نمادگرائی جنبش

ع. دست غیب

ادموند ویلسن منتقد مشهور در کتابی بنام Axel's castle, 1931 به تحلیل آثار پروست، جویس، الیوت، ببیتز، والری، گرترود اشتاین می‌پردازد و در مقدمهٔ آن توضیح‌ها و تحلیل‌هائی روشن کننده دربارهٔ سبک نمادگرائی به دست می‌دهد که بخشی از آن را در زیر می‌خوانید. اما برای اینکه روش او عرضه شود، پیش از ترجمه آن بخش، نظرات او را دربارهٔ سبک‌های رومانتی‌سیسم و ناتورالیسم که از جهتی پیشرو سبک سمبولیسم بوده‌اند می‌آوریم و آن‌گاه خود متن یاد شده را. (البته به چکیده و با حذف برخی مطالب خاص) ادموند ویلسن باور دارد که: جنبش شعر جدید صرفا" انحطاط‌پرداخت استادانه رومانتی‌سیسم نیست بلکه سیلاب دومی از همان موج است. رومانتی‌سیسم طغیانی فردی بود و با کلاسیسم درنبرد. کلاسیسم در حوزهٔ سیاست و اخلاق با جامعه در مقام "کل" سرو کار داشت و در حوزه هنر، آرمانی بود از نگرش بی‌طرفانه به رویدادها. در مردم گریز (مولیر) و برهنیس (راسین) و سفرهای گالیور (سویفت)، هنرمند بیرون از صحنه است، زیرا برآن است که یگانه کردن قهرمان اثر خود با خودش، و شکوهمند ساختن خویش به وسیله قهرمان اثرش، حائل شدن بین خواننده و داستان و بروز عواطف فردی‌دال بر بی‌ذوقی است ولی در آثاری‌چون "رنه" شاتوبریان و چیلدهارولد بایرون و ... نویسنده، "قهرمان" اثر است یا با قهرمان اثر یکی و یکسان و شخصیت و عواطف نویسنده در مقام عامل عمدهٔ دلبستگی در اثر حضور دارد. راسین، مولیر، سویفت از ما می‌خواهند به‌آنچه ساخته‌اند توجه کنیم ولی شاتو بریان، موسه، بایرون و وردزورث می‌خواهند به‌خود شاعر یانویسنده دلبسته شویم و ارزش درونی‌شان. اینان از حقوق فرد در برابر دعاوی جامعه، دولت، اخلاق، قراردادها، ادب رسمی و کلیسا، پشتیبانی می‌کنند. رومانتی‌سیسم به‌تقریب همیشه شورش و طغیان است.

وایتهد فیلسوف در کتاب "علم و جهان جدید" می‌گوید: رومانتی‌سیسم درواقع واکنشی بود بر ضد ایده‌های علم یا دست کم بر ضد ایده‌های مکانیستی (افزار گروانه) که برخی کشفیات علمی بر پا داشته بود. قرن ۱۷ و ۱۸ در اروپا دورهٔ عظیم تکامل نظریه فیزیکی و ریاضی است و در حوزهٔ هنر دورهٔ به اصطلاح کلاسی‌سیسم. دکارت ونیوتون همچون خود استادان کلاسیک در ادب نفوذ زیاد داشتند. شاعران مانند ستاره‌شناسان و ریاضی‌دانان، جهان را همچون ماشینی انگاشتند که از قوانین منطق فرمان می‌برد و پذیرای توضیح خردمندانه است. آفریدگار در مقام ساعت‌سازی تصور می‌شد که ساعت جهان را به کار می‌اندازد. این تصور هم چنین بر جامعه و موسسه‌های آن نیز اطلاق شد که گویا ویژگی نظامی سیاره‌ای دارد یا ماشینی منظم است و هر دو طبیعت انسانی را بدور از عواطف به‌آزمون می‌گذارند. به‌این ترتیب قضایای فیزیکی با نمایشنامه‌های هندسی وار راسین و ابیات هم‌آهنگ وهم وزن الکساندر پوپ، همسر و همانند انگاشته شد ... ولی این تصور "نظم ثابت ماشینی" سرانجام همچون قیدی احساس شد زیرا زندگانی را از صحنه بیرون می‌گذاشت یا دست کم توضیحی که به دست می‌داد با تجربهٔ واقعی تطابق نداشت. رومانتیک‌ها در عمل، از جهات تجربه‌شان که بر حسب نظریهٔ ماشینی تحلیل و توضیح نشدنی است، آگاه شدند. جهان، به هرحال ماشین نیست بلکه چیزی است مرموزتر و کمتر منطقی و خردمندانه، به گفتهٔ بلیک:

جوهرهای فرد (اتم‌های) دموکریتوس
و ذره‌های نور نیوتون
شن‌هایی هستند بر ساحل دریای سرخ،
جایی که خیمه‌های قوم اسراییل آن سان
به روشنی می‌درخشند.

بلیک در اینجا به وضوح و با تحقیر با نظریهٔ فیزیکی قرن ۱۸ در تعارض است و نزد وردزورث دهکدهٔ دوران کودکیش نه به معنای موضوعی زراعی است نه‌گزارش‌کوتاهی به‌شیوهٔ کلاسی‌سیسم جدید بلکه به معنای نوری است که هرگز بر ساحل یا دریا دیده نشده است. زمانی که شاعر به‌درون روان خود می‌نگرد، چیزی می‌بیند که نزد او به رشته‌ای از اصول طبیعت بشری در مثل همچون قضایای عرضه شده از سوی "لاروشفوکو" کاهش‌پذیر نیست. او در روان خود "وهم"، ستیزه، اغتشاش می‌بیند. وردزورث و بلیک این بینش را در مقام قیاس با جهان مکانیکی فیزیکدان، "حقیقتی برتر" می‌شمارند و بایرون و آلفرد دووینی با پذیرش این جهان مکانیکی در مقام چیزی برونی و بی‌اعتنا به انسان، در دفاع از روان طوفانی مستقل خود با آن به چالش درمی‌آیند. به‌هرحال همیشه احساسات فردی (مورد وردزورث) یا ارادهٔ فردی (مورد بایرون) ... شاعر رومانتیک را به خود مشغول می‌سازد و زبان جدیدی ابداع می‌کند تا بیان رمزآمیز آن را عرضه کند و هم‌چنین ستیزه و اضطراب آن را. صحنهٔ ادب به این ترتیب به صحنهٔ روح انسانی بدل می‌گردد.

***

اکنون باید بعضی رومانتیک‌هایی را که به شیوه‌ای ویژه، جنبش رومانتی‌سیسم را از شاتوبریان یا موسه، وردزورث یا بایرون فراتر بردند ونخستین پیشروان سمبولیسم شده سپس در زمرهٔ قدیسان آن درآمدند درنظرآوریم. یکی از اینان ژرار دو نروال بود که از افسون دیوانگی رنج می‌برد و بی‌تردید به قسمی در مقام نتیجه آن، اوهام و احساسات خود را با واقعیت برونی خلط می‌کرد. او حتی در دورهٔ درخشش خود، باور داشت که جهانی که ما در پیرامون خود می‌بینیم به شیوه‌ای بس صمیمانه‌تر از آنچه معمولا" می‌انگارند بااموری که در دانستگی ما جریان دارد پیوسته است و حتی رویاها و اوهام ما به قسمی ما را باواقعیت پیوند می‌دهد. او در یکی از غزل‌هایش با تعابیری مانند" حضور طبیعت در آسمان "و" ارواح مکان‌های دور افتاده" و به وسیله تخیل " چشمان فرو بسته‌ای که در هر

دیواری زنده می‌شود" و" روحی محض در زیر پوسته‌ٔ سنگها" ... از وردزورث پیشی می‌گیرد.

ولی پیام‌آور مهمتر سمبولیسم، ادگار آلن‌پو بود. این مساله در کل درست است که در نیمه‌ٔ دوم قرن ۱۹، نویسندگان رومانتیک آمریکایی: پو، هاثورن، ملویل، ویتمن و حتی امرسن ... در سوی جنبش سمبولیسم بالیدند، و یکی از رویدادهای درجه‌ٔ نخست مهم تاریخ اولیه جنبش سمبولیسم "کشف" ادگار آلن پو به وسیله بودلر است. زمانی که بودلر، رومانتیک دیرآمده، در ۱۸۴۷ نخست بار "پو" را خواند "اضطرابی عجیب و غریب" را تجربه کرد، و زمانی که به آثار او نظر انداخت گفت که خود او نیز مضمون آن‌ها را به قسمی مبهم و مغشوش می‌اندیشیده است و دلبستگی او به آثار پو به صورت شوری واقعی درآمد. بودلر در ۱۸۵۲ مجلدی از ترجمه داستان‌های پو را چاپ کرد و از این پس نفوذ "پو" سهم مهمی در ادب فرانسه داشت. نوشته‌های انتقادی "پو" نخستین متون مقدس جنبش سمبولیسم راآماده کرد، زیرا او آنچه را که به برنامه‌ٔ جدید ادبی انجامید و سستی‌های رومانتی‌سیسم را به اصلاح آورد و مبالغات رومانتیکی را از هم گسیخت صورت بندی کرد و در همان زمان این کار نه تاثیری ناتورالیستی بلکه تاثیری فوق رومانتیکی را در آماج خود داشت. البته بین شعر پو و اشعار رومانتیک مانند "قوبیلای خان" کالریج و اشعار منثور او و نثرهای رومانتیکی مانند نثر "دوکوئینسی"، مبالغی اشتراک موجود بود. ولی با تاکید بر ثمربخش‌کردن جهات معین جنبش رومانتی‌سیسم در تبدیل آن به چیزی دیگر یاری رساند. در مثل می‌نویسد: "می‌دانم نامعین بودن (عدم تصریح)، عنصر موسیقی واقعی شعر یعنی بیان حقیقی موسیقیائی است. ... یعنی القاء نامعین ابهام و بنابراین تاثیری روحی است" پس تقرب به عدم تصریح موسیقی یکی از هدفهای اصولی جنبش سمبولیسم شد.

تاثیر این نامعین بودن، هم فرآورده‌ٔ آمیزش بین جهان خیالی و جهان واقعی بود و هم حاصل آمیزش شدیدتر ادراک‌های حواس متفاوت، بودلر نوشت:

Comme de longs écho qui de loin se confondent les parfums, les couleevrs et les sons se ré-pondent

"همچون پژواک‌های طولانی که از دور در هم می‌آمیزند/ عطرها، رنگها و صداها همنوایی می‌کنند" و ما "پو" را در یکی از اشعارش می‌بینیم که "نزدیک شدن شب را می‌شنود" یا توصیفی از این است درباره‌ٔ احساس‌هایی که جایگزین مرگ می‌شوند، می‌نویسد: "شب و همراه سایه‌هایش پریشانی سنگینی فرارسید/ اندامم‌را با کوبش سنگین مبهمی فرو کوبید، و محسوس بود./ و نیز صدای مویه‌ای را شنیدم/ نه ناهمانند با پیچ و تاب موج‌های دوردستی که به ساحل می‌خورند و می‌شکنند/ ــ بلکه مویه‌ای مداوم‌تر که با نخستین شامگاه آغاز می‌شود ــ/ مویه‌ای که در شدت و دوام با تیرگی بالیده بود. ناگهان چراغ‌هایی را به اطاق آوردند/ از شعله هر چراغ روشنایی به بیرون می‌تراوید/ که آهنگ نغمه یکنواخت تلخ و شیرینی را مدام به گوشهایم ریخت."

این نشان احساس‌های برتر از منطق و خرد، در دهه‌های چهل قرن ۱۹، تازگی داشت همانطور اشعار آهنگین رویاگونه غیر خردمندانه‌ای مانند آنابل لي و Mlalume ادگار آلن پو، و به ایجاد انقلابی (ادبی) در فرانسه یاری رساند. برای خواننده انگلیسی زبان امروزینه، احتمالا" درک نفوذ "پو" دشوار است: و حتی زمانی که چنین خواننده‌ای به آزمون فرآورده‌های سمبولیسم فرانسوی می‌پردازد، احتمالا" متعجب می‌شود که این آثار باید برای سرگرمی ساخته شده باشند. درهم آمیختگی تصاویر، و آمیزش دلبخواهی استعاره‌ها، ترکیب شور و بذله گویی ــ به شیوه‌های مطنطن و خشن، آمیختگی گستاخانه مادی و روحی ... این‌ها همه ممکن است نزد او درست و آشنا آید. او همیشه آنها را در شعر قرن‌های (۱۶ و۱۷) انگلیس شناخته است ــ شکسپیر و دیگر شاعران دوره‌ٔ الیزابت، این کارها را بدون نظریه‌پردازی درباره‌ٔ آنها به انجام رسانده‌اند. آیا این زبان طبیعی شعر نیست؟ هنجاری نیست که قرن ۱۸، در حوزه ادب انگلیس بر ضد آن شورید و رومانتیک‌ها هر کاری که از دستشان برآمد برای بازگشت به آن انجام دادند؟

ولی باید به یادداشت که گسترش شعر فرانسه با تحول شعر انگلیسی کاملا" متفاوت بوده است. میشله می‌گوید که در قرن شانزدهم آینده ادب فرانسه در گرو تعادل بین رابله و رونسار است، و تاسف می‌خورد که این رونسار است که پیروز می‌شود. زیرا "رابله" در فرانسه به قسمی معادل ادیبان انگلیسی دوره‌ٔ الیزابت است در حالی که رونسار که نزد میشله معرف فقیرترین، خشک‌ترین وقراردادی‌ترین نبوغ فرانسوی است، از اسلاف وضوح و روشنی، جدی‌بودن و منزه بودن فرادهش کلاسیک است که در مولیر و راسین به اوج می‌رسد. در قیاس با کلاسی‌سیسم فرانسوی‌که کل ادبیات این کشور را از رونسانس به بعد احاطه کرده است، کلاسی‌سیسم انگلیس در قرن هیجدهم، عصر دکتر جانسون و پوپ، واگرایی ناچیزی بود و از دیدگاه خواننده‌ٔ انگلیسی، جسورانه‌ترین ابداع‌های انقلاب رومانتیکی فرانسه، به رغم همه‌ٔ شورانگیزی‌های ملازم با آن، به نحوی شگرف به صورت خصلتی عادی و ملایم جلوه‌گر می‌شود. اما زمان و فشار فرادهش‌ها معیار دشواری گسیختن از آن بود. درانجام، کالریج، شللی و کیتز ــ به رغم پوپ و دکتر جانسون ــ ناچار بودند به میلتون و شکسپیر بنگرند که جنگل‌های انبوه (شعرشان) مدتها فراسوی باغ‌های صوری قرن هیجدهم، مطمح نظرها بوده است. ولی از نظر یک فرانسوی قرن هیجدهم مانند ولتر، شکسپیر درک ناپذیر بود، و نزد فرانسوی متعلق به فرادهش کلاسی سیسم آغاز قرن نوزدهم، بلاغت هوگو

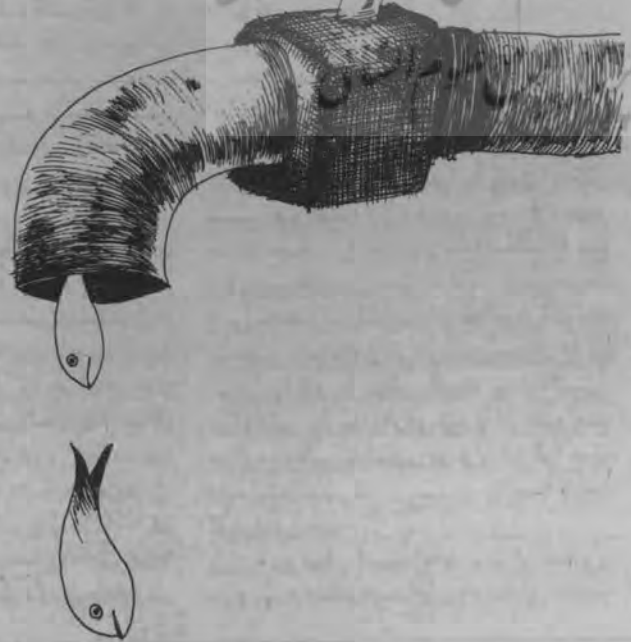
افتتاح و رسوایی ! فرانسوی باجنان رنگهای غنی یا چنان واژگان آزاد ، خوگر نبود ،واز این بیشتر رومانتیک‌های فرانسوی قواعد وزنی را شدیدتر از هر شاعر انگلیسی شکستند . با این همه هوگو هنوز از تنوع و آزادی شکسپیر بسی دور بود . روشنگر است که شعر غنایی شللی راکه این گونه آغاز می‌شود : "ای جهان ! ای زندگی ! ای زمان !" با آغاز این شعر آلفرد دو موسه" نیرویم ، و زندگانیم را از دست داده‌ام" :

I'ai perdu ma force et ma vie

قیاس کنیم . این دو شعر غنایی ، به قسمی عجیب مشابه‌اند ، هر دو نغمهٔ آه رومانتیکی‌اندبر گذر غرور جوانی . با این همه ، شاعر فرانسوی حتی در حدیث آرزومندی خود ، اشاراتی نکته‌دار و سخره‌آمیز دارد ، زبانش همیشه منطقی و دقیق است در حالی که شاعر انگلیسی مبهم است و تصاویری به ما می‌دهد که وسیله منطق با هم پیوند نیافته . و شعر فرانسه منحصرا" تا پیش آمدن و ظهور سمبولیست‌ها در واقع ، توانا و لایق خیال‌پردازی و روانی (موجود در شعر) انگلیسی شد .

جنبش نمادگرایی قواعد وزنی فرانسوی را که رومانتیک‌ها دست نخورده باقی گذاشته بودند در هم شکست و در انجام ، تا آن جا پیش رفت که کلا" وضوح و منطق فرادهش کلاسیک فرانسوی‌را که رومانتیک‌ها هنوز بسیار محترم می‌شمردند ، دور ریخت . سمبولیسم از سرچشمه‌های زبان‌های فلاندر (شمال غربی اروپا) ، آلمانی ، یونانی جدید ، و به ویژه و بطور دقیق اززبان انگلیسی سیراب شد . ورلن در انگلستان زیسته بود و انگلیسی را خوب می‌دانست ، مالارمه استاد زبان انگلیسی بود ، و بودلر با ترجمهٔ مقالات "پو" جنبش نمادگرایی را با نخستین برنامه‌های آن تمهید کرده بود . دو شاعر سمبولیست استوارت مریل و فرانسیس ویله گریفین آمریکایی‌هایی بودند که در پاریس می‌زیستند و به زبان فرانسه می‌نوشتند ... ما در دانستن این نکته که گریفین هنوز شاعری مهم شمرده می‌شود متعجب می‌شویم ، ولی مساله در این است که او راهی گشود که فرانسویان را شگفت‌زده ساخت و زیر تاثیر قرار داد واحتمالا "هیچ یک‌ازفرانسوی‌ها توانا به چنان کارنمایانی نبود . او توفیق یافته‌بودکه برای همیشه وزن کلاسیکی دوازده هجایی (Alexandrine مصاریحی‌که دارای شش پایه وتد مجموع : یک وتد کوتاه و یک وتد بلند ، هستند) راکه تا آن زمان پایهٔ شعر فرانسه بود ... در هم بشکند . او کلا" از آن چشم پوشید و به نوشتن اوزان شعر انگلیسی به‌زبان فرانسه‌آغاز کرد . فرانسویان این قسم شعر را Vers Libre نامیدند اما این شعر " آزاد" است فقط در این معنا که همچون بسیاری از اشعار ماثیو آرنولدوبراو‌نینگ فاقد نظم است .

به هر حال به‌ویژه‌پورا مقبول فرانسویان ساخت ، چیزی بود که‌اورا از دیگر رومانتیک‌های کشورهای انگلیسی زبان متمایز ساخته بود یعنی دلبستگی وی به‌نظریه‌زیبا شناختی . فرانسویان همیشه بسی بیشتر ازانگلیسی‌ها دربارهٔ ادبیات استدلال می‌کنند ، آنها همیشه می‌خواهند بدانند چه می‌کنند وچرا چنین می‌کنند . نقد ادبی‌شان در مقام مفسر و راهنمای دائمی مابقی ادبیات ایشان عمل کرده است . و در فرانسه بود که نظریهٔ ادبی "پو" ـ که گویا در جایی دیگر چنین استقبالی نیافته نخست بار به پژوهش گذاشته شد و تبیین گردید . از این رو گر چه تاثیرات وابداعات سمبولیسم ، قسمی بود که در زبان انگلیسی آشنا بودوگر‌چه سمبولیست‌ها گاهی و بطور مستقیم وامدار ادب انگلیس‌بودند ... خود جنبش‌نمادگرایی به دلیل‌اصل‌فرانسویش ،زیبانگری‌خودآگاهانه دلخواسته‌ای داشت که‌آن‌را ازنوع انگلیسی‌اش متمایز ساخت . در این جا باید به‌سوی کالریج بازگشت تا در زبان انگلیسی پیکره‌ای در خور قیاس با رهبر نمادگرایی "مالارمه" پیدا کرد . پل والری دربارهٔ او می‌گوید : همانطور که مالارمه بزرگترین شاعر فرانسوی عصر خود بود ، می‌توانست مردم‌پسندترین شاعر نیز بوده باشد . ولی مالارمه شاعری مردم پسند نبود ،برای تهیه وجه معاش خود انگلیسی درس می‌داد و کم می‌نوشت و از آن کمتر چاپ می‌کرد ولی عامه او را به مسخره می‌گرفتند وبه او اعتنایی نداشتند و به تکرار می‌گفتند که شعرش بی‌معناست . با این همه از حد و لحاظ او خشمگین بودند . حد و پافشاری و لحاظی که با آن از خانهٔ کوچک پاریسی خود ـ جایی که روزی از روزهای هفته دیدارکنندگان را می‌پذیرفت ـ نفوذی بطور عجیب وسیع ، در پایان قرن ، بر نویسندگان جوان ـ انگلیسی و فرانسوی به یکسان .... داشت و اعمال می‌کرد . در ساختمان چند اطاقه کوچک او در اطاق پذیرایی که هم‌چنین اطاق نهارخوری نیز بود ، در طبقه چهارم واقع در Rue de Room جایی که سوت قطارها پیوسته از دریچه‌ها به درون می‌آمد تا با گفتگوهای ادبی درهم آمیزد ، مالارمه با نگاه خیره درخشان و متفکر ، زیر مژگان‌های بلندش ، به سخن درمی‌آمد ، همیشه سیگاری به لب داشت تا به گفتهٔ خودش: پردهٔ دودی بین جهان و خودش بکشد ، و با صدای ملایم ، موسیقی‌وار و فراموش نشدنیش دربارهٔ نظریه شعر سخن گوید . یکی از دوستانش گفت که : " در آن اطاق هوایی آرام و به تقریب دینی موجود بود . مالارمه غروری داشت که ازحیات درونیش مایه می‌گرفت . طبیعت او شکیبا ، مستغنی ، و بطور برانگیزاننده‌ای نجیب و شریف بود . " او همیشه پیش از سخن گفتن فکر می‌کرد و همیشه آنچه را که می‌گفت به‌صورت پرسش مطرح می‌ساخت . همسرش در کنارش می‌نشست و بـرو دری‌دوزی می‌کرد . دخترش بر میهمانان در می‌گشود . هویسمان ، ویستلر ، دگا ، موروا ، لافورگ ، والری ، ژید ، اسکاروایلد و بیتز ... به‌آن جا می‌آمدند زیرا "مالارمه" قدیس حقیقی ادب بود . او برای خود هدفی به‌تقریب‌ناممکن پیش‌نهاده بود و بدون مصالحه و انحراف آن رادنبال می‌کرد . همهٔ زندگانیش



موقوف کوشش به عمل آوردن چیزی به زبان شعر بود که پیش از آن انجام نشده بود. زمانی دربارهٔ یکی از غزل‌های "پو" نوشته بود:

Donner un sens plus pur, aux mots de la trileu

" معنا و مفهوم ناب‌تری به کلمات قبیله (قوم) دادن ..."

همانطور که زمانی یکی از شاعران گفته بود، مالارمه، درگیر آزمون بیطرفانه‌ای در محدوده‌های شعر بود، در مرزی که در آن حا ریه‌های دیگران، هوا را غیرقابل تنفس می‌یابد.

پس چه بود این معنای ناب‌تر که مالارمه باور داشت به واژگان قوم به پیروی از ادگار آلن پو، می‌دهد؟ دقیقا" ماهیت این آزمونی که او در محدوده‌های شعر چنان حذاب می‌یافت و دیگر نویسندگان به تکرارش به حد می‌کوشیدند، چه بود؟ نمادگرایی دقیقا" چه چیزی را پیش می‌نهاد؟ پیش از این در مورد پو خواننده را متوجه ساختم به آمیزش بین ادراک حواس گونه‌گون و کوشش برای ایجاد تاثیرات شعر نزدیک به تاثیرات موسیقی و باید در این حا بیفزایم که در نفوذ بر شعر سمبولیک، نفوذ واگنر به‌اندازهٔ هر شاعر دیگری، اهمیت دارد. در زمانی که موسیقی رومانتیک کمترین فاصله را با ادبیات پیدا کرد، ادبیات نیز به‌سوی موسیقی کشیده شد. و نیز در مورد ژرار دو نروال از آمیزش بین خیالی و واقعی، بین احساس‌ها و اوهام انسانی از یکسو و آنچه در عمل ما انجام می‌دهیم و می‌بینیم از سوی دیگر، سخن گفتم. این گرایش "نماد گرایی" بود که در دومین حرکت دور شونده از دیدگاه افزاروارگی طبیعت‌وازتصور احتماعی انسان (مفهوم انسان احتماعی) شعری بسازد در مایهٔ احساس‌ها و عواطف فرد بیش از آنچه در جنبش رومانتی‌سیسم دیده‌ایم. نمادگرایی در واقع گاهی در ساختن شعر به چنان نتیجه‌ای از دلبستگی خصوصی شاعر دست می‌یابد که آن شعر برای خواننده صورتی نامفهوم پیدا می‌کند. ظرافت ویژه و دشواری سمبولیسم به وسیله خود این نام نشان داده می‌شود. غالبا" از این نام گله کرده‌اند که برای جنبشی که مورد اطلاق آن است، نابسنده است و برای برخی از جهات آن نامناسب و ممکن است خوانندگان انگلیسی زبان را گمراه کند. زیرا نمادهای جنبش سمبولیسم را باید کمی متفاوت از نمادهای رایج "تعریف" کرد، یعنی در معنایی که در آن صلیب، نماد مسیحیت است و ستاره‌ها و خطوط راه‌راه نماد ایالات متحده آمریکا. سمبولیسم مورد نظر ما حتی با سمبولیسم "دانته" نیز تفاوت دارد. قسم آشنای سمبولیسم، قراردادی و ثابت است، نمادگرایی "کمدی الهی" قرار دادی، منطقی و معین است ولی نمادهای دبستان سمبولیسم غالبا" از سوی شاعر به دلخواه برگزیده می‌شود تا نمایندهٔ تصورات ویژه خود او باشد ـ این نمادها قسمی حامهٔ مبدل آن تصورات‌اند. مالارمه نوشت: یارنامی‌ها، به سهم خود، شیئی را همانطور که هست می‌گیرند و در برابر ما قرار می‌دهند از این رو آنها در حور حوزهٔ رمز و راز نیستند، از این روح شادی شیرین باور به اینکه خلاقیت شاعرانه همین است محرومند. نامگذاری شیئی به منزلهٔ از دست دادن سه نیمه تلدد و بهره بردن از شعر است که از این خشنودی به دست می‌آید که (معنا) را کم کم حدس بزنیم. یعنی آن را القاء کنیم و فراخوانیم ـ این است آنچه خیال را افسون می‌کند.

اشارت کردن به اشیاء به جای بیان آنها به سادگی یکی از هدف‌های اولیه سمبولیست‌ها بود. ولی دیدگاه آنان متضمن چیزی بود. بیش از آنچه مالارمه در توضیح یاد شده عرضه کرده فرض‌هایی که در زیر نام سمبولیسم نهان است ما را هدایت می‌کند چنان آموزه‌ای را به این صورت طبقه‌بندی و تعریف کنیم:

هر عاطفه یا احساسی که داریم و هر لحظه دانستگی با احساس و دانستگی دیگر فرق دارد و در نتیجه، ناممکن است عواطفی را که در عمل، تجربه می‌کنیم از راه زبان قراردادی و کلی ادبیات رایج ارائه دهیم. هر شاعری شخصیت یکه و مفرد خود را داراست، هر لحظهٔ وجودی او آهنگی ویژه دارد، و ترکیب ویژه‌ای از عناصر و این وظیفه شاعر است زبان ویژه‌ای کشف و ابداع کند، زبانی که منحصرا" قادر خواهد بود شخصیت و عواطف او را بیان کند. زبانی از این دست از نمادها بهره می‌برد: آنچه را که چنین ویژه، چنین زودگذر، و چنین مبهم است نه با بیان (گزاره) و توصیف مستقیم، بلکه وسیلهٔ توالی واژه‌ها و تصاویری که در کار القاء آن به خواننده مستند انتقال توان داد، خود نمادگرایان سرشار از این ایده که با شعر تاثیراتی مشابه با تاثیرات موسیقی به وجود آورند، گرایش داشتند بیندیشند که این تصاویر دارای ارزشی مجرد است همانند آهنگها و ترکیب آهنگهای موسیقی. ولی واژه‌های سخنان ما "نت"های موسیقی نیستند و آنچه نمادهای سمبولیسم در واقع بود، استعاره‌هایی بود جدا شده از سوژه‌های آن‌ها، زیرا کسی نمی‌تواند، فراسوی نقطه‌ای معین، در شعر صرفا" از رنگها و صداها به جهت خود این رنگها و صداها لذت ببرد. ناچار است حدس بزند که تصاویر به چه چیز اطلاق می‌شوند. از این رو سمبولیسم را در مقام کوششی که به وسیلهٔ ابزار به دقت مطالعه شده به منظور انتقال دادن عواطف منحصر به فرد شخصی می‌توان تعریف کرد یعنی همخوانی پیچیدهٔ تصورات عرضه شده با استعاره‌های آمیخته. جنبش سمبولیسم واقعی نخست بطور عمده منحصر به ادب فرانسه بود، و اساسا" محدود به شعری بود تقریبا" از گونهٔ اشعار صوفیانه و باطنی Esoteric ولی با گذشت زمان مقدر بود که در سراسر جهان غرب گسترش یابد و اصول آن به مقیاسی رواج یابد که شوریده‌ترین بنیادگذاران آن به دشواری پیش بینی توانستند کرد. ●