مطالعهٔ تطبیقی شاعرانگی در آثار سپهری و آندو

بررسی فرم و فضا در شعرهای سهراب سپهری و معماری شعرگون تادائو آندو

رکسانا عفراوی [۱*]، الهام پرویزی [۲]

۱. دانشجوی کارشناسی‌ارشد معماری، دانشگاه تهران

۲. استادیار دانشکدهٔ هنر و معماری، دانشگاه خوارزمی

دریافت: ۱۴۰۰/۳/۱۴ پذیرش: ۱۴۰۰/۷/۱۲

چکیده

در این پژوهش، معماری در کنار شعر قرار گرفته است تا سویهٔ شاعرانگی در فرم و فضای شاعر و معمار یافت شود. شعرهای سهراب سپهری شاعر و بناهای تادائو آندوی معمار، آثاری است برساخته از کلمات و بتن که دربردارندهٔ نوعی شاعرانگی است. در این پژوهش پس از استخراج مؤلفه‌های شاعرانگی در آثار دو هنرمند، دریافت شد که سرچشمهٔ شاعرانگی در کار آن‌ها متأثر از آیین ذن است؛ مانند شعرهای هایکو که نه حاصل تخیل، بلکه تصویری از واقعیت به‌سودای ارتباط است و این ارتباط از طریق استقرار یک «فضا» به دست می‌آید. مبنای نظری این پژوهش اندیشهٔ هیدگر در باب حقیقت یا همان معناست. هیدگر بر این اعتقاد است که سرچشمهٔ حقیقت چیزها با توضیح به‌وسیلهٔ کلمات ممکن نیست. خود چیز است که کشف و پدیداری حقیقت است. نیروی هنر در بستر شاعرانگی به پدیداری حقیقت چیزها کمک می‌کند تا معنایی پدید آید که برگرفته از جهان دیگری است که با کلمات بیان نمی‌شود. این معنا به‌صورتی پراکنده در ناخودآگاه اثر نهان است و به‌هنگام ارتباط با فضای اثر دریافت می‌شود که چیزی جز همان ارتباط نیست. مسئلهٔ مقالهٔ حاضر چگونگی زبان گشودن حقیقت یا معنایی که به زبان درنمی‌آید، در شعر سهراب سپهری و معماری تادائو آندوست. فرضیه را در قالب پاسخ می‌توان چنین بیان کرد که سویه شاعرانهٔ بستر کار دو هنرمند در پدیداری معنا نقش دارد؛ معنایی که چیزی جز همان توانایی برقراری اثر نیست.

واژه‌های کلیدی: ادبیات تطبیقی، شعر، معماری، تادائو آندو، سهراب سپهری، شاعرانگی، فضای اثر.

* نویسندهٔ مسئول: parvizi.e@gmail.com

فصلنامهٔ علمی- پژوهشی پژوهش‌های ادبیات تطبیقی
دورهٔ ۱۰، شمارهٔ ۱، بهار ۱۴۰۱، صص ۳۱-۱

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-10-12]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1401.10.1.5.4]

۱. مقدمه

سهراب سپهری در کتاب *ما هیچ ما نگاه* و تادائو آندو[۱] در بناهایش، خاصه بناهای مستقر در وطنش، به‌تبعیت از ذن[۲] در آیین بودایی و بدون داوری، به چشم‌اندازها نظر افکنده‌اند تا متأثر از اشعار هایکو، بازتابندهٔ فضای یگانه‌ای از جهانی دیگر باشند. شعرهای سپهری در *ما هیچ ما نگاه* دچار معناباختگی است. آن معنای ملموسی که بتوان در گزاره‌ای با کلمات و با صراحت به‌بیان درآورد، در این شعرها دیده نمی‌شود. سپهری در شعرهای این کتاب فضایی را ساخته است که جای‌گشت معنای متداول با کلمات است. توصیف‌های سهراب در واپسین شعرهایش دیگر منتقل‌کنندهٔ معنا نیست، بلکه سازندهٔ یک فضاست؛ فضایی که متعلق به جهان دیگری است و با سنجه‌های جهان واقع هم‌خوان نیست. می‌توان فضای برساخته از شعرهای *ما هیچ ما نگاه* را با فضای معماری آندو، موازیانی به سودای استقرار فضا دانست؛ چراکه فضای برخاسته از آثار دو هنرمند، همچون شعرهای هایکو، وجود دارد به این جهت که فراخوانی برای حضور مخاطب ارائه دهد.

در این پژوهش با چنین فرضیه‌ای، پس از استخراج مؤلفه‌های فرمی آثار دو هنرمند که یکی کلمه است و دیگری حجم، عنصر شاعرانگی مشترک در ذات آثار آن‌ها نمایان خواهد شد.

سپهری در باب شیوهٔ نگرش خود بسیار کم سخن گفته است، اما نگاه او به واقعیت را می‌توان از طریق اشعارش جستجو کرد. آندو خوب می‌نوشت و دیدگاه‌های نظری‌اش را در اجراهای خود عملی می‌کرد؛ آن‌چنان که معماری‌اش جلوهٔ صریح نظریه‌های اوست.

عناصر مشخصی را در کار دو هنرمند به‌روشنی می‌توان دید: نور، آب، درخت، تاریکی و هندسهٔ اشیا. این عناصر در اشعار هایکو بسامد بالایی دارد. هایکو در زبان ژاپنی اتفاقی اصیل است؛ اما در اشعار سهراب به‌صورتی دیگر و متصل به عرفان ایرانی و در فرم خاص خود متبلور می‌شود. می‌توان از آن به‌عنوان هایکوی مستحیل‌شده در فرهنگ ایرانی یاد کرد.

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-10-12]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1401.10.1.5.4]

در بخشی دیگر از پژوهش نمونه‌هایی از آثار دو هنرمند، با مؤلفه‌های ذن در مکتب بودا موردتطبیق قرار گرفته است. عصارهٔ این تطبیق همان نگاه اصیل به فضاست که بیشتر در کار آندو نمود یافته است تا شعرهای سپهری.

در فرازی دیگر از پژوهش، به شاعرانگی و چیستی آن پرداخته شده است؛ چراکه اگر از سرچشمهٔ ذات مشترک دو هنرمند با صفت شاعرانه یاد می‌شود، باید دانست که شاعرانگی چیست و این نوع شاعرانگیِ مشترک در کار دو هنرمند دارای چه خصوصیاتی است.

در این پژوهش با رویکرد توصیفی – تحلیلی، به بررسی آثار دو هنرمند پرداخته خواهد شد. البته باید گفت که مقولهٔ توصیف برای ادراک معنا در واپسین کتاب سپهری، اگرچه شدنی است اما مخرب نیت هنرمندانهٔ او در مقام شاعر است. شعرهای سپهری در *ما هیچ ما نگاه*، مانند بناهای آندوست؛ بناهایی که انتظار معنا از آن نمی‌رود. بنابراین توصیف‌وتحلیل در این پژوهش، تنها معطوف به فهم فضای برساخته از آثار این دو هنرمند است که در جایگاه معنا می‌نشیند.

۱-۱. پیشینهٔ پژوهش

دربارهٔ پیشینهٔ پژوهش باید گفت کتاب *تادائو آندو، شعر فضا* که منبع مهم این مقاله بوده است، دربردارندهٔ رویکردهای تادائو آندوست. در این کتاب وجوه شاعرانهٔ فضاهای معمارانهٔ تادائو آندو موردتحلیل قرار گرفته است. در مقالهٔ هانیه بصیری با عنوان «جستجوی قابلیت شاعرانگی در فضای معمارانه» هم به فضای شاعرانه در معماری پرداخته شده است. مؤلف در چکیدهٔ این مقاله چنین آورده است:

> درین نگاه، معماری هنر سرایش فضاست که با تجسم خیال شاعرانه از رهگذر هم‌نشینی بدیع اجزا در قافله فضایی خودآگاه را روح بخشیده و از خواب‌آلودگی باز می‌دارد و

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-10-12]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1401.10.1.5.4]

این‌چنین در پی افزایش سرزندگی است که بر آدمی و تداوم تکرار او درین گردش مدام جان تازه‌ای بخشد (بصیری، ۱۳۹۸).

در مورد سنجش پژوهش‌های پیشین دربارهٔ شاعرانگی در معماری با مقالهٔ حاضر، لازم است گفته شود با توجه به اینکه در این مقاله شعرهای سهراب سپهری با در نظر آوردن وجوه شاعرانهٔ طبیعت، به‌طور مستقیم در کنار آثار معماری تادائو آندو موردتحلیل قرار گرفته است، تمایزی میان این مقاله که به‌طور مشخص به نمونه‌ها اشاره دارد و سایر پژوهش‌ها وجود دارد.

۲-۱. مبنای نظری

حکمی وجود دارد مبنی بر اینکه «حقیقت فقط در گزاره‌های منطقی و استدلالی بیان‌شدنی است» (احمدی، ۱۳۷۵: ۵۲۶). در این مقاله دربارهٔ چیزهایی سخن می‌رود که از جنس کلمات و مصالح ساختمانی‌اند. کلمات شعر غیرمستقیم نشانگر چیزها و بناها هم به‌صراحت «چیز»[۳] است. چیز جلوهٔ مفاهیم در جامه‌ای قابل‌روئیت است. به‌عبارتی دیگر هر چیزی که مادیت دارد، چیز است. جستجوی حقیقت چیزها آن هنگام که با بیان گزاره‌هایی منطقی و استدلالی صورت پذیرد، تلاشی در جهت اقناع مفهومی است که انتظار می‌رود در جایگاه حقیقت چیز انگاشته شود. مثلاً یک سیب روی یک میز است؛ گوینده به‌ظاهر با بیان گزارهٔ «این یک سیب است» سودای بیان حقیقت سیب را در سر دارد؛ اما چنین پنداشتی نمی‌تواند از منظر هیدگر حقانیت داشته باشد؛ چراکه این گزاره تنها یک واقعیت را نشان می‌دهد. «سرچشمهٔ حقیقت نه در گزاره‌ها، بل در آشکارگی و از حجاب بیرون‌شدگی خودِ چیزهاست» (همان).

وقتی گزاره‌ها دربارهٔ چیزها سخن می‌گوید و به‌صورتی منطقی و از مسیر استدلال، معنا را نشان می‌دهد، باید در نظر داشت که گزاره‌ها از چیزهایی سخن می‌گوید که معنایش هنوز در پرده است و به‌کمک کلمات، آشکارگی معنایش به وقوع نمی‌پیوندد. «برای اینکه گزاره‌ای بتواند

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-10-12]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1401.10.1.5.4]

از صدق‌وکذب چیزی سخن بگوید، باید نخست خود آن چیز آشکار شده باشد. حقیقت ناپنهانی است» (همان).

مصالح در معماری و کلمات در شعر، همه‌چیز است. چیزهایی که باید از مسیر برساخته شدن در قامت یک فرم به مرز آشکارگی برسد تا حقیقت یا معنایش فرا چشم آید. چیزهایی که به اثر هنری درنیامده است، به تعبیر هیدگر حقیقتی نهان در خود دارد که با گزاره‌های نقادانه هم مکشوف نمی‌شود:

> به‌نظر هیدگر، حقیقت نه با ضابطهٔ گزاره‌های منطقی دانسته و نه با آن‌ها داوری می‌شود. نیروی اثر هنری آنجا روشن می‌شود که می‌تواند ساختار معنایی یا «جهان خود را» بیافریند. این کار از عهدهٔ آن زبانی که فقط از موارد به نقد یافته‌شده سخن می‌گوید، برنمی‌آید (همان).

حال به این پرسش باید پاسخ داد که آیا اثر هنری دچار معناباختگی است و شاعرانگی آن سازوکار پنهانی است که فراتر از معنا در اثر هنری نهفته است؟

> هیدگر در تحلیل نخستین بند از شعر تراکل[۴] «شامگاه زمستانی»[۵] می‌نویسد که وصف بارش زمستانی که از پنجره دیده می‌شود اهمیت ندارد، بل وجه وجودی فراخوان مهم است. این بند، گونه‌ای دعوت است. آنچه می‌گوید هیچ مهم نیست، باید توصیفی را که می‌کند، رها کنیم. مهم آن است که چگونه ما را فرا می‌خواند، از ما و از چیزها یکسان دعوت می‌کند تا به جهانش، به دنیای شعر، راه یابیم (همان: ۵۲۸).

این وجه فراخوان که با صراحت به بیان درنیامده است، مؤلفه‌ای مهم در سویهٔ خصلت شاعرانگی است که معنایش پدیداری فضایی برای حضور است؛ فضایی بدیع و تازه که در مخاطب شوق حضور برمی‌انگیزد.

پس از پاسخ به این فراخوان است که آشکارگی فرا چشم می‌آید. بدین صورت که با حضور در فضای اثر، در جهان تازه‌ای خواهیم بود؛ جهانی که در آن، چیزها از ماهیت کاربردی خود

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-10-12]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1401.10.1.5.4]

رها شده است تا فرایند معنایابی، فرایندی معنازا شود. در کار سپهری و آندو با برساخته شدن فضا، دعوتی از مخاطب برای حضور صورت می‌گیرد.

دربارهٔ پیشینهٔ پژوهش باید گفت که در جستجویی مجازی، سابقهٔ پژوهشی با موضوع مقابلهٔ آثار سهراب سپهری و تادائو آندو یافت نشد.

۱-۳. دربارهٔ شاعر و معمار

طرح زندگی‌نامهٔ دو هنرمند بیشتر معطوف به‌عنوان مقاله است و به بسترهای رشد در سویهٔ شاعرانگی آن‌ها اشاره دارد:

بستر کودکی و نوجوانی و جوانی سپهری به‌شکل حیرت‌آوری با ظرفیت‌های شاعرانگی و دل‌بستگی‌اش به طبیعت هم‌خوانی داشته است که اگر این‌گونه نبود شاید ظرفیت یگانه‌ای در شاعری از بین می‌رفت و ادبیات ما گوهری درخشان را از دست می‌داد. در مورد آندو نیز کمابیش این‌چنین است؛ بستر فراگیری او نیز گسترهٔ طبیعت اوساکای[۶] ژاپن بوده است.

۱-۳-۱. سهراب سپهری

متن زیر اشاره‌های سهراب سپهری به زندگی خویش در محیط دل‌خواه اوست:

> من کاشی‌ام. اما در قم متولد شده‌ام. شناسنامه‌ام درست نیست. مادرم می‌داند که من روز چهاردهم مهر به دنیا آمده‌ام. درست سر ساعت ۱۲ مادرم صدای اذان را می‌شنیده است. در قم زیاد نمانده‌ایم. به گلپایگان و خوانسار رفتیم. بعد به سرزمین پدری. من کودکی رنگینی داشته‌ام. دوران خردسالی من در محاصرهٔ ترس و شیفتگی بود. میان جهش‌های پاک و قصه‌های ترسناک نوسان داشت. با عموها و اجداد پدری در یک خانه زندگی می‌کردیم. و خانه بزرگ بود. و همه‌جور درخت داشت. برای یاد گرفتن، وسعت خوبی بود. زمین را بیل می‌زدیم. هَرَس می‌کردیم. در این خانه پدرها و عموها خشت می‌زدند. بنایی می‌کردند. به ریخته‌گری و لحیم‌کاری می‌پرداختند. چرخ خیاطی و دوچرخه تعمیر می‌کردند. تار

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-10-12]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1401.10.1.5.4]

می‌ساختند. به کفاشی دست می‌زدند. در عکاسی ذوق خود می‌آزمودند. قاب منبت درست می‌کردند. نجاری و خراطی پیش می‌گرفتند. کلاه می‌دوختند. با صدف دکمه و گوشواره می‌ساختند (سپهری، ۱۳۸۹: ۹).

از شرح خودنوشت زندگی و محیط رشد شاعر مشخص است که فضا برای او از اهمیت بسیاری برخوردار بوده است؛ آن‌چنان که او را شیفته و مبهوت کرده است. به‌گونه‌ای دیگر می‌توان گفت که فضای موجود در بستر رشد سپهری کاملاً منطبق بر تمایلات احساسی او بوده است. «چه عشقی به بنایی داشتم. دیوار را خوب می‌چیدم. طاق ضربی را درست می‌زدم. آرزو داشتم معمار شوم. حیف دنبال معماری نرفتم» (همان: ۱۰).

عشق سپهری به معماری با سویهٔ شاعرانگی همراه بود. نکتهٔ قابل‌تأمل در شرح‌حال خودنوشت سپهری دربارهٔ معماری، نشان از آن دارد که او با محیط رشد خود بسیار مأنوس بوده است؛ آن‌چنان که دربارهٔ معماری زیستگاه خود، این‌چنین معمارانه می‌نویسد که معماری شهرش اقتدار انسان را برنمی‌تابید، اما دوست داشت که در خانهٔ فضا، با او همنشین شود. چنین بیان شاعرانه‌ای معطوف به سویهٔ شاعرانگی معماری است:

معماری شهر من آدم را قبول نداشت. دیوار کوچه همراه آدم راه می‌رفت و خانه همراه آدم شکسته و فرتوت می‌شد. هم‌دردی (organic) داشت. شهر من الفبا را از یاد برده بود، اما حرف می‌زد. جولانگاه قریحه بود نه جای قدم زدن تکنیک. در چنین شهری ما به آگاهی نمی‌رسیدیم. اهل سنجش نمی‌شدیم. شکل نمی‌دادیم. در حساسیت خود شناور بودیم. دل می‌باختیم. شیفته می‌شدیم و آنچه می‌اندوختیم پیروزی تجربه بود (همان: ۱۲).

شاعر با چنین نگاهی به معماری شهرش، از نوعی تجربهٔ دیداری می‌گوید که هم‌سو با تفکر ذن و شعر هایکوست. خود واژه‌ها مقصودند، نه معنای آن‌ها: «شهر من الفبا را از یاد برده بود اما

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-10-12]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1401.10.1.5.4]

حرف می‌زد» (همان). سپهری در این عبارت به‌زیبایی از غلبهٔ فرم بر معنا می‌گوید. حرف زدن به‌سان فرمی در زمان، بی‌آنکه الفبایی در کار باشد؛ کلمه‌ای در مقام دال[۷] و بی‌هیچ مدلولی[۸].

۱-۳-۲. تادائو آندو

تادائو آندو معماری خودآموخته است. این خودآموختگی نشان از شوق رسیدن دارد؛ چراکه او را تبدیل به معماری کرده است که به‌رغم خودآموختگی، برندهٔ چهار جایزهٔ معتبر معماری می‌شود. این امر نشان‌دهندهٔ آن است که تراز حرفه‌ای آندو در مسیر خودآموختگی و رسیدن به اوج، کم‌نظیر است.

> زندگی آندو ماهیتی مرموز دارد. تنها می‌دانیم که او در سال ۱۹۴۱ در اوساکا به دنیا آمد. ناگهان از برادر دوقلویش جدا شد. نزد مادربزرگش که یک فروشگاه را می‌گرداند، بزرگ شد. به مشت‌زنی حرفه‌ای پرداخت و به مسافرت رفت. زمانی در شهر خودش به گروه گونتای ــ هنر بتن ــ که با تعدادی از هنرمندان اوساکایی شروع شده بود، پیوست. معماری را کمابیش از طریق خودآموزی یاد گرفته بود تا به‌جای اینکه قواعد و تصورات فضایی از طریق دانشگاه به او تحمیل شود، فضا را به‌گونه‌ای شهودی و به‌واسطهٔ جسم خود حس کند. آندو در سال ۱۹۶۹ شروع به تمرین کرد و در سال ۱۹۷۳ یک خانهٔ کوچک در اویودو Oyodo طراحی کرد که بعدها دفتر خود او شد (آندو، ۱۳۹۸: ۱۷۹).

آندو به‌جهت دل‌بستگی، از مسیر جذب فضای فرهنگی سرزمین خود آغاز کرد و در سفرهایش همواره به جستجوی چگونگی تعمیم و تطبیق عناصر فرهنگی آشنای سرزمین خود با عناصر فرهنگ دیگری بود. کشف فضاهای آشنا در دیگری، فرایندی مترقی است؛ چراکه به‌تدریج منجر به خلق چیزی اصیل و فرامکانی می‌شود. این چیزِ دیگر ریشه در ذاتی اصیل دارد که می‌تواند اثر را در عین تازگی همچنان حول محور فرهنگ مبدا قرار دهد.

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-10-12]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1401.10.1.5.4]

آندو در جست‌وجوی کیفیاتی در معماری غرب بود که پیش‌تر در خانه‌های روستایی و شهری ژاپن به آن‌ها برخورد کرده بود. آنچه او را بیشتر تحت‌تأثیر قرار می‌داد، تأثیر نوری بود که از میان پنجره‌های بلند به درون خانه‌های روستایی منطقه پربرف شمال ژاپن می‌تابید. تضاد شدید نور و سایه در خیابان‌های قرون وسطایی شهرهای ایتالیا، این خاطره را برانگیخت (همان: ۱۸۷).

آندو نسبت به رویهٔ هم‌سان‌سازی، خاصه در آسمان‌خراش‌های شیکاگو و نیویورک که حاصل کارهای میس فن‌درروهه[۹] است، موضع استوار و محکمی اتخاذ کرد. چنین عزمی نشان‌دهندهٔ رویکرد انسان‌گرایانهٔ آندوست که هیچ‌وقت رنگ نباخت.

من در گذشته به‌مانند کسی که حساسیت او در فرهنگ و تاریخی مشخص شکل گرفته است به معماری توجه می‌کردم و آرزو می‌دارم تا در آینده این دل‌بستگی به معماری را به همین منوال استمرار بخشم. نیز امیدوارم تا به مقابله‌ام با هم‌سان‌سازی جهان ادامه دهم. در این راه «شینتای» بی شک راهگشا خواهد بود (همان: ۹۹).

در مورد شینتای[۱۰] که شیوه‌ای در دیدنِ توأمان فضا با کالبد و جان است، در ادامه سخن خواهد رفت.

۲. بحث و بررسی

۲-۱. شاعرانگی

برای مطالعهٔ تطبیقی دو اثر که دارای صفت شاعرانگی است اما مواد سازندهٔ متفاوتی دارد، تأملی در مبناها نیاز است تا چنین مطالعه‌ای صحیح باشد. هیدگر[۱۱] در مثالی چنین می‌نویسد:

ما گاهی به‌عنوان مثال از مطابقت چند سکه‌ای که در جیب داریم سخن می‌گوییم و آن‌ها را مثل یکدیگر دایره معرفی می‌کنیم. در اینجا ما دو شیء را با هم مقایسه کرده، به‌سبب شباهتی

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-10-12]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1401.10.1.5.4]

که داشته‌اند میان آن‌ها رابطهٔ مطابقت برقرار نموده‌ایم. اما گاهی می‌گوییم «سکه دایره است». در اینجا نیز رابطه برقرار است اما نه میان دو شیء بلکه میان یک جمله و یک شیء؛ ولی جمله و شیء چگونه و در چه حالتی فرض شده‌اند که میان آن‌ها رابطهٔ مطابقت برقرار گشته است. سکه از فلز است ولی گفتار این‌گونه نیست. سکه گرد است ولی جمله نه. با سکه می‌توان چیزی خرید ولی [...] با همهٔ این‌ها این جمله درست (حقیقی) است و با سکهٔ واقعی مطابقت دارد. این مطابقت چگونه برقرار گشته است؟ (صلاحی، ۱۳۸۵: ۶۵).

هیدگر معتقد است این نوع مطابقت از نوع رابطه است؛ رابطه‌ای که میان ذهن و عین برقرار شده است، چون یک جمله ذات خود را از طریق شیء تعین می‌بخشد.

هیدگر اظهار می‌دارد که آنچه جملهٔ ما را به سکه‌هایمان مرتبط می‌سازد این است که جمله آن شیء را بازنمایی می‌کند و چگونه بودن آن را، بر اساس معرفتی که نسبت به آن کسب شده است، بازمی‌نماید. طبق نظر هیدگر بازنمایی (تصور کردن) یعنی «اجازه دادن به چیزی برای اینکه به‌عنوان موضوع در برابر ما بایستد». آنچه در «در برابر» ایستاده است باید در یک قلمرو گشودهٔ مقابله یا «بودن در مقابل» قرار داشته باشد و خود را به‌عنوان یک شیءِ ایستاده نشان دهد. آشکار شدن شیء در قلمرو مقابله و «در برابر» ایستادن آن، در یک حوزهٔ گشوده انجام می‌پذیرد. شیء با قرار داشتن در این قلمرو موجود می‌شود و تعین می‌یابد (صلاحی، ۱۳۸۵: ۶۷).

بنابراین می‌توان گفت شعر که برساخته از کلمات است، ظرفیت مطابقت با معماری را دارد. این مطابقت اگر در وجه شاعرانگی موردنظر باشد، نیازمند آن است که شاعرانگی فهمیده شود. شاعرانگی یا وجود منطق شاعرانه در اثر، جدا از اینکه موجب اندیشیدن مخاطب در وضعیتی رها از داوری است، ساختار تازه‌ای از اجزا را نیز در بر دارد. اثر در این وضعیت از سخن عقلانی پیشی می‌گیرد؛ اما فهمی عقلانی در اعماق خود نهان دارد که رگه‌ای است نامکشوف از عقلانیت که نیازمند آشکارگی است.

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-10-12]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1401.10.1.5.4]

هیدگر در واپسین دورهٔ کار فکری‌اش، خاصه در بحث از شعرهای هولدرلین[۱۲]، این نکته را پیش می‌کشد که اثر هنری می‌تواند ساختار تازه‌ای میان اجزا بسازد و به همین دلیل است که از سخن عقلانی جلوتر می‌رود. خرد همواره در افق ناآشکارگی جای دارد، افقی که هرچه پیش می‌رویم باز برقرار است (احمدی، ۱۳۷۵: ۵۲۶-۵۲۷).

زبان و حجم، ابزارهایی است که شعر و بنا را می‌سازد. به کار انداختن این ابزار در مسیری تازه و از کار انداختن کارکردهای هرروزهٔ آن، سویهٔ دیگری از شاعرانگی است.

زبان در کاربرد هرروزهٔ خود شفاف است. به کار می‌رود و به همین دلیل محو می‌شود. کاربرندگانش بدان نمی‌اندیشند، از آن سود می‌برند. بنا به عادت از آن استفاده می‌کنند. اما زبان شعر مبهم است، چون با کاربرد همه‌روزه نمی‌خواند. در شعر، زبان تبدیل به مانع و معضل می‌شود (همان: ۵۲۹).

بنابراین می‌شود در باب خصلت شاعرانگی چنین گفت: کیفیتی در اثر که مانع قضاوت است و اندیشه را در فضای اندیشه‌ورزی رها می‌کند تا رازهای اثر را بیابد و جوهرهٔ عقلانیت پنهان آن را نمایان سازد. اما به‌رغم طرح این تعاریف باید گفت که شاعرانگی تعاریف خود را با نمود ابژه‌ای شاعرانه می‌نمایاند:

به‌عبارت دیگر تا زمانی که حس و دید و تجربهٔ شاعرانه در قالب بیان هنری تناور نگشته باشد و وجود خویش را نشان نداده باشد، چیزی است «در - خود» که وجودش درنیافتنی است. یعنی، تجربهٔ شاعرانه می‌باید از نهفت خویش به در آید و پدیدار شود و برای پدیدار کردن خویش به قالب و تن سازگار با خویش نیازمند است. هنگامی که در آن تن فرود آمد و بلوریده شد، چیزی می‌شود که می‌توان دربارهٔ آن سخن گفت. فردیت و یگانگی و تازگی دستاورد، می‌باید مهر خود را بر این تناوردگی زده باشد، تا چیزی تازه و اثری تازه وجود خود را فراچشم نهاده باشد. تا نگاه نتواند از روی آن، همچون چیزی همیشگی و همگانی، بلغزد و آن را نادیده بگیرد (آشوری، ۱۳۹۰: ۴۷-۴۶).

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-10-12]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1401.10.1.5.4]

اکنون صرف‌نظر از تعاریف، گرایش معرفتی دو هنرمند بررسی می‌شود تا عنصر شاعرانگی نه از روی تعاریف که از بطن آثار ایشان دریافت شود. آیین بودایی ذن و قالب شعری هایکو آن دو منبع معرفتی سهراب سپهری و تادائو آندو است که بیشتر از معنا، رسانندهٔ فضاست.

۲-۲. ذن، سرچشمه‌های معنوی فضای ذهنی شاعر و معمار

آیین و تفکرات ذن که در تمامی عرصه‌های هنر و فلسفهٔ چین و ژاپن رسوخ کرده، جزئی از فرهنگ غالب سرزمین‌های آسیای دور است. معنای ذن همچنان موردپرسش است، اما واژهٔ روشن‌شدگی، به‌طور بسیار موجز می‌تواند برای آن در نظر آید. در تعریف زیر به جوهر ذن اشاره شده است:

> این جوهر چیست؟ نگریستنی است در گوهر بودایی هر چیزی یا به‌عبارت دیگر، نگریستن در چنینیِ همه‌چیز است در پرتو حالتی که در زبان ژاپنی به آن ساتوری می‌گویند. این نگاه کردن یا نگریستن یا لمس چنینی به هنرهای چینی و ژاپنی راه یافته و «ذن» خوانده شده است (شاملو و پاشایی، ۱۳۸۴: ۲۸).

در برهه‌ای از زندگی حرفه‌ای سپهری و پس از سفر به ژاپن، تأثیرات قابل‌توجهی از ذن در کارهای او متبلور شد. تأثر سپهری از ذن که راهنمای نگریستن بر چنینی چیزهاست، بیشتر در واپسین کتابش مشهود است؛ اما این نوع نگریستن نمی‌تواند صبغه‌ای ژاپنی، آن‌چنان که اصیل است و در آثار آندو دیده می‌شود، داشته باشد:

> در ذن نیز، اساس، نگاه بدون واسطه است: یورش مستقیم به دژ حقیقت، بدون تکیه بر مفاهیم [...] عرفان سپهری ادامهٔ زندهٔ همان عرفان مکتب اصیل ایرانی یعنی مکتب خراسان است. مکتب خراسان در عرفان خود آمیزه‌ای از افکار بودایی و چین و آیین‌های کهن ایرانی و اسلام است (حقوقی، ۱۳۷۵: ۳۰۹).

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-10-12]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1401.10.1.5.4]

سلوک سپهری عارفانه بود. او قناعت‌پیشه بود، اما نه در زمینهٔ آموختن. در ژاپن کنده‌کاری روی چوب را فراگرفت و در فرانسه لیتوگرافی را آموخت و بازگشت. سپس به کاشان رفت و از وزش شور خود نوشت: «ای وزش شور، ای شدیدترین شکل!/ سایهٔ لیوان آب را/ تا عطش این صداقت متلاشی/ راهنمایی کن» (سپهری، ۱۳۷۵: ۴۱۳).

نمی‌توان با صراحت و اعتماد به هم‌نشینی کلمات، شعر بالا را معنی کرد. اگر بشود به معنایی رسید هم کاری جز سقوط در کالبد شعر انجام نشده است. اما چنان‌که گفته شد، می‌توان بدون تکیه بر مفاهیم، به حقیقتی دست یافت. بدیهی است که درخواست شاعر از «شور» و «شکل» در این شعر عملی نیست. این شعر با تحلیل و اغماض می‌تواند معنایی به خود بگیرد، اما اگر چنین شود شعر از دست می‌رود و تنها معنایی معلق بر جای می‌ماند. نیاز این شعر به معناباختگی، شریان حیاتی آن است. اما می‌توان یکی از فضاهای مستتر در شعر را برگزید و در آن زیست کرد. یکی از فضاهای اندیشگی این شعر فضایی است خلاق، مانند یک اتاق.

چنین فرایندی در شعر، تأثیرات سپهری را از آیین ذن نشان می‌دهد؛ نگریستن در چنینیِ همه‌چیز. رابطهٔ چیزها در این شعر این‌چنین است: شور و شکل برود و دست سایهٔ لیوان آب را بگیرد و تا رسیدن به عطش صداقت متلاشی، راهنمایی کند. این جهانی است که با جهان ما متفاوت است و تنها می‌توان تصویر آن را آفرید. این تصویر تنها ما را به‌طور مجازی در فضای روایی و ناممکن شعر قرار می‌دهد. اما چون نبود معنا برای انسان کابوس است، صفتی به فضا اطلاق و مکانی برای آن در نظر گرفته می‌شود تا معنایی بیابد: وصف اتاق خلاق.

اما ذن در کارهای تادائو آندو با توجه به زاده شدن وی در چنین فرهنگی، به‌تمامی جانش را در بر گرفته است؛ برخلاف مسیر سهراب که مسیری اکتسابی است:

> کارهای آندو از ناخودآگاه او سرچشمه می‌گیرد و در همان حال که به سنت ژاپنی پیوسته است، با فلسفهٔ ذن نیز وابستگی می‌یابد. تادائو آندو از طریق کارهایش سرشت دوگانهٔ هستی

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-10-12]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1401.10.1.5.4]

را بیان می‌دارد. در تلاقی نور و سکوت، ما بر هیچ‌بودگی که تهی‌ای در دل اشیاست، آگاهی می‌یابیم. خانه‌های آندو، همراه با کارهای غیرمذهبی او، دربردارندهٔ این کیفیت قدسی که بیشتر در بنای کلیساهای او بروز می‌یابد، هستند (آندو، ۱۳۹۸: ۱۸۸).

در کارهای آندو اندیشیدن به موضوع سکوت و نور، همیشه جاری است. شاید آن هنگام که در برابر سایه‌ای قرار می‌گیرد که از تهی سرشار است، سر آن دارد تا با نور و سکوت به هیچ‌بودگی فضا خللی وارد نکند. چنین رویکردی که تبدیل به سازوکار ناخودآگاه آندو شده است، به‌مانند هایکو، هیچ ورود تهاجمی به فضا ندارد؛ تنها و تنها آن را با نور و سکوت می‌سازد. بناهای آندو در عین اینکه بر زمین مستقر شده، حاصل نور است. به‌عبارتی دیگر به‌گونه‌ای دیواره‌های بنا را طراحی می‌کند که مدخل نور شود و این نور با سایه‌هایی که ایجاد می‌کند، موجب برساخته شدن فضایی می‌شود که مهیج و متفکر است:

نقوش نور و رابطه‌های هم‌پوشان میان آن نقوش و عناصر مختلف طرح، برای معماری سنتی ژاپنی بسیار مهم بودند. در این سبک معماری، با تغییر نور در طول زمان، نسبت‌هایی دوسویه میان اجزا برقرار می‌گردد. این امر در تفکر ذن بودایی (Zen Buddhist) جایی که فضا نوعی هیچی (nothiness) است و تنها در مرزی که مواد محو می‌شوند هستی می‌یابد، دیده می‌شود (همان: ۱۴۷).

در شعر سپهری این تهیگی فضا، با توصیف نامتعارف اشیا (سفرهٔ مأنوس) شکل می‌گیرد: «در باغ/ یک سفرهٔ مأنوس/ پهن/ بود» (سپهری: ۱۳۷۵، ۴۱۸).

نمی‌توان پر شدن فضا با اشیا را در شعر بالا تصور کرد. «سفرهٔ مأنوس» شیئیت ندارد؛ اما فضا پر می‌شود، نوعی پرشدن بی‌اشیا. سفره تنها یک چهارگوش است. شکلی هندسی است؛ شبیه کاسته شدن مواد در فضای معماری‌های آندو؛ تنها با معدودی احجام هندسی که ابزارهای نور است برای استقرار سایه‌روشن‌ها.

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-10-12]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1401.10.1.5.4]

تأثیرپذیری سپهری از ذن در *ما هیچ ما نگاه* اوج می‌گیرد. سهراب در این کتاب مانند آندو فضا را می‌سازد، اما نه با نور که با کلمات. فضایی که نمودش در تجربهٔ ما نیست. تفکر عارفانهٔ سپهری در این کتاب ــ که دربردارندهٔ واپسین شعرهای اوست ــ شکل می‌گیرد. در این آثار سپهری عارف و شاعر ناظر بر هستی است. گویی در علفزاری پیش از شیوع تکلم قرار دارد. این علفزار یا هستی پیش از هست انسان، فضای برساختهٔ اوست. سهراب سپهری به‌مانند تادائو آندو سودای برساختن جهانی دیگر را بدون چیزها در سر داشته است؛ تادائو آندو با رفتار نور و سهراب سپهری با رفتار کلمات به این عمل دست زده‌اند:

> روح روستایی سپهری که مدام با لحظه‌های سبز و شگفت طبیعت همدم است، در مجموعهٔ *ما هیچ ما نگاه* در زمان و مکانی ماورای طبیعت حضور دارد و نگاهش فراسوی خاک و درخت و آب، به‌صورتی ناگفتنی و بدیع و جلیل خیره مانده است (حقوقی، ۲۸۸:۱۳۷۵).

۲-۳. هایکو، سرچشمهٔ معنوی شکل در آثار شاعر و معمار

کوتاه‌ترین شعرهای جهان هایکو نام دارد. تصویر ورای هایکو نهفته است. شعری که از حدود دوهزار سال پیش در ژاپن آغاز شده و از قرن شانزدهم میلادی به‌تدریج با نام «هایکو» مطرح شده است.

شکل شعرهای سپهری در *ما هیچ ما نگاه* نوعی نگاه تصویری است. هایکو نه روایت واقعه‌ای است و نه توصیف آن؛ حتی نمی‌توان تصویر برساختهٔ هایکو از واقعه را با واقعیت جاری منطبق دانست:

> تصویر در شعر سپهری چندان زلال و پیگیر و پرقدرت می‌شود که مایهٔ شگفتی است. تقریباً دیگر جز به زبان تصویر سخن نمی‌گوید و اگر جمله‌ای بی‌تصویر ارائه شود، فقط به لزوم پیوند میان تصاویر قبلی و بعدی است. به همین نسبت عواطف در شعرش فروکش می‌کند (همان: ۳۰۴).

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-10-12]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1401.10.1.5.4]

تأثیرات هایکویی سهراب سپهری منجر به نوعی هایکو شده است که مؤلفهٔ تصویری را در خود دارد، اما فاقد خلوص یک هایکوی اصیل است:

> هایکو آفرینش چیزهایی است که خود از پیش وجود داشته‌اند اما برای اینکه شاید «به کمال انسانی برسند» به شاعر نیاز دارند. این «چیزها» شاید به‌صورت مهتاب باشد و سگی که پارس می‌کند، بی‌هیچ سنگی.
>
> نه سنگی
>
> که به‌سوی سگ اندازم،
>
> ماه زمستانی! (شاملو و پاشایی، ۱۳۸۴: ۳۱)

ترکیب‌بندهای هایکو به این منظور است که با کلمات، اشیا را از طریق جناس صوتی و ریتم، در آنی از زمان حاضر سازد. به این ترتیب تمایزی در گذر زمان با ابژه۱۳ پیدا می‌کند. زمان به درون بندهای هایکو می‌خزد و از واقعه منتزع می‌شود. ابژه در هایکو به وصف درنمی‌آید؛ تنها و تنها هستی دارد:

> همین تظاهر به «آنچه که هست» بودن است که دیگری است، چراکه ابژهٔ آن کاملاً همان گونه که هست بازنمود نمی‌شود. همین تفاوت عجیب میان آنچه که ابژه هست و آنچه که به نظر می‌آید باشد، ما را از هایکو به معماری آندو رهنمون می‌کند. عینیت کارهای تادائو آندو سطرهای هایکواند. خطوط طرح‌های آندو نیز همچون هایکو خود را کاملاً نمی‌نمایانند (آندو، ۱۳۹۸: ۱۷۲).

سپهری با تمهیداتی چون گزینش واژه‌هایی نامأنوس در مقام صفت، توصیف را نقض می‌کند تا راه دریافت معنای صریح را ببندد؛ هرچند که می‌توان از ابهام سخت معنایی شعرهای او رهید و به معنایی دست یافت. «آندو نیز همچون هایکو به ما فضایی ارائه نمی‌دهد که تلویحاً بیانگر معنا باشد، بلکه به ما اشیایی واقعی/ عینی را نشان می‌دهد که خود معنایند» (همان).

۲-۴. ارتباط فرم با فضا

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-10-12]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1401.10.1.5.4]

هنرمند چه در کسوت شاعر و چه معمار، برای دست یافتن به پیکره‌ای مفهومی در زمان، به دو عنصر فرم و فضا نیازمند است. فرم و فضا دو عنصر حیاتی برای خلق اثر هنری است. مواجه شدن هنرمند با فضا نخستین گام اوست تا پاسخی درخور فضا بیافریند. او با شیئیت دادن مستقیم، مثل یک معمار یا غیرمستقیم (تصویر از طریق کلمات) مثل یک شاعر، با فضا گفت‌وگو می‌کند:

> به اعتقاد آندو اولین تصویری که در ذهن وی ایجاد می‌شود اهمیتی بسزا دارد. این تصویر در واقع تصویری کامل و روشن نیست؛ بلکه می‌تواند یک دایره، چند خط و شامل حس‌های کلی در باب نقش و طرح کلی بنا باشد. وی در مرحلهٔ اول چند اسکیس تهیه می‌کند که به‌واقع، تصویر اولیه را شکل می‌دهد. او می‌گوید: «من سعی می‌کنم تا هرگز آن تصویر اولیه را از دست ندهم. آن تصویر اولیه معمولاً روح اصلی بنا را تجسم می‌بخشد. از آنجاست که ایده‌هایی خاص سرچشمه می‌گیرد (همان: ۴۱).

یک دایره یا چند خط، ارتباط آندو با یک سایت است. یک دایره یا چند خط، همان ذاتی است که هیدگر از آن نام می‌برد؛ ذاتی که حقیقت در آن مستتر است:

> آندو ایدهٔ تجربهٔ مستقیم را به دوران کودکی‌اش مرتبط می‌داند و با شرح چگونگی کار کردنش با چوب و «آگاهی فیزیکی مستقیم از خصوصیات چوب، رایحه و بافت آن» در آن دوران، خاطرنشان می‌سازد که «تن من بر این نکته فائق آمد که خلق یک چیز، یعنی بیان معنا به‌واسطهٔ یک شیء فیزیکی، کار آسانی نیست» (همان: ۴۲).

هر چشم‌اندازی فضا نیست. آن هنگام که هنرمند مقابل فضایی قرار می‌گیرد، در آن ظرفیتی را می‌بیند که می‌تواند از درون آن، منطق گفت‌وگویی را در جان و تن خود بیابد. بنابراین می‌توان گفت که فضای مقابل هنرمند، دربردارندهٔ نیرویی است که ظرفیت متأثر کردن هنرمند را دارد؛ تنها اگر او از سر شوق مترصد دریافت آن باشد. آندو این نیرو را همان شینتای می‌داند. شینتای که در زبان ژاپنی معنای کالبد را می‌دهد برای آندو کالبدی آمیخته به جان است و در واقع جسم و جان توأمان است:

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-10-12]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1401.10.1.5.4]

چنین نیست که «مکان» فضای مطلق فیزیک نیوتنی ــ یعنی فضایی کلی و فراگیر ــ باشد، بلکه فضایی است به جهت‌مندی معنادار و تراکمی ناهمگون که در تناسب با آنچه که من شینتای می‌نامم زاده می‌شود (شینتای معمولاً به کالبد (body) می‌شود اما قصد من از به کار بردن این کلمه ایجاد تفاوتی آشکار میان ذهن و کالبد نیست.) [...] منظور من از شینتای، وحدت و یگانگی روان و تن است. شینتای بر جهان و در همان حال بر خود شخص تأکید دارد (همان: ۹۷).

آندو تلاش می‌کند تا با سود جستن از شینتای، منطق نامرئی فضا را مرئی کند. پس لازم است که آن را به‌کمک شینتای به هندسه تبدیل کند و در تهیگی فضا بنشاند. هندسه شکل مکان است و منطق طبیعت، فضا. این هم‌نشینی اگر به‌کمال صورت پذیرد، فضا و مکان دربرگیرندهٔ خصلتی استعلایی می‌شود که انسان را به دریافتی فراتر از چیزگونگی پیرامونش رهنمون می‌کند. این دریافت، او را به دیگری خود الصاق می‌کند؛ همان کاری که شعر با انسان می‌کند:

هندسه نه‌تنها برای هر چیزی چارچوب می‌سازد، بلکه به اجزای صحنه نیز شکل می‌دهد. هم‌زمان می‌تواند قابی برای یک منظر محیطی و همچنین یک صفحه باشد. می‌تواند گذرگاهی باشد که مردم را وادار به پیاده رفتن، ایستادن، بالا رفتن و پایین آمدن می‌کند. به‌علاوه می‌تواند کاملاً در جهت انسجام نور به کار آید. می‌تواند نور را در خود بگیرد. سایه‌ها را پشت یک شیء انباشته سازد و توزیع تراکم فضایی را معین کند (همان: ۱۰۶).

در شعر سپهری فضای طبیعت پاییزی با شینتای او که شهود اوست، این‌گونه ساخته می‌شود: «کاج‌های زیادی بلند/ زاغ‌های زیادی سیاه/ آسمان به‌اندازه آبی،/ سنگ‌چین‌ها، تماشا، تجرد/ کوچه‌باغ فرارفته تا هیچ./ ناودان مزین به گنجشک‌ها/ آفتاب صریح/ خاک خشنود» (سپهری، ۱۳۷۶: ۴۴۸).

سپهری در شعر «تنهای منظره» از کتاب *ما هیچ ما نگاه* که دربردارندهٔ استعلایی‌ترین شعرهای اوست، به برساختن مؤلفه‌های اساسی یک منظره می‌پردازد. در این میان تنها فعل تماشا حاکم

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-10-12]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1401.10.1.5.4]

است؛ نه تماشاکننده و نه تماشاشونده؛ کنشی برخاسته از ذن. شاعر مجرد از همهٔ وابستگی‌هاست و تنها این‌گونه می‌تواند با طبیعت ارتباط برقرار کند. نیرویی شاعرانه که آندو از آن با واژهٔ شینتای (شهود) یاد می‌کند، شاعر را به حرکت می‌آورد.

در بند دوم به مخاطب (قدرت خلاقه‌اش) با عنوان عجیب قشنگ با کلمات مرطوب که نشان از پاک بودنش از داوری‌های پیشین دارد (ذن)، با عدم صراحت و شاعرانه (لکنت)، با نگاهی سایه‌وش (مشبک)، با چشم‌های باز و بسته (مردد) در نیمه‌هوشیاری ضمیر ناآگاه (مسافر)، با اعتمادبه‌نفسی مانند مقاومت بید در باد، با فضا مأنوس می‌شود: «ای عجیب قشنگ/ با نگاهی پر از لفظ مرطوب/ مثل خوابی پر از لکنت سبز یک باغ/ چشم‌هایی شبیه حیای مشبک/ پلک‌های مردد/ مثل انگشت‌های پریشان خواب مسافر!/ زیر بیداری بیدهای لب رود» (همان: ۲۸۰).

از واژهٔ اُنس به‌بعد، شاعر شکل را از فضا درمی‌یابد: «انس/ مثل یک مشت خاکستر محرمانه/ روی گرمای ادراک پاشیده می‌شد/ فکر/ آهسته بود/ آرزو دور بود/ مثل مرغی که روی درخت حکایت بخواند./ در کجاهای پاییزهایی که خواهند آمد/ یک دهان مشجر/ از سفرهای خوب/ حرف خواهد زد» (همان: ۴۴۹).

شینتای شاعر پس از مأنوس شدن با فضا، رازهایی را به‌گونه‌ای محرمانه ادراک می‌کند. آرزوهایی دوردست با تأمل و آهسته در شینتای شاعر شکوفا می‌شود. اما نکتهٔ حزن‌آور اینکه شاعر به‌هنگام سرودن این مجموعهٔ شعر، دیگر می‌داند که به‌خاطر سرطان خونی که دارد به‌زودی خواهد مرد و خود را به‌سان مرغی می‌یابد که تنها حکایتگر و بی‌عمل است. تنها می‌تواند امیدوار باشد که در شعرهای پس از او، شعرهای طبیعت‌گرا (دهان مشجر)، شعرهایی از سفرهای خوب باشد که رؤیای سبز کردن تمام پاییزها را در خود بیافرینند.

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-10-12]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1401.10.1.5.4]

شاعرانگی شیئیت بخشیدن به پاسخی درخور فضاست که از طریق شینتای آندو و شهود سپهری بازتابیده می‌شود. با این‌همه، شاعرانگی خود را به‌سادگی آفتابی نمی‌کند. شاعرانگی نیازمند رمزگشایی است:

> آنچه تادائو آندو انجام می‌دهد و آنچه من سعی در انجام آن دارم، آفریدن اجزاء، قطعات و عناصری است که بخشی از تجربهٔ خلاقه هستند. شاید این تجربه به‌علت سادگی، وضوح و بی‌تکلفی‌اش برای همیشه دوام بیابد. زیبایی شعر از معدود چیزهایی است که برای همیشه دوام خواهد داشت، نه سنگ و نه مرمر. این چیزی است که مرا در معماری تادائو آندو عمیقاً تحت‌تأثیر قرار می‌دهد (آندو، ۱۳۹۸: ۱۶۷).

تصویری که سهراب این‌چنین ارائه می‌دهد، آمیخته به عباراتی است که موقعیت را از واقعیت آشنا منتزع می‌کند: تفسیر مس، اندوه تفهیم، شیههٔ بارز خاک؛ همهٔ ترکیب‌ها گویا و صریح است. هیچ پیچیدگی در درک عناصر شعر وجود ندارد؛ اما موقعیت قابل‌درک نیست، چون از واقعیت جدا شده است. تفسیر مس، چه رنگی است؟ اندوه تفهیم، اندوه آشنایی نیست. خاک نمی‌تواند با شیهه کشیدن چون اسب، سرو برویاند. انبوه فهم فاقد شیئیت است تا بتواند مانع نور شود و سایه بزند: «ماه/ رنگ تفسیر مس بود/ مثل اندوه تفهیم بالا می‌آمد/ سرو/ شیههٔ بارز خاک بود/ کاج نزدیک/ مثل انبوه فهم، صفحهٔ سادهٔ فصل را سایه می‌زد»

(سپهری، ۱۳۷۶: ۴۵۰-۴۵۱).

سهراب با فضا گفت‌وگو می‌کند تا بتواند آن را با شهود خود، مانند شینتای آندو بپروراند. شهود، او را برمی‌انگیزاند تا با کلمات به فضا پیوند یابد. او سر آن ندارد که واقعیت را توصیف کند. او می‌خواهد با شیئیت دادن به مفاهیم با فضا ارتباط بگیرد. او به‌واسطهٔ کلمات با فضا مرتبط می‌شود. وقتی مقصود معنا نه که ارتباط باشد، دیگر نمی‌توان از کلمات سود جست؛ اما می‌توان به کلمات سود رساند تا فراتر از معنای آشنای خود هستی یابد. «تفسیر» و «تفهیم» در هم‌نشینی

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-10-12]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1401.10.1.5.4]

با «مس» و «اندوه» غنی می‌شود. پدیداری معنا در ورای کلمات سهراب، خاصه در *ما هیچ ما نگاه* نمی‌تواند از پشت تفسیر سر بیرون آورد. معنا همین ارتباط شاعر با فضاست.

شاعرانگی نزد سپهری و آندو، آفرینش توانایی ارتباط آن‌ها با فضاست؛ آن‌چنان که ساکنان شعرهای این دو زمانی ساکن حقیقی شعر خواهند بود که از معنا گذر کرده باشند.

۲-۵. اشاره به برخی شعرهای سپهری و آندو

Hyogo Prefectural Museum of Art

«شاخ پیچک و رسیدن، و حیاط [...]

می‌نویسم، و فضا» (همان: ۳۸۶).

آندو در این اثر فضا را به‌صورتی مارپیچ یا اسپیرال به آسمان رسانده است. کنش مشترکی در کار معمار و شاعر مشهود است. مکان هدایتگر، فضا را هدایتگر می‌کند: «در غرب نوعی از آسمان وجود دارد که با فضاهای معماری درمی‌آمیزد و یکپارچه می‌شود. چنین آسمانی زمانی می‌تواند دیده شود که فضاهای بسته ناگهان به فضاهای باز برسند» (آندو، ۱۳۹۸: ۹۴).

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-10-12]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1401.10.1.5.4]

سپهری در اینجا بر اهمیت خلق فضا، فراتر از معنا تأکید دارد. او هم مثل آندو سر آن دارد که فضا، هدایتگر و پویا باشد تا ظرفیت برقراری ارتباط بیابد. «شاخ پیچک، و رسیدن، و حیاط/ [...] می‌نویسم، و فضا» (سپهری، ۱۳۷۶: ۳۸۶).

Church of Light

«داخل واژهٔ صبح

صبح خواهد شد» (همان: ۴۵۷).

نور به‌تنهایی روشنایی نمی‌بخشد. باید تاریکی باشد تا نور، نور شود و با جلال و قدرت بدرخشد. تاریکی که تلألو نور را برمی‌افروزد و قدرت نور را آشکار می‌کند، ذاتاً بخشی از نور است [...] در کلیسای نور، فضا با این‌چنین نوری که من در جست‌وجویش بودم ساخته شده است. در اینجا، من جعبه‌ای با دیوارهای محصور ضخیم بتنی ساختم که در واقع «ساختمانی از تاریکی» بود. سپس بر یک دیوار شکافی ایجاد کردم که به نور تحت شرایطی

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-10-12]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1401.10.1.5.4]

بسیار محدود، اجازهٔ نفوذ می‌دهد. در همان حال، یک دسته پرتو نور، تاریکی را به‌سختی می‌شکند. دیوار، کف و سقف، هریک مانع نور می‌شوند و وجودشان در حالی که نور منعکس‌شده هم‌زمان در میان آن‌ها به عقب و جلو می‌جهد و نسبت‌های بینابینی پیچیده‌ای را ایجاد می‌کند، آشکار است. فضا زاده می‌شود (آندو، ۱۳۹۸: ۱۳۶).

آندو قصد دارد نور را معنا کند. نور بی‌تاریکی معنایی ندارد. اتاقک تاریک بستر معنازایی نور است. در شعر «تا انتها حضور» از کتاب *ما هیچ ما نگاه*، شاعر شاهد جهان تازه‌ای است که در آن کلمات در حال معنا یافتن است. واژهٔ صبح هنوز معنای نور را بر خود ندارد که یک‌باره شاعر می‌بیند واژه معنای صبح (نور) را می‌یابد. این نور در ظلمات پیشین واژهٔ صبح نمایانده می‌شود. واژهٔ صبح اتاق تاریک آندوست و نور آندو، صبح سپهری است: «داخل واژهٔ صبح/ صبح خواهد شد» (سپهری، ۱۳۷۶: ۴۵۷).

Church on the Water

«چیزهایی هم هست، لحظه‌هایی پر اوج» (همان: ۳۹۲).

در میانهٔ پارک طبیعی زیبای هوکایدو[۱۴]، کلیسای روی آب قرار دارد. در کرانهٔ شمالی مجمع الجزایر ژاپن منطقه‌ای با زمستان‌های سرد وجود دارد به‌نام هوکایدو که بسیار زیبا و رویایی

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-10-12]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1401.10.1.5.4]

است. محیطی پر از درخت در بهار و تابستان که رنگ سبز سراسر آن را فرامی‌گیرد. در این محیط غنی طبیعی و زیبا، کلیسا مکانی است که می‌توان در آن به زمزمهٔ جویبار، آواز پرندگان و صفیر باد گوش جان سپرد (ماسائو، ۱۳۹۰: ۲۸).

اوج در آثار هنری اصیل، به‌صورتی غیرنمایشی در سکوت افراشته می‌شود. اوج در سکوت چه هنگام است؟ قطعیت در باب نقطهٔ اوج در چشم‌اندازی بی‌صدا، درست به‌اندازهٔ قطعیت در کاری نمایشی است. آندو در این اثر، نیمکت‌هایی را در برابر چشم‌اندازی از آب و صلیب نهاده است. مردمی که بر نیمکت می‌نشینند، چشم دوخته به لحظهٔ او هستند که به چشم نمی‌آید، اما دیده می‌شود. سهراب هم در این نکته تأمل دارد: «چیزهایی هم هست، لحظه‌هایی پر اوج/ مثلاً شاعره‌ای را دیدم/ آن‌چنان محو تماشای فضا بود که در چشمانش/ آسمان تخم گذاشت» (سپهری، ۱۳۷۶: ۳۹۲).

Chichu Art Museum, Naoshima

«ولی آن نور درشت» (همان: ۳۵۶).

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-10-12]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1401.10.1.5.4]

سهراب از ماهی‌ها، چرایی خالی بودن حوض را می‌پرسد. آن‌ها می‌گویند که همهٔ آب حوض تبخیر شد و به آسمان رفت، اما آن چیزی که مهم است و دیگر نیست، نه تلألو نور بر پولک ما که محروم شدن از ندیدن میخک قرمز در آب حوض است: «به‌درک راه نبردیم به اکسیژن آب/ برق از پولک ما رفت که رفت/ ولی آن نور درشت،/ عکس آن میخک قرمز در آب» (همان: ۳۵۵).

برای آندو هم درست به‌مانند ماهی‌ها و سپهری، انعکاس طبیعت در آب اهمیت دارد. آینگی آب، کارکرد مهم آب برای سپهری و آندو است.

Nariwa Museum

«در صمیمیت سیال فضا، خش‌خشی می‌شنوی» (همان: ۳۵۹).

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-10-12]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1401.10.1.5.4]

Water Temple Hyogo

«من گره خواهم زد، چشمان را با خورشید» (همان: ۳۳۹).

House in Monterrey, Mexico

«من گره خواهم زد [...] سایه‌ها را با آب» (همان).

امروزه متأسفانه، طبیعت شکوه پیشین خود را از دست داده است و توان ما در درک طبیعت نیز کم شده است. معماری معاصر، ازاین‌رو می‌باید در فراهم آوردن مکان‌های معمارانه که در آن مردم حضور طبیعت را احساس کنند، بکوشد. وقتی چنین باشد، معماری طبیعت را

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-10-12]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1401.10.1.5.4]

به‌وسیلهٔ تجرید تغییرشکل می‌دهد و معنایش را دگرگون می‌سازد. وقتی که آب، باد، نور، باران و دیگر عناصر طبیعت در درون معماری تجرید می‌یابند، معماری تبدیل به مکانی می‌شود که در آن، مردم و طبیعت تحت یک حس پایدارِ کشمکش، با هم مواجه می‌گردند. من معتقدم که همین احساس کشمکش، آن حساسیت‌های معنوی‌ای را که در انسانیت معاصر خفته است، بیدار خواهد ساخت (آندو، ۱۳۹۸: ۱۲۷).

بودا و سیب با صراحت در کارهای سپهری به‌جهت عینی و مفهومی حضور دارند:

Hill of the Buddha

«هر بودی بودا بود» (سپهری، ۱۳۷۶: ۲۴۰)

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-10-12]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1401.10.1.5.4]

Hyogo Prefectural Museum of Art

«سیب خواهد افتاد

روی اوصاف زمین خواهد غلتید» (همان: ۴۵۶).

۳. نتیجه

سهراب سپهری و تادائو آندو به‌جهت شخصیت ذاتی‌شان، بیش ازتغییر به تأمل نظر دارند. ازاین‌رو آن‌هنگام که به فضای پیرامون خود می‌نگرند تا با آن ارتباط گیرند، نرم و آهسته ورود می‌کنند تا هیچ‌بودگی فضا را چون هایکو درهم نریزند. چنین رویکردی نزد شاعر و معمار، آثارشان را بیشتر با فضا مأنوس می‌کند تا با معنا. شعرهای سهراب در واپسین کتابش، *ما هیچ ما نگاه*، نشان‌دهندهٔ همین نگاه است که در عنوان کتاب هم با صراحت بیان شده است: ما هیچ و ما تنها یک نگاه؛ بی‌هیچ قضاوتی، تنها نگریستن. تادائو آندو نیز چنین رویکردی به فضا داشت. او با فراهم آوردن آستانی برای فرود و نقش‌آفرینی نور، متکی به نیروی شینتای، احجامی از نورِ مدعو در فضا برمی‌ساخت.

نکته‌ای که لازم می‌آید در اینجا و در انتهای این مقاله به آن پرداخته شود، این مهم است که رویکرد شاعر و معمار در برافراشتن آثارشان، نشان‌دهندهٔ نوعی نقد مدرنیته است که آن را

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-10-12]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1401.10.1.5.4]

برنمی‌تابند جز با تقویت سویه‌های انسان‌مدارش: «فکر می‌کنم که ما اکنون به روزگاری وارد می‌شویم که در آن آرمان‌هایی که در دوران مدرن حاکم بودند احتمالا دیگر ارزشی نخواهند داشت» (آندو، ۱۳۹۸: ۵۵)

> روی بام کاهگلی می‌نشستم و آمیختگی غروب را با sensuality بام‌های گنبدی شهر تماشا می‌کردم. به‌سادگی مجذوب می‌شدم و در این شیفتگی‌ها خشونت خط نبود و برق فلز نبود. درام اندام‌های انسان نبود. [...] راستی چه دیر به ارزش نقصان پی‌بردم (سپهری، ۱۳۸۹: ۱۳).

رویکرد هر دو هنرمند، خاصه در کارهای قابل‌اعتنای آن‌ها، نشان از رویکرد هدفمندشان به واقعیت‌های زیستی انسان با مصالح مدرن دارد.

[۱۵]Lee Ufan Art Museum

«من از سطح سیمانی قرن می‌ترسم

بیا تا نترسم» (همان: ۳۹۶).

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-10-12]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1401.10.1.5.4]

پی‌نوشت

۱. Tadao Ando

۲. Zen

۳. thing

۴. Georg Trakl

۵. winter Evening

when snow falls against the window,
long sounds the evening bell...
for so many has the table
been prepared, the house set in order.

۶. Osaka

۷. دالّ: دلالت‌کننده؛ «تصور صوتی» یا رشته‌ای از حروف روی یک صفحه که بیننده آن را به‌عنوان شکلی از یک نشانه (نماد) شناسایی می‌کند.

۸. مدلول: دلالت‌شده؛ معنا، مفهوم یا ایده‌ای که یک نشانه، بیان یا تداعی می‌کند.

۹. لودویگ میس فن در روهه Ludwig Mies van der Rohe (۱۸۸۶-۱۹۶۹) معمار آلمانی - آمریکایی.

۱۰. shintai؛ در ادیان منشعب از کنفوسیوس، بودیسم و در فرهنگ ژاپنی مترادف کالبد است

۱۱. Martin Heidegger؛ فیلسوف شاخص آلمانی

۱۲. یوهان کریستین فریدریش هولدرلین (Johann Christian Friedrich Hölderlin) ۱۷۷۰-۱۸۴۳، شاعر آلمانی و از شخصیت‌های برجستهٔ جنبش رمانتیسم بود که در تکوین ایدئالیسم آلمانی نقش مهمی داشت و بر اندیشهٔ فیلسوفانی مانند هگل و شلینگ تأثیر به‌سزایی گذاشت.

۱۳. objet؛ یک اصطلاح در فلسفهٔ نوین است که معمولاً در برابر سوژه به کار می‌رود. سوبژکتیویه به‌معنای مشاهده‌کننده و اُبژکتیویه، آنچه مشاهده می‌شود.

۱۴. Hokkaido

۱۵. شرح تصویر: تادائو آندو در میان دیوارهای بتنی سازه‌اش. عکس از: Rex Chu

منابع

آشوری داریوش (۱۳۹۰). *شعر و اندیشه*. تهران: مرکز.

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-10-12]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1401.10.1.5.4]

آندو، تادائو (۱۳۹۸). *شعر فضا*. ترجمه و تألیف محمدرضا شیرازی. تهران: کتاب فکر نو.

احمدی، بابک (۱۳۷۵). *حقیقت و زیبایی*. تهران: مرکز.

بصیری، هانیه (۱۳۹۸). «جستجوی قابلیت شاعرانگی در فضای معمارانه»، اولین کنفرانس بین‌المللی مهندسی عمران، معماری و بازآفرینی شهری، تهران.

پاشایی، عین‌الله (۱۳۶۱). *ذن چیست*. تهران: نیلوفر.

حقوقی، محمد (۱۳۷۵). *شعر زمان ما ۳، سهراب سپهری*. تهران: نگاه.

سپهری، سهراب (۱۳۷۶). *هشت کتاب*. تهران: طهوری.

ـــــــــــــــ (۱۳۸۹). *مجموعه شعر هشت کتاب*. اصفهان: گفتمان اندیشهٔ معاصر.

شاملو، احمد و ع. پاشایی (۱۳۸۴). *هایکو، شعر ژاپنی از آغاز تا امروز*. تهران: چشمه.

صلاحی، داود (۱۳۸۵). «ذات حقیقت در اندیشهٔ مارتین هایدگر»، *نامهٔ فلسفی*. ج ۲. ش ۲. ۵۹-۸۰.

فورویاما، ماسائو (۱۳۹۰). *تادائو آندو*. ترجمهٔ آبتین گلکار. تهران: موسسهٔ فرهنگی هنری معماری قرن.

هیدگر، مارتین (۱۳۸۵). *سرآغاز کار هنری*. ترجمهٔ پرویز ضیاء شهابی. تهران: هرمس.

سایت سهراب سپهری. زندگی‌نامهٔ سهراب سپهری. (دسترسی ۲ شهریور ۱۴۰۰). http://sohrab-sepehri.com

زندگینامه و بررسی آثار تادائو آندو. (دسترسی ۲ شهریور ۱۴۰۰). https://archline.ir/tadao-ando

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-10-12]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1401.10.1.5.4]