مطالعات ادبیات تطبیقی، سال هفتم، شماره۲۷، **پاییز** ۱۳۹۲، صص۱۵۵- ۱۷۰

پیوند میان شعر و هنر نقاشی

اصغر مولوی نافچی *

حسین شمس‌آبادی **

تاریخ دریافت: ۹۱/۹/۱۸

تاریخ پذیرش: ۹۲/۳/۱٤

چکیده

ادبیات مقابله‌ای در مفهوم فراگیرش در بر گیرنده پیوند ادبیات با دیگر هنرهای زیباست. دیدگاه‌های نظریه‌پردازانی چون *ارسطو* و *هوراس* درباره گونه‌های هنر مبنای پژوهش‌های مقابله‌ای و بررسی پیوند و همانندی میان هنرها شده است، و به ورود اصطلاحات تصویرپردازی و کنده‌کاری و مجسمه‌سازی در حوزه شعر انجامیده است. در این جستار به کاربرد هنر مجسمه‌سازی و کنده‌کاری در شعر پرداخته می‌شود، و مفاهیم بدیع برآمده از این پیوند به خواننده ارائه خواهد شد. بر این پایه به واکاوی دو قصیده *أبو ریشه* و *کیتس* با عنوان‌های «معبد کاجورائو» و «گلدان یونانی» پرداخته، و مصادیق تأثیر و الهام را بررسی می‌کنیم.

کلیدواژه‌ها: ادبیات مقابله‌ای، ادبیات عربی، ادبیات انگلیسی، شعر، هنر، مکتب ادبی رومانتیک.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

* **عضو هیأت علمی گروه زبان و ادبیات انگلیسی، دانشگاه حکیم سبزواری.** A.moulavi.n@gmail.com

** **عضو هیأت علمی گروه زبان و ادبیات انگلیسی، دانشگاه حکیم سبزواری(دانشیار).**

نویسنده مسئول: اصغر مولوی نافچی

مقدمه

بررسی ادبیات مقابله‌ای در مفهوم فراگیر آن در بر گیرنده پیوند ادبیات با دیگر هنرهای زیباست. نگرش‌های تاریخی بسیاری در میدان پژوهش ادبی، زمینه این تئوری را فراهم کرده است؛ برای نمونه *ارسطو* در آغاز «کتاب شعر» خود از تئوری پیروی و تقلید سخن گفته است، و یادآور شده که این نکته در شعر و دیگر هنرها انجام می‌گیرد: «شعر حماسه و تراژدی و هم‌چنین شعر کمدی و موسیقی نی و گیتار در بیش‌تر گونه‌های آن و در مفهوم فراگیرش همگی شیوه‌هایی برای تقلید می‌باشند، اما در درون خود – به هر روی– از سه راه فرق دارند: ابزار، موضوعات و شیوه تقلید.

بنابراین همانگونه که برخی به کمک صنعت یا عادت، موضوعات گوناگونی را از راه رنگ، شکل یا صدا تقلید می‌کنند و یا به تصویر می‌کشند، در دیگر هنرهای زیبا نیز چنین است و به طور کلی تقلید با ریتم یا زبان و یا هماهنگی انجام می‌پذیرد»(Aristotle, Poetics, p.199 و نیز: ارسطو، فن الشعر: ٥-٦). بر این پایه *ارسطو* شعر را یکی از هنرهای زیبا شمرده است و به نظر او شعر وسیله تعبیر است همانطور که نقاشی با رنگ تعبیر می‌شود و هنر کنده‌کاری با سنگ، شعر نیز با زبان تعبیر می‌شود(أرسطو، فن الشعر: ٤-٥).

از این سخن *ارسطو* که در کتاب شعر وی آمده، چنین دریافت می‌شود که وی از پیوند میان شعر و دیگر هنرها سخن رانده و تئوری تقلید خویش را پیاده کرده است. چنین گرایشی را نزد *هوراس* در مقدمه قصیده «هنر شعر» نیز می‌یابیم: «ای دوستان من! آیا نمی خندید اگر از شما بخواهی عکسی از نقاشی را ببینیم که در آن سر انسانی را به گردن اسبی پیوند زده؛ یا در موجود زنده‌ای اعضای حیوانات مختلف را گرد هم آورده، و به هر یک از این عضوها پری از پرهای پرندگان را چسبانیده است»(هوراس، فن الشعر: ۷۰).

هوراس در دنباله می‌افزاید: «قصیده هم به‌مانند عکس است»(همان: ۷۲). چنین نگرش فراگیری به هنرها، برخی پژوهش‌های مقابله‌ای را به دنبال خود داشته که از پیوند و همانندی میان هنرها سخن می‌گوید. یکی از آن‌ها کاربرد اصطلاحات تصویرپردازی یا کنده‌کاری و مجسمه‌سازی در شعر و تصویرهای شعری است، همانگونه که در آغاز قصیده «فن شعر» *هوراس* دیدیم.

اما تفاوت میان شعر و نقاشی یا مجسمه‌سازی و کنده‌کاری در این است که شعر در دایره زمان جریان دارد، در حالی که نقاشی و مجسمه‌سازی یا کنده‌کاری در دایره مکان است. در دایره مکان

می‌توان از اجسام به صورت مستقیم و واضح تعبیر کرد. می‌توان از حرکت اجسام اما به شیوه غیرمستقیم که الهام‌بخش صورت اجسام باشد تعبیر کرد. و در دایره زمان می‌توان حرکت را به صورت مستقیم و واضح به تصویر کشید، اما در زمینه اجسام نمی‌توان شکلی با ابعاد مشخص و روشن ارائه کرد. هر اندازه شاعر از توانایی دقت توصیف برخوردار باشد، نمی‌تواند هم‌چون تصویرپرداز جنبه‌های جسمی عکس یا تصویر را تعیین کند. او با وصف‌های پی در پی آن را توصیف می‌کند تا تخیل الهام‌بخش آن تصویر کامل شود. اما تابلوی نقاشی‌شده می‌تواند به بیننده در یک آن تصویر جامع و کامل و روشنی ارائه دهد.

به هر روی شعر بر نقاشی در توصیف حرکت و جنبش و پویایی برتری ویژه‌ای دارد. نقاش در تابلوی خود منظره‌ای را به تصویر می‌کشد و بیانگر شرایط معینی درباره اجسام است، اما شعر می‌تواند در تصویرپردازی این حرکت تا آنجا که شاعر می‌خواهد جولان دهد، زمینه حرکت را گسترش دهد و از خشکی به دره و از دره به خشکی بدون هیچ قید و بند مکانی جابه‌جا شود.

در این جستار به کاربرد هنر مجسمه‌سازی و کنده‌کاری در شعر پرداخته می‌شود. نگاه به شعری که با هنر مجسمه‌سازی درآمیخته است، معنا و مفهوم تازه‌ای را در ادبیات برای خواننده آشکار می‌سازد. بر این پایه به پژوهش در باب دو قصیده؛ یکی از شاعر سوری *عمر أبو ریشه*(ر.ک: غربال، محمد شفیق، الموسوعة العربیة المیسرة، ماده "أبو ریشه"، و نیز:الدهان،د.سامی،الشعراءالاعلام فی سوریه)، و دیگری از *جان کیتس*(غربال،محمد شفیق، **الموسوعة العربیة المیسرة**، ماده "جون کیتس") با عنوان «معبد کاجورائو» و «گلدان یونانی» و تأثیر یکی بر دیگری می‌پردازیم.

بخش نخست این جستار به بررسی تطبیقی رابطه میان شعر و هنر مجسمه‌سازی در قصیده *عمر أبو ریشه* می‌پردازد، که آن را از معبد کاجورائو هندی الهام گرفته است. شاعر مجسمه‌های درون معبد را به تصویر کشیده است و آنجا را به عنوان رمزی برای قدمت و استقامت، و مجسمه‌های تراشیده شده در معبد را نمادی از زیبایی جسم و عریانی و عشق در نظر گرفته است. این مقاله نکات حسن و جمال را در قصیده بررسی کرده، و آن را به موقعیت ادبی و هنری و زندگی، و در کل تجربه شعری شاعر ربط داده است.

ناقدان و فیلسوفان بسیاری این پیوند را در درازای زمان بررسی کرده‌اند. در شعر *أبو ریشه* رابطه روشنی میان شعر و هنرهای زیبا وجود دارد؛ در دیوان او قصایدی هست که رابطه مستقیمی با هنر

کنده‌کاری و رقص و نقاشی دارد؛ این نوع شعر در تمام شعر عربی معاصر پیدا می‌شود و علت این مسأله آن است که *أبو ریشه* بیش‌تر عمرش را به عنوان سفیر در پایتخت‌های برزیل، آرژانتین، هند و شیلی گذرانده؛ و در این مراکز زیبایی‌های هنرهای جهان را به چشم خویش دیده و از دید شاعر به آن‌ها نگریسته نه رهگذر یا جهانگرد، و شکی نیست که شاعر از آنچه در فکر و ذهنش بوده، بیش‌تر از آنچه به چشم دیده تعبیر کرده است.

او قصیده را در هند سروده که در آنجا به عنوان سفیر برای کشور سوریه کار می‌کرده، و تا سال ۱۹۵۹ در این سمت بوده است. قصیده را از معبد قدیمی کاجورائو الهام گرفته است؛ صدها مجسمه آنجاست که به روشنی از هوا و هوس‌های نفسانی و تخیلات و امور نادر تعبیر می‌کند. انگیزه سرودن قصیده همانطور که خود شاعر بیان کرده، این است که شاعر روزی از کنار پیرزنی می‌گذرد، او با خودش می‌گوید این مناظر چقدر زشت‌اند و آفریننده آن چقدر زشت است؛ شاعر از گفته این زن بسیار تعجب کرد، زمانیکه دید روز بعد همان زن با دوربین بزرگی در دست به این مناظر خیره شده و سرمست از دیدن آن‌هاست(أبو ریشه، دیوان:۱۰۱).

قصیده فراتر از آنچه که به چشم می‌آید از زیبایی و ارزش برخوردار است. این قصیده ۸۱ بیت دارد، و به سه قسمت تقسیم می‌شود: پیروزی هنر بر زمان، لذت‌بردن از زیبایی‌های هنر، عبرت‌آموزی از دیدن معبد. در ابتدای قصیده شاعر با تأکید بر پیروزی هنر معماری بر زمان می‌گوید:

من منکما وهب الأمان لأخیه؟ أنت أم الزمان؟

شقیت علی أعتابک الغارات وانتحرت هوان

و تمزقت أملاکها تاجاً و فضت صولجان

و بقیت وحدک فوق هذا الصخر وقفة عنفوان

حقیقت این است که زمان قوی‌تر است، و زمان است که امان می‌دهد. و اما سؤال شاعر که گفته «من منکما وهب الأمان لأخیه» غلبه معبد در عالم واقع بر زمان و امان دادن معبد به زمان را نشان می‌دهد، و بر این نکته تأکید می‌ورزد که دست روزگار و جنگ‌های مختلف از حمله به معبد ناتوان مانده، و حتی جرأت پای گذاشتن به حریم معبد را نیز ندارند؛ و به همین خاطر است که با نومیدی و خواری دست به خودکشی زده است. پیروزی معبد بر حوادث زمان فقط پیروزی مکان نیست بلکه پیروزی مکانی هنری بر زمان می‌باشد، و به همین دلیل هنر از قید زمان و مکان خارج

شده تا اینکه جاودانه می‌شود. تصویری که شاعر از معبد به نمـایش مـی‌گـذارد قـدرت و ارزش و عظمت آن را بیان کرده و ایستادگی و عزت نفس آن را نشان می‌دهد:

«و بقیت وحدک فوق هذا الصخر وقفة عنفوان»

بنابراین معبد تنها بر زمان برتری ندارد بلکه هم بر زمان و هم بر مکان برتـری دارد، چـه اینکـه این معبد است که به تنهایی بر فراز صخره‌ها ثابت قدم ایستاده است، و با این نکته شاعر تأکید دارد که هنر حقیقی همیشه بر زمان و مکان پیروز می‌شود.

اندیشه پیروزی هنر بر زمان یکی از نگرانی‌های شاعر در طول زندگی‌اش بوده، کـه در بـیش‌تـر قصایدش به این مسأله پرداخته است. اولین بار شاعر این اندیشه را در قصـیده «طلـل»(أبـو ریشـه، دیوان: ۱۲۷-۱۲۵) بیان کرده است؛ به گونه‌ای که مـرگ در برابـر پایـداری اطـلال و دمـن تـاب و تحمل نداشته و دست به خودکشی می‌زند، بنابراین اگر زمانه توانسته است که به این اطلال و دمن آسیب رساند، ولی نتوانسته آن را کاملاً ویران و نابود سازد. به همین خاطر است که اطـلال و دمـن بر زمان پیروز شده‌اند(دیوان: ۱۲۷-۱۲۵):

حوافر خیل الزمان المشـتّت تکاد تحـدث عن بؤسه

فما یرضع الشوک من صدره ولا ینعب البوم فی رأسه

وتلک العـناکب مذعورة ترید التفـلت من أذی حبسه

لقد تعبت منه کف الـدمار وباتت تـخاف أذی لمسه

هنا ینفـض الوهم أشـباحه وینـتحر المـوت فی یأسه

به نظر می‌رسد که شاعر به هنگام سخن‌گفتن با معبد کاجورائو، همان سخنان خـویش در برابـر اطلال و دمن را بازگو می‌کند؛ با این تفاوت که این بار تعبیر شاعر از پیروزی هنر بسیار گسترده‌تـر و روشن‌تر از گذشته است. سپس شاعر در بخش دوم قصیده به تلـذذ از زیبـایی‌هـای مجسـمه‌هـا می‌پردازد:

یا هـیکلاً نـثر الفـتون و رنح الدنیا افتـتان

وثب الخـیال إلی لقاک ورد وثـبته العـیان

وتکلمت أحجارک الصماء مشـرقة البـیان

وتلفـتت مـنها الدمی بین افـتراق واقـتران

نضت الوقار عن الحیاة فما استقر له مکان

ساخت‌های بلاغی چون مطابقه یا تضاد که در این بخش از قصیده دیده می‌شود؛ مانند «خیال» و «عیان»(تخیل و مشاهده) و «افتراق» و «اقتران»(دوری و نزدیکی) همگی به طبیعت معبد اشاره دارد، که شاعر با جرأت آن را به صورت ایجاز آورده، تا در بخش بعدی با توضیح و تفصیل بیش‌تری به آن بپردازد.

در بخش دوم قصیده شاعر جلوه‌های زیبایی را در مجسمه‌هایی به شکل مردان و زنان پیر و جوان، در حالت هایی بسیار متنوع مانند عشق و شور و وصل و دیدار آورده است. شاعر در توصیفاتش به سکون و جمودی که در مجسمه است می‌نگرد، اما آن را جامد و بی حرکت نمی‌بیند بلکه در آن حرکت و جنبش احساس می‌کند، و سنگ را از جمودش رها می‌کند و به آن نرمی و گرما و حرکت می‌بخشد. از آن جمله است تصویر زیر از دختری جوان:

«وعلی ارتخاء الساعد الریان تخفق خصلتان»

ساعد دست در مجسمه مرمرین سیراب نیست ولی در دید شاعر چنین است، و گیسوان این مجسمه در حقیقت ایستا و جامد است و حرکتی ندارد ولی شاعر این گیسوان را در حال حرکت می‌بیند.

شاعر زیبایی را می‌ستاید و سنگ مرمر را نرم خود می‌داند، و طبیعی است که مجسمه ها باید نرمخو و فرمانبردار او باشند؛ گویا آن‌ها حرکت می‌کنند:

کم دمیة ذل الرخام علی انتفاضتها وهان

طلبت فأعطی واشرأبت فانحنی وقست فلان

وتکاد تنقل ظلها وتسیر مطلقة العنان

در ابیات پیشین به خوبی می‌توان کاربرد زیاد فعل‌های ماضی و مضارع را دید. بیش‌تر این افعال بر حرکت چه جسمی چه روحی دلالت دارند. با وجود این شاعر در صدد توصیف مجسمه‌های بی‌حرکت برمی‌آید، و شاید این چیزی است که به توصیف او حرکت و پویایی می‌بخشد. شاعر تقریباً پانزده حالت برای مجسمه‌های مختلف ارائه می‌دهد، و بدون اینکه در جزئیات و تفاصیل وارد شود آن را به صورت موجز و فشرده، و با تکیه بر توان بالای الهام حالت به حالت به تصویر می‌کشد. شاعر آنچه را که مباح یا طبیعی و یا از امور نادر است تصور می‌کند، بی آنکه در این راه هرگز به چیزی اقرار یا آن را تحسین کند و حتی در تصاویر خود چیزی را جایز شمرد و خواننده را به جایی دعوت کند یا او را برانگیزاند.

شاعر در مجسمه‌هایی که آن‌ها را برای تصویرهایش برمی‌گزیند تنوع ایجاد می‌کند، بنابراین بعضی از تصویرها بین عشق پاک و عشق آلوده به گناه و وصال طبیعی یا غیر طبیعی، بیزاری یا تمایل و زیبایی در جسم و پاکی در روح در نوسان است. از آن جمله تصویر دختری بی‌گناه است که رؤیاهایش پیش از موعد شکوفا شده، و به آینده‌ای دور می‌اندیشد و هرگز مورد تجاوز واقع نگردیده است. شاعر در توصیف مجسمه او چنین می‌گوید:

وفتاة خدر لم تلامس عقد مئزرها یدان

وقفت وجفناها بأذیال الشموس معلقتان

قالت، وقال الوعد للأحلام ما آن الأوان

این تعبیر از دختر و پاکدامنی‌اش در نتیجه عدم آلودگی او به بزه، تعبیری است فنی، و فراتر از کنایه، یعنی ساختن مجسمه‌ای از دخترک که ذهن آن را از لابلای این تصاویر ذکرشده به تصویر می‌کشد. اما ایستادن او و به دور نگریستنش، یادآور نوعی احساس به امتداد پایان‌ناپذیر در برابر دیدگان وی می‌باشد؛ احساسی که شعر را با حرکت فراخوانی پیوسته میان رؤیاهای دور و نگاه‌های متمرکز به سوی آن برمی‌انگیزاند. البته چنین حرکت و پویایی ادامه‌دار بوده و هرگز پایانی ندارد.

در پایان شاهد ایجاز قابل ملاحظه‌ای در حذف متعلقات «قالت» هستیم، که شاعر فقط به جمله «دخترک گفت» بسنده کرده است، این ایجاز باعث برانگیختن خیال می شود. پس از آن جمله «وعده گفت که هنوز زمان رؤیاها فرا نرسیده است» می‌باشد، که این سخن به منزله قطع امید از رؤیاهاست و فرد را به نگرش جدیدی وا می‌دارد.

شاعر پس از این تصاویر، تصویری از دو عاشق را به نمایش می‌گذارد که عشق آن‌ها را ضعیف کرده، و با اینکه هر دو به یکدیگر بسیار نزدیک هستند ولی هرگز به همدیگر نمی‌رسند:

و فتی یهم بقبلة و یکاد یقطفها حنان

قطع الحیاء بها السبیل فما استعان و لا أعان

تمضی اللیالی و هو من نعمائها قاص و دان

با توجه به ابیات پیشین، پسر و دختر به یکدیگر نزدیک می‌شوند تا بوسه‌ای برچینند، ولی با توجه به اینکه هر دو مجسمه‌اند و در فاصله مشخص و ثابتی از یکدیگر قرار دارند طبیعی است که نمی‌توانند همدیگر را ببوسند و در ضمن نمی‌توانند از یکدیگر جدا شوند. بر این پایه همین‌گونه تا ابد میان نزدیکی و دوری می‌مانند.

این تصویر نیز به حرکت فراخوانی پیوسته میان دختر و پسر اشاره دارد، و از لابه‌لای این حرکت و پویایی است که مرحله گذر از احساس به دو مجسمه سنگی، به احساس به گذشت زمان صورت می‌پذیرد.

اما تصویر سوم *ابو ریشه* به بخشش ابدی فناناپذیری اشاره دارد، و در شکل مجسمه جوانی ارائه می‌شود که زنی میانسال را در آغوش می‌کشد:

و مراهق مستسلم لقياد غانية عوان

رد الربيع لها فرفت طلعة و زهت ليان

أهوت عليه فاكتسى بالياسمين الخيزران

و تمهلت لا وهجها فان و لا الينبوع فان

توصیف مجسمه بر چند استعاره تصریحیه تازه و ابتکاری استوار است، که ناخودآگاه بر زبان شاعر جاری شده است و در چند چیز دیده می‌شود: در بهار که مقصود همان دوران جوانی است که جوان آن را به زن میانسال هدیه داده است؛ و در یاسمین که خیزران با آن پوشیده شده و مقصود به آغوش کشیدن زن میانسال سفیدپوست از سوی جوان خوش اندام است و سرانجام در شعله و چشمه که مقصود همان اظهار تمایل زن میانسال به جوان است.

این چهار استعاره بسیار زیبا و روشن‌اند، زیرا همگی از طبیعت سرسبز و حاصلخیز نشأت گرفته‌اند.

اگر بخواهیم منظور شاعر را به خوبی بیان کنیم، باید گفت که شاعر از وصف محسوسات در مجسمه و معبد فراتر رفته و به تعبیر از ماوراء آن یعنی از ظاهر به باطن و درون رسیده است. لحظه دیدار جوان با زن میانسال از جسم و زمان و مکان گذشته، و به آفاق وسیع و زمان‌های دور می‌رسد.

این انگاره جاودانگی که در مجسمه‌ای می‌تواند بیانگر دیداری انجام‌شده ولی بی‌پایان باشد، و در مجسمه‌ای دیگر بیانگر اشتیاقی بی‌پایان به دیداری انجام‌نشدنی، در بیش‌تر جنبه‌های اندیشه‌ای و هنری همانند انگاره‌ای جاودانه در قصیده «گلدان یونانی» از شاعر برجسته رومانتیک *جان کیتس* انگلیسی است.

کیتس در پیشگفتار خود، گلدان رازگونه را به نمایش می‌گذارد، و از پرسش‌هایی که در ذهن شاعر پدید آورده، سخن می‌گوید. بند پایانی در باب تجربه به دست آمده از تماشای گلدان و پاسخ

به پرسش‌های پیشین است. بنابراین قصیده از وحدت کنش تراژدی ارسطویی برخوردار است، به این معنا که دارای آغاز، پایان و بخش میانی است(مدخل الی تاریخ الآداب الأوربیة،حاتم عماد:۲۵۵).

کیتس در قصیده «گلدان یونانی» از آغاز، خود خویشتن را زدوده و شاعری است که می‌آفریند. به همین سبب به جوهر گلدان رخنه کرده و با کمک تخیل خود، زیبایی و حقیقت را می‌بیند. گلدان برای او نماد هنر و روح هنر است(تاریخ ادبیات انگلیس، شاعران رومانتیک: ۷۱۳).

گلدان از دگرگونی‌های روزگار و زوال در امان است، عروس باکره سکوت و فرزند خموشی و زمان دیرگذر است. کیتس گلدان یونانی را می‌بیند که فراسوی هیاهو و دگرگونی‌های دنیای واقعی، و دوگانه با دنیای گذرا، جاودان است. گلدان وابستگی مقدس و رازگونه‌ای با هستی دارد که گذشت زمان در آن معنایی ندارد. گلدان فرزند راستین خموشی و زمان دیرگذر نیست بلکه فرزند رضاعی آن‌هاست، زیرا زمان و خموشی آن را نیافریده و تنها از او نگاهداری کرده‌اند. چیزهای خموش و مقدس با ما سخن نمی‌گویند، اما پیامی دارند که مقدس است. گلدان وابسته به نیروهای اسرارآمیز فراطبیعی است، و تنها با ورود به جوهر آن می‌توان به راز آن پی برد(میسری، مختارات من الشعر الرومانتیکی الانکلیزی: ۲۷۸):

ای عروس پیوسته باکره سکوت،
ای فرزند رضاعی خموشی و زمان دیرگذر،
ای تاریخ‌نویس ییلاق که می‌توانی بگویی،
دلرباتر از شعر ما، داستانی آراسته را:
چه افسانه پر شاخ و برگی در حاشیه نگاره تو است
آیا افسانه ایزدان و یا انسان‌هاست، و یا افسانه هر دو،
آیا در دره تمپ و یا دره‌های آرکادیاست؟
این انسان‌ها و یا ایزدان چه کاره‌اند و کیست‌اند؟
این دوشیزگانی که از عشق رویگردان‌اند، کیان‌اند؟
چه پیگیری دیوانه‌واری؟ چه کوششی برای فرار؟
چه نی‌هایی و چه دف‌هایی؟ چه شادی و وجد پرشوری؟

(تاریخ ادبیات انگلیس، ج ۷: ۷۱۰-۷۱۲)

گلدان انگاره‌ای پرسش برانگیز است و در هر پرسش کیتس، نکته‌ای نهفته است. او نمی‌خواهد بداند که انسان‌های روی گلدان چه کسانی هستند، اما می‌خواهد بداند که چه کاره‌اند و چه معنایی دارند. انگاره‌ها خموش‌اند و شاعر تنها با ورود به جوهر آن‌ها، می‌تواند معنای‌شان را در یابد. گلدان، شاعر را به مرز بهشت می‌کشاند تا از راز خود پرده بردارد.

آهنگ‌هایی که شنیده می‌شوند، دلربایند،
اما آنان که شنیده نمی‌شوند، دلرباترند؛
پس ای نی‌های آرام، بنوازید؛
نه برای گوش شنوا، بلکه برای گوشی گرامی‌تر
برای نغمه‌های بی‌آهنگ روح و تخیل بنوازید؛
ای جوان زیباروی، در زیر درختان،
تو نمی‌توانی پایان دهی نغمه‌ات را،
و آن درختان هرگز خزان نخواهند شد؛
ای عاشق دلیر، هرگز، هرگز، هرگز نتوانی بوسید،
اگرچه لب‌هایت به لب‌های دلبرت نزدیک‌اند
با این وجود غم مخور؛
دلبرت رنگ نمی‌بازد و پیر نمی‌شود،
اگرچه تو به موهبت وصال نرسیده‌ای،
تو تا ابد عاشق خواهی بود، او تا ابد زیبا!

شعر و یا هنر، لحظه‌های گذرا را در نگاره‌ای پایدار، جاودان می‌کند. زمان، آن نگاره را نگه می‌دارد و تازگی آن را نشان می‌دهد. گلدان و شخصیت‌های روی آن، موجودات مرده نیستند؛ آن‌ها بر زمان گذرا پیروز شده‌اند و کیتس جاودانگی آن‌ها را جشن می‌گیرد. بهار شعر، پیوسته سرسبز است و هرگز خزان نخواهد شد. بهار عمر دلدادگان را نیز خزانی نیست، زیرا آن لحظه جوانی آن‌ها در اثر هنری، جاودان شده است(تاریخ ادبیات انگلیس، ج ۷، شاعران رومانتیک: ۷۱۵):

ای شاخسارهای شادمان شادمان! که نمی‌توانید فرو ریزید
برگ‌هایتان را و هرگز نمی‌توانید بهار را بدرود گویید؛

و تو ای نی‌نواز نیکبخت و خستگی‌ناپذیر،
تا ابد برای نغمه‌های نی می‌زنی و نوای تو پیوسته تازه است؛
ای عشق نیکبخت‌تر! ای عشق نیکبخت نیکبخت!
تا ابد، گرم خواهی بود و پیوسته از تو لذت خواهند برد،
تا ابد، دم بر می‌آوری، و تا ابد، جوان می‌مانی؛
همگی احساسی انسانی از سینه بر می‌آورید،
فراسوی آن احساس زندگی که دل را آکنده از اندوه و انسان را دل‌زده می‌کند،
با چهره گداخته و زبان در کام خشکیده.

عشقی که در گلدان به انگار درآمده، پیوسته گرم است، زیرا دنیای آرمانی تخیل به آن توانی داده است که در زندگی واقعی وجود ندارد. همین تضاد میان عشق آرمانی و دنیای واقعی سرشار از اندوه، کیتس را از اوج دماسنج به فرود می‌افکند.

انسان در قصیده گلدان یونانی، با کمک هنر و شعر، بر طبیعت و زمان گذرا پیروز می‌شود، و تلخی زندگی را به شادمانی در دره‌ای آرمانی دگرگون می‌کند، اما این پیروزی به خودزدایی نیاز دارد.

اگرچه گلدان خموش است، زنان و مردان روی آن برای همیشه دم برمی‌آورند و پیام شاعر را به دیگران می‌رسانند. پیام گلدان وابسته به واقعیت دنیایی جاودان است که در شعر و هنر به انگار آمده و موجب دلداری آیندگان است(همان: ۷۱۷).

اینان کیان‌اند که به مراسم قربانی می‌آیند؟
به کدام محراب سرسبز، ای کشیش اسرارآمیز،
که گوساله‌ای را رهنمونی که سر به آسمان کرده و نعره می‌کشد
و پهلوهای ابریشمینش را حلقه‌های گل آراسته‌اند؟
این شهر کوچک کجاست، کنار رودخانه و یا در کنار دریاست،
و یا که آن را در کوه و با برج و باروهای صلح‌آمیز ساخته‌اند،
شهری که از سکنه تهی شده است در این بامداد روز مقدس؟
و تو ای شهر کوچک، خیابان‌هایت برای همیشه

ساکت خواهند بود؛ و یک نفر که بگوید
چرا تنها مانده‌ای، هرگز باز نخواهد گشت.
ای نگاره یونانی! چه چشم‌انداز زیبایی!
که با گونه‌های مردان ودوشیزگان مرمرین بر تو نقش بسته‌اند و آراسته شده‌ای،
با شاخسارهای جنگل و چمن‌هایی که بر آن پای می‌نهند؛
ای نگاره خموش،
بیش از آنچه بپنداریم، ما را الهام می‌بخشی
بدانگونه که ابدیت الهام می‌بخشد: ای تاریخ‌نویس سرد ییلاق
هنگامی که پیری این نسل را زایل کند،
تو می‌مانی در میان اندوهی دوگانه با
اندوه ما، دوست انسان خواهی بود و به او خواهی گفت،
«زیبایی، حقیقت است و حقیقت، زیبایی است»
این همه آن چیزی است که تو در این کره خاکی می‌دانی
و همه آنچه نیاز به دانستنش داری.

جای هیچ شگفتی نیست که *عمر أبو ریشه* از *جان کیتس* تأثیر پذیرفته باشد، و نکته‌ای که مؤکد این سخن باشد نمود انگاره‌ای ابدی و جاودانی در آثار هر دو از لابه‌لای مجسمه‌ها و تصاویر نقاشی‌شده است، همچنانکه آزادی هر دو از زنجیر ماده و محدودشدن به فضای روح و کلی‌گرایی می‌تواند دلیل دیگری بر این گفته باشد.

نگرش صوفیانه *أبو ریشه* در بخش سوم قصیده به طور کلی دیدگاه اصلی او از معبد را مورد تأکید قرار داده، و بیان می‌کند که مسائل عارفانه و صوفیانه را بیش‌تر مردم عامی نمی‌پذیرند، ولی در دل‌هایشان به حقیقت آن یقین دارند. به باور شاعر، معبد نقاب از چهره برکشیده و باطل و دروغ را آشکار کرده و به زندگی برهنه اعتبار و ارزش می‌بخشد:

کاجراو هل من حرمة لک عند رائیها تصان
کم زائر أدمی فؤادک ما أسر و ما أبان
أخفی الرضا و تظاهرت بالسخط عینه اللتان
تتحریان و تنهلان و تسکران و تحلمان

مـزقت أقـنعة الحـياة و ما عليها من دهان

و جـلوتها فی عريها فـترفعت بعـد امتهان

مقصود از برهنه در این اعتبار و ارزش که شاعر به زندگی برهنه مـی‌بخشـد، برهنگـی و لختـی جسمانی نیست و در حقیقت مقصود عاری‌شدن و جداشدن از تمام ظواهر مـادی و دنیـوی اسـت. این برهنگی برای کسانی که آن را به حقیقت لمس نکرده‌اند قابل فهم و ادراک نخواهد بود، و برای کسانی که برای آن احترامی قائل نیستند خیلی آزاردهنـده و سـخت اسـت، امـا بـرای کسـانی کـه وجودش را به حقیقت لمس کرده‌اند یعنی عرفا و صوفیان قابل فهم است.

اگر به قصیده *جان کیتس* برگردیم به راحتی می توانیم تأثیرپذیری *أبو ریشه* از وی را در ابیـات پیشین بفهمیم:

زیبایی،حقیقت است و حقیقت، زیبایی است

این همه آن چیزی است که تو در این کره خاکی می‌دانی

و همه آنچه که نیاز به دانستنش داری

پس از آن شاعر از معبد و مجسمه‌های آن سخن به میان آورده، و آن‌هـا را مـورد خطـاب قـرار می‌دهد و بیان می‌کند که رؤیاهایش او را احاطه کرده‌اند و او نیز کسی را از این امـر آگـاه نخواهـد کرد. حال شاعر نیز همچون حال معبد است که هیچ‌کس از درون آن آگاهی ندارد:

كاجراو، عفوك ليس لی منی علی حلمی ائتمان

أولـی فأولـی أن تـموت طـيوفه خلف الجفان

لا تـسألن فلـن أجـيب و ظن بی ما انت ظان

أنا مثل غيری لا يری لی من كوی سجنی كيان

أنا مـطـمـئـن بالـقـناع و رافـل بالطـيـلسان

شاعر در پایان قصیده بیتی می‌آورد که می‌توان آن را شاه‌بیت قصیده نامید:

كاجراو، لو لا العجز و الحرمان ما كان الجبان

که شاید شاعر به این بیـت از متنبـی (یـازجی، العـرف الطیـب فـی شـرح دیـوان ابـی الطیـب: ۶۳۰)اشاره دارد:

والظلم من شـيم النفـوس فـإن تجـد ذا عفـة فلعلـه لا يظلـم

به هر روی این همان نگرش شاعر به جامعه، هستی و جهان است. او ظاهر را نمی‌بیند بلکـه آن

سوی ظاهر را می‌بیند. شاید این همان نگرش صوفیانه باشد!

بخش سوم قصیده از دید فنی و اندیشه‌ای با دو بخش پیشین کاملاً هماهنگ است. در این بخش نوعی حرکت ذهنی گسترده بر پایه دوگانه‌گویی، غافلگیری و متعجب‌سازی به چشم می‌خورد که ساختمان قصیده از آغاز تا پایان را در بر می‌گیرد.

قصیده *أبو ریشه* با وجود طولانی بودنش، متراکم نیز هست اما خسته‌کننده نیست؛ چراکه آنچه موجب خستگی می‌شود شرح و توضیح و اطناب و تکرار است که خوشبختانه خبری از آن‌ها در این قصیده نیست.

تکیه بر مجزوء کامل از عوامل تراکم در قصیده است؛ هر بیت از چهار تفعیله تشکیل شده که بیت کوتاهی است و ابیات به سرعت به دنبال هم می‌آیند، و انتقال ناگهانی از یک جزء به جزء دیگر ذوق و شوق را در خواننده به وجود می‌آورد و او را متحیر می‌سازد. قافیه ابیات آسان است و هیچ واژه‌ای به زور به کار گرفته نشده، و حرف روی نون که بعد از الف آمده(به‌ویژه اگر این الف به دست شاعر ساخته شده باشد) بر روانی قافیه افزوده است؛ مانند واژه «جفان» در این بیت:

أولی فأولی أن تموت طیوفه خلف الجفان

منظور شاعر از «جفان» حالت جمع کلمه «جفن» است، در حالیکه درهیچ واژه‌نامه‌ای به این صورت به کار نرفته، و جمع مکسر آن «أجفن و أجفان و جفون» است. اما «جفان» جمع کلمه «جفنة» به معنای کاسه می‌باشد(فیروزآبادی، القاموس المحیط: ماده جفن. و نیز: ابن منظور، لسان العرب،ج۱۳: ماده جفن).

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

نتیجه بحث

عمر *أبو ریشه* و *جان کیتس* هر دو با بهره‌گیری از زبان، توانسته‌اند اثری خلاق و ارزنده را از خود به جای بگذارند که به لحاظ زیبایی، شعری همپای زیبایی مجسمه‌های تراشیده شده از مرمر و یا نقاشی‌ها باشد. هر دو با گذشت زمان بر واژگان پیروز آمده و قصیده خود را می‌سرایند همانطور که پیکرتراش با گذشت زمان به زیبایی مجسمه خود می‌افزاید. شاعر با زمان به خود زمان غلبه می‌کند، به خاطر اینکه شعر هنر زمانی است علیرغم اینکه پیکرتراشی هنر مکانی است، و شاید این تنها هدفی باشد که شاعر به آن چشم دوخته است.

ویژگی این دو سروده ملموس و عینی‌بودن آن‌هاست. هر دو وقتی به توصیف چیزی می‌پردازند

آن را جلوی دیدگان خواننده می‌گذارند تا ببیند و لمس کند. هنرمندی عمر *أبو ریشه* و کیتس در کاربرد انگاره‌های حسی و ذهنی ستایش برانگیز است. آنان در این دو سروده به آسانی به ژرفای هر چیزی رخنه کرده، و ویژگی زنده و درونی آن را به نمایش گذاشته‌اند. آن‌ها به هر رنگی درآمده‌اند زیرا در هر مورد خود را جای انسان و یا چیز دیگری می‌گذارند. این دو خود را به زیبایی، مجسمه و نقاشی محدود نکرده و بیش‌تر بر شعر و یگانه‌بودن زیبایی و حقیقت پافشاری کرده‌اند.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

کتابنامه

ابجدیان، امرالله. ۱۳۸۳ **تاریخ ادبیات انگلیس(شاعران رومانتیک)**. ج ۷. انتشارات مرکز نشر دانشگاه شیراز.

ابن منظور. ۱۹۹٤. لسان العرب. چ ۳. ج۱۳. بیروت: دار صادر.

أبو ریشه، عمر. ۱۹۷۱. **دیوان**. بیروت: دار العوده.

أرسطو. ۱۹۷۳. **فن الشعر**. ترجمه عبدالرحمن بدوی. چاپ دوم. بیروت: دار الثقافه.

پریستلی، جی بی. ۱۳۷۲. **سیری در ادبیات غرب**. ترجمه ابراهیم یونسی. چاپ سوم. تهران: انتشارات امیرکبیر.

حاتم، عماد. ۱۹۷۹. **مدخل الی تاریخ الآداب الأوربیة**. لیبی-تونس: الدار العربیة للکتاب.

الدهان، سامی. ۱۹٦۸. **الشعراء الأعلام فی سوریة**. چ ۲. بیروت: دار الأنوار.

غربال، محمد شفیق. ۱۹۷۲. **الموسوعة العربیة المیسرة**. چ ۲. قاهره: دار الشعب.

فیروز آبادی. ۱۹۸٦. **القاموس المحیط**. بیروت: مؤسسة الرسالة.

مسیری، عبد الوهاب، و محمدعلی زید. ۱۹۷۹. **مختارات من الشعر الرومانتیکی الإنکلیزی**. بیروت: المؤسسة العربیة للدراسات و النشر.

مندور، محمد. بی تا. **الأدب و مذاهبه**. قاهره: دار النهضة.

هلال، غنیمی. بی تا. **الأدب المقارن**. چ۳. بیروت: دار العودة و دار الثقافة.

هوراس. ۱۹٤۷. **فن الشعر**. ترجمه لویس عوض. مصر.

یازجی، ناصیف. ۱۹٦٤. **العرف الطیب فی شرح دیوان أبی الطیب**. بیروت: دار صادر.

مقالات

ملکی، ناصر و مریم نویدی. بهار ۸۸. «**اشتراک عینی در پاره‌ای از اشعار کیتس و سهراب سپهری**». فصلنامه مطالعات ادبیات تطبیقی دانشگاه آزاد اسلامی واحد جیرفت. سال ۳. شماره ۹. صص ۱۱۵-۱٤۰.