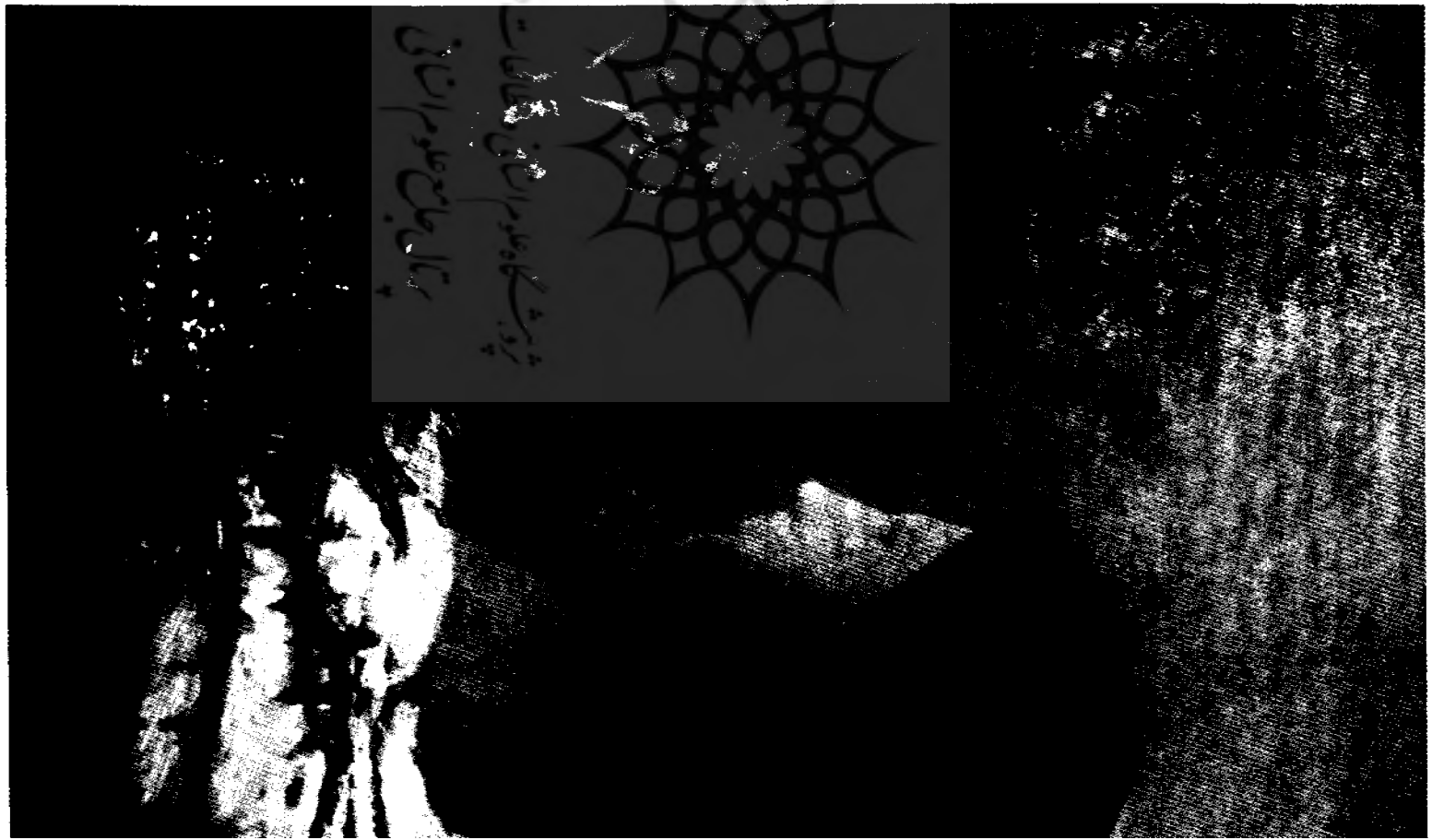
■ سید علی میرفتاح

مروری بر سمبلیسم

اُدیلُن رُدُن، خارهای سرخ، پاستل



انگیزهٔ اصلی «مروری برسمبلیسم»، پرداختن به این موج دست
ندمی است که هنرمندان ما ـ اعم از نقاش و شاعر و نویسنده و
ش از همه سینماگرها را ـ مبتلا ساخته است و از آنجا که صفحات
اضر متعلّق به هنرهای «تجسّمی» است و ایضاً نگارنده را جز در
اشی ـ آن هم به بضاعت خرد ـ دخلی نیست، سعی شده است تا
د امکان دایرهٔ بحث به تجسّمی و بویژه نقاشی محدود گردد، مگر
جا که طاقت از میان رفته و قلم ـ ولو به اثبات ادّعای خویش ـ
خنی به خارج این حیطه زده باشد.

یکی از معضلاتی که در فهم و درک نهضتها و جریانهای فکری و
نری وجود دارد، عدم انطباق مفاهیم مورد بحث با آن چیزی است
امروزه چه از خود مفهوم و چه از مضامین رایج آن دریافت
ی‌شود. این مشکل بویژه در زمینهٔ جریانهای غربی در ایران، از
ریق ترجمه یا نقد آنها، بیشتر رخ می‌نمایاند؛ ترجمه‌های
هنگستانی و مترجمینی که هرچند به صورت جدّی بدانها
داخته‌اند، تنها سایه‌ای از آنچه را که واقع شده است به ما
ی‌شناسانند. در مورد سمبلیسم نیز چنین است، خاصّه آنکه این
سبیر در اصل نیز طیف وسیعی از مفاهیم را در برمی‌گیرد. آنچه در
رسی تحت عنوان «نمادگرایی» مصطلح شده است تنها به وجهی
سمبلیسم اشاره دارد که کمترین بازتاب را نیز در تاریخ هنر داشته
ست.

نماد، نشانه، استعاره، تمثیل، و بعضاً رمز، سمبل و... گرچه در
عضی از نوشته‌ها یا گفته‌ها مترادف یکدیگر ذکر می‌شوند و مخاطب
نویسنده را به ورطهٔ ساده‌انگاری می‌کشانند لیکن هرکدام دارای
ر مفهومی خاصّی هستند که خصوصاً در بررسی سمبلیسم باید به
صورت جدّی ملحوظ شود.

در روانشناسی هنگامی که به سمبل پرداخته می‌شود، سمبلها از
کدیگر تفکیک شده و نوع خاصّی از آنها که به تعبیری «سمبلهای
نهانی» خوانده می‌شوند مورد بحث و بررسی قرار می‌گیرند. مبحث
اضر این اجازه را به نگارنده نمی‌دهد تا به معانی مطرح شده در
وانشناسی یا اسطوره شناسی یا زمینه‌های دیگر بپردازد، امّا از
جا که سیر هنر در غرب همواره روالی منطقی و نیز هماهنگ با سیر
جاء تفکّر داشته، پیداست که همهٔ اینها، آنگاه که در هنر بازتاب
ی‌یابند، مستوجب دقّت نظر ـ هرچند به اشاره ـ هستند.

چیزی که ما تحت عنوان «سمبلیسم» با آن روبرو هستیم،
شخصاً نهضتی است بجا مانده از سدهٔ قبل که درست یا نادرست
یلیها آن را مربوط به ادبیات می‌دانند، بویژه آنکه ادیبان نیز با
عهّد بیشتری نسبت به این نهضت، سبکهای سمبلیک را همچنان
امه می‌دهند.

سمبلیسم در نقاشی بیشتر محصول جریانی است که پس از ردّ
مانگرایی کلاسی سیسم و نیز رمانتی سیسم توسّط طبیعت‌گرایی
همچنین واقعگرایی، و در پی مردود شمرده شدن قراردادهای
سّنتی طراحی و نقاشی و حجم نمایی و ترکیب‌بندی، راه برای ظهور
ن هموار گردید، و به عبارت دیگر محصول تلاشی است ناخواسته
رای ایجاد نوعی «ذهن گرایی» جدید.

در یک تعریف کلّی می‌توان گفت: سمبلیسم «عبارت است از
بکارگیری عمدی یا غیرعمدی واسطه‌های حسّی ناهمانند با چیزهای
محسوس، به منظور ارتباط با چیزهای عالم مهجور و مبسوط در
مکان و زمان[۲]».

امّا همان طور که اشاره شد، ریشه‌های سمبلیسم را باید در
ادبیات جستجو کرد، خاصّه آنکه سرنخ‌های این نهضت به وضوح
در اشعار «رمبو» و «مالارمه» ـ دو شاعر فرانسوی ـ هویداست، و در
نقاشی پیش از آنکه به صورتی جدّی طرح شود اصطلاح «سنته
تیسم» که به «اصالت ترکیب» ترجمه شده است ـ مطرح می‌گردد.
شایان ذکر است که در اینجا «ترکیب» اصالت داده شده را نباید با
کمپوزیسیون یکی دانست، بلکه بیشتر نوعی سنتز در بیان
انگاره‌ها، حالات و عواطف مراد می‌شود و این خود با بازنمایی
طبیعت گرایانه مغایر است.

در مورد «سنته تیست‌ها»، که از آن جمله می‌توان «امیل برنار» را
نام برد گفته می‌شود: «آنان قصد داشتند که اندیشه‌های خود را به
مدد تداعیهای شکل و رنگ بیان کنند. رنگهای درخشان به کار
می‌بردند و سطوح رنگی را با خطهای سیاه از یکدیگر جدا می‌کردند.
در نتیجه جنبه‌های تزئینی و انتزاعی در کارشان بارز می‌نمود. این
نقاشان هدف خود را بیان تصویری ترکیبی و تزئینی
می‌شمردند...»[۳]

از دیگر سنته تیست‌ها می‌توان به «گوگن» اشاره کرد که این
شیوه به خوبی در آثار وی ـ بویژه «تجلّی پس از موعظه» ـ مشهود
است. و همچنین از این جمله باید از «سروزیه» نام برد که خود
نظریه‌پرداز این گروه نیز محسوب می‌شود. هرچند در مقام نقاش
نمی‌توان به سروزیه اهمیت زیادی داد، «امّا [او بود که] به یک نظر،
شادابی و جاذبه و نیرومندی کارگوگن را تشخیص داد و در صدد
برآمد تا برای توضیح آن نظریه‌ای بیان دارد. سروزیه ذهنی منطقی
و روشی منظّم و در تفکر انتزاعی استعدادی مسلّم داشت. نظریه‌ای
که [او] پس از بررسی کار و سخنان گوگن بیان داشت بزودی از
نظرات امپرسیونیستها ممتاز شد. این نظریه در آن زمان عنوان بجا
و مناسب سمبلیسم را اختیار کرد و شاید علّت آنکه نقاشی از گوگن
به بعد به این نام معروف نشد فقط[!] این بود که نهضت ادبی
فرانسه این نام را به‌ناحق[!] غصب کرده بود...»[۴]

همچنین در میان سمبلیستها می‌توان از «ادلین رودن» که به
عنوان یکی از رهبران این نهضت شهرت دارد، و «گوستاو مورو» و
«بودی دُشاوان»، ولو به عنوان پیروان غیررسمی آن، و نیز گروه
نقاشان انگلیسی که خود را به نام «هواخواهان هنر پیش از رافائل»
می‌خواندند، یاد کرد.

به هرجهت هنرمند سمبلیست در جستجوی واقعیتی متعالی‌تر
از واقعیت محسوس، کاوش در قلمروی جدید را پیش نهاد؛ لیکن
خود این قلمرو مبهم باقی می‌ماند. آیا این همان خدایی نبود که در
آن اندیشه‌های رمانتی‌سیسم و ایده‌آلیسم آلمانی تاخت و تاز
می‌کردند؟ درواقع مفهوم جهان به مثابهٔ باز تولید و آفرینش من که
فیخته طرح کرده بود و نیز این جملهٔ قصار شوپنهاور که جهان
همانا بازنمایی من است، زمینهٔ فلسفی این بینش تازه را که عالم
آفریدهٔ انگارهای ماست تدارک دیدند.»[۵]

امپرسیونیستها که سعی داشتند هرآنچه را که می‌بینند به
عنوان تجربهٔ «من» (یعنی همان چیزی که مطمح نظر پوزیتیویستها
بود) به تصویر کشند، علی‌رغم ذهنیت گریزیشان هیچ‌گاه
نتوانستند بدون مزاحمت ذهن(!) با اتکاء بر عینیت محض نقاشی
کنند. این مساله در پُست- امپرسیونیستها تا حدود زیادی تعدیل
شد و هنرمندان بزرگی در این دوره از جهان بیرونی به درون انسان
راه یافتند، و یا به عبارت دیگر، از شیء به سوی فرم حرکت کردند.
این حرکت با جنبش سمبلیسم در مسیر دیگری افتاد و تخیّل آدمی
یکّه تاز میدان هنر گردید؛ یعنی آن موازنه میان عین و ذهن کاملاً به
سود ذهن برهم زده شد. نقاش این نهضت در دنیای رؤیا ساکن شد
و در آنجا به جستجوی سرچشمه‌های پنهان و مرموز تفکّر و تخیّل
آدمی پرداخت. وگرچه در ظاهر راهی را طی کرد که در خلاف جهت
نقاشانی چون سزان، سورا، لوترك، ون گوگ و حتّی گوگن بود، امّا
درواقع این بینش از نتایج حرکتی محسوب می‌شد که گام ابتدایی
آن را هم ایشان برداشته بودند.

پرواضح است که در کوران سبکها و نهضتهای هنری، علی‌رغم
همهٔ تناقضات موجود، هرسبك درواقع ادامهٔ منطقی سبك پیشین
است. و نیز آشکار است که این روند منطقی محصول نوع تفکّری
است که بشر دورهٔ جدید بدان دست یافته است. برای نمونه
می‌شود به رمانتی‌سیسم اشاره کرد که «گرچه در طی چند دهه زیر
فشار گرایشهای متنوّع رئالیسم از پیش- زمینهٔ هنر اروپا را رانده
می‌شود، در شرایط بحران اجتماعی- فرهنگی و بازتاب‌های روحی
آن، امکان بروز و رشد مجدّد می‌یابد، لیکن این رمانتی‌سیسم نیز
منطقاً سمبلیسم را نتیجه می‌دهد. با این حال، سمبلیسم که در اصل
یك جنبش ادبی است[!] واکنشهای گوناگون و گسترده در برابر
ناتورالیسم و رئالیسم را شامل می‌شود و بیانگر سبکی یگانه و
منسجم نیست.»[۶]

یکی از گرایشهایی که در هنرمندان دورهٔ جدید می‌توان سراغ
گرفت که تا امروز نیز به صورتی جدّی‌تر دنبال می‌شود رویکرد به
هنر مشرق زمین با نگاهی کاملاً گزینشی یا به عبارتی توریستی
است. این گرایش بویژه در سدهٔ گذشته بسیار ناپخته و توام با عدم
درك صحیح از میراث چند هزارساله و عمیق هنر شرقی بود، که البتّه
در ادامهٔ همین بحث اشارهٔ دیگری به این مساله خواهد شد. امّا به
هرجهت، سمبلیستها از جمله اولین کسانی بودند که از مکاشفه و
اشراق سخن به میان آوردند و خود را صاحب قدرت درون‌نگری
استثنایی دانستند و حتّی خود را همچون پیامبران انگاشتند.[۷]

به هرحال سمبلیسم مایهٔ اصلی خود را در حاشیهٔ رویکرد نقاشان
به شرق به دست آورد. (هرچند این سبك توسّط سروزیه و براساس
کارگوگن مصطلح شد و بعدها گسترش یافت.) این اشراق‌زدگی حتّی
«آثار ون‌گوگ را نیز در برگرفت و به این ترتیب هدف پنج قرن تلاش
هنری اروپا آشکارا رها گردید.»[۸]

«هربرت رید، در خصوص این قطع (البتّه ظاهری) تداوم هنر
پنج سدهٔ اروپا که سمبلیسم یکی از عوامل اصلی آن به شمار
می‌رود چنین می‌گوید: «طبق نظریه [اشاره به نظریهٔ سروزیه]
صورت ظاهر دنیای مرئی دیگر در درجهٔ اول اهمیت نیست. هنرمند

اِمیل بِرنار، زنان بزتانیْ در مراسم آمرزش، ۱۸۸۸، رنگ روغن روی بوم

از آن به بعد در زیر صورتهای ظاهری در جستجوی چیزی بود و به دنبال شکل‌پذیری می‌گردید که بیش از هرتصویر دقیقی بر واقعیت دلالت کند. شاید این نظریه که به آرامی در انزوای یك دهکدهٔ فرانسوی شکل گرفت و بیان گردید، در آن زمان جنبان انقلابی نمی‌نمود، امّا راه را برای هرگونه تحوّل هنر جدید و همهٔ پیچیدگی و معضلاتی که ما امروزه در برابر خود داریم گشود. سراسر اختلاف بین نهضت جدید هنری و سنّتی که طی پنج قرن پیش معتبر و محترم دانسته می‌شد در همین خلاصه می‌شد که هدف هنر که تا آن زمان توصیفی بود نمادی گردید، به طوری که گوگن نوشت: در نقاشی همچنان که در موسیقی باید در جستجوی القاء بود و نه توصیف.»[9]

●

باید به نکتهٔ مهمّی اشاره کرد و آن اینکه در سمبلیسم الزاماً باید چیزی را نشانهٔ چیز دیگر قرار دهیم و از آن معنی مجازی طلب کنیم، در صورتی که نقاشی- به یك اعتبار- مجازی است، «زیرا نقاش می‌کوشد تا با رنگ و خط که دیدنی است، عواطف و اندیشه‌ها و تصوّراتی را که نادیدنی است بیان کند. امّا بسیاری از نقاشان گاه به مجاز دیگری نیز توسّل می‌جویند. یعنی صورتی را به معنی خاصّی به کار می‌برند تا بیننده به نمادهای آن صورت به معنی غیرمستقیم آن توجّه کند... این نوع مجاز در هنر مذهبی اروپا فراوان است، چنانکه برخی از نقاشان فلاماند و جز آنها حضرت عیسی(ع) را به صورت بره مجسّم ساخته‌اند و یا با قرار دادن انگشتری در دست برخی از زنان شهید مسیحی آنان را عروس مسیح(ع) قلمداد کرده‌اند. این نوع مجاز به حقیقت از مدار کار نقاشی بیرون است و فی‌نفسه موجب التذاذ هنری نمی‌شود. تصاویر مجازی ما را از صحنه و محیط خط و رنگ بیرون می‌برد و به مطالبی که جنبهٔ داستانی و ادبی و مذهبی و جز اینها دارد می‌کشاند. اگر اینگونه پرده‌ها لذّت‌بخش باشند، نه به مناسبت مضمون و مجاز آنها، بلکه به مناسبت «نماد» و کیفیات صوری و هم‌آهنگی و تناسبی است که در نقوش آنها می‌توان دید.»[10]

مسالهٔ دیگر اینجاست که زیبایی‌شناسی یك اثر سمبلیك بیشتر وامدار تداعی ذهن مخاطب و خود هنرمند است، و این در وهلهٔ نخست یعنی کسب زیبایی از خارج حیطهٔ نقاشی. چنین است که هنرمند سمبلیست بیش از تأمّل در نقش به ورطه‌های اجتماعی، فلسفی و یا تاریخی کشانده می‌شود. کافی است به اطراف خود نگاهی کنیم و ببینیم که مثلاً در بیان «شهادت» و یا «آزادی»، نقاش از همان نمادهایی بهره می‌جوید که شاعر در حیطهٔ کار خود آنها را به کار می‌برد، نظیر «گل لاله» و «کبوتر سفید». و پرواضح است که این بیان سمبلیك حتّی در اثر شاعر نیز تنها در صورتی می‌تواند زیبایی‌شناسانه باشد که مفهوم شهادت و آزادی را برای مخاطب تداعی کند، واگرنه حتّی با عمیق‌ترین کشف و شهود نمی‌تواند راهی به شعر بیابد.

البتّه بعضی را عقیده بر آن است که بین نماد و استعاره باید تفاوت قائل شد و نماد یا سمبل را معادل «رمز» معنا کرد، چنانکه «آرنولد هاوزر» چنین می‌گوید: «در مقایسه با نماد، استعاره همیشه استنساخی ساده، روشن و تا حدودی زاید از یك اندیشه است که سودی از انتقال از حیطه‌ای به حیطهٔ دیگر نمی‌برد. استعاره نوعی چیستان است که پاسخی آشکار دارد، حال آنکه نماد را فقط می‌توان تعبیر کرد، نه حل. استعاره بیان یك فراگرد ایستا، و نماد بیان یك فراگرد پویای فکری است: اولی حدّ و مرزی برای تداعی اندیشه‌ها می‌گذارد و دومی اندیشه‌ها را به حرکت در می‌آورد و در حرکت نگه می‌دارد. هنر دورهٔ اوج قرون وسطی به نماد بیان شده است و هنر اواخر قرون وسطی به استعاره.»[11]

البتّه سخن هاوزر صراحتاً به آثار خاصّی اشاره ندارد و نمونه‌های خاصّی را برای استعاره و نماد نشان نمی‌دهد. امّا به هرجهت، جدای از اینکه استعاره- حداقل در ادبیات ما- چنین ایستا و معماگونه نیست، روشن است که در نماد امکان شهود از هنرمند گرفته می‌شود و بویژه در نقاشی، به جای تامّل و تتبّع در نقش گرفتار نمادیابی می‌شود. همچنین، استقلال المانهای خاصّ کار خود را نیز از بین می‌برد. دیگر اینکه این المانها به هیچ وجه نمی‌توانند لااقل مبنای حقیقی داشته باشند.

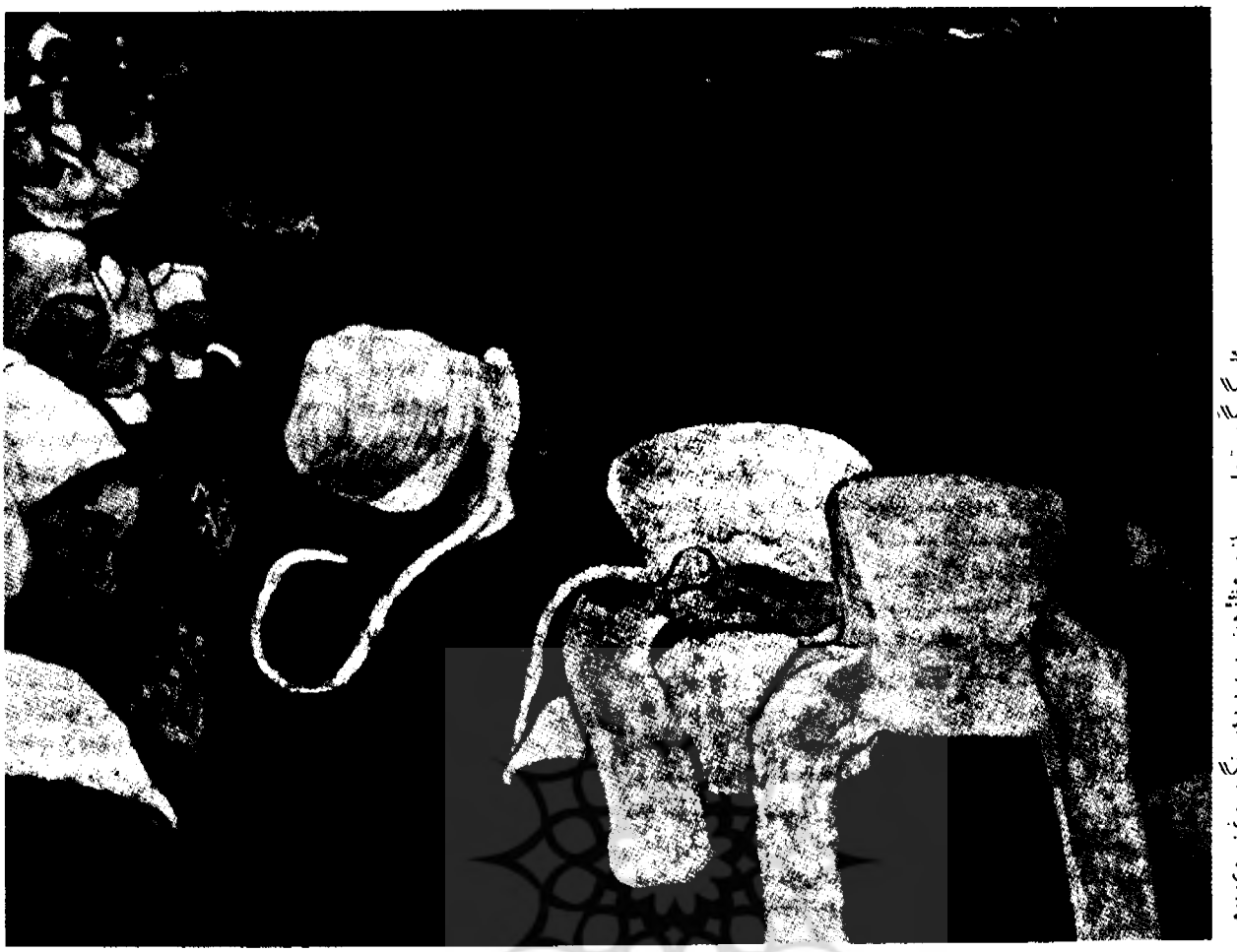
●

پیش از این گفته شد که سمبلیسم در مسیر تاریخی خود محصول رویکرد هنرمند غربی به هنر شرق است و نیز اشاره گردید که نباید این رویکرد را جدّی تلقّی کرد، چرا که هنر شرقی را نمی‌توان نمادگرا- به تعبیری که در تاریخ هنر آمده است- به حساب آورد، گرچه نوعی رمزآمیزی در هنر شرقی دیده می‌شود که با «سمبلیسم» تفاوت بسیار دارد.

شکی نیست که هنر شرقی بیش از هرچیز تجلّی عینی تفکّری است که سترگی خود را در وهلهٔ نخست مدیون بی‌واسطگی خویش است. و پرواضح است که نمادپردازی در هرصورت نوعی «واسطه» تلقّی می‌شود. مثلاً در هنر اسلامی سعی هنرمند پیش از هرچیز معطوف به بیان حقیقت عناصر بوده است و حقیقت عناصر یعنی اینکه هرچیز همان چیزی است که نهایتاً باید باشد و هرچیزی که هست مجازی بیش نیست. شاید به همین دلیل «نقش» در هنر شرقی اهمیت و اعتباری فراتر دارد. و نیز از همین روست که در این نوشته رویکرد هنرمندان غربی به هنر شرقی، سطحی نگرانه و غیرجدّی قلمداد شده است.

«سمبلیسم بر تشابه و تطابق میان مراتب مختلف وجود مبتنی است. چون وجود یکی است، هرآنچه هست باید به نحوی سرچشمهٔ ازلی خود را جلوه‌گر سازد. اسلام به هیچ‌وجه از این اصل که قرآن کریم در استعارات بی‌شمار بیان می‌دارد غافل نیست: هیچ نیست مگر او را حمد و تسبیح گوید (بنی اسرائیل: ۴۴). تحریم صور انسان در اسلام نه از روی بی‌اعتنایی به صفت قدسی آفرینش، بلکه برعکس، برای حفظ حرمت انسان به عنوان خلیفهٔ خدا بر زمین است. پیامبر فرمود: خداوند آدم را به صورت خود آفرید (علی صورته). صورت در این زمینهٔ خاص به معنای نوعی شباهت کیفی است، چرا که به بشر قوایی بخشیده شده که صفات هفتگانهٔ الهی... را متجلّی می‌کند.»[12]

پرهیز از سمبلیسم در هنر قدسی بیش از هرچیز بیانگر این نکته



پل گوگن، تجلی پس از موعظهٔ دینی، ۱۸۸۸، رنگ روغن روی بوم

است که در هرحال هنر یعنی صورت و تنها این صورت است که باید جنبه‌ای قدسی داشته باشد: «هنر اساساً صورت است. برای آنکه بتوان هنری را مقدّس نامید کافی نیست که موضوع هنر از حقیقتی روحانی نشات گرفته باشد، بلکه باید زبان صوری آن نیز بروجود همان منبع گواهی دهد. هنری مذهبی مانند هنر رنسانس یا هنر باروک را که از لحاظ سبک به هیچ وجه از هنر ذاتاً دنیوی و غیر دینی همان دوران متمایز نیست، نمی‌توان مقدس نامید؛ نه موضوعهایی که آن هنر به نحوی کاملاً ظاهری و ادبی از مذهب اقتباس می‌کند، و نه احساسات و عواطف پارسایانه و خداترسانه‌ای که عندالاقضا هنر مزبور را بارور ساخته و نه حتّی نجابت طبعی که گاه در آن رخ می‌نماید، کافی نیست که بدان خصیصهٔ مقدس نسبت کنیم. تنها هنری که قالب و صورتش نیز بینش روحانی خاصّ مذهب مشخص را منعکس سازد شایستهٔ چنین صفتی است.»[۱۳]

پرواضح است که بیان فوق بیش از هرچیز تکیه بر استقلال هنر دارد و تنها آن را در مواجهه با حقیقت معنا می‌کند. مهم آن است که زیبایی اثر تنها معطوف به خود اثر باشد.

جنبهٔ دیگر هنر قدسی رمزآمیزی آن است که بعضاً نیز با سمبلیسم یکی انگاشته می‌شود: «هرهنر مقدس مبتنی است بر دانش و شناخت صورتها، یا به بیانی دیگر بر آئین رمزی‌ای که ملازم و دربایست صورتهاست. در اینجا یادآوری کنیم که رمز نشانه‌ای قراردادی نیست، بلکه مظهر صورت مثالی خودِ رمز، به حسب قانونی مربوط به معرفت وجود و هستی‌شناسی است. همچنان‌که کوماراسوآمی خاطر نشان می‌سازد، رمز به نوعی عین همان چیزی است که بیان می‌دارد. وانگهی به همین علّت، رمزپردازی سنّتی هرگز عاری از زیبایی نیست؛ چه بر وفق بینش روحانی از جهان، زیبایی چیزی جز شفافیت لفافه‌های وجودی آن چیز نیست. هنر راستین زیباست زیرا حقیقی است.»[۱۴]

یعنی اینکه سیب یا انار یا هرچیز دیگر بیش از آنکه نماد چیز دیگری باشند، خودِ سیب یا انار یا هرچیز دیگرند، که البتّه در برابر ما جز صورت نازلهٔ آنها چیزی نیست و هنرمند باید بکوشد تا در کشف و شهود خویش صورت حقیقی آنها را دریابد، چنانکه مثلاً در شعر، شراب یا شاهد و... نه مجاز بلکه بیان حقیقتی هستند که ما چون جز صور مجازی آنها را ندیده‌ایم، یا به هنرمند گمان نادرست می‌بریم و یا با بیان استعاری و مجازی سعی در تبرئهٔ شعرا داریم.

همچنین نباید غافل بود که هرسمبل نیز به خودیِ خود دارای صورت مثالی است که شاید از آن غافل باشیم. کبوتر و شقایق پیش از آنکه تداعی‌گر آزادی و شهادت باشند، صور زیرینی هستند از آنچه در بالاست و این شناخت و بصیرت هنرمند و کشف و ارتباط با صور حقیقی اشیاء نوع خاصّی از رمزآمیزی را پدید می‌آورد که نازلهٔ همان چیزی است که حضرت باریتعالی در خلقت روا داشته است، و هنرمند تنها می‌بایست این رمزآمیزی را در هنر خویش

نعکس سازد.

شکی نیست که صنع پروردگار از حیطهٔ هنر خارج است، چرا که هنر برحسب نیاز و در یک گشت توام با کشف و شهود پدید می‌آید و فریدگار صمد محتاج کشف و شهود نیست. امّا این صنع به واسطهٔ همان رمزآمیزی نهفته، انسان را در یک مواجههٔ هنری قرار می‌دهد. نمونهٔ بارز این بیان رمزی را می‌توان در قرآن کریم جستجو کرد و حتّی در قصص قرآن از هیچ نماد و سمبلی استفاده نشده است.

●

سمبلیسم به هیچ وجه برای متفکّرین اسلامی مبهم و نامعقول جلوه نکرده است، چنانکه «ابن عربی» در «فتوحات مکیهٔ» خود چنین می‌نویسد: «اهالی بیزانتوم هنر نقاشی را به کمال خود رساندند زیرا نزد آنان طبیعت یگانهٔ مسیح(ع) به گونه‌ای که در تصاویر او تجلّی یافته بهترین محمل برای تاملّ در یگانگی خداست.»[۱۵]

و البتّه نباید از خاطر دور داشت که مسلمانان به تبع شریعت مقدس تنزیه را بر تشبیه ترجیح می‌دهند.

●

نکتهٔ دیگر اینکه هنر در سمبلیسم الزاماً وسیله قرار می‌گیرد و یا بزار، و چنانکه در کلام ابن عربی رفت «محمل تفکّر، تلقّی می‌شود. امّا هنر ناب به هیچ عنوان نمی‌تواند وسیله و ابزار باشد، بلکه مهمتر از هرچیز، همان تفکّر است. (و یا به عبارتی که قبلاً ذکر شد تجلّی تفکّر است). نباید از خاطر دور داشت که «هدف غایی و نهایی هنر مقدس فراخوانی و یادآوری احساسات یا انتقال تاثیرات نیست، بلکه هنر مقدس رمز است و بدین علّت جز وسایل ساده و اولین واصلی از هر دستاویز دیگری مستغنی است؛ وانگهی چیزی جز کنایه و اشاره نمی‌تواند بود، زیرا موضوع واقعیش مالاکلام است و زبان از وضعش عاجز؛ ریشه و اصل آسمانی یا مَلَکْ خصلت دارد، زیرا الگوهایش بازتاب واقعیات ماوراء عالم صوراند. هنر مقدس که زبدهٔ خلقت- صنع الهی- را به زبان تمثیل و راز و سِرّ بیان یا اعاده می‌کند، نمودگار سرشت رمزی عالم است و بدین گونه روح انسان را از قید تعلّق به واقعیات درشتناک و ناپایدار می‌رهاند.»[۱۶]

●

از دیگر سو، سمبلیسم مستلزم نوعی خودآگاهی و یا به تعبیری «غرض‌ورزی» است و به بیان دیگر ریشه در آگاهیهای هنرمند و دانسته‌های وی در خارج از حیطهٔ کار خود دارد. مثلاً او باید بداند که رنگ فیروزه‌ای و یا لاجوردی و یا فرمهای اسپیرال شکل، نماد چه چیزهایی هستند. این دانسته‌ها یا غرض‌ورزی‌ها مانع از آن می‌شود تا هنرمند بتواند به ماثورات گوش سپارد و یا به تعبیر عرفانی بازگو کنندهٔ کلام ازلی باشد. چنانکه گفته شده است:

چون غرض آمد هنر پوشیده شد
صد حجاب از دل به سوی دیده شد[۱۷]

البتّه سمبلها را به هیچ عنوان نباید با صور نوعی اشیاء یکی دانست، گرچه سمبلهای جهانی- که پیش از این بدانها اشاره شد- تا حدودی این معنا را القا می‌کنند، و ریشهٔ آنها را نیز در ناخودآگاه ذکر کرده‌اند.

کبوتر، شقایق و... آنگاه که به جان هنرمند الهام شدند حکایت از نوعی «این همانی» داشتند، امّا هنرمندی که با این نمادها آشنایی یافته و به تعبیر دیگر از این معلومات بشری مدد می‌جوید به صرف بکارگیری آنها خالق اثر هنری نمی‌تواند باشد، چرا که هیچ تلاشی برای پیوند با مأثر نکرده است و...

●

به هرجهت سمبلیسم، حتّی به معنای غربی و مصطلح در تاریخ هنر، فرا رفتن از همهٔ واقعیات و روزمرّگی‌هاست و خود نیز نمادی است از اینکه اشارات و کنایات باید به جای دیگری باشند. نباید فراموش کرد که در این نردبان باید از همه چیز عبور کرد تا به آن چیزی رسید که «هنر ناب» نامیده می‌شود؛ گرچه توقّف در آنجا نیز نشاید.

۱. اریک فروم در «زبان از یاد رفته» سمبلها را بر سه نوع تقسیم می‌کند:
الف: سمبلهای قراردادی، ب: سمبلهای تصادفی، ج: سمبلهای جهانی
۲. پاکباز، روئین. در جستجوی زبان نو. نگاه. ۲۶
۳. پیشین
۴. رید، هربرت. هنر امروز. ۳۸
شایان ذکر است که سعی هربرت رید اولاً تمایز بین سمبلیسم در نقاشی و ادبیات است و ثانیاً بیشتر به مستقل بودن نقاشی از ادبیات نظر دارد. در اینجا نیز نمی‌خواهد برای خواننده این گمان پیش آید که نقاشی سمبلیک منفعل از ادبیات رایج آن دوره بوده است.
۵. پاکباز، روئین. همان. ۳۸۰
۶. پیشین، ۳۷۷
۷. گفته شده است که گروهی از نقاشان سمبلیست خود را «نبی‌ها» Nabis می‌نامیدند. رک. پیشین
۸. رید، هربرت. همان
۹. پیشین
۱۰. رهسپر، ا.ی. نقاشی نوین. ۹۵
۱۱. هاوزر، آرنولد. تاریخ اجتماعی هنر. کلود کرباسی. موزهٔ رضا عباسی. ۶۴
۱۲. بورکهارت، تیتوس. جاودانگی و هنر. مقالهٔ «ارزشهای جاودان در هنر اسلامی». برگ. ۱۵
۱۳. بورکهارت، هنر مقدس، ترجمه جلال ستاری، سروش. ۷۰
۱۴. پیشین
۱۵. به نقل از مقاله ارزشهای جاودان در هنر اسلامی. همان
۱۶. پیشین
۱۷. مثنوی معنوی، از نسخهٔ نیکولسون.