نماد، در معنای راستین و نهادین آن، نشانه‌ای است رازْوارانه، چندسویه و چندرویه که در آیینهای باستانی و دبستانهای نهانگرایی گاه از نیرویی جاودانه و فراسویی نیز برخوردار شمرده می‌شده است. نماد، در این معنا، نمی‌تواند تراویده و آفریدهٔ ذهن سخنور یا نویسنده‌ای باشد؛ به سخنی دیگر، هرگز نمی‌توان به روشنی خاستگاه و آغاز نماد را نشان داد. زیرا نماد زادهٔ ناخودآگاهی است؛ به ویژه ناخودآگاهی تباری و همگانی. نمادهایی که رؤیاهای فرد را می‌سازند، به همان سان، نمادهایی که بنیادها و باورهای اسطوره‌ای را به نمود می‌آورند، از ناخودآگاهی برمی‌آیند و مایه می‌گیرند. از نگاهی گسترده، رؤیا اسطوره‌ای فردی است؛ بدان گونه که اسطوره رؤیایی تباری و همگانی است: ناخودآگاهی فردی بیشتر به زبان رؤیا با ما راز می‌گوید؛ و ناخودآگاهی تباری و

● اگر واژه به نمادگونگی رسید؛ یعنی، به فراسوی ترفندهای ادبی، تنها در یک‌کاربردو معنی می‌افسرد و می‌افشرد؛ و همین معنا روایی و گسترش همگانی می‌یابد.

همگانی به زبان اسطوره. رؤیا و اسطوره در بنیاد و خاستگاه، به یکبارگی، نیز در روندها و کار و سازها کمابیش همگون و همبازند. زبان ناخودآگاهی زبان نمادهاست. از این روی، هم در رؤیا که اسطورهٔ فردی است، هم در اسطوره که رؤیای همگانی است، ما همواره با نمادها رویارویيم. نمادها هر چه بیش از ژرفاهای ناخودآگاهی برآمده باشند، بغرنجتر و چندسویه‌ترو سرشارتر از معنایند. از آنجاست که نمادها را می‌باید کاوید و گزارد؛ می‌باید بازنمود و راز گشود.

نمادها، از آن روی که زادهٔ خودآگاهی نیستند، خاستگاه و آغاز و پدیدآوری شناخته نمی‌توانند داشت. آنچه نماد را، چونان برآمده از ناخودآگاهی، از ترفندهای ادبی که زادگان خودآگاهی‌اند، جدا می‌سازد، همین است. ترفند شاعرانه ، آفریدهٔ ذهن سخنور است؛ پس با کند و کاو در تاریخ ادب، به ویژه در بخشی بس گرانسنگ و ارجمند از آن که «پندارشناسی» است، می‌باید بتوان خاستگاه و آغاز ترفند ادبی را یافت و نشان داد. هر ترفند یا پندار شاعرانه می‌تواند تاریخچه و سرگذشتی داشته باشد؛ کار «پندارشناس» سخن آن است که این سرگذشت را در میانهٔ متنهای ادبی بکاود و بیابد و بازگوید. می‌توان اندیشید که برای نمونه، استعارهٔ گل از گونه، یا نرگس از چشم، یا بنفشه از گیسو، یا سوسن از بناگوش، در ادب پارسی، کی و چگونه پدید آمده است: کدامین سخنور در کدامین سروده آن را نخست بار «پنداشته» است و به کار گرفته است. اما نماد را این چنین سرگذشتی نیست. آغاز

اسکار وایلد

نمادگرایی در ادب

دکتر میرجلال‌الدّین کزّازی

واژگان «گویه‌ای» ویژه را در ادب پدید می‌آورند که می‌توان آن را گویهٔ پندارین نامید. این گویه کاربردی فراگیر و همگانی در قلمرو ادب می‌یابد. واژگان آن ابزارها و مایه‌های نخستین و همواره در دسترس زبان ادبی را می‌سازند. این واژگان یا نمادگونه‌ها ـ می‌توان بر آن بود که واژگانی‌اند که آن چنان به گستردگی کاربرد یافته‌اند که معنای هنری در آنها دوشادوش و همتراز با معنای قاموسی از این واژگان خواسته می‌شود؛ گاه نیز واژگان آن چنان در معنای هنریشان به کاربرده شده‌اند، که این معنا، معنای قاموسی را فروپوشیده است و بر آن چیره شده است؛ به گونه‌ای که روند رسانایی معنایی در این واژگان یکسره وارونه شده است؛ بدان سان که برای دریافتن معنای قاموسی واژه نیاز به نشانه‌ای واگردان هست که ذهن را از معنای هنری آن بگسلد و واگرداند. نمونه را، واژه‌نگار که به معنی نقش و نگاره است، بارها به استعاره از یار زیباروی آراسته؛ یا واژهٔ گردون که به معنی ارّابه و گردونه است، فراوان به استعاره از آسمان به کاربرده شده‌اند؛ معنای استعاری در این دو واژه، معنای قاموسی را فروپوشانیده است؛ برای آنکه از این دو، معنای قاموسی خواسته و دریافته شود، به ناچار به نشانه‌ای راهنمای نیاز هست که ذهن را از معنای هنریِ نیکْ آشنا بگسلد؛ و به معنای قاموسی که اندک اندک فراموشی گرفته است و جای به معنای هنری پرداخته است، بکشاند و بپیوندد. در ترفندهایی شاعرانه چون مجاز و استعاره، نشانهٔ واگردان ذهن را از معنای قاموسی واژه وامی‌گرداند که به معنای هنری آن راه نماید و برساند.

بدین سان، واژگانی چون گردون و نگار نمادگونه‌هایی شده‌اند، آسمان و دلدار زیبای آراسته را. نمونه‌هایی بسیار از این نماد گونه‌ها را که گویهٔ ویژهٔ پندارشناختی را در ادب پدید می‌آورند، می‌توان یاد کرد. این گویه، کاربردی گسترده و همگانی یافته است و تمامی یا بسیاری از سخنوران و نویسندگان آن را در سروده‌ها و نوشته‌های خود به کار گرفته‌اند؛ نیز از همین روی که این گویه روایی و کاربردی گسترده یافته است، ارزش و کارایی هنری و پندار شناختی آن کمابیش یکسره از میان رفته است؛ و ادب در آن تا مرز زبان فروافتاده است؛ و کاستی و پستی گرفته است. همین نمادگونه‌هایند که بخشی گسترده از بُنمایه‌های ادبی را پدید می‌آورند. ترفندهایی شاعرانه چون استعاره و مجاز، تا آن زمان که به نمادگونگی نینجامیده‌اند می‌توانند کاربردها و معناهای هنری گونه‌گون داشته باشند؛ واژه‌ای یگانه می‌تواند از سروده‌ای یا نوشته‌ای به نوشته یا سروده‌ای دیگر، به استعاره یا مجاز، معناها و کاربردهای هنری دیگرگون بیابد. امّا اگر واژه به نمادگونگی رسید؛ یعنی، به فراسوی ترفندهای ادبی، تنها در یک کاربرد و معنی می‌افسرد و می‌افشرد؛ و همین معنا روایی و گسترشی همگانی می‌یابد. در این زمان است که هر کس از واژه در گویهٔ ادبی همان معنایی را درمی‌یابد و به ذهن می‌آورد که دیگران به ذهن می‌آورند و درمی‌یابند. بدین سان، چرخه‌ای زیبا شناختی به فرجام خود می‌رسد و بر خویش بسته می‌شود. ادب، در آغاز مایه‌های آفرینش هنری را از زبان به وام می‌گیرد؛ واژگان زبان را، با بهره جستن از ترفندها و رفتارهای هنری، در معناهایی دیگر به کارمی‌برد؛ بدین شیوه رسانایی انگیزه‌ای را که پیام هنری واژه است در کنار رسانایی اندیشه‌ای که پیام زبانی آن است می‌نشاند؛ و بدان، سخن دوست را برمی‌انگیزد و به شور می‌آورد؛ تا از سروده یا نوشته‌ای که به یاری معناهایِ دیگرِ واژگان و رفتارهای زیباشناختی در زبان پندارخیز و شورانگیز شده است، کامهٔ هنری بستانند. تلاش زیباشناختی که در زبان انجام می‌گیرد، آن گاه که کمانهٔ فراز را به فرجام آورد؛ و به برترین ردهٔ کارایی هنری رسید و تب و تاب بسیار برانگیخت، به ناچار کمانهٔ فرود را خواهد آغازید؛ و دیگربار، به زبان باز خواهد گشت؛ بدین گونه چنبری پدید می‌آید که سرگذشت پندارشناختی و ادبی واژه در آن رقم زده می‌شود. واژه‌ای برگزیده که بختِ آن را داشته است که از زبان برآید و تا به قلمرو برین و

● پاره‌ای از ترفندهای ادبی که گسترش و روایی بسیار می‌یابند، و از تنگنای سبک و زبان سخنوری یگانه به درمی‌آیند، می‌توانند اندک اندک به نمادگونه‌های ادبی دیگرگون شوند.

جادویی ادب فرا برود، آن گاه که کارمایه و توان انگیزندگی و کارایی هنریش را از دست داد، ناگزیر، دیگربار به زبان بازمی‌گردد؛ و به خیل واژگانی فرومرده و فسرده می‌پیوندد که تنها ارزش زبانی دارند؛ یعنی، تنها اندیشه خیزند، نه انگیزه انگیز؛ واژگانی خاموش و بی‌فروغ که مانند هزاران واژهٔ دیگر، فرومانده در تالاب زبان، تنها سر را به کار می‌آیند و می‌آموزند؛ دیگر دل را برنمی انگیزند و برنمی‌افروزند. پیامشان دیگر انگیزه‌ای نیست، برای دل؛ تنها اندیشه‌ای است، برای سر. نمادگونه‌ها واژگانی این‌چنین‌اند. نمونه را، اگر سخن‌گستری روزگاری دلباخته را در شوریدگی و جانبازی به بلبل و پروانه مانند کرده است؛ و دلدار را در زیبایی و رخشان‌رویی به گل و شمع، اندک اندک، در ادب پارسی، پروانه و بلبل به نمادگونه‌های دلشدگی بدل شده‌اند؛ و شمع و گل به نمادگونه‌های دلداری.

در کنار این نمادگونه‌ها که گویهٔ ویژهٔ ادبی را می‌سازند، گاه‌نمادهای راستین واسطوره‌ای نیز در متن هنری راه می‌یابند و بازمی‌تابند. سراینده یا نویسنده گاه، به آهنگ آنکه ژرفا و دامنه‌ای فزونتر و گسترده‌تر به سخن خویش بدهد، از این نمادها بهره می‌جوید. بدان سان که نوشته آمد، این نمادها آفریدهٔ ذهن سخنور نیستند؛ از این روی، ترفند شاعرانه شمرده نمی‌توانندشد؛ و از دید زیباشناسی کاویده و بررسیده نمی‌توانند آمد. آنها را می‌باید باورشناسانه بررسید و کاوید. برای نمونه اگر در ادب پارسی بارها جان مرغ شمرده شده است؛ مرغ را نمی‌توان استعاره‌ای از جان دانست و ترفندی شاعرانه انگاشت؛ زیرا مرغ نماد جان است؛ و از باورهای باستانی و اسطوره‌ای در ادب به یادگار مانده‌است و در آن بازتافته است. یا اگر فرانتس کافکا، کاخ را هستهٔ داستانی به همین نام گردانیده است، از نمادی کهن یاری جسته است. این کاخ، چونان نماد، آفریدهٔ پندار شگفتی‌گرای او نیست: در این داستان که یکی از برجسته‌ترین نوشته‌های کافکاست و به روشنی گویای شیوهٔ نویسندگی اوست، از بیگانه‌ای سخن رفته است که به دهستانی درمی‌آید؛ و می‌کوشد تا به درون کاخی که برون و پیکره‌ای رازآلود و دسترس‌ناپذیر دارد، راه جوید. آهنگِ کردارها در این داستان فسونرنگ که نمادهایی نغز در آن درهم تنیده شده‌اند، نیک کند و بغرنج است. فضای داستان فضایی مه‌آلوده و فراسویی می‌نماید که چهره‌ها و مکانها را در خود فرو گرفته است.

خانه، کاخ، شهر در نمادشناسی باستانی نشانهٔ رازآلود یکپارچگی و تمامیّت است. می‌توان بر آن بود که کافکا در این داستان نمادین، تلاشهای پرشور و نافرجام خود را در راه بردن به درون خویش و دستیابی به تمامیّت خویشتن، به شیوه‌ای افسانه‌گون و مالیخولیایی نگاشته است. درآمدن به کاخ، در زبان رمزآلود و پیچ در پیچ نمادها، به معنی یافتن خویشتن و چیرگی بر خود است.

از نیمه دوم سدهٔ نوزدهم دبستانی ادبی در فرانسه آغاز گرفت که نمادگرایی نام یافت. پیروان این دبستان ادبی می‌کوشند تا، در سروده‌ها و نوشته‌های خود، هر چه بیش از نمادهای ادبی یا نمادگونه‌ها بهره جویند. آنان برای رسیدن بدین آماج، آگاهانه این نمادگونه‌ها را می‌آفرینند. آنچه در زبان به کندی و اندک اندک رخ می‌دهد، در ذهن و پندار آنان به یکباره انجام می‌پذیرد. آنان واژگانی را که به کارمی‌گیرند، به ناگاه به فرجام چرخه و چنبر دگرگونیشان از دید کاربرد هنری می‌رسانند؛ به سخنی دیگر، به یکباره، معنای هنری را به جای معنای قاموسی واژه می‌نشانند. می‌توان گفت که نمادگرایان مامایانی هستند که کودک معنا را معنایی هنری را که می‌خواهند پیشرس و بی‌هنگام، از زهدان واژه به درمی‌کشند. بدین سان، نمادگونگی به جای آنکه آرام آرام در گسترهٔ زبان به انجام برسد، به یکبارگی در بستر ذهن سخنور یا نویسنده انجام می‌گیرد. نمادگرای واژگان خود را در معناهای نو

● اگر در ادب پارسی بارها جان، مرغ شمرده شده است؛ مرغ را نمی‌توان استعاره‌ای از جان دانست و ترفندی شاعرانه انگاشت؛ زیرا مرغ نماد جان است؛ و از باورهای باستانی و اسطوره‌ای در ادب به یادگار مانده است و در آن بازیافته است.

آیین هنری آن چنان به کارمی‌گیرد که گویی آنها معناهای قاموسی واژگان‌اند و بر همگان دانسته و آشکار. نمادگرای بدین شیوه، گویهٔ ویژهٔ پنداریتش را، آن چنان که گویی زبانی همگانی است، به هر خواننده و شنونده‌ای درمی‌گسترد. پیشرسی و بی‌هنگامی معناهاست که این نمادگونه‌ها را از فرسودگی و فروماندگی می‌رهاند؛ و کارایی هنری و تاب و تب زیباشناختی می‌بخشد.

آنچه نمادگرایی نامیده می‌شود، در بنیاد آرمانگرایی است که در ادب به گستردگی کاربرد و بازتاب یافته است. سخنوران نمادگرای با آفریدن نمادگونه‌ها و به کار گرفتن آنها، آرزو می‌برند که در آن سوی برونها و پیکره‌ها، به حقیقت برین و گوهرین دست یابند. جهان دیداری و پیکرینه در چشم آنان جز بازتابی از جهان مینوی، از جهان جان نیست. سخن، در دست آنان، ابزاری است برای رسیدن به شناخت فراسویی و نهانْ یابیهای شاعرانه؛ نیز ابزاری است برای ترجمانی و برگردان این یافت و شناخت به دیگران[۲].

نمادگرایی خیزش و دبستانی است که در برابر اثباتْ‌گرایی دانشورانه و ادبی که بدان وابسته است، بالا می‌افرازد: از دید دانش، زمان بُعد بنیادین است. دانشور می‌کوشد پدیده‌ها را در زمان، نیکْ جدا از یکدیگر بپژوهد و بررسد. شیوهٔ کار در نمادگرایی وارونه، است. بعد بنیادین در آن، وارونهٔ دید دانشورانه زمان نیست؛ فضاست. نمادگرای آزمونها و دریافتهای کلّی ناگنجان در حس را در خود می‌کاود و برمی‌رسد که انسان و جهان را به یکبارگی دربرمی‌گیرند؛ این آزمونها توأمان هم کارایند هم کارْپذیر. بدین گونه، نمادگرایی با آنکه در سرشت و بنیاد آرمانگرایانه است، بیش از واقعگرایی به واقعیت نزدیک می‌شود. به راستی، خواست نمادگرای آن نیست که واقعیّت بغرنج هستی را ویران کند؛ از دید وی، جهان آمیزه‌ای از نمادها ست. اما نماد، در این دید، دیگر در معنای کهن به کار برده نمی‌شود؛ «نگاره‌ای نیست که جانشین اندیشه‌ای مجرّد» شده باشد. نماد همان است که آدمی می‌بیند؛ اما آن آدمی که دیگر خود را کانون هستی نمی‌انگارد؛ انسانی است که چیزها او را در میان گرفته‌اند؛ چیزهایی که گویی زنده‌اند و او را می‌نگرند. این دید و معنا از واژهٔ نماد نخست بار به سال ۱۸۵۷ در سروده‌ای به نام پیوندهای دوسویه از شارل بودلر به نمود آمد:

آدمی در آن (=طبیعت) می‌گذرد؛ در جنگلهایی از نماد؛ نمادهایی که او را با نگاهی آشنا فرومی‌نگرند.[۳]

هر چند گرایشهایی نمادگرایانه را در نویسندگانی کهن چون افلاطون و لیوکوفرون سخناوری از سدهٔ سوم پیش از زادن مسیح که در دربار بطلیموس ، بَرْنامیده به «برادرْدوست» (= فیلادلفوس) به سر می‌برد، نیز در شاعران رمانتیک آلمانی چون هولدرلین و نوالیس می‌یابیم، نمادگرایی چونان آغازی بر خیزش و دبستانی ادبی از سروده‌های بودلر مایه گرفت.

بودلر در شیوهٔ سخن‌پردازی خویش از نویسندهٔ نامدار آمریکایی، ادگار آلن‌پو به ژرفی اثر پذیرفته بود؛ او به سال ۱۸۵۲ آغاز به برگردان داستانهای شگفتی‌انگیز این نویسنده کرد. بودلر همواره ستایندهٔ پرشور ادگار آلن‌پو ماند. او، در دیباچه‌ای بر برگردان فرانسوی این داستانها، نوشته است:

هیچ کس - دوباره می‌گویم - با افسونی فزونتر از پو ، حالها و رفتارهای ویژه و کم مانند در زندگی آدمی و در طبیعت را باز نگفته است - شور و شتاب کنجکاوی را بدان سان که در بیمارْخیزان و آنان که تازه از بستر بیماری برخاسته‌اند می‌بینیم - فرجام فصلها را که از زیبایی و شکوهی رخوت‌انگیز برخوردار است؛ روزگاران گرم، مرطوب و مه‌آلود را که در آن باد نیمروزین پیها را در آدمی همچون سیمهای ساز سست می‌کند و از سختی و کشیدگی به در می‌آورد؛ زمانی که در آن، دیدگان از سرشکهایی سرشار می‌شوند که از دل برنخاسته‌اند؛ - وهمی را که نخست بر جای گمان می‌نشیند؛ اندکی پس از آن، همچون کتابی، متقاعدکننده و برهانی می‌شود - غرابتی را که جای در هوش ما می‌گیرد و با منطقی هراس‌انگیز بر آن چیره می‌گردد - آن «هیستری» را که جای اراده را می‌گیرد؛ آن ناسازی را که در میانهٔ پیها و جان آدمی پدیدمی‌آید؛ و آدمی که از ترازمندی به در آورده شده است، به جایی می‌رسد که می‌خواهد درد را با خندیدن بازنماید. پو رمنده‌ترین و گریزاترین چیزها را ژرف می‌کاود؛ ناسنجیدنی را می‌سنجد و بیان می‌دارد، با شیوه‌ای آن چنان باریک و دانشورانه که اثرشان را هول‌انگیز و دهشتبار می‌گرداند؛ نیز همهٔ آن پنداری را که بر گرد انسان پریشان و عصبی شناور است و او را به سوی بدی می‌کشاند[۴].

بودلر که شیفتهٔ جهان شگفتی‌آفرین و فراهنجار و دلهره‌آور ادگار آلن‌پو شده بود، در سروده‌های خود از آن خواه ناخواه نیکْ اثر پذیرفت. بودلر نماد را هنوز به شیوهٔ رمانتیک به کار می‌گرفت: نگاره‌ای در پیوند با اندیشه‌ای که در فرجام سروده آشکارگی می‌یابد؛ نمونه را؛ پرنده‌ای دریایی که بر عرشهٔ کشتی فرومی‌افتد، بینوایی سخنور را در میانهٔ مردمان به نمود می‌آورد. او همچنان دریافتهایی در سرشتْ ناساز با یکدیگر را با هم درمی‌آمیخت؛ برای نمونه، بویی خوش را با گیسوان؛ پیشتازی او در همین ویژگی است که آشکار می‌گردد. او خود در سرودهٔ پرآوازه‌اش پیوندهای دوسویه گفته است: «بویهای خوش، رنگها و آواها با هم در پیوندند و

● نماد، در معنای راستین و نهادین آن، نشانه‌ای است رازوارانه، چند سویه و چند رویه که در آیینهای باستانی و دبستانهای نهانگرایی از نیرویی جاودانه و فراسویی نیز برخوردار شمرده شده است.

یکدیگر را پاسخ می‌گویند.[۵]»

پس از شارل بودلر ، رمبو شیوهٔ او را دنبال گرفت. رمبو همچون پیشوای خویش بودلر که او را «سالار سخنوران» می‌نامید، کوشید که در آن سوی برونها و نمودها، راز نهان هستی را بیابد؛ و به معنای ژرف آن راه برد. او در پیِ آن بودکه زبانی پذیرا و پرنرمش را فرادست آورد و به یاری آن یافته‌های شررخیز و تب‌آلوده‌اش را در قلمرو الهام شاعرانه بازگوید و بازنماید. از این روی، اندرونه و پیکره‌ای هر آیین برای شعر می‌جست؛ او می‌خواست پیوندهای دوسویه را هر چه نغزتر و نهانتر در میانهٔ پدیده‌ها بیابد؛ و زبانی فراگیر را به کار بگیرد که بدان «هر جان با جان دیگر پیوند بتواند گرفت؛ و همه چیز را بویهای خوش، آواها، رنگها، اندیشه‌هایی را که درهم می‌آویزند و یکدیگر را درمی‌کشند، فشرده، در خود جای بتواند داد.[۶]»

پس از رمبو ، یار و همراه یکدلهٔ او ورلن ، شیوهٔ نو در سخنوری را بیش درگسترد. او به سال ۱۸۷۴ در قطعه‌ای به نام هنر سخنوری که در زین پیش و زین پس به چاپ رسیده است، از شیوهٔ شاعری خویش آشکارا سخن گفته است. این قطعه را سخنوران نمادگرای، چونان پایه‌ای برای استوار داشتِ دیدگاهها و انگاره‌هایشان، از آن پس ارج نهادند. ورلن در این قطعه، زباناوری را به هیچ می‌گیرد؛ و بر آن است که در شعر می‌باید به دنبال ارزشهای خنیایی و موسیقایی بود. او، چونان خنیایِ سخن، همانند دوستش رمبو ، در نوگرایی تند نمی‌تاخت؛ و قافیه را زیوری بایستهٔ شعر می‌شمرد.

به سال ۱۸۸۶، در بیانیهٔ ژان مورئا که در فیگارو به چاپ رسید، نمادگرایی چونان دبستانی در ادب آشکارا و به رسم استوار داشته شد و اعلام گردید. از آن پس، دو روزنامهٔ ادبی Le Decadent و Le symboliste دوشادوش یکدیگر، ستیز و کشاکشی پایدار را با شعر سنّتی و دانشگاهی آغاز نهادند. این دو روزنامه، در اثری که می‌نهادند، گاه به همسازی با یکدیگر درمی‌آمیختند و هنباز می‌شدند؛ گاه با ناسازی در برابر یکدیگر می‌ایستادند؛ امّا پیروان و هواداران Le Decadent که دم از انحطاط ادبی می‌زدند، اندک اندک به خیزش نمادگرایی که Le symboliste آن را بازمی‌تافت و درمی‌گسترد، روی آوردند. سخنوران این دبستان نوین، گوستاو کان ، استوارت مریل ، ویله گریفین ، رنه ژیل همگنان خود را پیروان بودلر ، ورلن و رمبو می‌شمردند؛ سخنورانی که این نمادگرایان پرشور آنان را بازمی‌یافتند و از نو می‌شناختند. آنان کوشیدند تا ریختارهای (=فرمول) هنری نوآیین را فرادست آورند؛ و پایه‌های دبستانی نوین را در ادب بریزند.

برجسته‌ترین و نوجویترین سخنور در میان این نمادگرایان، استفان مالارمه است. مالارمه می‌کوشید که اندیشهٔ ناب و نیروی پرفروغ و پرتوپاش آن را در زبان به بند بکشد؛ او می‌انگاشت که ریخت و نمود دریافتنی این نیرو دمه و رایحه است. او بر آن بود که در آن سوی پیکره، گوهره را، در آن سوی گل، یا در درون آن، هستی آرمانی و مینوی گل را بیابد. با چنین آهنگ و اندیشه‌ای، او بس بیش از بودلر بی‌باک و ناپروا، شیوهٔ پیوندهای دوسویهٔ نمادین را به کار می‌گرفت. او تنها بدان خرسند نبود که یافته‌های ناهمگون چندین حس را با هم پیونددهد؛ آنها را رده رده بر یکدیگر می‌نهاد و با هم درمی‌آمیخت. برای نمونه، بُرْیایی افسانه‌ای برجستگی دو پیکر مادینه را که در رؤیایش آنها را درنگریسته است می‌بیند که در خطّی ناپدید می‌شوند: آیا خطّی است سپید در افق؟ بی‌گمان چنین است؛ امّا به همان سان، خطّی آهنگین نیز هست که از نی انبان آن بُرْیای برمی‌آید. بدین گونه آمیختگی اثری تجسمی با اثری موسیقایی به انجام می‌رسد.[۷]

پربارترین بی‌باکی و نوجویی مالارمه آن بود که اندیشیده و سنجیده از سرچشمه‌های خنیا یاری می‌جست. او معنی واژگانی را که به کار می‌گرفت در برکه‌ای از نواهای آهنگین خنیا حل می‌کرد. مالارمه هر چه بیش به آهنگینی و ساخت خنیایی در پیکرهٔ سروده می‌اندیشد و می‌کوشید بارِ اثرگذاریِ هنری را بر دوش آن بنهد، بیش از روشنی و آشکارگی اندرونه و معنا دور می‌افتاد. سروده‌های نخستین وی که در آنها حالهای درونی آدمی بازنموده شده‌اند، گمابیش روشن و آشکارند. اما اندک اندک تلاش سخنور برای راه بردن به یافته‌های ناب شاعرانه، سروده‌های او را دور و دیریاب می‌گرداند. وی دریافت بی‌درنگ معنا را درشعر به کناری می‌نهاد؛ و بدین سان، پیوندخویش را، چونان سخنور، با تودهٔ مردم به یکبارگی درمی‌گسیخت.

مالارمه ، به آهنگ گسترش دبستان نو، انجمنی را سامان داده بود؛ هر سه‌شنبه، نمادگرایان جوان که شمارشان به دوازده می‌رسید، در خانهٔ وی، در خیابان رم پاریس گرد می‌آمدند؛ و سروده‌هایشان را برمی‌خواندند؛ تا سنجیده و بررسیده شود. همونداِن این انجمن «یاران سه‌شنبه» نامیده می‌شدند. از سال ۱۸۹۱، آندره ژید و پل والری نیز به انجمن مالارمه پیوستند؛ و در شمار یاران سه‌شنبه درآمدند. این یاران با مرگ مالارمه که به سال ۱۸۹۸ رخ داد، پراکندند.

از دیگر سخنورانی که در پیدایی و گسترش نمادگرایی، چونان دبستانی ادبی کوشیده‌اند و نامی برآورده‌اند، می‌توان از تریستان کورْبیر یادکرد که به سال ۱۸۷۵، پیش از آنکه روایی و گسترش این

دبستان را گواه باشد، درگذشت. تریستان کوربیر نوگرایی پرشور بود و از ستیزندگان سرسخت با رمانتیسم. او سروده‌های دردآلود و سودایی لامارتین، آسیمگیهای هنگامه‌خیز بایرون، مردمدوستی و انسانگرایی ویکتورهوگو را در شعر خوار می‌داشت و به ریشخند می‌گرفت. ورلن وی را در شمار سخنوران بنفرین خویش نهاده بود. نیز از ژان موریاک که به سال ۱۸۹۱ از نمادگرایی روی برتافت و دبستانی نو را گشود که به دبستان «رومن» آوازه یافت؛ دیگر از ویلیام دولیسل ـ آدام که «بازتابی از گنجینه‌هایی سترون را در خود می‌یافت که از شماری بسیار از پادشاهان فراموش شده بر جای مانده بود.[۸]» از دید وی، انحطاط ادبی و آرمانگرایی با هم در کشاکش و ستیز بودند. نیز از شارل کرو و لورن تایاد؛ و از بزرگترینشان ژول لافورگ که به سال ۱۸۸۷، در بیست و هفت سالگی، به جهان نهان شتافت.

خیزش و دبستان نمادگرایی از فرانسه به دیگر کشورها نیز راه برد؛ و در آنها پیروانی یافت. یکی از نامورترین آنان، نویسنده و اندیشمند بلژیکی موریس مترلینگ است. او در یکی از نمایشنامه‌هایش که پرندهٔ آبی رنگ نام دارد، این دبستان را به کار گرفته است. پرندهٔ آبی رنگ نمایشنامه‌ای است در پنج پرده که نخستین بار به سال ۱۹۰۸، در تماشاخانهٔ هنری مسکو به اجرا درآمد. در این نمایشنامهٔ فلسفی که به داستانهای پریان می‌ماند؛ مترلینگ داستان دو کودک را بازگفته است که در گذشته و آینده، آسیمه و نستوه، پرندهٔ آبی رنگ را می‌جویند؛ پرنده‌ای که نماد نیکبختی است و آن دو زمانی سایه‌ای از آن را دور و مبهم در کلبهٔ بی‌فر و فروغ هیزم‌شکنی به نام تیل که پدرشان است، دیده‌اند. پرندهٔ آبی رنگ را برترین و درخشانترین اثر نمایشنامه‌ای مترلینگ شمرده‌اند[۹].

از دیگر ناماورانی که نمادگرایی را در فراسوی مرزهای فرانسه درگستردند، اسکار وایلد یادکردنی است. او این دبستان را در ادب انگلستان روایی داد؛ و در تنها داستانی که نوشت، نگاره دوریان‌گری از آن سود جست. گذشته از این دو، کسانی چون استفان ژورژ، کنوت هامسون، ژرژبراند، اندر آدی، بالمون نمادگرایی را به ادب آلمان، نروژ، دانمارک، مجارستان و روسیه درآوردند. رویبن داریو نیز آن را در ادب اسپانیولی به کار گرفت.

خیزش و دبستان نمادگرایی، هر چند بدان سان که شارل موریس در جستار خویش، «ادب امروزین» به استواری نوید داده بود نتوانست شاهکار خود را پدیدآورد، تا نخستین سالیان سدهٔ بیستم، توانمند و پرفروغ پویا و پایدار ماند. آن گاه نیز که سر در نشیب نهاد و از تب و تاب فروافتاد، پاره‌ای از گرایه‌ها و بنیادهای خویش را به دبستانی نو در ادب که اندک اندک سربرمی‌آورد و درمی‌گسترد به وام داد؛ به دبستانی که «بر واقعگرایی» (=سوررئالیسم) خوانده می‌شود.

□

پانویس

۱. در این باره بنگرید به زیباشناسی سخن پارسی (۱) بیان. نوشتهٔ میر جلال‌الدین کزازی، نشر مرکز، ۱۳۶۸، ص ۱۲۸.

2. Histoire De La Littérature Francaises, Hachette, 1974, p. 755.

3. Grand Larousse, Tom 10, p. 103.

4. Poe Histoires Extraordinaires, Traduction de charles Baudelaire, Gallimard 1973, p 43.

5. Histoire de. .., p. 740

6. ibid, p. 746

7. ibid, p. 759

8. ibid, p. 765

۹. موریس مترلینگ. نوشتهٔ استروم. ویرسن و آلبرتوئیسون، ترجمهٔ ضیاءالدین هاجری، انتشارات امیرکبیر، ۱۳۶۹، ص ۹۰.