

Journal of Comparative Literature

Faculty of Literature and Humanities
Shahid Bahonar University of Kerman
Year 12, No. 23, Winter 2021

A Comparative Analysis of the Poems of Sohrab Sepehri and Paul Verlain Regarding Impressionism*

Zahra Khatami Khashani ¹

1. Introduction

Impressionism, which is a subcategory of Modernism, is not just a school in painting but also a modern approach to the art and to the life, which associates the points of views of the phenomenology philosophers of the late 19th century. The Impressionist artists often reveal their experience as a personal one on a phenomenological-philosophical basis. This personal experience rises not only from the artist's personality, but also from the traditions and beliefs. Therefore, investigating the artistic works in Impressionist school from different countries could reveal the similarities in and the differences of the emotions and understanding of the countrymen in his country.

From the very beginning of emerging, the school of Impressionism has taken the attention of many artists. Sohrab Sepehri in Persian literature and Paul Verlaine in French literature are counted as modernist poets though they belong to different culture, the deployment of Impressionism elements has made their poems similar.

Before applying it in his poems, Sohrab Sepehri had experienced Impressionism in his paintings. Paul Verlain, also, has familiarity with the Impressionism school with the Impressionism school in art circles. The effect of environmental factors such as light, air, color, and poetry has caused the poems of these two poets to move toward the atmosphere of the impressionistic painting. The current article

*Date received: 08/05/2020

Date accepted: 08/01/2021

¹Assistant Professor at Islamic Azad University, Naragh Branch, Naragh, Iran. Email: z.khatami1@gmail.com

investigates the manifestation of Impressionism in the poems of Sohrab Sepehri and Paul Verlain through the descriptive- analytical method, and tries to reveal the difference between the points of views of the two poets toward the world, the art, and the Impressionism school, as well as toward the characteristics such as defamiliarization, living the moment, playing with colors and light, unfinished pictures, using light colors, relating modernity to the nature, etc. Sepehri has applied Impressionism school as a tool to express the humanistic concepts, whereas, Paul Verlain is bound to the Impressionism just in terms of the structure, The difference is rooted in the amount of the effect of the Impressionistic painting on the poetry. It is also the result of the Eastern nature of the Impressionism school.

The abstract and ambiguous expression of Impressionism is, in fact, reminiscent of Eastern mysterious artworks.

2. Methodology

The methodology of the current research is analytical-descriptive. From the very outset, Impressionism and its position in art and the world literature are noticed. Then, Sohrab Sepehri and Paul Verlaine's poems will be analyzed and compared based on the elements of this school of thought.

3. Discussion

The school of Impressionism, which is the most important branch of modernism, has a new approach to life. This school was initially dedicated to painting, but gradually encrypted into other branches of art. The beginning of literary Impressionism dates back to the nineteenth century when it has reached its peak in painting.

In this article, the poems of Sohrab Sepehri and Paul Verlaine, two new poets of Iran and France, are examined according to the influence of the school of Impressionism. Although these two poets belong to two different lands and different cultures, their familiarity with the school of Impressionism has caused their poetry to have a similar atmosphere.

One of the reasons for Sepehri's inclination towards this school is his mystical inclinations. He first experiences this school in his paintings. In Sepehri's poetry, which is a imagery-mystical poem, the components of this school can be vividly seen. However, the French poet and musician, Paul Verlaine, has become acquainted with this

school in art meetings. His poetry is more influenced by the modern Western art currents of the Impressionist. That is why most of the structural features of this school can be seen in Paul Verlaine's poetry. In general, structural features such as playing with color and light, concise images and the use of bright and clear colors have a similar place in the poems of both poets. While the content features of this school such as defamiliarization, subjectivity, momentary perception, direct visual perception, movement and flow, and artistic presence are more obvious in Sepehri's poetry.

4. Conclusion

Sohrab Sepehri and Paul Verlaine, poets and painters familiar with the school of Impressionism, have subconsciously incorporated some features of this school in their poetry. The poems of both poets have a similar position. But, in other features the views of the two poets are different. Sepehri's unfamiliarity leads him to a more beautiful world than the real world, while Verlaine's unfamiliar world is a bitter, painful and sarcastic one. The momentary perception is clearly emphasized in the poetry of both poets with the difference that in Sepehri's poetry, there is a moment of mystical infrastructure. Sepehri depicts the short moments of life with a deep and accurate view and tries to leave his soul in poetic solitude but Verlaine who has lived a difficult life and does not see brilliant days ahead, is only happy for a moment. This perception arises from a moment of absurdity. He knows every movement.

On the other hand, Sepehri's naturalism has caused his poetic world to be far from the modern world, while Verlain, accepting the modern world, connects it with the wild. There are two possible reasons for this: the first reason is that Sepehri experienced Impressionism in his paintings before he became a poet, while Verlain was only acquainted with the theory of this school in artistic meetings. The origin of this school is the west, and the original features of this school are very similar to mysticism and eastern art.

Keywords: Impressionism, Sohrab Sepehri, Paul Verlain, poetry, painting.

References [In Persian]:

- Abolghasemi, MohammadReza. (1379). "*The Phenomenology of Color in Painting*. HONAR-HA-YEZIBA, HONAR-HA-YE TAJASSOMI, period 23, Num.2, page 12-22.
- Ahmadian, Hamid and Jafari Zadeh, Aliyeh. (1391). *Religion and Religious Pluralism in the Viewpoint of Jibran Khalil Jibran and Sohrab Sepehri*. Journal of Comparative Literature, year 3rd, number 6, page 31-54.
- Atashi, Manochehr. (1382). *Sohrab, Aesthetic Paint poet*. 1st publish, Tehran: Amitis publications.
- Azad, Peyman. (1374). *In Longing to Fly*, Tehran: Hirmand publication. 1st editon.
- Baghi Nejad, Abbas and Alizadeh Khayat, Naser (1389). *I Intuition, Symbol and Sepehri's Poems*. Quarterly of poetry research (JBA). Period 2, Number3. Page 201-221.
- Chester Valentine John Anderson (1378). *James Joyce*. Translated by Hoshang Rahnema, Tehran: Hermes.
- Childs, Peter. (1383). *Modernism, translated by Reza Rezaei*. Tehran: Mahi publications. Persian Anthology of World, trasnlated by Gelare Jamshidi.
- Croce, Benedetto. (1350). *Breviario di Estetica (guide to aesthetics)*. Translated by Foad Rohani, Tehran: Translation agency Nashr-e Ketab.
- Cuddon, John Anthony. (1380). *Descriptive Dictionary of Literature and Criticism*. Translated by Kazem Firozmand. Tehran: Shadegan Publications.
- Dadvar, Ilmira, *Commonalities of Literary Naturalism and Artistic Impressionism*. Special Issue Farhangestan (Comparative literature), Forth year, Number 1 (series 7), Spring and Summer, page 44-61.
- Gardner, Helen. (1391). *Art through the Ages*. Translated by Mohammad Taghi Faramarzi. Tehran: Negah Publications.
- Hauser, Arnold. (1362). *The Social History of Art*. Translated by Amin Moayed, volume 3, 4, 4th editon. Tehran: Donya-e No publications.
- Husserl, Edmund. (1372). *Phenomenology Idea*. Translated by Abdolkarim Rashidian. Tehran: Elmi and Farhangi Publications.
- Jafari, Gharie Ali, Hamid, Seyed Yazdi, Zahra and Afsharkia, Batol. (1399). *Functions of Nature in the Thoughts of Fereydoon Moshiri and Paul Éluard*. Journal of Comparative Literature, year 12th,

- number 22, page 51-74.
- Kanani, Ebrahim. (1397). *The Semiotics of the word 'Light' in Sohrab Sepehri's Poem*. Journal of Linguistics & Khorasan Dialects. Ferdowsi University of Mashhad. Series number 18. Spring and Summer. Page 1-20.
- Moran, Berna (1389). *Literary Theory and Criticism*. Translated by Naser Davaran. Tehran: Negah Publications.
- Nafez, Sanaz. (1384). *Introduction to Artistic Style of Impressionism*. Akasi Moaser, February.
- Nasabi, Razieh. *Study of symbol in Sohrab Sepehri poetry*. International Conference on Literature and Linguistics.
- Pakbaz, Ruyin, (1388). *Looking for a New Language*. Tehran: Negah Publications.
- Parnian, Mandana. (1385). *Comparative Analysis of Impressionism through Painting, Literature, and Music*. Mah-e Honar Magazine, number 99, 100, December and January, page 76-89.
- Payande, Hossein. (1387). *Impressionism in Fiction/ Walking through Fog*. Etemad publications, Number 1700, June.
- Payande, Hossein. (1391). *Short Story in Iran*. Volume 2, 2nd editon, Tehran: Niloufar publications.
- Rashidian, Abdolkarim. (1394). *Husserl in the Context of His Work*. Tehran: Nashr-e Ney publications.
- Razaghi Asl, Sina and Mehrdad, Amin. (1391) *The Comparison between Sohrab Sepehri's Poetry and Famous Environmentalists: Substantial Themes of City and Nature*. Number 5, page 73-79.
- Reza, Baraheni. (1374). *Gold in Copper*. Volume 1, 2, 3, Tehran: Zaryab publications.
- Rezvanian, Ghodsie and Hedayat Nejad, Fatemeh. (1394). *The Comparative Study of Romantic Elements in Sepehri and Blake's Poetry*. Journal of Comparative Literature, year 7th, number 13, page 101-121.
- Richter, Klaus (1383). *A book of art styles from Impressionism to the Internet, translated by Nasrollah Taslimi*. Tehran: Hekayat Ghalam-e Novin publications.
- Sepehri, Sohrab (1376). *The Blue Room*. editor: Piroz Sayar, 3rd editon. Tehran: Sorosh Publications.
- Sepehri, Sohrab. (1363). *Eight Books*. 5th editon, Tehran: Tahori

Publications.

- Sepehri, Sohrab. (1382). *I am still traveling*. by Paridokht Speheri's effort, 8th editon, Tehran: Sedaye Moaser Publications.
- Seyed Hosseini, Reza. (1391). *Literary Schools*. Volume 2, 16th editon. Tehran: Negah Publications.
- Shahrami, Mohammad-Bagher and Shafi-Saffari, Mohammad. (1398). *The Cognitive Impressionism in the Experimental Poems of Sohrab*. Bulletin of Contemporary Iranian Literature, Winter, page 33-48.
- Shamissa, Cyrus. (1382). *Commentary on poems*. volume 8, Tehran: Sedaye Moaser publications.
- Tahere, Alam. (1356). *Impressionist picture in Emily Dickinson (dissertation)*. Shiraz University. Echolalia (World Poetry Archive). Translated by Mohammad Ziyar.
- Verlaine, Paul. (1384). *Halfway to Purgatory (Excerpts of poems) - (À mi-chemin du Purgatoire poèmes choisis)*. Translated by MohammadReza Parsayar. Tehran: Negah-e Moaser publications.
- Yahaghi, Mohammadjafar and Parsa, Shamsi. (1387). *Impressionism in the poetry of Sohrab Sepehri*. Journal of Humanities, year 18th, number 74, page 227-246.

References [In French]:

- Verlain, Paul. (1968). *Euvres poetiques completes et presentee par Jacques Borel*. editions Gallimard Bibliotheque de la pleiade.
- Verlain, Paul. (1998). *La bonne chanson*. Romances sans paroles, commentaires de claude cuenot.
- Vosoghi, Afzal and Zibaii, Mehri and KhanMohammadi, Fatemeh (1389). *Verlaine and the Impressionistic Aspects of His Poetry*. revue des etudes juives de la langue française (French language studies), Winter, page 71-91.

References [In English]:

- Powell Jones, Mark. (1994). *Impressionism*. Michegan: Borders Press.

نشریه ادبیات تطبیقی

دانشکده ادبیات و علوم انسانی

دانشگاه شهید باهنر کرمان

سال دوازدهم، شماره بیست و سوم، پاییز و زمستان ۱۳۹۹

بررسی تطبیقی اشعار سهراب سپهری و پل ورنل از منظر امپرسیونیسم*

زهرا خاتمی کاشانی^۱

چکیده

مکتب امپرسیونیسم که زیرمجموعه مدرنیسم است، تنها یک سبک نقاشی نیست بلکه رویکردی نوین به زندگی دارد که تداعی گر آرای فلاسفه پدیدارشناس اواخر قرن نوزدهم است. هنرمندان مکتب امپرسیونیسم با زیرساخت فلسفی پدیدارشناسانه اغلب تجربه را به صورت تجربه فردی بازنمایی می کنند. این تجربه فردی نه تنها از شخصیت هنرمند که از سنت‌ها و باورهای سرزمین او نشئت می گیرد. بررسی آثار هنری این مکتب از سرزمین‌های مختلف می تواند بیانگر شباهت‌ها و تفاوت‌ها در احساس و ادراک مردمان آن سرزمین‌ها باشد. این مقاله با روش توصیفی - تحلیلی به مقایسه جلوه‌های مکتب امپرسیونیسم در اشعار سپهری و پل ورنل می پردازد. سپهری پیش از شاعری، این مکتب را در نقاشی‌های خود تجربه کرده و پل ورنل در محافل هنری با آن آشنا شده است. تأثیرپذیری از عوامل محیطی چون نور، هوا و رنگ، شعر این دو هنرمند را به فضای نقاشی‌های امپرسیونیستی می برد. ویژگی‌هایی مانند آشنایی‌زدایی، درک لحظه‌ای زندگی، بازی با رنگ و نور، تصاویر ناتمام، پیوند طبیعت و مدرنیته و ... در شعر این دو شاعر با اندکی تفاوت دیده می شود. این مقایسه، تفاوت نگاه دو شاعر را به جهان، هنر و مکتب امپرسیونیسم نشان می دهد. سپهری این مکتب را دستاویزی قرار داده برای بیان مفاهیم عمیق انسانی در حالی که پل ورنل تنها از نظر ساختار به این مکتب پای بند است. این تفاوت از سویی ریشه در میزان تأثیر تجربه نقاشی امپرسیونیستی در شعر دارد و از سوی دیگر به ذات شرقی این مکتب برمی گردد.

واژه‌های کلیدی: امپرسیونیسم، سهراب سپهری، پل ورنل، نقاشی.

تاریخ پذیرش نهایی مقاله ۱۳۹۹/۱۰/۱۹

* تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۹/۰۲/۲۹

(DOI): 10.22103/jel.2021.15905.3080

۱. استادیار دانشگاه آزاد اسلامی واحد نراق، نراق، ایران. Z.khatami1@gmail.com

۱. مقدمه

۱-۱. شرح و بیان مسئله

امپرسیونیسم (Impressionism) از ریشهٔ امپرسیون به معنی تأثر و برداشت لحظه‌ای است. این اصطلاح نخستین بار از عنوان نقاشی کلودمونه با عنوان دریافت (امپرسیون) طلوع خورشید اقتباس شد، سپس بتدریج به سبکی خاص گفته شد که افرادی چون ادوارد مانه، پیسارو، گوگن، ون گوگ، مونش، هانری ماتیس و پیکاسو به آن گرایش داشتند. زیرساخت فلسفی این مکتب پدیدارشناسی (Phenomenology) است. در اواخر قرن نوزدهم فلسفه از سیطرهٔ اثبات‌گرایی (Positivism) خارج شد و به پدیدارشناسی گرایش پیدا کرد. در همین اثنا، نویسندگان و شاعران بسیاری هم در آثار خود، تجربه را به صورت فردی بازنمایی کردند و از تجربهٔ جمعی دوری جستند (پاول جونز، ۱۹۹۴: ۶۹).

مبنای نگرش امپرسیونیست‌ها اصل پدیدارشناختی «به سوی خود چیزها» است که یکی از اصول ادوموند هوسرل (Edmund Husserl) (۱۹۳۸-۱۸۵۹) به‌شمار می‌رود. هوسرل پیشنهاد می‌کند که ذهن باید تمامی پیش‌فرض‌های غیرقابل اثبات را کنار بگذارد و فقط آنچه را که به صورت تجربی تحصیل می‌شود، بررسی کند. او می‌گوید روش پدیدارشناختی از طریق مشاهده کردن، روشن کردن، تعیین معنا کردن و از طریق متمایز کردن معانی پیش می‌رود (ر.ک: هوسرل، ۱۳۷۲: ۹۴).

مشاهده و نگاه در مکتب امپرسیونیسم نیز جایگاهی خاص دارد. کامیل پیسارو (Camille Pissarro) در مورد نحوه نقاشی منظره به سبک امپرسیونیسم این گونه می‌گوید: «به محض مشاهدهٔ آسمان، آب، شاخه‌های درخت و زمین در مقابل خود، شروع به کار کنید و همهٔ آن‌ها را به صورت هم‌زمان نقاشی کنید. از لکه‌های رنگ نترسید! سخاوتمندانه و بی‌نظیر بکشید، زیرا باید احساس، عقیده و گمان خود را در حین مشاهده و نقاشی مناظر فراموش کنید.» (طامهری، ۱۳۹۹: ۳).

موضوع نقاشی‌های این هنرمندان برگرفته از طبیعت و شواهد اطرافشان بود «به گونه‌ای که استفاده از میزان نور و چگونگی صحنه‌های طبیعی و تفاوت تابش نور در حالت‌های مختلف روز یکی از مهم‌ترین ویژگی‌های مکتب امپرسیونیسم به‌شمار می‌رفت.» (کلود، ۱۳۸۳: ۸).

هنرمندان این مکتب به بازی رنگ و نور علاقه فراوان داشتند. ادوارد مانه می‌گفت که قهرمان اصلی در نقاشی نور است و هنرمند تصاویر را در دریایی از نور و هوا به مخاطبان خود القا می‌کند (ر.ک: گاردنر، ۱۳۹۱: ۵۹۳)، از سوی دیگر پدیدارشناسان معتقد بودند ابژه‌های دنیای عینی (خارج از ذهن) صرفاً بر اساس ادراک ذهنی ما معنادار می‌شوند پس ذهن‌شناسی (سوژه) ابژه را به پدیدار تبدیل می‌کند (پاینده، ۱۳۹۱: ۲۸۴).

امپرسیونیسم در ادبیات نیز به مفهوم نگرش به زندگی درونی شخصیت اصلی به جای توجه به واقعیت خارجی است (کادن، ۱۳۸۰: ۲۰۰). «کل روش امپرسیونیسم بیشتر از هر چیزی معطوف به این است که تأکید ورزد که واقعیت نه «بودن» که «شدن» است. هر تصویر امپرسیونیستی ته‌نشست یک لحظه در حرکت دائم زمان و بازنمایی تعادل موقت و بی‌ثبات در بازی نیروهای مخالف است. دید امپرسیونیستی طبیعت را به فراگشت رشد و زوال تبدیل می‌کند ... چنین هنری پیشامد را اصل وجود و حقیقت لحظه را مبطل هر حقیقت دیگری می‌انگارد.» (هاوزر، ۱۳۶۲: ۲۰۷).

بر اساس آنچه گفته شد در این مکتب تأکید بر برداشت لحظه‌ای است. این ویژگی خود ویژگی‌های دیگر چون احساس‌گرایی، ذهنیت‌گرایی، بازی با رنگ و نور و تصرف در واقعیت را به همراه می‌آورد.

به‌طور کلی این مکتب بر پایه دو مکتب رئالیسم و رمانتیسم بنا شده است. ابتدا هنرمند به شیوه‌ای رئالیستی جهان خارج را می‌بیند، سپس مانند رمانتیک‌ها دست به گزینش می‌زند و واقعیت خارجی را در لحظه‌ای خاص و با نورپردازی خاص و با احساس خاص به تصویر می‌کشد.

نقاش رئالیست صرفاً لایه‌ای پیدا کرده اما سطحی از واقعیت را در برابر دیدگان ما قرار می‌دهد و نقاش امپرسیونیست تلاش می‌کند وجهی دیگر و شاید ژرف‌تر از واقعیت را عیان کند. اگر مواجهه با اثر هنری مشوقی است برای ادراک دیگرگونه، آنگاه باید بگوییم امپرسیونیسم یقیناً تمرینی است در کشف وجوه ناپیدای واقعیت‌های پیرامون ما. (پاینده، ۱۳۸۷: ۴)

۲-۱. پیشینه پژوهش

کتاب‌ها و مقالاتی که درباره مکتب امپرسیونیسم نوشته شده، بیشتر به جایگاه این مکتب در نقاشی می‌پردازد. آثار اندکی به تأثیر این مکتب در ادبیات پرداخته است از جمله:
- پرنیان، ماندانا (۱۳۸۵)، «بررسی تطبیقی امپرسیونیسم در نقاشی، ادبیات و موسیقی»، کتاب ماه هنر، ش ۹۹ و ۱۰۰، آذر و دی، صص ۸۹-۷۶.
- اعلم، طاهره (۱۳۵۶). تصویر/امپرسیونیستی در شعر/امیلی دیکنس (پایان‌نامه)، دانشگاه شیراز.

- یاحقی، محمدجعفر و پارسا، شمس (۱۳۸۷)، «امپرسیونیسم در شعر سهراب سپهری»، فصلنامه علمی - پژوهشی علوم انسانی، سال ۱۸، ش ۷۴، صص ۲۴۶-۲۲۷.
- وثوقی، افضل و زیبایی، مه‌ری و خان‌محمدی، فاطمه (۱۳۸۹)، «ورلن و جنبه‌های امپرسیونیستی شعر وی». مطالعات زبان فرانسه، زمستان، صص ۹۱-۷۹.

۲. بحث و بررسی

۲-۱. امپرسیونیسم در ادبیات

در آثار اولیه این مکتب، گرایش‌های رئالیستی بیشتر دیده می‌شود. اما هر چه به قرن بیستم نزدیک می‌شویم آمیختگی با رمانتیسم، سبک‌هایی انتزاعی چون فویسم، اکسپرسیونیسم و هنر مفهومی را به همراه می‌آورد. زمانی که این مکتب به ادبیات راه می‌یابد، در نقاشی پربارترین دوره خود را پشت سر گذاشته‌است. این مکتب که زیرمجموعه مدرنیسم است، در دهه ۱۹۱۰ با آثار کسانی چون فورد و کنراد به ادبیات داستانی اروپا و آمریکا راه می‌یابد و افرادی چون چخوف، اسکار وایلد و جیمز جویس به آن گرایش پیدا می‌کنند.

امپرسیونیسم ادبی همانند امپرسیونیسم هنری به ثبت تصویر ذهنی هنرمند در لحظه خاص می‌پردازد. جیمز جویس می‌گوید: «می‌دانم که رمان من چیزی بیش از یک بازی نیست اما بازی‌ای که من آموخته‌ام به شیوه خودم بازی‌اش کنم.» (اندرسون، ۱۳۸۷: ۱۳۴)

سهراب سپهری و پل ورلن (Paul Verlaine) هر دو به عنوان شاعر - نقاشانی که با مکتب امپرسیونیسم آشنا بودند، برخی ویژگی‌های این مکتب را در شعر خود وارد کرده‌اند که در این مقاله به آن پرداخته می‌شود.

۲-۱-۱. آشنایی زدایی

در مکتب امپرسیونیسم واقعیت آمیزه‌ای است از تجربه‌های آنی حسی. در نقاشی این مکتب بر تقسیم سایه‌ها و درخشش ناآب رنگ تأکید می‌شود؛ یعنی برتری لحظه بر استمرار و بقا؛ به این مفهوم که هر پدیده یک احساس و یک طرح تکرارناپذیر است و موجی بر شط زمان (ر.ک: یاحقی و پارسا، ۱۳۸۷: ۲۲۹).

امپرسیونیست‌ها سوژه‌های تابلویشان را از روبرو نمی‌کشیدند بلکه بیشتر ترجیح می‌دادند از نمایی بالاتر یا پایین‌تر نقاشی کنند. آنان ژرف‌نمایی را باعث ایجاد توهم می‌دانستند و سوژه‌ها را به طور طبیعی نمایش نمی‌دادند. ترسیم خطوط خارجی اشیاء، سه‌بعدنمایی و رعایت غلظت رنگ که از اصول مهم نقاشی رئالیستی است، در امپرسیونیسم به تلاش بیشتر برای نمایش نور مبدل می‌شود؛ نوری که مدام تغییر می‌کند و با تغییر خود باعث برداشت متفاوتی از واقعیت می‌شود (ر.ک: پاینده، ۱۳۹۱: ۲۷۱).

مهم‌ترین ویژگی نقاشی امپرسیونیستی امتزاج رنگ است؛ یعنی درهم آمیختگی بصری. در واقع - (برخلاف شیوه رایج هنرمندان دیگر - رنگ‌ها را به صورت خالص با ضربات قلم مو بر بوم می‌زدند و رنگ‌ها در چشم بیننده به صورت امتزاج یافته نمود می‌یافت؛ بنابراین نقاش باید برداشت شخصی خود را از سوژه و مناظر روی بوم بیاورد نه تصویری کاملاً مشابه آن‌ها (همان: ۲۷۳).

در نگاه عرفا نیز عادت ما را از حقیقت دور می‌کند و تنها با شکستن عادت است که می‌توان به حقیقت رسید:

نیاید بین نگرنده و نگریسته فاصله باشد، فاصله حاصل پیش‌داوری ماست، با دید موروث از گذشته‌ها به شیء نگریستن است. اگر با چشم گذشته‌ها به شیء 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... مرده‌ریگ هفت‌هزارسالگان را که پر از حب و بغض‌هاست به شیء حمل می‌کنیم. (شمیسا، ۱۳۸۲: ۱۴ و ۱۵)

«سپهری شاعر تماشاست؛ تماشای محض. او می‌خواهد تماشا را تجربه کند، می‌خواهد دخالت فکر را از روی اشیاء و پرندگان بردارد، می‌خواهد «خود» را دست به سر بکند، «خود» را تنها بگذارد. سهراب می‌خواهد بدون مزاحمت فکر و اندیشه، آن‌گاه که ضرورتی اقتضا نمی‌کند، دمی آسوده بشود. سهراب شاعر نگاه محض است، نگاهی که از واژه خالی باشد، نگاهی که از غبار مبری باشد، نگاهی که از قضاوت خالی باشد و نگاهی که از ترس بیگانه باشد.» (آزاد، ۱۳۷۴: ۲۷۷)

او در منظومه «صدای پای آب» مانیفست خود را درباره «عادت‌زدایی» چنین صادر می‌کند:

- «من نمی‌دانم / که چرا می‌گویند: اسب حیوان نجیبی است، کبوتر زیباست / و چرا در قفس هیچکسی کرکس نیست / گل شبدر چه کم از لاله قرمز دارد / واژه را باید شست / واژه باید خود باد، واژه باید خود باران باشد.» (صدای پای آب/ ۲۹۲)

و نمونه‌های دیگر:

- زندگی چیزی نیست که لب طاقچه عادت از یاد من و تو برود. (صدای پای آب/ ۲۹۰)

- روح من در جهت تازه اشیا جاری است. (همان/ ۲۸۷)

- غبار تجربه را از نگاه من شستند

به من سلامت یک سرو را نشان دادند. (مسافر/ ۳۲۴)

بسیاری از آرایه‌های پرتکرار هشت کتاب مانند: شخصیت‌بخشی، پارادوکس، تشبیهات خیالی و وهمی از این ویژگی سرچشمه می‌گیرد تا وجوه ناپیدای واقعیت پیرامون ما را به تصویر کشد.

پل ورنل نیز می‌کوشد تمایلات درون خود را خارج از عادت زمانه در شعر آشکار کند. او در جایی می‌گوید: «هنر، فرزندان من آن است که سراپا خود باشیم.» (ورنل، ۱۳۸۴: ۲۶). او نیز چون سپهری می‌کوشد تا هنجار عادی سرایش را به هم ریزد: «بلاغت را بگیر و گلویش را بفشار!» (ورنل، هنر شاعری/ ۸۲).

یکی از نمونه‌های آشنایی‌زدایی در شعر ورنل قطعه «خاکسپاری» است. شعر با این سطر

آغاز می‌شود: «چیزی در نظم شادمانه‌تر از خاکسپاری نیست!» (در نیمه راه برزخ، خاکسپاری / ۱۳۶)؛ سپس شاعر منظره تلخ تدفین را آن چنان زیبا تصویر می‌کند که طنزآمیز می‌نماید:

- چیزی در نظم شادمانه‌تر از خاکسپاری نیست! / گورکن نغمه می‌خواند و کلنگش می‌درخشد، / آن دورها، در هوا، نوای دلنواز ناقوس می‌پیچد / و کشیش، ردای سپید بر تن، شادمانه دعا می‌خواند / به راستی این همه در نظم دلرباست! ... (خاکسپاری / ۱۳۶)

این تصاویر عجیب و بدیع یادآور سخن یکی از منتقدین نقاشی‌های پیسارو است: «کسی باید به پیسارو بگوید آقای عزیز! درختان هرگز بنفش نیستند! آسمان هیچ‌وقت به رنگ کره تازه نیست. در هیچ کجای دنیا چیزهایی که در تابلوهایشان کشیده‌اند، یافت نمی‌شود!» (ر.ک: نافذ، ۱۳۸۴؛ ۴).

با مقایسه نمونه‌های آشنایی‌زدایی در شعر دو شاعر می‌توان چنین دریافت که آشنایی‌زدایی سپهری در حوزه‌های اندیشه، احساس و واژگان، شاعر را به جهانی زیباتر رهنمون می‌شود اما آشنایی‌زدایی ورنلن همواره لحنی طنزآمیز، تلخ و انتقادی دارد.

- به هنر می‌خندم و می‌خندم به بشر، / به شعر و ترانه، معابد یونان، برج‌های ماریچ کلیسا / که در آسمان تهی‌قد برافراشته‌اند، / و نکوکار و بدکار به دیده‌ام یکسانند / بی‌ایمانم به خدا، روگردانم از دین، / هر اندیشه را رد می‌کنم و می‌خواهم از عشق، / آن طنز قدیمی، سخن به میان نرود. (در نیمه راه برزخ، هراس / ۶۶)

۲-۱-۲. درک لحظه‌ای زندگی

امپرسیون به معنی تأثر و برداشت لحظه‌ای و آنی است و این همان نکته‌ای است که این مکتب را با وجود تأثیرپذیری از رئالیسم، از آن متمایز می‌کند. «در رئالیسم کوربه (Gustave Courbet) هنرمند آنچه را وجود دارد، تصویر می‌کند اما در رئالیسم امپرسیونیسم، هنرمند آنچه را که در یک لحظه خاص از واقعیت احساس می‌کند و یا به تعبیری آن را می‌یابد، به تصویر می‌کشد.» (دادور، ۱۳۹۲: ۴۹) چنین برخوردی احساسی با واقعیت، این مکتب را از رئالیسم دور و به رمانتیسم نزدیک می‌کند. نقاشان پیرو این مکتب می‌کوشیدند تا جلوه نور و رنگ را در یک لحظه از زمان نشان دهند. از نظر تئوری «در این سبک، نقاشی کردن یک شیء باید به اندازه نگریستن به آن شیء طول بکشد.» (چایلدز، ۱۳۸۳: ۱۴۸-۱۴۷)

امپرسیونیست‌ها بنای خود را بر دقت در تأثیر نور نهادند و محل کارشان را از فضای بسته به هوای آزاد بردند. آن‌ها یک منظره طبیعی را بارها در ساعات مختلفی از روز نقاشی می‌کردند و حالات آن تصاویر، بسته به تفاوت نور با هم تفاوت داشت. «مونه در اکتبر ۱۸۹۰ وقتی بر روی مجموعه «کومه علف خشک» کار می‌کرد نوشت: من به شدت بر روی آثارم کار می‌کنم و با مجموعه‌ای از تأثیرات متفاوت کلنجر می‌روم، اما در این وقت از

سال، خورشید چنان غروب می کند که نمی توانم خودم را با او هم گام کنم.» (نافذ، ۲: ۱۳۸۴). گفتنی است چون این تفاوت ها بیشتر به صورت تفاوت رنگ ها جلوه می کرد، نقاشان این مکتب به این معروف شدند که نقاش رنگ هستند تا نقاش موضوع (رک. کروچه، ۱۳۵۰: ۲۵-۲۴).

سهراب چه به عنوان یک عارف ذن گرا، چه به عنوان یک شاعر آشنا با عرفان اسلامی و چه به عنوان هنرمندی پیرو مکتب امپرسیونیسم لحظه (دم) (وقت) را می شناسد و قدر می داند:

- زندگی آب تنی کردن در حوضچه اکنون است. (صدای پای آب/ ۲۹۲)

- پشت سر نیست فضایی زنده

پشت سر مرغ نمی خواند

پشت سر باد نمی آید

پشت سر پنجره سبز صنوبر بسته است

پشت سر روی همه فرفره ها خاک نشسته است

پشت سر خستگی تاریخ است

پشت سر خاطره موج به ساحل صدف سرد سکون می ریزد. (همان/ ۲۹۵)

- سال میان دو پلک را

ثانیه هایی شبیه راز تولد بدرقه کردند. (ما هیچ، ما نگاه، اکنون هبوط رنگ/ ۴۲۱-۴۲۰)

پل و رلن نیز در شعر خود لحظه هایی از واقعیت را توصیف می کند نه واقعیت ازلی - ابدی را. او در زندگی پر فراز و نشیب خود قدر وقت را می داند اما نه با پنداری عارفانه. نگاه و رلن به زمان نگاه شاعری است غم زده در دنیای آشفته قرن نوزدهم:

- چه شگفتی دشواری، باید زیست،

زانکه پیکر ما گلی است که خم می شود!

ای اندیشه که ره به جنون می بری!

برو بینوا، بخواب! بیم تو مرا بیدار می کند. (در نیمه راه برزخ، ایات بدنامی/ ۵۰)

او در شعری دیگر جز لحظه خوش سرایش، باقی زمان ها را افسانه می داند:

- باید شعر تو رویداد خوشی باشد

پراکنده در باد مواج صبحم

که نعنای پونه را می شکوفاند ...

باقی همه افسانه است. (در نیمه راه برزخ، هنر شاعری/ ۸۴)

ورلن که زندگی سختی را پشت سر گذاشته و روزهای خوبی را هم پیش روی خود نمی بیند، تنها به لحظه دلخوش است. این گونه دم غنیمت شمردن از پوچ گرایی برمی خیزد و

به جبر می‌نشیند:

- من آن گهواره‌ام / در ته یک سرداب، / که دستی می‌جنانندش: خموش باشید، خموش باشید! (در نیمه راه برزخ، خوابی تیره و سنگین/ ۱۳۴)

۲-۱-۳. بازی رنگ و نور

پدیدارشناسی برخلاف سنت فلسفی غرب، رنگ را «کیفیتی ثانویه» نمی‌داند. یعنی ما چیزها را فارغ از رنگشان ادراک نمی‌کنیم. بلکه متعلق ادراک ما رنگی است که از اشیاء به ادراک ما داده می‌شود. در این فلسفه «هیچ تبیینی از تجربه زیسته ما از چیزها بدون در نظر گرفتن رنگ کامل نخواهد بود.» (Hass, 2008: 63؛ ر.ک: ابوالقاسمی، ۱۳۹۷: ۱۶).

دنیای امپرسیونیسم دنیای رنگ و نور است. شکل‌گیری این مکتب از سوی مدیون اختراع دوربین عکاسی و ثبت نور است و از سوی دیگر حاصل پژوهش‌های نیوتن درباره نور، ساخت منشور، تجزیه و ترکیب رنگ‌ها. ادوارد مانه می‌گفت که قهرمان اصلی در نقاشی نور است و هنرمند تصاویر را در دنیایی از نور و هوا به مخاطبان و بینندگان خود القاء می‌کند (ر.ک: گاردنر، ۱۳۹۱: ۵۹۳).

در «مرگ رنگ» سهراب تحت تأثیر فضای روشنفکری زمان و پیروی از نیما، فضای شب و سیاهی را به عنوان نمادی از جامعه ظلم‌زده برای اشعارش برمی‌گزیند اما در «زندگی خواب‌ها» تلاش می‌کند خود را پیدا کند. در این مجموعه رگه‌هایی از نور به شعر شاعر تابانده می‌شود که همراه با رشد عرفانی او روشن‌تر می‌شود:

- زندگی‌ام در تاریکی ژرفی می‌گذشت / این تاریکی طرح وجودم را روشن می‌کرد. (زندگی خواب‌ها، لحظه گمشده/ ۱۰۵)

- خود را از روبرو تماشا کردم / گودالی از مرگ پر شده بود / و من در مرده خود به راه افتادم / صدای پایم را از راه دوری می‌شنیدم / شاید از بیابانی می‌گذشتم / انتظاری گمشده با من بود / ناگهان نوری در مرده‌ام فرود آمد / و من در اضطرابی زنده شدم / دو جا پا هستی‌ام را پر کرد. (زندگی خواب‌ها، برخورد/ ۱۲۲)

- راه می‌بینم در ظلمت / من پر از فانوسم / من پر از نورم و شن / و پر از دار و درخت. (حجم سبز، روشنی، من، گل، آب/ ۳۳۶)

بازی رنگ و نور در مکتب امپرسیونیسم منجر به خلق تابلوهایی مبهم و مه‌آلود می‌گردد. ژرژ سورا هر نقطه را احاطه شده در یک هاله رنگ می‌دید و مونه آنچه را مشاهده می‌کرد به گونه‌ای به تصویر می‌کشید که گویا از میان مه و غبار دیده می‌شود (ر.ک: چایلدز: ۱۳۸۳: ۱۴۹-۱۵۰).

در شعر سپهری تابش ناگهان نور در زمینه تاریک یکی از عوامل ابهام شعری است. این نکته بیشتر در مجموعه‌های «زندگی خواب‌ها»، «آوار آفتاب»، «شرق اندوه» و «ما هیچ، ما

نگاه» دیده می‌شود.

پل ورلن نیز در شعر خود به بازی نور و سایه علاقه دارد. او به شعری باور دارد که «در هوا خوب حل شود» به «ترانه‌ای که در آن مبهم به صریح بیوندد.» (در نیمه راه برزخ، هنر شاعری/۸۰).

در قطعه «هنر شاعری» تشبیه چشمان زیبای یار به «روشنایی لرزان نیم‌روز»، نشان از گرایش او به مکتب امپرسیونیسم دارد:

- چشمان زیبایت پشت روینده / روشنایی لرزان نیم‌روز است / در آسمان نیم‌گرم خزان، / توده کبود ستارگان روشن است. (در نیمه راه برزخ، هنر شاعری/۸۰)

«تأثیرات محیطی، به‌ویژه احساس نور و هوا و رنگ از تأثیرات طبیعی و ذاتی نقاشی هستند و هنگامی که کیفیاتی از این گونه در شعر ورلن بیان می‌شود، البته می‌توان از اسلوب نقاشی در شعر این شاعر سخن راند.» (وثوقی و زیبایی، ۱۳۸۹: ۷۹)

- در اندوه بیکرانه دشت / برف ناپایدار همچون / دانه‌های شن می‌درخشد / آسمان تیره‌گون است / و هیچ پرتوی در آن نیست / آدمی گمان می‌برد که زیستن و مردن مهتاب را / با چشم خود می‌بیند ... (اکولالیا، اندوه بی‌کرانه دشت)

۲-۱-۴. تصاویر ناتمام اما زنده و پویا

امپرسیونیست‌ها واحد رنگ را ضربه قلم‌مو می‌دانند (ر.ک: چایلدز، ۱۳۸۳: ۱۴۸)، در تابلوهای سهراب اغلب با نقاشی‌هایی مواجه می‌شویم که گویا ناقص‌اند. نقاش با چند حرکت قلم‌مو از پایین به بالا و از بالا به پایین درختانی کهن را بر روی بوم کشیده و گاه سنگی و پرنده‌ای نیز هست، اما انگار طرح نیمه‌تمام است. شعر سهراب نیز این گونه است. سهل و ممتنع و گاه به ظاهر نیمه‌تمام، اما چنان‌که در همان نقاشی‌های ساده و به ظاهر ناقص حتی ترکیب پوخته درختان نیز مشخص است، در شعر او نیز با کمی دقت می‌توان جزئی‌نگری شاعر را دید. گاه در نقاشی‌های سپهری بیشتر فضای بوم را خالی پر کرده است و شاید همین خالی تابلوهاست که انسان را به مراقبه می‌برد. در شعر سپهری نیز وجود تصاویر ناتمام اما پویا مخاطب را به دنیای احساس و فکر می‌برد. سهراب در جایی گفته بود هایدکو بیشتر در سفیدی کاغذ پنهان است. (ر.ک: سپهری، ۱۳۷۶: ۵۵)

- سکوت بند گسسته است / کنار درّه، درخت شکوه پیکر بیدی / در آسمان شفق رنگ / عبور ابر سپیدی (مرگ رنگ، دره خاموش/۴۲-۴۱)

- می‌نشینم لب حوض: / گردش ماهی‌ها، من، گل، آب / پاک‌ی خوشه زیست (حجم سبز، روشنی، من، گل، آب/۳۳۶)

استفاده از آرایه‌هایی چون مجاز، استعاره و نماد به شاعر کمک می‌کند مفاهیم ذهنی‌اش را در قالب حداقل کلمات بیان کند تا خواننده درباره آن بیندیشد و حداکثر فضا را از آن

دریابد. کروچه می گوید:

امپرسیونیسم به رسم مجاز و استعاره، درباره ادبیات و نیز همه انواع هنرها مصطلح شده است، به این مفهوم که هنرمند وقتی چیزی را مشاهده می کند باید آنچه را که در یک آن و لحظه به صورت گذرا از ذهنش می گذرد ثبت کند و به حقایق باطنی زندگی بی توجه باشد. (کروچه، ۱۳۵۰: ۲۵)

بنابراین نویسنده امپرسیونیست مانند یک نقاش، بازتاب نور و رنگ را با کمک صورخیال به خواننده منتقل و از توصیف مستقیم و طولانی پرهیز می کند. در آثار ادبی این مکتب از کمترین تعداد واژگان استفاده می شود. دلالت های ضمنی واژه ها بر معانی قاموسی آن ها ترجیح دارد؛ یعنی معنی تلویحی واژگان را در نظر می گیرند و با تداعی های شخصی خود درباره آن ها رنگ و بویی احساسی و شخصی به شعر می دهند و این معادل همان رفتار نقاشان این مکتب با رنگ است. (موران، ۱۳۸۹: ۲۷۶-۲۷۵)

پل ورنلن نیز با استفاده از شگرد ایجاز، موفق به آفرینش تابلوهای زیبا و مبهم در شعر خود شده:

- رؤیاهای غریب / چون آفتاب غروب / بر سواحل شنی، و اشباح لعل گون / پیاپی از راه می رسند / چون آفتاب بزرگ غروب / بر سواحل شنی. (در نیمه راه برزخ، آفتاب غروب / ۷۶۹)

ورنلن در شعر بلند «والکورت» به رسم ایجاز فعل را از ساختار زبان خود حذف می کند: - خشت ها و سفال ها، / ای دلربایان / پناهگاه های کوچک / برای عشاق! / رازک ها و رزها، / برگ ها و گل ها، / خیمه های بلند / شرابخواران راستگو! / میخانه های پر نور! / آب جویها، فریادها، / میزهای پذیرایی / ... / ایستگاه بعدی، / راه های فراخ و فرح بخش / چه نعمت های غیر منتظرانه ای، / نیکان همیشه در سفر! (ورنلن، ۱۹۶۸: ۲۲۳)

او هر چه را که هنگام مسافرت می بیند می نویسد. کوارترها، متشکل از کلمات ترکیبی غیر مرتبط با یکدیگر است. کلمات پاشش های رنگی هستند که آن ها را مخلوط می کند. برداشت فوری است، قبل از هر گونه مداخله هوش؛ در این جا امپرسیونیسم شاعرانه به امپرسیونیسم تصویری می پیوندد. (وثوقی و زیبایی، ۱۳۸۹: ۸۵)

۲-۱-۵. حضور «من» هنرمند در اثر هنری

هنرمندان امپرسیونیست نقاشی های خود را در محیط های کارگاهی و بسته انجام نمی دهند بلکه برای خلق اثر هنری به فضای آزاد می روند و موضوع نقاشی خود را از طبیعت و شواهد اطرافشان می گیرند؛ بر این اساس و به این دلیل که هنرمند بر اساس احساس خود لحظه ای را گزینش می کند، می توان حضور «او» را در خط و رنگ تابلو دید. شکل های نقاشی های سهراب اگرچه ثابت هستند اما نگاه نقاش به آن اشکال تکرار شونده نگاهی متفاوت است و در هر تابلو نقشی تازه می آفریند. در شعر نیز «من» هنرمند سهراب

حضوری آشکار دارد:

- اهل کاشانم / پیشه‌ام نقاشی است: / گاه‌گاهی قفسی می‌سازم با رنگ / می‌فروشم به شما / تا به آواز شقایق که در آن زندانی است / دل تنهایی‌تان تازه شود. (صدای پای آب/ ۲۷۳)

- می‌روم بالا تا اوج، من پراز بال و پرم / راه می‌بینم در ظلمت / من پراز فانوسم / من پراز نورم و شن / و پراز دار و درخت / پرم از راه، از پل، از رود، از موج / پرم از سایه برگ‌ی در آب: / چه درونم تنهاست. (حجم سبز، روشنی، من، گل، آب/ ۳۳۶ و ۳۳۷)

«بدین ترتیب، طبیعت در نگرش او، یک عین مستقل و بیرونی نیست بلکه امری درونی است؛ جهان خارج، موجودی زنده است که در احساس شاعر شریک است. در این رابطه دوسویه مرز میان شاعر و طبیعت از بین می‌رود و او در طبیعت در او استحاله می‌شود.» (رضوانیان و هدایت‌نژاد، ۱۳۹۴: ۱۰۵). «توجیه این استحاله می‌تواند چنین باشد که عناصر و پدیده‌های طبیعت از بُعد جسمانی خود در ذهن شاعر فراتر می‌روند و با قرار گرفتن در هاله‌ای از تقدس، وجودی روحانی و فراسویی می‌یابند. در واقع چونان انسان به شکل وجودی کمال‌یافته تصور می‌شوند و در چنین شرایطی با روح سراینده در هم می‌آمیزند (قریه علی، سید یزدی و افشار کیا، ۱۳۹۹: ۶۸).

ورلن نیز به عنوان یک شاعر امپرسیونیست واقعیت بیرون را با نگاه درون می‌بیند. او می‌گوید: «هنر، فرزندان من آن است که سراپا خود باشیم.» (ورلن، ۱۳۸۴: ۲۶).

حضور آشکار «من» شاعری ورلن در اشعار، از سویی فضایی ساده و صمیمی را رقم می‌زند و از سوی دیگر از عمق آن می‌کاهد. قطعه «سبز» از تمنای شاعر عاشق می‌گوید:
- باز سراپا پوشیده از شبنم از راه می‌رسم، / شبنمی که از باد صبح بر پریشانی‌ام یخ بسته. / بگذار کنار پاهای آسوده‌ات / به رؤیای لحظه‌های عزیزی فرو روم / که خستگی از تن به در کند. (در نیمه راه برزخ، سبز/ ۴۰)

در «گردش عاشقانه»، ورلن حالت روحی خود را به طبیعت تحمیل می‌کند. شاعر تنها، شبی زیبا و مهتابی را غم‌انگیز به تصویر می‌کشد:

- واپسین پرتو غروب می‌تابید و باد / نیلوفرهای رنگ پریده را به جنبش آورده بود، / میان نزار، نیلوفرهای آبی بزرگ / دل‌تنگ بر امواج آرام می‌درخشیدند / یکه و تنها میان بیدستان پرسه می‌زد، / در امتداد برکه رنجم را به گردش برده بودم. (در نیمه راه برزخ، گردش عاشقانه، ۶۴)

این صمیمیت شاعرانه تا آن جاست که شاعر نام معشوقش را نیز بیان می‌کند: «... با این همه گت (Kate) را دوست دارم / او و چشمان زیبایش را.» (در نیمه راه برزخ، شبان جوان بینوا/ ۸۶)

با مقایسه اشعار دو شاعر چنین برداشت می‌شود که سهراب سپهری برای حضور خود در شعر بیانی استعاری دارد. این بیان استعاری علاوه بر عمقی که به کلام می‌دهد، شعر را از شخص سهراب فراتر می‌برد و لحظه‌های سهراب را به لحظه‌های انسان نوعی می‌پیوندد. از

این روست که شعر سپهری شعری است برای همهٔ زمان‌ها و همهٔ مکان‌ها؛ درحالی‌که لحظه‌های عاشقانهٔ ورنلن با همهٔ سادگی و صمیمیت فقط خاص خود اوست.

۲-۱-۶. ذهنیت‌گرایی

مفهوم «ذهنیت» یکی از محوری‌ترین مفاهیم دوران مدرن است، که همگام با محوریت یافتن نیروی تعقل انسانی به عنوان اساس هستی مطرح می‌شود. هوسرل می‌گوید:

فرآیند ادراک جهان پیچیدگی‌های بی‌شماری دارد. اولاً مُدرک معمولاً چیزهای بیشتری را از آنچه درواقع می‌بیند قصد می‌کند ... ثانیاً چیزها در یک جهان معنایی مسترند و مانند ستارهٔ دنباله‌دار معانی متعددی را همراه دارند که ما لزوماً به آنها آگاه نیستیم به سخنی دیگر ادراک یک شیء ادراک آن است درون یک میدان ادراکی. (هوسرل، به نقل از: رشیدیان،

۱۳۹۴: ۲۲۸)

«ذهنیت‌گرایی» در هنر یعنی اینکه هنرمند بر اساس باورها، اندیشه‌ها و اسطوره‌های ذهنی خود به دنیای بیرون بنگرد. در ذهنیت‌گرایی هنری نوعی مکاشفه وجود دارد تا حیات واقعی و ذاتی پدیده‌ها را کشف کند. هنر اروپا در دورهٔ مدرن، بیش‌تر هنری است ذهنیت‌گرا. این ویژگی از سویی ریشه در عقل‌گرایی و آرای فلاسفه‌ای چون دکارت، کانت و جان لاک دارد و از سوی دیگر تحت تأثیر هنر مشرق زمین اتفاق می‌افتد. یکی از اصول مهم مکتب امپرسیونیسم نیز ذهنیت‌گرایی است.

هنرمندان امپرسیونیست می‌کوشیدند واقعیت بیرونی را با دیدگاهی ذهنی ارائه دهند. آن‌ها از ارائهٔ اشکال با خطوط محیطی سرباز زدند و روال رنگ‌آمیزی طبیعی را به هم ریختند. یکی از شگردهای آن‌ها این بود که رنگ‌ها را به جای آن که بر روی جعبه رنگ با هم ترکیب کنند، تصادفی و ناخودآگاهانه روی پردهٔ نقاشی می‌ریختند. این نگاه به هنر باعث شد دنیای احساس و درون ارزشی بیش از واقعیت بیرونی پیدا کند؛ تا آنجا که می‌توان گفت حرکت از بیرون به درون (Subjectivism) از ویژگی‌های مهم مکتب امپرسیونیسم شد. گودن رمان امپرسیونیستی را رمانی می‌دانست متمرکز بر درون و ذهن شخصیت اصلی و بی‌توجه به واقعیت خارجی (ر.ک: گودن، ۱۳۶۴: ۳۲۶).

تصاویر شعری سهراب حاصل آمیختگی اندیشه و احساس اوست که با تصاویر دنیای واقعی چندان هم‌خوانی ندارد. درفرآیند آفرینش هنری او، همواره احساس و تخیل بر اندیشه و تفکر سایه دارد؛ «او که جایگاه اصلی‌اش طبیعت است، به واسطهٔ تخیل شاعرانهٔ خود می‌کوشد که به عمق اشیا برسد تا از طبیعت و اشیای موجود در آن، به فراسوی آنها برود و روح معنویت نهفته در آنها را کشف کند ... در این سیر آفاق و کشف و شهود، شاعر به روح عالم دست می‌یابد» (رضوانیان و هدایت‌نژاد، ۱۳۹۴: ۱۰۸)؛ از این روست که سپهری دنیای هوشیاری و خودآگاهی خواننده را در می‌نوردد و وارد ناخودآگاه ذهن او می‌شود.

ذهنیت‌گرایی امپرسیونیستی در شعر سپهری منجر به خلق تصاویر زیبایی شده است:

- به کنار تپه شب رسید / با طنین روشن پایش آینه فضا شکست / دستم را در تاریکی اندوهی بالا بردم / و کلهکشان تهی تنهایی را نشان دادم / شهاب نگاهش مرده بود / غبار کاروان‌ها را نشان دادم / و تابش بیراهه‌ها / و بیکران ریگستان سکوت را / و او پیکره‌اش خاموشی بود / لالایی اندوهی بر ما وزید / تراوش سیاه نگاهش با زمزمه سبز علف‌ها آمیخت. (آوار آفتاب، آن برتر / ۱۵۴ و ۱۵۵)

- مرغی روشن فرود آمد / و لبخند گیج مرا برچید و پرید / ابری پیدا شد / و بخار سرشکم را در شتاب شفافش نوشید. (آوار آفتاب، بی‌تار و پود / ۱۳۴)

- مرداب اتاقم کدر شده بود / و من زمزمه خون را در رگ‌هایم می‌شنیدم / زندگی‌ام در تاریکی ژرفی می‌گذشت / این تاریکی، طرح وجودم را روشن می‌کرد. (زندگی خواب‌ها، لحظه گمشده / ۱۰۴ و ۱۰۵)

منوچهر آتشی این خصیصه را در شعر و نقاشی او مشترک می‌داند:

از طرف دیگر می‌بینیم و می‌دانیم که او در شعر هم مثل نقاشی، خصوصاً از جنبه «آبستراکسیون» شگرد رؤیانویسی و لغزیدن از رؤیایی به رؤیای دیگر و این که هر رؤیای نوشتاری پاسخ بلافاصله رؤیای قبلی است و اغلب مرز این رؤیاها در هم می‌رود و وجود سپهری را مثل رنگ‌ها در هم می‌لغزاند و انداموارگی فیزیکی و معنای مشخصی از او به دست نمی‌دهد ... به خود اجازه می‌دهم که آبستراکسیون را شامل شعرهای او نیز بدانم. (آتشی، ۱۳۸۲: ۱۰۱)

باور به اصالت هنر و حرکت از بیرون به درون در شعر ورلن نیز مناظری زیبا آفریده است:

- روح تو چشم‌انداز دلفریبی است / که در آن مردان نقابدار و مردم شهر برگام (Bergame) / دلتنگ در جامه‌های غریب / چنگ می‌نوازند و می‌رقصند. (در نیمه راه برزخ، مهتاب / ۵۶)

- باز سراپا پوشیده از شنیم از راه می‌رسم / شبنمی که از باد صبح بر پیشانی‌ام بیخ بسته / بگذار کنار پاهای آسوده‌ات / به رؤیای لحظه‌های عزیزی فروروم / که خستگی از تن به در می‌کند. (در نیمه راه برزخ، سبز / ۴۰)

- رؤیاهای غریب / چون آفتاب غروب / بر سواحل شنی، / و اشباح لعلگون پیاپی از راه می‌رسند / چون آفتاب بزرگ غروب / بر سواحل شنی. (در نیمه راه برزخ، آفتاب غروب / ۷۶)

۲-۱-۷. استفاده از رنگ‌های روشن

یکی از ویژگی‌های بارز نقاشی امپرسیونیسم، استفاده از رنگ‌های روشن و شفاف است. نمونه از نیلوفرهای آبی واقع در برکه روبروی منزلش آثار بدیعی خلق کرده بود. در دوره اول نقاشی‌های سپهری تحت تأثیر نابه‌سامانی‌های اجتماعی، رنگ‌های قهوه‌ای و تیره فراوان دیده می‌شود اما هم‌پای رشد گرایش‌های عرفانی و دستیابی به یک فلسفه زیبانگر از تیرگی تابلوها کاسته می‌شود.

هشت کتاب نیز این گونه است. در «مرگ رنگ» رنگ سیاه بسامد بالایی دارد؛ حال

آن که در مجموعه‌های بعدی با رنگ‌هایی چون بنفش، نارنجی، سرخ، آبی، سفید و سبز روبه‌رویم؛ بخصوص تکرار رنگ «آبی» (رنگ مورد علاقه امپرسیونیست‌ها) در مجموعه‌های سپهری قابل توجه است. «آبی از ژرف‌ترین رنگ‌هاست و نگاه بدون اینکه به مانعی برخورد کند در آن فرومی‌رود و تا بی‌نهایت پیش می‌رود... آبی غیرمادی‌ترین، سردترین و خالص‌ترین رنگ‌هاست. آبی و سفید رنگ‌های مریم‌عذرايي هستند و نشانگر گسستگی از ارزش‌های این جهانی و گسیل روح آزاد به سوی خداوند.» (نسبی، ۱۳۹۰: ۶).

- گل کاشی زنده بود / در دنیایی رازدار / دنیای به ته نرسیدنی آبی (زندگی خواب‌ها، گل کاشی/ ۹۲)

رنگ «آبی» در شعر سپهری یادآور «نیروانا» و آرامش حاصل از آن است؛ همچنان که خود در «اتاق آبی» بیان می‌دارد، اتاق آبی به او آرامش می‌داد و در آنجا به عبادت می‌پرداخت (رک. سپهری، ۲۲: ۱۳۷۶).

در شعر سپهری پس از رنگ‌های آبی و سفید، رنگ سبز بیشترین کاربرد را دارد. «رنگ سبز همان رنگ اسلام و جزء رنگ‌های مقدس نزد مسلمین است. در حقیقت، سهراب با این اشارات گویا به اصول و مبانی دینی - اسلامی خود، ایمان و اعتقاد خود به اسلام را بیان می‌کند.» (احمدیان و جعفری‌زاده، ۱۳۹۱: ۳۷).

- گیاه نارنجی خورشید / در مرداب اتاقم می‌روید کم‌کم / بیدارم / نینداریدم در خواب (همان، خواب

تلخ/ ۷۸)

- هنگامی که چشمش بر پرده بنفش نیمروز افتاد / از وحشت غبار شد (همان، پاداش/ ۹۹)

- لک لک مثل یک اتفاق سفید / بر لب برکه بود. (ما هیچ، ما نگاه، این‌جا همیشه تیه/ ۴۵۳)

پل ورنلن نیز خواهان رنگ است نه نیم‌رنگ» (در نیمه راه برزخ، هنر شاعری/ ۸۲) در نگاه آماري به گزیده اشعار ورنلن، فراوانی رنگ‌های روشن ۷۵٪ است و در این میان رنگ آبی بیشترین کاربرد را دارد:

- میان نزار، نیلوفرهای آبی بزرگ / دل‌تنگ بر امواج آرام می‌درخشیدند. / چون شبح بزرگ شیری رنگ /

مه خفیف نومیدانه می‌گریست. (در نیمه راه برزخ، گردش عاشقانه/ ۶۴)

- ماه سپید / در بیشه می‌درخشد، / از شاخه درخت / نغمه می‌خیزد. (در نیمه راه برزخ، ماه سپید/ ۷۸)

- من فقط به لحظه‌های آبی و سرخ معتقدم / که در لذت شب‌های سپید / بهر من جاری می‌کنی. (در

نیمه راه برزخ، توبه فال قهوه معتقدی/ ۹۲)

گاه شعر ورنلن با تنوع رنگ‌ها، همچون بوم نقاشی است که در زمانی کوتاه پر از سایه روشن رنگ‌ها می‌شود. آرزوی روشن شدن در شعر مک‌لن به خوبی دیده می‌شود:

- به سوی روشن نزدیک، بی‌پایان نزدیک ... (ورنلن، ۱۹۸۱: ۸۱)

۲-۱-۸. ادراک مستقیم بصری

مشاهده کردن، دیدن و نگریستن رکن آغازین هرگونه پدیدارشناسی است. نگریستن

بنیاد تجربه ماست و از همین رو فیلسوفان پدیدارشناس، تبیین فلسفی رویداد دیدن را در کانون تأملاتشان قرار می دهند.

مکتب امپرسیونیسم نیز بر استفاده شاعر از حواس و تجربه شاعرانه تأکید می کند و در این میان، بینایی بیشترین سهم را دارد. گفته شده که کار امپرسیونیست‌ها ثبت تحریک عصب بینایی حاصل از نور است (گاردنر، ۱۳۹۱: ۵۹۲). سهراب هم به عنوان یک عارف اهل شهود و هم به عنوان یک هنرمند امپرسیونیست تأکید خاصی بر دیدن و تماشا دارد. از مفاهیم دیداری که بگذریم، واژه «دیدن» و وابسته‌های آن حدود ۲۵۰ بار در «هشت کتاب» به کار رفته است در حالی که سهم گوش و وابسته‌هایش ۴۳ است و سهم زبان و وابسته‌هایش ۴۹.

- پرهائیم؟ پرپر شده‌ام. چشم نویدم، به نگاهی تر شده‌ام / این سونه، آن سویم / و در آن سوی نگاه، چیزی را می بینم، چیزی را می جویم. (شرق اندوه، نه به سنگ / ۲۲۸)

- بر لب مردابی، پاره لبخند تو بر روی لجن دیدم، رفتم به نماز / درها به طنین‌های تو وا کردم / هر تکه نگاهم را جایی افکندم، پر کردم هستی ز نگاه. (شرق اندوه، و شکستم و دویدم و فتادم / ۲۵۶ و ۲۵۷)

- مردمان را دیدم / شهرها را دیدم / دشت‌ها را، کوه‌ها را دیدم / آب را دیدم، خاک را دیدم / نور و ظلمت را دیدم / و گیاهان را در نور، و گیاهان را در ظلمت دیدم / جانور را در نور، جانور را در ظلمت دیدم / و بشر را در نور، و بشر را در ظلمت دیدم. (صدای پای آب / ۲۸۵)

سپهری در جایی می گوید: «بدون شک این مردم هم به درخت و گل و آب نگاه می کنند، اما این تماشا اصیل نیست. می بینند و می گذرند. ما می بینیم و غرق می شویم.» (سپهری، ۱۳۷۶: ۴۹).

گرچه امپرسیونیست‌ها مفاهیم ذهنی و برداشت‌های آنی از زندگی را با عناصر بصری نشان می دهند، اما به نظر می رسد «نگاه» و «دیدن» در شعر پل ورن سهم اندکی دارد؛ حدود ۳۰٪.

- در عصرگاهی آمیخته از صورتی و خاکستری، / می درخشد پیانویی، / بوسه می زند / بر دستی ظریف، / و آوایی بسیار سبک چون پر، / بسیار قدیمی، آرام و دلفریب، / می گردد و می چرخد / هراسان و رازآلود، / در اتاقی که مدت‌ها / عطرآگین بوی «او» بود... / چه می خواستی از من، / ترانه دلفریب بازیگوش؟ (جمشیدی، خانه شاعران جهان / پیانو)

در بیشتر شعرهای ورن آواهای رازآلود جای اشکال رازآلود را می گیرد:

- ای روح بینوا، روزهای خوب دروغین همواره درخشیدند، / حال به صدای سازهای مسین غروب می لرزند. / آسمان آبی را یکسره از هم فرو پاشیدند، / آن آسمان خوش‌نوا که تو را به خویش می خواند. (در نیمه راه برزخ، ای روح بینوا / ۱۲۰)

۲-۱-۹. پیوند طبیعت و مدرنیته

موقعیت تاریخی امپرسیونیسم در مرز سنت و مدرنیته معنی می شود. امپرسیونیسم هنری

سپهری است و نه تنها از این رو که کیفیت چشم‌انداز شهر را کشف می‌کند ... بلکه بدان سبب که دنیا را از خلال دیدگان شهرنشین می‌بیند و به برداشت‌های برونی با اعصاب فرسوده انسان فنی و نوین واکنش نشان می‌دهد. پیسارو درباره آثارش نوشت: «آنچه توجه مراجلب می‌کند نقش مایه پل آهنی‌ای است در یک روز بارانی، با رفت و آمد زیاد درشکه‌ها، پیاده‌روها و قایق‌ها؛ دود و مه در دوردست؛ تمامی صحنه سرشار از جنبش زندگی است.» (ر.ک: پاکباز، ۱۳۸۸: ۱۵۸).

سهراب سپهری در مجموعه «مرگ رنگ» با نگاهی واقع‌بینانه به جهان مدرن می‌نگرد و نقش‌های تیره می‌انگیزد:

- جهان آلوده خواب است / فر بسته است وحشت در به روی هر تپش، هر بانگ / چنان که من به روی خویش / در این خلوت که نقش دلپذیرش نیست / و دیوارش فرومی‌خواندم در گوش / میان این همه انگار / چه پنهان رنگ‌ها دارد فریب زیست! (مرگ رنگ، وهم/ ۶۷ و ۶۸)

اما به تدریج رنگ طبیعت او به روشنی می‌گراید. درون‌گرایی و خوش‌بینی سهراب سبب شده تا گروهی او را «بچه بودایی اشرافی» و «شاعر برج عاج نشین» لقب دهند (ر.ک: براهنی، ۱۳۷۴: ۲۷۴).

براهنی، سپهری را شاعری غیر متعهد می‌داند و در تعریف تعهد می‌گوید: «تعهد یعنی متعهد شدن در برابر نسبتی که قدیم با جدید، زمان گذشته با زمان حال و حال با آینده پیدا می‌کند. متعهد شدن یعنی نسبت جدید با قدیم را مراعات کردن ...» (همان: ۱۴۱۹)

سهراب زمانی که از پیشرفت فناوریانه و صنعت و علم سخن به میان می‌آورد از «رفتن موشک به فضا» خبر می‌دهد. تسخیر فضای کیهانی به دست انسان و سفینه‌های فضایی او دو دلالت متقابل دارد: از یک سو نشانه‌ای برای اشاره به استعداد تعالی‌جویی و ترقی آدمی و بر رفتن از طبقات آسمانی و کشف و تسخیر فضاها بی‌کرانه است؛ از دیگر سو، وجهی منفی دارد و نشان‌دهنده دخالت بی‌جا و دست‌اندازی‌های ناروای آدمی به آسمان و فضاهاست که در جهان اسطوره و دین، ملک بلامنازع خدای یگانه یا ارباب انواع بود. (زهره وند و مسعودی، ۱۳۹۲: ۱۵۱)

دنیای آرمانی سپهری دنیایی است آرام، زیبا و طبیعی. او طبیعت را، آب را و گل را می‌ستاید و عزلت‌جویانه از جدال با جهان آشفته مدرن سر باز می‌زند. نگاه سپهری به مدرنیته نگاهی است فلسفی و انتزاعی:

- در این کوچه‌هایی که تاریک هستند / من از حاصل ضرب تردید و کبریت می‌ترسم. / من از سطح سیمانی قرن می‌ترسم. / بیا تا ترسم من از شهرهایی که خاک سیاشان چراگاه / جرثقیل است. / مرا باز کن مثل یک در به روی هبوط گلایی در این عصر / معراج پولاد. / مرا خواب کن زیر یک شاخه دور از شب اصطکاک فلزات. / اگر کاشف معدن صبح آمد، صدا کن مرا. (حجم سبز، به باغ همسفران/ ۳۹۶)

بی‌تردید، شعر سهراب سپهری، شعری واکنشی است اما صرفاً واکنش یک شاعر رمانتیک؛ شعری که آرمانش، گسترش صلح و معرفت است، با نگاه مهرورزانه به همه پدیده‌های جهان؛ نگاهی که البته در کشاکش کارزار سیاسی تالوویی ندارد و آنگاه به کار می‌آید که طوفان مبارزه فروکش کرده باشد و مجالی برای نگرستن به خود و فردیت خود فراهم آمده باشد. (رضوانیان و هدایت‌نژاد، ۱۳۹۴: ۱۱۲)

چنین نگاهی به جهان مدرن، در شعر ورلن نیز دیده می‌شود:

- به هنر می‌خندم و می‌خندم به بشر، / به شعر و ترانه، معابد یونان، برج‌های ماریج کلیرا / که در آسمان تهی قد برافراشته‌اند، / و نکوکار و بدکار به دیده‌ام یکسانند. (در نیمه راه برزخ، هراس / ۶۶)

اما نگاه ورلن به زندگی شهری مدرن نگاهی است واقع‌گرایانه و رئالیستی. او زندگی مدرن را با همه زیبایی‌ها و زشتی‌هایش می‌پذیرد و با طبیعت وحشی پیوند می‌زند. شعر معروف «شارلروی» نمونه‌ای است از پیوند طبیعت و مدرنیته.

این شعر عنوان خود را از نام یک شعر در بلژیک، واقع در یک منطقه صنعتی گرفته است. قطاری در میان مزارع و کارخانه‌ها ورلن و رمبو را به سفر می‌برد. شعر با ریتمی تند، حس‌های مختلف را با یک توالی سریع و پایان‌ناپذیر بر چهره مسافر پرتاب می‌کند. در این هرج و مرج احساسات وحشیانه و برداشتهای خیره‌کننده، مسافر نوعی سرگیجه سکرآور را تجربه می‌کند ... و این امکان را می‌یابد که روح خود را با آن منظره متحد کند. (وثوقی و زیبایی، ۱۳۸۹: ۸۷)

- در چمن‌های سیاه / کوبولدها (Les Kobolds) می‌روند / باد شدید / اشک بریز / می‌خواهیم باور کنیم / بین چه احساسی دارد؟ / چه خانه‌هایی! / چه افق‌هایی! / آهن‌های ذوب شده قرمز! / چه احساسی دارد؟ / ایستگاه‌ها رعد و برق می‌کنند و چشم‌ها حیرت می‌شوند، / شارلروی کجاست؟ (ورلن، ۱۹۶۸: ۲۲۶)

نمودهای فراوان زندگی شهری مدرن در شعر ورلن باعث شده که او را «شاعر شهر» لقب دهند.

۲-۱-۱۰- حرکت و سیلان

در اندیشه امپرسیونیستی حرکت و تغییر اساس بقا و هستی است و درک این احساس است که هیچ پدیده‌ای دو بار تکرار نمی‌شود و واقعیت مفهوم «شدن» است نه «بودن» (پاکباز، ۱۳۸۸: ۷۸). در نگاه هنرمند این مکتب، دنیا شکلی ثابت ندارد بلکه با هر نظر در شکلی جدید دوباره کشف می‌شود. مهم‌ترین ویژگی سپهری در نقاشی و شعر، تماشا و جستجو است که نگاه ایده‌آلیستی او را تداعی می‌کند. او به زیبایی مطلق و بی‌پایان می‌اندیشد و این اندیشه او را به حرکت، جستجو و کشف وا می‌دارد:

- رؤیازدگی شکست: پهنه به سایه فرو بود. / زمان پرپر می‌شد. / از باغ دیرین، عطری به چشم تو می‌نشست. / ...

کاسه فضا شکست - در سایه - باران گریستم، و از چشمه غم بر آمدم. / ... لبخند در سایه روان بود. آتش سایه‌ها در من گرفت: / گرداب آتش شدم (آوار آفتاب، ... / ۱۹۸)

در شعر ورنلن حرکت و سیلان به ندرت دیده می‌شود. منظره هر قطعه تقریباً از آغاز تا پایان ثابت است. گاه «حرکتی» اگر هست از روی اجبار است:

- زاری دیرپای خزان / با اندوهی پر ملال / دلم را رنجه می‌دارد / و با تندباد رهسپار می‌شوم / که به هر سو مرا می‌برد / به سان برگ خشکیده. (در نیمه راه برزخ، نغمه خزان / ۵۲)

۲-۱۱. تجربه‌ی تنهایی

آثار امپرسیونیستی آثاری است حاصل کشف و شهود فردی هنرمند و نشانگر تنهایی و ملال انسان معاصر. تنهایی سپهری که بیشتر برگرفته از اندیشه رمانتیستی - و نیز عرفانی - اوست در هر یک از دفترهای هشت‌گانه جلوه‌ای خاص دارد. در مجموعه «مرگ رنگ» این تنهایی قرین خاموشی و شکست است درحالی که در مجموعه‌های دیگر رنگی روشن دارد.

- شب تنهایی خوب / گوش کن، دورترین مرغ جهان می‌خواند / شب سلیس است و یکدست، و باز (حجم سبز، شب تنهایی خوب / ۳۷۱)

سپهری در شعر خود تنهایی عارفانه را به تنهایی انسان مدرن پیوند می‌زند: - آدم این جا تنهاست / و در این تنهایی، / سایه نارونی تا ابدیت جاری است. (حجم سبز، واحه‌ای در لحظه / ۳۶۱)

«سپهری در مسیر تجربیات عرفانی خویش احوالی چون تجرد روحانی عرفا را تجربه کرده است. عوالم او با حالاتی از سنخ خلسه، مراقبه و خلوت عرفای پیشین همراه بوده که وی با نمادهای مختلفی، اسرار و مکاشفه‌های حاصل از آن را بیان کرده است.» (باقی نژاد و علی زاده، ۲۱۴: ۱۳۸۹). تنهایی سپهری به حالت «ذن» که در میان عرفای شرقی مرسوم است، شباهت دارد. «ذن» حالتی از خلسه روحانی است که امکان ارتباطی باطنی را با شعور کیهانی فراهم می‌آورد. خلسه و تنهایی سپهری خاص خود اوست. در این تنهایی هاست که سپهری به سیر آفاق و انفس می‌پردازد تا برای خلق آثار هنری خود ره توشه بگیرد.

پل ورنلن نیز به عنوان یک شاعر سمبولیست در شعر خود معمولاً تنهاست. آشکار نیست که این هنرمند «منحط» (decadent) در لحظه‌های تنهایی می‌خواهد از خود بگریزد یا خود را بیابد: - واپسین پرتو غروب می‌تابید و باد / نیلوفرهای رنگ پریده را به جنبش آورده بود، / میان نینزار، نیلوفرهای آبی بزرگ / دل‌تنگ بر امواج آرام می‌درخشیدند. / یکه و تنها میان بیدستان پرسه می‌زد، / در امتداد برکه رنجم را به گردش برده بودم. (در نیمه راه برزخ، گردش عاشقانه / ۶۴)

- من او را به خواب دیدم و به هم بخشیدیم / ... لیک چه شوری که در آغاز به خود بگویم: / من او را به خواب دیدم، او مرا به خواب ندید. (در نیمه راه برزخ، رؤیا / ۹۴)

۳. نتیجه گیری

سهراب سپهری و پل ورن هر دو به عنوان شاعر - نقاشانی آشنا با مکتب امپرسیونیسم، ناخودآگاه برخی ویژگی‌های این مکتب را در شعر خود وارد کرده‌اند. ویژگی‌هایی همچون بازی با رنگ و نور، تصاویر موجز، ذهنیت‌گرایی و استفاده از رنگ‌های روشن و شفاف در اشعار هر دو شاعر جایگاهی مشابه دارد؛ اما در سایر ویژگی‌ها نگاه دو شاعر متفاوت است. آشنایی‌زدایی سپهری، او را به جهانی زیباتر از جهان واقعی رهنمون می‌شود، در حالی که جهان ناآشنای ورن تلخ، دردناک و طنزآلود است. برداشت لحظه‌ای در شعر هر دو شاعر به روشنی مورد تأکید است؛ با این تفاوت که در شعر سپهری برداشت لحظه‌ای زیرساخت عرفانی دارد.

سپهری با نگاهی عمیق و دقیق لحظه‌های کوتاه زندگی را به تصویر می‌کشد و می‌کوشد در تنهایی و خلوت شاعرانه، روح خود را پرواز دهد. نگاه سپهری به وقت و لحظه یادآور نظریه «اعتنام فرصت» در عرفان است؛ اما ورن که زندگی سختی را پست سر گذاشته و روزهای خوبی را هم پیش رو نمی‌بیند تنها به لحظه دلخوش است. این برداشت لحظه‌ای از پوچ‌گرایی بر می‌خیزد و به جبر می‌نشیند؛ حال آن که جهان ورن جهانی است ساده که شاعر آن را به خوبی پذیرفته و خود را بی‌نیاز از هر حرکتی می‌داند. از سوی دیگر طبیعت‌گرایی سپهری سبب شده دنیای شعر او با دنیای مدرن فاصله بسیار داشته باشد، در حالی که ورن با پذیرش جهان مدرن، آن را با طبیعت وحشی پیوند می‌زند.

حاصل سخن آن که سپهری به رغم فاصله با دنیای مدرن غرب، پای‌بندی بیشتری به مکتب امپرسیونیسم دارد. برای این پای‌بندی دو دلیل قابل ذکر است: دلیل اول این که سپهری پیش از شاعری، نقاشی امپرسیونیستی را در تابلوهای خود تجربه کرده است در حالی که ورن تنها در محافل هنری با تئوری این مکتب آشنا شده بود. دلیل دوم به ذات این مکتب برمی‌گردد به این معنی که گرچه خاستگاه این مکتب مغرب‌زمین است، ویژگی‌های اصیل این مکتب همانندی بسیار با عرفان و هنر مشرق زمین دارد.

کتابنامه

الف. منابع فارسی

- آزاد، پیمان. (۱۳۷۴). *در حسرت پرواز*. چاپ اول. تهران: انتشارات هیرمند.
- ابوالقاسمی، محمدرضا. (۱۳۹۷). «پدیدارشناسی رنگ در نقاشی». نشریه هنرهای زیبا، *هنرهای تجسمی*، دوره ۲۳، شماره ۲، صص ۱۳-۲۲.
- احمدیان، حمید و جعفری‌زاده، عالیه. (۱۳۹۱). «دین و تکثرگرایی دینی نزد جبران خلیل جبران و

- سهراب سپهری. «*نشریه ادبیات تطبیقی*». سال سوم، شماره ۶، صص ۳۱-۵۴.
- اعلم، طاهره. (۱۳۵۶). *تصویر امپرسیونیستی در شعر امیلی دیکنس* (پایان نامه)، دانشگاه شیراز.
- اکولالیا (آرشیو شعر جهان). ترجمه محمدزبار. مشاهده: ۱۳۹۹؛ <https://echolalia.ir/tag>
- اندرسون، چستر. جی. (۱۳۸۷). *جیمز جویس*. ترجمه هوشنگ رهنما، تهران: هرمس.
- آتشی، منوچهر. (۱۳۸۲). *سهراب، شاعر نقش ها*. چاپ اول، تهران: نشر آمیتیس.
- باقی نژاد، عباس و عزیزاده خیاط، ناصر. (۱۳۸۹). «شهود، نماد و شعر سهراب سپهری» *فصلنامه شعر پژوهی*. دوره ۲، شماره ۳، صص ۲۰۱-۲۲۱.
- براهنی، رضا. (۱۳۷۴). *طلا در مس*. ج ۳ و ۲ و ۱. تهران: انتشارات زریاب.
- پاکباز، روین. (۱۳۸۸). *در جستجوی زبان نو*. تهران: انتشارات نگاه.
- پاینده، حسین. (۱۳۸۷). «امپرسیونیسم در ادبیات داستانی/ راه رفتن در مه»، *اعتماد*، ش ۱۷۰۰، خرداد.
- پاینده، حسین. (۱۳۹۱). *داستان کوتاه در ایران*. جلد ۲، چاپ ۲، تهران: نیلوفر.
- پرنیان، ماندانا. (۱۳۸۵). «بررسی تطبیقی امپرسیونیسم در نقاشی، ادبیات و موسیقی»، *کتاب ماه هنر*، ش ۹۹ و ۱۰۰، آذرودی، صص ۷۶-۸۹.
- جعفری قریه علی، حمید؛ سیدزیدی، زهرا و افشارکیا، بتول. (۱۳۹۹). «طبیعت و کارکردهای آن در دستگاه فکری فریدون مشیری و پل الوار». *نشریه ادبیات تطبیقی*، سال ۱۲، شماره ۲۲، صص ۵۱-۷۴.
- چایلندز، پیترو. (۱۳۸۳). *مدرنیسم*. ترجمه رضا رضایی. تهران: ماهی.
- خانه شاعران جهان. ترجمه گلاره جمشیدی. دسترسی: ۱۳۹۹؛ <http://poets.ir/?tag>
- دادور، ایلمیرا. (۱۳۹۲). «هم پوشانی ناتورالیسم در ادبیات و امپرسیونیسم در هنر»، *ویژده نامه فرهنگستان* (ادبیات تطبیقی)، سال چهارم، ش ۱ (پیاپی ۷)، بهار و تابستان. صص ۴۴-۶۱.
- رزاقی اصل، سینا و مهرداد، امین. (۱۳۹۱) «انطباق ماهوی میان مضامین شهر و طبیعت در اشعار سهراب سپهری با اندیشمندان حوزه طراحی محیطی». *فصلنامه مطالعات شهری*. شماره ۵. صص ۷۳-۷۹.
- رشیدیان، عبدالکریم. (۱۳۹۴). *هوسرل در متن آثارش*. تهران: نشر نی.
- رضوانیان، قدسیه و هدایت نژاد، فاطمه. (۱۳۹۴). «بررسی تطبیقی مؤلفه های رمانتیک در شعر سهراب سپهری و ویلیام بلیک». *نشریه ادبیات تطبیقی*، سال ۷، شماره ۱۳، صص ۱۲۱-۱۰۱.
- ریچارد، کلود. (۱۳۸۳). *سبک های هنری از امپرسیونیسم تا اینترنت*. ترجمه نصرالله تسلیمی،

تهران: انتشارات حکایت قلم نوین.

- سپهری، سهراب. (۱۳۶۳). **هشت کتاب**. چاپ پنجم، تهران: طهوری.
- سپهری، سهراب. (۱۳۷۶). **اتاق آبی**. ویراستار: پیروز سیار، چاپ سوم، تهران: سروش.
- سپهری، سهراب. (۱۳۸۲). **هنوز در سفرم**. به کوشش پریدخت سپهری، تهران: نشر فروزان.
- سیدحسینی، رضا. (۱۳۹۱). **مکتب‌های ادبی**. جلد ۲. چاپ شانزدهم. تهران: انتشارات نگاه.
- شمیسا، سیروس. (۱۳۸۲). **نگاهی به سپهری**. چاپ ۸، تهران: صدای معاصر.
- شهرامی، محمد باقر و صفاری، محمد شفیع. (۱۳۹۸). «امپرسیونیسم شناختی در اشعار تجربه محور سپهری». **پژوهش‌نامه ادبیات معاصر ایران**، زمستان، صص ۴۸-۳۳.
- طامهری، مهرداد. (۱۳۹۹). «سبک امپرسیونیسم چیست؟». **خان هنر**. تابستان ۱۳۹۹.
- کادن، جی. ای. (۱۳۸۰). **فرهنگ توصیفی ادبیات و نقد**. ترجمه کاظم فیروزمند، تهران: شادگان.
- کروچه، بند تو. (۱۳۵۰). **کلیات زیباشناسی**. ترجمه فؤاد روحانی. تهران: نگاه ترجمه و نشر کتاب.
- کنعانی، ابراهیم. سال (۱۳۹۷). «معناشناسی نور در شعر سهراب سپهری». **مجله زبان‌شناسی و گویش‌های خراسان**. دانشگاه فردوسی مشهد. شماره پیاپی ۱۸. بهار و تابستان. صص ۱-۲۰.
- گاردنر، هلن. (۱۳۹۱). **هنر در گذر زمان**. ترجمه محمدتقی فرامرزی، تهران: انتشارات نگاه.
- گودن، ج. آ. (۱۳۶۴). **فرهنگ اصطلاحات ادبی**. تهران: نیما.
- موران، برنا. (۱۳۸۹). **نظریه‌های ادبیات و نقد**. ترجمه ناصر داوران، تهران: نگاه.
- نافذ، ساناز. (۱۳۸۴). «آشنایی با سبک هنری امپرسیونیسم» **عکاسی معاصر**، دسترسی: بهمن ۹۹. <https://www.akkasee.com/article/1384/4870> /آشنایی-با-سبک-هنری-امپرسیونیسم-
impressionis
- نسبی، راضیه. (۱۳۹۰). «ترکیبات نمادین در اشعار سهراب سپهری». **کنفرانس بین‌المللی ادبیات و زبان‌شناسی**.
- وثوقی، افضل و زیبایی، مه‌ری و خان‌محمدی، فاطمه. (۱۳۸۹). «ورلن و جنبه‌های امپرسیونیستی شعر وی». **مطالعات زبان فرانسه**، زمستان، صص ۷۹-۹۱.
- ورلن، پل. (۱۳۸۴). **در نیمه راه برزخ (گزیده اشعار)**. ترجمه محمدرضا پارسایار. تهران: نگاه معاصر.
- هاووزر، آرنولد. (۱۳۶۲). **تاریخ اجتماعی هنر**. ترجمه امین مؤید، جلد ۳ و ۴، چاپ چهارم،

تهران: دنیای نو.

- هوسرل، ادموند (۱۳۷۲). *ایده پدید‌شناختی*. ترجمه عبدالکریم رشیدیان، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

- یاحقی، محمدجعفر و پارسا، شمس. (۱۳۸۷). «امپرسیونیسم در شعر سهراب سپهری»، *فصلنامه علمی پژوهشی علوم انسانی*، سال ۱۸، شماره ۷۴، صص ۲۲۷-۲۴۶.

ب. منابع لاتین

- Powell Jones, Mark. (1994). *Impressionism*. Michigan: Borders Press.
- VERLAINE, Paul. (1968). *Euvres poétiques complètes*. Établi et annoté par yres Le Dantec. Paris: Éditions Révisée, complétée et présentée par Jacues Borel, éditions Gallimard Bibliothèque de la pléiade.
- VERLAINE, Paul. (1988). *La bonne chanson, Romances sans paroles*. Paris: Sagesse, Collection le livre de poche. Preface d'Antaine blondine, Notes et commentaires de claude cuenot.