

# تحلیل تطبیقی و بینارشته‌ای شعر و نقاشی در آثار سهراب

علی‌رضا انوشیروانی<sup>۱</sup>، لاله آتشی<sup>۲</sup>

۱. دانشیار رشته ادبیات تطبیقی، دانشکده علوم انسانی، دانشگاه شیراز، شیراز، ایران
۲. دانشجوی دکتری رشته ادبیات انگلیسی، دانشکده علوم انسانی دانشگاه شیراز، شیراز، ایران

دریافت: ۹۰/۵/۸ پذیرش: ۹۰/۸/۴

## چکیده

ادبیات تطبیقی از دهه هفتاد میلادی بر اساس نظریات رنه ولک و هنری رماک پا به عرصه جدید مطالعات بینارشته‌ای نهاد. مطالعه ارتباط بین ادبیات و هنر، مانند ادبیات و نقاشی، یکی از عرصه‌هایی است که توجه پژوهشگران ادبیات تطبیقی را در چند دهه اخیر به خود جلب کرده است. در این نوشتار کوشیده‌ایم با بررسی شعر و نقاشی سهراب سپهری، ارتباط بین ادبیات و هنر را روشن کنیم. آنچه در این پژوهش بینارشته‌ای تحلیل می‌شود، مفاهیم ایستایی و پویایی است که در بیان نوشتاری شعر و بیان تصویری نقاشی به روش‌های متفاوتی رخ می‌نماید. هرچند اهمیت این پژوهش در بینارشته‌ای بودن آن است، منظر جدیدی برای درک بهتر اشعار و نقاشی‌های سهراب سپهری می‌گشاید. نویسنده‌گان تلاش کردند تا با تبیین چارچوب نظری و روش تحقیق، راه را برای مطالعات بینارشته‌ای در این حوزه از قلمرو ادبیات تطبیقی بگشایند.

فصلنامه پژوهش‌های زبان و ادبیات تطبیقی  
۳، شناختی پژوهش‌های زبان و ادبیات تطبیقی  
پیاپی ۹، بهار ۱۳۹۱، صص ۱-۶۴

واژه‌های کلیدی: بینارشته‌ای، نقاشی، شعر، سهراب سپهری، ادبیات تطبیقی.

## ۱. مقدمه

در پژوهش‌های ادبیات تطبیقی، مقایسه ادبیات و هنر از دیدگاهی مشترک، توجه بسیاری از تطبیقگرایان را به خود جلب کرده است. اساس این‌گونه پژوهش‌ها بر مطالعات بینارشته‌ای استوار است. امروزه، پژوهش‌های ادبیات تطبیقی در محافل دانشگاهی دنیا از اهمیت خاصی

Email: [anushir@shirazu.ac.ir](mailto:anushir@shirazu.ac.ir)

نویسنده مسئول مقاله:

آدرس مکاتبه: شیراز، دانشگاه شیراز، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، بخش زبان‌های خارجی، پردیس ارم، شیراز ۷۱۹۴۶

برخوردار است. یوسف شاقول و محمد عموزاده ماهیت رشتہ‌های بینارشته‌ای را چنین تعریف می‌کنند:

یکبار دیگر جامعه علمی به این نگاه سنتی توجه نموده است که حل بسیاری از مسائل علمی نیازمند رویکرد و نگاهی جامع است، با این تفاوت که در سنت علمی گذشته تلاش می‌شد تا این جامعیت را در فرد فرد اندیشمندان جستجو کرده و محقق کند؛ اما در این دوران جامعیت را در جمع می‌جویند. اگر در گذشته داشتمدنانی چون ارسسطو و ابن‌سینا جامع و خالق آثار متنوعی چون فلسفه، منطق، ریاضیات، طب و روان‌شناسی بودند، امروزه متناسب با مسئله موردنظر، جامعیت تخصص‌ها را توسط افراد مختلف یک گروه که هریک در رشتہ‌ای خاص صاحب تخصص‌اند تأمین می‌کند و این امر با عنایت به گستردگی و پیچیدگی تخصص‌ها کاملاً طبیعی می‌نماید (۲۸۶: ۲۵).

پس از سخنرانی و چاپ مقاله معروف رنه ولک با عنوان «بحran ادبیات تطبیقی»، فصل جدیدی در مطالعات ادبیات تطبیقی گشوده شد. برخی از پژوهشگران ادبیات تطبیقی کمک از مکتب اثبات‌گرای فرانسوی فاصله گرفتند و به پژوهش‌های بینارشته‌ای از جمله مطالعات بین ادبیات و سایر شاخه‌های علوم انسانی و هنرها روی آوردند. البته از دیرباز، ارتباط هنرهای کلامی مانند شعر و هنرهای دیداری مانند نقاشی مورد توجه صاحب‌نظران هنری و ادبی بوده است و از آن‌ها با عنوان «هنرهای خواهر» یاد کردند. سیمونیدس<sup>۲</sup> (متوفی ۴۶۹ ق.م) می‌گوید: «نقاشی شعر خاموش است و شعر نقاشی گویاست.» (as cited in Haines, 2004: 40).

دربارهٔ وحدت شعر و نقاشی سخن بسیار گفته شده است. اما ادبیات تطبیقی از دو جهت به این‌گونه مطالعات علاقه‌مند است: اول آنکه چگونه مفهومی یکسان در شعر، هنری نوشتاری، و نقاشی، هنری دیداری، نمود می‌یابد؛ دوم آنکه چگونه شعر در نقاشی تأثیر می‌گذارد یا- به سخن دیگر- چگونه نقاش در خلاقیت هنری خود از آثار منظوم الهام می‌گیرد. در مورد اول، پژوهشگر به دنبال کشف راههایی است که شاعر و نقاش مفهوم یکسانی را در دو هنر متفاوت بیان کرده‌اند. شاعر با کلمه، یعنی زبان نوشتاری، و نقاش با خط و رنگ، یعنی زبان دیداری، همان مفهوم را بیان می‌کنند. در اینجا مفهوم یکسان است؛ ولی وسیله بیان آن متفاوت است. بدین‌سان، پژوهشگر در جستجوی یافتن روش است و نه مضمون. در مورد دوم، چون بحث الهام‌پذیری و اقتباس و دریافت نقاش از شاعر مطرح است، پژوهشگر

مضمون را بررسی می‌کند؛ به این معنا که به مطالعه ارتباط بین شاعر و نقاش، بهمثابه دو هنرمند مستقل، و بررسی تشابه و تفاوت ماهیت پیام آن‌ها می‌پردازد. مورد اول، پژوهشی بینارشته‌ای به معنای دقیق کلمه است؛ چون درپی کشف روش بیان مفهومی یکسان در ادبیات و هنر است و مورد دوم، بیشتر به تأثیرگذاری و بررسی منبع الهام گرایش دارد. این تحقیق در چارچوب حوزه اول می‌گنجد.

## ۲. هدف پژوهش

مطالعات بینارشته‌ای شامل تحقیقاتی است که با درهمتنیدن اطلاعات و نظریه‌های دو یا چند رشته یا شاخه‌های مختلف علوم، به حل مسائلی می‌پردازد که پاسخ‌شان در فضای محدود یک رشته یا علم به‌دست نمی‌آید. بدین‌سان، مطالعات بینارشته‌ای افق‌دید وسیع‌تر و عمیق‌تری بر پژوهشگر می‌گشاید.

این مقاله با رویکردی بینارشته‌ای، به بررسی روش بیان مفهومی یکسان در شعر و نقاشی، بهمثابه دو نمونه از حوزه‌های ادبیات و هنر، می‌پردازد. در این پژوهش شاعر و نقاش - یعنی سهراب سپهری - یکی هستند. نویسنده‌گان مقاله کوشیده‌اند تا نحوه بیان مفهوم ایستایی و پویایی را در شعر و نقاشی تحلیل کنند. به سخن دیگر، هدف نویسنده‌گان این است تا نشان دهند اگر در شعر ایستایی و خشونت با تقابل‌های دوتایی زبانی و پویایی، و زایش با نبود این تقابل‌ها آشکار می‌شود، در نقاشی همین مفاهیم با استفاده از رنگ و خط بیان می‌شود. شاعر و نقاش هر دو برای نشان دادن مفهوم یکسانی، از شگردهای خاص شاعری و نقاشی سود برده‌اند: شاعر از واژه و نقاش از تباین رنگ‌ها، خطوط راست یا منقطع و فضاهای پُر یا خالی. در شعر سهراب تحولی رخ می‌دهد؛ بدین‌گونه که فضایی تاریک، اخم‌آلود و بی‌حرکت جای خود را به دنیایی سرشار از روشنایی، پویایی و سازش می‌دهد. نقاشی‌های سهراب را - که تاریخ دقیق یا تقریبی خلق آن‌ها به ثبت نرسیده - می‌توان بر اساس مقایسه با شعر او و رده‌بندی کرد. در اشعار سهراب، ایستایی و پویایی به ترتیب با تقابل‌های دوتایی و سیالیت زبان نشان داده می‌شوند؛ اما در نقاشی‌های او این دو مفهوم با خط و رنگ و فضاسازی به تصویر کشیده می‌شوند. منتظر ادبی و هنری از دیدگاه‌های مختلف به شعر و نقاشی سهراب نگریسته‌اند. اما آیا هیچ‌گاه با رویکرد بینارشته‌ای ادبیات

طبیقی به ارتباط شعر و نقاشی او پرداخته‌اند؟ اهمیت این تحقیق در پاسخ به همین پرسش نهفته است.

### ۳. چارچوب نظری پژوهش

این پژوهش بر دو بنیان نظری استوار است: نظریه هنری رماک درباره مطالعات بینارشته‌ای ادبیات تطبیقی و نظریه گانتر کرس و تیوون لیون درباره ساختار تصویرهای بصری. هنری رماک (۱۹۱۶-۲۰۰۹م) در مقاله «ادبیات تطبیقی: تعریف و عملکرد آن» (1961) چنین اظهار می‌کند:

ادبیات تطبیقی، از یکسو، مطالعه ادبیات در ورای محدوده کشوری خاص، و از سویی دیگر، مطالعه ارتباطات بین ادبیات و سایر حوزه‌های دانش بشری همچون هنرهای زیبا (مانند نقاشی، مجسمه‌سازی، معماری، موسیقی)، فلسفه، تاریخ، علوم اجتماعی (مانند سیاست، اقتصاد، جامعه‌شناسی)، علوم تجربی، مذهب و نظایر آن است.

به طور خلاصه، ادبیات تطبیقی مقایسه یک ادبیات با ادبیات یا ادبیات‌های دیگر و همچنین مقایسه ادبیات با سایر حوزه‌های اندیشه و ذوق بشری است (به نقل از انوشیروانی، ۱۳۸۹: ۱۵).

گانتر کرس و تیوون لیون در خوانش تصویرها: مستور طرح‌های دیداری<sup>۳</sup> با مقایسه رسانه‌زبان و تصویر به زیربنای ساختاری متفاوتی دست می‌یابند:

حتی زمانی که ما معانی یکسانی را در قالب تصویر یا نوشتار و سخن‌گفتن مطرح می‌کنیم، درک آن‌ها به صورت‌های متفاوت خواهد بود. در میل، آنچه در زبان با استفاده از واژه‌ها و عبارات مختلف بیان می‌شود، در ارتباط دیداری با استفاده از رنگ‌ها و چیدمان اجزای مختلف تصویر جلوه‌گر می‌شود. بیان مفهومی به شکل نوشتاری با بیان تصویری آن تفاوت دارد (1996: 2).

بدین‌سان، بحث اصلی این مقاله، تحلیل معناشناختی نیست؛ بلکه تحلیل چگونگی بیان معنایی یکسان در قالب رسانه‌های متفاوت زبان و تصویر است. کرس نیز با این پیش‌فرض که معنا در بستر فرهنگ خلق می‌شود و نه در رسانه‌ها و نظام‌های نشانه‌شناختی متفاوت (Kress & Van Leeuwen, 2006: 2)، رسانه‌زبان و تصویر را با هم مقایسه می‌کند تا نشان دهد چگونه می‌توان معانی فرهنگی یکسان را با ابزارهای متفاوت بیان کرد یا به تصویر کشید.

کرس و ون لیون با توجه به اینکه رنگ در فرهنگ‌های مختلف معانی متفاوتی دارد، نظریه‌ای جامع ارائه می‌دهند تا با استفاده از آن، بتوان مفهوم رنگ را در بافت فرهنگ‌های مختلف درک کرد. این نظریه دو روش کلی را برای تحلیل معنای رنگ مطرح می‌کند: اولین روش برای درک مفهوم رنگ، درنظر گرفتن تداعی معانی است؛ به این ترتیب که بیننده می‌تواند با درنظر گرفتن موارد استفاده رنگ در محیط‌های طبیعی و نیز در نشانه‌های قراردادی، به ارزش‌های طبیعی و فرهنگی و نمادین رنگ پی ببرد. روش دوم برای رمزگشایی رنگ‌ها، درنظر گرفتن پیوستار خصوصیات مختلف رنگ است؛ ازجمله می‌توان به پیوستار غلظت رنگ اشاره کرد. برای مثال، رنگ غلظت ممکن است نشانه انرژی، زندگی و ماجراجویی و یا بی‌فرهنگی، زرق و برق و تازه‌به‌دوران رسیدگی باشد؛ رنگ رقیق هم ممکن است نشانهٔ ظرافت و شکنندگی، سردی و افسردگی، و تفکر و ژرفانگی باشد. پیوستار تنوع رنگ نیز می‌تواند گویای مفاهیمی مانند تهور و یا ترس باشد؛ به این ترتیب که تنوع رنگ زیاد می‌تواند نشانهٔ شجاعت و ماجراجویی، و تنوع رنگ کم نشانهٔ ترس و محافظه‌کاری باشد. پیوستار خلوص رنگ هم می‌تواند مفاهیم ایدئولوژیک متفاوتی را به ذهن آورد؛ به این ترتیب که رنگ خالص و ترکیب‌نشده ایدئولوژی‌های مدرنیسم را بازتاب می‌دهد و رنگ‌های دورگه و ترکیبی هم ایدئولوژی‌های پس‌امد رنیسم را (ibid: 233-234).

کرس پس از تحلیل خطوط منحنی و خطوط شکسته به این نکته اشاره می‌کند که معمولاً دایره‌ها و خطوط قوس‌دار نظم طبیعی، سازمند و دنیای عارفانه را در ذهن تداعی می‌کنند و خطوط زاویه‌دار نظم تصنیعی، ناسازمند و دنیای فناوری را؛ دنیایی که ساخته و پرداخته خود ماست و به همین سبب قادر به فهم و شناخت عقلایی آن هستیم؛ اما در چنین دنیایی عرفان و اشراق جایی ندارد (ibid: 55). کرس و ون لیون بارها در کتابشان تأکید می‌کنند که نشانه‌های فرهنگی جامعهٔ غربی با جوامع غیرغربی تفاوت دارد (4: ibid). سهراب این تفاوت‌های فرهنگی را در مقدمهٔ آوار آفتاب با زبانی شاعرانه وصف می‌کند: «دانش باختن، طبیعت را رام خود می‌سازد. و هوشمندی خاور، انسان را با طبیعت هماهنگی می‌دهد. باخترازمین دانش را با نقاشی می‌آمیزد. و خاورزمین شعر را.» (به نقل از عابدی، ۱۳۸۷: ۲۷). بنابراین، در مطالعه نقاشی‌های سهراب باید به عوامل بومی، هنر و فرهنگ خاور دور که بر هنر سهراب تأثیرگذار بوده‌اند نیز توجه کنیم.

## ۴. مروری بر نظریه خویشاوندی شعر و نقاشی

خاستگاه‌های نظریه خویشاوندی شعر و نقاشی را در رساله هنر شعر هوراس و بوطیقای ارسسطو می‌توان یافت. نظریه خلق دنیای آرمانی در هنر در بوطیقای ارسسطو و نظریه رعایت سازواری بین اجرا در شعر و نقاشی، مهار تخیل توسط شاعر و نقاش و استفاده از موضوعات جالفتاده در رساله هنر شعر هوراس یافت می‌شود. شاعران و هنرمندان دوران رنسانس از این نظریه‌ها استفاده کردند تا هنر نقاشی را- که هنوز جایگاهی مانند شعر نیافته بود- به مرتبه‌ای بالاتر ارتقا دهد. آنچه نقاشان به آن می‌بایدند، قدرت تأثیرگذاری آنی نقاشی بود؛ چرا که نقاش لحظه‌ای را برمی‌گزیند که آبستن بیشترین معانی باشد. بنابراین، سهم نقاشی از زمان فقط یک لحظه است؛ اما در عوض فضا و مکان را در اختیار دارد. در برابر نقاشان، شاعران از مزیت زمان دم می‌زنند و شعر را در موقعیتی برتر از نقاشی قرار می‌دهند؛ چون شعر قدرت روایت دارد و ذهن خواننده را برای مدتی به دنبال خود می‌کشد. بنابراین، تأثیر شعر- به خلاف نقاشی- نه آنی و تکان‌دهنده، بلکه بادوام‌تر و تدریجی است.

مری گایتر<sup>۱</sup>، تطبیق‌گرای بینارشتهای، به تفاوتی که لسینگ، منتقد هنری قرن هجدهم، بین شعر و نقاشی قائل می‌شود اشاره می‌کند و در تأیید نظریه‌های او توضیح می‌دهد که هنرهای تجسمی و ادبیات را می‌توان بر اساس محتوا، تأثیر بر خواننده و ترکیب اجرا بررسی کرد. گایتر اظهار می‌کند نقاش از دنیای طبیعی پیرامون خود یک لحظه را به تصویر می‌کشد؛ اما شاعر به بیان عقیده خود می‌پردازد و زمان کافی در اختیار دارد تا درون مایه‌اش را بپوراند. خلاصه آنکه، برای درک نقاشی، بیننده باید به روابط اجرا و آشکال، چیدمان خطوط، رنگ‌ها و شکل‌ها در فضا توجه کند تا بار معنایی تکلخلة موردنظر نقاش را درک کند. نقاش سعی دارد نقطه عطفی در فضا بیابد؛ حال آنکه شاعر از لحظه فراتر می‌رود و با در اختیار داشتن عنصر زمان و بهره‌گرفتن از گذشته، حال و آینده، مخاطب را قدم به قدم با خود همراه می‌کند بدون آنکه توجه او را به لحظه‌ای خاص معطوف دارد. چارچوب نقاشی لحظه‌ای را که در خود اسیر کرده است، یکباره بر سر بیننده فرمی‌ریزد؛ درحالی که شعر برای تأمل و درک مطالب فرصت بیشتری به مخاطب می‌دهد. بنابراین، تأثیر این دو هنر بر مخاطب متفاوت است.

تفاوتی که لسینگ در قرن هجدهم بین نقاشی کلاسیک و شعر آن دوره قائل شد، در مورد

بسیاری از نقاشی‌ها و شعرهای مدرن و غیرکلاسیک کارایی ندارد؛ چون نظریه ارسسطویی بازنمایی طبیعت در ادبیات و هنر مدرن تحول می‌شود. در دوران مدرن، زمان و مکان مفهوم دیگری می‌یابد؛ به این معنا که منطقی مکان‌محور بر شعر و ادبیات مدرن سایه می‌افکند و روند درکِ متنِ مشکل از واژه را به روند درکِ تصویر شبیه می‌کند. جوزف فرانک<sup>۱</sup> دربارهٔ بعد مکان در ادبیات مدرن می‌گوید شاعرانی همچون الیوت، عزرا پوند، مارسل پروست و جیمز جویس- که پایه‌گذاران شعر و رمان مدرن هستند- آثار خود را در قالب تصاویری خلق می‌کنند که خواننده باید با کارهمنهادن آن‌ها، وحدت ساختار آثار آنان را دریابد (Gaither, 1961: 229).

هویت تصویری آثار ادبی مدرن آن‌ها را از هویت کلاسیکشان دور می‌کند؛ به این ترتیب مکان و فضا در رمزگشایی آثار ادبی مدرن نقش بی‌سابقه‌ای می‌یابند و خواننده با سامان بخشیدن به تکه‌های جدا از هم، متن را به تصویری کلی تبدیل می‌کند. شعر یا نوشته به گلازی شبیه است که تکه‌های جدا از هم آن، مانند تصاویری ناپیوسته، به تدریج در ذهن خواننده به سامان می‌رسند و بهم می‌پیوندند و سرانجام تصویر یک کل در ذهن خواننده نقش می‌بندد.

## ۵. بازنمایی مضمون‌های ایستایی و پویایی در اشعار سهراب

### ۱-۵. بازنمایی مضمون ایستایی در شعر سهراب

در دنیای دوقطبی مرگ رنگ، جسم و روح در تضادی آشتی‌ناظری جلوه‌گر می‌شوند؛ جسم در اسارت زمین است و قدرت حرکت ندارد و به جسدی می‌ماند که روح زندگی از آن رخت برپسته است. در مجموعه اشعار مرگ رنگ، زمین قسمتی از دنیای بی‌تفاوت و گاه خصم‌هایی است که شاعر را در هم می‌کوبد. تصویر «تشنه‌زبانی سرگردان» که تنش زخم‌آلود است، مرتب تکرار می‌شود و از دنیایی بی‌رحم و سازش‌ناظری خبر می‌دهد که انسان در آن پناهگاهی ندارد. بدین‌سان، تعامل انسان با جهان پیرامونش به اسارت و ایستایی او می‌انجامد. برای مثال، در شعر «سراب» تصویر برهوت و افقی که دائم پاپس می‌کشد، تصویری از بی‌رحمی طبیعت به دست می‌دهد که در آثار متاخر سهراب هیچ ردپایی از آن دیده نمی‌شود:

تنش از خستگی افتاده ز کار  
 بر سر و رویش بنشسته غبار  
 شده از تشنگی اش خشک گلو  
 پای عربیانش مجروح ز خار  
 هر قدم پیش رود پای افق  
 چشم او بیند دریایی آب  
 اندکی راه چو می پیماید  
 می کند فکر که می بیند خواب (سپهری، ۱۳۸۲؛ مرگ رنگ / «سراب»، سطرهای ۹-۱۲)

در این شعر، تضاد و تقابل بین فرد و اجتماع در قالب رهنوری تن خسته و مجروح آشکار می شود که محکوم به تحمل رنج بی پایان زیستن در اجتماعی است که با او ناهمدی است. تنش بین جسمی آسیب‌پذیر و زمینی آسیب‌رسان، اشعار مرگ رنگ را در چارچوبی مادی و جسمانی محدود و یکنواخت کرده است. در این شعرها، نه تنها همزیستی بین انسان و طبیعت غیرممکن می‌نماید؛ بلکه اصطکاکی فرساینده بین این دو وجود دارد. هرچند در این اشعار دورنمای وسیعی به چشم می‌خورد، دورنمایی چنین سرشار از خلا و نیستی زندگی را به دردی بی‌انتها بدل می‌کند. حرکت و سفر که یادآور تحول و رشد است، در اینجا به تلاش بی‌انتهای سیزیف می‌ماند.

همان‌طور که پیشتر گفته شد، استفاده از تقابل‌های دوتایی و ساختارهای دوقطبی در حفظ ساختار هرمی قدرت یاری‌رسان است؛ به این ترتیب که با رسم مرزهای مشخص بین دو قطب، ساختار ناهمواری ایجاد می‌شود که یک قطب در جایگاه مهتر و قطب دیگر در جایگاه کهتر قرار دارد و بدین‌سان، سلسله‌مراتب قدرت شکل می‌گیرد. زمانی که شاعر پدیده‌های طبیعت را در تقابل با یکدیگر قرار می‌دهد، حدومرزی بین آن‌ها ایجاد می‌کند؛ گویی با خطکش، دماسنچ و ترازو به ارزیابی جهان می‌پردازد و آنچه را می‌پسندد یا نمی‌پسندد، به عنوان معیار سنجش خیر و شر در قالب نمادهای سنتی بر جهان تحمیل می‌کند. سه راب با ایجاد حدومرز و خلق دنیایی دوقطبی، قدرت ساختارهایی را که از آن‌ها بیزار است به‌طور ناخودآگاه حفظ و تقویت کرده، جایگاه کهتر خود را تمام و کمال بیان می‌کند. در شعر «دیوار»، شاعر به ارزوایی خودخواسته تن می‌دهد:

تا بسازم گرد خود دیواره‌ای سرسخت و پابرجای

با خود آوردم ز راهی دور

سنگ‌های سخت و سنگین را بر هنر پای

ساختم دیوار سنگین بلندی را تا بیو شاند

از نگاهم هرچه می‌آید به چشم ان پست

و بینند راه را بر حمله غولان که خیالمن رنگ هستی را به پیکرهایشان می‌بست (همان:

سطرهای ۶-۱۲)

امنیت کاذب دیوار چیزی جز انفعال و بی‌اعتنایی به بار نمی‌آورد و زمانی که «بی‌صدا از پادرآمد پیکر دیوار/ حسرتی با حیرتی آمیخت!» شکستن حصار اتفاقی ناخجسته به نظر می‌رسد و دنیای آن سوی حصار میهمانی تحملی و ناخواسته! حسرت و حیرت احساساتی برانگیزاننده نیستند و انفعال شاعر را بیش از پیش آشکار می‌کنند. ریوان سندلر تصویر دیوار و حصار را در شعر سه راپ، نشان از دغدغه‌های سیاسی و اجتماعی او می‌داند. او معتقد است نماد دیوار در اشعار سه راپ دچار دگرگونی می‌شود و از دیواری خارجی به دیواری خودخواسته در ذهن شاعر بدل می‌شود و شاعر به این نکته پی می‌برد که خود می‌تواند از بین دو گزینه ماندن در پس دیوار و یا عبور از آن، یکی را برگزیند (Sandler, 1998: 121). اما ماندن در پس دیوار و حصار پای رفتن را از او گرفته و حتی گرایش به آمیزش با جهان را نزد او از بین برده است.

از این حصارها، رده‌بندی‌ها و مرزبندی‌ها، حتی پرندگان مرگ رنگ هم این نمانده‌اند. مرغ سیاه، جغد و لاشخور همه بدین من و شوم‌اند؛ در حالی که همین پرندگان در حجم سبز زیبا و دلنشیانه‌اند و سپهابی حجم سبز با تعجب می‌پرسد «چرا در قفس هیچ‌کسی کرکس نیست!». در آسمان مرگ رنگ فقط مرغ سیاه، مرغ معما، مرغ پنهان، جغد و لاشخور در پروازند:

مرغ سیاه آمده از راههای دور

بنشسته روی بام بلند شب شکست

چون سنگ بی‌تکان

لغزانده چشم را

بر شکلهای درهم پندارش

خوابی شگفت می‌دهد آزارش:

گلهای رنگ سرزده از خاکهای شب (مرگ رنگ / «مرگ رنگ»، سطرهای ۱۲-۱۸)

در نگاه اول، تنها میر غ سیاه تصویر فرد یا شاعر تنها را در اجتماعی ناهمدل تداعی می‌کند؛ اما در سطر آخر مشخص می‌شود میر غ سیاه، نماد قدرت شوم و نابودگری است که رویای نابودی رنگ و زندگی را در سر می‌پوراند. میر غ سیاه نماینده شب تاریک و اجتماع ناهمدل است که هیچ‌گونه تفاوتی - در اینجا رنگی - را برنمی‌تابد.

در این‌گونه اشعار، سپهری با نگاهی سنتی، طبیعت را در دنیای شعر خود مرزبندی می‌کند. او معتقد است طبیعت روی بد خود را تامارخ به او می‌نماید و روی خوش خود را از او دریغ می‌دارد. جغد و لاشخور در زنجیرهای زیرین هستی به سر می‌برند و شاعر - که از زندگی به عنوان «فریب زیست» یاد می‌کند - نصیب خود را از دنیا جغد و لاشخور می‌بیند. چنین نگاهی، حرکت و پویایی و اصولاً هرگونه انگیزه برای حرکت را از موجودات گرفته است؛ در این «گورستان» برای ایجاد کوچکترین تغییری، باید چشم به راه نیرویی ماورای طبیعی بود.

## ۵-۲. بازنمایی مفهوم پویایی در شعر سه را

نگاه مکانیکی و خالی از حیات مرگ رنگ در حجم سبز دگرگون می‌شود. این تحول را می‌توان در یکی از نقل قول‌های سه را راجع به «مداد و خودکار» و «مدادرنگی و ماژیک» ردیابی کرد:

میان خودکار و مداد تفاوت بسیار است: مداد را نرمی بود، خودکار را درشتی است. مداد با سفیدی کاغذ الفت می‌گرفت، خودکار به پاکی کاغذ چیرگی می‌جوید. آن را شرم و حیا برآزنده بود، این را پرده‌دری درخور است. هنچار مداد انتزاعی بود، روش خودکار عینی است. مداد سیاه، سیاه و سپید را در خود داشت، خودکار سیاه را جز سیاهی نیست. آن را حضوری منفعل بود، این را حضوری فعل است. مداد اگر به خطای رفت، امکان محو خطای بود، خودکار اگر بلغزد، لغزش به پایش نوشته است... در دبستان که بودیم، از بخت بلند، هنوز خودکار نبود. هنوز «قلم ماژیک» این وقاحت رنگین، پیدا نشده بود تا با شیون خود، بر زمزمه مدادرنگی پرده کشد. با ما مداد بود و مداد رنگی، آهستگی آن بود و سازش این (به نقل از دیانوش، ۱۳۸۵: ۱۰۴-۱۰۳).

صفاتی که سه را در توصیف مداد استفاده می‌کند، مانند نرمی، الفت، انفعال و سازش، خصوصیاتی زنانه هستند و در عوض صفاتی که در مورد خودکار به کار می‌برد، مانند

درشتی، چیرگی و پرده‌دری، خشونتی مردانه را منعکس می‌کنند. سهراب خشونت، برتری جویی، تأثیر به طور کل یکدست و نبود طیف رنگ متغیر و متنوع را خصوصیاتی نازیبا می‌پنداشد و در عوض سازش، نرمی و الفت مداد را تحسین می‌کند. همزیستی مسالمت‌آمیز شاعر با طبیعت را - که در حجم سبز به چشم می‌خورد - می‌توان نقب آگاهانه شاعر به زنانگی «دوران ماقبل خودکار» (!) دانست. مخصوصیت، سخاوت، سازش دوران کودکی و زبان نرم و آشتی‌جویانه زنانه / مادرانه جایگزین زبان اخم‌آلود و دنیای گرفته و ایستای دوقطبی شاعر در مرگ رنگ می‌شود.

اسماعیل نوری‌علا زبان سهراب را «زنانه و نرم» توصیف می‌کند و معتقد است سهراب در دنیای شاعرانه خود با زبان نرم و زنانه‌اش «پس‌پسکی» می‌رود. نوری‌علا از اینکه شاعر به «بطن اشیاء رسوخ نمی‌کند و تجربه عمیق و ذهنی خاصی را بر آن‌ها سوار نمی‌سازد» انتقاد می‌کند (نوری‌علا، ۱۳۷۳: ۴۴) و به طرز آشکاری، رسالت شاعر را با افعالی مردانه توصیف می‌کند. در چنین رسالتی خشونتی آشکار نهفته است؛ خشونتی مداخله‌جویانه و تحکم‌آمیز که سپهری به اندازه برتری‌جویی خودکار بر سفیدی کاغذ از آن اعلام برائت می‌کند.

سهراب در شعر خود نظریه‌های کلاسیک درباره رسالت شاعر را رد می‌کند. از دیرباز، نظریه‌پردازی راجع به رسالت شعر و شاعر مبحثی داغ و پُرتنش بوده است. ارسسطو در پاسخ به اتهامی که افلاطون بر شاعران وارد آورد و آنان را دروغگو خواند چنین گفت: شاعر نه آنچه هست، بلکه آنچه را که باید باشد به تصویر می‌کشد. هوراس معتقد بود شاعر باید در شعر خود از زیبایی فراتر رود و به خوانندگان درسی اخلاقی یا اجتماعی بدهد. به این ترتیب، هوارس برای شاعران تعهدی ایجاد کرد که تا دوران رنسانس ادامه یافت. سر فیلیپ سیدنی، شاعر انگلیسی دوران رنسانس، دنیا را مخلوطی نامرغوب از عناصر مختلف می‌دانست و آن را ترکیبی برنجین می‌نامید؛ ترکیبی که باید در شعر به طلا تبدیل شود. از دیرباز، مفهوم تعهد و رسالت مطرح بوده و شاعر نقش پیامبری را داشته که رسالت او، اصلاح کاستی‌های دنیا در عالم شعر است. رسالت اجتماعی شاعر او را به قهرمانی بدل می‌کند که با عناصر ناهمساز جهان می‌جنگد تا به‌زعم خود دنیا را زیباتر کند. نوری‌علا از غیاب چنین رسالتی در شعر سهراب انتقاد قرار می‌کند؛ حال آنکه سهراب در حجم سبز طبیعت و زندگی را آن‌گونه که

هست می‌بیند، آن را دوست دارد و با آن همساز می‌شود بی‌آنکه بخواهد اندیشه خود را بر آن «سوار کند»!

أهل کاشانم

پیشه‌ام نقاشی است

گاه‌گاهی قفسی می‌سازم با رنگ، می‌فروشم به شما

تا به آواز شقاچی که در آن زندانیست

دل تنها‌ی تان تازه شوب.

چه خیالی، چه خیالی، ... می‌دانم

پرده‌ام بی‌جان است.

خوب می‌دانم، حوض نقاشی من بی‌ماهی است (حجم سیز) «صدای پای آب»، سطرهای ۲۶-

(۳۳)

همان‌گونه که در این ابیات دیده می‌شود، شاعر در شعر شناسنامه‌ای خود نقش کلاسیک شاعر/ هنرمند را رد می‌کند: سپهیری در پی ارائه تصویری مطلوب از طبیعت نیست. پرده بی‌جان و حوض بی‌ماهی او نشان می‌دهند بنا نیست هنر برتر از طبیعت باشد؛ به این ترتیب طبیعت آن‌گونه که هست - نه آن‌گونه که باید باشد - به تصویر کشیده شده است. تعداد افعال اسنادی «استن» و «شدن» که در این قطعه به کار رفته، نشان از پذیرفتن «هست»‌هاست. سازش و همزیستی با طبیعتی که خود به‌خود زیباست و اثر شاعر و هنرمند توان رقابت با آن و برتری یافتن بر آن را ندارد.

شعر سهراب خالی از وعده و وعید، لحن انقلابی و تصویرهای برانگیزاننده است؛ به همین دلیل مورد انتقاد شاعران روزگار خود قرار گرفته است. شاملو دعوت به سازش با طبیعت را برنمی‌تابد و می‌گوید: «زورم می‌آید آن عرفان نابهنجام را باور کنم، سر آدم‌های بی‌گناه را لب جوب می‌برند و من دو قدم پایین‌تر بایستم و توصیه کنم که آب را گل نکنیم.» (به نقل از سیاهپوش، ۱۳۷۳: ۲۶۴). روح اعتراضی‌ای که شاملو انتظار دارد در شعر شاعران زمانه خود بیابد، در شعر سهراب به‌گونه‌ای دیگر بروز می‌کند. سهراب از تنفس می‌پرهیزد و ضرورتی برای آن قائل نیست. در حجم سیز اثری از نبرد خیر و شر نیست و مرز بین تقابل‌های دوتایی این‌چنینی در این مجموعه محو می‌شود. سهراب به‌جای خلق دو دنیای جدا از هم زمینی و اثیری، همه زیبایی‌ها را همین‌جا و در همین‌لحظه جست‌وجو می‌کند. تمام آنچه

انسان نیاز دارد بداند، در طبیعتی که در آن می‌زید یافت می‌شود. این باور- هرچند ممکن است به پای توقعات شاعران هم‌عصرش نرسد- نگاهی انقلابی را می‌نمایاند؛ نگاهی که برتری آسمان بر زمین، روح بر جسم، واقعیت بر رؤیا، آینده بر حال را انکار می‌کند و برای تمام موجودات، پرندگان، حیوانات، صداها، رؤیاها و کل طبیعت جوهری یکسان قائل است. این باور با زبانی خالی از تنفس و عصیّت، ساختار بنیادین سلسله‌مراتب قدرت را می‌شکند: «در اتاق من صدای کاهش مقیاس می‌آمد / لحظه‌های کوچک من تا ستاره فکر می‌کردن» (سپهری، ۱۳۸۲: حجم سبز) ورق روشن وقت، سطرهای ۲۶-۲۷). زمانی سهراپ به نگاه گستردگای دست می‌یابد که از مقیاس و اندازه‌گیری و قضاوت دست می‌کشد. او با اشاره به زیبایی کرکس، هرگونه رده‌بندی و ایجاد سطوح نابرابر و تقابل‌های دوتایی را مردود می‌شمارد:

من نمی‌دانم

که چرا می‌گویند: اسب حیوان نجیبی است کبوتر زیباست.

و چرا در قفس هیچ کسی کرکس نیست

گل شبدر چه کم از لاله قرمز دارد

چشمها را باید شست، جور دیگر باید دید (همان: سطرهای ۱۷۷-۱۸۱)

در دنیای حجم سبز، تقابل مهتر و کهتر جایی ندارد. سهراپ دیگر به قضاوت نمی‌پردازد و به لاشخور مرگ رنگ اعاده حیثیت می‌کند! دنیای بی‌حرکت و ماشین‌وار مرگ رنگ به دنیای پویای حجم سبز بدل می‌شود؛ دنیایی که در آن تمام پدیده‌های طبیعت از روحی یکسان برخوردارند.

سهراپ درپی واکاوی پدیده‌های طبیعی و رمزگشایی از آن‌ها نیست و «تعريف» را میخواید، لنگر انداختن و به اسارت درآوردن مفاهیم می‌خواند:

کار ما نیست شناسایی راز گل سرخ

کار ما شاید این است

که در افسون گل سرخ شناور باشیم.

پشت رانایی اردو بزنیم (صدای پای آب / «صدای پای آب» سطرهای ۳۷۰-۳۷۳)

شاعر درپی یافتن جواب آخر نیست و سیالیت و روانی را با استفاده از کلمه «شناور» به تصویر می‌کشد. در اینجا به نظر می‌رسد کلمه «دانایی» کنایه‌آمیز است و محدودیت و کاستی‌های علم را منعکس می‌کند. درواقع، سهراپ می‌خواهد خطکشی‌های علم را پشت‌سر

نهد و به فضایی و رای علم پناه برد. کامیار عابدی گریز از محدودیت‌های دانایی و تعقل را این‌چنین شرح می‌دهد:

رنج سپهری، رنجی فردی و درونی است که از «تمنای سوزان جاودانگی» برمی‌خیزد. این درد «تأثید و تسلایی از عقل نمی‌یابد» چون «عقل ما را بی‌شوق و بی‌تسیلی با زندگی وامی نهد». خود او هم شاعری است که در «عصر معراج پولاد» به جستجوی حقیقت گمشده انسان‌هاست (۱۳۸۴: ۶۶).

سهراب در وسعت بی‌انتهای تخیل اردو می‌زند تا به خشکی پولادین علم گردن ننهد. سیالیت عالم خیال به شاعر مجال پویش و پرواز می‌دهد و شعر به فضایی برای زایش تبدیل می‌شود. اگر رسالت شاعر در مرگ رنگ آن بود که با استفاده از تقابل‌های دوتایی بر ناهمندی دنیای پیرامون صحه گذارد؛ در حجم سبز خود را از قیدوبند رسالت اخماً‌لود پیشین رها می‌کند، با انحلال تقابل‌های دوتایی مجال حرکت می‌یابد، از حصارهای خفغان‌آور شهر می‌گذرد، با طبیعت هم‌شناسه می‌شود و نازایی و ایستایی‌اش به زایش و پویایی بدل می‌شود.

## ۶. بازنمایی مضمون‌های ایستایی و پویایی در نقاشی‌های سپهری

شعر و نقاشی سهراب گاه همسو و گاهی ناهمسو هستند. تاریکی یکنواختی بر اکثر نقاشی‌های سهراب سایه افکنده است. در آثار او، بازی سایه و نور به‌چشم نمی‌خورد. غیبت سایه و نور، غیبت خورشید است و غیبت خورشید، مفهوم بی‌زمانی را تداعی می‌کند. گذر زمان در نقاشی‌های سهراب جایی ندارد. بی‌زمانی و جاودانگی‌ای که به این شکل خلق می‌شود، به بی‌انتهایی بیابان‌های مرگ رنگ بی‌شباهت نیست. چلیپا نیز به تقawat فضای شعر و نقاشی سهراب اشاره می‌کند و می‌گوید:

[باید] به این نکته اشاره کنم که من یک نوع دوگانگی بین شعر و نقاشی سپهری می‌بینم. در شعر طبیعت سرشار از نور و زیبایی است تاحدی که خدا در لابه‌لای شب‌بوها احساس می‌شود. جوی آب همچنان در حرکت و زلالی خود باقی و هر جزء از طبیعت آیتی است... [درحالی که] رنگ حاکم بر تابلو خاکستری است با قهوه‌ای و مشکی. درختان بدون برگ هم‌جنیت با سنگ‌های کنارشان، چنان کثیف و تودرتو کنار هم نشسته‌اند که هیچ روزنی نیست، چنان سرد و خاموش و سنگین [و] زمستانی خوابیده‌اند که راهی بدان‌سوی تابلو نیست (۱۳۶۷: ۱۰۷).

تباین بین رنگ‌های گرم و سرد به تدریج از نقاشی‌های او رخت برمی‌بندد و رنگ‌ها

همخانواده می‌شوند. حمید رحمتی با اشاره به این موضوع می‌گوید: «رفته‌رفته تباین‌های رنگی و تفاوت‌های تاریک و روشنی کاهش می‌یابند و روابط فضاهای پر و خالی جای تأکیدهایی چنین را می‌گیرد.» (۱۳۷۳: ۲۲۸). در نقاشی‌های سپهری، پیکره انسان جایی ندارد. او طبیعت را جایگزین انسان‌مداری کرده است تا درختان، پرندگان و آشکال هندسی اهالی صحنه‌های نقاشی او باشند.

یکی از موضوعات مورد علاقه سهراپ در نقاشی، تصویر درخت است؛ تکدرختی که سر به آسمان گذاشته و یا تنۀ درختان در همتینهای که گویی از هجوم فضای باز اطراف خود واهمه دارند. برکه‌های پر از نیلوفر سفید و ماهی‌های رنگین نیز از موضوع‌های مورد علاقه سهراپ‌اند و در دوره‌ای نه‌چندان طولانی، آشکال هندسی دو بعدی در قاب او خودنمایی می‌کنند. در برکه‌ها و یا باغ‌های سهراپ منبع نور به‌چشم نمی‌خورد؛ اما عطش رسیدن به نور را می‌توان در گل‌های نیلوفر و درختان سربه‌فالک کشیده او دید. در تصاویر شماره یک و دو، نیلوفرهای سفید نماد معصومیتی هستند که در گلولای و لجن پا می‌گیرند، ولی نه ساده‌لوحانه؛ بلکه به‌طور خودآگاه، گل پاک و سپیدشان رو به‌سوی خورشیدی ناپیدا دارد. سهراپ در تصویر نیلوفرهای سفید کمال را به تصویر نمی‌کشد؛ بلکه حرکت به‌سوی کمال را به نمایش می‌گذارد. آذر نفیسی درباره شعر سهراپ می‌گوید:

شعر سپهری بیشتر از آنکه خود دارای آرامش و صلح باشد، در جست‌وجوی آرامش و صلح است. نتش و کشمکش هم به اندازه میل به وحدت در شعر او اساسی است. سپهری مدام درگیر تضادی است بین آنچه خود می‌بیند و آنچه دیگران می‌بینند، بین بینشی کهن و پوسیده که بر همه ارکان زندگی حتی شعر سایه افکنده (۱۳۸۰: ۱۰۱).

نیلوفرهای سپید سپهری که رو به‌سوی آفتاب دارند، از کهنگی و پوسیدگی گلولای و لجن گریزان‌اند.

در تصاویر شماره یک و دو، ماهی‌های رنگی با غلظت بالایی از رنگ‌های قرمز و سیاه، تأکیدی در مرکز نقاشی ایجاد کرده‌اند. اگر برکه‌های سپهری را گرته‌برداری از برکه‌های ماهی در نقاشی‌های چینی و ژاپنی بدانیم، باید به تفاوت مهمی اشاره کنیم. در نقاشی‌های چینی و ژاپنی، معمولاً برکه‌های ماهی گلی با رنگ‌های آبی (و نه روغنی) ترسیم می‌شوند که این خود سیالیّت و نرمی حرکت و منحنی‌های گرد و نرمی به اثر می‌دهد؛ اما هیچ‌یک از این‌ها در برکه‌های سهراپ به‌چشم نمی‌خورد. سهراپ از رنگ روغن استفاده کرده است که قابلیت

جريان یافتن بر سطح بوم را ندارد. در نقاشی‌های چینی و ژاپنی، ماهی‌ها حرکتی دایره‌وار دارد که شکل بدن ماهی‌ها و رقص باوقار آنان را در آب نشان می‌دهد. ماهی‌ها معمولاً گرد منبعی از نور حلقه می‌زنند. اما در برکه‌های سهراپ، ماهی‌ها در خطوطی راست و همگرا به‌سویی حرکت می‌کنند.

آرامش برکه‌های ماهی چینی و ژاپنی جای خود را به فضای پرتنش برکه سهراپ داده است و این تنش در رنگ‌های قرمز و سیاه رامنشده بدن ماهی‌ها هم به‌چشم می‌خورد. تقابلی بین محور عمودی گل‌ها و محور افقی ماهی‌ها دیده می‌شود. گل‌های سپید در تمنای نور دهان باز کرده و به‌سوی خورشید در حرکت‌اند. ماهی‌ها هم با رنگ‌های تن و حرکت اژدرمانند خود، مفاهیم فطری و غریزی حیات را تداعی می‌کنند و مسیر حرکتشان به‌سوی چیزی جز نور و رستگاری و کمال است. زمانی که غلظت رنگ زیاد می‌شود، اغراق، افراط و فراتر رفتن از واقعیت تداعی می‌شود. وقتی هم که از غلظت رنگ کاسته می‌شود، واقعیتی انتزاعی و ماهیتی اثیری در تصویر ایجاد می‌شود. رنگ رقیق را رنگ روحی نیز می‌خوانند که نشان می‌دهد جسمانیت و واقعیت در این‌گونه رنگ‌ها تبلور نیافته است (Kress, 2006: 139).

رنگ‌های غلیظ ماهی‌های سپهری تأکید اغراق‌آمیزی بر جسمانیت ماهی‌های است که در آبی تیره برکه شناورند. در هنر چین، رنگ آبی نماد میرایی است. بنابراین، رنگ سفید گل‌های نیلوفر و حرکت عمودی آن‌ها به سمت نور و خورشید و کمال با رنگ تن ماهی‌ها و حرکت افقی آن‌ها در مسیر میرایی در تضاد است. تباين بین رنگ‌ها و محورهای حرکتی در پرده نقاشی، فاصله و فضایی آشتی ناپذیر ایجاد می‌کند؛ فاصله‌ای که در تقابل‌های دوستی اشعار مرگ رنگ نیز دیده می‌شود.

در تصاویر شماره چهار و پنج، تنش و اصطکاک بین ایستایی و حرکت به‌ترتیب در تصویر پنجره و درخت و خانه‌های مسقف و درخت به‌چشم می‌خورد. درختان سهراپ برگ و بر ندارند، سایه نمی‌اندازند، آزاد و در جست‌وجوی نورند. پنجره باز روزنه‌ای تاریک و مکند است؛ اما آن‌هه درخت بی‌مهاها از کنار تمنای پنجره می‌گذرد و بر آن خط می‌کشد. سقف خانه نیز با حالتی نمادین حرکت رو به بالا را سرکوب می‌کند؛ ولی درختان سرکش از سقف محدود کننده فراتر می‌روند و تن به محدودیت نمی‌دهند. خطوط تشکیل‌دهنده درختان به ۷ شبیه است و خطوط خانه‌ها و سقف‌هاشان هشتی (۸) بزرگ را تشکیل می‌دهد. دو دست ۷

به‌سوی بالاست و نماد گشایش، تمنا و عطش است؛ درحالی که دستان روبه‌پایین ۸ نماد نومیدی، گرفتگی، ایستایی و خفغان است. تقابل بین ۷ و ۸ تقابل بین سفر و حضر است.

نکته درخورتوجه دیگر در مورد نقاشی‌های سهراپ این است که اکثر آن‌ها محوری عمودی دارند. به‌نظر می‌رسد سهراپ به دورنمایی وسیع و باز پشت می‌کند تا به فضایی محدود و بسته بنگرد. محور عمودی زاویه دید مسافر ایستایی را می‌نمایاند که اسیر زمین است و قدرت حرکت ندارد؛ اما آرزوهایش نامحدود و همواره در حال بالاندگی است. شاید گرایش سهراپ به استفاده از درخت، به‌مثابه بن‌مایه غالب آثارش، تأکیدی بر همین نکته باشد؛ درواقع در نقاشی‌های سهراپ، پرنده-که نماد سنتی سلوک در ادبیات و عرفان ایرانی است- جای خود را به درختان سربه‌فلک‌کشیده داده است.

کرس معتقد است تصاویری که محور افقی دارند، قادرند اجزای خود را با توالی خاصی (راست به چپ یا چپ به راست) به بیننده بنمایانند؛ بنابراین قدرت روایتگری دارند. توالی در روایت حاکی از وجود عنصر زمان در تصویر است؛ درحالی که تصاویری که محور عمودی دارند، قدرت روایی ندارند و نشانه‌ای از توالی و- درنتیجه- اثری از گذر زمان در آن‌ها نیست (ibid: 208). اگر این فرض را بپذیریم، تصویر شماره شش را می‌توان بازنمود تصویری این سه سطر از شعر «ندای آغاز» دانست: «باید امشب بروم / من که از بازترین پنجره با مردم این ناحیه صحبت کردم / حرفی از جنس زمان نشنیدم» («حجم سبز»، سطرهای ۱۳-۱۵).

غیبت عنصر زمان و روایت حاکی از نبود ارتباط بین فرد و جامعه است. در تصویر شماره شش نمونه‌ای از محور عمودی و مسافر ایستا به‌چشم می‌خورد. دختری کنار پنجره نشسته، دست روی دست گذاشته است و به‌نظر می‌رسد عزم حرکت ندارد؛ اما نگاهش به مناظر دور دوخته شده که این، خبر از آرزویی نهفته در دل دختر دارد. قاب پنجره نماد چارچوب محدودکننده‌ای است که به دختر مجال حرکت نمی‌دهد؛ ولی از سوی دیگر روزنه‌ای است و سوسه‌انگیز به دوردست‌ها. بنابراین، این طرح را می‌توان نمونه‌ای از همسویی شعر و نقاشی سهراپ دانست.

چکیده مطالب بالا را می‌توان به‌اجمال در تصویر انتزاعی درخت در تصویر شماره سه یافت. تنۀ خمیده و رنجور درختی در تقای رهایی از دیواری آجرین، شاخ و برگ خود را پشت‌سر رها کرده و شاخۀ بی‌برگ و نوکتیزی به آن سوی دیوار عبور داده است. تیزی و

برندگی شاخه‌ها و آجرهای دیوار به تنّشی خشونت‌بار تبدیل می‌شود و تلاش برای رسیدن به نور و رهایی ادامه می‌یابد. در این نقاشی، پویایی حجم سبز به چشم می‌خورد؛ اما سازش و همزیستی حجم سبز جای خود را به تنّش، اصطکاک و خشونت می‌دهد.

به جز درختان تشنۀ نور، سهراپ خانواده دیگری از درختان را نیز به تصویر می‌کشد. در تصاویر شماره نه و ده، نبرد خطوط افقی و عمودی دیده نمی‌شود و تقابل بین فضای بسته و باز است. گروهی از درختان گویی یکدگر را در آغوش گرفته و شاخ و برگ خود را در دیگری تنیده و شبکه تاریک و بسته‌ای تشکیل داده‌اند؛ گویی از فضای باز و هجوم نور می‌ترسند. با توجه به آنچه کرس درباره پیوستار تنوع رنگ می‌گوید، این درختان درهم‌تنیده- که شهرت سهراپ نقاش را رقم زده‌اند- در دنیای حجم سبز نزويیده‌اند. کرس معتقد است تنوع رنگ زیاد می‌تواند نشانه شجاعت و ماجراجویی و تنوع رنگ کم نشانه ترس و محافظه‌کاری باشد. تنها رنگی که در پس‌زمینه و پیش‌زمینه درختان درهم‌تنیده سهراپ به چشم می‌خورد، طیف‌های مختلف رنگ قهوه‌ای است. استفاده از یک رنگ در سرتاسر نقاشی، خودداری و ترس و محافظه‌کاری را می‌نمایاند. چیدمان متراکم درختان در تصویر و رنگ یکنواخت آن‌ها، پرهیز از تغییر و حرکت و ماجراجویی را تداعی می‌کند؛ یعنی پرهیز از هر آنچه سهراپ در حجم سبز بالارزش می‌پنداشد. این درختان را می‌توان بازمانده‌های دنیای مرگ رنگ دانست.

دوره‌ای از نقاشی‌های سهراپ را آشکال هندسی احاطه کرده‌اند. در این دوران، سپهری عمق و دورنما را رها می‌کند و با چهارگوش‌های رنگین خود به بیانی انتزاعی از سادگی دست می‌یابد. او سعی می‌کند طبیعت را به ساده‌ترین حالت ممکن به تصویر بکشد و برای بیان منظور خود، از شکل هندسی مربع استفاده می‌کند. مربع به صورت نمادین، نظم زمینی را به تصویر می‌کشد و نماد مواد و عناصر وابسته به زمین است (De Vries, 1974: 201).

أصلاء و زوايا انعطاف‌ناپذير مربع قوانين خشك رياضي را يادآوري می‌کنند؛ بهمین دليل قره‌باغي معتقد است مربع‌ها نمي‌توانند برای مدت طولاني سهراپ را راضي نگه دارند (۱۳۸۰: ۳۶۱). در فرهنگ‌های متفاوت، آشکال هندسی معانی مختلفی دارند. برای مثال در فرهنگ غرب، خطوط منقطع و زاويه‌دار به شهرنشيني، فناوري و زندگي ماشيني اشاره می‌کنند؛ اما در خاور دور- که هنر سهراپ از فرهنگ آن متاثر است- مربع نماد زمين و

طبیعت است. سه راب در اتاق آبی، معانی نمادین مربع در خاور دور را چنین شرح می‌دهد: شاهان قدم چین برای اجرای آداب مذهبی، لباسی به تن می‌کردند که در بالا مدوّر بود و در پایین مربع. پرگار که برای ترسیم دایره به کار می‌رفت، با آسمان رابطه داشت و گونیا که به کار رسم مربع می‌خورد، با زمین. در... چین مکان مربع است. زمین که مربع است، به مربع‌ها قسمت شده است. دیوارهای بیرونی قلمرو شاهزادگان و باروهای شهر، باید به شکل مربع درآیند. دشت‌ها و اردوگاه‌ها مربع‌اند. اهل طریق با حضور خود مربعی می‌ساخته‌اند. قربانگاه خاک پشته خاک مربعی بود. مقدس بود. و تجسم تمامیت امپراطوری بود (سپهری، ۱۳۶۹: ۱۸-۱۶).

هرچند به نظر می‌رسد مربع‌های سه راب نگاه ماشین‌واری به طبیعت دارند، رده‌هایی از سازش و زایش زمینی را می‌توان در آن‌ها دید. مربع‌ها شفاف‌اند و زمانی که مربعی با مربع دیگر تداخل دارد، آن را پوشش نمی‌دهد؛ بلکه از ترکیب رنگ آن دو رنگ جدیدی ایجاد می‌شود و این، سخاوتی هم‌زیست‌گرایانه را به نمایش می‌گذارد. محور موربی که مربع‌ها در امتداد آن در حرکت‌اند، شکاف‌هایی بین آن‌ها ایجاد می‌کند. رنگ‌های جدید حاصل از همپوشانی و شکاف‌های بین مربع‌ها فضایی نو می‌زایند و به این ترتیب، نظم و منطق ماشینی مربع‌ها شکسته می‌شود؛ بنابراین مربع‌ها بازنمود انتزاعی دنیای پویا و زاینده حجم سبز هستند.

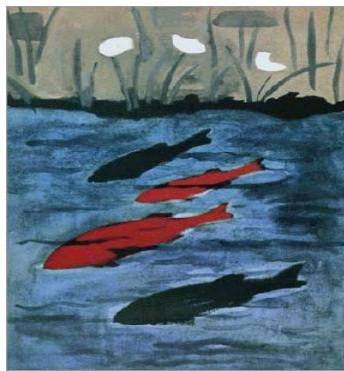
## ۷. نتیجه‌گیری

پژوهش در زمینه ارتباط ادبیات و هنر، یکی از حوزه‌های روبه‌رشد در قلمرو ادبیات تطبیقی است. در این نوشتار به تحلیل ارتباط شعر و نقاشی پرداختیم. هدف اصلی این تحقیق، بررسی قابلیت‌های واژه، رنگ و خط برای بیان مفاهیمی همسان در ادبیات و هنر است. دو رسانهٔ واژه و تصویر هریک با توجه به ماهیت خاص خود، از روش‌های متفاوتی برای بیان مفاهیم همسان استفاده می‌کنند. در این تحقیق- که در آن شاعر و نقاش یکی هستند- تلاش کردیم نشان دهیم که چگونه سه رابِ شاعر مضمون‌های شاعرانه خود را در نقاشی بیان می‌کند. درواقع، با مقایسه سه رابِ شاعر و سه رابِ نقاش توانستیم ارتباط بین ادبیات و نقاشی را نشان دهیم. از این منظر، انتخاب سپهری بهترین گزینه بود؛ چون توانستیم به شباهت‌ها و تفاوت‌های بین دو رسانه- و نه دو هنرمند- بپردازیم.

نقاشی‌های شناسنامه‌ای سه راب (مانند درختان معروف او) به خلاف اشعار

شناسنامه‌ای اش (مانند اشعار حجم سبز) خالی از نرمش و سازش و پویایی است. سه راب در مرگ رنگ فضای سیاه و سفیدی خلق می‌کند که در آن، فرد مأیوسانه با دنیایی متخاصم دست و پنجه نرم می‌کند؛ درحالی که حرکت و گذشتگی از حصارها و صعود به قله هرم ناممکن می‌نماید. شاعر با ایجاد تقابل‌های دوتایی و ساختار هرمی در طبیعت، به خلق مضمون ایستایی می‌پردازد؛ درحالی که در حجم سبز حصارها از بین می‌رود و ایستایی مرگ رنگ جای خود را به حرکت و سیالیت می‌دهد. نماد آب، آرایه حس‌آمیزی و دورنمایی تخت و غیره‌رمی - که در آن کرکس و بلبل برابرند - به انحلال تقابل‌های دوتایی می‌انجامد و به شاعر در خلق مضمون پویایی یاری می‌رساند. در نقاشی، ایستایی و پویایی با استفاده از خطوط راست و منحنی، محورهای عمودی و افقی و برخورد آنها، به کارگری رنگ‌های متجانس و یا ترکیب رنگ‌های متضاد به تصویر کشیده می‌شود. درختان در همتینه سه راب با رنگ‌های یکنواخت و تیره، در دنیایی بسته و بی‌حرکت به سر می‌برند. آنچه در این تابلوها به چشم می‌خورد - به خلاف آنچه در تک درختان سه راب می‌بینیم - قدکشیدن و سربرا فراشتن و حرکت به سوی نور نیست؛ بلکه ریشه و تنۀ درختانی است که از نور گریزان‌اند و با در هم تنبیدگی شان ترس از حرکت را القا می‌کنند. مربع‌های سه راب، با تأکید بر خطوط راست و شکسته، از یکسو بازتاب دنیایی ایستا و ماشین‌وار هستند و از سوی دیگر، در نقطه‌های تلاقی شان رنگ‌هایی نو و ترکیبی می‌سازند؛ به این ترتیب زمین و زایش و پویایی را تداعی می‌کنند.

ادبیات تطبیقی قابلیت‌های بسیاری برای پژوهش‌های بینارشته‌ای دارد که هر یک در نوع خود بدیع و جذاب خواهد بود. در ایران، پژوهشگران ادبیات تطبیقی کمتر وارد این حوزه جدید شده‌اند. بدون شک، اگر اصول نظری و روش تحقیق در مطالعات بینارشته‌ای برای پژوهشگران جوان در دانشگاه‌های ایران تبیین و توضیح داده شود، بسیاری از جوانان ادب‌دوست و پژوهنده به این عرصه جدید در پژوهش‌های ادبی روی خواهند آورد.



تصویر ۲



تصویر ۱



تصویر ۴



تصویر ۳



تصویر ۶



تصویر ۵



تصویر ۸



تصویر ۷



تصویر ۱۰



تصویر ۹

## ۸. پی‌نوشت‌ها

1. René Wellek, “crisis of comparative literature”

سعید ارباب شیرانی این مقاله را به فارسی ترجمه کرده است. نک. ویژه‌نامه ادبیات تطبیقی نامه فرهنگستان، دوره دوم، شماره اول.

2. Simonides

3. Henry Remak, “comparative literature: its definition and function”

4. Gunther Kress and Theo Van Leeuwen, *reading images: the grammar of visual design*.
5. Mary Gaither
6. Joseph Frank

## ۹. منابع

- انوشیروانی، علیرضا. (۱۳۸۹). «ضرورت ادبیات تطبیقی در ایران» *ویژه‌نامه ادبیات تطبیقی نامه فرهنگستان*. ۱۵. ش. ۱. صص ۲۸-۶.
- دیانوش، ایلیا. (۱۳۸۵). *ناگفته‌ها و گزینکویه‌های سهراپ سپهری: برخنه با زمین*. تهران: مروارید.
- چلپیا، کاظم. (۱۳۶۷). «نقاش کلام». *یادمان سهراپ سپهری*. به کوشش ناصر بزرگمهر. تهران: دفتر نشر آثار هنری. صص ۱۰۵-۱۰۷.
- رحمتی، حمید. (۱۳۷۳). «کوشش‌های صادقانه اما شکست‌خورده». *باغ تنهایی: یادنامه سپهری*. به کوشش حمید سیاهپوش. تهران: سهیل. صص ۲۲۳-۲۲۲.
- سپهری، سهراپ. (۱۳۶۹). *اتفاق آیی ویراسته پیروز سیار*. تهران: سروش.
- ————— (۱۳۸۲). *هشت‌كتاب*. تهران: طهوری.
- سیاهپوش، حمید. (۱۳۷۳). *باغ تنهایی: یادنامه سهراپ سپهری*. تهران: سهیل.
- شاقول، یوسف و محمد عموزاده. (۱۳۸۶). «میان‌رشته‌ای‌ها: تعریف و ضرورت‌ها». *رهیافت*. ش. ۴۰. صص ۲۵-۳۴.
- عابدی، کامیار. (۱۳۸۴). «دریچه‌ای به شعر سپهری». *زندگی و شعر سهراپ سپهری: از مصاحبت آفتاب*. تهران: نشر ثالث. صص ۶۱-۶۹.
- ————— (۱۳۸۷). *دو رساله درباره سهراپ سپهری (سپهری و زاپن، سهراپ و ک. تینا)*. تهران: بازتاب نگار.
- قره‌باغی، علی‌اصغر. (۱۳۸۰). «تردیدهای تجسمی». *معرفی و شناخت سهراپ سپهری*. به کوشش شهناز مرادی کوچی. تهران: قطره. صص ۳۵۰-۳۶۵.
- نفیسی، آذر. (۱۳۸۰). «چشم‌ها را باید شست!». *معرفی و شناخت سهراپ سپهری*. به کوشش شهناز مرادی کوچی. تهران: قطره. صص ۸۱-۱۰۲.

- مرادی کوچی، شهناز. (۱۳۸۰). *معرفی و شناخت سه راب سپهری*. تهران: قطره.
- نوری علا، اسماعیل. (۱۳۷۳). «حجم سبز». *باغ تنهایی سه راب سپهری*. به کوشش حمید سیاهپوش. تهران: سهیل. صص ۴۲-۴۹.
- De Vries, A. (1974). “Four”. *Dictionary of Symbol and Imagery*. 1<sup>st</sup> ed. Amsterdam: North Holland Publishing Company.
- Frank, J. (1945). “Spatial Form in Modern Literature: An Essay in Three Parts”. *The Sewanee Review*. 53: 4. pp. 21-240, 433-456, 643-653.
- Gaither, M. (1961). “Literature and the Arts”. In P. Newton, Stallknecht and Horst Frenz (eds.). *Comparative Literature: Method and Perspective*. Carbondale & Edwardsville, IL: Southern Illinois University Press. pp. 183-200.
- Haines, E. (2004). “The Sister Arts”. *New Thesis*. 1. pp. 39-51.
- Kress, G. & T. Van Leeuwen. (2006). *Reading Images: The Grammar of Visual Design*. London and New York: Rutledge.
- Remak, H. H. H. (1961). “Comparative Literature: Its Definition and Function”. In P. Newton, Stallknecht and Horst Frenz (eds.). *Comparative Literature: Method & Perspective*. Carbondale & Amsterdam: Southern Illinois Press. pp. 1-57.
- Sandler, R. (1998). “Imagination Barred or Set Free? The Poetry of Suhrab Sipihi”. *Edebiyat*. 8: 1. pp. 107-124.
- Sidney, S. P. (1581). *Apologie for [Defense of] Poetry*. (30 Dec 2009) <http://www.stjohns-chs.org/english/Renaissance/Rensi.html>