



تحلیل نحوه بازنمایی ساحل در اشعار نیما یوشیج و مقایسه آن با آثار بهمن محمص

زینب صابر* نادر شایگان فر**

۹۵

چکیده

در سنت نگارگری ایرانی میان ادبیات و نقاشی رابطه‌ای تنگاتنگ برقرار بوده است. این درحالی است که در دوره معاصر با ظهور جریان‌های نقاشانه نو، تلاش شد ادبیات و نقاشی به نحوی مستقل از هم ظاهر شوند. اما برخلاف این پویه جدید در این دوره، ما همچنان در مواردی شاهد آنیم که ادبیات و نقاشی بار دیگر به هم پیوند می‌خورند و قرابت قدیم خود را به نمایش می‌گذارند؛ از آن جمله می‌توان به پیوند میان شعر نیما یوشیج و نقاشی بهمن محمص اشاره نمود. در این مقاله این پیوند و شباهت، به لحاظ معنایی و نیز وجود تجربه مشترک نهفته در آثار این دو هنرمند بررسی می‌شود. همچنین، از رهگذر بررسی مفهوم ساحل در این آثار به بن‌مایه‌های تجربه دو هنرمند نام‌برده از مدرنیته، توجه می‌شود.

روش به کاررفته در این مقاله، تطبیقی است که بر مبنای مقایسه دو گفتمان شعر و نقاشی و تحلیل و تطبیق درون‌مایه‌های ادبیات موجود در این زمینه استوار است.

در پژوهش حاضر می‌کوشیم تا نشان دهیم که ساحل به مثابه تجربه عمیقاً زیسته‌شده‌ای برآمده از زیست‌بوم این دو هنرمند است که در دو رسانه متفاوت بازنمایی شده است. در توصیف و تحلیل این بازنمایی نشان داده می‌شود که تجربه‌های آفاقی و انفسی چگونه برهم انطباق می‌یابند. همچنین سعی می‌شود تا ساحل دریا استعاره‌ای تعبیر شود که معنای امر مدرن را از دو جهت در خود به همراه دارد. در نگاه نخست خواهیم دید که سیالیت به عنوان استعاره زندگی مدرن در آثار نیما یوشیج و بهمن محمص در تصویر ساحل و دریا نمایان است. از جنبه دیگر، تبیین خواهد شد که خط ساحلی به مثابه مرز بین دریا و خشکی، آب و خاک و مایع و جامد، شورش علی‌ه قطعیت دوگانه‌باور است.

کلیدواژگان: نیما یوشیج، بهمن محمص، ساحل، تجربه زیسته، مدرنیته، سیالیت.

مقدمه

شعر و نقاشی، دو رسانه هنری هستند که از گذشته تا امروز در فرهنگ ایرانی در کنار هم بوده‌اند. نمونه‌های این درهم‌آمیزی را می‌توان در میان متون ادبی و نگاره‌هایی دید که در قالب دیوان‌های مصور ظاهر شده‌اند؛ همچون رابطه نگاره‌های بهزاد و اشعار جامی.

در دوره معاصر با ورود عناصر مدرن به هنر ایران، نقاشی تاحد بسیاری از متون ادبی فاصله گرفت. با این حال، ما هنوز هم شاهد پیوند این دو رسانه هستیم که می‌توان به رابطه اشعار نیمایوشیج^۱ با نقاشی‌های بهمن محمص^۲ اشاره نمود. بازنمایی ساحل دریا در شعر نیمایوشیج، پدر شعر نو ایران، به‌وفور ظاهر شده است. به‌موازات اشعار نیمایوشیج تصویر ساحل را در گفتمان نقاشی نیز می‌توان بررسی کرد. از این نظر، بهمن محمص یکی از نمونه‌های شاخص است که ساحل دریا، ماهی و پرندگان در آثار او به‌دفعات تکرار شده‌اند. در واقع، فرض این پژوهش آن است که میان این دو رسانه (شعر و نقاشی) یا به عبارت دیگر، این دو هنرمند (شاعر و نقاش) به لحاظ افق‌های معنایی و زیستی نسبتی تنگاتنگ برقرار است و این نسبت، خود را در قالب بازنمایی ساحل در آثارشان نشان داده است. بر همین اساس، می‌کوشیم تا هدف خود را کشف قرابت‌های بازنمایی ساحل در آثار این هنرمندان قرار دهیم. همچنین، نشان دهیم که علی‌رغم اختلاف نوع رسانه هنری، چگونه افق‌های زیستی و تجربه‌های مدرن در کار ایشان به هم شبیه‌اند و دلالت‌های معنایی مشابه را نشان می‌دهند.

پرسش پژوهش این است که با وجود تفاوت نوع رسانه هنری، مفهوم ساحل چگونه توانسته است به مثابه محتوا و تجربه‌ای زیست‌شده در آثار این دو هنرمند راه یابد.

این تحقیق از آن‌رو ضروری است که نیمایوشیج را پیشرو معاصر می‌شناسیم و برآنیم که او با درک جهان معاصر توانسته است تجربه‌های بومی و زیستی خود را در قالب محتوایی اصیل در آثارش نشان دهد. از دیگر سو، بهمن محمص هنرمندی پیشرو در زمینه هنر تجسمی ضمن بهره‌مندی از تجارب مدرن به‌ویژه جنبش‌های نقاشانه معاصر از بیان محتوای بومی و زیست‌شده در آثارش غافل نمانده است. به‌خصوص اینکه، تجربه ساحل در کارهای وی به‌مانند نیمایوشیج به‌جان دریاخته است.

پیشینه پژوهش

نیمایوشیج، آغازگر شعر نو فارسی تاکنون مورد توجه بسیاری از بحث‌های ادبی و هنری، پایان‌نامه‌ها و مقالات قرار گرفته است. از طرف دیگر، به آثار بهمن محمص هم

در بحث‌های هنرهای تجسمی توجه شده است. اما بازنمایی ساحل در آثار این دو هنرمند مغفول مانده و همچنین وجه شباهت و افتراق آثار این دو، تاکنون ارزیابی نشده است.

روش پژوهش

تطبیقی بر مبنای مقایسه دو گفتمان شعر و نقاشی و به‌طور کلی، بر تحلیلی و تطبیقی درون‌مایه‌های ادبیات موجود در این زمینه، استوار است. همچنین، در این پژوهش با تکیه بر مبانی نظری مذکور و استفاده از مطالعه کتابخانه‌ای، تحلیل آماری و تجزیه و تحلیل، بازنمایی ساحل در آثار نیمایوشیج و بهمن محمص تبیین شده است.

مبانی نظری

از آنجاکه بهمن محمص و نیمایوشیج دو تن از هنرمندان پیشرو معاصر ایران قلمداد می‌شوند و تجربه جهان مدرن به لحاظ فرمی و بیانی در آثارشان دیده می‌شود، این پژوهش در بدو امر می‌کوشد تا با تکیه بر مفهوم مدرنیته و پاره‌ای از وجوه آن نزد متفکرانی چون مارشال برمن^۳ و شارل بودلر^۴ به بحث در این خصوص بپردازد.

از همین‌رو، سعی شده است تا اندیشه‌های پدیدارشناسانه^۵ و آرای متفکران اگزیستانسیالیست^۶ به معنای عام‌تر آن از تجربه زیسته به کار ببریم.

سیالیت؛ ویژگی هنر مدرن

بودلر در مقاله "نقاش زندگی مدرن"، نظریات خود را درباره هنر مدرن تبیین می‌کند. از منظر او، نقاش زندگی مدرن کسی است که کار خود را با مشاهده زندگی امروز شروع کند، نه با پیروی از اصول و قراردادهای گذشته. نقاش مدرن در راه‌ورسم، مد، خلیات و عواطف امروز، با کنجکاوی‌ای که به شوری کُشنده و طاقت‌فرسا بدل می‌شود، غوطه‌ور است و خود را وقف لحظه در حال‌گذر و تمامی دلالت‌های پایداری می‌کند که این لحظه در خود جای داده است (بودلر، ۱۳۸۲: ۱۴۱). به گفته وی: «منظور از مدرنیته کیفیت فانی، فرار و تصادفی هنری است که نیمه دیگرش جاودانی و تغییرناپذیر است. این عنصر انتقالی و فرار را که دگردیسی‌های آن این‌گونه سریع است، نباید به هیچ‌وجه تحقیر یا طرد کرد» (همان: ۱۴۵).

نیمایوشیج، پدر شعر نو، نیز در افسانه که به‌نوعی بنیان شعر نو فارسی در آن ریخته می‌شود، می‌گوید: «من بر آن عاشقم که رونده است» (اسفندیاری، ۱۳۸۴: ۷۲) نیمایوشیج در جستجوی آن حضور رونده است و اولین توصیف وی از شخصیت عاشق در منظومه افسانه نیز این‌گونه است: «دل به رنگی گریزان سپرده» (همان: ۴۹)



در شعر گل مهتاب، دریا و ساحل در یک شب مهتابی تصویر شده و این شب تا رسیدن سپیده، توصیف می‌شود. راوی در قایق است و ساحل را می‌بیند و به‌سوی ساحل در حرکت است. این شعر به‌لحاظ زمان وقوع (سپیده) و نیز بازی‌ای که بین سیاهی (شب) و سفیدی (مهتاب - سپیده) درمی‌گیرد، حالتی گریزان و سیال دارد. سیالیتی که ویژگی هنر مدرن دانسته شده، در مکان و زمان این شعر بارز است. مکان سیال است و مرکز سیالیت، دریاست.

«اما به ناگهان،/ تیره نمود رهگذر موج؛/ شکلی دوید از ره پائین،/ آنگه بیافت بر زبری اوج» (اسفندیاری، ۱۳۸۴: ۳۵۴ و ۳۵۵)

نیمای چنان بر قطعی نبودن و سیالیت محض، تأکید دارد که نمی‌توان گفت مکان در این شعر، به‌طور قطع دریاست بلکه مکان شعر، بین ساحل و دریا در نوسان است. خشکی پیش‌نظر است و قایقرانان با شتاب به‌سوی خشکی در حرکت‌اند. مکان شعر ایستا و ثابت نیست، پویا و متغیر و سیال است. زمان، سپیده است و بین تاریکی و روشنی در نوسان. این تردید و نوسان به همه چیز سرایت می‌یابد: «با حالتی که بود/ نه زندگی نه خواب» (همان: ۳۵۴)

نیمای در ابتدای شعر اندوهناک شب، شتاب موج‌ها و لرزانی و سیالیت مکان را توصیف می‌کند. شعر این‌گونه آغاز می‌شود: «هنگام شب که سایه هر چیز زیر و روست/ دریای منقلب/ در موج خود فروست./ هر سایه‌ای ریمیده به کنجی خزیده است/ سوی شتاب‌های گریزندگان موج./ بنهفته سایه‌ای/ سر برکشیده ز راهی./ این سایه، از رهش/ بر سایه‌های دیگر ساحل، نگاه نیست./ او را، اگر چه پیدا یک جایگاه نیست،/ با هر شتاب موجش باشد شتاب‌ها./ او می‌شکافد این راه را کاندران/ بس سایه‌اند گریزان./ خم می‌شود به ساحل آشوب./ و انحناى این تن خشک است از فلج.» (همان: ۴۱۳)

این سایه به راه خود می‌رود و به سایه‌های دیگر کاری ندارد، هنوز جایگاه و ارزش آن شناخته نشده است، بی‌شک خود نیماست؛ موج بزرگی که با هر شتاب موجش باشد شتاب‌ها. همان‌طور که نیمای با هر نوآوری که در شعر حاصل کرد، امواج دیگری در شاعران پس از خود به‌وجود آورد، او خود را به ساحل آشوب (و نه ساحلی امن) افکند و به راهی رفت که دیگران از آن گریزان بودند. شعر به تنی خشک و منجمد و بی‌حرکت (فلج) تبدیل شده بود و نیمای به این بدن خشک و فلج، انعطاف و انحنایی داد. وی در نامهای گفته بود؛ حرکات موج، کوتاهی و بلندی امواج، او را به یاد طرز

بودلر آگاهی از لحظه در حال گذر و لحظه رونده و آن کیفیت گریزان را مشخصه مدرنیته می‌داند. وی در جای دیگری از مقاله خود، نقاش زندگی مدرن را این‌طور معرفی می‌کند: «کسی که تماشاگر پراشتیاقی است؛ سکنی گرفتن در قلب جمعیت و حرکت در متنی گریزان و نامتناهی برایش لذتی بس عظیم دارد» (بودلر، ۱۳۸۲: ۱۴۳)

برمن در کتاب «تجربه مدرنیته»، به ضرورت توجه به استفاده بودلر از ماهیت سیال (هستی‌های شناور) و بخارگونه، اموری که نمادهای کیفیت خاص یا وجه ممیز زندگی مدرن تلقی می‌شود، اشاره می‌کند. وی بر این نکته تأکید دارد که ویژگی سیال و بخارگونه اشیا و امور، بعدها در عرصه نقاشی، معماری و طراحی، موسیقی و ادبیات مدرن، به عناصری بنیادین بدل شدند (برمن، ۱۳۸۱: ۱۷۳).

این مفاهیم مرتبط با سیالیت، استعاره‌ای هستند از خصیصه متمایز زندگی مدرن که در نقاشی محصص و شعر نوی نیمای ظهوری روشن، قاطع و چشمگیر دارد. دریا منبع لایزال سیالیت، مکان حدوث شعر نیمای و نقاشی محصص است. دریا نماد و نمود سیالیت است. مکان اشعار نیمای غالباً دریا، ساحل دریا یا رود است. همچون شعرهای ماخ‌اولا، قایق، گل مهتاب، اندوهناک شب، کینه شب، سیولیشه^۷ و غراب. به‌همین قیاس، در نقاشی‌های محصص نیز پرنده‌ها، آدم‌ها، مینوتور^۸ها و ماهی‌ها اگر در مکان مشخصی باشند و آن مکان هم گوشه‌ای از طبیعت باشد، غالباً آن مکان ساحل دریاست. این سیالیت که به گفته برمن، کیفیت برجسته نقاشی و ادبیات مدرن است؛ در قالب و شکل شعر نو نیز متجلی شده است. نیمای در یکی از نامه‌هایش می‌نویسد: «وزن نتیجه روابطی است که برحسب ذوق تکوین گرفته‌اند. وزن، جامد و مجرد نیست و نمی‌تواند باشد!» (اسفندیاری، ۱۳۷۵: ۱۵۷)

نیمای نمی‌خواهد وزن شعرش، جامد باشد بلکه می‌خواهد آن را برحسب ذوق به سیلان وادارد. این سیلان و شدن در شکل و قالب شعر نو، کاملاً عیان است. بنابراین تجلی تصویری شعر نو، کالبد و قالب آن نیز از انجماد و ایستایی شعر سنتی رها می‌شود. شکل بیرونی مصراع‌ها در شعر نیمای در قالبی از پیش تعیین شده نیست بلکه در جریان سرائش آن است که شکل می‌یابد. این سیالیت در شعر و شباهت آن به امواج آب را خود نیمای هم متذکر می‌شود و در نامه‌ای که در خرداد وقتی کنار استخر نشسته و موج‌های کوتاه و بلند را تماشا می‌کرده و به یاد طرز شعر گفتن خود افتاده، از آن یاد می‌کند: «مثل اینکه استخر حرف می‌زند. موج کوتاه و بلند جملات او هستند که به اقتضای موقع، مقام و معنی، بلند و کوتاه می‌شوند» (همان)

شعر گفتن خود می‌اندازد. برخی توصیفات این شعر از امواج و سیالیت و لرزش:

«موجی شکسته می‌کند آرام‌تر عبور/ کوبیده موج‌های وزین‌تر/ افکنده موج‌های گریزان ز راه دور/ برکرده از درون موج دگر سر» (همان: ۴۱۴)

«آیا به خلوتی که کسی نیستش سکون،/ و اشکال این جهان،/ باشند اندران،/ لرزان و واژگون.» (همان)

«چون ماه خنده می‌زند! از دور روی موج/ در خرده‌های خنده او یافته‌ست اوج» (همان: ۴۱۶)

«موجی رسیده فکر جهان را به هم زده/ بر هر چه داشت هستی، رنگ عدم زده/ اندوهناک شب.» (همان)

در گل مهتاب در کنار توصیف حرکت امواج، کلماتی مثل آشوب، لرزان، واژگون و خاموش‌های لرزان، همه در راستای انتقال فضای سیال و رونده شعر هستند. حتی گریستن نیز در القای این سیالیت سهیم است: «در زیر اشک خود همه جا را/ ببند به لرزه‌تن» (همان: ۴۱۷)

بهمن مصحفی در ۱۳۳۸، سال مرگ نیمایوشیج، برای این شعر درخشان، تصویری نقاشی کرده است با نام «اندوهناک شب» (تصویر ۱). در این نقاشی که با آبرنگ کار شده است، گویا همه اجزا در حال ریزش و سیلان هستند.

در کینه شب، غروب و آمدن شبی کینه‌جو تصویر می‌شود که با روشنی روز سر جنگ دارد. کینه‌ورزی‌های شب در ساحل



تصویر ۱. اندوهناک شب، بهمن مصحفی، ۱۳۳۸ (اسفندیاری، ۱۳۷۵)

دریا تصویر می‌شود. آغاز شعر با این جمله است: «شب به ساحل چو نشیند پی کین» (همان: ۵۰۱)

در روی بندرگاه، شهری بندری در روزی بارانی تصویر می‌شود: «آسمان یک‌ریز می‌بارد/ روی بندرگاه/ روی دنده‌های آویزان یک بام سفالین در کنار راه/ روی آیش‌ها که شاخک، خوشه‌اش را می‌دواند/ روی نوغانخانه، روی پل که در سرتاسرش امشب/ مثل اینکه ضرب می‌گیرند- یا آنجا کسی غمناک می‌خواند/ همچنین بر روی بالاخانه همسایه من (مرد ماهی‌گیر مسکینی/ که او را می‌شناسی)» (همان: ۷۷۲)

توصیف ریزش باران، فضایی سیال به شعر داده است؛ شهر، بندری در ساحل است. همان‌طور که نیمای، حرکت امواج را شبیه شعر گفتن خود می‌دانست، ریزش باران را هم به آواز خواندنی غمناک تشبیه می‌کند.

در شعر مرغ آمین، طنین صدای مردم به صدای رود تشبیه می‌شود:

«و به واریز طنین هردم آمین گفتن مردم/ (چون صدای رودی از جاکنده، اندر صفحه مرداب آنگه گم)» (همان: ۷۴۹)

بر فراز دشت، این‌گونه آغاز می‌شود: «بر فراز دشت باران است. باران عجیبی! ریزش باران سر آن دارد از هرسوی وز هرجا، که خزنده، که جهنده، از ره آوردش به دل باید نصیبی./ باد، لیکن این نمی‌خواهد.» (همان: ۶۸۷)

در پایان شعر، با نزاع باد و باران روبه‌روئیم، سیالیت فضا دیگر به اغتشاش می‌انجامد. اغتشاشی که در آن به تعبیر شاعر «باد می‌جوشد» (همان: ۶۸۸)

ماخ‌اولا، نام رودی در مازندران است و نیز نام شعری از نیمای. وی در این شعر، رود ماخ‌اولا را توصیف می‌کند: «ماخ‌اولا پیکره رود بلند/ می‌رود نامعلوم/ می‌خروشد هردم/ می‌جهاند تن، از سنگ به سنگ،/ چون فراری شده‌ای/ (که نمی‌جوید راه هموار)/ می‌تند سوی نشیب/ می‌شناید به فراز/ می‌رود بی‌سامان؛/ با شب تیره، چو دیوانه که با دیوانه.» (همان: ۶۸۵)

رود و شب هردو چون دو دیوانه، می‌گذرند و می‌روند. رود، مانند خود نیمای راه هموار نمی‌جوید و خروشان به‌سوی مقصدی نامعلوم می‌رود. در اینجا، شباهت رود با شاعر بیشتر می‌شود: «و اوست در کار سرائیدن گنگ/ و افتاده است ز چشم دگران» (همان: ۶۸۶)

نیمای نیز چون رود، رونده، در جریان و سیلان است. وی شاعری است که در زمانه خود همچون رود، سرائیدنش برای دیگران گنگ و نامفهوم است. به‌همین دلیل، از چشم بسیاری از شاعران هم‌عصر خود افتاده است. اما همچنان می‌گوید: «می‌رود نامعلوم/ می‌خروشد هردم» (همان)

در ماخ‌اولا نیز حرکت و سیلان رود با سرائیدن یکی پنداشته می‌شود. همان‌طور که برمن، سیالیت را ویژگی ادبیات مدرن می‌دانست.



به این ترتیب، سیالیت که ویژگی امر مدرن است، این بار در سیالیت و فوران خونی سرریز کننده و فراگیر، چون آب دریا جلوه می کند. آدم های نشسته بر ساحل نقاشی های محصص نیز که این طور غمگین و مستأصل به دریا خیره مانده اند، انگار که به تماشای درد خود و زخم خونریز خود نشسته اند. زخمی که کرانه هایش چون دریا وسیع است.

ساحل، مرز میان جهان ها

شعر غراب نیما یوشیج، حکایت غرابی نشسته بر ساحل است: «وقت غروب کز برکھسار، آفتاب/ با رنگ های زرد غمش هست در حجاب./ تنها نشسته بر سر ساحل یکی غراب» (همان: ۳۲۸)

و غراب در ساحل «بنشسته است تا که به غم، غم فزاید او/ بر آستان غم به خیالی در آید او» (همان: ۳۲۹)

«ویران کند سراچه آن فکرها که هست» (همان)

غراب، تنها و بی اعتنا به دیگران در فکر است. حالت این پرندۀ نشسته بر ساحل شبیه یکی از تابلوهای نقاشی محصص است: "پرندۀ در ساحل دریا" (تصویر ۳). در این نقاشی از رنگ های تیره و غم فزایی استفاده شده، رنگ تیره آب و آسمان، نشان دهنده غروب و شروع تاریک شدن هواست. بر بال های پرندۀ، پَر دیده نمی شود. بال های پرندۀ بافتی شبیه به عضله های بدن آدم های محصص دارد و نگاهش به دور دست های دریا خیره است.

«لیکن غراب،/ فارغ ز خشکوتر،/ بسته بر او نظر،/ بنشسته سرد و بی حرکت آنچنان به جای/ و آن موج ها عبوس می آیند و می روند» (همان: ۳۳۰)

پرندۀ که به خود هنرمند شباهت دارد، دیگر از خشکوتر فارغ شده و نگاه از دیگران برگرفته و به وسعت دیگری چشم دوخته است. سرد و بی حرکت پهنای دریا را سیر می کند،



تصویر ۳. پرندۀ در ساحل دریا، بهمن محصص
(Mohassess, 1977: 62)

روایت شعر سیولیشۀ نیز، در ساحل می گذرد:
«تی تیک تی تیک/ در این کران ساحل و به نیمه شب/ نک می زند/ سیولیشۀ/ روی شیشۀ» (همان: ۷۷۹)
قایق این گونه آغاز می شود: «من چه رام گرفته/ من قایقم نشسته به خشکی» (همان: ۷۵۲)

راوی شعر، قایقش را وامانده می خواند: «وامانده در عذابم انداخته است/ در راه پر مخافت این ساحل خراب؛/ و فاصله است آب/ امدادی ای رفیقان با من» (همان)

تصویر آغازین سیولیشۀ به یکی از نقاشی های محصص، شخص و قایق، مانند است (تصویر ۲). در این نقاشی نیز، شخصی بر قایقی نشسته است و قایق هم نشسته به خشکی است. شخص به دور دست های دریا خیره شده، آیا او نیز چون راوی شعر قایق، به فاصله ای که آب بین او و دیگران انداخته می اندیشد یا منتظر کسی است یا در انتظار وقت مناسبی که به دریا بزند. راستی، پاروهای قایق کجاست. تنهایی و انزوا، ویژگی تمام آدم ها، مینو تورها و پرندگان است که بر ساحل نقاشی های محصص نشسته و دریا را تماشا می کنند. در شعر قایق نیز، راوی (شاعر) تنه است. فریادهای او اثری نکرده و رفیقان تسلا بی یا کمکی نیستند، جز پوز خند و هزالی و جلالت، کار دیگری نمی کنند: «گل کرده است پوز خندشان اما بر من» (همان)

نیما در این شعر می گوید:

«من درد می برم/ خون از درون دردم سرریز می کند!/ من آب را چگونه کنم خشک؟» (همان: ۷۵۳)

هنرمند اصیل و پیشرو درد می برد و خون از درون دردش سرریز می کند، خونی که سرریز می کند، نمی توان خشک کرد. سرریز کردن خون و آب دریا بر شباهت درد هنرمند و دریا صحه می گذارند. درد از فاصله ای است که هنرمند با دیگران دارد و دریا هم همین طور بین او و دیگران فاصله انداخته است: «و فاصله است آب» (همان: ۷۵۲)



تصویر ۲. شخص و قایق، بهمن محصص
(Mohassess, 1977: 55)

دریایی که موج‌های آن عبوسانه می‌آیند و می‌روند. آن کیفیت گریزان و فرار در این دو اثر هنری، هم در حرکت موج‌ها و هم در بین روز و شب نمایان است. زمان دو اثر در مرز بین روشنی و تاریکی، شب و روز است. در آسمان تصویر، هم آمیزی روشنی در تاریکی در رنگ سرد و سنگین خاکستری متجلی شده است. پرنده بر ساحل نشسته است؛ خط ساحلی، مرز بین دریا و خشکی است؛ بین خاک و آب، بین جامد و مایع. خط ساحلی، گویا دوگانه باوری جامد/مایع را برنمی‌تابد. قطعیت ندارد. بر ماسه‌های ساحل، آب دریا می‌رود و می‌آید. نقطه معینی در خط ساحلی، لحظه‌ای خشکی است و لحظه‌ای دریا. با جزرومد دریا، این خط تغییر می‌کند. مکان و زمان در شعر غراب و نقاشی پرنده در ساحل دریا، انکار قطعیت هستند و در مرز بین زمان‌ها و مکان‌ها واقع‌اند. در نقاشی محمص، با دو خط بارز روبه‌روئیم: خطی که حد دریا و خشکی است و دیگر، حد دریا و آسمان است. نقاشی‌های محمص جایی را نشان می‌دهد که مرز میان جهان‌هاست. در دیگر نقاشی‌های او از ساحل، باز هم این خطوط بارز مرزی نمایان است (تصویر ۴).

تأثیر زادبوم هنرمند

نیما و محمص هر دو در ساحل دریای خزر متولد شده‌اند و کودکی و نوجوانی خود را در این مکان گذرانده‌اند. نیما یوشیج، حتی قسمت دوم نام خود را از زادبومش یوش برگرفته است. فضای شعری نیما پر از تصاویر و واژه‌های مربوط به اقلیم جغرافیایی شاعر، اسم مکان‌های خاص در مازندران و نیز اسم‌های محلی حیوانات، حشرات و پرندگان است: وازنا،^۹ ازاکو^{۱۰} و ماخ‌اولا، توکا،^{۱۱} اوزار،^{۱۲} تلاجن،^{۱۳} داروگ،^{۱۴} کک کی^{۱۵} و ... از این دست واژه‌های محلی در شعر نیما بسیارند. فراوانی استفاده از این اصطلاحات و واژه‌ها به نحوی است که در پایان مجموعه کامل اشعار نیما یوشیج، واژه‌نامه‌ای تحت عنوان واژه‌نامه طبری به چاپ رسیده است.

ژوزفه سلواگی^{۱۶} در کتابی که سال ۱۹۷۷م. در رم، چاپ شده و به معرفی آثار محمص پرداخته است، محمص را نقاشی خاورمیانه‌ای می‌داند که ردپای زادگاهش در آثارش نمایان است (Mohassess, 1977:33). ساحل دریا و پرندگان و ماهی‌ها، در اغلب آثار او تکرار شده‌اند. از ۸۲ نقاشی او که در این مقاله بررسی شده در اکثر مواقع، در پس زمینه تنها سطح یکدستی می‌بینیم که تا خط افق در بالای تصویر ادامه می‌یابد. از آثار او، تنها در ۳۱ اثر، مکانی خاص قابل شناسایی است که ۷ اثر در مکانی مانند فضای داخلی خانه، نقاشی شده‌اند. ۲۸ اثر دیگر همه، ساحل دریا را نمایش می‌دهند. یعنی در بررسی آماری از ۳۱ اثری که مکان مشخصی در آن دیده می‌شود، حدود نود درصد تصاویر، ساحل دریاست. درواقع یگانه تصویر از طبیعت در نقاشی‌های محمص، ساحل است. نام برخی از تابلوهای محمص نیز بدین شرح است: در ساحل دریا، شناگر، ساحل، پرنده در ساحل، ماهیگیر، شخص و قایق و ماهی مرده. بنابراین ساحل، مکان بسیاری از نقاشی‌های محمص و شعرهای نیماست. این تقابل آشکاری با مکان در هنر سنتی ایران دارد، چرا که مکان در هنر سنتی ایران غالباً باغ است. اشکال تخیلی نقاشی‌های ایرانی، رنگ‌های هماهنگ قالی‌ها، تلفیق‌های شعر و موسیقی ایرانی، جامع‌ترین تحقق خود را در بهشت‌های زمینی که باغ‌های ایرانی باشند، باز می‌یابند. همان‌طور که قالی ایرانی با غنای رنگ آمیزی، اسلیمی‌های کاشی‌کاری مساجد به‌ویژه خود باغ‌های ایرانی مانند واحه‌ای افسونگر در طبیعت جغرافیایی خشک ایران، همواره مطلوب و آرمانی بوده‌اند (شایگان، ۱۳۵۰).

دیوان شاعران فارسی نیز گلستان، بوستان، حدیقه الحقیقه و گلشن راز نام دارند. معشوق در شعر فارسی به باغ یا متعلقات باغ (سرو، نرگس و ...) تشبیه می‌شود. باغ، مکان تحقق هنر ایرانی به‌ویژه نگارگری است. «و این باغ همه‌جا به چشم می‌خورد: نه تنها در محوطه‌های محصور خانه‌ها، با درختان، چمن‌زارها،



تصویر ۴. پرنده مرده، بهمن محمص (Mohassess, 1977: 59)

برجسته‌ترین شارحان فلسفه اگزیستانسیالیست در خصوص واژه world می‌نویسد: «خود واژه world از واژه مرکب weor-old در انگلیسی قدیم گرفته شده است که در آن weor به معنای انسان و old به معنای عهد یا دوره است، لذا از منظر ریشه‌شناسی، واژه world به معنای عهد انسان است» (Macquarrie, 1980: 79)

از منظر فلسفه اگزیستانسیالیسم، بین انسان و وضعیتش در جهان رابطه‌ای دوسویه برقرار است و معنا از باطن رابطه انسان و جهان ظاهر می‌شود. معنا را ذهن اندیشنده کشف نمی‌کند بلکه در رویارویی انسان با جهان، به‌ظهور می‌رسد. در آثار نیما و محمص، حاصل رویارویی هنرمند با جهان، در تصویر ساحل دریا تجلی یافته است. در این رویارویی، معنای امر مدرن ظاهر می‌شود.

بنابراین بازنمایی ساحل دریا، استعاره‌ای می‌شود که از دو جهت معنای امر مدرن را در خود دارد:

نخست آن که، سیالیت به‌عنوان استعاره زندگی مدرن، کیفیت برجسته آثار هنری مدرن است. این سیالیت در تصویر ساحل و دریا در آثار نیما و محمص به اوج خود می‌رسد. از جنبه دیگر، خط ساحلی به‌مثابه مرز بین دریا و خشکی، آب و خاک و مایع و جامد، شورش علیه ذهنیت و قطعیت دوگانه‌باور است. در رویارویی این دو هنرمند با ساحل دریا، معنای هنر آنها آشکار می‌شود.

برای تبیین تجربه نیما و محمص از زادگاه جغرافیایی و تاریخی‌شان، می‌توان از واژه آلمانی Erlebenis استفاده کرد. «در زبان آلمانی معادل واژه تجربه دو واژه وجود دارد: Erfahrung و واژه متأخر و فنی‌تر Erlebenis. واژه نخست به تجربه به معنای عام دلالت دارد، همچون زمانی که به تجربه‌های عمومی شخص در حیاتش التفات می‌شود. دلیلتی از واژه Erlebenis به شکل خاص تر و محدودتری استفاده کرد» (Palmer, 1969: 107)

از این اصطلاح در فلسفه اگزیستانسیالیسم و پدیدارشناسی نیز استفاده شد. جان مک‌کواری در ترجمه انگلیسی هستی و زمان برای قائل شدن فرق بین این دو واژه، ترجمه Erlebenis را به صورت Experience (با حرف بزرگ E) می‌نویسد. وی توضیح می‌دهد که Erlebenis هر تجربه‌ای یعنی Erfahrung نیست بلکه تجربه‌ای است که ما آن را عمیقاً و به‌جان دریافت و در آن زندگی می‌کنیم (Heidegger, 1988: 72). همچنین، چون موجود زنده موجودی است جاندار، Erlebenis، به‌جان دریافتن و تجربه زیستی ترجمه شده است (هایدگر، ۱۳۷۹: ۴).

بنابراین می‌توان گفت، تجربه نیما و محمص از زیست‌بومشان، ساحل دریا، تجربه‌ای عمیق و زیسته شده است. این، تجربه‌ای

گل‌ها و جویبارها، بلکه در تمام جنبه‌های زندگی، جهانی که به صورت باغی وسیع درآمده است: صخره‌ها و کناره‌ها و رنگ‌های خارق‌العاده آنها، خاک با رنگ‌های بی‌نظیر، تزئینات قالی‌ها، پوشاک و ساختمان‌ها ... باغ یعنی بهشت حس‌ها، بدون هیچ علت و معنایی.» (اسحاق‌پور، ۱۳۸۲: ۴۸)

باغ، مکان وقوع هنر سنتی، به شکل قراردادی در طول قرن‌ها، جایگاه خود را حفظ کرد. اما در هنر مدرن ایرانی، این جایگاه متزلزل شد. هنرمندان نوگرا می‌خواستند مکان زندگی خود را در اثر هنری به نمایش بگذارند. نیما می‌خواست توصیفی از جهان خود بدهد. او در یکی از نامه‌هایش در کتاب "دنیا خانه من است" می‌نویسد: «وقتی مشغول تماشای آن جنگل‌های قشنگ بودم. رفیق از من پرسید: چه می‌بینید؟» حقیقتاً ما چه چیز را می‌بینیم. شعر ما آیا نتیجه دید و رابطه واقعی بین ما و عالم خارج هست یا نه و از ما و دید ما حکایت می‌کند. سعی کنید همان‌طور که می‌بینید، بنویسید و سعی کنید شعر شما نشانی واضح‌تر از شما بدهد. وقتی که شما مثل قدما می‌بینید و برخلاف آنچه در خارج قرار دارد می‌آفرینید، آفرینش شما به کلی زندگی و طبیعت را فراموش کرده است؛ با کلمات همان قدما و طرز کار آنها باید شعر بسرایید. اما اگر در پی کار تازه و کلمات تازه‌اید، لحظه‌ای در خود عمیق شوید؛ نیما می‌خواهد آن چه را می‌بیند، بنویسد تا آن که شعرش نتیجه دید و رابط واقعی بین او و عالم خارج باشد. به تعبیر نیما می‌توان گفت، هنر خودش و محمص نشانی واضح‌تر از جهان زندگی را با خود و در خود دارد. در آثار این دو هنرمند ساحل، مرکز ثقل تجربه هنرمندانه است. تجربه هنرمندانه‌ای که در، با و برای زندگی است. زیست‌بوم آن دو هنرمند سواحل دریای خزر بوده است و با طبیعت کویر که در آن هر واحه‌ای، چون موهبتی بهشتی تلقی می‌شود، بسیار متفاوت است. لذا لزوم چرخشی بنیادین در بازنمایی مکان در رسانه هنری به عنوان نبض تجربه هنرمندانه آنها احساس می‌شود. بنابراین زادبوم این دو هنرمند، در نوآوری‌های آنان در شکل سنتی هنر بی‌تأثیر نبوده است. به عبارت دیگر، آنها آنچه را در اقلیم جغرافیایی خود تجربه کرده‌اند، نمی‌توانستند با قراردادهای هنر سنتی بیان کنند. چراکه اثر هنری در مقام عینیت‌یافتگی تجربه زندگی آنها بود. نیما و محمص، سیالیت فضای ساحلی را به جای انجماد فضای کویری برمی‌نشانند.

تجربه‌ای به‌جان در یافته از ساحل دریا

به‌زعم فیلسوفان اگزیستانسیالیست تجربه در متن و بستر این جهان جریان دارد؛ آدمی تافته جدا بافته از جهان نیست و در متن این جهان زندگی می‌کند. جان مک‌کواری،^{۱۷} یکی از

تجربه آشکار می‌گردد و این واقعیت اجتماعی- تاریخی خود تجربه است.» (Palmer, 1969: 114)
واقعیتی که از برخورد جامعه ایرانی با جهان مدرن حاصل می‌شود و هنرمندان ایرانی هریک به‌نحوی می‌کوشند، تجربه خود را از این واقعیت در آفرینش هنری خود بیان کنند. می‌توان گفت تجربه نیما و محمص که در تصویر ساحل دریا متجلی است، تجربه‌ای عمیقاً زیسته است که در آن تجربه آفاقی و انفسی برهم منطبق شده‌اند.

کلی، عام، پراکنده و از جایگاه ناظری سرد و بی‌روح و به تعبیر زبان آلمانی Erfahrung نیست بلکه به معنای Erlebnis است؛ تجربه‌های زیسته^{۱۸} است. تجربه‌ای به‌جان‌دریافته است که در اثر هنری عینیت یافته و جوهر زندگی را در متن خویش دارد. پالمر در تبیین هنر برآمده از تجربه‌های عمیقاً به‌جان‌دریافته‌شده می‌نویسد:
این نوع بیان هنری «به معنای بیان فردی و یا روان‌شناختی نیست، بلکه بیان یک واقعیت اجتماعی- تاریخی است که در

نتیجه‌گیری

ساحل، مکان بسیاری از نقاشی‌های محمص و شعرهای نیماست. مکان اشعار نیما غالباً دریا، ساحل دریا یا رود است. در بررسی آماری از ۱۳ اثر محمص که مکان مشخصی در آن دیده می‌شود؛ حدود نود درصد تصاویر، ساحل دریاست. همان‌طور که زیست‌محیط آن دو سواحل دریای خزر بوده، در آثارشان نیز ساحل دریا در مرکز اهمیت قرار گرفته است.

در آثار نیما و محمص، حاصل رویارویی هنرمند با جهان‌ش، در تصویر ساحل دریا ظاهر شده است. ساحل دریا، استعاره‌ای می‌شود که از دو جهت معنای امر مدرن را در خود دارد: نخست آنکه بنابر تعبیر شارل بودلر و مارشال برمن، سیالیت به‌عنوان استعاره زندگی مدرن، کیفیت برجسته آثار هنری مدرن است. این سیالیت در آثار نیما و محمص در تصویر ساحل و دریا نمایان است. از جنبه دیگر، خط ساحلی به‌مثابه مرز بین دریا و خشکی، آب و خاک و مایع و جامد، شورش‌ی علیه قطعیت دوگانه‌باور است.

محمص و نیما در اقدامی ساختارشکنانه علیه تقابل‌های دوتایی برمی‌آشوبند و هنری بر مرز این تقابل‌ها خلق می‌کنند. ساحل در آثار این دو هنرمند را می‌توان استعاره‌ای از شورش علیه قطعیت دوگانه‌باور تعبیر کرد. در رویارویی این دو هنرمند با دریا معنای هنر آنها به‌ظهور می‌رسد. تجربه آنها از زیست‌بوم‌شان، تجربه‌ای عمیق و زیسته‌شده Erlebnis است. تجربه‌ای عمیقاً زیسته که در آن تجربه آفاقی و انفسی برهم منطبق شده است.

پی‌نوشت

۱. شاعر معاصر ایران که در سال ۱۲۷۶ در دهکده یوش مازندران متولد شد. وی پدر شعر نو فارسی خوانده می‌شود. نیما سال ۱۲۹۶ موفق به دریافت تصدیق‌نامه از مدرسه عالی سن‌لویی تهران شد و با انتشار شعر افسانه، تحولی در شعر فارسی به‌وجود آورد. در حیات شاعری‌اش به انتشار اشعار خود در نشریات و کتاب‌های مختلف مبادرت ورزید و با مجلاتی چون «مجله موسیقی» و «خروس جنگی» همکاری داشت. نیما در ۱۳ دی ۱۳۳۴ وفات یافت.
۲. نقاش و مجسمه‌ساز ایرانی که در سال ۱۳۰۹ در رشت به دنیا آمد. در ۱۴ سالگی در کارگاه و نمایشگاه محمدحبيب محمدی، نقاش گیلانی که هنر را در آکادمی هنر مسکو فراگرفته بود، شروع به کار کرد. در زمان اقامت خانوادگی در تهران، برای چندماه به آکادمی هنرهای تهران رفت و به گروه خروس جنگی پیوست و به همکاری با نشریه "پنجه‌خروس" پرداخت. سال ۱۳۳۳ به ایتالیا رفت و مدت نه‌سال در آنجا اقامت گزید. در ایتالیا به آکادمی هنرهای زیبای رم رفت و برای چندماه نزد فریزی هنرآموزی کرد. حاصل این دوره از زندگی محمص، چندین نمایشگاه گروهی و انفرادی در داخل و خارج ایتالیا و شرکت در بی‌ینال‌های ونیز، سائوپائولو و پاریس بود. در ۱۳۴۲ به امید خلق یک جنبش هنری مسئول و برانگیزنده در ایران، به تهران بازگشت و به فعالیت هنری و فرهنگی در عرصه‌های مختلف اقدام کرد. در کنار شرکت در نمایشگاه‌های هنری و کنفرانس‌ها، آثاری از ایتالو کالونیو، لوییچی پیراندلو، مالاپارته و پاوزه را از زبان ایتالیایی ترجمه کرد و از زبان فرانسوی، به ترجمه آثاری از اوژن یونسکو و ژان ژنه پرداخت. در ۱۳۴۸ به اروپا بازگشت و در رم اقامت گزید و در همان‌جا به ادامه زندگی و کار پرداخت. محمص در سال ۱۳۸۹ در شهر رم وفات یافت.



3. Marshal Berman
4. Charles Baudelair
5. Phenomenological
6. Existentialist

۷. سوسک سیاه.
۸. موجودی در اساطیر یونانی که نیمی از بدنش گاو و نیم دیگرش انسان بوده است.
۹. نام کوهی در یوش، روبه‌روی خانه نیما یوشیج.
۱۰. نام کوهی در مازندران.
۱۱. نام مرغی شبیه سار.
۱۲. نام درختی جنگلی.
۱۳. نام درختی جنگلی.
۱۴. نام قورباغه‌ای درختی.
۱۵. در لهجه مردم منطقه شمال گاو نر، کک کی خوانده می‌شود.

16. Giuseppe Selvaggi
17. John Macquarrie

۱۸. ترجمه رشیدیان از Erlebnis در کتاب «هوسرل در متن آثارش».

منابع و مآخذ

- احمدی، احمدرضا (۱۳۷۷). حکایت آشنایی من با تهران: ویدا.
- اسحاق پور، یوسف (۱۳۸۲). نگارگری ایرانی، رنگ‌های نور: آینه و باغ، ترجمه جمشید ارجمند. فصلنامه هنر. (۵۷)، ۳۰-۵۳.
- اسفندیاری، علی (نیما یوشیج) (۱۳۷۵). دنیا خانه من است. به کوشش سیروس طاهباز، تهران: یونسکو.
- _____ (۱۳۸۴). مجموعه کامل اشعار. به کوشش سیروس طاهباز، تهران: نگاه.
- برمن، مارشال (۱۳۸۱). تجربه مدرنیته؛ هر آنچه سخت و استوار است دود می‌شود و به هوا می‌رود. ترجمه مراد فرهادپور، تهران: طرح نو.
- بودلر، شارل (۱۳۸۲). نقاش زندگی مدرن، ترجمه مهتاب بلوکی، از مدرنیسم تا پست مدرنیسم. ویراست لارنس کِهن، تهران: نشر نی.
- رشیدیان، عبدالکریم (۱۳۸۴). هوسرل در متن آثارش. تهران: نی.
- شایگان، داریوش (۱۳۵۰). بت‌های ذهنی و خاطره ازلی. تهران: مرکز ایرانی مطالعات فرهنگ‌ها.
- هایدگر، مارتین (۱۳۷۹). سرآغاز کار هنری. ترجمه پرویز ضیاء شهابی، تهران: هرمس.
- Heidegger, M. (1971). **Poetry, Language, Thought**. (Trans. Albert Hotstadter). New York: Harper Colophon Books.
- Heidegger, M. (1988). **Being and Time**. (Trans. John Macquarrie and Edward Robinson). Oxford: Basil Blackwell.
- Macquarrie, J. (1980). **Existentialism**. Oxford: Basil Blackwell.
- Mohassess, B. (1977). **Bahman Mohassess**. Rome: Studio Visual Roma.
- Mohassess, B. (1980). **Bahman Mohassess**. Rome: Galleria Fontaella Borghese.
- Palmer, R. E. (1969). **Hermeneutics**. Evanston: Northwestern University Press.



Received: 2013/4/27

Accepted: 2013/6/10

A Comparative Study of Representation of Shore in the Works of Nima Yushij and Bahman Mohasses

Zeynab Saber * Nader Shayganfar**

Abstract

In the modern art of Iran, painting discourse and poetry discourse (in spite of the ancient artistic tradition) are independent from each other. Nevertheless, poetry and painting sometimes join together; for instance, in the connection between the poetry of Nima Yushij and the painting of Bahman Mohasses. The aim of this paper is to study this connection and also find out the hidden common experience in the works of these two artists. Moreover, via exploring the meaning of “shore” in their works, the roots of the two artists’ experience of modernity is also investigated.

The method used in this study is comparative which is based on comparing the discourses of poetry and painting and analyzing the literary themes employed in them.

This research aims to show that shore is considered as a deeply lived experience originated from the environment of the two artists which is represented in two different media. The analysis of such representation shows how objective and subjective experiences are conformed to each other. Moreover, “shore” is construed as a metaphor bearing with itself the meaning of modern matter in two aspects. First, fluidity as a metaphor of modern life is displayed in the image of shore and sea in the works of Nima Yushij and Bahman Mohasses. Second, the coastline as a border between sea and land, water and soil, and fluid and solid is a rebellion against dualist certainty.

Keywords: Nima Yushij, Bahman Mohasses, shore, lived experience, modernity, fluidity

* Assistant Professor, School of Handicrafts, Art University of Isfahan

** Assistant Professor, School of Conservation and Restoration, Art University of Isfahan