فلینت، پاوند، ... / ترجمهٔ رضا خاکیانی

چند نوشته از تصویرگرایان

۱ تصویرگرایی

کنجکاویهایی دربارهٔ **تصویرگرایی** پیدا شده، و از آنجاکه من نتوانستم هیچ نوشتهٔ روشنگری دربارهٔ آن بیابم، و برای اینکه بدانم اعضای این گروه خود چیزی راجع به این «جنبش» می‌دانند یا نه، به یک **تصویرگرا** متوسل شدم و مطالب زیر راگرد آوردم.

تصویرگرایان اذعان دارندکه آنان معاصران «پُست امپرسیونیستها» و «فوتوریستها» هستند؛ اما هیچ وجه مشترکی با این مکاتب ندارند. آنان بیانیه‌ای منتشر نکرده‌اند. مکتبشان انقلابی نیست؛ تنها سعی‌شان این است که مطابق بهترین سنت بنویسند، سنتی که در آثار بهترین شاعران همهٔ قرنها ـ سافو، کاتولوس، ویون ـ یافت می‌شود. به نظر می‌رسد که آنان هیچ شعری را برنمی‌تابند، مگراینکه با چنین کوششی سروده شده باشد؛ و جهل نسبت به بهترین سنت عذر موجهی نیست. آنان قواعدی برای خود وضع کرده‌اند، اما منتشرشان نکرده‌اند. آن قواعد چنین‌اند:

۱ برخورد مستقیم با «شیء»، خواه ذهنی باشد خواه عینی.

۲ مطلقاً نباید کلمه‌ای به‌کار برد که در عرضه نقشی نداشته باشد.

۳ و اما دربارهٔ وزن: شعر باید با توالی عبارتهای موسیقایی سروده شود، نه با توالی عروضی.

آنان هر شعری را با این معیارها می‌سنجند و غالب شعرها را از این حیث ناقص

می‌دانند. آنان همچنین نوعی «آموزهٔ تصویر» دارند که اقدام به نوشتن آن نکرده‌اند؛ می‌گویند که به مردم مربوط نمی‌شود و تنها بحثهایی بیهوده برمی‌انگیزد.

آنان برای اینکه شاعر تازه‌کاری راکه نزدشان می‌آید متقاعد کنند که رهنمودشان را به کار بندد شگردهایی دارند:

۱ فکر خود او را که پیش از این به طرز باشکوهی در آثار کلاسیک بیان شده نشانش می‌دهند (در این مکتب افرادی گرد آمده‌اند که از فضل و دانش شگفتی برخوردارند).

۲. شعر او را جلو چشمش به جای پنجاه کلمه در ده کلمه باز می‌نویسند.

حتی مخالفانشان با تأسف اذعان می‌کنند که «دست‌کم آنان شاعران بد را از نوشتن بازمی‌دارند»!

جدیتی که من در آنان دیدم برای کسی که به فضای تفننی شعر لندن خو گرفته اعجاب‌آور است. آنان هنر را به تمامی علم، مذهب، فلسفه و ماوراءالطبیعه می‌دانند. راست است که آنان به **اسنوبیسم** مبتلایند، اما این اسنوبیسم شکلی پویا دارد و متکی به منبع عظیمی از حس سلیم و انرژی است؛ و آنان در مورد خود بسیار سختگیرترند تا در مورد دیگران.

اف.اس.فلینت

۲ چند کار ممنوع

«تصویر» چیزی است که عقده‌ای ذهنی و عاطفی را در لحظه‌ای از زمان عرضه می‌کند. من اصطلاح «عقده» را بیشتر به مفهوم فنی آن به کار می‌برم که در میان روانشناسان جدید، مانند هارت، رواج دارد، هرچند که ممکن است در کاربرد آن با هم توافق کامل نداشته باشیم.

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 در شاهکارهای هنری می‌بینیم.

بهتر است که در زندگی یک تصویر ارائه دهیم تا اینکه آثاری انبوه تولید کنیم.

به هر حال ممکن است همهٔ اینها برای بعضیها محل بحث باشد. ضرورت مبرم این است که **فهرستی از کارهای ممنوع** برای شاعران تازه‌کار ترتیب دهیم. البته من نمی‌توانم همهٔ آنها را به صیغهٔ نهی کنار هم ردیف کنم.

پیش از هر چیز، سه قاعدهٔ آقای فلینت را درنظر داشته باشید، البته نه چون حکمی جزمی - هرگز چیزی را حکم جزمی تلقی نکنید - بلکه همچون ثمرهٔ تأملی طولانی که حتی اگر از آنِ دیگری باشد باز قابل توجه است.

به انتقاد کسانی که خود هیچ‌گاه اثر باارزشی ننوشته‌اند توجهی نکنید. موارد

اختلاف آثار شاعران و نمایش‌نویسان یونانی را با نظریه‌های دستوریان یونانی ـ رومی، که برای توضیح معیارهای خود وضع کرده بودند، به یاد داشته باشید.

زبان

هرگز کلمهٔ زاید یا صفتی که چیزی را آشکار نمی‌کند به کار نبرید.

عباراتی چون «دیار تاریک آرامش» را به‌کار نبرید. تصویر را تار می‌کند. امری انتزاعی را با امری ملموس تلفیق می‌کند. منشاء آن ناآگاهی نویسنده از این مطلب است که چیز طبیعی همیشه نمادی رساست.

از انتزاع بپرهیزید. چیزی را که پیش ازاین در نثر خوبی بیان شده در شعری متوسط تکرار نکنید. تصور نکنید که وقتی می‌کوشید با تکه‌تکه کردن نوشتهٔ خود به مصرعهای شعری از زیر بار مشکلات هنر بی‌اندازه دشوار نثر خوب شانه خالی کنید می‌توانید افراد باهوش را فریب دهید.

چیزی که امروز اهل فن را خسته کند، فردا مردم را خسته خواهد کرد.

گمان نکنید که هنر شعر از هنر موسیقی ساده‌تر است، یا بی‌آنکه کوششی برای هنر شعر کرده باشید، حداقل به‌قدر یک معلم معمولی پیانو که برای هنر موسیقی زحمت کشیده، بتوانید اهل فن را راضی کنید.

از هر تعداد هنرمند بزرگ که می‌خواهید تأثیر بگیرید، اما شهامت آن را داشته باشید که یا به این وام اعتراف کنید و یا بکوشید که آن را پنهان سازید.

نگذارید که معنی «تحت تأثیر بودن» فقط این باشد که واژگان تزیینی خاص یکی دو شاعری را که تحسین می‌کنید دستمال بکشید. اخیراً مج یک خبرنگار جنگی ترک را در حین ارتکاب یاوه‌سرایی در گزارشهایش دربارهٔ تپه‌های «خاکستری فاخته‌ای» گرفتند، یا نمی‌دانم شاید «مرواریدی پریده‌رنگ» بود.

یا از هیچ تزیینی استفاده نکنید، یا خوبش را به کار ببرید.

بگذارید آن که می‌خواهد، ذهنش را از زیباترین ضرباهنگهایی که می‌تواند کشف کند بینبارد، البته ترجیحاً از یک زبان بیگانه[1]، به طوری که معنای کلمات تا جایی که ممکن است توجه او را از جنبش منحرف نکند؛ برای مثال از مناجاتهای ساکسونی آوازهای عامیانهٔ هبریدی، شعر دانته، اشعار غنایی شکسپیر ـ مشروط براینکه واژگان را از ضرباهنگ جدا کند. بگذارید اشعار غنایی گوته را با خونسردی به ارزشهای آوایی آن به هجاهای بلند و کوتاه، مؤکد و نامؤکد، و به صامت و مصوت تجزیه کند.

ضرورتی ندارد که شعر به موسیقی‌اش متکی باشد، اما اگر به موسیقی تکیه

۱ البته از حیث وزن؛ بدیهی است که واژگان را باید در زبان مادری خود بجوید.

می‌کند، آن موسیقی باید چنان باشد که اهل فن را به وجد بیاورد.

بگذارید مبتدیان توازن صوتی و جناس، قافیهٔ میانی و پایانی، ساده و چندصدایی را بشناسند، همچنان که از موسیقی‌دان انتظار می‌رود که هارمونی و کنترپوان و همهٔ ریزه‌کاریهای حرفهٔ خود را بشناسد. برای پرداختن به این موضوعات یا فقط به یکی از اینها هرچه وقت صرف شود ارزش دارد، حتی اگر هنرمند به ندرت به اینها نیاز پیداکند.

گمان نکنید که اگر چیزی به شعر «درمی‌آید»، فقط برای این است که به نثر نوشتن آن بسیار کسل‌کننده است.

«خیالپردازی» نکنید ـ این کار را به عهدهٔ نویسندگان مقالات کوتاه و زیبای فلسفی بگذارید. توصیف نکنید؛ به یاد داشته باشید که نقاشان می‌توانند چشم‌انداز را بسیار بهتر از شما وصف کنند، و در این باره بسیار بیشتر از شما می‌دانند.

وقتی شکسپیر از «سپیدهٔ ملبس به ردای سرخ» سخن می‌گوید، چیزی را عرضه می‌کند که نقاش نمی‌تواند. در این مصرع چیزی نیست که بتوان آن را توصیف نامید، چیزی عرضه شده است.

شیوهٔ دانشمندان را در پیش بگیرید، نه راه و رسم تبلیغاتچی‌ها را برای معرفی یک صابون جدید. دانشمند تا چیزی کشف نکرده توقع ندارد که او را به عنوان دانشمندی بزرگ بستایند. او کارش را با فراگرفتن آنچه پیش از این کشف شده آغاز می‌کند. و از آن برمی‌گذرد. او در فکر این نیست که صاحب شخصیتی جذاب شود. توقع ندارد که دوستانش به خاطر موفقیت در سال اول دانشگاه برایش کف بزنند. متأسفانه برای مبتدیان شعر کلاس و درس مشخصی وجود ندارد. آنها «نخوانده ملاّ» هستند. آیا تعجبی دارد که «مردم به شعر بی‌اعتنایند»؟

مطلب خود را به صورت واحدهای عروضی مجزا درنیاورید. نگذارید یک مصرع در پایان از نفس بیفتد و آنگاه مصرع بعدی را نفس‌نفس‌زنان آغاز کنید. بگذارید آغاز مصرع بعدی بر موج وزن سوار شود، مگراینکه خود بخواهید مکثی آشکار و نسبتاً بلند ایجاد شود.

کوتاه کنم، وقتی در هنر خود به جایی می‌رسید که قرینه‌های دقیقی در موسیقی دارد، مانند یک موسیقی‌دانِ خوب رفتار کنید. در اینجا نیز همان قوانین حاکم است، و محدودیت دیگری درکار نیست.

طبیعتاً ساختار وزن نباید به شکل، صدای طبیعی یا معنای کلمات لطمه بزند. نامحتمل است که ابتدای به ساکن بتوانید به چنان ساختار وزنی محکمی دست یابید که تأثیر زیادی بر کلمات بگذارد، اگرچه ممکن است قربانی همهٔ آن مکثهای نابجایی شوید که از وقفه‌های پایانی مصرع ناشی می‌شود.

موسیقی‌دان به زیر و بمی و درجهٔ صدای ارکستر اهمیت می‌دهد. در مورد شما چنین نیست. اصطلاح هارمونی در شعر درست به‌کار نمی‌رود، و به صداهایی همزمان

با زیر و بم متفاوت اطلاق می‌شود. به هر حال در بهترین شعر ته صدایی در گوش شنونده طنین می‌افکند که کم و بیش مانند صدای بم ارگ است.

اگر قرار است قافیه خوشایند باشد باید به نوعی غافلگیرکننده باشد. لازم نیست که عجیب و نامأنوس باشد، اما اگر اصولاً می‌باید آن را به کار برد باید خوب به کار برده شود.

به یادداشتهای ویلدراک و دوهامل دربارهٔ قافیه در کتاب *صناعت شعر* مراجعه کنید.

آن بخش از شعر شما که چشم تخیل خواننده را جلب می‌کند در ترجمه به زبان خارجی چیزی از دست نخواهد داد؛ اما آنچه به گوش مربوط می‌شود تنها کسانی را جلب خواهد کرد که آن را به زبان اصلی بخوانند.

وضوح بیان دانته را با بلاغت میلتون مقایسه کنید. آثار وردزورث را تا جایی که ملال‌آور نشود بخوانید.

اگر جان کلام را می‌خواهید بروید به سراغ سافو، کاتولوس، ویون، هاینه (وقتی که سرخوش است)، و گوتیه (وقتی که افسرده نیست)؛ یا اگر زبان خارجی نمی‌دانید چاسر فارغ‌البال را دریابید. نثر خوب نه‌تنها لطمه‌ای به شما نخواهد زد، بلکه تلاش برای نوشتن آن تمرین خوبی است.

ترجمه هم آموزش خوبی است، مشروط براینکه به هنگام ترجمه متوجه «نوسان» متن اصلی باشید. البته معنی شعری که ترجمه می‌کنید نباید در «نوسان» باشد.

اگر قرینه‌سازی می‌کنید، جاهای خالی را با زواید پر نکنید.

دریافت یک حس را با سعی در بیان آن برحسب حسی دیگر مغشوش نکنید. این امر غالباً تنها از تنبلی در یافتن واژهٔ دقیق ناشی می‌شود. البته در این مورد شاید استثناهایی هم دیده شود.

برحسب سه قاعدهٔ اول باید نه‌دهم همهٔ شعرهای بدی را که اکنون شعر معیار و کلاسیک می‌دانند به دور ریخت. این قواعد شما را از ارتکاب بسیاری جنایات شاعری باز خواهد داشت.

اما همان‌طور که دوهامل و ویلدراک در پایان کتاب کوچک خود، *یادداشتهایی دربارهٔ صناعت شعر*، نوشته‌اند: **«پیش از هر چیز باید شاعر بود.»**

ازرا پاوند

۳ پیشگفتار بر چند شاعر تصویرگرا ۱۹۱۵

در مارس ۱۹۱۴ کتابی به نام *تصویرگرایان* منتشر شد. این کتاب مجموعه‌ای از کار چند شاعر جوان بود که تحت عنوان یک مکتب عرضه شد. علاقه‌مندان به جنبشهای هنری نو دربارهٔ این مکتب، که دیگر کلمه‌ای مأنوس شده، بحثهای درازدامنی به راه

انداختند. اکنون در میان شاعران آن کتاب اختلاف رأی و سلیقه بروز کرده است، و گرایشهای روزافزونی آنان را به راههایی دیگر می‌کشاند. از این‌رو ما که کار خود را در این کتاب گرد آورده‌ایم برآن شدیم که این مجموعه را با عنوان تازه‌ای منتشر کنیم. دو سه شاعر به ما پیوسته‌اند که در مجموعهٔ اول شعری نداشتند، وسعت منظر ما این کار را ممکن ساخت.

ترتیبی که در این کتاب دنبال کرده‌ایم با شیوهٔ مجموعهٔ نخست اندکی فرق دارد. به جای گزینش دلبخواه ویراستار، به هر شاعر اجازه داده شده که خود بهترین کارش را برگزیند، مشروط براینکه قبلاً در کتابی نیامده باشد. یک کمیتهٔ غیررسمی ـ شامل بیش از نیمی از شاعران این کتاب ـ کارها را سامان داده‌اند و تصمیم گرفته‌اند که چه چیزی را چاپ و چه چیزی را حذف کنند، اما قاعدهٔ کلی این بوده که شاعران از این حیث آزادی کامل داشته باشند، و فقط محدودیت جا درنظر گرفته شد. همچنین برای اجتناب از تقدم یکی بر دیگری، ترتیب الفبایی را درپیش گرفته‌ایم.

چون گفته می‌شود که بیشتر بدفهمی از کتاب پیشین از این امر ناشی می‌شود که ما در آنجا توضیحی دربارهٔ خود نداده‌ایم، بهتر آن دیدیم که اهداف خود را برای مردم شرح دهیم و بگوییم که چرا همهٔ ما آثار خود را در یک مجلد گرد آورده‌ایم.

شاعران این کتاب دسته‌ای تشکیل نداده‌اند. چند تن از آنان شخصاً یکدیگر را نمی‌شناسند، اما بنابه چند اصل مشترک که مستقلاً به آن رسیده‌اند، با هم متحد شده‌اند. این اصول تازه نیست، فقط به فراموشی سپرده شده بود. این اصول که بنیاد همهٔ شعرهای بزرگ و در حقیقت همهٔ ادبیات بزرگ است، چنین است:

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

۲ ایجاد وزنهای جدید ـ برای بیان حالات جدید ـ و نه تقلید وزنهای کهنه که تنها حالات کهنه را بازمی‌تابانند. ما «شعر آزاد» را یگانه سبک سرودن شعر نمی‌دانیم. برای آن، همچنان که برای اصل آزادی، مبارزه می‌کنیم. به نظر ما چه بسا که فردیت 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، اما باید یادآوری کنیم که هیچ چیز ناالهام‌بخش‌تر و مستعمل‌تر از یک هواپیمای سال ۱۹۱۱ نیست.

۴ تصویرسازی (و از اینجاست نام «تصویرگرا»). ما نقاش نیستیم، اما اعتقاد داریم که شعر باید به جزئیات دقیق بپردازد و نه به کلیات مبهم، هرچند که پرشکوه و مطنطن باشد. از این‌روست که ما با شاعر کلی‌باف مخالفیم، چراکه از زیر بار مشکلات

واقعی هنر خود شانه خالی می‌کند.

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

۶ و سرانجام، بیشتر ما اعتقاد داریم که تمرکز جوهر شعر است.

موضوع شعر آزاد پیچیده‌تر از آن است که در اینجا به بحث گذاشته شود. فقط می‌توانیم به طور خلاصه بگوییم که ما این اصطلاح را به تمام شعرهای فزاینده‌ای اطلاق می‌کنیم که ضرباهنگ آنها نسبت به نثر مشخصتر، روشن‌تر و درهم‌بافته‌تر باشد، اما تکیهٔ آنها به شدت و وضوح به اصطلاح «نظم» نباشد. علاقه‌مندان می‌توانند به آثار شاعران غنایی یونان و مطالعات باارزش نویسندگان برجستهٔ فرانسوی، نظیر رمی‌دوگورمون، گوستاوکان، ژرژ دوهامل، شارل ویلدراک، هانری گئون، روبردو سوزا، آندره اسپیر و دیگران مراجعه کنند.

در اینجا باید تصریح کنیم که به فرقهٔ هنری خاصی وابسته نیستیم؛ به سبب همدلی متقابل هنری کارهایمان را با هم منتشر می‌کنیم؛ و درنظر داریم که هرساله، تا چند سال، کتاب مشترکی بیرون دهیم تا بتوانیم جای خود و اصول خود را، آن‌چنان که آرزو داریم، بازکنیم.

۴ پیشگفتار بر چند شاعر تصویرگرا ۱۹۱۶

شاعران این کتاب مایل‌اند از توجه عموم به مجموعهٔ ۱۹۱۵ قدردانی کنند. بحثهای گسترده‌ای دربارهٔ آن کتاب به راه افتاد، و حتی منتقدانی که توافقی با عقاید تصویرگرایان نداشتند بسیار به آن پرداختند. در پیشگفتار آن کتاب کوشیدیم اصول عقاید خود را به شکلی مختصر و مفید بیان کنیم. اما اختصار بیش از حد موجب بدفهمیهای بسیار شد. بنابراین تصمیم گرفتیم که دربارهٔ قوانین حاکم بر کارهایمان توضیح بیشتری بدهیم. ممکن است عده‌ای آن را بفهمند و دیگران همچنان دچار بدفهمی باشند، چیزی که کاملاً به آن عادت کرده‌ایم.

پیش از هر چیز، «تصویرگرایی» صرفاً به معنی عرضهٔ تصاویر نیست، بلکه به شیوهٔ عرضه، و نه موضوع آن، اشاره دارد. یعنی عرضهٔ روشن چیزی که شاعر می‌خواهد منتقل کند. اگر بخواهد حالت تردید را برساند، شعر باید مردد باشد. اگر بخواهد منظره‌ای را در برابر خواننده بگشاید که چراغهایش مدام روشن و خاموش می‌شود و تغییر می‌کند، یا بخواهد حالات متغیر ذهن شخصی هیجان‌زده را نشان دهد، در این صورت شعرش باید متغیر شود تا بتواند چنین چیزهایی را به روشنی عرضه کند. واژهٔ «دقیق» به معنی کلمه‌ای نیست که دقیقاً خود شیء را توصیف کند، بلکه به معنی کلمه‌ای است که دقیقاً بیان‌کنندهٔ همان تأثیری باشد که شیء در لحظهٔ سرایش شعر بر ذهن شاعر گذاشته است. تصویرگرایان چندان سروکاری با تشبیهات ندارند، اگرچه بیشتر شعرهایشان استعاری است. دلیل این امر آن است که با وجود تصدیق آرایه‌ها به

شابهٔ بخش جدایی‌ناپذیر شعر، احساس می‌کنند که تحمیل همیشگی یک آرایه بر رایه‌ای دیگر در یک شعر، تأثیر اصلی را زایل می‌کند.

رمی دوگورمون، منتقد بزرگ فرانسوی، تابستان پیش در *لافرانس* نوشت که صویرگرایان اخلاف نمادگرایان فرانسوی هستند. او در پیشگفتار کتابش به نام *کتاب قابها* نمادگرایی را چنین توصیف کرده است: «فردگرایی در ادبیات، آزادی هنری، ترک شکلهای موجود... تنها دلیل نوشتن، از خود نوشتن است و آشکارکردن جهانی که در آیینهٔ فردیت ما باز می‌تابد... هنرمند باید زیبایی‌شناسی خود را بیافریند ـ باید پذیرفت که ه شمار ذهنهای خلاق زیبایی‌شناسی وجود دارد و باید آنها را برحسب آنچه هستند سنجید و نه برحسب آنچه نیستند.» بدین معنا، تصویرگرایان اخلاف نمادگرایان هستند. نها فردگرا هستند.

اگر منتقدان انگلیسی و امریکایی تصویرگرایی را نامأنوس و عجیب می‌بینند به این دلیل است که نمی‌توانند به سهولت و سرعت مراحلی را که هنر نو طی کرده تا به موقعیت کنونی رسیده درک کنند. پیش نمونهٔ این هنر را نمی‌توان در ادبیات انگلیسی و امریکایی یافت، آن را باید در اروپا جست. با وجود دبوسی و استراوینسکی در موسیقی، و گوگن و ماتیس در نقاشی، باید برای همه روشن شده باشد که هنر به دورهٔ دگرگونی راه یافته است. چون موسیقی و نقاشی زبانهایی جهانی هستند، ما به اصطلاحات تازهٔ آنها خو گرفته‌ایم، در حالی که هنوز به دشواری می‌توانیم اصطلاح تازه‌ای را در ادبیات فهم کنیم.

گره مسئله نیز در همین جاست، یعنی در اصطلاحی که به‌کار می‌بریم. تصویرگرایی را باید با معیارهایی متفاوت از معیارهای هنر قرن نوزدهم سنجید. تعجبی ندارد که شعر تصویرگرا برای آنان که معیارشان ادبیات چهار قرن پیش است فهم‌ناپذیر باشد. به ندرت دیده شده که شاعران و افراد آشنا با اصطلاحات شعری، تصویرگرایی را بد فهمیده باشند. ممکن است با ما موافق نباشند، ولی کارهایمان را درست می‌فهمند.

منظور این نیست که پیشینیان خود را ناچیز بشماریم. به عکس، تصویرگرایان گذشته را بسیار تحسین می‌کنند و در برابر آن سر فرود می‌آورند. اما آنان به درد زایشی نو گرفتار آمده‌اند. جهان بیرون، و به همراه آن احساسات آدمی، دیگرگون می‌شود. هر عصری باید احساسات خود را به زبان خاص خود بیان کند. هیچ هنری بیش از هنری دیگر «خودگرا» نیست. هر هنری تلاش برای بیان احساسات هنرمند است، چه به شکل روایی و چه به شکل بیان شخصی.

چیزی که فهم آثار تصویرگرایان را دشوار می‌کند، نه خود آن آثار بلکه شیوهٔ نوشته شدن آنهاست. هر ملتی برای خود قواعدی عروضی دارد که هرچندگاه دستخوش تغییر می‌شود. قواعد عروض انگلیسی را همهٔ علاقه‌مندان به این موضوع می‌دانند. اما این تنها یک نوع عروض است. ملتهای دیگر قواعد عروضی دیگری دارند. شعر آنگلو ـ ساکسون بر جناس، شعر یونانی و رومی بر کمیت هجاها، شعر خاور زمین

بر تکرار هجاها، و هایکوی ژاپنی بر تعداد مشخصی تک هجا استوار است. بنابراین آشکار است که می‌توان به شیوه‌های مختلفی شعر سرود. [...][1]

یکی از اتهاماتی که معمولاً بر تصویرگرایان وارد می‌کنند این است که آنچه آنان می‌نویسند شعر نیست بلکه «نثر پاره پاره» است. این برداشت نادرست غالباً از جهل عمومی نسبت به قوانین شعر آزاد ناشی می‌شود. اما به راستی نثر چیست و شعر کدام است؟ آیا صرفاً به ترتیب سطرها مربوط است؟ آیا هرآنچه در مصراعهای مساوی و با قافیه نوشته شود شعر است، و هرآنچه به صورت یک قطعه نوشته شود نثر است؟ ارسطو، که بی‌گمان بیش از هرکسی در این باره صاحب نظر بود، در *ریطوریقا* می‌گوید که نثر نوشتهٔ موزونی است که وزن عروضی ندارد (یعنی وزن مشخص و ثابتی ندارد)، و آنگاه به تبیین ارکان وزن در نثر می‌پردازد و اتفاقاً به وجود آن در محاوره اشاره می‌کند. حقیقت این است که هیچ خط فاصل قاطع و مشخصی بین نثر و شعر وجود ندارد. پل فور، شاعر برجستهٔ فرانسوی، می‌گوید: «شعر و نثر هردو یک ساز هستند با کوکهای مختلف.» پس مشکل بر سر طرز نوشتن و قواعد و فرمها نیست. شعر تجلی روح انسان است که شاعر با هرآنچه در توان دارد آن را باز می‌تاباند.

ما جوانیم و در حال تجربه‌اندوزی، اما انتظار داریم که ما را با معیارهای خودمان بسنجند و نه با معیارهایی که به دیگران و به گذشته تعلق دارد.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

۱ در اینجا سه بند که مربوط به مسئلهٔ وزن در شعر آزاد انگلیسی بود ترجمه نشد. ـ م.