سینما و تلویزیون به مثابهٔ رسانهٔ گروهی (۴)

● رُمان، سینما و تلویزیون

■ سید مرتضی آوینی

■ اشاره:

«رُمان، سینما و تلویزیون» عنوان آخرین مقاله از مجموعه مقالات «سینما و تلویزیون به مثابهٔ رسانهٔ گروهی» است که در دو قسمت ارائه خواهد شد. بخش نخست در این شمارهٔ «سوره» و قسمت دوم در شمارهٔ آینده از نظرتان می‌گذرد.

■ سینما «رُمان مصوّر» نیست، امّا این هست که اگر رُمان به وجود نیامده بود، سینما صورت کنون خود را نمی‌یافت.

■ سینما نسبتی بسیار جدّی با رُمان دارد. امّا کدام سینما؟ و کدام رُمان؟

تلویزیون چیست و تفاوتهای ماهوی آن با سینما در کجاست؟ پیش از هر چیز برای جلوگیری از شبهات احتمالی باید یک بار دیگر بر این نکته تصریح کنیم که «پرسش از ذات و ماهیت سینما و تلویزیون» را نباید با «پرسش از کارآیی این دو وسیله» خلط کرد.

در تمدّن کنونی جهان، راه برای پرسش از «کارآییها و کاربردها» کاملاً باز است. امّا «امکان تفکّر در ذات و ماهیت اشیاء و موجودات» وجود ندارد. در جواب اینکه «آب چیست؟»، قریب به اتّفاق مخاطبان به شما پاسخ خواهند داد که «آب ترکیبی از اکسیژن و هیدروژن است.» و کسی حتّی احتمال هم نخواهد داد که شما از «ماهیت آب» پرسش کرده باشید. در کتاب «آداب الصّلوة» امام خمینی(ره) صفحه ۷۰ـ ۶۹ آمده است: «...رحمت واسعهٔ الهیّه را که از سماء رفیع الدّرجات حضرت اسماء و صفات نازل و اراضی تعیّنات اعیان به آن زنده گردیده، اهل معرفت به آب تعبیر نمودند.» چه سؤالی باید پرسید تا در جواب، این جمله‌ای را بگویند که امام فرموده است؟

بشر امروز، جز معدودی از متفکّران ـ آن هم متفکّرانی که با تفکّر عرفان نظری می‌اندیشند ـ قرنهاست که از این نحوهٔ تفکّر دور افتاده‌اند و دربارهٔ اشیاء، فقط به «کاربرد و کارآیی» آنها می‌اندیشند، حال آنکه «تفکّر دینی» اصلاً انسان را به سوی «پرسش از ذات اشیاء و ماهیت آنها» می‌راند. «تفکّر سودانگارانه و اوتیلیتاریستی بورژوازی» به صورت «جَوّی فرهنگی» درآمده است که همه در آن تنفّس و تفکّر می‌کنند و علوم رسمی نیز زبان و ملزومات این تفکّر را بالتمام فراهم آورده‌اند... و اکنون قرنهاست که از این رویداد تاریخی می‌گذرد.

انسان به مفهوم کلّی دارای مصداق تاریخی است امّا افراد بشر آن همه عمر نمی‌کنند که «دو تمدّن مختلف و نحوهٔ تبدیل و تحوّل آن دو را به یکدیگر» درک کنند، اگر نه تصوّر این غایاتی که ما برای تمدّن اسلامی ترسیم می‌کنیم، آسانتر می‌بود. برای عموم افراد بشر اکنون تصوّر صورت دیگری از حیات و تمدّن، جز این صورت فعلی، محال و ممتنع است آنچنان که برای مردم قرن شانزدهم نیز تصوّر صورت کنونی تمدّن امکان نداشته است.

انقلاب در مدنیت، نخست از یك «تحوّل بزرك در اندیشهٔ مردمان» آغاز می‌گردد و سپس با فاصلهٔ چند نسل «تحقّق مدنی» می‌یابد و در صورت «نظامها و تاسیسات و معاملات و مناسبات مختلف» ظاهر می‌شود. پیش از پیروزی انقلاب اسلامی، «انتظار این تحوّل عظیم» در زمان و همهٔ وقایع تاریخی و اجتماعی احساس می‌شد و اکنون نیز در همهٔ آنچه در سراسر جهان می‌گذرد، برای آنان که زبان دلالتهای تاریخی را درمی‌یابند، نشانه‌های غیر قابل انکار برای اضمحلال تمدّن غرب و استقرار مدینه‌ای معنوی در آینده‌ای نه چندان دور موجود است.

تلقّی ما از دوران کنونی همین است: «دوران گذر از تمدّن قاهر شیطانی غرب به یك تمدّن معنوی» و بر این اساس هرگز نمی‌توانیم تعلّقی ذاتی به هیچ یك از ملزومات تمدّن جدید غرب داشته باشیم. امّا در عین حال، از آنجا که همین وسایل هستند که زمینهٔ استثمار جهانی و قهر و غلبهٔ تفکّر غربی را فراهم آورده‌اند، بی‌اعتنایی ما به تکنولوژی جدید نمی‌تواند مفهومی جز تسلیم در برابر شرایط حاضر داشته باشد.

تلاش ما آن است که تمدّن جدید را در تفکّر خود مستحیل کنیم و هر جا که امکان این استحاله وجود ندارد بر آن غلبه یابیم. تلاش ما برای غلبه بر تکنیك، خودبخود به معنای نفی موجباتی است که بشر امروز را به تسلیم در برابر تمدّن غرب واداشته است. اگرچه این غلبه جز با غلبه بر نفس امّاره و ترك عادات ملازم با زندگی ماشینی و تکنیك‌زده امکان ندارد، امّا نباید توقّع داشت که این امر بدون یك تلاش دشوار تاریخی و فراز و نشیبهای بسیار امکان‌پذیر باشد.

این مبارزهٔ وسیع هم‌اکنون درگیر است و آوردگاه آن به وسعت همهٔ زمینه‌ها و محدوده‌های گوناگونی است که تمدّن جدید در آن فعال است. «هنر و ارتباطات اجتماعی» نیز، به طریق اولی، اکنون عرصهٔ یك نبرد نابرابر است که بین «مبشّرین تفکّر و تمدّن معنوی، و پاسبانان تفکّر و تمدّن منسوخ» جریان دارد. این نبرد، جز از یك وجه نبرد نابرابر است، چرا که تمدّن جدید بعد از چهار قرن، سراسر زمین و حتّی جزایر دورافتادهٔ دریاهای دور را نیز تسخیر کرده و ریشهٔ عاداتی که در جسم و جان بشر امروز دویده است، بدین آسانیها بریده نخواهد شد... و همان‌طور که پیش از این گفتیم، تمدّن غربی همهٔ لوازم یك چنین استیلای وسیع و هولناکی را فراهم آورده است: سلاحهای مرگبار اتمی و شیمیایی، شبکه‌های جهانی ارتباطات، سازمانهای بین‌المللی و... از همه بدتر، عاداتی ریشه دوانده در جسم و جان، و عقلی اعتباری که بعد از این چند قرن، صورتی موجّه به همه چیز بخشیده است.

همسر دوست من بعد از سفری به هلند سخنی را از یك مادر هلندی نقل می‌کرد که می‌تواند عمق فاجعه را بیش از پیش برملا سازد. او گفته بود: «اگر فرزند من هوموسکسوئل باشد من همهٔ امکانات را برای آنکه او بتواند جفت مناسبی برای خود پیدا کند و به همهٔ خواسته‌های خود دست یابد، برایش فراهم خواهم آورد.»

عقل بشر از اعتبارات و مقتضیات زمان تبعیت دارد و در جامعه‌ای چون جوامع غربی، «اخلاق» را نیز امری مطلقاً «اعتباری» می‌انگارد و بعد از یك زندگی مستمر با این «نظام ارزشی خاص»، شرایط روحی و روانی و اخلاقی مناسبی برای زندگی اجتماعی پیدا می‌کند، هرچند قومی که در میان آنها می‌زید، قوم لوط باشند.

تنها چیزی که در این مبارزه به یاری ما خواهد آمد «وجدان فطری انسانها» است که از اصل خلقت، الهی است. با تحقیق در تاریخچهٔ یازده سالی که از پیروزی انقلاب اسلامی می‌گذرد می‌توان دید که «آثار و نتایج عملی» این مبارزه بیشتر از حدّ انتظار، امیدوارکننده است. میزان استقبال جوانان از تفکّری که اصطلاحاً آن را «تفکّر بسیجی» می‌نامند، حکایت از جاذبیت فطری و باطنی دین، بالخصوص برای جوانان دارد، چرا که جوانان «جدیدالعهد نسبت به ملکوت» هستند و به «فطرت» نزدیکترند. در میان

این جوانان، هستند کسانی که چون اصحاب مقرّب رسول اکرم(ص) معصومانه و در کمال تقوی و طهارت زندگی می‌کنند و این در زمانه‌ای است که همهٔ استعدادهای شیطانی بشر به فعلیت رسیده و سراسر کرهٔ خاک در جهنّم گناه می‌سوزد؛ گناهی که نقابی موجّه از یك توجیه متدولوژیك نظری را نیز بر چهره دارد.

سینما و تلویزیون پدیدارهایی تکنولوژیك هستند که پیش از آنکه اصلاً ما «آزادی در قبول یا عدم قبول آنها» پیدا کنیم خود را بر ما تحمیل کرده‌اند. دیگر سخن از قبول یا عدم قبول سینما و تلویزیون در میان آوردن، همان قدر مضحك و شگفت‌آور است که اظهار تردید در لزوم یا عدم لزوم غذا برای زنده ماندن. و بعضیها حتّی تحمّل این پرسش را نیز -از ذات و ماهیت سینما و تلویزیون- ندارند و هر نوع عملی را اگر خلاف این «پراگماتیسم» حادّی باشد که به تَبَع غربزدگی اشاعه دارد، تعلّل و فلسفه‌بافی می‌شمارند،... امّا در هنگام استفاده از این رسانه‌ها -و سایر ابزار تکنولوژیك- باز هم خواه و ناخواه با این حقیقت روبرو می‌شویم که اگر یك معرفت عمیق حکیمانه نسبت به ماهیت این ابزار، چراغ راه کاربرد آنها نباشد، بلاتردید از عهدهٔ استخدام این وسایل برای صورتها و معانی و پیامهای منشا گرفته از تفکّر مستقلّ خویش برنخواهیم آمد.

یکی از نکاتی که در کشورهای میزبان فیلمهای سینمایی ما، چه در میان اجنبیها و چه در میان ایرانیان از وطن گریخته، ایجاد شگفتی کرده این است که چرا سینمای بعد از انقلاب به‌طور مستقیم یا غیر مستقیم در خدمت عرضه و تبلیغ پیام انقلاب قرار نگرفته است؟ اگرچه ما این خصوصیت را به وجود آزادی و عدم محدودیتهای دست و پاگیر سیاسی و اعتقادی، تفسیر کرده‌ایم امّا بدون رودربایستی باید بر این حقیقت نیز اعتراف داشته باشیم که اصلاً از میان هنرمندان بنام سینما کسی معتقد به تفکّر انقلابی ما نبوده است که در صدد تبلیغ آن برآید و از میان سینماگران مؤمن نیز، جز یکی دو نفر، اسیر سحر شیطانی «انتلکتوئلیسم و هنرمندمآبی» شده‌اند و فیلمهای آنان نیز رنگی «خودبینانه و خودبنیادانه» یافته است و کسی که در دام «خودبینی و خودبنیادی منوّرالفکرانه» بیفتد، دیگر نمی‌تواند جز برای «اثبات خویش» فیلم بسازد. بسیاری از آنان نیز که خود را از این دامها مصون داشته‌اند، با این پیشداوری که قالبهای هنری غرب، هر نوع پیام و محتوایی را می‌پذیرد، ساده‌لوحانه گرفتار ابتذال شده‌اند و آثاری تولید کرده‌اند که نظیر آن را فی‌المثل در فیلمهای سینمایی تلویزیون بسیار می‌توان یافت. فیلمهایی که قهرمانانشان پاسداران کمیته و یا رزم‌آوران جبهه‌های نبرد هستند امّا اعمال خدایی این بندگان خوب خدا را تا سطح شعارهایی متظاهرانه و بی‌ارزش پایین می‌آورند.

در یکی از فیلمهایی که در ایّام سوگواری اولین سالگرد رحلت امام امّت(ره) در برنامهٔ کودکان شبکهٔ دو پخش شد، پسری ترك زبان به نام «غضنفر بایرامی» نامه‌ای دریافت کرد که خبر از شفای بیماری پدرش می‌داد. او سر به آسمان برداشت و گفت: «خدا را شکر، خدا را شکر...» و بعد با تصنّعی بسیار شروع به دویدن کرد و در حال دویدن مکرّراً می‌گفت: «خدا را شکر، خدا را شکر...» و بعضی اوقات مثلاً از شدّت خوشحالی دور خودش می‌چرخید. غضنفر بایرامی از مدرسه اجازه گرفت که برای دیدن پدر و مادرش به شهر برود امّا هنگام حرکت، ساعت هفت صبح، مواجه شد با اطلاعیه‌ای که فوت امام را از رادیو اعلام می‌کرد. ساك سفر از دست غضنفر رها شد و دوید سر کوه... بعد هم شروع کرد به نی زدن. و همهٔ این حرکات آن همه تصنّعی بود که حتّی بینندگانی چون حقیر را مشمئز می‌کرد.

این نوشته را به مثابهٔ نقدی بر فیلم «غضنفر بایرامی» -که اسم اصلی آن را نمی‌دانم- تلقّی نکنید بلکه خواسته‌ام شاهد مثالی بر این گفتهٔ خویش بیاورم که: «قالبهای هنری غربی هر نوع پیام یا محتوایی را نمی‌پذیرند و کسی که می‌خواهد در سینما و تلویزیون عوالم غیبی و حال و هوای معنوی انسانها را به تصویر بکشد باید بر تکنیك بسیار پیچیدهٔ این وسایل غلبه پیدا کند و بداند که «گسترهٔ کارآیی» این رسانه‌ها تا کجاست.»

برای آنکه شاهدمثال خویش‌را از نمونه‌های مشخص نیاورم قرعهٔ فال به نام فیلم «غضنفر بایرامی» خورد، اگرنه این اشتباه آنچنان عمومیت دارد که درست‌تر، ذکر نمونه‌هایی است که توانسته‌اند خود را از این اشتباه عام مبرّا سازند. هنوز هم قریب به اتّفاق متفکّران و هنرمندان انقلاب اسلامی بر این باور هستند که ماهیت این وسایل مانعی جدّی در برابر ما ایجاد نمی‌کند و تصوّر عامّی که وجود دارد همان است که در قسمت اول این چهار مقاله بدان اشاره رفت. «سینما و تلویزیون ظرفهایی تهی هستند که هر مظروفی را می‌پذیرند.» و از آنجا که تفکّر غالب متفکّران و هنرمندان ماحکم بر جدایی قالب و محتوا از یکدیگر می‌کند و قالب یا کالبد را نیز مرتبه‌ای نازل از روح و مظهر آن می‌داند، دیگر هرگز در اندیشهٔ این احتمال نمی‌افتد که ماهیت این وسایل مانعی در برابر بیان او ایجاد کند؛ امّا حقیقت خلاف این است.

●

پیش از آنکه سینما متولّد شود، بشر غربی در «رُمان» استعداد وسیع خویش را برای خیال‌پردازی به ظهور رسانده بود. «رُمان‌نویسی» را هرگز نمی‌توان با «اسطوره‌پردازی» و یا حتّی «قصّه‌پردازی» بشر در گذشته‌ها، قیاس کرد: «رُمان» ماهیتاً پدیداری متمایز از اسطوره و یا قصّه‌های کهن است. «خودبنیادی یا سوبژکتیویسم» یکی از خصوصیاتی است که «رُمان» را از اسطوره و یا قصّه‌های کهن متمایز می‌دارد و این، تفاوت عرضی کوچکی نیست؛ یك «تمایز جوهری ذاتی» است.

در اینجا فرصت بحث دربارهٔ این «خودبنیادی» وجود ندارد، امّا همین بس که «رُمان» یك «مونولوگ خیالی و توهّمی» است که «صورتی مکتوب» یافته و از پذیرش فطری انسان نسبت به قصّه نیز سوء استفاده کرده است. نه آنکه بشر تا این روزگار «مونولوگ درونی» نداشته و «خیال‌پردازی» نمی‌کرده است: نه، امّا این هست که بشر تا پیش از این هرگز به فکر نمی‌افتاده که «حدیث نفس» خویش را بنویسد و به دیگران عرضه کند. انسان قدیم نه برای «انسان» و نه برای «هنر» شانیتی چنین قائل نبوده است که او را بدین تصوّر برساند. خیلی چیزها می‌بایست تغییر کند تا تصوّری اینچنین ایجاد شود که هر خیال‌پردازی به خود جرأت نوشتن بدهد و یا در خیال‌پردازیهای دیگران جاذبیتی ببیند. رُمان فقط در ظاهر شبیه به قصّه‌های کهن است و در باطن اصلاً شباهتی با آنها ندارد: نه در نیّت قصّه‌پرداز، نه در غایت پرداخت، نه در نحوهٔ پرداخت و نه در نسبت قصّه با واقعیت خارج از انسان و حقیقت وجود او... و مهمتر از همه، همین آخری است که تکلیف کار را معیّن می‌دارد.

«سیاحت شرق و سیاحت غرب» دو کتاب شبیه به رُمان است که توسّط «آقا بزرگ قوچانی» از علمای قرن نگاشته شده است. این کتابها اگرچه ممکن است در «نحوهٔ پرداخت» شباهتی با رُمانهای فعلی داشته باشند، امّا از جهات دیگر هرگز و نباید پنداشت که رُمان فقط در «نحوهٔ پرداخت» از قصّه‌های کهن متمایز است. محتوای این کتابها، واقعیاتی است مبتنی بر کتاب و سنّت که قالبی داستانی یافته‌اند و البتّه ناگفته نباید گذاشت که یحتمل، آقا بزرگ قوچانی نیز در انتخاب چنین قالبی برای کار خویش متأثر از همان‌احوالاتی‌بوده است که در تاریخ عصر جدید وجود دارد. کار آقا بزرگ قوچانی در نگاشتن این دو کتاب «سبنای خودبنیادانه» ندارد و نمی‌تواند مصداق «حدیث نفس» واقع شود. «خودبنیادی» لازمهٔ تفکّر جدید است و در ذیل «اومانیسم» محقّق می‌گردد و «اومانیسم» را نباید انسان که بعضی روشنفکران مسلمان پنداشته‌اند به همان معنایی گرفت که ما از لفظ «انسان‌گرایی» می‌فهمیم. این باور غلط صرفاً از ترجمهٔ غلط لفظ «اومانیسم» نتیجه نشده امّا بلاتردید این ترجمه در ایجاد چنین تصوّری بی‌تاثیر نبوده است و از همین جا باید به یکی از مهمترین مضارّ ترجمهٔ الفاظ علمی و تکنیکی توجّه یافت چرا که ضرورتاً «ملفوظ و مفهوم» یکی نیست. لفظ «انسان» برای ما متناسب با تعریفی که ما از انسان داریم «مفهوم» می‌افتد برای آنان متناسب با تعریفی که آنها از انسان دارند و میان این «دو تعریف» زمین تا آسمان فاصله وجود دارد.

در نزد آنها انسان، حیوانی است نتیجهٔ تطوّر

طبیعی حیوانات که بعد از جهشهای متواتر ژنتیکی، تصادفاً صاحب فکر و عقل شده است و در نزد ما انسان خلیفهٔ خدا و مظهر علم و قدرت و اراده و حیات اوست و لذا اثبات انسان با نفی علم و قدرت و ارادهٔ خدا ملازم نیست؛ امّا در نزد آنها اثبات انسان با نفی خدا و مشیت او همراه است. در تفکّر جدید، «طبیعت» جانشین «خدا»ست و «انسان» به مثابهٔ «عالیترین محصول طبیعت»، ربّ‌الارباب و قدرت مطلقهٔ کائنات است و لذا «اومانیسم» با نفی مطلق باورهای دینی در باب انسان محقّق می‌گردد. در نزد ما، «توبه» یا توجّه به خدا، عین «بازگشت به خویشتن» است چرا که وجود انسان، مظهر تامّ و تمام وجود خداست؛ امّا در نزد آنها، روی آوردن به خدا «بی‌خویشتنی و از خودبیگانگی» است و لذا «آزادی انسان» با نفی همهٔ مقیّدات دینی و اجتماعی و شرعی و عرفی و اثبات طبیعت حیوانی بشری محقّق می‌گردد و نزد ما درست بالعکس، «آزادی انسان» مساوی است با عبودیت حق و اثبات مقیّدات دینی.

پس «انسان‌گرایی» یک لفظ است با دو مفهوم کاملاً متنافر و متضاد با یکدیگر و نتایجی کاملاً متفاوت و تا کسی در این مقدّمات نیندیشد هرگز درنخواهد یافت که «انسان» در نزد ما و غربیها فقط یک «مشترک لفظی» است و در معنا آن همه متفاوت، که در یک جا انسان‌گرایی یعنی «اثبات خلافت الهی انسان» و در جای دیگر یعنی «پرستش انسان به مثابهٔ عالیترین محصول تطوّر طبیعی حیات». از میان ما کسانی که مرعوب لفظ «اومانیسم» واقع گشته‌اند چه بسا براساس یک توهم شریف از لفظ انسان، تبعات اخلاقی خاصّی را در نظر داشته‌اند که در حقیقت با «نفی اومانیسم» محقّق می‌کردند نه با اثبات آن. فی‌المثل، نفی تبعیضات نژادی و یا حفظ کرامت انسانی و حقوق اجتماعی خاصّی که بر قبول آن مترتّب است، نه با «اثبات اومانیسم»، که با ردّ آن حاصل می‌اید.

اومانیسم و خودبنیادی (سوبژکتیویسم) لازم و ملزوم هستند چرا که در آنجا، انسان طبیعی، بنیاد عالم است و دائر مدار آن. این تفکّر از یک راه به اندیویدوالیسم ـ فردگرایی ـ منتهی می‌گردد و از راه دیگر به سوسیالیسم، چرا که انسان هم دارای مصداق فردی است و هم مصداق اجتماعی. در آنجا انسان خود را به مثابهٔ «حق» اختیار می‌کند و به تعداد «مصادیق» مختلفی که انسان می‌تواند به خود بگیرد، این خودبنیادی «صورتهای متعدّدی» پیدا می‌کند. نفی مطلق امتیازات، اعمّ از مادّی یا معنوی، لازمهٔ چنین باوری است. هرکس خود را و تفکّرات و باورهای خود را به مثابهٔ حق اختیار می‌کند و دیگر معیار ومقیاسی هم برای ارزیابی دردست نیست. اگر بگویی: «این سخن شما حق نیست»، جواب می‌دهد: «نظر هر کس محترم است.» و اگر بپرسی: «پس حقیقت چیست؟»، می‌گوید: «کدام حقیقت؟ عقل یک موهبت همگانی است و حقیقت یک امر نسبی است.»... و بعضی از مذهبیها هم بدون رجوع به مقدّمات حکمی و فلسفی، میان این باورها و معتقدات مذهبی خلط کرده‌اند و سخنانی عجیب گفته‌اند که به آشفتگی بازار تفکّر بیش از پیش افزوده است. مثلاً گفته‌اند: «انسان، آینهٔ حقیقت است امّا این آینه، تکه‌های بی‌شماری به تعداد انسانها دارد و حقیقت، جمع همهٔ این آینه‌هاست»... و این همان فرضیهٔ «تعمیم امامت» است که از خلط مباحث اومانیستی و مذهبی بدون رجوع به مقدّمات حاصل آمده است.

در فرضیهٔ «تعمیم امامت»، همهٔ انسانها، نه بالقوّه، که بالفعل امام هستند؛ امام خویشتن. و برای اثبات این سخن از همان مقدّمات استدلالی که در مباحث مذهبی عنوان می‌گردد سود می‌جویند، بدون توجّه به این امر که «افراد انسانی بالقوّه مظهر اسماء و صفات حق و خلیفهٔ او هستند نه بالفعل»، و این مظهریت و خلافت فقط تحت شرایط خاصّی که تشریع شده است به فعلیت می‌رسد و لاغیر.

هنر جدید و به تبع آن رُمان‌نویسی، بر این خودبنیادی قرار دارد و لازمهٔ آن همین «تعمیم حقّانیتی» است که از اومانیسم نتیجه می‌شود. رُمان‌نویس در قالب قصّه به توصیف تفصیلی جهان از نظرگاه اعتقادی و باورهای خویش می‌پردازد و تنها با چشم پوشیدن از آبروی روشنفکری! است که می‌توان پرسید: «اگر این توصیف تفصیلی از جهان با حقیقت امر انطباق نداشت، چه؟» حقیر آبروی روشنفکری کسب نکرده‌ام و بنابر این بدون ملاحظه می‌توانم این سؤال را طرح کنم که: «آیا براستی هر کسی باید حق بیان داشته باشد و برای هر سخنی باید زمینهٔ طرح فراهم شود، هرچند مطابقت با واقع نداشته باشد؟»

اگر «رُمان‌نویسی» وجود نداشت، سینما هم هرگز بدین مسیر تاریخی کنونی نمی‌افتاد و صورت تاریخی سینما به نحو دیگری محقّق می‌شد. صورتهای دیگری را که سینما به مثابهٔ یک واقعیت تاریخی می‌توانست به خود بگیرد از نظراتی که در باب سینما عنوان می‌شود و تعاریف مختلفی که بر آن ذکر می‌کنند، می‌توان حدس زد: سینما به مثابهٔ تصویر محض، سینما به مثابهٔ ادامهٔ نقاشی، سینما به مثابهٔ یک هنر آوانگارد، سینما به مثابهٔ یک رسانهٔ ارتباطی و... هیچ یک از اینها عیناً همان صورتی نیست که سینما به‌طور طبیعی در طول تاریخ به خود گرفته است.

برای ادراک ماهیت تلویزیون باید سینما را شناخت و برای شناخت سینما، باید دربارهٔ رُمان‌نویسی اندیشه کرد. سینما نسبتی بسیار جدّی با رُمان دارد؛ امّا کدام سینما؟ و کدام رُمان؟ از آن زمان که «ویکتور هوگو» به یک ضرورت تاریخی پاسخ گفت و فریاد زد: «صد بار می‌گویم: هنر برای هنر»، هنوز هم هر بار که بحثی از هنر به میان می‌آید، این پرسش جواب ناگرفته، خود را باز می‌نماید که «هنر برای چه؟»

اگرچه عمق این سخن «هوگو» بعدها در کارهای دادائیست‌ها و سوررئالیست‌ها به تمامی ظاهر شد امّا خود «ویکتور هوگو» کتابی چون «بینوایان» و یا «گوژپشت نُتردام» نوشته است که هنوز هم بعد از یک قرن و نیم از پرفروش‌ترین رُمانها در سراسر جهان است. تاریخ ادبیات و هنر قرن‌نوزدهم‌شاهد تمامی بحثهایی است که ممکن است در این معنا پیش بیاید: فایدهٔ هنر، رسالت اجتماعی هنر، هنر برای هنر و... امّا در عمل، یعنی در پهنهٔ واقعیت، گریز از «ارزیابی تاریخ» ممکن نیست. «اسنوبیسم» مفرط، هنر جدید را به سوی حادترین اشکال نیهیلیسم کشانده است و آن را تا آنجا از مردم دور کرده که دیگر هنر منشأیت اثر جدّی در حیات انسانها ندارد... و امّا «ژورنالیسم»، به سبب ارتباط تنگاتنگی که ناگزیر با «مردم» دارد، هرگز اجازه نیافته است که به درون پیلهٔ «اسنوبیسم» بخزد و «رسالت اجتماعی هنر» را نادیده انگارد، در عین حال که همین ارتباط تنگاتنگ خواه ناخواه ژورنالیست‌ها را در جهت «مراعات ذوق عامّه»، به «سطحی‌نگری و غرض‌اندیشی» نیز کشانده است:

چون غرض آمد هنر پوشیده شد
صد حجاب ازدل به‌سوی دیده‌شد... «مولوی»

هنرمندباید از «غرض‌اندیشی» آزادباشد، امّادر عین حال هنرعین تعهّد اجتماعی است، چرا که وجود انسان عین تعهّد است و هنر نیز به مثابهٔ جلوهٔ انسان نمی‌تواند از تعهّد فارغ باشد. آنها هم که در دفاع از استقلال هنر در اوایل قرن نوزدهم فریاد برداشتند که: «هنر وسیله نیست، هدف است.» باز هم هنرمند را نسبت به زیبایی متعهّد می‌دانستند. آنها می‌گفتند: «هنرمندی که به چیزی جز زیبایی محض بیندیشد، هنرمند نیست.» اگر آنها «زیبایی» را معنا نمی‌کردند شاید هرگز عمق سخن آنان برملا نمی‌شد و چه بسا بسیاری از ما نیز به دام فریب این گفته گرفتار می‌آمدیم چرا که ما «عدالت و کرامت اخلاقی انسان» را نیز عین زیبایی می‌دانیم، امّا آنها «زیبایی» را از نظرگاه خویش تعریف کردند و برای آن مفهومی «متقابل و متضاد» با «مفید بودن» قائل شدند. گفتند: «هر چیز مفیدی زشت است و تنها اشیائی حقیقتاً زیبا هستند که به هیچ فایده‌ای نیایند».

حتّی نیهیلیست‌ترین هنرمندان متجدّد این روزگار نمی‌توانند سخنی غریبتر از این بر زبان آورند و در واقع هنر امروز صورت تحقّق یافتهٔ همین مطلبی است که در اوایل قرن نوزدهم توسّط نویسندگانی رُمانتیک، که خود بعدها علیه رُمانتیسم قیام کردند، بر زبان آمد... و چنین بود که هنر از حیات انسان «جدایی» گرفت و آثار هنری بدون هیچ «فایدهٔ اجتماعی» در تبعیدگاه‌هایی به نام موزه و گالری جمع آمدند.

از آن پس، «هنرهای زیبا» فقط به هنرهایی اطلاق می‌شود که هیچ فایده‌ای برای بشر ندارند و «هنرهای مفید» عنوان «صنایع دستی» یافتند. حال آنکه چنین تعریفی از زیبایی بر هیچ مبنای نظری استوار نیست و تنها از نیهیلیسم و تجدّدگرایی هنرمندان عصر جدید منشأ گرفته است. از آن پس، هنرمندان تافته‌های جدابافته‌ای هستند که فارغ از همهٔ فعالیتهای اجتماعی نشسته‌اند و زیبایی می‌آفرینند(!)... و امّا این زیبایی چیست و چه کسانی از آن بهره‌مند می‌شوند؟

در «رُمان‌نویسی»، از آنجا که موضوع رُمان «زندگی» است و در زندگی «خیر و زیبایی» منفصل از یکدیگر وجود ندارد، هرگز امکان ندارد که سخن فوق به تمامی محقّق گردد. هنر، جلوهٔ روح هنرمند است و او لاجرم دربارهٔ جهان اطراف خویش می‌اندیشد. هنرمند چگونه می‌تواند از ظهور و بروز اندیشه‌ها و تعهّدات خویش در آثارش جلوگیری کند؟ بنابر این «انفصال زیبایی از خیر» در هنر جدید با رویکرد هنرمندان به «فرمالیسم» محقّق می‌گردد. آنها از زیبایی تصوّری کاملاً حسّی و ظاهری دارند و با زیبایی معنوی بیگانه‌اند. در هنرهای تصویری و تجسّمی روشن بود که چه روی خواهد داد: ظاهرگرایی محض همه چیز را خواهد بلعید و همّ نقاشان و مجسّمه‌سازان صرف تجربهٔ سبکها و تکنیکهای جدید بیانی خواهد شد و با «انفصال از عالم معنا و تعهّد» آنچه برای «بیان» باقی خواهد ماند، فقط «احساسات» است. امّا مگر احساسات را می‌توان از فکر و تعهّد جدا کرد. ساحتهای وجودی انسان با یکدیگر ارتباط فعّال و مولّد دارند و الگوهای احساسی همواره متناسب با نظامهای فکری هستند. نقاشی و مجسّمه‌سازی فقط با «صورت» عالم سر و کار دارند، امّا صورت مبیّن باطن و حقیقت است. بنابر این انفصال زیبایی از خیر، نقاشی و مجسّمه‌سازی را به عرصه‌ای برای تجربیات فرمالیستی تبدیل می‌کند.

در معماری مدرن، اگرچه تلاشها همه متوجّه همین غایت است، امّا از آنجا که معماری «بدون زندگی» وجود ندارد و لاجرم کار معمار باید به خلق فضاهایی مناسب برای زندگی منتهی شود، باز هم حقیقت سخن فوق ـ هنر برای زیبایی و زیبایی منهای فایده ـ نمی‌تواند به تمامی محقّق گردد.

امّا شعر در این دام گرفتار شد و در جستجوی زیبایی مجرّد از خیر و عدالت، نخست از «معنا و حکمت» دور گشت و سپس حتّی با نفی «قواعد و نظام کالبدی شعر»، شکل جدید خود را در یک «بی‌شکلی ناشی از تخیّل آزاد» پیدا کرد. در این وضع جدید، شعر یک فعالیت کاملاً «غیر مردمی» و بی‌حاصل است که تعهّدی نسبت به تحوّلات تاریخی و اجتماعی ندارد و خود را یکسره وقف آفریدن «ایماژهایی تخیّلی» کرده است که حتّی برای معدود هنرمندانی که آشنا بدین زبان هستند نیز «مفهوم» واقع نمی‌شوند. با این «ایماژهای غیر مفهومی» فضاهای رؤیایی و وهم‌آمیزی ایجاد می‌شود گسیخته و میرا که چون نسیمی ضعیف و کوتاه در سطح می‌مانند و به عمق نمی‌رسند.

...امّا رُمان، همان طور که گفتیم، نمی‌تواند بالتّمام به «هنر برای زیبایی و زیبایی منهای فایده» ایمان بیاورد چرا که موضوعش «زندگی» است. سبکهای ادبی که بعد از جنگ جهانی اول، در آغاز قرن بیستم به وجود آمد: کوبیسم و دادائیسم و سوررآلیسم و... در حدّ شعر توقف کردند و هرگز به صورت جریانهایی ماندگار در رُمان‌نویسی درنیامدند.

از میان هنرهای جدید، قبل از ظهور سینما، «مردم» بیش از همه به قصّه و رُمان روی آورده‌اند و آن هم رُمانهایی که قبل از دوران «رُمان نو» نگاشته شده‌اند... و صادقانه باید اذعان کنیم که رُمان‌نویسی به دلایل بسیار نمی‌تواند آنسان که در شعر و نقاشی و مجسّمه‌سازی اتّفاق افتاد، روی به «تخیّل آزاد» بیاورد و از «مردم» که روی خطابش با آنهاست غفلت کند.

رُمان‌نویسی ناچار است که به «واقعیت» وفادار بماند و از فرمالیسم بپرهیزد. «وفادار ماندن به واقعیت» لزوماً به همان معنایی نیست که در تاریخ ادبیات تحت عنوان «رئالیسم» بدان پرداخته‌اند. اگر در اینجا «فرمالیسم» را در مقابل «وفادار ماندن به واقعیت» و با معنایی متضاد با آن به کار برده‌ایم بدین سبب است که در رُمان‌نویسی «فرمالیسم» صورتی کاملاً متمایز از سایر هنرها می‌یابد. در نقاشی و مجسّمه‌سازی هنرمند می‌تواند تا آنجا روی به فرم بیاورد که یکسره از معنا غافل شود. در شعر نیز این غفلت می‌تواند آن همه عمیق باشد که هنرمند در الفاظ صرفاً متوجّه به «موسیقی کلمات» باشد و آن «فضای آبستره»‌ای که از «ترکیب غیر مفهومی الفاظ» ایجاد می‌شود. «جیغ بنفش» اصطلاح هزل‌آمیزی است که برای چنین شعری به کار می‌رود... امّا رُمان‌نویس ناچار است از آنکه بالاخره به یک داستان معیّن وفادار باشد و فرمالیسم در اینجا نمی‌تواند آن همه سیطره پیدا کند که «خود محتوای خویش شود».

در شعری که بدان شعر سپید یا آزاد می‌گویند فرم، خود جانشین محتوا شده است؛ در نقاشی و مجسّمه‌سازی مدرن نیز. امّا در رُمان‌نویسی، اگرچه ممکن است محتوا به تبعیت از جهت تاریخی خاصّی که هنر می‌پیماید متوجّه اقالیم شیطانی نفی حکمت و معنا و اخلاق بشود، امّا هرگز فرم نمی‌تواند جانشین محتوا شود. در تئاتر آبسورد و یا بعضی تجربیات میرای سینمای آوانگارد نیز این اتّفاق افتاده است؛ «در انتظار گودو» و «کرگدن» نمونه‌های بسیار مناسبی از این رویداد هنری هستند، امّا به هر تقدیر، باز هم «کرگدن» اوژن یونسکو می‌تواند بیان روشنفکرمآبانه‌ای برای «استحالهٔ بشر امروز در غلبهٔ ارادهٔ معطوف به قدرت» باشد و «در انتظار گودو»، نمایش غیر مستقیم و متظاهرانهٔ «انتظار ناشناخته و غریبی» که فطرت جمعی بشر امروز را متوجّه افق آینده کرده است، و اگرچه او خود هیچ تصوّری از «منتظر» خویش ندارد، امّا برای معدود کسانی که به خودآگاهی نسبت به وضع تاریخی بشر امروز رسیده‌اند، این انتظار معنای بسیار عمیق و گسترده‌ای دارد.

علّت آنکه در رُمان‌نویسی فرم نمی‌تواند یکسره جانشین محتوا شود این است که از یک سو رُمان و قصّه به «واسطهٔ الفاظ» خلق می‌شوند و «الفاظ موضوع له روح معانی هستند». امّا این یک سبب نمی‌تواند کافی باشد، چنانچه شعر نیز اگر چه مخلوق به واسطهٔ الفاظ است، امّا راهی را پیموده که به «شعر سپید» منتهی گشته است. از سوی دیگر، رُمان‌نویس بناچار باید به یک «طرح منسجم داستانی» وفادار باشد. «کرگدن» و «یا انتظار گودو» نیز از یک چنین طرحی ـ هر چند مغلوب فرمالیسم ـ برخوردار هستند. امّا این داستانها از «استقبال مردمی» برخوردار نیستند، حتّی در غرب. در غرب، آمار فروش کتاب اگرچه از استقبال شگفت‌آور مردم نسبت به رُمان حکایت دارد، امّا در عین حال نشان‌دهندهٔ این حقیقت است که اسنوبیسم و آوانگاردیسم!، بیماریهایی خاصّ جامعهٔ روشنفکران است و البتّه مردم در غرب به بیماریهای زشت دیگری که ملازم با جامعهٔ باز و دموکراتیک است گرفتار هستند. هنوز هم بیشترین فروش از آن رُمانهای ناتورالیستی، رُمانتیک و رئالیستی اجتماعی است. اگرچه در آنچه که بدان «رُمان نو» می‌گویند نیز، فرم در اوج غلبهٔ خویش نتوانسته است این خصوصیت اصلی رُمان را که با مرگ و زندگی انسانها و حیات فردی و اجتماعی آنها مربوط است، انکار کند، چرا که «موضوع رُمان» خواه ناخواه «زندگی» است.

موضوع رُمان «زندگی» است امّا نه «زندگی آنچنان که هست و یا باید باشد»: زندگی آنسان که نویسندگان می‌بینند. خلاف آنان که «رئالیسم» را سبکی «اُبژکتیو» می‌دانند، هنر جدید هرگز نمی‌تواند خود را از سوبژکتیویسم برهاند چرا که حتّی رُمان‌نویسی که قصد دارد «سوبژکتیویته» را انکار کند و جهان اطرافش را بدون مداخلات نفسانی خویش بنگرد باز هم به ناگزیر با چشمهای «شخصیت روانی خویش» می‌بیند و این شخصیت، آفریدهٔ مجموعهٔ اعتبارات و ارزشهایی است که واقعیت نفس‌الامری یا حقیقت را انکار می‌کنند و برای مصادیق فردی و جمعی بشری شانیت خدایی قائل هستند.

●

گفتند که قرن بیستم را می‌توان «عصر رُمان» خواند، امّا این پیش از آن بود که سینما قابلیتهای کنونی خود را ظاهر کند. سینما، «رُمان مصوّر» نیست، امّا این هست که اگر رُمان به وجود نیامده بود سینما صورت کنونی خود را

نمی‌یافت. نگاهی به مجموعهٔ فیلمهایی که در کشورهای مختلف، از غربی‌ترین نقطهٔ کرهٔ زمین تا شرقی‌ترین نقطهٔ آن، ساخته می‌شود می‌تواند «تلقّی عامّ» انسانها را از سینما نشان دهد. تکلیف سینما را این «تلقّی عامّ» معیّن می‌دارد نه چیز دیگر؛ چنانچه در سالهای آغازین اختراع سینما چه بسیار بودند متفکّرانی که تلاش می‌کردند تا سینما را از روی آوردن به صدا بازدارند امّا موفّق نگشتند، چرا که تلقّی عامّ انسانها از سینما چیز دیگری بود.

البتّه سینما قبل از آنکه روی به «صدا» بیاورد، از «داستان» برخودار گشته بود؛ امّا بعد از عبور از دوران سینمای صامت، این رویکرد سرعت بیشتری یافت و عموم فیلمسازان با این تصوّر و تعریف که «سینما رُمانی مصوّر است» روی به سینما آوردند. نمی‌دانم آنان که سینما را به مثابهٔ «تصویر محض» می‌نگرند به این واقعیات و حقایق آنچنان که باید توجّه یافته‌اند یا خیر، امّا این هست که این تصوّر در غالب موارد برخلاف انتظار به «نفی و طرد صدا از مجموعهٔ عناصر تشکیل‌دهندهٔ سینما» نمی‌انجامد. فی‌المثل یکی از منتقدین قدیمی سینمای ایران در تایید فیلم «عروسی خوبان» گفته بود که: «آری، سینما تصویر محض است.»، حال آنکه فیلم «عروسی خوبان» تصویر محض نبود. چرا چنین است؟ علّت این امر آن است که «وجود صدا و دیالوگ در سینما آن همه طبیعی است که دیگر تعریف سینما به مثابهٔ تصویر محض به نفی و طرد صدا و دیالوگ از سینما نمی‌انجامد.» اگر در برابر آنان که سینما را تصویر محض می‌دانند این سؤال عنوان شود که: «پس مقصود شما آن است که صدا را باید از سینما حذف کرد؟» با دستپاچگی جواب خواهند داد: «نه، مقصود ما آن نیست؛ شما درست متوجّه نشده‌اید. مقصود آن است که در سینما بیان تصویری آن همه اهمیّت دارد که بر همهٔ عناصر دیگر غلبه می‌یابد؛ یعنی فیلمساز تا آنجا که ممکن است باید تلاش کند که با تصویر بیان کند، امّا این تلاش مساوی با حذف داستان یا صدا و دیالوگ از فیلم نیست».

بحث در این نیست که فی‌المثل «منتقدین تا چه حد در ایجاد این تلقّی عام نسبت به سینما شریک بوده‌اند» امّا هرچه هست، آنچه تعیین تکلیف می‌کند و ماهیت تاریخی سینما را تحقّق می‌بخشد همین تلقّی عام است. من بسیاری از فیلمهایی را که در «فستیوال فیلمهای آوانگارد و تجربی فیلمسازان آماتور آمریکایی» به نمایش درآمده دیده‌ام. در این فیلمها همهٔ تعاریف دیگرگونه‌ای که از سینما وجود دارد عملاً تجربه شده بود. در بسیاری از این فیلمها، سینما در «ادامهٔ نقاشی مدرن» اعتبار شده بود و به تفاوت سلایق فیلمسازان، به نقاشی آبستره و یا «پاپ آرت» و «آپ آرت» گرایش یافته بود. در بعضی دیگر از فیلمها، سینما به مثابهٔ «موسیقی تصویر» تعریف شده بود و سعی داشت که بر مخاطب تاثیری چون موسیقی برجای بگذارد. در بسیاری دیگر، سینما چون وسیله‌ای برای «هیپنوتیزم» تماشاگران به کار رفته بود. در بعضی دیگر، سینما با نزدیک شدن به «شعر جدید» به ترکیبی از «ایماژهای آبستره و یا ناتورالیستی» تبدیل شده بود. در بعضی دیگر، سینما هنوز در عرصهٔ «تجربهٔ عکاسی» قرار داشت. در بسیاری دیگر، سینما اگرچه هنوز «در خدمت تفهیم مفاهیم عقلی» قرار داشت امّا «داستانسرایی» را نفی کرده بود و در بعضی دیگر، سینما به «تئاتری مصوّر» تبدیل گشته بود. و امّا بیشترین تعداد فیلمسازان، سینما را در ذیل همین تعریفی که «مقبولیت عام» یافته است دیده بودند و اگرچه روی به «نفی داستان» نیاورده بودند، امّا «آوانگاردیسم» آنها را به سوی «داستانهایی غیر معمول، بی‌سر و ته، روشنفکرمآبانه و یافلسفی» کشانده‌بود و در این میان باز هم فیلمهای این گروه اخیر از جاذبیت بیشتری برخوردار بودند.

«داستانسرایی» بلاشک از لوازم ذاتی سینماست که با نفی آن ماهیت سینما نفی خواهد شد و البتّه «داستانسرایی سینمایی» رفته‌رفته توانسته است «وجوه تمایز» خویش را از رُمان‌نویسی پیدا کند. در داستانسرایی سینمایی، «توصیف تصویری» جایگزین «توصیف ادبی» می‌شود و «کلام» -اگرچه نه به‌طور کامل- جای خود را به «تصویر» می‌دهد.

«تصویر» هرگز نمی‌تواند به‌طور کامل جایگزین «کلام» شود و سینما هرگز قادر به حذف کامل کلام نخواهد شد، هرچند موفّق شود که کاربرد کلمات را در فیلم منحصر در محاورات کند. تاکیدی این همه بر «تقابل تصویر و کلمه» در این مقاله بیهوده انجام نگرفته است: در ذات تمدّن جدید تلاشی وسیع و تاریخی در جهت یافتن یک «زبان تصویری» در تقابل با «زبان کلمات» وجود دارد. تعریفی که در علم ارتباطات برای «زبان» وجود دارد این توهّم را به وجود آورده که زبان جز «مجموعه‌ای از نشانه‌های قراردادی» نیست و لذا نتیجهٔ طبیعی چنین تصوّری می‌توانست این باشد که با «مجموعه‌ای از نشانه‌های مناسب تصویری» نیز می‌توان زبان دیگری ابداع کرد. کتاب «فارنهایت ۴۵۱» نوشتهٔ «ری برادبری» حکایتگر همین تقابل ناپیدایی است که میان «تصویر و کلمه» در ذات تمدّن جدید وجود دارد و نگرانی نویسندهٔ این کتاب کاملاً موجّه است.

«تصویرخوانی» هرگز نمی‌تواند جانشین «خواندن و نوشتن» گردد و تجربیات دو قرن اخیر انسان در «نقاشی و مخصوصاً گرافیک» شاهدی است بر این حقیقت.

«کتابت» محافظ تاریخی گنجینهٔ فرهنگ و معارف بشر بوده است و این، تفسیر تاریخی این حدیث مشهوری است که از رسول اکرم(ص) رسیده است: «قیّدالعلم بالکتابة». و زبان را نیز -همان‌طور که در قسمت دوم این مجموعه مقالات آمد- نباید به مثابهٔ مجموعه‌ای از نشانه‌های قراردادی نگریست. زبان، مکمن، مظهر و حافظ فرهنگ است و فرهنگ -به معنای حقیقی کلمه- مکمن حقیقت است. در کتاب «فارنهایت ۴۵۱» سیطرهٔ کامل -امّا پنهان- یک حکومت توتالیتر بر بشر هنگامی محقّق گشته بود که آن حکومت توانسته بود «فرهنگ مکتوب» را نابود سازد و «تصویرخوانی» را جایگزین «خواندن و نوشتن» گرداند، امّا مظاهر فرهنگ مکتوب را بیشتر در «رُمان» دیده بود و البتّه از نویسنده‌ای آمریکایی چون «ری برادبری» نمی‌توان جز این انتظار داشت.

اختراع یک «زبان دیگر» با مجموعه‌ای از «نشانه‌های تصویری» آرزویی است که هرگز برآورده نمی‌گردد. نقاشی گرافیک اگرچه در آغاز جز در خدمت «ایلوستراسیون» یا «مصوّر کردن کلام» نبوده است، امّا بعدها، در یک تلاش تاریخی در جهت «استقلال از کلام»، همهٔ امکان ذاتی خویش را برای اختراع یک زبان تصویری به منصّهٔ ظهور رسانده است. این تلاش تاریخی نشان داده است که امکان ذاتی نشانه‌های تصویری در «انتقال مفاهیم» بسیار محدود است و جز از حیطهٔ مفاهیمی که «امکان متصوّر شدن» دارند فراتر نمی‌رود. اگر کلام نباشد، آیا می‌توان به کر و لالهای مادرزاد از راه تصویر محض همهٔ مفاهیم را انتقال داد؟ خیر، «چرا که از این طریق تنها مفاهیمی قابل انتقال هستند که می‌توانند مصوّر شوند.»

برای درک ماهیت سینما و تلویزیون باید در این معنا اندیشه کرد. آن داستان مشهوری که همهٔ قدیمی‌تران ما آن را در کتابهای دورهٔ دبستان خوانده‌اند می‌تواند در این جهت بسیار مفید باشد. در آن داستان مرد دانشمندی که برای تعلیم و تربیت روستاییان آمده است، در برابر حیلهٔ مزوّرانهٔ مردی حقّه‌باز که از جهل و بیسوادی روستاییان سوء استفاده می‌کند، ناچار به ترک روستا می‌گردد. مرد دانشمند «لفظ مار» را می‌نویسد و مرد حیله‌گر «تصویر مار» را می‌کشد و روستاییان را که همگی بیسواد بوده‌اند به قضاوت می‌خواند که کدامیک درست‌تر نوشته‌اند.

حکم عقل ظاهرگرا آن است که تصویر وسیلهٔ مناسبتری برای انتقال مفهوم است حال آنکه اهل تحقیق می‌دانند که کلام تنها راه «انتقال و تبادل معانی» است. تصویر یک گل سنبل جز بر همان گل دلالت ندارد، حال آنکه کلمهٔ «گل» نه تنها می‌تواند بر مدلولهای بی‌شماری دلالت داشته باشد، بلکه از امکان «دلالت رمزی یا سمبلیک» نیز برخوردار است.