

## مضمون، مایه غالب، و نماد\*

گزارش احمد سمعی (گیلانی)

تعریف مفهوم مضمون<sup>۱</sup> دچار مشکلاتی است نه تنها ناشی از خلط مضمون و اسطوره<sup>۲</sup>، که رفته رفته در کار رفع شدن است، بلکه همچنین ناشی از تداخل واژگان نقد ادبی و نقد هنری به ویژه نقد موسیقی. می توان پنداشت که کاربرد مفهوم لایت موتیف<sup>۳</sup> (مایه مکرر) - اصطلاح موسیقایی - در نقد ادبی کار را به چنین مقایسه ها و خطاها کشانیده و مرزهای مضمون و مایه غالب<sup>۴</sup> را برهم زده است. شاید بهتر آن باشد که استفاده از مفهوم leitmotiv را به اپرانامه ها محدود سازیم - که البته از آثار ادبی اند اما نوع خاصی از این آثارند - و در پی آن نباشیم که leitmotiv (مایه مکرر) و motif (مایه غالب) را معادل بشماریم. همچنین پیشنهاد من این است که مفهوم مضمون را ابتدا با رجوع به ریشه آن تعریف کنیم. مفهوم مایه غالب در رابطه با مضمون به دست می آید، همچنان که معنای نماد در نسبت آن با مضمون و مایه غالب بهتر فهم می شود.

\* برگرفته از:

Claude de Grève, *Éléments de littérature comparée* (Hachette Livre, Paris 1995), première partie (questions de terminologie), chapitre 1 - Thème, motif et symbole, pp. 13-23.

1) thème

2) mythe

3) leitmotiv

4) motif

### ۱. مضمون

مضمون «داده»<sup>۵</sup> و توان گفت «نهاده»<sup>۶</sup> است. واژه *thème*، که معادل یونانی آن تأیید نشده، به ریشه فعل *tithèmi* به معنی «نهادن» وابسته است. این نهاد زنده و آبیاری شده است. در حقیقت، مضمون را، وقتی در اثر ادبی ظاهر گردد، دیگر نمی توان ماده ای خام شمرد حتی اگر بیرون از حوزه ادبیات این چنین بوده باشد یا جلوه کرده باشد. امری که تازه خود آن ثابت نشده است.

تعریف دومی می تواند تعریف اول را تکمیل کند و آن اینکه «مضمون موضوع دل مشغولی یا علاقه عام آدمی است».

از این برمی آید که مطالعه مضمون، بنا بر تعریف، نمی تواند به جستجوی موضوع های سطحی و مبتذل در اثر یا پیکره ای از آثار تعلق گیرد، به موضوعاتی کنجکاوی برانگیز اما فاقد ارزش انسانی کافی یا دست کم ارزش فراملی - موضوعاتی سخیف چون موریانه ها و چاقی.

تنظیم سیاهه ای از مضامینی که نویسندگان به آنها پرداخته اند و لذا شایسته مطالعه اند چه بسا محال باشد. ادبیات همچون عالم از آنها سرشار است. خداکثر می توان مضامین را، به دو ملاک مقرر، در مقوله هایی طبقه بندی کرد: یکی درجه انتزاعیت دیگری درجه جهان شمولی. بی گمان این طبقه بندی، مطلق نیست و می توان آن را به صورت تلطیف شده ای درآورد.

### الف) مضمون به حیث مفهوم<sup>۷</sup>

واژه مضمون را بر مفهومی می توان اطلاق کرد که خواص مقوله ای از موجودات یا اشیا در آن خلاصه شده باشد. از این قبیل اند مضامین اراده، آزادی، خرد، بی گمان عده ای از نظریه پردازان ادبی اولی تر آن می دانند که مفهوم را از مضمون متمایز بدانند. چنان که مفهوم «قرارداد اجتماعی» و مضمون «خیال پردازی» را در آثار روسو<sup>۸</sup> سراغ گرفته اند. چرا؟ چون جهت گیری سخنان روسو در پرداختن به این مفاهیم عکس یکدیگرند: در اولی، سخن

5) donné

6) dépôt

7) concept

8) J.-J. Rousseau (1712-1778)

ناظر است به بیرون کشیدن جوهر تصویری انگار غرق در انبوهی از امکانات متعدد یعنی سیر از تکثر انضمامی به سوی وحدت انتزاعی؛ و، در دومی، سخن گرایش دارد به وسعت بخشیدن به تصویری که معین فرض شده از راه درج آن در بافت موقعیت‌های گوناگون، یعنی آغاز حرکت از انتزاعی به سوی یک رشته گوناگونی‌های انضمامی.

#### ب) مضمون به حیث واقعیت یا تجربه جهان‌شمول

مضمون ممکن است به واقعیتی کیهانی بازگردد که در ادبیات‌های کتبی یا شفاهی به تصویر کشیده شده باشند و یا به تجربه‌ای اشاره داشته باشد که جهان‌شمول شمرده شده است. در هر دو حالت، می‌توان تعبیر جهانی‌های مضمونی<sup>۹</sup> را به کار برد. این تعبیر رسا از اصطلاح جهانی‌ها<sup>۱۰</sup> در زبان‌شناسی به ویژه دستور زایشی<sup>۱۱</sup> اقتباس شده است که بر پدیده‌های مشترک همه زبان‌های انسانی و طبیعی اطلاق می‌شود.

در میان واقعیات کیهانی، پیش از همه، چهار عنصر خودنمایی می‌کنند که هاله‌های معنایی و فرهنگی گسترده‌ای دارند. مضمونیت عناصر چهارگانه در مضامین دیگری مصداق می‌یابد مثلاً مضمون آب در دریا، رود، شط.

واقیعات کیهانی دیگری نیز الهام‌بخش شاعران و قصه‌پردازان و نمایشنامه‌نویسان شده‌اند همچون شب، خورشید، ماه، جانوران.

علاوه بر مرد و زن - به خصوص زن که در ادبیات زیر سلطه مرد شمرده شده - ادبیات تجارب انسانی جهان‌شمولی چون تولد، ایام کودکی، عشق، مرگ، رؤیا، جنگ را مضمون ساخته است.

#### ج) مضمون به حیث واقعیت یا تجربه‌ای موضوع اشتغال خاطر یا فقط درخور توجه

مضمون بر واقعیت و تجربه‌ای نیز می‌تواند اطلاق شود که خصلت جهان‌شمولی آن محل تأمل باشد اما مایه اشتغال خاطر و درخور توجه نویسنده یا خوانندگان تلقی گردد. از این قبیل‌اند واقعیات جغرافیائی چون شهر، جزیره که لزوماً جهان‌شمول نیستند اما چه بسا الهام‌بخش قوه خیال گردند. مضامینی مانند شورش، بیماری همه‌گیر، جنون، و غیر

9) universaux thématiques

10) universaux

11) grammaire générative

نیز هستند که فراورده جوامع مبتنی بر حق مالکیت یا تحریم‌های جنسی ناشی از احکام مذهبی و کلاً تجاری شمرده می‌شوند که لزوماً همه جوامع در آنها شریک یا ذی‌علاقه نیستند و این پرسش را مطرح می‌سازند که حدود و ثغور نوشته و سخن ادبی در رابطه با گفتارهای جامعه‌شناختی، روان‌شناختی، پزشکی یا روان‌کاوانه دریاژه این تجربه‌ها چیست. فلسفه و علم از این پدیده‌ها سخن می‌گویند و ادبیات این پدیده‌ها را به سخن درمی‌آورد.

(د) مضمون به حیث پدیده تاریخی . . . . .  
برخی از مضامین که در نوشته‌ها یا در برنامه‌های آموزشی مطالعه و بررسی شده‌اند چه بسا تنها ارزش تاریخی داشته باشند اما مطالعه آنها برای مورخ خلیقات و قوانین و روایات روشنگر تواند بود. مثلاً زنا در جوامعی که قوانین حاکم بر آنها مقرراتی برای ازدواج و روابط خانوادگی دزیر دارد محرک زمان‌های مهم گوناگونی چون مادام بوواری<sup>۱۲</sup> فلوریز<sup>۱۳</sup> و آنا کارنین<sup>۱۴</sup> تولستوی<sup>۱۵</sup> می‌گردد. همچنین مضامین سازواری جهانی<sup>۱۶</sup> یا صحنه جهان<sup>۱۷</sup> در عصر رنسانس و عصر باروک<sup>۱۸</sup> که خاستگاه راه و روش‌هایی هستند چون افکندن قهرمان داستان در ورطه هلاک اخلاقی و کژانگازگی<sup>۱۹</sup> - شیوه‌هایی که نویسندگان قرن بیستم، از ژید<sup>۲۰</sup> گرفته تا جیمز<sup>۲۱</sup> و نابوکف<sup>۲۲</sup> آنها را از سر گرفته‌اند.  
مضمون را، در آن حد که شایسته توجه انسان و برای انسان تلقی شده باشد، نمی‌توان ماده‌ای خام در نظر گرفت. مثلاً عناصر چهارگانه در هاله‌ای از تخیلات جمعی و فردی جا گرفته‌اند که هیچ نباشد به آنها ارزش چندگانه (برحسب مورد، در همه فرهنگ‌ها، سودمند یا زبان‌ربان) می‌دهد.

مضمونی محدودتر چون شهر مدرن که در قرن بیستم، در همه قاره‌ها، مضمونی عزیز و محبوب شده است به صورت محیط عمل و بازتاب و واکنش و بوتّه آزمایش

12) *Madame Bovary*

15) Tolstōi (1828-1910)

18) baroque

21) JAMES (1843-1916)

13) FLAUBERT (1821-1880)

16) *harmonia mundi*

19) anamorphose

22) Nabokov (1899-1977)

14) *Anna Karénine*

17) *theatrum mundi*

20) Gide (1869-1951)

برای بازی واقعیت و خیال درآمده که ساکنان آن (در خیابان‌ها، سرپل‌ها، ایستگاه‌های قطار، یادبنیادها، آگهی‌ها، تابلوها) به معرض نمایش می‌گذارند.

مضامین دیگری، همچون اشکال محتوای، در این سوی اثر نیز پدید می‌آیند که به کیفیتی دقیق‌تر بر پایه سناریوها بنا شده‌اند. مثلاً، در عالم خیال، نزد هر رؤیابینی، سناریوئی می‌توان سزاغ گرفت یعنی ماجرایی مرکب از رویدادهای مشابه؛ مثلاً، رؤیای هبوط و دالان هزارخیم و سقوط و عکس آنها، رؤیای عروج و پرواز نبی گمان دو قطب متقابل‌اند که هر سناریوی رؤیامایه بین آنها در نوسان است، در عین آنکه این دو دسته متناظرند با دو نظام رؤیایی در سطح عاطفی. مثلاً حسد (غیرت)، کانون توجه یا مؤلفه برتر بسیاری از آثار نمایشی و روایی؛ مسلماً بنا نهاده شده است بر رابطه‌ای مثلث (سه گانه) - دو چهره داستانی و یک شخص ثالث، واقعی یا خیالی، همچنین بر قطب‌های دوگانه یعنی پایه عاطفی اضطراب و هیجانانگیز از جنس ضربه روحی که غالباً پدید آورنده واکنش‌هایی متمایل به پرخاشگری‌اند. خود این واکنش‌ها قادرند منازعاتی پدید آورند که بر حسب یکی از دو انگیزه غیرت (حسد) و گاه تلفیقی از هر دو گونه‌های متعدد پیدا می‌کنند. آن دو انگیزه یکی احساس تجاوز است و دیگری احساس ناکامی و سرخوردگی. شخص غیرتی، در حالت اول، با رقیب معارض است و، در حالت دوم، با حریف. همچنین جنون جز در نسبت با عقل وجود ندارد - عقلی که می‌توان آن را به مبارزه با آنچه در این جهان جنون شمرده می‌شود یا به انداختن آن در مجرای مطلوب فراخواند، یا، به مقتضای نسبی بودن آن، به فرمان‌برداری از حکمت الهی یا به مستحیل شدن در آن که در عرفان «جنون بزرگی قعر ناپیدا» شمرده شده است. لازمه جنون قرن نوزدهم رویارویی جهان عادی است با ادراک پدیده‌های نامعقول یعنی وسواس‌ها، اوهام و اوج‌گیری علائم تا «نشانه‌های دیوانگی».

بنابراین، مضمون مطالعه، هرچه باشد، سزاوار آن است که زیر و بم‌ها یا استحاله‌های ادبی آن بر حسب دو خصلت ویژه خود مفهوم مضمون سنجیده شود: یکی قدرت جابه‌جائی آن (مضمون نه به اسم خاصی وابسته است نه به گزارش ماجرای که خوان‌های آن مشخص و معین باشد) و در عین حال ادراک پیشین حتی شکل‌گیری پیشین، که مضمون به محض روی داد آن در ادبیات به موضوع آنها بدل می‌شود. همچنین

عام بودن مضمون، هرچند به دوره‌ای معین یا به حوزه‌ای معین از ادبیات وابسته باشد، و اصالت نویسدگانی که مضمون را برگزیده‌اند باید سنجیده شوند.

## ۲. مضمون و مایه غالب

مفهوم مایه غالب به مفهوم مضمون نزدیک است تا به حدی که آن دو را خلط کرده‌اند. مع الوصف، اگر بتوانیم یا بکشیم تا آنها را از یکدیگر تمیز دهیم، خواهیم توانست طریقه‌های گوناگون ساختاربندی آثار و لایه‌های متعدّد معنایی را استخراج کنیم.

چنان‌که پیش‌تر گفته شد، تعاریفی از مایه غالب نمی‌توان اختیار کرد که در آنها از مایه تنها نقش ساخت‌دهنده آن به عنوان مصالح اساسی برگرفته شده باشد و ناگزیر باید به تعریفی بازگردیم که نزد ارباب ادبیات تطبیقی هنوز اعتبار دارد. یعنی تعریفی که بوزیس توماچوسکی<sup>۲۳</sup>، فرمالیست روس، در سال ۱۹۲۵ پیشنهاد کرد. وی، در مقاله‌ای با عنوان «مضمون‌شناسی»<sup>۲۴</sup>، که تودوروف<sup>۲۵</sup> آن را در مجموعه نظریه ادبیات، متون فرمالیست‌های روس<sup>۲۶</sup> خود درج کرد، مایه غالب را واحد پایه و دقیق‌تر بگوییم «کوچک‌ترین جزء مصالح مضمونی» (یک اثر) تعریف می‌کند. لذا مایه غالب برحسب اندازه و میزان حضور آن اما به خصوص در رابطه با مضمون تعریف می‌شود. عناصری از اثر که به اشیا یا رویدادهای مصوّر یک مضمون بازمی‌گردند نیز این چنین‌اند. غالباً، اما نه لزوماً، مایه غالب می‌تواند، در حدی که تکرار می‌شود، نقش ساختاردهنده داشته باشد.

مثلاً، می‌توان گفت که آینه به موضوعی دارای ارزش عام یا مشغله ذهنی ممکن برای جهان انسانی بازمی‌گردد؛ و آن مضمون نیست. اما در آثار متعدّدی، حضور این شیء، که گاه مکرر و آزاردهنده نیز هست، بیانگر یکی از مضامین و تابع آن است. بسامد «آینه جادویی» در قصه‌های عامیانه و فرهنگ مردم برای ما آشناست. اما حتی در ادبیات معروف به ادبیات عالمانه کشورهای متعدد، مانند داستان‌های افسانه‌وار همچون زمان لوئیس

23) Boris Tomachevski

24) Thématicque

25) Todorov (1939- )

26) *Théorie de la littérature. Textes des Formalistes russes* (Éd. du Seuil, Paris 1965)

لوموآن<sup>۲۷</sup>، قصه هوفمان<sup>۲۸</sup>، با عنوان «جام زرین»<sup>۲۹</sup>، و داستان کوتاه افسانه آسای گوتیه<sup>۳۰</sup> به نام «احضارکننده ارواح»<sup>۳۱</sup>، از آینه برای بیان مضامینی چون عشق، صلای زیبایی، شهود زن در مخیله مرد، آرزوی جهان دیگر استفاده می شود. هر نوبت حضور آینه در روایت را می توان به منزله نشانه ای شمرد. همچنین، اشیائی چون احجار کریمه، حلقه انگستری، چراغ (مایه ای در ذیل مضمون آتش یا نور) را، حتی مستقل از اثری که در آن به کار رفته باشند، می توان مایه غالب شمرد. ذیل مضمون بزرگ شهر نمکن است مایه هایی غالب بیابند ساختاردهنده به آثاری که در آن خودنمایی می کنند؛ مایه کانال عنصر ساختاردهنده زمان هایی است چون بروڈلامورت<sup>۳۲</sup> اثر زرژ ژدنباخ<sup>۳۳</sup>، پترسبورگ<sup>۳۴</sup> اثر آندره بیلی<sup>۳۵</sup>، مرگ در شهر ونیز<sup>۳۶</sup> اثر توماس مان<sup>۳۷</sup>؛ این مایه غالب ظاهراً به این صورت در متون ظاهر می گردد که شهرهای هنری و روی آب - از نوع شهر ونیز - در حال انحطاط را وصف می کنند.

مایه غالب لزوماً شیء نیست. شاهد آن را به نحو قانع کننده در اثرگران بهای روزه فولز<sup>۳۸</sup> به نام فرهنگ اصطلاحات نقد جدید<sup>۳۹</sup> می توان یافت. این فرهنگ تمایزی را که می توان و باید میان مضمون و مایه غالب قایل شد روشن کرده است؛ مثلاً زمانی که از «مضمون غرق شدن» در زمان دیکنز<sup>۴۰</sup> به نام دوست مشترک ما<sup>۴۱</sup> سخن می رود، فقط می گوئیم که در این رمان افراد مکرر در مکرر غرق می شوند و غرق شدن به کرات در آن

27) Lewis Le Moine

28) Ernst Theodor Wilhelm Amadeus Hoffmann، نویسنده و آهنگ ساز آلمانی که آثار افسانه ای او الهام بخش موسیقی دانانی چون شومان (1810-1856) در *Schumann* و چایکوفسکی (1840-1893) در *Tchaikovski* در باله فندق شکن شده است.

29) Le Vase d'Or

30) Gautier (1811-1872)

31) *Le Spirite* (1866)

32) *Bruge-la-Morte* (1892)

33) Georges Rodenbach (۱۸۵۵-۱۸۹۸)، نویسنده فلاندری فرانسه زبان.

34) *Petersbourg*

35) André Bely

36) *La Mort à Venise* (۱۹۱۰). ویسکونتی Visconti، کارگردان مشهور ایتالیائی، در سال ۱۹۷۱ آن را به

روی تپده سینما آورد.

37) Thomas Mann (1875-1955)

38) Roger Fowler

39) *Dictionary of Modern Critical Terms* که به سال ۱۹۷۳ به همت انتشارات Roulledge & Kegan Paul

در لندن چاپ و منتشر شد.

40) Dickens (1812-1870)

41) *Our Mutual Friend* (1966)

ذکر شده است، در حالی که معنای غرق شدن را در «مضمون رستگاری در مسیحیت» باید سراغ گرفت. بهتر است خطوط برجسته مکرر را «مایه غالب» بخوانیم. با این تعریف، نسبت مایه غالب به مضمون همچون نسبت نشانه است به علت - مثلاً دلالت دود بر آتش یا زردی رخسار بر بیماری.

بنابراین، مضمون قادر است مایه‌ها یا خرده‌مضمون‌هایی<sup>۴۲</sup> بیافریند یا در مایه‌ها جلوه‌گر شود. آیا مایه غالب، بر حسب تعریف‌های قدیم همچون تعریف وژلوسکی<sup>۴۳</sup>، سبک‌شناس روس، باید خاصیت تقسیم‌ناپذیری و تجزیه‌ناپذیری داشته باشد؟ به نظر نمی‌آید که این ویژگی در آن صادق افتد و معتبر باشد؛ وانگهی این استنباط با علوم جدید مغایرت دارد که بیدام ساختار ترکیبی و یغرنج عناصری (مانند اتم) را که تقسیم‌ناپذیر تصور می‌شدند نمودار می‌سازند و هم به مطالعه ادبی فایده‌ای نمی‌رساند.

فرع پر مضمون بودن و قدرت ساختاردهنده دو ویژگی مایه غالب‌اند. چنین به نظر می‌رسد که آن را جز در رابطه با مضمون نمی‌توان تعریف کرد و آن غالباً، در آثار، «همه‌جا حاضر» است یا حضورش، اگر هم محدود باشد، پرتوافکن است.

### ۳. مضمون، مایه غالب، و نماد

درباره مفهوم نماد آثار تحقیقی چندی، به خصوص از زمان پدید آمدن شعر معروف<sup>۴۴</sup> به سمبولیسم (نمادگرا)، منتشر شده است. شعر نمادگرا خود تعریف نماد را پرمایه‌تر ساخته و در عین حال امکانات شعری را افزایش داده است. در این مقام سر آن نداریم که این مطالعات عالمانه را بازگویم. اگر مفهوم نماد در اینجا شایسته توجه است از آن روست که مضمون یا مایه غالب (به معنایی که آریاب ادبیات تطبیقی از آن مراد می‌گیرند) چه بسا در اثری تحول یابد و در جایگاه نماد بنشیند یا مضمون به صورت نمادهای گونه‌گون درآید.

مرز میان مضمون و مایه غالب از سویی، و نماد، از سوی دیگر، ممکن است از قطعیت به دور باشد. البته، اگر به ریشه لفظ symbole (یونانی: σύμβολον = symbolon)، به معنی «دوپاره از یک چیز که دو نفر به عنوان نشانه بازشناسی یکدیگر در دست داشته

42) micro-thèmes

43) Veselovski



باشند»، بازگردیم، پی می‌بریم که نماد نشانه است اما نشانه‌ای پیش از هر چیز خالی از ابهام و بر حسب رمزگان، مذهبی و/یا اجتماعی، به مواضع تنها یک معنی دارد؛ مثلاً کبوتر نماد روح بوده سپس نماد صلح شده است. در ادبیات، دست‌کم در اروپا تا حدود قرن سیزدهم میلادی، نماد همچنان نشانه تک‌معنایی بوده است.

به همین طریق، واژه *symbole*، بدان‌گونه که مثلاً در منطق، ریاضیات (x و y)، علائم جبری) یا در شیمی به کار می‌رود، نشانه تک‌معنایی است و هر کس که با زبان قراردادی این علوم آشنا باشد بر فور معنای آن را درمی‌یابد.

در نظریه ادبی - دست‌کم در جهان غرب - کانت<sup>۴۴</sup> نخستین کسی است که تعریفی از نماد به دست داده است. وی، در سال ۱۹۷۰، در نقد حکم<sup>۴۵</sup> نماد را «مفهومی زیباشناختی» تعریف می‌کند پیش از آنکه به آن بزد و دامنه‌ای بدهد که ژماتیک‌ها بعداً از آن بهره جسته‌اند اما پرمایگی خود مفهوم را القا می‌کند. در حقیقت، کانت نماد را وسیله‌ای برای «فکر شهودی» می‌داند که، به جای باز نمود منطقی و عقلانی، درکی «فرا تر» از آن را می‌نشانند:

در این شرایط، امر محسوس قادر است پر نشی یا پر نش‌هایی درباره چیزی غیر از خود، اما چیزی نامعین و نه خالی از ابهام و تک‌معنایی را باعث گردد. همچنین نماد، در کاربرد ادبی، و مفهوم نماد در نظریه ادبی، بیش از پیش، به نشانه‌هایی باز می‌گردد که چند معنایی‌اند و چند معنی در آنها تبلور یافته است.

حتی پیش از آنکه کانت معنای دقیقی از نماد به دست دهد، ادبیات، در اروپای عصر رنسانس و در عصری متناظر آن در آسیا یا باز در جریان ظهور سبک باروک اروپایی، از نماد به عنوان بیان بینشی از جهان و از انسان بهره جسته بود.

مثلاً، همان‌گونه که فلورانس هو<sup>۴۶</sup> در رساله‌ای راجع به آینه در شعر فرانسه از سال ۱۵۰۰ تا سال ۱۷۱۵ و در شعر چینی دوره خاندان تانگ<sup>۴۷</sup> باریک بینانه بررسی کرده، آینه، که ابتدا، به عنوان شیء، مایه‌ای ساده بود - و هم در آن زمان مستعد آنکه گونه‌های هنری

44) KANT (1724-1804)

45) *Kritik der Urteilskraft*

46) Florence Hu

47) *Le Miroir dans la poésie française de 1500 à 1715 et dans la poésie chinoise des Tang*

متعدد پیدا کند یا شاعر درباره کسی که در آن می‌نگرد به تحلیل‌های روان‌شناختی دست زند - چندان معانی متنوعی یافت که به نماد بدل شد و، برحسب آنکه موضوع اشعار علمی یا مابعد طبیعی یا عاشقانه باشد، آینه حقیقت (یا، به تعبیر معتبر، آینه حقایق) و تجربه‌ای از مکاشفه جهان شد یا «آینه تپنده» که نوبه به نوبه یا متقارناً معنای این همبانی، غیریت، زمان‌گذران، و جز آن پیدا می‌کند. تکثر معنایی در اینجا از نقش مایه غالب فراتر می‌رود - نقشی که در روایات فولکلوری یا غیر آن همچنان از آن آینه است.

مثال دیگر: در تئاتر باروک (خواه در آثار کالدرون<sup>۴۸</sup> و شکسپیر<sup>۴۹</sup> یا کورنی<sup>۵۰</sup>)، هم «صحنه جهانی» (ناکجا آباد) می‌تواند با مضمونی و حتی مکان عام (topos) همچنان همگون بماند بی آنکه معنای عام آن ابهام و تعدد پیدا کند و هم، در رابطه با بینش باروک مبنی بر «دگرگونی» و ظواهر مدام در حال دگردیسی و مضامین برتر چون دگردیسی، رؤیا، آتش یا مایه‌هایی مانند شعله، ابر، رنگین‌کمان، حباب، آب روان، چشمه به عنوان نمادهایی گرفته شود با معانی متعدد درون هر اثر و در آثار گوناگون برحسب نمایشنامه‌نویسان و شرایط شخصی و بافت تاریخی آنان و بی آنکه از بازتاب و پژواک آنها در خوانندگان ادوار بعدی برحسب شرایط خاص آنان غفلت شود.

در مثل با ظهور بودلر<sup>۵۱</sup> در فرانسه سپس پیدایش مکتب سمبولیسم - در فرانسه با مالارمه<sup>۵۲</sup>؛ در بلژیک با مترلینک<sup>۵۳</sup>؛ در روسیه با بریوسوف<sup>۵۴</sup> یا آلکیساندر بلوک<sup>۵۵</sup>، و دیگران - به نماد در شعر همچون وسیله‌ای برای آوردن معانی تازه به جهان علاقه نشان داده می‌شود. در این صورت، نماد (جام شیشه، آسمان کیود، زلف، سنگ و جز آن) می‌تواند در بیتی یا جمله‌ای درج شود و در سراسر قطعه شعر یا درام و یا روایت داستانی، از راه قیاس و مشابهت و هم از راه تکرار، به جلوه درآید. مارسل ریمون<sup>۵۶</sup>، نویسنده فرانسوی سوییسی تبار، در کتاب از بودلر تا سوررئالیسم<sup>۵۷</sup> این فرایند را چنین وصف

48) Calderón (1600-1681)

49) Shakespeare (1564-1616)

50) Corneille (1606-1684)

51) Baudelaire (1821-1867)

52) Mallarmé (1842-1898)

53) Maeterlinck (1862-1949)

54) Brioussov (1873-1924)

55) Blok (1880-1921)

56) Marcel Raymond (1897-1981)

57) De Baudelaire au Surréalisme (J. Corti, Paris 1940)

می‌کند: «هر تصویر پنهانی به صورت نماد سازمان می‌یابد، کلمات دیگر نشانه نیستند و با خود اشیا و با واقعیاتی روانی که تداعی می‌کنند انباز می‌شوند». کلمه، در بیت یا در جمله، مانند مایه غالب در کل اثر، از نقش نشانه صرف بودن فراتر می‌رود.

ویژگی نماد در ادبیات آن است که تصویری یا مضمونی یا مایه‌ای غالب باشد اما هیچ‌گاه بر معنای خاصی دلالت نکند و، برحسب اثر آفرین و خوانندگان، دلالت‌های بالقوه چندی پیدا کند. خصایص عمده آن انعطاف فراوان و چندمعنایی بودن آن است.

