درآمدی بر نمادپردازی در ادبیات

محمدرضا صرفی
عضو هیئت علمی دانشگاه کرمان

چکیده

این مقاله با هدف بررسی راهکارهای تأویل معنای نمادها در ادبیات فارسی نوشته شده است. نگارندهٔ مقاله پس از نقد و بررسی تعاریف نماد، ابتدا آنها را طبقه‌بندی و سپس تصاویر مشابه نماد را ذکر کرده و آنگاه تفاوت‌های آنها را با نماد بیان داشته است؛ همچنین پس از بررسی رابطهٔ نماد و زبان در آثار ادبی، و ماهیت کارکرد زبان نمادین، به شیوهٔ تحلیل و درک مفهوم نمادها اقدام کرده است.

مقدمه

اصطلاح «نماد» به‌عنوان یک اسم عام، مفهوم بسیار وسیعی دارد؛ آن‌چنان‌که می‌توان از آن برای توصیفِ هر شیوهٔ بیانی که به‌جای اشارهٔ مستقیم به موضوعی، آن را غیرمستقیم و به واسطهٔ موضوعی دیگر بیان می‌کند، استفاده کرد. این اصطلاح در حوزهٔ وسیعی از معرفت‌شناسی و دانش بشری به کار می‌رود و در قلمرو ادبیات و شعر، از پیشینه‌ای طولانی و پرفراز و نشیب برخوردار است. در فرهنگ واژگان اصطلاحات ادبی، واژهٔ «نماد» همراه با رمز و مظهر به‌عنوان معادل‌های سمبل (symbol) ذکر شده است (حسینی، ۱۳۶۹: ۳۹).[۱]

---

۱. در این مقاله، از میان معادل‌های گوناگونِ واژهٔ «سمبل»، «نماد» انتخاب شده و در استفاده از منابع و مآخذ نیز واژهٔ «نماد» بر سایر معادل‌ها ترجیح داده شده است.

فرهنگ، ۴۶ و ۴۷، *تابستان و پاییز ۸۲*، ص‌ص ۱۷۷ ـ ۱۵۹

«رمز» در لغت به‌معنی اشاره‌کردن با لب، چشم، ابرو، دهن، دست و یا زبان است؛ و چنان‌که دکتر پورنامداریان اشاره کرده‌اند:

> این کلمه در زبان فارسی برای بیان معانی متفاوتی به کار رفته است؛ ازجمله: اشاره، راز، سرّ، ایما، دقیقه، نکته، معما، نشانه، علامت، اشارت کردن، اشارت کردن پنهان، نشانهٔ مخصوصی که از آن مطلبی درک شود، چیزی نهفته میان دو یا چند کس که دیگری بر آن آگاه نباشد و بیان مقصود با نشانه‌ها و علایم قراردادی و معهود. (۱۳۶۴ الف: ۱)

در فرهنگ غربی، «symbol» به اشیای دونیم‌شده‌ای از جنس مینا، چوب یا فلز اطلاق می‌شد که هر نیمه را یکی از دو نفری که با هم رابطه‌ای خاص داشتند (مثل طلبکار و بدهکار یا مهمان و میزبان) و یا برای مدّتی طولانی از هم جدا می‌شدند، نگاه می‌داشتند و با کنار هم قرار دادن آن دو نیمه، بیعت خود را به‌یاد می‌آوردند. سمبل وقتی به دو نیمه تقسیم می‌شد و سپس دو تکهٔ آن دوباره به هم می‌پیوست و به‌صورت شیء واحد در می‌آمد، نشانهٔ دو مفهوم جدایی و وصال، و یادآور جمعی تجزیه‌شده بود که ممکن بود دوباره به یکدیگر بپیوندند. در واقع، هر سمبل یک تکهٔ شکسته داشت. بنابراین، سمبل هم به معنای شکستگی و شقاق و هم به معنای چفت و بست دو تکهٔ شکسته است (شورالیه و گربران، ۱۳۷۸: ۳۵ ـ ۳۴). به هر حال، نماد عبارت است از هر علامت، اشاره، کلمه، ترکیب و عبارتی که بر معنی و مفهومی ورای آنچه ظاهر آن می‌نماید، دلالت کند؛ در عین حال، «نمادگرایی» یا «سمبولیسم» فقط نشاندن یک مفهوم به‌جای مفهوم دیگر نیست، بلکه استفاده از تصاویر عینی و ملموس برای بیان عواطف و افکار انتزاعی نیز هست (چدویک، ۱۳۷۵: ۹).

تعاریف نماد

به‌دلیل قلمرو وسیع استفاده از نماد، تعاریف متفاوتی از آن ارائه شده است. اکو درکتاب **نشانه‌شناسی و فلسفهٔ زبان** که مهم‌ترین بخش آن بحث از نمادها است، نشان داده که تعریف‌هایی که تاکنون از نماد ارائه شده، چندان متفاوت است که گزاف نیست اگر بگوییم دیگر بحث از پدیدهٔ واحدی درمیان نیست (احمدی، ۱۳۷۰: ۳۶۶).

در تفکر غربی، نمادپردازی با نظریات شارل بودلر مطرح شد و در روان‌شناسی

یونگ و فروید و در مکتب ادبی که به «سمبولیسم» مشهور است، به اوج رونق و اعتبار خود رسید. البته طرح اندیشهٔ نمادگرایی، ریشه‌هایی عمیق‌تر دارد و این ریشه‌ها را باید در حقایق دینی، تعالیم آسمانی و فرهنگ اساطیری جست.

شارل بودلر ـ یکی از پیشوایان نهضت «سمبولیسم» در شعر و ادبیات ـ بیان می‌کند که «دنیا جنگلی است مالامال 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، می‌تواند آن را احساس کند» (سیّدحسینی، ۱۳۶۵: ۵ ـ ۳).

فروید به نمادها معنایی جنسی و غریزی بخشید. او معتقد بود که نمادها اساس حیات ناخودآگاه آدمیان هستند و در هنر، ادبیات، رؤیاها و بازی‌ها خود را به نمایش می‌گذارند. (یونگ، ۱۳۷۷: ۲۷ به بعد)

نمادپردازی در نظام تفکر روانکاوانهٔ یونگ، جایگاه والایی دارد. به اعتقاد او، انسان برای بیان آنچه می‌خواهد ابراز دارد، کلمات را می‌گوید یا می‌نویسد. زبان انسان، آکنده از نمادها است ... آنچه نماد می‌نامیم، یک اصطلاح، یک نام، یا حتی تصویری است که ممکن است نمایندهٔ چیز مأنوسی در زندگی روزانهٔ ما باشد؛ و با این حال، علاوه بر معنی آشکار و معمول خود، معانی تلویحی به‌خصوصی نیز داشته باشد. نماد، معرّف چیزی مبهم، ناشناخته یا پنهان از ما است ... بنابراین، یک کلمه یا یک شکل وقتی نمادین تلقی می‌شود که به چیزی بیش از معنی آشکار و مستقیم خود دلالت کند (همان، ص ۲۲).

یونگ با طرح نظریهٔ «آرکی‌تایپ‌ها» و تفسیر شهودی تجربه‌های مذهبی و عرفانی براساس ارتباط با عوامل معنوی، نمادها را توضیح داد و برای واقعیت، معنایی وسیع‌تر از مفهوم تجربی و حسی آن درنظرگرفت؛ ولی موفق نشد که معنای این واقعیت را دقیقاً تفسیر کند.

یکی دیگر از نظریه‌پردازان مهم نمادپردازی در ادبیات غرب، ارنست کاسیرر است. او فلسفهٔ اصالت نماد و انسان‌شناسی نمادین را پدید آورد، انسان را حیوان نمادین خواند، و ساخت ویژهٔ تفکر و زبان آدمی، و به‌تبع آن همهٔ حیات فرهنگی و اجتماعی انسان را مرهون نمادپردازی دانست. کاسیرر «حیات نمادین» آدمی را محصول تکامل ذهنی انسان در مقایسه با جانوران می‌داند (۱۳۶۰: ۴۹).

اریک فروم معتقد است که همهٔ انسان‌ها زبان نمادین مشترکی دارند که جلوه‌ها و اثرهای آن را می‌توان در رؤیاها، هنر، اساطیر و زندگی متعارف و روزمرهٔ آنها دید. به اعتقاد او، «زبان نمادین، زبانی است که تجربیات و احساسات درونی انسان را مانند تجربیات حسی توصیف می‌کند؛ درست مثل اینکه انسان به انجام‌دادن کاری مشغول بوده یا واقعه‌ای در دنیای مادی برایش اتفاق افتاده باشد. در زبان نمادین، دنیای برون، مظهری از دنیای درون یا روح و ذهن ما است.» (فروم، ۱۳۷۸: ۱۵)

مالارمه معتقد است که بیان صریح نام موضوع، بخش عمدهٔ لذت نهفته در شعر را تباه می‌کند؛ زیرا این لذت همان روند کشف و ظهور تدریجی است؛ از این‌رو، فقط باید به موضوع اشاره‌ای کرد. و سپس نتیجه می‌گیرد که «نمادپردازی عبارت است از کاربست کامل این روند اسرارآمیز» (چدویک، ۱۳۷۵: ۱۰).

هانری دورینه، تحت تأثیر مالارمه، بیان می‌کند: «نماد عبارت است از مقایسهٔ یک امر انتزاعی با یک پدیدهٔ عینی؛ درحالی‌که تنها به یکی از معیارهای مقایسه به‌طور ضمنی اشاره شود.» (همان)

دکتر پورنامداریان نیز پس از نقد و بررسی نظریات گروهی از صاحبنظران نمادپردازی، نتیجه می‌گیرد:

> نماد چیزی است از جهان شناخته‌شده و قابل دریافت و تجربه ازطریق 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 مسلّم آن تلقی نگردد. (۱۳۶۴ الف: ۱۴)

چنان‌که مشاهده می‌شود، از چشم‌اندازهای گوناگونی می‌توان به نماد نگریست و معانی و تعاریف متفاوتی برای آن ارائه داد. با این حال، می‌توان نمادپردازی در ادبیات را «هنر بیان افکار و عواطف نه از راه شرح مستقیم و نه به‌وسیلهٔ تشبیه آشکار آن افکار و عواطف به تصویرهای عینی ملموس، بلکه ازطریق اشاره به چگونگی آنها، و استفاده از نمادهایی بی‌توضیح، برای ایجاد آن عواطف و افکار در ذهن خواننده دانست.» (چدویک، ۱۳۷۵: ۱۱)

طبقه‌بندی نمادها

طبقه‌بندی نمادها به‌علّت ابهامی ذاتی که در نماد وجود دارد، نسبتاً مشکل است. با وجود آنکه اندیشمندان به دلیل اهمیت این موضوع سعی کرده‌اند انواع گوناگون نماد را معرفی کنند، به علّت آمیختگی نمادها و امکان بررسی یک نماد از چشم‌اندازهای گوناگون، این طبقه‌بندی‌ها با هم آمیخته شده‌اند. با وجود این، گروهی نمادها را در سه طبقه جای داده و گفته‌اند که نماد را می‌توان به‌صورت نشانه به‌کار برد، چنان‌که کبوتر سفید نشانهٔ صلح و آرامش است و پرچم سبز نشانهٔ اسلام؛ و یا به‌صورت واژه، چنان‌که آب نماد تطهیر است و لاله، نماد پاکی و جوانی و شهید. همچنین، نماد ممکن است در قالب عبارت جای گیرد، چنان‌که اگر مادری بگوید «گل من پرپر شد»، عبارت او حاکی از مرگ فرزند دلبندش است (میرصادقی، ۱۳۷۶: ۱۳۴).

یونگ نمادها را در دو گروه طبیعی و فرهنگی جای داده است:

> نمادهای طبیعی از ناخودآگاه روان سرچشمه می‌گیرند و بنابراین معرّف گونه‌های فراوانی از نمونه‌های کهن‌الگوهای بنیادین می‌باشند. در بسیاری از موارد می‌توان این نمادها را به‌وسیلهٔ انگاره‌ها و نمایه‌هایی که در قدیم‌ترین شواهد تاریخی و جوامع بدوی وجود دارند، تا ریشه‌های کهن‌الگویشان ردیابی کرد. (۱۳۷۷: ۱۳۴)

به‌عنوان مثال، «آب» یکی از نمادهای طبیعی است که در آن می‌توان آمیزشی از تغییر و ثبات، حرکت دائم و درعین حال پایداری را مشاهده کرد. آب نماد آرامش، ملایمت، مداومت، آسودگی، صلح، هستی، هستی‌بخشی، پاکی و پاک‌کنندگی است. نمادهای طبیعی دوقطبی هستند و با توجّه به زمینهٔ کاربردیشان، معانی متفاوتی می‌یابند؛ چنان‌که آب در صورتی که به سیل یا طوفان تبدیل شود، می‌تواند عامل تخریب‌کنندهٔ نیرومندی باشد، و بدین ترتیب، علاوه بر نمایش آسودگی و صلح، مظهری از وحشت و هرج و مرج نیز باشد (فروم، ۱۳۷۸: ۲۷ ـ ۲۵).

در مقابل نمادهای طبیعی، نمادهای فرهنگی قرار دارند. این نوع از نمادها برای توضیح «حقایق جاودانه» به کار می‌روند و هنوز در بسیاری از ادیان کاربرد دارند. نمادهای فرهنگی، تحولات فراوانی را پشت سر گذاشته‌اند و فرایند تحولاتشان کمابیش وارد خودآگاه شده است و بدین سان، جوامع متمدن آنها را به‌صورت

نمایه‌های جمعی پذیرفته‌اند (یونگ، ۱۳۷۷: ۱۳۴). نمادهای موجود در آیین‌ها و اعیاد و مراسم ملی و مذهبی و نیز نمادهای مربوط به زایش دوباره ... از این نوع‌اند.

از چشم‌اندازی دیگر می‌توان نمادها را به نمادهای عام که تقریباً نزد بسیاری از انسان‌ها شناخته شده‌اند (مانند نماد خورشید و نور و آب و آتش)، و نمادهای شخصی و خصوصی که نزد هر کس تعبیری متفاوت با دیگری پیدا می‌کنند (مانند نمادهای مربوط به باده و عشق در سنت شعر عرفانی فارسی)، تقسیم کرد.

همچنین، از نگاهی دیگر می‌توان نمادها را در یکی از سه دستهٔ زیر جای داد:

۱. طبیعی؛ مثل گل که نماد زیبایی است و زالو که نماد جنایتکار است.

۲. مستور یا اختصاصی، که تنها در اثر یک شاعر و نویسنده جنبهٔ نمادین یافته است؛ مانند زن اثیری، نماد مستوری، لکاته، نماد بدکارگی و پتیاره‌گیری و پیرمرد خنزر پنزری، به‌عنوان نماد انسان عامی شهوتران در بوف کور صادق هدایت.

۳. نمادهای مرسوم؛ که بر اثر عمومیت‌یافتن نمادهای اختصاصی به‌وجود می‌آیند؛ مانند زمستان به‌عنوان نماد پیری، اختناق و سردی و بی‌عاطفگی که این واژه را ابتدا اخوان در این مفهوم به کار برد، اما بعدها دیگران نیز آن را پسندیدند و از آن استفاده کردند (میرصادقی، ۱۳۷۶: ۵۴۶ ـ ۵۴۵).

یکی از زیباترین و کارآمدترین طبقه‌بندی‌ها، جای‌دادن نمادها در دو نوع نمادهای فرارونده و نمادهای انسانی است. بر اساس این تقسیم‌بندی، نماد عبارت است از حرکتی از گسترهٔ چیزهای مادی و احساس‌هایی که برمی‌انگیزند به سوی گسترهٔ برداشت‌های انتزاعی و عواطف فردی، از گسترهٔ منظرها و آواها و بوها به‌سوی برداشت‌ها یا عواطفی که اینها برمی‌انگیزند (چدویک، ۱۳۷۵: ۲۴).

نمادهای انسانی، جنبهٔ شخصی نمادپردازی است که در آن، تصاویر نمادین ملموس، بیانگر افکار و احساسات ویژهٔ شاعر یا نویسنده است. به‌عبارت دیگر، این نوع نمادها احساس نهفته در پس تصویرها را القا می‌کنند. اکثر نمادهای مربوط به کوزه در رباعیات خیام، در این نوع جای می‌گیرند. اما در نمادپردازی‌های فرارونده، تصاویر نمادین ملموس بیانگر دنیایی معنوی و حقیقی‌اند که دنیای واقع در مقایسه با آن تنها نمودی ناقص به‌شمار می‌آید. نمادهای عرفانی و نمادهای فرهنگی را می‌توان از این نوع دانست. ولینسکی دربارهٔ نمادهای فرارونده اظهار می‌دارد که

نمادپردازی عبارت است از ادغام دو جهان محسوس و الهی در تجسمی هنری. «بلی» هم معتقد است که نماد، پوشش ایدهٔ افلاطونی است (همان، ص ۷۷).

در توضیح نمادهای فرارونده باید گفت که در تفکر نمادین این گروه از نمادگراها و به‌خصوص در تفکر عرفانی، همه چیز ـ حتی انسان ـ اصل و منشأیی الهی و آسمانی دارد؛ چنان‌که مولانا می‌گوید: «این شخص تو سایهٔ تو است» (۱۳۵۸: ۲۲۰). و صاحب گلشن راز می‌گوید:

هر آن چیزی که در عالم عیان است　　چو عکسی زآفتاب آن جهان است

(شبستری، ۱۳۶۱: ۷۱)

و همهٔ عالم، کتاب حق تعالی به‌شمار می‌آید.

از این چشم‌انداز، هستی معنایی عمیق و باطنی می‌یابد که به مراتب فراتر از فهم کسانی است که همه چیز را در پرتو تجربه‌های حسی و مادی خود تفسیر می‌کنند. نمادپردازی فرارونده در جوهر خود، نوعی اعتقاد به عالم‌های دیگر است، و عبور از مرزهای واقعیت حسی و تجربی را در خود نهفته دارد. ژول لوبل یادآور می‌شود که «هر شیء مخلوقی، همان‌طور که هست، انعکاسی از کمال الهی است، علامتی قابل ادراک و طبیعی است از حقیقتی فوق طبیعی» و سالوسیتوس اظهار می‌دارد که دنیا، شیء‌ای نمادین است (پورنامداریان، ۱۳۶۴ الف: ۱۰).

هدف نمادگرایی فرارونده، رسیدن به فراسوی واقعیت است؛ اما شکی نیست که در این نوع نمادگرایی نیز مانند نمادگرایی انسانی، از واقعیت به‌عنوان نقطهٔ شروع استفاده می‌شود. ژان مورتاس بیان می‌کند که شعر نمادین می‌کوشد ایده‌ها یا مُثُل (به تعبیر افلاطون) را به جامهٔ شکلی ملموس درآورد (چدویک، ۱۳۷۵: ۱۵).

شعر عرفانی نیز نمادپردازی‌های عمیق فرارونده دارد؛ زیرا به اعتقاد عارفان، همه چیز در جهان محسوس، اصلی الهی و نمونه‌ای ازلی دارد، جهان مادی جلوه و سایه‌ای از جهان معنوی است، و در عالم خاک هیچ چیز نیست که اصل ازلی و سرمدی آن در عالم پاک نباشد. اکثر آثار عرفانی را می‌توان بازتاب مثالی و تصویری یک معنی و اندیشهٔ ازلی به‌حساب آورد.

نماد و تصاویر مشابه آن

پاره‌ای از تصویرها ممکن است با تصویرهای نمادین یکسان تلقی شوند؛ درحالی‌که با آن تفاوت دارند. از این رو لازم است که تصویر نمادین را از تصاویر دیگری که غالباً با آن اختلاط یافته‌اند، به‌درستی تفکیک کرد. تصاویر مشابه با نماد عبارت‌اند از: کنایه، استعاره، تمثیل، نشانه، خاصه، علامت، مثل و حکایت.

عنصر مشترک در بین همهٔ این استعمالات متداول، شاید مفهوم نمایاندن چیزی دیگر یا دلالت کردن بر چیزی دیگر باشد (ولک و وارن، ۱۳۷۳: ۲۱۰). با این همه، علی‌رغم آنکه نماد عبارت از چیزی است که نمایندهٔ چیزی دیگر باشد، این نماینده‌بودن نه به‌علت شباهت دقیق میان دو چیز، بلکه از طریق اشارهٔ مبهم یا ازطریق رابطه‌ای اتفاقی و قراردادی است (پورنامداریان، ۱۳۶۴ الف: ۹). در حالی که در سایر تصاویر، این نماینده‌بودن به سببِ بودنِ شباهت دقیق و با وجود قرینه‌هایی در کلام صورت می‌گیرد.

الف ـ کنایه

در تمامی تعریف‌هایی که علمای بلاغت برای کنایه کرده‌اند، ترک تصریح، و توجّه نداشتن به معنی حقیقی یا وضعی کلمه یا سخن و وجود پیوندی میان معنی وضعی و معنی مراد، مشترک است. نماد نیز به‌دلیل آنکه بر معنایی غیر از معنای ظاهری خود دلالت می‌کند و علاوه بر آن ارادهٔ معنی حقیقی و وضعی آن هم امکان‌پذیر است، با کنایه مشترک است؛ اما به‌علت نداشتن قرینه، معنی مجازی آن در یک بعد و یک سطح از تجربه‌های ذهنی و عینی و به‌طور کلّی فرهنگ انسانی محدود و متوقف نمی‌ماند، و از نظر ابهام نیز در حدی بالاتر از کنایه قرار می‌گیرد (همان، ص ۲۵).

ب ـ استعاره

تفاوت نماد با استعاره بیش از هر چیز در تکرار و تداوم نماد است. هر تصویر ممکن است یک‌بار به‌صورت استعاره به ذهن برسد؛ اما اگر هم از جهت ظاهری و هم از جهت ارزش نموداری، همیشه تکرار شد، به نماد تبدیل می‌شود و ممکن است بخشی از نظام نمادین [یا اسطوره‌ای] شود (ولک و وارن، ۱۳۷۳: ۲۱۱).

از سوی دیگر، در استعاره، مستعار جانشین مستعارمنه می‌شود؛ مثلاً وقتی شاعر می‌گوید: «آیا دوباره روی لیوان‌ها خواهم رقصید؟» (فروغ فرخزاد)، به بیان استعاری یک سعادت و خوشبختی سطحی، ناپایدار و حباب‌گونه پرداخته است. درواقع، شاعر خصوصیات حباب را برای ساختن تصویر موردنظر خود به وام گرفته است؛ زیرا میان خوشبختی کاذب و رقص سبک حباب بر آب، مشابهت برقرار است.

اما هنگامی که شاعر می‌گوید:

«شاید حقیقت
آن دو دست جوان بود، آن دو دست جوان،
که زیر بارش یکریز برف مدفون شد.»

(فروغ فرخزاد)

کلمهٔ «برف»، هم در ارتباط با کلیت این تصویر و به خاطر خودش حضور دارد و هم به‌لحاظ اطلاق فعلِ «مدفون کردن» به آن و رنگ سفیدش که تداعی‌کنندهٔ رنگ سفید کفن و کافور است، به‌خاطر معنایی فراتر از وجود عینی آن، در شعر به‌کار رفته است؛ یعنی ضمن آنکه «برف» در کل تصویر، عنصری بی‌ربط نیست (وقتی برف می‌بارد، روی سبزه‌ها و زمین را می‌پوشاند)، به‌سبب همراه‌بودنش با فعل «دفن کردن» و تکرار وضعیت‌های مشابه نزد این شاعر، معنای مرگ و فنا را القا می‌کند. القاکنندگی، خاصیت نماد است (داد، ۱۳۷۱: ذیل واژهٔ «نماد»).

اکو در بیان تفاوت استعاره و نماد می‌گوید: استعاره نمی‌تواند تأویل شود؛ هرگز چیزی نمی‌گوید که گیرندهٔ پیام درپی تأویل آن برآید. دروغ در استعاره آن‌چنان آشکار است که تأویل را ناممکن می‌کند. اگر معنای ظاهری استعاره را باور کنیم، هماهنگی معناشناسیک سخن در هم می‌شکند؛ و درحالی‌که استعاره نوعی مجاز است، نماد لحظه‌ای از زندگی موضوع است (احمدی، ۱۳۷۰: ۳۶۷).

به‌علاوه، نماد گاهی پس از تفسیر و توجیهِ استعاره مطرح می‌شود؛ یعنی بیانی که خود صورت‌هایی از خیال دارد، ممکن است در ورای این تصویرها بیانی نمادین نیز باشد. مثلاً در بیتِ

ستاره‌ای بدرخشید و ماه مجلس شد دل رمیدهٔ ما را انیس و مونس شد
(حافظ)

با توجه به قرینه‌های کلام مشخص است که ستاره استعاره‌ای از انسان زیبارو است؛ اما این انسان زیبارو آیا معشوق مادی و زمینی شاعر است یا نمادی برای معشوق الهی و آسمانی؟ (پورنامداریان، ۱۳۶۴ الف: ۲۶)

ج ـ نشان

نشان، تصویری ملموس و مرئی است که به‌طور قراردادی برای نشان‌دادن یک اندیشه یا موجودیتی مادی و یا اخلاقی درنظرگرفته می‌شود؛ برای مثال، پرچم هر کشور، نشانه‌ای از آن کشور است و مدال، نشانی از پیروزی و جلال و بزرگی صاحب آن (شورالیه، ۱۳۷۸: ۲۴). اما نماد، برخلاف نشانه، به‌صورت قراردادی بر مفهوم خود دلالت نمی‌کند.

د ـ تمثیل

در تمثیل، یک موضوع تحت صورت ظاهر موضوعی دیگر ارائه می‌شود؛ و اغلب، به قالب بشری و گاه حیوانی یا گیاهی، از یک کاربرد، یک وضعیت، یک فضیلت یا یک موجود حکایت می‌کند. گوته معتقد است که تمثیل به نیروی اندیشه و نماد به نیروی احساس رجوع می‌کند. تمثیل دلخواه و قراردادی است، اما نماد استوار به گونه‌ای همانندی است (احمدی، ۱۳۷۰: ۳۶۶).

هانری کربن بر این تفاوت اساسی تأکید می‌ورزد که «تمثیل، عملکردی عقلایی است؛ نه به زمینه‌ای جدید از موجودیت اجازهٔ حضور می‌دهد و نه به عمق جدیدی در شناخت و آگاهی می‌انجامد. تمثیل، تصویری است هم‌سطح با آگاهی، و رسیدن به این آگاهی به شیوه‌ای دیگر نیز ممکن است. درحالی‌که نماد با وضوحی عقلایی زمینه‌ای دیگر را در شناخت و آگاهی نشان می‌دهد. هگل تمثیل را نمادی یخ کرده می‌داند و ژیلبر دوران معتقد است که تمثیل، معانی نزار و نحیف نشانه‌شناسی است» (شورالیه و گربران، ۱۳۷۸: ۲۶ ـ ۲۵). مثلاً حکایت فیل و خانهٔ تاریک، تمثیلی است از محدودیت و نقصان دانش بشری.

در تمثیل، آنچه مهم است، درک معنای موردنظر گوینده است؛ و تک‌تک اجزا و

عناصر، اهمیت چندانی ندارد. به علاوه، می‌توان تمثیل را نوعی استعارهٔ گسترده نیز دانست؛ و نویسنده اغلب، با به‌پایان‌رسیدن تمثیل، منظور خود را به روشنی بازگو می‌کند.

هـ ـ خاصه

خاصه، واقعیت یا تصویری است برای دادن علامتی مشخص از یک شخصیت، از یک کلیت یا از یک وجود ذهنی؛ بدین ترتیب که وسیله‌ای خاص انتخاب می‌شود تا کاملاً نشان‌دهندهٔ کاربرد آن باشد. چنان‌که «ترازو»، خاصهٔ عدالت، «بال»، خاصهٔ «نیروی هوایی»، و «چرخ»، خاصهٔ سازمان‌های حمل و نقل به‌حساب می‌آید (همان، ص ۳۶).

بنابراین، خاصه تنها می‌تواند یک معنا داشته باشد و باید خالی از ابهام باشد؛ درحالی‌که سرشت نماد، ابهام و چندمعنابودن آن است.

و ـ علامت

علامت عبارت است از تغییری در ظاهر یا در کاربرد معمولی یک پدیده که ممکن است نوعی اغتشاش یا درگیری را آشکار کند؛ مثلاً عوارض بیماری و دردها مجموعهٔ علائمی هستند که از طریق آنها وضعیتی متفاوت و آینده‌ای کمابیش معین پیش‌بینی می‌شود (همان، ص ۲۶).

یک علامت، همانند خاصه، تنها یک معنی دارد؛ اما نماد، به‌سبب استعدادهای درونی خویش، می‌تواند معانی متنوعی را پذیرا شود. به علاوه، ابهام ذاتی موجود در نماد سبب تمایز آن را از علامت فراهم می‌آورد.

ز ـ مثل

معنی اصطلاحی مثل عبارت است از قول سایر و مشهوری که حالتی یا کاری را بدان تشبیه کنند (پورنامداریان، ۱۳۶۴ الف: ۱۱۳). مَثَل غالباً سخنی کوتاه است که با ایجاز و لطافت ترکیب و معنی کلی و واضح خود به شیوه‌ای استعاری متضمن حقیقتی می‌شود، و در موقعیت‌های گوناگون، امکان پذیرش معانی متفاوت را می‌یابد.

استاد همایی دربارهٔ مثل می‌گوید که مثل همان استعارهٔ تمثیلیه است، در

صورتی که به حدّ شیوع رسیده باشد. و سپس ادامه می‌دهد که بیشتر امثال در هر زبان، سابقهٔ حکایت و داستانی دارد، یا متضمن معنی عالی اخلاقی و اجتماعی است (همایی، ۱۳۷۰: ۱۹۰).

نمونه‌هایی از مثل: «شاهنامه آخرش خوش است»؛ «آن‌را که حساب پاک است، از محاسبه چه باک است؟»؛ «به شنا کس نتواند که ز عمان گذرد».

تفاوت مثل با نماد در آن است که مثل با بهره‌گیری از علاقهٔ مشابهت، معنای موردنظر خود را می‌رساند.

ح ـ حکایت

داستانی آموزنده و افسانه‌ای اخلاقی است که از خلال داستانی تخیلی تعلیم می‌دهد (شورالیه و گربران، ۱۳۷۸: ۲۶). «فابل»[1] و «پارابل»[2] را می‌توان از زیرمجموعه‌های «حکایت» به‌شمار آورد. «فابل حکایتی کوتاه است که به قصد انتقال یک درس اخلاقی یا سودمند گفته می‌شود. در این حکایت اخلاقی، شخصیت‌ها اغلب حیوانات‌اند. فابل‌ها معمولاً یک موقعیت خیالی را بیان می‌کنند که امکان وقوع آن در دنیای محسوس وجود ندارد. اما در پارابل، شخصیت‌ها اغلب انسان هستند و وقایعی را بیان می‌کنند که به‌طور طبیعی قابل وقوع هستند» (پورنامداریان، ۱۳۶۴ الف: ۱۱۵). آنچه سبب تمایز حکایت از نماد می‌شود، دلالت استعاری یا تشبیهی حکایت بر معنا یا معانی‌ای متفاوت با معنای ظاهری آنها است.

نماد و زبان

زبان معمولی، وظایف گوناگونی را به‌عهده می‌گیرد. مهم‌ترین وظیفهٔ آن، ایجاد ارتباط بین انسان‌ها است. زبان می‌تواند به‌راحتی و با وضوح و روشنی، اندیشه‌های معمولی و محسوسی را که به جهان مادی تعلق دارند، بازگو کند؛ در عین حال، از بیان دقیق عاطفه‌ها و احساسات و همچنین اندیشه‌ها و تجربیاتی که در ورای جهان مادی قرار دارند، ناتوان است. زبان حتی برای توصیف یک احساس ساده یا بیان معنا و مفهوم برخی از بدیهی‌ترین امور، مثل مزه‌ها یا رنگ‌ها، قدرت و توانایی خود

1. Fable 2. Parable

را ازدست می‌دهد. روی آوردن به نماد، یکی از راه‌های افزایش توانایی زبان برای بیان احساسات و عواطف یا تجربه‌های ناب شمرده می‌شود.

درواقع، بیان نمادین، زبان را از صورت یک وسیلهٔ معمولی و عمومی خارج می‌کند و استعداد و ظرفیت و بار معنوی تازه‌ای به کلمات می‌بخشد که از محدودهٔ معنایی آنها در فرهنگ‌ها بسیار فراتر می‌رود. در بیان نمادین، به قول سارتر، «زبان نه وسیلهٔ ارتباط که وسیلهٔ اتحاد» محسوب می‌شود (همان، ص ۳۳).

رولان بارت دربارهٔ ارتباط زبان و نماد می‌گوید: زبان به‌جای آنکه وسیله‌ای برای بیان و انتقال گواهی یا توضیح و تعلیم باشد، به‌عنوان‌مصالحی پذیرفته می‌شود که خود اصل کار است (همان، ص ۳۴). از ویژگی‌های اصلی زبان نمادین، ابهام آن است. این ابهام از آنجا ناشی می‌شود که سخن نمادین، معانی چندپهلویی دارد آن‌چنان‌که خواننده می‌تواند در آنِ واحد یک کلمه یا عبارت را به چند معنی تعبیر کند. تودورف در کتاب نمادگرایی و تأویل، ثابت کرده است که هر شکل سخن نمادین، زبانی مبهم دارد، یعنی معنایش چندگونه است و زبانش ناگزیر این ابهام را بازمی‌تابد (احمدی، ۱۳۷۰: ۲۹۳). معنایی که نماد می‌رساند، بسیار وسیع‌تر و عمیق‌تر از معنایی است که یک کلمهٔ عادی یا حتی یک تصویر ادبی بازگو می‌کند.

نماد، پیوسته در ورای معنی جای می‌گیرد و تفسیر و تعبیری مختص به خود را می‌طلبد؛ و به دلیل ویژگی‌های محتوایی خود، سرشار از تأثیرگذاری و پویایی است.

درحقیقت، نماد، نه تنها معنی را به شیوه‌ای خاص با حجاب می‌پوشاند، بلکه باز هم به شیوهٔ خاص خود حجاب‌ها را کنار می‌زند (شورالیه و گربران، ۱۳۷۸: ۲۸) و با ساختارهای ذهنی و معانی آشنای ما بازی می‌کند. از این رو، پس از درک معانی نمادها، شگفت‌زدگی و اعجاب هنری، نخستین لذتی است که نصیب ذهن خواننده می‌شود.

به هر حال، زبان نمادین، سیری از ظاهر به باطن دارد؛ با استفاده از تصویرهای مجازی، سعی می‌کند تصویری از حقایق ازلی و عوالم غیبی ارائه دهد و انسان را به فرارفتن از مرزهای طبیعت و عالم ماده فرا خواند و یا تجربیات و احساسات درونی انسان را مانند تجربیات حسی توصیف کند. در این زبان، به ا عتقاد یونگ، دنیای

بیرون، مظهری از دنیای درون یا روح و ذهن نویسنده و شاعر است.

کارکرد زبان نمادین

چنان‌که پیش‌تر عنوان شد، نمادگرایی شیوه‌ای غیرصریح در بیان است که نویسنده و شاعر با استفاده از آن موضوعی را تحت پوشش موضوعی دیگر، پدیده‌ای را با پدیدهٔ دیگر و صحنه‌ها و مفاهیمی را با استفاده از نشانه‌ها و نمونه‌ها مطرح می‌سازد. نماد در این کارکرد خاص، به گفتهٔ هوگوفون هوفمانستهال، «آنچه را نزدیک است، دور می‌راند و آنچه را دور است، نزدیک می‌کند؛ به شیوه‌ای که حواس بتواند هر یک از این دو را همزمان درک کند» (همان، ص ۳۸). از این‌رو، نماد به شیوه‌ای خاص قادر به درک ارتباطی می‌شود که عقل و علم از تشخیص آن ناتوان‌اند؛ زیرا در شناخت نمادین معمولاً یک سوی حوزهٔ معرفت شناخته می‌شود و سوی دیگر آن ناشناخته باقی می‌ماند.

نمادها میدان آگاهی مخاطب را در عرصه‌ای گسترش می‌دهند که اندازه‌گیری دقیق آن غیرممکن است. یونگ در این‌باره می‌گوید:

> «آنچه ما نماد می‌خوانیم، یک واژه، یک نام یا یک تصویر است که حتی وقتی در زندگی روزمره با آن آشناییم، باز هم مفاهیمی را دربرمی‌گیرد که بر معانی قراردادی و واضح آن اضافه می‌شود. نماد بر چیزی دلالت می‌کند که برای ما گنگ، ناشناخته و پنهان است»؛ مثلاً تصویر چرخ ممکن است مفهوم خورشید الهی را القا کند. اما در این موارد، عقل لاجرم ناتوان اعلام می‌شود، چراکه انسان قادر نیست موجودی الهی را تبیین کند. (همان، ص ۴۵)

یکی از کارکردهای عمدهٔ بیان نمادین آن است که سعی می‌کند به‌جای ارائهٔ مستقیم یک پیام فکری، با خلق یک وضعیت عاطفی آن را به نمایش بگذارد و به گفتهٔ مالارمه، فکر را به صورتی که حواس را مخاطب قرار دهد، بیان کند و در این راه به‌جای استفاده از شکل‌های متداول و عرفی و روشن زبان، از شکل‌های غیرمتداول و مبهم بهره بگیرد. چارلز چادویک اشاره می‌کند که نمادگرایی، جانشین ساختن محض یک شیء به جای شیءِ دیگر نیست ... بلکه کاربرد تصویرهای ملموس برای بیان معنی‌ها و عواطف انتزاعی است (پورنامداریان، ۱۳۶۴ الف: ۶۷).

نمادگرایی در همهٔ کارکردهای خویش، از مفاهیم محسوس و عینی آغاز می‌کند؛

اما آنها را در زمینه‌هایی به کار می‌گیرد که ارادهٔ مفهوم ظاهری‌شان جنبهٔ هنری و منطق کلام را برهم می‌ریزد. از این‌رو، خواننده ناچار باید به مفهومی نامحسوس و ذهنی در ورای آنچه گفته شده است، دست یابد، به عبارت دیگر، با آنچه نوشته شده به آنچه نانوشته و سفید باقی گذاشته شده است، پی‌ببرد. در یک نوشتهٔ نمادین، به‌علت کارکرد خاص زبان، خواننده خود را مخاطب محض نمی‌بیند، بلکه احساس می‌کند که باید با مشارکت با نویسنده خطوط نانوشته بر صفحهٔ کاغذ را در ذهن خود بنگارد؛ و در این‌راه، هرچه قدرت اندیشه و میزان تعمق و تفکر او بیشتر باشد، خود را موفق‌تر احساس خواهد کرد. با توجه به کارکرد ویژهٔ زبان نمادین، هدف شاعران و نویسندگان نمادگرا ایجاد دستگاهی از مجردات که با تک‌علامت‌ها بیان می‌شود، نیست؛ بلکه آنها می‌خواهند الگوی یکتا و غیرقابل تکراری از واژه‌ها ایجاد کنند، طوری که هر واژه، هم علامت و هم شیء باشد و هم به شیوه‌ای به کار گرفته شود که هیچ نظامی خارج از ادبیات نتواند صورتش را پیش‌بینی کند (ولک و وارن، ۱۳۷۳: ۲۰۸).

شیوهٔ تحلیل و درک مفهوم نماد

در آثار ادبی نمادین، شاعر یا نویسنده برای بیان آنچه خارج از قلمرو محسوسات و معانی عادی است، از واقعیات و محسوسات بهره می‌گیرد؛ اما برای مشخص یا لااقل محدودکردن معانی نمادین قرینه‌ای به‌دست نمی‌دهد. نبودن قرینه سبب می‌شود که اثر مبهم شود و قابلیت‌های گوناگونی از تأویل را بپذیرد. از این‌رو، هرکس می‌تواند آن را به گونه‌ای تأویل کند و چهرهٔ خود را در آن ببیند. اما دیدن چنین چهره‌ای و تحمیل تصورات و اندیشه‌های خود به آثار نمادین، راه معقولی نیست و موجبات کژفهمی را فراهم می‌کند و خواننده را از دستیابی به مراد گوینده باز می‌دارد.

به‌علاوه، نماد در آثار ادبی به دو صورت به کار گرفته می‌شود: نمادها یا به‌صورت تصاویر پراکنده در درون اثر حضور دارند، مثل آنچه در بسیاری از غزلیات حافظ و مولانا مشهود است؛ و یا کل اثر ساختاری نمادین دارد، مثل منطق‌الطیر عطار یا آثار سهروردی. همچنین، هر نمادی ممکن است بیشتر از یک معنا و مفهوم

داشته باشد و مجموعه‌ای از معانی را القاکند. از این جهت نمی‌توان با درک یک یا چند معنا برای نمادها، تصور کرد که کل مفهوم آنها شناخته شده است. چنین برخوردی نماد را تا سطح تمثیل پایین می‌آورد و ارزش گسترش‌پذیری معنا و ارزش هنری نماد را کاهش می‌دهد. مفاهیم نمادها معمولاً به زمینهٔ کاربردی آنها بستگی دارد؛ چه بسا یک کلمه در یک متن با بارنمادین و در یک متن دیگر به‌صورت عادی و معمولی به‌کار رفته باشد و فاقد بار نمادین محسوب شود. به همین سبب نمی‌توان همهٔ آثار را نمادین به‌حساب آورد و با اندک بهانه‌ای به تحلیل نمادین آنها پرداخت؛ به گفتهٔ «الیوت»:

> تنها راه بیان عاطفه و احساس به شکل هنری، یافتن آن چیزی است که نه «نماد» بلکه یک رابط عینی است؛ یعنی مجموعه‌ای از چند شیء یا یک وضعیت، یا سلسله‌ای از رخدادهایی که تصویرگر آن عاطفه یا احساس خاص باشند. (چدویک، ۱۳۷۵: ۹)

واضح است که این رابط عینی، قلمرویی وسیع‌تر از نماد دارد و نماد فقط زیرمجموعه‌ای از آن محسوب می‌شود.

به‌علاوه، چنان‌که اریک‌فروم تصریح می‌کند:

> گروهی از نمادها در تمدن‌های مختلف جهان، دارای اهمیت و ارزش‌های واقعی گوناگونی هستند و بالنتیجه معنا و مفهوم آنها نیز متفاوت است. مثلاً اگر خورشید را درنظر بگیریم، نقش و معنای آن برای ساکنان شمالی کرهٔ زمین و کشورهای واقع‌شده در مناطق گرمسیر متفاوت است. درکشورهای شمالی، خورشید مفهومی گرم، زندگی‌بخش، محافظ و دوست‌داشتنی دارد؛ در حالیکه در مناطق فوق‌العاده گرم، خورشید مفهومی خطرناک و تهدید کننده دارد و برعکس، آب در این مناطق، سرچشمهٔ حیات و مهم‌ترین عامل رشد و نمو، به‌شمار می‌رود. (۲۷:۱۳۷۸)

و سپس اضافه می‌کند که این گونه تفاوت‌ها را در معنای نمادها، می‌توان به وجود لهجه‌های گوناگون در زبان نمادین تشبیه کرد که برحسب تفاوت‌های شرایط طبیعی در نقاط مختلف زمین به‌وجود آمده‌اند (همان).

شاعران و نویسندگان مختلف نیز بسته به شرایط فرهنگی و تربیتی و نیز آرمان‌ها و اهدافشان، ممکن است از یک نماد به‌گونه‌های مختلف استفاده کرده باشند. حتی یک شاعر نیز با توجّه به شرایط تجربه و احساس خود ممکن است از یک نماد به

شیوه‌های متفاوت بهره گیرد و در به کارگیری نمادها، لهجه‌های گوناگون زبان نمادین را مدنظر قرار دهد. به همین دلیل، تسری یک معنای نمادین به همهٔ آثاری که از آن کلمه استفاده کرده‌اند و یا تمامی استعمالات یک شاعر یا نویسنده را از یک کلمه با یک معنای نمادین پوشش‌دادن، کاری بیهوده و گمراه کننده است. در حقیقت، هر نماد برای خود شخصیتی مستقل دارد و باید هر بار با نگاهی متفاوت به آن نگریست و آن را معنا کرد.

پس از یافتن کلماتی که بار نمادین دارند، نوبت به حساس‌ترین و دشوارترین مرحله یعنی تحلیل و تأویل آنها می‌رسد. راه‌های گوناگونی برای تأویل نمادها ارائه شده است. دکتر پورنامداریان معتقد است:

> برای آنکه در آیینهٔ نماد، نه تنها خود را بلکه شاعر یا گویندهٔ کلام را ببینیم، باید شعور و بصیرتی همساز و همسنگ با گوینده پیدا کنیم. برای کسب چنین بصیرتی، گذشته از آشنایی عملی با تجارب «شاعران و نویسندگان نمادگرا» که همه کس را در همه زمانی میسر نیست، باید با توغل در اندیشه‌ها و احوال شاعر و استقرا در اشعار و نوشته‌های وی، به استخراج معانی حمل‌شده بر نمادها ازطریق تشبیه و مجاز و استعاره، شواهدی را جمع‌آوری کنیم که امکان حدس‌های ما و نه صحّت و قطعیت آنها را تأیید کند. (پورنامداریان، ۱۳۶۴ ب: ۶۸)

به‌نظر می‌رسد که راه دوم دست‌یافتنی‌تر باشد. امّا در این جمع‌آوری باید نوشته‌های شاعران یا نویسندگان غیرنمادگرا را نیز ازنظر دور نداشت؛ زیرا بسیاری از واژگان معمولی زبان، اشتراک لفظی دارند. دقت در ابعاد گوناگون این کلمات و کاربردهای آنها، تا حدی استعدادهای این واژگان را در پذیرش معانی نمادین نشان می‌دهد.

همچنین، بحث اصالت تجربه و یافتن شعوری همساز و همسنگ با گوینده که آقای دکتر پورنامداریان مطرح کرده‌اند، هرچند بسیار مهم است، کارآیی چندانی نمی‌تواند داشته باشد؛ زیرا از یک سو نمی‌توان همهٔ آنچه را که نمادگراها تجربه کرده‌اند، تجربه کرد و از سوی دیگر، اگر چنین تجربه‌ای نیز برای شخصی قابل تصور باشد، حاصل دریافت او رنگی شخصی و فردی خواهد داشت و تطابق موبه‌مو با تجربهٔ شاعر یا نویسندهٔ نمادگرا نخواهد داشت (صرفی، ۱۳۷۷: ۱۰۰).

دکتر پورجوادی ضمن بحثی مفید دربارهٔ الفاظ شعر عرفانی، با مقایسهٔ الفاظ

نمادین شعر عرفانی و الفاظ نمادین قرآن مجید، به این نتیجه رسیده‌اند که:

> شناخت معانی الفاظ نمادین، از راه تعریف میسر نیست؛ زیرا ما نمی‌توانیم این الفاظ را خارج از متن (Context) در نظر بگیریم. عادت ذهنی ما به معانی این الفاظ در زبان معتاد، حجابی است که مانع از کشف حقایق می‌گردد. ما باید این الفاظ را داخل متن درنظر بگیریم و سعی کنیم در جهتی حرکت کنیم که لفظ بدان اشاره می‌کند ... معانی نمادین الفاظ را فقط از راه تأویل می‌توان کشف کرد. (پورجوادی، ۱۳۷۰: ۳۸ ـ ۳۷)

بنابراین، در فهم معنای نمادین کلمات و آثار ادبی لازم است که پیش از هر چیز با توجه به قرینه‌ها و حال و هوای حاکم بر یک اثر، نمادین‌بودنِ آن را به اثبات رساند، شیوه‌های به‌کارگیری نمادها را در آن بررسی کرد و با توجه به اینکه یک نماد ممکن است بیشتر از یک معنا و مفهوم داشته باشد، به جمع‌آوری موارد استفاده از آن پرداخت و پس از تعیین استعداد واژگانی که بار نمادین دارند، آنها را تأویل و تفسیر کرد.

نتیجه

با توجه به آنچه گذشت، می‌توان دریافت که نماد، معانی متنوعی دارد و در گسترهٔ وسیعی از دانش‌های بشری به کار می‌رود. با این‌همه، نمادگرایی در ادبیات، از پیشینه‌ای طولانی و پرفراز و نشیب برخوردار است؛ و آنچه در ادبیات از این کلمه استنباط می‌شود، با کاربردهای آن در سایر دانش‌های بشری تفاوت دارد. به‌علاوه، برای بالا بردن ظرفیت زبان، تصاویری در ادبیات به کار گرفته می‌شود که شباهت‌ها و تفاوت‌هایی خاص با نماد دارند. جداساختن نماد از تصاویر مشابه آن، نخستین گام در نمادپردازی آثار ادبی است.

همچنین، نشان داده شد که نماد همیشه در ورای معنی جای می‌گیرد؛ و نه تنها معنی را به شیوه‌ای خاص با حجاب می‌پوشاند، بلکه باز هم به شیوهٔ خاص خود حجاب‌ها را کنار می‌زند. از این‌رو، نماد تعریف‌پذیر نیست و یگانه راه درک معنی صحیح آن، تأویل و تفسیر آن است.

کتابنامه

احمدی، بابک. ۱۳۷۰. ساختار و تأویل متن. ۲ جلد. تهران: نشر مرکز.
پورجوادی، نصرالله. آذر ـ اسفند ۱۳۷۰. «مسألهٔ تعریف الفاظ رمزی در شعر عاشقانهٔ فارسی»، مجلهٔ معارف، دورهٔ هشتم، شمارهٔ ۳.
پورنامداریان، تقی. ۱۳۶۴.رمز و داستانهای رمزی در ادب فارسی. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
ـــــــــــــ . ۱۳۶۴. داستان پیامبران در کلیات شمس. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
چدویک، چارلز. ۱۳۷۵. سمبولیسم. ترجمهٔ مهدی سبحانی. تهران: نشر مرکز.
حسینی، صالح. ۱۳۶۹. واژگان اصطلاحات ادبی. چاپ اول. تهران: انتشارات نیلوفر.
داد، سیما. ۱۳۷۱. فرهنگ اصطلاحات ادبی. تهران: انتشارات مروارید.
سیدحسینی، رضا. ۱۳۶۵. مکتبهای ادبی. چاپ دوم، تهران: انتشارات زمان.
شبستری، شیخ محمود.۱۳۶۱. گلشن راز. به اهتمام صابر کرمانی. تهران: طهوری.
شورالیه، ژان؛ گربران، آلن. ۱۳۷۸. فرهنگ نمادها. ترجمهٔ سودابه فضایلی. تهران: انتشارات جیحون.
صرفی، محمدرضا. پاییز ۱۳۷۷. «زبان صوفیه»، فصلنامهٔ فرهنگ کرمان. س ۱، ش ۱.
فروم، اریک. ۱۳۷۸. زبان از یاد رفته. ترجمهٔ دکتر ابراهیم امانت. چاپ ششم. تهران: انتشارات فیروزه.
کاسیرر، ارنست. فلسفه و فرهنگ. ترجمهٔ بزرگ نادرزاده. تهران: مؤسسهٔ مطالعات و تحقیقات فرهنگی.
مولوی، جلال‌الدین محمد. ۱۳۵۸. فیه مافیه. با تصحیحات و حواشی استاد بدیع‌الزمان فروزانفر. چاپ سوم. تهران: امیرکبیر.
میرصادقی، جمال. ۱۳۷۶. عناصر داستان. چاپ سوم. تهران: انتشارات سخن.
ولک، رنه؛ ارن، آوستن. ۱۳۷۳. نظریهٔ ادبیات. ترجمهٔ ضیاء موحد و پرویز مهاجر. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی تهران.
همایی، جلال‌الدین. ۱۳۷۰. معانی و بیان. تهران: مؤسسهٔ نشر هما.
یونگ. کارل گوستاو. ۱۳۷۷. انسان و سمبولهایش. ترجمهٔ دکتر محمود سلطانیه. تهران: انتشارات جامی.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی