ایماژ، استعاره، نماد (۱)

آن‌گونه که تاریخ علم زیبایی‌شناسی آثار ادبی نشان می‌دهد، سه عنصر فوق از عناصر حیات‌بخش و زیبایی‌آفرین این‌گونه آثارند و دامنهٔ کنش آنها، گاهی چنان درهم می‌آمیزد که تشخیص و تمایزشان را از یکدیگر، مشکل می‌سازد.[۲]

اگر بخواهیم تعریفی اجمالی از این سه ابزار زیبایی آفرین به دست دهیم، می‌توانیم بگوییم که: ایماژ (Image) در آفرینش اثر ادبی، آن چه را که هست، به تصویر می‌کشد یا به تعبیر دیگر، در قلمرو عملکرد این عنصر، تصویر، معرف «هستی» است (آن‌گونه که هست) که این «هستی»:

الف ـ می‌تواند زمینه‌ای واقعی داشته باشد که در اینصورت، نمایانگر تابلویی واقعی است:

شامگاهان که رؤیت دریا
نقش در نقش می‌نهفت کبود
داستانی نه تازه کرد به کار
رشته‌ای بست و رشته‌ای بگشود.
رشته‌های دگر بر آب ببرد.
اندر آن جایگه که فندق پیر
سایه در سایه بر زمین گسترد
چون بماند آب جوی از رفتار
شاخه‌ای خشک ماند و برگی زرد
آمدش باد و با شتاب ببرد[۳]

«نیما یوشیج»

تصویر کلامی فوق، توصیفی از واقعیتِ بخشی از طبیعت است که با چشم نکته‌بین و زیباپسند شاعر، عکس‌برداری شده و در کارگاه ذهن او استحاله‌ای ادبی ـ هنری یافته و سپس ثبت گشته است.

ب ـ ایماژ (Image) در قلمرو آفرینش ادبی، می‌تواند «هست»های خیال‌گونه را به تصویر کشد: در «هفت پیکر» در حکایت «تاج برداشتن بهرام از میان دوشیر»، بعداز توصیف واقعی صحنهٔ موردنظر، به تصویری حیرت‌آور برمی‌خوریم که ثبت «حرکت» سیالی است در مقطعی از زمان که مهم‌ترین بخش آن (تفسیر معنایی خودنمایی شیرها)، در خیال شاعر صورت پذیرفته است:

تاج زر در دم دو شیر سیاه
چون به کام دو اژدها در ماه
ماه با او به طشت رسته ز میغ
نه به طشت تهی به طشت و به تیغ
می‌زدند آن دو شیر کینه سگال
بر زمین چون دو اژدها دنبال
یعنی [:] این تاج زر ز ما که برد؟
غارت از شیر و اژدها که برد؟
آگهی‌شان نه ز آهنین جگری
شیرگیری و اژدها شکری[۴]

«نظامی»

و همچنین است در تصویر خیال‌گونه و جادویی زیر:

شکوهی در جانم تنوره می‌کشد
گویی از پاک‌ترین هوای کوهستان
لبالب
قدحی در کشیده‌ام
در فرصت میان ستاره‌ها
شلنگ‌انداز
رقصی می‌کنم
دیوانه!
به تماشای من بیا![۵]

«شاملو»

در سرودهٔ فوق، «حرکت» در ایماژ یا تصویر خیالی «شلنگ انداختن» شاعر در میان ستاره‌ها از شدت دیوانگی و سرخوشی، که دیوانه‌ها را نیز به تماشا می‌خواند، برای ابد، ثبت گشته است. در سیر حرکت زبان به سمت شکل یابی هنری، بر قلهٔ «مجاز»، به اکسیری برمی‌خوریم که در روند «همانندپنداری» تشبیه، تغییری شگرف ایجاد می‌کند و با «یکسان‌نمایی» استعاره وار، «مس دلالت‌های زبانی» را به «طلای ناب دلالت‌های شاعرانه» تبدیل می‌سازد و به قول مارسل پروست، «به زبان، نوعی جاودانگی می‌بخشد.»[۶]

در چند و چون «طنازی» استعاره، چه از زمانی که در محور همنشینی کلام، خوش می‌نشیند ولی با قرینه‌هایی پیدا و ناپیدا، ذهن مخاطب را به معنایی مجازی در «محور جانشینی» سوق می‌دهد و چه از دامنهٔ گسترده و رنگارنگ آن که گاهی، به آفرینش برجستگی‌های اعجازآور کلامی، منجر می‌شود، جای سخن فراوان است.

اما، آنچه را که بنا به دلایلی، بهتر است بیشتر مورد توجه قرار دهیم، یکی از هنری‌ترین شکل‌های آن، یعنی «استعارهٔ مرشّحه» است که در واکنش خود، گاهی، آن چنان به مرز «ایماژهای واقعی» نزدیک می‌شود که

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

هرگاه قرینه‌ای نیمه‌پنهان، دلیل ما نباشد، هرگز نمی‌توانیم از دالان‌های تودرتوی «یکسان نمایی» آن، به دنیای «مجاز»، راهی ببریم. تا اینکه سرانجام، همین استعاره است که به دنیای «واقع‌نگاری» جاودانه، پل می‌زند؛ محور مشبه‌پذیری خویش را گسترش می‌دهد؛ قرینهٔ خفی را محو می‌کند و در پایان، «نماد» را بر شاخه‌های خویش می‌نشاند.

شاید توجه به عملکرد «استعارهٔ مرشحه» در ابیات زیر، برای روشن‌تر شدن بحث، بی‌نتیجه نباشد:

به باغ مشعله دهقان انگِشت
بنفشه می‌درود و لاله می‌کشت[7]

«نظامی»

در تصویر (Image) فوق، به استعاره‌هایی برمی‌خوریم که از لحاظ ساخت هنری خود، قابل بررسی‌اند. شاعر از «باغی» سخن گفته است که در آن، «دهقان» «بنفشه» «می‌درود» و «لاله» «می‌کارد».

تصویر ترسیم شده می‌تواند تصویر «باغی واقعی» باشد ولی وجود یک یا دو قرینهٔ نیمه آشکار «مشعله» و «انگِشت» (زغال)، ذهن مخاطب را به جستجویی تازه برای یافتن معنی دیگری غیر از «باغ حقیقی»، هدایت می‌کند تا سرانجام پس از مدتی کندوکاو، با کمک این قرینه‌ها، ذهن خواننده از «محور همنشینی»[8] کلام، به «محور جانشینی» منتقل می‌شود و درمی‌یابد که «باغ مشعله» استعاره از «اجاق یا منقل آتش» است ولی استعاره‌ای که مستعارٌمنه آن، «باغ» به کمک سازگارهای واژگانی، دهقان، بنفشه، درودن، لاله و کاشتن، تقویت شده است تا «یکسان انگاری» را به نهایت خود برساند. (این توضیح دربارهٔ دو استعارهٔ

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پروین سلاجقه

مصرّحهٔ بنفشه و لاله نیز، صدق می‌کند.) این کلام، از ایماژ یا تصویری دوسویه برخوردار است چراکه در محور همنشینی یک تصویر نسبتاً واقعی و در محور جانشینی، یک تصویر مجازی را ساخته است.

توجه به چگونگی این نحوهٔ پرورش هنری ــ تصویری و کلام، در بیت زیر نیز، قابل بررسی است:

شعر خونبار من‌ای باد بدان یار رسان
که به مژگان سیه بر رگ جان زد نیشم[9]

«حافظ»

علاوه بر استعاره‌های مکنیهٔ تخییلیهٔ به کار گرفته شده در بیت، آن چه که کلام فوق را به نهایت برجستگی رسانده است، استعارهٔ تبعیهٔ «خونبار»[10] است که با سازگارهای «رگ» و «نیش» یا «نشتر» در بالاترین حد ممکن، پرورده و تقویت شده و قرینهٔ بسیار خفی معنایی، ذهن را از «محورهمنشینی» به «محور جانشینی» و کشف مستعارله، هدایت می‌کند و درک معنای مجازی استعاره را ممکن می‌سازد.

و اما، آن چه که حتی از حکایت «استعارهٔ مرشحه» بیشتر قابل توجه است، جادوی «نماد» یا «سمبل» است که بستر کلام را بر گهواره‌ای از «حرکت» و «زمان‌شمولی» ابدی قرار می‌دهد ــ بهتر است قبل از طرح مسئلهٔ اصلی دربارهٔ «نماد»، به ذکر نظریه‌ای بپردازیم:

«ژرار ژنت»[11] در سیر تکاملی زبان به سمت ادبیات، مراحلی را بر می‌شمرد که ازدیدگاه نظریهٔ زیبایی‌شناسی ادبی، قابل بررسی است:

زبان هنگامی که بر امور واقعی زندگی دلالت می‌کند و در حد گزارش‌های خبری است، در قلمرو «دلالت‌های زبانی» قرار دارد[12] و هنوز به قلمرو ادبیات وارد نشده است؛ کاربرد «مجاز مرسل»[13] است که زبان را از خاستگاه دلالت‌های زبانی به سمت بالاتر، یعنی به مرحلهٔ «دلالت‌های مجازی» سوق می‌دهد و در ادامهٔ جهت‌گیری به سمت هنر، تولد «استعاره» (مجاز هنری با علاقهٔ شباهت) است که آن را به مرحلهٔ «دلالت‌های شاعرانه» یا «نظریهٔ بیان» می‌رساند؛ آفرینش ادبی ــ هنری و آن چه که کلام را به ادبیات محض تبدیل می‌کند، بیشتر در این مرحله و مراحل بعد از آن، اتفاق می‌افتد.[14]

ژنت، معتقد است که در این مرحله از آنجا که نمی‌توان برای استعاره، معنی «قطعی» و «نهایی» در نظر گرفت و محور دلالت‌های معنایی آن، باز است، اثر ادبی ماندگار و جاوید می‌شود.

در اینجا، نکتهٔ قابل توجه این است که اگر کاربرد لفظ «استعاره» را به طور مشترک برای استعاره و مرحلهٔ بعد از آن، «نماد» به کار ببریم، این تعبیر تا حدودی، درست است ولی با توجه به این‌که بین «استعاره» و «نماد» تفاوت‌هایی وجود دارد[15] اصل در استعاره بر این است که یک مشبه به (مستعارمنه) در برابر یک مشبه (مستعارله) قرار می‌گیرد ولی «نماد» را می‌توان قرار گرفتن یک مشبه‌به (مستعار منه) در برابر دو یا چند یا طیف وسیعی از مشبه‌ها (مستعارله) به شمار آورد تعریف مورد نظر ژنت، در مورد، «نماد» بیشتر صادق است. از آنجا که دلالت‌های معنایی نماد (سمبل) در هر زمان و یا هر مکان، می‌تواند تغییر کند و چهرهٔ تازه‌ای به خود گیرد یا به تعبیری دیگر، مقتضای حال مخاطب و یا فضای حاکم بر زمان و مکان، در دریافت مشبه‌های جدید، مؤثر است، موجب «جاودانگی»، «زمان شمولی»، «مکان شمولی» و «مضمون شمولی» زبان می‌گردد.

شاید بتوان گفت که عنصر «نماد» بر آن است که بر ایماژها، استعاره‌ها و برجستگی‌های کلامی، تمثیل‌ها و اسطوره‌ها چنان تأثیری بگذارد که در هر زمان، سمندروار از خاکستر خویش سر برآرند.

«نماد» می‌تواند در بطن همهٔ این ساختارهای هنری جای گیرد و با معانی چند پهلوی خود به آنها زندگی و رنگی ابدی بخشد.

شاید بررسی نمونه‌های زیر بتواند تا حدودی، به روشن شدن بحث مورد نظر، کمک نماید:

کار ما نیست شناسایی راز گل سرخ
کار ما، شاید این است
که در افسون گل سرخ شناور باشیم[16]

«سهراب سپهری»

کلام ادبی فوق، بیانی شاعرانه است که برای غیرواقعی بودن آن، قرینه‌ای نمی‌یابیم.

«گل سرخ» بر گل سرخ واقعی دلالت می‌کند و شناسایی راز خلقت آن، می‌تواند مورد توجه باشد؛ هیچ قرینه‌ای واژگانی و حتی قرینهٔ معنوی نیز، ذهن ما را هدایت نمی‌کند به این که نتیجه بگیریم که گل سرخ، در محور جانشینی کلام، معنایی مجازی دارد ولی در فضای حاکم بر کلام، چیزهایی وجود دارد که معناهایی را بیشتر از آنچه که هست،طلب می‌کند و به ما اجازه نمی‌دهد فقط به معنی واقعی واژه دلخوش باشیم و یا به عبارت دیگر، آگاهی بر زمینه‌های فکری ونگرش شاعر به ما می‌گوید که پشت این واژه معناهای دیگری نیز، نهفته است؛ مثلاً: زیبایی، حقیقت، ذات خداوند، آفرینش، عشق و...

و همچنین است در شعر زیر:

ایستاده
ابر و
باد و
ماه و
خورشید و
فلک
از کار
زیر این برف شبانگاهی
بدتر از کژدم
می‌گزد سرمای دی ماهی
کرده موج برکه در یخ برف
دست و پای خویشتن را گم
زیر صد فرسنگ برف
اما
در عبور است از زمستان دانهٔ گندم[17]

«شفیعی کدکنی»

ایماژ یا تصویرهایی که در شعر بالا ترسیم شده است، بیانگر فضای واقعی است که با توجه به بسیاری از ابزارهای سازندهٔ یک اثر ادبی، شکلی توصیفی به خود گرفته است که به تنهایی و بدون دلالت معنایی دیگری غیر از خودش، زیبا، هنری و تأثیرگذار است. به غیر از یک یا چند استعارهٔ مکنیهٔ تخییلیه، قرینه‌ای خاص در محور همنشینی کلام، ذهن ما را به معناهای مجازی در محور جانشینی هدایت نمی‌کند ولی با توجه به نگرش و فرهنگ شاعر و مقتضای حالِ زمان، مکان و مخاطب، می‌توانیم از واژگان نمادین به کار گرفته شده در اثر، تعابیر دیگری غیر از واقعیت داشته باشیم؛ مثلاً: «برف شبانگاهی» و «سرمای دی ماهی» را می‌توان فضای حاکم بر جامعه در هر زمان خاص، احساس درونی شاعر، روابط حاکم میان انسان‌ها و... و همچنین «دانهٔ گندم» را، شاعر، احساس و شعر او، هر انسان پویا، انسان‌های یک جامعه یا جهان و یا هر فرد مورد نظر شاعر و... فرض کرد (این مسئله در مورد بیشتر واژگان به کار گرفته شده در شعر، مانند: ابر، باد، برف، زمستان،

موج برکه و... نیز صادق است).

همانطور که گفته شد، علاوه بر نگرش شاعر، مقتضای حال نیز در دریافت دلالت‌های معنایی دیگر، مؤثر است و از این رو است که به غیر از دیگر ابزارهای آفرینش ادبی، عدم توانایی مخاطبین در نظر گرفتن دلالت معنایی «نهایی» و «قطعی» در نمادها نیز، می‌تواند یکی از مهم‌ترین علت‌هایی باشد که می‌تواند آثار ادبی را جاودانه سازد و عاطفهٔ طیف وسیعی از مخاطبین آنها را تحت تأثیر قرار دهد.

پی‌نوشت‌ها:

۱. ایماژ (Image; Imagery) تصویری که شاعر به وسیلهٔ کلام می‌سازد تا تجربهٔ حسی یا خیالی خویش را به ذهن خواننده منتقل کند.

ـ استعاره (metaphor) نوعی مجاز است که علاقه یا پیوند آن، شباهت است.

ـ نماد (symbol) واژه یا نشانه‌ای است که چیز دیگر را از طریق قیاس یا تداعی نشان می‌دهد. مانند رنگ سفید که معمولاً نشانهٔ بیگناهی است. اما نمادها در حقیقت معنی وسیع‌تر و پیچیده‌تری دارند و وسعت معنایی آنها باعث می‌شود تا تمام معنی و مفهوم خود را به خواننده منتقل نکنند و به خاطر مفاهیم متعددی که در خود پنهان دارند، دستیابی به معنی دقیق آنها ممکن نیست. نمادها را می‌توان به چند دسته تقسیم کرد که از آن جمله است: الف ـ نمادهای مرسوم (قراردادی) که آگاهانه به کار برده می‌شوند. ب ـ نمادهای ابداعی و شخصی که معنی از پیش شناخته شده‌ای دارند. ج ـ نمادهای ناآگاهانه که حاصل عوالم روحی و تجربیات خاصی است که برای نویسنده و شاعر پیش می‌آید و همچنین نمادهای خواب و رویا.

با استفاده از «واژه‌نامهٔ هنر شاعری»

میمنت میرصادقی، مهناز، تهران، ۱۳۷۳

۲ـ LAURENCE PERRINE / POETRY / THE Elements of Poetry / Southern Methodist University

۳ـ نیما یوشیج، مجموعه آثار، دفتر اول، به کوشش سیروس طاهباز، چ دوم، ص ۵۱۵، نشر ناشر، تهران، ۱۳۶۹

۴ـ نظامی، کلیات، هفت پیکر، پرویز بابایی، مطابق نسخهٔ وحید دستجردی، ص ۶۶۸، بیت ۱۰ و ۹ و ۸ و ۷ نگاه ـ علم، تهران ۱۳۷۶

۵ـ حقوقی، محمد، شعر زمان ما (۱)، بررسی شعر احمد شاملو، ص ۱۵۷، نگاه، تهران، ۱۳۶۸

۶ـ احمدی بابک، ساختار و تأویل متن، ص ۳۱۴، سطر ۱۹، مرکز، تهران، چ چهارم، ۱۳۷۶

۷ـ نظامی گنجوی، کلیات، خسرو و شیرین، براساس نسخه وحید دستجردی، به اهتمام پرویز بابایی، ص ۱۷۸، بیت ۱۳، چ دوم، نگاه ـ علم، ۱۳۷۶

۸ـ در استعاره دو محور قابل بررسی است یکی محور همنشینی که معنی لفظی مستعار در آن فهمیده می‌شود و دیگری محور جانشینی است که معنی مجازی (استعاری) در آنجا قابل بررسی است مثلاً در «ستاره‌ای بدرخشید و ماه مجلس شد» ستاره در محور همنشینی به معنی ستارهٔ آسمان است ولی باتوجه به قرینهٔ «مجلس» ذهن ما متوجهٔ معنی «محبوب» در محور جانشینی می‌شود. (محبوب را جانشین ستاره می‌کنیم)

۹ـ حافظ شیرازی، خواجه شمس‌الدین محمد، دیوان، انجمن خوشنویسان ایران، چ دوم، ۱۳۶۳

۱۰ـ هرگاه استعاره در فعل یا صفت رخ دهد، تبعیه است. «خونبار» صفتی است که برای «شعر» آورده شده است؛ چون از روی قرینهٔ معنایی می‌دانیم که شعر نمی‌تواند خونبار باشد، ذهن ما متوجه معنی مجازی آن می‌شود و چون علاقه این مجاز، شباهت است حالتی از شعر به خونبار بودن تشبیه شده است، مجاز از نوع هنری آن یعنی «استعاره» است. (این حالت یعنی «مستعارله» می‌تواند «بسیار دردناک بودن» و یا «با آه و سوز و درد همراه بودن» شعر باشد.) استعاره در اینجا بسیار قوی و برجسته است.

۱۱ـ ژرار ژنت در سال ۱۹۳۰ در پاریس به دنیا آمد. پس از انتشار سه مجلد کتاب «مجازها» به عنوان یکی از مهم‌ترین پژوهشگران بررسی ساختار متن شناخته شد. ژنت در سال ۱۹۷۶ «منطق تقلید» را در شرح نقد، بررسی تکامل تاریخی نظریهٔ ارسطو، منتشر کرد؛ دو سال بعد «الواح بازنوشتنی» را در مورد مسأله «بینامتنی» نوشت؛ موضوع آثار ژنت نکته‌های اصلی و آشنای نظریهٔ ادبی ساختاری است.

۱۲ـ قلمرو «دلالت‌های زبانی» مطرح شده در نظریهٔ ژرار ژنت تا حدودی با مباحث مربوط به «اسناد خبری» در علم معانی، ارتباط دارد (البته بدون در نظر گرفتن معنای ثانوی اسناد خبری) و همچنین مباحث مطرح شده در معانی و بیان سنتی که تحت عنوان «فصاحت و بلاغت» نکات مربوط به درست ایراد کردن کلام را بررسی می‌نماید، می‌تواند تا حدودی در این مرحله مطرح شود.

۱۳ـ مجاز راه دیگری است در بیان معنی که در آن، واژه در معنایی به کار گرفته می‌شود که برای آن وضع نشده است. واژه می‌تواند یک معنی حقیقی داشته باشد که برای آن وضع شده است و در بعضی موارد نیز در معنایی دیگر به کار می‌رود که این معنا، معنای مجازی است. اگر پیوستگی یا علاقه بین معنای حقیقی و مجازی واژه شباهت باشد، مجاز از نوع استعاره است و در غیر اینصورت به آن «مجاز مرسل» می‌گویند.

۱۴ـ این مورد در کتاب «بیان» تألیف دکتر سیروس شمیسا نیز، به عنوان «بعد از استعاره» نامگذاری شده است.

۱۵ـ علاوه بر تفاوتی که در متن آورده شده است، تفاوت دیگر بین «استعاره» و «نماد» در این است که در «استعاره» قرینهٔ صارفه‌ای که ما را به معنای مجازی هدایت کند، وجود دارد ولی در «نماد» قرینه‌ای به این منظور نداریم؛ به عبارت دیگر، «نماد» بر خودش هم دلالت می‌کند.

۱۶ـ سپهری سهراب، هشت کتاب، طهوری، چ ۲۱، ۱۳۷۷

۱۷ـ شفیعی کدکنی، محمدرضا، هزارهٔ دوم آهوی کوهی، سخن، تهران، ۱۳۷۶