Literary Theory and Criticism
Year 9, Vol. 1, No. 18
Spring & Summer 2024
Review Article

DOI: 10.22124/naqd.2024.26720.2558
Received: 08/02/2024
Accepted: 28/07/2024

Symbol's Epistemological Analysis: A Rereading of the Tradition

Masoud Algooneh Juneghani[1]

Abstract

One can explain the symbol in light of its meaning, values, internal mechanism, and ontological and epistemological significance. Among them, the ontological and epistemological traditions of analysis are of importance. Since the former has already been explored in another study, the present article addresses the epistemological aspects of the symbol. The investigation of approaches and the fundamentals of symbol analysis, in an epistemological reading, is possible only through accepting the equal and unequal epistemological aspects of the language of science and the language of art. In this regard, by rereading the tradition of epistemological symbol analysis, the present study aims to clarify the following issues: What arguments qualify the symbol as elements that contain meaning and value? And how does integrating or separating the language of science and the language of art affect our explanation of the symbol? In this respect, as the present article critically rereads the tradition of epistemological symbol analysis, it endavours to clarify the adopted approaches, in the said tradition, regarding the symbol in light of its concept, place, and function. This study illustrates that in the first tradition, the main purpose is to balance the epistemological aspects of science and literature, whereas the second tradition, while differentiating between the two languages, aims to explore their internal mechanisms and fundamental characteristics.

Keywords: Epistemological Analysis, Ontological Analysis, Symbol, Language of Science, Language of Art

Extended Abstract

1. Introduction

One can define symbols as phenomena that signify a broader meaning than themselves. Since explaining the symbolic meaning, value, and aesthetic and epistemological aspects are in accordance with specific theoretical schools (psychoanalysis, divinity, hermeneutics, aesthetics, anthropology, and mythology), the scope of this study is limited to the epistemological aspects. In this respect, this

1. Associate Professor in Persian Language and Literature, University of Isfahan, Isfahan, Iran. (algooneh@yahoo.com)

study explores the epistemological tradition of symbol analysis and its manifestations.

2. Methodology

The present article employs a historical approach to investigate the dominance of the epistemological tradition of symbol analysis in different time periods. In this regard, by rereading the epistemological tradition of symbol analysis, the study clarifies the orientation of tradition toward symbolic conceptualisation, placement, and function.

3. Theoretical Framework

Unlike the ontological tradition of symbol analysis, which regards the symbolic language as original and fundamental, and the positivist approach, which discards metaphysics in favour of the language of science, the epistemological tradition aims to explain the rupture between symbolic language and the language of science. In this respect, we encounter two different traditions of thought, both of which employ specific theories to solve the problem. This study investigates the equal and unequal epistemological aspects, theories, and traditions of the language of science and the language of art.

4. Discussion and Analysis

The epistemological analysis of the symbol revolves around two traditions: first, Ernst Cassirer defines the symbol as a cognitive form. In this respect, the symbol tends to represent abstract reality. The symbol, for Susanne Langer, is a cognitive form which is inclined to represent feelings and experiences. In the same line, Wheelwright regards the symbol as a cognitive form that creates meaning and content. These three, though slightly different, approaches address symbols from a Neo-Kantian perspective, which regards the symbol as a tool employed to rediscover and reevaluate the self and its surroundings; in the second tradition, however, in his *Grammar of Motives*, Kenneth Burke argues that when we attribute motives to others, we tend to rely on ratios between five elements: act, scene, agent, agency, and purpose. Similarly, Richards regards the symbol as a sign that interactively replaces something. This process, for Richards, takes place within what he calls the Semantic Triangle, which has three parts: the symbol or word, the referent, and the thought or reference.

5. Conclusion

First, this article investigated the equal epistemological aspects in the language of science and the language of art; next, the approaches of three contemporary thinkers regarding the symbol were explored in light of the differentiation between the language of science and the language of literature. These three, though slightly different, approaches address symbols from a Neo-Kantian

perspective, which regards the symbol as a tool employed to rediscover and reevaluate the self and its surroundings; third, the study investigated the equal epistemological aspects in the language of science and the language of art. In this section, informed by the approaches of Richards and Kenneth Burke toward the symbol, the study illustrated that Burke regarded the symbol as a symbolic action which facilitates human interaction with and interpretation of truth. For Richards, on the other hand, symbols are tools to access abstract concepts. The synthesis of these views point to the fact that language functions on two levels: referentiality and psychological drives.

Bibliography

Hill, C. 2014. *The Critical Merits of Young Adult Literature*. London: Routledge.

Burke, K. 1941 [1320]. *The Philosophy of Literary Form: Studies in Symbolic Action*. [N.P]: Louisiana University Press.

Cassirer, Ernst. 1955 [1334]. *The Philosophy of Symbolic Forms: Language*. Ralph, M (trans.). [N.P]: Yale University Press.

Friedman, N. 1993 [1372]. "Symbol." *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. [N.P]: Princeton University Press.

Langer, S. K. 1957 [1336]. *Philosophy in a New Key: A Study in the Symbolism of Reason, Rite, and Art*. [N.P]: Harvard University Press.

Mehregan, A. 1392 [2013]. *Falsafeh-e Neshaneh-shenasi*. Isfahan: Farda. [In Persian].

Poornamdarian, T. 1389 [2010]. *Ramz va dastan-ha-e Ramzi dar Adab-e Farsi: Tahlili az Dastan-ha-e Erfani*. Tehran: Elmi va Farhangi. [In Persian].

Richard, I. A. 1930 [1309]. *Practical Criticism: A Study of Literary Judgement*. London: Kegan Paul, Trench, Trubner & Co. Ltd.

Townsend, D. 2006 [1385]. *Historical Dictionary of Aesthetics*. Oxford: The Scarecrow Press.

Wheelwright, P. E. 1954 [1333]. *The Burning Fountain: A Study in the Language of Symbolism*. Bloomington: Indiana University Press.

Wheelwright, P. E. 1962 [1341]. *Metaphor and Reality*. Bloomington: Indiana University Press.

How to cite:
Algooneh Juneghani, M. 2024. "Symbol's Epistemological Analysis: A Rereading of the Tradition", *Naqd va Nazaryeh Adabi,* 18(1): 203-224. DOI: 10.22124/naqd.2024.26720.2558

Copyright:
Copyright for this article is retained by the author(s), with first publication rights granted to *Naqd va Nazaryeh Adabi* (*Literary Theory and Criticism*).
This is an open-access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution License (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided that the original work is properly cited.

DOI: 10.22124/naqd.2024.26720.2558

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۱۱/۱۹
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۰۵/۰۷
صفحات ۲۰۳-۲۲۴

سال (دوره) نهم، شمارهٔ اول، بهار و تابستان ۱۴۰۳، شماره پیاپی ۱۸
مقاله مروری

بازخوانی مروری سنتِ تحلیل معرفت‌شناختی نماد

مسعود آلگونه جونقانی [1]

چکیده

دیدگاه‌های متفاوتی برای تبیین نماد، معنا و ارزش آن، سازوکارِ درونی آن و اهمیت وجودی یا معرفتی آن وجود دارد. از این میان، سنت تحلیل هستی‌شناختی و سنت تحلیل معرفت‌شناختی اهمیت ویژه‌ای دارند. دیدگاه نخست در جستار مستقلی واکاوی شده است، و بنابراین جُستار حاضر صرفاً متوجه جنبه‌های معرفت‌شناختی نماد است. در تحلیل معرفت‌شناختی، بررسی روش‌ها و مبانی بنیادیِ مطالعهٔ نماد، تنها در صورت پذیرش وجوه معرفتیِ «هم‌تراز» یا «ناهم‌تراز» در زبان علم و زبان هنر میسر می‌شود. ، مقالهٔ پیش رو کوشیده است ضمن پرداختن به سنت تحلیل معرفت‌شناختی نماد، روشن سازد: الف- نماد به موجب چه استدلال‌هایی حاملِ بار معنایی و ارزشی است، ب- تفکیک یا اختلاطِ زبان علم و زبان هنر چگونه تبیین ما را درباب نماد دگرگون خواهد کرد. بنابراین، پژوهش حاضر ضمن بازخوانی انتقادی سنت تحلیلِ معرفت‌شناختی نماد، می‌کوشد پاسخی روشن به این پرسش به دست دهد که در سنت مذکور نسبت به مفهوم، جایگاه و کارکردِ نماد چه دیدگاه‌هایی اتخاذ شده است. در این پژوهش روشن می‌شود که در سنت نخست، هدف اصلی مبتنی بر ایجاد نوعی توازن بین وجه معرفتی در ساحت علم و وجه معرفتی در ساحت ادبیات است؛ درحالی‌که در سنت دیگر، هدف اصلی مبتنی بر آن است که ضمن پذیرش تمایز زبان علم از زبان هنر یا شعر نشان دهیم ویژگی‌های بنیادین این دو گونهٔ متفاوت چیست و سازکار درونی آنها بر چه موازینی استوار است.

واژگان کلیدی: نماد، زبان علم، زبان هنر، تحلیل هستی‌شناختی نماد، تحلیل معرفت‌شناختی نماد.

[1] دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه اصفهان، اصفهان، ایران
* M.algone@ltr.ui.ac.ir

۱- مقدمه

نمادها را می‌توان به‌عنوان پدیدارهایی تعریف کرد که بـه معناهـایی فراتـر از خـود اشـاره می‌کنند. نمادها متکثرند و به‌صورت کلامـی، تصـویری، حرکتـی، صـوتی، رنگـی و غیـره پدیدار می‌شوند. نمادها در ارتباطات انسانی، فرهنگ، هنر، علم، دین و ایـدئولوژی حضـور دارند و می‌توانند معنا، هویت، ارزش، باور، احساس و انگیزه را منتقل کنند. به بیانی دیگر، آنها پدیدارهایی هستند که در زندگی اجتماعی انسان و شکل‌بخشـیدن بـه آن خویشـکارِ ویژه‌ای دارند. به نظر می‌رسد، قوام و دوامِ کنش‌هـایِ آیینـی، اسـطوره‌ای، و حتّـی دینـی متأثر از حضور نمادها است. این بدان معناست که بخش‌های مهمی از وجوهِ نفسانی بشـر، اعمّ از شناخت، احساسات یا امیال، و کنش‌های فردی و اجتماعی تنها بـه وسـاطت نمـاد قابل‌فهم هستند. به بیانی دیگر انسان به‌مثابه «حیوانی نمادسـاز»[1] (Cassirer, 1944: 44) نه تنها در *ساحت عملی*، مانند آیین‌ها و مناسک، که در ساحت عواطف و احساسات مانند هنر و ادبیات و در ساحت شناخت مانند مفهـوم‌پردازی و نظریـه‌ورزی همـواره بـه‌صـورت پیشینی یا پسینی با نمادها سروکار دارد.

ازآن‌جایی‌که تبیین معنـا و ارزش نمـاد، تحلیـل وجـوه معرفتـی، هستی‌شـناختی، یـا زیباشناختی آن همواره در حوزه‌هـای نظـری متفـاوتی ماننـد مردم‌شناسـی، روان‌کـاوی، اسـطوره‌شناسـی، الهیـات، هرمنوتیـک و زیباشناسـی مـدنظر اسـت، عمومـاً تبیین‌هـای ناهمخوانی از نحوهٔ عمل‌کرد و سازوکارِ درونی آن به دست داده شده است. به‌ایـن‌ترتیـب، این موضوع که نماد را شاخصِ بنیادین برخی از این وجوه نفسانی یا همگی آنهـا بـدانیم، تحلیل نهایی ما را دگرگون خواهد کرد. بااین‌روی، از میان وجوه متنوعی که بـرای تبیـین نماد می‌توان به دست داد، عمدهٔ تمرکز این جُستار متوجه وجوه معرفت‌شناختی آن است. تحلیل معرفت‌شناختی نماد به مطالعهٔ روش‌ها و مبانی نظری‌ای می‌پردازد که برای فهم و تفسیر نمادها بـه کـار می‌رونـد. ایـن تحلیـل بـا اسـتفاده از دیـدگاه‌های مختلفـی ماننـد روانکاوی، مردم‌شناسی، جامعه‌شناسی، فلسفه، زبان‌شناسی، و فلسفهٔ هنر به بررسـی نمـاد می‌پردازد و همّ خود را مصروف شناسایی و تبیین رابطهٔ بین نماد، مصداق، و معنا می‌کند. براین‌اساس، هدف از این مقاله آن است که سنت تحلیل معرفت‌شناختی نمـاد را واکـاوی کند و روشن سازد در این سنت وجوه معرفتی نمادها در زمینه‌های مختلف چگونه تبیـین

1. Animal symbolicum

می‌شود. در همین راستا، مسائل و چالش‌هایی که در این زمینه وجود دارد بررسی خواهد شد. بنابراین در ادامه به‌اختصار اشاره خواهیم کرد که در تحلیل معرفت‌شناختی نماد، سنت‌ها یا مواضع متنوعی شکل گرفته‌است. هریک از این سنت‌ها از چشم‌انداز نظریِ خاص و براساس تمهیدات منطقی ویژه‌ای در این باب استدلال کرده‌اند. براین¬اساس، جُستار پیش رو بر آن است که به این پرسش پاسخ دهد که سنت تحلیلِ معرفت‌شناختی نماد در چه مواردی غالب بوده است. این پژوهش ضمن بازخوانی انتقادی سنت تحلیلِ معرفت‌شناختی نماد روشن می‌سازد که در این سنت چه موضعی نسبت به مفهوم، جایگاه و کارکردِ نماد اتخاذ شده است.

۱-۱- پیشینهٔ پژوهش

در حوزهٔ زبان فارسی، پژوهش‌های قابل‌اعتنایی درباب نماد، یا به تعبیری رمز، صورت گرفته است که همگی بیان‌گر اهمیت تحلیل سازکار نماد و بررسی عمل‌کرد آن است. در این میان، پورنامداریان، در آغاز *رمز و داستان‌های رمزی* فصل‌هایی را به بررسی جایگاه نماد در نظریه‌های گوناگون اختصاص داده و در نهایت کوشیده است به باز تعریف آن بپردازد. وی صریحاً تأکید می‌کند که «رمز چیزی است از جهان شناخته‌شده 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» (۱۳۸۹: ۲۳). ستاری نیز پژوهش مستقلی تحت عنوان *مدخلی بر رمزشناسی عرفانی* انجام داده که مشتمل بر بحث نسبتاً جامعی در باب رمز و نظریهٔ تماثل است (۱۳۸۴: ۱۹-۸۶). در این اثر، نویسنده به تحلیل دو دیدگاه کلی دربارهٔ رمز پرداخته و معتقد است که رمز را باید یا به‌مثابه دریچه‌ای بر عالم قداست به شمار آورد، و یا اساساً آن را جایگاهی دانست که معانی متضاد در آن به هم پیوند می‌خورند. به همین دلیل، به زعم وی «تأویل‌پذیری‌های گوناگون آثار رمزی ناشی از این خصیصهٔ رمز است» (همان: ۴۳). فتوحی نیز در *بلاغت تصویر* بخش جامعی را به بررسی تصویر جهانِ جان اختصاص داده و در همین بخش موضوع سمبولیسم یا نمادگرایی را نیز کاویده است (۱۳۸۵: ۱۶۱-۲۰۹). تحلیل فتوحی دربارهٔ نماد عمدتاً متأثر از دیدگاه گوته و کولریج و به تبع آن اصحاب رمانتیسم است؛ البته باید دیدگاه سمبولیست‌های فرانسه را نیز به این مجموعه افزود، چراکه کوشش وی برای تعریف

ماهیت نماد ادبی، کارکرد تصویر نمادین و اقسام نماد ادبی اساساً بر پایهٔ نظریـهٔ تماثـل و وحدت انداموار استوار است.

پژوهش‌هایی نیز در قالب مقالات علمـی پژوهشـی دربـاب نمـاد و جایگـاه آن صـورت گرفته است که تا حدودی چه به لحـاظ روش‌شـناختی و چـه بـه لحـاظ نتـایجِ بحـث بـا پژوهش حاضر تفاوت دارند. از این میان ما به چند پژوهش معتبر کـه ازتبـاط مـوثقی بـا پژوهش ما دارند اشاره می‌کنیم تا خوانندهٔ علاقمند بتواند به پی‌گیری مناظر گونـاگون در این باب بپردازد: موسوی (۱۳۸۴) در پژوهشی با عنوان «مطالعـهٔ رویکـرد معرفـت‌شناسـی کاسیرر با تکیه بر نمادشناسی» به مفهوم نماد و اهمیت معرفت‌شناختی آن نـزد کاسـیرر می‌پردازد. این پژوهش در نهایت آشکار می‌سازد که مفهوم فـرم سـمبولیک بـه هـر نـوع انرژی روح اطلاق می‌شود که از طریق آن، محتوای ذهنـی معنـا بـا نشـانه‌ای محسـوس و ملموس مرتبط گردد .این پژوهش با تأکید بر مفهوم معرفت نزد کاسیرر تأکید می‌کند که معرفت بدون میانجی حاصل نمی‌شود و صرفاً به‌واسطهٔ فرم‌هـای سـمبولیک میسـر اسـت. ساداتی و پیراوی (۱۳۹۴) در پژوهشی مشترک با عنوان «ویژگی‌های معرفت‌شناختی هنـر به‌منزلهٔ فرم سمبلیک در اندیشه کاسـیرر» نشـان داده‌انـد کـه اولاً وجـه معرفتـی‌ای کـه کاسیرر برای هنر ترسیم می‌کند قابل حصول با هیچ‌یک از انواع دیگـر اشـکال سـمبولیک نخواهد بود و ثانیاً تنها در فرم سمبولیک هنر است که انسان به خودآگـاهی زیباشناسـانه می‌رسد. ساداتی و مهرمحمدی (۱۳۹۴) در پژوهشی مشـترک بـا عنـوان «نمـادبودگی اثـر هنری: تبیـین نظریـه نمـادپردازی سـوزان لانگـر»، کوشـیده‌اند ابتـدا تبیینـی از مفهـوم نمادپردازی به‌عنوان کلیدی‌ترین نکتهٔ فهم نظریهٔ لانگر ارائه دهند و سپس ضـمن تبیـین مفهوم احساس در پرتو آرای لانگر، به بحث در خصوص چگونگی نماد احسـاس‌بـودنِ اثـر هنری بپردازند. فولادی و حسن‌پور (۱۳۹۴) نیز در پژوهشی مشترک با عنوان «نقش نمـاد و نمادگرایی در زندگی بشر؛ تحلیلـی جامعـه‌شـناختی» ضـمن اتخـاذ رویکـرد تحلیلـی و بررسی اسنادی، به تحلیل جامعه‌شناختی معنا، مفهوم، نقش، جایگاه و کـاربرد نمادهـا در زندگی پرداخته‌اند. در این پژوهش تصریح می‌شود که کارکرد نمـاد در زنـدگی بشـر، بیشـتر مشارکتی و انسجام‌بخشی است و بیانگر پای‌بندی و تعلق افـراد یـک جامعـه بـه یـک ملـت و فرهنگ خاص است. به زعم آنان، کارکردِ نماد در عرصه معماری و زیسـتگاه اجتمـاعی انسـان، همانا «بیان معنا» و «ایجاد حس هویت» است. بااین‌همه، جُستار پیش رو بر آن اسـت کـه بـا

اتخاذ رویکردی در-زمانی یا تاریخی نگاهی مختصر بـه ایـن موضـوع داشـته باشـد کـه سـنت تحلیلِ معرفت‌شناختی نماد در چه مقاطع تـاریخی و در کـدام نگرش‌هـا مسـلط بـوده اسـت. به‌این‌ترتیب، این پژوهش ضمن بازخوانی مروری سنت تحلیـلِ معرفـت‌شـناختی نمـاد روشـن می‌سازد که این سنت چه موضعی در بابِ مفهوم، جایگاه و کارکردِ نماد اتخاذ می‌کند.

۲- سنت تحلیل معرفت‌شناختی نماد

سنت تحلیل معرفت‌شناختی نماد نه مانند سنت تحلیل هستی‌شـناختی نمـاد اسـت کـه زبان نمادین را زبانی اصیل و بنیادی تلقی می‌کند و نـه ماننـد رویکـردِ تحصّل‌گرایانه یـا پورزیتویستی است که صرفاً زبان علم را به‌سبب صراحت و شفافیت منطقی آن به رسمیت می‌شناسد و گزاره‌های متافیزیکی را اساساً از دایرهٔ بحث بـه کنـاری می‌نهـد. درواقـع، در سنت تحلیل معرفت‌شناختی نماد کوشش بر آن است که گُسست یا انشـقاق مـذکور بـین زبان علم و زبان نمادین به‌نحوی تبیین یا توجیه شود. در این راسـتا بـا دو سـنت فکـری متفاوت روبه‌رو هستیم که هریک با لوازم نظری خاص خود در پی ارائهٔ راه حلی برای ایـن موضوع هستند. در ادامه ذیل دو دیدگاه قائلین به وجوه معرفتی «هم‌تـراز» و «نـاهم‌تراز» در زبان علم و زبان هنر را بررسی می‌کنیم و ضمن بررسـی کلیـات سـنت فکـری ایـن دو گروه، ملاحظات نظری آنان درباب نماد بررسی می‌کنیم.

۲-۱- قائلین به وجوه معرفتی «هم‌تراز» در زبان علم و زبان هنر

در سنت نخست، هدف اصلی مبتنی بر ایجاد نوعی توازن بـین وجـه معرفتـی در سـاحت علـم و وجه معرفتی در ساحت ادبیات است. چهرهٔ شاخصی مانند ارنست کاسیرر و شاگردان فکـری وی مانند سوزان لانگر و ویل‌رایت در این گروه قرار دارند. آنان با اتخاذ موضع ضدپوزیتویسـتی[1]، بـه «وجهِ معرفتی» زبان نمادین قایل‌اند و تأکید می‌کنند که «ویژگـی نمـاد ایـن اسـت کـه معـانی غیرِکلامی، حقیقت، یا الهام را عینی و متجسد می‌کند» (Friedman, 1993: 1252). کاسیرر که خود فیلسوفی نوکانتی به شمار می‌رود با طرح فلسفهٔ صورت‌های سمبلیک در پـی تبیـین این آموزه است که «تمامی اشکال بازنمایی، اعم از زبان، اسطوره، هنـر، مـذهب، تـاریخ، و علم صورت‌هایی نمادین محسوب می‌شوند» (Cassirer, 1955: 49) و به‌همـین‌سـبب، بـه لحاظ معرفت‌بخشی، تمایز صریحی بین زبان علم، زبان هنر یا زبان اسطوره وجـود نـدارد.

معنایی که کاسیرر از نماد اراده می‌کند به آثار ادبی یا هنری مقصور نمی‌شود و درست همان‌طور که به زعم وی زبانِ ریاضی، نوعی «زبان نمادین جهان‌شمول» (Ibid: 50) است، اشکال دیگر بازنمایی، مانند اسطوره، مذهب، هنر و غیره نیز صرفاً شیوه‌های متفاوتی هستند که ذهن بشر به‌واسطهٔ آنها تصویری از واقعیت -و نه خودِ واقعیت- را برمی‌سازد. به‌بیانی‌دیگر، چنان‌که ریاضی با استخدام نمادها و برقراری روابط درونی بین آنها قادر است معرفتی علمی فراهم آورد که بر دانشی غیرتجربی یا پیشینی[1] استوار است؛ هنر نیز -به معنای عام آن- تصویری از حقیقت فراهم می‌سازد که به‌طور هم‌زمان مشتمل بر امر انضمامی و امر ناب است. درواقع؛ در هنر «تصویر واقعیت معنای خود را از ساختارِ صوری‌ای به دست می‌آورد که آفرینش هنر به موجب آن میسر می‌شود» (Ibid: 51). البته کاسیرر ضمن تبیین هنر به‌مثابه یک صورت سمبولیک، تصریح می‌کند که هنر شکلی از معرفت است که انسان به‌واسطهٔ آن با تأکید بر وجه احساسی و عاطفی به خودآگاهی دست می‌یابد (نک. ساداتی و پیراوی ونک ۱۳۹۴). به‌هرترتیب، ازآن‌جایی‌که اشکال بازنمایی، هر کدام، به شیوه‌ای متفاوت از دیگری واقعیت را برای ما خلق می‌کنند؛ به تعبیرِ کاسیرر ما با «عوالمِ مقالِ» (Cassirer, 1955: 53) متفاوتی روبه‌رو هستیم که درک آنها از طریق توجه به مؤلفه‌های حاضر در عوالم مزبور و فهم قواعد و روابط درونی این مؤلفه‌ها مقدور می‌شود. در هریک از عوالم مقال، نماد مؤلفه‌ای است که جایگزین تصویر واقعیت می‌شود، خواه این نماد در هنر، اسطوره، علم و خواه در تاریخ پدیدار شده باشد. بنابر این دیدگاه، و برخلاف دیدگاه فروم مبتنی بر فراموش شدن زبان نمادین (فروم، ۱۳۶۲: ۷)، کاربرد نمادها خاص ادبیات یا هنر نیست و می‌توان اشکال متفاوتی از آن را در زبان علم نیز یافت؛ در نتیجه زبان شعر و امثال آن یکی از صورت‌های سمبولیک به شمار می‌رود که به لحاظ معرفتی نسبت به زبان علم در مقام برتر یا فروتری قرار ندارد. در دیدگاه کاسیرر درباره نماد، می‌توان نقاط قوت و ضعفی را مشاهده کرد. او به‌طور جامع تلاش کرده است تا نماد را به عنوان یک شیوهٔ انتقال معنا در تمامی اشکال بازنمایی، از زبان تا هنر و اسطوره، موردبررسی قرار دهد. براین‌اساس، تلقی وی درباب صورت‌های سمبلیک دو امتیاز دارد. اولاً کاسیرر نماد را به‌عنوان یک زبان جهان‌شمول به شمار می‌آورد. او معتقد است که نمادها در شکل‌گیری تمامی ابعاد زندگی انسان، از علم تا هنر، نقش مهمی دارند. این دیدگاه جامعیتی دارد که این امکان را فراهم

1 . Apriori

می‌کند تا ارزش معرفتی نماد را به‌مثابه عامل صورت‌بندی شناخت در زمینه‌های مختلف بررسی کنیم. ازسویی‌دیگر، کاسیرر معتقد است که نمادها به ما امکان می‌دهند احساسات و عواطف خود را به خودآگاهی برسانیم. از این چشم‌انداز، دیدگاه وی به ما اجازه می‌دهد نماد را به‌عنوان راهی برای انتقال احساسات و تجربیات عاطفی در نظر بگیریم. بااین‌همه عدم تمایز محتوا در دیدگاه کاسیرر، از نقاط ضعف دیدگاه وی به شمار می‌رود. درواقع، نمادها به زعم وی در تمامی زمینه‌ها یکسان عمل می‌کنند. اما ازآنجایی‌که محتوا و مفهوم نماد در هر علم، فلسفه و دین و اسطوره متفاوت است و نمادها به معناهای مختلفی استفاده می‌شود این عدم تمایزگذاری را می‌توان ضعفی در دیدگاه وی دانست. به‌گونه‌ای که عموماً آنچه کاسیرر نماد می‌نامد در سطح نشانه عمل می‌کند، به‌طوری‌که یک نشانهٔ ریاضی با یک نماد آیینی از نظر کاسیرر هر دو صورت سمبلیک به شمار می‌روند و سازوکار یکسانی دارد. به همین منوال، عدم توجه به تاریخچه و معنای تاریخی نماد دیدگاه او را از اعتبار نهایی ساقط می‌کند. درواقع، کاسیرر نماد را به عنوان یک شیوهٔ انتقال معنی تلقی می‌کند. براین‌اساس، نادیده‌گرفتن تاریخ‌مندی یا معنای تاریخی نمادها، به‌واسطهٔ تعلق خاظر وی به صورت‌های کانتی شناخت، می‌تواند محل بحث باشد.

سوزان لانگر شاگردِ کاسیرر نیز در سنت تحلیل معرفت‌شناختی نماد قرار می‌گیرد. البته لانگر ضمن پذیرش چارچوب نظری کاسیرر، بحث نمادها را در حوزهٔ هنر غیرمحاکاتی و موسیقی دنبال می‌کند و معتقد است «در موسیقی عواطف و احساسات در غیاب کلمه و کلام به‌صورت نماد درمی‌آیند» (Townsend, 2006: 188). درواقع، لانگر که از فلسفهٔ کانت تأثیر گرفته‌است، نماد را به‌مثابه عنصری برمی‌شمارد که متوجه انتقال معنا است. به تعبیری دیگر، نماد امکان رویارویی وساطت‌مندِ ذهن را با ابژه‌هایی که به‌صورت مستقیم قابل تجربه نیستند، در سطحِ معرفتی متمایزی فراهم می‌آورد. به‌واسطهٔ چنین استدلالی است که لانگر هنر را یکی از اشکال معرفتی می‌داند که احساسات و تجارب انسان از طریق آن به‌صورت نمادین بیان می‌شوند. در همین راستا، لانگر در فصل چهارمِ کتاب خود[1] به‌تفصیل درباب دو نوع نماد سخن می‌گوید و به اهمیت متمایز کردن این دو از یکدیگر می‌پردازد: نمادهای گفتاری[2] و نمادهای

1. Philosophy in a new key
2. Discursive

ارائه‌ای[1] (Vide. Langer, 1957: 63-83). به زعم او نمادهای گفتاری مانند زبان، منطق و علم هستند که براساس قواعد و اصول ساخته شده‌اند و مفاهیم را به‌صورت مجزا و دقیق ارائه می‌دهند. نمادهای ارائه‌ای مانند هنر، موسیقی و ریاضیات هستند که براساس شباهت و تجسم ساخته شده‌اند و مفاهیم را به‌صورت کلی و انتزاعی ارائه می‌دهند. لانگر می‌گوید که نمادهای ارائه‌ای قادرند به ذهن، قابلیت دسترسی به حوزه‌هایی از واقعیت بدهند که با نمادهای گفتاری قابل‌بیان نیستند. بنابراین، هنر یک فرم زبان نیست، بلکه یک فرم ادراک است که از طریق نمادهای ارائه‌ای احساسات و تجارب انسان را منتقل می‌کند. به‌این‌ترتیب، علی‌رغم اینکه نظریهٔ نمادپردازی لانگر و کاسیرر ملهم از فلسفهٔ کانت است و به موجب دیدگاه آنان، هنر یکی از صورت‌های نمادین انسانی است که نشان‌دهندهٔ احساسات و تجارب انسان است، لانگر بر این باور است که نمادهای ارائه‌ای دسترسی به حوزه‌هایی از واقعیت را برای ذهن فراهم می‌آورند که با نمادهای گفتاری قابل‌بیان نیستند. درواقع، لانگر تأکید می‌کند که «هنر صرف بیان احساس نیست، بلکه حیات درونی انسان یا حقیقت ذهنی انسان است» (ساداتی و مهرمحمدی، ۱۳۹۴: ۳۳)؛ درحالی‌که کاسیرر می‌گوید که هنر نوعی خاصی از معرفت است که در آن انسان با تأکید بر وجه احساسی و عاطفی به خودآگاهی می‌رسد. بااین‌همه، همچنان می‌توان تحلیل لانگر از نماد را یک تحلیل معرفت‌شناختی محسوب کرد؛ چراکه لانگر در تحلیل خود، سعی می‌کند که معنا، مفهوم، شرایط، و کارکرد نمادها را بررسی کند و نشان دهد که چگونه نمادها به انسان کمک می‌کنند که با واقعیت برخورد کند و احساسات و تجارب خود را ابراز کند. لانگر معتقد است که نمادها عناصری هستند که معنا را انتقال می‌دهند و به ذهن اجازه می‌دهند که با اشیاء و پدیده‌هایی که مستقیماً قابل‌تجربه نیستند، برخورد کند. فلسفهٔ سوزان لانگر بینشی عمیق از ماهیت غیرگفتمانی هنر و موسیقی به‌عنوان اشکال بیان نمادین ارائه می‌دهد. تمایز او بین نمادهای گفتمانی (مانند زبان) و نمادهای نمایشی (مانند هنر) ظرفیت منحصربه‌فرد دومی را برای انتقال تجربیات عاطفی پیچیده و مفاهیم انتزاعی که به‌راحتی از طریق کلمات بیان نمی‌شوند، برجسته می‌کند. نظریهٔ لانگر با تأکید بر نقش هنر در گسترش درک انسان به فراسوی محدودیت‌های

1. Presentational

ارتباط کلامی، جایگاه آن را به شکلی از دانش ارتقاء می‌دهد. براین‌اساس، رویکرد او چارچوبی برای درک ارزش ذاتی تجلیات هنری و اهمیت نمادین آنها فراهم می‌کند. بااین‌همه، تفسیر ذهنی نمادهای نمایشی مبهم است و نحوهٔ شکل‌گیری معنای جهانی را تبیین نمی‌کند. به بیانی دیگر، تأکید لانگر بر تجربهٔ درونی ممکن است زمینه‌های اجتماعی و فرهنگی را که بیان و دریافت هنری را شکل می‌دهند نادیده می‌گیرد.

ویل‌رایت[1] (۱۹۰۱-۱۹۷۰) فیلسوف و منتقد ادبی آمریکایی بود که به‌سبب تعلق خاطری که به تبیین رابطهٔ زبان و واقعیت داشت به بحث در خصوص نماد روی آورد. او در *چشمهٔ سوزان*[2] و *استعاره و واقعیت*[3] به بررسی نماد از طریق تبیینِ ماهیت و کارکرد زبان شعری و ارتباط آن با واقعیت پرداخت. در راستای چنین هدفی، ویل‌رایت نخست به موضوع مهمی در باب انطباق جهان واقع و زبان اشاره می‌کند:

> برای اینکه بتوانیم به‌طور دقیق در خصوص موضوعات مبهم، در حالِ تغییر و دردسرساز یا پدیده‌های متناقضی، که بخشی اساسی از این جهان به شمار می‌روند، سخن بگوییم، زبان باید خود را به نحوی با جهان واقع وفق دهد. گشودگی زبان اجازهٔ چنین انطباقی را می‌دهد، اما الزاماً آن را تضمین نمی‌کند (Wheelwright, 1962: 43).

بدیهی است مادامی که زبان به‌عنوان عامل یا ابزاری برای بازنمایی جهان واقع به کار می‌رود، گشودگی زبان به‌عنوان پیش‌شرط بازنمایی جهان واقع ملحوظ است، اما ویل‌رایت با تأکید بر ماهیتِ غیربازنمایانهٔ زبان، گشودگی زبان را صرفاً تا جایی محلِ اعتبار می‌داند که متوجه بازنمایی است و بنابراین ماهیتِ غیربازنمایانهٔ زبان متلازم با وضعیت زبانی خاصی است. با تشخیص این ملاحظه اکنون می‌توان دریافت که چرا نزد ویل‌رایت گشوده بودن زبان برای بازنمایی واقعیت یک پیش‌شرط کلی است که فقط به‌صورت بالقوه ارزشمند است؛ چراکه زبان را قادر می‌سازد زنده بماند. اما «زبان گشوده لزوماً به معنای زبان زنده نیست، و میزان مشخصی از بستگی یا محدودیت لازم است تا حیات زبانی را ممکن کند» (Ibid: 45). امکان حیات زبانی، به‌این‌ترتیب، به‌واسطهٔ ماهیتِ غیربازنمایانهٔ آن، شدنی و محتمل خواهد بود. زبانی که اساساً از طریقِ آحاد نمادین خود آفرینش معنا

1. Philip Wheelright
2. Burning fountain
3. Metaphor and reality

را میسر می‌کند. در همین راستا و با اتکاء به چنین نگرشی است که ویل‌رایت دیدگاه برخی از معاصران خود مانند آی. ای. ریچاردز و پوزیتیویسم معنایی را نقد می‌کند.

به‌هرترتیب، دیدگاه ویل‌رایت در باب نمادگرایی در مرتبهٔ نخست مبتنی بر تمایزی است که او میان زبان تحت‌اللفظی[1] و زبان بیانگر[2] یا تنشی[3] قایل است. زبان تحت‌اللفظی، زبان کلیشه‌ای یا به تعبیر خود او زبان بسته و محدودی است، اما زبان تنشی زبانی زنده، سیال و به تعبیری دگرگون‌شونده است (Ibid: 20). زبان تحت‌اللفظی برای برقراری ارتباط، تبادل حقایق و انتقال اطلاعات به کار می‌رود، اما زبان بیانگر متوجه انتقال معانی و ارزش‌ها است. به‌این‌ترتیب، زبان بیانگر یا تنشی به‌واسطهٔ ماهیتِ استعاری خود از زبان تحت‌اللفظی متفاوت است.

بنیاد بحث ویلرایت در باب نماد در نهایت متأثر از نظریهٔ او درمورد زبان تنشی است. او معتقد است «زبان تنشی ویژگی متمایز خود را مدیون انواع خاصی از کنش‌هنایی معنایی است» (Ibid: 55) به موجب این تفکیک، زبان تنشی شامل عناصری است که معنای غیرمستقیم و نمادین دارند و باعث ایجاد تصویری از واقعیت می‌شوند. تصویر، استعاره یا نماد آحادِ بنیادی زبان تنشی به شمار می‌روند (Ibid: 66). «تصویر» این مزیت را دارد که بر ملموس‌ترین عنصر در یک شعر معمولی تأکید دارد. اما بااین‌همه اندیشمندان دیگری، مانند گوته وکولریج، کلمه «نماد» را ترجیح می‌دهند، چراکه این کلمه گسترش معنایی موردنظر در زبان تنشی را بهتر از تصویر نشان می‌دهد. (Ibid: 68). بااین‌همه، ویل‌رایت خود کلمهٔ «استعاره»[۲] را ارجح می‌داند. او به نقل از جان میدلتون موری[4] می‌نویسد «استعاره به اندازه خود گفتار و گفتار به اندازه اندیشه غایی است، پس اگر این چنین است، استعارهٔ پیشینی برای گفتار و اندیشهٔ زنده که همانا خودِ شعر است ضروری است (Ibid: 69). براین‌اساس، آنچه ویل‌رایت ذیلِ اصطلاح استعاره بدان می‌پردازد در وهلهٔ نخست مشتمل بر تصویر و نماد نیز هست. استعاره، از این منظر که با استفاده از شباهت جزئی بین دو مفهوم، معنای جدیدی را ایجاد می‌کند بنیادی‌ترین عنصر زبان تنشی به شمار می‌رود. پس به صرف این ملاحظه می‌توان گفت نماد نیز از مؤلفه‌های

1 . Literal language
2. Expressive language
3. Tensive language
4. John Middleton Murry

بنیادی زبان تنشی به شمار می‌رود، گواینکه ویلرایت در نهایت بین نماد و استعاره تفاوت می‌گذارد. درواقع، ویلرایت ظهور نمادهای پایدار، ازجمله نمادهای کهن‌الگویی، را بر پایهٔ «گفتار کلی استعاری» (Ibid: 20) تبیین می‌کند. او تصریح می‌کند که نماد معنای ثابت و پایدار، اما استعاره معنای موقت و متغیر دارد. بااین‌همه، استعارهٔ مؤثر، در تحلیل نهایی، اساساً مبتنی بر ترکیب یا درهم‌آمیختن معانی با یکدیگر است. براین‌اساس، دو وجه استعاره را باید از یکدیگر متمایز کرد: اپیفور[1] و دیافور[2]. به موجب این تفکیک، اپیفور مستلزمِ گسترش معنا از یک حوزه به حوزهٔ دیگر، درحالی‌که دیافور مبتنی بر کنار هم قراردادن معانی از حوزه‌های مختلف است (Ibid: 72-86). ویل‌رایت درنهایت متافور یا استعارهٔ مؤثر را ناشی از امتزاج این دو سطح می‌داند. او تصریح می‌کند:

> معمولاً جالب‌ترین و موثرترین موارد استعاره آنهایی هستند که به نحوی ترکیبی از عوامل اپیفوریک و دیافوریک در آنها وجود دارد. حالت‌های ترکیب به همان اندازه متنوع هستند که باروری تخیل شاعرانه این امکان را به آنها می‌دهد (Ibid: 86).

می‌توان دیدگاه ویلرایت درباره نماد را ذیل مفهوم معرفت‌شناسی قرار داد. چراکه او معتقد است معرفت از طریق زبان تنشی به دست می‌آید. زبان تنشی نیز از طریق نماد و استعاره ساخته می‌شود. بنابراین، نماد و استعاره ابزارهایی هستند که باعث می‌شوند انسان واقعیت را از منظری خاص ادراک کند و به آن معنا ببخشد. البته ویلرایت از دیدگاه خود درباب نماد و استعاره برای تحلیل ادبیات و هنر نیز استفاده می‌کند و نشان می‌دهد که چگونه این عناصر زبانی می‌توانند تأثیرات هنری را به وجود آورند و ارزش آنها را افزایش دهند. ویل‌رایت تصریح می‌کند: «زبان شاعرانه هر کاری انجام دهد، درنهایت بهره‌برداری از استعاره بنیادی، یا تنش استعاری است که یکی از بارزترین و گاه پیروزمندانه‌ترین دستاوردهای آن به شمار می‌رود» (Wheelwright, 1954: 101-102). دیدگاه ویل‌رایت در باب نماد و بنیانِ معرفت‌شناختی آن هم‌زمان روشن‌گر و ابهام‌آلود است. ویل‌رایت با اشاره به کارکرد استعاره به‌مثابه ابزاری برای ایجاد ارتباط معنادار تأکید می‌کند که استعاره نیز مانند شعر موجدِ نوعی ارتباط معنادار است. درواقع، به زعم وی استعاره مستلزم قول به مصداق بیرونی و بنابراین توجه به کارکردِ ارجاعی زبان است،

1. Epiphor
2. Diaphor

گواینکه لایه‌های عمیق‌تری از معنا را منتقل می‌کند. ویل‌رایت ضمن معرفی مفهوم زبان تنشی، نقش آن را اساساً فراتر از امکان شکل‌گیری دلالت صرف می‌داند. او تصریح می‌کند زبان تنشی ابعاد زیبایی‌شناختی و بیانی ارتباط را به تصویر می‌کشد و امکان تفاسیر غنی‌تری را فراهم می‌کند. دیدگاه ویل‌رایت، علی‌رغم این روشنی‌ها قابل نقد نیز است. مثلاً رویکرد ویل‌رایت از نظر دلالت‌های معرفت‌شناختی فاقد قوّت و تشخص است. استدلال‌های او در تبیین چگونگی ارتباط «استعاره و زبان» با «دانش ما از واقعیت» شفافیت ندارند. ویل‌رایت نمی‌تواند تقلیل‌ناپذیری عبارات زیبایی‌شناختی را تشخیص دهد. استعاره، به‌عنوان یک عنصر زیبایی‌شناختی، و نه زبانی، در مرکز آفرینش معنا است، گواینکه بتوان آن را از لحاظ زیبایی‌شناختی هم تفسیر می‌کند. اما دیدگاه ویل‌رایت بین این دو را به‌صراحت متمایز نمی‌کند. این موضوع قدرت تبیین دیدگاه او را محدود می‌کند. براین‌اساس، غایت استعاره در دیگاه او همچنان قابل بحث است. می‌توان پرسید که آیا غایت استعاره زیباشناختی، زینتی و حداکثر ایضاحی است یا در واقع استعاره محل تجلی بیان محاکاتی است که بازنمایی جهان واقع را به شیوهٔ خاص خود ممکن می‌سازد. موضع ویل‌رایت در این مورد نیز فاقد انسجام است.

۲-۲- قائلین به وجوه معرفتی «ناهم‌تراز» در زبان علم و زبان هنر

در سنت دیگر، هدف اصلی مبتنی بر آن است که ضمن پذیرش تمایز زبان علم از زبان هنر یا شعر نشان دهیم ویژگی‌های بنیادین این دو گونهٔ متفاوت چیست و سازکار درونی آنها بر چه موازینی استوار است. آی. اِی. ریچاردز[1]، منتقد معروف انگلیسی و کِنِت برک[2] نظریه‌پرداز ادبی اهل آمریکا که خود شاگرد لانگِر بود، از شاخص‌ترین نظریه‌پردازان این گروه محسوب می‌شوند.

ریچاردز با اذعان به تمایز مذکور تأکید می‌کند که زبان علم یک زبان ارجاعی است که عموماً دارای معنی واحدی است، اما زبان شعر اساساً بر وجه عاطفی یا القایی استوار است و به همین دلیل بیش از آنکه متوجه انتقال پیام واحدی باشد، «متوجه برانگیختن احساس‌ها و سازمان‌دهی آنها است» (Friedman, 1993: 1251). درنتیجه، او به‌رغم

1. Ivor Armstrong Richards (1893-1979)
2. Kenneth Burke (1897-1993)

اهمیتی که برای وجه شناختی نماد قایل است، در کل برای زبان شعر، به لحاظ متافیزیکی به وجه معرفتی خاصی قایل نیست و اصرار دارد که زبان شعر مشتمل بر نوعی حقیقت روان‌شناختی یا درمان‌گرانه است(۳). ریچاردز توضیح می‌دهد که در ساحتِ زبان شعر، وجه عاطفی از چهار موضع متفاوت، یعنی موضوع ادراک[1]، احساس[2]، لحن[3] و نیت گوینده[4] نمود پیدا می‌کند و به همین دلیل تمامی این چهار چشم‌انداز در تعیینِ مصداق معنی مؤثرند (Vide. Richards, 1930: 181-183).

ریچاردز، نمادها را به مثابهٔ ابزاری به شمار می‌آورد که ما از طریق آنها ارتباط برقرار می‌کنیم و جهان را درک می‌کنیم. او در کل بین دو نوع نماد، یعنی ارجاعی[5] و عاطفی[6] تمایز قایل می‌شود: نمادهای ارجاعی کلمات یا نشانه‌هایی هستند که به اشیاء یا مفاهیمی در دنیای بیرون اشاره می‌کنند (Vide. Richards, 1965: 62). اما نمادهای عاطفی کلمات یا نشانه‌هایی هستند که بیانگر احساسات یا نگرش‌های گوینده یا نویسنده هستند (Ibid: 40). ریچاردز نمادهای ارجاعی و عاطفی را ذیل مبحث زبان بررسی می‌کند. ممکن است در نگاه نخست تفکیک زبان ارجاعی از زبان عاطفی موضوعی معمول به نظر برسد، اما همان‌طور که مهرگان تأکید می‌کند اتخاذ چنین دیدگاهی مستلزم «گسیختن ارتباط پیام شعری و واقعیت عینی» (۸۸: ۱۳۷۷) است. چنین گسستی به‌زعم وی، با «به تعلیق در آوردن مسئلهٔ ارجاع، بحرانی عمیق در زمینهٔ معرفت‌شناسی در فرهنگ غربی موجب شده است» (همان: ۸۷-۹۰). ریچاردز، خود، در خصوص اهمیت تفکیک این دو وجه به‌صراحت می‌گوید:

> در کاربرد علمی زبان برای کسب موفقیت نه تنها باید ارجاعات درست باشند، بلکه پیوندها و روابط ارجاعات با همدیگر باید از نوعی باشند که ما منطقی می‌خوانیم. آنها نباید سد راه یکدیگر شوند و باید چنان سازمان‌یافته باشند که مانع ارجاع بعدی نشوند، اما برای مقاصد عاطفی چنین تمهیدی لازم نیست. چنین تمهیدی ممکن است مانعی باشد و غالباً نیز چنین است؛ زیرا آنچه اهمیت دارد آن است که رشته نگرش‌های ناشی از ارجاعات باید سازمانِ مناسب خاص خود؛ یعنی روابط متقابل عاطفی خاص خود را داشته

1. Sense
2. Feeling
3. Tone
4. Intention
5. Referential
6. Emotive

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

باشند و این امر غالباً بستگی به روابط منطقی چنین ارجاعاتی، آن‌سان که در ایجاد نگرش‌ها ممکن است موردنظر باشد، ندارد (ریچاردز، ۱۳۷۵: ۲۳۵).

ریچاردز استدلال می‌کند که هر دو نوع نماد برای ارتباطات و تفکر انسانی ضروری هستند، اما اغلب موجب سوءِتفاهم می‌شوند، زیرا ثابت یا عینی نیستند، بلکه به زمینه و تفسیر گیرنده بستگی دارند. همان‌طور که می‌بینیم آنچه ریچاردز ذیل نماد مطرح می‌کند با مفهوم نشانه هم‌پوشانی دارد؛ گویی نمادها صرفاً نشانه‌هایی با سازوکارِ ویژهٔ خود هستند[۴]. به‌هرروی، آنچه در بخش حاضر برای ما اهمیت دارد این است که سوسور به‌صراحت نماد را از نشانه متمایز می‌کند و سازوکارِ درونی نماد را -درست یا نادرست- براساس وجود «رابطهٔ طبیعی بین دال و مدلول» (همان: ۶۸) تبیین می‌کند. بااین‌همه، آنچه سوسور ذیل «نشانه= دال/ مدلول» بررسی می‌کند، در الگوی سه‌وجهی آگدن و ریچاردز به‌صورت تعامل درونی بین سه مؤلفه؛ «نماد، موضوع و مرجع»، مطرح می‌شود (Ogden & Richards, 1994: 21). درواقع، برداشت آگدن و ریچاردز از اصطلاح سمبول متناظر با تلقی سوسور درباب نشانه است و همان‌گونه که نوث تصریح می‌کند در این الگو نماد همان نشانهٔ قراردادی است (Nöth, 1991: 116)؛ بنابراین در برخورد با اصطلاح نماد لازم است که مفهوم و جایگاه این اصطلاح را براساس اسباب و لوازم نظری آن تبیین کنیم؛ موضوعی که بی‌توجهی به آن موجب بروز آشفتگی در حیطهٔ اصطلاح‌شناختی و بنابراین فهم نادرست مسئله خواهد شد. البته آگدن و ریچاردز از تعبیری که درباب نماد به دست می‌دهند کاملاً آگاهند و تأکید می‌کنند که اصطلاح مذکور در ساحت نشانه‌شناسی به مفهوم خاصی به کار رفته و آنچه در حوزه‌های دیگر ذیل اصطلاح نماد گنجانده شده است مد نظر آنها نیست. آنها در کتاب *معنای معنا* توضیح می‌دهند که نماد در سه حوزهٔ متفاوت به کار می‌رود که هیچ‌کدام از این موارد به بحث آنها مربوط نیست.

الف- نمادهایی مانند صلیب که در مسیحیت به‌عنوان نشانه‌های دینی به کار می‌روند و عموماً امر قدسی را از امر غیرقدسی یا مؤلفه‌های دینی را از مؤلفه‌های الحادی متمایز می‌کنند.

ب- نماد به‌مثابه معناهای رمزآلودی که به اصوات، الفاظ یا اشیاء منتسب می‌شود.

ج- نماد در حیطهٔ ادبیات یا نقاشی نمادگرا که به‌موجب آن هدف نقاش یا نویسنده از کاربست نماد بیشتر معطوف به «القای پیام» است تا «بازنمایی موضوع» (Ogden & Richards, 1994: V).

نظریه‌ای که ریچاردز در باب معنا و بر اساس مفهوم زمینه یا بافت ارائه می‌کند در ساحتِ نشانه‌شناسی قرار دارد. او معنا را به‌عنوان «پاسخ ذهن به یک نماد»[1] تعریف می‌کند و معتقد است که معنای نماد به بافتی بستگی دارد که در آن استفاده و درک می‌شود. او براین‌اساس چهار نوع بافت را از یکدیگر متمایز می‌کند: بافت نمادین[2]، ارجاعی[3]، عاطفی[4] و موقعیتی[5]. بافت نمادین مجموعه قوانین و قراردادهایی است که بر استفاده از نمادها در یک زبان یا یک سیستم حاکم است. بافت ارجاعی مجموعه‌ای از حقایق یا اطلاعاتی است که نماد در دنیای بیرون به آن اشاره می‌کند. بافت عاطفی مجموعه‌ای از احساسات یا نگرش‌هایی است که نماد در گوینده یا گیرنده بیان می‌کند یا برمی‌انگیزد. بافت موقعیتی مجموعه شرایطی است که استفاده از نماد را احاطه کرده است. ریچاردز تصریح می‌کند که معنای نماد از طریق تعامل با این چهار زمینه تعیین می‌شود و وظیفهٔ مفسر این است که معنای مورد نظر نماد را با تجزیه و تحلیل زمینه‌های مربوط بازسازی کند (Vide. Richards, 1965: 47-66). در دیدگاه ریچاردز دربارهٔ نماد و بازنمایی آن، نقاط قوت و ضعفی وجود دارد که در ادامه به آنها اشاره می‌شود. ریچاردز به وجود نمادهای عاطفی توجه دارد که احساسات و نگرش‌های گوینده را انتقال می‌دهند. این نمادها به‌طورمستقیم به جانب عاطفی انسان متصل‌اند. ریچاردز میان نمادهای ارجاعی (که به اشیاء و مفاهیم در دنیای بیرون اشاره می‌کنند) و نمادهای عاطفی (که احساسات را بیان می‌کنند) تمایز می‌گذارد. اما ضعف اصلی در دیدگاه ریچاردز، نقص در تفسیر معنا است. دیدگاه وی به‌طورکلی به‌واسطهٔ نحوهٔ تلقی‌اش از مصداق و ارجاع بحرانی عمیق را در زمینهٔ معرفت‌شناسی آشکار می‌کند (نک. مهرگان، ۱۳۹۲: ۸۹-۹۵). ازسوی‌دیگر، ریچاردز نمادهای عاطفی و ارجاعی را به‌طورکامل متمایز نمی‌کند. بدیهی است که این موضوع ممکن است به تداخل در تفسیر معنا منجر شود. به‌هرترتیب، در دیدگاه ریچاردز

1. The response of the mind to a symbol
2. Symbolic
3. Referential
4. Emotive
5. Situational

علی‌رغم روشنگری در باب ارتباط و معرفت، در تفسیر معنا و تمایز نمادهای عاطفی و ارجاعی ابهام‌هایی وجود دارد.

کنث برک، شاگرد لانگر بود و تعلق خاطری به تحلیل‌های نظری کاسیرر داشت تاجایی‌که نام اثر شاخص وی؛ یعنی فلسفهٔ صورت‌های ادبی، تأثرات او را از *فلسفهٔ صورت‌های سمبلیک* کاسیرر نشان می‌دهد. بااین‌همه، آرای او درباب زبان شعر-به هر دلیل- به ریچاردز نزدیک‌تر است. او در گام اول، معنی را به دو ساحت متفاوت تفکیک می‌کند: معنای به اصطلاح چم‌شناختی و معنای شعری. تعریفی که برک درباب معنای چم‌شناختی به دست می‌دهد، به تصریح خود وی، همان معنای ارجاعی موردنظر پوزیتویست‌های منطقی، مانند راسل و کارناپ است که به‌موجب آن گزاره‌های تحقیقی به‌مثابه تصویری از وضعیت امور جهان خارج در گزاره منعکس می‌شود. اما معنای شعری که هم‌ارز با گزاره‌های عاطفی ریچاردز است مشتمل بر ارزش عاطفی نشانه‌ها و حال-وهوای مستتر در آنها است. براین‌اساس، «معنای شعری با اینکه ممکن است منطقی یا غیرمنطقی به نظر برسد، با وجود این مستلزم اشتمال بر معنای بنیادی یا ارجاعی است» (Burke, 1941: 143). به همین سبب، برک معنای شعری را اساساً در تقابل با معنای ارجاعی نمی‌داند و با اینکه می‌پذیرد که معنای شعری، صورتی متفاوت است که معنایی کمتر یا بیشتر از معنای چم‌شناختی دارد، به هر روی، در تقابل با آن نیست و درواقع بسط و ادامهٔ منطقی آن به شمار می‌رود. براین‌اساس، معنای شعری چهار ویژگی بنیادی (Vide. Ibid: 42-44) دارد:

الف- معنای شعری مستقل از معنای ارجاعی وجود ندارد و درواقع، نه تنها بر پایهٔ آن استوار شده است، مشتمل بر آن نیز می‌شود.

ب- کاربست منطق صدق/ کذب که در گزاره‌های معمول کارایی دارد، در خصوص گزاره‌های شعری متصور نیست.

ج- معناهای شعری مشتمل بر وجوه عاطفی و احوالات گوینده است.

د- معنای شعری، مانند معنای ارجاعی، در فراسوی نیک و بد عمل می‌کند؛ یعنی فارغ از داوری‌های اخلاقی است. با این تفاوت که در معنای ارجاعی این موضوع از طریقِ تقلیل بار عاطفی نشانه‌ها به حداقلِ آن ممکن و میسر می‌شود، درحالی‌که در معنای شعری این کار با تشدید بار عاطفی به حداکثر میزان آن صورت می‌پذیرد.

به بیانی ساده‌تر، همان‌طور که در گزاره‌ای مانند «کتاب روی میز است» با یک گزارهٔ بی‌روح ارجاعی سروکار داریم که عاری از ارزش‌داوری‌های فردی است، در گزاره‌ای چون «سُبحانی ما اعظَمَ شأنی» با گزاره‌ای عاطفی سروکار داریم که به‌سبب انباشتِ بار عاطفی در آن به فراسوی مرزهای نیک‌وبد به معنای اخلاقی آن نزدیک شده است و درنتیجه ارزش‌داوری‌های اخلاقی را بر نمی‌تابد. به تعبیرِ خود برک در مورد نخست، فهم معنا مستلزم «دریافت عاری از عاطفه»[1] و در مورد دوم متوجه «دریافتِ عاطفی معنا»[2] (Ibid: 150) است. کنت برک، نظریهٔ مهمی را در رابطه با نماد و اهمیت معرفت‌شناختی آن پی‌ریزی می‌کند. از مهم‌ترین پی‌آمدهای نظری پژوهش وی متوجه موضوع «هویت و نمادگرایی» است (Branaman, 1994: 443-455) برک هویت را مقوله‌ای کاملاً جامعه‌شناختی می‌داند که با مفاهیم دیگری مانند جهت‌گیری، چارچوب‌های پذیرش و نمادهای اقتدار مرتبط است. نظریهٔ او بر نقش نمادها در ایجاد و حفظ نظم اجتماعی تأکید دارد، اما او به همان اندازه به قابلیت‌های نهفتهٔ زبان برای نقد نظم اجتماعی و شکل دادن مجدد به آن پرداخته است. درحقیقت، برک معتقد است که نمادها می‌توانند به‌عنوان ابزار نقد اجتماعی عمل کنند و ساختارها و هنجارهای قدرت موجود را به چالش بکشند. بااین‌همه، بیولی[3]، یکی از منتقدان برک، خاطرنشان کرد که نظریهٔ برک می‌تواند به‌سهولت از هنر به سمت تبلیغات بلغزد. بیولی روشن می‌سازد که چگونه ادبیات می‌تواند به‌طور یکپارچه در نقد انقلابی ادغام شود (Ibid). ازسوی‌دیگر، تأکید برک بر زبان و نماد محل بحث تواند بود، به‌ویژه زمانی که نظریهٔ او را با تساهل در متون ارجاعی و متون ضدارجاعی به کار ببریم. شایان‌توجه ایت که درحالی‌که تأکید برک بر زبان با ایدئولوژی‌های معاصر همسو است، اما به‌طورکامل پیچیدگی‌های معنا و مرجع را لحاظ نمی‌کند. علاوه‌براین، استراتژی انتقاد اجتماعی بورک، اگرچه رادیکال به نظر می‌رسد، اما از نظر اجرای عملی و تأثیر آن بر تغییرات اجتماعی با نقدهایی مواجه است (Ibid).

درمجموع، براساس دیدگاه ریچاردز و برک، می‌توان چنین نتیجه گرفت که نماد و زبان نمادین بیش از آنکه متوجه معنای ارجاعی باشد، مستلزمِ درکِ عاطفی پیام است و این موضوع موجب می‌شود که زبان نمادین را به‌مثابه بستری تلقی کنیم که هیجانات،

1. Perception without emotions
2. Emotional perception
3. Marius Bewley

عواطف و احساسات گوینده نسبت به موضوع تجربه یا مخاطب به‌واسطهٔ آن به دیگری منتقل می‌شود و به‌همین‌ترتیب، فهم یا تأویل گزاره‌های نمادین زبان مستلزم آن است که مخاطب به وجوه عاطفی متعدد و متکثری-که بنا به احوال مخاطب متغیر است- نقب بزند و در این مسیر به وجهی از معرفتی دست یابد که الزاماً با فهم گوینده یکسان نباشد.

۳- نتیجه‌گیری

نماد یکی از مهم‌ترین ابزارهای شناختی انسان است که از طریق آن می‌تواند با واقعیت ارتباط برقرار کند و آن را فهم و تفسیر کند. نمادها در زمینه‌های مختلف تاریخ، فرهنگ، هنر، علم و ادبیات خویشکارهای متفاوتی دارند. خویشکارهای نماد را می‌توان بر حسب دیدگاه‌های متعددی بررسی کرد. در این مقاله، نخست دیدگاه قائلین به وجوه معرفتی «هم‌تراز» در زبان علم و زبان هنر را بررسی کردیم. آرای سه اندیشمند معاصر دربارهٔ نماد و شناخت از چشم‌انداز معرفت‌شناسی و با تکیه بر تفکیک زبان علم و زبان ادبیات نقد و بررسی شد. این سه دیدگاه عبارتند از الف- دیدگاه ارنست کاسیرر که نماد را به‌عنوان یک فرمِ شناختی به شمار می‌آورد. نماد، از این منظر، معطوف به بازنمایی انتزاعیِ واقعیت است. ب- دیدگاه سوزان لانگر که به پیروی از استاد خود، کاسیرر، نماد را به‌مثابه یک فرم شناختی تلقی می‌کند. با این تفاوت که به زعم لانگر نماد معطوف به بازنمایی احساسات و تجارب است. و ج- دیدگاه ویل‌رایت که همانند آن دو نماد را یک فرم شناختی می‌داند، فرمی که در حقیقت متوجه تولید معنا و مفهوم است. این سه دیدگاه، با وجود تفاوت‌هایی که دارند، همگی از دیدگاه نوکانتی به بررسی نمادها پرداخته‌اند و نماد را به‌عنوان ابزاری تلقی می‌کنند که ضمن اینکه امکان شناخت انسان از خود و دنیای اطرافش را میسر می‌کند، به ارتقای شناختی وی نیز کمک می‌کند. این مقاله با بیان و تحلیل این سه دیدگاه، سعی کرده است نشان دهد که چگونه نمادها در زمینه‌های مختلف شناختی انسان نقش‌های متنوع و مؤثری دارند و چه تفاوت‌هایی بین زبان علم و زبان ادبیات وجود دارد. ارنست کاسیرر، سوزان لانگر و ویل‌رایت هر سه از دیدگاه نوکانتی به بررسی تاریخ، فرهنگ، هنر، علم و ادبیات روی آورده‌اند. آنها معتقدند که نمادها ابزارهایی هستند که انسان را قادر می‌سازند تا معنا و مفهوم را از تجربهٔ حسی جدا کند و به‌صورت انتزاعی و خلاقانه با آنها برخورد کند.

در ادامه، دیدگاه دیدگاه قائلین به وجوه معرفتی «ناهم‌تراز» در زبان علم و زبان هنر را بررسی کردیم. در این میان، دیدگاه ریچاردز و کنث برک را دربارهٔ نماد بررسی کردیم و نشان دادیم که کنث برک نماد را به‌عنوان یک «عمل نمادین» می‌داند که از طریق آن انسان می‌تواند با واقعیت ارتباط برقرار کند و آن را تفسیر کند. برک نظریه‌ای را ارائه می‌دهد که به آن «دستور انگیزه‌ها» می‌گوید و در آن سعی می‌کند انگیزه‌های انسان را براساس پنج عنصر اصلی تحلیل کند: موضوع، عمل، ابزار، صحنه و همکار. اما ریچاردز نماد را به‌عنوان نشانه‌ای می‌داند که به‌جای چیزی قرار می‌گیرد و با آن ارتباط دارد. برای ریچاردز، نمادها ابزارهایی هستند که انسان را قادر می‌سازند تا از طریق آنها به مفاهیم انتزاعی دسترسی پیدا کند. ریچاردز نظریه‌ای را ارائه می‌دهد که به آن «مثلث معنایی» می‌گوید و در آن سعی می‌کند رابطه‌های میان نشانه، مفهوم و مرجع را بررسی کند. تفاوت بین دیدگاه ریچاردز و برک این است که برک به نماد به‌عنوان یک عمل نگاه می‌کند و روی انگیزه‌های انسان تمرکز می‌کند، درحالی‌که ریچاردز به نماد به‌عنوان یک نشانه نگاه می‌کند و روی معنا تمرکز می‌کند.

ریچاردز و برک با قول به نظریهٔ هماهنگی صدق و نادیده گرفتن ملاحظات نظریهٔ تطابق صدق در عرصهٔ ادبیات و هنر می‌کوشند با تفکیک سطوح متفاوت زبانی، نشان دهند که زبان اساساً در دو سطح متفاوت عمل می‌کند. در سطح نخست، اساس کار بر ارجاع استوار است و بنابراین زبان به سوی پیام جهت‌گیری می‌کند. زبان علم شاخص‌ترین مثال در میان زبان‌های ارجاعی است. اما در سطح دوم، اساس کار بر انتقال عواطف، هیجان‌ها یا به تعبیری رانه‌های روانی استوار است و به همین دلیل ماهیت زبان اساساً عاطفی است و نه ارجاعی. البته تعیین مرزهایی که کاربرد ارجاعی زبان از کاربرد عاطفی آن در آنجا از یکدیگر تفکیک یا متمایز می‌شود کار ساده‌ای نیست، چراکه این دو کارکرد زبان توأمان هستند و بحث تمایز آنها صرفاً زمانی منطقی به نظر می‌رسد که به این پرسش بپردازیم که کدام‌یک از این دو کارکرد بر دیگری غلبه دارد.

پی‌نوشت

۱- شفیعی‌کدکنی در سبک‌شناسی نثر صوفیه به‌طور گذرا به کاسیرر اشاره کرده است. او کاسیرر را ذیل مکتبِ به اصلاح «نوپوزیتویسم» قرار می‌دهد. اما کاسیرر برخلاف دیدگاه پوزیتیویستی که

هنر را به واکنش‌های روان شناسانه تقلیل می‌دهد، بر بی‌همتایی هنر تأکید می‌کند و آن را نوع خاصی از معرفت به شمار می‌آورد.

۲- ویل‌رایت استعاره را برای اولین بار در فوارهٔ سوزان: مطالعه‌ای درباب زبان سمبولیسم (۱۹۵۴) تعریف می کند. در این کتاب او هنوز از صفت «تنشی» برای توصیف نیمهٔ ذهنی زبان، استفاده نکرده است، اما از آن به‌عنوان یک مفهوم بنیادی استفاده می‌کند. مفهومی که به‌واسطهٔ آن روشن می‌کند چگونه دایرهٔ معنایی «مستعار له» درنهایت از معانی رایج «مستعار منه» گسترده‌تر است.

۳- البته این دیدگاه ریچاردز، موجب شده است که اصحاب نقد نو از او به‌شدت انتقاد کنند.

۴- چارلز سندرز پِرس، پراگماتیست آمریکایی، پیشتر از اگدن و ریچاردز، اما به روش مشابهی، الگوی خاصی برای نشانه‌شناسی پی‌ریزی کرده بود که به‌موجب آن نشانه مشتمل بر سه عنصرِ بازنمون، موضوع و تفسیر می‌شود (Peirce, 1958: 2/228). تا اینجای کار به نظر می‌رسد که خلط مبحثی درباب نشانه و نماد صورت نگرفته است؛ اما وقتی به تقسیم نشانه از چشم‌انداز پرس می‌رسیم، او بر حسب تعلق خاطری که به مقولات سه‌گانی دارد نشانه را براساس نوع رابطهٔ آن با مدلول به سه دسته تقسیم می‌کند؛ یعنی نمایه، نماد و شمایل (Ibid: 2/92). تعریفی که پرس در خصوص نماد به دست می‌دهد مبتنی بر وجود رابطهٔ قراردادی بین بازنمون و موضوع (یا با تفاوتی معنادار همان دال و مدلول سوسوری) است، به‌این‌ترتیب پرس نیز مجدداً نماد را به‌مثابه نوعی نشانهٔ قرادادی به کار می‌برد. اما نکتهٔ جالب‌توجه آن است که پرس تصویر و استعاره را ذیل نشانه‌های شمایلی که بر رابطهٔ شباهت استوار هستند بررسی می‌کند. براین‌اساس، می‌توان گفت این امکان وجود داشت که پرس موضوع نماد -در مفهوم مورد نظر ما- را ذیل این بحث بگنجاند؛ بااین‌همه آنچه او درباب نشانه‌های شمایلی مطرح می‌کند به نظر مبتنی بر وجود نوعی شباهت کلی بین دال و مدلول است و چنانچه این قاعده را به استعاره و به‌تبعِ آن به نماد تسرّی دهیم، موضوع خالی از اشکال نیست؛ چراکه در استعاره و نماد شباهتِ مفروض مستلزم وجود تفاوت است و به تعبیری «شباهت در عین تنوع» ملحوظ است و بنابراین بحث استعاره یا نماد و تصویر ذیل نشانه‌های شمایلی خالی از اشکال نیست (نک. مهرگان، ۱۳۷۷: ۴۳-۴۴). اما آنچه در الگوی پرس حضوری قاطع دارد، همانا نبود خطوط صریح و آشکاری بین مفهوم نشانه و نماد است. موضوعی که باعث شده است در این الگو نماد نوعی نشانهٔ قراردادی به شمار آید و بس.

منابع

پورنامداریان، تقی. (۱۳۸۹). *رمز و داستان‌های رمزی در ادب فارسی: تحلیلی از داستان‌های عرفانی*، تهران: علمی و فرهنگی.

ریچاردز، آی. اِی. (۱۳۷۵). *اصول نقد ادبی*، ترجمهٔ سعید حمیدیان. تهران: علمی و فرهنگی.

ساداتی، ناصر و پیراوی ونک، مرضیه. (۱۳۹۴). «ویژگی‌های معرفت‌شناختی هنر به‌منزلهٔ فرم سمبلیک در اندیشه کاسیرر». *شناخت*، (۷۳)، ۱۲۹-۱۴۵.

ساداتی، ناصر و مهرمحمدی، محمود. (۱۳۹۴). « نمادبودگی اثر هنری: تبیین نظریهٔ نمادپردازی سوزان لانگر». *کیمیای هنر*، (۱۶)، ۳۳-۴۲.

ستاری، جلال. (۱۳۸۴). *مدخلی بر رمز شناسی عرفانی*، تهران: مرکز.

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

فروم، اریک. (۱۳۶۲). *زبان ازیادرفته*، ترجمهٔ ابراهیم امانت. تهران: مروارید.

فولادی، محمد و حسن‌پور، مریم . (۱۳۹۴). « نقش نماد و نمادگرایی در زندگی بشر؛ تحلیلی جامعه‌شناختی». *معرفت فرهنگی اجتماعی*، ۶ (۲۴)، ۱۳۳-۱۵۲.

مهرگان، آروین. (۱۳۷۷). *دیالکتیک نمادها*، اصفهان: فردا.

مهرگان، آروین. (۱۳۹۲). *فلسفهٔ نشانه‌شناسی*، اصفهان: فردا.

موسوی، یعقوب. (۱۳۸۴). «مطالعهٔ رویکرد معرفت‌شناسی کاسیرر با تکیه بر نمادشناسی». *معرفت و جامعه*، ترجمه حفیظ‌الله فولادی. قم: پژوهشگاه حوزه ودانشگاه. ۹۱-۱۰۵.

Branaman, A. (1994). “Reconsidering Kenneth Burke: His Contributions to the Identity Controversy”. in *The Sociological Quarterly*, Vol. 35 (3). published by Taylor & Francis, Ltd., 443-455.

Burke. K. (1941). *The philosophy of Literary Form: Studies in Symbolic Action*, US: Louisiana university Press.

Cassirer, E. (1944). *An Essay on Man: An Introduction to the Philosophy of Human Culture*, US: Yale university Press.

Cassirer, E. (1955). *The Philosophy of Symbolic Forms (1): Language*, (Trans.) R, Manheim. US: Yale university Press.

Friedman, N. (1993). *“Symbol”*. *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, US: Princeton University Press. 1250-1254.

Langer, S. K. (1957). *Philosophy in a New Key: A Study in the Symbolism of Reason, Rite, and Art*, US: Harvard University Press.

Nöth, W. (1991). *Handbook of Semiotics*, Indianapolis: Indiana University Press.

Ogden, C. K. & Richards, I. A. (1994). *The Meaning of Meaning*, London: Routledge/ Thoemmes press.

Peirce, C. S. (1958). *The Collected Papers of Charles Sanders Peirce*, Ed. Introduction by D, John. Ed. H, Charles and W, Paul. (Vols. I-VI) and Burks, Arthur W. (Vols. VII-VIII). Cambridge, MA: Harvard University Press.

Richards I. A. (1930). *Practical Criticism: A Study of Literary Judgment*, London: Kegan Paul, Trench, Trubner & Co. Ltd.

Richards I. A. (1965). *The Philosophy of Rhetoric*, New York: Oxford University Press.

Townsend, D. (2006). *Historical Dictionary of Aesthetics*, Lanham, Maryland, Toronto, and Oxford: The Scarecrow Press, Inc.

Wheelwright, P. E. (1954). *The Burning Fountain*: *A Study in the Language of Symbolism*, Bloomington: Indiana University Press.

Wheelwright P. E. (1962). *Metaphor and Reality*, Bloomington & London: Indiana University Press.

روش استناد به این مقاله:

آلگونه جونقانی، مسعود. (۱۴۰۳). «بازخوانی مروری سنت تحلیل معرفت‌شناختی نماد». *نقد و نظریه ادبی*، ۱۸(۱): ۲۰۳-۲۲۴.
DOI: 10.22124/naqd.2024.26720.2558

Copyright:

Copyright for this article is retained by the author(s), with first publication rights granted to *Naqd va Nazaryeh Adabi* (*Literary Theory and Criticism*).

This is an open-access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution License (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided that the original work is properly cited.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی