مقایسه‌ی تطبیقی درون‌مایه‌های مکتب باروک و مضامین شعر سهراب سپهری

مسعود روحانی[1]

محمّد عنایتی قادیکلایی[2]

تاریخ دریافت: ۹۹/۴/۱۶ تاریخ پذیرش: ۹۹/۹/۸

چکیده

مکتب باروک که ابتدا در هنر معماری ظاهر شده بود به تدریج در هنرهای تجسّمی، موسیقی و ادبیّات رسوخ و نمود یافت. تجلّی نگرش باروک در ادبیّات در ادوار ادبی، بعد از قرن شانزدهم و به خصوص در ادبیّات قرن بیستم در بیشتر کشورهای اروپایی و آمریکای جنوبی مشهود است. در ادبیّات فارسی ایران نیز بسیاری از محقّقان، مکتب باروک را مورد بررسی قرار داده و آن را با برخی از ویژگی‌های شعر فارسی به ویژه با معیارهای سبک هندی، قابل مقایسه دانسته‌اند. در این جستار به بررسی تطبیقی مکتب باروک با شعر سهراب سپهری می‌پردازیم و بدون اعتقاد به منطبق بودن شعر سهراب با تمام ویژگی‌ها و معیارهای ساختاری مکتب باروک، تلاش می‌کنیم مضامین مشترک شعر این شاعر معاصر با مکتب باروک را مورد توجّه دهیم. بررسی‌های صورت گرفته نشان داد که مضامین و درون‌مایه‌های مشترک فراوانی در شعر سهراب با آنچه در باروک مطرح است، وجود دارد. این مضامین، عبارت‌اند از: گریز از تقلید، دم غنیمت شمردن، هنجارگریزی معنایی، تناسخ، مرگ‌اندیشی، ابهام و حیرت، پارادوکس و عصیان. نگاهی به این درون‌مایه‌ها، نشان می‌دهد اساسی‌ترین مؤلّفه‌ای که باروک بر آن، تکیه دارد، نوآوری و عدم رکود است. همان که شعر سهراب را نیز شامل گردیده است و اندیشه‌ی ناب و تقلیدناپذیر وی – که به گفته‌ی محقّقان، نشات‌گرفته از آبشخورهای متفاوتی است– بر آن، تأکید دارد.

واژگان کلیدی: سهراب سپهری، مکتب باروک، درون‌مایه، شعر معاصر.

---

[1]. دانشیار دانشگاه مازندران (نویسنده‌ی مسؤول)، رایانامه: ruhani46@yahoo.com

[2]. دکتری تخصصی دانشگاه مازندران، رایانامه: enayati7663@yahoo.com

۱-مقدّمه

سهراب سپهری ازجمله شاعران برجسته‌ی معاصر است که شعر و اندیشه‌ی او، بسیار مورد توجّه قرار گرفته و از زوایای گوناگون و جهات متفاوت بدان نگریسته شده است. شاید به همین دلیل باشد که نظرات متفاوت و گاه متناقضی درخصوص وی مطرح شده است؛ برخی بر این باورند که شعر سپهری به دلیل توجّه به کشف لحظه‌های زندگی، رنگ و بویی خاص دارد و پر از تصویرها و رنگ‌هاست. (آشوری، ۱۳۷۱: ۱۹)؛ بعضی دیگر، شعر او را شعر هایکوهای به هم پیوسته و تصاویر تقطیع شده می‌دانند و معتقدند شعر او صمیمیتی خنثی و بی‌بو و بی‌خاصیت دارد و بر آن، یکپارچگی کامل حاکم نیست. (براهنی، ۱۳۷۱: ۳۰۵)؛ بعضی، او را از آن دسته شاعرانی می‌دانند که دستگاه منسجم فکری خاص خود را دارد و برای فهمیدن شعر او باید با کلید آن ساختمان فکری، آشنا باشیم. (رک شمیسا، ۱۳۷۸: ۱۱) و برخی، شعر وی را به اعتبار عملکرد ظریف و دامنه‌دار قُوّه‌ی خیال و نقش‌آفرینی‌های ذهن و پیچ و تاب‌های زبان به شعر سبک هندی متعلّق می‌دانند. (رک حسینی، ۱۳۶۷: ۵۶) و بسیاری دیگر، شعر وی را –به ویژه در دفاتر پایانی- حاوی آموزه‌های عرفانی و تأمّلات صوفیانه می‌دانند. در باب منشأ و آبشخور اندیشه‌ی سهراب نیز نظرات فراوان و گاه متفاوتی ارائه شده است؛ امّا اکثر محقّقان، برآنند که سپهری «از فرهنگ‌های مختلف ایرانی، اسلامی، هند، چین باستان و مسیحیّت، تأثیر پذیرفته است.» (شریفیان و داربیدی، ۱۳۸۶: ۵۹). این تعدّد و تنوّع نگاه به سهراب را باید به چند وجهی بودن شاعر و شعر وی نسبت داد؛ گویی سهراب، همانند رودخانه‌ای است که از هر سرزمینی عبور نموده، طعم و بوی خاک آنجا را با خود همراه ساخته است. به همین دلیل، شعر و اندیشه سپهری از منظر ادبیّات تطبیقی مورد توجّه فراوان قرار گرفته است و پژوهشگران، آن را با شعر و اندیشه‌ی شاعران و اندیشمندان سایر ملل مورد مقایسه قرار داده‌اند. (۱) از نظر نگارندگان، درون‌مایه‌های شعر سهراب سپهری با مکتب باروک نیز قابل مقایسه هست؛ نگاهی به مضامین مطرح‌شده در شعر او، نمایانگر نزدیکی آن با آرا و مضامین مطرح‌شده در مکتب باروک است و بسیاری از ویژگی‌های باروک در شعر سهراب، متجلّی است. باروک، شیوه‌ای در هنر است که از اواخر قرن ۱۶ در ایتالیا آغاز شد و تا اواخر قرن ۱۸ در سرتاسر اروپا و سپس در کشورهای آمریکای مرکزی و جنوبی رواج یافت؛ باروک، اصطلاحی است که در اصل از معماری و هنرهای تزیینی به قلمرو ادبیّات راه یافت و اغلب در برابر کلاسیسیسم، معنی می‌شود؛ یعنی، برخلاف کلاسیسیسم که بر پایه‌ی اعتدال استوار است، در باروک اغراق به چشم می‌خورد. درون‌مایه‌های اصلی هنر باروک مانند حرکت و پویایی، بی‌ثباتی دنیا، لذّت از لحظات آنی و زودگذر، مضمون مرگ و آشنایی‌زدایی و. . . پیوند نزدیکی با اندیشه و شعر سهراب سپهری دارد. در این جستار تلاش می‌شود تا مضامین شعر سهراب سپهری با مضامین و درون‌مایه‌های هنر باروک مقایسه و مشابهت‌های حاضر در آن‌ها بیان گردد.

۱-۱- پرسش پژوهش

در این مقاله به شیوه‌ی تحلیلی و توصیفی درصدد آنیم تا جلوه‌ها و مضامین مشترک شعر سهراب سپهری و مکتب باروک را نشان دهیم. روش گردآوری اطّلاعات به شیوه‌ی کتابخانه‌ای است. نخست، چارچوب مفهومی پژوهش بیان شد و سپس به شیوه‌ی استقرای تام، مؤلّفه‌های مکتب باروک از متن مورد نظر، هشت کتاب سپهری، استخراج گردید و در نهایت به تحلیل نمونه‌های مستخرج از متن پرداخته شد. اصلی‌ترین پرسش تحقیق نیز این است که مضامین و درون‌مایه‌های مشترک شعر و اندیشه‌ی سپهری با مکتب باروک کدام است و چگونه قابل تحلیل است؟

۱-۲- پیشینه‌ی پژوهش

تاکنون محقّقان بسیاری درباره‌ی شعر و تفکّر سهراب سپهری به تفحّص پرداخته‌اند؛ امّا درباره‌ی نزدیکی اندیشه‌های حاکم بر شعر سهراب با مضامین باروک، سخنی به میان نیامده است. از سوی دیگر، آثار قابل توجّهی درباب حضور جلوه‌های باروک در شعر معاصر نوشته نشده است؛ زیرا اغلب سبک‌شناسان بر این باورند که مکتب باروک با شعر شاعران سبک هندی- اصفهانی- مناسبت و هم‌خوانی دارد؛ بنابراین عمده‌ی پژوهش‌های باروکی در ادبیّات فارسی، محدود به این دوره‌ی سبکی بوده است. ازجمله پژوهش‌های نخستین در این حوزه، می‌توان به کتاب «چرا سبک هندی در دنیای غرب، سبک باروک خوانده می‌شود؟» از ریکاردو زیپولی (۱۳۶۳) اشاره کرد که نویسنده با مقایسه‌ی خصوصیّات دو سبک هندی و باروک، آن‌ها را تقریباً منطبق با هم می‌داند. تعدادی مقاله نیز در این باب نوشته شده که عبارت‌اند از: «جلوه‌های زیبایی‌شناختی باروک در رمان جدید» نوشته‌ی ژاله کهنمویی‌پور (۱۳۸۲). نگارنده در این مقاله به مضامین باروکی حاضر در رمان معاصر اشاره کرده است. مقاله‌ی دیگر با عنوان «جلوه‌هایی از مکتب باروک در رباعیّات خیّام» از نسرین خطّاط و علیرضا شوهانی (۱۳۸۵) است که نویسندگان آن برآنند که قرابت و نزدیکی درون‌مایه‌های مکتب باروک با اشعار خیّام، پیوند شگفت‌آوری دارد. عبدالله حسن‌زاده و لیلا شامانی نیز در مقاله‌ای به نام «بررسی تطبیقی مکتب باروک با سبک هندی» (۱۳۹۱)، شباهت‌ها و تفاوت‌هایی را برای این دو جریان ادبی قائل شده‌اند و درون‌مایه‌های حاضر در شعر بیدل دهلوی را بیانگر ارتباط محکم سبک هندی و مکتب باروک می‌دانند. مقاله‌ی «مقایسه‌ی تحلیلی باروک و سبک هندی» از عبدالله حسن‌زاده (۱۳۹۳) نیز به نوعی، تکرار مقاله‌ی اخیر است. در همین راستا، می‌توان به مقاله‌ی «بازتاب مکتب باروک در ساختار غزلیّات صائب تبریزی» از فاضل اسدی امجد و پریوش اسماعیلی (۱۳۹۲) اشاره کرد که برخی از ویژگی‌های خاص سبک باروک همچون صحنه‌ی نمایش، بازی نور و تاریکی را در شعر صائب مورد بررسی قرار دادند. از دیگر مقاله‌های مرتبط با این موضوع می‌توان به مقاله‌ی «مقایسه سبک باروک با سبک هندی» از محمّد بهنام‌فر و مقاله‌ی «بازتاب

زیباشناختی مکتب باروک در شعر حافظ» از مهیار علوی‌مقدّم و مسلم رجبی اشاره کرد که ضمن معرّفی مکتب باروک به بررسی وجوه اشتراک و افتراق این مکتب با سبک هندی و نیز با شعر حافظ پرداخته‌اند. نگاهی به این آثار نشان می‌دهد که همه‌ی آن‌ها در حوزه‌ی سبک هندی نگاشته شده و از حضور احتمالی مکتب باروک در شعر معاصر، تحقیقی صورت نگرفته است.

۲- چارچوب مفهومی

عصر رنسانس، عصر تحوّل و نوزایی فرهنگ و ادب در اروپا است. این دوره به دلیل گستردگی به چند قسمت کوچک‌تر تقسیم می‌شود. «رنسانس اوّلیّه، میانه و متأخّر که در بررسی ادبیّات آن، برخی از محقّقان اصطلاح باروک را بر دوران پایانی عصر رنسانس اطلاق کرده‌اند (جعفری، ۱۳۷۸: ۳۷)؛ امّا شاید به درستی نتوان برای باروک، حد و مرزی تئوریک در نظر گرفت؛ چه، «باروک نه یک مکتب یا نهضت ادبی مشخّص و معیّن است و نه از نظر تاریخی و جغرافیایی به زمان و مکتب معیّنی محدود است؛ بلکه عنوانی است که نوگرایان از اواخر قرن نوزدهم به یک رشته قالب‌های جمال‌شناختی در قرن گذشته اطلاق کرده‌اند که حالاتی خاص و غیر عادی داشته‌اند.» (حسن‌زاده و شامانی، ۱۳۹۰: ۵۴)؛ از این رو، «مکتب باروک قبل از هر چیز، یک نوع نگرش خاص به دنیاست؛ با توجّه به فرهنگ انگلیسی آکسفورد، باروک از واژه‌ی پرتغالی barroco اسپانیایی barrueco یا ایتالیایی barocco گرفته شده است. دایره‌المعارف بریتانیکا باروک را مشتق از واژه‌ی اسپانیایی barrueco دانسته و کادن، باروک را مشتق از واژه‌ی baroco می‌داند (Cudden، ۱۹۸۴: ۷۵). «باروک را به عنوان صفتی برای مروارید به کار می‌برند و در اصطلاح جواهرسازی به مروارید ناصاف و تراش‌نخورده و نامنظّم، مروارید باروک می‌گویند. گفته شده که «این واژه در آغاز برای تمسخر این شیوه استفاده می‌شد؛ زیرا منتقدان، معتقد بودند هرگز نباید بنایی ساخت که از اصول و عناصر بناهای یونیان و رومیان پیروی نکند؛ بناهای کلاسیک باید بر این اصول ساخته شوند و انحراف از آن را کژسلیقگی اسف‌انگیز می‌دانستند.» (گامبریج، ۱۳۸۷: ۸-۳۷۶). بعدها پس از آن که این شیوه مورد توجّه قرار گرفت به معنای شکوهمند و مجلّل استفاده شد.

باروک را هنر تظاهر و تلألو گفته‌اند؛ هنری که بر پایه‌ی نظام مقابله، شباهت و قرینه‌سازی بنا شده است. هنری است با ساختار بسیار قَوی که در شعر و نثرش، استعاره‌ها و کنایه‌ها، همان نقشی را دارند که در معماری‌اش، قوس‌ها و مارپیچ‌ها و اشکال حلزونی. هنر باروک به دلیل استفاده‌ی زیاد از جزئیات و گردش چشم بر آثار آن، هنری پویا و متحرّک است و ممکن است مخاطب را گیج کند و چشمانش را خیره سازد و او را از عادات روزمرّه‌ی خود دور نماید. «به وجود آمدن شیوه‌ی باروک در اروپا را می‌توان به سه دلیل عمده نسبت داد:۱- جنبش دین‌پیرایی، رهبران کلیسای کاتولیک را واداشت تا از جذّابیّت‌های هنری برای تبلیغ دین استفاده کنند و به این ترتیب، موقعیّت متزلزل خود را بهبود بخشند. به همین دلیل از

هنرمندان می‌خواستند کلیساها را مجلّل و باشکوه بسازند. ۲- شاهان اروپا درپی استقلال یافتن و ثبات قدرتشان، می‌خواستند با قصرهای باشکوه خود، قدرت خود را به همگان نشان دهند. ۳- هنرمندان نسبت به شیوه‌ی هنری رنسانس و نظم و ثبات آن، معترض بودند و می‌خواستند در آفرینش هنری، آزاد باشند.» (حسن‌زاده میرعلی، ۱۳۹۳: ۲۸). باروک در قرن شانزده و هفده میلادی از ایتالیا به تمام کشورهای اروپایی راه می‌یابد و تمامی هنرها اعم از مجسّمه‌سازی، معماری، موسیقی و ادبیّات را در برمی‌گیرد. اصطلاح باروک در عصری که شاعران این سبک می‌زیستند، درباره‌ی آنان به کار برده نمی‌شد و آنان، آگاه نبودند که سبک نوینی را پایه‌گذاری کرده‌اند. از این رو، این اصطلاح در قرن هفدهم شناخته شده نبود. نخستین سند مکتوبی که از استعمال این اصطلاح در دست است به آثار منتقدان ادبی قرن هفدهم مربوط می‌شود، برای اوّلین بار در سال ۱۸۸۸م بود که اصطلاح باروک در تحقیقات تاریخ هنر به عنوان اصطلاحی جدّی به کار رفت. در این سال، ولفلین در کتاب «رنسانس و باروک»، اصطلاح باروک را به نقّاشی، مجسّمه‌سازی و معماری عصر پس از رنسانس و پیش از کلاسیسیسم قرن هفدهم اطلاق کرد و کوشید تا جریان تطوّر هنر معماری را از رنسانس به باروک روشن سازد.

تئوری باروک را نخستین بار، بالتاسار Baltasar Gracian، نویسنده و فیلسوف اسپانیایی بیان کرد و نمایندگان سبک باروک در ادبیّات، گونگورا Gongora کشیش و نویسنده‌ی اسپانیایی، مارینو Marino شاعر ایتالیایی و نیز نویسندگان دیگری در آلمان و فرانسه و انگلیس بودند. این واژه، تاریخ طولانی، پیچیده و پرتناقضی داشته است. تا اواخر قرن 22 اغلب به عنوان مترادفی برای پوچ و غریب به کار می‌رفته است؛ امّا امروز در زبان انگلیسی با سه معنی اصلی، مصطلح و رایج است: نخست، این واژه، معرّف سبک رایج هنر اروپا بین منریسم و روکوکو است. دوم از این واژه به صورت عنوانی کلّی برای دورهایی که این سبک در آن به شکوفایی رسید، استفاده می‌شود. از همین رو، اصطلاحاتی مانند: «عصر باروک»، «سیاست باروک» ، «علم باروک» و مشابه این رایج شد. سومین اصطلاح باروک که غالباً در لاتین با حرف اوّل کوچک نوشته می‌شود ((baroque به هنر هر دوره یا مکانی که واجد کیفیاتی مانند حرکات پرشور و سرزنده و بیان پرتکلّف احساسات باشد، اطلاق می‌شود (حسن‌زاده میرعلی، ۱۳۹۳: ۳۰).

از سوی دیگر، تجلّی نگرش باروک در ادبیّات، تنها به قرون شانزده و هفده محدود نمی‌گردد و بارقه‌هایی از آن در تمام ادوار ادبی مشهود است؛ به ویژه در ادبیّات قرن بیستم که به علّت دگرگونی و تحوّل معیارهای ادبی، پیوند عمیقی با این جریان هنری دارد. در قالب‌های ادبی باروک به صنایع ادبی به ویژه تضاد، مجاز و استعاره توجّه خاصی می‌شود. از دیگر ویژگی‌های ادبیّات باروک می‌توان به ابهام، تظاهر و تفاخر، تناسخ و تغییر چهره، مسخ شدن و جسمیّت بخشیدن به همه‌ی اشیا، حتّی مرگ اشاره کرد. حضور باروک را در حوزه‌ی شعر نیز می‌توان دید و «رایج‌ترین قالب شعری باروک، غزل است. تا جایی

که می‌توان همه‌ی شـاهکارهای شـعری باروک را در مجموعه‌ای از غزلّیات برگزیده ارائه داد.» (امینی، ۱۳۷۴: ۲۹).

قالب‌های ادبی باروک به این شرح است:

۱- تئاترهای تراژدی-کمیک و نمایشنامه‌های روستایی که از عشقی ساده در دل طبیعت ناشی می‌شود، در این دوران بسیار مورد توجّه است.

۲- شـعر باروک نیز بیشـتر شامل اشعار شخصی با تصویرسازی‌های بسیار درخشان و گاهی هم سخنان نامفهوم است.

۳- رمان‌های این دوره نیز پر از حوادث و اتّفاق‌هایی اسـت که در مکان‌ها و زمان‌های مختلف برای قهرمان باروک روی می‌دهد. قهرمان باروک، خود را در عشـق حبس نمی‌کند و پای‌بند به آن نیسـت؛ به همین دلیل، اغلب عشق‌های باروک، بی‌ثبات و ناپایدار هستند. (رک حسن‌زاده میرعلی، و شامانی، ۱۳۹۰: ۵۵).

درون‌مایه‌های متعدّدی را برای باروک برشمردند که مهم‌ترین آن‌ها به طور خلاصه عبارت‌اند از: «عدم تقلید از قُدما، تحوّل و ناپایداری جهان، تصاویر و استعاره‌های حرکت، مرگ، اغتنام وقت و بهره‌مندی از لحظات زودگذر، ابهام، پیچیدگی و حیرت، صـحنه‌ی نمایش، تناسـخ، وجود پارادوکس و ایجاد شگفتی در مخاطب (رک حسـن‌زاده میرعلی، ۱۳۹۳: صـص۳۴-۴۱) و عصـیان هنرمند، مطلق نبودن علم بشـری، آزادی و بی‌نیازی (رک خطّاط و شوهانی، ۱۳۸۵: ۵۷-۶۲).

نگاهی به مضامین و درون‌مایه‌های مکتب باروک، مشخّصات شعر و اندیشه‌ی سهراب سپهری را پیش چشم می‌آورد. شاید برخی از مفاهیم و آرای مطرح‌شده در مکتب باروک را – به طور جسته و گریخته- در آثار و اشعار بزرگان شعر و ادب فارسی بتوان دید؛ امّا این مفاهیم به‌گونه‌ای جامع‌تر و با اشتمالی بیشتر در شـعر سـهراب سـپهری دیده می‌شـود. به دیگر سخن، چنین مضامینی را به صورت یکجا در شعر کمتر شاعری می‌توان دید. این مقاله بدون اعتقاد به منطبق بودن شعر سهراب با تمام ویژگی‌های مکتب باروک، تلاش می‌کند شباهت‌های شعر او با برخی از ویژگی‌های مهم این مکتب را تبیین نماید. در ادامه به بررسی تطبیقی درون‌مایه‌های مکتب باروک با مضامین مطرح در شعر و اندیشه سهراب سپهری می‌پردازیم.

۳- مقایسه‌ی تطبیقی درون‌مایه‌های مکتب باروک و مضامین شعر سهراب سپهری

۳-۱- گریز از تقلید

گریز از کهنه‌گرایی و سـتیز با روزمرّگی و ابتذال از مهم‌ترین اصـول مکتب باروک است. «این مکتب در مقابل اصـول محکم و اسـتواری که قدما عرضـه می‌کردند به هنجارشـکنی می‌پردازد و اندیشـه‌ها و جلوه‌های نوینی را دنبال می‌کند که پیچیده و ژرف اسـت و از معیارهای اثر خود پیشی می‌گیرد.» (خطّاط

و شـوهانی، ۱۳۸۵: ۵۱). باروک در مقابل قُدما، قد علَم کرد و سـادگی سبک آنان را کنار نهاد. هنرمندان باروک در برابر عقل‌گرایی ابراز وجود کردند. مکتب باروک، پیچیدگی و ابهام را وارد ادبیّات نمود و با اصـول ادبی سـاده‌ی رایج در زمان خود به مبارزه پرداخت. این مکتب، جایگاه هر نوع هنجارشـکنی و خروج از هنجار رایج ادبیّات پیشـین است. این گریز و ستیز به گونه‌ای دیگر در اندیشه‌ی سپهری و البتّه با زبانی لطیف‌تر و صـمیمانه‌تر در شـعرش مشـاهده می‌شود. به طوری که پرهیز از تقلید و تکرار و دوری از اصـرار بر موازین موروثی از اصول فکری این شاعر معاصر به حساب می‌آید. اعتقاد و باور سپهری بر این است که پیوسته باید به مطالب تازه رو کنیم:

– «و نخوانیم کتابی که درآن باد نمی‌آید/ و کتابی که در آن پوست شبنم تر نیست.» (سپهری، ۱۳۸۰: ۲۹۴). . .

سـپهری می‌داند جهان و پدیده‌های آن به مرور، دچار یکنواختی می‌شـوند و لب طاقچه‌ی عادت، جذبه‌ی خود را از دست می‌دهند، و برای ما عادی می‌شوند و زیبایی‌شان دیده نمی‌شود؛ زیرا «غبار عادت پیوسـته در مسـیر تماشـاسـت.» (همان: ۳۱۴)؛ در راسـتای فرار از عادت‌زدگی و تقلیدسـت که سـهراب می‌سـراید: «همیشـه با نفس تازه راه باید رفت.» (همان). و این اندیشـه را در سرتاسر شعرش – به خصوص در مجموعه‌های پایانی– به صراحت ترویج می‌کند. «وی در مقابل عادات کهنه و برداشت‌های فولکوریک نیز بینش خاصّی دارد و بر طبق بینش فلسفی رایج، اعتباریّات را نمی‌پذیرد. او، معتقد است نگرش موروثی و عادتی را باید وانهاد و گذشـته را باید بدرود گفت. چتر گذشته‌ها را باید بَست.» (شمیسا، ۱۳۷۸: ۲۲). بر همین پایه است که می‌سراید:

– «. . . چشم‌ها را باید شست/ جور دیگر باید دید.» (سپهری، ۱۳۸۰: ۲۹۱)

او به خوبی از این ویژگی بنیادین هنری بهره برده اسـت؛ زیرا «یکی از ریشـه‌ای‌ترین ویژگی‌هایی که سـرشـت و سـاختار هنر و عرفان بر آن نهاده شـده، همین جور دیگر دیدن اسـت و از این جاسـت که هم عارف و هم هنرمند، جهان و پدیده‌ها را جور دیگر می‌بینند و جور دیگر باز می‌نمایانند.» (راستگو، ۱۳۸۴: ۸۳) به قول اقبال:

نوع دیگر بین جهان دیگر شود این زمین و آسمان دیگر شود (اقبال، ۱۳۷۶: ۳۳۱)

سـهراب نه تنها جهان را جور دیگر می‌بیند؛ بلکه با آن، پیوندی دیگرگون دارد. برخی از محقّقان، توجّه سـهراب به تر و تازگی و تفکّرات نوگرایانه‌ی وی را ناشـی از فلسـفه‌ی نگاه تازه که در نتیجه‌ی آشـنایی با کریشـنامورتی (فیلسـوف و عارف هندی) به دسـت آورد، می‌دانند؛ «اشتراک فکری سهراب با کریشنامورتی به حدّی است که می‌توان احتمال داد سهراب با آثار کریشنامورتی یا منابع فکری او از قبیل تفکّرات کهن هندی و ژاپنی و چینی مأنوس بوده اسـت. . . اسـاس فلسـفه‌ی کریشـنامورتی، این است که

درک ما از پدیده‌های پیرامون ما باید تازه و به دور از معارف و شناخت‌های موروثی باشد و فقط در این صورت است که درست می‌بینیم. . . نباید بین نگرنده و نگریسته، فاصله باشد. فاصله، حاصل پیش‌داوری‌های ماست و با دید موروث از گذشته به شی نگریستن است. اگر با چشم گذشته‌ها به شی نگاه کنیم، آن را چنان که باید نمی‌بینیم. با چشم و ذهن دیگران که در غبار قرون و دهور گم شده‌اند، آن را بد یا خوب می‌بینیم. پس آنچه مهم و درخور اهتمام است، خود نفس نگریستن است.» (رک شمیسا، ۱۳۷۸: ۱۵-۱۴). سپهری در تأکید گفتار کریشنامورتی مبنی بر حذف واسطه بین نگرنده و نگریسته می‌گوید:

- «پرده را برداریم:/ بگذاریم که احساس هوایی بخورد/ بگذاریم بلوغ، زیر هر بوته که می‌خواهد بیتوته کند/ بگذاریم غریزه پی بازی برود/ کفش‌ها را بکند و به دنبال فصول از سر گل‌ها بپرد.» (سپهری، ۱۳۸۰: ۲۹۷).

بنابراین می‌توان گفت که شعر سهراب، نمونه‌ی کامل و بارزی از هنجارشکنی و عدم تقلید است. وی با شکستن بت‌های ذهنی، مخاطبان را به سمت حقایق و ارزش‌های راستین رهنمون می‌کند؛ اموری که به صورت خودکار در نزد مردم، مهم و محترم شمرده می‌شوند، در ذهن آن‌ها تبدیل به بت‌هایی می‌گردند که مانع دیدن درست واقعیّات می‌شوند. سهراب با معکوس کردن سلسله مراتب ارزش از این بت‌های ذهنی، تقدّس‌زدایی کرد و ذهن مردم را از قیودی که کورکورانه پذیرفته بودند، آزاد ساخت.

۳-۲- دَم‌غنیمت‌شمری

یکی از اصول مکتب باروک، این است که دنیا بی‌وقفه در حال تحوّل، دگرگونی و بازسازی است و هیچ چیز ثابت و قطعی نیست. بنابراین انسان بر جهان پیرامون خود به طور کامل، شناخت و اشراف ندارد نمونه‌هایی از این تغییر و تحوّلات را می‌توان در جهان طبیعت دید؛ توالی فصل‌ها، تکرار شب و روز و. . . طبق این دیدگاه، ناپایداری دنیا و عمر آدمی از مضامین برجسته‌ی ادبیّات باروک به حساب می‌آید؛ البتّه «چنین مضمونی به خودی خود، باروک محسوب نمی‌شود و در واقع تکرار چشمگیر آن در شعر باروک موجب شده است که به عنوان انگاره‌ی بارز باروک شناخته شود. . . حضور پایدار این نگرش در ادبیّات و هنر باروک به دلیل جهان‌بینی حاکم بر آن دوره بود. تجارب تلخی نظیر طاعون، قحطی، جنگ و تورم موجب آن شد که سیاه‌پنداری، بدبینی، یأس و تنگدلی بر دوره‌ی باروک حکم‌فرما شود.» (رک اسدی امجد و اسماعیلی، ۱۳۹۲: ۸). این یأس و ناامیدی از جهان اطراف و بدبینی و ترسی که در همه‌ی اجزای زندگی مردم رسوخ نمود، موجب گسترش اندیشه‌ی بی‌اعتمادی به جهان و گردش ایّام گشت و بر پایه‌ی همین بی‌اعتمادی و تردید بود که اغتنام فرصت و دم عنیمت شمردن، تبدیل به یکی از ارزش‌ها و هنجارهای برجسته‌ی مکتب باروک گردید.

چنین اندیشه‌ای – با عوامل و مصادیق متفاوت- در شعر سهراب سپهری نیز به صورت گسترده و فراگیر، حکمفرماست؛ فضای جامعه‌ی سهراب نیز فضایی افسرده، همراه با بدبینی، خفقان و اندوه است. سهراب در این فضا، مسیری دیگر را در پیش گرفته و ندای خوش باشی و لحظه را قدر شمردن، سر می‌دهد:

- «ای سبدهاتان پرخواب! سیب آوردم سیب سرخ خورشید.» (سپهری، ۱۳۸۰: ۳۳۹)

سهراب، زمان‌ها را درمی‌نوردد؛ از گذشته می‌بُرد و سودای آینده را نیز ندارد. او در اکنون به سر برده و شارح بودنِ خود است. نگاه او به بیرون و درون، نگاهی در لحظه و خالی از واسطه است:

- «سفر مرا به زمین‌های استوایی برد/ و زیر سایه‌ی آن بانیان سبز تنومند/ چه خوب یادم هست/ عبارتی که به ییلاق ذهن وارد شد:/ وسیع باش، و تنها، و سر به زیر، و سخت.» (همان: ۳۱۹)

او، اهمّیّت و ارزش عمر آدمی را بارها به مخاطب یادآوری می‌کند و گذر زمان را به نوعی به خواننده هشدار می‌دهد و به او تلنگر می‌زند:

- «دنگ. . . ، دنگ. . . / ساعت گیج زمان در شب عمر/ می‌زند پی در پی زنگ/. . . / دنگ. . . ، دنگ. . . / لحظه‌ها می‌گذرد/ آنچه بگذشت، نمی‌آید باز.» (همان: ۴۵)

این تفکّر در جای جای شعر سهراب ریشه دوانده و شعرش را تا نزدیک‌ترین مرزهای عرفان رهنمون ساخته است؛ چه، ابن‌الوقت بودن و بهره‌گیری از حال در اندیشه‌های عارفانه نیز آمده است. لازم به یادآوری است یکی از منظرهای قابل توجّه شعر سهراب، نگاه عرفانی است؛ البتّه محقّقان و تحلیلگران در این خصوص، نظرات متفاوتی را ارائه کرده‌اند و سرچشمه‌های مبانی عرفانی شعر سهراب از دیدگاه محقّقان مختلف، متفاوت انگاشته شده است. «برخی، عرفان او را الهی و از جنس عرفان کهن متصوّر شده‌اند و گروهی دیگر، عرفانش را آمیزه‌ای از تفکّرات ماوراءالطبیعی و خاور دور؛ امّا فارغ از آبشخور عرفانی شعر سهراب، آنچه مسلّم است شعر و اندیشه‌ی او، لبریز از مضامین و مفاهیم عرفانی است و ابن‌الوقت بودن نیز یکی از نکات بارز اندیشه‌ی اوست. سهراب، معتقد بود به جای سیر در گذشته، باید از لحظه لحظه‌ی بودنمان بهترین استفاده را ببریم:

- «لب دریا برویم/ تور درآب بیندازیم/ و بگیریم طراوت را از آب/ ریگی از روی زمین برداریم/ وزن بودن را احساس کنیم.» (سپهری، ۱۳۸۰: ۲۹۵)

ابن‌الوقت بودن سهراب از این شعر وی به صراحت پیداست:

- «زندگی، آبتنی کردن در حوضچه‌ی اکنون است.» (همان: ۲۹۲)

این طرز تلقّی در بیشتر اشعار سهراب به خصوص در دفاتر پایانی که حاوی منسجم‌ترین و عارفانه‌ترین اشعار اوست، دیده می‌شود. و به نظر می‌رسد این تفکّر سهراب در زبان شعرش نیز تأثیرگذار بوده است؛

به گونه‌ای که بررسی اشعارش نشان می‌دهد وی، کمترین بهره را از عناصر کهن و قدیمی زبان فارسی (آرکائیسم) برده است.

۳-۳- هنجارگریزی معنایی

یکی از ویژگی‌های اصلی سبک باروک که در راستای تقلیدگریزی قابل تبیین است، ایجاد شگفتی و نوآوری است که اصطلاحاً از آن به «آشنایی‌زدایی» تعبیر می‌شود. پیروان این مکتب، همواره در صدد ارائه‌ی موضوعات نو و ایجاد روش‌های جدید برآمده‌اند تا بدین صورت، باعث اعجاب مخاطب گردند. به همین علّت، تمام مظاهر جهان هستی در شعر این مکتب انعکاس می‌یابد و به عنوان وسیله‌ای برای مضمون‌سازی در خدمت شاعران این شیوه قرار می‌گیرد. وارد کردن واژه‌ها و اصطلاحات جدید و مضامین اعجاب‌انگیز در شعر، ابزاری است که شاعران مکتب باروک برای به شگفتی کشاندن مخاطب به کار می‌گیرند. آنان در تلاشند که مخاطب را هرچه بیشتر از میدان اصلی تداعی‌ها و خیال‌های رایج به دور ببرند. «به عنوان نمونه، حشره‌ی کوچک و ناخوشایندی چون کک که قبلاً جایی در شعر نداشت، در شعر باروک وارد شد. آن هم نه در شعرهای طنزآمیز و مسخره، بلکه در شعرهای عاشقانه.» (امینی، ۱۳۷۴: ۳۱-۲۹)

با بررسی اشعار سپهری، ملاحظه می‌شود که اندیشه‌ی نو و تازه‌ی وی در شعر و زبان او نیز تأثیر گذاشته است و شگردهای مختلف آشنایی‌زدایی و هنجارگریزی (فراهنجاری) در شعر او دیده می‌شود. برای هنجارگریزی، انواع مختلفی برشمرده‌اند که عبارت‌اند از: آوایی، باستان‌گرایی، سبکی، گویشی، معنایی، نوشتاری، واژگانی و... (رک صفوی، ۱۳۷۵: ۴۲)؛ امّا سپهری از بین انواع هنجارگریزی‌ها، توجّه بیشتری به هنجارگریزی معنایی داشته است. «دلیل این امر را باید در نظام فکری سهراب جستجو کرد که اندیشه‌ای درون‌گرا دارد و از یک سو در پی ارائه‌ی مفاهیم و آموزه‌های عرفانی در شعر خود است و از سویی هرگونه رویکرد به گذشته را نفی می‌کند و همواره در پی تر و تازگی و غبارروبی از هستی است؛ بنابراین نمی‌توان انتظار داشت از هنجارگریزی زمانی (باستان‌گرایی)- که مخالف دیدگاه فکری وی است- استفاده نماید. به عبارت دیگر، اندیشه‌ی عادت‌ستیز سهراب - به عنوان یکی از ویژگی‌های عرفانی- بیشتر به شکل هنجارگریزی معنایی بروز و نمود یافته است.» (روحانی و همکار، ۱۳۸۸: ۱۲۵)... البتّه این بدان معنا نیست که وی از انواع دیگر هنجارگریزی بهره نبرده باشد و نمونه‌هایی از انواع هنجارگریزی‌ها در شعر وی دیده می‌شود. (۲) یکی از انواع هنجارگریزی معنایی مورد توجّه در شعر سهراب، صنعت تشخیص است. سپهری، جهان را یکپارچه زنده و جاندار می‌بیند؛ یعنی، تمام عناصر جهان با او در حال گفتگو هستند و هریک دنیایی را برای او می‌گشایند. به همین دلیل می‌بینیم که در شعر او: باغ نور می‌نوشد، درخت جان می‌گیرد، روشنی می‌خزد و کوه از خوابی سنگین، پر است و....

«. . . دست تابستان یک بادبزن پیدا بود.» (سپهری، ۱۳۸۵: ۲۸۲)

«گاه تنهایی صورتش را به پسِ پنجره می‌چسباند.» (همان: ۲۷۵)

استفاده از تصاویر متناقض‌نما از دیگر انواع هنجارگریزی معنایی در شعر سهراب است:

«حجرالاسود من، روشنی باغچه است.» (همان: ۲۷۳)

«ببین همیشه خراشی است روی صورت احساس/ همیشه چیزی انگار هوشیاری خواب. . . .» (همان: ۳۱۳)

از دیگر راه‌های هنجارگریزی معنایی در شعر سپهری، ایجاد تصاویر تازه است:

«کودکی را دیدم، ماه را بو می‌کرد/ من زنی را دیدم نور در هاون می‌کوبید.» (همان: ۲۷۷)

و موارد متعدّد دیگری از هنجارگریزی معنایی که ذکر همه‌ی آن‌ها در این مقال نمی‌گنجد.

۳-۴- مرگ‌اندیشی

از ابتدای آفرینش تا کنون، هیچ پرسشی، جدّی‌تر از چیستی مرگ و فرجام کار انسان، مطرح نبود و نیست و هیچ رویدادی همچون مرگ، ذهن و ضمیر آدمیان را به خود مشغول نکرده است. یکی از درون‌مایه‌هایی که در ادبیّات باروک نیز حضور فعّال دارد و با تصاویر زندگی درآمیخته است، اندیشه‌ی مرگ و دنیای پس از آن است «از این روست که نشانه‌های مرگ از هر سو سر می‌کشد. . . جسد، اسکلت و جمجمه‌ی مُرده، مُخیّله‌ی اغلب نقّالان و شاعران را آکنده است.» (خطّاط، ۱۳۸۵: ۵). هنرمندان باروک، اندیشه‌ی مرگ را در جای‌جای آثارشان نمایان می‌سازند. در معماری کلیساهای قرون شانزده، هفده و هجده، نقّاشی‌ها و پیکره‌سازی‌های این دوره، آثار ادبی و. . . همه و همه‌ی این اندیشه و دغدغه‌های مربوط به آن، مشخّص و غیر قابل انکار است. در بخشی از داستان رؤیای مرگ اثر «که‌وه‌دو» می‌خوانیم: «زندگی، یعنی مُردن در حال زندگی. اگر این را خوب می‌فهمیدید، هرکدامتان هر روزه آینه‌ای از مرگ خودتان داشتید و می‌دیدید که همه‌ی خانه‌هایتان پر از مُرده‌هاست؛ یعنی به تعداد همه‌ی زنده‌ها، مُرده وجود داردم.» (سیّدحسینی، ۱۳۸۴: ۶۵)؛ بنابراین در ادبیّات باروک، مرگ با تمام جلوه‌های زندگی درآمیخته است. از سوی دیگر، مرگ، یکی از دغدغه‌های سپهری نیز محسوب می‌شود و بسامد بسیاری در شعر وی دارد. او، بارها از منظرهای مختلف به مرگ نگریسته و می‌توان گفت در نهایت به نگاهی ثابت در باب مرگ رسیده است. نگاه سهراب به مرگ، نگاهی متفاوت است و شاید بتوان گفت وی در این زمینه نیز دست به شکستن هنجارهای عادت شده، زده است؛ زیرا مرگِ همواره ترسناک و وهم‌آلود و مایه‌ی اندوه آدمیان، نزد سپهری، چهره‌ای روشن و شفّاف و تصویری زیبا دارد. سپهری بر اساس بینش عرفانی خود به خصوص در دفاتر پایانی، مرگ را شرط مقدّس و بخش جدانشدنی زندگی و عامل رشد و تعالی آن می‌داند و معتقد است اگر مرگ نبود، جای خالی آن احساس می‌شد:

- «. . . و اگر مرگ نبود، دست ما، در پی چیزی می‌گشت. . .» (سپهری، ۱۳۸۰: ۲۹۴)

«مرگ در دفاتر نخستین (سپهری)، عنصری دهشتناک است.» (پراک و همکاران۱۳۹۳: ۶۴)؛ امّا در دفاتر پایانی، مرگ چهره‌ای پسندیده دارد و ذاتاً پدیده‌ای هوشیاری‌بخش و موجب رهایی از غفلت و حیرانی است. «قلب تصاویر مرگ در شعر سپهری با عناصر زنده و جان‌بخش طبیعت می‌تپد و مرگ در تصاویر و تعابیر وی بر طبق تفکّر موروث و اساطیری انسان، موجودی زنده متصوّر شده که می‌تواند کارهایی شبیه کار سایر موجودات زنده انجام دهد و چون آن‌ها، ریحان بچیند و ودکا بنوشد. در این طرز تفکّر، مرگ در واقع خود تبدیل به یک عامل تقویت‌کننده در زندگی می‌گردد و مایه‌ی رشد و بقای هستی یک موجود در زندگی می‌شود که تشبیه مرگ به آب و اکسیژن در شعر سپهری می‌تواند نمونه بارزی بر این ادّعا باشد.» (نوروزی، ۱۳۹۱: ۱۹۷)؛ او، مرگ را به انسان، نزدیک می‌داند و آن را آغازی دوباره می‌انگارد. نگاهی به اشعار زیر به خوبی بیانگر نگاه عادت‌ستیز سهراب به مرگ است:

- «. . . و نترسیم از مرگ/ مرگ پایان کبوتر نیست/ مرگ، وارونه‌ی یک زنجره نیست/ مرگ در ذهن اقاقی جاریست مرگ در آب و هوای خوش اندیشه، نشیمن دارد/ مرگ در ذات شب دهکده از صبح سخن می‌گوید/ مرگ با خوشه‌ی انگور می‌آید به دهان/ مرگ در حنجره‌ی سرخ - گلو می‌خواند/ مرگ، مسؤول قشنگی پر شاپرک است. . . / و همه می‌دانیم:/ ریه‌های لذّت، پر اکسیژن مرگ است. . . (سپهری، ۱۳۸۰: ۲۹۶)

۳-۵- تناسخ

- «در خواب درختان نوشیده شویم که شکوه روییدن در ما می‌گذرد.» (سپهری، ۱۳۸۰: ۱۸۳)

«تناسخ در لغت به معنی زایل شدن و به آخر رسیدن قرنی بعد از قرنی دیگر و آمدن زمانی بعد از زمانی دیگر است و در اصطلاح گویند: نُفوس کسانی که علم و طهارت حاصل نکردند و بعد از مفارقت قالب در زیر فلک قمر ماندند و به عالم علوی نتوانستند پیوست، هر یکی از این نفوس باز به قالب دیگر پیوندد تا در وقت مفارقت، کدام صفت بر وی غالب باشد، در صورت آن صفت حشر شوند.» (گوهرین، ۱۳۶۸، ج۲: ۲۰۴)؛ تناسخ به معنی حلول روح انسان در بدن موجود یا انسان دیگر است. بازگشت ارواح پس از مرگ و شروع زندگی جدید آن‌ها در این دنیا در بدنی دیگر در کتاب‌های فلسفی و کلامی، تناسخ نام دارد.

تناسخ از مختصّات اصلی مکتب باروک محسوب می‌شود. «سبک باروک در ایجاد آثار خود بر این عقیده است که هر اثر هنری، زنده و دارای روح است. با مخاطب سخن می‌گوید و به بیان نکات مهم نهفته در خود می‌پردازد. این موضوع به این معناست که قسمتی از روح هنرمند و یا کسی که اثر هنری برای او ایجاد شده است، در آن اثر جریان دارد. (عابدی و شریف‌پور، ۱۳۹۴: ۱۹)

تناسخ و جسمیّت بخشیدن به همه‌ی اشیا، حتّی مرگ در مکتب باروک به گونه‌ای است که در نمایش‌نامه‌ها، رمان‌ها و سایر آثار ادبی این دوره، جلوه‌های مختلفی از غولان، دیوان و پریان و سایر الهه‌ها و موجودات مَسخ‌شده دیده می‌شود.

این گونه باورها و پندارها نه تنها در اسلام که در تاریخ تفکّر مذهبی و در میان دیگر ادیان الهی نیز به چشم نمی‌خورد و محقّقان تاریخ ادیان، خاستگاه اصلی اعتقاد به تناسخ را در آیین‌های شرقی مانند بودایی، برهمنی و هندو می‌دانند. (ناصح، ۱۳۸۵: ۲۷۴)؛ «اعتقاد به تناسخ، مستلزم پذیرش تئوری چرخه‌ی زایش در آیین بوداست. همان تئوری‌ای که سهراب سپهری به آن گردش زیست می‌گوید.» (زمرّدی، ۱۳۸۴: ۱۳۶)؛ آشنایی سهراب با آیین بودایی قطعاً در به کارگیری اندیشه‌ی تناسخ در شعرش، مؤثّر بوده است. تناسخ در شعر سهراب حضوری نسبتاً پررنگ دارد؛ او متأثّر از عرفان شرقی، تفسیری تناسخی از زندگی دارد و ریشه‌های هویتی خود را نیز در خاک تناسخ می‌جوید: «نَسَبَم شاید برسد/ به گیاهی در هند به سفالینه‌ای از خاک «سیلک»/ نسبم شاید به زنی فاحشه در شهر بخارا برسد. . .» این چنین است که احتمال می‌دهد نَسَبَش ریشه‌ی گیاهی در هند یا اجزا و اشیای عصر نخستینه‌ها و ازجمله سفالینه‌ای در تپه‌های «سیلک» داشته باشد و یا حتّی زنجیره‌وار به زنی فاحشه در بخارا که از تلخ و شیرین‌ترین رویدادهای تاریخ گذشته‌ی سرزمین ما حکایت دارد، برسد. چراکه در بینش اساطیری، هر چیزی ممکن است از چیزی دیگر پدید آید. اینجاست که رگه‌هایی از تفکّر اساطیری توأم با اندیشه‌ی تناسخ را در بینش شعری سپهری می‌یابیم. نمونه‌های عمده‌ی اندیشه‌ی تناسخ در شعر سهراب را در دفاتر پایانی وی، یعنی «صدای پای آب»، «حجم سبز»، «مسافر» و «ما هیچ، ما نگاه» می‌توان دید.

۳-۶- ابهام و حیرت

ابهام را باید یکی از اساسی‌ترین ویژگی‌های مکتب باروک به شمار آورد که «همانند ریشه‌ی درختی تناور در تاروپود این مکتب، رخنه کرده است.» (علوی مقدّم و رجبی، ۱۳۹۲: ۸۱) و نوعی حیرانی و سرگردانی را در ساختار این مکتب به تصویر کشیده است؛ به گونه‌ای که مونتنی می‌گوید: «دنیای ما، دنیای دیگری را پیدا کرده و چه کسی می‌تواند بگوید که آیا این اوّلین و آخرین برادر دنیای ماست؟» (سیّدحسینی، ۱۳۸۹: ۶۰-۵۹)؛ این ابهام و حیرت را به شکلی دیگر در دفاتر پایانی سپهری می‌توان دید؛ «سهراب سپهری، همواره از بیانی نمادین در عین حال، نامتعارف برای تبیین احوال، اشراق و شهود عارفانه‌ی خویش، بهره برد که در نوع خود، منحصر به فرد است. کلّیّت شعر او، ترسیم سمبولیک و شاعرانه‌ای از عرفانی ساده و همه‌فهم است که از عناصر، پدیده‌ها و واژگان به شکل متفاوت، سود می‌جوید تا ناخودآگاهانه، نگاه خواننده را متوجّه چشم‌اندازهایی تازه کند. سپهری به دلیل داشتن احوال، ذهنیّت و دریافت‌هایی غریب، ناگزیر از رویکرد به زبانی نامتعارف و سمبولیسمی ویژه و مبتنی بر نگرش

شهودی بوده است.» (علی‌زاده و باقی‌نژاد، ۱۳۸۹: ۲۰۲)؛ نگاهی به شعر سپهری نشان می‌دهد که زبان وی، زبانی مُغلق و پیچیده نیست. درست است که هرچه از دفتر ابتدایی شعرش به سمت دفاتر پایانی حرکت می‌کنیم، شعرش را دیریاب‌تر می‌یابیم؛ امّا این ابهام و دیریابی را نباید به پای زبان سهراب نوشت؛ بلکه نمادها و سمبل‌هایی که شاعر به کار گرفت، نقش برجسته‌ای در ایجاد این ابهام ایفا نموده‌اند؛ زیرا «ویژگی بارز نماد، عدم صراحت، غیر مشروح و غیر مستقیم بودن آن است؛ به این معنا که در زبان سمبلیک، مراد و مقصود، ظاهر و صورت کلام نیست؛ بلکه مفهومی است ورای ظاهر و فراتر و عمیق‌تر از آن.» (شریفیان، ۱۳۸۴: ۱۱۳)؛ سهراب سپهری در شعر خود از نماد سود جسته است و همین امر، یکی از دلایل پیچیدگی و ابهام شعر اوست. آنچه مسلّم است بدون در نظر گرفتن معنای نمادین این واژگان کلیدی، شعرهای او قابل فهم نیست. «نمادهای اشعار سهراب برگرفته از عقاید و اندیشه‌های عرفانی، فلسفی و اجتماعی اوست. او از فرهنگ های مختلف ایران اسلامی هند، چین باستان و مسیحیّت تأثیر پذیرفته است. در عین حال، شعر او از یک جوشش درونی و سلوک شخصی خبر می‌دهد. سهراب، شاعری عارف‌مسلک است و نمادها و سمبل‌های شعری او با نمادهای شاعران معاصر که عمدتاً جنبه‌های سیاسی- اجتماعی دارند، متفاوت است. بعضی از پررنگ‌ترین سمبل‌های حاضر در شعر سهراب، عبارتند از: باران، پنجره، شهر. (رک همان: ۱۳۰-۱۱۳)؛ سیب، کبوتر، گل سرخ و نیلوفر و. . . . (رک شریفیان و داربیدی، ۱۳۸۶: ۸۴-۵۹)

۳-۷-پارادوکس (متناقض‌نما)

پارادوکس یا متناقض‌نما، یکی از صنایع زیباسازی سخن در علم بدیع است. در اجزای دیگر هنرهای باروک (پیکره‌سازی، معماری و. . .) نیز این تناقض پیداست. به گونه‌ای که برخی از فرهنگ‌های هنر، باروک را «تعادل از طریق هماهنگی اجزا در تابعیّت از کل» (پاکباز، ۱۳۸۳: ۶۶) معرّفی کرده‌اند. براساس این تعریف، باروک، هنری است که اجزایی مُجزّا و گاه متناقض به گونه‌ای در کنار هم قرار بگیرند که دارای یک مفهوم تازه و زیبا شوند. «تناقض در لفظ در صورتی است که یکی از آن دو، امری را اثبات کند و دیگری نفی نماید.» (داد، ۱۳۷۱: ۱۶۷)؛ تصویر پارادوکسی، تصویری است که دو روی ترکیب آن به لحاظ مفهوم یکدیگر را نقض می‌کنند. یکی از ویژگی‌های بدیع هنر باروک، تناقض و واژگونی است؛ «از آن جایی که ادبیّات باروک، یک نوع سنّت‌شکنی را در خود و با خود همراه دارد، بهترین نمونه‌ها و جلوه‌های آن در خلق تصاویر پارادوکس یا امور متناقض‌نما نمود یافته است، ازجمله در شعر تئوفیل دو ویو –از شاعران مکتب باروک-:

- «این جویبار رو به بالا می‌رود/ گاوی روی برج ناقوس رفته است/ ماری کرکسی را می‌درد/ آتش درون یخ شعله می‌کشد/ خورشید سیاه شده است.» (سیّدحسینی، ۱۳۸۹: ۶۰)

پارادوکس در ذهن و زبان سهراب سپهری نیز جایگاه ویژه‌ای یافته است که دلیل عمده‌ی آن را باید در تفکّرات عرفانی وی جستجو کرد؛ «عرفان را باید مکتب ناسازوارگی و پارادوکس خواند؛ زیرا عرفان، چیزی جز متناقض‌نمایی در آرا و اعمال عارفان نیست. اساساً اندیشه‌ی آشنایی‌زدایی، یک اندیشه‌ی بنیادین عرفانی است.» (صیّادی‌نژاد و همکاران ۱۳۹۱: ۶۷)؛ سهراب در جای‌جای شعر خود به معتقدات عرفانی اشاره کرده است و می‌خواهد با زبان خیالی و انعطاف‌پذیر شعر، حالات روحی و عرفانی پیچیده‌ی خود را تبیین نماید. این حالات و تجربه‌ها، منطق خاص خود را دارند و نمی‌شود با زبان عقل و منطق عقلانی، آن‌ها را تبیین کرد. هرگاه سهراب خواسته است این وضعیّت را برای مخاطب خود شرح دهد، کلامش دچار پارادوکس شده است. به همین جهت، بسامد پارادوکس در شعر سهراب، بسیار است. برای نمونه به کشف و شهود سهراب در دو شعر زیر می‌توان اشاره کرد:

- «در تاریکی بی‌آغاز و بی‌پایان/ دری در روشنی انتظارم رویید/ خودم را در پس در تنها نهادم/ به درون رفتم/ اتاقی بی‌روزن، تهی نگاهم را پر کرد/ سایه‌ای در من فرود آمد/ و همه‌ی شباهتم را در ناشناسی خود گم کرد.» (سپهری، ۱۳۸۰: ۱۲۷)

- «درها به طنین تو واکردم/ هر تکه نگاهم را جایی افکندم، پر کردم هستی ز نگاه/ بر لب مردابی پاره‌ی لبخند تو روی لجن دیدم، رفتم/ به نماز/ در بن خاری یاد تو پنهان بود برچیدم/ پاشیدم به جهان» (همان: ۲۵۶).

۳-۸- عصیان

گفته شد که یکی از ویژگی‌های برجسته و پررنگ در مکتب باروک، عصیان هنرمند علیه است. «هنجارشکنی ظاهری، یکی دیگر از مشخّصه‌های بارز سبک باروک است. این هنجارشکنی‌ها در ساختمان‌های این مکتب در مقایسه با آثار دیگر دوره‌ها به روشنی نمایان است.» (عابدی و شریف‌پور، ۱۳۹۴: ۲۰)؛ می‌توان گفت از این منظر، باروک درست نقطه‌ی مقابل مکتب کلاسیک قرار دارد؛ سبک باروک، آینه‌ای است که انسان عصیانگر و مضطرب امروزی که از بی‌ثباتی و ناپایداری دنیا در رنج است به وضوح تصویر خود را در آن می‌بیند. اصولاً مکتب باروک را می‌توان مترادف با عصیان دانست. نمونه‌های این عصیان را در شعر سپهری نیز می‌توان دید. اگرچه به گفته‌ی اغلب سپهری‌پژوهان، وی، انسانی آرام و محجوب بود و «انسانی بود شرمگین و تا حدودی گوشه‌گیر که از شرکت در مجالس شعرخوانی و پذیرش مصاحبه‌های رادیویی و تلویزیونی خودداری می‌کرد (آشوری و دیگران، ۱۳۷۱: ۳۹-۴۰)، و از شعرش نیز، طنین اعتراض و عصیان برنمی‌خیزد، آن گونه که در شعر دیگر شاعران عصیانگر هم‌عصر وی شنیده می‌شود و حتّی به همین دلیل مورد سرزنش قرار می‌گیرد و برخی از منتقدان، او را مُتّهم به بُرج عاج‌نشینی کرده‌اند، (رک براهنی، ۱۳۷۱: ۵۱۱ به بعد)، بررسی شعر سه دفتر (حجم سبز،

مسافر و صدای پای آب) نشان می‌دهد که سهراب در فحوای اندیشه‌های زلال عارفانه، دست به اعتراضی نرم زده است. وی در راستای همان اندیشه‌ی تقلیدستیز و عادت‌گریز خود، عمل می‌نماید و سخنانش جلوه‌ای بیرونی برای دگرگون نگریستن و عصیان درونی او بر ضدّ کلیشه‌ها و سنّت‌های رایج است. این عصیان درونی در ویژگی عدم تقلید از قدما –که قبلاً ذکر شد– نیز قابل مشاهده است. در دنیای سهراب، تجارب عارفانه، راهی است به سوی جهانی فراتر از عادت.

سهراب شاید یک عصیانگر اجتماعی –بدان معنا که عامه‌ی مردم در ذهن دارند و دوست می‌دارند– نباشد؛ امّا وی، مسلماً یک عصیانگر در ساحت اندیشه است که نتیجه‌ی عصیان وی به سود اجتماع خواهد بود. سپهری علیه انجماد فکری به پا می‌خیزد، بر ضدّ سنّت‌گرایی کورکورانه قد علم می‌کند و با زبان لطیف و صدای آرامش، حجاب تقلید را از چهره‌ی مردم شهر می‌زداید:

– «من نمی دانم/ که چرا می‌گویند اسب حیوان نجیبی است؟/ کبوتر زیباست/ و چرا در قفس هیچ کسی کرکس نیست؟/ گل شبدر چه کم از لاله‌ی قرمز دارد؟» (سپهری، ۱۳۸۰: ۲۹۱)

همین «مسلک صوفیانه‌ی سپهری، او را با طبیعت هم‌نوا می‌سازد و به اعتراض در برابر مظاهر گوناگون عصر پولاد و سیمان و دود در جلوه‌های بیرونی و عصیان علیه انجماد فکری و سخت‌اندیشی آدمیان در درون، سوق می‌دهد.» (داودی مقدّم و اختری، ۱۳۹۲: ۹۴)؛ سپهری در شعری زیبا، این عصیان درون و بیرون را تصویر می‌کند:

– «در این کوچه‌هایی که تاریک هستند/ من از حاصل ضرب تردید و کبریت می‌ترسم/ من از سطح سیمانی قرن می‌ترسم/ بیا تا نترسم من از شهرهایی که خاک سیاشان چراگاه جرثقیل است/ مرا باز کن مثل یک در به روی هبوط گلابی در این عصر معراج پولاد/ مرا خواب کن زیر یک شاخه دور از شب اصطکاک فلزات. . . (سپهری، ۱۳۸۰: ۳۹۶)

بنابراین با تعمّق در شعر سهراب درمی‌یابیم که شعر او یک عصیان است علیه مناسبات بیدادگرانه‌ی اجتماعی و سرکشی آشکاری است در مقابل فرم‌ها و روش‌های سنّتی و نپذیرفتن سبک‌هایی که ساختار و موضوعات و اغراض آن‌ها تکراری و ملال‌آور است.

در پایان باید گفت شاید نتوان ثابت کرد که شعر سهراب از سبک باروک تأثیر مستقیم پذیرفته است؛ امّا با توجّه به نقّاش بودن شاعر، و تأثیر عمیق باروک در هنر نقّاشی، دور از ذهن نیست که سهراب با سبک باروک و مؤلّفه‌های آن آشنا بوده باشد؛ چه، چنان که مشاهده شد، بسیاری از اساسی‌ترین درون‌مایه‌های مکتب باروک را در شعر و اندیشه‌ی وی می‌توان جست و حتّی مضامینی همچون آزادی و بی‌نیازی و استعاره‌های حرکت و. . . نیز در ساحت اندیشگانی سهراب، جایگاهی ویژه دارند. بنابراین باید اذعان داشت که تأثیر سهراب از مکتب باروک قطعی و البتّه غیر اتّفاقی و آگاهانه است.

۴- نتیجه‌گیری

مکتب باروک، آینه‌ای است که انسان عصیانگر و مضطرب امروز که از بی‌ثباتی و ناپایداری دنیا در رنج است به وضوح تصویر خود را در آن می‌بیند. این مکتب در اواخر قرن شانزدهم و در برابر سادگی، عقل‌گرایی و قانون‌مندی به وجود آمد تا عصیان هنرمند را به نمایش بگذارد. بن‌مایه‌های اصلی باروک عبارت‌اند از: حرکت و پویایی، بی‌ثباتی زندگی و دنیا، بهره بردن از لحظات گذرای عمر، عصیان در برابر ادبیّات کلاسیک و به شگفتی واداشتن مخاطب و. . . .

در این مقاله به بررسی ارتباط و پیوند مضامین مطرح در مکتب باروک با درون‌مایه‌های شعر سهراب سپهری پرداخته شد و مشخّص گردید که برجسته‌ترین مؤلّفه‌های حاضر در باروک در شعر سپهری نیز حضوری پررنگ دارند. مسلّم، آن است که تمام زوایای شعر و اندیشه‌ی سپهری در یک مکتب ادبی خاص، محصور نمی‌شود و چه بسا جلوه‌هایی از چندین مکتب ادبی در شعر وی متجلّی است؛ امّا مؤلّفه‌های مکتب باروک، قرابت و پیوندی چشمگیر با شعر و اندیشه‌ی سهراب سپهری دارد و بسیاری از ویژگی‌های برجسته‌ی این مکتب به صورت تحوّل‌یافته در شعر سپهری نمود یافته است. با پیش‌چشم داشتن شیوه و طریق عارفانه‌ای که سهراب در آخرین مجموعه‌های شعری خود در پیش گرفته است، این قرابت مضامین با باروک قابل تبیین است؛ زیرا سهراب به دلیل مسلک عرفانی خود دارای ساختار اندیشگانی ویژه‌ای است که او را به سمت مؤلّفه‌هایی همچون عادت‌ستیزی، تقلیدناپذیری، تر و تازگی و حرکت، سوق می‌دهد. بررسی شعر سپهری نشان می‌دهد بسیاری از مضامین مکتب باروک در دل اشعار وی نیز نهفته است. عمده‌ترین درون‌مایه‌های مشترک شعر وی با مکتب باروک عبارت‌اند از: عدم تقلید از گذشتگان، دم‌غنیمت‌شمری و بهره‌گیری از لحظه‌های زودگذر، هنجارگریزی معنایی، مرگ‌اندیشی، تناسخ، ابهام و حیرت، پارادوکس و عصیان.

البتّه این بدان معنا نیست که همه‌ی این ویژگی‌ها در شعر سهراب به صورت تام و تمام، هم‌وزن و هماهنگ با ویژگی‌های مکتب باروک است؛ امّا حضور درصد عمده‌ای از این خصوصیّات مشترک، بیانگر توجّه و شناخت سپهری از هنر باروک و تأثیرپذیری از آن به ویژه با لحاظ نمودن هنر نقّاشی این شاعر معاصر است.

یادداشت‌ها

۱- نمونه‌هایی از این پژوهش‌ها عبارت‌اند از: درون‌مایه‌های صوفیانه در شعر سهراب سپهری و میخائیل نعیمه (۱۳۹۴)، تجلّی تجارب صوفیانه در شعر آدونیس و سهراب سپهری (۱۳۹۲)، مطالعه‌ی تطبیقی فلسفه تعلیم و تربیت در رویکردهای پدیدارشناختی سهراب سپهری و اریک فروم (۱۳۹۲)، بررسی تطبیقی طبیعت‌گرایی در اندیشه‌های سهراب سپهری و جبران خلیل جبران (۱۳۹۲) و مقالات بسیار دیگر.

۲- جهت مطالعه‌ی بیشتر در این باب به مقاله‌ی فرزان سجودی با عنوان «هنجارگریزی در شعر سهراب سپهری» و مقاله‌ی «سهراب سپهری؛ اندیشه‌ای عادت‌ستیز، شعری هنجارگریز» از مسعود روحانی و محمّد عنایتی مراجعه نمایید.

منابع

- آشوری، داریوش و امامی، کریم و معصومی‌همدانی، حسین (۱۳۷۱)، **پیامی در راه**، تهران: طهوری.
- اسدی‌امجد، فاضل و اسماعیلی، پریوش (۱۳۹۲)، «بازتاب مکتب باروک در ساختار غزلیّات صائب تبریزی»، **پژوهش ادبیّات معاصر جهان**، دوره‌ی ۱۷، شماره‌ی ۳، صص ۱۹-۵.
- امینی، محمّدرضا (۱۳۷۴)، «سبک باروک در ادبیّات غنایی اروپا»، **کیهان فرهنگی**، شماره‌ی ۱۲۲، صص ۳۱-۲۸.
- براهنی، رضا (۱۳۷۱)، **طلا در مس**، جلد اوّل، تهران: زریاب.
- پراک، مهدیه و غریب‌حسینی، زهرا و شاکری، جلیل (۱۳۹۳)، «بررسی مصادیق ابدیّت در اشعار سهراب سپهری»، **نشریّه‌ی ادب و زبان دانشگاه شهید باهنر کرمان**، سال۱۷، شماره‌ی ۳۵، صص ۶۸-۴۱.
- جعفری، مسعود (۱۳۷۸)، **سیر رمانتیسم در اروپا**، تهران: مرکز.
- حسن‌زاده‌میرعلی، عبدالله و شامانی لیلا (۱۳۹۰)، «بررسی تطبیقی مکتب باروک با سبک هندی»، **مجلّه‌ی پژوهش‌های زبان و ادبیّات تطبیقی**، دوره‌ی ۳، شماره‌ی ۱، (پیاپی ۹) صص ۶۶-۵۱.
- حسن‌زاده‌میرعلی، عبدالله (۱۳۹۳)، «مقایسه‌ی تحلیلی باروک و سبک هندی» **مجلّه‌ی مطالعات انتقادی ادبیّات دانشگاه گلستان**، سال اوّل، شماره‌ی اوّل، صص ۴۴-۲۷.
- حسینی، حسن (۱۳۶۷)، **بیدل، سپهری و سبک هندی**، تهران: سروش.
- خطّاط، نسرین و شوهانی علیرضا (۱۳۸۵)، «جلوه‌هایی از مکتب باروک در رباعیّات خیّام»، **نشریّه‌ی پژوهش زبان‌های خارجی**، شماره‌ی۳۳، صص۶۴-۴۹.
- داد، سیما (۱۳۷۱)، **فرهنگ اصطلاحات ادبی**، تهران: مروارید.
- داودی‌مقدّم، فریده و اختری، طاهر (۱۳۹۲)، «تجلّی تجارب صوفیانه در شعر ادونیس و سهراب سپهری»، **مجلّه‌ی انجمن ایرانی زبان و ادبیّات عربی**، شماره‌ی ۲۶، صص ۱۰۰-۷۳.
- راستگو، سیّدمحمّد (۱۳۸۴)، «جور دیگر دیدن، پژوهشی در پیوند عرفان و هنر»، **مجلّه‌ی مطالعات عرفانی دانشگاه کاشان**، شماره‌ی ۲، صص ۱۰۸-۷۹.
- روحانی، مسعود و عنایتی‌قادیکلایی، محمّد (۱۳۸۸)، «سهراب سپهری، اندیشه‌ای عادت‌ستیز، شعری هنجارگریز»، **فصل‌نامه‌ی پژوهش‌های ادبی**، سال ۶، شماره‌ی۲۳، صص ۱۲۶-۱۰۹.

- زمرّدی، حمیرا (۱۳۸۴)، «تناسخ و قداست گیاهی در شعر سپهری و شاملو»، مجلّه‌ی **دانشکده‌ی ادبیّات و علوم انسانی دانشگاه تهران**، دوره‌ی ۵۶، شماره‌ی ۱۷۴، صص۱۴۲-۱۳۵.

- زیپولی، ریکاردو (۱۳۶۳)، **چرا سبک هندی در دنیای غرب سبک باروک خوانده می‌شود**، تهران: انجمن فرهنگی ایتالیا.

- سپهری، سهراب (۱۳۸۰)، **هشت کتاب**، تهران: طهوری.

- سیّدحسینی، رضا (۱۳۸۴)، **مکتب‌های ادبی**، جلد ۱، تهران: آگاه.

- شریفیان، مهدی (۱۳۸۴)، «نماد در اشعار سهراب سپهری»، **پژوهش‌نامه‌ی علوم انسانی**، شماره‌ی ۴۵-۴۶، صص ۱۳۰-۱۱۳.

- شریفیان، مهدی و داربیدی، یوسف (۱۳۸۶)، «بررسی سمبل‌های سیب، کبوتر، گل سرخ و نیلوفر در اشعار سهراب سپهری»، **نشریّه‌ی دانشکده‌ی ادبیّات و علوم انسانی دانشگاه شهید باهنر کرمان**، شماره‌ی ۲۱، (پیاپی۱۸)، صص۸۴-۵۹.

- شمیسا، سیروس (۱۳۷۸)، **نگاهی به سهراب سپهری**، تهران: مروارید.

- صفوی، کوروش (۱۳۷۵)، **از زبان‌شناسی به ادبیّات**، جلد اوّل، تهران: چشمه.

- صیّادی‌نژاد، روح ا. . . و سیفی، محسن و طالبیان، منصوره (۱۳۹۱)، «ناسازوارگی در سروده‌های عرفانی»، **فصل‌نامه‌ی نقد و ادبیّات تطبیقی دانشگاه رازی کرمانشاه**، سال۲، شماره‌ی۶، صص۸۹-۶۱.

- عابدی، فاطمه‌گل و شریف‌پور، عنایت‌الله (۱۳۹۴)، «بررسی جلوه‌هایی از مکتب باروک در اشعار ابوالعلاء معرّی»، **مجموعه مقاله‌های دهمین همایش بین‌المللی ترویج زبان و ادب فارسی دانشگاه محقّق اردبیلی**، صص ۲۷-۱۷.

- علوی‌مقدّم، مهیار و رجبی، مسلم (۱۳۹۲)، «بازتاب زیباشناختی مکتب باروک در شعر حافظ»، **نشریّه‌ی پژوهش‌های ادبی و بلاغی دانشگاه پیام نور**، سال ۱، شماره‌ی ۳، صص ۸۴-۷۶.

- علی‌زاده، ناصر و باقی‌نژاد، عبّاس (۱۳۸۹)، «شهود، نماد و شعر سهراب سپهری»، **مجلّه‌ی شعرپژوهی دانشگاه شیراز**، شماره‌ی ۵، صص ۲۲۲-۲۰۱.

- کهنمویی‌پور، ژاله (۱۳۸۲)، «جلوه‌های زیبایی‌شناختی باروک در رمان جدید»، **پژوهش‌نامه‌ی علوم انسانی**، شماره‌ی ۳۷ (۱)، صص ۷۹-۶۸.

- گامبریج، ارنست (۱۳۸۷)، **تاریخ هنر**، ترجمه‌ی علی رامین، تهران: نی

- گوهرین، صادق (۱۳۶۸)، **فرهنگ لغات مثنوی**، تهران: زوّار.

- لاهوری، اقبال (۱۳۷۶)، **کلّیّات اشعار فارسی اقبال**، با مقدّمه و تصحیح احمد سروش، تهران: کتابخانه‌ی سنایی.

- مولوی، جلال‌الدّین محمّد (۱۳۶۳)، **کلّیّات شمس**، با تصحیح و حواشی بدیع‌الزّمان فروزانفر (دوره‌ی ده جلدی)، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.

- ـــــــــــــــــ (۱۳۷۵)، **مثنوی معنوی**، تصحیح عبدالکریم سروش، تهران: علمی و فرهنگی.

- ناصح، علی‌احمد (۱۳۸۵)، «تناسخ از نگاه قرآن و برهان»، **فصل‌نامه‌ی پژوهش‌های فلسفی و کلامی دانشگاه قم**، سال ۸، شماره‌ی۲: صص ۲۸۸-۲۷۱.

- نوروزی، نورالله (۱۳۹۱)، «معانی، تصاویر و تعابیر مرگ در اشعار سهراب سپهری و فریدون توللّی»، **پژوهش‌نامه‌ی ادب غنایی**، سال دهم، شماره‌ی ۱۸، صص ۱۹۸-۱۸۵.

- Cudden, J. A. (1984). A Dictionary of Literary Terms, Revised Edition, U. S. A, Penquin Book.