سمبولیسم در فرانسه و شعر معاصر ایران

مرضیه زارع*

چکیده

در این جستار برآن بوده‌ایم تا به بررسی و تحلیل سمبولیسم در شعر معاصر فرانسه و ایران بپردازیم. گرچه مبنای کارما براساس تطبیق یا مقایسهٔ محض و مطلق نبوده است، لکن به خاستگاه‌های فرهنگی ـ اجتماعی متفاوت آنها و ساختار و محتوا و نگرش متفاوت شعر سمبولیستی فرانسه و ایران اشاره نموده‌ایم و نشان داده‌ایم که مبنای شعر سمبولیستی فرانسه، بیش از آنکه براساس نماد و سمبول قرار داشته باشد، به دنبال ارائهٔ توصیف و تصویری دیگر گونه از طبیعت پیرامون خود است تا از حقیقت پنهانی سخن بگوید که در پس پشت واژه‌ها و عبارات آن پنهان است در حالی که شعر سمبولیستی معاصر ایران (با تکیه بر شعر نیما) بیشتر ساختاری تمثیلی و نمادین دارد.

کلیدواژه‌ها: سمبولیسم، سمبول، شعر سمبولیستی، شعر سمبولیکی، تمثیل، فرانسه، نیما.

*. عضو هیأت علمی دانشگاه پیام نور مازندران ـ واحد زیراب. (استادیار)

mzare.savadkoh@yahoo.com

تاریخ دریافت:۹۰/۱/۲۷، تاریخ پذیرش: ۹۰/۶/۳

مقدمه

یکی از جریان‌های ادبی فرانسه در قرن نوزدهم میلادی که بر ضد ادبیات رئالیستی و ناتورالیستی، قد برافراشت، سمبولیسم بود. سمبولیسم از واژۀ «سمبول» گرفته شده است که به عنوان اسم در معنی رمز، دال یا نشانه‌ای که معرف چیز دیگری است، به کار می‌رود. نمایندۀ این تفکر جدید که همۀ جهان و پدیده‌های آن را جنگلی مالامال از اشارات و رمزها می‌داند، شارل بودلر است که در «گلهای شر»، این دیدگاه و اندیشه را مجسم و ممثل نموده است.

هنر سمبولیستی از حقیقتی سخن می‌گوید که در ورای رمزها و نمادها پنهان است و در زبان ادبی که خود نظامی متشکل از نشانه‌هاست، برجسته می‌شود. در سمبولیسم فرانسه، اشیاء، پدیده‌ها، مفاهیم و حتی انسان‌ها از ویژگی‌ها و خصیصه‌های عینی و محسوس خود رها شده و در جهان ذهنی شاعر، با اسم و نامی دیگر که معرف تصور و درکی جدید از آنست، باز نمایانده می‌شوند. آسمان، زمین، درخت، گل، پنجره، دیوار، در نگرش سمبولیستی، مفهومی غیر از مفهوم و مصداق عینی و محسوس خود می‌یابند. به‌عبارت دیگر آنچه از اشیاء و پدیده‌های طبیعت در شعر سمبولیستی نمایانده می‌شود، حقیقتی نهفته در آنهاست که در آن نمادینه شده‌اند نه مصداق خارجی و عینیشان. شاعران سمبولیستی از آن جهت وصفی دیگر گونه برای اشیاء پیرامونشان به کار می‌برند که فاصلۀ بین واقعیت عینی و حقیقت ذهنی را که از آن اشیاء و پدیده‌ها در نظر دارند، باز نمایانند، از این رو برای مثال، دریای شعر «گورستان دریایی» پل والری، همان مصداق خارجی دریا نیست بلکه دریایی است که ذهن شاعر، ساخته و پرورانده است یا درختی که در شکلی دیگر توصیف می‌شود، نظیر توصیفات رئالیستی، بازنمودی از آن نیست بلکه واقعیت دگردیسی شده‌ای از آن است که ذهن شاعر به گونه‌ای که آن را تصور کرده، آفریده است.

شایان ذکر آنکه، شعر سمبولیستی با شعر سمبولیکی متفاوت است. سمبولیسم، نظر به

کل اثر ادبی دارد، حال آنکه قلمرو سمبول، جزء است که در سطح کلمه نمایان می‌شود. در شعر سمبولیستی، وصفی دوباره و دیگر گونه برای اشیاء و پدیده‌ها به کار رود، گویی می‌خواهند حقیقت آنها را در وصفی جدید پنهان کنند یا از آن حقیقت پرده بردارند.

سمبولیسم فرانسه در این تعریف، چیزی مشابه «کنایه از موصوف» بلاغت فارسی است که به جای اشارهٔ مستقیم به شیء، آن را با صفتی مورد خطاب قرار می‌دهند که در آن نمادینه شده است. اما در مقابل، شعر سمبولیکی، شعری است که هرکلمه آن (جزء آن) در حکم سمبول و نماد یا دالی است که بر مدلول‌ها و مفاهیم متعددی حمل می‌شود. به عبارت دیگر در شعر سمبولیکی، دایرهٔ مفاهیم و معانی که در ذیل سمبول قرار می‌گیرد به صورت طولی و عمودی است اما در کاربرد سمبولیستی اشیاء و پدیده‌ها، وصف یا تعریف جدید، به صورت عرضی و افقی صورت می‌گیرد. شعر عرفانی فارسی، شعری سمبولیکی است نه سمبولیستی. بدین معنی که هر جزء آن، در حکم یک نماد یا سمبول است که مدلول‌های متعددی دارد، کلماتی چون زلف و خد و خال و شاهد و شراب، همه سمبولند که در نظام نشانه‌ای شعر عرفانی، دایرهٔ معنایی وسیعی را به گرد خود شکل می‌دهند.

بنیاد شعر نو فرانسه و پیوند آن با شعر فارسی، موضوعی است که سالهل پیش، دکتر حسن هنرمندی، از محققان و آشنایان با ادب فرانسه، در کتابی با همین عنوان آن را مورد تجزیه و تحلیل قرار داده است. وی در این کتاب، شعر فرانسه را در مکاتب ادبی چون رمانتیسم، سمبولیسم، پارانس، سوررئالیسم بررسی کرده و به ویژه در مورد مکتب سمبولیسم و تاثیرپذیری شعر نو فارسی از آن، بحث نموده است. جز این کتاب، مقاله‌ها و پایان نامه‌هایی در مورد مکتب سمبولیسم و پیوند آن با شعر معاصر ایران و تاثیرپذیری شاعرانی چون نیما از آن، نگارش یافته که در نگارش مقالهٔ حاضر، از آنها استفاده شده است لیکن آنچه به طور مفصل بر روی آن بحث نشده، نوع سمبولیستی است که شاعران فرانسه و شاعران معاصر ایران در آثار خود به کار گرفته‌اند. بدین معنی که سمبولیسم شعر

فارسی گرچه متاثر از سمبولیسم فرانسه است از نظر ساختار بلاغی و زیبایی شناختی، مبنایی متفاوت دارند. تحقیق حاضر در پی آنست که این تفاوت ساختاری را در شعر سمبولیستی فرانسه و ایران بررسی نماید.

الف ـ شکل گیری جریان ادبی سمبولیسم در فرانسه

پیروان مکتب پارانس که در نیمهٔ قرن نوزدهم در فرانسه در مقابل رومانتیسم و درون گرایی، قد علم کرده بودند، هدفی جز جستجوی نهایت کمال در اثر خود نداشتند. در قالب شعار هنر برای هنر، شعرای پارانس، ذهنیت گرایی را طرد و به زیبایی قالب و شیوهٔ بیان بها دادند. احتمالا، انتخاب عنوان پارانس برای رویکرد خامشان به هنر بی جهت نبوده، زیرا پارانس در اسطوره‌های یونان باستان به کوهی اطلاق می‌شد که آپولون، رب النوع شعر و شاعری و نه فرشتهٔ نگهبان هنرهای زیبا در آن زندگی می‌کردند. نماد اندیشان خسته و بیزار از استیلای عقل و منطق محض که طی دوران ناتورالیستی به اوج رسیده بود تنها منطق احساسات را سر لوحهٔ کاری قرار دادند و کوشیدند به پالسهایی که از روح و ضمیر انسان برمی‌خیزد و به مدد احساس و تخیل، معنا و مفهوم می‌یابد، توجه نشان دهند. (کسیخان، ۱۳۸۲ ، ص ۵۷-۵۶)

از اینرو، خاستگاه مکتب سمبولیسم را باید در سرخوردگی‌ها و سرباز زدن‌ها و روحیهٔ یأس و ناامیدی شاعران نیمهٔ دوم قرن نوزده نسبت به عقل گرایی و اثبات اندیشی و واقعیت نگاری شاعران و نویسندگانی دانست که هنر را به سوی جزم اندیشی و منطق سوق می‌دادند و ماهیت یا تعریف ماهوی آن را که «زیبایی و ذوق» است در پشت احساسات رمانتیکی مبتذل و عقل گرایی منحط شعر، پنهان می‌کردند. اندیشهٔ شاعران آن دوران به طور کلی از رئالیسم رویگردان شده بود به گونه‌ای که دیگر شکل و محتوای اشعار واقع گرا و یا اندیشهٔ فلسفهٔ تحققی آنان را راضی نمی‌کرد. شعر این زمان، محتوا و قالبی دیگر طلب

می‌کرد و قالب خشک شعری گذشته، جوابگوی اندیشهٔ تندروی شاعران آن دوره نبود. شعر آن دوره، مضمون تازه و بالطبع زبانی تازه می‌خواست. این عصیان که بی ربط به شرایط اجتماعی و سیاسی آن دوره در اروپا نبود ابتدا خود را در ادبیات منحط نشان داد. ادبیات منحط، گریزان از هر قاعده و اصول بود و رنگی تیره و تند به اندیشهٔ شاعر می‌زد. برای گذر از رئالیته به دنیای ورای واقعیت، پیش درآمدی ایجاد شد تا بستری مناسب برای رشد مکتبی نو و اندیشه‌ها و مضامینی نو به وجود آید. بستری برای پاگرفتن مکتبی که آن را سمبولیسم نامیدند. آنان مکتبی نو را پی ریزی کردند که اندیشه‌های نوینی را وارد عرصهٔ هنرو از جمله ادبیات کرد. توجه به همین نکته، شعرا و نویسندگان سمبولیست را برآن داشت که به خلق نمادهای شخصی بپردازند و در عین شباهت با برخی اصول رومانتیسم بین خود و آنان، حد و مرزی قائل شوند. (منصوری فر، ۱۳۸۵ ، ص ۱۳، سید حسینی، ۱۳۵۳ ، ص ۹-۸)

جریان فکری سمبولیسم در دنیای غرب در برهه‌ای نه چندان طولانی، مرزهای هنر را درنوشت و اندیشهٔ ثابت و روبه رشدی در محافل ادبی شد. مبنا و پایه‌های این مکتب ادبی را نخست باید در تفکر و دیدگاه شاعران پیش از سمبولیسم مانند ژرژ دونروال، جستجو کرد. شاعران و هنرمندانی که از واقعیت گرایی رئالیسم و طبیعت گرایی ناتورالیسم، ملول شده بودند. به دنبال اندیشه‌ای بودند تا آنه را از دنیای واقع و عینی با تمام زشتی‌ها و ملالت‌ها و تکرارهای آن رها سازد و به دنیایی آرمانی و ذهنی پیوند بزند، دنیایی که در آن خیال و اندیشه، امکان پرواز داشته باشد و ایت خیال نامحدود و بی انتها، زیبایی را به هنر برگرداند. آنچه توقع هنرمندان این دوره را برمی‌آورد، هنری آمیخته با رؤیا و تخیل و موسیقی و زیبایی بود نه هنر متعهدانه صرف که تنها آبشخور آن، واقعیت عینی اطرافش باشد و سیال و فراروندە نباشد.

سمبولیسم، جریانی بود که این خواسته‌ها را برآورده می‌کرد. «از نظر فکر، سمبولیسم بیشتر تحت تاثیر فلسفهٔ ایده آلیسم بود که از متافیزیک، الهام می‌گرفت. بدبینی اسرارآمیز

«شر پهناور» نیز تاثیر زیادی در شاعران سمبولیست کرده بود. رؤیا و تخیل که پوزیتیوییسم و رئالیسم می‌خواست از ادبیات براند دوباره با سمبولیسم وارد ادبیات شد. به نظر آنه، طبیعت به جز خیال متحرک چیز دیگری نیست. اشیاء، چیزهای ثابتی نیستند بلکه آن چیزی هستند که ما به واسطهٔ حواسمان درک می‌کنیم از این احاظ عقاید سمبولیست‌ها بیشتر به عرفان شرق نزدیک است.» (سید حسینی، ص ۲۱)

گاه دو عنصر رؤیا و تخیل در شعر برخی از شاعران سمبولیست آنقدر اوج می‌گرفت که ماهیت اشیاء را در نظر آنها دگرگون می‌نمود. آنگونه که رمبو، در سایهٔ این خیال فراروندە، «یک کارخانه را به شکل مسجد می‌دید.»

ابتدا ژان موره آ، بیانیهٔ این مکتب را در شمارهٔ ۱۸ سپتامبر ۱۸۸۶ ، ضمیمهٔ ادبی روزنامهٔ «فیگارو» انتشار داد. نخستین پیام آور این عصیان فکری، شارل بودلر بود که کتاب «گل‌های شر» او، نماینده و حاصل این بینش ادبی است. البته ژرژ دونروال را می‌توان از شاعرانی به شمار آورد که راه را برای مکتب سمبولیسم هموار کرد. این دو بودند که برای نخستین بار ضرورت برشدن از واقعیت تلخ و سرد و یأ س آوری را که جبر محیط و زمان بر انسان تحمیل کرده بود، به سوی خیال و رؤیایی که دمی این انسان تیره بخت را در سایهٔ احساس نشئه آور خود، به آرامش برساند، احساس کردند و به کار بستند. ژرژ دونروال در کتاب «اورلیا» و بودلر در «گل‌های شر»، از واقعیت تلخ به دنیای آرمانی خود پناه بردند.

اصول سمبولیست‌ها را می‌توان در موارد زیر خلاصه کرد: حالت اندوهبار و ماتمزای طبیعت و مناظر و حوادثی که مایهٔ یأ س و عذاب و نگرانی است، توجه داشتن به اشکال و سمبول‌ها و آهنگ‌ها و قوانینی که نه عقل و منطق، بلکه احساسات، آنها را نپذیرفته است، دورشدن از واقعیت عینی و نزدیک شدن به واقعیت ذهنی. آفرینش و خلق حالات غیرعادی روحی و معلومات نابهنگامی که در ضمیر انسان پیدا می‌شود. تصویر کردن حالات روحی در میان آزادی کامل با موسیقی کلمات به کمک احساس و تخیل... (سید حسینی، ص ۳۱-۳۰)

سمبولیسم فرانسه در شعر شاعرانی چون ورلن، رمبو و مالارمه متجلی است که در بخش بعد در مورد شعرشان سخن خواهیم گفت.

ب ـ شعر سمبولیستی فرانسه

۱. سمبول

سمبولیسم در نظر اول، بحث سمبول و نماد را مطرح می‌کند. این اصطلاح که مشتق از کلمهٔ Symbolon در معنی رمز و نشانه و پسوند «ایسم» به معنی مکتب است «جزئی از شیوه‌ای است که بدان وسیله، اشیاء را القاء و فراخوانی می‌کنند و از نامگذاری صریح پرهیز دارند.» (نورتروپ فرای، ۱۳۷۷ ، ص ۱۵۲)

از نظر کالریج، اثر هنری سمبولی است که واسطه و میانجی همان طبیعت و جهان اندیشه است. او سمبول را در مقابل مفهوم قرار می‌دهد اما ذهن انسانی از طریق تعامل این دو به عالی ترین دستاوردهای خود می‌رسد و ذهن تلاش می‌کند تا معنای تجربه مختص خود را در شکل‌هایی نمادین بیان کند زیرا بیان مفهومی غالبا نارساست. (آر. البرت، ۱۳۸۲ ص ۸۱-۷۹)

سمبول که استعاره‌ای فشرده است دایرهٔ معنایی وسیعی را شامل می‌شود و به عبارت دیگر، مشبه بهی است که مشبه‌های متدد و چندگانه‌ای دارد. یک سوی سمبول، مفهوم قراردارد و سوی دیگر آن با تخیل پیوند می‌یابد که محصول آن، تصویری درهم تنیده و محرک است. در یک اثرادبی با دو مفهوم تمثیل و سمبول روبرو می‌شویم که از نظر ساختار با هم متفاوتند. تمثیل، ناظر به کل اثر ادبی است و سمبول، ناظر به جزء آن. تمثیل، مشبه بهی مرکب یا مفصل است که به همان نسبت، مشبه آن نیز مفصل است حال آنکه قلمرو سمبول، کلمه یا واژه است و به یک دلالت یا مدلول هم محدود نمی‌ماند بلکه شامل دایره‌ای از تداعی‌های معنایی بوده که پیرامون آن دال یا نشانه، شکل می‌گیرد. «تمثیل از

آن روی که خود شکلی از بیان غیرمستقیم و کنایی است و امور و اشیاء و رویدادهای موجود در آن، دلالتی نمادین بر محتوا و پیام موردنظر آفریننده دارند با نماد و شعر نمادگرا دارای اشتراک سنخی است. در تمثیل، کل قطعه شعر یا حکایت در آن بیانگر نتیجه یا ایده مورد نظر است و معمولا الفاظ به کاررفته در آن، دلالتی ورای معنای حقیقی و متعارف خود ندارند درحالی که در شعر نمادگرا، ایده و اندیشه شاعر و پیام‌های شعر به کمک نظامی از الفاظ منتقل می‌شود که هرکدام با استفاده از حوزهٔ مفهومی و تداعی گری وسیع خود، نقش خود را در القای محتوا ایفا می‌کند.» (حمیدیان، ۱۳۸۱ ، ص ۱۲۰)

۲. سمبولیسم و ارتباط آن با سمبول

پیش از این گفتیم که وقتی با اصطلاح سمبولیسم روبرو می‌شویم آن را در ارتباط تنگاتنگ با سمبول و نماد می‌یابیم به عبارت دیگر، اثر ادبی را در مکتب سمبولیسم، اثری می‌پنداریم که در بیان مفاهیم خود، از نماد استفاده کرده باشد حال آنکه، شعر یا نثر سمبولیستی، متنی نیست که تنها سرشار از سمبول و نماد باشد بلکه ویژگی مهم شعر سمبولیستی را باید در جنبهٔ کنایی و چندپهلویی بودن آن جست که برای رسیدن به تصویری از دنیایی ایده آل و آرمانی تلاش می‌کند و برای محقق کردن این دنیای ایده‌آل، ناگزیر از ارائهٔ توصیفی دیگرگونه و جدید از اشیاء و پدیده‌های پیرامون خود است که در اغلب موارد به جای فشرده کردن معنا در یک سمبول یا نماد، نامی یا وصفی تازه برای اشیاء و مفاهیمی که در زیر غبار عادت یا به فراموشی سپرده شده‌اند و یا به ابتذالی منحط رسیده‌اند، برمی‌گزینند. چنانکه در اشعار بودلر، رمبو، ورلن و پل والری شاهد آن هستیم. گاه اتفاق می‌افتد که در شعر یا شعرهایی از شعرای مذکور، در پی یافتن سمبولی به معنای واقعی کلمه، بارها آن را از اول تا آخر می‌خوانیم اما هرچه بیشتر می‌کاویم کمتر به سمبولی دست می‌یابیم. برای نمونه، قسمتی از شعر «گیسو»ی بودلر را در اینجا می‌آوریم:

ای گیسوان انبوه که تا دوش حلقه حلقه فروریخته‌ای!
ای زلف مجعد، ای عطر پر از نخوت
چه جذبه‌ای برای آنکه امشب، خوابگاه تاریک از یادبودهایی که در این گیسو خفته‌اند، پر شود
ای جنگل عطرآگین، آسیای درمانده و آفریقای سوزان
همه دنیای دور و ناپیدا و کمابیش از میان رفته، در اعماق تو زیست می‌کنند
همچنانکه روح دیگران برفراز موسیقی شناور می‌گردد
روح من، ای مایهٔ عشق برفراز عطر تو شناور است... (به نقل از هنرمندی، ۱۳۵۰ ص ۲۰۷)

در این قطعه شعر، شاعر برای گیسوی معشوق از توصیف‌های مکرری استفاده کرده که به منزلهٔ وصفی استعاری یا تعریفی دوباره برای آنست: جنگل عطرآگین، آسیای درمانده و آفریقای سوزان، مایه عشق و... هیچ کدام سمبول نیستند زیرا در شعر، مشبه و مشبه به، هردو حضور دارند. آنچه این شعر را در زمرهٔ اشعار سمبولیستی قرار می‌دهد برخلاف انتظار، وجود سمبول و نماد در آن نیست بلکه تصویرکردن حالتی ایده آل و آرمانی از گیسوی معشوق است که وصفی ذهنی را جایگزین توصیف عینی و ملموس از آن کرده است. یا در شعر زیر:

چه دوست دارم بنگرم، ای تن آسای عزیز من
بدن بی‌اندازه زیبای تو را
که پوست برآن می‌درخشد
چون اطلسی مواج
برزلف ژرف تو
که عطرهای دبش دارد
دریای معطر هرزه گرد

که موج‌های آبی و کبود دارد... (بودلر، ص ۱۵۹)

در این قطعه شعر، نیز به جای سمبول با توصیفی دیگرگونه از زلف مواجهیم که در دنیایی رؤیا گونه و تخیلی تصویر شده است و در آن، شاعر با استفاده از خیال فرارونده، از مرز واقعیت راکد و عادی گذشته و زلف را نه در نماد بلکه در آوردن وصفی تازه برای آن، بازآفرینی کرده است. سمبولیسم در این کاربرد خود، چیزی معادل کنایه از موصوف در بلاغت فارسی است که به جای اشارهٔ صریح به اشیاء یا پدیده‌ها یا انسان‌ها، با وصفی دیگرگونه و یا نامی جدید که با ماهیت آن شیء، پیوند محکمی دارد، آن را مورد خطاب قرار می‌دهد. اصطلاحات دیگری که در بلاغت فارسی، معادل این وضعیت قرار می‌گیرند، استعارهٔ وصفی یا تعریف دوباره است. (شمیسا) برای نمونه آنجا که حافظ می‌گوید:

دی گله ای ز طره اش کردم و از سر فسوس

گفت که این سیاه کج گوش به من نمی‌کند

یا وقتی فردوسی، به جای نام بردن صریح و مستقیم از سرزمین عربستان، آن را «دشت سواران نیزه گذار» می‌نامد. یا آنگاه که فروغ فرخزاد در توصیف قلب مخدوش شدهٔ خود می‌گوید: و قلب، این کتیبهٔ مخدوش، در همهٔ این موارد، شاعر از فن بلاغی کنایه از موصوف و وصف استعاری بهره جسته است. سمبولیسم فرانسه نیز در بعدی وسیع از نظر ساختار، چیزی معادل همین کنایه از موصوف و وصف استعاری است نه اینکه تنها به دلیل استفاده از سمبول یا نماد، این اسم برآن اطلاق شده باشد. اما اشعاری هم از شاعران معروف فرانسه در دست است که آنها را باید مصداق مفهوم دوم شعر سمبولیستی دانست که در آن شاعر زندگی و وضعیت روحی،جسمی و روانی خود را در تمثیلی باز می‌گوید که اجزاء آن را سمبول‌های ادبی می‌سازند. اگرچه مفهوم اول سمبولیسم (کنایه از موصوف) نیز در بطن تصویرهای آن نهفته است. نظیر شعر «زورق هست» رمبو:

چون از رودهای بی اعتنا سرازیر شدم

احساس کردم که دیگر ملوانان راهبرم نیستند
زیرا سرخ پوستان پرهیاهو آنانرا نشانه کرده
و برهنه، برتیرگی‌هایی رنگارنگ میخکوب کرده بودند
در همهمهٔ خشم آلود جزر و مدها
من در آن زمستان، ناشنواتر از ذهن کودکان دویدم
و شبه جزیره‌های جدا شونده از خشکی نیز
غرورآمیزتر از آن هیاهویی به خود ندیده بودند... (نقل از هنرمندی، ص ۳۳۰)

در این شعر، قایق هست سرگردان در دل دریاها و روبرو با خطرها و تجربه‌ها، سمبولی از خود شاعر یا آرمان‌ها و آرزوهای اوست که دچار فراز و نشیب است. در این قطعه شعر، هم سمبول حضور دارد و هم توصیف مبتنی بر رؤیا و تخیل که به شعر، فضایی پویا و پرتحرک بخشیده است.

شعر «گورستان دریایی» پل والری نیز دارای همین ویژگی شعر سمبولیستی است:

این بام آرامی که کبوتران برآن راه می‌روند
درمیان کاج‌ها و درمیان گورها در تب و تابست
ظهر عادل در آن آتش‌ها برمی‌افروزند
ای پاداش پس از اندیشه
چونان نگاهی طولانی برآرامش خدایان... (نقل از هنرمندی، ص ۴۸۳)

شعر گورستان دریایی، دربردارندهٔ دو جنبهٔ سمبولیسم است: یکی «هنر بیان افکار و عواطف نه از راه شرح مستقیم و نه به وسیلهٔ تشبیه آشکار بلکه از طریق اشاره به چگونگی آن‌ها و استفاده از نمادهایی بی توضیح برای ایجاد آن عواطف و افکار در ذهن خواننده است. جنبهٔ دوم سمبولیسم، فرارونده است که در آن تصاویر عینی به عنوان نمادهایی به کار رفته می‌شوند که نمایندهٔ اندیشه‌ها و احساس‌هایی محدود به ذات شاعر نیست بلکه نمادهایی

جهانی و آرمانی است.» (چارلز چدویک، ۱۳۷۵ ، ص ۱۲-۱۱)

بنابراین ساختار شعر سمبولیستی فرانسه، تنها براساس سمبول و نمادهای ادبی و اسطوره‌ای شکل نگرفته بلکه در غالب موارد، توصیفی تازه از اشیاء و پدیدارها ارائه می‌دهد که بیشتر برمحور همنشینی قرار دارد حال آنکه ساختار شعر سمبولیکی برمحور جانشینی پیش می‌رود. سمبول، موجز و فشرده است اما توصیف دوباره یا کنایه از موصوف، چون برتشبیه استوار است، توضیحی است.

در اینجا بایسته است که به شعر معاصر فارسی برگردیم و سمبولیسم را در آن مورد بررسی قرار دهیم.

ج ـ سمبولیسم در شعر معاصر ایران

سمبول و نماد پردازی در شعر کلاسیک ایران به ویژه ادبیات عرفانی، بخش گسترده‌ای را به خود اختصاص داده و نمونهٔ شعر سمبولیکی است نه سمبولیستی. خاستگاه و سرچشمهٔ سمبول در ادب عرفانی ایران را می‌توان نظریهٔ مثل افلاطونی یا مثل و ممثول اسماعیلیه دانست. همانطور که در نظریهٔ مثل و ممثول اسماعیلیه آمده است که «ظاهر قرآن مثل یا مثال است و باطن آن ممثول. تأویل باطنی قرآن قائم برهمین نظریه مثل و ممثول است. اسماعیلیه ظاهر را دلیل برباطن می‌شمرند. نظریهٔ مثل و ممثول نه تنها در مورد آیات و احادیث بلکه در تمام سطوح هستی صادق است.» (پور نامداریان، ۱۳۷۵، ص ۳۷)

در این دوره، تمثیل پا به پای رمز پیش می‌آید گرچه بین این دو تفاوت‌هایی است که پیش از این به آن اشاره کردیم. منطق الطیر عطار، نمونهٔ برتر پیوند تمثیل با سمبول است. دیگر کتب عرفانی نظیر مثنوی، حدیقه الحقیقه، هفت اورنگ جامی، غزلیات حافظ، ...مصداق‌های عینی شعر سمبولیکی هستند. اما در مورد شعر سمبولیستی، تنها می‌توان شعر معاصر ایران را مصداق آن دانست. از لفظ «معادل» استفاده نکردیم زیرا سمبولیسم نیمایی

و دیگر شاعران معاصر ایران از نظر ساختار و محتوا طابق الفعل بالفعل سمبولیسم فرانسه نیست.

نیما در ابداع سمبولیسم خاص خودش از مکتب سمبولیسم اروپا، تأثیرهایی پذیرفته بود. با این حال، در اختراع سمبول‌هایش، صاحب سبک بود. اما نمی‌توان انکار کرد که سبک شعری نوین نیما بدون هیچ تمهیدی ایجاد شده است. زیرا شرایط اجتماعی نیما به شرایط اجتماعی شاعران سمبولیست بسیار نزدیک بوده است؛ در زمانی که نیما می‌زیست شعر، جنبهٔ مردمی و اجتماعی خاصی پیدا کرده و برای بیان مسائل جامعه راهی نو می جست.

به باور سعید حمیدیان، تأثیر پذیری نیما از سمبولیست‌های فرانسوی بیشتر از باب شکل و شیوهٔ نمادپردازی است تا مضمون و محتوا. زیرا او پرهیز داشت از اینکه شعرش به آن درجه از تجرید و ذهنیت گرایی برسد. (حمیدیان، ۱۴۸) باید بیفزاییم که علاوه بر تفاوت مضمون و محتوا، شکل نمادپردازی نیما نیز در اشعار سمبولیستی اش، متفاوت با شعر سمبولیستی فرانسه است؛ زیرا در اشعار سمبولیستی نیما مانند قایق، ققنوس، ناقوس، داروگ، هست شب، پادشاه فتح، مرغ آمین و... استفاده از سمبول و نماد، حرف اول را می‌زند نه توصیف دوباره و کنایی از اشیاء و مفاهیم ذهنی، آنگونه که در شعر شاعران سمبولیست دیده می‌شود. برای نمونه در شعر «قایق»، یک سمبول کلی و مرکزی داریم که پیرامون آن نمادهایی دیگر شکل گرفته ا ند؛ قایق، همان سمبول مرکزی است که مدلول آن هم می‌تواند شعر نوپای نیما باشد که در جامعهٔ ادبی کلاسیک ایران، هنوز وضعیتی متزلزل دارد و هم خود شاعر و آمال و آرزوهای دیرینه‌اش که برای آزادی جامعه و مسلکش مبارزه می‌کند:

من چهره ام گرفته/ من قایقم نشسته به خشکی/ با قایقم نشسته به خشکی/ فریاد می‌زنم/ وامانده در عذابم انداخته است/ در راه پر مخافت این ساحل خراب/ و فاصله است تا آب...

در این قطعه، با نمادهایی چون قایق، خشکی، ساحل و آب روبروایم که هرکدام سطح

معنایی و دلالی متعددی دربردارند؛ مدلول آنها هم می‌تواند عناصر سیاسی- اجتماعی باشد و هم شخصی و عاطفی و انسانی. در این شعر، توصیفی کنایی و دیگرگونه از نوع کنایه از موصوف دیده نمی‌شود بلکه سمبول و نماد است که فرم و شکل شعر براساس آن ریخته شده است. در اشعاری چون ققنوس، ناقوس، مرغ آمین و... نیز با همین ساختار سمبولیک روبرو هستیم.

در سمبولیسم اجتماعی نیمایی، گرچه توصیفی دیگرگونه با استفاده از رمزها از یک حقیقت پنهان آورده می‌شود، آن توصیف به جنبهٔ دیگری از آن شیء یا پدیده مربوط است. برای مثال، شب شیطانی نیما، از یک شب منفی حکایت دارد که با شب معمولی فرق دارد پس نمی‌تواند توصیفی دیگر برای همان شب واقعی باشد اما در شعر سمبولیستی فرانسه، اگر از شیء یا پدیده‌ای ارائه می‌شود، وصفی متفاوت و تازه برای همان پدیده است نه اینکه در طول آن و به صورت ارتفاع، از آن شب به شب دیگری و از آن دال به مدلول و از آن مدلول به مدلول دیگری برسد.

مثال دیگر، شعر «اجاق سرد» است که در آن شاعر از حد سمبول می‌گذرد از آن جهت که هم مشبه به را در شعر می‌آورد و هم مشبه را. حال آنکه در سمبول دیگر، توضیح اضافی و روشنگرانه‌ای به کار نمی‌رود و به هیچ وجه مشبه آشکارا ذکر نمی‌شود:

مانده از شب‌های دورادور
برمسیر خامش جنگل
سنگچینی از اجاق خرد
اندر و خاکستر سردی
همچنان کاندر غبار اندودی
اندیشه‌های من ملال انگیز
طرح تصویری در آن هرچیز

داستانی حاصلش دردی...

در این شعر، نیما از تمثیلی استفاده کرده که اجزاء آن را نمادهایی چون شب، جنگل، اجاق و خاکستر تشکیل می‌دهد. نیما در این شعر با پیروی از سنت شعر عرفانی، در بخش اول شعر، سمبول‌هایی را آورده و در بخش بعد آنها را توضیح داده است. به عبارت دیگر، در بخش نخست، مشبه به را ذکر کرده و در بخش دوم، مشبه را. با این تفاوت که در شعر کلاسیک عرفانی نظیر مثنوی و منطق الطیر، شاعر با استفاده از اضافهٔ تشبیهی، سمبول را توضیح می‌دهد و در اینجا شاعر با توصیف مفصل مشبه، مدلول ذهنی نمادهای شعریش را مشخص نموده است؛ این کار (عمل) از میزان ابهام شعر می‌کاهد و دایرهٔ مدلول‌های نماد را محدود می‌کند. با این حال، نیما، شعری چون «می‌تراود مهتاب» را با ساختاری شبیه شعر سمبولیستی فرانسه، ارائه کرده است؛ در این شعر، شاعر با وصف طبیعت و واقعیت عینی، از یک حقیقت پنهان و ذهنی سخن می‌گوید و هیچ گونه اشاره و توضیحی نسبت به آن حقیقت در طول شعر نمی‌کند. «در اینجاست که اگر به اول شعر برگردیم می‌توانیم دریابیم که نگرش ما در طی روند شعر دگرگون شده است. خواننده با این قراین مختلف درمی‌یابد که همهٔ عناصری که در ابتدا عناصری از طبیعت بودند تبدیل به رمزهایی می‌شوند که در پس آن منظورهای دیگری است.» (منصوری فر، ص ۶۹)

تفاوت دیگر سمبولیسم فرانسه با شعر سمبولیستی ایران، در درونمایه و نگرش خاص شاعر به طبیعت نهفته است. در شعر شاعران سمبولیست فرانسه به دلیل سرخوردگی‌های روحی و فلسفی ناشی از اجتماع منحط و روبه سقوط و تباهی و پر از تضاد، با دو فضای متضاد روبروهستیم: یک فضا در جستجوی دنیایی ایده آل و آرمانی است که به کمک رؤیا و تخیل فرارونده تصویر می‌شود؛ و دیگر فضایی یأس آلود و سیاه که بیشتر به فضای آثار ناتورالیستی نزدیک است و گاه تا مرز تفکر دادائیستی نیز پیش می‌رود. اغلب اشعار بودلر در فضای دوم سروده شده‌اند. هردو فضا از چیزی حرف می‌زنند و دنیایی را ترسیم می‌کنند

که با واقعیت عینی فاصله دارد و بیشتر واقعیتی ذهنی است. اما در اشعار سمبولیستی معاصر ایران، از نیما گرفته تا شاملو ـ جز اخوان که از این نظر بیشتر به دنیای سمبولیست‌ها متمایل است ـ آنچه شاعر در پس پشت توصیف‌ها و سمبول‌ها و طبیعت راه یافته در شعرش، پنهان می‌کند، دنیایی ایده‌آل یا سیاه و پوچ نیست بلکه چیزی را می‌جوید که به وقوعش در آیندهٔ دور یا نزدیک ایمان دارد ولو مردم آن جامعه هنوز در خواب غفلت باشند و «در دیوار بهم ریخته شان» برسر شاعر روشنفکر ما بشکند. برای نمونه، در سیاه ترین شعر فروغ فرخزاد «آیه‌های زمینی» باز هم می‌توان اثری از اسیر و نجات و رهایی دید. شاملو که آنقدر به مبارزه و رسالتش ایمان دارد که با لحنی حماسی حتی واژه‌های شعرش را به قیام برمی‌انگیزد گرچه از این موضوع غافل نیستیم که بعد از کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ و شکست جنبش و قیام روشنفکران، بسیاری از آنان دچار سرخوردگی شدند و برای تسلی خود یا به مواد مخدر پناه بردند؛ و یا خودکشی کردند و یا سکوت. اما در همان سکوتشان نیز بزرگترین فریاد را سردادند.

سهراب سپهری که در شعر، شیوه‌ای مخالف و متفاوت با شاعران همعصرش برمی‌گزیند و به جای مبارزه به نوعی عرفان و انزوا روی می‌آورد در شعرش، سمبولیسم با سوررئال درهم می‌آمیزد؛ سمبولیستی که بیشتر با نماد و سمبول همراه است تا بیانی کنایی و وصفی. اما در شعر «مسافر» و «صدای پای آب» تا حدودی به شیوهٔ سمبولیست‌های فرانسه نزدیک می‌شود.

از این رو چون خاستگاه مکتب سمبولیسم در فرانسه با آنچه بعدها در شعر معاصر ایران به عنوان شعر سمبولیستی (به ویژه در آثار نیما) مطرح شد، متفاوت است نمی‌توان هردو سمبولیسم را یکی دانست بلکه سمبولیسم شعر فارسی در دورهٔ معاصر، یک سمبولیسم بومی است که با فرهنگ و ساختار جامعهٔ ایرانی عجین است گرچه منکر تأثیر پذیری شعر سمبولیستی ایران از شاعران سمبولیست فرانسه نیستیم اما این اقتباس تنها در حد

تأثیرگذاری است نه تقلید؛ «دلیل اصلی استفاده از شیوهٔ نمادگرایی را باید در گستردگی حوزهٔ نماد و افزونی امکانات سخن نمادین نسبت به غیر آن جستجو کرد که تناسب کامل با انگیزه‌ها و اغراض‌های هنری و از جمله اصل بنیادین ابهام و کارکردهای عظیم آن در عالم ادب و هنر دارد. دلیل ما براین نظر، اینکه نه پیروان مکتب سمبولیسم در مغرب زمین در سدهٔ نوزدهم به ویژه در شعر فرانسه، ارتباطی آشکار با اوضاع و فضای سیاسی عصر داشت و نه ادامهٔ اقبال بدان در ادبیات کشورهای غربی تا روزگارما.» (حمیدیان، ۱۴۵)

نتیجه

مکتب سمبولیسم در فرانسه که در نتیجهٔ انحطاط سیاسی ـ اجتماعی و به تبع آن سرخوردگی شاعرانی چون بودلر، رمبو، ورلن و... شکل گرفت در جستجوی دنیایی ایده‌آل و آرمانی به منظور رهاشدن از رئالیته و ناتورالیسم و فلسفهٔ تحققی بود. از همین رو، به رؤیا و خیالی سیال و فرارونده روی آورد تا در سایهٔ آن از حقیقتی پنهان پرده بردارد. سمبولیسم در شعر این شاعران دو جنبه دارد: یکی جنبه‌ای که با استفاده از سمبول و نماد، به ابهام شاعرانه و فضایی پیچیده منجر می‌شود و دیگر، ارائهٔ توصیفی دوباره و دیگرگونه از اشیاء و پدیده‌ها که از نظر ساختار بیشتر به قلمرو کنایه از موصوف در بلاغت فارسی نزدیک است و این جنبهٔ دوم در شعر شاعران سمبولیست فرانسه برجنبهٔ اول غلبه دارد. اما شعر سمبولیستی معاصر ایران که در آثار نیما و با تأثیرپذیری از سمبولیسم رایج در شعر فرانسه، ظهور کرد در اغلب موارد، شعری سمبولیکی است که از نظر کاربرد سمبول و نماد برمحور جانشینی واژه‌ها استوار است و کمتر به شکل توصیفی دیگرگونه از اشیاء و پدیده‌ها که برمحور همنشینی قرار دارد، ظاهر می‌شود. از سوی دیگر، در شعر شاعران سمبولیست با دو فضای متضاد روبرو هستیم: یک فضا، دنیایی ایده آل و آرمانی را به کمک رؤیا و تخیل تصویر می‌کند و فضای دیگر که آکنده از یأس و تلخی است یادآور فضای آثار ناتورالیستی

است. اما در اشعار سمبولیستی معاصر ایران، آنچه توصیف و تصویر می‌شود دنیایی ایده آل یا پوچ و سیاه نیست بلکه چیزی را می‌جوید که به وقوعش در آینده‌ای دور یا نزدیک ایمان دارد. از این رو سمبولیسم در شعر فرانسه و ایران، گرچه بنایی مشابه دا رند اما از نظر مبنا متفاوتند.

کتابنامه

برت، آر. آل. ۱۳۸۲. *تخیل*. چاپ دوم. ترجمهٔ مسعود جعفری. تهران: نشر مرکز.

بودلر، شارل. ۱۳۴۱. *ملال پاریس و گل‌های بدی*. چاپ اول. ترجمهٔ محمد علی اسلامی ندوشن. تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.

پورنامداریان، محمدتقی. ۱۳۷۵. *رمز و داستان‌های رمزی*. چاپ چهارم. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

ثروت، منصور. ۱۳۸۵. *آشنایی با مکتب‌های ادبی*. چاپ اول. تهران: نشر علم.

حمیدیان، سعید. ۱۳۸۱. *داستان دگردیسی (روند دگرگونی‌های شعر نیما یوشیج)*. چاپ اول. تهران: انتشارات نیلوفر.

چدویک، چارلز. ۱۳۷۵. *سمبولیسم*. ترجمهٔ مهدی سحابی. چاپ سوم. تهران: نشر مرکز.

سید حسینی، رضا. ۱۳۵۳. *مکتب‌های ادبی*. چاپ پنجم. تهران: انتشارات نیل.

شمیسا، سیروس. ۱۳۷۶. *بیان*. انتشارات فردوسی. چاپ ششم.

شاملو، احمد. ۱۳۸۰. *شعر زمان ما*. محمد حقوقی. چاپ پنجم. تهران: انتشارات نگاه.

کسیخان، حمیدرضا. مهر ۱۳۸۲. *خاستگاه سمبولیسم*. کیهان فرهنگی. ش ۲۰۴.

فرای، نورتروپ. ۱۳۷۷. *تحلیل نقد*. ترجمهٔ صالح حسینی. چاپ اول. تهران: انتشارات نیلوفر.

فرخزاد، فروغ. ۱۳۸۳. *مجموعه سروده‌ها*. چاپ اول. تهران: نشر شادان.

منصوری فر، نسرین. ۱۳۸۵. *بررسی سمبولیسم در اشعار مهم سیاسی ـ اجتماعی نیما* (پایان نامه). استاد راهنما: دکتر سعید حمیدیان. استاد مشاور: دکتر حسن حسن‌زادهٔ نیری. تهران: دانشگاه علامه طباطبایی.

نیکبخت، محمود. ۱۳۷۴. *مشکل شعر شاملو*. چاپ اول. اصفهان: نشر هشت بهشت.

ولک، رنه و آوستن وارن. ۱۳۸۲. *نظریهٔ ادبیات کلاسیک*. مترجمان: ضیاء موحد و پرویز مهاجر. چاپ دوم، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

هنرمندی، حسن. ۱۳۵۰. *بنیاد شعر نو در فرانسه و پیوند آن با شعر فارسی*. چاپ اول، تهران: کتاب فروشی زوار.

ـــــــــــــ . ۱۳۵۱. *سفری در رکاب اندیشه*. از جامی تا آراگون. چاپ اول، تهران: انتشارات بنگاه مطبوعاتی گوتنبرگ.

A glossory of literary terms, M. H. ABRAMS. 1999. united states America.

A dictionary of literary terms, J. A. Cuddon. 1977. first published in the united states of Amarica by Double day and Company, Inc.