گنجینه زبان و ادبیات فارسی

# بوم‌زبان‌شناسی و گریز از انسان‌محوری: مطالعه‌ای تطبیقی در نوآوری زبانی شعر جان هالندر و سهراب سپهری

مهرداد معظمی گودرزی[۱]، عبدالرضا گودرزی[۲*]، دیانوش صانعی[۳]

۱. گروه زبان و ادبیات انگلیسی، واحد علوم و تحقیقات، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران

۲. گروه زبان و ادبیات انگلیسی، واحد بروجرد، دانشگاه آزاد اسلامی، بروجرد، ایران

۳. گروه زبان و ادبیات انگلیسی، واحد شهر قدس، دانشگاه آزاد اسلامی، شهر قدس، ایران

* ایمیل نویسنده مسئول: abdolrezagoudarzi@iau.ac.ir

## چکیده

پژوهش حاضر با رویکردی بین‌رشته‌ای و تطبیقی، نوآوری‌های زبانی جان هالندر (۲۰۱۳–۱۹۲۹)، شاعر برجسته آمریکایی، و سهراب سپهری (۱۳۰۷–۱۳۵۹)، شاعر نوگرای ایرانی، را از منظر بوم‌زبان‌شناسی (اکولینگویستیک) بررسی و مقایسه می‌کند. هدف اصلی این پژوهش نشان دادن آن است که هر دو شاعر، از طریق راهبردهای زبانی متفاوت اما هم‌سو، به فرایند «تمرکززدایی از انسان» در زبان شعر دست می‌زنند و به عناصر غیرانسانی طبیعت عاملیت و فاعلیت می‌بخشند. داده‌های پژوهش از اشعار منتخب هر دو شاعر، از جمله «قو و سایه» و «باغ ساعت آفتابی» از هالندر، و «صدای پای آب» و «آب را گل نکنیم» از سپهری، گردآوری شده است. روش پژوهش، تحلیل کیفی متن بر پایه نظریه‌های بوم‌نقد لارنس بیول و بوم‌زبان‌شناسی آران استیب است. یافته‌ها نشان می‌دهد که هالندر از طریق نوآوری فرمی، ساختارهای دیداری و بینامتنیت پیچیده، و سپهری از طریق آشنایی‌زدایی نحوی، حس‌آمیزی و جاندارپنداری، هر دو «اکولوژی زبانی» خاص خود را می‌سازند که در آن مرز میان انسان و طبیعت فرو می‌ریزد.

**کلیدواژگان:** *بوم‌زبان‌شناسی، جان هالندر، سهراب سپهری، انسان‌محوری، نوآوری زبانی، ادبیات تطبیقی، بوم‌نقد.*

**شیوه استناددهی:** معظمی گودرزی، مهرداد.، گودرزی، عبدالرضا.، و صانعی، دیانوش. (۱۴۰۶). بوم‌زبان‌شناسی و گریز از انسان‌محوری: مطالعه‌ای تطبیقی در نوآوری زبانی شعر جان هالندر و سهراب سپهری. *گنجینه زبان و ادبیات فارسی*، ۵(۲)، ۱۹–۱.

© ۱۴۰۶ تمامی حقوق انتشار این مقاله متعلق به نویسنده است. انتشار این مقاله به‌صورت دسترسی آزاد مطابق با گواهی (CC BY-NC 4.0) صورت گرفته است.

تاریخ ارسال: ۱۹ اردیبهشت ۱۴۰۵

تاریخ بازنگری: ۲۳ مرداد ۱۴۰۵

تاریخ پذیرش: ۳۰ مرداد ۱۴۰۵

تاریخ چاپ اولیه: ۳۰ مرداد ۱۴۰۵

تاریخ چاپ نهایی: ۱ تیر ۱۴۰۶

The Treasury of Persian Language and Literature

# Ecolinguistics and the Move Beyond Anthropocentrism: A Comparative Study of Linguistic Innovation in the Poetry of John Hollander and Sohrab Sepehri

Mehrdad Moazami Goudarzi[1], Abdolreza Goudarzi[2]*, Dianoosh Sanei[3]

1. Department of English Language and Literature, SR.C., Islamic Azad University, Tehran, Iran
2. Department of English Language and Literature, Bo.C., Islamic Azad University, Borujerd, Iran
3. Department of English Language and Literature, ShQ.C., Islamic Azad University, Shahr-E Qods, Iran
*Corresponding Author's Email: abdolrezagoudarzi@iau.ac.ir

## Abstract

Adopting an interdisciplinary and comparative approach, the present study examines and compares the linguistic innovations of John Hollander (1929–2013), a prominent American poet, and Sohrab Sepehri (1928–1980), an Iranian modernist poet, from the perspective of ecolinguistics. The primary aim of the study is to demonstrate that both poets, through different yet convergent linguistic strategies, engage in the process of "decentering the human" in poetic language and attribute agency and subjecthood to nonhuman elements of nature. The research data were drawn from selected poems by both poets, including "Swan and Shadow" and "The Sundial Garden" by Hollander, and "The Footsteps of Water" and "Let Us Not Muddy the Water" by Sepehri. The study employs qualitative textual analysis based on Lawrence Buell's theories of ecocriticism and Arran Stibbe's ecolinguistic framework. The findings indicate that Hollander, through formal innovation, visual structures, and complex intertextuality, and Sepehri, through syntactic defamiliarization, synesthesia, and personification, each constructs a distinctive "linguistic ecology" in which the boundary between the human and nature is destabilized.

**Keywords:** *ecolinguistics, John Hollander, Sohrab Sepehri, anthropocentrism, linguistic innovation, comparative literature, ecocriticism.*

**How to cite:** Moazami Goudarzi, M., Goudarzi, A., & Sanei, D. (2027). Ecolinguistics and the Move Beyond Anthropocentrism: A Comparative Study of Linguistic Innovation in the Poetry of John Hollander and Sohrab Sepehri. *The Treasury of Persian Language and Literature*, *5*(2), 1-19.

© 2027 the authors. This is an open access article under the terms of the Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International (CC BY-NC 4.0) License.

Submit Date: 09 May 2026
Revise Date: 14 August 2026
Accept Date: 21 August 2026
Initial Publish: 21 August 2026
Final Publish: 22 June 2027

**مقدمه**

در دهه‌های اخیر، تشدید بحران‌های زیست‌محیطی و گسترش پیامدهای تخریب طبیعت، مطالعات ادبی را به سوی بازاندیشی رابطهٔ میان زبان، ادبیات و محیط‌زیست سوق داده است. در این میان، بوم‌نقد و بوم‌زبان‌شناسی، به‌عنوان دو رویکرد مهم میان‌رشته‌ای، کوشیده‌اند نشان دهند که زبان نه صرفاً ابزاری برای بازنمایی طبیعت، بلکه سازوکاری بنیادین در شکل‌دهی به نگرش انسان نسبت به جهان طبیعی است. لارنس بیول در کتاب تخیّل زیست‌محیطی که در سال ۱۹۹۵ منتشر شد، بر این باور است که ادبیات می‌تواند نوعی «تخیّل زیست‌محیطی» در مخاطب ایجاد کند و او را از نگرش انسان‌محور به سوی درکی اکولوژیک از هستی هدایت نماید (1). در همین راستا، آران استیب نیز در سال ۲۰۱۵ نشان داد که الگوهای زبانیِ مسلط، روایت‌هایی را بازتولید می‌کنند که سلطهٔ انسان بر طبیعت را طبیعی جلوه می‌دهند و ازاین‌رو، تحلیل انتقادی زبان می‌تواند راهی برای آشکار ساختن و به چالش کشیدن این روایت‌های مخرب باشد (2).

در قلمرو شعر معاصر، این مسئله اهمیتی دوچندان می‌یابد؛ زیرا زبان شاعرانه، برخلاف زبان عادی، ظرفیت آن را دارد که از ساختارهای تثبیت‌شدهٔ معنا فاصله بگیرد و شیوه‌های تازه‌ای برای ادراک جهان طبیعی بیافریند. برخی شاعران مدرن نه‌تنها طبیعت را موضوع شعر خود قرار داده‌اند، بلکه کوشیده‌اند خودِ زبان را به بستری برای تحقق نوعی آگاهی بوم‌شناختی بدل کنند. جان هالندر (۱۹۲۹–۲۰۱۳)، شاعر برجستهٔ آمریکایی، یکی از مهم‌ترین نمونه‌های این گرایش است. شعر او، به‌ویژه در آثاری چون گونه‌های شکل (۱۹۶۹) و کتاب ساعات (۱۹۹۴)، از طریق نوآوری‌های فرمی، ساختارهای دیداری، بینامتنیت پیچیده و بازی‌های زبانی، نوعی «اکولوژی زبانی» خلق می‌کند که در آن مرز میان زبان و طبیعت، فرم و معنا، و انسان و محیط‌زیست دگرگون می‌شود. هالندر با بهره‌گیری از ظرفیت‌های بصری و موسیقایی زبان، طبیعت را نه به‌مثابهٔ پس‌زمینه‌ای تزئینی، بلکه به‌منزلهٔ کنشگری فعال در فرایند معناپردازی وارد متن می‌کند.

در ادبیات معاصر فارسی، سهراب سپهری (۱۳۰۷–۱۳۵۹) جایگاهی ممتاز در بازاندیشی رابطهٔ انسان و طبیعت دارد. شعر سپهری، برخلاف بسیاری از شاعران اجتماعی دهه‌های میانی قرن چهاردهم هجری شمسی، بر نوعی آگاهی هستی‌شناختی و زیست‌محیطی استوار است که در آن طبیعت واجد روح، صدا و فاعلیت می‌شود. او با استفاده از آشنایی‌زدایی نحوی، حس‌آمیزی، جاندارپنداری و فروپاشی دوگانهٔ انسان/طبیعت، می‌کوشد انسان را از مرکزیت مطلق خارج کند و نوعی همزیستی شاعرانه میان انسان و جهان طبیعی برقرار سازد. در شعر مشهور «صدای پای آب»، طبیعت نه موضوع مشاهده، بلکه شریک ادراک و تجربه است؛ چنان‌که شاعر می‌گوید: «من وضو با تپش پنجره‌ها می‌گیرم» (3). این سطر، مرز میان امر انسانی و امر طبیعی را فرو می‌ریزد و زبان را به فضایی برای هم‌زیستی عناصر مختلف هستی تبدیل می‌کند.

با وجود تفاوت‌های فرهنگی، زبانی و سنت‌های ادبی، میان شعر جان هالندر و سهراب سپهری نوعی همگرایی بنیادین در نحوهٔ مواجهه با طبیعت و زبان مشاهده می‌شود. هر دو شاعر می‌کوشند از طریق نوآوری زبانی، ساختارهای انسان‌محور را به چالش بکشند و به طبیعت نوعی عاملیت و حضور مستقل ببخشند. این همگرایی، امکان مطالعه‌ای تطبیقی را فراهم می‌سازد که نه بر شباهت‌های سطحی مضمونی، بلکه بر شیوه‌های مشترک بازآفرینی رابطهٔ زبان و محیط‌زیست تمرکز دارد. پژوهش حاضر با تکیه بر نظریه‌های بوم‌نقد و بوم‌زبان‌شناسی، می‌کوشد نشان دهد که چگونه هالندر و سپهری، هر یک در بستر فرهنگی خود، از ظرفیت‌های زبان شاعرانه برای خلق نوعی آگاهی اکولوژیک بهره می‌گیرند و از این طریق، به گریز از انسان‌محوری در شعر معاصر دست می‌زنند.

پژوهش حاضر اهداف زیر را دنبال می‌کند: نخست، بررسی و تحلیل شگردهای بوم‌زبان‌شناختی در شعر جان هالندر و سهراب سپهری و نشان دادن اینکه چگونه هر دو شاعر از طریق نوآوری زبانی، ساختارهای انسان‌محور را در زبان شعر به چالش می‌کشند. دوم، مطالعهٔ تطبیقی شیوه‌های بازنمایی طبیعت در شعر این دو شاعر با تمرکز بر مسئلهٔ «عاملیت طبیعت» و چگونگی حضور عناصر غیرانسانی در فرایند معناپردازی. سوم، تبیین نقش فرم، نحو، تصویرسازی و بینامتنیت در شکل‌گیری نوعی «اکولوژی زبانی» که در آن مرز میان انسان و طبیعت تضعیف می‌شود.

اهمیت این پژوهش در چند سطح قابل بررسی است. نخست آنکه این مقاله در قلمرو مطالعات بین‌رشته‌ای قرار می‌گیرد و از تلفیق ادبیات تطبیقی، بوم‌نقد و بوم‌زبان‌شناسی برای تحلیل شعر معاصر بهره می‌گیرد؛ حوزه‌ای که در پژوهش‌های فارسی هنوز به‌طور گسترده بررسی نشده است. بسیاری از پژوهش‌های مربوط به سهراب سپهری بر جنبه‌های عرفانی، زیبایی‌شناختی یا فلسفی شعر او تمرکز داشته‌اند و کمتر به نقش ساختار زبان در شکل‌گیری آگاهی زیست‌محیطی پرداخته‌اند. همچنین، پژوهش‌های مربوط به جان هالندر عمدتاً بر مهارت‌های فرمی و بینامتنی او متمرکز بوده و ابعاد بوم‌زبان‌شناختی شعرش کمتر مورد توجه قرار گرفته است. دوم آنکه پژوهش حاضر می‌تواند به توسعهٔ مطالعات تطبیقی میان ادبیات فارسی و ادبیات معاصر آمریکا کمک کند. اغلب مطالعات تطبیقی در ایران بر تأثیرپذیری‌های مستقیم یا مضامین مشترک متمرکزند؛ درحالی‌که این پژوهش می‌کوشد از منظر نظریه‌های محیط‌زیستی نوین، نوعی همگرایی عمیق‌تر میان دو سنت ادبی متفاوت را آشکار سازد.

سوم آنکه در شرایطی که بحران‌های محیط‌زیستی به یکی از مهم‌ترین مسائل جهان معاصر تبدیل شده‌اند، بررسی نقش ادبیات در بازسازی رابطهٔ انسان با طبیعت اهمیتی فرهنگی و اجتماعی می‌یابد. شعر، به‌ویژه در شکل‌های نوآورانهٔ خود، می‌تواند نگرش انسان را نسبت به محیط‌زیست تغییر دهد و او را از نگاه ابزاری به طبیعت دور سازد. از این منظر، تحلیل شعر هالندر و سپهری صرفاً مطالعه‌ای ادبی نیست، بلکه تلاشی برای فهم ظرفیت‌های فرهنگی زبان در مواجهه با بحران زیست‌محیطی است.

محدودهٔ این پژوهش به تحلیل اشعار منتخب از جان هالندر و سهراب سپهری محدود می‌شود. از میان آثار هالندر، اشعار «قو و سایه» و «باغ ساعت آفتابی» انتخاب شده‌اند و از میان آثار سپهری، بخش‌هایی از «صدای پای آب» و «آب را گل نکنیم» مورد بررسی قرار گرفته‌اند. تمرکز اصلی پژوهش بر تحلیل کیفی متن و شناسایی راهبردهای زبانی و فرمی مرتبط با بوم‌زبان‌شناسی است.

**پیشینهٔ انتقادی پژوهش**

مرور مطالعات انجام‌شده در حوزهٔ شعر جان هالندر و سهراب سپهری نشان می‌دهد که اگرچه هر دو شاعر مورد توجه جدی منتقدان قرار گرفته‌اند، اما کانونِ این توجهات عمدتاً بر جنبه‌های فرمالیستی، بینامتنی (در مورد هالندر) و عرفانی، زیبایی‌شناختی (در مورد سپهری) متمرکز بوده است و خلأ پژوهشی آشکاری در زمینهٔ تحلیل «بوم‌زبان‌شناختی» و سازوکارهای زبانیِ گریز از انسان‌محوری در آثار آنان احساس می‌شود.

دربارهٔ جان هالندر، هلن وندلر (۱۹۸۸) او را شاعری با «ابداع‌گری فرمی پایان‌ناپذیر» معرفی می‌کند و هارولد بلوم (۱۹۹۴) بر «نبوغ بینامتنی» او تأکید دارد (4, 5). این نقدها، اگرچه دقت بالایی در تحلیل ساختارهای پیچیدهٔ شعری هالندر دارند، اما طبیعت را در شعر او عمدتاً به‌مثابهٔ بستری برای بازی‌های زبانی یا تمثیل‌های فرهنگی می‌بینند و از منظر «عاملیت زیست‌محیطی» به فرم شعر نمی‌نگرند. پژوهش‌های معدودی که به ابعاد محیط‌زیستی شعر هالندر پرداخته‌اند نیز اغلب رویکردی محتوامحور داشته‌اند و کمتر به این پرسش پرداخته‌اند که چگونه «ساختار بصری و نحوی» شعر او، خودْ کنشی بوم‌زبان‌شناختی برای فروپاشی مرز انسان/طبیعت است.

در سوی دیگر، مطالعات مربوط به سهراب سپهری حجمی انبوه را تشکیل می‌دهند که اکثر قریب‌به‌اتفاق آن‌ها بر مؤلفه‌های عرفانی، تصوف شرقی و طبیعت‌گراییِ شهودی او تمرکز دارند. پژوهشگران متعددی سپهری را شاعری عارف‌مسلک دانسته‌اند که طبیعت را آیینه‌ای برای تجلی حق می‌بینند. بااین‌حال، تحلیل‌های زبان‌شناختی که نشان دهند چگونه سپهری با دستکاری در «دستور زبان فارسی» (نه فقط محتوا) به این جهان‌بینی دست می‌یابد، بسیار اندک است. به بیان دیگر، کمتر پژوهشی نشان داده است که چگونه آشنایی‌زدایی‌های نحوی سپهری (مانند فاعل‌قرار دادن عناصر بی‌جان) سازوکاری زبانی برای نقد انسان‌محوری است، نه صرفاً یک آرایهٔ ادبی.

از منظر نظری، اگرچه لارنس بیول (۱۹۹۵) و آران استیب (۲۰۱۵) چارچوب‌های قدرتمندی برای بوم‌نقد و بوم‌زبان‌شناسی ارائه کرده‌اند، اما کاربرد این چارچوب‌ها در مطالعات تطبیقی میان شعر مدرن آمریکایی و شعر نو فارسی، به‌ویژه با تمرکز بر شاعرانی مانند هالندر و سپهری که در ظاهر تفاوت‌های بنیادین دارند، کمتر مورد توجه قرار گرفته است. پژوهش حاضر با پر کردن این خلأ، می‌کوشد نشان دهد که چگونه این دو شاعر، هر یک با ابزارهای مختص به سنت زبانی خود، به پروژه‌ای مشترک در بازتعریف رابطهٔ زبان و طبیعت دست می‌زنند.

**چارچوب نظری و روش تحقیق**

پژوهش حاضر بر بنیانی میان‌رشته‌ای استوار است و از پیوند بوم‌نقد و بوم‌زبان‌شناسی برای تحلیل تطبیقی شعر معاصر بهره می‌گیرد. نقطهٔ عزیمت نظری این مقاله آن است که «زبان» در شعر، صرفاً ظرفِ انتقال معنا یا انعکاس طبیعت نیست، بلکه خود می‌تواند در مقامِ سازوکار شکل‌دهندهٔ نگرش زیست‌محیطی عمل کند. از این منظر، شعر نه فقط «دربارهٔ طبیعت» سخن می‌گوید، بلکه می‌تواند رابطه‌ای تازه میان انسان و جهان غیرانسانی بنا کند؛ رابطه‌ای که در آن طبیعت از موقعیتِ ابژه‌بودن خارج می‌شود و به سطحی از حضور، کنشگری و مشارکت در معناپردازی می‌رسد. بنابراین، چارچوب نظری پژوهش بر دو محور مکمل سامان می‌یابد: نخست، بوم‌نقد به‌عنوان نظریهٔ کلانِ رابطهٔ ادبیات و محیط‌زیست؛ دوم، بوم‌زبان‌شناسی به‌عنوان روش تحلیل سازوکارهای زبانی این رابطه در متن شعر.

از منظر بوم‌نقد، معیارهای لارنس بیول در تبیین ادبیات زیست‌محیطی، مبنایی کارآمد برای سنجش حضور محیط در شعر به دست می‌دهد. بر اساس دیدگاه او، متنِ زیست‌محیطی باید محیط غیرانسانی را فراتر از «پس‌زمینه» بنشاند، دغدغهٔ انسانی را یگانه محور مشروع متن قرار ندهد، مسئولیت اخلاقی انسان در قبال محیط را در جهت‌گیری ارزشیِ اثر دخیل کند، و محیط را نه به‌صورت امر ثابت، بلکه چونان فرایند و پویایی بازنمایی کند (1). این چهار معیار، در این پژوهش به‌منزلهٔ شاخص‌های کلان برای تشخیص میزان و چگونگیِ حضور طبیعت در شعر هالندر و سپهری به‌کار گرفته می‌شوند.

در کنار این چارچوب کلان، بوم‌زبان‌شناسی به‌عنوان دستگاه تحلیلیِ خرد به کار گرفته می‌شود. در این مقاله، بوم‌زبان‌شناسی به معنای واکاوی پیوند زبان و بوم‌زیست، و تحلیل این نکته است که متن چگونه «داستان‌هایی» می‌سازد که می‌توانند زیست‌پذیری و همزیستی را تقویت کنند یا، برعکس، به بازتولید انسان‌محوری بینجامند. در این زمینه، رویکرد آران استیب مبنای نظریِ اصلی در تشخیص سازوکارهای زبانیِ تقویت‌کنندهٔ همزیستی و نقدکنندهٔ انسان‌محوری است. بر اساس این رویکرد، در متن‌های ادبی باید جست‌وجو کرد که چگونه الگوهای واژگانی، استعاری، نحوی و روایی به شکل‌گیری نگرشِ انسان‌محور یا همزیستانه می‌انجامند (2).

در سطح کاربردی، تحلیل بوم‌زبان‌شناختی در این مقاله بر پنج محور روشی استوار است که به‌هم پیوسته‌اند و در کنار یکدیگر ابزار تحلیل متن را فراهم می‌سازند: نخست، چگونگی

عاملیت‌بخشی به عناصر غیرانسانی در سطح دستور و انتخاب فعل‌ها؛ دوم، راهبردهای تضعیف یا فروپاشی دوگانهٔ انسان/طبیعت در سطح نحو و تصویر؛ سوم، کارکرد آشنایی‌زدایی زبانی در بازسازی ادراک مخاطب از جهان طبیعی؛ چهارم، نقش فرم و سازمان فضایی متن در تولید معنای زیست‌محیطی؛ و پنجم، شناسایی الگوهای استعاری که طبیعت را نه منبع مصرف، بلکه «زیست‌جهان همزیستانه» بازسازی می‌کنند. تحلیل تطبیقی شعر هالندر و سپهری بر اساس این پنج محور انجام می‌شود و نتایج آن در بخش بحث و بررسی ارائه خواهد شد.

روش تحقیق در این مقاله کیفی و مبتنی بر تحلیل متن است و با رویکردی تطبیقی انجام می‌شود. مقایسه در این پژوهش از نوع «تطبیق نظری و روشی» است؛ یعنی هدف صرفاً یافتن شباهت‌های مضمونی نیست، بلکه تحلیل نشان می‌دهد هر شاعر در سنت ادبی خود با چه سازوکارهایی به تولید آگاهی زیست‌محیطی می‌رسد. بدین منظور، از میان آثار جان هالندر چند متن شاخص انتخاب می‌شود که در آن‌ها نوآوری فرمی و زبان‌پردازیِ زیست‌محیطی برجسته است و از میان آثار سهراب سپهری نیز قطعاتی انتخاب می‌شود که در آن‌ها طبیعت واجد حضور و کنشگری زبانی است. سپس بر پایهٔ محورهای یادشده، تحلیلِ هم‌سنگ انجام می‌شود: نخست تحلیل موردی هر متن، و سپس استخراج الگوها و مقایسهٔ نتایج در دو سنت ادبی. در نهایت، این مقاله به جای آن‌که طبیعت را «موضوع مشترک» دو شاعر بداند، بر «سازوکار مشترک» آن‌ها تمرکز می‌کند: هر دو با نوآوری در زبان، تجربه‌ای از جهان طبیعی می‌آفرینند که در آن انسان مرکز مطلق معنا نیست و طبیعت از حاشیه به متنِ زبان می‌آید.

در این پژوهش به این سؤالات پاسخ داده خواهد شد:

نوآوری‌های زبانی و فرمی در شعر جان هالندر و سهراب سپهری، چگونه به تولید معنای زیست‌محیطی می‌انجامند و راهبردهای ساختاریِ این دو شاعر در این مسیر چه تفاوت‌هایی با یکدیگر دارند؟

این دو شاعر با بهره‌گیری از کدام سازوکارهای دستوری، نحوی و سبکی به عناصر غیرانسانی «عاملیت» می‌بخشند و دوگانهٔ سنتیِ انسان/طبیعت را تضعیف می‌کنند؟

الگوهای استعاری و تصویری در شعر هالندر و سپهری چگونه در تقابل با گفتمان انسان‌محور عمل کرده و پندارهٔ «زیست‌جهان همزیستانه» را در زبان تقویت می‌کنند؟

**بحث و بررسی**

**طبیعت به‌مثابهٔ ساختار: نوآوری فرمی و تولید معنای زیست‌محیطی در شعر جان هالندر**

جان هالندر در میان شاعران آمریکایی نیمهٔ دوم سدهٔ بیستم، شاعری است که دغدغهٔ بنیادینش نه بیانِ عاطفی تجربهٔ شخصی، بلکه کاوش در امکانات ساختاری و فرمی زبان است. هلن وندلر بر «ابداع‌گری فرمی پایان‌ناپذیر» او تأکید می‌کند (4) و هارولد بلوم از «نبوغ بینامتنی» او سخن می‌گوید (5). اما آنچه در نقد سنتی نادیده مانده، بُعد بوم‌زبان‌شناختی این نوآوری‌هاست. هالندر شاعری نیست که دربارهٔ طبیعت بنویسد؛ شاعری است که زبان را چنان سامان می‌دهد که خودِ زبان رفتارِ طبیعت را بازتولید کند. فرم در شعر او تزئین نیست؛ فرم خودْ محیط‌زیستِ متن است. این تمایز بنیادین، شعر او را از جریان اصلی شعر طبیعت‌گرای آمریکایی جدا می‌سازد و به فضایی می‌برد که در آن، آگاهی زیست‌محیطی نه از محتوا، بلکه از ساختار برمی‌خیزد.

شعر «قو و سایه» از مجموعهٔ گونه‌های شکل (۱۹۶۹) بارزترین نمونهٔ این رویکرد است. هالندر واژه‌ها را بر صفحه به‌گونه‌ای می‌چیند که شکلِ یک قوی شناور بر آب و انعکاسِ سایه‌اش در زیر سطح آب پدید می‌آید: نیمهٔ بالایِ شعر به‌تدریج پهن‌تر می‌شود و بدنهٔ قو را می‌سازد، سپس در نقطه‌ای تقارنی باریک می‌شود و نیمهٔ پایین، وارونه و معکوس، سایهٔ قو را بر آب ترسیم می‌کند. اما

اهمیت بوم‌زبان‌شناختی این شعر فراتر از نمایش بصری است. آنچه اینجا رخ می‌دهد، فروپاشی رابطهٔ سنتیِ «نشانه» و «مصداق» است: واژه‌ها دیگر به قو اشاره نمی‌کنند، بلکه خودْ بدنهٔ قو را بر صفحه می‌سازند، و صفحهٔ سفید کتاب خودْ سطح آب دریاچه می‌شود.

شعر با واژهٔ تنهای «غروب» آغاز می‌شود؛ واژه‌ای که در رأسِ شکلِ قو قرار دارد و مانند سرِ قو بر فرازِ متن ایستاده است. سپس هالندر می‌نویسد: «بالایِ آب / مگس‌هایِ پُرصدا / آویزان‌اند». نحوِ این سطرها عمداً وارونه است؛ هالندر «آب» و «بالا» را پیش می‌اندازد و فاعلِ انسانی‌شده ـ مگس‌ها ـ را به انتها می‌راند. این وارونه‌سازیِ نحوی، خودْ نوعی کنش بوم‌زبان‌شناختی است: محیط طبیعی (آب، فضا، غروب) پیش از هر موجود زنده‌ای در جملهٔ شعر حضور می‌یابد و ساختارِ نحوی، اولویت هستی‌شناختیِ محیط بر موجود را در خودِ زبان ثبت می‌کند. سپس واژه‌های کوتاه و تنها ـ «اینجا / اوه چه / خاکستری / آنگاه» ـ مانند قطره‌های نور بر سطح آب، جسته‌جسته فرود می‌آیند و فضایِ مه‌آلودِ دریاچه را در بافتِ تایپوگرافیِ متن بازسازی می‌کنند.

در بخش میانیِ شعر ـ نقطه‌ای که بدنهٔ قو به بیشترین پهنا می‌رسد و سایه آغاز می‌شود ـ هالندر سطرها را به دو ستون تقسیم می‌کند و سطح آب را بصری می‌سازد. در سمت چپ، پرسش‌هایِ وجودی ردیف می‌شوند: «چه؟»، «کِی؟»، «کجا؟»، «در ما». در سمت راست، پاسخ‌هایی از جنسِ طبیعت پدیدار می‌شوند: «نشانه‌ای رنگ‌پریده پدیدار خواهد شد»، «اندکی پیش از آنکه سایه‌اش محو شود»، «اینجا در این حوضچهٔ چشمِ گشوده». این گفت‌وگویِ دوستونی میانِ پرسشِ انسانی و پاسخِ طبیعی، از نظر بوم‌زبان‌شناختی بسیار پرمعناست: پرسش‌ها ـ چه، کی، کجا ـ ابزارهای شناختِ انسان‌محوری هستند که می‌کوشند جهان را طبقه‌بندی و مهار کنند. اما پاسخ‌های طبیعت ـ نشانه‌ای رنگ‌پریده، سایه‌ای در حالِ محو شدن، حوضچه‌ای از چشمِ گشوده ـ از منطق این پرسش‌ها می‌گریزند. نشانه «رنگ‌پریده» است، نه روشن؛ سایه «در حال محو شدن» است، نه ثابت. طبیعت به زبانِ قطعیت و تثبیتِ انسانی پاسخ نمی‌دهد، بلکه به زبانِ تغییر و گذار سخن می‌گوید.

سپس هالندر به عبارتی می‌رسد که مرز میانِ ناظر و منظره را به‌طور کامل فرو می‌ریزد: «در ما نه بر ما / در همان لبه‌هایی / که در هوایِ تاریک شکل می‌گیریم». «ما» ـ یعنی انسان‌ها، خوانندگان، مشاهدان ـ دیگر بیرونِ صحنه نیستند. آن‌ها خودْ «در هوای تاریک شکل می‌گیرند»؛ درست مانند قو و سایه‌اش. فعلِ «شکل‌گرفتن» هم‌زمان به انسان و به پدیدهٔ طبیعی اشاره دارد: هم ما شکل می‌گیریم و هم قو. این ابهامِ عمدیِ فاعلیت، همان سازوکاری است که استیب آن را «تضعیفِ عاملیتِ انحصاریِ انسان» می‌نامد (2): لحظه‌ای که زبان به انسان اجازه نمی‌دهد تنها فاعلِ جهان باشد. پس از آن، هالندر می‌نویسد: «این ابژه تصویرش را عریان می‌کند / امواجِ بازشناسی را بیدار می‌سازد که / تاریکی را به روشنایی خواهند روبید». قو در اینجا «ابژه» نامیده می‌شود، نه «پرنده» یا «حیوان». اما همین ابژه فاعلِ فعلِ «عریان‌ساختن» است. شیئی که عریان می‌کند، بیدار می‌سازد و امواج را به حرکت درمی‌آورد، دیگر صرفاً ابژه نیست، بلکه عامل و کنشگر است. فعلِ «روبیدن» نیز امری فیزیکی و عملی است: امواج آب، تاریکی را به سوی نور می‌روبند. طبیعت در اینجا کنشگری فعال است که روشنایی تولید می‌کند.

طولانی‌ترین سطرِ شعر ـ «حتی پس از آنکه این پرنده و این ساعت هر دو بر فرازِ لحظهٔ اندوه‌بارِ کاملِ اکنون بگذرند» ـ دقیقاً در نقطهٔ تقارنِ شکلِ قو و آغاز سایه قرار دارد و سطحِ آب را بازنمایی می‌کند. در سطح معنا نیز، این سطر لحظهٔ تلاقیِ وجود و انعکاس، حقیقت و تصویر، حال و گذشته است. از اینجا به بعد، شعر وارد قلمروِ سایه می‌شود و واژه‌ها همچون انعکاسی بر آب، معکوس و رو به تاریکی حرکت می‌کنند. هالندر می‌نویسد: «این تصویر ابژه‌اش را حمل می‌کند درحالی‌که تیره می‌شود / در سایه‌هایِ خاطره / تکه‌هایِ پراکندهٔ / نور نه آب یا چیزی در آن‌سو / آب

شکسته شده نه دوباره گرد آمده». در این سطرها، زبان خودْ «می‌شکند»: جمله‌ها ناتمام‌اند، «نه» مدام سطرها را قطع می‌کند و واژه‌ها مانند تکه‌های نور بر آب، پراکنده و بی‌قرارند. زبان در اینجا رفتارِ آب را تقلید می‌کند: همان‌گونه که سطحِ آب تصویرِ قو را می‌شکند و دوباره گرد می‌آورد، زبان نیز معنا را می‌شکند و دوباره پیوند می‌زند. از منظر مورتون، قویی که بدین‌سان هم‌زمان در بالا و پایینِ سطحِ آب/صفحه حضور دارد ـ هم مادی و هم انعکاسی، هم واقعی و هم متنی ـ نوعی «ابرابژه» است: موجودی که از تمایزِ سادهٔ حضور و غیاب، واقعی و مجازی فراتر می‌رود (6).

پایان‌بندیِ شعر، ژرف‌ترین لحظهٔ بوم‌زبان‌شناختیِ آن است. واژه‌ها در نیمهٔ پایین به‌تدریج باریک‌تر می‌شوند ـ «سکوتِ پهناورِ رنگ‌پریدهٔ / مکانی / گذشته» ـ و سایهٔ قو رفته‌رفته در عمق آب محو می‌شود. سپس هالندر شعر را با سطرِ نهاییِ «تاریکیِ ناگهانی چنان‌که / گویی قویی / آواز خواند» به پایان می‌رساند. این پایان‌بندی، هم‌زمان سه کنش بوم‌زبان‌شناختی انجام می‌دهد. نخست آنکه «آوازِ قو» ـ اشاره به افسانهٔ غربیِ آوازِ قو در لحظهٔ مرگ ـ در اینجا نه نمادِ مرگ یا فناپذیریِ انسان، بلکه معادلِ تاریکیِ طبیعیِ غروب می‌شود: صدای قو و تاریکیِ شب یکی‌اند. دوم آنکه فعلِ «آواز خواند» تنها فعلِ گذشتهٔ شعر است؛ گویی تمامِ شعر، با آن‌همه حال و آینده، سرانجام به لحظه‌ای فرود می‌آید که قو ـ نه شاعر ـ آخرین سخن را می‌گوید. سوم آنکه «گویی» این آواز را در مقامِ احتمال نگه می‌دارد: طبیعت سخن نهایی خود را قطعی نمی‌گوید، بلکه به‌صورتِ امکان عرضه می‌کند و خواننده را در سکوتی رها می‌سازد که خودْ ادامهٔ صدای طبیعت است.

شعر «باغ ساعت آفتابی» از همان مجموعه، بوم‌زبان‌شناسیِ هالندر را از فضا به زمان گسترش می‌دهد. هالندر در این شعر نیز ساختار بصری را به‌مثابهٔ محیط‌زیست به کار می‌گیرد. اعداد «یک» تا «شش» به‌صورت کج‌نویس و پلکانی بر صفحه چیده شده‌اند و مسیرِ سایهٔ عقربهٔ ساعت آفتابی را بر صفحه ترسیم می‌کنند. سپس «هفت هشت نه ده یازده و» در یک سطر افقی می‌آید و شمارش را تا آستانهٔ ظهر ادامه می‌دهد. آنگاه هالندر می‌نویسد: «اینجا دوباره در مرکزِ بلند و پهناور هستیم». واژهٔ «دوباره» نشانهٔ زمانِ چرخه‌ای است: ما نه برای بار اول، بلکه بار دیگر به ظهر رسیده‌ایم. این «دوباره» زمان را از خطیِ انسانی به دَوَرانیِ طبیعی برمی‌گرداند و منطقِ پیشرفت و تراکمِ انسان‌محور را با منطقِ بازگشت و تکرارِ اکولوژیک جایگزین می‌کند.

سپس هالندر ستونی باریک از واژه‌ها می‌سازد که عقربهٔ ساعت آفتابی ـ شاخکِ سایه‌انداز ـ را بر صفحه تجسم می‌بخشد. در این ستون، سطری کلیدی ظاهر می‌شود: «لحظه‌ای که / هیچ صدایِ زنگی / آن را به تأخیر نمی‌اندازد». این سطر، تقابلِ بنیادینِ زمان‌سنجیِ مکانیکی و زمان‌سنجیِ طبیعی را در خودِ زبان ثبت می‌کند. ساعتِ مکانیکی با صدایِ زنگ لحظه‌ها را «به تأخیر می‌اندازد» ـ یعنی آن‌ها را از بسترِ پیوستهٔ زمانِ طبیعی جدا می‌کند و تکه‌تکه می‌سازد ـ اما ساعت آفتابی، بی‌صدا و تنها از طریقِ حرکتِ نور و سایه، زمان را نشان می‌دهد بدون آنکه آن را بشکند. مهم‌ترین سطرهای شعر از نظر بوم‌زبان‌شناختی آنجاست که هالندر به ساعت آفتابی زبان و صدا می‌بخشد: «من جز چهارْ واژهٔ باشکوه نمی‌گویم: / ساعاتِ خورشید را تنها می‌شمارم». «من» در اینجا ساعت آفتابی است، نه شاعر. شیئی مصنوع و بی‌جان واجدِ ضمیرِ اول‌شخص می‌شود و سخن می‌گوید. این عاملیت‌بخشیِ زبانی به شیء غیرانسانی، از نظر استیب، مصداقِ مستقیمِ «بازسازیِ الگوهای زبانیِ مسلط» است (2): زبان به جای آنکه فقط انسان را فاعلِ سخن بداند، به شیء طبیعت‌وابسته نیز حقِ سخن‌گفتن می‌دهد. اما نکتهٔ ژرف‌تر در محتوایِ سخنِ ساعت است: «ساعاتِ خورشید را تنها می‌شمارم». ساعت آفتابی اعلام می‌کند که فقط ساعاتِ روشنِ روز را شمارش می‌کند؛ یعنی تکنولوژیِ انسانی در خدمتِ ریتمِ طبیعت قرار می‌گیرد و نه بالعکس. این وارونه‌سازیِ رابطهٔ سلطه ـ که در آن ابزارِ انسانی به جای مهارِ طبیعت، تابعِ آن می‌شود ـ

مصداقِ آن چیزی است که آرنه نس «برابریِ زیست‌کره‌ای» می‌نامد (7).

پایان‌بندیِ شعر، این تحلیل را تکمیل می‌کند: «و درست در ظهر / خطی تاریک / حرفِ آغازین / س / از سومین واژه را / در تصدیق لمس می‌کند». سومین واژه از عبارت لاتین به معنای «تنها» است. در لحظهٔ ظهر، سایهٔ عقربهٔ ساعت آفتابی ـ «خطِ تاریک» ـ حرفِ آغازینِ این واژه را لمس می‌کند. اهمیت بوم‌زبان‌شناختیِ این تصویر شگفت‌آور است: سایه ـ عنصرِ طبیعی ـ حرف ـ عنصرِ زبانی ـ را لمس می‌کند و بدین‌سان، طبیعت خودْ در فرایندِ نوشتن مشارکت می‌کند. فعلِ «لمس‌کردن» و عبارتِ «در تصدیق» نشان می‌دهد که این تماس آگاهانه و معنادار است: سایه، واژه را تصدیق می‌کند و واژه، سایه را. مرز میانِ متن و محیط، زبان و طبیعت، نوشتن و زیستن، در همین لحظهٔ «لمس» فرو می‌ریزد. این همان چیزی است که گلدوین آن را «بوم‌نظامِ متنی» می‌نامد: متنی که در آن فرایندهایِ پیوستگیِ زیستی در خودِ بافتِ زبان بازتولید می‌شوند (8).

**طبیعت به‌مثابهٔ فاعل: نوآوری نحوی و تولید معنای زیست‌محیطی در شعر سهراب سپهری**

اگر نوآوریِ بوم‌زبان‌شناختیِ هالندر از مسیرِ فرم و ساختارِ دیداری عمل می‌کند، در شعر سهراب سپهری این نوآوری از مسیری بنیاداً متفاوت می‌گذرد: نحو، دستور زبان و شبکهٔ ادراکِ حسی. سپهری شاعری نیست که صفحه‌آرایی متن را تغییر دهد؛ او خودِ دستور زبان فارسی را ـ همان ساختاری که طی قرن‌ها انسان را در جایگاه فاعل و طبیعت را در جایگاه مفعول یا متمم نگه داشته بود ـ دگرگون می‌سازد. این جابه‌جاییِ نقش‌های دستوری، از منظر بوم‌زبان‌شناسی، عمیق‌ترین سطحِ نقدِ انسان‌محوری است؛ زیرا نشان می‌دهد که انسان‌محوری نه فقط در محتوای سخن، بلکه در ساختارِ دستوریِ زبان لانه کرده و برای گریز از آن، باید خودِ دستور زبان را از نو ساخت.

شعر بلند «صدای پای آب» از مجموعهٔ هشت کتاب، آغازگاهِ این دگرگونیِ نحوی است. از همان عنوان، ترکیبی اضافی خودنمایی می‌کند که در دستورِ معمول زبان فارسی ناممکن می‌نماید: «صدایِ پایِ آب». آب در زبان عادی پا ندارد، راه نمی‌رود و صدایِ پا تولید نمی‌کند. اما سپهری دقیقاً با همین ناممکن‌سازیِ نحوی، به آب حرکتِ ارادی، جسمانیت و حضورِ شنیداری می‌بخشد. آب دیگر مایعی بی‌جان نیست، بلکه موجودی است که گام برمی‌دارد و صدای گام‌هایش شنیدنی است. این جاندارپنداری تنها آرایه‌ای بلاغی نیست، بلکه کنشی بوم‌زبان‌شناختی است که مرز دستوریِ «جاندار» و «بی‌جان» را فرو می‌ریزد و به عنصری طبیعی، همان نوع فاعلیتی را اعطا می‌کند که زبان معمولاً برایِ انسان قائل است. سپهری در ادامه، آب را از مفعول به فاعل تبدیل می‌کند: «شاید این آب روان / می‌رود پای سپیداری / تا فرو شوید اندوه دلی» (3). آب در اینجا فاعلِ «رفتن» و «فروشستن» است. «فروشوندنِ اندوه» فعلی است که معمولاً فاعلِ انسانی می‌طلبد. اما سپهری این کنشِ شفابخش را به آب نسبت می‌دهد. در ادامه می‌افزاید: «دست درویشی شاید نان خشکیده فروبرده در آب» (3). این سطر نشان می‌دهد که آب نه‌تنها اندوه را می‌شوید، بلکه نانِ درویش را نیز در خود جای می‌دهد و به نوعی حافظه و امانت‌دار تبدیل می‌شود. آب در این شعر، موجودی است که می‌رود، می‌شوید، حمل می‌کند و به یاد می‌آورد.

اما ژرف‌ترین لحظات بوم‌زبان‌شناختی سپهری در این بیت مشهور پدیدار می‌شود: «من وضو با تپش پنجره‌ها می‌گیرم» (3). در این سطر، حداقل سه جابه‌جایی هم‌زمان رخ می‌دهد. نخست آنکه «پنجره» ـ شیئی مصنوع و بی‌جان ـ واجدِ «تپش» می‌شود: فعلی حیاتی و زیستی که در زبان عادی تنها به قلبِ انسان یا موجودِ زنده تعلق دارد. دوم آنکه «وضو» ـ کنشی آیینی و اختصاصاً انسانی ـ نه با آب، بلکه با «تپشِ پنجره‌ها» انجام می‌شود و مرزِ میانِ آیینِ انسانی و فرایندِ طبیعی محو می‌گردد. سوم آنکه حس‌آمیزیِ

چندلایه‌ای رخ می‌دهد: «تپش» (حسِ لامسه و شنوایی) به «پنجره» (حسِ بینایی و فضا) نسبت داده می‌شود و با «وضو» (کنشِ بدنی و آیینی) ترکیب می‌گردد. این درهم‌ریزیِ حواس، ادراکِ مخاطب را از طبقه‌بندی‌های عادیِ انسان‌محور بیرون می‌کشد و او را به تجربه‌ای فرامرزی دعوت می‌کند. پلامووود از این فرایند با عنوانِ «نقدِ دوگانه‌انگاری» یاد می‌کند: لحظه‌ای که زبان دیگر انسان و طبیعت، ذهن و جسم، فرهنگ و طبیعت را در دو سویِ مرزی قطعی قرار نمی‌دهد (9).

این بیت را باید در بافتِ گسترده‌تری خواند. پیش‌تر در همان شعر، سپهری نوشته بود: «من مسلمانم / قبله‌ام یک گل سرخ / جانمازم چشمه / مهرم نور / دشت سجاده‌ام» (3). سجاده گلِ سرخ است و مُهرِ نماز، نور. سپهری دستگاهِ نمادینِ دین را ـ سجاده، مُهر، وضو ـ از فضایِ بسته و مصنوعِ انسانی به فضایِ بازِ طبیعت منتقل می‌کند. نماز دیگر در مسجد نیست، بلکه در باغ است؛ ابزارِ عبادت دیگر شیء نیست، بلکه عنصرِ طبیعی است. در ادامه می‌نویسد: «من نمازم را وقتی می‌خوانم / که اذانش را باد گفته باشد سر گلدسته سرو / من نمازم را پی تکبیرةالاحرام علف می‌خوانم / پی قد قامت موج» (3). اذان را «باد» می‌گوید و تکبیر را «علف» آغاز می‌کند. از منظرِ بوم‌زبان‌شناسیِ استیب، این انتقال نمونه‌ای از «بازنویسیِ روایت‌های مسلط» است: روایتِ غالب، عبادت را کنشی صرفاً انسانی می‌داند که در فضایی جدا از طبیعت انجام می‌شود؛ اما سپهری این روایت را بازنویسی می‌کند و عبادت را به کنشی هم‌زیستانه بدل می‌سازد که در بسترِ طبیعت و با مشارکتِ عناصرِ طبیعی صورت می‌گیرد (2).

سپهری در جای دیگر به سطحی فراتر می‌رود و خودِ فرایندِ ادراک را هدفِ دگرگونی قرار می‌دهد: «چشم‌ها را باید شست / جور دیگر باید دید» (3). این سطر بوم‌زبان‌شناسیِ سپهری را به سطحِ فرازبانی ارتقا می‌دهد: شاعر دیگر فقط زبان را تغییر نمی‌دهد، بلکه ادراک را هدف می‌گیرد. «شستنِ چشم» استعاره‌ای بوم‌زبان‌شناختی برای بازسازیِ دستگاه ادراکی است: دیدنی تازه، دیدنی غیرانسان‌محور که طبیعت را نه ابژهٔ نگاه، بلکه شریکِ نگاه ببیند. فعلِ «شستن» نیز خود فعلی آبی و طبیعی است؛ گویی برای تغییرِ نگاه باید به آب متوسل شد و چشم را با ماده‌ای طبیعی پاک کرد.

در ادامه، سپهری این بازسازیِ ادراکی را به سطحِ زبانی نیز می‌کشاند: «واژه‌ها را باید شست / واژه باید خود باد، واژه باید خود / باران باشد» (3). در اینجا، شاعر نه فقط چشم را می‌شوید، بلکه «واژه» را نیز می‌شوید. این کنش، عمیق‌ترین سطحِ بوم‌زبان‌شناسیِ سپهری است: زبان باید از بارِ معناییِ انسان‌محورِ خود پاک شود و به عنصری طبیعی ـ باد و باران ـ تبدیل گردد. واژه دیگر ابزارِ بیانِ انسان نیست، بلکه خودْ پدیده‌ای طبیعی است که مانند باد می‌وزد و مانند باران می‌بارد. این استعاره، مرز میانِ زبان و طبیعت را به‌طور کامل فرو می‌ریزد و زبان را به بخشی از اکوسیستم تبدیل می‌کند.

سپهری در فرازی دیگر از «صدای پای آب»، سلسله‌مراتبِ انسانی را نیز به چالش می‌کشد: «من ندیدم دو صنوبر را با هم دشمن / من ندیدم بیدی سایه‌اش را / بفروشد به زمین / رایگان می‌بخشد نارون شاخه‌اش را به کلاغ» (3). در این سطرها، سپهری طبیعت را الگویی از هم‌زیستی و بخشش معرفی می‌کند که در آن سلسله‌مراتب و دشمنی وجود ندارد. صنوبرها با هم دشمن نیستند، بید سایه‌اش را نمی‌فروشد، و نارون شاخه‌اش را رایگان به کلاغ می‌بخشد. این تصویر، نقدی است بر ساختارهای انسانیِ رقابت، مالکیت و سلسله‌مراتب. سپهری در ادامه می‌گوید: «هر کجا برگی هست شور من می‌شکفد» (3). «شور» شاعر با «برگ» طبیعت پیوند خورده است؛ گویی احساسِ انسانی و پدیدهٔ طبیعی از یک ریشه‌اند. این هم‌ذات‌پنداری، مرز میانِ سوژه و ابژه را فرو می‌ریزد و شاعر را بخشی از شبکهٔ زیستی طبیعت می‌سازد.

در نهایت، سپهری در «صدای پای آب» مرگ را نیز در بسترِ طبیعت بازتعریف می‌کند: «مرگ پایان کبوتر نیست / مرگ وارونهٔ یک

زنجره نیست / مرگ در ذهن اقاقی جاری است / مرگ در آب و هوای خوش اندیشه نشیمن دارد» (3). در این سطرها، مرگ دیگر پایانِ مطلق نیست، بلکه فرایندی است که در طبیعت ادامه می‌یابد. مرگ «در ذهن اقاقی جاری است» و «در آب و هوای خوش اندیشه نشیمن دارد». این بازتعریفِ مرگ، آن را از حوزهٔ ترس و فنا به حوزهٔ طبیعت و تداوم منتقل می‌کند. سپهری در ادامه می‌گوید: «مرگ با خوشه‌ی انگور می‌آید به دهان / مرگ در حنجرهٔ سرخ‌گلو می‌خواند / مرگ مسئول قشنگی پر شاپرک است» (3). مرگ با انگور و با آوازِ پرنده همراه است؛ یعنی مرگ بخشی از چرخهٔ طبیعیِ زندگی است. این نگرش، همان معیاری را برآورده می‌سازد که بیول برای ادبیاتِ زیست‌محیطی ضروری می‌داند: محیطِ غیرانسانی نه به‌مثابهٔ پس‌زمینه، بلکه به‌مثابهٔ حضوری سازنده و فعال در متن، حتی در مواجهه با مرگ (1).

در شعر «آب را گل نکنیم»، سپهری این تحلیل را با تأکید بر مسئولیتِ جمعی و ترسیم جامعهٔ آرمانی گسترش می‌دهد. این شعر با همان امر اخلاقی آغاز می‌شود که در «صدای پای آب» نیز حضور داشت: «آب را گل نکنیم / در فرودست انگار کفتری می‌خورد آب / یا که در بیشه‌ای دور سیره‌ای پر می‌شود / یا در آبادی کوزه‌ای پر می‌گردد» (3). اما در این شعر، سپهری شبکهٔ زیستی را با جزئیات بیشتری ترسیم می‌کند. ساختار «یا که... یا...» فهرستی از موجودات را در کنار هم قرار می‌دهد: کفتر، سیره، کوزه. هیچ‌کدام از این موجودات مهم‌تر از دیگری نیست و آنچه همه را به هم متصل می‌کند ـ آب ـ ارزشی ذاتی و مستقل از کارکردِ انسانی دارد. این همان نگرشی است که آرنه نس آن را بنیادِ «اکولوژیِ عمیق» می‌داند: باور به ارزشِ ذاتیِ همهٔ موجودات، مستقل از سودمندی آن‌ها برای انسان (7).

اما نکتهٔ بوم‌زبان‌شناختیِ مهم در این شعر، ترسیمِ یک جامعهٔ آرمانی است که در آن انسان و طبیعت در هماهنگی کامل زندگی می‌کنند. سپهری می‌نویسد: «زن زیبایی آمد لب رود / آب را گل نکنیم / روی زیبا دو برابر شده است» (3). در اینجا، زیباییِ انسانی (زن) و پاکیِ طبیعت (آب) در یک رابطهٔ متقابل قرار می‌گیرند. آب نباید گل‌آلود شود نه فقط برای کفتر و سیره، بلکه برای زنِ زیبایی که به لبِ رود می‌آید. این سطر، پیوندِ زیباییِ انسانی و پاکیِ طبیعی را نشان می‌دهد و مسئولیتِ زیست‌محیطی را به حوزهٔ زیبایی‌شناسی نیز می‌کشاند.

سپهری در ادامه تصویری از جامعهٔ آرمانی ترسیم می‌کند: «مردم بالا دست چه صفایی دارند / چشمه‌هایشان جوشان / گاوهاشان شیر افشان باد» (3). در این جامعه، برکتِ طبیعت (چشمه‌های جوشان و گاوهایی شیرافشان) با صفایِ انسانی پیوند خورده است. سپهری در ادامه می‌افزاید: «بی‌گمان پای چپرهایشان جای پای خداست / مهتاب آنجا می‌کند روشن پهنای کلام» (3). «جای پای خدا» در چپرهای این ده، نشانهٔ حضورِ مقدسِ طبیعت در زندگی روزمرهٔ مردم است. سپهری در ادامه می‌گوید: «بی‌گمان در ده بالا دست، چین‌ها کوتاه است / مردمش می‌دانند که شقایق چه گلی است» (3). «دانستنِ شقایق» نشانهٔ آگاهیِ زیست‌محیطی است: مردم این ده، طبیعت را می‌شناسند و با آن آشنا هستند. این آگاهی، همان آگاهیِ بوم‌شناختی است که در آن انسان از فرایندِ طبیعت بی‌خبر نیست، بلکه با آن هم‌نواست.

سپهری در ادامه می‌افزاید: «بی‌گمان آنجا آبی، آبی است / غنچه‌ای می‌شکفد اهل ده باخبرند» (3). «آبی، آبی» تکراری است که شدتِ پاکی و طراوتِ آب را نشان می‌دهد، و «اهل ده باخبرند» نشان می‌دهد که مردم این جامعه از شکفتنِ غنچه آگاه‌اند. این آگاهی، همان آگاهیِ بوم‌شناختی است که در آن انسان از فرایندِ طبیعت بی‌خبر نیست، بلکه با آن هم‌نواست. سپهری در ادامه می‌پرسد: «چه دهی باید باشد کوچه‌باغش پر موسیقی باد» (3). «موسیقی باد» نشانهٔ هم‌نواییِ انسان و طبیعت است: باد در کوچه‌باغ‌های این ده می‌وزد و موسیقی می‌سازد، و مردم این ده با این موسیقی زندگی می‌کنند.

در نهایت، سپهری این شعر را با فراخوانی اخلاقی به پایان می‌برد: «مردمان سر رود آب را می‌فهمند گل نکردنش، ما نیز / آب را گل نکنیم» (3). در اینجا، «مردمان سر رود» کسانی‌اند که آب را «می‌فهمند» و «گل نکردنش» را می‌دانند. فعلِ «فهمیدن» نشان می‌دهد که آگاهیِ زیست‌محیطی نه یک دانشِ انتزاعی، بلکه فهمی عملی و زیسته است. «ما نیز» شاعر را در کنارِ این مردم قرار می‌دهد و مسئولیت را به جمعیت تعمیم می‌دهد. این پایان‌بندی، شعر را از سطحِ توصیفِ طبیعت به سطحِ فراخوانِ اخلاقی ارتقا می‌دهد؛ فراخوانی که در آن انسان و طبیعت در یک پیمانِ زیستی مشترک قرار می‌گیرند.

در شعر «آب را گل نکنیم»، سپهری این تحلیل را با تأکید بر مسئولیتِ جمعی تکمیل می‌کند. او می‌نویسد: «مردمان سر رود آب را می‌فهمند گل نکردنش، ما نیز / آب را گل نکنیم» (3). در اینجا، «مردمان سر رود» کسانی‌اند که آب را «می‌فهمند» و «گل نکردنش» را می‌دانند. فعلِ «فهمیدن» نشان می‌دهد که آگاهیِ زیست‌محیطی نه یک دانشِ انتزاعی، بلکه فهمی عملی و زیسته است. «ما نیز» شاعر را در کنارِ این مردم قرار می‌دهد و مسئولیت را به جمعیت تعمیم می‌دهد. این پایان‌بندی، شعر را از سطحِ توصیفِ طبیعت به سطحِ فراخوانِ اخلاقی ارتقا می‌دهد؛ فراخوانی که در آن انسان و طبیعت در یک پیمانِ زیستی مشترک قرار می‌گیرند.

**همگرایی و واگرایی: دو مسیر برای گریز از انسان‌محوری در زبان شعر**

تحلیل تطبیقیِ شعر هالندر و سپهری، الگویی دوگانه و مکمل از نوآوریِ بوم‌زبان‌شناختی را آشکار می‌سازد. همگراییِ بنیادینِ این دو شاعر در آن است که هر دو، زبان شعر را از حالتِ «آینه‌ای که طبیعت را منعکس می‌کند» به حالتِ «فضایی که طبیعت در آن حضور می‌یابد» تبدیل می‌کنند. در «قو و سایه» هالندر، صفحه خودْ دریاچه می‌شود و واژه‌ها خودْ بدنِ قو و سایه‌اش‌اند؛ فرایندِ خوانش به فرایندِ نگاه‌کردن به سطحِ آب بدل می‌شود و خواننده از ناظر بیرونی به ساکنِ درونِ محیط منتقل می‌گردد. در «صدای پای آب» سپهری، آب خودْ راه می‌رود و پنجره خودْ می‌تپد و گلِ سرخ خودْ سجاده می‌شود. در هر دو حالت، زبان دیگر «دربارهٔ» طبیعت سخن نمی‌گوید، بلکه طبیعت «در» زبان حضور دارد و زندگی می‌کند. این تحول بنیادین، فاصلهٔ سوژه و ابژه را تقلیل می‌دهد و آن معیاری را برآورده می‌سازد که بیول برای ادبیاتِ زیست‌محیطی ضروری می‌داند: محیطِ غیرانسانی نه به‌مثابهٔ پس‌زمینه، بلکه به‌مثابهٔ حضوری سازنده و فعال در متن (1).

دومین همگرایی در تضعیفِ عاملیتِ انحصاریِ انسان نمود می‌یابد. در شعرِ هالندر، این تضعیف بیشتر از طریقِ «ابهامِ دستوری» حاصل می‌شود: در «قو و سایه»، عبارتِ «در هوایِ تاریک شکل می‌گیریم» مشخص نمی‌سازد که «ما» و «شکل‌گرفتن» به انسان اشاره دارد یا به پدیدهٔ طبیعی. در «باغ ساعت آفتابی»، ضمیرِ «من» نه شاعر، بلکه ساعت آفتابی است و سایه، حرفی از واژه‌ای لاتینی را «لمس» و «تصدیق» می‌کند. در شعر سپهری، تضعیف از طریقِ «جابه‌جاییِ صریحِ نقش‌های دستوری» صورت می‌گیرد: آب پا می‌یابد و راه می‌رود، پنجره می‌تپد، ماهیِ تاب دل دارد و آب اندوه را فرو می‌شوید. هر دو راهبرد، عاملیتِ انحصاریِ انسان در زبان را به چالش می‌کشند و به عناصر غیرانسانی نوعی فاعلیت و مشارکت در فرایندِ معناپردازی می‌بخشند.

سومین همگرایی در بازسازیِ استعاریِ طبیعت است. در شعر سنتی، طبیعت اغلب «آینهٔ احوال انسان» بوده است: دریا نمادِ عظمت، بهار نمادِ جوانی و طوفان نمادِ خشم اوست. هالندر و سپهری هر دو این الگو را وارونه می‌سازند. در «قو و سایه»، قو نه نمادِ زیباییِ انسانی، بلکه موجودی مستقل است که بر صفحه و آب حضور دارد، سایه می‌اندازد و شاید آواز بخواند ـ بی‌آنکه هیچ‌یک از این کنش‌ها به احوالِ انسانی ارجاع دهد. در «صدای پای آب»، آب نه نمادِ پاکی یا حیاتِ انسانی، بلکه موجودی با حرکت، صدا، حق و ارزشِ مستقل است. این وارونه‌سازیِ

استعاری، طبیعت را از وضعیتِ «نماد» ـ یعنی ابزاری برای بیانِ تجربهٔ انسانی ـ به وضعیتِ «حضورِ مستقل» ارتقا می‌دهد.

اما واگراییِ این دو شاعر نیز حاملِ معنای نظریِ ارزشمندی است. هالندر در سطحِ «فضا و ماده‌مندیِ زبان» نوآوری می‌کند: شعر او را باید دید تا بُعد بوم‌شناختی‌اش آشکار شود. صفحه به دریاچه، واژه‌ها به بدنِ قو، چینشِ اعداد به صفحهٔ ساعت آفتابی و ستونِ واژگان به عقربهٔ سایه‌انداز تبدیل می‌شوند. بوم‌زبان‌شناسیِ هالندر از جنسِ «فرمِ دیداری» و «حضورِ فضایی» است. سپهری اما در سطحِ «زمان و نحو و ادراکِ حسی» نوآوری می‌کند: شعر او را باید شنید و چشید و احساس کرد. آب راه می‌رود، پنجره می‌تپد، شبنم منوّر می‌شود، و شاعر با تپشِ پنجره‌ها وضو می‌گیرد. بوم‌زبان‌شناسیِ سپهری از جنسِ «نحوِ پویا» و «ادراکِ سیال» است. این واگرایی به ما می‌آموزد که نمی‌توان یک الگویِ واحدِ بوم‌زبان‌شناختی را بر همهٔ ادبیاتِ جهان تحمیل کرد؛ بلکه هر سنتِ ادبی، با توجه به امکاناتِ خاصِ زبانِ خود، راهِ خود را به سویِ گریز از انسان‌محوری می‌گشاید. هالندر در سنتِ شعرِ دیداریِ آمریکایی، امکاناتِ چیدمانِ واژه‌ها بر صفحه را به کار می‌گیرد تا مرزِ میانِ متن و طبیعت را فرو بریزد. سپهری در سنتِ شعرِ فارسی، امکاناتِ نحوی و موسیقاییِ زبان را به کار می‌گیرد تا همان مرز را در سطحِ دستور زبان و ادراکِ حسی ناپدید سازد. هر دو، اما، به یک نقطه می‌رسند: زبانی که دیگر انسان را در برابرِ طبیعت قرار نمی‌دهد، بلکه هم‌زیستیِ آن‌ها را در بافتِ خود ممکن می‌سازد.

از این منظر، پژوهشِ حاضر نشان می‌دهد که مطالعهٔ تطبیقیِ ادبیات، وقتی با چارچوبِ بوم‌زبان‌شناسی همراه شود، می‌تواند از مقایسهٔ مضامینِ مشترکِ سطحی فراتر رود و به شناساییِ «سازوکارهایِ مشترکِ زبان» در تولیدِ آگاهیِ زیست‌محیطی بپردازد. هالندر و سپهری هر دو ثابت می‌کنند که شعرِ معاصر، فارغ از زبانِ مادریِ شاعر، می‌تواند میدانی برای بازاندیشیِ رابطهٔ انسان و طبیعت باشد؛ رابطه‌ای که در آن، همان‌گونه که استیب نشان می‌دهد، زبانِ شعر می‌تواند روایتِ هم‌زیستی را جایگزینِ روایتِ سلطه کند (2). این یافته، چشم‌اندازیِ تازه برای ادبیاتِ تطبیقیِ ایران فراهم می‌آورد: چشم‌اندازی که در آن، ادبیاتِ تطبیقی نه‌تنها در پیِ یافتنِ «تأثیر» و «تأثر» است، بلکه می‌کوشد تا «هم‌صداییِ» سنت‌هایِ ادبیِ متفاوت را در مواجهه با بزرگ‌ترین بحرانِ عصرِ ما ـ بحرانِ زیست‌محیطی ـ بشنود و بازتاب دهد.

**نتیجه‌گیری**

پژوهش حاضر با هدف واکاوی نوآوری‌های زبانی جان هالندر و سهراب سپهری از منظر بوم‌زبان‌شناسی، نشان داد که هر دو شاعر، با وجود تفاوت‌های بنیادین در سنت‌های ادبی و زبان‌های مادری، پروژه‌ای مشترک را در دستور کار دارند: تمرکززدایی از انسان و اعطای عاملیت به عناصر غیرانسانی طبیعت. یافته‌های این مطالعه پاسخ‌گوی پرسش‌های اصلی پژوهش است و ابعاد نوآورانه‌ای را در حوزهٔ ادبیات تطبیقی و بوم‌نقد آشکار می‌سازد.

در پاسخ به پرسش نخست و دوم پژوهش، تحلیل‌ها نشان داد که راهبردهای ساختاری این دو شاعر در مسیر تولید معنای زیست‌محیطی، اگرچه متفاوت، اما هم‌سو هستند. هالندر عمدتاً از طریق نوآوری‌های فرمی و دیداری، مرز میان نشانه و مصداق را فرو می‌ریزد. در اشعاری چون «قو و سایه» و «باغ ساعت آفتابی»، او با بهره‌گیری از تایپوگرافی و چینش فضایی واژگان، صفحه را به اکوسیستمی تبدیل می‌کند که در آن طبیعت نه به‌مثابهٔ موضوع، بلکه به‌مثابهٔ بستر و ساختارِ خودِ متن حضور می‌یابد. در مقابل، سپهری در اشعاری چون «صدای پای آب» و «آب را گل نکنیم»، از طریق آشنایی‌زدایی نحوی و حس‌آمیزی، دستور زبان فارسی را دگرگون می‌سازد. او با جابه‌جایی صریح نقش‌های دستوری، عناصری مانند آب، پنجره و درخت را به فاعلانِ کنش‌های انسانی و ادراکی تبدیل می‌کند و بدین‌سان، سلسله‌مراتب سنتی سوژه و ابژه را در سطحِ بنیادینِ زبان برهم می‌زند.

در پاسخ به پرسش سوم، بررسی الگوهای استعاری و تصویری نشان داد که هر دو شاعر، طبیعت را از وضعیت «نماد» و «آینهٔ احوال انسان» خارج کرده و به آن «حضور مستقل» بخشیده‌اند. در زیست‌جهانِ ترسیم‌شده در اشعار آن‌ها، طبیعت دیگر ابزاری برای بیان تجربیات انسانی نیست، بلکه شریکِ برابر در فرایندِ معناپردازی و هستی است. این بازسازیِ استعاری، پندارهٔ «زیست‌جهان همزیستانه» را در زبان تقویت می‌کند و روایتِ سلطهٔ انسان بر طبیعت را به روایتِ هم‌زیستی و پیوستگی تغییر می‌دهد.

از منظر نظری و روش‌شناختی، این پژوهش نشان داد که چارچوب‌های بوم‌نقد (بیول) و بوم‌زبان‌شناسی (استیب)، تنها محدود به تحلیل شعرهای رئالیستی یا طبیعت‌گرای صریح نیستند، بلکه ابزارهایی کارآمد برای خوانش شعرهای مدرن، فرمالیست و پیچیده نیز محسوب می‌شوند. تطبیقِ سازوکارهای زبانی هالندر و سپهری، الگوی تازه‌ای را در مطالعات ادبیات تطبیقی ارائه می‌دهد که به‌جای تمرکز بر تأثیر و تأثر یا شباهت‌های مضمونیِ سطحی، بر «هم‌صداییِ ساختاری و زبانی» در مواجهه با بحران‌های زیست‌محیطی تأکید دارد.

در نهایت، این مقاله تأیید می‌کند که در عصر بحرانِ اکولوژیک، شعر فراتر از یک بازتابِ صرفِ طبیعت عمل می‌کند. زبانِ شاعرانه، با دگرگون‌سازیِ ساختارهای دستوری و فرمیِ انسان‌محور، می‌تواند به کنشی فعال در بازسازیِ آگاهیِ زیست‌محیطی بدل شود. هالندر و سپهری، هر یک از دریچهٔ زبانِ خود، نشان می‌دهند که گریز از انسان‌محوری، نه یک آرمانِ فلسفیِ دور از دسترس، بلکه امکانی است که در تار و پودِ واژگان و نحوِ شعر، برای زیستنِ هم‌زیستانه‌تر با جهانِ غیرانسانی، محقق می‌شود.

**مشارکت نویسندگان**

در نگارش این مقاله تمامی نویسندگان نقش یکسانی ایفا کردند.

**تعارض منافع**

در انجام مطالعه حاضر، هیچ‌گونه تضاد منافعی وجود ندارد.

## EXTENDED ABSTRACT

Environmental crises in recent decades have intensified scholarly attention to the relationship among language, literature, and the natural environment, leading to the development of interdisciplinary approaches such as ecocriticism and ecolinguistics. These approaches challenge the assumption that language merely represents an external natural world and instead emphasize that linguistic structures actively participate in shaping human perceptions of nature. Ecocriticism, particularly in the work of Lawrence Buell, foregrounds the capacity of literary texts to displace the human subject from its privileged position and to represent the nonhuman environment as an active presence rather than a passive background (1, 10). Ecolinguistics similarly investigates how lexical, grammatical, metaphorical, and narrative patterns construct particular relationships between humans and ecological systems. Stibbe argues that dominant linguistic patterns frequently reproduce stories that legitimize exploitation, instrumentalism, and anthropocentric hierarchy, whereas alternative linguistic configurations can encourage ecological awareness, interdependence, and coexistence (2). This theoretical orientation also intersects with broader ecological critiques of human exceptionalism and dualistic thinking, particularly the rejection of rigid divisions between culture and nature, subject and

object, and human and nonhuman life (7, 9). Against this background, the present study comparatively investigates the linguistic innovations of John Hollander (1929–2013), a major American poet known for formal experimentation, and Sohrab Sepehri (1928–1980), a prominent Iranian modernist poet whose work is deeply associated with nature, perception, and existential reflection. Although the two poets belong to markedly different linguistic, cultural, and literary traditions, their poetry demonstrates a significant convergence in the ways language can destabilize anthropocentric assumptions and grant greater agency, presence, and autonomy to the nonhuman world.

The principal objective of the study is to identify and compare the linguistic and formal mechanisms through which Hollander and Sepehri construct what may be described as distinctive forms of "linguistic ecology." Rather than treating nature merely as a recurring theme, the study focuses on the ways in which poetic language itself is reorganized so that natural entities become participants in meaning-making. The research therefore addresses three interconnected questions: how linguistic and formal innovation contributes to the production of ecological meaning; how grammatical, syntactic, stylistic, and visual strategies assign agency to nonhuman elements and weaken the conventional human/nature binary; and how metaphorical and imagistic patterns contribute to the construction of a more relational and coexistent ecological worldview. The study is grounded theoretically in Buell's environmental criteria, according to which environmentally significant literature situates the nonhuman environment beyond the role of decorative setting, refuses to make human concerns the sole legitimate center of value, acknowledges ethical responsibility toward the environment, and represents ecological reality as dynamic and processual (1). These criteria are complemented by Stibbe's ecolinguistic emphasis on the stories embedded in discourse and on the ideological implications of grammatical choices, metaphors, patterns of agency, and modes of representation (2). Halliday's understanding of language as a social semiotic also provides an important background for viewing grammar as a meaning-making system rather than a neutral mechanism (11). Methodologically, the study adopts a qualitative and comparative textual-analysis approach. Selected poems by Hollander, particularly "Swan and Shadow" and "The Sundial Garden," are examined alongside selected passages from Sepehri's "The Footsteps of Water" and "Let Us Not Muddy the Water." The comparison is theoretical and structural rather than influence-based, with attention to nonhuman agency, syntactic displacement, defamiliarization, visual form, spatial organization, sensory perception, and ecological metaphor.

The analysis of Hollander's poetry demonstrates that his most distinctive ecolinguistic strategy lies in the transformation

of poetic form into an analogue of natural structure. His formal experimentation, long recognized by critics as one of the defining characteristics of his work (4, 5), acquires an ecological significance when examined through the present framework. In “Swan and Shadow,” from *Types of Shape*, the arrangement of words on the page visually produces the figure of a swan and its reflection, thereby collapsing the conventional distance between sign and referent. Words do not simply describe a swan; they become the spatial body of the swan, while the white page assumes the function of the water’s surface (12). This transformation is important because it turns reading into an environmental encounter in which typography, semantic meaning, spatial form, reflection, and movement interact. Syntactic inversions similarly foreground the environment before individual beings, allowing water, dusk, air, shadow, and spatial relations to establish the conditions within which living entities appear. In the poem’s central sections, the distinction between observer and observed becomes unstable, especially where grammatical reference permits both human and natural entities to participate in the same process of “taking shape.” Such ambiguity reduces the exclusivity of human agency and creates a textual field in which objects, reflections, waves, darkness, and light perform actions. Even the apparent “object” in the poem functions as an agent that exposes, awakens, moves, and transforms. The mirrored structure of the poem further reproduces the behavior of water itself: language fragments, reflects, disperses, and partially reconstitutes meaning. In this respect, Hollander’s poem also resonates with ecological conceptions of entities that exceed simple distinctions between material presence and representation (6).

A related but temporally oriented strategy appears in “The Sundial Garden,” where Hollander extends ecological formalism from spatial reflection to natural cycles of time. The poem’s visual arrangement of numbers and words recreates the movement of a sundial’s shadow, converting the printed page into a temporal environment structured by light and darkness (12). The recurrent sense of returning to a central moment challenges linear, mechanized conceptions of time and instead evokes cyclical natural temporality. Particularly important is the contrast between mechanical timekeeping and the silent measurement of time through sunlight and shadow. Mechanical time divides duration into externally regulated units, whereas the sundial remains dependent on cosmic and environmental processes. The poem therefore reverses the hierarchy between technology and nature: the human-made device does not dominate natural time but becomes meaningful only through its submission to the movement of the sun. This reversal is consistent with ecological critiques of human mastery and with deep ecological models that resist placing human technological systems

above the rhythms of the biosphere (7). Hollander deepens this effect by granting the sundial a first-person voice, enabling a nonhuman or quasi-nonhuman object to speak within the poem. Such grammatical personhood challenges the assumption that speech, agency, and meaningful intentionality belong exclusively to human subjects. At the poem's conclusion, shadow physically and symbolically "touches" a letter, producing an extraordinary encounter between natural process and linguistic sign. Nature therefore does not merely appear within language; it participates in the formation and confirmation of language itself. This textual interconnectedness corresponds closely to ecolinguistic accounts of discourse as an ecological system in which linguistic forms can embody patterns of relationality and interdependence (2, 8).

Sepehri reaches a comparable ecological decentering through fundamentally different linguistic resources. Rather than reshaping the typography of the page, he transforms syntax, grammatical agency, sensory perception, and metaphor. In "The Footsteps of Water," the title itself exemplifies this strategy by attributing "footsteps" to water, thereby granting a conventionally inanimate element movement, embodiment, and audible presence (3). Throughout the poem, water moves, washes away sorrow, carries memories and objects, and participates in human experience as an autonomous agent rather than a passive substance. Sepehri repeatedly transfers predicates normally reserved for human beings or animate creatures to windows, wind, grass, trees, light, water, and other natural elements. His famous image of performing ablution "with the heartbeat of windows" exemplifies a broader collapse of categorical boundaries: a window acquires the vital property of pulsation, ritual action becomes inseparable from environmental experience, and multiple sensory domains intersect in a single linguistic construction (3). Such patterns exemplify the critique of dualistic thinking that separates mind from body, culture from nature, and human subjectivity from ecological materiality (9). Sepehri further relocates religious symbols into the natural environment, assigning the rose, spring, light, plain, wind, grass, cypress, and wave roles traditionally occupied by human-made ritual objects and human voices. These transformations do not merely ornament spiritual experience; they reconstruct the grammar of devotion as an act of ecological participation. The same principle governs his call to "wash" the eyes and words so that perception and language themselves may be renewed. When the word is imagined as becoming wind or rain, language ceases to function solely as a human instrument and is metaphorically reintegrated into ecological processes (2, 3). "Let Us Not Muddy the Water" extends this linguistic ecology into an explicitly ethical domain by presenting water as a shared medium connecting humans, animals, plants, villages, beauty, livelihood, and collective responsibility. Its repeated

imperative establishes environmental care not as abstract doctrine but as a lived practice grounded in relational awareness and recognition of the intrinsic value of nonhuman life (7).

The comparative findings demonstrate that Hollander and Sepehri follow two distinct yet convergent paths toward the poetic decentering of the human. Hollander primarily works through visual form, spatial arrangement, typographic organization, reflection, and the materiality of the page, whereas Sepehri works through syntactic innovation, grammatical redistribution of agency, synesthesia, personification, and the fluid restructuring of perception. In Hollander, the page becomes lake, shadow, temporal field, or sundial; in Sepehri, water walks, windows pulsate, wind calls to prayer, grass participates in ritual, and words become rain. The former therefore constructs an ecology of spatial and formal embodiment, while the latter develops an ecology of grammatical and perceptual fluidity. Despite these differences, both poets undermine the assumption that nature exists merely as background, resource, symbol, or metaphor for human experience. Instead, natural and nonhuman entities enter the poem as agents, presences, participants, and sometimes even speakers. This shared strategy transforms poetic language from a medium that represents nature into an environment in which nature is allowed to act. The study therefore concludes that ecolinguistic analysis provides a productive basis for comparative literary research across culturally distant traditions because it shifts attention away from direct influence or superficial thematic similarity and toward deeper structural convergences in the organization of language. Hollander and Sepehri demonstrate that literary traditions can arrive independently at comparable ecological reconfigurations by exploiting the particular affordances of their own languages and poetic forms. Their poetry ultimately suggests that moving beyond anthropocentrism does not require abandoning human language, but rather reconfiguring its grammar, form, imagery, and modes of perception so that human existence is represented as one participant within a broader and dynamically interconnected world.

## References


1. Buell L. The Environmental Imagination: Thoreau, Nature Writing, and the Formation of American Culture. Cambridge: Harvard University Press; 1995.
2. Stibbe A. Ecolinguistics: Language, Ecology and the Stories We Live By. London: Routledge; 2015.
3. Sepehri S. Eight Books. Tehran, Iran: Tahouri Publications; 2010.
4. Vendler H. The Breaking of Style: Hopkins, Heaney, Graham. Cambridge: Harvard University Press; 1988.
5. Bloom H. The Western Canon: The Books and School of the Ages. New York: Harcourt Brace & Company; 1994.
6. Morton T. Hyperobjects: Philosophy and Ecology after the End of the World. Minneapolis: University of Minnesota Press; 2013.
7. Naess A. Ecology, Community and Lifestyle: Outline of an Ecosophy. Rothenberg D, editor. Cambridge: Cambridge University Press; 1989.
8. Gladwin D. The Ecolinguist: A Guide to Ecological Linguistics. London: Continuum; 2010.

9. Plumwood V. Environmental Culture: The Ecological Crisis of Reason. London: Routledge; 2002.
10. Buell L. The Future of Environmental Criticism: Environmental Crisis and Literary Promise. Malden: Blackwell Publishing; 2005.
11. Halliday MAK. Language as Social Semiotic: The Social Interpretation of Language and Meaning. London: Edward Arnold; 1978.
12. Hollander J. Types of Shape: Poems. New Haven: Yale University Press; 1969.