

ایماژیسم و راهکار ویژه‌ی تصویرگری در شعر سهراب سپهری

بهاره هوشیار کلویر^۱ ID

عباس خائفی^۲ ID

تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۷/۱۹

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۲/۱۳

10.22080/RJLS.2022.23477.1294

چکیده

جنبش ایماژیسم در سال‌های اولیه‌ی سده‌ی بیستم در حکم تلاشی شاعرانه بود برای رسیدن به آرامش و صلابت ذاتی اشیا که در لحظه‌ای خاص از دریافت ثبت شده است. نظریه‌های «توماس ارنست هیوم»، شاعر انگلیسی که ایجاز و تصویر خیال‌های دقیق و واضح را در شعر توصیه می‌کرد، اساس این مکتب قرار گرفت. «ازرا پاوند» پس از هیوم با مطالعه‌ی آثار «فولوزا» در زبان و هنر شرق توانست با فشرده‌سازی سروده‌ها به کمک حذف روابط منطقی و ایجاد عینیت، به خلق ژانر تازه در شعر دست یابد. در این مکتب، خواست شاعر، بیان دقیق و روشنگر از دنیای پیرامون است. این سبک به‌عنوان یکی از مکاتب تازه، تمایل خود به پست‌بروکراسی، تولید پیش از جنگ برای یک محیط سخت‌تر، دقیق‌تر و عینی‌تر را نشان می‌دهد. سهراب سپهری پس از نیما و... توانست از گنجایش ایماژیستی برای تصویرسازی هنری استفاده کند و حتی با یک امتیاز ویژه بر کیفیت تصاویر شعری‌اش افزود و باعث رشد تفکرات انتزاعی در شعر نو متمایل به سوررئالیسم شد. در این جستار، به واکنش منحصربه‌فرد سپهری در نمایش متفاوتی از ایماژ، نگاهی می‌افکنیم و ثابت می‌کنیم که او با داشتن یک امتیاز مغزی توانسته است درجه‌های متفاوتی از تصویر را به ادبیات وارد کند. سینستریا (Synesthesia) یا جابه‌جایی حواس به این معناست که وقتی یکی از حواس یا قسمتی از آن فعال می‌شود، یکی دیگر از حواس نامربوط و یا قسمتی از آن نیز همزمان واکنش نشان می‌دهد. سهراب از این امتیاز به جهت پرورش ایماژ و صور خیال، بهره‌ی متفاوتی برده است.

کلیدواژه‌ها: ادبیات معاصر، ایماژیسم، سینستریا، سهراب سپهری

^۱ - دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه گیلان، ایران. (نویسنده‌ی مسئول)، رایانامه: baharhoushyar@yahoo.com

^۲ - دانشیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه گیلان، ایران. رایانامه: khaefi@guilan.ac.ir

۱- مقدمه

ورود مطالعات ادبی به دانش‌های دیگر موجب انتشار دانش‌های غیر ادبی به لایه‌های نامحسوس‌تر متون و گسترش خوانندگان می‌شود و به آن‌ها امکان می‌دهد تا به عوامل بیرونی تشکیل یک متن و یا فرم ادبی خاص، احاطه‌ی بیشتری یابند؛ با انگیزه‌های فردی، روانی و حتی فراهنجارهای ژنتیکی هنرمند آشنا شوند و بتوانند راحت‌تر، رشته‌های پنهان ذهن هنرمندان را برای همراهی با اثر به دست آورند. مطالعات تطبیقی با علوم زیستی در اروپا و آمریکا، فرصت بیشتری را برای پژوهشگران فراهم آورده است تا به زیرساخت روانی و شخصی هنرمند در خلق اثر، با دلایل علمی پایدارتری دست یابند. امروزه با پیشرفت‌های علوم پزشکی و فراهم ساختن فناوری‌های عکس‌برداری از فعالیت‌های مغزی می‌توان به راحتی به بخش‌های مختلف مغز در شکل‌گیری هرگونه رفتاری دست یافت.

در این جستار می‌خواهیم به واکنش منحصربه‌فرد سپهری در ساختن و نمایش متفاوتی از ایماژهای ادبی و هنری نگاه‌ی بیفکنیم و ثابت کنیم که او با داشتن یک اختلال و یا بهتر بگوییم یک امتیاز مغزی، توانست درجه‌های متفاوتی از تصویر را به ادبیات وارد کند. افراد با این توان مغزی در گذشته به دیوانگی و جنون متهم می‌شدند و بسیاری از آنان برای در امان ماندن از این تهمت‌ها، توانایی خود را پنهان می‌کردند. سهراب سپهری نیز به گوشه‌گیری و پریشان‌سراییی در دوره‌هایی از زندگی‌اش متهم شده بود و حتی آثار پایانی عمرش، دفتر متفاوت‌تری از شعر را بروز داد که به این توانایی او مربوط می‌شود؛ زیرا پس از گذراندن بیماری و تب‌هایی که بر این هنرمند در دوران بیماری وارد می‌شد، زبان دفترهای شعری‌اش دچار تغییر پررنگی شد که این مورد هم در تقویت کردن این نظریه و دیدگاه ادبی بسیار مؤثر است؛ چون در پژوهش‌های به عمل آمده در دانش روان‌شناسی و پزشکی، تب و بیماری‌های روحی باعث تشدید این حالت مغزی و یا جابه‌جایی حواس در افراد مبتلا به آن می‌شود. سپهری به دلیل ابتلا به بیماری سرطان، دوران پرتنش را در آخر کار هنری‌اش می‌گذراند.

از آنجایی که در این مقاله تلاش می‌شود تا دستاوردهای ایماژیسمی سهراب را در کنار نشانه‌های سینستریا پیش ببریم، به عوامل تأثیرگذار در پیدایش این مکتب نیز باید نگاه‌ی افکنده شود.

داستان روی کار آمدن جنبش کم‌عمری به نام **ایماژیسم** در شیکاگو روی داد. نشریه‌ای به نام *مجله* -ی شعر به سردبیری هریت مونرو، بلندگوی سروده‌های شاعران نوپای آمریکایی شد و ازرا پاوند در آن دفتر شروع به کار کرد. «ایماژیسم به عنوان یک حرکت گسترده، شروع سبک مدرنیسم انگلیسی و

آمریکایی را نشان می‌دهد و شکافی بزرگ با سنت ویکتوریایی دارد. این سبک به‌عنوان یک مکتب تازه، تمایل خود به پست‌بروکراسی، تولید پیش از جنگ برای یک محیط سخت‌تر، دقیق‌تر و عینی‌تر را نشان می‌دهد.» (Yadav, 2017: 1148) از طریق گروه تصویرگرایان، پاوند به یاری ایمی لوول، اشعار مابعدالطبیعی امرسن، دیکنسن و دیگر شاعران سده‌ی نوزدهم را به نیازهای گنگ عصر آشفته ارتباط داد و شالوده‌ی جنبش متافیزیک آمریکایی را پایه گذاشت. از سوی دیگر، پاوند به پیدایش نهضت نیرومند طبیعت‌گرایی در شعر لندسی، رابرت فراست، ماسترز، سدبرگ و جفرز کمک کرد. (تراویک، ۱۳۷۵، ج ۲: ۹۲۵)

در تصویرگری شعر نو ایران موارد مشخصی چون: تجربه‌ی شخصی شاعر در خلق تصویر، واژگان و مناظر بومی - محلی، تکنیک نمایشی، توجه به انسجام کلی اثر و یکپارچگی معنا، ارتباط شبکه‌ای بین ایماژها، ابهام، پرش‌های زبانی و کولاژی و چندپارگی تصاویر از زاویه دید سینمایی به چشم می‌خورد که هم متأثر از ترجمه‌ی اشعار اروپایی و هایکوی آسیایی است و هم گسترش سینما و تصویرهای مونتاژی و امکانات فناوریانه‌ی مدرن و زبان نمایشی برخی از آثار ادبی ایران باستان، به تشکیل مکتب ایماژیسم در ایران با مشخصه‌ی ویژه‌ی خودش یاری رساند. حتی در میان سخنان نیما نیز می‌توان تئوری‌های اولیّه‌ی ایماژیسم را پیگیری کرد. او از شاعر می‌خواهد که:

۱. «به جزئیات پردازد و از کلی‌گویی دور باشد.
۲. عینی باشد و اثره‌ی خارج از ذهن را جلوه‌ی مادی بدهد.
۳. از کاربرد «کلمات سوپژکتیو» خودداری کند. به جای آنکه یادآورنده‌ی حالت مشاهده‌گر باشد، حالت و وضعیّت «موضوع مورد مشاهده» را تجسم بخشد.» (جورکش، ۱۳۹۸: ۶۳)

سهراب سپهری هم در آستانه‌ی ورود مکتب ادبی تازه در ایران به شکوفایی رسید و هم با نشانه‌هایی که به دست می‌دهیم توانست با یک کیفیّت مغزی متفاوت و نادر، بر حجم و تناسب ایماژهای شعری‌اش بیفزاید. بدین معنا که او از مکتب ایماژیسم و کیفیّت خاص مغزی‌اش به شکلی همزمان برای تشکیل ایماژهای خاص بهره برده است که در گذشته‌ی ادبی ایران نیز میان شاعران کلاسیک چون بیدل دهلوی قابل ردیابی است.

۲- مبانی نظری

۲-۱- ایماژیسم

ایماژیسم در اندیشه‌ی توماس ارنست هیوم (T. E. Hulme) شکل گرفت؛ چارچوبش با قلم ازرا پاوند (Ezra Pound) نگاشته و به دست چند شاعر دیگر مَهْر شد؛ تا اینکه پس از گذشت چند سال در دست توماس استرنز الیوت (T. S. Eliot) به کلی چهره‌ای متفاوت از گذشته یافت. «شعر حماسی الیوت»، «سرزمین بایر» (۱۹۲۲) در ابتدا به نظر نمی‌رسد که هیچ رابطه‌ای با نظریه‌ی تجسم پاوند داشته باشد؛ هرچند پاوند آن را به‌طور گسترده ویرایش کرده است. با این حال در تحقیقات بیشتر، منتقدان اروپایی همان نوع روش‌های ایدئوگرامیک را در «سرزمین بایر» می‌یابند که به‌طور گسترده در شعر تجسم پاوند به کار رفته است و نشان می‌دهد که الیوت دارای میراث فکری ایماژیست‌هاست که به‌نوبه خود باعث تشویق او به توسعه‌ی همبستگی عینی شده است.» (Masters, 2015: 87) ایماژیسم در اوایل قرن بیستم، شعر انگلیسی - آمریکایی را به دقت تصاویر و زبان مشخص متوجه ساخت و احساسات اشعار رمانتیک و ویکتوریایی را رد کرد. شعر ایماژیستی، سبک نویسندگی شاعرانه‌ای است که بر یک شیء یا تصویر خاص به‌عنوان موضوع اصلی شعر تمرکز دارد. این سبک، زبانی روشن و مختصر دارد که همچنان شاعرانه است و هنوز می‌تواند از آرایه‌هایی چون استعاره و تشبیه استفاده کند، به شرطی که دقیق باقی بماند.» (Yadav, 2017: 1147)

این جنبش اساساً زیرمجموعه‌ای از مدرنیسم است که تمرکز خود را بر ارائه‌ی ماهرانه‌ی تصاویر عینی می‌گذارد و زمان را برای صحبت درباره‌ی موضوعات پشت تصاویر هدر نمی‌دهد، بلکه به تصویر اجازه می‌دهد تا خودش حرف بزند. طبق قانون این گونه از شعر، شاعر باید به‌طور مستقیم با چیزی که درباره‌ی آن صحبت می‌شود برخورد کند و سعی نکند از واژگان و عبارات فراواقعی برای صحبت کردن درباره‌ی آن استفاده کند. ایماژیست‌ها، تأکید فراوانی در به تصویر کشیدن اجسام مشخص و ملموس دارند و از تعمیم و انتزاع اجتناب می‌کنند. در این مکتب، تصویر بر درون‌مایه چیره می‌شود و خواست شاعر، بیان دقیق و روشن‌گر از دنیای پیرامون است؛ هرچند از حس درونی استفاده می‌کند. این مکتب ادبی از سمبولیست‌ها الهام گرفت و توانست با فشرده‌سازی سروده‌ها به کمک حذف روابط منطقی و ایجاد عینیت، به خلق ژانر تازه در شعر دست یابد. «به‌عنوان یک حرکت گسترده، ایماژیسم شروع سبک مدرنیسم انگلیسی و آمریکایی را نشان می‌دهد و شکاف بزرگی با سنت ویکتوریایی دارد. این سبک به-

عنوان یک مکتب تازه، تمایل خود به پست‌پروکراسی، تولید پیش از جنگ برای یک محیط سخت‌تر، دقیق‌تر و عینی‌تر را نشان می‌دهد.» (Yadav, 2017: 1147)

شعر ایماژیستی از پایه با شعر نمادگرا متفاوت است؛ هرچند ادامه‌دهندگان راه نوگرایی آن‌ها هستند و این تفاوت در ماهیت تصاویر و اثرگانی آن‌ها با یکدیگر نیست، بلکه در شیوه‌ی نشان دادن شباهت بین دو چیز است که هر کدام راهی متفاوت در پیش رو گرفتند. این مسأله به ماهیت وجه‌شبه مربوط می‌شود. ایماژیست‌ها، نوسان ذهن را در واژه متبلور می‌کنند. از نگاه آنان، واژه باید تردید، ترس، هیجان و حالات فیزیکی دنیای اطراف را در شعر کوتاه خود نشان دهد و اگر قرار است تردید و تغییر را نشان دهد، باید این حالت روحی را با تغییر مداوم واژه به اثبات برساند. این نکته در شعر ایران به‌ویژه شعر فروغ و سهراب بسیار به چشم می‌خورد.

«ایماژیست‌ها در جنگی به نام «برخی از شاعران ایماژیست» که در سال ۱۹۱۵ منتشر شد، ایده‌آل‌های زیبایی‌شناختی خود را ارائه دادند.

۱. استفاده از زبان گفتار عمومی، اما با استفاده از واژگان درست، نه نزدیک به درست و نه واژگان تزئینی صرف.

۲. آفرینش وزن تازه - برای بیان و جهتی تازه - و نه تقلید از وزن‌های کهنه که صرفاً وجوه گذشته را بازتاب می‌دهد.

۳. آزادی مطلق در گزینش موضوع.

۴. نمایش یک تصویر: شعر باید چیزهای خاص را به‌درستی ترسیم کند و به چیزهای عام سرسری نپردازد.

۵. تولید شعری که استوار و روشن است، نه مبهم و نامحدود.

۶. در پایان تمرکز روی جوهر شعر باشد.» (T.Kao & Jurafsky, 2015: 3)

ویژگی‌های مرکزی ایماژیست‌ها در این موارد خلاصه می‌شود: عینیت، دقت، فشردگی، گفتار مشترک و شعر آزاد. ایده‌آل‌های تازه‌ای که پائونده طرح می‌کند این است که شعر ایماژیستی باید این اصول سه‌گانه یعنی عینیت، دقت و فشردگی را با نمایش آهنگین مستقیم ارائه دهد. «این سه مورد، پایه‌های بنیادین شاعرانه‌ی (بوتیقایی) ایماژیستی را نشان می‌دهد.» (همان) اهمیت ایماژیسم بیش از آنکه در پایبندی صرف به این اصول باشد، در تعالی این قراردادهاست. به عبارت دیگر خیال‌پردازی بیشتر در

طبیعت، نوعی زیبایی‌شناسی است که نگرشی خاص نسبت به نوشتن را تقویت می‌کند، تا اصول انعطاف‌ناپذیر.

«گویاترین بیانیه‌ی شاعرانه‌ی ایماژیستی در مارس ۱۹۱۳ در نشریه‌ی «شعر» (شیکاگو) ارائه شده است؛ مقاله‌ی توصیفی‌ای به نام ایماژیسم که به فلینت منسوب است، اما به صورت مشترک با پاوند نوشته شده است و این سه نکته را پیشنهاد می‌کند:

۱. تلقی مستقیم شیء، چه ذهنی و چه عینی

۲. استفاده نکردن از واژه‌هایی که برای ارائه‌ی شعر زائد هستند. واژگان زائدی که مدنظر ایماژیست‌هاست، بیشتر ادات تشبیهی است که ظاهر دو تصویر را به هم پیوند می‌دهد. بنابراین حذف می‌شود تا خواننده با کوشش ذهنی خود بتواند تصاویر را به هم ربط دهد.

۳. پرداختن به توالی عبارت آهنگین در وزن، نه توالی یکنواخت موسیقی در آن.» (ر.ک: Sherry, 2011: 788)

به‌طور کلی در اشعار شاعران ایماژیست - اروپایی و ایرانی - می‌توان الگوهای مشخصی از این موارد را ردیابی کرد: بیان مستقیم؛ جزئی‌نگری و دوری از کلی‌گویی؛ تصویرسازی از خیال به شرط بیان دقیق و واضح دیداری؛ پرهیز از رمزگرایی؛ بیان تصویری و عینی؛ موجز‌گویی با زبان اختصاری در عین صراحت و وضوح؛ گزینش دقیق واژه با هدف بیان دقیق تصویر؛ خیال‌انگیزی؛ حذف روابط دستوری؛ به‌هم‌خوردگی شکل؛ حرکت به سوی شعر آزاد گفتاری؛ انتخاب آزاد موضوع؛ پرهیز از کلیشه‌ها؛ دقت در گزینش واژه‌ها؛ به‌کارگیری عبارت‌های آهنگین (دوری از وزن شعری)؛ واژه‌های بی‌لغزش و سراسر است؛ کاربرد کم‌صفت و دوری از عناصر اضافی در شعر؛ استعاره‌های قوی و مرتبط؛ دوری از فضل‌فروشی؛ کلوزآپ تصویری، زیر فلش عاطفه و ذهن؛ بلاغت نثرواره؛ ابهام معنایی (پاوند موافق این ایده نبود)؛ زبانی برساخته از چیزهای ملموس؛ بدل کردن نقّاشی و پیکرتراشی به شعر؛ دوری از لفاظی، هم‌آغوشی با تصویر عینی؛ دوری از پیش‌زمینه‌های اخلاقی، مذهبی و... (سخنگوی هیچ ایسم و مرامی نیستیم)؛ دوری از گرایش به دشواری؛ فرود بی‌قافیه؛ توالی عبارات موسیقایی؛ ترکیب احساس و فکر در آن واحد؛ برتری و سرکردگی حالت روحی بر فرم؛ اشعار غیر شخصی؛ سخت و مرمرین بودن واژه زیر نقاب تصویر همراه با رمز و راز دقیق؛ گرایش بیشتر به شعر سپید (تعریف شعر سپید اروپایی با ایرانی متفاوت است)؛ قدرت متحوّل‌کننده‌ی تخیل شعری (بیشتر مدنظر الیوت بود)؛ چینش نماهای دنیای واقع،

اشاره به دنیای دیداری و ملموس (کولاژ واقعیت)؛ ارتباط اشیا، نه اتصال آن؛ فراحسی بودن و مکاشفه‌ی طبیعت (پرهیز از تفکر؛ سنت‌گرایی (آگاهی از پیشینه‌ی فکری).

۲-۲- سینستزیا (Synesthesia) یا جابه‌جایی حواس

سینستزیا به این معناست که وقتی یکی از حواس یا قسمتی از آن فعال می‌شود، یکی دیگر از حواس نامربوط و یا قسمتی از آن نیز همزمان فعال می‌شود. سینستزیا «عموماً پدیده‌ای عصب‌شناختی معرفی می‌شود که در آن، حواس درهم می‌آمیزند. فرد دارای حس آمیزی ممکن است یک صدا را به‌عنوان یک رنگ یا مزه، یک رنگ را به‌عنوان یک بو، یک بو را به‌عنوان یک مزه، یک رنگ یا یک ادراک لمسی تجربه کند. به بیان دیگر در حس آمیزی، محرک دریافت‌شده از طریق یکی از حواس، به‌طور خودکار ادراک در حس دیگری را فعال می‌سازد.» (Cavallaro, 2013: 3) این پدیده، «نام متداول برای حس آمیزی صدا به تصویر، شنیدن رنگی است که به معنای فعال‌سازی رنگ، شکل و از طریق صداست.» (Cytowic & Eagleman, 2009: 87)

پیشینه‌ی مطالعات علمی درباره‌ی حس آمیزی، به افرادی چون گوستاو تئودور فخنر^۱ (۱۸۰۱-۱۸۸۷) فرانسیس گالتون^۲ (۱۸۲۲-۱۹۱۱) و روان‌شناس فرانسوی آلفرد بینه^۳ (۱۸۵۷-۱۹۱۱) بازمی‌گردد. در دوران معاصر نیز محققانی چون ریچارد سایتویک^۴ (۲۰۰۲)، ویلیانور رامانچاندران^۵ (۲۰۰۱)، سیمون بارون کوهن^۶ (۱۹۹۴) و جولیا سیمنر^۷ (۲۰۰۶) در کنار بسیاری دیگر، این پدیده ادراکی را بررسی کرده‌اند. (کوکبی و سهیلی صدیق، ۱۳۹۷: ۶)

هاینز ورنر^۸، خصوصیات را که موجب وصف‌پذیری ادراک در تمامی کانال‌های حسی می‌شود، ویژگی‌های درون‌حسی می‌نامد. بنابراین یک صدا می‌تواند با ویژگی‌هایی چون شدت (بلندی)، روشنایی (وضوح)، حجم (پرطنین بودن)، تراکم و ناهمواری توصیف شود. به‌طور مشابه، یک رویداد ادراک بصری نیز می‌تواند با ویژگی‌های یکسانی چون شدت، روشنایی، حجم، تراکم (اشباع) و ناهمواری

1. Gustav Theodor Fechner
2. Sir Francis Galton
3. Alfred Binet
4. richard cytowic
5. Vilayanur Subramanian Ramachandran
6. Simon Baron-Cohen
7. Julia Simner
8. Heinz Werner

(سوسو زدن) تعریف شود. بنابراین سنجش یک صدا از طریق مقایسه با ویژگی‌های بصری امکان‌پذیر می‌باشد. (سرکلان، ۱۳۹۶: ۱۰)

در این اختلال، فرد هنگام دیدن، یا صدایی را می‌شنود و یا بویی را استشمام می‌کند و یا هنگام گوش دادن به موسیقی و یا صداهای دیگر نیز مزه‌هایی را در زبان خود می‌چشد و یا رنگ‌هایی را در اطراف خود مشاهده می‌کند. این ویژگی به تازگی با شمار زیادی از گونه‌های مختلف شناسایی شده است. بنا بر نتایج پژوهش‌های انجام‌شده، ارسطو برای نخستین بار به‌طور منسجم به این ویژگی پرداخت و از تداخل حواس سخن گفت. «نگرش مشابهی در کتب ذخیره خوارزمشاهی و کشف اصطلاحات الفنون تهانوی و نوشته‌ی ابن سینا دیده می‌شود. حس مشترک در متون ذکر شده با عنوان «بنطاسیا» نیز مورد بحث قرار گرفته است.» (همان)

مفهوم حس آمیزی از اواخر قرن هفدهم (۱۹۶۰) مطرح شده است. جان لاک^۱ می‌نویسد: نابینایی مدعی بود که قادر است مفهوم رنگ مخملی را دریابد و وقتی از او پرسیدند که مخملی چیست؟ گفت: مانند صدای یک ترومپت است. رویداد آغازگر این پژوهش به این صورت بود که یک چشم‌پزشک انگلیسی، نابینایی را می‌شناخت که اصوات در او، ایجاد احساس بینایی می‌کرد. کسل که دوست ول هاوس بود، اُرگ رنگین را اختراع کرد که همزمان تولید نور و صدا می‌کرد. این آلت موسیقی، وحدت نور و صدا را به نمایش می‌گذاشت و موسیقی رنگین آن برای افراد نابینا و ناشنوا قابل ادراک بود. در سال ۱۸۸۳، فرانسیس گالتون چند مورد را با شرح جزئیات گزارش نمود. اما به دلیل زدن برچسب توهم روی این پدیده، افراد بهنجار از بیان این ویژگی خود امتناع کردند و از این‌رو پژوهش‌ها برای سالیان متمادی به فراموشی سپرده شد.» (Cytowic & Eagleman, 2009)

سینستیت (یا افرادی که سینستریا دارند) ممکن است صداها را ببینند، کلمات را بچشند یا زمانی که بویی خاص می‌شنوند، روی پوست خود آن را احساس نمایند. همچنین ممکن است مفاهیم انتزاعی را ببینند؛ مفاهیمی از قبیل طرح زمان در فضای اطرافشان.» (synesthesia.blogsky.com) فهرست سینستیت‌های شناخته‌شده عبارت است از: «ولادیمیر نابوکوف^۲، وینسنت ون گوگ^۱ [که دنیای بسیار

۱. John Locke: فیلسوف و پزشک انگلیسی (۱۶۳۲-۱۷۰۴) که از او به‌عنوان «پدر لیبرالیسم» نام برده شده است. وی یکی از تأثیرگذارترین متفکران عصر روشنگری است.

2. Vladimir Nabokov



مشابهی با رد قلم سهراب دارد]، مرلین مونرو^۲، ویکتور هوگو^۳، فردریش نیچه^۴، لودویگ ویتگنشتاین^۵، واسیلی کاندینسکی^۶، لودویگ بتهون^۷، گوته^۸ [و با نتایج علمی و آزمایش روی مغز اینشتین^۹ و آثار لئوناردو داوینچی^{۱۰} و استعاره‌های ویلیام شکسپیر^{۱۱}، این افراد نیز به گمان بسیار قوی دارای این جهش ژنتیکی هستند.] زمانی آلبرت اینشتین گفت: قانون نسبیّت به هنگام نواختن موسیقی به ذهنش آمده و سال‌ها بعد که مغز او را تشریح کردند، اعصاب اضافه‌ای را دیدند که قسمت‌های مختلف مغز آن را در «ارتباط» با هم قرار می‌داد.» (سرکلان، ۱۳۹۶: ۳)

مطالعات تصویربرداری از این ایده حمایت می‌کند که مغز سینستیت، سطوح بالاتری از اتصال عملکردی و ساختاری بین مناطق حسی را نشان می‌دهد. بنابراین به نظر می‌رسد که تفاوت بین مغز سینستیک و غیر سینستیک این نیست که تداخلی در مغزشان وجود دارد یا خیر، بلکه در این است که چقدر وجود دارد. اساساً معنای سینستیت‌ها و غیر سینستیت‌ها از نظر میزان مکالمه‌ی متقابل «crosstalk» بخش‌های مختلف مغزشان با یکدیگر متفاوت است. دانشمندان با انجام آزمایش‌های مغزی می‌توانند به دلیل و ریشه‌ی آثار هنری، علمی، روانی و حتی دلایل جنایی و رفتاری افراد خاص پی‌ببرند.

اولین بار نوروفیزیولوژیست فرانسوی، ولپیان^{۱۲} (۱۸۶۶) بود که از اصطلاح سینستریا استفاده کرد؛ اما روان‌پزشکان سوئیسی، Bleuler^{۱۳} و Lehmann^{۱۴} (۱۸۷۱) اولین کسانی بودند که این کار را انجام دادند. در کنار این اولین مطالعات تصویربرداری مغز، پتانسیل‌های مرتبط با رویداد (ERP) بیشتر و بیشتر

-
1. Vincent Van Gogh
 2. Marilyn Monroe
 3. Victor Hugo
 4. Friedrich Friedrich
 5. Ludwig Wittgenstein
 6. Wassily Kandinsky
 7. Ludwig van Beethoven
 8. Johann Wolfgang von Goethe
 9. Albert Einstein
 10. Leonardo di ser Piero da Vinc i
 11. Shakespeare William
 12. Heidenhain Vulpian
 13. Eugen Bleuler
 14. Karl Bernhard Lehmann

مورد استفاده قرار می‌گیرند تا ترسیم دوره‌ی زمانی فعالیت‌های عصبی فیزیولوژیکی مرتبط با تجربه‌های سینستیک بررسی شود. (Jancke, 2014: 598)

اگر این ویژگی سهراب از این حدی که در اشعار و یا نقاشی‌هایش خواننده یا دیده شده است، از میزان حس‌آمیزی دیگر شاعران افزون‌تر نبود، می‌توانستیم به همان آرایه‌ی حس‌آمیزی بسنده کنیم؛ ولی هنگام تطبیق این یافته‌ها با نشانه‌های این اختلال و اوج گرفتن این راهکار هنری در دوره‌ی بحرانی بیماری‌اش می‌توان با قاطعیت بیشتری به این نظریه دست یافت. به گفته‌ی متخصصان، این اختلال ذهنی در دوره‌های بیماری و بروز تب، بیشتر و شدیدتر خود را نشان می‌دهد. سهراب با این اختلال می‌توانست همدلی بیشتری با مرام فکری مردمان شرق دور و دیدگاه آن‌ها در هم‌ارزش بودن تمام موجودات و درهم‌آمیزی احساس با آن‌ها به دست آورد. او از بوی ترانه و لالایی، رنگ صدا و مرگ رنگ در اشعارش بسیار استفاده کرده است که نشانه‌های تداخل حسی در این شاعر و هنرمند را نشان می‌دهد. «بوی ترانه‌ای گم‌شده می‌دهد، بوی لالایی که روی چهره‌ی مادرم نوسان می‌کند.» (آوار آفتاب: هشت- کتاب)

این افراد با این ویژگی خاص می‌توانند پلّه‌های هنری را در آثار خود و حتی جریان‌های هنری پس از خود، رنگ و جلای تازه‌ای ببخشند. با احتمالی کم‌سو و بدون پژوهش شاید بتوان هوشنگ ایرانی را با تصاویری که خلق می‌کرد و حتی تا به امروز با جیغ بنفش معروف شده است نیز در این اختلال شریک دانست. نکته‌ی مشترک دیگر این دو هنرمند، داشتن بیماری و مرگ تقریباً یکسان آن دو است. سینستریا به نویسندگان اجازه می‌دهد تا سطح دیگری از توصیف را در ادبیات ارائه دهند. این امکان، خوانندگان را به چالش می‌کشد تا خارج از چارچوب فکر کنند و حواس خود را همان‌طور که می‌دانند دوباره تفسیر کنند. مهم‌تر از همه اینکه سینستریا، وسیله‌ای منحصربه‌فرد است که تنها برخی از نویسندگان از آن استفاده می‌کنند، و زمانی که نویسنده از آن استفاده می‌کند، کاملاً قابل توجه و متمایز است.

۳- روش تحقیق

روش تحقیق در این جستار تطبیقی که با محوریت مکتب ایماژیسم انجام می‌شود، بر پایه‌ی تحقیقی کتابخانه‌ای است و تجربه‌ها و پژوهش‌های انجام‌شده بر اساس منابع مکتوب انجام شده است. رشته‌ی ادبیات و کاربران آن تاکنون در ایده‌ی علمی سینستریا به شکل تطبیقی وارد نشده و مدرک کارآمدی در این نظریه ارائه نداده‌اند. اما در رشته‌ی نقاشی، در دانشگاه هنرهای تجسمی اصفهان، آقای مهدی سرکلان

(۱۳۹۶) درباره‌ی ایده‌ی ارتباط سینستریا در محدوده‌ی هنر نقاشی و موسیقی، پایان‌نامه‌ای نوشته‌اند که ذهن جویندگان ادبی را به یافتن همسانی‌های این ویژگی زیستی با شاعران و نویسندگان تشویق خواهد کرد.

همچنین مهرناز کوبی، مقاله‌ای با عنوان «شنیدن رنگی؛ مطالعه پیرامون حس آمیزی و فرایند ترکیب حواس» انجام داده‌اند که برگرفته از پایان‌نامه‌ی ایشان است. این منابع محدود در کنار برخی سایت‌های اینترنتی در رابطه با این نظریه انجام شده است. سرکلان و کوبی از منابع هنری بیشتری همانند «کتاب معنویت و هنر» اثر کاندینسکی و «حس آمیزی، اتحاد حواس» اثر ریچارد ساتوویک و... استفاده کرده‌اند.

در یافته‌های مکتب ایماژیسم نیز به مقاله‌ها و پایان‌نامه‌هایی برمی‌خوریم که یا در آشناسازی خواننده با این مکتب، راه درستی را در پیش گرفته‌اند یا مواردی را به اشتباه از ایماژیسم با همان تعاریف زیبایی-شنایی کلاسیک بیان کرده‌اند.

«ایماژیسم در شعر احمدرضا احمدی» نوشته‌ی زهرا عبدی، «نگاهی تطبیقی به دفتر پایانی فروغ و سرزمین هرز الیوت» به قلم یوسف آبادی و پرقریب و در پژوهشی دیگر، ایماژیسم در همین دفتر پایانی فروغ و این بار در پژوهشی تطبیقی با منظومه‌ی هیو سالوین مابری اثر ازرا پاوند به دست موسوی و محمدی بدر، تقریباً در فاصله‌های تاریخی نزدیک به هم نوشته شده است. مقاله‌ی سوم به لحاظ تکنیک ایماژیسمی و تطبیقی از کیفیت علمی بیشتری برخوردار است. همچون هر دیدگاه تازه‌ای، این پژوهش‌ها نیز نقاط عطف و ضعف و یا تکرار و تازگی در گسترش موضوع خود دارند که خواندن آن‌ها، پژوهشگران سبک نو را با زمینه‌های پیدایش و چگونگی انتشار این تکنیک در شعر نوی ایران آشنا می‌کند. ناگفته نماند که ایماژیسم و چهارچوب این مکتب در مقاله‌ای پژوهشی با نام «خاقانی و ایماژیسم» از مرتضایی و حسینی نادرست بررسی شده است که در نگاهی منتقدانه می‌توان به ناسازی این نگاه اشاره کرد.

۴- یافته‌ها و بحث

۴-۱- سهراب سپهری

نوزده سال داشت که نخستین دفتر شعرش را با نام «در کنار چمن» یا «آرامگاه عشق» چاپ کرد. در سال ۱۳۳۰، «مرگ رنگ» را با روایتی نیمایی سرود و با گرایش به رشته‌ی هنرهای زیبا نشان داد که بیشتر

هنرمندی شاعر است؛ زیرا ساختار زبان ادبی را به جایی رساند که دفترهای پایانی شعرش را باید دید و تصور کرد. همدوش هنر نقاشی به سرودن نیز مشغول بود. گاهی در این هنر می‌نوشت و در دیگری نقش می‌زد. همزمان با برپایی نمایشگاه نقاشی، «زندگی خواب‌ها» را نیز در آغاز دهه‌ی ۳۰ به دست خوانندگان دنیای شعر سپرد. پس از نگاهی اشرافی به هنر و عرفان سرزمین آفتاب، «آوار آفتاب» و «شرق اندوه» را منتشر کرد. «صدای پای آب» و «مسافر»، او را از تنهایی عرفانی‌اش به انحصار دست ادب‌دوستان و منتقدان جهان وارد ساخت. با «ما هیچ ما نگاه» در زیربنایی سوررئالیسمی و پریشان‌حالی مکتب هنری آستره - که همان دوره‌ی اوج نمود سینستریا در سهراب است - آخرین دفتر شعر او رقم خورد. در نهایت بیماری سخت‌درمانی، او را از ادامه‌ی مسیر هنری و ادبی بازداشت.

منتقدان می‌گویند که از ادبیات کهن ایران، بهره و اثری در آثار او نیست؛ ولی به‌روشنی زبان دشوار روحی و احساسی مولانا را می‌توان در سروده‌هایش تماشا کرد. شفیع کدکنی، بیدل دهلوی را برجسته‌ترین شاعری می‌داند که از حس‌آمیزی‌های بسیار غریبی سود جسته و در زمان معاصر، سهراب را در این ویژگی تصویرساز با او شریک دانسته است: «تنها در این اواخر در شعر نو، آن‌هم تحت تأثیر شعرای فرنگی، این نوع تصویرها روی به افزایش رفته و بالاترین ویژگی سهراب سپهری را تشکیل می‌دهد: حرف‌هایم، مثل یک تکه چمن روشن بود...» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۱: ۴۴)

به گفته‌ی «شاپور زندنیا»، مدیرمسئول مجله‌ی جام جم، آثار هنری سهراب از رئالیسم در پایان راه به اکسپرسیونیسم کشیده شده است. (ر.ک: شمس لنگرودی، ۱۳۹۲) این دگرگونی و تغییر مسیر در سروده‌های او نیز به گوش می‌رسد. با این تفسیر، ایماژیسم سپهری باید در میانه‌ی رو به پایان شعرش پیگیری شود؛ جایی که هنوز به اکسپرسیون فعالی گام برنداشته است. سهراب، چرخش بزرگی را از «مرگ رنگ» با زبانی نیمایی به «زندگی خواب‌ها» با حال و هوایی نزدیک به هوشنگ ایرانی پیمود؛ هرچند زبان و اندیشه‌ی ایرانی را با مکتب سوررئالیسم نجات داد.

ویژگی هنری سهراب که زبان او را تاحد چشمگیری از دیگر شاعران جدا ساخته است، توانمندی‌اش در چینش و ریزش واژه‌ها در محور جانشینی است. شارل بودلر^۱ نیز با واژه‌ها این گونه برخورد می‌کرد و افزون بر نگاه تازه به درون‌مایه‌ی شعری، با مواد گفتار نیز برخوردی این‌چنین آشوب‌زده و پریشان داشت. یکی دیگر از ویژگی‌های شعر سپهری، پایان‌بندی جمله‌ها با فعل است. هر جمله پایان می‌پذیرد و در خط

1. Charles Pierre Baudelaire

پس از خود دوباره آغاز می‌شود. ناتمامی در شعر او، کم دیده می‌شود. این ویژگی باعث بریده شدن یک حادثه و کلید خوردن بخش بعد در جمله‌ای دیگر می‌شود. ناگفته‌نماند که در دفتر پایانی همچون زبان متون عرفانی - که بیشترین حس آمیزی‌ها از زبان آن‌ها وارد ادبیات عرفانی و... ایرانی شده است - جمله‌های کوتاه و حذف فعل بیشتر به دید می‌آید.

آسمان

مکثی کرد.

رهگذر شاخه‌ی نوری که به لب داشت به تاریکی‌ها بخشید و به انگشت نشان داد سپیداری و

گفت: ... (حجم سبز: نشانی)

۴-۲- ایماژیسم سپهری

اگر درباره‌ی نشانه‌ی شعر سهراب بپرسند، باید بگوییم که زمان‌پریش، مکان‌گریز و رنگ‌آمیز است. جریان صدای سهراب، گسترده است و از همین روی ایماژیسم را در دو نقطه‌ی ناب و خراب نگه می‌دارد. یکپارچگی واژگانی در زمینه‌ی عادت‌های دستوری، در شعر از بین رفته است و توان خواننده را برای انسجام فکری از بین می‌برد. سهراب، سوررئالیسمی دارد که به سبک هندی بیدل دهلوی نزدیک است. سهراب، بیدل دنیای مدرن است. به گفته‌ی عباسی طالقانی - که پس از مرگ سهراب، دیدگاه بسیاری از منتقدان و هنرمندان را درباره‌ی سهراب گردآوری کرد - «شعر بیدل، زبان کامل و پیچیده‌ی هندی به اضافه‌ی لهجه‌ی غلیظ وحدت وجودی در معنی و یک سوررئالیسم پیشرفته است. شعر سپهری، زبان نرم و نجیب با خصوصیات سبک هندی به اضافه‌ی لهجه‌ی ملایم و مداوم وحدت وجودی در معنی به اضافه‌ی یک سوررئالیسم پیشرفته است.» (عباسی طالقانی، ۱۳۷۷: ۲۲) زمان‌پریشی سهراب در این بخش به چشم می‌خورد:

روی پاشویه‌ی حوض

خون کودک پر از فلس تنهایی زندگی شد.

بعد، خاری

پای او را خراشید

سوزش جسم روی علف‌ها فنا شد. (ما هیچ ما نگاه: چشمان یک عبور)

ایماژیسم، فرایندی است که از راه قاعده‌گاهی زبان در گونه‌ی ادبی رخ می‌دهد. با مواد تشبیه و استعاره‌هایی فرآوری می‌شود که در مرحله‌ی ساخت، بخشی از هویت ارتباطی خود را از دست می‌دهد. یعنی در اینجا مستقیماً نشان نمی‌دهد که تصویر بعدی (بعد، خاری...) پیش از تصویر نخستین (خون کودک...) رخ داده است. به زبان دیگر، «اداتی» در میان نیست که خواننده سریعاً به این مفهوم نایل شود. با این وصف، نه تنها در شعر سهراب این قاعده‌گاهی‌های ادبی دیده می‌شود، که در شعر بیشتر شاعران نوگرای معاصر، این ویژگی به چشم می‌خورد. با این حال چگونگی مصرف ایماژ نیز بر توانایی ایماژیسمی آن‌ها نمی‌افزاید. چیزی که شاعر نوگرایی را در ایماژیسم، مانند فروغ پیروز می‌گرداند، خاموشی و سکوت دریچه‌های استعاره‌ی و تشبیهی است. هیچ نوری نباید بر تشبیه بتابد. ایماژیسم در خاموشی شکل می‌گیرد. این در حالی است که در شعر سهراب با وجود تشبیه و استعاره‌های درخشان، مسیر تصویرگرایی به حدی روشن است که ایماژیسم چنان قدرتمندی شکل نمی‌گیرد.

در شعر سهراب، تشبیه و اضافه‌ی تشبیهی و استعاره‌ی، بسیار موج می‌زند. اما آنچه جایش خالی است، تشبیه در بافت یک بند یا بخش است که کار ردیابی ایماژیسم را دشوار می‌کند. صحنه‌ها پرتاب نمی‌شود و تشبیه در تک جمله فروکش می‌کند. ایماژیسم نیاز دارد تا به بند شعر کشیده شود. آفرینش تصویر سهراب از دنیای ایماژیستی، کمی عقب می‌کشد؛ ولی از توان تصویری او کاسته نمی‌شود. سهراب در شعرهایش به امپرسیونیسم در نقاشی نزدیک می‌شود؛ پر از رنگ و روشنی است. ولی در تابلوهایش، اکسپرسیونیسم تیره را نمایان می‌کند. به کلود مونه^۱ شباهتی ندارد که خطوط و تصاویر را بشکند، ولی تیرگی و توان فرسایندگی را در نقش می‌زند. چلیپا در مهمانی گلستانه می‌نویسد: «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 وزنی نیست. چنان سرد و خاموش و سنگین زمستانی خوابیده‌اند که راهی بدان سوی تابلو نیست و حتی شاخه‌ای رایگان برای استراحت کلاغی وجود ندارد و در تابلو، نشانی جنبش زندگی نیست که خود می‌گوید: چه خیالی. چه خیالی... می‌دانم پرده‌ام بی‌جان است. خوب می‌دانم. حوض نقاشی من بی‌ماهی است.» (عباسی‌طالقانی، ۱۳۷۷: ۱۳۶)

او از معدود شاعرانی بود که دستگاه منسجم برای خود دارند. برای فهمیدن شعر سهراب باید با کلید و ساختمان فکری او آشنا شد. او در هر بیت از اشعار خود به دنبال چیزی می‌گردد. اندیشه و تفکر

1. Oscar-Claude Monet

سهراب، ادامه‌ی همان عرفان مکتب اصیل ایرانی یعنی مکتب مشایخ بزرگ خراسان است و آوای او از جمله آوای بزرگان گذشته چون ابوسعید ابوالخیر و مولاناست. مکتب نقاشی سهراب، امپرسیونیسم (احساس و تأثر) است و شاید همین احساس و تأثر در اکثر اشعار او به چشم بخورد و لمس گردد. (همان: ۱۷) کاربرد زیاد رنگ‌ها در شعرش نیز او را در تابلوی ذهنیتی امپرسیونیستی بازنمایی می‌کند که همان ویژگی نخست ایماژیست‌ها یعنی تلقی مستقیم شیء، چه ذهنی و چه عینی را گوشزد می‌کند. آبی، سبز و سرخ، مزرعه‌های روشن و آفتابگردانی ون‌گوگ را یادآوری می‌کند که اثری از سیاهی در آن نیست. آسمان پرستاره‌ی ون‌گوگ هم هرچند ترسیمی از شب بود، نقطه‌ی سیاهی ندارد. همان‌گونه که بسامد واژه‌ی سیاه در کل آثار سهراب از یک‌بار فراتر نمی‌رود.

«آن روزها شبیانی در ایوان خانه چیزها گفت. از هنر حرف‌ها زد. ون‌گوگ را نشان داد و من در گنجی دلپذیری بودم. هرچه می‌شنیدم، تازه بود. و هرچه می‌دیدم، غرابت داشت. شب که به خانه برگشتیم، من آدمی دیگر بودم. طعم یک استحاله را تا انتهای خواب در دهان داشتم.» (سپهری، ۱۳۸۹: ۱۴)

از آن روز، دنیای سهراب در مسیری تازه افتاد. سهراب طرح تازه‌اش را از آن روز آغاز کرد. این تلنگر بیرونی، نجوایی درونی و منحصربه‌فرد دارد که اصل این پژوهش را موجب شده است. در دفتر پایانی به دلیل هجوم تصاویر کم‌پیوند و کولاژهای ترکیب واژگانی که کمتر در ترکیب-سازی‌های ادبی نقش داشته است، ایماژیسم به مکتب خیال‌انگیز پس از خود که سوررئالیسم است، نزدیک می‌شود و دشوارتر ردیابی می‌شود. در صورت وجود نیز با برخورد سختگیرانه‌تری قابل شناسایی می‌شود و اگر ایماژیسمی به وجود آید، از گونه‌ی ایماژیسم عمیق^۱ یا ژرف است. ترکیب‌های پریشان و هذیان‌گونه در دفتر پایانی که بیشتر از گونه‌ی هذیان‌های هوشنگ ایرانی است، راه تنفس ایماژ را سد می‌کند. این واگویه‌ها، بیمارگونه نیست؛ راه به اندیشه‌ی خواننده می‌گشاید، ولی در جلب توجه خوانندگان عام، تردید ایجاد می‌کند.

چشمان یک عبور

آسمان پر شد از خال پروانه‌های تماشا.
عکس گنجشک افتاد در آب‌های رفاقت.

1. Deep imagism

فصل پرپر شد از روی دیوار در امتداد غریزه.

باد می‌آمد از سمت زنبیل سبز کرامت.

شاخه‌ی مو به انگور

مبتلا بود.

کودک آمد

جیب‌هایش پر از شور چیدن.

(ای بهار جسارت!

امتداد تو در سایه‌ی کاج‌های تأمل

پاک شد.)

کودک از پشت الفاظ

تا علف‌های نرم تمایل دوید،

رفت تا ماهیان همیشه.

روی پاشویه‌ی حوض

خون کودک پر از فلس تنهایی زندگی شد.

بعد، خاری

پای او را خراشید.

سوزش جسم روی علف‌ها فنا شد... (ما هیچ ما نگاه: چشمان یک عبور)

تغییر ناگهانی لحن نیز از ویژگی‌های ایماژیست‌ها بود که در این شعر سهراب، در خطی که ناگهان به

بهار جسارت اشاره می‌کند، روی داده است. این تغییر لحن‌ها از شیوه‌های سینمایی است که در شعر

ایماژیست‌ها به‌خوبی خود را نشان می‌دهد.

رد امتداد معنا در حضور واژگان ذهن سهراب دیرباب است. نه اینکه خواننده به معنا دست نیابد، بلکه

از آن روی معنا دشوار به دست می‌آید که واژه‌ها در ترکیب‌های ناآشنا حضور یافته است. شاید کوچک-

ترین حرکتی در تماشای دنیای بیرون در سکوت شاعر، این تصاویر روی کاغذ سپید نقش بسته باشد.

سهرابی که اهل تماشای سکوت بود، نخست از روی حرکت پروانه‌ها متوجه پژواک عکس گنجشک‌ها

در حوض شده است. سپس ویژگی زبان هنری سهراب در این دفتر که ابتدا کنش را مطرح می‌کند و

سپس در لخت‌های دیگر، کنشگر را به چشم خواننده می‌آورد، جلب توجه می‌کند. شاعر، نظم زمانی را در حادثه می‌شکند؛ ولی با شتاب، علت را پس از معلول بیان می‌کند. ابتدا باد بر درخت که با زنبیل سبز کرامت به استعاره‌ای گسترده تبدیل شده است می‌وزد و برخی از برگ‌ها که نماینده‌ی فصل سبز بود، از روی دیوار سر می‌خورد و پایین می‌ریزد. پس فصل خزان نیست و افتادن برگ‌ها، تنها حادثه‌ی باد بوده است. ولی سهراب با بیان ریختن برگ، به تصویرسازی اقدام می‌کند و سپس نام پنهان درخت را در واژگان دیگر پرتاب می‌کند که تصویر در ذهن خواننده، زود جوش نخورد که در ادامه‌ی همان کاری است که بدون رابط‌های تشبیه‌ی انجام می‌شود، تا ذهن خواننده فعال باشد و زود به پایان ماجرا دست نیابد. بالو رفتن این ترفند، کار هنری در بخش‌های دیگر شعر، منجمد می‌شود؛ هرچند زیبایی‌شناسی خود را از دست نمی‌دهد. پروانه‌ها، گنجشک‌ها و سپس ریزش برگ، رخدادهایی کاملاً طبیعی برای گرد کردن معنا در شعر است که استعاره‌های پرتابی از دویدن کودک نیز می‌تواند باشد.

درهم‌ریختگی نظم شعری نیز از دستاوردهای شعر مدرن است که در اشعار ایماژیسمی به دلیلی هم-طرازی یا نگاه سینمایی به چشم می‌خورد. ایماژ عمیق در این شعر، جایی شکل می‌گیرد که با استعاره‌ای پرتابی روبه‌رو هستیم و پیوند نامطمئنی ایجاد می‌کند از فرایند ذهنی هنرمندی که خود شاهد ماجراست و تخیل خواننده را در هم‌پوشانی تصاویر دچار تردید می‌کند. در لانگ‌شات دیگر، شاخه‌های مو که سرشار از عاشقانه‌های حضور انگور است، با کنجکاوای حضور یک کودک رنگ می‌بازد؛ زیرا کودک، خوشه‌ای از انگورها را نمی‌چیند. پرش استعاری در این نقطه اتفاق می‌افتد که با آسودگی نمی‌توان آن را رمزگشایی کرد. توجه کلامی در این بخش، از اهدافی عینی به واگویه‌ای ذهنی کشیده می‌شود و تصویر را مغشوش می‌کند، هرچند نطفه‌ی تصویر شکل می‌گیرد. اتّفاقی، مانع از چیدن انگور به دست کودک می‌شود. این رویداد با توجیهی غیر معقول و هنری برطرف می‌شود؛ زیرا به گمان سهراب که بیننده و شاهد عینی ماجراست، کودک به دلیل سایه‌های کاج‌های بلند و ترس از آن، از چیدن انگور منصرف می‌شود و به سمت حوض با شتاب روانه می‌شود. ولی اینکه چرا سهراب در خیال خود، کاج‌ها را مسبب ترس کودک می‌داند، به درون و ذهنیت شاعر در دوران کودکی خود برمی‌گردد. شاید آن کودک، سایه‌ی خاطرات خود اوست. کاج تأمل که تصویری سینستزیایی است، نه تنها گره‌ای از داستان نمی‌گشاید، آن را تنگ‌تر و تیره‌تر نیز می‌سازد.

«بهار جسارت» در امتداد سایه‌ی کاج‌های تأمل پاک می‌شود: ترکیبی ناآشنا و بدون منطق که تنها در هنر اتفاق می‌افتد و هرگونه توجیهی، آینه‌ی خیال شاعر را کدر می‌کند. چراغ این خاموشی تنها به دست شاعر روشن می‌شود. در تفسیر ایماژیسمی این سروده، امتداد بهار جسارت، تصویرگردانی تازه‌ای از کودک است و کاج تأمل که به رشد اندیشه اشاره دارد، ایماژیسمی است که جایگزین فرد بزرگ‌سالی شده که در کودک ایجاد ترس کرده است. دویدن کودک از پشت الفاظ، سینستزیای سهراب است. او صداهای محیط و صدای پای کودک را با واژه می‌بیند. این توانایی به او فرصت خلق تشبیه و استعاره‌های نوین داده است. دوباره در این بخش، تأخیر و تقدّم علّت و معلول روی می‌دهد و دیگر ایماژیسمی آفریده نمی‌شود و تا پایان شعر، تصویرها پیش چشم بیننده و یا به گفته‌ی هنری سهراب، پیش چشمان یک عبور اتفاق می‌افتد؛ ولی سوررئالیسم سپهری، ایماژها را در فضای بین بودن یا نبودن، معلق نگه می‌دارد. در این شعر، مشخصه‌ی سوّم ایماژیست‌ها یعنی توالی ریتم آهنگین وجود دارد که کار هنری را تضعیف می‌کند. اما بعد از «امتداد تو...»، لحن عوض می‌شود. تغییر ناگهانی لحن نیز از امتیازهای شعر ایماژیسمی است که در اشعار *امی لاول* دیده می‌شود که تعبیر پلی فونیک از این ایده ایجاد شده است. ایماژیسم شعر معروف «ندای آغاز» در دو بند روی می‌دهد و دیگر بندها، تصاویری تشبیهی و استعاری دارد که ایماژیسمی را فعال نمی‌کند. نخستین ایماژ با «بوی هجرت» آغاز می‌شود و به بند پس از خود راه می‌یابد؛ زیرا این ترفند سهراب است که تداخل تصویری ایجاد کند.

بوی هجرت می‌آید:

بالش من پر آواز پر چلچله‌هاست.

صبح خواهد شد

و به این کاسه‌ی آب

آسمان هجرت خواهد کرد. (حجم سبز: ندای آغاز)

تصویری کوتاه از گونه‌ی ازرا پاوندی در شعر معروفش (ایستگاه مترو) شکل گرفته است که البته هایکووار گم‌شده‌ای نیز دارد. این خطوط، هم توانایی سینستزیای سهرابی را در خود دارد و هم نگاه ایماژیستی او را نشان می‌دهد. با تفسیری ادبی و شعرگونه، حسن تعلیلی هنرمندانه در خود دارد که دلیل سهراب برای زدودن خواب از چشمانش است. باید برخیزم و بروم، زیرا صدای کوچ چلچله‌ها را در زیر سرم و از پرهای درون بالش می‌شنوم؛ این در حالی است که بدون ایماژیسم به این جمله بنگریم.



با این حال ایماژیسیم شعر، تعریف دیگری ارائه می‌دهد: اگر بمانم و بخوابم، به مرگ و انجماد پرنده‌های مرده دچار خواهم شد. پرنده‌های مهاجر مرا به کوچ و زندگی فرامی‌خوانند. چلچله‌ها، پرنده‌ی مهاجر، کوچ، آواز، شعر، فروغ، مهاجرت و مرگ، همگی به رفتن و کوچ کردن اشاره دارد. سهراب با وجود بیماری‌اش می‌داند که پرنده‌ی مهاجر بعدی خود اوست. ناخودآگاه داستان طوطی/اسیر مولانا پیش چشمش نمایش داده می‌شود. هرچند باژگونه تعریف شده باشد. مرگ واقعی و حرکت، نجات از قفس زندگی است. کسی او را می‌خواند. صبح خواهد شد و آبی بیکران در قفس کاسه زندانی می‌شود. پس تا حد و مرز جهان، ناشناس و تیره است، باید رفت. رمانتسمی پس از این حادثه روی می‌دهد، ولی دوباره شعر دچار تصویرگرایی زیبایی می‌شود.

من به اندازه‌ی یک ابر دلم می‌گیرد

وقتی از پنجره می‌بینم حوری

- دختر بالغ همسایه -

پای کمیاب‌ترین نارون روی زمین

فقه می‌خواند.

چیزهایی هم هست، لحظه‌هایی پر اوج

(مثلاً شاعره‌ای را دیدم

آنچنان محو تماشای فضا بود که در چشمانش

آسمان تخم گذاشت.

و شبی از شب‌ها

مردی از من پرسید

تا طلوع انگور، چند ساعت راه است؟) (حجم سبز: ندای آغاز)

این بند، دو نقطه‌ی اوج و فرود را با بیانی شاعرانه تعریف می‌کند. جنسیت این بخش، زنانه است و شاعر بی‌هدف، نام حوری را به کار نمی‌برد. درخت نارون، حوری، ابر، آسمان و طلوع انگور - که در ادبیات ما همیشه شراب و مستی را به دوش می‌کشد - بار عاطفی فرازمینی را ایجاد می‌کند. طلوع انگور، آمیغ زیبای مشرق پیاله را در نمای شعر بازتاب می‌کند و زنانگی شعر را دوچندان می‌سازد. این احساس، عرفانی مدرن و حافظانه را در خود پژواک می‌کند. تنها واژه‌ی زمینی و دلگیر، فقه است. حافظ، زندانه و

شاعران ملامتیّه، قدرتمندانه این دست واژگان را در تاریخ ادبیات ایران سیاه کردند و سهراب با توانمندی خود، این واژه‌ی تباه‌شده را دوباره به عرصه‌ی مضحکه کشاند. ایماژیسمی که اتفاق افتاد از این قرار - است: از نگاه باز پنجره که مردم را به تماشای آسمان می‌خواندم، دیدم که فرشته‌ای روی زمین هبوط کرده و به جرم گناهِش که عشق را درک نکرده بود، درس تلخی می‌خواند که نگاهش در زیر سبزترین درخت جهان، از آسمان آبی محروم ماند. در برابر این هبوط، شاعری این قدر به آسمان نزدیک شد که چشمانش از روشنی بیکران خورشید بارور شد. خواندن فقه، لحظه‌ی هبوط است و درک خورشید و آسمان، لحظه‌ی عروج. سمبولیسم پنهان واژه‌ها، بازیابی رانده شدن انسان از بهشت است؛ زیرا عشق را درک نکرد و بار امانت را از دوش انداخت. درک زیبایی‌های دنیا، بازیابی امانت گمشده در زمین است. حال که سهراب این امانت را یافته است، نیاز دارد که کوچ شبانه را معنا کند. این گونه، شعر در آغاز یک سفر به پایان می‌رسد. ایماژیسم پرتوان این سروده نیز با تغییر زاویه دید و لحن شاعر اتفاق افتاده است. وقتی می‌گوید حوری زیر کمیاب‌ترین نارون روی زمین فقه می‌خواند، به طور ضمنی این لحظه را لحظه‌ی افول و سقوط می‌بیند؛ ولی با واژه‌ای آن را توضیح نمی‌دهد، بلکه در تقابلی مفهومی به تصویرپردازی لحظه‌های اوج با ترکیب‌های تماشای فضا و طلوع انگور می‌پردازد. این تقابل با حذف واژگان توضیحی و فشرده‌گویی با تصویرهای انتزاعی و خیالی شکل گرفته است.

۳-۴- واکاوی ایماژهایی با نشانه‌های سینستریا در شعر سهراب سپهری

ویژگی منحصر به فرد سهراب به آرایه‌ای نزدیک می‌شود که در بلاغت ادبی به آن حس آمیزی می‌گویند. اما این آرایه در شعر سهراب به شکلی پیش می‌رود که در دانش پزشکی و تجربی امروز بر آن، نام سینستریا نهاده‌اند. این تعبیر که از دانش پزشکی به علوم انسانی و هنری راه یافته است، شاخه‌های بیشتری را تحت پوشش خود می‌گیرد و می‌تواند با موشکافی علمی تری به آن پرداخت. یعنی برخی از ویژگی‌های علوم انسانی را با توضیحی تجربی پاسخ گو شد. با پیگیری این ویژگی مغزی، به نام هنرمندانی می‌رسیم که همگی، دنیا را از دریچه‌های دیگرگونی می‌دیدند و توانسته‌اند در هنر خود، جهش‌های بزرگی ایجاد کنند. ردیابی سینستریا به خاطر شباهت زیاد این ویژگی در شعر و هنر سهراب، بسیار محتمل است. با این پیش فرض، باید برخی از انتقادات بر شعر سهراب را نادرست دانست؛ زیرا دنیای متفاوت سهراب را از این زاویه‌ی علمی در دید نداشته‌اند.



داریوش آشوری بر این باور است که: «شعر او اساساً بر ایماژ تکیه دارد و حق شاعرانه‌ی زبان در آن کم است. یعنی سپهری هرگز صنعتگری زبانی و هنری شاعرانه و بهره‌گیری از ویژگی‌های استتیک زبان را در کار نمی‌آورد و شعر او هرچند از نظر ایماژ قوی است، اما بر روی هم از جهت زبان ضعیف است و علت آن هم شاید کمی آشنایی و انس سپهری با شعر کلاسیک فارسی بوده باشد. یعنی شعری که بنیاد آن بیشتر بر کاربرد زبان و بهره‌گیری از ظرافت‌ها و چم‌وخم آوایی و معنایی آن است و ایماژ در آن کمتر نقش دارد. این همه تکیه بر ایماژ که تأثیر شعر اروپایی بر شعر نو پارسی است، شعر سپهری را با بستر اصلی زبان پارسی رابطه‌ای استوار نمی‌بخشد و به همین دلیل، چه بسا شعر سپهری، ترجمه‌پذیرترین شعر پارسی به زبان‌های دیگر باشد.» (عباسی طالقانی، ۱۳۷۷: ۱۹۲)

هجوم ایماژها در شعر سپهری به دلیل این توان زیستی اوست که هنرش را متفاوت‌تر از دیگر شاعران هم‌دوره‌ی خویش ساخته است. او در ادب کلاسیک، به بیدل دهلوی از نگاه حس‌آمیزی و تداخل حسّی (جابه‌جایی حواس)، بسیار نزدیک می‌شود؛ زیرا بیدل نیز می‌توانسته است با نشانه‌هایی که در شعرش دارد، از این جهش ژنتیکی برخوردار باشد. نگاه تطبیقی این دو شاعر از این زاویه، بسیار زیبا و درخور توجه است که مجال پژوهشی دیگری می‌خواهد. سهراب از توانایی ویژه‌ای برخوردار بود که به او این امکان را می‌بخشید که رابطه‌های جدیدی بین ایماژها و استعاره‌ها خلق کند. سهراب، شاعر توانمندی در آفرینش استعاره‌های تازه بود و حس‌آمیزی باطراوتی ارائه می‌کرد. همین ترفندهای زبانی، او را به پایه‌ای در شعر معاصر رساند که در پریشان‌سازی معنا و انتظار ترسیم ذهنی به کرسی شعر مولانا نزدیک می‌شود. البته تنها در آمیختن واژگان و تصویر ترکیبی تازه، و گرنه در آفرینش و شورش دنیای فراذهنی و معنوی به گرد پای مولانا، رهگذری نرسیده است. مواد شعری مولانا، فرازمینی است؛ ولی سهراب در عالم خیال و دیدار گشت می‌زد؛ پایی در ملکوت نداشت. اینجایی بود و از مزه‌ها و رنگ‌های دیداری می‌سرود.

زهی سلام که دارد ز نور دمب دراز: مولانا

که خواب سبز تو را سارها درو کردند: سهراب

این دنیای پرگذار و آشوب حواس در شعر و هنر مولانا و سهراب همانند نشانه‌های سینستزیاست. در آمیختگی حواس که رنگ‌ها مزه‌دار می‌شود و صداها رنگ‌دار. «حس تنهایی، درک نشدن، ناتوانی در به اشتراک گذاشتن احساسات، اهمّیت نداشتن برای دیگران، احمق شمرده شدن، بی‌اعتمادی به دنیای

بیرون و نداشتن قدرت توصیف شخصیت و علایق خود، از ویژگی‌های رفتاری این افراد است.»

(synesthesia.blogsky.com)

در بررسی آثار کاندینسکی متوجه شدند که از موسیقی به دنبال سبکی به نام آبستره رفته است و می-خواست موسیقی را به نقاشی نزدیک کند. او تئوری «معنویت در هنر» را در سال ۱۹۱۰ منتشر کرد.

تنهای منظره

کاج‌های زیادی بلند.

زاغ‌های زیادی سیاه.

آسمان به اندازه آبی.

سنگچین‌ها، تماشا، تجرد.

کوچه‌باغ فرارفته تا هیچ.

ناودان مزین به گنجشک.

آفتاب صریح.

خاک خوشنود.

چشم تا کار می‌کرد

هوش پاییز بود.

ای عجیب قشنگ!

با نگاهی پر از لفظ مرطوب

مثل خوابی پر از لکنت سبز یک باغ،

چشم‌هایی شبیه حیا مشبک،

پلک‌های مردد

مثل انگشت‌های پریشان خواب مسافر!

زیر بیداری بیدهای لب رود

انس مثل یک مشت خاکستر محرمانه

روی گرمای ادراک پاشیده می‌شد.

فکر

آهسته بود.

آرزو دور بود

مثل مرغی که روی

درخت حکایت بخواند. (ما هیچ ما نگاه: تنهای منظره)



رد رنگ، اثر سهراب سپهری

همان‌گونه که در نقاشی «رد رنگ» سهراب دیده می‌شود، صدای پرنده با حجم و رنگ مشخص شده است و این مورد نشانه‌ی قدرتمندی از سینستریا در سهراب است. نوای پرنده با رنگ قرمز و زرد همراه است که گاهی به تیرگی می‌گراید؛ زیرا این پرنده، طرحی از تنهایی و شاید قفس را در ذهن سهراب تداعی می‌کند. «در طول تاریخ هنر با هنرمندانی برخورد می‌کنیم که به فرض اگر نقاش بوده‌اند، از صدای رنگ‌ها و اگر موسیقی‌دان بوده‌اند، از رنگ صداها سخن گفته‌اند. همان‌گونه که مشخص است، رنگ مسئله‌ای مربوط به حس بینایی و صدا مربوط به حس شنوایی است. پس چگونه است که نقاشانی همچون واسیلی کاندینسکی، پل کلی^۱ و دیوید هاکنی^۲ از ترسیم یک سمفونی و شنیدن صدای رنگ‌ها سخن می‌گویند و صداها جلوی دیدگان آنها به صورت رنگ‌ها خود را نشان می‌دهند.» (سرکلان، ۱۳۹۶:

(۲)



Composi. 10 اثر کاندینسکی نقاش مدرن انتزاعی (آبستره)

1. Paul Klee
2. David Hockney

این ویژگی به‌عنوان یک فرصت و توانایی شناخته می‌شود. کاندینسکی - پایه‌گذار نقاشی انتزاعی - می‌گوید که در زمان کودکی، صدای رنگ‌ها را از درون جعبه‌ی رنگ می‌شنید. وی در جایی می‌گوید: «هرچه آبی عمیق‌تر باشد، بیشتر انسان را به سمت بی‌نهایت می‌برد و میل او به خالص بودن و در نهایت ماورای طبیعت را بیدار می‌کند. هرچه آبی روشن‌تر می‌شود، صدای کمتری شنیده می‌شود، تا زمانی که به سمت سکوت مطلق و رنگ سفید می‌رود.» (ر.ک: سایت هزار و یک بوم)

نپرداختن به رنگ سیاه در شعر سهراب نیز به گمان قوی از همین روی است؛ زیرا این رنگ در این افراد با طعم و بوی ناخوشایندی همراه است. همچنین نوای موسیقی *متال و راک*، محیطی تلخ و سیاه با ریزش حجم‌های تیز و لبه‌دار فیزیکی ایجاد می‌کند. این گروه همچنین ممکن است هر چیزی را با عدد ببینند.

من از کنار تغزل عبور می‌کردم / و موسم برکت بود / و زیرپای من ارقام شن لگد می‌شد. (مسافر: هشت کتاب)

حس آمیزی در ایران تنها در حوزه‌ی زیبایی‌شناسی بررسی شده و تاکنون از دیدگاه روان‌شناختی سینستریا بررسی نشده است. پایه‌های پژوهشی این ویژگی در شعر اروپا از قرن نوزدهم میلادی گسترش بیشتری یافت و با پژوهش بر اشعار بودلر، نیروی بیشتری گرفت. حس آمیزی در شعر بولر بسیار زیاد است، تا جایی که همانند سهراب سپهری می‌توان آن را به سادگی به سینستریا نسبت داد. «البته پیش از بودلر هم حس آمیزی در آثار شاعرانی مانند هومر^۱، هوراس^۲، آشیلوس^۳، گراشا^۴ و شلی^۵ به کار رفته است. یکی از نخستین نمونه‌های حس آمیزی در یک دوبیتی هیروگلیف مصری دیده می‌شود که متعلق به ۱۱۰۰ تا ۱۳۰۰ سال قبل از میلاد مسیح است. در آنجا چنین آمده است: آوای صدای تو شیرین است. درست چونان طعم شرابی تیره.» (سرکلان، ۱۳۹۶: ۲۶)

در شعر همبستگی‌ها (correspondences) اثر بودلر به شکلی کاملاً آگاهانه از وحدت حواس سخن گفته شده است:

1. Homer
2. Quintus Horatius Flaccus
3. Aeschylus
4. Grasha-Reichmann
5. Percy Bysshe Shelley

«... عطرهای تر و تازه‌ای است چون پیکر کودکان

که همچون آواهای نی، دلپذیر است و همچون چمنزاران، سبز» (معمدی و یاسمی، ۱۳۶۸: ۵۳)
ناگفته نماند که این ویژگی بودلر می‌تواند از مصرف مواد مخدّری چون حشیش^۱ نیز به وجود آمده باشد؛ زیرا خود او پس از مصرف مواد و اثرات آن می‌نویسد که «صداها رنگ دارد و رنگ‌ها دارای موسیقی هستند... گاهی موسیقی برای شما، شعرهای بی‌پایان نقل می‌کند و شما را در برابر درام‌های ترسناک یا جادویی قرار می‌دهد. موسیقی با اشیایی که در برابر دیدگان شماست، ترکیب می‌شود.» (سرکلان، ۱۳۹۶: ۲۸)

در گروه حشّاشین که با بودلر همراهی می‌کردند، به تئوفیل گوتیه^۲، ویکتور هوگو^۳، بالزاک^۴ و الکساندر دوما^۵ (پدر) نیز می‌توان اشاره کرد. ادگار آلن پو^۶ نیز که الگوی ادبی بودلر در شناخت راه جدید به سوی سمبولیسم بود نیز به تشابه میان صداها و رنگ‌ها اشاره کرده است. حتی آرتور رمبو^۷ نیز که پیش از بودلر، نامزد پایه‌گذاری تغییر مسیر ادبیات از رمانتیسم به سبک سمبولیسم است نیز شعر معروفی دارد که این ویژگی در آن دیده می‌شود: «A سیاه، E سپید، I سرخ، U سبز، O آبی. / ای واکه - ها، روزی پیدایش مرموز شما را باز خواهم گفت.» (سرکلان، ۱۳۹۶: ۲۹)

بر اساس پژوهش‌های روان‌شناسی انجام‌شده در گذشته و ناشناخته بودن این توانایی، بسیاری از این افراد دچار تنهایی و گوشه‌گیری می‌شدند. ولی امروزه این توانایی خاص به‌عنوان یک امتیاز شناخته می‌شود و فرصت‌های شغلی خوبی برای این افراد فراهم شده است. بسیاری از کارخانه‌های ماشین‌سازی، این افراد را به‌راحتی استخدام می‌کنند. حتی شرکت‌های تبلیغاتی برای ساخت بنر و تابلو از توان مغزی این افراد کمک می‌گیرند. یافتن شاهد مثال در شعر سهراب بر اساس این ویژگی، بسیار آسان است؛ زیرا سینستزیای او، جابه‌جایی بو، صدا و رنگ است:

۱. مصرف این گونه مواد برای افزایش این توانایی توصیه نمی‌شود.

2. Théophile Gautier
3. Victor Marie Hugo
4. Honoré de Balzac
5. Alexandre Dumas, père
6. Edgar Allan Poe
7. Jean Nicolas Arthur Rimbaud

من پس از رفتن تو لب شط، بانگ پاهای تند عطش را می‌شنیدم... (اینجا پرنده بود: ما هیچ ما نگاه)

انسان... با فلسفه‌های لاجوردی خوش بود... (از آب‌ها به بعد: همان)
ترس وارد ترکیب سنگ‌ها می‌شد... (اکنون هبوط رنگ: همان)
ریگزار عقیق گوش می‌کرد... (اینجا همیشه تیه: همان)
کی انسان مثل آواز ایثار در کلام فضا کشف خواهد شد؟ (همان)
در نزول زبان خوشه‌های تکلم صدادار تر بود... (بی‌روزها عروسک: همان)
صدای تو سبزینه‌ی آن گیاه... (به باغ همسفران: حجم سبز)
من از طعم تصنیف در متن ادراک یک کوچه تنهاترم... (همان)
بیا آب شو مثل یک واژه در سطر خاموشی‌ام... (همان)
اجاق شقایق مرا گرم کرد... (همان)
همه ذرات نمازم متبلور شده است... (صدای پای آب)
میوه‌ها در آفتاب آواز می‌خواندند... (صدای دیدار: حجم سبز)
و روی میز، هیاهوی چند میوه‌ی نوبر... (مسافر)
صدای هوش گیاهان به گوش می‌آمد... (همان)
قناری نخ زرد آواز خود را... (به باغ همسفران: حجم سبز)
مسیر غم صورتی رنگ اشیا... (چشمان یک عبور: ما هیچ ما نگاه)
زبری نفس عشق و... (همیشه: حجم سبز)

این توانایی سهراب، صدای واژگانش را منحصر به فرد کرده و در جنس تصویرسازی‌هایش تأثیر گذاشته است.

۴- نتیجه‌گیری

در دفتر پایانی سهراب به دلیل هجوم تصاویر کم‌پیوند و کولاژهای ترکیب واژگانی که کمتر در ترکیب‌سازی‌های ادبی نقش داشته است، ایماژیسم به مکتب خیال‌انگیز پس از خود که سوررئالیسم است، نزدیک می‌شود که با برخورد سختگیرانه‌تری قابل شناسایی می‌شود و اگر ایماژیسمی به وجود

بیاید، از گونه‌ی ایماژیسم عمیق یا ژرف است. ایماژیسم نه نقطه‌ی آغاز بود و نه پایان هنری داشت؛ بلکه برای لحظاتی مسیر شعر یکنواخت و هموار رماتیک را از دل اشعار سمبولیسمی جدا کرد و اگر ردّ و اثری از حال و هوای توضیحات زیاد از حدّ شاعران گذشته برجای مانده بود، از شعر زدود و با کولاژ و پرش‌های تصویری، شتاب دنیا و عصر جدید را به شعر و هنر وارد ساخت. این ویژگی ممتاز در ادب پارسی را به توان علمی و ادبی نیما یوشیج مدیونیم که شاعران توانمند دیگری چون فروغ و بیژن الهی و سهراب هر کدام، ابعاد مختلف دیگری از آن را به ادب ایران معرفی کردند.

در شعر سهراب، ترکیب‌های پریشان و هذیان‌گونه در دفتر پایانی که به دلیل افزایش و تکامل برخوردار سینستریایی سهراب، کمی پریشان‌گونه می‌نماید، افق دید شاعران ایماژیست را در جهت‌های تازه‌ای گسترش می‌دهد. این واگویه‌ها، بیمارگونه نیست راه به اندیشه‌ی خواننده می‌گشاید؛ ولی در جلب توجه خوانندگان عام تردید ایجاد می‌کند. با کندوکاو در زیربنای فکری و محیطی هنرمندان می‌توانیم به ابعاد گسترده‌تری از هنر آن‌ها دست یابیم و به دلایل قابل اعتمادی در توجیه دلایل هنری آن‌ها برسیم. سهراب و بسیاری از شاعران کلاسیک که ناگهان دریچه‌های متفاوتی در ادبیات ایران ایجاد کردند، بی‌گمان توانایی‌های ویژه‌ای داشتند که در کنار دانش‌های دیگر، قابلیت بررسی عالمانه‌تری را برای خواننده فراهم می‌کند.

ارزقی هروی، نظامی گنجوی، مولوی بلخی، بیدل دهلوی و... مثال‌های قابل ردیابی بسیار روشنی برای این توان هنری به حساب می‌آیند که پژوهش‌هایی از این دست، محیط متفاوتی از دانش را پیش چشم خوانندگان می‌گشاید. در این پژوهش می‌توانیم به راحتی دلیل روحیه‌ی خاص و زبان رنگین سهراب را درک کنیم و علت گرایش او را به آیین سکوت و درون‌گرایی بودایی دریابیم؛ به گوشه‌گیری و انزوای او بیشتر پی ببریم و بهتر بتوانیم دنیای خاص او را درک کنیم.

منابع

- تراویک، ب (۱۳۷۳)، **تاریخ ادبیات جهان**، ج ۲، ترجمه عربعلی رضایی، تهران: فروزان.
- جورکش، ش (۱۳۹۸)، **بوطیقای شعر نو، نگاهی دیگر به نظریه و شعر نیما یوشیج**، تهران: ققنوس.
- سپهری، سهراب (۱۳۸۹)، **هشت کتاب**، چاپ چهارم، تهران: طهوری.

- سرکلان، م. (۱۳۹۶)، **بررسی ارتباط بین نقاشی و موسیقی بر اساس نظریه جابه‌جایی حسی با تأکید بر آثار واسیلی کاندینسکی، پل کلی و دیوید هاکنی**، پایان‌نامه کارشناسی - ارشد نقاشی، با راهنمایی دکتر اصغر جوانی، دانشگاه هنر اصفهان، ؟.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۷۱)، **شاعر آینه‌ها: بررسی سبک هندی و شعر بیدل**، تهران: آگاه.
- شمس لنگرودی، م. (۱۳۹۲)، **تاریخ تحلیلی شعر نو**، ج ۱، تهران: مرکز.
- عباسی طالقانی، ن. (۱۳۷۷)، **مهمانی در گلستانه با سهراب سپهری**، ؟: ویستار.
- کوکبی، م و س سهیلی صدیق (۱۳۹۷)، «شنیدن رنگی؛ مطالعه پیرامون حس آمیزی و فرایند حواس»، **نشریه‌ی هنرهای زیبا، هنرهای تجسمی**، دوره ۲۳، ش ۳، پاییز: ۵-۱۲.
- معتمدی، غ و م یاسمی (۱۳۶۸)، «وحدت حواس و آفرینش هنری»، **ماهنامه‌ی دنیای سخن**، ش ۲۷: ۵۱-۵۵.
- Cavallaro, D (2013), *Synesthesia and the arts*, McFarland & Company, USA.
- Cytowic, R. E. (2002), *Synesthesia: A union of the senses*. MIT press.
- Cytowic & Eagleman (2009), "Is consciousness multisensory" - Cambridge: MIT Press.
- Jancke, Lutz (2014), *The Oxford Handbook of Synesthesia*. Timing of Neurophysiological Events in Synesthesia. edited by Julia Simner, Edward M. Hubbard.
- Masters, Jessica (2015), Ezra Pound's Imagist theory and T.S. Eliot's objective correlative. Published 21 December 2016 Linguistics, Undergraduate Research Journal
- Sherry V. *The Cambridge History of English Poetry*. Print publication year: (2010) Online publication date: July (2011), Edited by Michael O'Neill, University of Durham, pp 787-806
- T. Kao, J , Jurafsky, D (2015), "A computational analysis of poetic style: Imagism and its influence on modern professional and amateur poetry", *Linguistic Issues in Language Technology*, Volume 12,
- Yadav, J, *Imagism movement: Role of literature*: (2017), Volume 2; Issue 6; November; Page No. 1147-1148.
- synesthesia.blogsky.com

Imagism and Special Illustration Strategy in Sohrab Sepehri's Poetry

Bahar Houshyar Kalver¹ 

Abbas Khaefi² 

DOI: 10.22080/RJLS.2022.23477.1294

Abstract

The movement of Imagism in the early years of the 20th century was a poetic attempt to reach the inherent solidity of objects recorded at a specific moment of reception. Theories of Thomas Ernest Hume, an English poet who encouraged brevity and depiction of precise ideas in poetry, formed the premises of this school. This style was created in Hume's mind after examining Bergson's works. He was an aesthetic philosopher and the 'father of imagism'. After Hume, Ezra Pound, by studying the works of Fenollosa in the language and art of East, succeeded in creating a new genre in poetry by compressing the poems through removing logical relationships and creating objectivity. In Iran, after Nima and ..., Sohrab Sepehri was able to use the capacity of the new imagist style for artistic illustration. He also ameliorated the power and quality of his poetic images, and caused the growth of abstract thoughts in new poetry in a special direction inclined toward surrealism. In this article, we take a look at Sepehri's unique reaction in creating and presenting different literary and artistic images to prove that he has been able to introduce different levels of images into literature through disorder. Synesthesia or displacement of the senses means that when one of the senses or a part of it is activated, another unrelated sense or a part of it also reacts simultaneously.

Keywords: Contemporary Literature, Imagism, Synesthesia, Sohrab Sepehri.

Extended Abstract

Introduction

The introduction of literary studies into other scientific fields causes the dissemination of non-literary knowledge to more intangible layers of literary texts, allowing them to reach a broader audience by giving the readers the opportunity to access the methods of external formation of a literary text or a genre. They could also get familiar with present-day techniques that originated from the artist's personal, psychological, and

¹ PhD Student of Persian language and literature. Corresponding author: baharhoushyar@yahoo.com.

² Faculty member of Guilan University, Faculty of Literature and Humanities.

even genetic norms to more easily access the hidden strands of the artist's mind and accompany his train of thought in that piece. Interdisciplinary studies have brought literature and life sciences together in Europe and the United States by providing researchers with more opportunities to achieve the artist's psychological and personal outlooks. Today, with the advancement of medical science and the provision of imaging technologies for brain activity, it is easy to reach different parts of the brain involved in shaping any behavior. By conducting brain experiments, scientists can find out the origins of works of art, science, psychology, and even the criminal and behavioral causes of certain behavior in individuals.

Research Methodology

In this article, we intend to examine Sepehri's unique creation and display of different literary and artistic images to prove that he has been able to achieve different degrees of images through maintaining a disorder. People with such mental power have been accused of insanity in the past to the extent that many of them hid this ability to avoid such slanders. Sohrab Sepehri was also accused of being isolated and disturbed at certain points in his life. Even in his last works, this ability is brought to the fore. After the illness and fever that befell this artist, the language of his poetry books changed dramatically, which was also very effective in strengthening his perspective. In research in the fields of psychology and medicine, fever and mental illness are found to exacerbate such states of mind or shift in the senses of people with such a condition. Sepehri is going through a stressful period in the last period of his art due to cancer.

Research background

To our knowledge, the field of literature has not yet been fully involved in studies in this area; However, in the field of painting at Isfahan University of Visual Arts, Mr. Mehdi Sarkalan (2017) has written a dissertation on the idea of the connection between Synesthesia in the field of painting and music, which urges literary researchers to conduct more research in this field. There is also the article "Color Hearing; A Study of Sensitivity and the Process of Composing the Senses" by Mehrnaz Kokabi, which is taken from her dissertation. Serklan and Kokabi have used more artistic sources such as "The Book of Spirituality and Art" by Kandinsky and "Sensational Unity of Senses" by Richard Saitovik, etc. which can be used as sources for further studies in this field.

Conclusion

By exploring the intellectual and environmental underpinnings of artists, we can develop a more holistic outlook and access a broader dimension of their art to come up with credible reasons to justify their artistic tendencies and explorations. Sohrab and many classical poets who suddenly created different perspectives in Iranian literature undoubtedly had special abilities which helped them provide their readers with more knowledge that can be explored through more scientifically oriented approaches. Arzaghi Heravi, Nezami Ganjavi, Rumi Balkhi, Biddle Dehlavi, etc. are notable examples in this regard. Research on their artistic power opens up new paths to knowledge for their readers. In this research, we can easily understand the reason for Sohrab's special spirit and colorful language, and the reason for his inclination toward Buddhism. By learning more about his isolation, we can better understand the special world of people like him.

Funding

No funding.

Authors' Contribution

All authors contributed equally.

Conflict of Interest

Authors declare no conflict of interest.

Acknowledgments

Works Cited

Abbasi Taleghani, N. (1377). Party in Golestaneh with Sohrab Sepehri. Wistar Publishing.

Cavallaro, D (2013). *Synesthesia and the Arts*. McFarland & Company, USA.

Cytowic, R. E. (2002). *Synesthesia: A Union of the Senses*. MIT press.

Cytowic, R.D. Eagleman – (2009) "Is consciousness multisensory" - Cambridge: MIT Press.

Kokbi, M. Soheili Siddiq, S. (1397) "Color hearing; "A study of the sensory and sensory processes." *Journal of Fine Arts. Visual Arts. Volume 23, Fall 3, pp. 5-12*

Motamedi, Gh and Yasemi, M. (1368). "Unity of Senses and Artistic Creation". *World of Speech Monthly. No. 27 August-September. Pages 51-55.*

- Shams Langroudi, M. (2013). Analytical history of new poetry. Four-volume volume (first volume); Publication Center.
- Sepehri, S. (2010). Eight books. Fourth Edition. Tehran: Tahoori
- Serklan, M. (1396). "A Study of the Relationship between Painting and Music Based on the Theory of Sensory Motion with Emphasis on the Works of Vasily Kandinsky, Paul Kelly, and David Hackney." Master Thesis in Painting. Isfahan University of Art.
- Sherry V. The Cambridge History of English Poetry, Edited by Michael O'Neill, University of Durham, pp 787-806.
- T. Kao, J , Jurafsky, D "A Computational analysis of Poetic Style: Imagism and its Influence on Modern Professional and Amateur Poetry", Linguistic Issues in Language Technology, Volume 12, (2015),
- Yadav, J, Imagism movement: Role of literature: (2017)Volume 2; Issue 6; November; Pp. 1147-1148.
- synesthesia.blogspot.com.