کارکرد تمثیل از دیدگاه منتقدان رمانتیک

زهره هاشمی *

دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه فردوسی مشهد

چکیده

تمثیل از اصطلاحاتی است که با وجود کاربرد گسترده و قدمتش در بلاغت غرب، به‌سبب برخی اشتراک‌ها و اختلاط‌هایی که با دیگر آرایه‌های بلاغی مانند استعاره، نماد، رمز، کنایه و... داشته، منتقدان ادبی و بلاغی‌ها را در ارائهٔ تعریف دقیق و تعیین حدود و کارکردهایش با سردرگمی روبه‌رو کرده است؛ از این‌رو در دوره‌های مختلف و براساس مکتب‌های فکری موجود، اهمیت و اعتبارش دچار افت و خیزهای فراوان شده است.

نظریه‌پردازان مکتب رمانتیسم برای اولین بار ویژگی‌ها و کارکردهای تمثیل را در مقایسه با نماد بررسی کردند. آن‌ها سعی کردند با ارائهٔ تعریف دقیق و مشخص‌کردن ویژگی‌های هریک، مرزهای این دو اصطلاح را روشن کنند. در واقع معنای مدرن تمثیل مدیون نظریات کسانی چون گوته، شلینگ، اگوست ویلهلم شلگل و کالریج است. این نظریه‌پردازان اولین تلاش‌های نظام‌مند را در تبیین و تعریف اصطلاح تمثیل به معنای امروزی انجام دادند. بنابراین هدف نگارنده در این جستار، ارائهٔ گزارشی از کارکردها و ویژگی‌های تمثیل در مکتب رمانتیسم از رهگذر مرور نظریات منتقدان صاحب‌نظر در این حوزه مانند گوته، شلینگ، شلگل و کالریج است.

واژه‌های کلیدی: بلاغت غرب، رمانتیسم، تمثیل، نماد، نظریه‌پردازان رمانتیک.

* نویسندهٔ مسئول: z.hashemi@hotmail.com

تاریخ دریافت: ۱/ ۲/ ۸۸ تاریخ پذیرش: ۱۶/ ۱۰/ ۸۸

فصلنامهٔ علمی - پژوهشی *نقد ادبی*، س ۳، ش ۹، بهار ۱۳۸۹ (صص ۴۹ - ۷۲)

Archive of SID

www.SID.ir

۱. طرح بحث؛ مسئلهٔ تحقیق و حدود آن

تمثیل از اصطلاحاتی است که با وجود داشتن پیشینهٔ طولانی و دامنهٔ وسیع کاربردش در دوره‌های مختلف، تا اواخر قرن هجدهم به‌طور ویژه و نظام‌مند تعریف و تبیین نشده است. پیش از ظهور نقد ادبی و نگرش ذهن‌گرایانه در فلسفهٔ کانت، هگل و فیلسوفان هم‌عصرشان و تقریباً هم‌زمان با شکل‌گیری مکتب رمانتیسم در ادبیات و هنر، تمثیل گاه هم‌ردیف با استعاره، زمانی به‌مثابهٔ رمز و نماد، گاهی هم‌مرز با اسطوره و گاهی مرتبط با دیگر آرایه‌ها همچون کنایه دانسته می‌شد. منتقدان ادبی رمانتیک تحت تأثیر فلسفهٔ استعلایی کانت و نگرش درون‌گرایانه و نیز اهمیت دادن به خیال و مسائلی که به‌لحاظ تاریخ ادبی و علوم اجتماعی در آن زمان در غرب رایج بود، از میان تمام آرایه‌های بلاغی و صور خیال، نماد را برای بیان مقصود خویش مناسب‌تر دانسته و از این‌رو درصدد تبیین آن برآمدند. از آنجا که در نماد نیز مانند تمثیل لفظ جانشین معنا می‌شود و از سویی دیگر، تمثیل یکی از صناعات مورد علاقهٔ کلاسیک‌ها بوده است، منتقدان رمانتیک به دلیل این اختلاف و اشتراک و نیز نشان دادن ویژگی‌های منحصربه‌فرد نماد، بر آن شدند تا مرز دقیق میان تمثیل و نماد را مشخص کنند.

نگارنده ضرورت پرداختن به این موضوع را در دو مورد خلاصه می‌کند:

نخست به جهت تأثیر عمیقی که این مکتب در عرصهٔ نظریه و نقد ادبی داشته است؛ چرا که منتقدان این مکتب با توجه به میراث روشنگری و اندیشهٔ ترقی و این اندیشه که مفهوم زیبایی هرگز امری ثابت و بدون تغییر نیست، تحولی بنیادین در نقد ادبی به‌وجود آوردند. از این‌رو، همان‌طورکه ایگلتون بیان کرده، دیدگاه‌های مطرح در این مکتب موجب سازمان‌دهی بنیادینِ برخی از نظریه‌های ادبی در دوران مدرن شد و بسیاری از تعاریف ادبیات و اصطلاحات ادبی در این دوره شکل گرفت[۱]. علاوه بر این، رمانتیسم یکی از مکاتب بسیار مهم در تاریخ ادبیات معاصر ایران بوده که آشنایی با آن، موجب شکل‌گیری جریان‌های مهمی در ادبیات فارسی دورهٔ معاصر شده است. ضمن اینکه در هر دوره، نظامی از ایده‌ها و شیوه‌های فکری و هنری خاص در هنر و ادبیات رایج می‌شود که بدون شک این ایده‌ها و شیوه‌ها تأثیرهایی از جریان‌های گذشته داشته است و تأثیرهایی نیز در رخدادهای آینده خواهد داشت؛ از این‌رو

Archive of SID

www.SID.ir

شناخت دقیق و سنجیدهٔ این تأثیر و تأثرها در گرو درک و شناخت اصطلاحات کلیدی هر یک از این جریان‌هاست.

دوم آنکه با وجود متون کهنِ تمثیلی در ادبیات ایران پیش از اسلام و کاربرد گستردهٔ تمثیل در ادبیات تعلیمی و عرفانی پس از اسلام و ادبیات معاصر، و نیز با وجود بحث‌های درازدامن بلاغی‌های عرب و ایرانی، این اصطلاح- چنان‌که باید و شاید- گستره و تعریف دقیقی در ادبیات فارسی ندارد و همواره با اصطلاحات دیگر به‌ویژه نماد و رمز یکی دانسته شده است. از این‌رو بازخوانی و شناخت نظریه‌های جدید، به‌ویژه نظریات رمانتیک‌ها قابل توجه و تأمل است؛ با توجه به اینکه آن‌ها نخستین منتقدانی بودند که میان نماد و تمثیل تفاوت قائل شدند و سعی کردند به تعریف دقیق این دو اصطلاح به‌لحاظ زیبایی‌شناسی و بلاغی بپردازند.

بنابر این تلاش نگارنده در این گفتار، مروری بر تاریخچهٔ تمثیل در نظریهٔ زیبایی‌شناسی مکتب رمانتیسم است تا از رهگذر آن روشن کند که چگونه و بر چه اساسی نظریه‌پردازان این مکتب تمثیل را از اعتبار دوره‌های پیشین انداختند و در عوض نماد را جایگزین آن کردند؛ به‌گونه‌ای که این بی اعتباری تا آنجا ادامه یافت که به شکل‌گیری مکتب سمبولیسم و پس از آن رئالیسم منجر شد.

بنا به فرض آشنایی خوانندگان با زمینه‌های تاریخی و اجتماعی این مکتب و نیز پرهیز از تکرار مکررات، در این باره بحثی صورت نگرفته است. از میان منتقدان این مکتب گوته، شلینگ، اگوست ویلهلم شلگل و کالریج انتخاب شده‌اند؛ دلیل انتخاب این منتقدان، تأثیر نظریاتشان بر دیگر منتقدان و نیز کثرت و انسجام و اهمیت نظریاتشان در باب تمثیل و کارکردهایش بوده است. اولویّت نگارنده در پرداختن به نظریات هریک از ایشان، ترتیب زمانی و تاریخی است.

۲. پیشینه و سیر مطالعاتی بحث

پیشینهٔ تحقیق دربارهٔ تمثیل در مکتب رمانتیسم در ایران، به چند کتاب و مقالهٔ ترجمه‌شده و تألیفی محدود می‌شود و هیچ‌یک از این آثار به‌طور اختصاصی به موضوع مقالهٔ حاضر نپرداخته‌اند. اغلب این آثار ضمن بحث دربارهٔ عوامل شکل‌گیری و ویژگی‌های رمانتیسم، به‌طور گذرا از جایگاه تمثیل در این مکتب و دیدگاه‌های

Archive of SID

www.SID.ir

نظریه‌پردازان دربارهٔ آن سخن گفته‌اند. ازجمله ***مکتب‌های ادبی*** (۱۳۶۶) تألیف رضا سیدحسینی که البته به‌طور مستقیم دربارهٔ این موضوع بحث نکرده است[۲]. ***گفتاری دربارهٔ نقد*** (۱۳۶۵) از گراهام هوف اثر دیگری است که در بخش‌هایی از آن ضمن بحث دربارهٔ کارکرد تمثیل و نماد در متون، به‌اختصار از جایگاه تمثیل در نظریه‌های شعری شاعران رمانتیک سخن گفته است (۱۶۵).

ساختار و تأویل متن (۱۳۷۰) نوشتهٔ بابک احمدی نیز از تحقیقات ارزشمندی است که به‌ویژه به جهت استفاده از منابع معتبر قابل توجه است. اما بحث در باب رمانتیسم و عقاید نظریه‌پردازان این مکتب جزء موضوعات فرعی این کتاب است. احمدی در دو قسمت به‌طور غیرمستقیم نکاتی در باب نماد و تمثیل در این مکتب بیان کرده است. نخست در بحث دربارهٔ ادبیات شگرف دیدگاه تودورف را در باب نمادگرایی و تأویل در زبان مبهم بیان کرده است، سپس به نقل از کتاب ***نظریه‌های نماد***[۳] او به تمایزی اشاره کرده است که رمانتیک‌ها میان دو گونه زبان نمادین: تمثیل و نماد قائل بودند و اینکه نماد را گونه‌ای کامل می‌دیدند و تمثیل را چیزی نمی‌دانستند مگر نماد ناقص یا نمادی که درست به‌کار نرفته است. او در ادامه، دیدگاه گوته را در این باره ذکر کرده که نایافتنی‌بودنِ کلام را منش مشترک تمام زبان‌ها می‌پنداشته و آن را ناشی از نمادپردازی می‌دانسته است (۱/ ۲۹۷). احمدی در ادامه به نقل از تودورف، با آوردن جمله‌ای از اگوست ویلهلم شلگل اشاره کرده که او این جنبه را کامل‌تر بیان کرده است. همچنین او در جایی دیگر (همان، ۳۶۷) از دیدگاه شلینگ و گوته، از تصاویر نمادین یاد کرده و گفته است که گوته برای نخستین بار به تمایز میان تمثیل و نماد توجه کرده است. اگرچه مطالب احمدی در باب موضوع این گفتار بسیار مختصر و پراکنده است، به جهت اینکه نخستین تحقیق فارسی است که به این نکته توجه کرده و نیز از منابع معتبر استفاده کرده، قابل توجه و ارزشمند است. علاوه بر این، احمدی در کتاب ***حقیقت و زیبایی*** (۱۳۷۴) در بحث در باب معنای متن (۱۴۴)، دربارهٔ نظر شلینگ در باب زبان نمادین اثر هنری و نزدیکی آن به اسطوره سخن گفته است. بحث او در این کتاب بسیار کوتاه و گذراست.

Archive of SID

www.SID.ir

تاریخ نقد جدید[۴] (۱۳۷۳) اثر رنه ولک و ترجمهٔ سعید ارباب شیرانی به دلیل دربرداشتن برخی دیدگاه‌های مهم منتقدان رمانتیک قابل توجه است. ولک این مطالب را بیشتر در جلدهای یک و دو بیان کرده است؛ ازجمله دیدگاه گوته در باب تمثیل (۱/ ۲۷۲)، نظر شلینگ دربارهٔ تمثیل (۲/ ۹۶)، اشاره‌ای گذرا به مطرح شدن تمایز میان تمثیل و نماد در نظریات گوته، شلینگ، کالریج و اگوست ویلهلم شلگل (۱/ ۳۷-۳۸)، و نظر شلگل دربارهٔ جایگاه تمثیل در شعر (۲/ ۵۸). این مطالب از جهت استناد به منابع معتبر بسیار ارزشمند است. اما به دلیل هدف اصلی نویسنده- که ارائهٔ گزارشی از چندین دورهٔ تاریخ نقد ادبیِ اروپاست- به صورت بسیار گذرا و پراکنده بیان شده است؛ ضمن اینکه گاه به دلیل ترجمه‌بودن اثر، اختلاط و نسجیدگی در جایگزینی برخی اصطلاحات در آن وجود دارد.

مفهوم رمانتیسیسم در تاریخ ادبی[۵] (۱۳۷۷)، نوشتهٔ رنه ولک و ترجمهٔ مجتبی عبداله‌نژاد از آثاری است که در آن، ضمنِ بحث‌هایِ ریشه‌شناختی و تاریخی واژهٔ رمانتیک، از گوته و اثرگذاری‌های انکارناپذیرش در شکل‌گیری و انسجام رمانتیسم در آلمان سخن گفته و به این نکته اشاره کرده است که ظاهراً گوته نخستین کسی بوده که میان تمثیل و نماد تفاوت قائل شده است (۵۶).

تحلیل نقد[۶] (۱۳۷۷) نوشتهٔ نورتروپ فرای و ترجمهٔ صالح حسینی در باب تفسیر و نقد شعر است (۱۱۲) و در آن بحث تضاد میان تمثیل و نماد و توجه نظریه‌پردازان رمانتیک به این مسئله مطرح شده است.

سیر رمانتیسم در اروپا (۱۳۷۸) تألیف مسعود جعفری جزی، اولین اثر تألیفی مستقل فارسی است که دربارهٔ رمانتیسم و جنبه‌های مختلف آن به‌طور جدّی و نسبتاً مفصل بحث کرده است. اما فقط در صفحهٔ ۲۹۲ از تمثیل در مکتب رمانتیسم و دیدگاه کالریج دربارهٔ آن صحبت کرده است. برخی مطالب این کتاب دربارهٔ شلینگ و دیدگاه‌هایش (۱۳۸ و ۲۹۴)، نظریهٔ شلگل (۲۹۱) و نظر کالریج دربارهٔ تخیّل (۳۱۸) قابل توجه است.

مجموعه مقالات رمانتیسم (۱۳۸۳) گزیدهٔ ارزشمندی از مقالات برخی نویسندگان غربی دربارهٔ رمانتیسم است که از میان این مقالات، مقالهٔ «تمثیل و نماد» از پل دومان ترجمهٔ میترا رکنی، در باب موضوع این مقاله نکات مهمی دارد؛ از جمله برتری نماد بر

Archive of SID

www.SID.ir

تمثیل در مکتب رمانتیسم (۸۱)، ذکر برخی علل کنار گذاشته شدن تمثیل در مکتب رمانتیسم (۷۹)، جایگزینی نماد به جای تمثیل در نظریهٔ شلگل (۸۲) و تمثیل از دیدگاه کالریج (۸۷). این مقاله از جهت اهمیت و اعتبار نویسنده‌اش قابل اعتناست؛ اما متأسفانه گاه به دلیل نداشتن دقت کافی در ترجمه، متن فارسی آن در برخی موارد قابل اعتماد نبوده و خواننده ناگزیر از مراجعه به منبع اصلی است.

کتاب دیگر ***ریشه‌های رمانتیسم***[۷] (۱۳۸۵) اثر برلین است. در این اثر در بخشی با عنوان رمانتیک‌های تندرو، نویسنده ضمن بحث دربارهٔ نظریهٔ شناخت فیشته، از عقاید زیبایی‌شناسانهٔ شلینگ (۱۶۱-۱۶۴) و تأثیر آن در نظریهٔ وحدت ارگانیک و مکانیک کالریج و ترجیح ناخودآگاهی در آفرینش هنری و در نهایت تمایل به سمت نماد در مکتب رمانتیسم سخن گفته است. اما گویا از نظر برلین، کاربرد تمثیل و نماد برای رمانتیک‌ها یکسان بوده؛ چرا که او رمانتیک‌ها را از کاربرد این دو شیوهٔ بیانی ناگزیر دانسته است (۱۶۷).

نگاهی گذرا به این آثار[۸] نشان می‌دهد با وجود تحقیقات نسبتاً متنوع دربارهٔ رمانتیسم و مباحث آن، این مسئله چنان‌که باید و شاید و آن‌طور که در پژوهش‌های غربی بررسی شده، در ایران مورد توجه قرار نگرفته است.

اما پیش از پرداختن به بحث اصلی، نخست به جایگاه تمثیل در بلاغت غرب تا پیش از جریان رمانتیسم اشاره‌ای کوتاه می‌کنیم و پس از آن با درک این پیشینه، به بررسی آرای نظریه‌پردازان این مکتب دربارهٔ تمثیل می‌پردازیم تا علل رویگردانی از آن را تبیین کنیم.

۳. تاریخچهٔ تمثیل در بلاغت غرب پیش از رمانتیسم

اگرچه نظریه‌پردازان رمانتیک معنا و تعریف جدیدی از تمثیل ارائه کردند، درک این تعریف بدون توجه به پیشینهٔ تمثیل در ادبیات و بلاغت دوره‌های پیشین نسبتاً دشوار است. با وجود دسته‌بندی نامناسب تمثیل در بلاغت سنتی غرب، مروری بر تاریخ این اصطلاح در دوره‌های قبل- از روزگار باستان تا رنسانس- شاید برای بررسی و فهم دقیق‌تر تحولات ارزشی تمثیل در مکتب رمانتیسم کمک مؤثری باشد.

Archive of SID

www.SID.ir

۱-۳. دوران باستان

تمثیل در یونان باستان در کانون توجه خطیبان و اهل بلاغت بود. ارسطو در کتاب ***رتوریک*** «مثال داستانی» را یکی از ابزارهای خطیب برای اقناع می‌شمارد. او در کتاب دوم باب بیستم، «مثال» را از مقولهٔ استدلال عام شمرده و دو نوع از این صناعت را نام برده است: یادآوری وقایع گذشته و ساختن مَثل برای بیان حقایق. خطیب با ذکر شواهد تاریخی و ابداع مَثل، به استدلال می‌پردازد و مخاطبان خود را اقناع می‌کند و آنان را به عمل برمی‌انگیزد[۹].

مطالعهٔ دقیق تمثیل در بلاغت این دوره نشان می‌دهد تمثیل دارای چارچوب خاصی نبوده است و اغلب ادیبان و اهل بلاغت آن را در زمرهٔ استعاره به‌شمار می‌آوردند. به‌عبارت دیگر، در بلاغت سنتی غرب که شامل دیدگاه‌های سیسرو، کوئینتلیان و بلاغی‌های دورهٔ رنسانس می‌شود، تمثیل جزء زیرشاخه‌های استعاره قرار می‌گرفت و به آن «استعارهٔ گسترده[۱۰]» گفته می‌شد. برای مثال سیسرو در ***رتوریکا اد هرنیوم***[۱۱] تمثیل را به‌مثابهٔ استعاره‌های دنباله‌دار می‌داند (Wifstrand Schiebe, 2006: 3) و این همان معنایی است که کوئینتلیان در قرن اول میلادی در کتاب ***دستور خطابه***[۱۲] بر اساس معنا و تعریف لغوی این واژه و موارد کاربردش در خطابه و سخنوری، تعریفی ابتدایی از تمثیل به‌دست می‌دهد: «تمثیل در زبان لاتین یا به معنای ارائهٔ چیزی در کلمات و معنای دیگر است و یا به معنای چیزی کاملاً متضاد و مخالف معنای کلمات ذکر شده است.» (VIII, v./ 327). کوئینتلیان کاربرد مرکبی از صنایع بدیعی را ترجیح می‌دهد: بیشترین تأثیر با ترکیب هنریِ تشبیه و استعاره و تمثیل ایجاد می‌شود. از نظر او، تمثیل صناعت پیچیده و عمیقی نیست؛ چرا که اگر همهٔ افراد در گفت‌وگوهای روزانه و یا در سخنرانی‌های قضایی و دادخواهانه، کمی استعداد سخنوری داشته باشند، می‌توانند از آن استفاده کنند. نکتهٔ دیگر آنکه این افراد تمثیل را بدون توجه به معنای آن به‌کار می‌برند. کوئینتلیان عباراتی مانند "To Fight Hand to Hand " (مبارزهٔ تن به تن کردن) و "Let Blood" (رگ زدن) را تمثیلی می‌داند و آن‌ها را در برابر استعاره‌های مرکب[۱۳] قرار می‌دهد؛ استعاره‌های مرکب از لحاظ کاربرد معنا سنجیده، عمیق‌تر و هنری‌ترند[۱۴]. همچنین او استعاره، تشبیه، کنایه، طنز و همهٔ نمونه‌های

Archive of SID

www.SID.ir

آرایه‌های زبانی را نوعی «دیگر سخن گفتن»، «از چیزی گفتن و ارادهٔ چیزی دیگر کردن» یا همان «تمثیل» می‌داند (Ibid, 331). اگرچه این مسئله در آثار کوئینتلیان مطرح شده، قبل و بعد از او نیز به‌طور خاص، تمایل به ایجاد ارتباط میان تمثیل و استعارهٔ گسترده وجود داشته است. شاید علت آن، آگاهی از ریشهٔ یونانی Allegoria (به معنای دیگر سخن گفتن) بوده است[۱۵]. زمانی‌که سخن گفتن به شکل «کهن‌الگویی» یا «نمونهٔ اصلی»، فرایندی گسترده بوده است.

البته باید توجه داشت این دیدگاه، تمثیل را به‌طور مستقیم با استعاره یکی می‌دانست و آثار این دو را در اصل یکی می‌پنداشت و تا زمانی پابرجا بود که معنای استعاره بسیار وسیع تصور می‌شد؛ به این معنا که اگر استعاره را عنوانی عمومی و کلّی برای هر «انتقال» معنایی بدانیم، آن وقت لازم است تمثیل را هم در زمرهٔ آن قرار دهیم.

علاوه بر این، منتقدان و سخن‌شناسانی در این دوره مانند لونگینوس و بوث استرابو[۱۶] نظریهٔ دومی دربارهٔ تمثیل ارائه کردند. آن‌ها تمام روایت‌های گسترده و دامنه‌دار مانند روایات داستانی هومری و یا روایات دینی و تعلیمی را به‌نوعی تمثیلی می‌دانستند (Crisp, 2001: 4). این گرایش چنان‌که خواهیم دید، در متون تفسیری کتب مقدس قرون وسطی بیشتر شد.

۲-۳. قرون وسطی

چنان‌که در تاریخ دوران اولیهٔ قرون وسطی آمده است، آن دوران روزگار جنگ و خونریزی‌های درون و برون‌مرزی و به‌تبع آن سال‌های قحطی و مرگ و میرهای فراوان و پی‌درپی بود و برای مردم پیامدی جز ناامیدی و افسردگی نداشت. رهبانیت و زهدگرایی از راه‌حل‌هایی بود که افراد معمولاً در شرایط ناکامی از زندگی مادی و برای گریز از مشکلات، آن را با آغوش باز می‌پذیرفتند. استقبال از زهدگرایی در قرون وسطی، موجب شد صومعه‌ها و مجامع بی‌شمار مذهبی با گرایش‌های پرهیزکارانه برای گوشه‌نشینی برپا شود. گرایش فزاینده به دین و کتاب مقدس، رهبانان و اندیشمندان مسیحی را به تکاپو و تلاش جهت توضیح و قابل فهم کردن مطالب کتاب مقدس برای عموم واداشت. از میان تمام ابزار سخنوری که محققان مذهبی و سخنوران دینی

Archive of SID

www.SID.ir

می‌شناختند، نماد و تمثیل- که در این دوره تقریباً دارای کارکرد و معنای یکسان و مترادف بودند- به دو دلیل ابزارهای کارآمد و مفیدتری به‌نظر می‌رسیدند: نخست به این دلیل که پیش از اینان نیز برخی روحانیان مسیحی برای بیان پاره‌ای اصول مذهبی به زبان تمثیلی و نمادین متوسل شده بودند؛ از این‌رو ایشان الگویی مناسب داشتند تا بر اساس آن بتوانند مسائلی را که به علت پیچیدگی اغلب برای عامه دیریاب و کسالت‌آور بود، درک‌پذیر کنند؛ دیگر اینکه روحانیان و اندیشمندان مسیحی با آگاهی از علاقهٔ طبیعی بشر به تصاویر و افسانه‌های رمزی و تمثیلی، برای آموزش معنوی و دینی انسان قرون وسطایی از این ابزارها بهره گرفتند. به این شکل نظریهٔ آموزشی در این دوره شکل گرفت که به نوعی سیاست فرهنگی در سطح عمومی تبدیل شد و بیشتر در پی آن بود تا از روند و مراحل ذهنی مردم آن دوران استفادهٔ بهینه کند[۱۷].

گرایش مسلط محققان قرون وسطی را می‌توان این‌گونه خلاصه کرد که عالم هستی علاوه بر معنای بیرونی دارای قالبی تمثیلی است؛ همان‌گونه که انجیل و متون مقدس مسیحی علاوه بر معنای ظاهری معنای تمثیلی نیز دارند. این نظریه که «همهٔ چیزهای تجسّم‌یافته با چیزهای خوبی که نامرئی است شباهت دارد» از بده[۱۸] آغاز شد و تا دانته ادامه یافت[۱۹] (اکو، ۱۳۸۱: ۱۳۴).

بنابر این در قرون وسطی، هر کسی که کتاب می‌خواند می‌دانست که تمثیل اولین و بهترین ابزار سبکی، آرایهٔ ادبی یا مجازی است که نویسندگان کلاسیک و دیگران برای زینت‌بخشیِ سبکشان به‌کار می‌برند. بنابراین، اصطلاح تمثیل برای اشاره به دو چیز به کار برده می‌شد: ۱. در متن یا هنرهای بصری به‌عنوان روشی برای فهم بیشتر و عمیق‌تر پیام علاوه بر آنچه به صورت ظاهری بیان می‌شد؛ ۲. نوع مشخصی از آرایه‌های مجازی به‌کار رفته در زبان که قصد زینت دادن پیام را داشت.

اما نکتهٔ قابل توجه این است که با وجود توجه بیش از حدّ سخنوران و روحانیان مسیحی به رساندن معنا و اینکه از این دیدگاه تقریباً در قرون وسطی تمثیل و نماد هر دو کارایی یکسانی داشتند و مترادف یکدیگر بودند، نماد بیشتر ماهیتی فلسفی داشت و هم‌زمان با اینکه دارای معنایی کمتر متمایز و دقیق نسبت به شیء مورد نظر بود، نوعی گرایش به دیدگاهی غیرمعمول‌تر نیز داشت؛ حال آنکه تمثیل محبوب‌تر، قراردادی‌تر و

Archive of SID

www.SID.ir

نهادینه‌تر بود. به‌عبارت دیگر، نماد نسبت به تمثیل ناآگاهانه‌تر و غیراختیاری‌تر و در نتیجه درکش دشوارتر بود و مخاطبان محدودتری داشت.

بنابر آنچه اکو در این باره گفته، در قرون وسطی دو نوع نمادگرایی وجود داشته است: یکی نمادگرایی متافیزیکی (فلسفی) که به عادت فلسفی و تمایل در جهت تشخیص و تمایز دست خدای متعال در زیباییِ موجود در عالم هستی می‌پرداخت و دیگری تمثیل جهانی، به این معنا که عالم هستی را یکی از مصنوعات هنری الهی به‌شمار می‌آورد؛ از نوعی که همهٔ چیزهای موجود در آن به غیر از معنای ظاهری آن، از معنا و مفهومی اخلاقی، مجازی و تمثیلی نیز برخوردار باشد (همان، ۱۲۸).

در واقع همین ویژگیِ ساده و عامه پسندبودن تمثیل و کاربرد اصلی آن در ادبیات آموزشی و تعلیمی و نیز در مسائل دینی و ادعیه و اذکار موجب شد تا تمثیل مبنایی برای اندیشه‌های عرفی و عادی قرار گیرد که آن را مدرسه و مذهب پرورش می‌دهند و به‌وسیلهٔ اندیشه‌های آشنا به صورت تجربه‌های حسّی درمی‌آیند[۲۰]. این همان چیزی بود که منتقدان تعالی‌گرای رمانتیک را برآن داشت تا نماد را بر تمثیل ترجیح دهند و مرزهای هریک را روشن کنند.

۴. تمثیل در مکتب رمانتیسم

در نیمهٔ اول قرن هجدهم، به‌تدریج پس از آنکه اروپاییان پی بردند دنیا بسیار متنوع‌تر و پیچیده‌تر از تصور آن‌هاست و دیگر لازم نیست چند اصل ثابت را رعایت کنند و از چند دستور خشک پیروی کنند، مکتب رمانتیسم کم‌کم شکل گرفت. بدین ترتیب اروپاییان برآن شدند تا طرز تفکر، هنر و ادبیات و همچنین زندگی اجتماعی خود را بر اساس قضاوت صحیح و هوش و فراست تنظیم کنند. به‌عبارت دیگر، رمانتیسم طغیانی علیه چارچوب محدود خردگرایی کلاسیک و زندگی ماشینی قرن هفدهم بود که بر اساس آن، شاعر ناگزیر بود مانند ستاره‌شناس و ریاضی‌دان جهان را به صورت ماشین تصور کند. باور غالب نیز چنین بود که زندگی اجتماعی انسان هم به همین نحو باید از نظمی ماشینی برخوردار باشد و علاوه بر این، برای شناخت طبیعت باید آن را مانند ماشین تکه‌تکه و تجزیه کرد[۲۱].

Archive of SID

www.SID.ir

تلاش رمانتیک‌ها برای درک کل به جای جزء و فرار از نظم عقلانی و مکانیکیِ از پیش تعیین‌شدهٔ کلاسیک موجب شد تا خیال و آفرینش شهودیِ ناخودآگاه که بر احساسات مبتنی بود، نقطهٔ کانونی نگرش منتقدان و ادیبان مکتب رمانتیسم قرار گیرد. از این‌رو آنان «نماد» را به‌عنوان ابزاری انتخاب کردند که علاوه بر دارا بودن تمام این خصوصیات، توانایی بیان امور مثالی و استعلایی را در اثر هنری نیز داشت. به همین دلیل است که تودورف در کتاب ***نظریه‌های نماد*** خود چنین گفته است: «اغراق نکرده‌ایم اگر تمام زیبایی‌شناسی رمانتیک را در کلمه «نماد» خلاصه کنیم.» (182 :1982).

علاقهٔ بیش از حدّ رمانتیک‌ها به نماد موجب شد تا در تعریف، بیان ویژگی‌ها و کاربردهای آن دقت بیشتری به‌کار بندند. همان‌طور که گفته شد در سنت بلاغی و زیبایی‌شناسی پیش از رمانتیسم، نماد و تمثیل به‌واسطهٔ کارکرد نسبتاً مشابهی که داشتند و نیز به دلیل نداشتن توجه کافی به ویژگی‌های خاص این دو، به جای یکدیگر و مترادف باهم استفاده می‌شدند. درواقع، تا پیش از مکتب رمانتیسم، عامل اصلی اختلاط این دو اصطلاح، وجود این کلیت بوده است که معنای این دو اصطلاح چیز مشترکی بوده و هر دو به چیزی ورای نمود یا مفهوم بیرونی اشاره داشته‌اند[۲۲]. اما با ظهور این مکتب یعنی از اواخر قرن هجدهم به این سو، منتقدان زیبایی‌شناسِ رمانتیک در آثارشان به اختلاف‌های میان نماد و تمثیل اشاره کردند و به‌طور کلی نماد را بر تمثیل ترجیح دادند. کسانی همچون گوته، شلینگ، کالریج و جانشینان آن‌ها نماد را واحد یکپارچه‌ای از شکل و معنا دانستند که قابلیت القای معانی نامحدود را دارد؛ زیرا معنای نماد از شکل آن جدایی‌ناپذیر بود و به همین جهت نمی‌توانست به صورت موضوعی صریح بیان شود. اما در تمثیل دوگانگی میان روابط بیرونی فرم و معنا و اختیاری‌بودن آن دیده می‌شد؛ در نتیجه معنای انتزاعی به‌سادگی بدون القای معنای دیگر قابل دست‌یابی بود. نماد زنده و تخیّلی بود؛ اما تمثیل اختیاری و مکانیکی بود (Crisp, 2005: 323).

ظاهراً گوته نخستین کسی است که به سیاق امروزی نماد و تمثیل را از هم جدا کرد. او در سال ۱۷۹۷م، هنگام توصیف برداشت‌های خود از سفر مجدّدش به فرانکفورت به معنای جدید این واژه پی برد. گوته بر اثر مشاهدهٔ برخی اشیای آشنا که توجه او را به خود جلب کرده بود، به احساسات خاصی رسید و آن اشیاء را «نمادین» خواند[۲۳]. او در مقاله‌ای با عنوان «دربارهٔ اشیاء در هنرهای تجسّمی[۲۴]» (نوشته‌شده در

Archive of SID

www.SID.ir

سال ۱۷۹۷م و منتشرشده در ۱۸۹۶م) به صورتی نسبتاً مبهم به تمایز میان تمثیل و نماد قائل شد. چنین می‌نماید که از نظر او اشیای نمادین نمایندهٔ خود هستند؛ ولی از آن‌رو که کمال مطلوب دال بر کلیّت است، مهم‌اند. از دیدگاه او دلالت تمثیل بی‌واسطه، و دلالت نماد باواسطه بود (Todorov, 1982: 199). به‌عبارت دیگر از آنجا که گوته تمثیل را به نیروی اندیشه و آگاهی، و نماد را به نیروی احساس متکی می‌دانست، به این نتیجه رسید که تمثیل امری قراردادی و اختیاری، و نماد متعالی و غیراختیاری است. به‌همین سبب، در نماد با نوعی این‌همانی و یکپارچگی میان فرم و محتوا و اشاره به کل روبه‌رو می‌شویم؛ درحالی‌که در تمثیل به دلیل همین پیش‌آگاهی و قراردادی‌بودنش همیشه فاصلهٔ میان فرم و محتوا حفظ می‌شود. گوته این اختلاف را چنین بیان کرد: «تمثیل پدیده را به مفهوم و مفهوم را به تصویر تبدیل می‌کند، اما در شکلی که آن مفهوم به صورت خیال محدود شود و کاملاً در آن بگنجد و به وسیلهٔ آن به بیان در آید»؛ درحالی‌که نماد «پدیده را به ایده و ایده را طوری به تصویر تبدیل می‌کند که اندیشه همواره در صورت خیال در شکلی به غایت فعال و دست‌نیافتنی باقی می‌ماند و حتی اگر در همهٔ زبان‌ها هم به بیان درآید وصف‌ناپذیر خواهد بود». (به نقل از Fletecher, 1967: 17). گوته با نظر به این ادعاست که اشعار خود را از شیلر متمایز کرده؛ چرا که اشعار خود را نمادین و اشعار شیلر را تمثیلی می‌دانست:

> در اینکه شاعر به منظور رسیدن به کل در جست‌وجوی جزء باشد یا کل را در جزء ببیند تفاوت بسیار وجود دارد. از طریق اول به تمثیل می‌رسیم، یعنی جزء فقط به صورت نمونه‌ای از کل عمل می‌کند، اما به واقع خمیرهٔ شعر در طریق دوم نهفته است؛ در این طریق، بدون اندیشیدن به کل یا جلب توجه به آن، جزء بیان می‌شود ... پس شیلر را باید نویسندهٔ آثار تمثیلی دانست و نه شاعری واقعی. آن‌گاه درمی‌یابیم که امر جزئی نمایندهٔ امر کلی گردد نه آنچنان‌که که در رؤیایی یا سایه‌ای بلکه چونان اشراق واضح ولی برق‌آسای امر وصف‌ناپذیر (به نقل از ولک، ۱۳۷۳: ۱/ ۲۷۲).

همین بحث بود که توجه شلینگ و برادران شلگل را جلب کرد و آن‌ها، پیش از آنکه گوته هنگام چاپ مکاتباتش با شیلر (۱۸۲۴) دیگربار به این موضوع بپردازد، وجوه تمایز میان این دو مفهوم را تدوین کردند. شلینگ اصطلاحات «عام[۲۵]» و «خاص[۲۶]» را در این مورد به‌کار برد. وی تمثیل را دلالت خاص بر عام و نمادپردازی

Archive of SID

www.SID.ir

را وحدت میان عام و خاص می‌دانست و بر این عقیده بود که هنر راستین نمادپردازی در اسطوره‌ها محقق می‌شود؛ زیرا در آنجاست که امر عام و خاص کاملاً یکسان‌اند (ولک، ۱۳۷۴: ۲/ ۹۶).

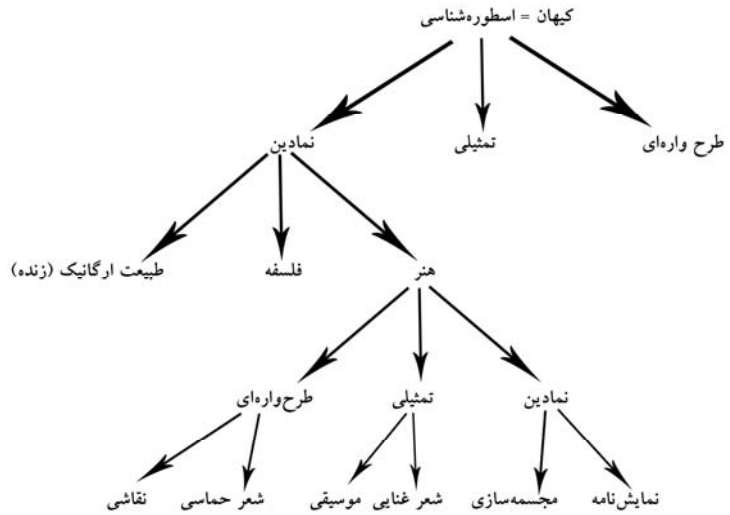
چنان‌که در تاریخ فلسفهٔ این دوره آمده است، دیدگاه عقلانیِ ساده‌انگارانهٔ عصر رنسانس و روشنگری در باب انسان و هستی برای اغلب رمانتیک‌های آلمان جذابیتی نداشت؛ از این‌رو آن‌ها دوباره به رمز و رازهای ناگشودهٔ هستی اذعان کردند. رمانتیک‌های آلمانی با تأکید بیش از حد بر تخیّل و نیز با اتکا به فلسفهٔ ایده‌آلیسم آلمان کوشیدند هم غنای سرشار و رمز و راز بی‌پایان جهان کهن را احیا کنند و هم از هر جهت بر عمق و ابهام و رازوارگی آن‌ها بیفزایند. بدین ترتیب، در این عصر یکی از اوج‌ها و قله‌های استعلاگرایی و خیال‌ورزی خلّاق پدید آمد که در تاریخ بشر نمونهٔ دیگری ندارد (جعفری، ۱۳۷۸: ۲۲۳). این مسئله همان چیزی بود که نظریه‌پردازانی نظیر شلینگ را بر آن داشت تا نماد را مدخلی برای رسیدن به عمق ناخودآگاه هستی بپندارند.

شلینگ به نوعی حیات عرفانی اصالت می‌داد و از این‌رو معتقد بود طبیعت پدیده‌ای زنده و قادر به تکامل معنوی است که مرحله‌به‌مرحله به‌طور غریزی به خودآگاهی می‌رسد؛ درحالی‌که خودآگاهی انسان ارادی و آگاهانه است. استدلال شلینگ این بود که اگر در طبیعت همه‌چیز زنده باشد و ما فقط خودآگاه‌ترین نمایندهٔ طبیعت باشیم، پس کار هنرمند کندوکاو در خویشتن و فراتر از آن، جست‌وجو در نیروهای پنهان و ناخودآگاهی است که درون او جنب‌وجوش دارند؛ هنرمند در نهایت از راه تلاش‌های درونی این نیروها را به سطح خودآگاهی می‌رساند که بسیار سخت و دردناک است[۲۷]. از این‌رو، او عقیده داشت هر اثر هنری باید امر مطلق را عرضه کند و این کار تنها با بیان نمادین ممکن است. از نظر او، از میان سه شیوهٔ بازنمایی: طرح‌واره‌ای[۲۸]، تمثیلی و نمادین، تنها تصاویر نمادین هنری‌اند؛ به این دلیل که همچون اسطوره قابلیت ایجاد وحدت میان امر خاص و عام را دارند. این در حالی است که تصویر طرح‌واره‌ای که دلالت عام بر خاص است و تصویر تمثیلی که دلالت خاص بر عام است، از این دسته‌بندی خارج می‌شوند. بنابراین به نظر او، تنها نمادپردازی، هنر راستین است. او در ادامهٔ تقسیم‌بندی‌اش، هنر و فلسفه و طبیعت زنده یا ارگانیک را

Archive of SID

www.SID.ir

شاخه‌های فرعی نمادپردازی می‌داند و دوباره بازنمایی هنر را به سه شیوهٔ اول طرح‌واره‌ای، تمثیلی و نمادین تقسیم می‌کند و هنرهای تئاتر و مجسمه‌سازی را در دستهٔ نمادین، نقاشی و شعر حماسی را در شاخهٔ بازنمایی طرح‌واره‌ای، و موسیقی و شعر غنایی را زیرمجموعهٔ بازنمایی تمثیلی قرار می‌دهد:



(Halmi, 2007: 15)

تقسیم‌بندی شلینگ از این باور وی سرچشمه می‌گرفت که زبان نمادین به این جهت هنری است که به اسطوره نزدیک‌تر است تا به تفکر فلسفی و خردورزی منطقی و حساب‌شده که همان زبان تمثیلی است. علاوه بر این، نماد از آن جهت برای شلینگ قابل توجه و تحسین‌برانگیز بود که برخلاف تمثیل، توانایی بازنمایی نامحدود را در شکلی محدود داشت. در واقع او آن تصویری را نمادین می‌دانست که موضوعش نه ارجاع به ایده، بلکه خود آن ایده باشد (احمدی، ۱۳۷۰: ۱/ ۳۶۷) و این همان یکپارچگی و کلیّتی بود که رمانتیک‌ها عقیده داشتند تنها در نماد قابل دسترس است.

یکی دیگر از منتقدان مکتب رمانتیسم، اوگوست ویلهلم شلگل بود که هم‌زمان با شلینگ نظریه‌های مهمی در باب تمثیل و نماد ارائه کرد. او تمثیل را تجسّم بخشیدن به

www.SID.ir

مفهوم و افسانه‌ای می‌خواند که تنها به این منظور ساخته شده است. ولی نماد را چیزی می‌دانست که نیروی خیال به دلایل دیگری آفریده یا دارای واقعیتی مستقل از مفهوم است؛ چیزی که در آنِ واحد، خودبه‌خود، قابل تعبیر نمادین و در واقع خواهان آن است. شلگل بعدها واژهٔ آلمانی «صورت حسّی[۲۹]» را به نماد ترجیح داد و گفت هنر باید Sinnbildich باشد؛ یعنی «حاوی صورت‌های خیالی معنادار» باشد. شلگل نیز مانند شلینگ روند آفرینش طبیعت نمادین را نمادین می‌دانست؛ به این ترتیب که عقیده داشت همان‌طور که طبیعت درون را به‌وسیلهٔ برون هویدا می‌کنند و در آن هر چیزی دارای سیمایی خاصّ خویش است، هنرمند واقعی نیز سیمای اشیاء را می‌نمایاند و حسّ خویش را در اختیار خواننده می‌گذارد تا به هستهٔ درونی نفوذ کند. به این ترتیب، هنر از طریق نشانه‌ها و اندیشیدن به صورت‌های خیالی، راهی به معرفت است (ولک، ۱۳۷۴: ۲/ ۵۸). آگوست ویلهلم شلگل نیز همچون دیگر همفکرانش برآن بود که امر متعالی «تنها» می‌تواند «به‌گونه‌ای نمادین و از طریق صور خیال و نماد» آشکار شود و به بیان درآید. درواقع، تصویرهای نمادین در شعر رمانتیک تبلور بیرونی و انضمامی[۳۰] یک ادراک شهودی و درونی‌اند.

یکی از بحث‌های اصلی رمانتیک‌ها با توجه به خواست اصلی‌شان در باب برتری نماد بر تمثیل، مسئلهٔ تفکیک فرم و محتوا در تصاویر نمادین و تمثیلی بود. نظریه‌پردازان رمانتیک از این مسئله در مباحث مربوط به تصویر ارگانیک و مکانیک یاد کرده‌اند. این مسئله به‌ویژه در مباحث مربوط به آفرینش شعر بسیار مورد توجه رمانتیک‌ها قرار گرفت. به این معنا که آن‌ها برخلاف نظر منتقدان کلاسیک و نئوکلاسیک بر این باور بودند آفرینش شاعرانه یک فرایند مکانیکی نیست که از راه واحدهای سادهٔ ادراک به‌وجود می‌آید؛ بلکه این آفرینش روندی ارگانیک و پویاست که در آن فرم و محتوا ذاتی یکسان دارد؛ مانند درختی که از دانه رشد می‌کند و بزرگ می‌شود (هوف، ۱۳۶۵: ۱۶۳).

ویلهلم شلگل یکی از کسانی بود که به این مسئله توجه خاصی داشت. او در نوشته‌های نظری و انتقادی‌اش برای سازش دادن شکل و محتوا و وحدت و تنوع، از اصطلاحات کل یا ارگانیسم که از زمان هردر و گوته رواج یافته بود، بسیار استفاده کرد

Archive of SID

www.SID.ir

تا به تقسیم‌بندی نظام‌مندی از تصویر در این باره برسد. او فرم را به دو نوع مکانیکی و ارگانیک تقسیم کرد و برآن بود که شکل در صورتی مکانیکی است که در نتیجهٔ تأثیر بیرونی و فقط به حالت افزوده‌ای عرضی به ماده داده شده باشد، بی‌آنکه با طبیعت آن مناسبتی داشته باشد. در حالی اگر شکل ارگانیک یا سازمند باشد، ذاتی است، از درون شکوفا می‌شود و هم‌زمان با تکوین کامل نطفه صورت نهایی می‌یابد. شلگل با تأکید بر وحدت و یکپارچگی اثر هنری بر این باور بود در اثر هنری مطلوب باید «ماده و شکل، عبارت و معنا، چنان کاملاً در هم ممزوج شده باشند که نتوانیم آن‌ها را از هم بازشناسیم». شلگل با دیدگاه نئوکلاسیک مبنی بر تبدیل کردن صوری نثر غیرهنری به نظم و شعر مخالفت کرد. به نظر او از همان لحظه‌ای که نطفهٔ شعر بسته می‌شود، شکل و محتوا مانند جسم و روح تفکیک‌ناپذیر می‌شوند و درواقع اثر هنری نظامی ارگانیک یا سازمند است (ولک، ۱۳۷۴: ۲/ ۶۵).

بعدها کالریج در نظریهٔ ادبی‌اش، دیدگاه‌های شلگل را دربارهٔ کلیّت اثر هنری و ارگانیک بودن آن و پیوند شکل و محتوا، به شکل کامل‌تری بیان کرد. به نظر او، نماد نتیجهٔ رشد ارگانیک شکل است. در جهان نماد، زندگی و شکل یکسان هستند و ساختار شکل همان ساختار مجاز مرسل[۳۱] است؛ زیرا نماد همیشه جزئی از همان کلیّتی است که بیان می‌کند. در نتیجه، در عرصهٔ تخیّل نمادین هیچ انفصالی میان قوای خلّاقهٔ ذهن رخ نمی‌دهد؛ زیرا ادراک مادی یا حسّی و تخیّل نمادین به یکدیگر متصل‌اند همچنان‌که جزء و کل به یکدیگر پیوسته‌اند. در مقابل، شکل تمثیلی کاملاً مکانیکی به‌نظر می‌آید؛ زیرا شکل تمثیلی، مفهومی انتزاعی است که معنای اصلی‌اش نسبت به عامل خیالیِ[۳۲] آن یا همان بازنمایی تمثیلی[۳۳]، به‌کلی فاقد شکل و جوهر درونی است (De man, 1996: 192). این درحالی است که نماد دارای وحدتی ارگانیک است. در نظر کالریج، نماد در تقابل با «مفهوم» است؛ ولی ذهن انسان از طریق تعامل این دو به دستاوردهای بزرگی می‌رسد. چون بیانِ «مفهومی» ناقص و نارساست، ذهن از بیان نمادین استفاده می‌کند. هنرمند نیز به همین نحو تجربه‌اش را در نماد تجسّم می‌بخشد. کالریج بر آن بود که نماد و فکر حامل آن، چنان با هم یگانه‌اند که جداشدنی نیستند. او ویژگی ارگانیک اثر هنری را با عمل تخیّل خلّاق نیز مرتبط می‌دانست. در واقع نیروی

Archive of SID

www.SID.ir

شکل‌دهنده و تغییردهندهٔ تخیّل، درمقابل نیروی جمع‌کننده و تألیفی خیال، فرم ارگانیک را خلق می‌کرد (جعفری، ۱۳۷۸: ۲۹۲).

برای کالریج تعریف تمثیل موضوع بسیار مهمی بود؛ زیرا به او امکان می‌داد میان فرم ارگانیک و مکانیک برای ایجاد نمونهٔ بزرگی از ادبیات که خارج از رابطهٔ توافقی میان نیروی خیال و تعقّل بود، تمایز و تشخیص قائل شود. بر اساس نظریهٔ تخیّل کالریج، تمثیل محصول خیال[۳۴] است و نماد محصول تخیّل[۳۵]. تمثیل بازگویی اندیشه‌های انتزاعی به زبان تصویر است که خود انتزاعی از موضوعات حسّی به‌شمار می‌آید. ولی نماد حالتی نیمه‌شفاف[۳۶] دارد که ناشی از ادغام امور خاص و عام است[۳۷] (Wellek, 1973: 190). همچنین از نظر او نماد در «زندگی پدیده‌ها» سهیم است؛ درحالی‌که تمثیل مانند «حروف مرده» زبان ادبی است که تنها می‌تواند پدیده‌های مرده را برجسته یا نظام‌مند کند (Coleridge, 1972: 30). از سوی دیگر، صفت برجستهٔ نماد، تجلی امر خاص در امر فردی، یا امر عام در امر خاص، یا امر کلی در امر عام، و مهم‌تر از همه، تجلی امر بی‌نهایت[۸۳]در طول و درون امر زمانمند[۹۳] است (De Man, 1996: 192).

آبرامز نظر کالریج را دربارهٔ فرم ارگانیک این‌گونه تشریح می‌کند:

۱. همان‌طور که گیاه از دانه آغاز می‌شود، یک اصل و یک کل وجود دارد که مقدم بر اجزاست و اجزا از آن مشتق شده‌اند، در وجود ارگانیک نیز «کل همه چیز است و اجزا وجود ندارد».

۲. همان‌گونه که گیاه رشد می‌کند، در فرم ارگانیک نیز «هرکلمه باعث به‌وجود آمدن کلمهٔ بعدی می‌شود».

۳. گیاهی که رشد می‌کند هر چیزی را اگرچه غریب و ناآشنا باشد، به‌جوهر خاص خود نزدیک و شبیه می‌کند و آن‌ها را به هم پیوند می‌دهد؛ مانند عناصر هوا، نور و آب؛ «ذهن نیز از تصویرهای حسّی استفاده می‌کند و ماهیت آن‌ها را تغییر می‌دهد و برای خلق اثر از آن‌ها بهره می‌برد».

Archive of SID

www.SID.ir

۴. گیاه به‌طور خودجوش از یک منبع درونی انرژی بهره می‌گیرد و تکامل می‌یابد: «منشأ وحدت در درون است نه در بیرون. فرم ارگانیک ذاتی و درونی است و خود را همان‌طور که از درون تکامل می‌یابد شکل می‌دهد.»
۵. ساخت نهایی و کامل یک گیاه به‌مثابهٔ یک وحدت ارگانیک است. در مقابل ترکیب عناصر در فرم مکانیکی، بخش‌های یک گیاه از ساده‌ترین واحد آن، در یکپارچگی و پیوستگی منسجم و وابستگی با دیگر ساختارهای پیچیده‌تر و بزرگ‌تر به هم پیوسته‌اند: «اجزا به کل بستگی دارند و کل به اجزا. کل یک چیز است.» (۱۹۷۱: ۱۷۱-۱۷۵).

بدین ترتیب از نظر کالریج، نماد زاییدهٔ رشد ارگانیکی فرم است که در پیکرهٔ کلی آن کم‌کم شکل می‌گیرد. همان‌طور که شکل درخت با زمان و زندگی آن به‌هم آمیخته است، در فرایند نمادپردازی نیز حیات و فرم لازمهٔ هم‌اند؛ زیرا نماد زاییدهٔ حیرت و اضطراب ذهن است. برخلاف تمثیل که شکل مکانیکی و مهارکننده دارد؛ زیرا در فرایند تمثیل‌پردازی نوعی تصمیم‌گیری قطعی ذهن برای مهار معنا وجود دارد (فتوحی، ۱۳۸۷: ۱۲۵).

نتیجه‌گیری

آموزهٔ اصلی مکتب رمانتیسم، رسیدن به درک کلی امور و وحدت ارگانیک متأثر از طبیعت بود. از نظر رمانتیک‌ها واقعیت و جهان پیرامون ما در تلاشی بی‌نهایت، برای حرکت به پیش است؛ همچنین چیز بی‌نهایت و پایان‌ناپذیری وجود دارد که انسان رمانتیک می‌کوشد تا آن را به‌وسیلهٔ نماد بیان کند؛ زیرا نماد تنها ابزار مطمئن برای بازنمایی امر نامحدود در قالب محدود است. از دیدگاه رمانتیک‌ها، نماد این قابلیت را دارد که هم‌زمان هم به خودش و هم به معنایی غیر از خودش که همان امر نامتناهی است، اشاره کند و این همان ویژگی‌ای است که تمثیل به دلیل خودآگاهانه، قراردادی و اختیاری‌بودنش از آن بی‌بهره است. از سویی دیگر، تأمل در آثار و نظریات منتقدان این مکتب نشان می‌دهد نقش محوری نماد در نظر ایشان با تصورشان از کارکرد تخیّل و نقش هنر و هنرمند متناسب است. رمانتیک‌ها باور داشتند نماد حاصل الهام نیروهای

Archive of SID

www.SID.ir

ماورایی و شهودی هنرمند از منبع غیربشری است. بنیان این باور رمانتیک‌ها مخالفتی بود که در برابر نظام معقول و از پیش اندیشیده و خودآگاه دورهٔ پیش از خود داشتند و تمثیل نشانهٔ آن بود. علاوه بر این، تمثیل در دوره‌های قبل، ابزار انتقال معنا برای همگان بود، درحالی‌که رمانتیک‌ها با استفاده از نماد سعی در بیان معانی فردی و خاص داشتند. منتقدان این مکتب با پیشنهاد نظریهٔ فرم ارگانیک و مکانیک و برابر نهادن نماد برای اولی و تمثیل برای دومی، بیان کردند که در تمثیل فرایند انتقال معنا عقلانی، محدود و انعطاف‌ناپذیر به‌نظر می‌رسد؛ اما در نماد به‌واسطهٔ وحدت میان فرم و محتوا و یکپارچگی میان اجزاء، معنای بازنمایی‌شده به‌گونه‌ای فعال، دست‌نیافتنی و توصیف‌ناپذیر ارائه می‌شود.

پی‌نوشت‌ها

۱. برای آگاهی بیشتر ر.ک تری ایگلتون. ***پیش‌درآمدی بر نظریهٔ ادبی***. ترجمهٔ عباس مخبر. (تهران: نشر مرکز، ۱۳۸۸). صص۲۶-۳۲.

۲. سیدحسینی در ذیل بخش «برخی آثار برگزیدهٔ رمانتیسم»، ترجمه‌ای از کتاب ***درس‌های ادبیات نمایشی*** آگوست ویلهلم شلگل، بحثی با عنوان یک وحدت هم‌پیکر (ارگانیک) در صفحات ۲۲۸-۲۲۹ آورده است که در آن شلگل بحث تباین میان رمانتیسم و کلاسیسم را از طریق تباین میان ارگانیک و مکانیک بودن اثر هنری بیان می‌کند. این قسمت در چاپ اول این کتاب (۱۳۶۶) وجود نداشته و نگارنده در ویرایش‌های بعدی آن را به کتاب افزوده است.

3. *Theories of the Symbol*

4. *History of New Criticism*

5. *Concept of Romanticism in Literay History*

6. *Anatomy of Criticism*

7. *The Roots of Romanticism*

۸. برخی آثار دیگر ازجمله ***سیر رمانتیسم در ایران از مشروطه تا نیما*** (۱۳۸۶: ۲۵۹)، ***آیین آینه*** (۱۳۸۶)، ***تأملی در شناخت مرزهای نماد و تمثیل*** (۱۳۷۷: ۲۴) و ***ساخت‌شکنی بلاغی*** (۱۳۸۷) نیز به اختلاف میان تمثیل و نماد و مطرح شدن آن از سوی گوته برای اولین بار به‌طور گذرا اشاره کرده‌اند.

۹. برای اطلاعات بیشتر ر.ک ارسطو. ***رتوریک***. ترجمهٔ پرخیده ملکی. (تهران: اقبال، ۱۳۷۱). صص۱۵۱-۱۵۴.

Archive of SID

www.SID.ir

10. Extended Metaphor
11. *Rhetorica ad Herennium*
12. *The Institutio Oratoria*
13. Mixed Metaphor

۱۴. برای آگاهی بیشتر دربارهٔ وضعیت تمثیل در بلاغت دوران باستان، به‌ویژه دیدگاه‌های کوئینتلیان ر.ک:

Quintilian. *The Institutio Oratoria.* Trans. From the Latin by H. E. Butler. (London: University of Harvard Press, 1959). VIII, vi. PP. 43-50; Angus, Fletcher. *Allegory: The Theory of a Symbolic Mode.* (New York: Cornel University press, 1967) P. 74; John, Mac Queen. *Allegory* .(London: Methuen, 1970). PP. 49-50.

۱۵. برای آگاهی بیشتر دربارهٔ ریشهٔ تمثیل و معانی آن ر.ک:

M. H. Abrams. *A Glossary of Literary Terms.* (Us: Heinle & Heinle, 1999). PP. 5-8; Angus, Fletcher. *Allegory.* (1967). P. 49; Answers; *Allegory*: Definition from Answers <*http://www.answers.com/topic/allegory*> (Last Modified August 2010); *Encyclopedia of Britannica* <*http://www.britannica.com/EBchecked/topic/16078/allegory*> (Last Modified 31August 2010); Podictionary; Etymology of the word Allegory <*http://podictionary.com/?p=193*> (Last Modified may 2010). 16. Both Strabo.

۱۷. برای آگاهی بیشتر دراین باره ر.ک امبرتو اکو. ***هنر و زیبایی‌شناسی در قرون وسطی***. ترجمهٔ فریده مهدوی دامغانی. (تهران: تیر، ۱۳۸۱). صص۱۲۰-۱۲۴.

18. Bede

۱۹. آنچه موجب توجه قرون وسطاییان به تمثیل می‌شده، ویژگی شخصیت‌بخشی و تجسّمی کردن امور اغلب انتزاعی فلسفی، اخلاقی و مذهبی بوده است که با رواج شعر تمثیلی ارتباط نزدیک داشت. اما این ارتباط اگرچه در تکوین و تکامل شعر رمانتیک و اسطوره‌ای و داستان‌های افسانه‌ای نقش بسزایی داشت، به‌تدریج با شکل‌گیری نظریات رمانتیک‌ها ضعیف شد. برای اطلاعات بیشتر دربارهٔ نقش تمثیل در ادبیات و بلاغت قرون وسطی ر.ک:

John, Mac Queen. *Allegory.* PP. 46-5*;* James J. Murphy. *Rhetoric in the Middle Ages*: *A History of the Rhetorical Theory from Saint Augustine to the Renaissance*. (Arizona Board of Regents for Arizona State University, 2001). PP. 238, 302, 313-315.

۲۰. برای آگاهی بیشتر در این باره ر.ک نورتروپ فرای. ***تحلیل نقد***. ترجمهٔ صالح حسینی. (تهران: نیلوفر، ۱۳۷۷). صص۱۱۰-۱۱۵.

۲۱. برای اطلاعات بیشتر دربارهٔ مکتب رمانتیسم و چگونگی پدید آمدن آن ر.ک:

غلامحسین زیرک‌زاده. ***نهضت رمانتیک در ادبیات فرانسه***. (دانشگاه تهران، ۱۳۳۲). صص۲۶-۴۲؛ رضا سیدحسینی. ***مکتب‌های‌ادبی***. (تهران: نگاه، ج۱، ۱۳۷۰). صص۱۶۲-۱۸۵؛ لیلان فورست. ***رمانتیسم***. ترجمهٔ مسعود جعفری جزی. (تهران: نشر مرکز، ۱۳۷۵). صص۲۹-۶۱؛ مسعود جعفری. ***سیر رمانتیسم در اروپا***. (تهران: نشر مرکز، ۱۳۷۸). صص۱۳۰-۲۱۵؛ منصور ثروت. ***آشنایی با***

Archive of SID

www.SID.ir

مکتب‌های ادبی. (تهران: سخن، ۱۳۸۵). صص ۴۹-۹۶؛ محمود فتوحی. ***بلاغت تصویر***. (تهران: سخن، ۱۳۸۵). صص۱۱۵-۱۱۸.

۲۲. برای اطلاعات بیشتر ر.ک:

H. G. Gadamer. *Truth and Method*. 2th rev Edn. Trans. J. Weinsheimer and D. G. Marshall. (London: Sheed & Ward, 1993). PP. 64-65.

۲۳. او دربارهٔ این اشیای نمادین چنین می‌گوید: «این‌ها موارد برجسته‌ای هستند که نمایندهٔ بسیاری از موارد دیگرند حاوی نوعی تمامیت‌اند، مستلزم نوعی نظم‌اند. چیزی مشابه یا غریب را به ذهن من متبادر می‌کنند و از برون و درون داعیهٔ نوعی وحدت و تمامیت را دارند.» (ولک، ۱۳۷۳: ۱/ ۲۷۱).

24. *On the Objects of the Plastic Arts*
25. Universal
26. Special

۲۷. برای اطلاعات بیشتر ر.ک آیزایا برلین. ***ریشه‌های رمانتیسم***. ترجمهٔ عبداله کوثری. (تهران: ماهی، ۱۹۹۸). صص۱۶۱-۱۶۳.

28. Schematism
29. Sinnbid
30.Concrete
31. Synecdoche
32. Fantasy proxy
33. Allegorical Representative
34. Fancy
35.Imagination
36. Translucence

۳۷. برای اطلاع بیشتر از نظر کالریج دربارهٔ خیال و تخیل ر.ک:

R. L. Brett. *Fancy and Imagination.* (Britain: Methuen & Co Ld, 1969). PP. 31-53; I. A. Richards. *Colridge on Imagination*. (London: Routledge & Kegan Paul LTD, 1968). PP.72-99.

38. Eternal
39. Temporal

منابع

- احمدی، بابک. (۱۳۷۰). ***ساختار و تأویل متن***. ۲ج. تهران: نشر مرکز.
- _____. (۱۳۷۴). ***حقیقت و زیبایی؛ درس‌های فلسفه و هنر***. چ۵. تهران: نشر مرکز.
- ارسطو. (۱۳۷۱). ***رتوریک (فنّ خطابه)***. ترجمهٔ پرخیده ملکی. تهران: اقبال.

Archive of SID

www.SID.ir

- اکو، امبرتو. (۱۳۸۱/۱۹۸۶). ***هنر و زیبایی‌شناسی در قرون وسطی***. ترجمهٔ فریده مهدوی دامغانی. تهران: تیر.
- ایگلتون، تری. (۱۳۸۸). ***پیش‌درآمدی بر نظریهٔ ادبی***. ترجمهٔ عباس مخبر. ویراست۲. چ۵. تهران: نشر مرکز.
- برلین، آیزایا. (۱۹۹۸/ ۱۳۸۷). ***ریشه‌های رمانتیسم***. ترجمهٔ عبداله کوثری. چ۲. تهران: ماهی.
- جعفری جزی، مسعود. (۱۳۷۸). ***سیر رمانتیسم در اروپا***. تهران: نشر مرکز.
- _____.(۱۳۸۶). ***سیر رمانتیسم در ایران***. تهران: نشر مرکز.
- داد، سیما. (۱۳۸۳). ***فرهنگ اصطلاحات ادبی***. تهران: مروارید.
- دومان، پل. (۱۳۸۶). «**تمثیل و نماد**». ترجمهٔ میترا رکنی. ***ارغنون (فصلنامه فلسفی، ادبی، فرهنگی) رمانتیسم***. چ۲. تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی سازمان چاپ و انتشارات. صص۷۹-۹۹.
- سیدحسینی، رضا. (۱۳۸۱). ***مکتب‌های ادبی***. ج۱. چ۱۲. تهران: نگاه.
- شپرد، آن. (۱۳۸۶). ***مبانی فلسفه هنر***. ترجمهٔ علی رامین. چ۶. تهران: علمی و فرهنگی.
- علی‌پور، غلامحسین. (۱۳۸۷). ***تمثیل و نماد دو قلمرو تجربهٔ شاعرانه در شعر شفیعی کدکنی***. پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد. دانشگاه فردوسی مشهد.
- فتوحی، محمود. (۱۳۸۵). ***بلاغت تصویر***. تهران: سخن.
- _____. (۱۳۸۷). «ساخت‌شکنی بلاغی؛ نقش صناعات بلاغی در شکست و واسازی متن». ***فصلنامهٔ نقد ادبی***. س۱. ش۳. صص۱۰۹-۱۳۵.
- فرای، نورتروپ. (۱۹۹۰/ ۱۳۷۷). ***تحلیل نقد***. ترجمهٔ صالح حسینی. تهران: نیلوفر.
- فورست، لیلیان. (۱۳۷۵). ***رمانتیسم***. ویراستار جان جامپ. ترجمهٔ مسعود جعفری جزی. تهران: نشر مرکز.
- قبادی، حسینعلی. (۱۳۸۶). ***آیین آیینه؛ سیر تحول نمادپردازی در فرهنگ ایرانی و ادبیات فارسی***. با همکاری محمد بیرانوندی. تهران: دانشگاه تربیت مدرس.
- _____. (۱۳۷۷). «تأملی در شناخت مرزهای تمثیل و نماد.» ***مدرس***. ش۹. صص۱۳-۲۵.
- هوف، گراهام. (۱۳۶۵). ***گفتاری دربارهٔ نقد***. ترجمهٔ نسرین پروینی. تهران: امیرکبیر.

Archive of SID

www.SID.ir

- ولک، رنه. (۱۳۷۳-۱۳۷۴). ***تاریخ نقد جدید***. ترجمهٔ سعید ارباب شیرانی. ج۱و۲. تهران: نیلوفر.
- _____(۱۳۷۷/ ۱۹۷۳). ***مفهوم رمانتیسیسم در تاریخ ادبی***. ترجمهٔ مجتبی عبدالله‌نژاد. مشهد: محقق.
- Abrams, M. H. (2001). "Allegory: conceptual metaphor in history". *Language and Literature*. Copyright © 2001 SAGE Publications (London, Thousand Oaks, CA and New Delhi), Vol. 10 (1). PP. 5–19. <http://lal.sagepub.com/cgi/content/abstract/10/1/5>
- _____. (1971). *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition.* Oxford University press.
- _____. (1979). *Allegories of Reading; Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke and Proust*. New Haven, CT and London: Yale University Press.
- _____. (1999)."Theories of Metaphor" in *A glossary of Literary Terms*. 7th Edn. America: Heinle & Heinle.
- _____. (2005). "Allegory, Blending, and Possible Situations". *Metaphor and Symbol*. *20* (2). PP. 115–131. <http://dx.doi.org/10.1207/s15327868ms2002_2>
- Brett. R. L. (1969). *Fancy and Imagination.* Britain: Methuen & Co Ld.
- Coleridge, Samuel Taylor. (1972)."The Statesman's Manual" in *The Collected Works of Samuel Taylor Colderidge*. Ed. R. J. White. London: Routledge & Kegan Paul.
- Crisp, Peter. (2005). "Allegory and symbol a Fundamental Opposition*?*" *Language and Literature.* Copyrighabout: blankt © 2005 SAGE Publications (London, Thousand Oaks, CA and New Delhi), Vol. 14 (4). PP. 323–338. <http://lal.sagepub.com/cgi/content/abstract/14/4/323>
- De Man, P. (1993). *Blindness and Insight: Essays on the Rhetoric of Contemporary Criticism.* 2nd Ed. London: Routledge.
- Fletcher, Angus. (1967). *Allegory: The Theory of a Symbolic Mode*. New York: Cornel University press.
- Gadamer, H. G. (1993). *Truth and Method.* 2nd rev. Edn. Trans. J. Weinsheimer and D. G. Marshall. London: Sheed & Ward. (Last Edn. 1975).
- Halmi, Nicholas. (2007)."Defining the Romantic Symbol". *The Genealogy of the Romantic Symbol*. PP. 1-27.
- Kluge, Sofie. (2007)."An Allegory of Bildung; Friedrich chlegel's Interpretation of Goethe's Wilhelm Meisters Lehrjahre". *Orbis Litter arum 62:3. Singapore*. Blackwell Publishing Lid. PP. 177–209.
- Mac Queen, John. (1970). *Allegory*. [London]: Methuen.
- Murphy, J. J. (1974). *Rhetoric in the Middle Ages. A History of Rhetorical Theory from Saint Augustine to the Renaissance*. Berkeley: Los Angeles & London.

Archive of SID

www.SID.ir

- _____. (2001). *Rhetoric in the Middle Ages*; *A History of the Rhetorical Theory from Saint Augustine to the Renaissance*. Arizona Board of Regents. Arizona State University.
- Polizoes, Elias. (2008). "Symbol and Allegory in the wake of Romanticism". *Neohelicon XXXV* 1, PP. 145–156.
- Quintilian. (1959). *The Institutio oratoria.* Tarans. H. E. Butler. London: Harvard University press.
- Richard, I. A. (1968). *Colridge on Imagination.* 3th Edn. London: Routledge & Kegan Paul LTD.
- Riede, David G. (2005). *Allegories of One's Own Mind: Melancholy in Victorian Poetry.* Columbus: The Ohio State University Press.
- Todorov, Tzvetan. (1982). *Theories of the Symbol.* Trans. Catherine Porter. Ithaca: Cornell University Press.
- Tuve, R. (1966). *Allegorical Imagery some Medieval Books and Their Posterity.* Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Wellek, Rene. (1973). *Concept of Criticism.* 7th printing. New Haven & London: Yale University Press.
- Wifstrand Schiebe, Marianne. (2006). *The Definition of Allegory in Western Rhetorical and Grammatical Tradition:*

<fds.oup.com/www.oup.com/pdf/13/9780199212415.pdf>

<http://openlibrary.org/books/OL23306618M/Institutio_oratoria_of_Quintilian> (Last Modified 13 April 2010).

<http://www.lingfil.uu.se/klassiska/personal/MWS%20Introduction.pdf > (Last Modified 2007).

Copyright © 2005, Lawrence Erlbaum Associates, Inc.

Archive of SID

www.SID.ir