● جرمی هاوثورن
● مترجم: مجتبی ویسی

نماد و تصویر

اجازه دهید این بخش را با نمونه‌های عینی آغاز کنیم. در داستان هاواردز اند[1] اثر ئی.ام. فورستر[2] اتومبیل نقش مهمی ایفا می‌کند. برای آن می‌توان چنین دلیل آورد که در دوران نگارش داستان چند صباحی بیش، از ورود اتومبیل به زندگی مردم نگذشته بود و فورستر صرفاً به قصد افزایش واقع‌نمایی اقدام به وارد کردن پدیده‌ای از واقعیت روزمره به داستان خود کرده است.

اما چنین پاسخی تنها عده‌ی معدودی از خوانندگان را قانع خواهد کرد. شکی نیست که در این داستان، اتومبیل نه یک وسیله‌ی نقلیه محض، که معرف و نمایش‌گر چیزی دیگر است و نقشی نمادین به خود گرفته است. منظور ما از بیان چنین مطلبی آن است که بگوییم این نماد، ایده‌ها، تداعی‌ها و قالب‌های مفهوم‌پذیری را با خود حمل می‌کند که بحتمل در زندگی عادی آن دوران جایی در ذهن افراد نداشته‌اند، از قبیل: «تجدد و تخریب امور سنتی»، «ساختار مکانیکی در تضاد با ساختار ارگانیک»، «تغییر سنگدلانه‌ی اجتماعی»، «آشوب و مرگ»، «تعقیب خودخواهانه‌ی راحتی شخصی از راه ثروت»، و چیزهایی از این دست.

توجه داشته باشید که من در این داستان اتومبیل را صرفاً نمایش‌گر یک پدیده یا جریان ثابت و بخصوص ندانسته‌ام؛ چون خصیصه‌ی نمادها این است که رابطه‌ی ساده تک به تک با چیزهایی که خود نمایش‌گر و معرف آن‌ها هستند، نداشته باشند. در داستان به سوی فانوس دریایی[3] اثر ویرجینیا وولف[4] (۱۹۲۷)، کم و بیش آشکار است که فانوس دریایی از نیرویی نمادین برخوردار است، اما اگر در نقد خود قاطعانه اظهار کنیم که این نماد تنها برای یک امر بخصوص در نظر گرفته شده است راهی به خطا پیموده‌ایم. ممکن است فانوس دریایی نشان‌دهنده‌ی رویاهای ناتمام جوانی یا تعرض جنس مذکر باشد، به هرحال قسمتی از قدرت آن از دلالت‌های چندگانه و مفاهیم غیرمستقیم‌اش سرچشمه می‌گیرد.

حوزه‌ی نماد به ادبیات و هنر محدود نمی‌شود، بلکه در تمامی زمینه‌های شناخته شده‌ی فرهنگ بشری نقش مرکزی بر عهده‌ی آن گذاشته شده است. هنگامی که زنی با لباس سفید پیمان زناشویی

---

۱. Howards End

۲. E.M.Forster نویسنده انگلیسی (۱۹۷۰-۱۸۷۹)

۳. to the Lighthouse

۴. Virginia Woolf نویسنده و منتقد انگلیسی (۱۹۴۱-۱۸۸۲)

می‌بندد، در واقع از نیروی نمادین آن رنگ در فرهنگ ما، که سالیان سال پابرجا مانده است، استفاده کرده است. هر نویسنده‌ای که این امر را به کار گرفته باشد و آن را با فضای داستان خود هماهنگ کرده باشد، از عاملی که می‌توان آن را نماد عمومی خواند سود جسته است.

بدین ترتیب در داستان مردگان[1] اثر جیمز جویس[2] (شروع نگارش سال ۱۹۰۷، تاریخ انتشار سال ۱۹۱۵) ما احساس می‌کنیم که رجوع مکرر به برف از باری نمادین برخوردار است. یکی از دلایل آن این است که از برف چنان به تکرار سخن به میان آمده و بر آن دلالت شده، که خواننده‌ی داستان تنها چیزی را که احساس می‌کند وجود نکته‌ای پرمعنا در نقش آن است. دلیل دیگر آن این است که ما بنابر قاعده‌ی معمول برف را با برخی از پدیده‌ها بیش از پدیده‌های دیگر مرتبط می‌سازیم، بویژه در کشورهایی نظیر انگلستان و ایرلند که بارش فراوان برف سابقه‌ی چندانی ندارد. به طور اجمال می‌توان چنین گفت که برف در داستان مردگان نشانگر و معرف «مرگ» است: برای آن که: سرد است، پوششی برای گورستان است، بر همه جای سرزمین، چون مرگی که به سویمان پیش می‌آید، اثر می‌گذارد و چیزهایی دیگر از این دست. یکی از توجیهات چنین تعبیری، پیوند طبیعی عنصر برف با پدیده‌ی مرگ است: مانند بدن یک انسان مرده، سرد است و کسانی که در برف گم می‌شوند جان سالم به در نمی‌برند. دلیل دیگر آن است که جویس در این داستان، نظر خواننده را به کیفیات معینی معطوف می‌دارد و آن‌ها را (نه فقط با عنوان داستان، که) با دیگر ارجاعات ترکیب می‌کند تا در نهایت جلوه‌ای روشن و شفاف به آن‌ها ببخشد. اگر ما نظری به مرگ جرالد در برف در داستان زنان عاشق[3] اثر دی.اچ. لارنس[4] بیفکنیم، توانایی این دو نویسنده (جویس و لارنس) را در وارد کردن نمادی عمومی در جهان خصوصی یا درونی معنای اثر خود مشاهده خواهیم کرد.

اما گاه اتفاق می‌افتد که یک نویسنده نمادی خلق می‌کند که معنا و مفهوم آن منحصر به متن همان اثر می‌شود. برای مثال، رنگ سبز امروزه برای بسیاری از ما، الگوهایی نمادین رایج و مثبت از قبیل پیش رفتن، باز شدن راه، و خوش‌بینی را تداعی می‌کند؛ یعنی تمام آن گستردگی‌های معنایی که در مواجهه با نور سبز چراغ راهنمایی به ذهن متبادر می‌شوند. نکته‌ی بحث‌برانگیز در این است که هیچ‌یک از ارجاعات و تداعی‌های گفته شده برای پاسخ‌گویی به ذکر مکرر نور سبز در داستان گتسبی بزرگ[5] اثر اسکات فیتز جرالد به کار نمی‌آید. نور سبز در این داستان اسکله‌ی کنار خانه‌ی «دیزی» را برای «گتسبی» مشخص می‌کند و توفیق فیتز جرالد در آن است که نمادی خصوصی خلق کرده که تنها در فضای همین اثر مفهوم‌پذیر است. نکته‌ای دیگر که به همین اندازه بحث‌برانگیز است در ارتباط با تداعی‌های نمادین رایج در داستان به سوی فانوس دریایی است. در این داستان، اگر نگوییم هیچ‌یک، که فقط تعداد انگشت‌شماری از تداعی‌ها در مورد فانوس دریایی به کار می‌آید و باقی کاربردی ندارند. مفهوم آن در داستان (منظور مفهوم آن از نظر خواننده است نه لزوماً همان که

● حوزه‌ی نماد به ادبیات و هنر محدود نمی‌شود، بلکه در تمامی زمینه‌های شناخته شده‌ی فرهنگ بشری نقش مرکزی بر عهده‌ی آن گذاشته شده است.

---

۱. The Dead

۲. James Joyce نویسنده و شاعر ایرلندی (۱۸۸۲-۱۹۴۱)

۳. Women in Love

۴. D.H. Lawrence نویسنده و شاعر انگلیسی (۱۸۸۵-۱۹۳۰)

۵. Great Gatsby

شخصیت‌های داستانی از آن سراغ دارند) چیزی است که باید بر پایه‌ی محفوظات درونی به آن رسید نه دانسته‌های عمومی.

اصطلاح دیگر برای نمادهای عمومی و خصوصی، نمادهای تحریک‌پذیر و نمادهای تحریک‌ناپذیر است. بدیهی است که یافتن یک نماد کاملاً عمومی یا نمادی یکسره خصوصی، در عمل کار چندان ساده‌ای نیست. برای نمونه، من خود کاربرد ئی. م. فورستر از اتومبیل در داستان هاواردز اند را گسترش دامنه‌ای تداعی‌ها دانستم و احتمال دادم که پیش از خواندن اثر چنین تداعی‌هایی در ذهن خوانندگان وجود نداشته است، اما شک نیست که کسان دیگری نیز، به احتمال، خالق تداعی‌هایی از این دست بوده‌اند و باز تردیدی برجا نمی‌ماند که نیروی نمادین اتومبیل در داستان هاواردز اند، به بیانی، نیرویی نهفته بوده است که پیشتر در اتومبیل به تجربه درآمده و در انگلستان دوره‌ی ادوارد، بدان اشاره شده است. (برای این منظور می‌توانید به نقش اتومبیل در اثر داستانی نویسنده‌ای به نام کِنِت گراهام[1]، که تقریباً همعصر فورستر بوده است، با عنوان باد در بیدزار[2] [۱۹۰۸] توجه فرمایید.)

و موقعی که هنری جیمز[3] در داستانی به نام جام طلایی[4] از یک جام زیبا و گران قیمت، ولی ترک برداشته، به عنوان نماد استفاده می‌کند به عقیده‌ی من می‌توانیم نماد آشکار ازدواج را از این شیء، که بیشتر حاوی یک راز گناه‌آلود است تا یک بسته بادام زمینی یا تخم‌مرغی شکسته، دریابیم. بدین ترتیب جام ترک خورده نسبت به نور سبز در داستان گتسبی بزرگ، نمادی تحریک‌پذیرتر به‌شمار می‌آید.

حال اجازه دهید از مقوله‌ی نماد درگذریم و به بحث درباره‌ی تصویر بپردازیم. همان‌گونه که می‌دانید در داستان کوتاه سفر[5] اثر کاترین منسفیلد[6]، حرکت از تاریکی و ارجاعات به سرما در ابتدای داستان، به گرما و ـ خصوصاً ـ تصاویر روشن در انتهای داستان منتهی می‌شود. در

● گاه اتفاق می‌افتد که یک نویسنده نمادی خلق می‌کند که معنا و مفهوم آن منحصر به متن همان اثر می‌شود.

این‌جا نظر شما را به بخشی از انتهای داستان جلب می‌کنم:

گربه‌ی سفیدی که مثل شتر روی میز دراز کشیده بود، بلند شد، کش و قوسی به بدن‌اش داد، خمیازه‌ای کشید و سپس روی پنجه‌ی پاهایش جهید. «فنلا» دست کوچک و سردش را در خز سفید و گرم حیوان فرو برد و در حین نوازش او و گوش دادن به صدای ملایم مادربزرگ و نواهای غلتان پدربزرگ، از سر حجب لبخندی زد. دری غژغژکنان صدا کرد. «بیا تو عزیزم.» پدربزرگ، آن‌جا، در یک سر تخت‌خوابی بسیار بزرگ دراز کشیده بود. از زیر لحاف تنها سرش، با یک دسته موی سفید بر روی آن و صورتی سرخ با ریشی دراز و نقره‌ای، پیدا بود.

شما در این‌جا شاهد ظهور مجدد کلماتی هستید که به نور و گرما اشاره دارند (سفید؛ گرم؛ نقره‌ای؛ سرخ). من خود ترجیح می‌دهم این کلمات را تصویر بخوانم تا نماد. تمایز میان این دو به گونه‌ای است که عمل توضیح را دشوار می‌سازد و اختلاف‌های کاربردی‌شان جز پیچیده

---

۱. Kenneth Grahame نویسنده امریکایی (۱۹۴۰-۱۸۹۶)

۲. The Wind in the Willows

۳. Henry James نویسنده امریکایی (۱۹۱۶-۱۸۲۳)

۴. The Golden Bowl

۵. The Voyage

۶. Katherine Mansfield نویسنده بریتانیایی (۱۹۲۳-۱۸۸۸)

کردن امور راه به جایی نمی‌برند؛ اما به هرحال ذکر نکات زیر برای یادآوری خالی از فایده نخواهد بود:

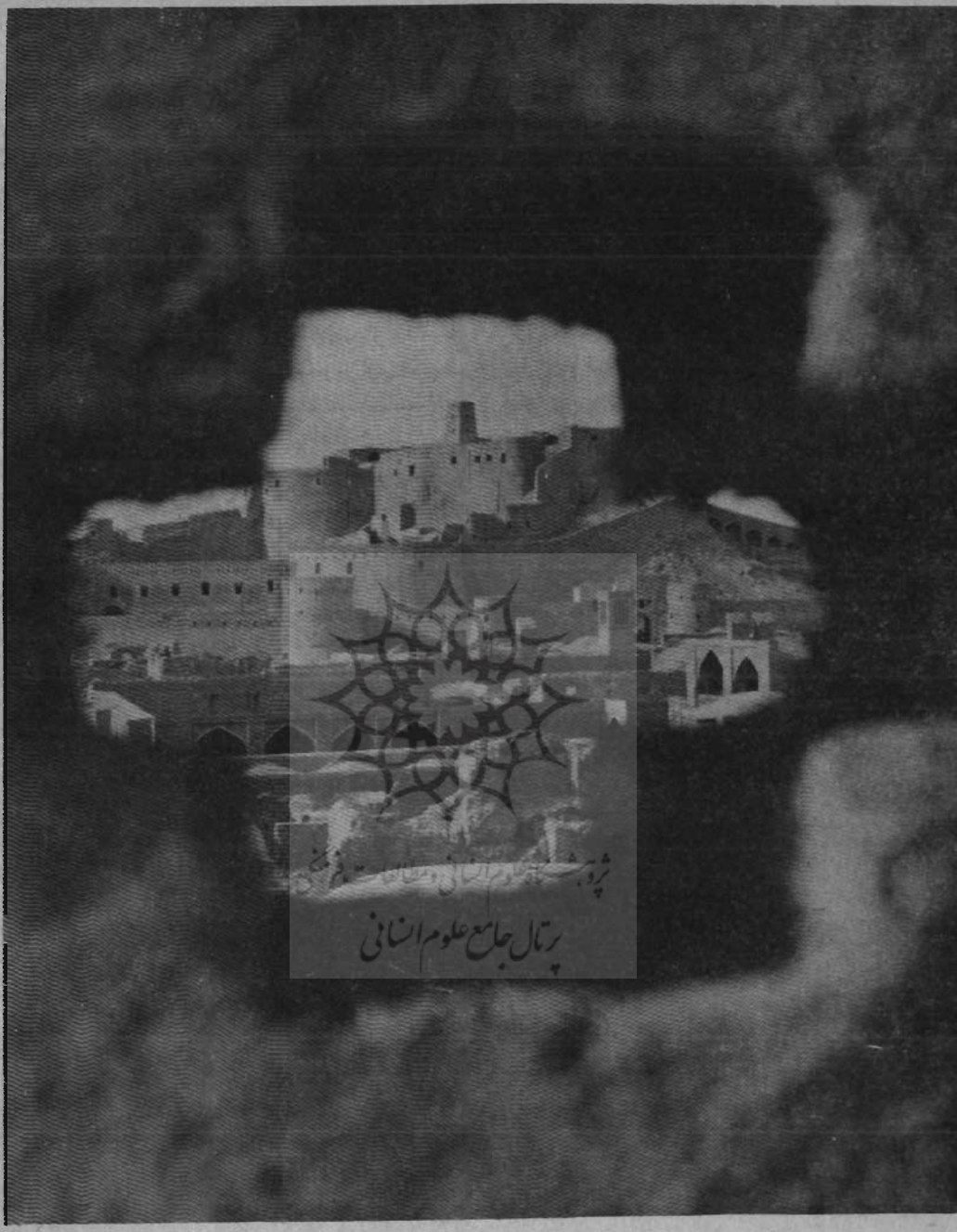
● تصاویر غالباً از طریق کیفیات واقعی و مشهود تشخص پیدا می‌کنند نه معانی انتزاعی؛ و به همین علت از ماهیت ملموس‌تری نسبت به نمادها برخوردارند.

۱) تصاویر غالباً از طریق کیفیات واقعی و مشهود تشخص پیدا می‌کنند نه معانی انتزاعی؛ و به همین علت از ماهیت ملموس‌تری نسبت به نمادها برخوردارند: آن‌ها مزه، بو، احساس، صدا یا تصویر بصری ابژه (= موضوع شناسایی) را مستقیماً به ذهن فرامی‌خوانند.

۲) نمادها عملکردی مخالف دارند، چون به عوض خود نمایشگر موضوع دیگری هستند و کیفیات واقعی و مشهود خود را به اندازه‌ی ایده یا انتزاعی که به نمایش می‌گذارند، به ذهن فرا نمی‌خوانند.

از این‌رو، در بخش نقل شده از داستان کاترین منسفیلد، احساس خزگربه، سفیدی و گرمای آن، به سرعت از طریق خود واژه‌ها به ذهن فراخوانده می‌شود، یعنی ما از آنچه واژه‌ها نمایشگرش هستند حیرت نمی‌کنیم (توجه کنید که احساس بساوایی چه گونه در تضاد با دست سرد فنلا برجسته می‌گردد). این درحالی است که ما نسبت به نور سبز گتسبی یا فانوس دریایی وولف چنین پاسخ‌های حسی بی‌واسطه‌ای را تجربه نمی‌کنیم: یعنی نکته‌ی مهم در این‌جا عناصری است که این نمادها جدای از خود، به ذهن فرامی‌خوانند یا نمایشگرش هستند. اما در مورد نمادهای برف و اتومبیل در داستان‌های جویس و فورستر وضع فرق می‌کند و ما ناگزیر از تأمل بیشتر هستیم. من فکر می‌کنم که در برخورد با این دو نماد ما نه‌تنها به کیفیات خاص حسی آن‌ها توجه داریم بلکه پدیده‌هایی را که این دو نمایشگر آن هستند درنظر می‌آوریم. پس می‌توان چنین تصور کرد که در موارد فوق، ارجاعات به موازات عملکرد تصویری‌شان، دارای یک هدف اولیه‌ی نمادین نیز می‌باشند.

البته این بدان معنا نیست که تصاویر به عناصر تماتیک (= موضوعی) در یک اثر کمک نمی‌رسانند. حقیقتی را که نباید از نظر دور داشت این است که تصویر با خصوصیات واقعی خود بلافاصله توسط احساس بازشناخته می‌شود اما امواج تداعی‌های آن در ذهن صرفاً منحصر به یک دلالت واقعی نمی‌شود. از این‌رو، همان‌گونه که قبلاً اشاره کردم، تصاویر در داستان سفر اثر منسفیلد، سوای ناشادی و رنج و وعده‌ی چیزی که شادی‌بخش‌تر و لذت‌آورتر باشند، به احساس ما از ماهیت چند لایه‌ای سفر فنلا یاری می‌رسانند.



ارگ بم (کرمان) - ۱۳۷۶ - حمیدرضا قرامرزی

پرتال جامع علوم انسانی