خیز! — وزاین شهر تا پای داری گریز!
چو گنجشک در باز دید از قفس — قرارش نماند اندر او یک نفس
چو باد صبا زان میان سیر کرد — نه سیری که بادش رسیدی به گرد
گرفتند حالی جوانمرد را — که حاصل کن این سیم یا مرد را
به بیچارگی راه زندان گرفت — که مرغ از قفس رفته نتوان گرفت

تا اینجای حکایت سعدی با استفاده از ادات وصل و با بُرش از طریق جملات تشبیهی و جملات معترضه گذشت زمان و رویداد حوادث را نشان داده است. حال برای بیان این مطلب که «زمانی گذشت و جوانمرد در زندان اسیر بود...» محتاج نوعی دیزالو کلامی است. وی این کار را با فعل «شنیدم!» انجام می‌دهد:

شنیدم که در حبس چندی بماند — نه شکوت نبشت و نه فریاد خواند

«شنیدم» دراینجازمان را خلاصه می‌کند ویکی ازکاربردهای دیزالو، القای گذشت زمان است. در بیت بعدنیز سیاق سخن وآوردن نماهای گوناگون، مفهوم گذشت زمان را تقویت می‌کند:

زمانها نیا سود و شبها نخفت

دیزالو ۱ دیزالو ۲

بر او پارسایی گذر کرد و گفت...

دیزالو ۳

حال که صحبت از تطبیق اصطلاح دیزالو به ادبیات فارسی پیش آمد، بد نیست به طور اجمالی برای برخی دیگر از اصطلاحات سینمایی مثل فلاش‌بک ـ باز گذشت به گذشته ـ فلاش فوروارد ـ رفتن به آینده ـ و اندازه‌های نما مثل لانگ شات، کلوزآپ و حرکت‌های دوربین مثل پن ـ حرکت افقی ـ و تیلت ـ حرکت عمودی ـ و غیره، معادلهایی از ادبیات فارسی ـ قدیم و جدید ـ ارائه کنیم:

الف) فلاش‌بک روایی تغزلی:

مثال از ترجیع‌بند معروف وحشی بافقی:

روزگاری من و دل ساکن کویی بودیم ساکن کوی بت عربده جویی بودیم...
اول آن کس که خریدار شدش من بودم باعث گرمی بازار شدش من بودم...

ب) فلاش‌بکِ عرفانی (مشاهده و مراقبه):

مثال از حافظ:

دوش وقت سحر از غصه نجاتم دادند واندر آن ظلمت شب آب حیاتم دادند

دوش دیدم که ملائک در میخانه زدند گل آدم بسرشتند و به پیمانه زدند

ج) فلاش‌بک سورئالیستی (فلسفی ـ عرفانی):

مثال از مولوی:

ما نبودیم و تقاضامان نبود لطفِ حق ناگفتهٔ ما می‌شنود!

د) فلاش‌بک کابوس‌گونه:

مثال از امیر خسرو:

نمی‌دانم چه محفل بود شب جایی که من بودم سراسر رقص بسمل بود شب جایی که من بودم

ه) فلاش‌بک فلسفی ـ کلامی:

مثال از بیدل:

حاصلم زین مزرع بی‌بر نمی‌دانم چه شد **خاک بودم خون شدم، دیگر نمی‌دانم چه شد...**

مشت خاکی کز تپیدن صد جهان امید داشت — تا درت دل بود، آنسوتر نمی‌دانم چه شد...
عرضِ معراجِ حقیقت از منِ بیدل مخواه — قطره دریا گشت، پیغمبر نمی‌دانم چه شد...

و) فلاش‌فوروارد (ورود در قلمرو آینده)

از فلاش‌فوروارد در سینما بیشتر برای ترسیم تخیلات درونی «شخصیت» استفاده می‌شود. آنکه اسیر است در ذهن نقشهٔ فرار می‌کشد. با ناکامی مواجه می‌شود و دوباره «دوربین» به زمان حال برمی‌گردد. به کرات از این شگرد در اپیزود سوم «دستفروش» استفاده شده است. گاه بخش اعظم یک فیلم یا تمام آن از طریق فلاش‌فوروارد صورت می‌گیرد: «آخرین وسوسهٔ مسیح» و... فلاش‌فوروارد شگردی است برای فرورفتن در یک خواب یا خیال و پایان آن بیداری همزمان بازیگر و تماشاچی است. محکوم به اعدام پیش از آنکه طناب به گردنش بیاویزند فرار می‌کند و خود را به رودخانه می‌اندازد. فرارازطریق شنا کردن عرض رودخانه وماجراهای دیگری که برای «فراری» پیش می‌آید، تمام بدنهٔ فیلم‌راتشکیل می‌دهد. چند لحظه به پایان فیلم مانده «فراری» از «خیال‌فرار» بدر می‌آید و تماشاچی، جنازهٔ آویزان از طنابِ‌او رامی‌بیند!تمام حوادث طولانی‌فیلم،شکل بصریِ‌شدهٔ چندثانیهٔ‌اندیشهٔ فرار اوست.

این‌گونه استفاده از فلاش فوروارد، تقریباً فیلم را «یک بار مصرف» می‌کند. تماشای دوبارهٔ فیلمی که «کلک» آن برملا شده است به «صبر ایوب» یا «هدفی تکنیکی» یا آمیزه‌ای از هر دو، نیاز دارد. می‌توان گفت فلاش فوروارد در سینما نوعی خواب دیدن در بیداری است و پایان فیلمهای متکی بر آن بی‌شباهت به فیلمهایی که همهٔ ماجرای آن در «خواب قهرمان» رقم خورده، نیست.

در ادبیات معاصر جهان اکثر آثار علمی ـ تخیلی یکپارچه به شیوهٔ فلاش‌فوروارد نوشته شده است. رمانهای آینده‌گرا که فرض را بر حوادثی قرار می‌دهند که در آینده قرار است اتفاق بیفتد، همه زادهٔ این نوع نگرش به داستان هستند.

بیشتر نویسندگان و شاعران آرمانگرا برای ترسیم آرمان شهر خود به این شیوه از روایت که در آن افعالِ مستقبل، نقش کلیدی دارند، متوسل می‌شوند. شعر معروف «و پیامی در راه» از سهراب سپهری یکپارچه به شیوهٔ فلاش فوروارد سروده شده و از این رو فضایی مه‌آلود و ماورایی و نماهای «کلیپ» گونهٔ بسیار دارد:

روزی
خواهم آمد، و پیامی خواهم آورد

در رگ‌ها نور خواهم ریخت
و صدا خواهم در داد: ای سبدهاتان پر خواب! سیب
آوردم، سیب سرخ خورشید

خواهم آمد، گل یاسی به گدا خواهم داد.
زن زیبای جذامی را، گوشواری دیگر خواهم بخشید.
کور را خواهم گفت: چه تماشا دارد باغ!
دوره‌گردی خواهم شد، کوچه‌ها را خواهم گشت، جار
خواهم زد: آی شبنم، شبنم، شبنم.
رهگذاری خواهد گفت: راستی را شب تاریکی است
کهکشانی خواهم دادش
روی پل دخترکی بی‌پاست، دبّ اکبر را برگردن او
خواهم آویخت
هرچه دشنام، از لب‌ها خواهم بر چید
هرچه دیوار، از جا خواهم بر کند...
خواهم آمد سر هر دیواری، میخکی خواهم کاشت...
پای هر پنجره‌ای، شعری خواهم خواند
هر کلاغی را، کاجی خواهم داد
مار را خواهم گفت: چه شکوهی دارد غوک!
آشتی خواهم داد
آشنا خواهم کرد
راه خواهم رفت
نور خواهم خورد
دوست خواهم داشت[۷۲]

معمولاً فلاش‌بک و فلاش‌فوروارد با حرکت دوربین به طرف صورت بازیگر، تار شدن یا تموج تصویر و گاه با برش ـ مخصوصاً در فلاش‌فوروارد ـ انجام‌پذیر است. در ادبیات و نمونهٔ آن، شعر سپهری آنچه رفتن به آینده را تضمین می‌کند و تکرار آن بر فلاش‌فوروارد بودنِ نگاه، تأکید دارد، فعل «خواهم» است که بارزترین علامت زمان آینده در دستورزبان فارسی است.

ز) حرکت تیلت

از پایین به بالا نگاه کردن یا از بالا به پایین نگریستن دوربین ـ که تقلیدی از حرکت سر انسان است ـ در اصطلاح سینما، حرکت تیلت نامیده می‌شود. شاعران و نویسندگان فارسی زبان گاه در توصیف صحنه‌های روایت خود، به‌گونه‌ای عمل می‌کنند که این حرکت در ذهن و ضمیر خواننده، ناخودآگاه صورت می‌گیرد. در غالب موارد این حرکتهای مخفی حامل معانی بلاغی و بدیعی همچون مبالغه و کنایه از امور گوناگون است.

در *شاهنامه* در صحنهٔ دیدار رودابه و زال، رودابه گیسوی خود را از بالای قصر رها می‌کند و از زال می‌خواهد که گیسوی او را چون کمندی به‌کارگیرد و بر بام قصر برآید. این صحنه باعث یک حرکت تیلت از گیسوان بلند رودابه تا جایی که زال ایستاده ــ در پایین قصر ــ در ذهن خواننده می‌شود. آنجا که رودابه با زبانی سازگار با موقعیت تغزلی قصه می‌گوید:

بدان پرورانیدم این تار را که تا دستگیری کند یار را!

در *مناقب العارفین*، افلاکی حکایت شاعری قانعی نام را نقل می‌کند که در محضر مولانا دم از نامسلمانی سنایی می‌زند:

... قانعی گفت که بنده سنایی را هرگز دوست نمی‌دارم، از آنک مسلمان نبود.

فرمود (مولانا)، که چه معنی که مسلمان نبود؟

گفت: از برای آنک آیات قرآن مجید را در اشعارِ خود تضمن کرده است و قوافی ساخته!

حضرت مولانا به حدّت تمام، قانعی را در هم شکسته فرمود که: خمش کن! چه جای مسلمانی که اگر مسلمانی عظمت او را دیدی کلاه از سرش بیفتادی!

نگاه کردن به قله‌ای سخت عظیم، کلاه را از سر نگاه‌کننده می‌اندازد! اقتضای این نگاه معنوی، گونه‌ای حرکت تیلت است که گاه در فیلمهای کمدی به‌کارگرفته می‌شود. این حرکت تیلت ذهنی، متضمن نوعی مبالغه و تأکید بر عظمت منظره‌ای است که در مقابل چشم قرار گرفته است.

ح) حرکت پن (حرکت افقی).

این حرکت دوربین نیز از حرکت سر انسان بر محور گردن، تقلید شده است. در ادبیات به ویژه در شعر به توصیفهایی برمی‌خوریم که به تصویر کشیدن آنها حرکت پن را

ایجاب می‌کند. به رباعی معروف خیام توجه کنید:

در کـارگه گـوزه‌گـری رفـتم دوش دیدم دو هزار کوزه گویا و خموش

نگاه به صف کوزه‌های ردیف شده از پی هم، با حرکت پن دوربین فیلمبرداری با سر انسان و چشمهای او، صورت می‌گیرد.

اتفاقاً بیت دوم این رباعی نیز اندازهٔ نماها و نوعی مونتاژ یا دیزالو را به یاد می‌آورد:

هر یک به زبان حال با من گفتند [چند نمای نزدیک یا متوسط از چند کوزه]

کو کوزه‌گر و کوزه خر و کوزه فروش! [سه نمای متوالی از کوزه‌گر، کـوزه خـر و کـوزه فروش]

ط) تلفیق نمای دور و نماهای نزدیک

مولوی هم در *غزلیات شمس* و هم در *مثنوی معنوی*، همچون یک کارگردان و درعین حال تدوینگری ماهر پشت «میز موویلای ذهن خلاقِ» خود نشسته و نـماهای بـه یـاد ماندنی از صحنه‌های دست افشانی و سماع اهل تصوف را عاشقانه تـدوین یـا مـونتاژ می‌کند:

الف) نمای نزدیک از دستی که جام باده را بر گرفته است.

ب) نمای نزدیک از دست دیگر که در گیسوان یار، گره‌خورده است.

ج) عقب کشیدن دوربین ونشان دادن نمای متوسط یا دور از چرخ و دست افشانی صوفیانهٔ مولانا در وسط صحنه:

یک دست جام باده و یک دست زلف یار رقـصی چـنین مـیانه مـیدانـم آرزوست!

* * *

شاید اگر سینما اختراع نشده بود مـا هـمچنان در عـرصهٔ رمـان شـاهد تـوصیفهای طولانی و «بی‌توجه» به عمر کوتاه و وقت اندک انسان بودیم. در **زنبق دره**، بالزاک تقریباً یک فصل کامل را به پیاده شدن زنی اشرافی از کالسکه اختصاص می‌دهد. در ***خوشه‌های خشم***، توصیف لاک‌پشتی وارونه شده در کنار جاده چند صفحه از رمان را اشغال کرده است.

امروزه تقریباً شگردهای سینمایی در نگارش **رمانهای مارکز** و **اقمار او** که **اصحاب** رئالیسم جادویی در سرتاسر دنیا هستند، به شکل **یک ویژگی سبکی** در حال جاافتادن و

پذیرفته شدن است. سر بریده‌ای که سوار بر محمل «سورئالیسم» در چند خیابان و کوچه و پس کوچه می‌غلتد و همچنان پیش می‌رود... جریان خونی که از زیر درخانه‌ای پا در خیابان می‌گذارد و همهٔ شهر را طی می‌کند... رفت و آمدهای عجیب و غریب به گذشته و حال و آینده و توصیف برخی از جزئیات «بی‌اهمیت» آنهم با اصرار و لجاج فراوان و... همه و همه علائمی انکارناپذیر از رسوخ «نگاه سینمایی» در جهان پر رمز و راز قصه‌گویی و رمان‌نویسی معاصراند.

اصلاً به نظر می‌رسد که در جهان غرب برخی از رمان نویسان هنگام نگارش اثر خود نیم‌نگاهی هم به «سناریو» شدن و مقابل دوربین قرار گرفتن آن در آینده دارند.

آیرالوین، نویسندهٔ یهودی اهل آمریکا، در سال ۱۹۶۹ با چاپ رمان ***بچهٔ رُزماری*** به شهرت رسید. ظاهر این رمان، جهان هول و وحشت و باطن آن فلسفهٔ شرّ است. در این داستان، زنی به اسم رُزماری در سال ۱۹۶۶ از شیطان، صاحب پسری می‌شود. تقدیر این پسر این است تا پیامبر شر و خباثت در عالم باشد. این ابلیس زاده شهر خود، نیویورک، را نقطهٔ مقابلی برای بیت‌اللحم قرار می‌دهد و بر حسب تصادف یا از روی عمد، با مجوسانی که تولد مسیح را پیشگویی کرده‌اند ـ به همدستی گروهی از جادوگران و شرطلبان ـ به مقابله بر می‌خیزد. رهبر این گروه جادو پیشه، پزشک قابله‌ای یهودی است که مراقبت از فرزند شیطان را از دوران جنینی تا پس از تولد بر عهده دارد و بدین‌گونه ـ با توجه به آنچه نویسندهٔ رمان رقم زده است ـ اگر یهودیان زمینهٔ دستگیری و قتل مسیح را فراهم کردند، در روزگار ما نیز یهودیان، ضد مسیح را به دنیا می‌آورند.

این رمان، به موفقیت بزرگی دست یافت و کارگردان معروف، رومن پولانسکی، نیز براساس آن فیلمی ساخت و دیری نگذشت که تلخی این کار شیطانی را چشید و آن زمانی بود که همسرش، شارون تیت، به دست جماعت هیپی که خود را به شیطان نسبت می‌داند، به طرز فجیعی به قتل رسید.

آیرالوین در رمان بعدی خود با نام ***این روز بزرگ*** دیدگاه خود را از آینده در قالب قصه‌ای که برخی آن را قصهٔ آینده‌نما (Futuristic) و برخی اتوپیایی (Utopian) می‌نامند، عرضه کرد. در این نوع داستان، نویسنده حوادث داستان خود را در زمان آینده قرار می‌دهد و قصد او از این کار یا تصویر جامعهٔ بشری در عرصهٔ حاضر است یا برحذر داشتن انسانها از وضعیتی که ممکن است جامعهٔ بشری در آینده بدان دچار شود. توصیف «سینمایی» در فصلی از این رمان که در آن قهرمان رمان، چیپ، با رهبر جامعهٔ واحد جهانی، ویی، بر سر میز غذا گفت و گو می‌کند، به بارزترین شکل دیده می‌شود.

ویی با صورتی چینی و بدنی عاریه‌ای اکنون دویست و هفت سال دارد. هر دو مشغول خوردن غذا هستند، و البته نه غذایی مصنوعی که مردمان عادی از آنها می‌خورند بلکه:

بر سر میز، ظرفِ سوپی قهوه‌ای رنگ قرار داشت حاوی پاره‌های گوشت شناور و کمی ادویه و پیازهای سرخ شدهٔ کوچک و نوعی سبزی که چیپ در جزیره ندیده بود ــ ویی به آن می‌گفت کدو ــ شراب صاف و سرخی هم بود که طعم آن از مایع زردرنگی که شب پیش نوشیده بود بهتر نبود. هر دو با کارد و چنگالی از جنس طلا در بشقابهای لبه پهن و باز از جنس طلا غذا می‌خوردند.

ویی ــ که لباس حریر خاکستری به تن داشت ــ به‌سرعت می‌خورد، گوشت را می‌برید و با چنگال به طرف دهان که دورادورش را چین و چروک پوشانده بود می‌برد، اندکی آن را می‌جوید و بعد غذا را می‌بلعید و هرازگاهی دست از خوردن می‌کشید و کمی از شراب قرمز رنگ می‌نوشید و بعد دور دهانش را با دستمالی زردرنگ خشک می‌کرد. ویی گفت:

این چیزها از قدیم وجود داشته و به‌هرحال نیازی به از بین بردن آنها نیست!

اتاق بزرگی بود و به شیوهٔ قبل از «وحدت» تزئین شده، با رنگهای سفید، طلایی، پرتقالی و زرد و در دو طرف اتاق دو نفر خدمتکار در کنار میز غذا ایستاده بودند.

ویی گفت: شاید در نگاه اول اشتباه به نظر برسد اما تصمیم‌هایی نهایی را باید کسانی بگیرند که تحت «درمان» نیستند. همان کسانی که نمی‌توانند با جیرهٔ غذاهای مصنوعی و تلویزیون رنگی زندگی کنند.

درحالی‌که لبخند می‌زد این حرف را بر زبان آورد و سپس تکه‌ای گوشت در دهان گذاشت.

چیپ پرسید:

چرا خانوادهٔ خودش تصمیم‌ها را نمی‌گیرد؟

ویی تکهٔ گوشت را جوید و بعد آن را فرو داد و گفت:

چون توانایی این کار را ندارد یا به عبارت صحیح‌تر توانایی اتخاذ تصمیمهای عاقلانه را ندارد. چون آدمهایی که تحت «درمان» منظم قرار ندارند، همان‌گونه که در جزیره‌ای که به آنجا گریخته بودی، دیدی، آدمهایی پست، احمق و دشمن‌خو خواهند بود که محرک آنها بیشتر از هر چیز خودخواهی است و بس، خودخواهی و ترس.

بعد تکه‌ای پیاز به دهان برد.

اما الان به وحدت رسیده‌اند.

درست، اما بعد از مبارزه‌ای تلخ و طاقت‌فرسا، چقدر این وحدت ضعیف و شکستنی بود تا اینکه ما با «درمان» آن را مستحکم کردیم... عزیز من... باید به خانواده کمک کرد تا به کمال انسانی برسد. الان با «درمان» و بعد با هندسهٔ وراثتی و تا آن موقع باید به جای آنها تصمیم گرفت. کسانی که نیرو و هوش این کار را دارند همانها نیز بار این وظیفه بر گردنشان است و شانه خالی کردن از زیر این بار وظیفه، فقط خیانت به نوع بشر است و بس.

تکه‌ای گوشت در دهان گذاشت و با دست به خدمتکاران اشاره کرد.

چیپ گفت:

و بخشی از این وظیفه... کشتن افراد در ۶۲ سالگی است؟

ویی لبخند زد و گفت:

آه... همیشه این سؤالی اساسی است.

دو خدمتکار نزدیک آمدند. یکی با بطری شراب و دومی با بشقابی طلا و در کنار ویی ایستادند که با چنگال تکهٔ بزرگی از گوشت را برداشته و به طرف دهان می‌برد و قطرات سوپ از تکه گوشت می‌چکید...

شیوهٔ روایت در این رمان به شیوهٔ دیگر نویسندگان معاصر غرب شبیه به فیلمبرداری در عرصهٔ سینماست. نویسنده هیچ توضیحی از خود اضافه نمی‌کند. حتی از فحوای کلام او هم نمی‌توان فهمید که از رخدادهای داستان، راضی است یا خشمگین، اما آشکارا پی‌می‌بریم که با رهبری بزرگ مواجه هستیم که برای زندگی خود، جسم یک قهرمان ورزشکار را تصاحب کرده تا بتواند یک وعده غذایی راکه پیاز آن برای سیرکردن یک نسل کافی است تناول کند. رهبری که عمر چند صد ساله دارد و برای خود در سیاست و حکومت و اخلاق، صاحب فلسفه‌ای کامل است.

همهٔ این امور در خلال وصفِ صحنهٔ غذا خوردن که بیش از دو صفحه از کتاب را اشغال نکرده، روشن می‌شود. یک «نما» اینجا و یک «نما» آنجا. و بدین‌ترتیب سیر داستان از زبانِ راوی بی‌طرف و با تأثیری نافذ به خواننده عرضه می‌شود.[۷۳]

سینما و صناعات بدیع

صناعات بدیع نیز همچون شگردهای معانی و بیان در جهت فاصله گرفتن از «واقعیت» خشک و بی‌طراوت و رفتن به سمت «غیر واقعیت» دلنشین و شورانگیز، به کارگرفته می‌شود. اگر اساس شعر ـ به عنوان نابترین نمود جلوه‌های ادب ـ بر غیر واقعیت یا «دروغ» است و از قدیم الایام بهترین اشعار «دروغترین» آنها بوده است، سینما نیز بر مبنای یک «توهم» تولد یافته است: توهمِ حرکت!

«صورت»های بی‌جان هنگامی که در ثانیه بیست و چهار بار تکرار می‌شوند، این «توهم» به واقع‌نمای‌ترین حالت خویش دست می‌یابد.

در پیشینهٔ ادبیات فارسی جستجو کردن و به تظاهرات میل ذاتی بشر به «دیدن» صورت‌های جاندار دست یافتن کار دشواری نیست. صورت خوانی شاید در این مضمار بر فانوس خیال نیز پیشی داشته باشد: گونه‌ای «اسلاید» بی‌حرکت توأم با روایت یا «نریشن» یک راوی حاضر و ناظر. در **فرهنگ معین** ذیل عنوان صورت‌خوان، می‌خوانیم: آنکه در بازار نشیند و صورتهای فرشتگان و بنی‌آدم و معاملهٔ ایشان را در روز قیامت با هم از عذاب و ثواب به مردم باز گوید و از هر یک چیزی ستاند.

و همچنین:... درویشی که پرده‌ای مصور را به دیوار آویزد و صورتها را یک به یک برای مردم وصف کند.

پدیدهٔ صورت خوانی در دورهٔ صفویه ـ همزمان با دیگر پدیده‌های کم و بیش زاییده از صنعت ـ رونق و رواجِ بیشتری می‌گیرد و در شعر شاعران سبکِ هندی، دستمایهٔ مضمون‌سازی و خیال‌بندی واقع می‌گردد:

صورت خوانا! خلق، پریشانِ تواند — گریان زبرای لعل خِندانِ تواند

صورتهایی که پیش خود می‌بینی — صاحب نظرانند که حیران تواند

در شعر شاعران همین دوره، فانوس خیال که شکل جنینی سینمای امروزی است با عناوین گوناگون، سوسو می‌زند.

در *فرهنگ اشعار صائب* دربارهٔ فانوس خیال، آمده است:

... فانوسی باشد که صورتها و پیکرها در آن تعبیه کنند و گاهی منقوش سازند و آن فانوس بگردد و گاهی آن صورتها به زورِ دود فتیله بگردند و فانوس بجا مانَد. مثل خیمه شب بازی و آن را فانوس‌گردان هم گویند:

شمع فانوسِ خیالِ آسمان، پیداست کیست　　شعلهٔ جوالهٔ این دودمان پیداست کیست!

گرچه فانوسِ خیالیم این‌زمان صائب زفکر　　چشم تا برهم زنی خوابِ فراموشیم ما!

سیر افلاک دلیل است به آن عالمِ نور　　شمع باشد سببِ گردشِ فانوسِ خیال!

جالب اینکه شاعران این دوره کاملاً براساسِ «غلط‌اندازی» و توهمِ حرکت در این پدیدهٔ «شگفت» و «خیال حرکت»ی که برخاسته از «مکرر شدن صورت» است، اشراف و آگاهی دقیق دارند. هم ازاین‌رو این پدیده را با نام علمی‌ترِ «فانوس مکرر» نیز یاد کرده‌اند:

در غلط افکنده فانوسِ مکرر خلق را　　ورنه افتاده است یکتا قامت رعنای شمع!

تلاش امروزی برخی سینماگران برای شاعرانه کردن سینما مسبوق به تلاش شاعران تصویرگرا ــ از دیرباز ــ به قصد «سینما»یی کردنِ شعر است. به‌کاربردن کلماتی که تداعی‌گر شکل خاصی نیز باشند از نخستین جوانه‌های این تلاش است که در شعر شاعران عارف که میل خاصی به نمادگرایی دارند، جلوه می‌کند. سنایی، حرف (لا) را که به نهنگ شباهت دارد به کارمی‌گیرد تا روح توحید را مجسم کند:

شهادت گفتن آن باشد که هم زاول بیاشامی　　همه دریای هستی را به آن حرف نهنگ آسا!

آنچه در قرن بیستم به شعر بصری یا کانکریت شهرت یافته است در ادبیات فارسی بی‌سابقه نیست. ادعای شعر کانکریت، هرچه نزدیکتر کردن کلمه به تصویر است. در کتابهای نقد ادبی که امروزه در غرب به چاپ می‌رسد شاهد «شعر»هایی از این دست هستیم:

Two Words!

که ترجمهٔ آن نیز همچنان در زبان فارسی «شعر کانکریت» باقی می‌ماند:[۷۴]

دو کلمه!

مفهوم عبارت، منطبق است با آنچه دیده می‌شود: «دو کلمه» با دو «کلمه» ثبت شده است:

Two + Words

دو + کلمه

از رهگذر استفاده از صناعت بدیعی ایهام، شاعران فارسی زبان از قدیم‌الایام طلایه‌داران شعر بصری یا کانکریت بوده‌اند:

دهان تومیم است و ابرو چو نون خدا آفرید این دو از بهر من!

اما واقعیت این است که جنبهٔ شاعرانهٔ سینما و جنبهٔ سینمایی بودن شعر، عمیق‌تر از تفنّن‌هایی نظیر «شعر کانکریت» است. اورسن ولز دربارهٔ رسانهٔ سینما می‌گوید: ... به نظر من سینما رسانه‌ای شاعرانه است. من باور ندارم که سینما با نقاشی یا باله رقابت می‌کند. جنبهٔ شاعرانهٔ سینما کلیدی برای گشودنِ اسرارِ شعر است. هیچ فیلمی ــ هرقدر زیبا، تکان دهنده، وحشتناک، صمیمی ــ نیست که توجیه‌گر خود باشد... هیچ فیلمی معنایی ندارد مگر آنکه به شعری مجالِ بروز دهد.[۷۵]

اگر سینما مأموریت گشودن اسرار شعر را داشته باشد، به نظر ما شعر نیز با تمام ویژگیهای صوری و باطنی خود می‌تواند در جهت گشودن اسرار سینما به‌کارگرفته شود.

پیش از این در فصلهایی از این کتاب به برخی از صناعات بدیع همچون ایهام و تجلی آن در ادبیات و سینما اشاره‌هایی کردیم. اینک به اجمال به چند صناعت دیگر در این مضمار نیز اشاره می‌کنیم.

تضاد یا مطابقه

این صناعت را طباق نیز می‌گویند و چنان است که ما بین دو شیء متضاد را در یک کلام جمع نمایند.

تضاد بر چند قسم است:

الف ـ آنکه از دو لفظ که از یک نوع کلمه باشند به‌وجودآید. مثلاً هر دو کلمهٔ اسم باشند. مثل: وَ تَحْسَبُهمْ أیقاظاً و هُمْ رُقود.

دو کلمهٔ ایقاظ (بیداران) و رقود (خفتگان) هر دو اسم است و مقابل یکدیگر.

گرچه پیرم تو شبی تنگ در آغوشم گیر　　تا سحرگه زکنار تو جوان، برخیزم

دو کلمهٔ پیر و جوان هر دو اسم است و مقابل با هم.

ب ـ تضادی که از دو فعل به وجود می‌آید. مثل:

یُحیی و یُمیت: زنده می‌گرداند ≠ می‌میراند.

می‌روی و گریه می‌آید مرا　　اندکی بنشین که باران بگذرد

که ما بین دو فعل رفتن و آمدن، تضاد یا طباق برقرار است.

یکی از انواع تضاد که در آن خصوصاً به رنگ توجه شده، تذبیح است که در لغت به معنی تزئین است و در اصطلاح چنان است که در مقام مرثیه یا مدح، رنگهای مختلفی را ذکر نمایند از روی کنایه یا توریه. درواقع این نوع از تضاد خویشی آشکاری با رمزگرایی دارد:

تَرَدیٰ ثیابَ المَوت حَمراً فَما اَتیٰ　　لَهَا اَللَّیْلُ اِلاّ و هیَ مِن سُنْدسٍ خَضرِ

... لباس مرگ را سرخ به بر کرد و هنوز شب نشده بود که لباس از سُندسِ سبز شد. در کلمات سرخ و سبز، تضاد و تقابل به طور تذبیح است. یعنی اولی (سرخ) کنایه از به قتل رسیدن و دومی (سبز) کنایه از ورود به بهشت است.

شاعران صنعت‌گر یا به قصد قدرت نمایی یا به منظور تعلیم کوشیده‌اند در یک بیت، بیشترین کلمات متضاد را بگنجانند:

بزم و رزمش وَرد و خار و عفو و خشمش نور و نار

امن و بیمش تخت و دار و مهر و کینش فخر و عار...

در سینما این مبحث را بیشتر تحت عنوان هارمونی و کنتراست، طرح و بررسی می‌کنند و به تضاد در رنگ، فرم، صدا، نور، حس، حجم و... جداگانه می‌پردازند.

در مقولهٔ تضاد در سینما نیز می‌توان این صناعت را در سه واحد: نما ـ سکانس و کل فیلم بررسی کرد.

در سینمای ایران، داریوش مهرجویی علاقهٔ خاصی به ایجاد تضاد یا کنتراستِ کلی از طریق به تصویر کشیدن موقعیت‌های ناهمخوان دارد. پری از یک بحث فلسفی ـ ادبی در کلاس، یکباره وارد زندگی روزمره و خیابان‌های شلوغ و موقعیت بنّایی ساختمان و مته و آب گل‌آلود در شیرخانه می‌شود. در اصفهان دورانداز طبیعت بکر را جنازهٔ ازهم‌پاشیدهٔ «ماشین»، مخدوش کرده است. در «هامون» نیز این تضاد میان معنویات عرفان گرایانه و زمختی زندگی روزمره به وضوح دیده می‌شود.

فرانچسکو رُزی در «سه برادر» با قراردادن دختربچه در کنار پدربزرگ در طول فیلم، به گونه‌ای تضاد بلاغی در راستای تأکید بر مفاهیمی چون مرگ و زندگی دست یافته است.

جاناتان دمی در فیلم «سکوت بره‌ها» هم به تضاد در «نما» علاقه نشان می‌دهد و هم به تضاد در منش و سلوک شخصیت‌ها. زن پلیس به تنهایی و با لباس آبی سوار آسانسوری می‌شود که همهٔ مردان با لباس قرمز بر آن سوارند. قراردادن زن تنها در کنار مردان پلیس در این فیلم، زمینهٔ نوعی بیان تصویری از طریق کنتراست را فراهم آورده است. هنگام بیرون آمدن از آسانسور، هیچکس جز زن پلیس در آسانسور دیده نمی‌شود. کنایه‌ای از «شجاعت زن» و بی‌نیازی نسبی او از مردان. در ضمن رنگ لباس زن (آبی) و رنگ لباس مردان (قرمز) علاوه بر تأکید بر جنسیت آنها از جهان عواطف پنهان نیز، گزارشی بصری ارائه می‌کند. در همین فیلم، زن پلیس، منشی مردانه دارد و مرد جنایتکاری که با پوست قربانیان خود پروانه و پیراهن می‌دوزد مَنِشی زنانه از خود بروز می‌دهد.

برایان دی پالما در «مأموریت غیرممکن» با فروکردن خنجر بر روی میز کامپیوتر در یک نما، از تضاد میان کهنگی سلاح خنجر و مدرن بودن کامپیوتر به تأکیدی سینمایی بر مفهوم تکاملِ آلت‌قتاله در نزد بشر، دست می‌یابد.

جناس

سخن آن دوست بذله‌گو را به یاد داریم که گفت: فلانی فیلمسوز است نه فیلمساز! تضاد ظریفی که در این کلام نهفته است پیوندی تنگاتنگ با صنعت جناس دارد. جناس مابین فیلمسازی و فیلمسوزی.

جناس یا تجنیس در لغت به معنی گوناگون کردن است و در اصطلاح بدیع، عبارت است از استعمال الفاظ متشابه و کلمات متجانس. به عبارت دیگر، شاعر یا نویسنده ترکیبی به‌وجودمی‌آورد از دو لفظ یا بیشتر که در تلفظ یا کتابت از جنس یکدیگر باشند. برای عامهٔ مردم شناخته‌شده‌ترین نوع جناس، جناس تام است که در آن دو کلمه هم از حیث تلفظ و هم از حیث کتابت عیناً شبیه به هم هستند اما در معنی با هم تفاوت دارند:

بهرام که گور می‌گرفتی همه عمر　　دیدی که چگونه گور بهرام گرفت

در سینما این نوع جناس کمتر به‌کارگرفته می‌شود. دو نما که عیناً شبیه به هم هستند فی‌الواقع غیرممکن است که معانی متفاوتی ــ مستقل از دیگر عوامل مثل نور و موسیقی و غیره ــ داشته باشند. ازاین‌رو برای ساختن جناس تصویری معمولاً به سمت تغییر کادر، تغییر اندازهٔ نما، کم و زیاد کردن شدت نور و زیر و بم کردن موسیقی و دیگر امکانات موجود می‌روند. ظرافت جناس‌های ادبی به نظر می‌رسد که، در عالم سینما قابل بازسازی باشد.

هر آن کس که او را سعادت بود　　یقین دان که او را سه عادت بود
وفا و جوانمردی و راستی　　سه عادت که عین سعادت بود

اما نوعی جناس که بیشتر زاییدهٔ تداعی معانی از طریق شباهت در وزن و قافیه و عوامل مشابهی از این دست است، با مکانیسمی همسان در سینما به‌کارگرفته می‌شود. مولانا از کلمه آخر به کلمهٔ آخور می‌رسد و انسان آخربین را در مقابل انسان آخوربین

قرار می‌دهد. یا از نحو به محو می‌رسد. یا به تبعیت از سنایی، از گِل، نقبی پرمعنی به سوی دل می‌زند:

گِل مخر گِل را مخور گل را مجو　　زانگه گل خوارست دائم زردرو
دل بخر تا دائماً باشی جوان　　از تجلی چهره‌ات چون ارغوان

در میان نویسندگان معاصر، مرحومان دکتر علی شریعتی و جلال آل احمد، علاقهٔ خاصی به مضمون‌سازی از طریق تجنیس داشتند. آل احمد از کسانی که در کوران فرصت‌طلبی‌ها به آلاف والوفی می‌رسند به عنوان کسانی یاد می‌کند که به آلاف و علوفه‌ای دست یافته‌اند.این تداعی، بر اثر هموزنی، داشتن حروف مشترک و یا شروع با یک حرف یا همقافیه بودن و نظایر آن صورت می‌گیرد.

در سینمااگر واحد فیلم را تصویر واحد بگیریم هر تصویری تصاویر دیگری را تداعی و مجسم می‌کند.این تداعی تصویری ممکن است بر اثر هم شکلی، همرنگی، همصدایی و... تحقق یابد.جناس بدین معنی درسینما هم‌کاربردبلاغی دارد وهم درخدمت روایت فیلم و پیوند بخشهای مختلف‌داستان قرارمی‌گیرد. در زیر به چند نمونه از تصاویر تجنیسی اشاره می‌کنیم:

نمای ۱	←	نمای ۲
گلابی روی درخت	←	ناقوس کلیسا
فرمان اتومبیل	←	گردونهٔ چرخ فلک
حرکت برف‌پاک‌کن‌های اتومبیل	←	حرکت به‌چپ‌وراست کودکانی که درکنارهم‌نشسته‌اند
فوارهٔ وال	←	دودکش کارخانه
دامن آبی رنگ	←	زمینهٔ آسمان
شعلهٔ سیگار در شب	←	سوسوی ستارگان
چشم سیاه	←	آسمان تاریک
جای زخم گلوله	←	گل سرخ
سر طاس	←	بیابانِ برهوت
دو دست برآمده به دعا	←	دو گلدستهٔ مسجد

در فیلم «دلشدگان» اثر علی حاتمی، دیزالو از لوکیشنِ مُدور به صفحهٔ در حال گردش بر روی گرامافون، گونه‌ای «وصلِ بلاغی» و نمونه‌ای از جناسِ بصری است.

مشاکله

چنان است که چیزی را به لفظ غیری ذکر کنند به علت قرارگرفتن آن چیز در مجاورت آن غیر.

مانند اینکه به شخصی که با پیراهنی پاره از راه رسیده است بگوییم: برایت چه بپزیم؟ و او جواب دهد: اول پیراهنی بپزید!

استعمال فعلِ پختن برای پیراهن، به منظور تأکید بیشتر است بر نیاز او به تن پوش.

و از این قبیل است آیه: وَ جَزاءُ سَيِّئَةٍ سَيِّئَةٌ مِثْلُها

که «سیئة» اطلاق شده است بر جزای سیئة که محض عدل است به مشاکلهٔ سیئه در جزء اول آیه. والاّ جزای باری‌تعالی در قبالِ عملِ بنده، سیئه نخواهد بود. و در این بیت از صائب:

لبِ سؤال، سزاوار بخیه بیشتر است عبث به خرقهٔ خود بخیه می‌زند درویش!

که خموشی را به «بخیهٔ لب» تعبیر کرده و مقصود، تأکید بر اهمیت خاموشی و لب به سؤال و تقاضا نگشودن است.

عبارات زیر نیز به نوعی با مشاکله و گونه‌ای از قلب مطلب، که در اینجا مورد نظر ما نیست، پیوند دارد:

من وقت را تلف کردم و اینک وقت، مرا تلف می‌کند! (شکسپیر)

من غم نمی‌خورم، غم می‌خورد مرا! (خانم گلرخسار)

یا... اگر کبریت را از دست بچه‌ها نگیریم، کبریت بچه‌ها را از دست ما می‌گیرد!

هنرمند، فیلم می‌سازد یا فیلم هنرمند را؟

در سینمای طنز و در ارائهٔ صحنه‌های طنزآمیز به نظر می‌رسد که این صنعت کاربرد پیدا می‌کند. آیا وقتی در فیلم ـ جویندگان طلا ـ گرسنه، بند پوتین را رشتهٔ ماکارونی می‌بیند و میخ کفش را استخوانهای جوجه‌کباب و چرم را گوشت گونه‌ای از مشاکلهٔ تصویری در کار نیست؟

و آیا وقتی گیوتین که معمولاً برای اعدام انسان‌ها به کار می‌رود، سناریوها (حکایت‌ها) را اعدام می‌کند ـ ناصرالدین‌شاه آکتور سینما ـ این نوعی طنز مبتنی بر مشاکله نیست؟ به‌هرحال چنین به نظر می‌رسد که مشاکلهٔ تصویری بیشتر در فیلمهای کمدی و طنزآلود و به ویژه در عالمِ سینمای انیمیشن ـ نقاشی متحرک ـ قابلیت نمایش پیدا می‌کند.

براعت استهلال

... براعت، در لغت، از اقران دَرْ گذشتن باشد به فضل و فصاحت و جز آن. و استهلال، دیدن ماهِ نو و هویدا شدن آن باشد و این صنعت در اصطلاح علم بدیع عبارت است از مناسبت ابتدای سخن با مقصود.

یعنی متکلم در مبدأ کلام، به لفظی چند متلفّظ گردد که مستمع را به‌واسطهٔ شنیدن آن الفاظ، فی‌الحال، ذهن منتقل شود بدان که غرضِ گوینده چیست و در چه معنی سخن خواهد گفت، چنانکه پورِ بهای جامی در اول قصیده‌ای که در آنجا وصف بنای نیشابور خواهد کرد، می‌گوید:

چو مصرِ جامعِ عالم بنا نهاد خدا — اساسِ شهر وجود آمد از عدم پیدا
بسیط را رژه برزد مهندسِ تقدیر — خطِ سراچهٔ ترکیب برکشید قضا

از شنیدن این کلمات، مظنونِ سامع می‌شود که شاعر، در صفتِ بنای شهری سخن خواهد راند. و این صنعت را به جهت آن براعت استهلال گفتند که چنانکه حصولِ شهرِ عرب به ظهور هلال بُوَد، اینجا نیز مقصود متکلم در مبدأ کلام، ظهور یابد به ایراد الفاظی که مناسب مقصود باشد و هر آینه متکلم را به ادای این نوع سخن، تفوقی و مزیتی براقران حاصل گردد.[۷۶]

در سینما این صنعت ــ آغاز خوب و متناسب با موضوع اصلی فیلم ــ معمولاً در تیتراژهای متناسب خود را نشان می‌دهد. در «عصر جدید» ــ اثر به یاد ماندنی چارلی چاپلین ـ فیلم با نمای نزدیک از صفحهٔ ساعتی شروع می‌شود که عقربهٔ ثانیه شمار آن به سرعت حرکت می‌کند. این عقربهٔ ثانیه‌شمار، شبیه به آچار است. همان آچاری که بعداً **خود** چارلی ماشین‌وار با آن پیچ و دکمه و دماغ را سفت می‌کند!

ساعت، نماد زمان ـ عصر و روزگار ـ است و عقربهٔ ثانیه‌شمار که به شکل آچار است،

نماد صنعت که یکه‌تاز عرصهٔ این عصر است. آغاز ـ تیتراژ ـ «عصر جدید» را می‌توان به عنوان یکی از بارزترین نمونه‌های «براعت استهلالِ بصری» برای همیشه به خاطر سپرد.

به تیتراژ چرخانِ فیلم «سرگیجه» اثر آلفرد هیچکاک نیز می‌توان به عنوان نمونه‌ای از براعت استهلال در سینما اشاره کرد. در این تیتراژ با مردمک چشم به‌گونه‌ای، بازی‌های حلقوی انجام شده است. گردش مردمک چشم، چرخش دلهره‌آوری را القا می‌کند که قهرمان فیلم تا زمانی که چشمش بر حقیقت باز نشده، گرفتار آن است. هیچکاک قهرمان فیلم را معمولاً در کنار نمادهای بلند نشان می‌دهد تا سرگیجه و ترس او از بلندی به بیننده نیز منتقل شود. وقتی حقیقت بر مرد روشن می‌شود و چشم او به درک معمای نهفته نائل می‌گردد، او بر سرگیجهٔ خود غلبه می‌کند.

در فرهنگ اغلب ملتها هر گنجی، نگاهبانی مرگ‌آور چون مار یا اژدها دارد. پیوند طلا با مار واژدها پیوندی نمادین و اساطیری است. بنابراین اگر تیتراژ فیلمی که موضوع آن جستجوی طلا و فرجام قهرمانان آن ناکامی و مرگ است، نمایی چند از خزیدن مار باشد، این تیتراژ، پذیرفتنی و بلاغی به حساب می‌آید. مثل تیتراژ فیلم «اِل‌کندور» ساختهٔ جان گیلرمن.

حسن ختام

حسن ختام اثر ادبی یا سینمایی فی‌الواقع عاقبت به خیر شدن اثر است. یک پایان خوب چه بسا که آغازی نامطلوب را نیز جبران کند و بالعکس پایان نامطلوب اثر، در ذهن خواننده یا بیننده، آثار نامطلوبی بر جای خواهد گذاشت و آغاز درخشان را نیز کم رنگ خواهد کرد. آنچه دربارهٔ حسن مقطع یا حسن ختام در شعر کلاسیک گفته‌اند کم و بیش در مورد تمام آثار هنری، صدق می‌کند:

... چنان باشد که شاعر ابیات آخر شعر را به زیور الفاظی عذب و حلیهٔ معانیی بدیع بیاراید و ختم سخن به کلامی مطبوع و ابیاتی مستحسن کند و رعایت اهتمامِ تمام در حسن اختتام کلام، واجب است. از آن جهت که آنچه به مسامع ممدوحان و حاضران می‌رسد قریب‌العهدتر از بیت آخر قصیده نباشد...

سینماگرانِ با حوصله می‌کوشند صحنهٔ پایانی اثرشان از هر جهت کامل و بی‌عیب و ایراد و در نهایت ایجاز تصویری و تأثیرگذار باشد.

جمله‌ای که پسرک جذامی ــ گویی با خطی جذام گرفته ــ بر تختهٔ سیاه کلاس رقم می‌زند، پایان‌بندی ماهرانه‌ای است برای فیلم کوتاه «خانه سیاه است».

فیکس شدن پسرک افغانی با بادکنکی سفید در دست ــ به علامت تنهایی و غربت و معصومیت و بی‌پناهی ــ نوعی حسن ختام به یادماندنی در فیلم «بادکنک سفید» است.

ایجاز باشکوه در صحنهٔ حماسی و دردآور سوزاندن «جردانو برونو» پایان این فیلم را برای همیشه در ذهن بیننده، حک می‌کند. آنچه در این صحنه، خشونت قرون وسطایی کلیسا را بیش از پیش مورد تأکید قرار می‌دهد، دهان‌بند آهنینی است که بر دهان شاعر و فیلسوفی می‌زنند که فرجامی بی‌شباهت به حسین‌منصورحلاج ندارد. چکیدن قطرات خون از دهان بند، گویی آخرین فریادهای برونوست که در شعله‌های آتش، خاموش و

محو می‌شود: «اناالحق»هایی سرخ که قطره قطره بر تاریخ می‌چکد.

آیا می‌توان صحنهٔ پایانی فیلم ساعت ۲۵ را به آسانی از یاد برد. صحنه‌ای که یوهان مورتیس (آنتونی کوئین) درحالی‌که ثمرهٔ نامشروع جنگ را در بغل دارد با نهیب خبرنگار عکاس، مجبورِ به لبخند زدن می‌شود. آن لبخند مهیبِ دندان نما که عصارهٔ همهٔ زشتی‌های جنگ و بیچارگی‌ها و درماندگی‌هایِ انسانِ معاصر را یکجا بر روی خبرنگار ــ عامل تبلیغات ــ انگار قی‌می‌کند و استحالهٔ هول‌آوری می‌یابد به زوزه و هق‌هقِ در گلو شکستهٔ انسان مصیبت‌زدهٔ قرن.

لبخندی که شکلِ سینمایی شدهٔ این بیت از بیدلِ دهلوی است:

به عیش، خاصیّت شیشه‌های می داریم که خنده بر لب ما قاه قاه می‌گرید!

توضیحات

۱. سورهٔ اعراف آیه ۱۴۳

۲. وَ اِذْقالَ اِبْراهیمُ رَبِّ اَرِنی کَیْفَ تُحْی اَلْمَوْتیٰ قالَ اَوَلَمْ تُؤْمِنْ قالَ بَلیٰ وَلٰکِنْ لِیَطْمَئِنَّ قَلْبی قالَ فَخُذْ اَرْبَعَةً مِنَ الطَّیْرِ فَصُرْهُنَّ اِلَیْکَ ثُمَّ اجْعَلْ عَلیٰ کُلِّ جَبَلٍ مِنْهُنَّ جُزْءًا ثُمَّ اُدْعُهُنَّ یَأْتینَکَ سَعْیاً وَاعْلَمْ اَنَ اللّٰهَ عَزیزٌ حَکیمٌ.

و چون ابراهیم گفت: پروردگارا به من بنما که چگونه مردگان را زنده گردانی خداوند فرمود: باور نداری؟ گفت: آری باور دارم ولیکن خواهم که به دیدن آن دلم آرام گیرد. خداوند فرمود: چهار مرغ بگیر و گوشت آنها را درآمیز نزد خود. آنگاه هر قسمتی را بر سر کوهی بگذار سپس آن مرغان را بخوان تا به سوی تو شتابان پرواز کنند و آنگاه بدان که همانا خداوند بر همه چیز توانا و به حقایق امور عالم داناست.

سورهٔ بقره آیه ۲۵۹ (ترجمهٔ الهی قمشه‌ای)

۳. نظامی گنجوی در *معراجنامهٔ مخزن‌الاسرار* که این گونه شروع می‌شود:

نیم شبی کان ملک نیمروز — کرد روان مشعل گیتی فروز
نُه فلک از دیده عماریش کرد — زهره و مه مشعله‌داریش کرد

با شدت وحدّت خاصی از «دیده»شدن خداوند سخن می‌راند:

... آیت نوری که زوالش نبود — دید به چشمی که خیالش نبود
دیدن او بی‌عَرَض و جوهر است — کز عَرَض و جوهر از آن سوتر است
مطلق از آنجا که پسندیدنی است — دید خدا را و خدا دید نیست
دیدنش از دیده نباید نهفت — کوری آن کس که به دیده نگفت
دیده پیمبر، نه به چشمی دیگر — بلکه بدین چشمِ سَر، این چشمِ سر
دیدن آن پرده مکانی نبود — رفتن آن راه زمانی نبود...

(چند *معراجنامه* ـ به اهتمام دکتر احمد رنجبر)

۴...سینما به عنوان حرکت، احساسِ حضور ایجاد می‌کند و به عنوان حرکتِ سازمان یافته در

حکم سازمان‌دادن به زمان، در قالب عمل است.

(سینما، یوسف اسحق‌پور، ترجمهٔ باقر پرهام)

۵. ***تأملی دیگر درباب داستان***، نوشتهٔ لورنس پرین، ترجمهٔ محسن سلیمانی. فصول طرح و پیام داستان.

۶. رند و نظر بازِ بی‌نظیر ادبیات فارسی جناب حافظ نیز با اشاره به غفلت «رقیب» از سخن گفتن با حرکات چشم و ابرو و پیشانی، حکایت‌ها دارد:

رقیبان غافل و ما را از آن چشم و جبین هر دم
هزاران گونه پیغامست و حاجب در میان ابرو!

۷.

...محو می‌باید نه نحو اینجا بدان — گر تو محوی بیخطر در آب ران
اب دریا مرده را بر سر نهد — ور بُوَد زنده زدریا کی رهد؟
چون بمردی تو زاوصافِ بشر — بحر اسرارت نهد بر فرق سر...
مرد نحوی را از آن در دوختیم — تا شما را نحوِ محو آموختیم
فقهِ فقه و نحوِ نحو و صرفِ صرف — در کم آمدْ یابی ای یار شگرف!...

(مثنوی معنوی، دفتر اول، به تصحیح نیکلسُن)

۸.

... رشته را باشد به سوزن ارتباط — نیست در خور با جَمَل سَمَّ الخیاط
کسی شود باریک هستی جَمَل — جز بمقراضِ ریاضات و عمل...

(مثنوی معنوی، دفتر اول، تصحیح نیکلسُن)

۹. ***حدیقه‌الحقیقه و شریعة‌الطریقه***، اثر ابوالمجد مجدود بن‌آدمِ سنایی‌غزنوی، تصحیح و تحشیهٔ سید محمدتقی مدرس رضوی. انتشارات دانشگاه تهران، ص ۶۴۷.

۱۰. ***همان مأخذ***، ص ۴۵۴.

۱۱. ***همان مأخذ***، ص ۴۰۸.

۱۲. حکایت در الهی‌نامهٔ عطار این گونه آغاز می‌شود:

زنی بودست با حُسن و جمالی — شب و روز از رخ و زلفش مثالی
خوشی و خوبیِ بسیار بودش — صلاح و زهد با آن یار بودش
بخوبی در همه عالم عَلَم بود — ملاحت داشت شیرینیش هم بود...

(*الهی‌نامه*، تصحیح و مقدمه از هلموت رینر، ص ۳۱.)

۱۳. ***مصیبت‌نامه*** عطار نیشابوری، به اهتمام و تصحیح دکتر نورانی وصال.

۱۴. فیلمی با بازی لی‌ماروین و توشیرومیفونه با عنوان «جهنم در اقیانوس آرام».

۱۵. این فیلمنامه براساس داستان «سنگ و سرنا» نوشتهٔ بهزاد فراهانی، تنظیم شده است.

۱۶. ***مصیبت‌نامه*** عطار نیشابوری، به اهتمام و تصحیح دکتر نورانی وصال، ص ۱۶۹.

۱۷. ***جوامع‌الحکایات و لوامع الروّایات***، سدیدالدین محمدعوفی، به‌کوشش دکتر جعفر شعار. ص ۲۳۸.

۱۸. این فیلم را شخصاً ندیده‌ام و «قصهٔ» آن را از زبان بردارم مهندس سید حسین حسینی شنیده‌ام. به روایت ایشان این فیلم از سری فیلمهای کوتاهی است که آلفرد هیچکاک برای نمایش در تلویزیون ساخته است.

۱۹. بازیگر فیلم، آقای نصرت کریمی بود، احتمالاً کارگردان آن هم خود ایشان باشند.

۲۰. «از کلام تالنز»، نوشتهٔ ایودولارو، ترجمهٔ علاءالدین طباطبایی، ***فصلنامهٔ سینمایی فارابی***، شماره ۴، پاییز ۱۳۷۰.

۲۱. ***نشانه‌شناسی و زیباشناسی سینما***، نوشتهٔ یوری لوتمن، ترجمهٔ مسعود اوحدی، انتشارات سروش.

۲۲. حتی صورتهای اولیهٔ سینما همچون فانوس خیال (فانوس گردان و فانوس مکرر) هم بر نور شمع متکی است و گفته‌اند که اصلاً دود شمع باعث گردش این فانوس می‌شده:

سیر افلاک دلیل است به آن عالم نور　　شمع باشد سبب گردش فانوس خیال

در غلط افکنده فانوس مکرّر خلق را　　ورنه افتاده است یکتا قامت رعنای شمع!

(فرهنگ *اشعار صائب*، احمد گلچین معانی)

۲۳. ***مثنوی معنوی***، به تصحیح نیکلسن، دفتر دوم.

۲۴. ***معانی بیان***، تألیف غلامحسین آهنی از انتشارات مدرسه عالی ادبیات و زبانهای خارجی، ص ۱۱۸.

۲۵. ***نشانه شناسی و زیبا شناسی سینما***، نوشتهٔ یوری لوتمن، ترجمهٔ مسعود اوحدی، ص ۴۹.

۲۶. ***بیان***، دکتر سیروس شمیسا، انتشارات مجید، ص ۱۹.

۲۷. ***همان مأخذ***، صفحات ۲۲ تا ۲۴.

۲۸. ***معانی و بیان***، استاد جلال‌الدین همایی، انتشارات نشر هما، ص ۱۳۷.

۲۹. ***تئوری‌های اساسی فیلم***، دادلی اندرو، ترجمهٔ مسعود مدنی، ص ۲۵۳.

۳۰. ***معانی و بیان***، استاد همایی، مبحث تشبیه.

۳۱. به نقل از گفتگوی شخصی نگارنده با محسن مخملباف در تابستان ۱۳۷۶.

۳۲. ***بیان***، دکتر سیروس شمیسا، مبحث تشبیه.

۳۳. ***مَعَ شعراء الأندلس و المتنبی***، إمیلیو غرسیه غومث، تعریب الدکتور الطاهراحمدمکی، الطبعةالثالثه، دارالمعارف، ص ۱۳۴.

۳۴. «از کلام تالنز»، نوشتهٔ ایودولارو، ترجمهٔ علاءالدین طباطبایی، ***فصلنامهٔ سینمایی فارابی***، شمارهٔ ۴، پاییز ۱۳۷۰، ص ۱۸۶.

۳۵. ***معانی و بیان***، استاد جلال‌الدین همایی، صفحات ۱۴۰ و ۱۴۱.

۳۶. ***دیوان منوچهری دامغانی***، به کوشش دکتر محمد دبیر سیاقی.

۳۷. ***شکل فیلم***، سرگئی آیزنشتاین، ترجمهٔ پرتواشراق، انتشارات نیلوفر، ص ۶۷.

۳۸. ***مثنوی معنوی***، دفتر سوم (قصهٔ دقوقی و کراماتش).

۳۹. ***دیوان فرخی یزدی***، به اهتمام حسین مکی، انتشارات امیرکبیر.

۴۰. ***در سکانس کشتارگاه***، در فیلم «قیصر» کشته شدن قربانی دوم از طریق مونتاژ موازی به ذبح گاو در سلاخ‌خانه تشبیه شده است. در این تشبیه، هر دو طرف تشبیه مرکب است. هنگام خروج قیصر از کشتارگاه با لحظه‌ای توقف، دوربین گردن او را در امتداد ارّه‌ای برقی، ثبت می‌کند که گونه‌ای بیان تصویری از فرجام قیصر و روی لبهٔ تیغ گام برداشتن و در نهایت قربانی شدن خود اوست. در فیلم کوتاه «خانه سیاه است» که کارگردانی آن به فروغ فرخزاد نسبت داده می‌شود نیز زنی جذامی که به فرزند خود شیر می‌دهد از طریق مونتاژ موازی به سگی تشبیه می‌شود که توله‌های خود را یکی یکی به دندان می‌گیرد.

۴۱. ***سینما***، یوسف اسحق‌پور، ترجمهٔ باقر پرهام، انتشارات فرزان، ص ۵۴.

۴۲. ***همان مأخذ***، ص ۵.

۴۳. عمدتاً مثالهای این فصل از کتب ***معانی بیان*** استاد همایی، غلامحسین آهنی و دکتر شمیسا نقل شده است.

۴۴ و ۴۵ و ۴۶. سرگئی آیزنشتاین، ***شکل فیلم***، ترجمهٔ پرتو اشراق، ص ۳۰۵ به بعد.

۴۷. ***گزیدهٔ تاریخ بیهقی***، به کوشش دکتر محمد دبیر سیاقی، ص ۱۷.

۴۸. ***شکل فیلم***، سرگئی آیزنشتاین، ترجمهٔ پرتو اشراق، ص ۳۱۲ تا ۳۱۴.

۴۹. ***گزیدهٔ تاریخ بیهقی***، به کوشش دکتر محمد دبیر سیاقی، ص ۵۹.

۵۰. همانند صحنهٔ دویدن کودک در فیلم «فورست گامپ»، هرچه تندتر می‌دود و پیش‌تر می‌رود فلزاتی که برای کمک به پاهای او بسته شده‌اند، یکی یکی کنده شده و از این سوی و آن سوی فرو می‌ریزد!

۵۱. ***شکل فیلم***، سرگئی آیزنشتاین، ترجمهٔ پرتو اشراق، ص ۳۴۳.

۵۲. ***همان***، ص ۳۵۷.

۵۳. ***بدایع الافکار فی‌صنایع الاشعار***، میرزا حسین واعظ کاشفی سبزواری، ویراستهٔ میرجلال‌الدین کزازی، ص ۱۱۱.

۵۴. ***مجالس سبعه (هفت خطابه)***، مولانا جلال‌الدین رومی، با تصحیح و توضیحات دکتر توفیق ه. سبحانی.

۵۵. ***فرهنگ اصطلاحات ادبی***، سیمادا، انتشارات مروارید.

۵۶. می‌توان به وسایل نقلیه که به کار سفر و سیاحت در عصر حاضر می‌آیند اشاره کرد. این وسایل خاصه وقتی «اوراق» می‌شوند و در کادر «خارج از رده» قرار می‌گیرند شدیداً جنبهٔ نمادین به خود می‌گیرند. کشتی یا لنج به گل نشسته (در فیلم «دونده» ساختهٔ امیر نادری)، اتوبوس دو طبقهٔ اوراق شده که فقیران چون حشرات در طبقات لاشه‌اش می‌لولند (اپیزود اول، «دستفروش»)، و واگنِ قطارِ از ریل و رده خارج شده‌ای که قهرمان فیلم در آن به آخر خط می‌رسد و نفسهای آخرش را می‌کشد (فیلم «قیصر» مسعود کیمیایی).

۵۷. ***رمز و داستانهای رمزی در ادب فارسی***، تقی‌پور نامداریان، شرکت انتشارات علمی و فرهنگی، ص ۶۲.

۵۸. ***همان مأخذ***، ص ۱۴۲.

۵۹. ***همان مأخذ***، ص ۱۲۴.

۶۰. ***حیّ بن یقظان و سلامان و ابسال***، تحقیق و نگارش دکتر سید ضیاءالدین سجادی، انتشارات سروش.

۶۱. وَ ما تِلْکَ بِیَمینِکَ یا مُوسیٰ. قالَ هِیَ عَصایَ اَتَوَکَّؤُا عَلَیْها وَ اَهُشُّ بِها عَلیٰ غَنَمی وَلِیَ فیها مَآرِبُ اُخْریٰ.

... و ای موس بازگو تا چه به دست داری؟ موسی «در پاسخ حضرت رب‌العزّة» عرضه داشت این عصای من است که بر آن تکیه می‌زنم گوسفندانم را می‌رانم و از درختان بر آنها برگ می‌ریزم و حوائجی دیگر «چون دفع دشمن و غیره» نیز به آن انجام می‌دهم.

(سوره طه، آیات ۱۷ و ۱۸، ترجمهٔ الهی قمشه‌ای)

۶۲. ***از این اوستا***، مهدی اخوان ثالث، انتشارات مروارید، ص ۹.

۶۳. ***گزیدهٔ تاریخ بیهقی***، به کوشش دکتر محمد دبیر سیاقی، ص ۶۹، داستان بردارکردن حسنک وزیر.

۶۴. ***فرهنگ اصطلاحات ادبی***، تألیف سیمادا، انتشارات مروارید.

65. *The writer's handbook*, John B.karls & Ronald Szymanski, P.10.

۶۶. ***بدایع الافکار فی صنایع الاشعار***، میرزا حسین واعظ کاشفی سبزواری، ویراستهٔ میرجلال‌الدین کزازی.

۶۷. گفتگوی شخصی نگارنده با محسن مخملباف، تابستان ۱۳۷۶.

۶۸. ***کارنامهٔ فرانچسکورُزی***، میشل سیمان، ترجمهٔ قاسم‌روبین، نشرچکامه، ص ۱۰۵.

۶۹. ***ترا ای کهن بوم و بر دوست دارم***، مهدی اخوان ثالث، انتشارات مروارید.

۷۰. ***تأملی دیگر در باب داستان***، ترجمهٔ محسن سلیمانی.

۷۱. ***پیوندهای پایدار (بررسی نقش دیزالو به عنوان جوهرهٔ اصلی تدوین فیلم)***، نوشتهٔ

غلامعباس فاضلی، ماهنامهٔ سینمایی *فیلم*، شماره ۲۰۸، شهریور ۱۳۷۶.

۷۲. *هشت کتاب*، سهراب سپهری، انتشارات طهوری.

۷۳. *نَماذِج من الرّوایة العالمیة*، محمد الحدیدی، کتاب الهلال، ۱۹۷۵.

74. *The writer's handbook*, John B.karls & Ronald Szymanski, P.180.

۷۵. *سینمای اورسن ولز*، جوزف مک براید، ترجمه رحیم قاسمیان، انتشارات سروش، ص ۵۴.

۷۶. *بدایع الافکار فی صنایع الاشعار*، ص ۱۳۴.

RHETORIC IN LITERATURE AND CINEMA

SEYYED HASSAN HOSSEINI

ISBN:978-964-376-880-5
Soroush Press -Tehran 2009

اداره‌کل پژوهشهای سیما
سروش
انتشارات صدا و سیمای جمهوری اسلامی ایران

ریال

طرح جلد: نقی زاده