Literary Theory and Criticism
Year 10, Vol. 1, No. 20
Spring & Summer 2025
Research Article

DOI: 10.22124/naqd.2025.28317.2674
Received: 06/03/2025
Accepted: 17/05/2025

Imagination in the Imagery of Air and the Spatial Exploration of Tree House in Nima Yooshij: A Bachelardian Approach

Ziba Parishani[1]

Abstract

As one of the most influential contemporary phenomenological theories, Gaston Bachelard's notion of "material imagination," approaches poets in terms of the predominance of the four elements (water, air, fire, and earth) in their works. Each of these elements imposes its characteristics on its symbolic representation. On the other hand, Bachelard views the home as the centre of being. That said, a spatial exploration of the poet's imaginary home reveals the dominant literary structure or poetics of his thought as well as his unconscious. Nima Yooshij is among the canonical figures of Persian poetry and is also considered the father of modern Persian poetry. His importance can be ascribed to his revolutionary views on literary devices in Persian poetry. He has transformed the poetics of Persian poetry. The presence of natural phenomena, such as trees, nests, birds, the sky, and mountains, shows the predominance of the element of air in his poetry and imagination. The present study aims to explore the element of air in his poetry..

Keywords: Nima Yooshij, Gaston Bachelard, Material Imagination, The Element of Air, Tree House

Extended Abstract

1. Introduction

Informed by a phenomenological reading of literary devices, Gaston Bachelard argues that human imagination does not operate in accordance with the four main alchemical elements (water, air, fire, and earth). Imagination precedes the material world, i.e., we imagine the world before experiencing it. In this regard, imagination moves beyond an absolute aesthetic phenomenon toward epistemology. The "matter," according to Bachelard, subjectifies and identifies the psychic and imaginative structure of every poet.

For Bachelard, space is not a neutral concept bound to geometrical concepts, but is understood through imagination. In his view, the concept of home directly correlates with imagination and cosmos, i.e., the lived experiences correlate with

1. Assistant Professor in Persian Language and Literature, Payam Noor University, Tehran, Iran. (Ziba.parishani@pnu.ac.ir)

the unconscious. He argues that canonical poets have two distinctive characteristics: material imagination and cosmic reverie.

2. Methodology

This descriptive-analytical study employs library sources to investigate Nima Yooshij's poetry.

3. Theoretical Framework

According to Bachelard, literary devices possess alchemical elements. Each element has its unique characteristic. The present study investigates the element of "air" in Nima Yooshij's poetry. The air is a flowing element. Bachelard sees air as a fundamental element that stimulates the imagination. He explores the way images of flight and suspended spaces, like an island in the sky, relate to our subconscious and its yearning for freedom and elevation.

Thoughts can never be wanderers; they need a fixed place to return. Imagination creates a home for thoughts. Home becomes the crossroad of imagination and thought.

4. Discussion and Analysis

Bachelard sees air as a fundamental element that stimulates the imagination. He explores the way images of flight and suspended spaces, like an island in the sky, relate to our subconscious and its yearning for freedom and elevation.

Elevation is the most important feature of the "air." Nima's poetry is filled with pastoral imagery. In the mountains, he is surrounded by aerial creatures. The weather is cold. The cold signals the potential for movement.

It is evident that any ascension requires lightness. The light flight of the bird is a good example. From the rising smoke to the wind and the bird, Nima's poetry is filled with the elements of lightness.

The tree house is the crossroad between Nima's poeticity and imagination. His poetic devices are in harmony with the tree house. The house is a place in the cosmos. The nest is the epicentre of all aerial forces. The nest has the capability to be the centre of the cosmos. Nima frequently refers to the nest.

The city comes in stark contrast with elevation. The city is gloomy, heavy, and gray. All Nima's nests are in a dream state. They are made from imagination and dreams.

5. Conclusion

Due to its elemental nature, the analysis of material imagination and poeticity is considered one of the most fascinating phenomenological readings. For Bachelard, images are gateways to the poet's unconscious and serve as a blueprint for a spatial analysis of their unconscious. The results of this study

show the predominance of the element of air in Nima's poetry. The air implies hope and liveliness throughout Nima's poetry. The tree house and the nest are among the most recurrent images in Nima's poetry.

Bibliography

Bachelard, G. 1391 [2012]. *Boutiqā-e Fazā*. Masoud, Sh and Maryam, K (trans.). Tehran: Roshangaran. [In Persian].

Bachelard, G. 1400 [2021]A. *āb va Royā-hā*. Masoud, Sh (trans.). Tehran: Gostardeh. [In Persian].

Bachelard, G. 1400 [2021]B. *Khāk va Royā-pardāzi-e āramidan*. Masoud, Sh (trans.). Tehran: Roshangaran. [In Persian].

Bachelard, G. 1400 [2021]C. *Havā va Royā-hā*. Masoud, Sh (trans.). Tehran: Gostardeh. [In Persian].

Hashemi, M. 1375 [1996]. "Gaston Bachelard va Me'māri-e Khāneh-e Khiāl." *Majaleh-e ābadi*. 23, 10-17.

Norberg-Schulz, C. 1381 [2002]. *Mafhoom-e Sokoonat: Be Sooye Me'māri-e Tamsili*. Mahmood, A (trans.). Tehran: Agah. [In Persian].

Yooshij, N. 1350 [1971]. *Nāmeh-ha-e Nimā be Hamsarash ālieh*. Tehran: Faroos. [In Persian].

Yooshij, N. 1352 [1973]. *Donyā Khāneh-e Man Ast*. Tehran: Zaman. [In Persian].

Yooshij, N. 1368 [1989]. *Nāmeh-hā.* Siroosh, T (ed.). Tehran: Daftar-ha-e Zamaneh. [In Persian].

Yooshij, N. 1386 [2007]. *Ash'ār*. Siroos, T (ed.). Tehran: Negah. [In Persian].

How to cite:

Parishani, Z. G. 2025. "Imagination in the Imagery of Air and the Spatial Exploration of Tree House in Nima Yooshij: A Bachelardian Approach", *Naqd va Nazaryeh Adabi,* 20(1): 5-28. DOI:10.22124/naqd.2025.28317.2674

Copyright:

Copyright for this article is retained by the author(s), with first publication rights granted to *Naqd va Nazaryeh Adabi* (*Literary Theory and Criticism*).

This is an open-access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution License (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided that the original work is properly cited.

DOI: 10.22124/naqd.2025.28317.2674

تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۱۲/۱۶
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۰۲/۲۸
صفحات ۱۲۷-۱۴۹

سال (دوره) دهم، شمارهٔ اول، بهار و تابستان ۱۴۰۴، شماره پیاپی ۲۰
مقاله پژوهشی

صور خیال مادهٔ هوا و مکان‌کاوی خانهٔ درختی در آثار نیما یوشیج بر مبنای فلسفهٔ تخیل گاستون باشلار

زیبا پریشانی[1*]

چکیده

نظریهٔ تخیل مادهٔ گاستون باشلار، فیلسوف فرانسوی، یکی از مهم‌ترین دیدگاه‌های پدیدارشناسانهٔ معاصر است. باشلار شاعران را بر مبنای غلبهٔ یکی از چهار عنصر: هوا، خاک، آب و آتش در صورخیال آنها تحلیل می‌کند. هریک از این چهار ماده ویژگی‌ها و خواص و اثرات خاص خود را دارد که لاجرم آن را بر انگارهٔ ادبی مربوط به خود نیز تحمیل می‌کند. ازسوی‌دیگر، باشلار خانه را به‌عنوان مرکزی در نظر می‌گیرد که مایهٔ سکنی و درون‌بودگی آنها می‌شود. خانه محل تجمع و همگرایی رانه‌های ناخودآگاه هستی در جهان است و بدین معنا مکان‌کاوی خانهٔ خیالی شاعر، روشنگر بوطیقا یا نظام ادبی حاکم بر اندیشهٔ اوست. از طریق مکان‌کاوی و همچنین بررسی شکل خانه می‌توان به پستوهای رازآلود ذهن شاعر راه یافت. نیما یوشیج نه تنها یکی از برجسته‌ترین شاعران ادب فارسی بلکه بنیانگذار شعر نو فارسی و جریان‌ساز نحلهٔ ادبی نو در شعر فارسی است. اهمیت نیما در سیر ادب فارسی به‌واسطهٔ انقلاب عمیقی است که وی در شیوهٔ ساخت صور خیال در شعر فارسی پدید آورد. ساختار بوطیقای شعر فارسی و البته فرم آن با نیما یوشیج متحول شد و بدین دلیل تحلیل بوطیقای نیما اهمیتی دوچندان می‌یابد. آشیانه، یک خانهٔ هواگون است. بسامد بسیار پدیدارهای طبیعی: درخت، لانه، مرغ، آسمان، کوه و مانند آن در شعر نیما یوشیج نشان می‌دهد که عنصر غالب بر ذهن و تخیل وی مادهٔ هوا است و مقالهٔ حاضر به تحلیل همین عنصر در شعر او می‌پردازد.

واژگان کلیدی: تخیل ماده، خانهٔ هواگون، عنصر هوا، گاستون باشلار، نیما یوشیج.

۱. استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه پیام نور، تهران، ایران.
* Ziba.parishani@pnu.ac.ir

۱- مقدمه

گاستون باشلار[1]، فیلسوف پدیدارشناس فرانسوی، با تحلیل پدیدارشناختی صورخیال ادبی چنین می‌پندارد که تخیل انسانی، بیرون از تخیل بنای ساختار هستی، مبتنی بر چهار عنصر کیمیاگرانهٔ اصلی -آب، هوا، آتش و خاک-، نیست که از دوران باستان بنا به تخیل بشر ساختار مزاجی انسان‌ها، جانوران، گیاهان، اشیاء و در کل تمامی جهان پدیدار را تشکیل می‌دهد. به سخن باشلار «تخیل» مقدم بر «شناخت تجربی» است و درحقیقت ما پیش از آنکه جهان را ببینیم آن را تخیل می‌کنیم. به‌این‌دلیل «تخیل» نه امر زیباشناختی مطلق، بلکه شناخت‌شناختی است. به این معنا «روحی» ویژه و برجسته، مبتنی بر تفوق یک عنصر در تخیل شاعر قابل‌مشاهده است. برای نمونه، از نگاه باشلار، «آب» عنصر برجستهٔ تخیل در اشعار آلن‌پو[2] است، اشعار وی پر است از فضای سرد و سکون آب‌های تیره و مانداب‌ها، دریاچه‌های یخزده و سایه‌های تاریک آب. البته این به آن معنا نیست که عنصر آب تنها واجد این ویژگی‌هاست؛ بلکه آب می‌تواند در شکل خروش جویبارهای بهاری، زمزمه رودها و تهاجم امواج اقیانوس‌ها نیز باشد. سخن باشلار آن است که در تحلیل‌های زیباشناختی پیش از وی، توجهی به «علت مادی» نشده بود؛ به تعبیر وی «فلسفهٔ زیباشناسی از علت مادی غفلت کرده است و نیروی فردیت‌بخش ماده، در این فلسفه دست‌کم گرفته شده است» (باشلار، ۱۴۰۰ج: ۱۶). نکتهٔ مهم این گفته در «فردیت‌بخشی» است؛ به تعبیر دیگر «ماده» باعث «فردیت» و «هویت‌بخشی» به نظام ذهنی و تخیلی هر شاعر است؛ آن هستهٔ مرکزی که بر مبنای آن دیگر پدیدارها در ناخودآگاه وی «قطبی» می‌شوند و جهت‌گیری می‌کنند. به این معنا می‌توان شاعران بزرگ ادب فارسی را بر مبنای ایدهٔ تخیل عنصری مورد تحلیل قرارداد.

تأثیر مهم دیگر باشلار در تحلیل چیستی «قوهٔ شناخت» در بشر، نوع برخورد وی با مفهوم «فضا» است. باشلار نشان می‌دهد که «فضا» یک مفهوم خنثی و تنها مبتنی بر مفاهیم ریاضی هندسی و جهت نیست، بلکه بشر به فضا نیز با چشم تخیل می‌نگرد. از نگاه باشلار حتی سویه‌های فضایی (سطح و ارتفاع) کاملاً در ساحتی معنوی و تخیلی در ذهن ما می‌مانند. بالا رفتن از پله‌ها و رسیدن به طبقهٔ بالا معرف نوعی «فرازش» معنوی هم هست؛ اطاق بالا و فضای بام و زیر شیروانی همواره در شکل «کلّهٔ» خانه معرفی می‌شود و طبقهٔ بالا

1. Gaston Bachelard
2. Edgar Allan Poe

جایگاه اندیشه‌های بلند است همچنان‌که زیرزمین فضای ترس و دلهره و اندوه و خمودگی است. بدین معنا، حرکت درجهت عمودی بالا و پایین، حرکتی کاملاً معنایی است. در فضاهای دوبعدی نیز همین «خوانش تخیلی» وجود دارد: پستوها، کنج‌ها، اشکاف، پنجره، دالان، هشتی و مانند آن فضاهای خنثی تنها برای زیست بهتر نیستند، بلکه بار عاطفی و معنایی خود را دارند. به همین جهت است که باشلار از «بوطیقا» یا به تعبیر دیگر «نظام ادبی فضا» سخن می‌گوید. درواقع، باشلار اگرچه در آثار آخر خود از روانکاوی تا حدی فاصله گرفت، همچنان به تحلیل تأثرات روانی سویه‌های فضایی در ذهن بشر توجه می‌کند. ازاین‌جهت است که وی به «دیالکتیک درون و برون» در فضاهای مختلف توجه می‌کند و نسبت میان ابژه و تأثر درونی‌شدۀ آن فضا در ذهن سوژه را وامی‌کاود. از نگاه باشلار، به‌واسطۀ قوۀ خیال است که فضا و مکان حیثیت هستی‌شناختی می‌گیرند، به تعبیر وی خیال شاعرانه دارای طنین وجودی است (باشلار، ۱۳۹۱: ۱۸).

اما فضا پدیداری تنها برای سنجه‌های زیباشناسانه حس بینایی نیست بلکه مفهومی از فضا وجود دارد که به‌سختی با هستی و تخیل بشر آمیخته است: مفهوم خانه. خانه فضای مسکون و قرار است، خانه گهوارۀ پرورش و بالش بشری است. انسان پیش از جهان بیرونی با فضای خانه آشنا می‌شود و هستی فضایی‌اش در خانه صورت‌بندی می‌شود. مفاهیم بزرگی چون: سکونت، قرار، آرمیدن و نسبت‌های خویشاوندی با فضاهای خانه عجین شده‌اند. تخیل بشری مرز مشخصی میان این نسبت‌ها و فضاهای هندسی خانه نمی‌شناسد. حتی اصطلاح «خانۀ خود آدم بهشت است» نشان می‌دهد که خانه تعبیری الهیاتی و معنوی به خود می‌گیرد. درواقع، وجود خانه به‌واسطۀ «شهود اصلی» در ذهن و شناخت بشری نقش می‌بندد و نه فقط مفاهیم زیست‌شناختی و معیارهای ریاضی هندسی. از نگاه باشلار «آنچه تجربه و زندگی می‌شود» در پیوند عمیق با «آنچه که در ناخودآگاهی می‌گذرد» است و نمی‌توان این دو را به‌سادگی از هم تفکیک کرد (هاشمی، ۱۳۷۵: ۱۰). ازاین‌رو خانه و تخیل عنصری و بوطیقای فضا درهم‌تنیده هستند.

آنچه در پژوهش حاضر موردتوجه قرار گرفته است تحلیل اشعار نیما بر مبنای تخیل ماده، مسئلۀ سکونت در خانه و بوطیقای روانی صورخیال وی از فضای خانه است. باشلار دو ویژگی مهم برای شاعران بزرگ، شاعرانی که تخیل ناب دارند و تنها گزارشگر سادۀ جهان بیرونی با

توصیف این جهان با ابزارهای بلاغی صرف نیستند، برمی‌شمرد: یکی «کیهانی شدگی»[1] و دیگری «تخیل مادی». از نگاه نقد کهن، قوهٔ خیال استعدادی بود که صورخیال (ایماژها) را شکل می‌داد، حال‌آنکه از نگاه باشلار این فرآیندی کاملاً وارونه است: «*تخیل* مفاهیم ذهنی ما را از شکل می‌اندازد» (باشلار، ۱۴۰۰ج: ۱۵). تخیل انگاره‌های ذهنی ما را دگرگون می‌کند، کار اصلی «کنش تخیل» آن است که فضاها و پدیدارهای خنثی را که در ذهن تجربی تنها با معیار «سودبخشی» مرتبت‌بندی می‌شوند، بر مبنای ویژگی‌های ادبی و استعداد آنها برای انگیزش تخیل مرتبت‌بندی کند. به این لحاظ است که از نگاه تخیل، یک پستوی کوچک یا یک صندوقچهٔ قدیمیِ قفل‌شده، ارزش تخیلی بسیار بیشتری نسبت به یک دشت یا فضای باز هال خانه می‌گیرد. از این طریق قوهٔ تخیل به معنای فاصله گرفتن از تجربه است که مبنای ادراک ما را تشکیل می‌دهد. به تعبیر باشلار «قوهٔ ادراک و قوهٔ تخیل مثل حضور و غیاب با یکدگر در تضاد هستند: تخیل به معنای غیاب از خویش است؛ پرواز و گریز به سمت یک هستی جدید» (۱۴۰۰ج: ۱۹). همین غیاب باعث می‌شود که پدیدارهای جهان بیرون، در ساحت ناخودآگاه و فضای روانی درون، تعبیری کیهانی پیدا کنند. آنچه این کیهان‌شدگی را میسر می‌کند عبارت است از «تخیل ناب». درواقع تخیل از این راه پدیدارهای جهان صغیر را می‌گیرد و پس از استحاله، آنها را بر جهان کیهانی یا جهان کبیر، «افکنش» می‌کند (همان: ۲۳). در اینجا به نمونه‌ای از اشعار نیما برای توضیح این کنش اشاره می‌کنیم. در شعر «مهتاب»، نیما از همان آغاز دو پدیدار کیهانی و زمینی را در تقابل با یکدیگر می‌گذارد، «مهتاب» و «شب‌تاب»: می‌تراود مهتاب/ می‌درخشد شب‌تاب [...] نیما برای نور سرد مهتاب که از غشای کیهانی هوا عبور می‌کند از فعل «تراویدن» که نوعی نشت مادهٔ سیال از جسم مادی است استفاده می‌کند. نور شیری رنگ مهتاب از آسمان تراوش می‌کند. در مقابل جسم منیر بزرگ آسمانی- ماه- یک جسم منیر کوچک زمینی قرار دارد، یک شب‌تاب کوچک درخشان. در فضای تاریکی مطلق آسمان و زمین، دو هستی درخشنده به‌واسطهٔ نور -تراوش و درخشش- با یکدیگر ارتباط برقرار می‌کنند و البته در جهان خواب شاعر. بدین ترتیب هستی یک کرم شب‌تاب کوچک هویتی کیهانی می‌یابد و همانند ماه، یا شاید حتی با درخشش بیشتر در فضای کیهانی، که ماه هم بخشی از آن است، به حرکت درمی‌آید. به تعبیر باشلار

1. cosmogonic

به‌واسطهٔ قوهٔ تخیل بشری است که ما از مفاهیمی همچون: درخت هستی، کوه کیهانی، کهکشان راه شیری، خانه به‌مثابه جهان، رود هستی، صور فلکی و مانند آن سخن می‌گوییم.

نکتهٔ دوم «صورخیال ماده» یا به تعبیر بهتر، ساختار صورخیال بشری بر مبنای «عناصر ماده» است. صورخیال فارغ از ماده و جهان مادی، اما نه در مفهوم عینیت حسی محض، نیستند. در اینجا حتی خود ماده نیز کیفیت و هویتی تخیلی و روانی دارد. آب یک عنصر شیمیایی محض با خواص فیزیکی خاص نیست، بلکه کیفیتی زنده و عاطفی و روانی به خود می‌گیرد. آب مثل هوا عنصری سیال اما سنگین‌تر از هواست و تنها در فضای خاصی می‌تواند جریان یابد، مگرآنکه تبخیر شود و مبدل به ابر گردد و هویتی هواگون بیابد. در دیدگاه باشلار «هویت مادی» بنیان قطبیت صورخیال بشری و شکل عالی این تخیل، یعنی آثار ادبی شاعران، است. باشلار «چهار عنصر ماده به‌عنوان هورمون‌های اصلی تخیل» را موردتوجه قرارمی‌دهد (باشلار، ۱۴۰۰ب: ۳۳). این هورمون‌ها مشخص‌کنندهٔ «جنسیت روانی» ایماژها هستند و راهی برای تحلیل عقده‌های روانی موجود در آنها. هر پدیدار بر مبنای جوهر عنصری ذهن شاعر، واجد عقده‌های روانی خاصی است که تنها در آن عنصر خاص می‌تواند شکل گیرد. به این تعبیر تخیل و جهان هستی با یکدگر جفت گشته و هریک الهام‌بخش دیگری است؛ تخیل چیزی نیست جز سوژه – یا منِ اندیشنده- که به چیزها انتقال یافته است، بنابراین صورخیال حامل نشان سوژه – نگرنده هستند» (باشلار، ۱۴۰۰الف: ۱۴). از این جنبه کار مهم تحلیل عبارت است از «تعریف زیبایی فی‌النفسهٔ جوهر ماده و جذابیت آنها» (همان: ۱۸). آدمی همواره صورخیال را به ایده‌ها بدل می‌کند و ایده‌ها را به صورخیال. درهم‌تنیدگی سه ویژگی اصلی: کیهان‌شدگی، تخیل مادی و سکونت را می‌توان در صورخیال خانه در شعر شاعران و در مقالهٔ حاضر، در شعر نیما جستجو کرد. خانه نمونّ مادی سکونت و اندیشیدن در جهان است؛ خانه همان جهان شاعر است؛ به تعبیر نیما یوشیج: «دنیا خانهٔ من است» (یوشیج، ۱۳۵۲: ۶)، و روی دیگر این سکه: خانهٔ من جهان من است. صورخیال خانه و جهان مدام در همدیگر می‌تنند. به سخن باشلار انسان تخیل خود را در خانه می‌گنجاند: اشکاف‌ها، پستوها، پلکان، راهرو. و در مقابل، خانه نیز فضای هستی خود را در خاطرهٔ بشر و تجربهٔ زیستی وی نگاشت می‌کند: پستوهای ذهن، چشمخانه، پلکان ترقی و مانند آن. میان خانه و انسان تعاملی دوسویه در جریان است و هر دو بر هم تأثیر می‌گذارند. خانه بدون مالک خود یک تندیس خنثی است، با تخیلِ آدمی است که کالبد خانه روح می‌گیرد. به تعبیر نوربری-شولتز «خانه

به آدمی کمک می‌کند تا نه تنها در خود، کـه در جهـان سـکونت گزینـد» (۱۳۸۱: ۱۶۷). خانـه اولین فضای هستی آدمی و معادلی برای کیهان است. هر ایماژ اصیلِ خانه در آثار شاعران هـم واجد ویژگی کیهانی است، هم برساخته از عنصری مادی و هم تمهیدگر فضای مسکونی بـرای اندیشه است. پرسش اصلی مقالهٔ حاضر بررسی بوطیقای نیما یوشیج و ایماژهای وی بر مبنـای نظریهٔ تخیل عنصری باشلار و جستجوی عنصر غالب بر جهان ایماژیک اوست. باشـلار بـر ایـن عقیده بود که می‌تواند حتی دو عنصر بر جهان یک شاعر غلبه داشته باشد، اما غالباً یک عنصـر بر جهان ادراکی- تخیلی شاعر سیطره دارد. توجه به «خانهٔ درختی» طریقی است که مـا را بـه یافتن «عنصر غالب» نزدیک می‌کند، چراکه «خانه» در تخیل انسان همـواره بازتـاب «جهـان» است و این دو مفهوم- خانه و جهان- همواره یکدیگر را همپوشانی می‌کنند.

۱-۱- پیشینهٔ پژوهش

دربـاب ایمـاژ خانـه و تخیـل پدیدارشـناختی بـر مبنـای دیـدگاه گاسـتون باشـلار مقالـهٔ سیدمحمدعلی هاشمی (۱۳۷۵) با عنوان «گاستون بَشـلار و معمـاری خانـهٔ خیـال» قابـل‌ذکـر است. پریشانی و همکاران (۱۳۹۹) نیز در مقالهٔ «جستجوی انگارهٔ خانه در آثار سهراب سـپهری بر مبنای پدیدارشناسی تخیل گاستون باشلار» به تحلیـل صـورخیـال خانـه در آثـار سـپهری پرداخته‌اند. درحقیقت تخیل عنصری ایماژهای شاعرانه در ادب ایران هنوز در گام‌های ابتـدایی خویش قرار دارد و نقد ادبی فارسی به‌آرامی و همراه با چاپ آثار باشـلار، بـا نظـرات وی آشـنا می‌شود. با این‌وجود می‌توان مقالاتی درباب نظریهٔ باشلار یافت که البته بـرای شـناخت نظریـهٔ این فیلسوف بزرگ، به‌هیچ‌وجه کافی نیست.

۲- مبانی نظری

از دیدگاه باشلار، صورخیال نه صورت‌های تخیلی محض و انتزاعـی، بلکـه واجـد هورمون‌هـای عنصری کیمیاگرانه هستند کـه تجلـی طبـایع و مزاجـات درونـی بشـری -صـفراوی، بلغمـی، سودایی و دموی- نیز می‌باشند که این مزاجات خود حاصل ویژگی کیفی عنصری پدیـدارهای هستی -گرم، سرد، خشک و تر- هستند. باشلار برای هر عنصر و تخیل مربوط به آن گره‌گاه‌ها یا عقده‌های روانی ویژه‌ای را شناسـایی می‌کنـد. بـرای نمونـه عقـده‌های پرومتـه، انبـاذقلس و نووالیس مربوط به عنصر آتش و صورخیال آتشگون است (نک. باشلار، ۱۳۷۸: ۶۵-۷۹).

هر ماده دارای ویژگی‌های مادی خاص خود است. سیالیت ویژگی خاص عنصر آب است؛ بنابراین صورخیال آب واجد دینامیک و پویایی هستند، آب ما را با خودش می‌برد. ازاین‌رو فلسفهٔ سیالیت زمانی هراکلیتوس تنها می‌تواند در عنصر آب تمثل یابد. جهان همواره در حرکت است و در آب یک رودخانه بیش از یک بار نمی‌توان شنا کرد (باشلار، ۱۴۰۰الف: ۲۱). بدیهی است که در پژوهش حاضر بیشتر به عنصر «هوا» که جوهریت مادی صورخیال نیما را تشکیل می‌دهد نظر داشته باشیم. هوا نیز عنصری سیال است اما حرکت آن از شکل «جنبندگی» است. هوا عنصری نادیدنی است و تنها می‌توان آن را حس کرد، یا به‌واسطهٔ تأثیری که بر دیگر پدیدارها می‌گذارد، سنجه کرد. باشلار تفاوت میان دو حرکت آبگون و هواگون را با دو تعبیر سینماتیک و دینامیک پیوند می‌دهد: «حرکتی که بتوان آن را دید و با قوهٔ باصره دریافت حرکتی سینماتیک است.» (باشلار، ۱۴۰۰ج: ۲۸). درحالی‌که کار عنصر هواگون «القای حرکت» یا «القای دینامیک» است. سویه‌های حرکت در عنصر آب غالباً درجهت جغرافیای دوبعدی است (فواره چون بلند شود سرنگون شود)، آب می‌تواند جاری شود، همواره به سمت پایین و جهات اربعه جریان می‌یابد، اما حرکت در عنصر هوا اصولاً درجهت ارتفاع و بالا و پایین است. عنصر آب بدون استحاله به بخار؛ یعنی تبدیل‌شدن به مادهٔ هواگون، نمی‌تواند حرکت عمودی داشته باشد. «صعود» ویژگی اصلی عنصر هواست. مهمترین ویژگی صورخیال هواگون «توان» بالقوهٔ آنها برای برخاستن یا صعود است (همان: ۳۴). بدین‌ترتیب شاعر هواگون همواره نظر به بلندی، کوه، آسمان و نظیر آن دارد.

عنصر هوا تاحدممکن «مادیت» خود را از دست داده است و بنابراین «انگاره‌های خیالی هوا، تصوراتی ماده‌زدایی‌شده» هستند (همان : ۳۵). برجسته‌ترین شکل این ماده‌زدایی عبارت است از «پرواز». پروازمایهٔ ماده‌زدایی از پدیدار است. انسان پرنده، که در عالی‌ترین شکل خود به فرشته تبدیل می‌شود، انسانی است که بخش بزرگی از مادیت خود را از دست داده است. این ماده‌زدایی موجب «سبک شدن» عنصر هوا و بالتبع صورخیال هواگون می‌شود. صورخیال هواگون در نوعی حالت «بی‌وزنی» به‌سر می‌برند.

سویهٔ مهم دیگر عنصر هوا سردی و رطوبت است؛ رطوبتی که با خیس شدن متفاوت است. در اینجا حس رطوبت عجین با سرماست؛ رطوبت گرم یا چندش‌آور یا تعرق نیست. رطوبت چون نم هواست مثل هوای کوهستان. سرما حس ذاتی عنصر هواست، این سرمایی هستی‌شناختی است، جانِ هواگون سرد و مرطوب است. باشلار در فصلی از کتاب *هوا و رؤیاها*

با تحلیل آثار نیچه به‌روشنی این ویژگی شیفتگی به سرما، ارتفاع، رطوبت و یخ را در صورخیال وی تشریح می‌کند. بدین‌ترتیب کنش «پرواز» و پرنده و هر پدیدار معلق در فضا مثل دود، عطر و مانند آن، توان بالقوه بسیار بالایی برای حضور در صورخیال شاعر هواگون دارند.

۲-۱- بوطیقای فضا

به تعبیر هایدگر، ساختن همان سکنی‌گزیدن اندیشه است (شار، ۱۳۹۴: ۲۹). این تنها بدین‌معنای ساده نیست که ما طرح ذهنی خود را در ساختن یک خانه پیاده می‌کنیم؛ بلکه بسیار فراتر از آن، اندیشه و تخیل آدمی تنها با ساختن خیالی/ واقعی یک خانه می‌تواند به انسجام دست یابد. درحقیقت، سخن هایدگر ساختن را از وضعیت تخیلی به ساحتی هستی‌شناختی تغییر می‌دهد. ساختن و بودن و اندیشیدن، وجوه مختلف یک منشور می‌شوند، به تعبیر کیدر«وارونگی معروف هایدگر درخصوص ساختن و سکنی‌گزیدن، که در آن به وضعیتی از بودن در جهان می‌اندیشد، آگاهی ما را از موجودات به زمینه‌ای هستی‌شناختی و اساس وسیع‌تر آن تغییر می‌دهد» (۱۳۹۹: ۱۴۵). اندیشه هرگز نمی‌تواند سرگردان باشد، بلکه همواره نیاز به مکان‌های ثابتی برای بازگشت دارد. اندیشه خانهٔ خود را می‌خواهد و البته خیال نیز در کار ساختن بنایی برای خانه کردن اندیشه است. بدین تعبیر هر مکانی واگوی درونیات ساکن آن است، چه فرد مسکون خود خانه را ساخته باشد و یا در آن پا به دنیا گذاشته باشد (پیمانفر، ۱۳۹۴: ۵۱). ازاین‌طریق خانه و اندیشه و خیال درهم‌تنیده هستند. باشلار به «خانهٔ خیال» توجه می‌کند، از نگاه وی ذهن با تخیل خانه نه تنها به آوارگی خود پایان می‌بخشد، که نظمی هندسی به ساختار ناخودآگاه می‌دهد. بدین‌ترتیب خانه و ساکن آن یکی می‌شوند، فلسفه هم در کَلهٔ خانه و هم ساکن آن جریان می‌یابد. بدین‌ترتیب میان اندیشه، خیال و مکان و فضا ارتباطی انداموار به وجود می‌آید. وقتی که سپهری می‌گوید «من با تب/ من با تاب/ خانه‌ای در طرف دیگر شب ساخته‌ام» (سپهری، ۱۳۷۲: ۲۷۹)، تنها از یک استعارهٔ ساده استفاده نمی‌کند بلکه می‌توان از طریق این خانهٔ خیالی به اتاق‌ها و فضاهای درونی ذهن وی راه یافت. هایدگر با انتقاد سخت از معماری جدید می‌گوید که آدمی شاعرانه سکنی‌گزیدن خود را فراموش کرده است.

نیما خانه‌های شهری را چون کنام و قبر می‌دید و خانـه‌های روسـتائیان در دل طبیعـت را همچون آشیانه‌های مرغان. از این جنبه است که باشلار از «مکان‌کـاوی» خانـۀ تخیـل حـرف می‌زند؛ خانه‌هایی که در خواب می‌بینیم چگونه فضابندی شده‌اند؟ به تعبیر باشـلار وقتـی کـه در خواب -یا در شعر- از پله‌های یک خانه پایین می‌رویم درواقع در درون خود فـرومـی‌رویم و از سطح خودآگاه به ناخودآگاه و پایین‌تر، سطح غرایز پنهان درون، قدم می‌گـذاریم. هـر ایمـاژ اصیل درباب خانه، با ساکن آن، یعنی بینندۀ خواب یا رؤیا، یگانه می‌شـود. سـفر در خانـه بـه معنای سیر در درون ناخودآگاهی ساکن آن است. بـه تعبیـر درسـت شـایگان «میـان مسـکن یعنی فضای بناشده؛ و فضای ذهن و نیز اقلیم دل، همشکلی‌های اجتناب‌ناپـذیری وجـود دارد، به‌گونه‌ای که نمی‌توان یکی را بدون دست بردن در دیگری تغییر داد» (۱۳۹۲: ۷۴). مکان‌کاوی[1] صورخیال خانه در اثر یک شاعر به‌خوبی نشان می‌دهند که چگونه فضاهای وجـودی و اندیشـه و تخیل به یکدگر باز می‌شوند و از طریق کدام دالان‌ها می‌توان به فضـاهای درونـی راه یافـت. باشلار تأکید می‌کند که «در پدیدارشناسی ارزش‌های صمیمی موجود در فضـای درون خانـه، بی‌تردید ماهیتی شاخص وجود دارد» (باشلار، ۱۳۹۱: ۴۳). وی توضیح می‌دهد که «خانه برای ما همزمان هم خیال‌های پراکنده و هم خیالات یکپارچه را مهیا می‌کند» (همان‌جـا). خانه برخلاف جنگل آفریده‌ای انسان‌ساخت است، پس می‌باید سرشت هستی‌شناختی و تخیلی بشر را بـرملا کند (نوربری- شولتز، ۱۳۸۱: ۱۵).

مکان‌کاوی از دیدگاه باشلار، در خانه‌های خیالی معرف نوع ارتباط شاعر با فضای پیرامـونی است. هیچ‌چیز همچون خانه، برملاکنندۀ ارتباط میان درون و برون و ماهیت تأثرات محیط بـر افراد نیست. به سخن نوربری-شولتز «سکونت بیانگر پیونـدی پـر معنـا میـان انسـان و جهـان پیرامون است. این پیوند از تلاش برای هویت یـافتن، یعنـی احسـاس تعلـق بـه مکـان ناشـی می‌گردد.» (همـان: ۱۷). بدین‌ترتیب پرسش مهم شولتز مطرح می‌شود که برای مقالۀ حاضر نیـز اهمیت حیاتی دارد: «هستی در جهان، علاوه‌بر کجا شامل یک چگونـه نیـز می‌گـردد.» (همـان: ۲۰). اگر چنین پرسشی درباب نیما مطرح شود پاسخ آن هستی در «لانه» (کجا) توسط روحـی هواگون (چگونه) است. نیما کودک جنگل و هوای تازه و کوه بـود. جهـان کـودکی وی جهـان درخت و رود و لانه‌ها و آواز پرندگان است. در تمامی اشعار و نامه‌ها و نوشته‌های نیما می‌تـوان سیطرۀ رنگ‌های درخشان سبز و زرد و آبی را مشاهده کرد. این رنگ‌ها سبک، شفاف و سـیال

1. topography

هستند. سبکی رنگ‌ها در کنار مؤلفه‌های سیال و متحرک، مثل شاخه‌ها و باد و پرندگان، جهان ناخودآگاه شاعر را تحت‌تأثیر دینامیسم عنصر هوا قرار می‌دهد. در غالب اشعار، نگاه نیما همواره به بالا، به دوردست، آسمان، نوک درختان و قلّهٔ کوه‌هاست و درواقع نیما جهان خیال خود را در این حوزه بنا کرده است.

۳- بحث و بررسی

۳-۱- نیما شاعر عنصر هوا

اکنون می‌توان ویژگی‌هایی را که باشلار برای شاعران هواگون برمی‌شمرد در اشعار نیما جستجو کرد. چنانکه گفته شد برای باشلار این ویژگی هواگون خود را در شکل حرکت عمودی یا ارتفاع، سرما و رطوبت، سبک‌شدگی، پدیدهٔ باد و طوفان نشان می‌دهد. تمامی این مؤلفه‌ها خود را در شکل فضای هندسی آشیانه که گونه‌ای خانهٔ درختی است جسمیت می‌بخشد. مقولات اصلی عنصر هوا از دیدگاه باشلار به شرح زیر است:

۳-۱-۱- ارتفاع

مهم‌ترین شاخصهٔ مادهٔ هوا عبارت است از حرکت عمودی و به سمت بالا. «عروج» و حرکت روبه‌بالا ویژگی برجستهٔ عنصر هواست که البته ارتباط نزدیک با «سبک‌شدگی» دارد. باشلار در همین بخش مربوط به نیچه نشان می‌دهد که در آثار وی حرکت صعودی روبه‌بالا مانند درخت، صخره، کوه، نگاه از بالا و مانند آن بسیار وجود دارد. به باور باشلار این حرکت صعودی «تمهیدی بر جسمیت تجربی هستی اخلاقی» است (باشلار، ۱۴۰۰ج : ۲۵۵). وی اشاره می‌کند که در آثار نیچه حتی آسمان نیز رو به صعود دارد یا به سخن دیگر: شاهد «جهانی فرازنده که تنها چیزی که در آن واقعیت دارد، انرژی است» هستیم (همان: ۲۵۶). در صورخیال اشعار نیما و همچنین نامه‌هایش، نمونه‌های بی‌شماری از تصویرهایی را که در ذات خود حاوی مفهوم ارتفاع یا بلندی هستند می‌یابیم. شعر وی پر است از تصویرهای کوهستان و کوه‌ها. همهٔ این کوه‌ها سرافرازند: «از بر پرتو ماه تابان/ از بن صخرهٔ کوهساران» (یوشیج، ۱۳۸۶: ۵۳). «یاد دارم شبی ماهتابی/ بر سر کوه نوبن نشسته/[...]/ باد سردی دمید از بر کوه» (همان: ۵۴). در جای دیگر خود را فرزند کوه می‌نامد: «زادهٔ کوهم، آوارهٔ ابر/ به که بر سبزه‌ام واگذارند» (همان: ۷۵). این حرکت فرازش روبه‌بالا، همچنان‌که باشلار در آثار نیچه می‌بیند، نمایشگر

«فرازش اخلاقی» است، چنان‌که می‌بینیم ابرها ساحت ارتباط با عالم ملکوت می‌شوند: «در پس ابرهایم نهان دار/ تا صدای مرا جز فرشته/ نشنوند ایچ در آسمان‌ها[...]» (همان: ۷۷).

اشعار نیما پر است از گیاهان «بالارونده» که نماد عروج و صعود هستند: «و به دل‌خواهی کز پنجرهٔ خانهٔ تو/ یاسمن با تن عریانش و با ساق سفید/ به تو سر دارد و با خندهٔ گل‌هایش آید/ به‌سوی تو بالا» (همان: ۵۳۸). در اشعارش همه‌چیز و کل جهان مگر در فضای شهری، رو به بالا دارند. دیوارها پر است از گل‌ها و ساقه‌هایی که مثل صخره‌نوردهای ماهر، پنجه در دیوار افکنده و رو به بالا درحال حرکتند. در نامه‌ای می‌نویسد: «خیلی دوست دارم این کوه‌های سردسیر را که از دور سبزی و کبودی می‌زند» (یوشیج، ۱۳۵۲: ۱۱۰). یا «هوای آزاد این قله‌ها را به هیچ‌چیز نمی‌فروشم» (یوشیج، ۱۳۵۱: ۱۰). در نامه‌ای از اقلیم بلند خاص خود حرف می‌زند: «طاقت ماندن در شهر ندارم، به کوهستان خودم می‌روم» (همان: ۲۴). در جاهای بسیار خود را اهل کوهستان می‌نامد «من یک کوه‌نشین غیراهلی‌ام» (همان: ۳۳). در این ارتفاع بلند وی همدم آسمان و موجودات هواگون -باد، پرنده، آسمان، دود و غیره- است. در نامه‌ای آرزویی عجیب می‌کند: «به خواندن پرنده‌های شب قسم، آرزو دارم خط‌آهن و انواع وسایل حمل و نقل از زمین معدوم شود تا ولایتی که من در آنجا به آسمان و عوالم لایتناهی رسیده‌ام و تمامی قلب من آنجاست از آن قبیل شهری‌ها پر نشود» (همان: ۳۵). حتی خانهٔ مطلوب او نیز در اشکوبهٔ بالا قراردارد: «خانهٔ مرتفع دوطبقه‌ای گرفته‌ام که در خارج شهر واقع شده» (یوشیج، ۱۳۵۱: ۳۵). در این اوج بلند روح شاعر چنان صعود می‌کند که با آسمان و ستارگان پیوندی غیرمعمول برقرار می‌کند: «شب‌هایی که از کوه‌ها گذشتم و ستارهٔ صبح را که از گوشهٔ کوه مغرب به من دزدیده نگاه می‌کرد می‌دیدم» (یوشیج، ۱۳۶۸: ۵۳). در جای دیگری به زادگاه خود اشاره می‌کند: «طفولیت خود را در آنجا به‌سر آورده‌ام، در دوردست‌ترین کوه‌های خلوت» (همان: ۲۴۱). کوه‌ها مسکن تفکر نیما هستند، چراکه در آنجا افکار وی استعلا می‌یابند. افکار «بلند» ویژهٔ کوهستان است؛ کوه‌ها با جسم بلند خود که تجلی فرازش و حرکت صعودی است مایهٔ ارتفاع نگاه و اندیشهٔ او می‌شوند. در نامه‌ای به دوستش می‌نویسد: «به فراز کوه‌ها بالا می‌روم، مدت‌ها تنها نشسته در گذشته و آیندهٔ خود فکر می‌کنم» (همان: ۲۴۵). شاعر حتی در خواب نیز از کوه‌ها بالا می‌رود و به اقلیم‌های ناشناخته در آن‌سوی ابرها قدم می‌گذارد: «پس اگر خواب هم ببینم خواب کوه‌های «لو» و «نی‌کدا» و «ازناسر» است» (همان: ۵۰۱). آثار نیما پر است از پدیدارهایی که همه درحال حرکت صعودی یا تمثیل آن هستند.

۳-۱-۲- سرما و رطوبت

بدیهی است که در مکان‌های بلند که نیما شیفتهٔ آنهاست هوا سرد و مرطوب است. آن بلندا خانهٔ باران است، محمل باران. باشلار با تحلیل آثار نیچه نشان می‌دهد که «سرما» و حس سرما در این آثار مایهٔ یخزدگی و رکود نیست بلکه کاملاً برعکس، سرما نیروبخش است، سرما واجد انرژی بسیار برای حرکت است: «هوا ویژگی‌های آزارندهٔ خویش را وامدار سرماست؛ هوا گونه‌ای خبث شادمانه را از سرما اخذ می‌کند که محرک ارادهٔ معطوف به قدرت است. ارادهٔ معطوف به واکنشی سرد در مرز و حد نهایی آزادی سرما، با اراده‌ای سرد» (باشلار، ۱۴۰۰ج: ۲۳۹-۲۴۰). سرما نیش می‌زند، اما کرخت نمی‌کند، و با این عمل سوژه را به حرکت وا می‌دارد. در صورخیال ارتفاع همواره حس سرما و رطوبت وجود دارد: «باد سردی دمید از بر کوه» (یوشیج، ۱۳۸۶: ۵۵). جهان بیرون با حس سرد خویش درحال نفوذ به جهان درون است: «باد سرد از برون نعره می‌زند» (همان: ۵۵). حتی نور مهتاب نیز سرد است و لانهٔ حس سرما: «تنگ دو مرغ دلاویزند با هم/ آمده در آشیان سرد مهتاب» (همان:۴۶۲).

۳-۱-۳- باد و طوفان

اگر عنصر هوا مادهٔ غالب در صورخیال نیماست پس عجیب نیست اگر باد به‌عنوان هوای جنبنده در سراسر اشعار و نامه‌های وی درحال وزش است. باد موجودی رونده است و البته آمده از عالم بالا که دوباره به بالا صعود می‌کند. باد، سرما و عطر و ابر و دود را در همه‌جا می‌پراکند. به تعبیر باشلار باد تمثّل پویایی عنصر هواست (باشلار، ۱۴۰۰ج : ۳۸۲). «باد روان‌شناسی خاص خود را دارد. باد به آسمان برمی‌شود و آنگاه دلسرد می‌گردد. باد می‌غرد، زوزه می‌کشد و می‌نالد. از خشونت به آشوب می‌رسد و به طوفان بدل می‌گردد.» (همان: ۳۸۹). در افسانه‌ها و اسطوره‌ها از «اسب‌های باد» یا «اسب‌های بادپای» و مانند آن زیاد سخن گفته شده که همگی آنها تجسمی از جنبندگی هستند. حتی «باد جنون» نیز نمادی از غوغای درون است. در اشعار نیما باد همه‌جا درحال وزیدن است به‌ویژه در کلهٔ بام‌های سفالی، و جمجمهٔ خانه‌ها را پر از صدای زوزه می‌کند؛ گاه باد به حیوانی وحشی بدل می‌شود که زوزه می‌کشد. باد نوعی دعوت به حرکت است. آشیانه‌های مرغان در گهوارهٔ باد درحال جنبشی نوسانی هستند: «لیکن این آشیان‌ها سراسر/ بر کف بادها اندر آیند» (یوشیج، ۱۳۸۶: ۵۱). گاه حیوان باد قرار از کف می‌دهد: «باد سرد از برون نعره می‌زند» (همان: ۶۰) و گاه پاکشان و

دلفسرده راه خویش پیش می‌گیرد: «باد، فرسوده می‌رفت و می‌خواند» (همان: ۷۰). گاه روح باد با پنجره به سخن درمی‌آید: «پنجره لرزید، باد آوازی / داد یا روحی کرد پروازی/ چه صدایی بود؟» (همان: ۱۲۹).

باد، شخصیت ولگرد کوچه‌ها و خانه‌هاست، هیچ فضایی بر روی باد بسته نیست، کل جهانِ درون و برون در تملک بادها و معبری برای پرسهٔ بادها هستند: «باد می‌گردد و در باز/ چراغ است خوش/ خانه‌ها یکسره خالی‌شده در دهکده‌اند» (همان: ۷۰۴).

۳-۱-۴- سبک‌شدگی

بدیهی است که صعود، جنبنده بودن، باد و غیره نیازمند سبک شدن است. سبکی لازمهٔ سیالیّت است، به‌ویژه برای حرکت صعودی. نهایت این سبکی به صورخیال پرواز و پرنده می‌رسد، به تعبیر باشلار «پروازی که تنها در حس شعفی که در سبکی وجود دارد انباشت شده است» (باشلار، ۱۴۰۰ج : ۱۲۲). حرکت صعودی نیازمند سبک شدن و ماده‌زدایی است، مثل ابر. نیازمند اثیری و «اِترگونه» شدن است. جسم سنگین ناچار از ماندن روی خاک است. تنِ هواگون تن سبک شده است (همان: ۱۲۸). جانِ اشباح، جن‌ها، موجودات خیالی و وهم‌انگیز ساخته‌شده از مادهٔ سبک است. مهم‌ترین تمثیل سبک شدن را در مرغ می‌یابیم، پرواز غایت سبکی است. مرغ سنگین به تعبیر مولانا مرغ خانگی، عاجز از پرواز است، برای پریدن نیاز به «مرغ هوا» است (ما همه مرغ هوا نه خانگی). حتی لانه‌ها نیز خانه‌هایی سبک هستند، خانه‌هایی بی‌ریشه و در معبر باد: «و این قله که سر به چرخ سوده‌ست/ اینجاست که مادر من زار/ گهوارهٔ من نهاده بوده‌ست» (یوشیج، ۱۳۸۶: ۸۹). شعر نیما پر است از پدیدارهای سبک‌شده: «دود مطبخ‌ها می‌رود بالا» (همان: ۱۴۲). و «لکّ ابری که دور می‌ماند» (همان: ۱۶۱) و «مرغ، آن فراخنای تهی شد از آنچه بود» (همان: ۱۸۳). در بیتی دو موجود هواگون همنشین یکدیگر می‌شوند: «ابر یک جای بین که خانه نکرد/ بر یکی شاخ مرغ لانه نکرد» (همان: ۲۶۰). لکه‌های ابر سبک از دوردست‌ها می‌آیند تا یک سبکی پهناور را شکل‌دهند «کلّه بسته است ابری از همه‌جا» (همان: ۳۱۶). نهایت تلفیق عناصر هواگون مثل سرما و بلندی و باد و مرغ را می‌توان در تصویری که از پرندهٔ افسانه‌ای ققنوس نقش می‌شود مشاهده کرد؛ در اینجا مرغی که در ارتفاعی بلند سرمای بادها را به تن خود می‌کشد و در خلوت و سکوت اسطوره‌ای جهان، آوازی عجیب که ترکیبی است از همهٔ ناله‌های گمشده در تاریخ سر می‌دهد، تصویری بسیار

تکان‌دهنده است: «ققنوس/ مرغ خوشخوان/ آوازهٔ جهان/ آواره مانده از وزش بادهای سرد/ بر شاخ خیزران/ بنشسته است فرد/ بر گرد او به هر سر شاخی پرندگان/ او ناله‌های گمشده ترکیب می‌کند» (یوشیج، ۱۳۸۶: ۳۲۵). نیما در نامه‌ای می‌نویسد: «در بسیط زمین پرواز کرده‌ام. مثل عقاب بالای کوه‌ها متواری گشته‌ام» (یوشیج، ۱۳۵۰: ۸). در جای دیگر به‌شدت آرزوی سبکی و حرکت را در تعبیری زیبا به نمایش می‌گذارد: «کاش پرنده بودم که می‌توانستم به آزادی حرکت کنم. ابر بودم که همیشه در فضای لایتناهی سیر کنم» (یوشیج، ۱۳۶۸: ۵۹) و در جای دیگر حتی از این نیز اثیری‌تر می‌شود: «این است زندگانی، خیلی شباهت دارد به خواب‌های آشفته و خیالاتی که مثل سایه درخلال ابر سیر می‌کنند» (همان: ۱۲۵).

همهٔ کسانی که اشعار نیما را بررسی‌کرده‌اند به چشمگیر بودن بسامد تصویر مرغ و پرنده در اشعار وی اذعان دارند. فتوحی انواع مرغان اشعار نیما را فهرست کرده و تأکید می‌کند که تعداد و انواع پرندگان که در اشعار وی حضور دارند بسیار زیاد هستند (فتوحی، ۱۳۸۵: ۲۸۹). باباچاهی، به تأثیری که *منطق‌الطیر* عطار بر نیما نهاده اشاره می‌کند و اینکه اشعار وی نیز پر از آوای مرغان مختلف -غراب، ققنوس، مرغ غم، تیرنگ، کاکلی، مرغ شباویز، مرغ آمین، خروس- است. وی اشاره می‌کند «در بین شاعران معاصر ایران کمتر شاعری مثل نیما در شعر خود به پرندگان خیره شده است» (۱۳۷۷: ۸۶). پورنامداریان (۱۳۸۱: ۱۱۷) نیز بر شخصیت ممتاز پرندگان و گونه‌گونی صورخیال پرواز و پرنده در آثار نیما تأکید دارد. حمیدیان می‌نویسد: «زمینهٔ علاقهٔ شاعر به پرندگان در شعرهای نو و آزاد نیما با قوّت وجود دارد» (۱۳۸۱: ۱۹۱). کریمی‌حکاک می‌گوید که «حتی ممکن است نام پرندهٔ خیالی مرغ آمین از جابه‌جایی حروف اسم خود نیما ساخته شده باشد» (۱۳۸۴: ۴۵۹). این وفور چشمگیر پرندگان در صورخیال نیما چندان عجیب نیست چراکه به تعبیر باشلار هواگون‌ترین پدیدار هستی پرندگان هستند که طبیعت این استعداد شگرف را در آنها نهاده که با ماده‌زدایی و سبک شدن، بتوانند عرصهٔ خاک را ترک کنند و به پرواز درآیند و پرواز نهایت آرزوی نیماست. وی بارها و بارها خود را با مرغ یگانه می‌پندارد و خواستار جانی سبک و ماده‌زدایی شده برای پرواز است. شعر مرغ غم تصویری بدیع از همانندی شاعر و مرغ بدست‌می‌دهد: «روی این دیوار غم، چون دود رفته بر زبر/ دائما بنشسته مرغی، پهن‌کرده بال و پر» (یوشیج، ۱۳۸۶: ۲۳۱). در جایی در نامه‌ها تفاوت عظیم انسان شهری را با پرندگان این‌گونه بیان می‌کند «پرنده‌ها به‌جای آینه و قالی نمایش دادن، بساط آشیانه‌شان را به کمک هم مرتب می‌کنند. ولی خدا به انسان آن

تقوا و شادی طبیعت را نداده است که مثل پرنده زندگی کند. بدبختانه ما انسانیم، من می‌خواهم پرواز کنم» (یوشیج، ۱۳۵۰: ۱۳). در جای دیگر می‌نویسد: «من آن عقاب بلندپروازم که در چهاردیوارهای شهری مشئوم، پر و بالم بسته شده است» (یوشیج، ۱۳۵۱: ۴۰). در جای دیگر حتی اختلافی جزئی میان خود و پرنده می‌بیند: «چندان تفاوتی میان من و این پرنده نیست؛ جز اینکه او پر دارد و بهتر از من در این فضای باشکوه جولان می‌دهد» (همان: ۶۲) و در جای دیگر «حقیقتاً من مثل یک پرندهٔ صحرایی هستم که از دور ماندن از کوهستان خود مکدر می‌شود» (یوشیج، ۱۳۶۸: ۵۹). حتی در جای دیگر، همچون نیچه، پرواز و اراده را کنار هم می‌گذارد: «روح انسان مثل پرنده است که پریدن را تنها طبیعت بدو داده است و مقصد ارادهٔ او» (همان: ۱۱۰). نیما در سراسر اشعارش بارها نمونه‌هایی از همذات‌پنداری با مرغان و پرندگان را پیش چشم مخاطب می‌گذارد؛ او ققنوس است، مرغ افسانه است، مرغ آمین است، مرغ باران است، مرغ طوفان است و حتی «کبوتری که از پروازی طولانی برگشته است» (یوشیج، ۱۳۶۸: ۶۸۶).

۳-۲- آشیانه (خانهٔ درختی)؛ بوطیقای خانهٔ هواگون

صورخیال هواگون نیما یوشیج، بهترین مکانی که می‌توانند برای سکنی داشته باشند تا بدان احساس «تعلق» و «در خانه بودن» کنند، لانه یا خانهٔ درختی است. در چنین خانه‌ای است که باز به تعبیر شولتز، آشنایی با جهان به شکلی بی‌واسطه صورت می‌پذیرد. این خانه یک «مکان» در دل فضا یا جهان کیهانی است. این همان مکانی است که «در خدمت قرار دادنِ دورنمایِ مسکون در دسترس» شاعر است (همان: ۱۵۱). برای همین نیما یوشیج به‌هیچ‌وجه خود را در شهر و خانهٔ شهری راحت و «در خانه» نمی‌یافت و همواره در پی فرار به فضای گشودهٔ غیرشهری بود. درحالی‌که تخیل فروغ در همین خانه‌های شهری شکوفا می‌شد. در شهر نیما دچار «تنگنای خانه» است و در معرض نگاه حیله‌اندوز دشمن و تیرهای زهرآلود کینه (یوشیج، ۱۳۸۶: ۳۴۶). در جای دیگر خانهٔ خود در تهران را پستو می‌نامد «سوی آن پستوی ویرانه ببر» (همان: ۶۰۴) در نامه‌ای می‌نویسد: «بالاخره به شهر وارد شدم؛ مثل اینکه به قبرستان وارد شده‌ام» (یوشیج، ۱۳۸۸: ۳۵۱). خانه‌های شهری ارتباط نیما را با جهان پیرامون سد می‌کنند. درمقابل خانه‌های روستایی است با انبوه پرنده‌ها و گیاهان که وی را در هستی طبیعی قرار می‌دهند و در معرض طبیعت. در نامه‌ای می‌نویسد: «چقدر یاس پای دیوار تو بالا

رفته است... مهتاب داخل اتاق من خواهد شد» (یوشیج، ۱۳۸۵: شمارهٔ ۱۲۴) نیما وقتی که به خانه‌های شهری می‌رسد از کلماتی چون حبس، پیله، دخمه، گور، قفس و مانند آن استفاده می‌کند: «در پیله تا به کی بر خویشتن تنی؟» (یوشیج، ۱۳۸۶: ۲۰۹). یا «دخمهٔ تنگی است خوابگاه او» (همان: ۱۱۹) یا «تنگ‌تر از قفس شهر ندیده‌ست کسی» (همان: ۲۳۵). همین عبارات به‌روشنی نشان می‌دهد که اندیشه و تخیل هرگز نمی‌توانسته در خانه‌های شهری احساس قرار و سکونت و درخانه‌بودن داشته باشد. سخن کوتاه آنکه به گفتهٔ شولتز «خانه به آدمی کمک می‌کند تا نه تنها در خود خانه، که در جهان سکونت گزیند» (نوربری- شولتز، ۱۳۸۱: ۱۶۷). بنابراین در خانهٔ تخیلی نیما، در خانهٔ خیال‌ساخته‌ی اوست که می‌توان جنبه‌های هستی‌شناختی واقعی وی را کشف‌کرد.

اگر بخواهیم تمامی مؤلفه‌های تخیل هواگون را در هم ترکیب کنیم، آنگاه به آشیانه می‌رسیم. لانه خانه‌ای کاملاً بر ضد و مقابل خانه‌های خشتی زمینی است. همانند نیچه، نیما نیز از خانه‌های زیرزمینی و مأمن ارواح خموده و مردم‌گریز بیزاری می‌جوید و خانه‌های شهری را با دخمه مقایسه می‌کند (خطاط، ۱۳۸۲: ۴۴). لانه مرکز و کانون همهٔ نیروهای هواگون است: گهواره‌ای نهاده بر شاخ درخت که خود با حرکت صعودی، تجسمی از مادهٔ هواست، درحال تکان‌خوردن با هوای جنبندهٔ باد، در آسمان، ساخته‌شده از ترکه‌های چوبی سبک، که در آن یک پرنده که هواگون‌ترینِ جانداران است، مسکن گزیده است. آشیانه، یک جان بالارونده است که گسترده‌ترین منظر را در اختیار ساکن خود می‌گذارد. سکنی‌گزیدن در لانه به معنای بینش داشتن است و البته زیست طبیعی. ساکن لانه همچون ققنوس، تمامی آواهای تاریخ و جهان، حتی ناله‌های گمشده را از بلندا می‌شنود. او «نگرنده» به تمامی جهان است، گوشی برای شنیدن و چشمی برای دیدن تمامی آواها و تصویرهای کیهانی (یوشیج، ۱۳۸۶: ۳۲۵). لانه یک خانهٔ بی‌ثبات و جنبنده است؛ یک خانهٔ متحرک که ساکن خود را نیز همراه با خود به تحرک وامی‌دارد. آشیانه، نزدیکترین خانه به ساحت ملکوت است، جایی که می‌توان از آن صدای موجودات اهورایی را شنید. لانه یک خانهٔ بدون سقف و دیوار است، گشوده به تمامی جهان و بی‌واسطه در تماس با آسمان. نیما در جایی می‌نویسد: «خانهٔ آنها نه در دارد و نه دیوار، در ساحل رودخانهٔ ساکتی است که به دریا می‌ریزد. پشت‌بامشان علف است، کاملاً مونس‌شان بیابان و جنگل» (یوشیج، ۱۳۶۸: ۳۱۰). آشیانه نقطهٔ مقابل خانه‌های پست خاکی و حس ترس و محافظه‌کاری و سودجویی و تاریکی است. لانه نهاده در معبر

بادهاست؛ شنیدن آوای بدون واسطهٔ طبیعت و کوه و آسمان از زبان باد. حتی در جایی هالهٔ مهتاب در آسمان نیلگون شب مبدل به تصویر لانه‌ای می‌شود که پرندهٔ ماه در آن نشسته است: «در پیش کومه‌ام/ در صحنهٔ تمشک/ بی‌خود ببسته است/ مهتاب بی‌طراوت، لانه/ یک مرغ دل‌نهاده دریادوست/ با نغمه‌هایش دریایی/ بی‌خود سکوت خانه سرایم را/ کرده‌است چون خیالش، ویرانه» (یوشیج، ۱۳۸۶: ۷۸۱). این دریای بیکران که مرغ ماه در آن سکنی گزیده، آبی لاجورد آسمان است، با هزاران لانه‌های ستارگان. در آشیانه است که نظام درون و برون، دیالکتیک درون و برون به تعبیر باشلار به انسجام دست‌می‌یابد؛ نی‌های جدارهٔ لانه، مثل دیوار، سدی دربرابر عوامل بیرونی چون باد و باران و آفتاب و سرما نیست؛ لانه در معرض نیروهای بیرونی است. به تعبیر سیدحسینی با «یک وحدت هم‌پیکر ارگانیک، اعضا و حواس ما از اشیا خارجی تأثیرات بی‌شمار متعدد می‌گیرند» (۱۳۸۴: ۲۲۸) و در چنین خانه‌ای است که می‌توان «جهان را به‌مثابه یک زبان شنود و انرژی نهفته در پدیدارها را کشف» کرد (باباچاهی، ۱۳۷۷: ۴۹).

آشیانه بوطیقای فضای خاص خود را دارد، گشودگی به جهان، امکان پیچیدگی‌های تاریک ناخودآگاه را از آن می‌گیرد. هوای لانه سرد است، هوایی هواگون، مرطوب و سرد. لانهٔ گرم سپهری، -«گرمی لانهٔ لک‌لک را ادراک کنیم» (سپهری، ۱۳۷۲: ۲۹۳)- هیچ نشانه‌ای از عنصر هوا با خود ندارد. لانه‌های نیما جای گرمی برای خفت‌وخواب نیست، فضایی سرد و جنبنده که همواره دعوت به حرکت می‌کنند. باشلار در شرح بوطیقای آشیانه‌ها به ویژگی «پناه‌بخشی» آشیانه اشاره می‌کند (باشلار، ۱۳۹۱: ۱۳۴). وی مدام اشاره به فضای صمیمی آشیانه دارد و اینکه دلدادگان همواره خانهٔ جفتی را به آشیانه تمثیل می‌کنند: «همان آشیانهٔ کوچک و گرمی که دلدادگان یکدگر را وعده می‌دادند، آشیان واقعی گمشده در میان شاخ-وبرگ درختان» (همان: ۱۳۶). اما تصویر آشیانه در اشعار نیما با این تصویر زمینی متفاوت است؛ در آشیانه‌های او مرغان منفرد در معرض بادهای سرد نشسته‌اند: «آواره مانده از وزش بادهای سرد/ بر شاخ خیزران/ بنشسته است فرد». (یوشیج، ۱۳۸۶: ۳۲۵)

باشلار اشاره می‌کند که آشیانه واجد این خاصیت است که «لحظه‌ای مرکز کیهان» قرارگیرد (باشلار، ۱۳۹۱: ۱۳۸). آشیانه به جهان شاعر کانونیت می‌بخشد. در منظومهٔ افسانه، از افسانهٔ پرنده‌ای می‌گوید که سالهاست آشیانهٔ خود را ترک‌کرده است: «از بر شاخه مرغی پریده/ مانده برجای از او آشیانه/ لیکن این آشیان‌ها سراسر/ بر کف بادها اندر آیند» (یوشیج،

۱۳۸۶: ۵۱). دفترهای شعر نیما پر است از لانه‌های پرندگان، این لانـه‌های متعـدد مایـهٔ سـبکی جوهر شعری می‌شود، لانه‌هایی پر از آواز پرندگان، حتی وقتـی کـه پرنـده‌ای در آنهـا نیسـت. پرواز ناگهانی دسته‌جمعی، همراه با آواز پرندگان شـوری عجیـب بـه تصـویرهای شـعری نیمـا می‌بخشد: «آواز پرندگان کوچک/ [...]/ کز لانـه بـرون همـی‌پریدنـد» (همـان: ۹۰). از مهم‌تـرین ویژگی‌های بوطیقای فضـا در لانـه‌ها غیـاب دیـوار اسـت، دیوارهـا راه گشـودگی بـه جهـان را می‌بندند. نیما در شعر «به یاد وطن» خانه‌های شهری را همچون قفس می‌داند کـه وی در آن گرفتار آمده است: «من در این خانه‌های شهر، اسیر/ همچو پرنده در میان قفس[...] می‌هراسـم ز هرچه دیوار است» (همان: ۱۵۰) و بدیهی است که او در شهر دچار این احساس است که «دور ماند از من آشیانهٔ من» (همان: ۱۵۵).

۳-۳- لانه و حرکت صعودی

ازجمله پدیدارهایی که به جهان حرکت صعودی می‌بخشـند لانـه‌های پرنـدگان بـر دیوارهـای پیچک خانه‌هاست. توکاها، در خانهٔ سریویلی دیوارهای خانه را بـا صـدها لانـه بـه سـمت بـالا می‌کشند. این حرکت صعودی روبه‌بالا، دقیقاً در تطابق با حرکت عمودی پیچک‌هـای دیـواری است که توکاها در آن لانه بسته‌اند. بدین معنا، از نگاه نیما یوشیج حرکـت اصـیل طبیعـت بـه سمت بالا صعودی و فرازش‌یابنده است، همچنان‌که در شهر همهٔ حرکت‌ها بـه سـمت پـایین، پستی و دنائت با دخمه‌های فروافتاده و آسمان دم‌کرده است: «جغدی نشسته بر زبـر بـام و در فسوس/ بامی که کرده زهر در جام تعبیه» (همان:۱۸۱) و در شعری دیگر: «ز آشـیان گرچـه بـه دور/ گرچه چون مـرغ ز طوفـان و ز بـاد/ بـوده‌ام آواره» (همـان: ۴۳۳). آشـیان‌های کوچـک بـر دیوارهای خانه، اگر همچون خانهٔ سریویلی بسیار باشند، می‌توانند کل خانه را به لانه‌ای بـزرگ تبدیل‌کنند. قیل‌وقال پرندگان که در بام‌های سفالین یا چوبی خانـه‌های روسـتایی می‌پیچیـد، کلهٔ خانه را پر از شوق پریدن می‌کند.

خانهٔ خاکی محکم به زمین چسبیده است؛ قرص و پایدار، اما لانه یک خانهٔ متحرک اسـت، حتی خانه‌ای که به خاطر مصالح خود -شاخه‌های درختان- قابل‌رویـش نیـز هسـت. لانـه‌های اشعار نیما یوشیج همگی خوابگون هستند؛ لانه‌هایی از جنس خواب و رؤیا؛ گاه خانه‌های نئـین و کلبه‌های چوبی نیز تبدیل به آشیانه می‌شوند، به‌ویژه طبقهٔ دوم خانه‌ها. توصیف نیما از خانـهٔ جدیدی که خریده‌اند و اطاق او در طبقهٔ اول، یعنی بعد از همکـف، چنـان عجیـب اسـت کـه

به‌روشنی کیفیت رؤیاگون آن را به ما نشان می‌دهد، اینجاست که به تعبیر باشلار «احساس‌می‌کنیم که درحال تجربهٔ زندهٔ یک ایماژ هستیم» (باشلار، ۱۴۰۰ج: ۱۳۱). نیما در نامه‌ای به سعید نفیسی از بارفروش می‌نویسد: «همین‌که ابرهای غلیظ دریا بالای خانهٔ مرا می‌گیرد، من در اتاق خود مثل جغد در آشیانه‌اش به گردش می‌افتم. در فضای تیره و کبودی زنندهٔ آسمان، روح من به پرواز درآمده مرغان دریایی که از دریا به اکناف دوردست کوچ می‌کنند را تماشا می‌کند. طیران آنها با دسته‌های بزرگ و کوچک خود، که درخلال ابرها فرورفته، کمرنگ و محو می‌شوند، شبیه به سلسله‌خیالاتی که در مقابل مقصد گم‌شدهٔ خود سرگردان شده‌اند» (یوشیج، ۱۳۶۸: ۲۷۱).

نیما در نامه‌ای به همسرش می‌نویسد: «هروقت زناشویی را در نظر می‌گیرم، آشیانهٔ ساده و محقری را روی درخت‌ها به‌خاطر می‌آورم که دو پرندهٔ همجنس، بدون اینکه به هم استبداد و زورگویی به خرج بدهند، روی آن قرار گرفته‌اند» (یوشیج، ۱۳۵۰: ۱۲). در اینجا نه تمثیلی در کار هست و نه استعاره‌ای، این هستی یافتن ناب تخیل است؛ لانه‌ای کوچک که به‌واسطهٔ «درون‌بودگی» خود، به تعبیر باشلار ساکنان خویش را هرچه بیشتر به هم نزدیک می‌کند (نک. باشلار، ۱۳۹۱). عباراتی مثل «سادگی» و «محقر» همین کوچک‌شدگی و پالودگی روحی و عاطفی را به تصویر می‌کشد. اینجاست که می‌توان سخن هاشمی را یادآور شد که «خانه یکی از بزرگترین نیروهای ادغام اندیشه‌ها، خاطرات و رؤیاهای آدمی است» (هاشمی، ۱۳۷۵: ۱۲). با سکونت شاعرانه در خانه، تمامی خاطرات گذشته جایی برای بازگشت دارند، سرگردان نیستند، رؤیاهایی که در آنها زندگی کرده‌ایم دوباره در خانه‌ای که در خیال خود بازسازی می‌کنیم، جایی برای بازگشت می‌یابند؛ «بدون خانه، انسان موجودی پراکنده است» (همان: ۱۲). خانه، پرورندهٔ رؤیاست و هیچ خانه‌ای بیش از لانه جنبنده و در نوسان پرورندهٔ رؤیا نیست. خانه به رؤیاها کانونیت و درون‌بودگی می‌بخشد. نیما در نامه‌ای می‌نویسد: «در خانه را به روی خودم بسته‌ام [...] در خلوت من، حسرت‌ها بیشتر به سراغم می‌آیند. مثل اینکه درخت‌ها در سینهٔ من گل می‌دهند. در جمجمهٔ سر من است که چلچله‌ها و کاکلی‌ها و گنجشک‌ها می‌خوانند» (یوشیج، ۱۳۸۵: شماره ۱۳۷). می‌بینم که چه ساده با بستن در خانه، بلافاصله تخیل تبدیل خانه به آشیانه و آواز پرندگان آغازمی‌شود. نقدهای توصیفی درباب نیما تخیل وی را به «نماد» و «نشانه» تقلیل‌داده‌اند. در این‌گونه تحلیل‌ها همواره مرغ‌ها نشانه یا نماد شاعری طبیعت‌گرا هستند که در شهر محبوس شده است، مثلاً «شعر غراب تصویری

بسیار گویا از اندوه و تنهایی نیماست» (پورنامداریان، ۱۳۸۱: ۱۲۲) یا «مرغ غم نیز تصویر دیگری از نیماست که بر دیوار غم چون دودی تیره قد برافراشته است» (همان: ۱۲۳). در نامه‌های نیما اشارات بسیاری هست که می‌توان در آنها چگونگی دگردیسی یک فضای مسکون ساده در بالاخانه را به یک لانهٔ پرنده و حتی بالاتر از آن به آشیانه‌ای در ملکوت مشاهده کرد: «در این خیال، روحم در آسمان است اما زمین را می‌پایم، از زمین می‌گریزم، از آسمان می‌افتم [...] اخیراً یک خانهٔ مرتفع و دوطبقه گرفته‌ام که در خارج شهر واقع شده است [...] بلبل‌ها صداشان با قورباغه‌ها مخلوط می‌شود [...] در زیر این پنجره وقتی که آن را شبانه باز می‌کنم مخفیانه می‌بینم که چطور عشاق که از شر مردم به این مکان دنج پناه آورده‌اند با هم نجوا می‌کنند [...] مثل خدا به مکنونات قلب دردناک آنها پی می‌برم و ناظر اعمال آنها خواهم بود» (یوشیج، ۱۳۵۱: ۸۵).

خانهٔ سریویلی شاید گویاترین نمونه برای تبدیل تخیل یک خانه به آشیانه است. سریویلی یک شاعر است و خانه‌اش مأمن توکاهای خوش‌آواز: «درگه پاییز، چون پاییز با غمناک‌های زردرنگ خود می‌آمد باز/ کوچ‌کرده ز آشیان‌های نهانشان/ جمله توکاهای خوش‌آواز/ به سرای خلوت او روی‌آورده/ اندر آنجا، درخلال گلبنان زردمانده/ چند روزی بودشان اتراق/ و همان لحظه که می‌آمد بهار سبز و زیبا/ با نگارانش همه رعنا،/ آشیان می‌ساختند آن خوش‌نوایان در میان عشقه‌ها» (یوشیج، ۱۳۸۶: ۳۶۴). عشقه‌های بهاری چسبیده به دیوارهای کلبهٔ سریویلی با حرکت صعودی خویش خانهٔ او را به‌سوی بالا می‌برند و هزاران لانهٔ توکا مثل داستان پرواز کیکاووس، خانه را آمادهٔ پرواز می‌کنند. خانهٔ سریویلی پناه پرندگان است. در پایان منظومه پس از آنکه خانهٔ سریویلی توسط مردم خراب می‌شود و سال‌ها از این ماجرا می‌گذرد «مرغان صبح، گل با منقار خود از کوه‌ها آورده خانهٔ او را دوباره می‌سازند و سریویلی دوباره با زنش به خانه باز می‌گردند» (همان: ۳۶۲). شاید این اوج تکامل انگارهٔ خانهٔ خیال آشیانه‌گون در میان تصویرهای نیما از لانه، آشیانه، خانهٔ درختی، خانهٔ نئین و مانند آن است. اینک پرندگان کارگران ساختمانی شده‌اند، از کوه‌ها با منقار خود گل‌ها می‌آورند، منقارهایی که با آن آواز می‌خوانند و بنابراین سرود و ترانه و پرواز و سبکی در کوچک‌ترین اجزای این خانهٔ جدید ممزوج گشته است. خانهٔ سریویلی ساخته می‌شود اما توکاها دیگر بدان خانه بازنگشتند.

۴-نتیجه‌گیری

نظریهٔ تخیل ماده و تحلیل صورخیال شاعران به‌واسطهٔ سویهٔ عنصری آنها یکی از جذاب‌ترین شیوه‌های نقد پدیدارشناسانه است. در این شیوهٔ نقد، جهانی که شاعر به‌واسطهٔ ایماژهای خویش بازآفرینی می‌کند، -که بی‌شک پژواکی است از جهان آنگونه که در ناخودآگاه شاعر درک و نقش شده- بر مبنای ویژگی‌های چهار عنصر کیمیاگرانهٔ هستی -آب، هوا، خاک و آتش- موردتحلیل قرار می‌گیرد؛ چراکه از دید باشلار «درک جهان» به صورت آمیزه‌ای از چهار عنصر بی‌شک درکی تخیلی است و بدین لحاظ «تخیل» و «درک» هم‌ارز و هم‌نشین یکدیگر می‌شوند. به همین دلیل است که باشلار «تخیل» را مقدم بر «درک» می‌داند و ایماژها را روزنه‌ای برای ورود به جهان ناخودآگاه شاعر و راهنمایی برای مکانکاوی نقشهٔ ناخودآگاه شاعر و از طریق آن شناخت ناخودآگاه بشری.

تحلیل صورخیال اشعار و نامه‌های نیما نشان می‌دهد که عنصر هوا در آنها بسیار قدرتمند است و سویه‌های هواگون در این انگاره‌ها تفوق چشمگیری بر جنبه‌های آبگون، خاک‌گون و آتش‌گون دارد. عنصر هوا در اشعار نیما واجد خصلتی مثبت و برانگیزاننده است. هوا در بوطیقای نیما همواره عنصری است رهاننده، هیجان بخش، واجد نیروی زندگی و زایل‌کنندهٔ خمودگی، و دربرابر نیروهایی است که هستی را تخریب می‌کنند و از حرکت بازمی‌دارند. هوا در ایماژهای نیما هرگز هوای عفن، دم‌کرده، خفه‌کننده و مخرب نیست. در بوطیقای نیما خانه‌های شهری تنگ و افسرده هستند اما آسمان شهر می‌تواند پر از آزادی پرنده‌ها باشد؛ لانه، خانهٔ درختی و آشیانه یکی از پربسامدترین ایماژها در شعر نیماست که در آن بسیاری از جنبه‌های تخیل مادهٔ هوا- سبک‌شدگی، پرواز، حرکت روبه‌بالا، ارتفاع، جنبندگی، گشودگی به چشم‌انداز جهان، سرما، فرازش اخلاقی و مانند آن- کانونیت می‌یابند و از طریق مکان‌کاوی لانه می‌توان به بوطیقای فضا در آشیانهٔ تخیلی شاعر پی‌برد. بی‌شک زیست نیما در فضای سبز شمال ایران و جهان سبز و جنگلی، که او جهان هستی را با مؤلفه‌های اقلیمی این ناحیه شناخته، در تخیل و درک وی از جهان و کیهان تأثیری قطعی داشته است. درخت‌ها، کوه‌ها، آسمان ابری، ابرهای سیال در آبی آسمان و عواملی مانند آن باعث فرازش نگاه شاعر بوده است. این مؤلفه‌ها را می‌توان به‌روشنی در تخیل عنصری شاعر مشاهده کرد. بی‌شک تحلیل صورخیال شاعران فارسی بر مبنای ایدهٔ تخیل عنصری می‌تواند راهنمایی برای دسته‌بندی و شناخت بهتر آنها باشد.

منابع

باباچاهی، علی. (۱۳۷۷). *گزاره‌های منفرد*، جلد ۱. تهران: نارنج.

باشلار، گاستون. (۱۳۷۸). *روانکاوی آتش*، ترجمهٔ جلال ستاری. تهران: توس.

باشلار، گاستون. (۱۳۹۱). *بوطیقای فضا*، ترجمهٔ مسعود شیربچه و مریم کمالی. تهران: روشنگران.

باشلار، گاستون. (۱۴۰۰الف). *آب و رؤیاها*، ترجمهٔ مسعود شیربچه. تهران: گستره.

باشلار، گاستون. (۱۴۰۰ب). *خاک و رؤیاپردازی آرمیدن*، ترجمهٔ مسعود شیربچه. تهران: روشنگران.

باشلار، گاستون. (۱۴۰۰ج). *هوا و رؤیاها*، ترجمهٔ مسعود شیربچه. تهران: گستره.

پریشانی، زیبا و سرمدی، مجید و کوپا، فاطمه و یزدانی، حسین. (۱۳۹۹). «جستجوی انگارهٔ خانه در آثار سهراب‌سپهری بر مبنای پدیدارشناسی تخیل‌گاستون باشلار». *شعرپژوهی*، ۱۲ (۲)، ۱-۲۵.

پورنامداریان، تقی. (۱۳۸۱). *خانه‌ام ابری‌ست*، تهران: سروش.

پیمانفر، سپیده. (۱۳۹۴). *رهیافتی به معنای مکان*، اصفهان: دانش‌پژوهان برین.

حمیدیان، سعید. (۱۳۸۱). *داستان دگردیسی*، تهران: نیلوفر.

خطاط، نسرین‌دخت. (۱۳۸۲). «نیچه از نگاه باشلار». پژوهشگاه علوم انسانی دانشگاه شهید بهشتی، (۳۹ و ۴۰)، ۳۹-۵۸.

سپهری، سهراب. (۱۳۷۲). هشت‌کتاب، تهران: طهوری.

سیدحسینی، رضا. (۱۳۸۴). *مکتب‌های ادبی*، جلد۱. تهران: نگاه.

شار، اَدَم. (۱۳۹۴). *کلبه هایدگر*، ترجمهٔ ایرج قانونی. تهران: ثالث.

شایگان، داریوش. (۱۳۹۲). *در جست‌وجوی فضاهای گم‌شده*، تهران: فرزان روز.

فتوحی، محمود. (۱۳۸۵). *بلاغت تصویر*، تهران: سخن.

کریمی‌حکاک، احمد. (۱۳۸۴). *طلیعهٔ تجدد در شعر فارسی*، ترجمهٔ مسعود جعفری. تهران: مروارید.

کیدر، پل. (۱۳۹۹). *گادامر برای معماران*، ترجمهٔ محمدجواد صافیان و فلورا بیابانی. تهران: نگاه معاصر.

نوربری- شولتز، کریستیان. (۱۳۸۱). *مفهوم سکونت: به‌سوی معماری تمثیلی*، ترجمهٔ محمود امیریاراحمدی. تهران: آگه.

هاشمی، محمدعلی. (۱۳۷۵). «گاستون باشلار و معماری خانهٔ خیال». *مجلهٔ آبادی*، (۲۳)، ۱۰-۱۷.

یوشیج، نیما. (۱۳۵۰). *نامه‌های نیما به همسرش عالیه*، تهران: چاپخانهٔ فاروس.

یوشیج، نیما. (۱۳۵۱). *کشتی و توفان*، تهران: امیرکبیر.

یوشیج، نیما. (۱۳۵۲). *دنیا خانهٔ من است*، تهران: کتاب زمان.

یوشیج، نیما. (۱۳۶۸). *نامه‌ها*، به اهتمام سیروس طاهباز. تهران: دفترهای زمانه.

یوشیج، نیما. (۱۳۸۵). *حرف‌های همسایه*، به اهتمام سیروس طاهباز. تهران: نگاه.
یوشیج، نیما. (۱۳۸۶). *مجموعهٔ کامل اشعار*، گردآوری و تدوین سیروس طاهباز، تهران: نگاه.
یوشیج، نیما. (۱۳۸۸). *یادداشت‌های روزانه نیما*، به اهتمام عبدالرضا رضایی‌نیا. تهران: سوره مهر.

روش استناد به این مقاله:
پریشانی، زیبا. (۱۴۰۴). «صور خیال مادهٔ هوا و مکان‌کاوی خانهٔ درختی در آثار نیما یوشیج بر مبنای فلسفهٔ تخیل گاستون باشلار».
نقد و نظریه ادبی، ۲۰(۱): ۱۲۷-۱۴۹. DOI: 10.22124/naqd.2025.28317.2674

Copyright:

Copyright for this article is retained by the author(s), with first publication rights granted to *Naqd va Nazaryeh Adabi* (*Literary Theory and Criticism*).
This is an open-access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution License (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided that the original work is properly cited.