سمبولیسم

چارلز چدویک

ترجمهٔ مهدی سحابی

سمبولیسم

از مجموعهٔ مکتبها، سبکها و اصطلاحهای ادبی و هنری

نشر مرکز

Symbolism
charles chadwick
Editor: John D. Jump
Methuen and Co. Ltd. 1971
A Persian translation by Mehdi Sahabi

سمبولیسم
چارلز چَدویک
ترجمهٔ مهدی سحابی
طرح جلد از بهرام داوری
چاپ اول ۱۳۷۵، شماره نشر ۳۲۷
۵۰۳۰ نسخه، چاپ سعدی
کلیه حقوق محفوظ و مخصوص نشرمرکز است
تهران ـ خیابان دکتر فاطمی، خیابان رهی معیری، شماره ۳۴
کد پستی ۱۴۱۴۶ ، تلفن : ۶۵۵۶۶۳
ISBN : 964-305- 230-3 شابک ۳-۲۳۰-۳۰۵-۹۶۴

سمبولیسم

از مجموعهٔ مکتبها، سبکها و اصطلاحهای ادبی و هنری

چارلز چدویک
ویراستار: پروفسور جان جامپ

ترجمه مهدی سحابی

نشر مرکز

فهرست

دربارهٔ این کتاب ۷
نظریهٔ سمبولیسم ۹
"همخوانی‌ها" ی بودلر ۱۶
ملودی‌های ورلن ۲۶
رمبو، "غیب بین" ۳۶
مالارمه و بینهایت ۴۶
والری و بازگشت به واقعیت ۵۹
پیامدهای سمبولیسم ۶۹
گزیدهٔ کتابشناسی ۷۹
نامنامه ۸۷

دربارهٔ این کتاب

مجموعه‌ی مکتبها، سبکها، و اصطلاحهای ادبی و هنری که این کتاب بدان تعلق دارد دربرگیرنده‌ی نزدیک به سی کتاب مستقل از هم است که از میان کتابهای مجموعه‌ی The Critical Idiom برگزیده شده‌اند. هر یک از کتابهای این مجموعه را نویسنده‌ای که در زمینه‌ی مورد بحث صلاحیت و احاطه‌ی وافی دارد نوشته است و کوشیده است از نکته‌های اصلی مربوط به اصطلاح موضوع کتاب چیزی را ناگفته نگذارد، و به همین دلیل این کتابها از اعتبار و شهرتی میان دوستداران ادب و هنر برخوردار بوده‌اند. کتابها به مقوله‌های گوناگونی میپردازند: برخی به نهضتها و جنبشها و مکتبهای ادبی (رمانتیسم، زیبایی‌گرایی [aestheticism]، کلاسیسیزم، سمبولیسم، رئالیسم، ناتورالیسم، سوررئالیسم، مدرنیسم، اکسپرسیونیسم)، برخی به انواع ادبی (تراژدی، کمدی، حماسه، درام، ملودرام، مقامه [picaresque])، برخی به ویژگیهای سبکی (استعاره [metaphor]، تلمیح [allusion]، طنز [satire]، تمثیل [allegory]) و مانند اینها. به علت همین تنوع موضوع بحث، سبک و نحوه‌ی ارائه‌ی مطلب در کتابهای مختلف مجموعه به تناسب ضرورتهای موضوع، متفاوت است و الگوی یکنواختی بر آنها تحمیل نشده است. با این همه،

کوشش شده در هر کتاب توضیح کافی درباره‌ی تاریخچه، مبانی نظری، عوامل پیدایی، تعریف و معنا، ویژگیها، نمایندگان برجسته، و تأثیرهای سبک و مکتب یادشده داده شود و نمونه‌هایی بسنده و روشنگر از آثار مربوط به آن در خلال مطلب گنجانده شود. درباره‌ی بسیاری از این مقوله‌ها و مفاهیم تاکنون در زبان فارسی اثری که مستقلاً و به درستی پاسخگوی پرسشها و ابهامها باشد نداشته‌ایم و بیش از معرفیهایی دانشنامه‌ای و فشرده درباره‌شان نخوانده‌ایم. کتابهای این مجموعه که توسط نشرمرکز در دست انتشار است، میتوانند به آن آشنایی اولیه عمق و وسعت و دقت بیشتری ببخشند و برای دانشجویان ادبیات و سایر خوانندگان علاقمند مفید باشند.

ناشر

یک

نظریهٔ سمبولیسم

واژهٔ "سمبولیسم"به عنوان یک اسم عام، همانند "رمانتیسیسم" و "کلاسیسیزم" مفهوم بغایت وسیعی دارد. این واژه را می‌توان برای توصیف هر شیوهٔ بیانی به کار برد که به جای اشارهٔ مستقیم به موضوعی، آن را غیر مستقیم و به واسطهٔ موضوع دیگری بیان کند. در نتیجه، روشن است که برای درک مفهوم واژهٔ "سمبولیسم" به عنوان یک اصطلاح نقد ادبی باید گسترهٔ آن را محدود کرد.

در این راه، در مرحلهٔ اول باید توافق کرد که سمبولیسم فقط نشاندن یک مضمون به جای یکی دیگر نیست ــ آن چنان که، مثلاً، میلتون سپاهیان شکست خوردهٔ شیطان را با «برگهای پاییزی که جویباران والومبروزا را می‌آکَنَد» مقایسه می‌کند ــ بلکه استفاده از تصاویری عینی و ملموس برای بیان عواطف و افکاری انتزاعی است. تازه، در همین صورت هم معنی واژهٔ "سمبولیسم" هنوز بسیار گسترده است چه آن چنان که تی.اس.الیوت در بحثی دربارهٔ *هملت* گفته است، تنها راه بیان عاطفه و احساس به شکل هنری یافتن آن چیزی است که به گفتهٔ او نه سمبول (نماد) بلکه یک "رابط عینی" است، یعنی «مجموعه‌ای از چند شیئی، [یا] یک وضعیت، [یا] سلسله‌ای از رخدادهایی که تصویرگر آن عاطفه و احساس خاص باشند». استفان

مالارمه سی سال پیش‌تر، در سال ۱۸۹۱، با بیانی مشابه "سمبولیسم" را چنین توصیف کرده بود: «هنرِ یاد کردن از چیزی به صورت خرده خرده، تا آن که وصف حالی بر ملا شود، یا برعکس، هنر انتخاب چیزی و وصف حالی را از آن بیرون کشیدن". *(مجموعه آثار، ص ۸۶۹)*. امّا مالارمه سپس می‌افزاید که این حال را باید از طریق "یک سلسله رمزگشایی‌ها" بیرون کشید، و در نیمهٔ اول توصیفی که ارائه می‌کند توجه به قید "خرده خرده" در یاد کردن از چیزی بسیار اهمیت دارد. از هر دو جملهٔ بالا برمی‌آید که "رابط عینی" و حال مرتبط با آن را نباید مستقیم و به صراحت برملا کرد، بلکه فقط باید به آن اشاره‌ای بشود. این نکته‌ای است که مالارمه در جای دیگری از همین نوشته هم بر آن تأکید می‌کند و می‌گوید که "ادای نام موضوع بخش عمدهٔ لذت نهفته در شعر را تباه می‌کند، چه این لذت همان روند کشف و ظهوری تدریجی است". او می‌گوید که به موضوع فقط باید اشاره‌ای کرد. ("اشاره، چه آرزویی!" *(Suggérer, Voilà le rêve* و نتیجه می‌گیرد که سمبولیسم "عبارت است از کاربستِ کامل این روند اسرار آمیز".

هانری دو رنیه، یکی از پیروان مالارمه، کمابیش همین را می‌گوید هنگامی که اصطلاح "سمبول" (نماد) را چنین تعریف می‌کند: نماد عبارت است از "مقایسه انتزاعی با عینی در حالی که به یکی از معیارهای مقایسه [فقط] بطور ضمنی اشاره شود". و همان گونه که رنیه در توضیح بیشتر بیان می‌کند، از آنجا که نماد اغلب به این صورت منزوی می‌ماند و به خواننده دربارهٔ این که چه چیزی نمادی شده چندان چیزی گفته نمی‌شود، یااصلاً گفته نمی‌شود، شعر سمبولیست الزاماً با نوعی گنگی ذاتی همراه است. معروف است که مالارمه واژه‌هایی از قبیل "همچون" و "مانند" را از واژگان خود طرد کرده بود و اگرچه برخی از اشعار اولیه‌اش بوضوح به یک تصویر

(ایماژ) آغازین و سپس بخشی در تفسیر و تأویل آن تقسیم می‌شود، در شعرهای بعدی‌اش، آن چنان که خواهیم دید، هر چه بیشتر این گرایش را دارد که تأویل را حذف یا دستکم محدود کند و نماد را عملاً بی‌توضیح باقی بگذارد؛ به همین گونه، هدف چشم‌اندازهای غم‌انگیز و دردآلود پل ورلن، شاعر معاصر مالارمه، القای اندوهی عمیق به خواننده است در حالی‌که ورلن در شعرهایش بندرت این هدف را علناً به زبان می‌آورد.

در نتیجه، سمبولیسم را می‌توان هنر بیان افکار و عواطف نه از راه شرح مستقیم، نه به وسیلهٔ تشبیه آشکار آن افکار و عواطف به تصویرهای عینی و ملموس، بلکه از طریق اشاره به چگونگی آنها، و استفاده از نمادهایی بی‌توضیح برای ایجاد آن عواطف و افکار در ذهن خواننده دانست.

امّا این فقط یکی از جنبه‌های سمبولیسم، یعنی آنی است که می‌توان جنبهٔ انسانی‌اش خواند و به همین زمینهٔ انسانی محدود می‌شود. جنبهٔ دومی هست که گاهی آن را "سمبولیسم فرارونده" می‌خوانند و در آن تصاویر عینی به عنوان نمادهایی به کار گرفته می‌شود که نمایندهٔ اندیشه‌ها و احساسهایی محدود به ذات شاعر نیست، بلکه نمادهای جهانی گسترده و عام و آرمانی است که جهان موجود تنها نمایشی ناقص از آن است. این تصور وجود جهانی آرمانی در فراسوی واقعیت، که سویدنبرگ، فیلسوف قرن هجدهم رواج داد، البته پیشینه‌ای دارد که دستکم تا به افلاطون می‌رسد و در مسیحیت نقش خاص خود را دارد، امّا تنها در قرن نوزدهم بود که همزمان با افول ایمان مسیحی و جستجوی راههای دیگری برای فرار از سختی و ناگواری دنیای واقعیت، این فکر شکل گرفت که دستیابی بر آن جهان آرمانی نه از طریق عرفان یا دین، بلکه به وسیلهٔ شعر ممکن

است. بودلر در *یادداشتهای تازه دربارهٔ ادگارپو* نوشت: «از طریق و بواسطهٔ شعر است که چشم جان شکوه و زیبایی آن سوی گور را می‌بیند». بودلر می‌افزاید که وقتی شعر نابی اشک به چشم می‌آورد خود مؤید این واقعیت است که خواننده خود را در جهانی بی‌سامان تبعیدی حس می‌کند و مشتاق آن است که در همین جهان بیدرنگ به بهشتی که بر او فاش شده دست یابد.» بودلر و پیروان او بودند که مقام شاعر را تا حد کشیش یا پیامبر یا به گفتهٔ رمبو "شاعر ـ غیب بین" بالا می‌بردند ـ یعنی کسی با این توانایی که در فراسوی چیزهای جهان واقعی جوهرهٔ پنهان در جهان آرمانی را ببیند. پس، هدف شعر این شد که این جهان بیرون از واقعیت را با استحالهٔ ظریفِ واقعیتی که می‌شناسیم برای خواننده ایجاد کند. مالارمه این هدف را در جملات معروفی این گونه تعریف می‌کند که مدعی است در شعرهایش نه هیچ گل واقعی، بلکه "غایب هر دسته گلی" را خلق می‌کند، یعنی ذات گلی که میان هیچکدام ازگلهای جهان خاکی یافت نمی‌شود. مالارمه در جملهٔ معروف دیگری گفته است که همهٔ هدف شعر ایجاد "تصور ناب است، فارغ از هر تداعی آشنا یا ملموسی".

امّا گرچه هدف "سمبولیست فرا رونده" رسیدن به فراسوی واقعیت است هیچ شکی نیست که او هم، مانند سمبولیست انسانی واقعیت را به عنوان نقطهٔ شروع به کار می‌گیرد و به انگیزهٔ همین هدف عبور از واقعیت به آرمان است که تصویر پردازی این نوع شعر سمبولیک اغلب گنگ یا آشفته می‌نماید. آنچه اینجا مطرح است نوعی آشفتگی عمدی است تا چشم خواننده بتواند در ورای واقعیت بر "ایدهٔ بنیادین" (اصطلاح افلاطونی که سمبولیست‌ها بسیار می‌پسندیدند) متمرکز شود. ایده‌ای که نمادهای مختلف فقط تجلی جزئی و ناقص آنند. تنها به عنوان یک نمونه، مثالی را بیاوریم که خود

مالارمه به کار می‌برد: اگر قصد شاعر ارائه گل آرمانی به خواننده باشد، نباید تصویر بیش از حد روشنی از ویژگی یک رُز یا نیلوفر ترسیم کند، بلکه باید تصویر دو گل را چنان در هم بیامیزد که جوهرهٔ هر دو گل در تصور آید". تعریف عالی و کمابیش ترجمه ناپذیر مالارمه، که بخشی از آن پیشتر نقل شد، چنین است: "می‌گویم: گل! و از درون فراموشی آنجا که آوایم هیچ شکلی نمی‌یابد، چیزی نه چنان که هیچ شکوفهٔ شناخته‌ای، تصور ناب و شیرین، غایب از هر دسته گلی، به آهنگی موسیقایی سر برمی‌آرد". (*مجموعهٔ آثار*، ص ۸۵۷)

نکتهٔ مهم این که مالارمه اینجا از قید "موسیقایی" استفاده می‌کند، چه یکی از اصول سمبولیسم (خواه "انسانی" و خواه "فرا رونده")، اصولی که به تعریف دقیق‌تر مفهومش کمک می‌کنند، یکسان دانستن شعر و موسیقی بود و این ربط را به ربط شعر و مجسمه‌سازی، یا شعر و نقاشی چنان که در میانهٔ قرن نوزدهم در فرانسه باب بود ترجیح می‌دادند. دلیل این باور، آن گونه که والتر پیتر در پژوهشی دربارهٔ جورجونه در سال ۱۸۷۳ با این تعبیر بیان کرد که «گرایش همهٔ هنرها رسیدن به وضعیت موسیقی است»، این بود که موسیقی درست همان حالت کنایی را دارد که سمبولیست‌ها به دنبالش بودند، و درست از همان عنصر دقتّی عاری است که کلمات الزاماً دارند و سمبولیست‌ها حذفش را می‌خواستند. شعر ***هنر شاعری*** ورلن (سال ۱۸۷۴) با این توصیه بسیار معروف آغاز می‌شود: "موسیقی پیش از هر چیز" و با طرد بی‌چون و چرای همه چیزهایی پایان می‌یابد که این حالت گنگ و کنایی و موسیقایی را ندارند، و اینها را فقط ادبیات می‌داند: "و باقی همه ادبیات است." (*مجموعهٔ آثار*، ص ۲۰۷)، و این یاد آور نظر رمبو است که در نامه‌ای متعلق به سه سال پیش‌تر، همهٔ شعر فرانسوی را یکجا طرد کرده آن را "نثر مسجع" خوانده بود. پل

والری، که شاید بتوان او را آخرین شاعر سمبولیست دانست، نظر مشابهی را بیان می‌کند و در مقاله‌ای دربارهٔ بودلر (*مجموعهٔ آثار* ص ۱۲ - ۶۱۱) از سمبولیسم این تعریف را ارائه می‌دهد: "تمایل چند شاعر به این که مال خود را از موسیقی پس بگیرند." این نظریه را پیشتر مالارمه در مقاله‌ای دربارهٔ واگنر از جهت عکسش بیان کرده کار [واگنر یا موسیقی] را "غصب وظیفهٔ شاعر" خوانده بود.

به دلیل همین تمایل به دست‌یابی به گنگی و سَیَلان موسیقی بود که شعر سمبولیست اغلب از قواعد خشک و سخت صنعت شعر فرانسوی، که برغم کوششهای انقلابی شاعران رمانتیک گذشته همچنان پابرجا بود، سرپیچی می‌کرد. بدیهی است که نوع و میزان آزادی شاعران سمبولیست از این قواعد، به نسبت هر فردی متفاوت است. نخستینِ آنان، یعنی بودلر، از این نظر نوآوری بسیاری نکرد و ورلن فقط آن قدر جسارت داشت که از شعر "آزاد شده" (Vers libérés) تا حد "شعر آزاد" (Vers libres) پیش برود. امّا رمبو خیلی زود از این کوششهای جزئی در جهت رهایی شعر فرانسوی از قیدهای وزن و قافیه سنتی بسیار فراتر رفت و شکل شعر منثور را به کار گرفت. مالارمه، گرچه به ظاهر عمدتاً در قالب سنتی شعر می‌سراید، برغم شیوهٔ بی سر و صدای شگرفش انقلابی بزرگی درحد رمبو است و در آخرین ماههای زندگی‌اش در سال ۱۸۹۸ ***یک چرخش طاس*** (*مجموعهٔ آثار* ص ۷۷ - ۴۵۵) را نوشت که شاید از آن زمان تاکنون هیچ اثری در بداعت به پای آن نرسیده باشد.

پس، سمبولیسم را می‌توان کوششی برای رخنه در فراسوی جهان تصورات دانست، خواه تصورات درون شاعر و نیز عواطفش، خواه تصورات به مفهوم "ایدهٔ" افلاطون یعنی جهان فراطبیعی کاملی که انسان آرزوی رهیابی به آن را دارد. برای رسیدن به آن سوی سطح

واقعیت اغلب از نوعی ادغام تصویرها بهره گرفته می‌شود، یعنی نوعی تأثیر استرئوسکوپی که القا کنندهٔ بُعد سوم باشد. * همچنین، تأکید بسیاری می‌شود بر جنبهٔ موسیقایی شعر (که پل والری آن را به «تردید مدام میان آوا و حس» تعبیرمی‌کند)، و از آنجا که انعطاف بسیار بیشتری مورد نظر است، وزن عرفی، مثلاً وزن دوازده هجایی آلکساندری و ترتیب‌های سنتی قافیه نادیده گرفته می‌شود.

بر چنین اساسی سمبولیسم، که آهسته آهسته برای خود هویتی یافته بود، سرانجام در مانیفستی تعریف شد، و این در مقاله‌ای بود که ژان مورئاس در شمارهٔ ۱۸ سپتامبر ۱۸۸۶ روزنامهٔ **فیگارو** نوشت. در این مقاله گفته می‌شد که دورهٔ رمانتیسیسم سپری شده است و جانشینانش، یعنی جنبش پارناسی در شعر و ناتورالیسم در رمان نیز به پایان راه خود رسیده‌اند، و انتظار می‌رود شکل هنری تازه‌ای سر برآورد که هم ضروری و هم ناگزیر است. مورئاس جنبش تازه را مخالف اطلاع رسانی، مخالف طنطنه و تصنع، مخالف حساسیت ساختگی و توصیف عینی خواند. در مقابل، هدف جنبش به گفتهٔ او کوشش برای دادن شکلی صوری به ایده‌ها بود (و بروشنی می‌گفت که ایده را باید به معنی افلاطونی‌اش گرفت). عین تعبیر او چنین بود: «شعر سمبولیک می‌کوشد *ایده* را به جامهٔ شکلی ملموس درآورد». در این مقاله از جملهٔ رهبران جنبش از بودلر به عنوان "پیشتاز راستین" و از مالارمه به عنوان کسی ستایش می‌شد که آن را از «اسرار آمیزی و وصف ناپذیری» برخوردار کرده بود، و از ورلن به این دلیل که

---

* استرئوسکوپ همان دستگاه معروف به دوربین چشمی است که در آن، از طریق دو عدسی، دو تصویر مسطح و همسان از چیزی با هم دیده می‌شود و به بیننده توهم دیدن یک تصویر سه بعدی القا می‌شود ـ م

"قیدهای ستوه آور سخن سرایی"را شکسته است. در این میان از رمبو نامی برده نشده است و این شاید عجیب بنماید، امّا توجیهش بدون شک این است که شهرت او در آن تاریخ تازه پا می‌گرفت.

امّا گرچه مورئاس اذعان داشت که در همان سال ۱۸۸۶ سمبولیسم وجود دارد و او کاری جز این نمی‌کند که این حقیقت را به اطلاع همگان برساند، در عین حال مانیفست خود را برنامه‌ای برای آینده می‌دانست و مکتب سمبولیست (école Symboliste) را بنیان گذاشت که چهره‌هایی چون رنه گیل، استوارت مریل، فرانسیس ویه‌له گریفن و گوستاوکان عضو آن بودند. همین امر ایجاد نوعی شبهه کرده است و برخی پژوهشگران سمبولیسم را مرادف "مکتب سمبولیست"می‌دانند و در نتیجه به شاعران بسیار کم اهمیت عضو این مکتب بسیار بها می‌دهند و بودلر، ورلن، رمبو و مالارمه را فقط پیشاهنگ جنبش سمبولیست می‌دانند. امّا به نظر پژوهشگران دیگر حیف است که اصطلاح ادبی مفید و مناسبی چون سمبولیست با اطلاق به شاعرانی کم اهمیت حرام شود و در نتیجه آن چهار شاعر بزرگ در نوعی برزخ بسر ببرند و به هیچ یک از سه جنبش عظیمی که بر شعر قرن نوزدهم فرانسه مسلط بود، یعنی جنبش‌های رمانتیک، پارناسی، و سمبولیست تعلق نداشته باشند.

دو

"همخوانی‌ها" ی بودلر

این برداشت دوگانهٔ سمبولیست‌ها که واقعیت چیزی جز نمایی ظاهری نیست که در پسش یا جهان تصورات و عواطف درونی شاعر، یا جهانی آرمانی پنهان است که شاعر آرزویش را دارد، در مورد بودلر با نظریه‌ای ربط داده می‌شود که او در چکامهٔ معروفش، ***همخوانی‌ها***، ارائه می‌کند. از نظر بودلر، برداشتهای حسی فقط در حس محدود نمی‌شوند، بلکه می‌توانند بیانگر اندیشه‌ها یا احساسهایی از مثلاً فساد، غنا یا پیروزی باشند.

عطرهایی‌اند....

.... فاسد، غنی، پیروزمند.*

اشیاء نیز فقط شیئی نیستند، نمادهایی از شکل‌هایی آرمانی‌اند که در پس آنها پنهان‌اند.

طبیعت معبدی است و در آن از ستونهایی، زنده،

---

*به گمان این مترجم، بطور کلی، شعر ترجمه ناپذیر است و این بویژه دربارهٔ شعرهای سمبولیک، به دلایلی که در همین صفحات می‌آید، صدق می‌کند. از این رو، آنچه از این پس در این کتاب نقل می‌شود صرفاً روایتی تحت اللفظی ازمضمون شعر است و بس ـ م

گاهی گنگ واژه‌های برمی‌آید.
انسان آنجا جنگل‌هایی از نماد را طی می‌کند...

در دیوان یک جلدی بودلر، ***گلهای بدی***، که نخست در سال ۱۸۵۷ چاپ شد و سه سال بعد چاپ دومی از آن با اضافات بسیار انتشار یافت، چندین شعر هست که برای اولین بار این دو برداشت مرتبط با هم را تصویر می‌کند. مثلاً، شعر ***هارمونی شامگاه***، شاید در نگاه اول فقط توصیف یک منظره جلوه کند، چون کمابیش همهٔ آن از یک سلسله تصویر شعری مانند غروب آفتاب، عطر محو شوندهٔ گلها، نوای فرو میرندهٔ یک ویولن تشکیل شده است.

اینک آن زمانها که هر گل، لرزان بر ساقه‌اش
چون عود سوزی دود می‌شود؛
آواها و عطرها در هوای شامگاهی گردان؛
والسِ غمین و گیجا گیجیِ دردآلود

هر گلی چون عود سوزی دود می‌شود؛
ویولن چون دل پریشانی می‌لرزد؛
والس غمین و گیجا گیجیِ درد آلود!
آسمان اندوهگین و زیبا چون حجله‌ای

ویولن چون دل پریشانی می‌لرزد
دل مهربانی بیزار از نیستی گسترده و سیاه!
آسمان اندوهگین و زیبا چون حجله‌ای
خورشید غرقِ خونش که سخت می‌شود.
دل مهربانی بیزار از نیستی گسترده و سیاه،

به گردآوری بازمانده‌های گذشتهٔ رخشان!
خورشید غرقِ خونش که سخت می‌شود...
ویادت در دلم چون جام متبرکی می‌درخشد.

اما سطر آخر، یعنی "یادت در دلم چون جام متبرکی می‌درخشد" نشانهٔ آن است که این تصویرهای پی در پی، که در همهٔ آنها یک عامل مشترک، یعنی حس تباهیِ چیزی خوش و زیبا وجود دارد، در واقع رابط‌هایی عینی‌اند و هدفشان القای احساسی است که یاد عشقی از دست رفته در شاعر می‌انگیزد.

عیناً همین روند، البته با هدف القای احساس بسیار متفاوتی، در شعر نخست از چهار شعری که عنوان **ملال** را دارند، دنبال می‌شود، شعری که همهٔ تصویرهایش عامل مشترکی، البته متفاوت با عامل مشترک ***هارمونی شامگاه*** دارند.

باران ماه* خشمگین از همهٔ شهر
از خُمش سرمایی تیره‌گون، موج‌موج
بر سر ساکنان بیرنگ گورستان نزدیک، می‌بارد
و مرگ و میر بر محله‌های مِه گرفته

گربه‌ام بر سنگفرش، به جستجوی بسترکاهی
باتن نحیف و گر،بی‌آسایشی می‌گردد؛ جان شاعر
پیری، با صدای غمین شبحی سرمایی بر بام پرسه می‌زند.
ناقوس می‌نالد و کندهٔ دودناک

---

*Pluviôse ماه پنجم تقویم انقلابی فرانسه، شامل ده روز از ژانویه و بیست روز از فوریهٔ کنونی.

آونگ را با جیغ جیغش همراهی می‌کند
آنگاه که در دستهٔورقی آکنده از عطرهایی آلوده...

... میراث مرگناک پیرزنی آب آورده
سرباز خوش سیمای دل و بی‌بی پیک
غمگنانه از عشق‌های مرده‌شان سخن می‌گویند.

یک بار دیگر این سطر آخر، و حتی فقط همان دو واژهٔ "عشقهای مرده" کلید درک مفهومی است که در واقع شعر برای گفتن آن سروده شده است. اینجاست که خواننده بروشنی درمی‌یابد که هدف از آوردن همهٔ آن تصویرهای قبلی از راههای گوناگون این است که خواننده سردی دست مرگی را حس کند که بر عشق سربازهای دل و بی‌بی‌های پیک چیره شده است، و این دو را می‌توان نمایندهٔ بودلر و معشوقه‌اش ژان دو وال دانست که تا مدتها پس از آن که رابطه‌شان دیگر هیچ گرمی و مفهومی نداشت به زندگی دردآلودی ادامه می‌دادند. بدین گونه ***ملال*** به هیچ رو توصیف ساده‌ای از یک صحنهٔ غم‌آلود نیست، بلکه نمایندهٔ کوششی به همان اندازه موفق که ***هارمونی شامگاه*** در القای احساس و عاطفهٔ شاعر به خواننده از طریق مجموعه‌ای از نماد است.

این نوع سمبولیسم انسانی در شعر بودلر نقش عمده دارد، امّا شاید از این هم عمده‌تر نقش سمبولیسم فرا رونده باشد. تا اندازه‌ای می‌توان گفت که این هر دو نوع در شعرِ مثلاً، ***هارمونی شامگاه*** بر هم منطبق می‌شوند تا نه فقط حس شادکامی کامل، بلکه دستکم بطور ضمنی تصویری از بهشت را هم القا کنند. به همین گونه، ***ملال*** را می‌توان هم توصیف صحنه‌ای از دوزخ (دوزخی که تا اندازه‌ای از ***در بستهٔ*** ژان پل سارتر خبر می‌دهد) و هم بیانگر نومیدی و درماندگی

ژرف دانست. امّا در شعرهای دیگری بسیار بیشتر بر جنبهٔ فرارونده سمبولیسم تکیه می‌شود و شاعر می‌کوشد به فراسوی واقعیت و جهانی آرمانی راه یابد. مثلاً در شعر **گیسو** آنچه بودلر را افسون می‌کند نه گیسوی ژان دو وال است و نه این واقعیت که سیاهی قیرگون و چین و شکنش او را به یاد سفری می‌اندازد که اندکی پیش‌تر از طریق اقیانوس هند به جزیرهٔ موریس کرده بود:

آسیای ستوهیده افریقای سوزان
جهانی همه غایب، دور، انگار مرده
در ژرفای تو جنگل عطرآگین می‌زیَد...

آنچه مطرح است واقعیت موجودی نیست که به گونهٔ حسرت آمیزی یادآور واقعیتی درگذشته باشد. اگر بودلر براستی می‌خواست به مناطق حارّه برگردد، خانواده‌اش که به امید پایان دادن به زندگی کولی وار او در پاریس او را با اصرار به اولین سفر فرستاده بود با کمال میل او را دوباره راهی می‌کرد. آنچه بودلر براستی در این شعر می‌جویَد بهشتی ناموجود است و برای همین است که نمادی از خاطرات گذشته را از درون واقعیت امروزین بیرون می‌کشد. اینجا هم عامل مشترکی میان تصویرهای مختلف شعر وجود دارد و آنچه آنها به خواننده منتقل می‌کنند تصور جاودانگی و بینهایت است که با تعبیرهایی چون "جهانی همه غایب، دور، انگار مرده"، "رؤیای خیره کننده"، "آسمانی زلال و لرزان از گرمای جاودانه"، "جنباندن‌های بی‌پایان"، "آبی آسمان عظیم و مدوّر" و " واحه‌ای که درآن به رؤیا می‌شوم" بیان می‌شود.

تصویری حتی از این هم آرمانی‌تر از بهشت آینده را در شعر **دعوت به سفر** می‌توان دید که در آن، رابط عینی دنیای فرا طبیعی بودلر

منظره‌ای هلندی است، هر چند که او هیچگاه به هلند نرفته بود، و شاید حتی بیشتر از شعر **گیسو** می‌توان نوعی حس جاودانگی و بینهایت را در لحنش سراغ کرد، بویژه در ترجیعی که سه بار تکرار می‌شود:

آنجا، همه سامان است و زیبای
جلال، آرامش، کامجویی.

در جای دیگری با حسرت از کودکی خویش یاد می‌کند وآنچه در Moesta et Errabunda آن را "بهشت سبز عشقهای کودکانه" می‌خواند، یعنی نمای دیگری که در پسش، در کتاب ***گلهای بدی***، جهان آرمانی نهفته است.

کار بودلر، با دادن شکل شاعرانه به این توصیف‌های نمادین بهشت، این است که بواسطهٔ شعر از دنیای واقعیت بگریزد. در واقع، به این وسیله او واقعیت دومی خلق می‌کند و جهان دوردست و غایب او، رؤیای خیره‌کننده‌اش، آسمانهای زلال لرزان از گرمای جاودانه‌اش، سرزمین نظم و زیبایی، جلال و آرامش وکامجویی‌اش در شعر او وجود دارد، شعری که این جهان آرمانی را نه فقط برای خود شاعر که برای خوانندگانش نیز برقرار می‌کند.

بدین گونه شاعر چهره‌ای ملکوتی می‌شود، کسی که می‌تواند در آن سوی دیوار واقعیت بهشت را ببیند و آنچه را که می‌بیند به دیگران منتقل کند. شاعر، چنان که در شعر **عروج** آمده است، توانایی درک "زبان گلها و چیزهای بی‌زبان" را دارد. در واقع او بنا بر طبیعتش، خود به این بهشت تعلق دارد و در این جهان خاکی چهره‌ای تبعیدی است، و این را در شعر **تبرک** می‌توان خواند که آغازگر کتاب ***گلهای بدی*** است و در آن به گونه‌ای تقریباً علنی شاعر به مسیح تشبیه می‌شود. این شعر

ربط نزدیکی با شعرهای دیگری از کتاب دارد که در آنها بر سرنوشت فرشته‌ای و رسالت ملکوتی هنر و هنرمند تأکید شده است.

امّا شمار این شعرهای اساساً خوشبینانه به همان چند شعر آغاز کتاب محدود می‌شود و گرچه بخش طولانی آغازین کتاب ***ملال و ایده‌آل*** نامیده می‌شود، جهت حرکت این بخش در عمل در جهت مخالف، یعنی از ایده‌آل به ملال است، یعنی از یک باور بغایت خوشبینانه مبنی بر این که در ورای جهان واقعی بهشت وجود دارد و شاعر می‌تواند آن را ببیند و دوباره خلق کند، تا این باور عمیقاً بدبینانه که در نهایت، شاید واقعیت نه با ملکوت که با دوزخ همخوانی داشته باشد. " سرِ نخ‌هایی که ما را می‌گرداند به دست شیطان است". این است آنچه بودلر در شعر ***خطاب به خواننده*** می‌گوید که به نوعی دیباچه کتاب است و به خواننده هشدار می‌دهد که خوشبینی چند شعر اول بزودی محو خواهد شد. در اواخر ***ملال و ایده‌آل*** بودلر دیگر خود را آن موجود ملکوتیِ شعر ***تبرک***، نمی‌بیند که برایش جایی در بهشت محفوظ است بلکه از خود این تصور را دارد:

ایده‌ای، شکلی، وجودی
از لاجوردین به درآمده، افتاده
بر دوزخی رودی، همه لجن و سُربی
که هیچ نگاه آسمانی رخنه بر آن نتواند

در اینجا آنچه در پس واقعیت پنهان است نه بهشتی نورانی بلکه دوزخی تاریک و غمبار است که بودلر نه فقط در شعری چون ***ملال***، بلکه به شیوه‌ای بسیار واضح‌تر در شعر ***هفت پیر*** می‌بیند، شعری که صحنهٔ دهشتناک فراز آمدن هفت پیرمرد افلیج را از دوزخ توصیف می‌کند.

بدین گونه، در پایان کتاب ***گلهای بدی*** بودلر دیگر به یقین نمی‌داند که در ورای واقعیت چگونه جهانی نهفته است. در آخرین سطر شعر پایانی کتاب، **سفر**، تنها آرزویش به پایان رسانیدن سفر زندگی است که اکنون، با نگاه به گذشته، "واحه‌ای از دهشت در بیابانی از ملال" توصیف می‌شود، و اذعان دارد که به سوی مقصدی ناشناخته رهسپار می‌شود که می‌تواند هم بهشت و هم دوزخ باشد:

فرو شدن به ژرفای ورطه، چه دوزخ چه مینو
به ژرفای ناشناخته، به یافتن چیزی نو

"سمبولیسم فرارونده" و "سمبولیسم انسانی" هر دو بخشی از آنچه راکه "همخوانی‌های عمودی" نامیده می‌شود تشکیل می‌دهند، و این عبارت است از حرکتی از گسترهٔ چیزهای مادی و احساسهایی که برمی‌انگیزند به سوی گسترهٔ برداشتهای انتزاعی و عواطف فردی، از گسترهٔ منظرها و آواها و بوها به سوی برداشتها یا عواطفی که اینها می‌انگیزند. البته، در شعر بودلر "همخوانی‌های افقی" هم هست، یعنی حرکت از حسی به حس دیگر در یک گسترهٔ واحد. در سطرهایی از ***همخوانی‌ها*** که پیشتر نقل شد، بودلر نه تنها مدعی می‌شود که عطرها ممکن است "فاسد، غنی و پیروزمند" باشند، بلکه همچنین می‌گوید:

عطرها، رنگها، و آواها پخش می‌شوند
عطرهایی‌اند شاداب چون تن کودکان،
ملایم چون اوبوا، سبز چون چمنزاران

یعنی ممکن است که عطرها همان احساس شادابی تن کودک، یا نرمی آوای اوبوا، یا رنگ سبز چمنزار را القا کنند. این روند جابه‌جایی

حواس، یا Synaesthesia اغلب در ***گلهای بدی***، بویژه درشعرهای خطاب به ژان دو وال دیده می‌شود، شعرهایی که در آنها عطر گیسوان او برانگیزنده تصویرهای عینی از سرزمین‌های استوایی، یا آوای کشتی‌ها در بندرهایی دور دست است. امّا این همخوانی حواس مختلف در واقع چیزی نیست جز گونهٔ دیگری از آن روند کلیِ تکرار که در شعر بودلر اهمیتی بنیادی دارد و آن را به موسیقی نزدیک می‌کند. از آنجاکه هدف او این نیست که قصه‌ای را تعریف یا نظری را تبیین کند، بلکه می‌خواهد احساسی را خلق یا برداشتی را به خواننده منتقل کند، به انباشت نمادهایی بیرونی می‌پردازد که مدام بر مضمون اساسی و درونی شعر تأکید می‌گذارند و تشدیدش می‌کنند. یکی از راههای بدیهی انجام این کار، و در عین حال پرهیز از یکنواختی، یافتن تصویرهایی متعلق به حواس مختلف است، به همان گونه که آهنگسازهای مختلف را در یک ارکستر گرد می‌آورد.امّا هیچ تفاوت اساسی میان، مثلاً، ***هارمونی شامگاه*** و سه بند پایانی ***قو*** نیست که د ر شعر اول، با تصویرهایی مرتبط با حس بویایی، حس شنوایی و حس بینایی، تصور خوشبختی گذشته و بهشت گمشده به خواننده القا می‌شود و در شعر دوم، با مجموعه‌ای از تصویرهای صرفاً بصری، شاعراحساس اسیری و بودن در دنیایی عاری از امید را مطرح می‌کند.

به زن زنگی می‌اندیشم، نحیف و مسلول
که پا در گِل، بانگاه خسته
نخلهای غایب افریقای شکوهمند را
در پس باروی عظیمِ مِه می‌جوید؛

به هر آن که باخته است آنچه راکه هرگز، هرگز،

دوباره نتوان یافت! به آنان که از اشک سیرابند،
و پستان درد را چون ماده گرگی می‌مکند!
به یتیمان نزاری که چون گل خشک می‌شوند!

این گونه، در جنگلی که ذهنم آنجا تبعیدی است
خاطره‌ای کهنه سخت در نایی می‌دمد!
به ملاحانی می‌اندیشم، از یاد رفته در جزیره‌ای،
به اسیران، به شکست خوردگان ... و بسیاری دیگر!

بدون شک همین ویژگی بودلر در تکرار مداوم چیزی در شکلهای مختلف، همراه با مجموعه‌ای از ترجیعات پی در پی آن چنان که در ***هارمونی شامگاه*** آمده است، فردینان برونتیر منتقد سرشناس قرن نوزدهم فرانسه را واداشت که دربارهٔ او بتحقیر بگوید: "از شعرهایش پیداست که برای گفتنشان عرق ریخته و تقلاکرده است. بندرت پیش می‌آید که بتواند آنچه را که می‌خواهد، بگوید. بینوا از شاعری هیچ چیز، یا تقریباً هیچ چیز ندارد جز میل جنون آمیز شاعر شدن".

درست است که برونتیر در سالهای بعد در این قضاوت خود تجدید نظر کرد، امّا در اصالت و نوآوری ***گلهای بدی*** همین بس که یکی از چهره‌های ادبی قدرتمند آن زمان این چنین آشکارا از درک مفهوم و اهمیت برداشت سمبولیستی از شعر بازمانده باشد.

سه

ملودی‌های ورلن

پل ورلن یک نسل بعد از بودلر، در سال ۱۸۴۲ به دنیا آمد و زمانی شاعری آغاز کرد که او در اوج شهرت بود، و راهی جز این نداشت که تا اندازه‌ای از ***گلهای بدی*** تأثیر بگیرد. بویژه از آن رو که خلق‌وخو و ویژگیهای روانی‌اش به بودلر بی‌شباهت نبود، چه هر دو از کودکیِ بی‌دغدغه، یا حتی بیش از اندازه بی‌دغدغه، برخوردار شده بودند و برای هردوشان رویارویی با واقعیت دردناک دنیای بزرگسالان مدام ناگوارتر می‌شد. با این همه، انتقال بودلر از روحیهٔ خوشبینی به بدبینی حرکتی مستمر و منظم بود، یا دستکم در ***گلهای بدی*** چنین می‌نماید و در زندگی واقعی شاعر این انتقال بدون شک این نظر را نداشت. درحالی که، هم در نظم زندگی ورلن و هم در شعرش، نوسانی دائمی میان دردناک‌ترین درماندگی‌ها و درخشان‌ترین خوشبختی‌ها، میان اندوه "چشم‌اندازهای غمین" ***شعرهای ساتورنی**** و شادمانی و اعتماد

---

* از نام خدای باستانی اساطیر رُمی، که ژوپیتر او را از آسمان راند. ساتورن در سرزمین لاتین مستقر شد و دورهٔ پر از صلح و فراوانی فرمانروایی‌اش در شعر اروپایی "دورهٔ طلایی" نامیده می‌شود ـ م

سرود خوش، میان اندوه گنگ "نغمه‌های فراموش شدهٔ" ***ترانه‌های بی‌کلام*** و عزم استوار و روشن بسیاری از شعرهای ***خردمندی***، وجود داشت.

امّا روحیهٔ ورلن هر چه باشد، او هم ـ دستکم در بهترین شعرهایش ـ از اصل بودلریِ القای حس و نه توصیفش پیروی می‌کند و در این کار همان شیوهٔ استفاده از نمادی بیرونی را به کار می‌گیرد که با احساس درونی او "همخوانی" دارد.

به همان گونه که بودلر در شعر **قو** گفته بود که بازسازی کاخ لوور، داربست‌های پیرامونش و سنگهای ساختمانی همه برای او مفهومی پنهانی دارد:

... کاخهای نو، داربست‌ها، سنگها،
محله‌های قدیمی، همه برای من استعاره می‌شود،

ورلن هم در ***ترانه‌های بی‌کلام***، در حال پرسه زدن در روستایی مه گرفته چشم انداز را بیانگر اندوه خودش می‌بیند:

چه بسیار، ای مسافر، این چشم انداز رنگ باخته
تو را نیز رنگ باخته دید.

همچون ***هارمونی شامگاه*** و ***ملال***، بسیاری از شعرهای ورلن نیز به ظاهر توصیفی است، و تنها از اشارهٔ کوچکی به مقصود واقعی شعر پی می‌بریم، چنان که در توصیف چشم‌انداز زیر از شعر **سرود خوش**، تنها سطر مجزای پایان هر بند نشان می‌دهد که بحث دو نفر در میان است و سر و کار ما درواقع با شعری عاشقانه است:

ماه سفید
درخشان در بیشه

از هر شاخه
میان درختان
آوایی برپاست

ای دلدارم.

بازتابیده در مرداب
آیینهٔ ژرف
پیکرهٔ
بید سیاه
که باد در آن می‌گرید

بیا که وقت رؤیاست.

آرامشی
گسترده و شیرین
فرو می‌بارد انگار
از آسمانِ
رنگین کمانی...

ساعت خوشی است.

در یکی از شعرهای مذهبی **خردمندی** برای القای حس بسیار متفاوتی بطور اساسی از همین شیوه استفاده می‌شود. در این شعر ورلن با مفاهیمِ عینی و استعاریِ واژهٔ روز (حتی می‌توان گفت با

مفاهیمِ هوا شناختی و زمان سنجشی این واژه) بازی می‌کند و با توصیفِ یک توفان واقعی برداشتی از توفانی درونی را القا می‌کند که در ذهن او، در نبرد با وسوسهٔ گناه، بر پاست.

روزان خوش واهی همهٔ روز رخشیدند، ای خسته جان،
و اینک، در نَوَسانند از مسهای شامگاهان ...
همهٔ روز، رخشان چون تگرگی از اخگر،
تاکها بر تپه‌ها فرو فکنده، خرمن دره‌ها
از آنها ویران،
ویران آسمانی آبی، آسمان نغمه خوان که تو را می‌خواهد...

ورلن در این شعر و بسیاری دیگر از بهترین و معروف‌ترین شعرهایش، مانند ***خورشیدهای شامگاهی***، ***ترانهٔ پاییز***، ***پیانویی که دستی چابک را می‌بوسد***، ***در ملال بی‌کران دشت***، و ***آسمان، بالای بام***، بدین گونه مانند بودلر شیوهٔ "سمبولیسم انسانی" را پیش می‌گیرد. امّا تفاوت او با بودلر در این است که "سمبولیسم فرا رونده" در اشعار او بسیار کم دیده می‌شود. حتی در مواقعی که با خوشبینی به آینده و به نوع تازه‌ای از زندگی می‌اندیشد که با واقعیت حال بسیار متفاوت است (مثلاً، در اشعار **سرود خوش** که درست پیش از ازدواجش سروده، یا در اشعار **خردمندی** که بلافاصله پس از بازگشتش به مذهب کاتولیک نوشته است)، رفتارش اساساً احساساتی است. ورلن قدرت تخیل بودلر و توانایی او در خلق بهشتی را که منتظر اوست ندارد. و اغلب هنگامی که می‌کوشد چنین کند، شعرش سخت مبتذل می‌شود. در واقع، در این حالت اشعارش دیگر سمبولیستی نیست و به جای آن که حسّی از جهانی دیگر را القا کند، فقط از وجود آن خبر می‌دهد و می‌کوشد راههای رسیدن به آن را بررسی و توصیف کند، کوششی به

سطحی‌ترین شیوه چنان که در یکی از ناموفق‌ترین شعرهای اغلب ناموفق مجموعهٔ **سرود خوش** می‌بینیم:

آری، می‌خواهم در زندگی راست و آرام گام زنم
به سوی هدفی که سرنوشت آنجا هدایتم کند؛
بی‌درشتی، بی‌پشیمانی، بی‌غبطه:
با خوشی ادای وظیفه در نبردهایی شادمانه

و چون، به لالایی چراغهای راه
ساده دل آواز می‌خوانم، با خود می‌گویم
که بیشک جاده به آوازم بی‌آزردگی گوش می‌دهد
و براستی جز این بهشتی نمی‌خواهم.

میان این گونه سطحی‌گویی‌ها، و شعری چون **گیسواز** بودلر زمین تا آسمان فاصله است، و کم‌تر از این نیست فاصلهٔ آنها با شعرهایی از خود ورلن که پیشتر به آنها اشاره شد، شعرهایی که به هیچ رو در آنها نمی‌کوشد به شیوه‌ای شبه بودلری تصویری قانع کننده از جهانی دیگر ارائه کند، بلکه بسادگی با بهره‌گیری از نبوغ خاص خودش با چند طرح سریع و گویا عواطف خویش را القا می‌کند و در این راه از رابطه‌های عینی آن عواطف کمک می‌گیرد.

دومین تفاوت بودلر و ورلن این است که گرچه ورلن هم شیوهٔ تکرار و شیوهٔ چرخیدن به گِرد احساسی را که می‌خواهد بیان کند به کار می‌گیرد، در این مورد هم شعرش غنا و گسترهٔ شعر بودلر را ندارد. این به آن معنی نیست که شعر او کم‌تر از شعر بودلر موسیقایی است، بلکه شعر بودلر به گونهٔ دل‌انگیزی هماهنگ و "ارکستری" شده است و حواس مختلف در زمانهایی بدقت انتخاب شده به اجرای نقش

خود فرا خوانده می‌شوند، تصویرها به شیوایی ترسیم شده است، سطرها در توازن است و از التزام حروف [alliteration] و قافیهٔ ناقص [assonance] با وضوح و کارآیی استفاده می‌شود، در حالی که شعر ورلن ملودی بسیار ظریف‌تر و اندرونی‌تری دارد. مقایسه‌ای میان شعر ***هارمونی شامگاه*** بودلر، که پیشتر نقل شد و این شعر ورلن که مضمونش به آن بی‌شباهت نیست، بروشنی تفاوت دو شاعر را در این زمینه می‌نمایاند:

سپیده‌ای سست
در کشتزاران می‌بارد
اندوهِ
خورشیدهای غروبین را.
اندوه
به آوازی نرم نرم
لالایی می‌گوید دلِ فراموشی‌ام را
در خورشیدهای غروبین.
و رؤیاهایی شگرف
چون خورشیدهایی،
غروبین بر کناره‌ها
اشباح ارغوانی،
بی‌وقفه گردان
گردان آن چنان
که خورشیدهای بزرگی
غروبین بر کناره‌ها

در اینجا تنها اشارهٔ گذرایی به "همخوانی‌های افقی" میان

خورشیدهای شامگاهی و آوازهای آرامشِ بخش شده است و بیش از این بسط نمی‌یابد. روشنایی شامگاهی در یک کلمه به سپیده تشبیه می‌شود، امّا از تصویر شکوهمند و زیبایی که بودلر به کار می‌برد اینجا خبری نیست: "خورشید غرقِ خونش که سخت می‌شود". به جای نظم دقیق و پیچیدهٔ ترجیع‌های ***هارمونی شامگاه*** اینجا تکرار ظاهراً اتفاقی واژهٔ "اندوه" در سطرهای سوم و پنجم و واژهٔ "گردان" در سطرهای سیزدهم و چهاردهم را می‌بینیم. تعبیر "خورشیدهای غروبین" که چهار بار تکرار شده است، نمی‌تواند حالت ترجیع بیابد زیرا در نیمهٔ دوم شعر میان دو سطر تقسیم شده است. ضرباهنگ آرام و منظم آلکساندری در شعر بودلر جای خود را به ضربی تندتر و بدون نظم می‌دهد که از سطرهای کوتاه پنج هجایی [در متن اصلی] ناشی می‌شود، و نیز از این که واژه‌های سطرها از نظر دستوری چنان با هم مرتبط‌اند که نمی‌توان آنها را شکست.

همین لحن فوق العاده اتفاقی و حتی محاوره‌ای، که با این همه به اندازه لحن وقار آمیز و شکوهمند ***گلهای بدی*** احساس و عاطفه برمی‌انگیزد، به اشعار ورلن در زمان سرودنشان بینهایت تازگی می‌داد. ورلن در آغازِ شاعری گرایش پارناسی داشت و یکی از معروفترین تعاریف نظریهٔ پارناسی را می‌توان در پسگفتار نخستین کتاب او، ***شعرهای ساتورنی*** (سال ۱۸۶۶) خواند، آنجا که این پرسش سخنورانه را پیش می‌کشد:

ونوس میلو، از مرمر است یا نه؟

امّا خیلی زود آنچه مایهٔ شهرت او شد نه بیان روشن و فُرم غنی و بی‌نقصی که در آغاز کوشیده و تا اندازه‌ای موفق شده بود ارائه کند،

بلکه نوع شعر مردّد و سیّال ***ترانه‌های بی‌کلام*** بود که همان عنوانش، به وام گرفته از ***سرودهای بی‌کلام*** مندلسون، از سادگی اشعار مجموعه سخن می‌گوید، اشعاری چنان ساده که آنچه در آنها اهمیت دارد نه مفهومشان، بلکه آهنگ سیال شگرف و حس ناامنی و اندوهی است که از آنها برمی‌آید.

اگر چه ژان مورئاس سهم عمدهٔ ورلن در جنبش سمبولیست را این‌گونه "شکستن قیدهای ستوه آور سخن سرایی" می‌دانست، و گرچه، در چشم انداز تاریخی، کار ورلن گام ارزشمند دیگری در جنبش دوری از شکلهای سنتی شعر فرانسوی جلوه می‌کند (جنبشی که ویژگی سرتاسر قرن نوزدهم این کشور است)، ورلن هیچگاه آن قدر شهامت نیافت که این شکلهای سنتی را یکسره زیر پا بگذارد.درست است که در هنر شاعری قافیه را به عنوان "مزخرف" [به معنی اصلی کلمه]، "زیور یک پولی" طرد می‌کند، و نیز تا حد قابل ملاحظه‌ای از نقش غالبی که قافیه، بطور مثال، در اشعار بودلر ایفا می‌کرد، کاسته است، امّا هیچگاه تا بدانجا پیش نمی‌رود که آن را یکسره کنار بگذارد و حتی در سالهای آخر زندگی‌اش این اعتقاد را باز می‌یابد که قافیه در شعر فرانسوی ضروری است. در زمینهٔ وزن نیز با آن که غزل‌واره (Sonnet) و وزن دوازده هجایی آلکساندری را در کتابهای دوم، سوم و چهارمش تقریباً بکلی کنار گذاشت (یعنی کتابهای ***عیش عاشقانه***، ***سرود خوش***، و ***ترانه‌ای بی‌کلام*** که به ترتیب در سالهای ۱۸۶۹، ۱۸۷۲ و ۱۸۷۴ چاپ شد) و گرچه استفاده از سطرهای نامساوی را خوش می‌داشت و در ستایش از آن چنین می‌گفت: سطری

گنگ‌تر، حل شونده‌تر در هوا

بی هیچ چیزی که سنگینی یا خود نمایی کند.

هیچگاه از این فراتر نرفت و به استفاده از سطرهای نامساوی و فاقد ترتیب، یا ترک کاملِ وزن و قافیه، نرسید. هنوز آن اندازه پایبند سنت بود که حس کند گرچه هر کلام منظومی البته شعر نیست، شعر البته کلام منظوم است، و اثبات این که این گفته حقیقت ندارد به عهدهٔ دوست انقلابی‌اش رمبو بود.

چهار

رمبو، "غیب بین"

دورهٔ بسیار کوتاه شاعری رمبو در سال ۱۸۷۰ آغاز شد که او هنوز شانزده سال نداشت و در ۱۸۷۵، پیش از بیست و یک سالگی‌اش پایان گرفت. امّا در همین چند سال او از یک شاعر سنتّی مانند ورلن در سالهای پارناسی اش به چنان شاعر "آوانگارد"ی تحول یافت که حتی امروز، پس از گذشت یک قرن، اشعارش هنوز جلوه‌ای مدرن و امروزی دارد.

رمبو در همان ماه مه ۱۸۷۱، کم‌تر از شش ماه پس از انتشار اولین شعرش، نامه‌ای خطاب به یکی از دوستانش نوشت که به "نامه غیب بین" معروف است و در آن، چنان که پیش‌تر گفته شد، همهٔ شعر فرانسوی را به عنوان "نثر مسجّع" طرد می‌کرد، در ردّ لامارتین می‌گفت که "شکل کهنه و منسوخ شعرش او را خفه کرده است" و حتی بودلر را، با آن که شیفته‌اش بود، به این متهم می‌کرد که" بیش از اندازه آگاهیِ هنری دارد". آنچه او می‌خواست اشکال تازه‌ای از شاعری بود که به نبوغ شاعر بیشتر میدان بدهد. در این نامه جملهٔ بسیار معروف "من کس دیگری است" آمده که گاهی بنادرستی تفسیر می‌شود در حالی که خود رمبو در توضیح آن می‌گوید هدفش این است که خود کنار بایستد و شکل‌گیری اندیشه‌اش را تماشا کند و آن

را بشنود: "شاهد شکوفا شدن فکرم‌ام، نگاهش می‌کنم، به آن گوش می‌دهم". یعنی که کار شاعر این نیست که آگاهانه و به عمد شعر بسازد، بلکه باید به شعر اجازه بدهد که خودش شکل بگیرد. این اصل در شکل غایی‌اش، در عمل به سوررئالیسم می‌انجامد و در واقع نیز رمبو را منشاء این جنبش می‌دانند که در آغاز قرن بیستم پا گرفت. امّا آنچه رمبو در "نامهٔ غیب بین" ارائه می‌کند نه یک نظریهٔ کاملاً انسجام یافته بلکه حس گنگ ناخرسندی از هر نوع انضباط و مقررات است که ویژگی جوانی به سن و سال اوست. این ناخرسندی بلافاصله به چندان ثمری نیانجامید، امّا هنگامی که ورلن رمبو را در سپتامبر ۱۸۷۱ به پاریس دعوت کرد زمینه برای حداکثر تأثیر پذیری رمبو از او آماده بود. از این تاریخ به بعد، رمبو با آهنگ حیرت آوری "قیدهای ستوه‌آور سخن سرایی" را شکست و این تعبیر ژان مورئاس دربارهٔ ورلن براستی دربارهٔ او صادق بود. در چند شعرِ ماه مه ۱۸۷۲ دیده می‌شود که رمبو به همان زودی در زمینهٔ نو آوریِ فنی شعر از ورلن بسیار پیش افتاده است. در این شعرها نه فقط مانند ورلن از سطرهایی با هجاهای نامساوی استفاده می‌کند، بلکه از این هم بیشتر، سطرهایی با چندین اندازهٔ مختلف را در هم می‌آمیزد و مثلاً در شعر ***فکر خوب صبح*** سطرهایی با چهار، شش، هشت، نه، ده و دوازده هجا را به گونه‌ای کاملاً بی‌نظم کنار هم قرار می‌دهد. قافیه نیز در شعری مانند ***اشک*** با همین اندازه بی‌قیدی به کار برده می‌شود و رمبو واژهٔ auberge (اوبرژ) را با Perche (پِرش) قافیه می‌کند، و همچنین است واژهٔ coquillages (کوکیاژ) با Vierge (وِیرژ) و حتی noisetiers (نوازتیه) با Villageoises (ویلاژواز). در شعر ***بیرق‌های ماه مه*** رمبو حتی آخرین باقیمانده‌های قافیه را نیز به کناری می‌گذارد و شعر بی‌قافیه ("شعر سفید") می‌گوید که هیچگاه در زبان فرانسه معمول نبوده

است، زیرا به دلیلِ نبودِ تکیه در زبان فرانسوی، در آن نمی‌توان مانند زبان انگلیسی با بهره برداری از تکیهٔ واژه‌ها ضرباهنگ‌های قوی ایجاد کرد.

بدون شک به همین دلیل بود که رمبو در *اشراق‌ها* به زبان نثر رو آورد. در اکثر این شعرها، که نوشتنشان کمی بعد در همان سال ۱۸۷۲ آغاز شد، هیچ اثری از قافیه و ضرباهنگ متحد باقی نمانده است. به جای اینها، رمبو شعر را به یاری انبوهی از تصویر (ایماژ)های درخشان و نامنتظر ایجاد می‌کندکه یکی روی دیگری قرار می‌گیرند، نیز ضرباهنگ‌های متغیّری ایجاد می‌کند که همگام با حرکت شعر افت و خیز دارد و جریان می‌یابد، چنان که در این فراز **جنی** در توصیف چهره‌ای ملکوتی می‌خوانیم که مردمِ خود را به جهان دیگری هدایت می‌کند:

> همه‌مان را شناخت، و همه‌مان را دوست داشت.
> بیاییم، این امشبِ زمستانی، از دماغه به دماغه، از قطب
> توفانی تا دژ، از جمعیت تا کناره، از نگاهها تا نگاهها،
> به نیروهای خسته به حس‌ها هم چنین، بخوانیمش و ببینیمش،
> پیش برانیمش، و زیر مدها و بالای بیابانهای برف، نظرهایش را
> دنبال کنیم و نَفَس‌هایش را، بدنش را روزش را.

رمبو اولین کسی نبود که "شعر منثور" می‌نوشت.

پیش ازاو بویژه بودلر، در ***ملال پاریس*** که به ***شعرهای کوچک منثور*** هم معروف است، به نوشتن قطعاتی پرداخته بود که خودش درباره‌شان چنین می‌گفت: "نثری شاعرانه، موسیقایی بدون وزن و قافیه، آن اندازه انعطاف پذیر و آن اندازه مقطّع که بتواند با ضربان‌های خنیایی جان، با افت و خیزهای امواج خیال، با تلاطم‌های ضمیر آدمی

همراهی کند." امّا اشعار منثور بودلر به گونه‌ای تقریباً خودآگاهانه شاعرانه است و با دقّتی آشکار در قالب جمله‌هایی صیقل خورده سروده شده است، چنان که در آغاز نیمکره‌ای در گیسوانی، چندین شعر از مجموعه شعرهای کوچک منثور، و در روایت دومی از یکی از مضمون‌های گلهای بدی می‌خوانیم:

بگذار همچنان، همچنان عطر گیسویت را فرو کشم، چهره در آن، چنان که مرد تشنه‌ای در آب چشمه‌ای، فرو برم، و با دستم تکانش دهم چنان که دستمال عطر آگینی، تا خاطره‌ها را در هوا پخش کنم.

این بیان فاخر، و حتی وقار آمیز، با تشبیهات دقیقاً حساب شده تفاوت روشنی دارد با زبان مستقیم و محکمی که رمبو نه فقط در *اشراق‌ها*، بلکه نیز در *فصلی در دوزخ* به کار می‌برد، چنان که از این سطرهای آغازینِ بخش پایانی آن، **بدرود**، برمی‌آید:

به همین زودی پاییزا ـ امّا چرا حسرت خورشیدی
ابدی را بخوریم مایی که به کشف روشنی خدایی
برآمده‌ایم ـ بدور از مردمانی که با فصل‌ها می‌میرند.

با چنین شیوهٔ نوشتنی بود که رمبو شورش سمبولیست‌ها علیه سخن سرایی سنتی را کامل کرد و به شعر فرانسوی نوع تازه‌ای از نیرو و صراحت داد، و آن را وسیلهٔ مناسب‌تری برای بیان عواطف و ایده‌ها کرد. چه هدف او هم، مانند بودلر و ورلن، پس از کنار گذاشتن نوع سنتی شعری که در نخستین ماههای شاعری‌اش سروده بود، این بود که عواطف و برداشتهایش را نه توصیف که القا کند. و برای بیان حس خلسهٔ شادمانی، حس گام زدن میان زمین و آسمان، حس زندگی در جهانی بی دغدغه، چه وسیله‌ای بهتر از این شعر کوچک

منثور که با همهٔ اجزاء آهنگین مرتبط با همی که دارد، از شعر سفید چندان دور نیست:

ریسمانها از ناقوسی به ناقوسی آویخته‌ام،
گلتاجهایی از پنجره به پنجره، زنجیرها از ستاره
به ستاره، و می‌رقصم.

این انباشت تصویرهای بی‌توضیح برای القای یک حس، گرچه د ر صراحت وایجاز خاص رمبو است، ربط روشنی به ***هارمونی شامگاه*** بودلر و ***ماه سپید*** ورلن دارد. به همین گونه شعر سپید ***پادشاهی*** وصل شاهی و ملکه‌ای را توصیف می‌کند.

در صبحی درخشان، نزد مردمان بسیار مهربانی، مرد و زن زیبایی در میدان داد می‌زدند: "دوستان، می‌خواهم این زن ملکه باشد." زن می‌گفت: "می‌خواهم ملکه باشم!" و می‌خندید و می‌لرزید. مرد با دوستانش از مکاشفات و از رنجهای پایان گرفته می‌گفت. هم را بغل می‌کردند. براستی هم، همهٔ صبح را شاه و ملکه بودند و پرده‌های ارغوانی‌خانه‌هاراپوشاند،و همهٔ بعدازظهر، که راهی نخلستانها شدند.

امّا در اینجا هم، چنان که در ***ملال*** و ***ماه سپید***، دو سه کلمه به این اشاره دارد که این تصویرها دارای مفهومی نهفته است و شاه و ملکه در واقع خود رمبو و دوستش، یا آن‌چنان که بعدهامی‌گفت "همراهش در دوزخ" ورلن‌اند که می‌کوشند جهانی آرمانی بسازند و کوتاه مدتی موفق هم می‌شوند، و آن هنگام بهره‌مندی‌شان از موفقیت‌هایی است که پرده‌های ارغوانی و نخلها نماد آن‌اند. گرچه شناخت زندگی و افکار رمبو بدین گونه مفهوم این شعر را وسیع‌تر و ژرف‌تر می‌کند، آن را می‌توان و باید همانند شعرهای بودلر و ورلن بررسی کرد، یعنی

صرفاً یادآوری لحظهٔ گذاری موفقیتی که دو انسان بسیار متفاوت، یکی پر از صلابت و اعتماد، دیگری با سرشتی مردّد و اساساً زنانه، پس از تقلایی طولانی به آن دست یافتند. امّا حتی در این سطح هم، بازخواننده مختار است که نمادهای شعر را تأویل کند و دریابد که مضمون آن فقط توصیف وصلت شاهی و ملکه‌ای در سرزمینی دور دست نیست.

فقط در زمینهٔ سمبولیسم انسانی، در قلمرو عواطف و احساسات نبود که رمبو شیوهٔ بودلر و ورلن را به کارگرفت و گسترش داد. در زمنیهٔ سمبولیسم فرا رونده، رمبو نقش بسیار مهم‌تری از ورلن دارد (که بکلی فاقد قدرت فکری رمبو بود)، در اینجا هم، او هیچگاه ماهیت جهان آرمانی خود را تحلیل نمی‌کند، بلکه فقط آن را به خواننده القا می‌کند. این را حتی دربارهٔ یکی از اشعار نسبتاً متقدمش، که به شیوه‌ای نسبتاً عرفی هم سروده شده است، می‌توان گفت، و این بدون شک معروف‌ترین شعر او، یعنی **کَشتی مست** است که در سپتامبر ۱۸۷۱، اندکی پیش از زمانی سروده شد که راهی پاریس می‌شد تا نزد ورلن برود. این شعر را می‌توان یا فقط به صورت شرح سفرهای یکی کشتیِ انسان واره خواند، یا شرح رؤیای پر تب و تاب شاعر دانست. امّا مفهوم واقعی **کَشتی مست**، همانند شعر **گیسو** ی بودلر، در انباشت خارق‌العادهٔ تصویرهایی با یک عامل مشترک است که با پیگیری نه توصیف بهشتِ آرزویی شاعر، بلکه احساس چنین بهشتی را ارائه می‌کنند.

با این همه، بهشت رمبو با آنی که بودلر می‌جویَد بسیار تفاوت دارد. بدون شک، از آنجاکه از بودلر بسیار جوان‌تر بود و در جو خفقان آمیز شهر کوچک دور افتادهٔ شارلویل در شمال شرق فرانسه، زیر سلطهٔ مادری سختگیر و مستبد بزرگ شده بود، جهان آرمانی‌اش آن

مأمن خوش و آرامی نبود که بودلر می‌خواست به آن پناه ببرد. دنیای آرمانی رمبو برعکس دنیایی آکنده از خشونت و آشوب، و بالاتر از همه، دنیای آزادی کامل است. تصویر کشتی بی سکّانی که در بیشمار دریا شناور است، چون چوب پنبه‌ای روی موجها می‌رقصد، به مارهای غول آسا و هیولاهای دریایی، کوه‌های یخ و کولاک‌ها بر می‌خورد، القای هیجان شدید و شادمانی تقریباً خلسه‌واری است که رمبو براستی چند ماه پیش‌تر، در دو یا سه بار فرار از خانه، حس کرده بود. در عالم واقعیت، این گریزهای کوتاه به پاریس و بروکسل جنبه‌ای رقت‌انگیز داشت، چون هر بار رمبو ناگزیر می‌شد پس از چند روزی دزدکی به خانه برگردد، و هیچ شرح واقعی آنچه در این چند روز کرده بود، و هیچ توصیف سادهٔ آنچه حس کرده بود نمی‌تواند تأثیر سترگ بیان سمبولیستی **کَشتی مست** را داشته باشد:

آسمانها دیده‌ام چاک چاک از آذرخش، و کولاک،
غرقاب و گرداب: دیده‌ام شامگاهان
سپیده را، شوریده انگار دسته‌ای کبوتر،
و دیده‌ام گاهی، آنچه آدمی، خیال می‌کند دیده‌است!

گفتنی است که خود رمبو هم این چیزها را فقط در خیال می‌دید چه تا آن زمان هرگز چشمش به دریا نیفتاده بود. بر خلاف بودلر، رمبو گنجینه‌ای غنی از تجربیات زندگی نداشت تا تصویر پردازی‌هایش را بر آنها متکی کند. امّا، دنیای تخیل او هم، مانند دنیای خاطرات بودلر، از خود واقعیت واقعی‌تر بود. این است مفهوم "شاعر غیب بین"، که چیزهای جهانِ دیگری ورای جهان واقعیت را می‌بیند. امّا در حالی که بودلر حس می‌کرد که قدرت غیب بینی‌اش قدرتی است که به شاعر ارزانی شده است، رمبو برعکس معتقد بود که "شاعر خود غیب بین

می‌شود" و برای این کار باید "به هم ریختگی خود خواسته، گسترده و شدید همهٔ حواسش" را تجربه کند. به گفتهٔ او، شاعر با تحمیل همهٔ شکل‌های "عشق، رنج، جنون" به خود، به نوعی حساسیت شدید می‌رسد که او را قادر می‌کند چیزهایی را که دیگران نمی‌بینند ببیند، و ـ به گفتهٔ بودلر ـ زبان "گلها و چیزهای بی‌زبان" را بفهمد. از این رو، در نظر رمبو هم شاعر یک چهرهٔ خدایی است که می‌تواند جهان خاص خویش را خلق کند، و درست به همان گونه که بودلر در ***تبرک*** شاعر را بطور ضمنی با مسیح مقایسه کرده بود، ورلن هم در شعر ***جنایت عشق*** از رمبو چنین نقل می‌کند: "من همانی‌ام که خدا را می‌آفرینم." در واقع، در چندین جای ***اشراق‌ها*** رمبو واقعیت را مادهٔ خامی تلقی می‌کند که خود از آن دنیایی تازه می‌سازد. بطور مثال، در شعر ***دریایی*** (یکی دیگر از شعرهایی که در آن هنوز بطور کامل به نثر روی نیاورده است و به صورت شعر آزاد، با سطرهایی بی‌قافیه و کوتاه و بلند نوشته شده است) زمین به شکل دریا و دریا به شکل زمین درمی‌آید:

ارابه‌هایی نقره‌ای و مسین ـ
دماغه‌هایی فولادین و نقره‌ای ـ
موجها می‌شکافند ـ
خار و خس از زمین می‌کَنَند.
امواج زمین
و شکافهای عظیم پسموج،
چرخان چرخان به سوی مشرق می‌روند،
به سوی ستونهای جَنگل، ـ
به سوی تنه‌های بارانداز
که بر کُنجش گردابهای روشنایی می‌کوبد.

۲

رمبو در بخشی از ***فصلی در دوزخ*** با عنوان ***کیمیای کلام*** می‌نویسد: "به توهم صِرف عادت کردم، یک کارخانه بوضوح به نظرم مسجد می‌آمد." امّا این روند توهم که رمبو خود را به آن عادت داده بود، این توانایی دیدن مسجدهایی به جای کارخانه‌ها، این توانایی تغییر دادن شکل واقعیت، دوام نیافت. ورلن در تشویق رمبو که می‌کوشید شعر را به صورت نیرویی خلاقه درآورد نقشی حیاتی داشت، امّا رابطهٔ شخصی دو شاعر به خصومت گرایید و در ژوئیه ۱۸۷۳ با مناقشهٔ خشونت آمیزی پایان یافت. در این هنگام بود که رمبو شعر ***فصلی در دوزخ*** را نوشت و در آن، بتلخی به یادآوری ماههای گذشته‌ای پرداخت که برعکس باید فصلی در بهشت می‌بود و خود رمبو باید در آن نقش خدایگانی آفریننده را بازی می‌کرد. آنچه را که پیشتر "آشفتگی مقدس ذهنم" خوانده بود دیگر هذیان می‌نامید و در واقع عنوان یکی از فصلهای عمدهٔ ***فصلی در دوزخ***، ***هذیان*** است. به همین گونه از عنوان فرعی ***کیمیای کلام***، که پیشتر به آن اشاره شد، چنین برمی‌آید که باور گذشته‌های رمبو، به این که کلام می‌تواند مس بیمقدار را به طلا بدل کند همانند خیال کیمیاگران قرون وسطا واهی و ابلهانه بوده است.

بدین گونه رمبو هم، مانند بودلر، در کوشش به رخنه به فراسوی واقعیت و رسیدن به جهانی آرمانی شکست می‌خورد. با این همه، باز هم مانند بودلر که در پایان ***سفر***، علیرغم بدبینی آغازین ***ملال*** و ***هفت پیر***، این احتمال را باقی می‌گذارد که شاید چنان جهانی در نهایت دست یافتنی باشد، و در ژرفای ورطه بتوان یا به بهشت یا به جهنم رسید، رمبو هم در پایان ***فصلی در دوزخ*** از نومیدی نجات می‌یابد و این امید را حفظ می‌کند که شاید، برغم شکست خودش، سپیدهٔ دورانی

تازه فرا برسد و بتوان به جهان آرمانی او رسید:

> و در سپیده، حربهٔ صبری سوزان بر کف، به شهرهای
> شکوهمند پا می‌نهیم.

امّا صبر و شکیبایی درست همان چیزی بود که رمبو نداشت، و در واقع عنوان یکی از پژوهشهایی که دربارهٔ او شده ***رمبو، نابغهٔ ناشکیبا*** است. ولی همان منتقدی که رمبو را با این عنوان وصف کرده استفان مالارمه را " دارندهٔ صبر دیرپایی که نشانهٔ نبوغ است" می‌خواند، و براستی هم مالارمه بیشتر از هر شاعر سمبولیست دیگری به تحقق هدف خود نزدیک شد و عموماً پیشوای سمبولیسم دانسته می‌شود.

پنج

مالارمه و بینهایت

نظریهٔ سمبولیسم فرا روندهٔ مالارمه ریشه در همان ناخرسندی از واقعیتی دارد که دیگر شاعران سمبولیست هم حس می‌کردند و این حس را نزد او هم می‌توان ناشی از علتهای مشابهی دانست. چه بدون شک این نکتهٔ مهمی است که همهٔ این شاعران، به استثنای ورلن، کودکی نابسامانی داشتند: پدر بودلر در شش سالگی او درگذشت، پدر رمبو پس از دوازده سال زندگی زناشویی همسر و خانواده را رها کرد و رفت، و مادر مالارمه در پنج سالگی او مُرد. مالارمه در یکی از اولین شعرهایش، به نام ***ظهور***، چهره‌ای را با هاله‌ای از نور توصیف می‌کند که در کودکی در رؤیاهای او ظاهر می‌شد و دسته‌هایی از ستارهٔ عطرآگین بر سر او می‌ریخت، و شکی نیست که این چهرهٔ نورانی تصویر آرمانی شدهٔ مادرِ درگذشتهٔ اوست.

... پریِ نورانی کلاه
که آن زمان بر خوابِ منِ کودکِ ناز کرده
می‌گذشت، و همواره، از دستان نیمه گشوده‌اش
دسته‌هایی از ستارهٔ عطرآگین برف وار می‌بارید

این سطرهااز سال ۱۸۶۲ است که مالارمه بیست سال داشت و از

همان هنگام در شعرهایش آرزوی "پشت کردن به زندگی" (آن‌چنان‌که خودش در شعر **پنجره‌ها** گفته است) و تولد دوباره در دنیایی از دست رفته را مطرح می‌کرد، و نیز دنیایی که در آن زیبایی شکوفا شود:

دوباره زاده شدن (با رؤیایم چون نیم تاجی بر سر)
در آسمانِ گذشته، آنجاکه زیبایی می‌شکفد

تا این زمان شعر مالارمه شباهت واضحی به شعر بودلر داشت، امّا از اواخر ۱۸۶۴، با ذهن پویا و کاوندهاش، و نیازش به یافتن پاسخی قانع کننده برای آنچه آرزویش را داشت، به این نتیجه رسید که پناه بردن به رؤیایی گنگ و غریب از دنیایی آرمانی بس نیست. به گمان مالارمه، اگر براستی چیز دیگری غیر از این دنیایی واقعی وجود داشت، می‌بایست برای آن تعریفی منطقی یافته می‌شد. دست یابی به چنین تعریفی هدفی بود که مالارمه در سالهای ۱۸۶۴ و ۱۸۶۵ دنبال کرد و "نگاهِ روشنِ الماس وار" هرودیاد، شهدخت سنگین سر و درون‌گرای درام شاعرانهٔ نیمه تمامی که در این زمان نوشتنش را آغاز کرد، بیانگر کوشش خستگی ناپذیر خود مالارمه برای یافتن پاسخ آن مسأله است.

امّا وقتی مالارمه بدین گونه نورِ سرد عقل و منطق را بر مسألهٔ چگونگیِ دنیای آرمانی‌اش تابانید، در آغاز به این نتیجهٔ ظاهراً بدیهی رسید که در ورای جهان واقعی چیزی جز نیستی و خلاء نیست و در چندین نامهٔ این دورهٔ زندگی‌اش اشاره‌هایی به "نیستی" و "هیچی که حقیقت است" دیده می‌شود. امّا، به پشتگرمی این یقین که یک جهان آرمانی حتماً باید وجود داشته باشد، و شاید به یاری شناختی که از آثار هگل به دست آورده بود، از آن نتیجه گیری اول به یکی دیگر رسید، یعنی که جهان آرمانی در درون خلاء نهفته است، در درون

"نیستی" "بینهایت" قرار دارد. در نتیجه، کار شاعر این است که رابطهٔ خود را بطور کامل با واقعیت قطع کند، نوعی خلاء در درون خود بیافریند که اشکال آرمانی جهانِ لاینتاهیِ موجود در بطن "نیستی" در آن خلاء جاری شوند و تبلور یابند. مالارمه در سال ۱۸۶۷ در نامه‌ای به دوستش کازالیس نوشت: "من اینک غیرشخصم، دیگر آن استفانی نیستم که تو می‌شناختی، بلکه امکانی شده‌ام که عالَمِ معنوی می‌تواند با آن و از طریق کسی که زمانی من بودم تجلی و گسترش یابد".

شباهت شگرفی هست میان این جمله و جمله‌ای که رمبو ده‌سالی بعد نوشت: "من کس دیگری است." امّا حقیقت این است که دو شاعر از راههای مستقل و جداگانه‌ای به نظرهای مشابهی رسیدند و آنها را به دو طریق متفاوت بسط و پرورش دادند. در حالی که رمبو کاری جز این نمی‌کند که کناری بایستد و بگذارد که برداشتها و تصویرهای پرآشوب به ذهنش هجوم بیاورد، مالارمه آگاهانه ذهن خود را از همهٔ تصویرهای موجود در واقعیت خالی می‌کند و باز به‌گونه‌ای آگاهانه به ترسیم تصویرهای خود از "گلهای غایب" و "برداشتهای ناب"ی می‌پردازد که پیشتر به آن اشاره شد.

آنچه را که گفته شد می‌توان در شعری دید که شاید مهم‌ترین اثر او باشد، و آن غزل واره‌ای است که در سال ۱۸۶۸ با عنوان ***غزل تمثیل خودش*** نوشت، یا شروع به نوشتن کرد و تنها بیست سال بعد، در سال ۱۸۸۷، بدون عنوان و با برخی تغییرات نسبتاً جزئی سرانجام به چاپ رساند.

Ses purs ongles trés haut dédiant leur onyx,

L' Angoisse, ce minuit, soutient, lampadophore,

Maint rêve vespéral brûlé par le Phénix

Que ne recueille pas de cinéraire amphore

Sur les crédences, au salon vide: nul ptyx,
Aboli bibelot d'inanité sonore,
(Car le Maître est allé puiser des pleurs au Styx
Avec ce seul objet dont le Néant s'honore).

Mais proche la croisée au nord vacante, un or
Agonise selon Peut-être le décor
Des licornes ruant du feu contre une nixe,

Elle, défunte nue en le miroir, encor
Que, dans l'oubli fermé par le cadre, se fixe
De scintillations sitôt le septuor.

هم آن چنان که دربارهٔ آثار بعدی مالارمه، ارائه هرگونه ترجمه‌ای از این ابیات که بتوان آن را ترجمه‌ای کمابیش وفادار یا تحت الفظی دانست بیهوده و بی‌معنی است، و تنها می‌توان برداشتی کلی از مفاهیم ابیات را به این شرح آورد: «انگشتان افراشتهٔ پیکره‌ای از سنگ سلیمانی، که تن در هم پیچنده‌اش نماد پریشانی شاعر است، در تاریکی شمعدانی را به دست دارد که شاعر، سمندری میان آدمیان، دستنوشتهٔ اشعار ناموفق پیشینش را با شعلهٔ آن سوزانده است. در اتاق تهی هیچ کوزه‌ای نیست که خاکستر این رؤیاها را در خود بگیرد، و نه حتی صدفی، زیرا صاحبِ خانه تصمیم گرفته است به زندگی شاعری خود پایان دهد و صدف را هم که نمایندهٔ سر برآوردن چیزی

از درون خلاء است، و از بطن وجود بیهوده‌اش می‌توان آوای دریا را شنید، از اتاق بیرون برده است. امّا نزدیک پنجره، که رو به شمال باز است، آینه‌ای با قاب طلایی قرار دارد که بر آن، نقش اسبهای تکشاخی، در روشنایی فرو میرندهٔ شمع، پنداری به پری دریایی برهنه‌ای حمله می‌برند که بدنش زیر سطح دریاچه‌وار آینه غوطه‌ور است. و در خلاء این آینهٔ محدود در قابش بازتاب‌های هفت ستارهٔ دب اکبر می‌درخشد.»

این شعر را هم، چون شعرهای بودلر، ورلن و رمبو می‌توان شعری صرفاً توصیفی تلقی کرد، امّا با توجه به عنوان اولیه‌اش، یعنی ***غزل تمثیل خودش***، و نیز افکار و نظرات مالارمه، این اتاق خالی (یکی از تصویرهای مورد علاقهٔ او در این دوره) بدون شک نمادی از ذهن شاعر است، و در واقع آنچه در شعر توصیف شده روندِ ایجاد خلائی در درون خویشتن است. شاعر نه تنها ذهن خود را به گونه‌ای ضمنی به "اتاقی خالی" تشبیه می‌کند، بلکه خود این اتاق خالی از چیزی که مظهر تهی بودن است، یعنی صدف تهی، خالی شده است. گذشته از یک شمع رو به خاموشی، تنها شیئی موجود در این اتاق نُمادین آئینه است که به خودی خود هیچ موجودیتّی ندارد و فقط خلاء را باز می‌تاباند و بر آن تأکید می‌گذارد. بدین گونه مالارمه از طریق سیزده مصرع غزل حس نیستی را با تأکید القا می‌کند و آنگاه در آخرین مصرع، تغییری ناگهانی و جادویی رخ می‌دهد و در سطح تهی آینهٔ رو به شمال، نماد "بینهایت" یعنی مجموعهٔ اخترانی که بر همهٔ پهنهٔ آسمان غلبه دارد، می‌درخشد.

بدین گونه، در این غزل شکوهمند، مالارمه در واقع همان چیزی را می‌گوید که پیشتر در نامه‌اش به کازالیس گفته بود، یعنی که در حال ایجاد "امکانی است که عالَمِ معنوی می‌تواند با آن و از طریق کسی که

زمانی من بودم تجلی و گسترش یابد." امّا همچنین، اشاره‌ای هم به چگونگی شیوه‌هایی می‌کند که می‌کوشید برای خلق این جهان غایب به کار ببرد. بطور مثال، در این شعر هیچ نامی از "دب اکبر" برده نمی‌شود و حتی واژهٔ ستاره هم به کار نمی‌رود، به نحوی که از یک نظر اشتباه است این که گفته شود در پایان شعر دب اکبر در آینه به چشم می‌آید. آنچه در واقع دیده می‌شود هفت نقطهٔ‌نورانی است که مالارمه خلق کرده است، هفت ستاره، که به تعبیری از هر آسمان شناخته شده‌ای غایب‌اند. از این گذشته، مالارمه نه تنها تصویر اسرار آمیز هفت نقطهٔ نورانی بازتابیده در آینه‌ای در اتاقی خالی را ترسیم می‌کند، بلکه همین حس اسرار آمیز را به یاری شگردی لفظی نیز القا می‌کند، زیرا قافیهٔ شعر، که با چیره‌دستی حیرت‌آوری انتخاب و تنظیم شده، منحصراً بر دو هجای "or" و "ix" متکی است، که اولی در فرانسه به معنی "طلا"است و طلا عموماً نماد جهانی آرمانی است، چنان که در تعبیرهای "دوران طلایی"، "الدورادو" و مانند آن دیده می‌شود، و قافیهٔ دوم، که شکل لفظی حرف "ایکس" در فرانسه است، در همه جای جهان به عنوان نماد "مجهول" به کار می‌رود. بدین وسیله، مالارمه نه فقط تصویر بصری یک صورت عظیم فلکی را ارائه می‌کند که از درون هیچ سر برمی‌آورد، بلکه این حس را همچنین با ابزاری لفظی، با کاربرد متناوب "ix" و "or" در سرتاسر شعر، القا می‌کند.

ساختن چیزی با هیچ، و آن هم به این شیوهٔ فوق‌العاده پیچیده، استفاده از همهٔ امکانات زبان، آفرینش واقعیتی تازه که پیشتر وجود نداشته و نه توصیف واقعیتی که در بیرون از شعر وجود داشته است و دارد، همه و همه کاری غول آساست که مالارمه هیچگاه نتوانست آن را با موفقیت به انجام برساند. مالارمه بمدت سی سال، تا زمان مرگش

در سال ۱۸۹۸ برای چیزی تقلا می‌کرد که خودش آن را "Grand Oeuvre" خودش می‌نامید، اصطلاحی که در فرانسه هم به معنی "اثر بزرگ" و هم به مفهوم اکسیری است که در کیمیاگری باید مس را طلا کند. امّا از این همه کوشش مالارمه هیچ چیز (یا عملاً هیچ چیز، چون پژوهشگران در این باره اختلاف نظر دارند) به دست ما نرسیده است، و چند شعری که او میان سالهای ۱۸۶۸ و ۱۸۹۸ نوشته است و در مجموع بیش از سی شعر نمی‌شود که اغلب آنها هم غزل است، شعرهایی جزئی است که خودش آنها را با فروتنی چنین می‌خواند: "سیاه مشق‌هایی برای بهتر نوشتن، آن چنان که پیش از نگارش نوک قلم را امتحان می‌کنیم." بسیاری از این اشعار، مانند ***ناخن‌های روشنش***، بیانگر کوشش مالارمه برای آفرینش واقعیتی تازه‌اند و بقیه، با یک استثناء، به مضمون "بینهایتِ نیستی" می‌پردازند، یعنی زندگی ابدیِ پس از مرگ. بسیاری از شعرهای دستهٔ اخیر در ستایش چهره‌های ادبی سرشناس آن زمان‌اند، از قبیل تئوفیل گوتیه، ادگار آلن پو، بودلر و ورلن، و نیز واگنر، و همه این مضمون متداول در مدیحه را دنبال می‌کنند که شاعر اگر هم بمیرد، در اثرِ خود به زندگی ادامه می‌دهد": "نبوغ شکوهمندِ ابدی محو نمی‌شود." امّا یکی از این شعرها خطاب به دوستی است که همسرش بتازگی درگذشته است و سه مصرع پایان آن نه فقط به خاطر تأکید شاعر بر قدرت خلاق کلام (که می‌تواند زنی مرده را به زندگی باز گرداند) بلکه همچنین به این دلیل در خور اشاره است که، همچون شعر ***ناخن‌های روشنش*** جادویی شاعرانه دارند، چنان جادویی که براستی موفق می‌شود زن را از گور بیرون بکشد، چه خواننده گوش به درخواستهای زنِ مرده می‌سپارد که می‌خواهد از سرمای گورستان به گرما و روشنی کنارآتشِ خانه برگردد، و برای زنده شدنش همین بس است که

نـام خودش را در سرتاسر شب به صورت نجوا بشنود: (به مضمون)

جان همه لرزان که بر چنین روشن آتشدان بنشینم
دوباره زیستنم را این بس، که از لبانت
نفسی را بگیرم که شبی نامم را نجواکند

پس مالارمه در این کوشش بلند پروازانه که از هیچ چیزی بسازد و با مرگ زندگی بیافریند یکسره شکست نخورد. امّا دوره‌ای میان سالهای ۱۸۸۵ و ۱۸۹۰ بود که موقتاً این بلند پروازی را به کناری گذاشت و به خوشی‌هایی نه این اندازه فکری در کنار زنی به نام مری لوران روی آورد که پیشتر معشوقهٔ او و مدل نقاشی ادوار مانه بود. با این همه، همچنان به شعر گفتن ادامه داد، واین شعرها از همان نوع گذشته بود به این معنی که هنوز به کار برد آنچه خود "واژه‌های کنایی، نه هیچگاه مستقیم" می‌نامید، و نیز اشاره به جای توصیف، پایبند بود. به همان گونه که نخستین مصرع ***ناخنهای روشنش*** با هجای ix و آخرین مصرع آن با هجای or پایان می‌یافت، یکی از غزل‌های عاشقانه‌اش با واژهٔ la chevelure (گیسو) آغاز می‌شود و با torche (مشعل) پایان می‌گیرد، و میان این دو واژه مالارمه با انواع شگردها و چرخش‌های دستوری می‌کوشد شمار حیرت آوری از واژه‌هایی را بیاورد که القا کنندهٔ روشنایی و گرمی‌اند:

flamme (شعله)، occident (غرب)، diadème (نیمتاج جواهر)، couronne (تاج)، foyer (آتشدان؛ کاشانه)، or (طلا)، ignition (افروزش)، feu (آتش)، joyau (جواهر)، astres (اختران) feux (روشنایی‌ها)، fulgurante (برق آسا) rubis (یاقوت) و écorche (صیغهٔ

سوم شخص از فعل پوست کندن).* امّا آنچه مالارمه با این شعر، با روند تکرار و تأکیدی بس شدیدتر از هر آنچه بودلر و ورلن به کار برده‌اند القا می‌کند بیشتر احساسی درونی است تا شکلی آرمانی، و این بدان معنی است که در اواخر دههٔ ۱۸۸۰ مالارمه از "سمبولیست فرارونده" به "سمبولیست انسانی" تبدیل شده است. هدف او در این شعر این است که از طریق برداشت بصری گیسوی سرخ و مواج و شعله‌وار مری لوران، حس گرمی و خوشی و شادمانی درخشانی را در درون خواننده بیانگیزد که خود در حضور این زن از آن برخوردار می‌شود، زنی که شک‌ها و هراس‌های او را به کناری می‌زند، یا به عبارت دقیق‌تر می‌سوزاند و نابود می‌کند و او را از حس سربلندی میان آدمیان برخوردار می‌سازد (که در اینجا هم، مانند بودلر، مالارمه کلید نمادین مضمون شعر را در آخرین لحظه ارائه می‌کند):

Le chevelure, vol d'une flamme,à l'extrême
Occident de désirs pour la tout deployer,
Se pose (je dirais mourir un diadéme)
Vers le front couronné, son ancien foyer.

Mais, sans or soupirer que cette vive nue,
L'ignition du feu toujours intérieur,
Originellement la seule, continue
Dans le joyau de l'oeil véridique ou rieur.

---

* ربط دو واژهٔ Occident (غرب) و "پوست کندن" با روشنایی و گرمی برای مترجم روشن نشد.

Une nudité de héros tendre diffame
Celle qui, ne mouvant astre ni feux au doigt,
Rien qu'à simplifier avec gloire la femme,
Accomplit par son chef, fulgurante, l'exploit

De semer de rubis le doute qu'elle écorche
Ainsi qu'une joyeuse et tutélaire torche.

مضمون تقریبی شعر چنین است: «گیسوانش زمانی چون شعلهٔ سرکشی بود، امّا اکنون، همچنان که هوس گشودن رشته‌های بافته‌شان فرو می‌نشیند، خود را چون نیمتاجی که محو شود به گرد سرش جمع می‌کنند و تاجی می‌شوند نهاده بر آتشدانی که از آن سربرمی‌آوردند.
امّا نیازی به ناله برای ابر درخشان گیسوان از هم گشوده‌اش نیست؛ چه روشنی شعلهٔ درونی عشق، که زمانی گیسویش تنها نشانهٔ آن بود، همچنان در جواهر چشمان صادق و خندانش می‌درخشد.
حرکت هوس آلودی از سوی عاشق اهانتی است به این زن، که گرچه انگشتانش، آراسته به حلقه‌ها و جواهرها، دیگر گیسوانش را از هم نمی‌گشاید، هنوز جوهر شکوهمند زنانگی است و درخششش اثر شعله‌ای شادی آفرین و امید بخش را بر شاعر دارد، همهٔ شک‌های او را به کناری می‌زند و این احساس را به او می‌دهد که خوشبخت‌ترین انسان است.»
ناگفته نگذاریم که در کوششی برای ساده‌تر کردن مفهوم شعر چند نقطه و ویرگول به متن فرانسوی افزوده‌ایم در حالی که در متن اصلی این علامت‌ها وجود ندارد. بسیاری از محققان شاید با این نقطه‌گذاری مخالف باشند، چون تفسیری را در پی می‌آورد که شاید

آنان قبول نداشته باشند، و محققان دیگری شاید اصولاً با هر گونه افزودنی از این نوع مخالف باشند چه مالارمه به عمد هر نوع نقطه‌گذاری را از شعرهای آخرش حذف کرده بود، بدون شک به این دلیل که حس می‌کرد نقطه‌گذاری وسیلهٔ مناسبی برای انعکاس همهٔ ظرافت‌ها و پیچیدگی‌های زبان او نیست.

امّا صِرف حذف نقطه‌گذاری وسیلهٔ کارآمدی نبود که بتواند مسأله چگونگی پرداختن به زبانی را که هر چه غنی‌تر و بغرنج‌تر می‌شد حل کند، و مالارمه در سال ۱۸۹۷، یک سال پیش از مرگش، راه حل بسیار کارا تری در پیش گرفت و اثر انقلابی یگانه‌ای ارائه کرد که در آن، عبارت اصلیِ "یک چرخش طاس هرگز قضا را برنمی‌چیند" با حروف بزرگ بسیار درشت چاپ شده است و واژه‌ها به نحوی نامنظم در بیست صفحه پخش شده‌اند. چند عبارت فرعی، برخی به حروف بزرگِ کوچک‌تر، برخی به حروف کوچک معمولی و برخی به ایتالیک، میان واژه‌های عبارت اصلی جا داده شده‌اند. صفحات دو به دو با هم به کار گرفته شده‌اند، به نحوی که جمله‌ها از صفحهٔ چپ تا صفحهٔ راست ادامه می‌یابند. مالارمه با کاربرد این شیوه قید و بندهای شیوهٔ بیان سنتی را بوضوح و بیشتر از هر شاعر سمبولیست دیگری زیر پا می‌گذاشت. استفاده از حروف متفاوت به او امکان می‌داد که با شگردهایی بصری اهمیت عبارت اصلی را خاطرنشان کند و عبارت‌های فرعی را به نحوی بسیار روشن‌تر از آنچه نقطه گذاری اجازه می‌دهد بنمایاند. امّا شاید از همه مهم‌تر این که با استفاده از فضای وسیع‌تر صفحات مضاعف و پخش تعداد نسبتاً اندکی از واژه در این صفحات، آن هم به صورت نامنظم، عنصری نقاشیک را وارد شعر کرد. بسیاری از تصویرهای ***یک چرخش طاس*** به دریا و آسمان ربط دارد و شکی نیست که واژه‌هایی که گاهی به صورت منفرد در دو

صفحهٔ روبه‌روی هم مانند ستاره‌هایی سیاه در آسمان سفید چیده شده‌اند، و سطرهایی که بر کاغذ مانند نگاتیفِ عکسِ خط دنبالهٔ یک کشتی امتداد دارند، برای تشدید تأثیر آن تصویرها بدین گونه ارائه شده‌اند، به همان صورت که تکرار هجاهای "ix" و "or" در شعر ***ناخن‌های روشنش*** برای تکمیل تأثیرهای بصری شعر بود. در واقع این دو شعر رابطهٔ بسیار نزدیکی با هم دارند، هر چند که خوشبینی نهفته در تصویر ستارگان دب اکبر، که پیروزمندانه از اتاق خالی سر بر می‌آورند، جای خود را به رضا و صفای نهفته در تصویر صورت فلکی مشابهی داده است که با آرامش در هم شکستن فاجعه‌آمیز یک کشتی را نظاره می‌کند. این همان شکست مالارمه در این بلند پروازی است که نمی‌تواند آرمان خویش را به واقعیت بدل کند. امّا آنچه او را دلداری می‌دهد این فکر است که حتی اگر "اثر بزرگ" زندگی‌اش را انتشار می‌داد این امکان وجود داشت که اثرش به فراموشی سپرده شود؛ همان‌گونه که هر شاعری می‌داند، حتی در صورت انتشار اثر این امکان هنوز وجود دارد که کسی آن را نخواند: "یک چرخش طاس هرگز قضا را برنمی‌چیند." امّا آنچه از این هم بیشتر مایهٔ تسکین اوست این فکر است که حتی اگر شاعر اثرش را منتشر نکند، این امکان هم هنوز وجود دارد که افکارش از راههای دیگری نشر یابد: "هر اندیشه‌ای چرخش طاسی است." این است نتیجه‌گیری فروتنانه‌ای که، با حروف نسبتاً ریز، در پایان این شعر فوق‌العاده بدیع و پیچیده، آمده است، شعری که این گونه پایان می‌گیرد:

UNE CONSTELLATION

Froide d'oubli et de désuétude
pas tant
qu'elle n'énumére

sur quelque surface vacante et supérieure
le heurt successif
sidéralement
d'un compte total en formation

veillant
doutant
roulant
brillant et méditant

avant de s'arrêter
à quelque point dernier qui le sacre

Toute Pensée émet un Coup de Dés

شش

والری و بازگشت به واقعیت

افکار مالارمه براستی هم تأثیری در پی داشت که به هیچ رو با حجم اندک کاری که از او بجا مانده قابل مقایسه نیست. نفوذ او بویژه از طریق "سه‌شنبه"های معروفش اعمال می‌شد، یعنی جلساتی هفتگی که در آنها نه فقط بسیاری از مؤلفان سرشناسِ آن زمان، بلکه همچنین نویسندگان جوان‌تر نیز شرکت می‌کردند. از این جمله بود پل‌والری که او هم دچار همان حس نارضایی از واقعیت بود که نزد همهٔ شاعران سمبولیست دیده می‌شود. با این همه، والری در سال ۱۸۹۲، در سن بیست و یک سالگی، عملاً شاعری را کنار گذاشت و توجه خود را به راههای دیگری برای کاوش در جهان افکار خویش متمرکز کرد، و این تا اندازه‌ای ناشی از این باور بود که مالارمه تا حد ممکن بر راه خلق شعرِ "ایدال" پیش رفته است، و تا اندازه‌ای هم به این دلیل که گرایش اشعار اولیهٔ خود والری بیشتراحساسی بود و نه فکری. والری بویژه شیفتهٔ فلسفه، ریاضیات و فیزیک بود و گرچه هیچگاه به آن درجه از دانش بسیار تخصصی در این رشته‌ها نرسید تا بتواند در زمینه‌های علمی، مثلاً دربارهٔ ساختار کائنات، نظرهای تازه‌ای ارائه دهد، ستایشش را از این گونه فعالیت‌های فکری در کتابش به نام ***درآمدی بر***

روش لئوناردو ونسی [لئوناردو دا وینچی] بروشنی بیان کرده است. در این کتاب، که در سال ۱۸۹۵ انتشار یافت، والری نبوغ همه شمول رنسانس ایتالیایی را در این می‌بیند که می‌تواند مناسبات نهانی زمینه‌های گوناگون دانش را به شیوه‌ای روش‌مند دنبال کند. به همین گونه، شخصیت آقای تست، که والری در سال ۱۸۹۴ خلق کرد و نامش از واژهٔ فرانسوی tête (سر، عقل) مشتق شده است، انسانی با قدرت فکری فوق‌العاده است که، در کتاب ***شب با آقای تست*** موفق می‌شود قانون‌های تازهٔ حاکم بر کارکرد ذهن انسان را کشف کند، و خود بکلی از واقعیت‌های زندگی هر روزه بُریده است.

گرچه شاید اشتباه باشد که والری را با آقای تست یکی بدانیم، شکی نیست که خود والری هم به نحوی خارق‌العاده به مدت بیست سال از زندگی بُرید و با برخورداری از سخاوت بازرگان ثروتمندی توانست بآسودگی تأمّلات فکری خویش را دنبال کند. این بازرگان در سال ۱۹۰۰ شغلی با حقوق مکفی به عنوان منشی شخصی خود به والری پیشنهاد کرد و او این شغل را تا زمان مرگ بازرگان در سال ۱۹۲۲ دارا بود. وضعیت ذهنی والری در این دوره شاید به بهترین وجه در بخش‌های آغازین شعر معروفش، ***گورستان دریایی***، منعکس باشد که اول بار در سال ۱۹۲۰ منتشر شد و در آن حس آسایش خواب گونه‌ای توصیف می‌شود که شاعر با نظارهٔ ابدیت و تعمق در بینهایت به آن دست یافته بود:

آن چنان که میوه در لذت محو می‌شود،
آن چنان که شکلش در حظّ، در دهانی که
فرو می‌بردش، به فنا می‌رسد
من اینجا دود آینده‌ام را بو می‌کشم

با این همه هم آقای تست و هم خالقش به این نتیجه می‌رسند که جنبهٔ عاطفی زندگی، تماس با واقعیت و جهان احساسها را نمی‌توان برای همیشه رها کرد یا به کناری گذاشت.در یکی از بخشهای متأخر نُه قطعهٔ منثور مجموعهٔ تست، خانم امیلی تست دربارهٔ شوهرش می‌نویسد:

> **هر بار که از ژرفاها به سویم برمی‌گردد، چنان است که گویی مرا چون سرزمینی تازه کشف می‌کند!... کورکورانه مرا در آغوش می‌گیرد، انگار که من صخره‌ای از زندگی و از حضور باشم که این جنی بزرگ خلوت نشین، پس از آن همه خموشی‌های نا انسانیِ هیولایی، به آن بربخورد، لمسش کند، در آن چنگ می‌زند.**

به همین گونه خود والری، پس از سالها تأمل درونی، "از ژرفاها بازگشت" و در حدود سال ۱۹۱۲ نیاز برقراری تماسی تازه با جهان حواس راحس کرد، و این زمانی بود که به گردآوری بخشی از اشعار اولیه‌اش، و انتشار آنها در کتابی رضا داد، کتابی که درسال ۱۹۲۰ با عنوان ***جُنگ اشعارکهن*** به چاپ رسید.گرچه والری با حسی اکراه آمیز و حتی خصمانه به بازبینی این اشعاری پرداخت که بیست سال پیش‌تر نوشته بود و اکنون به نظرش کاملاً بیگانه می‌آمد، بتدریج تسلیم لذت شعرگویی و تأثیری شد که تماس دوباره با جهان واقعیت‌های حسی بر او گذاشته بود. و همین مضمون محور اصلی شعری است که او در سال ۱۹۱۲ آغاز کرد تا به شعرهای پیشینش بیفزاید و در نظر داشت آن را در سی تا چهل سطر بسراید، امّا در چهار یا پنج سالی که بر آن کار می‌کرد به بیش از پانصد سطر رسید. عنوان این شعر، ***پارک جوان*** به کلوتو نظر دارد که [بموجب اساطیر یونانی]

جوان‌ترینِ سه "پارک" یا سه پری‌ای است که کارشان بافتن رشتهٔ زندگی است و شعر به کاوش در اندیشه‌ها و احساسهای او اختصاص دارد. تأویل‌های گسترده‌ترِ این شعر پیچیده و دشوار هر چه باشد، در نظراول می‌توان پی بردن کلوتو به "گداختن خواهری نهانی در اندرون خود" او را منطقاً مرادف پی بردن والری به این واقعیت دانست که در درون او شاعر با احساسی هنوز زنده است؛ وسوسه‌ها و تردیدهایی که کلوتو دچارشان می‌شود احتمالاً بازتاب دودلی‌های خود والری در سالهایی است که دربارهٔ موقعیت خود بازاندیشی می‌کند؛ و سرانجام، در پایان شعر، عزم کلوتو به رویارویی با باد، دریا و خورشید (که والری آنها را با شور بسیار از زندگی دوران جوانی‌اش در بندر سِت، در سواحل مدیترانه به یاد می‌آورد) بدون شک با این تصمیم شاعر مرادف است که بلندپروازی‌های صرفاً فکری آقای تست را رها کند و به جهان عواطف و احساسات نیز بپردازد.

مضمون مشابهی در ***گورستان دریایی*** هم وجود دارد. و فریاد معروف بند آخر آن: "باد برمی‌خیزد!... باید کوشید و زندگی کرد!"، در حالی که حس هیجان انگیز وزش باد بر گورهای قبرستان کنار دریا شور زندگی را به شاعر باز می‌گرداند، بخوبی می‌تواند بخشی از شعر ***پارک جوان*** باشد که قهرمانِ آن هم رو در روی بادی که از سوی دریا می‌وزد ایستاده است:

تن در برابر باد، در هوای از همه زنده‌تر وزان
چهره رویاروی آوای دریا

امّا از جهات دیگر دو شعر بسیار متفاوت‌اند و می‌توان گفت که از دو جهت مخالف به نتیجه‌گیری واحدی می‌رسند، به این معنی که

یکی به‌گونه‌ای کنایی بیدار شدن تدریجی پَریِ نمادین و آگاهی‌اش بر وسوسه‌های زندگی را بیان می‌کند که او سرانجام با اشتیاق تسلیمشان می‌شود، در حالی که در شعر دیگر چگونگی تسلیم شدن والری به وسوسه‌ای متضاد توصیف می‌شود، یعنی وسوسهٔ تأمل بر ابدیت و انتظار مرگ تا لحظهٔ شورش نهایی‌اش علیه بی‌عملی:

بشکن، تن، این شکل اندیشنده را
بنوش، سینه، باد سر برآرنده را
نسیمی خنک، از دریای تپنده
جانم را به من باز می‌گرداند... این نیروی سترگ نَمَکین!
در موجها بدویم و زنده بیرون جهیم!

در نتیجه والری هم، تا اندازه‌ای همچون مالارمه در اواخر دههٔ ۱۸۸۰، به سوی واقعیت برگشت و پذیرفت که ذهن نمی‌تواند همواره سر در درون خویشتن فرو کند و باید اهمیت جهان احساسها را دریابد. امّا در حالی که مالارمه، به تعبیری از همه ساده‌تر، هدف ساختن دنیایی آرمانی به وسیلهٔ شعر را به کناری گذاشت و به شعرهایی در ستایش از مری لوران روی آورد، ذهن والری که به نحو شگرفی ناوابسته بود، نه بر خود واقعیت بلکه بر بازگشتش به سوی واقعیت تمرکز داشت. در نتیجه، آنچه به اشعار متأخر والری جلوه‌ای یگانه می‌دهد نه چندان تأثیر دوبارهٔ جهان عاطفی و حسی بر او از سال ۱۹۱۲ به بعد، بلکه وقوف او بر این تأثیر مجدّد است. خویشتنِ ذهنیِ او این توانایی را داشت که کناری بایستد و کارِ خویشتن عاطفیِ او را از دور نظاره کند، و در فرصت‌های لازم دست به دست او بدهد و او را پیش براند، یا مهار و متوقف کند، یا به این یا آن راه بیندازد. همهٔ شعرهای مجموعهٔ *افسون‌ها*، که والری میان ۱۹۱۷ و ۱۹۲۲ نوشت از جنبه‌های مختلف به این مسأله پیچیدهٔ رابطهٔ ذهن و بدن و سهمی

مربوط می‌شود که هر کدام از این دو باید در روند آفرینش هنری به عهده بگیرند. از یک نظر، کلّ این کتاب بنوعی دربارهٔ "هنر شاعری" است، به این معنی که گرچه اشعارکتاب به لحاظ نفس خود، به عنوان شعر، اعتبار دارند - و برخی از آنها از بهترین اشعار ادبیات فرانسه‌اند - در عین حال دربارهٔ شعر و شاعری هم هستند.

با این همه والری، که مجذوب این باور تازه یافتهٔ خود بود که تماس با جهان احساسها برای شاعر و کار کرد او به عنوان هنرمند خلاق ضرورت دارد، و محرکی را که جهان احساسها در اختیار شاعر قرار می‌دهد ذهن او باید مهار و هدایت کند، همانند مالارمه هیچ "اثر بزرگ" ی ارائه نکرد که به کارگیرندهٔ اصول نظری او و نشان دهندهٔ این باشد که همبستگی ذهن و حواس چگونه ثمرهایی به بار می‌آورد. و گرچه پس از انتشار *افسون‌ها* در سال ۱۹۲۲ هنوز بیش از بیست سال زنده ماند، دیگر شعری انتشار نداد و آثار منثوری که هر چه بیشتر خود را وقف آنها کرد یا نقدها و بررسی‌های نسبتاً کم مایه‌اند و یا نوشته‌هایی در شرح و بسط مضمون بنیادی *افسون‌ها*، یعنی لزوم آشتی دادن فکر و عمل. یکی از آخرین کارهایش، که دو نمایش نیمه تمام را دربارهٔ مضمون دکتر فاوست تشکیل می‌دهد و والری آنها را در سال ۱۹۴۰ شتابزده نوشته است، نشان می‌دهد که افکار او هنوز بر این مسیر بوده است. به همان گونه که آقای تِست از دنیای تأملات خویش سر برمی‌آورد و همسرش را همانند "صخره‌ای از زندگی و از حضور واقعی" در برمی‌گیرد، فاوستِ والری هم می‌گوید:

کوچک‌ترین نگاه، کوچک‌ترین حس، کوچک‌ترین
حرکات و کارکردهای زندگی در نظرم به اندازهٔ تدبیرها
و آواهای درونی ذهنم شرافت می‌یابند... حالتی متعال

است و همه چیز در زیستن خلاصه می‌شود

در نتیجه، والری را از نظر محتوای آثارش نمی‌توان نه سمبولیست انسانی خواند و نه سمبولیست فرا رونده. او واقعیت را برای این به‌کار نمی‌گیرد که احساسهای خویشتن را بیان کند، و به استثنای بخشهایی از ***گورستان دریایی*** که یادآور دوران طولانی تأملات اوست، از ورای واقعیت به دنیایی آرمانی نظر نمی‌اندازد. امّا، تا آنجاکه به شکل (فرم) آثارش مربوط می‌شود، تا حد زیادی می‌توان او را وارث بودلر و مالارمه دانست. هدف او هم اشاره کردن و نه توصیف کردن است، همچنان که هدف همهٔ شاعران سمبولیست پیشین بود، و والری هم مانند ایشان اغلب مفهوم تصویرهای خویش را ضمنی باقی می‌گذارد و علنی بیان نمی‌کند. یک مثال برجسته تصویر آغازین ***گورستان دریایی*** ، تصویر بامی است که کبوترانی بر آن نشسته‌اند و از ورای درختان کاج و قبرهای گورستان شهر سِت به چشم می‌آید:

این بامِ آسوده، که بر آن کبوترانی می‌جنبند،
میان گورها، میان کاجها می‌تپد.

گرچه در صفت "آسوده" و فعل "تپیدن" اشاره‌ای به مفهوم این تصویر هست، تنها در سطر بعدی معلوم می‌شود که این "بام" در واقع پهنهٔ گستردهٔ دریاست که در روشنای خیره کنندهٔ آفتابِ اوجِ نیمروز می‌درخشد:

ظهر صادق آنجا آتشها می‌افروزد
دریا، دریاکه همواره آغاز می‌شود.

و تنها در واپسین مصرع این شعر نسبتاً بلندِ بیست و چهار بندی به

رمز تصویر کبوتران پی می‌بریم و در می‌یابیم که در واقع آنها نه کبوتر، بلکه بادبانهای پیشین کشتی‌هایی اند که در حرکتی شبیه به نوک زدن پرندگانی روی بام، به سوی آب خم می‌شوند.

بام آسوده‌ای که بر آن بادبانهایی نوک می‌زدند.

غزل وارهٔ **زنبور** هم مثال برجستهٔ دیگری است. این شعر، در شکل ظاهری‌اش، درباره زنی است که می‌خواهد زنبوری او را نیش بزند، گو این که ناواردترین خواننده هم می‌فهمد که این تصویر ته مایه‌ای عشقی دارد. امّا آیا نباید از این هم فراتر رفت و مفهوم سومی را در نظر آورد که به مسألهٔ روند آفرینش هنری و لزوم روی آوردن شاعر به جهان احساسها مربوط می‌شود؟ تنها در سه مصرع آخرِ شعر، اشاره‌ای به این که نیش زرّین احساسها را برمی‌انگیزد و بدون آن عشق می‌میرد یا خُفته می‌ماند، بیانگر آن است که در اینجا هم، مانند بسیاری شعرهای دیگر والری، می‌توان به مفهوم ژرف‌تری رسید:

پس احساسم را بیفروزد
این هشدار ریز زرین،
که اگر نباشد عشق می‌میرد یا می‌خُسبد.

کمابیش همهٔ شعرهای مجموعهٔ ***افسون‌ها*** بیانگر استعاره‌هایی از این نوع‌اند: مردی که، در ***پارو زن***، سر سختانه در خلاف جهت پارو می‌زند، یا درختی که، در ***نخل***، در خفا و در سکوت قد می‌کشد، یا میوه‌ای که، در ***انارها*** آهسته آهسته می‌رسد، و در خود شعرها هیچ اشاره‌ای نیست (یا اگر باشد اندک است) که آنچه براستی در آنها مطرح می‌شود نیروی خلاق ذهن آگاه و ذهن ناخودآگاه است و

سهمی که هر یک از این دو باید در کار شاعر به عهده بگیرند.

والری شاعری سمبولیست است و این نه فقط به این دلیل که نمادها را در شعرش عملاً توضیح نداده باقی می‌گذارد، بلکه همچنین، به خاطر آن که یکی از موسیقایی‌ترین شاعران فرانسه است و از این نظر یکی از سمبولیست‌هاست. تعریف او از شعر را، که همان عبارت «تردید مدام میان آوا و حس» باشد پیش‌تر آوردیم و همین است که شعر والری را عملاً ترجمه ناپذیر می‌کند،* چه این شعرها در همان حالی که سطرهایی از نوشته‌اند، سطرهایی از موسیقی هم هستند. عبارت je hume ici ma future fumée ("من اینجا دود آینده‌ام را بو می‌کشم")، از شعر *گورستان دریایی* یکی از معروف‌ترین نمونه‌های مصرعهایی است که سخت ویژهٔ والری‌اند و در آنها آوای واژه‌ها تقریباً به اندازه مفهومشان اهمیت دارد. به همین ترتیب، در این سطرهای آغازین شعر *زنبور*، استفادهٔ جسورانه از تجانس آوایی و قافیهٔ ناقص اگر از مفهوم واژه‌ها مهم‌تر نباشد به اندازه آن اهمیت دارد:

Quelle, et si fine, et si mortelle,
Que soit ta pointe, blonde abeille,
Je n'ai, sur ma tendre corbeille
Jeté qu'un songe de dentelle,

یا در این مصرعها که برای توصیف یک دختر خفته، یا به عبارت بهتر اشاره به اوست:

Souffle, songes, silence, invincible accalmie,
Tu triomphes, ô paix plus puissante qu'un pleur,

---

* در واقع، در متن انگلیسی برای هیچکدام از شعرهای والری نه فقط ترجمه که حتی مفهوم تحت‌الفظی هم ارائه نشده است ـ م

Quanddeceplien sommeil l'onde grave et l'ampleur
Conspirent sur le sein d'une telle ennemie.

Dormeuse, amas doré d'ombres et d'abandons ....

امّا این همه چیزی جز فنون سنتی شاعری نیست که با مهارتِ آگاهانه به اوج خود رسانده شده است و والری، به پیروی از مالارمه در این زمینه، آنها را در زمینهٔ فرم هم چون زمینهٔ محتوا به کار می‌گیرد. درواقع، والری از نظر فنی شاعری اساساً سنتی است و کم‌تر از پیشینیانش در راه شکستن "قیدهای ستوه آور" سنت کوشیده است. در آثار او هیچ چیزی نیست که با نوآوری خیره کنندهٔ **یک چرخش طاس** مالارمه یا *اشراق‌های* رمبو قابل مقایسه باشد. و با این گونه آشتی کردن والری با فنون سنتی بیان شاعرانه (همچنان که پیش‌تر با آشتی‌اش با واقعیت) می‌توان گفت که او، برغم ماهیت شعرش که بیشتر کنایی است تا توصیفی، و خصلت موسیقایی خارق‌العادهٔ اشعارش، نشانگر پایان سمبولیسم است.

هفت

پیامدهای سمبولیسم

عنوان سمبولیست، چنان که تا اینجا در این پژوهش گفته شد، به گروه کوچکی از شاعران برجستهٔ فرانسوی میان سالهای ۱۸۵۰ تا حدود ۱۹۲۰ محدود می‌شود که همه چند هدف مشترک را دنبال می‌کردند. امّا برخی شاعران کم اهمیت‌تر، و نویسندگانِ زمینه‌های دیگر و کشورهایی غیر از فرانسه، برخی از ویژگی‌های سمبولیسم را (مجزّا از ویژگی‌های دیگرش) از آن خود کردند و در نتیجه سمبولیسم از جنبه‌های مختلف پیامدهای گسترده‌ای داشت. هر چند که شاید درست‌تر باشد این دسته از نویسندگان مورد بحث را تأثیر گرفته از سمبولیسم بدانیم و نه سمبولیست واقعی بنابر ضابطه‌هایی که در صفحات پیش از این آمد.

بطور مثال، نوآوری های فنی سمبولیست‌ها جاذبهٔ خاصی برای کسانی چون گوستاوکان داشت که در سالهای پایانی قرن نوزدهم فرانسه مبلّغ بی‌چون و چرای شعر آزاد بود، یا رنه گیل، مؤسس "مکتب سازگرایی" (école instrumentiste) که نظریات سمبولیست‌ها دربارهٔ موسیقیّت شعر و اهمیت آوای واژه‌ها را به غایت افراط رساند. کسان دیگری جذب ضدیت سمبولیسم با واقعیت شدند، مانند ژول لافورگ که در شش هفت سال پیش از مرگش در سن بیست و هفت

سالگی در سال ۱۸۸۷، زندگی بشری را بانگاهی تمسخرآمیز نظاره می‌کرد و نومیدی‌اش را از این که بشر بتواند هیچ تغییری در وضعیت خود پدید آورد پنهان نمی‌داشت.

کسان دیگری، تحت تأثیر جنبه‌های بدبینانه و بیمارگونهٔ آخرین شعرهای ***گلهای بدی*** بودلر، از چالهٔ واقعیت به چاه دنیایی وحشتناک و کابوسی افتادند. چنین بود مورد ایزیدور دوکاس، که به نام مستعار لوترآمون معروف‌تر است، و در سالهای ۱۸۶۸ و ۱۸۶۹ ***سرودهای مالدورور*** را منتشر کرد، شعر بلند منثورِ ناتمامی که در آن محتوایی غیر واقعی باشکلی نوآورانه بیان می‌شود. امّا بزرگ‌ترین و مهم‌ترین دستهٔ نویسندگان با رویکردی خوشبینانه واقعیت را به کناری گذاشتند و به ایجاد جهان آرمانی خویش پرداختند. بویژه چنین به نظر می‌آمد که هنر تئاتر با این جنبهٔ آرمانی سمبولیسم سازگاری داشته باشد. مالارمه دراوایل کار خود، در حدود سال ۱۸۶۵، به نوشتن دو اثر غیر عادی به صورت درام منظوم به نامهای ***بعد از ظهر یک فون**** و ***هرودیاد*** دست زد که هر دو یکسره از واقعیت بدورند و جوّ شگرف اسرار آمیز و پر اوهامی را القا می‌کنند. در همین حال، واگنر هم در اوپراهای خود جهان اسرار آمیز افسانه‌های قرون وسطایی را زنده می‌کرد. نفوذ عظیم واگنر در فرانسه در ربع آخر قرن نوزدهم، بویژه پس از ایجاد Révue Wagnérienne در سال ۱۸۸۵، افزون بر نفوذ مالارمه، نمایشنامه نویسان را تشویق کرد که واقع‌گرایی را در تئاتر رها کنند و با استفاده از زبان شعر و صحنه‌پردازی غیر واقعی جهانی اسرار آمیز به صحنه بیاورند. سه تن از برجسته‌ترین این نمایشنامه نویسان ویلیه دولیل آدام، موریس مترلینگ و پل کلودل بودند. اولی نمایشنامه‌های

---

*در اساطیر رمی، فون نام رب‌النوع کشتزارهاست.

الن، *مورگان* و *آکسل* را دارد که همان عنوانشان برای نشان دادن تأثیر شدید واگنر کفایت می‌کند. نویسندهٔ دوم، مترلینگ، نمایشنامه‌هایی چون *شهدخت مالن*، *نابینایان* ، و *پلئاس و ملیزاند* را دارد که منقدی درباره‌شان نوشته است: "[این نمایشنامه‌ها] اساساً تصویرگر شخصیت‌هایی منفعل و مرعوبِ فشار خرد کنندهٔ نیروهایی نهانی و اسرار آمیزند." پل کلودل اکثر نمایشنامه‌هایش را در نخستین سالهای قرن بیستم نوشت امّا تنها در سالهای دههٔ ۱۹۴۰ بود که درام‌های حماسی‌اش، از قبیل Partage de Midi و *کفش ساتن*، که در آنها مسایل بنیادی گناه و رستگاری در مسیحیت مطرح می‌شود، سرانجام به صحنه آمد.

جنبهٔ آرمانی سمبولیسم را در قصه‌نویسی نیز همچون تئاتر می‌توان سراغ کرد. بطور مثال، ویلیه دولیل آدام در قصهٔ *حوّای آینده* امید بهشتی نوین در آینده را بیان می‌کند، مضمونی که در نمایشنامهٔ *آکسل* او هم مطرح است، و قهرمان قصهٔ *به عکس* ژ. ک هویسمان، که در سال ۱۸۸۴ نوشته شده، در یک دنیای شگرفِ ساختگیِ آکنده از جواهر و عطر زندگی می‌کند که به جهان رؤیایی بودلر بی‌شباهت نیست. امّا هویسمان در آخرین سالهای قرن نوزدهم به مذهب کاتولیک گرویده بود و آرزوی جهانی دیگر نزد او خطی موازی با آنی را دنبال می‌کرد که کلودل در اثری چون *کاتدرال* ارائه کرده است، که توصیف شورآمیز و مؤمنانهٔ کلیسای اعظم شارتر و شادمانی زندگی در خدمت مسیحیت است.

امّا بزرگ‌ترین نویسنده‌ای که تأثیر سمبولیسم، آن هم در خالص‌ترین شکلش، در او دیده می‌شود مارسل پروست است، هر چند که تعبیر رمان سمبولیستی هیچگاه نزد تاریخنگاران ادبیات اقبال بزرگی نداشته است. پروست از سال ۱۹۱۳ تا ۱۹۲۲ رمان بزرگ در

جستجوی زمان از دست رفته را نوشت که بر پایهٔ زندگی خود اوست و همچنان که از عنوانش برمی‌آید، هدفش رخنه به فراسوی واقعیت و جستجوی جهانی آرمانی است. پروست بهتر از هرکس دیگری موفق به ایجاد آن تأثیر بُعد نمایی استرئوسکوپی شد که در فصل اول این پژوهش به آن اشاره کردیم، و واقعیت راستین درنظر او حاصل ادغام حال و گذشته است. به همان گونه که گیسوان ژان دووال یاد سفر مناطق حاره را در دل بودلر زنده می‌کند و باز به همان گونه که ادغام خاطره‌ای از گذشته با واقعیتی در زمان حال "واحه‌ای برای خیال پروری" به بودلر ارزانی می‌دارد، پروست هم با چشیدن تکه‌ای از شیرینی مادلن، که در کودکی خورده بود، یکباره به یاد همهٔ خاطراتی می‌افتد که از زندگی در شهر کوچک ایلیه، در نزدیکی شارتر (که او در کتابش آن را کومبره می‌خواند) در پس ذهنش مانده بود و با چشیدن طعم شیرینی، به شکل زلال و متبلوری که گذشت زمان به آنها داده است، دوباره ظاهر می‌شوند، یا بر سنگفرش ناهمواری شبیه آنی که سالها پیشتر در ونیز بر آن پا نهاده بود قدم می‌گذارد و ناگهان یاد آن روزهایی که فراموش کرده، یا حتی متوجهشان نشده بود، برایش زنده می‌شود. مالارمه می‌گفت: "می‌گویم: گل! و از درون فراموشی آنجا که آوایم هیچ شکلی نمی‌یابد... [گلِ] غایب از هر دسته گلی... سر بر می‌آرد". به همین گونه، از ورای چشم انداز گستردهٔ جامعهٔ پاریسی که پروست در کتاب ***در جستجوی زمان از دست رفته*** تصویر می‌کند جهانی تازه و افسونی به چشم می‌آید که آدمیانش، چنان که در آخرین کلمات کتاب گفته می‌شود، نه در فضا بلکه در زمان قرار دارند.

امّا در همان سالهایی که پروست آهسته آهسته و سخت‌کوشانه در ***جستجوی زمان از دست رفته*** را می‌نوشت میل به گریز از واقعیت شکل دیگری هم به خود می‌گرفت. گروهی ازنویسندگان، در رأسشان آندره

برتون، به تضادی در بطن سمبولیسم پی برده بودند و آن تضادِ نبوغ ناشکیبای آرتور رمبو (که می‌گفت شاعر باید افکارش را مهارگسیخته به جولان درآورد)، و نبوغ آرام و صبور مالارمه و شاگردش پل والری بود که برای اندیشه و نفوذ مهارکننده‌اش بر الهام اهمیتی حیاتی قائل بودند. برتون و پیروانش نظر رمبو را ترجیح می‌دادند که نظر لوترآمون هم بود، و این دو سمبولیست منشاء جنبش سوررئالیست شدند که از حدود سال ۱۹۲۲ کانون تجمع کسانی شد که خواستار رخنه به فراسوی واقعیت بودند. امّا سوررئالیسم بوضوح با سمبولیسم تمایز دارد و این نه فقط به خاطر تأکیدش بر وسیله به جای هدف، بر استفاده از روشهای غیر منطقیِ رسیدن به فرا واقعیت و نه چگونگیِ خود آن، بلکه همچنین به خاطر توجه خاصی بود که (به جای موسیقی نزد سمبولیست‌ها) به هنر نقاشی داشت، و آن را دارای روابط تنگاتنگی با ادبیات می‌دانست، چه نقاشی بوضوح برای تحقق اصولی که سوررئالیسم را می‌ساخت بسیار مناسب‌تر بود.

در حالی که سمبولیسم بدین گونه در کشور خاستگاهش تحول می‌یافت و تغییر شکل می‌داد، در بیرون از فرانسه نیز تأثیر می‌گذاشت. در میان نویسندگان انگلیسی، یا به عبارت دقیق‌تر انگلیسی زبان، جنبهٔ آرمانی سمبولیسم بویژه بر و . ب . ییتس تأثیر گذاشت که از بیست و چند سالگی به جهان نهانی و دنیای افسانه‌های ایرلندی علاقه داشت. ییتس احاطهٔ چندانی به زبان فرانسه نداشت امّا دِین خود به کتاب ***آکسل*** ویلیه دولیل آدام را خاطر نشان کرده و بدون شک از طریق دوستش آرتور سایمونس با دیگر سمبولیست‌های فرانسوی آشنایی داشته است. درکتاب سایمونس، به نام ***جنبش سمبولیست در ادبیات*** که در سال ۱۸۹۹ انتشار یافت، از ییتس به عنوان وارث اصلی ایشان یاد می‌شود.البته تصویرهای

ییتس، چه آنهایی که به جهان باستانی سِلتی ربط می‌یابد و چه آنها که از سیستم فلسفی پیچیدهٔ ناشی از علاقهٔ او به علوم خفیه حاصل می‌شود، تا حد زیادی ساخته و پرداختهٔ خود اوست امّا، بطور مثال، ***سفر به بیزانس*** را به هر حال می‌توان از نوع شعر **سفر** بودلر، ***کشتی مست*** رمبو و ***یک چرخش طاس*** مالارمه دانست، زیرا همهٔ این آثار، از طریق انباشت تصویرهایی گویا و نیرومند، احساسی از هدفی معنوی به دست می‌دهند که سرایندگانشان به دنبال آن‌اند، حتی در زمانی که منشاء و مفهوم نمادهای به کار گرفته شده کاملاً درک نمی‌شود.

از سوی دیگر گروه تصویرگرایان شاعران انگلیسی و امریکایی (The Imagist group)، به رهبری ت . ا . هیولم و ازرا پاوند، که این عنوان را در سال ۱۹۱۲ ابداع کرد، جذب گرایش بودلر و بویژه لافورگ در پرداختن به جنبه‌های غمبارتر واقعیت شدند. در نتیجه، تصویرهای این گروه را نمی‌توان نماد (سمبول) به آن مفهومی دانست که در فصل نخست این پژوهش تعریف شد، بلکه عبارت‌اند از استعاره‌ها و تشبیهاتی عمداً نوآورانه و اعجاب آور تا خواننده را تکان دهند. امّا گرچه شاید بتوان گروه تصویر گرایان را به این دلیل تقریباً ضد سمبولیست نامید، چه بیش از حد به تصویر بیرونی و ملموس نظر دارند و به هیچ ایدهٔ انتزاعی یا احساس نهفته در پس آن اعتنا نمی‌کنند، این گفته دربارهٔ یکی از ایشان، یعنی تی . اس. الیوت صدق نمی‌کند. الیوت در سال ۱۹۱۵ به گروه پیوست امّا خیلی زود بر آن شد که تصویرهایی چون "مِه زردی که بر شیشه‌های پنجره پشت می‌ساید" و "ته مانده‌های نیم سوختهٔ روزان دودی" را فقط برای این به کار نگیرد که توصیف نیرومندتری ارائه کرده باشد، بلکه برای آن که وصف حالی را به شیوهٔ بودلر القا کند. در واقع، دربارهٔ الیوت می‌توان همانی را گفت که خودش دربارهٔ بودلر گفته است، و آن این که اهمیت

بودلر "در استفاده از تصویرهای زندگی نکبت‌بار یک شهر عظیم نیست، بلکه در تعالی دادن به این تصویرها تا اوج شدت و ژرفاست، در این که این تصویرها را به همان صورتی که هستند نشان می‌دهد امّا آنها را نمایندهٔ چیزی بس بیشتر از خودشان هم می‌کند". الیوت هم مانند بودلر، یا بودلر سالهای آخر، فقط "سمبولیست انسانی" نیست که احساس نهفته در پس تصویر را القا کند، بلکه همچنین "سمبولیست فرا رونده" ای است که گرایشی بدبینانه دارد و عمدهٔ زندگی را زمین بایری می‌بیند، جایی "همخوان دوزخ" و نه "همخوان ملکوت". امّا به نظر می‌رسدکه جنبهٔ مثبت "سمبولیسم فرا رونده" یعنی باور خوشبینانه به ایجاد جهانی آرمانی از طریق شعر، برای الیوت جاذبه‌ای نداشته است و شاید به این دلیل باشد که او، آن چنان که خود زمانی به فرانسیس اسکارف گفت* "علاقهٔ خاصی به رمبو نداشت" و به نظر نمی‌آید که هیچگاه به دستاورد مالارمه بها داده باشد. او خود را از نظر ذهنی خیلی بیشتر به بودلرِ زمانی نزدیک می‌دانست که از "ایدآل" به "ملال" سقوط کرده بود، و درست مانند بودلر در سالهای آخر زندگی و در پی چاپ دوم ***گلهای بدی*** (در سال ۱۸۶۱)، ظاهراً هر چه بیشتر به سوی راه حلی مذهبی (و نه شاعرانه) در مقابله با سرخوردگی از جهان پیرامون گرایش می‌یافت، به گونه‌ای که پس از گرویدن به مذهب کاتولیک انگلیسی در سال ۱۹۲۷، پنداری مسیحیت را درمان نومیدی خود می‌دانست.

امّا گرچه الیوت در پرداختن به جنبهٔ نکبت آلود زندگی به عنوان "رابط عینی" بدبینی خودش از بودلر پیروی می‌کرد، شاعر بسیار کم اهمیت‌تری که الیوت و دیگر "تصویرگرا" ها به او بسیار بیش از آنچه

---

* ر . ک . گراهام مارتین، Eliot in perspective

باید بها می‌دادند، یعنی ژول لافورگ، سرمشق او بود و به پیروی از لافورگ برداشت خود از زندگی را در شکلی بسیار متفاوت با سبک سخنوری بودلر و ابیات موزون آلکساندری‌اش، بیان می‌کرد. زیرا الیوت نه تنها ته مایهٔ تمسخر آلود بدبینی لافورگ را (چنان که پیشتر گفته شد) بسیار می‌پسندید، بلکه همچنین شیوهٔ "شعر آزاد" گوستاوکان را هم از آن خود کرد که برای بیان تغییرات ناگهانی لحن بسیار مناسب و کارساز بود، و این شیوه را با تأثیری بسیار چشمگیر به انگلیسی منتقل کرد.

ادبیات آلمانی هم، چون انگلیسی، از سمبولیسم فرانسوی تأثیر گرفت و این تأثیر را بیشتر از همه در دو شاعر برجستهٔ اوائل قرن بیستم، راینر ماریا ریلکه و استفان گئورگ می‌توان دید. ریلکه به دِینی که به پل والری داشت اعتراف می‌کرد، ***گورستان دریایی*** او را به آلمانی ترجمه کرده بود و تأثیر والری بر او بویژه در آخرین و بهترین آثارش که در سال ۱۹۲۳ منتشر شد، یعنی ***مرثیه‌های دوئینو*** و ***غزل‌های اورفه*** مشهود است. امّا از دیدگاهی کلی‌تر، ریلکه را به خاطر جستجوی دائمی واقعیت سترگ‌تری در ورای سطح جهان ملموس و به خاطر استفاده‌اش از "شعر آزاد" در ***مرثیه‌ها***، که به گفتهٔ سی . ام. بوورا "برای بیان جنبش‌های ظریف و پیچ در پیچ روحی در راز و نیاز با خویشتن" بسیار مناسب است، باید شاعری از خمیرهٔ سمبولیست‌ها دانست. استفان گئورگ هم در جستجوی حیاتی معنوی بود و در دوران اقامتش در پاریس در آخرین دههٔ قرن نوزدهم مالارمه را از نزدیک دید و سخت تحت تأثیر او قرار گرفت. امّا زندگی‌اش به نحو شگرفی با زندگی ورلن در توازی است و نه با زندگی مالارمه، چه او هم سخت وابستهٔ چهره‌ای تقریباً شبیه رمبو، به نام ماکسیمن بود و او را به عنوان نماد یک دورهٔ طلایی تازه آرمانی کرده بود و می‌پرستید، دوره‌ای که

فرا رسیدنش را در شعرهایی شبه عرفانی چون **حلقهٔ هفتم** نوید می‌دادکه در سال ۱۹۰۷، تقریباً سه سال پس از مرگ نابهنگام قهرمانش، انتشار یافت.

نفوذ سمبولیسم از آلمان فراتر رفت و به روسیه رسید و در آنجا برخی از نویسندگان در دههٔ ۱۸۹۰ و در نخستین سالهای قرن بیستم نظرات سمبولیست‌های فرانسوی را بگرمی پذیرا شدند. برخی از نویسندگان روسی به "سمبولیسم انسانی"گرایش یافتند و از این جمله بود بریوسوف که در سال ۱۸۹۴ نوشت: "شاعر سمبولیست می‌کوشد به یاری ملودی شعرش حال خاصی را در خواننده برانگیزد". از گروه دیگر، یعنی "سمبولیست‌های فرا رونده" یکی وولینسکی بودکه در سال ۱۹۰۰ نوشت: "سمبولیسم عبارت است از ادغام دو جهان محسوس و الهی در تجسمی هنری"، و دیگری بِلی که در سال ۱۹۰۶ گفت: "نماد پوشش ایدهٔ افلاطونی است".*

امّا بحث و ارائه جزئیات بیشتری دربارهٔ این تأثیرات دوردست سمبولیسم فرانسوی از هدف این پژوهشِ کوتاه و از بضاعت محدود مؤلف آن بیرون است. همین قدر گفته شودکه اگر شعر فرانسویِ نیمهٔ دوم قرن نوزدهم راه استفاده از نمادهای ظاهری برای بیان عواطف و ایده‌های نامکشوف را نگشوده بود، و اگر با شدتی بسیار بیشتر از رمانتیسیسم در نیم قرن پیشتر همهٔ قواعد کهنهٔ اَشکال ادبی را بر هم نزده بود، شاعران و نمایشنامه‌نویسان و رمان‌نویسان بعدی در کشورهای دیگر جسارت و اعتماد این را نمی‌یافتند که خود راههای تازه‌ای بگشایند. در واقع، شاید هنوز تأثیرات سمبولیسم فرو ننشسته باشد و دنیای شگرفِ واقعی و در عین حال غیر واقعیِ بسیاری از آثار

---

* ر . ک . ج . وست، **سمبولیسم روسی.**

ادبی امروز، کوشش آنها برای خلق یک وضعیت عاطفی به جای ارائه یک پیام فکری، و شکل‌های غیر عرفی که این آثار اغلب به خود می‌گیرند، همه و همه در سالهای آینده شاید تا حد قابل ملاحظه‌ای مدیون شعر سمبولیست اواخر قرن نوزدهم فرانسه دانسته شود.

گزیدهٔ کتابشناسی

ADAM, ANTOINE *Verlaine,* Paris 1965 (latest edition).

پژوهش معتبری از مجموعهٔ Connaissance des lettres که با عنوان "هنر پل ورلن" در سال ۱۹۶۳ توسط انتشارات دانشگاه نیویورک به انگلیسی منتشر شده است

AUSTIN L. J., *L'univers poétique de Baudelaire,* Paris, 1956

پژوهش مفیدی دربارهٔ ***گلهای بدی*** که در آن مؤلف می‌کوشد اصطلاحات نسبتاً گنگ "سمبولیسم" و "سمبولیک" را دربارهٔ آنچه ما "سمبولیسم انسانی" و "سمبولیسم فراروندە" خواندیم جا بیندازد

BALAKIAN, ANNA, *The Symbolist Movement, New York, 1967*

واژهٔ "جنبش" در این عنوان جنبه‌ای کلی دارد چه مؤلف از سوئیدنبرگ شروع می‌کند و به ساموئل بکت می‌رسد، و البته بخش عمده‌ای از کتاب به بودلر، ورلن و مالارمه اختصاص دارد

BATTERBY, K. A. J., *Rilke and France, London, 1966*

در کتاب توجه خاصی به نفوذ بودلر و والری بر ریلکه شده است

BLOCK, HASKELL M., *Mallarmé and the symbolist Drama,* Detroit, 1963

پژوهش کوتاهی است دربارهٔ نظریهٔ دراماتیک مالارمه و کارکردش، در رابطه با هنر تئاتر در دو دههٔ آخر قرن نوزدهم

BONNEFOY, Y., *Rimbaud par lui - même,* Paris, 1961

پژوهشی از یک شاعر دربارهٔ شاعری دیگر

BORNECQUE, J.H., *Verlaine par lui - même, Paris, 1966*

همان گونه که از عنوان کتاب برمی‌آید، در آن مانند دیگر کتابهای این

مجموعه تا حد ممکن بر نوشته‌های خود شاعر تکیه شده است.

BOWRA, C. M., *The Heritage of Symbolism, London, 1943*

در کتاب مقدمهٔ مفیدی دربارهٔ سمبولیسم آمده است، امّا بقیهٔ کتاب به پژوهشهایی دربارهٔ پنج نویسندهٔ نسل بعد، یعنی والری، ریلکه، گئورگ، بلاک و ییتس اختصاص دارد.

CHADWICK, C., *Etudes sur Rimbaud,* Paris, 1960

مجموعه‌ای از ده مقاله دربارهٔ جنبه‌های مختلف زندگی وکار رمبو

CHADWICK, C., *Mallarmé, sa pensée dans sa poésie, Paris, 1962*

پژوهشی کوتاه دربارهٔ تحول اندیشهٔ مالارمه در اشعارش

CHARPIER, J., *Essai sur Paul Valéry,* Paris, 1956

یکی از کتاب‌های مجموعهٔ مفید *"شاعران امروز"*

CHIARI,J., *Symbolisme,from Poe to Mallarmé,* London, 1956

اینها عملاً دو پژوهش جداگانه‌اند، یکی دربارهٔ سمبولیسم به مفهوم کلی‌اش، و دیگری دربارهٔ تأثیر ادگار آلن پوبر مالارمه

CORNELL, KENNETH, *The Symbolist Movement,* New Haven, Conn., 1951

عنوان "دورهٔ سمبولیسم" برای این کتاب مناسب‌تر می‌بود، چه کتاب شرح سال به سال دورهٔ ۱۸۸۵ تا ۱۹۰۰ در فرانسه را در برمی‌گیرد.

CORNELL, KENNETH, *The Post-Symbolist Period,* New Haven, Conn.,1958

این کتاب دنبالهٔ کتاب "جنبش سمبولیست" است و به شیوهٔ مشابهی جریانهای شعر فرانسه از ۱۹۰۰ تا ۱۹۲۰ را دنبال می‌کند.

DANIELS, MAY, *The French Drama of the Unspoken,* Edinburgh 1953

فصلهای اولیه کتاب به پژوهشی دربارهٔ تئاتر فرانسه بعد از سال ۱۸۷۰، و به مترلینگ اختصاص دارد.

DAVIES, G., *Les Tombeaux de Mallarmé,* Paris, 1950, *Vers une explication rationelle du 'Coup de Dés',* Paris, 1953, *Mallarmé et le drame solaire,* Paris, 1959, *Les Noces d'Hérodiade,* Paris, 1959

در این چهار کتاب یک کارشناس عمدهٔ مالارمه بتفصیل برخی از بهترین اشعار او را تشریح می‌کند.

DONCHIN, G., *The Influence of French Symbolism on Russian Poetry,* The Hague,1958

پژوهشی دقیق و مستند دربارهٔ موضوع

ETIEMBLE, R., *Le Mythe de Rimbaud,* Paris, 1952 - 61

پژوهش وسیعی است در چهار جلد که انتشار جلد آخر آن بعید می‌نماید. جلد اول la Genèse du Mythe فهرست کتابشناسی عظیمی است از هزاران کتاب و مقاله‌ای که اسطورهٔ رمبو را ساخته‌اند و همچنان به آن دامن می‌زنند. جلد دوم la Structure du Mythe شرح مختصر نظریه‌های متفاوتی است که برای "توضیح" رمبو ارائه شده است.

FAIRLIE, ALISON,*Les Fleurs du Mal,* London, 1960

پژوهشی کوتاه امّا مفید که هدفش ارائه دیباچه‌هایی روشنگر دربارهٔ آثار مهم ادبی است.

FROHOCK, W. M., *Rimbaud's Poetic Practice,* Oxford, 1963

یکی از بهترین پژوهشهای سالهای اخیر دربارهٔ رمبو.

HACKETT, C. A., *Rembaud l'enfant,* Paris, 1948

بسط کتابی است که قبلاً همین مؤلف در سال ۱۹۳۸ به نام le Lyrisme de Rimbaud نوشته بود.

KNOWLES, DOROTHY, *La réaction idéaliste au théâtre,* Paris, 1934

چشم اندازی از سمبولیسم و پیامدهای آن در تئاتر فرانسه

LAWLER, J. R., *Lecture de Valéry, une étude de 'Charmes',* Paris 1963

مجموعه‌ای در شرح یکایک بیست و یک شعر مجموعهٔ *افسون‌ها*

LEHMANN, A. G., *The Symbolist Aesthetic in France 1885 - 1895,* Oxford, 1950 (second edition 1968)

پژوهشی گسترده که بر پیچیدگی‌های سمبول تأکیدی شاید بیش از اندازه دارد، و نتیجه می‌گیرد که اصطلاحات "سمبول ادبی" و "سمبولیست" بر اثر یک سلسله لغزش و خطا باب شده است و نباید از آنها استفاده شود.

LEMAITRE, H., *La Poésie depuis Baudelaire,* Paris, 1965

این کتاب مفید از سه بخش تشکیل شده است:

تاریخچه‌ای از شعر فرانسوی از بودلر به بعد، "جنگی نظری" متشکل از نظرات شاعران زمان دربارهٔ هنر شاعری؛ و "جُنگی شاعرانه" شامل نمونه‌هایی از اشعار ایشان

LETHÈVE, J., *Impressionistes et Symbolistes devant la Presse,* Paris, 1959

عنوان کتاب خود گویاست و نیمهٔ دوم آن شامل مدارک جالبی دربارهٔ مناقشات روزنامه‌ها و نشریات فرانسوی دربارهٔ سمبولیسم در آخر قرن نوزدهم است.

MACKAY, AGNES, *The Universal self, a Study of Paul Valéry,* London, 1961

پژوهشی کلی است دربارهٔ والری

MARTIN, G., *Eliot in Perspective,* London ,1970

مجموعه‌ای از چند پژوهش از مؤلفان مختلف، دربارهٔ جنبه‌های گوناگون کار الیوت، از جمله مقالهٔ ف . اسکارف با عنوان "الیوت و شعر قرن نوزدهم فرانسه"

MARTINO, P., *Parnasse et Symbolisme,* Paris, 1967 (latest edition).

مقدمه‌ای واحد بر چندین چاپ این متن از سال ۱۹۲۵، که هنوز مفید است.

MARTINO, P., *Verlaine,* Paris 1951 (latest edition).

اولین پژوهش از معدود پژوهشهایی که دربارهٔ شعر ورلن، و نه ویژگی‌های فردی‌اش نوشته شده است.

MAURON, CH., *Mallarmé par lui - méme,* paris, 1964

مقدمه‌ای مفید دربارهٔ مالارمه

MICHAUD, G., *Message Poétique du symbolisme* (3 vols.), Paris, 1947

یک تز ششصد صفحه‌ای نهایی درباهٔ جنبش سمبولیسم در همهٔ شاخه‌هایش، که جلد چهارمی با عنوان **دکترین سمبولیست، مدارک** آن راکامل می‌کند.

MICHAUD, G., *Mallarmé,* Paris, 1953

یکی از بهترین کتابهای مجموعهٔ "شناخت ادبیات" و یکی از بهترین کتابها دربارهٔ زندگی و کار مالارمه.

MONDOR, H., *Vie de Mallaramé, 1942*

زندگینامهٔ مرجع مالارمه.

NOULET, E., *Dix poèmes de Stèphane Mallarmé,* Paris, 1948 and *Vingt poèmes de stèphane Mallarmè,* Paris, 1967

هدف کتاب شرح اشعار مشخصی از مالارمه است.

PETITFILS, P. and MATARASSO, H.,*Vie de Rimbaud*, paris, 1962

تازه‌ترین زندگینامهٔ رمبو.

PINTO , V. DE S., *Crisis in English Poetry, 1880 - 1940,* London, 1961

فصل‌های مربوط به ییتس و الیوت بویژه در رابطه با سمبولیسم اهمیت دارد.

POMMIER, JEAN. *La Mystique de Baudelaire,* Paris, 1932

این شرح جامع و نافذ شعر ***همخوانی‌های*** بودلر نشان می‌دهد که این شعر در آثار بودلر اهمیتی محوری دارد.

RAITT,A.W.,*Villiers de L'Isle Adam et le mouvement symboliste* Paris 1965

مؤلف دیدگاه خود را تجربی می‌خواند و "همهٔ نویسندگانی را که درست یا نادرست سمبولیست خوانده می‌شوند" جزو این جنبش به شمار می‌آورد.

RAYMOND, M., *De Baudelaire au Surréalisme,* Paris, 1952

مقدمهٔ کتاب به بودلر، ورلن، مالارمه و رمبو اختصاص دارد و در فصلهای آغازین به افت و خیزهای سمبولیسم و نیز والری و کلودل پرداخته می‌شود.

ROBICHEZ, JACQUES, *Le Symbolisme au théatre*, Paris, 1957

پژوهشی دربارهٔ یکی از بازیگران عمدهٔ آخرین سالهای قرن نوزدهم و تئاتری که او بنیاد نهاد.

RUFF, M. A., *Baudelaire,* Paris, 1955.

RUFF, M. A., *Rimbaud,* Paris, 1968.

از آخرین کتابهای مجموعهٔ "شناخت ادبیات"

SCHMIDT, A. M., *La Litérature Symboliste,* Paris, 1955

این مقدمهٔ مفید مجموعهٔ "چه می‌دانم؟" اول بار در سال ۱۹۴۲ منتشر شد و شاید این گرایش را دارد که بر شاعران کم‌اهمیت‌تر بیش از حد تأکید بگذارد و به شاعران مهم‌تر آن چنان که باید بها نمی‌دهد و آنان را "پیشگام" می‌خواند.

STARKIE, ENID, *Baudelaire,* London, 1957

کتابی عمدتاً "زندگینامه‌وار" دربارهٔ شاعری که آثارش عمدتاً از زندگینامهٔ او مایه می‌گیرد.

STARKIE, ENID, *Rimbaud,* London, 1961

سومین چاپ تجدید نظر شدهٔ زندگینامهٔ مرجع رمبو در زبان انگلیسی.

STARKIE, ENID, *From Gautier to Eliot,* London, 1960

عنوان فرعی کتاب، "تأثیر فرانسه بر ادبیات انگلیسی در سالهای ۱۹۳۹ - ۱۸۵۱" موضوع آن را بهتر بیان می‌کند.

SYMONS, ARTHUR, *The Symbolist Movement in Literature,* London, 1899

یکی از نخستین پژوهشها دربارهٔ سمبولیسم از سوی یکی از دوستداران انگلیسی آن. مؤلف در مقدمه‌ای کوتاه نشان می‌دهد که فقط به "سمبولیسم فرا رونده" نظر دارد و سپس مقالاتی دربارهٔ هشت نویسنده‌ای می‌نگارد که "دیگر جهان محسوس برایشان واقعیتی ندارد و جهان نادیده دیگر برایشان رؤیا نیست": نروال، ویلیه دولیل آدام، رمبو، ورلن، لافورگ، مالارمه، هویسمان و مترلینگ

TAUPIN, R., *L'Influence du Symbolisme francais sur la poésie américaine,* Paris, 1929

فصل طولانی و جالب کتاب دربارهٔ الیوت بدون شک مهم‌ترین بخش آن را تشکیل می‌دهد.

THOMSON, A. W., *Valéry,* Edinburgh, 1963

کتابی فشرده امّا مفید از مجموعهٔ "نویسندگان و منتقدان".

TURNELL, MARTIN, *Baudelaire*, London, 1953

پژوهشی کلی و خواندنی دربارهٔ شعر بودلر.

UNTERECKER, J., *Yeats, a Collection of Critiical Essays,* New York 1963

در یکی از پژوهشهای کتاب، نوشتهٔ و . ی . تیندال، گفته می‌شود که دِین ییتس به سمبولیسم فرانسوی اندک بوده است و آنچه او دارد عمدتاً ساختهٔ خود اوست.

WALZER, P. O., *Essai sur Stephane Mallarmé,* Paris, 1963

مقدمه خوب دیگری دربارهٔ مالارمه

WALZER, P. O., *La Poésie de Valéry,* Paris, 1953

پژوهشی جامع دربارهٔ کل شعر والری

WEST, J., *Russian Symbolism,* London, 1970

پژوهشی دربارهٔ ویاچسلاو ایوانف و استتیک سمبولیست روسی

WHITING , C. G., *Valéry, jeune poéte,* Paris, 1960

این کتاب در تشریح اشعار **جنگ اشعار کهن** است، به همان سبک کاری که دربارهٔ ***افسون‌ها*** شده است امّا نه به آن خوبی.

WILSON, EDMUND, *Axel's Castle, A Study in the Imaginative Literature of 1870 - 1930,* New York, 1935

بر خلاف سایمونس، ویلسون کار خود را به "سمبولیسم انسانی" محدود می‌کند. او هم در آغاز مقدمه‌ای کوتاه امّا روشنگر دربارهٔ سمبولیسم ارائه می‌دهد و سپس مقالاتی دربارهٔ هر کدام از نویسندگانی می‌آورد که خود انتخاب کرده است و با نویسندگان گزیدهٔ سایمونس کاملاً فرق دارند: ییتس، والری، الیوت، پروست، جویس، اشتاین، آکسل (ویلیه دولیل آدام) و رمبو.

ZIMMERMAN, E., *Magies de Verlaine,* Paris, 1967

پژوهش مفصل‌تر و تازه‌تری دربارهٔ ورلن شاعر.

نامنامه

آدام، ویلیه دولیل ۷۰، ۷۱، ۷۳، ۸۵، ۸۶
آسمان، بالای بام ۳۰
آکسل ۷۱، ۷۳، ۸۶
ادگار آلن پو ۵۲، ۸۰
ازرا پاوند ۷۴
اسکارف، فرانسیس ۷۵، ۸۲
اشراق‌ها ۳۷، ۳۹، ۴۳، ۶۸
اشک ۱۲، ۲۶، ۳۷
افسون‌ها ۶۳، ۶۴، ۶۶، ۸۲، ۸۶
افلاطون ۱۱، ۱۲، ۱۴
افلاطونی ۱۱، ۱۲، ۱۴ ــ ۱۸، ۲۰ ــ ۲۵، ۲۷، ۲۸، ۳۰ ــ ۳۶، ۳۸ ــ ۴۴، ۴۶، ۴۷، ۵۰، ۵۲، ۵۴، ۶۵، ۷۰، ۷۲، ۷۴ ــ ۷۶، ۷۹، ۸۲ ــ ۸۵
الن ۷۱
الیوت ۹، ۷۴ ــ ۷۶، ۸۲، ۸۳، ۸۵، ۸۶
انارها ۶۶
بدرود ۳۹
برتون ۷۲، ۷۳
بریوسوف، والری ۷۷
بعدازظهر یک فون ۵۵
بِلی، آندره‌یی ۷۷
بیرق‌های ماه مه ۳۷
پادشاهی ۴۰
پارک جوان ۶۱، ۶۲
پارناس ۱۵، ۱۶، ۳۳، ۳۶
پاروزن ۶۶
پروست ۷۱، ۷۲، ۸۶
پلئاس و میلزاند ۷۱
پنجره‌هاش ۴۷
پو ۵۲، ۸۰
پیانویی که دستی چابک را می‌بوسد ۳۰
تبرک ۲۲، ۲۳، ۴۳
ترانه‌های بی‌کلام ۲۸، ۳۴
ترانهٔ پاییز ۳۰
جنایت عشق ۴۳
جنگ اشعار کهن ۶۱، ۸۶
جنی ۳۸، ۶۱
حلقهٔ هفتم ۷۷
حوّای آینده ۷۱
خردمندی ۲۸ ــ ۳۰
خطاب به خواننده ۲۳
خورشیدهای شامگاهی ۳۰، ۳۳
درآمدی بر روش لئوناردو دوونسی ۵۹، ۶۰
در جستجوی زمان از دست رفته ۷۱، ۷۲
در ملال بی‌کران دشت ۳۰
دریایی ۴۳
دعوت به سفر ۲۲
رمبو ۱۲ ــ ۱۴، ۱۶، ۳۵ ــ ۴۶، ۴۸، ۴۹، ۶۸، ۷۳ ــ ۷۶، ۸۰، ۸۱، ۸۳، ۸۶
رنیه، هنری دُ ۱۰
ریلکه ۷۶، ۷۹، ۸۰
زنبور ۶۶، ۶۷
سارتر ۲۰
سایمونس، آرتور ۷۳، ۸۶
سرود خوش ۲۷، ۲۸، ۳۰، ۳۱، ۳۴
سرودهای مالدورور ۷۰
سفر به بیزانس ۷۴

سویدنبرگ ۱۱
شب با آقای تست ۶۰
شعرهای ساتورنی ۲۶، ۳۳
شعرهای کوچک منثور ۳۸، ۳۹
شهدخت مالن ۷۱
ظهور ۴۶
عروج ۲۳
عیش عاشقانه ۳۴
غزل‌های اورفه ۷۶
فصلی در دوزخ ۳۹، ۴۴
فکر خوب صبح ۳۷
قو ۲۵، ۲۸
کاتدرال ۷۱
کازالیس، هنری ۴۸، ۵۰
کان، گوستاو ۱۶، ۶۹، ۷۶
کشتی مست ۴۱، ۴۲، ۷۴
کفش ساتن ۷۱
کلودل، پل ۷۰، ۷۱، ۸۴
کیمیای کلام ۴۴
گئورگ، استفان ۷۶، ۸۰
گلهای بدی ۱۸، ۲۲، ۲۴ ــ ۲۷، ۳۳، ۳۹، ۷۱، ۷۴، ۷۹
گوتیه، تئوفیل ۵۲
گورستان دریایی ۶۰، ۶۲، ۶۵، ۶۷، ۷۶
گیسو ۲۱، ۲۲، ۲۵، ۳۱، ۳۹، ۴۱، ۵۳ ــ ۵۵، ۷۲
گیل ۱۶، ۶۹
لافورگ، ژول ۶۹، ۷۴، ۷۶، ۸۵
لامارتین ۳۶
لوتر آمون ۷۰، ۷۳
مالارمه ۱۰ ــ ۱۵، ۴۵ ــ ۵۴، ۵۶، ۵۷، ۵۹، ۶۲، ۶۴، ۶۵، ۶۸، ۶۹، ۷۲ــ۷۶، ۷۹ ــ ۸۱، ۸۳ ــ ۸۵
مانه، ادوارد ۵۳
ماه عسل ۲۸، ۴۰
مترلینگ، موریس ۷۰، ۷۱، ۸۰، ۸۵
مرثیه‌های دوئینو ۷۶
مریل ۱۶
ملال ۱۹، ۲۰، ۲۳، ۲۴، ۲۸ ــ ۳۰، ۳۸، ۴۰، ۴۴، ۷۵
ملال و ایده‌آل ۲۳
مندلسون ۳۴
مورئاس، ژان ۱۵، ۱۶، ۳۴، ۳۷
مورگان ۷۱
میلتون ۹
نابینایان ۷۱
ناخن‌های روشنش ۵۲، ۵۳، ۵۷
نخل ۶۶
نیمکره‌ای در گیسوانی ۳۹
واگنر ۱۴، ۵۲، ۷۰، ۷۱
والری ۱۵، ۱۶، ۵۹ ــ ۶۸، ۷۳، ۷۶، ۷۹، ۸۰، ۸۲، ۸۴ ــ ۸۶
ورلن ۱۱، ۱۳ ــ ۱۶، ۲۷ ــ ۲۹، ۳۰ــ۳۴، ۳۶، ۳۹، ۴۰
وولینسکی ا. ۷۷
ویلیه دُلیل آدام ۷۰، ۷۱، ۷۳، ۸۵، ۸۶
هارمونی شامگاه ۱۸ ــ ۲۰، ۲۵، ۲۶، ۲۸، ۳۲، ۳۳، ۴۰
هرودیاد ۴۷، ۷۰
هفت پیر ۲۳، ۴۳
هگل ۴۷
همخوانی‌های بودلر ۱۶، ۱۷، ۸۳
هملت ۹
هنر شاعری ۱۳، ۳۴، ۶۴، ۸۲
هویسمان ۷۱، ۸۵
هیولم، ت.ا. ۷۴
یادداشتهای تازه دربارهٔ ادگارپو ۱۲
یک چرخش طاس ۱۴، ۵۶، ۵۷، ۶۸، ۷۴
ییتس ۷۳، ۷۴، ۸۰، ۸۳، ۸۵، ۸۶

مجموعهٔ مکتبها، سبکها و اصطلاحهای ادبی و هنری

سمبولیسم در مفهوم عام آن باور به این است که می‌توان پنداره‌ها و عواطف را در نمادهایی آشنا یا ناآشنا عینیت بخشید و به مخاطب اثر هنری انتقال داد و بدین طریق به جای توصیف واقعیت آن را در هیأت نماد نزد مخاطب حاضر کرد. اما در تاریخ ادبیات، این اصطلاح با نام گروهی از شاعران برجسته‌ی فرانسه در نیمه‌ی دوم سده‌ی نوزدهم و اوایل بیستم همراه است: بودلر، ورلن، رمبو، مالارمه، و والری. این کتاب نیز در خلال بررسی شعر همین پنج شاعر مهمترین ویژگیهای این مکتب را میشناساند.

از این مجموعه:

رمانتیسم

رئالیسم

ناتورالیسم

سوررئالیسم

کلاسیسیزم

دادا و سوررئالیسم

تراژدی

ادبیات پوچی

مدرنیسم

کمدی

ادبیات تخیلی

درام

شابک ۳-۲۳۰-۳۰۵-۹۶۴
ISBN: 964-305-230-3

۳۰۰ تومان