

دوفصلنامه علمی - پژوهشی مطالعات زبانی و بلاغی

سال ۸ - شماره ۱۶ - پاییز و زمستان ۹۶

صفحات ۲۵۱ - ۲۷۰

بلاغت ایجازی نماد در سنجش با استعاره و تمثیل با تکیه بر شعر نو

محمد قادری مقدم* / راحله عبدالله زاده برزو**

چکیده

در شعر نو ایجاز با جهت گیری جدید و ساختنی متفاوت ظهور کرده است. شاعران معاصر رویکرد به نمادگرایی را عاملی برای ایجاد ایجاز و فشردگی هنری یافته‌اند و به کمک این ترفند هنری و بلاغی، حوزه مفهومی شعر خود را وسعت بخشیده و تزامم و تراکم تصویری را که از عیوب شعر پیشینیان بود از شعر خود دور ساخته‌اند. در این نوشتار با بررسی ویژگی‌های ایجازی نماد همچون نداشتن قرینه، اتحاد تصویر و اندیشه، بی کرانگی و ابهام پیام، ماهیت پارادوکسی، انعکاس کل در جزء و تأویل و تفسیرپذیری نشان داده‌ایم که نمادگرایی در سنجش با دیگر انواع صور خیال در چگونگی بیان فشردگی و غیرمستقیم، بالاترین مرتبه را به خود اختصاص داده است.

کلیدواژه: بلاغت، ایجاز، نماد، ترفند ادبی، استعاره، تمثیل

* عضو هیأت علمی دانشگاه آزاد اسلامی واحد شیروان، گروه زبان و ادبیات فارسی، شیروان، ایران (نویسنده

mghaderim52@yahoo.com

مسئول)

** دانشگاه آزاد اسلامی شیروان، شیروان، ایران

تاریخ وصول: ۱۳۹۵/۰۵/۳۱ - پذیرش نهایی: ۱۳۹۶/۰۷/۲۳

مقدمه

کلام ایجازی متناسب با مقتضای حال و مقام، در نظر بلاغت‌نویسان فارسی و عربی، از گذشته تا امروز، ارزشمند بوده است و سخن کوتاه و دلالت‌کننده بر معنی مقصود را، بهترین سخن دانسته‌اند؛ مگر اینکه حال مخاطب، مقام و موضوع کلام، اقتضای اطناپ کند. اصل ایجاز در نظر صورت‌گرایان روسی نیز مورد توجه بوده است، به گونه‌ای که الوین بروکس وایت^۱ شعر را به معنایی فشرده‌گی دانسته است (علی پور، ۱۳۸۷: ۵۷). فشرده‌گی و اختصار در نظریه‌های فرمالیست‌ها تا حدی مهم بود که آنان استفاده از صور خیال، به‌ویژه استعاره را برای ایجاز‌آفرینی در شعر، جزء لاینفک شعر می‌دانستند. یاکوبسن^۲ بنیان شعر را استوار به استعاره و اساس نثر را استوار به مجاز مرسل می‌داند (احمدی، ۱۳۸۰: ۸۱).

در ادبیات قدیم فارسی، شعر شاعرانی چون خاقانی و نظامی سرشار از نمونه‌های فشرده‌گی بیش از حد یا همان حذف‌های مخمل است که در چارچوب ژرف‌ساخت دُوری، با فشار و فشرده‌گی که استقلال بیت در سیر فزاینده (از شروع سخن پارسی تا قرون بعد و به‌ویژه تا پایان سبک هندی) در سخن ایجاد می‌کرد، ناگزیر به سمت بافتی درهم‌تنیده رانده می‌شد و در قرون متأخر، چه بسا گاه به نوعی معماگونه‌گی یا در بعد تصویری به تراکم و روی هم غلتیدن صور خیال دچار شده بود. شعرای دوره بازگشت در فرایند بازشدن آن شبکه پیچیده و شفاف‌تر کردن تصاویر، پیش‌قدم شدند و ایجاز در شعر نو با جهت‌گیری جدید و بافت و ساختی کاملاً متفاوت ظهور کرد. در شعر نیما و برخی پیروانش گرایش به استفاده از نماد، سبب ایجاز و فشرده‌گی بافت شعر شده و برخی عیوب تصویری همچون ازدحام، گنگی در کلیت یا بی‌دقتی در پاره‌ای از اشعار سنتی، جای خود را به عمق و وسعت حوزه مفهومی نمادها داده است (حمیدیان، ۱۳۸۱: ۲۶۱). بنابراین نماد به‌عنوان یکی از هنری‌ترین ترفندهای بیانی ایجاز قصر در شعر معاصر به کار گرفته شده است. در این نوشتار کوشیده‌ایم بلاغت ایجازی

1-Elweh broks white

2-Jokobson, roman

نماد را در چگونگی بیان فشرده و غیرمستقیم و نیز وحدت صورت و اندیشه نشان دهیم.

در حوزه بدیع، ترفندهایی چون متناقض‌نما، ایهام، ارسال‌المثل و تلمیح به اعتبار پیامی که در لفظ یا الفاظ خود، عرضه می‌کنند، نوعی از ایجاز قصر هستند. در حوزه بیان، تشبیه بلیغ، مجازهای مرسل و استعاره، به اعتبار عدم حضور اجزای آن‌ها، نوعی از ایجاز حذف به‌شمار می‌روند و کنایه، تمثیل، کهن‌الگو و اسطوره نیز نوعی از ایجاز قصر محسوب می‌شوند. در این میان، نماد مفهوم بسیار وسیعی را دربر دارد و در حوزه‌های مختلف معرفت‌شناسی، ادبیات و هنر به کار می‌رود. در این مفهوم عام «می‌توان نماد را برای توصیف هر شیوه بیانی به کار برد که به‌جای اشاره مستقیم به موضوعی، آن را غیرمستقیم و به‌واسطه موضوعی دیگر بیان می‌کند» (چدیوک: ۱۳۸۸، ۹). شاعران و نویسندگان، نماد را ابزاری برای عمق‌بخشی و افزودن به غنای جوهری هنر می‌دانند. آنان معتقدند که «نمادها رازهای ناخودآگاه را آشکار می‌کنند و به‌سوی پنهان‌ترین خاستگاه کنش می‌رانند و در را بر روح، ناشناخته و بی‌نهایت می‌گشایند» (شوالیه و گبران، ج ۱، ۱۳۸۸، ۱۷). از آنجایی که استفاده از لفظ نماد، تداعی‌گر معنا و مفاهیم متعدد، مختلف و گاه متضاد است، ضرورت دارد قبل از ورود به بحث، به تعریف نماد و تفکیک آرای مختلف موجود درباره آن بپردازیم.

تعریف لغوی نماد

در فرهنگ واژگان اصطلاحات ادبی، نماد معادل سمبل ضبط شده (حسینی، ۱۳۶۹: ۱۳۹) و در زبان فارسی به‌ویژه در متون پیشین، رمز به‌جای نماد به کار رفته است و آن را «اشاره، راز، سرّ، ایما، دقیقه، نکته، معما، نشانه، علامت، اشارت کردن پنهان، نشانه مخصوصی که از آن مطلبی درک شود، چیز نهفته میان دو یا چند کس که دیگری بر آن آگاه نباشد و بیان مقصود با نشانه‌ها و علائم قراردادی و معهود» دانسته‌اند (پورنامداریان، ۱۳۸۶: ۱).

در قرآن کریم نیز از واژه رمز برای سخن گفتن به اشاره و ایما و پوشیده گویی استفاده شده است: «قَالَ رَبِّ اجْعَلْ لِي آيَةً قَالَ آيَتُكَ أَلَّا تُكَلِّمَ النَّاسَ ثَلَاثَةَ أَيَّامٍ إِلَّا رَمَزًا» (قرآن، ۴۱/۳). واژه سمبل که معادل واژه‌های نماد، رمز و مظهر ذکر شده است، در زبان انگلیسی «symbol» نوشته می‌شود و در اصل یونانی از دو جزء syn=sym و ballein ساخته شده است و به معنی نشانه یا علامت به کار می‌رود (پورنامداریان، ۱۳۸۶: ۵).

«نماد به شیئی دونیم شده اطلاق می‌شد از جنس مینا، چوب یا فلز که هر میله را دو نفر نگاه می‌داشتند: دو میهمان، طلبکار و بدهکار، دو زائر، دو نفر که مدتی طولانی از یکدیگر جدا می‌افتادند و با کنار هم قرارداد آن‌ها طبیعت خود را به یاد می‌آوردند. در میان یونانیان در عهد باستان هم سومبولوس علامت شناسایی بود و از طریق آن پدر و مادرها فرزندان سرراه گذاشته خود را پیدا می‌کردند. به همین قیاس، کلمه سمبل (نماد) به مهره (ژتون) نیز اطلاق می‌شد که در اختیار داشتن مهره، نشانه یا تعهدنامه‌ای بود که شخص می‌توانست با ارائه آن، طلب خود را چه پول و چه مواد غذایی، بر حسب توافق طرفین وصول کند. سمبل وقتی دونیمه می‌شد و دو تکه آن دوباره جمع می‌آمد و واحد می‌شد، نشانه دو مفهوم جدایی و وصال بود و یادآور جمعی تجزیه شده بود که ممکن بود تجمع دوباره شکل بگیرد. هر سمبل یک تکه شکسته داشت. بنابراین، مفهوم سمبل هم شکستگی و هم شقاق است و چفت و بست دو تکه شکسته» (شوالیه و گبران، ج ۱، ۱۳۸۸: ۳۴-۳۵).

تعریف اصطلاحی نماد

«سوزان لانگر^۱ نماد را راهی به تجرید دانسته و نورتروپ فرای^۲ آن را برابر درون‌مایه‌های اثر شناخته است. در گستره انسان‌شناسی، مری دوگلاس^۳ در نمادهای

1-Susanne. Langer

2-Northrop. Frye

3-Mery. Douglas

طبیعی نتوانسته است، توصیفی از نماد به دست دهد. وستون^۱ در کتاب کلاسیک خود از آیین تا رمانس، نماد را با حضور راز و رمز یکی دانسته است. اکو^۲ از کتاب نمادهای همگانی و خصوصی نوشته ریمونه فرت^۳ نقل می کند که سرانجام نمی توان توصیف دقیقی از نماد ارائه کرد. ژاک لاکان^۴ در بحث های روان کاوی، نشانه شناسی و تحلیل نمادین را به یک معنا به کار برده است (احمدی، ۱۳۸۰: ۳۶۶). فروید^۵ هرگز بررسی روش دار و نظام مندی در باب نظریه رمزپردازی منتشر نساخت، ولی نخستین پیروانش هانس ساچس و اتورنک^۶ رمز را چنین تعریف کردند: «رمز بازپسین وسیله بیان اندیشه ها و احساسات سرکوب شده است و در نتیجه، مناسب ترین وسیله استتار ناخودآگاهی و سازش دادن (از طریق صورت بندی های مصالحه آمیز) با محتویات نوین خودآگاهی است... رمز، نمودار وحدت تقریباً آرمانی و مطلوب همه انواع و انحای بیان است؛ یعنی عبارت است از بیان ادراکی و شهود جانشینی که باید جایگزین چیزی مخفی و مکتوم شود» (ستاری، ۱۳۸۷: ۵۰). شارل بودلر^۷ یکی از پیشوایان نهضت سمبولیسم در شعر و ادبیات، بیان می کند: «دنیا جنگلی است ملامال از علائم و اشارات. حقیقت از چشم مردم عادی پنهان است و فقط شاعر با قدرت ادراکی که دارد، با تفسیر و تعبیر این علائم می تواند آن را احساس کند» (پورنامداریان، ۱۳۸۶: ۸۳).

زبان شناسان نیز نماد را نشانه ای می دانند که به موضوع از راه قراردادی یا قانون و قاعده ای محکم و از راه همبستگی با ایده های کلی وابسته است. در نظر آنان نماد از راه بازگشت و دقت به آن قرارداد، قانون یا ایده کلی امکان تأویل می یابد. برای نمونه، صلیب از راه همبستگی با رخدادی تاریخی و باورهای دینی به اهمیت کیهان شناسیک

1-Veston

2-Eco

3-Raymond. Ferret

4-Jacques. Lacan

5-Froyd

6-otto Rank, Hans sachs

7-Charles. Baudlaire

آن رخداد، که سازنده شماری از مهم‌ترین معتقدات مسیحیان و حتی ایده کلی مسیحیت است، معنایی یگانه یافته و دیگر دلالت ضمنی ندارد. هرگاه صلیبی را بر فراز بارویی یا همچون گردن آویزی ببینیم، به آن ایده کلی مرتبط می‌شود و نه به چیزی دیگر (احمدی، ۱۳۸۰: ۴۱).

آنچه یونگ^۱ آن را نماد می‌نامد، یک اصطلاح است؛ «یک نام یا نمایه‌ای که افزون بر معانی قراردادی و آشکار روزمره خود دارای معانی متناقضی نیز باشد. نماد شامل چیزی گنگ، ناشناخته یا پنهان از ماست» (یونگ، ۱۳۸۹: ۱۵). او معتقد است که فروید به نمادها معنایی جنسی و غریزی داده است و در اندیشه او نمادها اساس حیات ناخودآگاه انسان به‌شمار می‌روند و در هنر، ادبیات، خواب و رؤیا و بازی‌ها خود را به منصفه ظهور می‌رسانند (همان، ۲۷-۳۴).

پورنامداریان در تعریف نماد می‌نویسد: «نماد چیزی است از جهان شناخته شده و قابل دریافت و تجربه از طریق حواس که به چیزی از جهان ناشناخته و غیرمحسوس، یا به مفهومی جز مفهوم مستقیم و متعارف خود اشاره کند؛ به شرط آنکه این اشاره مبتنی بر قرارداد نباشد و آن مفهوم نیز یگانه مفهوم قطعی و مسلم آن تلقی نگردد» (پورنامداریان ۱۳۸۶: ۲۳). یکی دیگر از تعاریفی که موردپسند بیشتر پژوهشگران معاصر قرار گرفته است، تعریف چارلز چدویک^۲ است. وی سمبولیسم را «هنر بیان افکار و عواطف، نه از راه شرح مستقیم، نه به وسیله تشبیه آشکار آن افکار و عواطف به تصویرهای عینی و ملموس، بلکه از طریق اشاره به چگونگی آن‌ها و استفاده از نمادهایی بی‌توضیح برای ایجاد آن عواطف و افکار در ذهن خواننده» می‌داند (چدویک، ۱۳۸۸: ۱۱) و در ادامه نتیجه می‌گیرد سمبولیسم کوششی برای رخنه در فراسوی جهان تصورات است، خواه تصورات درون شاعر و نیز عواطفش، خواه تصورات به مفهوم ایده افلاطون، یعنی جهان فراطبیعی کاملی که انسان آرزوی رهایی به آن را دارد (همان: ۱۴).

1-Yong

2-Charles Chadwick

۱. ویژگی‌های ایجازی نماد

۱-۱. نبودِ قرینه برای دلالت بر معنایی خاص

روال عادی زبان آن است که هر لفظ بر معنی خاص خود دلالت کند؛ هر نشانهٔ زبانی دارای یک الگوی دو وجهی است که از دال (تصور صوتی) و مدلول (مفهومی) که دال به آن دلالت می‌کند یا تصور مفهومی) تشکیل شده است (سجودی، ۱۳۸۷: ۱۸). پس، هر واژه در زبان نشانه‌ای، معنایی روشن دارد؛ در صورتی که در نماد ادبی، دال به یک مدلول خاص دلالت نمی‌کند و برعکس، زبان نشانه‌ای به جای اشاره مستقیم به مفهوم و موضوع، آن را غیرمستقیم و به واسطهٔ موضوع دیگر بیان می‌کند. همین بی‌قرینگی و بیان غیرمستقیم، هدف نمادگرایان است. به همین منظور آنان، سمبولیسم را «هنر بیان افکار و عواطف، نه از راه شرح مستقیم، نه به وسیلهٔ تشبیه آشکار آن افکار و عواطف به تصویرهای عینی و ملموس، بلکه از طریق اشاره به چگونگی آن‌ها و استفاده از نمادهایی بی‌توضیح برای ایجاد آن عواطف و افکار در ذهن خواننده» (چدویک، ۱۳۸۸: ۱۱) می‌دانند. با نگاهی به دیگر ترندهای بیانی مشخص می‌شود که نداشتن قرینه از ویژگی‌های خاص نماد است؛ برای مثال، در مجاز مرسل، استعاره و کنایه، قرینه‌ای ذکری یا ذهنی، برای دلالت به مفهوم پنهان و محذوف وجود دارد؛ این قرینه به مخاطب کمک می‌کند تا با تفکر و مداقه به کشف مفهوم موردنظر نایل آید، ولی بی‌قرینگی در نماد باعث می‌شود تا مفهوم نماد بی‌نهایت شخصی باقی بماند و تحت تأثیر تمایزهای فرهنگی و اجتماعی، مفاهیم گوناگونی را القا کند.

۱-۲- تجزیه‌ناپذیر بودن صورت و محتوای اندیشه در نماد

صورت، تنها امر ملموس و شناخته‌شدهٔ نماد است که محمل اندیشه است. این دو از یکدیگر غیرقابل تجزیه‌اند و تصور محتوا بدون صورت نمادین ممکن نیست؛ زیرا سویهٔ پنهان نماد، شیء یا مدلولی شناخته‌شده نیست، بلکه یک تجربهٔ شخصی و یک حالت روحی و جذبهٔ فردی است. صورت و اندیشه (مفهوم) در استعاره یا تشبیه و حتی تمثیل اخلاقی کاملاً از هم متمایز می‌شوند و به‌صورت دو امر مستقل و جداگانه

قابل ادراک‌اند، ولی سوییۀ پنهان نماد (محتوا) به تنهایی قابل تصور نیست و همیشه با نماد شناخته می‌شود (فتوحی، ۱۳۸۵: ۱۶۵-۱۶۶).

از دید یونگ^۱ نماد، بهترین تصویر ممکن برای تجسم چیزی است که نسبتاً ناشناخته است و نمی‌توان آن را به شیوه‌ای روشن نشان داد (دلشو، ۱۳۸۶: ۹). نماد نشانه‌ای عینی است که به وسایل طبیعی، چیزی غایب یا غیرقابل مشاهده را تجسم می‌کند. بنابراین نماد، به زبانی رمزی به دنیای غیرمحسوس، ناخودآگاهی، ماوراءالطبیعه؛ یعنی سراپردۀ غیب و اسرار و چیزهای تجسم‌ناپذیر و غیرقابل مشاهده چون روح، نفس و قداست اشاره می‌کند (همان: ۱۰). از این رو برخی اندیشه را در نماد، دست‌نیافتنی می‌دانند (احمدی، ۱۳۸۰: ۲۹۳۰).

۳-۱- گنگی، ابهام و بی‌کرائگی معنای نماد

همان‌گونه که در ویژگی نخستین اشاره شد، در نماد قرینه‌ای بر دلالت آن بر معنایی خاص وجود ندارد؛ به همین سبب، مدلول‌های نماد، ناشناخته و پنهان و «مفهوم نماد بی‌نهایت شخصی است؛ نه فقط از این نظر که در ارتباط با هر موضوعی تفاوت می‌کند، بلکه از این نظر که مفهوم نماد کاملاً از خود شخص برمی‌خیزد. پس این مفهوم در آن واحد هم حصول است و هم وصول» (شوالیه و گربران، ج ۱، ۱۳۸۸: ۲۱).

نماد همواره چندبُعدی است و از رهگذر بازسازی اسطوره‌ها و حقایق تاریخ، فرهنگ، دین و ادبیات، پیوسته ابعاد و وجوه تازه‌ای از معانی را به خود می‌پذیرد و مفاهیم تازه‌ای را دربرمی‌گیرد. «از آنجایی که ادراک، فهم و تصور مدلول در نماد به‌طور مستقیم و کامل ناممکن و دشوار است، ایجاد ابهام می‌کند که خود آن سبب تأویل‌های بسیاری چون تأویل‌های دینی، روان‌شناسانه، جامعه‌شناسانه و... است و زبانش ناگزیر این ابهام را بازمی‌تابد» (احمدی، ۱۳۸۰: ۲۹۳). اصولاً بیان‌ناپذیری هنر نمادین، نتیجه رازآلودی و اسرارآمیزی حقیقت هستی است. حقیقت امر آن است که

هنر واقعی و قدسی جز به زبان رمز قابل بیان نیست. کومارا سوامی^۱ محقق و پژوهشگر هنر شرق معتقد است «رمزگرایی سنتی، هرگز عاری از زیبایی نیست، چون مطابق بینش روحانی جهان، زیبایی یک چیز، همان شفافیت پوشش‌های وجودی و مادی آن چیز است» (بورکهارت، ۱۳۷۶: ۸۲).

چندمعنایی رمز سبب می‌شود تا دریچه‌های روح و ذهن بشر بر افق‌های جدید باز شود. از این رو، رمز هنری دمکراتیک است و مخالف جزم‌اندیشی؛ «چه اینکه جزم‌اندیشی، خشک‌اندیشی است و پذیرنده روح و ذهن، و بیهوده نیست ستمگران و خودکامگان زمانه، همواره با رمزپردازی و رمزپردازان سرستیز داشته‌اند» (ستاری، ۱۳۷۲: ۴۳).

۴-۱- به تصویر کشیدن جانِ جان

نماد، پنجره‌ای است که چشم مخاطب را به دنیای باطن و دنیای ورای عقل باز می‌کند و «تصویری از مفاهیم دنیای غیب به وسیله یک امر حسی ارائه می‌دهد و در کلمه یک عکس مادی از یک تجربه باطنی و ناخودآگاه است که یک تجربه ناگفتنی و یک مفهوم رازناک را به تصویر می‌کشد. در پشت این تصویر یا دنیای باز و بی‌کرانه ناخودآگاه، ماوراءالطبیعه و سراپرده نامتناهی غیب است یا دنیای تودرتو و ناشناخته روان آدمی» (فتوحی، ۱۳۸۵: ۱۶۴).

نماد رازهای ناخودآگاه را روشن می‌سازد؛ از این رو «مناسب‌ترین زبان برای بیان تجربه‌های عرفانی؛ یعنی پیوستن مشروط به مطلق، محدود به نامحدود و به‌طور کلی بیان دوگونه معنویت و تصویر مابعدالطبیعه و عالم ماورا است و محال است که بیان تجربه دینی از زبان رمزی مستغنی و بی‌نیاز باشد» (ستاری، ۱۳۷۶: ۵۷)؛ زیرا نشانه‌های زبانی برای بیان تجربه‌ها و کشف و شهودهای عرفانی نارساست. واردات قلبی، بیان‌ناپذیر و غیرقابل شرح و توضیح‌اند و تنها زبان نمادین است که می‌تواند تجربه‌های آنان را به زبانی مجازی بازگو نماید؛ از این رو زبانی جهانی دارد و برای همه افراد بشر قابل فهم است و به همین دلیل قابل ترجمه به نشانه‌های زبانی نیست. نماد آگاهی ما را

از جهان ناخودآگاه که فراتر از آگاهی عقل است، گسترش می‌دهد. «نماد بیانگر آن جهانی است که حس و زندگی می‌شود. این جهان از سطح آگاهی فراتر است و بدان‌گونه نیست که با قوه عقل درک شود؛ بلکه بدان‌گونه است که ذهن آن را از طریق روان که مؤثر و نمودگر است، عمدتاً در ناخودآگاه درمی‌یابد. پس نماد تمهیدی ساده، مقبول و متشکل نیست؛ بل واقعیتهای زنده است که به برکت قانون اشتراک، قدرتی واقعی کسب می‌کند» (شوالیه و گبران، ج ۱، ۱۳۸۸: ۴۷).

۵-۱- ماهیت پارادوکسی نماد

شخصی بودن نماد، و در نتیجه عدم درک درست و کامل از مفهوم مدلول، تأویل‌های مختلفی از نماد به دست می‌دهد که گاه ساختاری متناقض دارند. «فقط بدین جهت است که تجربه‌اش متناقض‌نماست؛ یعنی زبان، تجربه‌اش را به درستی بر نمی‌تابد و منعکس نمی‌سازد» (ستاری، ۱۳۷۶: ۶۱) و این عاملی بر تفسیرپذیری‌های متعدد و گاه متضاد در نماد است؛ زیرا «هنگامی که یک عنصر زبانی، بار تجربه نمادین و شخصی بر دوش بگیرد، با منطق قراردادی زبان هم‌خوان نیست و در سلسله زنجیره ارتباطی زبان در نمی‌آید؛ از این رو آن عنصر زبانی تناقض‌آلود می‌نماید» (فتوحی، ۱۳۸۵: ۱۷۶). این برداشت متناقض حتی در بیان تجربیات عرفانی آشکار است.

برقراری ارتباط و پیوند میان نیروهای متخاصم، یکی از نقش‌های نماد است که آن را عملکرد تعالی‌بخش می‌خوانند (شوالیه و گبران، ج ۱، ۱۳۸۸: ۵۴). «هر نماد از هر رفتار غالبی برخاسته باشد، دو جنبه دارد، روزانه و شبانه؛ مثلاً غول، نمادی شبانه است، در ارتباط با آنچه می‌بلعد و می‌درد، اما هم‌روزانه می‌شود و وقتی موجود جدیدی را تغییر صورت می‌دهد و تف می‌کند و نگهبان معابد و باغ‌های مقدس است، هم انگل و مزاحم است، هم ارجمند و شجاع، هم ظلمت است و هم نور، هم شبانه است و هم روزانه» (همان: ۶۰). اگر قدسی‌ترین نمادها از نظر گروهی دیگر، پست‌ترین نمادها جلوه می‌کند، به سبب همین طرزتلقی‌های متفاوت است. بنابراین برای درک کامل

نماد سعی می‌شود تا تفسیرهای متضاد با هم جمع شود؛ زیرا گاهی برداشت‌های متضاد، مکمل معنی هستند.

۶-۱- تفسیرپذیری نماد

در قلمرو معنایی نماد به دوپهلویی و چندمعنایی نماد اشاره کردیم و گفتیم که ذات هر اثر نمادین، امکان تأویل‌پذیری‌هایی گوناگون دارد؛ زیرا نماد «معنی ندارد، بلکه القاکنندهٔ یک احساس است و از آنجا که احساس در فرد فرد انسان‌ها متفاوت است، هر کس به نسبت احساس و درک خود در نماد چیزی می‌بیند» (فتوحی، ۱۳۸۵: ۱۷۶). خواننده یا متأول اثر از طریق اثر، معانی نهفته در ذهن خود را تحت شرایط روحی و زمانی تأویل و به مقتضای ساختار ذهنی خود کشف می‌کند. به همین سبب هر تأویل، تفسیری روحانی یا ذهنی و فردی از اثر است و هر اثر هنری یا ادبی تأویل‌پذیر، برجسته‌ترین نقش و ارزش وجودی خود را در همین فعلیت بخشیدن به معانی بالقوه موجود و مکتوم ذهن خواننده آشکار می‌کند. از این رو هر اثر ناب ادبی، از جمله شعر ناب، هستی خود را تا حد بسیاری مدیون دخالت ناآگاهی است (پورنامداریان، ۱۳۸۱: ۲۰۹). یکی از تفاوت‌های بارز استعاره و نماد در همین وجه تأویل‌پذیری است. استعاره غیرقابل تأویل است. «دروغ در استعاره چندان آشکار است که تأویل را ناممکن می‌کند. اگر استعاره را باور کنیم منطق سخن درهم می‌ریزد؛ اما اگر معنای نماد را باور کنیم، هماهنگی معنی‌شناسی درهم می‌شکند. استعاره را تنها می‌توان همچون مجاز شناخت، نماد لحظه‌ای از زندگی موضوع است» (احمدی، ۱۳۸۰: ۳۶۷). شاید نماد تنها ابزاری باشد که در زبان شعر به آفرینش معنای چندبُعدی و انتقال تمامی آن مفاهیم کمک می‌کند. «نگارهٔ شاعرانه تأویلی مداوم است و بخشیدن منش ناممکن به هر چیز» (همان، ۲۹۳). بنابراین برای دریافت، باید هر بار، رمز کشف شود و این امر سبب پویایی و جاودانگی آثار نمادین شده است. «کتاب‌های آسمانی دارای قوی‌ترین جنبه‌های نمادین هستند و بیشترین تأویل‌ها را برتافته‌اند. نگاهی به تفسیرهای قرآن کریم این امر را به وضوح روشن می‌سازد» (فتوحی، ۱۳۸۵: ۱۷۷).

۷-۱- نماد، منعکس کننده «کل در جزء»

«نماد بیانگر کلیات و مفاهیم بزرگ به وسیله موضوعات جزئی است، اما این موضوعات و تصاویر جزئی چنان زنده و جاندارند که ذهن را تسخیر می کنند. نمادپردازی در کار هنرمند نمادگر، نقطه شروع حرکت است برای گذار از واقعیت به جانب جهان آرمانی» (همان، ۱۶۱-۱۶۲). عارفان نمادگرا نیز از این ظرفیت نماد برای تجسم امر کلی به وسیله امور جزئی بهره جسته اند که نمونه برجسته آن را در گلشن راز و مثنوی معنوی می توان دید. در اندیشه وحدت وجودی مولوی، دریا تصویری از کل مطلق است و قطره، جوی، چشمه و... تصورات عالم جزئی اند که در آن کل، محو شده اند. نماد از این منظر، قابلیت زیادی برای تجسم کل در جزء دارد (همان: ۱۸۱).

۲- مقایسه نماد با استعاره و تمثیل از دیدگاه ایجاز

استعاره، تمثیل و نماد که در زمره مجاز طبقه بندی می شوند، به قلمرو جانشینی زبان تعلق دارند و پیام یا مدلول آن‌ها مبهم است و نیاز به تفسیر دارد و شاعران برای پوشیده گویی، بیان غیرمستقیم و ایجاز، از ظرفیت این سه ترفند بلاغی به میزان توانایی ذهنی خود بیشتر از دیگر آرایه‌ها بهره می گیرند، ولی مراتب هر یک متفاوت است.

۱-۲- تفاوت نماد با استعاره

استعاره و نماد از نظر رابطه دوسویه، ابهام در پیام و مدلول و دلالت به چیزی جز خود، به هم شبیه هستند؛ ولی میان استعاره و نماد تفاوت بسیار است. در استعاره رابطه بین دو سو، مشابهت است. در بندهای ذیل، ماهی آبنوس، استعاره مجرد از ماه، دم طاووس استعاره مرشحه از خورشید و بام استعاره مرشحه از آسمان است؛ ولی در نماد، گاهی مشابهت (آئینه و ذهن) گاه، مجاورت (جغد و خرابه) گاه، نقش و عملکرد (گل سرخ و عشق) و گاهی احساس (سفیدی و صلح) بین دو سو را پیوند می دهد.

صبحگاهان که بسته می‌ماند
ماهی آبنوس در زنجیر،
دم طاووس پر می‌افشاند
روی این بام تن بشسته ز قیر

(نیمایوشیخ، ۱۳۷۵: ۲۸۷)

در استعاره به علت حضور قرینۀ صارفه، مشبّه به فقط در معنایی نانهاده فهمیده می‌شود و تنها یک معنی دارد؛ ولی در نماد، قرینۀ آشکاری برای دلالت بر معنایی مجازی وجود ندارد و به همین اعتبار، مفهوم آن مبهم است.

در مثال شماره ۱-۱، «در زنجیر بودن ماهی» و «آبنوس» قرینه‌هایی هستند برای لفظ «ماهی» که در معنایی حقیقی به کار نرفته است و نیز «بام قیراندود»، قرینه‌ای است برای استعارۀ طاووس و واژه «شستن» قرینه‌ای است برای استعارۀ بام.

تمام روز در آینه گریه می‌کردم
بهار پنجره‌ام را به وهم سبز درختان سپرده بود؛
تنم به پیلۀ تنهاییم نمی‌گنجید

(فرخ‌زاد، ۱۳۷۸: ۲۱۲)

آینه، نمادی از خاطرات، دل و ذهن است و علاوه بر آن، در معنی «آینه» هم فهمیده می‌شود.

سبزه‌زار پاییزی و نقش رمه‌ای
بر مخمل‌نخ‌نما
که به زردی می‌نشیند

(شاملو، ۱۳۸۹: ۶۴۳)

ذات هر اثر نمادین امکان تأویل‌پذیری‌های گوناگون را دارد ولی، استعاره قابل تأویل نیست. در استعاره، شاعر هرگز واژه‌ای به کار نمی‌برد که گیرنده پیام در پی

تأویل آن برآید. دروغین بودن استعاره، تأویل را ناممکن می‌کند. برای نمونه، «زندان» در شعر عرفانی، نماد تن، دنیا، تعلقات دنیوی، امیال نفسانی و... است. بنابراین آنچه ذکر شد، نماد برخلاف استعاره به سبب نداشتن قرینه صارفه و قلمرو وسیع، دلالت بر هاله‌ای از معانی و مفاهیم و تأویل‌پذیری، از نظر بیان ایجازی به مراتب هنری‌تر از استعاره است.

۲-۲- تفاوت نماد با تمثیل

تمثیل نیز همچون نماد، رابطه دوسویه دارد و به قلمرو جانشینی زبان متعلق است، ولی قلمرو گسترده و گاه متناقض نماد از نظر ایجازی با تمثیل قابل‌سنجش نیست. در زیر به برخی از این تفاوت‌ها که مرتبط با بحث ایجاز است، اشاره می‌شود:

۱. تمثیل فقط به یک مفهوم عقلی واحد اشاره می‌کند؛ در صورتی که نماد مخاطب خود را تا آن سوی مرزهای ناشناخته و غیرقابل ادراک پیش می‌راند.

«در تحلیل تمثیل، ذهن بر فراز روایت پیش می‌رود و از حرکت موازی عناصر صورت، درون‌مایه و کشف پیوندهای قصه و محتوا لذت می‌برد، اما در تحلیل نماد، ذهن از کشف پیوندها درمی‌ماند و به خلأ پرتاب می‌شود. لذت نماد بیش از هر چیز ناشی از این شناوری روح در فضای بی‌کرانه رمز است (فتوحی، ۱۳۸۵: ۲۷۲).

۲. در نماد، بحث از یک واژه است، ولی در تمثیل، بحث از جمله و کلام.

۳. «در تمثیل معمولاً اجزای عناصر محسوس، به‌طور قرینه معادل با اجزای اندیشه‌ای نامحسوس قرار می‌گیرند و به اصطلاح تک‌به‌تک، یارگیری می‌کنند، اما در نمادگرایی یا سمبولیسم، اجزای محسوس جفت به‌خصوصی ندارند و چون امواج از مرز ساحل به نسبت‌های متفاوت و نامساوی درمی‌گذرند» (حسینی، ۱۳۸۸: ۲۰۶).

بنابراین در تمثیل، کل شعر و حکایت یا داستان یک نتیجه، ایده یا مفهوم را بیان می‌کند و معمولاً واژه‌های آن به جز معنایی حقیقی به مفهومی مجازی دلالت نمی‌کنند، ولی در نماد، پیام شاعر به کمک نظامی از الفاظ، انتقال می‌یابد و هر کدام از آن واژه‌ها با استفاده از حوزه وسیع تداعی‌گری در رساندن پیام، نقش ایفا می‌کنند

(حمیدیان، ۱۳۸۱: ۱۱۹-۱۲۰). پس، از دیدگاه ایجازی، نماد به مراتب بیشتر از تمثیل می‌تواند مفاهیم و پیام‌های موردنظر شاعر را با کمترین الفاظ در نهایت فشردگی و ابهام هنری بیان کند و به تعبیر نیما یوشیج سمبل‌ها شعر را عمیق می‌کنند و دامنه و اعتبار می‌دهند و خواننده، خود را در برابر عظمتی می‌یابد (یوشیج، ۱۳۷۵: ۱۳۳).
به‌عنوان مثال، در بندهای زیر:

تا داشت به سر زمانه غوغا
تا کینه بُد از رخس هویدا
تا بود هوای انتقامش
یک تیر به ترکشش نهان داشت
آن تیر هزارها زبان داشت
بگرفت زمانه‌اش سر دست
آلود به زهر مرگش آن‌گاه
کردش ز هر آنچه خواست آگاه
پس چند دگر بیازمودش...

(نیما یوشیج، ۱۳۷۵: ۱۰۷)

در زمان شکست فرشتگان و تاخت‌وتاز دیوان، در حالی که در قصر دشمن رقص و آواز برپاست و مردم در ناله و فریاد هستند، شاعر به‌نوعی تمثیل خود را با بیان اینکه «آن تیر منم منم که امروز / آیین من است جنبش من» (همان)، نتیجه‌گیری می‌کند و با این نتیجه‌گیری و تصریح، مفهوم شعر محدود باقی می‌ماند و اجازه تأویل و تفسیر را به خواننده یا مخاطب نمی‌دهد. حال اگر به شعر نمادین «طرح» از احمد شاملو توجه کنیم:

شب،
با گلوی خونین
خوانده است

دیرگاه
 دریا
 نشسته سرد
 یک شاخه
 در سیاهی جنگل
 به سوی نور
 فریاد می کشد

(شاملو، ۱۳۸۹: ۳۴۶)

کل بیت که بیست واژه بیشتر نیست، تصویری کامل از اوضاع و احوال اجتماعی روزگار شاعر نظام حاکم بر جامعه، سکوت و تحمل مردم و کوشش شاعر را به نمایش می گذارد. خونین بودن گلوی شب، از خواندن بسیار تا دیرگاه، نشانه حضور طولانی این شرایط نابسامان بر جامعه است؛ به گونه ای که صدایی جز صدای شب به گوش نمی رسد. همچنین شب می تواند نمادی از شکنجه مبارزان باشد و در ادامه، دریا که «همه عمر خوابش آشفته است»، به جای تحرک و تلاطم دائمی، سرد بر جای خود نشسته است. دریا، نمادی از مردمان جامعه ای است که در برابر ظلم و ستم، در خفقان جامعه به بی تفاوتی گرفتار آمده اند؛ نه مخالفتی دارند و نه مقاومتی. از جنگل جامعه ای که همه گیاهانش خشک و سرد تسلیم شب شده اند، فقط یک شاخه برای رسیدن به نور و آزادی و زندگی سر برمی کشد و دهان باز می کند. شاخه، نمادی از شاعر و دیگر مبارزانی است که برای رسیدن به آزادی، لب به اعتراض گشوده اند و برای رسیدن به صبح پیروزی و سعادت تلاش می کنند. با مقایسه شعر تمثیلی نیما که یازده بند و سی و سه مصرع دارد و شعر نمادین شاملو که فقط از بیست واژه تشکیل شده است، تفاوت ایجازی تمثیل و نماد به روشنی مشخص می شود.

نتیجه‌گیری

از سنجش نماد با استعاره و تمثیل، مشخص می‌شود که استعاره در سطحی نازل‌تر از این ظرفیت قرار دارد و نماد بالاترین مرتبه را به خود اختصاص داده است. با توجه به آنچه گفته شد:

۱. ایجاز و فشردگی کلام در گذر زمان، ارزش خویش را از دست نداده و در نظر علمای بلاغت، اصل ایجاز و فشردگی کلام که به مقتضای حال مخاطب و مقام و موضوع کلام باشد از دیرباز تا کنون ارزشمند بوده است.

۲. در نماد، امری عینی، جانشین مفهومی انتزاعی می‌شود و بر مفاهیمی علاوه بر مفهوم آشکار خود دلالت دارد و در عین حال هیچ قرینه‌ای نیز به همراه نماد ذکر نمی‌شود.

۳. علاوه بر اختناق و استبداد حاکم بر جامعه و آشنایی شاعران معاصر با مکتب سمبولیسم، علت اصلی گرایش شاعران به نماد، گستردگی حوزه مفهومی نماد، تناسب امکانات سخن نمادین با اصل بنیادین و همه‌پذیر بودن ابهام و ایجاز و نیز پروردگی ذهنی و تخیل شاعرانه بوده است.

۴. به لطف حضور نماد در شعر معاصر، ایجاز و فشردگی شعر گذشته که منجر به تراکم و تراحم تصاویر شعری شده بود، از شعر معاصر رخت برمی‌بندد و دیگر خوانندگان شعر معاصر در شعرهای ناب، با حذف‌های مخمل مواجه نیستند.

۵. شاعران به کمک نماد، ضمن پرهیز از ازدحام، گنگی و بی‌دقتی در بیان تصاویر فشرده، به شعر خود عمق و وسعت می‌بخشند.

۶. در شعر نمادین، خواننده یا تفسیرگر شعر، به کمک اثر نمادین، معانی پنهان در ذهن خود را با توجه به شرایط روحی و روانی تأویل و به مقتضای ساختار ذهنی خود کشف می‌کند. لذت حاصل از کشف نماد، بیش از لذت رسیدن به قصدی از پیش معلوم شده، در دیگر آرایه‌های ادبی است.

۷. با سنجش قدرت ایجازی نماد با استعاره و تمثیل، مشخص شد که استعاره در سطحی نازل از ظرفیت پوشیده‌گویی، بیان غیرمستقیم و ایجاز قرار دارد و نماد بالاترین مرتبه را به خود اختصاص داده است.

۸- عمده‌ترین ویژگی که سبب می‌شود تا نماد، در سنجش با آرایه‌ای چون استعاره و تمثیل دوامی محسوس‌تر داشته باشد، نداشتن قرینه، اتحاد صورت و محتوا، بی‌کرانگی و ابهام پیام، ماهیت پارادوکسی، انعکاس کل در جزء و تأویل‌پذیری آن است.

منابع

- قرآن مجید (۱۳۷۱)، ترجمه عبدالمحمد آیتی، تهران: سروش.
- احمدی، بابک (۱۳۸۰)، **ساختار و تأویل متن**، تهران: نشر مرکز.
- بورکهارت، کتیتوس (۱۳۷۶)، «**مدخلی بر اصول و روش هنر دینی**»، مبنای هنر معنوی، ترجمه جلال ستاری، تهران: توس.
- پورنامداریان، تقی (۱۳۸۱)، **سفر در مه**، تهران: نگاه.
- _____ (۱۳۸۶)، **رمز و داستان‌های رمزی در ادب فارسی**، چاپ ششم، تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.
- چدویک، چارلز (۱۳۷۵)، **سمبولیسم**، ترجمه مهدی سبحانی، چاپ پنجم، تهران: مرکز.
- حسینی، سیدحسن (۱۳۸۸)، **مشت در نمای درشت**، تهران: سروش.
- حمیدیان، سعید (۱۳۸۱)، **داستان دگرذیسی**، تهران: نیلوفر.
- دلاشو، م. لوفلر (۱۳۸۶)، **زبان رمزی افسانه‌ها**، ترجمه جلال ستاری، تهران: توس.
- ستاری، جلال (۱۳۷۲)، **مدخلی بر رمزشناسی عرفانی**، تهران: مرکز.
- _____ (۱۳۷۶)، **رمزاندیشی و هنر قدسی**، چاپ دوم، تهران: مرکز.
- سجودی، فرزانه (۱۳۸۷)، **نشانه‌شناسی کاربردی**، تهران: علمی.
- سیدحسینی، سیدرضا (۱۳۷۶)، **مکتب‌های ادبی**، تهران: نگاه.
- شاملو، احمد (۱۳۸۹)، **مجموعه آثار**، تهران: نگاه.

- شوالیه، ژان و آلن گربران (۱۳۸۸)، **فرهنگ نمادها**، جلد اول، ترجمه سودابه فضایی، چاپ سوم، تهران: جیحون.

- علی پور، مصطفی (۱۳۸۷)، **ساختار زبان شعر امروز**، تهران: فردوسی.

- فتوحی، محمود (۱۳۸۵)، **بلاغت تصویر**، تهران: سخن.

- فرخ زاد، فروغ (۱۳۸۷)، **مجموعه شعرهای فروغ فرخ زاد**، تهران: تنویر.

- یوشیج، نیما (۱۳۷۵)، **مجموعه کامل اشعار**، به کوشش سیروس طاهباز، تهران: نگاه.

- یونگ، کارل گوستاو (۱۳۸۹)، **انسان و سمبول هایش**، ترجمه محمود سلطانی، چاپ هفتم، تهران: جامی.

