نشر
فنجان

دوزبانه

مرثیه‌های دوئینو

راینر ماریا ریلکه
ترجمه‌ی علی بهروزی

نشر فنجان
تهران
۱۴۰۰

سرشناسه	ریلکه، راینر ماریا، ۱۸۷۵– ۱۹۳۶ م. Rilke, Rainer Maria
عنوان و نام پدیدآور	مرثیه‌های دوئینو/ راینر ماریا ریلکه؛ ترجمه‌ی علی بهروزی.
مشخصات نشر	تهران: نشر فنجان، ۱۳۹۴.
مشخصات ظاهری	۱۳۴ ص.؛ ۱۳/۵×۲۰/۵ س‌م.
فروست	علوم انسانی. شعر معاصر آلمانی.
شابک	۹۷۸–۶۰۰–۹۴۹۱۲–۳–۰
وضعیت فهرست‌نویسی	فیپا.
یادداشت	فارسی ـ آلمانی.
یادداشت (عنوان اصلی)	Duino Elegies and the Sonnets to Orpheus, 1977.
موضوع	شعر آلمانی ــ قرن ۲۰ م. ــ ترجمه‌شده به فارسی.
موضوع	شعر فارسی ــ قرن ۱۴ ــ ترجمه‌شده از آلمانی.
شناسه‌ی افزوده	بهروزی مقدم، عوضعلی، ۱۳۳۴– ، مترجم.
رده‌بندی کنگره	PT ۲۶۲۳/ی۸۳م۴ ۱۳۹۴
رده‌بندی دیویی	۸۱۳/۹۱۴
شماره‌ی کتاب‌شناسی ملی	۴۰۹۴۸۸۵

این کتاب ترجمه‌ای است از

Rilke, Rainer Maria (1977)
Duino Elegies and the Sonnets to Orpheus
Translated by A. Paulin Jr.
Boston: Houghton Mifflin

شاعر	**راینر ماریا ریلکه**
مترجم	**علی بهروزی**
طراح جلد و صفحات استقبال	**حسن کریم‌زاده**
	(بر اساس تابلوی بندبازها اثر پیکاسو)
ناظر فنی	**انوشه صادقی‌آزاد**
ناظر چاپ	**علی سجودی**
نوبت چاپ	**دوم، تابستان ۱۴۰۰**
	اول، زمستان ۱۳۹۴
چاپ	**شادرنگ**
تیراژ	**۵۰۰ نسخه**
شابک	**۹۷۸-۶۰۰-۹۴۹۱۲-۳-۰**

تمام حقوق این اثر متعلق به نشر **فنجان** است و هرگونه استفاده از عناصر صوری و محتوایی آن، کلاً و جزئاً، به هر زبانی و به هر شکلی بدون اجازه‌ی کتبی ناشر ممنوع است.

نشر فنجان

تلفن ۰۹۱۹۸۰۰۱۰۰۵
fenjanbooks@gmail.com

فهرست

تقدیم‌نامه . . . . . یازده
پیش‌گفتار مترجم . . . . . سیزده

مرثیه‌های دوئینو
مرثیه‌ی یکم ۲
مرثیه‌ی دوم ۱۲
مرثیه‌ی سوم ۲۲
مرثیه‌ی چهارم ۳۲
مرثیه‌ی پنجم ۴۲
مرثیه‌ی ششم ۵۴
مرثیه‌ی هفتم ۶۰
مرثیه‌ی هشتم ۷۲
مرثیه‌ی نهم ۸۰
مرثیه‌ی دهم ۹۰

یادداشت‌ها ۱۰۵
گاه‌نامه ۱۱۳

مرثیه‌های دوئینو
متعلق است به
شاهدخت ماری فون تورن اوند تاکسیس ـ هوهِن‌لوهه

ـــــــ شاعر

به هنگام ترجمه‌ی این شعرها
یاد دو دوست ناگاه‌رفته و «جوانمرگ» با من بوده است:
جلال سبزکوهی و **رضا رفیع‌زاده**.
اما آن که مرگش باعث شد من این ترجمه را آغاز کنم
مادرم بود.
این ترجمه را تقدیم می‌کنم به خاطره‌ی او
که یاد مرگش هنوز هم «خنجری است در قلبم».

ـــــــ مترجم

پیش‌گفتار مترجم

گفته‌اند که ترجمه‌ی شعر محال است. حتا اگر این حرف درست نباشد، باز هم مترجمی که این «محال» را می‌آزماید حس می‌کند باید به‌نوعی کارش را توجیه کند و یا دست‌کم به خواننده توضیح دهد که با چه نوع ترجمه‌ای روبه‌روست. در مورد ترجمه‌ی حاضر می‌خواهم دو نکته‌ی جداگانه را، که به لحاظ‌هایی با یکدیگر پیوند هم دارند، توضیح دهم. اول این‌که وجه غالب در این‌جا توسل جستن مترجم به چیزی است که بعضی‌ها آن را «روش ترجمه‌ی هم‌ارز» می‌خوانند، اما اگر اجازه دهید آن را «ترجمه‌ی معنایی» بخوانیم، به شرط این‌که «معنایی» را نقطه‌ی مقابل «صوری» بینگاریم. در یک «ترجمه‌ی صوری» فرض بر این است که باید صورت‌های اصلی زبان مبدأ را تا حدامکان در زبان مقصد نیز حفظ کرد، و مثلاً جمله را به جمله، کلمه را به کلمه، و عبارت را به عبارت برگرداند. اما در «ترجمه‌ی معنایی» فرض بر این است که یک «معنا»ی واحد را می‌توان به صورت‌های گوناگون برگرداند بی‌آن‌که تغییری، یا دست‌کم تغییر مهمی، در معنا رخ دهد. برای روشن شدن مطلب، چند مثال ساده می‌آورم.

در سطر هشتمِ مرثیه‌ی یکم، جمله‌ای هست که پاره‌ای از آن را می‌توان چنین ترجمه کرد: «خودم را مهار می‌کنم...». در ترجمه‌ی حاضر، کل این قسمت چنین برگردانده شده است: «پس های‌هایِ استغاثه‌ی تاریک را، به‌خویشتنداری، بازمی‌خورم»؛ یعنی ترجمه‌ی آن جمله شده است قیدِ دوکلمه‌ای «به‌خویشتنداری». در ترجمه‌ی این مورد، تعداد کلمه‌ها و نیز ساخت دستوری بر زبان مبدأ منطبق نیست، اما بعید است کسی ادعا کند که تغییری در معنا حاصل شده است.

در این نمونه، تعداد کلمات ترجمه کم‌تر از متن اصلی بود، اما عکس این مورد هم وجود دارد که چه‌بسا مواردش بیش‌تر هم هست. در سطر بیست‌ویکمِ همین مرثیه، ریلکه شب را به صورت «[آن] به‌آرامی مأیوس‌کننده» توصیف می‌کند، اما این‌گونه توصیف‌ها که ترکیبی هستند از یک قید حالت و یک صفت، در زبان فارسی چندان رواجی ندارند، و دست‌کم این‌که برگردان «به‌آرامی مأیوس‌کننده» شاعرانه نمی‌نماید. در ترجمه‌ی ما این عبارت به صورت یک جمله درآمده است: «[دلخواهه‌ای که] به‌آرامی مأیوس می‌کند». بدین ترتیب، هم معنای عبارت حفظ شده و هم ناخوشی و زمختی آن در فارسی تعدیل شده است.

یکی‌ـدو مورد دیگر را هم متذکر شویم. در مرثیه‌ی یکم (صفحه‌ی ۸) جمله‌ای هست که به طور خلاصه می‌توان این‌طور ترجمه‌اش کرد: «این ظاهر [یا قیافه‌ی] بی‌عدالتی را آرام پس می‌زنم...». اما منظور از «ظاهر بی‌عدالتی» چیست؟ این عبارت، در واقع، شکل موجز یک جمله‌ی مفصّل‌تر است:«قیافه‌ای حاکی از حس ترحم نسبت به ناعادلانه بودنِ مرگ این جوانان...». حالا اگر به ترجمه‌ی راقم این سطور بنگرید، خواهید دید که آن معانی «ضمنی» به صورتی «صریح» برگردانده شده‌اند.

در «ترجمه‌ی معنایی» گاه ساخت اطلاعی جمله تغییر می‌کند، یعنی اطلاعات موجود در جمله مثلاً با تقدم و تأخر در ترجمه ظاهر می‌شود. سطر بیست‌ویکمِ مرثیه‌ی یکم، نمونه‌ی ساده‌ای از این امر است. در متن آلمانی، ریلکه از شبی سخن می‌گوید که هر دلِ تنها، با سختی و مشقت، باید در آخر کار با آن روبه‌رو شود. اما ترتیب ارائه‌ی مطلب در این ترجمه تقریباً معکوس است: «و [شب] با نثارِ درد پذیرای هر دلِ تنهاست».

گمان می‌کنم همین موارد برای توضیح چگونگی ترجمه‌ی ما کفایت می‌کند. نکته‌ای که می‌توان افزود این است که هر شش ترجمه‌ی انگلیسی‌ای که من دیده‌ام به همین روش عمل کرده‌اند، و فقط گاه شیوه‌ی به‌کارگیری روش‌شان با یکدیگر و با ترجمه‌ی حاضر فرق داشته است. اما چرا؟ مهم‌ترین علت به زبان و لحن مترجم مربوط می‌شود. هر مترجمی زبان و لحن ویژه‌ای برای ترجمه‌ی خود اختیار می‌کند. این زبان یا لحن اجازه‌ی ورود هر نوع کلمه یا جمله‌بندی را نمی‌دهد، و هر مترجمی با عنایت به همین امر است که به گزینش کلمه‌ها یا جمله‌بندی‌های خود می‌پردازد. طبعاً در ترجمه‌ی حاضر نیز چنین است، و این ما را به دومین نکته‌ای می‌رساند که قرار بود در باب این ترجمه به آن اشاره شود.

ترجمه‌ای که پیش روی شماست، برخلاف تقریباً تمام ترجمه‌های این‌چنینی، موزون است. البته به دلیل غیرعادی بودن وزن‌ها لازم است توضیحی داده شود، هرچند چنین توضیحی در این‌جا ضرورتاً اجمالی خواهد بود. پنج مرثیه‌ی یکم،

دیوید یانگ شرحی مختصر در حد یکی‌ـدو پاراگراف بر هر کـدام از مـرثیه‌ها نوشته است که من آن‌ها را در بخش «یادداشت‌ها» همراه با توضیحات او درباره‌ی سطرهایی از بعضی شعرها (که در متن ترجمه با شماره مشخص شده‌انـد) تـرجـمه کرده‌ام. البته بخشی از توضیحات از مؤلفان دیگری است کـه آن‌هـا را بـا امـضای خودشان آورده‌ام: امضای «آ. پ.» به آ. پولین، امضای «ف. ص.» به مطالبی اشاره دارد که فریدون صالحی از منابع آلمانی گرد آورده است، و امضای «م.» هم طبعاً به مترجم حاضر برمی‌گردد.

در باب عنوان فـارسی ایـن کـتاب کـه بـعضی‌ها آن را بـه «سـوگ‌سروده» یـا «سوگ‌نامه» ترجمه کرده‌اند، باید بگویم که ریلکه محدودیت‌های بشری را صرفاً به سوگ نمی‌نشیند، بلکه او انسان را به رغم تمام این محدودیت‌ها مـی‌ستاید. واژه‌ی «مرثیه» با این معنی تناسب بیش‌تری دارد.

ـــــــ تهران، پاییز ۱۳۹۴

مرثیه‌ی یکم

فریاد اگر که برکشم، آیا در آن مراتبِ فرشته[1] کسی هست بشنود؟
و گیرم این‌که یکی‌شان به‌ناگهان مرا به قلبِ خویش بیفشارد:
از فرطِ هستیِ او نیست می‌شوم.
چرا که «زیبا» چیزی نیست جز
آغازِ دهشتی که به سختیش تاب می‌آریم و می‌ستاییمش
که از سرِ حقیردانیِ ما از هلاک‌کردن‌مان چشم می‌پوشد.
آری، فرشتگان همگی دهشت‌آورند.
پس های‌هایِ استغاثه‌ی تاریک را، به‌خویشتنداری، بازمی‌خورم.
و، آه، کیست آن‌که به کار آیدمان؟ افسوس،
که از فرشتگان و آدمیان، هیچ‌یک، امیدی نیست،
و جانورهای هوشمند نیز بو بُرده‌اند این زمان که هستیِ ما را
در این جهانِ واگردانیده[2] آن‌چنان دوام و امنی نیست.
شاید که آنچه بماند برای‌مان
درختِ روی پشته‌ی در دیدگاهِ هر روزی،
قدم زدن به کوچه‌ی دیروزی،

Die Erste Elegie

Wer, wenn ich schriee, hörte mich denn aus der Engel
Ordnungen? und gesetzt selbst, es nähme
einer mich plötzlich ans Herz: ich verginge von seinem
stärkeren Dasein. Denn das Schöne ist nichts
als des Schrecklichen Anfang, den wir noch grade ertragen,
und wir bewundern es so, weil es gelassen verschmäht,
uns zu zerstören. Ein jeder Engel ist schrecklich.
Und so verhalt ich mich denn und verschlucke den
Lockruf
dunkelen Schluchzens. Ach, wen vermögen
wir denn zu brauchen? Engel nicht, Menschen nicht,
und die findigen Tiere merken es schon,
daß wir nicht sehr verläßlich zu Haus sind
in der gedeuteten Welt. Es bleibt uns vielleicht
irgend ein Baum an dem Abhang, daß wir ihn täglich

و یا، همین، وفای نازکرده‌ی یک عادت است
که آن‌چنان به ما علاقه یافته که دیگر ما را رها نکرده، نرفته‌ست.
و نیز شب، آه، شب که بادِ آکنیده از فضای جهان چهره‌های‌مان را
می‌فرساید
ـ برای کیست که او منتظر نمانده و نیست
دلخواهه‌ای که به‌آرامی دلسرد می‌کند، و با نثارِ درد پذیرای هر دلِ
تنهاست.
آیا به عاشقان نظری ساده‌گیرتر دارد؟ هیهات،
آن‌ها به یکدگر فقط نصیبه‌ی محتوم را نهان می‌دارند.
آیا هنوز نمی‌فهمی؟ پرتاب کن تو خالیِ آغوشِ خویش را
به این فضا که نفس‌های ما در آن جاری‌ست؛
شاید پرندگان به پاسِ هوای وسیع‌ترشده با شورِ مخلصانه‌تری بال برکشند.

آری، بهارها نیازمندِ تو بودند.
برخی ستاره‌ها فقط به چشمِ تو موکول بوده‌اند.
خیزابه‌ی برآمده از دوردست‌های زمان روی با تو داشت،
نوای آن ویولن از میانِ پنجره‌ای باز در گذرگهِ تو
خود را نثارِ کسی می‌کرد. این‌ها همه ودیعتی به امانت بود. اما
آیا تو را توانِ عهده‌ی آن‌ها بود؟
آیا همیشه شوقِ انتظار تو را در گمان نمی‌افکند
که در تمام چیزها نشانی از رسیدنِ معشوق را سراغ کنی؟
(معشوق راَ چه جای بود میانِ آن غریب‌فکرهای بزرگی
که می‌گذشت در تو و اغلب تمامِ شب می‌ماند؟)

wiedersähen; es bleibt uns die Straße von gestern
und das verzogene Treusein einer Gewohnheit,
der es bei uns gefiel, und so blieb sie und ging nicht.
O und die Nacht, die Nacht, wenn der Wind voller
Weltraum
uns am Angesicht zehrt –, wem bliebesie nicht, die ersehnte,
sanft enttäuschende, welche dem einzelnen Herzen
mühsam bevorsteht. Ist sie den Liebenden leichter?
Ach, sie verdecken sich nur mit einander ihr Los.
Weißt du's *noch* nicht? Wirf aus den Armen die Leere
zu den Räumen hinzu, die wir atmen; vielleicht daß die Vögel
die erweiterte Luft fühlen mit innigerm Flug.

Ja, die Frühlinge brauchten dich wohl. Es muteten manche
Sterne dir zu, daß du sie spürtest. Es hob
sich eine Woge heran im Vergangenen, oder
da du vorüberkamst am geöffneten Fenster,
gab eine Geige sich hin. Das alles war Auftrag.
Aber bewältigtest du's? Warst du nicht immer
noch von Erwartung zerstreut, als kündigte alles
eine Geliebte dir an? (Wo willst du sie bergen,
da doch die großen fremden Gedanken bei dir
aus und ein gehn und öfters bleiben bei Nacht.)

مرثیه‌ی ششم

دیری‌ست حکمتِ بسیار دیده‌ام ز تو من، ای درختِ انجیر!
می‌بینمت که تقریباً از شکوفه کردنِ خود دست می‌کشی
و بعد هم، بدونِ تظاهر، تو ناب‌ترین رازِ خویش را
در قلبِ میوه‌ی مخصوصِ فصل می‌ریزی.
و چترِ شاخه‌های تو چون آب‌شاخه‌های یک چشمه
جریانِ شیره را بالا می‌برد و می‌چرخاند،
و او، که گیجِ خوابِ زمستانیِ خودست هنوز،
ببین چطور می‌جهد اکنون ــ چنان زئوس که در قو[1] ــ
درونِ خلسه‌ی شیرین‌ترین رهاوردش...
و حال آن‌که ما برای شکفتن چه‌بس درنگ می‌کنیم و مباهی
به این درنگ هم هستیم. و این‌چنین
وقتی که پا به هسته‌ی تأخیرکارِ میوه‌ی فرجامِ هستی‌مان می‌نهیم،
می‌بینیم که دیگر از ما گذشته است. فقط برای عده‌ی معدودی
نیازِ فوریِ اقدام آن‌چنان هجوم می‌آرد که چون شکوفتن،
مانندِ وسوسه‌ی مهربانِ یک نسیمِ شبانه،

Die Sechste Elegie

Feigenbaum, seit wie lange schon ists mir bedeutend,
wie du die Blüte beinah ganz überschlägst
und hinein in die zeitig entschlossene Frucht,
ungerühmt, drängst dein reines Geheimnis.
Wie der Fontäne Rohr treibt dein gebognes Gezweig
abwärts den Saft und hinan: und er springt aus dem Schlaf,
fast nicht erwachend, ins Glück seiner süßesten Leistung.
Sieh: wie der Gott in den Schwan.
. . . Wir aber verweilen,
ach, uns rühmt es zu blühn, und ins verspätete Innre
unserer endlichen Frucht gehn wir verraten hinein.
Wenigen steigt so stark der Andrang des Handelns,
daß sie schon anstehn und glühn in der Fülle des Herzens,
wenn die Verführung zum Blühn wie gelinderte
Nachtluft

بر پلک و بر لبِ جوانی‌شان دست می‌کشد،
آنان، پر از درخششِ دل‌های کاملاً رسیده‌اِشان، حاضر ایستاده‌اند؛
شاید فقط برای قهرمانان است،
و نیز آن کسان که مرگ در جوانی را از برای‌شان رقم زده‌اند،
که باغبانِ مرگ چنین پیچ داده رگ‌ها را،
آنان جلوتر از تبسّمِ خود تاخت می‌برند:
به اسب‌هایی مانند در آن نقوشِ به‌نرمی تراش‌خورده‌ی «قَرنَق»[۲]،
که‌شان ببسته‌اند به گردونه‌ای مقابلِ شاهی ظفرنمون.

میانِ قهرمان و کسانی که در جوانی‌شان مرده‌اند، شباهتی‌ست غریب.
برای او، دوام آوردن مسئله‌ای نیست: او در صعودِ خودش هست می‌شود؛
او بارها و بارها خود را ز جای می‌کَنَد و بال می‌کشد
به مجمع‌الکواکبِ تغییریافته از مخاطره‌ی جاودانِ خویش.
کم‌تر کسی نشانیِ او در آن‌جا را به دست می‌آرد. اما
تقدیرِ ساکتی که مابقی را حرفی نمی‌زند، به‌ناگهان
از شورِ وحی پُرشده آواز می‌دهد به او که درآید
به داخلِ توفانِ آن جهانِ پر از غوغاش.
صدای هیچ کسی را چو او نمی‌شنوم:
یکباره نغمه‌ی تاریکِ او ز دوشِ جویبارِ هوا
در گوشِ من فرومی‌بارد.

آن‌گاه چقدر دوست دارم من که از برابرِ این حسرتِ عظیم بگریزم:
ای کاش، آه، کودکی بودم، ای کاش،

ihnen die Jugend des Munds, ihnen die Lider berührt:
Helden vielleicht und den frühe Hinüberbestimmten,
denen der gärtnernde Tod anders die Adern verbiegt.
Diese stürzen dahin: dem eigenen Lächeln
sind sie voran, wie das Rossegespann in den milden
muldigen Bildern von Karnak dem siegenden
könig.

Wunderlich nah ist der Held doch den jugendlich Toten.
Dauern
ficht ihn nicht an. Sein Aufgang ist Dasein; beständig
nimmt er sich fort und tritt ins veränderte Sternbild
seiner steten Gefahr. Dort fänden ihn wenige. Aber,
das uns finster verschweigt, das plötzlich begeisterte
Schicksal
singt ihn hinein in den Sturm seiner aufrauschenden Welt.
Hör ich doch keinen wie *ihn*. Auf einmal durchgeht mich
mit der strömenden Luft sein verdunkelter Ton.

Dann, wie verbärg ich mich gern vor der Sehnsucht:
O wär ich,
wär ich ein Knabe und dürft es noch werden und
säße

یادداشت‌ها

مرثیه‌ی یکم

اشعار بلند در سنّت غربی با همت‌طلبی از یک نیروی ایزدی، یعنی یکی از خدایانِ الهام آغاز می‌شوند. شروع شعر ریلکه در نقطه‌ی مقابل قرار دارد، یعنی نوعی روی برتافتن و رفض است. در جهانی که شعر از حمایت و توثیق نیروهای فراطبیعی برخوردار نیست، شاعر تنها و بی‌یاور است. اما اگر شاعر نمی‌تواند امید تماس با فرشتگان را داشته باشد، از توجه به واقعیت و معنای مرگ هم گریزی ندارد. «همت‌طلبی» آغازین شعر کم‌کم تبدیل می‌شود به نوعی رضایت، و حتا آرزو، برای گوش سپردن به آنچه مردگان می‌توانند به ما بگویند. تمایز میان مرگ و زندگی از نو بررسی می‌شود. درمی‌یابیم که اگر مردگان به ما نیاز ندارند، ما اما به آنان محتاج‌ایم. مثلاً می‌دانیم که موسیقی نزد باستانیانِ ما ریشه در تجربه‌ی حزن و ماتم داشته است.

۱. **مراتبِ فرشته**: فرشتگان ریلکه، همچنان که در شعر معلوم می‌شود، ربطی به معتقدات مسیحی ندارد. ریلکه در جایی متذکر شده است که فرشتگان او بیش‌تر به مفهوم اسلامی آن‌ها نزدیک‌اند. خود مرثیه‌ها بهترین تعریف را از «فرشته» به دست می‌دهند. [ریلکه در نامه‌ای به مترجم لهستانی خود می‌نویسد «فرشته‌ی مرثیه‌ها آن مخلوقی است که وادیسیِ امر مرئی به نامرئی، که ما در صدد رسیدن به آنیم، در او نقداً متحقق شده است...». ــم.]

۲. **جهانِ واگردانیده:** جهان انسان‌ها جهانی است واگردانیده، چرا که ما همه‌چیز را به زبان «ترجمه/ واگردان» می‌کنیم، بر خلاف حیوانات که همه‌چیز را مستقیماً تجربه می‌کنند. ــم.
۳. **گاسپارا اِستامپه:** شاعره‌ی ایتالیایی قرن شانزدهم است. هنگامی که معشوقش او را رها کرد، واکنش گاسپارا نه ناامیدی بلکه نوشتن غزلیات و نیز پرداختن به ماجراهای عاشقانه‌ی دیگر بود. او در سی‌ویک سالگی درگذشت.
۴. **سانتاماریا فُرموسا:** کلیسایی در ونیز که ریلکه در سال ۱۹۱۱ از آن دیدن کرد.
۵. **لینوس:** یکی از خدایان باستانی یونان که در افسانه‌ها به اشکال گوناگونی با آدونیس، آپولو و اورفه و، به طور کلی، با ستایش طبیعت و خاستگاه موسیقی مرتبط شده است. مطابق با یکی از این روایات، وقتی لینوس مُرد، خلأ ناشی از مرگ او تکان سختی خورد، و ارتعاشات ناشی از این تکان را موسیقی نامیدند. در روایتی دیگر، مرثیه یا نوحه بر لینوس با خاستگاه موسیقی مرتبط می‌شود زیرا آنانی را که از مرگ او مدهوش شده بودند، اورفه با آواز خود بیدار کرد. ــآ. پ.

مرثیه‌ی دوم

گرایش شعر به این‌که بن‌مایه‌هایی را هم از حوزه‌ی تصویر و هم از حوزه‌ی فکر وام بگیرد از این‌جا روشن است که ریلکه بار دیگر مضمون تماس با فرشتگان را مطرح می‌کند، منتها این‌جا تأکید نه‌چندان روی نقش شاعر بلکه بیش‌تر روی معنای فناپذیری ما و جایگاه بی‌دوام ما در جهان است. چنین می‌نماید که عاشقان با یک هستی بادوام‌تر، یک واقعیت برتر، در تماس هستند، اما آن‌ها قادر به حفظ و نگهداری آن نیستند. مجسمه‌هایی که یونانیان بر گورها می‌نهادند (نقوش حکاکی‌شده روی سنگ) با آن حالت وقار و خودداری، نشانگر پذیرش هستی گذرای انسانی است، و ما نیازمند معادل و جانشینی برای این نقش‌ها هستیم اما ظاهراً نقاشی و مجسمه‌سازی معاصر قادر به ارائه‌ی چنین معادل‌هایی نیست.

۱. **طوبیا:** طوبیا (یا توبیاس) شخصیتی است در یکی از اناجیل نامعتبر که پدر محتضرش او را برای وصول طلبی به سراغ شخصی می‌فرستد. طوبیا راه را نمی‌دانست، و وقتی در جست‌وجوی راهنمایی برآمد، با رافائیل برخورد کرد اما طوبیا متوجه نشد که او ملک مقرّب است زیرا رافائیل خود را به صورت مردی خوش‌سیما مستتر کرده بود. ــآ. پ.

گاه‌نامه

سال	سن	زندگی
۱۸۷۵		با نام رنه کارل ویلهلم یوهان یوزف ماریا ریلکه در پراگ به دنیا می‌آید. پدرش، یوزف ریلکه و مادرش، سوفی (فیا) آنتس نام دارند. کودکِ اول آن‌ها دختری است که هنگام تولد می‌میرد. مادر ریلکه تا موقعی که او به مدرسه می‌رود، لباس دخترانه تنش می‌کند.
۱۸۸۵	۱۰	والدینش طلاق می‌گیرند.
۱۸۸۶	۱۱	زیر فشار والدینش به یک مدرسه‌ی نظامی فرستاده می‌شود.
۱۸۹۱	۱۶	به دلیل بیماری بعد از پنج سال از مدرسه‌ی نظامی بیرون می‌آید.
۱۸۹۵	۲۰	در امتحان ورودی دانشگاه قبول می‌شود و با پولی که پس از مرگ عمویش به او می‌رسد، در پراگ و مونیخ به تحصیل ادبیات، تاریخ، هنر و فلسفه می‌پردازد؛ در مجلات ادبی مشغول کار می‌شود.
۱۸۹۷	۲۲	با زنی ادیب و روشنفکر به نام لو آندرئاس‌ـسالومه[۱] آشنا می‌شود و دل به او می‌بندد. هموست که پیشنهاد می‌کند ریلکه نامش را از رنه به راینر تغییر دهد، چرا که نام اخیر مردانه‌تر و آلمانی‌تر است. ضمناً او که بعدها زیر نظر فروید تحصیل می‌کند، ریلکه را با روان‌کاوی آشنا می‌سازد. آندرئاس‌ـسالومه تا آخر عمر ریلکه، محرم راز او باقی می‌ماند.
۱۸۹۷	۲۲	حدوداً چهار سال سفرهای متعددی، و اکثراً همراه با آندرئاس‌ـسالومه، به