CC BY

سال هشتم، شماره ۳، پیاپی ۲۸ پاییز ۱۴۰۴

www.qparsi.ir
ISSN : 2783-4166

بازتاب تخیل رمانتیک در اشعار سهراب سپهری

دکتر مرتضی رزاقپور[۱]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۰۲/۲۸ تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۴/۰۴/۲۸

نوع مقاله: **پژوهشی**

(از ص ۹۴ تا ص ۱۱۰)

doi 10.22034/caat.2025.524421.1124

چکیده

ظهور مکتب رمانتیسم در قرن هژدهم، جهان‌بینی بسیاری از هنرمندان را دگرگون کرد و پایه‌های بنای عظیمی را بنیاد نهاد که تا روزگار ما همچنان به حیات خویش ادامه می‌دهد. این مکتب در کنار تحولات متنوع خود نظریه‌ای در خصوص تخیل ارائه کرد که براساس آن، صور خیال از جنبهٔ تزئینی صرف خارج و به ساحت شهود و اشراق نزدیک می‌شد. این نظریه بر چهار اصل بنیادین استوار بود: طبیعت‌گرایی، وحدت عین و ذهن، کشف و شهود، و نمادگرایی. برخلاف شاعران کلاسیک، شاعر رمانتیک نه از طریق آسمان، بلکه از رهگذر طبیعت به حقیقت دست می‌یابد. او با استغراق در جلوه‌های گوناگون عالم هستی و به‌ویژه طبیعت به وحدتی عارفانه با جهان می‌رسد و در این وحدت عین و ذهن، اشراق را تجربه می‌کند و سرانجام برای بیان تجربه‌های شهودی خود به نماد روی می‌آورد. در این مقاله نگارنده کوشیده‌است این چهار عنصر اساسی تخیل رمانتیک را در شعر سهراب سپهری بررسی و تبیین کند. به نظر ما نگرش سپهری در مواجهه با طبیعت و کشف حقیقت هستی با نگرش شاعران رمانتیک قرن هژدهم اروپا همسو است. برای بررسی این رویکرد هنری در شعر سپهری ابتدا نگاهی به نظریهٔ تخیل از منظر تاریخی خواهیم انداخت.

کلیدواژه‌ها:

تخیل رمانتیک، طبیعت‌گرایی، کشف و شهود، وحدت عین و ذهن، نمادگرایی. سهراب سپهری

---

[۱] استادیار زبان و ادبیات فا لا.، واحد همدلا، دانشگاه آزاد اسلامي، همدان، ایران.// m.razaghpoor@iau.ac.ir

۱. مقدمه

ظهور مکتب رمانتیسم در میانه های قرن هژدهم دستاوردهای بزرگی برای هنرمندان و اندیشمندان به ارمغان آورد. هرچند عمر این مکتب ادبی و هنری کوتاه بود، اما نتایج و آثاری را از خود به یادگار گذاشت که همچنان بسیاری را تحت تاثیر قرار می‌دهد. بسیاری از هنرمندان دهه‌ها و سده‌های بعد، از اندوخته‌های این مکتب بهره بردند و در آثار خود، خواه ناخواه آنها را به کارگرفتند. دیدگاه رمانتیک‌ها در خصوص تخیل یکی از مهم‌ترین دستاوردهای این مکتب به شمار می‌آمد. آنان خیال‌انگیزی را از جنبهٔ تزیینی خارج کردند و تمهیدات ادبی در نظرشان صرفا جنبهٔ زیبایی‌شناختی نداشت. تخیل در نگاه آنان راهی بود برای دست یافتن به سرشت و حقیقت هستی که از چشم ظاهر پنهان بود. شاعران این مکتب از رهگذر طبیعت و با کمک قوهٔ خیال به رازهای جهان دست می‌یافتند و از آنجا که این کشف و شهود طبیعت گرایانه با زبان روزمره قابل بیان نبود، ضرورتا به بیانی نمادین روی آوردند و این شگرد ادبی را در ادبیات و هنر برجسته کردند. هر چند رگه‌هایی از این مکتب را در نخستین اشعار فارسی نیز می‌توان یافت اما با آغاز مشروطه و از رهگذر ترجمه بود که شاعران ایرانی با این نگرش نوین آشنا شدند. میرزادهٔ عشقی و لاهوتی و عارف قزوینی را در این دوره باید تحت تاثیر این مکتب دانست. تخیل و وجه اجتماعی این مکتب بعدها در شعر نیما و پس از او شاخه‌های گوناگون آن را می‌توان در اشعار کسانی چون توللی و خانلری و گلچین گیلانی و نصرت رحمانی و نادرپور و حسن هنرمندی و ... دید اما به نظر می‌رسد عمیق‌ترین مفاهیم این مکتب در شعر سپهری نمود پیدا کرده است. وی چه به لحاظ شخصیت فردی و چه از نظر اندیشگی توانسته بود به لایه‌های زیرین و پنهان این نگرش دست یابد، سپهری تخیل رمانتیک را در خدمت طبیعت‌گرایی منحصر به فردش می‌گرفت و همین امر اشعار او را از رمانتیسم غم‌آلود، اروتیک، نومیدانه و احساساتی هم‌عصرانش متمایز می‌کرد. در این مقاله نگارنده کوشیده است این دستاورد مهم مکتب رمانتیسم را در شعر سهراب سپهری مورد بررسی قرار دهد. در بخش نخست نگاهی گذرا به تاریخچهٔ نظریه‌های ادبی و فلسفی در مورد مفهوم تخیل خواهد انداخت و سپس نظریهٔ تخیل از دیدگاه رمانتیسم را مطرح و عناصر اصلی آن را با تکیه بر اشعار سپهری برخواهد شمرد.

۲. تخیل رمانتیک

۲-۱. پیشینه

قرن‌ها پیش از ظهور فلسفه در یونان شاعران معتقد بودند که شاعر تحت تاثیر الههٔ شعر، شعر می‌سراید(هومر، ۱۳۷۷ : ۳؛ و نیز ۱۳۷۵: ۹). قرن‌ها بعد، با ظهور عقلانیت فلسفی، *افلاطون* شعر را هنری غیراکتسابی و نوعی جذبهٔ الهی می‌دانست و شاعران را مقدس می‌شمرد؛ زیرا تحت تاثیر جذبهٔ الهی از قید حواس آزاد می‌گردند. (برت، ۱۳۸۲: ۷) وی در رسالهٔ *ایون* می‌کوشد این اندیشه را به شرح عرضه کند. (دیچز، ۱۳۷۰: ۳۶) *ارسطو* کوشید آفرینش هنری را

به شیوه‌ای علمی و عینی توجیه کند. نظریهٔ محاکات و اینکه آدمی بالذات از تقلید و بازنمایی لذت می‌برد، محصول چنین کوششی بود(ارسطو، ۱۳۵۳: ۲۹).

در قرون وسطی منتقدان از آراء ارسطو (جعفری، ۱۳۷۸: ۳۰۸) و در دورهٔ رنسانس از دیدگاه‌های افلاطون پیروی کردند (برت، ۱۳۸۲: ۸) و در قرن شانزدهم با فراتر رفتن از نظریهٔ افلاطون به نگرشی نوافلاطونی نزدیک شدند، (جعفری، ۱۳۷۸: ۳۰۸) بدین معنی که شعر به آدمی کمک می‌کند برای کشف حقیقت، قدم به فراسوی خرد بگذارد.

در قرن هفدهم نام *تامس هابز*[1] به فرایند خلق اثر ادبی سمت و سویی روانشناختی بخشید و از آنجا که فیلسوفی تجربه‌گرا بود، معارف بشری را منبعث از تجربهٔ حسی می‌دانست (برت، ۱۳۸۲: ۱۰) او معتقد بود فیلسوف کارش را با انطباعات و دریافت‌های حسی آغاز می‌کند. (کاپلستون، ۱۳۸۷: ۱۶/۵) پدیده‌های بیرونی، از طریق حواس، تصاویری را در ذهن ایجاد می‌کنند که هنگام غیبتِ آن پدیده‌ها همچنان در حافظه باقی می‌مانند. زمان و آموزش، تجربه را و تجربه به نوبهٔ خود حافظه را خلق می‌کند و این یکی، دو نیروی سنجش و خیال را پدید می‌آورد. نیروی سنجش، ساختار و استحکام اثر ادبی را تضمین کرده و نیروی خیال آرایه‌های ادبی را به منصهٔ ظهور می‌رساند. هنگام خلق اثر، نیروی سنجش، مواد شکل‌دهندهٔ اثر را در اختیار خیال می‌گذارد. برای آنکه خیال‌پردازی شاعرانه به سخنان دیوانگان مانند نباشد، قدرت سنجش، نیروی خیال را تحت کنترل می‌گیرد. وظیفهٔ خیال آن است که اندیشه را با زبانی جذاب آفتابی کند(برت، ۱۳۸۲: ۱۳-۱۰). در این بین کار تخیل عبارت است از: تداعی و ترکیب. تصاویر از حافظه فراخوانده به شیوه‌ای هنرمندانه با یکدیگر ترکیب می‌شوند. بدین‌سان *هابز* روانشناسی شاعر را از دیدگاه اساطیری و ماوراءطبیعی خارج ساخت و به ساحت حواس و تجربه کشاند و برای نخستین بار در تاریخ نقد ادبی، تخیل را با نیروی تداعی‌گر ذهن پیوند داد.

این نگرش حسی و تجربه‌گرایانه، افلاطونیان کمبریج را - که خاستگاه شعر در نظرشان الهام آسمانی بود - به واکنش برانگیخت. *کادورث*[2] در پاسخ به *جان لاک* که ذهن را به برگه‌ای سفید و نانوشته تشبیه می‌کرد که بر اثر تجربه، تصاویری بر آن نقش می‌بندد (فروغی، ۱۳۸۴: ۳۳۶-۳۳۵) می‌گفت در همین عالم، حقایقی کلی وجود دارد که از راه تجربه و حواس شناخته نمی‌شوند. مانند مفهوم سفیدی، شکل سه‌ضلعی و امثال آن که امور جزئی یک حقیقت کلی‌اند. حقیقتی کلی که ماده نیست، اما وجود دارد. (برت، ۱۳۸۲: ۳۲) *شافتسبری*[3] یکی دیگر از این فیلسوفان بود که ذهن را با تکیه بر نیروی الهی خلاق می‌دانست. (جعفری، ۱۳۷۸: ۳۱۱) و مفاهیمی مانند نظم، ادارهٔ امور و خدا

1. Hobbes
2. Cudworth
3. Shaftesbury

را تصوراتی غیرمادی قلمداد می‌کرد که آدمی آنها را در درون خود می‌یابد. وی چونان افلاطون در ورای جهان مادی، عالمی مثالی می‌دید که در قالب پدیده‌های مادی تجلی می‌کند. (همانجا) جهان طبیعت، پویا و زنده و ارگانیک است نه اینکه با یک فرمان ازلی خلق شده باشد و آفرینش فرایندی مستمر است که در سایهٔ حضور خداوند شکل می‌گیرد. حضور خداوند در جهان بی‌واسطه نیست، بلکه در طبیعت نیرویی موسوم به «طبیعت آفریننده» در کار است که جانشین ذهن خداوند می‌شود. از آنجا که هنر، طبیعت را محاکات می‌کند، ذهن هنرمند بازتاب‌دهندهٔ این جهان و نیروی ذهنی وی همتای «طبیعت آفریننده» در عالم بیرون است. مقایسه ذهن شاعر با ذهن خداوند و ارگانیک دانستن جهان طبیعت، دو دستاورد ارزشمند شافتسبری بود که در شکل بخشیدن به تخیل رمانتیک نقشی اساسی داشت (برت، ۱۳۸۲: ۳۵-۳۳) و کولِریج [1] از رهگذر آشنایی با فیلسوفان آلمانی به آن دو مفهوم دست یافت. (جعفری، ۱۳۷۸: ۳۱۱)

در قرن هجدهم *اکنساید*[2] ، منتقد معروف انگلیسی، نظریه‌ای در خصوص تخیل ارائه کرد که مورد استفاده کولِریج قرار گرفت. وی تخیل را حد واسط حس و فهم می‌دانست و توضیح می‌داد که تخیل نه مانند لذات برآمده از فهم، خالص و اصلاح شده است و نه چونان لذات حسی، ناخالص و نافرهیخته. آثار هنری نه مانند پدیده‌های حسی ملموس‌اند و نه مانند مفاهیم ذهنی، انتزاعی و دور از دسترس. (برت، ۱۳۸۲: ۳۰).

در همین قرن، پیش‌رمانتیک‌ها به مفهوم تخیل نزدیک شده بودند اما آنها بیشتر بر طبیعی بودن، خودانگیختگی و سادگی شعر اهمیت می‌دادند. با ظهور رمانتیسم بود که تخیل در کانون نظریهٔ ادبی قرار گرفت. (جعفری، ۱۳۷۸: ۳۱۲) به نظر *لیلیان فورست*[3] آنچه رمانتیسم را از پیش رمانتیسم جدا می‌کند، اهمیتی است که رمانتیک‌ها به تخیل می‌دهند. (فورست، ۱۳۸۰: ۶۳)

۲-۲. شکل‌گیری تخیل رمانتیک

تأکید بر تخیل، عصیانی بود علیه خردگرایی و تجربه‌گرایی عصر روشنگری. به نظر رمانتیک‌ها در ورای عالم ماده و تجربه، دنیایی دیگر وجود دارد که برای دستیابی بدان باید به ابزار تخیل پناه برد. این نیروی الهی قادر است پرده از واقعیات متافیزیکی بردارد.(جعفری، ۱۳۷۸: ۳۱۳). در پایان قرن هجدهم *ویلیام بلیک*[4] در مخالفت با هابز و لاک حواس را به پنج پنجرهٔ روح تشبیه می‌کرد که جهان را کژ و ناراست نشان می‌دهند. می‌توان حقایق لایتناهی و نیز

1. Coleridge
2. Akenside
3 Furst
4 Blake

خدا را در پدیده‌های طبیعی و مادی کشف و مشاهده کرد. او معتقد است روح انسان پیش از تولد آدمی با نوعی حکمت و معرفت شهودی همراه است که خاستگاه آن، جهانی متعالی است. جهان ماده، جلوه‌گاه و نمود آن جهان برین و روحانی است. در این بین وظیفهٔ تخیل آن است که این معانی روحانی را بشناسد و آنها را در قالب شهود و بصیرت‌های شاعرانه تجسم بخشد. (برت، ۱۳۸۲: ۴۱-۴۰) بلیک معتقد بود که تخیل چیزی نیست جز حضور خداوند و اعمال وی در روح بشر. بنابراین مفاهیم برخاسته از تخیل خصلتی الهی دارند و بُعد معنوی انسان را آشکار می‌کنند، به همین سبب کولِریج تخیل را تکرار عمل ابدی خلقت می‌دانست. (باوره، ۱۳۸۶: ۵۷-۵۸)

بدین ترتیب رمانتیسم، تخیل را بر جای الهام کلاسیک نشاند و عامل خلاقیت را از عالم بیرون به درون شاعر منتقل کرد. *آبرامز* برای تبیین این تحول اساسی و بنیادین از تشبیه آینه و چراغ سود می‌جوید و توضیح می‌دهد که در گذشته هنرمند به آینه‌ای می‌مانست که مفاهیم بیرونی را در خود منعکس می‌نمود، اما در مکتب رمانتیسم هنرمند بدل به چراغ و خود منشأ خلاقیت هنری می‌گردد و به جای تقلید و محاکات و بازنمایی، حقیقت را در درون کشف و بازگو می‌کند و نیز به جای قواعد و معیارهای هنری بر نبوغ خویش تکیه می‌زند. از این پس اثر هنری را نباید با قواعد زیبایی‌شناسی سنجید، بلکه قواعد زیبایی‌شناسی را باید در درون اثر کشف کرد و از آن بیرون کشید(جعفری، ۱۳۷۸: ۲۸۹-۲۸۷).

۳. عناصرتخیل رمانتیک در شعر سپهری

۳-۱. طبیعت‌گرایی

چنانکه پیشتر اشاره شد به نظر شافتسبری طبیعت خداوند را آینگی می‌کند. اما حضور خداوند در جهان بی‌واسطه نیست، بلکه نیرویی به نام «طبیعت آفریننده» جانشین ذهن خداوند شده است. بلیک نیز مانند دیگر شاعران و نظریه پردازان رمانتیک معتقد بود که می توان خدا و حقایق پنهان را در طبیعت جستجو کرد. برای شاعر رمانتیک طبیعت منبع الهامی است که او را در مسیر کشف و شهود قرار می‌دهد و اسرار جهان را بر او آفتابی می‌کند. برای بلیک بزرگ‌ترین آرزو رسیدن به همین عالم از طریق تخیل آزاد و خلاق بود. کار تخیل کنار زدن پرده‌ها از روی حقایق پنهان زندگی و کشف سرنخ‌هایی است که آدمی را به ماورا برساند. (باوره، ۱۳۸۶» ۶۶-۶۵)

آنچه طبیعت گرایی سپهری را با دیگران متفاوت می کند، همین نگاه او به طبیعت است و این که طبیعت برای او پلی به فراسو است و او از رهگذر وحدت با طبیعت حقایقی را کشف می‌کند که یکی از رویاهای شاعران رمانتیک بود.

در شعر *با مرغ نهان* شاعر با مرغی سخن میگوید که لابلای برگها پنهان شده است

در کجا هستی نهان ای مرغ/ زیر تور سبزه‌های تر/ یا درون شاخه‌های شوق/ می‌پری از روی چشم سبز یک مرداب/ یا که می‌شویی کنار چشمه ادراک بال و پر

(سپهری، ۱۳۶۶: ۷۰)

در شعر درهٔ خاموش شاعر تنها بر صخره ساری نشسته است و درخت و آسمان و صخره و سوسمار مار و غروب را تماشا می‌کند:

سکوت بند گسسته است/ کنار دره، درخت شکوه پیکر بیدی/ در آسمان شفق رنگ/ عبور ابر سپیدی/نسیم در رگ هر برگ می‌دود خاموش/ نشسته در پس هر صخره وحشتی به کمین

(همان:۴۱)

سپهری معمولاً با دیدن صحنه‌ای از طبیعت، پایش به آن‌سوها می‌لغزد و به عوالم آن سوی جهان هستی چشم می‌گشاید. در «*دیاری دیگر*» در پس گل‌ها با دنیایی دیگر آشنا می‌شود؛ ابدیتی که می‌توان بدون هراس بدان دست یافت. چنانکه برخی منتقدان اشاره کرده‌اند «لحظه» از کلیدی‌ترین کلمات سپهری است. برای شاعر، «لحظه» سرچشمهٔ معرفت درونی است که می‌توان با اتکا بدان حقیقت و گوهر ناپیدای زمینی را کشف کرد. (فتوحی، ۱۳۸۸: ۴۲۰)

میان لحظه و خاک، ساقهٔ گرانبار هراسی نیست./ همراه! ما به ابدیت گل‌ها پیوسته‌ایم.

(سپهری، ۱۳۶۶: ۱۶۷)

او به مخاطبانش پیشنهاد می‌کند اگر می‌خواهید به لحظهٔ تماشا و کشف و شهود برسید راهش آن است که به طبیعت خیره شوید و حقایق را آشکارا و بدون پیچیدگی دریابید:

تابش چشمانت را به ریگ و ستاره سپار:/ تراوش رمزی در شیار تماشا نیست.

(همان: ۱۶۸)

در «*پرچین راز*» برای گریختن از دنیای خیر و شر، سر به بیابان می‌نهد، اما بیابانِ درخت؛ یعنی دنیای بی‌انتهایی که در پس درختان نهفته است:

و آن روز/ و آن لحظه،/ از خود گریختی،/ سر به بیابان یک درخت نهادی،/ به بالش یک وهم.

(همان: ۱۷۶)

در «بیراهه‌ای در آفتاب» میان شاعر و گلبرگ، گردابی نهفته است؛ گرداب شکفتن و رویش و پویایی. وقتی شاعر به گلبرگ‌ها می‌رسد به حقیقت زندگی و حقیقت گل وقوف می‌یابد

برگردیم، که میان ما و گلبرگ، گرداب شکفتن است

(همان: ۲۰۲)

۳-۲. کشف و شهود

به نظر رمانتیک‌ها در ژرفای روح واقعیتی مرموز و ماندگار نهفته بود که به زندگی معنا و ارزش می‌بخشید. راه رسیدن به این واقعیت چیزی جز اشیا و پدیده‌های مادی نبود؛ زیرا پدیده‌های مادی با قدرتی فراگیر و نیروبخش در ارتباطند. (باوره، ۱۳۸۶: ۶۲-۶۲) آنها بر این باور بودند که نیروهای غیبی، دنیای محسوس را به حرکت درمی‌آورند و شاعران هنگام کشف و شهود از رهگذر دنیای مادی با عالم غیب ارتباط برقرار می‌کنند. در این میان نقش حواس به کار انداختن استعدادهای کشفی و شهودی آدمی است.

بدین ترتیب شاعر رمانتیک گاه با استغراق در پدیده‌های مادی به خلسه فرو می‌رفت و به مرتبه‌ای متعالی از هستی نائل می‌شد. شیفتگی و تیزبینی، دو عامل بسیار مهم برای رسیدن به این حالت بود. (همان) آنان در آن سوی جهان حقایقی ازلی و آرمان‌هایی را مشاهده می‌کردند و از فاصلهٔ میان جهان مادی و دنیای نامتناهی و زیبایی آگاه بودند و اعتقاد داشتند تنها از طریق تخیل می‌توان به آن سوی جهانِ نمودها دست یافت. (فورست، ۱۳۸۰: ۶۴) این حساسیت گاه چنان شدید بود که شاعران رمانتیک از مشاهدات خود که تمام وجودشان را تحت تاثیر قرار می‌داد، متحیر می‌شدند. سپهری در شعر مسافر با شنیدن صدای گنجشکی درهای حقیقت به سوی او باز می شود و او اختیار از دست داده به زمین میافتد:

سفر مرا به در باغ چند سالگی ام برد/ و ایستادم تا/دلم قرار بگیرد،/صدای پرپری آمد/و در که باز شد/ من از هجوم حقیقت به خاک افتادم

(سپهری،۱۳۶۶: ۳۱۵)

بلیک به جد اعتقاد داشت که دو معیار بسیار مهم شاعر بودن شهود و تخیلی است که واقعیت را خلق می‌کند. این واقعیت چیزی نیست جز الهام و مکاشفاتی که در نماد تجلی می‌یابد. (باوره، ۱۳۸۶: ۶۸) کولِریج وظیفهٔ شاعر را دگرگون کردن جهان مرده از طریق تخیل می‌دانست. در این فرایند جسم می‌کوشد که به ذهن تبدیل شود. (همان: ۷۴) او در شعری می‌گوید:

آه از درون خود روح/ باید که پدید آید و به بیرون جاری شود/ یک ابر سفید زیبا و نورانی

این نیروست که به جهان سرد و بی‌روح، حیات و معنا می‌بخشد. (فورست، ۱۳۸۰: ۶۴) این تجربه را سپهری نیز پشت سر گذاشته است. در شعر «*یادبود*» پدیده‌ای محسوس و عادی مانند ساعت دیواری سپهری را به دنیای رؤیاها و فضاهای ذهنی رمانتیک می‌کشاند. عقربهٔ ساعت بر صفحهٔ آن مانند لنگری است که در بیابانی بی‌پایان در نوسان است و تو گویی پایانی ندارد:

سایهٔ دراز لنگر ساعت/ روی بیابان بی‌پایان در نوسان بود

(همان: ۸۵)

شاعر با نگریستن بدان، یاد حادثه‌ای در ذهنش جان می‌گیرد که چون خوابی بر او گذشته و زندگی‌اش را از انجماد و افسردگی رهایی بخشیده است. با تمام شدن این تجربه، زندگی‌اش نیز به پایان می‌رسد. تصویر این رؤیاها را بر صفحهٔ ساعت می‌کشد و بدین ترتیب وارد عالم گذشته و خیالات می‌شود:

و من روی شن‌های روشن بیابان [= صفحه ساعت]/ تصویر خواب کوتاهم را می‌کشیدم [= مرور می‌کردم]/ خوابی که گرمی دوزخ را نوشیده بود/ و در هوایش زندگی‌ام آب شد./ خوابی که چون پایان یافت/ من به پایان خودم رسیدم.

(همان: ۸۶)

سپهری برای ورود به فضای شاعرانهٔ خویش به تنهایی فرو می‌رود و پس از پناه بردن به ذهن و کشف خویشتن حقایقی را ادراک می‌کند. در شعر «لحظهٔ گمشده» «منِ شعری» را می‌بینیم که تنها در اتاقش نشسته است که کسی از در وارد می‌شود:

مرداب اتاقم کدر شده بود/ .../ زندگیم در تاریکی ژرفی می‌گذشت.../ در
باز شد / و او با فانوسش به درون وزید .../ رؤیای بی‌شکل زندگی‌ام بود.

(سپهری، ۱۳۶۶: ۱۰۴ـ۱۰۵)

اما این شخص، رؤیایی بیش نیست چرا که ناگهان محو می‌شود:

دیگر نبود/ آیا با روح تاریک اتاق آمیخت؟/ عطری در گرمی رگهایم
جابه‌جا می‌شد.../ و من چه بیهوده مکان را می‌کاوم:/ آنی گمشده بود.

(همان: ۱۰۶)

در شعر «برخورد» قدم در جاده‌ای می‌گذارد که در درون مردهٔ خود اوست. در این جاده جاپای خود را به تماشا می‌نشیند:

نوری به زمین فرود آمد/ دو جا پا بر شن‌های بیابان دیدم.../ و من در
مردهٔ خود به راه افتادم.../ ناگهان نوری در مرده‌ام فرود آمد/ و من در
اضطرابی زنده شدم.

(همان: ۱۲۱-۱۲۲)

در «*نپش سایهٔ دوست*» شاعر با گروهی از عاشقان برای کشف خدا سیر و سلوک می‌کند. سیر و سلوکی که از جادهٔ طبیعت می‌گذرد. در این مسیر، گل‌ها و گیاهان و سبزه‌زار با آنها سخن می‌گویند و احتمالاً راه را نشان‌شان می‌دهند:

می‌گذشتیم از میان آبکندی خشک / از کلام سبزه‌زاران گوش‌ها سرشار.

(همان: ۳۶۷)

راه را از کنار روستاهای آشنا با فقر ادامه می‌دهند و به صفای ملکوتی جهان بیکران می‌رسند:

ما گروه عاشقان بودیم و راه ما/ از کنار قریه‌های آشنا با فقر/ تا صفای بیکران می‌رفت.

(همان: ۳۶۸-۳۶۷)

در «*پادمه*» در جنگلی درهای طبیعت به رویش گشوده می‌شود و به تماشای حقایق پنهان آن‌سوها می‌نشیند. مانند عارفان خود را در عالم بیرون می‌گذارد و قدم در دنیای درون می‌نهد و در این دنیا تنهایی، بی‌رنگی، خدا و جهان غیب را تجربه می‌کند:

می‌روییدِ. در جنگل، خاموشی رؤیا بود./ شبنم‌ها برجا بود./ درها باز، چشم تماشا باز، چشم تماشاتر، و خدا در هر ... آیا بود؟.../ می‌بوییدِ گل وا بود؟/ بوییدن بی‌ما بود: زیبا بود./ تنهایی، تنها بود/ ناپیدا، پیدا بود «او» آنجا، آنجا بود.

(همان:۲۲۰-۲۱۹)

در "دیاری دیگر" به ابدیت گل‌ها می‌پیوندد:

میان لحظه و خاک، ساقهٔ گرانبار هراسی نیست./ همراه! ما به ابدیت گل‌ها پیوسته‌ایم

. (سپهری، ۱۳۶۶: ۱۶۷)

۳-۳. وحدت عین و ذهن:

در مکتب رمانتیسم رابطهٔ عین و ذهن بسیار عمیق‌تر می‌شود. طبیعت به شکلی معماوار با خیالات و خاطرات شاعر درمی‌آمیزد و شاعر با ایجاد وحدت میان زندگی درون و بیرون به طبیعت معنا می‌بخشد و می‌کوشد ذهن را از عین فراخوانَد. نماد و سمبل تجسم این وحدتی‌ست که در آن طبیعت به تفکر و تفکر به طبیعت بدل شده است. ازین پس رابطهٔ عین و ذهن نه مبتنی بر تداعی که ناشی از وحدتی بنیادین میان آن دو است و شاعر رمانتیک از میان عناصر طبیعت نمادهایی برمی‌گزیند که موجد آن وحدت باشد. (دومن، ۱۳۸۶: ۸۵) *وردزورت* می‌نویسد «اغلب نمی‌توانستم تصور کنم که اشیای بیرونی، حیاتی خارجی دارند و من با هر آنچه می‌دیدم به منزلهٔ جزء ذاتی سرشت

غیرمادی خودم و نه چیزی مجزا از آن گفتگو می‌کردم». (همان: ۸۷) برای او طبیعت، «دوام و پایداری را در متن شکلی از تغییر» یا «وجود و حالتی فرازمانی را در ماورای زوال اشکال تغییرپذیر» به نمایش می‌گذاشت. در حقیقت طبیعت می‌کوشد حالت‌های زوال‌پذیر و متغیر آدمی را در خود ثابت و زوال‌ناپذیر کند. ازین‌روست که طبیعت شکلی انسانی پیدا می‌کند. (همان: ۸۸) لیلیان فورست بر این باورست که عالی‌ترین کارکرد تخیل آن است که جهان نامتناهی را در جهان متناهی و آرمان و مثال را در درون واقعیت می‌گنجاند. (فورست، ۱۳۸۰: ۶۵) کولِریج اعتقاد داشت «برای یکی کردن شیء با نفس می‌باید با آن یکی شویم. پس باید شیء شویم، شیء نیز باید ذهن شود». (دومن، ۱۳۸۴: ۹)

سهراب در شعر «*فانوس خیس*» با ستاره و شبنم و علف به وحدت می‌رسد:

روی علف‌ها چکیده‌ام./ من شبنم خواب‌آلود یک ستاره‌ام/ که روی علف‌های تاریکی چکیده‌ام.

(سپهری، ۱۳۶۶: ۷۹-۸۰)

در «*باغی در صدا*» نمی‌داند که او قدم در باغ گذاشته یا باغ، اطراف او را پر کرده است. احساس می‌کند باغ در وجود اوست:

هوای باغ از من می‌گذشت/ و شاخ و برگش در وجودم می‌لغزید.

(همان: ۱۰۸)

در پایان، آن دو کاملاً یکی شده‌اند:

ناگهان رنگی دمید:/ پیکری روی علف‌ها افتاده بود./ انسانی که شباهت دوری با خود داشت./ باغ در ته چشمانش بود.

(همان: ۱۰۹)

در «*آوای گیاه*» با ریشه‌های تاریک، خورشید و حرکت زمین و آسمان یکی شده است:

از شب ریشه سرچشمه گرفتم، و به گرداب آفتاب ریختم. / بی‌پروا بودم:
دریچه‌ام را به سنگ گشودم. / مغاک جنبش را زیستم.

(همان: ۱۷۸-۱۷۹)

در شعر «چند» برای خود نام «صخره ـ من» و برای درخت نام «شاخه ـ تو» را برمی‌گزیند تا گویای هویت تازه در سایهٔ وحدت با طبیعت باشد:

در باغ زمان تنها نشدیم، ای سنگ و نگاه، ای وهم و درخت، آیا نشدیم؟
/ من «صخره ـ من»ام، تو «شاخه ـ تو»یی.

(همان: ۲۲۲)

در *صدای پای آب* از رهگذر وحدت با طبیعت به عصر نخستینه‌ها و دوران گذشته بازمی‌گردد

من به آغاز زمین نزدیکم./ نبض گل‌ها را می‌گیرم./ آشنا هستم با، سرنوشت تر آب، عادت سبز درخت.

(همان: ۲۸۷)

من با تاب ، من با تاب/ خانه ای در طرف دیگر شب ساخته‌ام/ من در این خانه به گمنامی نمناک علف نزدیکم/ من صدای نفس باغچه را می‌شنوم و صدای ظلمت را وقتی از برگی می‌ریزد./ و صدای سرفه ی روشنی از پشت درخت/ عطسهٔ آب از هر رخنهٔ سنگ/ و چکچک چلچله از سقف بهار.

(همان: ۲۸۶)

۳-۴.. نمادگرایی:

مشکل بزرگ شاعران رمانتیک آن بود که چگونه می‌توان جهان مثالی و آرمانی را به واقعیت تبدیل کرد و مفاهیم انتزاعی را در قالب تصاویر محسوس گنجانید؟ راه حل پیشنهادی رمانتیک‌ها نماد بود. *شلگل*[1] می‌گفت امر متعالی تنها از طریق نماد تجلی می‌یابد. (فورست، ۱۳۸۰: ۸۱) کولِریج نماد را زادهٔ تخیل می‌دانست که امور بی‌زمان را در

[1] schlegel

امور زمانمند متبلور می‌کند. از این پس صور خیال، صنعتی تزئینی نیست، بلکه عاملی فعال در تبیین معنا و مفاهیم ذهنی است. (همان: ۸۲) سمبل‌ها تبلور ادراکات شهودی و به همین سبب سرشار از ابهام و پیچیدگی‌اند. (جعفری، ۱۳۷۸: ۲۹۱) مفاهیم شهودی را نه اذهان منطقی، بلکه مجموعهٔ نفس و استعدادهای فکری و عاطفی درک می‌کند. کشف و شهود شاعرانه گاه با مفاهیمی روبه‌رو می‌شود که کلمات قادر به بیان آنها نیست، ازین‌رو شاعر دست به دامان اشارات و دلالت‌های ضمنی و نماد و تمثیل می‌شود.

شاعر رمانتیک وقتی قدرت عشق را ـ برای مثال ـ تجربه می‌کرد آن را از طریق نمودهای فردی نشان می‌داد و خواننده با غرق شدن در آن نمونهٔ فردی (= نماد) اندک اندک با تجربهٔ شاعرانه همسو می‌گردید. وی برخلاف شاعر کلاسیک، که شکوه کلیت او را مجذوب می‌ساخت، به تصاویر جزئی روی می‌آورد و چیزی را مهم تلقی می‌کرد که از شکلی خاص برخوردار باشد. لحظات کشف و شهود، هر چند گسترده، باید در پدیده‌ها، وقایع و موقعیت‌های خاص به سادگی و انسجام برسد. (باوره، ۱۳۸۶: ۶۴-۶۳)

نمادها واسطه‌ای میان عقل و فهم‌اند که تخیل شاعرانه برای بیان دریافت‌های خود آنها را به کار می‌گیرد. توضیح این نکته آن است که *کانت*[1] صورت‌های متعالی را به دو بخش عقلانی و جمال‌شناسانه تقسیم می‌کرد. صورت‌های معقول عقلانی از شکلی مفهومی برخوردارند، اما برخلاف مفاهیم مربوط به فهم نمی‌توان آنها را از راه تجربه اثبات کرد و مورد تحقیق قرار داد. صورت‌های معقول جمال‌شناسانه به فراسوی حس راه دارند و در عین حال برای بیان تجربه ضروری‌اند و همان است که ما آنها را نماد می‌نامیم. نماد تخیل را به تصویر می‌کشد و بی‌آنکه در هیچ اندیشهٔ معینی بگنجد، اندیشه‌های بسیاری را برمی‌انگیزد. (برت، ۱۳۸۲: ۶۹-۶۸)

به نظر کولِریج در سرشت نماد با نوعی تضاد مواجهیم؛ زیرا نماد از یک طرف شیء است و از یک طرف اندیشه؛ فردی است و در عین حال نمونه‌وار. هم تصویر است و هم کلمه. نمادها دو ویژگی بسیار مهم دارند که می‌توان آنها را معیار شعر والا قرار داد: وفاداری به طبیعت و تازگی و نوآوری. شاعران موضوعات روزانه را می‌گیرند و از طریق تخیل به نماد تبدیل می‌کنند و با بینش شاعرانه به آن تازگی و طراوت می‌بخشند. آنها خصلتی عام را در امور عادی و آشنا مشاهده می‌کنند و بر آنچه عرف تیره و تار و بی‌رونق کرده است، دگربار ژرفا و عمق عالم مثالی و آرمانی می‌بخشند. (برت، ۱۳۸۲: ۷۷-۷۶)

اگرچه نماد در تقابل با مفهوم قرار می‌گیرد، از تقابل آن دو اثر هنری خلق می‌شود، زیرا ذهن مفهوم تجربهٔ خود را از طریق سمبل و نماد عرضه می‌کند؛ چرا که بیان مفهومی غالباً نارساست. هنرمند برای بیان دریافت‌های شهودی‌اش

[1] Kant

دست به دامان طبیعت می‌زند. ارزش اثر هنری بدان نیست که اندیشه را به زبان شعر درآورد، بلکه اندیشه باید در قالبی نمادین عرضه گردد به نحوی که جدا کردن آن دو غیرممکن باشد. نمادها چکیده و عصاره‌ای از پدیده‌هایی‌اند که قدرتی عظیم آنها را جمع کرده و با برداشت و مفهوم خرد منطبق ساخته است. (همان: ۸۱-۸۳)

شاعر، فیلسوفی است که به جای زبان منطقی از زبانی نمادین بهره می‌گیرد. ازین‌رو تخیل عامل خرد است با این تفاوت که در این فرایند احساسات نقش مهمی را ایفا می‌کنند «احساساتی که تحت سلطهٔ نوعی مراقبت هنری است». (همان: ۸۷) بدین ترتیب است که سمبل‌ها خود را با نیروی فهم هماهنگ می‌کنند و تعارض میان شعر و فلسفه را از میان برمی‌دارند. (همان: ۹۲)

بدیهی است که سهراب با آن همه پشتوانهٔ تجربیات اشراقی و شهودی، ناگزیر است که از میان صور خیال بیشترین توجه را به نماد نشان دهد. این نمادها در سراسر *هشت کتاب* به وفور دیده می‌شود، در این بخش به برخی از آنها اشاره می‌کنیم.

در «*مرگ رنگ*» جغدی توصیف می‌شود که نماد کسانی است که زندگی ایرانیان را به ویرانی کشانده‌اند. «بام بلند شب» تیره‌بختی جامعه، «خواب» کابوس‌های ضحاک‌وار ستمگران و «گل امید» رهایی را به تصویر می‌کشند:

مرغ سیاه آمده از راه‌های دور/ بنشسته روی بام بلند شب شکست/ چون سنگ، بی‌تکان/ لغزانده چشم را/ بر شکل‌های درهم پندارش./ خوابی شگفت می‌دهد آزارش:/ گل‌های رنگ سرزده از خاک‌های شب.

(همان: ۵۵)

«*مسافر*» زن، بزرگ بانوی هستی یا طبیعتِ مادر را جلوه‌گر می‌کند:

در ابتدای خطیر گیاه‌ها بودیم/ که چشم زن به من افتاد.

(همان: ۳۲۵ - ۳۲۶)

در «*و پیامی در راه*» سیب، آگاهی و معرفت و بینایی را ممثل می‌کند. (شریفیان، ۱۳۸۴: ۱۲۶)

در رگ‌ها، نور خواهم ریخت./ و صدا خواهم در داد: ای سبدهاتان
پرخواب! سیب آوردم، سیب سرخ خورشید.

(سپهری، ۱۳۶۶: ۳۳۹)

در «*شاسوسا*» دیوار، نماد آستانه و گذر از یک محیط به محیط و فضای دیگر است (صفی‌زاده، ۱۳۸۳: ۱۹) و در اینجا گذر از دوران کودکی به بلوغ و بزرگسالی را نشان می‌دهد:

از پنجره/ غروب را به دیوار کودکی‌ام تماشا می‌کنم./ بیهوده بود، بیهوده
بود./ این دیوار، روی درهای باغ سبز فرو ریخت.

(سپهری، ۱۳۶۶: ۱۳۹)

به نظر سرّامی در «*کو قطرهٔ وهم*» زنبور نماد «یگانگی متناقضان است. نیش و نوش با هم خلوت کرده‌اند. زشت و زیبا و سرانجام خدا و شیطان در این جانور با هم‌اند.» (سرّامی، ۱۳۷۵: ۱۱۴)

رمزها چون انار ترک‌خورده نیمه شکفته‌اند،/ جوانهٔ شور مرا دریاب،
نورستهٔ زودآشنا!/ درود، ای لحظهٔ شفاف! در بیکران تو زنبوری پر می‌زند.

(سپهری، ۱۳۶۶: ۱۷۰-۱۷۱)

از نظر شمیسا در «*صدای پای آب*» پا نماد تفکر و آب نماد شاعر است.(شمیسا، ۱۳۷۵: ۱۲۳) و چراغ ابدی نشان از آیین‌های مختلف هند دارد. (همان: ۱۲۴) به نظر شمیسا «آفتاب» نماد بودا است. (شمیسا، ۱۳۷۵: ۱۳۲)

من از مصاحبت آفتاب می‌آیم/ کجاست سایه؟

(سپهری، ۱۳۶۶: ۳۱۹)

با توجه به آنچه گفته شد تخیل رمانتیک را می‌توان بر چهار پایهٔ اصلی استوار دانست: ۱. شهود که در پرتو اصالت ذهن، شاعر را به واقعیتی ماورای این عالم می‌رساند. ۲. طبیعت‌گرایی ویژه‌ای که بر اساس آن طبیعت مسیری است که شاعر را به سوی جهان ماورا هدایت می‌کند. ۳. وحدت عین و ذهن و پیوند بنیادین میان شاعر و طبیعت و جهان

بیرون. ۴. نمادگرایی که تبلور این وحدت و پیوند است. با نگاهی به اشعار سپهری به روشنی میتوان رد پای این چهار عنصر را در شعر او مشاهده کرد. از این رو سپهری را از منظر تخیل نیز باید شاعری کاملا رمانتیک تلقی کرد.

٤. نتیجه‌گیری:

در یونان باستان منشا شعر و هنر را الهام آسمانی تلقی می کردند. شاعر در پرتو الهام ایزدان از خود بی خود می‌شد و کلماتی شگفت از دهانش بیرون می‌آمد. بعدها افلاطون به این باور رسیده بود که شعر باید نوعی جذبهٔ ماورا طبیعی باشد. ارسطو برخلاف او به نظریهٔ محاکات و بازنمایی هنری رسید. در قرون وسطی منتقدان از نظریهٔ ارسطو و در دورهٔ رنسانس از دیدگاه افلاطونیان و نوافلاطونیان پیروی می‌کردند. در قرن هژدهم با ظهور مکتب رمانتیسم نظریه ای جدید در باب تخیل و شعر پدید آمد که بر اساس آن تخیل از جنبهٔ تزئینی صرف خارج می‌شد و ابزاری می‌شد برای رسیدن به حقیقت هستی. بر طبق این نظریه تخیل رمانتیک چهار ویژگی اصلی داشت. شهود که شاعر را به ماورای عالم محسوسات می‌رساند. گرایش شدید به طبیعت که پرده‌ای است بر حقیقت مذکور، وحدت ذهن و عین که محصول این همانی شاعر با طبیعت پیرامون خود می‌شد و سرانجام نماد که ابزاری برای بیان حقتیقت مکشوف بود. در این مقاله نگارنده کوشیده است با نگاهی به تاریخچه نظریه هایی در باب تخیل به تخیل رمانتیک بپردازد. به نظر ما در میان شاعران بعد از مشروطه، سهراب سپهری بیشترین قرابت را بخصوص به لحاظ تخیل به مکتب رمانتیسم دارد. او با غرق شدن در طبیعت، به کشف و شهودی می رسد که یادآور تجربه‌های عارفان ما است. زیرا در پس پردهٔ طبیعت حقیقتی را می بیند که دیگران از دیدن آن عاجز است. این حقیقت مکشوف را تنها می شود با زبانی نمادین بیان کرد. نکاتی که برجسته ترین بزرگان و پایه گذاران رمانتیسم بر آن تاکید می‌کردند.

منابع

ارسطو(۱۳۵۳)، ***فن شعر***، ترجمهٔ عبدالحسین زرین‌کوب، چاپ چهارم، تهران: ترجمه و نشر کتاب

باوره، موریس(۱۳۷۳)، «تخیل رمانتیک»، ترجمهٔ فرحید شیرازیان، ***مجلهٔ ارغنون***، سال اول، ش ۲، چاپ دوم، صص ۵۵ - ۷۸.

برت، آر. ال(۱۳۹۸)، ***تخیل***، ترجمهٔ مسعود جعفری، چاپ دوم، تهران: نشر مرکز.

جعفری، مسعود(۱۳۷۸)، ***سیر رمانتیسم در اروپا***، تهران: نشر مرکز.

دومن، پل(۱۳۷۳)، «تمثیل و نماد»، ترجمهٔ میترا رکنی، ***مجلهٔ ارغنون***، سال اول، ش ۲، صص ۷۹ - ۱۰۰.

دیچز، دیوید(۱۳۷۹)، ***شیوه‌های نقد ادبی***، ترجمهٔ محمدتقی صدقیانی و غلام‌حسین یوسفی، چاپ سوم، تهران: انتشارات علمی.

سپهری، سهراب(۱۳۶۶)، ***هشت کتاب***، چاپ ششم، تهران: انتشارات طهوری.

سرّامی، قدمعلی، (۱۳۷۵)، **شاهین ترازوی شگفت**، *باغ تنهایی*، به کوشش حمید سیاهپوش، چاپ پنجم، بی‌جا: نشر سهیل، صص ۱۰۴ - ۱۲۰.

شریفیان، مهدی، (۱۳۸۴)، «نمادگرایی در سهراب سپهری»، **پژوهشنامهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه شهید بهشتی**، ش ۴۶ و ۴۵، صص ۱۱۳ - ۱۳۰.

شمیسا، سیروس، (۱۳۷۵)، **مسافری چون آب**، ، به کوشش حمید سیاهپوش، *باغ تنهایی*، بی‌جا: نشر سهیل، صص ۱۲۱ - ۱۳۴.

*فروغی، محمدعلی(۱۳۸۴)، **سیر حکمت در اروپا**، چاپ دوم، تهران: انتشارات زوار.*

*فورست، لیلیان(۱۳۷۶)، **رمانتیسم**، ترجمه مسعود جعفری، چاپ دوم، تهران: نشر مرکز.*

کاپلستون، فردریک(۱۳۸۷)، ***تاریخ فلسفه (فیلسوفان انگلیسی از هابز تا هیوم)***، ترجمهٔ امیر جلال‌الدین اعلم، ج پنجم، چاپ پنجم، تهران: انتشارات سروش.

هومر(۱۳۷۵) ***اودیسه***، ترجمهٔ سعید نفیسی، چاپ یازدهم، تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.

Reflection of Romantic Imagination in Sohrab Sepehri's Poem

Morteza Razaqhpour[1]

Abstract:

century transformed the worldview of many artists and laid the foundations of a great edifice continues to this day. Along with its various developments, this school presented a theory about imagination, according to which imaginary forms moved beyond the purely decorative aspect and approached the realm of intuition and illumination. This theory was based on four fundamental principles: naturalism, the unity of object and subject, discovery and intuition, and symbolism. Unlike classical poets, the romantic poet reaches truth not through the sky, but through nature. By immersing himself in the various manifestations of the universe, especially nature, he reaches a mystical unity with the world. In this unity of the object and subject, he experiences enlightenment, and finally turns to symbols to express his intuitive experiences. In this article, the author has attempted to examine and explain these four basic elements of romantic imagination in Sohrab Sepehri's poems. In our opinion, Sepehri's attitude towards facing nature and discovering the truth of existence is in line with the attitude of the Romantic poets of the 18th century Europe. To examine this artistic approach in Sepehri's poetry, we will first take a look at the theory of imagination from a historical perspective.

Keywords:

Romantic imagination, naturalism, discovery and intuition, unity of object and subject, symbolism. Sohrab Sepehri.

[1] . Assistant Professor of Persian Language and Literature, Hamedan Branch, Islamic Azad University, Hamedan, Iran.// ac.ir.m.razaghpoor@iau