حسین قربانیون
گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی مشهد

از غربت غریب سهراب

چکیده

اختلافی که در مورد نقد اشعار سپهری چه در زمان حیات و چه بعد از مرگش میان منتقدان وجود داشت و دارد، خود دلیلی براین است که «ابهام آگاه» در زبان و تفکر وی که به قول کلینت بروکس «از مختصات شعر خوب است» تا چه حدّ در کلام او موج می‌زند.

زبان شعری سپهری نیز هم‌چون زبان شعری نظامی و حافظ سرشار از انحراف از هنجارهای عادی است یعنی زبانی با جلوه‌های تازه‌ی حسّی-معنایی به همراه حصول تازگی شیوه ارائه‌ی بیانی جدید؛ چرا که هم سیر مکتبی آگاهانه از رمانتیسم اروپایی به سوی سوررآلیسم شرق دور در آن وجود دارد و هم انحراف از هنجارهای طرز تازه‌ی نیمایی.

واژه‌های کلیدی:

اهیمسا، مایا، سرسوتی، فورگراندنیگ، دارماگایا، تائو، غریب‌سازی، پارناسیسم، راجه یوگه، پودیسم، هندویسم، تائوئیسم.

پس از گذشت حدود بیست و اند سال از درگذشت سهراب، هنوز هم به زعم بسیاری از منتقدان علی‌رغم انتشار مقاله‌ها و کتاب‌هایی در خصوص زبان و اندیشه‌ی وی، شعر او در هاله‌ای از ابهام و فراتر از آن اتهام قرار دارد. به ویژه اشعاری که او از دفتر سوم- آوار آفتاب- به بعد منتشر نمود. اختلافی که در مورد نقد اشعار سپهری چه در زمان حیات و چه بعد از مرگش، میان منتقدان وجود داشت و دارد، خود دلیلی براین است که «ابهام آگاه» در زبان و تفکر وی که به قول کلینت بروکس «از مختصات شعر خوب است»[۱] تا چه حد در کلام او موج می‌زند. ابهامی که حاصل پوشیدگی دختر بکر اندیشه و بازتاب دستگاه فکری پیچیده‌ی مکتبی اوست و عدم آگاهی خواننده به آن، دوگانگی و گاه چندگانگی تفسیر را هم‌چون دیگر شاعران بزرگ کلاسیک زبان فارسی، دامن زده است. ابهامی که اگر کسی آن را به درستی دریابد، مسلماً به وجد می‌آید و اگر کسی فاقد ادراک راستین آن باشد، دچار کژتابی قضاوت می‌گردد و به قول صاحب تاریخ تحلیلی شعر نو «حتی اگر از آگاه‌ترین منتقدان معاصر عرصه‌ی نقد پس از نیما هم باشد»[۲] دچار تناقض برداشت می‌شود و به گفته دکتر شفیعی شاعری «صاحب سبک»[۳]، «برج عاج‌نشین تقدس و صفا» و «بچه بودایی اشرافی»[۴] خوانده می‌شود و شعر و زبان رازآمیز او که به قول دکتر حمید زرین‌کوب «متمایز و بی‌نظیر و مستقل و دور از هر نوع تأثیرپذیری»[۵] است از نوع «بیان ساده‌لوحانه‌ی شاعرانه»[۶] انگاشته می‌شود.

تشتّت دربرداشت چندگانه، تنها در شعر معاصر فارسی به لحاظ بروز انحراف از هنجارهای عادی زبان که به قول پل والری «از اصلی‌ترین ویژگی‌های سبکی» است، مطلب تازه‌ای نیست، بلکه این موضوع در مورد آثار نوی شاعران صاحب سبک کلاسیک ما، از دیرباز نیز سابقه داشته است. مثلاً در هنگامه‌ی بروز طرز تازه‌ی مکتب‌دار گنجه که در هر دو فرایند ایجاد «هیکلی از قالب نو» و «صیدی از بحر تازه‌ی اندیشه»[۷] اتفاق افتاده، وی نیز دچار چنین غربتی شده است و به همین دلیل او در مقدمه‌ی اولین گنجینه‌ی خود، خواهان نوازش و حمایتی آشکار از شیوه‌ی تازه‌اش می‌شود که:

شیوه غریب است مشو تا مجیب گر بنوازیش نباشد غریب[۸]

هم‌چنان که خواجه‌ی بزرگ اگر طرزش برای کژاندیشان روزگار وی طعم شیوه‌ی خواجو را بر

خلاف آفرینش‌های جادویی صور خیال و لطف سخن خدادادش نداشت، بیشتر در غربتی که حاسدانِ سست نظم بر اشعارش می‌بردند، قرار می‌گرفت. بنابراین همانگونه که اشاره شد، برای شاعران صاحب سبک و مکتبی، مواجه شدن با چنین قضاوت‌ها و غربت‌هایی، موضوع تازه‌ای نبوده است. امّا آنچه در خصوص غربت سپهری پیچیده‌تر به نظر می‌رسد، علاوه بر روی‌کرد انحراف از هنجارهای رایج زبانی که از مختصات عمومی سبک شعر نو پس از نیماست، موضوعِ تأثیرپذیری بی‌سابقه‌ی او در ادبیّات ما از اندیشه‌های فکری و فلسفی مکاتب شرق دور، به ویژه مکتب‌های بودیسم، تائوئیسم، هندوئیسم و اعتقاداتی است که او به باورهای «یونگ» و «هسه» دارد. به طوری که این تأثیرپذیری به شدت در «اشعار وی بخصوص از دفتر سوم به بعد با زبانی تازه جلوه نموده که همین توأمانی تازگی زبان و اندیشه نه فقط سبک شعر او را از اشعار هم عصرانش متفاوت نموده، بلکه حتی فراتر از آن موجب پدیدار شدن مختصه‌ی مکتب در روزگار ما نیز در ادبیّات معاصر گشته است.

همان‌گونه که می‌دانیم تازگی شیوه بیان هنری، تنوع صور خیال را موجب می‌شود و تفاوت صورت‌های خیالی در محور افقی، شعری را از شعر دیگری متمایز می‌کند که این تمایز در نهایت «سبک» را رقم می‌زند. در حالی که دیگرگونی یا تازگی اندیشه در سیر منطقیِ خود در کلّ اشعار و در محور عمودی، «مکتب» را موجب می‌گردد؛ زیرا مکتب چیزی جز خروج آگاهانه‌ی شاعر و یا نویسنده از طرز اندیشه‌ی رایج دیگران و حتی خود نیست که این مهم در اشعار سپهری بارها صورت گرفته است.

در اثبات این مدعی می‌توان ایجاد مکتب‌های ادبی اروپایی را پس از مکتب کلاسیسم مثال آورد. به این معنا که ایجاد مکتب پارناسیسم در حقیقت چیزی جز واکنش آگاهانه‌ی فکری ویکتور هوگو در فرانسه علیه رمانتیسم نبود، هرچند او خود نخست از طرفداران اصلی این مکتب محسوب می‌شد. همچنان که عصیان آگاهانه‌ی شارل بودلر که خود از طرفداران بزرگ مکتب پارناس بود، موجب شد که وی مکتب تازه‌ی سمبولیسم را بنا نهد و با سرودن مجموعه‌ی «گل‌های شر» و دنیای راکد و یک‌نواخت اندیشه‌ی ادبی غرب و جهان را تکان داده و بتواند بزرگانی چون پل ورلن، رمبو و حتی مالارمه را به دنبال خود بکشاند.(۹)

آگاهی نسبت به تغییر اندیشه-مکتب-مربوط به دوره‌ی تولّد «ایسم»ها در غرب نیست، بلکه پیش از این هم، چنین روی‌کردی فارغ از هر گونه «ایسمی» در ادبیّات ما، اتّفاق افتاده است. به طور مثال همان‌گونه که می‌دانیم انصراف آگاهانه‌ی سنایی از اندیشه‌ی رایج مدح و ستایش به عرفان، یک روی‌کرد مکتبی است. چراکه زبان و مختصات بیانی در هر دو دوره‌ی خاکستری و روشن زندگی شاعری او تقریباً یکسان است، یعنی برخوردار از ویژگی‌های سبک عراقی ولی روی آوردن به سرایش آثار عرفانی سورآلیستی‌اش علاوه بر پدیده تغییر بیشتر شعر او از نرم معمول، موجب بوجود آمدن تعابیر خاصی هم‌گردیده که این مهم در غزلیات او از خاکستری به روشن به قول دکتر شفیعی کاملاً مشهود است. هم‌چنان که به نظر می‌رسد این حرکت اندیشمندانه در نظامی نیز از عاشقانه‌های معمول به سمت عاشقانه‌های نو و هدفمند روی‌کردی آگاهانه و مکتبی باشد که توانسته است شاعران کوچک و بزرگی را تحت تأثیر خود قرار دهد. هم‌چنان که خود صراحتاً به این مسأله اشاره می‌کند که:

به که سخن دیر پسند آوری — تا سخن از دست بلند آوری
سفره‌ی انجیر شدی صفروار — گر همه مرغی شدی انجیرخوار
من که درین شیوه مصیب آمدم — دیدنی ارزد که غریب آمدم
شعر به من صومعه بنیاد شد — شاعری از مصطبه آزاد شد
سرخ گلی غنچه مثالم هنوز — منتظر باد شمالم هنوز
گر بنمایم سخن تازه را — صور قیامت کنم آوازه را
سحر حلالم سحری قوت شد — نسخ کن نسخه‌ی هاروت شد(۱۰)

بنابراین راز موفقیّت مکتب‌دار گنجه هم‌چنان که خود به آن آگاه است و کلامش تمامی نسخه‌های هاروتیان را نسخ کرده از گونه‌ی تازه‌های مکتبی است و نه سبکی، چراکه برخوردار از فرایند دوگانه‌ی تازه‌ی «زبان» و «اندیشه» است.

مطلب دیگر در تفاوت مکتب با سبک این است که سبک تنها در تمایزات ارائه‌ی شکل‌های بیانی و یا قالب‌ها جلوه می‌کند. در حالی که روی‌کرد مکتبی از تباین دو اندیشه و یا از حرکت یک اندیشه به سوی اندیشه‌ای تازه‌تر، علی‌رغم داشتن اشتراک بیانی و یا قالب حاصل می‌شود. یعنی

می‌تواند در یک زمان با چندگونه‌ی متفاوت بیانی و قالب، مکتبی واحد در نقاطی منفکّ در جهان وجود داشته باشد، در حالی که این موضوع در خصوص سبک مصداق پیدا نمی‌کند. یعنی دو یا چند بیان با قالب‌هایی متفاوت حتی در محیطی واحد نمی‌تواند سبکی واحد را تشکیل دهد، بلکه حداقل این است که اشتراک در شیوه‌ی بیان علی‌رغم تفاوت در قالب بایستی وجود داشته باشد.

دکتر شفیعی در خصوص عدم حصول به حرکتی آگاه و مکتبی در شعر کهن فارسی علی‌رغم تفاوت و تنوع فراوانتر گونه‌های سبکی هم‌چون سبک ترکستانی، خراسانی، عراقی، هندی تلویحاً سخنی قابل توجه دارد. او می‌گوید:

«در مطالعه‌ی شعر قدیم فارسی و شعر قدیم عرب در تمام ادوار تا دوره‌ی معاصر دیده می‌شود که بیشتر کوشش سرایندگان و شاعران متوجه محور افقی شعر بوده و به تازه‌جویی همین محور بسنده کرده‌اند. از این روی طرح عمومی یک قصیده و حتی یک داستان مفصل اغلب در قالب خاص و ثابت جریان می‌یابد. از وصف بهار یا زاری از هجر و یا خاطره‌ی وصل آغاز می‌شود و به مدح یا موضوع دیگری که در همین حدود است پایان می‌یابد. حتی راه گریز از مقدمه به نتیجه، بسیار محدود و کلیشه‌ای شده به حدی که اگر شاعری بتواند این محدوده‌ی قالب قدیمی را درهم شکند و گریزگاه دیگری بجوید؛ این کوشش او هنری جداگانه و به عنوان حُسن تخلص و حُسن ابتدا و حُسن خروج در شمار صنایع بدیعی قرار می‌گیرد... نباید فراموش کرد که یکی از علل محدودیت شعر قدما همین عدم توجه به محور عمودی شعر است و پیشرفت کار ایشان از آنجا آغاز می‌شد که سنت خاص متقدّمان خود را که شاید در حوزه‌ی اصلی کار آنها تا حدی زیبایی و اصالت داشته، به عنوان یک بنیاد استوار غیرقابل تغییر پذیرفته‌اند و شاید پذیرفتن همین راه و رسم به عنوان اسلوب کار شاعری بوده که باعث شده سرایندگان از قرن پنجم به بعد بیشتر کوشش خود را صرف ایجاد ارتباط تازه میان همان عناصر قبلی دانسته‌اند و نه کشف حوزه‌های تازه‌ی معانی و ثبت لحظه‌های حسّی جدیدی که هر روز در زندگی مشاهده می‌شود.»(۱۱)

اجتماع کشف حوزه‌های تازه‌ی معنایی و حسّی نو به همراه حصول تازگی شیوه‌ی ارائه بیانی

جدید در کار هر شاعری به‌گفته‌ی شکلووفسکی «غریب‌سازی»[۱۲] را به وجود می‌آورد. شیوه‌ای که نخستین پدیده‌ی آن ابهام و پیچیدگی است، ابهامی که ابراز معمول آن رمز و آشنایی‌زدایی است. این گونه سروده‌ها که هم‌نویی طرز اندیشه و هم انحراف از نرم زبانی را به همراه تازگی صور خیال دارد، به قول دکتر شمیسا «شیوه‌ای خلّاق»[۱۳] را به وجود می‌آورد. شیوه‌ی شاعرانی که آثار آنان در تمام ادبیّات و هنر هر کشوری نخست به شکل شگفت‌آوری جلوه می‌کند و سالها مانا می‌ماند و نقدهای بسیاری را برمی‌تابد. و به قول اسپیتزر «شیوه‌ای که مدت‌ها بر همگان مستور است و دریافت آن نیازمند جرقه‌ای ذهنی است که تنها در امتداد همان شعاع است که می‌تواند رازهای پوشیده‌ی سبکی و زبانی آشکار گردد.»[۱۴] وگرنه پیام، سال‌ها غیرقابل دریافت و دست‌نیافتنی باقی می‌ماند.

زبان شعری سهراب چون حافظ و نظامی از این گونه است چراکه هم سیر مکتبی‌ی آگاهانه از رمانتیسم اروپایی به سوی سورآلیسم شرق دور در آن وجود دارد و هم انحراف از هنجارهای طرز نیمایی.

برای آشنایی بیشتر با فرآیند «غریب‌سازی» قسمی از اشعار سهراب در سه محور:

الف) تأثیرپذیری از دستگاه فکری و فلسفی عرفان شرق دور

ب) برجسته‌سازی

ج) تلفیق رنگ و کلام به خواننده‌ی گرامی نمایانده شده است.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

الف. تأثیرپذیری از دستگاه فکری و فلسفی عرفانی شرق دور:

با آن که سنّت‌های روحانی شرق در بعضی جزئیات با هم متفاوتند، امّا اساس جهان‌بینی‌شان یکی است و آن تجربه‌ی مستقیم از حقیقت یعنی تجربه‌ی تصوف است. بنابراین تائوئیسم و بودیسم به رغم اختلاف در بعضی مفاهیم، اصولی مشترک دارند که جوهر جهان‌بینی‌های شرقی است و بر اساس آن همه‌ی پدیده‌ها تجلیاتی از یک امر واحدند. این حقیقت واحد در مذهب برهمایی «برهمن» در مذهب بودایی «دارما کایا» و در مذهب تائویی «تائو» نام دارد. بنابراین اگر بعضی عناصر مربوط به دیگر ادیان شرق مثلاً هندوئیسم را در شعر سهراب

نشان می‌دهیم، هدف آن نبوده است که او را لحظه‌ای به این و لحظه‌ای دیگر به آن مذهب منتسب کنیم، بلکه قصد نشان دادن جوهر واحد کلیّه ادیان و نحله‌های فلسفی و عرفانی شرق دور در شعر سهراب است که می‌دانیم در آنها جست‌وجو و درنگ بسیار کرده است.

«هندوئیسم مجموعه‌ای از اعتقادات بی‌شمار و درهم آمیخته است که زمان پیدایش آن به زمان آثار و کتاب‌های مقدس «وداها» باز می‌گردد. هندوهای ارتدکس به یک سلسله عقاید گوناگون و متضاد باور دارند که از آن جمله عقیده به وحدت وجود، توحید و حتی گاهی انکار، ثنویت و کثرت است. میان هندوئیسم و دیگر ادیان شرق اصول مشترکی هست که یکی از آنها «اهیمسا» است. در قرن ششم به دنبال تحول در هندوئیسم بسیاری مبانی و اصول آن تغییر کرد از جمله اهیمسا که از اصول محکم یوگه و بودیسم است و نزد هندوان نیز محترم شمرده می‌شد. سپهری خود در کتاب «اتاق آبی» به مفهوم اهیمسا اشاره دارد «در چار دیوارخانه‌ی ما لفظ (Ahimsa) یا معادل آن بر زبان نرفته بود.» معنای لغوی اهیمسا پرهیز از آزار جانداران است. در این مورد در تاریخ جامع ادیان چنین آمده است: «در کتاب پاتانجلی به نام «راجه یوگه» هشت قانون برای جوکی سالک بیان شده است. اولین قاعده اهیمسا نام دارد» سهراب قانون زمین را می‌داند قانون زمین نیازردن است. در اتاق آبی نیز هنگامی که به خاطرات کودکی اشاره می‌کند، رویدادی را باز می‌گوید که در آن عمویش با قانون اهیمسا آشنایی نداشته و به طرف ماری نشانه می‌رود و او را می‌کشد و روح سهراب آزرده می‌شود. سهراب به قانون زمین ارج می‌نهد:

یاد من باشد
هر چه پروانه که می‌افتد در آب
زود از آب درآرم
یاد من باشد کاری نکنم که به قانون زمین برخورد.
(غربت)

او در شعر «و پیامی در راه» نیز سراسر پیروی از قانون اهیمسا می‌کند:

خواهم آمد
پیش اسبان، گاوان

علف سبز نوازش خواهم ریخت
مادیانی تشنه
سطل شبنم را خواهم آورد
خر فرتوتی را در راه
من مگس‌هایش را خواهم راند. (۱۵)

«مایا» یکی دیگر از اصول هندوئیسم است که بر شعر سپهری تأثیر مستقیم و غیرمستقیم نهاده است. مایا یعنی وهم یا زندگی این جهانی. جان. بی. ناس درباره‌ی آن چنین توضیح می‌دهد: مکتب شنکره از مکاتب شش‌گانه‌ی هندوئیسم می‌گوید: «جهان و برهما در حقیقت از یکدیگر منفصل نیستند و همان وجود برهماست که به طور اطلاق و کلیّت غیرقابل توصیف وجود دارد. باقی همه اندیشه‌ی باطل و خیال تهی یا «مایا» است. عالم جسمانیت و روح فردی و توالد پیاپی و تناسخ، همه اوهام فریبنده‌ای بیش نیست. این‌ها همه مانند خیالات یا وهم هستند که در عالم رؤیا و خواب در ذهن ظاهر می‌شوند». سپهری خود در اتاق آبی به این اصل اشاره‌ای آشکار دارد. هم‌چنین آن راگاه به صورت کنایی و گاه صریح در شعر بیان کرده است به نخستین جمله‌ها از آغاز کتاب دقت کنید: «خوب شد در آن مار پیدا شد و از آنجا رفتیم و گرنه همان جا می‌ماندیم و زندگی مایایی ما فضایش را می‌آلود.»

در شعر «بی‌پاسخ» چنین آمده است:

در تاریکی بی‌آغاز و پایان
فکری در پس در تنها مانده بود
پس من کجا بودم
حس کردم جایی به بیداری می‌رسم
همه‌ی وجودم را در روشنی این بیداری تماشا کردم
آیا من سایه‌ی خطایی نبودم؟

آیا او در نشئه‌ی خوابی که از این عالم وهم و پندار جدایش می‌کند، به بیداری واقعی نرسیده است؟ این مفهوم را در شعر «وهم» پررنگتر می‌یابیم. بعلاوه عنوان شعر نیز خود دلالتی صریح بر

«مایا» دارد. سهراب بیداری این دنیا را وهم تصوّر می‌کند و طبق این اصل زندگی را فریبی بیش نمی‌داند:

جهان آلوده‌ی خواب است و من در وهم خود بیدار
چه دیگر طرح می‌ریزد فریب زیست؟
در این خلوت که حیرت نقش دیوار است.

در شعر «خواب» نیز چنین می‌گوید:

فرسود پای خود را چشمم به راه دور
تا حرف من پذیرد آخر که زندگی
رنگ خیال بر رخ تصویر خواب بود.

در شعر «پرچین راز» نیز خطاب به مادر می‌گوید:

فریب را خندیده‌ای نه لبخند را
ناشناسی را زیسته‌ای نه زیست را
آن روز و آن لحظه از خود گریختی
سر به بیابان یک درخت نهادی
به بالش یک وهم.

هم‌چنان که ملاحظه می‌شود در تمامی این شعرها زندگی خواب، وهم و فریبی بیش نیست و «مایا» چیزی نیست جز این تعبیر خاص از زندگی (۱۶)

اگر چه سهراب با دیدی وحدت‌بین، تمام ادیان را هم ریشه دانسته و آنها را جزیی از یک کل قلمداد می‌کند، ولی آشکار است که عرفان بودایی در جهان‌بینی او تأثیر بیشتری داشته است چرا که چهره بودا شاخص‌ترین شخصیت عرفانی شرق دور به ویژه از مجموعه‌ی شرق انـدوه فراوانتر نمایانده شده است. که این تجلی‌گاهی مستقیم است:

من رفته
او رفته
ما بی‌ما شده بود

زیبایی تنها شده بود
هر رودی دریا
هر بودی بودا شده بود.

وگاه غیرمستقیم هم‌چنان که به قول دکتر شمیسا در شعر «مسافر» آفتاب به بودا ایهام دارد:

«سفر مرا به زمین‌های استوایی برد
وزیر سایه‌ی آن «بانیان» سبز تنومند
چه خوب یادم هست
عبارتی که به یبلاق ذهن وارد شد
وسیع باش و تنها و سر به زیر و سخت
من از مصاحبت آفتاب می‌آیم
کجاست سایه؟.»

و در نهایت یکی شدن با اندیشه‌ی بودا در شعرا و تا آنجاست که گاه گویی خود شاعر «بودایی» می‌شود و برای رفع تیرگی‌ها هم‌چون آفتاب درصدد زدودن سایه‌ها برمی‌آید:

و من مفسّر گنجشک درّه گنگم
و گوشواره‌ی عرفان نشان تبت را
برای گوش بی‌آذین دختران نبارس
کنار جاده‌ی سرنات شرح داده‌ام.

نیلوفر که در هشت کتاب سهراب جایگاه ویژه‌ای دارد نیز از مفاهیم بنیادین هندوئیسم است. سپهری این واژه‌ی رازناک رابیست و دوباره در تمام اشعارش به‌کار برده است. اهمیت این گل در شعر او از آن جهت است که آن «در لجن‌زاری می‌روید ولی هیچ‌گاه به‌گل و لای آن آغشته نمی‌شود و به راحتی از آن جدا می‌شود و به این دلیل در آیین بودا مورد توجه قرار می‌گیرد. در نظر بودا، انسان باید مانند نیلوفر باشد. چرا که لجن‌زار، دنیای خاکی است و نیلوفر انسان که هیچ‌گاه نباید به لای و لجن آن آغشته شود و هنگام مرگ باید به راحتی از آن دل بکند.»

این واژه در اشعار «شورم را»، «گل آیینه»، «مسافر»، «گزار»، «چه تنها» و از همه بیشتر در «نیلوفر»

به‌کار رفته است که این شعر تأثیرپذیری کامل سهراب را از اندیشه و افکار بودا نشان می‌دهد.

از مرز خوابم می‌گذشتم
سایه‌ی تاریک یک نیلوفر
روی همه این ویرانه فرو افتاده بود
کدامین باد بی‌پروا
دانه‌ی این نیلوفر را به سرزمین خواب من آورد
در پس درهای شیشه‌ای رویاها
در مرداب بی‌ته آیینه‌ها
هر کجا که من گوشه‌ای از خود را مرده بودم
یک نیلوفر روییده بود
گویی او لحظه لحظه در تهی من می‌ریخت
و من در صدای شکفتن او
لحظه لحظه‌ی خود را می‌مردم
بام ایوان فرو می‌ریزد
و ساقه‌ی نیلوفر برگرد همه‌ی ستونها می‌پیچد
کدامین باد بی‌پروا
دانه‌ی این نیلوفر را به سرزمین خواب من آورد
نیلوفر رویید
ساقه‌اش از ته خواب شفافم سرکشید
من به رؤیا بودم
سیلاب بیداری رسید
چشمانم را در ویرانه خوابم گشودم
نیلوفر به همه‌ی زندگی‌ام پیچیده بود
در رگ‌هایش من بودم که می‌دویدم

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

هستی‌اش در من ریشه داشت

همه‌ی من بود

کدامین باد بی‌پروا

دانه‌ی این نیلوفر را به سرزمین خواب من آورد.

هم‌چنان که ملاحظه می‌شود روی‌کردی غریب از مبحث عرفانی شرق در ادبیّات فارسی معاصر ما علاوه بر مسأله‌ی تأثیرپذیری از تفکر عرفان اسلامی در شعر فوق پدیدار گشته است که به همین دلیلِ تازگی اندیشه نوعی ابهام فکری می‌تواند برای خواننده‌ای که هنوز با این گونه نگاه تازه آشنا نبوده است، به‌وجود آید که همین مطلب اولین گام پیچیدگی را در اشعار او باعث شده است. به موارد دیگری از این رابطه [بودا و نیلوفر و یا اندیشه هندوئیسم و نیلوفر] توجه کنید:

«... می‌بینم خواب

بودایی در نیلوفر آب

هرجا گل‌های نیایش رست

من چیدم

دسته گلی دارم

محراب تو دور از دست

او بالا، من پشت.

سپهری هرگاه از بودا یاد می‌کند گل نیلوفر نیز به نوعی در شعر او حضور دارد. بودا نیز خود را نیلوفری می‌دانست که در مرداب جهان روییده بود، سپهری در شعری دیگر می‌گوید:

بر لب مردابی، پاره‌ای لبخند تو بر روی لجن دیدم

رفتم به نماز

در بن خاری، یاد تو پنهان بود

برچیدم، پاشیدم به جهان

ته تاریکی

تکّه خورشیدی دیدم

خوردم و ز خود رفتم و رها بودم.

«درلحظه‌ی تولّد بودا، گل نیلوفری از زمین می‌روید و بودا به درون آن گام می‌نهد تا به ده جهت فضا خیره شود. پس از تولّد، او به هر جاگام می‌نهد از ردّ پای اوگل نیلوفری سر برمی‌آورد. «خدایان و انسان‌ها را دید که او را به بزرگی پذیرفتند. هفت گام به جانب شمال برداشت و از پس هر گامش نیلوفری سر برآورد.» در اساطیر هند «سرسوتی» خدا بانوی شعر و موسیقی و آب را بر نیلوفری آبی نشسته می‌بینیم «می‌گویند برهما از درون گل نیلوفری هستی یافت که از ناف ویشنو سر برآورد. ویشنو چهار دست دارد که در چهارمین دست او گل نیلوفری آبی است در تصاویر ویشنو غالباً همراه لکشمی [همسر ویشنو] بر گل نیلوفری نشسته یا سوار بر مرکب خویش «گارودای» نیمه انسان و نیمه پرنده است. بهشت آسمانی ویشنو به نام «وایکونتا» در کوه مرو پنج تالاب دارد که در آن گلهای نیلوفری آبی سرخ و سفید می‌روید و جایگاه ویشنو و لکشمی در میان نیلوفرهای سفید و جایی است که در آن او چون خورشید می‌درخشد» بودا در نخستین تجسّم خود به هیأت برهمنی جوان به نام «مگه» پدیدار می‌شود که در دیدار از شهر «سه‌وتی» با دختری جوان که هفت گل نیلوفر آبی در دست دارد سخن می‌گوید.»(۱۷)

حال می‌توان بیشتر به اهمیت نیلوفر که همان بوداست که چون سایه‌ای بر لحظه‌های زندگی سپهری فرو می‌افتد و بر گرد ستون هستی‌اش می‌پیچد و او را از خود پُر می‌کند پی برد. بیهوده نیست که می‌گوید:

نیلوفر رویید
ساقه‌اش از ته خواب شفافم سرکشید
من به رؤیا بودم
سیلاب بیداری رسید
چشمانم را در ویرانه‌ی خوابم گشود
نیلوفر به همه‌ی زندگی‌ام پیچیده بود
در رگهایش من بودم که می‌دویدم
هستی‌اش در من ریشه داشت

همه‌ی من بود...

ب. برجسته‌سازی:

«یکی از اوّلین پیشگامان مکتب پراگ که سبک را انحراف از هنجار اعلام کرد جان. موکاروسکی بود. او در حدود سال ۱۹۳۰ سبک را به فورگراندنیگ تعریف کرد. به نظر او زبان روزمرّه و عادی، روان (جاری) و عَرَضی است به طوری که به کار برنده از زیبایی‌های آن غافل است. در حالی که در شعر (ادبیّات) زبان دارای مکث یا ناروانی و وقفه می‌شود و این به سبب آن است که در زبان، فورگراندنیگ یا برجستگی پیش می‌آید. به این معنی که وجود لغات و عبارات غریب و غیرمنتظر از روانی عادی کلام که خاص زبان عادی است، می‌کاهد و قدرت پیش‌بینی کلمه یا کلمات بعدی را کم می‌کنند و خواننده مجبور به مکث و تأمل در زبان و در نتیجه وقوف به جنبه‌های هنری آن می‌شود.»(۱۸)

آفرینش تصاویر تازه- صور خیال- به لحاظ تازه بودن دستگاه فکری به ویژه از شرق اندوه به بعد در شعر سپهری، پدیده‌ی مهم فورگراندنیگ را که از بسامد بالایی در تمامی اشعارش تا پایان -ما هیچ، با نگاه که - آخرین مجموعه شعری اوست، به وجود آورده است. وجود استعارات بدیع، تشبیهات تازه، پارادوکس‌های بی‌مانند و... از مهم‌ترین فرایندهایی است که شعر او را نسبت به اشعار دیگر شاعران هم عصر خود ممتاز ساخته است. به صورتی که خواننده ناخودآگاه در هنگام مطالعه‌ی اشعار می‌تواند «غریب‌سازی» سروده‌های سهراب را نسبت به دیگر شاعران هم عصرش که از ویژگی‌های سبک فردی اوست، کاملاً حس نماید که به دلیل عدم حوصله‌ی این مقاله از ذکر شواهد متنوع صور خیالی تازه به جز مسأله‌ی فورگراندنیگ خودداری شده است. ولی آنچه موضوع برجسته‌سازی و یا مکث روانی اشعار او را غریب‌تر نموده، موضوع استفاده‌ی بی‌نظیر هنری از مفاهیم انتزاعی تشخیص و حس‌آمیزی است که از شعر «مسافر» اولین طنین‌های آن با بسامدهای بالایی در کلام او به گوش می‌رسد و صور خیال او را حتی در طول تاریخ ادبیّات معاصر بی‌مانند نموده است. مواردی چون:

«حرفهایم مثل یک تکه چمن روشن بود» و یا «شب را نوشیده‌ام» و این که «روشنی را بچشیم» که گاه به قول دکتر شمیسا این ویژگی‌ها سبک فردی و خلاقیت اشعار او را نسبت به دیگر شاعران

معاصر بیشتر به اثبات می‌رساند که البته همین روی‌کرد غریب در شعر او از سویی موجب پیچیدگی و ابهام در معنی نیز گردیده است. به موارد دیگری از این گونه‌ها دقت فرمایید:

«و نسیمی خنک از حاشیه‌ی سبز پتو خواب مرا می‌روبد
بوی هجرت می‌آید
بالش من پر آواز پرچلچله‌هاست.
من در این تاریکی
فکر یک برّه‌ی روشن هستم
که بیاید علف خستگی‌ام را بچرد.
بعد نشستیم
حرف زدیم از دقیقه‌های مشجر.
و او را بگو نسیم سیاه چشمانت را نوشیده‌ام.
و روی میز هیاهوی چند میوه‌ی نوبر
به سمت مبهم ادراک مرگ جاری بود
و بوی باغچه را باد
روی فرش فراغت
نثار حاشیه‌ی صاف زندگی می‌کرد
و مثل بادبزن، ذهن سطح روشن گل را
گرفته بود به دست
و باد می‌زد خود را.
چه فکر نازک غمناکی
و غم تبسم پوشیده‌ی نگاه گیاه است
و غم اشاره‌ی محوی به رد وحدت اشیاست
خوشا به حال گیاهان که عاشق نورند
و دست منبسط نور روی شانه‌ی آنهاست.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

و در مصاحبه باد و شیروانی‌ها
اشاره‌ها به سر آغاز هوش برمی‌گشت
چه اتفاق افتاد
که خواب سبز تو را سارها
درو کردند.

از شعر «تپش سایه‌ی دوست» مفاهیم انتزاعی تشخیص فراوانتر وارد شعر سهراب می‌شوند به طوری که درک آنها نسبت به اشعار آغازین این مجموعه اندکی دشوارتر می‌شود چراکه وقفه‌ی بیشتری برای خواننده به همراه دارد:

هر نگاه دست ما با جنبش یک بال مجذوب سحر می‌خواند
جیب‌های ما صدای جیک‌جیک هر صبح‌های کودکی می‌داد
میوه‌ها در آفتاب آواز می‌خواندند
در طبق‌ها، زندگی روی کمال پوستها خواب سطوح جاودان می‌دید
اضطراب باغ‌ما در سایه‌ی هر میوه روشن بود
گاه مجهولی میان تابش به‌ها شنا می‌کرد
هر اناری رنگ خود را تا زمین پارسایان گسترش می‌داد.

امّا در مجموعه‌ی آخرین سهراب ـ ما هیچ، ما نگاه ـ که به اتفاق اکثر منتقدان، پیچیده‌ترین و مبهم‌ترین مجموعه‌ی شعری اوست، تشخیص‌های انتزاعی نسبت به مجموعه‌های پیشین به مراتب رازناک‌تر و در نتیجه دشوارتر شده‌اند که همین روی‌کرد نیز با توجه به تازگی صور خیال او پدیده‌ی سبکی شخصی وی را استوارتر رقم زده است:

باد به شکل لجاجت متواری بود
من همه‌ی مشقهای هندسی‌ام را
روی زمینی چیده بودم
آن روز چند مثلث در آب غرق شدند
امّا گاهی آواز غریب رشد

در مفصل تُرد لذت می‌پیچید
زانوی عروج خاکی می‌شد
آن وقت، انگشت تکامل
در هندسه‌ی دقیق اندوه
تنها می‌ماند.

وجود چنین تعابیری در روزگاری که این پدیده حتی در اشعار شاعرانی چون فروغ و شاملو کمتر به وجود می‌آمد، اگر چه موجب نمایش روی‌کرد شگرف هنری سهراب گردید، ولی از سویی بیشتر شعر او را در معرض اتهام داشتن «زبانی توخالی و گاه مضحکه» قرار داد، که این نیز فرایندی دیگر از غربت غریب او بود، هر چند آنانی که باید او را می‌شناختند به خوبی شناختند که به قول فروغ «سپهری از بخش آخر کتاب (آوار آفتاب) شروع می‌شود و به شکلی خیلی تازه و مسحورکننده‌ای هم شروع می‌شود و همین طور ادامه دارد و پیش می‌رود. دنیای فکری و حسی او برای من جالبترین دنیاهاست.»(۱۹)

ج. همسویی رنگ و واژه:

تبین روی‌کرد «زیبایی» که هنر و ادبیّات بیانگر آن است، مقوله‌ای است که هیچ گاه جز با زبانهای خاص هنری قابل بیان نیست، همان گونه که هانریش هاینه- شاعر و نویسنده آلمانی- گفت «هر جاکه کلام در بیان مقوله‌ای هنری نتواند پیش رود، موسیقی آغاز می‌گردد»(۲۰) و این به آن معناست که تنها و تنها استفاده از ابزار هنری دیگر هنگامی که ابزار هنری قبل ناتوان باشد، کارساز است. اگر موضوع جبریت زبانی را نیز به این مسأله بیفزاییم و بپذیریم که هر کسی مطابق ساخت زبان خود می‌اندیشد و خارج از آن نمی‌تواند فکری را ارائه دهد، بنابراین باید بپذیریم که تنها هر فردی مطابق اندیشه‌ی خود، کلمات و جملاتی را به زبان می‌آورد که آنها مبیّن قوت و ضعف اندیشه‌ی او هستند و شاید به همین دلیل متفکران معتقدند که:

«همیشه فیلسوفانی که فکری تازه داشته‌اند، به ناچار زبانی تازه و مخصوص به خود نیز ساخته‌اند»(۲۱) لذا باید گفت وجود هر روی‌کردی غیر از کلمه برای بیان هم چون استفاده از موسقی کلامی و کاربرد رنگها و به کارگیری قوافی و ردیف‌های مشکل و... در شعر قابل تعمق

است. چراکه ممکن است این ابزارها صرفاً برای زیباسازی صوری کلام نباشد، بلکه مکمل کلامی‌ی شاعر و یا نویسنده‌ای باشد که واژه‌ها از بیان همه‌ی اندیشه‌ی او ناتوان باشند.

این همسویی مکملی ابزاری- رنگ و واژه‌ها- در شعر سپهری مسأله‌ای اتفاقی نیست. بلکه موضوعی هنری است که تنگاتنگی آن در عین ناخود آگاهی سورآلیستی شاعرانه با آگاهی تمام شکل گرفته است. هم‌چنان که موسیقی در اشعار خداوندگار عرفان-مولانا- و خواجه بزرگ حافظ چنین رفتاری را بر عهده دارد. به طوری که این همراهی موسیقی با کلام، نمایش حالت‌های مختلف دریافتی و حسی از رازناک‌ترین مسایل ماندگاری شعر این دو نابغه‌ی بزرگ است که اثبات آن فرصت این مقاله نیست.

در خصوص شعر سهراب نیز باید گفت که رنگها و هماهنگی آگاهانه‌ی آنها با واژگان دقیقاً همان نقشی را بازی می‌کنند که انتخاب موسیقی‌ای آن‌گاه در سمفونی جادویی خواجه بزرگ. چراکه بدون همسویی رنگ و موسیقی در شعر این دو و کلام ابتر می‌ماند و واژه‌ها ناتوان از نمایش حجمه‌ی عظیم درون معنایی احساس و اندیشه. شاید اشاره‌ی هنرمندانه‌ی حمید مصدق در خصوص شعر سهراب به همین مطلب باشد که:

«سپهری در شعرش بیشتر نقاش بود، همان‌طور که در نقاشی شاعر بود.» (۲۲)

هم‌چنان که پیشتر هم اشاره شد سیر منطقی و آگاهانه‌ی تفکر مکتبی سهراب از رمانتیسم اروپایی به سوی سورآلیسم شرق دور به ویژه از «شرق اندوه» به بعد نیازمند آفرینش‌های هنری کلامی ویژه‌ای بود که با ایجاد فورگراندنیگ‌های متعدد و غریبی در اشعار، او توانست صورت‌های خیالی ویژه‌ای را بیافریند تا بازگوکننده اندکی از آنچه در حسّ و فکر او می‌گذشت، باشد. در طول این حرکت آرام ولی آگاه نیز رنگها همان وظیفه‌ای را دنبال نمودند که واژه‌ها. یعنی همان گونه که از مجموعه کلامش در هشت کتاب می‌توان به اندیشه و احساس پر تب و تاب او دست یافت، می‌توان از طریق تعمق در بکارگیری رنگهاکه از تیرگی به سوی روشنی است به حرکت جوهری اندیشه‌ی او موفق شد. هم‌چنان که دکتر رضا براهنی در این خصوص می‌گوید:

«اگر برای رمبوی شاعر، صداها، علامات و حالات و رنگ‌ها بودند، برای نقّاشان همیشه رنگ نماینده‌ی حالت و عاطفه و فکر بوده است و سپهری هم به عنوان نقّاش و هم به عنوان شاعر حق

دارد که عشق را آبی ببیند»[۲۳]

بنابراین وجود هر رنگی در سیر منطقی شعر او علاوه براین که نماد و رمز پیامی خاص است، انتخابی آگاه برای تکمیل معنای ادراکی شاعر از کل هستی، علاوه بر واژه‌هاست. لذا همانگونه که واژه‌ها در شعر او پیچیده می‌شوند، رنگها نیز رازناک و سمبلیک می‌گردند و درست به همین دلیل است که این همسویی با بسامد بسیار بالا ـ در کنار هر واژه‌ی پیچیده ـ در توصیف حالات و پدیده‌های ملموس به عنوان صفت علاوه بر افزودن به زیباییِ کلام او موجب تازگی سبک وی در ادبیّات معاصر گردیده است که مسلماً عدم آشنایی خواننده‌ی گرامی با فلسفه‌ی کاربرد آگاهانه‌ی رنگها به جای کلمات و یا در کنار واژه‌ها بیشتر به «ابهام معنایی» افزون می‌نماید. به همین دلیل به قول دکتر شمیسا برای آشنایی هر چه بیشتر با شعر و آثار چنین شاعرانی باید: «به دنبال آن «رنگ» به دنبال آن «نسیم» و به دنبال آن «روح منتشر» در آثار رفت. مختصه‌ای پنهان امّا فراگیر که تنها با جستجوی بیش از حدّ معمول و با آشنای مستمر ناگهان چون پری‌ای پنهان رخ می‌نماید و در یک لحظه خود را نشان می‌دهد»[۲۴] به قسمتی از این هارمونی رنگها و واژه‌ها دقت فرمایید:

او را بگو
نسیم سیاه چشمانت را نوشیده‌ام.
در شب شفاف
او طنین جام تنهایی است.
و با نشستن یک سار روی شاخه‌ی یک سرو
کتاب فصل ورق خورد
و سطر اول این بود
حیات. غفلت رنگین یک دقیقه‌ی حواست.
و بیاریم سبد
بیریم این همه سرخ این همه سبز.
شب پرخواهش

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

و پیکر گرم افق عریان بود
رگه سپید مرمر سبز زمزمه می‌کرد
و مهتاب از پلکان نیلی مشرق فرود می‌آمد و همیشه کسی از باغ آمد و مرا نوبر وحشت هدیه کرد
و همیشه خوشه‌چینی ازرا هم گذشت
و کنار من خوشه راز از تنش لغزید و همیشه من ماندم و تاریک بزرگ، من ماندم و همهمه‌ی آفتاب
و از سفر آفتاب، سرشار از تاریکی نور آمده‌ام
سایه‌تر شده‌ام
و سایه‌وار بر لب روشنایی ایستاده‌ام.
من با تاب
من با تب
خانه‌ای در طرف دیگر شب ساخته‌ام
من در این خانه به گمنامی نمناک علف نزدیکم
من صدای نفس باغچه را می‌شنوم
و صدای ظلمت را وقتی از برگی می‌ریزد
صدای سرفه‌ی روشنی از پشت درخت.
باغ مادر طرف سایه‌ی دانایی بود
باغ ما جای گره خوردن احساس و گیاه
باغ ما نقطه‌ای برخورد نگاه و قفس و آینه بود باغ ما شاید قوسی از دایره‌ی سبز سعادت بود.(۲۵)

پانوشت‌ها

۱ـ سیاه و سپید (مقایسه و نقد تحلیلی شعر سهراب سپهری و م. امید) داوود هزاره، انتشارات پاژ، چاپ اول، مشهد، ۱۳۸۳. ص۲۳.

۲ـ تاریخ تحلیلی شعر نو، شمس لنگرودی، نشر مرکز، چاپ اول، تهران، ۱۳۷۷، جلد سوم، ص۵۶۷.

۳ـ مأخذ شماره‌ی یک، ص۲۵.

۴ـ ماخذ شماره ۲، ص ۴۲۴.

۵ـ چشم‌انداز شعر نوی فارسی، دکتر حمید زرین‌کوب، انتشارات توس، تهران، ۱۳۵۸، ص ۱۲۲.

۶ـ مأخذ شماره‌ی دو، ص ۴۲۳.

۷ـ مخزن‌الاسرار نظامی گنجوی، به تصحیح دکتر بهروز ثروتیان، انتشارات توس، چاپ اول، ۱۳۶۳، ص ۴۷.

۸ـ همان مأخذ، ص ۵۷.

۹ـ مکتب‌های ادبی، رضا سید حسینی، انتشارات نگاه، تهران، ۱۳۶۶، ص ۱۲۸.

۱۰ـ مأخذ شماره‌ی ۷، ص ۵۸.

۱۱ـ صور خیال در شعر فارسی، دکتر محمّدرضا شفیعی کدکنی، انتشارات آگاه، چاپ سوم، تهران، ۱۳۶۶، صص ۲۷ـ۱۲۶.

۱۲ـ کلیات سبک‌شناسی، دکتر سیروس شمیسا، انتشارات فردوسی. چاپ اول، تهران، ۱۳۷۲، ص ۶۱.

۱۳ـ همان مأخذ، ص ۴۱.

۱۴ـ همان مأخذ، ص ۷۸.

۱۵ـ زیر سپهر آبی سراب، سیما وزیرنیا، غزال ایران‌دوست، نشر قطره، چاپ اول، تهران، ۱۳۷۹، ص ۱۶۰.

۱۶ـ همان مأخذ، ص ۱۹۶.

۱۷ـ مأخذ شماره‌ی یک، صص ۹۱ـ۹۰.

۱۸ـ مأخذ شماره ۱۲، ص ۶۰.

۱۹ـ دیوان فروغ فرخزاد، به کوشش بهمن خلیفه بنارونی، انتشارات طلایه، تهران، ۱۳۸۱، ص ۶۱.

۲۰ـ حقیقت و زیبایی، بابک احمدی، انتشارات هیرمند، تهران، ۱۳۶۵، ص ۴۵.

۲۱ـ مأخذ شماره‌ی ۱۲، ص ۵۱.

۲۲ـ شعر زمان ما (سهراب سپهری)، دکتر محمد حقوقی، انتشارات نگاه، چاپ دوازدهم، تهران، ۱۳۸۱، ص ۳۲.

۲۳ـ طلا در مس، رضا براهنی، جلد ۱، ص ۲۸۸.

۲۴ـ کلیات سبک‌شناسی، دکتر سیروس شمیسا، ص ۷۸.

۲۵ـ تمامی اشعار مندرج در این مقاله از سهراب سپهری و از «هشت کتاب»، چاپ بیست‌ودوم، انتشارات طهوری، تهران ۱۳۷۸ است که به دلیل عدم اطالهٔ مُمِل از ذکر مأخذ هر شعر به صورت ریزتر خودداری شده است.