□ پجدور د. دکتر محمّد ریحانی

نگاهی به ابهام سبکی در «ما هیچ، ما نگاه»

کتاب «ما هیچ، ما نگاه» برخلاف «صدای پای آب»، «مسافر» و «حجم سبز» ـ که عدّه‌ای این سه کتاب را اوج شاعری سپهری دانسته‌اند ـ چنان که باید قبول عام نیافته است. یکی از صاحب‌نظران و منتقدان جدّی شعر می نویسد: «باید اقرار کنم که من این دفتر را نه می فهمم و نه دوست دارم. به نظر می رسد که سپهری در دورانی که این شعرها را سروده، از آن حال و هوای ساده‌ی طبیعی و در عین حال آمیخته با نوعی تأمّلات عارفانه، جدا شده و

حسّی که آن گونه طبیعت را می چشید و می بوید، حسّاسیّت خود را از دست داده و به نوعی کلّی گویی بسیار انتزاعی می افتد که هم زبان و هم اندیشه ی آن، بسیار انتزاعی است.»[1] منتقدی دیگر این کتاب را فاقد معانی بلند و مضمون های قوی می داند و می نویسد: «از نظر بیان کاملاً شبیه شعرهای گذشته ی سپهری است امّا از آن معانی بلند و مضمون های قوی در شعرهای این دفتر، اثری نیست، گویی شاعر خود را موظّف می دانسته که به شیوه ی سابق، شعر بگوید هرچند که حرف تازه ای برای گفتن، نداشته باشد.»[1] و به همین دلیل می نویسد: «چه خوب بود که «هشت کتاب»، «هفت کتاب»، می بود و این کتاب آخر، نام نیک شاعر را ضایع نمی کرد.»[2]

امّا هر دو دلیلی روشن یا دلایلی فنّی که بتواند به نحوی ریشه های اصلی ابهام را بر خواننده روشن کند، اقامه نمی کنند. دکتر شفیعی، بسامد عامدانه ی حسّامیزی را نقطه ی آغاز انحطاط شعر او می داند و می نویسد: «با بالا بردن بیش از حدّ بسامد حسّامیزی، کار را به آن جا کشانیده که در سراسر کتاب اخیرش، حتّی یک بند شعر دلپذیر، ندارد.»[2] از میان مقاله های گوناگونی که به نقد و داوری در باب این کتاب پرداخته اند، تنها یک مقاله به بررسی فنّی و بسامدی این کتاب ـ آن هم تنها از یک زاویه ـ پرداخته[3]؛ و حاصل آن گفتار این است: ۱ ـ در این کتاب، «جاذبه ی شکل»، جذابیّت خود را در ذهن سپهری، از دست داده است و سمت عمومی شعر، فاصله گرفتن از واقعیّت است. ۲ ـ دور شدن از دریافت ها و فهم های بی واسطه، او را به سوی «تجرید» و در نتیجه نشاندن «مفهوم» به جای «تصویر» برده است.

۳ ـ تلاش شاعر، پیش از این پیوند با اجزای هستی و مستحیل شدن در طبیعت بوده است و به همین خاطر، جزئی نگری و بیان نمونه های حسّی، فهم معنا را ساده تر می کرد؛ امّا در این کتاب به سبب دور شدن از این لحظه های ناب، شاعر متوسّل است به کلّیت نامحسوس، چنگ بزند و کلمه ها و ترکیباتی را بسازد که بیشتر بر مفاهیم غیر حسّی، ذهنی و انتزاعی دلالت می کنند[4].

اکنون بر آنیم تا دلایل سبکی ابهام[5] را در این کتاب بررسی کنیم و مواد لازم را برای نقد و داوری فراهم بچینیم.

الف: مشخّصه های ادبی

۱ ـ اسناد مجازی: این مهم معمولاً به دو شیوه صورت می پذیرد: نخست اسناد صفت به موصوفی که در عرف معنایی، حقیقی نیست و بین صفت و موصوف، نوعی «مخالف خوانی» برقرار است و دیگر اسناد فعل به نهادی که مطابق با عرف، مجازی محسوب می شود. در چهار کتاب «صدای پای آب»، «مسافر»، «حجم سبز» و «ما هیچ، ما نگاه» در مجموع حدود ۱۳۰ بار صفت هایی به موصوف خود اسناد داده شده اند و ترکیب مجازی ساخته اند که در منطق غیر شعری، غریب و بدیع و نامتعارف می نماید. برای این که سهم هر کتاب را به تفکیک نشان داده باشیم، بهتر است به این جدول نگاه کنیم:

نام کتاب	تعداد صفحات	بسامد ترکیب های مجازی	بسامد افعال مجازی
صدای پای آب	۴۳	۹	۱۵
مسافر	۲۵	۲۲	۱۸
حجم سبز	۷۴	۲۲	۳۲
ما هیچ، ما نگاه	۴۵	۷۷	۳۷

با این که حجم صفحات «ما هیچ، ما نگاه» حدود یک سوّم این چهار کتاب است، بیش از نیمی از این صفت های مجازی را به خود اختصاص داده است و البتّه به تفاوت دیگری که بر ابهام این کتاب افزوده است باید اشاره کرد و آن، این است که در آن سه کتاب صفت ها، غالباً به موصوفی اسناد داده شده است که حسّی است و مصداق خارجی دارد، در حالی که در کتاب آخر در بسیاری موارد موصوف و صفت، هر دو عقلی و ذهنی اند و همین، در تجسّم مفهومی که در سایه روشن لفظ و تصویر، پنهان شده است، خلل ایجاد می کند. برای نمونه به ترکیب های ذیل می توان اشاره کرد:

شوری ابعاد / در خیم آن کودکانه های مورّب / لجاجت متواری / وزش شور / صداقت متلاشی / ادراک منوّر / تعمیر سکوت / یأس ملوّن / ارتفاع خیس ملاقات / فلسفه های لاجوردی / ثانیه ی سبز / عبور ظریف / حجم غمناک / سرآغازهای ملوّن / تقویم سبز حیات / حراج صداقت / حضور شکیبا و ...

البتّه این بدان معنا نیست که در سه کتاب قبلی به این موارد ـ موصوف و صفت غیر حسّی ـ برنمی خوریم، بلکه می خواهیم بگوییم فراوانی این ترکیب ها در کتاب آخر، بر پیچیدگی و ابهام کلام، افزوده است.

در اسناد مجازی، ناگزیر باید به فعل هایی که در مقام مسند به نهاد استناد داده شده است، نیز اشاره کرد. فعل های مجازی نیز که سهم عمده ای در عیان انگیزی و پیچیدگی معنا دارند، نشان داده شده

چنان که ملاحظه می شود بسامد افعال مجازی هم در کتاب آخسر، قابل توجه است. همین این که یکی از عناصر ایجاد سبک و تغییر در سبک و تمایزی سبکی، همین اسناد مجازی است که بیشتر بر پایه ی فعل ها و صفت ها، بنا می شود. پیشتر اشاره ای که به طور مجازی به نهاد یا مفعول جمله اسناد داده می شود، خود، استعاره ای است که زیرساختی تشبیهی را سامان می دهد. نگاهی به نمونه هایی از این دست شاید بتواند ما را در استوار کردن برهان و استدلال، یاری کند:

چشم، مفصل شد / وسعت مرطوب، از قرن افتاد / قرص قرمز، در دهان حوصله ی ما آب شد / پائیز، روی وحدت دیوار، ترک می شود / در خطاب تو، انگشت های من فراموش رفتند / جرأت حرف، در هرم دیدار، حل شد / دست و رو در تمنای اشکال نشستیم / صوت تلخی، کوچ می کرد / سکوت سبز چمن زار را، چرا می کرد / و نور سایه ی خود را، به من خطاب کنید / فصل پر شد / دانه ی مو به انگور، مبتلا بود / راز، سر خواهد رفت / و ...

۲ـ حسّامیزی: منظور از حسّامیزی، بیان و تصویری است که حاصل آن، از آمیخته شدن دو حس به یکدیگر یا جانشینی آن ها، خبر دهد؛ برای مثال چیزی را که در حوزه ی حسّ شنیداری است به قلمرو حسّ چشایی، لامسه و دیداری، وارد کنیم و برعکس. مانند:

ازدحام خمیس ملاقات / قرص قرمز، در دهان حوصله ی ما / آب شد. / صدای تو، میزبانه ی آن گیاه عجیبی است / که قرائتهای صمیمیت حزن می روید. " و ...

۳ـ ترکیب های خطابی: تا زمانی که ما، انسان را ـ ی با عرف نهاد مورد خطاب قرار می گیرد ـ طرف خطاب قرار دهیم، ذهن به سبب انس و عادت، احساس غرابت نمی کند اما به محض این که پدیده های محسوس، اعم از غیر انسان را ـ چه بی جان و چه جاندار ـ مخاطب خود می سازیم، از هنجار زبان، خارج شده ایم و سبک بیان خود را از سطح گفتار روزمره ی مردم متمایز کرده ایم و البتّه این مهم در منطق شعر، جایگاه خاصی خود را یافته است و دیری است که به نزاع دوستی یا نادوستی آن، پایان داده شده است. آنچه که اما هیچ، ما نگاه را با منادای دستوری و ادبی رایج، متفاوت ساخته، قرار دادن مفاهیم غیر حسّی و انتزاعی، در مقام منادا است، پدیده که این منادای انتزاعی و غیر حسّی با صفاتی تداعوس و معاش با عرف و معمول زمانه، همراه می شوند و خواننده را به کنش از حوزه ی حسّی به حوزه ی عقل و تجرید، وارد می کنند. ترکیب های خطابی در ما هیچ، ما نگاه یکی از عناصر اصلی ابهام آفرینی و خود به خود از عوامل اصلی تفاوت سبک کار با کتاب های پیشین سهراب است.

در اصدای پای آب از منادا استفاده شده در مقدمه ی «مسافر» پنج بار منادا به کار رفته است: ای بادهای مسموم! / ای ابرهای سمی! پنج بار منادا به کار آمده، چهار تا منادا نامحسوس هستند و فقط یک بار از منادای غیر حسّی استفاده کرده است:

ای سرطان شریف مزارها! / و همین اساسی ترکیب های خطابی در کتاب آخر قرار می گیرد، ناگفته نماند که منادای دیگر این مجموعه نیز، همگی دلالت بر حسّی بودن آن ها ندارد و چون فقط با اسفرزن، خواهر و حوری آن را خطاب کرده است ما آن را در حوزه ی منادای دستوری قرار دادیم. همین جا بهتر است تقسیم بندی خود را روشن تر بیان کنیم. در این مقاله، برای تشخیص نوع مخاطب ها، به تبع منادا را این گونه می کنیم: ۱ـ منادای دستوری؛ ۲ـ منادای ادبی حسّی؛ ۳ـ منادای ادبی غیر حسّی (انتزاعی).

غرض از منادای دستوری، انسان است که با حرف ندای «ای» در اول و «ا» در آخر و گاه بدون نشانه ی ندا، مورد خطاب قرار می گیرد و منادای ادبی حسّی، همان پدیده های ملموس محسوس هستند که در مقام تشبیهی، مخاطب شاعر می شوند. در ما هیچ، ما نگاه از نوع اول، هیچ خبری نیست. از نوع دوم فقط به دو منادا، برمی خوریم:

آی هلیکوپتر نجات! / ای پرنده!

در نوع سوم، بیست و چهار بار از منادای استفاده شده است که همگی، ذهنی و انتزاعی هستند. نام اولین شعر از این کتاب «ای شوق، ای قدیم!» است که خود حکایت از برآمدنی در سبک نازه ی این مجموعه دارد. [۵] نمونه های دیگر را به ترتیب صفحات می آوریم:

ای ورزش شرود، ای شادترین عکاس! / ای پاس ماوند! / ای خزنده سپیدی که فاصله / ای تپنده ظریف! / ای حیوانات شیشه ای! / ای کلیدهای بالاتر از واقعیت! / ای نگاه تمرکز! ای حضور پرنده بدوی! / ای که با یک پرش از سرشاخه تا خاک / حرمت زندگی را / طرح می ریزی / ای میدان

سخن‌های سبز نجوی‌ام! / ای هراس قدیم! / ای سرآغازهای ملوّن! / ای قدیمی‌ترین عکس نرگس، در آینه‌ی حزن! / ای شب ارتجالی! / ای شب ... / ای بهار جسارت! / ای منصّب ملامت! / ای بهشت پریشانی پساک پیش از تناسب! / ای عجیب قشنگ! / ای شبه، مکث زیبا! / ای شروع لطیف!»[۱۶] /

۴ ـ تشبیه مرکّب: در سه کتاب «صدای پای آب»، «مسافر» و «حجم سبز» در مجموع ۲۶ بار تشبیه مرکّب آمده و در «ما هیچ، ما نگاه» به تنهایی ۱۲ بار. تشبیهات مرکّب در هشت کتاب غالباً بر پایه‌ی تشبیه عقلی به عقلی است و در مواردی حسّی به عقلی و در چند مورد هم عقلی به حسّی است مانند: زندگی، بعد درخت است به چشم حشره / زندگی دیدن یک باغچه از شیشه‌ی مسدود هواپیماست / زندگی یافتن سکّه‌ی دهشاهی در جوی خیابان است / زندگی، شستن یک بشقاب است.[۱۷]

در تشبیه حسّی به حسّی، از آن‌جا که دو طرف تشبیه در حوزه‌ی محسوسات قرار دارند و وجه شبه آن‌ها را احساس می‌کنیم، در فهم معنای آن‌ها نیز مشکلی نخواهیم داشت. وقتی مشبّه به مرکّب می‌شود، چون وجه شبه مرکّب هم خواهیم داشت، ذهن باید درگیرتر و فعّال‌تر شود تا معنایی را که در تاروپود تصویر بافته و جای گرفته، دریابد و اگر مشبّه به، مرکّب و معقول باشد دریافت معنا بسی دشوار خواهد شد و آن چه که شعر سپهری را در چهار کتاب آخر بویژه «ما هیچ، ما نگاه» سخت و دیریاب کرده است، این مهم است که سپهری مشبّه به مرکّب معقول را در مقام استعاره‌ی تمثیلی که بر ناممکنات عقلی دلالت دارد، آورده است. در واقع از درهم تنیدن تشبیه و استعاره‌ی تمثیلی، ترفند تازه‌ای به حوزه‌ی صنایع بیانی، اضافه کرده است. نگاهی به نمونه‌های این کتاب، مدّعا را در اثبات این معنا، یاری خواهد کرد:

صورتش مثل یک تکه تعطیل عهد دبستان، سپیدناست.[۱۸]

به رغم این که وجه شبه را نیز ذکر کرده، مشبّه به همچنان در ابهام است.

سال‌ها این سجود طراوت / مثل خوشبختی ثابت / روی زانوی آینه‌ها می‌نشست.[۱۹]

مشبّه به، وجود خارجی ندارد، زیرا در عالم واقع نمی‌توان آینه را دید که از فرط شادی نشسته، و خوشبختی، چون پرنده‌ای روی زانوانش، جا خوش کرده باشد. ضمن این که مشبه هم، عقلی است و این اوج ابهام و گره‌افکنی در پیام‌رسانی است.

دست او مثل یک امتداد فراغت / در کنار تکالیف من محو می‌شد.[۲۰]

چگونه فراغت، در کنار تکالیف کودکانه‌ی شاعر، محو می‌شود. محو شدن خود استعاره‌ی تبعیّه است که در محور مرکزی مشبّه به قرار گرفته است.

انس / مثل یک مشت خاکستر محرمانه / روی گرمای ادراک پاشیده می‌شد.[۲۱]

انس مشبّه عقلی است که به مشبّه به عقلی مرکّب که خود استعاره‌ی تمثیلی است، مانند شده و عبارت را به یک معمّا، بدل کرده است؛ در واقع سپهری با این ترفند، به معمّاسازی و دور کردن نامحرمان شعری از حریم معنا، پرداخته است.

آرزو دور بود / مثل مرغی که روی درخت حکایت بخواند.[۲۲]

آرزو که خود دور از دسترس است به مشبّه به معقول دست نیافتنی دیگری مانند شده است.

سرو، شبیه‌ی بارز خاک بود.[۲۳]

سرو، مشبّه حسّی است اما مشبّه به صورت واقعی ندارد و فقط در قلمرو شعر، می‌توانند حضورش، توجیه شود.

آب مثل نگاهی به ابعاد ادراک.[۲۴]

این چه نگاهی می‌تواند باشد؟ وجه شبه آن چه خواهد بود؟ ما غالباً آب را مشبّه به قرار می‌دهیم و سپهری در این جا، معادله را برهم زده است.

لکلک / مثل یک اتّفاق سفید / بر لب برکه بود.[۲۵]

تاکنون کسی ندیده است که اتّفاق سفیدی، بر لب برکه بنشیند و بعد بتوان پرنده‌ای را به او مانند کرد و این هم در واقع تلاش برای برهم زدن هنجار ذهنی خواننده است که غالباً مشبّه عقلی را به پرنده، شبیه می‌کرده است.

۵ ـ استعاره‌ی مرکّب: این نوع از شگرد بیانی را در متون سنّتی، کنایه می‌نامیدند و حتّی فرهنگ‌نویسان معاصر هم بدون تأمّل در ساختار کنایه و استعاره آن را به تقلید از پیشینیان کنایه نامیده‌اند مانند: آب به خربزه پیمودن، آب در هاون سودن، آب را گره زدن، آب را به ریسمان بستن، خورشید را به گل اندودن، موی از کف دست چیدن و ...[۲۶]

تفاوت روشن کنایه با استعاره در این است که کنایه دارای صورتی حقیقی است و عقل باید آن را تأیید کند و عرف بپذیرد؛ در حالی که استعاره علاوه بر این که بر بنیاد تشبیه بنا شده، در معنایی فقط مجازی، قابل تفسیر است و ما به ازای خارجی نیز ندارد، مانند این نمونه‌ها:

پشت گل‌های دیگر / صورتش کج می‌کرد/[۲۷]

که کج کردن صورت، استعاره‌ی مرکّب از محو شدن چهره در چشم شاعر است.

ارتعاشی به سطح فراغت دوید[۲۸]

که استعاره از آسایش و نشاط کودکانه است که از دست می‌رود.

وزن نبخند ادراک کم شد؟[۲۹]

که استعاره است از کم شدن شادی‌های کودکانه.

ب ـ مشخّصه‌های فکری

دنیای ذهنی و فکری سپهری را عناصری چند، شکل داده‌اند و اگر بناست مشخّصه‌های ذهن و زبان او را به تمامی بشناسیم باید مآخذی را که او به چند می‌خوانده است، به دقّت بررسی و مقایسه کرد. سپهری ـ هم به اعتبار هشت کتاب و هم به اعتبار مآخذی که در اتاق آبی آمده است ـ آشنایی عمیقی با عرفان چینی و هندی و مکاتب ادبی غرب از جمله سوررئالیسم داشته است.[۳۰] برای این که بتوانیم ردّپای سوررئالیسم را در آخرین کتاب او نشان دهیم نخست بهتر است اصول آن را برشماریم و سپس ببینیم آیا این اصول، تأثیری بر ساخت و معنای شعر سپهری داشته است یا نه؛ بر این اساس فشرده‌ای از این اصول را به نقل از «مکتب‌های ادبی» می‌آوریم:

۱ ـ هزل: در نظر کسی که آرزوی وصول به

«بی نهایت» را دارد، مشاهده‌ی دنیای حقیر و پوچ، فقط احساس ریشخند را در او برمی‌انگیزاند. برای رهایی از قید و بندهای ریاکارانه‌ی اجتماع، بهترین سلاح، هزل است و با بهره‌مندی از این سلاح، می‌توان زندگی را مانند تماشاگر، نگاه کرد و هستی را چنان که هست دید و به اشیا، مفهومی مجازی و اعتباری داد و پیوندهای قراردادی و روابط مألوف میان اشیا و الفاظ را در هم شکست و از دریچه‌ی دیگری، دنیا را دید و به درک «واقعیّت برتر»، نایل شد.

۲ـ جهان شگفت: سوررئالیسم درصدد است بنیاد جبر منطقی و قانون علیّت را درهم بریزد. انسان باید پوسته‌ی عادات را درهم بشکند و بتواند به درون نفوذ کند و به قلمرو «واقعیّت برتر» وارد شود. درک این «جهان شگفت» موهبتی است که از طریق «خرق عادت» میسّر می‌شود و موجب می‌شود تا انسان وارد جهان اوهام گردد و عمیق‌ترین هیجان هستی را درک و بیان کند.

۳ـ رؤیا: رؤیا، کمتر از بیداری نیست. به آدمی اجازه می‌دهد که در خود نفوذ کند و به «معرفت عالی» دست یابد. رؤیا مظهر دنیای «مخفی» و «سرکوفته» و قلمرو «واقعیّت برتر» است. در این عالم، همه چیز طبیعی است و مشکل اضطراب‌آور «امکان»، وجود ندارد. بیداری، حوزه‌ی منطق محدود و نارسای عقل است. رؤیا، مانند تفکر یکی از وسایل معرفت است و به ذهن، الهام می‌بخشد.

۴ـ دیوانگی: روی گردانی از واقعیّت بیرونی و روی آوردن به واقعیّت درونی، که دیوانگان از آن بهره‌مند هستند، موجب کشف امور لایتحل می‌گردد. دیوانگان عادت زندگی روزمرّه را از دست داده‌اند و از قوانین عقلی، رها شده‌اند و به همین خاطر به دنیای خیال، دل بسته و دل‌گرمند.

۵ـ نگارش خود به خود: هرگاه در حالت خواب و دیوانگی، ضمیر پنهان از قید نظارت «ذهن بیدار»، آزاد شد؛ در وضعیّت «نگارش خود به خود»، به ثبت حقایق مکشوف می‌پردازد. این در صورتی میسّر خواهد شد که ذهن از دستورها و خواهش‌های دنیای بیرون، آزاد باشد. بهترین شیوه‌ی «نگارش خود به خود»، از راه گفت و گو میان دو تن به ثمر می‌رسد؛ زیرا برخورد دو روح و دو ذهن و دو ذوق، صور نامنتظر و جالب‌تری برمی‌انگیزد؛ مشروط بر این که دو طرف درصدد اقامه‌ی دلیل، ردّ سخنان یکدیگر و تحمیل عقاید خود نباشند. در این موقع، شعر بهترین بیانگر افکار به هم پیوسته‌ای است که در «حال بیخودی»، شکل گرفته است.[۳۱]

سوررئالیست‌ها معتقدند: «کوشش ارادی باید طرد شود. قوّه‌ی تمیز، صفای الهام را مخدوش می‌کند.»[۳۲] البتّه این بدان معنا نیست که سپهری پیرو صادیق این آیین بوده و ما را وادارد تا در مقابله‌ی شعرهایش با این اصول، حکم تطبیق و تقلید، صادر کنیم بلکه به این معناست که سپهری با این اصول به خوبی آشنا بوده، حتّی در نقد بعضی از اصول آن، قلم زده است از جمله در ردّ «نگارش خود به خود» با بنا به ترجمه‌ی سپهری «نوشته‌ی خودکار»، می‌نویسد: «هواخواهان نوشته‌ی خودکار خواستند با تخریب شعر، به شعر دست یابند. امّا به دیکته‌ی ناخودآگاهی، گوش دادن و خود را، بندی نوشتن کردن نه شور می‌آفریند و نه شعر، آنچه پدید آید نوشته‌ای تجربی است.»[۳۳] با این حال سپهری در پاره‌ای از حالات، با اصولی از سوررئالیسم همخوانی دارد. تمام تلاش سوررئالیست‌ها، فسخ پیوندی‌های قراردادی در روابط مألوف و قراردادی میان اشیا و الفاظ است برای رسیدن به «واقعیّت برتر»؛ واقعیّتی که «غبار عادت» ما را از دیدن آن، محروم کرده است. سپهری دوبار به صراحت از «واقعیّت برتر» سخن گفته است. او خطاب به جلوه‌ی روشنی که آنی بر او خودنمایی کرده می‌گوید:

«ای عبور ظریف! / بال را معنی کن / تا پرهوش من از حسادت بسوزد»[۳۴]

نخست می‌خواهد دایره‌ی معهودات را بشکند و خود را در فراسوی واقعیّت‌های قراردادی با جلوه‌های روشن اشراق و «حضور پرپرواز بلندی» که اشاره‌ای به وحدت ممکن او با حقیقت سیّال و بسیط هستی است، گرم و سرمست کند. از این رو در خطابی دیگر می‌گوید:

«ای کمی رفته بالاتر از واقعیّت! / یا نکان لطیف غریزه / ارث تاریک اشکال، از بال‌های تو می‌ریزد»[۳۵]

او به نیروی شهود، دریافته که اشکال قراردادی، ارث تاریکی است که چهره‌ی روشن حقیقت را در خود، زندانی کرده است و حالا می‌خواهد برای رهایی و پروازی گوارا و نوشیدن از «مهلت نور»، با تکانی لطیف، قالب سست اشکال را از دوش روان فرو بیفکند و آنی، خون خود را «پر از شمش اشراق» کند و «از زمین‌های زیر غریزی»[۳۶] بگریزد در شعر «بی روزها عروسک» در یادآوری غفلت خویش کودکانه[۳۷] که ذهن و ضمیر بیدون وسوسه‌ی عقل و تعلّقات با هستی یگانه می‌شد، می‌گوید:

«واقعیّت کجا تازه‌تر بود؟ / من که مجلوب یک حجم بی‌دره بودم»[۳۸]

به نظر می‌رسد سپهری پس از یک دوره حضور گوارا و احساس یگانگی با هستی، ناگاه نمی‌تواند همانند گذشته «میوه‌ی کال الهام»[۳۹] بچیند و از «جاذبه‌ی شکل» رها شود، «با نبض درخت» همراهی کند و «مغلوب شرایط شقایق»[۴۰] گردد.

از این رو با پرسشی بلاغی، «واقعیّت برتر» را مورد کند و کنار قرار می‌دهد. این مهم، او را واداشته تا در غیبت «حضور» روشن تجلّی، دل به تصاویری خوش کند که به نحوی فضای اثیری و رؤیایی «جهان شگفت» را فرایادش می‌آورد و همین بر ابهام و تعقید شعر افزوده است. در شعرهای پیشین خود از هماهنگی، یکرنگی و آیین سبز آشتی، سخن به میان می‌آورد و خود را سرمست از حضور راز میسط هستی می‌دانست و در عطر هستی بخش گل سرخ، شناور می‌شد، به همین دلیل روان و محسوس سخن می‌گفت. اکنون از فراق و اندوه سخن می‌گوید و آشکارا یأس را مخاطب قرار می‌دهد: «ای یأس ملوّن!»[۴۱] و چون کثرت‌ها، مانع دست یابی او به وحدت پیشین شده است، می‌خواهد در دنیایی که خود با کلمه و تصویر می‌آفریند، به این وحدت برسد و در این راه قراردادهای متعارف را یک طرفه نقض می‌کند؛ به همین دلیل «در شعرهای اخیر سپهری، هر موضوعی می‌تواند هر صفتی داشته باشد و هر فاعلی، قابل آن است که هر فعلی را انجام دهد.»[۴۲]

به عبارت دیگر بیش سلوک سپهری با زبان،

تصاویر روشن و مبهم و عناصر دخیل در قبض و بسط عبارت‌ها، رابطه‌ای مستقیم وجود دارد، یعنی هر وقت که سپهری به نیروی مکاشفه بتواند چهره‌ی حقیقت را آشکارا ببیند در گزارش خود[۳۳] از واژه‌ها، ترکیب‌ها و عبارت‌های روشن و شفاف مدد می‌گیرد و هر گاه که حقیقت در سایه ـ روشن صحو و سکر، دیدار و پرهیز می‌کند، به همان میزان شعر سپهری هم دچار وضوح و ابهام می‌شود. البتّه به نظر می‌رسد گاهی هم علّت گنگی زبان و بیان این است که معنا پخته نشده و «مهلتی بایست تا خون شیر شد.»[۳۴]

یکی از اصول سوررئالیسم، روی گردانی از واقعیّت‌های بیرونی است. بخش عظیمی از عبارت‌های شعری کتاب «صدای پای آب»، «ما هیچ، ما نگاه» مصداق روشن این اصل است. این مهم، هم در قالب ناهمخوانی معنایی کلمه‌ها در ترکیب‌ها و عبارت‌ها نموده شده است و هم در قالب مفاهیم نامأنوس. در این سبک «شاخه‌ی مو به انگور / مبتلا» می‌شود[۳۵]، ساقه‌ی حیات از «مهلت نور» آب می‌نوشد و در تصویر رؤیایی دیگری «ارث تاریک اشکبال از بال‌های» او می‌ریزد.[۳۶] این پدیده‌ی شگفت یک بار در هیئت درخت بر شاعر جلوه می‌کند و یک بار در هیئت پرنده. اگر در عالم واقعیّت این رابطه‌ها، وثیق نیست در عالم رؤیا با برچیده شدن مشکل اضطراب آور «امکان»، همه چیز طبیعی و ممکن می‌گردد و حتی «داخل واژه‌ی صبح / صبح، خواهد شد.»[۳۷] و این مشروط است به این که «سقف و هم»[۳۸] فرو بریزد و «انس / مثل یک مشت خاکستر محرمانه / روی گرمای ادراک، پاشیده»[۳۹] شود تا وجود در «تماشای تجرید»، «طعم پاک اشارات» را بچشد.

در سوررئالیسم، همیشه از گفت و گوی در روح، در ذوق و «چهره‌ی شگفت» سخن در میان است از میان چند شعری که سپهری با «صورت بی مخاطب» و «عجیب قشنگ» و صورت رؤیایی سخن می‌گوید، شعرهای «متن قدیم شب»، «این جا پرنده بود» و «نزدیک دورها» حکایت حضور و گزارشی از حالات خود و «چهره‌ی شگفتی» است که در رؤیا بر او متجلّی شده است. هم گزارش این دیدار، غریب است و هم عباراتی که در خدمت این مضمون قرار می‌گیرد:

زن دم در گاه بود / با یمنی از همیشه / رفتم نزدیک: / چشم مفصّل شد / حرف بدل شد به پر، به شور، به اشراق / سایه بدل شد به آفتاب.[۴۰]

اگر ذهنمان را از چنبره‌ی قراردادهای مرسوم، آزاد کنیم و بتوانیم در فضای شاعرانه‌ی این شعرها قرار بگیریم، شاید آن موقع به صراحت بتوانیم بگوییم در تمامی این کتاب «حتّی یک بند شعر دلپذیر ندارد.»[۴۱]

نکته‌ی دیگری که در ابهام شعر سپهری، نقش عمده‌ای دارد، اشاره‌های اساطیری است. طرح چرایی و علّت جویی در این زمینه شاید بتواند ما را کمک کند. «در بینش اساطیری به قول «کسیرر» انتخاب علل، کاملاً آزاد است: هر چیزی ممکن است از چیز دیگر پدید آید. جهان ممکن است از جسم حیوانی به وجود آید یا از «هسته‌ی ازلی» یا از گل نیلوفری که روی آب‌های آغازین می‌شکفد (هند) زیرا در بینش اساطیری هر چیزی می‌تواند با هر چیز دیگر تماس زمانی و بعدی حاصل کند.»[۴۲]

زندگینامه

۱ـ داریوش آشوری، «سپهری در سلوک شعر»، باغ تنهایی (یادنامه‌ی سهراب سپهری)، ص ۲۶ ـ ۲۵.
۲ـ کرامت غنگدار، «ارزش و ورود شریک شاعر»، ص ۱۳۹.
۳ـ همان، ص ۱۴۰.
۴ـ محمدرضا شفیعی کدکنی، شاعر آینه‌ها، ص ۲۵.
۵ـ محمد مختاری، «باغ تنهایی، اسهراب سپهری، مفهوم یا تصویر»، ص ۶۶ ـ ۶۲.
۶ـ این مقاله را حسین معصومی همدانی هم در مقاله‌ی «هبوط» در کتاب پیامی در راه، ص ۱۱۱ آورده است.
۷ـ باید کتاب را بست / باید بلند شد / ... / ابهام را شنید. (هشت کتاب، ص ۴۲۸).
۸ـ هشت کتاب، «ما هیچ، ما نگاه» به ترتیب صفحات ۲۱۵، ۲۱۱، ۲۱۲، ۲۱۷، ۲۳۳، ۲۳۲، ۲۳۶، ۲۲۵، ۲۰۵، ۲۲۱، ۲۲۳، ۲۲۳، ۲۵۶.
۹ـ محمدرضا شفیعی کدکنی، شاعر آینه‌ها، ص ۲۱.
۱۰ـ هشت کتاب، به ترتیب صفحات ۲۲۱، ۲۲۲، ۲۲۵.
۱۱ـ هشت کتاب، «صدای پا»، ص ۲۲۷.
۱۲ـ هشت کتاب، «آبی نمی‌دانم حسین صبح»، ص ۲۰۵.
۱۳ـ هشت کتاب، ص ۲۱۲، ۲۳۲.
۱۴ـ هشت کتاب، ص ۲۱۱.
۱۵ـ استاد دکتر شفیعی کدکنی، در مقاله‌ی «حجم سبز» فرموده‌اند: «از ادات خطاب و کلمات عصایی در شعر او به ندرت نشانه‌هایی می‌توان یافت.» ر.ک: یادهمان سهراب سپهری، دیدگاه محمدرضا لاهوتی، ص ۱۵۵.
۱۶ـ هشت کتاب، «ما هیچ، ما نگاه» به ترتیب ۲۱۱، ۲۱۱، ۲۱۹، ۲۲۷، ۲۳۹، ۲۳۰، ۲۳۰، ۲۳۱، ۲۳۱، ۲۳۳، ۲۳۲، ۲۳۵، ۲۳۶، ۲۳۷، ۲۴۳، ۲۴۴، ۲۴۸، ۲۵۳، ۲۵۴.
۱۷ـ همان، «صدای پای آب»، ص ۲۴۰.
۱۸ـ همان، «از روزها عروسک»، ص ۲۳۹.
۱۹ـ همان، ۲۳۹.
۲۰ـ همان، «از روزها عروسک»، ص ۲۴۰.
۲۱ـ همان، «انتهای منظره»، ص ۲۴۹.
۲۲ـ همان، «انتهای منظره»، ص ۲۴۹.
۲۳ـ همان، «صمت خیال دوست»، ص ۲۵۱.
۲۴ـ همان، «این جا همیشه آبی»، ص ۲۵۳.
۲۵ـ همان، ص ۲۵۳.
۲۶ـ منصور ثروت، فرهنگ کنایات، چ اوّل، تهران، امیرکبیر، ۱۳۶۴.
۲۷ـ هشت کتاب، «هشت دیگ عبور»، ص ۲۴۵.
۲۸ـ همان، ص ۲۴۵.
۲۹ـ همان، ص ۲۴۵.
۳۰ـ سهراب سپهری، «اتاق آبی»، ص ۵۴ ـ ۵۳.
۳۱ـ رضا سیدحسینی، «مکتب‌های ادبی»، چ نهم، تهران، انتشارات نیل ـ نگاه، ۱۳۶۶، ص ۳۹۱ ـ ۳۷۱.
۳۲ـ همان، ص ۳۹۲.
۳۳ـ سهراب سپهری، «اتاق آبی»، ص ۵۵ ـ ۵۴.
۳۴ـ هشت کتاب، «این جا پرنده بود»، ص (۲۳۰ ـ ۲۲۹).
۳۵ـ همان، ص ۲۳۰.
۳۶ـ همان، ص ۲۳۱.
۳۷ـ نظامی در مخزن الاسرار می‌گوید:
بیشتر از مرتبه‌ای عاقلی
فطنت خویش برد خود فاضلی
۳۸ـ هشت کتاب، ص ۲۳۹ ـ ۲۳۸.
۳۹ـ همان، ص ۲۳۹.
۴۰ـ همان، «از آب ها بعد»، ص ۲۲۲.
۴۱ـ هشت کتاب، «وقت آبی‌ها»، ص ۲۱۹.
۴۲ـ حسین معصومی همدانی، «هبوط» پیامی در راه، ص ۱۰۹.
۴۳ـ سپهری خود را موظف می‌داند تا گزارش گونه‌ای از دیده‌ها و یافته‌ها بیان کند: «یک نفر باید از این حضور شگفت / با مسافرهای نادیدنی باغ چیزی بگوید» هشت کتاب، ص ۲۲۱.
۴۴ـ مثنوی مولوی، دفتر دوم، بیت اوّل.
۴۵ـ هشت کتاب، «هشت دیگ عبور»، ص ۲۴۳.
۴۶ـ همان، «این جا پرنده بود»، ص ۲۳۰.
۴۷ـ همان، «اتاقها حضور»، ص ۲۵۱، ۲۵۷.
۴۸ـ همان، ص ۲۵۶.
۴۹ـ همان، «انتهای منظره»، ص ۲۲۹.
۵۰ـ همان، «نزدیک دورها»، ص ۲۱۴.
۵۱ـ محمدرضا شفیعی کدکنی، شاعر آینه‌ها، ص ۲۵.
۵۲ـ داریوش شایگان، بت‌های ذهنی و خاطره ازلی، چ دوم، تهران، امیرکبیر، ۱۳۷۱، ص ۱۳۳.

مآخذ

۱ـ سپهری، سهراب، هشت کتاب، چ ششم، تهران، طهوری، ۱۳۷۸.
۲ـ سپهری، سهراب، اتاق آبی، «صدای پا»، تهران، بروز، ۱۳۷۲.
۳ـ شفیعی کدکنی، محمدرضا، شاعر آینه‌ها، چ اوّل، تهران، آگه، ۱۳۶۶.
۴ـ ساسانی، خسرو، «در آبگینه»، باغ تنهایی (یادنامه‌ی سهراب سپهری)، چ سوم، تهران، برگ، ۱۳۷۲.
۵ـ محمدی، محمدحسین، «پیامی در راه»، (بررسی و نقد هشت کتاب)، هاشم فرآشیری و دیگران، تهران، چ اوّل، طهوری، ۱۳۷۹.
۶ـ لاهوتی، محمدرضا (زیر نظر)، یادهمان سهراب سپهری، به کوشش امیر نگهبان، چ اوّل، تهران، دفتر نشر فرهنگ اسلامی، ۱۳۷۶.
۷ـ ثروت، منصور، فرهنگ کنایات، چ اوّل، تهران، امیرکبیر، ۱۳۶۴.
۸ـ سیدحسینی، رضا، «مکتب‌های ادبی»، چ نهم، تهران، انتشارات نیل ـ نگاه، ۱۳۶۶.
۹ـ مستوفی، جلال‌الدین محمد، «مثنوی معنوی»، به تصحیح رینولد. ا. نیکلسون، به اهتمام مهدی آذر یزدی، چ اوّل، تهران، امیرکبیر، ۱۳۶۳.
۱۰ـ شایگان، داریوش، بت‌های ذهنی و خاطره ازلی، چ دوم، تهران، امیرکبیر، ۱۳۷۱.