سمبولیست و سمبولیسم در ادبیات

مهران کندری
عضو هیئت علمی پژوهشگاه
علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

چکیده

سمبولیسم (نمادپردازی / نمادگرایی)، هنر کاربرد نماد برای هر چیزی است که بتوان تصورش را کرد. درواقع، بیانگر موضوعی است که به رمز یا به‌واسطهٔ مضمونی دیگر ابراز شود. بدین‌سان، مفهوم واژه بسی گسترده است. شاید گفتن این مطلب که چنین نهضتی در سدهٔ نوزدهم و در زمانی پدید آمده است که گروهی از شعرایِ فرانسوی مایل بوده‌اند افکار و عواطف را با اشارات و رمز و رازی نامستقیم نشان‌دهند، از صحت چندانی برخوردار نباشد، زیرا که بشر از بدو تاریخ، همواره از نمادهای گوناگون برای ابراز درونی‌ترین اندیشه‌های خود، سود جسته است. به‌ویژه، ادبیات ملل مختلف از دیرباز حاوی نمادهای گوناگون بوده است؛ برای مثال، ادبیات فارسی ــ که می‌توان گفت از این دیدگاه تقریباً نادیده مانده ــ مملو از راز و رمز و نمادهای مختلفی است که بحث دربارهٔ آن از محدودهٔ این مقاله فراتر می‌رود.

به هر حال، استفاده از واژهٔ «سمبولیسم» به‌عنوان نهضت هنری، از سدهٔ نوزدهم شروع شد. این امر زمانی روی داد که گروهی از شعرایِ فرانسوی علیه ناتورالیسم و رئالیسم قیام کردند و مصمم شدند تا افکار و عواطف خویش را با اشاراتی نامستقیم نشان دهند و برای هر چیز معنایی نمادین قایل شوند.

فرهنگ، ۴۶ و ۴۷، تابستان و پاییز ۸۲، ص‌ص ۲۵۴ ـ ۲۴۵

نهضت سمبولیسم در درجهٔ اول قیامی برضد هنر پارناسیان[1] بود که از شکل‌ها و رنگ‌ها تقلید می‌کردند، اما هنرمندان معتقد بودند که باید با دیدن هر چیزی، به ارزش و واقعیتی ژرف‌تر از آنچه در ظاهر دیده می‌شود، پی‌برد و از این‌رو از نمادها استفاده کردند. آرتور رمبو[2] ــ شاعرِ نابغهٔ ناشکیبا ــ در این مورد گفته است:

> هنرمند باید دائماً قوای دِماغی احساس و استدلال را که فقط عامل تیرگی دید وی می‌گردند، بگشاید و برهم زند. اشیایی که وجودشان از طریق حواس بر ما دانسته می‌شوند باید با ژرف‌بینیِ اسرارآمیز هنرمند به نمادهایِ واقعیتی تبدیل گردند که نهایتاً ورایِ دنیایِ حسی قرار دارد. (گاردنر، ۱۳۶۵: ۶۱۶)

حال باید دید که نماد چیست و چه تعریفی می‌توان از سمبولیسم ارائه داد. استفان مالارمه[3] پیشوای سمبولیسم، در ۱۸۹۱ سمبولیسم را چنین تعریف کرده است:

> هنر یادکردن از چیزی به‌صورت تدریجی برای آنکه وصف حالی برملا شود؛ یا برعکس، هنر انتخاب چیزی که وصف حالی را از آن بیرون کشند.

اما می‌افزاید که این حال را باید با مجموعه‌ای از رمزگشایی‌ها بیرون کشید. درواقع، رابط عینی و حال مرتبط با آن را نباید مستقیم و به‌صراحت آشکار کرد، بلکه فقط باید به آن اشاره کرد، زیرا ادایِ نام، مضمون بخش عمدهٔ لذت نهفته در شعر را تباه می‌کند. این لذت، همان روند کشف و ظهور تدریجی است و درنتیجه، سمبولیسم را کاربستِ کاملِ این روند اسرارآمیز می‌داند (چدویک، ۱۳۷۵: ۱).

وایت‌هد، پس از بیان تفاوت‌های عظیم در طرز تلقی سمبولیسم، اظهار می‌دارد که انواع عمیق‌تری از سمبولیسم وجود دارد و برای مثال، زبان ــ خواه کتبی، خواه شفاهی ــ از این نوع است. صدای واژه یا شکل آن بر روی کاغذ اهمیتی ندارد. واژه خود یک نماد است و معنای آن با اندیشه‌ها، تصاویر و احساساتی برقرار شده است که ذهن شنونده را برانگیزد (۱۹۵۹: ۲).

هانری دورنیه[4] می‌گوید: نماد عبارت است از مقایسهٔ انتزاعی با عینی، در حالی

---

1. Parnassian

۲. A.Raimbaud (۱۸۵۴ ـ ۱۸۹۱)، شاعر فرانسوی. در نهضت سمبولیسم تأثیر فراوان داشت. یکی از آثار مهم وی اشراقها است که به فارسی ترجمه شده است.

۳. S. X. Mallarmé (۱۸۴۲ ـ ۱۸۹۸)، شاعر سمبولیست.

۴. H. de Régnier . (۱۸۶۴ ـ ۱۹۳۶)، شاعر سمبولیست، داستان‌نویس و منتقد.

که به یکی از معیارهای مقایسه به‌طور ضمنی اشاره شود (چدویک، ۱۳۷۵: ۱۰). آنچه ما سمبل (نماد/رمز) می‌نامیم، عبارت از اصطلاح، نام یا حتی تصویری است که احتمال دارد نمایندهٔ چیز مأنوسی در زندگی روزانه باشد و با این حال، علاوه بر معنای آشکار و معمول خود، معنایِ تلویحیِ به‌خصوصی نیز داشته باشد. سمبل، معرف چیزی مبهم، ناشناخته یا پنهان از ما است ... بنابراین، واژه یا شکل وقتی سمبلیک تلقی می‌شود که بر چیزی بیش از معنایِ آشکار و مستقیم خود دلالت کند. سمبل دارای جنبهٔ ناخودآگاهِ وسیع‌تری است که هرگز به‌طور دقیق تعریف یا به‌طور کامل توضیح نشده است. در واقع، رمز عبارت از چیزی است که نمایندهٔ چیز دیگر باشد، اما این نماینده بودن به‌علت شباهت دقیق میان دو چیز نیست، بلکه از طریق اشارهٔ مبهم یا از طریق رابطه‌ای اتفاقی یا قراردادی است (پورنامداریان، ۱۳۶۴: ۹).

مبنای نمادها، تناظر بین دو چیز است که عموماً یکی از آنها به عالم مادی و دیگری به عالم نفسانی تعلّق دارد. شعر سمبولیست‌ها از لحاظ هدف مانند موسیقی است که با اوزان و اصوات، احساسات و عواطفی را که دست تحلیل به آنها نمی‌رسد، بیان می‌کند. از لحاظ صوت نیز سمبولیست‌ها آزادی‌های بسیاری در شکل و ترکیب شعر و کاربرد واژه‌ها قایل شدند. ذهنیت افراطی سمبولیست‌ها، ایشان را به پرورشِ آیینِ رمز و راز در شخصیت منحصر به فرد هنرمند در برابر ماتریالیسم مبتذل و رسوم قراردادی جامعهٔ صنعتی که تحت سیطرهٔ طبقهٔ متوسط بود، ترغیب کرد. اینان در درجهٔ نخست می‌خواستند هنر را از خصوصیت سوداگرایانه پاکسازی کنند، حساسیت ظرفیت هنرشناسانه را پرورش دهند و شعار هنر برای هنر را به شیوهٔ زندگی مبدّل کنند. در این موقع، زیگموندفروید که معاصر با سمبولیست‌ها بود، سدهٔ جدید و عصر روان‌شناسی را با کتاب تعبیر خواب که مقدمه‌ای بر این مفهوم و دنیای تجربه‌های ناآگاهانه بود، آغازکرد و سمبولیست‌ها به‌جز مضامین تاریخی و اسطوره‌ای و ادبی، شالودهٔ موضوعات خود را بر مبنای منابع ناآشنایی همچون تاریخ و اساطیر و ادبیات شرق اقیانوسیه، بیزانس، ایران، اروپایِ سده‌های میانه و رنسانس آغازین نیز قرار دادند (دایرةالمعارف فارسی، ذیل‌واژهٔ «سمبولیست»).

هنرمندانی که در جنبش‌های ذهن‌گرایی یا درون‌گرایی (۱۸۸۵ ـ ۱۹۰۰) شرکت کردند (چیپ، ۱۹۷۱: ۴۸)، شاید از این‌رو گردآمدند که جملگی آنان مفاهیم واقع‌گرایانهٔ هنر را که برای نسل پیشین رایج و ملموس بود، رد کرده بودند. آنان از دنیای برونی روی گرداندند و توجه خود را به احساسات و افکار خویشتن معطوف کردند. اینان هرچند اکثر مضامین دینیِ سنتی یا ادیبانه را در نقاشی‌های خویش به‌کار می‌بردند، شرح دادند که احساسات آنها بیشتر از رنگ‌ها و شکل‌ها سرچشمه گرفته است تا مضامینی که برگزیده‌اند. به هر حال، این جنبش نتیجهٔ آزادی جدیدی بود که دوراندازیِ وظیفهٔ دنیای ملموس را نشان داد.

بیانیهٔ سمبولیست را جان مورئاس[۱] در ۱۸۸۶ در روزنامهٔ فیگارو انتشار داد. او ناتورالیسم امیل‌زولا[۲] و نویسندگان نسل پیشین را مردود شمرد و ادعا کرد بر خلاف آموزش، دکلمه، احساسات کاذب، توصیفات عینی و شعر نمادین می‌کوشد ایده را به جامهٔ شکلی ملموس درآورد.

وی چنین اظهار داشت که دورهٔ رمانتی‌سیسم سپری شده و جنبش پارناسی در شعر و ناتورالیسم در رمان نیز به پایان راه خود رسیده است و انتظار می‌رود که شکل هنری تازه‌ای سربرآورد که هم ضروری است و هم ناگزیر. به گفتهٔ او هدف از این جنبش، کوشش برای دادن شکلی صوری به اندیشه‌ها بود. در این مقاله، از بودلر[۳] به‌عنوان پیشتاز راستین و از مالارمه به‌عنوان کسی ستایش کرد که شعر را از اسرارآمیزیِ وصف‌ناپذیری برخوردار کرده بودند و از ورلن[۴] نیز به این دلیل که «قیدهای ستوه‌آور سخن‌سرایی» را شکسته است. وی معتقد بود که سمبولیسم وجود دارد و او فقط حقیقت را به اطلاع همگان می‌رساند؛ در عین حال، بیانیهٔ خود را برنامه‌ای برای آینده می‌دانست و مکتب سمبولیست[۵] را بنیان گذاشت که چهره‌هایی همچون رنه‌گیل[۶] استوارت مریل[۷]، فرانسیس ویه‌له گریفن[۸] و گوستاو

---

۱. J. Moréas (۱۸۵۶ ـ ۱۹۱۰)، شاعر یونانی‌الاصل فرانسوی.

۲. E. Zola (۱۸۴۰ ـ ۱۹۰۲)، رمان‌نویس فرانسوی.

۳. Ch. Baudelaire (۱۸۲۱ ـ ۱۸۶۷)، شاعر فرانسوی و سرایندهٔ منظومهٔ گلهای بدی.

۴. P. Verlaine (۱۸۴۴ ـ ۱۸۹۶)، شاعر فرانسوی که ابتدا به جنبش پارناسی پیوست.

5. école Symboliste

۶. R. Ghil (۱۸۶۲ ـ ۱۹۲۵)، شاعر سمبولیست.

۷. S. Merrill (۱۸۶۳ ـ ۱۹۱۵)، غزل‌سرای امریکایی ـ فرانسوی.

۸. F. Viéle - Griffin (۱۸۶۴ ـ ۱۹۳۷)، شاعر سمبولیست.

کان[۱] عضو آن بودند. همین امر نوعی شبهه ایجاد کرده است که حتی برخی از پژوهشگران، «سمبولیسم» را مرادف «مکتب سمبولیست» می‌دانند و درنتیجه به شاعران بسیارکم‌اهمیت عضو این مکتب بسیار ارج می‌نهند و بودلر، ورلن، رمبو و مالارمه را فقط پیشاهنگ جنبش سمبولیست می‌دانند، اما پژوهشگران دیگر معتقدند که اصطلاح ادبی مفید و مناسبی همچون سمبولیست را نباید به شاعران کم‌اهمیت اطلاق کرد و در نتیجهٔ آن چهار شاعر بزرگ را در نوعی برزخ قرار داد و متعلق به جنبش‌های رمانتیک، پارناسی و سمبولیست ندانست (چدویک، ۱۳۷۵: ۱۵ و ۱۶).

شاعران سمبولیست گرد استفان مالارمه جمع شدند و نظریاتی در زمینهٔ ایدئولوژیکی هنر ارائه دادند (چیپ، ۱۹۷۱: ۵۰ ـ ۴۸). در واقع، تئوری آنها ـ همچنان‌که گفته شد ـ بر مبنایِ طرد دنیایی بود که امیل‌زولا در داستان‌هایش به تصویر کشیده بود. آنان ایمان داشتند که بزرگ‌ترین واقعیت، در قلمرو تصور و خیال است. این امر را پل‌والری[۲] اندکی زودتر در هنر شاعری و هویسمانس[۳] در بیراهه بیان کرده بودند. این نویسندگان از رومانتی‌سیسم و به‌ویژه از بودلر شاعر الهام گرفته بودند و زندگی را فقط در پرورش احساسات خود تحمل‌پذیر می‌یافتند.

اثر بودلر، آیینِ من، جان گرفت. دلمشغولی او با فردیتِ بیان به دلمشغولیِ وسواس‌آمیز با دنیای خصوصی و صمیمی خویش مبدل شد که به طرد دنیای برونی انجامید. شاعران از این خصیصهٔ راسخ بودلر الهام گرفتند که کل جهان مرئی فقط انباری از تصاویر و نشانه‌هایی است که تصورات در آن به مکان و ارزش نسبی اختصاص دارد؛ نوعی خوراک است که باید هضم شود و تغییر شکل یابد. تئوری بودلر در مورد همخوانی در شعری به همین نام بیان شد که عمیقاً بر شاعران و نقاشان تأثیر گذاشت. خلاصه آنکه اثر هنری باید آنقدر گویای احساسات اساسی و چنان فراخوانندهٔ اندیشه‌ها و احساسات باشد تا به سطحی صعود کند که در آن تمامی هنرها به یکدیگر ارتباط یابند: صداها رنگ‌ها را القا کنند و رنگ‌ها صداها را و حتی اندیشه‌ها از طریق رنگ‌ها و صداها فراخوانده شوند.

---

۱. G. Kahn (۱۸۵۹ ـ ۱۹۳۶)، شاعر و داستان‌نویس سمبولیست.

۲. P. Valéry (۱۸۷۱ ـ ۱۹۴۵)، شاعر و منتقد فرانسوی.

۳. J.K. Huysmans (۱۸۴۸ ـ ۱۹۰۷)، داستان‌نویس.

شاعر سمبولیست، گوستاوکان، در تعریف مقاصدش از این هم پیشتر می‌رود. او رابطهٔ قراردادی هنرمند وموضوعش را دگرگون می‌کند و به جای آنکه با دنیای ملموس شروع کند و سپس آن را طبق احساس ذهنیت بخشد، احساسات یا اندیشه را نقطهٔ شروع اثر هنری می‌گیرد و بعد به شکل واقعیِ شعر، نقاشیِ ذاتیِ متعین درمی‌آورد. او چنین نوشته است:

> هدف نهایی هنر به حالت عینی درآوردن درون‌بینی است. برون‌پنداری اندیشه در عوض ذهنی‌کردن عینیت، یعنی طبیعتی که با چشمان خلق و خوی ما دیده می‌شود. از این‌رو، ما در تحلیل، خود را به نهایت افراط می‌رسانیم و می‌گذاریم تا گوناگونیِ به هم پیچیدهٔ وزن و آهنگ با سنجش اندیشه هماهنگ و یگانه شود. خلاصه آنکه می‌توان گفت احتمالاً فرضیات را نخست شاعران بیان کردند و بعد هنرمندان آن را به شیوه‌ای بین‌المللی توسعه دادند که با مشکلات خود دست و پنجه نرم می‌کرد. (همان، ص ۵۰)

به‌طور کلی می‌توان سمبولیسم را هنر بیان افکار و عواطف از طریقِ اشاره به چگونگی آنها و استفاده از نمادهای بی‌توضیح برای ایجاد عواطف و افکار در ذهن خواننده دانست، اما این جنبهٔ سمبولیسم را می‌توان جنبهٔ انسانی خواند. جنبهٔ دیگر سمبولیسم فرارونده نام دارد (← چدویک، ۱۳۷۵: ۱۱ و ۱۲) که در آن تصاویر عینی به‌مثابه نمادهایی به‌کار گرفته می‌شود که نمایندهٔ اندیشه‌ها و احساس‌هایی محدود به ذات شاعر نیست، بلکه نمادهای جهانی گسترده و عام و آرمانی است که جهان موجود فقط نمایش ناقصی از آن است. تصوّر وجود جهانی آرمانی در فراسوی واقعیت را سویدنبرگ[1]، فیلسوف قرن هجدهم، رواج داد. البته این تصوّر پیشینه‌ای دارد که دستِ کم تا افلاطون می‌رسد و در مسیحیت نقش خاص خود را دارد، امّا در سدهٔ نوزدهم این فکر شکل گرفت که دستیابی بر آن جهان آرمانی ازطریق شعر ممکن است. هرچند هدف در سمبولیست فرارونده، رسیدن به فراسوی واقعیت است، تردیدی نیست که آن هم مانند سمبولیست انسانی، واقعیت را به‌عنوان نقطهٔ آغاز به کار می‌گیرد و به انگیزهٔ همین هدف عبور از واقعیت به آرمان است که تصویرپردازی این نوع شعر سمبولیک اغلب گنگ یا آشفته می‌نماید.

یکی از اصول سمبولیسم یکسان‌دانستن شعر و موسیقی بود و این ربط را به ربط

---

۱. Swedenborg (۱۶۸۸ ـ ۱۷۷۲)، عارف و دانشمند سوئدی.

شعر و مجسمه‌سازی یا شعر و نقاشی ـ چنان‌که در میانهٔ سدهٔ نوزدهم در فرانسه باب بود ـ ترجیح می‌دادند. به عقیدهٔ والترپیتر[1]، دلیل این اعتقاد گرایش همهٔ هنرها برای رسیدن به وضعیت موسیقی است. در واقع، سمبولیسم را می‌توان کوششی برای رخنه کردن در فراسوی جهان تصورات دانست؛ خواه تصورات درون شاعر و نیز عواطفش باشد، خواه تصورات به مفهوم اندیشهٔ افلاطون، یعنی جهان فرا طبیعی کاملی که انسان آرزوی رهیابی به آن را دارد. برای رسیدن به فراسوی واقعیت، اغلب از نوعی ادغام تصویرها بهره گرفته می‌شود یعنی نوعی تأثیر استرئوسکپی که القاکنندهٔ بُعد سوم باشد. همچنین بر جنبهٔ موسیقایی شعر تأکید بسیار می‌شود که پل‌والری آن را به تردید مداوم میان آوا و حس تعبیر می‌کند (چدویک،۱۳۷۵:۱۳و۱۴). وی نیز از واقعیت خرسند نبود، امری که در کلیهٔ شاعران سمبولیست دیده می‌شود. وسوسه‌ها و تردیدهای او به‌هنگام بازاندیشی موقعیت خویش، به‌خوبی در شعر مشهور وی، پارک جوان، مشهود است. همچنین تسلیم‌شدن وی به وسوسه‌ای متضاد، یعنی وسوسهٔ تأمل بر ابدیت و انتظار مرگ تا لحظهٔ شورش نهایی علیه بی‌عملی، در منظومهٔ معروف وی، گورستان دریایی، دیده می‌شود:

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 غمگین
در موج‌ها بدویم و زنده بیرون جهیم

(همان، ص ۶۳؛ و در مورد تفسیر آثار شاعرانِ دیگر ← ص ۵۹ ـ ۶۸)

هدف والری نیز همچون شاعران سمبولیست دیگر آن است که به موضوعی اشاره و مفاهیم افکار خویش را تلویحاً بیان کند. به‌طور کلی، محتوای آثار وی سمبولیست انسانی یا فرارونده نیست و ویژگی موسیقایی اشعارش نمایانگر پایان سمبولیسم است.

سمبولیسم فرارونده در آثار مالارمه که عموماً رهبر سمبولیسم دانسته می‌شود،

---

۱. W. Pater (۱۸۳۹ ـ ۱۹۴۹)، منتقد انگلیسی.

به چشم می‌خورد و سرچشمهٔ اصلیِ آن نیز ناخشنودی از واقعیت است. از زیباترین اشعار وی، غزلِ تمثیل خودش است. او می‌کوشد امکانی را ایجاد کند که عالم معنوی بتواند با آن و از طریق کسی تجلی و گسترش یابد که زمانی من بود. مالارمه بیش از هر شاعر سمبولیست دیگر، به تحقق هدف خود نزدیک شد.

رمبو به دنبال شکل‌هایی تازه از شاعری بود که به نبوغ شاعر بیشتر میدان بدهد (همان، ص ۳۶، ۴۱ و ۴۲). رمبو در توضیح جملهٔ معروف خویش، «من، کس دیگری است»، می‌گوید هدفش این است که خود کنار بایستد و شکل‌گیریِ اندیشه‌اش را تماشا کند و آن را بشنود. رمبو در زمینهٔ سمبولیسم انسانی، شیوهٔ بودلر و ورلن را به‌کارگرفت و گسترش داد و در سمبولیسم فرارونده فقط ماهیت جهان آرمانی خود را به خواننده القا کرد. دنیای وی دنیای آزادی کامل است. القای هیجان شدید و شادمانی تقریباً خلسه‌وار است؛ چنان‌که در شعر مشهور خویش، «قایق مست»، می‌گوید:

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

ورلن نیز مانند بودلر، شیوهٔ سمبولیسم انسانی را پیش می‌گیرد، اما سمبولیسم فرارونده در اشعار او بسیار کم دیده می‌شود. از مشهورترین آثارش، عیش عاشقانه، سرود خوش و ترانه‌های بی‌کلام است.

بودلر تصور می‌کرد که برداشت‌ها می‌توانند بیانگر عقاید نیز باشند. و اشیا نمادهایی از تصاویر آرمانی‌اند. در چکامهٔ معروف وی، «همخوانی‌ها»، این امر که واقعیت غایی ظاهری است و جهان آرمانی در پس آن نهان است، به‌خوبی احساس می‌شود. به‌طورکلی، سمبولیسم انسانی نقشی عمده در اشعار بودلر دارد، اما مهم‌تر از آن سمبولیسم فرارونده است. او در شعر «دشمن»، در اثر مشهور خویش، گلهای بدی، چنین سروده است:

جوانی من توفانی ظلمانی بیش نبود
که چند بارقهٔ آفتاب جابه‌جا در آن تابید

رعد و باران را چنان ویرانی‌ای به همراه بود
که در باغ من میوهٔ شاداب بس اندک به جای ماند
من اینک به خزان اندیشه‌های خود رسیده‌ام
و دیگر وقت آن است که بیل و شنکش به کار افتد
تا زمین سیل‌زده را که آب در آن
چاله‌هایی به بزرگی گور پدید آورده از نو سامان بخشد
و این دشمن ناپیدا که دل ما را می‌خاید
از خون ما قوت می‌گیرد و رشد می‌کند

(بودلر، ۱۳۴۹: ۱۹۳ و ۱۹۴)

بودلر بیشتر مایل است احساسی پدید آورد یا برداشتی القا کند. به همین جهت، بر مضمون اصلی و درونی شعر تأکید می‌کند.

به هرحال، سمبولیسم پیامدهای بسیاری داشت. بعضی از شعرا و نویسندگان تحت تأثیر جنبه‌های بدبینانهٔ شعرهای گلهای بدی قرار گرفتند، اما دسته‌ای دیگر از نویسندگان به ایجاد جهان آرمانی خویش پرداختند. این جنبهٔ آرمانی در داستان‌نویسی و تئاتر نیز به‌خوبی یافت می‌شود.

درکل می‌توان گفت بزرگ‌ترین نویسنده‌ای که تأثیر سمبولیسم (← چدویک، ۱۳۷۵: ۷۸ ـ ۷۱ ـ پیامدهای سمبولیسم) به خالص‌ترین شکل در آثارش دیده می‌شود، مارسل پروست است؛ هرچند که تعبیر رمان سمبولیستی هیچ‌گاه نزد تاریخنگاران ادبیات، اقبال زیادی نداشته است. هدف پروست در رمان **جستجوی زمان ازدست‌رفته** که آن را بر پایهٔ زندگی خود نوشته، رخنه به فراسوی واقعیت و جست‌وجوی جهان آرمانی است و آنچنان‌که در آخرین کلمات کتاب نوشته است، آدمیانش در زمان قرار دارند، نه در فضا.

گروهی از نویسندگان انگلیسی و امریکایی نیز تحت تأثیر این نهضت قرارگرفتند که از مهم‌ترین آنان می‌توان از تی.اس. الیوت نام برد. در مورد وی به‌نظر می‌رسد که جنبهٔ مثبت سمبولیسم فرارونده، یعنی باور خوشبینانه به ایجاد جهانی آرمانی ازطریق شعر، جاذبه‌ای برایش نداشته است. او خود را از نظر ذهنی به بودلر نزدیک می‌دانست. ادبیات آلمانی نیز از سمبولیسم فرانسوی تأثیر پذیرفت (همان) و این

تأثیر در آثار راینر ریلکه و استفان گئورگ دیده می‌شود. پیامدهای سمبولیسم به روسیه نیز رسید.

در واقع، شاید بتوان گفت که تأثیرات سمبولیسم هنوز از بین نرفته است و دنیای شگرف واقعی و در عین حال غیرواقعیِ بسیاری از آثار ادبی امروز، کوشش آنها برای آفرینش وضعیتی عاطفی به جای ارائهٔ پیامی فکری و شکل‌های غیرعرفی که این آثار اغلب به خود می‌گیرند، همه و همه در سال‌های آینده شاید تا حد شایان ملاحظه‌ای مدیون شعر سمبولیست اواخر سدهٔ نوزدهم فرانسه دانسته شود.

کتابنامه

بودلر. ۱۳۴۹. ملال پاریس و برگزیده‌ای از گلهای بدی. ترجمهٔ اسلامی ندوشن، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.

پورنامداریان، تقی. ۱۳۶۴. رمز و داستانهای رمزی در ادب فارسی. تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.

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

گاردنر، هلن. ۱۳۶۵. تاریخ هنر در گذر از زمان. ترجمهٔ محمدتقی فرامرزی. تهران: انتشارات آگاه.

Chipp, Herschel B. 1971. *Theories of Modern Art: A Source Book by Artists and Critics.* University of California Press.

Whitehead, A.N. 1959. *Symbolism, its meaning and effect.* Capricorn Books.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی