# سمبلیسم و رهایی از چنبرهٔ زمان

**مهناز اکبری***
مربی رشتهٔ ادبیات انگلیسی دانشگاه علامه طباطبائی، تهران
(تاریخ دریافت: ۱۳۸۹/۱۰/۰۷، تاریخ تصویب: ۱۳۹۰/۰۵/۱۲)

**چکیده**

*گذر زمان تراژیک بوده، هست و خواهد بود. سمبلیسم، مکتبی که در نتیجهٔ نهضتی ادبی و هنری در اروپا شکل گرفت، می‌کوشد با به کارگیری فنون مختلف از چنبرهٔ زمان بگریزد. در واقع، شاعر و نویسندهٔ سمبلیست سعی دارد با استفاده از نمادها و سمبل‌ها، خود را از بعد زمان برهاند و انقباض و انبساط زمانی ایجاد کند. آثار مختلف مکتوب و نمایشی به پیروی از این مکتب خلق شده است. آثار عرفانی مانند منطق الطیر عطار، مثنوی معنوی مولانا، آثار سعدی، غزلیات کلاسیک فارسی، رباعیات خیام، آثار صادق هدایت و ... همچنین آثار خارجی مانند رمان «تصویر دوریان گری» اثر اسکار وایلد، «گربهٔ سیاه» نوشتهٔ ادگار آلن‌پو و فیلم «بنجامین باتن» از این دسته‌اند. بعضی از این آثار در رهایی از چنبرهٔ زمان موفق بوده اما برخی دیگر قادر به تراژیک‌زدایی از زمان نبوده‌اند. به هر حال گذر زمان همچنان هست که هست.*

**کلیدواژه‌ها:** *نماد، پیرنگ، تراژیک‌زدایی، سنجش فردایی، حس‌آمیزی، مهراکین، رانش مرگ، توالی حرکت*

---

*. E-mail: Makbari2004@yahoo.com

## مقدمه

### سمبلیسم

واژهٔ سمبل (symbol) «به‌معنای نشانه و رمز، ریشه‌ای یونانی دارد که خود از عبارتی دیگر به‌معنای با هم انداختن یا جفت کردن شکل گرفته که امروزه در زبان‌های اروپایی با نگارشی نزدیک به هم و با همان معنی به‌کار می‌رود» (Abrams, 1999: 168). در زبان ادبی بسیاری از کلماتی که بیش از یک معنی دارند به نحوی به کار برده می‌شوند که بتوان از آن‌ها معانی متفاوتی برداشت کرد. پیکاسو می‌گوید: «آرزو دارم شیئی نقاشی کنم که هم خفاش باشد و هم قوطی کبریت» (Douglas, 1973: 116). آرزویی که هیچگاه در نقاشی محقق نمی‌شود، حال آنکه این دوگانه یا چندگانه‌پردازی یکی از عالی‌ترین شیوه‌های مرسوم بیانی در ادبیات، به ویژه آثار سمبلیست‌ها محسوب می‌شود.

در اواخر قرن نوزدهم میلادی، نهضتی ادبی و هنری در اروپا شکل گرفت که بعدها به تشکیل مکتبی به نام سمبلیسم انجامید. این نهضت قریب بیست سال پیش از آنکه در قالب مکتبی مستقل رخ نماید، تحت عناوین مختلفی حضور داشت. سمبلیسم ابتدا در فرانسه و با تأثیر پذیرفتن از مکتب‌های رمانتیسیسم و پارناسیسم شکل گرفت. نهضت ادبی و فلسفی رمانتیسیسم در نتیجهٔ گذار جامعهٔ اروپا از نظام فئودالی به بورژوایی و وقوع انقلاب فرانسه و تأثیرات آن بر روشنفکران و نویسندگان به وجود آمد. پیش از این کلاسیست‌ها با توجه به حس آرمان‌گرایی‌شان صرفاً سعی در تشریح زیبایی و خوبی در هنر داشتند در حالی که رمانتیک‌ها بیشتر پایبند احساس و خیال بودند و به زشتی‌ها و بدی‌ها نیز می‌پرداختند؛ آن گونه که ویکتور هوگو بیان می‌کند رمانتیسیسم، یعنی آزادی‌خواهی در هنر. او در سال ۱۸۲۹ با انتشار *شرقیات* (*Les Orientales*, 1829) پایه‌گذار مکتب «هنر برای هنر» شد و در این اثر رهایی شعر از قافیه و وزن را اعلام کرد. از دید او شاعر خوب و بد وجود ندارد، همچنین هر چیزی می‌تواند موضوع شعر و مایهٔ هنر باشد. گروهی از نویسندگان، شاعران و نقاشان با این اعتقاد گرد او جمع شدند که هنر خدایی است که تنها برای خودش باید آن را پرستید و هیچ جنبهٔ سودمند یا اخلاقی را نباید بدان افزود. آنان بر این باور بودند که زندگی دشوار، پر از رنج و درد است و سرنوشت انسان نامعلوم؛ به همین روی تنها چیزی که می‌تواند ما را تسلی دهد زیبایی است و هنر وقتی می‌تواند به کمال زیبایی برسد که از اندیشه‌های اخلاقی یا

فلسفی و دگرگونی‌های پی‌درپی به دور باشد. در سال ۱۸۶۰ از شعر این شاعران، مجموعه‌ای با عنوان *پارناسوس* انتشار یافت که با استقبال خوانندگان مواجه شد و به پدیدآورندگانش لقب *پارناسی* (Parnassian) دادند. نخستین نویسندهٔ طرفدار هنر برای هنر، شارل بودلر (Charles Baudelaire)، معتقد بود که زبان مرسوم و قراردادی نمی‌تواند احساسات روحی متغیر هنرمند را بیان کند و به همین دلیل شاعر ناچار است زبانی نمادین و منحصر به خود بیافریند تا توانایی توصیف حال خود را داشته باشد. به عقیدهٔ او و سایر سمبلیست‌ها استفاده از سمبل‌ها اجتناب‌ناپذیر است؛ زیرا ارتباط مستقیم میان هنرمند و دنیای خارج موجب نابودی زیبایی می‌شود. سمبلیسم تمایل یا کششی نو بود و در برابر پوزیتیویسم[1] (Positivism) و ادبیاتی که سرنوشت خود را با پیشرفت‌های علمی پیوند زده بود قد علم کرد. به عقیدهٔ پوزیتیویست‌ها زمان بُعد اساسی علم است و علم تمام همّ خود را صرفاً بر مشاهده و تعقیب نمودها و پدیده‌های کاملاً مجزا از یکدیگر می‌گذارد تا مکرّرات را در آن ثبت کند و چون علم می‌خواهد انسانی را مقید کند که نمی‌خواهد یا نمی‌تواند این قید را بپذیرد، سمبلیست تلاش می‌کند تا انسان را از این قید به ویژه در مسائل هنری و ادبی رها سازد. شارل بودلر تمایل به این آزادی را در آثار خود به شیواترین صورت ممکن نشان می‌دهد. «*عروج*» (Elevation) از جملهٔ زیباترین و پرشورترین اشعار بودلر است که در آن شور و شوق پرواز به سوی آزادی بشر و دست یافتن به سعادت مطلوب نهفته است. در این قطعه، شاعر معتقد است که انسان به کمک اندیشه و نیروی بی‌حد آن توانایی دارد از آلودگی‌های این جهان رها شود و به نیکبختی برسد. راهی که سمبلیسم برگزید خلاف راهی بود که علم در پیش گرفته بود. سمبلیسم تحت تأثیر فلسفهٔ *من و جهان* قرار گرفت که اساس آن فضا و مکان است و نه زمان. از نظر سمبلیست‌ها اساس کار دنیای پیرامون بر من و جهان و تأثیر متقابل آن دو بر یکدیگر نهاده شده است و این مجموعه فقط در فضا و مکان قرار دارد و بُعد زمان سزاوار توجه نیست. نتیجه اینکه رابطهٔ من و جهان در هر فرد با دیگری متفاوت خواهد بود. سمبلیسم با پذیرفتن چنین موقعیتی، به‌رغم خصوصیات ایدئالیستی خود، نزد مدعیان رئالیسم، واقعیت‌گرا جلوه می‌نماید. با آنکه اساس سمبلیسم ایدئالیستی است، اما در عملْ حاصل کار سمبلیست‌ها بیش از دیگران متأثر از واقعیات است. با مشاهدهٔ دقیق ارزش کلمات در اشعار سمبلیک خواهیم دید که به‌رغم واقعی، مادّی و محسوس بودن کلمات، در ترکیبِ تصاویر و مفاهیم، خلاقیت بدیعی پدید آمده که نزدیکی آن به واقعیت بسیار محسوس است. در واقع سمبلیسم از ویران ساختن واقعیت پیچیدهٔ زندگی سرباز می‌زند، اما علم مدام در صدد تجربه

و تجزیهٔ عوامل موجود طبیعت است؛ این کار علم خود به معنی ویران ساختن این وحدت است، حال آنکه سمبلیسم هیچ تمایلی به چنین امری ندارد. به عقیدهٔ اصحاب این مکتب، جهان مجموعه‌ای است از سمبل‌ها و سمبل همان چیزی است که انسان می‌بیند، اما نه انسانی که خود را مرکز جهان می‌پندارد، بلکه انسانی که به نوبهٔ خود توسط اشیا و امور دیده می‌شود. بدین‌گونه تعمیم ارزش کلمهٔ «سمبل» نخستین‌بار در سال ۱۸۵۷ در شعر «*عروج*» اثر شارل بودلر دیده می‌شود. انسان در طبیعت از میان جنگل‌های مشحون از سمبل‌هایی می‌گذرد که او را با نگاه‌های آشنا می‌نگرند.

بیست و نه سال بعد، ژان موراس (Jean Moreas) با ارزیابی و تعبیر کلمهٔ «سمبل» مشتقاتی نو از قبیل سمبلیسم و سمبلیست (Symbolism & Symbolist) بیرون کشید و آن‌ها را در قالب بیانیه‌ای در ضمیمهٔ نشریهٔ ادبی *فیگارو* (Le Figaro) مورّخ هجدهم سپتامبر ۱۸۸۶ منتشر کرد. آنچه پیرامون سمبلیست‌ها وجود دارد فضای زندگی آنان را تشکیل می‌دهد و برای اینکه اثری سمبلیک محسوب شود نباید بازگشت به گذشته در آن احساس شود. در غیر این صورت این اثر در جهانی فرو می‌رود که بعد اصلی آن زمان است.

## بحث و بررسی: گذر زمان در آثار ادبی

ما چگونه زمان را درک می‌کنیم؟ از توالی حرکت (sequence of motions). اگر در هر بازهٔ زمانی نقطهٔ آغاز و پایان زمانی را در نظر بگیریم در این پروسه تغییراتی که در مکان رخ می‌دهد ما را از گذر زمان مطلع می‌کند. این تغییراتْ حرکت اشیاء، حرکات نور، صوت و ... هستند. در کل باید حرکات توسط حواس درک شود تا متوجه گذر زمان شویم. بنابراین توصیفات داستان داده‌هایی حسی است که ما را در درک آنچه رخ داده کمک می‌کند. سؤالی که در اینجا مطرح می‌شود آن است که سمبلیست‌ها چگونه می‌خواهند زمان را از داستان حذف کنند. پاسخ سؤال مزبور در ابهام یا گنگ نمودن فاعل حرکت است. قبل از تبیین این مطلب، به بخشی از کتاب *تهوع* (Nausea) اثر ساتر دقت کنید که به توصیف شیوهٔ راه رفتن نامتوازن پیرزنی می‌پردازد. او به ما نشان می‌دهد که چگونه با تماشای حرکات آن پیرزن، در واقع به زمان و آینده می‌نگریم. حال که دیدن حرکات لاجرم همان دیدن زمان است، سمبلیست‌ها از مبهم کردن فاعل حرکات، اشیاء یا آدم‌ها بهره می‌گیرند. همهٔ ما به هنگام بازگوکردن پیرنگ (plot) هر داستان از طرحواره، این چنین بهره می‌گیریم: «ابتدا این اتفاق افتاد، بعد این و بعد آن‌طور شد» (Hewett, 1983: 171). همان طور که مشهود است همه از افعال مجهول برای

توصیف حوادث داستان (incidents) بهره می‌گیریم؛ چون ماهیت فاعل و به‌وجودآورندهٔ این وقایع مشخص است و صرفاً خود وقایع برای ما اهمیت دارد. منظور از وقایع دیالوگ‌ها و مکالمات بین افراد است و در داستان‌هایی هم که در اصطلاح فاقد پیرنگ (plotless) هستند، بالاخره دیالوگ یا توصیفات کلامی وجود دارد. شاعر یا نویسندهٔ سمبلیست، با زبانی نمادین و منحصر به فرد، قسمت نهادی جملهٔ فوق، فاعل و به‌وجودآورندهٔ حرکات را گنگ، دوپهلو و مستعد برداشت‌های متنوع می‌کند. به این ترتیب مرکز توجه ما را از گزارهٔ جملهٔ فوق، یعنی حوادث و دیالوگ‌ها، جدا کرده و بر روی فاعل و به‌وجودآورندهٔ آن‌ها متمرکز می‌کند. اگر نویسندهٔ سمبلیست بتواند حوادث را نیز ابهام‌انگیز کند، توانسته است به شکلی ایدئال خواننده را از محدودهٔ زمان و توالی حرکات خارج کند. بدین نحو خواننده درگیر رازگشایی فاعل حرکات ــ معمولاً شخصیت اصلی داستان یا شخصیت‌های فرعی و حیوان‌ها ــ می‌شود و سعی می‌کند تمام وقایعی را که در نظر نخست ریشه در واقعیت داشتند، سمبلیک و نمادین تصور کند، شاید بتواند به ماهیت فاعل حرکات پی برد. به معنای دیگر نویسندهٔ سمبلیست، داستان یا شعر را تبدیل به دو پازل تصویری می‌کند: پازل زیرین که از واقعیت نشئت می‌گیرد و پازل بالایی که نمادین است؛ خواننده برای فهم لایهٔ زیرین ابتدا لایهٔ بالایی را رمزگشایی می‌کند. این ماهیت دوگانهٔ فاعل حرکات (نمادین و واقعی) توجه خواننده را از حوادث و دیالوگ‌ها به گوینده و انجام‌دهندهٔ آن جلب می‌کند. تا آنجا که بتواند به مدد آگاهی از ماهیت فاعل، گفتار و کردار او را بازسازی نمادین کند و به ماهیت آن‌ها پی برد. شاعر و نویسندهٔ سمبلیست تلاش می‌کند جهان بیرونی را طی فرآیند درونی‌سازی، و اسطورهٔ خود را به مدد نمادها و سمبل‌های شخصی، از بُعد زمان برهاند و کش و قوس یا به عبارت بهتر انبساط و انقباض زمانی ایجاد کند.

یکی از نزدیک‌ترین و بهترین مثال‌ها برای نمونه‌های ادبیات سمبلیک که از چنبرهٔ زمان می‌گریزند آثار و اشعار عرفانی هستند. ادبیات عرفانی، هم به شدت سمبلیک و هم در پی رهایی از چنبرهٔ زمان است. نمادین است از آنجا که عارف به زبان اشاره سخن می‌گوید و اسرار الهی را فاش می‌کند، پس به جای صریح‌گویی به نماد روی می‌آورد. از سوی دیگر عرفان در حالی که طالب وحدت با ذات حق تعالی است در پی رهایی از بند زمان است؛ زیرا از آنجا که ذات خدا چیزی فراتر از زمان و مکان است، پس عارف می‌باید در سفر هفت شَهرهٔ خود برای تبدیل شدن به انسان کامل، از زمان و مکان فراتر رود و از دریچهٔ ابدیت به جهان بنگرد؛ پس می‌بینیم که دو عنصر مورد بحث در عرفان حیاتی‌اند.

از مشهورترین آثار عرفانی ادب فارسی، *منطق الطیر* اثر حکیم عطار نیشابوری و *مثنوی معنوی* سرودهٔ مولانا را برای بررسی این دو عامل در نظر می‌گیریم.

*منطق الطیر* داستان جمعی از مرغان است که به آرزوی رسیدن به سیمرغ به سمت کوه قاف به راه می‌افتند و پس از هفت وادی صعب، بسیاری از آنان به جز سی مرغ از پای در می‌آیند و آنگاه در می‌یابند که خود سیمرغ شده‌اند؛ یعنی این سی مرغ پس از طی مراحل خود در ذات سیمرغ متجلی شده‌اند. در این داستان تمام عناصر سمبلیک هستند. سیمرغ نماد حق تعالی است، هفت وادی صعبْ نماد هفت شهر عشق است و هر مرغ یک نماد است: هُدهُد نماد مرشد است، بلبل نماد عاشق است و .... رهایی از زمان هم به وضوح مشهود است: هر وادی که طی می‌شود مرغان از بند زمان آزاد و آزادتر می‌شوند تا آنجا که با ذوب در ذات حق تعالی زمان مفهومی بی‌معنا می‌شود.

هر حکایت *مثنوی معنوی* سرودهٔ ارجمند مولانا نیز پیامی عرفانی در بردارد که در داستانی نمادین واگویه می‌شود که در هر زمانی می‌تواند اتفاق افتاده باشد؛ یا بهتر بگوییم، زمانش همواره است. داستان شیر و گرگ و روباه، دربارهٔ به کوه رفتنشان به قصد شکار است. آن‌ها دستاورد شکار را به جنگل منتقل می‌کنند؛ شیر ابتدا گرگ را مسئول تقسیم غنائم می‌کند و گرگ هم بهترین بخش‌ها را برای خود بر می‌دارد، شیر به خشم می‌آید و گرگ را می‌کشد. سپس به روباه می‌گوید تو تقسیم کن، روباه تمامی شکار را به شیر می‌سپارد و می‌گوید من ته‌ماندهٔ غذای تو را خواهم خورد. شیر از او می‌پرسد: ای روباه این قناعت را از که آموختی و روباه پاسخ می‌دهد از حالِ گرگ. شیر هم که از تسلیم و بی‌ادعایی روباه به شعف می‌آید همهٔ غنایم خود را به او می‌بخشد. در این داستان هر شخصیت یک نماد است؛ شیر نماد حق است؛ گرگ نماد انسان‌های سرکش و گستاخ و روباه نماد عارفان است. داستان در مورد راه نجات و سلامت انسان در برابر حق است. مولانا این چنین از نمادهای خود گره‌گشایی می‌کند:

روبهـا چون جملگی ما را شدی — چونت آزاریم چون تو ما شدی
ما تو را و جمله اشکاران تو را — پای بر گردون هفتم نه، برآ
چون گرفتی عبرت از گرگ دنی — پس تو روبه نیستی، شیرِ منی
عاقل از سربنهد این‌هستی و باد — چون شنید انجام فرعونان و عاد
ور بننهد، دیگران از حال او — عبرتی گیرند از اضلالِ او

(مولوی، ۱۳۷۳: *دفتر اول*، صفحهٔ ۱۴۵، ادب کردن شیر گرگ را به جهت بی‌ادبی او)

این داستان در زمانی خاص اتفاق نمی‌افتد؛ زمان بسیاری از حکایات *مثنوی معنوی* مثل بقال و طوطی، طوطی و بازرگان و حکایت انگور به درستی مشخص و معلوم نیست.

اغلب حکایات *گلستان سعدی* در زمان خاص و در طول زمان اتفاق می‌افتند. یکی از حکایات، داستان مردی است که صدای پرندگان او را به خروش می‌آورد و به یاد خدا می‌افتد و وقتی از او می‌پرسند: چرا چنین می‌کنی؟ می‌گوید: مروّت نباشد همه در تسبیح و من خفته.

گفتم: این شرط آدمیت نیست　　مرغ تسبیح‌گوی و من خاموش

(سعدی، ۱۳۷۲: ۶۹۶)

نمادگرایی این حکایت در این نهفته که کائنات، از مرغ و درخت و غوک را تسبیح‌گوی خدا می‌داند و از بشر می‌خواهد او هم به کائنات بپیوندد.

در *بوستان* مثل *مثنوی معنوی* حکایات نمادین فراتر از زمان و مکان اتفاق می‌افتند و بنابراین هم سمبلیک هستند و هم فراتر از زمان. مثالی نیک داستان «فقیر و مست» است که در آن فقیهی با دیدن وضع جوانی مست به وضع خود مغرور می‌شود؛ در این هنگام مست او را از غرور بر حذر می‌کند و از تقدیر می‌ترساند. این حکایتِ سمبلیک در هر زمان صحیح و اتفاق‌افتادنی است و از این رو از چنبرهٔ زمان فرا رفته است.

تقریباً هیچ غزل غیرسمبلیکی در ادبیات فارسی پیدا نمی‌شود، بسیاری از نهادها هم در تاریخ چند صد سالهٔ این شعر ثابت هستند و تکرار می‌شوند. سرو نماد آزادگی و بلندی، آینهٔ اسکندر، جام جم، می، میخانه، مدرسه، پیر، آب حیات، چرخ، فلک، شاهد، بهار، خزان، هُدهُد، باد صبا و بسیاری نمادهای دیگر در آثار غزلسرایان با معانی تقریباً یکسان دیده می‌شوند و به غزل هویتی نمادین می‌بخشند که این هویت از شاعری به شاعر دیگر و از یک زمان به زمانی دیگر کمتر تغییر می‌یابد.

غزلسرایان دل‌نگران زمان نیستند؛ با معشوق از دریچه‌ای به سوی ابدیت سخن می‌گویند و زمان برایشان فریبی بیش نیست. گاه به زمان و دیکتاتوری آن اشاره می‌کنند و از ناپایداری و فنا سخن می‌گویند و اغلب با دست انداختن زمانْ غزل خود و عشق خود را فراتر از آن می‌دانند. در ادبیات فارسی غزل حتی بیش و فراتر از حکایت یا آثار عرفانی زمان را به سخره می‌گیرد. شاعر شوریده‌حال آن‌چنان در عشق و احساس گم است که گذر زمان برای او بی‌معنی است و زمان برایش فریبی دنیوی و کاسبکارانه است که برای آموزگاران و آزموزندگان درس عشق بی‌معنی است.

در میان غزلسرایان، حافظ فردگراترین است و ما صدای شاعر را از ورای غزل‌های او می‌شنویم و مؤلف بودن او را در می‌یابیم که این یکی از ویژگی‌های مدرن او است. شعر حافظ

سمبلیسمی مختص خود او دارد و این از مواردی است که شاعر را به شاعران مدرن پیوند می‌دهد. در شعر حافظ «رند» نماد انسان وارسته است؛ به طور مثال:

مرا به رندی و عشق آن فضول عیب کند
که اعتراض بر اسرار علم غیب کند
(حافظ، ۱۳۸۴: ۱۸۸)

زاهد ار رندی حافظ نکند فهم چه شد
دیو بگریزد از این قوم که قرآن خوانند
(همان: ۱۹۳)

چون حسن عاقبت نه به رندی و زاهدیست
آن به که کار خود به عنایت رها کنند
(همان: ۱۹۶)

شعر حافظ برخلاف دیگر غزلسرایان، شورشی و انتقادی است؛ بر ریاکاری زمانه می‌شورد و کسانی همچون واعظ، شیخ و زاهد که در دیگر آثار، چهره‌های مثبت‌اند تبدیل به نماد ریاکاری می‌شوند و محتسب که قهرمان است، نماد سخت‌جانی می‌شود.

واعظان کاین جلوه در محراب و منبر می‌کنند
چون به خلوت می‌روند آن کار دیگر می‌کنند
(همان: ۱۹۹)

حافظ به خود مپوشید این خرقهٔ می‌آلود
ای شیخ پاکدامن معذور دار ما را
(همان: ۵)

زاهد از کوچهٔ رندان به سلامت بگذر
تا خرابت نکند صحبت بدنامی چند
(همان: ۱۸۲)

ما را ز منع عقل مترسان و می بیار
کان شحنه در ولایت ما هیچ کاره نیست
(همان: ۷۲)

شعر حافظ علاوه بر سمبلیسم، بیانگر رابطهٔ او با زمان است؛ رابطه‌ای خصمانه که در آن صدای حافظ پیروزمندانه است. حافظ به قدرت شعر خود ایمان دارد و از این رو غالباً در آخرین بیت غزل‌هایش پیروزی خود بر زمان را اعلام می‌دارد؛ گویی از جاودانگی شعر خود آگاه است و از این طریق زمان را پشت سر می‌گذارد.

حافظ آن روز طربنامهٔ عشق تو نوشت
که قلم بر سر اسباب دل خرّم زد
(همان: ۱۵۲)

گویی که شعر حافظ از روز ازل وجود داشته است.

سعدی یکی دیگر از غزلسرایان مشهور است که در مورد سمبلیسم و رهایی از چنبرهٔ زمان چنین می‌سراید:

ندانمت به حقیقت که در جهان به که مانی
جهان و هر چه درو هست صورت‌اند و تو جانی
(سعدی، ۱۳۶۹: ۶۱۵)

به پای خویش بیایند عاشقان به کمندت
که هر که را تو بگیری ز خویشتن برهانی
(همان)

«عشق» نمادی از عرفان، «کمند» نمادی از تسلیم در برابر حق تعالی است و دو بیت بیانگر این حقیقت است که جهان و آنچه در آن است جلوه‌ای از جلوه‌های خداست؛ بنابراین اسیر زمان است، اما با رهایی از این جهان و تسلیم در برابر خدا قید زمان هم بی‌معنی می‌شود.

سعدی با استفاده از نماد، باز هم اگر خود را در برابر عشق تسلیم کند از قید زمان می‌رهاند:

بندگان را نبود جز غم آزادی و من
پادشاهی کنم ار بندهٔ خویشم خوانی
(همان: ۶۱۴)

مولانا همانند سعدی و حافظ غزلیاتی می‌سراید که هم سمبلیک‌اند و هم با مسئلهٔ زمان درگیر:

ای‌عاشقان، ای‌عاشقان، هنگام کوچ‌است از جهان
در گوش جانم می‌رسد طبل رحیل از آسمان
(*دیوان شمس*: غزل شمارهٔ ۱۷۸۹)

اگر در شعر حافظ، شاعر سمبلیک بر زمان پیروز می‌شود، در شعر خیام شاعر سمبلیک مقهور زمان می‌شود. سایهٔ شمشیر زمان بر شعر خیام سنگینی می‌کند. زمان تراژدی ابدی است و شعر خیام مرثیهٔ مقتولان این قاتل بی‌رحم است که هیچ قربانی‌ای از دست او در امان نیست. بنابراین اشعار خیام نه تنها سمبلیک است بلکه در کشاکش با زمان تسلیم می‌شود.

دریـــاب کـه از روح جـدا خـواهی رفـت
در پـردهٔ اســرار فنــا خــواهی رفـت
مـی نـوش نـدانـی از کـجـا آمـــده‌ای
خـوش باش ندانی به کجا خواهی رفت
(خیام، ۱۳۷۲: ۳۶)

خـاکی کـه بـه زیر پای هر حیوانیست
کـف صـنمـی و چـهرهٔ جـانـانیـست
هـرخشـت کـه بـر کنگرهٔ ایوانیـست
انـگشت وزیـر یـا سـر سـلطانـیست
(همان: ۳۰)

در رباعیات فوق درگیری با مقولهٔ زمان واضح است و روح، جسم، خـاک، خـشت و کنگـره از نمادهای ثابت و مکرّر فارسی هستند که خیام از آنان سود جسته است.

*هزار و یک شب* از آثار کلاسیک منثور فارسی است و با توجه به مثال‌های شعری‌اش می‌توان آن را اثری فارسی به حساب آورد. *هزار و یک شب* داستان پادشاهی است که وقتی بـه خیانـت همسر خود پی می‌برد به زنان بدبین می‌شود و پـس از آن هـر شـب بـا زنـی عقـد مـی‌بننـد و صبح‌هنگام او را می‌کشد. شهرزاد که یکی از این زنان است چاره‌ای می‌اندیشد و هر شـب بـرای مرد داستانی می‌گوید که صبح نیمه‌کاره رها می‌شود. پادشاه به شـوق شـنیدن بـاقی داسـتان، شهرزاد را زنده می‌گذارد. این عمل تکرار می‌شود تا پادشاه از عمل خویش پشیمان مـی‌شـود و شهرزاد نجات پیدا می‌کند.

*هزار و یک شب* را می‌توان از این نظر مدرن دانست که تـلاش هنرمنـد سمبلیـست را بـرای چیرگی بر تراژدی زمان یا یک برهه از زمان، یعنی یک شب کـه تنهـا بخـت بـاقی‌مانـده بـرای زیستن است، بیان می‌کند. شهرزاد با داستان‌های سمبلیک خود به نبرد بـا ایـن برهـه از زمـان می‌رود، نبردی که هزار و یک بار تکرار می‌شود و سرانجام با پیروزی شهرزاد بر زمان و ازدواج او با پادشاه و نیکبختی او پایان می‌یابد.

شعر نیز نمایشگر تجربهٔ زنده‌ای خارج از زمان نیست و هر لحظه با ایـن خطـر مواجـه اسـت که با توالی کلماتی تقدم زمـان را مـسجل کـرده و خـود را ویـران سـازد. بـرای رهـایی از ایـن خطر، شاعر سمبلیست زبانی به وجود می‌آورد که در آن معنی و زمـان همـسو پـیش نمـی‌رود. او کلمات را به نحوی به کـار مـی‌بـرد کـه بتوانـد از قاطعیـت روابـط منطقـی کلمـات بکاهـد. حتی در بنای آن، آشفتگی‌هایی پدید می‌آورد و به کمـک چنـین دگرگـونی آگاهانـه و عمـدی بر ارزش فضای شعری مـی‌افزایـد. بـودلر معتقـد اسـت میـان عـواملی کـه بـر حـواس مـا اثـر

می‌گذارند ارتباطی دقیق وجود دارد و وظیفهٔ شاعر کشف این ارتباط است؛ بنابراین برای بیان و تفسیر این ارتباط، شاعرْ محتاج زبانی جدید است. او با سرودن شعر «گل‌های بدی» (Les Fleurs du Mal) دنیای شعر اروپا را به هیجان آورد. شاعران سمبلیست نکاتی را که بودلر در اشعاری چون «عروج و حیات پیشین» (La Vie Anterieure) بیان کرده است اساس کار خویش قرار دادند. در نظر بودلر دنیا مکانی است سرشار از علائم و اشارات که حقیقت این سمبل‌ها بر عوام پوشیده است و تنها شاعر با قدرت دید و ادراک خود، قادر به شناخت و تعبیر این رموز است.

با این حال بودلر شخصاً زبان سمبلیک را اساس کار خویش قرار نداد اما نمونه‌هایی برجای گذارد که مقدمهٔ اشعار سمبلیک و مبنای کار دیگر شاعران این مکتب محسوب می‌شود. شاعران بسیاری از بودلر الهام گرفتند که از آن میان سه تن با سبک‌هایی متفاوت با دیگران شاخص‌ترند. پل ورلن (Paul Verlaine) شاعری است با اشعار زیبا که در آن رنج و اضطراب و آرزوی پرواز به سوی ابدیت مشهود است. سبک او را نوعی بازگشت به رومانتیسیسم می‌دانند که جانی تازه به شعر فرانسه بخشید و سمبلیسم را به دنیای شعر وارد کرد. دیگری آرتور رمبو (Arthur Rimbaud) است؛ او به پیروی از بودلر در شعرش از رنگ‌ها و صداها سخن می‌گوید و این دو را با هم تطبیق می‌دهد. رمبو در غزل «مصوت‌ها» (Les Voyelles) از این باور خویش که حرف A سیاه، E سفید، I قرمز، O آبی و U سبز است سخن می‌گوید و دریچه‌ای به سوی سوررئالیسم باز می‌کند. سومین شاعر برگزیدهٔ این مکتب استفان مالارمه (Stephen Mallarme) است. شعر او از احساساتی چون غم و شادی یا مهر و کین عاری بود؛ او لفظ شعری را دارای ارزش می‌دانست و اعتقاد داشت که شعر باید آن‌چنان باشد که خواص آن را دریابند و نه عوام.

شاعران نواندیش که از سرودن شعر به سبک پارناسی خسته شده بودند گرد هم می‌آمدند و هر از چندی آثار خود را در نشریه‌ای منتشر می‌کردند. در آغاز، مردم این گروه و آثارشان را به باد تمسخر می‌گرفتند و محافل ادبی آن‌ها را ناچیز می‌شمردند؛ اما زمانی نگذشت که شاعرانی چون ورلن، مالارمه، شارن کرو (Sharon Koro)، مورهآ (Moreau) و فرانسوا کوپه (Fransua Cope) به جمع نوجویان پیوستند. محافل ادبی ناگزیر در مقام رد این گروه برآمدند و از آن جهت که رفتار و کردار ایشان با آداب و سنن آن زمان همخوانی نداشت آنان را شاعران منحط (Decadents) خواندند؛ آن‌ها نیز از این نام استقبال کردند. شاعران منحط بر این باور بودند که در قرنی بی‌رمق به سر می‌برند و

شاهد نزول تمدن بشری هستند؛ به همین دلیل ورلن خود را «امپراتور پایان انحطاط» می‌نامید.

مشهورترین شاعر دورهٔ انحطاط ژول لافورگ (Jules Lafforgue) است. شاعری حساس، روشنفکر، بدبین و معتقد به زندگی لاشعور و جبر سرنوشت که با تمسخر به حیات بشر می‌نگریست. وی تنها بیست و هفت سال عمر کرد ــ ۱۷۶۰ تا ۱۸۸۷ــ اما پس از مرگش، پیروان این مکتب دیگر کلمهٔ انحطاط را برای شناساندن عقاید خویش کافی نمی‌دانستند و قریب دو سال بعد نسل جوانِ آن روز با اصطلاح «سمبلیسم» آشنا شد.

## سمبلیست‌ها و رهایی از زمان

سمبلیست‌ها از منحطان موفق‌تر بودند چون با وضع قواعدی استوارتر و اتخاذ روشی عاقلانه سعی می‌کردند دامنهٔ اطلاعات خویش را گسترش دهند و از شدت هوس‌هایشان بکاهند. این مکتب در ۱۸۹۰ به اوج فعالیت خود رسید. شاعر سمبلیست ضمن تلاش برای رهایی از بند قواعد پیچیدهٔ شعری چون وزن و قافیه، سعی بر آن داشت که افکارش آن‌گونه در اشعارش متجلی شوند که حواس را مخاطب قرار دهند. رهایی از بند وزن و قافیه از این رو مهم بود که به شعر سلاست و روانی (fluidity) می‌بخشید. اگر خواننده مشغول خواندن شعری با وزن و قافیه باشد، مدام متوجه جدایی و وصل کلمات و مصراع‌ها از یکدیگر می‌شود و این سبب جدایی خواننده از متن و توجه به زمان بیرونی خواهد شد. همچنین با جدا پنداشتن مصراع‌ها از یکدیگر نوعی تقدم و تأخر زمانی برای آن‌ها قائل می‌شود و در نتیجه گرفتار زمان خواهد شد. بنابراین شاعر سمبلیست با پناه بردن به شعر آزاد از چنین امری پرهیز می‌کند. اما مخاطب قرار دادن حواس از سوی سمبلیست‌ها متفاوت با دیگران بود. از آنجا که گنگی و دو پهلویی در سمبلیسم یک اصل است، آنان از صفت ادبی حس‌آمیزی (synesthesia) برای ابهام‌زدایی و در عین حال مخدوش کردن حواس بویایی، شنوایی یا طرز نگاه به رنگ‌ها استفاده می‌کردند. بنابراین شاعر سمبلیست با کمک الفاظ، افکار خویش را زینت می‌داد و زیبا می‌ساخت. او می‌کوشید به کمک هنر شعری *فکر مطلق* را تصویر کند. به همین دلیل مناظر طبیعی، اشخاص عادی و حوادث مشخص و معلوم در شعر شاعران این مکتب وجود ندارد؛ صرفاً عواملی وجود دارد که بر حواس انسان تأثیر می‌گذارند و واسطه‌هایی برای بیان روابط درونی میان مشاهدهٔ خارجی و اساس فکر هستند.

در میان شاعران فارسی‌زبان معاصر، احمد شاملو به سمبلیست‌ها بسیار نزدیک است. او تحت تأثیر اشعار رمبو و مالارمه بود و خود نیز به این تأثیر اذعان داشت. اشعار او در مجموعه‌هایی همچون *آیدا در آینه* (۱۳۴۳) خبر از گرایش به شعر فلسفی و رمزی می‌دهد که در آن تأثیر سمبلیسم به وضوح دیده می‌شود. شعر او همچون شاعران انحطاط و سمبلیست‌ها و سوررئالیست‌ها در قالب شعر سپید است و همچون اشعار آنان پر از تصویرپردازی‌ها و توصیف‌های پیچیده است. اثر او از فضای زندگی‌اش است و با مبهم کردن اشیا و توصیفات و امروزی کردن زبان، بُعد زمان را کمرنگ می‌کند؛ فاعل جملات هم گنگ است و خواننده را از زمان جدا می‌کند. سمبلیسمِ شاملو شخصی و منحصر به فرد است؛ اسطوره‌هایش نیز شخصی است.

گر بدین‌سان زیست باید پست
من چه بی‌شرمم اگر فانوس عمرم را به رسوایی نیاویزم
بر بلند کاج خشک کوچهٔ بن‌بست
گر بدین‌سان زیست باید پاک
من چه ناپاکم اگر ننشانم از ایمان خود، چون کوه
یادگاری جاودانه، بر تراز بی‌بقای خاک.

(شاملو، ۱۳۷۶: ۲۷)

یکی دیگر از شعرای نوگرا که می‌توان با سنت سمبلیسم او را مطرح دانست سهراب سپهری است. اشعار او به شدت شخصی است و بیش از هر چیز خود او و احساساتش را بیان می‌کند. دامنهٔ تأثیرهای او بسیار وسیع بوده است، عرفان ایرانی و هندی، نقاشی غربی و شرقی، شعر نیمایی، شعر اروپایی، همه و همه از او شاعری عارف، سمبلیست، رئالیست و سوررئالیست می‌سازند. سپهری آن قدر با رمبو و مالارمه اشتراک دارد که او را بعد از شاملو سمبلیست‌ترین شاعر ادب فارسی می‌دانند. وجه اشتراک او با این جریان، سمبل‌پردازی شخصی، قالب با وزن حسی، تصویرپردازی‌های پیچیده، توصیفات گنگ و دلمشغولی شدید به مقولهٔ زمان و جست‌وجو برای آرمانشهری است که در آن، زمان ایستا است. اما رویکرد بیش از حد شخصی و بریده از واقعیات روزمره و محیط اطراف او را از این جریان دور می‌سازد. شاید سمبلیک‌ترین اثر او همان مشهورترینشان، «صدای پای آب»، باشد که قطعه‌ای از آن برای نشان دادن این شباهات نقل می‌شود:

من مسلمانم
قبله‌ام یک گل سرخ
جانمازم چشمه، مُهرم نور

دشت سجادهٔ من
من وضو با تپش پنجره‌ها می‌گیرم
در نمازم جریان دارد ماه، جریان دارد طیف
سنگ از پشت نمازم پیداست
همه ذرات نمازم متبلور شده است
من نمازم را وقتی می‌خوانم
که اذانش را باد گفته باشد سر گلدستهٔ سرو
من نمازم را پی «قدقامت» موج، پی«تکبیره‌الاحرام» علف می‌خوانم
(سهراب سپهری، ۱۳۶۹: ۳۲)

در میان شاعران متأخرتر، شاعری که از سمبلیست‌ها تأثیر پذیرفته، فرشته ساری است که نخستین دفتر شعرش، *پژواک سکوت*، را که در قالب شعر سمبلیک فرانسوی می‌گنجد عرضه کرده است. شعر او شعر سپید است و زبانش موزیکال و مانند سمبلیست‌ها آگاه به ساختار است. بیانش مانند سمبلیست‌ها تصویری است و تصویرسازی‌هایش بدیع و منحصر به خود او هستند. تخیل او مُلهم از واقعیات معاصر، اما پیوسته و وارسته از بند زمان است. فرشته ساری را می‌توان همانند دیگر سمبلیست‌ها در کشاکش با زمان دانست. در شعرهای او زمان کش می‌یابد، منقبض یا منبسط می‌شود.

نمونه‌ای دیگر از حذف زمان، شیوه‌ای است که اسکار وایلد (Oscar Wilde) در رمان *تصویر دوریان گری* (The Picture of Dorian Gray) اتخاذ می‌کند و ژروشا مک‌کورمک در نوشتاری به نام *ادبیات داستانی وایلد* (Wilde's Fiction- Jerusha McCormac) به‌نحو جامعی به تفسیر و تبیین آن پرداخته است. وی نشان می‌دهد که وایلد چگونه با ایجاد شکافی میان پیرنگ و گفت‌وگوهای بین شخصیت‌ها، توالی وقایع را به سلسله دیالوگ‌های بین شخصیتی تبدیل و سرانجام با تکنیکی زیرکانه از تمامی قسمت‌های پرحادثهٔ داستان ساختارزدایی (deconstruction) می‌کند. مالارمه پس از خواندن رمان *تصویر دوریان گری* خطاب به وایلد چنین نوشت: «پرترهٔ تمام‌عیار دوریان گری مرا تسخیر کرده است، چون همگام با پیشروی در کتاب، مبدل به خود کتاب می‌شود» (Danson, 1997: 135). مک کورمک در ادامهٔ این نقل قول می‌نویسد:

> این پرتره وجود آدمی را به این دلیل تسخیر می‌کند که تمامی آنچه نوشته شده در بر دارد. پرترهٔ اولین فصل کتاب با آخرین فصل هیچ تفاوتی ندارد، اما بین این دو تمثال، تاریخ زندگی دوریان گری قرار گرفته است. ... بدین ترتیب وایلد از

ساختار عمیقی در داستان خویش بهره می‌گیرد که فقط به ظاهر از یک خط روایی مشخص پیروی می‌کند. واقع امر آن است که خط روایی او فقط نابودی هر گونه توالی را به ارمغان می‌آورد (Ibid, 151-2).

دوریان گری جوانی زیباروست که در ابتدای داستان هنگام دیدن پرتره‌هایی که از او نقاشی شده، آرزو می‌کند که نقاشی‌اش به جای او پیر شود. در طول داستان، دوریان با ارتکاب تمامی گناهان از قتل و سوء استفادهٔ جنسی گرفته تا کشتن صمیمی‌ترین دوست خود، باعث می‌شود که نقاشی پیر و بدترکیب شود و آثار گناه در چهرهٔ آن آشکار گردد. در فصل آخر، دوریان با توبهٔ دیرهنگام خویش تصمیم می‌گیرد که پرتره را نابود کند. او خنجری در نقاشی فرو می‌کند، اما چندی بعد جسم بی‌جان دوریان را با خنجری درون قلبش پیدا می‌کنند. این پایان همان «ساختارزدایی» است که مک‌کورمک از آن سخن می‌گوید چون هر واقعه و هر گناهی که در کتاب توصیف شده است اثری بر پرتره باقی می‌گذارد ولی در انتها می‌بینیم که پرتره مثل اولین روز خود در فصل اول می‌شود. این یعنی نابودی تمام وقایعی که در کتاب توصیف شده، گویی هیچ اتفاقی رخ نداده است. در نتیجه، توالی حرکات و اعمال در داستان از بین می‌رود و همان طور که مک‌کورمک هم بدان اشاره می‌کند، داستان از بند «تاریخ» و «زمان» رهایی می‌یابد و به اجداد خویش یعنی «اسطوره» می‌پیوندد.

ادگار آلن پو (Edgar Allan Poe)، نویسندهٔ معروف آمریکایی، در داستان «گربهٔ سیاه» (The Black Cat) از همین شیوه بهره می‌گیرد، وی در همان اوایل داستان با مطرح‌کردن یک خرافه و سپس تقویت کردن آن با جزئیاتی دیگر، ماهیت گربهٔ سیاه را برای خواننده گنگ و مبهم می‌کند: «در صحبت از هوش گربه، همسرم که قلباً حتی ذره‌ای هم با خرافه آلوده نشده بود، مکرراً به تصوری کهن اشاره می‌کرد که این گربه‌های سیاه جادوگرانی هستند در هیبتی مبدل» (Faigley, 1999: 201). به این وسیله گربهٔ سیاه ماهیتی دوگانه پیدا می‌کند و حوادثْ تفسیری چندوجهی و سؤال‌برانگیز می‌یابند. پو این تصور را با آتش‌گرفتن خانه پس از به دار آویختن گربه، پیدا شدن گربهٔ سیاه دوم ـــ که گویی همزاد گربهٔ سیاه اولی است، اما نقشِ داری را به سینه دارد ـــ رابطهٔ محبت‌آمیز و در عین حال رمزآلود همسر شخصیت اصلی داستان با هر دو گربه تقویت می‌کند. همسر شخصیت اصلی خرافهٔ ظهور جادوگران در هیبت گربه‌ها را مطرح می‌کند، همسرش و گربهٔ سیاه اولی هر دو مورد ضرب و شتم او قرار می‌گیرند و گربهٔ سیاه دوم سریعاً جای خود را در قلب همسرش باز می‌کند. کشته شدن همسرش برای دفاع از گربهٔ سیاه دوم، ندیدن گربهٔ

سیاه دوم و مدفون کردن همسر و گربه در میانهٔ دیوار، جیغ وحشتناک گربه از میانهٔ دیوار که گویی می‌خواهد انتقام بگیرد و دیگر تصاویر، همچون یک‌چشم شدن بی‌علت گربهٔ دوم، خواننده را وا می‌دارد که با دید جادوگری به گربهٔ سیاه بنگرد و وقایع را به طرزی نمادین بازسازی کند و به ماهیت گربهٔ سیاه پی برد. بدین ترتیب توالی وقایع و حرکات و در نتیجه زمان به کناره‌ای رانده می‌شود و آنچه اهمیت می‌یابد ماهیت حوادث، اشیا، حرکات و شخصیت‌ها است که با پی بردن به حقیقتشان می‌توان آن‌ها را مانند دیگر آثار ادبی غیرسمبلیست تجزیه و تحلیل کرد.

پو در شیوهٔ روایت خود، یعنی استفاده از اول شخص مفرد، از عنصری دیگر نیز جهت حذف زمان بهره می‌گیرد: تفاوت ساعت بیولوژیکی درون و ساعت زمانی بیرون. همهٔ ما در تجارب روزانهٔ‌خود به تمایز این دو ساعت پی برده‌ایم. در مسیر واحدی که هر روز با اتوبوس می‌پیماییم، وقتی غرق در افکارمان شده‌ایم، در چشم بر هم زدنی به مقصد می‌رسیم (انقباض زمان بیرونی)، و گاهی اوقات هم که تمام حواسمان به مناظر بیرون از پنجره است، اتوبوس خیلی دیر به مقصد می‌رسد (انبساط زمان بیرونی). این تفاوت در موارد دیگر مثل کلاس درس‌هایی که دوست داریم یا نداریم یا صحبت با کسانی که به آن‌ها علاقه داریم یا کسانی که از آن‌ها بیزاریم بسیار مشهود است. پو از این بهره می‌گیرد و با شیوهٔ روایتیِ اول شخص مفرد، خواننده را با زمان درونی شخصیت اول داستان که تا حد زیادی هم منطقی و تحلیلگر است همراه می‌کند و چون شخصیت اول داستان، به جز ابتدای داستان که بعداً توضیح داده می‌شود، خاطرات خود را در فضای بی‌زمانِ حاصل از شوک و بهت‌زدگی‌اش از ماهیت گربهٔ سیاه تعریف می‌کند، خواننده نیز که با او همزادپنداری کرده است در شوک و ضربهٔ روحی ناشی از ندانستن ماهیت گربهٔ سیاه شریک می‌شود و با درگیر شدن در تعلیقی ماهیتی (essential suspense)، نه تعلیق رایج حادثه‌ای (incidental suspense)، سعی در پی بردن به ماهیت گربهٔ سیاه دارد، نه اینکه در مقطع بعدی داستان چه اتفاقی می‌افتد. بدین ترتیب تغییر مرکز ثقل توجه خواننده از وقایع به ماهیت گربهٔ سیاه انتقال می‌یابد و می‌خواهد به ماهیت این وقایع با توجه به چیستی گربهٔ سیاه پی برد. این تقویت دوگانه، استفاده از انقباض زمانی درون و تغییر مرکز ثقل توجه خواننده، به نمادین کردن داستان و خارج کردن آن از حیطهٔ زمان بسیار کمک می‌کند.

پو سعی می‌کند از اشارات به مقطع زمانی داستان بپرهیزد. سال، فصل، ماه یا حتی گرم و سرد بودن هوا مشخص نیست و می‌توان آن را به هر زمانی از اول خلقت تا ابدیت نسبت داد. به طور مثال داستان می‌توانست این‌گونه شروع شود: «یک شب، که خیلی مست شده بودم ...» و

«صبح روز بعد که فلان اتفاق افتاد...» (Fleckenstein, 2003: 99). اما در اول داستان با گفتن اینکه اکنون در زندان است، پو از این قانون تخطی می‌کند و راوی به خواننده می‌گوید که داستانی را که می‌خواهد تعریف کند در گذشته رخ داده و او در نوعی گذشته‌نگری (retrospection) و نقب زدن به گذشته آن را کاوش می‌کند.

این تخطی به رغم ظاهر فریبنده‌اش بجا استفاده شده است و کارکرد آن به همزادپنداریِ هرچه بیشتر خواننده با شخصیت اول داستان کمک می‌کند، چون انسان به‌طبع تمایل بیشتری به طرف قربانی و مظلوم یک ماجرا دارد تا طرف پیروز. پو با آگاهی از این ضعف بشری و با قربانی نشان دادن شخصیت اصلی داستانش توسط جادوگر و گربهٔ سیاه و اینکه چند قدم بیشتر با اعدام شدن فاصله ندارد، خواننده را بر آن می‌دارد که در نظر اول با شخصیت اصلی داستان همدردی کند؛ فارق از اینکه او دائم‌الخمری است که حیوانات قربانیان سوء رفتار او هستند یا اینکه او جنایتکاری است که همسرش را کشته است.

یکی از بهترین مثال‌ها در این باب آثار مهم صادق هدایت است که تحت تأثیر کافکا (Kafka) و ادبیات فرانسه بوده است. آثار او به شدت سمبلیستی است و مقولهٔ زمان در آن مخدوش می‌شود. رمان *بوف کور* رمانی سمبلیستی است که از جمله نمادهای آن می‌توان از سایه، قلمدان، پیرمرد قوزی، عمو، پدر، شراب کهنه، لباس سیاه، قصاب دو اسب لاغر و بسیاری دیگر نام برد که بهترین تفاسیر از آن‌ها را بر اساس روان‌شناسی کارل یونگ می‌توان به دست داد.

در *بوف کور* زمان متوقف می‌شود و گویی مصرف تریاک و شراب آگاهی راوی را نسبت به زمان از بین برده است. به طور مثال راوی کوزه‌ای در قبری می‌یابد که خود دقایقی قبل در ذهن خود تصوّر کرده است؛ یا اینکه دائماً از زمان ازلی و ابدی سخن به میان می‌آورد؛ پس از خواب در دنیا و در زمان دیگری بیدار می‌شود، از جوانی شکسته ناگهان به پیرمردی تبدیل می‌شود، سپس ناگهان به دورهٔ کودکی باز می‌گردد و داستان زندگی‌اش را تعریف می‌کند، خود کسی می‌شود که آن کوزه را چال کرده و این بازی رادیکال با زمان بارها و بارها در داستان تکرار می‌شود.

داستان کوتاه «سه قطره خون» که گویی خلاصه‌شدهٔ *بوف کور* است، بهترین مثال برای ویژگی‌های سمبلیسم را در «صدای گربه»، «درخت کاج» و «سه قطره خون» نشان می‌دهد. چون داستان از دارالمجانین شروع می‌شود و سپس در ذهن مجنونِ راوی به گذشته بر می‌گردد، در این اثر هم بازی با زمان مشهود است؛ اگرچه نمادهای

آن سرراست‌ترند و بازی با زمانش روشن‌تر و موضوعش روان‌تر به خواننده عرضه می‌شود.

*شازده احتجاب* رمان نوشتهٔ هوشنگ گلشیری داستان شازده احتجاب در آخرین شب زندگی‌اش است. او با نگاه به عکس‌های درگذشتگانش یاد گذشته می‌کند؛ مثلاً همسرش را به یاد می‌آورد که قربانی این خاندان اشرافی بود. گذشته دائم در حال شازده را گرفتار می‌کند، به شکل کابوس به او حمله می‌آورد و او را به حال بر می‌گرداند اما او فوراً از زمان حال دوباره به گذشته فرو می‌افتد، اجدادش را یک به یک می‌بیند، داستان پدربزرگ خویش، شازدهٔ بزرگ را می‌بیند که از هیچ جنایتی فروگذار نیست. بعد پدرش را می‌بیند که او هم در جنایت دست کمی از پدر غاصب خود ندارد و بعد خود شازده که او هم در زندگی شخصی خود فردی جنایتکار است. جدال گلشیری با زمان در این اثر این گونه است که حرکت زمان کاملاً مخدوش شده است و ذهن دائماً از یکی به سراغ دیگری می‌رود.

هدف پوزیتیویسم و رئالیسم پاکسازی ادبیات از تخیل و رؤیا بود، اما سمبلیسم آن را احیا کرد. سمبلیست طبیعت و نگاه ما به آن را انعکاس زندگی روحی و معنوی‌مان می‌داند. مجموعهٔ طبیعت سمبلی از وجود انسان و وصف مناظر دیده‌شده است و تجسم آن، در حقیقت افشای اسرار روح انسان است؛ تجسم و تصور اشیا به وسیلهٔ سمبل‌ها حالتی خاص و صورتی تازه به خود می‌گیرد. بی‌شک بین الهام و شکل، رابطه‌ای وجود دارد و بیان این رابطه جز به زبان شعر ممکن نیست. اما باید این بنا را در هم ریخت و بنایی نو از آن ساخت؛ چه بسا این زبان تازه برای همهٔ ما مفهوم نباشد؛ باکی نیست چرا که راز سمبلیسم در همین پیچیدگی نهفته است. از همین رو مالارمه در اشعارش تعبیراتی به کار می‌برد که تنها خودش قادر به تفسیرشان است. گاه اتفاق می‌افتد که شرح آثار سمبلیست‌ها نه تنها برای غیرسمبلیست‌ها ناممکن است، بلکه خودشان هم از درک آن عاجزند. آندره ژید می‌گوید: «پیش از آنکه اثرم را برای دیگران شرح دهم دوست دارم دیگران آن را برایم تفسیر کنند».

از خصوصیاتِ دیگرِ پیروان این مکتب آن بود که از ایجاد ترتیب و نظم منطقی در کلام گریزان بودند و چون زبان صریح و قاطع نمی‌توانست نمایشگر تخیلات مبهم و تاریک آنان باشد، برای بیان تخیلات خود مصراع‌هایی می‌ساختند که بیشتر به زمزمه‌ای آرام و مبهم شبیه بود. به قول ورلن شعر آنان موسیقی بدون آواز بود. با این همه برخی از سمبلیست‌ها به طور کامل از این شیوه پیروی نمی‌کردند. آن‌ها در وزن و قافیهٔ شعر قدیم تغییراتی دادند. نتیجهٔ این بیان متفاوت دو عقیدهٔ مخالف و دو خواست متمایز

در سمبلیسم بود. شیوهٔ مالارمه و رنه گیل (Rene Ghil) که قالب شعری رمانتیسیسم و پارناسی را آن‌چنان که بود پذیرفتند، اما معتقد به دو زبان هنری و عامیانه بودند. شیوهٔ دیگر متعلق به ورلن و لافورگ بود که اصالت قالب شعری پارناسی را منکر شدند و زبان عامیانه را برای بیان احساس خویش برگزیدند. آن‌ها با در هم کوبیدن قالب‌های شعری، زمینهٔ شعر آزاد را فراهم آوردند؛ بنابراین باور عمومی این است که پایه‌گذار شعر آزاد سمبلیست‌ها بودند. آن‌ها اعتقاد داشتند که شعر نیز چون موسیقی باید پوشیده از ابهام باشد و تأثیر آن به کمک آهنگ و با استمداد از تخیلات انسان میسر می‌شود. به همین دلیل موسیقی واگنر (Richard (Wilhelm) Wagner) که مدت‌ها با مخالفت شدید روبه‌رو بود بالاخره از سوی سمبلیست‌ها پذیرفته شد. عقیدهٔ دیگر سمبلیست‌ها دربارهٔ شعر آن بود که شعر نقاشی نیست، بلکه انعکاسی از حالات روحی شاعر است و شعر واقعی آنگاه پدید می‌آید که با حقیقت و واقع قطع رابطه کند. در چنین وضعی دامنهٔ شعر بی‌انتها می‌شود و نمی‌توان گفت که تعبیری از تعبیر دیگر صحیح‌تر و مناسب‌تر است؛ زیرا هر خواننده‌ای به اقتضای روحیه و احساس خود شعر را در می‌یابد. هدف سمبلیست این است که زیبایی احساس و تخیل خویش را با بیان صریح و قاطع زشت نگرداند. بدین منظور باید قالبی ایجاد کرد که در آن الفاظ نمایان و روشن جای خود را به کلماتی نامأنوس، مبهم و پیچیده دهند.

سمبلیسم و شعر سمبلیک به عالم تئاتر نیز رخنه کرد. شاخص‌ترین نمایشنامه‌نویس سمبلیک موریس مترلینک است که عرفان خاص سمبلیست‌ها اساس کارهای او را تشکیل داد. مترلینک معتقد بود که دانش بشر بسیار اندک و ناچیز است. نیروهایی نامرئی انسان را احاطه کرده‌اند که مانع سعادت و خوشبختی او هستند و وظیفهٔ نمایشنامه‌نویس است که در قالب نوشتهٔ خود افکار و تصورات خود را از این نیروهای مرموز به واقعیات زندگی مردم وارد کند. اغلب آثار او تا حدی به هم شبیه‌اند؛ در این آثار مرگ نیرویی است مخوف و انسان با وجود ترسی که از آن دارد بی‌اراده به دنبالش می‌رود؛ هر روز منتظر فردا است و هر ماه با اشتیاق در انتظار ماه دیگر و هر سال چشم به راه رسیدن سال نو است. پس در عین ترس از مرگ، بی‌صبرانه چشم به راهش دوخته است. موریس مترلینک در واقع در آثار خویش پوششی نمادین به آن چیزی می‌دهد که فروید و لکان از آن به «رانش مرگ» یا احساس «مهراکین» تعبیر کرده‌اند. آدمی همواره در جست‌وجوی اصل لذت (The principle of pleasure) است، در عین حال پس از ایجاد تنش (tension) در ارگانیسم بدن، نظیر گرسنگی، تشنگی، تمایل به بوییدن و غیره، درصدد رفع آن بر می‌آید. پس انسان به دنبال مطلوبی (object) چون غذا یا آب است تا

هم تنش را برطرف کند و هم از این امر لذت ببرد. اما مشکل این است که مطلوب فاقد مادیت است و ماهیتی «موهومی» دارد. به عبارت دیگر تصور ما از غذای مطلوب هیچ‌گاه با غذای مادی یکسان نیست، در نتیجه عمل ارضای آن میل را مرتب «تکرار» می‌کنیم تا به مطلوبمان برسیم. از طرفی عمل تکرار سبب فرسایش ارگانیسم می‌شود و آن‌قدر ادامه می‌یابد تا منجر به مرگ آن شود. تنش موجود در ارگانیسم هیچ‌گاه تا زمان مرگ پایان نمی‌یابد و آرامش ارگانیسم در مرگ آن است. بنابراین «رانش زندگی» در انسان همواره با رانش مرگ همراه است و انسان ناخودآگاه تمایل به مرگ دارد و به هر چه مهر می‌ورزد ناخودآگاه کینه می‌ورزد و رابطهٔ متضاد مهراکینانه برقرار می‌کند. درون (Interior) یکی از مهم‌ترین نمایشنامه‌های مترلینک است. او با این نمایشنامه سعی در اثبات رابطهٔ مرموز و درونی حوادث جهان مادی و افکار و تخیلات انسانی دارد؛ به این معنا که در حقیقت هیچ واقعه‌ای بدون ایجاد تحرکی در ضمیر ناخودآگاه انسان رخ نخواهد داد. با این وصف، درک این ارتباط به میزان علاقهٔ شخص به شیء خارج از ذهن وی بستگی دارد؛ چنان‌که غرق شدن کودک در رودخانه، اضطرابی مبهم در افراد خانواده ــ که از وقوع این حادثه بی‌خبرند ــ ایجاد می‌کند.

سال ۱۸۸۶ هم‌زمان با ظهور رمبو در ادبیات، ظهور نقاشانی چون وان‌گوک (Vincent van Gogh) و گوین (Jan Josephszoon van Goyen) دامنهٔ سمبلیسم را از شعر و ادب و تئاتر به نقاشی و هنرهای تجسمی نیز گسترش داد. در نقاشی دو اصل اساسی وجود دارد: یکی تصویر و دیگری استعاره یا همان درک مستقیم و تعبیر ایدئال. کوشش‌های هنری قرن نوزدهم بر پایهٔ رئالیسم بود، اما این کوشش به ناتورالیسم در ادبیات و امپرسیونیسم در نقاشی منجر شد. اما از سال ۱۸۸۵ سمبلیسم به عنوان یک واکنش ایدئالیستی ظاهر شد و هم‌زمان ادبیات و هنرهای دیگر را متحول کرد. از این پس هدف نقاشان و شعرا تنها نمایش صادقانهٔ دنیای خارجی نبود بلکه قصدشان بیان اشارات تصویری رؤیاها با تکیه بر استعاره در لفاف ضخیمی از فرم تزئینی بود.

نمادگرایان با فنون مختلف ادبی از چنبرهٔ زمان می‌گریختند، چون نمی‌خواستند به تراژدی گذشت زمان گرفتار شوند؛ آن‌ها برای ماندگاری آثارشان آنتی‌تز نمایش‌های شکسپیر را برگزیدند. ویلیام شکسپیر، نویسندهٔ نابغهٔ قرن ۱۶ انگلیس، زندگی را همانند بازی بازیگر بر صحنه می‌داند؛ زندگی فاقد ماهیت و بی‌اهمیتی که نگرانی‌ها نیز آن را بی‌اهمیت‌تر می‌سازد. در نمایشنامهٔ مکبث در پردهٔ پنجم، صحنهٔ پنجم، آن هنگام که خبر مرگ بانوی مکبث به او

می‌رسد، به تک‌گویی لب می‌گشاید و این سخنان بر زبان او جاری می‌شود. حدیث نفس مکبث، تبلور مؤلفه‌ای دیگر از تراژدی‌های شکسپیر است: «وجه تراژیک زمان».

فردا و فردا و فردا
می‌خزد با گام خرد خود از روز به روز
تا به آخرین هجای زمان ضبط‌شده
و تمامی دیروزهایمان روشنایی‌دند ابلهان را
به مسیر منتهی به مرگ غبارآلود. خاموش، خاموش ای شمع کوتاه!
زندگی جز سایه‌ای قدم‌زن نیست، بازیگری ناشی
که در ساعت خویش بر صحنه می‌خرامد و نگران می‌کند
و دیگر از او چیزی شنیده نمی‌شود. زندگی داستانی است
سراییده‌شده توسط یک احمق، مشحون از خشم و هیاهو
که هیچ معنایی ندارد

(شکسپیر، ۱۳۳۶: ۱۸۰؛ پردهٔ پنجم، صحنهٔ پنجم)

چگونه دیروزها و امروزها و فرداها می‌آیند و می‌روند و به این حرکت ملال‌آور خود تا به فرجام تاریخ ادامه می‌دهند. هر روزی که ما آن را زیسته‌ایم، برای فردی دیگر، آخرین روز عمرش بوده است و دیروز ما سوسوی شمعی بوده که هم او را و هم ما را به بستر مرگ خود رهنمون می‌سازد. بدمید بر این شمع کوتاه و خاموشش کنید چرا که زندگی جز سایه‌ای قدم‌زن نیست؛ بازیگری ناشی که در عرض یک ساعت، ساحت‌های تمامی عواطف را می‌پیماید، سپس کرنش می‌کند و بیرون می‌رود. زندگی داستانی است جنجال‌آفرین، پر سر و صدا، اما پوچ و پوک و بی‌معنی.

جوئل دِشی (Joel Deshi) در مقالهٔ خود با عنوان «تحلیلی کوتاه از همنامی رمان *خشم و هیاهو*» به بازنمایی و بازتاب این قطعه از مکبث در رمان *خشم و هیاهو* نوشتهٔ ویلیام فالکنر (William Faulkner) می‌پردازد که دلایلی برای گریزجویی نویسندگان نمادگرا از چنبرهٔ زمان را روشن می‌سازد.

«فردا و فردا و فردا»: این مصرع سوگواری، بیانگر گذشته و حال و آینده است که تماماً رنگ و بویی تراژیک دربارهٔ پیشروی خستگی‌ناپذیر زمان دارد. اگر این‌چنین باشد گذر زمان مسئله‌ساز است و اجتناب‌ناپذیر بودن آن ممکن است برای تراژدی، که غالباً اجتناب‌پذیر است، نامناسب باشد. با وجود این اگر گذشت زمان تراژیک باشد، پس کمال مطلوب در سکون و ایستایی است و لاجرم زندگی‌های ما ناکامل و ویران‌شده محسوب می‌شود. علاوه بر تشبیه زمان به خزنده‌ای که می‌خزد، مکبث پا فراتر می‌نهد و آن را «گام خرد» می‌نامد

که فرومایگی زمان را با اشاراتی به روزهای زندگی که همواره با توالی فرداها سنجیده می‌شوند بیش از پیش می‌نماید. امروز فردای دیروز است و دیروز فردای پریروز و فردا فردای امروز، فرداهایی که خصیصه‌شان پست‌فطرتی، بدذاتی، ناچیزی و نامربوطی است.

این گام می‌تواند سنجشی از زمان باشد همچون تیک‌تاک یک ساعت، زنگ یک ناقوس یا هر تصویر دیگری که پارگی زمانی را تداعی می‌کند. کلمهٔ «گام» بیانگر تکرار شدن چیزی است که ارزشی از خود ندارد و فاقد فردیت است.

آخرین هجا یک پارادکس (paradox) است که اشارهٔ آن به مرگ و پایان دادن شخصی به زمان است. به عبارت دیگر زمان تمام نمی‌شود، بلکه ما با مرگ خود به آن پایان شخصی می‌دهیم تا ارادهٔ آزاد و قدرت اختیارمان علیه زمان را ثابت کنیم. اما در عین حال سبک استمدادطلبانه و دعاگونهٔ روایت بر دروغین و پوشالی بودن جامعه تأکید می‌کند. هجا جزئی است از اجزای تشکیل‌دهندهٔ زبان و اساس کلمات داستان‌هایی است که کوئنتین (Quentine) در رمان *خشم و هیاهو* (Sound & Fury) آن‌ها را به بردگی وا می‌دارد. داستان‌هایی که خانوادهٔ او را از گذشتهٔ خود بی‌نهایت شرمگین می‌کند و سرانجام او را به خودکشی وا می‌دارد. از این رو، اگر تنها زبان، روایت چگونگی زندگی‌مان را ارزشمند می‌سازد و ما تنها با استفاده از زبان است که قادریم بیندیشیم، پس آخرین هجا در واقع خاتمه‌ای است بر سیر اندیشه و زندگی ما. اما این خاتمه لزوماً از ارزش داستانی که پیش از آن قرار گرفته است نمی‌کاهد بلکه اگر داستان زندگی، برای کسی همچون مکبث، شکنجه‌آور و دردناک بوده باشد، آخرین هجا می‌تواند تنها لحظهٔ استراحت در طول تک‌گویی‌های آدم با خودش در زندگی باشد، لحظهٔ آرامش و رهایی از بازی‌های چرخ بازیگر زمانه، که در لحظهٔ مرگ، در لحظهٔ آخرین هجا برقرار می‌شود.

زمان و سرنوشت در مکبث به یکدیگر گره خورده‌اند. جادوگران با احضار ارواح به مکبث می‌گویند هرگز مغلوب نخواهی شد مگر آن هنگام که بیشه‌های جنگل بزرگ بیرنام (Birnam) تا بلندی‌های دانسینان (Dansinan) بر ضد تو گرد آیند. فاصلهٔ زمانی پیش از وقوع این پیشگویی تا آن روز موعود برای مکبث وسواس فکری ایجاد می‌کند و او باور ندارد که دیگر بتواند در زنجیرهٔ وقایع خیانت خود به دانکن که اکنون روی خط حرکت افتاده تغییری دهد یا آن را متوقف کند.

اما نبوغ شکسپیر از این مشخص می‌شود که او زندگی را همانند بازی بازیگر بر صحنه می‌داند و زندگی و نگرانی‌های ما را بی‌اهمیت نشان می‌دهد؛ در اینجا برای ما پر واضح می‌شود

که چرا نمادگرایان با فنون مختلف ادبی از چنبرهٔ زمان می‌گریختند چون نمی‌خواستند به تراژدی گذشت زمان گرفتار شوند.

## تراژیک‌زدائی از گذشت زمان در فیلم

سنجش فردایی زمان در مکبث (امروز فردای دیروز است و دیروز فردای پریروز و فردا، فردای امروز) در فیلم «مورد عجیب بنجامین باتن» (The Curious Case of Benjamin Button) برعکس می‌شود، امروز دیروز فردا است و فردا، دیروز پس فردا و دیروز، دیروز امروز. در مکبث پیشروی زمان با سنجش فردایی نشان داده شده است اما در فیلم «بنجامین باتن»، پسروی زمان با سنجش دیروزی رقم می‌خورد. پیشروی و پسروی زمانی هر دو تراژیک هستند و از این رو، تلاش‌هایی بس عبث، مذبوحانه و بیهوده به شمار می‌آیند. زمان چه رو به جلو رود و چه رو به عقب فرقی نمی‌کند؛ زیرا این گذر زمان است که تراژیک است و با تغییر جهت آن نمی‌توان از آن تراژیک‌زدایی کرد. فیلم «بنجامین باتن» با نگاهی حسرت‌خوارانه به پسروی زمان و نزدیکی به ایام آینده می‌گوید: «چقدر دیر زود شد»، پیشروی از کودکی به پیری یا پسروی از پیری به کودکی فرقی با یکدیگر ندارند، چرا که هر دو از تراژیک‌زدایی از تراژدی گذشت زمان سخت عاجزند.

ساختار فیلم «بنجامین باتن» نیز مهر تأیید است بر بیهودگی تلاش برای تراژیک‌زدایی از گذشت زمان، نقطهٔ آغاز به پایان و نقطهٔ پایان به آغاز گره می‌خورد. در ابتدای فیلم شاهد مردی هستیم که پسر خود را در جنگ جهانی اول از دست داده و به امید آنکه از تراژدی، تراژدی‌زدایی کند، ساعتی می‌سازد که عقربهٔ آن به جای پیشروی پسروی می‌کند. او می‌پندارد (و خود نیک می‌داند چقدر این پندار باطل است اما با این حال با این امید مذبوحانه می‌پندارد) با تغییر جهت زمان می‌توان تراژدی گذر زمان را از میان برد. کوری او از دیدن این حقیقت و بطلان چنین دعوی‌ای را می‌توان در نابینایی ظاهری او متبلور یافت. بخش نخست فیلم، که به ظاهر از بقیهٔ فیلم جدا و نامربوط است، می‌خواهد به بیننده مطلبی را تفهیم کند که تنها در فرجام فیلم روشن می‌شود: ساعت دست‌ساز مرد نابینا از ایستگاه متروی شهر برچیده می‌شود و ساعتی کامپیوتری جایگزین آن می‌شود. چه عددهای پیشرو و چه عقربهٔ عقبگرد، چه «من پیر متولد شدم» بنجامین باتن و چه «من جوان متولد شدم»، چه بهره‌های پیر متولد شدن (احترام، برخورداری از زیبایی جوانی در پیری) و چه نعمات جوان متولد شدن (مانند محرومیت بنجامین از بازی با همسالان در کودکی، ماندن در کنار همسر و فرزند، پیر شدن با معشوق)، چه زمان کامپیوتری، چه زمان دست‌ساز و ابتکاری، چه از تولد به مرگ و چه از مرگ به تولد، هیچ تفاوتی ندارد؛ چون گذر زمان همچنان تراژیک باقی می‌ماند. همان‌طور که پیش‌تر بیان

شد، زمان نیست که پایان می‌یابد، بلکه این آخرین هجای زندگی ماست که مهر خاتم بر زندگی ما می‌زند.

در فیلم «بنجامین باتن»، داستان‌سرایی توسط دیزی و بنجامین باتن صورت می‌گیرد و گاهی دخترِ این دو، خوانندهٔ داستان است. مرگ بنجامین باتن و سپس مرگ دیزی و برچیده شدن ساعت عقبگرد از ایستگاه مترو، ظاهراً پایانی است بر مورد عجیب بنجامین باتن و در صحنه‌های بعدی، آب درون انباری سرازیر می‌شود و ساعتی نشان داده می‌شود که به صورت عقبگرد می‌چرخد و نشان می‌دهد که زمان پایان نمی‌یابد، بلکه آخرین هجای داستان ماست که پایان می‌یابد و زندگی ما هم به نوبهٔ خود با آن به پایان می‌رسد. داستان‌های بی‌شماری در فیلم به نمایش گذاشته می‌شود مانند تولیدکنندگان دکمه و رقاص‌های باله که می‌آیند و می‌روند، اما گذر زمان همچنان هست که هست. مرگ ما همان پایان شخصی به زمان، همان آخرین هجایی است که در لحظهٔ آخر زندگی، همچون دیزی، به زبان می‌آوریم و با آن خط موج‌دار سیر اندیشهٔ استوار بر ساختار زبانی ما، درست مانند خط روی نمایشگر تپش قلب دیزی، خطی ممتد و صاف می‌شود.

## نتیجه

نتیجهٔ نهایی این است که تلاش نویسندگان، شعرا و فیلم‌سازان برای تراژیک‌زدایی از گذشت زمان می‌تواند بیهوده باشد، زیرا با تغییر جهت زمان و سنجش فردایی آن از امروز به فردا و دیروز و برعکس آن، چه زمان پسروی داشته باشد یا پیشروی، در هر حال تراژیک است. به نظر می‌رسد تفاوتی میان تراژیک بودن زمان کامپیوتری و زمان دست‌ساز و ابتکاری ــ که از تولد به مرگ و از مرگ به تولد درحرکت است ــ وجود ندارد.

دراین راه سمبلیست‌ها با استفاده از فنون و مهارت‌های خاص و با به‌کارگیری نمادها خود را از بعد زمان رها می‌سازند؛ در اصل ایجاد انقباض و انبساط آن تأثیری بر رهایی از چنبرهٔ زمان ندارد. پیشروی انسان از کودکی به پیری یا پسروی از پیری به کودکی، تفاوتی با یکدیگر ندارند؛ چرا که هر دو از تراژدی گذشت زمان سخت عاجزند.

زمان نیست که پایان می‌یابد، بلکه آخرین هجای زندگی است که نوعی پارادکس ایجاد می‌کند و مهر خاتم بر زندگی ما می‌زند. به عبارت دیگر، زمان تمام نمی‌شود؛ بلکه همان طور که گفته شد با مرگ خود پایانی شخصی به آن می‌دهیم تا ارادهٔ آزاد و قدرت اختیارمان علیه زمان را ثابت کنیم.

## پی‌نوشت

۱- اگوست کونت، بانی فلسفه پوزیتیویسم معتقد بود که جهان مجموعاً چهار مرحله را گذرانیده است: مرحلهٔ میتولوژیک (mythologic)، مرحلهٔ تئولوژیک (theologic)، مرحلهٔ متافیزیک (metaphysic) و مرحلهٔ پوزیتیویسم که کامل‌ترین مراحل فکری انسان است و در مورد مسائل از طریق علمی و تحقیق بحث کرده و سه مرحلهٔ قبلی را مردود می‌داند.

## منابع و مآخذ


ایگلتون، تری. (۱۳۸۰). ***پیش درآمدی بر نظریهٔ ادبی***. ترجمهٔ عباس مخبر. تهران: نشر مرکز.

خیام، حکیم عمر. (۱۳۷۲). ***رباعیات خیام***. قم: امید.

رستگار وفایی، منصور. (۱۳۷۳). ***انواع ادبی***. شیراز: نوید شیراز.

سارتر، ژان پل. (۱۳۵۵). ***تهوع***. ترجمهٔ امیر جلال الدین اعلم. تهران: امیر کبیر.

سعدی، شیخ مصلح‌الدین. (۱۳۶۹). ***بوستان***. تهران: افشار.

ـــــــــــــــ . (۱۳۷۲). ***گلستان***. تهران: نشر نیایش.

شاملو، احمد. (۱۳۷۶). ***در جدال با خاموشی؛ منتخب چهارده دفتر شعر***. تهران: سخن.

شکسپیر، ویلیام. (۱۳۳۶). ***مکبث***. ترجمهٔ عبدالرحیم احمدی. تهران: نشر نیل.

طسوجی، عبداللطیف. (۱۳۸۶). ***هزار و یک شب***. تهران: هرمس.

عطار، شیخ فریدالدین محمد. (۱۳۸۸). ***منطق الطیر***. تصحیح محمدرضا شفیعی کدکنی. تهران: سخن.

فالکنر، ویلیام. (۱۳۶۹). ***خشم و هیاهو***. ترجمهٔ صالح حسینی. تهران: انتشارات نیلوفر.

گرین ویلفرد و ارل لیبر. (۱۳۸۰) ***مبانی نقد ادبی***. ترجمهٔ فرزانه طاهری. جلد دوم. تهران: انتشارات نیلوفر.

گلشیری، هوشنگ. (۱۳۸۴). ***شازده احتجاب***. چاپ چهاردهم. تهران: انتشارات نیلوفر.

مولانا، جلال‌الدین محمد (۱۳۷۳). ***مثنوی معنوی***. تهران: انتشارات ماد.

وایلد، اسکار. (۱۳۷۹). ***نمایشنامه‌های اسکار وایلد***. ترجمهٔ فریده مهدوی دامغانی. تهران: انتشارات تهران.

ولک، رنه و آستین وارن. (۱۳۸۲) ***نظریهٔ ادبیات***. ترجمهٔ ضیاء موحّد و پرویز مهاجر. تهران: علمی و فرهنگی.

هدایت، صادق. (۱۳۴۹). ***بوف کور***. تهران: امیر کبیر.

ـــــــــــ . (۱۳۸۳). ***سه قطره خون***. تهران: نگاه.

Abrams, M. H. (1999). ***A Glossary of Literary Terms***, Cornel University: Heinle & Heinle.

Bressler, Charles E. (1994). ***Literacy Criticism***, U.S.A.: Prentice Hall, Inc

Danson, Laurence. (1997). ***Wilde's Intentions the Artist in Criticism***. Oxford: Clarendon Press.

Douglas, Mary (1973). ***Natural Symbols: Exploration in Cosmology***. St. Jerome Publishing, Marchester.

Faigley, Lester. (1999). ***Material Literacy and Visual Design***, Rhetorical Bodies. Ed. Jack Selzer and Sharon Crowley. Madison: Uof Wisconsin P.

Fleckenstein, Kristie. (2003). ***Embodied Literacies: Image ward and a Poetics of Teaching***. Carbondale: Southern Illinois Up.

Hewett, R.P. (1983). ***Reading and Response***. Great Britain: George G. Harrp & Co. Lfd.

Tillich, Paul. (1961). ***Symbolism in Religion and Literature***. Ed. Rollo May. Newyork: Cambridge.

Wain, John. (1994). ***Shakespeare Macbeth***, Hound Mills: Macmillan.