ادبیات تطبیقی، سال سوم، شمارهٔ ۹؛ ص ۱۴۰-۱۱۵

اشتراک عینی در پاره‌ای از اشعار کیتس و سهراب سپهری

ناصر ملکی *
مریم نویدی **

چکیده

اشتراک عینی، شیوهٔ بیان غیرمستقیم احساسات و عواطف است. به بیانی دیگر، شاعر با استفاده از آرایه‌های ادبی (استعاره، تمثیل، تشبیه و تناقض‌نما، ...) و به‌کارگیری اشیا، موقعیت‌های مشخص، زنجیرهٔ حوادث و یا عکس‌العمل‌هایی، احساسات خود را به بیانی به‌تصویر می‌کشد و خواننده را دربرابر صحنهٔ «شعر» قرار می‌دهد. در نتیجه، آن واکنش عاطفی را که شاعر قصد برانگیختن آن را در خواننده دارد، برمی‌انگیزد، بی‌آنکه آن احساس را آشکارا بیان کند. این‌گونه می‌نماید که تاکنون تحقیق برجسته و قابل‌توجهی از اشتراک عینی از این دو شاعر دیده نشده است. این دفتر بر آن است تا فن اشتراک عینی را در اشعار جان کیتس انگلیسی و سهراب سپهری بیابد. از اشعار جان کیتس که بررسی می‌شوند، می‌توان از این موارد نام برد: *اولین نگاه به هومر* اثر چپمن، *اندیمیون*، *قصیده‌ای برای بلبل*، *دربارهٔ مرگ*، *قصیده‌ای درباب پاییز*، *نغمهٔ تضادها*، *گلدان یونانی*؛ و از اشعار سپهری می‌توان *مسافر*، *همیشه*، *و چه تنها*، *با مرغ پنهان*، *صدای پای آب*، *واحه‌ای در لحظه*، *ساده‌رنگ*، *تنهای منظره* و *پیامی در راه* را نام برد.

کلیدواژه‌ها: اشتراک عینی، تداعی، استعاره، کیتس، سپهری.

*. استادیار دانشگاه رازی ـ واحد کرمانشاه.
**. کارشناس ارشد دانشگاه آزاد ـ واحد اراک.

تاریخ دریافت: ۸۷/۷/۱۵، تاریخ پذیرش: ۸۷/۱۰/۱۵

مقدمه

امروزه گرایش به لفافه‌گویی در شعر، بیش از پیش مورد توجه شاعران قرار گرفته است، تا خوانندگان را به تأمل بیشتر وادارند. اصطلاحی که برخی از شاعران اروپایی و امریکایی بر این سبک نهاده‌اند، «اشتراک عینی»[1] است. «اشتراک عینی» یا «همپیوند عینی»(۱) را نقاش و شاعر امریکایی، واشنیگتن آلیستون[2] ثبت کرد و بعدها تی. اس. الیوت در حوزهٔ نقد ادبی به‌کار برد (برسلر، ۲۰۰۷ :۲۴). وی به تأثیر نقد نو[3]، این اصطلاح را در مقالهٔ «هملت و مشکلاتش»[4] به‌کار برد.

الیوت در مقالهٔ مذکور، ضمن آنکه نمایشنامهٔ هملت را شکستی هنری می‌داند، می‌نویسد:

> یگانه راه بیان عواطف ازطریق هنر، یافتن یک اشتراک عینی است؛ یعنی [یافتن] اشیا یا زنجیره‌ای از حوادثی که در [کنار هم] بتوانند با ارائهٔ حقایق بیرون شعر، متفقاً و بی‌درنگ، احساس مورد نظر را برانگیزند.

الیوت در ادامه می‌نویسد:

> شخصیت هملت، مقهور احساسات مفرد و توصیف‌ناپذیر است، زیرا شدت آن احساسات بر حقایق مشهود فزونی دارد تداعی‌گریز است. (داد، ۱۳۸۰: ۳۷).

نگرش الیوت، مشابه شاعر رومانتیک انگلیسی، «جان کیتس» است. الیوت به‌صراحت این مسئله را در مقاله‌اش با عنوان «سنت و استعداد فردی»[5] بیان کرده است. این اصطلاح را شاعر رومانتیک ایرانی، «سهراب سپهری» نیز به‌کار برده است (منتقدان ایرانی، از این فن به «تجرید» یاد می‌کنند). او نیز با استفاده از واژه‌های بدیع (استعاره، کنایه، ایهام، مجاز...)، از بیان مستقیم احساسات و افکارش پرهیز می‌کند و همیشه بر حقایق بیرونی شعر نظارت دارد که بسامد آن، برانگیختن احساسات خواننده است.

در اشتراک عینی، نویسنده به‌جای بیان صریح عواطفش، با اشیا، حوادث، کلمات و یا چیزهایی سروکار دارد که از یک طرف، باعث بروز احساسات در خودش می‌شود و از طرف

1. objective correlative
2. Washington Alliston
3. New Criticism
4. Hamlet and His Problems
5. Tradition and Individual Talent

دیگر، خواننده را تحت‌تأثیر قرار می‌دهد. اهمیتی ندارد که بین احساسات، عواطف و اشیا یا حوادث شباهتی وجود داشته باشد یا نه. (آبرامز، ۲۰۰۲: ۲۰۰۰)

الیوت باور داشت که تنها راه بیان احساسات، پیداکردن اشتراک عینی است. او ذهنی‌گرایی رومانتیک‌ها[1] را به‌نفع عینیت‌گرایی هنر[2] رد کرد. وی معتقد بود که نویسنده نباید احساسات و عواطفش را به‌طور مستقیم بیان کند، بلکه باید از مجموعه‌ای از اشیا، موقعیت‌ها و سلسله‌حوادثی استفاده کند که بازتابی برای آن احساسات خاص است، و آن عوامل، همان احساسات را در خواننده نیز بیدار کند. در ادبیات فارسی، نمونهٔ کاربرد اشتراک عینی در سبک هندی، چنان است که در یک مصراع، مطلب معقولی (از حوزهٔ عقلانیات) بیان می‌شود و در مصراع دوم، با تمثیل با رابطهٔ لف‌ونشری متناظر، شبیه اشتراک عینی تی.اس.الیوت آن را محسوس می‌کند. شمیسا (۱۳۷۶: ۲۸۸) و شفیعی کدکنی (۱۳۷۱: ۶۸)، آن را «تجرید» می‌نامند.

سپهری نیز به این فن دست یافته بود. او که پیرو نیما (پدر شعر نو) بود، در بیشتر اشعارش از بیان مستقیم احساسات، عواطف و افکارش پرهیز می‌کرد؛ درعوض، از کلمات بدیعی (آشنایی‌زدایی)[3] استفاده می‌کرد، تا خواننده را به‌تأمل وادارد. او ــ همان‌طور که پیش‌تر عنوان شد ــ پیرو نیما بود. نیما معتقد بود احساسات، منابع خلق آثار هنری هستند که از رویارویی با حقیقت زندگی آشکار می‌شوند. وقایع بیرونی و تجربه‌های هنرمند، در زمان راحتی و آسایش او به شیئی هنری تبدیل می‌شوند.

بنابراین، قضایای خارجی زندگی و تجربه‌های واقعی و عینی هنرمند است که احساسات او را برمی‌انگیزد و به خلاقیت هنری می‌انجامد. اما تنها احساسات کافی نیست؛ برای آفرینش هنری، فرصت و فراغت نیز لازم است. درنتیجه، آفرینش هنری حاصل مجموعه‌ای از احساسات و یادآوری‌ها است که هنرمند در وقت مناسب به آنها سامانی خاص می‌دهد و همه را براساس جهان‌بینی خویش ترکیب می‌کند و اثری پدید می‌آورد. (دهقانی، ۱۳۸۲: ۲۶۳)

1. Romantic Subjectivity
2. Objectivity of Art
3. Defamilirization

توانایی شاعر در یافتن اشتراک عینی، براثر تماس با دنیای خارجی حاصل می‌شود که احساسات شاعر را برمی‌انگیزد. آنگاه شاعر به این اشیا هویت می‌بخشد یا برعکس، اشیا و اتفاق‌های دنیای خارج باعث تداعی احساساتی در ذهن شاعر یا هنرمند می‌شود و هنرمند یا شاعر، با بیان این اشیا یا اتفاق‌ها از بیان مستقیم احساسات، عواطف و تفکراتش پرهیز می‌کند. (نیما، ۱۳۶۸: ۴۹)

به هر اندازه که گوینده، این عینیت و لوازم و جلوه‌های مادی آن را بهتر ایجاد کند، مصمم است که به منظور خود بهتر رسیده است (طاهباز، ۱۳۶۸: ۳۰۷). نیما نیز می‌گوید: «منظور اساسی هنر، یک چیز است: هنر می‌خواهد نشان بدهد و تصویر کند؛ زیرا دانستن کافی نیست.» (نیما، ۱۳۷۵: ۳۵). او بنابر صراحت‌هایی که در نظرهای خود دارد، و به‌دلیل بسیاری از آثارش، به‌نظر می‌رسد بی‌صراحت در شیوهٔ بیان، معتقد به جست‌وجو و ارائهٔ تصاویر و جلوه‌های عینی و مشهود است و برای ابلاغ مقاصد و اغراض شعرش، خبردادن و به‌صراحت‌گفتن و ارادات ذهنی را نمی‌پسندد. زیرا او این‌گونه سخن‌گفتن، یعنی شنیدنی‌کردن امور ذهن را کم‌اثـر و کمرنگ مـی‌داند و ابلاغ را ذهنیات کافی نمی‌داند، بلکه نشان‌دادن تصویرهای عینی را طالب است و کار هنرمند را پیداکردن همین تصاویر عینی و جلوه‌های مادی رابطهٔ بین تأمل خیالات گوینده و تأثر و پذیرش شنونده می‌داند (براهنی، ۱۳۷۱: ۲۴۷).

«کیتس»[1] هم در نامه‌اش به «ریچارد وودهوس»[2]، اشتراک عینی را این‌گونه توصیف می‌کند:

> شاعر، غیرشاعرانه‌ترین چیزی است که ممکن است وجود داشته باشد؛ چون هیچ هویتی ندارد. او به‌طور متداوم درحال پر و خالی کردن دیگر بدن‌ها است. (کیتس، ۱۹۲۱: ۸۴)

یادآوری می‌شود که اشتراک عینی در سبک هندی رواج بسیاری دارد. دکتر شفیعی کدکنی (در نقدی درباب اشعار بیدل) در این‌باره می‌گوید: بااینکه اساس هر شعر و هنری، به یک تعبیر، چیزی جز «تجرید» نیست، «تجرید» در سبک بیدل امتیازهایی دارد که به‌عنوان یک عامل سبکی همیشه خود را نشان می‌دهد.

1. Keats
2. Richard Woodhouse

منظور از «تجرید» در این بحث، انتزاع یک یا چند خصوصیت از یک شیء است و آن امر منتزع را مورد حکم و تداعی قراردادن. از ساده‌ترین انواع «تجرید» که در «استعاره» دیده می‌شود مثل «چشم روزگار» تا پیچیده‌ترین انواع آن، همه وهمه در این مقوله قرار می‌گیرند. وقتی بیدل می‌گوید: «سایهٔ اندیشهٔ ما»، بعد از آنکه «اندیشه» را به‌گونهٔ شخص یا شیء خارجی و عینی فرض می‌کند که «سایه» نیز دارد، یا از آن شیء «سایه‌ای» انتزاع کرده، درباب آن امر انتزاعی حکمی صادر کرده است. این زنجیرهٔ تجرید در شعر او از حدّ اعتدال می‌گذرد؛ برای مثال، آنجا که می‌گوید:

عافیت سوز بود، سایهٔ اندیشهٔ ما (بیدل، ۱۳۶۸: ۶۸)

بگذریم از جنبهٔ پارادوکسی[1] «سوختن به‌وسیلهٔ سایه». این زنجیره در ذهن ایجاد پیچیدگی‌هایی می‌کند. وی در همین غزل می‌گوید:

می‌چکد خون تحیر ز رگ و ریشهٔ ما (همان)

تحیر را که حالتی نفسانی است، به‌صورت شخصی درنظرگرفتن و برای او «خون» تصورکردن و بیانِ اینکه «خون تحیر می‌چکد» نوعی «تجرید» است.

از طرف دیگر، خود استعاره، تشبیه و کنایه، و حس‌آمیزی درحقیقت، نوعی عینی‌کردن ذهنیات است (اخوان، ۱۳۵۷: ۲۶۰) و از گفتار بعضی از قدما هم پیدا است که در این‌خصوص تأملاتی داشته‌اند. محمدبن‌عمر رادویانی در این‌خصوص می‌گوید: «تشبیه بلیغ‌تر آن بود که چیزی پوشیده شود، و به‌شکل تشبیه آشکار گردد» (رادویانی، ۱۹۴۹: ۴۵). البته درمورد استعاره، عکس این حالت هم صدق می‌کند. رازی هم در نقد تی.اس. الیوت می‌گوید: روش لبریز از استعاره، مجاز و کنایهٔ الیوت را که القای احساسات را به‌طریق ضمنی میسر می‌سازد، بیش از بازگوی آنها به‌صورت اعلانیه که حامل این تأثیرات است، پسندیده است (رازی، ۱۳۳۴: ۷۵).

بحث

چنان‌که پیش‌تر عنوان شد، «اشتراک عینی»، اصطلاحی است که تی. اس. الیوت

1. paradoxical

بریتانیایی وضع کرد. این اصطلاح، ناظر بر اشیا، موقعیت، زنجیرهٔ وقایع و یا عکس‌العمل‌هایی است که بتوانند آن واکنش عاطفی را که نویسنده مایل به برانگیختن آن در مخاطب است، برانگیزند؛ [البته] بدون بیان صریح احساسات. بسامد چنین ویژگی‌ای در اشعار جان کیتس بریتانیایی و سپهری ایرانی به‌آشکار مشاهده می‌شود.

اشتراک عینی، زمینهٔ مساعدی برای استفاده از صناعات ادبی در اشعار آنها فراهم آورد؛ و این ضرورت ایجاب شد که در ابتدا، شعر *مسافر* سهراب سپهری را با *اولین نگاه به هومر اثر چپمن*[1] جان کیتس مقایسه کنیم. شعر کیتس، توانایی سرایش او را نشان می‌دهد و درحقیقت، جزء غزل‌ها به‌حساب می‌آید. او در این غزل، حیرت خود را از مطالعهٔ ترجمهٔ اشعار هومر[2] بیان می‌کند؛ ترجمه‌ای که چپمن انجام داده است. باری! این حیرت در غالب سمبل‌ها[3] و استعاره‌های بدیع[4] رخ می‌نماید و به ستایش اشعار هومر منتهی می‌شود.

از طرف دیگر، شعر *مسافر* سهراب هم عاری از این خصوصیات نیست. «مسافر» نماد فردی است که مانند جویبار از مکان‌های مختلف عبور می‌کند. درحقیقت، مسافر، زائری است به‌دنبال حقیقت وجود؛ او خواب ندارد و درمورد رسیدن به هدفش می‌گوید:

هنوز در سفرم.
خیال می‌کنم
در آب‌های جهان قایقی است
و من ــ مسافر قایق ــ هزارها سال است
سرود زندهٔ دریانوردهای کهن را
به گوش روزنه‌های فصول می‌خوانم
و پیش می‌رانم.
مرا سفر به کجا می‌برد؟
کجا نشان قدم ناتمام خواهد ماند

1. *On First Looking Into Chapman's Homer*
2. Homer
3. symbols
4. conceit or far-fetched metaphors

و بند کفش به انگشت‌های نرم فراغت گشوده خواهد شد؟ (۳۱۰)

این سفر، سفر به تاریخ، بشریت و بدویت است؛ سفر به بشری که بی‌زمان است و مشمول تاریخ و گذشت زمان نمی‌شود. از طرف دیگر، کیتس هم مسافر است، مسافر اقلیم‌های طلایی. او می‌گوید:

بسیار در اقلیم‌های طلایی سفر کردم،

ایالت‌ها و سرزمین‌های بسیاری را دیده‌ام؛

در سراسر جزایر غربی و من خنیاگر مجالس آپولو بودم. (۱۹)

سفر کیتس هم سفری خیالی است؛ سفری به اقلیم‌های طلایی اشعار هومر که بسیار غنی است و شاعر را متحیر ساخته و به وجد آورده است. «اقلیم‌های طلایی»، «ایالات و سرزمین‌ها» و «جزایر غربی»، استعاره‌هایی‌اند برای اشعار هومر که تحت فرمانروایی او قرار دارند. این استعاره‌ها، اشعار هومر را تداعی می‌کنند و اشتراک عینی نیز دارند، چون شاعر به‌جای اینکه بگوید «من از اشعار هومر به‌وجد آمده‌ام»، این اشعار را «سرزمین‌های طلایی» می‌داند که در خیال به آنجا سفر کرده است.

سپهری نیز سفر می‌کند ولی سفر او به‌گونه‌ای است که از انسان بدوی و دنیایش سر درمی‌آورد. او نیز زائر انسان بدوی است؛ زائری که درپی حقیقت وجود است. از طرفی، این سفر همیشگی است و از این حیث، می‌گوید: «کجا نشان قدم ناتمام خواهد ماند» و «بند کفش به انگشت‌های نرم فراغت گشوده خواهد شد؟». این خطوط، اشتراک عینی دارد، چراکه سهراب به‌جای اینکه بگوید «این سفر جاودانه است»، نظرش را با این سؤالات بیان می‌کند. به‌علاوه، او فراغت را انسانی می‌پندارد که انگشتانش بند کفش را می‌گشاید، و از این لحاظ مقایسهٔ بدیعی را به‌کار برده است. سفر کیتس به سرزمین‌های طلایی (اشعار هومر) بوده و سفر سپهری برای حقیقت وجود با قایقی در آب‌های جهان. به گفتهٔ یونگ[1]، آب یا دریا، جاودانگی، ابدیت، رموز روحانی را تداعی می‌کند» (یونگ، ۱۹۶۸: ۲۱۷).

همان‌طور که مسافر، سرزمین‌های بسیاری را مشاهده می‌کند، کیتس هم نوشته‌های

1. Jung

هومر را می‌خواند؛ سرزمین‌هایی که در سلطهٔ هومر و آپولو[1] (خدای شعر و شاعری) قرار دارند. همیلتون[2] معتقد است که «آپولو»، خداوند شعر و شاعری است. او موسیقی‌دانی است که برای اولین‌بار هنر را به انسان آموخت (همیلتون، ۱۹۶۹: ۳۰)؛ و منظور کیتس از آوردن نام «آپولو» این است که شاعر با الهام شاعرانه شعر می‌سراید، الهامی که از آپولو نشأت می‌گیرد. در خطوط بعد، کیتس از وسعت سرزمین‌ها و آب و هوایی که او در آنجا نفس نکشیده است، حیرت می‌کند و می‌گوید:

و من قادر نبودم
در هوای تازهٔ سرزمین‌های هومر نفس بکشم
تا وقتی که آوازهٔ چپمن را شنیدم. (ص ۱۹)

او اشعار هومر را سرزمین‌هایی می‌داند که هوای تازه‌ای دارد. آن زمان که کیتس به اقلیم‌های طلایی می‌رسد، به حقیقت وجود، و حقیقت هبوط انسان دست می‌یابد. او این هبوط را با این جمله بیان می‌کند: «من از هجوم حقیقت به خاک افتادم»؛ که اشتراک عینی نیز دارد.

از طرف دیگر، کیتس می‌گوید:

و من خود را چون ستاره‌شناسی می‌دانم
که سیارهٔ جدیدی در تیررسِ نگاهش افتاده است؛
یا کورتز که اقیانوس آرام را یافت
و در سکوت به این شکوه نگریست. (ص۱۹)

کیتس در این خطوط، عظمت اشعار هومر و حیرت خود را درقالب تشبیه خود به ستاره‌شناس یا کورتز (کاشف اقیانوس آرام) بیان می‌کند. به بیان دیگر، از اشتراک عینی بهره می‌جوید، چون احساسات و حیرت و شگفت خود را به‌طور مستقیم بیان نکرده، بلکه نمودهایی عینی از عظمت و حیرت یافته و احساسات و عواطف خود را به این شکل توصیف کرده است.

1. Apollo
2. Hamilton

سپهری نیز از سوی دیگر می‌گوید:

صدای همهمه می‌آید.
و من مخاطب تنهای بادهای جهانم.
و رودهای جهان رمز پاک محوشدن را
به من می‌آموزد،
فقط به من،
و من مفسر گنجشگ‌های درهٔ گنگم
و گوشوارهٔ عرفان‌نشان تبت را
برای گوش بی‌آذین دختران بنارس
کناره جادهٔ «سرنات» شرح داده‌ام. (ص ۳۲۰)

این خطوط نشان می‌دهد که شاعر کاملاً تمایل دارد وجود خود را در مشاهداتش غرق کند و به بیانی، این خطوط نشان می‌دهد که او کاملاً مشتاق استفاده از اشتراک عینی است. او می‌گوید: «و من مخاطب تنهای بادهای جهانم./ و رودهای جهان رمز پاک محوشدن را/ به من می آموزد،/ فقط به من»

او در این خطوط، غرق مشهودات و حقیقت وجود شده است. چون دریا (آب‌های جهان) منشأ حقیقت است و گنجشگ نیز نماد هندو است، چون صدایش سریع و بلند است. از طرفی، یاسپرس[1] معتقد است که «سرنات جاده‌ای بود که بودا از آن طریق به بنارس رسید و زیر درخت انجیر معبدی نشست و صاحب الهامات خداوندی شد و چهار حقیقت جاودانه را دریافت (یاسپرس، ۱۳۶۴: ۹۸)؛ و کریشنامورتی[2] معتقد است که حقیقت رنج در آرزوها است و با سلوک می‌توان از اینها پرهیز کرد (کریشنامورتی، ۱۳۸۲: ۱۴۹).

از دیگر شعرهایی که می‌توان آنها را با هم مقایسه کرد، «اندیمیون»[3] کیتس و «همیشه» سهراب است. آنها در این دو شعر، به بیانی، آنیما[4]ی خود را توصیف می‌کنند. به‌گفتهٔ یونگ، «آنیما»، کهن‌الگویی[5] است که از ناخودآگاه جمعی[6] نشأت می‌گیرد، و این ناخودآگاه، این

1. Yaspers
2. Krishinamorti
3. Endymion
4. Anima
5. archetype
6. colletive consciousness

روح دست‌نیافتنی، جاودانه و همیشگی می‌ماند. درواقع، این کهن‌الگو، زن مستتر در قالب مرد است، و همهٔ اینها دال بر میل و اشتیاق فطری انسان برای جاودانه‌ماندن است که درقالب جست‌وجوی آنیما نمود پیدا می‌کند و این به خودی خود، نوعی اشتراک عینی است که معمولاً در رؤیاها، اشعار و داستان‌ها تجسم می‌یابد و در «اندیمیون» جان کیتس، «آنیما» به خواب اندیمیون می‌آید و او را گرفتار عشق خود می‌کند و بعد از خواب، اندیمیون نمی‌داند که آیا او را در خواب دیده است یا در واقعیت؛ برای همین، اندیمیون به‌دنبال او می‌گردد و با دختر هندی کریهی روبه‌رو می‌شود که از عشق خود دور افتاده است، ناخواسته با او همدردی می‌کند، ولی بعداً متوجه می‌شود که این دختر هندی کریه، همان دختر زیبارو است. باری! زیاد از مقولهٔ جاودانگی و میل به جاودانگی آدمیت دور نمی‌شویم که تمامی جست‌وجوهای اندیمیون از آن سرچشمه می‌گیرد. در بخش‌هایی از شعر اندیمیون هم، شاعر به این خواسته اقرار می‌کند، و می‌گوید:

اندیمیون تنها بود،
در جایی که هیچ اثری از انسان‌های فانی نبود،
و حال، اگر این عشق زمینی قدرتی داشت که
می‌توانست این انسان فانی را جاودانه کند؛ و
جاه‌طلبی‌اش را در یادها بجنباند، و شهرتش را
بی‌اعتبار کند، چه کسی بر زین اسب
عشقی جاودانه، و موجودی جاودانه می‌نشست؟ (ص ۹۴)

درحقیقت، کیتس، در اینجا محو آنیمای خیالی خود شده است؛ تا او را به جاودانگی برساند و از مصایب زندگی دنیوی و مشکلاتش برهاند.

به‌نظر می‌رسد که نه کیتس و نه سپهری، آنیما را مستقیم خطاب قرار نداده‌اند، بلکه کیفیتی سوررئالیستی و نمایشی به اشعارشان داده‌اند؛ و یکی از شیوه‌های نمود اشتراک عینی هم در نمایشنامه نهفته است، و از این حیث، آنیمای سپهری هم در موجود روحانی نمود پیدا می‌کند و سهراب، او را «خواهر تکامل خوشرنگ» و «حوری تلکم بدوی»، منشأ الهامات

شاعرانه می‌نامد.

در هیچ بخشی از این دو شعر («همیشه» و «اندیمیون»)، این دو شاعر، این موجود (آنیما) را به‌عنوان معشوقه مورد خطاب قرار نداده‌اند، چون «آنیما» روح است و هویتی روحانی دارد، و جست‌وجوی آنها برای «آنیما» در میل به جاودانگی انسان فانی و اتحاد کامل با موجودی جاودانه ریشه دارد. سپهری می‌گوید:

عصر
چند عدد سار
دور شدند از مدار حافظهٔ کاج.
نیکی جسمانی درخت بجا ماند.
عفت اشراق روی شانهٔ من ریخت. (ص ۴۰۲)

سپهری در این اشعار، تابلویی ترسیم کرده و خواننده (تماشاگر) را دربرابر این صحنه قرار داده است. به‌علاوه، تصویر او زنده است و سارها درحال پروازند و به آشیانه می‌روند. به عبارتی، شاعر در اینجا می‌خواهد بگوید هوا درحال تاریک‌شدن است ولی این را مستقیم بیان نمی‌کند، پس از اشتراک عینی استفاده کرده است. در خطوط بعد، او باز هم مایل است به شعرش جنبش بدهد، پس کاج را انسانی می‌پندارد که حافظه و اندامی نیکو دارد؛ و حسی شاعرانه بر شاعر مستولی می‌شود.

کیتس در جای دیگر، در صحنهٔ مهمانی که در شعرش ترسیم کرده است، می‌گوید:

نسترن‌های باران‌خورده
سه‌تیغ آفتاب را تقلیل می‌دهند
رودخانه‌های سرد با حباب‌های سردتر
علف‌ها را گرم می‌کنند؛
صدای بشر در کوه‌ها می‌پیچد؛ و طبیعت
زنده، شکوه آفتاب همیشگی را حس می‌کند. (ص ۹۶)

شاعر در خطوط سوم و چهارم، از پارادوکس[1] استفاده کرده است. به عبارتی، این خطوط،

1. paradox

حس‌آمیزی هم دارند. چگونه ممکن است که آب‌های سرد با حباب‌های سردتر، علف‌ها را گرم کنند؟! درحقیقت، آب به علف‌های تشنه می‌رسد و آنها را سیراب می‌کند؛ درنتیجه، این خطوط هم اشتراک عینی دارند.

اکنون دو شعر دیگر کیتس و سهراب سپهری را مقایسه می‌کنیم: «قصیده‌ای برای بلبل»[1] جان کیتس و «با مرغ پنهان» سپهری.

بعد از شنیدن صدای بلبلی که نزدیک خانهٔ کیتس آشیانه ساخته است، مسرت وصف‌ناپذیری به او دست می‌دهد و این قصیده را می‌سراید. او در این قصیده، دنیای بلبل را درمقابل دنیای آدمی قرار می‌دهد. به‌گفتهٔ بروکس[2]، «دنیای بلبل، دنیای زنده، زیبا و جاودانه است و هنر را نشان می‌شود» (بروکس، ۱۹۶۸: ۹۸). از طرفی، کیتس در این قصیده، شادی صدای جاودانهٔ بلبل را درمقابل غم زندگی فانی انسانی قرار می‌دهد. به‌علاوه، بلبل پرنده‌ای خجالتی است و شنونده، فقط صدایش را می‌تواند بشنود و اغلب در تاریکی نغمه سر می‌دهد. برای همین فرض می‌شود که پرندهٔ سپهری هم بلبل است با نغمهٔ خود:

حرف‌ها با تو دارم
با تو ای مرغی که می‌خوانی نهان از چشم
و زمان را با صدایت می‌گشایی!
چه تو را دردی است
کز نهان خلوت خود می‌زنی آوا
و نشاط زندگی را از کف من می‌ربایی؟ (ص ۶۹)

این شعر، محاوره‌ای است و به‌نوعی حالت نمایشی دارد که یکی از مشخصات اشتراک عینی نیز هست. به بیان دیگر، نویسنده یا شاعر، عقاید و آرای خود را از دهان شخصیت‌های داستان یا شعرش بیان می‌کند و به‌نوعی از اشتراک عینی بهره می‌گیرد.

در خطوط بعد، از حرف ندا استفاده می‌کند و می‌گوید: با تو ای مرغی که می‌خوانی نهان از چشم / و زمان را با صدایت می‌گشایی! چگونه ممکن است که پرنده با صدایش

1. Ode to the Nightingale
2. Cleanth Brooks

زمان را بگشاید؟ این گفته، «قصیده‌ای برای گلدان یونانی» جان کیتس را به ذهن متبادر می‌سازد که در آن، این گلدان به‌عنوان یک اثر هنری، زمان را متوقف می‌کند. پس باید گفت که «بلبل» سپهری هم به جاودانگی هنر و هنرمند اشاره می‌کند و اشتراک عینی نیز دارد و شاعر از مجاز «صدای بلبل» برای هنر بهره جسته است. سپهری در خطوط بعد ادعا می‌کند که پرنده غمگین است و نشاط زندگی را از کف شاعر می‌رباید. به بیانی، بلبل (هنرمند) از اغتشاش و آشوب‌های جامعه غمگین است، و انزوا گزیده است تا خود را از نابسامانی‌های جامعه برهاند.

از طرفی، کیتس می‌گوید:

قلبم درد می‌کند، دردی کرخت‌آور
حس می‌کنم که شوکران نوشیده‌ام،
و خشخاش مرا نشئه کرده است.
یک دقیقه گذشت، و رودخانهٔ لت ـ وارد[1] بر زمین فرو رفت:
دیگر زیاد به صدایت حسادت نمی‌کنم،
بلکه در شادی تو شادمانم،
تو ای درايد سبک‌بال[2] درختان،
با پرده‌های آهنگینت
از میان بیشه‌های سرسبز، و سایه‌دار،
با گلویی آسوده از تابستان بخوان. (ص ۱۰۵)

بدن شاعر، در این خطوط، از درد بی‌حس و کرخت شده گویی که سم شوکران نوشیده یا از رودخانهٔ فراموشی لت ـ وارد (تمثیل) نوشیده است. علی‌رغم اینکه پرندهٔ سپهری غمگین و ناامید بود (به‌علت بحران‌های اجتماعی و نابسامانی‌ها) و شادی را از کف شاعر می‌ربود، پرندهٔ کیتس شادمان است؛ ولی مانند سپهری، قلب کیتس هم به‌درد می‌آید و بعد از شنیدن صدای بلبل، بی‌حس می‌شود. از طرفی، کیتس از تمثیل دیگری

1. Lethe-Wards
2. Light-Winged Dryad

هم استفاده کرده است. ازنظر همیلتون، «درايد سبک‌بال» یکی از پریان جنگل است و در میان درختان زندگی می‌کند (همیلتون، ۱۹۶۹: ۴۲). به‌علاوه، این تمثیل استعاره نیز هست، چون نشان می‌دهد که پرنده به‌آسانی بر شاخه‌ها می‌پرد و خط آخر نیز حس‌آمیزی دارد و نشان می‌دهد که بلبل با صدایی بلند و آسوده نغمه سر می‌دهد؛ و در کلّ این خطوط توانایی شاعر را در به‌کارگیری کلمات نقاشی‌وار نشان می‌دهد، مثل سپهری که در «صدای پای آب» می‌گوید:

اهل کاشانم
پیشه‌ام نقاشی است.
گاه‌گاهی قفسی می‌سازم با رنگ، می‌فروشم به شما
تا به آواز شقایق که در آن زندانی است
دل تنهایی‌تان تازه شود. (ص ۲۷۳)

در این خطوط، نقاشی درقالب شقایقی که در قفس زندانی است، تجسم می‌یابد که استعارهٔ تشخیص، و اشتراک عینی نیز دارد. از طرفی، شاعر درپی آن است که نقاشی خود را به جنبش وادارد و حرکت را در آن القا کند؛ برای همین از شقایق استفاده می‌کند، شقایقی که در این قفس زندانی می‌شود و ثابت می‌ماند، پس دل تنهایی‌تان تازه می‌شود.

سپهری در جای دیگر در «با مرغ پنهان» می‌گوید:

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 چشمهٔ ادراک بال و پر؟
هر کجا هستی، بگو با من.
روی جاده نقش پایی نیست از دشمن.
آفتابی شو!

رعد دیگر پا نمی‌کوبد به بام ابر.
مار برق از لانه‌اش بیرون نمی‌آید.
و نمی‌غلتد دگر زنجیر توفان بر تن صحرا.
روز خاموش است، آرام است.
از چه دیگر می‌کنی پرواز؟ (ص ۷۰)

در این خطوط، استعاره‌های بدیع سپهری آشکار می‌شود، مثل «تور سبزه‌های تر». سپهری فرض می‌کند که سبزه‌ها تور دارند و در خط بعد، از تشخیص بهره می‌جوید: «درون شاخه‌های شوق»، یا «چشم سبز یک مرداب» که مجاز نیز دارد. درحقیقت، شاعر، سبزی مرداب را با چشم سبزش تداعی می‌کند، و به‌نوعی از اشتراک عینی نیز استفاده می‌کند. در خط بعد، «یا که می‌شویی کنار چشمهٔ ادراک بال و پر؟»، نشان می‌دهد که پرنده، آگاهانه نغمه سر نمی‌دهد؛ برای همین کنار چشمهٔ ادراک بال و پر می‌شوید. پرنده همچنان پنهان است. «پرنده»، سمبل هنرمند است که از آشوب‌های زمانه پنهان شده است! برای همین شاعر می‌گوید: «روی جاده نقش پایی نیست از دشمن»، «رعد دیگر پا نمی‌کوبد به بام ابر». «بام ابر» مجاز دارد و نشان می‌دهد که اکنون وضعیت هنرمند مطلوب است و شاعر، با عناصر طبیعت، وضعیت مناسب جامعه را برای هنرمند تعریف می‌کند. «رعد دیگر پا نمی‌کوبد به بام ابر / مار برق از لانه‌اش بیرون نمی‌آید / و نمی‌غلتد دگر زنجیر توفان بر تن صحرا / روز خاموش است، آرام است». تمامی این جملات اشتراک عینی را نشان می‌دهند.

سپهری، بحران‌های جامعه را با «زنجیر توفان» تداعی می‌کند، و صحرا را انسانی می‌داند که زنجیر توفان بر تنش می‌غلتد، ولی اکنون زمانه برای هنر و هنرمند مساعد است.

و کیتس در خطوط بعدی «قصیده‌ای برای بلبل» می‌گوید:

در تاریکی پنهان، گوش فرا داده‌ام؛ و بارها
با مرگی راحت در نیمه عشقی بوده‌ام،
و او را با نام‌هایی خوشایند و آهنگین فرا خوانده‌ام،

تا نفس آرام مرا در هوا بپراکند؛
حال بیشتر از قبل احتمال مرگ نفسم می‌رود،
و در میان شب بدون درد متوقف می‌شود،
آن زمان روحت بیرون می‌ریزد،
در چنین خلسه‌ای!
هنوز هم می‌توانی بسرایی و گوش‌هایم خالی است...
پس دربرابر نوحه‌هایت خاک می‌شوم. (ص ۱۰۶)

وقتی کیتس صدای بلبل را در تاریکی می‌شنود، بیش از پیش مشتاق می‌شود بمیرد و از دنیای درد و رنج‌ها راحت شود و به دنیای آسودگی بلبل پناه ببرد. او اشتیاقش به مرگ را مستقیماً آشکار نمی‌سازد، بلکه مرگ را انسانی می‌پندارد و خود را عاشق او می‌داند؛ پس در اینجا هم از اشتراک عینی استفاده می‌کند.

سپهری هم در «مسافر» چنین عقیده‌ای دارد و می‌گوید:

به‌نرمی قدم مرگ می‌رسد از پشت
و روی شانهٔ ما دست می‌گذارد
و ما حرارت انگشت‌های روشن او را
بسان سم گوارایی
کنار حادثه سر می‌کشیم.
همیشه با نفس تازه راه باید رفت
و فوت باید کرد
که پاک پاک شود صورت طلایی مرگ. (ص ۳۱۴)

شمیسا در این‌باره می‌گوید: «به‌نرمی قدم مرگ می‌رسد از پشت»، حس پیشگویی را به ذهن انسان متبادر می سازد، تا بداند که همیشه باید به فکر مرگ باشد، چون مرگ مانند سایه‌ای پشت‌سر او است. (شمیسا، ۱۳۷۶: ۴۵)

در خطوط بعد، سپهری نیز مانند کیتس از پارادوکس استفاده می‌کند، مثل «سم گوارا»

و سپس به گفت‌وگو با مرگ می‌نشیند و از او می‌پرسد که آیا ونیز را به‌یاد دارد. در اینجا سپهری کانال بزرگ ونیز را تداعی می‌کند که با ساختمان‌های زیبایی احاطه شده است و در سطر بعد ــ «که وقت از پس منشور دیده می‌شد» ــ رنگ‌های روی آب رودخانه را به رنگ‌های نور منشور تداعی می‌کند، و از اشتراک عینی بهره می‌جوید. به‌جای اینکه بگوید آب رودخانه رنگارنگ بود و «تکان قایق، ذهن ترا تکان داد»، به ما یادآوری می‌کند که تمامی این اتفاق‌ها خیالی بوده است و تکان قایق به‌نوعی ما را از خیال‌پردازی بیرون می‌آورد. از طرفی، می‌توان فرض کرد که سپهری در این شعر کانال مرگ را تداعی کرده است، زیرا به‌نظرِ جین ایدی، «کسانی که مرگ را تجربه کرده‌اند و به زندگی بازگشته‌اند، از کانالی بلند صبحت می‌کنند، کانالی که آنها را به مکانی پرنور رسانده است» (جین ایدی، ۱۳۸۲: ۳۵).

سپهری در «غبار عادت پیوسته در مسیر تماشاست»، به ما یادآوری می‌کند که انسان همیشه تعصب خاصی دارد و دنباله‌روی گذشتگان است؛ برای همین هم می‌گوید: «همیشه با نفس تازه راه باید رفت»؛ یعنی دیدمان را باید عوض کنیم و با نگاهی نو به مسائل اطرافمان بنگریم تا «پاک پاک شود صورت طلایی مرگ»، و باورهای قدیمی را کنار بگذاریم و نگوییم که مرگ کریه است، بلکه زیبا است و صورتی طلایی دارد. او با این جملات، نه‌تنها «آشنایی‌زدایی» کرده است، بلکه مثل کیتس از اشتراک عینی و تشخیص بهره جسته است، و به‌جای اینکه بگوید: «مرگ زیباست»، با این عبارات و تفاسیر، خواننده را دعوت می‌کند که دیدگاهش را عوض کند. در «صدای پای آب» هم دوباره مرگ را انسانی می‌پندارد و او را با زندگی عجین می‌کند؛ و می‌گوید:

زندگی بال و پری دارد با وسعت مرگ...
و اگر مرگ نبود، دست ما درپی چیزی می‌گشت...
یا:
و نترسیم از مرگ
مرگ پایان کبوتر نیست.

مرگ وارونهٔ یک زنجره نیست.

مرگ در ذهن اتاقی جاری است...

ریه‌های لذت، پر اکسیژن مرگ است. (ص ۲۹۶)

این شعر، یکی از شعرهای تصویری و نمایشی است. به‌اعتقادِ مقدادی، سپهری در این شعر از تناسخ یاد می‌کند، و اینکه بودائیان باور دارند که مرگ اصلاً وجود ندارد، و مرگ نوعی تغییر هویت است، و روح کسی که مرده است، در یک موجود زنده حلول می‌کند و دوباره به حیات خود ادامه می‌دهد (مقدادی، ۱۳۷۷: ۴۸).

به همین دلیل، سپهری می‌گوید «مرگ بال‌هایی به وسعت مرگ دارد»؛ و با این جمله، پرنده را در ذهن خواننده متبادر می‌سازد، و به‌نوعی از اشتراک عینی بهره می‌جوید که در این بیت هم وجود دارد: «و اگر مرگ نبود، دست ما درپی چیزی می‌گشت،...» و نیز می‌گوید: «مرگ پایان کبوتر نیست».

به‌گفتهٔ شمیسا، «او کبوتر را انتخاب می‌کند، چون پرنده‌ای ظریف است، بنابراین یک مردهٔ زنده است (شمیسا، ۱۳۷۶: ۲۲۰)؛ و این سخنان، عقیدهٔ فرای در یگانگی مرگ و زندگی را به‌یادمان می‌آورد (فرای، ۱۹۶۳: ۶۸).

از طرفی، آنچه در شعر «قصیده‌ای برای بلبل» جان کیتس شایستهٔ توجه است، اصطلاح «همزادپنداری»[1] است. گیتینگ معتقد است حس همدردی هنرمند، توانایی در فراموش‌کردن خود و محوشدن در وجود دیگری است (گیتینگ، ۱۹۶۸: ۷۲). همزادپنداری، نوعی بازیگری است که در آن، هنرمند، خود را در آنچه نگریسته است، تجسم می‌کند و این همان چیزی است که کیتس از آن با اصطلاح «گنجایش منفی»[2] نام برد، و آن توانایی درک زیبایی‌ها بدون سؤال درمورد چگونگی آنها است. به‌بیان دیگر، قابلیت شک در عقاید و باورهای گذشته و درک زیبایی‌ها بدون تعصب پیشین است که در این شعر نمود بارزی دارد، به‌شکلی که مرگ تجسم زیبایی پیدا می‌کند؛ یا در جایی دیگر، کیتس آنقدر غرق وجود بلبل می‌شود که وجود خود را فراموش می‌کند و خود را در وجود زیبایی و هنر و بلبل محو

1. empathy
2. negative capability

می‌کند. این اصطلاح در «واحه‌ای در لحظه» سپهری هم نمود دارد:

به سراغ من اگر می‌آیید،
پشت هیچستانم.
پشت هیچستان جایی است.
پشت هیچستان رگ‌های هوا، پر قاصدهایی است
که خبر می‌آورند، از گل واشدهٔ دورترین بوتهٔ خاک. (ص ۳۶۰)

سهراب هم در اینجا خود را محو می‌سازد و وجود خود را در هیچستان پیدا می‌کند.

دو شعر دیگری که شایستهٔ توجه‌اند، عبارت‌اند از «قصیده‌ای درباب پاییز»[1] کیتس و «ساده‌رنگ» سپهری.

سپهری در شعر خود می‌گوید:

آسمان، آبی‌تر،
آب، آبی‌تر.
من در ایوانم، رعنا سر حوض.
رخت می‌شوید رعنا.
برگ‌ها می‌ریزد.
مادرم صبحی می‌گفت: موسم دلگیری است.
من به او گفتم: زندگانی سیبی است، گاز باید زد با پوست.
آفتابی یکدست.
سارها آمده‌اند.
تازه لادن‌ها پیدا شده‌اند.
من اناری را، می‌کنم دانه، به دل می‌گویم:
خوب بود این مردم، دانه‌های دلشان پیدا بود.
می‌پرد در چشمم آب انار: اشک می‌ریزم.

1. Ode to Autumn

مادرم می‌خندد.

رعنا هم. (ص ۳۴۲)

در نگاه اول، عنوان شعر به خواننده یادآوری می‌کند که درحال دیدن تابلوی نقاشی است، نقاشی‌ای که جلوه‌های پاییزی را با طبیعت نشان داده است، مثل: «برگ‌ها می‌ریزد»، «سارها آمده‌اند»، «تازه لادن‌ها پیدا شده‌اند»، «من اناری را، می‌کنم دانه»؛ و اینها نشان‌دهندهٔ اشتراک عینی است، چون شاعر مستقیماً نمی‌گوید که اکنون پاییز است. او در چند سطر بعد ــ «زندگانی سیبی است، گاز باید زد با پوست» ــ از گنجایش منفی بهره می‌جوید و تلخی و شیرینی زندگی را با هم عجین می‌کند. او به‌نوعی از استعاره استفاده می‌کند، چون تلخی‌های زندگی را پوست سیب و شیرینی‌هایش را گوشت آن می‌پندارد و از اتحاد تضادها بهره می‌جوید.

و در «خوب بود این مردم، دانه‌های دلشان پیدا بود»، از حس‌آمیزی و استعاره استفاده می‌کند. «دانه‌های دل مردم» اشتراک عینی نیز دارد؛ درحقیقت، شاعر در اینجا آرزو دارد که قلب‌های مردم، پاک و صادق باشد، مثل دانه‌های انار. پس اینجا هم اشتراک عینی نمود دارد.

آن زمان که پاییز سپهری در طبیعت جلوه‌گر می‌شود، کیتس پاییز را زنی خوشه‌چین می‌پندارد:

پاییز، فصل غبار، با میوه‌های پربار و رسیده است،
او دوست دیرین خورشیدی است که در سیر خود به تکامل رسیده است
و با او دسیسه می‌افکند که چسان تاک‌ها را
که به‌گردِ بام زرین کاهگلی می‌پیچند، سنگین‌بار کند و برکت دهد؛
و درختان خزه‌گرفتهٔ خانهٔ روستایی را از سیب خمیده سازد،
و میوه‌ها را تا هسته برساند؛
کدو را فربه و پوست فندق‌ها را با مغزی شیرین پر کند
و برای زنبوران عسل،

بر آخرین گل‌ها غنچه‌های فراوان به‌بار آورد،
تااینکه گمان مبرند که روزهای گرم پایان یافته‌اند،
گرچه تابستان کندوهایشان از عسل لبریز ساخته است.

علی‌رغم باور عوام که پاییز را فصل غم‌انگیزی می‌پندارند، کیتس، پاییز را شادی‌آور می‌داند؛ بنابراین مثل سپهری از گنجایش منفی استفاده می‌کند. شاعر در این شعر، کاملاً بی‌طرف است؛ و در این شعر، هیچ اثری از بیان عواطف و احساسات شاعرانه دیده نمی‌شود. او درعوض، اسباب احساسات را فراهم می‌کند، نه خود احساسات را، پس از اشتراک عینی استفاده می‌کند. وقتی خواننده با طبیعت روبه‌رو می‌شود، شکل بی‌طرفانه نمود پیدا می‌کند. به‌علاوه، وجود صنعت تشخیص، گرایش شاعر را به ادبیات یونان نشان می‌دهد. فریزر در کتابش، *مطالعهٔ تطبیقی منشأهای بدوی مذهب در اسطوره، جادو و فرهنگ*، می‌گوید: «مردم در لوای نام‌های اورسیس[1] (بهار)، تموز[2] (تابستان)، آدونیس[3] (پاییز)، و آتیس[4] (زمستان)، نابودی و احیای زندگی را نشان می‌دهند. درحقیقت، این موارد با این الهه‌ها نمود پیدا می‌کنند، و مرگ و زندگی را نشان می‌دهند.» (فریزر، ۱۹۵۸: ۳۲).

پس «پاییز»، فصلی توصیف می‌شود که در آن، هوا مه‌آلود است و میوه‌ها کاملاً می‌رسند. شاعر در «او دوست دیرین خورشیدی است که در سیر خود به کمال رسیده است»، از صنایعی مانند تشخیص و خطابه استفاده می‌کند، و خورشید و پاییز را همکار قلمداد می‌کند، همکارانی که کارشان رساندن میوه‌ها است؛ و در «و با او دسیسه می‌افکند که چسان تاک‌ها را / که به‌گرد بام زرین کاهگلی می‌پیچند، سنگین‌بار کند و برکت دهد»، از پارادوکس استفاده می‌کند. «دسیسه‌افکندن» به‌معنای توطئه‌چیدن نیست، بلکه نشان می‌دهد که پاییز، دروازهٔ اقلیم عرفانی طبیعت است. در اینجا، شاعر به تغییر در طبیعت اشاره دارد.

ویل رایت توضیح می‌دهد: «فصول، کهن‌الگو هستند، و چرخه‌ای که در طبیعت وجود دارد، جاودانگـی چرخهٔ فصول را نشان می‌دهد» (ویل رایت،۱۹۶۲: ۱۱۴).

در سطر بعد ــ «که به‌گردِ بام زرین کاهگلی می‌پیچند...» ــ ایماژهای[5] حسی بهره

1. Orsis
2. Tamuz
3. Adonis
4. Atis
5. images

می‌جوید و تصویر درخت موی پربار را تداعی می‌کند، و خورشیدی که انگورها را رسانده است، و پاییزی که در این فرایند با او همکاری می‌کند. درحقیقت، شاعـر در این خطوط، با استفاده از طبیعت، از اشتراک عینی استفاده می‌کند، و پاییزی غم‌انگیز و امیدوار را تداعی می‌کند. این حس به سطرهای بعدی هم کشیده می‌شود: «و درختان خزه‌گرفتهٔ خانهٔ روستایی را از سیب خمیده می‌سازد». حتی شاعر با استفاده از صیفی‌جات ویژهٔ پاییز، مثل کدو حلوایی، به خواننده، برکت‌های پاییزی را به‌صورت اشتراک عینی یادآوری می‌کند (مثل انار سهراب)؛ پس می‌گوید:

و کدوها را بزرگ و پوست فندق‌ها را با مغزی شیرین پر کند

سهراب در شعر «تنهای منظره»، دوباره پاییز را مدح می‌گوید:

کاج‌های زیادی بلند.

زاغ‌های زیادی سیاه.

آسمان به‌اندازه آبی.

سنگچین، تماشا، تجرد.

کوچه باغ فرا رفته تا هیچ.

ناودان مزین به گنجشک.

آفتاب صریح.

خاک خشنود.

چشم تا کار می‌کرد

هوش پاییز بود. (ص ۴۴۸)

در اینجا او مانند کیتس از طبیعت بهره می‌جوید تا پاییز را به‌تصویر بکشد. پس کاج‌ها که برگ‌هایشان ریخته است، «زیادی بلند» به نظر می‌رسند، کلاغ‌ها که معمولاً در فصل سرد دیده می‌شوند، آسمان هم زیاد آبی نیست، بلکه «به اندازه آبی» است، پس می‌توان اذعان کرد که در همهٔ اینها اشتراک عینی به‌کار رفته است. از این شعر چنین برمی‌آید که قبلاً باران آمده است، ولی شاعر، این را به‌طور مستقیم بیان نکرده، بلکه گفته است: «ناودان مزین به

گنجشک»، «خاک خشنود»، و اینها نشان می‌دهند که باران آمده است، چون گنجشک‌ها خود را در پس ناودان‌ها پنهان کرده‌اند تا خیس نشوند، و خاک نیز خشنود است. به این ترتیب می‌توان گفت که شاعر در اینجا از اشتراک عینی استفاده کرده است. سرانجام، شاعر با اعتراف، پاییز را انسانی پنداشته است، و می‌گوید: همه جا «هوش پاییز بود».

دو شعر دیگری که می‌توان با هم مقایسه کرد، «صدای پای آب» سپهری و «گلدان یونانی» کیتس است؛ زیرا در هر دو تمایل به نقاشی دیده می‌شود.

سپهری می‌گوید:

اهل کاشانم

پیشه‌ام نقاشی است؛

گاه‌گاهی قفسی می‌سازم با رنگ، می‌فروشم به شما

تا به آواز شقایق که در آن زندانی است

دل تنهایی‌تان تازه شود. (ص ۲۷۳)

شاعر به شغلش اعتراف می‌کند، و در بیت بعد، نقاشی به‌شکل «قفسی از رنگ» نمود پیدا می‌کند که استعاره نیز هست؛ وقتی شاعر می‌گوید در این قفس، آواز شقایق زندانی است، از تشخیص هم بهره جسته است، و این بیت‌ها اشتراک عینی نیز دارند. به عبارت دیگر، «قفس رنگ» مرده است و شاعر با آواز شقایق می‌خواهد آن را زنده کند و حیات بخشد ولی نمی‌تواند؛ چون در بیت‌های بعد می‌گوید:

چه خیالی، چه خیالی،... می‌دانم

پرده‌ام بی‌جان است.

خوب می‌دانم، حوض نقاشی من بی‌ماهی است. (ص ۲۷۴)

علی‌رغم تمامی تلاش‌های شاعر در جان‌دادن به حوض نقاشی‌اش، آن حوض همچنان بی‌جان است چون ماهی ندارد. ازنظر کرمانی، «ماهی» سمبل زندگی و حیات و جنبدگی در سفرهٔ هفت‌سین است و زردشتیان نیز چنین باوری داشتند (کرمانی، ۱۳۷۹: ۱۵۶).

نتیجه

استفادهٔ افزون از تجربه‌های جمعی درقالب اشتراک عینی، موجب محوشدن یا به‌صورتی، مرگ شاعر در شعر شده، و بسامد آن، امکان برداشت و تعابیر مختلف از یک قطعهٔ هنری را مهیا ساخته است. این ویژگی را می‌توان در دیگر گونه‌های ادبی و حتی سینما نیز یافت. به‌نظر می‌رسد که با رسیدن قافلهٔ ادبیات به دربانِ مدرنیسم و پس ازعبور از تنگهٔ پسامدرنیسم، اشتیاق به فن اشتراک عینی فزونی پیدا کرده است. قسمت گسترده‌ای از ادبیات معاصر به این فن اختصاص یافته است. اشتراک عینی، نوعی ابهام هنری است که با ازبین‌بردن هنجارهای گشتاری و گفتاری برداشت تعابیر مختلف از یک شعر را دشوار، و با ازبین‌بردن سفسطهٔ قصد نویسنده[۲]، تأثیر متن[۳] و بدعت نقد[۴] به معنا، چالش خواننده را در فهم معنی بیشتر می‌کند و چالش برای درک معنا ایجادِ لذت می‌کند که این خود بهترین محصول و اصلی‌ترین ایدهٔ هنر بوده و هست.

کیتس اگرچه در عنفوان جوانی درگذشت، از شاعران بسیار بزرگ انگلیسی است که عنایت و توجه بیشتری به این سبک هنری داشت و درمیان شعرای بنام ایرانی نیز سپهری اشتراک عینی را بسیار مثبت و پایدار در هنر می‌دانسته و در آفرینش هنری خود توجه بسیار خاصی به آن داشته است. آثار کیتس و سپهری، نمونه‌های برجسته‌ای از اشتراک عینی را در خود دارند.

پی‌نوشت‌ها

۱. به‌پیشنهاد آقای عابدینی‌فرد در ترجمهٔ کتاب *درآمدی به نظریه‌ها و نقد ادبی*، ۱۳۸۶، ص ۳۵۱.

۲. intentional fallacy: قایل‌شدن به اینکه معنای شعر چیزی جز ترجمان تجربه‌ها , بیان شخص مؤلف نیست.

۳. affective fallecy: واکنش عاطفی خواننده به متن، نه حاmز اهمیت است و نه معادل تفسیر متن.

۴. herasy of pharase: معادل‌پنداشتن یک شعر با تعبیر منثور آن، امری تصویرناپذیر است.

کتابنامه

اخوان ثالث، مهدی. ۱۳۵۷. *بدعت‌ها و بدایع نیما یوشیج*. تهران: انتشارات توکا.

براهنی، رضا. ۱۳۷۱. *طلا در مس (در شعر و شاعری)*. تهران: میثاق.
بیدل دهلوی، عبدالقادر. ۱۳۶۸. *مجموعه اشعار*. تهران: انتشارات آگه.
جین ایدی، بتی. ۱۳۸۲. *در آغوش نور*. برگردان: فریده مهدوی دامغانی. تهران: نشر تیر.
حقوقی، محمد. ۱۳۷۹. *شعر زمان ما؛ سهراب سپهری*. تهران: انتشارات نگاه.
داد، سیما. ۱۳۸۰. *فرهنگ اصطلاحات ادبی*. تهران: انتشارات مروارید.
دهقانی، محمد. ۱۳۸۲. *پیشگامان نقد ادبی در ایران*. تهران: انتشارات سخن.
رادویانی، محمدبن‌عمر. ۱۹۴۹. *ترجمان‌البلاغه*. استانبول: طبع احمد آتش
رازی، حسین. ۱۳۳۴. «مردی در پشت شعر»، هفته‌نامهٔ *ایران ما*، شماره‌های ۵۰ تا ۵۲.
سپهری، سهراب. ۱۳۶۳. *هشت کتاب*. تهران: کتابخانهٔ طهوری.
شفیعی کدکنی. ۱۳۷۱. *شاعر آینه‌ها؛ بررسی سبک هندی و شعر بیدل*. انتشارات آگه.
شمسیا، سیروس. ۱۳۷۶. *نگاهی به سهراب سپهری*. تهران: انتشارات مروارید.
کرمانی، شاهرخ. ۱۳۷۹. *فروغ مزدیستی*. تهران: نشر نقره.
کریشنامورتی. ۱۳۸۲. *حضور در هستی*. ترجمهٔ محمدجعفر مصفا. تهران: نشر قطره.
مقدادی، بهرام. ۱۳۷۷. *تحلیل و گزیدهٔ شعر سهراب سپهری*. تهران: انتشارات پایا.
نیما یوشیج. ۱۳۶۸. *دربارهٔ شعر و شاعری*. گردآورنده و تدوین: سیروس طاهباز. تهران: چاپخانهٔ مهارت.
ـــــــ . ۱۳۶۸. دو نامه. تهران: انتشارات مروارید.
یاسپرس. ۱۳۶۴. *بودا*. ترجمهٔ اسدا... مبشری. تهران: نشر نقره.

Abrams, M. H.et al. 2002. *The Norton Anthology of English Literature*, Harcourt Brace College Publishers.
Bressler, Charles. 2007. *E. Literary Criticism: An Introduction to Theory and Practice*. New Jersey: Pearson Prentice Hall.
Brooks, C. 1968. *The Well Wrought Urn: Studies in the Structure of Poetry*. London.
Frazer, J. 1958. *The Golden Bough: A Study in Magic and Religion*. one vol. (abridged). New York: Macmillan.
Frye, N. 1963. *The Archetype of Literature (Fables of Identity)*. London: Harcourt Press.
Gittings, R. 1968. *Nuberless Points in John Keats*. New York: Harcourt Brace College Publishers.
Hamilton, E. 1969. *Mythology*. London: A Mentor Book.
Muir, Kenneth. 1958. *John Keats, A Reassessment*. England: Liverpool University Press.

Lall,R. 1969. *John Keats; An Evaluation of His Poetry.* New Delhi: Rama Brothers.

Secker and Warburg. 1963. *John Keats: The Making of a Poet*. London.

Jung, C. G. 1968. *The Archetype and The Collective Unconscious*. Trans. by R. F. C. Hull. 2d ed. Princeton University Press.

Wheelwright, J. 1962. *Metaphor and Reality*. India: Indian University Press.