شعر مناجات‌گونه

لوییس ل. مارتز
ابوتراب سهراب ـ الهام عطاردی

Louis L. MartzMeditative Poetry
in *Literature and Religion* 1959

شعر مناجات‌گونه چیست؟

شعر مناجات‌گونه شعری است که در دوران‌های گوناگون تاریخِ جهان رخ نموده است. اما شعر مناجات‌گونه در قرن ۱۷ شعری است که رابطه‌ای نزدیک با اعمال مناجات مذهبی در آن دوره دارد. این رابطه از طریق عملکرد درونی خودِ شعر که به منزلهٔ روح و یا ذهنِ مشتغل به فعل و انفعالاتِ تجسم ذهنی شناخته می‌شود، نشان داده می‌شود؛ در این اشعار گوینده خود را ملامت می‌کند و در درون خویش با خداوند سخن می‌گوید؛ و از طریق حافظه، ادراک و اراده به خداوند نزدیک می‌شود، می‌بیند، می‌شنود، می‌بوید، می‌چشد و لمس می‌کند. در مناجات مسیحی همهٔ این اعمال از طریق تجسم صحنه‌های زندگیِ عیسی مسیح آن‌چنان که در عرصهٔ ذهن و اندیشه نمودار می‌شود به انجام می‌رسد. این گونه مناجات که بیشتر معطوف به درون و متخیل است، ریشه در قرون وسطی دارد و تمام ابعاد قالب‌های بعدی مناجات را می‌توان در آن دست‌اندر کار دید منتهی به اشکال گوناگونی که بیشتر برای کسانی که تمسکِ دینی کامل دارند، طرح شده است. عظمت خاص و توفیقات برجستهٔ مناجات در قرن شانزده و هفده به دو تحول جداگانه مربوط می‌شود:

اول روش‌های چندگانهٔ مناجات قرون وسطایی که به روشِ واحد و کاملاً پذیرفته شده‌ای تکوین یافته بود و دوم اینکه این قبیل از مناجات‌ها به عنوان روشی که برای همگان قابل دسترس بود انگاشته و آموخته می‌شد. چنان‌که ادوارد دوآسون یسوعی به وضوح این نکته را در مقالهٔ کوتاه خود تحت عنوان روش‌های عملی مناجات در ۱۶۱۲ م. نشان می‌دهد. بررسی نسبتاً مفصل فواید این روش به عنوان اولین اقدام، دارای اهمیت بسیار

است. مقالهٔ دوآسون که در اوج توجه فوق‌العادهٔ آن دوران به هنر مناجات نوشته شده است. اصول اساسی حیاتِ توام با تاملِ اروپائیان را که عمدتاً از طریق تأثیر روش‌های روحانی اثر اینیاس لویالا تکوین یافته بود، خلاصه می‌کند.

مقالهٔ دوآسون در واقع اقتباسی است از تمرین‌های روحانی که منظمات و متمماتی چنان‌که خود او می‌گوید، به وسیلهٔ «مؤلفین صلاحیت‌دار و صاحب تجارب معتبر» به آن افزوده شده است. آن‌چه او اظهار می‌دارد به لحاظ جوهری، دستوراتِ مربوط به نحوهٔ مناجاتی است که توسط مشاوران روحانی در سراسر قارهٔ اروپا و توسط کشیشان همکارِ خودِ دوآسون در انگلستان عرضه می‌شد؛ همچنین این دستورات طی چندین مقالهٔ مشهور دربارهٔ مناجات که با تیراژ هزاران هزار در سراسر اروپا و به خصوص در انگلستان تکثیر می‌گردید، عرضه می‌شد. من علایمِ تاثیرِ این هنرِ جهانی یعنی مناجات را بر سرزمین انگلستان طی کتابی تحت عنوان شعر مناجات که برای اولین بار در سال ۱۹۵۴ و بعد در ۱۹۶۲ میلادی چاپ و منتشر شد مورد بررسی قرار داده‌ام؛ اما فعلاً به این بسنده می‌کنیم که بیشتر به مقالهٔ زیبا و فشردهٔ دوآسون بپردازیم که با روش صریح، ساده و عملی، راهی را که به آن وسیله هنر مناجات می‌تواند بخشی از حیات روزمرهٔ انسان را تشکیل دهد، روشن‌تر می‌سازد. خصوصاً این که لحن صریح مقاله به انتقال نکات اصلی و تأثیر گذارندهٔ آن کمک بسیار می‌کند و به انتقال این معنا که انسان اعم از آن که بخواهد یا نه به هرحال در حضوری صمیمانه با خداوند می‌زید و اولین وظیفهٔ او در زندگی به غیر از کسب آگاهی، دریافت این حضور است، سهم بسزا دارد؛ او نتیجه می‌گیرد از این جاست که رسم دلکشِ مناجات نشأت می‌گیرد: تدارک وسواس‌آمیز کلیسا از شب قبل، تمرینِ در حضورِ خداوند بودن پیش از شروع مناجات، ادعیهٔ اولیه بر پیش درآمدها که بر انسجام منظم و هدفمندانهٔ سه نیروی «روح، حافظه و استنباط» تاکید دارد و بالاخره پایان مناجات با نوعی کلام دارای بار عاطفی با صحبت با خداوند و قدیسین «که طی آن» ما می‌توانیم آن چنان که بنده‌ای با آقای خویش صحبت می‌کند و آن‌چنان که پسری با پدر خویش و دوستی با دوستی دیگر و عروسی با داماد محبوب خویش و یا زندانی گناهکاری با قاضی و یا به هر نحو دیگری که روح‌القدس ما را به آن مکلف می‌کند با خداوند صحبت کنیم. هدف مناجات دریافتن واقعیت و مفهوم حضور الهی با تمام ملکاتی است که دراختیار انسان قرار داده شده است؛ بدن باید نخست نحوهٔ صحیحِ رفتار را طی انجام مراسم مناجات بیاموزد، یعنی دستورات مشروح دربارهٔ زانو زدن،، راه رفتن، نشستن و یا ایستادن، و حواس پنجگانهٔ انسان که باید نحوهٔ معطوف داشتن توجه خویش را به سوی این هدف یاد بگیرد و در جهت همین هدف است که توجیه مشروحِ مدون یسوعیان تحت عنوان «به کارگیری حواس» در هنر مناجات مفهوم می‌یابد. حیات روزمرهٔ ما نیز باید سهم خود را در این زمینه ایفا کند زیرا انسانِ اهل تأمل باید حضور خداوند را در زمان و مکان،از مطبخ و اصطبل خانهٔ خویش گرفته تا عمیق‌ترین نقطهٔ ذهنش احساس کند، به این ترتیب «ما می‌توانیم به خویشتن جهت شکل دادن افکار روحانی خود کمک کنیم مشروط بر آن که در عباراتی که ادا می‌کنیم استعاراتی آشنا را که منبعث از زندگانی روزمرهٔ ما است به کار گیریم و این عمل را چه در مناجات‌های روحانی و چه در مناجات‌های تاریخی منظور داریم. به عبارت دیگر تمثیل‌هایی از زندگانی روزمرهٔ ما می‌تواند تاریخ حیات عیسی مسیح و موضوعاتی از قبیل گناه و امتیاز فضایل انسانی را روشن‌تر سازد. از جمله راه‌های گوناگون استفاده از حواس و زندگانی ناسوتی به عنوان صحنهٔ مناجات، مقدمه‌ای است که به آن «کیفیت محل»

نام می‌نهند و مهم‌تر و موثرتر از همه نیز می‌باشد. این بدعت زیبای لویولایی که کتاب تمرین‌های روحانیِ یسوعیون بسیار مدیون نیروی آن است، توسط دوآسون یسوعی مورد تاکید کامل و مناسب قرار گرفته است: «زیرا دریافت رمز الهی و توجه در مناجات وابسته به درک صحیح این مقدمه می‌باشد.»، صرف نظر از این‌که موضوع چه باشد، تخیل و ملکهٔ تخیل ساز انسان باید درصدد آن برآید تا مناجات را آن‌چنان با نشاط به منصهٔ ظهور برساند که گویی این موضوع در واقع با چشمانِ سرِ ما ملاحظه می‌گردد. برای رخدادهای تاریخی نظیر رخدادهای زندگیِ عیسی مسیح و یا قدیسین، باید صحنه وقوع آن رخدادها را با دقت کامل و وسواس‌آمیز از طریق قرار دادن خویشتن در آن موقعیت‌ها و به کمک تخیل مجسم سازیم. در برخورد با رخدادهای روحانی نیز ما باید در جهت احراز همین هدف به خلق نوعی از تشابه که پاسخگوی مقتضیات مناجات است، روآوریم. به این ترتیب برای رخدادهای واپسین نظیر مرگ، قیامت، دوزخ و بهشت این موقعیتِ مشابه را از طریق تجسم صحنه یا جزئیات آن در ذهن بیافرینیم. برای مثال از طریق خلق تمثیلی و با استفاده از تخیل، لحظه‌ای را در ذهن مجسم کنیم که بر بستر مرگ غنوده و طبیبان ما را رها ساخته‌اند و ما در احاطهٔ دوستان گریان به انتظار سکوت واپسین نشسته‌ایم. لغت «موقعیت مشابه» در قاموس قرن هفدهم می‌توانست به مفهوم هر نوع از داستان، استعاره، تشبیه و یا تمثیل باشد به این ترتیب دوآسون در بحث راجع به تدارکِ برای مناجات پیشنهاد می‌کند که ما «کار را با تصور هر چند مختصری از مناجات پیش از آن‌که مراسم رسمی آغاز شود و از طریقِ تهییج عواطف و احساساتی که مناسب با هر یک از مناجات‌ها می‌باشد،» شروع کنیم. «تا بتوانیم مناجات‌ها را آسان‌تر ادا نماییم.» آن‌گاه او می‌افزاید «ما باید بتوانیم نوعی موقعیت مشابه را که مناسب با عواطفِ ماست در نظر آریم» به نظر او از جمله روش‌های متعدد عملی جهت تقویت این احساسات ما می‌توانیم کار خود را از طریق تجسم فضایل که با وقار تمام فروگذاری خود را به سوگ نشسته‌اند، آغاز کنیم. همچنین اشاره می‌کند که برای موقعیت مشابه در آغاز مناجات درباره معاصی «می‌توانیم روح خود را حالی که از فردوس برین تبعید شده و در جسم خاکی اسیر در زنجیرهای شهوات سرکش و هواهای نفسانی و در زیر بار شهوات نفسانی خم شده است، مجسم کنیم.» خلاصه آن‌که این اصرار او انسان را بر شاهدِ موقعیتِ بودن و استفادهٔ مکرر از موقعیتِ مشابه در تضمین چشم‌اندازی مؤثر و ملموس که در آن عمل مناجات تحقق می‌یابد، فرامی‌خواند. در این عرصهٔ درونی صحنه‌ای که به آن موقعیتِ مشابه می‌گوییم، حافظه، شعور و اراده می‌تواند به سلوک، درک و احساس نقش صحیحِ نفس در رابطه با قدرت فایقه و خیریّت محضِ الهی عمل کند. از این جاست که آسمان و زمین در ضمیرِ ما نقش می‌بندند و عملکرد انسان در رابطه‌ای گویا و صمیمی با مافوق‌طبیعت قرار می‌گیرد. فقط یک شرط مهم دیگر را باید به دستورات دوآسون افزود: در روش لویولایی تاکید بر آن است که هر نوع مناجات باید با نوعی ترکیب زنده آغاز شود ولی این اشاره نباید ما را وادار سازد تا توقع داشته باشیم که هر شعر مناجات‌گونه نیز باید با نوعی صحنه و یا نماد زنده همراه باشد. بسیاری تلویحاً یا تصریحاً این کار را با نشان دادن حضور گوینده بر صحنه‌ای از حیات عیسی مسیح انجام می‌دهند ولی بسیاری از شعرهای مناجات‌گونهٔ دیگر صرفاً کار خود را با بیانی کوتاه و موجز در ارتباط با مسئله یامضمونی که باید مورد بررسی قرار گیرد شروع می‌کنند:

چگونه است که همهٔ موجودات به ما سر تعظیم فرو می‌آورند؟

این همه کسالت و افسردگی چیست؟

من در این جهان به چه کار آمده‌ام؟
من نام خداوند را که همه کس نمی‌تواند
به آن متلکم باشد بر زبان جاری می‌سازم
و از اشعهٔ درونی تابناک می‌شوم
نام او نامِ بهشتِ جدید و سعادت ماست
و بهروزی ما و حیثیت ماوارطبیعی ماست
نامی که حیات ما و عشق‌های ما را در برمی‌گیرد
خدایا عشق ما به تو چگونه است
که در مقابل لایتناهی تو این چنین حقیر می‌نمایاند؟
و تنها تو خود عارف برآنی که نهایت کجاست
و بی‌نهایت در کجا آغاز می‌گردد؟

چنین آوازهایی اگرچه مورد اشاره دوآسون قرار نگرفته است اما در مقابل نظرات تجریدی توسط دیگر نویسندگان به خصوص فرانسوا دو آسل قدیس پیشنهاد گردیده است؛ او می‌گوید: «این حقیقتی است که ما می‌توانیم بعضی از موقعیت‌های مشابه و یا تطبیقی را جهت کمک به درک این لحظات مورد استفاده قرار دهیم» اما او از آن می‌ترسد که استفاده از چنین ابزارهایی چه بسا بار گرانی باشد و به این ترتیب برای تأمل در جهان لاهوت، کار باید با یک اشارهٔ ساده دربارهٔ مضمون آغاز شود. به این ترتیب یک شعر مناجات‌گونه می‌تواند به سه طریق آغاز گردد: (۱) با مشارکت فعال در یکی از صحنه‌های حیات عیسی مسیح و یا یکی از قدیسین (۲) با استفاده از موقعیت‌های مشابه که پاسخگوی مقتضیات باشد یعنی با نوعی زمینهٔ تخیلی و یا نمایشِ استعاری (۳) و با استفاده از اشارات ساده به موضوعی که مدنظر است.

به این ترتیب هنگامی که رخداد و یا مضمون به طور متقن در ذهنی متمرکز که آگاهی کامل از حضور خداوند دارد محقق گردید، مناجات روح نیز که معمولاً در بردارندهٔ این سه نکته است و معمولاً یک‌ساعت به طول می‌انجامد آغاز می‌شود. پس، از روایتِ دوآسون استنباط می‌شود که عملکرد حافظه از ترکیب و یا اشارهٔ اولیه، غیرقابل تفکیک و استمرار آن است. زیرا نقش حافظه ارائه کردن موضوع با همهٔ شخصیت‌ها و کلمات و اعمال مرتبط با آن است. آن‌گاه استنباط، به تحلیل مفاهیم موضوع در ارتباط با خود نفس می‌پردازد تا آن که متدرجاً اراده برانگیخته می‌شود و تأثرات شخص جان می‌گیرد.

از روایت دوآسون همچنین این مسئله استنباط می‌شود که این تاثراتِ خواه‌ناخواه به صورت صحبت جلوه‌گر می‌شود و گوینده بیم‌ها و امیدها، اندوه‌ها و شادی‌های خود را در کلامی با بار عاطفی خطاب به خداوند بیان می‌کند. کل فرایند مناجات همیشه با چنین گفتگویی خاتمه می‌یابد ولی آن‌چنان که دوآسون می‌گوید این گونه ایراد بیانات در مواضعِ دیگر مناجات نیز بی‌مناسبت نیست و می‌تواند واجد ارزش معنایی فوق‌العاده‌ای باشد.

در عین حال صحنهٔ درونی روح انسان، بیشتر متمایل به داشتن ساختاری منسجم است زیرا فرآیند مناجات در برخورد با هر «نکته» طبیعتاً نمایندهٔ جنبشی سه‌گانه بر طبقِ عملکرد آن مجموعهٔ سه گانهٔ درونی یعنی

حافظه، استنباط و اراده می‌باشد. ما ممکن است گاهی این فرایند سه‌گانه را در داخل مرزهای شعر کوتاه منعکس و مجسم ببینیم و یا آن‌که فرایند مورد اشاره را ضمن شعری بلندنظیر مصیت پیتر قدیس اثر ساوت ول و یا به نام عیسا اثر کرون دریابیم ولی آن‌چه بیشتر مورد نظر ماست بخشی از کل کنشِ تامل و مناجات است که به صورتی فراموش نشدنی و منطبق با نوعی خودآزمایی که دوآسون تحت عنوان بعد از مناجات چه باید کرد آن را پیشنهاد می‌کند، هست.

به این ترتیب توصیه می‌شود که شخص نحوه‌ای از شیوهٔ انجامِ هر بخش از فرایند مناجات از مرحلهٔ تدارک تا مرحلهٔ گفتگو را دقیقاً مورد موشکافی قرار دهد و به عوامل تشتت خاطر، تسکین خاطر و یا احساسِ تنهایی که ممکن است تجربه کرده باشد دقیقاً رسیدگی کند و نهایتاً «در دفترچه کوچکی حالاتی را که ضمن مناجات و یا در بخشی از آن احساس کرده است یادداشت کند، البته اگر این کار به دردسرش بیارزد.» به نظر من بیشتر اشعاری که در این کتاب آمده است حاصل چنین بررسی ـ با نگاه به گذشته ـ در مورد مناجات است. موارد از قبیل لحظات فراموش نشدنی مکاشفه، تاثراتی از قبیل عشق و اندوه و گفتگوهایی با حضور الهی که با کمک هنر آشنای شعر، تداعی و حفظ شده است. مناجات در استفادهٔ از تصاویر و در برانگیختن هیجانات پرشور اراده ـ و در توصیهٔ خود به این‌که تحقق مقصود مناجات را می‌توان در اندرز پولس رسول به افسیسان یافت ـ به عناصر شعری اشاره دارد: «از روح پرشوید، و با یکدیگر به مزامیر و تسبیحات و سرودهای روحانی گفتگو کنید و در دل‌های خود خداوند را بسرایید و ترنم نمایید» (رسالهٔ پولس رسول به افسیسان ۲۰/ و ۵:۱۹) بنابراین شعر مناجات‌گونه ملتقای دو گرایشِ هنری در یک عامل واحد است. در شعر انگلیسیِ دوران متاخرِ رنسانس، هنر مناجات به هنر خویشاوند خود یعنی شعر پیوند خورد و آن را در خود حل کرد؛ هنر مناجات جهت بیان والاترین نیات خویش از تمام منابع شاعرانه قابل دسترس در فرهنگ روزگار خود سود برد. ساوت ول که در دورانی زندگی می‌کرد که شعر غیر ملهم از انواع گوناگون حرف اول را می‌زد ـ شعری که سنگین، قاعده‌مند و دارای وسواس دستوری فراوان بود ـ توانست فنون شعر مناجات‌گونه را همراه با دانشی که از شعر ایتالیا داشت، برای قدرت بخشیدن به شکل شاعرانه‌ای که در حال احتضار بود به استفاده گیرد. الاباستر که تقریباً در پایان دههٔ ۱۵۹۰ م. یعنی در پایان عصر درخشان غزلسرایی انگلیسی شعر می‌سرود، توانست هنر شعر مناجات‌گونه را جهت تغییر کیفیت تغزل در دورهٔ ملکه الیزابت به کار بندد. همچنین دان که به همهٔ فنون شعر معاصر خویش اعم از طنز، شعر عاشقانه، غزل، مرثیه اُویدی و دیگر مراثی، مدایح درباری و یا اوراد مذهبی آگاهی داشت و بیشترین موفقیت خلاقهٔ خود را در زمینهٔ این قبیل اشعار هنگامی کسب نمود که استادی او در هنر مناجات‌گونه به تعمیق و تقویت این اشکال رایج هنر شعر کمک کرد. و بالاخره هربرت، استاد موسیقی و متبهر در سرایشِ اشکال گوناگون سرودها و تغزلات دوران ملکه الیزابت، توانست همه این شکل‌های گوناگون را به صورت پرستش‌گاهِ ستایش حضور مولای خویش درآورد. و کروشا که هر چند مجذوب شکل‌های متجمل ادبی دوران باروک اروپا شده بود توانست با کوشش فراوان این قبیل از زیاده‌روی‌ها را با ساختار منسجم مناجات‌واره‌ها تعدیل کند.

اما با عنوان «ماوراء طبیعی» که برحسب سنت به بیشتر شاعران اطلاق می‌شود چه باید کرد؟

به نظر من از جهات انتقادی و تاریخی باید مفید بود که میان کیفیات متافیزیکی و مناجات‌گونه در شعر

تفاوت قایل شویم. آشنایی با اثر پیشگام گریرسون به نام غزلیات و اشعار ماوراءالطبیعی در ۱۹۲۱ میلادی و مجموعهٔ منتخبات زیبای خانم دومن گاردنر به نام شاعران ماوراءالطبیعی در ۱۹۵۷ میلادی و یا تحقیق و گزینش روشنگرانه اخیر فرانک وارنکه تحت عنوان شعر ماوراءالطبیعی اروپا جهت نشان دادن این‌که سبک شاعرانهٔ اثر گذار خاصی در انگلستان و یا در کشورهای سرزمین اصیل اروپا وجود داشته است، یعنی سبکی که به هر حال ما آن را ماوراءالطبیعی نامیده‌ایم، بسنده خواهد بود. این سبک از نوشتن به نظر من متدرجاً در پاسخ به عکس‌العمل شدید علیه روش بسیار آهنگین و درخشان اوایل عهد رنسانس آن چنان که در نزد ادموند اسپنسر یافت می‌شود پدیدار گردید؛ این سبک همچنین به نظر من پاسخ به احساس روزافزونی پاسخ می‌داد که معتقد بود گسترش چندگانهٔ دیدگاه‌های انسان کم‌کم غیرقابل کنترل می‌شود؛ گسترشی که از طریق بازگشت به شاعران دوران کلاسیک و یا از طریق تاکید جدید بر آباء اولیهٔ کلیسا از طریق پیشرفت علم در همه عرصه‌ها و از طریق کشف سرزمین‌های مختلف توسط دریانوردان، تاجران و فاتحان حاصل شده بود. بنابراین در واپسین دوران قرن شانزدهم شعر در عمل به سوی ائتلاف و تمرکز نیروهای خود در جهت روشن‌گری فعالانه و کنترل دقیق لحظات تاریخی متمایل شد.

شعر برحسب عادت خود دفعتاً و در بحبوحهٔ مناسبت خاصی هویت می‌یابد و مفهوم آن مناسبت از طریق استفادهٔ خاص از استعارات، دریافت می‌شود. تمهید قدیمی دوران نوزایی یعنی مقایسهٔ ابتکاری به صورت ابزاری که توسط آن نهایتِ تجرید و تحقق و نهایات غیر متجانس با یکدیگر می‌تواند به صورت بافتی از گفتگو که تحت تأثیر نیروهای مشعر انسانی به یگانگی رسیده است در هم تنیده شود، زنده در همهٔ جلوه‌های گوناگون و غنی‌ای که این کلمه در این عصر بر آن دلالت دارد: ذهن، عقل، ملکهٔ توانای تفکر، هوشمندی، ابتکار، سرعت انتقال، توانایی خلاقه و سازنده و استعداد بیان درخشان و توانایی غافل‌گیری سرگرم‌کننده. معیارِ این سبک متافیزیکی را با ارائهٔ یکی از اشعار توماس کرو به نام معشوقهٔ بی‌وفا، شعری که تاثیرات شدید دان بر آن احساس می‌شود می‌توان نشان داد:

هنگامی که تو مطرود همه لذات عشق |پاداش سرشار و تقدیر درخشانی را که |ایمان من عاید من خواهد ساخت، ببینی |آن‌گاه بی‌معنایی خویش را ملامت خواهی کرد| دستی نازک‌تر از دست تو قلب مرا مرهم می‌نهد| قلبی که قسم‌های دروغ تو آن را آزرده است| و روح مراکه پاک‌تر از روح توست| دست عشق نوازش خواهد کرد | و هر دو دل‌های ما نهایتاً با شکوه و عظمت | تاج برسر خواهند نهاد | آن‌گاه تو گریان ومویان به درگاه عشق خواهی آمد | آن‌چنان که من به درگاه تو آمدم |اما قطرات اشک تو همانقدر بی‌حاصل خواهد بود| که دیدگان مرطوب من در آن هنگام بود | و آن‌گاه است که تو به خاطر بی‌معنایی | و دروغ کفرآلود خود محکوم خواهی شد.

این شعر براساس استفادهٔ رایج از ابزار آشنایی که از طریقِ آن تجربهٔ عشق انسانی با عناوین مذهبی بیان می‌شود، ساخته شده است. در این‌جا معشوقهٔ بی‌ایمان به عنوان مرتدی دروغ‌گو از عشق مذهبی محروم است در حالی که عاشقش پاداش ایمان راسخ خود را از طریق متوّج شدن به تاج عشق چون قدیسین بهشتی دریافت خواهد داشت. اما اتفاقاً ایمان عشق و عشاق و وفاداری او به عشق از طریق عمل روآوردن به معشوقِ دیگر با

دستانی نازک‌تر و رویی پاکیزه‌تر پاداش داده می‌شود به این ترتیب بی‌وفایی با نوعی ضد بی‌وفایی پاسخ داده می‌شود و همهٔ عناوین پرمعنای مذهبی که در پایان افزوده می‌شد و شعر با طمطراقی شجاعانه پایان می‌پذیرد. به این ترتیب این شعر مرحله‌ای گذرا از سرخوردگی عاشقانه و نمونه‌ای است که در آن عاقبتِ توام با ناکامی و تلخکامی عاشق با تلاوت بیان وانعطاف محاوره‌ای کلام که در غالب معین «قطعه»ای عمل می‌کند، منتقل می‌گردد. در این جا ما با شعری نمادین در سبک ماوراءالطبیعی برخورد می‌کنیم که توسط شخصی که زندگانی و آثار او واجد هیچ‌گونه شاهدی بر علاقهٔ جدی به تأمل مذهبی نیست تصنیف شده است.

اینک جهت مشاهدهٔ نحوه یا کیفیت عملکرد نظم درونی تاملات در درون شکل کنایه‌آمیز نویسندگی چه بسا سودمند باشد که یکی از اشعار کم مایه‌تر این مجلد و سرودهٔ شخصی با استعداد شاعرانه‌اش بسیار کمتر از کِرو را انتخاب کنیم. منظور من در این جا یکی از غزل‌های آلاباستر است که مربوط به «سپاهیان مسیح مصلوب» می‌شود. این غزل که با مخاطب قرار دادن مستقیم نمادهای به صلیب کشیدن که ظاهراً گوینده دقیقاً فراروی خویشتن داشته است شروع می‌شود و در حالی که آنها را خطاب قرار می‌دهد کاملاً از شاخص‌هایی که ممکن است در پی داشته باشد آگاه است؛ او سوالی را مطرح می‌کند و خود پاسخ درخور آن را ارایه می‌نماید:

این نمادهای تلخ و شیرین درد / تلخ به کام مسیح /که متحمل آن همه درد شد / و شیرین برای من /که مرگ مسیح مرا رستگار کرد / آخر چگونه می‌توانم / این سود و زیان را بسرایم.

شاعر پس از عودت، به غور در نیروهایی که در درونِ او، زبان او، دیدگان او و روح او واقعند به توجیه نحوه‌ای که این نیروها می‌توانند به پایان مناسب راه ببرند با نگارش فهرست گناهان خود در کتاب روح ادامه می‌دهد: زبان من، قلم من خواهد بود / و دیدگان من، باریدن خواهد گرفت / تا مرکب مرا فراهم کنند / و مستغاث من، کتاب من خواهد بود /که در آن بعد از آن‌که از گناهانم توبه کردم /و خداوند را جهت ضبط در آن دفتر /به یاری خواستم /اینک به صراحت می‌نویسم /که هیچ گناهی چون گناهان من / نیست.

و نهایتاً با تمسک به منطقِ محکم تصاویرِ گذشته با لحنی استرحام‌آمیز در گفتگوی با خداوند که حضور او در سراسر قطعه نمودار است شعر خویش را به پایان می‌رساند:

پس از آنچه من کردم /ای عیسای مسیح / با استفهج اشتیاق خویش / گناهان مرا بزدای /که روح تو قلم /و خون تو مرکب است / و با آن شور و اشتیاق / این گونه بر روح من بنگار / هنوز هم عیسای تو هستم.

آغاز نابه‌هنگام، جمله‌بندی موجز، با پرداختنِ جابه‌جا به کلام محاوره و پرورش هوشمندانهٔ مضامین اصلی ترکیب، مجرد و ملموس، منطق و نقیضه و به عبارت دیگر همه کیفیات اساسی سبک ماوراءالطبیعی شعر اروپا حضور دارد؛ با این همه آن‌چه موجب موفقیت نسبی این شعر می‌شود چیز دیگری است. اصل قضیه آن است که این شعر وابسته به استادیِ گوینده آن در هنر درون‌نگر تأمل می‌باشد. شاعر آموخته است که چگونه فراروی نمادهای «اشتیاق» حاضر باشد. چگونه حافظه و استنباط و اراده خویش را جهت فراهم آوردن نمادهای رنج مسیح به کار گیرد و چگونه مفهوم مشخص اشتیاق را از طریق استفاده از موقعیت‌ها مشابه، به شکلی صحیح بپرورد. و چگونه مقصود خویش را از رابطهٔ خود با خداوند در ضمنِ گفتگویی احساساتی با او بنماید؟ آلاباستر از طریق هنرِ تأمل وسایلی فراهم آورده است تا بتواند نمایش درونی گذرایی را خلق کند. به نظر من در همین قبیل از روش‌های بیان احساسِ شخصی است که ما می‌توانیم به سهم ویژهٔ هنر تأمل در شعر پی‌ببریم و از این

روش‌ها می‌توان با تنوع فراوانی که دارند جهت ایجاد سبک‌های شاعرانه استفاده کنیم، سبک‌هایی از قبیل سبک الیزابتی، ماوراءالطبیعی جانسونی، باروک یا میلتونی.

به این ترتیب در غزل آلاباستر با نمونه ابتدایی تلاقی هنر مناجات‌گونه و شاعرانه در شعری که ظاهراً حدود ده سال پیش از غزل‌های مقدسِ دان و پیش از سی سال پیش از تکمیل «معبد» هربرت نوشته شده است، برمی‌خوریم. همین پیوستگی را به نحو پیچیده‌تری می‌توان در اشعار دان و، در هجویه‌ها و برخی از زیباترین اشعار شاعرانه و عالی‌ترین مرثیه‌های سرودهٔ او و همچنین در غزل‌های مقدس و آخرین مناجات‌واره‌هایی که به رشتهٔ تحریر درآورده است، یا ما نمی‌خواهیم بگوییم که همهٔ اشعار دان دراین تلاقی میان هنر مناجات گونه و شکل ماوراءالطبیعی مشخص شده است بلکه منظورمان این است که هنر مناجات گونه به درجات مختلف در بسیاری از اشعار که وجههٔ دان مبتنی بر آنهاست بارز و آشکار است؛ حتی در برخی اشعار هنر مناجات یا تامل با نوعی طبیعت و تازگی به استخدام مقاصد غیرمذهبی نیز درآمده است.

کوشش جهت تمایز بین عنصر شعر مناجات‌گونه و شعر ماوراءطبیعی ممکن است به ما برای حل مسئله رابطهٔ دان با شاعران قرن هفدهم میلادی کمک کند. اگرچه تاثیر محرز دان بر برخی از اشعار غیرمذهبی آن دوره (نظیر اشعار کِرو) آشکار است ولی تاثیر مشخص دان در شعر مذهبی هربرت، کراشا وؤن به خوبی پیداست خصوصاً در آنهایی که شخص رابطهٔ نزدیکتر و در عین حال بسیار گریزنده‌تری را احساس می‌کند تا به حدی که گهگاه محو می‌شود. این موضوع را نمی‌توان از طریق اثبات این که شعر هربرت اصولاً بازآفرینی شعر دان به حساب می‌آید حل کرد. و به این ترتیب هربرت بر کرشاو دان، موثر واقع بوده است و به این واسطه می‌توان این دو شاعر را دست‌کم پیروان شاعرانهٔ دان به حساب آورد. برخی مطالعات اخیر، استقلال کامل هربرت را از دان نشان داده است؛ استفادهٔ او از روش‌ها و نمادهای قرون وسطایی و استادی او در انواع اشعار و سرودهای الیزابتی و همینطور استادی در روش‌های شعر مناجات‌گونه از این قبیل است. آنچه از هربرت به وُن رسید، سبک مجلل و اصیل خوداو بود خود وُن نیز از این سبک به روش کاملاً ابتکاری خود و ترکیب الگوی هربرت و الگوی اثر «پسران» بن جانسون که دینِ خود را به او در اشعار اولیه غیرمذهبی‌اش می‌نماید، استفاده کرد.

پژواک‌های نادر شعرِ دان که ما در دو جملهٔ اول اشعار ون در ۱۶۴۶ به آنها برمی‌خوریم شدیداً تحت تاثیر تجاربِ عمیق او در زمینهٔ شکل هنری جانسونیِ رباعی است. چنان‌که از اولین شعر این مجلد که مخاطب آن یکی از دوستان او با علامت اختصاری R.W مشخص شده است می‌توان دریافت:

هنگامی که مُردیم و رخت به سرای دیگر بردیم / هنگامی که کار پایان یافته و هر آن‌چه که دنیای دنی به تو سپرده: / غوغای پادو بچه‌ها، کارآموزان / و هیاهوی بی‌فایده شهر / و شادی و نشاط عبث ما که شهر را می‌آشفت / همه چیزها را به حال خود وانها / و هیچ چیز، دیگر ما را از اوج ماه و ستارگان دور نمی‌سازد / هنگامی که راه هموار شده است / من از تو، ای جان پر نشاط جدا خواهم شد / ای کاش جهان آنقدر مهربان بود / که لااقل گوری در خورِ ما به ما تفویض کند / و ارواح ما با یکدیگر ملاقات نمایند / و از آن‌جا آزاد از استبداد خاک / با بال‌های گشوده و عشق دیرین / به سوی بهشت ابدی بال می‌گرفتیم / و در آن گذرگاه‌های متبرک / به اصالت و هویت خود باز می‌گشتیم: / نخست در سایهٔ اصالت‌های خویش «بن جانسون» بزرگ را می‌دیدیم / که غزل‌های او را ارواح فرهیخته می‌ستایند / و فراهم می‌آیند تا مضمون اشعار او را دریابند / آنگاه «رندولف» را در

مرغزارهای مقدس خویش / همراه با کتاب «عاشقان» و «جهیزیه» می‌یافتیم / که به تغنی مشغول است / و [قطعه] «بلبل» او در آن نزدیکی مراثیِ او را می‌سراید / سپس از آن‌جا، از راه‌های مرموز و مسیرهای اثیری / که مقصد غمگین ایشان به مزارع دوزخی «لیس» می‌رسند، به آن‌جا می‌رسیدیم/ و فضیلت ایشان را جز این پاداشی نیست /که اگر آنچه شاعران می‌گویند درست باشد / در آنجا جویبارهای غم در تلاطم است/.

این نحوهٔ برخورد موجز، متقن و در عین حال ساده در قطعهٔ چهارپاره ون، مشخصهٔ سبک بن جانسون است و در همین قالب است که زیباترین قطعهٔ مجموعهٔ «سنگ آتش‌زنه درخشان» اثر وُن سروده شده است. با این همه غالب قطعات چهارپاره، مشخصهٔ همه کارهای اصلی وان و هربرت نیست؛ نیز به طور گذرا باید یادآوری کرد که این نحوهٔ استفادهٔ جانسونی از قطعات چهارپاره در اشعار کراشا دربارهٔ نزای قدیس و صرفِ نظر از مواردی که حالت پنج پاره می‌یابد یافت می‌شود و همچنین یکی از شکل‌های مورد علاقهٔ آندرو مارول نیز است.

البته ما درصدد آن نیستیم تا جانسون را به عنوان الگوی شاعرانه جانشین دان سازیم. در واقع تاثیر جانسون و دان تقریباً به صورت غیرقابل انفکاکی در تمام قرن هفده و به‌خصوص در شخصِ اندرو مارول که از نخبه‌ترین شاعران بود به طور به هم آمیخته‌ای مشاهده می‌شود. ولی ظهور سبک جانسونی در اشعار این شاعران فراهم آورندهٔ شاهدی صادق بر روشی است که برحسب آن هنر شعر مناجات‌گونه و یا تاملی، توانست با تمام اشکال موجود شعر زمان خویش ترکیب شود و ترکیب شد.

وُن عنصر ناگریز دیگری را به روش اولیهٔ شعر جانسونی خود و به مثل اعلای هربرت افزود و آن روحیهٔ نیرومند مناجات آگوستینی بود که توأم با کنکاش در ذهن جهتِ یافتن پرتوهای الهی بهشت بود که هرگز در انسان نمرده بود. همین مسئله در مورد تِرهون که اعتقاد آگوستین قدیس را مبنی بر آن‌که تصویر الهی در درونی‌ترین لایهٔ حافظهٔ انسان موجود است تا بر اثر مناجات کشف و اعاده شود به سرانجامی مبارک رساند.

کتاب قرن سوم او با امتزاج نثر و شعر موجب پیدایش نمونه مشخصی از تلاقی این دو هنر گردید. کراشا با وجود شباهتی که به هربرت و جانسون در مواضع معینی دارد ولی پیوند مشخص شاعرانه خود را در جنبش باروک و در سرزمین اصلی اروپا می‌یابد. این مناسبت و خویشاوندی که پیوندی حقیقی بین دان و هربرت ایجاد می‌نماید، در حوزهٔ سنت‌های شاعرانه به طور دقیق نمی‌گنجد بلکه جایگاه آن در تسلط بی‌چون و چرای خود کراشا بر هنر مناجات است که توسط آن توانسته است ساختار متقن و منجز استنباط خویش را از عنق به تاثیرات حسی توام با هیجان، تعویض کند که چه بسا در ظاهر که هیچ کنترل منطقی بر آن حاکم نیست و نمی‌تواند آن را مهار سازد.

نهایتاً شعر مناجات‌گونهٔ قرن هفدهم در سرزمینی بسیار دورتر از انگلستان و حتی فراتر از خاک ایتالیا که ریچارد کراشا را پناه واپسین بود، در شخصیت ادوارد تایلور پاکدین و در اثر مشهور او به اسم مناجات‌های اولیه در بیابان‌های ماساچوست و پیش از قطعه شام آخر به معاصران نخبه ارائه گردید و به منصهٔ ظهور رسید. الگوهای اصلی شاعرانه تایلور ظاهراً هربرت و کورالز بودند ولی قدرت عظیمی که در شعر او نمودار می‌شود ظاهراً منبعث از تسلطی است که بر روش سنتی مناجات دارد و برگرفته از گمان‌های پاکدینان بوده است.

شاید مناسب باشد که جذابیت توام با تنوع و عشق هنر مناجات را در این دوران مدیون اولین شاعر

انگلیسی برجسته، یعنی رابرت ساوت ول یسوعی جوان بدانیم که بعد از ده‌سال آموزش در مکتب ضد اصلاح‌طلبان مذهبی، مخفیانه به سرزمین اصلی خود بازگشت دانست و یا واپسین ایشان تایلورِ کالوینسیت که خاک انگلیس را جهت دستیابی به ایمان خویش در دنیای جدید ترک گفت دانست.

و دست آخر این‌که هیچ تعریفی برای شرح بیان نشاط ماجراجویانهٔ هنر مناجات گونه از جهت منبعی متنوع، غنی و مشابه با ذهنی که در آن ذهن در خورِ امر مناجات متحقق می‌شود، کفایت نمی‌کند. ولی شاید همین کافی باشد که بگوییم کنش مناجات‌گونه، مشتمل بر نمایشی درونی است که در آن، انسان روحی را بر صحنهٔ ذهن فرامی‌افکند تا در همان‌جا همان روح را در پرتو حضور الهی خداوند دوباره بازیابد.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پی‌نوشت

۱ـ Ignatius Loyola: (1491 - 1556) کشیش اسپانیایی، بانی انجمن عیسی.

۲ـ Richard Crashaw: (1613 - 1649) متولد لندن و متوفی در ایتالیا، شاعری که به سرایدن اشعار مذهبی با سبکی درخشان وداشتن ذهنی وقاد مشهور است.

۳ـ Robert Southwell: (1561 - 1595) شاعر شهیدی که به خاطر حیات ندبسانه خود به عنوان یک کشیش مبلغ یسوعی طی دوران تفتیش عفاید و به خاطر اشعار مذهبی خود که بیشتر سبک شاعرانه جرج هربرت و ریچارد کراشا را دارد، در خاطره‌ها باقی‌مانده است.

۴ـ Caraliea Tomas Carow: (1594 - 1640) شاعر انگلیسی و اولین نویسنده سرودهای قهرمانی معروف و فارغ التحصیل دانشگاه آکسفورد.

۵ـ Henry Vaughan: (1622 - 1695) شاعر انگلیسی

۶ـ Andrew Marvell: (1621 - 1678) شاعری که رجههٔ سیاسی و استعدادهای منحصر به فرد او را تحت‌الشعاع قرار داد تا آنکه در قرن بیستم که کاملاً به عنوان یک عارف طبیعت‌گرا، میهن‌پرستی متأمل و هزل‌نویسی بارز و اسناد قطعات هشت هجایی مشهور شد.

۷ـ Tomas Randolph: (1605 - 1635) شاعر و نمایشنامه‌نویسی که دانش منطق ارسطویی خود را جهت نوع خاصی از کمدی به کار می‌برد. از آثار معروف او می‌توان به عشاق حسود و جهیزیهٔ بی‌سرانجام اشاره کرد.