ادراک روح صدف عشق!

نصرالله قادری

عضو هیئت علمی دانشگاه هنر

مقال

قسمت اول

«ای انسانهایِ والاتر، نیم‌شب فرا می‌رسد. پس، می‌خواهم چیزی در گوش شما بگویم، همچنان که آن ناقوس کهن در گوش من می‌گوید؛ به همان رازناکی، به همان ترسناکی، به همان یکدلی که آن ناقوس نیم‌شب با من می‌گوید. همان که بیش از هر انسانی تجربه کرده است. همان که تپش دردناک دلهای پدرانتان را شمار کرده است. وَه که چه آهی می‌کشد، چه خنده‌ای می‌زند در خواب، نیم‌شب پیرِ ژرف ژرف!»

آدمی در طول و عرضِ حیات خود روزمره به دفعات از «سمبل» استفاده می‌کند، حتی بدون اینکه متوجه این کاربرد بشود. چرا؟ چرا آدمی در گریز راههای خاص به «سمبل» پناه می‌برد؟ تبار این واژه کجاست؟

ریشه واژه «سمبل» در یونان کهن جای خوش کرده است، و از واژه "SUMBALLEIN" به معنای وصل کردن اخذ شده است. یک "SUMBALON" در اصل علامتی جهت بازشناسی یک شیء به دو نیم شده بوده است که نزدیک کردن این دو بخش اجازه می‌داده، تا آورنده بخش دوم یا هر دو بخش یکدیگر را بازشناسند، به‌طوری که یکدیگر را در آغوش بگیرند و چنان کنند که گویی مثلا دو برادر هستند بدون اینکه هرگز یکدیگر را بازشناسند. «سمبل» به معنای وصل غنی، واسطه نیز هست. از سویی دیگر «سمبل» وصل‌کننده تضادها نیز هست، هم‌چنان که تقلیل‌دهنده مقابله نیز می‌باشد.

بدون سمبل چیزی قابل درک و ارتباط نمی‌باشد. منطق، وابسته به سمبل است، چرا که به ناچار رجوع به مفاهیم مشابه دارد. ریاضیات به‌خصوص با اعداد و ارقام می‌تواند فقط و فقط از طریق سمبل ایجاد ارتباط کند، «زندگی» سرچشمه پربار این کاربرد است و قدیمی‌ترین نشانه‌های سمبلیک در خود زندگی موجود است. سمبل در «ناخودآگاه جمعی» انسان است، به خاطره‌های دوری برمی‌گردد که انسانهای اولیه در منظری اسطوره‌ای خود را به ما باز می‌نمایانند. شاید به همین دلیل است که سمبلیسم زنده و ارگانیک همیشه خواهد توانست تا بهترین روش برای بیان مسائل «روحی، روانی» باشد.

«رمز» به معنی «سمبل» کلمه‌ای عربی است که در زبان فارسی نیز به کار می‌رود و معنیهای گوناگونی دارد. «رمز» در زبان فارسی یعنی:

«اشاره، راز، سرّ، ایما، دقیقه، نکته، معمّا، نشانه، علامت، اشارت کردن، اشارت کردن پنهان، نشانه مخصوصی که از آن مطلبی درک شود، چیز نهفته میان دو یا چند کس که دیگری بر آن آگاه نباشد، بیان مقصود با نشانه‌ها و علایم قراردادی و معهود است.»[۲]

صرف نظر از یکی از معنیهای «رمز» یعنی: «معنی پوشیده و پنهان در زیر ظاهر کلام.» معنی کلی و شاملی که می‌توان از رمز به دست داد به این شرح است:

«رمز عبارت از هر علامت، اشاره، کلمه، ترکیب و عبارتی است که بر معنی و مفهومی ورای آنچه ظاهر آن می‌نماید دلالت دارد.»[۳]

«رمز» با همه وسعت مفهوم و معنی خود می‌تواند واژه مناسبی برای «سمبل» باشد. در زبان فارسی بسیاری این دو را یگانه می‌پندارند. با نهایت احترام به نظر این بزرگان، در این نوشتار ما از اصل واژه استفاده خواهیم کرد. چرا که به متافیزیک واژه هم نظر داریم.

کلمه «سمبل» در انگلیسی "SYMBOL" و به فرانسه "SYMBOLE"، به آلمانی "SYMBAL" و در زبان ایتالیایی "SYMBOLO" نوشته می‌شود. «سمبل» در اصل یونانی خود از دو جزء ساخته شده است. جزء اول آن "SYN= SYM" و جزء دوم "BALLEIN" است. جزء اول کلمه به معنی: «با»، «هم»؛ «باهم» و جزء دوم به معنی: «انداختن»، «ریختن»، «گذاشتن»؛ «جفت کردن» است. پس "SYMBALLEIN" به معنی: «با هم انداختن»، « با هم ریختن»، «با هم گذاشتن»؛ «با هم جفت کردن» است. علاوه بر این، معنای «شرکت کردن»، «سهم دادن» و «مقایسه کردن» هم در ذات کلمه هست. کلمه "SYMBOLE" یونانی از همان اصل و به معنی: «نشانه» یا «علامت» است. اما این کلمه علاوه بر این معنای «بازشناسی» را، هم در خود دارد.

«سمبل» نشانه‌ای است قراردادی و یا اینکه بستگی دارد به عادتهای. ـ فطری یا اکتسابی ـ ، درواقع یک معنای جدید از معنای اصلی است، که به‌صورت دلخواه، از روی میل و یا به‌طور استبدادی برای بیان رجوع خود یا تفهیم به رجوع خود انتخاب می‌شود.

وقتی می‌گوییم: «زندگی» سرچشمه پربار این کاربرد است و قدیمی‌ترین نشانه‌های سمبلیک در خود زندگی موجود است و سمبل در «ناخودآگاه جمعی» انسان است، که به خاطره‌های دوری برمی‌گردد که انسانهای اولیه در منظری اسطوره‌ای خود را به ما بازمی‌نمایانند، پس بدیهی است که این معنا در ذات «تئاتر» هم باشد. در «تئاتر» نشانه‌های سمبلیک آنهایی هستند که به متن «زبان‌شناختی» درام مربوط می‌شوند. اما در همین گام توقف نمی‌کنند، علاوه بر این قراردادهای صحنه‌ای نیز به آن مضاعف می‌شود. اینها به مخاطب کمک می‌کنند تا معنای ضمنی اثر را که در «ژرف‌ساخت» نهان است، کشف و درک کنند.

سمبلیسم به معنای پیچیده‌گویی معماگونه نیست! مفهومی سهل و ممتنع است، که حتماً باید در ذهن مخاطب «رمزگشایی» شود تا به ادراک برسد. «سمبل» در طول تاریخ و به تبع آن در تئاتر به مرور معنیهای گوناگونی یافته است و ما با دایره وسیع و گسترده‌ای روبه‌رو هستیم. از جمله:

۱ـ چیزی که نماینده چیز دیگر است.

۲ـ یک علامت اختصاری یا قراردادی است که در ارتباط با حوزه ویژه‌ای از دانشها برای نمایاندن اعمال کمیتها، فواصل، ظرفیت، جهت، عناصر، نسبتها، کیفیتها، صداها یا موضوعات دیگر به‌صورت نوشته یا نقش به کار می‌رود.

۳ـ واحد معینی از بیان است که یک فکر انتزاعی را بنماید و به‌عنوان یک واحد قابل مطالعه باشد.

۴ـ یک علامت قراردادی و غیر طبیعی که معنی آن موکول به تفسیر است.

۵ـ یک شیء یا یک عمل است که عقده‌ای سرکوفته را به واسطه تداعی ناآگاه می‌نماید.

۶ـ یک عمل، صورت، یا شیء مادی که واجد مفهوم فرهنگی است و استعداد برانگیختن یا تجسم مادّی دادن به یک احساس را، داراست.»[۴]

با چنین مفاهیم گسترده‌ای تاریخ سمبلیسم درازتر از تاریخ هستی آدمی است. به قول «آرتور سیمونز»: «سمبولیسم با اولین کلماتی که به وسیله انسان اظهار شد و یا حتی پیش‌تر از آن، آن گاه که خداوند در بهشت دنیا را به هستِ شدن فراخواند آغاز گشت.»

سمبل اصولاً با احوال و عوالم و تجارب و حقایقی ارتباط پیدا می‌کند که از نوع تجربه‌های واقعی و مادی و معمولی و مشترک بین افراد نیست. علت به خدمت گرفتن سمبل یا زبان سمبلیک دلایل بسیاری دارد، از جمله «ترس» آدمی از بیان «حقیقت» ـ ترس از حاکم جبار، فهمهای کوتاه و... ـ که آن را در شکل دیگرگونه‌ای ارائه می‌کند.

اولین کسی که در یونان قدیم از سمبل سخن گفت، «ارسطو» بوده است. از آن روزگار تا به امروز سمبل کاربرد وسیع‌تری یافته است و در همهٔ حوزه‌های علم و هنر ـ ریاضی، روانشناسی، روانکاوی، تئاتر و ... ـ راه پیدا کرده است. حتی در دوره‌ای از تاریخ به شکل یک «مکتب» ارائه شده است. این اندیشه فربه را چگونه در تئاتر به کار گیریم؟ چگونه از آن نه فقط در محدوده تنگ و نحیف یک مکتب که در همه ابعاد استفاده کنیم؟ بدیهی است که باید «پدیده» را در «ژرف‌ساخت» و «روساخت» و «متافیزیک» آن فهم کنیم، تا کاربرد حقیقی خود را عیان سازد و مخاطب به‌عنوان اصلی‌ترین پارامتر تئاتر آن را درک کند. آدمی برای ادراک نیازمند «کشف و شهود» و تسلط و آگاهی به «فن و تکنیک» است.

برای درک آن نیازمند فهم تفاوت این کلمه با کلمات مشابه هستیم. «سمبل» علاوه بر معانی‌ای که آوردیم چه مفهوم دیگری دارد؟

«دو جزء سمبل یعنی «صورت» و «معنی» یا «دال» و «مدلول» آن برخلاف نشانه و مثل، بی‌نهایت باز و گسترده‌است. صورت سمبل که تنها پاره عینی و شناخته آن است، مفید معانی و صفات غالباً غیر قابل تجسمی

است که گاه متضادند. صورت و معنای سمبل هر دو مَحمِل معانی و تصورات گوناگونند و این انعطاف‌پذیری و گستردگی معنی خصیصه سمبل به‌شمار می‌رود. صورت سمبل تصویری است که در آن صفات بس متضاد گرد آمده‌اند و معنی سمبل همه عالم محسوس را جذب می‌کند تا بهتر آشکار گردد. بدین‌گونه هر نماد تجدید و تکرار می‌شود. یعنی هر معنی سمبلهای مختلف دارد. زیرا سمبل فقط از رهگذر تکرار می‌تواند معنی دقیق‌تر را برساند و نارسایی خود را جبران کند.»[5]

برای درک بهتر این منظر به جدول ذیل عنایت کنید که به‌وضوح مفهوم سمبل را روشن می‌کند.

«دوران» به‌وضوح بین «علامت»، «استعاره» و «سمبل» تفاوت می‌گذارد. سمبل علاوه بر تفاوتهایی که با مفاهیم یادشده دارد، دارای تشابه‌هایی هم هست. وقتی از «استعاره» سخن گفتیم، به ناچار باید از «کنایه»، «تشبیه» و «مجاز» هم صحبت کنیم تا بتوانیم

	علامت «به معنی دقیق»	استعاره	سمبل
دالّ	اختیاری «دلبخواهی» منطبق	غیر اختیاری تصویری عموماً قراردادی از مدلول و شاید قسمتی، عنصری یا خصوصیتی از مدلول، «شانه». نسبتاً منطبق	غیر اختیاری غیر قراردادی به دلالت راه می‌برد و تنها عمل می‌کند. کافی و غیر منطبق با تمثیلی
رابطه بین دالّ و مدلول	همسانی معرّف	تعبیر مدلول را به اختصار بیان می‌کند.	تجلی
مدلول	۱ـ می‌تواند از مسیر تفکر دیگری هم درک شود ۲ـ پیش از دال به دست داده شده است.	۱ـ به‌طور مستقیم به زحمت قابل درک است. به‌طور کلی مفهومی است با اندیشه انتزاعی. ۲ـ پیش از دال به دست داده شده است.	۱ـ هرگز از راه اندیشه مستقیم درک نمی‌شود. ۲ـ خارج از فرایند سمبلیک به هیچ‌وجه عرضه نشده است.

با شناخت آنها، بین این مفاهیم هم تفاوتها و تشابها را تشخیص دهیم. این شناخت به ما کمک می‌کند که در مواجهه با «اثر» هر «علامت»، «کنایه»، «استعاره»[7] یا... را با «سمبل» یکی نپنداریم.

«مجاز» نقطه مقابل «حقیقت» است. «حقیقت» عبارت از استعمال «پدیده» در معنی موضوع له و اصلی است. درحالی‌که «مجاز» استعمال «پدیده» در غیر معنی اصلی و موضوع له و حقیقی آن است. حضرت «خیام» می‌فرماید:

«ما لعبتکانیم و فلک لعبت‌باز
از روی حقیقتی نه از روی مَجاز
یک چند در این دایره بازی کردیم
رفتیم به صندوق عدم یک‌یک باز»

در دنیای درام به کار بردن لفظی در معنی مجازی ـ یا به‌کار بردن تصویری ـ معمولاً مبتنی بر دو شرط است:

۱ـ شرط وجود علاقه میان معنی حقیقی و مجازی.

۲ـ شرط وجود قرینه.

«استعاره» یکی از انواع «مجاز» است. اولین کسی که در رابطه با استعاره صحبت کرده، «ارسطو»[8] بوده است. آنچه در بیشتر درامها و عبارتهای بلاغی «انگیزه» مسرت است، منشأ آن «استعاره» است و مقداری ابهام و پیچیدگی که مخاطب بعداً آن را درمی‌یابد. این کشف علاوه بر مسرت موجب «مشارکت فعال» هم می‌شود. «ارسطو» در تعریف استعاره گفته است:

«استعاره عبارت از این است که اسم چیزی را بر اسم

دیگر نقل کنند و نقل هم یا نقل از جنس به نوع است یا نقل از نوع به جنس یا نقل از نوع به نوع است و یا نقل به حسب تمثیل است.»[9]

اما «کنایه»[10] از نظر لغت یعنی آنچه انسان می‌گوید و از آن چیز دیگری را اراده می‌کند. بنابراین تعریف «کنایه» ضد «تصریح» است. در تمام تعریفهایی که علمای بلاغت برای کنایه نقل کرده‌اند، ترک «تصریح» و توجه به معنی حقیقی یا وضعی کلمه یا سخن و وجود پیوندی میان معنی وضعی و معنی مراد مشترک است.

«کنایه» یکی از صورتهای «بیان» پوشیده و اسلوب هنری «گفتار»، «کردار» و «پندار» است. در کنایه ضمن اینکه می‌توان معنی حقیقی و وضعی سخن را اراده کرد، «لازم» آن را نیز می‌توان مورد نظر قرار داد. همین اراده معنی حقیقی است که سبب تفاوت «مجاز» از «کنایه» می‌گردد. علاوه بر این ما می‌دانیم که در دنیای درام «تعلیق»[11] و «کنایه» از عناصر «طرح»[12] هستند. ما هر نوع عدم اطمینان و بی‌خبری از نتیجه و انتظار را تعلیق می‌گوییم. هر چند که «کنایه» را نوعی «تعلیق» می‌دانیم، اما باور داریم که در حیطه درام نمی‌توان آن را به درستی تعریف کرد. چرا؟

چون [AIRON] در زبان یونانی به شیوه صحبت «سقراط» گفته می‌شد که معنی پنهان‌کاری را می‌داد. آنچه را که از کنایه می‌توان دریافت، تفاوت اصولی «ظاهر» و «معنا» است. ظاهراً چیزی گفته یا ارائه می‌شود، اما در حقیقت چیز دیگری به‌وقوع می‌پیوندد. «کنایه» شاید نحوه نگریستن ما به «امور» باشد. کنایه با اطلاعات در ارتباط کامل است و اطلاعات به کنایه شکل می‌دهد، اما به اندازه‌ای نیست که موجب از دست رفتن «کنش» گردد.

نکته پیچیده‌ای که در یک اثر سمبلیک قابل توجه است، هم‌نشینی این مفاهیم از ساحت معنا و تکنیک است. هنرمند باید به گونه‌ای عمل کند که در «روساخت» وجه سمبلیستی اثر آشکار باشد و در «ژرف‌ساخت» مفاهیم دیگر را از دو ساحت معنا و تکنیک هم‌نشین سمبل سازد، بی که دچار پیچیدگی تصنعی شود. اما «تشبیه» چیست؟

«تشبیه و زیبایی تشبیه مختلف است. یکی اینکه شباهت دو امر نزدیک به یکدیگر باشد و ممکن است نتیجه توانایی هنری باشد. چندان‌که دو امر متباین را در چهره دو امر متناسب و متلایم از رهگذر افزودن سخنانی نشان دهد.»[13]

شاخه‌ای از شاخه‌های تشبیه، «تمثیل» است و بسیاری از دانشمندان با توجه به معنی لغوی این دو کلمه که برابر است، آن دو را مترادف دانسته‌اند. تشبیه از چهار جزء اصلی تشکیل شده است:

۱ـ مشبه. ۲ـ مشبه‌به. ۳ـ ادات تشبیه. ۴ـ وجه شبه.

گروهی از علما و نظریه‌پردازان هم «مجاز» و «استعاره» را بر اساس کیفیت دوسوی آن به چهار قسم تقسیم کرده‌اند. «هلن‌اچ. پارک هرست» از این گروه است که تقسیم‌بندی او مبتنی بر دو سوی «تصویر» و به اعتبار «حسی» یا «انتزاعی» بودن آن است. «هرست» این تقسیم‌بندی را این‌گونه ارائه می‌دهد:

«۱ـ هر دو سوی تصویر از حوزه حسّی واحدی است.

۲ـ از حوزه‌های حسّی مختلف است.

۳ـ کیفیت انتزاعی مبتنی بر کیفیات حسی است.

۴ـ کیفیت حسی مبتنی بر کیفیات انتزاعی است.»[14]

اگر برای این تقسیم‌بندی چهارگانه، وجه پنجمی را قائل شویم به سمبلیسم می‌رسیم. «شیپلی» به این وجه پنجم باور دارد و آن را در اندام‌واره به سامان تصویر در ارتباط با کاربرد ثانوی ارزشهای برتر معنی می‌کند. سمبل اساساً به غیر از نگاه یک مکتب خاص به آن، تبیین همین ارزشهای برتر است که در ساحت مضاعف «پدیده» قابل درک است.

مفهوم دیگری هم در اندام‌واره پدیده هنری وجود دارد که ممکن است آن را با سمبل یکی بگیریم. این مسئلهٔ تازه «تشخیص»[15] است. تشخیص هم سمبل نیست. در تعریف تشخیص آورده‌اند:

«بخشیدن خصایل انسانی است به چیزی که انسان نیست، یا بخشیدن صفات انسان است و به‌ویژه احساس انسانی به چیزهای انتزاعی اصطلاحات عام و موضوعات غیر انسان یا چیزهای زندهٔ دیگر.»[16]

«ارتباط» اندام‌واره به سامان درام با «مخاطب»، «ارتباطی فعال» و «غیرخطی» است. مخاطب در مواجهه با درام منفعل نیست و در یک رابطه مثلثی معنا می‌شود که یکی از رأسهای این مثلث است. اگر سمبل به درستی در درام جانشین شود، یعنی: «اطلاع» درست «قالب‌ریزی» شده است و مخاطب می‌تواند آن را «تعبیر» کند. هر درامی که دچار پیچیدگی مصنوعی است و از ایجاد ارتباط فعال عاجز است از دنیای «راز» فاصله گرفته و یا به میدان «معمّا» نهاده است. به همین جهت از دنیای سمبل فاصله گرفته و به دنیای نشانه‌های شخصی یا علایق خصوصی خالق پای نهاده است.

با این آگاهی، حال می‌خواهیم به این سؤال اساسی

برسیم که زمینه و انگیزه گرایش به سمبلیسم در چیست؟ آدمی بعد از «هبوط» از بهشت که به علت خوردن «میوه ممنوعه» دچار این «رنج» شد، به «آگاهی» رسید. این «تحول» عامل «بازشناسی» او بود. «بازشناسی» بدون «رنج» معنا ندارد. اما «بازشناسی»، «ژرف‌ساخت»هایی دارد که روح تشنه آدمی را به سرعت سیراب نمی‌کرد. او جست‌وجوگر پنهانی‌ترین زوایای ژرف‌ساخت بود. تحیر آدمی در برابر مسئلهٔ خلقت و آفرینش و پدیده‌های طبیعی سرآغاز کوششی است برای «شناخت» این «پدیده»ها، و ما می‌دانیم که ساده‌ترین و عمومی‌ترین شناخت از طریق حواس حاصل می‌شود. اما اگر ما از طریق «حس» و «تجربه» نتوانیم به علم قطعی برسیم، برای تبیین پدیده به «احساس» و «تخیل» پناه خواهیم برد. هرگاه «تخیل» پای به میدان «تقلید» بگذارد، هنر آغاز می‌شود.

درباره «فسانه آفرینش» جهان در اساطیر و کتب دینی و فلسفی، ما به‌وضوح به این جنبه‌های تخیلی برخورد خواهیم کرد. آنچه را که انسان نتوانست از طریق «حس» و «علم» برای آن پاسخی درخور بیابد، معمولاً از طریق «وحی» و «تخیل» از آن آگاه شد، یا تلاش کرد که به آگاهی برسد.

تئوری «سد جهانی»، «ابن خلدون» درواقع همان سد قلمرو «الهیات»، «فلسفه» و «علم» است. این سد جهانی در فلسفه تحت عناوینی چون «طبیعت»، «نفس» و «مابعدالطبیعه» ارائه شد. این مفاهیم در تصوّف و عرفان با اصطلاحات خاصی که بسیار پیچیده است و گاه از مرز معمّا هم می‌گذرد مطرح شده است. جهان مادی و محسوس با مشاعر حسی قابل دریافت و شناخت است. اما دو جهان دیگر به‌سبب خارج بودن از دایره حواس و تجربیات حسی، درکش از طریق علم دشوار و بیانش تقریباً غیرممکن است. برای بیان این ناشناخته‌ها انسان به ناچار در پناه سمبل جای گرفت.

«وقتی که ما با تمام محدودیتهای عقلی خود چیزی را خدایی می‌خوانیم فقط به آن نامی داده‌ایم که اساس آن ممکن است ایمان باشد، نه شواهد محقق. چون اشیاء بی‌شماری در ورای فهم انسانی قرار دارند. ما پیوسته اصطلاحات سمبلیک را به کار می‌بریم تا مفاهیمی را نمودار سازیم که نمی‌توانیم تعریف کنیم یا کاملا بفهمیم. این یکی از دلایلی است که به موجب آن تمام ادیان، زبان و صور سمبولیک به کار می‌برند. اما این استعمال خودآگاه سمبولها فقط یکی از جنبه‌های یک حقیقت مهم روانشناسی است. انسان خودبه‌خود و به‌طور ناخودآگاه نیز سمبولهایی به شکل رؤیا می‌آفریند. درک این نکته آسان نیست. ولی اگر بناست که ما اطلاع بیشتری درباره طرز کار ذهن انسان به‌دست آوریم ناچاریم این نکته را بفهمیم.»[۱۷]

با عنایت به اینکه دریافت مفاهیم پیچیده کائنات از طریق علم همیشه میسر نیست، آدمی به وجوه دیگرِ خویش روی می‌آورد. دریافت این ساحتهای دیگر کاملا شخصی، عاطفی و باطنی است. پس آدمی در بیان آنها درمی‌ماند و برایش دشوار است که آن را تجربه و تجربه را خود را بیان کند. چون دچار این مکث و کاستی می‌شود به سمبل پناه می‌برد. این هم نوعی تجربه است. این تجربه غیر ارادی و شهودی است و طی تجربه‌ای باطنی و ناگهانی و از دل ناخودآگاه به دست می‌آید، و با احساس و عاطفه و دل و روح سر و کار دارد.

چنین علمی «درونی» و «حالی» است و نه «استدلالی» و «قالی»! که از طریق حس و عقل حاصل شود. این نوع معرفت را عرفا «عشق» نام نهاده‌اند که در مقابل «عقل» است. اما با او همنشین می‌شود. این آگاهی شهودی و اشرافی است و سبب یقین می‌گردد. این یقین فردی و شخصی است و شکل ظهور و ادراک آن در روان شخص بستگی به تجربیات قبلی خود آدم دارد و در میان هاله‌ای از تداعیهای ذهنی وی تجربه می‌شود و این بسیار نزدیک به رؤیاست و از ضمیر ناخودآگاه برمی‌آید. شبیه «خواب» است و منطق «ناآگاهی» بر آن حاکم است:

«بنابراین یک کلمه یا یک شکل وقتی سمبولیک تلقی می‌شود که به چیزی بیش از معنی آشکار و مستقیم خود دلالت کند. سمبول دارای جنبه «ناخودآگاه» وسیع‌تری است که هرگز به‌طور دقیق تعریف یا به‌طور کامل توضیح داده نشده است و کسی هم امیدی به تعریف یا توضیح آن ندارد.»[۱۸]

در وادی سمبلیسم «عقل» هست و نیست، و معرفت آدمی از طریقی غیر عقل به دست می‌آید، اما عقل قربانی نمی‌شود، بلکه با «عشق» همنشین می‌گردد. این همه را ما به خدمت می‌گیریم تا به «بازشناسی» برسیم. در این طریق مانمی‌خواهیم‌ازساده‌ترین‌وعمومی‌ترین‌راه‌استفاده کنیم. ساده‌ترین و عمومی‌ترین راه از طریق حواس حاصل می‌آید. «ابونصر فارابی» می‌گوید: «هر کس حاسه‌ای را از دست داده باشد دانشی را گم کرده است. بنابراین نفس، شناخته را فقط از راه حاسه فراهم می‌کند.»

«معتزله» هم معرفت آدمی را بر دو نوع می‌دانند:

۱ـ معرفت حسی.

۲ـ معرفت عقلی.

معرفت حسی از طریق حس و حواس و معرفت عقلی از طریق عقل به دست می‌آید. معتزله پیرو نظریه ارسطو بوده و معتقدند که حواس تنها ابزاری هستند که نفس به‌وسیله آنها حس می‌کند و معرفت عقلی نیز از طریق عقل حاصل می‌گردد. معتزله پیرو آرای فلاسفه یونانی بوده و خود را به دلایل عقلی مسلح می‌کنند و تنها بر عقل تکیه می‌کنند. آنها معرفت عقلی را بعد از معرفت حسی می‌دانند. در دنیای درام همه آنهایی که روح دیونیزوسی را درک نمی‌کنند و تنها به روح آپولونی تکیه دارند، کمر به سقوط درام بسته‌اند. چنانکه «اورپید» فقط با تکیه بر روح آپولونی و شک سقراطی باعث افول تراژدی یونانی شد.

«اشاعره» به مقابله با عقل گرایی می‌پردازند. راه اشعری راه وسطی است بین اصحاب عقل و اصحاب نصّ. اشاعره برای درک نصّ به عقل تمسک می‌جویند، بدون آنکه نصّ را فدای عقل کنند.

برای زایش درام ما نیازمند همنشینی «عقل» و «احساس»، «علم» و «ایمان»، «دیونیزوس» و «آپولون» هستیم. اما تکیه صرف بر «احساس» و «عشق» هم راه به جایی نخواهد برد. دنیای درام در ذهن مخاطب چالش «عقل» و «احساس» است. صوفیه برای درک ناشناخته‌ها فقط به «قلب» تکیه دارند. شاید به همین دلیل است که کشف «سمبل» در آثار آنها صعب و دشوار است. آنها افتخار کسب معرفتی را که عقل در آن حیران و مبهوت است به قلب واگذار کردند و باور دارند که قلب محل معارف است. ترجیح علم قلب بر علم عقل در اکثر کتب صوفیه به چشم می‌آید. «علم قلوب» در مقابل «علم عقول» عنوان شده، «عطار» در همین مورد می‌گوید:

«هین فکن چندان قیاس ای حق‌شناس
ز انکه ناید کار بی‌چون در قیاس
در جدالش عقل و جان فرتوت شد
عقل حیران گشت و خود مبهوت شد.»

این مسئله، «علم قلوب» چندان بالا گرفت و تکرار شد که «ابن عربی» بنیان‌گذار عرفان نظری درباره معرفت گفت: که معرفت اساساً از طریق عقل حاصل نمی‌آید.

این جدال دیرپا همچنان ادامه یافت تا دفاع «غزالی» از تصوف و معرفت قلبی، که باعث شد پیوند میان عقل و قلب سرنوشت تفکر فلسفی ایران را رقم زند. به‌دلیل عدم حضور فلاسفه ایرانی در حیطه هنر و ارائه نظریه‌ها در این حیطه همیشه وام‌دار غرب بوده‌ایم. یک از دلایل خلط مبحث در حیطه سمبلیسم همین فقدان است. ما «حکمت اشراقی» را در جلوه‌هایی بسیار کم‌سو در تفکر «افلاطون» و کمی پررنگ‌تر در تفکر «نو افلاطونیان» می‌بینیم. اما در ایران این تفکر با «حکمه‌الاشراق» سهروردی استوار گشت. اما در همان محدوده تصوف و عرفان ماند و پا به وادی هنر نگذاشت. جدال عقل و دل در جدلهای حکما و عرفا خاتمه نیافته است، نمی‌یابد و نخواهد یافت.

اما اگر در اندامواره درام ما با استفاده از سمبل در هر کدام از این دو وادی، فقط با یک ساحت گام بگذاریم پای به ورطه هولناکی نهاده‌ایم که رهایی از آن میسر نیست. چرا که علمای قشری و اهل استدلال فقط معنی ظاهری را درک خواهند کرد و در فهم معانی حقیقی را بر آنها خواهیم بست. شیوه برخورد هنرمند با پدیده و انگیزه او در بیان آن هم‌گام تجربه‌ای است که با معرفت حاصل شده و با «ناخودآگاه» پیوند دارد و همنشین عقل است. هرچند که از طریق کشف و شهود به دست می‌آید اما ساحت عقل و تکنیک و فن نیز بر آن بسته نیست.

«در ادراک واقعیت نیز جنبه‌های ناخودآگاه وجود دارد. نخست اینکه حتی وقتی حواس ما در برابر پدیده‌های واقعی، منظره‌ها و صداها واکنش نشان می‌دهند. این واکنشها به‌نحوی از قلمرو واقعیت به حیطه ذهن منتقل می‌شوند و در ذهن آنها به وقایع روانی تبدیل می‌شوند که طبیعت‌نمایی‌شان قابل دانستن نیست. بدین‌گونه هر تجربه‌ای متضمن تعداد نامحدودی از عوامل ناشناخته است... .

دوم اینکه وقایعی وجود دارد که ما به‌طور «خودآگاه» به آنها توجه نکرده‌ایم. به عبارت دیگر این وقایع به آستانه خودآگاهی ما نرسیده‌اند. آنها اتفاق افتاده‌اند ولی ما آنها را در یک سطح نیمه‌هوشیار بدون معرفت خودآگاه جذب کرده‌ایم. از این رویدادها می‌توانیم فقط در یک لحظه شهود یا در یک فرایند تفکر ژرف که به درک واقعیت این رویدادها رهنمون می‌شود آگاه شویم. اگرچه ما ممکن است در ابتدا اهمیت هیجانی و حیاتی آنها را نادیده گرفته باشیم. اما بعداً مانند نوعی پس‌اندیشه از ناخودآگاه‌سربرمی‌آورند.»[۱۹]

«یونگ» علاوه بر ضمیر «ناخودآگاه» که به وسیله «فروید» معرفی شد، «ناخودآگاه جمعی» را نیز ارائه کرد، و آن را مکان «کهن‌انگاره‌ها» قرار داد. «یونگ» هم میان «علامت»[۲۰] و «سمبل»[۲۱] به روشنی فرق می‌گذارد و از این دیدگاه از روانکاوی فروید به‌شدت انتقاد می‌کند. او معتقد است که سمبل چندپهلو، چند ساحتی و مبهم است و بنابراین محصول علتی واحد نمی‌تواند باشد و به همین دلیل به یک معنا خلاصه نمی‌شود. «اریک فروم» ضمن اشاره به نظریات «فروید» و «یونگ» و انتقاد از

آنها معتقد است که:

«ضمیر ناخودآگاه نه دنیای افسانه‌ای یونگ است که در آن تجربه از راه نژاد به ارث می‌رسد و نه آن‌چنان که فروید تصور کرده است مرکز و مقر نیروهای نامعقول لیبیدو به‌شمار می‌رود. بلکه صرفا با در نظر گرفتن این اصل که «افکار و احساسات ما تابع رفتار و کردارمان است، «قادر به درک هشیارانه و صحیح ضمیر ناخودآگاه خواهیم شد. آگاهی فعالیت ما را در هنگام بیداری یعنی هنگامی که با دنیای واقعیت سر و کار داریم تشکیل می‌دهد و حال آنکه ناآگاهی تجربه روانی ماست در هنگام قطع ارتباط با دنیای واقعیت و با حالتی از زیست که در آن به رفتار و اعمال کاری نداشته، اشغال ذهنی خود را صرفا متوجه خویش و دنیای درون خود کرده‌ایم. ناآگاهی به نوعی زندگی مخصوص که فاقد فعالیت و حرکت است مربوط می‌شود و ماهیت آن نیز از مشخصات همین زندگی مخصوص سرچشمه می‌گیرد. درحالی‌که ماهیت آگاهی را نوعی رفتار و کردار ما در تلاش برای ادامه حیات معین می‌کند. تلاشی که فقط در هنگام بیداری به چشم می‌خورد.»[۲۲]

رؤیا از قدیمی‌ترین ایام برای آدمی دارای معنی و مفهوم بوده است. نمونه‌های جامعه آرکائیک به‌دلیل عدم وجود خط و کتابت، فقط از طریق سینه به سینه نقل شده که می‌توان نمونه‌های آن را در اساطیر و کتب دینی مشاهده کرد. رؤیا یک‌تجربه فردی و شهودی و معرفت باطنی است که برای بیان آن به دیگران می‌توانیم از سه راه عمل کنیم:

الف: اگر قصد انتقال معنی و احساس درک‌شده از این تجربه ذهنی باشد، ناچاریم که جنبه‌های احساس و معنی ادراک‌شده را از کل تجربه و تداعیهای متنوع همراه آن انتزاع کنیم، و آن را در سطح آگاهیهای مخاطب قرار دهیم. با این قصد مجبوریم که به معنی منظور نظر خود در سخن اگرچه بسیار پوشیده و مبهم نیز اشاره‌ای داشته باشیم. اما چون این تجربه کاملاً رنگ فردی دارد، بیانش با زبان و قراردادهای عقلی دشوار و محال است. مشارکت فعال مخاطب در برخورد با اثر و آگاهی او از سمبلها در دریافت بسیار مؤثر است.

نمایشنامه «به سوی دمشق» استریندبرگ نمونه خوبی است. اما این نمایشنامه همهٔ آن احساس و دریافت نویسنده نیست که با تجربه شخصی دریافته است. در این اثر تصویرهای شاعرانه فراوان است. نویسنده از سمبلها و عناصر فرهنگی برای تجسم معنی و انتقال حس کمک گرفته است، که فهم آنها بسیار مهم است. از تابلوهای نقاشی گرفته تا موسیقی مشخص و اتاق صورتی و الخ...

ب: اگر فقط قصد انتقال معنی را داشته باشیم، که آثاری از این دست را دیگر نمی‌توان آثار سمبلیک نامید. لازمه درک و دریافت آنها آشنایی و شناخت مفاهیمی چون معرفت و قهر و لطف و... است. و مخاطب به کمک معنی این کلمات به مفهوم نزدیک می‌شود. نمونه این آثار را می‌توان در نوشته‌های عرفای ایرانی مشاهده کرد. در حیطه درام بهره‌گیری از این راه اثر را سترون می‌کند. چرا که درام مترادف عمل است و نباید فقط در حیطه کلام محدود شود.

ج: راه سوم بهره‌گیری از کلماتی است که همه کلمات بیانگر مفاهیم و حالاتی هستند که هیچ کدام از راه تجربه حسی قابل شناخت نمی‌باشند. با کلماتی که مدلولشان اشیاء یا پدیده‌های محسوس است که با حواس پنج‌گانه قابل احساس است و بیرون از انسان قرار دارند. در این شکل مخاطب در برخورد با اثر «من» خویش را درمی‌یابد و بسته به معرفتی دارد به دریافت می‌رسد. ممکن است دریافت او اساسا ربطی به مقصود هنرمند نداشته باشد. این نمونه را می‌توان در شطحیات صوفیانه دید. «بایزید بسطامی» که به داشتن شطیحات معروف است، می‌گوید:

«سخنان من بر اقتضای حال می‌آید. اما هر کس آن را چنان‌که اقتضای وقت خویش است ادراک می‌کند و سپس ادراک خویش را به من منسوب می‌دارد.»

بدیهی است که هرگز مخاطب به «مقصود» خالق پی نخواهد برد و فقط «معنا»ی خاص خویش را دریافت می‌کند. اما اثری که از طریق سمبل بخواهد راه هر تأویلی را باز بگذارد، باز در حیطه سمبلیسم نمی‌گنجد. اما به این معنا نیست که این اثر ارزشی ندارد. زبان سمبولیک خصایص خاص خودش را دارد:

«زبان سمبولیک به همین منوال زبانی است که تجربیات و احساسات درونی انسان را مانند تجربیات حسی توصیف می‌کند. درست مثل اینکه انسان به انجام کاری مشغول بوده یا واقعه‌ای در دنیای مادی اشیاء

برایش اتفاق افتاده باشد. در زبان سمبولیک دنیای برون مظهری است از دنیای درون یا روح و ذهن ما.»[۲۳]

سمبل انواع گوناگونی دارد. «اریک فروم» یکی از نظریه‌پردازانی است که به انواع سمبل اعتقاد دارد و سمبلها را در سه نوع دسته‌بندی می‌کند:

۱ـ سمبلهای متعارف.
۲ـ سمبلهای تصادفی.
۳ـ سمبلهای همگانی یا جهانی.

در این سه‌گونه یادشده، فقط نوع دوم و سوم دارای زبان سمبلیک هستند. سمبلهای تصادفی فقط نقطه مقابل سمبولهای متعارف می‌باشند. سمبلهای متعارف دارای رابطه ذاتی و انفکاک‌ناپذیر با مفهوم اصلی خود نیستند. اما سمبلهای تصادفی بر خلاف متعارف، انفرادی بوده و کس دیگری در درک آنها شریک نیست. فقط خود خالق آن را دریافت می‌کند. در اساطیر و آثار هنری ماندگار هرگز از این‌گونه هم استفاده نمی‌شود. اما سمبلهای جهانی را همه انسانها درک می‌کنند. درواقع زبان سمبل جهانی زبان مشترک است که آدمی آن را به وجود آورده است.

سمبل نزد تمامی اقوام جهان هست، این مفهوم پدیده اعصار و قرون جدید، یا مختص جامعه آرکائیک نیست. بهره‌گیری از سمبل گریزراهی است برای تفسیر جهان و ابراز دریافتها و برداشتهای آدمی از کائنات به طریقی که مخاطب علاوه بر روساخت در ژرف‌ساخت اثر هم به مفاهیم متافیزیک معنی هم‌گام می‌شود و به بُعد چهارم اثر دست می‌یابد. زبان سمبولیک در جهان معاصر به نظر می‌رسد که فراموش شده است. اما اگر ما جامعه حقیقی را بر اساس نظریه «دورکهیم» نه «جامعه معاصر» و نه «جامعه تاریخی»، بلکه «جامعه آرکائیک» بشناسیم، این زبان هنوز هم کارکرد خود را دارد. اما به دلیل حجابهای مصنوعی که بر آن وارد آمده، یا سطحی شدن بیش از حد، ما را دچار این خطا می‌کند که این زبان فراموش شده است.

«سمبولیسم کوششی است برای رخنه کردن در ماورای واقعیت به سوی دنیای معنیها، خواه این معنیها در درون شاعر و شامل عواطف او باشد، خواه به مفهوم افلاطونی که جهان فوق طبیعی کاملی را آن‌چنان که انسان آرزومند است بنا می‌نهد»[۲۴]

درام‌نویس، شاعر است. خواه اثرش شعر باشد، نظم باشد یا نثر باشد. چنان‌که سوفوکل و شکسپیر بودند. شاعر در پی کشف گریزراهی برای فهم کائنات است. کائنات سرشار از علائم و اشارتها و نشانه‌هاست. این آیه‌ها از دید مردم عادی پنهان می‌مانند. شاعر سعی می‌کند تا با قوهٔ «ادراک» این آیه‌ها را فهم و احساس کند و انعکاس دهد. «بودلر» در همین ارتباط می‌گوید:

«دنیا جنگلی است مالامال از علائم و اشارات. حقیقت از چشم مردم عادی پنهان است و فقط شاعر با قدرت ادراکی که دارد به وسیله تفسیر و تعبیر این علائم می‌تواند آن را احساس کند.»

نمایشنامه‌نویس برای پرواز در دنیای ناممکنها و انعکاس غیر ممکن نیازمند «نقطه شروع وضعیت»[۲۵] است. مانند شاعر باید به شعر تغزلی و غنایی برسد. باید به جذبه و سکر شاعرانه دست یابد. باید پای در میدان جنون بگذارد و از طعن و لعن نترسد. باید دیگرگونه شود. از خودبی‌خود شود. صاحب کرامت شود. باید خود را «معنا» کند. از «مجاز» به «حقیقت» برسد. در این وادی دیگر زبان و معنی رام او نیست. بلکه او گرفتار و اسیر آن است. زبان در این مرز دیگر وسیله «ارتباط» نیست، بلکه وسیله «اتحاد» است. کلمه از معنا فراتر می‌رود و بر حوزه وسیع‌تری دلالت می‌کند. همهٔ آثاری که چنین خلق می‌شوند سمبلیک هستند، و به زبان شاعرانه رسیده‌اند. خالق در این وادی پای به سرزمین جنون نهاده است. این حالت خالقان نوعی جنون و دیوانگی است. این جنون مقدس، گونه‌هایی دارد. گروهی آن را دسته‌بندی کرده‌اند. یکی از اولین کسانی که این جنون مقدس را تعریف می‌کند «افلاطون» است. او این دیوانگی را چهار قسم می‌داند:

«۱ـ دیوانگی پیامبران و کسانی که از خدا الهام می‌گیرند.
۲ـ دیوانگی کاهنان و آنان که با طلسم و دعا به تزکیه نفس می‌پردازند.
۳ـ دیوانگی شاعران و هنرمندان.

که این سه نوع فیض و برکتی آسمانی است و نصیب برگزیدگان می‌شود.

۴ـ دیوانگی عاشقان، که نفس حکیم از زیباییهای محسوس این جهان به یاد زیباییهایی که در آسمان دیده است می‌افتد، و عشق جسمانی پلی می‌شود برای رسیدن به گلزار زیباییهای روح حکیم.»[۲۶]

این جنون مقدس به اندازه فهم مفسر و مخاطب قابل دریافت است. دریایی است که بیکران و لایتناهی است.

حضرت مولانا می‌فرماید:

آیینه ترا بیند اندازهٔ عرض خود
در آیینه کی گنجد اشکال کمال تو؟

پیدایی سمبلیسم به‌عنوان یک مکتب ادبی ـ هنری در قرون اخیر به حوالی سال ۱۸۸۰ می‌رسد. در این سال گروهی از شاعران جوان وابسته به جریان «پارناس» بر ضد هر آنچه تا آن روز در حیطه ادبیات حاکم بود عصیان کردند. این گروه در اجتماع زندگی راحتی برای خود نمی‌دیدند. آنها از همه نظامها و سیاستها و روشهای اجتماعی و هنری و فکری و میراث گذشتگان گریزان و بیزار بودند. سمبلیسم گریزراهی بود که آنها با آن می‌توانستند خود را رها سازند.

نخستین پیام‌آور این عصیان فکری «شارل بودلر» بود. بعد کسانی از او الهام گرفتند و آثار خود را خلق کردند. آثار این گروه بود که ظهور سمبلیسم را مهیّا کرد. از این به بعد سمبلیسم یک مکتب ادبی شناخته شد. از پیروان بودلر به سه نام مشهور برمی‌خوریم. «پل ورلن»، «آرتور رمبو» و «استفان مالارمه» که شیوه کار آنها شبیه به هم نیست. سمبلیسم از نظر فکر بیشتر تحت تأثیر فلسفه «ایده‌آلیسم» بود که از متافیزیک الهام می‌گرفت. بدبینی اسرارآمیز «شوپنهاور» نیز تأثیر زیادی در شاعران سمبلیست به‌جا گذاشته بود. این شاعران ترانه روح خود، ترانه روح منزوی و متروک خود را می‌سرایند و موضوع شعر آنها بدبینی، رویای فرار، دلتنگی و غصه تسکین‌ناپذیر درونی آنهاست. «رؤیا» و «تخیل» که «پوزیتیویسم» و «رئالیسم» می‌خواست آن را از ادبیات براند دوباره با سمبلیسم وارد ادبیات شد.

سمبلیسم از شعر به عالم تئاتر نیز سرایت کرد. «مترلینگ» با نمایشنامه‌های خود بیانگر نظریه عرفانی سمبلیسم شد که: «چیزهایی که می‌دانیم در برابر آنچه نمی‌دانیم در حکم صفر است.». همه‌جا پر از اسرار است و در اطراف ما نیروهای بزرگ و نامرئی و مشئوم و خائنی وجود دارند که تمام حرکت ما را در نظر می‌گیرند و دشمن نشاط و زندگی و شادی و سعادتند. همین دنیای وهم‌آلود است که کابوس «به سوی دمشق» یکی از مطرح‌ترین آثار استریندبرگ بدبین، شکاک را می‌سازد. او می‌خواهد به آرامش برسد. جست‌وجوگر «مادر» و «خدا»ست، و روح ناآرامش را در چشمه پاک «به سوی دمشق» تطهیر می‌کند.

سمبلیستها سعی در هر چه پیچیده‌تر کردن مفاهیم داشتند. به همین دلیل درک آثار آنها به سادگی میسر نیست. اما از نیمه دوم قرن بیستم که می‌رفت تا دنیای سمبلیسم را به فراموشی بسپارد، این زاویه دید، با منظری تازه پا به میدان نهاد. دیگر آن دیگر پیچیدگیهای اغراق‌آمیز کمتر به چشم می‌آمد. و مخاطب در مواجهه با اثر می‌توانست «روساخت» و با اندکی تعمق «ژرف‌ساخت» آن را دریابد. انسان هزارهٔ سوم که دیگر آدم جامعه آرکائیک نیست هنوز هم سمبل را یک گریزراه در فهم کائنات می‌داند و از آن بهره می‌گیرد.

شناخته‌شده‌ترین گونه سمبلیسم در این محدوده

جغرافیایی، آثار سیاسی هستند که از ترس ممیزی حاکمیت پا به این میدان نهاده‌اند. عمده‌ترین آثار به دلیل «نقطه شروع موضوع» از جمله آثار «پرپا گاندا» هستند. تاریخ مصرف دارند. سمبل در این آثار عمدتاً «نشانه»، «علامت» است. کمتر «ژرف‌ساخت» اثر عمق دارد. فربه نیستند. به همین جهت است که نگاه مخاطبین ما فقط به «روساخت» آنها متمرکز شده است. مخاطب ما در برخورد با آثاری این‌گونه، کمتر به ژرفای آن دقت می‌کنند. یکی از عمده‌ترین دلایل آن نگاه سطحی و ساده ژورنالیسم منتقدان ماست که هنوز در زمان آغاز رنسانس به سر می‌برند و هر جا که از «ادراک» باز می‌مانند، اثر را سطحی ارزیابی می‌کنند. دلیل دیگر جامعه سیاست‌زده است. که عمدتا به روساخت عنایت دارد. دلیل سوم نگاه «گوبلز»ی منتقدان است که در ردای نظریه‌پرداز وظیفه ممیز را عهده‌دار شده‌اند. یکی دیگر از دلایل آن بحرانهای اجتماعی، عدم هویت، معضل اقتصادی و سهل بودن ورود به دنیای نقد است. منظر «مک‌کارتی» و فهم «استالینی» که از طریق یک حزب دگم به دنیای هنر و ادب ما تزریق شده است، جمع ضدینی است که ما را از ورود به دنیای آثاری که نیازمند تعمق هستند بازمی‌دارد.

هنگامه‌ای که خالق پا به وادی جنون مقدس می‌گذارد، قتلگاه خود را مهیا می‌کند. چون ورود به این وادی جز از طریق «شروع با وضعیت» امکان‌پذیر نیست. عقل و احساس و شور و شعور در این میدان همگامند. خالق به «شهود» می‌رسد و چون «فن» و «تکنیک» ملکه ذهنی اوست، این فرآیند «شهود» و «فن» یگانه متجلی می‌شود. آثار سمبلیستی را با دید دیگرگونه دید، دیگرگونه معنا کرد و به ژرف‌ساخت آنها رسید. چنانکه در «نفس التائبین» می‌گوید: «از سر تقلید در این کتاب نباید نگریست! این حدیث را دردی می‌باید! زنهار! گوش فراکار دارید که «صیاد» پس «استاد» است و شب و روز در پی ما می‌آید. ...

ای بی‌خبران! که نمی‌دانید که چه دارید؟ و نمی‌دانید که از چه باز می‌مانید؟ پاس سخن باز باید داشت.»

برای درک این آثار باید قدم از «خود» بیرون نهاد تا «در» دولت «ادراک» این «حدیث» را بر ما بگشایند.

ادامه دارد

• منابع و مآخذ:

۱ـ نیچه؛ فریدریش ویلهلم، چنین گفت زرتشت ترجمه داریوش آشوری، انتشارات آگاه، تهران، چاپ هشتم، ۱۳۷۲، ص ۳۳۸.
۲ـ دکتر تقی پورنامداریان رمز و راز در داستانهای فارسی، انتشارات علمی و فرهنگی، تهران، چاپ اول، ص ۱.
۳ـ همان / ص ۴.
۴ـ همان / ص ۶.
۵ـ L'imagination symbolique / Gilbert Durand / P.19
۶ـ L'imagination symbolique / Gilbert Durand / P.19

۶ـ با پوزش از خوانندگان گران‌قدر توضیح کوتاهی در اینجا ضروری است که باید ذکر کنم؛ محقق از تمام منابعی که بهره می‌برد و همه بزرگانی که به او کمک کرده‌اند باید نام ببرد تا رسم امانت را رعایت کرده باشد. صاحب این قلم به گواه کتابها و مقالاتی که منتشر کرده است هرگز این اصل بدیهی را فراموش نکرده است، اما گاه‌گاهی معلمی نحیف، پشت تریبون کلاس حقیر را به فحاشی نواخته که نوشته‌های من از کلاس درس آنها وام گرفته و یا رونویسی شده است. که متأسفانه هرگز سعادت حضور در کلاسهای پربارشان را نداشته‌ام. یا زمانی مقاله را تألیف کرده‌ام که این بزرگان در پاریس در هتلهای درجه ۳ گارسنی می‌کرده‌اند. ضمناً به سنت پسندیده شرقی شفاهی می‌گویند و هرگز آن را مکتوب نمی‌کنند که: «سیه‌روی شود هر که در او غش باشد.» مثلا یک دکترای سیکل سه فرانسه مدعی است که تبارنامه ادیب از اوست، بی‌آنکه به این اصل بدیهی دقت کند که او هم ترجمه کرده است و ممکن است خیلیهای دیگر هم به آن منبع دسترسی داشته باشند.

این‌جانب کتاب «تخیل سمبلیک» / ژیلبر دوران را در کلاسهای پربار استاد گران‌قدرم آقای رضا سید حسینی شناختم. این مفهوم بعدها در کلاسهای استاد معزز جناب آقای دکتر تقی پورنامداریان در ذهنم پخته‌تر شد. هر چند که هردوی این بزرگوار بسی بلندمرتبه‌تر از آن کوتوله‌هایی هستند که فقط با کبر و غرور و فحاشی «بودن» خود را معنا می‌کنند، و جسارت تألیف یک مقاله چند صفحه‌ای را هم ندارند و پز استاد «احمد فردید» را بدک می‌کشند که استاد بدون تألیف هستند! مقام استاد فردید و حضرت «شمس» کجا و این آدمهای نحیف کجا!! ما هرگز نباید از یاد ببریم که شاگرد همیشه شاگرد نمی‌ماند و معلمی موفق است که شاگردش از او بالاتر برود. با این‌همه بی‌هیچ تواضعی حقیر اذعان دارم که هنوز هم شاگرد استادان گران‌قدرم هستم و با توان اندکم هرگز کوس برابری با آنها را هم نمی‌زنم. اما فقط شاگرد استادان معظم هستم، نه کوتوله‌های بیماری که همهٔ هنرشان گارسنی رستوران است و به مدد همین آشنایی با زبانی بیگانه هم دارند و فقط واسطه هستند نه عالم! چنان که کامپیوترم هست!!

۷ـ Metaphor.

۸ـ ارسطو هم آفتی شده است در دنیای نمایش ما، چرا که هر کسی از او سخن بگوید متهم به کهنه‌گرایی می‌شود. هر چند که امروزه در جهان این حرفها کمی تا قسمتی خنده‌آور است. اما گناه من نیست که او اولین‌بار راجع به این «پدیده» صحبت کرده و نه مثلاً «ایاسپرس»! و در دنیای تحقیق نمی‌توان برای پز دادن، «ریشه» را قطع کرد و بعد به میوه رسید. بی‌تردید درخت خشک می‌شود!

۹ـ صور خیال در شعر فارسی / دکتر محمدرضا شفیعی کدکنی ـ انتشارات آگاه ـ تهران ـ چاپ اول ـ ص ۱۲۰.

۱۰ـ Irony.

۱۱ـ Suspense.

۱۲ـ Plot

۱۳ـ صور خیال در شعر فارسی / ص ۵۴ ـ این تعریف از «فارابی» است.

۱۴ـ رمز و راز در داستانهای فارسی / ص ۲۸.

۱۵ـ Personification.

۱۶ـ صور خیال در شعر فارسی / ص ۱۵۱ ـ ۱۵۰.

۱۷ـ انسان و سمبولهایش / کارل گوستاویونگ ـ ابوطالب صارمی ـ امیر کبیر ـ تهران ـ چاپ اول ـ ص ۲۴.

۱۸ـ همان / ص ۲۴.

۱۹ـ همان / ص ۲۶.

۲۰ـ Signe- Symptome.

۲۱ـ Symbole- archetype.

ـ صورت نوعی. کهن الگو. صور نوعی . صور ازلی، صور مثالی. صور آغازین.

۲۲ـ زبان از یاد رفته / اریک فروم ـ ابراهیم امانت ـ مروارید ـ تهران ـ چاپ اول ـ ص ۳۸.

۲۳ـ همان / ص ۶۲.

۲۴ـ رمز و راز در داستانهای فارسی / ص ۶۹.

۲۵ـ برای اطلاع بیشتر به کتاب: «آناتومی ساختار درام» بخش نقطه شروع در ضمایم مراجعه کنید.

۲۶ـ چهار رساله / افلاطون ـ ص ۹۲.

۲۷ـ انسان در جست‌وجوی معنی / ویکتور فرانکل ـ نهضت صالحیان ـ بی‌نا ـ چاپ اول.

۲۸ـ مکتبهای ادبی / رضا سید حسینی ـ زمان ـ چاپ اوّل ـ جلد دوّم.