تحلیل ایماژیستی اشعار سهراب سپهری بر اساس اندیشه‌های تی. ای. هیوم

دکتر زهرا خاتمی کاشانی[1*]
دکتر شاهرخ حکمت[2]

چکیده

مکتب ایماژیسم یکی از مکتب‌های هنری مدرن است که بر مبنای خیال‌پردازی و بیان غیرمستقیم شکل گرفته است. در این مکتب تصویر جنبهٔ تزیین ندارد، بلکه معنا و ساختار اثر هنری را نیز شکل می‌دهد. تی. ای. هیوم از نخستین کسانی است که به بیان مبانی شعر امروز پرداخت و تلاش کرد شعر را از مطلق نگری دیروز به جزءنگری و جزءنگاری امروز برساند. او بر سر دو راهی کلاسیسم و رمانتیسم، کلاسیسم را برگزید و کوشید تا با اضافه کردن عنصر شهود به این مکتب، برای آن طرحی نو در اندازد. از سوی دیگر سهراب سپهری شاعر ایرانی در اشعار خود گرایشی آشکار به رمانتیسم دارد؛ امّا آشنایی او با هنر نقاشی سبب شده، شعر او یکی از تصویری‌ترین اشعار معاصر ایران باشد. این مقاله به روش توصیفی ـ تحلیلی، شعر سپهری را از منظر مکتب ایماژیسم تحلیل می‌کند. معیار تحلیل بیانیهٔ سال ۱۹۱۵ است. این بیانیه با اندیشه‌ها و آرای هیوم به عنوان تئوری پرداز این مکتب، نزدیکی بیشتری دارد. حاصل پژوهش نشان می‌دهد گرچه شعر سپهری در نگاه اوّل یک شعر تصویری است، امّا در برخی مؤلّفه‌ها از جمله "بیان صریح و آشکار و دوری از ابهام" از چارچوب مکتب ایماژیسم خارج می‌شود که می‌تواند، نشان استقلال فکری و احساسی او باشد؛ همچنین شاهدی بر این مدّعا که مکتب‌های هنری اروپا در شعر شاعران برتر ایرانی، با توجّه به فضای فکری و احساسی آثارشان، رنگ و بویی شرقی می‌یابند.

واژگان کلیدی: ایماژیسم، تصویر، شعر، تی. ای. هیوم، سهراب سپهری.

---

۱. استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد نراق، دانشگاه آزاد اسلامی، نراق، ایران. (نویسنده مسئول)
Email: z.khatami1@gmail.com
۲. دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد اراک، دانشگاه آزاد اسلامی، اراک، ایران.
Email: Sh-hekmat@iau-arak.ac.ir

تاریخ ارسال: ۱۴۰۱/۰۹/۱۵ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۱۲/۰۹

مقدمه

مکتب هنری ـ ادبی ایماژیسم

قرن بیستم در تاریخ هنری اروپا دوره‌ای پرفراز و فرود است. تعدّد و تنوّع مکتب‌های هنری در آغاز این قرن، وضعیّت خطیر هنر و ادبیّات را به خوبی نشان می‌دهد. در این میان "ایماژیسم" یا تصویرگرایی یکی از مکاتب هنری مدرن است که بر مبنای خیال پردازی و بیان غیرمستقیم شکل گرفته است. "در انگلیسی [واژهٔ] image در چند معنی به کار می‌رود از جمله: تصویر یا اندیشه‌ای ذهنی است. نقش بسیار نزدیک از هر چیز، نقش یا صورت چیزی یا کسی در آینه، بر خاک و بالاخره توصیف تخیّلی یا مقایسه‌ای تخیّلی که منجر به ایجاد نقشی در ذهن خواننده یا شنونده می‌شود. در معنی اخیر جمع Image با Imagery (صورخیال) هم معنی است." (داد، ۱۳۹: ۱۳۹۰) "در مباحث ادبی خیال و تصویر در برابر image/imagery به مجموعهٔ تصرّفات بیانی و مجازی اطلاق می‌شود که گوینده با کلمات تصویر می‌کند و نقشی را در ذهن خواننده یا شنونده به وجود می‌آورد." (همان: ۱۳۹)

ایماژیسم مکتبی ادبی بود که پیش از شروع جنگ جهانی اوّل در سال ۱۹۱۲ شکل گرفت و کلان نظریهٔ این مکتب، ضدّ نگرش رمانتیک و نیز ضدّ شاعران دورهٔ "جورجین" بود. (ر.ک: اوکانر، ۱۳۷۵: ۲۸) در نگاهی دقیق‌تر می‌توان گفت این مکتب زیرشاخهٔ مکتب سمبولیسم است که گروهی از شاعران انگلیسی و آمریکایی بین سال‌های ۱۹۰۹ تا ۱۹۱۷ در لندن بنا نهادند. اگرچه ازرا پوند و تی. اس. الیوت از بنیان‌گذاران این مکتب به شمار می‌آیند، لیکن تأثیر تامس ارنست هیوم (T. E. H) به عنوان نظریّه پرداز و مغز متفکر این گروه غیرقابل انکار است. هیوم خود تحت تأثیر اندیشه‌های هنری برگسون فیلسوف فرانسوی بود. "برگسون معتقد بود تمدّن شهری مردم را از طبیعت و اشیا دور کرده است. هنر باید در پی آن باشد که به کمک قیاس و تصویر و آهنگ، ذهن آدمی را به سوی دانش طبیعی و درک واقعیّت بکشاند." (فتوحی، ۱۳۸۵: ۳۹٤)

بنابراین در این مکتب، تصویر به عنوان برداشتی از طبیعت، تنها جنبهٔ تزیینی ندارد، بلکه اساس شعر است و گاه با خروج از معنا حتّی ساختار شعر را نیز می‌سازد. تصویرگرایان از ۱۹۰۹

تا ۱۹۱٦ چند بیانیه صادر کردند که در آنها اصولی گاه ـ به ظاهر ـ متناقض دیده می‌شود. وجه اشتراک همهٔ بیانیه‌ها، تأیید اندیشه‌های هیوم به عنوان هستهٔ اصلی این مکتب است.

هیوم پس از آشنایی با فلسفه و ادبیات فرانسوی، یادداشت‌هایی دربارهٔ زبان و سبک را نوشت. در این یادداشت‌ها می‌توان طرح اوّلیهٔ اصول شعر تصویرگرایانه را دید. هیوم از این فرض آغاز کرد که عصر ما مانند هر عصر دیگری نوع خاصّی از شعر را اقتضا می‌کند... تمایل عصر ما به جانب ایجاد تأثیری کلّی بوده است، یعنی به طرف تأثیرگرایی. (ر.ک: رید و مهاجر، ۱۳۵۳: ۱٦۳) پس از این اصل، هیوم اقتضائات دیگر شعر معاصر از جمله فردی بودن، تصاویر عینی، رهایی از وزن، آزادی در موضوع، اصالت تصویر و توجّه به جزئیات را بیان می‌کند. بر اساس این اندیشه‌ها بود که پاوند در سال ۱۹۰۹ نخستین بیانیهٔ رسمی مکتب ایماژیسم را منتشر کرد:

۱. نقاشی کردن شیء آن چنانکه می‌بینیم،
۲. زیبایی،
۳. رهایی از تعلیم بخشی،
٤. بهتر آن است که کار دیگران را تکرار کنیم و اینکه آن را بهتر و موجزتر به انجام رسانیم. نوآوری محض اصولاً ممکن نیست. (همان: ۱٦۳)

در سال ۱۹۱۳ اف. اس. فلینت (Frank Putnam Flint)، دیگر عضو گروه در یادداشتی به سه قانون تصویرگرایی اشاره می‌کند:

۱. رفتار سرراست با شیء چه ذهنی و چه عینی،
۲. اجتناب مطلق از به کار بردن هر کلمه‌ای که در عرضه نقشی نداشته باشد،
۳. در مورد وزن: تصنیف بر اساس توالی عبارت موسیقیایی و نه توالی عروضی. (جونز، ۱۳۷۱ ب: ٦۰)

سرانجام در سال ۱۹۱۵ بیانیهٔ اصلی این مکتب منتشر شد:

۱. استفاده از زبان رایج، امّا همواره به کار گرفتن واژهٔ دقیق، نه تقریباً دقیق و نه واژهٔ صرفاً تزیینی.

۲. ایجاد وزن‌های جدید برای بیان حالات جدید و نه تقلید وزن‌های کهنه که تنها حالات کهنه را باز می‌تابانند. "ما شعر آزاد را یگانه سبک سرودن شعر نمی‌دانیم. برای آن، همچنان که برای اصل آزادی، مبارزه می‌کنیم. به نظر ما چه بسا که فردیّت شاعر در شعر آزاد بهتر بیان شود تا در شکل‌های قراردادی. در شعر، ضرباهنگی تازه به منزلهٔ اندیشه‌ای تازه است."

۳. آزادی مطلق در انتخاب موضوع. نگارش بد دربارهٔ هواپیماها و اتومبیل‌ها هنر خوبی نیست، هم‌چنان که نگارش خوب دربارهٔ گذشته لزوماً هنر بدی نیست. ما به ارزش هنری زندگی جدید سخت اعتقاد داریم، امّا باید یادآوری کنیم که هیچ چیز ناالهام بخش‌تر و مستعمل‌تر از یک هواپیمای سال ۱۹۱۱ نیست.

٤. تصویرسازی (و از اینجاست نام "تصویرگرا") ما نقّاش نیستیم، امّا اعتقاد داریم که شعر باید به جزئیّات دقیق بپردازد و نه به کلیّات مبهم، هر چند که پرشکوه و مطنطن باشد. از این روست که ما با شاعر کلّی‌باف مخالفیم، چرا که از زیر بار مشکلات واقعی هنر خود شانه خالی می‌کند.

۵. پدید آوردن شعری که محکم و روشن باشد، نه مغشوش و مبهم.

٦. سرانجام بیشتر ما اعتقاد داریم که تمرکز جوهر شعر است. (فلینت و پاوند، ۱۳۷۱: ۹۱-۹۰)

پیشینهٔ پژوهش

به رغم ارزش تصویر در شعر فارسی، مکتب ایماژیسم به مفهوم دقیق و اصیل کمتر مورد توجّه بوده است. بهترین منبع به زبان فارسی برای این موضوع مجموعه مقالاتی است در "زنده رود" سال ۱۳۷۱ با عناوین:

- "مروری بر ایماژیسم"، نوشتهٔ پیتر جونز، ترجمهٔ احمد میرعلایی.
- "از زندگی چند تصویرگرا"، نوشتهٔ پیترجونز، ترجمهٔ رضا خاکیانی.
- "جدایی تصویر: تی. ای. هیوم"، نوشتهٔ هربرت رید و پرویز مهاجر، ترجمهٔ سعید باستانی.
- "چند نوشته از تصویرگرایان" نوشتهٔ فلینت، پاوند و...، ترجمهٔ رضا خاکیانی.

دربارهٔ جایگاه این مکتب در شعر فارسی نیز تلاش‌هایی انجام شده چون:

- "خاقانی و ایماژیسم" نوشتهٔ سید جواد مرتضایی، سید محسن حسینی وردنجانی (۱۳۹٦).

- "ایماژیسم در شعر احمدرضا احمدی" نوشتهٔ زهرا عبدی، عباس خائفی، حسن سیدترابی (۱۳۹٤).

دربارهٔ تصاویر شعری سپهری نیز پژوهش‌هایی انجام گرفته از آن جمله:

- کتاب "نگاهی به سپهری" اثر سیروس شمیسا (۱۳۸۲) و مقالاتی همچون:

ـ "تحلیل پدیدارشناسانه نوعی تصویر در شعر سهراب سپهری" نوشتهٔ سعید کریمی قره بابا (۱۳۹۷)

در این مقاله نویسنده با نگاه فلسفی به بررسی تصاویر شعری سپهری می‌پردازد و بر این باور است که میان بنیادهای فلسفی شعر سپهری و مباحث پدیدارشناسی هوسرل مطابقت‌ها و همسانی‌هایی وجود دارد.

- "تصویرسازی در اشعار سهراب سپهری و منوچهر دامغانی" نوشتهٔ اسماعیل امینی (۱۳۸۹)

نویسنده شعر تصویری منوچهری دامغانی به عنوان نماینده شاعران تصویرساز سنّتی را با شعر تصویری سپهری به عنوان شاعر ـ نقّاش معاصر مقایسه کرده است.

- "بررسی طبیعت به عنوان عنصری تصویرساز در شعر سهراب سپهری" نوشتهٔ صونا ارشادی (۱٤۰۰)

نویسنده در این مقاله تصاویری را که با کمک عناصر طبیعی در شعر سهراب شکل گرفته، بررسی کرده است.

چنانکه دیده می‌شود نگاه این آثار به تصاویر شعری سپهری، نگاهی ایرانی ـ سنّتی است. با توجه به پیوند ادبیّات معاصر ایران و ادبیّات اروپایی، جای آن دارد که تصاویر شعری سپهری با توجّه به مؤلّفه‌های مکتب ایماژیسم نیز تحلیل شود.

ایماژیسم در شعر ایران

ایماژ به معنای صور خیال مشتمل بر آرایه‌هایی چون تشبیه، استعاره، کنایه و... در ادبیات ایران سابقه‌ای دیرینه دارد، به گونه‌ای که یکی از سه عنصر اصلی شعر در کنار اندیشه و موسیقی است. شفیعی کدکنی ایماژ را حاصل تخیّل می‌داند:

"تخیّل عبارت است از کوششی که ذهن هنرمند در کشف روابط پنهانی اشیا دارد. به تعبیر دیگر، تخیّل نیرویی است که به شاعر امکان آن را می‌دهد که میان مفاهیم و اشیا ارتباط برقرار کند، پل بزند و چیزی را که قبل از او، دیگری در نیافته، دریابد. نیروی تخیّل، صور خیال image است که اگر بخواهیم با همان اصطلاحات سنّتی آن را توضیح دهیم، باید بگوییم حاصل نیروی تخیّل انواع تشبیهات، استعارات و مجازهایی است که شاعر می‌آفریند." (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۰: ۸۹)

در دورهٔ معاصر به موزات تحوّلات اجتماعی و فرهنگی در غرب، ساختارهای سنّتی ایران نیز دستخوش دگرگونی شده، ادبیات و شعر هم جلوه‌ای نو می‌یابد.

"شعر کلاسیک سعی می‌کند که عینیّت‌ها را به وسیلهٔ تشبیه بیان کند و بعد کم کم ایجاز جایش را گرفت، یعنی در بسیاری اوقات می‌بینیم که وجه شبه و ادات تشبیه برداشته شده است، یعنی شاعر بخش‌هایی را پنهان می‌کند... یعنی هر چقدر ما جلو می‌رویم و درگیری‌های ما در زبان بیشتر و پرحجم‌تر می‌شود، بیان نیز می‌بایست موجزتر وسریع‌تر باشد. تفاوت شاعر قدیمی با شاعر مدرن این است که شاعر مدرن فرصت اندکی در شعر دارد و باید حداکثر مفاهیم را با حداقل کلمات بیان کند." (ناصر، ۱۳۸۲: ٤٧-١٤٥، نقل از ایزکی نظری، ۱۳۹۰: ۱۵)

گذشته از فشردگی تصویر، تفاوت‌های دیگر چون سمبولیک بودن و گسترش تصویر در محور عمودی شعر نیز در دورهٔ معاصر قابل توجهٔ است.

"در حقیقت در شعر جدید، خواننده به دنبال تحوّل و ابداع تصاویر جدید از سوی شاعر است تا بتواند درک بهتری از دیدگاه وی داشته باشد. خالق یک اثر ادبی با هنر تصویرگری خود معرّف خیال و اندیشه و طرز تفکر خویش است. بدین صورت بدیع بودن افکار خود را به نمایش

می‌گذارد و تجربهٔ حسی خود را در قالب کلمات و ترکیبات نو به خواننده القا می‌کند." (قوامی و دیگران، ۱۳۹۸: ۲)

تصویرگرایی به مفهوم اروپایی در شعر شاعرانی چون نیمایوشیج، فروغ فرخزاد و احمدرضا احمدی وضوح بیشتری دارد، امّا دیگر چهره‌های معاصر چون سپهری نیز در شعر خود مؤلّفه‌های ایماژیسم را ـ آگاهانه یا ناخودآگاه ـ وارد کرده‌اند. در این مقاله، به شیوهٔ کتابخانه‌ای و توصیفی ـ تحلیلی شعر سهراب سپهری بر اساس مؤلّفه‌های مکتب ایماژیسم تحلیل می‌گردد. معیار پژوهش بیانیهٔ ۱۹۱۵ است به عنوان بیانیهٔ نهایی و بیانیه‌ای که بیشترین نزدیکی را با آرا و اندیشه‌های هیوم دارد. این بررسی و تحلیل تطبیق یا عدم تطبیق شعر سپهری با این مؤلّفه‌ها، علاوه بر آشنایی بیشتر با شعر سپهری می‌تواند جایگاه این مکتب را در شعر دیگر شاعران ایرانی نیز نشان دهد.

ایماژیسم در شعر سهراب سپهری

سهراب سپهری در ۱۳۰۷ در کاشان به دنیا آمد. مروری بر "اتاق آبی" زندگی‌نامهٔ خودنوشت شاعر علاقهٔ او را در کودکی به طبیعت نشان می‌دهد؛ "در پست و بلند بام وزشی انسانی بود... روی بام، همیشه پابرهنه بودم. پابرهنگی نعمتی بود از دست رفت. کفش ته ماندهٔ تلاش آدم است در راه انکار هبوط. تمثیلی از غم دورماندگی از بهشت. در کفش چیزی شیطانی است. همهمه‌ای است میان مکالمهٔ سالم زمین و پا..." (سپهری، ۱۳۷٦: ۱۹)

در نوجوانی سپهری تار می‌نوازد، نقّاشی می‌کند و شعر می‌سراید. در جوانی به تحصیل در دانشکدهٔ هنرهای زیبای تهران می‌پردازد و زندگی هنری خود را به طور رسمی آغاز می‌کند. او پیش از آن که شاعر باشد، نقّاش است. شعر برای سپهری وقتی آغاز می‌شود که قلم مو از تصویرگری باز می‌ماند. پیش از او پیکاسو گفته بود: "من حسرت آن را دارم که قوطی کبریتی نقّاشی کنم که در عین حال خفّاش هم باشد." (سارتر، ۱۳٤۸: ۲۱)

مهارت سپهری در نقّاشی باعث شده که شعر او یکی از تصویری‌ترین شعرهای معاصر باشد. در این قسمت به بررسی مؤلّفه‌های مکتب ایماژیسم (بر اساس بیانیهٔ ۱۹۱۵) در شعر سپهری می‌پردازیم:

توجّه به کارکرد دقیق کلمات

استفاده از زبان رایج، امّا همواره به کارگرفتن واژهٔ دقیق، نه تقریباً دقیق و نه واژهٔ تزیینی همواره دغدغهٔ ایماژیست‌ها بوده است.

سپهری نیز شاعری است که در انتخاب کلمه دقّتی وسواس گونه دارد؛ به گونه‌ای که به ندرت می‌توان واژه‌ای از اشعار او را با واژه‌ای دیگر جایگزین کرد مگر این که به زیبایی شعر آسیب برسد. تصویرگرایان اروپایی نیز تحت الهام پارناسین‌ها بیش از اینکه به عرضهٔ تصاویر بپردازند، به شیوهٔ عرضه توجه داشتند و نه موضوع آن.

فلینت در توضیح این مؤلّفه می‌گوید: "واژهٔ "دقیق" به معنی کلمه‌ای نیست که دقیقاً خود شیئ را توصیف کند، بلکه به معنی کلمه‌ای است که دقیقاً بیان کنندهٔ همان تأثیری باشد که شیء در لحظهٔ سرایش شعر بر ذهن شاعر گذاشته است." (فلینت و پاوند، ۱۳۷۱: ۹۱)

هیوم فعّالیت شاعرانه را فعّالیتی جسمی و فیزیولوژیکی و در عین حال ناخودآگاه می‌داند:

"پیش از این گمان می‌کردم شاعر می‌کوشد تا با یافتن تصاویر تازه‌ای آنچه را که حس کرده است بیان کند. [او] این ابیات و مجموعه‌های مبهم واژه‌ها را به تدریج در قالب شعری به کار می برد؛ اما اکنون پی برده ام که این کار درستی نیست. صرف کوشش برای یافتن قالبی که بتوان این عبارات جدا جدا را در آن، جا داد منجر به آفرینش تصاویر تازه‌ای می‌شود که شاعر قبلاً احساس نکرده است. به سخن دیگر این شعر است که خود را می‌آفریند. این‌گونه آفرینش شبیه به این است که نقّاش به تصادف قلم مو را بر بومی بکشد و زیبایی تازه‌ای خلق کند که پیشتر به آن فکر نکرده است. (رید، ۱۳۵۳: ١٦٦)

او به عنوان مثال به فردی اشاره می‌کند که در کنار پنجره نشسته و دودکش‌ها و چراغ‌ها را در تیرگی می‌بیند و آنچه را می‌بیند روی کاغذ می‌آورد. این کار از نظر هیوم درست نقطهٔ مقابل ادبیات است. هنر واقعی باید در لحظهٔ آفرینش با تصویر یکی شود.

یکی شدن با طبیعت و تأثیرپذیری ناخودآگاه از آن به منظور ارائهٔ تصویر دقیق گرچه به صراحت در بیانیهٔ ایماژیست‌ها نیامده، همواره مورد توجّه آنان بوده است. پاوند در تعریف

"تصویر" به تأثیر لحظه‌ای اشاره می‌کند: "تصویر چیزی است که عقده‌ای ذهنی و عاطفی را در لحظه‌ای از زمان عرضه می‌کند... عرضهٔ آنی چنین عقده‌ای است که آن احساس رهایی ناگهانی را به ما می‌بخشد؛ آن احساس آزادی از محدودهٔ زمان و مکان را، آن احساس رویش ناگهانی را که درشاهکارهای هنری می‌بینیم." (فلینت و پاوند، ۸۶: ۱۳۷۱)

هیوم خود دربارهٔ رابطه‌اش با شعر می‌گوید: "نخستین باری که نیاز و ناگزیری شعر را احساس کردم، می‌خواستم کیفیّت ویژهٔ احساسی را که فضاهای تخت و آفاق گستردهٔ چمنزارهای بکر غرب کانادا القا می‌کرد بازسازی کنم." (ر.ک: جونز، ۱۳۷۱ ب: ۵۷)

سپهری نیز درنامه‌ای می‌نویسد: "در طرح‌های من سنگ و گیاه فراوان است. من سنگ‌ها را دوست دارم. انگار در پناه سنگ می‌توان در کمین ابدیت نشست. آنجا با درخت‌های تبریزی یکی شدم." (سپهری، ۳۱: ۱۳۷۶)

سپهری با طبیعت یکی می‌شود تا از زبان طبیعت و با زبان طبیعت سخن بگوید. او که شاعری است دل آزرده از "سطح سیمانی قرن" و "عصر معراج پولاد"، از زندگی خشن شهری به دامان پاک و سادهٔ طبیعت پناه می‌برد تا "فرصت سبز حیات" را در آنجا درک کند. او عارف مآبانه با دیدگانی شسته از غبار "عادت" به طبیعت می‌نگرد تا "جور دیگر" ببیند و جور دیگر بگوید:

چشم‌ها را باید شست، جور دیگر باید دید./واژه‌ها را باید شست./واژه باید خود باد، واژه باید خود باران باشد. (سپهری، ۱۳۶۳: ۹۲-۲۹۱)

"یگانگی انسان با طبیعت" و به دنبال آن "تجلّی خدا در طبیعت" که پایه و اساس تفکر سپهری است از تقدّس طبیعت در نظر او و فلسفهٔ زیبانگر او ناشی می‌شود:

روزنی دارد دیوار زمان که از آن چهرهٔ من پیداست. /.../چیزهایی هست که نمی‌دانم./می‌دانم، سبزه‌ای را بکنم، خواهم مرد. (همان: ۳۳۶)

آشکار است که این ویژگی در شعر سپهری بیش از هر مسأله ای، جنبهٔ رمانتیستی اشعار او را تداعی می‌کند. "شاعر رمانتیک با تخیّل خلّاق خویش و با درک همسانی خود با طبیعت، با آن نوعی تعامل و پیوند همدلانه برقرار می‌کند، بدین ترتیب طبیعت درنگرش او یک عین مستقل و

بیرونی نیست بلکه امری درونی است؛ جهان خارج موجودی زنده است که در احساس شاعر شریک است. در این رابطهٔ دوسویه مرز میان شاعر وطبیعت از بین می‌رود و او در طبیعت و طبیعت در او استحاله می‌شود. (رضوانیان و هدایت‌نژاد، ۱۳۹٤: ۱۰۵)

این مضمون تنها در مجموعهٔ "حجم سبز" شش بار دیده می‌شود: روشنی، من، گل، آب/ ۳۳۵، آب/ ۳٤٥، غربت/ ۳۵۲، صدای دیدار/ ۳٦۹، سورهٔ تماشا/ ۳۷۳ تا نبض خیس صبح/ ٤۰۵.

از جنبهٔ علمی در فیزیک نوین (کوانتوم) نیز که اصالت بر مشاهده است، بر اتّحاد شاهد و مشهود یا ناظر و منظور... تأکید می‌شود. (فرشاد، ۱۳۸۹: ۷) آشنایی سهراب سپهری با این دانش وتأثیرپذیری از آن نیز دور از باور نیست.

سهراب در "اتاق آبی" می‌گوید: "نقّاش ذن با طبیعت می‌جوشد و همدلی می‌کند. به خیزران و پرنده تبدیل می‌شود، سپس خیزران و پرنده می‌کشد." (سپهری، ۱۳۷٦: ٥٦)

این سخن سپهری بسیار شبیه است به این گفتهٔ تئودورفیشر: "اگر موضوع مورد مشاهده یک ستاره یا یک گل باشد، من خود را به حدّی کوچک می‌کنم که در آن بگنجم و اگر به عکس موضوع بزرگ باشد، من خود را وسیع و بزرگ می‌نمایم، من در آغوش ابر می‌غرّم، راست و جنبنده و فاتح در امواج..." (وزیری، ۱۳٦۳: ۸۸)

چنین نگرشی به طبیعت، نه تنها نشان از باورهای عرفانی و وحدت وجودی سپهری دارد، بلکه او را به کاربرد دقیق و مؤثّر واژه نیز رهنمون می‌شود، به گونه‌ای که هر واژه‌ای جواز ورود به شعر او را ندارد و باعث می‌شود گاه اشعار او ـ چون نقّاشی‌هایش ـ ناتمام به نظر برسد و شاید همین خالی تابلوها و کاغذهاست که انسان را به مراقبه می‌برد:

سکوت بند گسسته است./کنار دره، درخت شکوه پیکر بیدی./در آسمان شفق رنگ/عبور ابر سپیدی. (سپهری، ۱۳٦۳: ۲-٤۱)

در شعر استفاده از آرایه‌هایی چون مجاز، استعاره و نماد به سپهری کمک می‌کند مفاهیم ذهنی ش را در قالب حداقل کلمات بیان کند تا خواننده دربارهٔ آن بیندیشد و حداکثر فضا را از آن دریابد. این کوتاهی و فشردگی سخن شاید نشانهٔ نفوذ فرم‌هایکوهای ژاپنی در شعر او باشد.

(ر.ک: آشوری، ۱۳۷٤: ۲۳) هایکو بیان اندیشه نیست، بلکه تصویری است که در جان، بازتابی شهودی می‌یابد. "تشبیهات هایکو مجازی نیستند که خود شهودند." (پاشایی و شاملو، ۱۳٦۲: ٤۳) به تعبیر سهراب، هایکو بیشتر در سفیدی کاغذ پنهان است. (ر.ک: سپهری، ۱۳۷٦: ٥٦)

ازرا پاوند نیز تحت تأثیر هایکو، "کانتوها" را سروده بود. آلن تیت "کانتوها" را نخستین اشعار مدرنی می‌داند که "دربارهٔ چیزی نیستند، نه آغاز دارند، نه وسط و نه پایان. اینها نمونه‌هایی هستند از اشعاری که در آنها ناتوانی شاعر در تداوم یک اندیشه به پرش‌های اتّفاقی دیدگاه به گونه‌ای فرشته وار منجر شده." (ر.ک: کوهساری، ۱۳۹٦: شمارهٔ ۲۲)

یکی دیگراز شگردهای رایج سهراب سپهری برای کوتاهی سخن، استفاده از سمبول است. سمبول‌های شعر او به ظاهر ساده امّا در باطن پیچیده‌اند. او در این سمبول‌ها به طور غیرمستقیم افکار، احساسات و تجربه‌های روزمرهٔ خود را با حداقل کلمات بیان می‌کند.

چترها را باید بست،/زیر باران باید رفت./فکر را، خاطره را، زیر باران باید برد. /.../زیر باران باید چیز نوشت، حرف زد، نیلوفر کاشت. (سپهری، ۱۳٦۳: ۲۹۲)

ایجاد وزن‌های جدید برای بیان حالات جدید

تردیدی نیست موسیقی یکی از عناصر شعری همهٔ زبان‌ها در همهٔ ادوار تاریخ است. با ظهور مدرنیته در شعر، این عنصر نیز دستخوش تغییر گردید. از آن جمله می‌توان به ابداع موسیقی‌های جدید شعری اشاره کرد. در مکتب ایماژیسم اظهارنظرهای متفاوتی دربارهٔ موسیقی شعر وجود دارد؛ امّا هیچ یک از صاحب‌نظران این مکتب، اهمّیت موسیقی در شعر را منکر نیستند.

هیوم نخستین و بزرگ‌ترین نظریه پرداز این مکتب، وزن منظّم را فلج کنندهٔ مطنطن بی‌معنی و نابجای شعر می‌داند و آن را تشبیه می‌کند به ارگ دندانه داری که در میان هماهنگی‌های درهم تنیدهٔ ظریف سینفونی‌های جدید تداخل می‌کند و تأثیر آن را از بین می‌برد. (ر.ک: رید و مهاجر، ۱۳٥۳: ۱٦٤)

ازرا پوند با همهٔ احترامی که برای ادبای پیشین قائل است، به ضرورت تغییر در وزن و موسیقی شعر می‌پردازد: "هر ملّتی برای خود قواعدی عروضی دارد که هرچندگاه دستخوش تغییر می‌شود. قواعد عروض انگلیسی را همهٔ علاقه مندان به این موضوع می‌دانند؛ امّا این تنها یک نوع عروض است. ملّت‌های دیگر قواعد عروضی دیگری دارند... بنابراین آشکاراست که می‌توان به شیوه‌های مختلفی شعر سرود. (فلینت و پاوند، ۱۳۷۱: ۹۳-۹۲)

موسیقی شعر ایماژیستی بیش از آنکه شنیداری باشد، دیداری است. هیوم می‌گوید: "شعر جدید بیشتر به مجسمه‌سازی شباهت دارد تا به موسیقی؛ زیرا بیشتر چشم را مخاطب قرار می‌دهد تا گوش را و باید تصاویر را قالب‌ریزی کند یعنی گل جان را در قالب شکلی دقیق می‌ریزد و تصویری بصری می‌سازد که به خواننده منتقل می‌شود. در حالی که هنر قدیمی می‌کوشید که خواننده را جسماً از طریق تأثیر مسحور کنندهٔ وزن زیر نفوذ بگیرد. (رید و مهاجر، ۱۳۵۳: ١٦٤)

سهراب سپهری هم به عنوان یک عارف اهل شهود و هم به عنوان یک هنرمند امپرسیونیست تأکید خاصّی بر دیدن و تماشا دارد. از مفاهیم دیداری که بگذریم، واژهٔ "دیدن" و وابسته‌های آن حدود ۲۵۰ بار در "هشت کتاب" به کار رفته است، در حالی که سهم گوش و وابسته‌های آن ٤٩ بار است.

درها به طنین‌های تو وا کردم./هر تکه نگاهم را جایی افکندم، پر کردم هستی ز نگاه. (سپهری، ۱۳٦۳: ٢٥٦)

گرچه موسیقی دیداری آن گونه که موردنظر ایماژیست‌های اروپایی است درشعر سهراب چندان دیده نمی‌شود؛ امّا توجّه به ریتم‌های جدید شاعرانه یکی از ویژگی‌های شعری سپهری است. او که شاعری را از چارپاره شروع کرده، خیلی زود به وزن شعر نیمایی روی می‌آورد. موسیقی شعر نیمایی شعر مدرن را به شعر سنّتی پیوند می‌دهد و پل ارتباطی است بین شاعر و خوانندهٔ شعر او. سپهری پس از آن موسیقی‌های جدیدتر چون موسیقی درونی شعر سپید و شعر بی‌وزن موج نو را نیز تجربه می‌کند، امّا همچنان به وزن شعر نیمایی پای‌بند است.

درصد قطعات موزون در بحر نیمایی:

مرگ رنگ	٪۷۲/۷
زندگی خواب‌ها	٪ ۱۲/۵
آوار آفتاب	٪۳۱/۲
شرق اندوه	٪۱۰۰
صدای پای آب	٪۱۰۰
مسافر	٪۱۰۰
حجم سبز	٪۱۰۰
ما هیچ، ما نگاه	٪۱۰۰
درصد قطعات موزون نیمایی در هشت کتاب	٪٦۲/۵

چنانکه دیده می‌شود بیش از ۳۰٪ اشعار سهراب را شعر منثور تشکیل می‌دهد. برخی بر این باورند که سپهری از این طریق زبان شاعرانه را با زبان محاوره پیوند زده است. (ر.ک: موسوی گرمارودی، ۱۳۷٤: ۲۸۱)

و برخی دیگر این اشعار منثور را پشتوانهٔ شعر موج نو در ایران می‌دانند. (ر.ک: نوری علاء، ۱۳۷٤: ۳-٤۲)

جان گولد، شاعر آمریکایی این شعرهای منثور را نثر پلی‌فونیک (Poly Phonic Prose) می نامد. او در مقالهٔ خود ابتدا به ارزش و اهمّیت وزن و موسیقی در شعر ایماژیستی اشاره می‌کند: "دریافت موجز و فشردهٔ مضمون کافی نیست؛ گوش به طور غریزی خواستار آن است که بر این اسکلت عریان جامه‌ای درخور از همهٔ کیفیات ارکسترال، یعنی طنین، جناس، قافیه و ترجیع پوشانده شود." سپس می‌نویسد:

"این کیفیت ارکسترال را دوشیزه لاول به بهترین وجه پرورش داده است؛ بنابراین مناسب به نظر می‌رسد که نام تازه‌ای به این‌گونه اشعار او داده شود... مناسب‌ترین عنوان برای آنها نثر پلی فونیک است." (جونز، ۱۳۷۱ ب: ٦٦)

باور کلّی تصویرگرایان دربارهٔ موسیقی را می‌توان در این جملهٔ ازرا پوند دید: "ضرورتی ندارد که شعر به موسیقی اش متّکی باشد، امّا اگر به موسیقی تکیه می‌کند، آن موسیقی باید چنان باشد که اهل فن را به وجد بیاورد." (فلینت، پاوند، ۱۳۷۱: ۸-۸۷)

آزادی مطلق در انتخاب موضوع

ادبیات مدرن ـ بر خلاف سنّتی ـ در استخدام گروهی خاص نیست، بنابراین می‌تواند حامل هر اندیشه و پیامی باشد. در مکتب ایماژیسم نیز تکیه بر شیوهٔ عرضهٔ تصویر است و نه پیام و محتوای اثر هنری. بیانیهٔ ۱۹۱۵ در توضیح این اصل می‌گوید: نگارش بد دربارهٔ هواپیماها و اتومبیل‌ها هنر خوبی نیست، هم‌چنان که نگارش خوب دربارهٔ گذشته لزوماً هنر بدی نیست. ما به ارزش هنری زندگی جدید سخت اعتقاد داریم، امّا باید یادآوری کنیم که هیچ چیز نااالهام‌بخش‌تر و مستعمل‌تر از یک هواپیمای سال ۱۹۱۱ نیست." (همان، ۱۳۷۱: ۹۰)

در ادبیات ایران از گذشته تا امروز علاوه بر فرم، محتوی نیز مورد توجّه بوده است؛ تا جایی که به صراحت می‌توان گفت وسعت و عمق موضوعات یک شاعر نشان دهندهٔ دید باز اجتماعی اوست.

سپهری در هشت کتاب به این مسائل می‌پردازد: (آمار تقریبی است)

۱. خاموشی و ترس: ۱۲ قطعه،
۲. ناامیدی: ۱۷ قطعه،
۳. روشنی: ١٦ قطعه،
٤. امید: ۱۰ قطعه،
۵. توجّه به اجتماع: ١٦ قطعه،
٦. گریز از اجتماع: ۳ قطعه،
۷. تنهایی: ٢٤ قطعه،
۸. زیبانگری: ۱۷ قطعه،

۹. زشت نگری: ۳ قطعه،
۱۰. عادت‌زدایی: ٤ قطعه،
۱۱. روستاگرایی: ۲ قطعه،
۱۲. یگانگی با طبیعت: ۱۱ قطعه،
۱۳. گذشته‌گرایی: ۲٦ قطعه،
۱٤. داستان آفرینش و هبوط انسان: ۱۹ قطعه،
۱۵. پیوند زندگی روزمره به زندگی بشر نوعی: ۹ قطعه،
۱٦. سیر و سلوک: ۹ قطعه،
۱۷. ناتوانی انسان در شناخت خود: ٤ قطعه،
۱۸. اغتنام فرصت: ۳ قطعه،
۱۹. تناسخ: ۲ قطعه،
۲۰. بیان حالات روحی: ۲۹ قطعه.

با مروری بر این موضوعات پی می‌بریم که بیشتر حجم هشت کتاب به بیان حالات و آموزه‌های عرفانی اختصاص دارد. پرداختن به این موضوع در زمانه‌ای که شاعران یا دربارهٔ مسائل سیاسی ـ اجتماعی سخن می‌گویند و یا به عشق‌های زمینی می‌پردازند، نشانهٔ رهایی سپهری و آزادی او در انتخاب موضوع است؛ گرچه همین مسأله سبب شده تا گروهی او را "بچه بودایی اشرافی" و "شاعر برج عاج‌نشین" لقب دهند و به کنایه بگویند: "سپهری همیشه در منزل جانان است، امن عیش دارد. هرگز جرسش فریاد برنمی دارد که بربندید محمل‌ها؛ یعنی سپهری فاقد اضطراب درونی است، فاقد اضطراب تفرید شدهٔ جهانی است. مرگ را تشخیص نمی‌دهد، ولی حقیقت چیز دیگری است." (براهنی، ۱۳۸۰: ۲۷٤) براهنی بر این اساس سپهری را شاعری غیر متّعهد می‌داند و در تعریف تعهّد می‌گوید: "... ما متعهّد کسی را می‌شناسیم که در برابر زیربنای اجتماع متعهّد باشد..." (همان: ۱٤۲۸) امّا حسین پور که سپهری را از پیروان مکتب سمبولیسم اجتماعی می‌داند، نظری دیگر دارد: "سپهری برای همهٔ تاریخ و همهٔ اجتماعات سخن گفته است

و شعر او از این نظر شعری است انسانی و فرازمانی. او نگران انسان و سرنوشت اوست در افقی وسیع‌تر" (حسین پور، ۱۳۸٤: ۲۷۷)

"در نگاه سهراب، آزادی، رها شدن از قید و بندهای دیدن تکراری اجبارگونهٔ دنیا و تلاش خود شخص برای درک عمیق‌تر دنیای اطراف و یافتن هدف خود در هستی است... آزاد شدن از بند نگاه سنّتی و موروثی که به پیچیدهٔ نامعلومی می‌رسد و رسیدن به نگاه نابی که انسان را به معرفت برساند." (محمّدپور، ۱۳۹۹: ٦۲٦)

نکتهٔ دیگر این که موضوع عرفان به رغم زیبایی و اصالت، موضوعی است تکراری. امّا سپهری به عنوان شاعری نوپرداز برای بیان این موضوع تکراری با تکیه بر احساس شخصی تصاویری نو می‌آفریند.

به عنوان مثال:

اصل "تماشا": باز آمدم از چشمهٔ خواب، کوزهٔتر در دستم./مرغانی می‌خواندند. نیلوفر وا می‌شد. کوزهٔتر بشکستم،/در بستم/و در ایوان به تماشای تو بنشستم. (سپهری، ۱۳٦۳: ٤۲-۱٤۱)

اصل "زیبانگری": من نمی‌دانم/که چرا می‌گویند: اسب حیوان نجیبی است، کبوتر زیباست./و چرا در قفس هیچکسی کرکس نیست./گل شبدر چه کم از لالهٔ قرمز دارد. (همان: ۲۹۱)

اصل "نفی عادت": چشم‌ها را باید شست، جور دیگر باید دید. (همان)

اصل "وحدت وجود": زیر بیدی بودیم. /برگی از شاخهٔ بالای سرم چیدم، گفتم:/چشم را باز کنید، آیتی بهتر از این می‌خواهید؟ (همان: ۳۷۵)

اصل "اغتنام فرصت": زندگی‌تر شدن پی درپی/زندگی آب‌تنی کردن در حوضچهٔ "اکنون" است. (همان: ۲۹۲)

اصل "بی اعتباری دانش‌های بشری": کار ما نیست شناسایی راز گل سرخ /.../کار ما شاید این است/ که میان گل نیلوفر و قرن/پی آواز حقیقت بدویم. (همان: ۹۹-۲۹۸)

تصویرسازی

"ما نقّاش نیستیم، امّا اعتقاد داریم که شعر باید به جزئیّات دقیق بپردازد و نه به کلیّات مبهم، هر چند که پرشکوه و مطنطن باشد." (فلینت و پاوند، ۱۳۷۱: ۹۱)

پیروان این مکتب معتقد بودند که باید برای بیان مقصود، به جای بیان مستقیم، از تصویر خیال بهره گرفت. "خیال شاعر همچون آینه، واقعیّت را بدون تصرّف در کلمات نشان می‌دهد." (فتوحی، ۱۳۸۵: ۳۹۳)

در شعر ایماژیست‌ها تصویر ارزشی مستقل دارد یعنی تنها خود تصویر موردنظر است بی‌آنکه نکته یا رمزی در خود داشته باشد. (فرهودی‌پور و محمدنژاد، ۱۳۹٤: ۳)

هیوم به این نتیجه رسیده بود که زبان همواره در آستانهٔ زوال است مگر آنکه به آن استعاره‌های تازه تزریق شود. "می توان گفت که تصاویر در شعر زاده می‌شوند، در نثر به کار می روند و سرانجام در زبان روزنامه نگاری به مرگی بطیء می‌میرند. حال این فراگرد بسیار شتابناک است چنانکه شاعر باید مدام در کار خلق تصاویر تازه باشد." (جونز، ۱۳۷۱ ب: ۷۱)

او با بیانی متفاوت از سایر صاحب‌نظران عرصهٔ ادبیات، به زبان شعر به عنوان زبانی سرراست و مستقیم اشاره می‌کند و وجه تمایز زبان شعر و زبان نثر را تصویر می‌داند: "زبان سرراست شعر است، سرراست چون با تصاویر سروکار دارد. زبان ناسرراست نثر است، زیرا تصاویری را به کار می‌گیرد که مرده‌اند و به صنایع بدیعی بدل گشته‌اند." (همان: ۷۱)

از همین جاست که ایماژیسم با توجّه به عینیّت و ظواهر اشیا به امپرسیونیسم نزدیک می‌شود. سهراب سپهری در نقّاشی به شیوهٔ امپرسیونیسم گرایش دارد. این نکته باعث شده تا مؤلّفه‌های این مکتب نقّاشی در شعر او نیز کمابیش دیده شود. مؤلّفه‌هایی چون آشنایی‌زدایی، درک لحظه‌ای زندگی، بازی رنگ و نور، تصاویر ناتمام امّا زنده و پویا، حضور من هنرمند در اثر هنری، ذهنیّت‌گرایی، استفاده از رنگ‌های روشن، ادراک مستقیم بصری، پیوند طبیعت و مدرنیته، حرکت و سیلان و... (ر.ک: خاتمی کاشانی، ۱۳۹۹: ۸۵–۱۰٦) به گونه‌ای که می‌توان گفت او به راستی نقّاش کلام است. این نکته حتّی در اشعاری با جنبهٔ انتزاعی یا سوررئال نیز قابل مشاهده است:

در تاریکی بی‌آغاز و پایان/دری در روشنی انتظارم رویید. (سپهری، ۱۳٦۳: ۱۲۷)

خوشا به حال گیاهان که عاشق نورند/و دست منبسط نور روی شانهٔ آنهاست. (همان: ۳۰۸)

از هجوم روشنایی شیشه‌های در تکان می‌خورد/صبح شد، آفتاب آمد. (همان: ۳۷۹)

از جلوه‌های زیبای تصویرگرایی در شعر سپهری، وجود استعاره به خصوص استعارهٔ پرتابی است. براهنی می‌گوید استعارهٔ پرتابی از جهان کم تداعی یا از تداعی‌های دور از زبان پرتاب می شود. استعارهٔ پرتابی یعنی شاعر، تصاویری دقیق، محکم و فشرده که ظاهراً بی‌ربط هستند را بدون رابط و در کنار هم قرار می‌دهد و واژه‌ها و عبارات رابط را حذف می‌کند تا خواننده خود به کشف این رابطه‌ها بپردازد. (ر.ک: براهنی، رضا، ۱۳۷٤: ۱٤۸) همان گونه که هیوم نیز می‌گفت: "کوشش خلاّق یعنی تصویرهای تازه... یعنی به اصطلاح کشف ترکیب‌هایی به تصادف، نه در نتیجهٔ کوشش فکری آگاهانه." (رید و مهاجر، ۱۳۵۳: ۱٦٦)

دکتر شفیعی کدکنی در کتاب "موسیقی شعر" به این تصاویر تحت عنوان "آشنایی‌زدایی" اشاره می‌کند. "مهم‌ترین شگرد شعری سپهری در خلق و ابداع تصاویر شاعرانه، شیوهٔ آشنایی‌زدایی و همچنین حس آمیزی است." (ر.ک: شفیعی کدکنی، ۱۳۷۳: ۲۱-۱۷)

و نترسیم از مرگ/ مرگ پایان کبوتر نیست./مرگ وارونهٔ یک زنجره نیست./مرگ در ذهن اقای جاری است. (سپهری، ۱۳٦۳: ۲۹٦)

نگاه می‌کردی:/میان گاو و چمن ذهن باد در جریان بود. (همان: ۳۱۳)

یک نفر آمد/ تا عضلات بهشت/ دست مرا امتداد داد/یک نفر آمد که نور صبح مذاهب/ در وسط دگمه‌های پیرهنش بود/ از علف خشک آیه‌های قدیمی/ پنجره می‌بافت. (همان: ٤۰٦)

در گشودم: قسمتی از آسمان افتاد در لیوان آب من/ آب را با آسمان خوردم/لحظه‌های کوچک من خواب‌های نقره می‌دیدند/ من کتابم را گشودم/ زیر سقف ناپدید وقت. (همان: ۸۱-۳۸۰)

به طور کلّی زبان شعری سپهری زبانی تصویری و نمایشی است یعنی پر است از تشبیه، استعاره، نماد و... شعرهای او گویی هر یک تابلویی است زیبا که نقّاشی چیره دست با زبردستی حتّی جزئیات منظره را نیز بر بوم نقّاشی رسم کرده است:

اگرچه منحنی آب بالش خوبی است/ برای خواب دلاویز و ترد نیلوفر،/همیشه فاصله‌ای هست. (همان: ۳۰۸)

همیشه با نفس تازه راه باید رفت/ و فوت باید کرد/ که پاک پاک شود صورت طلایی مرگ. (همان: ۳۱٤)

لب آبی/ گیوه‌ها را کندم و نشستم، پاها در آب (همان: ۵۰-۳٤۹)

پدید آوردن شعری که محکم و روشن باشد نه مغشوش و مبهم

نهضت ایماژیسم زمانی شکل گرفت که هنوز هنرمندان دربارهٔ تقابل کلاسیسم و رمانتیسم و ترجیح یکی از این دو بحث می‌کردند.

"هیوم دانسته در حال ساختن جهان بینی تازه‌ای بود و با آگاهی تمام شیوهٔ تازه‌ای به کار می‌برد، بخشی از "تفکرات" تحت عنوان "خاکستر" طرحی برای این کار است. ضمناً هیوم اعتقاد داشت که فلسفه نه دربارهٔ روح انسان بلکه دربارهٔ مردمی است که می‌بینیم و با آنها سروکار داریم. تفکر دربارهٔ ترکیب‌های فلسفی و نظام‌های اخلاقی فقط در لحظاتی امکان دارد که در مبل راحتی لمیده ایم؛ به محض اینکه با جمعیت و کودکی کثیف در اتوبوس سوار می‌شویم همهٔ این تفکرات بی‌معنی می‌نماید." یا همان‌گونه که در عبارت دیگری می‌گوید: "دنیا برای این زیست می‌کند که بر صورتش چین بیفتد." (رید، ۱۳۵۳: ۱٦۸)

او معتقد بود که آنچه از پیش وجود دارد جهان است در شکل عینی خود که به حس در می‌آید یعنی مجموعهٔ پدیده‌های فیزیکی. شاعر معادل لفظی این پدیده‌های فیزیکی را می‌یابد و مابقی یعنی زیبایی، مفهوم و پژواک‌های ماوراء الطبیعی چون فضائلی ذاتی بالطبع حاصل می‌شوند. (ر.ک: همان: ۱٦۸)

این جملات از گرایش هیوم به کلاسیسم و بی‌اعتنایی او به مکتب رمانتیسم ناشی می‌شود.

او می‌گوید: "دو نوع دیدگاه کلاسیک وجود دارد: ایستا و پویا... بنابراین در شعر، منظورم از کلاسیک همین است که در بیشترین پروازهای تخیّل هم همواره نوعی خویشتن داری و احتیاط

وجود دارد. شاعر کلاسیک هرگز این متناهی بودن، این محدودیّت بشری را از یاد نمی‌برد و همیشه به یاد دارد که با زمین در آمیخته است. ممکن است بپرد ولی همواره بازمی گردد و هرگز در محیط اثیری پرواز نمی‌کند." (هیوم، ۱۳۷۱: ۲۱)

او توجّه به زبان عینی در شعر را این‌گونه توجیه می‌کند: "شعر زبان شمارش نیست، بلکه نوعی زبان ملموس بصری است. توافقی است برای نوعی زبان شهودی که می‌تواند احساسات را به طور مادّی انتقال دهد. شعر همواره می‌کوشد شما را متوقّف سازد و وادارتان کند مدام به شیء طبیعی بنگرید و بدین‌گونه مانع لغزیدن شما به درون فرایندهای انتزاعی می‌شود." (همان: ۳۵)

ایماژیست‌های اوّلیه نیز تحت تأثیر اندیشه‌های هیوم چنین باوری دارند، ازرا پاوند در یادداشت‌های خود به صراحت می‌نویسد: "از انتزاع بپرهیزید." (فلینت و پاوند، ۱۳۷۱: ۸۷)

و الیوت بر این اساس اصطلاح "اشتراک عینی" (Objective Correlative) را ثبت می‌کند. "یگانه راه بیان عواطف از طریق هنر، یافتن یک اشتراک عینی است؛ یعنی [یافتن] اشیا با زنجیره ای از حوادثی که درکنارهم بتوانند با ارائهٔ حقایق بیرون شعر، متّفقاً و بی‌درنگ، احساس موردنظر را برانگیزند." (ملکی و نویدی، ۱۳۸۸: ۱۱٦)

در اشتراک عینی، نویسنده به جای بیان صریح عواطفش، با اشیا، حوادث، کلمات و یا چیزهایی سروکار دارد که از یک طرف، باعث بروز احساسات در خودش می‌شود و از طرف دیگر خواننده را تحت تأثیر قرار می‌دهد. اهمّیتی ندارد که بین احساسات، عواطف و اشیا با حوادث شباهتی وجود داشته باشد یا نه." (آبرامز، ۲۰۰۲: ۲۰۰۰)

این نکته یعنی وضوح بیش از حد و برخورد فیزیکی با احساسات از همان آغاز مورد انتقاد برخی تصویرگرایان قرار گرفت. جان گولد فلچر می‌نویسد: "عیب ایماژیست این بود که هیچ گاه اجازه نمی‌داد مریدان در باب زندگی نتیجه‌گیری کنند و شاعر را وامی داشت که بیش از اندازه بیان کند و کمتر نتیجه‌گیری کند و مریدان را اغلب به درون نوعی زیباشناسی سترون رهنمون می شد که خالی از محتوا بود و هست و شعری که این چنین توصیف طبیعت باشد و هر چقدر

زلال، دیگر به نظر من کافی نیست و باید راوی انسانی و ارزیابی انسانی را به آن افزود." (جونز، ۱۳۷۱ ب: ۸۲)

وتری ایگلتون نیزبیان می‌دارد: "تصویر ایماژیستی محصول ذهن تسلیم شده در دنیای مکانیکی و فاقد عواطف انسانی جامعهٔ نوین می‌باشد." (ایگلتون، ۱۳٦۱: ۵۹)

شاید از این روست که سپهری این اصل را در شعر خود تعدیل کرده است. او "شعرهایش را مثل یک تکه چمن روشن" می‌بیند، امّا مروری بر شعر او، بیان انتزاعی و مبهم او را بیشتر به چشم می‌آورد. اگر تصاویر سپهری را در "هشت کتاب" بر اساس معقول و محسوس بودن مشبّه و مشبّه به بررسی کنیم، به آسانی سیر ذهنی او را از عینیّت به ذهنیّت می‌بینیم. این مسأله (بیان انتزاعی و توجّه به معقولات) از سویی ریشه در سبک زندگی عارف مآبانهٔ سپهری دارد و از سوی دیگر به ذهنیّت‌گرایی امپرسیونیستی او برمی گردد. البته سپهری به عنوان یک شاعر ایماژیست تلاش کرده با شگردهایی از ابهام کار خود بکاهد: شگردهایی چون بیان صمیمی و ساده، تشبیه معقول به محسوس، آوردن وجه شبه، بیان روایی و...

من به او گفتم: زندگانی سیبی است، گاز باید زد با/ پوست (سپهری، ۱۳٦۳: ۳٤۳)

زندگی چیزی نیست که لب طاقچهٔ عادت از یاد من و تو/برود (همان: ۲۹۰)

صورتش مثل یک تکه تعطیل عهد دبستان سپید است. (همان: ٤۳۹)

در علفزار پیش از شیوع تکلّم/ آخرین جشن جسمانی ما بپا بود/من در این جشن موسیقی اختران را/ از درون سفالینه‌ها می‌شنیدم/.../از میان تمام حریفان/ فک من از غرور تکلّم ترک خورد. (همان: ٤۳۵)

تمرکز جوهر شعر است

هیوم از برگسون، تمایز میان شعور و شهود را گرفت. "شعور تنها به تحلیل می‌پردازد، حال آنکه شهود جایگیری هنرمند است با نوعی همدلی در میان یک شیء... در هم شکستن سدّی که فضا میان او و الگوی او می‌گذارد." قطعهٔ روشنگری با ترجمهٔ هیوم از "مقدمه‌ای بر مابعد الطبیعه"

برگسون وجود دارد: "بسیاری از تصویرهای گوناگون، وام گرفته شده از نظام‌های متفاوت اشیاء، احتمالاً بر اثر تلاقی کنش‌هایشان، شعور را دقیقاً به نقطه‌ای هدایت می‌کنند که در آنجا می‌توان شهودی فراچنگ آورد." (جونز، ۱۳۷۱ ب: ۷۱)

هیوم به این نتیجه رسید که نثر محملی برای شعور است و شعر محملی برای شهود. او با بیانی پارادوکسیکال از سویی گنگی و ابهام "اثیر محاط" (باور رمانتیک‌ها) را رد می‌کرد و از سوی دیگر بر "شهود" تأکید کلّی داشت: "باید جهان را از موضع حیوانات داوری کنیم، از سر "حقیقت" و غیره بگذریم... حیوانات در هر موضعی هستند که انسان پیش از خلق زبان نمادین بود." (همان: ۷۱)

از نگاه ایماژیست‌ها، عرضهٔ ساده و عینی و هنری جلوه‌های زندگی همان قدر که عاطفه‌ای را بر می انگیخت کافی بود. این نکته را در شعری کوتاه از پاوند با عنوان "در یک ایستگاه مترو" می‌توان دید:

ظهور این چهره‌ها در شلوغی؛/ گلبرگ‌هایی بر شاخه‌ای سیاه و مرطوب. (ر.ک: سیدحسینی، ۱۳۹۳: ٦٤٥)

در این شعر، شاعر تنها یک لحظه را ثبت کرده است بی‌آنکه مفهومی فلسفی، عرفانی، اجتماعی یا... درنظر داشته باشد. البته گاه تمرکز بر لحظه، شاعر ایماژیست را از دنیای بیرون به درون می‌برد. شعر "برفراز لنگرگاه" از هیوم چنین است:

بر فراز لنگرگاه آرام نیمه شب،/ماه آویزان/ از ارتفاع ریسمان بلند دکل/ آنچه چنان دور از دسترس می‌نمود/ بادبادکی بود، بازیچه‌ای فراموش شده. (ر.ک: رید، هربرت، ۱۳۵۳: ١٦٧)

این تأکید بر عنصر شهود و تمرکز در زمان خلق اثر هنری، به تدریج منجر به برخی اشعار و سخنان عرفان گرایانه می‌شود. برای مثال جان گولد فلچر آنجا که شیوهٔ رفتار شاعران گوناگون را با کتاب روی میزشان مطرح می‌کند می‌نویسد: "[من] شخصیت خود و شخصیت کتاب را به هم ربط می‌دهم و یکی را جزئی از دیگری می‌کنم. از این راه تلاش می‌کنم تا از این تکه شیء بی جان روحی بیرون بکشم، چیزی ممیّز... که نسبت به من مهربان باشد و با خلق و خوی من بسازد... این شیوه‌ای تازه نیست... نظریهٔ اصلی بودایی ذن است." (جونز، ۱۳۷۱ ب: ۷۹)

تمرکز، شهود و مشاهده چه در شیوهٔ زندگی سپهری و چه در نقّاشی و شعر او آشکارا دیده می‌شود. او در شهود شاعرانهٔ خود به طبیعت جان می‌دهد. متفکر فرانسوی ویکتور باش می‌گوید: "موجودهای بی‌جان را مانند اشیای زنده پنداشتن و برای آنها شخصیّتی تصوّر کردن عبارت از علاقه پیدا کردن به آنها و شریک بودن در غم و شادی آنان است؛ زیرا علاقه و مهر عبارت از این است که شخص حجاب خودبینی را کنار زده و دمی از خویشتن پرستی بیرون آید و خود را وقف دیگران نماید. وقتی که مانند ابرها حزن انگیز می‌شویم و با بادها هم‌آهنگ می‌گردیم، در واقع به قدری به آنها نزدیک می‌شویم که خودمان را با آنها یکی می‌شماریم." (شاله، ۱۳٤۷: ۱۹)

زیباترین نمونه‌های شخصیت بخشی در "صدای پای آب" به چشم می‌خورد:

پرده را برداریم:/بگذاریم که احساس هوایی بخورد./بگذاریم بلوغ، زیر هر بوته که می‌خواهد بیتوته کند./بگذاریم غریزه پی بازی برود./کفش‌ها را بکند و به دنبال فصول از سر گل‌ها بپرد./بگذاریم که تنهایی آواز بخواند./چیز بنویسد./به خیابان برود. (سپهری، ۱۳٦۳: ۲۹۷)

سپهری گاه چون هیوم جهان را از موضع "حیوانات" می‌بیند و با حسرت از "زمان‌های پیش از طلوع هجاها" سخن می‌گوید:

در زمان‌های پیش از طلوع هجاها/ محشری از همه زندگان بود./از میان تمام حریفان/ فک من از غرور تکلّم ترک خورد/.../بعد دیدم که از موسم دست‌هایم/ ذات هر شاخه پرهیز می‌کرد. (همان: ٤۳٦)

سپهری انسان بدوی را موجود خوشبختی می‌داند که دور از هیاهو با طبیعت سرخوش است. تأکید او بر بستن چتر، رفتن زیر باران، کندن رخت‌ها و فرو شدن در آب نیز همین حکایت را دارد.

نتیجه

مکتب ایماژیسم، مقارن شروع جنگ جهانی به دنبال آشفتگی‌ها، ناامیدی‌ها و در پی تفاوت دیدگاه و نیازهای انسان معاصر پدید آمد؛ زمانی که هنوز هنرمندان دربارهٔ تقابل کلاسیسم و رمانتیسم و

برتری یکی از این دو بحث می‌کردند. تی. ای. هیوم در مقالات خود رمانتیسم را پایان یافته دانست و پیشنهاد طرحی جدید برای کلاسیسم ارائه داد. بر این اساس مکتب ایماژیسم شکل گرفت. در این مکتب، تصویر فقط برای زیبایی کلام نیست، بلکه خود اصالت دارد و معنا و فرم اثر هنری را نیز می‌سازد. از ۱۹۰۹ تا ۱۹۱۵ سه بیانیه برای این مکتب نوشته شد. بنای کار در این پژوهش بیانیهٔ ۱۹۱۵ بود به عنوان بیانیهٔ نهایی. اصل اوّل این بیانیه به "واژهٔ دقیق" اشاره می‌کند. در شعر سپهری نیز واژگان به دقیق‌ترین شکل ممکن در متن قرار گرفته‌اند، به طوری که به ندرت می‌توان واژه‌ای را تغییر داد، مگر این که زیبایی و انسجام شعر آسیب ببیند. اصل دوم به "وزن‌های جدید شعری" می‌پردازد. در این زمینه نیز سپهری برای بیان حالات روحی جدید از وزن‌های جدید استفاده می‌کند و حتّی ابایی ندارد از این که شعری بدون وزن عروضی بسراید. اصل سوّم از "آزادی مطلق در انتخاب موضوع" می‌گوید. موضوع شعرهای "هشت کتاب" تنوّع لازم را ندارد، امّا از این نظر که خلاف آمد موضوعات شعری رایج زمان است، نشانی بر رهایی و آزادی شاعر است. اصل چهارم به "تصویرسازی و جزئی نگری" اشاره دارد. سپهری از آنجا که با هنر نقّاشی آشناست، در شعر نیز تصویرپردازی دقیق و زیبایی دارد. کمتر سطری از این شاعر است که مزیّن به تصویری نباشد. اصل پنجم به "روشنی و وضوح در شعر" تأکید دارد و دوری از ابهام و انتزاع. سپهری با توجّه به سبک زندگی عارف مآبانه و نیز به دلیل گرایش به مکتب امپرسیونیسم، در شعر بیانی انتزاعی دارد. البتّه سپهری تلاش کرده با شگردهایی چون تشبیه معقول به محسوس، آوردن وجه شبه، بیان روایی و... از ابهام کلام خود بکاهد. اصل ششم "تمرکز" را جوهر شعر می داند. سپهری شاعری عارف مسلک است که سطر سطر کلامش شاهدی بر این اصل است. تمرکز سپهری همان لحظه‌های ناب شهود عارفانهٔ اوست.

حاصل سخن آنکه شعر سپهری شعری تصویری است؛ امّا این شاعر به عنوان شاعری صاحب سبک، استقلال فکری و احساسی خود را حفظ کرده و اصل پنجم را با حالات روحی و احساسی خود متناسب ساخته است.

یادداشت

توماس ارنست هیوم: در سال ۱۸۸۳ در زادگاه پدریش گراتون هال یکی از بخش‌های شهرستان استافوردشایر انگلستان زاده شد. در ۱۹۰۱ از کالج سنت جان در کمبریج برای تحصیل ریاضیات بورس گرفت. در ۱۹۰٤ به علّت ایجاد مزاحمت از دانشگاه اخراج شد. او هرگز تحمّل اقتدار را نداشت. (این خصلت مشترک تصویرگرایان بود)؛ برای همین پس از یک دورهٔ آزمایشی دررشتهٔ زیست‌شناسیو فیزیک در کالج دانشگاه در لندن، برای شرکت در کلاس‌های فلسفه به کمبریج رفت. در ۱۹۰٦ همه چیز را رها کرد و به کانادا رفت. هیوم در آنجا "جدایی" انسان از خدا و "ترس بشر از ناشناخته" را احساس کرد. به اروپا برگشت و برای مطالعهٔ آثار فیلسوفانی چون برگسون، گورمون و دوگلیته به بروکسل رفت. در ۱۹۰۸ انجمن شاعران را در لندن بنیاد گذاشت و سپس با اعضایی چون پاوند و فلینت انجمنی تشکیل داد که جلسه‌های آن در رستوران برج ایفل در سوهو برگزار می‌شد. در آنجا بود که او شعرهایش را می‌خواند و دربارهٔ آنها حرف می‌زد و نظریهٔ "تصویر" در شعر را توضیح می‌داد. در ۱۹۱۱ مقاله‌هایی دربارهٔ برگسون در "عصر جدید" می‌نوشت. در همین نشریه بود که "مجموعهٔ آثار شعری تی. ای. هیوم" در ژانویه ۱۹۱۲ به چاپ رسید... مجموعهٔ کامل شعرهای هیوم در کتاب ای. آر. جونز به نام "زندگی و اندیشه‌های تی. ای. هیوم" (۱۹٦۰) چاپ شده است. هیوم، ترجمه‌هایی نیز از آثار سورل و برگسون به چاپ رساند و نوشته‌های مؤثّری مانند "تأمّلات و یادداشت‌هایی دربارهٔ زبان و سبک" را پدید آورد. او در ۱۹۱۷ در جنگ کشته شد. (جونز، ۱۳۷۱ الف: ۹۹)

منابع و مآخذ

کتاب:

آشوری، داریوش. "سپهری در سلوک شعر"، در کتاب باغ تنهایی به کوشش حمید سیاهپوش. تهران: انتشارات پرنگار پارس، چاپ سوّم، ۱۳۷٤.

اوکانر، ویلیام؛ ازرا پاوند، ترجمهٔ فرخ تمیمی. تهران: نشر کهکشان، ۱۳۷۵.

ایگلتون، تری. پیش درآمدی بر نظریهٔ ادبی، ترجمهٔ عباس مخبر. تهران: نشر مرکز، ۱۳٦۸.

براهنی، رضا. خطاب به پروانه‌ها و چرا من دیگر شاعر نیمایی نیستم. تهران: نشر مرکز، چاپ اوّل، ۱۳۷٤.

ـــــــــــ طلا در مس، سه مجلّد، تهران: انتشارات زریاب، چاپ اوّل، ۱۳۸۰.

حسین پورچافی، علی. جریان‌های شعری معاصر فارسی. تهران: انتشارات امیرکبیر، چاپ اوّل، ۱۳۸٤.

سارتر، ژان پل. ادبیات چیست؟ ترجمهٔ ابوالحسن نجفی و مصطفی رحیمی. تهران، انتشارات نیلوفر، ۱۳٤۸.

سپهری، سهراب. اتاق آبی، ویراستار: پیروز سیّار. تهران: انتشارات سروش، چاپ سوّم، ۱۳۷٦.

ـــــــــــ هشت کتاب. تهران: کتابخانهٔ طهوری، چاپ پنجم، ۱۳٦۳.

سید حسینی، رضا. مکتب‌های ادبی، جلد دوّم. تهران: انتشارات نگاه، چاپ هفدهم، ۱۳۹۳.

شاله، فیلسین. شناخت زیبایی "استیک"، ترجمهٔ علی اکبر بامداد. اصفهان: نشر طوبی نصف جهان، چاپ چهارم، ۱۳۵۷.

شفیعی کدکنی، محمّدرضا. ادوار شعر فارسی. تهران: انتشارات سخن، چاپ اوّل، ۱۳۸۰.

ـــــــــــــــــــ موسیقی شعر. تهران: انتشارات آگاه، چاپ چهارم، ۱۳۷۳.

شمیسا، سیروس. نگاهی به سپهری. تهران: نشر صدای معاصر، چاپ اوّل، ۱۳۸۲.

پاشایی، ع؛ شاملو، احمد. هایکو شعر ژاپنی از آغاز تا امروز. تهران: نشر چشمه، چاپ اوّل، ۱۳٦۲.

فتوحی، محمود. بلاغت تصویر. تهران: انتشارات سخن، چاپ اوّل، ۱۳۸۵.

فرشاد، محسن. اندیشه‌های کوانتومی مولانا. تهران: چاپ گلرنگ یکتا، چاپ پنجم، ۱۳۸۹.

موسوی گرمارودی، علی. "سپهری از نگاه معاصران"، در کتاب باغ تنهایی به کوشش حمید سیاهپوش. تهران: انتشارات پرنگار پارس، چاپ سوّم، ۱۳۷٤.

نوری علاء، اسمعیل. "حجم سبز". در کتاب باغ تنهایی به کوشش حمید سیاهپوش. تهران: انتشارات پرنگار پارس، چاپ سوّم، ۱۳۷٤.

ـ هیوم، تی. ای. کتاب شعر ج ۱: دیدگاه رمانتیک و کلاسیک نو، ترجمهٔ محمود نیکبخت. تهران: انتشارات مشعل، چاپ اوّل، ۱۳۷۱.

مقالات و کنفرانس‌ها:

ارشادی، صونا. "بررسی طبیعت به عنوان عنصری تصویرساز در شعر سهراب سپهری". ششمین کنفرانس بین المللی زبان، ادبیات، تاریخ و تمدّن، ۱٤۰۰.

جونز، پیتر. "از زندگی چند تصویرگر"، ترجمهٔ رضا خاکیانی. فصلنامهٔ زنده رود، شمارهٔ ۱، صص ۱۰۲-۹۵، ۱۳۷۱ الف.

ـــــــــــ "مروری بر ایماژیسم"، ترجمهٔ احمد میرعلایی. فصلنامهٔ زنده رود، شمارهٔ ۱، صص ۸۲-۵۵، ۱۳۷۱ ب.

خاتمی کاشانی، زهرا. "بررسی تطبیقی اشعار سهراب سپهری و پل ورلن از منظر امپرسیونیسم". نشریهٔ ادبیات تطبیقی، دورهٔ ۱۳، شمارهٔ ۲۳، صص ۱۰۶-۸۵، پاییز و زمستان ۱۳۹۹.

رضوانیان، قدسیه؛ هدایت‌نژاد، فاطمه. "بررسی تطبیقی مؤلّفه‌های رمانتیک در شعر سهراب سپهری و ویلیام بلیک". دو فصلنامهٔ ادبیات تطبیقی، دورهٔ ۷، شمارهٔ ۱۳، صص ۲۱-۱۰۱، پاییز و زمستان ۱۳۹٤.

رید، هربرت؛ مهاجر، پرویز. "جدایی تصویر: تی. ای. هیوم"، ترجمهٔ سعید باستانی. نشریهٔ فرهنگ و زندگی، شمارهٔ ۱٦، صص ٦۸-۱٦۱، ۱۳۵۳.

عبدی، زهرا؛ خائفی، عباس و... "ایماژیسم در شعر احمدرضا احمدی"، نشریهٔ زبان و ادب فارسی، شمارهٔ ۲۳۱، صص ۷۵-۵۹، ۱۳۹٤.

فرهودی پور، فاطمه؛ محمدنژاد، معصومه. "نگاهی ایماژیستی به دستور زبان عشق". کنفرانس ملی چارسوی علوم انسانی، شیراز، صص ۱۱-۱، ۱۳۹٤.

فلینت، اف، اس؛ پاوند، ازرا. "چند نوشته از تصویرگرایان"، ترجمهٔ رضا خاکیانی، فصلنامهٔ زنده رود، شمارهٔ ۱، صص ۹۳-۸۵ پاییز ۱۳۷۱.

قوامی، سمیه؛ امیراحمدی، ابوالقاسم؛ عشقی سردهی، علی. "نقد و تحلیل تصویرگری از منظر رمانتیسم در غزلیات هوشنگ ابتهاج و محمدرضا شفیعی کدکنی". فصلنامهٔ مطالعات ادبیات تطبیقی، دورهٔ ۱۳، شمارهٔ ۵۲، صص ٤۲-۱۱۵، زمستان ۱۳۹۸.

کوهساری، شاهین. "ازراپوند: خودی یا دیگری". ماهنامهٔ شبکه آفتاب، شمارهٔ ۲۲، ۱۳۹٦.

مرتضایی، سیّد جواد؛ حسینی وردنجانی، سید محسن. "خاقانی و ایماژیسم". فصلنامهٔ ادب فارسی، دورهٔ ۷، شمارهٔ ۱، صص ۳۱-۱۱۳، شهریور ۱۳۹٦.

محمدپور، فهیمه. "بررسی تطبیقی رویکرد وجودگرایی در آثار و اندیشه سهراب سپهری". فصلنامهٔ مطالعات ادبیات تطبیقی، دورهٔ ۱٤، شمارهٔ ۵٦، صص ۳۷-٦۱۷، زمستان ۱۳۹۹.

ملکی، ناصر؛ نویدی، مریم. "اشتراک عینی در پاره‌ای از اشعار کیتس و سهراب سپهری". نشریهٔ مطالعات ادبیات تطبیقی، دورهٔ ۳، شمارهٔ ۹ (پیاپی ۹)، صص ۱٤۰-۱۱۵، خرداد ۱۳۸۸.

پایان‌نامه:

ایزکی نظری، حلیمه. "تصویر آفرینی در اشعار فروغ فرخزاد بر اساس نظریهٔ تی. اس. الیوت". استاد راهنما: محمدعلی خزانه دارلو و علی تسلیمی، وزارت علوم، تحقیقات و فناوری، دانشگاه گیلان، دانشکدهٔ علوم انسانی، ۱۳۹۰.

منبع لاتین:

Abrams, M. H. et al 2002. The Norton Antholgy of English literature, Harcourt Brace College Poblishers.

Image Analysis of Sohrab Sepehri's Poems Based on the Ideas of T. E. Hulme

Zahra Khatami Kashani PhD,[1*] Shahrokh Hekmat Ph.D[2]

Abstract

The school of imagery is one of the schools of modern art that is formed on the basis of imagination and indirect expression. In this school, the image does not have the aspect of decoration, but also forms the meaning and structure of the artistic works. T. E. Hulme was one of the first poets to express the basics of today's poetry and tried to alter poetry from yesterday's absolutism to today's particularism. Between Classicism and Romanticism, he chose classicism and tried to add a new element to it by adding intuition. On the other hand, the Iranian poet, Sohrab Sepehri has a clear tendency towards Romanticism in his poems; however, his acquaintance with the art of painting has made his poetry one of the most pictorial contemporary poems in Iran. The current article analyzes Sepehri's poetry from the point of view of the school of Imagism in a descriptive-analytical way. The criterion for the analysis is the 1915 Declaration. This statement is closer to the ideas and views of Hulme as the theorist of this school. The results revealed that although Sepehri's poetry is a pictorial poem at first glance, but in some components such as "explicit and clear expression as well as avoidance of ambiguity" is outside the framework of the school of imagism, which can be a sign of his intellectual and emotional independence. It is also a proof of the claim that the European art schools tend toward the poetry of the top Iranian poets, according to the intellectual and emotional atmosphere of their works.

Keywords: Imagism, Image, Poetry, T. E. Hulme, Sohrab Sepehri.

1. Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Naraq Branch, Islamic Azad University, Naraq, Iran. (Author)
Email: z.khatami1@gmail.com
2. Associate Professor, Department of Language and Literature, Arak Branch, Islamic Azad University, Arak, Iran
Email: Sh-hekmat@iau-arak.ac.ir