نوشتن فیلمنامه و کاربرد شعر فارسی

در باب متون منظوم باید گفت که اولویت با منظومه‌های رزمی و بزمی و همچنین منظومه‌های تعلیمی ـ عرفانی و غیر عرفانی 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 ذهن فیلمنامه‌نویس کمکهای درخور توجه می‌کند.

در اینجا تنها به حکایتهای نقل شده در متون عرفانی می‌پردازیم که قصد نخست آنها تعلیم 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 حکایات متون تعلیمی عرفانی، سخت مناسب با موضوع این فصل و درخور توجه دقیق فیلمنامه‌نویسان 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 پروصوح و رنگین 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.

تیتراژ «فیلم» بلند و پررمز و راز مولانا، دلسوخته‌ترین ساز موسیقی شرقی یعنی «نی» است که نفیر محزون و سحرانگیز آن گاه به‌شدت و گاه به‌آرامی در سرتاسر این «فیلم» جاودانه به‌عنوان «موسیقی متن» به گوشهای دردآشنا می‌رسد. چرا مثنوی مولانا را به «فیلم» تشبیه کردیم؟ پاسخ این است که تمام مثنوی‌شناسان بزرگ در این نکته متفق‌القول‌اند که قدرت مولانا در نمایش رویای مخفی هستی و کشف معادلهای حسی برای امور غیر حسی ـ معقولات ـ سخت اعجاب‌آور و بی‌نظیر است، و به نظر نگارندهٔ بزرگ‌ترین شگرد پیروز سینما، تجسم بخشیدن به امور غیر حسی 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 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 به‌ویژه در بخش گره‌گشایی حکایت باشد. آن دسته از قصه‌های مثنوی که پایان آنها به جای حرکت، شامل یک عبارت مجاب‌کننده یا پاسخی حکیمانه و «دندان‌شکن» 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 درآمدن 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 به‌رغم رنجوری از نیش تحقیر مرد، چیزی نمی‌گوید و منتظر فرصت مناسب می‌ماند. طوفانی درمی‌گیرد و باد کشتی را به ورطهٔ گرداب هولناکی می‌افکند. در اینجا ناخدا رو به مرد نحوی کرده و از او می‌پرسد: آیا فن شنا کردن می‌دانی؟ و مرد نحوی که زندگی خود را صرف یادگیری نحو و فخرفروشی به این و آن کرده عاجزانه پاسخ منفی می‌دهد و به‌عنوان پاسخی دندان‌شکن 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 ز تاب
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 سبّاحی مجو!
گفت: کلی عمرت ای نحوی فناست
زانک کشتی غرق این گردابهاست!

اصل 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! اما این حکایت همان‌گونه 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 دیالوگ پایانی 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 و عرفان 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 ـ به برکت نبوغ حیرت‌آورش ـ 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 ز عمر 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 یک‌سو 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 دون است 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 ز اوّل بیاشامی
همه دریای هستی را به آن حرف نهنگ‌آسا!

حرف نهنگ‌آسا «لا» است که در ابتدای عبارت شهادت «لااله‌الاالله...» قرار دارد و سنایی، شهادت گفتن واقعی را در آن می‌داند که سالک در مرحلهٔ نفی ماسوی‌ٰ الله، تمام هستی را در کام نهنگ «لا» فرو بلعد و به تعبیر حافظ «چار تکبیر زند یکسره بر هر چه که هست» و سپس به مرحلهٔ اثبات یعنی «الاالله» 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 معلومات 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

عربی‌دانی خود است، بیشتر جفت و جور است تا «شنا کردن»، و این نکته برمی‌گردد به تناسب دیالوگ با شخصیت که در نقد ادبی معاصر به‌خصوص در عرصهٔ داستان و نمایشنامه سخت مورد توجه و تأکید است.

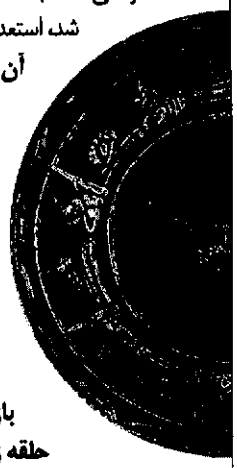
در بیت:

باد کشتی را به گردابی فکند
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 نحوی نژند!

اما قید «بلند» در بیت هم با خشم فروخوردهٔ ناخدا ـ که اینک فوران کرده ـ متناسب است و هم با موقعیت داستان که موقعیت طوفان و زوزهٔ باد و صدای برخورد امواج با کشتی و فریادِ استغاثهٔ کشتی‌نشستگانِ 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 یکی آمد در یاری بزد
گفت یارش: کیستی؟ ای معتمد!
گفت: من! گفتش: برو هنگام نیست
بر چنین خوانی مقامِ خام نیست
خام را جز آتش هجر و فراق
کی پزد؟ کی وارهاند از نفاق؟
رفت آن مسکین و سالی در سفر
در فراق دوست سوزید از شرر
پخته شد آن سوخته، پس بازگشت
بازگرد خانهٔ انباز گشت
حلقه زد بر در به صد ترس و ادب
تا بِنَجْهَد بی‌ادب لفظی ز لب
بانگ زد یارش که: بر در کیست آن؟
گفت: بر در هم تویی ای دلستان!
گفت: اکنون چون منی، ای من درآ
نیست گنجایی دو من در یک سرا
نیست سوزن را سَر رشتهٔ دو تا
چون که یکتایی در این سوزن درآ...

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. این‌گونه حکایتها را هم می‌توان مستقل از پیام انتزاعی آن به تصویر درآورد و هم می‌توان با تمهیداتی سینمایی در لابه‌لای 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 تفکیک‌شده و به‌اصطلاح بریده‌بریده 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 به‌اصطلاح 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
آنکه جوینده است، یابنده بود
در طلب زن دائماً تو هر دو دست
که طلب در راه نیکو رهبرست
لنگ و لوک و خفته‌شکل و بی‌ادب
سوی او می‌غیژ و او را می‌طلب!

یا آنجا که مارگیر به اژدهای یخ‌زده 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 در نهایت 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 افسرده‌است و نام او جَماد
جامد افسرده بود؟ ای اوستاد!
باش تا خورشید حشر آید عیان
تا ببینی جنبش جسم جهان

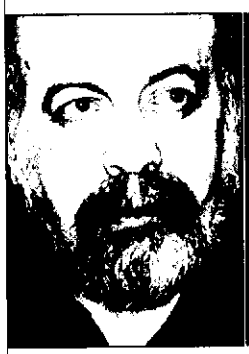
در تمام طول این حکایت به اقتضایِ تصاویر بیرونی، مولانا این روش یعنی نقب زدن از بیرون ـ ابژکتیو ـ به درون ـ سوبژکتیو ـ را ادامه می‌دهد. اما کار به همین مورد ختم نمی‌شود. مولانا از کل حکایت هم به‌عنوان یک نمای درشت بیرونی سود جسته و به یک مفهوم درشت درونی از کانالِ تمثیل، عبور می‌کند:

نَفَسَت 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 مدّعا متن حکایت را با حذف نماهای درونی ـ سوبژکتیو ـ می‌آوریم و نکات بصریِ شایان توجه را از طریق تغییر حروف، مشخص می‌کنیم:

مارگیری رفت سوی کوهسار
تا بگیرد او به افسونهاش مار

او همی جُستی یک ماری شگرف
گرد کوهستان و در ایّام برف
اژدهایی مُرده دید آنجا عظیم
که دلش از شکل او شد پر ز بیم
مارگیر اندر زمستان شدید
مار می‌جست اژدهایی مرده دید
مارگیر آن اژدها را برگرفت
سوی بغداد آمد از بهر شگفت
اژدهایی چون ستون خانه‌ای
می‌کشیدش از پی دانگانه‌ای
کاژدهای مرده‌ای آورده‌ام
در شکارش من جگرها خورده‌ام
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
...(این سخن پایان ندارد)، مارگیر
می‌کشید آن مار را با صد زحیر
تا به بغداد آمد آن هنگامه جو
تا نهد هنگامه‌ای بر چارسو
بر لب شط مرد هنگامه نهاد
غلغله در شهر بغداد اوفتاد:
«مارگیری اژدها آورده است!
بوالعجب نادر شکاری کرده است!»
جمع آمد صد هزاران خام‌ریش
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 خبر نی ز ازدحام
رفته درهم 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
می‌گسست او بند و ز آن بانگ بلند
هر طرف می‌رفت چاقاچاق بند
بندها بگسست و بیرون شد ز زیر
اژدهایی زشت، غرّان، همچو شیر
در هزیمت بس خلایق کشته شد
از فتاده کشتگان، صد پشته شد
مارگیر از ترس بر جا خشک گشت
که چه آوردم من از کهسار و دشت؟!
«گرگ را بیدار کرد آن کور میش
رفت نادان سوی عزرائیل خویش»
اژدها یک لقمه کرد آن گیج را
«سهل باشد خون‌خوری حجیج را»
خویش را بر استنی پیچید و بست
استخوان خورده را درهم شکست



تیتر از «فیلم» باشو و ترمز و از مولانا. داستوخمه‌ترین سازموسیقی شرقی یعنی «نی» است که تفیر محزون و سحرانگیز ل کاه باشندو و کاه بازمی در سرتاسر این «فیلم» خواننده به دنبال «موسیقی متن» به کوشهای درداشنامی رسد.

بعد از نقل این داستان پرحرکت و لبریز از غنای تصویری مولانا در نمایی یک‌بیتی، نَفَس انسان و درنده‌خویی آن را زیر تابش «خورشید شهوت» به این مجموعهٔ مرکب تشبیه می‌کند:

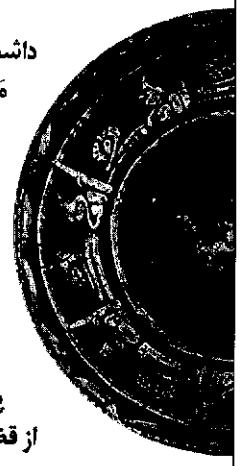
نفست اژدرهاست، او کی مرده است
از غم بی‌آلتی افسرده است!

در کتاب حدیقه‌الحقیقه، اثر سنایی غزنوی که به‌حق یکی از الگوهای مسلّم مولانا در سرودن مثنوی است، نیز کم و بیش به حکایاتی نظیر حکایات مثنوی مولانا برمی‌خوریم. برخی از این حکایات همان‌گونه 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 ذوق طنزپردازی شود. مثل حکایت کوتاه زیر که مردی ساده‌لوح به سبک شخصیت «دیوانه و مجنون» در آثار عطار به خداوند، زبان اعتراض، دراز می‌کند:

آن شنیدی که در حد مرداشت
بود مردی گدای و گاوی داشت
از قضا را وبایِ گاوان خاست

هر کرا پنج بود چار بکاست
روستایی ز بیم درویشی
رفت تا بر قضا کند پیشی
بخرید آن حریص بی‌مایه
بَدَلِ گاو، خر ز همسایه
چون برآمد ز بیع روزی بیست
از قضا خر بمرد و گاو بزیست!
سر برآورد از تحیّر و گفت
کای شناسای رازهای نهفت
هر چه گویم بود ز نسناسی
چون تو خر را ز گاو نشناسی؟!

پاره‌ای دیگر از حکایتهای حدیقهٔ سنایی از غنای بصری بیشتری برخوردار است و می‌تواند مایهٔ الهام برای نوشتن میان‌پرده‌های 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
مَهْستی نام دختری و سه گاو
نوعروسی چو سروتر بالان
گشت روزی ز چشم 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 مُقعَد اندر ریگ
آن سر مرده‌ریگش اندر دیگ
گاو، مانند دیوی از دوزخ
سوی آن زال تاخت از مطبخ
زال پنداشت هست عزرائیل
بانگ برداشت از پی تهویل
کای مَقلموت 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، ز کار من بگذر!

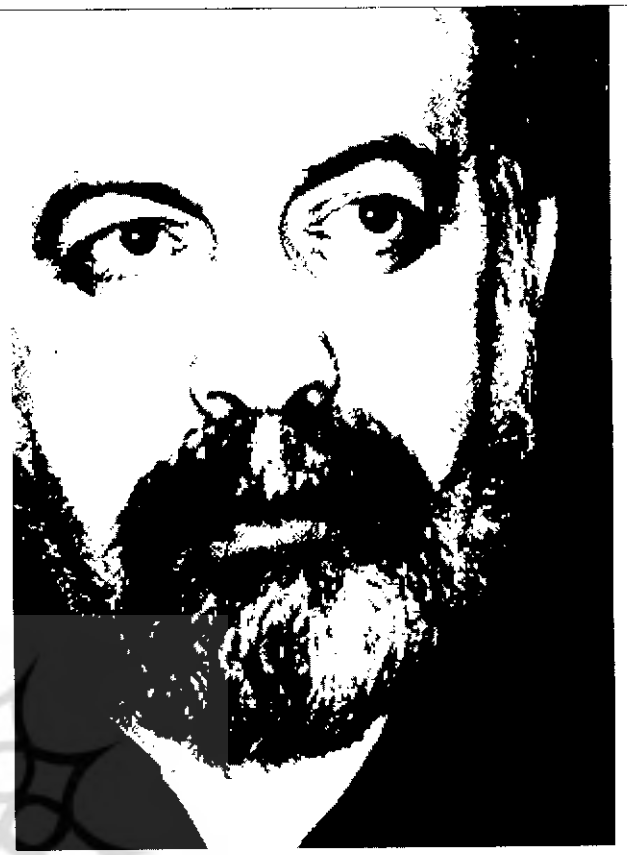
سنایی نتیجه‌ای را که از این داستان می‌گیرد در بیت زیر خلاصه می‌کند:

تا بدانی که وقت پیچاپیچ
هیچ‌کس مر تورا 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، یکی‌یکی نمادها یا سمبولهای آن را به‌اصطلاح باز، تشریح و معنی می‌کند:

آن شنیدی که در ولایت شام
رفته بودند اشتران به چرام
شتر مست در بیابانی
کرد قصد هلاک نادانی
مرد نادان ز پیش اشتر جست
از پی‌اش می‌دوید اشتر مست
مرد در راه خویش چاهی دید
خویشتن را در آن پناهی دید
شتر آمد به نزد چَهْ 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 بعد محنت بسیار
زیر هر پاش خفته جفتی مار
دید یک جفت موش بر سر چاه
آن سپید و دگر چو قیر 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 اینکه شد کین‌خواه
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

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی



در اینجا سنایی حکایت را تمام می‌کند و در ابیات بعد عناصر سمبولیک این حکایت را یکی‌یکی 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 کوته‌دست
خاربن عمر تست یعنی زیست
می ندانی ترنجبین تو چیست
شهوتست آن ترنجبین ای مرد
که ترا از دو کون غافل کرد!

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 مُهیا 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 به در آی
که صفایی ندهد آب تراب‌آلوده! (حافظ)
همچو یوسف بگذر از زندان و چاه
تا شوی در مصر عزت پادشاه (منطق‌الطیر 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 هر چه پایبندتر شدن او به ارزشهای دنیوی، و هم از این‌گونه 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 به‌عنوان نمادی مستقل، بی‌ثمر است. 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 روایتِ بصری دارد رهنمون می‌شود. پس، نمادی مثل بوتهٔ خار ـ به‌عنوان رمز عمر انسان 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 اهمیت نمادهای مطرح‌شده در حکایت حدیقهٔ سنایی، این نمادها و معانی آنها را در جدول زیر جا می‌دهیم:

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

پایان‌بندیهای مبتنی بر ظرایف کلامی، قصه را تا حد لطایف و نکته‌های عامیانه پایین می‌آورد