_____. (۱۳۸۰). *ادوار شعر فارسی از مشروطیت تا سقوط سلطنت*، تهران: سخن.

شکری، غالی. (۱۳۶۶). ترجمه محمّدحسین روحانی، تهران: نو.

فرشیدورد، خسرو. (۱۳۶۳). *دربارهٔ ادبیات و نقد ادبی*، ج ۱ و ۲، تهران: امیرکبیر.

گورکی، ماکسیم. (۱۳۵۶). *ادبیات از نظر گورکی*، ترجمه ابوتراب باقرزاده، تهران: شبگیر.

لنگرودی، شمس. (۱۳۷۲). *تاریخ تحلیلی شعر نو*، تهران: مرکز.

مشرّف، مریم. (۱۳۸۲). *مرغ بهشتی*، تهران: ثالث.

یوسفی، غلام‌حسین. (۲۵۳۶). *چشمه روشن*، تهران: علمی.

این فصلنامه با مجوز وزارت علوم با رویکرد علمی ـ پژوهشی است.

بررسی عقاید شکلوفسکی در اشعار سهراب سپهری و توماس استرن الیوت

مهدی ممتحن*
ناصرملکی**
مریم نویدی***

چکیده

خلق مضامین جدید و غریب از ویژگی‌های شاعران عصر مدرن و پسامدرن است. آنان سعی دارند غبار عادات را از رخ مضامین و مفاهیم قدیمی بزدایند و با دیدگاهی جدید به آن بنگرند؛ خوانندگان را به این مسیر بکشانند و آن‌ها را وادارند تا با چالش بسیار به درک این مضامین و مفاهیم پیچیده نایل آیند که این خود درک و لذّتی را می‌آفریند. این فن آشنایی‌زدایی نامیده می شود که نخستین بار توسط شکلوفسکی در مقاله‌ای با عنوان «هنر به عنوان ابزار» مطرح شد. او معتقد بود که اگر شیوهٔ نگرش ما به آثار هنری به گونه‌ای شود که به آن عادت کنیم، دیگر نمی توانیم نگرشی نو نسبت به آثار هنری داشته باشیم و زندگی ما عادی می‌شود. هدف هنر باید القای احساساتی باشد که ازریک اثرهنری درک می‌شود نه احساسی که قبلاً مشخص شده است. تنها در این شرایط است که آشنایی‌زدایی رخ می‌دهد. از آن جایی که تا به حال هیچگونه تحقیقی از این دو شاعر صورت نگرفته است، این مقاله بر آن است تا به تحلیل و بررسی آشنایی‌زدایی در برخی اشعار توماس استون الیوت و سهراب سپهری بپردازد.

کلیدواژه‌ها: فورگراندینگ، شعر، آشنایی‌زدایی، جدید.

*. عضو هیئت علمی دانشگاه آزاد اسلامی واحد جیرفت. ایران – جیرفت.
**. عضو هیئت علمی دانشگاه رازی کرمانشاه.
***. مربی دانشگاه آزاد اسلامی واحد سما.
Dr.momtahen@gmail.com

تاریخ دریافت: ۹۰/۱/۲۵؛ تاریخ پذیرش: ۹۰/۵/۲۹

مقدمه

فرمالیسم[1] یا شکل‌گرایی یکی از مکاتب حوزهٔ نقد ادبی است که در خلال جنگ جهانی اوّل و در فاصلهٔ سال‌های ۱۹۱۵ تا ۱۹۱۷ میلادی در روسیه شکل گرفت. بنیان‌گذاران این مکتب، که غالباً از زبان‌شناسان برجستهٔ روس بودند به ادبیات به عنوان یک مسألهٔ زبانی می‌نگریستند. آن‌ها معتقد بودند که برداشت‌های سیاسی، اخلاقی، اجتماعی و روان‌شناسانه نباید در نقد یک اثر ادبی لحاظ شود و آثار مورد نظر در وهلهٔ نخست باید از نظر زبانی مورد توجه قرار گیرند. به عبارت دیگر آن‌ها برای شکل و قالب، بیشتر از محتوا ارزش قائل بودند (شمیسا،۱۳۸۰: ۱۴۷).

ویکتور شکلوفسکی[2] از مشهورترین کسانی بود که با آثار خود، مکتب شکل‌گرایی را رونق بخشید. یکی از اصطلاحات مشهور شکل‌گرایان، فورگراندینگ[3] یا برجسته‌سازی است. این اصطلاح مکمّل اصطلاح دیگری با عنوان «آشنایی‌زدایی»[4] است که بدون توضیح آن نمی‌توان به مفهوم فورگراندینگ پی برد. گاهی این دو اصطلاح به جای یکدیگر به کار برده می‌شوند. اصطلاح آشنایی‌زدایی را نخستین بار شکلوفسکی در کتاب خود به کار برد. او عقیده داشت بسیاری از ادراکات ما، به سبب تکرار، دچار عادت شده‌اند (انوشه، ۱۳۷۶: ۷). شکلوفسکی برای روشن‌ساختن نظریهٔ خود مثالی را ذکر می‌کند. او می‌گوید:

«کسانی که در کنار دریا زندگی می‌کنند، صدای دریا را نمی‌شنوند؛ حال آن که برای تازه‌واردان این صدا قابل تشخیص است» (شمیسا، ۱۳۸۰: ۱۵۸).

شکلوفسکی همچنین معتقد بود که ادبیات با پیچیده‌کردن کلام و ایجاد تغییراتی در زبان روزمرّه، موانعی بر سد راه ایجاد می‌کند و مخاطب را به تأمّل بیشتر وامی‌دارد (میرصادقی، ۱۳۷۷: ۲).

اصطلاح آشنایی‌زدایی را اوّلین بار، ویکتور شکلوفسکی در سال ۱۹۱۷، در مقالهٔ «هنر به

1. Formalism
2. Shklovsky
3. Foregrounding
4. Defamiliarization

عنوان ابزار» به چاپ رساند. او معتقد بود که زبان شعر با زبان معمولی، که هر روز استفاده می‌کنیم، تفاوت دارد؛ زیرا ادراکش دشوارتر است (کرافورد، ۲۰۰۸: ۶).

شکلوفسکی باور داشت که هدف هنر ارائهٔ احساساتی است که دریافت می‌شود، نه چیزهایی که مشهود و شناخته‌شده است. فن هنر این است که اشیا را آشنایی‌زدایی کند و درک اثر هنری دشوار شود (شکلوفسکی، ۱۹۹۸: ۱۲).

با وجود این که هیچ کدام از الفاظ و اصطلاحات غریب‌سازی یا آشنایی‌زدایی و انواع و معیارهای آن در میان شاعران شناخته شده نبود؛ امّا شاعران، همهٔ آن‌ها را به صورت غریزی می–شناختند و به طور عملی رعایت می‌کردند. آنان می‌دانستند که آن شکل از زبان، که صرفاً برای ارتباط معمول استفاده می‌شود، توجه دیگران را جلب نمی‌کند. بنابراین، در حوزهٔ زبان ادبی و هنری به شیوه‌هایی روی می‌آوردند که قالب و هنجار عادی زبان و بیان را در هم می‌شکست و توجّه و حس لذّت شنوندگان را تحریک می‌کرد.

پس به عبارت دیگر، تمام اشعاری که شاعران سروده و می‌سرایند، نوعی هنجارشکنی با خود دارد؛ امّا در همین حوزه نیز وقتی که مفاهیم و تصاویر به صورت مکرر و کلیشه‌ای به کار بروند، حالت کاملاً عادی و معمولی پیدا می‌کنند و دیگر توجه‌برانگیز نیستند. به همین علّت، شاعران سرآمد، دست به نوآوری‌ها و ابتکارهایی زدند که تا آن زمان سابقه نداشت. از شاعران بسیار بزرگ و کارآمد، که در حوزهٔ هنجارشکنی، شیوه‌ها و شگردهایی تازه و متنوّع به کار گرفتند الیوت و سپهری هستند. نگرش این دو شاعر به اجتماع شباهت‌های بسیاری با هم دارد و مراحل تکامل فکری‌شان را می‌توان به دوره‌های مختلفی تقسیم کرد. مراحل تفکّر و زندگی الیوت به پنج دوره تقسیم می‌شود. این مراحل در سپهری چهار دوره دارد که آغاز اندیشه، برزخ اندیشه، بهشت اندیشه و فرجام اندیشه نامیده می‌شود. دوران زندگی الیوت به پنج دوره تقسیم شده است: مرحله اوّل زندگی او را تقریباً باید نادیده گرفت. این دوره از زمانی آغاز می‌شود که او نوجوانی بیش نبود و شعرهای کم‌محتوا می‌نوشت که تنها استعداد سُرایش او را نشان می‌داد و در مجله‌های مدرسه چاپ می‌شد. این مرحله اصلاً با

مرحلهٔ اوّل تفکّر و زندگی سپهری قابل قیاس نیست.

«مرحلهٔ دوم زندگی الیوت را باید با مرحلهٔ آغاز اندیشهٔ سپهری مقایسه کرد. اشعار سپهری در این دوره، رنگی از ناامیدی و بدگمانی خورده است که در مجموع او را به دیدی منفی‌گرایانه نسبت به اجتماع و زمانه هدایت کرده است» (عابدی، ۱۳۷۵: ۹۸). آنگاه که سپهری از مردم می–گریزد و چشمش را به زشتی‌ها و پلیدی‌های جامعه می‌بندد و نسبت به آن‌ها بدبین است، الیوت نگاهی موشکافانه به مردم و محیط شهری در دنیای پیشرفتهٔ متمدّن دارد. او شاعر طبیعت نیست و شعرهایش زوال و نابودی اجتماع حاضر و مردم را نشان می‌دهد (تیلاک، ۲۰۰۴: ۱۶). او بدی–ها و زشتی‌ها را همان‌گونه که هستند نشان می‌دهد؛ امّا سپهری با دیدن این اجتماع زشت و پلید به درون خود پناه می‌برد و دروازهٔ وجودش را به دنیای بیرون می‌بندد تا زشتی‌ها را نبیند. گویی شاعران مدرنیسم به دنیایی دست یافته‌اند که کسی را یارای بیانش نیست و گذشت زمان چیزی جز زوال‌شان را به ارمغان نمی‌آورد؛ طوری که وقتی سپهری در شعر «دنگ» به فلسفهٔ بودن و اندیشیدن دربارهٔ گذشت زمان، که فکر او را به خود مشغول داشته است، می‌پردازد، از گذشتن لحظه‌ها به زوال زمان و از آن به زوال اندیشه می‌رسد و با حذف زمان به بینش و برداشتی عارفانه نزدیک می‌شود (عابدی، ۱۳۷۵: ۱۱۵).

شعر «دنگ» این‌گونه آغاز می‌شود:

دنگ، دنگ!
ساعت گیج زمان در شب عمر
می‌زند پی‌درپی زنگ.
زهر این فکر که این دم گذراست
می‌شود نقش به دیوار رگ هستی من. (سپهری، ۱۳۶۳: ۴۵)

در اینجا سپهری به جای این که بگوید لحظه‌ها در گذر است، گذشت زمان را با تیک‌تاک ساعت نشان می دهد و به قولی آشنایی‌زدایی می‌کند و در خطوط آخر این شعر

هم به بینشی عارفانه می‌رسد. پس می‌گوید:

پرده‌ای می‌گذرد،
پرده‌ای می‌آید.
می‌رود نقش پی نقش دگر،
رنگ می‌لغزد بر رنگ
ساعت گیج زمان در شب عمر
می‌زند پی‌درپی زنگ.
دنگ، دنگ،
دنگ!

در اینجا شاعر معتقد است که اگر به زمان بی‌توجه باشد مسائل اطرافش را عمیق‌تر درک می‌–کند؛ پس نقش‌ها و رنگ‌ها را بهتر درک می‌کند.

این برداشت در اشعار الیوت به صورت سرگردانی و خلأ تمایلات معنوی انسان‌های متمدّن پدیدار می‌شود. خلأیی که هیچ نوری و ایمانی یارای مقابله با آن را ندارد. محصول چنین دنیایی انسان‌هایی با عقاید کور و مشکوک هستند. درونمایهٔ اشعار این دوره انزوا، حماقت و زشتی انسان‌های شهرنشین را نشان می‌دهد که دیگر به ارزش‌های انسانی احترام نمی‌گذارند (لال، ۲۰۰۵: ۶۳). از اشعار این دورهٔ سپهری می‌توان «مرگ رنگ»، «دنگ» و «نایاب» را برشمرد. اشعار الیوت نیز عبارتند از: «نغمه‌های عاشقانه ج. آلفرد پروفراک[1]» ، «تابلوی یک بانو»، «پیش درآمد»[2]، «اشعار حماسی شبی طوفانی»[3]، «رونوشت عصر بوستون»[4]، «آقای آپولینکس»[5] و «دختری که می گریست»[6].

در مقایسه اشعار سپهری و الیوت در این دوره می‌توان گفت که سپهری در دفتر «مرگ رنگ» از تاریکی، افسردگی، پژمردگی، شب، خستگی، غمناکی و ترس سخن گفته است.

1. The love songs of j.Alfred profrock
2. Portrait of Lady
3. Rhapsody on a Windy Night
4. Draft of Boston Age
5. Mr.Apolinex
6. The Girl Who Cried

البتّه تیرگی ذهن شاعر با توجه به محیط سیاسی – اجتماعی و روابط آشکار و پنهان عناصر گرداگرد یک شاعر دههٔ ۲۰ چیز دور از انتظاری نیست (عابدی، ۱۳۷۵: ۹۸). الیوت نیز به نوعی در «نغمه‌های عاشقانه ج. آلفرد پروفراک» از احوال جامعه سخن گفته است. پروفراک شخصی بود که سخت به محیطش چسبیده بود. محیطی که با رنگی از ابهام پوشیده شده بود. او کسالت و روزمرّه‌گی زندگی مردم و سردی روابط و عواطف انسانی را به تصویر می‌کشید (لال، ۲۰۰۵: ۶۳). این تعابیر در «تابلوی یک بانو» نیز دیده می‌شود.

الیوت «در نغمه‌های عاشقانهٔ ج. آلفرد پروفراک» می گوید:

مه زرد که پشتش را به قاب پنجره می‌ساید
و دود زردی که پوزه‌اش را به قاب پنجره می‌ساید
و زبانش را به گوشه‌های عصر می‌کشد،
در دریاچه‌ها معطل می‌ماند و کنار آبگذر می‌ایستد
و به پشت، روی دوده‌هایی می‌افتد که از دودکش‌ها می‌آید
و روی تراس‌ها سر می‌خورد و ناگهان می‌جهد
و با آگاهی از فرارسیدن شبی آرام در ماه اکتبر
یکبار دیگر به دور خانه می‌خزد و سپس به خواب می‌رود (آبرامز، ۲۰۰۴: ۵).

The yellow fog that rubs its back upon the window panes,
The yellow smoke that rubs its muzzle on the window panes,
Licked its tongue into the corners of the evening,
Lingered upon the pools that stand in drains,
Let fall upon its back the soot that falls from chimneys,
Slipped by the terrace ,made a sudden leap,
And seeing that it was soft October night ,curled once about the house ,and fell asleep.

در این قطعه مه به گربه‌ای تشبیه شده است که پشتش را به پنجره می‌ساید و از طرفی

به تدریج همه جا را در بر می‌گیرد. الیوت در اینجا آشنایی‌زدایی می‌کند و به جای این که بگوید: مه دارد همه جا را می‌گیرد، آن را به این شکل توصیف می‌کند و مه و ابهام، بی‌تصمیمی انسان مدرن را نشان می‌دهد که احاطه‌اش کرده است (لال، ۲۰۰۵: ۴۷).

آنگاه که سپهری در شعر «نایاب»، نومیدی و غمناکی را به شکل جسدی که در حال پوسیدن و فساد در «خلوت کبود اتاق» است به تصویر می‌کشد (عابدی، ۱۳۷۵: ۱۱۲)، الیوت در شعر اشعار حماسی «شبی طوفانی»، دنیای مدرن را نوعی جهنّم می‌پندارد. جهنّمی مجزا، که در آن انسان‌ها را به خاطر نداشتن باورهای اخلاقی مجازات می‌کنند (تیلاک، ۲۰۰۴: ۹۹) و آن هنگام که سپهری در پی پر کردن فاصلهٔ میان کهنه و نو است و با روحیهٔ جستجوگر و نوطلب خویش به دنیای آینده می‌اندیشد و نوگرایی را پیشه می‌کند (عابدی، ۱۳۷۵: ۹۹)، الیوت در شعر «دختری که می گریست» به نوعی می‌خواهد بین زشتی و زیبایی، و درد و خوشی ارتباط برقرار کند؛ ولی ارتباط چندانی برقرار نمی‌شود (لال، ۲۰۰۵: ۶۳).

دوره دوم

در این دوره سپهری را می‌بینیم که در مرحلهٔ برزخ اندیشه است. شاعر چشم بر دنیای بیرون می‌بندد و با سیری در آیین بودا چشم درون را می‌گشاید و دیگر شقاوت و زشتی اندیشهٔ اجتماعی در شعرهایش دیده نمی‌شود. آنچه در این دوره دیده می‌شود گشت‌های مکرّر به دنیای رویا و وهم است. تصاویری که هجوم می‌آورند و گم می‌شوند. البتّه ناامیدی شاعر حزنی عارفانه را برایش به ارمغان می‌آورد که تمام نیروهای درونی را معطوف رسیدن به تکامل روح می‌کند و تمام این سیر و سلوک در دفتر «شرق اندوه» با آرامش فکری و روحی توأم می‌شود. دیگر انتظار به سر آمده است. اینک مجال آن است که شاعر سکوت را بگستراند؛ زیرا در حال یگانگی با هستی دیگر فاصله‌ای وجود ندارد. او در میان آخرین حجابی است که بین رسیدن و نرسیدن و رنج‌کشیدن و آسودن وجود دارد. مقصد او آرامش است که تمام نیروهای فکری، ذهنی و روحی‌اش را به یک سو بکشاند (عابدی، ۱۳۷۵:

.(۱۶۸

مادام که سپهری به حقایق ازلی و ابدی نزدیک می‌شود، الیوت هنوز از شقاوت و بدبختی اجتماعی‌اش می‌گوید. ناراحتی شاعر از زوال و نابودی تمدّن اروپا در اشعارش به چشم می خورد. او که مضامین اشعارش دامنهٔ وسیعی را پوشانده است، دیگر در باب اشخاص خاصّی نمی‌نویسد بلکه اکثریت مردم را مد نظر قرار می‌دهد. برای همین است که الیوت اشعار این دوره را اشعار حماسی می‌نامد (تیلاک، ۲۰۰۴: ۱۷). دوران برزخ اندیشه، که همان دوران گشت و گذار در دنیای اوهام سپهری است برای الیوت مفهومی ندارد. الیوت معتقد است که شاعر دنیای مدرن، دنیا را کلی می‌بیند. او نمی‌تواند از این دنیا به رویاها پناه ببرد و آن را طوری طراحی کند که گویی هیچ زیبایی و عشقی در این دنیا وجود ندارد و تنها زشتی است و بدبختی (همان). عنوانی که آن‌ها بر اشعار خود گذاشته‌اند به خوبی دلالت بر این حقیقت دارد:

سپهری: «زندگی خواب‌ها»، «یادبود»، «گل کاشی»، «مرغ افسانه»، «آواز آفتاب» و «شرق اندوه».

الیوت: «پیری»، «بر بانک با کتابی راهنما»، «سوینی هوشیار»، «تخم‌مرغ در حال پختن»، «سوینی میان بلبلان»، «سرزمین هرز» و «مردان پوشالی».

در این اشعار سپهری به دنبال امیدی است تا از این دنیا رهایی یابد. برای همین در «برخورد» می‌گوید:

نوری به زمین فرود آمد.
دو جا پا بر شن‌های بیابانی دیدم.
از کجا آمده بود
و به کجا می‌رفت؟
تنها دو جا پا دیده می‌شد (سپهری، ۱۳۶۳: ۱۲۲).

او در اینجا به جای این که مستقیماً بگوید که انسان در دنیای مدرن تنها است

آشنایی‌زدایی می‌کند و تنهایی انسان مدرن را با دو جا پا نشان می‌دهد که با نوری نیز همراه است. در حقیقت این نور همان امید او به تغییر و رهایی از این شرایط است. این امید در شعر «سفر» این گونه نمایان می‌شود:

پس از لحظه‌های دراز
بر درخت خاکستری پنجره‌ام برگی رویید
و نسیم و سبزی تار و پود خفتهٔ مرا لرزاند. (همان: ۱۲۴)

یا در شعر «بی‌پاسخ» می‌گوید:

در تاریکی بی‌آغاز و پایان
دری در روشنی انتظارم رویید. (همان: ۱۲۷)

در این دوره سپهری را می‌بینیم که در «زندگی خواب‌ها» به اشراق بودایی رسیده است. اشراقی که رویاها و تخیّلات در آن‌ها نقش بنیادینی دارند. بسامد خواب و رویا و خیال در ضمن اندک بیداری در این دفتر بسیار است (عابدی، ۱۳۷۵: ۱۲۵) و الیوت را می‌بینیم که هنوز به زندگی اجتماع بدبین است؛ به گونه‌ای که در «سرزمین هرز»، سرزمینی غیرواقعی را با اوهامی نشان می‌دهد. مردمی که مرگ تدریجی را به تولّد دوباره ترجیح می‌دهند. درونمایهٔ این شعر، مرگ در زندگی را نشان می‌دهد. بشری که در دورهٔ مدرن هیجان و حسّ تشخیص خوب و بد را از دست داده است. برای همین است که او از زندگی زده شده است (تیلاک، ۲۰۰۴: ۱۳۰).

منتقدان زیادی بر این باور بودند که «سرزمین هرز الیوت»[1] نابودی اروپا را در جنگ جهانی اوّل یا «ابهامات قرن نوزده» را نشان می‌دهد. ولی الیوت منکر آن شد و گفت: «این شعر، ابهامات و حیرانی‌های این عصر را نشان می‌دهد». در حقیقت دیدگاه‌های تاریخی و فرهنگی شعر ممکن است به عنوان مصادیقی از آشنایی‌زدایی به حساب آیند؛ زیرا شعر نمادین است و عواطف، مستقیماً بیان نشده‌اند (ماتیسون، ۲۰۰۲: ۹۸).

1. The waste land

این شعر نشان‌دهندهٔ کوری آگاهانهٔ بی‌حاصلی، پوچی، خشکی و عدم روابط حیاتی در عصر جدید است که الیوت آن را با سمبل‌هایی نشان می‌دهد که از میراث بشری نشأت گرفته است. هر چیزی نمایندهٔ واقعیتی عمیق است و او در ابتدای «سرزمین هرز» می‌سراید:

آپریل، مشقّت‌بارترین ماه‌هاست. ماهی که
یاس کبود پرورش می‌یابد و خاطرات
را یادآوری می‌کند و با باران بهاری ریشه‌های
سستش را به هر سویی می‌گرداند.
زمستان ما را گرم می‌کند و زمین را با برف فراموشی می‌پوشاند
و اندک حیاتی را به ریشه‌های خشک می‌دواند (آبرامز، ۲۰۰۴: ۱۱).

April is the cruelest month ,breeding
Lilacs out of the dead land ,mixing
Memory and desire ,stirring
Dull roots with spring rain.
Winter keeps us warm ,covering
Earth in forgetful snow ,feeding
A little life with dried tubers.

دیدگاهی که در مورد بهار و زمستان در این خطوط آمده است، با دیدگاه معمول تفاوت دارد. بهار بسیار مطلوب است و زمستان چندان خوشایند نیست. ولی در این خطوط آپریل، مشقّت بارترین ماه‌ها به شمار آمده است و زمستان بسیار خوب به حساب آمده است. آپریل ماه تولّد و زاد و ولد طبیعت است؛ در حالی که زمستان، نشان‌دهندهٔ مرگ و تعلیق زندگی است. بشر مدرن از لحاظ روحی مرده و به بقا راضی شده است. پس نیازی به بیداری روحی ندارد. او مثل ساکنان سرزمین هرز، جدایی و مرگ روحی را به تولّد و زایش روحی ترجیح می‌دهد. از نظر او زایش و احیای روحی ناراحت‌کننده و حیرت‌آور است. پس او در زمستان

احساس آرامش و پالودگی دارد (اسمیت، ۲۰۰۵: ۴۸).

همانطور که در اینجا مشاهده شد، الیوت به جای تبعیت از باور همگانّ که بهار زیبا و دل‌انگیز است و زمستان نفرت‌انگیز، برعکس آشنایی‌زدایی کرده و برای زمستان صحه گذاشته است. در حقیقت، زمستان از نظر الیوت دنیای مدرن است. او به جای این که بگوید که انسان مدرن به پوچی رسیده است، با کنایه‌ای از واقعیت زندگی عصر جدید آن را نشان می‌دهد. در جای دیگر هر دو شاعر را می‌بینیم که از کهن الگوی آنیما استفاده می‌کنند. در جایی که الیوت تیرسیس[1] را به عنوان شخصیتی در «سرزمین هرز» برمی‌گزیند، پیرمردی که ارتباط‌دهندهٔ اجزای «سرزمین هرز» است، در شعر «مرغ افسانه» زن مستتر وجود خویش (آنیما) را، که منشأ الهام شاعرانه است، خطاب قرار می‌دهد (شمیسا، ۱۳۸۰: ۲۲۷).

آنگاه که سپهری در دفتر «آواز آفتاب» به دنبال مأمنی می‌گردد که در پناه ورودش به قلمرو و دنیای «بودایی» و گستره‌هایی شبیه به آن دست یابد، طبیعت را می‌یابد و انسان و پیرامونش در شعر او حذف می‌شود و توجه و رویکردی عارفانه به طبیعت می‌گیرد (عابدی، ۱۳۷۵: ۱۴۵) و عکس آن در شعر «پیری» الیوت نمایان می‌شود. شاعر که اجتماع را نمی‌تواند کنار بگذارد، انسان هایی را نشان می‌دهد که در خلأ معنوی به سر می‌برند. انسان‌هایی که هرچند ایمان‌شان را از دست داده‌اند امّا هنوز به آینده امید دارند. این امید به آینده به شکل شبه آیین کاتولیک می‌شود. در شعر «سوینی میان بلبلان»،[2] سوینی انسانی وحشی است که بُعد حیوانی‌اش بسیار مورد تأکید است. الیوت در این شعر گذشته و حال را کنار هم قرار می‌نهد؛ زیرا می‌خواهد شباهت‌های تضادها را بیابد. آن‌ها حقایق زندگی بشر هستند. در گذشته، انسان با رنج‌کشیدن به مراحلی بالاتر و خلوص دینی می‌رسید ولی اکنون این‌گونه نیست (تیلاک، ۲۰۰۴: ۱۱۹).

ولی سپهری در «آوار آفتاب» به بُعدی دیگر می‌اندیشد. او رهروی است که رنج می‌کشد و جست‌وجو می‌کند، می‌خواهد و می‌کوشد؛ امّا نمی‌تواند و می ریزد و ایمانش را پشت سپری

1. Tiresias
2. Sweeny Among Nightingales

از سکوت حفظ می‌کند و در این ایمان، که محکم‌تر از اندیشه‌اش است، هیچ تزلزلی راه نمی‌یابد (عابدی، ۱۳۷۵: ۱۶۲) و سرانجام وقتی سپهری را در سکوت عارفانهٔ «شرق اندوه» می‌بینیم، سلوکش را درک می‌کنیم. سلوکی که در خلأ دور از مردمان و جانوران و گیاهان است. جلوهٔ دوست، آن چنان همه جا را فراگرفته که شاعر نمی‌تواند خود را به هیچ چیز و هیچ کس دیگری مشغول بدارد (همان: ۱۶۷).

این در حالی است که الیوت در شعر «مردان پوشالی» به سفر مرگ می‌اندیشد. سفری که انسان را از این دنیا نجات می‌دهد. از نظر الیوت مرگ، حکومتی دیگر است. به اعتقاد او حکومت خواب مرگ، ممکن است اوهام باشد ولی انسان را از تجارب حاضر رها می‌سازد. سپیده‌دم این حکومت، جهانی است که هر کس با چشم‌های باز از آن عبور می‌کند و به دنیایی دیگر می رود و آن‌هایی که به تاریکی قدم می‌نهند پشت دنیای اوهام باقی می‌مانند و به سایهٔ خویش وارد می‌شوند. آن‌ها به دنیایی وارد می‌شوند که مثل این دنیا نیست (لال، ۲۰۰۵: ۱۰۴).

دوره سوم

پس از دورهٔ برزخ اندیشه، بهشت اندیشهٔ سپهری آغاز می‌شود. او که پس از طی طریقی دشوار و ریاضت‌بار و رنج‌آمیز به قلمروی مطمئن و آرام گام می‌نهد؛ در چنان روزگاری که مردم به نوشتن و سرودن اشعار سیاسی و اجتماعی و مردمی می‌پرداختند و زندگی را سراسر تیرگی و چرکی و پلشتی توصیف می‌کردند. سپهری با گریز تفریطی از مسائل اجتماعی و سیاسی، زندگی را با نگاه طبیعت‌گرایانه‌اش از هستی جمع و اجتماع و لاجرم سیاسی منتزع کرد و در دفتر «صدای پای آب» سرود: «زندگی رسم خوشایندی است» مرادی کوچی،۱۳۸۰: ۲۱۱). این تحوّل به نوعی در الیوت نیز وجود دارد. او نیز به خداوند و مذهب گرایش پیدا می‌کند و به کلیسای کاتولیک می‌پیوندد. سرانجام راه صحیح را از دوراههٔ تردیدآمیز زندگی انسان تشخیص می‌دهد و در این دوره است که لحنش خوش‌بینانه

می‌شود (تیلاک، ۲۰۰۴: ۱۷).

در زمانی که الیوت به خداوند و مذهب می‌گراید، سپهری از طریق طبیعت به جست‌وجوی خدا می‌پردازد و به سبب ملال از زندگی مصرفی با نزدیک‌شدن به طبیعت، دنیای معنوی و روحی خویش را بیدار می‌کند و به یگانگی با طبیعت می‌رسد. سپهری در بهشت اندیشه، به زیبایی و نیکی ذهن و زبان توأمان می‌رسد. سرشار از تموّج عارفانه‌ای می‌شود که زندگی را پیش چشمانش پاک و لطیف جلوه می‌دهد. هرچه هست نیکوست و هرچه می‌شود قابل پذیرش است (عابدی، ۱۳۷۵: ۱۹۷)؛ امّا مذهب الیوت باید اخلاق را آموزش دهد و حسی از فداکاری را القا کند. چیزی را در طبیعت اشیا نشان دهد که احساسات را برانگیزد. مذهب از این نظر، شیوه‌ای عملی – تئوری می‌شود که آموزش می‌دهد و وسیله‌ای برای انتقال احساسات و اعمال می‌شود. از اشعار این دوره سپهری می‌توان «صدای پای آب»، «مسافر» و «حجم سبز» را نام برد.

الیوت: «خاکستر چهارشنبه»[1]، «سفر مجوسان»[2]، «آنیمیلیا»[3]، «ماریانا»[4]، «نغمه‌سرایان راک کوریولانوس»[5] و شماری از اشعار کوچک و ناتمام.

در این دوره است که الیوت کاتولیک می‌شود؛ چون مذهب کاتولیک جزئی از سنّت گذشتهٔ تاریخ و اجتماع است. از نظر او اسطوره، گواه خوبی برای شناخت گسترده است و امّا سپهری بیان حال است. او آن اندازه پذیرای حال و اکنون و لحظه است که حتی نگریستن به گذشته و تحسّر به آن را بیهوده و بی‌فایده می‌شمارد؛ حتّی گاهی گذشته و آینده را حال می‌پندارد. و در «صدای پای آب» می‌گوید:

«پشت سر نیست فضایی زنده، پشت سر مرغ نمی‌خواند» (مرادی کوچی،۱۳۸۰: ۲۱۵).

در اینجا او آشنایی‌زدایی می‌کند و به جای این که بگوید که نباید به گذشته گرایش داشته باشیم، این گونه سخن می‌راند. الیوت نیز تا حدّی در مجموعهٔ «خاکستر چهارشنبه» به این

1. Ash Wednsday
2. The Journey of Magi
3. Animilia
4. Mariana
5. Choruses From Rock

مسأله نزدیک می‌شود. «خاکستر چهارشنبه»، که درونمایهٔ طلب مغفرت دارد به نوعی به گذشته مربوط می‌شود و به تشخیص راه حلی برای آینده می‌رسد. الیوت در این مجموعه به این نتیجه می‌رسد که گذشتهٔ مرده را باید دفن کرد. تمام افکاری را که باعث جدایی از خدا می‌شود باید کنار گذاشت و برای گشودن چشم دل باید چشم سر را بست (لال، ۲۰۰۵: ۱۰۷).

زیر درونمایهٔ شفاف و زندهٔ «خاکستر چهارشنبه» باورهای کاتولیک نهفته است که در مورد مرگ عرفانی سخن می‌گوید که بازگشت به ابدیّت و جاودانگی است و مرگ را جزئی از زندگی می‌پندارد. این درونمایه در «صدای پای آب» سپهری نیز به چشم می‌خورد. آن جا که می‌گوید: «مرگ پایان کبوتر نیست»! مرگ بخشی از طبیعت زیست و قانون حیات زندگی است. مرگ نه تنها فنا و نیستی نیست بلکه بقا در طبیعت و تداوم چرخهٔ هستی و بازگشت به مبدأ است (مرادی کوچی، ۱۳۸۰: ۲۱۵)؛ در حقیقت او آشنایی‌زدایی می‌کند و برخلاف باور همگان، که مرگ را زشت و کریه می‌دانند، مرگ را جزئی از زندگی قلمداد می‌کند.

و در «سفر مجوسان» الیوت به بعدی اسطوره‌ای از داستان سفر سه مجوس ایرانی از مشرق زمین برای یافتن مسیح اشاره دارد. آنان در شب ولادت مسیح، ستارهٔ او را در آسمان می‌بینند و به دنبال آن حرکت می‌کنند (شمیسا، ۱۳۷۶: ۲۵۰) و سپهری در مجموعهٔ «مسافر» به اساطیر آیین زرتشت در ایران قدیم اشاره می‌کند و می‌گوید: بدی تمام زمین را فرا گرفت / هزار سال گذشت / صدای آب‌تنی کردنی به گوش نیامد / عکس پیکر دوشیزه‌ای در آب افتاد (عابدی، ۱۳۷۵: ۲۰۹).

دوره چهارم

و سرانجام دید عارفانهٔ سپهری آنقدر بزرگ می‌شود که خوبی‌ها را از میان زشتی‌ها می‌بیند و «دیگرگونه بودن» را به ما می‌آموزد و در مرحلهٔ «فرجام اندیشه» است که شاعر

دیگر چیزی از محیط اطرافش نمی‌شنود؛ در خود است و با خود است و بی‌خود؛ و الیوت را می‌بینیم که در این دوره هنوز هم باورهای مذهبی دارد و با اشعار کاتولیک گذشته مخالفت می‌کند و حال دربارهٔ مسائل و مشکلات ماندگار بشریت می‌سراید و اجتماعی را با مشکلات فضا، زمان، مرگ، زندگی، گذشته و آینده توصیف می‌کند. عنوان اشعار الیوت در این دوره عبارتند از:

«نورتون سوخته»[1]، «کوکر شرق»[2]، «نجات‌یافتگان تشنه»[3] و «سبکسران کوچک»[4]، در مجموعهٔ «چهار کوارتت»[5] و اشعار سپهری همه در مجموعهٔ«ما هیچ، مانگاه» جمع آمده است.

آنگاه که سپهری در شعر «ما هیچ، مانگاه» به حقیقت دست می‌یابد و در لطافتی که دنبالش است می‌آرامد، الیوت در شعر «نورتون سوخته» تلاشی برای به دست آوردن آرامش و تداوم ارزش‌ها در میان گذشت سیّال زمان را القا می‌کند. الیوت آن را با حسّی از آگاهی جاودانگی، که خالص و بی‌توهّم است بیان می‌کند که از اعتماد به ظواهر نشأت می‌گیرد (لال، ۲۰۰۵: ۱۱۸). در مقایسهٔ «کوکر شرق» الیوت و «ما هیچ، مانگاه» سپهری برگشتن از حقیقت را غرق‌شدن و هیچ شدن می‌پندارد و می‌گوید: تمام وجود هیچ می‌شود و در عین حال تمام وجود نگاه می‌شود (عابدی ،۱۳۷۵: ۲۵۶) و الیوت در «کوکر شرق» تجربه‌ای جهان‌شمول را نشان می‌دهد و به این باور می‌رسد که باید به درون خدا غوطه زد؛ طوری که انسان از انوار پست دور شود و منتظر انوار بزرگ‌تر بماند و انسان باید از آب‌های هرز به آب‌های متراکم تغییر جهت دهد (همان: ۱۱۸).

نتیجه

هرچه به عصری پسامدرن نزدیک می‌شویم اشتیاق به آشنایی‌زدایی بیشتر می‌شود.

1. Burntod Nortor
2. East cooker
3. Dry Salvages
4. Hollow Men
5. Four Quartets

بخش وسیعی از شعریت شعر معاصر به این خصیصه می‌پردازد. آشنایی‌زدایی به نوعی هنجار را در شعر محو می‌سازد، و این نوع ابهام شاعران امکان برداشت و تعابیر مختلف از یک مفهوم را افزایش می‌دهد. همچنین چالش مخاطب را در فهم معنی بیشتر می‌کند و چالش برای درک معنا ایجاد لذّت می‌کند که میوهٔ اصلی هنر است. در شعر سپهری نیز آشنایی‌زدایی از چنین جایگاهی برخوردار است. سپهری از شاعرانی است که عنایت ویژه‌ای به این خصیصه و سبک شعری داشته است و در میان شعرای عصر مدرن نیز توماس استون الیوت، به پیچیده‌گویی گرایش بسیاری داشته و در آفرینش شعری خود به آن توجّه بسیار خاّصی داشته است.

سروده‌های سپهری و الیوت دارای نمودی از فن شکلوفسکی (آشنایی‌زدایی) هستند. آن‌ها برآنند تا مردمانی را که اسیر عادت و نگرش خود شده‌اند و به مخلوقات خداوند نام‌های خوب یا بد می‌نهند، نهیب زنند تا به بینشی جدید برسند.

کتابنامه

انوشه، حسن. (۱۳۷۶). فرهنگنامه ادبی فارسی (دانشنامه ادب فارسی ۲)، تهران: سازمان چاپ و انتشارات فرهنگ و ارشاد اسلامی.

عابدی، کامیار. (۱۳۷۵). بررسی شعر نو، تهران: امیرکبیر.

سپهری، سهراب. (۱۳۶۳). هشت کتاب، تهران: طهوری.

شمیسا، سیروس. (۱۳۸۰). نقد ادبی، تهران: فردوس.

میرصادقی، جمال و میمنت. (۱۳۷۷). واژه‌نامه هنر داستان‌نویسی، تهران: مهناز.

مرادی کوچی، شهناز. (۱۳۸۰). معرفی و شناخت سهراب سپهری، تهران: قطره.

Abrams ,et.al .The Norton Anthology of English Literature, London;Norton, 2004.

Crawford ,Lawrence .Victor Shklovsky :Difference in Defamiliarization, Comparative Literature ,JSTOR, 2008.

Lall ,Ramji . T.S.Eliot :An Evalution of His poetry ,New Delhi : Surjeet

publications, 2005.

Matthiessen ,F.O.The Achievement of T.S.Eliot .India :Rama Brothers, 2002.

Shklovsky , Victor ,Art as Technique ,Literary Theory :An Anthology. E .d.Julie Rivkin and Michael Ryan .Malden :Blackwell publishing Ltd, 1998.

Smith,G.T.S.Eliot's Poetry and plays ,London:Oxford University press, 2005.

Tilac ,Raghukul .History and Principles of Literary Criticism .India: Rama Brothers, 2004.