احمد میرعلایی

پیتر جونز / ترجمهٔ احمد میرعلایی

مروری بر ایماژیسم:
تصویرگرایی در شعر انگلیسی

بررسی ایماژیستها چندان کار دشواری نیست. چهار گزیدهٔ سالیانه از آنه
دردست داریم از ۱۹۱۴ تا ۱۹۱۷ و بیانیه‌ای مشروح در سال ۱۹۱۵ که مقاصد آنان را بیان
می‌کند؛ وگزیدهٔ پنجمی هم در سال ۱۹۳۰ هست که به اطلاع ما می‌رساند که سیزده سال
پس از پاشیدگی گروه تک‌تک این افراد در چه وضع‌اند. تنها هفت شاعر با این نهضت
پیوند نزدیک داشتند ـ چهار امریکایی (ازرا پاوند[1]، هیلدا دولیتل[2]، جان‌گولد فلچر[3]، و
امی لاول[4]) و سه بریتانیایی (ریچارد آلدینگتون[5]، اف.اس.فلینت[6]، و دی.اچ.لارنس[7])
شاید بهتر باشد نگاهی به بیانیه و گزیده‌ها انداخت و از خیر چنین مقدمه‌ای گذشت.

اما این نهضتی پرتناقض و معمایی است. اولاً شعرهای این گزیده‌ها اغلب با
موازینی که در بیانیه آمده است نمی‌خواند (کدام را بپذیریم ـ فعل را یا قول را؟). یکی از
این شاعران، دی. اچ. لارنس، هم در گزیده‌های ایماژیستها شعر چاپ کرده است و هم
در گزیده‌های گروهی که از لحاظ قول و فعل کلاً با ایماژیستها تفاوت داشتند ـ یعنی
جورجیانها[8] (آیا می‌توانسته در هر دو راه صادق باشد؟). شاعر بنیانگذار نهضت، یعنی

1 Ezra Pound
2 Hilda Doolittle (H.D.)
3 John Gould Fletcher
4 Amy Lowell
5 Richard Aldington
6 F.S.Flint
7 D.H.Lawrence
8 Georgians

ازرا پاوند، پس از یک سال جنبش را رها کرد. و طی سالیان تعاریف متناقض بی‌شماری از «تصویر» رو به فزونی گذاشت. شاید مشکل اصلی آن باشد که اشعاری را که ایماژیستها به صورت گروهی منتشر کردند نمی‌توان به راستی از زمرهٔ دستاوردهای بزرگ ادبی دانست. بعضی از آنها بسیار خوب است اما بیشتر آنها با هر معیاری ضعیف است. پس چرا دل‌نگران آن باشیم؟

بخشی از پاسخ به این پرسش در جمله‌ای از تی. اس. الیوت نهفته است، در سخنرانی ایرادشده در سال ۱۹۵۳ دربارهٔ «ادبیات امریکایی و زبان امریکایی»: «نقطهٔ اوج شعر مدرن را برای سهولت کار معمولاً آغاز تشکیل گروه ایماژیستها در لندن می‌دانند، حول و حوش سال ۱۹۱۰.» بنابراین اهمیت تاریخی گروه روشن است. بخش دیگر پاسخ را یادداشتی دربارهٔ گزیدهٔ سال ۱۹۱۴ گروه به دست می‌دهد که در ضمیمهٔ *ادبی تایمز*[1] چاپ شد: «شعر ایماژیستی ما را سرشار از امید می‌کند؛ حتی هنگامی که به خودی خود خیلی خوب نیست، نوید فُرمی را می‌دهد که در آن می‌توان شعر بسیار خوب سرود.» حقیقت آن است که آرای ایماژیستی هنوز هستهٔ اصلی جریان شاعری ماست.

وضعیت خطیر شعر را در اوایل قرن می‌توان به روشنی از تعدد گروههایی دریافت که همّ خود را موقوف به عصیان و اصلاح کرده بودند ـ جورجیانها، فوتوریستها[2]، ایماژیستها و وُرتیسیستها[3] از جمله مهمترین آنها هستند. فورد مادوکس هیوفر[4] (که بعدها نام خود را به فورد مادوکس فورد تغییر داد) در سال ۱۹۱۳ نوشت: «... نوای مرغان و مهتاب ـ آنچه شاعر برای خطر نکردن به بازی می‌گیرد و منتقد در آن چیزی برای ستایش می‌یابد، برگهای برندهٔ دسته ورق شاعرانه را در مظان تردید قرار می‌دهد. اینها چیزهای بی‌خطری هستند که می‌توان با آن احساسات بازی کرد و این را معمولاً بی‌دلیل می‌پذیرند که احساسات بازی موضوع شعر است.» ازرا پاوند در حملهٔ خود خشونت بیشتری نشان می‌دهد: «شعر متعارف در انگلستان از ۱۸۹۰ به بعد کودورز انباشتهٔ وحشتناکی بود، ورنیامده، بیشتر آن حتی نپخته؛ توده‌ای خمیرمانند و کشدار از کیتس[5] دست سوم، وردزورث[6] دست سوم، و خدا می‌داند چه چیز دیگر، طنین خفهٔ شعر الیزابتی دست چهارم، نیمه‌مذاب، لخته‌وار.» پاوند پیش از آن در سال ۱۹۰۹ شعری تحت عنوان «عصیان علیه روحیهٔ گرگ و میشی در شعر جدید» منتشر کرده بود:

خدای بزرگ، اگر قرار نباشد مردمان به چیزی جز اشباحی بیمار و بی‌رنگ بدل شوند.

1 *The Times Literary Supplement*
2 Futurists
3 Vorticists
4 Ford Madox Hueffer
5 John Keats
6 William Wordsworth

که باید تنها در این نورهای مه‌آلود و مصنوعی زندگی کنند
... اگر فرزندان تو دست آخر این موجودات ضعیف و مردنی باشند.
بهتر آن است که به همان آشوب پیش از خلقت بچسبی...

شاید نیاز به بیگانه‌ای بود که در این میان راهی بگشاید. این مرد تی. ای. هیوم[1] بود. دانشجوی ریاضیاتی که در سال ۱۹۰۴ به سبب رفتار عصیانگرانهٔ نگفتنی از کمبریج اخراج شده بود. در همان سال دورهٔ زیست‌شناسی دانشگاه لندن را رها کرده و با کشتی باری به کانادا رفته بود و در آنجا، در حین کار و سفر، مجذوب مناظر مرغزارهای گسترده شده بود: «... نخستین‌بار که نیاز و ناگزیری شعر را احساس کردم، می‌خواستم کیفیت ویژهٔ احساسی را که فضاهای تخت و آفاق گستردهٔ چمنزارهای بکر غرب کانادا القا می‌کرد بازسازی کنم.» مصمم به آموختن بیشتر هنر ادبیات، و نیز توجه به فلسفه به اروپا بازگشت؛ در سال ۱۹۰۷ در بروکسل به مطالعهٔ آثار هانری برگسون[2]، رمی دوگورمون[3] و ژول دوگوتیه[4] پرداخت. در سال ۱۹۰۸ دیگر کم‌کم به نظریات خود در مورد شعر شکل می‌داد، و گروهی را از جامعهٔ ادبی لندن برای بحث در مورد مطالب ادبی به گرد خویش جمع کرده بود. جمع خود را باشگاه شاعران خواندند. تی. ای. هیوم برای نمایش نظریات خود معدود شعری سروده بود، و بی‌شک این اشعار در جلسات باشگاه خوانده شده و مورد بحث قرار گرفته بود. هیچ‌یک از ایماژیستهای بعدی عضو این گروه نبود، اما شعرهای «پاییز» و «غروبی شهری» سرودهٔ هیوم، که باشگاه شاعران در ژانویهٔ ۱۹۰۹ در جزوه‌ای زیر عنوان *برای یک هزار و نهصد و هشتمین کریسمس*[5] چاپ کرد منطقاً می‌توانند نخستین شعرهای ایماژیستی خوانده شوند، هرچند خود این اصطلاح هنوز به‌کار نرفته بود.

هم باشگاه شاعران و هم جزوهٔ آن هدف حملهٔ شدید اف. اس. فلینت در گاهنامه‌ای به نام *عصر جدید* قرار گرفتند. او به «مباحثات بعد از ناهار، میهمانیهای چای شیک خیابان اودلی جنوبی...» اعتراض کرد و آن را نقطهٔ مقابل بحثهای داغ ورلن و همکاران شاعرش در کافه‌های کوچک دانست. «بحثهای کافه‌های گمنام شعر فرانسه را احیا کرد، آن را بازسازی کرد؛ اما باشگاه شاعران!... باشگاه شاعران مرگ مجسم است.»

حاصل این مجادلات تند و تیز دوستی صمیمانه‌ای میان فلینت و هیوم بود. فلینت در آن زمان یکی از مدافعان شعر آزاد بود و در مورد او می‌گفتند که هیچ‌کس شعر معاصر فرانسه را بیشتر از او نمی‌شناسد. هیوم هرچند رابطهٔ خود را هیچ‌گاه با باشگاه شاعران قطع نکرد، انجمنی (بی‌نام) با مشارکت فلینت تشکیل داد. نخستین جلسهٔ انجمن در

1 T.E.Hulme
2 Henri Bergson
3 Rémy de Gourmont
4 Jules de Gaultier
5 *For Christmas MDCCCCVIII*

رستورانی در محلهٔ سوهو، به نام «برج ایفل»، در تاریخ ۲۵ مارس ۱۹۰۹ تشکیل شد و اعضای آن عبارت بودند از اف. دبلیو. تانکرد[1]، جوزف کامپل[2]، فلورنس فار[3] و ادوارد استورر[4]. شبهای جمعه دیدار می‌کردند، و صحبتهایشان بیشتر بر سر شعر معاصر بود و امکان جایگزین کردن آن «با شعر آزاد، با تانکا و هایکوی ژاپنی...» و با «... اشعاری در قالب قدسی عبرانی». فلینت بعدها، در این مورد نوشت: «هیوم سردسته بود. او همچنین بر عرضهٔ مطلقاً دقیق و پرهیز از لفاظی اصرار می‌ورزید... در میان ما صحبتها و تمرینهای زیادی نیز بود، عمدتاً به رهبری استورر، بر سر آنچه «تصویر» می‌خواندیم. ما سخت متأثر از شاعران مدرن سمبولیست فرانسوی بودیم.» ادوارد استورر قبلاً در مقاله‌ای در پایان کتاب شعرش، *آیینه‌های وهم*[5]، نوشته بود: «در شعر ایامبیک[6] پنج وتدی این چنینی مطلقاً حُسنی نیست... هرچند خوب ساخته شده باشد. حتی در وزن هم هیچ حُسنی نیست. اینها صرفاً وسیله‌ای در راه هدفی هستند. به خودی خود، افتضاحهایی از فضل‌فروشی بچگانه و تکرار مکررات‌اند.» شعر آزاد کم‌کم پا می‌گرفت و هیوم در سخنرانی خود در سال ۱۹۱۴ دربارهٔ شعر مدرن احساسات استورر را تکرار کرد: «اعتراض من به وزن این است که مردم را قادر می‌سازد بدون هیچ الهام شاعرانه شعر بسازند و ذهنشان از تصویرهای تازه انباشته نشود.»

ازرا پاوند که آن هنگام بیست و چهارساله بود و تازه به لندن رسیده بود در آوریل سال ۱۹۰۹ ـ یک ماه پس از شکل گرفتن گروه ـ به هیوم و فلینت پیوست. اما این نکته جالب است که او هم پیش از آن خط فکری مشابه با خط فکری گروه داشت، با «عرضهٔ مطلقاً دقیق و خالی از لفاظی» آنها، وقتی در ۲۱ اکتبر ۱۹۰۸ در نامه‌ای به ویلیام کارلوس ویلیامز، شاعر امریکایی «دستاوردهای نهایی شعر» را به زعم خود چنین معرفی کرده بود:

۱ نقاشی شیء چنانکه خود می‌بینم.
۲ زیبایی.
۳ عاری بودن از موعظه.
۴ اگر در گوش دیگران بخوانید که بهتر و موجزتر بگویند شرط ادب را به‌جا آورده‌اید. اصالت محض البته مطرح نیست.

در سال ۱۹۱۱ هیلدا دولیتل (بیست و شش ساله که دیگر خود را اچ. دی. می‌خواند) به لندن وارد شد و از نو با ازرا پاوند دیدار کرد ـ در امریکا نامزد پاوند شده بود اما پدرش با سرسختی پا پیش گذاشته بود و پاوند را «... چادرنشینی محض...» خوانده

1 F.W.Tancred
2 Joseph Compbell
3 Florence Farr
4 Edward Storer
5 *Mirrors of Illusion*
6 Iambic Pentameters

بود. هیلدا در لندن شاعر دیگری را هم شناخت: ریچارد آلدینگتون بیست‌ساله که اندکی بعد شوهر او شد. وجه مشترک او با اچ. دی. علاقهٔ شدید به شعر یونانی بود که بعدها نیروی محرکهٔ شعر هردوی آنها شد. باز این همان سالی بود که هاریت مونرو (منتقد هنری نشریهٔ تریبیون شیکاگو) مجلهٔ شعر را تأسیس کرد و ازرا پاوند را نمایندهٔ خارجی آن معرفی کرد. در این فاصله هیوم در بولونیا در کنگره‌ای فلسفی شرکت کرده بود که هانری برگسون در آن دربارهٔ «تصویر» بحث کرده بود و تقریباً محقق است که پاوند در سخنرانیهای بعدی هیوم دربارهٔ برگسون حضور یافته بود.

زمان برای شکل‌گیری نهضتی مبتنی بر خط فکری هیوم و گروه «برج ایفل»اش مناسب بود. آخر آنان نمونه‌ای از جنبش انقلابی موفقی را پیش رو داشتند که همانا نهضت سمبولیستهای فرانسه بود؛ شاعری فعال و همدل داشتند که همانا ازرا پاوند بود؛ و فورد مادوکس فورد به ما می‌گوید که او نیز بلاانقطاع بر سر پاوند و هیوم می‌کوبید که «اندیشه‌های شاعرانه به بهترین وجه با تبدیل به اشیای ملموس بیان می‌شود.»

پاوند به دنبال شعر خوب می‌گشت تا به منظور چاپ در مجلهٔ شعر برای هاریت مونرو بفرستد و این شعر خوب را در اشعار متأخر هیلدا دولیتل و ریچارد آلدینگتون یافت. آنان اغلب در چایخانه‌ای در کنزینگتون یکدیگر را می‌دیدند و اشعار خود را برای نقد به پاوند می‌دادند. در یک چنین دیداری در سال ۱۹۱۲ بود که پاوند به این دو شاعر گفت که آنان **ایماژیست** هستند (و آنان تعجب بسیار کردند) ـ کاربرد این کلمهٔ مشخص با تلفظ فرانسوی که شاید تلویحاً ارتباط آن را با مکتب مدرن فرانسوی القا می‌کرد کم‌کم متروک شد و بدیل انگلیسی آن جای آن را گرفت.

ریچارد آلدینگتون در خود زندگینامه‌اش می‌گوید که احتمالاً این نخستین‌بار بود که این کلمهٔ عجیب و غریب را می‌شنید. چنانکه خود می‌گوید، به اعتقاد او، این اسم به دل پاوند نشسته بود و او آن را «برای موقعیت مناسب ذخیره کرده بود»، و برای پاوند این «همان موقعیت مناسب» بود. گفت که می‌خواهد این شش شعر را ـ سه‌تا از آلدینگتون: «کوریکوز»[1]، «به مجسمهٔ مرمرین یونانی»[2] و «به باغ قدیمی»[3]؛ و سه شعر از هیلدا دولیتل: «هرمس راهها»[4]، «پریاپوس»[5]، و «اپیگرام»[6] ـ به مجلهٔ شعر بفرستد. او چنان مجذوب شعرهای هیلدا دولیتل شده بود که اصرار داشت امضای پای آن شعرها «اچ. دی. ایماژیست» باشد. در آن زمان هیچ کس دیگری به شعرهای آنان وقعی نمی‌گذاشت و از این‌رو پذیرفتند. پاوند در ماه اکتبر به هاریت مونرو نوشت: «باز بخت یارم بود و مطالبی مدرن اثر یک امریکایی را برایتان می‌فرستم. می‌گویم مدرن زیرا با زبان

1 Choricos
2 To A Greek Marble
3 Au Vieux Jardin
4 Hermes of the Ways
5 Priapus
6 Epigram

اختصاری ایماژیستها می‌خواند، حتی اگر مضمون آن کلاسیک باشد... این از آن نوع مطالب امریکایی است که می‌توانم اینجا در پاریس رو کنم و کسی آن را مسخره نکند. عینی - بی‌لغزش؛ سرراست - بی‌کاربرد افراطی صفات، بی‌هیچ استعاره‌ای که آزمون را برنتابد. گفتاری است سرراست، سرراست مثل زبان یونانی!»

در همان ماه یک جلد از اشعار خودِ پاوند زیر عنوان *پاسخها*[1] منتشر شد، و به منزلهٔ افزوده آنچه را خود «مجموعهٔ کامل آثار شعری تی. ای. هیوم» خوانده بود همراه با یادداشتی دیباچه‌مانند آورد که در آن کلمهٔ ایماژیست برای نخستین‌بار به صورت مکتوب آمده بود: «و اما دربارهٔ آینده، ایماژیستها، اخلاف از یادرفتهٔ ۱۹۰۹، آن را دراختیار دارند.» همین اشعار هیوم بود که باعث شد تی.اس.الیوت در سال ۱۹۲۴ دربارهٔ او بگوید: «سرایندهٔ دو یا سه‌تا از زیباترین اشعار کوتاه زبان انگلیسی.»

سه شعر آلدینگتون به نوبهٔ خود در مجلهٔ شعر شمارهٔ نوامبر ۱۹۱۲ همراه با یادداشتی زندگینامه‌ای منتشر شد که توضیح می‌داد: «آقای ریچارد آلدینگتون شاعری جوان و انگلیسی است، یکی از «ایماژیستها»، گروهی از شیفتگان مشتاق ادب یونان که تجربه‌های جالبی در قالب شعر آزاد می‌کنند؛ و می‌کوشند در زبان انگلیسی به ظرایف موسیقایی از آن دست تسلط یابند که مالارمه و هوادارانش در زبان فرانسه پژوهیده بودند». سه شعر هیلدا دولیتل در ژانویهٔ ۱۹۱۳ (با امضای اچ.دی.ایماژیست) با یادداشتی بلندتر منتشر شد حاکی از آنکه: «... اینجا جوانترین مکتبی که شهامت آن را دارد که خود را مکتب بخواند مکتب ایماژیستهاست... یکی از اسم شبهای آنها ایجاز است، و آنان با نویسندگان بی‌شمار و پراکنده‌ای که خود را با افاضات بی‌پایان و کسل‌کننده مشغول می‌دارند در تقابل‌اند...»

پرسش سؤالها و دادن توضیحات اجتناب‌ناپذیر بود. و در شمارهٔ مارس ۱۹۱۳ مجلهٔ شعر نخستین اظهارات بیانیه‌ای را می‌یابیم - «ایماژیسم» به قلم اف.اس.فلینت؛ و «چند الحذر به قلم یک ایماژیست» نوشتهٔ ازرا پاوند که در آن «ایماژ» را به عنوان «آنچه عقده‌ای عاطفی و ذهنی را در یک آن عرضه می‌کند» تعریف کرده بود. یادداشت فلینت دربارهٔ ایماژیسم شامل سه قانون است:

۱ رفتار سرراست با شیء چه ذهنی و چه عینی.

۲ اجتناب مطلق از به‌کار بردن هر کلمه‌ای که در عرضه نقشی نداشته باشد.

۳ در مورد وزن: تصنیف براساس توالی عبارت موسیقایی و نه توالی عروضی.

نامه‌ای متأخر از پاوند مورخ ۲۶ سپتامبر ۱۹۲۷ قایل بر آن است که «آزمون اصلی دومین از سه مادهٔ بیانیهٔ نخستین است.»

مثالهایی معدود از «الحذرها»ی پاوند برای باز نمودن خطوط کلّی بحث کافی

1 *Ripostes*

است:

«هیچ کلمهٔ اضافی، هیچ صفتی که چیزی را باز ننماید به کار نبرید...»

«از انتزاعها برحذر باشید...»

«تزیین به کار نبرید و اگر به کار می‌برید خوبش را به کار ببرید...»

«مطلب خود را به صورت واحدهای عروضی مجزا درنیاورید. نگذارید که هر خط در پایان فرو بمیرد و آن‌گاه خط تازه را با نفس کشیدن آغاز کنید...»

گام اجتناب‌ناپذیر بعدی جا انداختن کامل این نهضت به یاری یک گزیدهٔ شعر بود که هیلدا دولیتل و ریچارد آلدینگتون محورهای اصلی آن بودند. پاوند خواسته بود که برای آثار این دو تبلیغ کند ـ بعدها اعتراف کرد که نام ایماژیسم را برای راه انداختن هیلدا دولیتل و آلدینگتون «ابداع کرده بود پیش از آنکه هریک از آنها شعر کافی برای چاپ در یک مجموعه داشته باشد.»

او ده شعر از آلدینگتون، هفت شعر از هیلدا دولیتل انتخاب کرد و شش شعر از خودش را که به اصول ایماژیست نزدیکتر بود بر آن افزود و بقیهٔ کتاب را با اشعار معاصرانی پر کرد که با نهضت همدلی داشتند. اینها عبارت بودند از: اف.اس.فلینت، اسکیپویت کانل[1]، امی لاول، ویلیام کارلوس ویلیامز، جیمز جویس، فورد مادوکس هیوفر، آلن آپوارد[2] و جان کُورنوس[3]. این گزیده در مارس ۱۹۱۴ زیر عنوان *ایماژیستها*[4] منتشر شد. چارلز آشلی[5] در مقاله‌ای در مجلهٔ *لیتل ریویو*[6] (گاهنامه‌ای امریکایی) در ماه ژوئیهٔ ۱۹۱۴، در بحث راجع به این گزیده یادآوری کرد که آلدینگتون گفته بود: «... آن پنج نفر از کسانی که شعرشان در این مجموعه آمده است ایماژیست واقعی نیستند. اینان کُورنوس، هیوفر، آپوارد، جویس و کانل‌اند... من [یعنی چارلز آشلی] اعلام می‌دارم که دست‌اندرکاران همه ناخودآگاه... با افزودن این اشعار غیرایماژیستی دربرگزیدهٔ خود به ایماژیسم واقعی ضربه زده‌اند.» با این همه من شعر برخی از آنها را در این مجموعه می‌آورم زیرا آنان تا حدی به ایماژیسم گرایش نشان می‌دهند در تقابل با شاعرانی که این لفظ را درست نفهمیده‌اند؛ و در این حقیقت که پاوند آنان را به عنوان نمایندگان نهضت برگزیده، نکتهٔ تاریخی جالبی نهفته است.

از کتاب *ایماژیستها* چه در امریکا و چه در انگلستان استقبال نشد؛ و در لندن بسیاری از کسانی که نسخه‌هایی از این کتاب را خریده بودند آن را به «کتابفروشی شعر» که آن را چاپ کرده بود، پس دادند. در این کتاب هیچ مقدمه‌ای برای توجیه تکنیکهای جدید وجود نداشت و عنوان آن به نظر خیلی مبهم و پیچیده می‌رسید. دو قطعه از

1 Skipwith Cannell
2 Allen Upward
3 John Cournos
4 *Des Imagistes*
5 Charles Ashleigh
6 *The Little Review*

معروفترین شعرهای فلینت، «لندن» و «قو»، که در این گزیده چاپ شده بود، هردو در مجلهٔ شعری، منتشر شده در ماه ژوئیهٔ ۱۹۱۳، درج شده بود، این به‌خصوص از این نظر جالب است که ما نسخه‌های اولیهٔ این دو شعر را، که نسخهٔ بعدی از آن نشئت گرفته بود، دردست داریم. شعر «قو» بعداً دوباره در مجادله‌ای میان پاوند و فلینت مطرح شد، مجادله‌ای که دربارهٔ تعبیر پاوند از ایماژیسم و نظر او دربارهٔ به وجود آمدن این نهضت که در مقاله‌ای به نام «تاریخچهٔ ایماژیسم» در شمارهٔ مخصوص ایماژیسم مجلهٔ *اگوئیست*[1] چاپ شد، درگرفت. پاوند به فلینت نوشت که به نظر او تاریخچهٔ فلینت مزخرف [تپالهٔ گاو[2]] بوده است. فلینت پاسخ داد: «خوشحالم که این مقاله را تولید گاوی نر می‌دانید: زیرا ممکن بود آن را تولید گاوی ماده، یا بدتر از آن، گاوی اخته بدانید...» بدین‌ترتیب دشمنی تلخی میان این‌دو به وجود آمد که تا سال ۱۹۲۱ به طول انجامید. کلّ این جریان در جای دیگری به طور کامل توضیح داده شده است و به وضوح تنشهایی را که منجر به جدا شدن ناگزیر این دو شد نشان می‌دهد. پاوند از تأکید فلینت بر مرحلهٔ پیش از ایماژیسم استورر عصبانی بود و آن را «سُس شیرینی» خواند که به هیچ‌وجه نمی‌توانست به «صلابت هلنی» هیلدا دولیتل منجر شود. او به تفاوت اساسی میان شعر «آواز قو»ی فلینت و نسخهٔ ایماژیست آن اشاره می‌کند. پاسخ فلینت بسیار مهم بود: «... و در مورد تفاوت میان ایماژیسم ۱۹۰۹ و ۱۹۱۳ طرح شعر «قو»ی من، به‌گزینش شما انتخاب بدی است، زیرا تفاوت واقعی میان این دو شعر صرفاً تفاوت فرم است، و مطمئن نیستم گذشته از یکی دو ضعف مربوط به سبک (من آن موقع ناپخته‌تر از حالا بودم) نسخهٔ اولیه (یعنی تا آفرینش بند اول: بقیه حذف شد) بهتر از نسخهٔ ایماژیستی باشد. به هر حال فکر نمی‌کنم در شبی که شما ذکر می‌کنید، وقتی شما مرتب با مدادتان بر شعر من ضربه می‌زدید، قضیه روشن‌تر شده باشد...» در ابتدای نامه به نظر خصوصی‌تری در مورد پاوند برمی‌خوریم: «در مورد انرژی... به خاطر آنچه کرده‌اید درخور هر اعتباری هستید... اما آنجا که شکست خورده‌اید، ازرای عزیز... روابط شخصی شماست؛ و تکرار می‌کنم، ما همه از آن متأسفیم... شما رفیق خوبی نبوده‌اید، همین و همین!» پاوند تا مدتها پس از ختم مجادله به نظر خود چسبیده بود. حتی در سال ۱۹۲۷ از فلینت به عنوان یک «امپرسیونیست» نام برد.

در ژانویهٔ ۱۹۱۵ پاوند به هاریت مونرو نوشته بود که به هیچ‌وجه خیال همکاری کردن با گزیده ای زیر عنوان برخی *شاعران ایماژیست* را ندارد. و چند هفته بعد در نامه‌ای به او تکرار کرد: «شعر باید در بلاغت چون نثر باشد... عینیت و باز عینیت... زبانی برساخته از چیزهای ملموس. کلّی‌گویی در قالب اصطلاحات ناملموس ناشی از تنبلی است... تنها صفتی که ارزش به‌کار بردن دارد صفتی است که برای القای مفهوم بند

1 *Egoist* 2 Bullshit

ضرورت داشته باشد، نه صفتهای سبک... »

پاوند در این مورد کاملاً قاطع بود؛ و هنگامی که حس کرد این تعهد در دیگران سست شده است شاید عاقلانه به سوی وُرتیسیسم[1] شدید که فرمی انعطاف‌ناپذیرتر از ایماژیسم بود کشیده شد. این مکتب در مقابله با فوتوریسم[2] پیشروی می‌کرد، و پاوند آن را نوعی «امپرسیونیسم پرشتاب... هنری سطح‌پوش یا سطحی» توصیف کرد. از مدتها پیش همکاری با مجله‌ای ورتیسیستی به نام بلاست[3] را آغاز کرده بود و در سپتامبر ۱۹۱۴ در مجلهٔ فورت *نایتلی ریویو*[4] مقاله‌ای دربارهٔ ورتیسیسم نوشته بود:

نوعی شعر هست که در آن موسیقی، ملودی حرف، گویی در کلام منفجر می‌شود.

نوع دیگری از شعر هست که در آن نقاشی یا مجسمه‌سازی گویی «به کلام بدل می‌شود.

نوع اول شعر را از دیرباز «غنایی» خوانده‌اند... نوع دیگر شعر به همان قدمت و احترام شعر غنایی است اما تا ایام اخیر کسی نامی بر آن نگذاشته بود. ایبیکوس[5] و لیوشه[6] تصویر را عرضه کردند. دانته به دلیل داشتن این توانایی شاعر بزرگی است، و میلتون به دلیل فقدان آن کیسه بادی بیش نیست. تصویر دورترین نقطهٔ مقابل لفاظی است. لفاظی هنر بزک کردن موضوعی پیش‌پاافتاده است به صورتی که خوانندگان را موقتاً فریب دهد... ایماژیسم ۱۹۱۲ تا ۱۹۱۴ عزم آن کرد «تا شعر را تا سطح نثر ارتقاء دهد. »

اما مهمتر از این تفاوتی است که در همین مقاله میان ایماژیسم و سمبولیسم قایل می‌شود:

سمبولیستها کارشان با «تداعی» بود، یعنی، با نوعی کنایه، تقریباً تمثیل. نماد را تا حد یک کلمه تنزل می‌دادند، از آن نوعی میزانه‌شماری می‌ساختند. مثلاً کسی که به جای «آزمون مذهبی» کلمهٔ «صلیب» را به کار می‌برد می‌تواند کم و بیش سمبولیست خوانده شود. نمادهای سمبولیست ارزشی ثابت دارد همانند اعداد در حساب، مثل ۱، ۲ و ۷. تصاویر ایماژیست ارزشی متغیر دارند همچون علایم a، b و x در جبر... نویسنده باید از تصویر استفاده کند چون آن را می‌بیند یا حس می‌کند، نه چون فکر می‌کند می‌تواند آن را در تأیید نوعی اعتقاد یا نظامی از اخلاقیات یا اقتصاد به کار برد...

این لُب مطلب ایماژیسم است؛ و شاید در آن زمان پاوند تنها فرد گروه بود که

1 Vorticism
2 Futurism
3 *Blast* (تندباد)
4 *Fortnightly Review*
5 Ibycus
6 Liu Ch'e

جوانب آن را درک می‌کرد.

با دخالتهای امی لاول بریدن ازرا پاوند از نهضت اجتناب‌ناپذیرتر شد. هیلدا دولیتل کوشیده بود اختلاف پاوند ـ فلینت را به نحوی فیصله دهد. اما برای کناره‌گیری پاوند از نهضت دلایل بسیار وجود داشت و در همان حال امی لاول دست به کار شده بود تا نهضت را به جایی برساند. در سال ۱۹۱۴ از بوستون به انگلستان وارد شده بود و سخت مشتاق بود تا با قدرت خود در امریکا برای ایماژیسم بازاریابی کند. پیش از آن با ایماژیستها دیدار کرده و با آنان در مورد دورنمای ادبیات معاصر فرانسه بحثها کرده بود، و اکنون می‌خواست «مردمسالاری» را جانشین خودکامگی پاوند کند. هم پول هنگفتی داشت هم دارای شخصیت بارزی بود. معروف بود که در زندگانی دو اشتیاق بزرگ دارد ـ کیتس و سیگار برگ ـ و اکنون در سوئیت مجلل و دایمی‌اش در هتل برکلی جا خوش کرده بود و از پنجره‌اش به پیکادلی[1] و گرین پارک[2] می‌نگریست، و با اتومبیل آلبالویی‌رنگ معروفش، با دو راننده که یونیفورمهای مشابه یکرنگ پوشیده بودند، در خیابانهای لندن چرخ می‌زد.

برای استقرار مردمسالاری خود پیشنهاد نوعی «میهمانی چای بوستونی»[3] داد. قرار شد ایماژیستها به صورت گروهی دوست با سلیقه‌های مشابه و نه با اصول جزمی آرام آرام شعرهایشان را چاپ کنند. قرار بود هر شاعر کارنامهٔ سالیانه‌اش را بررسی کند و بهترین اشعارش را به زعم خود برگزیند و این آثار سالیانه در *برخی شاعران ایماژیست* چاپ شود. قرار شد که نام و آثار شاعران مطابق با حروف الفبا در این دفتر درج شود و امی لاول همهٔ کارهای عملی چاپ این کتابها را در بوستون و لندن به عهده گرفت. پاوند از شرکت در این برنامه با چنین شرایطی خودداری کرد؛ از بازگشت عناصر اضافی به شعر وحشت داشت. در نامه‌ای (به تاریخ اول اوت ۱۹۱۴) اخطار کرد: «من می‌خواهم نام ایماژیسم معنا و مفهوم خاص خودش را حفظ کند. دوست دارم تاب نور تند و پخهای آشکار را داشته باشد. نمی‌توانم به کمیته‌ای مردمسالار شده برای حفظ این میزان اعتماد کنم. بعضی برخورد خشکی خواهند داشت و بعضی خیلی احساساتی خواهند بود.» توجه به این نکته جالب است که حتی در زمان چاپ گزیدهٔ *ایماژیستها* آلدینگتون و هیلدا دولیتل نگران نخستین کتاب شعر امی لاول به نام *گنبدی از شیشهٔ بسیار رنگ* (۱۹۱۲) بودند و آن را «مطالبی روان، رنگارنگ و ساده» می‌دانستند.

پاوند در نامه‌ای به امی لاول مورخ ۱۲ اوت ۱۹۱۴ افزود: «فکر شما را عالی می‌دانم، فقط به نظر من جُنگ سالیانهٔ شما باید شعر آزاد یا چیزی نظیر آن نامیده شود... اگر بخواهید کلمهٔ ایماژیسم را به این قضیه بکشانید می‌توانید عنوان فرعی «جُنگی ویژهٔ

1 Piccadilly 2 Green Park

۳ Boston Tea Party اشاره به غرق کشتیهای حامل چای انگلیسی در مبارزات استقلال‌طلبانهٔ امریکا. ـ م

ایماژیسم، شعر آزاد و نهضتهای نو در شعر» یا چیزی نظیر آن را به‌کار ببرید. فکر می‌کنم این برای همه منصفانه باشد.»

امی لاول همچنان بر عنوان برخی *شاعران ایماژیست* اصرار می‌ورزید. و هنگامی که آگهی مجموعهٔ اشعارش *تیغه‌های شمشیر و تخم خشخاش*[1] این کلمات را به همراه داشت: ... **عضو برجستهٔ گروه ایماژیست ـ گروهی از شاعران که ویلیام باتلر ییتز، ازرا پاوند و فورد مادوکس فورد را شامل می‌شود...**» تنها پاسخ پاوند در برابر این «حقه‌بازی آشکار ناشر» این بود: «فکر می‌کنم بهتر است دیگر خودتان را ایماژیست ندانید.»

امی لاول به‌کار خود ادامه داد و اولین گزیده را در آوریل ۱۹۱۵ به چاپ رساند و در سالهای ۱۹۱۶ و ۱۹۱۷ نیز دو جلد بعدی آن منتشر شد. نسخه‌های ۱۹۱۵ و ۱۹۱۶ مقدمه‌های توضیحی داشتند. اینها البته بیش از آنکه ارزیابی دستاوردها باشند بیان اهداف بودند، و در ضمیمهٔ *ادبی تایمز* (۴ ژانویهٔ ۱۹۱۷) اشاره‌ای به دومی شده بود: «... مقدمه‌ای که با حزم و خویشتنداری نوشته شده، و مخصوصاً در دفاع از **شعر آزاد** جالب است.» حق با پاوند بود: گرایش به دور از دشواری و به سوی **شعر آزاد** بود، یعنی فرمی که همه از آغاز پذیرفته بودند ولی می‌شد به آسانی در آن پلشتی کرد. در نقدی از گزیدهٔ ۱۹۱۷ در نشریهٔ شعر مورخ مارس ۱۹۱۸ این مطلب تأیید می‌شود: «متأسفانه، اکنون ایماژیسم تقریباً به معنای هر نوع شعری شده است که بی‌قافیه و نامنظم باشد، و لفظ «تصویر» تنها از دید بصری آن و به عنوان تأثیر تصویری تعبیر می‌شود.»

اما این بدان معنی نیست که همهٔ اشعار گزیده‌های امی لاول بی‌ارزش بودند؛ در واقع بسیاری از بهترین اشعار ایماژیستی را می‌توان در میان آنها یافت، و گزیدهٔ ۱۹۱۵ مسلماً بهتر از گزیدهٔ *ایماژیستهای* ازرا پاوند است. البته در سال ۱۹۱۴ مواد و مطالب چندانی وجود نداشت تا از میان آنها بتوان دست به انتخاب زد. پاوند احساسات خود را در مورد دورهٔ ۱۷-۱۹۱۵ در اطلاق کلمهٔ «امی ـ ژیسم»[2] به آن و همهٔ دلالتهای ضمنی این کلمه خلاصه کرد و در ماه اوت ۱۹۱۷ نوشت: «فکر نمی‌کنم که هیچ‌یک از اینان به کارشان ادامه داده باشند و از گزیدهٔ *ایماژیستها* به بعد ابداع تازه‌ای کرده باشند.»

نامه‌های هیلدا دولیتل به فلینت در طی این دوران حاکی از آن است که او و ریچارد آلدینگتون بیشتر از دیگران در تهیهٔ مقدمات گزیدهٔ ۱۹۱۵ سهیم بودند. هیلدا دولیتل می‌نویسد: «ما طرح تازه‌ای برای گزیده داریم و پیش از آنکه به امی نامه بنویسیم مایلیم که آن را با شما درمیان بگذاریم» (۱۹۱۴). و نامهٔ دیگری (به تاریخ ۲۲ مارس ۱۹۱۶) باز خطاب به فلینت حاکی از سوءتفاهمها و جدایی بیشتر پاوند از دیگران است: «ازرا پاوند نوشت: فکر می‌کنم می‌خواهد شغل آلدینگتون را در مجلهٔ *اگوئیست* بگیرد (خیلی محرمانه) ـ اما ما به ساز دلنواز ماکیاولی او [کذا] پاسخ ندادیم.» در این نامه‌ها همچنین

2 Amy-gism جناس لفظی به معنای مکتب امی لاول

اشاره‌ای به اختلاف فزاینده میان امی لاول و ایماژیستهای لندن وجود دارد و همچنین به کوششهای هیلدا دولیتل برای ترمیم زیانهایی که شیوه‌های خودسرانهٔ امی لاول باعث شده بود.[1]

بعد از گزیدهٔ سال ۱۹۱۷ امی لاول در کتاب *گرایشهایی در شعر نو امریکایی* نوشت: «دیگر مجلدی بر کتاب برخی *شاعران ایماژیست* افزوده نخواهد شد. این مجموعه کار خود را کرده است. این سه کتاب کوچک جرثومه یا هستهٔ این مکتب است و گسترش و بلندآوازه شدن آن را باید در کارهای منتشرنشدهٔ تک‌تک اعضای گروه جستجو کرد.»

به رغم مخالف‌خوانیهای پاوند، امی لاول - خوب یا بد - دامنهٔ ایماژیسم را گسترش داد. شکل تازه‌ای را ارائه کرد - که همانا نثر پولی‌فونیک[2] باشد، یعنی ادامهٔ شعر آزاد[3]. جان گولد فلچر، شاعر امریکایی، دربارهٔ شعر آزاد نوشت: «... مطالعهٔ انتقادی بهترین آثار این شاعران جوان - آلدینگتون، فلینت، هیلدا دولیتل و پاوند - ثابت می‌کند که تلاشهای آنان صددرصد توفیق‌آمیز نبوده است... 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[4]، یعنی طنین، جناس، قافیه و ترجیع پوشانده شود.

«این کیفیت ارکسترال را دوشیزه لاول به بهترین وجه پرورش داده است. بنابراین مناسب به نظر می‌رسد که نام تازه‌ای به این گونه اشعار او داده شود... مناسب‌ترین عنوان برای آنها نثر پولی‌فونیک است.»

امی لاول این شکل را به پُل فور[5] نسبت می‌دهد - *ترانه‌های فرانسوی* او از قافیه و شکل منظوم استفاده می‌کند اما به صورت نثر چاپ شده است - اما این امی لاول بود که آن را به «ایماژیسم» مرتبط کرد. او عبارت «فرود بی‌قافیهٔ»[6] فلینت را نیز به مثابهٔ معادل انگلیسی برای عبارت شعر آزاد گرفت و جان‌گولد فلچر (جلای وطن کردهٔ دیگری) را نیز به سبب حمایت جانانه‌اش از شعر آزاد به درون نهضت کشید.

او نیز نثر پولی‌فونیک را تجربه کرد و «کیفیات موسیقایی» را نیز به شعر خود وارد کرد. وی با توفیق نسبی تلاش کرد آنچه را که خود «ارتباطهای عاطفی موجود میان شکل، رنگ و صوت» می‌خواند بیان کند. «سمفونی آبی» او در یازده موومان در مجموعهٔ برخی

۱ سیرنا ن.پاوندروم Cyrena N.Pondrom ویراستار این نامه‌های برگزیده از هیلدا دولیتل به فلینت در مجلهٔ *ادبیات معاصر* (پاییز ۱۹۶۹) به کتاب *ازرا پاوند* نوشتهٔ چارلز نورمن Charles Norman (نیویورک، مک میلان، ۱۹۶۰) صفحات ۱۵۴ و ۱۵۵ ارجاع می‌دهد و تلویحاً می‌گوید که یکی از علل اختلاف میان پاوند و امی لاول خشم پاوند بود هنگامی که امی لاول گفت: نمی‌تواند پول بگذارد تا پاوند سردبیری مرکور دو فرانس *(Mercure de France)* را غصب کند.

2 Polyphonic Prose
3 vers libre
4 orchestral
5 Paul Fort
6 unrhymed cadence

شاعران ایماژیست ۱۹۱۵ آمده است. پاوند بعدها گفت که فلچر هیچگاه «برنامهٔ ایماژیستها را نپذیرفت.»

اما دستاورد برجستهٔ امی لاول برای گروه هیلدا دولیتل، لارنس بود. وقتی او را ملاقات کرد لارنس آن‌قدر شهرت داشت که «موهبتی» تلقی شود. لارنس قبل از آن به گزیده‌های جورجیانها شعر می‌داد، اما امی لاول از او خواست که به آنها مطلب بدهد. لارنس امتناع کرد. امی لاول اصرار ورزید که لارنس ایماژیست است، و شعر خود او را به رخش کشید:

فجر چون اناری می‌شکافد
با ترکی سرخ و درخشان...

لارنس آن‌قدرها فردیت داشت که فریب این سخن یا اعلامیهٔ جمعی را نخورد؛ اما چون اعتراض مشخصی نداشت حرفی نزد. آلدینگتون در خود زندگینامه‌اش می‌گوید: «چنانکه هرکس می‌تواند از مجموعهٔ *اشعار* او استنباط کند، حتی لارنس برای مدتی تحت تأثیر هیلدا دولیتل بود و در نتیجه آثارش کاملاً مناسب می‌نمود.» اما پاوند نوشت: «من تا آنجا پیش می‌روم که بگویم لارنس هیچگاه ایماژیست نبود. او امی‌ژیست بود.»

مسلماً لارنس تحت تأثیر آنان بود ـ چه شاعر حساسی در تماس نزدیک با آنان می‌توانست از این تأثیر برکنار بماند؟ ـ اما تأثیری که او پذیرفت چنان هیجان‌زده بود که نمی‌توانست انسجام عینی مستقیمی به شعرش دهد. او شاید بیشتر مجذوب جنبهٔ عصیانگرانهٔ نهضت شده بود؛ او همچنین همراه با جان گولد فلچر ستایشگر ویتمن بود؛ و زمینهٔ خانوادگی فقیرانه‌اش با اف. اس. فلینت مشابهت داشت (فلینت کلمهٔ «کک گزیده» را در توصیف تربیت کودکی خودش به‌کار می‌برد). رمان خود زندگینامه‌ای هیلدا دولیتل به نام به من بگو *تا زندگی کنم* (۱۹۶۳) تصویر ظریف و تا حدی پوشیده از لارنس به دست می‌دهد و نزدیکی عاطفی او به گروه مشهود است. او مسلماً مدافع **شعر آزاد** بود... «و اظهار مستقیم مرد کامل لحظه». اما منتقدی در مورد شعر او خاطرنشان کرد: «[او] شاعر خوبی است، اما از تشبیه استفاده می‌کند ـ یا شاید بتوان گفت کاربرد تشبیهات بخشی چنان اساسی از شیوهٔ اوست که تا اطلاع ثانوی نمی‌تواند واجد صفات «خوددار» یا «دقیق» باشد) ـ خصلتهایی که برای هر شعر واقعی ایماژیستی ضروری است.

در تمام این دوران گزیده‌ها، ارگان رسمی ایماژیستها گاهنامهٔ *اگوئیست*: یک بررسی فردی بود. مجلهٔ *انگلیش ریویو* را فورد مادوکس هیوفر در سال ۱۹۰۹ تأسیس کرد. او با عقاید ازرا پاوند همدلی داشت و اشعار او را همراه با شعر فلینت و لارنس چاپ می‌کرد. اما هنگامی که مجله در سال ۱۹۱۰ دست به دست گشت تنها ماهنامهٔ شعر و

خلف آن شعر و نمایش باقی ماند که آن را هارولد مونرو[1] صاحب بنگاه انتشاراتی شعر منتشر می‌کرد. این مجله هم به نوبهٔ خود در سال ۱۹۱۴ پا در هوا شد و جای خود را به جُنگی ماهیانه داد که تا سال ۱۹۲۳ پایید. از همه‌سو به ایماژیستها کمک می‌شد و البته مجلهٔ شعر و مجلهٔ کوچک (گاهنامه‌ای امریکایی که مارگارت سی. آندرسون[2] آن را اداره می‌کرد) هم بودند. اما ایماژیستها به تریبون خاص خودشان نیاز داشتند. چشم پاوند به دنبال گاهنامه‌ای بود که به هاریت شاو ویور[3] تعلق داشت و در سال ۱۹۱۳ سردبیری آن را خود با دورا مارسدن[4] به عهده داشتند. نام این مجله *زن آزاد جدید: یک بررسی فردی* بود و این بانوان در اوّل ژانویهٔ ۱۹۱۴ موافقت کردند که ایماژیستها حق داشته باشند به مجله وارد شوند و نام مجله را به *اگوئیست* بدل کنند و مجله تماماً به مسائل ادبی اختصاص داشته باشد و تنها سرمقاله را همیشه دورا مارسدن بنویسد ـ آن هم در باب آزادی زنان. ریچارد آلدینگتون نخستین سردبیر ایماژیست آن بود (به نوبت همراه با دورا مارسدن و هاریت ویور)؛ اما در سال ۱۹۱۶ هیلدا دولیتل و ریچارد آلدینگتون معاونت سردبیر را به عهده داشتند و هنگامی که آلدینگتون در سال ۱۹۱۷ به جبهه رفت، تی. اس. الیوت در هیئت تحریریه به هیلدا دولیتل پیوست. این گاهنامه در دسامبر ۱۹۱۹ متوقف شد.

تی. اس. الیوت از هنگام ورودش به انگلستان در سال ۱۹۱۴ همواره در مرزهای نهضت ایماژیست مانده بود. او هیچ‌گاه ایماژیستی سرسخت نبود اما طبیعتاً برخی از نظریات آنان را می‌پسندید، هرچند این نظریات را با خطوط خودش تطبیق می‌داد. حتی پیش از آنکه به انگلستان بیاید اشعار ۱۹۰۹ تا ۱۹۱۱ او ـ «درآمدها»، «آواز عاشقانهٔ ج. آلفرد پروفراک» و «راپسودی شب بادخیز» (که بعدها منتشر شد) از لحاظ گرایش به غیرشخصی کردن صدای شاعر ـ اندیشه‌ای که در همهٔ آثار او تکرار می‌شد ـ ایماژیستی بودند: «پیشرفت هر هنرمند ایثاری دایمی است، محو مدام شخصیت است.» او همچنین در آن هنگام در پاریس آثار برگسون را مطالعه کرده بود؛ و این ازرا پاوند و جان گولد فلچر بودند که هاریت مونرو را ترغیب کرد تا «پروفراک» را در مجلهٔ شعر (۱۹۱۵) چاپ کند. «انتشارات اگوئیست» *پروفراک و ملاحظات* دیگر او را در سال ۱۹۱۷ منتشر کرد.

میان دیگر نویسندگانی که آثارشان در *اگوئیست* چاپ می‌شد ویندهام لوئیس، ماریان مور، ویلیام کارلوس ویلیامز، رمی دوگورمون و جیمز جویس بودند، که تصویر *هنرمند به عنوان مردی جوان* او به صورت پاورقی در آن چاپ می‌شد. آنها می‌خواستند یولیسیس جویس را نیز پاورقی کنند اما هیچ چاپچی زیر بار آن نرفت. سرانجام «انتشارات اگوئیست» آن را در سال ۱۹۲۲ به صورت کتاب منتشر کرد.

1 Harold Monro
2 Margaret C.Anderson
3 Harriet Shaw Weaver
4 Dora Marsden

ایماژیستها به عنوان نهضتی گروهی در سال ۱۹۱۷ از هم پاشیدند و تنها یک گزیدهٔ دیگر درآمد که ریچارد آلدینگتون در خود زندگینامه‌اش دربارهٔ آن می‌گوید:

در سال ۱۹۲۹ دوست نوگرای من، والتر لاون فلس، در پاریس به من پیشنهاد کرد که باید یک گزیدهٔ ایماژیستی دیگر درآورم. البته می‌دانستم که در نظر والتر، ایماژیستها مرده بودند همچنانکه شلی مرده بود، و این پیشنهاد تا حدی طعن‌آلود بود. من برای آنکه دهان او را ببندم به سرعت تاکسی گرفتم و به تلگرافخانه رفتم و چون تازه زمانی منتشر کرده بودم و مشکلی در فروش این گزیده که هنوز به وجود نیامده بود نداشتم... ظرف دو روز دست به کار شدم. فورد و هیلدا دولیتل صادقانه زحمت کشیدند و گزیدهٔ *ایماژیست* ۱۹۳۰ شامل اشعار تمام کسانی بود که همکاری کرده بودند (از جمله جیمز جویس و کارلوس ویلیامز) مگر امی لاول بیچاره که مرده بود و اسکیپویت کانل که نتوانستم نشانی‌اش را پیدا کنم و ازرا پاوند که قهر بود.)

این گزیدهٔ سال ۱۹۳۰ کلّ موضوع ایماژیسم را باز به درون بوتهٔ آزمایش می‌اندازد، زیرا معدودی از اشعار، مگر شاید اشعار هیلدا دولیتل و ویلیامز، آن چیزهایی هستند که تصور می‌شود ایماژیسم باید باشد. نیازی به بازگشت به تی.ای.هیوم و ازرا پاوند و اصول اساسی هست. با این حال پیشگفتار گزیدهٔ ۱۹۳۰ گلن هیوز[1] حاوی اظهاری است که هنوز در هر بررسی در مورد ایماژیستها به عنوان یک گروه اهمیت دارد: «هیچ‌یک از آنان به خاطر خود نهضت به نهضت علاقه‌مند نبود؛ هریک از آنان علاقه‌مند بود که شاعر باشد. اینان برخی اعتقادات مشترک داشتند و با برخی پیشداوریها روبه‌رو بودند، بنابراین برای مدتی نیرویشان را روی هم گذاشتند و زیر پرچمی واحد به دشمن تاختند. در پیروزی آنان تردیدی نیست. و چون پیروز شدند پرچم را به‌کناری انداختند، از یکدیگر گسیختند، و صادقانه همان کسانی شدند که همیشه بودند: یعنی هنرمندانی دارای تشخص فردی.»

اگر کسی به دنبال اصول نخستین باشد باید همراه با رابرت دانکان[2]، شاعر امریکایی، در کتاب *هیلدا دولیتل* بازگردد و بگوید: «انگیزهٔ اصلی ایماژیستها دوری جستن به‌خصوص از واژگان شاعرانهٔ قرن نوزدهم بود و رفتن به سوی نحو و آهنگ گفتار روزمره، آنچه دانته در اثرش به نام *فصاحت عامیانه*[3] آورده است...» یا می‌توان به زمانی نزدیکتر بازگشت، به شوپنهاور با این گفتهٔ او که اگر کسی کجا و کی و چرا و از کجای اشیا را درنظر نگیرد و فقط به سادگی به چه بنگرد: «و اگر ازین فراتر رود، و اندیشهٔ انتزاعی را مجاز ندارد، تصور دلیل را... اما به جای همهٔ این چیزها همهٔ نیروی ذهنی‌اش را وقف

1 Glenn Hughes
2 Robert Duncan
3 *De Vulgari Eloquentia*

ادراک حسی کند... تأمل آرام در شیء طبیعی به واقع حاضر، خواه منظره باشد، خواه درخت، خواه کوه، خواه ساختمان، یا هرچه که باشد، تا بدان حدّ که خود را در این شیء گم کند... آنگاه آن چیزی که این چنین شناخته است همان شیء خاص نیست؛ بلکه مثالی است، شکلی است ابدی...» یا از آنجایی که شوپنهاور بر برگسون تأثیر اساسی داشت و برگسون بر هیوم، ما می‌توانیم مستقیماً به سراغ هیوم رویم - با این حال همواره به یاد داشته باشیم که در مورد تأثیر او بر ایماژیستها غلو نکنیم. آنان هریک به طور مستقل در امتداد این خط فکر و کار می‌کردند؛ و در وهلهٔ اول همین عامل بود که آنان را فراهم آورد.

تی.ای.هیوم مردی بود که عناصر مادی را به سرعت جذب می‌کرد و هرچند متفکری واقعاً اصیل نبود، آماده و قادر بود که این عناصر را در اجرای هدفش به‌کار گیرد. برای مثال، او ارزیابی ژول دوگوتیه[1] در مورد شعر تجسمی، نظریه‌های تأویل هانری برگسون، برشهای بزرگ تئودول ریبو[2] و رمی دوگورمون را هضم و درک می‌کرد. در اینجا نباید پاوند را فراموش کرد که باید حقش گزارده شود، از این لحاظ که او هم پیش از تدوین نخستین اعلامیهٔ ایماژیسم، گورمون را خوانده بود و خود می‌توانست مستقلاً به این نظریات برسد.

نظریات هیوم پیچیده، مکرّر و اغلب گنگ است، اما برخی اندیشه‌های او آشکارا به جانب ایماژیسم رهنمون می‌شوند.

ابتدا او میان ادبیات رمانتیک و ادبیات کلاسیک تمایز قایل می‌شود و می‌گوید که کلّ ریشهٔ رمانتیسیسم در اینجاست که انسان احساس می‌کند که «فرد ذخیره‌ای بی‌نهایت است؛ و اگر بتوان جامعه را با تخریب نظام سرکوبگر بازسازی کرد آنگاه این امکانات فرصت بالیدن دارند و می‌توان به پیشرفت دست یافت.»

«می‌توان تصور کلاسیک را آشکارا به عنوان متضاد دقیق این اندیشه تعریف کرد. انسان حیوانی است به طرزی فوق‌العاده محدود و ثابت و طبیعت او مطلقاً تغییرناپذیر است. تنها با سنت و سازمان می‌توان چیزی مطلوب از او به دست آورد.» هیوم به خصوص به احساساتی‌گری حمله می‌کند که اغلب رمانتیکها به درون چاه آن می‌افتند. «شعر در نظر آنان همواره به معنای بیرون کشیدن عواطفی است که در همهٔ جهان بی‌کران ساری و جاری است.» «من با این پلشتی مخالفم که شعر را شعر نمی‌داند مگر آنکه زنجموره‌ای باشد یا مویه‌ای در باب این چیز یا آن چیز.» شعر گذشتهٔ بلافصل او در نظر هیوم اوج این انحطاط رمانتیک بود: «ما نمی‌توانیم به شکوفایی تازهٔ شعر دست یابیم مگر آنکه صناعتی تازه، قراردادی تازه، پیدا کنیم و خود را در آن رها سازیم.» او آنگاه مبشر «دوره‌ای از شعر خشک و سخت کلاسیک» شد. اعتقاد خود را به پای شاعر

1 Jules de Gaultier

2 Théodule Ribot

کلاسیکی بست که «هرگز این مناسبت را، این محدودیت انسان را، فراموش نمی‌کند. همواره به یاد دارد که با خاک آمیخته است. شاید پرشی کند اما همیشه به جای اول بازمی‌گردد. هیچ‌گاه پرواز نمی‌کند و به اثیر محاط نمی‌رسد.»

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 و درهم شکستن. . . سدّی که فضا میان او و الگوی او می‌گذارد.» قطعهٔ روشن‌کننده‌ای در ترجمهٔ خودِ هیوم از *مقدمه‌ای بر مابعدالطبیعهٔ* برگسون وجود دارد: «بسیاری از تصویرهای گوناگون، وام گرفته شده از نظامهای متفاوت اشیا، احتمالاً، بر اثر تلاقی کنشهایشان، شعور را دقیقاً به نقطه‌ای هدایت می‌کنند که در آنجا می‌توان شهودی را فراچنگ آورد.»

هیوم نتیجه گیری کرد که نثر محملی برای شعور است: شعر محملی برای شهود.

هیوم از مسئلهٔ سبک رمی دوگورمون این اندیشه را گرفت و توسع داد که زبان همواره در آستانهٔ زوال است و باید مدام به آن استعاره‌های تازه تزریق کرد. «می‌توان گفت که تصاویر در شعر زاده می‌شوند، در نثر به کار می‌روند و سرانجام در زبان روزنامه‌نگاری به مرگی بطیء می‌میرند. حال این فراگرد بسیار شتابناک است چنانکه شاعر باید مدام در کار خلق تصاویر تازه باشد.» «زبان سرراست شعر است، سرراست است چون با تصاویر سروکار دارد. زبان ناسرراست نثر است، زیرا تصاویری را به کار می‌گیرد که مرده‌اند و به صنایع بدیعی بدل گشته‌اند.»

هیوم (به کمک فلینت) متوجه شد که سمبولیستهای فرانسوی، که میان ۱۸۸۰ و ۱۹۰۰ شعر فرانسه را زیر سلطهٔ خود داشتند، چگونه شعر فرانسه را از استبداد شکل قراردادی آزاد کرده بودند؛ و چگونه به پیشقراولی گوستاو کان[1] شاعرانی چون لافورگ (که بعدها چنان تأثیری بر الیوت داشت) صناعت شعر آزاد را توسعه داده بودند.

پس هدف هیوم احیای زبان بود، دور شدن از گنگی و ابهام «اثیر محاط» به یاری تعریف دقیق، و تأکید کلّی بر **شهود**. برخوردی تام و تمام لازم بود: «باید جهان را ا موضع حیوانات داوری کنیم، از سر «حقیقت» و غیره بگذریم... حیوانات در همان موضعی هستند که انسان پیش از خلق زبان نمادین بود.» هیوم اصرار می‌ورزید که اگر ب جای کلمه، عبارت یا جمله را واحد معنایی بدانیم، رابطهٔ میان کلمات آن عبارت یا جمله جرقه‌ای از قیاسهای تازه پدید می‌آورد که آشکارکنندهٔ شهودی خاص و یگانه است. اگ این کارآیی را داشته باشد، شعر باید خود را از هرچه رمانتیسیسم برهاند و غیرشخصی سخت شود ـ چنانکه الیوت گفت: «عاطفهٔ هنر غیرشخصی است.» این نگرش غیرشخصی، و عینی، طبیعتاً به خصلت دیگر ایماژیستها منجر شد ـ یعنی نفرت آنان ا

Gustave Kahn

لحن موعظه‌گر ویکتوریایی.

نگاهی به یکی از ظریفترین اشعار ایماژیستی یافتن تعریفی را مددکار می‌شود. شعر «پری کوهستان» هیلدا دولیتل در برخی *شاعران ایماژیست* ۱۹۱۵، منتشر شد و پاوند (در تعریف ورتیسیسم) آن را به عنوان حد اعلای ایماژیسم به‌کار برد:

بچرخ و بچرخان، دریا
ناژوهای نوکدارت را بچرخان
کاجهای عظیمت را بر آب
و بر صخره‌های مابکوب
سبزایت را بر ما بیفکن
با برکه‌های ناژویت ما را بپوشان.

هارولد مونرو در شمارهٔ مخصوص ایماژیسم مجلهٔ *اگوئیست* نوشت: «شعرکی بیش نیست. می‌توان آن را ظرف یک دقیقه پیش از ناهار گفت: باید ازین تصاویر دوجین دوجین در شعر بیاید. این خست کلامی یا حاکی از فقر تخیل است یا خودداری افراطی بی‌مورد.» و کنراد ایکن[1] دربارهٔ کل گروه نوشت: «هیچ‌یک با **نهضت** پیوند آلی واقعی ندارند.»

اما این دو منتقد با تصورات از پیش ساخته آمده بود. ایماژیستها نگاهی **تازه** داشتند. خود را انقلابی نمی‌دانستند ـ این لقب را منتقدان آنان به آنان دادند ـ و فلینت در این مورد گفت: «در مقام ایماژیست، البته ما مدعی آن نبوده‌ایم که ظهر را اختراع کرده‌ایم. ما تظاهر نمی‌کنیم که اندیشه‌هایمان بدیع است.» بنابراین بسیاری از نکاتی که در مورد «پری کوهستان» گفته شد، در قیاس با گفته‌های معاصر، الزاماً شکل انکاری به خود می‌گرفت.

در این شعر تشبیهی نیست، هیچ نمادی نیست ـ عرضه به جای توکیل نشسته است؛ هیچ لحن موعظه‌گری نیست؛ هیچ تأملی بر تجربهٔ بشری نیست (شاید فقدان توجه به انسان نقصی باشد)؛ هیچ تلاشی برای رسیدن به معنویت نیست؛ هیچ وزن و قافیهٔ ثابتی نیست ـ مگر شاید ضرب آهنگی ذاتی خودِ تصویر ـ روایتی نیست ـ نیازی به روایت نیست؛ هیچ ابهام و انتزاعی نیست ـ اگر باشد تصویر را ضایع می‌کند. با این همه احساسی نیرومند وجود دارد که مجردی درون ملموس گیر افتاده است، و هیچ فرمی غیر از خود شعر وجود ندارد. مگر شکلی که تصویر به خودی خود و به‌طور ایستا واجد آن است، مجبور نیست که سکلی به خود بگیرد. تنها توصیف نیست، بلکه احضار است؛ و اگر کلمات پاوند را به کار بریم: «شکاف میان احضار و توصیف... همچون تفاوت از میان نرفتنی میان نبوغ و استعداد است.»

1 Conrad Aiken

می سینکلر[1] در شمارهٔ بعد مجلهٔ *اگوئیست* به نقد «شعرک» هارولد مونرو پاسخ داد: «شاعران ویکتوریایی پروتستان‌اند. برای آنان نان و شراب نمادهایی از واقعیت است، یعنی جسم و خون. این هردو را «به یادبود» می‌دهند. عشای ربانی کامل نیست. ایماژیستها کاتولیک‌اند؛ آنان به انتقال جسم اعتقاد دارند... برای آنان نان و شراب عین جسم و خون است؛ که اهدا می‌شود. کار تکمیل شده است. **عشای ربانی همین است.**» این خانم همچنین چندین نمونهٔ ایماژیستی از گذشته می‌دهد. مثلاً در دانته ارواح نفرین‌شدگان چون برگ فرو می‌افتد... می‌گوید: «... توفیری نمی‌کند که آنان عین برگها باشند یا همچون برگها فرو افتند. برگهای دردست باد تصویر کاملی از ارواح نفرین شده است. فقط هویت ناقص است.» حال آنکه در تشبیه ساکلینگ[2]:

پاهایش زیرِ زیردامنی‌اش،
چون موشانِ کوچک، دزدانه می‌آمدند و می‌رفتند...

تصویر موشها برای پاهای معشوق کامل نیست، «تنها تصویری ناقص و جزئی از ظهور آنان است.»

در شعر «پری کوهستان» به وسیلهٔ قیاسی که به مرز تلفیق کامل می‌رسد نوعی احضار به ما عرضه می‌شود، سرراست‌ترین شکل را به خود می‌گیرد، تک‌تک کلمات چندان ثقلی ندارند، کلِ شعر اهمیت دارد. هیوم می‌گوید: «اندیشه بر زبان مقدم است و همزمان دو تصویر متفاوت را عرضه می‌کند.» «قصد شکل شعر را می‌سازد.» کلِ شعر تجربه می‌شود، نه خطی زیبا، قافیه‌ای زیرکانه، یا تشبیهی ظریف. اینجا دیگر شعر واحد معنایی شده، نه کلمه؛ از این‌رو تک‌تک کلمات می‌توانند ساده و غیرمتظاهر باقی بمانند. رابطهٔ میان کلمات حاوی معناست. در این لحظه است که تصویر نه‌تنها وسیله‌ای برای آوانگاری عاطفه‌ای می‌شود بلکه خودِ عاطفه را نیز عرضه می‌کند. در شعر «پری کوهستان» دریا همانا جنگل کاج است: جنگل کاج همانا دریاست: و پری کوهستانِ عنوان با این هردو تلفیق می‌شود. باد این هرسه را احاطه می‌کند. قیاس جرقه‌ای می‌زند و در این نقطهٔ تلفیق شعر به وجود می‌آید. تصاویر دیگر، حرکت آلی دیگر، غیرضروری است. پاوند می‌گوید: «نقطهٔ ایماژیسم آنجاست که تصاویر، دیگر به عنوان تزیین به کار برده نمی‌شوند. تصویر خودِ کلام است. تصویر، کلمهٔ ورای زبان مدون است.» با این شرایط جای شگفتی نیست که هیلدا دولیتل را اغلب به عنوان «ایماژیست تمام‌عیار» ستوده اند و فلینت دربارهٔ او نوشته است: «فرم اشعار او به نظرم چنان اجتناب‌ناپذیر می‌رسد که آنان که نمی‌توانند آن را بپذیرند بهتر است زحمت ما ندارند.» «پری کوهستان» انسان را به یاد آن تابلوهای طبیعت بی‌جان سزان می‌اندازد که چینهای رومیزی

1 May Sinclair 2 Suckling

هیئت و خصلت کوه سن ویکتوار[1] را که آن‌چنان محبوب او بود به خود می‌گیرد؛ یا می‌توان فراتر رفت و به آن آسانسازیهای حیرت‌انگیز اما تدریجی اندیشید که در نقاشیهای ماتیس رخ داد، تا بدانجاکه تنها شکلهایی از رنگ بر بوم باقی ماند تا در لحظهٔ درکنار هم آمدن جان بگیرند. شاید پاوند چکیدهٔ این نوع شعر را در نوشتهٔ خود دربارهٔ «در یک ایستگاه مترو» اثر خودش به بهترین وجه ارائه داده باشد:

ظهور این چهره‌ها در شلوغی؛
گلبرگهایی بر شاخه‌ای سیاه و مرطوب.

«در شعری از این دست فرد می‌کوشد تا لحظهٔ دقیقی را ثبت کند که چیزی بیرونی و عینی خود را به چیزی درونی و ذهنی بدل می‌کند، یا شهاب‌آسا به جانب آن می‌رود.»

همهٔ اینها راز کمال است و به دلایل مشهود خلوص مرمرآسای شعر «پری کوهستان» یا بسیاری دیگر از اشعار هیلدا دولیتل در مقولهٔ شعر نادر و محدود است. ما نمی‌توانیم مدام طالب چنین تراکم و تمرکزی از ایماژیستها باشیم. زیرا از نظر بسیاری از افراد گروه، عرضهٔ ساده و عینی و هنری دستمایه‌های زندگی همان‌قدر که عاطفه‌ای را برمی‌انگیخت کافی بود.

برخی از معایب ایماژیسم کاملاً آشکار است: محدودیتهای ایماژیسم **واقعی** و آزادی بی‌حد و حصر بیرون از آن خلوص شکل و بافت. اما شاید خطرناکترین نقص همه را جان گولد فلچر خاطرنشان کرده باشد: «عیب ایماژیسم این بود که هیچگاه اجازه نمی‌داد که مریدان در باب زندگی نتیجه‌گیریهایی مشخص بکنند و شاعر را وامی‌داشت که بیش از اندازه بیان کند و کمتر از اندازه نتیجه‌گیری ـ و مریدان را اغلب به درون نوعی زیباشناسی سترون رهنمون می‌شد که خالی از محتوا بود و هست... شعری که این‌چنین توصیف طبیعت باشد، هرچقدر زلال، دیگر به نظر من کافی نیست؛ باید به آن راوی انسانی و ارزیابی انسانی را افزود.»

فهرست بخشی از عناوین مقالات انتقادی در دوران گزیده‌های ایماژیستی حکایت از اعجاب یا اشتیاق می‌کند، که با سوءتفاهم آمیخته است: «مخاطرات معنوی نگارش **شعر آزاد**»؛ «پیانو و ایماژیسم»؛ «**شعر آزاد** و تبلیغات»؛ «شعر در برابر ایماژیسم»؛ «ساده‌انگاری جدید»؛ به اضافهٔ تعداد زیادی نقیضه‌های بامزه که بعدها زیر عنوان «آسیب‌شناسی آسیب‌گرایان» درآمد (۱۹۲۱).

اما سرانجام در مواردی این عدم پذیرش به اشتیاقی راستین بدل شد و در موارد دیگر به پذیرش و شناخت؛ اما این همه پیش از حملهٔ چشمگیر پروفسور جان لیوینگستون لاوس[2] در مجلهٔ نیشن[3] (۱۹۱۶) و حملهٔ خشونت‌بار پروفسور ویلیام اِلری

1 Mt.Saint-Victoire
2 Professor John Livingston Lowes

لئونارد[4] در چهار مقاله مندرج در روزنامهٔ شیکاگو *ایونینگ پست*[5] (۱۹۱۵) انجام نشد. همچنین مناقشه‌ای که انتظارش می‌رفت در باب شعر آزاد و نقطه‌ای که شعر به نثر بدل می‌شود و نثر به شعر پیش آمد. بهترین ارزیابی این موضوع را می‌توان در ستونهای مجلهٔ *نیواستیتزمن*[6] مورخ مارس ۱۹۱۷ دید، آنجا که تی. اس. الیوت نه علیه نوشتن شعر آزاد بلکه علیه تعریفی که از آن می‌دادند موضع گرفت: «شعر آزاد وجود ندارد، زیرا فقط شعر خوب هست، شعر بد هست و آشوب.» جان گولد فلچر متقابلاً گفت: «آیا [اظهار آقای الیوت] انکارکنندهٔ این حقیقت است که وقتی چیزی با قصد قبلی ایجاد شد و مدام به کار برده شد باید نامی برای آن یافته شود؟ آیا آقای الیوت می‌تواند نامی مناسب‌تر از شعر آزاد پیشنهاد کند؟» تمامی مسئلهٔ نثر ـ شعر در منظر قرار می‌گیرد: باز ایماژیسم واقعی فراموش می‌شود. مباحثهٔ مشابهی میان پروفسور جان لیوینگستون لاوس و خانم امی لاول در امریکا پیش آمد. پروفسور اعلام کرد: «شعر آزاد دوشیزه لاول را می‌توان به صورت نثر بسیار زیبا نوشت؛ نثر جرج مردیث[7] را می‌توان به صورت شعر بسیار زیبا نوشت. کدام کدام است؟» خانم لاول پاسخ داد: «... فرقی نمی‌کند... چه چیزی به صورت نثر نوشته شده باشد چه به صورت شعر اهمیتی ندارد.» در سال ۱۹۱۸ مجله شعر دیگر می‌توانست بگوید: «شعر آزاد اکنون در محافل سطح بالا پذیرفته شده است آنجا که شعر مقفی را حتی اندکی مدروس و مندرس می‌دانند.»

اما این همه بحثی بود که نکتهٔ اصلی ایماژیست را از یاد می‌برد و خواندن آثار منتقدانی که بیشتر نگران لب مطلب بودند دلگرم‌کننده است: «[برخی ایماژیستها] چنان از انتظام کلّی دچار وحشت شدند که به نوعی جزئی‌گرایی پناه بردند و بیشترین هیجان عاطفی را در هرآنچه یافتند که بی‌نهایت کوچک می‌نمود.» البته هیوم با گفتهٔ خود: «اثبات این امر که زیبایی احتمالاً در اشیای کوچک خشک است» این حرف را تأیید می‌کرد. اما لئونارد باز پاسخ می‌داد که: «ایماژیستها بی‌تردید چیزهای شگفت‌انگیزتر از سمفونیهای بتهوون را در وزوز پشه‌های آپارتمانهای پایین شیکاگو می‌شنوند، رایحه‌ای بیشتر از همه عطرهای عربستان را در بخار گرم کودورزی در جرسی استشمام می‌کنند.»

در سال ۱۹۱۵ هیوفر فکر می‌کرد که تنها هیلدا دولیتل و اف. اس. فلینت واقعاً قادر به درک ظرایف کلمات بودند، «... آقای جان گولد فلچر، آقای آلدینگتون و دوشیزه لاول همه آن‌چنان دلمشغول خود و عواطف خویش‌اند که نمی‌توان آنها را ایماژیست خواند» درحالی که هاریت مونرو در سال ۱۹۱۴ دلواپس آن بود که امیلی دیکنسون «ایماژیستی ناخودآگاه و به شمار نیامده» بخواند.

Nation
Chicago Evening Post
George Meredith

4 Professor William Ellery Leonard
6 *New Statesman*

شاید بهترین ارزیابی معاصر آنها در ضمیمهٔ *ادبی تایمز* (مورخ ۱۱ ژانویهٔ ۱۹۱۷) آمد:

شعر ایماژیستی ما را از امید آکنده می‌سازد؛ حتی هنگامی که به خودی خود چندان خوب نیست ظاهراً فرمی را نوید می‌دهد که مطابق با آن می‌توان شعر بسیار خوب سرود... بدترین جنبهٔ فرمهای کهنهٔ شعر اکنون این است که این فرمها اغلب حالات خود را بر کسانی که آن را به کار می‌برند تحمیل می‌کنند... شاعر ایماژیست می‌تواند اجازه دهد که فرم مطابق با حالت بیاید نه آنکه خود را تحمیل کند... ارزش این فرم در قدرت جاذبه‌اش نهفته است نه در قدرت دافعه‌اش؛ و از این‌رو اگر بخواهد خود را توجیه کند باید غنی باشد، نباید تهی باشد. شاعر ایماژیست نمی‌تواند پوچی زیبای گذشته را کنار بزند و به جای آن هیچی زشت بگذارد... اگر شعر ایماژیستی بتواند درهای ادبیات ما را به روی همهٔ چیزهایی که شاعر به طور طبیعی می‌اندیشد و می‌گوید باز کند، و اگر در عین حال بتواند فرمی به او ارائه دهد که در آن این همه را بهتر از اندیشه و گفتار معمولی بیان کند، خود را توجیه کرده است.

گویاترین آزمون هر نهضت قدرت ماندگاری آن است یا نیروی نفوذ آن؛ و در مورد نهضت ایماژیست این هردو مشهود اما مغشوش است. وقتی پاوند نوشت که ایماژیسم در پرورش او نقطه‌ای بر منحنی بوده است، «برخی در آن نقطه ماندند، من پیش رفتم»؛ و ویلیام کارلوس ویلیامز در *خودزندگینامه*‌اش گفت: «زمانی ایماژیسم را داشتیم... که به سرعت ته کشید...»؛ شاید هردو در انکار چیزی که از پیش فراگرفته بودند بیش از حد اصرار می‌ورزیدند؛ همانند دبوسی در انکار واگنر هنگامی که او *پلئاس و ملیسانت* را نوشت. مثلاً آسان است که نامه‌های کارلوس ویلیامز به دنیس لورتوف[1] را به صورت قطعات مجزا گرفت و آنها را تماماً ایماژیست دانست. او می‌نویسد: «هرآنچه را می‌نویسی کوتاه کن و باز کوتاه کن ـ مشروط برآنکه از این کوتاه‌کردنها هنرمندانه هیچ نشانه‌ای باقی نگذاری ـ و بیان نهایی حاوی آنچه باید بگویی خواهد بود» (۲۳ اوت ۱۹۵۴). یا باز: «آزمون هنرمند آن است که بتواند بازبینی کند بی‌آنکه درزی نمایان باشد... اغلب چیزی نیست مگر علم براینکه چه چیزی را باید برید...» (۱۳ ژوئن ۱۹۵۶). پاوند یا هیوم به راحتی می‌توانستند در سال ۱۹۱۴ چنین چیزهایی را بگویند؛ و آدم بی‌اختیار به یاد داستانی می‌افتد که هارولد مونرو در کتاب برخی *شاعران معاصر* از یکی از هموطنان جوان پاوند روایت می‌کند که به انگلستان آمده و با تعدادی نمونهٔ آثارش به سراغ پاوند رفته بود. پاوند مدتی دراز را صرف مطالعهٔ شعری می‌کند، سرانجام سرش را بلند می‌کند و می‌گوید: «تو ۹۷ کلمه صرف آن کرده‌ای؛ گمانم من

1 Denise Levertov

می‌توانستم آن را در ۵۶ کلمه بنویسم.» اما در این بریدن هیچ چیز به خصوص ایماژیست نبود ـ هیچ چیز تازه نبود. با این همه ما باید این را هم به خاطر داشته باشیم که این دقیقاً همان چیزی بود که ایماژیستها مرتب خاطرنشان می‌کردند: «این اصول تازه نیستند؛ از آن غفلت شده است. اینها اصول هر شعر بزرگ‌اند.» این «رهایی از حوزهٔ لفاظی»، این «بیشترین تحسین نسبت به گذشته، وکوچکی در برابر آن»، تنها بخش مؤثر کار آنان نبود. هنوز شاعرانی هستند که با توفیق چشمگیر در محدودهٔ شعرهای کوتاه ایماژیستی کار می‌کنند. فی‌المثل در اشعار یان هامیلتون[1] یا کالین فالک[2] هیچ کهنگی، تقلید یا ناتوانی برای ادامه احساس نمی‌شود. این اشعار مانند شعرهای ایماژیستی هیلدا دولیتل غیرشخصی نشده‌اند و کیفیت سخت و مرمرآسای اشعار او را ندارند؛ اما آن‌قدر جدّیت مثبت دارند که احساسات بازی را مجاز نمی‌دارند. آن چیزی را دارند که آلدینگتون در مورد شعر هیلدا دولیتل گفت... «نوعی رمز و راز دقیق». دیگر اندیشه‌های ایماژیستی کلاً در چشم‌اندازی کاملاً مدرن حل شده بود.

پرورشهای تجربی‌تر دیگر را هم می‌توان به ایماژیسم منسوب کرد. در فوریهٔ ۱۹۳۱ مجلهٔ شعر شمارهٔ مخصوص شعر عینی‌گرا را منتشر کرد که لوئیس زوکوفسکی[3] آن را سردبیری کرده بود و شعر «درختان بوتیچلیایی» ویلیام کارلوس ویلیامز را به عنوان شعری عینی‌گرا در آن آورده بود و شعر دیگری از چارلز رزنیکف[4] که به راحتی می‌توانست در این مجموعهٔ شعر ایماژیستی قرار گیرد؛

از پنجره‌ام نمی‌توانستم ماه را ببینم،
و با این همه می‌درخشید:
حیاط میان خانه‌ها ـ
برف بر آن ـ
مستطیلی در تاریکی.

زوکوفسکی از جمله خواندنیهای ضروری اینها را برشمرده: سی *کانتوی* پاوند؛ *بهار و همه* ویلیامز؛ *سرزمین هرز* و *مارینای* الیوت؛ *مشاهدات* ماریان مور؛ هست ۵ ای.ای.کامینگز؛ *هارمونیوم* والاس استیونس، و برخی آثار دیگر؛ و اعلام کرده بود: «در نوشته‌های معاصر فقط اشعار ازرا پاوند واجد عینی‌سازی تا بیشترین مرتبهٔ ثبات‌اند؛ عینهای او شکلهای موسیقایی‌اند.»

ارتباط با ایماژیستهای اولیه آشکار است و با اظهاراتی همچون گفتهٔ جک اسپایسر[5]، شاعر امریکایی در *نامه به لورکا* (۱۹۵۷) مشهودتر می‌شود:

1 Ian Hamilton
2 Colin Falck
3 Louis Zukofsky
4 Charles Reznikoff
5 Jack Spicer

«مایلم اشعارم را از اشیای واقعی بسازم... مایلم به واقعیت اشاره کنم، آن را افشا کنم تا شعری بسرایم که در آن هیچ صدایی نباشد مگر صدای اشارهٔ یک انگشت... شعر کولاژی از واقعیت است... اشیا را متصل نمی‌کنند؛ مرتبط می‌کنند. درختی که شما در اسپانیا دیدید درختی است که من هرگز نمی‌توانستم در کالیفرنیا ببینم. آن لیمو، بویی دیگر و طعمی دیگر دارد، اما جواب این است ـ هر مکان و هر زمان شیئی واقعی دارد تا با شیء واقعی شما ارتباط یابد ـ لیمو ممکن است همین لیمو شود، یا شاید حتی این تکه خزهٔ دریایی شود یا این نوع خاص از رنگ خاکستری در این اقیانوس. لازم نیست کسی آن لیمو را تخیل کند؛ لازم است که آن را کشف کند.»

یا باز از *آداجیای* والاس استیونس (دفتر یادداشتی که میان سالهای ۱۹۳۰ و ۱۹۵۵ نوشته شده است) نقل می‌کنیم: «شعر باید چیزی بیش از یک ادراک حسی ذهن باشد. باید مکاشفهٔ طبیعت باشد. افکار مصنوعی‌اند. ادراکات حسی اساسی‌اند.» این حرف یادآور «تصویر، تفکر نیست» (۱۹۱۴) پاوند است. اما در مورد ایماژیستها، احساس اصیل نتیجهٔ ادراکی حسی از، یا تماسی با، واقعیت است. یا به اصطلاح کارلوس ویلیامز: «اندیشه اگر هست در اشیاء است.»

خط نفوذ شخصی هم از طریق کارلوس ویلیامز به چارلز اولسون و از طریق او به لِرتوف، کریلی[1] و رابرت دانکان هست. و همچنین ای.ای. کامینگز هست که عروض تیپ‌نگارانهٔ او محصول فرعی ایماژیسم است، به‌ویژه هنگامی که به یاد گفتهٔ هیوم می‌افتیم که «این شعر تازه بیشتر از آنکه به موسیقی شباهت داشته باشد به مجسمه‌سازی شباهت دارد. تصویری سخت و صلب می‌سازد که تحویل خواننده می‌دهد.» اشعار شکلی کامینگز نظر به نحو تام دارد ـ شکل نحو است. سرمشق هیوم که ما باید به جای کلمه، عبارت را به عنوان واحد معنایی درنظر بگیریم همه به تمرکز چشم بر شعر به مثابهٔ کل، و هم به امکان مؤکد ساختن جزئیات با شعر آزاد رهنمون شده است. طول خط شعر یا منزوی کردن کلمه به جای نحو بود که به تصویر یا فرود[2] اشاره داشت ـ نحو اغلب در نوشته‌های ایماژیستی شکسته است.

این عنصر بصری مستقیماً بر یکی دیگر از شاعران *اگوئیست*، یعنی ماریان مور، تأثیر گذاشت، هرچند خود آن را قبول ندارد. غنای خشک شعر هجایی او نوعی از انضباط سخت کلاسیک نیز هست که هیوم حتماً آن را می‌پذیرفت. او می‌گوید: «فرد می‌نویسد چون به عینی کردن هرآنچه که برای شادی او در بیان ضروری است تمایلی سوزان دارد...» هنگامی که ایجاز خطوط شعر او را بر کاغذ می‌بینیم این عینی کردن کاملاً مشهود است. او همچنین نوشت: «ایجاز، اقتصاد کلام، و منطق معمول در راه اهداف

1 Creely

2 cadence

خنثی... تخیّل را آزاد می‌کند.»

رویهٔ دیگر عین‌گرایی را تی.اس.الیوت در نظریهٔ لازم و ملزوم عینی خود باز نموده است: «تنها راه بیان عاطفه در قالب هنر یافتن نوعی «لازم و ملزوم عینی» است؛ به کلام دیگر، سلسله‌ای از اشیاء یک موقعیت، زنجیره‌ای از حوادث که آن عاطفهٔ خاص را بسازند؛ آن‌چنانکه وقتی واقعیات بیرونی، که باید در تجربهٔ احساسی پایان بگیرند، داده شوند، این عاطفه بلافاصله برانگیخته شود.» اما در اینجا تصویر الیوت عرضه نمی‌شود، بلکه مورد استفاده قرار می‌گیرد؛ این شاید نقطه‌ای باشد که الیوت از ایماژیستها جدا شد و همواره بیشتر از آنکه ایماژیست باشد یک سمبولیست بود.

اما نکتهٔ مهمتر در اینجا شیوه‌ای است که ایماژیستها برای خود اتخاذ کردند و عنصری عرفانی را به شعر خود وارد کردند (به‌خصوص هیلدا دولیتل)، و چقدر متفاوت بود این با آن نوع معنویتِ اثیر محاط ابتدای قرن که با آن می جنگیدند.

برای مثال جان گولد فلچر در اشعاری چون شعر شمارهٔ چهارده و شمارهٔ هیجده مجموعهٔ *پرتوافکنیها*یش تلویحاً نظریه‌ای از نفوذ متقابل ذهن و عین تا مرحلهٔ تلفیق کامل را پیش می‌نهد. نظریهٔ برگسونی قایل براینکه هنرمند «خود را با نوعی همدلی در حیطهٔ شیء قرار می‌دهد» در پیشگفتار فلچر بر مجموعه شعر *جنها* و *بتکده‌های* او تکرار می‌شود، آنجا که شیوهٔ رفتار شاعران گوناگون را با کتاب روی میزشان مطرح می‌کند: «[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 بی‌جان روحی بیرون کشم، چیزی ممیز و از لحاظ ساختاری ذاتی این شکل آلی، که نسبت به من مهربان باشد و با خلق و خوی من بسازد.»

«این شیوه تازه نیست... پروفسور فنلوزا... این را نظریهٔ نفوذ متقابلِ انسان و طبیعت بی‌جان می‌خواند، که نظریهٔ اصلی بودایی ذن است.»

ریچارد آلدینگتون در مقدمهٔ مجموعهٔ *اشعارش* نوشت: «آنچه از احساس رمز و راز می‌فهمم تجربهٔ برخی مکانها و زمانهاست، هنگامی که کلّ طبیعت فردگویی با نوعی حضور، روح مکان، نیرو تماس می‌یابد.»

پاوند تصویر را به عنوان «آنچه عقده‌ای ذهنی و عاطفی را در لحظه‌ای از زمان عرضه می‌کند» تعریف کرده بود؛ و با این حال نتوانسته بود معنای «عقده‌ای ذهنی و عاطفی» را توسع بخشد، فقط اضافه کرده بود که این «به مفهوم فنی» همان چیزی است که «روانشناسان جدید چون هارت[1] به کار می‌برند.» هارت در مقالهٔ تصور *ناخودآگاه* خود تصویر رؤیایی فروید را به عنوان منظومه‌ای توصیف می‌کند که براثر شمار زیادی از عقده‌های ناخودآگاه درک می‌شود. براثر این منظومه و عمل متقابل این عقده‌ها

1 Hart

تک‌تصویری به خودآگاه می‌رسد. پاوند این تصور از «عقده» را در مقالهٔ در مورد ایماژیسم گسترش می‌دهد:

تصویر می‌تواند از دو گونه باشد. می‌تواند درون ذهن سر برکشد. در این صورت «ذهنی» است. علل بیرونی شاید با ذهن بازی کنند؛ در این صورت، به درون ذهن کشیده می‌شوند، تلفیق می‌شوند، منتقل می‌شوند، و به صورت تصویری چهره می‌نمایند که به خودشان شبیه نیست. در گونهٔ دوم، تصویر می‌تواند «عینی» باشد. عاطفهٔ گره‌خورده به صحنه یا عملی بیرونی در واقع آن را به ذهن می‌کشد؛ و آن گرداب همه چیز را در خود فرو می‌برد مگر کیفیات اساسی یا غالب یا نمایشی، و این کیفیات چون اصلی بیرونی ظاهر می‌شوند.

در هر دوگونه تصویر چیزی بیشتر از یک اندیشه است. گردابی یا خوشه‌ای است از اندیشه‌های عجین شده که بدان نیرو داده شده است. اگر با این مختصات جور درنیامد آن چیزی نیست که من تصویر می‌خوانم.

این پذیرش عنصر ناخودآگاه در تلاش پاوند در جهت به دست دادن تعریفی از تصویر تکرار می‌شود ـ او خود در مورد شعر «مترو» خود نوشته است که این «لحظهٔ دقیقی است که چیزی بیرونی و عینی شهاب‌آسا به چیزی درونی و ذهنی بدل می‌شود.»

دوران ایماژیستها با دوران جویندگان ناخودآگاه ـ چه در اسطوره و چه در ذهن ـ تقارن داشت: فریزر، جسی وستون، فروید، یونگ، کروچه، وایتهد. همهٔ آنان کوشیدند تا چنان در عمق این عقده فرو روند تا به کلمهٔ مطلق رسند، به لوگوس، به کلمهٔ الهی ـ و آن را به کلمه، عبارت، قیاس، تصویر ببندند. این هستهٔ سخت مرکزی است (هرچند ثابت شود که ذهنی است) و اثیر محاط شبه‌رمانتیکها نیست.

ایماژیسم بنابه طبیعت خود نمی‌توانست حاوی روایت باشد ـ و روایت برای این پیشرفت درونی ضروری نبود. در واقع اشعار بزرگی که پس از دوران ایماژیست آمد ـ *سرزمین هرز* و *چهارکوارتت الیوت*، *کانتوهای* پاوند، *پاترسون* کارلوس ویلیامز ـ حاوی هیچ روایت مشخصی نیست. در سرزمین هرز احساسی هست از روایتی گمشده (که الیوت آن را به کمک پاوند با خشونت تمام مثله کرده است)، و *چهارکوارتت* پیشرفتی درونی دارد که روایت را برنمی‌تابد، و برای *کانتوها* یا *پاترسون* پایانی متصور نیست.

همین گفته در سه تکهٔ جنگ هیلدا دولیتل که به نظر برخی بزرگترین اثر اوست صدق می‌کند. این اثر که طی جنگ دوم جهانی نوشته شده است ـ *دیوارها فرو نمی‌ریزند*، *ادای احترام به فرشتگان* و *به گل نشستن عصا* ـ به تخمین رابرت دانکان، همراه با *کانتوهای* پاوند، *چهارکوارتت* الیوت و *پاترسون* ویلیام کارلوس ویلیامز در عداد آثار عمده‌ای است که نبوغ کامل ایماژیستی را می‌نمایاند. جستجوی هیلدا دولیتل برای یافتن مرکز صُلب

کلمه تلاشی مشابه را از جانب الیوت به ذهن متبادر می‌کند، و استعاره‌های متوازی آن به شیوه‌های وی وفادار است. و حتی هنگامی که فرمی آزادتر را اتخاذ می‌کند، چنانکه در سه قطعهٔ جنگ، باز الگویی روایتی را بر شعر تحمیل نمی‌کند. این شعر از لحاظ دید و دامنهٔ همدلی متفاوت است و باید کلّ آن را به عنوان دستاوردی مجزا از آثار اولیهٔ او درنظر گرفت. همین حرف را در مورد آخرین اثر عمدهٔ او *هلن در مصر* می‌توان زد.

هنگامی که هیلدا دولیتل *ایون* اوریپید را ترجمه کرد در صحنه‌های گوناگون آن شرح منثور گنجاند و جای‌جای این یادداشتها حکایت از سختی خاص ایماژیستی توصیف مقولات مجرد یا معنوی است. او در مورد کرئوزا می‌گوید: «کرئوزا نامردمی شهابی فرورفته در دریا را دارد... اینجا صخره است و هوا و بالها و تنهایی... نزدیک است زنی به شیوهٔ مجسمهٔ متأخری از رودن، پا از سنگ بیرون گذارد.» باز در *ادای احترام به فروید*، هذیانی که در جزیرهٔ کورفو در سال ۱۹۲۰ بر او عارض شد گویی تلاشی است تا مجرد را ملموس سازد؛ و بعدها با کمک فروید توانایی می‌یابد که از آن نوع ملموس دید حقیقتی عام بیابد.

جنبهٔ دیگری از مشکل نوشتهٔ ایماژیستی در شعر معاصر، شعر بلند است. شعر ایماژیستی موجز، درهم تنیده و بدون هیچ روایتی است. چگونه می‌تواند از پس موضوعی برآید که پیچیدگی درخور تأمل دارد؟ الیوت در مقدمه بر ترجمه‌اش از *آناباز* سن ژون‌پرس سرنخی به دست می‌دهد: «هر تعقیدی در شعر، در خواندن نخست، ناشی از حذف حلقه‌های زنجیر است، حذف مطالب توضیحی و ربط‌دهنده، و ارتباطی به نامربوطی یا عشق به رمزگذاری ندارد. توجیه چنین اختصار یا شیوه این است که توالی تصویرها در آن واحد پیش می‌آید و به صورت تأثیری از تمدن بربری متمرکز می‌شود. خواننده ناگزیر است بدون سؤال در مورد معقول بودن هریک از آن تصاویر در لحظه، اجازه دهد که این تصاویر در ذهنش بنشینند چنانکه در پایان تأثیری کلّی ایجاد گردد. چنین گزینش توالی تصاویر و اندیشه‌ها هیچ جنبهٔ نابسامان ندارد. منطقی تخیلی همچنانکه منطقی ادراکی وجود دارد.»

این گفته به راحتی می‌توانست به عنوان مقدمه‌ای بر «فهرست»های ایماژیستی قرار گیرد، یعنی تصاویر دقیقی که بر پردهٔ *کانتوهای* بعدی پاوند افتادند؛ چیزی ربط یافته اما نه به واسطهٔ ادات ربط دستوری؛ و معرفی اندیشه‌نگارهای چینی ـ که برای پاوند تصویر سخت نهایی بود. در اینجا اعتقاد زیادی به نقش پاوند در ترکیب غریزی و حقیقتی که از آن ناشی می‌شود نهفته است. این نقطهٔ اوج سبکی است که امی لاول تلاش می‌کرد (در شکلی تا حدی بی‌مزه) در شعر منثور *قلعهٔ کن‌گراند* بدان برسد، با توالی تابلوها، آنچه باز در نظریات «شعر فرافکن» چارلز اولسن ریشه دارد: **هر ادراک حسی باید بی‌درنگ و بی‌واسطه به ادراک حسی دیگر منجر شود... همواره، همواره هر ادراک**

حسی باید باید باید به ادراک حسی دیگر برسد.

هیلدا دولیتل در آثار بلندترش شیوه‌ای مشابه اما پرداخته‌تر به کار می‌برد ـ رمان سه قسمتی‌اش *الواح چرمی*، چنانکه از عنوانش برمی‌آید، نمونهٔ اعلای این شیوه است. در اینجا کنار هم نهادن یا تطابق سه افسانهٔ کم و بیش مشابه بُعد تازه‌ای به رمان می‌دهد: «چیزی درهم‌آمیخته مثل چهره‌هایی که یکی بر سر دیگری دیده شود.» و در رمانش بگو *تا زندگی کنم* می‌گوید: «گویی چون دسته‌ای عکس نگاتیو روی هم قرار گرفته بودند.» جیمز جویس در داستان خود صناعتی مشابه به‌کار می‌برد، و آشکار است که چرا ایماژیستها تصمیم گرفتند آن را در مجلهٔ *اگوئیست* پاورقی کنند.

توانایی در ملتقای تصاویر سازگار نهفته است: «پری کوهستان» سراپا زنده است؛ و کارلوس ویلیامز هرچند به طور اخص دربارهٔ ماریان مور نوشته، بر حقیقتی جهانی انگشت نهاده است:

یک دوره ریاضیات برای شاعر یا خوانندهٔ شعر بی‌ضرر نیست حتی اگر چیزی جز اصل هندسی تقاطع مکانهای هندسی به یادش نمانده باشد: خطوط از همهٔ زوایا در نقاط ثابت یکدیگر را قطع می‌کنند. شاید در تخیل خود از این هم فراتر رود و بگوید که دریافت در جاهایی سوراخ می‌شود، تا به درک رسد ـ مثل رنگ سفید در محل تلاقی آبی و سبز و زرد و سرخ. همین رنگ سفید است که زمینهٔ همهٔ کارهای خوب است.

یا چنانکه هیلدا دولیتل در قطعهٔ چهل و سوم از بخش دوم اثر سه قسمتی‌اش، *ادای احترام به فرشتگان*، نوشت:

و آن نقطه در طیف
که همهٔ نورها یکی می‌شوند،
سفید است و سفید
چنانکه در کودکی به ما می‌گفتند بی‌رنگ نیست،
بلکه همهٔ رنگهاست؛
آنجا که شعله‌ها می‌آمیزند
و بالها برهم می‌خورند، وقتی ما
به قوس کمال می‌رسیم،
راضی شده‌ایم، شادیم
دوباره آغاز می‌کنیم؛

ای.ای. کامینگز در مقدمهٔ اشعار خودش نوشت: «زندگی، برای ما جاودانگان، اکنون است.» و بدین دلیل است که نخستین ایماژیستها باید در یاد بمانند ـ باید «آشتی میان متناهی و نامتناهی» در «اصرار بر دقت ملموس، در آزادی در گزینش مضمون، در