عبدالعلی دست غیب

باغ سبز شعر

نقد و تحلیل اشعار
سهراب سپهری

نقد و تحلیل شعر سهراب سپهری

باغ سبز شعر

عبدالعلی دست‌غیب

تهران - ۱۳۸۵

دست‌غیب، عبدالعلی، ۱۳۱۰ -
باغ سبز شعر: نقد و تحلیل شعر سهراب سپهری / عبدالعلی دست‌غیب. ــ تهران: آمیتیس، ۱۳۸۵.
۱۵۹ ص. ۱۵۰۰۰ ریال ISBN: 964-8787-08-5
فهرستنویسی بر اساس اطلاعات فیپا.
کتابنامه به‌صورت زیرنویس.
نمایه.
۱. سپهری، سهراب، ۱۳۰۷ - ۱۳۵۹ -- نقد و تفسیر. ۲. شعر فارسی -- قرن ۱۴ -- تاریخ و نقد. الف. عنوان. ب. عنوان: نقد و تحلیل شعرب سهراب سپهری.
۲ب ۵د/PIR۸۰۹۴ ۱/۶۲ فا ۸
کتابخانه ملی ایران ۸۴-۲۸۴۳۶ م

ص.پ: ۱۳۴۴-۱۴۱۵۵ همراه: ۰۹۱۲۱۹۰۵۹۳۲ amitispublish@gmail.com

باغ سبز شعر (نقد و تحلیل شعر سهراب سپهری)

عبدالعلی دست‌غیب

طرح روی جلد: **داود کاظمی**
صفحه‌آرا: **سعید رستمی**
حروفنگار: **فرزاد نجفی**
تصحیح: **محسن فرجی**
ناظر چاپ: **محمد یزدانی کچویی**
چاپ اول: **۱۳۸۵**
لیتوگرافی: **سایه**
چاپ و صحافی: **سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی**
شمارگان: **۱۶۰۰ نسخه**
بها: **۱۵۰۰۰ ریال**
شابک: ۵-۰۸-۸۷۸۷-۹۶۴ ISBN: 964-8787-08-5
شابک دوره: X-۱۴-۸۷۸۷-۹۶۴ ISBN: 964-8787-14-X

کلیه حقوق متعلق به ناشر است و نقل از کتاب فقط با ذکر منبع مجاز است.

پشت دریاها شهری است
که در آن پنجره‌ها رو به تجلی باز است
بام‌ها، جای کبوترهائی است که به فواره‌ی هوش بشری می‌نگرند
دست هر کودک ده ساله‌ی شهر، شاخه‌ی معرفتی است
مردم شهر به یک چینه چنان می‌نگرند
که به یک شعله، به یک خواب لطیف
خاک، موسیقی احساس ترا می‌شنود
و صدای پر مرغان اساطیری می‌آید در باد.

(حجم سبز، ۳۹ و ۴۰)

سخن ناشر

تحلیل وضعیت کنونی شعر ایران بی‌توجه به شعر شاعران بزرگ معاصر (نیما، شاملو، اخوان، فروغ و سهراب) ناممکن به نظر می‌رسد. تأثیرگذاری فرم و مضامین به‌کارگرفته شده توسط این شاعران بر شعر پس از خود موضوعی نیست که بتوان به‌راحتی آن را نادیده گرفت. به این جهت توجه به این پنج شاعر و نقد و بررسی شعر آن‌ها موضوعی است که از دغدغه‌های اصلی صاحب‌نظران و علاقه‌مندان عرصه شعر به‌شمار می‌رود.

عبدالعلی دست‌غیب از منتقدان برجسته‌ای است که تاکنون در این زمینه نوشته‌های بسیاری را به چاپ رسانده است. بی‌تردید نظرات او درباره شعر نیما، شاملو، اخوان، فروغ و سهراب می‌تواند در تحلیل شعر معاصر ایران بسیار مؤثر باشد.

کتاب حاضر کتابی است از مجموعه‌ای پنج جلدی که به نقد و بررسی شعر این شاعران پرداخته است. هر یک از این پنج جلد به شعر یک شاعر اختصاص داشته و آن را به بحث و بررسی گذاشته است.

نویسنده این مجموعه در مطالعه خود علاوه بر آن‌که فرم و محتوای شعر شاعران پنجگانه را مورد مطالعه قرار داده است با

نگاهی بیرونی نیز به سراغ آن‌ها رفته و روشی جامعه‌شناسی را در تحلیل خود به کار گرفته است.

نشر آمیتیس که پیش از این در تحلیل شعر معاصر ایران مجموعه‌ای پنج جلدی از شاعر فرزانه منوچهر آتشی به‌نام‌های «نیما را دوباره بخوانیم»، «شاملو در تحلیلی انتقادی»، «اخوان، شاعری که شعرش بود»، «فروغ در میان اشباح» و «سهراب، شاعر نقش‌ها» را منتشر کرده، امیدوار است با انتشار چنین مجموعه‌هایی بتواند سهمی در شناخت هرچه دقیق‌تر شعر ایران داشته باشد.

انتشارات آمیتیس

سهراب سپهری در سال ۱۳۰۷ در کاشان زاده شد و پس از به پایان رساندن آموزش‌های ابتدائی و متوسط به تهران آمد (۱۳۲۲) و دوره‌ی دانشسرای مقدماتی را به پایان آورد و معلم شد(۱۳۲۵). سپس از معلمی دست کشید و در دانشکده‌ی هنرهای زیبای دانشگاه تهران به تحصیل پرداخت. او پس از فراغت از تحصیل با درجه‌ی لیسانس و احراز رتبه‌ی نخست، به دریافت نشان درجه‌ی اولی علمی توفیق یافت. سپهری تا سال ۱۳۴۰ که به کلی از خدمات دولتی کناره گرفت، در شرکت نفت، اداره‌ی کل هنرهای زیبا، تدریس در هنرکده‌ی هنرهای تزئینی اشتغال داشت. برای شرکت در نمایشگاه‌ها و مطالعه‌های هنری به ایتالیا، فرانسه، ژاپن، هند و آمریکا سفر کرد و در دی ماه ۱۳۵۸ برای درمان سرطان خود به انگلستان رفت و در اسفند ماه ۱۳۵۸ به ایران بازگشت و در اول اردیبهشت ماه ۱۳۵۹ در بیمارستان پارس تهران درگذشت. این شاعر و نقاش

در زمانی که درگذشت، ۵۲ ساله بود و در زندگانی خود همسر نگزید و در تجرد زیست. کالبد بی‌جان او را در صحن امامزاده سلطان‌علی در قریه‌ی مشهد اردهال کاشان به خاک سپردند.[۱]

نخستین کتاب سپهری به نام «در کنار چمن یا آرمگاه عشق» بامقدمه‌ی عباس کی‌منش (مشفق) در ۱۳۲۶ چاپ شد، اما این کتاب در صورت کتاب‌های شعر او نیامده. خود او می‌گوید: «جوانی بود دیگر، باید یک جوری شروع می‌کردیم»[۲] اشعار این کتاب از این قسم است:

فصل بهار است و شب ماهتاب
ریخته بود دشت و چمن سیم ناب
در وسط دهکده یک خانه‌ای است
خانه نه یک کلبه‌ی ویرانه‌ای است
گوشه‌ی آن کلبه نشسته حزین
بیژن دلداده و اندوهگین.[۳]

از بین سروده‌های آغازین سپهری بر می‌آید که او شخصی است احساساتی، رومانتیک در مرحله‌ی بدَوی آن، بدون تجربه‌ی وسیع اجتماعی. در واقع او انسان ساده‌ای بود، بسیار محجوب و آرام. یکی از دوستان او می‌نویسد: «وقتی گفتم می‌خواهم برایت یک کتاب درست کنم، گفت: مگر من که هستم؟ گفتم: تو خیلی کَسی، باور کن! گفت: اگر باور کنم دیگر اینکه هستم نیستم.» خود او نیز گفته است: «وقتی برای نقاشی به دشت و کوه می‌روم یکباره حس می‌کنم کوه‌ها

---

۱. پیامی در راه، ۹ تا ۱۴.
۲. سپهری، شاعر و نقاش، ۱۱.
۳. سپهری، همان، ۱۲.

به هم نزدیک می‌شوند و می‌خواهند مرا له کنند...ترس برم می‌دارد. وقتی به شهر می‌رسم، هیاهو آزارم می‌دهد. جمعیت دگرگونم می‌کند، می‌ترساندم، وحشتم می‌گیرد.»(۱)

بیژن جلالی درباره‌ی او می‌نویسد: «در کارهای نقاشی سپهری نیز همواره تأثیر شرق دور را به صورتی می‌بینیم. تفکر او نوعی کوشش در ایجاد هماهنگی بزرگ یا طبعیت و کائنات است... و باعث شده سپهری به همه چیز به‌طور یکسان نگاه کند و تا حدودی آنچه را که ما بد و خوب و زشت و زیبا می‌گوئیم از هم متمایز نکند.» خود او نیز نوشته است: «من نقاشی می‌کنم، شعر می‌خوانم و یکتائی را می‌بینم. وگاه در خانه غذا می‌پزم، ظرف می‌شویم و انگشت خود را می‌برم و چند روز از نقاشی باز می‌مانم. غذائی که می‌پزم خوشمزه می‌شود به شرطی که چاشنی آن نمک باشد و فلفل و یک قاشق اغماض... غذاهای مادرم چه خوب بود و تازه من به او ایراد می‌گرفتم... ایران مادرهای خوب دارد و غذاهای خوشمزه و روشنفکران بد و دشت‌های دلپذیر.»(۲)

درباره‌ی سپهری کتاب‌ها و مقاله‌های زیاد نوشته شده و شعر او معرکه آرای جدال دو گروه واقع‌گرا و عرفان‌گرا بوده و هست. او را به دلیل گرایش به سادگی و طبعیت دوستی و رمز و راز باوری ستوده‌اند و هم‌چنین به سبب شانه خاکی کردن از تعهد اجتماعی و غوطه وری در ژرفای اوقیانوس عرفان نکوهش کرده‌اند اما با این همه هر دو گروه او را در مقام یکی از شاعران موفق معاصر ما شناخته‌اند، شاعری که نمی‌شود او را نادیده گرفت یا درباره‌ی آثارش سکوت کرد. موضوع در خور توجه درباره‌ی کارهای او این است که نوآوری شاعرانه‌اش نه با نوآوری نیما

---

۱. سپهری، همان، ۱۲ به بعد، ۲. سپهری، همان، ۱۸.

همانندی دارد نه با نوآوری‌های شاملو و اخوان و نصرت رحمانی. او نخست زیر تأثیر نوآوری نیما بود و این تأثیر در قطعه‌های «قیر شب»، «مرغ غریب»، «زاغ سپید»، «مرگ رنگ» محسوس است، گوئی در این‌جا «مرغ پنهان»، «مرغ غم» و «غراب» نیما به آوا در آمده‌اند اما خوب که دقت می‌کنیم در می‌یابیم که او مایه‌های رومانتی‌سیسم آغازین نیما راگرفته و به سوی رمز و راز عرفانی و ذن بودیسم چرخانده است و رگه‌های نیرومند موضوع‌های رئالیستی اشعار نیما را کاملاً کنار گذاشته است. البته او در این زمینه تنها نیست و به راهی می‌رود که پیش از او هوشنگ ایرانی رفته بود و همزمان یا بعد از او بیژن جلالی، پرویز داریوش، شرف‌الدین خراسانی رفتند اما این شاعران، شنوندگان و خوانندگان اندکی داشتند و دارند در حالی که سپهری توجه طیف گسترده‌ای از خوانندگان شعر را به سوی خود کشید، به‌طوری که در رده‌ی شاعران، پرخواننده‌ی معاصر درآمد و حتی در دوره‌ی مبارزه‌ی سیاسی حاد-که کمتر مجالی برای پرداختن به عرفان و طبیعت‌گرائی به دست می‌دهد - باز منظور نظرها بود و دوستداران خود را داشت.

در سپهری حساسیت شدیدی نسبت به گل و گیاه و آب و روشنی... دیده می‌شود. او به طبیعت و انسان آغازین و نوعی بیگناهی و پاکی آرمانی و غیر تاریخی بر می‌گردد و در پس پشت هر چیزی رمز و رازی می‌جوید و می‌خواهد آن رابطه‌ی عاطفی آرمانی زیبای تصوری انسان با طبیعت و انسان با انسان را زنده کند، آرمانی بنیاد شده بر یگانه شدن با «کل»، با «طبیعت زنده» که در اسطوره‌های رمزآمیز خاور و باختر به فراوانی بازتاب یافته و امروز نیز طرفدارانی

دارد.[۱] سپهری،در همه حال این آرمان را با لحن صمیمانه و به شیوه‌ای به تقریب زیبا و شورمندانه بیان می‌کند اما چنین چیزی آیا می‌تواند واقعیت ملموس و مشخص داشته باشد یا پیدا کند، موضوعی است گفت و گو برانگیز و باری حتی گفت وگو در این باره (نه فیصله دادن قضایا که احتمالاً ناممکن است) مجال وسیعی می‌طلبد و در یک مقاله یا در یک کتاب، کشف همه‌ی ابعاد و حلاجی کردن همه‌ی فراز و نشیب‌ها و گزاره‌های آن ممکن نیست.

۱. علاقه‌ی سپهری به هنر و فلسفه‌ی خاور دور معرف است. سالی را هم که در ژاپن بسر آورد (۱۳۳۹) تا فنون حکاکی روی چوب را فراگیرد، باعث شد که بعضی نقاشی‌های او را تا مدتی «ژاپنی» بنامند. البته شباهت‌هائی بین کار او و نقاشی ژاپنی هست از آن جمله: توجه نقاش به طبیعت و به‌ویژه به گل و گیاه، استفاده از حرکات سریع قلم موی آغشته به رنگ مشکی یا قهوه‌ای بر زمینه‌ای از رنگ‌های خیس کمرنگ. (کریم امامی، بنگرید به: پیامی در راه، ۴۲ و ۴۳).

سپهری شاعری تک‌رو است و حساس و گوشه‌گیر. در عرصه‌ی زندگانی پرغوغای امروز و این عصر متلاطم «آهن و پولاد» در اندیشه‌ی گل‌ها، قناری‌ها و آب‌های زلال است. شعرش حزن ویژه‌ای دارد و او همیشه روزنه‌ای به سوی «تجلی» کل، حضور سرچشمه‌ی روشنی در نمودها باز می‌کند. در اندیشه‌ی بیرون رفتن از دانستگی تاریخی و منطقی و غوطه‌وری در عرصه‌ی طبیعت پر رمز و راز است و طبیعت را محرابی می‌بیند که باید با خلوص به آن وارد شد. سخنانی که او در چند کتاب آغازینش می‌گوید، بسیار مبهم است و تم‌های اصلی آن از ذن بودیسم گرفته شده است اما از قطعه شعر «صدای پای آب» و کتاب «حجم سبز» (۱۳۴۶) بیان و تصاویر ساده‌تر و بومی‌تر می‌شود و با این کار چشم انداز تازه‌ای در شعر فارسی می‌گشاید. برخی تصاویر او در حجم سبز، صدای پای

آب، مسافر چنان درخششی دارد که خواننده‌ی غیر عارف را نیز مفتون می‌کند و چنین موضوعی، معمائی برای چنین خواننده‌ای به‌وجود می‌آورد که چه‌گونه با شعر سپهری تماس بگیرد، چه مقدار از گزاره‌های او را بپذیرد و چه نکته‌هائی را که در شعر او آمده‌است کنار بگذارد یا انکار کند. به‌طور کلی می‌توان گفت شعر سپهری از لحاظ ابداع و آفرینندگی و تأثیر نیرومند و از نظر اجتماعی و تاریخی بسیار ضعیف است. به سخن دیگر، تخیل این شاعر خلاق است اما خود او در جهان امروز، در دنیای واقعیت‌های تلخ و شیرین زندگانی نمی‌کند.

سپهری پیش از «صدای پای آب»، دفترهای «مرگ رنگ» (۱۳۳۰)، «زندگی خواب‌ها» (۱۳۳۲)، «آوار آفتاب» (۱۳۴۰)، «شرق اندوه» (۱۳۴۰) را انتشار داده بود اما در عالم شاعری شهرتی نداشت و او را بیشتر نقاش می‌دانستند تا شاعر. «صدای پای آب» او را در شمار شاعران مشهور درآورد و «حجم سبز» بر شهرت و طالبان شعر او افزود.

«آوار آفتاب» در میان آثار او به‌ویژه طرفه است و حاوی قطعه‌هائی است غالباً بی‌وزن و هر چند این قطعه‌های ناموزون و فاقد موسیقی را در زبان فارسی به معنای دقیق کلمه «شعر» نمی‌توان نامید، با این همه در آن‌ها عناصر شاعرانه‌ای وجود دارد که به ما اجازه می‌دهد نویسنده‌ی آن‌ها را دارای تخیلی شاعرانه بدانیم و نیز محتوای برخی از قطعه‌های این کتاب و کتاب‌های نخستین او (مرگ رنگ و...) رگه‌های فکری و جهان‌نگری ویژه‌ای دارد که نویسنده‌ی آن را در شمار رومانتیک‌های جدید قرار می‌دهد، اما در آثار بعدی او رنگ «سورئالیسم» غلبه می‌یابد.

سپهری در نقاشی نیز دستی دارد و در این هنر تازه جوست و از نمایندگان

دبستان جدید نقاشی ایران به شمار می‌آید و از این رو طبیعی است که به رنگ‌ها و تناسب و نغمه‌ی رنگ‌ها توجه داشته باشد. غوطه‌وری در رنگ و آمیختگی و تقارن رنگ‌ها در کتاب «اتاق آبی» او نیز محسوس است و او می‌نویسد: «آبی... در زندگی‌ام دویده بود. میان حرف و سکوتم بود... من کنار کویر بودم و بالای سرم آبی فراوان بودم... با لاجورد مادرم ملافه‌ها را آبی می‌کرد و بند رخت تماشائی می‌شد. نزدیک عید، تخم‌مرغ‌ها را با سنبوسه آبی می‌کردیم... باغ ما پر از نیلوفر آبی می‌شد و جابه‌جا گل‌های آبی کاسنی، نگین انگشتر(ی) مادر آبی بود. فیروزه بود. از جنس ریگ‌های ته جویبارهای بهشت شدّاد، فیروزه‌اش بواسحاقی بود. انگشتر(ی) همیشه در انگشت مادرم بود. می‌گفتند فیروزه سوی چشم را زیاد می‌کند.[۱]

در شعرش هم می‌گوید:

پدرم نقاشی می‌کرد
تار هم می‌ساخت، تار هم می‌زد
خط خوبی هم داشت.[۲]

و هم‌چنین:

پیشه‌ام نقاشی است
گاه گاهی قفسی می‌سازم با رنگ، می‌فروشم به شما
تا به آواز شقایق که در آن زندانی است
دل تنهائی‌تان تازه شود.[۳]

---

۱. اتاق آبی، ۲۳، تهران ۱۳۶۹.
۲. هشت کتاب، ۲۷۵، تهران ۱۳۵۷.
۳. هشت کتاب، همان، ۲۷۳.

در آثار سپهری عبارت‌هائی مانند: من تصویر خوابم را می‌کشیدم، گل‌های قالی می‌لرزد، ناگهان رنگی دمید، پیکری روی علف‌ها افتاده بود، شبیه این گل کاشی را دیدم، آسمان پر شد از خال پروانه‌های تماشا، ستارگان در خیسی چشمانت می‌دوند... فراوان است و اگر کلمه‌هائی را که به رنگ، تماشا، منظره و روشنی و طیف‌های آن اختصاص داده شده گرد آوریم و بسامدهای آن را محاسبه کنیم، در می‌یابیم که سراینده‌ی نازک خیال بیشتر «می‌بیند» و کوتاه سخن بیشتر اهل تماشاست. بنابراین می‌توان نتیجه گرفت که شیوه‌ی نقاشی او در سروده‌هایش اثر نهاده و گهگاه آن‌ها را به پرده‌های نقاشی همانند کرده است. سپهری کوشیده است با یاری تصویرها و واژه‌های مربوط به حس دیدن، شعر را به سوی نقاشی ببرد و بیشتر عرضه کننده‌ی شعر تصویری باشد. این قسم قطعه‌های او سرشار از تصویرهای بصری هستند و از شیوه‌ی اشعار ژاپنی و چینی (هایکو) اثر پذیرفته‌اند. او گرایش تندی به هنر بصری ژاپنی و چینی و عرفان هندی نشان می‌دهد و در گشت‌وگذار و سفرهای خود به هند و خاور دور به تأمل درباره‌ی فرهنگ آن‌ها پرداخته و این همه در سروده‌هایش بسیار اثر گذاشته است. نکته‌ی دیگری که باید درباره‌اش گفت‌وگو کرد، تعریف خود «شعر» است اما اشکال کار در این است که ما یک تعریف (شناسه‌ی) قطعی و همه‌پذیر در دست نداریم، بنابراین اگر تعریف دبستان رومانتی‌سیسم را درباره‌ی شعر بپذیریم، نوعی خاص از شعر را در بر می‌گیرد و دیگر انواع شعر را شامل نمی‌شود. در مثل «وردز ورث» شعر را «فوران احساسات نیرومند» می‌داند:

Good poetry is the spontaneous overflow of powerful feelings.

او از شاعر می‌خواهد با شورهای اساسی دل انسان سر و کار داشته باشد. با

احساس «انسان طبیعی» روسو که تمدن ماهیت اصیل او را نیالوده. بر پایه‌ی این قسم استدلال، معیار اشعار کلاسیک یعنی واژه‌گزینی شاعرانه و شخصیت دادن به ایده‌های انتزاعی کلاسی‌سیسم مردود است زیرا هم مصنوعی است و هم رمز و راز دل و عواطف بشری را نشان نمی‌دهد. از نظرگاه «وردز ورث» شاعر دیگر سراینده‌ی موضوع‌های بزرگ و عمده، آموزگار رسم‌های ظریف اخلاقی نیست بلکه انسانی است که با دیگر انسان‌ها سخن می‌گوید، او به راستی موهبت حساسیت زنده‌تری یافته است، موهبت شورمندی و لطافت و مهربانی بیشتر، دانشی عظیم‌تر درباره‌ی طبیعت بشری دارد و روحی حساس‌تر و جامع‌تر از آنچه گمان می‌برند که باید بین آدمیان مشترک باشد. انسانی که بیش از دیگران از شورها و خواست‌های خود خشنود است و بیش از دیگران از روح زندگانی که در خود می‌یابد شاد می‌شود و به وجد می‌آید تأمل کند برخواست‌ها و شورهائی آن‌سان که در جریان گردش کیهان نمایان می‌گردد و گاه آن‌جا که آن شور و خواست‌ها را نمی‌یابد ناچار می‌شود آن‌ها بیافریند.

گرچه تم‌های رومانتی‌سیسم انگلستان و فرانسه و آلمان با یکدیگر متفاوت است، وجه مشترکی بین آنها نیز دیده می‌شود: ستایش زندگی ساده و عصر زرین. همه‌ی رومانتیک‌های آلمانی به زندگانی انسان‌های آغازین، به آن بهار جوانی از دست رفته همچون سرچشمه‌ی شفا و تجدید زندگانی می‌نگرند و در آن نمونه‌ی بشریت ناب و بی‌عیب و نقصی را می‌بینند که دیگر دسترسی به آن ممکن نیست.[۱] در واقع زمانی که هیدگر درباره‌ی شاعر می‌گوید «زبان وجود (بودن) است» [به تعبیر عرفان، لسان‌غیب است] و فیلسوفانی مانند هراکلیتوس

۱. تاریخ مختصر نقد ادبی، Vernon hall، لندن، ۱۹۶۳، ص ۸۰.

را کسانی می‌داند که نخستین بار با وجود (بودن) تماس گرفته‌اند و «وجود» گفته‌های خود را بر زبان ایشان جاری ساخته است، کاری جز این نمی‌کند که سخنان کسانی چون هردر، نووالیس و هولدرلین را به زبان فلسفی باز گوید.(۱)

این متفکر که بازگشت به سرچشمه‌های فلسفه را سفارش می‌کند، می‌گوید: برای انسان امروز آنچه لازم است رهائی از سوبژکتیویته (خودبنیادی) است و ابزار این کار روی آوردن به شعر. شاعرانی مانند ریلکه و هولدرلین به عرصه‌ای رسیده‌اند که برق شهود وجود (بودن) را دریافت کرده‌اند و در روشنگاه بودن قرار گرفته‌اند. او ما را دعوت می‌کند که به حد و مرز کلمه‌ها رسیدگی کنیم چرا که «زبان‌ها و کلمه‌ها پوسته‌هائی نیستند که فقط گویندگان و نویسندگان، چیزها را در آن‌ها بسته‌بندی می‌کنند بلکه در کلمه‌ها و در زبان است که چیزها هستند. اندیشیدن مستلزم پیداکردن لفظ دقیق است. برای شاعر الفاظ مطلق است و در شعر لفظ و معنا یگانه می‌شود، یا به تعبیر شاعر ایرانی:

از صفای می و لطافت جام به هم آمیخت رنگ جام و مدام
همه جام است و نیست گوئی می یا مدام است و نیست گوئی جام

به گفته‌ی هیدگر هنرمند و شاعر اصیل با مرگ و هراس (Angst) روبه‌روست. شاعر در روشنگاه بودن قرار می‌گیرد و بودن با او عتاب و خطاب می‌کند. زبان «خانه‌ی بودن است» و انسان «چوپان بودن است.» مولوی نیز می‌گفت انسان باید نغمه‌ی حقیقت را بشنود. پیامبر و شاعر از نظرگاه او دارنده و شنونده‌ی نغمه‌های درونی هستند:

انبیا را در درون هم نغمه‌هاست طالبان را از آن حیات پربهاست

---

۱. تاریخ اجتماعی هنر، آرنولد هاوزر، ترجمه‌ی ابراهیم یونسی، ۳/۷۸۸، تهران ۱۳۷۷.

نشنود آن نغمه‌ها را گوش حس کز ستم‌ها گوش حس باشد نجس
نشنود نغمه‌ی پَری را آدمی کو بود زاسرار پریان اعجمی
گرچه هم نغمه‌ی پری زین عالم است نغمه‌ی دل برتر از هر دو دم است.[۱]

افلاطون نیز می‌گفت شاعر به آنچه می‌گوید دانستگی ندارد. او زمانی به سخن می‌آید که ایزد بانوی شعر (یا به تعبیر حافظ، «سروش») منبع الهام او می‌شود. با این همه آنچه شاعر می‌گوید بازنمایش پدیده‌هاست و او اصل پدیده‌ها یعنی ایده‌ها را نمی‌شناسد. ارسطو از این پیشنهاد انتقاد کرد و گفت: این بازنمایش شاعرانه، بازنمایش صرف نیست، بازنمایش آفرینشگرانه است و در تعریف شعر این سخن را به میان آورد که شعر کلامی است موزون و خیال‌انگیز.

ابن‌سینا و خواجه نصیر نیز به پیروی از ارسطو گفته‌اند: شعر کلامی است مخیل، کلامی است که شور برانگیزد. شمس قیس رازی نیز می‌گوید: بدانک شعر در اصل لغت دانش است و ادراک معانی به حدس صائب و اندیشه و استدلال راست و از روی اصطلاح سخنی است اندیشیده، مرتب معنوی، موزون متکرر متساوی، حروف آخرین به یکدیگر مانند.[۲] این تعریف از این لحاظ درخُور توجه است که عنصر دانائی را بر عنصر تخیل برتر می‌دهد و از جهتی می‌تواند آثار بزرگانی مانند فردوسی را نیز در برگیرد و در واقع نمونه‌ی خوبی از تعریف کلاسیک شعر است. کلاسیک‌ها به عقلانیّت اهمیت می‌دهند. کارشان صبغه‌ی والای قهرمانی و اخلاقی دارد و حامیان آن شاهان و طبقه‌های مهذب و برتر جامعه هستند. عناصر شاعرانه‌ی مقوّم شعر ایشان ایجاز است و لطف سخن، و

۱. مثنوی، ج ۱، چاپ بروخیم، تهران ۱۳۱۴.
۲. المعجم فی معاییر اشعار عجم، مدرس رضوی، ۱۹۶.

تخیل ظریف پهلوانی و اشرافی (البته تخیل در همه نوع شعر اساسی است: شعر صنعت به‌کار انداختن تصورات است به کمک کلمات، شوپنهاور)، و دوری از چیزهائی پیش پا افتاده و توصیف شگفتی‌ها... شعر هنر کلامی است و کلام در مراتب خود باید آن چنان روشن، زیبا، رسا و مجسم‌کننده باشد که تجربه‌ها و مفهوم‌های زیسته شده‌ی شاعر را به کمال به شنونده منتقل کند و به گفته‌ی سعدی «در همه‌ی قول‌ها فصیح باشد.» بزرگان ما می‌گفتند «سخن باید چو شکر پوست‌کنده» و یکی از دلائل نفوذ شاعرانی مانند هومر، فردوسی، سعدی و حافظ در مردم عصر آنها و نسل‌های بعد همین ویژگی بوده است. عبارت‌های گنگ، نارسا و ناروشن که از روی بی‌اطلاعی نسبت به جریان زنده‌ی زبان گفته یا نوشته شده باشد، دوام و ماندگاری ندارد. در سخن شاعر و نویسنده باید به گفته‌ی نظامی عروضی «معانی متابع الفاظ نیفتد» یعنی لفظ و معنا به‌طور مساوی پیش بروند و نیز سخن از ایجاز کامل برخوردار باشد. این اوصاف کلاسیک البته پذیرفته‌ی شاعران مدرن نیست. ساختن شعر البته کار آسانی نیست. در این زمینه خود جوشی و شیدائی هم لازم است. در واقع برای شعر سرائی ویژگی‌های زیر لازم و ضروری است:

۱- **تخیل آفرینشگر:** منظور از تخیل به تصور آوردن و بازسازی تجربه‌هائی است که با دیده‌ی دقیق دیده و با جان و دل آزموده شده است. یافتن ادراک تازه‌ای از مُفردات زندگانی انسانی و طبیعت است و این استعداد هنری است که بخشی از آن فطری و بخشی از آن مربوط به دوران کودکی است. به مَدد همین تخیل است که صائب شاعر تصویرگرای قرن یازدهم و سراینده‌ی ایرانی می‌تواند بگوید:

دل را نگاه گرم تو دیوانه می‌کند آئینه را رخ تو پری خانه می‌کند

و یسنین شاعر غزل سرای روس می‌سراید:

شب به روی نهر خم شده و پاهای کبود خود را

در آب‌های سپید آن می‌شست.

این شعر پاسترناک نیز حکایت‌کننده‌ی تخیل خلاّق اوست:

آه ای طراوت! ای چکیده‌ی زمرد!

در میان انگورهای مست از باران.

و سهراب سپهری می‌گوید:

زمزمه‌های شب در رگ‌هایم می‌روید

باران پرخزه‌ی مستی

بر دیوار تشنه‌ی روحم می‌چکد.

نمونه‌هائی راکه می‌آوردیم همه با زبان استعاره، یعنی به زبان مجازی بیان شده‌اند (زبان مجازی یعنی زبانی که تشبیه، استعاره، تلمیح، کنایه، نماد و... را در مراتب خود شامل می‌شود) و این زبان فقط ویژه‌ی ایماژیست‌ها نیست. هر شاعری زبان استعاری و مجازی خود را دارد. در مثل در شعر حافظ صنعت ایهام غلبه دارد و در شاهنامه‌ی فردوسی صنعت اغراق و در آثار صائب و بیدل، تصویرسازی.

آفرینشگری شاعرانه را در قدیم به عوامل فوق انسانی (خدا بانوان شعر mousa، سروش...) نسبت می‌دادند. روانکاوی در عصر جدید «فرشته‌ی الهام» هنرمند را در «ناخودآگاه» بشری یافت. عده‌ای نیز آفرینشگری و تخیل و ذوق را وجهی از وجوه خرد و ذوق انسان دانستند یا واسطه‌ی بین دو نیروی فهم و خرد.

کروچه می‌گوید: «اگر شعر توانائی تأثیر در روح همه‌ی افراد بشر دارد، علت آن ترکیب انسان عادی و شاعر است. اگر شعر زبان جداگانه و زبان خدایان بود، مردم آن را نمی‌فهمیدند و وقتی می‌گویند شعر انسان را به مقام بالاتری عروج می‌دهد، باید دانست که این مقام بالاتر از انسان نیست بلکه در خود اوست... بین تصور و علامت، موازنه‌ی واهی به‌وجود نمی‌آید [در مثل بین مفهوم گل و حروف گ و لام] پس زبان دیگر علامت نیست بلکه تصوری است که معنی را می‌سازد، یعنی خود آن تصور، علامتی است برای خود که به رنگ یا به صدا یا به آواز ابراز می‌شود.»[۱]

در این گفته مفهوم و تصور اصل گرفته می‌شود و اوبژه و الفاظ تابع آنها (کروچه هگلی است و در نتیجه ایده‌آلیست است یعنی به تقدم ایده و خرد بر اوبژه و جهان مشخص و واقعی باور دارد)، با این همه، کروچه درباره‌ی بیان مجازی و نیروی تخیل سخنانی گفته است که در روشنگری هنر و هنر شعر بسیار مؤثر است. او می‌گوید قوام هنر به نیروی تخیل وابسته است ازاین‌رو اگر تخیل را از هنر دور کنیم، ساختار آن فرو می‌ریزد. البته تصویری که به وسیله‌ی خیال شاعر ساخته می‌شود، گزارش مستقیمی از واقعیت نیست بلکه حاصل مشاهدات و ادراک تازه‌ی او از پدیده‌هاست و می‌توان آن را تعمیم داد، یعنی هنرمند ویژگی‌های شاخص پدیده‌ها و واقعیت یا سویه‌ای از سویه‌های آنها را نشان می‌دهد و سپس آن را به مرتبه‌ی عام می‌رساند. در زبان مردم هم استعاره‌ها و تشبیه‌های بسیار می‌توان یافت که خیلی هم مؤثر است اما جنبه‌ی عام ندارد:

۱. کلیات زیباشناسی، بندتو کروچه، ترجمه‌ی فوأد روحانی، ۱۱۲، تهران ۱۳۴۴.

استعاره که سخنوران آن را «شهبانوی تشبیهات مجازی» می‌نامند و «مونتنی» (نویسنده‌ی فرانسه در قرن ۱۶م) نمونه‌های فراوانی از آن را در گفته‌ی مستخدمه‌ی پرچانه‌ی خود یافت... در شعر اهمیت بسیار دارد ولی این استعاره فقط گشاینده‌ی مشکل روزانه‌ی خدمتکار است... این استعاره در مقام مقایسه با استعاره‌های شاعر معمولاً احساسات محدود و ضعیفی را بیان می‌کند.[۱]

۲ـ دانش و احاطه به علوم و فرهنگ: روشن است که تنها به کمک نیروی خیال نمی‌توان شاعر یا شاعری نامدار شد. شاطرعباس صبوحی هم به‌طور سرشتی دارای این نیرو و استعداد بوده است ولی سروده‌هایش بدان گونه نیست که از زمان و مکان محدودی درگذرد. به عبارت دیگر بی‌مایه فطیر است و بدون احاطه به فرهنگ و علوم نمی‌توان شعری بزرگ ساخت. هومر، فردوسی، دانته، شکسپیر، مولوی، سعدی و حافظ... از نمایندگان دانش و فرهنگ سرزمین خود هستند، اما این فرهنگ و دانش را با زبان عاطفی به نمایش گذشته‌اند. کلمه خود تاریخ دارد و در زبان (از جمله در زبان پارسی که زبان ساده و ترکیبی و زبان شیرینی است)این تاریخ به خوبی نمایان است. پس شاعر که پیام و رسالتی برای انسان‌ها دارد، باید از این تاریخ و از تاریخ تحولات فرهنگ بشری آگاهی داشته باشد.

۳- هوش، استعداد و ذوق: برخی از سویه‌های این نیروها سرشتی و برخی دیگر کسبی است. در مثل هوشمندی سویه‌ی ژنتیک دارد، اما تأثیرات محیط و تربیت هم در بالاتر بردن آن مؤثر است. بعضی از کودکان با هوش و استعداد ویژه‌ای زاده می‌شوند و البته اگر در محیط مناسب قرار گیرند، این عوامل در آنها

---

۱. کلیات زیباشناسی، همان، ۴۷.

پرورده می‌شود. حساسیت و استعداد هنرمند از همان دوره‌ی کودکی نمایان است و می‌توان دید که او در این زمینه از کودکان عادی ممتازتر است.

۴- ابداع و نوآوری: فرخی سیستانی می‌گوید: سخن نو آر که نو را حلاوتی است دگر. کارهای تکراری در عالم هنر ارزشی ندارد. پایدار ماندن هنر از نوآوری است. سبک‌های هنری به این سبب پدید می‌آیند که هر روز هنر تازه‌ای را درخور است. ابداعات امپرسیونیست‌های قرن نوزدهم میلادی در نقاشی و پیدایش رمان مدرن (در مثل یولیسیس جویس) در قرن بیستم از همین ضرورت سرچشمه می‌گیرد. البته زمینه‌ی تازه‌جوئی وابسته‌ی تحولات تاریخی و اجتماعی نیز هست یعنی منحصراً به انگیزه و میل شخصی نمی‌توان هنر و سخن نو آورد. هنرمند همزمان با نشان دادن عواطف و اندیشه‌های خود، اندیشه‌ها و روحیات عصر خود را نیز بازتاب می‌دهد و این ارجاعی است به مشترکات اندیشه و احساس بشری. به سخن دیگر هنرمند به مرز عواطف انسانی: عشق، مرگ، جنگ، آشتی، امید و بیم می‌رسد،اما در این کار این مشکل‌های همیشگی را در قالب تازه‌ای به نمایش در می‌آورد.

۵- بازتاب دادن تحولات اجتماعی: هنر و هنر شعر فقط بیان احساسات فردی نیست، حرکت دیالک‌تیکی تاریخ بشری را نیز بازتاب می‌دهد. ما در مطالعه‌ی آثار هومر، دانته و شکسپیر به دگرگونی‌های اجتماعی عصر آن‌ها پی می‌بریم. در «فاوست» گوته روابطه اجتماعی آلمان عصر او را می‌بینیم. حتی بازگشت رومانتیک‌ها به قصه‌ها و افسانه‌های خاوری یا یونانی حکایت‌کننده‌ی تحولی است که در شالوده‌ی جامعه‌ی عصر آنها روی داده است. در مثل در دوره‌ی نیابت سلطنت (دوره‌ی فیلیپ اورلئان) در فرانسه «فعّالیت فرهنگی

بسیار پویا می‌شود که نه فقط از عصر قدیم انتقاد می‌کند بلکه بسیار خلاق است... در عرصه‌ی هنر، انحلال سبک «فاخر» و تشریفاتی شانه به شانه‌ی سست شدن انضباط عمومی، رشد بی‌دینی، و بی‌بند و باری در زندگانی شخصی به پیش می‌رود. این دوره با انتقاد از آموزه‌ی فرهنگستانی - که می‌کوشید آرمان کلاسیک را در حوزه‌ی هنر به مثابه‌ی اصلی جاودانه و معتبر و چیزی مانند کلام خدا مطرح سازد - آغاز می‌شود.»[۱]

پاسترناک در مقاله‌ای درباره‌ی «ورلن» می‌نویسد: «واقعیت‌های شهری جدید که ورلن با آنها رویاروی شد، همانند کار پوشکین، مریمه یا استاندال نبود. قرن نوزدهم با هوس‌ها و خودکامگی صنعتی‌اش، طوفان‌ها و بحران‌های مالی و جامعه‌ای که حاوی قربانی‌ها و سوگلی‌های خود بود به پایان می‌رسید.»

این قرن زمانی که حتی در روزهای اوج و والائی خود بود، خیابان‌ها تازه اسفالت شده و با چراغ‌های گاز منور گشته بود. کارخانه‌ها یکی پس از دیگری چون قارچ پس از باران که از زمین می‌روید، سردرآورده و به هم مجاور می‌شدند. روزنامه‌ها به‌طور عجیبی افزونی می‌یافتند. راه‌آهن‌ها تا آخرین مرزهای خود پیش می‌رفتند و بخشی از زندگانی هر کودکی می‌شدند که در ترن از شهری خواب‌آلود چنین شتابان می‌گذشت. یا این ترن شبانه‌ای بود که پروازکنان از فضای کودکی فقیرانه و ریشه‌دار او به سرعت می‌گذشت؟

عصر جدید با بنیادهای تولیدی، شهرهای جدید، گسترش علوم و فنون و فلسفه، جامعه‌های پارلمانی، تضادهای درونی، جنگ‌های خونین با سلاح‌های مدرن، فرا رسید. توده‌های رنجبر به روی صحنه می‌آیند و در گروه‌ها و احزاب

---

۱. تاریخ اجتماعی هنر، همان، ۶۴۰.

سیاسی متشکل می‌شوند. متخصصان فنی کارخانه‌های خود را اداره می‌کنند. نقاشان و نویسندگان برای مردم نقاشی می‌کنند و چیز می‌نویسند. افرادی که اصل و نسب عادی دارند، حتی از پائین‌ترین قشر جامعه برآمده‌اند وکیل، وزیر و رئیس‌جمهور می‌شوند. قدرت شاهان و کاهنان فرو می‌ریزد و قدرت مردم به‌جای آن می‌نشیند و رأی ایشان قانون و دولت را تشکیل می‌دهد به‌طوری که امروز هیچ فرمانروائی در جهان جرأت ندارد بگوید منافع مردم را مطلقاً در نظر ندارد. از این نظرگاه ما در واقع در جامعه‌ای توده‌ای و دموکراسی توده‌ای زندگانی می‌کنیم.[۱] به همین دلائل هنر امروز دیگر هنری درباری، وابسته به کلیساها، تزئینی نیست و حکایت‌کننده‌ی صحنه‌های دگرگون شونده‌ی امروز است. طرفه این‌جاست که بسیاری از شاعران و هنرمندان عصر جدید در این صحنه‌ها بازیگرند نه تماشاگر. آپولی نر به علت زخمی که در میدان جنگ بر او وارد آمد جان سپرد، بلز ساندرار در جنگ جهانی اول در سال ۱۹۱۵ در صحنه‌ی نبرد بود و دست راستش از بازو قطع شد. لورکا در نبرد با فاشیسم اسپانیا از پای درآمد. گورکی، بلوک، مایاکوفسکی در انقلاب‌های روسیه شرکت فعال داشتند. آراگون، سارتر، کامو، الوار، سن اگزوپری در فرانسه به نهضت آزادی پیوستند و با فاشیسم هیتلری به نبرد برخاستند. در ایران نیز شاعرانی مانند دهخدا، ملک‌الشعراء بهار، شاملو، اخوان، کسرائی... وارد مبارزه‌های سیاسی شدند و با جنبش‌های پیشرو همگام بودند.

همان بلز ساندرار (که شعر او حتی آپولی نر را شگفت‌زده کرد) باور داشت که شعر باید به کلی آزاد باشد و می‌گفت که شاعر باید منبع الهام خود را در زندگانی

---

۱. تاریخ اجتماعی هنر، همان، ۱۱۷۹. ۴.

واقعی امروزی جستجو کند. نقاشی کوبیسم، هنر زنگیان، موسیقی جاز، آگهی‌های بزرگ دیواری، زندگانی پرغوغای شهرهای بزرگ، دنیای ماشینی، سرعت، میخانه‌های شبانه، شوق سفر، گسترش ارتباط‌ها... باید مضمون‌های تازه و شیوه‌های تازه به دانستگی شاعر القاء کند. او می‌خواست حماسه‌ی دنیای نو را بسراید. در جهان مدرن هر حادثه‌ای که روی می‌دهد، اندیشه و احساس ما را عوض می‌کند و همین انگیزه‌ی تازه‌جوئی رویدادی است از هزاران رویداد دیگر. آنچه تکرار شود برای انسان امروز تجربه‌ای شاق و ملال‌آور است. ازاین‌رو ساندرار می‌گوید:

من پسر پدرم نیستم
و جز پدربزرگم کسی را دوست ندارم
برای خودم نام تازه‌ای ساخته‌ام
مانند آگهی‌های بزرگ سرخ و آبی
که روی چوب‌بست‌ها می‌چسبانند
تا پشت آن‌ها عمارت تازه‌ی فردا را
برپا کنند.

همین جا باید گفت سپهری نسبت به این قضایا و نسبت به جهان مدرن نظری کاملاً منفی دارد. او که از لحاظ مادی (فروش نقاشی‌های خود) وابسته‌ی سازمان‌های دولتی آن زمان و بورژوازی وابسته است و برای درمان سرطان خود به انگلستان می‌رود و با هواپیما به این سو و آن سوی جهان سفر می‌کند، نه فقط سیاست بلکه مشارکت در کارهای اجتماعی را می‌بوسد و توی تاقچه می‌گذارد. از نظر او قطار سیاست خالی می‌رود. او کاری به کار جهان واقعیت ندارد و

می‌گوید:

من دراین خانه به‌گمنامی نمناک علف نزدیکم

من صدای نفس باغچه را می‌شنوم

من به آغاز زمین نزدیکم

نبض گل‌ها را می‌گیرم

و می‌خواهد برای او از بمب‌هائی که افتاد و او خواب بود، حکایت کنند و نیز می‌گوید:

مرا خواب کن زیر یک شاخه دور از شب اصطکاک فلزات.

سپهری در این قسم سروده‌ها کاملاً در سوی گذشته‌گرائی و آرامش‌جوئی مطلق است. این گذشته‌گرائی را به روی آوردن به دوران کودکی و پیش از تاریخ را به شکست شاعر در ادراک و تجربه‌ی وحدت تأویل کرده‌اند یا تصویری که او از انسان بَدوی می‌کشد... ناشی از باور به پاکی فطرت آدمی دانسته‌اند؛ انسانی که به پیرایه‌های تمدن آلوده نشده [!؟] است و خوراکش را زوبین‌وار از اوج آسمان می‌گیرد.(۱)

مدافعه‌ی ضعیف‌تر از این هم درباره‌ی اشعار سپهری عرضه شده است. ناقدی گفته بود راهبان بودائی برای پای برجاکردن صلح خود را آتش می‌زنند [آن وقت سپهری در چنین دنیائی خود را به خواب می‌زند]، دفاع‌کننده می‌گوید:

کار راهبان یاد شده نمی‌تواند دستمایه‌ی استدلالی برای سرزنش روان آرامش‌طلب سپهری باشد.

مگر آب خوردن یک کبوتر برای ادامه‌ی حیات زیبایش آن قدر ارزش ندارد که ما برای آن آب را گل نکنیم؟ مگر آتش زدن خود از سوی بودائی یا غیر بودائی... توانسته است جهانخواران را از جنگ و خونریزی باز دارد؟ وانگهی

---

۱. نیلوفر خاموش، صالح حسینی، ۱۲ و ۱۳، تهران ۱۳۷۱.

این‌جا نکته‌ی عمده فراموش شده و آن شعر به‌ویژه زبان است.

کارکرد شعر و شاعر در عرصه‌ی زبان است که معنا پیدا می‌کند، نه در حوادث احتمالی [!؟] بیرون. آیا اگر خیام و حافظ به‌جای دم خوشی‌ها می‌گفتند: برخیزید و بکشید و ببرید، شعرشان همان‌گونه می‌شد که شده است. اگر فرمان مرگ و کشتار «هنر» بود، تموچین و اسکندر بزرگ‌ترین هنرمندان بودند. شعر صدای طلب روح است و روح هیچ شاعری از رنگ خون انسان‌ها (و در موارد بسیاری از رنگ خون کبوترها خوشش نمی‌آید.[۱]

دفاع‌کننده در این‌جا مانند خود سپهری کاملاً خود را به خواب زده است یا به مُفردات داوری خود بی‌اعتناست یعنی توضیح نمی‌دهد طلب روح چیست؟ چطور کار شعر و شاعر فقط در عرصه‌ی زبان معنا پیدا می‌کند یا مگر آدم آرامش‌طلب نباید برای واقعیت دادن آشتی به عمل دست بزند؟ یا اساساً نامی از هومر، فردوسی، برتولت برشت، همینگوی (هنرمندان حماسی) نشنیده است که طبل جنگ می‌نواختند. با این همه دفاع‌کننده چند سطر بعد با استدلالی دیگر بنای داوری خود را فرو می‌ریزد و می‌گوید:

با این همه شعر سهراب مشکل دارد و آن غیبت زندگی و وجود (!؟) و حرکت واکنش انسان‌هاست، پس اگر بخواهیم اشکالی از سهراب بگیریم باید به سراغ زبان او برویم.

در جای دیگر این «انسان گریزی» سپهری را پر رنگ‌تر نشان می‌دهد و به دکتر شمیسا ایراد می‌گیرد که چرا سپهری را به‌عنوان عارفی خلوت گزیده و تا حدودی هم‌شأن مولوی معرفی کرده است... من از زمره‌ی کسانی نیستم که

---

۱. شاعر نقش‌ها، منوچهر آتشی، ۱۰، تهران ۱۳۸۲.

سپهری را به واسطه‌ی اشعار آشتی‌جویانه و خلوت گزینی‌اش سرزنش کنم اما حق دارم بپرسم آیامولانا... که لهیب کلامش از دل خانقاه به جهان درافکنده شده، یا سنائی که «تازیانه‌های سلوک‌اش» بی‌رحمانه بر قشریان و ریاکاران فرود آمده یا حافظ که شلاق بر امیر مبارزالدین‌ها کشیده با زبان زلال و آب مانند سپهری، همه از سپهر عرفان هستند و دارای یک شأن؟[۱]

این مطالب راکسی می‌نویسد که چند سطر بعد از آن خواهد نوشت: کارکرد شعر در حوزه‌ی زبان معنا دارد نه در حوادث احتمالی بیرون! البته این داوری‌های شتابزده همه در بی‌توجهی نسبت به نوع (ژانر) شعر - و هنر - ریشه دارد و ما پس از این در این زمینه به شرح گفت‌وگو خواهیم کرد.

۶- شیرین‌کاری و بازیگوشی: ادبیات، حتی ادبیات دشوار، همگان را به مراتبی پسند می‌افتد زیرا با دل آن‌ها حرف می‌زند و پر از شیرین‌کاری، رازپردازی و تصاویر تجسمی و دلپذیر است. ادبیات شاخه‌ای از هنر و پس از موسیقی عام‌ترین نوع هنری است. در شعر، قصه، نمایشنامه... زبان پر آب‌وتاب می‌شود و سخن زیب و زیور می‌یابد و خیالات و تصورات ما راگسترش می‌دهد. این زبان خودانگیخته و همانند بازی است. انسان، فرد یا چیز زیبائی را می‌بیند و از این زیبائی به وجد می‌آید. آنچه او در این زمینه خواهد گفت احتمالاً بیانی سرد است و شخصی خواهد بود اما اگر شاعر باشد سخنش پر از ظرافت و ایهام می‌شود و فضائی برای بازیگری خیال خواننده و شنونده به‌وجود می‌آورد. سعدی با دیدن زیباروئی سروده است:

---

۱. شاعر نقش‌ها، همان، ۹.

جرم بیگانه نباشد که تو خود صورت خویش
گـــر در آیـینه بـبینی بـرود دل ز بـرت

شاعر و نـویسنده از راه سـاختن صـورت‌های دلپـذیر و بـا یـاری گـرفتن از نقش‌بازی کردن، چگونگی زیبائی و خوبی یا بدی و زشتی را مجسم و مـا را از ملال زندگانی روزانه آزاد می‌کنند. کار ادیب فقط ترکیب حروف و کلمه‌ها نیست بلکه آفرینش کلیتی زنده است.[۱] او چیزهائی را باز می‌گوید که با زبان مفهومی یا با زبان عادی بیان نشدنی است. در مثل بخش «آنالی و یا پلورابل» رمان جیمز جویس به نام «شب زنده‌داری فینگان» با زبان شعر بیان می‌شود. این صحنه به گفته‌ی نویسنده «تلاشی است برای هماهنگ کردن واژه‌ها با ضرب آهنگ آب. گفت‌وگوئی جیغ و ویغ‌دار بین دو زن رختشوی در کنار رودخانه‌ی در جریان است. زنانی که با فرا رسیدن شب، به درخت و سنگ تبدیل می‌شوند. رودخانه‌ی یاد شده «لیفی» نامیده می‌شود. رود کاملاً قهوه‌ای، پر از ماهی آزاد، پر پیچ و خم و کم عمق است. آوای گفت‌وگوی دو زن رختشوی شنیده می‌شود که بر ساحل رودخانه‌ی «لیفی» به سخن چینی مشغول‌اند. این‌جا منطقه‌ی باستانی است و یادآور افسانه‌ی «تریستان و ایزوت»، افسانه‌ای که اُپرای واگنر آن را جاودانه کرد. بعد از بارش باران، بـارقه‌ی آذرخش فـرا مـی‌رسد، سـایه‌های دو پـیرزن مـحو می‌شود به‌طوری که یکی درخت و دیگری سنگ می‌شود، اما آن‌ها همچنان با حالتی گیج به پچ و پچ و وراجی درباره‌ی تبار آدمی ادامه می‌دهند، به‌طوری که همزمان درون آب‌های مواج رودخانه‌ی شب، محو می‌شوند.»[۲]

---

۱. مردان اندیشه، بریان مگی، ترجمه‌ی دکتر عزت‌الله فولادوند.
۲. جویس، دیوید نوریس، ترجمه‌ی معصومه علی‌محمدی، ۱۳۶ و ۱۶۶، تهران ۱۳۷۸.

عرصه‌ی هنر بسیار متنوع است. جائی سخن همه از ستیزه، عصیانگری، بازی‌های تراژیک زندگانی است و جائی سخن همه از آرامش، دوستی، عشق و زیبائی است (شعر سپهری دراین جدول قرار می‌گیرد)، وگاهی نیز در هنر و شعر بزرگ جمع این دو و جمع اضداد می‌بینیم (فردوسی و شکسپیر وگوته...در این عرصه‌اند). بنابراین برای دریافت هنر و هنر شعر و داوری درست درباره‌ی آنها باید نخست نوع اثر و کاری راکه هنرمند به عهده گرفته است تشخیص داد.

سپهری شاعر است و سبکی ویژه دارد، و در همان زمان، تجربه‌اش اندک است و در زمینه‌ی بیان کار و بار آدمی منظره‌ای محدود دارد. از سوی دیگر در عرصه‌ی شعر و عرضه‌ی اندیشه‌های خود، تصاویر غیرمعهود زیبائی ارائه می‌دهد. آنچه او را به شدت تکان می‌دهد زیبائی است واین زیبائی گرچه در بسیاری موارد دور از دست و انتزاعی است، در خور توجه است. البته نمی‌توان گفت که «سپهری عارفی است که از همان آغاز سیروسلوک به «شهود» می‌رسد و بقیه‌ی کارها (یعنی آنچه بعد می‌نویسد یا می‌کشد) شرح آن شهود است»[1] بلکه باید گفت او از همان آغاز زمینه‌ی درونی مناسب برای چنان شهودی داشته است. در انتقاد از شعر سپهری گفته‌اند: بیشتر اشعار او شعر بندهای مختلف

---

۱. شاعر نقش‌ها، همان، ۱۳.

است، تصاویرش متوازی است، چند تصویر پراکنده را کنار هم می‌چیند، شاعر بزرگ شکل‌دهنده‌ای نیست، خون پر شور و هیجان خلاقیت را در خود حس نکرده است.(۱)

دکتر شفیعی‌کدکنی می‌نویسد: شعر سپهری زنجیره‌ای است از مصاریع مستقل که عامل وزن، بدون قافیه، آن‌ها را به‌هم پیوند می‌دهد و به ندرت دارای ساخت (Structure) است... سبک او منحصر است به بالابردن بسامد حس‌آمیزی به معنی اعم کلمه، یعنی جای خانواده‌ی کلمات را در هم ریختن که ممکن است مدتی ذهن‌های خالی و ناآزموده را به خود مشغول کند ولی آینده‌ای برای آن درعرصه‌ی هنر نمی‌توان پیش‌بینی کرد.(۲)

داریوش آشوری باور دارد: طبیعت‌ستائی سپهری به ظاهر چیزی از طبیعت‌ستائی رومانتی‌سیسم اروپائی در خود دارد اما ریشه‌هایش از درونمایه‌ای عمیق‌تر آب می‌خورد و آن عرفان شرقی است.(۳)

صالح حسینی می‌نویسد: سپهری اصولاً شاعری رومانتی‌سیست است... چنین شاعری آدمی احساساتی و نابخرد و بیمار و هپروتی نیست، رمانتی‌سیسم هم واژه‌ای مرده نیست...پویا و زنده و رویان است ک در جنبه‌های عرفانی و طبیعت‌ستائی و بدوی‌گرائی نمود می‌یابد و در آن هنر به‌صورت دریافت‌های اشراقی و تخیلی دیده می‌شود و حقیقی برتر از واقعیت و منطق این‌جا و اکنون را بیان می‌کند. ارسطو هنر را محاکات [یعنی بازنمایش] می‌داند و هنرمند را آیینه‌دار طبیعت، در رومانتی‌سیسم هنر عبارت است از فراافکنی جوشش

---

۱. طلا در مس، ۵۲۴، تهران، ۱۳۴۷.
۲. نیلوفر خاموش، همان، ۸ و ۱۰.
۳. نیلوفر خاموش، همان، ۸ و ۱۰.

درون. جوشش بی‌اختیار احساس‌های قوی (وردز ورث). درست است که هنرمند از دنیای بیرون متأثر می‌شود اما آنچه متمثل می‌شود نسخه‌ی علی‌البدل یا واقعیت‌نمائی نیست بلکه بازتاب تخیل هنرمند است... از ویلیام بلیک پرسیدند: وقتی خورشید می‌دمد آیا نه این است که گوئی از آتش می‌بینی؟ و او پاسخ می‌دهد: نه، فوج فوج قشون آسمانی را می‌بینم که صلا می‌دهند: قدوس، قدوس، قدوس... سپهری هم خورشید را به‌صورت سیبی سرخ تصویر می‌کند... طبیعت در آثار رومانتی‌سیست‌ها به‌صورت معبد در می‌آید و پیاله‌ای می‌شود برای دیدن عکس رخ‌یار، یعنی تجلی ذات خداوندی در ذره‌ذره‌ی جان جهان. در شعر سپهری هم طبیعت معبد است. در این معبد یا مسجد، قبله، گل‌سرخ است و جانماز، چشمه... انسان تا کودک است از دنیا جدا نیست. با آسمان و دریا و باد یکی می‌شود. دنیا را برای نخستین بار می‌بیند و آن را می‌آفریند، آب بی‌فلسفه می‌خورد. طبیعت برای شاعر رومانتی‌سیست نه فقط معبد است بلکه جان دارد، دستگاهی ماشینی مانند ساعت نیست که دست‌های ناپیدای ساعت‌سازی آن را بگرداند. طبیعت زنده و رویان است مانند نبات و به‌گاه روئیدن، عناصر گوناگون زمین، هوا، نور و آب را جذب جوهر خود می‌کند. خودش را می‌سازد.[۱]

صالح حسینی بر بنیاد این داوری، در کتاب «نیلوفر خاموش» از رومانتیک بودن سپهری دفاع می‌کند، مضامین مشترک شعر سپهری را می‌پژوهد، نقش تلمیح را در شعر او نشان می‌دهد، هنر تصویرسازی او را مبتنی بر آوردن تصاویر متقارن می‌داند و زیبائی و حتی متافیزیک شعر او را می‌ستاید. در واقع کتاب

---

۱. نیلوفر خاموش، همان، ۱۰ و ۱۱.

«نیلوفر خاموش» یکی از بهترین پژوهش‌هائی است که درباره‌ی شعر سپهری نوشته شده است و نویسنده کوشیده است همزمان با ستایش شعر سپهری اصول بنیادی و علمی نقد را هم رعایت کند و شیفتگی‌اش نسبت به این شاعر همچون حجابی در برابر قضاوت بی‌طرفانه قرار نگیرد و با تکیه به موازین علمی نقد بی‌آنکه ادعای شناخت کامل و همه جانبه‌ی شعر سپهری را داشته باشد... نظری به شعر او بیندازد و در این زمینه تلاش کرده است اظهارنظر و برداشت‌اش بر بافت و ساخت شعر او (سپهری) استوار باشد.

نگارنده‌ی این سطور تا حدودی با صالح‌حسینی در زمینه‌ی رومانتیک بودن سپهری همباور است و نیز دو فصل: مضامین مشترک شعر سپهری و نقش تلمیح در شعر او را که در کتاب «نیلوفر خاموش» آمده هم با اسلوب و هم مهم می‌داند و کشف ناقد را در زمینه‌ی «متقارن بودن تصاویر شعر سپهری» دارای ارج علمی و پژوهشی می‌شناسد، و باور دارد کتاب «نیلوفر خاموش» در میان آثاری که درباره‌ی سپهری نوشته‌اند جایگاه ویژه‌ای دارد. نثر کتاب هم خوب است. به راستی می‌توان گفت پس از خواندن کتاب «نیلوفر خاموش» ما با سهراب سپهری دیگری رویاروی می‌شویم که پیش‌تر او را به این صورت ندیده بودیم، اما با این همه آنچه صالح‌حسینی درباره‌ی رومانتی‌سیسم و متافیزیک شعر سپهری نوشته است تاریخی نیست و ایشان به همه‌ی ابعاد رومانتی سیسم و گستره‌ی پیدایش و نفوذ آن توجه نکرده است بلکه یکی دو عنصر از عناصر مقوّم این جنبش را برداشته و شعر سپهری را با آن‌ها تطبیق کرده. روشن‌تر بگوئیم بر بنیاد تحلیل ایشان سپهری را می‌بایست اساساً شاعر نمادگرا یا سوررئالیست شمرد نه شاعر رومانتیک چراکه رومانتی‌سیسم در یکی از چرخشگاه‌های مهم

تاریخ اروپا پدید می‌آید و نقش انقلابی بزرگی را در این تاریخ بازی می‌کند (بایرون، روسو، ویکتور هوگو... را در نظر آورید) اما سمبولیسم و سوررئالیسم مراتب نزول یابنده‌ی نهضت رومانتی‌سیسم هستند. با توجه به شعر سپهری و وضعیت ادبی - اجتماعی او در دوره‌ی معاصر، می‌شود گفت این شاعر بیشتر سوررئالیست است و حتی جائی که درباره‌ی واقعیت‌های انسانی و نمودها تفکر می‌کند یا تصویری ارائه می‌دهد، به‌صورت اسطوره‌گرایی در می‌آید که بدوی‌ترین باورهای بشری را بَزَک می‌کند و به بازار می‌آورد که «حقیقت چنین است.» یا «حقیقت این است.»

نخستین مشکلی که در زمینه‌ی شناخت شعر سپهری پیش می‌آید این است که چگونه شاعری مانند او و نیز شاعرانی مانند هوشنگ ایرانی، بیژن جلالی، شرف‌الدین خراسانی و نویسندگانی مانند شیراز پورپرتو، در یکی از بحرانی‌ترین دوره‌های تاریخ معاصر (دهه‌ی سی به بعد) پدید می‌آیند و از بازگشت به طبیعت (فطرت) و دانش نخستین و روی آوردن به دوران کودکی و دوری از آلودگی‌های تمدن سخن می‌گویند؟ آبشخور فکری ایشان کجاست؟ به کدام طبقه‌ی اجتماعی متعلق‌اند و ضد تاریخی بودن ایشان بر بنیاد چه ستیزه‌هائی است؟ چرا هوشنگ ایرانی می‌نویسد: «راه را به پایان رسانید و تهی آخرین پدیدار شد...» یا سپهری می‌گوید: «دویدم تا هیچ. و دویدم تا چهره‌ی مرگ، تا هسته‌ی هوش...؟»

رومانتی‌سیسم اروپائی در مرحله‌ی تاریخی ویژه‌ای پدید می‌آید و متعلق به کشاکش‌های تاریخی و ستیزه‌های طبقه‌های فئودال و بورژوازی تازه نفس و سپس ثمره‌ی جدال بورژواهای انقلابی و ارتجاعی است اما رومانتی‌سیسم و رمز

و رازگرائی ایرانی و سپهری از چه چیزی جز انگیزه‌های شخصی و به عاریه‌گرفتن برخی تم‌های عرفانی عرفان هند و ذن بودیسم برآمده است؟ ما زیبائی و جذابیت اشعار سپهری را انکار نمی‌کنیم بلکه افزوده بر این می‌خواهیم بدانیم سرچشمه‌ی پیدایش این قسم اشعار در جامعه‌ای که از نظر ظاهر به‌جامعه‌های مدرن مانند شده اما از نظر باطن، همچنان در وضع شبان- رمگی مانده است کجاست؟

ساده‌ترین پاسخ به این پرسش این است: در جامعه‌ای شبانی که بدون دگرگونی‌های زیربنائی به ابزار وارداتی جدید «آراسته» شده خیلی طبیعی است که «هر چیز به اصل خود بازگشت کند»، هوای کودکی به سرش بزند و آغاز گله کند از تکنیک و فرهنگ صنعتی و مدرنی که از همه‌ی آثار آن‌ها فقط یکی دو کارخانه‌ی ابتدائی و اتومبیل‌اش به او رسیده است. البته جامعه‌ای از این قسم همیشه نیز راه بازگشت به مبداء را نمی‌پیماید بلکه به محض اینکه فضا مساعد می‌شود، فیل‌اش نه یاد هندوستان بلکه یاد فرنگستان می‌کند و از مارکس هم مارکسیست‌تر و از سارتر هم اگزیستانسیالیست‌تر می‌شود و مفهوم‌های انقلاب دموکراتیک، هراس وجودی، پوچی، بیهودگی، نیهیلیسم، مدرن و پست مدرن را مثل نقل و نبات می‌جود تا بعد در سر بزنگاه و در فضائی دیگر به ذن بودیسم یا مولوی و عالم المثال و الخیال سهروردی برگردد یا از دیوان حافظ فال بگیرد. این‌ها البته مطالبی است که امروز همه‌ی کسانی که مباحث فرهنگی را پی می‌گیرند می‌دانند با این همه به احتمال برتری می‌دهند ریشه‌یابی آن‌ها را به وقت دیگری بگذارند. البته به تازگی داریوش شایگان در کتاب «افسون‌زدگی جدید» پاره‌ای از این تناقض‌های فرهنگی را به گفت‌وگو گذارده و شکسته‌شدن

هستی‌شناسی‌های سنتی را در جهان مدرن نشان داده با این همه بنیادهای مادی و اجتماعی این تناقض‌ها را نشان نداده است.

باری اکنون وقت آنست که مختصری از چگونگی پیدایش رومانتی‌سیسم و ابعاد گوناگون آن را بیان کنیم و نیز ببینیم چگونه این جنبش فلسفی و ادبی در تاریخ تحول جامعه‌ی اروپائی پدید آمد و چه نقشی را در این تاریخ بازی کرد. اصل راهنمای ما در این پژوهش این است که هیچ چیز و هیچ پدیده‌ای به خودی خود بد یا خوب نیست و هیچ چیز به تنهائی و به خودی خود معنا ندارد و در ترکیب یا در تضاد با چیزی دیگری است که معنا پیدا می‌کند.

جامعه‌شناسی تأکید دارد که ادبیات مانند هر پدیده‌ی فرهنگی دیگر، بازتاب ساختار بنیادی اقتصادی جامعه است. حماسه، شعر، نمایشنامه، رمان به وسیله‌ی همان نیروهائی به‌وجود می‌آیند که طبقات اجتماعی را پدید آورده است و بدون ارجاع به چنین نیروهائی به‌طور کامل درک‌پذیر نیست.

بیائید در مثل رابطه‌ی هنر یونانی و پس از آن رابطه‌ی آثار شکسپیر را با عناصر معاصر آن‌ها در نظر آوریم. به خوبی دانسته‌ایم که میتولوژی یونانی نه فقط مخزن هنر یونانی را تشکیل می‌دهد بلکه دقیقاً همان زمینی است که از آن هنر یونانی می‌روید. آیا امکان دارد که ایستار نسبت به ماهیت و روابط اجتماعی که در پایه‌ی پندار یونانی و از این رو در پایه‌ی هنر یونان قرار دارد، می‌توانست در حضور ماشین خودکار ریسندگی، راه‌آهن، لوکوموتیو و تلگراف الکتریکی موجود بوده باشد؟ آیا خدای آتش و فلزکاری[1] در برابر کمپانی بزرگ امروز، ژوپیتر در

1. Vulcan.

برابر میله‌ی برقی و هرمس در برابر سفته‌ی در گردش[۱] چه کاری می‌توانستند انجام دهند؟ هرمیتولوژی یونانی نیروهای طبیعت را در خیال و به نیروی خیال به بند می‌کشید و بر آنها چیره می‌شد و آنها را شکل می‌داد و مآلاً به واسطه‌ی تسلط واقعی بر این نیروهای طبیعی ناپدید شد.[۲]

این داوری البته به این معنا نیست که هر گونه پیشرفت در عرصه‌ی اقتصاد خود به خود شکل برتر ادبیات را به‌وجود می‌آورد. برخلاف آن می‌توان تشخیص داد که رو ساخت‌های ادبی بسیار غنی در نظام‌های اقتصادی باستانی نیز تکامل یافته است. در مثل حماسه‌ی یونانی نه فقط فروتر بلکه برتر از رمان‌های قرن نوزدهم اروپاست که اقتصاد مجهزتری را بازتاب می‌دهند.

دانسته‌ایم که در ارجاع به هنر، دوره‌های معین عظیم‌ترین تکامل آن به تکامل عام جامعه و در نتیجه با تکامل شالوده‌های مادی آن که گوئی کالبد سازمان‌اش را می‌سازد بستگی ندارد. برای مثال هنرمندان یونانی و شکسپیر را با معاصران‌شان مقایسه کنید. با توجه با شکل‌های متنوع هنر در مثل هنر حماسه هم‌چنین تصدیق می‌کنیم که این شکل‌ها در فورم تاریخی خود دوره‌ای ویژه در تاریخ جهان می‌سازند یعنی به محض اینکه در مقام فرآورده‌ی هنری آن‌چنانی آغاز شد، دیگر هرگز نمی‌توانست دوباره آفریده شود، و به این شیوه خود عرصه‌ی ادبیات، این فورم‌های ویژه و بسیار با معنا و مهم فقط در مرحله‌ی به نسبت نازل تکامل هنری، ممکن است.

دراین‌جا باید پرسید که اگر آگاهی انسان فرآورده‌ی جامعه‌ای است که او در

---

1. Crédit Mobilier.

۲. نقد اقتصاد سیاسی به نقل از تاریخ مختصر نقد ادبی، ۱۴۱.

آن زیست می‌کنند، چگونه انسان امروز هنور می‌تواند از خواندن ایلیاد و اودیسه‌ی هومر شادی هنری به دست آورد؟ پاسخ این پرسش این است:

انسان بالغ نمی‌تواند دوباره کودک شود یا به موجودی کودک واره بدل گردد اما آیا او از حالت سادگی کودکانه شاد نمی‌شود و آیا نه این است که خود او ناچار بود با تلاش به این غایت برسد، به‌طوری که بتواند ماهیت حقیقی خود را در مرحله‌ی بالاتری واقعیت بخشد؟ در طبیعت هر کودکی، در هر عصری، آیا دگر بار «خصلت» این عصر در حقیقت عریان‌اش زندگانی نمی‌یابد؟ و چرا نمی‌بایستی کودکی جامعه‌ی انسانی در حالی که دارای زیباترین نحوه‌ی تکامل است و برای ما جذابیت برونی دارد به‌عنوان مرحله‌ای که دیگر هرگز تکرار نخواهد شد، جلوه‌گر شود؟ هستند کودکانی ناپرورده و خام و نیز کودکانی که خرد پیران دارند. بسیاری از اقوام باستانی این چنین‌اند. یونانی‌ها کودکانی بهنجار بودند.

جذابیتی که هنر آنها برای ما دارد در تضادی نیست که با مرحله‌ی متکامل جامعه‌ای که در آن رشد کرد داشته است. برخلاف آن به نظر می‌رسد که هنر یونانی حاصل آن مرتبه‌ی جامعه یونانی باشد و ناچار می‌بایست با این واقعیت مرتبط باشد که آن روابط خام اجتماعی که در سایه‌ی آن چنان هنری ظهور یافت و فقط در چنین وضعی می‌توانست ظاهر شود، دیگر هرگز نمی‌تواند تکرار شود.[۱] این تحلیل سده‌ای پیش به دست داده شده و البته با پژوهش‌های تازه تکمیل شده است. برای تبیین هنر قاعده‌بندی (فرمول) واحدی به دست نمی‌توان داد. اقوام گوناگون از راه‌هائی متفاوت به پدیدآوردن هنر توفیق یافته‌اند

۱. تاریخ مختصر نقد ادبی، همان، ۱۴۲.

و تجربه‌های متفاوتی داشته‌اند، حتی قومی ویژه در دوره‌ای معین، هنرهای متفاوتی به‌وجود آورده است. مهم‌ترین اصل در پیدایش هنراین است که رابطه‌ی مستقیمی با شالوده‌ی اقتصادی جامعه ندارد، خودجوش است و به اجبار ساخته نمی‌شود و افزوده بر این عملکرده‌های متفاوتی دارد. هنر به‌ویژه هنر کلامی (شعر، رمان، نمایشنامه) می‌تواند شادی‌آور یا اندوه آفرین باشد و نیز می‌تواند تأثیر سیاسی و اجتماعی داشته باشد. در مثل یکی از بنیان‌گذاران جنبش رومانتی‌سیسم، ژان ژاک روسو هم در سیاست و تفکر اجتماعی و هم در عالم ذوق و عواطف بشری در اروپا و بلکه در سراسر جهان نفوذ شگرفی داشته است. «زندگانی و شخصیت او مظهر یکی از مهم‌ترین نقاط عطف تاریخ تفکر غرب است و این نقطه‌ی عطف آن تحول و انتقالی است که در اواخر قرن هیجدهم از محیط سرد و آرام عصر روشنگری به فضای تیره و سایه‌روشن واکنش رومانتیک روی داد.»[۱] روحیه‌ی او همراه بود با کبر گستاخانه، خودشیفتگی شدید، گزافه‌گوئی و خودنمائی و چرخش‌های ناگهانی. در مثل او که در عصر خِرَد می‌زیست و با ولتر و دیدرو... همکاری داشت، ناگهان از آن‌ها گسست و اعلام داشت «انسان به طبیعت نیک است، فقط نهادهای اجتماعی است که او را به‌صورت باشنده‌ای شریر در می‌آورد.» روسو انسانی سرکش و متناقض بود، با خودکامگی و نظام سیاسی - اجتماعی کهن می‌جنگید، نیک‌بختی انسان را در دامان طبیعت می‌جست، در همان زمان به دفاع از حقوق بشر پرداخت و یکی از با نفوذترین متفکران در ظهور انقلاب کبیر فرانسه شد.[۲]

---

۱. خداوندان اندیشه‌ی سیاسی، و.ت.جونز، ترجمه‌ی علی رامین، ج ۲، قسمت دوم، ۳۲۹، تهران ۱۳۶۲.
۲. خداوندان اندیشه‌ی سیاسی، ۳۲۹.

ادموند ویلسن می‌نویسد: رومانتی‌سیسم طغیانی فردی بود و با کلاسی‌سیسم در جنگ. کلاسی‌سیسم در حوزه‌ی سیاست و اخلاق با جامعه در مقام کل سر و کار داشت و در حوزه‌ی هنر آرمانی بود از نگرش بی‌طرفانه‌ی سرد به رویدادها. در «مردم‌گریز» مولیر، «برنیس» راسین و «سفرهای گالیور» سویفت، هنرمند بیرون از صحنه است زیرا باور دارد یگانه کردن قهرمان داستان خود با خودش و شکوهمند ساختن خود به وسیله‌ی اثرش یعنی حائل شدن بین خواننده و اثر و نمایان کردن عواطف فردی دال بر بی‌ذوقی است اما در آثاری مانند «رنه» اثر شاتوبریان، «چیلدهارولد» بایرون، «رافائل» لامارتین، نویسنده قهرمان داستان است یا با قهرمان داستان یکی و یکسان است و شخصیت و عواطف نویسنده در مقام عامل عمده‌ی دلبستگی در اثر حضور دارد. راسین، مولیر و سویفت از ما می‌خواهند به آنچه نوشته‌اند توجه کنیم ولی روسو، وردز ورث، بایرون و موسه می‌خواهند به خود شاعر یا نویسنده دل ببندیم و نیز به ارزش عواطف‌شان. اینان از حقوق فرد در برابر دعاوی جامعه، دولت، اخلاق، قراردادها، ادب رسمی و کلیسا پشتیبانی می‌کنند. رومانتی‌سیسم همیشه به تقریب نوعی شورش و طغیان است.

وایت‌هدفیلسوف در کتاب «علم و جهان جدید» می‌نویسد: «رومانتی‌سیسم در واقع واکنشی بود بر ضد مفهوم‌های علمی یا دست‌کم بر ضدایده‌های مکانیستی (افزارواره) که برخی از کشف‌های علمی برپا داشته بود. قرن‌های هفدهم و هیجدهم در اروپا دوره‌های عظیم تکامل نظریه‌های فیزیکی و ریاضی است و درحوزه‌ی هنر دوره‌ی به اصطلاح کلاسی‌سیسم. دکارت و نیوتن همچون خود استادان ادب کلاسیک در ادبیات نفوذ زیاد داشتند. شاعران مانند

اخترشناسان و ریاضی‌دانان، جهان را مانند ماشینی انگاشتند که از قوانین منطق فرمان می‌برد و توضیح خردمندانه می‌طلبد. آفریدگار همچون ساعت‌سازی به تصور می‌آمد که ساعت جهان را به کار می‌اندازد. این تصور شامل جامعه و نهادهای آن نیز می‌شد که گویا ویژگی نظامی سیاره‌ای دارد یا ماشین منظم است و هر دو طبیعت انسانی را جدا از عواطف به آزمون می‌گذارند. به این ترتیب گزاره‌های فیزیکی با نمایشنامه‌های هندسی واره‌ی راسین و ابیات هماهنگ و هم‌وزن آلکساندر پوپ یکی و یکسان انگاشته می‌شد... اما این تصور «نظم ثابت و ماشینی» سرانجام مانند قیدی احساس می‌شد چراکه زندگانی را از صحنه بیرون می‌گذاشت یا دست کم توضیحی که به دست می‌داد با تجربه‌ی واقعی تطابقی نداشت. رومانتیک‌ها در عمل از سویه‌های تجربه‌های‌شان که برحسب «نظریه‌های ماشینی» تحلیل و توضیح نشدنی است، آگاه شدند. جهان به هر حال ماشین نیست بلکه چیزی است مرموزتر و کمتر منطقی و دانشمندانه.

بلیک می‌گفت: «جوهرهای فرد (اتم‌ها)ی دموکریتوس و ذره‌های نور نیوتن شن‌هائی هستند بر ساحل دریای سرخ، جائی که خیمه‌های قوم اسرائیل آن سان می‌درخشد.»

بلیک در این‌جا به وضوح و با تحقیر به معارضه با نظریه‌های فیزیکی قرن هیجدهم بر می‌خیزد و نزد وردز ورث دهکده‌ی دوران کودکی‌اش نه به معنای موضوعی زراعی است نه گزارش کوتاهی به شیوه‌ی کلاسی‌سیسم بلکه به معنای نوری است که هرگز بر ساحل یا در دریا دیده نشده است. زمانی که این شاعر به درون خود می‌نگرد چیزی می‌بیند که نزد او به رشته‌ای از اصول طبیعت بشری مانند گزاره‌های «لاروشفوکو» کاهش‌پذیر نیست. او درون روانُ خود «وهم»،

«ستیزه» و «آشوب» می‌بینند. او و بلیک این بینش را در قیاس با جهان افزار واره‌ی فیزیکدان، «حقیقتی برتر» می‌شمارند و بایرون و آلفرد دوینی که این جهان مکانیکی (افزارواره) را چیزی بیرونی و بی‌اعتنا به انسان می‌دانند، در دفاع از روان طوفانی مستقل خود با آن به چالش در می‌آیند. باری همیشه «احساسات فردی» (مورد وردز ورث) یا «اراده‌ی فردی» (مورد بایرون)... شاعر رومانتیک را به خود مشغول می‌دارد و زبان جدیدی ابداع می‌کند تا بیان رمزآلود آن را عرضه کند و نیز ستیزه و اضطراب آن را. صحنه‌ی ادب به این ترتیب به صحنه‌ی روح انسانی بدل می‌گردد.

ادموند ویلسن سپس درباره‌ی رومانتیک‌هائی مانند ژرار دو نروال که از موسه و وردز ورث... پیشی جستند و پیشرو جنبش سمبولیسم شدند سخن می‌گوید. نروال از افسون دیوانگی رنج می‌برد و در مقام نتیجه‌ی آن، اوهام و احساسات خود را با واقعیت برونی به اشتباه یکی می‌گرفت و گمان می‌برد جهان پیرامون ما با آنچه در دانستگی ما جریان دارد، بیش از آنچه معمولاً می‌انگارند، پیوستگی دارد. ولی پیام‌آور مهم‌تر سمبولسیم ادگار آلن‌پو بود که راهبر بودلر شد. البته بین اشعار «پو» و اشعار کالریج (مانند قوبیلای خان) و آثار منثور رومانتیک، اشتراک‌هائی موجود بود اما پو در پیشبرد جنبش رومانتی‌سیسم و تبدیل آن به چیزی دیگر سهم عُمده‌ای داشت. در مثل او می‌نوشت: «می‌دانم نامعین بودن عنصر موسیقی شعر به معنای بیان حقیقی موسیقائی است یعنی القاء نامعین ابهام و بنابراین تأثیری روحی است، پس نزدیک شدن به نامعین و ناصریح بودن موسیقی یکی از هدف‌های اساسی جنبش سمبولیسم شد. تأثیر این نامعین بودگی هم محصول آمیزش جهان خیالی و جهان واقعی بود و هم

فرآورده‌ی آمیزش شدیدتر ادراک‌های حواس متفاوت. بودلر نوشت:

comme de longs échos quil de se confondent ....

les parfums les couleurs et les sons se repondent.

همچون پژواک‌های طولانی که از دور درهم می‌آمیزند

عطرها، رنگ‌ها و اصوات همنوائی می‌کنند.

و ما «پو» را در یکی از اشعارش می‌بینیم که «نزدیک شدن شب را می‌شنود» ونیز در جای دیگر می‌نویسد:

صدای مویه‌ای را شنیدم / نه ناهمانند با پیچ و تاب امواج دوردستی که به ساحل می‌خورند و می‌شکنند.

بیشتر رومانتیک‌های فرانسه قواعد وزن را شدیدتر از هر شاعر انگلیسی شکستند. با این همه هوگو هنوز در تنوع و آزادی شاعرانه به گرد شکسپیر نمی‌رسید. طرفه است که شعر غنائی شللی راکه این‌گونه آغاز می‌شود: **ای جهان! ای زندگی! ای زمان!** با آغاز این شعر آلفرد دو موسه قیاس کنیم:

J´ai perdu ma force et ma vie

نیرویم و زندگانی‌ام را از دست داده‌ام.

این دو شعر غنائی به قسمی عجیب مشابه‌اند. هر دو نغمه‌ی رومانتیکی‌اند برگذر غرور جوانی. با این همه شاعر فرانسه حتی در حدیث آرزومندی خود، اشارت‌هائی نکته‌دار و مسخره‌آمیز دارد، زبانش همیشه منطقی و دقیق است در حالی که شعر شاعر انگلیسی مبهم است و تصاویری که به ما می‌دهد پیوند منطقی ندارد.(۱)

۱. گرایش‌های متضاد در ادبیات معاصر ایران، ع. دست غیب، ۲۵۷ به بعد، تهران، ۱۳۷۱.

اُکتاویو پاز در واکاوی جنبش رومانتی‌سیسم می‌نویسد:

اگر ادبیات نو به‌عنوان انتقادی از تجدد آغاز شود، چهره‌ای که این تناقض در او متبلور می‌شود، روسو است. در آثار او عصری که آغاز می‌شود «عصر پیشرفت»، «عصر اختراعات و توسعه‌ی اقتصاد سرمایه‌داری»، یکی از سنگ بناهای خود را کشف می‌کند و همزمان در می‌یابد که به سختی به باد حمله گرفته شده است... رومانتیک‌ها حساسیت را به شهوت بدل ساختند. حساسیت موافقتی با جهان طبیعی است، شهوت تخلفی از نظام اجتماعی است. هر دو طبیعت‌اند، طبیعت انسانی شده، هر دو از جسم‌اند. هر چند در ادبیات قرن هیجدهم شهوت‌های جسم، مکانی مرکزی می‌یابد، این تنها در آثار پیشا رومانتیک‌ها و رومانتیک‌هاست که جسم آغاز به سخن می‌کند. به زبانی سخن می‌گوید که از رؤیاها، نمادها و استعاره‌ها ساخته شده. میثاق غریبی است بین قدسی و کفرآمیز، بین والا و رکیک. این زبان شعر است نه زبان خرد.(۱)

آرنولد هاوزر می‌نویسد: تئوفیل گوتیه، نروال، آرسن اوسی... نه به اجبار بلکه به این سبب از جامعه‌ی بورژوائی بریدند که می‌خواستند به شیوه‌ای غیر از راه و رسم پدران بورژوای خود زندگانی کنند.

اینان رومانتیک‌های اصیلی بودند که می‌خواستند مبتکر و نامعتدل باشند. مانند کسی که به سرزمینی دور دست سفر کند، به دنیای مردم محروم از حمایت قانون و رانده‌شدگان جامعه وارد شدند.(۲)

بر بنیاد آنچه نوشته شد، می‌بینیم که جنبش رومانتی‌سیسم هم راهی به

---

۱. کودکان آب و گل، ترجمه‌ی احمد میرعلائی، ۴۴ و ۴۵، تهران، ۱۳۶۱.
۲. تاریخ اجتماعی هنر، همان، ج ۳، ص ۸۴۵ به بعد.

سوی پروراندن شور و شهرت‌های جوانی و خوشباشیگری گشود و هم‌چنین با معیارهای زندگانی اشرافی سرستیز داشت و نیز اصول ادب کلاسیک را درهم ریخت و هم‌چنین با محرومان جامعه همدردی می‌کرد و در کار پیکار اجتماعی بود (مورد بلیک) و برای آزادی بشری پرومته‌ئوس وار می‌جنگید (مورد بایرون). چنین جنبشی با چنان اصول نظری نیرومند در کتاب «نیلوفرخاموش» به این صورت درآمده که از نظر رومانتیک‌ها «هنر تجلی غریزه‌ی آفرینشگری انسان است در ادامه‌ی این هستی که تجلی آفریدگاری خداست» و «طبیعت برای شاعر رومانتیک نه فقط معبد است بلکه جان دارد» و بعد شعر سپهری با این معیارها تطبیق می‌شود که شاعر معاصر ما «دنیا را برای نخستین بار می‌بیند و آن را می‌آفریند.»[۱]

اگر معیارهای رومانتی‌سیسم فقط همان‌هائی بود که صالح حسینی برمی‌شمارد، ناچار می‌بایست پذیرفت که سپهری با رومانتی‌سیسم خود انقلابی در عرصه‌ی ادبی ایران معاصر بوجود آورد و کودک‌وارگی و سیاست‌گریزی او نیز جزئی از این پروژه (طرح و نقشه) بوده است ولی متأسفانه چنین نیست. کار او برخلاف کار رومانتیک‌های اروپائی به هیچ ریشه و تحول اجتماعی پیوند ندارد جز به سنت صوفیانه‌ای که آن قدر تکرار شده که ریش‌اش درآمده. تازه مبالغی از این سنت نیز اقتباسی است از اوپانیشادها و ذن‌بودیسم که الفتی با حالات عاطفی و فکری ما نیافته است.

ببینید نگارنده‌ی این سطور نمی‌گوید چون سپهری رومانتیک است پس هذیان می‌گوید و «هپروتی» است بلکه می‌گوید سپهری به اندازه‌ی کافی رومانتیک نیست و نمی‌گوید چون این شاعر از عرفان سخن می‌گوید پس به

---

۱. نیلوفر خاموش، همان، ۱۳.

تحوّلات اجتماعی بی‌اعتناست و در «ناکجا آبادها» سیر دارد، بلکه می‌گوید او عرفان ژرفی ندارد و ادراک حواس‌های متفاوت را سرسری به‌هم می‌آمیزد و گاهی گزاره‌های شاعرانه‌ای به دست می‌دهد که هیچ معنای مثبتی ندارد و به‌رغم لطافت و رنگارنگی چشم‌گیر آن‌ها هیچ نیروی زنده‌ای را به کار نمی‌اندازد.

آنچه در دفترهای نخستین اشعار سپهری آمده بیشتر اقتباس از عناصر فلسفی و رمزآمیز اوپانیشادها و ذن‌بودیسم است و از نظر کلامی همچنان‌که گفته‌اند پُر از ناهمگنی تصاویر و پراکندگی صوّر ادراکی است و به گفته‌ی دکتر شفیعی کدکنی این کار نیست مگر بالابردن بسامد حس‌آمیزی. این اشعار به‌ویژه در دفتر «مرگ رنگ» از لحاظ وزن و پیکره‌ی کلام متأثر از نوآوری‌های نیما یوشیج است امّا تمثیل‌ها و نمادهای نیما در این‌جا سراسر بدل به نمادهای حسی و شخصی شده است. در مثل قطعه‌ی «قیرشب» سپهری از نظر وزن و فورم دنباله‌ی کار قطعه‌ی «هست شب» نیماست:

هست شب یک شب دم‌کرده و خاک

رنگ رخ باخته است.[۱] **(نیما)**

دیرگاهی است در این تنهائی

رنگ خاموشی در طرح لب است. **(سپهری)**

سپهری می‌گوید:

بانگی از دور مرا می‌خواند امّا پاهایم در قیر شب است و در تاریکی رخنه‌ای نیست و اگر روی زمین سایه‌ای بلغزد، نقش و همی است، نفس آدم‌ها افسرده است و دست جادوئی شب در به روی من و غم می‌بندد و شب نقشه‌هائی راکه در روز کشیده‌ام، دوداندود می‌کند. البته این قطعه از کارهای آغازین سپهری است و نمی‌توان انتظار داشت با قطعه‌ی «هست شب» نیماکه شعری منسجم و اندیشه برانگیز است، مُشابه باشد. امّا آنچه در شعر سپهری بیشتر خود را نشان می‌دهد، تصاویر انتزاعی است که حتی شور و هیجانی حسّی را نیز برنمی‌انگیزد.

قطعه‌ی «مرغ معما» نیز در همان فضای نیمائی ساخته شده و ناچار ما را به یاد «مرغ غم» نیما می‌اندازد.

روی این دیوار غم چون دود رفته بر زبَر
دائماً بنشسته مرغی، پهن کرده بال و پر
گه سرش می‌جنبد از بس فکرها دارد به سر
پنجه‌هایش سوخته
زیر خاکستر فروست
خنده‌ها آموخته

۱. کلیات اشعار نیما، سیروس نیرو، ۳۲۶، تهران ۱۳۸۳.

لیک غم بنیاد اوست.[۱] (نیما)

دیرزمانی است روی شاخه‌ی این بید
مرغی بنشسته کو به رنگ معماست
نیست هماَهنگ او صدائی، رنگی
چون من دراین دیار، تنها، تنهاست.[۲] (سپهری)

درون این مرغ پر از هیاهوست امّا بر پرده، خود، صورت خاموشی بیش نیست و روزی اگر سکوت را بشکند بام و در سرای از هوش می‌رود، پیکر او سایه - روشن رؤیاست، نگاهش خیره به طرح‌های خیالی است، با شهرهای گمشده پیوند دارد و در این دیار غریب است. در قطعه‌ی «روشن شب» باز سخن از تاریکی است و لغزیدن استخوان مرده درون گور و اجاق سرد. راوی دربان است و در تیرگی نشسته، بعد کسی می‌آید و در سیاهی آتشی می‌افروزد امّا نگاه دربان در تماشا می‌سوزد. با این همه او هنوز «آتشی روشن درون شب می‌بیند.» در قطعه‌ی «سراب»، «منظره»، منظره‌ی بیابان است و جز آوای غراب‌ها به گوش نمی‌رسد. آدمی درگرد و غبار در بیابان راه می‌رود، از تشنگی گلویش خشک شده و خار، پای عریان او را مجروح کرده همچنان به طلب آب راه می‌پیماید اما جز سراب چیزی نمی‌بیند. قطعه‌ی «رو به غروب» باز سخن از اندوه است و خواندن جغد برفراز کنگره‌ها و فرود آمدن لاشخورها و لاشه‌ای مانده به دشت که لاشخورها دیدگانش را برکنده‌اند، غم با رنگ غروب آمیخته شده و دل شاعر افسرده است. قطعه‌ی «غمی غمناک» باز وقف توصیف چراغ مرده، تاریکی شب و درماندگی است. این‌جا همه اندوهگین‌اند امّا غم شاعر غلیظ‌تر و غمی غمناک است. «خراب» سخن از آبادی ویرانه شده است که فقط تصویر جغد زیب تن آنست. و هر

۱. کلیات اشعار، همان، ۲۳۲.　　۲. هشت کتاب، همان، ۲۱.

چه هست فریب سراب است. از نظر او «این خانه را تمامی پی روی آب بود.» قطعه‌ی «جان گرفته» تا حدودی سوررئالیستی و یادآور برخی از تصویرهای دردناک نصرت رحمانی است. از هجوم نغمه‌ای، گور مغز راوی می‌شکافد و مرده‌ای میان سایه روشن برمی‌خیزد و به او می‌گوید نمرده است و هر لحظه آماده است بر او بتازد و شادی‌اش را به غم مبدل سازد. مرده سپس خاموش می‌شود امّا از تن راوی درد می‌تراود. در قطعه‌ی «سرد» مایه‌ی اصلی این است:

باد غمناک زمان می‌گذرد رنگ می‌ریزد از پیکر ما
خانه را نقش فساد است به سقف سرنگون خواهد شد بر سرما[۱]

در قطعه‌ی «رنگ» ساعت گیج زمان پی‌درپی زنگ می‌زند و گذر عمر را یادآور می‌شود: «آنچه بگذشت نمی‌آید باز» پرسش‌ها بی‌پاسخ است و پرده‌ها می‌روند و می‌آیند و نقش‌ها در پی یکدیگر می‌گذرند. دراین اشعار سر و کله‌ی اهریمن، یعنی دیو درون هم پیدا می‌شود که ساخته‌ی پندار شاعر است و در «قطعه‌ی مرگ رنگ» می‌گوید:

مرغ سیاه آمده از راه‌های دور
بنشسته روی بام بلند شب شکست.[۲]

سپهری در این کتاب که درست در اوج جنبش ملی دهه‌ی سی به چاپ رسیده، شخصی ملول و افسرده را تصویر می‌کند که همه جا خود را در زندان ناکامی و انده می‌بیند و بر هر چه می‌نگرد نقش «وهمی از بند رسته» را می‌نگرد. اثری از عرفان یا ذن‌بودیسم در این کتای نیست امّا تم‌های آن که بیشتر معرّف حالات روانی (افسردگی، روان نژندی، اضطراب...) است می‌تواند دستمایه‌ی آن چیزی شود که در فلسفه‌ی هند به «مایا» معروف است. «مایا» پندار و وهم آدمی

۱. هشت کتاب، همان، ۳۹. ۲. هشت کتاب، همان، ۵۵.

در جهان نمودهاست. سرابی است که خود را به‌صورت آب برآدمی می‌نماید. اصل جای دیگری است و ما آدمیان سایه‌های آن را می‌بینیم و آن را «حقیقی» می‌پنداریم. این تم البته در «آوار آفتاب» است که به صراحت بیان می‌شود امّا در کتاب «رنگ مرگ» شاعر کلاً با حالات روان نژندی سروکار دارد.

نیما در نخستین کتاب سپهری حضوری مؤثر دارد. افزوده بر وزن و پیکره‌بندی شعر، تعبیرهای سپهری هم نفوذ نیما را نشان می‌دهد که چند نمونه‌ی آن را یاد می‌کنیم:

در و دیوار به‌هم پیوسته، شب زراه آمد و با دود اندوه، صبح می‌خندد به راه شهر من، دیرگاهی ماند اجاقم سرد، تنش از خستگی افتاده زکار، دشت می‌گیرد آرام، می‌تراود زلبم قصه‌ی سرد، نقش‌های رفته را باز آورد با خود غبار آلود، رنج بیهوده نگهبانش برد، شب ایستاده است، تاشبی مانند شب‌های دگر خاموش، سرمست فتح آمده از راه، از هم گسسته رشته‌ی هر آهنگ:

هر دم پی فریبی این مرغ غم پرست
نقشی کشد به یاری منقار.[۱]

یا:

موجی پراز نهیب
ره می‌کشد به ساحل و می‌بلعد
یک سایه راکه برده شب از پیکرش شکیب.[۲]

باد و باران هر دو می‌کوبند، مانده بر ساحل، قایقی ریخته شب بر سر او، تن نمی‌کوفت به‌موجی دیگر، چه ترا دردی است، کز نهان‌خلوت خود می‌زنی آوا؟[۳]

---

۱. هشت کتاب، همان، ۵۵.
۲. هشت کتاب، همان، ۵۹.
۳. هشت کتاب، همان، ۶۲ به بعد.

از این نمونه‌ها برمی‌آید که سپهری در اواخر دهه‌ی ۲۰ و اوائل دهه‌ی ۳۰ کاملاً از اشعار آزاد عروضی نیمائی گرته‌برداری می‌کند. نهایت اینکه یا به پی‌گیری تم‌های اندوه‌زای نیمائی می‌پردازد یا اضطراب و افسردگی روز و شب خود را به صحنه می‌آورد. در مثل در «مرغ معما» و «مرغ غم» سپهری و نیما کوشیده‌اند با وصفی نزدیک به‌هم (امّا در اوزان متفاوت) تصویرهائی به دست بدهند. البته شعر سهراب کم دامنه است و در وصف دقیق کم می‌آورد. در شعر سپهری، تصویر چنان مرغی، هدف است امّا در «مرغ غم» و «مرغ مجسمه» نیما یک جهان حرف... در پیوند با زندگانی شاعر و مردم نهفته است. در شعر سهراب واژه‌ها در مقام خود ننشسته است. «مرغ معما» بسیار ساده و فاقد ساختار روائی مناسب است. شعر نیما گذشته از ابداعی بودن [هر بند سه مصراع است]، در کوتاه کردن مصراع‌ها و با هارمونیزه کردن روایت، شعری امروزی عرضه می‌دارد امّا شعر سپهری چهارپاره‌ی ساده‌ای است، هم یکنواخت است و هم ساختار مناسبی ندارد. موضوع شعر به پیروی از زبان خام و تجربه نشده یا کمتر تجربه شده در همان فضا و اندازه‌ی محدود، تکراری و خسته کننده می‌نماید. نیما در شعر «مرغ مجسمه» با مضاعف کردن مرغ، مرغی که هست و در ظاهر زنده است و آوای او شنیده می‌شود، و مرغی دیگر یعنی مرغ دانستگی راوی، که «مجسمه» است و پنهان امّا صدایش فقط به گوش هوش می‌رسد، شعر پیشین خود را به کمال رسانده. مرغ مجسمه همان «نیما»ی خوانا در میان شاخ و برگ‌ها، پنهان است و مرغی که خوانا، زنده و «پیشرو» بوده همان مرغانی [هستند] که خیلی زود روی از مردم برگرداندند... این تقارن از هم دور شونده بین شگرد و تصویرپردازی نیما و تصویرپردازی خطی امّا پُر ابهام سپهری همچنان در کتاب «مرگ رنگ» ادامه می‌یابد. گرایش سپهری به رنگ و تصویر، با نگرش اجتماعی همراه نمی‌شود. او چشم انداز خود را از «خود» دورتر می‌بَرد و همین سبب می‌شود که از

تصویرهای خودعقب بماند. قطعه‌های «رو به غروب» سپهری و «با غروبش» نیما، هر دو از غروب و آمدن شب خبر می‌دهند امّا در شعر سپهری فقط این تصاویر منتزع هستند که حرف می‌زنند یا می‌خواهند حرف بزنند [مانند خواندن جغد برکنگره و فرودآمدن لاشخورها، نشانه‌ی نعش روز؟]. در شعر «رو به غروب» نشانی از عینیت [واقعی و مشخص بودن] نیست و اگر هم باشد از زبان تصویر حسی و تخیل بی‌آفاق شاعر است. در شعر نیما امّا رنگ‌ها و تصویرهای پا در نشیب که می‌آیند و شب را می‌آورند، تازه داستان دو دلداده آغاز می‌شود و نمی‌گذارد که شب و تصاویر، مرگ را بر طبیعت حاکم کنند[۱] ... در قطعه‌ی «سرگذشت» با این آغاز:

می‌خروشد دریا
هیچ‌کس نیست به ساحل پیدا

انگار شاعر بخشی از شعر «مانلی» را جدا و باز سرائی کرده است:

مانده بر ساحل
قایقی ریخته شب بر سر او
پیکرش را زرهی ناروشن
برده در تلخی ادراک فرو
هیچ‌کس نیست که آید از راه
و به آب افکندش
و در این وقت که هر کوهه‌ی آب
حرف با گوش نهان می‌زندش.[۲]

البته در شعر نکته‌هائی است که نشانه‌ی جداشدن سپهری از نیماست. یکی

---

۱. شاعر نقش‌ها، همان، ۱۷ به بعد. ۲. هشت کتاب، همان، ۶۴ تا ۶۶.

واژه‌ی «ادراک» است که بسامدی محسوس در اشعار بعدی او دارد. دیگر ساخت درونی‌تر شده‌ی شعر است و صفت‌هائی که به‌جای اسم کنار صفات دیگر بنشینند. در مثل این فراز:

رفته بود آن شب ماهی‌گیر / تا بگیرد از آب / آنچه پیوندی داشت / با خیالی در خواب

ماهی‌گیر رفته بود که از دریا، آنچه پیش‌تر در خواب دیده بود، صید کند. این همانند شگرد نیمائی نیست.(۱)

سپهری در کتاب دوم خود «زندگی خواب‌ها» از نیما دورتر می‌شود. تصاویر این کتاب سوبژکتیو هستند یعنی نظر به تأملاّت درونی دارند. قطعه‌ها فاقد وزن هستند و غالباً روایتی دارند از آنچه شاعر در سیر و سلوک درونی یا از خواندن آثار رمزآمیز به دست آورده است. خواب‌های شاعر، تلخ است، او خود روی علف‌ها چکیده است، شبنم خواب‌آلود یک ستاره است، جایش این‌جا نیست و می‌خواهد به دامان بی‌تار و پود رؤیاها بیاویزد، تصویر خواب خود را می‌کشد:

چیزی گم شده بود
روی خودم خم شدم
حفره‌ای در هستی من دهان گشود.(۲)

در کتاب «زندگی خواب‌ها» نظر به دورن حادتر می‌شود و نخستین آثار شیزو فرنیا (شکسته روانی) شاعر نمایان می‌گردد. این شکسته روانی در اشعار توللی، نصرت رحمانی، نادرپور، حسن هنرمندی، فروغ فرخزاد... نیز مشاهده شدنی است. «شیزو فرنیا» نوعی بیماری روانی است که نشانه‌ی آن گسستگی افکار، احساسات و کردارهای فرد است و غالباً همراه است با اوهام و جدا شدن از

۱. شاعر نقش‌ها، همان، ۳۱.
۲. هشت کتاب، ۸۶.

زندگانی عادی. در این بیماری شخصیت فرد به دوپاره بخش می‌شود و هریک از این پاره‌ها به ستیزه بایکدیگر می‌پردازند (بنگرید به رمان «همزاد» داستایفسکی که وجود گولیادکین قهرمان رمان به دو پاره بخش شده است). شکسته روانی (روان پریشی) از نظر فروید پایه در محرومیت یا ناخشنودی غریزه‌ی جنسی دارد و او آن را حالت «انحراف دگردیسی‌های چندگانه» می‌نامد، جائی که دقیقاً همه‌ی بخش‌های بدن به‌طور مساوی در برابر نوازش شهوانی حسّاس‌اند. به گزارش «لاکان» مراقبت پدر و مادر و تغذیه‌ی کودک (خوراندن خوراک و پاکیزه کردن او) به تدریج نوازش شهوانی را بر نواحی خاصی در بدن متمرکز می‌کند. منطقه‌ای که با دیگر منطقه‌های بدن و عوامل بیرونی (مانند دهان، آلات تناسلی، نشیمنگاه) پیوند می‌یابد. به این ترتیب «منطقه‌ای کردن» بدن را در نواحی تحریک و خشنودی انگیزه‌های جنسی و نواحی بی‌اعتنا به محرک‌های جنسی سازمان می‌دهد. از نظرگاه ژیل دولوز و گتاری، برخلاف این گزارش «غیرمنطقه‌ای کردن» در روایت «روان‌شناسی» دلالت دارد برفرارونـد آزادی «لیبیدو» (Libido یا شهوت جنسی) از اوبژه‌های از پیش برنامه‌ریزی شده‌ی محدوده‌هائی از قبیل سینه‌ی مادر، یا مثلث خانوادگی عقده‌ی اودیپوس به‌طوری که چنین محدوده‌هائی را جای دیگر می‌توان ساخت. این واژگان اساساً روان‌شناسی باری در کاربرد دولوز و گتاری هم‌چنین در گزارش‌های اجتماعی کار برد دارند، جائی که آن‌ها دینامیک عمده‌ی بازار سرمایه‌داری را نشان می‌دهند یعنی گسست و باز پیوست بدن‌های در حال کار و محیط را، در مثل گسست روستائیان از چراگاه‌ها به‌وسیله‌ی معاهده‌های آزادسازی در انگلستان و دوباره «منطقه‌ای شدن» آن‌ها در مقام کارگر روزمزد در کارگاه‌های ریسندگی در آغاز صنعت پارچه‌بافی.

واکاوی دولوز و گتاری در این زمینه بسیار مفصل است و به این نتیجه

می‌رسد که از چشم‌انداز تحلیل شکسته روانی، برخی از میل‌ها که به‌طور ریشه‌ای سازمان نیافته به‌وجود آورنده‌ی موردی درمانگاهی یا استثنائی به قاعده نیست بلکه دقیقاً قاعده‌ای تاریخی یاگرایش سرمایه‌داری است و شکسته روانی تبدیل به افق یا مرز مطلق نظم (بی‌نظمی) اجتماعی و کارکرد روحی می‌شود که فراروند رمزگشائی بازار، آن را پدید می‌آورد. بودلر را می‌توان به‌عنوان فرد چهارم به سلسله توازی‌هائی که فروید، لوتر و آدام اسمیت را به‌هم متصل می‌سازد، افزود.(۱) زیرا برای مدرنیسم بودلری ارزش هنری را نه در اوبژه‌های تناسب پوئتیک بلکه در خود تناسب پوئتیک باید یافت، دلیل آن تناقض کلمه‌های عنوان شعر عمده‌ی بودلر است: گل‌های شرّ، و دراین ادعای شاعر که می‌تواند شعر مدرن را مطلقاً از هر چیز، از شرّ، از ملال و تلخکامی محض و حتی از «لای ولجن» بسازد.(۲)

با این تفسیر شکسته روانی بودلر به وضعیت سرمایه‌داری معاصر و شکست کمون پاریس نسبت داده می‌شود و ما نیز اگر چنین تفسیری رابپذیریم، می‌توانیم شکسته روانی آمده در اشعار توللی، رحمانی، فروغ فرخزاد را به شکست جنبش ملّی دهه‌ی ۳۰ نسبت دهیم امّا شکسته روانی سپهری با این تفسیر نمی‌خواند. توللی، اخوان، شاملو، رحمانی در مبارزه‌های دهه‌ی ۳۰ مشارکت داشتند و چون شکست سیاسی آمد، دچار بحران روحی شدند (برو ای مرد برو چون سگ آواره بمیر. توللی، گرگ هاری شده‌ام. اخوان)... اما سپهری در آن هنگامه نیز از فعالیت سیاسی به‌دور بود. بنابراین درست‌تر است بگوئیم شکسته روانی او از زمان سرودن «مرگ خواب‌ها» به بعد با روان نژندی دوره‌ی جوانی او پیوند داشته و ادامه‌ی طبیعی آن بوده است. البته نشان دادن

---

۱. دولوز، خوانش انتقادی، ویراسته‌ی Paul Patton، ۲۴۰ به بعد، آمریکا، ۱۹۹۶.

۲. بودلر در توضیح فعالیت شعری خود می‌نویسد: من لای ولجن را شکل می‌دهم و آن را به زر بدل می‌سازم (کلیات، پاریس، ص ۷۶۳ چاپ ۱۹۶۸) J´ai Pétri de la boue et j´en ai fait de L´or.

نابهنجاری‌های روانی در آثار سپهری و دیگران به معنای خوار و خفیف کردن شخصیت هنری آن‌ها نیست بلکه دال بر ضربه پذیری روحیه‌ی ایشان است و قدرت آن‌ها برای چیرگی بر بیماری و به‌وجود آوردن هنر. همچنان‌که حافظ، چنانکه اشعارش نشان می‌دهد، «مانیک» بوده است:

مگر دیوانه خواهم شد در این سودا که شب تا روز
سخن با ماه می‌گویم پری در خواب می‌بینم.

و همینطور فروید در واکاوی رُمان داستایفسکی در کتاب «داستایفسکی و مشکل پدرکشی در برادران کارا مازوف» نقطه‌ی آسیب‌پذیر روانی نویسنده‌ی روسیه را نشان داده است و «ماری بوناپارت» در تحلیل آثار ادگار آلن‌پو با توجه به اسناد درمانگاهی پو به این نتیجه رسیده است که این هنرمند به مادر خود به شدّت شیفته بود و چون مادر درگذشت، «شیفته‌ی جسد مرده» شد به‌طوری که نمی‌توانست با هیچ زنی ارتباط داشته باشد و نتیجه آن که اگر پو به الکل پناه نمی‌برد و شعر و قصه نمی‌نوشت، بدون تردید دست به جنایت می‌زد (و از این قسم پژوهش‌هاست: بودلر و فروید نوشته‌ی Ieo Bersani چاپ ۱۹۷۷، شارل بودلر، شاعری غنائی در دوران سرمایه‌داری کلان، والتر بنیامین ۱۹۷۳، بودلر و تحلیل روان پریشی، دولوز و گتاری).

در قطعه‌ی «فانوس خیس» شاعر بر ساحل دریا و روی علف‌هاست و فانوسی را می‌بیند که در گهواره‌ی خروشان دریا شست و شو می‌کند و دور می‌شود. آنچه او می‌بیند رؤیائی زیبا و در همان زمان حزن‌آور است:

شب پر خواهش / و پیکر گرم افق عریان بود / رگه‌ی سپید مرمر سبز چمن زمزمه می‌کرد / و مهتاب از پلکان نیلی مشرق فرود آمد / پریان می‌رقصیدند / و آبی جامه‌هاشان با رنگ افق پیوسته بود / زمزمه‌های شب مستم می‌کرد /

پنجره‌ی رؤیا گشوده بود.[۱]

«جهنم سرگردان» خطاب شاعر به چشمی تبدار است و از او می‌خواهد وی را تنها نگذارد و اجازه ندهد خواب وجودش را پرپر کند. تم عمده‌ی شعر این است:

سپیده‌های فریب
روی ستون‌های بی‌سایه رجز می‌خوانند.[۲]

در «یادبود» سخن از زمان است. سایه‌ی دراز لنگر ساعت روی بیابان بی‌پایان در نوسان است. راوی زیر بار سنگین گذر زمان خم شده و صدایش چون مشتی غبار فرو نشسته است. در قطعه‌ی «پرده» آمده است:

پنجره‌ام به تهی باز شد
و من ویران شدم.[۳]

در این‌جا او با دیواری قیر اندود و بی‌جنبشی «سیاه سرد بی‌تپش گنگ» رویاروی می‌شود. در قطعه‌ی «گل کاشی» باران نور، دهلیز بی‌پایان، مار سیاه، ساقه‌ی گل بی‌نام، چکیدن جوهر سوزان رقص در گلوی این مار سیاه... همه به رؤیا دیده می‌شوند و به خواب‌های دوره‌ی کودکی ارجاع دارند. این رؤیائی سوررئالیستی است، مُشابه فرازهائی از بوف کور صادق هدایت است. در بوف کور آمده است که راوی داستان می‌خواهد زندگانی‌اش را چون خوشه‌ی انگور فشرده و عصاره یا شراب آن را قطره‌قطره در گلوی خشک سایه‌اش بچکاند.[۴]

و سپهری نیز می‌نویسد: «همه‌ی زندگی‌ام در گلوی گل کاشی چکیده بود.»

در «مرز گمشده» ریشه‌ی روشنی پوسیده است و صدا در جاده‌ی بی‌طرح فضا می‌رود، از مرزی می‌گذرد و در پی مرزی گمشده است. راوی در این‌جا نیز خود را در فضائی تهی، ترسناک، بیگانه می‌بیند و از «مرزِ» آشنا می‌خواهد او را پناه دهد.

---

۱. هشت کتاب، همان، ۸۰.
۲. هشت کتاب، همان، ۸۴.
۳. هشت کتاب، همان، ۸۸.
۴. بوف کور، ۶۹.

در قطعه‌ی «پاداش» راوی خود را باز در راهی می‌بیند که پایانی ندارد. گیاه تلخ افسونی زهر دوزخی‌اش را به پاس این همه راهی که راوی آمده است با نفس او می‌آمیزد. این سلوکی است که به آماج خود نرسیده. (از هر طرف که رفتم جز وحشتم نیفزود. زنهار از این بیابان وین راه بی‌نهایت. حافظ).

در قطعه‌ی «لولوی شیشه‌ها» باز یافت خاطره‌ی کودکی است که مادر او را از «لولوی پشت شیشه‌ها» می‌ترساند. اکنون انسانی مه‌آلود از روی حوض کاشی می‌گذرد و گریان به سوی راوی می‌پَرد، شیشه‌ی پنجره می‌شکند و فرو می‌ریزد. شکستن شیشه‌ی عمر لولوی شیشه‌ها!

در «لحظه‌ی گمشده» اتاق راوی مرداب است، زندگی او در تاریکی ژرفی سپری می‌شود: در باز می‌شود و «او» [؟] با فانوسش به درون وزید. این زیبائی رها شده‌ای بود. رؤیای بی‌شکل زندگی‌اش بود. امّا این باشنده‌ی رؤیائی به درون راوی راه نمی‌یابد و در مکان معینی نیست. او گم شده است.

قطعه‌ی «باغی در صدا» همچنان دیگر قطعه‌ها وقف توصیف تنش‌های روانی شاعر است. او این‌جا می‌کوشد رؤیای سمبولیسم را که در هم ریختن احساس‌های گوناگون است (ترکیب حسّ‌های دیداری و شنیداری) در هم‌آمیزد:

ناگهان رنگی دمید / پیکری روی علف‌ها افتاده بود / باغ در ته چشمانش بود / و جاپای صدا همراه تپش‌هایش / زندگی‌اش آهسته بود / وجودش بی‌خبری شفافم را آشفته بود.

«مرغ افسانه» قطعه‌ی مفصلی است و به رؤیای ترسناک ادگار آلن‌پو در شعر «غراب» شباهت دارد. در این قطعه پنجره‌ای در مرز شب و روز باز می‌شود و مرغ افسانه از آن بیرون می‌پَرد، این مرغ میان بیداری و خواب پرتاب شده است. بیراهه‌ی فضا را می‌پیماید، چرخی می‌زند و کنار مردابی به زمین می‌نشیند، تپش‌هایش با مرداب می‌آمیزد، مرداب کم‌کم زیبا می‌شود، گیاهی در آن

می‌روید، گیاهی تاریک و زیبا، مرغ افسانه سینه‌ی خود را می‌شکافد، تهی درونش شبیه گیاهی است، شکاف سینه‌اش را با پرها می‌پوشاند، وجودش تلخ می‌شود، خلوت شفاف‌اش کدر می‌شود. چرا آمده است؟ سپس از روی زمین پر می‌کشد، بیراهه‌ای را می‌پیماید و از پنجره بیرون می‌رود.(۱)

در صحنه‌ی بعد مردی منتظر را می‌بینیم. مرغ افسانه از پنجره فرود می‌آید، سینه‌ی مرد را می‌شکافد و به درون [مَرد] می‌رود. درون مرد تاریک و زیبا می‌شود. بعد مرغ را نشسته بربام گمشده‌ای می‌بینیم، وزشی بر تاروپود [وجودش] می‌گذرد، گیاهی در خلوت درونش می‌روید، از شکاف سینه‌اش سر بیرون می‌کشد و برگ‌های درخت را در ته آسمان گم می‌کند. سپس معبدی می‌بینیم، مرغ چرخی می‌زند و از در معبد به درون می‌رود، روشنائی بیرنگی فضا را پرکرده است، همه‌ی رؤیاهایش در محرابی خاموش شده است، خود را در مرز رؤیائی می‌بیند، به خاک می‌افتد، سپس سربر می‌دارد، محراب زیبا می‌شود.(۲)

در صحنه‌ی بعد زنی را می‌بینیم که در جاده‌ای راه می‌رود، پیامی در سر راه اوست، مرغی برفراز سر زن فرود می‌آید، زن میان دو رؤیا عریان می‌شود. مرغ افسانه سینه‌ی او را می‌شکافد و به درون سینه‌ی او می‌رود، زن در فضا پرواز می‌کند. بعد مرد را در اتاق مشاهده می‌کنیم، منتظر است، زنی از پنجره فرود می‌آید، تاریک و زیباست، همانند با «روح خطا»، مرغ افسانه از شکاف سینه‌ی زن بیرون می‌پرد... مرد تنهاست، بر دیوار اتاق‌اش تصویری می‌کشد، خود در میان آغاز و انجامی در نوسان است، تصویری که او کشیده کم‌کم زیبا می‌شود. مرغ افسانه آمده و اتاق را خالی دیده است. آیا تصویر دامی نبوده؟ تصویری که همه‌ی

۱. هشت کتاب، همان، ۱۰۹.
۲. هشت کتاب، همان، ۱۱۳.

زندگانی مرغ افسانه در آن افتاده؟ چرا آمده؟ بعد مرغ بال‌هایش را می‌گشاید و اتاق را در خنده‌ی تصویر از یاد می‌بَرد. سپس مرد در بستر خود خوابیده است، وجودش شبیه مردابی است، درختی در چشمانش روئیده است و بر شاخ درخت، مرغ افسانه‌ای نشسته است. در پایان قطعه پنجره‌ای را می‌بینیم که در مرز شب و روز گم شده است.(۱)

این قطعه نظم و انسجامی ندارد. تم‌ها در آن تکرار می‌شوند. روایتی است از تأملاّت تنهائی یا روایتی است به اصطلاح روان‌شناسی از «خواب روز.» نماد مهم این قطعه، مرغ افسانه است که گاهی در فضاست و گاهی در معبد و زمانی در سینه‌ی مرد یا در سینه‌ی زن. زن تصویری اثیری دارد، و مرد در فضائی تیره و مبهم به سر می‌برد. نقاشی است که تصویر می‌کشد، بعد این تصویر واقعیت پیدا می‌کند و مرغ افسانه و زن و خود نقاش در آن به حرکت درمی‌آیند. در اشعار «پو» نیز توصیف‌هائی می‌بینیم از احساس‌هائی که جایگزین مرگ می‌شوند:

شب و همراه سایه‌هایش پریشانی سنگینی فرا رسید
اندامم را با کوبش سنگین مبهمی فروکوبید و محسوس بود

یا:

صدای مُویه‌ای را شنیدم
نه‌همانند با پیچ‌وتاب موج‌های دوردستی که به‌ساحل می‌خورند و می‌شکنند
بلکه مویه‌ای مداوم‌تر که با نخستین شامگاه آغاز می‌شود
مویه‌ای که در شدّت و دوام با تیرگی بالیده بود،
ناگهان چراغ‌هائی را به اتاق آوردند،
از شعله‌ی هر چراغ روشنائی بیرون می‌تراوید

---

۱. هشت کتاب، همان، ۱۱۷.

که آهنگ نغمه‌ی یکنواخت تلخ و شیرینی را مدام به‌گوش‌هایم می‌ریخت.

به‌گفته‌ی ادموند ویلسن این احساس‌ها عقلانی نیست و اشعاری که آن‌ها را بازتاب می‌دهند، آهنگی رؤیاگونه دارند. آیا این اشعار برای سرگرمی ساخته شده‌اند؟ باری این‌ها نیست مگر در هم آمیختگی تصاویر و آمیختن دلبخواه استعاره‌ها و ترکیب شور و شوق با بذله‌گوئی به شیوه‌ای مطنطن و خشن و ترکیب گستاخانه‌ی مادی و روحی.(۱)

حتی اگر از این نظرگاه انتقادی به شعر سپهری نگاه نکنیم باز می‌توانیم بپرسیم غرض از این همه تصویرآوری پی‌درپی درباره‌ی مرغ، مرداب، پنجره، معبد، روئیدن درخت در دیده‌ی نقاش، پرواز مرغ و باز آمدن مکرر او چیست؟ فرض می‌کنیم که شاعر می‌خواسته «ناگفتنی‌ها» را بگوید و «واقعیتی برتر» را نشان بدهد. اما آیا بهتر نبود این‌ها را در قطعه‌ای منسجم‌تر و با ایجازی بیشتر می‌گفت؟ در این‌جا تصویرهائی پی‌درپی می‌آیند، و بی‌آنکه یکدیگر را روشن کنند بر ابهام یکدیگر می‌افزایند. افزوده براین تصاویر آمده در شعر بسیار انتزاعی است و به قطعه‌ی نثری توضیحی می‌ماند. درست است که این نثر توضیحی نیز از تصاویر مکرر سنگین بار شده با این همه نمی‌توان آن را «شعر» دانست. احتمال دارد شاعر در این مرحله هنوز در ژرفای آن تجربه‌ی «فراحسّی» - که آماج سلوک اوست - به درستی غوطه‌ور نشده باشد.

اگر این قطعه را با نوشته‌های هوشنگ ایرانی مقایسه کنیم، روشن می‌شود که سپهری هنوز در راه سلوک عرفانی و انسجام دادن به تأملاّت خود در این دوره به پای «ایرانی» نرسیده است (این دو شاعر همراه با چند تن دیگر از جمله ضیاءپور نقاش در گروه «خروسی جنگی» گرد آمده بودند و می‌خواستند از مرز نوگرائی

۱. قلعه‌ی آکسل. ادموند ویلسن، نیویورک ۱۹۳۱.

نیما و نیمائیان فراتر بروند.) هوشنگ ایرانی دکترای ریاضی بود و آشنائی ژرفی با فلسفه‌ی هند داشت. طُرفه است که این گروه دوره‌ای که فلسفه و هنر اروپائی بر اندیشه‌ی روشنفکران ما چیرگی داشت، به فلسفه و شعر و نقاشی هند و خاور دور توّجه داشتند از این رو ذوق و سلیقه و مفهوم‌های فلسفی و آئینی چین و هند و ژاپن را ترویج می‌کردند. ایرانی در قطعه‌ی «افسون» می‌نویسد:

در بیگانگی و دوری دست‌ها، لبان زیبائی می‌شکفد
و شبنم شادی‌های گمشده‌اش رؤیای گریز را به خواب می‌برد
...و او کلام را ترک گفت و کلام را برگزید که مگر در عظمت
پستی‌ها و در توانائی شکست‌ها، شادی او را دریابد.

در حدود چهار صد سال پیش در هند عارف شاعری می‌زیست که گویا به «اشراق» رسیده بود. مردم از او می‌پرسیدند چه می‌بینی و چه می‌شنوی؟ و او در پاسخ می‌گفت: بازی جاوید زندگی را می‌بینم، آوازهای ملکوتی را می‌شنوم که می‌خوانند: نشان از بی‌نشان گوئید، سخن گوئید و باز نمائید.

عارفی از این دست چیزی برتر از قضایای زیست روزانه می‌طلبد. به فراسوی تجربه‌ی حسّی نظر دارد و امکان شناخت آن را ممکن می‌داند همچنان‌که در «اتروه ویده» (Atharva Vèda) آمده است: در آغاز احساس اعجاب و خوف اسرار هستی است.

نظر ما در سده‌ی اخیر بیشتر متوجه اروپا و تحولات سیاسی و فلسفی آن بوده است. دگرگونی‌های مادی جامعه‌ی اروپا که بر بنیاد عقلانیت یونانی سامان گرفت، نشان داد که متفکر اروپائی غالباً در پی شناخت کردار فرد در جامعه بوده است. انسان در جامعه انسان می‌شود و آنچه زندگانی او را می‌سازد به خود این زندگانی اجتماعی بستگی دارد. او در واقع خود را می‌سازد. کانت نشان داد که نیروی فهم ما فقط پدیده‌ها را می‌شناسد و فراتر رفتن از مرز تجربه‌ی حسّی

برای ما ممکن نیست. مارکس گفت ما در جامعه‌ی طبقاتی زیست می‌کنیم و دو طبقه‌ی رنجبر و بهره‌کش در حال ستیزه‌اند بنابراین برای اینکه فرد انسان به آسودگی، آزادی، برابری برسد باید سدّ پایگان اجتماعی را در هم بشکند و جامعه‌ای بسازد که دیگر در آن از بهره‌کشی و ستم طبقاتی خبری نباشد. با فرا رسیدن جنبش روشنگری، افسانه‌های باستانی به تمثیل‌ها و نمادهائی تبدیل شد که دانستگی خیالپردازانه‌ی اقوام بدوی ساخته‌اند تا توضیحی برای زیستن و اهداف زیست خود به دست بدهند. پس داستان‌هائی که در «اوپانیشادها» و متن‌هائی از این قسم آمده است چیزی نیست جز فرا افکنی پندارها و امیال انسانی و واقعیت برونی ندارد.

شعر و هنر معاصر ایرانی نیز در سده‌ی اخیر غالباً رو به این سو داشت. خود «نیما» نیز می‌خواست با اهرم شعر وضعیت اجتماعی ایران را جا به‌جا کند تا جامعه‌ای ساخته شود که در آن برابری، برادری و آزادی واقعیت یابد.

اینکه چه عامل یا عواملی سبب شد که ایرانی، سپهری و شیراز پور پرتو روی از فرهنگ مدرن اروپا بگردانند و به سوی «هند مادر» بروند چندان روشن نیست. موجه بودن روی آوردن هدایت به ایران باستان و بازگشت جلال آل احمد به «صدر اسلام» را توضیح می‌توان داد امّا دریافت اینکه چرا ایرانی و سپهری عرفان خود ما را وا می‌گذارند و به وداها، اوپانیشادها یا ذن‌بودیسم روی می‌آورند دشوار است.

انکار نمی‌توان کرد که کوشش‌های دانشورانی مانند جلالی نائینی، داریوش شایگان و ع. پاشائی و تلاش شاعرانی مانند ایرانی، سپهری و بیژن جلالی برای ارائه و روشنگری فرهنگ باستانی چین و هند و ژاپن بی‌ثمر نبوده است. ما در دو سه سده‌ی اخیر از فرهنگ باستانی هند و خاور دور و نیز از فرهنگ باستانی خود آگاهی چندانی نداشتیم و بیشترین توجه ما به دگرگونی‌های تمدنی و فرهنگی

اروپا معطوف بوده است. حتی خود هندی‌ها نیز به‌رغم تلاش‌های گاندی زیر نفوذ تمدن غرب بوده‌اند و تلاش کرده‌اند به نظام تمدن اروپائی از جمله به دموکراسی جدید برسند و در این طریق همچون ما دچار تعارض‌های حل‌نشدنی بوده‌اند.

امّا چیزی که آشکار است این است که تمدن سنتی را با تمدن مُدرن (به‌ویژه از لحاظ علمی، اجتماعی و سیاسی) ترکیب نمی‌توان کرد. باری سپهری و ایرانی و همانندهای ایشان در روی آوردن به فرهنگ باستانی ناچارند با علم و تکنولوژی مُدرن نیز به چالش درآیند. بنیاد کار ایشان در این است که به‌جای توجه به شناخت علمی به «هستی‌شناسی» عرفانی روی بیاورند و به پیروی از اندیشه‌های باستانی هند در مثل اندیشه‌هائی که در «ودا»ها آمده است به‌جای کندوکا و معادن زمین، آن را ایزد بانوئی بدانند و خطاب به او بگویند:

حقیقت، بزرگی، نظم جهانی (rita)، توانائی، قدسی بودن، تفَ‌آفریننده، والائی (برهما)ی معنوی، قربانی، زمین را نگاه می‌دارند. باشد که این زمین، بانوی هر آنچه بود و خواهد بود، برای ما سرزمین پهناوری فراهم آورد.(۱)

یا:

ای زمین، بوی خوشی که بر تو برخاسته، گیاهان و آب‌ها... مرا با آن خوشبوی گردان. هیچ‌کس بر ماکین متوزد.(۲)

آن خوشبوئی تو که به نیلوفر درون شده است، ای زمین، آن خوشبوئی که بیمرگان در وصلت «سوریا» (از خدایان آسمانی) گرد آوردند، مرا با آن خوشبو گردان. هیچ‌کس بر ماکین نتوزد.(۳)

البته اگر مشغله‌های زندگانی اجتماعی امروز مجال دهد، انسان و به‌ویژه

---

۱. آئین‌های هندو، همان، ۱۷۵.
۲. آئین‌های هندو، همان، ۱۷۹.
۳. آئین‌های هندو، همان، ۱۷۹.

انسان هنرمند می‌تواند تا حدودی در مقام نگرنده‌ی زیبائی‌های طبیعی نمایان شود و «غبار عادت را از دیده بشوید» و چیزها را زنده و شفاف و پرتو افکن ببیند. این گونه نظاره‌ی زیبائی و سادگی را بیشتر در کودکان و هنرمندان به‌ویژه هنرمندان رومانتیک یا نزد متفکرانی مانند هیدگر مشاهده می‌کنیم. هیدگر بر بنیاد پنداری که از یونان باستان داشت، می‌گفت که تکنیک امروز برخلاف فن‌آوری باستانی (اصل واژه تکنیک یعنی تخنه یعنی ساختن و فراآوردن و شعر بودگی یا پوئسیس)، در شکل قالب بندی خود به مجموعه شرایطی ارجاع دارد که می‌توان آن را به‌عنوان جهان همچون منبع ذخیره (ثابت) تعریف کرد، یعنی جهان آن سان که از نظر تکنولوژی آشکار و گشوده می‌شود، به شیوه‌ی معینی هم دریافت می‌شود، به‌عنوان منبع کار مایه (انرژی) و نیروئی که می‌شود تصرف کرد. آشکار شدگی فرمانروا در عرصه‌ی تکنولوژی جدید نوعی تعرض است، تعرضی که طبیعت را در برابر درخواستی ناخردمندانه قرار می‌دهد. دراین حال طبیعت باید تأمین‌کننده‌ی کار مایه‌هائی باشد تا بتوان آن‌ها را ار دل طبیعت بیرون کشید و ذخیره کرد. به این صورت زمین دیگر آن زمین سرسبز و جنگل دیگر آن جنگل خرّم و انبوه و دریا دیگر آن دریای نیلگون نیست که خیال آدمی را برمی‌انگیخت و پریان جنگلی و دریائی زیبا و پُرافسون را به دیده‌ی خیال او می‌آورد. از نظرگاه فن‌آوری زمین اکنون خود را مانند منطقه‌ی ذغال سنگ و خاک خود را همچون ذخیره‌ی سنگ معدن آشکار می‌کند و به این ترتیب، طبیعت به‌عنوان امکانی معیّن برای بهره‌برداری ظهور می‌کند امّا این تنها نوع معینی از انواع نگاه به طبیعت است و کاملاً متمایز از نظری است که زمین را مانند مادر می‌بیند و در نتیجه دیگر نمی‌تواند در آن خیش نهد و سینه‌ی آن را بشکافد.

راهی که برای این گونه نگرش به طبیعت پیش نهاده می‌شود آنست که به

طبیعت در مقام«معبد» بنگریم و به سفارش هیدگر به شعر رو کنیم و در روشنگاه بودن (وجود) قرار گیریم. بنابراین باید نظر به تکنیک را عوض کنیم آن نیز در سویه‌ی گسترش دادن و غنا بخشیدن به آشکار شدگی فن‌آوری، غنائی که از فعالیتی مشابه سرچشمه می‌گیرد که به خودی خود کنش‌مند یا شاعرانه است یعنی آدمی باید از راه زنده ساختن بنیادی «تخنه» (فن) در مقام هنر به طبیعت رو کند. گل رُز را امروز در گلخانه می‌پرورند یا با ماده‌ی پلاستیک به‌طور مصنوعی و برای مصرف می‌سازند و این تفاوت دارد با گل رُزی که در طبیعت می‌روید و به خودی خود و برای خود هست همچنان‌که سله زیوس شاعر گفته است:

سرخ گل بی‌چراست. او می‌شکوفد برای اینکه می‌شکوفد!

بر پایه‌ی این نظر نباید در طبیعت دست بُرد. هر چیز به‌جای خویش نیکوست. از این‌رو نمی‌بایست این را زیبا و نیک و آن را زشت و بد شمرد. نباید آب را گِل‌آلود کرد. شگفت‌آور است که مردمان اسب را نجیب و کبوتر را زیبا می‌دانند امّا در قفس کرکسی را نگاه نمی‌دارند. سپهری در این سویه‌ی خیال‌پردازی آن قدر پیش می‌رود که می‌سراید:

و نخواهیم مگس از سر انگشت طبیعت بپَرد
و نخواهیم پلنگ از در خلقت برود بیرون
و بدانیم اگر کرم نبود، زندگی چیزی کم داشت.[۱]

البته این ظرافت کاری‌ها فقط از عهده‌ی کسانی برمی‌آید که هوش‌شان بد نیست و اندک ذوقی دارند و نان و آبی که می‌توانند ساعت‌ها و روزها در گوشه‌ای بنشینند و آسمان و زمین و باغ و راغ را تماشا کنند. خوش خیالی است. واقعیتی ندارد امّا ممکن است عواطف آدمی را کمی لطیف‌تر کند. امّا وقتی همین آدم

---

۱. هشت کتاب، همان، ۲۹۴.

خوش خیال سوار هواپیما می‌شود یا کتاب چاپ می‌کند یا به‌گفته‌ی خود «قایقی می‌سازد...» بی‌درنگ سیمائی مضحک پیدا می‌کند و دست دون کیخوته را هم در عالم خیال‌پروری از پشت می‌بندد. باید از او پرسید قایق را از چه ماده‌ای می‌سازی، به چه وسیله و بر روی چه چیز می‌نویسی و با چه ابزاری آن را چاپ می‌کنی؟

آقای صالح حسینی در تفسیر سطرهائی مانند:

و نگوئیم که شب چیز بدی است

و نگوئیم که شبتاب ندارد خبر از بینش باغ

و اگر مرگ نبود دست ما در پی چیزی می‌گشت.(۱)

از سنگر عرفان دینی وارد دفاع از شعر سپهری می‌شود و می‌گوید: «سهراب می‌خواهد با نفی عادت‌ها و تازه کردن نگاه، تعیّن‌ها را از میان بردارد. چه، وقتی تعین‌ها از میان برداشته شود همه چیز در هم‌گره می‌خورد و یگانه می‌شود. همه چیز آیات خدا می‌شود. آفریده‌های خدا از تبعیض و تمایز رها می‌شوند. دیگر شب مظهر پلیدی و روز مظهر خوبی نمی‌شود. کرکس هم مانند کبوتر زیبا می‌شود، گل شبدر با لاله‌ی قرمز همسان می‌شود. همه چیز در زنجیره‌ی بزرگ هستی جای می‌گیرد و فقدان یک چیز نظم زنجیره را به‌هم می‌ریزد.»(۲)

البته مراد سپهری یک چنین چیزهائی بوده است امّا اگر به فرض محال همه‌ی آدمیان از این زاویه به جهان نگاه کردند، تعین‌ها از میان برداشته می‌شود؟ دشواری‌های این تفسیر چنان زیاد است که آدمی حیران می‌شود پاسخ به آن را از چه زاویه‌ای آغاز کند. باری به اختصار می‌توان گفت:

اگر تعیّن‌ها از میان برداشته شود و همه چیز آیات خدا... پس دیگر همه چیز

---

۱. هشت کتاب، همان، ۲۹۳ و ۲۹۴.
۲. نیلوفر خاموش، همان، ۳۱.

یکسان می‌گردد و درباره‌ی آن‌ها سخنی نمی‌توان گفت. کوه، درخت، دره، دریا، کار، بیکاری، تندرستی، بیماری و کوتاه سخن همه‌ی پدیده‌ها یکی و یکسان می‌شوند و در این صورت سهراب سپهری هم با درخت سیب تفاوتی ندارد و هر دو یکی می‌شوند. بنابراین وضعی پدید می‌آید که در «ریگ ودا» توصیف شده:

آن گاه نه «نبودن» بود نه «بودن»، نه عرصه‌ی «هوا» بود نه «آسمان» آن سوی آن.

در چه پوشیده بود و کجا بود؟ چه پناهی داشت؟ آیا آب، ژرفای بی‌پایان آب، آن جا بود؟

در آن زمان نه مرگ بود و نه چیزی بی‌مرگ بود، هیچ نشان آن جا نبود، بخش‌کننده‌ی شب و روز و آن «یک» [یکتا]، بی‌دَم، به طبیعت خود دم زد، به جز او چیزی نبود.(۱)

می‌نویسد: همه چیز آیات خدا می‌شود. آیات جمع آیت است یعنی نشانه‌ها مانند کوه، درخت، ستاره، گُل، حیوان و انسان. اگر تمایز نباشد، سخن گفتن از نشانه‌ها نیز معنائی ندارد. و هم‌چنین این واقعیت که «همه چیز در زنجیره‌ی بزرگ هستی جای می‌گیرد» به معنای آن نیست کرکس هم مانند کبوتر زیبا می‌شود و گل شبدر با لاله‌ی قرمز همسان. تازه بر بنیاد همان عرفان مورد نظر صالح حسینی، تمایز و تضاد شرط لازم گفتار و کردار بشری است:

در این چمن گل بی‌خار کس نچید آری
چراغ مصطفوی با شرار بولهبی‌ست!

با توجه به شرائط زیست و زندگانی آدمی باید نیروی تخیل و خیال بافی، واقعیت و تصّور آدمی از واقعیت، شعر و شعرسازی را از یکدیگر متمایز کرد و البته من گمان نمی‌کنم خود سپهری هم برای نوشته‌های خود شأنی بالاتر از «شعر»

---

۱. آئین‌های هندو، همان، ۱۶۶.

قائل بوده است در جز این صورت البته نمی‌بایست میوه و حتی سبزی بخورد چراکه همین کار نیز تجاوز به طبیعت و تهاجم به «روان گیاه» است. اکنون به قطعه‌ی «نیلوفر» می‌رسیم که نشان می‌دهد سپهری در کار خود اندکی پخته‌تر شده و برای بیان تأملات خود به آوردن نمادهای ظریف‌تری دست برده است:

از مرز خوابم می‌گذشتم
سایه‌ی تاریک یک نیلوفر
روی همه‌ی این ویرانه فرو افتاده بود
کدامین باد بی‌پروا
دانه‌ی این نیلوفر را به سرزمین خواب من آورد؟

در پس درهای شیشه‌ای رؤیاها
در مرداب بی‌ته آئینه‌ها
هر جا که من گوشه‌ای از خود را مرده بودم
یک نیلوفر روئیده بود
گوئی او لحظه‌لحظه در تهی من می‌ریخت
و من در صدای شکفتن او
لحظه لحظه‌ی خودم را می‌مردم.[۱]

سپس در شعر سخن از فرو ریختن بام و پیچیدن ساقه‌ی نیلوفر گرد همه‌ی ستون‌ها و آوردن نیلوفر به سرزمین خواب شاعر از سوی باد بی‌پروا به میان می‌آید و از روئیدن نیلوفر و اینکه از کجا آمده و به کجا می‌رود؟

آیا خطائی پا به زمین نهاده چراکه فقط دو جای پا دیده می‌شود؟ بعد جای

---

۱. هشت کتاب، همان، ۱۱۸ و ۱۱۹.

پاها گم می‌شوند و راوی خود را از روبرو تماشا می‌کند. گودالی از مرگ پُر می‌شود و او در مرده‌ی خود به راه می‌افتد. از بیابانی می‌گذرد؟ انتظاری گمشده با اوست. ناگهان نوری در مرده‌ی او فرود می‌آید و او در اضطرابی زنده می‌شود و دو جای پا هستی‌اش را پُر می‌کند. آیا مُراد شاعر این است که «یکتا»، «دوتا» شده و یکتائی به بسیاری (وحدت به کثرت) آمده است؟ نیلوفر در اشعار دیگر سپهری هم واژه‌ای کلیدی است:

میان گل نیلوفر و قرن
پی آواز حقیقت بدویم.(۱)

یا:

اگر چه منحنی آب بالش خوبی است
برای خواب دلاویز و تُرد نیلوفر.(۲)

گل نیلوفر در آئین بودائی معنائی مهم دارد. بودا در زیر بوته‌ی نیلوفر نشست و به دانائی (روشنی) رسید (در برخی از متن‌ها نام این گیاه برده نشده). آموزش بودا، «راه میانه» است، روی گرداندن از دو کرانه‌ی کامرانی و خود آزاری، مهر و همدردی به همه‌ی زندگانی. رسیدن به «نیروانه» یعنی آزادی از چرخ دوباره زائیده شدن. «در ایران و هند، نیلوفر را بطن جهان و حاصل سریر خدا می‌دانسته‌اند.» صالح حسینی می‌نویسد گیاهی که در دو سطر زیر آمده:

نسیم شاید برسد
به گیاهی در هند، به سفالینه‌ای از خاک سیلک.(۳)

همانا «ریباس» و «نیلوفر» است. به گفته‌ی «گیرشمن» روی سفال منقوش به‌دست آمده از سیلک یا لوحه‌ی نقره‌ای لرستان، که تصویر خدایان زروان و اهورا مزداست، نیلوفر هشت پر در قسمت خالی زمینه، نقش شده است... با توجه به

---

۱. هشت کتاب، همان، ۲۹۹.
۲. هشت کتاب، همان، ۳۰۸.
۳. هشت کتاب، همان، ۲۷۴.

منطق خاص شعر و استحاله‌ی درخت، گیاه و گل می‌توانیم بگوئیم که دو شاخه‌ی ریباس در تصویر «گیاهی در هند» به‌صورت نیلوفر هشت پر در تصویر سفالینه‌ای از خاک سیلک درمی‌آید. «گیاه» در آغاز شعر «صدای پای آب» جایگاه خدای «من» «مسلمان» شعر، بود. در بخش بَعدی شعر، «ریباس» و «نیلوفر» شده در صورت باغ متمثل می‌شود، باغی که در طرف سایه‌ی دانائی است و بر بهشت یا باغ عدن... دلالت دارد و گویای داستان آفرینش است. به این ترتیب سپهری با ایجاد سطوح متقارن و در هم آمیختن درخت و گل و گیاه و باغ، گذشته‌ی اساطیری را به مذهب پیوند می‌دهد و از طریق به‌هم زدن تعاقب تاریخی زمان و مکان، همه چیز را در دیدی همزمان و متقارن می‌بیند.»[۱]

در این تفسیر دو دشواری وجود دارد. یکی آنست که در شعر نشانه‌ی بارزی برای استحاله‌ی ریباس به نیلوفر وجود ندارد. در شعر «نیلوفر» در کتاب «زندگی خواب‌ها»، نیلوفر با «مرگ» و «زندگانی» پیوند دارد سایه‌ی نیلوفر روی ویرانه‌ای می‌افتد، ساقه‌اش گرد همه‌ی ستون‌های همان ویرانه می‌پیچد. بادی بی‌پروا دانه‌ی نیلوفر را به سرزمین خواب شاعر می‌آورد و این دانه می‌روید و در صدای شکفتن آن دانه، او «لحظه لحظه‌ی خود را می‌میرد.» به هر حال نیلوفر گیاهی است که در مرداب می‌روید. روز پژمرده و شب باز و شکوفان می‌شود، در حالی که «ریباس» به هم‌آمیزی دو جنس نرینه و مادینه اشارت دارد: «چون اهریمن انسان نخستین راکشت، نطفه‌ی او بر خاک ریخت، زمین آن را نگه داشت و پس از چهل سال گیاهی چون دو شاخه‌ی ریباس از آن روئید. از این دو شاخه‌ی نرینه و مادینه آدمیان به جهان باز آمدند.» پس اشاره‌ی صریح شاعر به ریباس (خیال می‌کردیم میان متن اساطیری تشنج ریباس شناوریم) مرتبط است با عمل جنسی نه به نیلوفر.

---

۱. نیلوفر خاموش، همان، ۲۵.

هم‌چنین تفسیراین بخش «صدای پای آب» درست به نظر نمی‌رسد:

من مسلمانم / قبله‌ام یک گل سرخ / دشت سجاده‌ی من / من وضو با تپش پنجره‌ها می‌گیرم.[۱]

عناصر و اجزای بیگانه و ناهمگون قبله، گل سرخ، جا نماز، چشمه، مُهر، نور... سنگ، گلدسته، سرو، علف و موج گرد آمده‌اند تاکلیتی بسازند به نام مسلمانی که در وجود شخصی مسلمان (من شعری)، تجلی می‌یابد.[۲]

به نظر می‌رسد مفسر در این داوری مصلحت اندیشی کرده‌اند. در واقع سپهری نخست می‌گوید «مسلمان» است سپس نحوه‌ی «مسلمانی» خود را توضیح می‌دهد که قبله‌اش گل سرخ است و دشت سجاده‌اش و نمازش را زمانی می‌خواند که باد سر گلدسته‌ی سرو اذان گفته باشد. در این‌جا آئین عبادی از وضع معهود خود بیرون آمده و به عرفان آزاد از شعائر تبدیل شده. تحولی که در اوج‌های عرفان و اشراق ایرانی بارها پیش آمده. حافظ می‌گوید:

این مطرب از کجاست که ساز عراق ساخت
وآهنگ بازگشت ز راه حجاز کرد
ای دل بیا که ما به پناه خدا رویم
زآنسوی آستین کوته و دست دراز کرد.[۳]

خاقانی:

---

۱. هشت کتاب، همان، ۲۷۲. ۲. نیلوفر خاموش، همان، ۱۵.

۳. حافظ، ۲۳۶، تهران، ۱۳۸۱. شعر «نماز» مهدی اخوان ثالث (امید) نیز همانندی‌هائی با شعر سپهری پیدا می‌کند (گرچه امید خود را عارف نمی‌دانست: باغ است و دره و چشم‌انداز پرمهتاب و شاعر خیره در آفاق و اسرار عزیز و شنوای رازهای شب و سرمست. صدای آب را می‌شنود.

با گروهی شرم و بی‌خویشی وضو کردم / مست بودم... / اما لحظه‌ی پاک و عزیزی بود / برگکی کندم / از نهال گردوی نزدیک / و نگاهم رفته تابس دور / شبنم آجین سبزفرش باغ هم گسترده سجاده / قبله، گو هر سو که خواهی باش. (شعر نو از آغاز تا امروز، ۱/۳۰۴).

مرا سجده‌گه بیت بنت‌العنب به که از بیت ام‌القریٰ می‌گریزم

عارفانی مانند احمد غزالی، روزبهان، سعدی، عراقی، ابو حُلمان دمشقی... زیباپرست بودند و به پیروی از این سخن «الله جمیل و یحبُّ‌الجمال» پرستش زیبائی را اصل آئین خود قرار دادند. مولوی می‌گفت

عاشقی گر زین سر و گر زان سراست عاقبت ما را بدان سر رهبر است

پیروان ابوحلمان (که اصلاً از مردم فارس و ایرانی‌نژاد بوده) مردمی با ذوق و خوش مشرب بوده و به پیروی از پیر خود هر جا زیباروئی می‌دیده‌اند به آشکار پیش وی به خاک می‌افتادند.[۱] مشهور است که احمد غزالی شاهد باز بوده و خدمتکاری ترک داشته که او را دوست می‌داشته. وقتی ابوالحسین بن یوسف نامه‌ای در این باب به او نوشت زمانی که غزالی بالای منبر بود نامه به دستش رسید. پس از خواندن نامه جوان ترک را صدا زد، جوان بالای منبر نزد غزالی می‌رود و او بین دو چشم جوان را می‌بوسد و می‌گوید: این جواب نامه![۲]

ابن‌جوزی پس از آوردن این حکایت در «تلبیس ابلیس» می‌نویسد: «من از عمل این مرد در شگفت نیستم و نه از دریدگی پرده‌ی حیا از صورتش. از چهارپایان حاضر در مجلس در حیرتم که چگونه سکوت کردند و بر او انکار نکردند. آری شریعت در دل بسیاری از مردم سرد شده است.»[۳] و هم او می‌نویسد: «آورده‌اند که جمعی از صوفیان بر احمد غزالی وارد شدند. پسری نزد او بود و گلی، گاه به گل می‌نگریست و گاهی به آن پسر. آن جمع وقتی نشستند یکی‌شان گفت شاید ما شما را مکّدر کردیم (مزاحم شدیم)، غزالی گفت: آری

۱. شرح مثنوی، فروزانفر، جزو سوم از دفتر اول، ۱۱۷۰، تهران ۱۳۷۳.
۲. مجموعه‌ی آثار فارسی احمد غزالی، احمد مجاهد، ۴۵ و ۴۶، تهران ۱۳۷۰.
۳. مجموعه‌ی آثار فارسی احمد غزالی، همان.

والله! همگی از آن کلام وجد کردند و باهم صیحه کشیدند.»[۱]

سپهری هم در اشعار خود به‌ویژه در «صدای پای آب» به راه عرفان می‌رود و «یکتائی» را «بسیاری» و در «طبیعت» می‌جوید و می‌یابد و نیز به پیروی از برخی از دبستان‌های فلسفی هند می‌خواهد، حقیقت را در همه جا بیابد:

قرآن بالای سرم، بالش من انجیل، بستر من تورات،
و زیر پوشم اوستا، می‌بینم خواب
بودائی در نیلوفر آب.[۲]

می‌بینیم و خود مفسّر هم می‌گوید شاعر با این قرینه‌سازی‌ها «نامتجانس‌ها را باهم متجانس کرده است... اسلام، یهودیت و مسیحیت را باهم متقارن ساخته و از طریق «زیرپوش» دین زرتشت را به آن سه شاخه پیوسته است. انعکاس یا سایه یا تصویر این چهار شاخه در خواب «من شعری» به‌صورت بودا تجلّی کرده است، بودائی که در نیلوفر آب است. حال اگر توجه کنیم که در لحظه‌ی زاده شدن بودا، گل نیلوفری از زمین می‌روید و بودا به درون آن گام می‌نهد تا به ده جهت فضا خیره شود... و این بی‌شباهت به شیوه‌ی کار حافظ نیست (در غزل بلبل زشاخ سرو به گلبانگ پهلوی...) که در آن دین‌های زرتشتی، یهودی و مسیحی با همدمی جادوئی تقارن، در هم گره خورده‌اند.»[۳]

افزوده براین سپهری بیشتر به «پانته‌ایسم» هندی نظر دارد. قطره و دریا، ذره و خورشید. راه به سوی یکتائی آن سوی مراسم عبادی معیّن است. چنانکه در فلسفه‌ی هندو «میان باور به خدائی که در بردارنده‌ی همه، سرشارکننده‌ی همه

---

۱. تلبیس ابلیس، ترجمه‌ی علیرضا ذکاوتی، ۱۹۴، به نقل از شاهد بازی در ادبیات فارسی، دکتر سیروس شمیسا، ۱۰۱، تهران ۱۳۸۱. ۲. هشت کتاب، همان، ۲۳۸.
۳. نیلوفر خاموش، همان، ۲۷.

و همواره حاضر است با «پوجا»ی خدایان و ایزد بانوان گوناگون «هندو» تناقضی نیست. شاید پیکره‌های خدایان در آداب دینی به تمرکز عشق و پرستش کمک کند ولی از سویه‌ی نظری جز نشان تصاویر خیالی جلوه‌های بی‌پایان خدای سرشارکننده‌ی همه، چیز دیگری نیستند.»(۱)

اصول آئین «بائول» (گروه عارف بنگال که خود را از قید هر سنتی آزاد می‌داند) حکایت دارد از اینکه «آزادی بائول همانا رهائی از هر بند بیرونی است. باید از این هستی مُرد تا به آزادی رسید. مرحله‌ی «فنا»... بائول‌ها تقسیم‌های جامعه، مانند کاست (طبقه)، خدائی خاص، نیایشگاه یا مسجدی ویژه را نمی‌پذیرند. گاهی در جشن‌های مذهبی، بیشتر در جشن «ویشنوه‌ها» گرد می‌آیند ولی در پرستش آن‌ها شرکت نمی‌کنند. آرمان آن‌ها ساده بودن است و از صورت‌های ظاهری پرستش دینی دوری می‌جویند. می‌پرسند: زمانی که تن ما نیایشگاه است و خانه‌ی جان چه نیاز به نیایشگاه دیگر است؟(۲)

در قطعه‌ی «سفر» شاعر باز در «راه» است در حالی که هنوز ریشه‌های تن‌اش را در شن‌های رؤیاها فرو نبرده و هنوز در مرداب فراموشی نلغزیده است. یعنی زودهنگام به راه افتاده. آنچه او را بیدار می‌کند، سایه‌ی دستی است افتاده روی وجود او و لرزش انگشتان آن سایه و سرانجام:

پس از لحظه‌های دراز
یک لحظه گذشت
برگی از درخت خاکستری پنجره‌ام فرو افتاد
دستی سایه‌اش را از روی وجودم برچید
و لنگری در مرداب ساعت یخ بست

---

۱. آئین‌های هندو، همان، ۴۹.
۲. آئین‌های هندو، همان، ۱۵۰.

هنوز من چشمانم را نگشوده بودم
که در خوابی دیگر لغزیدم.[۱]

قطعه‌ی «بی‌پاسخ» نیز توصیف راهسپری راهروی است که در رؤیا یا در مراقبه سلوک می‌کند. در این‌جا هستی راهرو دو نیمه می‌شود، خود را در پس در تنها می‌گذارد و به درون می‌رود. امّا گوئی وجودش در پای در جا مانده است، در تاریکی به خواب می‌رود، در ته خواب خود را پیدا می‌کند، هشیاری، خلوت خوابش را می‌آلاید. حس می‌کند جائی به بیداری می‌رسد. آیا سایه‌ی گمشده‌ی خطائی بوده است؟

در اتاق بی‌روزن
انعکاس نوسان داشت
پس من کجا بودم؟
در تاریکی بی‌آنجا و بی‌پایان
بهتی در پس در تنها مانده بود.[۲]

در «آوار آفتاب» (۱۳۴۰) و «شرق اندوه» (۱۳۴۰) بیان شاعر کمی روشن‌تر و رساتر شده و افزوده بر این تم‌های فراوان‌تری از تأملات و اندیشه‌های دبستان‌های ودائی و بودائی بر سطور هر دو کتاب جاری شده است و به همین دلیل تصویرها و تأملات آمده در آن‌ها (و نیز مطالبی که در مرگ رنگ و زندگی خواب‌ها بازتاب یافته) برای خواننده‌ی ایرانی هم ناآشنا و هم بسیار خسته کننده است و همه‌ی آن‌ها از این نگرش حکایت دارند که نه با توصیف مستقیم بلکه به وسیله‌ی توالی واژه‌ها و تصاویر، معنا را القاء باید کرد. در قطعه‌ی «بی‌تار و پود»، پیکر شاعر در بیداری لحظه‌ها کنار نهر خروشان می‌لغزد. مرغی روشن فرود

۱. هشت کتاب، همان، ۱۲۵ و ۱۲۶.
۲. هشت کتاب، همان، ۱۲۹.

می‌آید و لبخند گیج شاعر را برمی‌چیند و می‌پَرد، درختی تابان پیکرش را در ریشه‌ی سیاهش می‌بلعد، نگاهی روی نهر خروشان خم می‌شود، تصویری می‌شکند و خیالی از هم می‌گسلد. در قطعه‌ی «طنین»، شاعر روی شطّ وحشت برگی لرزانست و او از صداها می‌گذرد، روشنی را رها می‌کند، رؤیای کلید از دستش می‌افتد، کنار راه زمان دراز می‌کشد، خاک می‌تپد، هوا موج می‌زند، علف‌ها ریزش رؤیا را در چشمان شاعر، می‌شنوند. «او» میان دو دست تمنای شاعر می‌روید:

سکوتم را شنیدی
بسان نسیمی از روی خودم بر خواهم خاست
درها را خواهم گشود
در شب جاویدان خواهم وزید.(۱)

شاعر در قطعه‌ی «شاسوسا» کنار مشتی خاک، در دور دست خود، تنها نشسته است. در این‌جا او به همزاد تاریک خود فکر می‌کند. خاک‌ها از میان انگشتان‌اش می‌لغزند و فرو می‌ریزند. شبیه هیچ شده است؟ از پنجره، غروب را به دیوار کودکی‌اش تماشا می‌کند. بیهوده است. گورستان به زندگانی او تابیده است:

بازی‌های کودکی‌ام، روی این سنگ‌های سیاه پلاسیدند
سنگ‌ها را می‌شنوم: ابدیت غم
کنار قبر، انتظار چه بیهوده است.(۲)

قطعه‌ی «گل آینه» موزون است و ابهام و تیرگی آن نسبت به اشعار پیشین شاعر کمتر است، نوعی ترانه است. در آن دشتی را می‌بینیم سرشار از بخار آبی

---

۱. هشت کتاب، همان، ۱۳۷.
۲. هشت کتاب، همان، ۱۴۲.

گل‌های نیلوفر،مو پریشان‌های باد، تور خواب از تن به درآورده‌اند و حوریان چشمه با نواختن تار از بلوردیده دود خواب را می‌زدایند. شاعر در پی «کلید نقره‌ی درهای بیداری» است و سرانجام صدای رامشگران با غبار آبی گل‌های نیلوفر می‌آمیزد:

ساقه‌های نور می‌رویند در تالاب تاریکی
رنگ می‌بازد شب جادو
گم شده آئینه در دود فراموشی.(۱)

شاعر در قطعه‌ی «همراه» دستش را به سراسر شب می‌کشد، زمزمه‌ی نیایش در بیداری انگشتانش می‌تراود، خوشه‌ی فضا را می‌فشارد، قطره‌های ستاره در تاریکی درونش می‌درخشد و سرانجام در آهنگ مه‌آلود نیایش، «او» را گم می‌کند.

در قطعه‌ی «آن برتر»، «او» -که پیکره‌اش خاموشی است- به کنار تپه‌ی شب می‌رسد، با طنین روشن پایش، آئینه‌ی فضا می‌شکند. شاعر کهکشان تهی تنهائی را نشان می‌دهد و تابش بیراهه‌ها و غبار کاروان‌ها و بیکران ریگستان سکوت را. لالائی اندوهی در این لحظه بر هر دو می‌وزد و تراوش سیاه نگاه او با زمزمه‌ی سبز علف‌ها می‌آمیزد. ناگاه از آتش لب‌هایش، لب‌های او که ناشناخته است، جرقه‌ی لبخندی می‌پرد. در ته چشمان او، تپه‌ی شب فرو می‌ریزد و شاعر در شکوه تماشا، فراموشی صدا می‌شود.

«روزنه‌ای به رنگ شب» تردید راوی را وصف می‌کند. پرتوئی آئینه را سرشار می‌کند و طرح راوی با آفتاب آلوده می‌شود:

اندهی خم شد فراز شط نور:
چشم من در آب می‌بیند مرا

---

۱. هشت کتاب، همان، ۱۵۰.

سایه‌ی ترسی به ره لغزید و رفت
جویباری خواب می‌بیند مرا.[۱]

در این شعر «سوژه (شناسنده) تبدیل به «اوبژه» (شناخته شده) می‌شود. راوی را عناصر طبیعت روایت می‌کنند، با این همه شاعر باور دارد ریشه‌اش از هوشیاری خورده آب. گرچه می‌توان دراین‌جا «هوشیاری» را به معنای «دانائی» بودائی گرفت.

قطعه‌ی «ای نزدیک» دست راوی در نهفته‌ترین باغ‌ها، «میوه» می‌چیند. این آغاز شعر است و بقیه‌ی قطعه، وصف ماجرای میوه‌چینی است. درازکردن دست راوی به سوی شاخه علامت شور «ربودن» نیست، نشانه‌ی «عطش آشنائی» است. راوی از آب می‌گذرد، از سایه به درمی‌رود، غرورش را می‌شکند و در خمیدگی فروتنی در پای «شاخه‌ی نزدیک» می‌ماند.

در «غبار لبخند» آفتاب از بوته‌ها می‌تراود. «او»ی ناشناخته در دشت‌های نم‌زده است، مَست اندوه تماشا با موئی افشان و گونه‌ای شبنم زده. رود تابان است و «او» موج صدا:

چشم من بر پیکرش افتاد، گفت:
«آفت پژمردگی نزدیک او»
دشت: دریای تپش، آهنگ، نور
سایه می‌زد خنده‌ی تاریک او.[۲]

در قطعه‌ی «فراتر» شاعر با همزاد عصیان که در کار شکار ستاره‌هاست - خطاب می‌کند. او در سایه روشن دیارش «قصه‌ی خیر و شرّ» می‌شنود و شاعر

۱. هشت کتاب، همان، ۱۵۷.
۲. هشت کتاب، همان، ۱۶۱.

صدای شکفتن‌ها را. او در راه است و شاعر به هدف رسیده است با این همه بین این دو راهی نیست جز «لرزش یک برگ»:

با ترس و شیفتگی، در برکه‌ی فیروزه گون، گل‌های سپید می‌کنی
و هر آن، به مار سیاهی می‌نگری، گلچین بی‌تاب!
و این‌جا - افسانه نمی‌گویم ــ
نیش مار، نوشابه‌ی گل ارمغان آورد.(۱)

در «شکست کرانه»، سیاه‌ترین مارها می‌رقصند و راوی به زیباترین پیکرها خطاب می‌کند که برهنه شوند. چراکه گزیدن نوازش شده است. انگشتان خود او نیز برنده‌ترین خار را می‌نوازد و لبانش به پرتو شوکران لبخند می‌زند و اکنون هر هدیه «ابدیتی است.» عجیب است که سپهری در این قطعه به ایده‌ای که نی‌چه در یکی از بخش‌های چنین گفت زرتشت به دست داده نزدیک شده است. زرتشت در گوشه‌ای به خواب رفته است. ماری او را می‌گزد و زرتشت بیدار می‌شود. پیروان زرتشت فرا می‌رسند و می‌خواهند مار را بکشند اما او اجازه نمی‌دهد و مار را نوازش می‌کند. از نظرگاه او دشمن، گرامی است چراکه می‌تواند حتی بیش از دوستان به آدمی یاری برساند. چنین آموزه‌ای دال بر همان چیزی است که نی‌چه «فراتر رفتن از حوزه‌ی نیک و شر» می‌نامد. پیروان زرتشت مانند «همزاد» شعر سپهری هستند که در «سایه روشن دیارش، قصه‌ی خیر و شرّ می‌شنود» اما زرتشت و راوی شعر سپهری به حوزه‌ای برتر رسیده‌اند. از قطعه‌ی «یاری دیگر» به بعد، شطح گوئی سپهری به راه صعودی می‌افتد، میان لحظه و ابدیت به نوسان درمی‌آید. به «همراه» خود می‌گوید که به ابدیت گل‌ها پیوسته است و از ترس و شگفتی آزاد شده و از پرواز از قله‌ای به قله‌ای دیگر واهمه‌ای ندارد چراکه:

---

۱. هشت کتاب، همان، ۱۶۳.

در پرواز عقاب تصویر ورطه نمی‌افتد

بعد فراتر می‌رود و می‌گوید:

میان خوشه و خورشید

نهیب داس از هم درید

میان لبخند و لب

خنجر زمان در هم شکست.[۱]

در قطعه‌ی «کو قطره‌ی وهم» راوی از کنار زمان برمی‌خیزد، خزنده‌ای را می‌بیند که در خورشید دیده گشوده و کبوتری در بارش آفتاب به «رؤیا» فرو رفته است. گلبرگ، سنگینی زنبور را انتظار می‌کشد. رمزها چون انار ترک خورده نیمه‌شکفته‌اند.

جوانه‌ی شور، مرا دریاب، نورُسته‌ی زود آشنا

در وادی لحظه‌ی شفاف! در بیکران تو زنبوری پَر می‌زند.[۲]

در «سایبان آرامش ما، مائیم» می‌گوید:

در هوای دوگانگی، تازگی چهره‌ها پژمرد

بیائید از سایه - روشن برویم.[۳]

راوی در این‌جا در پی جاپائی است که «مسافر» کهن برجای گذاشته. می‌خواهد در ایوان آن روزگاران نوشابه‌ی جادو سرکشد، شب بوی ترانه ببوید، در به نوازش خطر بگشاید، برای فرونشاندن عطش به چشمه برود:

دم صبح دشمن را بشناسیم و به خورشید اشاره کنیم

ماندیم در برابر هیچ، خم شدیم در برابر هیچ

پس نماز مادر را نشکنیم.

---

۱. هشت کتاب، همان، ۱۶۸.
۲. هشت کتاب، همان، ۱۷۱.
۳. هشت کتاب، همان، ۱۷۲.

و نلرزیم، پا در لجن نهیم، مرداب را به تپش درآئیم
آتش را بشوئیم، نی‌زار همهمه را خاکستر کنیم.(۱)

فرازهائی از این شعر از سوئی به شطحیات حلاج، شمس تبریزی، مولوی همانند است و از سوئی به شطحیات نی‌چه. در مثل می‌گوید: پروازیم و چشم به راه پرنده. بیائید از شوره‌زار «خوب» و «بد» بروئیم، بر خود خیمه زنیم، سایبان آرامش ما، مائیم.

در «پرچین راز»، مسافر میان سنگینی پلک و جوی سحر، بیراهه‌ها رفته است و در دامنه‌ی لالائی به چشمه‌ی وحشت. خطاب او گاهی به «کودک» است که در باغ ناتمام او، شاخسار زمرد تنها نبود. در این‌جا مبالغی از عوالم کودکی خود را بیان می‌کند. عوالمی مانند بی‌خبری، شک، اضطراب و در «من» خود، «کودک» را می‌بیند و از او می‌پرسد در شب صخره‌ها، از گود نیلی بالا (یعنی آسمان) چه می‌خواست؟ و می‌افزاید: تو رساترین «من» بودی، ای «من» سحرگاهی، پنجره‌ای بر خیرگی دنیاها سرانگیز!(۲)

در «آوای گیاه» از شب بی‌ریشه سرچشمه می‌گیرد، به‌گرداب آفتاب می‌ریزد، خوابگرد راه تماشاست. همیشه کسی از باغ می‌آید و به او نور وحشت هدیه می‌کند. از سفر آفتاب، سرشار از تاریکی نورآمده است: سایه‌تر شده و سایه وار بر لب روشنی ایستاده. صبح از سفال آسمان می‌تراود و شاخه‌ی شبانه‌ی اندیشه‌ی شاعر بر پرتگاه زمان خم شده است.

در قطعه‌ی «شب هم‌آهنگی» باز سخن از جنگل، گیاه، شب، ستاره است. باد شقایق دور دست را پرپر می‌کند. راوی با مخاطبی ناشناس (شاید «من» دیگر خود) حرف می‌زند و از او طلب پیوستگی می‌کند. تصاویر شعر از نیاز شاعر به

---

۱. هشت کتاب، همان، ۱۷۳.
۲. هشت کتاب، همان، ۱۷۷.

هم‌آهنگ کردن خود با عناصر طبیعت حکایت دارند و راوی از مخاطب می‌خواهد اکنون که خزندگان در خوابند و دروازه‌ی ابدیت باز، باهم آفتابی شوند و چون شکوه روئیدن در ایشان می‌گذرد، در خواب درختان نوشیده شوند. این در زمانی است که هر دو جوشش اشک هم‌آهنگی را می‌شنوند.

در «دروگران پگاه»، راوی پنجره را به پهنای جهان می‌گشاید، جاده تهی است، درخت گرانبار شب است.

ناشناخته‌ای که «تو» نامیده می‌شود، غائب است و در غیاب او عناصر طبیعت بی‌حرکت و خاموشند، غریو رودها گویا نیست، دره‌ها ناخواناست.

می‌آئی: شب از چهره‌ها برمی‌خیزد، راز از هستی می‌پرد

می‌روی: چمن تاریک می‌شود، جوشش چشمه می‌شکند.[۱]

«راه‌واره» نیز از جستجو و راه سپری سخن می‌گوید. جویندگان مروارید به کرانه‌های دیگر رفته‌اند. پوچی جست وجو بر ماسه‌ها نقش بسته. دریا - پریان مدهوشند، آب از نفس افتاده. راوی گمان می‌برد زورقی تابان، بی‌هیچ صدا، به وقت شب، آب‌ها را خواهد شکافت و زورق‌بان - که دستانش تردید وی را می‌شکند، پاروزنان از آن سوی هراس «من» فرا خواهد رسید و در پرتو یکرنگی، مروارید بزرگ را در کف او خواهد نهاد.

راوی در «گردش سایه‌ها» از انجیر کهن، باران، گردش ماهی‌ها، چرخش چلچله‌ها و پُرشدن لحظه‌ی خود سخن می‌گوید. کنار «او» تنهاتر شده است با این همه نمی‌تواند از دائره‌ی هستی «او» راهی به بیرون بگشاید: «زمین باران را صدا می‌زند، من ترا»

در «برتر از پرواز» روشن نیست چه شده است که عناصر طبیعت ساکن

---

۱. هشت کتاب، ۱۸۵.

شده‌اند؟ وسوسه‌ی چمن بیهوده است. دگرگونی غمناک است. نور،نوسان، رفتن... آلودگی است و پرنده در خواب بال و پرش تنها مانده است.

در قطعه‌ی «نیایش» سخن از پیمودن نور و چیدن افسانه، «دریافت»، افشاندن لبخند به فراخنای تهی، سودن سر به آسمان، درنگ کردن کنار شن‌زاراست و آفتابی که سایه‌وار آدم‌ها را می‌نوازد. آذرخشی فرود می‌آید و آن‌ها را در نیایش «فرو می‌بیند.» باری در این سخن از پیوستن و رسیدن از «بسیاری» به «یکتایی» است. و همینطور است قضایا در قطعه‌ی «نزدیک آی»:

دوست من، هستی ترس‌انگیز است

به صخره‌ی من ریز، مرا در خود بسای، که پوشیده از خزه‌ی نامم.[۱]

در قطعه‌ی «...» زمان پرپر می‌شود، کاسه‌ی فضا می‌شکند. فرجامی خوش است چراکه دیگر «اندیشه» نیست:

لبخندی در سایه روان بود، آتش سایه‌ها در من گرفت

گرداب آتش شدم.[۲]

سپهری کار را به همین شیوه ادامه می‌دهد تا به‌جائی می‌رسد که در قطعه‌ی «محراب» می‌گوید:

تهی بود و نسیمی / سیاهی بود و ستاره‌ای / هستی بود و زمزمه‌ای / لب بود و نیاشی / «من» بود و «توئی»، نماز و محرابی.[۳]

کتاب «شرق اندوه» (۱۳۴۰) باز سخن از «بسیاری» و «یکتائی» است. در این کتاب سخن کاملاً از مایه‌ی اوراد دینی و تأملّات بودائی است. در ظاهر ترجمه‌گونه‌هائی است از برخی از متن‌های بودائی (داوری دقیق در این زمینه البته کار پژوهشگران زبان سانسکریت و هند شناسان است). برخی از قطعه‌های

---

۱. هشت کتاب، همان، ۱۹۵.
۲. هشت کتاب، همان، ۱۹۸.
۳. هشت کتاب، همان، ۲۱۲.

این کتاب کوتاه است و به سبک و سیاق «هایکو»ها نوشته شده است. شاعر گاهی مولوی‌وار نغمه سر می‌دهد.

من سازم: بندی آوازم، برگیرم، بنوازم،
برتارم زخمه‌ی «لا» می‌زن، راه فنا می‌زن.[۱]

در قطعه‌ی «Bodhi» می‌گوید:

آنی بود، درها وا شده بود
برگی نه، شاخی نه، باغ فنا پیدا شده بود
مرغان مکان خاموش، این خاموش، آن خاموش
خاموشی گویا شده بود
آن پهنه چه بود، با میشی، گرگی همپا شده بود.
نقش صداکم رنگ، نقش نداکم رنگ، پرده مگر تا شده بود؟
من رفته، او رفته، ما بی‌ما شده بود
زیبائی تنها شده بود
هر رودی، دریا
هر بودی، بودا شده بود.[۲]

در این کتاب، سپهری در زبان و وزن نوشته‌ی خود تغییری می‌دهد و نیز می‌کوشد در بیان خود تصاویر کمتری بیاورد. البته او در این کتاب از تم‌های «هراس هستی»، «راه سپری»، ریختن شب از شاخه، پریدن شبنم از ستاره... نیز حرف می‌زند امّا در راه سپری خود چیزهای تازه‌ای را هم می‌بیند: آیا یکتائی هست؟ بسیاری «وهم» است؟ خدائی هست؟

زنجره را بشنو: چه جهان غمناک است، و خدائی نیست،

---

۱. هشت کتاب، همان، ۲۳۷.
۲. هشت کتاب، همان، ۲۳۹ و ۲۴۰.

و خدائی هست، و خدائی...[۱]

یا:

درها باز، چشم تماشا باز، چشم تماشا تر
و خدا در هر... آیا بود؟[۲]

بعد سر و کله‌ی «شیطان» هم پیدا می‌شود:

از خانه به در، از کوچه برون، تنهائی ما سوی خدا می‌رفت
در جاده، درختان سبز، گل‌ها وا، شیطان نگران، اندیشه رها می‌رفت
خار آمد، و بیابان، و سراب
کوه آمد و خواب
آواز پری: مرغی به هوا می‌رفت؟
ـ نی، همزاد گیاهی بود، از پیش گیاه می‌رفت
شب می‌شد و روز،
جائی، شیطان نگران: تنهائی ما می‌رفت.[۳]

این قطعه به‌ویژه از نظر وزن، مُشابه برخی از غزل‌های مولوی است که در اوزان بلندی سروده شده‌اند. در قیاس با قطعه‌های «آوار آفتاب»، قطعه‌های «شرق اندوه» در وزن‌های تند و گاه ضربی نوشته می‌شود. این قطعه‌ها به‌صورت افقی تقطیع می‌شود به‌طوری که گاهی با تقطیع افقی کتاب «شاهین‌ها»ی دکتر تندرکیا همانند است:

بالا رو، بالا رو، بند نگه بشکن، وهم سیه بشکن
آمده‌ام، آمده‌ام، بوی اگر می‌شنوم، باد دگر می‌گذرد.[۴]

و گاهی مولوی وار می‌سراید:

---

۱. هشت کتاب، همان، ۲۱۸ و ۲۲۰.
۲. هشت کتاب، همان، ۲۱۸ و ۲۲۰.
۳. هشت کتاب، همان، ۲۳۶.
۴. هشت کتاب، همان، ۲۴۷ و ۲۴۸.

شهر تونی، شهر تونی
می‌شنوی زنگ زمان، قطره چکید، از پی تو، سایه دوید.[۱]

که این بند از نظر مضمون و در نگرش به زمان هم مولوی‌وار است که گفت:

مرغ بر بالا و پرّان سایه‌اش می‌دود برخاک پرّان مرغ وش
ابلهی صیاد آن سایه شود می‌دود چندانکه بی‌مایه شود
بی‌خبر کان عکس آن مرغ هواست بی خبر کی اصل آن سایه کجاست.[۲]

در «شرق اندوه» همه‌ی چیزها در «خواب» یا در «تأمل» می‌گذرد. این سو، یعنی در جهان پدیدارها مرگ است و «آن سو» یعنی در «جهان فراسوی تجربه‌ی حسیّ» زیبائی برگ است. نگرنده در مشاهده‌ی جهان فراسو از وحشتی ناگفتنی سرشار می‌شود تا برسد به رؤیائی بی‌آغاز، دریائی بی‌موج، عرصه‌ای بی‌رنگ و دریای هماهنگی. آن سوی نگاه، چیزی را می‌بیند و می‌جوید. رازی با نقش او می‌گوید و در همه حال «زنده به اندوه است.» سپهری از «باغ فنا» می‌گوید و «در این باغ فنای بی‌شاخ و برگ، طبعاً مرغان مکان، بی‌مکان و خاموش می‌شوند و قانون [علّی] طبیعت تعطیل می‌گردد چرا که گرگ و میش همپا می‌شوند. «ما»، «بی ما» و زیبائی «تنها» می‌شود به این دلیل که هر رودی، دریا و هر «بودی»، «بودا» می‌شود، یعنی «بودا» به کل هستی تبدیل می‌شود... در نهایت این «همه چیز» یعنی بودا به نادیدنی و رؤیای ابدی بی‌مکان و زمان تغییر چهره می‌دهد و به تعبیری به «مطلق» (جانشین مطلق در ادیان) تبدیل می‌گردد. کسی که می‌خواهد به این حقیقت نایافتنی و غیر مادی (که از جنس خواب است)، دست یابد، بیهوده وقت خود را به تصویر هستی «موجود» (در زمان و مکان) نمی‌گذراند و رو به «رؤیا»ی پُر از بیداری نه - بودن می‌آورد و خود «رؤیا» می‌شود و هر سخنی

---

۱. هشت کتاب، همان. ۲. مثنوی، تصحیح نیکلسن.

که می‌گوید و هر جستجوئی که می‌کند، در رؤیاست، و برای نشان دادن عناصر این رؤیا به رؤیاهای دیگر می‌لغزد. اشیاء جنسیّت خاکی (زمینی) ندارند. نیلوفر، با بیشترین بسامدش در اشعار سپهری، خود رؤیائی است که نخست از خاک در رؤیا سر می‌زند و بعد که شاعر در خرابه‌ی خوابش بیدار می‌شود (آن بیداری که خواب دیگری است) خود را پیچیده در نیلوفر می‌بیند. (به شعر «نیلوفر» در کتاب «زندگی خواب‌ها» نگاه کنید). زبان شعر شاعر در «شرق اندوه» «هجائی» (سیلابیک) و تا حدودی ریتمیک می‌شود. این تطوّر زبان، نمودی از تغییری در زیر ساخت ورود خواب گونه‌ی سپهری و تفکر او از بوداست. «بودا»ئی که می‌تواند «مطلق» و هدف همه‌ی رؤیاها و اشعار او باشد. و از همین اشعار به بعد است که سپهری برای نخستین بار از مخاطبی مانند «تو» بهره می‌گیرد یا از «شیطان» نام می‌برد که به دور از تفکر «یکتانگر» بودائی است و به ادیانی تعلق دارد که نوعی «دوگانه‌نگری» در آن‌ها شناخته شده است. گوئی شاعر اندکی از آن خواب‌های بی‌ترنم (آمده در قطعه‌ی «رنگ»)، بیدار شده یا نیم خواب و اندکی رقصان به سوی «ناشناخته»ی گریزان خود می‌لغزد.[۱]

۱. هشت کتاب، همان، ۴۶ و ۴۷.

سپهری با سرودن و چاپ کتاب‌های «صدای پای آب»، «مسافر»، «حجم سبز»... از لحاظ شاعری به مرتبه‌ی بالاتر می‌رسد. چهار کتاب نخستین او بیشتر «تأملاتی» هستند که در تصویر و در نوعی نثر شاعرانه بیان شده‌اند. امّا در «صدای پای آب» و «حجم سبز» به زبان و اندیشه‌های خود وزنی زنده، ساختار و بیانی مشخص و ملموس می‌دهد. در قیاس با این دو کتاب اخیر، کتاب «آوار آفتاب» سویه‌ی فلسفی - عرفانی بیشتری دارد. البته تصاویر آن نیز بسیار انتزاعی است حال آنکه در چهار کتاب آخرین شاعر، رنگ شاعرانه چیرگی دارد، امّا در همه‌ی کتاب‌های سپهری عنصری مشترک هست که نمایان‌کننده‌ی «بینش» اوست: بینش رمزی و عرفانی، از این رو وی پی‌درپی و در هر گزاره‌ای از رویدادهای ساده‌ی زیست و از دنیای پدیدارها به سوی تصاویر و تاملاّت آن سوی واقعیّت می‌رود و گرایش به اندیشه‌های «فراسوی تجربه‌ی حسی» است که او را از نیما، شاملو، اخوان و نصرت رحمانی... جدا می‌کند.

سرچشمه‌ی این جدائی کجاست؟ این جدائی و تفاوت در شیوه‌ی نوشتن گزاره‌ها و وزن شعر نیست زیرابرخی از نثرهای شاعرانه‌ی شاملو در آخر کتاب «هوای تازه» و برخی از اشعار فروغ فرخزاد با نثرهای شاعرانه و شعرهای سپهری همانندی دارند. این تفاوت در لحن خطابی و پرآب و تاب سپهری و شاملو در مثل نیز نیست چرا که کسرائی در اواخر دهه‌ی چهل و پیش از او فروغ، م.آزاد و کوش‌آبادی... نیز با همین لحن شعر سروده‌اند. این تفاوت در زبان سپهری و تاملاّتی است که این شاعر با آن بیان مقصود می‌کند. زبان و تصاویر و ساختار شعری او از تفکر رمزآمیز او سر چشمه می‌گیرند و در چهار کتاب نخستین با تصاویر انتزاعی و سنگین و در «صدای پای آب» با واژه‌های ساده و نزدیک به گفتار عامه بیان می‌شوند. امّا در بیشتر موارد احساس و اندیشه‌ی خواننده‌ی عادی را به دشواری برمی‌انگیزند. حتی شعر «صدای پای آب» که ساده‌تر از اشعار دیگر سپهری است، مطالبی می‌گوید که بدون در نظر آوردن ارجاعات مورد نظر او درک‌پذیر نیست. پل والری گفته است که «اندیشه در شعر باید مانند عطر و طعم میوه در میوه نهان باشد.» ما در بیشتر اشعار سپهری خلاف این اصل را می‌بینیم. درست است که تم‌های شعری او در چهار کتاب آخری‌اش از تازگی‌هائی برخوردار است و سطوری درخشان دارد امّا غالباً روح رمزوراز هند و خاور دور نوشته‌های او را در برگرفته است. این رمز و رازها در کتاب‌های نخستین او با بیانی پُر ابهام نمایان می‌شود و پیداست که «مبالغه‌ی مستعار» است و از کتاب‌ها فراهم آمده اما در کتاب‌های «جای پای آب» و «مسافر»... دیگر عاریتی نیست بلکه نشانه‌ی زندگانی درونی اوست. هم‌چنین آثار نخستین سپهری پُر از تعقیدهای لفظی و معنوی است و او بی‌آنکه خود بداند یا بخواهد به بازی‌های لفظی دست زده است. او در این آثار تعابیر و جمله‌ها را طولانی می‌کند، توضیح می‌دهد، بیان و تصاویر مکرر می‌آورد، صفت‌ها و موصوف‌ها،

مشبه و مشبهٌ به‌ها، مستعارٌله و مستعارمنه‌ها باهم سنخیتی ندارد، ساختار قطعه‌ها غالباً بر هیچ قاعده‌ی پیکره‌بندی برونی و درونی (جز بر روش پی‌درپی آمدن معانی و تصاویر) استوار نیست. شاعر نخست تصویر و وصفی می‌آورد سپس می‌کوشد با تصاویر و اوصافی مبهم‌تر آن‌ها را تکثیر یا تفهیم کند. همه‌ی این‌ها انبوه می‌شوند تا به‌گمان شاعر، «عرصه‌ی دانستگی» مخاطب روشن شود. البته در این اشعار غالباً ناموزون، گاهی لحن سخن و طنین کلمه‌ها می‌خواهد جای وزن و پیکره‌بندی را بگیرد که اگر جمله‌ها یا سطرهائی را از کتاب‌های او بیرون بیاوریم به تنهائی خالی از زیبائی و تأثیر حسی و عاطفی نیستند امّا قطعه‌ها در کل چیز مشخص و ملموس نمی‌گویند.

در این قطعه‌ها سپهری به نوعی سمبولیسم نزدیک شده است. در این عرصه او به‌جای نامگذاری و توضیح اشیاء، می‌کوشد خود آن‌ها را به سخن گفتن وادارد تا خواننده خود به تدریج، «معنا» را حدس بزند. به‌گفته‌ی ادموند ویلسن «اشارت کردن به اشیاء به‌جای بیان آن‌ها، به سادگی یکی از هدف‌های نخستین سمبولیست‌ها بود. از نظرگاه ایشان هر عاطفه یا احساسی که داریم و هر لحظه‌ی دانستگی با احساس و دانستگی دیگر فرق دارد و در نتیجه ناممکن است عواطفی را که در عمل تجربه می‌کنیم از راه زبان قراردادی و کلی ادب رایج عرضه داریم. هر شاعری شخصیت یکه و خاص خود را داراست و هر لحظه‌ی وجودی او آهنگی ویژه دارد و ترکیب ویژه‌ای از عناصر - و این وظیفه‌ی شاعر است که زبان خاصی کشف و ابداع کند، زبانی که منحصراً توانا خواهد بود شخصیت و عواطف او را بیان کند، زبانی که از نمادها بهره می‌برد. آنچه این‌طور زودگذر و چنین مبهم است نه با بیان وگزاره و توصیف مستقیم بلکه به وسیله‌ی پی‌درپی آوردن واژه‌ها و تصاویری که در کار القاء آن به خواننده هستند، انتقال می‌توان داد.»[۱]

---

۱. گرایش‌های متضاد در ادبیات معاصر ایران، ۲۶۶.

بیشتر پژوهندگان آثار سپهری فرا روند تصاویر متقارن را در «صدای پای آب» و «مسافر» پی‌جوئی کرده‌اند و سراغ کتاب‌های نخستین شاعر نرفته‌اند، در مثل صالح حسینی می‌نویسد که شعر و تصویر سپهری رویان است و عناصر کوچک و بزرگ آن باهم پیوند دارند، مانند: قبله، گل سرخ، چشمه، مُهر، نور، دشت، سجاده، وضو، پنجره، ماه، طیف، سنگ، گلدسته، سرو، علف و موج گرد آمده‌اند تا «کلیّتی» بسازند. امّا چنین «کلیّتی» غالباً در اشعار نخستین شاعر موجود نیست. در مثل در این فرازها:

ستون‌های مهتابی ما را، پیچک اندیشه فرو بلعیده است
این‌جا نقش گلیمی و آن جا نرده‌ای، ما را از آستانه به در برده است
ای همه‌هشیاران! برچه باغی درنگشودیم که عطر فریبی به تالار نهفته‌ی ما نریخت؟
ای همه‌ی کودکی‌ها! بر چه سبزه‌ای ندویدیم که شبنم اندوهی برما نفشاند؟
غبار آلوده‌ی راهی از فسانه به خورشیدیم.[۱]

در این‌جا واژه‌هائی داریم مانند ستون، مهتابی، پیچک، اندیشه، گلیم، نرده، باغ، عطر، فریب، تالار، کودکی، سبزه، شبنم، راه، افسانه، خورشید. برخی از این واژه‌ها باهم مرتبط است: پیچک و اندیشه به اعتبار اینکه اندیشه انبوه می‌شود و دست و پای تخیّل را می‌بندد، و نیز کلمات عطر، باغ و کودکی و سبزه و شبنم، به اعتبار طراوت، تازگی و نازکی امّا گلیم (نقش گلیم) و نرده یا فسانه و خورشید چه پیوندی باهم دارند و چگونه از زمینه‌ای واحد می‌رویند. از این‌ها گذشته به راستی نمی‌توان معنائی یکپارچه از عبارت‌هائی که پشت سر هم آمده دریافت کرد، کوتاه سخن شاید سپهری در این جمله‌های طولانی می‌خواهد بگوید که «پدیده‌ها و تعیّن‌ها دست و پای ما را بسته‌اند و سایه‌ها ما را فریب داده‌اند تا به

۱. هشت کتاب، همان، ۲۱۰.

اصل چیزها نرسیم.» در این قسم عبارت‌ها ایجازی در کار نیست و آن‌ها را باید رنگ‌آمیزی کلام نامید نه ایجاد سبک تازه. کار به راستی از مرز تعادل بیرون شده و «شعر» به مجموعه‌ای از تصاویر حسیّ بدل گشته. آیا این کار نوعی فرمالیسم نیست و تلاشی برای پنهان کردن فقدان تجربه‌ی زیسته؟ رنگ‌آمیزی کلام را انکار نمی‌توان کرد امّا در صورتی مُجاز است که احساس، اندیشه و تجربه‌ی شاعر را به شیوه‌ی القائی یا تصویری یا تجسّمی به قوّت انتقال دهد. ما اگر در اتاق خود به قرینه‌یابی قرینه دو یا چند گلدان بگذاریم یا دیوارهای آن را با چند پرده‌ی نقاشی زیور دهیم، خود و دیگران را از این آرایش و رنگ‌آمیزی شاد کرده‌ایم امّا اگر در هر تاقچه و گوشه‌ی اتاق چندین گلدان بگذاریم و دیوارها را به تمامی با پرده‌های نقاشی بپوشانیم، آن وقت باید نام آن‌جا را «دَکه‌ی سمساری» یا «نمایشگاه گلدان و نقاشی» بگذاریم! کار سپهری در آثار نخستین کاری است از این دست. او در هر سطری تصویرها به‌ویژه تصاویر بصری می‌آورد و از این رو رنگ‌آمیزی و نگارگری بر تاملاّت و اندیشه‌های او پرده می‌کشد. او در قطعه‌ی «شاسوسا» - که بسیار طولانی است - در دور دست خود تنها نشسته است، انگشتش خاک‌ها را زیر و رو می‌کند و تصاویر را به‌هم می‌پاشد، می‌لغزد، خوابش می‌برد، تصویر می‌کشد، تصویری سبز، شاخه‌ها، برگ‌ها، روی باغ‌های روشن پرواز می‌کند، چشمانش لبریز علف‌ها می‌شود، و طپش‌هایش با شاخ و برگ‌ها می‌آمیزد. شعر از واقعیت ملموس آغاز می‌شود امّا بعد به سراغ «پنهانی‌ترین بخش هستی» سراینده می‌رود. شاعر با انگشت خود روی زمین تصویری از باغ و چمن زار می‌کشد، سپس از این پایگاه که هنوز تا حدّی با واقعیّت پیرامونش پیوند دارد، فاصله می‌گیرد و به آن سوی واقعیّت می‌رسد. تصویری که بر زمین کشیده به نظرش واقعی می‌آید و او مانند پرنده‌ای برفراز باغ تصاویر پرواز می‌کند. می‌خواهد به پیروی از «بودا»، «اندوه تماشا» را دریابد و به «نیروانا» (دانائی

محض که در آن راهرو از هر خواست و میلی آزاد است) برسد و مانند «یوکی» (Yuki)، «از روان برف یاری می‌خواهد.» هدف او ادراک هراس هستی، آمیختن با عناصر طبیعت و رسیدن به «بی‌مکانی» و «بی زمانی» است تا وارد عرصه‌ای شود که در آن همه‌ی ذره‌های جهان موسیقی می‌نوازند.

دروازه‌ی ابدیت باز است
آفتابی شویم.(۱)

به چه اعتبار دروازه‌ی ابدیت باز می‌شود؟ تجربه‌ی «زمانی» که «زمان همیشگی» است چگونه دست می‌دهد. از لحاظ زبانی «دروازه‌ی ابدیت» استعاره است و این را هر شاعری می‌داند بنابراین واقعیتی ملموس و مشخص (اوبژکتیو) ندارد. تفاوت دانستگی عام مردم و دانستگی شاعر سوررئالیست در همین جا نمایان می‌شود. سوررئالیست بر خلاف انسان‌های عادی، استعاره را نه استعاره بلکه واقعیتی مشخص و واقعی می‌داند. زمانی که رشته‌ی پیوند تجربه با پدیده‌ها گسیخته شود، شاعر می‌تواند بگوید:

مانده سرگردان نگاهم در شب آرام آئینه
برگ تصویری نمی‌افتد در این مرداب.(۲)

نگاه، شب، آئینه، تصویر و مرداب ایماژهائی متقارنند و گزاره‌ای که شاعر به دست می‌دهد معنا دارد اما مرجع ندارد. انتزاع بیش از این نمی‌شود. در این اشعار، سپهری با واقعیت و حتی با تصور واقعیت سروکار ندارد با سایه و پژواک تصور واقعیت سروکار دارد.

از سویه‌ی دیگر سپهری با نمادها درگیر است و زبان او زبان سمبولیک است. او در این زمینه از سمبول‌های شنیداری نیز بهره‌گیری می‌کند: ساعت گیج

---

۱. آوار آفتاب، ۷۲.
۲. آوار آفتاب، ۴۹.

زمان زنگ می‌زند، صدای پای راهرو در بیابان می‌پیچد، آوای مرغی سیاه در شب شنیده می‌شود، آهنگ مرغ مهتاب به گوش می‌رسد، زمزمه‌های شب می‌پژمرد، شاعر در صدای شکفتن نیلوفر می‌میرد، و در قطعه‌ی «طنین» آمده است:

در من تراویدی
آهنگ تاریک اندامت را شنیدم.(۱)

گاهی تصاویر دیداری او هم معنادار و هم زیباست: زمزمه‌ی مادرم به آهنگ جنبش برگ‌هاست و گاهی گرچه زیباست معنای مشخصی ندارد. در واقع نمادگرایان [و سپهری] می‌خواهند که با الفاظ تأثیراتی مشابه تأثیرات موسیقی به‌وجود آورند و می‌اندیشند این تصاویر دارای ارزشی انتزاعی است همانند آهنگ‌ها و ترکیب آهنگ‌های موسیقی ولی کلمات سخنان ما «نت» موسیقی نیست و آنچه نمادهای سمبولیسم در واقع بود و هست استعاره‌هائی است جدا شده از سوژه‌های آن زیرا کسی نمی‌تواند فراسوی نقطه‌ای معین در شعر، صرفاً از رنگ‌ها و صداها به جهت خود این رنگ‌ها و صداها شادی هنری بیابد، و ناچار است حدس بزند که تصاویر [دیداری و شنیداری] به چه اوبژه‌ای اطلاق می‌شود.(۲)

برخی از گزاره‌های سپهری از واژه‌هائی ساخته شده است که معنائی مثبت ندارد یا چیزی می‌گوید که خیلی ساده و ابتدائی است یا ترکیب واژه‌ها طنین اصواتی است که می‌توان آن را زمزمه کرد امّا معنائی مشترک برای خوانندگان ایرانی آن ارائه نمی‌دهد. این دشواری یا عیب در اشعار «ایرانی» هم بود امّا در شعر سپهری به‌ویژه در کتاب «شرق اندوه» او زیادتر شده است:

---

۱. هشت کتاب، همان، ۱۳۶.
۲. گرایش‌های متضاد، همان، ۲۶۷.

و شیاریدم شب یکدست نیایش / افشاندم دانه‌ی راز / و شکستم آویز فریب.[۱]

برخی از این گزاره‌ها نیز صرفنظر از طنین واژه‌ها که گاهی هم گوشنواز نیست، ساختار استواری ندارد و در نتیجه آن چیزی را که شاعر می‌خواهد به دیگران انتقال دهد به‌صورت دلپذیری ترکیب و تنظیم نکرده است. در مثل فرازهای زیر را با ترانه‌های مولوی در دیوان کبیر او، مقایسه کنید.

ما چنگیم: هر تار از ما دردی، سودائی
زخمه کن از آرامش نامیرا، ما را بنواز
باشد که تهی گردیم، آکنده شویم، از والا «نت» خاموشی.[۲]

تصاویر و واژگان سپهری البته رمزی است و برخی از آن‌ها نزد کسانی که در عوالم شاعر زیست می‌کنند مفهوم است امّا گزاره‌های زیادی در اشعار او نیز هست که جنبه‌ی عام دارند چراکه از پیوستگی و هماهنگی زنده‌ای برخوردارند. درست است که این گزاره‌ها روی سخن با اهل «راز» دارد امّا چون از درون تجربه‌های اشراقی شاعر برجوشیده است، با خواننده‌ی عادی نیز سخن می‌گوید. متأسفانه به این واقعیت توجه نکرده و حتی تصاویر خوب او را نیز متوازی یا ناپیوسته دانسته‌اند؛ در مثل قطعه‌ی «از سبز به سبز» سپهری را شعری دیده‌اند «زیبا» امّا ناپیوسته.

من در این تاریکی
فکر یک بره‌ی روشن هستم
که بیاید علف خستگی‌ام را بچرد

---

۱. هشت کتاب، همان، ۲۵۷.
۲. هشت کتاب، همان، ۲۶۰.

من در این تاریکی
امتداد تر بازوهایم را
زیر بارانی می‌بینم
که دعاهای نخستین بشر را ترکرد

من در این تاریکی
درگشودم به چمن‌های قدیم
به طلائی‌هائی، که به دیوار اساطیر تماشا کردیم

من در این تاریکی
ریشه‌ها را دیدم
و برای بته‌ی نورس مرگ، آب را معنی کردم.(۱)

در نقد این شعر نوشته‌اند که:

«تاریکی»، مضمون و تا حدّی تصویر اصلی شعر است. «بره‌ی روشن» و «چریدن علف خستگی» در بند اول، «امتداد تر بازوها در زیر بارانی که...» در بند دوم، «درگشودن به چمن‌های قدیم...» در بند سوّم، «دیدن ریشه‌ها...» در بند چهارم، هر یک در قاب مشخص تصویری خود منفرد باقی می‌ماند و کوچکترین همکاری با تصاویر بندهای دیگر نمی‌کند. هریک از این تصاویر گرچه عجیب زیباست، لیکن هر زیبائی مخلوق زنده‌ای نیست. این تصاویر باید در محیطی از ارتباطات و تداعی‌ها و همکاری‌ها ارائه می‌شد و باید «بره‌ی روشن» به «امتداد بازوها»، «دیوار اساطیر» به معنی «آب»، و بقیه‌ی تصاویر به یکدیگر مربوط

۱. هشت کتاب، همان، ۳۸۸ و ۳۸۹.

می‌گردیدند تا خواننده با شعری یکپارچه روبرو می‌شد نه تکه‌هائی که تن به هیچ‌گونه وحدّت هنری نمی‌دهند.(۱)

صالح حسینی به درستی می‌نویسد:

البته اگر «تاریکی» را «مضمون و تا حدّی تصویر اصلی شعر» در نظر بگیریم و «طلائی‌ها» را همان «چمن‌های قدیم» بر «دیوار اساطیر» نبینیم، شعر به‌صورت اجزای تکه تکه درمی‌آید «تن به هیچ‌گونه وحدّت هنری «نمی‌دهد» امّا باید توجه داشته باشیم که این شعر «تک‌گفتار نمایشی» (Dramatic monologue) است. در چنین شعری، «منِ» شعری سرشت خود و وضعیّت نمایشی را به زبان خود برملا می‌کند و هم‌چنین برخلاف گفتار مخصوص نمایشنامه - حدیث نفس Soliloquy - مکان و زمان و هویت‌های «من» شعری در خلال خود شعر آشکار می‌شود. منِ شعری... اوضاع و احوال خودش را برای ما... وصف می‌کند. شب است و او از فرط خستگی دراز کشیده و در فکر «بره‌ای روشن» است که بیاید و «علف خستگی» او را بچرد. «بره‌ی روشن»، همچنان‌که آذر نفیسی گفته است «در اساطیر و ادیان ملت‌ها، مظهر پاکی و روشنائی است و رهنمونی به سوی خدا، و در مثل در ادب گذشته‌ی ما در گریز اردشیر بابکان از اردوان، فرّه‌ی ایزدی به شکل بره‌ای متجسّد می‌شود.»(۲) من شعری لابد در حیاط دراز کشیده است، چون بازوانش را به کردار بشر نخستین به آسمان بلند کرده و برای آمدن باران دعا کرده است. سپس در حیاط را به چمن‌های قدیم می‌گشاید تا همراه او به این چمن‌های طلائی بر دیوار اساطیر تماشا کنیم. پس از آن ریشه‌ها را می‌بینند و برای «بُته‌ی نورس مرگ»، آب را معنی می‌کند. اکنون به تصاویر به ظاهر نامتجانس شعر توجه کنیم. «تاریکی»، «بره‌ی روشن»، «علف خستگی» در بند

۱. طلا در مس، همان، ۵۲۵ و ۵۲۶.

۲. مجله‌ی کلک، شماره‌ی دوم، ۱۱ تا ۲۹، اردیبهشت ۱۳۶۹.

اول، «تاریکی»، «امتداد تر بازوها» و «باران» در بند دوم، «تاریکی»، چمن‌های قدیم» (طلائی‌ها) و «دیوار اساطیر» در بند سوم، «تاریکی»، «ریشه‌ها»، «بُته‌ی نورس مرگ» و «آب» در بند چهارم. از این تصاویر، «تاریکی» در همه‌ی بندها فصل مشترک است. «بره‌ی روشن» با «تر» بودن بازوها و «باران» و «آب» در پیوند است. «علف»، «چمن‌ها»، «ریشه‌ها» و «بُته» هم در پیوند با یکدیگرند. پیداست که بره علف می‌خورد و علف هم با آب می‌روید. «چمن‌های قدیم» که روزی سبز بوده‌اند، اکنون به رنگ طلائی بر دیوار اساطیر زمان نقش بسته‌اند. ریشه‌های علف با بُته‌ی نورس مرگ در بُن آب روان قرار گرفته است. از یک سو، علف با خستگی و خزان و مرگ در ارتباط است و از سوی دیگر با آب و باران و زندگی. اصلاً مرگ و زندگی در یکدیگر تکرار می‌شوند، همچنان‌که تکرار روشنی در تاریکی و تکرار تاریکی در روشنی. به دلیل این تکرار دُوری شاید بتوان گفت که شاعر گردش فصل‌ها را مبنای ساختار شعر قرار داده است و اگر این حدس درست باشد، می‌توانیم بگوئیم چهار پاره [بند] بودن شعر به همین دلیل است و براین مبنا بند اول با پائیز، بند دوم با بهار، بند سوم با تابستان و بند چهارم با زمستان انطباق دارد.

شعر سپهری به درخت می‌ماند، اصلاً خود درخت است همچنان‌که «من» شعری او پُر از دار و درخت است. آنان که به تنوّع زیر سایه‌ی این درخت می‌نشینند و از سر تفنن به شاخه و برگ و تنه‌اش نگاه می‌کنند، نمی‌توانند دیده‌ی تخیّل خود را بگشایند و به ریشه‌ی آن بنگرند تا قدرت، شکوه، باروری و معنایش را دریابند و زمزم زلالی را که این درخت در آن ریشه دارد ببینند.[۱]

این توضیح درست است امّا متضمن اشتباهی نیز هست. فضای «منِ» شعری

۱. نیلوفر خاموش، همان، ۱۷ و ۱۸.

در حیاط خانه‌ی او نیست و نه این است که شب باشد و او در حیاط خانه از فرط خستگی دراز کشیده باشد بلکه «من» شعری در ظاهر مرده است یا در نشئه‌ی مرگ، زیرخاک، در تاریکی مطلق، در فضای امکان و تکوین... دراز کشیده و در فکر بره‌ای است که بیاید علف خستگی او را بچرد. او در عالم «ذَر»، در فضائی رمزآمیز در می‌یابد که جسمش به خاک بدل می‌شود و از آن خاک سبزه‌ای می‌روید که بره‌ای روشن، روزی او را خواهد چرید و این تبدیل و تبدّل (متامورفوسیس) اجزاءِ طبیعت است و همان زاده شدنی است که در مردگی و مردگی است که در زاده شدن می‌دود و براین باور باستانی استوار است که عناصر طبیعی به یکدیگر تبدیل می‌شوند. آتش زنده به مرگ آب است و آب زنده به مرگ خاک. تبدیل عناصر در قوس صعودی به نظر مولوی از جماد، به نبات و از نبات به حیوان و از حیوان به بشر و از بشر به «فرشتگی» و از این یک به «یکتائی» مطلق» است (از جمادی مُردم و نامی شدم...). در دبستان‌های عرفانی «مرگ» به معنای نابود شدن نیست به معنای گسست از حالتی و پیوست به حالی دیگر است و پیوسته و با دوام است. شاعر می‌داند که زندگانی چرخه‌ای است بازگردنده. خوش بین است و همه جا هم مرگ را می‌بیند و هم ریشه‌های رویان را. شعر فضای حسی امیدوارانه‌ای دارد. و از هراس مرگ تهی است. چون زندگانی چرخه‌ی بازگردنده است، پس جای اضطراب و اسفی نیست (مرگ اگر مرد است گو نزد من آی. مولوی).

شاید خود سپهری به آن چنان اطمینان قلبی رسیده بوده است که مُردن را بر حسب نظرگاه عرفانی خود به چیزی نمی‌گرفته است امّا بیشتر انسان‌ها نه به چنین مراتبی رسیده‌اند و نه چنان باوری دارند. شاعر می‌گوید تسلیم شدن به جریان دگرگون شونده‌ی زندگانی و اشراق هستی، انسان را به بیداری، بی‌مرگی، آرامش بودائی می‌رساند. امّا برای دیگران کار به این آسانی نیست. رسیدن به

«مطلق»، به «روحِ جهان» و به آن «پیدای ناپیدا» - همچنان‌که خود شاعر نیز دریافته دهشتناک است. شاعر «تنها» مانده است و در ورطه‌ای میان بودن و نه - بودن و بین «چیزها» و «هیچ»، بین «روشنی» و «تاریکی» نوسان می‌کند. در عرصه‌ی «هیچ» یعنی عرصه‌ی تعیّن و ظواهر می‌نشیند و «هیچ» را می‌بیند، می‌شنود و لمس می‌کند. این هیچ، همان «هیچی» نیهیلیسم معاصر نیست بلکه رخنه‌ای است در کلیّت هستی. «یکتائی» هستی عرفان هند را با «آگاهی» دکارتی نمی‌توان جست و یافت. اندیشه‌ی عقلانی برخرد جزئی‌نگر تکیه دارد و می‌گوید «می‌اندیشم پس هستم» اما در عرفان هند «باشنده‌ای فرا انسانی پدیدار می‌شود و روح را به سوی برهمن رهنمائی می‌کند. این شیوه‌ی رسیدن به «رهائی» در برخی از «ودانته‌ها»، «رهائی تدریجی» نامیده می‌شود. در نظریه‌ای دیگر که با مفهوم غیر دنیوی مطلق مطابقت دارد آمده: رهائی حالتی نیست که تازه به دست آید. چه طبیعت «ازلی» خود «روان» است (خود نامشروط و ژرف)، چون نادانی علت اسارت است با دخالت «خرد قدسی» از میان می‌رود و «روح» با «برهمن» یکی و یگانه می‌گردد.»[۱]

۱. تاریخ فلسفه‌ی شرق و غرب، ج اول، ۶۳، تهران ۱۳۶۷.

گذار از تعیّن‌ها و پدیده‌های واقعیت و رسیدن به عرصه‌ی «بیکران»، «بدون تعیّن»، آماج همه‌ی دبستان‌های رمزی است. از نظرگاه بودائیان، گنوستیک‌ها، عارفان، ما به «جهانی پرتاب شده‌ایم» که صحنه‌ی منازعه‌ی «رنگ‌ها» (تضادها)ست و اگر این رنگ‌ها از میان برخیزد، همه‌ی رنگ‌ها «یکرنگ» می‌شوند و همه‌ی تضادها از میان می‌روند:

جهان بیرون واقعی نیست، تنها واقعیت «برهمن» است. چیزهای بیرونی مطلقاً به‌جان ما بسته است و خواب‌ها کم یا بیش همان آزمون‌های ما در بیداری است. کل جهان یکسره پندار است و جز برهمن هیچ نیست.[۱]

در اشعار، سپهری این تم و تم‌های مشابه این به زبان نماد و تصویر بیان می‌شود. واژه‌های کلیدی همه‌ی اشعار او از این قسم است: نیلوفر، خواب، راه،

---

۱. آئین‌های هندو، همان، ۱۲۱.

روشنائی، تماشا، پرده، مرز، سایه، بیابان، سفر، کرانه، بیکرانه، خورشید. و او در «جوی زمان» به تماشای «تو» می‌رود. این «تو» یا «او» یا «بی نشان» کیست؟ خداست؟ تائوست؟ بوداست؟ حقیقت است؟ هستی (وجود) است؟ از درونمایه‌ی قطعه‌ی «نشانی» (در حجم سبز) برمی‌آید که این مطلقی است در نیافتی امّا جستجو شدنی است و در تنهائی، آرامش یا در خوف هستی یا در تخریب تن و تعیّن‌های دیگر باید جستجو شود، و نیز این «بیکران» و «فراگیرنده»ی همه چیز را باید نیایش کرد. شاعر لحظه‌ای از یاد او جدا نمی‌شود. شعر «نشانی» از دو نظر طرفه است: از نظر مفهومی که شاعر از خدا ارائه می‌دهد و از نظر بیان این مفهوم. او به پیروی از عارفان خدا را «دوست» می‌نامد و این واژه‌ای است دال بر نزدیکی بیشتر دو قطب شناخته شده و شناسنده. «راهرو» در بامدادی پگاه از «رهگذری» نشانی خانه‌ی دوست را جویا می‌شود. «رهگذر» شاخه‌ی نوری به لب دارد که در ظاهر نشانه‌ای است از دانائی و با خبر بودن از راز امّا نشانی‌هائی که از «خانه‌ی دوست» به دست می‌دهد رمزی است. «رهرو» باید به سمت گل تنهائی (که مفهومی است بودائی) بپیچد. او را ترسی شفاف فراخواهد گرفت و این یادآور حال متفکرانی مانند پاسکال و کی‌یرکه‌گور در رویاروی شدن با خداست. پس آن «راهرو» باید از کودکی که بالای درخت کاجی رفته تا از لانه‌ی نور جوجه‌ای بردارد، نشانی «خانه‌ی دوست» را بپرسد. امّا راستی چرا خانه‌ی دوست و نه خود او؟ سپهری در قطعه‌ی «از روی پلک شب» می‌نویسد:

دره مهتاب اندود، و چنان روشن کوه، که خدا پیدا بود.[۱]

ولی در شعر «نشانی» در جست‌وجوی «خانه‌ی دوست» (خدا)ست. آیا این تناقضی نیست؟ در پانته‌ایسم گویا نباید سخن از مکان خدا به میان آید و

۱. هشت کتاب، همان، ۳۳۴.

«خانه‌ی خدا»، مطلق را محدود می‌کند چرا که خدا در همه جا و در همه چیز هست. شاید شاعر در «نشانی» تجربه‌ی درونی خود را بازگو کرده و در قطعه‌ی دیگر خوانده‌های خود را نوشته است. باری این حق برای خواننده باقی می‌ماند که در تماس مستقیم شاعر با مطلق فراگیرنده -اگر چنین تماسی ممکن باشد- تردید کند. خدای سپهری خیلی دور از دست، خونسرد و بی‌اعتناست. او می‌بیند که «راهرو» با آن همه شوق و نیاز به سویش می‌آید امّا از جلوه‌گر کردن برق عنایت خودداری می‌کند. نشانه‌هائی که او در راه «راهرو» قرار داده: رهگذر، کودک، کاج و کودک گویا راهنمایان خوبی نیستند یا شاید نتوانند «راهرو» را به «نا دریافتنی» رهنمون شوند. سپهری در قطعه‌ی «سوره‌ی تماشا» آورده است:

آفتابی لب درگاه شماست

که اگر در بگشائید به رفتار شما می‌تابد.[۱]

در حالی که بر بنیاد «پانته‌ایسم» خود باید می‌نوشت «آفتابی درون شماست.» و به این ترتیب کار و بار سلوک را بر دوش «راهرو» می‌گذارد. شگفت آورتر اینکه خدای سپهری مانند خود او، در بیشتر قطعه‌ها، سخت به خود فرو رفته و در حال «آرامش» و «تنهائی» است و جهان ما را که صحنه‌ی وحشتناکترین رویدادهاست از فراز می‌نگرد و به تعبیر «الیوت» گوئی انسان و جهان را به دست فراموشی سپرده است. در حالی که خدای عرفان ما مدام در کار عنایت و راهنمائی انسان است و «از رگ به گردن نزدیک‌تر است» و حتی بخشایش او آدمی را در تاریکی مناهی، چراغ توفیق فرا راه می‌دارد. آئین رمزی بودا، جهان ما را «مایا» می‌داند و انسان را به سوی نیروانا می‌خواند اما «بودا» خود با متافیزیک کاری ندارد و به فردوس و دوزخ و روح نمی‌اندیشد و بر آسودگی حواس و تنهائی تأکید دارد.

---

۱. هشت کتاب، همان، ۳۷۴.

اشعار نخستین سپهری به‌ویژه این تم‌ها را به‌گستردگی توضیح می‌دهد.

سپهری در کتاب «ما هیچ، مانگاه» به زبان و بیانی کاملاً پارادوکسی می‌رسد، قطعه‌های این کتاب در قیاس با «آوار آفتاب» به سامان‌تر است امّا کاربُرد کاملاً هنجارشکن زبانی او در بسیاری جاها شعر را به‌صورت «معما» درآورده است. در دفاع از این کتاب نوشته‌اند: «شاعر در این‌جا شالوده شکن واژه‌ها و تصاویر ملموس و عینی است. تصاویری آشنا زدا و غریب خلق می‌کند، به دوردست‌ها می‌رود و به زمان‌های دور و ازلی:

چشم، مفصل شد، حرف بَدل شد به پر، به شور، به اشراق
سایه بدل شد به آفتاب.[۱]

در این مرحله به حرف‌های اساطیری آب‌گوش می‌دهد و «حجم مرغوب خود را در تماشای تجربه می‌شوید» نشان او در این وادی «نشان بی‌نشانی» است: دیدم «در چند متری ملکوتم» یا: «باید دوید تا ته بودن، باید به بوی خاک فنا رفت، باید به ملتقای درخت و خدا رسید، باید نشست، نزدیک انبساط، جائی میان بی‌خودی و کشف.» واپسین نگاه شاعر - هنرمند به جهان «نگاهی شکسته» است، آن نیز با زبانی شالوده‌شکن و ساختار زدا، چه در نگاره‌های مه‌آلودی که از طبیعتی درونی ترسیم می‌کند، چه در عرصه‌ی واژه‌ها و تصاویری که آشنازداست و زبانی «بی‌زبان» دارد. زبانی که پیشروترین شاعران و هنرمندان پایان سده‌ی بیست به‌کار گرفته‌اند، زبانی «فرا زبان» که هنر فرا مدرن قرن بیست و یکم به‌کار خواهد بست و هنوز در آغاز راه است، به همین سبب تا حدودی «الکن» می‌نماید.[۲]

امشب / ساقه‌ی معنی را / وزش دوست تکان خواهد داد / بُهت پرپر خواهد شد.

---

۱. هشت کتاب، همان، ۴۱۵.

۲. زیر آسمانه‌های نور، دکتر ابوالقاسم اسماعیل‌پور، ۸۱، تهران ۱۳۸۲.

و هم‌چنین درباره‌ی «ما هیچ، ما نگاه» نوشته‌اند:

این کتاب دنباله‌ی اشعار پیشین سپهری است. عینیت [یعنی واقع بودگی پدیده‌های بیرونی] گاهی سریع به فضای معلق اشراق فرا روی می‌کند، بدون اینکه برای [عرضه کردن] این شگرد بدیع به تخریب زبان و انحراف از هنجار زمانه بپردازد [اتفاقاً سپهری در بیشتر اشعار خود از هنجار زبان منحرف می‌شود] نگرش اسطوره‌ای خود را از آسمان‌ها فرو می‌کشد(!؟) و در طیف‌ها و تصاویر غالباً «فراواقع» نمایش می‌دهد.

نزدیک دورها / زن دم درگاه بود / بابدنی از همیشه.

عبارت «زن دم درگاه بود»، خواننده را منتظر و متوقع هیأت و حالتی دلخواه‌تر می‌کند اما می‌بیند که از مصراع دوم، زن از جنسیت خلع می‌شود و به هیأت غیر مادی همیشه درمی‌آید. [این عبارت‌ها انشاءنویسی است. در این‌جا «زن» همان زن است اما استحاله پیدا کرده، اسطوره‌ای شده و به‌صورت ایزدبانوئی جاودانه درآمده است. «همیشه» نیز غیرمادی نیست و از جنس زمان است و زمان نیز همان حرکت است و چنانکه فیزیک مدرن نشان می‌دهد مادی و واقعی است.]

داوری‌کننده سپس می‌گوید سپهری به‌جای عرضه‌ی گزاره‌های مُدرن یا فرا مُدرن سر از اشراق درمی‌آورد و دلیل او این است که شاعر نوشته «چشم مفصل» شد... که زیباترین استعاره از غرق شدن در زیبائی زن و در همان حال [غرق شدن در] گستره‌ی بی‌کرانه‌ی اشراق است. [این گفته نیز دشواری دارد. «چشم مفصل شد» استعاره نیست که زیباترین باشد یا نباشد. عبارتی است الکن و ناروشن. شاید می‌خواسته است بگوید، در برابر زیبائی آن «مادینه‌ی همیشگی»، دیده چنان حیرت کرد که تکثیر شد و به دیده‌های بسیار استحاله یافت]... مرد به زن نزدیک می‌شود، شوق وصل او را به پرواز درمی‌آورد. [!؟]

به‌جای اینکه در مثل بگوید به اتاق رفتیم و گرمای عشق ما را سوخت، می‌گوید سایه بدل شد به آفتاب، و بعد می‌نویسد:

رفتم قدری در آفتاب بگردم / دور شدم در اشاره‌های خوش‌آیند / رفتم تا وعده‌گاه کودکی و شن / تا وسط اشتباه‌های مفرّح / تا همه چیزهای محض / رفتم نزدیک آب‌های مصور / پای درخت شکوفه‌دار گلابی / با تنه‌ای از حضور / نبض می‌آمیخت با حقایق مرطوب / حیرت من با درخت قاتی می‌شد.

در این‌جا در کل، شعر اندکی از ساختار معمول شاعر دور شده... در اشعار «ما هیچ...» نوعی خستگی و حتی شلختگی زبان نیز به چشم می‌خورد.[۱]

اشعار آخرین سپهری را نمی‌توان و نباید به این صورت واکاوی کرد. در این عرصه، شاعر کاملاً در فضای مُدرن و پُست مُدرن است. البته اشراق (تأملاّت رمزی، بودیسم...) را هم نگاه داشته امّا به‌طور شگفت‌آوری به سوی عرصه‌ی پدیده‌های ژاژنما و متعارض جهان نو پیش رفته است. زبان شکسته است زیرا نگاه شاعر شکسته است و نیز به این دلیل که هستی‌شناسی‌های سنتی زیر ذره‌بین شکاکیگری پست مدرنیستی ذوب شده و همه شکسته و ویران شده است. عیب بزرگ اشعار نخستین سپهری این بود که تجربه‌ها و تأملاّت شاعر غالباً جنبه‌ی نظری داشت و با زبانی انتزاعی بیان می‌شد، در صدای پای آب، حجم سبز... تأملاّت سراینده از تجربه به‌ویژه تجربه‌ی دوره‌ی کودکی سرچشمه می‌گرفت وگرچه از چیزهای عادی و ساده مدام به سوی عرصه‌ی «فراحسی» می‌رفت، باز هم ملموس و مشخص بود و هم آرامش‌بخش. از شعر «مسافر» به بعد و به‌ویژه در «ما هیچ...»، سپهری متوجه می‌شود که در جهانی زیست می‌کند که

---

۱. سپهری، شاعر نقش‌ها، همان، ۹۵ به بعد.

هم بسیار جدّی،و سهمگین است و هم بسیار متعارض و آن را به دستاویز «وهمی» بودن، انکار نمی‌توان کرد. حال او در این اشعار درست مانند حال کودکی است که در باغچه‌ای خرّم و آرام با توپه‌ای بازی می‌کند و کاملاً ایمن از هرگونه خطر برونی، شادی و بی‌خیالی محضی را به نمایش می‌گذارد امّا ناگهان توپه به‌طور معماگونه‌ای تبدیل به نارنجک می‌شود. انفجار نارنجک در صورتی که در فاصله‌ای دور از کودک واقع شود، بر او واقعیتی توضیح‌ناپذیر و در همان زمان بسیار دردناک را آشکار می‌سازد. شاعری که در اشعار نخستین خود با تصاویر تیره‌ی رنگ‌ها و تأملاّت نظری بودائی سرگرم بود و در «صدای پای آب» غالباً در همه چیز لطف و ملاحت و زلالی و روشنی می‌دید، در کتاب «مسافر»، سیروسلوک دردناکی در جهان معاصر آغاز می‌کند. تلاطم صنعت را در تمام سطح سفر می‌بیند که گرفته و سیاه است و بوی روغن می‌دهد. ادامه‌ی این سیر وحشتناک را در قطعه‌ی «هم سطر، هم سپید» می‌بینیم:

پائیز روی وحدت دیوار اوراق می‌شود
رفتار آفتاب مفرّح، حجم فساد را از خواب می‌پراند
یک سیب، در فرصت مشبّک زنبیل می‌پوسد.[۱]

در چنین دنیائی آدمی‌زاد، حجم غمناکی است و هم‌چنین «طومار طولانی انتظار.» شاعر عروسکی می‌بیند که چشم‌هایش نفی تقویم سبز حیات است و کودک به عرصه‌ی «هیاهوی ارقام گام می‌نهد.»

پست مدرن در میان چیزهای دیگر به ما می‌گوید که «شناخت» و «اندیشه»ی آدمی از این پس دورنمای بزرگ یا «شناخت ساده»ی یک دوران نیست بلکه زمانی که او در «حال حاضر» یا درباره‌ی آن تفکر می‌کند، دیگر خود را در دوره‌ی

---

۱. هشت کتاب، همان، ۴۲۷.

روشنگری یا در دانشکده نمی‌بیند. در فلسفه‌ی کلاسیک سوژه‌ای بود و اوبژه‌ای. سوژه یا شناسنده مؤثر و کارآ و عامل بود و اوبژه تأثیرپذیر و ایستا و برحسب قواعد فهم شناسنده شکل می‌گرفت. نی‌چه ضربه‌ای سهمگین بر این فلسفه وارد آورد: آنچه ما می‌شناسیم همان چیزی است که خود در اوبژه‌ها نهاده‌ایم. شناسائی نیست جز تأثیرات حسی که وارد مراکز عصبی می‌شود و به‌صورت ایماژ و سپس به‌صورت استعاره در می‌آید. مطلق، کل، پنداره‌ای است که «ما را خشنود می‌کند» و ادامه دادن زندگانی را ممکن می‌سازد.(۱)

پست مدرن باگذر از دوآلیسم (ثنوّیت) دکارتی و کانتی وارد نوعی شناخت می‌شود که رنگ متمایز آن بی‌یقینی است. کسانی که در مقام معاصران برگسن یا سارتر و حتی معاصران کانت و هگل فلسفه می‌نوشتند ناگهان اصوات جدیدی شنیدند. اصوات، روش‌ها، چین‌ها (مارپیچ‌ها)ئی بسیار جدید: دریدا، دولوز، لاکان و بلانشو. در فلسفه‌ی اینان آهنگی امروزی وجود دارد، هر چند الحان گوناگونی می‌یابد. البته این مُد (رسم روز) نیست بلکه مدرنیته است.

دولوز در مثل زیاد به هگل توجه نمی‌کند و مقیّد به پیوستاری دیالک‌تیکی نمی‌ماند که بی‌درنگ از منطق فراروندی (از آغازی به سوی پایانی)، و از ساختار سوژه‌ای (اختصاص و اقتضائی، قصدی، یا بودنی - در - خود یا فقدان آن) بافته می‌شود. دولوز از چین، تا، مارپیچ اندیشه سخن می‌گوید. او «بُعد» گونه‌گون دیگری از سطح یا شبکه‌ای را فرا می‌بَرد یا فرو می‌کشد که نه «بودن» (هستی) است نه «پروسه» (فراروند) بلکه «بُعد»ی است ساخته شده از نقطه‌ها، توزیع‌ها، ارجاع‌ها (Referal) و مکان‌ها. در برابر اندیشه‌ای که می‌توانست در گسترده‌ترین ترم‌ها همچون اندیشه‌ی «پیدایش» (Genesis) توصیف شود، با اندیشه‌ای به

۱. فراسوی نیک و بد، ترجمه‌ی داریوش آشوری.

مخالفت بر می‌خیزد که به‌طور دقیق و گسترده می‌تواند به‌عنوان یکی از توزیع‌ها (Distribution) وصف شود امّا او با آن‌ها مخالفت نمی‌کند چرا که این خود می‌تواند زیاد دیالک‌تیکی بوده باشد.

«پیدایش» (تکوین) مورد نظر دولوز بیشتر به‌صورت تغییر (شدن)ی نمایان می‌شود که در میانه‌ی اشیاء، نه در خاستگاه و مقصد آن‌ها می‌لولد که به نظر می‌رسد به قسمی درست‌تر مفهوم «پیدایش» را نشان می‌دهد. از نظر او توزیع و تعمیم چین (مارپیچ) همزمان، خودِ پیدایش است و پیدایش باید در خود و از خود گشوده و باز شود. آن‌گاه به این نتیجه می‌رسد که با چین (مارپیچ) تفکر، هم‌چنین «جهش» موجود است. ضرورت دارد اندیشه‌ی انسانی در خود مارپیچ یا درون جهش دوام آورد. فلسفه در زاویه‌های درست، نسبت به خود روی خود تا می‌شود و به این ترتیب به قسمی و بر ضد خود ناپیوسته و ناصاف می‌شود و در تنگنا قرار می‌گیرد آن نیز در گفتمان با پیش - رفت‌های خود و گفتمان با سوژه‌ی خود. هیدگر این را «پایان فلسفه» می‌نامد. «پایان» روی هم تا شدن «پیدایشی» است که برگشودگی خود مماس می‌شود و به این ترتیب به معنائی از تولید کردن و دوباره تولید شدن باز می‌ماند امّا هم‌چنین درون هاله‌ی مارپیچ، امکان‌های کاملاً متفاوتی را آزاد می‌کند یعنی امکان‌های جهشی که به پرتاب کردن خود به‌جائی دیگر - آن سان که گوئی عالم دیگری باید گشوده شود - نمی‌انجامد بلکه جهش، جهشی است در مکان. چین (مارپیچ)، جهشی در مکان است و به این ترتیب کژ و مژ کردن یا جابه‌جا کردن زمینه، بنیاد و شالوده یا بی‌شالوده کردن آن.

در این‌جا چرخشگاه، پیچاندن و تغییر دُورانی وجود دارد. می‌بینیم که ما در پایان هزاره‌ای و در آغاز هزاره‌ای دیگر هستیم، در محدوده‌ی باختری زمین و در حال منهدم کردن جهان... قواره و وضعیت معاصر، میزان یا افراط ناسازگاری

آشکار اندیشه (تفکر) با خودش را نشان می‌دهد در تمایز با اعصاری دیگر که در آن‌ها به فعل واقع بودگی در حل و رفع (همنوائی) و ترکیب سازواره بودگی (Organicity) موجود بود. شاید شیوه‌ای که در آن دست‌کم دو رشته (کرانه)ی عظیم تفکر معاصر در مارپیچ از هم دور می‌شوند (نه در سلبیّت، دشمنی، ستیزه)، نشانه‌ی ساختاری مطلق انقلابی‌ترین تفکر است و طلب الزام‌های این تفکر. اندیشه و تفکر تا شده: تفکری که دیگر عبارت از باز شدن از هم، پیوستگی، پیش‌فرض نمایش‌دهنده در حتمیت مقاصد یا گردآوری و فراخواندن آن‌ها نیست. دولوز می‌کوشد تصویر نوعی از تفکر به دست دهد و در این کوشش از سرمشق گیاهی اندیشه کمک می‌گیرد و از «ریزوم» (Rhizom) سخن می‌گوید. (ریزوم گیاهی است که ریشه و ساقه‌اش به‌طور افقی در خاک رشد می‌کند مانند سیب‌زمینی.) ریزوم در تضاد با درخت در نظر گرفته می‌شود. ریزوم گیاهی است بی‌ریشه که «شدن» و بالیدن آن تابع قاعده خاصی نیست و واحدهایش نومادهائی هستند که مکانی ندارند.

دولوز نمی‌کوشد درباره‌ی واقعی به‌عنوان مصداق بیرونی (شیئی، انسان، تاریخ، آنچه هست) سخن گوید. او واقعی (رئال) فلسفی را به کار می‌اندازد و فراهم می‌آورد. فعالیت فلسفی همین کارائی و مؤثر بودن است. نزد او آفریدن «مفهوم» به معنای قرار دادن مسائل تجربی زیر عنوان «کاته‌گوری‌ها» (چهارچوب‌های تنظیم‌کننده‌ی نیروی فهم) نیست بلکه بنیاد کردن جهانی است از آن خود آن جهان. جهانی که از جهانی دیگر تقلید نمی‌کند و آن را نمایش نمی‌دهد و بر آن دلالت ندارد. بلکه آن را به شیوه‌ی خود به کار می‌اندازد و کارآ و مؤثر می‌کند. سینما این مشکل را خوب نمایش می‌دهد و این در مرکز تفکر دولوز قرار دارد، در مرکز، در اصل فراافکنی و تجسم دیده شدنی (پروژکتیو) تفکر او. سینما - اندیشه (سینما در مقام تفکر) در این معنا که دارای نظم و صحنه‌ی خاص خود است.

سطحی واحد و خاص از نمایش و ساختن، جابه‌جائی‌ها و دراماتیزاسیون مفهوم‌ها. واژه‌ی «مفهوم» از نظر دولوز به معنای سینمائی کردن است.(۱)

آرنولد هاوزر درباره‌ی وضعیت انسان مدرن می‌نویسد: «عصر ما نشان‌دهنده‌ی آگاهی از لحظه‌ای است که ما خویشتن را در آن می‌یابیم. انسان جدید عظمت شهرها، معجزه‌های علوم و فنون، غنای اندیشه‌ها و اعماق پوشیده و ناپیدای روان خود را در جوار پیوستگی و ارتباط‌های دوجانبه و درهم تنیدگی چیزها و فراروندها تجربه و احساس می‌کند. جاذبه‌ی «همزمانی» و نیز این کشف که از یک سو، شخص واحدی در لحظه‌ای واحد چیزهای مختلف و نامرتبط و ناسازگار بسیاری را تجربه می‌کند و از سوی دیگر آگاهی از این که چیزهائی یک‌سان در آن واحد در مکان‌های دور از هم اتفاق می‌افتد و سرانجام این جامعیتی که شیوه‌های فنی جدید آدمی را بر آن واقف ساخته است به احتمال منبع و منشاء واقعی مفهوم جدید زمان و شیوه‌ی ناگهانی و نامرتبطی است که هنر جدید به یاری آن زندگانی را توصیف می‌کند. این کیفیت نامرتبط و نظم نیافته که به شدیدترین وجه رمان جدید را از رمان قدیم متمایز می‌کند در همان زمان بیان‌کننده‌ی بیشتر تأثیرات سینمائی آن نیز هست.(۲)

از این نظرگاه شعر «مسافر» سپهری بیش از دیگر اشعار او روحیه‌ی مُدرن را نمایش می‌دهد. به این سویه‌ی شعر سپهری کمتر توجه شده است چرا که خواسته‌اند او را فقط «بچه بودائی اشرافی» یا «انسانی کودک‌واره و بیگناه»، اسطوره‌گرا، رومانتیک صرف، عارف... ببینند و بنامند. باری توجه نکرده‌اند که کودک، بودائی یا عارف نیز می‌تواند دست‌کم به زبان هنر سویه‌های متلاطم و مغشوش عصر خود را ببیند و نشان دهد. اتفاقاً عارف یا بودائی بودن سپهری به او

---

۱. خوانش انتقادی، پل پاتون، ۱۰۷ به بعد. آمریکا، ۱۹۹۶.
۲. تاریخ اجتماعی هنر، همان، ۱۱۹۸ / ۴.

کمک کرده است تا ستیزه‌ها و اغتشاش‌ها و بحران‌های جهان جدید را بهتر ببینند. او اگر پیرو هگل بود این بحران‌ها و جنگ‌های خونین را جزئی از پروسه‌ی عظیم پیشرفت جهان به سوی آگاهی و خودآگاهی می‌دید و می‌گفت این رویدادها دل هر انسان بااحساسی را می‌فشارد ولی چاره‌ای ندارد چرا که «ضرورت» است.

«سپهری» حتی در شعر «صدای پای آب» که زندگانی را چیزی می‌بیند مانند بارش عید، چنار پُرسار، و در سفره‌ی مردم «نان، سبزی، دوری شبنم و کاسه‌ی داغ محبت» مشاهده می‌کند، گاهی ناظر صحنه‌هائی می‌شود که به شدت رعشه‌آور است:

چرخ یک گاری در حسرت واماندن اسب
اسب در حسرت خوابیدن گاری‌چی
مرد گاری‌چی در حسرت مرگ.(۱)

«مسافر» در سطح زمان واقعی برخورد انسان جدید را با بحرانی که فن‌آوری جدید بوجود آورده است، نشان می‌دهد. او از دیاری که نام نمی‌برد به سوی خانه‌ی میزبانی می‌آید و از اتوبوس پیاده می‌شود. غروب است و آسمان پاک و صدای هوش گیاهان به گوش می‌رسد. روی صندلی راحتی کنار چمن می‌نشیند، روی میز ظرف میوه قرار دارد پر از سیب‌های قشنگ. با این همه او محزون است. سپس شب می‌شود، چراغ روشن است و میزبان و میهمان چای می‌خورند. گفت‌وگوی این دو هم شعر را دراماتیزه می‌کند و هم ژرفای اندوه «مسافر» را نشان می‌دهد. او تنهاست. گویا دچار رگ پنهان رنگ‌هاست:

---

۱. هشت کتاب، همان، ۲۸۱.

- دچار یعنیٔ

- عاشق

- و فکر کن که چه تنهاست

اگر که ماهی کوچک، دچار آبی دریای بیکران باشد.

- چه فکر نازک غمناکی.

- و غم تبسم پوشیده‌ی نگاه و گیاه است

و غم اشاره‌ی محوی به رد وحدت اشیاست.

- خوشا به حال گیاهان که عاشق نورند

و دست منبسط نور روی شانه‌ی آنهاست.

- نه، وصل ممکن نیست

همیشه فاصله‌ای هست.[۱]

«مسافر» در حالی که روی صندلی نشسته و چمن، گل، گیاه و میوه را تماشا می‌کند، مناظر بین راه را به یاد می‌آورد، خطوط جاده، دره‌های عجیب، اسبی سپید، غربت رنگین قریه‌ها، تونل‌ها. غمی پنهان دلش را می‌فشارد، دقیقه‌ی خوشبو، صداقت کلام... و چیزهای دیگر او را از «هجوم خالی اطراف» نمی‌رهاند و فکر می‌کند این ترنم موزون حزن تا ابد شنیده خواهد شد. مسافر هنوز خود را در سفر می‌بیند. سرود زنده‌ی دریانوردهای کهن به گوش روزنه‌های فصل‌ها می‌خواند.

نمی‌داند سفر او را به کجا می‌برد. دوست دارد به مقصدی برسد، فرشی پهن کند و بی‌خیال بنشیند و به صدای شستن ظرف زیر شیر مجاور گوش بدهد. آرزوی فرا رسیدن بهار را دارد و طالب سرمستی است:

---

۱. هشت کتاب، همان، ۳۰۷ و ۳۰۸.

شراب باید خورد
و در جوانی یک سایه راه باید رفت
همین.[۱]

پرسش او این است: کجاست سمت حیات، از کدام طرف به هدهد می‌شود رسید؟ همین حرف در سراسر راه او را بی‌خواب می‌کرده است. در راه عبور چلچله را دیده، از ارتفاع تابستان به «جاجرود» خروشان نگریسته است. فصل، فصل درو بوده. بعد کتاب فصل ورق می‌خورد و او در می‌یابد حیات غفلت رنگین یک دقیقه‌ی «حوا»ست... سپس به یاد «ونیز» می‌افتد و ترعه‌ی آرام و مجادله‌ی زنگدار آب و زمین. سفر او را به باغ کودکی می‌برد، صدای پرپری می‌آید و در باز می‌شود و او از هجوم حقیقت به خاک می‌افتد. بعد زیر آسمان «مزامیر» است، لب رودخانه‌ی بابل، بربط‌ها می‌نوازند و صدای قوم اسیر [یهود] و گریه‌ی آن‌ها به‌گوش می‌رسد. بعد در مسیر سفر راهبان پاک مسیحی را می‌بیند، «کتاب جامعه» را می‌خواند و چند زارع لبنانی را می‌بیند زیر درخت سدر کهنسالی نشسته‌اند و در فکر مرکبات خود هستند. مسافر سپس کودکان کور عراقی را می‌بیند که به خط «لوح حمورابی» می‌نگرند. او از جهان صنعتی مدرن نیز می‌گذرد و می‌بیند راه دور سفر از میان آدم و آهن می‌گذرد. مسافر سپس به دره‌ی گنگ، بنارس می‌رسد و خواهان است سرود صبح «ودا»ها را به دوشش بگذارند. او کسی است که از سیاحت اطراف «طور» آمده است و از حرارت «تکلیم» در تب و تاب است. بعد روی ساحل «جمنا» نشسته و عکس تاج محل را در آب می‌نگرد. این سفر درونی و برونی گویا هرگز تمام نخواهد شد زیرا شاعر می‌گوید:

---

۱. هشت کتاب، همان، ۳۱۱.

عبور باید کرد
صدای باد می‌آید، عبور باید کرد
و من مسافرم ای بادهای همواره!
مرا به وسعت تشکیل برگ‌ها ببرید
مرا به کودکی شور آب‌ها برسانید

.....

مرا به خلوت ابعاد زندگی ببرید
حضور «هیچ» ملایم را به من نشان بدهید.[۱]

شعر در سطح اسطوره‌ای، سفری است در خط عمقی به درون خلوت ابعاد زندگانی، به درون دنیای بی‌زمان اسطوره‌ها، هبوط انسان، غفلت رنگین حوا، اندوه ژرف به دنیا آمدن و زیستن در جهانی که نیست جز رنج مستمّر. در همه جا او می‌خواهد به کودکی، به عصر زرین، به عالم بیگناهی برگردد. در همه‌ی این مضامین رگه‌هائی از تأمل بودائی، فکر مانوی و اندیشه‌ی رهائی‌بخش مهرآئینی شنیده می‌شود[۲] و از سوی دیگر مسافر از یاد مزامیر داود، ارمیای نبی، راهبان مسیحی، اسارت یهود در بابل و سوگ سرود ایشان غافل نیست و به نحوی می‌خواهد بین ادیان غرب و شرق پلی ببندد. سفر شاعر هم درونی است و هم برونی. از هدهد نام می‌بَرد که در منطق‌الطیر راهنمای مرغان به سوی حقیقت است. امّا این سفر ساده‌ای نیست. بین دانستگی و جهان خیال و رؤیا و عرصه‌ی واقعیّت در نوسان است. در شعر هم مزه‌ی شیرین زندگانی چشیده می‌شود و هم طعم تلخ و جانگزای مرگ. به زبان عرفان ایرانی، سپهری در مسافر راهروئی است به مقصد نرسیده. سفر او به سمت وسعت ابعاد زندگانی است همچنان‌که در

۱. هشت کتاب، همان، ۳۲۷ و ۳۲۸.
۲. زیر آسمانه‌های نور، همان، ۷۸.

صدای پای آب گفته است:

مردمان را دیدم / شهرها را دیدم / دشت‌ها را کوه‌ها را دیدم / آب را دیدم، خاک را دیدم / نور و ظلمت را دیدم / وگیاهان را در نور، وگیاهان را در ظلمت دیدم / جانور را در نور، جانور را در ظلمت دیدم / و بشر را در نور و بشر را در ظلمت دیدم.

اهل کاشانم اما / شهر من کاشان نیست / شهر من گم شده است.[۱]

بینش سپهری اسطوره‌ای - دینی است و او به پدیده‌های طبیعت (همانند رومانتیک‌ها) با دیده‌ی مشفقانه می‌نگرد:

و من مفسر گنجشک‌های دره‌ی گنگم
وگوشواره‌ی عرفان نشان تبت را
برای گوش بی‌آذین دختران بنارس
کناره جاده‌ی «سرنات» شرح داده‌ام.
به دوش من بگذار ای سرود صبح «وداها»
تمام وزن طراوت را[۲]

و بعد به «کوه طور»، موسی، فلسطین، ظهور نورالهی در درخت اشاره می‌کند. صالح حسینی بر این قسم تلمیحات سپهری تأکید بسیار دارد و می‌گوید: «سرود صبح وداها در تقارن است با «ای تمام درختان «زیت» خاک فلسطین.» خدا از میان درخت زیتون با موسی حرف می‌زند. گرمی گفتار و حرارت تکلیم سرود وداها را با خطاب خدا به موسی متقارن می‌سازد. بوته‌ی آتش (اخضرنار) با مراسم قربانی آتش هندوان مقارنه دارد که هدایای قربانی را نثار آتش پاک می‌کرده‌اند... من شعری «مسافر» که دچار گرمی گفتار است هم با خدای ریگ ودا

---

۱. هشت کتاب، همان، ۲۸۵ و ۲۸۶.
۲. هشت کتاب، همان، ۳۲۱.

همسخن می‌شود و هم کلیم‌الله می‌گردد. حتی می‌توان گفت که گنجشک‌های دره‌ی گنگ سردهنده‌ی سرود وداها و خطاب‌کننده‌ی «وفور سایه‌ی درختان زیتون»اند.(۱)

البته در شعر «مسافر» مضامین بنیادی دیگری نیز آمده است و سیر راهرو در این شعر کاملاً اسطوره‌ای - دینی نیست. همچنان‌که گفتیم شاعر زمانی که در سطح زمان واقعی حرکت می‌کند نمی‌تواند مناظر هولناک تاریخ و جهان امروز را نبیند و گزارش ندهد. شاملو که به این سویه‌ی اشعار سپهری توجه نکرده درباره‌ی سپهری می‌گوید:

باید فرصتی پیدا کنم یکبار دیگر شعرهایش را بخوانم... در حال حاضر تصویر گنگی از آن‌ها در ذهن دارم. می‌دانید؟ زورم می‌آید آن عرفان «نابهنگام» را باور کنم. سر آدم‌های بیگناه را لب جوی می‌برند و من دو قدم پائین‌تر بایستم و سفارش کنم که «آب راگل نکنید!»... تصور می‌کنم یکی‌مان از مرحله پرت بودیم: من یا او؟ شاید با دوباره خواندنش به کلی مجاب شوم و دست‌های بیگناهش را در عالم خیال و خاطره غرق بوسه کنم. آن اشعار گاهی بسیار زیباست. فوق‌العاده است امّا گمان نمی‌کنم آب‌مان به یک جوی برود. دست‌کم برای من فقط «زیبائی» کافی نیست.(۲)

اما باری اشعار سپهری همه جا در راستای «زیبائی» نیست. سیر و سفری است به سوی روشنی، آب، عصر زرین کودکی، اشراق. امّا این سفر، سفر دردناکی است و در اشعار آخرین سپهری از میان پدیده‌های خوفناک عصر آهن و آتش نیز می‌گذرد. خود شاملو نیز به اعتباری پیام‌آور دوستی و سپیده‌دم و عشق بود و بیشتر اوقات از زاویه‌ی دیگری به پاکی، عشق و زیبائی می‌رسید. و می‌گفت: من

---

۱. نیلوفر خاموش، همان، ۶۳.
۲. هنر و ادبیات امروز، همان، ۴۸.

یک شاعرم. بی‌ذره‌ای ادعا. یک چیزهائی می‌دانم که نوبر هیچ بهاری نیست و در عوض بسیار چیزهاست که نمی‌دانم. زیر بار زور و باید و نباید و این جور حرف‌ها نمی‌روم. دست احدالناسی را نمی‌بوسم. از این که مبادا آزارم به کسی برسد دست و دلم می‌لرزد.[۱]

۱. مجله‌ی گوهران، محمد قراگوزلو، شماره‌ی ۶، زمستان ۱۳۸۳، ۱۱۱.

برای داوری درباره‌ی اشعار سپهری و هر شاعر دیگری باید کل آثار آن‌ها را در نظر آورد و در انتقاد از آن‌ها نیز باید همه‌ی صورت‌های مادی و معنوی، ذهنی و واقعی شعر را در بوته‌ی نقد قرار داد. سپهری همیشه در سطوح اسطوره‌ای یا عرفانی و ودائی... حرکت نمی‌کند، به سطح واقعیت نیز می‌آید. روشن است که هر هنرمند اصیلی این ویژگی را دارد. اصل زیست و زندگانی بشری است و دیگر چیزها پس از آن می‌آید. آدمی اگر کلاً هم از جنس «روح» بود باز در جهان روابط انسانی و در عرصه‌ی تنازع بقا نمی‌توانست تمامی «تعیّن»ها را کنار گذارده و به‌صورت باشنده‌ای بی‌رنگ و بسیط درآید. سهراب به‌جای خود، افلاطون و حافظ هم نمی‌توانستند.

صالح حسینی پس از آوردن ابیاتی مانند: «داخل واژه‌ی صبح /صبح خواهد شد» می‌نویسد: جهانی که در این شعر متمثل می‌شود، جهانی است برتر از واقعیّت و عالم عین. اما در عین حال نظم و توالی و روابط علیّ عناصر شعر

منطبق با کار و بار عالم واقع است. وقتی در باز می‌شود، باد می‌آید. وزش باد سیب را از شاخه می‌اندازد. سیب غلت می‌خورد و به سمت وطن غایب شب می‌رود و از سقف خانه پائین می‌افتد... شاعر اشیاء را دوباره می‌نامد. کلمه را درختی می‌سازد، ریشه‌ی آن را «زهد زمان» می‌نامد، (زهد زمان در این جا معنای مثبتی ندارد. سهوالقلم است؟ شاید می‌خواسته است بگوید: ریشه‌ی زهدان زمان) و ساقه‌ی آن را معنا. کلمه‌ی «دوست» را به این ساقه می‌وزاند تا به واسطه‌ی این وزش، بهت پرپر شود. هم‌چنین کلمه‌ای کلمه‌ی دیگر را سوراخ می‌کند و از بطن آن کلمه‌ی دیگری طلوع می‌کند. پس کلمه هم بالنده است و هم زایا و زاینده. دیدن چنین قدرتی در کلام فقط در عالم خواب میسر است. چه در رؤیاست که تمامی وجود آدم چشم می‌شود [گوش هم ممکن است بشود!] قطعه‌ی «ما هیچ، ما نگاه» گرفته شده از گفته‌ی امرسون است:

من مردمک چشم شفافی می‌شوم. من هیچم. من همه چیز را می‌بینم.

سپهری در اشعار پیشین خود نیز به این معنی توجه دارد. در شعر «نیایش» می‌گوید: «ما هسته‌ی پنهان تماشائیم.» این هسته‌ی تماشا که در دل خاک پنهان است به علت بارش باران شکوفا می‌شود و سر از خاک به در می‌آورد و درخت عین تماشا می‌شود. در جای دیگر می‌گوید «پُر کردم هستی ز نگاه.» نهایت این هستی پُر شده از نگاه عبارت است از دویدن تا هیچ، تا چهره‌ی مرگ، تا هسته‌ی هوش و رسیدن به تهِ تاریکی و دیدن تکه‌ی خورشیدی در ته تاریکی و خوردن تکه‌ی خورشید و از خود رفتن و رها بودن.

تعبیر «ما هیچ، ما نگاه» به معنای این است که من نگاه شده، تصویر همه چیز را در وجود خود دارد، پس می‌توانیم بگوئیم که همه‌ی چیزهائی که به نظر ما

انتزاعی و غیرملموس می‌آید، در آینه‌ی من شعری انعکاس یافته است.[۱]

اگر این تفسیر درست باشد براساس آن باید گفت که سپهری دقیقاً شاعری سوررئالیست است و از این‌رو گله‌ی بعضی از مفسران درباره‌ی انتزاعی بودن اشعار آخرین شاعر پُر بی‌وجه نیست. آشوری می‌گوید که: «سپهری در کتاب «ما هیچ...» به نوعی کلی‌گوئی بسیار انتزاعی می‌افتد که هم زبان و ایماژها و هم اندیشه‌ی آن بسیار انتزاعی است. آن حضور ملموس سنگ، گیاه و ستاره جای خود را به نوعی حضور مثالی و انتزاعی می‌دهد و زبان شعر نیز بسیار زمخت، ناهموار و حتی ناهنجار می‌شود.»[۲] آذر نفیسی باور دارد که بسیاری از شعرهای این کتاب از درخشش و ملموس بودن شعرهای پیشین دور شده است. محمد مختاری گفته است که در آخرین کتاب سپهری، مفهوم جای تصویر نشسته است. معصومی همدانی به این نتیجه رسیده که در بیشتر اشعار این دوره‌ی شاعر، احساس وحدت چندان موجود نیست و آنچه نمایان است احساس فراق و دورافتادگی است. دیگر پیامی که شاعر از عالم وحدت دارد در گوش مخاطبانش در نمی‌گیرد. پس حدیث دیده‌ها و شنیده‌های خود را تنها با گوش‌های آشنا در میان می‌نهد و به همین جهت ابهامی عمدی را بر شعر خود چیره می‌کند و تعبیراتی تو در تو و دشوار در کار می‌آورد.[۳]

برخی از این داوری‌ها درست است امّا اشعار آخرین سپهری در عین گسستگی و انتزاعی بودن نسبت به اشعار چهار کتاب نخستین، هم ملموس‌تر است و هم با بحران‌های جهان امروز ارتباط بیشتری دارد. ابهام عمدی نیست بلکه بیان ژاژنما و پارادوکسی است. آنچه مفسر ابهام عمدی می‌نامد بیشتر در

---

۱. نیلوفر خاموش، همان، ۸۰ و ۸۱.
۲. سپهری در سلوک شعر، ۳۰، مجله‌ی مفید، شماره‌ی ۶، مهرماه ۱۳۶۶.
۳. نیلوفر خاموش، ۷۶ و ۷۷.

کتاب «آوار آفتاب» دیده می‌شود که در مثل شاعر در آن می‌گوید: چهره‌ی خود را گم کنیم، میان سنگ و آفتاب، پژمردگی افسانه شد، درخت نقشی در ابدیت ریخت و....

سپهری به‌رغم طول و تفصیلی که در «آوار آفتاب» به دست می‌دهد (در این کتاب بازگشت به درون و حلول در پدیده‌های طبیعت تم مرکزی است) باز نمی‌تواند تصورات رمزی خود را به خواننده منتقل کند. البته می‌توان در همه‌ی این اشعار به شیوه‌ی بعضی از مفسران در پی تصویرهای متقارن بود و حتی میان «کویر» و «نیلوفر» و «کاسه‌ی ماست» و «کوه قاف» نوعی پیوند حسی یا معنائی یافت ولی این کار، اصل قضیه را عوض نمی‌کند. شاعر گاهی با ابعاد نجومی و چیزهای کلان ور می‌رود: خوشه‌ی فضا را فشردم، غرورم را بر ستیغ عقاب آشیان شکستم... و گاهی چنان ظریف و کوچک می‌شود که می‌سراید: بر لب شبنم بایستیم!

اتفاقاً همین پرده‌های مینیاتوری که آدمی را به‌صورت هاله‌ای از نور یا وزش نسیم در می‌آورد و زبان تصاویر آن زمخت و ناهنجار نیست، به حوزه‌ی انتزاع و ناملموس بودن بیشتر متعلق است چراکه خشونت و قاطعیت زندگانی واقعی را از شعر می‌گیرد، چنانکه در این دو سطر می‌بینیم:

از سفر آفتاب، سرشار از تاریکی آمده‌ام، سایه‌تر [سایه‌دارتر] شده‌ام.

حرمان و دوری از احساس وحدت در اشعار نخستین سپهری هم دیده می‌شود: همیشه کسی از باغ آمد و نوبر وحشت را هدیه‌ی من کرد. یا: شبیه هیچ شده‌ای! چهره‌ات را به سردی خاک بسپار، اوج خود را گم کرده‌ام. بنابراین به بهانه‌ی وفور تصاویر انتزاعی در کتاب «ما هیچ...» نمی‌توان به انکار آن برخاست و در همان زمان اشعار پیشین سپهری را تأئید کرد. اساساً سپهری تصویری فکر می‌کند و به این دلیل که نقاش است، شعر را غالباً به سوی نقاشی می‌برد و در این

شیوه‌ی کار به «هایکو» سرایان چینی و ژاپنی و از سوی دیگر به ایماژیست‌های باختری نزدیک می‌شود. ایماژیست‌ها به وسیله‌ی طرز چیدن عناصر جمله زیر هم و ایجاد تصویر شعری از طریق حس بصری شعر می‌ساختند. افزوده بر این شعر بودن شعر را همیشه تک‌تک تصاویر در هر مصراع مشخص نمی‌کند و نیز هر چیز را می‌توان تصویر قرار داد به شرط اینکه آن را از جهان کثرت‌ها، متمایز و چشمگیر ساخت مانند این شعر سپهری:

صبح است /گنجشک محض / می‌خواند.

در همین سه عبارت جمله‌ی شعری از ساختار خود محروم شده و نظم آن به‌هم ریخته است (در کتاب سپهری عبارت‌ها زیر هم نوشته شده و نظم افقی یافته تا مانند نثر خوانده نشود) و در نتیجه تصویر «گنجشک محض» چشمگیر شده. افزوده بر این، «صبح» از دیگر اوقات روز مشخص گردیده است. در گفتار روزمره هیچ وقت نمی‌گوئیم گنجشک می‌خواند، می‌گوئیم جیک‌جیک می‌کند. هم‌چنین در فراز زیر:

پائیز روی وحدت دیوار

اوراق می‌شود.

پائیز دلالت بر تباهی دارد. آفتاب پائیزی وقتی در می‌آید، ضمن اینکه رفتارش مفرّح است امّا حشرات مایه‌ی پوسیدگی را هم به جنب و جوش می‌اندازد. سیب دیگر روی درخت نیست. حجم فسادی که از خواب بیدار شده آن را فاسد می‌کند: یک سیب در فرصت مشبک زنبیل می‌پوسد.[۱]

سپهری در «صدای پای آب» به روزهای فرحناک کودکی و لحظه‌های ناب هستی زیاد اشاره می‌کند، آن روزها که «آب بی‌فلسفه می‌خورد» و «توت بی‌دانش

۱. نیلوفر خاموش، همان، ۸۴ و ۸۷.

می‌چید» و «باغ او در سایه‌ی دانائی بود» و در این بازگشت به دوره‌ی آغازین و نیز بازگشت به اسطوره‌ها گزاره‌های دلنشینی به دست می‌دهد و ما اگر در این گزاره‌ها نه ظاهر و حروف بلکه معنا و روح آن‌ها را در نظر بگیریم، به احساسی طربناک دست می‌یابیم:

تا اناری ترکی برمی‌داشت، دست فواره‌ی خواهش می‌شد
زندگی در آن وقت حوض موسیقی بود.(۱)

اما در همین شعر - و نیز در اشعار دیگر -گاهی گزاره‌هائی می‌آید که بسیار بچگانه است یا بدون مرجع و معناست و گاهی هم نوعی دهن کجی به واقعیت خوفناک مانند سیاست است:

پدرم وقتی مرد
پاسبان‌ها همه شاعر بودند.(۲)

یا:

من قطاری دیدم که سیاست می‌برد
و چه خالی می‌رفت.(۳)

و خود را به این راه می‌زند که نمی‌داند قطار سیاست، خالی نمی‌رود، و بارش مسلسل است و توپ و تانک و خدعه و فریب. در این قسم گزاره‌ها، سپهری در کسوت کودکی بی‌خیال یا درویشی شوریده حال نمایان می‌شود که بی‌خبر از واقعیت متلاطم و طوفانزای روابط انسانی بر روی بالش پرقوی خیالات شیرین و رؤیاهای رمزآمیز به خواب رفته است و گمان می‌کنم دراین زمینه‌ها تجاهل‌العارف می‌کند.

از سوی دیگر اشعار سپهری در بسیاری جاها ظریف، ساده و تصویری است.

---

۱. هشت کتاب، همان، ۲۷۵ و ۲۷۶.
۲. هشت کتاب، همان، ۲۷۴.
۳. هشت کتاب، همان، ۲۷۹.

«پاستورال» است یعنی شاعر غالباً به طبیعت و انسان از نظرگاهی روستائی می‌نگرد. میوه‌ها به‌ویژه با آن شهد شیرین و رنگ و بوی دلفریب شان او را مجذوب می‌کنند. بهترین صحنه صحنه‌ای است مفروش در کنار چمن یا جوی، با چندتن اهل دل، سفره‌ای نان و سبزی و پنیر. درختی سایه‌افکن که روی شاخه‌ی آن سارها و گنجشک‌ها نغمه سر دهند. حزنی اگر هست، حزن ملایمی باشد. «روح شاعر» کم سال است و قطره‌های باران را و درز آجرها را می‌شمارد:

من به سیبی خوشنودم
و به بوئیدن یک بوته‌ی بابونه.

...

من صدای پر بلدرچین را می‌شناسم،
رنگ‌های شکم هوبره را، اثر پای بزکوهی را.
خوب می‌دانم ریواس کجا می‌روید،
سارکی می‌آید، کبک کی می‌خواند، بازکی می‌میرد،
ماه در خواب بیابان چیست،
مرگ در ساقه‌ی خواهش
و تمشک لذت، زیر دندان هماَغوشی.[۱]

البته در شعر سپهری اشارت مربوط به «جنس و جسم» بسیار کم است و وصف نوشخوارگی نیز از آن‌ها کمتر. و آن جاکه هست باز با ظرافت بیان می‌شود:

رفتم تا میز / تا مزه‌ی ماست، تا طراوت سبزی / آن جا نان بود و استکان و تجّرع / حنجره می‌سوخت در صراحت ودکا.[۲]

این ظرافت کاری گاهی سپهری را به دوره‌های بسیار باستانی می‌بَرد، به

۱. هشت کتاب، همان، ۲۸۹.
۲. هشت کتاب، همان، ۴۱۶.

محفل پریان دریائی و زلف افشان‌های بیشه و جنگل و در این‌جا او با نیمای منظومه‌ی «افسانه» و شاعران و نقاشان دوستدار طبیعت در اروپا مانند «تئوکریتوس» که شعر روستائی می‌سرود، همسایه می‌شود. فرا دهش ادبی شعر شبانی به دو هزاره پیش از این برمی‌گردد و سپس بارها در ادب اروپائی نمایان می‌شود. بنیاد اشعار روستائی حتی بنیاد سروده‌های تئوکریتوس مرتبط است با علاقه‌ای جذبه‌آمیز به طبیعت و ادراکی رومانتیک از مردم عادی یعنی مرتبط است به احساساتی که به اشتیاق به چیزهای دور افتاده و عجیب علاقه دارد. روستائیان و شبانان زیاد شیفته‌ی محیط پیرامون یا کار روزانه‌ی خود نیستند و علاقه به زندگانی مردم ساده را نباید در نزدیکی مکانی یا اجتماعی یا جامعه‌ی روستا جستجو کرد بلکه باید در غوغای زندگانی و جماعت‌های بسیار متمدن و سیر و خوب خورده جست... [شاعران رومانتیک] شرائط و اوضاع برونی زندگانی شبانی‌ها را نیز واقع‌بینانه وصف نمی‌کردند. وجود صحنه‌های تغزلی در نمایشنامه‌های مربوط به ایزدان جنگلی (ساتیرها) چیزی عادی و طبیعی است و صحنه‌های روستائی حتی برای تراژدی نیز بیگانه نیست امّا وجود این صحنه‌ها و تصاویری از زندگانی در روستا برای پدیدآوردن شعر روستائی کافی نیست، تعارض نهانی بین شهر و روستا و احساس ناآسودگی از تمدن و شهرنشینی از شرائط لازم این کارند.[۱]

درست است که سپهری در این قسم اشعار همانند فردی روستائی در دل طبیعت است و با آن پیوندی وجودی دارد با این همه در تصاویری که به دست می‌دهد، آن را اسطوره‌ای می‌کند. از سوئی سبزی و شادابی گیاهان، زلالی آب و شیرینی میوه‌ها را در خود و در طبیعت می‌بیند و از سوئی دیگر با تصاویر متقارن

۱. تاریخ اجتماعی هنر، همان، ۳/۶۴۴.

به «چمن‌های قدیم»، به «دیوار اساطیر» به «گیاهی در هند»، به «زمان پیش از هبوط آدم از فردوس»، اشاره می‌کند و شعر را به فراسوی تجربه‌ی حسی می‌برد. در سطح نخست خود را از نور روشن پُر می‌بیند، درخت، راه، موج و سایه‌ی برگ در آب را دوست دارد، روی باغ‌های روشن پرواز می‌کند. در این زمینه می‌خواهد به شفافیّت ریگی شود در ژرفای چشمه‌ای زلال یا مانند شبنمی بر روی برگ سرخ گل. امّاگاه چنان ساده می‌شود که تخیّل شاعرانه‌اش اُفت می‌کند و می‌گوید:

به سراغ من اگر می‌آئید
نرم و آهسته بیائید مبادا که ترک بردارد
چینی نازک تنهائی من.(۱)

از عیب‌های کار او دراین قسم گزاره‌ها یکی هم این است که شاعر زیاد روی صحنه است. گامی آنچه می‌گوید حسب حال ناآرامی روانی روزانه و شبانه‌ی اوست که از صافی ظرائف تخیّل نگذشته است و چنین می‌نماید که در این اشعار در شفافیّتی غیرواقعی و آئینه‌نما فرو رفته است. او در اشعار نخست به هوشنگ ایرانی سراینده‌ی «به تو می‌گویم به توها می‌گویم» (۱۳۳۴) نزدیک است امّا اشعارش انسجام سروده‌های ایرانی را ندارد. ایرانی در قطعه‌ی «عصیان خاموش» از مرداب‌هائی سخن می‌گوید که زندگانی او را در برگرفته و از شکنجه‌ی ریاها و پستی‌ها که از هیچ سو، وی را آرام نمی‌گذارند با این همه به گفته‌ی خود ایستادگی می‌کند و در انتظار آخرین زمان می‌ماند:

ای سرود تنهایان / ای رنج رهاننده / با تو ایستاده و با تو فرو خواهم افتاد

در «قطعه‌ی وادی دشوار» بال‌های «پرنده‌ای عظیم که در افق ناپدید شده»

---

۱. هشت کتاب، همان، ۳۶۱.

امواج سنگ‌ها را بی‌آرام کرده است، اندوه نیلی او همه چیز را در هم می‌شکند، خروش بیشه‌های دور را ندا می‌دهد:

بود که شده‌ها هرگز نشود / بود که شدن را دریابد.

قطعه‌ی «اوم مانی پاد هوم» مشابه یا ترجمه‌ی سرودهای «اوپانیشاد» است:

ای تنهای جاودان

این انبوه قربانی‌ها برای تست

این نیاز رهروانی است که گرمای مهر را می‌جویند

به لبخندی دیگر و پرتوی دیگر از پرتو لبخند ابدی تواند

شکوه شکفتن بر تو باد ای نیلوفر آشنائی.[۱]

آنچه ایرانی (و سپهری در اشعار نخستین خود) می‌گویند نیایش آن «هستی برتر» است یا شرح التهاب رهروان که در ظلمت «شدن‌ها» گرفتار آمده‌اند و راهی به سوی بی‌پایانی و بی‌زمانی می‌جویند یا مطالبی درباره‌ی هراس هستی و در نهایت امید داشتن به این هدف که در درون و برون را مرزی نباشد، هستی در شکست «من»ها به تجلی آید، «من» هستی را در برگیرد، سکون نابودن‌ها بودن را آرام بخشد. یا آن بودن را می‌بینند و از تنگنای زمان می‌جهند، شور عدم در آن‌ها در می‌گیرد و از «او» می‌خواهند به صخره‌ی ایشان ریزد و ایشان را در خود بساید چرا که پوشیده در خزه‌ی نام هستند.

برحسب اوپانیشادها هر چه در زمین می‌جنبد باید در آن «سرور» (خود) پنهان باشد. او می‌جنبد و نمی‌جنبد، دور است و نزدیک است، با همه است و بی‌همه است. همه را در برگرفته، درخشان، بی‌تن، بی‌آزار، بی‌عضله، ناب، از بدی دور، بینا، فرزانه، همواره در همه جا حاضر.[۲]

---

۱. شعر نو از آغاز، همان، ۱/۲۴۲.

۲. آئین‌های هندو، همان، ۱۸۴.

سرودهای ودائی و اوپانیشادهای باستانی به ترتیب در هزاره‌ی سوم و هزاره‌ی نخست پیش از میلاد ساخته شده است و به زبان تاگور «این‌ها عهد شاعرانه‌ی واکنش جمعی مردمی در برابر اعجاب و خوف هستی بودند، مردمی با تخیّلی نیرومند و ساده، در همان سپیده‌دم تمدن به یک معنای راز پایان‌ناپذیری که در زندگانی نهانست آگاه شدند.»[۱]

امّا باید دانست که تم‌های بنیادی سرودهای ودائی و اوپانیشادها با آنچه در «گاثه‌ها» و «یسنا» آمده متفاوت است. بنابراین فرزانگی هندی برای خواننده‌ی ایرانی همان مقام و اهمیتی را ندارد که نزد مردم هند داشته و دارد. در گاثه‌ها، اهورامزدا خدای برتر است، بعد دو نیروی هومن و اهریمن می‌آیند که همیشه در حال ستیزه‌اند. نیروهای نیک و بد (شرّ) در اندیشه‌ی آدمیان‌اند و واقعیت بیرونی ندارند: ای برادر تو همه اندیشه‌ای. اگر هومن به اندیشه‌ی آدمی بیاید، «نیک اندیش» می‌شود و به اهورامزدا، نزدیک و اگر شرّ به اندیشه بیاید آدمی به خیل اهریمنان می‌پیوندد. بهترین کار آدمی نیایش اهورامزدا از طریق آبادکردن جهان، عشق‌ورزی و شادمانی است.[۲] این تم‌های بنیادی در اشراق و عرفان ایران بازتاب یافته و ما زیباترین شیوه‌ی سروده شدن آن‌ها را در شاهنامه، رباعی‌های خیام، غزل‌های سعدی و حافظ و در برخی از سروده‌های مولوی در

---

۱. آئین‌های هندو، همان، ۱۷.

۲. البته پیش از زرتشت در آئین‌های ایرانیان «مزدا» جای نمایانی داشته امّا تحول این آئین‌ها و یکتا شدن ایزد بزرگی همچون اهورامزدا... فقط در روزگار زرتشت روی می‌دهد و بعدها تا حدودی رنگ می‌بازد... نکته‌ی مهمّ در سیر تحول اساطیر ایرانی جدا شدن «میترا» از «ورونای» هندی است. میترا ناظر جهان است و خدائی جنگاور و در همان زمان دادگر است (در ادبیات زبان فارسی «مهر» معنای «خوشید» به خود می‌گیرد امّا در واقع مهر، خورشید نیست بلکه خدای بزرگ آفریننده است.)... تحول اندیشه‌ی ایرانی در حدود سه هزار سال پیش به‌راستی گامی بزرگ به سوی یکتاپرستی است. این نگرش با اُفت و خیزهای خاص خود در کنار دو بُن‌انگاری زرتشتی عصر ساسانی و دو بُنی مانوی - مزدکی تا سده‌های آغازین هجری دوام داشته است. (زیر آسمانه‌های نور، همان، ۱۰۱).

مثنوی و دیوان کبیر او می‌بینیم. اشعار سپهری در کتاب‌های نخست بیشتر با مشکل‌هائی مانند تاریکی راه، تنهائی، رستگاری فردی و مرگ سروکار دارد (و بیندیش که سودائی مرگم. قطعه‌ی «نزدیک آی») و از این رو با اندیشه‌های عارفان ما هم افق و همسو نیست امّا از «حجم سبز» به بعد بیان او روشن‌تر و به تم‌های بنیادی فکر و ذوق ایرانی نزدیک‌تر می‌شود. گاهی حتی در شعرهای «آوار آفتاب» نیز سادگی، روشنی و ترانه‌وار بودن سروده‌های ایرانی دیده می‌شود:

در ته شب حوریان چشمه می‌خوانند.
ریشه‌های روشنائی می‌شکافد صخره‌ی شب را،
زیر چرخ وحشی گردونه‌ی خورشید
بشکند گر پیکر بی‌تاب آئینه
او چو عطری می‌پَرد از دشت نیلوفر.(۱)

با این همه در همه‌ی اشعار سپهری گرایش به فراتر رفتن از تجربه‌ی حسی و رسیدن به «حقیقت»، پایگاه مرکزی دارد و او در «صدای پای آب» نیز می‌خواهد میان گل نیلوفر و قرن پی آواز حقیقت بدود. نوشته‌اند که: «آواز حقیقت همان «شیهه‌ی حقیقت» است که پیش‌تر در این شعر آمده بود. چرا آواز حقیقت؟ برای اینکه با این شیوه این آواز را با آواز شقایق و آواز باد (باد اذان گو) گره بزند. این حقیقت که به‌صورت اسب مجسم شده چیست؟ در اوپانیشادها آمده:

به درستی فجر به مثابه‌ی سر اسب قربانی است و آفتاب چشمان او و باد نفس او و آتش جهانی دهان باز او و سال، تن اسب قربانی است.

به این ترتیب دوباره به همان نیلوفر اسطوره‌ای جهان بنیاد می‌رسیم، به واسطه‌ی همدمی جادوئی تقارن اسب اسطوره‌ای جهان بنیاد با نیلوفر

---

۱. هشت کتاب، همان، ۱۴۹.

اسطوره‌ای. نهایت اینکه نیلوفر جلوه‌های گوناگون می‌یابد، گیاه می‌شود، و درخت، گل سرخ و گاهی به‌صورت شقایق تجلّی می‌کند یا نقش سفالینه‌ای از خاک سیلک می‌شود، در باغ حلول می‌کند، با سنگ و نور و همه‌ی چیزهای دیگر یگانه شود و سرانجام جلوه‌ی «اسب» می‌گردد.(۱)

بنیاد این دگرشوندگی‌ها چیست؟ در پاسخ این پرسش می‌گویند: در بینش اساطیری به گفته‌ی کاسیرر، انتخاب علت‌ها کاملاً آزاد است، هر چیزی ممکن است از چیز دیگری پدید آید. جهان ممکن است از جسم حیوانی به‌وجود آید یا از «هسته»ی ازلی یا از «نیلوفر»ی که روی آب‌های آغازین می‌شکفد... تصویری که لحظه‌ای خاص طرح می‌کند، محیط بر همه چیز است و همه چیز را از کلی‌ترین تا جزئی‌ترین در بر می‌گیرد، زیرا تقارن، همبودی و هم‌رویدادی همه‌ی این عناصر است که به این لحظه‌ی خاص صورت می‌بخشد.(۲)

این قسم تصاویر انتزاعی فقط در صورتی پذیرفتنی است که ما متن‌های اسطوره‌ای را از افق نگاه فردی باورمند به آن‌ها ببینیم. در جز این صورت در نهایت چیزی جز تمثیل نیست به این معنا که در مثل سراینده‌ی سرودی باستانی می‌خواسته است «یکتائی» و «بسیاری» را توضیح دهد و چاره‌ای جز این نداشته است که از زبان تصویر و خیال کمک بگیرد و در فراسوی این «بازی‌ها»ی زبانی یا چیزی نیست یا اگر باشد همان‌طور که کانت گفته است شناختنی و در نتیجه بیان کردنی نیست.

«صدای پای آب» خطابی و نوعی «بحرطویل» است در بحر رَمل (مانند قطعه‌ی بعضی نفرات نیما) امّا در این‌جا، سپهری توانسته است «بحر طویل» خود

---

۱. نیلوفر خاموش، همان، ۳۹.

۲. نیلوفر خاموش، ۴۲، بُت‌های ذهنی و خاطره‌ی ازلی، داریوش شایگان، ۱۳۳، تهران، ۱۳۵۵.

را در نوعی انسجام معنائی و تصویری تنظیم و مهار کند. در این شعر تصاویر ساده‌تر و گوشمندتر است. آوای زنانگی لطیفی از همه‌ی اجزاءِ شعر شنیده می‌شود و وزن آن ساده است. در واقع اوزان شعر سپهری محدود است. او بیشتر در فعلاتن فع یا فاع یا زحاف‌های دیگر این رکن، شعر می‌گوید. به‌طور کلی او در دنیای پُر از رمز و راز، دنیائی فراموش شده یا از دست شده، زیست می‌کند و مشکلی ندارد جز خوف از هستی، حُزن ملایمی ناشی از گرفتاری در دنیای تعیّن‌ها و اگر گاهی می‌گوید:

جای مردان سیاست بنشانیم درخت
تا هوا تازه شود.[۱]

باز به انزوا می‌گراید و به سوی خانه‌ای می‌رود که «در طرف دیگر شب» ساخته است. امّا در همه‌ی این‌ها، گرایش دیگری نیز هست. گرایش به جهان کودکی، به خیال، به دوری جستن از عقلانیت. این تم در اشعار عرفانی ما، در ادب رومانتیک باختر زمین و در سوررئالیسم نیز نمایان شده است. در مثل طبیعت‌ستائی و نفرت از فن‌آوری جدید در رابرت فراست هم دیده می‌شود. در این زمینه نوعی نزدیکی بین سپهری و نویسندگان مدرنی مانند سن‌اگزوپری هست. سن‌اگزوپری نیز نویسنده‌ای بود انسان دوست، نازک خیال. «شازده کوچولو»ی او به بیان فلسفه‌ی عشق می‌پردازد و عواطف رقیق آدمی را به ساده‌ترین صورت واکاوی می‌کند و به استهزاءِ آدمیانی می‌پردازد که به ورطه‌ی تعصب‌ها و خودخواهی‌ها افتاده و از راستی و صفا دور گردیده‌اند. این خود خواهان و سختگیران در کسوت «آدم‌های بزرگ» در اثر او به روی صحنه می‌آیند و سرزنش می‌شوند:

---

۱. مجله‌ی آرش، دوره‌ی دوم، شماره‌ی سوم، آبان ماه ۱۳۴۴.

آدم‌های بزرگ ارقام را دوست دارند. وقتی شما با ایشان از دوست تازه‌ای صحبت کنید، هیچ وقت از شما درباره‌ی چیزهای اصلی پرسش نمی‌کنند. هرگز از شما نمی‌پرسند: لحن صدای او چطور است؟ چه بازی‌هائی را بیشتر دوست می‌دارد؟ آیا پروانه جمع می‌کند؟ بلکه از شما می‌پرسند: چند سال دارد؟ چند برادر دارد؟ وزن‌اش چند است؟ پدرش چه قدر درآمد دارد؟... اگر شما به آدم‌های بزرگ بگوئید: من خانه‌ی زیبائی از آجر قرمز دیدم که جلو پنجره‌ها پیش گل شمعدانی بود و روی پشت بامش کبوتران، نمی‌توانند این خانه را مجسّم کنند. باید به ایشان گفت: یک خانه‌ی صد هزار فرانکی دیدم. آن وقت خواهند گفت: به‌به! چه خانه‌ی قشنگی![۱]

سپهری نیز می‌گوید:

من ندیدم دو صنوبر را باهم دشمن
من ندیدم بیدی، سایه‌اش را بفروشد به زمین
رایگان می‌بخشد نارون شاخه‌ی خود را به کلاغ
...
مثل یک گلدان، می‌دهم گوش به موسیقی روئیدن.[۲]

این بعُد شعر سپهری البته پذیرفتنی‌تر و دلپذیرتر است و در این حوزه می‌توان او را در برابر شاعران مرگ اندیش و ناتورالیست‌ها قرار داد که زندگانی آدمی را پر از سیاهی و مرگ را در آستانه‌ی در می‌بینند و تفسیر عقلانی و یک‌جانبه‌ای از واقعیت به دست می‌دهند یا نمادهائی از زندگانی پُر تضاد جامعه‌ای منحط را پیش می‌کشند، نمادهائی مانند: شهر، ماشین، الکل، فحشا، مغازه، بازار بورس. اینان گاه نقبی می‌زنند به «هیچ»، به جهانی که در آن انتظار

۱. کتاب هفته، شازده کوچولو، ترجمه‌ی محمد قاضی، شماره‌ی، ۴۶، مهرماه ۱۳۱۴.
۲. هشت کتاب، همان، ۲۸۸.

رستگاری و نجات‌بخش بیهوده است. سپهری زندگانی را غالباً در ضربان دل انسان‌ها، رویش گیاهان، رها بودگی و پاکی دوران کودکی و زندگانی روستائی، در قطره‌های باران می‌یابد و به وصف ابعاد آن مفهوم رمزآمیزی که نامش «هستی» است می‌پردازد و می‌خواهد آدمی را به میهمانی آب و گل و خورشید ببرد. «روح او گاهی مانند یک سنگ لب چشمه طراوت دارد.»

این گرایش به زندگانی ساده، اشعار «صدای پای آب» و «حجم سبز» را آکنده از شور و ترانه کرده است ولی با این همه این قسم طربناکی از قسم ترانه‌های سعدی و حافظ نیست که زندگانی را در آئینه‌ای بزرگ و شفاف به صد رنگ و نوع به تماشا می‌گذارند. زندگانی او طربناک با این همه یک سویه است.

یک نفر دیشب مُرد و هنوز نان گندم خوب است
و هنوز آب می‌ریزد پائین اسب‌ها می‌نوشند.

در راه دور سفر شعر «مسافر» البته مشکل‌ها غاعض‌تر شده. این راه از میان «آهن و آدم» می‌گذرد امّا با این همه «به سمت جوهر پنهان زندگانی» می‌رود. هنر سپهری با تصویرهای بدیعی که بسیار حسّانی است، تکوین می‌یابد و شادی، عشق و امید می‌بخشد با این همه غالباً به صورتی انتزاعی از آب، سبزه و روشنی سخن می‌گوید و سرانجام نیز این عناصر را در نوعی متافیزیک اشراقی منحلّ می‌کند که پذیرفتن آن بسیار دشوار است.

آنچه زیربنای صوّر شاعرانه‌ی سپهری را می‌سازد «تأمل» است. «تـامّل» راه یافتن ما را به دنیای رمزآمیز درون و بیرون آسان می‌کند. در ایـن صـورت مـا پدیده‌ها را همچون چیزهائی تکراری و همه روزینه نمی‌بینیم، بلکه در بینش تازه، هر چیز با روشنی تازه‌ای برق می‌زند یا در زاویه‌ای تیره، تاریک‌تر می‌نماید. فرد متأملّ طوری زیست می‌کند که گوئی می‌توان با روشنی درون بـه ژرفـای پدیده‌ها راه یافت. شناخت پدیده‌ها به‌وسیله‌ی علم و فلسفه، شناخت روابـط علّی آن‌هاست و به درون یا فراسوی آن‌ها نمی‌رسد.

در فرارونـد شناخت بایدگامی فراتر نهاد و به مدد «بیداری» به حوزه‌ای فراتر از محسوس رفت:

باز شد درهای بیداری
پای درها لحظه‌ی وحشت فرو لغزید
سایه‌ی تردید در مرز شب جادوگسست از هم.

روزن رؤیا بخار نور را نوشید.[۱]

این تعابیر «خلاف آمد عادت» است. وزن و آهنگ شعر محزون و سنگین است. این ترنمی نیست که شاعر در آغاز حالت گشوده شدن به حوزه‌ی «روشنی» در خود یافته و آن را به سرودی بدل کرده باشد بلکه آهنگ کلام و بیان شاعری است که در مطالعه‌ی متن‌های رمزی هند به ایده‌ای رسیده و آن را متناسب با حالات روانی خود دیده و اکنون آن را با آوائی بم و سنگین و تا حدودی مصنوعی عرضه می‌دارد. البته سپهری پس مدتی کارورزی در تأملات بودائی به‌جائی می‌رسد که در گامسپری خود، لحظه‌های شادمانه یا محزون زندگانی خود را بنویسد. در این مرحله در سپهره‌ی تامّل او برقی می‌درخشد و شاعر که اشیاء را به‌صورت تازه‌ای دیده، تجربه‌های رمزی خود را بر صفحه‌ی کاغذ می‌نگارد که طبیعی و صمیمانه است:

در حرارت یک سیب دست و رو شستیم.

لیریسم سپهری غالباً متکی به نوعی رامشگری روحی است و به حوزه‌ی اشعار شاعرانی مانند توللی و نادرپور تعلق ندارد. آنچه در اشیاء یا در انسان‌ها او را مفتون می‌کند زیبائی جسمانی نیست و اگر باشد آن قسم زیبائی است که در پرتو اشراق دیده می‌شود. او به راستی اسطوره‌ای و باستانی می‌اندیشد و مانند دیگر رمزگرایان خواهان خواننده‌ای است که رمزها را بفهمد و «اهل راز» باشد. عبارت‌هائی مانند: روشنی را بچشیم، روی قانون چمن پا نگذاریم، صدای چیدن یک خوشه را به گوش شنیدیم فقط شاعرانه نیست، رمزی و اسطوره‌ای نیز هست. او می‌گوید «مرا در خود بسای که پوشیده از خزه‌ی نامم» در این‌جا «من شعری» می‌خواهد «پوسته»ی انسانی خود را بیفکند و عریان در آفتاب دراز کشد

---

۱. هشت کتاب، همان، ۱۵۰.

زیرا «خزه‌ی نام‌ها» یعنی زبان -که جهان را می‌نامد و «انسانی» می‌کند - در عین حال خاموشی ازلی چیزها را می‌آشوبد و غباری بر پا می‌کند که مانع دیدار چیزها در عریانی و معصومیت ازلی‌شان است... برای رهائی از «خزه»ی نام باید واژه‌ها شسته شود و به باد و باران تبدیل گردد. چه باد بر همه چیز یکسان می‌وزد و باران هم بر همه چیز یکسان می‌بارد. برای اینکه بارانی بشویم و اصلاً خود باران شویم باید مانع ریزش آن یعنی چترها را ببندیم و هر چیز و هر کاری را زیر باران انجام بدهیم و زیر باران نیلوفر بکاریم... چرا نباید روی قانون چمن پا بگذاریم؟ چون منِ شعری در آغاز شعر مشخص کرده است که خدا روی قانون گیاه است.(۱)

گذر از جهان تعیّن‌ها و رسیدن به آنچه «فراگیرنده» است در همه‌ی تمدن‌ها دیده می‌شود. در هند باستان «مطلق غیرشخصی»، به‌عنوان خاستگاه «برهما»، «ناآشکار» (ویکته) یا «در برگیرنده‌ی همه» (آکاشه) و به‌عنوان روح همه‌ی باشندگان، «آتمن» نامیده می‌شود و آن روح فردی است که صفت خاص «بهوت آتمن» (روح آشکار در حواس) یا «لینگین» (دارای نشانه‌ها) به آن داده شود. نیروی مرموز «مطلق» که مسؤول تحول دوام و ادغام جهانی و تجلّی آن در صورت‌های شخصی آنست، «مایا» نامیده می‌شود.(۲)

از نظر ابن‌عربی «خدا در تصور نمی‌آید، و «وجود» عین «حق» است و حق در برابر «بسیاری» قرار ندارد. و از این «یکتائی» جز باشنده‌ی «یکتا» پدیدار نمی‌گردد و او همان است که کل هستی را در برگرفته است. حق دارای یک تجلی ازلی (فیض اقدس) است یعنی تجلی ذات الهی در صُوَر جمیع ممکن‌ها که معقول است و وجود برونی ندارد (اعیان ثابته). اعیان ثابته در «عدم» به حسب اقتضاء، از جهان معقول به جهان محسوس می‌آید. پس وجود، حقیقتی است یکتا با مظاهر

---

۱. نیلوفر خاموش، همان، ۳۴.
۲. رامایانا، پیشگفتار، ۱۳، تهران، ۱۳۷۹.

گوناگون و بسیار (خلق) اما زمانی که آن وجود یکتا را از لحاظ ذات و حقیقت بنگرند، همه‌ی بسیاری‌ها به «یکتائی» برمی‌گردد.»[۱]

ما حروف بلندی بودیم / که مطلقاً جابه‌جا نشده بود / آویخته در بلندی‌های بلندترین قله‌ها / در آن، من تو هستم / و ما توایم و تو، او / و همه در او، اوست / از کسی که رسیده است بپرس![۲]

پس جهان همه «او»ست و کل هستی، یک وجود بیش نیست و همه‌ی جهان جلوه‌های تجلی آن حقیقت یکتاست. شمس مغربی هم می‌گوید:

از جنبش این دریا هر موج که برخیزد بر وادی جان آید بر ساحل دل ریزد
دل‌راهمه‌جان‌سازدجان‌را همه‌دل‌آنگه جان و دل جانان را با یکدگر آمیزد[۳]

سپهری در گذر از نقش‌ها و تعیّن‌ها به تأملاّت یادشده نزدیک می‌شود:

آئینه شدیم، ترسیدیم از هر نقش،
خود را در ما بفکن
باشد که فراگیرد هستی ما را، و دگر نقشی ننشیند در ما،
هر سو مرز، هر سو نام،
رشته کن از بی‌شکلی، گذران از مروارید زمان و مکان
باشد که به‌هم پیوندد همه چیز، باشد که نماند مرز، که نماند نام.[۴]

شاعر البته جاهائی نیز خود را در میان پدیده‌ها: آب، روشنی، باغ و در قطار راه‌آهن، اتوبوس، خانه‌ای در کنار چمن، در بنارس، و نیز، بابل می‌بیند و درباره‌ی آن‌ها نیز «تأمل» می‌کند. تصاویر غریب و استعاره‌های عجیبی مانند: چراگاه

---

۱. نصوص، صدرالدین قونوی، به نقل از کیهان فرهنگی، شماره‌ی ۲۱۶، صفحه ۲۸، تهران، مهر ماه ۱۳۸۳.
۲. کیهان فرهنگی، همان، ۲۹.
۳. دیوان شمس مغربی، دکتر لئون اردولوئیزان، ۵۰، تهران ۱۳۷۲.
۴. هشت کتاب، همان، ۲۶۰.

رسالت، تمشک لذت، پرچین سخن، غفلت رنگین، خزه‌ی نام، ذهن اقاقی، پای‌تر باران منحصراً فقط نوعی «آشنائی‌زدائی» نیست بلکه حکایت‌کننده‌ی بینشی درباره‌ی مظاهر کلی «فراگیر» است. نتیجه آنکه سراینده بین دو حوزه‌ی انتزاع و «واقعی و مشخص» بین سپهره‌ی ریاضی و ارگانیک، میان رمزی و واقعی در نوسان است. حوزه‌ی «یکتائی» و بی‌زمانی، که مرزی ندارد، هدف سلوک اوست. در برخی اشعار سپهری شکل‌های هندسی، ارقام و نسبت‌های ریاضی به‌کار رفته است. «حجم سبز» بر همین موضوع تاکید دارد و هم چنین عبارت‌های: نگاه منتظری حجم وقت را می‌دید، به سمت مبهم ادراک مرگ جاری بود، و مثل بادبزن ذهن سطح روشن گل راگرفته بود به دست، منحنی آب بالش خوبی است، دور شدند از مدار حافظه‌ی کاج، در ایثار سطح‌ها چه شکوهی است، مثل تن گیج یک کبوتر ناگاه، حجم خوشی داشت...

سپهری تعابیر حجم سبز، غفلت رنگین، چیدن افسانه، شیار باد... را طوری به‌کار می‌برد که گوئی این‌ها نه صفت و موصوف و تشبیه و استعاره بلکه بیان ذات حقیقی اشیاءاند. او معانی را نیز جاندار و ملموس می‌کند و وضعی ریاضی‌وار به آن‌ها می‌دهد. از نظر افلاطون اوبژه‌های ریاضی هستومندند و با محسوس‌ها از این لحاظ متفاوتند که همیشگی و تغییر ناپذیرند. ایده‌ها در آن سوی چیزهای محسوس و دگرگون شونده، هستند و چیزهای محسوس با بهره گرفتن از آن‌ها به «هستی» می‌آیند (ارسطو البته آن‌ها را کلی و صُوَر می‌نامد که از راه انتزاع «جزئی‌ها» حاصل شده‌اند). تصوّرش دشوار است نظریه‌ی «ثابت بودن اوبژه‌های ریاضی» یعنی تصوّر چیزهائی مانند عدد و نسبت به‌عنوان ایده‌های واقعی فراسوی هریک از نام‌های معمولی و بی‌درنگ واقعی و محسوس که ما به اوبژه‌ها می‌دهیم، همچنان‌که مفسری مُدرن گفته است:

ایده‌ی «انسان» واژگانی عام و کلی نیست که به همه‌ی انسان‌های ادراک شده

اختصاص یابد. ایده‌ی «خود من» آن چیزی نیست درباره‌ی آنچه احساس می‌کنم زمانی که خود را از لحاظ درونی در نظر می‌آورم. ایده‌ی «آتش» واژگان عام و کلی نیست یا هر مفهوم عقلانی در دانستگی... همه‌ی آن مفهوم‌هائی که در گفت‌وگوی روزانه به‌کار می‌رود یا فیلسوفان جدید در ترجمه‌ی «ایده»ی افلاطونی در نظر دارند، در معنای افلاطونی کلمه، ایده به‌شمار نمی‌آیند. آن‌ها صرفاً واژگان نومینالیستی (اسمی)اند. ایده‌های آتش، درخت، کوه یا ایده‌ی «نیک» و حتی ایده‌ی «خود من»... نسبت‌هائی هستند که فقط یک سمبولیسم تحلیل ریاضی، توانا به بیان آنست و فقط هوش ناب علمی می‌تواند آن را دریابد.(۱)

ارسطو ایده‌ی افلاطونی را به معنای مفهوم کلی می‌فهمید و در کتاب متافیزیک به انتقاد از استاد پرداخت که «یکی» را نام می‌برد اما در موارد دیگر نیز پای «همان» را به میان می‌کشد. مفهوم انسان را داریم و بعد مفهوم‌های جانور و دوپا. این‌ها یکی هستند یا متفاوتند. افزوده بر این اگر ایده‌ها اعدادند، چگونه علت خواهند بود. آیا به سبب آنکه باشندگان، اعداد دیگرند، در مثل چنین عددی «انسان» است و چنان عددی «سقراط» و دیگری «کالیاس»؟(۲)

شاید تفاوت نظرگاه‌های افلاطون و سقراط در زمینه‌ی نظریه‌ی «کلی‌ها» به‌طور گسترده این باشد: «هر جا افلاطون به ریاضی، فرا روندگی از تجربه‌ی حسی و به شدّت به انتزاع می‌گراید، ارسطو که پدرش پزشک دربار بود خود طبیعی‌دان و زیست‌شناس و علاقه‌مند به مطالعه‌ی فوسیس و پژوهش تجربی، دوستدار چیزهای مشخص و ملموس است. می‌توان گفت در پس پشت «کلی»های ارسطو نه پیکره‌های هندسی مانند سه‌گوشه و دائره بلکه حیوانی

۱. پیش‌زمینه‌ی ریاضی و محتوای فلسفه‌ی یونانی F.S.Northrop، ۳۲، نیویورک، ۱۹۳۶.
۲. متافیزیک، ارسطو، کتاب نخست، ترجمه‌ی دکتر شرف‌الدین خراسانی، ۳۸.

زنده مانند اسب دیده می‌شود.[۱] با توجه به این گفتمان فلسفی می‌توان دید که در عرفان استدلالی محی‌الدین عربی سخن انتزاعی و برخاسته از قسمی تامّل است و به فضای سرد تعلق دارد (شوری بر نمی‌انگیزد) امّا عرفان ذوقی حافظ در مثل، عرفان زیسته شده و برآمده از تجربه‌های زیسته شده است. مطالبی که در اوپانیشادها یا در متن‌های بودائی آمده نیز غالباً به حوزه‌ی غیرتجربی تعلّق دارد. اشعار نخستین سپهری نیز همینطور است. (مراد ما از تجربی بودن تجربه کردن در عرصه‌ی زیست است). هنرمند تجربی انسانی را می‌بیند و تصویر می‌کند. این انسان باشنده‌ای است دارای پوست و گوشت، شور و شوق، عشق و کینه. گل نیلوفر را می‌نگرد. این گل نیلوفر باشنده‌ای است خاص، با رنگ و بوی خاص نه «بطن جهان» و «اورنگ ایزدی» و نه «هسته‌ی ازلی» که جهان از آن که در آب‌های ازلی می‌شکفد، پدید آمده باشد. و نه به آن صورت که در متن‌های رمزی هندی آمده است: «در لحظه‌ی تولد بودا، نیلوفری از زمین روئیدن گرفت، بودا به درون آن گام نهاد و به ده جهت فضا خیره شد.»

در اشعار سپهری به‌ویژه در اشعار آخرین او شیوه‌ی سوررئالیسم نمایان‌تر می‌شود. سوررئالیسم شیوه‌ی غامضی است و به این معنا نیست که هیچ پیوندی با واقعیّت نداشته باشد امّا این شیوه و شیوه‌ی مشابه با آن به گفته‌ی «ژاک مارتین» پیش رفت خطیری به درون حوزه‌ی ناخودآگاه انسانی نشان می‌دهد. اُکتاویو پاز که در جوانی به حلقه‌ی سوررئالیست‌ها درآمد و با آندره برتون دوست و همگام شد، روایت می‌کند که در گفت‌وگو با برتون دریافته است که این شاعر در پی یافتن حقیقتی جدید بود و زمانی که از سوررئالیسم سخن می‌گفت همان چیزی را مُراد می‌کرد که بودائیان «مراقبه» (Contemplation) می‌نامند البته

۱. کیهان فرهنگی، آغاز نقد ادبی، کلینت بروکس، ترجمه‌ی ع. دست‌غیب. شماره‌ی ۲۱۲، صفحه‌ی ۴۹، تهران، خرداد، ۱۳۸۳.

بدون اینکه وی با اندیشه‌های بودا و زبان سانسکریت آشنا بوده باشد. سوررئالیسم اروپائی در واقع این موضوع را بیان می‌کند که «شناختی نو و حقیقتی تازه و هنری جدید از درون آشفتگی، از ناخودآگاهی و دوری از تعقّل، از رؤیاها و عرصه‌های مهار ناشده‌ی دانستگی سر بر خواهد آورد. رهائی هنر وسیله‌ای است برای شناخت غیرعقلی. هنرمند در حوزه‌های ناآگاهی و پیشاعقلی و رویدادهای بی‌نظم غوطه‌ور می‌شود و به وسیله‌ی تداعی آزاد یعنی تحول و گسترش خود به خودی اندیشه‌ها و بازآفرینی آن‌ها کار می‌کند آن هم فارغ از نظارت عقل، اخلاق و زیباشناسی. تجربه‌ی بنیادی سوررئالیسم کشف «واقعیت دوم» است که گرچه با واقعیت معمول و تجربی آمیخته و جوش خورده است با این همه به اندازه‌ای با آن فرق دارد که فقط می‌توان با احکام سلبی درباره‌اش نظر داد و برای اثبات وجود آن فقط می‌توان به شکاف‌هائی که در تجربه‌ی ما دهان گشوده است اشاره کرد. سوررئالیسم در واقعیت آمیخته‌ی رؤیاها، سبک آرمانی خود را می‌یابد. رؤیا به نمونه‌ی عالی تصویر کامل جهان بدل می‌گردد که در آن واقعیت و ناواقعی، منطق و وهم، ابتذال و والائی هستی، وحدتی تجزیه نشدنی و توضیح‌ناپذیر را تشکیل می‌دهند. تشریح دقائق و جزئیات، با وفاداری کامل به طبیعت و ترکیب دلبخواهی روابط این اجزاء - که سوررئالیسم آن را از رؤیا اقتباس کرده است - نه فقط بیان‌کننده‌ی این احساس است که در دو سطح گوناگون زیست می‌کنیم بلکه هم‌چنین نشان می‌دهد که این دو عرصه چنان در هم تداخل می‌کنند که می‌توان یکی را تابع دیگری ساخت یا به‌عنوان متضاد در برابر دیگری نهاد.[۱]

سپهری در شعر خود می‌کوشد از درون اغتشاش‌ها و بی‌انسجامی‌های

---

۱. تاریخ اجتماعی هنر، همان، ۴/۱۱۸۷ به بعد.

واقعیت به وحدت و انسجام و هماهنگی حوزه‌ی فراسوی واقعیت برسد آن نیز به شیوه‌ای معمائی و متناقض (پارادوکسی). این نحوه‌ی بیان در ادب رمزی ما نیز وجود داشت که ما دو نمونه از آن را نقل می‌کنیم:

بایزید بسطامی دست به دیوار زد، دریچه‌ای گشاده گشت و دریائی بی‌نهایت ظاهر شد.

و گفت: به صحرا شدم. عشق باریده بود و زمین تر شده چنانکه پای مرد به گلزار فرو شود، پای من به عشق فرو می‌شد.(۱)

گام سپاری در طریق رمز و راز در فرهنگ روانکاوی امروز به «سیر درونی از گذرگاه هراس» تعبیر می‌شود و نمونه‌اش در اشعار سپهری زیاد است. در این اشعار سخن از بیابان، تاریکی، خاموشی، هوای نفسگیر، گمشدگی و هراس است و او لحظه‌های زیست یا تأمل خود را با لحنی محزون روایت می‌کند. سپهری با صراحت از «حفره‌ای که در هستی او دهان گشوده است» سخن می‌گوید. در گامسپری خود در مشاهده‌ی پدیده‌ها به حیرت می‌افتد، گوئی از فراز قله‌ای بلند به ژرفای مغاکی می‌نگرد و عمق و سیاهی مغاک به سرگیجه‌اش می‌اندازد. از هر سو که می‌رود وحشت‌زده‌تر می‌شود و در هیچ جا احساس ایمنی نمی‌کند:

در سر راهش درختی جان گرفت
میوه‌اش همزاد و همرنگ هراس
پرتوئی افتاد در پنهان او
دیده بود آن را به خوابی ناشناس(۲)

آنچه اهمیّت کتاب‌های «مسافر» و «ما هیچ...» را زیادتر می‌کند این است که سپهری از فضای روستائی کتاب‌های نخست بیرون آمده و به فضای مغشوش

---

۱. تذکرةالاولیا، عطار نیشابوری، ۲۲۶. ۲. هشت کتاب، همان، ۱۸۱.

فن‌آوری عصر جدید گام نهاده است. بیان گسسته است و این عیبی نیست. همه‌ی آنچه در دو کتاب یاد شده صورت انتزاعی و معماآمیز به خود گرفته جزئی از شیوه‌ی کار است. برخی از این بیان‌ها و تصاویر با پنداره‌های کسی که دچار شکسته روانی شده و با سفرهای قهرمانان اساطیری یکسانی دارد. می‌توان گفت که این تصاویر، مایه‌های «کهن الگوها»ی عمومی روانی هستند و نیز به تعبیر کارشناس آگاه این قضایا دکتر پری (Dr. Perry) پیکره‌های سمبولیک‌اند در حالات فکری انسان معاصر که از فروریختگی و تجزیه‌ی کامل روانی آسیب دیده است. به دیگر سخن وضع فردی را نشان می‌دهد که تماسش با زندگانی عادی و جامعه بریده شده و بر بنیاد پنداره‌های درون طوفانی‌اش به اشیاء، انسان‌ها و جامعه می‌نگرد، همچنان‌که در آغاز این کتاب آوردیم به نقل یکی از دوستان سپهری، این شاعر نه در شهر آرامشی داشته نه در روستا و دشت. هیاهوی شهر او را آزار می‌دهد و در دشت احساس می‌کند کوه‌ها به‌هم نزدیک شده و می‌خواهند او را در هم بکوبند و نیز خود گفته است: «هر جا که من گوشه‌ای از خود را مرده بودم یک نیلوفر روئیده بود» نشانه‌های مهم این «شکسته روانی» (گرچه شاعر به نیلوفر نشانه‌ی آرامش بودائی نیز می‌اندیشد)، مراحل جدائی، پاگشائی (تشرّف، initiation) و بازگشت است. او از نظم اجتماعی و زمینه‌ها و قرینه‌های آن دور می‌شود (شهر من گم شده است)[۱] و در رؤیائی غوطه‌ور می‌گردد که نمی‌تواند آن را تفسیر کند سپس غرقه در این رؤیاها در شبی تیره و فلج‌کننده وارد دریائی مهیب و طوفانی می‌شود و به عرصه‌ی بیکران تأمّل سفر می‌کند. می‌خواهد از آن دریای بیکران بازگردد امّا سفر طولانی و ژرف درون، سفر به ژرفای روح او را با رشته‌ای از رویدادهای پُر آشوب رویاروی می‌سازد، تجربه‌های

۱. هشت کتاب، همان، ۲۸۶.

تیره و وحشتناک را از سر می‌گذراند و گاه موفق می‌شود به قسمی مرکزیت، کمال، هماهنگی برسد یا جرأت کافی برای ادامه‌ی سفر بیابد و در موارد موفقیت‌آمیز در سفر بازگشت به زاده شدن مجدد در زندگانی دست یابد. به گفته‌ی ژوزف کمپبل:

قهرمان اساطیری از جهان زندگانی روزانه و عادی به مدد خطرگری می‌گذرد و به پهنه‌ی شگفتی‌های فراطبیعی گام می‌نهد، با نیروهای افسانه‌ای در آن پهنه رویاروی می‌شود و سپس به پیروزی قطعی می‌رسد. قهرمان از این ماجرای رمزآمیز بازمی‌گردد تا نیروئی را که چیزهای گرانبها به همنوعانش می‌دهد به آنها ارزانی دارد. البته سپهری پهلوان نیست که برای قومش گنجینه‌های زبرجد، الماس، زمرد یا گله‌های گاو و گوسفند بیاورد، او شاعر است و در سیر بازگشت چیزهای ظریف‌تر می‌آورد:

روزی / خواهم آمد / و پیامی خواهم آورد / در رگ‌ها نور خواهم ریخت / و صدا خواهم در داد / ای سبدهاتان پر خواب! / سیب آوردم، سیب سرخ خورشید!

فهرست راهنما

آ

آپولی‌نر، گیوم، ۲۶
آتشی، منوچهر، ۲۹
آراگون، لوئی، ۲۶
آشوری، داریوش، ۳۴، ۱۱۶، ۱۲۹
آل‌احمد، جلال، ۶۸
آلن‌پو، ادگار، ۴۵، ۶۱، ۶۳

الف

ابن‌جوزی، ۷۸
ابن‌سینا، ۱۹
ابن‌عربی، ۱۴۵
ابوالحسین بن‌یوسف، ۷۸
ابوحلمان دمشقی، ۷۸
اخوان ثالث، مهدی، ۱۰، ۲۶، ۶۰، ۷۷، ۹۵
اردشیر بابکان، ۱۰۴
ارسطو، ۱۹، ۳۴، ۱۴۷، ۱۴۸
استاندال، ۲۵
اسکندر، ۲۹
اسماعیل‌پور، ابوالقاسم، ۱۱۲
افلاطون، ۱۹، ۱۲۷، ۱۴۷، ۱۴۸
الوار، پل، ۲۶
الیوت. تی.اس، ۱۱۱
امامی، کریم، ۱۱
امیر مبارزالدین، ۳۰
اورلئان، فیلیپ، ۲۴
اوسی، آرسن، ۴۷
ایرانی، هوشنگ، ۱۰، ۳۷، ۶۶، ۶۷، ۱۳۵

ب

بایرون، ۳۷، ۴۳، ۴۵، ۴۸
برتون، آندره، ۱۴۹
برشت، برتولت، ۲۹
برگسن، ۱۱۶
بروکس، کلینت، ۱۴۹
بریان، شاتو، ۴۳
بسطامی، بایزید، ۱۵۱
بلانشو، ۱۱۶
بلوک، ۲۶
بلیک، ویلیام، ۳۵، ۴۴، ۴۵، ۴۸
بنیامین، والتر، ۶۱
بودا، ۲۸، ۷۵، ۷۹، ۸۱، ۸۴، ۸۹، ۹۰، ۹۲، ۹۳، ۹۹، ۱۰۶، ۱۰۹، ۱۱۰، ۱۱۱، ۱۱۵، ۱۱۹، ۱۲۳، ۱۴۴، ۱۴۹، ۱۵۰، ۱۵۲
بودلر، شارل، ۴۵، ۴۶، ۶۰، ۶۱
بوناپارت، ماری، ۶۱
بهار، ملک‌الشعراء، ۲۶
بیدل، ۲۱
بیژن، ۸

پ

پاتون، پل، ۱۱۹

پاز، اُکتاویو، ۴۷، ۱۴۹
پاسترناک، بوریس، ۲۱، ۲۵
پاسکال، ۱۱۰
پاشائی، عسکر ← (پاشائی، ع.)، ۶۸
پوپ، آلکساندر، ۴۴
پورپرتو، شیراز، ۳۷
پوشکین، ۲۵

ت

تئوکریتوس، ۱۳۴
تاگور، ۱۳۷
تموچین، ۲۹
توللی، فریدون، ۵۸، ۶۰، ۱۴۴

ج

جلالی، بیژن، ۹، ۱۰، ۳۷، ۶۸
جلالی‌نائینی، ۶۸
جونز، و.ت، ۴۲
جویس، جیمز، ۲۴، ۳۱

ح

حافظ، ۱۹، ۲۰، ۲۱، ۲۳، ۲۹، ۳۰، ۳۸، ۶۱، ۶۳، ۷۷، ۷۹، ۱۳۷، ۱۴۲، ۱۴۹
حسینی، صالح، ۲۸، ۳۴، ۳۵، ۳۶، ۴۸، ۷۲، ۷۳، ۷۵، ۹۸، ۱۰۴، ۱۲۴، ۱۲۷
حلاج، ۸۷
حوا، ۱۲۲، ۱۲۳

خ

خاقانی، ۷۷
خراسانی، شرف‌الدین، ۱۰، ۳۷، ۱۴۸
خواجه نصیر، ۱۹
خیام نیشابوری، ۲۹، ۱۳۷

د

داریوش، پرویز، ۱۰
داستایفسکی، ۵۹، ۶۱
دانته، ۲۳، ۲۴، ۱۰۷
داود، مزامیر، ۱۲۳
دریدا، ۱۱۶
دست‌غیب، ع. ← عبدالعلی، ۱۴۹
دکارت، ۴۳
دموکریتوس، ۴۴
دولوز، ژیـــل، ۵۹، ۶۰، ۶۱، ۱۱۶، ۱۱۷، ۱۱۸، ۱۱۹
دوینی، آلفرد، ۴۵
دهخدا، ۲۶
دیدرو، ۴۲

ذ

ذکاوتی، علیرضا، ۷۹

ر

راسین، ۴۳، ۴۴
رافائل، ۴۳
رامین، علی، ۴۲
رحمانی، نصرت، ۱۰، ۵۴، ۵۸، ۶۰، ۹۵
رضوی، مدرس، ۱۹
رنه، ۴۳
روحانی، فوأد، ۲۲
روزبهان، ۷۸
روسو، ژان ژاک، ۱۷، ۳۷، ۴۲، ۴۳، ۴۷
ریلکه، ماریارینر، ۱۸

ز

زرتشت، ۷۹، ۸۵، ۱۳۷
زیوس، سله، ۷۱

ژ

ژوپیتر، ۳۹

س

سارتر، ۲۶، ۳۸، ۱۱۶
ساندرار، بلز، ۲۶، ۲۷
سپهری، سهراب، ۷، ۸، ۹، ۱۰، ۱۱، ۱۳، ۱۴، ۱۶، ۲۱، ۲۷، ۲۸، ۲۹، ۳۰، ۳۲، ۳۳، ۳۴، ۳۵، ۳۶، ۳۷، ۳۸، ۴۸، ۵۱، ۵۲، ۵۳، ۵۴، ۵۵، ۵۶، ۵۷، ۵۸، ۶۰، ۶۱، ۶۲، ۶۶، ۶۸، ۶۹، ۷۱، ۷۲، ۷۳، ۷۴، ۷۵، ۷۶، ۷۷، ۷۹، ۸۵، ۸۹، ۹۰، ۹۲، ۹۳، ۹۵، ۹۶، ۹۷، ۹۸، ۹۹، ۱۰۰، ۱۰۱، ۱۰۲، ۱۰۵، ۱۰۶، ۱۰۹، ۱۱۰، ۱۱۱، ۱۱۲، ۱۱۳، ۱۱۴، ۱۱۹، ۱۲۰، ۱۲۳، ۱۲۴، ۱۲۵، ۱۲۷، ۱۲۸، ۱۲۹، ۱۳۰، ۱۳۱، ۱۳۲، ۱۳۳، ۱۳۴، ۱۳۶، ۱۳۸، ۱۳۹، ۱۴۰، ۱۴۱، ۱۴۲، ۱۴۳، ۱۴۴، ۱۴۶، ۱۴۷، ۱۴۹، ۱۵۰، ۱۵۱، ۱۵۲، ۱۵۳
سعدی، ۲۰، ۲۳، ۳۰، ۷۸، ۱۳۷، ۱۴۲
سنائی، ۳۰
سن اگزوپری، ۲۶
سویفت، ۴۳
سهروردی، ۳۸

ش

شاملو، احمد ← (ا. بامداد)، ۱۰، ۲۶، ۶۰، ۹۵، ۹۶، ۱۲۵
شایگان، داریوش، ۳۸، ۶۸، ۱۳۹
شفیعی‌کدکنی، محمدرضا، ۳۴
شکسپیر، ویلیام، ۲۳، ۲۴، ۳۲، ۳۹، ۴۰، ۴۶
شللی، ۴۶
شمس تبریزی، ۸۷
شمس قیس رازی، ۱۹
شمس مغربی، ۱۴۶
شمیسا، سیروس، ۲۹، ۷۹
شوپنهاور، ۲۰

ص

صائب، ۱۹، ۲۰، ۲۱
صبوحی، شاطرعباس، ۲۳
صدرالدین قونوی، ۱۴۶

ض

ضیاءپور، ۶۶

ع

عراقی، ۷۸
علی‌محمدی، معصومه، ۳۱
غزالی، احمد، ۷۸

ف

فرخ‌زاد، فروغ، ۵۸، ۶۰، ۹۶
فرخی سیستانی، ۲۴
فردوسی، ۱۹، ۲۰، ۲۱، ۲۳، ۲۹، ۳۲
فروزانفر، ۷۸
فروید، ۵۹، ۶۰، ۶۱
فولادوند، عزت‌الله، ۳۱

ق

قاضی، محمد، ۱۴۱
قراگوزلو، محمد، ۱۲۶
قوبیلای‌خان، ۴۵

ک

کالریج، ۴۵
کامو، آلبر، ۲۶

کانت، ۶۷، ۱۱۶، ۱۳۹
کروچه، بندتو، ۲۲
کسرائی، سیاوش، ۲۶، ۹۶
کمپبل، ژوزف، ۱۵۳
کوش‌آبادی، ۹۶
کیا، تندر، ۹۱
کیخوته، دون، ۷۲
کی‌منش، عباس (مشفق)، ۸
کی‌یرکه گور، ۱۱۰

گ

گالیور، ۴۳
گاندی، ۶۹
گتاری، ۵۹، ۶۱
گوته، یوهان ولفگانگ، ۲۴، ۳۲
گوتیه، تئوفیل، ۴۷
گورکی، ۲۶
گولیادکین، ۵۹
گیرشمن، ۷۵

ل

لاروشفوکو، ۴۴
لاکان، ۵۹، ۱۱۶
لامارتین، ۴۳
لورکا، فدریکو گارسیا، ۲۶
لینگین، ۱۴۵

م

م. آزاد، ۹۶
مارتین، ژاک، ۱۴۹
مارکس، ۳۸، ۶۸
مازوف، کارا، ۶۱
مایاکوفسکی، ۲۶
مجاهد، احمد، ۷۸
محی‌الدین عربی، ۱۴۹
مختاری، محمد، ۱۲۹
مریمه، ۲۵
معصومی همدانی، ۱۲۹
مگی، بریان، ۳۱
موسه، آلفرد دو، ۴۳، ۴۵، ۴۶
موسی، ۱۲۴
مولوی، جلال‌الدین، ۱۸، ۲۳، ۲۹، ۳۸، ۷۸، ۸۷، ۹۱، ۹۲، ۱۰۲، ۱۰۶، ۱۳۷
مولیر، ۴۳
مونتنی، ۲۳
میرعلائی، احمد، ۴۷

ن

نادرپور، نادر، ۵۸، ۱۴۴
نروال، ژرار دو، ۴۵، ۴۷
نظامی عروضی، ۲۰
نفیسی، آذر، ۱۰۴، ۱۲۹
نوریس، دیوید، ۳۱
نووالیس، ۱۸
نی‌چه، فریدریش، ۸۵، ۸۷، ۱۱۶
نیرو، سیروس، ۵۲
نیکلسن، ۹۲
نیما ← نیما یوشیج ← علی اسفندیاری، ۹، ۱۰، ۵۱، ۵۲، ۵۳، ۵۵، ۵۶، ۵۷، ۵۸، ۶۷، ۶۸، ۹۵، ۱۳۴، ۱۳۹
نیوتن، ۴۳، ۴۴

و

والری، پل، ۹۶
وایت‌هد، ۴۳
ورث، وردز، ۱۶، ۱۷، ۳۵، ۴۳، ۴۴، ۴۵

ورلن، ۲۵
ولتر، ۴۲
ویلسن، ادموند، ۴۳، ۴۵، ۶۶، ۹۷

هـ

هارولد، چیلد، ۴۳
هاوزر، آرنولد، ۱۸، ۴۷، ۱۱۹
هدایت، صادق، ۶۲، ۶۸
هراکلیتوس، ۱۷
هردر، ۱۸
هگل، ۱۱۶، ۱۲۰
همینگوی، ارنست، ۲۹
هنرمندی، حسن، ۵۸
هوگو، ویکتور، ۳۷، ۴۶
هولدرلین، ۱۸
هومر، ۲۰، ۲۳، ۲۴، ۲۹، ۴۱
هیدگر، مارتین، ۱۷، ۱۸، ۷۰، ۷۱، ۱۱۷

«انتشارات آمیتیس منتشر کرده است»

* نقد ادبیات امروز

- نیما را باز هم بخوانیم ..... منوچهر آتشی
- شاملو در تحلیلی انتقادی ..... منوچهر آتشی
- فروغ در میان اشباح ..... منوچهر آتشی
- اخوان شاعری که شعرش بود ..... منوچهر آتشی
- سهراب شاعر نقش‌ها ..... منوچهر آتشی
- باغ سبز شعر / نقد و تحلیل شعر سهراب سپهری..... عبدالعلی دست‌غیب
- پیام‌آور امید و آزادی / نقد و تحلیل شعر نیما یوشیج ..... عبدالعلی دست‌غیب
- شاعر شکست / نقد و تحلیل شعر مهدی اخوان ثالث..... عبدالعلی دست‌غیب
- شاعر عشق و سپیده‌دمان / نقد و تحلیل شعر احمد شاملو... عبدالعلی دست‌غیب
- پری کوچک دریا / نقد و تحلیل شعر فروغ فرخزاد ..... عبدالعلی دست‌غیب

* ۲۰ نویسنده ۷۰ داستان

- سوکواره‌ای بر آبی دریا ..... مترجم اسدالله امرایی
- پسری مرده بر آستانه پنجره‌ات ..... مترجم اسدالله امرایی
- زنی از نیویورک ..... مترجم اسدالله امرایی
- ویولن‌زنِ یکدست..... مترجم اسدالله امرایی
- چشمانی شفاف در شهر نقره‌ای (در دست انتشار) ..... مترجم اسدالله امرایی

* و همچنین

- داستان‌هایی از برگزیدگان نوبل ادبیات (جلد نخست) ... مترجم مهسا ملک‌مرزبان
- امضاء. کالوینو ..... مترجم مهسا ملک‌مرزبان
- نیم‌غبار دلخوشی (مجموعه شعر) ..... محمدهاشم اکبریانی
- ندای عشق (شعر)..... محمدحسین کاظمی
- لذت یادگیری ..... دکتر غلامرضا حاجی حسین‌نژاد
- چون که صد آمد..... مرتضی مجدفر
- جدول سودوکو (شامل پنج جلد جدول اعداد) ..... انتشارات آمیتیس

* کتاب‌های در دست انتشار:

- داستان‌هایی از برگزیدگان نوبل ادبیات (جلد دوم، سوم، چهارم)
- پرستوهای کابل ..... مترجم مهدی غبرایی

تحلیل وضعیت کنونی شعر ایران بی توجه به شعر شاعران بزرگ معاصر (نیما، شاملو، اخوان، فروغ و سهراب) ناممکن به نظر می رسد. تأثیر گذاری فرم و مضامین به کار گرفته شده توسط این شاعران بر شعر پس از خود موضوعی نیست که بتوان به راحتی آن را نادیده گرفت. به این جهت توجه به این پنج شاعر و نقد و بررسی شعر آنها موضوعی است که از دغدغه های اصلی صاحب نظران و علاقه مندان عرصه شعر به شمار می رود.

عبدالعلی دست غیب از منتقدان برجسته ای است که تاکنون در این زمینه نوشته های بسیاری به چاپ رسانده است. بی تردید نظرات او در باره شعر نیما، شاملو، اخوان، فروغ و سهراب می تواند درتحلیل شعر معاصر ایران بسیار مؤثر باشد.

کتاب حاضر کتابی است از مجموعه ای پنج جلدی که به نقد و بررسی شعر این شاعران پرداخته است. هر یک از این پنج جلد به شعر یک شاعر اختصاص داشته و آن را به بحث و بررسی گذاشته است. نویسنده این مجموعه در مطالعه خود علاوه بر آن که فرم و محتوای شعر شاعران پنجگانه را مورد مطالعه قرار داده است با نگاهی بیرونی نیز به سراغ آنها رفته و روشی جامعه شناسی را در تحلیل خود به کار گرفته است.

نشر آمیتیس که پیش از این در تحلیل شعر معاصر ایران مجموعه ای پنج جلدی از شاعر فرزانه زنده یاد منوچهر آتشی به نام های «نیما را دوباره بخوانیم»، «شاملو در تحلیلی انتقادی»، «اخوان، شاعری که شعرش بود»، «فروغ در میان اشباح» و «سهراب، شاعر نقش ها» را منتشر کرده، امیدوار است با انتشار چنین مجموعه هایی بتواند سهمی در شناخت هر چه دقیق تر شعر ایران داشته باشد.

ناشر

قیمت: ۱۵۰۰ تومان

ISBN 964878708-5

9 789648 787084