پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

نماد در حوزهٔ ادبیات

می پرسی تعریف و کاربرد نماد در حوزهٔ ادبیات چیست و چه تفاوتهایی با حوزه های دیگر دارد؟ یکی از راههای دریافتن تفاوتها توجه به هدفهایی است که در هر حوزه دنبال می شود. نمادگرایی در روانکاوی بیشتر در پی روان درمانی است. در دین و عرفان، بیشتر تهذیب اخلاق و انسان سازی مطرح است؛ منظور فلسفه حلّ معمّای هستی و معضلات فکری است و در ادبیات، زیبایی آفرینی و ایجاد انبساط روانی هدف است. نمادهای مذهبی بیشتر به عالم بالا اشاره دارند(نمادهای برتر) اما نمادهای ادبی لزوماً این طور نیستند، یعنی می توانند فقط در این حدّ ظاهر شوند که از یک لایهٔ سطحی به یک لایهٔ عمیق تر بروند. به عنوان مثال به جوش آمدن یک دیگ پر از آب می تواند تمثیلی از عصبانیت کسی باشد. در عرصهٔ ادبیات خلق نماد یا تمثیل حدّ و مرز مشخصی ندارد. تو می توانی متناسب با فضای خاصّ اثرت و زمینهٔ فرهنگی مخاطبهایت هر چیزی را به تمثیل یا نماد تبدیل کنی. توجه داشته باش که اینجا ـ در فضای کار ادبی ـ دیگر اهداف روان شناسانه پیگیری نمی شود. ادبیات به هرحال تا حدّی ساختنی و من در آوردی است. اگر بخواهی در انتخاب نماد، بیش از حدّ به جوشش ناخودآگاه امیدوار باشی ممکن است نتیجه ای نگیری. مهم این است که خواننده در برخورد با یک پدیده بتواند آن را به عنوان نماد دریابد. در این حالت اگر آن نماد با فکر و هوش و حسابگریهای «دو دو تا چهارتایی» هم ساخته شده باشد همچنان نماد است. به عبارت دیگر خلق نماد ادبی، آنقدرها به احوالات نویسنده بستگی ندارد بلکه به احوالات خواننده مربوط می شود. «ساختگی بودن»، عیب ادبیات نیست؛ «ساختگی جلوه کردن» عیب آن است. ممکن است داستانت را با انبوهی از احساسات صادقانه و حقیقی بنویسی و در عین حال نوشته ات حسّی را در خواننده بیدار نکند. به عکس، احتمال دارد که بدون احساس و بدون جوشش ناخودآگاه، اثری خلق کنی که توفانی در دل خواننده ات برپا کند! البته مطمئنم که این گفته را به معنای کم ارزش جلوه دادن جوشش ناخودآگاه تلّقی نخواهی کرد.

نماد روانی عامل تکامل و رشد روانی کسی است که نماد در ذهن او آفریده می شود، امّا نماد ادبی ممکن است چنین نقشی در زندگی آفریننده اش ایجاد نکند بلکه بیشتر عاملی برای اثر گذاری بر خواننده باشد؛ خواننده ای که با مطالعهٔ اثر، تصاویری آشنا را در آینهٔ روح خودش تماشا می کند.

گفتم که خلق ادبی اجازه دارد تا اندازه ای ساختگی باشد. یکی از موارد، آنجاست که داستان نویس یا شاعر، نمادی را که در ذهن مردم به صورت نشانه ای غیرقابل انکار تثبیت شده است، در مفهوم بدیع و تازه ای به کار گیرد. مثلاً همه «روباه» را نشانهٔ «مکر و فریب» می دانند؛ روانکاو و هنرمند هم ـ هر دو ـ این قرارداد جهانی را می شناسند. شاید روانکاو خود را ملزم به رعایت چنین قراردادی بداند امّا هنرمند چنین الزامی ندارد. او می تواند روباه را طوری توصیف کند که این بار خواننده با روباه احساس همدردی کند.

با این حال خیلی از نمادهای آثار هنری «بدون تصمیم و ارادهٔ قبلی هنرمند» در اثرش حضور می یابد و در حقیقت همان روند روانی را طیّ می کند. یونگ می نویسد:

«آنچه شاید هنرمندان نیز مانند کیمیاگران تشخیص نداده اند این حقیقت روان شناسی است که آنها قسمتی از روان خود را در اشیای بی جان منعکس کرده اند. جان دادن مرموزی که وارد این گونه اشیا شده است و ارزش زیادی که حتّی برای زباله قائل شده اند از همین جا منشأ می گیرد...

احساس اینکه شیء چیزی بیشتر از آن است که به چشم می آید، احساسی است که بسیاری از هنرمندان در آن سهیم بوده اند. کربکو بنیانگذار روش به اصطلاح «تصویر متافیزیک» چنین نوشت: «هر شیء دارای دو جنبه است، یکی جنبهٔ عمومی که ما آن را عموماً می بینیم و یکی جنبهٔ شبحی یا متافیزیکی که فقط افراد بسیار معدودی در لحظات روشن بینی و اندیشهٔ متافیزیکی ملاحظه می کنند. یک اثر هنری باید نمایشگر چیزی باشد که در شکل مرئی آن چیز نمودار نشود». (۱۵)

نمونه هایی از تاثیرات متقابل سه حوزه

اینکه گفتم حوزه های مختلف نمادشناسی، بر همدیگر اثر گذاشته اند، نیاز به شرح و ارائهٔ نمونه دارد.

بعضی از دریافتهای فلاسفه و روان شناسان، بر ادبیات اثر گذاشته است. نظرات فلاسفه ای مثل هگل، شوپنهاور، نیچه و

کاربرد معانی

بیان در داستان

مهدی حجوانی

روانکاوانی چون *فروید* و *یونگ* از این شمار است. مثلاً ارزش و اعتباری که *فروید* برای نماد قائل شد، نظر بسیاری از هنرمندان و ادیبان را به بهره گیری از نماد در آثارشان سوق داد. دربارهٔ *یونگ* می توان گفت که نظریه هایش بر دلایل علمی قوی استوار نیست و همان طور که قبلاً گفته شد بیشتر شاعرانه است؛ به همین دلیل نظرات او در حوزهٔ ادبیات کاربرد بیشتری پیدا کرده و کمتر مورد استناد روان شناسان جدید است. افکار *یونگ* بر نقد ادبی هم اثری مهم گذاشته است. دو منتقد معروف یعنی *فرانسیس فرگوسان* و *نورتروپ فرای* از نظریه های او در پژوهشهای ادبی بهره گرفته اند و دیگران را به تأمل در آیین و مناسک و اسطوره ها ترغیب کرده اند.[۱۶] عکس این حالت را نیز می توان گفت و آن، بهره هایی است که *یونگ* یا *فروید* از ادبیات برده اند(توضیح اینکه *یونگ* چون برای اثبات نظریه اش دربارهٔ ناخودآگاه جمعی نمی توانسته از ابزار و شیوه های علمی و آزمایشگاهی بهره بگیرد به مطالعهٔ زندگینامه و آثار نابغه های هنری و ادبی پرداخته تا شاید شیوهٔ الهام گیری آنان را از ناخودآگاه و جرقهٔ فکر اولیه در ذهن و روحشان بهتر بشناسد. افزون بر این، همان طور که گفته شد *یونگ* دربارهٔ اسطوره ها، آیینها و مناسک مذهبی بسیار مطالعه کرده و شباهتهای آنها را در فرهنگهای متفاوت دلیلی بر اثبات ناخودآگاهی جمعی ذکر کرده است).

همین تأثیر متقابل را می توانی بین حوزهٔ ادبیات و حوزهٔ دین و عرفان ببینی. بسیاری از مفاهیم سنگین دینی و عرفانی به منظور آنکه برای مخاطب قابل فهم باشد، جامهٔ ادبیات و داستان و تمثیل و نماد به تن کرده است. دو کتاب «قرآن کریم» و «مثنوی مولوی» نمونه های بارزی در استفاده از این دو شیوه هستند. از آن گذشته، این تأثیر را در متون عرفانی هم می بینی:

«شاعران صوفی برای بیان عشق عرفانی ناچار از همان کلماتی که برای بیان عشق جسمانی به کار می رفت استفاده کردند. این وحدت صورت و اختلاف معنی میان دو نوع غزل عاشقانه و صوفیانه که شبهه ایجاد می کرده سبب شد که به تدریج چه در ضمن آثار متصوّفه و چه به صورت رساله هایی مستقل، معنی مجازی واژه هایی از قبیل زلف، رخ، چشم، لب، خال، خط، بُت، می و امثال آن توضیح داده شود».[۱۷]

باز از همین شمار است، تأثیری که بر فلسفه اسلامی مشاهده می شود. *پروفسور توشی هیکو ایزوتسو* می نویسد:

«استفادهٔ مکرّر از کنایه و تمثیل یکی از علامات مشخّصهٔ فلسفهٔ اسلام و در حقیقت فلسفهٔ شرق به طور کلی است و آن را نباید به عنوان یک پیرایهٔ شعری فرض کرد». (۱۸)

عکس این حالت را نیز می توانی دریابی، یعنی تأثیر عرفان بر ادبیات:

«با گسترش شعر صوفیانه است که رمز داخل ادب فارسی می شود و مجموعه ای از تصاویر رمزی بدینگونه در شعرهای صوفیه جلوه می کند. امّا تا این روزگار (قرن چهارم هجری) و حتّی در شعر خیّام، تصویر رمزی در شعر فارسی سابقه ندارد...» (۱۹)

خلاصهٔ ویژگیهای نماد

تا به اینجا گفتم که ویژگیهای نماد به طور فشرده از این قرار است:

۱ـ نماد بیشتر ماهیتی تصویری دارد. شاید به همین دلیل است که نماد زبان جمعی مشترك بین همهٔ افراد بشر است.

۲ـ از دیدگاه سازندهٔ نماد، ظاهر و باطن نماد ـ هر دو ـ معنی دارد و معتبر است.

۳ـ هم خلق و هم دریافت نماد بیشتر یک فرآیند روانی، عاطفی و ناخودآگاه است.

البته ناخودآگاهی در هنر و ادبیات با آن شدت و غلظتی که در حوزهٔ روان شناسی می شناسیم، مطرح نیست.

۴ـ به دلیل عدم وجود قرینهٔ روشن معنای باطنی نماد، قطعی نیست و در هاله ای از ابهام قرار دارد. به عبارت دیگر مفهوم نماد حدس زدنی است، نه کاملاً دست یافتنی. بنابراین می توان بیشتر از یک معنی باطنی برای نماد تصوّر کرد. نماد بیشتر از طریق روحی استنباط می شود و چون شرایط روحی مخاطبان متفاوت و متغیر است، دریافت یکی از معانی باطنی نماد بستگی به حالات روحی و روانی و شرایط و مقتضیات فردی مخاطب دارد.

۵ـ نماد اغلب ماهیتی مادی و محسوس دارد و به ماهیتی نامحسوس (یا معقول) اشاره می کند.

۶ـ بین معنای ظاهری و باطنی نماد، علقه و مناسبتی هست (البته در نمادهای تصادفی که جنبهٔ شخصی دارند چنین نیست).

۷ـ معنای ظاهری نماد اغلب فروتر و سطحی تر از معنی یا معانی باطنی آن است.

۸ـ هدف از نماد آفرینی، تعلیم و آموزش نیست و اگر هم چنین کاری صورت بگیرد بدون قصد و ارادهٔ قبلی است.

۹ـ ارتباط نماد با معانی باطنی اش ذاتی است، برخلاف تمثیل که به دلیل آگاهانه عمل کردن سازنده اش می تواند به یاری فکر و محاسبه به شکل و رنگ دیگری هم درآید. این است که هیچ تمثیلی را نمی توانی تنها صورت بیان یک اندیشه تلقی کنی درحالی که نماد ارتباطی جدا نشدنی با هیجانهای عاطفی شدید و شرایط روحی و نفسانی نماد آفرین و نیز دریافت کننده نماد دارد.

فرق نماد با استعاره و تمثیل

با خصوصیاتی که تا به اینجا از استعاره و تمثیل و نماد گفته شد، به راحتی می توانی تفاوتها را برشماری.

تفاوت استعاره با نماد این است که استعاره با ارادهٔ آگاهانهٔ استعاره گو ساخته می شود تا ذهن مخاطب را به قصد تعلیم و آموزش از معنای ظاهری بگذراند و متوجه یک معنی مشخص باطنی کند. امّا نماد از ناخودآگاه سازنده می جوشد تا ذهن مخاطب بسته به ظرفیت ذهنی و شرایط روحی او غیر از معتبر شمردن معنای ظاهری نماد، به یک یا چند معنی باطنی هم راه یابد. در نمادآفرینی کمتر به جنبهٔ تعلیمی توجه می شود.

با این ترتیب، استعاره به تمثیل خیلی نزدیک می شود و تنها تفاوتش این است که در تمثیل، معنای ظاهری اعتبار دارد و در استعاره نه. می توانی بگویی که استعاره و تمثیل در یک سو ایستاده اند و نماد در سویی دیگر.

سه مثال عینی و محسوس به ذهن من رسیده که تصور می کنم هر وقت این سه مثال را به خاطر بیاوری تفاوت بین تمثیل (و نیز استعاره) را با نماد تا حد زیادی درمی یابی:

مثال اول

تمثیل (و استعاره) سازی مثل این است که کسی قطعه ای از عکس و تصویر روشن و واضح خودش را تکثیر کند و به دست تو، من و دیگران بدهد. در این حالت تو، من و تمام دیگرانی که عکس «او» را در اختیار داریم، هر بار با نگاه کردن به آن عکس فقط و فقط «او» را در آن می بینیم. یعنی ما همه «وحدت نگاه» و «وحدت برداشت» داریم، چون کسی را غیر از او در تصویر نمی بینیم. روشنی و وضوح تصویر، جایی

برای اختلاف نظر و تفاوت در برداشت باقی نمی گذارد. آن قطعه عکس از نظر «ظاهری» تکه کاغذ و مقداری جوهر است که علامت و نشانه قاطع فردی در بیرون است. آن فرد هم آگاهانه عکس خود را در اختیار ما گذاشته تا دقیقاً ما را به همین نتیجهٔ قاطع برساند(و می رساند). امّا نماد آفرینی مثل این است که همان فرد در حالت ناهشیاری، قطعه ای آینه به دست تو و من و دیگران بسپارد. در این حالت ما هر کدام با نگاه کردن در آینه، «خودمان» را تماشا می کنیم. ما حتی خودمان را هم متفاوت می بینیم. یعنی تو امروز غمگینی و فردا خوشحال و این دو حالت، در آینه، دو تصویر متفاوت منعکس می کند.[۲۰]

مثال دوم

تمثیل سازی مثل حرکت دادن مخاطبین از دهانهٔ باز یک قیف به نوک تنگ قیف است(یعنی همان ایجاد وحدت در مخاطبها تا به یک نقطهٔ مشترک برسند).

اما در نماد آفرینی عکس این حالت را می بینی، یعنی رها کردن مخاطبها از حفرهٔ تنگ قیف به فضای باز آن. از این راه هر کس به فراخور توان و تمایل شخصی اش به این سو یا آن سو، آهسته یا سریع و مستقیم یا موج وار حرکت می کند و در نهایت هر کس در نقطه ای از فضای باز قیف می ایستد.

مثال سوم

در یک کلام، مجاز و تشبیه و استعاره و کنایه و تمثیل سازی یک «اختراع» است و نماد آفرینی یک «اکتشاف»

انواع نماد از دیدگاه فروم

لازم می دانم به یکی از تقسیم بندیهایی که از نماد صورت گرفته است اشاره کنم و آن، تقسیم بندی *اریک فروم* است. او نماد را به نمادهای متعارف، تصادفی و جهانی تقسیم می کند: بعداً خواهم گفت که منظور ما از نماد، بیشتر نوع سوم یعنی نماد جهانی است.

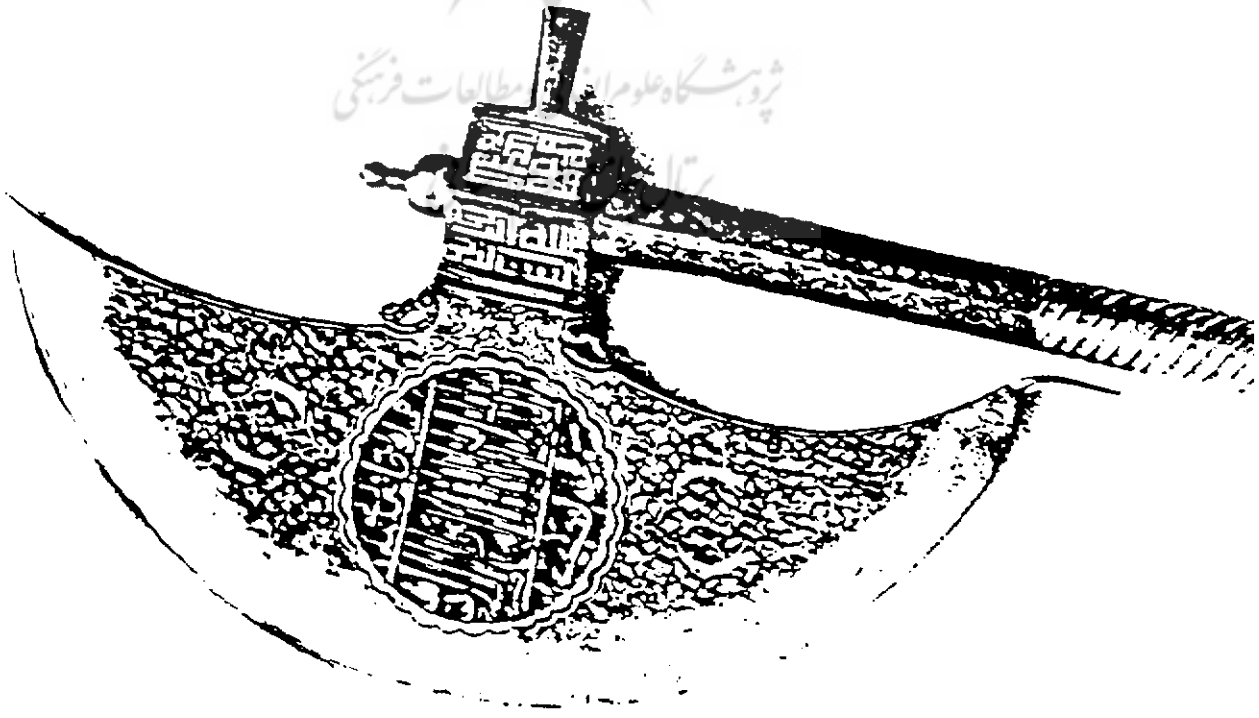
۱ ـ نمادهای متعارف

در این نوع نماد، رابطه ای ذاتی بین نماد و معنای آن نیست(مثل رابطهٔ هر واژه با معنی اش). مثلاً واژهٔ میز با شیئی که به عنوان میز می شناسیم رابطه ای ذاتی ندارد. یعنی کاملاً امکان داشت که به جای واژهٔ میز، واژهٔ دیگری برای اسم بردن از همان شیء به کار برده می شد، همان طور که در زبانهای دیگر غیر از فارسی برای اسم بردن از میز، واژه های دیگری وضع شده است.

البته تو به استثناهایی هم برمی خوری که در آنها بین لفظ و معنای آن نوعی رابطه ـ مثلاً رابطهٔ موسیقیایی ـ برقرار است. مثلاً قوقولی قوقو، قاه قاه، خرّ و پف، شُرشُر و آه، واژه هایی هستند که با معانی خود ارتباط دارند؛ صدای خروس شبیه قوقولی قوقوست و یا خندهٔ بلند انسان به «قاه قاه» شباهت دارد. اما از این موارد خاص که بگذریم، در نمادهای متعارف رابطه ای بین دال و مدلول نیست. نماد متعارف می تواند جنبهٔ تصویری داشته باشد مثل پرچم هر کشور که نشانهٔ آن کشور است و نیاز به توضیح نیست که رنگ هر پرچم با خصوصیات اقلیمی آن کشور رابطهٔ ذاتی ندارد.

۲ ـ نمادهای تصادفی

در این نوع نماد آنچه باعث می شود که چیزی، نمایندهٔ یک مفهوم خاص شود، کاملاً تصادفی است. مثلاً در یک شهر،



پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

واقعه ای اندوهبار برای تو اتفاق افتاده و از آن به بعد، آن شهر برای تو مظهر اندوه شده است. در این نوع نماد هم رابطه ای ذاتی بین دال و مدلول نیست، چرا که ممکن است همان شهر برای شخص دیگری مظهر شادی و یا حالت دیگری باشد. تفاوت نماد تصادفی با نماد متعارف این است که نماد متعارف مورد فهم یا پذیرش گروهی از مردم است که آن نماد را شناخته اند امّا نماد تصادفی، شخصی است.

۳ ـ نمادهای جهانی

در این نوع نماد بین نماد و معانی اش رابطه ای ذاتی و قابل فهم برای همهٔ نوع بشر وجود دارد. این نمادها محصول قرارداد بشری نیستند و اگر قرار باشد تعبیر قرارداد را دربارهٔ آنها به کار ببری باید بگویی قراردادی ناگفته و نانوشته و یا توافقی عملی و ناخودآگاه. نمادهای جهانی بر دریافت مشترك و طبیعی همهٔ انسانها استوار است و برای همین، همچون مقولهٔ فطرت یا غریزه از قید شرایط سه گانهٔ اقتصادی، سیاسی و جغرافیایی بیرون است. مثلاً آتش به معنای قدرت، چابکی، لطف و نشاط است و در عین حال معنای تخریب و سوزانندگی و نزول عذاب را هم به ذهن می آورد. امّا اینکه موقع به کار بردن آتش کدام یک از این دو معنی متضاد به ذهن متبادر می شود، از یک طرف بستگی به نوع مطرح کردن نماد دارد و از طرف دیگر مشروط به حال و مقتضیات مخاطب است. مثلاً آتش در بخاری معنای امنیت و آسایش دارد و آتشی که دامن درختان جنگل را گرفته است معنای تخریب دارد. آب در آبیاری مزرعه یک معنی دارد و در قالب یک سیل بنیان کن، مفهوم دیگری را می سازد. افزون بر اینها، حال و هوای مخاطب هم تعیین کننده است. حرارت خورشید در مناطق سردسیری نشانهٔ حیات است و در مناطق بسیار گرم، حالتی تهدید کننده و آزار دهنده دارد.

البته چندان هم عجیب نیست که یک پدیدهٔ مادی، نمایندهٔ یک حس انسانی باشد، زیرا جسم تو آینهٔ ذهن تو است. وقتی خشمگین می شوی، خون به چهره ات می دود و هنگام ترس، رنگ از رویت می پرد. به طور کلّی نمادهای جهانی زبان مشترك و ناخودآگاه نوع بشرند که اولین بار در رؤیاها و اساطیر به کار گرفته شده اند.[۲۱]

دربارهٔ تقسیم بندی فروم

فروم، هر سه نوعی را که درنظر داشته، نماد[۲۲] نامیده است، در حالی که ما امروزه نماد متعارف را «نشانه و علامت» و یا «نماد مرده» می نامیم. همچنین تعریف نماد تصادفی را به تعریف تمثیل (Allegory) نزدیکتر می بینیم. امّا شرح مطلب:

نماد متعارف قابلیت خود را برای تفسیرهای مختلف از دست داده و در یک معنی خاص تثبیت شده است. به بعضی از علامتهای معروف توجّه کن: تاج (علامت سلطنت) ـ کبوتر (علامت صلح) ـ ترازو (علامت عدالت) شیر (علامت شجاعت) ـ روباه (مکر) ـ سیاهی (سوگواری) ـ بالا بردن دست (تسلیم). علائم رانندگی هم چنین هستند. در اثر تکرار بیش از حدّ واژه هایی مثل می، میکده، ساقی، باد صبا، پیاله، پیر و خانقاه نیز این نمادها دیگر نمادهایی زنده به شمار نمی روند و به نوعی علامت و یا نماد متعارف بدل شده اند. از این گذشته، به خلاف آنچه فروم گفته در بعضی از نمادهای متعارف مناسبتی بین دال و مدلول هست. مثلاً چراغ قرمز راهنمایی با خون و خطر ارتباط دارد و چراغ سبز با بی خطری و آسایش.

نماد متعارف حاصل مجاورت تصادفی دو چیز است که باعث می شود در آینده، ذهن ما از یکی به دیگری منتقل شود. این نوع انتقال ذهنی مبتنی بر تداعی و شرطی شدن است. تفاوت نماد متعارف با نماد جهانی این است که نماد متعارف از قرارداد مشترك بین فقط جمعی از انسانها نتیجه می شود در حالی که نماد جهانی بین تمام آدمها مشترك است. نماد متعارف از حرکت خودآگاه حاصل می شود. یعنی هر انسانی بیاموزد که فلان پرچم متعلق به فلان کشور است، از آن پس دیگر مفهوم این نماد متعارف را درمی یابد امّا این پرچم برای کسانی که مفهومش را نیاموخته و به خاطر نسپرده اند قابل درك نیست. به عبارت دیگر نماد متعارف، «آموختنی» است امّا نماد جهانی نیاز به آموزش ندارد و بر طبیعت مشترك و حسّ خام و اولیّهٔ انسانها بنا شده است.

از بین نمادهای جهانی غیر از آتش و آب که گفته شد، می توان به خاك، هوا، گیاه، پرنده، اژدها، کودك، خواب، فراموشی، غربت، امانت، آزمایش، باران، باروری، زایمان، بهار و زمستان و ... اشاره کرد.

لوفلر دلاشو می نویسد:

«*گاستون باشلار*، پنج کتاب پیرامون تفسیر نمادهای چهار عنصر آب و خاك و آتش و هوا نوشته است. او در این تألیفات، احساسات و عواطف و خیالپردازیهای شعرا و به طور کلّی انسان را در باب عناصر چهارگانهٔ عالم آورده است. به اعتقاد او خیالپردازیهای آدمی نخست پیرامون چهار عنصر دور می زند و سپس رفته رفته گسترش می یابد... به اعتقاد *باشلار*، تصاویر و نمادها معصومیت و پاکی دوران کودکی را به ما بازمی گردانند و از این رو کودکی، نماد همهٔ نمادها یا صورت نوعی [تصویر ذهنی مشترك بشر از] خوشبختی انسان است».[۲۳]

همچنین عدد هفت در اسطوره ها، متون مقدس و قصه های پریان یک نماد به شمار می رود که نمایانگر تکامل، بی مرگی و جاودانگی است.

نکتهٔ قابل توجه این است که اگر چه نماد، در اصل همان نماد جهانی است و دو شقّ دیگر، نماد به حساب نمی آیند هر سه نماد در ادبیات داستانی کاربرد دارند. و هر چند که نماد تصادفی کاملاً شخصی است تو می توانی همین نماد را در داستانت طوری جا بیندازی که برای خواننده ات نیز آن معنایی را پیدا کند که برای تو دارد. در این حالت، نماد پوستهٔ شخصی بودن را می درد و خوانندگان اثر را در فهم معنای اثر شریک می کند. اگر تو به عنوان نویسنده بتوانی همان مجاورتی را که در عالم بیرون

باعث ساخته شدن نماد تصادفی می شود، در داستانت ایجاد کنی و بپروری، آن وقت همین مجاورت، اثر خود را بر ذهن و روح خواننده نیز می گذارد. در این صورت مجاورت آگاهانه و هشیارانه ای که تو بین دو شیء بی ارتباط ایجاد کرده ای تا اندازه ای شبیه عمل تمثیل سازی خواهد شد.

قبلاً خواندی که تمثیل سازی بیشتر بر اساس هوش و اراده نویسنده در ایجاد ارتباط بین دو چیز شکل می گیرد. البته توجه داری که نماد تصادفی با تمثیل فرق دارد. در تمثیل، به هر حال مناسبت و علقه ای بین دو شیء موجود است و به همین دلیل است که تمثیل سازی مورد توجه خواننده قرار می گیرد و برای او جالب است. امّا در نماد تصادفی، تقریباً هیچ مناسبتی در بین نیست و مناسبت و ارتباطی هم که بعداً ایجاد می شود ثمرهٔ مجاورت است.

به همین صورت، از نمادهای قرار داده نیز می توان در ادبیات داستانی بهره گرفت، مثل استفاده از علائم راهنمایی و رانندگی. منتهی در این مورد جا برای شکستن کلیشه و ایجاد نوآوری هست. مثلاً علامت چراغ قرمز در خیابان برای من و تو معنی قاطع و معیّنی دارد. ممکن است تو بخواهی با چراغ قرمز، ذهن خواننده ات را برای وقوع یک توطئهٔ قتل در خیابان آماده کنی؛ یعنی از چراغ قرمز به شکلی غیرمعمول بهره بگیری.

در مجموع، تعریفی که *فروم* از نماد جهانی ارائه داده خیلی کلّی است و با آنچه تو در این بخش خوانده ای و یا خواهی خواند کامل می شود.

داستان نمادین و داستان با جنبه های نمادین

گاهی داستانهایی می خوانی که کلیّتی نمادین دارند و در مقابل، بعضی از آنها دارای جنبه های نمادین هستند (مثل تمثیل که گاهی در کلیت اثر حضور دارد و گاهی، جزئی از اثر را می سازد).

ولی سؤال اینجاست: داستان نمادین چیست و چه تفاوتی با داستان تمثیلی دارد. مراجعهٔ من به منابع موجود نشان داده که هیچ یک از اهل قلم در این مورد بحث روشنی نکرده است. شاید به این دلیل که علم بیان همان طور که گفتم بیشتر در زمینهٔ شعر کاربرد داشته و در مباحث داستان نویسی کمتر به آن پرداخته اند. البته من برای اوّلین بار در مقاله ای از *رضا رهگذر* به بیان تفاوت بین داستان تمثیلی و داستان نمادین برخوردم. او داستان تمثیلی را واقعیت نما (به معنای محتمل الوقوع) می داند و داستان نمادین را غیرقابل وقوع و خلاف عادت.[۲۴]

این تفاوت، عامل خوبی برای تمیز این دو نوع داستان به شمار می رود. داستان نمادین به دلیل همین غیرقابل وقوع بودنش، بیشتر در فضاهای خیالی و وهمی و مبهم اتفاق می افتد و همین ویژگی زمینه را برای برداشتهای متفاوت خواننده ها آماده می کند. □

■ پانویس:

۱۵. «انسان و سمبولهایش»، صص ۴۰۵ تا ۴۰۷.

۱۶. «نمادگرایی در ادبیات نمایشی»، ج ۲، ص ۳۸۶.

۱۷. «رمز و داستانهای رمزی در ادب فارسی»، ص ۸۵

۱۸. همان، ص ۲۹

۱۹. محمدرضا شفیعی کدکنی، «صور خیال در شعر فارسی»، تهران، آگاه، ۱۳۶۶، ص ۵۸۲، به نقل از «نمادگرایی در ادبیات نمایشی» ج ۱)

۲۰. مثال آینه را از سخن *عین القضاة همدانی* که در ابتدای بحث نماد هم ذکر شد وام گرفتم. مثال او از آینه، ذهن مرا به تقابل آینه (نماد) و عکس (تمثیل) راهنمایی کرد.

۲۱. خلاصه ای از اریک فروم، «زمان از یاد رفته»، ترجمه *ابراهیم امانت*، تهران، مروارید، صص ۱۵ تا ۲۵

۲۲. در متن مترجم، واژهٔ سمبول به کار رفته است.

۲۳. «زبان رمزی افسانه ها»، صص ۲۶ و ۲۸.

۲۴. مقالهٔ «نکاتی پیرامون تمثیل و قصه های تمثیلی» مندرج در کتاب «به بیانی دیگر»، تهران، دفتر نشر فرهنگ اسلامی، ۱۳۷۱، صص ۱۱۴ تا ۱۴۳

در این مقاله فقط به ویژگی واقعیت نمایی در قصه های تمثیلی اشاره شده است و آنچه من دربارهٔ غیرقابل وقوع بودن داستانهای نمادین از ایشان نقل کردم حاصل گفت و گوی شفاهی است.