تحلیل تطبیقی و بینارشته‌ای شعر و نقاشی در آثار سهراب

علی‌رضا انوشیروانی[۱]، لاله آتشی[۲]

۱. دانشیار رشتهٔ ادبیات تطبیقی، دانشکدهٔ علوم انسانی، دانشگاه شیراز، شیراز، ایران
۲. دانشجوی دکتری رشتهٔ ادبیات انگلیسی، دانشکدهٔ علوم انسانی دانشگاه شیراز، شیراز، ایران

دریافت: ۹۰/۵/۸ پذیرش: ۹۰/۸/٤

فصلنامهٔ پژوهش‌های زبان و ادبیات تطبیقی
د۳، ش۱ (پیاپی۹)، بهار ۱۳۹۱، صص ۱-۲٤

چکیده

ادبیات تطبیقی از دههٔ هفتاد میلادی بر اساس نظریات رنه ولک و هنری رماک پا به عرصهٔ جدید مطالعات بینارشته‌ای نهاد. مطالعهٔ ارتباط بین ادبیات و هنر، مانند ادبیات و نقاشی، یکی از عرصه‌هایی است که توجه پژوهشگران ادبیات تطبیقی را در چند دههٔ 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 بینارشته‌ای‌بودن آن است، منظر جدیدی برای درک بهتر اشعار و نقاشی‌های سهراب سپهری می‌گشاید. نویسندگان تلاش کرده‌اند تا با تبیین چارچوب نظری و روش تحقیق، راه را برای مطالعات بینارشته‌ای در این حوزه از قلمرو ادبیات تطبیقی بگشایند.

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

۱. مقدمه

در پژوهش‌های ادبیات تطبیقی، مقایسهٔ 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

نویسندهٔ مسئول مقاله: Email: anushir@shirazu.ac.ir
آدرس مکاتبه: شیراز، دانشگاه شیراز، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، بخش زبان‌های خارجی، پردیس ارم، شیراز ۷۱۹٤٦.

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2024-12-11]

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

> یک‌بار دیگر جامعهٔ 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 فردفرد اندیشمندان جست‌وجو کرده و محقق کند؛ اما در این دوران جامعیت را در جمع می‌جویند. اگر در گذشته دانشمندانی چون ارسطو و ابن‌سینا جامع و خالق آثار متنوعی چون فلسفه، منطق، ریاضیات، طب و روان‌شناسی بودند، امروزه متناسب با مسئلهٔ موردنظر، جامعیت تخصص‌ها را توسط افراد مختلف یک گروه که هریک در رشته‌ای خاص صاحب تخصص‌اند تأمین می‌کند و این امر با عنایت به گستردگی و پیچیدگی تخصص‌ها کاملاً طبیعی می‌نماید (۱۳۸٦: ۲۵).

پس از سخنرانی و چاپ مقالهٔ معروف رنه ولک با عنوان «بحران ادبیات تطبیقی[۱]»، فصل جدیدی در مطالعات ادبیات تطبیقی گشوده شد. برخی از پژوهشگران ادبیات تطبیقی کم‌کم از مکتب اثبات‌گرای فرانسوی فاصله گرفتند و به پژوهش‌های بینارشته‌ای ازجمله مطالعات بین ادبیات و سایر شاخه‌های علوم انسانی و هنرها روی‌آوردند. البته از دیرباز، ارتباط هنرهای کلامی مانند شعر و هنرهای دیداری مانند نقاشی موردتوجه صاحب‌نظران هنری و ادبی بوده است و از آن‌ها با عنوان «هنرهای خواهر» یاد کرده‌اند. سیمونیدس[۲] (متوفی ٤٦۹ 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 خلاقیّت 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 وسیلهٔ بیان آن متفاوت است. بدین‌سان، پژوهشگر در جست‌وجوی یافتن روش است و نه مضمون. در مورد دوم، چون بحثِ الهام‌پذیری و اقتباس و دریافتِ نقاش از شاعر مطرح است، پژوهشگر

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2024-12-11]

مضمون را بررسی می‌کند؛ به این معنا که به مطالعهٔ ارتباط بین شاعر و نقاش، به‌مثابهٔ دو هنرمند مستقل، و بررسی تشابه و تفاوت ماهیّت 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 حوزهٔ 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 افقِ دیدِ وسیع‌تر و عمیق‌تری بر پژوهشگر می‌گشاید.

این مقاله با رویکردی بینارشته‌ای، به بررسی روش بیان مفهومی یکسان در شعر و نقاشی، به‌مثابهٔ دو نمونه از حوزه‌های ادبیات و هنر، می‌پردازد. در این پژوهش شاعر و نقاش- یعنی سهراب سپهری- یکی هستند. نویسندگان مقاله کوشیده‌اند تا نحوهٔ بیان مفهوم ایستایی و پویایی را در شعر و نقاشی تحلیل کنند. به سخن دیگر، هدف نویسندگان این است تا نشان دهند اگر در شعر ایستایی و خشونت با تقابل‌های دوتاییِ زبانی و پویایی، و زایش با نبودِ 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 رده‌بندی کرد. در اشعار سهراب، ایستایی و پویایی به‌ترتیب 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. منتقدان ادبی و هنری از دیدگاه‌های مختلف به شعر و نقاشی سهراب نگریسته‌اند. اما آیا هیچ‌گاه با رویکردِ بینارشته‌ای ادبیات

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2024-12-11]

تطبیقی 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: نظریهٔ هنری رماک دربارهٔ مطالعات بینارشته‌ای ادبیات تطبیقی و نظریهٔ گانتر کِرِس و تیو ون لیون دربارهٔ ساختار تصویرهای بصری. هنری رِماک (۱۹۱۶–۲۰۰۹م) در مقالهٔ «ادبیات تطبیقی: تعریف و عملکرد آن[۳]» (1961) چنین اظهار می‌کند:

> ادبیات تطبیقی، از یک‌سو، مطالعهٔ ادبیات در ورای محدودهٔ کشوری خاص، و از سویی دیگر، مطالعهٔ 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.
>
> به‌طور خلاصه، ادبیات تطبیقی مقایسهٔ یک ادبیات با ادبیات یا ادبیات‌های دیگر و همچنین مقایسهٔ ادبیات با سایر حوزه‌های اندیشه و ذوق بشری است (به نقل از انوشیروانی، ۱۳۸۹: ۱۵).

گانتر کرس و تیو ون لیون در ***خوانش تصویرها: دستور طرح‌های دیداری***[۴] با مقایسهٔ رسانهٔ زبان 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 مَثَل، 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 متفاوتِ 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)، رسانهٔ زبان و تصویر را با هم مقایسه می‌کند تا نشان دهد چگونه می‌توان معانی فرهنگی یکسان را با ابزارهای متفاوت بیان کرد یا به‌تصویر کشید.

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2024-12-11]

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 استفادهٔ 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 غلیظ ممکن است نشانهٔ انرژی، زندگی و ماجراجویی و یا بی‌فرهنگی، زرق‌وبرق و تازه‌به‌دوران‌رسیدگی باشد؛ رنگ رقیق هم ممکن است نشانهٔ ظرافت و شکنندگی، سردی و افسردگی، و تفکر و ژرف‌نگری 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 پسامدرنیسم 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 تصنعی، ناسازمند و دنیای فناوری را؛ دنیایی که ساخته و پرداختهٔ خودِ 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 (ibid: 4). سهراب این تفاوت‌های فرهنگی را در مقدمهٔ ***آوار آفتاب*** با زبانی شاعرانه وصف می‌کند: «دانش باختر، طبیعت را رام خود می‌سازد. و هوشمندی خاور، انسان را با طبیعت هماهنگی می‌دهد. باخترزمین دانش را با نقاشی می‌آمیزد. و خاورزمین شعر را.» (به نقل از عابدی، ۱۳۸۷: ۲۷). بنابراین، در مطالعهٔ نقاشی‌های سهراب باید به عوامل بومی، هنر و فرهنگ خاور دور که بر هنر سهراب تأثیرگذار بوده‌اند نیز توجه کنیم.

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2024-12-11]

۴. مروری بر نظریهٔ خویشاوندی شعر و نقاشی

خاستگاه‌های نظریهٔ خویشاوندی شعر و نقاشی را در *رسالهٔ* ***هنر شعر*** هوراس و ***بوطیقای*** ارسطو می‌توان یافت. نظریهٔ خلق دنیای آرمانی در هنر در ***بوطیقای*** ارسطو و نظریهٔ رعایت سازواری بین اجزا در شعر و نقاشی، مهار تخیل توسط شاعر و نقاش و استفاده از موضوعات جاافتاده در *رسالهٔ* ***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 می‌بالیدند، قدرت تأثیرگذاریِ آنی نقاشی بود؛ چرا که نقاش لحظه‌ای را برمی‌گزیند که آبستن بیشترین معانی باشد. بنابراین، سهم نقاشی از زمان فقط یک لحظه است؛ اما درعوض فضا و مکان را در اختیار دارد. در برابر نقاشان، شاعران از مزیّت 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- به‌خلاف نقاشی- نه آنی و تکان‌دهنده، بلکه بادوام‌تر و تدریجی است.

مری گایتر[۵]، 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 اجزا بررسی کرد. گایتر اظهار می‌کند نقاش از دنیای طبیعی پیرامون خود یک لحظه را به‌تصویر می‌کشد؛ اما شاعر به بیان عقیدهٔ خود می‌پردازد و زمان کافی در اختیار دارد تا درون‌مایه‌اش را بپروراند. خلاصه آنکه، برای درک نقاشی، بیننده باید به روابط اجزا و اَشکال، چیدمان خطوط، رنگ‌ها و شکل‌ها در فضا توجه کند تا بار معنایی تک‌لحظهٔ موردنظر نقاش را درک کند. نقاش سعی دارد نقطهٔ 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 قدم‌به‌قدم 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 فرومی‌ریزد؛ 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

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2024-12-11]

بسیاری از نقاشی‌ها و شعرهای مدرن و غیرکلاسیک کارایی ندارد؛ چون نظریهٔ ارسطوییِ بازنمایی طبیعت در ادبیات و هنرِ مدرن متحول 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 متشکل از واژه را به روند درکِ تصویر شبیه می‌کند. جوزف فرانک[۶] دربارهٔ بُعد 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 کنارهم‌نهادنِ آن‌ها، وحدت ساختار آثار آنان را دریابد (Gaither, 1961: 229).

هویت تصویریِ 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 کُلاژی شبیه است که تکه‌های جدا از هم آن، مانند تصاویری ناپیوسته، به‌تدریج در ذهن خواننده به‌سامان می‌رسند و به‌هم می‌پیوندند و سرانجام تصویر یک کل در ذهن خواننده نقش می‌بندد.

۵. بازنمایی مضمون‌های ایستایی و پویایی در اشعار سهراب

۵-۱. بازنمایی مضمون ایستایی در شعر سهراب

در دنیای دوقطبی ***مرگ رنگ***، جسم و روح در تضادی آشتی‌ناپذیر جلوه‌گر می‌شوند: جسم در اسارت زمین است و قدرت حرکت ندارد و به جسدی می‌ماند که روح زندگی از آن رخت بربسته است. در مجموعهٔ اشعار ***مرگ رنگ***، زمین قسمتی از دنیای بی‌تفاوت و گاه خصمانه‌ای است که شاعر را درهم می‌کوبد. تصویر «تشنه‌زبانی سرگردان» که تنش زخم‌آلود است، مرتب تکرار می‌شود و از دنیایی بی‌رحم و سازش‌ناپذیر خبر می‌دهد که انسان درآن 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 به‌دست می‌دهد که در آثار متأخر سهراب هیچ ردپایی از آن دیده نمی‌شود:

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2024-12-11]

تنش از خستگی افتاده ز کار
بر سر و رویش بنشسته غبار
شده از تشنگی‌اش خشک گلو
پای عریانش مجروح ز خار
هر قدم پیش‌رود پای افق
چشم او بیند دریایی آب
اندکی راه چو می‌پیماید
می‌کند فکر که می‌بیند خواب (سپهری، ۱۳۸۲: مرگ رنگ/ «سراب»، سطرهای ۹-۱۲)

در این شعر، تضاد و تقابل بین فرد و اجتماع در قالب رهنوردی تن‌خسته و مجروح آشکار می‌شود که محکوم به تحمل رنج بی‌پایان زیستن در اجتماعی است که با او ناهمدل است. تنِش بین جسمی آسیب‌پذیر و زمینی آسیب‌رسان، اشعار ***مرگ رنگ*** را در چارچوبی مادی و جسمانی محدود و یکنواخت کرده است. در این شعرها، نه‌تنها همزیستی بین انسان و طبیعت غیرممکن می‌نماید؛ بلکه اصطکاکی فرساینده بین این دو وجود دارد. هرچند در این اشعار دورنمای وسیعی به‌چشم می‌خورد، دورنمایی چنین سرشار از خلأ 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 یکدگر قرار می‌دهد، حدومرزی بین آن‌ها ایجاد می‌کند؛ گویی با خطکش، دماسنج و ترازو به ارزیابی جهان می‌پردازد و آنچه را می‌پسندد یا نمی‌پسندد، به‌عنوان معیار سنجش خیر و شر در قالب نمادهای سنتی بر جهان تحمیل می‌کند. سهراب 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 انزوایی خودخواسته تن می‌دهد:

تا بسازم گرد خود دیواره‌ای سرسخت و پابرجای

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2024-12-11]

با خود آوردم ز راهی دور
سنگ‌های سخت و سنگین را برهنه‌پای
ساختم دیوار سنگین بلندی را تا بپوشاند
از نگاهم هرچه می‌آید به چشمان پست
و ببندد راه را بر حملهٔ غولان که خیالم رنگ هستی را به پیکرهایشان می‌بست (همان: سطرهای ٦-١٢)

امنیت کاذب دیوار چیزی جز انفعال و بی‌اعتنایی به‌بار نمی‌آورد و زمانی که «بی‌صدا ازپادرآمد پیکر دیوار/ حسرتی با حیرتی آمیخت!» شکستن حصار اتفاقی ناخجسته به‌نظر می‌رسد و دنیای آن‌سوی حصار میهمانی تحمیلی 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 سهراب، نشان از دغدغه‌های سیاسی و اجتماعی او می‌داند. او معتقد است نماد دیوار در اشعار سهراب 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 گزینهٔ 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 ایمن نمانده‌اند. مرغ سیاه، جغد و لاشخور همه بدیُمن و شوم‌اند؛ درحالی که همین پرندگان در ***حجم سبز*** زیبا و دلنشین‌اند و سپهریِ ***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 درپروازند:

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 ١٢-١٨)

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2024-12-11]

در نگاه اول، تنهایی مرغ سیاه تصویر فرد یا شاعر تنها را در اجتماعی ناهمدل تداعی می‌کند؛ اما در سطر آخر مشخص می‌شود مرغ سیاه، نماد قدرت شوم و نابودگری است که رؤیای نابودی رنگ و زندگی را در سر می‌پروراند. مرغ سیاه نمایندهٔ 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 تمام‌رخ به او می‌نماید و روی خوش خود را از او دریغ می‌دارد. جغد و لاشخور در زنجیره‌های زیرین هستی به‌سر می‌برند و شاعر- که از زندگی به‌عنوان «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 چشم‌به‌راه نیرویی ماورای طبیعی بود.

۲-۵. بازنمایی مفهوم پویایی در شعر سهراب

نگاه مکانیکی و خالی از حیات ***مرگ رنگ*** در ***حجم سبز*** دگرگون می‌شود. این تحول را می‌توان در یکی از نقل‌قول‌های سهراب 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 برازنده بود، این را پرده‌دری درخور است. هنجار 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 فعال است. مداد اگر به خطا می‌رفت، امکان محو خطا 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 زمزمهٔ مدادرنگی پرده کشد. با ما مداد بود و مداد رنگی، آهستگی آن بود و سازش این (به نقل از دیانوش، ۱۳۸۵: ۱۰۳-۱۰۴).

صفاتی که سهراب در توصیف مداد استفاده می‌کند، مانند نرمی، الفت، انفعال و سازش، خصوصیاتی زنانه هستند و درعوض صفاتی که در مورد خودکار به‌کار می‌برد، مانند

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2024-12-11]

درشتی، چیرگی و پرده‌دری، خشونتی مردانه را منعکس می‌کنند. سهراب خشونت، برتری‌جویی، تأثیرِ به‌طور کل یکدست و نبود طیف رنگ متغیر و متنوع را خصوصیاتی نازیبا می‌پندارد و درعوض سازش، نرمی و الفت مداد را تحسین می‌کند. همزیستی مسالمت‌آمیز شاعر با طبیعت را- که در ***حجم سبز*** به‌چشم می‌خورد- می‌توان نقب آگاهانهٔ شاعر به زنانگیِ «دوران ماقبل خودکار»(!) دانست. معصومیت، سخاوت، سازش دوران کودکی و زبان نرم و آشتی‌جویانهٔ 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 شاعرانهٔ خود با زبان نرم و زنانه‌اش «پس‌پسکی» می‌رود. نوری‌علا از اینکه شاعر به «بطن اشیاء رسوخ نمی‌کند و تجربهٔ عمیق و ذهنی خاصی را بر آن‌ها سوار نمی‌سازد» انتقاد می‌کند (نوری‌علا، ۱۳۷۳: ٤٤) و به‌طرز آشکاری، رسالت شاعر را با افعالی مردانه توصیف می‌کند. در چنین رسالتی خشونتی آشکار نهفته است؛ خشونتی مداخله‌جویانه و تحکم‌آمیز که سپهری به‌اندازهٔ برتری‌جویی خودکار بر سفیدی کاغذ از آن اعلام برائت می‌کند.

سهراب در شعر خود نظریه‌های کلاسیک دربارهٔ رسالت شاعر را رد می‌کند. از دیرباز، نظریه‌پردازی راجع به رسالت شعر و شاعر مبحثی داغ و پُرتنش بوده است. ارسطو 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 به‌تصویر 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. سِر 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 عالَم 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

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2024-12-11]

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

اهل کاشانم
پیشه‌ام نقاشی است
گاه‌گاهی قفسی می‌سازم با رنگ، می‌فروشم به شما
تا به آواز شقایق که در آن زندانیست
دل تنهایی‌تان تازه شود.
چه خیالی، چه خیالی،... می‌دانم
پرده‌ام بی‌جان است.
خوب می‌دانم، حوض نقاشی من بی‌ماهی است (حجم *سبز*/ «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: سپهری درپی ارائهٔ تصویری مطلوب از طبیعت نیست. پردهٔ 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- به‌تصویر کشیده شده است. تعداد افعال اسنادی «استن» و «شدن» که در این قطعه به‌کار رفته، نشان از پذیرفتن «هست»هاست. سازش و همزیستی با طبیعتی که خودبه‌خود 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 نابهنگام را باور کنم. سر آدم‌های بی‌گناه را لب جوب می‌بُرند و من دو قدم پایین‌تر بایستم و توصیه کنم که *آب را گل نکنید*.» (به نقل از سیاهپوش، ۱۳۷۳: ۲٦٤). روح اعتراضی‌ای که شاملو انتظار دارد در شعر شاعران زمانهٔ خود بیابد، در شعر سهراب به‌گونه‌ای دیگر بروز می‌کند. سهراب از تنِش می‌پرهیزد و ضرورتی برای آن قائل نیست. در **حجم *سبز*** اثری از نبرد خیر و شر نیست و مرز بین تقابل‌های دوتاییِ این‌چنینی در این مجموعه محو می‌شود. سهراب به‌جای خلق دو دنیای جدا از همِ زمینی و اثیری، همهٔ زیبایی‌ها را همین‌جا و در همین‌لحظه جست‌وجو می‌کند. تمام آنچه

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2024-12-11]

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 تنِش و عصبیّت، ساختار بنیادین سلسله‌مراتب قدرت را می‌شکند: «در اتاق من صدای کاهش مقیاس می‌آمد/ لحظه‌های کوچک من تا ستاره فکر می‌کردند» (سپهری، ۱۳۸۲: حجم *سبز*/ ورق روشن وقت، سطرهای ۲۶-۲۷). زمانی سهراب به نگاه گسترده‌ای 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 لالهٔ قرمز دارد
چشم‌ها را باید شست، جور دیگر باید دید (همان: سطرهای ۱۷۷-۱۸۱)

در دنیای **حجم *سبز***، تقابل مهتر و کهتر جایی ندارد. سهراب دیگر به قضاوت نمی‌پردازد و به لاشخور ***مرگ رنگ*** اعادهٔ 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.

سهراب درپی واکاوی پدیده‌های طبیعی و رمزگشایی از آن‌ها نیست و «تعریف» را میخ کوباندن، 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 دانایی 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 کلمهٔ «شناور» به‌تصویر می‌کشد. در اینجا به‌نظر می‌رسد کلمهٔ «دانایی» کنایه‌آمیز است و محدودیت و کاستی‌های علم را منعکس می‌کند. درواقع، سهراب می‌خواهد خط‌کشی‌های علم را پشت‌سر

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2024-12-11]

نهد و به فضایی ورای 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 «تأیید و تسلایی از عقل نمی‌یابد» چون «عقل ما را بی‌شوق و بی‌تسلی با زندگی وامی‌نهد». خود او هم شاعری است که در «عصر معراج پولاد» به جست‌وجوی حقیقت گمشدهٔ انسان‌هاست (۱۳۸٤: ٦٦).

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 ناهمدلی دنیای پیرامون صحه گذارد؛ در ***حجم سبز*** خود را از قیدوبند رسالت اخم‌آلود پیشین رها می‌کند، با انحلال تقابل‌های دوتایی مجال حرکت می‌یابد، از حصارهای خفقان‌آور 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. تاریکیِ 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 بی‌انتهاییِ بیابان‌های ***مرگ رنگ*** بی‌شباهت نیست. چلیپا نیز به تفاوت 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 هم‌جنسیت با سنگ‌های کنارشان، چنان کیپ و تودرتو کنار هم نشسته‌اند که هیچ روزنی نیست، چنان سرد و خاموش و سنگین [و] زمستانی خوابیده‌اند که راهی بدان‌سوی تابلو نیست (۱۳٦۷: ۱۰۷).

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

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2024-12-11]

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، پیکرهٔ انسان جایی ندارد. او طبیعت را جایگزین انسان‌مداری کرده است تا درختان، پرندگان و اَشکال هندسی اهالی صحنه‌های نقاشی او باشند.

یکی از موضوعات مورد علاقهٔ سهراب در نقاشی، تصویر درخت است؛ تک‌درختی که سر به آسمان گذاشته و یا تنهٔ درختان درهم‌تنیده‌ای که گویی از هجوم فضای باز اطراف خود واهمه دارند. برکه‌های پر از نیلوفر سفید و ماهی‌های رنگین نیز از موضوع‌های مورد علاقهٔ سهراب‌اند و در دوره‌ای نه‌چندان طولانی، اَشکال هندسی دوبعدی در قاب او خودنمایی می‌کنند. در برکه‌ها و یا باغ‌های سهراب منبع نور به‌چشم نمی‌خورد؛ اما عطش رسیدن به نور را می‌توان در گل‌های نیلوفر و درختان سربه‌فلک کشیدهٔ او دید. در تصاویر شمارهٔ یک و دو، نیلوفرهای سفید نماد معصومیتی هستند که در گِل‌ولای و لجن پا می‌گیرند، ولی نه ساده‌لوحانه؛ بلکه به‌طور خودآگاه، گُلِ پاک و سپیدشان رو به‌سوی خورشیدی ناپیدا دارد. سهراب در تصویر نیلوفرهای سفید کمال را به تصویر نمی‌کشد؛ بلکه حرکت به‌سوی کمال را به نمایش می‌گذارد. آذر نفیسی دربارهٔ شعر سهراب می‌گوید:

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

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

در تصاویر شمارهٔ 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 سیّالیّت و نرمی حرکت و منحنی‌های گرد و نرمی به اثر می‌دهد؛ اما هیچ‌یک از این‌ها در برکه‌های سهراب به‌چشم نمی‌خورد. سهراب از رنگ روغن استفاده کرده است که قابلیت

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2024-12-11]

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

آرامش برکه‌های ماهی چینی و ژاپنی جای خود را به فضای پرتنشِ برکهٔ سهراب داده است و این تنش در رنگ‌های قرمز و سیاه رام‌نشدهٔ 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 درحرکت‌اند. ماهی‌ها هم با رنگ‌های تند 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 ماهی‌هاست که در آبیِ تیرهٔ 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 تند ماهی‌ها و حرکت افقی آن‌ها در مسیر میرایی در تضاد است. تباین بین رنگ‌ها و محورهای حرکتی در پردهٔ نقاشی، فاصله و فضایی آشتی‌ناپذیر ایجاد می‌کند؛ فاصله‌ای که در تقابل‌های دوتایی اشعار ***مرگ رنگ*** نیز دیده می‌شود.

در تصاویر شمارهٔ چهار و پنج، تنش و اصطکاک بین ایستایی و حرکت به‌ترتیب در تصویر پنجره و درخت و خانه‌های مسقّف و درخت به‌چشم می‌خورد. درختان سهراب برگ و بر ندارند، سایه نمی‌اندازند، آزاد و در جست‌وجوی نورند. پنجرهٔ باز روزنه‌ای تاریک و مکنده است؛ اما تنهٔ درخت بی‌مهابا از کنار تمنای پنجره می‌گذرد و بر آن خط می‌کشد. سقف خانه نیز با حالتی نمادین حرکت روبه‌بالا را سرکوب می‌کند؛ ولی درختان سرکش از سقف محدودکننده فراتر می‌روند و تن به محدودیت نمی‌دهند. خطوط تشکیل‌دهندهٔ درختان به ۷ شبیه است و خطوط خانه‌ها و سقف‌هاشان هشتی (۸) بزرگ را تشکیل می‌دهد. دو دست ۷

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2024-12-11]

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

نکتهٔ درخورتوجه دیگر در مورد نقاشی‌های سهراب این است که اکثر آن‌ها محوری عمودی دارند. به‌نظر می‌رسد سهراب به دورنمایی وسیع و باز پشت می‌کند تا به فضایی محدود و بسته بنگرد. محور عمودی زاویهٔ دید مسافر ایستایی را می‌نمایاند که اسیر زمین است و قدرت حرکت ندارد؛ اما آرزوهایش نامحدود و همواره در حال بالندگی است. شاید گرایش سهراب به استفاده از درخت، به‌مثابهٔ بن‌مایهٔ غالب آثارش، تأکیدی بر همین نکته باشد؛ درواقع در نقاشی‌های سهراب، 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 شمارهٔ شش را می‌توان بازنمود تصویریِ 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 شمارهٔ 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 وسوسه‌انگیز به دوردست‌ها. بنابراین، این طرح را می‌توان نمونه‌ای از همسویی شعر و نقاشی سهراب دانست.

چکیدهٔ مطالب بالا را می‌توان به‌اجمال در تصویر انتزاعی درخت در تصویر شمارهٔ سه یافت. تنهٔ خمیده و رنجور درختی در تقلای رهایی از دیواری آجرین، شاخ و برگ خود را پشت‌سر رها کرده و شاخهٔ بی‌برگ و نوک‌تیزی به آن سوی دیوار عبور داده است. تیزی و

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2024-12-11]

برندگیِ شاخه‌ها و آجرهای دیوار به تنِشی خشونت‌بار تبدیل می‌شود و تلاش برای رسیدن به نور و رهایی ادامه می‌یابد. در این نقاشی، پویایی **حجم *سبز*** به‌چشم می‌خورد؛ اما سازش و همزیستی **حجم *سبز*** جای خود را به تنِش، اصطکاک و خشونت می‌دهد.

به‌جز درختان تشنهٔ نور، سهراب خانوادهٔ 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 شبکهٔ تاریک و بسته‌ای تشکیل داده‌اند؛ گویی از فضای باز و هجوم نور می‌ترسند. با توجه به آنچه کرس دربارهٔ پیوستار تنوع رنگ می‌گوید، این درختان درهم‌تنیده- که شهرت سهرابِ نقاش را رقم زده‌اند- در دنیای **حجم *سبز*** نروییده‌اند. کرس معتقد است تنوع رنگ زیاد می‌تواند نشانهٔ شجاعت و ماجراجویی و تنوع رنگ کم نشانهٔ ترس و محافظه‌کاری باشد. تنها رنگی که در پس‌زمینه و پیش‌زمینهٔ درختان درهم‌تنیدهٔ سهراب به‌چشم 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 هرآنچه سهراب در **حجم *سبز*** باارزش می‌پندارد. این درختان را می‌توان بازمانده‌های دنیای ***مرگ رنگ*** دانست.

دوره‌ای از نقاشی‌های سهراب را اَشکال 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 به‌تصویر بکشد و برای بیان منظور خود، از شکل هندسی مربع استفاده می‌کند. مربع به‌صورت نمادین، نظم زمینی را به‌تصویر می‌کشد و نماد مواد و عناصر وابسته به زمین است (De Vries, 1974: 201).

اَضلاع و زوایای انعطاف‌ناپذیر مربع قوانین خشک ریاضی را یادآوری می‌کنند؛ به‌همین دلیل قره‌باغی معتقد است مربع‌ها نمی‌توانند برای مدت طولانی سهراب را راضی نگه دارند (۱۳۸۰: ۳٦۱). در فرهنگ‌های متفاوت، اَشکال هندسی معانی مختلفی دارند. برای مثال در فرهنگ غرب، خطوط منقطع و زاویه‌دار به شهرنشینی، فناوری و زندگی ماشینی اشاره می‌کنند؛ اما در خاوردور- که هنر سهراب از فرهنگ آن متأثر است- مربع نماد زمین و

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2024-12-11]

طبیعت است. سهراب در ***اتاق آبی***، معانی نمادین مربع در خاوردور را چنین شرح می‌دهد:

> شاهان قدیم چین برای اجرای آداب مذهبی، لباسی به تن می‌کردند که در بالا مدوّر بود و در پایین مربع. پرگار که برای ترسیم دایره به‌کار می‌رفت، با آسمان رابطه داشت و گونیا که به‌کار 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: ۱۶-۱۸).

هرچند به‌نظر می‌رسد مربع‌های سهراب 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 مورّبی که مربع‌ها در امتداد آن درحرکت‌اند، شکاف‌هایی بین آن‌ها ایجاد می‌کند. رنگ‌های جدیدِ 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 زایندهٔ **حجم *سبز*** هستند.

۷. نتیجه‌گیری

پژوهش در زمینهٔ 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 سهرابِ شاعر مضمون‌های شاعرانهٔ خود را در نقاشی بیان می‌کند. درواقع، با مقایسهٔ سهرابِ شاعر و سهرابِ 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 سهراب (مانند درختان معروف او) به‌خلاف اشعار

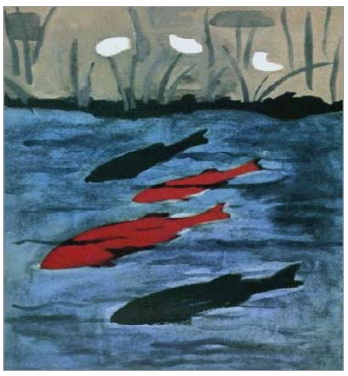
[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2024-12-11]

شناسنامه‌ای‌اش (مانند اشعار **حجم سبز**) خالی از نرمش و سازش و پویایی است. سهراب در **مرگ رنگ** فضای سیاه و سفیدی خلق می‌کند که در آن، فرد مأیوسانه با دنیایی متخاصم دست‌وپنجه نرم می‌کند؛ درحالی که حرکت و گذشتن از حصارها و صعود به قلهٔ 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 سیّالیّت می‌دهد. نماد آب، آرایهٔ 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، به‌کارگیری رنگ‌های متجانس و یا ترکیب رنگ‌های متضاد به‌تصویر کشیده می‌شود. درختان درهم‌تنیدهٔ سهراب با رنگ‌های یکنواخت و تیره، در دنیایی بسته و بی‌حرکت به‌سر می‌برند. آنچه در این تابلوها به‌چشم می‌خورد- به‌خلاف آنچه در تک‌درختان سهراب می‌بینیم- قدکشیدن و سربرافراشتن و حرکت به‌سوی نور نیست؛ بلکه ریشه و تنهٔ درختانی است که از نور گریزان‌اند و با درهم‌تنیدگی‌شان ترس از حرکت را القا می‌کنند. مربع‌های سهراب، با تأکید بر خطوط راست و شکسته، از یک‌سو بازتاب دنیایی ایستا و ماشین‌وار هستند و از سوی دیگر، در نقطه‌های تلاقی‌شان 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 هریک در نوع خود بدیع و جذاب خواهد بود. در ایران، پژوهشگران ادبیات تطبیقی کمتر وارد این حوزهٔ 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 عرصهٔ جدید در پژوهش‌های ادبی روی خواهند آورد.

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2024-12-11]

تصویر ۱



تصویر ۲

تصویر ۳

تصویر ۴

تصویر ۵

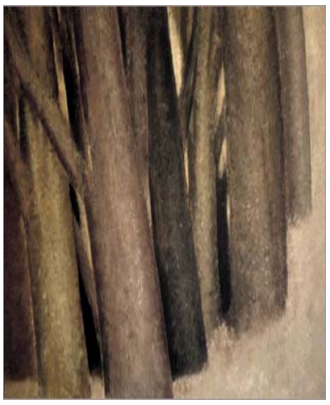
تصویر ۶

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2024-12-11]

تصویر ۷

تصویر ۸

تصویر ۹


تصویر ۱۰

۸. پی‌نوشت‌ها

1. René Wellek, “crisis of comparative literature”

سعید ارباب شیرانی این مقاله را به فارسی ترجمه کرده است. نک. ***ویژه‌نامهٔ ادبیات تطبیقی نامهٔ فرهنگستان***، دورهٔ دوم، شمارهٔ اول.

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

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2024-12-11]

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.» ***ویژه‌نامهٔ ادبیات تطبیقی نامهٔ فرهنگستان***. د۱. ش۱. صص ٦-۳۸.
- دیانوش، ایلیا. (۱۳۸۵). **ناگفته‌*ها و گزین‌گویه‌های سهراب سپهری: برهنه با زمین***. تهران: مروارید.
- چلیپا، کاظم. (۱۳٦۷). «نقاش کلام». ***یادمان سهراب سپهری***. به کوشش ناصر بزرگمهر. تهران: دفتر نشر آثار هنری. صص ۱۰۵-۱۰۷.
- رحمتی، حمید. (۱۳۷۳). «کوشش‌های صادقانه اما شکست‌خورده». ***باغ تنهایی: یادنامهٔ سپهری***. به کوشش حمید سیاهپوش. تهران: سهیل. صص ۲۲۳-۲۳۲.
- سپهری، سهراب. (۱۳٦۹). ***اتاق آبی***. ویراستهٔ پیروز سیار. تهران: سروش.
- ـــــــــــ (۱۳۸۲). ***هشت‌کتاب***. تهران: طهوری.
- سیاهپوش، حمید. (۱۳۷۳). ***باغ تنهایی: یادنامهٔ سهراب سپهری***. تهران: سهیل.
- شاقول، یوسف و محمد عموزاده. (۱۳۸٦). «میان‌رشته‌ای‌ها: تعریف و ضرورت‌ها». ***رهیافت***. ش٤۰. صص ۲۵-۳٤.
- عابدی، کامیار. (۱۳۸٤). «دریچه‌ای به شعر سپهری». ***زندگی و شعر سهراب سپهری: از مصاحبت آفتاب***. تهران: نشر ثالث. صص ٦۱-٦۹.
- ـــــــــــ (۱۳۸۷). **دو *رساله دربارهٔ سهراب سپهری (سپهری و ژاپن، سهراب و ک. تینا)***. تهران: بازتاب نگار.
- قره‌باغی، علی‌اصغر. (۱۳۸۰). «تردیدهای تجسمی». ***معرفی و شناخت سهراب سپهری***. به کوشش شهناز مرادی کوچی. تهران: قطره. صص۳۵۰-۳٦۵.
- نفیسی، آذر. (۱۳۸۰). «چشم‌ها را باید شست». ***معرفی و شناخت سهراب سپهری***. به کوشش شهناز مرادی کوچی. تهران: قطره. صص۸۱-۱۰۲.

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2024-12-11]

- مرادی کوچی، شهناز. (۱۳۸۰). ***معرفی و شناخت سهراب سپهری***. تهران: قطره.
- نوری‌علا، اسماعیل. (۱۳۷۳). «حجم سبز». ***باغ تنهایی سهراب سپهری***. به کوشش حمید سیاهپوش. تهران: سهیل. صص۴۲-۴۹.
- De Vries, A. (1974). "Four". *Dictionary of Symbol and Imagery*. 1st 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 Literatute: Method & Perspective*. Carbondale & Amsterdam: Southern Illinois Press. pp. 1-57.
- Sandler, R. (1998). "Imagination Barred or Set Free? The Poetry of Suhrab Sipihri". *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

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2024-12-11]