Archive of SID

مضمون، مایهٔ غالب، و نماد*

گزارش احمد سمیعی (گیلانی)

تعریف مفهوم مضمون[1] دچار مشکلاتی است نه تنها ناشی از خلط مضمون و اسطوره[2]، که رفته رفته در کار رفع شدن است، بلکه همچنین ناشی از تداخل واژگان نقد ادبی و نقد هنری به‌ویژه نقد موسیقی. می‌توان پنداشت که کاربرد مفهوم لایت‌موتیف[3] (مایهٔ مکرّر) ــ اصطلاح موسیقائی ــ در نقد ادبی کار را به چنین مقاربه‌ها و خطاها کشانیده و مرزهای مضمون و مایهٔ غالب[4] را برهم زده است. شاید بهتر آن باشد که استفاده از مفهوم leitmotiv را به اُپرانامه‌ها محدود سازیم ــ که البته از آثار ادبی‌اند امّا نوع خاصی از این آثارند ــ و در پی آن نباشیم که leitmotiv (مایهٔ مکرّر) و motif (مایهٔ غالب) را معادل بشماریم. همچنین پیشنهاد من این است که مفهوم مضمون را ابتدا با رجوع به ریشهٔ آن تعریف کنیم. مفهوم مایهٔ غالب در رابطه با مضمون به دست می‌آید، همچنان‌که معنای نماد در نسبت آن با مضمون و مایهٔ غالب بهتر فهم می‌شود.

---

* برگرفته از:

Claude de Grève, *Élémenis de littérature comparée* (Hachette Livre, Paris 1995), première partie (questions de terminologie), chapitre1 – Thème, motif et symbole, pp. 13-23.

1) thème 2) mythe 3) leitmotiv 4) motif

www.SID.ir

Archive of SID

۱. مضمون

مضمونْ «داده»[5] و توان گفت «نهاده»[6] است. واژهٔ thème، که معادل یونانی آن تأیید نشده، به ریشهٔ فعل *tithèmi* به معنی «نهادن» وابسته است. این نهاده زنده و آبیاری‌شده است. در حقیقت، مضمون را، وقتی در اثر ادبی ظاهر گردد، دیگر نمی‌توان مادّه‌ای خام شمرد حتّی اگر بیرون از حوزهٔ ادبیات این‌چنین بوده باشد یا جلوه کرده باشد ــ امری که تازه خودِ آن ثابت نشده است.

تعریف دومی می‌تواند تعریف اوّل را تکمیل کند و آن اینکه «مضمون موضوعِ دل‌مشغولی یا علاقهٔ عامِّ آدمی است».

از این برمی‌آید که مطالعهٔ مضمون، بنا بر تعریف، نمی‌تواند به جستجوی موضوع‌های سطحی و مبتذل در اثر یا پیکره‌ای از آثار تعلق گیرد، به موضوعاتی کنجکاوی‌برانگیز امّا فاقد ارزشِ انسانیِ کافی یا دست‌کم ارزش فراملّی ــ موضوعاتی سخیف چون موریانه‌ها و چاقی.

تنظیم سیاهه‌ای از مضامینی که نویسندگان به آنها پرداخته‌اند ولذا شایستهٔ مطالعه‌اند چه بسا محال باشد. ادبیات همچون عالَم از آنها سرشار است. حداکثر می‌توان مضامین را، به دو ملاکِ مقترن، در مقوله‌هایی طبقه‌بندی کرد: یکی درجهٔ انتزاعیّت دیگری درجهٔ جهان‌شمولی. بی‌گمان این طبقه‌بندی مطلق نیست و می‌توان آن را به صورت تلطیف‌شده‌ای درآورد.

الف) مضمون به حیث مفهوم[7]

واژهٔ مضمون را بر مفهومی می‌توان اطلاق کرد که خواصِّ مقوله‌ای از موجودات یا اشیا در آن خلاصه شده باشد. از این قبیل‌اند مضامین اراده، آزادی، خِرَد. بی‌گمان عده‌ای از نظریه‌پردازانِ ادبی اولی‌تر آن می‌دانند که مفهوم را از مضمون متمایز بدانند. چنان‌که مفهومِ «قرارداد اجتماعی» و مضمونِ «خیال‌پردازی» را در آثار روسو[8] سراغ گرفته‌اند. چرا؟ چون جهت‌گیریِ سخنان روسو در پرداختن به این مفاهیم عکس یکدیگرند: در اوّلی، سخن

5) donné 6) dépôt 7) concept
8) J.-J. Rousseau (1712-1778)

www.SID.ir

Archive of SID

ناظر است به بیرون کشیدن جوهرِ تصوّری انگار غرق در انبوهی از امکانات متعدّد یعنی سیر از تکثّر انضمامی به سوی وحدت انتزاعی؛ و، در دومی، سخن گرایش دارد به وسعت بخشیدن به تصوّری که معیّن فرض شده از راه درجِ آن در بافتِ موقعیت‌های گوناگون، یعنی آغاز حرکت از انتزاعی به سوی یک رشته گوناگونی‌های انضمامی.

ب) مضمون به حیث واقعیت یا تجربهٔ جهان‌شمول

مضمون ممکن است به واقعیتی کیهانی بازگردد که در ادبیات‌های کتبی یا شفاهی به تصویر کشیده شده باشند و یا به تجربه‌ای اشاره داشته باشد که جهان‌شمول شمرده شده است. در هر دو حالت، می‌توان تعبیرِ **جهانی‌های مضمونی**[9] را به کار برد. این تعبیرِ رسا از اصطلاح **جهانی‌ها**[10] در زبان‌شناسی به‌ویژه دستور زایشی[11] اقتباس شده است که بر پدیده‌های مشترک همهٔ زبان‌های انسانی و طبیعی اطلاق می‌شود.

در میان واقعیات کیهانی، پیش از همه، چهار عنصر خودنمایی می‌کنند که هاله‌های معنایی و فرهنگی گسترده‌ای دارند. مضمونیّت عناصر چهارگانه در مضامین دیگری مصداق می‌یابد مثلاً مضمون آب در دریا، رود، شط.

واقعیات کیهانی دیگری نیز الهام‌بخش شاعران و قصه‌پردازان و نمایشنامه‌نویسان شده‌اند همچون **شب، خورشید، ماه، جانوران.**

علاوه بر مرد و زن ــ به‌خصوص زن که در ادبیات زیر سلطهٔ مرد شمرده شده ــ ادبیات تجارب انسانی جهان‌شمولی چون **تولّد، ایام کودکی، عشق، مرگ، رؤیا، جنگ** را مضمون ساخته است.

ج) مضمون به حیث واقعیت یا تجربه‌ای موضوع اشتغال‌خاطر یا فقط درخور توجه

مضمون بر واقعیت و تجربه‌ای نیز می‌تواند اطلاق شود که خصلت جهان‌شمولیِ آن محلّ تأمل باشد امّا مایهٔ اشتغال‌خاطر و درخور توجه نویسنده یا خوانندگان تلقّی گردد. از این قبیل‌اند واقعیات جغرافیائی چون شهر، جزیره که لزوماً جهان‌شمول نیستند امّا چه‌بسا الهام‌بخش قوهٔ خیال گردند. مضامینی مانند شورش، بیماریِ همه‌گیر، جنون، و غیرت

9) universaux thématiques 10) universaux 11) grammaire générative

www.SID.ir

Archive of SID

نیز هستند که فراوردهٔ جوامع مبتنیِ بر حقّ مالکیت یا تحریم‌های جنسیِ ناشی از احکام مذهبی و کُلّاً تجاربی شمرده می‌شوند که لزوماً همهٔ جوامع در آنها شریک یا ذی‌علاقه نیستند و این پرسش را مطرح می‌سازند که حدود و ثغور نوشته و سخن ادبی در رابطه با گفتارهای جامعه‌شناختی، روان‌شناختی، پزشکی یا روان‌کاوانه دربارهٔ این تجربه‌ها چیست. فلسفه و علم از این پدیده‌ها سخن می‌گویند و ادبیات این پدیده‌ها را به سخن درمی‌آورد.

د) مضمون به حیث پدیدهٔ تاریخی

برخی از مضامین که در نوشته‌ها یا در برنامه‌های آموزشی مطالعه و بررسی شده‌اند چه بسا تنها ارزش تاریخی داشته باشند امّا مطالعهٔ آنها برای مورّخِ خلقیّات و قوانینِ روحیّات روشنگر تواند بود. مثلاً زنا در جوامعی که قوانین حاکم بر آنها مقرّراتی برای ازدواج و روابط خانوادگی دزبردارد محرّکِ رُمان‌های مهمّ گوناگونی چون مادام بوواریِ[۱۲] فلوبر[۱۳] و آنا کارنین[۱۴] تولستوی[۱۵] می‌گردد. همچنین مضامین سازواریِ جهانی[۱۶] یا صحنهٔ جهان[۱۷] در عصرِ رنسانس و عصر باروک[۱۸] که خاستگاه راه‌و روش‌هایی هستند چون افکندن قهرمان داستان در ورطهٔ هلاک اخلاقی و کژانگارگی[۱۹] ــ شیوه‌هایی که نویسندگان قرن بیستم، از ژید[۲۰] گرفته تا جیمز[۲۱] و نابوکُف[۲۲] آنها را از سر گرفته‌اند.

مضمون را، در آن حد که شایستهٔ توجه انسان و برای انسان تلقی شده باشد، نمی‌توان مادّه‌ای خام در نظر گرفت. مثلاً عناصر چهارگانه در هاله‌ای از تخیلات جمعی و فردی جا گرفته‌اند که هیچ نباشد به آنها ارزش چندگانه (برحسب مورد، در همهٔ فرهنگ‌ها، سودمند یا زیان‌رسان) می‌دهد.

مضمونی محدودتر چون شهرِ مُدرن که در قرن بیستم، در همهٔ قاره‌ها، مضمونی عزیز و محبوب شده است به صورت محیط عمل و بازتاب و واکنش و بوتهٔ آزمایش

12) *Madame Bovary*
13) Flaubert (1821-1880)
14) *Anna Karénine*
15) Tolstoï (1828-1910)
16) *harmonia mundi*
17) *theatrum mundi*
18) baroque
19) anamorphose
20) Gide (1869-1951)
21) James (1843-1916)
22) Nabokov (1899-1977)

www.SID.ir

Archive of SID

برای بازیِ واقعیت و خیال درآمده که ساکنان آن (در خیابان‌ها، سر پل‌ها، ایستگاه‌های قطار، یادبنیادها، آگهی‌ها، تابلوها) به معرض نمایش می‌گذارند.

مضامین دیگری، همچون اَشکالِ محتوا، در این سوی اثر نیز پدید می‌آیند که به کیفیتی دقیق‌تر بر پایهٔ سناریوها بنا شده‌اند. مثلاً، در عالم خیال، نزد هر رؤیابینی، سناریوئی می‌توان سراغ گرفت یعنی ماجرایی مرکّب از رویدادهای مشابه: مثلاً، رؤیای هبوط و دالان هزارخم و سقوط و، عکس آنها، رؤیای عروج و پرواز. بی‌گمان دو قطب متقابل‌اند که هر سناریوی رؤیامایه بین آنها در نوسان است، در عین آنکه این دو دسته متناظرند با دو نظام رؤیایی در سطح عاطفی. مثلاً حسد (غیرت)، کانون توجه یا مؤلفهٔ برتر بسیاری از آثار نمایشی و روایی، مسلّماً بنا نهاده شده است بر رابطه‌ای مثلث (سه‌گانه) ــ دو چهرهٔ داستانی و یک شخص ثالث، واقعی یا خیالی، همچنین بر قطب‌های دوگانه یعنی پایهٔ عاطفیِ اضطراب و هیجاناتِ از جنس ضربهٔ روحی که غالباً پدیدآورندهٔ واکنش‌هایی متمایل به پرخاشگری‌اند. خود این واکنش‌ها قادرند منازعاتی پدید آورند که بر حسب یکی از دو انگیزهٔ غیرت (حسد) و گاه تلفیقی از هر دو گونه‌های متعدّد پیدا می‌کنند. آن دو انگیزه یکی احساس تجاوز است و دیگری احساس ناکامی و سرخوردگی. شخص غیرتی، در حالت اول، با رقیب معارض است و، در حالت دوم، با حریف. همچنین جنون جز در نسبت با عقل وجود ندارد ــ عقلی که می‌توان آن را به مبارزه با آنچه در این جهان جنون شمرده می‌شود یا به انداختنِ آن در مجرای مطلوب فرا خواند، یا، به مقتضای نسبی بودن آن، به فرمان‌بُرداری از حکمت الهی یا به مستحیل شدن در آن که در عرفان «جنون بزرگِ قعر ناپیدا» شمرده شده است. لازمهٔ جنونِ قرن نوزدهم رویاروئیِ جهان عادی است با ادراک پدیده‌های نامعقول یعنی وسواس‌ها، اوهام و اوج‌گیری علائم تا «نشانه‌های دیوانگی».

بنابراین، مضمونِ مطالعه، هرچه باشد، سزاوار آن است که زیر و بم‌ها یا استحاله‌های ادبیِ آن برحسب دو خصلت ویژهٔ خودِ مفهومِ مضمون سنجیده شود: یکی قدرت جابه‌جائیِ آن (مضمون نه به اسم خاصّی وابسته است نه به گزارشِ ماجرایی که خوان‌های آن مشخص و معیّن باشد) و در عین حال ادراکِ پیشین حتی شکل‌گیریِ پیشین، که مضمون به محض روی‌دادِ آن در ادبیات به موضوع آنها بدل می‌شود. همچنین

www.SID.ir

Archive of SID

عام بودن مضمون، هرچند به دوره‌ای معیّن یا به حوزه‌ای معیّن از ادبیات وابسته باشد، و اصالت نویسندگانی که مضمون را برگزیده‌اند باید سنجیده شوند.

۲. مضمون و مایهٔ غالب

مفهوم مایهٔ غالب به مفهوم مضمون نزدیک است تا به حدّی که آن دو را خلط کرده‌اند. مع‌الوصف، اگر بتوانیم یا بکوشیم تا آنها را از یکدیگر تمیز دهیم، خواهیم توانست طریقه‌های گوناگون ساختاربندی آثار و لایه‌های متعدّدِ معنایی را استخراج کنیم.

چنان‌که پیش‌تر گفته شد، تعاریفی از مایهٔ غالب نمی‌توان اختیار کرد که در آنها از مایه تنها نقش ساخت‌دهندهٔ آن به عنوان مصالح اساسی برگرفته شده باشد و ناگزیر باید به تعریفی بازگردیم که نزد ارباب ادبیات تطبیقی هنوز اعتبار دارد. یعنی تعریفی که بوریس توماچوسکی[۲۳]، فُرمالیست روس، در سال ۱۹۲۵ پیشنهاد کرد. وی، در مقاله‌ای با عنوان «مضمون‌شناسی»[۲۴]، که تودورُف[۲۵] آن را در مجموعهٔ نظریهٔ ادبیات، متون فرمالیست‌های روس[۲۶] خود درج کرد، مایهٔ غالب را واحدِ پایه و دقیق‌تر بگوییم «کوچک‌ترین جزء مصالح مضمونیِ» (یک اثر) تعریف می‌کند. لذا مایهٔ غالب برحسب اندازه و میزان حضور آن امّا به‌خصوص در رابطه با مضمون تعریف می‌شود. عناصری از اثر که به اشیا یا رویدادهای مصوّر یک مضمون بازمی‌گردند نیز این‌چنین‌اند. غالباً، امّا نه لزوماً، مایهٔ غالب می‌تواند، در حدّی که تکرار می‌شود، نقش ساختاردهنده داشته باشد.

مثلاً، می‌توان گفت که آینه به موضوعی دارای ارزش عام یا مشغلهٔ ذهنیِ ممکن برای جهان انسانی بازمی‌گردد؛ و آن مضمون نیست. امّا در آثار متعدّدی، حضور این شیء، که گاه مکرّر و آزاردهنده نیز هست، بیانگر یکی از مضامین و تابع آن است. بسامدِ «آینهٔ جادویی» در قصه‌های عامیانه و فرهنگ مردم برای ما آشناست. امّا حتی در ادبیاتِ معروف به ادبیات عالمانهٔ کشورهای متعدد، مانند داستان‌های افسانه‌وار همچون رُمان لویس

23) Boris Tomachevski 24) Thématique 25) Todorov (1939-)
26) *Théorie de la littérature. Textes des Formalistes russes* (Éd. du Seuil, Paris 1965)

www.SID.ir

Archive of SID

لوموآن[۲۷]، قصهٔ هوفمان[۲۸]، با عنوان «جام زرین»[۲۹]، و داستان کوتاه افسانه‌آسای گوتیه[۳۰] به نام «احضارکنندهٔ ارواح»[۳۱]، از آینه برای بیان مضامینی چون عشق، صلای زیبایی، شهود زن در مخیلهٔ مرد، آرزوی جهان دیگر استفاده می‌شود: هر نوبت حضور آینه در روایت را می‌توان به منزلهٔ نشانه‌ای شمرد. همچنین، اشیائی چون احجار کریمه، حلقهٔ انگشتری، چراغ (مایه‌ای در ذیل مضمونِ آتش یا نور) را، حتی مستقل از اثری که در آن به کار رفته باشند، می‌توان مایهٔ غالب شمرد. ذیل مضمونِ بزرگ‌شهر ممکن است مایه‌هایی غالب بیایند ساختاردهندهٔ به آثاری که در آن خودنمایی می‌کنند؛ مایهٔ کانال عنصر ساختاردهندهٔ رُمان‌هایی است چون بروژلامورت[۳۲] اثر ژرژ رُدِنباخ[۳۳]، پترسبورگ[۳۴] اثر آندره بیلی[۳۵]، مرگ در شهر ونیز[۳۶] اثر توماس مان[۳۷]؛ این مایهٔ غالب ظاهراً به این صورت در متونی ظاهر می‌گردد که شهرهای هنری و روی‌آب ــ از نوع شهر ونیز ــ در حال انحطاط را وصف می‌کنند.

مایهٔ غالب لزوماً شیء نیست. شاهد آن را به نحو قانع‌کننده در اثر گران‌بهای روژه فُولِر[۳۸] به نام فرهنگ اصطلاحات نقد جدید[۳۹] می‌توان یافت. این فرهنگ تمایزی را که می‌توان و باید میان مضمون و مایهٔ غالب قایل شد روشن کرده است؛ مثلاً زمانی که از «مضمونِ غرق شدن» در رُمان دیکِنز[۴۰] به نام دوست مشترک ما[۴۱] سخن می‌رود، فقط می‌گوییم که در این رمان افرادْ مکرّر در مکرّر غرق می‌شوند و غرق شدن به‌کرّات در آن

---

27) Lewis Le Moine

۲۸) Ernst Theodor Wilhelm Amadeus Hoffmann، نویسنده و آهنگ‌ساز آلمانی که آثار افسانه‌ای او الهام‌بخش موسیقی‌دانانی چون شومان (1810-1856) Schumann در *Les Kreisleriana* و چایکوفسکی (1840-1893) Tchaïkovski در بالهٔ فندق‌شکن شده است.

29) Le Vase d'Or 30) Gautier (1811-1872) 31) *Le Spirite* (1866)

32) *Bruge-la-Morte* (1892)

۳۳) Georges Rodenbach (۱۸۵۵-۱۸۹۸)، نویسندهٔ فلاندری فرانسه‌زبان.

34) *Pétersbourg* 35) André Biély

۳۶) *La Mort à Venise* (۱۹۱۰). ویسکونتی Visconti، کارگردان مشهور ایتالیائی در سال ۱۹۷۱ آن را به روی پردهٔ سینما آورد.

37) Thomas Mann (1875-1955) 38) Roger Fowler

۳۹) *Dictionary of Modern Ciritical Terms* که به سال ۱۹۷۳ به همت انتشارات *Routledge & Kegan Paul* در لندن چاپ و منتشر شد.

40) Dickens (1812-1870) 41) *Our Mutual Friend* (1966)

www.SID.ir

Archive of SID

ذکر شده است، در حالی که معنای غرق شدن را در «مضمون رستگاری در مسیحیّت» باید سراغ گرفت. بهتر است خطوط برجستهٔ مکرّر را «مایهٔ غالب» بخوانیم. با این تعریف، نسبتِ مایهٔ غالب به مضمون همچون نسبت نشانه است به علّت ــ مثلاً دلالت دود بر آتش یا زردی رخسار بر بیماری.

بنابراین، مضمون قادر است مایه‌ها یا خرده‌مضمون‌هایی[۴۲] بیافریند یا در مایه‌ها جلوه‌گر شود. آیا مایهٔ غالب، برحسب تعریف‌های قدیم همچون تعریف وِزِلُوْسکی[۴۳]، سبک‌شناس روس، باید خاصیت تقسیم‌ناپذیری و تجزیه‌ناپذیری داشته باشد؟ به نظر نمی‌آید که این ویژگی در آن صادق افتد و معتبر باشد؛ وانگهی این استنباط با علوم جدید مغایرت دارد که بدام ساختار ترکیبی و بغرنج عناصری (مانند اتم) را که تقسیم‌ناپذیر تصوّر می‌شدند نمودار می‌سازند و هم به مطالعهٔ ادبی فایده‌ای نمی‌رساند.

فرع بر مضمون بودن و قدرت ساختاردهنده دو ویژگیِ مایهٔ غالب‌اند. چنین به نظر می‌رسد که آن را جز در رابطه با مضمون نمی‌توان تعریف کرد و آن غالباً، در آثار، «همه‌جا حاضر» است یا حضورش، اگر هم محدود باشد، پرتوافکن است.

۳. مضمون، مایهٔ غالب، و نماد

دربارهٔ مفهوم نماد آثار تحقیقیِ چندی، به‌خصوص از زمان پدید آمدن شعر معروف به سمبولیسیت (نمادگرا)، منتشر شده است. شعر نمادگرا خودْ تعریفِ نماد را پرمایه‌تر ساخته و در عین حال امکانات شعری را افزایش داده است. در این مقام سرِ آن نداریم که این مطالعات عالمانه را بازگوییم. اگر مفهوم نماد در اینجا شایستهٔ توجه است از آن روست که مضمون یا مایهٔ غالب (به معنایی که ارباب ادبیات تطبیقی از آن مراد می‌گیرند) چه بسا در اثری تحوّل یابند و در جایگاه نماد بنشینند یا مضمون به صورت نمادهای گونه‌گون درآید.

مرز میان مضمون و مایهٔ غالب از سویی، و نماد، از سوی دیگر، ممکن است از قطعیّت به دور باشد. البته، اگر به ریشهٔ لفظ symbole (یونانی: σύμβολον = symbolon)، به معنی «دوپاره از یک چیز که دو نفر به عنوان نشانهٔ بازشناسیِ یکدیگر در دست داشته

42) micro-thèmes 43) Veselovski

www.SID.ir

Archive of SID

باشند»، بازگردیم، پی می‌بریم که نماد نشانه است امّا نشانه‌ای پیش از هر چیز خالی از ابهام و برحسب رمزگان، مذهبی و/ یا اجتماعی، به‌مواضعه تنها یک معنی دارد: مثلاً کبوتر نمادِ روح بوده سپس نمادِ صلح شده است. در ادبیات، دست‌کم در اروپا تا حدود قرن سیزدهم میلادی، نماد همچنان نشانهٔ تک‌معنایی بوده است.

به‌همین طریق، واژهٔ symbole، بدان‌گونه که مثلاً در منطق، ریاضیات (x و y)، علائم جبری) یا در شیمی به‌کار می‌رود، نشانهٔ تک‌معنایی است و هر کس که با زبان قراردادیِ این علوم آشنا باشد برفور معنای آن را درمی‌یابد.

در نظریهٔ ادبی ــ دست‌کم در جهان غرب ــ کانت[۴۴] نخستین کسی است که تعریفی از نماد به دست داده است. وی، در سال ۱۹۷۰، در نقد حُکم[۴۵] نماد را «مفهومی زیباشناختی» تعریف می‌کند پیش از آنکه به آن بُرد و دامنه‌ای بدهد که رُمانتیک‌ها بعداً از آن بهره جسته‌اند امّا پُرمایگیِ خود مفهوم را القا می‌کند. در حقیقت، کانت نماد را وسیله‌ای برای «فکر شهودی» می‌داند که، به جای بازنمود منطقی و عقلانی، درکی «فراتر» از آن را می‌نشاند:

در این شرایط، امر محسوس قادر است پرسشی یا پرسش‌هایی دربارهٔ چیزی غیر از خود، امّا چیزی نامعیّن و نه خالی از ابهام و تک‌معنایی را باعث گردد. همچنین نماد، در کاربرد ادبی، و مفهوم نماد در نظریهٔ ادبی، بیش از پیش، به نشانه‌هایی بازمی‌گردد که چندمعنایی‌اند و چند معنی در آنها تبلور یافته است.

حتی پیش از آنکه کانت معنای دقیقی از نماد به دست دهد، ادبیات، در اروپای عصر رنسانس و در عصری متناظر آن در آسیا یا باز در جریان ظهور سبک باروکِ اروپایی، از نماد به‌عنوان بیانِ بینشی از جهان و از انسان بهره جسته بود.

مثلاً، همان‌گونه که فلورانس هو[۴۶] در رساله‌ای راجع به آینه در شعر فرانسه از سال ۱۵۰۰ تا سال ۱۷۱۵ و در شعر چینی دورهٔ خاندان تانگ[۴۷] باریک‌بینانه بررسی کرده، آینه، که ابتدا، به عنوان شیء، مایه‌ای ساده بود ــ و هم در آن زمان مستعدّ آنکه گونه‌های هنری

44) Kant (1724-1804) 45) *Kritik der Urteilskraft* 46) Florence Hu
47) *Le Miroir dans la poésie française de 1500 à 1715 et dans la poésie chinoise des Tang*

www.SID.ir

Archive of SID

متعدّد پیدا کند یا شاعر دربارهٔ کسی که در آن می‌نگرد به تحلیل‌های روان‌شناختی دست زند ــ چندان معانی متنوّعی یافت که به نماد بدل شد و، برحسب آنکه موضوع اشعار علمی یا مابعد طبیعی یا عاشقانه باشد، آینهٔ حقیقت (یا، به تعبیر معتبر، آینهٔ حقایق) و تجربه‌ای از مکاشفهٔ جهان شد یا «آینهٔ تپنده» که نوبه به نوبه یا متقارناً معنای این‌همانی، غیریّت، زمانِ گذران، و جز آن پیدا می‌کند. تکثّر معنایی در اینجا از نقشِ مایهٔ غالب فراتر می‌رود ــ نقشی که در روایات فولکلوری یا غیر آن همچنان از آنِ آینه است.

مثال دیگر: در تئاتر باروک (خواه در آثار کالدرون[۴۸] و شکسپیر[۴۹] یا کورنی[۵۰])، هم «صحنهٔ جهانی» (ناکجاآباد) می‌تواند با مضمونی و حتی مکان عام (*topos*) همچنان همگون بماند بی‌آنکه معنای عام آن ابهام و تعدّد پیدا کند و هم، در رابطه با بینش باروک مبنی بر «دگرگونگی» و ظواهرِ مدام در حال دگردیسی و مضامین برتر چون دگردیسی، رؤیا، آتش یا مایه‌هایی مانند شعله، ابر، رنگین‌کمان، حباب، آب روان، چشمه به عنوان نمادهایی گرفته شود با معانی متعدّدِ درون هر اثر و در آثار گوناگون برحسب نمایشنامه‌نویسان و شرایط شخصی و بافت تاریخی آنان و بی‌آنکه از بازتاب و پژواک آنها در خوانندگان ادوار بعدی برحسب شرایط خاصّ آنان غفلت شود.

در مَثَل با ظهور بودلر[۵۱] در فرانسه سپس پیدایش مکتب سمبولیسم ــ در فرانسه با مالارمه[۵۲]؛ در بلژیک با مترلینک[۵۳]؛ در روسیه با بریوسوف[۵۴] یا آلکساندر بلوک[۵۵]، و دیگران ــ به نماد در شعر همچون وسیله‌ای برای آوردن معانیِ تازه به جهان علاقه نشان داده می‌شود. در این صورت، نماد (جام شیشه، آسمان کبود، زلف، سنگ و جز آن) می‌تواند در بیتی یا جمله‌ای درج شود و در سراسر قطعه شعر یا درام و یا روایتِ داستانی، از راه قیاس و مشابهت و هم از راه تکرار، به جلوه درآید. مارسل ریمون[۵۶]، نویسندهٔ فرانسوی سویسی‌تبار، در کتابِ از بودلر تا سوررئالیسم[۵۷] این فرایند را چنین وصف

48) Calderón (1600-1681) 49) Shakespeare (1564-1616) 50) Corneille (1606-1684)
51) Baudelaire (1821-1867) 52) Mallarmé (1842-1898) 53) Maeterlinck (1862-1949)
54) Brioussov (1873-1924) 55) Blok (1880-1921)
56) Marcel Raymond (1897-1981)
57) *De Baudelaire au Surréalisme* (J. Corti, Paris 1940)

www.SID.ir

Archive of SID

می‌کند: «هر تصویر پنهانی به صورت نماد سازمان می‌یابد، کلمات دیگر نشانه نیستند و با خودِ اشیا و با واقعیاتی روانی که تداعی می‌کنند انباز می‌شوند». کلمه، در بیت یا در جمله، مانند مایهٔ غالب در کلّ اثر، از نقش نشانهٔ صِرف بودن فراتر می‌رود.

ویژگیِ نماد در ادبیات آن است که تصویری یا مضمونی یا مایه‌ای غالب باشد امّا هیچ‌گاه بر معنای خاصی دلالت نکند و، برحسب اثرآفرین و خوانندگان، دلالت‌های بالقوّهٔ چندی پیدا کند. خصایص عمدهٔ آن انعطافِ فراوان و چندمعنایی بودنِ آن است.

❑

www.SID.ir