سهراب سپهری و ویلیام وردزورث

دو شاعر وحدت وجودی

علی خزاعی‌فر

مقدمه

سهراب سپهری و ویلیام وُردْزْوُرث[1]، شاعر انگلیسی اواخر قرن هجدهم و نیمهٔ اوّل قرن نوزدهم، به دو زمان و دو فرهنگ و سنّت شعریِ متفاوت تعلّق دارند. امّا، به رغم تفاوت‌های بارز از جهت شیوهٔ بیان، به مضمونِ کم و بیش مشابهی می‌پردازند. هدف این مقاله بررسی همین مضمون مشابه است. مبنای این مقایسه شعر «صدای پای آب» از سپهری و شعر «صومعهٔ تین‌ترن[2]» از وردزورث است. این دو شعر، که هم از قوی‌ترین اشعار این دو شاعر شمرده می‌شوند هم به بهترین وجهی بیانگر افکار آنان هستند، از حیث قالب و شمار ابیات متفاوت‌اند: «صومعهٔ تین‌ترن» در ۱۵۹ بیت و «صدای پای آب» در ۳۶۷ بیت است. قالب «صدای پای آب» نام مشخصی ندارد، فقط، به اعتبار شمار ابیات، می‌توان آن را شعر بلند خواند. شعر وردزورث در قالب قصیده‌وار است، هر چند شمار ابیات بندها مساوی نیست. شعر بی‌قافیه و، در نوع خود، از زیباترین نمونه‌ها در ادبیات انگلیسی است.[3] در ادامهٔ مقاله، نخست خلاصه‌ای از دو شعر را آورده‌ام و، پس

---

1) William Wordsworth 2) Tintern Abbey

۳) برای آنکه خواننده شباهت‌ها و تفاوت‌های میان این دو شعر را بهتر درک کند، ترجمهٔ کامل شعر «صومعهٔ تین‌ترن» را در پایان مقاله آورده‌ام.

از بیان کلیاتی در باب ساختار و زبانِ این دو منظومه، به مقایسهٔ آنها از حیث مضمون پرداخته‌ام.

صومعهٔ تین‌ترن

در این بخش، خلاصه‌ای از منظومهٔ «صومعهٔ تین‌ترن» را نقل می‌کنم. این منظومه به نام «ابیات[۴]» نیز شناخته شده، امّا عنوان کامل چنین است: «ابیاتی که در سفر دوباره به ساحل رودِ 'وای' چند مایل بالاتر از 'صومعهٔ تین‌ترن' نوشته شده، ۱۳ جولای ۱۷۹۸». وردزورث، اوّل‌بار، در تابستان ۱۷۹۳ ــ طی سفری پیاده، از دشت سالیزبوری، از طریق شهرهای باث[۵]، بریستول[۶] و درهٔ رود وای[۷] به وِیلْز[۸] شمالی ــ صومعهٔ تین‌ترن را می‌بیند. بار دوم، پنج سال بعد، در سال ۱۷۹۸، به همراه خواهرش دوروتی[۹]، پیاده درهٔ رود وای را می‌پیماید و، چنان‌که خود او اظهار می‌دارد، منظومهٔ «صومعهٔ تین‌ترن» را در بازگشت از صومعه به بریستول در ذهن می‌پروراند و به بریستول که می‌رسد آن را می‌نویسد. صومعهٔ تین‌ترن هم امروز ویرانه است هم در زمانی که وردزورث آن را توصیف کرده است. نام صومعه جز در عنوان شعر نیامده ولی قداست آن، که نمادی از قداست طبیعت است، در شعر احساس می‌شود.

در بند اوّل، شاعر می‌گوید که از آخرین باری که آن مکان را دیده پنج سال می‌گذرد. سپس، در حالی که به زیر درخت افرایی ایستاده و به منظرهٔ مقابل خود می‌نگرد، به توصیف مشاهداتش ــ صخره‌های بلند و پر شیب، رودخانه‌ای که از سرچشمه‌های کوهستانی فرو می‌غلتد، درختان باغ، کلبه‌های روستایی، پرچین‌ها، حلقه‌های دود که از دودکش کلبه‌ها یا از میان جنگل بیرون می‌آیند ــ می‌پردازد.

در بند دوم، شاعر می‌گوید که این جلوه‌های زیبای طبیعت، در مدتی که از آنها دور بوده، بر فکر و قلب او اثر گذاشته است. در خلوت اتاق خویش یا در ازدحام شهرها، یادآوری این «جلوه‌های زیبا» لذتی به او می‌داده که او آن را «در خون خود» و «در قلب خود» احساس می‌کرده و حتی، در مواقعی که آگاهانه به یاد آنها نبوده، در کارها

---

4) Lines 5) Bath 6) Bristol

۷) Wye، رودی به طول بیش از ۲۰۰ کیلومتر در انگلستان و ویلز که درهٔ آن به ویژه در جاهایی از مسیر آن بسیار زیباست.

8) Wales 9) Dorothy

الهام‌بخش او بوده‌اند. او خود را از این بابت مرهون این جلوه‌های زیبا می‌داند. امّا دِیْنِ دیگر و مهم‌تری که او به این جلوه‌های زیبا دارد آن است که حالتی روحانی در او پدید می‌آوردند که سنگینیِ بارِ دنیائی غیرقابل فهم را حس نمی‌کرد و به «روحی زنده» بدل می‌شد که با روح جهان وحدت می‌یافت و می‌توانست «زندگیِ هر چیز را ببیند».

در بند سوم، شاعر می‌گوید که شاید این اعتقاد که یاد طبیعت چنین تأثیری دارد عبث باشد؛ امّا، اگر هم چنین باشد، در عمل، هرگاه که اندوهی بر او عارض شده به یاد طبیعت پناه برده است. شاعر سپس از اینکه در مجاورت طبیعت است ابراز خوشحالی می‌کند و می‌گوید خوشحالی او بیشتر از این بابت است که آنچه را امروز می‌بیند دوباره می‌تواند در ساعات فراغت به یاد آورد و لذت ببرد. شاعر سپس به دوران کودکی‌اش اشاره می‌کند ــ دوران لذت‌های خام، دورانی که او آهوکردار در کوه و دشت و ساحلِ رودخانه جست و خیز می‌کرد و، بی‌آنکه از راز طبیعت آگاه باشد و به آن بیندیشد، از دیدن «مظاهر زیبا» به هیجان می‌آمد. آن دورانْ گذشته است امّا شاعر حسرت آن را نمی‌خورد؛ چون، هر چند دیگر نمی‌تواند مثل کودکان با طبیعت رابطه برقرار کند، می‌تواند «موسیقی غم‌انگیز انسانیت» را بشنود و «وجودی» در طبیعت را حس کند که در او احساس خشوع پدید می‌آورد و او را از لذتِ اندیشه‌های متعالی سرشار می‌کند ــ وجودی بسیار ظریف‌تر و قدرتمندتر ــ و آن انرژی یا روحی است که همهٔ اندیشه‌ها و صاحبان اندیشه را به جلو می‌راند و الهام می‌بخشد و در همه چیز جریان دارد. شاعر، به همین دلیل، هنوز طبیعت را دوست دارد؛ طبیعت الهام‌بخشِ ناب‌ترین اندیشه‌های اوست، راهنما، پرستار، پاس‌دار قلب و روح او و نگاهبانِ وجودِ اخلاقیِ اوست.

در بند دیگر، شاعر می‌گوید: هرگاه او چنین احساسی را هم نسبت به طبیعت نداشت، باز اندوهگین نبود؛ چون در معیّت خواهر کوچکش به دیدار طبیعت آمده است ــ خواهری که او را بسیار دوست دارد؛ زیرا، در صدا و رفتار او، «خودِ» گذشته‌اش را باز می‌یابد. سپس دعا می‌کند که خواهرش روزی چون او بشود یعنی طبیعت را دوست بدارد؛ زیرا طبیعت هیچ‌گاه به کسی که او را دوست دارد بی‌وفایی نمی‌کند و پیوسته او را از لذتی به لذتی دیگر می‌کشاند و ایمانی آمیخته به نشاط در او می‌رویاند. سپس به خواهرش می‌گوید، در سال‌های بعد، قسمت او از زندگی هر چه باشد، به

طبیعت پناه ببرد و آرامش خود را در طبیعت بجوید و، اگر آن زمان شاعر در قید حیات نباشد، عشق او به طبیعت را به خاطر آورد.

صدای پای آب

به طوری که شمیسا (۱۳۷۲، ص ۲۱) در تحلیل خود از این منظومه می‌گوید، صدای پای آب سه بخش دارد. در بخش اوّل که با اهل کاشانم، روزگارم بد نیست آغاز می‌شود، شاعر زندگی خود در زمان حال را شرح می‌دهد. در بخش دوم، شاعر به شرح دوران کودکی، که زندگی در آن وقت، صفی از نور و عروسک بود، و دوران جوانی خود می‌پردازد: طفل پاورچین پاورچین، دور شد کم کم در کوچهٔ سنجاقک‌ها/ من به مهمانی دنیا رفتم. در همین بخش، شاعر مشاهدات خود را در این سیرِ آفاق و اَنفُس به تفصیل بیان می‌کند. در بخش سوم، که با اهل کاشانم/ امّا شهر من کاشان نیست آغاز می‌شود، شاعر دوباره به زمان حال برمی‌گردد و، با سه پرسش و یک نتیجه‌گیری، شعر را به پایان می‌رساند. پرسش‌ها چنین‌اند: چگونه زندگی می‌کنم؟ که با من در این خانه به گمنامیِ غمناکِ علف نزدیکم آغاز می‌شود؛ زندگی چیست؟ که با زندگی رسم خوشایندی است/ زندگی بال و پری دارد با وسعت مرگ آغاز می‌شود؛ چگونه باید زندگیِ کرد؟ چشم‌ها را باید شست/ جور دیگر باید دید. نتیجه‌ای که شاعر در پایان می‌گیرد این است: کار ما نیست شناسائیِ راز گل سرخ/ کار ما شاید این است/ که در افسون گل سرخ شناور باشیم.

کلیاتی در باب ساختار و زبان دو منظومه

دو منظومهٔ سپهری و وردزورث از جهت ساختار بی‌شباهت به یکدیگر نیستند چون هر دو شرح یک سفرند: سفر از طبیعت و بازگشت به طبیعت. در «صدای پای آب»، شاعر از حال به گذشته و از گذشته به حال سفر می‌کند و مشاهدات و تجربهٔ عرفانی خود از طبیعت را بازمی‌گوید. سپهری لذت طبیعت را در زمان حال می‌جوید حال آنکه وردزورث لذت بردن از طبیعت را به زمان حال محدود نمی‌سازد. او مظاهر طبیعی را می‌بیند و از آنها توشه برمی‌گیرد تا در آینده، به مدد تخیّل خود و با یادآوری مظاهر طبیعت در لحظه‌های اندوه و غم، وقت خوشی پیدا کند. ساختار شعر وردزورث همان است که آبرامز آن را «غزل بزرگ رمانتیک[10]» (Abrams 1960, p. 32) می‌خواند و آن سه

10) The greater Romantic lyric

بخش دارد: شاعر در مکانی ایستاده، آنجا را توصیف می‌کند؛ شاعر با مسئله‌ای روبه‌روست؛ و شاعر به تصمیمی می‌رسد. قهرمان شعر وردزورث همان مسافری است که در عموم اشعار رمانتیک ظاهر می‌شود ــ قهرمانی که، بر خلاف قهرمان حماسه، اهل عمل نیست، اهل احساس است. او، در سفر احساسی خود، به مشاهدهٔ طبیعت می‌پردازد و آنچه می‌بیند بر فکر و احساس او اثر می‌گذارد. هدف سفرْ دستیابی شاعر به آگاهی از روح عالم، آگاهی از راز طبیعت، تجربهٔ یگانه شدن با روح جهان و ادراک آن نور قدسی است که بر همهٔ عالم تابیده است. هر دو شاعر، درکودکی، از نعمت همجواری با طبیعت برخوردار بوده‌اند امّا رابطهٔ آنها با طبیعت نه بر تفکر که بر احساس مبتنی بوده است. هر دو شاعر به این تجارب لذت‌بخش ولی خامِ خود از طبیعت در دوران کودکی اشاراتی دارند که، به رغم تعابیر متفاوت، بسیار به یکدیگر نزدیک‌اند.

به توصیف سپهری از کودکی توجه کنید:

> باغِ ما در طَرَفِ سایهٔ دانایی بود/ باغِ ما جایِ گره خوردنِ احساس و گیاه/ باغِ ما نقطهٔ برخوردِ نگاه و قفس و آینه بود/ باغِ ما شاید قوسی از دایرهٔ سبزِ سعادت بود/ میوهٔ کال خدا را آن روز، می‌جویدم در خواب/ آب بی‌فلسفه می‌خوردم/ توت بی‌دانش می‌چیدم/ تا اناری تَرَکی برمی‌داشت، دستْ فوارهٔ خواهش می‌شد/ تا چلویی می‌خواند، سینه از ذوقِ شنیدن می‌سوخت/ گاه تنهایی، صورتش را به پسِ پنجره می‌چسبانید/ شوق می‌آمد، دست در گردنِ حس می‌انداخت/ فکرْ بازی می‌کرد/ زندگی چیزی بود، مثل یک بارش عید، یک چنارِ پُرسار/ زندگی در آن وقت صفی از نور و عروسک بود/ یک بغل آزادی بود/ زندگی در آن وقت حوضِ موسیقی بود/ طفل پاورچین پاورچین دور شد کم کم در کوچهٔ سنجاقک‌ها/ بارِ خود را بستم، رفتم از شهر خیالاتِ سبک بیرون/ دلم از غربتِ سنجاقک پُر/ من به مهمانیِ دنیا رفتم.

چنان‌که از این ابیات برمی‌آید، شاعر کودکی را دورانی زیبا و سرشار از لذت می‌یابد. از توصیفات تصویریِ قدرتمندی که در این بخش آمده درمی‌یابیم که رابطهٔ شاعر با جهان کودکی رابطه‌ای از طریق حواس بوده است ــ چنارِ پُرسار، صفی از نور و عروسک، حوض موسیقی، خواندن چلویی، ترک برداشتن انار ــ نه از طریق تفکر: میوهٔ کال خدا را آن روز، می‌جویدم در خواب/ آب بی‌فلسفه می‌خوردم/ توت بی‌دانش می‌چیدم. شهر کودکی، هر چند برای شاعر «شهرِ خیالاتِ سبک» است، شاعر از ترک آن بسیار دلتنگ است. او «به مهمانی دنیا» می‌رود تا در سیر آفاق به شناختی کامل‌تر از طبیعت نایل آید. حال، به توصیف وردزورث از کودکی و رابطهٔ او با طبیعت توجه کنید تا، ورای عبارات و تصویرهای

متفاوت، شباهت را دریابید:

آن زمان همچون آهویی/ در کوه و کمر، در ساحلِ رودخانه‌های عمیق و جویبارهای پرت افتاده هر کجا که طبیعت مرا فرا می‌خواند، جست و خیز می‌کردم/ مثلِ کسی که می‌گریزد از چیزی که می‌ترسد/ نه مثلِ کسی که در پیِ چیزی است که دوست می‌دارد/ چون آن زمان طبیعت به چشمِ من همه چیز بود./ (لذّت‌های خامِ روزهای کودکی/ و آن جست و خیزهای شادمانهٔ حیوان‌وار همه از میان رفته است).

هر دو شاعر به تجربه‌هایی که در سال‌های دور از طبیعت داشته‌اند نیز اشاره می‌کنند. وردزورث به اختصار از کنار آنها می‌گذرد: در خلوتِ اتاق‌ها/ در ازدحامِ شهرها، در ساعتِ دلتنگی ... تجربهٔ شاعر در دورانِ دور از طبیعت تجربهٔ غم‌انگیز زندگی در محیط کسالت‌آور شهر و شکست آرمان‌های انقلاب فرانسه است. سپهری ۱۲۳ خط از شعر خود را به شرح مشاهدات خویش طیّ این سیرِ آفاق اختصاص می‌دهد و به زبان شاعرانه به تفصیل می‌گوید چه دیده است. به گمان من، این بخش از منظومهٔ سهراب بسیار دیریاب و ملال‌آور است؛ چون تصویرها گاه بسیار انتزاعی و دور از ذهن‌اند و ربط میان مفاهیم از خودِ شعر به سادگی درک نمی‌شود حال آنکه بخش‌های قبل و بعد از آن را از حیث زبان و معنی می‌توان از جملهٔ زیباترین، اثرگذارترین و شاعرانه‌ترین سروده‌های سپهری و حتی شعر معاصر فارسی شمرد:

ریزشِ تاکِ جوان از دیوار/ بارشِ شبنم رویِ پلِ خواب/ پرشِ شادی از خندقِ مرگ/ گذرِ حادثه از پشتِ کلام/ جنگِ یک روزنه با خواهشِ نور/ جنگِ یک پلّه با پایِ بلندِ خورشید/ جنگِ تنهایی با یک آواز/ جنگِ زیبای گلابی‌ها با خالیِ یک زنبیل.

در باب زبانِ شعر سپهری سخن بسیار گفته شده و تکرار آن در اینجا لطفی ندارد. امّا در اینجا، در مقایسه با زبان شعر وردزورث، به اختصار به یکی دو نکته اشاره می‌کنم. شعر وردزورث و شعر سپهری از جهت واژگان و نحو شباهت‌های زیادی به یکدیگر دارند. این دو شعر، در سنّت‌های شعریِ دو زبان، تلاش‌هایی آگاهانه و پیشگامانه در جهت ساده کردن زبان شعر شمرده می‌شوند. در شعر سپهری، کلمات عموماً یک یا دو هجائی‌اند و از میان واژه‌های زبانِ ساده و روزمرّه انتخاب شده‌اند. جملات نیز کوتاه‌اند. شاعر، با آنکه کوشیده در سراسر شعر وزن را حفظ کند، ترتیب ارکان جمله بسیار طبیعی و به ترتیبِ ارکان جمله در زبان محاوره بسیار نزدیک است. سپهری زبان شعر را از آنچه بود ساده‌تر کرد و سبک هندی در تصویرگری را تا کران‌های دور گسترش

داد. گسترش شیوهٔ تصویرگری معروف به سبک هندی هم عامل قدرت شعر سپهری و ویژگی منحصر به فرد و بارز سبک او به شمار می‌آید و هم موجبات انتقاد از زبان شعر او را فراهم کرده است. چنان که معصومی همدانی (۱۳۷۱، ص ۶۴) می‌گوید: الفاظ شعر سپهری ساده است ولی سپهری، با استفاده از ظرفیت‌ها و ظرافت‌های پنهان زبان، ترکیباتی بدیع آفریده و این ترکیبات هر چه جلوتر آمده دیریاب‌تر شده است.

زبان سادهٔ ملهم از زبان گفتارْ انقلابی است که رُمانتیسیست‌ها در زبان شعر پدید آوردند و زبان پر تکلّفِ شعر را، که یک قرن تحت نفوذ زبان میلتُن[۱۱] بود، به زبان محاوره یا، به تعبیر وردزورث، به «زبان طبیعی مردم» نزدیک کردند، هر چند زبان «صومعهٔ تین‌ترن»، که زبان دو قرن پیش است، برای خوانندهٔ امروزی دیگر طبیعی و ساده به نظر نمی‌رسد.

با این حال، اگر منظور از زبان شعر شیوهٔ بیان باشد و نه واژگان و نحو، شعر وردزورث و شعر سپهری به دو سنّت شعریِ کاملاً متفاوت تعلّق دارند. منظور از شیوهٔ بیان در اینجا عمدتاً دو معنی است: یکی تصویرپردازی یا کاربرد استعاره؛ دیگری برقراری ربط میان جملات برای درک معنی شعر. در مورد اوّل، در شعر وردزورث استعاره بسیار کم است: «حافظه لنگرگاه لطیف‌ترین اندیشه‌هاست» و «ذهن خانهٔ حافظه است». امّا شعر سپهری شعری پر استعاره است: قبله‌ام یک گلِ سرخ/ حجرالاسودِ من روشنیِ باغچه است/ زندگی در آن وقت صفی از نور و عروسک بود/ یک بغل آزادی بود/ زندگی در آن وقت حوضِ موسیقی بود. استعاره‌های سپهری همگی بدیع‌اند؛ امّا خوانندهٔ شعر سپهری همهٔ استعاره‌ها را به یک نسبتْ آسان درک نمی‌کند و، در نتیجه، از همه به یک میزان لذت نمی‌برد. برخی استعاره‌های دور از ذهنِ سپهری که ناشی از نازک‌خیالی‌های خاصّ اوست باعث شده که سبک تصویرپردازی او در مجموع صورتی افراطی از سبک هندی باشد.

در قطعهٔ زیر از «صدای پای آب» که، در آن، برخلاف شعر توصیفی و کم استعارهٔ وردزورث، تراکم استعاره موج می‌زند، ضعف و قدرت سپهری در پرداختن استعاره کاملاً مشهود است. هرچند همهٔ استعاره‌ها بدیع‌اند، امّا برخی زودیاب و برخی دور از ذهن می‌نمایند:

من در این خانه به گمنامیِ غمناکِ علف نزدیکم/ من صدای نفسِ باغچه را می‌شنوم/ و

---

۱۱) Milton (۱۶۰۸-۱۶۷۴)، شاعر و مقاله‌نویس مشهور انگلیسی سرایندهٔ منظومهٔ معروف بهشت گمشده (*Paradise Lost*, 1667).

صدای ظلمت را، وقتی از برگی می‌ریزد/ و صدای سرفهٔ روشنی از پشتِ درخت/ عطسهٔ آب از هر رخنهٔ سنگ/ چک چکِ چلچله از سقفِ بهار/ و صدای صافِ باز و بسته شدنِ پنجرهٔ تنهایی/ و صدای پاکِ پوست انداختنِ مبهمِ عشق/ متراکم شدنِ ذوقِ پریدن در بال/ و تَرَک خوردنِ خودداریِ روح/ من صدای قدمِ خواهش را می‌شنوم/ و صدای پایِ قانونیِ خون را در رگ/ ضربانِ سحرِ چاهِ کبوترها/ تپشِ قلب شبِ آدینه/ جریانِ گلِ میخک در فکر/ شیشهٔ پاکِ حقیقت از دور/ من صدای وزشِ مادّه را می‌شنوم/ و صدای کفشِ ایمان را در کوچهٔ شوق/ و صدای باران را، رویِ پلکِ ترِ عشق/ رویِ موسیقیِ غمناکِ بلوغ/ رویِ آوازِ انارستان‌ها/ و صدای متلاشی شدنِ شیشهٔ شادی در شب/ پاره پاره شدنِ کاغذِ زیبایی/ پُر و خالی شدنِ کاسهٔ غربت از باد.

در مورد ربط میان جملات نیز، شعر سپهری با شعر وردزورث کاملاً فرق دارد. در شعر وردزورث، زبانِ روایت یا توصیف زبانی است مستقیم و صریح و ربط میان جملات به مدد «منطق» صورت می‌گیرد. شعرْ توصیفِ تجاربِ واقعیِ شاعر یعنی بیان مشاهدات او و نیز پاسخ‌های فلسفی است که شاعر بدون یاری گرفتن از استعاره به آنها می‌دهد. امّا، در شعر سپهری، ربط میان جملات به گونه‌ای است که خواننده معنایی معیّن یا معنایی منطقی از شعر به دست نمی‌آورد بلکه معنی به پاسخ احساسیِ خواننده به اشاراتِ نهفته در جملات بستگی دارد. گاه دو یا چند جمله که در پی یکدیگر می‌آیند حاملِ استعاره نیستند، مثلِ پدرم وقتی مرد، آسمان آبی بود/ مادرم بی‌خبر از خواب پرید، خواهرم زیبا شد/ پدرم وقتی مرد، پاسبان‌ها همه شاعر بودند. امّا، در غالب موارد، جملاتِ حاویِ استعاره در کنار یکدیگر قرار می‌گیرند و معنی نه از تک تک جملات بلکه با برقراری رابطه میان این جملات حاصل می‌شود. این نکته به خصوص در مورد آن بخش از شعر صادق است که به نقل مشاهدات شاعر می‌پردازد. این بخش با پارهٔ من به مهمانی دنیا رفتم آغاز می‌شود. در اینجا، خواننده با سیلی از جملاتِ حاویِ استعاره روبه‌رو می‌شود که در کنار یکدیگر قرار گرفته‌اند بی‌آنکه ربط میان آنها برای خواننده روشن باشد. البته خواننده لحن کلی شاعر را درک می‌کند و تا حدّی از رابطهٔ متقابل میان جملات و استعاره‌ها معنی شعر را استنباط می‌کند؛ امّا درک تک‌تک این جملات و ربط میان آنها کاملاً شخصی و ذهنی است:

کودکی دیدم ماه را بو می‌کرد/ قفسی بی‌در دیدم که در آن روشنی پرپر می‌زد/ نردبانی که از آن عشق می‌رفت به بامِ ملکوت/ من زنی را دیدم، نور در هاون می‌کوبید ...

حملهٔ کاشیِ مسجد به سجود/ حملهٔ باد به معراجِ حبابِ صابون/ حملهٔ لشکرِ پروانه به برنامهٔ

دفعِ آفات/ حملهٔ دستهٔ سنجاقک به صفِ کارگرِ لوله‌کشی/ حملهٔ هنگِ سیاهِ قلمِ نی به حروفِ سربی/ حملهٔ واژه به فکرِ شاعر ...

قتلِ یک جغجغه روی تشکِ بعدازظهر/ قتلِ یک قصه سرِ کوچهٔ خواب/ قتلِ یک غصه به دستورِ سرود/ قتلِ مهتاب به فرمانِ نئون/ قتلِ یک بید به دستِ دولت/ قتلِ یک شاعرِ افسرده به دستِ گلِ یخ.

و اگر این جملات به نوشته‌ها یا وقایعی معیّن خارج از شعر اشاره داشته باشند، ارجاعات برای خواننده روشن نیست. این شیوهٔ توصیفِ سپهری، که با شیوهٔ ملموس‌تر، ساده‌تر و صمیمی‌ترِ سپهری در دو بخشِ ابتدا و انتهای شعر متفاوت است و فضل‌فروشانه به نظر می‌رسد، بسیار شبیه نحوهٔ توصیف سمبولیست‌ها و به خصوص تی.اِس.اِلیوت[۱۲] در شعر «سرزمین بی‌حاصل[۱۳]» است:

گل فروشی گل‌هایش را می‌کرد حراج/ در میانِ دو درختِ گلِ یاس، شاعری تابی می‌بست/ پسری سنگ به دیوارِ دبستان می‌زد/ کودکی هستهٔ زردالو را روی سجّادهٔ بی‌رنگِ پدر تُف می‌کرد/ و بُزی از «خزر» نقشهٔ جغرافی، آب می‌خورد.

مضمون شعر

بارزترین وجه اشتراکِ دو منظومه دیدگاه دو شاعر است دربارهٔ طبیعت. شعر سهراب را از جهت مضمون شعری طبیعت‌ستا نامیده‌اند. داریوش آشوری (۱۳۷۱، ص ۲۶) می‌گوید:

طبیعت‌ستائیِ سپهری به ظاهر چیزی از طبیعت‌ستائیِ رمانتیسم اروپایی (مثلاً از روسو تا آندره ژید) در خود دارد؛ امّا ریشه‌هایش از درونمایه‌ای عمیق‌تر آب می‌خورد و آن عرفان شرقی است، امّا ظاهراً از عرفانِ خاورِ دور (چین و ژاپن) بیشتر تأثیر پذیرفته است تا عرفان اسلامی و ایرانی. خدایی که او به آن ایمان دارد آن خدایی نیست که عارف از شوق دیدار و تب عشق او در حالت سماع سر از پا نمی‌شناسد. در او، شوق ریختن غبار تن و تهی شدن از آلایش جسم و پیوستن به معشوق با تب و تاب همراه نیست.

صالحِ حسینی (۱۳۷۱، ص ۱۰) نیز بر آن است که

سپهری اصولاً شاعری رمانتیسیست است ... طبیعت در آثار رمانتیسیست‌ها به صورت معبد تصویر می‌شود و پیاله‌ای می‌شود برای دیدن عکس رخ یار یعنی تجلّیِ ذات خداوندی در ذره ذرهٔ جانِ جهان.

---

۱۲) T.S. Elior (۱۸۸۸-۱۹۶۵)، شاعر، منتقد و نمایشنامه‌نویس مشهور انگلیسی.

13) *The Waste Land* (1922)

سخن آشوری و صالح حسینی دربارهٔ شعر سپهری سخن درستی است امّا درست‌تر آن است که بگوییم شعر سپهری و عموماً شعر شعرای رمانتیسیست مخصوصاً شعر وردزورث و باز بالأخص منظومهٔ «صومعهٔ تین‌ترن» در چارچوب نظریهٔ کهنِ وحدتِ وجود سروده شده‌اند.

وردزورث شاعری نظریه‌پرداز است. او و دوستش کالریج[۱۴] سرودهای غنائی[۱۵] را نوشته‌اند که بیانیهٔ مکتب رمانتیسم در انگلستان به شمار می‌آید. اشعار وردزورث تا حدّ بسیار زیادی صورت‌های تبدیل‌یافتهٔ نظریه‌های او دربارهٔ شعر است. این معنی به خصوص در مورد شعر «صومعهٔ تین‌ترن» صادق است. از این رو، برای درک بهتر شعر وردزورث، لازم است با نظریاتش دربارهٔ شعر آشنا شد. در این بخش، به اختصار به دیدگاه وردزورث دربارهٔ تخیّل و طبیعت اشاره می‌کنم.

به نظر وردزورث و کالریج، قوّهٔ برترِ ذهن قوّهٔ تخیّل است نه خِرَد. تخیّل سه نقش دارد: به یاد آوردن، درک کردن، و خلق کردن. به مدد تخیّل، تصاویری از گذشته را به یاد می‌آوریم و تجربهٔ موضوعِ آن تصاویر را در زمان حال بازآفرینی می‌کنیم. نیز، به مدد تخیّل، تصاویر و اطلاعات جدید را تفسیر و ارزیابی می‌کنیم. سرانجام، به کمک تخیّل، قادریم تصاویر و تجاربی را که در زمان حال وجود ندارند خلق کنیم. به نظر وردزورث ما نه فقط جهان اطرافمان را درک می‌کنیم بلکه تا حدّی آن را خلق هم می‌کنیم. به کمک تخیّل قادریم، در ورای تفاوت‌ها و تضادهای موجود در عالم ظاهر، وحدتی را بیابیم و طبیعت را نظامی از نمادها ببینیم. این سه نقشِ تخیّل در شعر «صومعهٔ تین‌ترن» نشان داده شده است.

به نظر وردزورث، چنان که رِنه وِلِک (Wellek 1963, p. 179) می‌گوید، «تخیّل نیروی خلّاقی است که، از طریق آن، ذهن نسبت به واقعیت آگاهی و بصیرت پیدا می‌کند و طبیعت را نماد چیزی می‌یابد درون یا ماورای طبیعت که غالباً حسّ قادر به درک آن نیست». شاعرِ رمانتیک، به مدد تخیّل، درک فردی را به درکی عام بدل می‌کند؛ زیرا فرض بر این است که ورای قلمروِ حواس قلمروی وجود دارد که برای همگان قابل درک نیست و فقط از طریق حواس ولی با مشاهده و ادراک عمیق دست‌یافتنی است. شاعر فردی است برخوردار از موهبت تخیّل که می‌تواند به چنین مشاهده و ادراک عمیقِ

۱۴) Coleridge (۱۷۷۲-۱۸۳۴)، شاعر، منتقد و فیلسوف مشهور انگلیسی.

15) *Lyrical Ballads*

واقعیتِ برتر دست یابد. پیش از وردزورث کسی مدّعی نشده بود که برای فرارفتن از جهان مادّه و محسوساتْ صِرفِ تخیّل کافی است. آن که قادر بود به قلمروی ورای حواس دست یابد شاعر نبود بلکه عارف بود، آن هم نه لزوماً با سیر در آفاق یعنی تجربه‌کردن طبیعت و مظاهر طبیعی.

آشنایی با دیدگاه وردزورث دربارهٔ طبیعت نیز برای درک شعر او ضروری است. از نظر وردزورث، عالَم مجموعه‌ای از پدیده‌های جدا از یکدیگر نیست بلکه بین همهٔ پدیده‌های عالم از جمله انسان رابطه‌ای زنده (اُرگانیک) برقرار است و اگر انسان قادر نیست این وحدت یا سازوارگی (هارمونی) میان پدیده‌ها را ببیند به این دلیل است که زبان یا جامعه یا عادتْ بین پدیده‌ها، بین خود و جهان خارج، بین مرگ و زندگی تمایز پدید آورده است. شاعر، به مدد تخیّل خود، به درک رابطهٔ میان خود و طبیعت می‌رسد و از سدّ تمایزاتِ اعتباری می‌گذرد و به تعالی دست می‌یابد. شاعر از موهبتی برخوردار است که او را قادر می‌سازد با روح عالَم رابطه برقرار کند. نورتروپ فرای (Frye 1963, p. 11) می‌گوید:

> کلی‌ترین و بنیادی‌ترین موضوع شعرِ رمانتیک رُمانس است که قهرمانِ آن خود شاعر است. موضوع این رُمانس دستیابی به آگاهیِ گسترده است و آن ادراکِ یگانگی با خدا و طبیعت است در حدّی که بشر قادر به تجربهٔ آن است.

سپهری و وردزورث هر دو شاعر طبیعت‌اند؛ امّا، بر خلاف دیگر شاعران طبیعت، به توصیف و ستایش جلوه‌های طبیعت اکتفا نمی‌کنند. وردزورث، در بند اولِ شعر، به توصیف مظاهر زیبای طبیعت می‌پردازد؛ امّا، پس از توصیف این مظاهر، آنها را رها می‌کند و به تأثیر آنها در ذهنِ خود روی می‌آورد. توصیفِ طبیعت صحنه را برای وردزورث آماده می‌سازد تا او بتواند به اثری که طبیعت بر ذهن او و بر آگاهی او گذاشته توجه کند. این چیزی است که نورتروپ فرای (Ibid) «درونی کردنِ واقعیت» می‌خواند. به گفتهٔ فرای، هدف شاعر آن است که نیروی معنویِ ورای حواس و واقعیت را از طریق نوعی تجربه به قلمرو واقعیت بیاورد.

شاعرانِ طبیعت نوعاً از جدائیِ میان خود و طبیعت آگاه‌اند و ادّعای وحدت با طبیعت را ندارند و توصیف آنها مقدمه و وسیلهٔ کاری دیگر نیست بلکه خودْ مقصود است. از نظر اینان، مظاهر طبیعی فی‌نفسه زیبا و درخور ستایش و توصیف‌اند و زیبائیِ مظاهرِ

طبیعی زمانی دوچندان می‌شود که آنها را آیه‌ای از آیات خداوند بپنداریم: به هرکجا نگرم روی یار می‌بینم. سپهری به سبکِ دیگرْ شاعرانِ طبیعت به توصیف مظاهر طبیعی نمی‌پردازد بلکه چندان در طبیعت غرق گشته و با طبیعت یکی شده است که همه چیز را با الفاظِ دالّ بر مظاهر طبیعت توصیف می‌کند، همه چیز را با توجه به میزان دوری یا نزدیکی با طبیعت می‌سنجد و ارزشیابی می‌کند:

من کتابی دیدم واژه‌هایش همه از جنسِ بلور/ کاغذی دیدم از جنسِ بهار/ موزه‌ای دیدم دورِ از سبزه/ مسجدی دور از آب ...

پیش از نقل ابیاتی از دو منظومه که بیانگر تجربهٔ عرفانی دو شاعرند، لازم است به مفهوم وحدتِ وجود اشاره‌ای مختصر بکنم. اصطلاح وحدتِ وجود یا پانتئیسم[16] در فرهنگ آکسفورد (۱۹۸۹) چنین تعریف شده است: «نظریهٔ فلسفی یا مذهبی که، در آن، خدا همان جهان است. این نظریه دو ویژگیِ اصلیِ خدای تئیسم[17] یعنی مشخص بودن و ورای جهان بودن را از او سلب می‌کند. خدا همه چیز است و همه چیز خداست». اصطلاح پانتئیسم را، هر چند در همه جا با عبارات کم و بیش یکسان تعریف می‌شود، بر طیف وسیعی از عقاید فلسفی و عرفانی اطلاق کرده‌اند که از جهاتی شبیه یکدیگرند و از جهاتی متفاوت و نامتجانس. به عبارت دیگر، یک اصطلاح داریم و موارد متعددی که اصطلاح را بر آنها اطلاق کرده‌ایم.

در دایرةالمعارف بریتانیکا، عقاید وحدت وجودی به هفت دسته تقسیم شده‌اند. امّا گری ساتِل (Surtle 1998) بر آن است که پیروان وحدت وجود، هر یک، صاحب مکتب خود هستند. لذا، به شمار قایلینِ به وحدتِ وجود استنباط وجود دارد. ساتِل گرایش به وحدت وجود را به صورت پیوستار[18] نشان می‌دهد:

پان‌اِنتئیسم[19]	پانتئیسم	وحدت وجود علمی گرایش به انکار وجود خدا
خدا در طبیعت و فراتر از آن است. مادّه و انرژی جلوه‌های وجودیِ متعالی‌ترند.	طبیعت همان خداست. در ماده و انرژی وجودی قدسی احساس می‌شود.	لفظ خدا به کار نمی‌رود. جهان از مادّه و انرژی ساخته شده است.

16) pantheism

۱۷) theism، عقیده‌ای مستقل از ادیان که وجود خدای یکتا، دارای تشخّص، و متمایز از جهان امّا متصرّف در آن را می‌پذیرد.

18) continuum (متّصله) 19) panenthéism

به نظر ساتِل، همهٔ قایلینِ به وحدت وجود در دو ویژگی مشترک‌اند: یکی اعتقاد به وحدتِ عالم؛ دیگری قداستِ طبیعت. اصطلاح پان‌اِنتئیسم (مرکّب از pan «همه» en «در» theo «خدا») را کراوزه[۲۰] ابداع کرده تا بین دو نوع گرایش به وحدتِ وجود تمایز قایل شود. بنابر پان‌اِنتئیسم که ترکیبی از پانتئیسم و تئیسم است، خداوند حالّ[۲۱] در جهان است؛ امّا وجود او، هر چند همهٔ موجودات را دربرمی‌گیرد، از جهان فراتر می‌رود. اصطلاح پانتئیسم علمی «تعبیری است مادّی‌گرایانه و تجربی از وحدت وجود که در آن از لفظ خدا استفاده نمی‌شود و مترادف با الحاد است و به همان اندازه مادّی‌گرایانه است. فرق آن با الحاد این است که قایلینِ به آن عاشق طبیعت‌اند و برای آن احترام و نوعی قداست قایل‌اند و خود را وابسته به طبیعت و جهان می‌دانند». به نظر ساتِل، هر نظریهٔ وحدتِ وجودی در نقطه‌ای از این پیوستار قرار دارد.

وحدت وجود بحثی است به اعتباری فلسفی و به اعتباری دیگر عرفانی و، چنان که گفته شد، انبوهی از مکاتب فلسفی یا عرفانی را می‌توان به اعتبارِ دیدگاهی که نسبت به طبیعت یا جهان دارند وحدت وجودی دانست و هرکدام از آنها را در نقطه‌ای از پیوستار وحدت وجود قرار داد. شاعرِ قایل به وحدت وجود در اثبات وحدت وجود استدلال نمی‌کند: نه از دیدگاه فلسفی نه از دیدگاه عرفانی. کار شاعر استدلال نیست. شاعر آنچه را واقعیت هستی می‌بیند توصیف و مخاطب را به آن ترغیب می‌کند. شناخت واقعیت شناسائیِ رازِ گل سرخ است و آن، به تعبیر سپهری، کار ما نیست. اساساً واقعیت آشکار را چه حاجت به شناختن. می‌توان خود را در افسون واقعیت شناور ساخت و همراه با دیگر پدیده‌های عالم به وحدتِ با عالم دست یافت:

> کارِ ما نیست شناسائیِ رازِ گلِ سرخ/ کار ما شاید این است/ که در افسونِ گلِ سرخ شناور باشیم/ پشتِ دانایی اردو بزنیم/ دست در جذبهٔ یک برگ بشوییم و سرِ خوان برویم/ صبح‌ها وقتی خورشید درمی‌آید، متولّد بشویم.

شعر سپهری پر است از اشارات وحدت وجودی. خدای سپهری، همچون خدای

---

۲۰) KRAUSE (۱۷۸۱-۱۸۳۲)، فیلسوف آلمانی؛ دکترین (آموزه) او از شِلینگ (۱۷۷۵-۱۸۵۴)، فیلسوف ایدئالیست عصر رُمانتیک آلمان، مُلهَم است.

21) immanent

وردزورث، خدایی دور از انسان و خارج از عالم نیست بلکه نزدیک انسان و در همین عالم است:

و خدایی که در این نزدیکی است/ لای این شب بوها، پای آن کاجِ بلند/ رویِ آگاهیِ آب، رویِ قانونِ گیاه.

شاعر به زبان شعر سخن می‌گوید نه به زبان فلسفه یا کلام؛ سخن او دقیق و استدلالی نیست بلکه اشاره‌کننده و برانگیزاننده است. هر چند در بینشِ وحدت وجودیِ سپهری تردیدی نیست، امّا، در شعر او، نوع رابطهٔ خداوند با هستی دقیقاً معلوم نیست. در سه پارهٔ شعر بالا، خدا در نزدیکیِ شاعر و در طبیعت تصویر شده و هیچ نشانه‌ای در شعر نیست که خدا را به طبیعت محدود نکند. بنابر آموزه‌های اسلامی، خداوند از رگ گردن به آدمی نزدیک‌تر است و، در عین حال، خداوند بر عرش تکیه زده است. پس از توصیف خداوند، شاعر اعلام می‌کند که مسلمان است؛ امّا بلافاصله مسلمانی خود را تعریف می‌کند. مسلمانیِ او آیین پرستش طبیعت است:

قبله‌ام یک گلِ سرخ/ جانمازم چشمه، مُهرم نور/ دشتْ سجادهٔ من/ من وضو با تپشِ پنجره‌ها می‌گیرم/ در نمازم جریان دارد ماه، جریان دارد طیف/ سنگ از پشتِ نمازم پیداست/ همه ذرّاتِ نمازم متبلور شده است/ من نمازم را وقتی می‌خوانم/ که اذانش را باد گفته باشد سرِ گلدستهٔ سرو/ من نمازم را پی تکبیرةالاحرامِ علف می‌خوانم/ پیِ قد قامتِ موج/ کعبه‌ام بر لبِ آب/ کعبه‌ام زیرِ اقاقی‌هاست/ کعبه‌ام مثلِ نسیم، می‌رود باغ به باغ/ می‌رود شهر به شهر/ حجرالاسودِ من روشنیِ باغچه است.

در دنبالهٔ شعر، شاعر می‌گوید اهل کاشان است. این سخن شاید بیانگر نوعی فردیّت باشد؛ امّا بلافاصله می‌گوید:

نَسَبم شاید برسد/ به گیاهی در هند، به سفالینه‌ای از خاکِ سیَلک/ نَسَبم شاید به زنی فاحشه در شهر بخارا برسد.

این چیزی نیست جز وحدت عالم، پیوستگی میان همه چیز و همه‌کس و نیز پیوستگی میان زمان امروز و زمان دیروز:

پدرم پشتِ دو بار آمدنِ چلچله‌ها، پشت در برف/ پدرم پشتِ دو خوابیدن در مهتابی/ پدرم پشتِ زمان‌ها مرده است.

اگر همه چیز پیوسته است یعنی از منشأ واحدی سرچشمه می‌گیرد، پس زشتی و زیبایی و مرگ و زندگی اعتباری‌اند. پیامِ وحدت وجود پیوستن به اصل است یعنی یکی شدن با روحِ عالم. طبیعت، بر خلاف انسان و دستاوردهای انسانی، پاک مانده و، ما هر چه به

طبیعت نزدیک‌تر می‌شویم به مرکز هستی نزدیک‌تر می‌شویم. از این روست که طبیعت تقدّس دارد.

شعر وردزورث نیز، همچون شعر سپهری، پر از اشارات وحدت وجودی است. عموم محققان بر آن‌اند که وردزورث، که در نیمهٔ دوم عمرش مسیحیِ محافظه‌کاری شده بود، در اوایل کار، یعنی در اوج خلّاقیّتِ ادبی‌اش، اومانیستی غیرمذهبی (سکولار) بوده است. وردزورث شعر «صومعهٔ تین‌ترن» را نیز در همان سال‌ها سروده است. اخیراً ویلیام اولمِر[۲۲]، در کتابی با عنوان وردزورث مسیحی در خلال سال‌های ۱۷۹۸-۱۸۰۵ (← منابع)، این نظر را، که اِجماع محقّقان است، مردود دانسته و استدلال کرده است که وردزورث هرگز اعتقاد خود به خدا را از دست نداد و اعتقاد دِئیستیِ او در بردارندهٔ عناصر مهمی از مسیحیت بود. او، با تحلیل هرمنوتیکیِ (تأویلیِ) شعر وردزورث، به خصوص «صومعهٔ تین‌ترن»، تغییرات اعتقادی وردزورث از سکولاریسم تا انگلیکن[۲۳] را پی گرفته است. به نظر اولمِر، وردزورث، در زمانی که شعر «صومعهٔ تین‌ترن» را سروده، می‌کوشیده است تا، ضمن حفظ اعتقادات سنّتی مسیحیت، در آنها تجدید نظر و آنها را با نیازهای روز منطبق کند. جورج مک‌دونالد[۲۴]، از منتقدان عصر ویکتوریا، دیدگاه وردزورث را «پانتئیسم مسیحی» می‌خواند و معتقد است که این دیدگاه انعکاسی از پارادوکس (تناقض) سنّتیِ مسیحیت است که خدا را هم حالِّ در طبیعت و هم فراتر از طبیعت می‌بیند. (Prickett 2005, p. 22)

چنان که گفته شد، عموم منتقدان، به ویژه با استناد به شعر «صومعهٔ تین‌ترن»، وردزورث را در اوایل دوران شاعری‌اش شاعری وحدت وجودی می‌دانند. در شعر «صومعهٔ تین‌ترن» ستایش او از طبیعت به گونه‌ای است که، به نظر برخی، می‌خواهد طبیعت را جانشین مذهب سنّتی کند و، با توسّل به آیینِ سکولارِ پرستشِ طبیعت، امید ایجاد کند. شعر «صومعهٔ تین‌ترن»، چنان که خواهیم دید، بی‌تردید عناصر وحدت وجودی را در بر دارد؛ و باز آنچه مسلّم است این که، در عصر رُمانتیک، دیدگاه وحدت

22) William A. Ulmer

۲۳) anglican (منسوب به anglicanism)؛ آنگلیکانیسم، مذهب دین رسمی انگلستان که در پیِ جدائیِ هانری هشتم از کلیسای رُم در قرن شانزدهم برقرار شد و نوعی تلفیقِ مذهب کاتولیک و کالوینیسم (آیین کالْوَن Calvin، مجدّدِ دینی و بانیِ مذهب پروتستان در فرانسه) است.

24) George McDonald

وجودی با افول مسیحیت پدیدار شد و وردزورث سخت تحت تأثیر افکار رُمانتیکِ ژان ژاک روسو و حوادث انقلاب فرانسه قرار داشت. در خلال انقلاب، کلیسای کاتولیک را بستند و کلیسای نوتْرْدام را به مرکز پرستش خِرَد و طبیعت تبدیل کردند. در تغییرات اعتقادی که در افکار سنّتیِ مسیحیِ وردزورث پدید آمد، چنان که جان اِیمْس (Ames 2001) می‌گوید، اعتقاد دِکارتی به وجود خدایی فراتر از عالم در او تضعیف شد و افکار وحدت‌وجودی اسپینوزا دربارهٔ طبیعت و رابطهٔ خدا با عالم در او رسوخ یافت و وردزورث اعتقاد به آیینِ دِئیسم را، که در اوایل قرن هجدهم در انگلستان پدید آمد، به اعتقادی وحدت وجودی و شخصی‌تر تبدیل کرد.

وردزورث این تجربهٔ عرفانی را در شعر باز می‌گوید که وجودی متعالی را در طبیعت احساس می‌کند، خود را در محضر او می‌بیند و روح خود را با روح او در وحدت می‌یابد:

و من حضوری را حس کرده‌ام/ که از لذتِ اندیشه‌های متعالی سرشارم می‌کند/ حسّ متعالی از چیزی درآمیخته با ژرفای وجود/ که خانه دارد در روشنائیِ خورشید آن گاه که غروب می‌کند/ در اقیانوسِ مدوّر، در هوای زنده، در آسمانِ آبی، در اندیشهٔ انسان، حرکتی و روحی که همهٔ موجودات اندیشه‌مند و همهٔ چیزها را به جلو می‌راند/ و در همه چیز ساری و جاری است.

این تجربهٔ عرفانی را انجذاب ناقص[۲۵] (ملکیان ۱۳۸۲، ص ۱۵) می‌گویند:

تجربه‌ای که، در آن، وحدت یا اتحاد همهٔ موجودات با واقعیتی متعالی ادراک می‌شود. امّا، در حال و زمان تجربه، آگاهی از تمایز میان «خود» یا فرد صاحب تجربه و متعلق تجربه برقرار است؛ یعنی خرد، به عنوان ادراک‌کننده‌ای متمایز، در برابر همهٔ موجودات یا واقعیتی متعالی قرار می‌گیرد. به عبارت دیگر، «من» با همهٔ موجودات یا با واقعیتی متعالی مواجه و روبه‌رو می‌شود و در محضرِ آنهاست.

در این انجذاب ناقص، شاعر، که حجابِ عادت یا حجابِ واقعیت را کنار زده، قادر است «زندگی هر چیز را ببیند». وردزورث این تجربه را چنین توصیف می‌کند:

موهبتی دیگر را نیز شاید/ وام‌دارِ این جلوه‌های زیبایم/ موهبتی بس والاتر، حالی مبارک که، در آن، سنگینیِ رازها/ بارِ سنگین و ملال آورِ این جهانِ در نیافتنی/ سبک می‌شود، آن حالِ

۲۵) انجذاب ناقص، در مقابل انجذاب تامّ، تجربه‌ای است که، در آن، اتحادِ تام با همهٔ موجودات یا با واقعیتی متعالی ادراک می‌شود و تمایز میان تجربه‌گر و متعلقِ تجربه یکسره از میان برمی‌خیزد؛ یعنی «منِ» تجربه‌گر به تمامی در همهٔ موجودات یا در یگانه موجود منجذب و مستهلک می‌گردد و دوگانگیِ عالم و معلوم رخت برمی‌بندد.

مبارک و آرام‌بخش/که محبتِ ما را به نرمی پیش می‌راند/ تا آن گاه که نَفَسِ این کالبدِ خاکی/ و حتی جریانِ خونِ آدمی/ نزدیک است که از حرکت بازماند/ و تن به خواب می‌رود، جان زنده می‌شود/ و آن گاه با چشمی که از قدرتِ همنوایی/ و نیروی ژرفِ شادمانی خیره گشته/ زندگیِ هر چیز را می‌بینم.

وقتی از دریچهٔ عادت و با چشمِ سر به جهان می‌نگریم، واقعیتِ جهان را می‌بینیم، نه فراسویِ واقعیت را. درخت برای ما همان چیزی است که واژهٔ درخت بر آن دلالت می‌کند امّا در آن لحظهٔ بینش و آگاهی و تعالی که واقعیتِ فراسویِ درخت را درمی‌یابیم و جایگاهِ آن را در نظامِ عالم و رابطهٔ خود را با آن درک می‌کنیم، آن وقت دیگر درخت درخت نیست بلکه جزئی از طبیعت است که با کلِّ طبیعت سازوار است. همچنان که خود انسان نیز چنین است. به تعبیر سپهری، واژه‌ها را باید شست/ واژه باید خودِ باد، واژه باید خودِ باران باشد.

همچنین، وقتی به واقعیتِ پدیده‌ها می‌نگریم، پدیده‌ها را به خوب و بد، زشت و زیبا، مفید و مضرّ تقسیم می‌کنیم و بین مرگ و زندگی تمایز قایل می‌شویم. از این دیدگاه، طبیعت، هرچند شرایط زندگی را برای ما مهیّا کرده و تداوم حیات را میسّر ساخته است، نسبت به بسیاری از نیازهای ما بی‌اعتناست. حتی می‌توان از این هم فراتر رفت و گفت طبیعت ظالم است. مرگ، بیماری، و بلای طبیعی نمونه‌هایی از ظلم طبیعت به انسان‌اند. حال، اگر نگاه خود را به طبیعت عوض کنیم یعنی از دریچهٔ تنگِ منفعت‌گرایی به طبیعت ننگریم، خواهیم دید که آن انرژیِ پایان‌ناپذیر که در طبیعت نهفته، در همهٔ عالم، از ستاره و ماه و خورشید گرفته تا خُردترینِ جلوه‌های حیات، جاری و ساری است و میان خوب و بد، زشت و زیبا و مفید و مضرّ تمایزی وجود ندارد.

آب و سیل، نسیم و طوفان، کرکس و قناری، اسب و کبوتر، گلِ شب‌بو و... همه به یک درجه ارزش دارند. اگر با منشأ وجود، آن روح متعالیِ عالم، یگانه شدی، غم از میان برمی‌خیزد، وقتی به راز طبیعت پی بردی، آزاد می‌گردی و نشاط می‌یابی؛ چون پیوسته خود را در محضر آن وجود قدسی و آن نیروی رَبَوی احساس می‌کنی. طبیعت پرستار، پاس‌دار، و الهام‌بخشِ تو می‌شود و روح تو را مداوا می‌کند. وردزورث طبیعت را چنین توصیف می‌کند:

... و بسیار خرسندم که طبیعت و زبانِ حواس پشتوانهٔ زلال‌ترین اندیشه‌هایم/ پرستارِ من، راهنمای من، پاس‌دارِ قلب من و روحِ من/ و همهٔ وجودِ اخلاقی من است.

چون می‌دانم که طبیعت به قلبی که او را دوست می‌دارد/ هرگز بی‌وفایی نمی‌کند. هنرِ طبیعت این است که/ در تمامیِ سال‌های زندگی، ما را از لذتی به لذتی دیگر هدایت می‌کند/ زیرا طبیعت ذهن ما را چندان بارور می‌کند/ چندان زیبایی و آرامش می‌بخشد/ چندان از افکارِ متعالی سرشار می‌سازد/ که نه زخمِ زبان‌ها، نه داوری‌های شتاب‌زده، نه تسخیرِ انسان‌های خودخواه/ نه سلام‌های عاری از محبّت، نه معاشرت‌های ملال‌آورِ روزمرّه/ هیچ‌یک بر ما دست نمی‌یابد/ و ایمانِ آمیخته به نشاطِ ما را آشفته نمی‌کند/ تا بدان حد که در آنچه می‌بینیم جز رحمتِ خدا نمی‌بینیم.

سپهری، در بخش پایانیِ شعر، با الفاظی متفاوت، همین دیدگاه دربارهٔ طبیعت را به منزلهٔ سرچشمهٔ طراوت و زیبایی و تعالی، پیوستگی میان مرگ و زندگی و وحدت میان جلوه‌های وجود با منشأ وجود، و تمایز میان دو نوع دیدن ــ دیدنِ واقعیت و دیدنِ فراسوی واقعیت ــ را بیان می‌کند:

گلِ شبدر چه کم از لالهٔ قرمز دارد... زندگی تر شدنِ پی در پی/ زندگی آب‌تنی کردن در حوضچهٔ اکنون است... رویِ قانونِ چمن پا نگذاریم... بد نگوییم به مهتاب اگر تب داریم... و نترسیم از مرگ/ مرگ پایانِ کبوتر نیست... و نپرسیم پدرهای پدرها چه نسیمی، چه شبی داشته‌اند.

ابیاتی که در سفر دوباره به ساحلِ رودِ «وای»
چند مایل بالاتر از «صومعهٔ تین‌ترن» نوشته شده، ۱۳ جولای ۱۷۹۸[۲۶]

پنج سال گذشت، پنج تابستان
به درازای پنج زمستانِ بلند، و من دوباره می‌شنوم
خروش این آبها را، که از سرچشمه‌های کوهستانی فرو می‌غلتند
و با نجوای آرام در دشت جاری می‌شوند. دوباره می‌بینم
این صخره‌های سرفراز و پر شیب را
در برهوتی پرت افتاده
که فکرِ انزوایی ژرف‌تر را در من بیدار می‌کنند

26) → *The Norton Anthology of English Literature*. pp. 1375-1379.

و این چشم انداز را با آرامشِ آسمان پیوند می‌زنند
آن روز فرا رسیده که باز فراغت گزینم
اینجا، زیر این درختِ تیرهٔ اَفرا
و تماشا کنم چمن را بر گِردِ کلبه‌ها و کُپّه کُپّه درختانِ باغ را
که در این فصل، با میوه‌های نورس
جامه‌ای سراسر سبز به تن کرده‌اند.
و در میان باغ‌ها و بیشه‌زارها پنهان گشته‌اند. دوباره می‌بینم
این پرچین‌ها را، پرچین که نه،
شاخه‌های کوچکِ بازیگوشی که از هر سو قد کشیده‌اند،
این کلبه‌های شبانی را که تا درگاهشان سبزه روییده
و حلقه‌های دود را، که از میان درختانِ
خاموش، به هوا برمی‌خیزد. شاید این دود
دودِ جنگل‌نشینانِ بی‌خانمان باشد
یا دودی از مغارهٔ عزلت‌گزیده‌ای
تنها نشسته در کنارِ آتش

این جلوه‌های زیبا
در مدّتِ درازی که اینجا نبوده‌ام
در چشمِ من چون چشم‌اندازی در چشمِ نابینایی نبوده است
چرا که بارها در خلوتِ اتاق‌ها
در ازدحامِ شهرها، در ساعاتِ دلتنگی،
شورِ شیرینی در من برانگیخته
شوری که در خونم، در قلبم
حتی در ذهنم، که پاک‌تر مانده، احساس کرده‌ام
در لحظه‌های فراغت و آسایش
چندان که حتی لذّت‌های از یاد رفته را به یادم می‌آورد
لذت‌هایی که تأثیرش

بر بهترین کارهای زندگیِ انسانِ نیک ناچیز و اندک نیست
کارهایی کوچک، از یاد رفته، به حساب نیامده
که از مهربانی و عشق مایه گرفته
موهبتی دیگر را نیز شاید
وام‌دارِ این جلوه‌های زیبایم،
موهبتی بس والاتر، حالی مبارک که در آن
سنگینیِ رازها
بارِ سنگین و ملال‌آورِ این جهانِ درنیافتنی
سبک می‌شود، آن حالِ مبارک و آرام‌بخش
که احساسات ما را به نرمی به پیش می‌راند
تا آنگاه که نَفَسِ این کالبدِ خاکی
و حتّی جریانِ خونِ آدمی
نزدیک است که از حرکت بازماند
و تن به خواب می‌رود و جان زنده می‌شود
و آنگاه با چشمی که از قدرتِ همنوایی
و نیروی ژرفِ شادمانی خیره گشته
زندگیِ هر چیز را می‌بینم

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

این تصوّر
شاید باطل باشد، امّا بارها
در تاریکی و در ازدحامِ روشنایی‌های بی‌شمار
عاری از شادی، آنگاه که اضطراب‌های بی‌حاصل
و تب و تابِ جهان
بر تپشِ قلبم سایه افکنده
بر بال و پرِ روح به سوی تو بازگشته‌ام
ای «وای»، ای رودِ سرگردان در بیشه‌زارها
چه بسیار که روحم به سوی تو پر کشیده است.

و اکنون با کورسویِ یادی نیمه‌خاموش
با انبوهی خاطرهٔ مبهم و رنگ‌باخته
و با حیرتی اندوه‌آمیز
تصویرِ ذهنِ من دوباره جان می‌گیرد:
اکنون که اینجا ایستاده‌ام، هم از بودن
در این لحظه لذّت می‌برم، هم از این فکرِ شیرین
که، در این لحظه، حیات و توشه‌ای برای آینده نهفته است
چنین امیدی در دل می‌پرورانم
هرچند که بی‌تردید بسیار تغییر کرده‌ام
از اولین‌باری که به میانِ این تپّه‌ها آمدم
آن زمان همچون آهویی
در کوه و کمر، در ساحلِ رودخانه‌های عمیق و جویبارهای پرت افتاده
هر کجا که طبیعت مرا فرا می‌خواند، جست و خیز می‌کردم
مثل کسی که می‌گریزد از چیزی که می‌ترسد
نه مثل کسی که در پیِ چیزی است که دوست می‌دارد
چون آن زمان طبیعت به چشمِ من همه چیز بود.
(لذّت‌های خامِ روزهای کودکی
و آن جست و خیزهای شادمانهٔ حیوان‌وار همه از میان رفته است)
نمی‌توانم خود را چنان که بودم تصویر کنم
خروشِ آبشار شوری بر هستی‌ام می‌افکند
صخره‌های مرتفع، کوهساران، جنگلِ انبوه و تاریک،
شکل‌ها و رنگ‌هایشان آن زمان مرا شیدا می‌کرد
احساس و عشقی در من برمی‌انگیخت
که نه به افسونِ برخاسته از تفکّر نیاز داشت
نه به افسونی که جز با دیدن حاصل نمی‌شد
آن زمان گذشت و آن لذّت‌های بی‌تاب‌کننده
و سرخوشی‌های سرگیجه‌آور را با خود برد

از این بابت اندوهگین نیستم
و ناله و شکایت نمی‌کنم
چندان نعمت‌های دیگر به من ارزانی شده که می‌پندارم
آنچه از من گرفته شده سخاوتمندانه جبران شده است
چون آموخته‌ام که به طبیعت بنگرم
نه همچون ایّامِ فارغ البالِ جوانی
بل آنچنان که نوای آرام و محزون بشریّت را بشنوم
نوایی نه تند، نه گوش‌خراش
امّا چندان بلند که بپالاید و آرام کند
و من حضوری را حس کرده‌ام
که از لذّتِ اندیشه‌های متعالی سرشارم می‌کند،
حسّ متعالی از چیزی درآمیخته با ژرفای وجود
که خانه دارد در روشنائیِ خورشید آنگاه که غروب می‌کند،
در اقیانوسِ مدوّر، در هوای زنده
در آسمانِ آبی، در اندیشهٔ انسان،
حرکتی و روحی که همهٔ موجودات اندیشه‌مند،
و همهٔ چیزها را به جلو می‌راند
و در همه چیز جاری و ساری است
از این روست که من همچنان عاشقِ سبزه‌زاران و بیشه‌ها
و کوهسارانم، عاشقِ هر آنچه از این زمینِ سبز که می‌بینم
هر آنچه جهانِ توانای چشم و گوش می‌بیند و می‌شنود،
هم آنچه ادراک می‌کند و هم آنچه تا حدّی بازمی‌آفریند، و بسیار خرسندم
که طبیعت و زبانِ حواس پشتوانهٔ زلال‌ترین اندیشه‌هایم،
پرستارِ من، راهنمای من، پاس‌دارِ قلب من و روحِ من
و همهٔ وجودِ اخلاقیِ من است

اگر از قضا
این گونه نمی‌اندیشیدم، باز هم اندوهگین نبودم
چون در اینجا تو با منی
در ساحلِ این رودِ زیبا، تو عزیزترین دوستِ من،
دوستِ عزیز و نازنینِ من، در صدای تو
آوای دلِ جوانی‌ام را بازمی‌یابم
و در نوری که از چشمانِ عاشقِ تو ساطع می‌شود
لذّت‌های جوانی را می‌جویم
آه، ای کاش که لحظه‌ای، دمی
خود را چنان که بودم در تو بیابم
خواهرِ عزیز و نازنینم، این دعا را در حقِّ تو می‌کنم
چون می‌دانم طبیعت به قلبی که او را دوست می‌دارد
هرگز بی‌وفایی نمی‌کند. هنرِ طبیعت این است که
در تمامی سال‌های زندگی
ما را از لذّتی به لذّتی دیگر هدایت می‌کند
زیرا طبیعت ذهنِ ما را چندان بارور می‌سازد
چندان زیبایی و آرامش می‌بخشد
چندان از افکارِ متعالی سرشار می‌سازد
که نه زخمِ زبان‌ها، نه داوری‌های شتاب‌زده، نه تمسخرِ انسان‌های خودخواه
نه سلام‌های عاری از محبّت، نه معاشرت‌های ملال‌آورِ روزمرّه
هیچ یک بر ما دست نمی‌یابد
و ایمانِ آمیخته به نشاطِ ما را آشفته نمی‌کند
تا بدان حد که در آنچه می‌بینیم جز رحمتِ خدا نمی‌بینیم
پس آنگاه که قدم‌زنان، تنها به گردش می‌روی
بگذار ماه بر تو بتابد
و بادهایی که از کوه‌های مه‌آلود برمی‌خیزند
بر تو بوزند، و سال‌ها بعد

آن گاه که این سرمستی‌های جوانی
به لذّتی هوشیارانه بدل می‌شود و همهٔ این جلوه‌های زیبا
در ذهنت خانه می‌کند
حافظه‌ات جایگاهِ همهٔ همنوایی‌ها و نغمه‌های لطیف می‌شود
آن زمان، اگر قسمتِ تو تنهایی یا ترس یا درد یا اندوه باشد،
با افکاری آرامش‌بخش و شادی‌انگیز
مرا و این نصایحِ مرا به خاطر خواهی آورد.
و حتّی آن گاه که من در آنجا نباشم که صدایت را بشنوم
یا برقِ هستیِ گذشته را در چشمان بی‌تابت بنگرم
فراموش نخواهی کرد که بر کرانهٔ این رود شادمان
با هم ایستاده بودیم و من
این ستایشگرِ دیرینهٔ طبیعت
به اینجا آمدم، بی‌هیچ خستگی از ستایشِ او،
بی‌هیچ خستگی که سهل است، با عشقی پرشورتر
و با اشتیاقِ ژرف‌تر، عشقی مقدّس‌تر
و نیز فراموش نخواهی کرد
که بعد از بسیار سرگردانی‌ها و بسیار سال‌های غیبت، این بیشه‌زارانِ پر شیب
و این صخره‌های سرفراز و این چشم‌اندازِ سبزه‌زاران
برای من بس عزیزتر بودند
هم به خاطرِ خودشان هم به خاطرِ تو.

منابع

آشوری، داریوش (۱۳۷۱)، «صیاد لحظه‌ها: گشتی در هوای شعر سهراب سپهری»، پیامی در راه، نظری به شعر و نقاشی سهراب سپهری، کتابخانهٔ طهوری، تهران، ص۱۵-۳۰.
حسینی، صالح (۱۳۷۱)، نیلوفر خاموش، نظری به شعر سهراب سپهری، انتشارات نیلوفر، تهران.
سپهری، سهراب (۱۳۶۸)، هشت کتاب، چاپ هفتم، طهوری، تهران.
شمیسا، سیروس (۱۳۷۲)، نگاهی به سپهری، چاپ سوم، انتشارات مروارید، تهران.
کاکایی، قاسم (۱۳۸۲)، مقدمه‌ای بر کتاب وحدت وجود به روایت ابن عربی و مایستراکهارت، با مقدمهٔ مصطفی

ملکیان، انتشارات هرمس، تهران.
معصومی همدانی، حسین (۱۳۷۱)، «از معراج و هبوط: سیری در شعر سهراب سپهری»، پیامی در راه، نظری به شعر و نقاشی سهراب سپهری، کتابخانهٔ طهوری، تهران، ص ۶۱-۱۲۹.

Abrams, M.H. (1960), "The Structure of Romantic Nature Imagery", *English Romantic Poets: Modern Essays in Criticism*, Oxford University Press, New York.

Ames, John (2001), "Deist-pantheism in Tintern Abbey", http://www.ualberta.ca/~dmiall/TinternRev?Ames_1.htm

Frye, Northrop (1963), "The Drunken Boat: The Revolutionary Element in Romanticism", *Romanticism Reconsidered, Selected Papers form the English Institute*, Columbia University Press, New York.

Pricken, Stephen (2005), "A Faith that Feels", *Christian History and Biography*, issue 86, Spring 2005. Vol. XXIV, No. 2, p. 22.

Sunle, Gary (1998), "Pantheism", http://home.utm.net/pan/whatis.html

The Norton Anthology of English Literature, 6th ed., Norton & Company, New York 1998.

Ulmer, William A. (2001), *The Christian Wordsworth: 1798-1805*, State University of New York Press.

Welleck, Rene (1963), "The Concept of Romanticism", *Concepts of Criticism*, ed. S. Nicholas, New Haven.

❑

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی