

## بازتاب باروک در ساختار غزلیات صائب تبریزی

فاضل اسدی امجد\*

دانشیار زبان و ادبیات انگلیسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه خوارزمی، تهران،  
ایران

پریوش اسماعیلی\*\*

دانشجوی دکترای زبان و ادبیات انگلیسی، پردیس بین‌المللی کیش دانشگاه تهران، کیش، ایران  
(تاریخ دریافت: ۹۱/۸/۶، تاریخ تصویب: ۹۲/۷/۲۳)

### چکیده

تاکنون منتقدان و صاحب‌نظران بسیاری سبک هندی را از جنبه‌های مختلف قابل مقایسه و حتی بسیار مشابه سبک باروک در اروپای قرن هفدهم بر شمرده‌اند که تقریباً معاصر سبک هندی محسوب می‌شود. در این راستا مطالعاتی نیز در حیطه مقایسه تطبیقی بین برخی شاعران ایرانی و مکتب باروک صورت پذیرفته است. در این پژوهش، صائب تبریزی به عنوان نماینده تمام عیار سبک هندی برای مطالعه انتخاب شده است. مقاله حاضر، غزلیات صائب تبریزی را از دیدگاه باروک مورد بررسی قرار می‌دهد. نویسندگان مقاله بدون منطبق شمردن شعر صائب با تمامیت مکتب باروک سعی کرده‌اند با تحلیلی ساختاری، شباهت شعر صائب را با برخی ویژگی‌های تقریباً منحصر به فرد سبک باروک، یعنی صحنه نمایش و بازی نور و تاریکی مورد بررسی قرار داده و رویکرد باروکی شعر وی را تبیین نمایند.

**واژه‌های کلیدی:** باروک، سبک هندی، صائب تبریزی، ادغام نور و تاریکی، استعاره بعید، صحنه نمایش.

\* تلفن: ۰۲۱-۸۸۳۰۴۸۹۶، دورنگار: ۰۲۱-۸۸۲۸۱۶، E-mail: fazel14314@yahoo.com

\*\* تلفن: ۰۲۱-۸۸۳۰۴۸۹۶، دورنگار: ۰۲۱-۸۸۲۸۱۶، E-mail: Esmaili.pari@ut.ac.ir

#### مقدمه

اصطلاح باروک که برای القای عدم توازن و نابهنجاری به کار می‌رود، در اواسط قرن هجدهم وارد زبان انگلیسی شد. به گفته والتر موزر Walter Moser ریشهٔ پرتغالی لغت باروک (barroco) به معنای مروارید ناهنجار است، در زبان پرتغالی - اسپانیولی (barrueco) به معنای برآمدگی غیر عادی زمین و در زبان ایتالیایی (barocco) به معنای ریاست (موزر ۱۴). به گفتهٔ جان مولر John H. Mueller در اواسط قرن نوزدهم، یاکوب برکههارت Jacob Burckhardt در توصیف معماری رو به زوال از عبارت باروک استفاده می‌کرد (مولر ۲۳). لوییس مناش Louis Menashe نیز از افرادی نظیر راسکین Ruskin و کروس Croce نام می‌برد که در اظهار نظرهای منفی خود دربارهٔ باروک از برکههارت تبعیت می‌کردند (مناش ۷-۳۳۶).

در آثار هنری و ادبی این دوره می‌توان انعکاس بحران‌هایی را که جایگزین آرامش رنسانس شده بود، آشکارا یافت. شعر باروک برای بیان احساسات پر شور، همواره در پی نوآوری در زمینهٔ استعاره، تضاد و مبالغه بود. به گفتهٔ فردریش W. P. Friederich در گسترهٔ هنر و معماری باروک نیز چنان می‌نمود که نقاشان و معماران تنها با بهره‌گیری از رنگ‌های تند و تزیینات چند لایه، قادر به بیان اندیشه‌ها و دغدغه‌های خویش بودند (فردریش ۱۳۹).

نیکلاس دیوید نیس Nicholas David Nace اشاره می‌کند که در سال ۱۸۸۸، هاینریش وولفلین Heinrich Wölflin در کتاب رنسانس و باروک *Renaissance und Barock* این واژه را اعتباری دوباره بخشید (نیس ۲) و در واقع به مدد وی بود که باروک از قالب پیامد بی‌قدر و ارزش رنسانس، به هیأت دوره‌ای با معیارهای زیبایی‌شناختی منحصر به خود در آمد (مولر ۲۴). از چهره‌های نامدار این سبک در اسپانیا می‌توان کالدرون Calderón و گونگورا Góngora، در ایتالیا مارینو Marino، در انگلیس ریچارد کراشاو Richard Crashaw، در فرانسه کورنی Corneille و در آلمان گریفیوس Gryphius را نام برد. امروزه در توصیف فلسفه‌های مختلف، نهادهای سیاسی و نظام‌های اقتصادی ملل مختلف (مناش ۸-۳۳۷) و نیز در موسیقی، نقد فرهنگی، ادبیات، سینما و حتی فناوری دیجیتال از باروک استفاده می‌شود (نیس ۲).

تاکنون اندیشمندان بسیاری دربارهٔ سبک هندی به تفحص پرداخته‌اند. عثمان کریم اف، ریکاردو زیپولی، ذبیح‌الله صفا، شفیع کدکنی، یان ریپکا، ناتالیا پریگارینا، شبلی نعمانی، غلامحسین یوسفی، یرژی بچکا، ژیلبر لازار، آنه ماری شیمل، لویی ماسینیون و بسیاری دیگر از آن جمله‌اند (رزم‌آرا ۱۷۳). در عصر صفویه، بسیاری از شاعران ناگزیر از مهاجرت به هندوستان شدند که البته استقبال پادشاهان مغول از شعر فارسی در این مهاجرت‌ها بی‌تأثیر

نبود. به گفته استیفن فردریک دیل Stephen Frederic Dale هر چند شاهان ایرانی شاعران را مورد تفقد قرار می‌دادند، اما به پای پادشاهان مغول هندوستان نمی‌رسیدند (۲۰۰). به گفته محمد قهرمان، اساس شعر در این سبک بر «تخیل و مضمون‌یابی» استوار بوده و شاعران این سبک از تمثیل، معادله‌پردازی، تشبیه، استعاره، تشخیص، جناس، ایهام و مراعات‌النظیر بسیار بهره می‌بردند (قهرمان ۴). پیتر جکسون Peter Jackson آغاز گرایش شاعران ایرانی را به تأثیرگذاری بر مخاطب از طریق نکته‌سنجی زیرکانه در اواسط قرن چهاردهم میلادی دانسته و می‌افزاید، این روند در طی قرن بعد نیز ادامه داشت که البته توجه شاعران بیشتر معطوف به مهارت‌های فن شعر شد و اکثریت شاعران به «بازی‌های معنایی و بیان پیچیده افکار» گرایش یافتند (جکسون ۹۸۲). شاعران این سبک بیش از آن که به دست و پنجه نرم کردن با اوزان شعری بپردازند، سرگرم خلق و تلفیق عبارات و مضامین حیرت‌انگیز بودند (یارشاطر ۲۳۹). سنایی، ظهوری، نظیری، صائب تبریزی، کلیم کاشانی و بیدل دهلوی از جمله شاعران نامدار این سبک به شمار می‌روند.

سبک هندی به دلیل تقارن زمانی با باروک، توسط اندیشمندان بسیاری مورد مقایسه تطبیقی با مکتب باروک قرار گرفته است. در این زمینه می‌توان به مطالعات زیولی، فاطمه کورونی و محمدعلی معدنی، یان ریپکا، اینگا کالادزه، علی محمدی، محمد بهنام‌فر، عبدالرضا مدرس‌زاده، غلام عباس نفیسی، محمد‌هانی ملازاده، محمد غلامرضایی، محمد فشارکی، نوا کمالی و اشرف موسوی لر اشاره کرد.

از آنجا که در راستای مقایسه سبک باروک و سبک هندی به شعر صائب کمتر توجه شده و نیز از آن جهت که صائب طبق آراء بسیاری از ادب‌شناسان به عنوان نماینده تمام عیار سبک هندی شناخته می‌شود، پژوهش حاضر بر آن است که بدون منطبق دانستن شعر صائب با تمامیت سبک باروک، برخی مشابهت‌هایی را که بین شعر وی با پاره‌ای از مضامین سبک باروک به چشم می‌خورد مورد بررسی قرار دهد. البته شماری از نقادان، مضامین باروک نظیر ناپایداری دنیا instability (سیدحسینی ۴۴، امینی ۳۰، خطاط و شوهانی ۵۳)، توجه به مرگ (حسن زاده ۵۹، اسداللهی ۹-۴۸)، اغتنام وقت carpe diem (اسداللهی ۵۱)، و آرایه‌های ادبی، نظیر متناقض نما paradox (واحد ۲۴۹) و جاندار انگاری personification (فقیهی ۷۵) را در شعر وی بررسی نموده اند - هر چند همه آنها با عنوان باروک از چنین مضامینی یاد نکرده‌اند. از سوی دیگر، با در نظر گرفتن این که بسیاری از مفاهیم باروک در سایر ادوار و آثار ادبی نیز مشهودند و برخورد غالب محققان درباره مشابهت‌های بین صائب و سبک باروک، بیشتر بر

حضور مضامین باروک در شعر صائب تکیه داشته است، نویسندگان مقاله حاضر سعی نموده‌اند با تحلیلی ساختاری، شباهت شعر صائب را با برخی ویژگی‌های تقریباً منحصر به فرد سبک باروک یعنی صحنه نمایش و بازی نور و تاریکی مورد بررسی قرار دهند.

### بحث و بررسی

یکی از مضمون‌های شاخص در ادبیات باروک که سایر مفاهیم را تحت‌الشعاع خود قرار می‌دهد، ناپایداری حیات دنیوی و موجودیت بشری است. البته به گفته وارنک F.J. Warnke چنین مضمونی به خودی خود، باروک محسوب نمی‌شود و در واقع تکرار چشمگیر آن در شعر باروک موجب شده است که به عنوان انگاره بارز باروک شناخته شود (وارنک ۱۵۲). رابرت کلمنتس Robert Clements نیز عقیده دارد که یکی از وظایف ادب و هنر باروک بیان ناپایداری، موقتی و گذرا بودن زندگانی دنیوی است (کلمنتس ۱۸۸). در واقع، حضور پایدار این نگرش در ادبیات و هنر باروک، به دلیل جهان‌بینی حاکم بر آن دوره بود. همان‌گونه که خوزه آنتونیو ماراوال Jose Antonio Maravall اشاره می‌کند، تجارب تلخی نظیر طاعون، قحطی، جنگ و تورم موجب آن شد که سیاه‌پنداری، بدبینی pessimism، یأس و تنگدلی بر دوره باروک حکمفرما شود، گویی که جنونی غریب بر تمامی زندگی و جهان سایه افکنده است. بدین ترتیب، جنون جهان و تردید و بی‌اعتمادی نسبت به جریان غیر عادی زندگی در آثار ادبی و هنری دوره باروک باز نمود یافت (ماراوال ۱۵۱) تا جایی که جهان در ادبیات باروک به هیات هزار تو labyrinth مجسم شد (ماراوال ۱۵۳). این ویژگی ضد و نقیضی هستی در بسیاری از اشعار باروک یافت می‌شود، چرا که به گفته کلمنتس یکی از وظایف هنر و ادبیات باروک، بیان ویژگی نامطمئنی و ضد و نقیضی حیات بشری بود و غالب شاعران باروک تحت تأثیر این نگرش، درد و رنج را تجربه‌ای دلپذیر توصیف می‌کردند (کلمنتس ۱۸۸). شاعران و سخن‌سرایان برجسته باروک از متناقض‌نما و همچنین استعاره عنادیه oxymoron برای پرداختن به این ناپایداری استفاده می‌کردند. در شعر صائب نیز نمونه‌های زیادی از استعاره عنادیه را می‌توان یافت. به عنوان مثال:

ز دردش لذتی دارم که از درمان بود خوشتر ز عشق او غمی دارم که غم‌خوار است پنداری (۳۰۷۴)

ملاحظه می‌شود که در مصراع اول، لذت درد و در مصراع دوم، غم غم‌خوار، نمونه‌های بارزی از استعاره عنادیه هستند. در سطر چهارم این بند از شعر «یک نغمه» A Song از کراشو

نیز نمونه‌هایی از استعارهٔ عنادیه را می‌توان مشاهده کرد:

So gainful is such loss of breath.

I die even in desire of death.

Still live in me this loving strife

Of living death and dying life.

چنین نفس باختن چنان بردنی ست مرا.  
چنانم که حتی در اشتیاق مرگ بمیرم.  
در من هنوز زنده است این نزاع دلپذیر  
بین مرگ زنده و زندگانی در حال مرگ.

مضمون ناپایداری *inconstancy* در ادبیات باروک به شیوه‌های مختلفی به خواننده القا می‌شود که یکی از این شیوه‌ها، توصیف جهان به عنوان صحنهٔ نمایش است (کلمنتس ۱۹۲). در شعر باروک، جهان به منزلهٔ صحنهٔ نمایش است و زندگی چیزی نیست جز یک بازی تکراری که به دوام آن هیچ اطمینانی نیست (خطاط و شوهانی ۵۵). وارنک نیز عقیده دارد که هنرمند باروک به ما نمی‌گوید «دنیا مانند نمایش است»؛ در عوض می‌گوید «دنیا نمایش است» و بدین گونه جهان پیرامون را تنها وهم و خیال بر می‌شمرد (وارنک ۱۵۳).

در اینجا ذکر این نکته ضروری می‌نماید که نباید تصور کرد مضمون نمایشی بودن *theatricality* در ادبیات باروک، فقط منحصر به توصیف جهان است. ماراوال در تحلیل قابل توجه خود از ادبیات باروک اشاره می‌کند که این ویژگی نه تنها در جهان‌بینی دورهٔ باروک و در نتیجه ادب و هنر باروکی مشهود است، بلکه در خود ادبیات نیز به سه طریق مختلف نمود می‌یابد: نخست، نقشی که به هر شخص در شعر باروک محول می‌شود حالتی موقتی می‌یابد. در وهلهٔ دوم، نقش‌ها حالتی چرخشی می‌یابند، بدین معنی که شخص ممکن است حتی در نقشی مغایر با نقش پیشین خود ظاهر شود. در نهایت، پرداختن به ظواهر اهمیت بیشتری نسبت به تحلیل ذات و جوهره می‌یابد (ماراوال ۱۵۴). صائب نیز در بسیاری از اشعار خود، جهان را پردهٔ نمایشی می‌شمارد که تماشای آن، کاری بیهوده است.

محو و اثبات جهان در عالم حیرت یکیست فارغ است آینه از آمد شد تمثال‌ها (۴۸۹)  
طرف دوم اسلوب معادلهٔ فوق یعنی دومین مصراع بر چرخشی بودن نقش‌هایی که به افراد در طول زندگی محول می‌شود دلالت دارد. آینه نیز استعاره‌ای است که به عالم حیرت دلالت می‌کند و تمثال، استعاره‌ای است که به ظاهر به جهان دلالت می‌کند ولی با در نظر

گرفتن کل ترکیب اضافی «آمد شد تمثال‌ها» یا می‌توان تمثال را استعاره از انسان‌ها دانست که در بیت ذکر نشده است و یا اینکه کل ترکیب اضافی مزبور را استعاره از روال جهان شمرد. یکی دیگر از بن‌مایه‌های القاکننده ویژگی نمایشی در شعر و هنر باروک، پرده است. به همان صورتی که وجود پرده drapery در صحنه‌های نقاشی باروک، حس کنجکاوی بیننده را نسبت به آن چه در ورای پرده از دید پنهان نگاه داشته شده است بر می‌انگیزد، در تصویرهای شعر باروک نیز حضور بن‌مایه پرده، ذهن مخاطب شعر را به سمت و سوی حقیقت پنهان در پس پرده سوق می‌دهد؛ همچنان که در مفهوم بیت زیر نیز شاهدیم:

از برگ، نُکَهِت گل بیش می‌شود رسوا ترا نهفته کند پرده حجاب کجا (۳۰۱)

در بیت فوق مشاهده می‌شود که صائب باز هم برای ترغیب مخاطب خود (و در پی آن خواننده شعر) از مهارت اسلوب معادله استفاده کرده است. مصراع دوم نیز به صورت سؤالی استفهامی rhetorical question بیان شده و بر این ترغیب persuasion مهر تأیید گذاشته است. به علاوه به اقتضای وزن، ترتیب کلمات در مصراع اول دستخوش جابجایی شده و نهاد جمله، یعنی ترکیب اضافی «نُکَهِت گل»، به جای آن که در ابتدای جمله قرار گیرد، بعد از متمم (برگ) آورده شده است. شایان ذکر است که جابجایی ترکیب و نظم اجزای جمله hyperbaton نیز یکی دیگر از آرایه‌های ادبی رایج در شعر باروک است. «ترا» در ابتدای مصراع دوم به طور مجازی به زیبایی معشوق دلالت دارد و با توجه به مصراع اول مشخص می‌شود که نکَهِت گل، استعاره از زیبایی معشوق و برگ، استعاره از پرده حجاب است.

همان‌گونه که پیش‌تر گفته شد، به دلیل جهان‌بینی حاکی از ناامیدی حاکم بر عصر باروک، نوعی بی‌اعتمادی و تردید نسبت به روال و روند هستی در زندگی و اندیشه مردم جاری و ساری بود. بر پایه همین بی‌اعتمادی و شک و تردید بود که در ادبیات باروک بر اغتنام وقت تأکید بسیاری می‌شد. پر واضح است که پرداختن به مقوله‌ای همچون اغتنام وقت، اندیشه و دل‌نگرانی در باب مسئله‌ای چون مرگ را در پس زمینه خود نهفته دارد. از همین روست که در ادبیات باروک به کرات شاهد پرداخت به این مبحث نیز می‌باشیم، به گونه‌ای که به گفته حسن‌زاده، مرگ در ادبیات باروک حضوری پررنگ داشته و با تمام جلوه‌های زندگی آمیخته شده است (حسن‌زاده ۵۹). گریفیوس در شعر معروف خود، «همه چیز بیهوده است»، با بهره‌گیری از تضادهای مختلف بر ناپایداری و گذرایی و مرگ هر آن چه را که در دنیاست، تأکید می‌کند: «آن چه امروز جولان می‌دهد و خودآرایی می‌کند، فردا خاکستر و استخوانی بیش نخواهد بود» (هدرر ۹۵).

اگر بتوان تلاقی دم غنیمت‌شماری باروک با اندیشناکی از هیمنه مرگ را از بعدی دیگر مد نظر قرار داد، چنین درهم آمیختگی و درهم پیچیدگی تداعی‌گر جنبه دیگری از ادب و هنر باروک به نام ادغام نور و تاریکی *chiaroscuro* خواهد بود که به گفته کلمنتس در هنر باروک شایان اهمیت بسیاری است (کلمنتس ۱۸۹). به بیان ژیل دلوز Gilles Deleuze در باروک، روشنی از تاریکی جدایی‌ناپذیر بوده و مدام در آن ادغام می‌شود، بدین ترتیب که رنگ‌های روشن به تدریج طیف‌های گونه‌گون را طی می‌کنند، تا جای خود را به تاریکی و پرده‌های ضخیم‌تر سایه ببخشند (دلوز ۳۲). دلوز با مقایسه لاینیتز Leibnitz و دکارت Descartes، بازی نور و تاریکی و استحاله *metamorphosis* مداوم را که در دیدگاه لاینیتز مشهود است، مغایر با پایداری و ایستایی و وضوح در دیدگاه دکارت بر می‌شمرد (۴۱). به گفته کریستینا ملشارک Krystyna Malcharek شاخص‌ترین ابزار بیان در هنر باروک، ارتباط روشنی و سایه است و در واقع این شدت و حدت تاریکی است که روشنی را تعریف می‌کند. از سال ۱۶۰۰ به بعد، روالی در هنر متداول شد که طی آن به تدریج، تاریکی فضای بیشتری نسبت به روشنی به خود اختصاص داد و چنین مهارتی *pittura tenebrosa* به ویژه در آثار هنرمندانی نظیر کاراوادجیو Caravaggio به چشم می‌خورد (ملشارک ۹۱). ملشارک همچنین اضافه می‌کند ارزش مثبتی که تاریکی و سایه در هنر عصر باروک کسب کرد، با اهمیتی که یوهان کپلر Johannes Kepler برای تاریکی و سایه در حیطه ستاره‌شناسی *astronomy* قائل بود، تطابق زمانی داشت (ملشارک ۱۰۲).

هلموت هاتزفلد Helmut Hatzfeld عقیده دارد بررسی عمیق‌تر ادبیات باروک نشان دهنده همخوانی بین وحدت سه گانه ارسطو Aristotle's three unities و دو اصل وولفلین یعنی پیروی جزئیات از کل و فقدان عمدی وضوح و شفافیت در ارائه جزئیات است (هاتزفلد ۱۲۳). به گفته هاتزفلد در حیطه ادبیات، این درهم آمیختگی و ادغام جزئیات در یکدیگر یک سمفونی ادبی *literary symphony* را خلق می‌کند که در آن، شخصیت‌های اصلی و پس زمینه به هیأت یک گروه در می‌آیند، اجزای تصویر در بازی مبهم نور و تاریکی غرق می‌شوند و ویژگی‌های موسیقایی و آوایی به صورت پژواک‌های مبهم و دور دست در می‌آیند. وی اضافه می‌کند، بر خلاف وضوح کاملی که در ادبیات رنسانس مشاهده می‌شود، در ادبیات باروک، جزئیات به هم آمیخته و وضوحی نسبی پدید می‌آورند؛ در نتیجه در ادبیات باروک، شاهد توصیف دقیق اشیاء، کنش‌ها، اشخاص و مناظر نیستیم. تصویرها به نحوی در هم ادغام می‌شوند که گویی خطوط خارجی جداکننده آنها محو شده و تصاویری محو و مبهم به دست

می‌دهند (هاتزفلد ۵-۱۲۴). به گفته وارنک، ذوب شدن تصویرها در یکدیگر در اکثر اشعار غنایی باروک موجب آن می‌شود که میزان ارزشمندی (یا فقدان ارزش) تمام اجزای تصویرها با هم تناسب داشته باشد (وارنک ۱۶۰) و به اعتقاد آدلاید بکمن Adelheid Beckman، اتحاد عناصر متضاد در هنر باروک، منجر به شکل‌گیری انسجامی والاتر می‌شود (نقل شده در هاناک ۳۱۷). بدین ترتیب، به گفته میروسلاو جان هاناک Miroslav John Hanak در ادبیات باروک، شاهد آشتی مسالمت‌آمیز عناصر مغایر و متضاد (مانند بیداری و خواب، تولد و مرگ، نور و تاریکی) با یکدیگریم (همان). نمونه‌هایی از ادغام نور و تاریکی را در بسیاری از ابیات صائب نیز می‌توان مشاهده کرد. به عنوان مثال:

شد منور سینه من صائب از داغ جنون      خانه تاریک را روشن کند گلجامها (۴۷۴)

در این بیت مشاهده می‌شود که صائب مطابق با گرایش ادبیات باروک به استفاده بیشتر از استعاره metaphor نسبت به مجاز metonymy، خانه تاریک را به عنوان مشابه به برای سینه شاعر و گلجام را مشابه به داغ جنون در نظر گرفته و کل ترکیب فوق را در قالب اسلوب معادله جای داده است. بدین ترتیب هندسه ساختاری بیت فوق، حاصل از مضمون باروکی درهم‌آمیزی نور و تاریکی در قالب استعاره و اسلوب معادله است. افزون بر این، با آوردن مصراع دوم برای تجسم عینی مضمون مصراع اول، صائب باز هم در راستای گرایش شعر باروک به ترغیب خواننده حرکت کرده است.

بین شعر دوره رنسانس و دوره باروک تفاوت چشمگیر دیگری نیز وجود دارد و آن بهره‌گیری شعر باروک از پیچیدگی‌ها و دوگانگی‌های حاکم بر زمان افعال یا صیغه‌های زمانی است. بدین معنا که به گفته آکس پرمینگر Alex Preminger بر خلاف شعر رنسانس که گرایش به استعمال ساده و هماهنگ صیغه‌های زمانی دارد، در مکتب باروک، شاعر بیشتر به دستکاری manipulation صیغه‌های زمانی می‌پردازد (پرمینگر ۱۲۳). در مصراع اول بیت فوق، ماضی ساده برای موقعیت خاص (منور شدن سینه شاعر به داغ جنون) به کار رفته است، در حالی که در مصراع دوم برای آوردن تصویری عام (روشن شدن خانه تاریک با گلجام) صیغه زمانی به مضارع التزامی (جایگزین مضارع اخباری) تغییر یافته است. هر چند در مثال فوق به نظر می‌رسد که بنا بر اقتضای وزن، شاعر ناگزیر از چنین تغییری در صیغه زمانی بوده است، ولی از آنجا که این رویکرد از بسامد بالایی در ابیات صائب برخوردار است، می‌توان گفت که با ویژگی ذکر شده ادبیات باروک همپوشانی دارد.

همان گونه که پیش‌تر اشاره شد، در ساختار اشعار باروک می‌توان ویژگی‌هایی حاکی از



نقش دراماتیک گوینده شعر و مخاطب (فرضی) او را شاهد بود. در مصراع اول بیت فوق، شاهد یک تک گویی دراماتیک *dramatic monologue* بین گوینده شعر (صائب) و مخاطب شعر (خود صائب) هستیم. به عبارت دیگر، در صحنه دراماتیکی که شاعر خلق کرده، طرفین گفتگو در اصل در نقش یک شخصیت واحد ظاهر شده‌اند. از این لحاظ نیز در بیت مذکور با ویژگی دومی که ماراوال برای شعر باروک بر شمرده است، یعنی قابلیت تغییر یا چرخشی بودن نقش‌ها، مواجهه‌ایم؛ مشاهده می‌شود که صائب، همزمان در دو نقش گوینده و مخاطب ظاهر شده است. بدین ترتیب صائب تنها در یک بیت توانسته است شبکه معنایی پیچیده‌ای را با ترکیب آرایه‌ها و مضامین متعدد خلق کند. در بیت زیر که باز هم نمونه‌ای از ترکیب نور و تاریکی است،

از آن همیشه بود روی شمع نورانی      که اشک در دل شب‌های تار می‌بارد (۱۸۶۳)

صنعت جاندار انگاری را برای شمع در هر دو مصراع با اختصاص دو ویژگی انسانی یعنی «روی» و «اشک» استفاده کرده است. نمونه‌های دیگری از جاندار انگاری را که به گفته کلمنتس از آرایه‌های ادبی مورد توجه شاعران باروک است (کلمنتس ۱۹۱)، به کرات می‌توان در شعر صائب باز یافت.

به گفته کاتلین رین Kathleen Raine، پویایی و نایستایی که مشخصه هنر باروک است، به ویژه در استفاده از ژرفانمایی *perspective* ظهور می‌کند. به عبارت دیگر، در نقاشی باروک، چنین می‌نماید که جسم انسان به طور استوار بر روی زمین استقرار نیافته و اغلب در هیأتی پر شور و با حالتی در تب و تاب، رو به آسمان یا نقطه لایتناهی دیگری برخاسته است (رین ۳۷۲). وی ادامه می‌دهد اگر بخواهیم در ادبیات باروک صنعتی متناظر با همین امر، که سعی بر استقرار امر نامحدود و محدود در کنار یکدیگر را دارد، مثال بیاوریم، می‌توانیم به استعاره بعید *conceit* که در شعر باروک اسپانیا و انگلیس متداول است، اشاره کنیم.

از سوی دیگر نیز به نوشته غلامرضا حیدری، یکی از ابزارهایی که شاعران سبک هندی و به ویژه صائب در خلق معانی بدیع و ایجاد مضامین نو به کار می‌بردند، تغییر صورت و معنای شعر از طریق تغییر در ژرفانمایی و یا به عبارتی «برداشت متنوع از یک حقیقت و ماهیت ثابت» بود (حیدری ۴۶). استعاره‌های بعید و دور از ذهنی که به کرات در شعر صائب یافت می‌شود، نوعی تغییر ژرفانمایی را نیز القا می‌کنند و پویایی و تحرک را به مدد تغییرات زاویه دید به جلوه در می‌آورند. به عنوان نمونه، وی تنها برای یک مستعاره، مژگان معشوق، مستعاره‌های متنوعی مانند لشکر برگشته، نیش زنبور عسل، تیغ خونریز و سوزن را در ابیات

مختلف به کار می‌برد. در این قبیل موارد، صائب با ترکیب دو یا چند عنصر و آرایه ادبی و ایجاد شبکه‌های در هم تنیده و تو در توی معنایی، تخیل خواننده را به قول ون هوک J.W. van Hook به صورت «یک نوع حالت شگفتی یا جذب خلسه‌آمیز» درگیر می‌کند (ون هوک ۳۵). به گفته رحیم کوشش، از آنجا که خواننده در کشف چنین پیوندها و معانی به ظاهر ناگفته با گوینده همراه می‌شود، لذت بیشتری را تجربه می‌کند (کوشش ۲۸۲). البته شایان ذکر است که به گفته قهرمان شیری در دوره صفویه (که خاستگاه سبک هندی است)، نظم بر خلاف نثر فارسی این دوران، همسو با حاکمیت و جریان‌های سیاسی، اجتماعی و مذهبی حرکت نکرده، از این روی در این دوران یکی از قواعد طرفدار در شعر فارسی، «جانبداری از تازگی طرز و معانی و دقت نظر و باریک‌بینی در همه مفاهیم و تصاویر شعری گذشته» در جهت کشف نکات نو و بدیع بود (شیری ۳۳). از این نظر نیز شعر صائب با پیچیدگی‌های حاکم بر شعر باروک که به دلیل تو در تویی عناصر و آرایه‌ها به هزارتو می‌ماند، همخوانی دارد. در بیت زیر:

جوی شهدی است ز هر نیش روان در رگ من      تا دلم خانه زنبور ز مژگان تو شد (۱۵۹۲)

صائب در کنار استعاره بعید از صنعت اغراق hyperbole که در ادبیات باروک نیز به طور مداوم از آن استفاده می‌شود، بهره برده است. ترکیب اضافی «جوی شهد» در نقش مستعار قرار دارد و مستعار له به صورت مجازی در کلمه «رگ» نهفته است که در اینجا علاقه مجاز از نوع ظرف و مظروف است. کل مصراع دوم نیز از دو تصویر تشکیل یافته است: در این مصراع با دو ترکیب استعاری مواجه‌ایم که در هم تنیده شده‌اند: لانه زنبور، استعاره از دل عاشق است و در عین حال زنبور یا به طور مجازی، نیش زنبور نیز استعاره از مژگان معشوق است. مژگان معشوق نیز به طور مجازی به نگاه معشوق دلالت دارد که علاقه جزئیت و کلیت بین آن‌ها حکمفرماست. نمونه‌های زیادی از صنعت اغراق را که با استعاره‌های بعید در هم آمیخته شده است، در اشعار باروک نیز می‌توان مشاهده نمود. به عنوان مثال، در یکی از غزل‌های جان دان John Donne به نام «وداع با گریه» A Valediction of Weeping می‌خوانیم:

Let me pour forth  
My tears before thy face, whilst I stay here,  
For thy face coins them, and thy stamp they bear,  
And by this mintage they are something worth.

بگذار فرو بریزم

اشک‌هایم را در برابر چهره‌ات، آن گاه که هنوز کنار توام.  
 زان رو که رخ تو بر قطرات اشکم نقش سکه می‌زند، و مهر تو بر آن‌ها حک می‌شود.  
 و با این ضرب سکه، اشک‌هایم قدر و قیمت یابند.

در ابیات فوق می‌توان ضرب سکه را هم استعاره از انعکاس چهره معشوق در قطرات اشک گوینده شعر دانست و هم استعاره‌ای از نگاه معشوق. در هر دو صورت، وجود اغراق در پس زمینه استعاره مزبور، محسوس است. نمونه دیگری از استعاره بعید را که با متناقض‌نما در هم ادغام شده است، در بیت زیر می‌توان یافت:

عاشقان را وصل در سرگشتگی باشد که شمع مرکز پرگار بال و پر شود پروانه را (۲۹۴)  
 همان گونه که ذکر شد، یکی از آرایه‌های ادبی مورد توجه در مکتب باروک، متناقض‌نماست. همچنان که کلمنتس می‌گوید، متناقض‌نما صنعت رایجی است که شاعر باروک به کمک آن از دنیای محسوس فراتر می‌رود، منطق را به چالش می‌کشد و قطب‌های مخالف و انگاره‌های مغایر را در تضاد با یکدیگر قرار می‌دهد (کلمنتس ۹-۱۸۸). در بیت فوق می‌توان مشاهده کرد که صائب، وصل و سرگشتگی را با آوردن استدلالی بر پایه یک استعاره بعید یکسان دانسته است. در نگاه اول شاید به نظر برسد که استعاره اصلی به کار رفته در این بیت استعاره معروف شمع و پروانه است، در حالی که صائب در این بیت استعاره‌ای غریب را به کار برده است: شمع را به مرکز پرگار و بال و پر پروانه را به پایه‌های پرگار تشبیه کرده است و هر دو استعاره مذکور نیز به قول رولان بارت Roland Barthes به عاشق و معشوق وی دلالت ضمنی دارند. اساس چنین دلالتی که صائب کشف آن را به خواننده واگذار کرده، این است؛ به همان گونه که دو پایه پرگار در اطراف مرکز و پروانه دور شمع می‌چرخند، معشوق نیز نباید از دوری عاشق گله‌مند باشد، چرا که این سرگشتگی و هجران عاقبت به وصل می‌انجامد، درست به همان صورتی که دو پایه پرگار در نقطه مرکز به هم می‌رسند و پروانه نیز بعد از پرواز به دور شمع، عاقبت با شعله یکی می‌شود. دان نیز استعاره بعید معروفی دارد که با مختصری تفاوت، تداعی کننده همین بیت صائب است. در شعر «وداع، منع سوگوری» A Valediction, Forbidding Mourning می‌خوانیم:

If they be two, they are two so  
 As stiff twin compasses are two;  
 Thy soul, the fix'd foot, makes no show  
 To move, but doth, if the' other do.

And though it in the centre sit,  
Yet when the other far doth roam,  
It leans, and hearkens after it,  
And grows erect, as that comes home.

اگر [روح‌های ما] دو تائیند، دوگانگی آن‌ها  
همان‌گونه است که پایه‌های محکم پرگار دو تائیند؛  
روح تو، پایه‌ای ست که بر جای استوار مانده، بی‌نشانه‌ای  
از جنبشی، اما، با حرکت پایه‌ی دیگر، او نیز بر جای نماند.

و هر چند در مرکز جلوس کرده باشد،  
با این همه، آن‌گاه که دیگری به دوردست‌ها شتابد،  
او نیز خم شود، و در پی او گوش فرا دهد،  
و بر جای، راست نشیند، آن‌گاه که دیگری به خانه باز گردد.

تصویری را که دان در این بخش از شعر خود خلق کرده است، بدین صورت می‌توان تفسیر کرد: شاعر، خود و محبوبش را در حکم دو پایه‌ی پرگار تصور کرده است که با دور شدن یکی از پایه‌ها از مرکز (home)، پایه‌ی دیگر نیز از جای خود حرکت می‌کند. تمامی بند دوم وجه شبه استعاره‌ی بند اول است و در این وجه شبه، دان استعاره‌ی دیگری را هم جای داده است: جابجایی پایه‌های پرگار را به چشم انتظاری کسی تشبیه کرده است که عزیزی سفر کرده دارد. به همان نحو که فرد منتظر، به شنیدن کوچکترین صدایی به جلو خم می‌شود تا مگر صدای پای مسافر از سفر برگشته‌ی خود را بشنود، و به همان نحوی که با برگشت مسافر آرام و قرار می‌گیرد، پایه‌های پرگار نیز پس از دوران هجران، عاقبت در مرکز به قرار و هم‌ایستایی می‌رسند.

با در نظر گرفتن مباحث فوق و نیز قابلیت خارق‌العاده‌ی ساختار شعر صائب در تجسم بخشیدن به مضامین باروک، ذکر یک نکته‌ی پایانی ضروری به نظر می‌رسد و آن، چیره‌دستی صائب به عنوان شاعر پارسی‌گوی در مقایسه با شاعران مکتب باروک است؛ برای مهارت وی - همچون بسیاری از دیگر شاعران ایرانی - در ایجاز سخن که آخرین مثال مقاله حاضر به عنوان شاهدی بر این مدعا آورده شد، در شاعران باروک کمتر نظیری می‌توان سراغ گرفت.

## نتیجه

طبق پژوهش حاضر، نشان داده شد که چگونه می‌توان با کمک تحلیل ساختاری، بازنمود مضامین باروک را در شعر صائب جستجو نمود. به علاوه، با در نظر گرفتن مجموعه نظریات صاحب‌نظران در حیطه مکتب باروک می‌توان به این جمع‌بندی رسید که جهان‌بینی حاکم بر این دوره، نه تنها در مضامین متعددی که بر شمرده شد، بلکه در نحوه کاربرد آرایه‌های ادبی در ساختارهای شعری نیز بازتاب یافته است. شاید مطالعاتی از این دست و با تکیه بر شیوه‌های نوین نقد، نظیر ساختارشناسی نیز بتواند در زمینه تبیین ویژگی‌های باروک در شعر صائب و یا شاعران دیگر مفید واقع شود. افزون بر این، از آنجا که دوره نمو سبک هندی و مکتب باروک مشابهت‌های بسیاری دارند، بررسی جامعه‌شناسانه شعر صائب بر اساس این مشابهت‌ها می‌تواند راهگشای بسیاری از مسائل ناشناخته در زمینه این گونه مطالعات باشد.

## Bibliography

- Amini, M. R. (1374/1996). "Sabke Baroque Dar Adabiyate Ghanaieye Oroupa" ("Baroque Style in European Lyrics"). *Keyhane Farhangi*. No. 122. pp. 28-31.
- Asadullahi, K. (1388/2010). "Seyri Dar Mazamine Erfaniye Ash'are Sa'ib" ("A Survey of Mystic Themes in Sa'ib's Poetry"). *Adabiyate Erfani va Ostoureh Shenasi*. No. 16. pp. 25-57.
- Clements, R. J. (1961). "Michelangelo as a Baroque Poet". *PMLA*, Vol. 76, No. 3. pp. 182-192.
- Dale, S. F. (2003). "A Safavid Poet in the Heart of Darkness". *Iranian Studies*. Vol. 36, No. 2. pp. 197-212.
- Deleuze, G. (2004). *The Fold: Leibniz and the Baroque*. Trans. Tom Konley. Minneapolis: U of Minnesota P.
- Faghihi, H. & N. Nazari. (1387/2009). "Mazamine Erfani Dar Ghazaliate Sa'ib" ("Mystic Themes in Sa'ib's Sonnets"). *Pazhouheshe Zaban va Adabiyate Farsi*. No. 10. pp. 73-84.
- Friederich, W. P. (1947). "Late Renaissance, Baroque or Counter-Reformation?" *The Journal of English and Germanic Philology*. Vol. 46, No. 2. pp. 132-143.
- Gahreman, M. (1376/1998). *Bargozideye Ash'are Sa'ib (An Anthology of Sa'ib's Poetry)*. Tehran: Samt Publications.
- Hanak, M. J. (1970). "The Emergence of Baroque Mentality and Its Cultural Impact on Western Europe after 1550". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Vol. 28, No. 3. pp. 315-326.

- Hassan Zadeh MirAli, A. & L. S. (1390/2011). "Barresiye Tatbighiye Maktabe Barok Ba Sabke Hendi: Motale'eye Moredi: Bidele Dehlavi" ("A Comparative Study of the Baroque School and the Indian Style: Bedel Dehlavi"). *Faslnameye Pazhuhesh-haye Zaban Va Adabiate Tatbighi*. Vol. 3, No. 1. pp. 51-66.
- Hatzfeld, H. (1949). "A Clarification of the Baroque Problem in the Romance Literatures". *Comparative Literature*. Vol. 1, No. 2. pp. 113-139.
- Hederer, E. (1967). *Trans. Scott Horton. Deutsche Dichtung des Barock*. Boston: Barns & Nobel.
- Heidari, Gh. (1387/2009). "Hobabe Khaneh Be Doosh" ("Vagabond Bubble"). *Zaban Va Adabiate Farsi*. No. 11. pp. 37-74.
- Jackson, P., ed. (2006). *The Cambridge History of Iran: The Timurid and Safavid Periods*. Vol. 6. Cambridge: Cambridge U P.
- Khattat, N. & A. Shohani. (1385/2007). "Jelve-haie Az Maktabe Baroque Dar Robaeiyate Khayyam": ("Some Manifestations of the Baroque Style in Khayyam's Quatrains"). *Pazhouheshe Zaban-haye Kareji*. No. 33. pp. 49-64.
- Kooshesh, R. (1387/2009). "Tasviri Az Zehn Va Zabane Sa'ib" ("A Picture of the Mind and the Language of Sa'ib"). *Nashrieye Daneshkadeye Adabiat Va Oloume Ensani Daneshgah Shahid Bahonar*. No. 23. pp. 271-290.
- Malcharek, K. & M. Rzepińska. (1986). "Tenebrism in Baroque Painting and Its Ideological Background". *Artibus et Historiae*. Vol. 7, No. 13. pp. 91-112.
- Maravall, J. A. (1986). *Culture of the Baroque*. Minneapolis: U. of Minnesota P.
- Menashe, L. (1965). "Historians Define the Baroque: Notes on a Problem of Art and Social History". *Comparative Studies in Society and History*. Vol. 7, No. 3. pp. 333-342.
- Moser, W. (2008). "The Concept of the Baroque". *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*. pp.11-37.
- Mueller, J. H. (1954). "Baroque: Is It Datum, Hypothesis, or Tautology?" *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Vol. 12, No. 4. pp. 421-437.
- Nace, N. D. (2009). "The critical baroque in English literature, 1650-1750". Diss. California U.
- Preminger, A. T.V.F. Brogan. (1993). *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Chichester: Princeton U. P.
- Raine, K. (1945). "John Donne and the Baroque Doubt". in *Horizon*. Vol. 11, No. 66. pp. 371-95.
- Razmara, M. (1384/2006). "Sabke Hendi Va Jaygahe An Dar Adabiate Farsi" ("The Indian Style and its Status in Persian Literature"). *Nameye Parsi*. No. 3. pp. 173-180.

- Seyed Hosseini, R. (1381/2003). *Maktab-haye Adabi* (Literary Schools). Vol. 1. 12<sup>th</sup> ed. Tehran: Agah Publications.
- Shiri, G. (1389/2011). "Pichidegi-haye Sabke Esfahani Ya Hendi Va Zamine-haye Peydayeshe An" ("The Complexities of Isfahani or Indian Style and the Basis of Its Appearance"). *Pazhuhesh-haye Zaban Va Adabiate Farsi Daneshgahe Esfahan*. No 1. pp. 31-48.
- Vahed, A. (1384/2006). "Tasavir Va Mafahime Mutanaghez-nama Dar She're Sa'ib Tabrizi" ("Paradoxical Images and Themes in Sa'ib Tabrizi's Poetry"). *Pazhouhesh-Nameye Oloume Ensani*. No. 45&46. pp. 247-260
- van Hook, J. W. (1986). "'Concupiscence of Witt': The Metaphysical Conceit in Baroque Poetics". *Modern Philology*. Vol. 84, No. 1. pp. 24-38.
- Warnke, F. J. (1970). "Baroque Once More: Notes on a Literary Period." *New Literary History*. Vol. 1, No. 2. pp. 145-162.
- Yar-Shater, E. (1974). "Safavid Literature: Progress or Decline." *Iranian Studies*. Vol. 7, No. 1/2. pp. 217-270.