University of Tehran press

Research in Contemporary World Literature

http//jor.ut.ac.ir, Email: pajuhesh@ut.ac.ir

p-ISSN : 2588-4131 e-ISSN: 2588 - 7092

A Comparative Analysis of Imagism in the Poetry of Thomas Ernest Hulme and Bijan Elahi

Bahareh Houshyar Kalvir [1]✉ 0000-0002-1467-9195 **Abbas Khaefi** [2] 0000-0003-0462-4024 **Ali Taslimi** [3] 0000-0003-3221-5180

1. Department of Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Human Sciences, Gilan University, Rasht, Iran. Email: baharhoushyar@yahoo.com

2. Department of Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, Guilan University, Rasht, Iran. Email: khaefi@guilan.ac.ir

3. Department of Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, Guilan University, Rasht, Iran. Email: taslimy@guilan.ac.ir

Article Info

Article type:

Research Article

Article history:

Received: 18 March 2022

Received in revised form: 10 June 2022

Accepted: 16 June 2022

Published online: 01 August 2023

Keywords:

Bijan Elahi, comparative study, Imagism, modern poetry, T.E.Hulme.

ABSTRACT

The formation of the idea of a school called Imagism in the early 20th century in Hulme, after studying Bergson, and Pound, after getting to know Fenollosa and studying Japanese poetry, created a leap in European poetry and paved the way for a new kind of poetry that after Arthur Rimbaud and Charles Baudelaire drew careful attention to the specifity of images and language. Imagism focuses on a specific object or image as the main subject of the poem with clear and concise language. This school is a subset of modernism that focuses on the skillful presentation of objective images, does not waste time talking about the subjects behind the images, and lets the image speak for itself. Examining the imagistic solutions of Hulme, as the father of Imagism provides a suitable opportunity for researchers of modern poetry. Bijan Elahi, a contemporary Iranian poet, due to his translations of modern European and American poems, was able to reflect the features of this school in his poems. The simultaneous analysis of the artistry of these two poets in their poetic style leads to the clarification of their intellectual, philosophical, and cultural backgrounds. Elahi and Hulme were successful poets in Imagism, and the difference between these two poets, in addition to their cultural context and mental background, was that Hulme, as the pioneer of this school, adhered more to the framework of its ideas, but Elahi, having passed through She'r-e-no and Moj-e-no, was faithful to the tenets of the school only partially and in certain periods of his development. Hulme's mental background was philosophy, old laws, and a new point of view towards the world, whereas Elahi was more influenced by eastern mysticism.

Cite this article: Houshyar kolvir, Bahare; Abbas Khaefi; Ali Tasli. "Imageism in the poems of Thomas Ernest Hume and Bijan Elahi". Research in Contemporary World Literature, 2023,, 28 (1), 189-223. DOI: http//doi.org/ 10.22059/jor.2021.323504.2150

© The Author(s).

Publisher: University of Tehran Press.

DOI: http//doi.org/ 10.22059/jor.2021.323504.2150

پژوهش ادبیات معاصر جهان

http//jor.ut.ac.ir, Email: pajuhesh@ut.ac.ir

University of Tehran press

شاپای چاپی: ۲۵۸۸-۴۱۳۱ شاپای الکترونیکی ۲۵۸۸-۷۰۹۲

تحلیل تطبیقی ایماژیسم در سروده‌های توماس ارنست هیوم و بیژن الهی

بهاره هوشیار کلویر [1] ✉ عباس خائفی [2] علی تسلیمی [3]

۱. گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه گیلان،رشت، ایران. رایانامه: baharhoushyar@yahoo.com

۲. گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه گیلان، رشت، ایران. رایانامه: khaefi@guilan.ac.ir

۳. گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه گیلان، رشت، ایران. رایانامه: taslimy@guilan.ac.ir

اطلاعات مقاله

نوع مقاله: مقالهٔ پژوهشی

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۰۲/۱۹

تاریخ بازنگری: ۱۴۰۰/۰۴/۰۱

تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۰۴/۱۴

تاریخ انتشار: ۱۴۰۲/۰۵/۱۰

کلیدواژه‌ها:

ارنست هیوم، ایماژیسم، بررسی تطبیقی، بیژن الهی، شعر نو.

چکیده

ایده‌ی مکتبی به نام ایماژیسم در اوایل قرن بیستم در اندیشه‌ی هیوم پس از مطالعه‌ی اندیشه‌های برگسون و پاوند پس از آشنایی با ایده‌ی فنولوزا و مطالعه‌ی شعر ژاپنی، جهشی در شعر اروپا به وجود آورد و شعر نو را پس از آرتور رمبو و شارل بودلر، به دقت تصاویر و زبانِ مشخص متوجه ساخت. ایماژیسم بر یک شیء یا تصویر خاص به‌عنوان موضوع اصلی شعر با زبانی روشن و مختصر، تمرکز دارد. این مکتب زیرمجموعه‌ای از مدرنیسم است که تمرکز خود را روی ارائه‌ی ماهرانه‌ی تصاویر عینی می‌گذارد و زمان را برای صحبت در مورد موضوعات پشت تصاویر هدر نمی‌دهد و به تصویر اجازه می‌دهد تا خودش حرف بزند. بررسی راهکارهای ایماژیسمی هیوم به‌عنوان پدر مکتب ایماژیسم، فرصت مناسبی برای پژوهشگران شعر نو فراهم می‌کند. بیژن الهی نیز به‌عنوان شاعر نوگرای ایرانی و به دلیل ترجمه‌ی اشعار نو اروپا و آمریکا توانست این مکتب را در سروده‌های خویش بازتاب دهد. بازبینی هم‌زمان هنرنمایی این دو شاعر در این راهکار شعری، به روشن شدن پیش‌زمینه‌ی فکری، فلسفی و فرهنگی آن دو می‌انجامد. الهی و هیوم در ایماژسم شاعران موفقی بودند و تفاوت این دو شاعر علاوه بر بافت فرهنگی و پیشینه‌ی ذهنی آن دو در این نکته بود که هیوم به‌عنوان آغازگر این مکتب بیشتر به چهارچوب ایده‌ی خود پایبند بود ولی الهی پس از عبور از شعر نو و موج نو، در بخش‌ها و دوره‌هایی از سرایشش به این مکتب روی آورده بود. پس‌زمینه‌ی ذهنی هیوم فلسفه و قوانین کهنسال آن و زوایه‌ی دید تازه به دنیا و پس‌زمینه‌ی ذهنی الهی در بخشی از سروده‌هایش عرفان شرقی بود.

استناد: هوشیار کلویر، بهاره; خائفی، عباس; تسلیمی، علی. "ایماژیسم در سروده های توماس ارنست هیوم و بیژن الهی". پژوهش ادبیات معاصر جهان, , , ۱۴۰۲، ۲۸ (۱)، ۲۲۳-۱۸۹.

DOI: http//doi.org/ 10.22059/jor.2021.323504.2150

ناشر: مؤسسه انتشارات دانشگاه تهران.

© نویسندگان.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

۱. مقدمه

قرن بیستم لشکر بزرگ و تادندان‌مسلحی از انگاره‌ها و ایسم‌های گوناگون را از سر گذرانده از تب رمانتیک نجات‌یافته بود و در کابوس تنهایی خویش خطوط شکسته را بر منحنی ملایم فکری ترجیح می‌داد. وزن و قافیه را نادیده می‌گرفت تا جایی که به **قرن** *شلختگی‌ها* معروف شد. قرن بیستم قرن از دست دادن‌ها بود و زبان لکنت دارش پیامد افسردگی زمانه‌اش بود. بااین‌وجود سکوت را انتخاب نکرد و به دنبال زبان تازه‌ای برای پیوند با این دنیای تازه گشت. این زبان از نبودن‌ها و آشوب‌ها با محوریت فرهنگ و سیاست سرود. پس‌ازاین خیزش، ادبیات لباس نو بر تن کرد و اگر کولاژ مانند و وصله‌دار است از *هیئت ناساز بی‌اندام* اوست. بودلر–آغازگر شعر نو اروپا در کنار آرتور رمبو– «از قبل می‌دانست که این اشتیاق جنون‌آمیز تبی زودگذر است. هیچ جهان ماندنی و سرشار از زیبایی با تکه‌پاره‌های خلاقیت (هنری) ساخته نشد. در پایان همه‌ی آن‌ها، تکه‌پاره‌هایی تل انبارشده بر ویرانه-های شاعر باقی ماندند و بس. شاعر دوباره به برهوت خود بازگشته بود. جهان واقعی نیز جنگ را برگزید. به نظر می‌رسید که کابوس هابز در قرن هفدهم، بار دیگر تحقق‌یافته است: نه هنری، نه شعر و ادبی، نه جامعه‌ای؛ و از همه‌ی اینها بدتر ترس همیشگی و خطر مرگِ قهرآمیز و زندگی آدمی فقیر، منزوی، کثیف، حیوانی و کوتاه. اعتقاد شعر به قدرت جادویی‌اش در روشن ساختن جهان جادویی خودساخته‌اش بر باد رفت. شعر با نگاه و علاقه‌ی جدیدی به واقعیت از خواب بیدار شد»(فرهادپور ۴۰–۴۱). داستان روی کار آمدن جنبش کم‌عمری به نام ایماژیسم[1] در شیکاگو روی داد. نشریه‌ای به نام *مجله‌ی شعر* به سردبیری هریت مونرو، بلندگوی سروده‌های شاعران نوپای آمریکایی شد و ازرا پاوند سخنگوی جنبش تصویرگران در آن دفتر شروع به کار کرد. «به‌عنوان یک حرکت گسترده، ایماژیسم شروع سبک مدرنیسم انگلیسی و آمریکایی را نشان می‌دهد و یک شکاف بزرگ با سنت ویکتوریایی دارد. این سبک به‌عنوان یک مکتب تازه، تمایل خود به پست بروکراسی، تولید پیش از جنگ برای یک محیط سخت‌تر، دقیق‌تر و عینی را نشان می‌دهد»(یاداو[2] ۱۱۴۸). در این مکتب تصویر بر درونمایه چیره می‌شود و خواست شاعر بیان دقیق و روشنگر از دنیای پیرامون است؛ هرچند از حس درونی استفاده می‌کند، ولی شاعر برای روشن کردن ارتباط بین دو تصویر باید از قدرت تصویری زیادی برخوردار باشد. «از طریق گروه تصویرگرایان، پاوند به یاری ایمی لوول اشعار مابعدالطبیعی امرسن، دیکنسن و دیگر شاعران سده‌ی نوزدهم را به نیازهای گنگ عصر آشفته ارتباط داد و شالوده‌ی جنبش متافیزیک آمریکایی را ریخت. از سوی دیگر، پاوند به پیدایش نهضت نیرومند طبیعت‌گرایی در شعر لیندسی، رابرت فراست، ماسترز، سدنبرگ و جفرز کمک کرد»(تراویک ۹۲۵).

---

[1] Imagism

[2] Yadav

ورتیسیسم[۱]، ابژکتیویسم[۲] و ایماژ عمیق[۳] از زیرگروهای بسیار نزدیک این مکتب ادبی در قرن بیستم به شمار می‌رود. ایماژ عمیق، همان ایماژیسم به‌علاوه‌ی ضمیر ناخودآگاه به جای خودکاری زبان است که به سوررئالیسم تا حدودی نزدیک می‌شود.

«ایماژیسم در شعر احمدرضا احمدی» نوشته‌ی زهرا عبدی، نگاهی تطبیقی به دفتر پایانی فروغ و «سرزمین هرز[۴]» الیوت به قلم یوسف آبادی و پرقریب و در پژوهشی دیگر، ایماژیسم در همین دفتر پایانی فروغ و این‌بار در پژوهشی تطبیقی با منظومه‌ی هیو سالوین مابرلی اثر ازرا پاوند به دست موسوی و محمدی‌بدر، تقریباً در فاصله‌های تاریخی نزدیک به هم نوشته شده است. مقاله‌ی سوم به لحاظ تکنیک ایماژیسمی و تطبیقی از کیفیت علمی بیشتری برخوردار است. همچون هر دیدگاه تازه‌ای این پژوهش‌ها نیز نقاط عطف و ضعف و یا تکرار و تازگی در گسترش موضوع خود دارد که خواندن آنها پژوهشگران سبک نو را با زمینه‌های پیدایش و چگونگی انتشار این تکنیک، در شعر نوی ایران آشنا می‌کند. ناگفته نیست که ایماژیسم و چهارچوب این مکتب به نادرستی در مقاله‌ای پژوهشی در اشعار خاقانی نیز بررسی شده است که در نگاهی منتقدانه می‌توان به ناسازی این نگاه اشاره کرد. در این مقاله تلاش می‌شود تا به این پرسش‌ها پاسخ داده شود که آیا می‌توان نسخه‌ی ایماژیسم اولیه را در سروده‌های این دو شاعر ایرانی و اروپایی جستجو کرد و دیگر این‌که این دو شاعر چگونه توانسته‌اند از این ژانر ادبی برای توصیف ایماژهای فرهنگی خود سود ببرند.

۲. بحث و بررسی

دفتر چندساله‌ای به نام ایماژیسم در اندیشه‌ی **توماس ارنست هیوم**[۵] شکل گرفت. چهارچوبش با قلم ازرا پاوند[۶] نگاشته و به دست چند شاعر دیگر مُهر شد؛ تا این‌که پس از گذشت چند سال در دست **توماس استرنز الیوت**[۷] به‌کلی چهره‌ای متفاوت از گذشته یافت؛ هرچند الیوت برای معرفی ایماژیسم بسیار تلاش کرد و مبانی آن را در هر فرصتی توضیح می‌داد، ولی نمی‌توان او را نماینده‌ی کامل این مکتب دانست؛ زیرا او گاهی به سمبولیسم گرایش بیشتری نشان می‌داد تا ایماژیسم.«ایماژیسم در اوایل قرن بیستم شعر انگلیسی–آمریکایی را به‌دقت تصاویر و زبانِ مشخص

[1] Vorticism
[2] Objectivism
[3] Deep image
[4] Waste Land
[5] T. E. Hulme
[6] Ezra Pound
[7] T. S. Eliot

متوجه ساخت و احساسات اشعار رمانتیک و ویکتوریایی را رد کرد. شعر ایماژیستی سبک نویسندگی شاعرانه‌ای است که بر یک شی یا تصویر خاص به‌عنوان موضوع اصلی شعر تمرکز دارد. این سبک زبانی روشن و مختصر دارد که همچنان شاعرانه است و هنوز می‌تواند از آرایه‌هایی چون استعاره و تشبیه استفاده کند به شرطی که دقیق باقی بماند»(یاداو ۱۱۴۷). همچنین این مکتب ادبی، «استفاده از زبان عادی را با به کارگیری کلمه‌های دقیق، نه نزدیک به دقیق و به کار نبردن کلمه‌های دکوری پیشنهاد می‌کند. ایماژیسم یک «صافی توری» است بر سر راه تلاش برای به کار بردن دکوراسیون [...] از ویژگی‌های ایماژیسم این است که از تصویر به مثابه‌ی آرایه‌ها استفاده نمی‌کند. تصویر، خود سخن است. تصویر، واژه‌ای است فراتر از زبان کلیشه شده»(هووی[1] ۲۳۰). این جنبش اساساً زیرمجموعه‌ای از مدرنیسم است که تمرکز خود را بر روی ارائه‌ی ماهرانه تصاویر عینی می‌گذارد و زمان را برای صحبت در مورد موضوعات پشت تصاویر هدر نمی‌دهد، بلکه به تصویر اجازه می‌دهد تا خودش حرف بزند. طبق قانون این‌گونه از شعر، شاعر باید بطور مستقیم با چیزی که در مورد آن صحبت می‌شود برخورد کند و سعی نکند از واژگان و عبارات فراواقعی برای صحبت کردن در مورد آن استفاده کند. ایماژیسیت‌ها تأکید فراوانی در به تصویر کشیدن اجسام مشخص و ملموس دارند و از تعمیم و انتزاع اجتناب می‌کنند. «از فرانسویان گوتیه[2]، ورلن[3]، کوربیر[4] و مالارمه[5] و البته رمبو[6] الهامبخش شعر آزاد انگلیسی بودند و گروه تازه هوادارن شعر آزاد مثل ژول رومن[7] و آندره اسپیرو دوهامل[8] با «ایماژیست» های انگلیسی تبادل نظر می‌کردند»(گوینده ۵۴). این مکتب ادبی از سمبولیست‌ها الهام گرفت و توانست با فشرده‌سازی سروده‌ها به کمک حذف روابط منطقی و ایجاد عینیت به خلق ژانر تازه در شعر دست یابد. الیوت معتقد بود که «هنرمند برای بیان احساسات، تنها باید از توالی وقایع، موقعیت‌ها و اشیا استفاده کند؛ پس اگر شاعری بخواهد تجربه‌ای خاص و یا حسی را کاملاً منتقل کند، باید با استفاده از تصاویر، این کار را انجام دهد و معادلی هنری برگزیند. ابراز احساسات، به زبان منطقیِ روزمره، به هیچ عنوان هنری نیست. به این ترتیب واژگان انتزاعی در شعر

[1] Howey
[2] Gautier
[3] Verlaine
[4] Corbière
[5] Mallarmé
[6] Rimbaud
[7] Jules Romains
[8] André Spire

به حداقل می‌رسد و شاعر مجبور می‌شود وقایع و اشیایی را انتخاب کند که همبسته‌ی تجارب حسی مدّ نظر وی است. کل این فرایند که به‌زعم الیوت تنها راه ارائه‌ی احساسات در هنر است، همبسته‌ی عینی نامیده می‌شود»(هاشمی ۱۰). در حقیقت الیوت این راهکار ایماژیستی را نام‌دار کرد. در این مکتب تصویر بر درونمایه چیره می‌شود و خواست شاعر بیان دقیق و روشنگر از دنیای پیرامون است؛ هرچند از حس درونی استفاده می‌کند، ولی برای روشن کردن ارتباط بین دو تصویر، باید از قدرت تصویری زیادی برخوردار باشد.

«گویاترین بیانیه‌ی شاعرانه‌ی ایماژیستی در مارس ۱۹۱۳ در نشریه‌ی شعر *شیکاگو* ارائه شده؛ مقاله‌ی توصیفی به نام ایماژیسم که به فلینت منسوب است، اما به صورت مشترک با پاوند نوشته شده است و این سه نکته را پیشنهاد می‌کند:

۱. تلقی مستقیم شیء چه ذهنی و چه عینی

۲. استفاده نکردن از واژه‌هایی که برای ارائه‌ی شعر زاید هستند

۳. پرداختن به توالی عبارت آهنگین در وزن، نه توالی یکنواخت موسیقی در آن»(شری[1] ۷۸۸).

«ایماژیست‌ها در جُنگی به نام *برخی از شاعران ایماژیست* که در سال ۱۹۱۵ منتشر شد ایده‌آل‌های زیبایی‌شناختی خود را ارائه دادند.

الف)استفاده از زبان گفتار عمومی، اما با استفاده از واژگان درست، نه نزدیک به درست و نه واژگان تزئینی صرف.

ب)آفرینش وزن تازه – برای بیان و جهتی تازه – و نه تقلید از وزن‌های کهنه که صرفاً وجوه گذشته را بازتاب می‌دهد.

ج)آزادی مطلق در گزینش موضوع.

د)نمایش یک تصویر. شعر باید چیزهای خاص را به درستی ترسیم کند و به چیزهای عام سرسری نپردازد.

ه)تولید شعری که استوار و روشن است، نه مبهم و نامحدود.

ی)«در پایان تمرکز روی جوهر شعر باشد»(تی.کائو و ژروفسکی[2] ۳).

ما بر این باوریم که فردیت یک شاعر می‌تواند در اشعار آزاد نسبت به شکل‌های مرسوم بهتر بیان شود. در شعر، یک آهنگ جدید به معنای یک ایده‌ی جدید است. ارائه‌ی یک تصویر. ما مکتب نقاشان نیستیم، اما ما معتقدیم که شعر دقیقاً باید جزئیات را به تفصیل شرح دهد و در عین حال به کلیات

[1] Sherry

[2] T. Kao & Jurafsky

مبهم و با شکوه بپردازد. به همین دلیل است که ما با شاعر کیهانی که به نظر می‌رسد از دشواری‌های واقعی هنرشان شانه خالی می‌کنند، مخالفت می‌کنیم». (یاداو ۱۱۴۸)

از نگاه شاعران ایماژیست «شعر نباید به دنبال چیزی باشد مگر همین وضوح و شفافیت به تنهایی و به خودی خود. تحقق این امر آتش درونی خاص خود را دارد که به هیچ چیز «شبیه» نیست. پس تشبیه، یک فرزند نامشروع است. آنچه وضوحش به تنهایی شاعرانه است، شعر می‌آفریند. نیازی به توضیح یا مقایسه ندارد. آن را بیافرین تا یک شعر بیافرینی. این همان شعر مدرن است، نه شعرحماسی. امروز دیگر شعر حماسی‌ای وجود ندارد جز شعر درختان، حیوانات، موتورها؛ همین و بس»(بهروز و جان‌نثاری لادانی ۱۳-۱۴). عینی‌سازی طرفداران خاص خود را کم‌کم به دست‌آورده‌بود و شعری که بر مبنای ادراک حسی ساخته‌می‌شد، سروده‌هایی را که پرورده‌ی افکار پرپیچ و خم بود نادیده‌می‌گرفت. بازنگری درباره‌ی طبیعت با دوربین ایماژیستی در اشعار مدرن در حال رونق‌گرفتن بود. «برای نگارش در میدان شعر، برای بودن در فضای ساختارِ باز و خارج از حصار تغزل و سنت‌گرایی، ادراک باید بی‌درنگ و بی‌واسطه به ادراکی دیگر متصل شود. اولسون زنجیره‌ی ادراک را عامل و عنصر انکارناپذیر در شکل‌گیری بوطیقایی جدید می‌پندارد که در آن تراکم و انباشت تصاویر و هجاها بر القای معنا و احساس برتری می‌یابد»(منتخبی‌بخت‌ور ۳۲۱).

پس از مطالعه‌ی خط و زبان چین و ژاپن، فنولوزا به شیوه‌ی انتقال مفاهیم در خطوط تصویری و پیشینه‌ی شکل‌گیری آن علاقه‌مند شد و پژوهش‌های خود را به آن اختصاص داد. برآیند این پژوهش‌ها این نکته بود که زمانی زبانِ طبیعت سرراست بود و با تصویر در اختیار انسان قرار داشت بدون مجاز و بازی‌های زبانی. در آن روزگار می‌شد اندیشه را دیدار کرد اما با تحول خط، وجه تصویری آن نادیده گرفته شد. زبان‌های سرخپوستی، چینی و مصری در این رابطه قابل پیگیری هستند. این خط‌های تصویری: تصویرنگار، اندیشه‌نگار و واژه‌نگار بود که می‌توان آن را پیشینه‌ی زبان‌های آوایی (خط الفبایی) دانست. «درنیگر و گلب زبان‌شناس و متخصص خط بر این باورند که خط الفبایی نیز صرفا مجموعه‌ای از علائم قراردادی تشکیل شده است و زمانی از یک تصویر گرفته شده است»(فنولوزا[1] ۱۹).

[1] Fenollosa

زبان واژه‌نگار[1] چینی دو شکل دارد: تصویرنگار[2] و اندیشه‌نگار[3]. این زبان در ابتدا تصویرنگار بود که مجال گسترده‌ای برای جای دادن منظور گوینده را در برنداشت ازاین‌روی بخش آوایی به آن افزوده شد. ایماژیسم که متولد این سرزمین‌ها و با این پیشینه‌ی فکری و زبانی است از خاستگاهی چنین دیداری برخوردار و در زادگاه خود غریب و ناآشنا نبوده است. پس از افزوده شدن بخش آوایی[4] به بخش ریشه[5] زبان چینی گسترده‌تر و امروزی شد. قدرت این زبان‌ها فعل محور است برخلاف زبان‌های هندواروپایی که اسم باعث تفکیک میان اشیا و کنش میان آن می‌شود. در زبان‌های شرق دور به خاطر پیشنه‌ی عرفان تائو و آموزه‌های کنفسیوسی تفاوتی بین جهان بیرون و درون وجود ندارد و زنجیره‌ای دور کنش‌های انسان و جهان پیچیده شده است. در این زبان‌ها فعل قدرتمندتر از فاعل است و همه چیز در حال دگرگونی است و جنبشی بی‌پایان دارد. سرآغاز و نقطه‌ی پایان در سیری بی‌درنگ در حال به روزرسانی است. «به همین دلیل در این زبان و فرهنگ، توالی زمانی از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است و در روایات چینی توالی زمانی و توجه به مکان دقیقاً رعایت می‌شود؛ بنابراین می‌توان گفت که «بعد بعد و بعد» و «مکان و مکان» ساختار غالب روایات چینی است؛ به عبارت دیگر روایات چینی معمولاً با ذکر زمان شروع می‌شود و در خط زمانی سخن از مکان می‌گوید و سپس حادثه را روایت می‌کند»(۲۵). این پژوهشگر می‌گوید که برای ترجمه کافی است با حذف ادات تعریف در زبان انگلیسی واژه‌ها لفظ به لفظ معنی شود. فقط واژه‌ها معنی شود و تلاشی در انتقال مفهوم شعری صورت نگیرد. «شعر باید با افسون بیان مستقیم به احساسات متوسل شود و بر عرصه‌هایی نور بیفشاند که عقل در تاریکی آن را درست نمی‌بیند. شعر باید خود گفته را بیان کند، نه اینکه فقط معنای گفته را منتقل نماید. معنای مجرد چندان سرزنده و روشن نیست و کمال تخیل همه چیز را بیان می‌کند»(فنولوزا ۷۵–۷۶). ازرا پاوند در یک بررسی از زیبایی‌شناسی شعر، بخشی از کتاب خود به نام *الفبای خواندن* را به ملاحظه‌ای ایدئوگرام چینی اختصاص داده است. اندیشه‌نگار عبارتست از شیء یا عمل یا موقعیت و یا کیفیتی که شعر تصویر می‌کند. «چیزی که شعر ایماژیسمی را به هم گره می زند روایت نیست بلکه توالی تصاویر است»(اوزتورک [6]۹۰). ایدئوگرام تجسم و نمایش عقاید و افکار و اجسام به وسیله‌ی علامت است. پاوند با به آزمون کشیدن ایدئوگرام توانست از جهت اقتصادی و گرافیکی این خصیصه‌ی

[1] Character
[2] Pictogram
[3] Ideogram
[4] Phonetic
[5] Root
[6] Öztürk

اساسی شعر را مشخص نماید. مواردی که در پژوهش فنولوزا ذهن پاوند را صیقل داد تا بتواند چهارچوب فکری خود را برای مکتب ایماژیسم یکپارچه سازد می‌توان موارد زیر باشد که عبارت است از:

الف) دوری از استعاره‌های مرکب

ب) به کارگیری استعاره‌های موزون، هماهنگ، موجز و فشرده

ج) تراوش هاله‌های معنایی در سطور دیگر شعر

د) آزمایش دقیق و مستقیم شیء و مقایسه‌ی مداوم یک جز با نمونه‌ی دیگر

توماس ارنست هیوم[1] (۱۶ سپتامبر ۱۸۸۳– ۲۸ سپتامبر ۱۹۱۷)

منتقد و شاعر انگلیسی که از طریق نوشتارهای خود در مورد هنر، ادبیات و سیاست، تأثیر چشمگیری بر مدرنیسم داشت. فیلسوف زیبایی‌شناس، تئوریسن ایماژیسم. «پدر ایماژیسم» لقبی است که ادبیات اروپا و انگلیس بر او نهاده است. هیوم ذهنی تحلیل‌گر داشت و در عین حال به خطوط عقاید گذشته بی‌توجه بود. مردی با روحیه‌ای خشن که به فلسفه علاقه داشت و شعر دوره‌ی رمانتیک را یکنواخت و بی‌مزه می‌دانست. از نگاه او باید دنیای شعر را نو کرد و از نرم‌گویی رمانتیک به سوی سخنانی سخت و استوار حرکت کرد. او به شکل مشخصی بر پاوند و الیوت تأثیر پردامنه‌ای داشت. هر چند هیوم به خاطر مرگ زود هنگامش جزو شاعران پرکار نیست، ولی در این دوره‌ی کوتاه نیز تأثیر دراز مدتی گذاشت و پنجره‌های بدیعی را پیش چشم آیندگان گشود. گرایش و ذوق ذهنی او از ریاضی، فیزیک، زیست‌شناسی، به فلسفه کشیده شد و او را سرانجام در فلسفه و ادبیات ساکن کرد. دلبستگی او بیشتر به فلسفه بود؛ ازاین‌روی در کنار فلسفه‌ی فرانسه با شعر آن و همچنین با هانری برگسون[2] از نزدیک آشنا شد. رهاورد این آشنایی و دلبستگی شعر تصویرگرای کوچک‌اندامی به نام ایماژیسم بود که تا آن‌زمان هنوز نامی برایش گذاشته نشده بود. پس از آشنایی با برگسون گفتمان شعری او نیز اندکی تغییر کرد و دارای شکل مستندتری شد. برگسون چنین بیان می‌کرد که دو گونه آگاهی وجود دارد: اول آگاهی عقلی و دیگر آگاهی شهودی. مورد نخست بر پایه‌ی عقل و عمل شکل می‌گیرد و آگاهی دوم درک و تجربه‌ی زندگی از طریق حواس است. این تجربه‌ی شهودی فرا راه هیوم در باورهای شعری و ادبی‌اش شد. در کنار این اتفاق و آشنایی، هیوم شعر آزاد را پس از خواندن اشعار سمبولیکی *گوستاو کان* پی‌گرفت و مفتون قوانین او در سرباز زدن از قافیه و وزن و آهنگ شد. این قدرت به او اجازه می‌داد آزادانه در میان واژگان دلخواسته شناور شود. او هرچند که اشعار کمی داشت ولی منتقد و

[1] Thomas Ernest Hulme

[2] Henri Bergson

روزنامه‌نگار فعالی بود. «در ۱۹۰۸ انجمن شاعران را در لندن بنیاد گذاشت و سپس با اعضایی چون پاوند و فلینت انجمنی تشکیل داد که جلسه‌های آن را در رستوران برج ایفل در سوهو برگزار می‌شد. در آنجا بود که او شعرهایش را می‌خواند و درباره‌ی آنها حرف می‌زد و نظریه‌ی «تصویر» در شعر را توضیح می‌داد»(جونز ۹۹). رابطه‌اش با پاوند پُر تنش بود و اگر یک‌سال پیش از پایان جنگ جهانی اول از دنیا نمی‌رفت شاید در بازسازی مسیر جدید شعر اروپا کمک بیشتری می‌کرد. کارها و ایده‌های او در سال ۱۹۲۴ به کوشش دوستش هربرت رید[1] که از یادداشت‌ها و مقالات پراکنده‌ی او به پایداری تفکراتش کمک کرد، جمع‌آوری شد. هیوم درباره شعر دیداری بیان می‌کند:

شعر را می‌توان به هر ترتیب از یک جنبه، تلاشی برای پرهیز از این خصوصیت نثر دانست. یک ضد زبان نیست، بلکه یک زبان ملموس دیداری است. آشتی با نوع زبان شهود است که احساسات را به صورت جسمانی منتقل می‌کند. همیشه می‌کوشد توجه شما را جلب کند و پیوسته شما را وادارد چیز فیزیکی را مشاهده کنید و مانع غوطه‌ور شدن شما در فرایندی انتزاعی شود. صفت‌هایی تازه و استعاره-هایی تازه برمی‌گزیند، نه به این خاطر که جدیدند و ما از کهنه‌ها خسته شده‌ایم، بلکه به این خاطر که کهنه دیگر چیزی فیزیکی را انتقال نمی‌دهد و به ضدهایی انتزاعی تبدیل می‌شود. شاعر می‌گوید کشتی «دریاها را در می‌نورد» تا به جای ضد واژه‌ی «از آب می‌گذرد» تصویری فیزیکی ایجاد کند. معناهای دیداری را می‌توان تنها با وآوند جدیدی از استعاره انتقال داد؛ نثر یک دیگ قدیمی است که معناها از آن نشت می‌کنند. تصویرها در نثر تزئین صرف نیستند، بلکه جوهر یک زبان شهودی‌اند. نظم پیاده‌روی است که شما را روی زمین می‌برد و نثر قطاری است که شما را به مقصدی می‌رساند. (هیوم ۱۳۴–۱۳۵)

هیوم را پیش‌گام ایماژیست‌ها می‌دانند زیرا او اصول این شعر جدید را پایه گذاشت. «طبق دیدگاه شاعران، اشعار هیوم احساسات را بیان نمی‌کند، بلکه تقریباً مشاهدات بالینی است و توصیف دقیقی از چیزهای قابل‌رؤیت را ارائه می‌دهد. آنها ادبی و روایی نیستند بلکه برخی توجیهاتی دارند که دراماتیک نامیده می‌شود: موقعیتی که «انجام» می‌شود و «تصور» می‌شود، اما «بی‌حرکت» است و قبل از رسیدن به یک نتیجه، بدون رشد پیش می‌رود. همان‌طور که انتظار می‌رود با توجه به نظریه همبستگی عینی، هیوم هیچ‌چیز صریحی در مورد تأثیر احساسات ارائه نمی‌دهد – او اصطلاحاً توپ را به سمت خواننده پرت می‌کند و فقط در مورد آن صحبت می‌کند. ازآنجایی‌که آن برگرفته از ارتباطات شخصی انسآنها است، می‌توانیم اشعار او را گفتگوهای تک نفره فرد با خودش بنامیم»(اولسن[2] ۱۲۴). هیوم زبان شعر

[1]Herbert Read

[2]Olsen

را زبان سرراست می‌داند چون با تصویر همراه است و زبان نثر به خاطرِ به‌کارگیری آرایه‌های بدیعیِ مرده، زبانی غیرمستقیم. او با همسانی شعر جدید با مجسمه‌سازی نگاه تازه‌ای به شاعران اهدا کرد.

ایماژیسم هیوم

کسانی که مستقیم و غیر مستقیم بر هیوم و قالب‌گیری اندیشه‌های شعری‌اش تأثیر گذاشته‌اند: ادموند هوسرل، ماکس فردیناند شلر، نیکلاس کوئس، ارنست کاسیرر، جی. ای. مور و سرانجام هانری برگسون با ایده‌ای انقلابی‌اش درباره‌ی زمان. افراد نام‌برده از جمله فیلسوفان و اسطوره‌گرایان قرن ۱۵ تا ۲۰ هستند. «تصور هیوم مبنی براینکه تجربه ماهیتاً ناقص است تا حدی مدیون این فیلسوفان است، از همین روی به دنبال نوعی جهان‌نگری بود که اگر از لحاظ منطقی یک‌پارچگی داشت ولی تنها برش‌های تجربه را واقعیت می‌دانست و نظر او در باب شعر نیز با همین فلسفه سازگار است»(رید ۱۶۵). هیوم درباره آنچه از راه استعاره و یا قیاس به دست می‌آید این‌گونه توضیح می‌دهد که: اگر با دست قیاس توصیفی به دست داده شود که آن قیاس نتواند کل تصویر را بپوشاند و مازاد داشته باشد آن قیاس درست نیست؛ ولی اگر این مقایسه به گونه‌ای عمیق و واقعی باشد که سطح تماس دو تصویر را پوشش دهد با بهترین نوع تصویر و مقایسه روبرو هستیم.

شاید این شعر هیوم را بتوان سرآغاز دفتر ایماژیسم دانست:

رگه‌ی سرما در شب پاییزی

بیرون رفتم.
و ماه گلگون را که لم داده بر پرچین
مثل کشاورزی سرخ‌رو
دیدم.
نایستادم تا چیزی بگویم، فقط سری تکان دادم
و آسمان پر بود از ستاره‌های مشتاق
که رویشان چون رخسار بچه‌های شهری سپید بود. (رید ۱۶۲)

این ایده که لشکر فکر از سپاه تجربه پیشروتر است، به ایده‌ی هم‌پوشانی دو تصویر در ذهن منتهی شد که زبان، دست‌بسته، هرچند ناتوان در خدمت این یکه‌تازی‌های فکری‌است. این فکر همان روش اندیشه‌نگاری فنولوزا است که پاوند هرچند خود به آن رسیده بود ولی با ایده‌ی فنولوزا جان بیشتری گرفت و در این راه هم‌رایی با خود یافت. «هیوم به اهمیت دو تصویری که در آن واحد به ذهن ارائه شود واقف بود و این کار را هم چون جرقه‌ای می‌دانست که از به هم زدن دو سنگ آتش‌زنه ایجاد

شود. این فکر حتی اگر ازرا پاوند هم نوشته‌های ارنست فنولوزا را ویرایش نمی‌کرد در نظریه‌ی تصویرگرایی وارد می‌شد»(۱۶۵).

بریدن هیوم از گذشته به این دلیل بود که جلو پیشرفت واژگان دیروز را در شعر امروز بگیرد؛ و تا حدی نیز در این راستا پیروزمندانه پیش رفت. این جمله که شعر امری قابل تجسم است پایه‌ی اندیشه‌ی شاعرانه‌ی هیوم شد. «مایکل رابرتز[1] در انتقاد از نظریه‌ی هیوم می‌گوید: «بی‌کرانگی را اگر از در جلو بیرون کنیم از عقب برمی‌گرد؛ وو هیوم ندانسته شعرهایی می‌سراید که به موضوع‌های جهانی و مهم می‌پردازند. این نکته را در شعری تحت عنوان «برفراز لنگرگاه» می‌توان دید:

برفراز لنگرگاه

برفراز لنگرگاه آرام نیمه‌شب،
ماه آویزان
از ارتفاع ریسمان بلند دکل
آنچه چنان دور از دسترس می‌نمود
بادبادکی بود، بازیچه‌ای فراموش شده. (۱۶۷)

تصویر ساخته شده در عین سادگی، آشنایی و کوتاهی شکل گرفته است و با دقت بیان و ایجاز، دنیایی بی‌کرانه را نمایش می‌دهد. این کار او باژگونه‌ی ترفندهای فکری رمانتیک‌هاست؛ زیرا آنها هر پدیده‌ی آشنایی را با تصاویر دنیای پیرامون مقایسه می‌کردند؛ ولی هیوم بر این نکته پافشاری می‌کرد که دنیای بی‌کران را با تصاویر کوچک خودمان نقاشی نکنیم. به عقیده‌ی او نباید به دنبال منطقی عقلانی برای یکپارچگی شعر گشت. «مسئله این نیست که صرفاً تصاویری را وارد جریان گفتار کنیم تا بر وضوح آن بیافزاییم، بلکه شعر تبلور گفتار در قالب تصاویر سمبولیک است. ... اندیشه با ارائه‌ی هم‌زمان دو تصویر متمایز ولی مرتبط به ذهن عارض می‌شود. آنچه که در این لحظه اتفاق می‌افتد شعر است»(رید ۱۶۷).

خوانندگان اشعار هیوم سروده‌های او را بسته‌ای تصویری بدون درگیری منطقی و ژرف‌نگری خواهند یافت که چالشی در پس‌زمینه‌ی ذهن آنها به وجود نخواهد آورد و تماشای آنها کار شعر را تمام می‌کند. گفتن و سرودن او تنها در محور دوران جنگ‌زده و حال و هوای اعزام به جنگ است و درگیری مداوم ذهنی‌اش با عشق زمینی. گویی خود را در تصویرهای همیشگی دنیای اطرافش که ممکن است هر بیننده‌ای ببیند و بی‌تفاوت از کنار آن رد شود مشغول ساخته است تا نمایی پُربازدید را به‌گونه‌ای متفاوت از گذشته بیان کند و از قلب تکرارها نمایی نادیده برویاند. نخستین مبارزه‌ی آشکار نوگرایان

[1] Michael Roberts

ایستادگی در برابر تصاویر خیالی و پر رنگ و لعاب رمانتیک‌ها بود؛ و هیوم با این تفکر به سرودن پرداخت.

یکی دیگر از درونمایه‌های مهم اشعار هیوم زبان بی‌پروای او در بیان تمایلات جنسی به شکلی آشکار و پوشیده است. واژگان نیز ابزاری هستند که راوی را قادر می‌سازد ماجرا را به شکلی دلخواه به تصویر بکشد. هر نمادی در طبیعتِ افکار سمبلیکی و اسطوره‌ای در قلم چشمان هیوم به پایتخت عشق‌های ملموس کشیده می‌شود و از آسمان به زیر می‌افتد. اجسام الهی، چون آسمان، ابر، آبی و پاکی، اغلب در موقعیت‌های بالقوه و وابسته به عشق انسانی شکل می‌گیرد. این سروده‌ها تنها برای یک لحظه همان‌گونه که ایماژیسم‌ها می‌خواهند، فتوگرافی از نمایی است که با استعاره و مجاز بیان می‌شود. هیوم خالق عکس‌های استعاره‌ای است که مدام در اشعار او در رفت و آمدند.

The Man in the Crow's Nest (Look-out Man)

Strange to me, sounds the wind that blows
By the masthead, in the lonely night
Maybe 'tis the sea whistling – feigning joy
To hide its fright
Like a village boy
That trembling past the churchyard goes.

مردی در آشیانه‌ی کلاغ (مرد دیده‌بان)

به گوشم عجیب می‌آید
بادی که برفراز سر دکل می‌وزد، در تنهایی شب
شاید این دریاست که سوت می‌کشد – و وانمود می‌کند که شاد است
برای اینکه ترسش را پنهان کند
شبیه یک پسربچه‌ی روستایی
که با لرزش از حیاط [گورستان] کلیسا عبور می‌کند. (اولسن ۱۲۷)

این روش هیوم است که با تصویری شناخته شده از محیط پیرامونش که بیشتر دریا و ساحل و ... را دربرمی‌گیرد شعرش را آغاز کند و بعد از حدود دو یا سه خط کوتاه، تصویر دوم که هدف هایکوواری را در پیش می‌گیرد رونمایی کند. هیوم بیشتر اشعارش را با این روش ساخته است: نقطه‌ی آغاز متعارف، بااحساس ساده و به دنبال آن تصویری که موازی یا شکل توسعه‌یافته مشاهده اول است. در ابتدای این شعر، صداهای عجیب‌وغریب باد، نشانگر توصیف انسانی از ترس نسبت به دریا است. این شعر به

دلیل انتخاب واژه‌ی ترس، حال یک ساحل‌نشین را بازگو نمی‌کند. داستان کوتاه او این‌بار حال یک دریانورد را بازنمایی می‌کند. هیوم خوانندگان خود را از طریق حفظ دیدگاهشان نسبت به یک شیء فریب می‌دهد و سپس چیزهایی کاملاً متفاوت را ارائه می‌دهد. او به آسانی بین دکل، پسربچه، صدای باد و صدای سوت ناشی از ترس کودک و همچنین دریا و گورستان کلیسا کانال زده است. خواننده انتظار ندارد که دریا ترسیده باشد، چرا که همیشه هولناکی و عظمت از اوصاف آن بوده است؛ ولی این‌بار دریا با ترس از کنار دکل عبور می‌کند نه کشتی در میان دریا. نوآوری‌های مدرنیست‌ها در این شعر به خوبی نشان داده می‌شود. برای اینکه از کلیدواژه‌های خودش استفاده کند از «ضربه‌ی متقابل سر»[1] شروع می‌کند و با «لذتی نیم‌سوز و جعلی»[2] پایان می‌یابد.

موقعیت «در حال حاضر» [اینجا و اکنون] به مرور زمان از بین می‌رود، به عبارت دیگر، عمق بیشتری پیدا می‌کند. در سروده‌های او عنوان شعر خیلی محدود به محتوا است. در اشعار هیوم یک وضعیت کلی وجود دارد که بعداً نشان داده می‌شود و طی روندی از طریق یک یا چند تصویر تغییر می‌کند. هیوم می‌دانست که چگونه از چیزی استفاده کند که لسینگ[3]، آن را «زمان باروری» و ثبات ماده نامیده است. واقعیت بیشتر به دلیل عدم استفاده از افعال مشخص و ساختارهای گذشته تأکید می‌شود. *هاینس*[4] در مورد «اصل بلوک‌های ساختمانی عملکردی» صحبت می‌کند. جهانِ برگرفته از اشعار هیوم یک «پیش‌بینی» و نمونه‌ای است که همراه با ویژگی‌هایش ارائه شده است. (۱۲۷)

یکی از ترفندهای هیوم عنصر کنتراست یا تضاد تصویری است که ایماژیسم شاعر بر پایه‌ی آن استوار است و اصل ساختاری مهمی را به وجود می‌آورد. تأثیر تعادل از طریق توالی تصاویر بکار رفته برای شرح موقعیت، خنثی شده است.

«از آنجا که بیشتر اشعار هیوم بسیار کوتاه هستند (۱۲–۸ سطر)، مفهوم چند قطعه‌ای[5] بطور مجازی وجود ندارد. در معدود مواردی که در قطعه دیده می‌شود، مصرع‌های بلند و کوتاه به دلیل گسترش توضیحات شعری اتفاق می‌افتد. قافیه‌ها به شکل منظم در اشعار دیده نمی‌شود. تنها چهاربند شعر "Above the Dock" دارای قافیه منظم است (a، a، b، b):

Above the quiet dock in **midnight,**

Tangled in the tall mast's corded **height,**

[1] masthead

[2] trembling

[3] Lessing

[4] Hynes

[5] stanzas

Hangs the moon. What seemed so far **away**
Is but a child's balloon, forgotten after **play**. (Olsen 129)
بالای لنگرگاه آرام در نیمه شب،
در بلندای گیسوی درهم تنیده طناب دکل،
ماه آویزان است. چقد دور به نظر می‌رسد
انگار بادکنک کودکی است، فراموش شده پس از بازی.

Is but اگر از این سروده حذف می‌شد ایماژیسمی کاملاً منطبق با دیدگاه پاوند به وجود می‌آمد؛ اما همان‌گونه که اشاره شد ایماژیسم در سروده‌های هیوم در حال آزمون ورودی به دنیای شعر معاصر بود.

بیژن الهی

بیژن الهی شیرازی (۱۶ تیر ۱۳۲۴ تهران– ۹ آذر ۱۳۸۹ تهران) شاعر، مترجم، نقاش. سرگروه «شعر دیگر».

از ۱۳۴۳ به دنیای شعر و هنر وارد شد و فریدون رهنما با چاپ شعری به نام «برف» او را در این عرصه وارد ساخت و توانست در این هنر نیز صاحب دیدگاه شود. به گفته‌ی او «شعر تعقیب حقیقت است از بی‌راهه که این مذهب رابطه‌هاست؛ اما با شناخت راه و رابطه است که بیراهه را می‌شناسی... این حرکت یک حرکت ایرانی‌ست، همان‌طور که عرفانیت، ایرانی‌ست. حرکت ما عرفانی در شعر است. ما در شعر عرفان می‌کنیم»(لنگرودی ۷۴۶). به چند دلیل می‌توان سروده‌های او را در ایماژیسم نیز پیگیر شد. نخست اینکه به زبان کوتاه تصویری متون عرفانی ایران چون سروده‌های منصور حلاج احاطه داشت؛ اشعار آرتور رمبو و تی. اس. الیوت را به پارسی برگرداند و دیگر اینکه در هنر نقاشی نیز دستی داشت. از نگاه هنر نقاشی بود که به شعر و واژه کشیده شد. او حتی در مقدمه‌ی ترجمه‌ی اشعار رمبو می‌نویسد، آنچه را که او ترجمه کرده است چه خوب و چه بد، شعر پارسی است؛ و در جایی دیگر نیز اشاره کرد که همه‌ی ترجمه‌هایش بدین‌گونه است و شعری پارسی است، نه ترجمه‌ی خط به خط از شاعران اروپایی. الهی مترجم را نویسنده می‌دانست. از نگاه او مترجم یا مقید است یا مختار: «اولی با قواعد اعمالی‌ست، دومی با قواعد اختیاری. هر دو ترجمان هم اگر که شایسته‌اند، وفادارند؛ الا که اولی وفادار قواعدی است که نویسنده اعمال می‌کند و دومی وفادار قواعدی است که بازنویسنده اختیار می‌کند»(الهی ۴۹). او ترجمه‌ی مختار را گونه‌ای از آفرینندگی می‌داند و بر این باور بود که جان کلام نویسنده را درک کند و آن را به خواننده‌ی زبان مادری منتقل کند. بیژن الهی یکی از اندک‌شمار

شاعرانی است که در چند نوع قالب شعری مانند شعر **موج نو**، شعر **حجم** و سی و چند سال بعد در **شعر دیگر** تأثیرگذار بوده است. به او لقب سالک سکوت داده‌اند. به آثار و لوایح حلاج بسیار دلبسته بود و حتی به ترجمه‌ی شارعانه‌ای از آن دست یافت و جمله‌ای از حلاج که در برخی از متون ترجمه نشده بود را به زیبایی معنا کرد. هرچند آن معنا را تازه و بدیع نمی‌دانند و تنها کاری که الهی در حق سالک راستینی چون حلاج انجام داد، کشف نجوا و آوای عاشقانه‌ی او بود که پس از سالیان دراز از مرگش در خاموشی و سکوت فرورفته بود. بی‌گمان تصویرگرایی آشفته و مواج الهی اثر پابرجایی از کلام‌های عارفانه‌ی حلاج است: «دورتر، سخت دورتر یک فلس من به زیر صلیب افتاده است/ آیا روز است؟»(۳). «من چاهی را تعلیم کرده‌ام که به آبی نمی‌رسد/ ولی چه تاریکی زیبایی! از آن سو، تاریکی زیر خاک، چاهی زده است که به چهره‌ی من می‌رسد»(۹۲).

به گفته‌ی قاسم هاشمی‌نژاد، منصور حلاج، ابن عربی و کنستانتین کاوافی، سه عارف و شاعر نام‌آشنای ایرانی، عربی و یونانی بر تجربه‌های زبانی و زبان نوشتاری او اثر خوشایند و روح‌نوازی به جا گذاشتند.

شعر بیژن الهی سه دوره‌ی شعری دارد: در دوره‌ی نخست که مربوط به «جزوه‌ی شعر» است، الهی به شعرهای پیچیده، طولانی و گاه نامفهوم تمایل دارد. در دوره‌ی دوم شعری‌اش، بینامتنیت در اشعارش، پخته‌تر و درونی‌تر می‌شود و هم‌چنین شعرها کوتاه‌تر و ارگانیک‌تر هستند. از جمله‌ی این اشعار، اشعاری هستند که در مجلات «اندیشه و هنر» و «شعر دیگر» به چاپ رسیدند. دوره‌ی سوم شعری الهی، دوره‌ای است که در آن دفاتر «دوره‌ی سیاه در سرایش پارسی»، «علف ایام» و «نحو محو» در مجله‌ی تماشا منتشر می‌شوند. در این دوره اشعار الهی به نوعی سادگی، بداهت و پاکی‌ای که مختص زبان خودش است می‌رسند. حضور نیما یوشیج در اشعار این دوره مشهود است. به باور غلامرضا صراف، اشعار این دوره‌ی الهی را می‌توان بازگشتی به سبک و زبان اولین شعر چاپ‌شده‌ی الهی، «برف» دانست. دراین‌دوره، چندصدایی (پلی‌فونیسم) در شعرهای او بیش از هر زمان دیده می‌شود. الهی در شعر به‌سوی فضاهایی رفت که از نظر بسیاری «شاعرانه» نبودند. در شاعران شعر دیگر و به خصوص در الهی، نشانه‌ای از رمانتیسم حاضر در شعر آن زمان نبود. (صراف ۲۸)

دوری از لحن یکپارچه او را به نثر پلی‌فونیک نزدیک کرده است. امی لاول را آغازگر این تکنیک می‌دانند:

مطالعه‌ی انتقادی بهترین آثار این شاعران جوان– آلدینگتون، فلینت، هیلدا دولیتل و پاوند– ثابت می‌کند که تلاش‌های آنان صد در صد توفیق‌آمیز نبوده است... دریافت موجز و فشرده‌ی مضمون کافی نیست؛ گوش به طور غریزی خواستار آن است که بر این اسکلت عریان جامه‌ای درخور از همه‌ی

کیفیات ارکستال، یعنی طنین، جناس، قافیه و ترجیع پوشانده شود. این کیفیت ارکستال را دوشیزه لاول به بهترین وجه پرورش داده است. بنابراین مناسب به نظر می‌رسد که نام تازه‌ای به این‌گونه اشعار او داده می‌شود...مناسب‌ترین عنوان برای آن‌ها نثر پولی‌فونیک است. (جونز ۶۶)

این شیوه به ایماژیسم غیرفعال و مکانیزه شده اجازه داد به گستره‌ی شعر، بیشتر نزدیک شود و از امکانات زبانی بیشتری بهره ببرد. این امکان هنری می‌تواند نشانه‌های حضور در مفاهیم و برون‌داد زبانی عارفان ایرانی و زبان ویژه‌ی آن‌ها در شعر بیژن الهی باشد.

استفاده از تکنیک‌های ادبیات مدرن در کنار دانش او از ادبیات کلاسیک، منجر به خلق فضایی نو و تصویرپردازی ویژه‌ای در شعر بیژن الهی شد. از جمله شاخصه‌های مهم شعر او تقطیع و چینش منحصر به فرد واژگان و همچنین تلفیق گزاره‌های انفصالی، تلویحی و به هم پیوستن توانش ارتباطی و روایی و خلق صحنه‌های بدیع و تصویرسازی‌های تازه و نو در شعر فارسی بود. نگاه ارگانیک او به تقطیع و کاربردهای زیبایش از ویرگول و خط تیره و دو نقطه و ... آثار او را از شاعران هم‌نسل خودش متمایز جلوه می‌داد و به‌نوعی سایه‌ی او را بر شعر شاعران پیشرو «شعر دیگر» می‌گستراند. (اصفهانی ۱۳۹۶)

ایماژیسم الهی

در کنار احمدرضا احمدی چشم‌انداز تازه‌ای در شعر معاصر ایجاد کرد و با کمک از تکنیک‌های ادبیات مدرن و سواد و توان ادب کلاسیک توانست فضاهای نو و تصویرپردازی‌های ویژه‌ای در شعر معاصر خلق کند. الهی با تکیه بر این دو قطب پشتیبان، یعنی توان ادب کلاسیک و محیط فکری معاصر، جامه‌ای نو بر تن اندیشه و خیال پوشاند و تجربه‌های زبانی معاصر را ارتقا بخشید. نمونه خوبی از این نوع شعرهای بیژن الهی، شعر مشهور و مهمش به نام «برف» است:

تنها یک‌بار می‌توانست
در آغوشش کِشَد
و می‌دانست آنگاه چون بهمنی فرو می‌ریزد
و می‌خواست به آغوشم پناه آورد
نامش برف بود
تن‌اش برفی
قلبش از برف
و طپشش صدای چکیدن برف
بر بام‌های کاهگلی

و من او را
چون شاخه‌ای که زیر بهمن شکسته باشد
دوست می‌داشتم. (الهی ۱۷)

واژه‌ها تصویرساز دنیای دیگری در ذهن شاعر است و برای منظور دیگری به کار گرفته شده است؛ ولی با همین معنا نیز به امکانات تصویری سروده افزوده و بهترین گزینه‌های زبانیِ پیش روی معنا را فراهم آورده است. چرخش فاعلِ حادثه در خط آغاز و میانِ شعر، احساس را به ناگهان بین او و من می‌چرخاند و هم‌تجربه بودن یک نگاه و احساس را برای دو نفر به صورت هم‌زمان ایجاد می‌کند. شعر با او و از زاویه‌ی نگاه او آغاز می‌شود. این ترفند مدرن در شعر، ریتمی خوش‌آغاز و متفاوت به شعر بخشیده است؛ زمانی که سوژه پیش از بیننده به میدان شعر وارد می‌شود نقش شخص اول شعر را ایفا می‌کند. برگ نخستِ حکم شعر، در دستان «او» است؛ ولی پایان‌بندی بازی از دست حاکم گرفته می‌شود. واژه‌ها و حالاتی که این واژه‌ها شکل داده‌است از تجربه‌های روزمره خارج نیست و هیچ متافیزیک و تجریه‌ی فراانسانی‌ای در آن حلول نکرده است. در احساس انسانی و در معنای کلان و بدون مرزی جریان یافته است و از تصویر برف به‌عنوان پاکِ کوتاه‌عمرِ شادی‌آور، به‌عنوان معشوق یاری گرفته شده است. همه‌ی تشبیه‌های مرکب این سروده‌ی کوتاه به ایماژِ سروده، قدرتی رومانتیسم می‌بخشد هرچند از چهارچوب‌های روزمره و تکراری آن فراتر رفته است. اوج این تصویرسازی کوتاه زمانی است که صدای تپش قلب معشوق به چکیدن برف بر بام‌های کاهگلی تشبیه شده است. تصویری بدیع و دلنواز، در عین گوش‌نوازیِ تکرار این تصویر، در جان مخاطب توانی زیبا در فرصتی کوتاه به شعر داده که همین کوتاهی به معنای شعر و ایماژ برف و عمر کوتاه آن بهره‌ای صدچندان بخشیده است. الهی نیز پس از فروغ است توانست به این تازگی، احساس را در تصویر فرو بریزد. این سروده، در بحر مضارع قابل پیگیری است. بحری که موج عاشقانه‌های بی‌ادعا را بهتر در خود تکرار می‌کند. اندوه تیره‌ای را با واژه‌ی روشن و پاک برف نمایش می‌دهد که تلخی آن اندکی تحلیل می‌رود. به گفته‌ی خود او شعر تعقیب حقیقیت است از بیراه؛ و او به زیبایی توانست از بیراهه‌های سرد مرگ تصویری ملموس بسازد که به راحتی از مرز ترجمه عبور می‌کند و در هر فرهنگی قابل جستجو و فهم باشد.

همانند ایماژیست‌ها با کمک ابژه به تعریف سوژه می‌پرداخت و از همین روی در مصرف واژگان تصویری دست و دلبازی خاصی داشت که نما و چشم‌انداز زیبایی به اشعارش می‌داد. در حد معقول و عامه‌پسند از نُرم زبان خارج می‌شد و معنا را فدای تکنیک نمی‌کرد؛ البته این موارد در دفترهای پایانی‌اش بیشتر به چشم می‌خورد. کشش ذهنی‌اش به سوی عرفان ایرانی و درک و مکاشفه‌ی روح

انسان او را از دیگر شاعران هم‌دوره‌ی خود ممتاز می‌کرد و به رفتارهای زبانی‌اش معنا می‌بخشید. رفتار ذهنی او با واژه و معنا، به کوشش‌های سهراب نزدیک بود، ولی حال و هوای متفاوتی از او داشت. همین برخورد ممتاز ادبی الهی در برخی از سروده‌های سیدعلی صالحی و منصور اوجی دیده می‌شود. بدین منظور که گزینه‌های روی برگ شعر او پیشنهادهای فکری مناسب را به شاعران پس از خود بخشید؛ و زبان و ساختارهای مناسبی را در اختیار آن‌ها قرار داد.

الهی یک‌باره به دنیای شعر وارد و ناگهان نیز از آن خارج می‌شد. وقت را برای تماشای دنیا از دست نمی‌داد.

دل از تو تنگ می‌شود آن‌گاه
که این پایین
برقِ تبسّم
برمی‌داری
کجا می‌روی؟
بالِ تو می‌زند: دلم... (الهی ۲۴)

از توان‌مندی های زبانی او تغییر نتیجه‌ی شعر است. زمانی که خواننده فکرش را هم نمی‌کند به ناگهان روح شاعرانه‌ای بر منطق معمولی زبان وارد می‌شود و هنر بر روح ریاضی‌وار زبان و زندگی چیره می‌شود.

و من خدا را دارم، بین تمام نداشته هایم
پیش از صدای خروسان
باور کردم
که پلک‌های تو
کتاب صبح را گشود...(الهی ۳)

باید او را شاعر چرخش‌های ناگهان دانست که خواننده را با وسعتی دیگر غافلگیر می‌کند. همانند کارگردانی که هرطور که بخواهد به دوربین اجازه‌ی حرکت می‌دهد. او شاعر ترکیب‌های چشم‌نواز بود و تعابیر زیبایی را در شعرش روانه‌ی بازار ادبیات می‌کرد. الهی هم اشعار آرتور رمبو را در دید داشت و هم توان پذیرش و ترجمه‌ی اشعار الیوت و دیگر شاعران پایه‌گذار شعر نو و ایماژیسم در اروپا را در خود داشت. از این روی پهلو گرفتن کشتی خیالش در بندر اندیشه‌های این شعرا چیز بعیدی نیست. ولی این توان ادبی در کنار روح ایرانی قرار گرفت و گاهی به ناهم‌خوانی گفته و نوشته در ادبیات عارفان ایرانی نزدیک شد. عارفانه شعر نگفت ولی از زبان و تار تسبیحِ روایتی آنان سود جست. از همین

روی از گفته تا شنیده راه دشواری تا معنا می‌گشاید. گاهی تا این حد معناگریزی برای روح خواننده خوب نیست. هرچه در سروده‌های او به جوانی می‌رویم سوررئال او قوی‌تر می‌شود و حتی می‌توان گفت با معیارهای شاعران حجم نیز که قرار بر سر پریدن از سر حجم‌ها داشتند به خوبی کنار می‌آید. از آن‌روی که حجم‌گرایی از روی برخی از موازین کوبیسم الگو گرفته است می‌توان اشعار میانه‌ی راه شاعریِ بیژن الهی را به گونه‌ای کوبیسم نیز دانست. قدرت تصاویر سروده‌های او در دست مبارزها و مردان زخمی، محیط شبانه، زورق‌ها و کشتی‌ها، شبان و گله‌هایش، غرور، دست خونین و ... در نوسان است که غزل‌واری سروده‌ها را بی‌رنگ می‌کند. سروده‌ها پهنه‌ای انسانی دارد و خودگویی‌های عاشقانه-ی فردی در آن نیست. پیرامون شاعر اگر از قهرمان‌پردازی خالی باشد از تصاویر ساده‌ی خانه‌های قدیمی است: «شب که گله‌ی تیشه‌ها را فرهاد می‌چراند/(با همیشه‌اش که لحظه‌های پس از بارانهاست)/تنها یک کشتی در دورترین بندر دنیا سوت می‌کشد»(۵).

این شعر با جابه‌جایی معنی و واژه ولی در یک راستای گفتمانی، عهد ذهنی خواننده را پریشان می‌کند. در حالی‌که ممکن است خوانده خود از این فروپاشی آگاه نشود. واژه‌ها داستان آشنایی را بازگو می‌کنند و خواننده در بستر فریبی می‌غلتد که هموار است، ولی خط آخر، قهرمان اسطوره‌ای را به دنیای جدید پاگشایی می‌کند که از راهکارهای ازرا پاوند برای حضور تاریخ در دنیا مدرن بود. هرچند در هنر شاعری، تلمیح کار فرسوده و کهنی است؛ ولی مدرن‌گراییِ این راهکار هنری، زمانی روی می‌دهد که شاعر اسطوره را در دامان امکانات امروز رها می‌کند.

واژه‌پریشیِ گله‌ی تیشه‌های فرهاد دو تصویر را ایجاد می‌کند. حرکت تند و شتابان فرهاد در قدرت-نمایی تیشه و سنگ و تراشیدن کوه و دیگر نوای عاشقانه‌های چوپانی و شبانی در دل کوه؛ که باز هر دوی این تصاویر نقطه‌ی مشترکی دارد که آشنای نام فرهاد در عاشقی و دلدادگی است. خط دوم نیز، محیط شعر را به روی کمانکی می‌گشاید که در راستای فضاسازی عاشقانه‌های فرهاد است و نشانیِ قلب او را هنوز به دست خواننده می‌دهد. تصویر لحظه‌های پس از باران و چراندن گله با هم تناسب زیبایی دارد که برای نفس کشیدن به تخیل پویای خواننده نیاز مبرمی پیدا می‌کند. لحظه‌های پس از باران‌ها همان استعاره‌ی آشنای ادبیاتِ اشک است که در مسیر تصویر نخستینف گام برمی‌دارد و گله‌ی تیشه‌ی فرهاد را برای بریدن کوه مشتاق‌تر می‌کند؛ ولی خط آخر که به ایماژیسم شعر منتهی می‌شود و اسطوره را به چرخه‌ی زندگی امروز می‌کشاند، حضور ناگهانیِ کشتی در دورترین بندر دنیاست. «دیشب صدای تیشه از بیستون نیامد» چون صدای سوت کشتی در دورترین بندر دنیا خواب را از سر فرهاد می‌ربود. دو نمای دور و ناهمگون که تازگی و چیستان تازه‌ای را در دنیای شعر به وجود آورده است. لابیرنت این دنیای تازه باز هم قصد آشنایی شیرین‌ها و فرهادها را ندارد. آنچه پیدا است رفتن

شخصی است که فرسنگ‌ها از کوه فرهاد فاصله گرفته بود. جدایی و دوری در واژه‌ی کشتی و بندرِ دور، پرتاب شده و نمای هنری را صیقل داده است. این نما در سکانسی از یک فیلم نیز همین استعاره را می‌توانست به خوبی روشن کند. دو فاکتور و استعاره‌ی شنیداری در همین سکانس و مونتاژ به خوبی رفتار تنهایی فرهاد و لحظه‌های پس از باران را به خوبی نمایش می‌دهد.

دنیای بیژن الهی در دیگر سروده‌هایش به همین آسودگی نیست. پریشان‌تر و دیریاب‌تر در واژه رسوخ کرده است و گاهی حوصله‌ی خواننده را سر می‌برد؛ زیرا لحظه‌هایی را که خواننده قرار است برای آرامش یک هنر صرف کند باید برای چسباندن تصاویری هدر بدهد که شاید هیچ وصله‌ای آنها را به هم جوش ندهد.

شب که سروهای ناز، ماه را سوراخ کرده‌اند،
دستی، بریده در اقصای شهر
بر سقف همه‌ی گورها چراغ می‌آویزد.
پس بخوان که خروسان، تاج خویش را بر سرت گذاشته‌اند
ای که قبله‌نماها، مکان تو را در فریاد شرقی‌ی من معلوم می‌دارند! . (الهی ۲)

واژگانی که در یک راستای تصویری در این شعر قراردارد: با شب آغاز می‌شود و به شرق پایان می‌پذیرد. در این میان ماه، چراغ و خروس قرار دارد که این واژگان بسامد بالایی در ادبیات جهان دارد. به ویژه خروس که در دستان قوی‌ترین اسطوره‌های مذهبی است. خروس همانند مسیح نوید روز و روشنایی است در آیین میترائیسم به یاری میترا به قربانی کردن گاو و بارورسازی زمین یاری می‌رساند و در دین اسلام نیز پیام‌آور برپایی ستایش و نیایش خداوند است. از این روی چهره‌ای فرازمینی به سروده‌ها می‌بخشد. در اشعار پارسی نیز نماد خورشید و روشنایی است. خروس در ارتباط با آغاز دمیدن روز و خورشید با تاج خاردار مسیح پیوند پنهانی دارد و با واژه‌ی قبله و فریاد شرقی، هرچند در تعارضی مذهبی قرار می‌گیرد، ولی باز هم در ادامه‌ی یک معنا است. بارقه‌های عاشقانه در شعر به چشم می‌آید و ایماژیسم پهناوری را خلق می‌کند. بنای شعر ایماژیسمی در دو سوی تصویر آویخته می‌شود. در این سروده نیز شخصیت‌های نرینه و مادینه وجود دارد که رفتار شعر را ملایم و نسیم‌وار منتشر می‌کند، هرچند برای منظور اروتیک سروده نشده است.

تغییر مکان قبله در اقلیم عشق، جغرافیا را بر هم می‌زند. سوبژکتیو خط آخر تازه‌ساخت و نوآور است که به خاطر واژه‌ی شرق در تقابل تصویری با ابژه‌ی شب قرار می‌گیرد. سه خط آغاز شعر نگاهی تازه به تصویر درختی است که ماه را در پشت سر دارد. در دنیای فتوگراف صحنه‌ی بدیعی نیست، ولی فضاسازی این تصویر در شعر حال و هوای تازه‌ای دارد. ماه که تصویر شاخه‌های درخت سرو را پیش

رو دارد، همانند چراغی بر سر سنگ گورها است. سروهای‌ناز، دست بریده، چراغ و ماه ایماژیسم شب، تنهایی و مرگ است. واژگان و ابزار پیوند، گسسته شده ولی معنا رسا و شیوا پرورده شده است.

یکی از نماهای مذهبی این سروده که با واژه‌ی قبله پرورده می‌شود، فعل «بخوان» در ابتدای خط چهارمِ سروده است؛ که واژه‌ی قرآنی «إقرا» را به یاد می‌آورد. دعوت به فراخواندن نام خداوند در همه‌ی کتاب‌های مذهبی به چشم می‌خورد که در جهت آرامش و اتکای روانی خواننده به کار می‌رود؛ و به او یادآوری می‌کند که در این جهان تنها نیست. بار عاطفی این شعر نیز بعد از این خط به اطمینان و آرامشی ختم می‌شود: «پس بخوان که خروسان، تاج خویش را بر سرت گذاشته‌اند/ ای که قبله‌نماها، مکان تو را در فریاد شرقی‌ی من معلوم می‌دارند!»(الهی ۲).

پس فریاد عاشقانه‌ی من جغرافیای معبد دل را مشخص می‌کند. در تفسیرهای اسطوره‌ای و سمبولیسمی خروس نماد خورشید است و تاجش پرتوی نور که با ترکیب فریاد شرقی رابطه‌ی معنایی پیدا می‌کند.

تطبیق تکنیک و بن‌مایه‌ی سروده‌ها

گذشته‌نگری و آرکائیسم در سروده‌های هیوم دیده نمی‌شود. ذهن تحلیل‌گر او به دانش فلسفه و ریاضی که با قوانین و توابع سر و کار دارد بیشتر هماهنگ بود. خطوط غیر حسی و غیر رمانتیک بر اشعارش احاطه بیشتری داشت و دنیای هنر را از دریچه‌ی قوانین علمی می‌نگریست. ولی بیژن الهی به دلیل گرایش به هنر نقاشی، رنگ و بوم خطوط حسی بر اشعارش حاکم است. انسانیت به معنای رقیق‌ترین حالاتش در اشعارش وجود دارد و حتی از بیان احساس قلبی خودداری نمی‌کرد. حضور زنان در اشعار الهی برخلاف سروده‌های هیوم بسیار کمرنگ است و اگر هم وجود دارد نگاهی اروتیک به خطوط اندامی آنان نیست. به دلیل گرایش دوره‌ای از زندگی‌اش به دراویش و عارفان، نگاه سهراب‌واری به پدیده‌های زمینی دارد و در این نقطه کاملاً رویاروی هیوم می‌ایستد. هرچند الهی در ترجمه دستی چالاک داشت و با اندیشه‌های غربی بسیار آشنا بود ولی نمی‌توان شعری را تمام و کمال از آنِ اندیشه‌ی غربی در آثار او دید.

هیوم بر این باور بود که احساس را به صورت تجسمی عرضه کند و هرآنچه در ذهن به صورت سوبژکتیو جریان دارد به شکل ابژه‌ای فیزیکی و قابل لمس نمایش دهد؛ زیرا از این راه می‌توان آن را در حصار زمان درآورد و با این عینیت در ذهن حبس کرد. برای نمونه وقتی از ماهی سخن می‌گوید که بر پرچین لم داده است استعاره‌ای را به وجود آورده است که معنای دیداری قابل تجسم‌تری را به وجود آورده است؛ اما نکته‌ی ایماژیسمی اشعار او به قدری به نسخه‌ی آغازین ایماژیست‌ها نزدیک است که تنها نمایش یک منظره است و چیزی ورای دیده‌های شعر در جریان نیست. به امپرسیونیسم

در نقاشی بسیار نزدیک می‌شود؛ ولی وقتی پای ایماژیسم به ایران رسید از آنجا که شاعران و سخنوران ایرانی از دوره‌های آموزش عرفانی و زبان تک‌گویانه‌ی حاکم بر فرهنگشان توشه‌ی ذهنی ماندگاری داشتند نتوانستند با همه‌ی چهارچوب‌های ایماژیسمی کنار بیایند. برای نمونه فروغ فرخزاد که قدرتمندترین الگوی ایماژیستی شعر معاصر ایران است نیز با الیوت که نسل دوم ایماژیست‌ها به حساب می‌آید هماهنگی بیشتری یافت تا با پاوند، دولیتل و هیوم و ... . الهی نیز به دلایل فرهنگی و شخصی، ایماژیست نسل دوم به حساب می‌آید اگر به اشعارش به دید ایماژیسمی نگاه افکنده شود.

امپرسیونیسم هیوم در برابر اکسپرسیونیسم الهی قرار دارد؛ البته از نگاه فن نقاشی. زمانی که هیوم ماه را به شکل بادکنک کودکی می‌بیند که فراموش شده است تنها به نمایش یک تخیل پرداخته است که شخصی و محدود است؛ ولی وقتی الهی از برف و زیبایی او سخن می‌گوید با وجود نگاه کاملاً ایماژیسمی و نقاشی‌وارش به برف، احساس را نیز چاشنی حس دیداری خود می‌کند و تابلویی فراواقع-گراتر از هیوم پیش چشم بیننده تصویر می‌کند. تصویرگرایی هیوم ایماژیسمی‌تر است و می‌توان با مونتاژ کوتاهی استعاره را به بیننده منتقل کرد؛ ولی استعاره‌های الهی در اشعارش به فرصت بیشتری برای نمایش نیاز دارد و پیچیده‌تر است؛ هرچند به سینما و استعاره‌های آن به راحتی دست پیدا می‌کند. هر دو نگاهی شخصی دارند ولی سکانس تصویری هیوم ایماژیسمی‌تر پیش می‌رود. اگر ایماژیسم، تصویری دو بخشی باشد، یک سوی تصاویر الهی سوبژکتیو است و سوی دیگرش با ابژه پروار می‌شود، در حالی‌که هیوم دو تصویر را همانند شعر معروف متروی قطار پاوند در برابر هم قرار می‌دهد. هر دو شاعر هنگام تشبیه‌سازی از دنیای حسی و زنانه کمک می‌گیرند. هیوم این تشبیه‌گرایی را به دلیل مشارکت جسمی پیش می‌برد و الهی بیشتر برای نرم کردن استخوان شعرش از نمادهای زنانه کمک می‌گیرد. اسطوره‌گرایی که مدّنظر ایماژیسم‌ها بود در سروده‌های الهی بیشتر از هیوم به چشم می‌خورد درحالی‌که هیوم بیشتر شعرش را درگیر لحظه و تصویر می‌کند. با این وجود هر دو شاعر در ارائه‌ی تصویر و ارسال معنای ایماژیسمی موفق بودند هرچند در دو فرهنگ کاملاً متضاد؛ و اگر تفاوتی در نقشه‌ی تصویر دارند به دنیا و پیشینه‌ی فرهنگی آنان مربوط می‌شود.

۳. نتیجه‌گیری

هیوم بخش اروپایی ایده‌ی ایماژیسم را پرورش داد و ازرا پاوند توانست با نسخه‌ای آسیایی– اروپایی آن را به بُعدهای تازه بکشاند و خامی و پرورش‌نیافتگی آن را از بین ببرد. به هر روی هیوم را باید آغازگر این جنبش تازه دانست. او در سروده‌هایش ایماژیسم و چگونگی پرورش ایماژ به شکل مدرن را به شاعران پس از خود آموخت و بیژن الهی نیز از همان توان زبانی به پرورش بخشی از آن ایده در شعر پارسی همت گمارد. هر دوی این هنرمندان در کار و هدف خود موفق و توانسته بودند که این

ایده را وارد شعر کنند. تنها تفاوت این دو شاعر بافت فرهنگی و پیشینه‌ی ذهنی آن دو بود و این‌که هیوم به‌عنوان آغازگر این مکتب بیشتر به چهارچوب ایده‌ی خود پایبند بود و الهی در کنار دیگر توان‌های شعری خود و گذشتن از نوگرایی‌های شعر نو و موج نو، در بخش‌ها و دوره‌هایی از سرایشش به این مکتب روی آورده بود. پس‌زمینه‌ی ذهنی هیوم فلسفه و قوانین کهنسال آن و زوایه‌ی دید تازه به دنیا و پس‌زمینه‌ی ذهنی الهی در بخشی از سروده‌هایش عرفان شرقی بود. از این روی یک تکنیک با دو رویکرد ذهنی و تاریخی مورد استفاده‌ی دو شاعر قرار گرفته بود که می‌توانست بر هر دو دنیای متفاوت جایگیر شود؛ زیرا ایماژیسم بیشتر از آنکه بر ایده استوار باشد یک تکنیک هنرمندانه است.

References

Behrooz, Niloufar, and Zahra Jannessari Ladani. "The Trivial Sublime in William Carlos Williams's Poetry". **[**"Shegarf-e khord dar srudehaye, William Carlos William*"]. Research in Contemporary World Literature [Pazhuhesh-e Zabanha-ye Khareji],*vol. 27, no. 1 (spring and summer 1401/2022): 1 - 25.

Rimbaud, Jean Nicolas Arthur. *Illuminations [Eshraghaha*: *Oragh-e mosavar-e Arthur Rimbaud]*. Translated by Bijan Elahi. Tehran, Bidgol, 1392/2014.

Esfahani, Saman. "Bijan Elahi; Poet of Pray and Silence" **[**"Bijan Elahi; shaer-e raz-o niyaz-o sokut"**].** *Arman-e emrooz. aryanews.com,* no. 3490, 23 Azar (1396/2017).

Farhadpour, Murad. *Modern Poetry from Baudelaire to Stevens* **[***Sher-e modern; az Baudelaire ta Stevens*. *Maghale-ye varteh-ye sher-e modern az Erich Heller]***.** Tehran, Bidgol, 2015/1393.

Fenollosa, Ernest. *The Chinese Written Character as a Medium for Poetry*. **[***Vage kegarhaye chini, resaneh-ye sher]*. Edited by Ezra Pound, Translated by Ahmad Akhot. Tehran, Nashr-e Farda, 1378/1999.

Hashemi, Mansour. "Contemporaneous Study of TS Eliot's Technical Influence in Examples of Contemporary Persian poetry", **[**"Barresi-e hamzamani-e

tasire teknike-e T.S. Eliot dar nemoonehaye sher-e moaaser-e fars”**]**. *Academia.edu/Documents/in/Persian_and_English_Literature.*

Heller, Erich. *The Hzards of Modern Poetry in the Disinherited, Bowes*. London,1975.

Hulme, T.E. *Further Speculations*. Edited by Sam Hynes. University of Nebraska Press, 1955.

Jones, Peter. *Imagist Poetry* [*Morurye bar imagism, tasvirgarayee dar sher-e moaaser***]**. Translated by Ahmad Miralaei. Faslname Zendeh Roud, Year 1, (1371/1999) 216: 55-82.

Montakhabi Bakhtvar, Narges. “Phenomenology of History and Body-Subject in Charles Olson’s Poetics” “**"***Tarikh va badan- sooge dar butighaye Charles Olson”***]**. *Research in Contemporary World Literature [Pazhuhesh-e Zabanha-ye Khareji]*, vol. 26, no. 1 (Spring and Summer 2021/1400): 319 – 319.

Olsen, Flemming. "*Between Positivism and T.S. Eliot: Imagism and T.E. Hulme*”. University Press of Southern Denmark, 2008.

Öztürk, Serdar. “The influence of the Chinese ideogram on Ezra Pound’s cathay”. Faculty of Arts and Social Scinces, International Sarajevo University, Bosnia Herzegovina, (2012/1390): 83-94.

Pound. Ezra. “The Chinese Ideogram*”. ABC of Reading*. New York, *New Directions*, 1960.

Reid, Herbert. “Jodayee-e tasvir: T.A. Hulme”. Translated by Saeed Bastani and Parviz Mohajer. *Majalle-e Farhang-o Zendegi*, Culture and Family Special Issue, no. 16 (1353/1974).

Saraf, Gholam-Reza. “Cheshmandazhaee az badaye-e Bijan Elahi's”. *Nashrey-e Hengam* (June and July 2014): 14-15.

Shams Langroudi, Mohammad. *Analytical History of Contemporary Poetry* **[***Tarikh-e tahlili-e sher-e no***]. Nashr-e Markaz,** 1377/1998.

Sherry, Vincent. "*The Cambridge History of English Poetry*". Edited by Michael O'Neill. University of Durham, 2010.

T. Kao, Justine, and Dan Jurafsky. "A Computational Analysis of Poetic Style: Imagism and its Influence on Modern Professional and Amateur Poetry". *LiLT, Linguistic Issues in Language Technology*, vol. 12 (2015/1393).

Gooyande, H.M. "Ezra Pound and the Style of Poetry" **[**"Ezra Pound va Fan-e Shaari"**]**. *Keteb-e Emrooz*, no. .5 (1352/2018): 53-55.

Trawick, Buckner *B. History of World Literature* **[***Tareekh-e adabiyat-e jahan***]**. Translated by Arab Ali Rezaei. Tehran, Forozan, 1375/1996.

Yadav, Jyoti. "Imagism Movement: Role of Literature" **["Maktab-e Imagism, naghsh-e adabeeyat]**. *International Journal of Academic Research and Development*, vol. 2, no. 6 (November 2017/1395): 1147-1148.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی