

معرفی و شناخت
سهراب سپهری

شهناز مرادی کوچی



سلسله انتشارات

نشر قطره - ۲۷۲

هنر و ادبیات ایران - ۶۲



نشر قطره

معرفی و شناخت
سهراب سپهری

شهناز مرادی کوچی



نشر قطره

معرفی و شناخت سهراب سپهری

شهناز مرادی کوچی

چاپ اول: ۱۳۸۰

لیتوگرافی: طیف نگار

چاپ: دیدآور

تیراژ: ۲۲۰۰ نسخه

بها: ۲۶۰۰ تومان

حق چاپ برای نشر قطره محفوظ است.

مرادی کوچی، شهناز

معرفی و شناخت سهراب سپهری / گردآورنده شهناز مرادی

کوچی. - تهران: نشر قطره، ۱۳۸۰.

۴۶۴ ص. - (سلسله انتشارات نشر قطره، ۲۷۲: هنر و ادبیات ایران؛ ۶۲)

۱. سپهری، سهراب ۱۳۵۹-۱۳۰۷ - نقد و تفسیر. ۲. شعر فارسی -

قرن چهارده - تاریخ و نقد. الف. عنوان.

۸۵۱ / ۶۲

PIR ۸۰۹۴ / ۴۴۶

م / س ۳۲۹

۱۳۸۰

شابک: ۹۶۴-۳۴۱-۱۰۷-۹ ISBN: 964-341-107-9

خیابان انقلاب، ابتدای وصال شیرازی، پلاک ۹، طبقه همکف

صندوق پستی ۳۸۳-۱۳۱۴۵

۶۴۶۰۵۹۷ - ۶۴۶۶۳۹۴

Printed in The Islamic Republic of Iran

فهرست

حجم حجیم نوشته‌ها.....	۹
سال‌شمار.....	۱۱
نقد و بررسی شعرهای سهراب سپهری.....	۱۵
شاعر نقاش و نقاش شاعر (شهناز مرادی کوچی).....	۱۷
جهانی لبریز از شور و اندیشه، تصویر (عبدالعلی دستغیب).....	۶۳
آشنایی با یک بچه بودای اشرافی (رضا براهنی).....	۷۵
چشم‌ها را باید شست (آذر نفیسی).....	۸۱
حرف‌هایی درباره سپهری (منوچهر آتشی).....	۱۰۳
مانیفست شعر آذین (کامران جمالی).....	۱۰۸
سهراب سپهری و محتوای فرهنگی شعر او (محمد استعلامی).....	۱۱۸
سهراب سپهری، صیاد لحظه‌ها (داریوش آشوری).....	۱۳۰
سهراب سپهری، مفهوم یا تصویر (محمد مختاری).....	۱۴۰
سهراب سپهری: عرصه داوری‌های متناقض (مهرداد سلیمی).....	۱۵۳
تصویر در شعر سهراب (بتول غنی‌زاده تبریزی).....	۱۶۰
هشت کتاب (منوچهر آتشی).....	۱۸۵
شاعری با تسلط بر بیان و چیره‌دستی در تصویرسازی (نادر نادرپور).....	۱۹۵
خانه شعر (بیژن جلالی).....	۲۰۰
تعهد سپهری، نیمه کاره است (محمدعلی اصفهانی).....	۲۰۵
عاشقانه‌سرایی در شعر سهراب سپهری (مهری بهفر).....	۲۱۰
شعر نو صوفیانه سهراب سپهری (مسعود فرزاد).....	۲۲۸
نگاهی به شعرهای ژاپنی ترجمه سهراب سپهری (هاشم رجب‌زاده).....	۲۳۴
سپهری در غربت تصوف اشراق (خسرو احتشامی).....	۲۵۰
اندیشه فلسفی سهراب سپهری (شیواکاویانی).....	۲۵۸

نظام آفرینش در نگرش سپهری (صبا سلیمانی).....	۲۷۵
حجم سبز (محمدرضا شفیعی کدکنی، م. سرشک).....	۲۸۱
نگاهی به مرثیه «دوست» سپهری (مهرداد سلیمی).....	۲۸۹
شاعری که از ابتدای خلقت می آید (محسن طاهر نوکنده).....	۲۹۴
سرگذشتِ ناتمامِ شاعر (فتح‌الله اسماعیلی).....	۲۹۸
گفت‌وگو.....	۳۰۱
راز ماندگاری سهراب (به روایت احمد رضا احمدی).....	۳۰۳
نقد و بررسی نقاشی‌های سهراب سپهری.....	۳۰۷
تاریک و روشن سهراب سپهری (فریدون رهنما).....	۳۰۹
نقاش شاخه‌ها و پنجره‌ها (منوچهر شیبانی).....	۳۱۳
نمایش‌گاه سهراب سپهری (ع. گمنام، سیمین دانشور).....	۳۱۵
سهراب سپهری و تفننی با مربع‌ها (ا.م. خطیب، درودی).....	۳۱۷
سپهری: نقش قدرت و شکفتگی (نیکول وان دوون، فلورانس).....	۳۲۰
از یک شاعر دربارهٔ یک شاعر نقاش (منوچهر آتشی).....	۳۲۲
در سکوت عارفانهٔ بیشه‌ها (بهروز صوراسرافیل).....	۳۲۶
با سهراب سپهری و تابلوهایش (اسماعیل عباسی).....	۳۲۹
سپهری یک نقطهٔ عطف (مرتضی ممیز).....	۳۳۱
از آواز شقایق تا فراترها (کریم امامی).....	۳۳۵
نقاش کلام (کاظم چلیپا).....	۳۴۴
نقاشی‌های سپهری جهان محدود در اشیاء پیرامون (میهن بهرامی).....	۳۴۷
تردیدهای تجسمی (علی اصغر قره‌باغی).....	۳۵۰
نامه‌ها.....	۳۶۵
به احمد رضا احمدی.....	۳۶۷
به هفته‌نامهٔ محترم کیهان ورزشی.....	۳۶۹
از آبادان.....	۳۷۳
سهراب سپهری در یاد و خاطرهٔ دیگران.....	۳۷۵
روایتی از یار دبستانی سپهری (محمود فیلسوفی).....	۳۷۷
یاد و خاطرهٔ سهراب سپهری (مشفق کاشانی، عباس کی‌منش).....	۳۸۱
همه تلاش می‌کنند که بشوند و او می‌خواست که باشد (جواد حمیدی).....	۳۹۳
دیدار در لحظهٔ مرگ (عبدالغفار طه‌وری).....	۳۹۶

۳۹۸.....	یک خاطره از روان شاد سهراب سپهری (حمید مصدق)
۴۰۰.....	خاطرات شیرین من از دایی سهراب (مهدی قراچه داغی)
۴۰۳.....	برادرم سهراب (پروانه سپهری)
۴۰۵.....	سوگ نامه
۴۰۷.....	قصه سهراب و نوشدارو (شاهرخ مسکوب)
۴۱۹.....	مرگت زوال شتاب است (سیمین بهبهانی)
۴۲۱.....	گوشه هایی در دستگاه راست پنج گاه (منصور اوجی)
۴۲۵.....	روح چمن (فریدون مشیری)
۴۲۶.....	یگانگی (فریدون مشیری)
۴۲۷.....	آه (فؤاد نظیری)
۴۲۸.....	در مشرق پیاله (نصرت رحمانی)
۴۳۲.....	سوگ سهراب (خسرو احتشامی)
۴۳۹.....	به یاد سهراب سپهری (صایم کاشانی)
۴۴۰.....	نشانی نور (فرامرز سلیمانی)
۴۴۱.....	صدای آینه تا من (محمدرضا عبدالملکیان)
۴۴۶.....	چهار تصویر (اسماعیل جنتی)
۴۴۷.....	طرح ها و نقاشی ها و دست خط ها

حجم حجیم نوشته‌ها

سهراب سپهری، دست‌کم، در این دو دهه ذهن کم‌تر کسی را که سر در کتاب دارد و با تحولات نقاشی محسوس است به خود مشغول نکرده است. مجموعه اشعار و منتخبی از تابلوهای نقاشی‌اش بارها و در تیراژ وسیع منتشر شده و تعداد دوست‌داران و علاقه‌مندان شعرها و نقاشی‌های او از حد متعارف گذشته است. اثر او اظهار نظرهای متفاوت و متنوعی برانگیخته، و به مقدار فراوان درباره آن نقد و تحلیل نوشته شده است. سپهری و شعرهایش و حتی شماری از تابلوهایش از نظرگاه و جنبه‌های مختلف تأویل شده است، و بی‌اغراق حجم نقد و نظر درباره سپهری و آثارش بیش از حجم مجموعه‌های شعر و اظهار نظرهای خود او است.

منتقدان از هر زاویه‌ای به شعرهای او پرداخته‌اند: از دیدگاه اجتماعی، زیبایی‌شناختی، عرفان و فلسفه شرق دور، نسبت شعرهایش با سوررئالیسم، کافکا و بحران هویت‌ها و هم‌چنین از منظر شاعری که مفاهیم، تصویر و لحظه‌های شفاف برای مخاطبان آثارش آفریده است. یکی او را صنعت‌گر زبان نامیده و دیگری خلاف این؛ یکی دیگر برای ایماژ در شعر سپهری نقیض مهمی قایل شده و دیگری برعکس؛ یکی هم اندیشه‌های او را متأثر از عرفان و فلسفه خاور دور دانسته و برای اثبات این موضوع از شعرهای سپهری شاهد مثال آورده، و دیگری هم کوشیده است کیفیت شعرهای او را حاصل وحدت فکر و تجربه ارزیابی کند. هرچه هست، دست‌کم، در دو دهه اخیر کم‌تر منتقدی است که برای ثبت نظر خود درباره سپهری و آثارش دست در نیآورده باشد. چه آن‌ها که شعرها و نقاشی‌های سپهری را تحسین‌برانگیز می‌دانند و چه آن‌ها که، حداقل، آثار او را قابل تأمل ارزیابی می‌کنند تلاش کرده‌اند نظر خود را درباره سپهری به دست دهند.

چنان‌که اشاره شد حجم مقالاتی که درباره آثار سپهری نوشته شده گسترده است، و تعداد کتاب‌هایی که در آن‌ها به بررسی شعرها و نقاشی‌های او پرداخته شده، یا به عنوان یادمان منتشر شده اندک نیست. همین موضوع نگارنده را، که در صدد بود در قالب این

کتاب به تبویب مجموعه‌ای کامل و خواندنی درباره سپهری پردازد دشوار می‌کرد؛ زیرا از همان ابتدا قصد بر این بود که از مقاله‌هایی که در سال‌های اخیر به تکرار در کتاب‌ها و یادمان‌های مختلف درباره سپهری منتشر شده‌اند - صرف‌نظر از ارزش‌هایی که ممکن است داشته باشند - استفاده نشود، یا به ضرورت و به ندرت استفاده شود. بنابراین در وهله نخست مقاله‌شناسی کاملی از نقدهایی که در سال‌های دور و نزدیک درباره سپهری و آثارش نوشته شده تهیه گردید، و بلافاصله نقدهای تکراری از فهرست مقاله‌شناسی - به جز چند مورد اندک که می‌توانست به تأویل دیدگاه‌های سپهری کمک رساند - حذف شدند. در مدت چهار پنج ماه حجم حجیمی از مقاله درباره سپهری فراهم شد، که لازم بود بر چند دسته مجزا اما مرتبط با هم تفکیک شوند: نقد و نظر درباره شعرها و نقاشی‌ها، خاطرات دوره‌های مختلف و آنچه از این خاطرات در یاد دوستان سپهری مانده و نقل شده است، هم‌چنین یادداشت‌ها، نامه‌ها، شعرها و نقاشی‌های خود سپهری، و اشعاری که دیگران در سوگ او سروده‌اند.

در این مقاله‌ها اگرچه از جنبه‌ها و زوایای مختلف و متنوع به آثار سپهری پرداخته شده است؛ اما ضروری بود که تعدادی از دوستان شاعر، نقاش و منتقد به کمک بیایند و خلأ ارزیابی‌های قدیم‌تر را با اظهار نظرهای جدیدتر خود درباره سپهری پر کنند؛ و نگارنده برای آن که خود نقشی فراتر از تبویب‌کننده مقالات و مطالب کتاب به عهده گرفته باشد در مقاله «شاعر نقاش و نقاش شاعر» نظر تفصیلی خود را درباره زندگی هنری و آثار سپهری ارایه کرده است. برای تهیه این مقاله همه دفترهای شعر و مجموعه تابلوهای سپهری و اظهار نظرهای خود او و نقدهای دیگران بارها مرور و خوانده شدند، و هر جا لازم بود دیدگاه دو یا چند منتقد را در کنار یا مقابل هم قرار دادم تا به اظهار نظرهای همه جنبه یا دقیق‌تر از آثار و دیدگاه‌های او برسیم.

در تألیف و تبویب این کتاب از یاری دوستان بسیار بهره‌مند شدم که با مقاله‌ها و راهنمایی‌هایشان مرا یاری دادند: آقایان علی‌اصغر قره‌باغی، کامران جمالی و مهرداد سلیمی. هم‌چنین از نویسندگان و شاعران و محققانی که با اجازه خود برای درج مقالات و اشعارشان مرا در تهیه و تدوین این کتاب یاری رساندند مجدداً سپاس‌گزارم.

ش.م.

مهر ۱۳۷۹

سال‌شمار زندگی سهراب سپهری

- ۱۳۰۷ تولد در پانزدهم مهرماه ۱۳۰۷ در کاشان.
- پدرش اسدالله سپهری، کارمند اداره پست و تلگراف به نقاشی و موسیقی علاقه داشت. مادرش ماه جبین (فروغ ایران) سپهری. او پس از فوت شوهرش فرزنداناش را بزرگ کرد، و در خرداد ماه ۱۳۷۳، چهارده سال پس از مرگ دریغ‌آور سهراب سپهری، چشم از جان فرو بست.
- خواهرها و برادرها: منوچهر، همایون دُخت، پری دُخت و پروانه.
- ۱۳۱۳ گذراندن دوره شش ساله آموزش ابتدایی در «دبستان خیام» کاشان، علاقه به نقاشی و خوش‌نویسی و به تدریج شعر. از شعرهای دوره دبستان او:
- ز جمعه تا سه‌شنبه خفته نالان
نکردم هیچ یادی از دبستان
ز دردِ دل شب و روزم گرفتار
ندارم یک دمی از درد، آرام.
- ۱۳۱۹ پایان دوره دبستان و آغاز دوره اول دبیرستان در کاشان.
- ۱۳۲۲ پایان دوره سیکل در کاشان در خردادماه، و آغاز دوره دانش‌سرای مقدماتی در تهران. قوت گرفتن علاقه‌اش به نقاشی و شعر و حشر و نشر با اعضای «انجمن ادبی صبای کاشان».
- ۱۳۲۴ پایان دوره دو ساله دانش‌سرای مقدماتی تهران در خرداد ماه.
- ۱۳۲۵ استخدام در «اداره فرهنگ کاشان» (اداره آموزش و پرورش) در آذرماه و شرکت در امتحانات ششم ادبی.
- ۱۳۲۶ انتشار نخستین شعرهایش با نام «در کنار چمن یا آرامگاه عشق» در کاشان با مقدمه دوستش مشفق کاشانی (عباس کی‌منش) در ۲۶ صفحه.
- ۱۳۲۷ اخذ دیپلم کامل دوره دبیرستان و استعفا از اداره فرهنگ کاشان در شهریورماه و

- استخدام در شرکت نفت تهران در مهرماه همان سال.
- ۱۳۲۸ تحصیل در دانشکده هنرهای زیبای دانشگاه تهران در رشته نقاشی.
- ۱۳۳۰ انتشار نخستین دفتر شعر با نام «مرگ رنگ» (در مهرماه) با مقدمه‌ای از امیر شاپور زندنیا، خویشاوند با نفوذ و روزنامه‌نگارش (در ۷۱ صفحه با ۲۲ قطعه شعر).
- ۱۳۳۱ شرکت در نمایشگاه پاییزی کانون مهرگان.
- ۱۳۳۲ پایان دوره آموزش نقاشی از دانشکده هنرهای زیبای دانشگاه تهران با رتبه اول و دریافت نشان درجه اول علمی. شرکت در چند نمایشگاه نقاشی در تهران (خرداد ماه) و انتشار دومین دفتر اشعارش با عنوان «زندگی خواب‌ها». (در ۶۳ صفحه)
- استخدام در سازمان همکاری بهداشت تهران (خرداد ماه). اشتغال به کار در «اداره کل هنرهای زیبا» در قسمت موزه‌ها (آذر ماه) و تدریس در هنرستان‌های هنرهای زیبا.
- ۱۳۳۴ ترجمه اشعار ژاپنی برای مجله «سخن» (مهر ماه).
- ۱۳۳۶ نخستین سفر به اروپا (پاریس و لندن) در مرداد ماه و ثبت نام در مدرسه هنرهای زیبای پاریس در رشته لیتوگرافی (چاپ سنگی).
- ۱۳۳۷ سفر به ایتالیا (فروردین ماه) و شرکت در اولین بینال تهران. اشتغال در اداره کل اطلاعات وزارت کشاورزی با سمت سرپرستی سازمان سمعی و بصری (خرداد ماه).
- شرکت در بینال ونیز. آماده‌سازی دفتر اشعار «آوار آفتاب» برای چاپ.
- ۱۳۳۹ شرکت در بینال دوم تهران و دریافت جایزه بزرگ هنرهای زیبای کشور (فروردین ماه). سفر به ژاپن (مرداد ماه) و آموزش فنون حکاکی روی چوب.
- ۱۳۴۰ دیدار از هند در راه بازگشت به ایران و تماشای «آگره» و «تاج محل». انتشار سومین دفتر شعر با نام «آوار آفتاب» (اردیبهشت ماه) و برگزاری نمایشگاه انفرادی نقاشی در تالار رضا عباسی تهران. انتشار چهارمین مجموعه اشعار با عنوان «شرق اندوه» (مهر ماه).
- ۱۳۴۱ برگزاری نمایشگاه انفرادی نقاشی در تالار فرهنگ.
- ۱۳۴۲ شرکت در نمایشگاه نقاشی گروهی در گالری «گیل گمش» تهران و برگزاری نمایشگاه انفرادی در «کارگاه فیلم گلستان» در سال‌های آشنایی با فروغ فرخزاد (تیر ماه). سفر به برزیل و شرکت در بینال سان پائولو (تیر ماه). سفر به فرانسه و شرکت در نمایشگاه گروهی هنر معاصر ایران و موزه بندر لوهاور فرانسه (تیر ماه). بازگشت به ایران و شرکت در نمایشگاه گروهی گالری «نیلا»ی تهران و برگزاری نمایشگاه انفرادی در گالری صبای تهران (تیر ماه).

- ۱۳۴۴ سفر به هندوستان، پاکستان و افغانستان. سفر مجدد به هندوستان تأثیر شگرفی بر شاعر - نقاش می‌گذارد.
- ۱۳۴۴ شرکت در نمایشگاه گروهی در گالری بورگنر تهران و برگزاری نمایشگاه انفرادی در همان گالری (تیر ماه). انتشار منظومه بلند «صدای پای آب» در فصل‌نامه آرش (آبان ماه). سفر به آلمان و انگلستان.
- ۱۳۴۵ سفر به فرانسه، اسپانیا، هلند، ایتالیا و اتریش. تدریس در هنرکده هنرهای تزئینی تهران (مهر ماه)، انتشار منظومه بلند «مسافر» در فصل‌نامه آرش (آبان ماه).
- ۱۳۴۶ انتشار دفتر شعر «حجم سبز» (بهمن ماه).
- ۱۳۴۷ سفر به فرانسه.
- ۱۳۴۸ سفر مجدد به فرانسه.
- ۱۳۴۹ سفر به آمریکا.
- ۱۳۵۱ سفر به پاریس.
- ۱۳۵۲ برگزاری نمایشگاه انفرادی در گالری سیحون تهران.
- ۱۳۵۳ سفر به یونان و مصر و شرکت در غرفه ایران در نخستین نمایشگاه بین‌المللی تهران (دی ماه).
- ۱۳۵۴ برگزاری نمایشگاه انفرادی در گالری سیحون تهران (دی ماه).
- ۱۳۵۵ سفر به سوییس و شرکت در نمایشگاه هنر معاصر ایران در «بازار هنر» سوییس (خرداد ماه).
- ۱۳۵۶ انتشار مجموعه کامل اشعار در «هشت کتاب» (خرداد ماه). تحلیل اشعار کتاب در برنامه «کتاب‌ها و دیدگاه‌ها» توسط تورج رهنما، بیژن جلالی و منوچهر آتشی در تلویزیون ملی ایران.
- ۱۳۵۷ برگزاری نمایشگاه انفرادی در گالری سیحون تهران.
- ۱۳۵۸ سفر به انگلستان.
- ۱۳۵۹ مرگ در اول اردیبهشت ماه بر اثر سرطان خون در بیمارستان پارس تهران. سپهری وصیت کرده بود که او را در روستای گلستانه به خاک بسپارند؛ اما دوستان‌اش از بیم آن‌که طغیان رودخانه مزارش را زیر آب بگیرد، او را در صحن امام‌زاده سلطان علی در دهستان مشهد اردهال به خاک سپردند.

نقد و بررسی شعرهای سهراب سپهری

شاعر نقاش و نقاش شاعر

شهناز مرادی کوچی

سهراب سپهری (۱۳۵۹-۱۳۰۷) هم شاعر بود و هم نقاش؛ اما قبل از آن که شعر بسراید بر بوم سپیدرنگ نقش می زد، و پیش تر از آن که به عنوان شاعر شناخته شود در محافل هنری و میان جماعت خاص اعیان به عنوان نقاش شناخته شده بود. با وجود این او شعر و نقاشی هایش را تقریباً در یک زمان و با فاصله ای اندک به میان جمع آورد. نخستین مجموعه شعرش را با عنوان مرگ رنگ در مهرماه ۱۳۳۰ انتشار داد، و از پاییز ۱۳۳۱ نقاشی هایش را با شرکت در چند نمایشگاه در تهران عرضه کرد. علاقه سپهری در مجموعه مرگ رنگ به نقاشی همان قدر آشکار است که حرکت قلم مو و رنگ در تابلوهای نخستین اش از نقاشی شاعر خبر داده است.

سپهری همان قدر که شاعر بود نقاش هم بود، و طبعاً شاعری نبود که از سر تفنن نقاشی کند، و در عین حال نقاشی هم نبود که برای تفریح و در «اوقات فراغت» شعر بسراید. سپهری اساساً انسانی متفنن نبود. او شاعر - نقاشی یا نقاش - شاعری «حرفه ای» بود، که اگر لازم می شد از «درآمد» آثارش - که تسامحاً می توان «حق البوق» تعبیر کرد - زندگی خود را می گذراند. برای پیدا کردن «راه» و «هدف» اش آن قدر مصمم بود که اگرچه در آذرماه ۱۳۲۵ به استخدام آموزش و پرورش کاشان درآمد در شهریورماه ۱۳۲۷ استعفا داد، و در مهرماه همان سال در شرکت نفت تهران استخدام شد. یک سال بعد از شرکت نفت نیز استعفا داد و چهار سال معطل ماند تا در خردادماه ۱۳۳۲ در سازمان همکاری بهداشت تهران، و سپس در آذرماه همان سال در اداره کل هنرهای زیبا (فرهنگ و هنر) در قسمت موزه ها و تدریس در هنرستان های هنرهای زیبا مشغول کار شود. روح سرکش و بی قرار سپهری - که موجب رشد و تحوّل او بود - او را به این جا و آن جا می کشاند تا، برای لحظاتی، آرام و قرار بگیرد. وقتی سپهری از اداره کل هنرهای زیبا بیرون آمد کوشید آشوب درونی خود را با «سفر» به دور دنیا تسکین دهد: ابتدا در سفری به اروپا به پاریس و لندن رفت (۱۳۳۶)، سپس عازم

ایتالیا شد (۱۳۳۷) و دو سال بعد از ژاپن سردرآورد (۱۳۳۹). در راه بازگشت به ایران از هند دیدار کرد (۱۳۴۰)، و چندی بعد به سفر برزیل و فرانسه رفت (۱۳۴۲). پس از آن دایم در سفر و گشت و گذار و تجربه‌آموزی — به تعبیر قدما سیرِ آفاق و آنفس — بود: سفر به هندوستان و پاکستان و افغانستان (۱۳۴۳)، سفر به آلمان و انگلستان (۱۳۴۴)، سفر به فرانسه و اسپانیا و هلند و ایتالیا و اتریش (۱۳۴۵)، سفر به فرانسه (۱۳۴۷ و ۱۳۴۸)، سفر به آمریکا (۱۳۴۹)، سفر به پاریس (۱۳۵۱)، سفر به یونان و مصر (۱۳۵۳)، سفر به سوئیس (۱۳۵۵) و دست آخر سفر به انگلستان (۱۳۵۸)؛ اما سپهری در پایتخت هیچ کشور بزرگی مأمن و مأوایی نیافت، تا این که به تعبیر کریم امامی: «صفای بیابان‌های اطراف کاشان را به چشم‌اندازِ معركة طبقة پانزدهم مشرف بر رود سن و سکوتِ ویلای منشعب از کیلومتر پنجاه و سه اتوروتِ جنوب ترجیح داد، و حاصلِ تجربیاتِ خود را از این نیم قرنِ زندگی برای ما گذاشت، و برای هر کس که پس از ما بیاید و بخواهد در احوال ما کنجکاو ی کند.»

اهل کاشانم.

روزگارم بد نیست

تکه نانی دارم، تُخرده هوشی، سرسوزن ذوقی.

مادری دارم، بهتر از برگِ درخت.

دوستانی، بهتر از آبِ روان.

و خدایی که در این نزدیکی است:

لایِ این شب‌بوها، پای آن کاج بلند.

روی آگاهیِ آب، روی قانون گیاه.

من مسلمانم.

قبله‌ام یک گل سرخ.

جانمازم چشمه، مُهرم نور.

دشت، سجادهٔ من.

(صدای پای آب)

شعر «نشانی» نیز وصفِ حالِ مناسبی از درونیات و تعارضات شاعر است: جست‌وجوی پرهیجان کمال دوستی، و نگاه کردن به زیبایی‌های محیط اطراف. سپهری در سفرهای مکررش آموخته بود که وقتی انسان چیزهای آموختنی را بیاموزد قادر خواهد بود اطرافش را زیبا ببیند. او به عنصری از نوع «معرفت» نیاز داشت تا با ذهن و زبانی شفاف و متمرکز و حساس، افتادنِ برگ، جریانِ جاریِ جویبار، اندوه پنهان و اشتیاق کودک در دوستی را ببیند.

— خانه دوست کجاست؟
در فلق بود که پرسید سوار
آسمان مکشی کرد.
ره گذر شاخه نوری که به لب داشت به تاریکی شن ها بخشید.
و به انگشت نشان داد سپیداری و گفت:
«نرسیده به درخت،
کوچه باغی است که از خوابِ خدا سبزتر است
و در آن عشق به اندازه پره های صداقت آبی است.
می روی تا ته آن کوچه که از پشتِ بلوغ، سر به درمی آرد،
پس به سمتِ گلِ تنهایی می پیچی،
دو قدم مانده به گل،
پای فواره جاوید اساطیر زمان می مانی
و تو را ترسی شفاف فرا می گیرد.
در صمیمیتِ سیالِ فضا، خش خشی می شنوی:
کودکی می بینی
رفته از کاج بلندی بالا، جوجه بردارد از لانه نور
و از او می پرسی
خانه دوست کجاست.»
(نشانی)

اما چه شد که سپهری شاعر که در نخستین مجموعه شعرش سروده بود:
در وسط دهکده یک خانه است خانه نه یک کلبه ویرانه است
گوشه آن کلبه نشسته حزین بیژن دل داده و اندوه گین
(«در کنار چمن یا آرامگاه عشق»)
و همواره از «دست جادویی شب» که «در به روی من و غم می بندد» و «غم بیامیخته با رنگ
غروب» یا «غم من، لیک غمی غمناک است» سخن می گفت به آن جار سید که از «افق های باز»،
«هوای صاف سخاوت»، دشت های فراخ و کوه های بلند گفت و سرود:
من در این تاریکی
فکر یک بره روشن هستم
که بیاید علفِ خستگی ام را بچرد.

من در این تاریکی
 امتداد تر باز و هایم را
 زیر بارانی می بینم
 که دعا‌های نخستین بشر را تر کرد.
 من در این تاریکی
 در گشودم به چمن های قدیم،
 به طلایی هایی، که به دیوار اساطیر تماشا کردیم
 من در این تاریکی
 ریشه ها را دیدم
 و برای بنه نورس مرگ، آب را معنی کردم.

(از سبز به سبز)

و چه شد که سپهری نقاش که تابلوهای نخستین اش رنگ های تیره و قهوه ای سوخته داشتند و خورشیدهایش در پشت ساقه های کج و معوج درختان محصور بود و در گلدان هایش شاخه و برگ های تیره می رویدند در واپسین تابلوهایش به روشنی و سپیدی و نور و دشت هایی به رنگ برف رسید.

از آن چه گفته شد طبعاً این نتیجه حاصل می شود که سپهری، مانند هر انسان یا هنرمند دیگری، همان قدر که در طول حیات فکری و هنری خود دچار تحول شد بر ذهن و زبان آدم ها و شاعران - و حتی نقاشان - هم دوره اش تأثیر شگرفی گذاشت. به تعبیر بیژن جلالی: «تاریخ بیست و پنج ساله شعر سپهری تاریخ تحول شعری است که به سرعت از سلطه فرم های رایج شعری چه از لحاظ صورت و چه از لحاظ معنی خارج شده و به صورت شعری کاملاً شخصی در می آید که در عین حال دارای ابعاد جهانی است.» (نقل شده از برنامه تلویزیونی «کتاب ها و دیدگاه ها» - پاییز ۱۳۵۶).

آن چه بیژن جلالی گفته درباره سپهری شاعر در آخرین سال های حیاتش است؛ اما آن چه فریدون رهنما درباره سپهری نقاش اظهار داشته گویای چشم انداز تحول پیش روی نقاش جوان شوریده حالی است که در آغاز راه خود است: «روشنی گل در برابر تاریکی مرغ قرار گرفته است. از همین جا می توان آغاز سخن کرد. چه درباره سهراب سپهری و چه به طور کلی نقاشی... این کش مکش بارها تجدید شد و بارها باز تجدید خواهد شد. زندگی به اندازه ای فراوان و گوناگون و بی کران است که نمی توان آن را باز نمود. رنج و درد و کش مکش از همین جا آغاز می شود و به همین جا نیز پایان می یابد.» (مجله «نقش و نگار»، شماره هفتم، ۱۳۳۹).

شاعر در آغاز و پایان راه

به جز مجموعه خام‌دستانه «در کنار چمن یا آرامگاه عشق» که سپهری در نوزده سالگی در ولایت‌اش با مقدمه‌ای از دوستش مشفق کاشانی (عباس کی منش) منتشر کرد و بعدها هیچ‌گاه آن را جدی نگرفت، نخستین دفتر شعرش، که بعدها اشعار آن را در هشت کتاب نیز تجدید کرد، مجموعه مرگ رنگ است که در سال ۱۳۳۰ انتشار داد.

اگر «بر روی چمن یا آرامگاه عشق» (در ۲۶ صفحه) یک منظومه عاشقانه سطحی و احساساتی است، که سال‌ها بعد سپهری می‌کوشید سرودن آن را کتمان کند، اشعار دفتر مرگ رنگ (در ۷۱ صفحه) نشان از شاعری دارد که در سال‌های بلوغ است و می‌کوشد روحیه احساساتی‌گری را از خود دور کند.

تنها و روی ساحل
مردی به راه می‌گذرد
نزدیک پای او
دریا، همه صدا،
شب، گیج در تلاطم امواج.
رو می‌کند به ساحل و در چشم‌های مرد
نقش خطر را پُررنگ می‌کند.
انگار می‌زند که: مرد! کجا می‌روی، کجا؟
و مرد می‌رود به ره خویش.
(دریا و مرد)

یا:

در شبی تاریک
که صدایی با صدایی در نمی‌آمیخت
و کسی کس را نمی‌دید از ره نزدیک،
یک نفر از صخره‌های کوه بالا رفت
و به ناخن‌های خون‌آلود
روی سنگی کند نقشی را و از آن پس ندیدش هیچ کس دیگر.
شسته باران رنگ خونی را که از زخم تنش جوشید و روی صخره‌ها خشکید.
از میان برده است طوفان نقش‌هایی را

که به جا ماند از کفِ پایش.
گر نشان از هر که پر سی باز
بر نخواهد آمد آوایش

(نقش)

موسیقی و قوافی شعرهای او — حتی از همین نمونه‌هایی که به عنوان شاهد مثال آوردیم — آشکار است، و از حیث قالب، چنان‌که «مرغ معما»، «سراب»، «غمی غم‌ناک»، «خراب»، «قیر شب» و «دل‌سرد» نشان می‌دهند، یا شعرهایش را به صورت «چهارپاره» می‌سراید یا آن‌طور که در شعرهای «با مرغ پنهان»، «سرگذشت»، «نقش»، «دریا و مرد»، «مرگِ رنگ»، «نایاب»، «دنگ...» و «سپیده» می‌بینیم با مصرع‌های بلند و کوتاه، که غالباً وزن و موسیقی هماهنگ و یک‌سانی دارند.

اما سپهری در دفتر «مرگِ رنگ» هنوز به استقلالِ ممتازی نرسیده است و در زبان سخت متأثر از نیما و در مرتبه بعدتر فریدون توللی، سیاوش کسرای و گلچین گیلانی است، و مانند نخستین آثار نیما به شیوه قدیم، و با کلماتی که زنگِ کهن دارد، شعر می‌سراید؛ مثل کاربردِ کلمه «لیک» در شعر «مرغ معما»: «پیکر او لیک سایه - روشن رؤیاست» یا شعر «جان گرفته»: «لیک پندار تو بیهوده است» و شعر «نقش»: «لیک سنگ بی‌محابا در ستیغِ کوه» یا ترکیب‌های «فریبِ سراب»، «ز بندی رسته» و «رنجِ هجر» در شعرهای دیگر این دفتر.

سپهری اگرچه ذهن و زبان نیما را، بیش و کم، می‌شناسد اما هنوز آن قدر قدرت و توان و استعداد ندارد که خود را از شیوه‌های قدمایی برهاند. او نه مثل نیما می‌تواند نقش «ریوستاییِ زمزمه‌گر» را ایفا کند و نه مانند اخوان ثالث بر فرهنگ قدمایی مسلط است؛ چنان‌که خودش سروده است:

دیگرگاهی است در این تنهایی
رنگ خاموشی در طرح لب است
بانگی از دور مرا می‌خواند
لیک پاهایم در قیرِ شب است.

(قیر شب)

اشاره به تنهایی در شعرهای «مرغ معما» و «دریا و مرد»، سکوت در شعر «دره خاموش» و افسردگی و غربت در «مرغ معما» و «رو به غروب» که، به مقدار فراوان، تأثیر از نیما دارد. داریوش آشوری نیز همین تعبیر را درباره شعرهای دفتر «مرگِ رنگ» به دست می‌دهد. در نظر او: «آن‌چه بر فضای شعرهای این کتاب و از جمله بر نام‌های شعرها حاکم است، غم و

افسردگیِ رمانتیک است؛ غمی گنگ و گم‌نام که در سال‌های تُردی و شکنندگیِ جوانی گریبان آدم را می‌گیرد و در شعر شاعران به صورتِ شکوه و شکایت از روزگار پدیدار می‌شود؛ اما در عین حال روح شاعرانه لذتی در دپرستانه از آن می‌برد و دل‌آزردگی او از همه جهان سبب می‌شود که باز هم به دامن همین غم پناه ببرد و از دست او پیش او بنالد... در این دفتر نفوذ نیما به ویژه شعرهای جوانی نیما و حتی توللی پدیدار است.» (مفید، شماره ۱۷، مهرماه ۱۳۶۶).

شعر «مرغ معما» از این دفتر، چنان‌که اشاره شد، تأثیر نیما را بر سپهری حتی از حیث قالب شعری، به وضوح، نشان می‌دهد:

دیر زمانی است روی شاخه این بید

مرغی بنشسته کو به رنگ معماست.

نیست هم آهنگ او صدایی، رنگی.

چون من در این دیار، تنها، تنهاست.

و شعر «سپیده» حضور و نفوذ توللی را بر سپهری جوان آشکار می‌کند:

در دور دست

قویی پریده بی‌گاه از خواب

شوید غبار نیل ز بال و پر سپید

لب‌های جویبار

لبریز موج زمزمه در بستر سپید.

درهم دویده سایه و روشن.

لغزان میان خرم دوده

شب تاب می‌فرزد در آذر سپید.

همان‌گونه آشوری نیز اشاره می‌کند حتی مضمون پاره‌ای از اشعار مرگ رنگ، به ویژه شعرهای «سپیده» و «روشن شب»، چیزی جز حسرت و اندوه و خستگی و بی‌زاری نیست، که از آن به «رومانتیک سیاه» تعبیر می‌شود و تا پایان کار توللی گریبان او را رها نکرد؛ اما سپهری توانست، به تدریج، از آن خلاصی یابد. طلبیدن آرامشِ درونی و انزواجوییِ رومانتیکِ سپهری فاقد آگاهی و منطق است، و شاعر قبل از هر چیز نگران هستی خویش است. اما این گرایش به زعم پاره‌ای از مفسران و شیفتگان شعر سپهری انگیزه و توجیه دیگری دارد.

از نظر صالح حسینی «طبیعت‌ستایی» وجه بارز تفکر رومانتیسیست‌ها است و «در شعر سهراب طبیعت معبد است. در این معبد، یا مسجد، قبله گل‌سرخ است و جانماز چشمه و مهر نور و دشت سجاده. مؤذن آن نیز باد است که سر گلدسته سرو اذان می‌گوید و علف

تکبیرة الاحرام می‌گوید و موج قامت می‌بندد. آنان که به زندگی پُر عادت خو کرده‌اند در این معبد راهی ندارند.» (نیلوفر خاموش، ص ۱۲).

ریخته سرخ غروب
جابه جا بر سرِ سنگ
کوه خاموش است.
می‌خروشد رود.
مانده در دامن دشت
خرمنی رنگ کبود.
سایه آمیخته با سایه.
سنگ با سنگ گرفته پیوند.
روز فرسوده به ره می‌گذرد
جلوه گر آمده در چشمانش
نقشِ اندوه پی یک لبخند.

(رو به غروب)

پیش از صالح حسینی، سال‌ها قبل، امیر شاپور زندنیا در مقدمه‌ای که بر چاپ نخست مرگِ رنگ نوشت سپهری را در ردیف شاعران رومانتی سیست قرار داد که «به دنیایی دست یافته‌اند که هنوز بشر زبانِ بیانِش را ندارد. این است که هنرِ آنان از جمله هنرِ شاعر و نقاش ما سپهری گنگ و نارسا است. یک سببِ بدبینی این هنر و هنرمندان همین ناتوانی در بیانِ عاطفه‌شان است. آن‌ها در زندانی هستند که کسی زبان‌شان را نمی‌فهمد و خودشان نیز کم‌تر قادر به بیانِ آن هستند.» (مرگِ رنگ، ص ۳۰). در واقع این توضیح، چنان‌که دیدیم، چیزی را روشن نمی‌کند، و چه بسا ابهامی را نیز بر شعر سپهری بیفزاید.

اما تحلیلی که محمد حقوقی از دفتر مرگِ رنگ به دست می‌دهد، کمابیش، جامع و دقیق است. او می‌نویسد: «در این کتاب، بی این‌که هیچ ارزشِ نسبی برای هیچ‌یک از شعرها بتوان قایل شد، گذشته از چارپاره‌ی مرغِ معما و مستزادگونه‌ی سپیده، که خاصه با دقت در کوتاه و بلندیِ صحیحِ مصاریع و حضورِ قوافیِ مردّف از نظر شکلِ صوریِ شعر نمونه‌ی بارزِ شعرهای رومانتیکِ غالبِ آن سال‌ها است، نخست می‌توان از دو شعر رو به غروب و مرگِ رنگ نام برد که با ذهن و چشمِ یک نقاش نوشته شده است؛ و آن‌گاه او قطعاتِ جان گرفته و دره‌ی خاموش که نماینده‌ی نخستین توجه به زبانِ نیما است و در حقیقت آغاز دوره‌ی آثاری است مثل دریا و مردو نقش، سرگذشت و با مرغِ پنهان، که مشق‌هایی است از روی سر مشق‌هایی هم‌چون خانه‌ام ابری

است، ناقوس، داروک، قایق و...» (شعر زمان ما: سهراب سپهری، ص ۵۸).
سپهری دو سال پس از مرگ رنگ دفتر زندگی خواب‌ها را (در ۶۳ صفحه) منتشر کرد. او که در این دفتر کوشیده است خود را از بدعت‌ها و بدایع نیمایی برهاند و راه مستقلی بی‌پیماید ذهن و زبانی گیج و گنگ و آشفته دارد، و نشان می‌دهد که شاعر در کش مکشی دائمی با خویشتنِ خویش است تا چون جوانه‌ای از دل خاک سر بر آورد.

هنگام کودکی

در انحنای سقفِ ایوان‌ها،

درون شیشه‌های رنگی پنجره‌ها،

میان لک‌های دیوارها

هر جا که چشمانم بی‌خودانه در پی چیزی ناشناس بود

شبیه این گل‌کاشی را دیدم

و هر بار رفتم بچینم

رؤیایم پرپر شد.

(گل‌کاشی)

یا:

مردابِ اتاقم کدر شده بود

و من زمزمه خون را در رگ‌هایم می‌شنیدم.

زندگی‌ام در تاریکیِ ژرفی می‌گذشت.

این تاریکی، طرح وجودم را روشن می‌کرد.

(لحظه گم شده)

با قدری تسامح می‌توان گفت که این قطعات از دفتر زندگی خواب‌ها گویای تولد دوباره

شاعر است؛ مثل فروغ که با شعرهای دفتر «تولدی دیگر» از نو متولد شد.

پس از لحظه‌ای دراز

پرتو گرمی در مردابِ یخ‌زده ساعت افتاد

و هنوز من

در مردابِ فراموشی نلغزیده بودم

که به راه افتادم.

(سفر)

کلمات و ترکیب‌های «سفر»، «یک لحظه گذشت»، «به راه افتادم»، «برگی رویید»، «یک

نیلوفر روییده بود»، «آیا پیش از این زندگی‌ام فضایی دیگر داشت؟»، «در باغی رها شده بودم»، «باران نور» و مانند این‌ها در دفتر «زندگی خواب‌ها» گویای حس زندگی و «تولد دیگر» سپهری است، و ترکیب‌ها و استعاره‌هایی هم‌چون «من به پایان خودم رسیدم»، «رؤیایم پرپر شد»، «گم شده بودم»، «باران نور ایستاد»، «درها بسته و کلیدشان در تاریکی دور شد» و «انسان مه‌آلود» نشان از تعارض و کش و واکش‌های شاعری دارد که کمابیش هنوز «خواب» و گیج است. احساس شاعر در این شعرها به تعبیر اوکتاویوپاز شعر او را بی‌وقفه تحلیل می‌برد، و واقعیت آن را از عینی حساس و شیئی بی‌بدیل به یک اندیشه، تعریف یا پیام تقلیل می‌دهد. (کتاب شعر، اصفهان - بهار ۱۳۷۱، ص ۹۳ دیده شود).

واقعیت‌های سرسخت جامعه و هیاهوی زندگی اجتماعی شاعر «خواب‌زده» را برمی‌آشوبد. از این رو شعرهای دفتر «زندگی خواب‌ها» از یک سو متأثر از فضای تلخ سیاسی و اجتماعی سال‌های ۱۳۳۲ است، و از سوی دیگر گویای وضع حال شاعری است که می‌خواهد از فضای اجتماعی جدا شود و به درون خویش راه ببرد.

نگاهم به تاروپود سیاه ساقه گل چسبید

و گرمی رگ‌هایش را حس کرد:

همه زندگی‌ام در گلوی کاشی چکیده بود:

گل کاشی زندگی دیگر داشت.

آیا این گل

که در خاک همه رویاهایم روییده بود

کودک دیرین را می‌شناخت

و یا تنها من بودم که در او چکیده بودم.

گم شده بودم؟

(گل کاشی)

یا:

درها بسته

و کلیدشان در تاریکی دور شد.

نسیم از دیوارها می‌تراود:

گل‌های قالی می‌لرزد.

ابرها در افق رنگارنگ پرده پر می‌زنند.

باران سیاه اتاقت را پر کرد

و تو در تاریکی گم شده‌ای

انسانِ مه‌آلود!

(لولوی شیشه‌ها)

چنان‌که غالب منتقدان اشاره کرده‌اند شعرهای دفتر «زندگی خواب‌ها» نماینده هذیان‌گذار شاعر است؛ گذار از یک مرحله به مرحله‌ای دیگر، مثل کودکی که ابتدا به کمک مادرش پا به پا برده می‌شود، و سپس می‌کوشد سر پای خود بایستد. به تعبیری او در شعرهای این دفتر «به سوی سراب‌ها می‌رود، در خواب‌ها و وهم‌ها فرو می‌رود و نشانِ دیارِ خود را می‌جوید». ناگهان رنگی دمید:

پیکری روی علف‌ها افتاده بود.

انسانی که شباهتِ دوری با خود داشت.

باغ در ته چشمانش بود

و جا پای صدا همراه تپش‌هایش.

و جودش بی‌خبری شفافم را آشفته بود.

وزشی برخاست

دریچه‌ای بر خیرگی‌ام گشود:

روشنی‌تندی به باغ آمد.

باغ می‌پژمرد

و من به درون دریچه رها می‌شدم.

(باغی در صدا)

چنان‌که اشاره شد بریدن سپهری از ذهن و زبان و بدعت‌ها و بدایع نیما در زندگی خواب‌ها دستاورد مهمی، به جز تجربه‌آموزی و ذوق‌ورزی، برای او ندارد. در حقیقت او وزن نیمایی را رها کرد تا به «بی‌وزنی» برسد، و از همین رو شکل و صورت شعرهایش، اغلب، قدرت و استحکام لازم را ندارد، و مضامین‌اش سطحی، تصویرها فاقد عمق و استعاره‌ها و تشبیه‌هایش کهنه و تکراری است. اما ذهنِ خواب‌زده او زبانی بی‌لطافت و ناهموار را پرورش داده، و حس‌آمیزی‌هایش، که شگرد ادبی رایجی نزد او است، جلوه تازه‌ای به اشعارش بخشیده است. اغلب شعرهای دو دفتر نخست او نماینده وضع و حال شاعری است که می‌خواهد از جایی دل بکند، و چون مترو ملاک مشخصی ندارد از هر باغ گلی می‌چیند و خود را به جهانی دیگر می‌اندازد. «و من به درون دریچه رها می‌شدم» و «لحظه لحظه خودم را می‌مردم».

اگر از جنبه معنی و مضمون، جدا شدن سپهری از دنیای واقعی مرگِ رنگ رسیدن به کابوس و هذیان و رؤیا در زندگی خواب‌ها است، از حیث شکل و صورت زندگی خواب‌ها از زبان نیمایی مرگِ رنگ واپس مانده تر است. محمد حقوقی با تأکید بر واپس ماندگی ترکیب‌های کلامی و احساس‌های شاعرانه در مجموعه زندگی خواب‌ها، در قیاس با دفتر مرگِ رنگ، نوشته است: «نباید نانوشته گذاشت که ریشه‌های زبان اصلی شعر سپهری و نیز جوهر حرکت شعری او در این کتاب بیش از مرگِ رنگ تجلی دارد؛ زیرا در سال‌هایی که همه به زبان نیما و به بیرون از خود متوجه‌اند، او با توجه به زبان خود و درون خویش در سفرهای رؤیایی و کابوسی خود سیر می‌کند، و هم این نشانه فردیت سپهری در آن سال‌ها است؛ فردیتی نه حاصل از شکست سیاسی، از آن گونه که برخی شاعران آن زمان را نصیب افتاد، بل فردیتی که منشأ آن جز جُستن خویشتن خویش نبوده است؛ جست‌وجو در تاریکی‌های خواب و بیان و کابوس‌های گوناگون.» (پیش گفته، صص ۸۴-۸۳).

سپهری که در مجموعه «زندگی خواب‌ها» کوشیده بود وارد معقولات شود و به «هستی» و «من خویش» توجه نشان دهد، در سومین دفترش با نام آوار آفتاب (در ۱۱۵ صفحه) مکاشفات غریبی دارد. آوار آفتاب پس از سفر شاعر به ژاپن و دیدار او از هند و ترجمه اشعار ژاپنی در مجله «سخن» منتشر شده است. در پاره‌ای از شعرهای دفتر آوار آفتاب او، کماکان چهره‌ای عبوس دارد:

کنار مشتی خاک

در دوردستِ خودم، تنها، نشسته‌ام

نوسان‌ها خاک شد

و خاک‌ها از میان انگشتانم لغزید و فرو ریخت.

شبیه هیچ شده‌ای!

چهره‌ات را به سردی خاک بسپار.

اوج خودم را گم کرده‌ام.

می‌ترسم، از لحظه بعد، و از این پنجره‌ای که به روی احساسم گشوده شد.

(شاسوسا)

اما با تشبیهات فراوان از پرتویی که آینه را البریز می‌کند، طرحی که با آفتاب آلوده می‌شود،

صبحی که از سفال آسمان می‌تراود و باغی که سرشار از تراوش‌های سبز است سخن می‌گوید:

نور را پیمودیم، دشت طلا را درنوشتیم.

افسانه را چیدیم، و پلاسیده فکندیم

کنارِ شن زار، آفتابی سایه بار، ما را نواخت، درنگی کردیم.
 بر لبِ رودِ پهناورِ رمز، رؤیاها را سر بریدیم.
 ابری رسید، و ما دیده فرو بستیم.
 ظلمت شکافت، زهره را دیدیم، و به ستیغ برآمدیم.
 آذر خشی فرود آمد، و ما را در نیایش فرو دید.
 لرزان گریستیم، خندان، گریستیم.
 رگباری فرو کوفت: از در هم دلی بودیم.
 سیاهی رفت، سر به آبی آسمان سودیم، درخورِ آسمان ها شدیم.
 سایه را به دره رها کردیم. لبخند را به فراختای تهی فشاندیم.
 سکوت ما به هم پیوست، و ما ما شدیم.
 تنهایی ما تا دشت طلا دامن کشید
 آفتاب از چهره ما ترسید.
 دریافتیم، و خنده زدیم.
 نهفتیم و سوختیم.
 هر چه به هم تر، تنهاتر
 از ستیغ جدا شدیم:
 من به خاک آمدم، و بنده شدم.
 تو بالا رفتی و خدا شدی.
 (نیایش)

بر اساس مقدمه‌ای که سپهری بر چاپ اول آوار آفتاب (۱۳۴۰) نوشت، و در چاپ‌های بعدی از کتاب خود حذف کرد، او به مقابله حکمت شرق و فلسفه غرب می‌اندیشد، شرق را یا رودر رو یا پشت به غرب توصیف می‌کند. شرح خود او از این قرار است: «آن‌جا انسان خدا نتواند شد، به بی‌پایان نیارد پیوست. این‌جا انا الحق می‌زند، به گریمان می‌رسد، به برهمن می‌پیوندد، بودا می‌شود، به تائورا می‌یابد. آن‌جا سرانجام حضور خدا، رهرو را از پیش روی باز می‌دارد (پژوهش بر گسون و اکهارت در عرفان مسیحی) و این‌جا هم سانی با طبیعت پایان راه نیست (zen). در آن‌جا noumén از دریافت به دور می‌ماند (کانت) و این‌جا paramatman با آگاهی یکی می‌شود (شانکارا). آن‌جا من به هر جا سایه می‌زند و در اثبات خود هدف زندگی باز جسته می‌شود (نیچه)، و این‌جا سخن از anatma به میان است. در آن مرز و بوم بهشت را کنار دوزخ می‌نشانند (بلیک) و در این سامان طنین advata پیچیده است. باخترا به پست و بلند

خود دارد، و خاور به همواری: رؤیا و واقعیت بر تاروپودی یکتا گسترش می‌یابد و چو آنگ
— تسه خواب پروانه شدن یا پروانه خواب او شدن (صص د-و).

چنان‌که ترجمه‌های سپهری از اشعار ژاپنی نشان می‌دهد و تأثیری که او از تماشای
«آگره» و «تاج محل» در سفر به هند برمی‌گیرد، توجه او به خاورزمین بیش‌تر به شرق دور
(هند و ژاپن و چین) و فلسفه و جهان‌بینی آن‌ها است: «تنهایی باختر زمین، تلخی و خشونت
به بار می‌آورد، و وارستگی خاورزمین اندوه. برابر خشم و سودازدگی اروپا آسیا نرمی و
توازن را می‌نشانند، هرگز شراب خون‌ریز از قلم موی شاعر چینی نمی‌چکد، و هیچ‌گاه به
دیده آسیایی ببرهای خشم پرهیزگارتر از اسبان دانایی نیستند.» (همان‌جا).

تو را دیدم، از تنگنای زمان جستم.

تو را دیدم، شور عدم در من گرفت.

و بیندیش، که سودایی مرگم، کنار تو و زنبق سیرابم.

دوست من، هستی ترس‌انگیز است.

به صخره من ریز، مرا در خود بسای، که پوشیده از خزه نامم.

بروی، که تری تو، چهره خواب اندود مرا خوش است.

غوغای چشم و ستاره، فرو نشست، تا شنوده آسمان‌ها شویم.

بدر آ، بی‌خدایی مرا بی‌باگن، محراب بی‌آغاز شو

نزدیک آی، تا من سراسر «من» شوم.

(نزدیک آی)

سپهری، مانند فریدون رهنما — که او نیز پس از سال‌ها اقامت و تحصیل در پاریس به
ایران بازگشته بود — بدون آن‌که توضیح دهد که Noumena یا «چیزهای در خود» (اشیای
فی‌نفسه)، که از لحاظ کانت علت‌های احساس‌های فرد انسانی هستند، چه گونه چیزی است
بحث درباره‌ی واژه‌ها را دنبال می‌کند. اصطلاحاتی مانند Pratipad، Madhyama، arhant،
Lie-Tzeu و samsara، moksha، sujata جابه‌جا در مقدمه کوتاه او به کار برده می‌شود، بی‌آن‌که
روشن کند این اصطلاحات در دستگاه فلسفی شرق دور چه معنایی دارند. سپهری گمان
می‌کرد، یا وانمود می‌کرد که گمان می‌کند، که اندازه رخنه «نامن» — یعنی «نه من» و آن‌چه از
«من» جدا است — در «من»، یا خویشتن هر کس، بهترین پایه سنجش هر واقعیت‌گرایی است.

در این دهلیزها، انتظاری سرگردان بود

«من» دیرین روی این شبکه‌های سبز سفالی خاموش شد

در سایه آفتاب این درخت اقاها،

گرفتن خورشید را در ترسی شیرین تماشا می‌کرد

.....
«من» دیرین، تنها، در این دشت‌ها پرسه می‌زد

هنگامی که مرد

رؤیای شبکه‌ها و بوی افاقیا میان انگشتانش بود.

(شاسوسا)

نتیجه‌گیری از تعبیرهای بالا در شعرهای آوار آفتاب کار خطرناکی است؛ زیرا سپهری هر جا ضروری می‌دانسته است خود را به برخی آرای فیلسوفانی مثل فیخته و فلاسفه شرق دور پای‌بند نشان داده است، بی‌آن‌که هنوز، به اندازه کافی، در دستگاه فکری این فلاسفه غور و بررسی کرده باشد. به عبارت دیگر، سپهری با توسل به فلسفه و دیدگاه شرق دور گرایش خفته و بی‌اقبال رومانتیک را که دفترهای مرگ و زندگی خواب‌ها مروج آن بود دست‌خوش دیگرگونی کرد. در صدد بود تا ظرف و مظروف گذشته را مرمت کند یا نو سازد. معنویت گم شده، دور ماندن از اصل خویش، دور ریختن تعلقات پست و بیگانه‌کننده، غم غربت و تنهایی، واگویی حسرت‌بار روزگاران دور گذشته، شورش یک تنه و مانند این‌ها با رنگی از مصلحت‌زمانه چیزی بود که سپهری، مانند همه پیروان «پیش‌رو» و سنت‌شکن رومانتیک، در دهه چهل شمسی، به آن روی می‌آورد. آن واکنش گلایه‌آمیزی که رومانتیک‌های متقدم بروز می‌دادند، در اشعار سپهری و پاره‌ای از شعرهای فریدون رهنما و بیژن جلالی با حذف پاره‌ای از خیال‌پردازی‌ها و عواطف رقیق کلیشه‌ای بروز می‌یافت. این نوگرایی رومانتیک، در دوره‌ای کوتاه، طرف‌داران پروپاقرص و جنجال‌برانگیزی در محیط فرهنگی و اجتماعی ایران پیدا کرد، که تا امروز نیز آثار آن کمابیش دیده می‌شود.

صاحبان این نحوه نگرش در ادبیات فارسی و عرفان ایرانی سالکانی هستند که، به قول رهنما، می‌کوشند «زندگی را بیابند و بشناسند» و به تعبیر درست‌تر به یگانگی (وحدت عالم و معلوم و طالب و مطلوب) و به «حقیقت» دست یابند.

بیایید از شوره‌زار خوب و بد برویم

چون جویبار، آینه روان باشیم:

به درخت، درخت را پاسخ دهیم

و دو کران خود را در هر لحظه بیافرینیم، هر لحظه رها سازیم

برویم، برویم و بی‌کرانی را زمزمه کنیم.

(سایبان آرامش ماییم)

یا:

در بیداری لحظه‌ها
 پیکرم کنارِ نهر خروشان لغزید.
 مرغی روشن فرود آمد
 و لبخند گیج مرا برچید و پرید...
 درختی تابان

پیکرم را در ریشه سیاهش بلعید.

(تار و پود)

در شعرهای سپهری احساس ناگوار جدایی از طبیعت، همان دور ماندن از «اصل خویش» است، و درون‌نگری و توجه شاعر به «من» سرآغاز تعارض او با دنیای سرسخت و بی‌رحم غرب است، که در دستگاه فکری شاعر، که عقل یا خرد محور آن نیست، رودرروی شبرق قرار دارد.

بسیاری از منتقدان دیدگاه فلسفی سپهری را در آوار آفتاب نپسندیدند و آن را عقده‌هایی یا، در بهترین حالت، جوانه‌هایی تعبیر کردند که ریشه‌ای کهن سال زیر خاک دارند و بایستی منتظر ماند تا خورشید بر آن‌ها بتابد و شکفته شوند. برخی دیگر از سر مهر تفکر او را در شعرهای آوار آفتاب نوعی کوشش در ایجاد یک هماهنگی بزرگ با طبیعت و کائنات ارزیابی کردند که موجب شده است شاعر به همه چیز به طور یک‌سان بنگرد.

از لحاظ منتقدان شعرهای دفتر آوار آفتاب ذوق‌ورزی و آزمایش‌گری سپهری برای رسیدن به «کمال شعر» یا «شعر ناب» است؛ اما تظاهر و تکلف شاعر در شعرهایی خالی از معنی و مضمون مانع از لطافت احساس و بیانی پخته شده است، و اگر ارزشی بر این دفتر مترتب باشد گامی است به سوی مرتبه و مقامی که قرار است سپهری به آن جا برسد؛ به عنوان مثال: «در این کتاب به جلوه‌های زبان خاص سپهری از صدای پای آب به بعد بیش‌تر می‌توان برخورد. هم‌چنین شور و شوق یگانگی و آمیختگی با طبیعت را که در شعرهای بعدی سپهری کاملاً واضح می‌شود بیش‌تر می‌توان دید. ضمن این‌که حالات سفر و حرکات ذهن او نیز در این کتاب بیش از کتاب‌های دیگر به چشم می‌خورد.» (محمد حقوقی، پیش‌گفته، ص ۱۰۷).

از آن‌چه گفته شد می‌توان نتیجه گرفت که زبان و شعر سپهری در آوار آفتاب پیچیده و پرابهام و ابهام است. تصاویر شعرش در پی هم ردیف شده‌اند و انبوه استعاره‌ها زبان پر تکلفی را به شعر او تحمیل کرده است. اگر در فلسفه شرق دور بیان هر پند یا نکته

حکمت‌آمیز ذهن مخاطب را با خود درگیر می‌کند، استعاره‌ها و تصویرهای آوار آفتاب معما یا هزارتوی پُرطنطنه‌ای برای او فراهم می‌آورد.

چنان‌که ازرا پاوند در مقالهٔ پرمغز خود «تصویرگرایی» اشاره کرده است، اگر تصویر را نیروی عواطف شاعر به وجود می‌آورد، این به آن مفهوم نیست که استعاره توضیحی هم مخلوق عاطفه است. استعاره‌های کاذب و تزئینی فقط به کار سخن‌وران می‌آید و با انگاره در شعر فاصله دارد. انگاره واحدی ساده است که می‌توان آن را بارها و بارها در ذهن تکرار یا مجسم کرد؛ اما وقتی به شکل و صورت پیچیده‌ای درآمد، و شکل «نقش» به خود گرفت، چیزی که به آن «تشکل تشکل‌ها» نیز می‌گویند، تکرار آن بی‌حاصل است.

ازرا پاوند تصویر را به دو نوع تقسیم می‌کند: تصویر عینی و ذهنی. اگر از درون ذهن بیرون بیاید تصویری ذهنی است، و اگر منشأ آن چشم‌ها یا کنش‌های بیرونی باشد عینی است. در هر دو این حالت‌ها تصویر فراتر از یک اندیشه است؛ اما اگر تصویر فاقد این ویژگی‌ها باشد به احتمال زیاد تزئینی و کاذب از کار درمی‌آید، که در این حالت با آن برخوردی ساده و سراسر است و بی‌واسطه نمی‌توانیم داشته باشیم. بسیاری از تصویرهای سپهری در آوار آفتاب از این جنس هستند، و در بهترین حالت با تصویرهای شعری هوشنگ ایرانی مقایسه می‌شوند که همواره در چنبرهٔ انتزاعات و لفظ‌پردازی محبوس‌اند.

ظاهراً سپهری شعرهای دفتر آوار آفتاب را از سال ۱۳۳۷ برای چاپ آماده کرده بود، اما تا سال ۱۳۴۰ امکان انتشار آن را نیافت. بنابراین شعرهای این مجموعه از لحاظ زمینه‌های فکری به دیدگاه‌های شاعر در نیمهٔ دوم دههٔ سی نزدیک‌تر است. شعرهای دفتر بعدی سپهری با نام شرقِ اندوه در همان سال ۱۳۴۰ (مهر ماه) و چهار ماه پس از انتشار مجموعهٔ آوار آفتاب منتشر شدند. بنابراین، با توجه به فاصلهٔ سرودن اشعار هر دو مجموعه، گرایش سپهری به عرفان و فلسفهٔ شرق دور در شرقِ اندوه آشکارتر است. این گرایش افراطی، به‌ویژه، از عنوان غریب شعرها پدیدار است: هلا، نا، پادمه، چند، شک‌پوی، شورم راهایی، تراو، وید، گزار، Bodhi، نه به سنگ، پاره، شیطان هم و مانند این‌ها.

اگر دفتر آوار آفتاب در حکم برزخ اندیشه‌های عرفانی و بودایی سپهری بود مجموعهٔ شرقِ اندوه اوج سیر و سلوک و اندیشه‌ورزی شاعر در عرفان مشرق زمین است. به عبارت دیگر، اگر در پاره‌ای از اشعار آوار آفتاب، مثلاً در شعر «نیایش» اندیشه‌های عارفانه و دینی سپهری با وضوح جلوه می‌نماید، او در شعرهای شرقِ اندوه خود را از حیث وزن و آهنگ و اندیشه‌های عارفانه و دینی باز می‌یابد. فروغ فرخ‌زاد در همان سال‌ها در گفت‌وگویی با سیروس طاهباز و غلام‌حسین ساعدی این مسیر را به خوبی تشخیص داده بود: «سپهری از

بخش آخر کتاب آوار آفتاب شروع می‌شود و به شکل خیلی تازه و مسحورکننده‌ای هم شروع می‌شود و همین‌طور ادامه دارد و پیش می‌رود. سپهری با همه فرق دارد. دنیای فکری و حسی او برای من جالب‌ترین دنیاها است. او از شعر و زمان و مردم خاصی صحبت نمی‌کند، او از انسان و زندگی حرف می‌زند، و به همین دلیل وسیع است. در زمینه وزن راه خودش را پیدا کرده. اگر تمام نیروهایش را فقط صرف شعر می‌کرد آن وقت می‌دیدید که به کجا خواهد رسید.» (نگاه کنید به: شناخت‌نامه فروغ فرخ‌زاد، به کوشش شهناز مرادی کوچی، ص ۳۲۶).

شعرهای دفتر شرق اندوه مشتمل بر ۲۵ قطعه است، و چنان‌که اشاره شد وزن، ریتم و ضرب آهنگ اغلب آن‌ها به «غزلیات شمس» نزدیک است؛ به عنوان مثال در شعر «نا» سپهری می‌سراید:

باد آمد، در بگشا، اندوه خدا آورد
 خانه بروب، افشان گل، پیک آمد، پیک آمد
 مژده ز «نا» آورد.
 آب آمد، آب آمد، از دشت خدایان نیز، گل‌های سیا آورد.
 ما خفته، او آمد، خنده شیطان را بر لب ما آورد.
 مرگ آمد
 حیرت ما را بُرد،
 ترس شما آورد.
 در خاکی، صبح آمد، سیب طلا، از باغ طلا آورد.
 که قابل مقایسه با این غزل از دیوان شمس است:

آب زنید راه را، هین که نگار می‌رسد مژده دهید باغ را، بوی بهار می‌رسد
 راه دهید یار را، آن مه ده چهار را کز رُخ نوربخش او نورِ نثار می‌رسد

البته تأسی و ارادت سپهری در شرقِ اندوه به غزلیات شمس از دید کم‌تر محقق‌پوشیده مانده است؛ به عنوان نمونه از نظر حقوقی: «همه شعرهای این کتاب، حاصل توجه دوره‌ای شاعر به دیوان شمس بوده است. هم از لحاظ وزن و هم توجه به قوافی مکرر و هم حالات شورانگیز و شوق‌آمیز؛ حالتی که شنوندگان حیرت‌زده را دعوت به حرکت می‌کند؛ دعوت به جست‌وجوی حقیقتِ ناپیدا و خاصه خدای مقصود شاعر، که اولین نشانه‌های حضور او در همین کتاب احساس می‌شود.» (پیش‌گفته، ص ۱۳۴).

آشوری با حزم و احتیاط به این موضوع اشاره داشته است: «اما روی هم رفته هیچ‌یک از تجربه‌های موزون او از نظر شعری کامیاب نیست... در شورم را باز چیزی شبیه ترنم‌های

مولوی در دیوان شمس به چشم می‌خورد و نوعی احساس عرفانی و نوعی کشش تجربه دینی، اما خام در ماورای کنشت و کعبه و بت‌خانه و دیر» (پیش‌گفته، ص ۲۹-۳۰).

نظر محمدرضا شفیعی کدکنی (م. سرشک) نکته‌پردازانه‌تر است: «در بیش‌تر صفحات شعر او سخن از جذبه است و اشراق و مجذوب شدن از یک باغچه و سجود سبز محبت؛ اما من نمی‌دانم چرا در لحظه‌های پرجذبه او که عفت اشراق روی شانه‌هایش می‌ریزد و از هم‌دردی‌های عارفان پیشین ما با انسان نشانی نیست؛ حتی در همان لحظه‌هایی که به طبیعت محض گرایش داشتند و در جذبه یک دانه زندانی در زیر خاک بودند... شاید برای این است که در دنیایی یوگی فرو رفته است.» (ادوار شعر فارسی از مشروطیت تا سقوط سلطنت، ص ۸۶).

سپهری از در کنار چمن یا آرامگاه عشق و سپس مرگ رنگ تا شرق اندوه دم به دم ذهن و زبانش را توسع می‌دهد، جابه‌جا شدن مقام و منزلت او در شعر و شاعری و گذارش از رومانتیسیسم تا فلسفه و عرفان و سپس بودیسم آن‌چنان بود که پاره‌ای از منتقدان او را کماکان «پیشانی‌گفتار» و اندیشه‌اش را در «برزخ» توصیف و تأویل کردند. رضا براهنی یکی از این منتقدان است: «من در صمیمیت سپهری هیچ تردیدی نمی‌کنم، ولی در شعرهای او آن‌چنان عدم وحدت دیده می‌شود که به راحتی می‌توان دو یا سه شعر را به هم پیوند زد یا از هر شعری سطرهایی برداشت، بدون این که از شعر چیزی کم بشود. موقعی که شعر وحدت نداشته باشد می‌توان هر بلایی را به سر آن آورد. اغلب شعرهایی را که سپهری با مبنای فاعلاتن فعلاتن شروع کرده می‌توان داخل یک‌دیگر جاداد. به دلیل این که اگر فقط توقع مان از شعر محدود به معنی باشد و هرگز به دنبال حد و حصاری برای شکل ذهنی شعر نباشیم تمام شعرهای سپهری داخل یک‌دیگر همان معنی را می‌دهند که تک تک می‌دادند.» (فردوسی، شماره ۸۴۵، دهم بهمن ماه ۱۳۴۶). توضیح خسرو احتشامی بر «پیشانی‌گفتاری» سپهری این است که شاعر «با همه پیشانی نظم کلی داشت، مانند مثنوی شریف که چکیده‌ای از تمام اندیشه‌های فلسفی و کلامی جهان و اسلام و غیر آن تا قرن هفتم هجری است که در نخستین لحظه این گفته‌ها تماماً التقاطی به نظر می‌آید؛ زیرا مولوی هرچه را در دستگاه فکری دیگران درست می‌یابد برمی‌چیند و به رشته باریک قصه‌های خود می‌کشد.» (یادمان سهراب سپهری، زیر نظر محمدرضا لاهوتی، سال ۱۳۶۷، ص ۳۰).

خود سپهری «پیشانی‌گفتاری» و از هر باغ عرفان و فلسفه و مذهب «گلی» چیدن و از آن «دسته گلی» ساختن را چنین تصویر می‌کند:

من سازم: بندی آوازم. برگیرم، بنوازم. بر تارم زخمه «لا».

می‌زن، راه فنا می‌زن.

من دودم: می پیچم، می لغزم، نابودم.
 می سوزم، می سوزم: فانوسِ تمنایم، گل کن تو مرا، و در آ.
 آینه شدم، از روشن و از سایه بری بودم. دیو و پری آمد،
 دیو و پری بودم. در بی خبری بودم.
 قرآن بالای سرم، بالش من انجیل، بستر من تورات،
 و زیر پوشم اوستا، می بینم خواب:
 اولین بودا در نیلوفر آب.
 هر جا گل های نیایش رست، من چیدم. دسته گلی دارم.
 (شورم را)

یا در شعری دیگر از همین دفتر:
 درها به طنین های تو وا کردم
 هر تکه نگاهم را به جایی افکندم، پُر کردم هستی ز نگاه
 بر لب مرداب، پاره لبخند تو بر روی لجن دیدم،
 رفتم به نماز.

(و شکستم و دیدم و فتادم)

ایجاز و اختصار پاره ای از اشعار دفتر شرقِ اندوه به «هایکو» های ژاپنی شبیه است، که خود سپهری سال ها قبل از انتشار مجموعه شرقِ اندوه تعدادی از آن ها را ترجمه و منتشر کرده بود. پاره ای از شعرهای این دفتر مثل «پادمه» و «گزار» هم کوتاه اند و هم زبان موجزی دارند، و به تدریج به زبان شاعرانه سپهری نزدیک می شوند؛ زبانی که او هنوز آن را آزمایش و سبک سنگین می کند تا سبکِ خاص خود را بیابد.

باز آمدم از چشمه خواب، کوزه تر در دستم.
 مرغانی می خواندند. نیلوفر وا می شد. کوزه تر بشکستم
 در بستم

و در ایوان تماشای تو بنشستم.

(گزار)

در هشت کتاب دو منظومه بلند «صدای پای آب» و «مسافر» به عنوان پنجمین و ششمین کتاب سپهری ثبت شده اند. «صدای پای آب» نخستین بار در آرش (سال ۱۳۴۴، شماره ۳) چاپ شد.

«صدای پای آب» از جنبه و زاویه‌ای منظومه‌ای دو وجهی است: وجه اول آن «اتو بیوگرافیک» است که در آن شاعر به شرح حال خود می‌پردازد: اهل کاشانم / مادری دارم بهتر از برگ درخت / دوستانی بهتر از آب روان / و خدایی که در این نزدیکی است / من مسلمانم / قبله‌ام یک گل سرخ / پیشه‌ام نقاشی است / گاه گاهی قفسی می‌سازم با رنگ، می‌فروشم به شما / پدرم نقاشی می‌کرد / تار هم می‌ساخت، تار هم می‌زد / خط خوبی هم داشت.

وجه دوم «صدای پای آب» حدیث نفس شاعر است، که از تعلقات درونی و ذهنی خود می‌گوید؛ گویی که رودرروی روان‌کاوی نشسته است تا اطلاعات ضرور و لازم را در اختیار او بگذارد: اهل کاشانم / نسیم شاید برسد / به گیاهی در هند، به سفالینه‌ای از خاک «سیلک» / نسیم شاید، به زنی فاحشه در شهر بخارا برسد / من به مهمانی دنیا رفتم / من به دشت اندوه / من به باغ عرفان / من به ایوان چراغانی دانش رفتم / رفتم از پله مذهب بالا / تا ته کوچه شک / تا هوای خنک استغنا / تا شب خیس محبت رفتم / من به دیدار کسی رفتم در آن سر عشق / رفتم، رفتم تا زن / تا چراغ لذت / تا سکوت خواهش / تا صدای پر تنهایی.

سپهری در «صدای پای آب» هم از دوره بی‌دانشی و بی‌آگاهی می‌گوید: آب بی‌فلسفه می‌خوردم / توت بی‌دانش می‌چیدم؛ و هم از سیر و سلوک عارفانه: من به مهمانی دنیا رفتم، هم از آغاز آشنایی و شعور: «چیزها دیدم در روی زمین / من کتابی دیدم، واژه‌هایش همه از جنس بلور / کاغذی دیدم، از جنس بهار / موزه‌ای دیدم، دور از سبزه / مسجدی دور از آب / سر بالین فقیهی نو مید، کوزه‌ای دیدم لبریز سؤال». او از روشنایی عرفان و فلسفه مشرق زمین می‌گوید: «من قطاری دیدم، روشنایی می‌برد / من قطاری دیدم، تخم نیلوفر و آواز قناری می‌برد / باد در گردنه خیبر، بافه‌ای از خیس تاریخ به خاور می‌راند / روی دریاچه آرام «نگین» قایقی گل می‌برد / در بنارس سر هر کوچه چراغی ابدی روشن بود» و از سال‌هایی می‌گوید که نور را دیده بود و ظلمت می‌دید: «نور و ظلمت را دیدم / و گیاهان را در نور، و گیاهان را در ظلمت دیدم / جانورها را در نور، جانورها را در ظلمت دیدم / و بشر را در نور، و بشر را در ظلمت دیدم». و در پی حقیقت، گم‌گشته و حیران، است: «اهل کاشانم، اما / شهر من کاشان نیست. / شهر من گم شده است. / من با تاب، من با تب / خانه‌ای در طرف دیگر شب ساخته‌ام.» و از این خانه در طرف دیگر شب است که: «کار ما شاید این است / که میان گل نیلوفر و قرن / پی آواز حقیقت بودیم». سپهری خلاصه می‌کند که پس از سال‌ها «برزخ اندیشه» به آن مرحله‌ای از سیر و سلوک رسیده است که پی آواز حقیقت بدود، و آواز حقیقت او چیزی نیست جز ساده‌زیستی و گرایش به بدویت، پرهیز از چندگانگی و رسیدن به

صمیمیت و واصل شدن به خویشتنِ خویش و درهم آمیختن با طبیعت. چنان‌که اشاره کردیم اگر زبان سپهری در دفترهای قبلی‌اش تحت تأثیر نیما، توللی، کسرای و مولوی می‌چرخد، در «صدای پای آب»، همان‌طور که خود را باز می‌یابد، زبانِ خاص خود را نیز می‌شناسد و در منظومه بلندش پرورش می‌دهد؛ زبانی نرم و ساده و صمیمی و در عین حال با قدرتِ شاعرانه، که نشان‌دهنده آشتی دوباره با وزن عروضی شعر فارسی است. تصویرهای «صدای پای آب» در اوج لطافت ترسیم شده‌اند، و بیان شاعر کاملاً عاطفی و باورپذیر است. سپهری به درستی نشان داد که شاگردی است که حاضر نیست برای همیشه مقلد استادانش باقی بماند. محمد حقوقی در یک ارزیابی کوتاه، اما دقیق از زبان سپهری در «صدای پای آب» نوشته است: «سرانجام به زبان مختص و مشخص خود دست می‌یابد؛ زبانی ساده و راحت و سرشار از تصویرهای گوناگون و با بیان‌های ناهم‌سطح و اندیشه و دیدی که همه و همه حاکی از آن‌اند که شاعر از هر نظر به جست‌وجوهایش پایان داده و در واقع در پایانِ دالان‌های تودرتوی سرگیجه‌آور مجموعه‌های پیشین به طبیعتِ باز و عریانِ دل‌خواه خود راه یافته است.» (پیش‌گفته، ص ۱۵۵).

بدین‌سان سپهری با منظومه «صدای پای آب» - و تا حدودی منظومه «مسافر» - نام خود را هم‌تراز شاعران بزرگ معاصر ایران قرار داد؛ هم‌ردیف نیما، شاملو و فروغ. این منظومه ساخته و پرداخته سال ۱۳۴۵ است و نخستین بار در شماره پنجم آرش همان سال منتشر شد. این منظومه، چنان‌که از عنوانش پیدا است، بیانگر سیر و سلوک شاعر، یا سفرِ سالکی است که برای رسیدن به وصال یار، و طلبیدن مطلوب، یا یکی شدن با طبیعت، از وصفِ «حال» خویش شروع می‌کند، سپس با رجعت به گذشته‌ها و گذشته‌های دورتر از دهلیز زمان یا ذهنِ خود عبور می‌کند و از گذشته به حال می‌رسد؛ و این تداخل و امتزاج زمان یا گذشته و حال و گذشته آن‌قدر تداوم می‌یابد تا سپهری سیر و سلوک عارفانه خود را برای مخاطبانش، به طور دقیق و شفاف، بیان کند.

در آغاز منظومه، او ما را با مسافر دل‌گرفته خود، در وقت غروب، در «امتداد خیابان غربت» آشنا می‌کند. مسافر از اتوبوس پیاده می‌شود تا در قهوه‌خانه بین راه یک استکان چای بنوشد. سپهری برای آن‌که منظومه خود را از پیش ببرد و به شیوه نویسندگان داستان‌های نو، یا مدرن، مسافر، را وامی‌دارد که در لحظه‌هایی - به شیوه تک‌گویی درونی - با خود سخن بگوید یا کلماتی را که، تُند و پُران، از ذهن‌اش می‌گذرد با صدای بلند بیان کند؛ به‌طوری که ما به‌عنوان خواننده منظومه صدای ذهن او را، با وقفه‌ها و رفت و برگشت‌هایش، می‌شنویم. در

لحظه‌هایی نیز مسافر را با قهوه‌چی به گفت‌وگو وادار می‌سازد، و در پاره‌ای از لحظه‌ها نیز خودِ شاعر — با حضور مزاحمش — در این سیر و سلوک مداخله می‌کند؛ به‌عنوان مثال:

غروب بود.

صدایِ هوش گیاهان به گوش می‌آمد.

مسافر آمده بود.

و روی صندلیِ راحتی، کنار چمن

نشسته بود.

«دلم گرفته،

دلم عجیب گرفته است.

تمام راه به یک چیز فکر می‌کردم

و رنگِ دامنه‌ها هوش از سرم می‌برد.

خطوط جاده در اندوه دشت‌ها گم بود.

چه درّه‌های عجیبی!

و اسبِ یادت هست،

سپید بود

و مثل واژه‌پاکی، سکوتِ سبزِ چمن‌زار را چرا می‌کرد.

و بعد، غربتِ رنگینِ قریه‌ای سر راه.

و بعد تونل‌ها...

به هیچ چیز مرا از هجومِ خالیِ اطراف

نمی‌رهاند.

و فکر می‌کنم

که این ترنم موزونِ حُزن تا به ابد

شنیده خواهد شد.»

نگاه مسافر — در واقع شاعر — به ورایِ اشیا است، که گونه‌ای تقابلِ میانِ تصویر و معنی

است:

نگاه مردِ مسافر به روی زمین افتاد:

«چه سیب‌های قشنگی!

حیات نشئه تنهایی است.»

و میزبان پرسید:

قشنگ یعنی چه؟

— قشنگ یعنی تعبیر عاشقانه اشکال.

و این هم نمونه‌ای از توصیف عینی فضا در قهوه‌خانه‌ای میان راه:

و حال، شب شده بود.

چراغ روشن بود.

و چای می‌خوردند.

از حیث معنی و مضمون سپهری می‌کوشد مسافر، یا سالک، خود را در «سفر پر از سیلان» از «زمین‌های استوایی» بگذراند و با عبور دادن از کنار جاده «سرنات» و اطراف «طور» و کرانه «هامون» و ساحل «جمنا» و نظاره «تاج محل» و تخته‌سنگ «مگار» به «مصاحبت آفتاب» ببرد و در «مسیر سفر» با مرغ‌های «باغ نشاط» آشنا کند.

عبور باید کرد.

صدای باد می‌آید، عبور باید کرد.

و من مسافر، ای بادهای همواره!

مرا به وسعت تشکیل برگ‌ها ببرید.

مرا به کودکی شور آب‌ها برسانید...

و اتفاق وجود مرا کنار درخت

بدل کنید به یک ارتباط گم‌شده پاک.

و در تنفس تنهایی

دریچه‌های شعور مرا به هم بزنید.

روان کنید دنبال بادبادک آن روز

مرا به خلوت ابعاد زندگی ببرید.

حضور «هیچ» ملایم را

به من نشان بدهید.

سپهری در هر دو منظومه «صدای پای آب» و «مسافر» شاعر جست‌وجوگری است که به سیر آفاق و انفس می‌پردازد. در «صدای پای آب» در جست‌وجوی راز زندگی و حقیقت است، و در «مسافر» به راز مرگ هم می‌اندیشد. در «صدای پای آب» شاعر خوش‌بینی است که پاسبان‌ها را، همه، شاعر می‌بیند و زندگی را «صفی از نور و عروسک» و «حوض

موسیقی»، و در «مسافر» شاعری است که بدبین هم هست و به حضور ملایم «هیچ» و «مرگ» می‌اندیشد، و در لحظه‌هایی به بیهودگی راه می‌برد. شاید تعبیر درست‌تر این باشد که بگوییم مرگ، از لحاظ شاعر، ادامه ناگزیر و منطقی زندگی است، و لزوماً «تراژیک» نیست.

زبان سپهری در «مسافر»، به تعبیری، «زبان تخاطب معمول و متعارف روزگار ما است»، و به نظر می‌رسد که به شیوه شعرهایی از نیما ابتدا به نثر نوشته شده و سپس، به زحمت، در جاهایی وزن پیدا کرده است. این زبان، از حیث انتخاب واژگان مناسب و بافت یا نحو، پرورده‌ترین زبان در جریان فعالیت شاعری سپهری است.

زمانی دهخدا درباره فرق میان شعر و نظم گفته بود: «موضوع شعر عارضه مضمونی و معنوی کلام است، در حالی که موضوع نظم عارضه ظاهری کلام است. به عبارت دیگر، موضوع شعر در احساس‌انگیز بودن و مبین تأثیرات بی‌شائبه شاعر بودن خلاصه می‌شود، ولی نظم فقط سخن موزون و مقفی است.» و شاملو از این بحث به این نتیجه منطقی می‌رسد که: «نثر جمله یا عبارتی است که وزن ندارد و بر خلاف نظم مجموع هجاهایش به تکرار مرتب هیچ واحدی از قبیل فعلاتن یا فاعولن یا مستفعلن و جز این‌ها تقسیم نیست... [اما] شعر — چه منظوم باشد چه منثور — مطلبی است که بتواند بدون دخالت منطق صوری به تحریک کامل عواطف ما توفیق یابد.» (درباره هنر و ادبیات، گفت و شنودی با احمد شاملو، به کوشش ناصر حریری، صص ۷۴-۷۵).

سپهری با انتشار هفتمین دفتر شعرش با نام حجم سبز، در سال ۱۳۴۶، مقام و موقعیت خود را در میان شاعران طراز اول، بیش از پیش، تثبیت کرد.

حجم سبز مشتمل بر ۲۵ قطعه شعر است که سپهری در فاصله سال‌های ۱۳۴۱ تا ۱۳۴۶ سرود. حجم سبز اگرچه در کارنامه کلی و عمومی سپهری، در مسیر متحول اندیشه‌های او، گام بزرگی به پیش است، در درون خود مجموعه نیز تحول شگرفی را در اندیشه و زبان سپهری، در یک فاصله پنج ساله، نشان می‌دهد. از لحاظ منتقدانی که حجم سبز را به صورت مستقل بررسی کرده‌اند شعرهای این دفتر به سه دوره کوتاه، یا دسته، قابل تقسیم است. اگر بپذیریم که سپهری شعرهای هفتمین کتابش را بر اساس تقویم تاریخی، یا تاریخ سرودن‌شان، تنظیم کرده، این سه دوره یا دسته از این قرار است:

دسته اول شامل هفت شعر اول کتاب، از شعر «از روی پیک شب» تا «غربت». سپهری در این هفت شعر، مانند لحظه‌ها و تصویرهایی که، به مقدار فراوان، در «مسافر» ساخته و پرداخته بود روحیه‌ای مستأصل، یا فارغ و بی‌خیال دارد و تا حدود زیادی مطیع است. آنچه

در این شعرها نظرگیر است جنبه توصیفی یا تصویری آنها است.

ماه بالایی سر آبادی است،

اهل آبادی در خواب.

روی این مهتابی، خشت غربت را می‌بویم.

باغ همسایه چراغش روشن.

من چراغم خاموش.

ماه تابیده به بشقاب خیار، به لب کوزه آب...

یاد من باشد کاری نکنم که به قانون زمین بر بخورد.

یاد من باشد فردا لب جوی، حوله‌ام را با چوبه بشویم

یاد من باشد تنها هستم

ماه بالایی سر تنهایی است.

(غربت)

اسماعیل نوری علا، که قایل به این تقسیم‌بندی دوره‌ای در مجموعه حجم سبز است معتقد است که: «در این نخستین دوره، زبان سپهری زنانه و نرم است. گویی زبانِ خشنِ دیگران چنان‌که به پس‌پسکی رفتن واداشته که اکنون دارد از آن سرِ بام می‌افتد؛ حتی زبان‌گاه به شدت توخالی و مضحک است و از این جهت شباهتی دارد به زبان شعر رضا براهنی. در این دوره پرداخت عادی و ملموس است، فضا یکنواخت و بی‌رنگ و اشیاء، طبیعت واقعی خود را هم‌چنان حفظ کرده‌اند. شاعر به بطنِ اشیاء رسوخ نمی‌کند، تجربه عمیق و ذهنی خاص را بر آنها سوار نمی‌سازد و روابط آنها را با یک‌دیگر اساسِ بینش شاعرانه خویش قرار نمی‌دهد. اشیاء محدود و دست‌چین شده و حرف‌ها تکراری و خسته‌کننده‌اند، و این اساس دردِ شاعری است که کاری ندارد، درد و غمی آزارش نمی‌دهد و حتی باید به خودش تلقین کند تا یادش نرود که تنها است.» (صور و اسباب شعر امروز، ص ۲۸۹).

ابری نیست

بادی نیست

می‌نشینم لب حوض:

گردش ماهی‌ها، روشنی، من، گل، آب.

پاکی خوشه زیست...

پُرم از راه، از پل، از رود، از موج

پُرم از سایه برگی در آب:

چه درونم تنهاست.

(روشنی، من، گل، آب)

اما با وجود این، بر خلاف نظر نوری علا، شاعر در نخستین شعرها برای خود دردها و غم‌هایی هم دارد که آزارش می‌دهد؛ گیرم که دردها و غم‌های او جنبه اجتماعی یا عمومی ندارند، و فردی می‌نمایند:

آب را گل نکنیم

در فرودست انگار، کفتری می‌خورد آب.

یا که در بیشه دور، سیره‌ای پر می‌شوید.

یا در آبادی، کوزه‌ای پُر می‌گردد.

آب را گل نکنیم:

شاید این آبِ روان، می‌رود پای سپیداری تا فرو شوید اندوه‌دلی.

دست درویشی شاید، نانِ خشکیده فرو برده در آب.

زنِ زیبایی آمد لب رود،

آب را گل نکنیم:

روی زیبا دو برابر شده است.

(آب)

سپهری در این دوره، کماکان، به شیوه خود، در آرزوی زدودن بدی‌ها و کمبودها است، و روستایی که در شعر «آب» توصیف می‌کند می‌تواند مدینه فاضله، یا سرزمینِ آرمانی او باشد؛ سرزمینی با چشمه‌های جوشان که پای چترهایش جای پای خدا است، چینه‌هایش کوتاه و کوچه باغش پر از موسیقی است.

سپهری بالاخره موفق شد در شعرهای حجم سبز به مرتبه آن «روستایی زمزمه‌گر» دست یابد. به تعبیر م. سرشک در این مجموعه «سپهری به طبیعت و به هستی مانند یک روستایی می‌نگرد و صمیمانه حرف می‌زند؛ اما در سراپای شعرش نه کلمه‌ای در حدود این مفاهیم به کار می‌برد و نه نشانه‌ای از چنین تظاهری هست، یا این که بعضی، و چه بسیاری هستند که با آوردن و تکرار کلمه‌هایی مانند صمیمی، صمیمیت، نجیب، روستایی، روستا و دهاتی می‌خواهند خودشان را چنین بنمایانند و از دور پیدا است که این کار با آگاهی آن‌ها انجام شده و کار آگاهانه – در این حد – هیچ گاه شاعرانه نخواهد بود.» (یادمان سهراب سپهری، ص ۱۵۳).

دسته دوم شعرهای این دوره سپهری، در مجموعه حجم سبز، شامل ده شعری است که با «پیغام ماهی‌ها» آغاز و به شعر «ورقِ روشنِ وقت» ختم می‌شود. علاقه و تأسی سپهری به

آیین‌ها و مناسک و اعتقادهای شرق دور و شبه قاره هند موجب شده است که تعدادی از شعرهای این دفتر وجهی عارفانه و پر از تشبیه و استعاره بیابند.

پشت شیشه تا بخواهی شب

در اتاق من طنینی بود از برخورد انگشتان من با اوج.

در اتاق من صدای کاهش مقیاس می آمد.

لحظه‌های کوچک من تا ستاره فکر می کردند.

(ورق روشن وقت)

یا:

به درک راه نبردیم به اکسیژن آب.

برق از پولک ما رفت که رفت.

ولی آن نور درشت،

عکس آن میخک قرمز در آب

که اگر باد می آمد دل او، پشت چین‌های تغافل می زد،

چشم ما بود،

روزی بود به اقرار بهشت.

(پیغام ماهی‌ها)

جوهر حساس کلام سپهری در این شعرها بر شالوده استعاره بنا شده است. استعاره‌های سپهری پس از شش دفتر که قبل از حجم سبز منتشر کرده است حاصل روند ذهنی اختیاری نیستند، بلکه تابع خطوط عینی پیوند شاعر با طبیعت هستند. به تعبیر دیگر استعاره سپهری هم آشکارکننده طبیعت است و هم جوهر اصلی شعر او است؛ جوهری که توجه ما را به لحظات پوشیده حیات و جزئیات و اشیای به ظاهر معمولی، اما نامریی، جلب می کند.

و به آنان گفتم:

سنگ آرایش کوهستان نیست

هم چنانی که فلز، زیوری نیست به اندام کلنگ.

در کف دست زمین گوهر ناپیدایی است

که رسولان همه از تابش آن خیره شدند.

پی گوهر باشید

لحظه‌ها را به چراگاه رسالت ببرید.

(سوره تماشا)

حجم سبز نشان می‌دهد که شعر سپهری با ذاتِ طبیعت سرشته است، و به‌طور تصنعی با مجموعه‌ای از خصایص مجزا در ارتباط نیست. در حقیقت او بر آن است که از اشیای طبیعت، از آن‌چه در پیرامون ما است، «آشنایی زدایی» کند، و عمق یا ورایِ اشیا را بکاود. سپهری با شعر چینی آشنا بود. (ترجمه‌های او از «اشعار چینی» در سخن شماره‌های ۹ و ۱۰، دی و بهمن ۱۳۴۱ چاپ شده است) و دریافته بود که زبان چینی نه فقط جوهر شعری طبیعت را به خود جذب کرده، بلکه به واسطه کیفیت تصویری‌اش این توفیق را داشته است، که خصلت شعری خود را حفظ کند. از این‌رو استعاره‌های شعرهای حجم سبز نیز با ذاتِ طبیعت پیوند گسست‌ناپذیری دارند، و به تعبیری با آن‌ها می‌توان از دیده به نادیده رسید، یا از فعل به ضمیر.

شعرهای دسته سوم حجم سبز (شامل هشت شعر از «آفتابی» تا «نبض خیس صبح») ویژگی‌ها و خصوصیات متفاوت دارند. زبان این شعرها روشن و شفاف و بسیار تأثیرگذار است؛ زیرا خود او دریافته بود که آرزوی یک زندگی سالم و سرشار از شادی و دیدن مظاهر ساده طبیعت لازم و ملزوم یک‌دیگرند؛ و او که گمان می‌کرد: «من که از بازترین پنجره با مردم این ناحیه صحبت می‌کردم حرفی از جنس زمان نشنیدم.» یا مجبور است فاصله خود را با مردم حفظ کند: «دور خواهم شد از این خاک غریب.» یا دامنه حضور خود را وسعت دهد: «هر کجا هستم، باشم. آسمان مال من است. پنجره، فکر، هوا، عشق، زمین مال من است.»

در ابعاد این عصر خاموش

من از طعم تصنیف در متن ادراکِ یک کوچه تنهاترم.

بیا تا برایت بگویم چه اندازه تنهایی من بزرگ است

و تنهایی من شبیخونِ حجم تو را پیش‌بینی نمی‌کرد.

و خاصیتِ عشق این است.

(به باغ همسفران)

چنان‌که گفته‌اند: حجم سبز پایانِ آخرین جست‌وجوهای سپهری در شعر «مسافر» است؛ گویی او پاسخ همه پرسش‌هایش را یافته و به همه حقایق جهان رسیده است. از این لحاظ آن‌ها که شعرهای دفتر حجم سبز را پسندیدند و آن را کمال شعر سپهری یافتند، شعرهای دفتر هشتم و آخرین شعرهای سپهری در ما هیچ، ما نگاه را مورد انتقاد قرار دادند؛ به‌عنوان نمونه: «در مورد آخرین دفتر شعر سپهری، یعنی ما هیچ، ما نگاه باید اقرار کنم که من این دفتر را نه می‌فهمم و نه دوست دارم. به‌نظر می‌رسد که سپهری در دورانی که این شعرها را سروده از آن حال و هوای ساده طبیعی و در عین حال آمیخته با نوعی تأملات

عارفانه جدا شده و حسی که آن‌گونه طبیعت را می‌چشید و می‌بوید حساسیت خود را از دست داده و به نوعی کلی‌گویی بسیار انتزاعی می‌افتد که هم زبان و ایماژها و هم اندیشه آن بسیار انتزاعی است.» (داریوش آشوری، مفید، شماره ۱۷، ص ۳۰). یا: «در ماهیچ، ما نگاه دیگر سپهری آن سپهری دیروز نیست. اگر بخواهیم جسور شویم و اعلام کنیم که در بهشت اندیشه او به حقیقتی که می‌خواست دست یافت و در لطف و لطافتی که به دنبالش بود آرמיד، دیگر جای این نیست که بگوییم او از آفرینش آثار ادبی ممتاز ناتوان است. این یعنی بر گذاشتن از حقیقت، یعنی غرق شدن، یعنی هیچ شدن.» (کامیاری عابدی، از مصاحبت آفتاب، ص ۲۵۶) و سیمین بهبهانی که شعرهای دفتر حجم سبز را برای تصویرهای زلال و پرقدرتش ستوده بود با نومیدی از آخرین مجموعه سپهری یاد می‌کند: «در ماهیچ، ما نگاه تصنع و تکلف چهره خود را کم‌کم آشکار می‌کند. اقبال او به تصویر به نوعی ابرام و اصرار سرسختانه بدل می‌شود. دیگر از آن سادگی منظومه صدای پای آب و آن تصاویر روشن و دقیق و لازم مسافر و حجم سبز کم‌تر نشان می‌یابیم. این جا تصویرها بیش از آن‌که لازم باشند تزینی و تشریفاتی هستند. قدرت و اتکای به نفس و ممارست گاه در هنرمند جسارتی ایجاد می‌کند که او را به سوی نوعی لجاج می‌کشاند. سهراب در ماهیچ، ما نگاه دیگر آن شاعر محتاط که سلیقه خواننده خود را نیز ملاک قرار می‌داد، نیست. برای به کار گرفتن تشبیه و استعاره و مجاز و کنایه حد و مرزی نمی‌شناسند و جسورانه در این میدان می‌تازد و گرد و خاکی به راه می‌اندازد که گاه مانع تماشای شیرین سواری او می‌شود.» (درباره هنر و ادبیات، گفت‌و شنود ناصر حریری با سیمین بهبهانی).

ببینیم آن تصویرهای غریب و ناآشنایی که ذهن مجال تحلیل و درک و لذت بردن از آن‌ها را نمی‌یابد، یا به تعبیر دیگر آن تصویرهای شگفت‌انگیزی که با تکلف همراه است و ذهن را خسته می‌کند از چه جنس و ترکیبی است:

باز که گشتم

زن دم درگاه بود

با بدنی از همیشه‌های جراحت

حنجره جوی آب را

قوطی کنسرو خالی

زخمی می‌کرد.

(نزدیک دورها)

و:

باران

اضلاع فراغت را می شست

من باشن های مرطوب عزیمت

بازی می کردم

و خواب سفرهای منقش می دیدم.

من قاتی آزادی شن بودم.

من

دل تنگ

بودم.

(وقت لطیفِ شن)

ای شب...

نه، چه می گویم،

آب شد چشم سردِ مخاطب در اشراق گرم دریچه

سمت انگشت من باصفا شد.

(متن قدیم شب)

اغلب تصویرها و تشبیهاتی که سپهری در ماهیچ، مانگاه آفریده یا به کار گرفته مشابهی در تصویرها و تشبیه‌های هفت دفتر قبلی او ندارد. در این دفتر تصویرها و تشبیه‌ها، به مقدار فراوان، خارق عادت و «شگرف» و شگفت هستند. آن قدر که، به تعبیری، احتمال می‌دهیم گاهی بگوید با گوش‌هایم دیدم یا با چشم‌هایم شنیدم! نمونه‌هایی از این تصویرها و تشبیه‌ها از این قرار است: اضلاع فراغت را می‌شست، شن‌های مرطوب عزیمت، من قاتی آزادی شن بودم، تعمیر سکوت، ای یأس ملون (از شعر «وقت لطیفِ شن»); سخن‌های سبز نجومی، برگِ انجیرِ ظلمت، عفت سنگ، دستمال من از خوشهٔ خام تدبیر پر بود، اشراق گرم دریچه (از شعر «متن قدیم شب»); خاکِ خوشنود، مثل یک مشت خاکستر محرمانه، یک دهان مُشجر (از شعر «تنهای منظره»); پیچکی دور تماشای خدا خواهد پیچید، (از شعر «تا انتهای حضور»); رنگ تفسیر مس، شیههٔ بارز خاک، بوی تشکیل ادراک (از شعر «سمت خیال دوست»); آب‌های مصور و نبض می‌آمیخت با حقایق مرطوب (از شعر «نزدیک دورها»).

به نظر می‌رسد که پاره‌ای از تصویرها و تشبیهاتِ شگفت سپهری زائیده ابهام و تردید است، و در مواردی فاقد معنا و مفهوم مشخص است؛ حاوی آن ویژگی‌هایی است که

تودورف ادبیاتِ شگرف (Fantastic) نامیده است. این تصویرها و تشبیه‌ها بر پایهٔ احساسی که برای عموم شناخته شده هستند ساخته نشده‌اند، یا شکل نگرفته‌اند و از یک وضع طبیعی یا واقعی به یک وضع غیر طبیعی یا غیر واقعی نرسیده‌اند، بلکه مستقیماً حاصل وضعی غیر طبیعی و غیر واقعی‌اند؛ ابتدا به ساکن و بدون پشتوانه یا بستری که چنین تصاویر و تشبیه‌های شگرف و خارق‌عادت را توجیه کند، و نسبتی با توهم و تخیل و سمبل‌سازی‌های مرسوم ندارد، که معنایش در این عبارت ارسطو خلاصه است: «غیر ممکن باور کردنی بهتر از ممکن باور نکردنی است.» و سپهری در شعرهای ماهیچ، ما نگاه برای آن‌که خود را درگیر با واقعیتِ مسلم نکند مجموعهٔ گسترده‌ای از نشانه‌ها و استعاره‌ها را در کنار یا در مقابل هم ردیف کرده است که ارتباط درونی آن‌ها امکان تأویل و تفسیر دقیق و روشن آن‌ها را نمی‌دهد. اگر قلمرو معناهای پنهانی تصویرها و استعاره‌های دفترهای قبلی سپهری را در عرفان و فلسفهٔ شرق دور و نزدیک می‌توانستیم بیابیم، در شعرهای دفتر آخر او قلمرو معنای این تصویرها و تشبیه‌ها مبهم و ناشناخته است.

چنان‌که اشاره رفت چنین تعبیرها و تصویرها و تشبیه‌هایی در دفتر آخر شعرهای سپهری مدلول انزوایی و مردم‌گریزی سپهری در سال‌های آخر حیاتش ارزیابی شده است، اگرچه کم‌تر پیش آمده است که او در سه دهه‌ای که شعر می‌گفت از دل‌تنگی و تنهایی خود سخن به میان نیاورده باشد.

دیر زمانی است روی شاخهٔ این بید
مرغی بنشسته کو به رنگ معماست.
نیست هم‌آهنگ او صدایی، رنگی:
چون من در این دیار، تنها، تنهاست.

(مرغ معما از نخستین دفتر شعر سپهری مرگِ رنگ)

یا:

آن طرف، سیاهی من پیدا است:
روی بامِ گنبدی کاهگلی ایستاده‌ام، شبیه غمی.
و نگاهم را در بخار غروب ریخته‌ام.
روی این پله‌ها غمی، تنها، نشست.
در این دهلیزها انتظاری سرگردان بود

«من» دیرین روی این شبکه‌های سبزِ سفالی خاموش شد.

(شاسو ساز سومین دفتر شهر سپهری آوار آفتاب)

چنان‌که اشاره شد سپهری در شعرهایی از دفتر حجم سبز با سادگی و طراوت هرچه تمام‌تر با مخاطبان‌اش سخن می‌گوید، و به تعبیر سیمین بهبهانی تصویر در شعرهایش چندان زلال و پی‌گیر و پر قدرت می‌شود که مایه شگفتی است، و می‌کوشد که جز به زبان تصویر سخن نگوید، و اگر جمله‌ای بی تصویر ارایه شده فقط برای پیوند میان تصاویر قبلی و بعدی است؛ اما شعرهایی از همین مجموعه، همان‌طور که در سطور پیش اشاره شد، راه او را در سال‌های آخر حیات هنری‌اش مشخص می‌کند. او که به تعبیر خودش «از بازترین پنجره با مردم این ناحیه صحبت» می‌کرده و «حرفی از جنس زمان» نشنیده چاره‌ای جز این برای خود نمی‌بیند که:

دور خواهم شد از این خاک غریب
که در آن هیچ کسی نیست که در بیشه عشق
قهرمانان را بیدار کند.

(پشت دریاها)

بدیهی است انزواجویی و مردم‌گریزی سپهری در دفتر ماهیچ، مانگاه حاصل آن تفکر عارفانه‌ای است که شاعر ساده‌دل روستایی را به زمان و مکانی ماورای طبیعت می‌رساند، به جایی که از درخت و خوشه انگور و سنگ و علف‌زار و کوچ و باغ و آفتاب و مرغ و جاری جوی با صدایی بدیع و ممتاز و متمایز سخن می‌گوید.

سپهری با تاریخ فلسفه چین آشنا بود، و می‌دانست که از زاویه دید لائوتسه دانش بشری بی‌حاصل است، عمل آدمی تأثیری به حال او ندارد و خواهش‌ها و آرزوها آزاردهنده‌اند، و شکوه و ثروت به پیشیزی نمی‌ارزند. «این‌ها چیزهایی هستند که انسان انتخاب می‌کند، از رشد طبیعی نیستند؛ این‌ها نتیجه ساختگی بودن‌اند، نه راه طبیعی. انسان شاید بنا به طبیعت درست زندگانی کند و طبیعت شاید او را به نیک‌بختی رهنمون شود؛ ولی دانش ساختگی و خواهندگی، یعنی میل، به او چیره می‌شوند و او را سرگردان می‌کنند.» (تاریخ فلسفه چین باستان، ترجمه ع. پاشایی، سال ۱۳۵۴، ص ۱۳۲).

و از این رو است که سپهری در ماهیچ، مانگاه چنین می‌سراید:

باید کتاب را بست

باید بلند شد

در امتداد وقت قدم زد،

گل را نگاه کرد،

ابهام را شنید

باید دوید تا ته بودن.

باید به بوی خاکِ فنا رفت.

باید به ملتقای درخت و خدا رسید.

باید نشست

نزدیک انبساط

جایی میان بی خودی و کشف.

شفیعی کدکنی در ارزیابی خود از شعر سپهری ضمن جدا کردن بحث حس آمیزی (synaesthesia) از استعاره، حس آمیزی را حاصل توسع زبان می‌شناسد که از ره گذر آمیختن دو حس به یک دیگر ایجاد می‌شود. به سخن او «استعاره یا مجاز شکل عام این توسعات است و شاخه معینی از این توسعات که بر اساس آمیختن دو حس به وجود آید، حس آمیزی خوانده می‌شود؛ مثل: جیغ بنفش یا آواز روشن.» از لحاظ شفیعی کدکنی بهترین شعرهای سپهری، که در حافظه دوست‌داران شعر او رسوب کرده، فرزندان خلف یا ناخلف «جیغ بنفش» و «آواز روشن» اند. در این جا مایلم سطور بلندی از نظر شفیعی کدکنی را درباره سپهری و شعرهایش نقل کنم: «به نظرم در قسمت اعظم شعرهای او به ویژه کارهای آخرینش: ماهیچ، ما نگاه جیغ بنفش است که بر آواز روشن غلبه کرده است. شعر او، در کل، زنجیره‌ای است از مصراع‌هایی مستقل که عامل وزن، بدون قافیه، آن‌ها را به هم پیوند می‌دهد و به ندرت دارای ساخت شعری (structure) است و به تعبیر نو صورت‌گرایان روسی امثال لُتمان (Jurij Lotman) فاقد پیرنگ شعری (Poetic Plot) است. به همین مناسبت دورترین کسی است از نیما و اخوان و شاملو (در کارهای بیست سال اخیر شاملو که اوج هنر او است) و به نظرم می‌توان گفت نوعی سبک هندی جدید است که مجازهای زبانی بیش‌ترین سهم را در ایجاد آن دارند. اگر نیما و اخوان و شاملو طرح‌هایی (گرچه کوچک) از ناصر خسرو، فردوسی و مسعود سعد باشند او هم طرحی است گرچه کوچک از صائب یا بیدل. به هر حال خواستم این نکته را بگویم که سپهری تمام عمرش بیش از آن که صرف گفتن شعر شود صرف کوشش در راه رسیدن به سبک شعری شد و با صدای پای آب به سبک شعری موفقی رسید و همان سبک در ماهیچ، ما نگاه بلای جان او شد و مشتش را در برابر خواننده دقیق و هوشیار باز کرد. هرچه هست اهمیت او در سبک او است و در مرکز سبک او مهم‌ترین عامل بالا رفتن بسامد حس آمیزی است که گاه موفق است و گاه ناموفق و هر قدر در حوزه حس آمیزی توفیق داشت، با همه پست و بلندکارهای او، باید بگویم نمونه‌های تشخیص Personification در کارهای او ناموفق بود.» (موسیقی شعر، سال ۱۳۵۸، صص ۲۱-۲۰).

قبل از سپهری مُبدع افراط در حس آمیزی، در شعر معاصر ایران، هوشنگ ایرانی بود. حس آمیزی در شعرهای هوشنگ ایرانی متأثر از شاعران اروپایی، به ویژه شاخه سوررئالیست ها بود؛ اما افراط و تفریط سپهری در سبک و سیاق اش، چنان که اشاره شد، کار او را در ما هیچ، ما نگاه به بن بست کشاند، هم نتیجه تجربیات هوشنگ ایرانی و بیانیه های سوررئالیست ها بود، و هم آشنایی با نوعی تصوف نو و عرفان شرق دور و سبک شاعرانی مثل صائب و بیدل.

نقاش و روش ها و سبک هایش

مقام سپهری نقاش به اندازه سپهری شاعر شناخته شده نیست و درباره تابلوهایش به اندازه شعرهایش سخن منتقدانه و مشفقانه به میان نیامده است، اما جایگاه سپهری نقاش و حجم تابلوهایش اگر بیش تر از شعرهایش نباشد کم تر نیست. همه تابلوهای نقاشی سپهری آن تعدادی نیست که این جا و آن جا منتشر شده یا در این و آن نمایشگاه به معرض تماشا و قضاوت گذاشته شده است. برخی از مفسران نقاشی های سپهری شمار تابلوها، طرح ها و اتوهای او را افزون بر یک هزار و چند صد تخمین زده اند، و برخی مدعی یافتن، دیدن و بررسی همه آنها شده اند؛ اما آن چه مبنای قضاوت نگارنده این سطور است آن تعداد از تابلوها و طرح ها و اتوهای او است که در چند نمایشگاه به معرض تماشا گذاشته شده و در چند کتاب چاپ شده است. همین مقدار هم تأثیر سپهری شاعر بر سپهری نقاش را نشان می دهد و هم دوره بندی نقاشی ها و طرح های او و روش ها و سبک هایش را آشکار می کند. در شعر سپهری، به مقدار فراوان، به تصویرها و تشبیه هایی بر می خوریم که بیش و پیش از آن که شاعرانه باشند ویژگی های یک نقاش شاعر را دارند. آنان که حتی اندک آشنایی با پاره ای از شعرهای سپهری دارند این شرح او از خود را به خاطر دارند که:

اهل کاشانم

پیشه ام نقاشی است

گاه گاهی قفسی می سازم با رنگ، می فروشم به شما

تا به آواز شقایق که در آن زندانی است

دل تنهایی تان تازه شود.

چه خیالی، چه خیالی،... می دانم

پرده ام بی جان است

خوب می‌دانم، حوض نقاشی من بی‌ماهی است.

(صدای پای آب)

سپهری در نخستین دفتر شعرش مرگی رنگ، جابه‌جا، از «رنگِ خاموشی»، «گل‌های رنگ»، «رنگِ معما»، «خرمنی رنگ‌نبود»، «قصه رنگی روز» و «رنگی کنار شب»، سخن گفته، و در شعر «نقش» چنین سروده است:

در شبی تاریک

که صدایی با صدایی در نمی‌آمیخت

و کسی کس را نمی‌دید از ره نزدیک،

یک نفر از صخره‌های کوه بالا رفت

و به ناخن‌های خون‌آلود

روی سنگی کند نقشی را و از آن پس ندیدش هیچ کس دیگر.

شسته باران رنگ خونی را که از زخم تنش جوشید و روی صخره‌ها خشکید.

از میان برده است طوفان نقش‌هایی را

که به جا ماند از کفِ پایش...

آن شب

هیچ کس از ره نمی‌آمد

تا خبر آرد از آن رنگی که در کار شکفتن بود...

رعد غرید

کوه را لرزاند

برق روشن کرد سنگی را که حک شد روی آن در لحظه‌ای کوتاه

پیکر نقشی که باید جاودان می‌ماند.

سپهری روایت کرده است که علاقه به نقاشی از همان سال‌های اول دبستان با او بوده

است: «در مدرسه تنها یک‌بار چوب خوردم. آن هم به جرم نقاشی. فریاد معلم بلند بود:

کودن، همه درس‌هایت خوب است، عیب تو این است که نقاشی می‌کنی.» (اتاق آبی، سال

۱۳۶۹، ص ۳۱).

سپهری بعدتر، در سال ۱۳۲۸، در دانشکده هنرهای زیبای دانشگاه تهران، در رشته

نقاشی، به تحصیل پرداخت، و قبل از آن‌که در سال ۱۳۳۲ دوره آموزش نقاشی را با رتبه اول و

دریافت نشان درجه اول علمی به پایان ببرد، در نمایشگاه پاییزی کانون مهرگان، در سال

۱۳۳۱، شرکت جست. سپهری در این سال‌ها با هنرمندان نوپرداز مجله «خروس جنگی»

(غلام حسین غریب، حسین شیروانی، هوشنگ ایرانی و منوچهر شیبانی) همکاری داشت، که از سال ۱۳۲۸ زیر نظر جلیل ضیاپور، که در فرانسه به آزمایش‌گری در سبک کوبیسم پرداخته بود، تشکیل شده بود.

بررسی کیفیت پیدایش نقاشی نو در ایران نشان می‌دهد که «پس از شهریور ۲۰ گرایش تازه‌ای در کار برخی از هنرجویان دانشکده هنرهای زیبا بروز کرد. این گرایش نتیجه برخورد و آشنایی با جریان‌ات هنر مدرن اروپا بود. بعدها تنی چند از هنرجویان به قصد ادامه تحصیل به خارج از کشور رفتند. در میان اینان شاخص‌ترین نام جلیل ضیاپور بود که در فرانسه به تجربیات کوبیست‌ها جلب شد. بازگشت ضیاپور به ایران به منزله نقطه عطفی در نقاشی معاصر ایران بود»، (مقاله «کوشش‌های صادقانه اما شکست‌خورده» نوشته حمید رحمتی، مفید، شماره ۲۲، مرداد ماه ۱۳۶۷، ص ۱۸).

تقسیم‌بندی، یا دوره‌بندی فعالیت سپهری در زمینه نقاشی کار دشواری است؛ زیرا اغلب نقاشی‌های چاپ شده او فاقد تاریخ است، و از حیث تقویم یا توالی تاریخی در جایی ثبت نشده‌اند، و درباره نمایشگاه‌های متعددی که او از سال ۱۳۳۱ تا ۱۳۵۷ در آن‌ها شرکت جست یا به صورت انفرادی برگزار کرد این روایت را در اختیار داریم که او در آستانه برگزاری نمایشگاه‌های انفرادی‌اش مجموعه‌ای تابلو، با یک سبک و سیاق و عمدتاً از اشکال ساده شده طبیعت، پدید می‌آورد و یک‌جا عرضه می‌کرد. بنابراین می‌توان در نظر آورد که هر نمایشگاه نقاشی سپهری گویای یک دوره مشخص از کار او است.

آن‌طور که مرتضی ممیز نقل کرده نخستین نقاشی‌های سپهری بایستی در دومین نمایشگاه پاییزی مهرگان در سال ۱۳۳۱ عرضه شده باشد. «تابلوهای بزرگی ساخته بود با فرم‌های مسطح هندسی و رنگ‌های ملایم در مایه‌های نخودی و خاکستری؛ با اجرایی دقیق و تمیز. آن کارها اولین گام‌های نقاشی جدید ایران بودند. سپهری بود و گروه خروس جنگی ضیاپور که همگی نسبتاً متأثر از هم بودند و تنها سپهری بود که چشم‌انداز دیگری را در هوای مکتب پاریس نشان می‌داد.» (سهراب سپهری: شاعر - نقاش، به کوشش لیلی گلستان، سال ۱۳۵۹، ص ۵۰).

سپهری در این نخستین تابلوها، بی‌آن‌که شناخت دقیقی از نقاشی مدرن اروپا داشته باشد، خود را وام‌دار سبک و سیاقی می‌دانست، که جلیل ضیاپور، به عنوان نقاشی مدرن که در فرانسه با آن آشنا شده بود، در مجله خروس جنگی ترویج می‌کرد.

احجام هندسی که سپهری در تابلوهایش می‌کشید شامل چهار ضلعی‌های قرمز و آبی یا مشکی و زردی است که یا به شکل مجزا در قاب تابلو پراکنده‌اند یا اضلاعی از آن‌ها در هم

تداخل دارند. خود او در شعر «ای شور، ای قدیم» ترکیب‌های هندسی تابلوهایش را این‌طور وصف می‌کند:

من همه مشق‌های هندسی‌ام را
روی زمین چیده بودم.
آن روز
چند مثلث در آب
غرق شدند.

به تعبیر علی‌اصغر قره‌باغی سپهری با سطوح صاف و شکل‌های راست گوشه و انتزاع هندسی «می‌خواست، یک چند، در نقاشی به دیده پدیده قایم به ذات و رها از ارجاعات بیرونی نگاه کند؛ اما چشم امید به طلسم و تعویذی بسته بود که دیگر کهنه و ناهم‌زمان و نخ‌نما شده بود، نه از آن برمی‌آمد که نقاشی را احیا کند و نه می‌توانست دست‌کم چوب زیر بغل آن باشد. به رنگ و رسانه و فیزیک نقاشی نزدیک شد و بر سطح تأکید ورزید؛ اما به سبب همان دودلی دیرینه آثاری پدید آورد که نشانه‌های شبه عرفان انتزاعی و حتی سمبولیسم در آن نمایان بود و این بار اگر نه توهم‌آمیز، که سخت کنایی جلوه می‌کرد.» (مقاله «تردیدهای تجسمی» در همین کتاب دیده شود).

ترجمه شعرهای ژاپنی، آشنایی با فرهنگ و فلسفه شرق دور، نخستین سفر به اروپا (پاریس و لندن) و سپس ایتالیا، ثبت‌نام در مدرسه هنرهای زیبای پاریس در رشته لیتوگرافی (چاپ سنگی) و شرکت در نخستین بینال دو سالانه تهران سپهری را با شکل‌های دیگری از نقاشی آشنا می‌سازد.

واقعیت این است که بینال‌های دو سالانه تهران در دو دهه سی و چهل شمسی تأثیر شگرفی بر ذوق و استعداد نقاشان ایرانی گذاشت. حضور در بینال‌های داخلی و خارجی (مثل بینال ونیز، که سپهری در سال ۱۳۳۷ در آن شرکت جست) دریچه‌های دیگری بر روی نقاشان ما گشود، و امکان ارزش‌گذاری کارهای نسل اول نقاشان مدرن را با هنرمندان دیگر فراهم آورد. ارزیابی آثار دورگه، یا غیر اصیل، نقاشان ایرانی در بینال‌های دو سالانه منجر به تحوّل اساسی در آثار همان نقاشان، یا نسل بعدی آن‌ها، شد.

سپهری در نخستین حضور خود در نمایشگاه‌های جمعی به‌طور عینی‌تر با مفاهیمی هم‌چون کوتاه‌نمایی و ترکیب‌بندی‌های عینیت‌گرایانه نقاشان نسل متقدم و با نگارگری و نقاشی‌های بی‌کمپوزیسیون نسل متأخر خود آشنا شد. «اگر در پرده‌ای نگاه ما بی‌درنگ بر موضوع می‌نشیند تلفیق بی‌اختیار پرده چنین خواسته است. چهره‌گشای مینیاتور رهنمای

چشم تماشاگر نیست. از چشم تماشاگر می‌خواهد تا بردباری ورزد، و با هر نگاری بنشیند؛ چرا که هر نقشی را به شکیبایی زده است. وی هر صورتی را چنان می‌نگارد که گویی جز آن چیزی در پرده نیست. هر گل‌بوته‌ای آفرینشی جدا دارد، و از صورتگر بیداری و حوصله می‌طلبد. به دیده پیکرنگار ما در جهان واقعیت مبتذل نیست، و به گوش او این حرف که هر بیان هنری گزینش اصلی و جابرائله یک عنصر را به زیان عناصر دیگر در بردارد نامفهوم است.» (اتاق آبی، سهراب سپهری، ص ۵۹).

سپهری در آثار اوایل دهه چهل خود به شیوه انتزاعی کار کرده است، که آمیخته به عناصری از عرفان شرقی است. از لحاظ پاره‌ای از منتقدان، در همان سال‌ها، این تابلوها برای اشخاصی که ذهن‌شان با چنین سبکی آشنا نباشد قابل دریافت نبوده است؛ اما آن‌ها که هم با شعر آشنا بودند و هم دستاوردهای نقاشی جهان و عرفان از نوع شرقی و نوین غربی‌اش را می‌شناختند دریافتند که سپهری در تابلوهایش از هیچ کدام از فرمول‌های رایج و متداول استفاده نکرده است. به تعبیر فریدون رهنما اگر در این تابلوها دقیق شویم و درنگ کنیم «ناگهان چیزهایی به یادمان می‌آید. آن جهانی که با آن عجین شده‌ایم در سر ما جان می‌گیرد. رنگ‌ها را باز می‌یابیم؛ رنگ‌هایی را که صد بار دیده‌ایم. آن رنگ میان جگرکی و قهوه‌ای کوه‌ها، آن دره ژرف و آن مرغ... مرغ تاریک دل‌مان که به سویی کشیده می‌شود و آرام به آوازهای فروزان گلی تنها و دورافتاده‌اش گوش داده است، یا آن رود باریک در پرده دیگرش که پیرامون آن خشک است، یک‌سان است و تا چشم کار می‌کند هست، و آن چند گلی که بسان دلی آتشین در کنار رودی به شادی روییده و بر پهنای دشت بی‌کران پهلوی زده است، زندگی ما است، رؤیای ما است.» (مجله نقش و نگار، پیش گفته).

تابلوهایی که از سپهری در سال ۱۳۴۱ در «تالار فرهنگ» به معرض تماشا گذاشته شد از همین زاویه قابل ارزیابی است. اگر منتقدان شعر سپهری هر تصویر و هر جزء شعر او را در کلیت به هم پیوسته‌ای تأویل می‌کردند، مجموعه تابلوهای به نمایش درآمده در «تالار فرهنگ» به مثابه شعر مجسمی ارزیابی شد که هر تصویر و بیت آن در یک تابلو تظاهر یافته بود. اگر سپهری می‌خواست با شعر خود علاقه‌مندانش را با نور، آبی آسمان، نبض گل‌ها، عادت سبز درخت، موسیقی غم‌ناک بلوغ، شیهه پاک حقیقت و جوهر پنهان زندگی آشنا کند، در تابلوهایش راه‌هایی را نشان می‌داد که از دره‌های صعب می‌گذشتند و با عبور از کنار چشمه‌سارها به قله‌های سر به فلک کشیده می‌رسیدند.

خودش گفته است: «در دشت کاشان به phyllotaxie رو کرده‌ام، و به تناسب طلایی رسیده‌ام. در بیابان کاشان تکرار اشیاء را در سراب شنیده‌ام. در آب رودها درخت و ازگون

دیده‌ام. به اندام حشرات خیره شده‌ام و، دریغا، بی‌شمار پرنده به تیر از پا درآورده‌ام و به کالبدشان و نقش و نگارِ بال‌شان چشم دوخته‌ام. بسا پرواز قرینه آخرین مرغانِ مهاجر را نگریسته‌ام. در هندسه شیرین خانه زنبورِ عسل حیرت را چشیده‌ام. بعدها، در کریستال‌ها تأمل کرده‌ام، در فیزیک و شیمی قرینه‌ها را جسته‌ام.» (اتاق آبی، ص ۴۹).

و آن‌طور که در شعرهایش سروده است:

بهتر آن است که برخیزم

رنگ را بردارم

روی تنهایی خود نقشه مرغی بکشم.

(پرهای زمزمه)

و:

زن همسایه در پنجره‌اش تور می‌بافد، می‌خواند:

من «ودا» می‌خوانم، گاهی نیز

طرح می‌ریزم سنگی، مرغی، ابری.

(ساده رنگ)

همه این‌ها خبر از یگانگی شاعر - نقاش با طبیعت می‌دهد. طرح‌های سیاه و سفید یا تابلوهای رنگی که او از تنه درختان، ساقه گل‌ها، گلدان، جوی جاری، خانه محصور در حصار درختان و چشم‌اندازهای کویری رسم کرده، نشان می‌دهد که سپهری، مانند شعرهایش، به تصویر کردن طبیعت بدون چهره‌های انسانی علاقه‌مند بوده است؛ نوعی طبیعت بی‌جانِ منحصر به فرد.

به جز دوره‌های حجم‌های هندسی و مجموعه درخت‌ها، که می‌توان از آن به دوره «حجم‌های جنگلی» تعبیر کرد، دوره دیگری که سبک سپهری متأثر از نقاشی‌های ژاپنی است در کارهای او شاخص است. این تابلوها با رنگ‌های قهوه‌ای روشن و سوخته، اخراپی و نخودی، که کم‌تر رنگ‌های آبی و قرمز و سبز در آن‌ها دیده می‌شود، از حیث ریتم، خطوط عمودی و افقی و مورب، ضرب‌آهنگ و موسیقی پاره‌ای از «هایکو»های ژاپنی را تداعی می‌کند که خود سپهری پیش از این تعدادی از آن‌ها را ترجمه کرده بود. در شعر «رود» از «یوزی» چنین می‌خوانیم:

به سان رودخانه می‌نانو

که از قله کوهستان تسوکوبا

سرازیر می‌شود

عشق من که هر آن فزونی می یابد

اکنون رودی ژرف و پهناور شده است.

تعدادی از تابلوهای بدون نام سپهری، که با رنگ و روغن روی بوم یا آبرنگ روی کاغذ کشیده شده‌اند و تصویرهایی از تنه چند درخت بر حاشیه رودی جاری است، تلاشی است برای نزدیک شدن به «هایکو»های ژاپنی و شعرهای چینی. قرابت این دسته از تابلوهای سپهری به تابلوهای چینی و ژاپنی، اگرچه از حیث منظره‌سازی به آن تابلوها نزدیک است، از جنبه زیبایی‌شناختی و صنعتی («تکنیکی») از آن‌ها فاصله دارد.

سپهری، برخلاف نقاش چینی، با حفظ فاصله چشم‌انداز موردنظر خود را ترسیم می‌کند و خود از حیث تجربه و ذوق‌ورزی فاقد مهارت نقاش چینی است که میراثی چند صد ساله را پشتوانه خود دارد. به تعبیر علی‌اصغر قره‌باغی «مسئله سپهری این بود که بدون آشنایی با سلوک و عرف نقاشی خاور دور از سر ذوق‌زدگی و شیفتگی از سنت نقاشی چینی و ژاپنی برای خود بتی ساخته بود صاحب کرامات؛ اما آن‌چه را ید بیضایی می‌انگاشت چیزی نبود جز چند شگرد استوار بر یک ذهنیت خاص و تمرین و مهارت یافتگی. سپهری در هنر خود مناسباتی با نقاشی آن دیار یافته بود و می‌خواست چیزی مانند هایکوها یا ژاپنی غزل‌گونه و روان و یک دست نقاشی کند؛ اما آن‌چه در این میان می‌لنگید هم ذهنیت بود و هم تکنیک. به بیان دیگر، سپهری بدون آشنایی با مبانی و آداب و بنیادهای این شکل از نقاشی تنها به برخی از جلوه‌های ظاهری و آرمان‌گرایی‌های عارفانه‌ای که در انتزاع نقاشی چینی و ژاپنی می‌دید دل بسته بود و می‌خواست با عرفان و نگرشی معطوف به ذهنی کردن جهان، خود را به ظاهر نقاشی خاور دور قائل و قانع کند». (به مقاله «تردیدهای تجسمی» در همین کتاب رجوع شود).

از «چشم‌اندازهای کویری» به عنوان واپسین دوره نقاشی‌های سپهری نام برده می‌شود. فضای تابلوهای کویری با نقاشی‌های دوره‌های قبل‌تر او همان‌قدر متفاوت است که شعرهای ما هیچ، ما نگاه از دفترهای قبلی شاعر فاصله دارد؛ گویی او برای ترسیم این چشم‌اندازها شال و کلاه کرده و به سفری دور و دراز به اعماق تنهایی ناشناخته خویش سفر کرده است تا فضایی متفاوت بیافریند؛ چنان‌که خودش سروده است:

باید امشب چمدانی را

که به اندازه پیراهن تنهایی من جا دارد، بردارم

و به سمتی بروم

که درختان حماسی پیدا است،

رو به آن وسعت بی‌واژه که همواره مرا می‌خواند.

یک نفر باز صدا زد: سهراب!

(ندای آغاز)

«چشم‌اندازهای کویری» بازگشت سپهری نقاش به زادگاهش کاشان تعبیر می‌شود؛ نوعی بازگشت به خود، یا واصل شدن به اصل خویش؛ به شهری کویری تا قدری در آفتاب، در وعده گاه‌های کودکی و شن، بگردد.

من با شن‌های

مرطوبِ عزیمت بازی می‌کردم

و خواب سفرهای منقش می‌دیدم.

من قاتی آزادیِ شن‌ها بودم.

من

دل‌تنگ

بودم.

(وقت لطیف شن)

سپهری برخلاف آن تعداد از نقاشی‌هایش که متأثر از سنت‌های نقاشی چینی و ژاپنی بود در «چشم‌اندازهای کویری» از درون خود، از منظری که جایگاه‌اش را می‌شناسد به برهوت کویر و طاق‌ها و ضربی‌های آن نگاه می‌کند. بنابراین نقش قلم‌مو بر بوم‌هایش ساده و صمیمی‌تر است. (تعدادی از این نقاشی‌ها آبرنگ روی کاغذ است).

از نظر جواد مجابی، که روایت انسانی را جزیی از طبیعت می‌داند، «چشم‌اندازهای کویری» سپهری بازگشتی ژرف به سنت بود که شکل‌های کهن او از حد تزئین و تکرار اشکال و مضامین قدیمی فراتر می‌رفت. چنین نگرشی به نقاشی‌های دوره آخر سپهری، مجابی را به این نتیجه می‌رساند که «میهن او نقاشی بود؛ میهن او کویر رنگ و حیاتی جوشنده از آن است. او در میهن خود هر روز دوباره کشف می‌شود؛ اما قره‌باغی، دقیقاً، نظری خلاف نظر مجابی دارد. از لحاظ او سپهری برای آن‌که شباهت‌های نقاشی‌هایش را به نقاشی‌های ژاپنی و چینی کم کند، در «چشم‌اندازهای کویری» اش به جای لاله و رنگ‌های تند، برخی عناصر بومی مثل سقف‌های گنبدی و طاقی‌ها را بر پرده‌هایش (بارنگ روغن یا آبرنگ) رسم کرد. «می‌خواست به ضرب زور عناصر تحمیلی و نقش‌های بومی و خودی نقاشی خود را ایرانی و این‌جایی جلوه دهد؛ اما نمی‌شد.» در نزد او هویت بایستی در ساختار و بافت نقاشی باشد و نه در هیئت اجزای محلی و بومی که به صورت باری تحمیلی بر تابلوهای کویری سپهری تحمیل شده است.

یک واقعیت دیگر درباره نقاشی‌های سپهری این است که او به مدد تصورات عرفانی خود و معیارها و ارزش‌های تجسمی که می‌شناخت موفق شد در طول حیات هنری خود تعداد هنگفتی تابلوی نقاشی خلق کند؛ مقداری از این آثار «شاهکارهای فوری» هستند که در فرآیند «سری دوزی» تولید می‌شوند. این روایت درباره سپهری و نمایشگاه‌های انفرادی‌اش وجود دارد که او هر بار نمایشگاهی در پیش داشت چهل تا پنجاه تابلوی بزرگ یا یک‌صد تا یک‌صد و پنجاه طراحی در قطع کوچک، در مدت چند ماه، آماده می‌کرد و آن مجموعه را که از حیث موضوع و مضمون و اجرا ساختار یک‌دست و هماهنگی داشت عرضه می‌کرد. (مقاله «از آواز شقایق تا فراترها» از کریم امامی دیده شود).

از آن‌چه گفته شد می‌توان به این جمع‌بندی رسید که سپهری نقاش اگرچه در پاره‌ای از تابلوهایش به طرز مؤثر و درخشانی موفق به خلق اثر هنری خود شده است، بسیاری از آثار او ذهن و دست (به جای ذهن و زبان) واحدی را واگویی نمی‌کنند؛ به عنوان مثال هم‌نشینی رنگ‌ها در کارهای او نشان‌دهنده هم‌ریشگی ذهن و دست نقاش نیست، یا فلسفه‌باوری نقاش با تنوع دیدگاه‌های فلسفی او سنخیتی با آن‌چه با گواش و رنگ و روغن و آبرنگ خلق می‌کرد نداشت.

سپهری در اتاق آبی

اتاق آبی، به عنوان واپسین یادداشت‌های سپهری مشتمل بر سه بخش است: یکی اتاق آبی که نوشته کامل و تمام‌شده‌ای است از سپهری در پنجم آبان ماه ۱۳۵۵؛ دومی مقاله «معلم نقاشی ما» است، که خاطرات ناتمام مانده سپهری نقاش است؛ و سومی مقاله «گفت‌وگو با استاد»، که گفت‌وگوی درونی نقاش با خود، یا شاگرد با استاد است درباره سبک‌های نقاشی. روایت است که سپهری در طول حیات هنری خود تن به مصاحبه، یا گفت‌وگوی رو در رو، با هیچ مصاحبه‌گر یا منتقدی نداد. بعضی از علاقه‌مندان‌اش این پرهیز و اجتناب راناشی از روحیه انزواجو و تمایلش به دور ماندن از جنجال و هیاهو تعبیر کرده‌اند. مقاله «گفت‌وگو با استاد» متن یک مصاحبه خودخواسته، یا خودساخته، است، که دو طرف گفت‌وگو یک نفر هستند. در این مقاله سپهری با خودش به گفت‌وگو نشسته است، و آن‌طور که از نوشته‌های حاشیه این گفت‌وگو پیدا است او سؤال‌هایی که این جا و آن جا به ذهن‌اش می‌رسید با این قید که «باید در کتاب خود جواب بدهم» در گوشه‌ای یادداشت می‌کرد؛ مثلاً «وزن نیمایی» چه صیغه‌ای است، یا «شاعر نیمایی» چه جور آدمی است. نخستین شرح کشف سپهری درباره

قرینه و قرینه‌پردازی است که از لحاظ او مناسبتِ ظاهریِ میان دو چیز است، یا مناسبتِ معنویِ میان دو امر.

«گفت‌وگو با استاد» مقداری معلومات پراکنده است در باب مسایلی دیگر مثل بودا، نقاشی در شرق دور، مینیاتور، نقاشی هندی، سه طریق حکمت آسیایی، هنرهای افریقای سیاه و مانند این‌ها. به نظر می‌رسد که سپهری یک دایرةالمعارف چند جلدی، که این روزها چندین و چند جلدی‌اش در یک CD جا می‌گیرد و هر بحث و مقوله‌اش با فشار یک دکمه کامپیوتر به صورت اطلاعات به هم پیوسته و دقیقی پیش چشم «کاربر» عرضه می‌شود، جلو خود گذاشته و بخش‌هایی از آن را برای حیرت خود و دیگران ترجمه کرده است. او جابه‌جا از کیمیاگری، ماندالا، دادا، پاستور، ذن، کاندینسکی، بودیسم، اکهارت، هانری میشو، هوانگ کنگ، دانگ، نی‌تسان و هنر «فانتاستیک» سخن می‌گوید، بی‌آن‌که موفق شود ساختمانِ منطق بحث خود را به طرز محکمی بنا کند، یا بتواند آموخته‌ها و داده‌های خود را در یک بحثِ اصولی و کامل و دقیق بپرورد. «در هنر نوین غرب، بیش‌ترین، هر جا پای معنی به میان آید، هر جا اشراق رخ نماید، هر جا کشف و شهود به کار باشد، هسته تماشا در پرده هست، این هسته در کار کله هست، در پرده سورا نیست. در نگارگری شاگال هست، در نقش‌بندی لوزه نیست، در دفتر نُت و میوه‌های براک هست، در سرور زندگی ماتیس نیست.» (ص ۶۰)؛ یا: «نقاشی معمولی هند تا حدودی این جهانی و اکتونی است. در نقاشی این مکتب آسمان آبستنِ وقت است، و زمین پاها را پذیرا است. درختی درخت بیش از درخت مینیاتور ایرانی است، و جان‌داران را جان بیش‌تر است.» (ص ۶۴) — همین جا به عنوان معترضه باید گفته شود که مجموعه اتفاق آبی نخستین بار حدود ده سال پس از مرگ سپهری منتشر شد، و ظاهراً علت انتخاب ویراستار برای انتشار کتاب این بوده است که به پاره‌ای از عبارت‌های نامفهوم و بی‌معنای کتاب سروسامان داده شود، که صورت فعلی کتاب نشان نمی‌دهد چنین کاری صورت گرفته است.

دومین بخش کتاب با عنوان «معلم نقاشی ما» در سطورِ نخستین طوری آغاز می‌شود که گویی نویسنده خاطرات خود را بازگو می‌کند: «سال اوّل دبستان بود. کلاس بزرگ بود: یک اتاق پنج دری، و روشن بود. آفتاب آمده بود تو. بیرون پاییز بود. دست ما به پاییز نمی‌رسید. شکوه بیرون کلاس بر ما حرام بود. سرهای ما تو کتاب بود. معلم درس پرسیده بود، و گفته بود: دوره کنید. نمی‌شد سر بلند کرد. تماشای آفتاب تخلف بود. دیدن کاج حیاط جریمه داشت: از نمره گرفته، دو نمره کم می‌شد.» (ص ۳۰)؛ اما در ادامه از جابلسا به جابلقا می‌زند، و خیلی زود از اتاقش، که شبیه خانقاه ذن است، از معلم آتنی قرن چهارم، صفای دل و گوشه

انزو اسخن می‌گوید و از مرصادالعباد، تذکرة الاولیاء، نیچه، ارسطو، کافکا و از دیکسیونر اختراعات علمی نقل و قول می‌آورد.

سپهری، که خود در همین سال‌ها سروده است:

صبح

شوری ابعاد عید

ذایقه را سایه کرد.

(ای شور، ای قدیم)

به کتاب‌های درسی دبستان چنین انتقاد می‌کند: «آن روز، سر من در کتاب بود؛ مثل همه بچه‌ها. ولی درس حاضر نمی‌کردم. از بر بودم: سار از درخت پرید / آتش سرد شد... تا آخر. میان عبارات کتاب هیچ رابطه نبود. کتاب، آلبوم پریشانی از کلمات و مفاهیم بود؛ شبیه مغز منتقد امروز.» (صص ۳۱-۳۰).

بخش نخست کتاب با عنوان اتاق آبی، ظاهراً برای پاسخ به مجهولات و دغدغه‌های نویسنده نوشته شده است؛ اما سطور پراکنده کتاب آکنده از ابهام و معلومات مجهول است؛ مجهولاتی که قرار است به پاسخ برسند؛ اما نمی‌رسند، و اگر رفع اشکال نمی‌کنند، مشکل ایجاد می‌کنند. برخلاف شعرهای سپهری ملاحظت و ظرافتی هم در آن‌ها نیست؛ به عنوان شاهد مثال: «در رساله sang Hyang kamahaga nikan که شرح ماهایانیسم جاوا است، به جای modra در جهات اصلی نگاه کن، فقدان تروس در شمال است. مادر حق داشت به شمال خانه کوچ کند، و باز می‌بینم ترحم در جنوب است. هیچ کس مار اتاق آبی را نکشت.» (ص ۱۲). نثر سپهری نیز عامل تشدیدکننده مجهولات است، در صفحات کتاب، با افزایش رو به تزاید مجهولات، پرسش‌هایی مطرح می‌شود که پاسخ آن‌ها از متن کتاب به دست نمی‌آید، یا به دشواری به دست می‌آید.

روشن است که سپهری چه در شعرهایش و چه در اتاق آبی می‌کوشد سخن گفتن خود را از مردمان عادی متفاوت سازد. مردم عادی وقتی درباره کلیات یک موضوع صحبت می‌کنند، معمولاً، چون معنای آن را بیش و کم می‌دانند، آن کلیت را درست به کار می‌برند، اما مردم عادی درباره معانی دقیق یا درباره ماهیت و کاربرد کلیات به تفکر انتزاعی نمی‌پردازند. دانش آدم عادی از معنای برخی قضایا دانش عملی است، نه نظری یا انتزاعی؛ چیزی است که می‌توان آن را دانش «دست اول» نامید، اما فیلسوف، نه آن که ادای فلاسفه را درمی‌آورد، درباره این قضایا، که در زبان عادی وجود دارند، به تفکر می‌پردازد و معنای آن‌ها را به طور دقیق و انتزاعی تحلیل می‌کند. فیلسوف قضایا و مفاهیم کلی را از خودش در نمی‌آورد، بلکه

می‌بیند که این‌ها در زبان مردم عادی وجود دارند. وظیفه‌ای که او برعهده می‌گیرد وظیفه تحلیل نظری و انتزاعی است برای روشن کردن معنای این قضایا. پس این کار را می‌توان «تحلیل زبانی» نامید. کاری که سپهری می‌خواسته است در اتاق آبی انجام بدهد عبارت است از تحلیل روشن‌کننده معنای برخی از انواع قضایایی که به ذهن‌اش خطور کرده است؛ اما با همه درازگویی‌ها درباره مار، که در خانه آن‌ها زیاد بوده، راه به جایی نمی‌برد: «مادر در اتاق آبی مار دید. در اساطیر Huarochiri زنِ مردِ توان‌گری به نام Anchicocha تن به زنا در داد. پاداش گناه این شد: ماری در خانه زیبایشان مقام کرد. نه، مادر من پاک بود، و همیشه پاک ماند. مادر می‌توانست مثل Renuka با دست‌هایش آب برای شوهر ببرد: آب در دست‌هایش جامد می‌شد. مادر دشمن مار بود: مار را باید کشت. حرفش کفرآمیز هم می‌شد: خدا بی‌کار بود این جانور را خلق کرد؟ مادر، که نواده لسان‌الملک است، زبان آداب مذهبی و اساطیر را بلد نبود. از Pradkshina حرفی نشنیده بود. برایش نگفته بودند که زن هندی شیر و تخم مرغ و موز را برای کبرا می‌برد تا کبرا باران بیاورد و رونق کارها و شفای بیماری پوست؛ و کبرا ایزد باران و برکه‌ها و رودخانه‌ها است و مادر Auguste در معبد آپولون از مار آبستن شد.» (صص ۱۶-۱۴) و همین‌طور حرف تا حرف می‌آورد تا رشته کلام دراز می‌شود.

از سپهری انتظار نبوده است که آن‌چه در اتاق آبی طرح می‌کند در حد کشف واقعیت باشد؛ اما این انتظار از او وجود داشته است که مباحثی که غالباً به صورت آشفته وجود دارد و او در کتابش نقل می‌کند تحلیل کند و روشن سازد. اتاق آبی گرفتار همان تکلف و تصویرهای مبهم و ملال‌آوری است که ما هیچ، ما نگاه گرفتار آن است؛ به تعبیری سپهری در این سال‌ها گمان می‌کند از زاویه چشم مطلق خدا به کل کائنات و هستی می‌نگرد.

جهانی لبریز از شور و اندیشه، تصویر،

پرهای زمزمه و بینش زیست

عبدالعلی دستغیب

باید باوردن ورت، شاعر انگلیسی، هم نظر شد که گفته است: «شعر تصویر انسان و طبیعت است» (متن‌های انتقادی انگلیسی، چاپ لندن، ۱۹۶۳).

از این رو رنگ‌آمیزی‌های شعر باید مددکار اندیشه و احساس شاعر باشد. اگر در اتاق پذیرایی به قرینه یا بی‌قرینه دو یا چند گلدان گل جای دهید، یا دیوار تالار را با چند تابلو نقاشی زیور بخشید، خود و دیگران را از این آرایش و رنگ‌آمیزی شاد کرده‌اید، ولی اگر در هر گوشه اتاق چند گلدان گل بگذارید و تمام دیوار تالار خانه را از تابلوهای نقاشی بپوشانید، آن وقت اسم آن مکان‌ها اتاق پذیرایی یا تالارخانه نخواهد بود، بلکه دکه سمساری و «گالری» نقاشی نام خواهد داشت.

کار سپهری در آوار آفتاب خالی از تصنع و رنگ‌آمیزی مبالغه‌آمیز و صورتگری نمانده است.

در هر سطر چندین تصویر، به‌ویژه تصویر بصری ارابه می‌شود. اگرچه اندیشه و احساس او در بعضی قطعه‌ها نیرومند است مع‌هذا رنگ‌آمیزی و نگارگری متکلفانه‌ای بر اساس و اندیشه تازه او پرده می‌کشد.

به چند سطر زیر که از قطعه «شاسوسا» برگزیده شده است عطف توجه کنید:

در دوردست خودم، تنها نشسته‌ام

انگشتم خاک‌ها را زیرورو می‌کند

و تصویرها را به هم می‌پاشد، می‌لغزد،

خوابش می‌برد

تصویری می‌کشد، تصویری سبز، شاخه‌ها، برگ‌ها

روی باغ‌های روشن پرواز می‌کنم

چشمانم لبریز علف‌ها می‌شود
و تپش‌هایم با شاخ و برگ‌ها می‌آمیزد.
(آوار آفتاب)

با مفهوم متافیزیکی قطعه‌های آوار آفتاب هم‌اکنون کاری نداریم و تنها می‌خواهیم رابطه‌های کلام و فراوانی تصویرهای این قطعه‌ها را بررسی کنیم. در چهار سطر نخستین شاعر با حالتی رمانتیک نوعی انزواجویی و آرامش درونی را بیان می‌دارد. در دوردست «خود» تنها نشسته است. در این حالت آگاهانه ذهنی در کار نیست و منطق معمولی نیز مفقود است. در این شعر سپهری انسانی است که نگران هستی خویش است، و حتی به شیوه حجم سبز هم با پیرامون خویش در رابطه نیست. او در این حالت از جهان آگاهی دور می‌شود و به سوی پنهانی‌ترین بخش ذات خود راه می‌افتد. با انگشتش روی زمین تصویری از باغ و سبزه‌زار می‌کشد، ناگهان از همین حالت رمانتیک که هنوز تا حدی با واقعیت خشن نوعی رابطه داشت، فاصله می‌گیرد و حالتی سوررئال ارایه می‌دهد. تصویری که بر زمین کشیده است در نظرش واقعی می‌آید و چون پرنده‌ای بر فراز باغ آن تصویر پرواز می‌کند. سه سطر آخر اگرچه «اکتشافی» است در قلمرو آن سوی واقعیت و از نظر فلسفه‌گرایی است به بودیسم و از نظر ادبی‌گرایی است به سوی سوررئالیسم. باز چیزی که آن را به صورت یک مجموعه از تصاویر ذهنی در می‌آورد، مبالغه در بیان مسایلی است که خیلی فردی و اختصاصی است و بر پایه مشترکات اندیشه و احساس انسان‌ها بنیاد نشده است. سپهری می‌خواهد خالص‌ترین ذهن شاعرانه را داشته باشد و به مدد تصویرهای بصری به سوی مجردترین اندیشه‌ها پیش برود. سپهری در این‌گونه قطعه‌ها به دو مسئله اساسی بی‌توجه است. یکی این‌که فعالیت اندیشندگی و فلسفی همه وجود انسان را شامل نمی‌شود بلکه بخشی از وجود انسان است، به عبارت دیگر شعر در مرتبه نخست باید بیان‌کننده شورها و عاطفه باشد، دیگر این‌که شعر باید به‌طور پیوسته و بادوامی با واقعیت هماهنگ شود. منظور از واقعیت نه تنها واقعیت‌های اجتماعی است که شاعر و نویسنده بی‌شک در برابر آن مسئولیت مستقیم دارند، بلکه واقعیت‌های فردی و طبیعی نیز مورد نظر است. شاعر در هر طبقه‌ای که هست و از هر زمان که سخن ساز می‌کند باید واقعیت یعنی آن اصول آغازین و سازنده‌ای که هستی انسان و زندگانی اجتماعی انسان بر بنیاد آن قرار داده شده است فراموش نکند. اگر «شاعر» به پیروی از بودا می‌خواهد به اندوه تماشا را دریابد و به «نیروانا» راه یابد و چون Yuki بنویسد که: «روان برف از راهب یاری خواست» باید در نظر داشته باشد که این‌گونه طرز دیده‌ها تا چه اندازه می‌تواند عمومی شود. به سخن دیگر، اگر سراینده‌ای

اندیشه‌های بودا یا زرتشت را به نظم درآورد در این جا او دیگر شاعر به معنی واقعی کلمه نیست بلکه ناظمی است که کشف دیگران را با عبارت‌ها و جمله‌هایی زیبا بیان می‌کند و تازه همین بیان را نیز باید بر پایه مشترکات اندیشه و احساس انسانی بیان داشت. شعر جزیی از هستی را بیان نمی‌کند بلکه حکایت‌گر کل هستی است. شاعر باید آن شعله سوزنده، آن آتش خاموش نشدنی زندگانی را پاسداری کند. صدای او آن قدر رسا باشد که همه انسان‌ها (بودایی، مسیحی، زردشتی و همه نژادها و ملت‌ها) را دربر گیرد و پژواک ناله‌های خاموش درون آن‌ها باشد.

سپهری در شعر زیبای «گل آینه» می‌نویسد:

مانده سرگردان نگاهم در شب آرام آینه

برگ تصویری نمی‌افتد در این مرداب

(آوار آفتاب)

در این قطعه و نظایر آن سپهری کوشش می‌کند که به‌سوی مجردترین ایده‌های ذهنی پیش برود، می‌نویسد چرا برگ تصویری در مرداب نمی‌افتد؟ سپهری در این قطعه‌ها با واقعیت کار ندارد بلکه با انعکاس و پژواک کار دارد. باید پرسید چرا دست‌کم ننوشته «چرا برگی در مرداب نمی‌افتد؟» جواب این است که شاعر در دنیای آن‌سوی واقعیت و جهان تصورات مجرد سیر می‌کند.

در این قطعه‌ها سپهری کلاً نگران مشکل‌های فلسفی و ایده‌های متافیزیکی است. در حجم سبز سراینده از واقعیت مشهود آغاز می‌کند، و گاه به سوی ایده‌های آن‌سوی واقعیت می‌رود. در آوار آفتاب زبان سپهری زبان اشاره است و سمبول‌هایی چون «نیلوفر»، «خواب»، «پایان تماشا»، «راه»، «ریشه‌های روشنایی»، «پرده»، «تنهایی»، «زیبایی رها شده»، «آغاز»، «انجام»، «مرز»، «بیابان»، «سفر»، «خود»، «خورشید»، «فراتر»، «کرانه»، «بی‌کران»، «لحظه شفاف»، «گام» و «سایبان آرامش» به فراوانی در کتاب مکرر می‌شود. در جوی زمان به تماشای «تو» می‌رود. این «تو» کیست؟ خداست؟ حقیقت است؟ راز هستی است؟ آن‌طور که شعر «نشانی» در حجم سبز می‌گوید این خدای دست‌نیافتنی جست‌وجوشدنی و حس‌شدنی است. در تنهایی باید جست‌وجو شود؛ اما همان ایده شرقی درباره این چیز یگانه و در همه جا رسوخ‌کننده بر روح شعرهای سپهری حاکم است، به‌ویژه تأثیر «اوپانیشاد» و سایر متن‌های فلسفی چین و هند در آوار آفتاب محسوس است. آن‌طور که متن‌های «اوپانیشاد» می‌گوید «به وسیله دانش به روان جهان Atman نمی‌توان رسید. به گفته عارفان خودمان: بشوی اوراق اگر همدرس مایی (حافظ). انسان باید به درون خود بنگرد نه به بیرون از خود. مرد خردمند آن

کس است که با بستن چشمان خود و آرزو کردن زندگانی جاودانی خود را از «آن سوی» بنگرد. در چنین حالی حواس آرام می شود، انسان از اندیشه های ناپاک و آشفتگی دور می گردد و سپس هستی خود و اقیانوس عظیم «جان» را که «خود» جزئی از آن است احساس می کند و بدین ترتیب جزء در کل «محو» می شود. به گفته فریدالدین عطار در «الهی نامه»:

تو می خواهی ز تو در هر دو عالم ز تو گوید به تو راز او دمام
تو می خواهی ز تو تا راز بیند تو را در گنج جان او باز بیند

سپهری در قطعه «نیایش» پس از به کار بردن سمبول هایی از این قبیل «نور را پیمودیم»، «افسانه را چیدیم»، «کنار شن زار درنگی کردیم»، «بر لب رود پهنای رمز، رویاها را سر بریدیم» و «به ستیغ برآمدیم» می نویسد:

آذرخشی فرود آمد، ما را در نیایش فرو دید
سیاهی رفت، سر به آبی آسمان سودیم، در خور آسمان ها شدیم
سایه را به دره رها کردیم، لبخند را به فراخنای تهی فشاندیم
سکوت ما به هم پیوست و ما، ما شدیم
هرچه به هم تر، تنهاتر
از ستیغ جدا شدیم
من به خاک آمدم و پرستنده شدم
تو بالا رفتی و خدا شدی

(آوار آفتاب)

سپهری اگرچه در حجم سبز کم تر در اندیشه «خدا» است از یاد آن هم جدا نیست. شعر «نشانی» از چند نظر جالب است: یکی از نقطه نظر بیان که بعد ضمن بحث درباره سبک شعر سپهری به آن اشاره خواهد شد؛ دیگر از نقطه نظر مفهومی که سراینده از خدا ارایه می دهد. سپهری هم به پیروی از حافظ درباره «خدا» واژه «دوست» را به کار می برد؛ واژه ای که برای سالک عاشق مناسب تر و دل خواه تر است. رهروی در بامدادی پگاه از «ره گذری» خانه دوست را جو یا می شود، ره گذر شاخه ای از نور به لب دارد، که سمبولی است از دانایی. کسی است که از «راز» باخبر است؛ اما نشانی هایی که از خانه دوست می دهد مبهم و غیر صریح است. رهرو باید «به سمت گل تنهایی بپیچد» که یک مفهوم بودایی است (هرچند بودا خود با متافیزیک تماس نمی گرفت، سپهری مفهوم تنهایی بودایی را در این مورد درست به کار گرفته. در عرفان ایرانی نیز برای رهرو «خلوت» مرحله ای است بس مهم)، اما سطر بعد «تو را ترسی شفاف فرامی گیرد» یادآور ایده بعضی عارفان ما و فیلسوف دانمارکی کرکه گارد

در مواجهه انسان با خداست. پس از آن رهرو باید از کودکی (نشانه پاکی و معصومیت) که از کاجی بالا رفته تا از لانه نور جوجه‌ای بردارد، نشانی «خانه دوست» را ببرد، اما راستی چرا «خانه دوست»؟ و نه خود او. سپهری در قطعه «از روی پلک شب» می‌نویسد:

دره مهتاب اندود، و چنان روشن کوه، که خدا پیدا بود

(حجم سبز)

آیا این تناقضی نیست؟ یا این که در شعر «نشانی» سراینده تجربه درونی خود را شرح می‌دهد و در بعضی شعرهای دیگر به طور ذهنی داوری می‌کند؟ به هر حال این حق برای خواننده باقی است که در مورد تماس مستقیم سپهری با خدا شک کند. «خدای» سپهری خیلی خونسرد و غیر فعال است. او می‌بیند که رهرو با آن همه شوق و نیاز به سویس می‌آید؛ اما از جایش جمب نمی‌خورد و نشانی‌هایی هم در راه قرار نمی‌دهد، زیرا «ره‌گذر»، «لانه نور» و «کودک» همه متعلق به جهان مادی هستند و شاید نتوانند راهرو را به «نادریافتنی» رهنمون شوند. سپهری در «سوره تماشا» می‌نویسد:

آفتابی لب در گاه شماست

که اگر در بگشایید به رفتار شما می‌تابد

(حجم سبز)

و به این ترتیب تمام مراحل صعود و سیر به سوی وصل را به عهده «راهرو» می‌گذارد. از همه عجیب‌تر خدای سپهری، مثل خود او، در غالب قطعه‌ها، سخت به «خود» فرو رفته و در اندیشه «تنهایی» و «آرامش» است و جهان ما را که صحنه وحشتناک‌ترین رویدادها است، از «فراز» می‌نگرد.

سپهری از شورهای خود که خاستگاه خود را مرهون واقعیت‌های اجتماعی هستند، بسی دور است. مشکل او مشکلی اجتماعی نیست، بلکه مشکلی است فلسفی. در آوار آفتاب مشکل او مشکلی است ذهنی. او چیزها را آن‌طور که هست نمی‌بیند بلکه آن‌طور که می‌خواهد می‌بیند، نمی‌خواهیم سکوت و راهروی او را که شاعری صمیمی و اصیل است انکار کرده باشیم. شاعر حق دارد آن‌چه را که احساس می‌کند بسراید. می‌خواهیم بگوییم در آوار آفتاب سپهری از زندگانی – همان زندگانی ساده و طبیعی حجم سبز – نیز دور است.

فراوانی تصاویر حالت غیر طبیعی به قطعه‌ها می‌دهد. واژه‌ها در آوار آفتاب زیاد دقیق نیست و ایجاز نیز در این کتاب غایب است، یک مفهوم با عبارت‌ها و جمله‌های گوناگون مکرراً بیان می‌شود.

شعر کهن پارسی با داشتن ایمازهای بصری و شنیدنی و کشف‌های مهم در قلمروهای

حیاتی از ایجاز و دقت بهره‌ور است، و وظیفه شاعر امروز پارسی‌گو نیز این است که آن ایجاز و دقت را به کار گیرد (که سپهری در حجم سبز به کار گرفته). شاعران گذشته پارسی معتقد بودند وظیفه شاعر در پیدا کردن واژه‌های دقیق و به کار بردن آن‌ها در شعر وظیفه‌ای است اساسی به نحوی که با کم‌ترین واژه‌ها بتوان بیش‌ترین مفهوم را انتقال داد. نویسنده «المعجم» نیز در موضوع «بلاغت کلام» تأکید بسیار دارد. (ص ۲۸۹) شاعر باید در ضمن صرفه‌جویی در واژه‌ها به دامنه اندیشه وسعت دهد و این کار با آفرینش تصویرهای زنده تعهد می‌شود؛ اما این تصویرها باید واقعی و هماهنگ ضمن واژه‌ها و تعریف‌های موجز بیان شود تا هر کجا گوشی شنید بر دل صاحب گوش نشیند و ابزاری عمومی و همگانی و دارای تأثیر اجتماعی گردد. در غیر این صورت زبان و بیان او به واسطه دور بودن از سیاق طبیعی کلام و نداشتن جنبه آفرینندگی و پرداخت به بوته فراموشی می‌افتد و حتی سراینده نیز خود آن‌ها را از یاد می‌برد.

سپهری در آوار آفتاب شعری غیر دقیق پیچیده و مبهم ارایه می‌دهد. فراوانی تصویرها حالت مصنوعی به غالب شعرها می‌دهد، و خواننده را حیرت‌زده بر جای می‌گذارد. فراوانی تصویرها و استعاره‌ها شعر او را دچار تعقیدهای لفظی و معنوی کرده است. خواننده مشتاق نمی‌تواند به سادگی به موضوع ارایه داده شده در شعر نزدیک شود. اگر واژه‌ها و ترکیب‌ها و شکل شعر نتوانند ایده و نکته‌های احساس و اندیشه سراینده را به خواننده منتقل سازند و خواننده ناچار شود در هر سطر درباره تصویرها و ترکیب‌های شعر بیندیشد آن‌سان که گویی به حل مسئله‌ای ریاضی مشغول است، مقصود از بیان و شعر چه خواهد بود؟ در آوار آفتاب سپهری همان اندیشه را در جمله‌ها و عبارت‌های گوناگون بیان می‌کند و از نظر بیان به سوی پیچیدگی و تعقید و ارایه تصویرهای بصری فراوان می‌گراید:

در وزش سایه — روشن، تازگی رخسارها پژمرد

بیاید از شوره‌زار خوب و بد برویم

بر لب شبنم بایستیم، در برگ فرود آییم

اگر جا پایی دیدیم، مسافر تاریک را از پی برویم

برگردیم و نهراسیم، در ایوان آن روزگاران

نوشابه جادو را سرکشیم

شب بوی ترانه ببوییم، چهره خود گم کنیم

خودروی دلهره را پرپر کنیم.

(آوار آفتاب)

سپهری با همه این تفصیل‌ها که «بازگشت به درون» محور اصلی است باز نمی‌تواند اندیشه و احساس خود را آن‌سان که از خواندن حتی یک سطر «اوپانیشاد» درمی‌یابیم به ما منتقل کند. تازه این سطرها از ساده‌ترین قطعه‌های آوار آفتاب انتخاب شده، والا در بعضی قطعه‌ها سپهری درست یک معمای سردرگم ارایه می‌دهد.

می‌نویسد «بر لب شبنم بایستیم» این همه ظرافت که به تابلو مینیاتوری بی‌شباهت نیست واقعیت موجود را به صورت هاله‌ای از نور یا وزش نسیم درمی‌آورد و قاطعیت و خشونت زندگانی را از آن می‌گیرد. خواننده فکر می‌کند که چه قدر باید کوچک و ظریف و اثیری شد تا بتوان بر لب شبنم ایستاد. سراینده در قطعه «آوای گیاه» می‌نویسد:

از سفر آفتاب، سرشار از تاریکی نور آمده‌ام
سایه‌تر شده‌ام.

و در حاشیه می‌نویسد «سایه‌تر شده‌ام» یعنی «سایه‌دارتر شده‌ام».

در «کو قطره و هم» می‌نویسد:

کبوتری در بارش آفتاب به رؤیا بود

که باید نوشته بود: «به رؤیا اندر بود» یا «در رؤیا فرو رفته بود».

جای دیگر: «همیشه کسی از باغ آمد و نوبر وحشت را هدیه من کرد».

قید «همیشه» باید با ماضی استمراری همراه شود و جمله «نوبر وحشت را هدیه من کرد»

دور شدن از سیاق طبیعی زبان پارسی است و باید گفته شود «نوبر وحشت را به من هدیه داد»

جای دیگر: «من در صدای شکفتن او لحظه لحظه خودم را می‌مردم»

فعل «مردن» غلط به کار رفته. مردن لازم است و در نوشته سپهری به صورت «متعدی»

به کار رفته است.

علاوه بر فراوانی تصاویر، تعقید لفظی و معنوی، مسامحات دستوری در آوار آفتاب دیده

می‌شود که شعرهای او را از اثر می‌اندازد و از عمومی شدن آن جلوگیری می‌کند. سپهری در

آوار آفتاب نوازنده چیره‌دستی است – گرچه هنرش را تحسین نمی‌توان نکرد – باز زخمه

شعر را مدام بر یک سیم فرومی‌آورد و یک آهنگ می‌نوازد: شور به سوی جادوی «بودن» و

«گذشتن از ورطه تاریک درون».

اگر سپهری در آوار آفتاب متوقف مانده بود، شاعری می‌شد نظیر «هوشنگ ایرانی»

گوینده «به تو می‌گویم به توها می‌گویم» (۱۳۳۴) و شعرش ویژه عده معدودی می‌شد که

نوعی استنباط مجرد فلسفی و شعبده‌بازی لفظی را دوست دارند. در این صورت شعرش

جنبه موضعی پیدا می‌کرد و خالی از شورهای ژرف انسانی می‌شد.

«صدای پای آب» و حجم سبز جهان دیگری است و قطعه‌هایی لبریز از شور با بیانی روشن‌تر و پیراسته‌تر و کامل‌تر. این دو کتاب شعر یعنی حجم سبز و آوار آفتاب و نیز قطعه‌های «صدای پای آب» و «مسافر» لبریز از تصویرهای تازه‌اند. در آوار آفتاب سپهری یک نقاش تازه جوی حسابی است و هنر شعر را که نوعی رابطه با هنر تجسمی دارد مدام به سوی نقاشی می‌برد و با کمک واژه‌ها و استعاره‌های درخشان به طرح و تصویر منظره‌ای از طبیعت یا زندگانی می‌پردازد، و مثلاً می‌گوید:

در ته شب حوریان چشمه می‌خوانند
 ریشه‌های روشنایی می‌شکافد صخره شب را
 زیر چرخ وحشی گردونه خورشید
 بشکند گر پیکر بی‌تاب آینه
 او چو عطری می‌پرد از دشت نیلوفر
 (آوار آفتاب)

در «صدای پای آب» هنوز فراوانی ایماژها به چشم می‌خورد و نیز در قطعه «مسافر» و کتاب حجم سبز گرایش سپهری را به زبان ساده — زبانی که مردم کوچه و بازار نیز بفهمند و آینه آن از تصویرهای مکرر کدر و تیره نشود — نشان می‌دهد. ایده اصلی «صدای پای آب» در آخر قطعه در تصویرهای زیبایی آمده است:

کار ما شاید این است
 که میان گل نیلوفر و قرن
 پی آواز حقیقت بدویم.

(صدای پای آب)

صدای پای آب از نظر موضوع دنباله آوار آفتاب است. سراینده مهم‌ترین مسئله را جست‌وجوی حقیقت و رسیدن به مطلق بودن می‌داند. در این جا نیز به «همه خدایی» Pantheism تمایل دارد و اشاره‌ها. اگرچه مسلمان است قبله‌اش یک گل سرخ است و دشت سجاده او، و با تپش پنجره‌ها وضو می‌گیرد. در آوار آفتاب نیز وسعت نظر عرفانی خود را چنین بیان کرده بود.

قرآن بالای سرم — بالش من انجیل — بستر من تورات
 زیر پوشم اوستا — می‌بینم خواب: «بودایی در نیلوفر آب»
 (آوار آفتاب)

سپهری در «صدای پای آب» به روزهای آغازین هستی انسان نیز گرایش نشان می‌دهد. آن روزهای شاد که آب بی‌فلسفه می‌خورد و توت بی‌دانش می‌چید و باغ او و دیگران به طرف سایه دانایی بود. در حجم سبز اگرچه هسته مرکزی اندیشه سپهری باز توجه به مسایل متافیزیکی است از واقعیت موجود نیز غافل نیست، هم‌چنان که در بعضی بخش‌های «صدای پای آب» از حرفه خودش و پدرش و وضع زیست خود و دیگران و حقارت زندگی موجود داستان‌ها می‌گوید. وقتی می‌گوید: «پدرم وقتی مرد، پاسبان‌ها همه شاعر بودند»، نوعی آرزوی دور و دراز خود را در مقابله با واقعیت خشن بیان می‌کند. گویی به‌طور پوشیده‌ای بیان کرده است که سراینده طالب آزادی است و نیز وقتی می‌گوید:

من قطاری دیدم روشنایی می‌برد

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

نمی‌توان از توجه او به واقعیت‌های خشن سخن نگفت؛ زیرا سپهری با زبان رمز و اشاره، در ضمن بیان شاعرانه، نکته‌های دقیقی می‌گنجاند که گرایشی به سوی مسئولیت در برابر اجتماع را نشان می‌دهد. سپهری به طرز ویژه خویش — با توجه به این که او شاعری است که می‌خواهد با نردبان عشق به بام ملکوت برود — بابدی‌ها می‌جنگد و اگر این جنگ برای ماکه با واژه‌های خشن و قلمبه‌مانوس شده‌ایم بی‌ثمر جلوه می‌کند و گوش‌مان از هیاهوهای آشفته بازار شعر روزنامه‌ای آکنده شده است نباید آن را به تن در ندادن به واقعیت‌های اجتماعی تلقی کنیم.

سپهری از یاد مسایل اجتماعی غافل نیست و گه‌گاه به این مسایل توجه می‌کند و فی‌المثل می‌گوید:

«جای مردان سیاسی بنشانیم درخت تا هوا تازه شود.»

به‌ویژه باید شعر شاد و آهنگین سپهری را در برابر شعر کسانی قرار داد که افق زندگانی را لبریز از سیاهی‌ها می‌بینند و مرگ را در آستانه در مشاهده می‌کنند و به سوی «هیچ» نقب می‌زنند و گاه گمان می‌کنند با مرگ «من» آن‌ها جهان و کار جهان باطل می‌شود و چرخ‌گردنده از حرکت می‌ایستد. گرایش به سوی زندگانی که شعرهای سپهری را آکنده از شور و ترانه کرده است دارای اهمیت اجتماعی است، و می‌تواند در حد خود برای آن پوچی اندوه‌باری که روشن‌فکران منزوی ما را دربر گرفته است پادزهری باشد و آن‌ها را در مسیر زمان به افق‌های شاد زندگانی رهنمون گردد. منظور این نیست که شعر سپهری شعری است آموزشی، بلکه منظور این است که شور زندگانی به گونه‌ای قالب شعرهای سپهری را لبریز ساخته که

نمی‌توان دست‌کم بخشی از آن شور را در هنگام خواندن دریافت نکرد. سپهری می‌گوید:

یک نفر دیشب مرد

و هنوز نان گندم خوب است

و هنوز، آب می‌ریزد پایین، اسب‌ها می‌نوشند.

(حجم سبز)

در این چند سطر ظاهراً تناقضی هست؛ زیرا یادآوری مرگ باید سبب اندوه شاعر شود و همه چیز را غم‌انگیز و تیره ببیند، ولی اگر ما به نقطه نظر شاعر درباره مشکل «مرگ» آگاهی داشته باشیم و بدانیم که او صحنه زندگانی را یک جریان دائمی فناپذیر می‌شناسد سطرهای بعد از آن را که به بهره‌وری از زندگانی اشاره دارد طبیعی خواهیم یافت.

شعر سپهری نوع خاصی از شعر است که شعر متافیزیکی Metaphysical poem خوانده می‌شود؛ متافیزیک به معنای جدیدی که پس از «کانت» فیلسوف آلمانی پیدا کرده است، البته مورد پذیرش فیلسوفان ماتریالیست و پراگماتیست نیست؛ اما عده‌ای از فیلسوفان و شاعران به مشکل‌های مربوط به آن تماس گرفته و می‌گیرند.

این شاعران و فیلسوفان به مشکل‌هایی از قبیل «بودن»، «هستی»، «آزادی» و «جاودانی روان» بیش‌تر می‌پردازند تا مشکل‌های اجتماعی. تفاوت علم و متافیزیک این است که علم واقعیت‌ها را در رابطه تجربی آن می‌پذیرد و حال آن‌که فلسفه و متافیزیک در صدد یافتن و کشف ذات چیزها است.

ژان وال، نقاد فلسفه، می‌گوید: «علم ایده قانون و ایده نسبیّت را جانشین ایده سوبستانس و ایده علت می‌کند. علیّت قانون است، ولی علت قانون نیست. علم از روی قیاس به دست نمی‌آید و فقط از راه استقراء و تجربه حاصل می‌شود. در علم هرچه تجربه شدنی است پذیرفتنی است، حال آن‌که در فلسفه تجربه درونی مهم‌تر است.» (متافیزیک، ژان وال)

سپهری با همه شوری که نسبت به زندگانی دارد و وقتی در می‌گشاید آسمان در لیوان وی می‌افتد و او آن را با آب می‌نوشد و لحظه‌های کوچکش خواب نقره‌ای می‌بینند، اساساً شاعر متافیزیکی است.

الیوت درباره «شعر متافیزیکی» می‌نویسد:

«... جانسون که اصطلاح شاعران متافیزیکی را به‌ویژه درباره دان و کله و لاند و کولی به کار برده است خاطر نشان می‌سازد که نامتجانس‌ترین ایده‌ها در این اشعار با هم در یک زنجیر مقید شده‌اند. اعتراضی که به شاعران متافیزیک می‌کنند این است که آن‌ها در ایجاد رابطه این ایده‌های نامتجانس شکست می‌خورند؛ زیرا این ایده‌ها در یک زنجیر قرار می‌گیرند ولی

یگانه نمی‌شوند، اما درجه نامتجانس بودن ماده‌ای که با استفاده از تلاش فکری شاعر یگانه شده است در شعر همیشه حاضر و آشکار است.» (متن‌های انتقادی)

درباره این شعرهای سپهری مثلاً وقتی می‌گوید: «در گل‌های ناممکن هوا سرد است» یا: «و راه دور سفر از میان آدم و آهن به سمت جوهر پنهان زندگی می‌رفت» و «یا مرا به خلوت ابعاد زندگی ببرید» دیگر چه می‌توان گفت. وظیفه نقاد شعر این است که این شور و کوشش سپهری را به شلاق استهزا ببندد؟ یا آن را ستایش‌گر شود؟ هیچ کدام. نخست ناقد شعر باید میزان موفقیت سراینده را برآورد کند و نشان بدهد که آیا اثر عرضه شده شایستگی عنوان شعر را دارد یا ندارد؟ سپهری بی‌شمک شاعر است و موافقت نکردن با ایده متافیزیکی و فلسفی شعرش دلیل نمی‌شود که نقاد تصویرها و تشکل شعری او را انکار کند.

من شعر سپهری را ستایش می‌کنم، اما متافیزیک او را نمی‌پذیرم. نمی‌توان چنین آسوده‌خاطر در جهانی چنین وحشتناک که به گفته برشت آن که «می‌خندد هنوز خبر هولناک را نشنیده است» زمزمه کرد که:

به سراغ من اگر می‌آید

نرم و آهسته بیاید. مبادا که ترک بردارد

چینی نازک تنهایی من

(حجم سبز)

درست است که در شعر سپهری جنبش زیست و ترانه‌های وجود به شکلی بدیع و با تصویرهای شاد و زیبا ارایه می‌شود و نیز درست است که او در جهان وحشتناک و اضطراب‌آور ما پیامی از عشق و دوستی به همراه دارد و خود او شاعری است که هنگام خطاب به گل سوسن می‌گوید «شما» و از پله‌هایی که به بام اشراق می‌رود صعود می‌کند؛ اما به هر حال شعر او شعر شاعری است درون‌گرا که با ایده‌آل‌ها و اندیشه‌های مجرد خویش زندگانی می‌کند و از وحشت‌های آن‌چه می‌گذرد کم‌تر نشانی به دست می‌دهد.

شعر نباید درباره آشفته‌گی‌ها و بیدادگری‌های دوران ما سکوت کند. در جهانی که روز به روز بیش‌تر به سوی خودکاری (اتوماتیسم) پیش می‌رود و بیم آن است که هستی انسان در خطر نابودی حتمی باشد شاعر باید دفاع از شخصیت و آزادی انسان را به عهده بگیرد و سیمای جامعه عصر را با رهنمودهای راستین عرضه کند.

با نقل گفته‌ای به مورد از نیچه (بدون موافقت با نتیجه‌های فلسفه او) می‌توان مسئله را روشن‌تر کرد. او گفته است شعر باید ترسیم‌کننده سیمای انسان و آینده او باشد؛ یعنی تمام نیروهای مکتوم شاعرانه که هم‌اکنون در انسانیت جدید موجود است و در شرایط فعلی

زندگانی ما به کار نیفتاده، بدون هیچ گونه کاهش بایستی وقف هدف معینی بشود. نه به طرح اکنون بپردازد و نه خلاصه کننده و زنده کننده شعر دیروز، بلکه راه آینده انسان را نشان بدهد. «شاعران باید هم چون گذشته که به تجسم تصویر می پرداختند به تجسم تصویر انسان آینده بپردازند.» (فلسفه نیچه، ص ۵۲۵)

تصویر انسان به طور مجرد هیچ کاری نمی کند و از این رو شاعر باید انسان را در آینه جامعه و روابط گوناگون اجتماعی نشان بدهد.

چه قدر تفاوت است بین سپهری و مدعیان پرآوازه کسانی که می دانند اگر هر هفته ننویسند یا نگویند فراموش می شوند و از این رو به هر دستاویزی چنگ می زنند تا از این فراموشی جلوگیری کنند و به هر ترتیب خود را به چشم خواننده بکشند؛ سپهری با بی ادعایی در انزوای صمیمانه خویش به سرودن شعرهایی پرداخته که دور از هیاهوی جنجال کنندگان و آشفته کاران به دل ها راه یافته است. حجم سبز بدون شک چشم انداز تازه ای است در شعر امروز پارسی.

شعر سپهری بدون مداخله و هیاهوی شاعر از شبکه اندیشه و احساس خواننده می گذرد و او را مفتون صمیمیت و سادگی و نیروی آفرینش سراینده می سازد، شعری است که مستقیماً درون خواننده اش را تسخیر می کند. سپهری نمی خواهد با شعبده بازی های لفظی خواننده را به شگفتی در آورد یا بهت زده اش کند. شعر او حقی دارد و این حق را با اطمینان مطالبه می کند و به دست می آورد. می خواهیم در این جا با تعبیری از کیتز Keats شاعر انگلیسی، شعر سپهری را وصف کنیم، شعر سپهری چون گلی است وحشی و تک که در نقطه ای دوردست رویده باشد. ره گذری که آن را می بیند یک دم درنگ می کند و شیفته زیبایی بکر و کمیابش می شود. این گل مانند گل های هرزه ای نیست که در ره گذرها به فراوانی رویده اند و گویی مدام فریاد می کشند: «مرا ستایش کنید من یک بنفشه هستم.» مرا عاشق شوید من یک گل پامچال زیبا هستم. (متن های انتقادی)

شعر سپهری را باید شعر بیانی خواند؛ شعری که با وزنی بیانی نیز سروده می شود. گویی شاعر با مخاطبی آشنا در حال گفت و گو است و مخاطب نیز اهل دل و آشنا به رموز هستی و شعر است.

سپهری ساده و صمیمانه شعر می گوید. عناصر شعری در قطعه های حجم سبز بسیار بدیع و فراوان است. در آینه شعر او تصویر انسانی صمیمی، کوشا و دوست داشتنی منعکس می شود که چون پرنده ای در قفس برای روشنی و آزادی پرپر می زند و ترانه و موسیقی و شادی برای خواننده شعرش به ارمغان می آورد.

آشنایی با یک بچه بودای اشرافی

رضا براهنی

۱

سپهری به مرز جدیدی از صمیمیت شاعرانه دست یافته است؛ صمیمیت پر تصویری که در آن - گرچه شکل ظاهری شعر چندان نیرویی ندارد - ولی نیم‌کره روشن و پاک و پراشراق شاعرانه‌ای به چشم می‌خورد؛ و گرچه ترکیب تصاویر، هرگز، فی‌المجموع، به صورت کمپوزیسیون بسیار فشرده‌ای در نمی‌آید و از پیچیدگی درهم فشرده تصاویر خبری نیست، ولی در فضای این روحانیت صمیمی، کتاب قطور نیم‌کره ظلمانی ما مردم، به دقت بسته شده، در گنج‌ای متروک گذاشته شده و در گنجی قفل گردیده است. کلید این گنجی ظلمت را سپهری دور سر خود چرخانده است و تا آن‌جا که نیرویش به او اجازه می‌داد، آن را به دور دست‌ترین نقطه این خاک پرتاب کرده است. سپهری به این نیم‌کره ظلمانی، به آن کلید، به آن کتاب قطور ظلم و ظلمت پشت کرده، آن‌چنان صمیمانه به در برگرفتن روشنایی عارفانه عاطفی فردی همت گماشته است که گاهی صمیمیت تبدیل به نوعی ساده‌لوحی شاعرانه می‌شود؛ ساده‌لوحی‌ای که شاعر تعمداً به پذیرفتن آن گردن نهاده است و قطعه «نشانی» شاهکار آن صمیمیت است که در میان هاله‌ای از ساده‌لوحی به عمد پذیرفته شده، نشسته است.

در این برج عاج تقدس و صفا، و به روی این جزیره متروک اشراق و استحاله، سپهری همه چیز را «خوب» می‌بیند و در گستره این نیکی مطلق، این نیکی بودایی، برای آن‌که بتواند از زبان اشیایی حرف بزند که ابدی‌ترین مصالح و مواد خام شاعرانه هستند، گاهی حتی خود را به حماقت، جنون عمدی و ساده‌لوحی اختیاری می‌زند؛ کودکانه به دنبال حالاتی می‌گردد که در آن انسان بال درمی‌آورد و به پرواز درمی‌آید؛ و از فضایی اثیری استنشاق می‌کند که در آن همه چیز ملایم و پاک و بی‌خدشه و بی‌شائبه است. در این جزیره متروک، به جای آن‌که سپهری، مثل بعضی‌ها (مثلاً نصرت رحمانی) تبدیل به غول یک چشمی شده باشد و زندگی را «کثیف» ببیند، بدل به یک موجود غیر واقعی یک چشم دیگر، یک فرشته یک چشم بی‌وزن

که از هوا یا آب سر درآورده است، می‌شود؛ بدل به چیزی می‌شود که حفاصل بین زن و مرد، خدا و انسان، شاعر و مجنون، و شیء و سایه شیء است؛ بدل به چیزی می‌شود که به حوادث زمینی بی‌اعتناست، از زمزم الهی آب می‌نوشد، در کنار آب‌ها به پهلوی می‌خوابد، دعوت ماهی‌ها را می‌شنود، سلامت یک سرور را می‌بیند و مثل بزی از شاخه‌ای توت می‌خورد. و از آن‌جا که این فرشته‌آثیری یک چشم، با تمام بی‌وزنی محیط آسمانی‌اش، نقاش نیز هست، در جزیره روشن و رؤیایی و ملایم خود به دنبال «جشن خطوط» می‌گردد. در این شکفتگی نوظهور اشیا و عاطفه‌ها، و حتی بارور شدن نوعی خرد عارفانه، از تاریخ خبری نیست؛ از خشونت اجتماعات چیزی به چشم نمی‌خورد؛ از پدیده‌های جهان امروز، چیزی پدیدار نیست؛ چرا که در پشت شیشه‌های نامریی این برج بلند، بودای جوان، یا حتی بودای کودکی نشسته است که از پای درخت روشن خود، اشیای جهان را به حضور خویش می‌طلبد و با آن‌ها معامله‌ای می‌کند که کودکان ساده، با عروسک‌های‌شان می‌کنند.

ولی اگر آن بودای نخستین، بر اثر وقوف به درد و رنج بشری، بر اثر وقوف به گرسنگی و بیماری و مرگ، برج عاج قصر اشرافی خود را ترک گفت و سالک راه درد گردید و بعد طبیب درد شد، این بودای کودک را، نورافکنی درخشان از بالای آن برج عاج بلند به سوی خویش دعوت کرده است و او غرق در عرفانی تا حدی اشرافی شده است که در آن انسان بر روی زمینه مخملی اشیا غلت می‌زند و از خود بی‌خود می‌شود، و یا دنیا را آن‌چنان نوازش‌کننده، نوازش‌شده، رام و آرام و پر جلوه و زیبا و نیک می‌بیند که چشم چپ بدبین و زشت‌بین را می‌بندد؛ چشم راست را خوش‌بینانه، مثل نورافکنی بزرگ، به سوی خطوط و رنگ‌ها و حالات خوب و زیبا می‌گشاید. ولی ما مردم، مردمی که در موقعیت‌های خاص اجتماعی و تاریخی قرار گرفته‌ایم، همیشه می‌خواهیم در شعری چون شعر سپهری، که ساده و روشن و زیبا بیان شده است، علاوه بر آن چشم نیک‌بین، سراغ آن چشم بدبین و زشت‌بین را هم بگیریم، به دلیل این‌که بین زندگی خود و این محیط عارفانه و شاعرانه سپهری تناقضی می‌بینیم و از خود می‌پرسیم: «نکند سپهری به دنبال نظریه مطرود و بیمارگونه شعر به خاطر شعر، هنر به خاطر هنر، عرفان به خاطر عرفان رفته باشد و ما را که گرفتار موقعیت‌های عصر خود هستیم، قال گذاشته باشد؟»

۲

به بهترین شعر کوتاه سپهری نگاهی انتقادی می‌کنیم:

«نشانی» سپهری، یک اسطوره جست‌وجو، اسطوره برای یافتن دوست، اسطوره برای تعیین هویت دوست است. و این خود دوست نیست که نشانی‌اش داده می‌شود، بلکه راهی

که برای طلب کردن دوست در پیش گرفته شده، مهم است. این کوچه باغ اساطیری که با تمثیل سنگ فرش گردیده تا سوار به حضور دوست دست یابد، مهم است، نه خود دوست که پشت پرده نشسته، حضور خود را با علائمی دعوت کننده اعلام کرده است. از این نظر «نشانی» بی شباهت به قطعه «ارتباطات» بودلر نیست، شعری که در آن طبیعت به معبدی تشبیه شده است که از ستون های آن همیشه صداهایی به گوش می رسد و جهان بدل به جهانی از علامت ها می شود. کوشش برای دیدار دوست، سرنوشت جوینده است؛ ولی چنین به نظر می رسد که جوینده در بی نصیبی ابدی زندگی می کند؛ شاید این دوست نیست که مهم است، بلکه علایم آشنا و ناشناس حضور دوست، دوستی که در پشت پرده های طبیعت چشم از ما پوشیده است، اهمیت دارند. این علایم، مثل چراغ های اطراف باند فرودگاهی، به ما که دنبال سرزمین موعود می گردیم، علامت می دهند که این جاکوه و تپه و زمین ناهموار نیست، بلکه سطحی است صاف و صیقلی که اطراف آن را چراغ های درخشان دعوت کن فرا گرفته است. به همین دلیل باید فرود آمد، دید و تجربه کرد. و این سوار کیست که در فلق نشانه خانه دوست را می گیرد؟ تمثیل ها، استعاره ها و اشیای عرضه شده در شعر نشان می دهند که او نباید پیرمردی یا پیرزنی باشد؛ او باید پسری هنوز پا به سن بلوغ نگذاشته باشد و یا دختری که در کمال زیبایی به نیازی درونی پاسخ گفته، تصمیم گرفته است به دنیا پشت کند و به دیدار دوستی معنوی بشتابد. این سوار باید بر پشت اسبی سپید و نیرومند و کشیده اندام نشسته باشد. مگر نه این است که سپهری همیشه ما را به سوی اشرافیت رنگ سفید دعوت می کند؟ پس همه چیز که سپید و نورانی است، اسب نیز باید چنین باشد.

هر اسطوره ای، چندین سمبول را در بر می گیرد. «خانه دوست» تمثیل و یا حتی استعاره آن سرزمین موعود است. «خانه»، تداعی کننده استراحت و خواب و آسایش است، خانه، وسیله نجات از دربه دری و بی هدفی است؛ و «دوست»، عارفانه اش معبود، عاشقانه اش معشوق، و دوستانه اش همان خود دوست است؛ و یا شاید تلفیقی از هر سه: یعنی هم معبود و هم معشوق و هم محبوب. «فلق»، تداعی کننده سپیدی، آغاز نور و صفا و پاکی، و «پرسیدن»، پیشنهادکننده بی اطلاعی، پژوهندگی، کنجکاوی، نیاز و دردمندی است. «آسمان»، که «مکئی کرد»، زمینه ای درست می کند برای گسترش راز و گسترش سپیدی و صفای بیش تر و یک محیط آماده برای جواب. دست «ره گذر» کلیدی است تا خانه دوست پیدا شود. «ره گذر» راهبر است و نوعی پیر مغان است که رازها را از تیرگی نجات می دهد؛ اسرار را در گوش نوجوان فرو می خواند. ره گذر «ویرژیل» است تا دانت به سوی «بئاتریس» بشتابد؛ منتها سپهری دانت های است که از دوزخ عبور نمی کند. سپهری روحی بی جدال دارد؛ به دوزخ

وقوف ندارد؛ او در میان بهشتی از علایم زیبا، در آن کوچه باغ بهشتی، به سوی دوست می‌شتابد. «شاخه نور» تداعی‌کننده نور بیش‌تر، و تأکیدکننده مضمون نور است. «شاخه نور» ممکن است استعاره برای شعاع نور قرار گرفته باشد و یا ممکن است نور به شاخه تشبیه شده باشد و ممکن است «شاخه نور» سیگاری باشد که ره‌گذر بر لب داشت. اگر مکث آسمان، محیطی است ساخته شده در بالا برای تمثیل‌های شعر، «تاریکی‌شن‌ها» از پایین و از روی زمین، این زمینه را تکمیل می‌کند. از آن‌جا که همه چیز نرم و روشن و ملایم است، سیگار بر روی‌شن‌ها انداخته نمی‌شود؛ انداختن ظرفیتی خشن دارد: «شاخه نور» به تاریکی «بخشیده» می‌شود. بخشیدن، عمل انداختن را تلطیف می‌کند. «سپیدار» تداعی‌کننده سپیدی است از نظر صدا، و بلندی است از نظر قامت کلمه؛ و در عین حال پیشنهادکننده صفا و پاکی است، به دلیل آن‌که بالاخره درخت است در زمینه‌ای زیبا و معنوی و طبیعی. «کوچه باغ»، نشانه صفا و سبزی و پاکی و به یادآورنده کوچه‌های سبز قدیم است و این‌که در کوچه باغ‌ها، عرفان دوستانه بیش‌تری وجود داشت تا در کوچه‌ها و خیابان‌های جدید. سبز، نشانه آرامش و پاکی و خوبی است؛ و خدا را خوابی سبز فرا گرفته است. سبزی کوچه باغ، واقعیت و عینیت بیش‌تری دارد و به همین دلیل از خواب خدا سبزتر است. در این کوچه باغ صمیمی و صادق، هیچ بعید نیست که عشق آبی باشد و صداقت مبدل به پرنده‌ای گردد و پر درآورد. و مگر پرنده خود به خود نشانه صداقت و صمیمیت نیست؟ اگر برای رمبوی شاعر، صداها، علامات و حالات و رنگ‌ها بودند، برای نقاشان، همیشه رنگ نماینده حالت و عاطفه و فکر بوده است و سپهری هم به عنوان نقاش و هم به عنوان شاعر حق دارد که عشق را آبی ببیند. «بلوغ» پیشنهادکننده بلوغ معنوی، فکری و در عین حال بلوغ جنسی است؛ «گل تنهایی» تشبیهی است که از تلفیق گل و تنهایی به وجود آمده و در عین حال «گل تنهایی» تداعی‌کننده زیبایی است، و از آن‌جا که باید به سمت آن پیچید، گل تنهایی نام کوچه‌ای نیز هست که در آن می‌توان عارفانه سکنی گزید؛ یا دو قدم مانده به آن، نگاه کرد و چیزهای دیگری دید. گل خود به خود «فواره» را پیشنهاد می‌کند، فواره آب را، آب زمین را و زمین اساطیر مربوط به آب و گل و تنهایی را. گل تنهایی ممکن است، گل اشراق و گل خلوت کردن معنوی و روحی نیز باشد. «ترس شفاف» ترسی است عارفانه، درخشان، حاکی از کنجکاوی و حاکی از این‌که سری هست و باید افشا شود، و یا انسان در برابر زیبایی قرار گرفته است و در برابر زیبایی دچار ترسی شفاف شده است.

در این دنیای مجرد که همه چیز کوچه باغ فقط در ذهن می‌تواند وجود داشته باشد، صمیمیت سیال خود به خود به ذهن القا گردیده است. صمیمیت به آب یا هر چیز سیال دیگر

تشبیه شده؛ آب یا آن چیز دیگر حذف گردیده و صمیمیت به عنوان استعاره بر جای مانده است. و البته «سیال» صفتی تصویری هم هست، و نشان می‌دهد که صمیمیتی بر همه جا گسترده است و در همه جا سیلان دارد. صدای دو کلمه «صمیمیت» و «سیال» نیز گسترش صمیمیت را نشان می‌دهد. «کودک» تداعی‌کننده روح صمیمیت، روح کنجکاوی و تخیل و پاکی است؛ «کاج بلند» تداعی‌کننده روح بلند پرواز کودک و عظمت تخیل ساده‌اوست. جوجه برداشتن کار کودک است، ولی چرا از لانه نور؟ به دلیل این‌که بچه کنجکاو در تاریکی زندگی می‌کند و باید از لانه نور جوجه درآورد تا نور را بفهمد. نور، نور معرفت و اشراق نیز هست. و بچه با اشراق بدان دسترسی دارد. گرچه سوار پس از رسیدن به کودکی که برای جوجه برداشتن از لانه نور، از درخت بالا رفته، نشانی نور را پیدا کرده و گرچه دوست شاید همان نور باشد، ولی ره‌گذر به او می‌گوید که از کودک بپرسد: «خانه دوست کجاست؟» این جمله با این پرسش مجدد، جنبه تمثیلی پیدا می‌کند و ریتم سمبولیک شعر تکمیل می‌گردد. یعنی ره‌گذر به او می‌گوید که باید باز هم بپرسی. حتی اگر نور را که شاید خانه دوست باشد دیدی، باز باید به دنبال دوست بگردی، و هر علامتی را که خود هفت شهر عشقی است پشت سر بگذاری. حتی طنز عارفانه آخر شعر هم از صمیمیتی شاعرانه برخوردار است. «نشانی» از نظر تصویرگری و از نظر نشان دادن روح جوینده بشر، یک شاهکار است. ولی من سؤالی دارم که ترجیح می‌دهم آن را در قسمت سوم این مقال طرح کنم.

۳

آیا در عصر حاضر، کسی با این ترتیب عارفانه، می‌تواند نشانی دوست خود را پیدا کند. موقعی که همه چیز در حال مسخ کردن همه چیز است، آیا امکان آن هست که انسان از آن کوچه‌باغ سبز بگذرد؟ آیا تمام صداهای ویران‌کننده زندگی امروز، سکوت عارفانه سپهری را به هم نمی‌زنند؟ و آیا از عایق دیوارهای مستحکم برج عاج مقدس سپهری، تیرگی عصر ما نمی‌تواند به درون تراوش کند؟ کشیش بودایی در وسط سایگون خود را آتش می‌زند تا اعتراض همه‌جانبه خود را نسبت به ظلم و تعدی و شناعت نشان بدهد؟ آیا او نمی‌توانست برگردد و از کوچه‌باغ سبز تاریخ عرفان به سوی بودا حرکت کند و نشانی دوست را از ره‌گذری بپرسد که شاخه نوری بر لب دارد؟ آیا او نمی‌توانست از عرصه اعتراض، به سوی گل تنهایی، بشتابد. می‌گویم: اول انسان و بعد عرفان، باید هدف هر کسی باشد که روحی عارفانه دارد، والا نیروهای اهریمنی جهان را فراخواهند گرفت و انسان جاودانه در برابر شیطان به سجده خواهد افتاد. دنیای ما، دنیای آشفته‌ای است، و ما باید شاعر این دنیای آشفته

به هم ریخته باشیم. باید بکشیم هم در عمل و هم در شعر، این دنیای در هم را شکل پذیر تر و نظم پذیر تر بکنیم. پشت کردن به این دنیا، کار درستی نیست و متأسفانه سپهری به این دنیای آشفته پشت کرده است.

در یکی از شعرهایش به نام «مسافر»، سپهری از «بادهای همواره» خواسته است که «حضور هیچ ملایم» را به او نشان بدهند. ولی این جهان جدید آن چنان به خبثت آلوده است که هرگز نمی توان حضور هیچ ملایم را به سپهری نشان داد. اول باید دنیا را برای پیدایش «حضور هیچ ملایم» آماده کرد. البته اگر سپهری بخواهد من نه تنها یکی، بلکه چندین حضور هیچ خشن را که همیشه به صورت کپسول های پیچیده در پوششی از شیرینی دموکراسی و آزادی به خورد مردم جهان داده می شوند، به او نشان خواهم داد. موقعی که جهان، بدل به چیزی خفقان آور شده است و دو سوم دنیا گرسنه است و ملتی ساده لوح جهانی را به مسلسل بسته است، «هیچ ملایم» به چه درد من و امثال من می خورد؟ در همان شعر، سپهری نشسته است و دست و روی خود را در حرارت یک سیب شسته است. تصویری است زیبا، ولی اگر لوله تفنگی یا طپانچه ای بر شقیقه راست آقای سپهری گذاشته می شد و هر لحظه امکان آن بود که ماشه چکانده شود، آیا آقای سپهری باز هم دست و رویش را در حرارت یک سیب شست و شو می داد؟ آیا در دنیایی که همیشه در تهدید خودکامگان قرار گرفته است، می توان پاسبان ها را به هیئت شاعران دید؟ همان طور که سپهری دیده است؟

گرچه در سلسله مراتب فرهنگی، سپهری به مرز جدیدی از صمیمیت شعری دست یافته است، ولی از نظر محتوای شعری، او را نمی توان مرد این زمانه شناخت. به دلیل این که او از برج عاج زیبای خود نشانی دوستی خصوصی را می گیرد، خواب هیچی ملایم را می بیند و پاسبان های باتون به دست را به صورت شاعران قلم به دست مجسم می کند. ولی در خارج از برج عاج او جنایاتی اتفاق می افتد که شعر بزرگ ترین عارف جهان که از اعماق قرون سخن می راند، درباره آن صادق است:

در این وادی به بانگ سیل بشنو
که صدمن خون مظلومان به یک جو
پر جبریل را این جا بسوزند
بدان تا کودکان آتش فروزند
سخن گفتن که را یاراست این جا
تعالی الله چه استغناست این جا!

چشم‌ها را باید شست

آذر نفیسی

در چند سالی که از مرگ سهراب سپهری می‌گذرد بحث‌هایی درباره‌ او شده است که هرچند هنوز برای درک و ارزش‌یابی شاعر و هنرمندی چون او ناکافی است ولی راه‌گشای فهم بهتر و شناخت کامل‌تر او است.^۱ اخیراً هم در هنر و ادبیات امروز^۲ در مصاحبه‌ آقای ناصر حریری با آقایان احمد شاملو و دکتر رضا براهنی مطالبی درباره‌ سپهری آمده است. جالب بودن این مطالب – مخصوصاً حرف‌های آقای براهنی –، بیش‌تر از این جهت است که چند مسئله‌ اساسی را در مورد اشعار سهراب سپهری مطرح می‌کند. این نوشته کوششی است در جهت بازنگری به این مسایل و طرح و نقد آنان از دیدگاهی دیگر.

دو نکته‌ اصلی در بحث آقای براهنی درباره‌ سپهری به چشم می‌خورد: اول آن‌که «در شعرهای سپهری حتی یک رگه‌ ناچیز از شعر کلاسیک دیده نمی‌شود. گذشته‌ شعر فارسی به روی سپهری بسته بوده است.» به زعم ایشان «سهراب شدیداً تحت تأثیر ذن بودیسم Zen-Budhism و شعرهای ویلیام بلیک شاعر انگلیسی و سوررئالیسم فرانسه است.»^۳

در جای دیگر آقای براهنی سپهری را متهم به «عدم درک تاریخ» می‌کنند، یعنی در مجموع سپهری نه ادبیات کلاسیک ایران را درک کرده است و نه تاریخ زمان خویش را.^۴

۱. برای مثال رجوع کنید به: شاهرخ مسکوب «قصه‌ سهراب و نوشدارو» کتاب جمعه، شماره ۳۶، اول خرداد ۱۳۵۹، به کوشش لیلی گلستان «سهراب سپهری، شاعر، نقاش» (تهران ۱۳۵۹)، داریوش آشوری، کریم امامی، حسین معصومی همدانی، «پیامی در راه» (تهران ۱۳۵۹)، غلام حسین نصیری پور «یادواره‌ سهراب سپهری»، آدینه، شماره ۱۰، حسین معصومی همدانی، «سپهری و مشکل شعر امروز»، کیهان فرهنگی، سال سوم، اردیبهشت ۶۵.

۲. هنر و ادبیات امروز، به کوشش ناصر حریری، کتاب‌سرای بابل، ۱۳۶۵. ۳. همان جا، ص ۱۳۲.

۴. مقصود ایشان از «تاریخ» نه صرفاً گذشته بلکه جوهر و کُنه زمان حاضر نیز هست.

یکی از خصوصیات شاعر یا نویسنده «ناب» آن است که عناصری را که در او تأثیر گذاشته‌اند آن‌چنان از آن خود یا به قول آقای براهنی درونی کند که این عناصر در ساخت شعری او متلاشی و دگرگون شوند و هویت و صورتی نوین یابند. شاعر علاوه بر آن‌که در جست‌وجو و مکاشفه پیوندی نامریی است تا اشیا و تصاویر به ظاهر گسسته و غیر مربوط را به یک‌دیگر وصل کند، در فرهنگ و ادب گذشته خود و نیز ملل دیگر هم به جست‌وجوی آن عناصر به ظاهر بیگانه برمی‌آید تا از طریق پیوندی درونی مثلاً اشعار شعرای نمادگرایی فرانسه را به اشعار عرفانی سپهری نزدیک سازد. به عبارت دیگر شاعر به دنبال کشف قرابت‌هایی است که به ظاهر نزدیک نمی‌نمایند، اما در واقع به هم نزدیک‌اند.

سپهری بیش از هر چیز یک شاعر و هنرمند «ناب» است با سبک و بینش فردیت یافته و شاعرانه خاص خود. آن عناصر خارجی که در سپهری تأثیر گذاشته‌اند در ساختار^۱ شعری او متحول و دگرگون می‌شوند و هم‌چون نگین در قالب انگشتی شعرش می‌نشینند. از این‌رو قضاوت درباره حضور یا عدم حضور ادبیات کلاسیک ایران یا ادبیات ملت‌های دیگر در شعرهای سپهری بر اساس همین تحوّل و استحاله درونی آن عناصر در ساخت و بافت شعری می‌تواند معنا پیدا کند.

به دنبال صفت «ناب» باید صفت دیگری را نیز به سپهری داد و آن صفت مدرن^۲ بودن او است؛ یعنی بر خلاف گفته آقای براهنی سپهری تاریخ را — نه صرفاً به معنای مسایل سیاسی و اجتماعی روز، بلکه به مفهوم درک روحیه و جوهر زمانه — به گونه‌ای شاعرانه درونی کرده است.

آن‌چه در سپهری به صورت گسستگی از فرهنگ کلاسیک ایران یا تأثیرپذیری از اندیشه و فرهنگ خاور دور و غرب جلوه می‌کند؛ با نگاهی دقیق‌تر تبلور همان خصلت مدرن بودن او است؛ خصلتی که منحصر به سپهری نیست، بلکه در آثار برجسته‌ترین شعرای معاصر ایران، به‌ویژه نیما، شاملو و فروغ به اشکال گوناگون و به نحوی بارز متجلی شده است. همان‌طور که خواهد آمد این گسستگی و آن پیوند از بطن الزامات و احتیاجات زمانه این شعرا سرچشمه گرفته است.

یکی از ویژگی‌های هنر و ادبیات مدرن که از اواخر قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم آغاز

۱. در این نوشته لغت «ساختار» به معنای structure و مترادف واژه «ساخت» است که آقای براهنی به کار می‌برد.

گشت، تلاش هنرمند معاصر در گسستن و رهایی از گذشته است. به قول هربرت رید: «در تاریخ هنر پیش از این هم انقلاب‌هایی رخ داده است. هر نسل تازه‌ای انقلابی به همراه دارد، و هر از گاهی، تقریباً هر قرن یک‌بار، قرایح دست‌خوش تغییری گسترده‌تر یا عمیق‌تر می‌شوند، این تغییر را یک دوره می‌گویند: دوره باروک (Baroque)، روکوکو (Rococo)، رومانتیسم، امپرسیونیسم و غیره. ولی به نظر من می‌توانیم نوع انقلاب معاصر را تشخیص دهیم: این انقلاب دیگر انقلاب به معنی چرخش یا حتی چرخش به عقب نیست، بلکه بیش‌تر گسست است، نزول است، حتی شاید بگویند انحلال است، این انقلاب ماهیتی فاجعه‌آمیز دارد.»^۱

این تمایل به گسستگی، به قطع هرگونه پیوند و رابطه با گذشته، با نوعی جهان وطنی شاعرانه همراه بود که شعر نیما را در این سوی دنیا به اشعار شعرای رمانتیک و نمادگرا در آن سو مرتبط می‌کرد. آشکارترین دلیل وجود چنین ارتباطی را می‌توان در نیاز مشترک شعرای مدرن – چه در این سو و چه در آن سو – به بیان دریافتی جدید از دنیا و هستی در شکل و ساختاری جدید یافت. به همین سبب یکی از رایج‌ترین «تهمت‌ها» به نیما و پیروانش «بی‌ریشگی» و «عدم ارتباط» آنان با فرهنگ و ادب اصیل ایران است.

سپهری در زمینه شعر عرفانی ایران دست به همان انقلاب نوع نیمایی زد. طبعاً چون بینش و سبک شعری او ماهیتاً با نیما متفاوت بود، تبلورهای این «انقلاب» نیز به نوعی دیگر آشکار شد. بینش عرفانی سپهری و بینش اجتماعی‌تر و سیاسی‌تر نیما و برخی از پیروان شعر نو بیش‌تر موجب این توهم شد که شعرهای سپهری دیروزی و گذشته‌گراست و اشعار نیما و دیگران امروزی و انقلابی. کسانی که چنین قضاوت‌هایی را ارایه می‌دادند اغلب به علت ابتلای‌شان به نوعی تازه‌به‌دوران رسیدگی انقلابی نمی‌توانستند درک کنند که نه اندیشه انقلابی و اجتماعی منحصر به این دوره و زمانه است و نه تفکر عرفانی متعلق به دوره یا دورانی از گذشته، هر دو بینش و تفکر از قدمتی به طول تاریخ برخوردارند و انواع تبلورها، تجلیات و اشکال آن‌هاست که در طی زمان و تاریخ دچار تحوّل و دگرگونی شده است. سپهری به شعر و عرفان ایران هویتی تازه بخشید. تأثیرپذیری او از خاور دور مانند تأثیرپذیری هدایت از فلسفه هند، به «ایرانی» بودن آثار او لطمه‌ای وارد نیاورده است. سپهری در اشعارش و هدایت در بوف کور به آن سرچشمه‌ای می‌رسند که خود منشأ تفکر و عرفان ایران و هند محسوب می‌شود.

به همین دلیل گسستگی سپهری از شعر کلاسیک فارسی، مانند نیما، گسستگی فرزند

است از والدین خود، زمانی که به جست‌وجو و کسب هویتی تازه و مستقل می‌رود. این گسستگی ناگزیر ریشه در پیوندی عمیق دارد، و در حقیقت ماهیت آن به گونه‌ای است که بدون ریشه و پیوند تحقق نمی‌پذیرد. ولی آنچه او در پشت این درها یافته برای بیان و ارضای حس شاعرانه‌اش لازم بوده، اما کافی نبوده است. سپهری زبان و کلمه شاعرانه را در ادبیات کلاسیک فارسی تا آن حد لمس کرده و با آن تا آن حد محشور بوده که توانسته است امکانات و محدودیت‌هایش را دریابد، و از این طریق بسیاری از امکانات بالقوه و بیان‌نشده آن را در زبان شعری‌اش به فعل درآورد. نزدیکی سپهری به ادبیات کلاسیک ایران، و یا دوریش از آن، به توانایی و قدرت او در دگرگون‌سازی زبان شعر عرفانی ایران، و درهم‌آمیزی آن در ساختاری نوین بستگی دارد.

در حقیقت تفاوت اساسی سپهری با گذشتگان و خصلت امروزی بودن او در همین نوع رفتار او با زبان شعری مشخص می‌شود. نیما در رویارویی‌اش با سنت گذشته شعری، ساختار و قالب شعر و نوع رفتار با نماد را درهم ریخت. سپهری بیش‌تر سر آن دارد که کلمه و زبان و در نتیجه تصویر شاعرانه را دگرگون کند.

رفتار شعر عرفانی کلاسیک ایران با زبان، رفتاری است قراردادی و انتزاعی، بدین معنا که شاعر کلمات و تصاویر را برای بیان و تجسد دنیایی انتزاعی و مفاهیمی مجرد به کار می‌گیرد. ساقی، زلف یار، می و سوسن، و سرو گرچه از یک نظر خصلتی زمینی و این جهانی دارند، اما در اساس روح و جوهر خود را از دنیایی انتزاعی می‌گیرند و در مقابل آن دنیا جسمیت و شینیت آن‌ها رنگ‌پریده و ضعیف جلوه می‌کند. زیبایی شعر عرفانی ایران مانند زیبایی نقش قالی‌های ایرانی یا گنبدهای مساجد، زیبایی‌ای است مجرد که نیروی خیره‌کننده‌اش را بیش‌تر از آسمان کسب می‌کند تا از زمین. از این رو کلمات یا نمادهای مشخص در مقابل یک مفهوم مجرد و خاص قرار می‌گیرند و حالتی اثیری و تلطیف شده را بیان می‌کنند.

سپهری نیز به حضور دنیایی سوای دنیای ملموس و روزمره اعتقاد دارد؛ اما این دنیا برخلاف جهان معنوی شعر عرفانی کلاسیک ایران بیش‌تر از آن‌که ورای دنیای مادی قرار گرفته باشد در درون آن است، به گونه‌ای که حتی بخشی از شینیت و جسمیت آن می‌شود. از این رو سپهری رفتار کلی‌گرا و قراردادی سرایندگان عرفانی قدیم را با کلمات برهم می‌ریزد. یکی از خصوصیات امروزی بودن سپهری همین برهم زدن قراردادهای سنت‌ها و توجه او به جزئیات است. این توجه به جزئیات مشغله سپهری است. گرچه بینش سپهری عرفانی است، و شعرهایش همواره ورای دنیای هر روزه نظر به بی‌کرانه‌ای جاودانه دارند، اما در عین حال سپهری شاعری است جزئی‌نگر و به یک معنا حتی واقعیت‌گرا. او به جای خلق اشیای

قرار دادی برای بیان مفاهیم انتزاعی و کلی، از اشیای متنوع و گوناگون استفاده می‌کند، اشیایی که فاقد آن حالت نمادین و مجرد هم‌چون نگار، سوسن و سرواند. در شعرهای سپهری نور الهی در درون آن اشیا و عناصری قرار دارد که در بیش‌ترین تماس روزمره با انسان‌اند: انار، پرتقال، کاسهٔ مسی، جالیزهای خیار، حتی آسمان نیز تنها آن گنبد مینا نیست، و آسمانی است که به یک کاسهٔ آب هجرت می‌کند و آن‌قدر نزدیک به زمین است که شاعر تکه‌ای از آن را گاز می‌زند. از این‌رو توجه سپهری نه فقط به جنبهٔ انتزاعی این اشیاء، بلکه به جسمیت، شیئیت، و به آسمان بودن آسمان نیز هست:

پای نیزاری ماندم، باد می‌آمد، گوش دادم،

چه کسی با من، حرف زد؟

سوسماری لغزید

راه افتادم

یونجه‌زاری سر راه

بعد، جالیز خیار، بوته‌های گل رنگ

و فراموشی خاک...^۱

خصیلت دیگر امروزی بودن سپهری فردیت بخشیدن به شعرهایی است که در اساس جوهری غیر فردی و عرفانی دارند. در شعر عرفانی کلاسیک «من» شاعر و تجربه‌های فردی او در «من» بزرگ‌تر و والاتر فنا می‌شود، این حالت بار انتزاعی و کلی اشعار را سنگین‌تر می‌کند. اما در اشعار سپهری شاعر تجربه‌های عرفانی خود را با تجربیات فردی و روزمره‌اش رنگ و بو می‌بخشد. در یک لایه از شعر، شاعر مشخصات خود را بیان می‌کند:

اهل کاشانم

پیشه‌ام نقاشی است

و از سوی دیگر این لایهٔ مشخص و معین را تا ساحل‌های دور بی‌زمان و مکان گسترش

می‌بخشد:

اهل کاشانم، اما

شهر من کاشان نیست.

شهر من گم شده است.

من با تاب، من با تب

خانه‌ای در طرف دیگر شب ساخته‌ام.^۱

در این جا گرچه «من» به صورت خصوصی شده‌اش کم‌تر یافت می‌شود، اما هم «من» فردیت یافته شاعر حضور دارد، و هم شعر با ملموس کردن و تصویری کردن فضا و مکان، به کارگیری اسم‌های خاص، و بعضی از اشیاء زندگی روزمره شاعر فردیت می‌یابد و خاص می‌شود.

این‌گونه شعر از طریق گذار مداوم از انتزاعی به ملموس، از کل به جزء و برعکس، در آن واحد دو حالت و دو دنیای وحدت و کثرت را بیان و تصویر می‌کند. سپهری این دو دنیا را آن‌چنان در کنار یک‌دیگر می‌نشانند که گویی از یک جنس‌اند:

میان آفتاب هشتم دی

طنین برف، نخ‌های تماشا، چکه‌های وقت

طراوت روی آجرهاست، روی استخوان روز

چه می‌خواهیم

غبار فصل گرد واژه‌های ماست

دهان گل‌خانه فکر است.^۲

از آن‌جا که کلمات در شعر سپهری دیگر به آن معنای سابق قراردادی و از پیش معنا شده نیستند، حالتی آزاد و رها پیدا می‌کنند، آن‌چنان که نه فقط شاعر بلکه گویی خود آن‌ها نیز با خود تجربه می‌کنند تا به ترکیب‌های جدید برسند. واژه «منطق» در کنار «زبر» و «جاری» قرار می‌گیرد و شاعر می‌سراید:

منطق زبر زمین در زیر پا جاری

و یا «انار» و دانه و «دل» در دو مصراع با امکانات معنایی خود بازی می‌کنند:

من اناری می‌کنم دانه، به دل می‌گویم

خوب بود این مردم، دانه‌های دل‌شان پیدا بود.^۳

این رهایی و آزادی کلمات تحرکی منحصر به فرد در شعرهای سپهری ایجاد می‌کند. در اغلب شعرهای عرفانی قدیم، بیش‌تر به سبب بینش شاعرانه ثابت و کلی‌گرا، حرکتی که از ترکیب کلمات ایجاد می‌شود حرکتی است محدود و مشخص. لزوم خلق آهنگ و ضربی یک‌دست از طریق وزن و قافیه تنوع حرکت را محدودتر می‌کند و از نظر آهنگ شعر را به تکرار و نه تنوع حرکت دچار می‌سازد؛ اما انتخاب و ترکیب کلمات در اشعار سپهری به

۱. همان‌جا، ص ۲۷۳. ۲. همان‌جا، ص ۳۸۴. ۳. همان‌جا، ص ۳۴۳.

گونه‌ای است که مصراع‌های شعر او پر از صدا و حرکت‌های تصویری متنوع است. او صدا و حرکت را به تصویر، و تصویر را به صدا و حرکت تبدیل می‌کند. گویی کلمات در شعرهای سپهری پرندگان خوش‌خوانند که مدام جست و خیز یا پرواز می‌کنند:

زیر دندان‌های ما طعم فراغت جابه‌جا می‌شد
جیب‌های ما صدای جیک جیک صبح‌های کودکی می‌داد.
عطسه آب از هر رخنه سنگ،
چک چک چلچله از سقف بهار.
متراکم شدن ذوق پریدن در بال
و ترک خوردن خودداری روح.
روح من در جهت تازه اشیاء جاری است.

در این جا بار دیگر به تشبیه شاعر – فرزند، برمی‌گردیم و می‌گوییم که اگر چه فرزند در گسستن از والدین خود قادر می‌شود هویتی کاملاً مستقل کسب کند، اما خصوصیات و نشانه‌های فراوانی از والدین دارد، نشانه‌هایی که آن قدر درونی شده‌اند که حتی برای خود او هم قابل شناخت و تفکیک نیست، و به صورت حالتی، حرکتی، یا عاداتی بروز می‌کند. در شعر سپهری نیز نشانه‌های بسیاری از شعر کلاسیک فارسی یافت می‌شود. در این جا قصد پرداختن به ریشه‌های شعر سپهری در ادب کهن پارسی نیست^۱ و در این زمینه تنها به یک نمونه که آشکارترین نمونه نیز می‌تواند باشد بسنده می‌شود.

به نظر می‌رسد که سهراب سپهری بیش از هر دفتر شعر عرفانی دیگر با دیوان کبیر مولانا دم‌خور بوده است. نشانه‌هایی از تأثیرپذیری او را از غزلیات مولانا آشکارا در بسیاری از شعرهای «شرق اندوه» می‌توان دید.^۲ در این جا سپهری هنوز زبان خاص خود را نیافته و آفتاب حضور مولوی وجود سپهری را محو و ناپایدار جلوه می‌دهد. در این شعرها نفوذ مولوی نه فقط در نوع رفتار با کلمات، بلکه در آهنگ و حالت شعر نیز کاملاً مشهود است؛ مثلاً زمانی که سپهری در «شورم را» می‌گوید:

۱. در این زمینه رجوع کنید به مقالات ذکر شده از آقایان حسین معصومی همدانی و غلام‌حسین نصیری‌پور.

۲. رجوع کنید به «پادمه»، «چند»، «صائی»، «نه به سنگ»، «نا»، «پاراه»، «شیطان هم»، «شورم را»، bodhi، «و شکستم و دویدم و فتادم»، در مجموعه «شرق اندوه»، هشت کتاب، ص ۲۱۵.
ذکر این نکته لازم است که در این مثال‌ها توجه من بیش‌تر معطوف تأثیر ساختاری و تکنیکی اشعار مولوی است و نه نوع تأثیر بینش عرفانی او در سپهری.

من سازم، بندی آوازم، برگیرم، بنوازم، بر تارم زخمه لایی زن، راه فنا می زن
 من دردم: می پیچم، می لغزم، نابودم.
 یا در «نا» می گوید:

باد آمد، در بگشا، اندوه خدا آورد.

خانه بروب، افشان گل، پیک آمد، پیک مزده ز «نا» آورد.

خواننده در می یابد که سپهری هنوز غرق در دریای بی کران مولانا است و گوهر مطلوب و خاص خود را نیافته است.

این ویژگی در شعرهای بعد از «شرق اندوه»، یعنی در «صدای پای آب» و شعرهای پس از آن، به خصوص حجم سبز به طور کامل جلوه می کند. در این شعرها پیوند دو شاعر پیوندی درونی شده و نامریی است. در این جاذبه دیکتی تکنیک و سبک سپهری و مولوی در نوع رفتار و استفاده آن ها از کلمات و اشیاء است. صرف نظر از معانی و مفاهیم شعرهای مولوی، آنچه در ساختار و صورت شعرهای او شگفت انگیز است، نوع استفاده او از امکانات درونی کلمات است، که به شعرش حال و صورتی مدرن می دهد.

مولوی نه تنها قراردادهای سنتی شعر عرفانی را درهم می ریزد، و برای بیان حالات و عوالم درونی خود از اشیاء متنوع و حتی روزمره استفاده می کند، بلکه این حالات و عوالم را بیش تر از طریق کنار هم نشاندن مفاهیم، اشیاء، و کلمات نامتجانس و نامأنوس آشکار می سازد:

خشم شکلی، صلح جانی، تلخ رویی، شکری

من بدین خویشی ندیدم در جهان بیگانه ای

داد جارویی به دستم آن نگار

گفت کز دریا برانگیزان غبار

از کاسه استارگان وز خون گردون فارغم

به عمر گذارویان بسی من کاسه ها لیسیده ام.^۱

نوع استفاده سپهری از این شیوه در بازی او با کلمات، همان گونه که ذکر شد مشهود است، و من به تفصیل بیش تر در این باره سخن خواهم گفت.^۲

۱. مولانا جلال الدین محمد بلخی، گزیده غزلیات شمس، به کوشش دکتر محمدرضا شفیعی کدکنی، تهران ۱۳۵۴، ص ۵۲۴، ۲۱۱، ۲۴۴.

۲. در زمینه تأثیر مولوی بر سپهری رجوع کنید به بحث جالب معصومی همدانی در منبع یاد شده.

دومین مسئله‌ای که آقای براهنی به آن اشاره می‌کنند این است که سپهری «فاقد آن تکنیک نیرومند است» و «صرف‌نظر از یکی دو شعر بقیه شکل درونی ندارند، و این به دلیل نبود تکنیک است». ایشان دلیل «بی‌تکنیک» بودن شعرهای سپهری را در عدم وجود «هارمونی»، — به خصوص در زمینه تصویرسازی —، در این شعرها می‌دانند.^۱

در این جا ذکر دو نکته لازم است. اول آن‌که آقای براهنی در مثال‌هایشان برای توضیح مفهوم «هارمونی»^۲ در شعر تنها بر لزوم «هارمونی» میان تصاویر شعری تأکید کرده‌اند، و این شبهه را به وجود آورده‌اند که شاید به زعم ایشان تصویر مهم‌ترین عنصر شعر است و در نتیجه هماهنگی و یا «هارمونی» تصاویر است که به شعر ساخت و انسجام درونی می‌دهد. در حالی که تصویرپردازی به قول شکلووسکی «در شعر تنها یکی از شگردهای زبان شعری است» و «هارمونی» بنا بر مقتضیات ساختی هر شعر می‌تواند با استفاده از عناصر مختلف دیگر شعر به وجود آید.^۳ در غیر این صورت باید شعرهای مثلاً شعرای قرن هفدهم مانند جان دان (John Donne) یا قرن نوزدهم چون بایرون (Byron)، شلی (Shelley)، کیتز (Keats) و کالریج (Coleridge) را «هارمونیک»‌تر از شعرهای شعرای مدرن چون الیوت (Eliot) و استیونز (Stevens) دانست، چرا که در شعر شعرای قدیمی‌تر «هارمونی» تصویری

۱. چون هدف این نوشته بررسی همه‌جانبه شعرهای سپهری نیست، بحث درباره جوانب مختلف ساختار و تکنیک شعری او به نکاتی محدود شده است که آقای براهنی ذکر کرده‌اند، یعنی وجود یا فقدان «هارمونی» به زعم ایشان در ساخت شعر سپهری. ولی توضیح این نکته لازم است که به نظر من اوج شعر سپهری را باید در دو شعر بلند «صدای پای آب»، «مسافر» و مجموعه «حجم سبز» جست. در شعرهای قبل از «صدای پای آب»، سپهری هنوز به بلوغ شعری خود نرسیده، و به دلیل گرایش به انتزاعی کردن شعر، بسیاری از شعرهای مجموعه «ماهیچ، ما نگاه» فاقد آن درخشش و ملموسیت شعرهای قبلی او شده است. در برخی از شعرهای «حجم سبز» و یا دیگر شعرهای خوب سپهری نیز تمایل او به تبیین و توضیح «صرف» و یا «پیام»‌اش سبب شده است تا شعر از حالت شعری خارج شده و به صورت حرف یا اظهار نظر جلوه کند مثل: زندگی خالی نیست:

مهربانی هست، سیب هست، ایمان هست.

هشت کتاب، ص ۳۵۰.

2. Harmony

۳. شکلووسکی بحث می‌کند که: «تصویرپردازی در شعر ابزاری برای ایجاد شدیدترین تأثیر ممکن است و تأثیر آن به عنوان یک شیوه و با توجه به این‌که مقصود از کاربرد آن چیست، بیش‌تر یا کم‌تر از توازی معمولی یا منفی، قیاس تکرار، ساختار متوازن، مبالغه، صنایع بلاغی مورد قبول همگان، و خلاصه همه شیوه‌هایی که بر تأثیر عاطفی بیان تأکید می‌کنند (و از جمله کلمات یا حتی اصوات شمرده ادا شده) نیست.

بیش‌تر از شعر شعرای مدرن رعایت شده. یا در برخی از شعرهای فروغ مانند «تولد دی دیگر» و «ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد»، تصویرها آن‌طور که آقای براهنی در مورد شعر «با من از نهایت شب حرف بزن» می‌گویند به دور یک‌دیگر نمی‌چرخند، ولی نمی‌شود گفت که این دو شعر فاقد «هارمونی» و ساختار منسجم درونی‌اند.

دوم آن‌که آقای براهنی گفته‌اند که «جهان ما جهان هارمونی‌هاست و با وجود آن‌که شاعر می‌تواند آن‌ها را به شعر منتقل کند، ولی با این همه شعر سپهری فاقد هارمونی شده است.» به نظر ایشان این فقدان «هارمونی» معلول عدم درک سپهری از تاریخ است.

شاید اگر مفهوم «هارمونی در جهان ما» کمی مشخص‌تر تعریف می‌شد، آن وقت متوجه می‌شدیم که شعر سپهری نیز چندان فاقد «هارمونی» به معنای مدرن آن نیست. به یک معنا «جهان ما» بیش‌تر از جهان دیگر زمان‌ها با شک و در نتیجه آشفتگی و نوعی هرج و مرج تداعی می‌شود و به قولی: «تلقی ما از اصطلاح مدرن ملازم است با آگاهی ما از آشفتگی، حرمان و آنارشی».^۱

هنر و ادبیات مدرن نیز تبلور و تجسم این آگاهی است، و نیز تمایل به ایجاد نوعی «هارمونی» و نظم در مقابل آن هرج و مرج و آشفتگی. به قول جیمز مک فارلین این نوع هنر و ادبیات می‌کوشد تا آن بینایی ژرف‌تری را کشف کند که در عمق نابینایی مستتر است. در کوری انسان آن چیزهایی را کنار هم قرار می‌دهد که به چشم بینا فاقد ارتباط و «هارمونی»‌اند. مک فارلین «تایریسیاس» پیغمبر کور در «سرزمین هرز» الیوت را تجلی این بینش مدرن می‌داند:

«من، تایریسیاس (Tiresias) که اگرچه نابینایم، در حدود حیات می‌تیم، من که پیرمردی با پستان‌های زنانه چروکیده هستم، می‌توانم در ساعت کبود آن ساعت شبانگاهی را که به سوی خانه‌اش تلاش می‌کند، ببینم».^۲

«تایریسیاس» تنها «بینای» واقعی شعر است و به قول خود الیوت: «آن‌چه تایریسیاس می‌بیند، در حقیقت جوهر این شعر «سرزمین هرز» است».^۳

«هارمونی» موجود در شعر سپهری نیز از همین نوع است. کم‌تر شاعر فارسی‌زبان معاصر توانسته یا خواسته است به اندازه سپهری تصاویری چند بُعدی و متحرک ارائه دهد

1. Modernism, P. 41.

۲. سرزمین هرز، تی. اس. الیوت، ترجمه بهمن شعله‌ور، فاریاب، اسفند ۶۲، ص ۱۹.

3. Modernism, P. 90.

که با وجود برخورداری از بار و مفاهیم مختلف دارای وحدت درونی نیز باشند. بینش عرفانی سپهری بینشی است که دنیا را پیوسته و دارای وحدتی ذاتی می‌بیند. او این بینش را به ساخت شعرهایش نیز منتقل می‌کند. هنر سپهری در این است که به جای تحمیل این بینش و نوعی وحدت مصنوعی بر ساختار شعرش، و در نتیجه خلق «هارمونی» یا هماهنگی ظاهری توانسته است آن را ساختاری و درونی کند.

نتیجه این عمل آن است که گرچه به ظاهر میان کلمات و تصاویر در اشعار سپهری نوعی ناهمگونی و عدم تجانس دیده می‌شود، اما در واقع شعر او از هماهنگی و انسجامی درونی برخوردار است. در این جاست که نزدیکی میان سبک سپهری و مولوی مشخص‌تر می‌شود. سپهری در ادامه شیوه مولوی با در کنار هم گذاشتن مجرد و ملموس، با به کارگیری تصاویر، و کلمات نامتجانس ولی نه متضاد، با جابه‌جایی نقش و خصلت متعارف اشیاء به گونه‌ای شاعرانه، مفاهیم و حالات پیچیده عرفانی و حسی را تجسد می‌بخشد. ابعاد و سطوح مختلف یک مفهوم، یک حالت، یک احساس، و حتی یک شیء زمانی آشکار می‌شود که نامتجانس‌های متجانس کنار هم نشانده می‌شوند:

آسمان پُر شد از خال پروانه‌های تماشا
عکس گنجشک افتاد در آب‌های رفاقت
فصل پرپر شد از روی دیوار در امتداد غریزه.^۱

و دست بدوی او شب‌نم شقایق را
به نرمی از تن احساس مرگ برمی‌چید.^۲

آن وقت انگشت تکامل
در هندسه دقیق اندوه
تنها می‌ماند.^۳

برای نشان دادن این ارتباط و هماهنگی درونی اجزای به ظاهر بی‌ارتباط و ناهماهنگ شعر سپهری، شعر «سبز به سبز» را مثال می‌آوریم، یعنی همان شعری را که آقای براهنی برای اثبات نظر خود آن را شاهد آورده‌اند، هرچند که «سبز به سبز» نه در شمار قوی‌ترین شعرهای سپهری است و نه بهترین شاهد برای اثبات ادعای من:

۱. هشت کتاب، ص ۴۴۲-۳. ۲. همان جا، ص ۳۲۵. ۳. همان جا، ص ۴۲۵.

من در این تاریکی
فکر یک بره روشن هستم
که بیاید علف خستگی ام را بچرد
من در این تاریکی امتداد تر بازوهایم را
زیر بارانی می بینم که دعا‌های نخستین بشر را تر کرد
من در این تاریکی
درگشودم به چمن های قدیم
و به طلایی هایی که به دیوار اساطیر تماشا کردیم
من در این تاریکی
ریشه ها را دیدم

و برای بوته نارس مرگ، آب را معنی کردم^۱

آقای براهنی بندها را در این شعر «موازی» و فاقد «تکنیک» می دانند و می پرسند «چه ارتباطی میان آن «بره روشن»، «امتداد تر بازوها»، «دعای نخستین بشر»، «چمن های قدیم»، «ریشه»، «مرگ» و «آب را معنی کردن» وجود دارد؟ تک تک این ها زیبا است. کل این ها هم به دلیل این که تک تک این ها زیبا است، زیبا هستند، ولی ارتباط شکلی و ساختی میان این ها وجود ندارد، شاعر کسی است که بتواند ارتباط ساختی میان اجزاء شعری خودش ایجاد کند. این شعر کمپوزیسیون ندارد.»^۲

در بررسی این شعر نوع برخورد سپهری به ساختار مهم است. وقتی می گوییم ساختار، مرادمان این نیست که صورت یا شکل، حیاتی مستقل از آن یا خالی از محتوی و مفهوم آن دارد، مرادمان آن است که معیار اساسی در قضاوت یک شعر، توانایی شاعر در ریختن مضمون و مفهوم خاص و شکل نیافته در قالب و ساختار شاعرانه است. یک شعر هنگامی فاقد ساختار شاعرانه است که محتوای آن جدا از صورت یا خارج از آن بماند، یعنی شاعر نتواند آن را از حالت حرف یا نظر به صورت شعر درآورد. بنابراین در بررسی ساختار یک شعر، یا هر شکل هنری - ادبی دیگر، یکی از اهداف بررسی چگونگی و دگرگونی و شکل گیری «محتوی» و «مفهوم» در قالب شاعرانه است.^۳

۱. همان جا، ص ۳۸۷. ۲. هنر و ادبیات امروز، ص ۱۳۰.

۳. آقای براهنی نیز میان شکل و ساختار یا ساخت تفاوت و تمایز قایل می شوند، به نظر ایشان: «شکل»

مفهوم کلی شعر در تک‌تک بندها و در تصویرپردازی شعر به اشکال مختلف حضور دارد. در این شعر سپهری تاریکی را - که در اول هر بند تکرار می‌شود - نوعی زندگی مرگ‌گونه می‌بیند، آن زندگی که مانند مرگ دچار نسیان است، یعنی گذشته اساطیری خود را فراموش کرده است و در نتیجه پیوندش را با آغاز خود و ریشه‌هایش از دست داده است. در مقابل این تاریکی و در درون آن «بره روشن» است. «من» شاعر گرچه در این تاریکی به سر می‌برد، ولی به دلیل آگاهی‌اش به وجود «بره روشن» خود راهی به سوی روشنایی است، یعنی به سوی آغاز بشر و گذشته اساطیری او. سپهری در این جاکهن‌ترین تفنن شاعر را ایفا می‌کند، یعنی نقبی به گذشته می‌زند و زندگی را برای مرگ و در تقابل با مرگ معنی می‌کند و بدین ترتیب آن را جاودانه می‌سازد.

سپهری مفهومی را که گفتیم برای مان نمی‌گوید، بلکه در تصویرپردازی شعرش می‌گنجاند. به این ترتیب همه تصاویر و اشارات شعر با یک‌دیگر مرتبط‌اند، یعنی «بره روشن»، «امتداد تر بازوها»، «دعاهای نخستین بشر»، «باران»، «چمن‌های قدیم» و «طلایی‌هایی بر دیوار اساطیری»، همه اشاراتی هستند به آن زندگی اساطیری، به خاستگاه، و به ریشه‌هایی که سپهری در بند آخر به آن‌ها اشاره می‌کند. «بره روشن» در اساطیر و ادیان ملت‌ها مظهر پاکی و روشنایی است و رهنمونی به سوی خدا، و مثلاً در ادب گذشته ما در گریز اردشیر بابکان از اردوان، فره ایزدی به شکل بره‌ای متجسد می‌شود. همه آن صور بیانی دیگر نیز جلوه‌های این پاکی و روشنایی‌اند که در کنار بره روشن قرار می‌گیرند، و در کل مفهوم و منظور شاعر را ملموس و محسوس می‌کنند.

ولی یک تصویر و اشاره از بند اول تا به آخر همه تصاویر و اشارات دیگر را مانند خطی نامریی به یک‌دیگر متصل می‌کند، که همان اشاره‌ای است که در عنوان شعر وجود دارد، یعنی از «سبز به سبز». پس اگر بخواهیم بدانیم که ربط میان «من در این تاریکی» اول شعر با «من در این تاریکی» آخر آن چیست. در این حضور و استحاله «سبز» از بند اول تا آخر است، که از «علف خستگی» به «چمن‌های قدیم» و در آخر به «ریشه‌ها» و «بوته نارس» تبدیل می‌شود.

→ ساخت نیست. ساخت وسعت و عمق بیش‌تری دارد. ساخت سر درونی شکل و محتوا در یک جا است، اولاً، «عنصری است که تشکلات عناصر همه شکل‌ها و سیر پیدایش، اوج و حضيض شکل‌ها، نعمت‌ها و روحیه‌ها را نشان می‌دهد، ثانیاً، ساخت آن چارچوب مشترک زبان، اسطوره، فرهنگ و چارچوب بینش‌ها و خواهش‌های انسانی است» ثالثاً... کیمیا و خاک، نشر مرغ آمین، ص ۸۱.

در این جا من به «ثانیاً» و «ثالثاً» بحث ایشان کاری ندارم، که بحثی است طولانی، ولی از «ساخت» همان معنای اول ایشان را در این تعریف استنباط می‌کنم.

در بند اول سبز علفی است هرزه که باید توسط «بره روشن» هضم شود و از این طریق استحاله یابد. در بند سوم سبز به صورت «چمن‌های قدیم» است، چمن‌هایی که همراه‌اند با «طلایی‌هایی بر دیوار اساطیر»، یعنی اشارت به سبزی جاودانه‌ای دارند که از روز ازل وجود داشته و در مقابل علف ناپایدار و فانی قرار می‌گیرد. در بند آخر «ریشه‌ها» اشارتی است به «چمن‌های قدیم» که پایه و اساس رشد گیاه و سبزی است، در سبزی بوته نارس مرگ طنز و کنایتی نهفته است، چرا که مرگ در مقابل جاودانگی و قدمت زندگی نارس و ناپایدار جلوه می‌کند، و هم‌چنین آن‌چه بقای این بوته را تضمین می‌کند «آب» یعنی عنصر حیات است. افزون بر این همه، معناکردن زندگی برای مرگ به معنای جاودانه کردن زندگی نیز هست.

به موازات «سبز» تصویر و اشاره دیگری نیز وجود دارد و آن «آب» است که در بند دوم «باران» و «امتداد تر بازوها است» که شکوفایی و تداوم را تداعی می‌کند. «بازوان تر» شاعر در زمان حال جای دارند، و از طرف دیگر از بارانی سیراب می‌شوند که «دعاهای نخستین بشر را تر کرد.» و در بند آخر این باران همان «آب» است که بقا و جاودانگی بشر را تضمین می‌کند.

این چنین است که می‌گوییم تصاویر و کلمات در اشعار سپهری دارای پیوندی نامریی هستند، و زبان او زبانی اساساً شاعرانه است که مدام به دنبال کشف این پیوند است. از این طریق یک واژه خود به تصویری از یک مفهوم تبدیل می‌شود، و از ره گذر اشارات یا در کنار هم نشان دادن ابعاد مختلف یک حالت یا مفهوم، سپهری به کل آن حالت می‌رسد. از «بره روشن» تا «ریشه‌ها» و «بوته نارس» هر بند و تصویر، بند و تصویری دیگر را تداعی و زمینه‌چینی می‌کند تا شعر به آخر برسد.

همان‌طور که نشان داده شد، سپهری با کنار هم گذاردن اشیا، کلمات و مفاهیم نامتجانس و بخشیدن خصلتی تازه به آن‌ها، قادر شده است که هم به بینش عرفانی و شاعرانه بعدی تازه و امروزی بدهد، و هم واژگان و کلمات مستعمل را از نو خلق کند. آن‌چه به تکنیک سپهری قدرت می‌بخشد، نگاه تازه او به جهان و به کلمات است:

من نمی‌دانم که چرا می‌گویند اسب حیوان نجیبی است، کبوتر زیباست

و چرا در قفس هیچ کسی کرکس نیست

گل شبدر چه کم از لاله قرمز دارد

چشم‌ها را باید شست، جور دیگر باید دید.

واژه‌ها را باید شست.

واژه باید خود باد، واژه باید خود باران باشد.^۱

این نوع نگرش به زندگی و هنر مدام در پی نفی عادت و تازه کردن نگاه است. به قول شکلو و سکی: عادت کردن، کار، لباس، اثاث خانه، زن آدم و ترس از جنگ را فرو می‌بلعد. اگر کل مجموعه زندگی این آدم‌ها ناآگاهانه ادامه یابد، آن وقت بود و نبودشان دیگر فرقی نخواهد داشت. «هنر برای بازیافتن معناهای زندگی است، برای آن است که آدم چیزها را احساس کند، برای آن است که سنگ را دوباره سنگ کند.»^۲

بنابراین تعبیر هنر، و در این جا شعر، با عرضه اشیا و تصاویر آشنا در ساختاری نوین نگاه ما را به آن اشیا و تصاویر تازه می‌کند. مهم‌ترین کار هنر «آشنایی زدایی» و در نتیجه مقابله‌ای است با آنچه سپهری «غبار عادت» می‌خواندش، غباری که زندگی روزمره بر طبیعت، اشیا و انسان‌ها می‌نشانند. درختی که هر روزه از کنار آن می‌گذریم، آسمانی که از پشت پنجره آن را نظاره می‌کنیم، چهره‌هایی که در خیابان از کنارمان می‌گذرند، و همه آن چیزهایی که آن قدر دیده‌ایم که دیگر نمی‌بینیم، از طریق هنر شسته و تازه می‌شوند. به نظر شکلو و سکی: «بعد از آن که شیء را چند بار دیدیم، کم‌کم آن را باز می‌شناسیم. شیء در برابر ما است و ما با آن آشناییم. هنر به شیوه‌های متعدد کاری می‌کند که اشیا مختلف دیگر به طرز خودکار ادراک نشوند.»^۳

سپهری نیز در بهترین شعرهایش با شاعرانه کردن پیش‌پاافتاده‌ترین مفاهیم و اشیا از سویی واژه را به خود «باد» و «باران» تبدیل می‌کند، یعنی «باد بودن» «باد» و «باران بودن» «باران» را دوباره کشف و تجربه می‌کند، و از سوی دیگر فضاها و حالات مختلفی را خلق می‌کند که با پیوندی درونی به یک‌دیگر مرتبط‌اند. زبان شعری زبانی می‌شود در عین سادگی چند لایه، و برخوردار از ایهام؛ مثلاً در «ندای آغاز»^۴ قدرت تکنیکی سپهری در تازه کردن مفاهیم کهنه، در «شستن» واژه‌ها، در کشف و بیان غرابت چیزهای عادی و روزمره زندگی، در انتقال حالات خصوصی و فردی به حالات کلی و انتزاعی، و انتقال جزئیات به کلیات به خوبی عیان است. در این شعر سپهری اساساً از طریق ساختار دو نوع فضا و مستحیل شدن یکی از آن فضاها در دیگری، دو نوع «هجرت» را تصویر می‌کند.

دو مصراع اول شعر:

۱. هشت کتاب، ص ۲۹۱.

2. Russian Formalist Criticism, P. 12.

۳. همان‌جا، ص ۱۳. ۴. هشت کتاب، ص ۳۹۰.

کفش هایم کو

چه کسی بود صدا زد سهراب

با تصویری از خانواده: «مادر»، «پروانه» و «منوچهر»، و هم چنین شهر در خواب فرورفته ادامه می یابد. «سهراب» از دیگران جدا است، چرا که بیدار است و این بیداری بر اثر صدا و حرکتی است که او را به خود می خواند. این صدا و حرکت در ابتدا در سطح زندگی روزمره و عادی مطرح می شود، یعنی به هیئت نسیمی خنک که به قول او از «حاشیه سبز پتو خواب مرا می ربود». در این بخش که با تصویر «شب خرداد» و «بالش پر از پر چلچله ها» حالتی به شدت غربت زده (nostalgic) و غریب را ایجاد می کند، فضا، فضای هجرت است. بوی هجرت از چیزهایی می آید که هر روز و شب تکرار می شوند:

بوی هجرت می آید

بالش من پر آواز پر چلچله ها است

صبح خواهد شد

و به این کاسه آب

آسمان هجرت خواهد کرد.

صحبت از هجرت چلچله ها است، آمدن صبح، و هجرت آسمان. اسم های خاص: «سهراب»، «منوچهر»، «پروانه»، اشیا: کاسه آب، بالش و مشخص کردن زمان: شب خرداد، همه به شعر حالتی ملموس می دهد.

در بخش دوم است که در می یابیم که در پس این هجرت، هجرتی است اساسی تر، شاعر از دلیل هجرت خود صحبت می کند:

باید امشب بروم

من که از بازترین پنجره با مردم این ناحیه صحبت کردم

حرفی از جنس زمان نشنیدم

هیچ چشمی، عاشقانه به زمین خیره نبود...

در آخر این بخش شاعر قصد دارد چمدانی را که به قول او «به اندازه پیراهن تنهایی من جا

دارد» بردارد و به سمتی برود که:

درختان حماسی پیدا است

رو به آن وسعت بی واژه که همواره مرا می خواند.

پایان شعر همان دو خط آغاز آن است با ترکیب دیگر:

یک نفر باز صدا زد سهراب

کفش هایم کو...

در این جا می‌دانیم که این «سهراب» تنها به ظاهر آن «سهراب» اوّل شعر را تداعی می‌کند، و در واقع اشاره‌اش به فردی است که رو به «وسعت بی‌واژه» و «درختان حماسی» دارد و خواستش هجرت است از جهان عادت‌ها و مکررها به وادی اثیری و جاودانه.

در «ندای آغاز» سپهری وحدت میان دو حالت و دو فضا را اساساً از طریق ایجاد ضرب و حرکت در واژگان و تصاویر شعر حفظ می‌کند. این حرکت که با جمله «کفش‌هایم کو» آغاز می‌شود در «شب خرداد که به آرامی یک مرثیه از بالای سرم می‌گذرد.» و «بالش پر آواز پر چلچله‌ها» به صورتی ملایم و آرام ادامه می‌یابد و در آخر شعر مبدل به حرکتی می‌شود به سوی «وسعت بی‌واژه». بدین‌گونه سپهری کشش شعر عرفانی کلاسیک به انتزاعیات و کلی‌نگری آن‌ها را با کشش شعر مدرن به عینیت تلفیق می‌کند و دست به ساخت فضای شعری می‌زند که هم انتزاعی است و هم واقعی و ملموس.



آقای شاملو بسیار مختصر به سپهری می‌پردازند، ایشان با آن شمی که برای یافتن زیبایی دارند، منکر زیبایی و درخشش نادر شعر سپهری نشده‌اند، بلکه اذعان دارند که «آن شعرها گاهی بسیار زیبا است، فوق‌العاده است.»

اعتراض شاملو به سپهری بازگویی همان حرفی است که در دوره حیات سپهری بارها به او و درباره او گفته شده بود: عدم تعهد اجتماعی و التزام سیاسی سپهری. به قول آقای شاملو: «زورم می‌آید آن عرفان نابه‌هنگام را باور کنم. سر آدم‌های بی‌گناه را لب‌جوب می‌برند و من دو قدم پایین‌تر بایستم و توصیه کنم آب را گل نکنید.»^۱

در این نوشته کوتاه فرصت بررسی این مسئله نیست که چه گونه دو شاعر بزرگ معاصر مانند سپهری و شاملو از دو منظر کاملاً متضاد به مسئله وظیفه و نقش ادبیات و هنر نگاه می‌کنند، اما در عمل، یعنی در شعرشان – آن جایی که موفق هستند – در یک نقطه مسیر به یک‌دیگر می‌رسند. بهترین شعرهای خود شاملو – حتی شعرهایی با «پیام» و «هدف» اجتماعی – تنها به‌خاطر کمال درونی و ساختی‌شان ماندنی‌اند، و این درخشش و کمال درونی است که مثلاً شعری چون «ماهی» را در زمره بهترین شعرهای دوره معاصر قرار می‌دهد.^۲

۱. هنر و ادبیات امروز، ص ۴۸.

۲. من در مقاله چاپ نشده دیگری به تفصیل درباره نقش اجتماعی شاعر و هنرمند و دید سپهری از این

اولین التزام شاعر خوب، شعر خوب گفتن است، چرا که این شعر است که هویت اصلی او را می‌سازد و از مثلاً یک سیاستمدار یا مبلغ اجتماعی متمایزش می‌کند. درباره «بریدن سرها» حرف زیاد زده شده، حرف‌هایی که گاهی نیز صورت شعر و ادبیات به خود می‌گیرند تا ظاهری آراسته‌تر و مقبول‌تر پیدا کنند. اگر شاعر فقط به عرضه تصاویری از سر بریدن آدم‌ها بسنده کند، حتی اگر این تصویرها جنبه اعتراضی داشته باشد، اساساً کاری متفاوت با کار یک انقلابی حرفه‌ای یا سیاستمدار انجام نداده است. اعتراض شاعر از حد آن یک حادثه مشخص فراتر می‌رود و به اعتراض به آن جهانی می‌رسد که امکان بریدن سر آدم‌ها را فراهم می‌آورد. در تاریخ مکتوب بشر هیچ زمانی نبوده که سرها را ببرند. هنر و ادبیات که گواه تعالی بشر، که گواه خلاقیت و میل و احترام او به زندگانی است، به صرف موجودیتش در برابر این سببیت می‌ایستد.

به بیان دیگر شاعر در عین حال که تحت تأثیر تاریخ زمانه خویش است، نظرش به آن سوی جاودانه زندگی نیز هست، یعنی در بطن ادبیات و هنر اصیل اعتراض و مقاومت نسبت به جهانی است که بریدن سرها را روا می‌دارد. در اعتراض به خصلت گذرا و ناپایدار زندگی شاعر حافظ جاودانگی آن است، و به همین دلیل گل کردن آب را بر نمی‌تابد. این خود اعتراضی است گویا و پایدار به دنیایی که در آن به قول برشت سخن گفتن از درختان گناهی به‌شمار می‌آید. از این رو تعجب‌آور نیست اگر یکی از بهترین انتقادهای شاعرانه به تمدن قرن حاضر از سوی یک به اصطلاح مرجع سیاسی، یعنی تی. اس. الیوت، در «سرزمین هرز» ابراز شده باشد.

البته برخی حرف برشت را در مورد درختان، خارج از چهارچوب شعری او و به‌عنوان یک نظریه ادبی ارایه می‌دهند، در حالی که این نوع حرف زدن برشت، یعنی مبالغه در شرح یک حالت و موقعیت، شگردی است ادبی برای بیان عمق فاجعه زندگی تحت سلطه فاشیزم. ولی اگر این حرف را از چهارچوب شعری‌اش خارج کنیم و به صورت حکمی ارایه دهیم آن وقت فاقد زیبایی و تأثیر می‌شود. مثل این است که بگوییم چون مرگ هست زندگی نباید کرد، یا چون زشتی هست از زیبایی نباید لذت برد، در حالی که درست وجود مرگ است که زندگی را توجیه می‌کند، و درست به خاطر وجود زشتی و ستم در جهان است که انسان محتاج است به یادآوری زیبایی، و شفقت، حتی زیبایی به نابی آبی آسمان در اشعار سپهری،

و شفقتی که از ما می‌خواهد آب را گل نکنیم.

یکی از مؤثرترین و در عین حال — شاید به همین خاطر — ساده‌ترین نوع مبارزه، در مقابل زور، ستم و هم‌چنین مرگ‌قردانی از موهبات زندگی است، مانند یک زندانی که هر روز با شوق و ولع آسمان آبی را از پشت میله‌ها نظاره می‌کند، یا کودکی که در میان فقر و کثافت گل کوچکی را پرورش می‌دهد، اشعار خوب سپهری نیز در یک سطح همان آسمان و گل‌اند، یادآور آن‌که در بدترین شرایط ارج‌گذازدن به «منطق زیرزمین» و جاودانگی آن نوعی مقابله است با خشونت لجام‌گسیخته بشری. شعر سپهری زمانی «بد» می‌شود که او تأکید بر روشن کردن «مواضع» فلسفی خود دارد؛ زمانی که به جای شعر به ما می‌گوید که چه گونه باید زیست و از چه دریچه‌ای باید به زندگی نگریست، یک مثال واضح شعر «پیامی در راه» است در مجموعه حجیم سبز.

انتقاد شاعر از زندگی و جامعه انتقادی است شاعرانه. سپهری هنرمند و شاعر در شمار متعهدترین هنرمندان معاصر ما بود. او بار التزام چیزی را بر دوش گرفت، که به مراتب سخت‌تر از سیاسی بودن به معنای مصطلح آن است. در اغلب اشعار سپهری اعتراضی آرام ولی قاطع نهفته است، اعتراض به مردمانی که چشم‌هایشان را عادت پر کرده و دنیا را تنها از یک منظر می‌بینند، مردمانی که زندگی‌شان به گونه‌ای است که اسباب بریدن سر را بر لب جوی آب فراهم می‌آورد:

سر هر کوه رسولی دیدند

ابر انکار به دوش آوردند

باد را نازل کردیم

تا کلاه از سرشان بردارد

خانه‌شان پر داودی بود

چشم‌شان را بستیم

دست‌شان را نرساندیم به سر شاخه هوش

جیب‌شان را پر عادت کردیم

خواب‌شان را به صدای سفر آینه‌ها آشفتم.^۱

خواست سپهری به هجرت، هجرت از چنین دنیایی است و در اعتراض به چنین مردمانی:

قایقی خواهم ساخت
خواهم انداخت به آب
دور خواهم شد از این خاک غریب
که در آن هیچ کسی نیست که در بیشه عشق
قهرمانان را بیدار کند.^۱

اشکال اساسی بیش تر آثار ادبی یا هنری حاوی «پیام» در نوع محتوی یا مفهوم «سیاسی» آن‌ها نیست، بلکه این اشکال از دید شاعر یا هنرمند «متعهد» به ادبیات و هنر سرچشمه می‌گیرد. زمانی که شاعر پا از شعر بیرون می‌گذارد تا به هدفی خارج از آن دست یابد، بهای این کار رانیز به این صورت می‌پردازد که اثرش دیگر شعر نیست، حرف است، موعظه است و «پیام». از این رو تعجب‌آور نیست اگر، همان‌طور که اشاره شد، بدترین اشعار سپهری نیز اغلب آن شعرهایی است که «پیامی» برای مخاطب خود دارد. هرچند این پیام سیاسی یا اجتماعی نباشد و جنبه عرفانی - فلسفی داشته باشد. در این گونه اشعار به نظر می‌آید که شاعر و مخاطب او، در دل نظام و جامعه‌ای که مثلاً در آن سر بریدن آدم‌ها مجاز است می‌خواهند دامن خود را از آلودگی‌ها برکنار دارند، به قول آدرنو^۲: «مفهوم پیام در هنر، حتی اگر مقصود پیام رادیکال سیاسی باشد، در وهله اول متضمن نوعی هم‌سازی با جهان است: موقع و مقام واعظ پوششی بر توافقی پنهانی با مخاطبان است. مخاطبان فقط در صورتی از این فریب نجات می‌یابند که زیر بار این توافق نروند.»^۳

اما آن هنری که افزون بر اعتراض به نظام اجتماعی موجود، دنیا را نیز به گونه‌ای دیگر می‌بیند و عرضه می‌کند، آن هنری که با مخاطب خود راه نمی‌آید و تنها به آن زبانی که او می‌خواهد و می‌داند صحبت نمی‌کند، آن هنری که به جوهر و ماهیت هنر وفادار است، هنری است که مخاطب خود را با پرسش‌هایی اساسی درباره خود و هستی خود روبه‌رو می‌کند، و از این طریق او را به فکر وامی‌دارد تا شاید متوجه شود که گل نکردن آب یعنی نگاه داشتن حرمت زندگانی.

از این نظر، اعتراض سپهری از اعتراض صرف علیه یک نظام سیاسی فراتر می‌رود. او در پی تغییر و تحوّل اساسی تر و به نوعی انسانی‌تر است.

۱. همان‌جا، ص ۳۶۲-۳.

2. Theodore Adorno 3. Aesthetics and Politics, N.L.B, London, 1977, P. 193.

به تماشا سوگند
و به آغاز کلام
و به پرواز کبوتر از ذهن
واژه‌ای در قفس است
حرف‌هایم، مثل یک تکه چمن روشن بود
من به آنان گفتم
آفتابی لب درگاه شماست
که اگر در بگشایید به رفتار شما می‌تابد.^۱

شاعر و هنرمند از طریق بیان شاعرانه هستی، هستی را از تازگی سرشار می‌کند، و امکانات بالقوه و کشف‌نشده آن را نمایان می‌سازد. از این طریق شاعر قادر است در انسان‌ها و در نتیجه در بطن جامعه دگرگونی ایجاد کند، چشم دل را باز کند و نادیدنی‌ها را بنمایاند. عرفان سپهری در جامعه‌ای با فرهنگ و سنن ما «تابه‌هنگام» نبود. این عرفان مانند عرفان بسیاری دیگر از بهترین شعرای کلاسیک ایران مشربی است که به زندگی، آن‌گونه که هست، اعتراضی بنیادین دارد، و در مقابل آن مقاومت می‌کند: اگر غبار عادت از چشم‌ها برود، اگر چشم‌ها شسته شود و وجود دنیای دیگری محتمل گردد، بعید است که انسان‌ها به آسانی به جنایت تن در دهند.^۲

به این دلیل، شعرهای سپهری فقط بیان‌گر وحدت و آرامش درونی نیست، بلکه دچار نوعی تنش و کش‌مکش مدام نیز هست، تنش و کش‌مکشی که یکی از خصوصیت‌های شعر و ادبیات مدرن است. شعر سپهری بیش‌تر از آن‌که خود دارای آرامش و صلح باشد در جست‌وجوی آرامش و صلح است. تنش و کش‌مکش هم به اندازه‌ی میل به وحدت در شعر او اساسی است. سپهری مدام درگیر تضادی است بین آن‌چه خود می‌بیند و آن‌چه دیگران می‌بینند، بین بینشی کهنه و پوسیده که بر همه‌ی ارکان زندگی حتی شعر سایه افکنده و بینشی پاکیزه و نو آن‌گونه که او دارد:

پس چه باید بکنم
من که در لخت‌ترین موسم بی‌چه‌چه سال

۱. هشت کتاب، ص ۳۷۴.

۲. از این‌رو است که سپهری مدام جهانی دیگر را در تقابل با جهان فریب و عادت قرار می‌دهد و از این طریق ستیز خود را با جهان واقع نشان می‌دهد.

تشنه زمزمه‌ام؟^۱

همواره این «موسم بی‌چه‌چه» وجود دارد که بر «زمزمه» و طلب آن خط بکشد. گفتن این حرف‌ها بدان معنا نیست که فقط باید مثل سپهری شعر گفت، یا شعر با مضامین سیاسی به معنای واقعی شعر نیست. حرف این است که در شعر ناچار باید دیدی شاعرانه داشت، و نمی‌توان بر شاعری به‌خاطر نداشتن «پیام» یا هدف سیاسی خاص در شعرش خرده گرفت. اشعار سیاسی خوب نیز زمانی موفقند که از لایه ظاهری بگذرند، ظواهر را نفی و دیگرگون کنند، یعنی سیاست را غیر سیاسی کنند، و به‌کُنه و جوهر جاودانه‌ای برسند که در بطن یک حادثه، یا یک ماجرای گذرا خانه کرده، و آن حادثه و آن ماجرا را شاعرانه کنند. بسیاری از شعرهای خود شاملو نمونه‌ای از این‌گونه شعر است.

تا زمانی که آبشخور بینش کسانی که در سر جوی آب سرها را می‌برند، با کسانی که به بریدن سرها اعتراض دارند، و کسانی که سرشان بریده می‌شود همه یکی است، تا زمانی که این هر سه از یک منظره به دنیا می‌نگرند، اعتراض سپهری و هشدار او که «آب را گل نکنیم»، اعتراض و هشدار است به‌جا و ماندنی:

غبار عادت پیوسته در مسیر تماشاست
همیشه با نفس تازه راه باید رفت
و فوت باید کرد

که پاک پاک شود صورت طلایی مرگ^۲

اسفند ماه ۱۳۶۵

حرف‌هایی دربارهٔ سپهری

منوچهر آتشی

در حاشیهٔ نقد و نظر چشم‌ها را باید شست

نوشتهٔ دکتر آذر نفیسی

نقد و نظر ژرف و دل‌پذیری بود که دکتر آذر نفیسی، با دقت و احاطهٔ کامل و شرح‌های زیرکانه — و ریزکانه — به بهانهٔ پاسخ به نقد دکتر براهنی منتشر کردند. ما دورافتاده‌ها هم استفاده کردیم و چیزها آموختیم، و در این بیان هیچ‌گونه تعارف و تزویری نیست. قصد من از این حاشیه، پرداختن به یکی از ویژگی‌های شعر سپهری جاودان‌یاد است، که احتمالاً مظنون به ایراد و انتقاد آن‌چنانی خواهد شد که معمول زمانهٔ ما است. زمانهٔ در مانده و فقیری که هر چیز از معمول بالاتری، فوری برایش بت و الگو می‌شود و فراتر از دست و نگاه ایراد و انتقاد قرار می‌گیرد. در ادب همین جوریم. در سیاست همین جوریم، در اخلاق همین جوریم و در خانواده و ده و شهر — در اجتماع — هم همین جوریم. همه چیز باید آن‌قدر در بقعهٔ قداست خود ساخته بماند تا بوی پوسیدگی‌اش را روزگار و حوادث خیلی دیر بلند کنند. حقیقت این‌که نه شهادت انتقاد کردن درست داریم نه شهادت انتقادپذیری، اما بیایید فرزانه‌وار این تعارفات و ناتوانی‌ها را کنار بگذاریم و مسایل مان را با همین چند و چون‌های معقول حل کنیم. نقد دکتر آذر نفیسی نقد معقولی است (خالی از هواداری یک‌جانبه البته نیست) و براهنی هم ندیده‌ام دیگر مثل سابق قشقرق به پا کند. راه چاره همین برخوردهای فرزانه‌وار است، و کمی هم دوری از پراکندن دانش‌های کتابی مان به عنوان حجت‌ها. (این آخری، نوبر زمانه شده است. نشانهٔ آن‌که در پی خلق چیزی نیستیم، بلکه فقط می‌کشیم برای خود شیفتگی‌ها مان مصداق و توجیه بیرونی پیدا کنیم. درک و بیان کنونی و در لحظه از چیزی نداریم.) دکتر آذر نفیسی از رد نظر دکتر براهنی در مورد فقدان تکنیک در شعر سپهری آغاز می‌کنند و به تفصیل تا آخر، هر نقد و نظر نفی‌کنندهٔ دیگر ناقد — حتی اظهار نظر صادقانه

شاملو درباره سپهری - راهم به کناری می زنند (البته مستدل و هوشمندانه) تا بتوانند سپهری را در جای دست نیافتنی دل خواه خود قرار دهند.

پرسش من این است: مگر تکنیک - یا ساختمان شعری - یا تشکل، یا... - چیست که شاعری پس از ده ها سال شاعری نمی تواند بدان دسترسی داشته باشد؟

شعر گذشته را ما بر مبنای چه چیزی ارزیابی کرده ایم که پذیرفته ایم «سبک خراسانی» داشته ایم و «سبک عراقی (یا اصفهانی)» یا «هندی» و «بازگشت؟» شعر گذشته ما از نظر ظاهری، از «بهرام گور یا حنظله» تا غزل سرایان امروزی - مثلاً خانم بهبهانی یا حسین منزوی - شعری بوده «موزون و مقفی و متکرر و...» و برخوردار از صنایع بدیعی. از این جهت، تقریباً، همه از یک روند و روال کلامی بهره جسته اند. با این همه می دانیم که شعرهای سبک خراسانی، آن جا که مسأله «اثرگذاری» و رابطه با «مصادق ها و زمینه های اجتماعی و طبیعی و روانی» پیش می آید، سخت با شعرهای سبک عراقی و خیلی سخت تر با شعرهای سبک هندی متفاوت است، و همین امر در مورد سبک بعدی یا بعدتری و پیش تری صادق است؛ یعنی شعر هر دوره ای خصوصیت درونی یا معنایی خود - یعنی «روحیه» خود را از وضعیت و روحیه اجتماعی خود می گیرد، و این روحیه، غیر از آشکار کردن و مشخص ساختن خصلت معنایی شعر، تأثیر متقابل و هم زمان بر ساختار شعر و کاربرد واژگان و تصاویر و صناعات بدیعی و نحوه به کارگیری شان دارد. در واقع همین «اخلاق» و «روحیه» است که تکلیف شعر را روشن می سازد، چراکه بیش از آن تکلیف شاعر را مشخص می نماید. گزینش شخص شاعر و توانایی های روحی او معجزه گر نهایی است (که از آفریده های نهاد زمانه است). از این رو است که فردوسی در قرن چهارم تجلی خواست زمانه می شود و حافظ در قرن هشتم. اگر شاعری، در دوران عریان قرون اولیه بعد از اسلام شعری حدوداً فراتر از شیوه ساده و روان نویسی خراسانی بنویسد و فی المثل جلوه های عرفانی زنده ای بروز دهد نو و دل پذیر می نماید، برعکس، در دوران عرفان سرایی قرون ششم تا نهم، اگر شاعری «داغ گاه» بنویسد، سطحی جلوه می کند. هم چنان که نمونه های هر دو گرایش در تاریخ ادبیات فراوان است، یعنی نبوغ واقعی، هرگز، به پشت سر خود نگاه نمی کند. توشه از پشت سر دارد، اما نظر به پشت سر ندارد. برای این که این پیش تازی برومند و بارور باشد - که طبعاً در مورد قلدرها هست - باید با زمانه درگیر باشد (که طبعاً در هر دورانی هست) بعد از حافظ (حتی امروز) شاعرانی آمدند و شعر عرفانی سرودند. چه بسا عرفانی بنیادی تر و متصل به سیستم حکمت اشراقی، اما چرا - نه شاه نعمت اله ولی نه جامی، نه صفی علی شاه و نه هیچ شاه دیگر - حافظ نشدند؟ روشن است: چون عرفان ذهنی آن ها متوجه شناخت حقیقت برآمدنی از

جامعه و تاریخ‌شان نبود، بلکه توجه بازگشت به ذهن داشت. به تعبیر بهتر، عرفان ذهنی که رشته نafش از حقایق بیرونی گسیخته می‌شود منبع تغذیه را رها می‌کند و از خون خود تغذیه می‌کند و پا در هوا می‌ماند، یعنی حرکتی خنثی و متوجه هیچ... این هم، با توجه به مقدمات اولی یک روحیه است. منتهی روحیه‌ای نابارور و نابالنده به دلیل حذف عناصر دینامیک و زنده زندگی از آن، حرکتی در سطح و برکنار (کاری که حافظ تجربه کرد و نشد!)؛ «آهسته بر کنار چو پرگار می‌شدم / دوران، چو نقطه عاقبتم در میان گرفت.»

عرفان، علی‌الاصول، «ذهنی کردن جهان» در فرصت‌های خاص تاریخی است (به قول دوستم احمد محیط)؛ اما در هیچ جای عرفان گذشته ایران، در اوج‌هایش البته، که معنای واقعی عرفان یعنی شناخت را افاده می‌کند، جهان به صورت ضد جهان یا ضد حرکت و درگیری و دگرگونی ذهنی نشده است. نخستین تعرض عرفان متوجه عقاید مبتنی بر ایستایی و یک‌نواختی — ذهنی یا اجتماعی — حاکم بر جامعه بوده است. دادگاه‌های خلفا، بیهوده حلاج را به آن روز سرخ خونین نینداختند. همه‌شان می‌دانستند که او کفر نمی‌گفت، و اگر هم کفری بود علیه خاطر آسوده غارت‌گران مال و معنای انسان‌ها بود. هم‌چنین بود وضع عین‌القضات و نعیمی و نسیمی و — پیش از این دو تای آخری — شیخ اشراق. هم‌زمان با این‌ها صوفی و درویش «برکنار» از «دوران» هم بود که نمی‌خواست «نقطه مرکز دایره» باشد. صوفی جیره‌خوار هم بود که «لقمه شبهه می‌خورد» و چه باک که «پاردم دراز» داشت! اصولاً علت وجودی حکمت اشراقی تعرض است. تعرض کسی که می‌خواهد حقیقت را ببیند و لمس کند (مادیت حقیقت را حتماً) به کسی که حقیقت را فقط می‌خواهد بپذیرد و کاری به کار چه‌گونگی‌اش ندارد. پس عرفان ایرانی — از حلاج تا حافظ — عرفان اعتراض، هیاهو، سرشکن و درشکن و جهان‌برهم‌زن است، و گاه دقیقاً سیاسی کامل‌العیار است (حافظ)، و همین‌جا باید بگویم که این همه در تعبیر و تفسیر «سیاسی بودن» شعر اشتباه نکنید. این هم شده یک پیراهن عثمان که شمشیری بردارند و دنبال قاتل (که شاعر سیاسی است) بگردند. علت این است که سیاست در شعر را با سیاست حزب‌ها و سازمان‌های قارچ‌گونه روزمره یکی گرفته‌اند (حتی بعضی شاعران نسبتاً موفق سیاسی). اجازه بدهید بگویم، شاعر دقیقاً به علت ضد سیاسی بودنش، پای تا سر سیاسی است اولاً؛ و این دلیل و توضیح دیگری نمی‌خواهد؛ ثانیاً می‌پرسم: چرا وقتی شاعر می‌تواند عناصر طبیعت و مناظر (مثل داغ‌گاه اسبان شاه) را «شعر کند» نتواند عناصر اجتماعی، درگیری‌ها، بی‌عدالتی‌ها (و از نظر من باز تاب‌های معنوی این عناصر را در خود) شعر کند؟ شاعر می‌تواند مناسبات و روابطی را نپذیرد، ولی نمی‌تواند مناسبات و روابط عاطفی و احساسی و فکری خود را رودرروی

مناسبات و روابط ناهنجار قرار ندهد، و این بستگی به فرهنگ او دارد؛ فرهنگی که می‌تواند منحصر تربیت خانوادگی و طبقه‌ای — نه طبقاتی — باشد و شاعر را در بستری «برکنار» قرار دهد و او را به دنبال پروانه‌ها و سایه روشن‌های علف بدواند و با یک باغ وحش بی‌خطر شیشه‌ای سرگرم سازد، نیز می‌تواند فرهنگی کاملاً بالنده و جستارگر و پرخاش جو باشد و شاعر را به خلق مکتبی زیباشناختی و جهان شمول موفق سازد. شعر سیاسی لزوماً بازگوکننده مستقیم حوادث و ناملايمات سیاسی نیست. شاعر می‌تواند از نگرش درست و عاشقانه به سنگی که شقایقی کنارش رسته است زیباترین شعر سیاسی را بنویسد. از برگ و شبنمی حتی. «زیباتر از پهنه برگ نمی‌شناسد شبنم / زیباتر از سینه باز نمی‌شناسد خنجر» (شعری، امکاناً نقل به مفهوم، از سیروس رادمنش، شاعر جوان معاصر) یا از یال اسب‌هایی که در دره می‌گذرند — و فقط یال‌شان پیدا است، هوشنگ چالنگی تصویری می‌دهد که عمیقاً سیاسی است «دره‌ها از یال‌ها کف کرده‌اند» — (نقل به مفهوم امکاناً — چون در این کوهستان دوردست کتابی دم دستم نیست) این تصویر، دره‌ها و کوه‌ها را ناایمن می‌کند و سوارانی پنهان بانیتهای پنهان را که به سوی هدفی مبهم و پرخطر در عزیمت‌اند در دل ایجاد می‌کند. شعر اجتماعی با دیدگاه من می‌تواند ناب‌ترین شعرها باشد، بی‌آن‌که شعار سیاسی بدهد. ولی شعر ناب سیاسی هرگز در جهت منفی حرکت نمی‌کند. شعر سیاسی عمیق نویدانه، می‌تواند بشارت بالندگی بدهد. بگذریم... از مسیر بحث دور افتادیم.

باری می‌خواستم بگویم:

۱. تکنیک و ساختمان و... در شعر امروز هم مثل دیروز، از روحیه و اخلاق حاکم بر جان شاعر مایه می‌گیرد نه از دانایی‌های فنی و ترفندهای کلامی. در دست شاعر واقعی امروز هر واژه یا تصویر به صورت یکی از حواس او یا وجهی از حساسیت و ایقان حسی او درمی‌آید و عمل می‌کند. با این حساب هر شعر بازگوکننده وجهی از هویت کنونی شاعر است و تکنیک و ساختار و... در این وجه و وضعیت تجسد و تجسم می‌یابند. قوت و ضعف تکنیک، متناسب قدرت و ضعف روحیه شاعر است. (شوخی است که ما مثلاً دانش کلامی و محفوظات شعری یا واژگانی را شرط و ملاک قرار دهیم چون این‌ها حروف الفبای هر کار ادبی است و بحث ندارد.)

۲. شعر سپهری تکنیک از روحیه سپهری دارد و فقدان دینامیسم در این تکنیک، از ضعف خلق و خوی سپهری مایه می‌گیرد. خلق و روحیه سپهری (در تأیید نظر براهنی) خلق و روحیه‌ای منفعل است و در این اگر عیبی وارد باشد، وارد بر شعر نیست، وارد بر روحیه او است، که چه بسا محصول ناگزیری‌هایی باشد که چاره‌ناپذیر است. خلق او متحرک در سطح

است چون از پر و بال اعتراض و خشم و نومیدی و عشق‌ورزی پرخطر بی‌بهره است. شما در هیچ یک از شعرهای سپهری جهش و هیجان و طلب و تمایل طبیعی یک انسان سالم و طبیعی را احساس نمی‌کنید. انگار یک فرشته با زبان آدمی (و طبعاً خنثی) دارد راجع به چیزها و روح حرف می‌زند، و طبیعی است که چنین شعری، شیب و فراز عاطفی و تلاطم روحی نداشته باشد. لب کلام، شعر سپهری شعری است «برکنار» - مثل خودش - و آدم‌های فراوان «برکنار» و گریزان از «مرکز دایره» را بسیار خوش می‌آید، و این هم «نوعی شعر» است برای «نوعی آدم‌ها» و چه عیب دارد؟

۳. شعر سپهری میوه عرفان ایزانی نیست به هیچ وجه؛ زیرا سپهری انسانی نبوده که از برزخ‌ها و دوزخ‌ها و بهشت‌های روح ایرانی - از جهنم حلاج‌ها، عطارها، مولاناها و حافظ‌ها - عبور کرده باشد، تا بریان و گدازان به مرحله «ذهنی کردن جهان» رسیده باشد. شعر سپهری در تأیید نظر آیدین آغداشلو، نتیجه برخورد غریبانه و از بیرون با عرفان است. میوه نوعی ذوق‌زدگی برخورد ناگهانی است؛ مثل برخورد نسل‌های هیپی با عرفان شرق، و دقیقاً همان اشراق را افاده می‌کند. اشراقی بی‌جدال که شرقی‌ها کم‌کم دارند در ویت‌ترین می‌گذارند تا به مشتاقان غربی (و نمونه‌های ایرانی‌شان) نشان دهند و احیاناً بفروشند. ردگیری نشانه‌هایی از عرفان ایرانی در شعر سپهری نشانه تلاش بی‌مورد و بی‌نتیجه‌ای است که دوستان شعر سپهری با تشخیص عدم وجود آن نشانه‌ها در شعرها در پیش گرفته‌اند.

۴. به قول نصرت جان - رحمانی اگر عنوان‌ها را از پیشانی شعرهای سپهری برداری (و گاهی هم وزن را) همه شعرهای سپهری می‌شود یک شعر که می‌تواند تا بی‌نهایت ادامه پیدا کند. این یک‌دستی و یک‌نواختی یکی نتیجه روح فرشته‌آسای خطرگریز پرهیزگار بی‌هیجان طلب سپهری است و دیگر سیستم‌تیزه شدن نگرش شبه عرفانی او به اشیا و آدم‌ها. (هرچند آدم‌ها و اشیا در شعر سپهری هیچ وجه تمایزی ندارند و به اندازه هم زیبا و بی‌گناه‌اند). این جاست که براهنی حق دارد بگوید شعر سپهری ساختمان ندارد یا فاقد هارمونی است (و آن هارمونی که بعضی معتقد به وجود آن در این شعرهایند، هارمونی صدای یک دست جیرجیرک‌ها از سر شب تا بامداد است). ساختمان شعر، در واقع فیگور شعر است، و این فیگور حاصل تشکل آرمانی و ناگهانی ماده و معنا در زبان است. در مورد هر شعر وضعیت و حدود فیگور متفاوت است و بستگی دارد به لحظه‌ها و حال و هوای خاص خلاقیت و سرایش. اثر یک شعر بر ذهن این نیست که به تدریج آن را هیپنوتیزم و در نهایت خفه کند. اثر یک شعر با ساختمان دل‌خواه، اثر حادثه است بر ذهن، و دگرگون‌کننده و اعتلابخش است... پرگویی بس!

مانیفست شعر آذین

کامران جمالی

من در این مجال می‌خواهم - گاه - به سخنانی درباره‌ی شاعر ممتاز سهراب سپهری پردازم که بی‌شبهه باعث رنجش شماری از شیفتگان او خواهد شد. اما اگر این دوست‌داران شاعر تنها گوشه‌ی تنگی از حجم این شیفتگی را معطوف به دموکراسی دارند نه تنها نمی‌رنجد بلکه به جنبه‌ای از شعر سپهری پی می‌برند که نیاز به پشتوانه‌ای از هستی‌شناسی (ontologie) دارد که سپهری نه به آن اعتقاد داشت و نه بر آن وقوف. از این امر نیز مطلع هستم که شماری از دوست‌داران سپهری در واقع دچار گره‌هایی در روح خود هستند: اگر خودشان به جایی رسیده بودند...

۱

شماری از ادبا بر این باورند که شعر «بیش از حد سیاسی» و به‌ویژه سروده‌ای که فلسفه‌ای را به جنم شعر آراسته گرداند، هرچند پیکره‌ای استوار داشته باشد فاقد آن جان‌پویایی است که قرن‌ها را درنوردد و قلمروهای خارج از زبان مادری شاعر را تسخیر کند. غالب سخنانی که اغلب این «گزین‌گویان» بر زبان می‌رانند نه تنها موهن سروده‌هایی است که معضلی همگانی را مطرح می‌کند بلکه موهم صداقت سراینده‌گان آن سروده‌ها نیز هست. این سخن علی‌القاعده پی‌جوی مقصدی است که ربطی به هنر ندارد گیرم که در شعر انگشت‌شمارانی مانند «کارو» تجسد یافته باشد. اما چرا پوزار به تقریب تمامی این «گزین‌گویان» مملو از ریگ‌هایی است که در هر دوره از ریگ‌زاری - البته برای عامه - ناشناخته‌گزین می‌شود و امثال من باید در هر دوره به تدریس نحله‌های نوین در دانش ریگ‌شناسی پردازند؟

اگر واژه «ایدئولوژی» را بامایه‌ای از رواداری به کار گیریم و همانند خطایابان حرفه‌ای به گونه‌ای ملانقطی به آن ننگ‌ریم؛ و از سوی دیگر اگر - بر خلاف نود و نه درصد از شیفتگان

شعر «مسافر» - این شعر خوش تصویر (فتوژنیک) را - از چند مصراع بی معنی‌اش که بگذریم - واقعاً فهمیده باشیم، بی‌کوچک‌ترین تردیدی خواهیم گفت: این شعر بلند، ایدئولوژیک‌ترین شعر مطرح معاصر است. سخن من در حوزه دانش ریگ‌شناسی ناظر بر همین مطلب است: ایدئولوژی اگر حامل اندیشه‌ای کُنش‌پذیر و حاوی محتوایی باشد که در آن انسان - در مفهوم همگانی آن - مانند روح پدر هاملت فقط حضوری شبیح‌گونه داشته باشد خالی از اشکال است. اما وامصیبتا اگر...

شعر مسافر را به دلیل احتوای آن می‌توان مانیفستی شعر آذین و خوش تصویر نامید. من در این جا به توضیح محتوای این منظومه می‌پردازم با این پیش پنداشت که خواننده این نوشتار فلسفه‌های قدیمی را که من فقط در هیأت واژه‌ها از آن‌ها بهره می‌گیرم، خوانده است. دریغ می‌آید که وقت را صرف توضیح مطالب مربوط به سه هزار سال پیش کنم، آن هم مطالبی که مُد روز و فقط در حیطه توضیح سهراب سپهری صد بار تکرار شده است: «ذن»، «ین»، «یانگ»، «دائو»، «مایا»...

۲

چون سیروس شمیسا چه در حوزه استتیک و چه در گستره محتوی - با شیفتگی‌اش نسبت به شاعر و با حاشیه‌های غالباً نه چندان مربوط به موضوع در زمینه شعر کلاسیک فارسی، وزن عروضی دیگر ذخایر ذهنی‌اش - به اندازه‌ی بیش از کافی به توضیح مسافر پرداخته است، من به گونه‌ای موجز و هم‌چنین مُنَجَز به تفسیر آن می‌پردازم. در این شعر «همه‌دان»ی که خود شاعر باشد به بابل سفر می‌کند؛ اغلب با خودش و گاه با مخاطب شیفته‌ای که گوش خود را همانند سازی برای نواختن ملودی «لیبک» کوک کرده است، «گفت وگویی تک صدایی»! دارد. درسی که همه‌دان به مخاطب خود می‌دهد آموزه‌هایی است که از آغاز هزاره پیش از میلاد («ین» و «یانگ») آغاز می‌شود و در سده هفتم پیش از میلاد («مایا») جوانی می‌کند. بنابراین فلسفه‌ها هر واقعیت عینی، هر شیء ملموس... وهم و پنداری بیش نیست و همه دانسته‌های ما همانند کلیه اشیاء هیچ‌گاه واقعیت خود را به ما نمی‌نمایانند. اشیاء تنها به فریب ما درباره واقعیت خود می‌پردازند («مایا»). این اندیشه بسی «شاعرانه» تر از مثل افلاطون است، چرا که در آن فلسفه اشیای واقعی دست‌کم در جهان ماوراء به گونه‌ای مثالی موجوداند.

مرید:

قشنگ یعنی چه؟

مراد:

قشنگ یعنی تعبیر عاشقانه اشکال
پیش از آن در شعر به یادماندنی «صدای پای آب» گفته بود:
چشم‌ها را باید شست
طور دیگر باید دید.

یعنی

واژه باید خود باد
واژه باید خود باران باشد.
کلیه پیش‌پنداشت‌های تاریخی، موروثی، دلنشین... را باید مانند کتابی در آب شست. چرا
که:

زندگی آب‌تنی کردن در حوضچه اکنون است.
اکنونی مطلق بدون هیچ پیشینه‌ای که این اکنون محصول آن است و هیچ پسینه‌ای که
محصول هر دوی آن‌هاست.

سپس:

و بدانیم اگر کرم نبود
زندگی چیزی کم داشت
و اگر خنج نبود
لطمه می‌خورد به قانون درخت.
خنج یا غنج کرمی است که آفت درختان و بوته پنبه است. حال تفسیر کاملاً منطقی شمیسا
را بخوانیم:
«همان‌طور که درخت را می‌پذیریم باید غنج را هم بپذیریم. این‌ها همه، روی هم درخت
است. جایی مراسم عزاداری، جایی مراسم عروسی، جایی صلح، جایی جنگ و این همه
روی هم زندگی است.»

اجازه بدهید آن‌چه را شمیسا ظاهراً ابا دارد بگوید من به تفسیر او بیفزایم: جایی تولید و
دلالی سلاح‌های کشتار جمعی است، جای دیگر قربانیان جنگ. جایی... جای دیگر... و این
همه روی هم زندگی است. اگر آن موارد منفی هم نمی‌بود لابد زندگی چیزی کم می‌داشت.
عاشقم بر همه عالم که همه عالم از اوست.

البته چون شعر سعدی برخلاف «مسافر» ایدئولوژیک نیست و تنها ناظر بر خرمی جهان
و «سیر سویدای بنی آدم» است و اشرف مخلوقات را از فلک و ملک برتر می‌داند دارای
جنبه‌های انسان‌گرایانه است که شعر مسافر (در کلیت اندیشگی ایدئولوژیکی) فاقد آن است.

حتی:

اگر یک ذره را برگیری از جای خلل یابد همه عالم سراپای
از گلشن راز نیز نمی تواند به طور کامل با هندوئیسم و بودیسم و این حرف ها منطبق
باشد.

مگر قرار نیست زندگی از امروز شروع شده باشد؟ به قول اخوان:

پهلوان زنده را عشق است.

گوش کن با من گذشته مرد

حال را آینده را عشق است؛

تا جایی که به سپهری مربوط می شود باید از مصراع سوم شعر یاد شده «آینده» را نیز
حذف کرد: حال را عشق است. آن هم بدون هیچ وجه خیامی به احتوای اعتراض به کائنات و
پرخاش به آفرینش، بلکه کاملاً برخلاف.

این «فرصت وقت» و فراموشی تاریخ در مانیفست منظوم «مسافر» حتی به مواردی نیز
تسری می یابد که تبعات آن هنوز ملموس است.

... هنوز سواری است پشت باره شهر

که وزن خواب خوش فتح قادسیه

به دوش پلک تر اوست.

منوچهر نیستانی شعر زیبایی دارد به نام «در کوچه باغ های نیشابور». شفیع کدکنی بعدها
یکی از محبوب ترین مجموعه های شعر معاصر را منتشر کرد و عنوان کتاب را از عنوان شعر
نیستانی به عاریت گرفت. شاید دلیل آن که کدکنی به این دین بزرگ خود کوچک ترین
اشاره ای نکرده است این باشد که او به عنوان عاریتی کتاب اش بعدی تاریخی و سیاسی داده
است. نیستانی نیشابور دهه چهل همین سده شمسی را توصیف می کند و کدکنی به کشتار
همگانی مردم نیشابور در سال ۶۱۸ هجری قمری نظر دارد. از دیدگاه سهراب سپهری همه
این حرف ها باد در قفس کردن است. چه بد است که:

هنوز شیئه اسبان بی شکیب مغول ها

بلند می شود از خلوت مزارع یونجه

این تا جایی است که حافظه تاریخی به سخره گرفته می شود [= گذشته]. بد نیست آن
بخش از این جهان نگری را که تلاش برای به زیستی را نیز انکار می کند [= آینده] خودمان
بسراییم.

کنار فرصت وقت آب های مردابی

هنوز در پی امواج مبهم دریاست.

جنبه دیگری از فلسفه «مسافر» ما «حُزن» مثبتی است که دائماً دچار آن است. این حزن – فقط از یک منظر – با عرفان ایرانی اندک رابطه‌ای دارد. حزن در شعر مسافر حاصل «همیشه فاصله‌ای هست» است. عرفان ما هم میان مُدرک و مُدرک غالباً حجابی قایل است که درون مایه حزن مثبت است. همه‌دان این شعر حتی به مرید شش‌دانه خود هم فرصت حرف زدن نمی‌دهد: هنگامی که مرید شیفته می‌خواهد به رسم عرفان ایرانی سخن از وحدت اشیاء و امکان شهود و وصل سخن به میان آورد، مسافر پاک توی ذوق او می‌زند. مرید:

خوشا به حال گیاهان که عاشق نوراند

و دست منبسط نور روی شانه آن‌هاست.

یعنی میان عاشق و معشوق دیگر حجاب نیست و وصال دست داده. اما همه‌دان بلافاصله مرید را از اشتباه درمی‌آورد:

نه، وصل ممکن نیست

همیشه فاصله‌ای هست.

به این ترتیب فرد همانند افسردگان یا روان‌پریش‌ها همواره تنهاست. چرا که دریافت او از حقیقت (که هیچ‌گاه به آن نخواهد رسید) منحصر به خود اوست. این دیگر نتیجه چنین دیدگاهی است، گیرم نوشته نشده باشد. مگر نه آن‌که قشنگ یعنی تعبیر عاشقانه اشکال.

به اندازه شمار انسان‌ها تعبیر وجود دارد و این بیش از آن‌که به جهان‌بینی عرفان ایرانی نظر داشته باشد به فلسفه سمبولیسم شباهت دارد که در آن به تعداد شاعران‌اش از یک شیء یا ذی روح می‌توان نمادسازی کرد.

شمیسا این حزن را به درستی با حالت «قبض» در عرفان ایرانی مقایسه کرده است که حاصل از حجاب (میان عاشق و معشوق) است. در این مورد خاص ایراد نویسندگان «زیر سپهر آبی سهراب» به کتاب – روی هم رفته – مفید شمیسا درست نیست. اما آن‌جا که شمیسا به استناد اوزان مولوی گونه مجموعه «شرق اندوه» یا مستندهای دیگر می‌خواهد از سپهری چهره‌ای ملی (متأثر از عرفان ایرانی) بسازد، به بی‌راهه می‌رود: پس حالت «بسط» کجاست؟ مگر پس از طی هفت شهر عشق و رسیدن به مرحله فقر و فنا حالت بسط به سالک دست نمی‌دهد؟ و مگر در فلسفه عرفان ما این حزن و شادی با یک‌دیگر رابطه‌ای دیالکتیکی ندارند که به عنوان دو جنبه یک واقعیت در «سلوک» به وحدت می‌رسند؟

چون غمت را نتوان یافت مگر در دل شاد
ما به امید غمت خاطر شادی طلبیم.

«سبب درجه قرب» و «سبب درکه بُعد» چه می شود؟ از این اصطلاحات می توان زیاد ردیف کرد و از شمیسا خواست که این ها را در اشعار سپهری نشان دهد. من از خوانندگان پوزش می طلبم که این اصطلاحات را به کار بردم. طبعاً این اصطلاحات را اهل فن همه می دانند. و اما این نوع غم مثبت در عرفان ایرانی گاهی جای خود را به شادی (شهود منجر به وصل) می دهد: ان الحق! اما در فلسفه سپهری انسان همواره دچار این غم مثبت است و هیچ گاه به شادی فرازمینی دست نمی یابد. شمیسا که دانشین مردی است آن جا که با این بن بست روبه رو می شود، «صدای پای آب» را «بسط» و «مسافر» را «قبض» می خواند. اما چنین نیست. شمیسا بهتر از من می داند که اندیشه سپهری در «مسافر» است که به انسجام می رسد و تا «تألیف» این شعر از این شاخه به آن شاخه می پرید. و زیبایی کلام اش نیز در همان بود. آن جا که شاعر در عوض سرایش شعر دست به فلسفه بافی می زند از دیدگاه استتیککی به خود خیانت کرده است. احمد شاملو پس از چهل و اند سال سرایش اشعار آتیه نستی در مجموعه «در آستانه» یک شعر کاملاً عرفانی سروده است. اغلب شاعران بزرگ — حداقل در لحظات شهود شاعرانه — تناقض گویی می کنند.

۳

پیش از آن که به جنبه های مثبت «مسافر» پردازم بد نیست نکته ای جانبی را در شعر «مسافر» ذکر کنم: می دانیم که اندیشه مدرن پس از سردرگمی (یا گل گشت) در هزار دالان (لابیرنت) شک و یقین عاقبت از کوی شک سردر می آورد. حال به یقین فرسوده و — به قول عنایت سمیعی — فخریه سازی این «همه دان» پردازیم: مرید پس از استماع — فقط گوشه ای از — سخنان مراد، چنان به وجد می آید که نتیجه اش را از چاپلوسی نمی توان باز شناخت:

چه فکر نازک غمناکی...

هوای حرف تو آدم را

عبور می دهد از کوچه باغ های حکایات

و در عروق چنین لحن

چه خون تازه محزونی.

حافظ گفته بود:

عراق و فارس گرفتی به شعر خوش حافظ!

بیا که نوبت بغداد و وقت تبریز است

اما مسافر همه‌دان ما به مناطقی به این کوچکی بسنده نمی‌کند و «کوچه‌باغ‌های حکایات» را نیز مفتوح تکاوران کلام خود می‌کند.

قیامت می‌کنی سعدی! بدین شیرین سخن گفتن

آن خون تازه را هم لابد حکمای قدیم در یخ‌های قطب جنوب «فریز» کرده بودند که پس از سه هزار سال هنوز تازه مانده است.

بی‌انصافی است اگر مدعی شویم که این جهان‌نگری هیچ جنبه مثبتی ندارد. حفظ محیط زیست، گیرم نه در معنای علمی و امروزی آن، عشق به طبیعت که ناگزیر — همانند اندیشه حزب رادیکال «سبزها» در آلمان — به معارضة شدید با جنگ می‌انجامد، صلح دوستی، علاقه به چیزهای «محض» آغاز جهان [به قول فریدون مشیری:

به آغاز جهان می‌ماند این زیبایی سرشار:

جالیزار.]

و جزییات دیگری جنبه‌های مثبت این جهان‌نگری را می‌سازند. معضلی که این جا رخ می‌نماید حیرت‌انگیز است: این جنبه‌های مثبت فقط زمانی می‌تواند فعلیت یابد که آن کلیت اندیشگی‌ای که شعر «مسافر» حامل آن است به کل رها شود.

۴

در فلسفه کهن‌گرای «مسافر» مورد مثبت دیگری که وجود دارد لذت‌جویی غیر افراطی است: باید از زیبایی‌ها لذت برد و شاید زیباترین زیبایی (برای مرد) زیبایی زن است. از منظر عرفان ایرانی نیز هیچ باشنده‌ای زیباتر از بشر نیست.

۵

سخنان به یادماندنی شفيعی کدکنی کم نیست. این یکی از آن همه است: کسانی که به شعر اجتماعی اعتقاد دارند تفاوت کار و سیاهش کسری را به خوبی می‌دانند. کسانی هم که به شعر — از لحاظ سیاسی — خنثی‌گرایی نشان می‌دهند بر این واقعیت وقوف دارند که فرقی است فارق میان یدالله رویایی و سپهری.

ابتدا شعری — به پسند من — هرزه از رویایی ذکر می‌کنم و سپس همان مضمون را از زبان محبوب سپهری. در شعر رویایی «گل گوشت‌خوار» از آن زن است:

مرا به تاب و تب گوشت
مرا به ظلمت پروانه سیاه
مرا به حوض گل گوشت خوار
به ضلع و قاعده، به انتهای قنات
مرا به مادگی ات

دعوت کن!

شاعر ممتاز سهراب سپهری، اما بر آن نیست که عزب‌ها را به «خانه» ای که باز کرده است
جلب کند، او گوشه‌ای از فلسفه خود را نشان می‌دهد. در این فلسفه می‌توان حزن را با
شادی‌های زمینی توأمان داشت. مگر نه آن‌که:

عبور باید کرد
و گاه از سر یک شاخه توت باید خورد.
و حال هم آغوشی سهراب:
من از کنار تغزل عبور می‌کردم
و موسم برکت بود.
و زیر پای من ارقام شن لگد می‌شد.
زنی شنید،
کنار پنجره آمد، نگاه کرد به فصل.
در ابتدای خودش بود
و دست بدوی او شب‌نم دقایق را
به نرمی از تن احساس مرگ برمی‌چید.

معنای دو مصراع اول واضح است. مصراع سوم از مصراع‌های بی‌معنی این منظومه است.
مصراع «در ابتدای خودش بود» و مصراع پیش از آن اشاره دارد به آغاز جهان و پاکی مضمّر
در آن، زنی بود که به «تلاطم صنعت» آلوده نشده و «بوی روغن» نمی‌داد. دست او هم بدوی
بود. حزن حاصل از اندیشه نبود وصال فرازمینی در آغوش او تلطیف می‌شود و پرداختن به
وقت (دقایق یا نیندیشیدن به گذشته و آینده) خود به خود مفهوم «زمان» را — که خواه ناخواه
حامل مفهوم مرگ نیز هست — در ذهن — که بنابراین فلسفه لوحی است سپید — منقوش
نمی‌کند.

باز هم از خوانندگان پوزش می‌طلبم. من از این گنده‌گویی‌ها بیزارم. اما معمولاً هرچیز که
بی‌منطق‌تر باشد پیچیده‌تر نیز هست. اما دیریابی این بخش از مانیفست شعر آذین سپهری به

خاطر زیبایی‌اش از یک سو و امیدی که در آن هست، از سوی دیگر شایسته آن هست که بخش‌هایی از آن را برای دوست‌داران شعر سپهری توضیح دهم و گرنه من به هیچ وجه حاضر نیستم برای «ذن»، «بودیسم» و این حرف‌ها وقتِ عزیز را تلف کنم. به‌ویژه که استاد سیروس شمیسا گوشه‌هایی از این بخش را — به‌نظر من — درنیافته است و نمی‌خواهد بپذیرد که سپهری مصراع‌های بی‌معنی هم دارد. قرار نیست تمامی مصراع‌های این بخش را نقل کنم. و ضربه‌های گیاهی عجیب را به تن ذهن

شماره می‌کردم.

ضربان قلب هنگام اظهار عشق. زمانی که دروغی در کار نیست. از «زیبا» و این حرف‌ها بگذریم.

و چند ثانیه غفلت، حضور هستی ماست.

شاعر در مصراع دیگری در همین شعر این غفلت را به حوا نسبت داده بود. پس معنی مشخص است. زن آغاز جهان به حرف می‌آید (اجازه بدهید به یونگ نپردازیم، سخن دراز می‌شود و خونابه باز...).

صدای پای تو آمد، خیال کردم باد

عبور می‌کند از روی پرده‌های قدیمی.

و اما مصراعی که شمیسا آن را به خوبی درک کرده است.

نگاه کن به تموج، به انتشار تن من.

و در توضیح آن گفته است: انتشار. دراز شدن، بلند شدن: همان امتداد که چند مصراع بعد

باید مساحت لیوان (از آن زن است، شمیسا) را درنوردد.

و امتداد مرا تا مساحتِ تر لیوان

پراز سطوح عطش کن.

و بعد: چیزی که برای آن دوران مقدس بود (حتی برای سهراب؟). شاید هنوز هم باشد.

اما برای پس‌مانده‌های دانش بشری و عقب‌افتاده‌ترین اذهان. برای سهراب هم؟ حافظ گفته است:

وہ! کہ دُردانہ‌ای چنین نازک

در شبِ تار سفتنم هوس است.

شاعر نیمهٔ دوم قرن بیستم نیز می‌گوید:

کجا حیات به اندازهٔ شکستنِ یک ظرف

دقیق خواهد شد.

و بعد باز هم دوربین نزدیک‌تر می‌شود اما نه به صورت...

و رازِ رشد پنیرک را

حرارت دهن اسب ذوب خواهد کرد؟

شمیسا درست توضیح داده است: «حرارت دهن اسب» مربوط به زن است. حال پیردازیم به زیباترین خوشه‌های تاک ازلی. زنانی که به دلیل فقر یا — در اروپای شمالی و غربی — به هر دلیل دیگری به «مشری» بوسه نمی‌دهند، به خاطر آن است که او را دوست نمی‌دارند. بوسه آن‌ها فقط متعلق به یک نفر است.

صدای چیدن یک خوشه را به گوش شنیدیم.

صدای بوسه. پس عشقی در میانه است. فکر می‌کنم کافی باشد.

۶

فلسفه منظومهٔ مسافر را — که بخش‌هایی از آن پیش‌تر در صدای پای آب گفته شده بود — می‌توان این‌گونه خلاصه کرد:

کشف حقیقت محال است و کوشش در این راه بی‌ثمر. وظیفهٔ بشر هیچ نیست جز آن‌که با هر چه موجود است سر‌آشتی داشته باشد و تنها به مشاهدهٔ هستی پردازد. شناور بودن در افسون گل‌سرخ ما را به آرامش می‌رساند و تلاش برای شناسایی راز آن، در این آرامش خلل به وجود می‌آورد. ما هیچ نیستیم الا نگاه. نگاهی منفعل. تمام پدیده‌ها در جهان هم ضروری است. می‌توان زاغچه را در قفسی کرد و مانند قناری از زیبایی و آواز او لذت برد. کود همان قدر دوست داشتنی است که چلوکباب. حافظهٔ تاریخی همانند تلاش در جهت به‌زیستی آب در هاون کوبیدن است. کشتار جمعی مردم نیشابور توسط مغول‌ها ارزش تحقیق و تفحص ندارد. مسایل اجتماعی دوران معاصر هم ارزش به اندیشهٔ آمدن را. این‌که در اتریش نفوفاشیستی مانند «هایدر» بر سر کار آمده است اشکالی ندارد. اتحادیهٔ اروپا بیهوده اتریش را طرد کرده است. اگر «هایدر» نباشد اروپا چیزی کم دارد. فکر می‌کنم هیچ جهان‌بینی دیگری برای یک دلال اسلحه تا این حد مفید نباشد.

در حوزهٔ ماوراءالطبیعت نیز عرفای ما به کژراهه رفته‌اند. بسط، هفت شهر عشق، شهود، وصل و ان‌الحق بیهوده‌نویسی بوده و عرفای شطح‌نویس ما را توهم به پای چوبهٔ دار کشانده و هر هفتاد و دو تن قهرمان «تذکرة اولیاء» متوهم بوده‌اند. اما غم فقدان وصل فرازمینی را می‌توان با شادی‌های زمینی جبران کرد. و شاید این جنبه تنها وجه افتراق فلسفهٔ مسافر همه‌دان باشد با زهد ریایی.

سهراب سپهری و محتوای فرهنگی شعر او

محمد استعلامی

از شعر او هشت کتاب به نام «مرگ رنگ»، «زندگی خواب‌ها»، «آوار آفتاب»، «شرق اندوه»، «صدای پای آب»، «مسافر»، «حجم سبز و ماهیچ»، «ما نگاه نشر شده و منظومه‌ای هم دارد به نام «در کنار چمن». در این سال‌ها دو بار نیز هشت کتاب شعر او یک جا و با عنوان «هشت کتاب» به چاپ رسیده است.

در شعر سهراب زیبایی، تازگی و گوناگونی تعبیر، و عمق و تنوع اندیشه‌ها و مضمون‌ها، نشانه سرمایه معنوی و ذخیره ذهنی او است که با آفرینش هنری همراه شده است. اگر بخواهیم محتوای فرهنگی و هنری شعر سپهری را در کنار هم نشان دهیم باید بگوییم:

۱. در شعر سهراب تمام مظاهر طبیعت – گل، گیاه، باران، رنگ سبز، صبح، شب، پاییز، نسیم و... – همه از زندگی حرف می‌زنند و هر جا صحبت از دیگر نشانه‌های زندگی است سهراب به یاد مظاهر طبیعت می‌افتد و در تصویر اندیشه‌های خود از آن‌ها کمک می‌گیرد:

... فرصت سبز حیات به هوای خنک کوهستان می‌پیوست (۳۳۴)

... می‌نشینم لب حوض

گردش ماهی‌ها، روشنی، من، گل، آب

پاکی خوشه زیست

مادرم ریحان می‌چیند

نان و ریحان و پنیر، آسمانی بی‌ابر، اطلسی‌هایی تر

رستگاری نزدیک، لای گل‌های حیاط... (۳۳۶)

و حتی در خستگی‌های زندگی هم، رویش و نشانه زیستن هست و آن‌چه خستگی را از میان می‌برد باز با تعبیری زنده بیان می‌شود:

من در این تاریکی

فکر یک بره روشن هستم
که بیاید، علف خستگیم را بچرد... (۳۸۹)
و حتی مرگ، بوته نوری است که آبیاری می‌شود:
من در این تاریکی
ریشه‌ها را دیدم
و برای بته نورس مرگ، آب را معنی کردم (۳۸۹)
تعبیرها چنان حاکی از زندگی است که در آنها گیاه هوش دارد و معانی ساقه دارند:
... چشم تا کار می‌کرد
هوش پاییز بود (۴۴۸)
سقف یک وهم فرو خواهد ریخت
چشم
هوش محزون نباتی را خواهد دید (۴۵۶)
... امشب ساقه معنی را
وزش دوست تکان خواهد داد، بهت پرپر خواهد شد (۴۵۷)
... داخل واژه صبح
صبح خواهد شد (۴۵۷)
و همه این مظاهر طبیعت سخنی دارند که سوای هستی آنها است و هستی ای دارند جز
آن چه واژه‌ها در خاطر می‌آورند:
... ای عجیب قشنگ
با نگاهی پر از لفظ مرطوب
مثل خوابی پر از لکنت سبز یک باغ
چشم‌هایی شبیه حیای مشبک
پلک‌های مردد
مثل انگشت‌های پریشان خواب مسافر
زیر بیداری بیدهای لب رود... (۴۴۸)
اما درکنار این همه زیبایی و درخشندگی و هیجان و حسن تعبیر، صحبت از لحظه‌هایی
نیز هست که در آنها انسان اندیشه‌گر از شور و شادی خویش دور است. در دو کتاب «صدای
پای آب» و «مسافر» به این نقطه‌ها هم می‌رسیم و به نقطه‌هایی که در آنها سخن از عمق
زندگی است:

... باغ ما در طرف سایه دانایی بود
 باغ ما جای گره خوردن احساس و گیاه
 باغ ما نقطه برخورد نگاه و قفس و آینه بود
 باغ ما شاید، قوسی از دایره سبز سعادت بود
 زندگی چیزی بود، مثل یک بارش عید، یک چنار پراسار
 زندگی در آن وقت صفی از نور و عروسک بود
 یک بغل آزادی بود
 زندگی در آن وقت، حوض موسیقی بود...
 من به مهمانی دنیا رفتم
 من به دشت اندوه
 من به باغ عرفان، من به ایوان چراغانی دانش رفتم
 رفتم از پله مذهب بالا
 تا ته کوچه شک
 تا هوای خنک استغنا
 تا شب خیس محبت رفتم
 من به دیدار کسی رفتم، در آن سر عشق...
 چیزها دیدم در روی زمین
 کودکی دیدم، ماه را بو می کرد
 قفسی بی در دیدم، که در آن روشنی پرپر می زد
 نردبانی که از آن، عشق می رفت به بام ملکوت
 من زنی را دیدم، نور در هاون می کوبید
 ظهر در سفره آنان نان بود، سبزی بود،
 دوری شبنم بود، کاسه داغ محبت بود
 من گدایی دیدم، در به در می رفت، آواز چکاوک می خواست و سپهری، که به یک
 پوسته خربزه می برد نماز... (۲۷۷-۲۷۵).
 و باز در همان «صدای پای آب» تعریفی از زندگی می یابیم:
 ... زندگی رسم خوشایندی است
 زندگی بال و پری دارد با وسعت مرگ
 پرشی دارد اندازه عشق

زندگی چیزی نیست که لب طاقچه عادت از یاد من و تو برود
زندگی جاذبه دستی است که می چیند
زندگی نوبر انجیر سیاه در دهان گس تابستان است
زندگی بعد درخت است به چشم حشره
زندگی تجربه شب پره در تاریکی است
زندگی حس غریبی است که یک مرغ مهاجر دارد
زندگی سوت قطاری است که در خواب پلی می پیچد
زندگی دیدن یک باغچه از شیشه مسدود هواپیماست.
خبر رفتن موشک به فضا
لمس تنهایی ماه

فکر بوییدن گل در کره ای دیگر... (۲۹۰)^۱
و این پرسش پیش می آید که آیا ماهمه زیبایی های این زندگی را درست شناخته ایم؟
من نمی دانم که چرا می گویند:
اسب حیوان نجیبی است، کبوتر زیباست؟
و چرا در قفس هیچ کسی کرکس نیست؟
گل شبدر چه کم از لاله قرمز دارد؟
چشم ها را باید شست، جور دیگر باید دید.
۲. وقتی شاعر با طبیعت و با زندگی سروکار دارد و همه چیز را مانند طبیعت تصویر می کند، و به خصوص وقتی که شاعر نقاش است، رنگ ها در تعبیر او و در دید و انگار او اثری خاص دارند:

ریخته سرخ غروب، جابه جابر سر سنگ
کوه خاموش است
می خروشد رود
مانده در دامن دشت، خرمنی رنگ کبود... (۲۸)
تیرگی می آید
دشت می گیرد آرام
قصه زندگی روز، می رود رو به تمام (۲۹)

و در کنار بازی رنگ ها، همه چیز و حتی معانی ترسیم و تصویر می پذیرند:

۱. ... در این نوشته هر جا من در داخل پرانتزها شماره ای می نویسم شماره صفحه «هشت کتاب» است.

این تو بودی که طرح عطش را بر سنگ نهفته‌ترین چشمه کشیدی
و اینک چشمه نزدیک
نقش عطش را در خود می‌شکند
و در این ترسیم و تصویر، گاه رنگ و نقش چنان می‌آمیزند که خواننده در گذرگاه جویبار
شعر سهراب، از رفتن باز می‌ماند تا ببیندیشد و بفهمد:
ماه

رنگ تفسیر مس بود
مثل اندوه تفهیم بالا می‌آمد
سرو، شیهه بارز خاک بود
کاج نزدیک، مثل انبوه فهم
صفحه ساده فصل را سایه می‌زد
کوفی خشک تیغال‌ها خواننده می‌شد
از زمین‌های تاریک
بوی تشکیل ادراک می‌آمد
دوست

توری هوش را روی اشیاء لمس می‌کرد... (۴۵۱)

۳. با این‌که ترسیم و تصویر در شعر سهراب به اوج ظرافت می‌رسد، اگر با زبان او آشنا
نباشیم گاه شعرش دور از فهم می‌نماید، اما در همان نقطه‌های به ظاهر دور از فهم، زیباترین
صور خیال را می‌توان یافت، گفتم: به شرط آن‌که به زبانش آشنا باشیم، زبانی که برای خود او
هیچ پیچیدگی ندارد. حتی در عنوان شعرها گاه ترکیبی مانند «چشمان یک عبور» نخست
سؤال پیش می‌آورد که: یعنی چه؟ اما شعر خود جواب این پرسش را می‌دهد:

آسمان پر شد از خال پروانه‌های تماشا
عکس گنجشک افتاد در آب‌های رفاقت...
شاخه مو به انگور مبتلا بود...
کودک آمد

جیب‌هایش پر از شور چیدن...

کودک از پشت الفاظ

تا علف‌های نرم تمایل دوید

رفت تا ماهیان همیشه... (۴۴۳)

در زبان سپهری، استعاره و تشبیه پیچیده هم از زندگی حرف می‌زند:

... ای حیات شدید

ریشه‌های تو از مهلت نور

آب می‌نوشد

آدمی‌زاد - این حجم غمناک - روی پاشویه وقت

روز سرشاری حوض را خواب می‌بیند

ای کمی رفته بالاتر از واقعیت

با تکان لطیف غریزه

ارث تاریک اشکال از بال‌های تو می‌ریزد...

من، وارث نقش فرش زمینم

و همه انحنای این حوض‌خانه

شکل آن کاسه مس

همسفر بوده با من

از زمین‌های زبر عزیزی

تا تراشیدگی‌های وجدان امروز... (۴۳۱-۴۳۰)

و در میان همه این تعبیرها سهراب خود زندگی می‌کند و یک دنیا حرف می‌زند:

... امشب

دست‌هایم نهایت ندارند

امشب از شاخه‌های اساطیری میوه می‌چینند

امشب، هر درختی به اندازه ترس من برگ دارد...

من هنوز، موهبت‌های مجهول شب را

خواب می‌بینم

من هنوز، تشنه آب‌های مشبک هستم

دگمه‌های لباسم

رنگ اوراد اعصار جادوست

در علفزار پیش از شیوع تکلم

آخرین جشن جسمانی ما به پا بود

من در این جشن، موسیقی اختران را

از میان سفالینه‌ها می‌شنیدم

و نگاهم پر از کوچ جادوگران بود
ای قدیمی ترین
عکس نرگس در آینه حزن جذبه تو مرا هم چنان برد
تا هوای تکامل؟
شاید.

در تب حرف آب بصیرت بنوشیم
من که تا زانو
در خلوص سکوت نباتی فرو رفته بودم
دست و رو در تماشای اشکال شستم
بعد در فصل دیگر
کفش های من از لفظ شبنم تر شد
بعد، وقتی که بالای سنگی نشستم
هجرت سنگ را از جوار کف پای خود می شنیدم
بعد دیدم که از موسم دست هایم
ذات هر شاخه پرهیز می کرد... (۴۳۴-۴۳۶)

۴. شاید برترین نشانه شعر سپهری، که آن را در میان دریای شعر امروز به صورت موجی
عظیم و زیبا می نماید، تفکر و زبان عارفانه است. من در پی آن نیستم که در شعر سهراب،
منازل سلوک را مانند منطق الطیر عطار پیدا کنم و پیش چشم شما بیاورم. در این جا صحبت
من روی آمیزه ای از زبان و تفکر است که زندگی دیگری را در درون او نشان می دهد:

صبح است
گنجشک محض می خواند
پاییز روی وحدت دیوار اوراق می شود
رفتار آفتاب مفرح
حجم فساد را از خواب می پراند...
اما

ای حرمت سپیدی کاغذ
نبض حروف ما، در غیبت مرکب مشاق می زند
در ذهن حال جاذبه شکل، از دست می رود
باید کتاب را بست

باید بلند شد

در امتداد وقت قدم زد

گل را نگاه کرد

ابهام را شنید

باید دوید تا ته بودن

باید به سوی خاک فنا رفت

باید نشست، نزدیک انبساط

جایی میان بی خودی و کشف (۴۲۸-۴۲۶)

برای درک مفهوم «گنجشک محض» و «زدن نبض حروف در غیبت مرکب مشاق» و «از دست رفتن جاذبه شکل در ذهن حال»، «باید کتاب را بست» و با «نگاه کردن باید ابهام را شنید» و «بی خود باید شد و کشف باید کرد». به آن جا باید رفت که ندایی سهراب را صدا می زند:

کفش هایم کو؟

چه کسی بود صدا زد: سهراب؟

آشنا بود صدا مثل هوا با تن برگ...

بوی هجرت می آید

بالش من پر آواز پر چلچله هاست...

باید امشب چمدانی را

که به اندازه پیراهن تنهایی من جا دارد، بردارم و به سمتی بروم

که درختان حماسی پیدا است

رو به آن وسعت بی واژه که همواره مرا می خواند... (۳۹۳-۳۹۰)

و اگر این حرکت ذهنی پدید آید که ما را صدایی به سویی بخواند:

آفتابی لب درگاه شماست

که اگر در بگشایید به رفتا شما می تابد (۳۷۴)

و می بینید که:

سنگ آرایش کوهستان نیست

هم چنانی که فلز، زیوری نیست به اندام کلنگ

در کف دست زمین گوهر ناپیدایی است

که رسولان همه از تابش آن خیره شدند

پی گوهر باشید

لحظه‌ها را به چراگاه رسالت ببرید... (۳۷۴)

آن جا که:

هر که در حافظه چوب ببیند باغی

صورتش در وزش بیشه شور ابدی خواهد ماند (۳۷۵)

از چنین گذرگاهی سهراب در جست‌وجوی جهان تازه‌ای است با ارزش‌های تازه:

قایقی خواهم ساخت

خواهم انداخت به آب

دور خواهم شد از این خاک غریب

که در آن هیچ کسی نیست که در بیشه عشق

قهرمانان را بیدار کند...

پشت دریاها شهری است

که در آن پنجره‌ها رو به تجلی باز است

بام‌ها جای کبوترهایی است که به فواره هوش بشری می‌نگرند

دست هر کودک ده ساله شهر، شاخه معرفتی است... (۳۶۳-۳۶۵)

و در میان این‌گونه شعرهای سهراب که سرشار از فیضان زندگی درونی است، گاه کلام

چنان به شور می‌آید و آهنگین می‌شود که یادآور غزل‌های مولوی در دیوان شمس است:

دستی افشان، تاز سرانگشتانت، صد قطره چکد

هر قطره خورشیدی شود

باشد که به صد سوزن نور، شب ما را بکند سوزن سوزن.

ما بی‌تاب و نیایش بیرنگ

از مهرت لبخندی کن، بنشان بر لب ما

باشد که سرودی خیزد، در خورد نیوشیدن تو

ما هسته پنهان تماشاایم

ز تجلی ابری کن، بفرست که بیارد بر سر ما

باشد که به شوری بشکافیم

باشد که ببالیم و به خورشید تو پیوندیم... (۲۵۹)

و باز در این نمونه:

سایه شدم و صدا کردم

کو مرز پریدن‌ها، دیدن‌ها، کو اوج «نه من»، دره «او»؟
و ندا آمد: «لب بسته بپو».

در همین شعر دنباله سخن ما را به یاد معراج بایزید می‌اندازد و ترجمه آن در تذکرة الاولیاء:
مرغی رفت، تنها بود. پر شد جام شگفت
و ندا آمد: بر تو گوارا باد، تنهایی تنها باد.
دستم در کوه سحر، «او» می‌چید، «او» می‌چید
و ندا آمد: و هجومی از خورشید
از صخره شدم بالا، در هر گام دنیایی تنهاتر، زیباتر
و ندا آمد: بالاتر، بالاتر... (۲۵۱)

چنان‌که گفتم در همه این نمونه‌ها و نیز در دو منظومه بلند «مسافر» و «صدای پای آب»
سهراب را در سلوکی می‌بینیم ویژه حال و هوای خود، که از همه زمان‌ها و در تمام زمینه‌ها
حرف می‌زند و در راهی است که سرمنزل آن یک رشد ذهنی و یک چشمه جوشان اندیشه و
سخن است و در این چشمه جوشان و در کنار این همه شور و پرواز معنوی، گاه نیز سخن از
تلخی و اندوهی می‌گوید که هر انسان اندیشه‌گر آن را دریافته است و می‌شناسد:

این وجودی که در نور ادراک

مثل یک خواب رعنا نشسته

روی پلک تماشا

واژه‌های تروتازه می‌باشد

چشم‌هایش

نفی تقویم سبز حیات است... (۴۳۹)

و در آن جاست که:

آدمی زاد - این حجم غمناک -

روی پاشویه وقت

روز سرشاری حوض را خواب می‌بیند (۴۳۰)

و می‌گوید:

نه تو می‌پایی و نه من، دیده تر بگشا، مرگ آمد، در بگشا... (۲۳۴)

... برگ افتاد، نوشم باد، من زنده به اندوهم

ابری رفت، من کوهم، می‌پایم، من بادم، می‌پویم

در دشت اگر، گل افسوسی چو بروید

می‌آیم، می‌پویم (۲۲۸)

۵. توجه سپهری به رویه دیگر زندگی، گاه از مرز تفکر عارفانه و بیان ظریف شاعرانه فراتر می‌رود و زندگی صنعتی و اقتصادی امروز را هم دربر می‌گیرد و از آن تعبیرها یا بهتر بگوییم تصویرهایی به دست می‌دهد که گاه پرده‌ای از طنز هم بر آن‌ها افتاده است:

من به اندازه یک ابر دلم می‌گیرد

وقتی از پنجره می‌بینم: حوری، دختر بالغ همسایه

پای کمیاب‌ترین نارون روی زمین

فقه می‌خوانند... (۳۹۲)

و در زمینه دیگر:

... بیا تا نترسم من از شهرهایی

که خاک سیاشان چراگاه جرثقیل است

مرا باز کن مثل یک در به روی هبوط گلابی، در این عصر

معراج پولاد

مرا خواب کن زیر یک شاخه،

دور از شب اصطکاک فلزات

اگر کاشف معدن صبح آمد، صدا کن مرا

و من در طلوع گل یاسی از پشت انگشت‌های تو، بیدار خواهم شد

و آن وقت

حکایت کن از بمب‌هایی که من خواب بودم و افتاد

حکایت کن از گونه‌هایی که من خواب بودم و تر شد

بگو چند مرغابی از روی دریا پریدند

در آن گیروداری که چرخ زره‌پوش

از روی رؤیای کودک گذر داشت

قناری نخ زرد آواز خود را

به پای چه احساس آسایشی بست؟

بگو در بنادر چه اجناس معصومی از راه وارد شد؟

چه علمی به موسیقی مثبت بوی باروت پی برد؟... (۳۹۷)

این باریک‌بینی سرانجام همان حاصلی را می‌دهد که از آن همه اندیشه‌گران با اندوه یاد

کرده‌اند: انسان در این جهان آشنای ناشناخته، گاه بره‌ای است که سرش را گرم می‌کنند و

گولش می‌زنند، گاه از این‌که خورد و خوابش روبه‌راه است احساس می‌کند که به همه مرادها رسیده است و گاه چنان خود را سیراب می‌یابد که همه چیز را درست می‌بیند و به دیگران که دردی دارند اندرز می‌گوید:

... بره‌ای دیدم، بادبادک می‌خورد
من الاغی دیدم یونجه را می‌فهمید
در چراگاه نصیحت گاوی دیدم سیر
شاعری دیدم هنگام خطاب، به گل سوسن می‌گفت: «شما».

سهراب سپهری، صیاد لحظه‌ها

داریوش آشوری

کلام سپهری بی‌آذین و آرایش است، اما این عیب کار او نیست. به یک معنا امتیاز کار او است. گریز او از پیچیدگی‌های لفظی تناسبی مستقیم با معنایی دارد که می‌خواهد برساند. در شعر امروز ما معنای عمیق بسیار کم یافت می‌شود، اما پیچیدگی لفظ هست. یا، به عبارت بهتر، رسن بازی با کلمات. این پیچیدگی لفظ اگر ناشی از بی‌سوادی محض و بازی و ادا نباشد، نشانه آن است که چیزی گنگ می‌خواهد زبان باز کند. اما گنگان تنها به زبان گنگی سخن می‌توانند گفت. چیزی در درون شاعر می‌جوشد. مرموز و سر بسته. که برخورد او آشکار نیست. اما با نیروی مبهمش او را به نحوی وامی‌دارد که حرف بزند – حرف زدن «گنگی خواب دیده» با «جهانی کر». این جوشش گنگ نام‌های مختلفی به خود می‌دهد و گاهی نامش «فرمالیسم» می‌شود. سپهری نیز در تجربه شاعرانه خود چنین دوره‌ای را طی کرده است. در آوار آفتاب سپهری چنین زبان گنگی دارد، اما در همان کتاب نیز، که حاصل کارهای چند ساله او است، سیر او را به طرف روشنی می‌توان دید. او کم‌کم ابرهای سیاهی را که ضمیرش را دربر گرفته پس می‌زند و آن‌چه را که از درون او برمی‌جوشد نخست چون آبی گل‌آلود و سپس، در کارهای بعدیش، چون چشمه‌ای زلال، روان می‌کند. سپهری بر آوار آفتاب مقدمه‌ای کوتاه نیز دارد؛ «مانیفست» واری که با اشاراتی فشرده که با آن می‌خواهد بگوید که او در شعرش در پی چیست و در آن مسئله بینش شرقی و غربی را مطرح می‌کند. اما این مانیفست نویسی در مقدمه کتاب‌های شعر هم مال دوره‌ای است که شاعر هنوز نمی‌تواند همه آن‌چه را که می‌خواهد، با زبان شعر بیان کند. شعرهای به ظاهر پیچیده که به آب‌های گل‌آلود می‌ماند، به قول نیچه، عمداً گل‌آلوده‌اند تا عمیق جلوه کنند و اگر گل و لای آن‌ها را بنشانی چه بسا حوضچه‌هایی می‌بینی به عمق یک وجب. حوضچه‌های زلال به عمق یک وجب هم فراوانند. اما آب‌های زلال ژرف همیشه ژرفاشان را کم‌تر از آن‌چه هست نشان

می‌دهند و برای راه بردن به ژرفای چنین آب‌ها باید شناگری دانست والا به دست‌ورو تازه کردنی در کنار آن‌ها قناعت کرد. شعر اگر به راستی شعر باشد سرشار و تهی نشدنی است؛ و روبه‌رو شدن با آن هر بار مکاشفه تازه‌ای است، یا به قول نیما، همان رودخانه‌ای است که هر کس می‌تواند به اندازه گنجایش پیمانه خود از آن آب بردارد. بی آن‌که از رودخانه چیزی کم شود، اما آن حوضچه‌ها فقط به یک دست و رو شستن می‌ارزند و بس.

شعر سپهری اگرچه آن رود نیست، اما آن برکه ساکن هم نیست. جویباری است زمزمه‌گر که باید به زمزمه تأمل انگیز آن گوش فراداد.

در سادگی یک دست و فضای آرام و بی‌ابر و طوفان شعر سپهری یک نکته هست که پیوسته باز گفته می‌شود. اما این باز گفتن تکرار ملال‌آور یک حرف نیست، یک حرف اصلی است که باید باز گفته شود. در کار هر شاعر یا متفکر جدی یک نکته بیش نیست که پیوسته بر زبان یا قلم جاری می‌شود و هرچه گفته شود باز گفتن یا بسط و تفصیل همان یک نکته است. سپهری توجهی عجیب به کشف لحظه‌های زندگی دارد و همین به شعر او رنگ و بوی خاص می‌دهد. شعرش پر از تصویرها و رنگ‌ها است. غالباً با یادآوری این‌که سپهری نقاش هم هست خواسته‌اند این دید شاعرانه را توجیه کنند. اما چرا این را دید شاعری ندانیم که نقاشی هم می‌کند؟ این تعبیر ناشی از این است که متذکر آن‌چه او در پس همه رنگ‌ها و صور نشان می‌دهد، نیستیم.

من که از بازترین پنجره با مردم این ناحیه صحبت کردم.

حرفی از جنس زمان نشنیدم.

هیچ چشمی عاشقانه به زمین خیره نبود

کسی از دیدن یک پنجره مجذوب نشد

هیچ کس زاغچه‌ای را سر یک مزرعه جدی نگرفت

سپهری سخنی ساده با ما دارد. او می‌خواهد به یادمان بیاورد که ما آدم‌های محصور در حصارهای شهرهای کنونی با آن‌که بیش از هر زمان دیگر برای لذت بردن از زندگی حرص می‌زنیم، بیش از همیشه از حقیقت زندگی دوریم. امروز انسان می‌کوشد که پهنه هرچه گسترده‌تری از مکان و واحد هرچه کوچک‌تری از زمان را به تصرف آورد. اما هرچه بر دامنه تصرفاتش افزوده می‌شود مجال زندگی بر او تنگ‌تر می‌شود. چنان است که گویی هر چه بیش‌تر بخواهیم زندگی را به چنگ آوریم بیش‌تر از ما می‌گریزد. اما اگر او را به خود واگذاریم با همه جلوه‌هایش به ما روی خواهد کرد. این آهوی رمیده هنگامی در کنارمان خواهد آرید که ما را بی‌سلاح و نامتجاوز، آسوده و آرام ببیند. تنها هنگامی که به زمزمه

خاموش او گوش فرا دهیم با ما سخن خواهد گفت و پرده از راز خود بر خواهد گرفت. نه هنگامی که هرزه می‌درآییم و پر سخنی می‌کنیم و می‌خواهیم به زور او را به سخن درآوریم. زندگی دریچه‌های خود را هر آن در نمودهای بی‌شمارش بر ما خواهد گشود و ما را از پُری خویش سرشار خواهد کرد اگر که چشم باطن خود را به روی او بگشاییم. اگر که «عاشقانه به زمین» خیره شویم. به قول مولانا:

این درختانند همچون خاکیان
دست‌ها بر کرده‌اند از خاکدان
با زبان سبز و با دست دراز
از ضمیر خاک می‌گویند راز

اما کجاست آن گوشی که راز ضمیر خاک را از زبان سبز درختان بشنود؟ تنها آن‌که عاشقانه به زمین خیره می‌شود چنین گوشی دارد، نه آن‌که می‌خواهد همه چیز را در چنگ تصرف خویش داشته باشد و همه چیز برای او «ماده خام» است. آن‌که عاشقانه به چیزی خیره می‌شود تصرف نمی‌کند، تجاوز نمی‌کند، بلکه آن چیز را وامی‌گذارد تا با همه پاکی و زیبایش و همه آشکاریش بدرخشد و چشم جان عاشق را از نور خود روشن کند. اما آن‌که در همه چیز چون «ماده خام» تصرف می‌کند، ماده را به چنگ می‌آورد و روح را از دست می‌دهد.

برای آدم گم‌شده در دود و دمه ماشین و محصور در حصار شهر و دیوار، انسانی که با افق و آسمان نسبتی ندارد، «طبیعت» چیزی چون یک معدن است که از آن مواد خام برای مصرف ماشین می‌آورند و یا چیزی چون یک سیلو و انبار. اما معدن و انباری که در آن چیزهای زائد فراوان است — چیزهایی مصرف نشدنی. برای او همه چیز جهت و جودی خود را در امکانات مصرفش نشان می‌دهد و هر چه که نتواند به این وجه جهت و جودی خود را نشان دهد زائد است و «بی مصرف» حاصل دست تصادف کوری است که نمی‌داند چگونه فقط چیزهای با مصرف بسازد. در همه آن‌چه از طبیعت در کامیون‌ها و قطارها و کشتی‌ها بار می‌زنند و می‌آورند چیزی خیال‌انگیز و دل‌انگیز نیست. همه ماده خام و نیم خام برای مصرف است و چون مصرف شد جای پس مانده آن در زباله‌دان است. چیزها در سیر نمایاندن جهت و جودی خود از زمین تا زباله‌دانی سیر می‌کنند.

اما شاعر چیزها را «مصرف» نمی‌کند. هیچ گلی را پرپر نمی‌کند، هیچ درختی را نمی‌برد، هیچ پرنده‌ای را بی‌بال و پر نمی‌کند تا خواص آن را دریابد. او همه چیز را وامی‌گذارد که همانی باشد که هست، در پاکی و سادگی ناب خود، در معصومیت درخشان خود، و با همه چیز رابطه‌ای درونی و عمیق دارد. او هیچ چیزی را تهی نمی‌کند، بلکه خود از همه چیز پر می‌شود.

من پر از نورم و شن

و پر از دار و درخت

پر از راه، از پل، از رود، از موج

پر از سایه برگی در آب

سپهری با آن که دم‌های زندگی را در جلوه‌های بی‌شمارش پیش چشم ما نقش می‌زند، اما فرورفتن او در این دم‌ها و سرمستی او از آن‌ها چیزی جز دم‌پرستی آدمی است که در جهانی تهی از معنا، در میان گذشته‌ای پوچ و آینده‌ای خالی، از این دم به آن می‌گریزد و زندگی خود را به تباهی لذت‌پرستی حریصانه می‌سپرد. برای او دم‌های زندگی عزیزند و جلوه‌های آن مقدس و ستودنی، چرا که همگی جلوه‌های حقیقت یگانه‌ای هستند که همه چیز را زنجیروار به هم می‌بندد و از پی هم پدید می‌آورد.

چرا مردم نمی‌دانند

که لادن اتفاقی نیست

نمی‌دانند در چشمان دُم‌جنبانک امروز

برق آب‌های شط دیروز است

وجود همه چیز از یک قانون مقدس ناشی می‌شود، حتی مرگ. او مرگ را چون قانون ضروری زندگی می‌پذیرد و می‌داند که زندگی در کنه وجود خویش به مرگ چون ضروری‌ترین چیز برای دوام و بالندگی خویش می‌پردازد.

گاه زخمی که به پا داشته‌ام

زیر و بم‌های زمین را به من آموخته است

گاه در بستر بیماری من، حجم گل چند برابر شده است

نهراسیم از مرگ

مرگ پایان کبوتر نیست

او چون خیام چرخ و فلک را به کین توزی متهم نمی‌کند و نمی‌پرسد که چرا «این کوزه‌گر دهر چنین جام لطیف — می‌سازد و باز بر زمین می‌زندش.» زیرا خود را آنی از دهش هستی می‌بیند که خود را در وجود او و همه چیز آشکار و ناپدید می‌کند و نه خود را ایستاده در برابر دشمنی جانستان.

از آن‌جا که همه چیزها مظاهر یک وجودند، پس تأمل در هر چیزی راهی است برای دریافت این یگانگی. هر چیزی را حالتی است که باید با تأمل دریافت «بیا با هم از حالت سنگ چیزی بفهمیم.»

اما این دریافت «حالت» با بردن چیزها به آزمایشگاه و با خرد کردن آن‌ها در زیر ماشین‌ها به دست نمی‌آید. آن‌ها تنها وقتی «حالت» خود را بر ما آشکار می‌کنند که به خود وا گذاشته شوند. شاعر پاسدار پاکی و عصمت چیزهاست. این فرزند به مادر خود - زمین - وفادار است، از این رو همزادان خویش را پاس می‌دارد و با دست مهر می‌نوازد، در کنار آن‌ها می‌آرمد و به گفت‌وگوی خاموش آن‌ها گوش فرامی‌دهد و از «حالت» آن‌ها پر می‌شود. او زبان وزش نسیم، ریزش آب، خزیدن مارمولک، رویش گل، پرواز پرنده، و سکوت سنگ را می‌فهمد و می‌تواند برای ما حکایت کند. او با پاس داشتن حریم چیزهای کوچک پیرامون خویش حریم قدوسیت هستی را می‌پاید. با پاییدن جوی کوچک خویش اقیانوس‌ها را می‌پاید.

آب را گل نکنیم...

شاید این آب روان می‌رود پای سپیداری تا فرو شوید اندوه دلی...

اما برای ورود به حریم پاکی و سادگی چیزها باید ساده شد، باید چین‌های غرور را از ابرو برداشت و رخت غضب از تن به در آورد. باید ساده بود تا این کودکان طبیعت ما را در بازی خود شرکت دهند؛ یا به قول مسیح، برای راه یافتن به ملکوت آسمان دوباره «کودک» باید شد، اما برای راه یافتن به ملکوت زمین هم دوباره کودک باید شد. باید سبک‌بار و بازی‌گوش شد. اما این سادگی را با ساده‌لوحی نباید اشتباه کرد. بلکه سیر تکاملی فردی است که به روشنی رسیده و بارهایی را که بر دوش او نهاده‌اند فرو ریخته و سبک‌بار و آزاد شده است.

پرده را برداریم

بگذاریم که احساس هوایی بخورد

بگذاریم بلوغ زیر هر بوته که می‌خواهد ببتوته کند

بگذاریم غریزه پی بازی برود

کفش‌ها را بکنند، و به دنبال فصول از سر گل‌ها بپرد

بگذاریم که تنهایی آواز بخواند

چیز بنویسد

به خیابان برود

ساده باشیم

ایمان او کودکی است بازی‌گوش و شگفت‌زده که در این باغ اسرار می‌گردد، همه چیز را با حیرت و دقت از جا برمی‌دارد، می‌بوید، لمس می‌کند و باز سر جایش می‌گذارد. او می‌داند که هیچ چیزی را نباید بشکنند، نباید له کند؛ زیرا این باغ معجزات است. در میان این همه آیات

شگفتی او به هیچ برهان عقلی، به هیچ معجز، به هیچ ید بیضا و شق القمری نیاز ندارد تا ایمان بیاورد. «برگ درختان سبز» حجت اوست.

زیر بیدی بودیم

برگی از شاخه بالای سرم چیدم، گفتم:

چشم را باز کنید، آیتی بهتر از این می‌خواهید؟

می‌شنیدم که به هم می‌گفتند:

سحر می‌داند: سحر

اما «غبار عادت» مانع دیدار است: «غبار عادت پیوسته در مسیر تماشاست.» عادت است که همه چیز را پیش‌پا افتاده می‌کند. آدمی که بر سبیل عادت زندگی می‌کند از چیزی متحیر نمی‌شود، در چیزی تأمل نمی‌کند. کوری و کری در عین باز بودن گوش و چشم حکایتی است که از قدیم به آن اشاره کرده‌اند: «چشم باز و گوش باز و این عمی!...» و عادت هر زمان صورتی و نامی به خود می‌گیرد و حتی نام آن می‌تواند «علم» باشد. اما شاعران حقیقی ما را «به خلاف آمد عادت» می‌خوانند، آن‌ها عادات ما را نوازش نمی‌کنند و ما را به گله راهبر نمی‌شوند، بلکه به فطرت حقیقی انسانی مان می‌خوانند: «غبار عادت» را از «مسیر تماشا» پاک می‌کنند تا از نو با شگفتی با همه چیز روبه‌رو شویم و پرسش کنیم. و به ما می‌آموزند که در «عالم عادت پرستان مقام کردن دیگر است و پای همت بر عادت و عادت پرستی زدن دیگر.» (نامه‌های عین‌القضات)

سر هر کوه رسولی دیدند

ابر انکار به دوش آوردند

باد را نازل کردیم

تا کلاه از سرشان بردارد

خانه‌هاشان پر داوودی بود

چشمشان را بستیم

دستشان را نرساندیم به سر شاخه هوش

جیبشان را پر عادت کردیم

عادت پرستی نفرینی است که آدمی به آن دچار می‌تواند شد و با آن چشم‌هایش از دیدار

جلوه‌های زندگی محروم می‌ماند.

زندگی چیزی نیست

که لب طاقچه عادت از یاد من و تو برود

زندگی جذبه دستی است که می‌جنبد

زندگی حس غریبی است که یک مرغ مهاجر دارد.

طبیعت ستایی سپهری به ظاهر چیزی از طبیعت ستایی رومانتیسم اروپایی (مثلاً از روسو تا آندره ژید) در خود دارد اما ریشه‌هایش از درونمایه‌ای عمیق‌تر آب می‌خورد و آن عرفان شرقی است. اما ظاهراً از عرفان خاور دور (چین و ژاپن) بیش‌تر تأثر پذیرفته است تا عرفان اسلامی و ایرانی. خدایی که او به آن ایمان دارد آن خدایی نیست که عارفی از شوق دیدار و تب عشق او در حالت سماع سر از پا نمی‌شناسد. در او شوق ریختن غبار تن و تهی شدن از آرایش جسم و پیوستن به «معشوق» با تب و تاب نیست. آن‌که در گوشش طنین «ارجعی الی ربک» پژواک دارد، آرام و قرار ندارد، اما آن‌که در آرامش و سکوت «دائو»ی جاودانه می‌آرمد و در خموشی و بی‌خودی و دست کشیدن از عمل (وو‌ی) خود را رها می‌کند تا چون ماهی به دریای خود باز پیوندند، در او چنان تب و تاب و جوش و خروشی نیست که، مثلاً، در دیوان شمس می‌توان یافت. در ادراک دائویی از وجود، مشیت و اراده و آفرینش در کار نیست. بلکه هستی شکفتنی است خودبه‌خود، بی‌تصرف و اراده. «دائو» بر هستی فرمان نمی‌راند و خداوندگار نیست و اراده نمی‌کند. «اصل دائو خودبه‌خودی است» (لائوتسه).

«دائوی بزرگ هر جا روان است

به چپ و به راست

همه چیز در هستی خود به او وابسته است

و او آن‌ها را وانمی‌گذارد.

او برای کرده‌های خود مدعایی ندارد.

او به همه چیز مهر می‌ورزد و آن‌ها را می‌پرورد

اما بر آن‌ها سروری نمی‌کند» (دائو ده جینگ)

آن‌چه به همه چیز امکان وجود می‌دهد با بر شکفتن از درون خویش – نه با آفریدن چیزها بر طبق اراده و عقل بی‌خویشتن است و بی‌خبر از کار خود: «چیزی بوده است مبهم پیش از آن‌که زمین و آسمان برخیزد. چه آسوده! چه تهی! تنها می‌ایستد و دیگرگون ناشونده؛ همه جا در کارست، بی‌خستگی. او را می‌توان مادر هر چیز در زیر آسمان دانست. نامش را نمی‌دانم، اما می‌توان او را با واژه دائو نامید.» (همان کتاب)

خدای سپهری چنین خدایی است. خدایی است در همین نزدیکی «لای شب‌بوها، پای آن کاج بلند، روی آگاهی آب، روی قانون گیاه.» اما این همه جا حاضر از وجود خویش بی‌خبر است و تنها در عمل خودبه‌خود خویش، خویشتن را به ما می‌شناساند و پرستش چنین

خدایی نزدیکی با مظاهر وجود اوست. او از ما چیزی نمی‌خواهد، زیرا یکسره بخشنده است و خود تهی سرشار: «حضور هیچ ملایم را به من نشان بدهید.» (سپهری)

و خدایی [دارم] که در این نزدیکی است،

لای این شب‌بوها، پای آن کاج بلند

روی آگاهی آب، روی قانون گیاه

من مسلمانم

قبله‌ام یک گل سرخ

جانمازم چشمه، مهرم نور

دشت سجاده من

من وضو با تپش پنجره‌ها می‌گیرم

در نمازم جریان دارد ماه، جریان دارد طیف

من نمازم را وقتی می‌خوانم

که اذانش را باد، گفته باشد سر گلدسته سرو

من نمازم را بی تکبیرة الاحرام علف می‌خوانم

پی قد قامت موج

کعبه‌ام بر لب آب

کعبه‌ام زیر اقاقی هاست

کعبه‌ام مثل نسیم، می‌رود باغ به باغ، می‌رود شهر به شهر

حجرالاسود من روشنی باغچه است.

چنین اندیشه‌ای که ساده و صادقانه می‌بیند و در بازی هستی با شادی و سرشاری دل، چون یک کودک، شرکت می‌کند، بی آن‌که در جست‌وجوی «علت‌العلل» یا «غایت‌القصوی» باشد بر همه دانشوری‌های مرسوم رندانه پوزخند می‌زند، زیرا می‌داند که هستی در جریان دما دم خود پای‌بند هیچ یک از این مفاهیم نیست و می‌داند که از این‌ها همه جز تاریکی دل و خودبینی و خودرایی هیچ به بار نمی‌آید چنین کسی ساده است، همیشه عاشق است، بوی خاک باران خورده را در دماغ دارد و «طعم تمشک‌های وحشی» (آندره ژید) در زیر دندان، و خیال هم‌بال شدن با پرندگان در سر. «کودکان هنوز» او را «دانش‌پژوه می‌دانند، خسک‌ها و شقایق‌های سرخ نیز» (نیچه) اگرچه در چشمه سرد و دل تاریک «دانشمندان» ساده لوح بنماید و بی‌دانش.

همیشه عاشق تنهاست

و دست عاشق در دست ترد ثانیه‌هاست
 و او و ثانیه‌ها می‌روند آن طرف روز
 و او و ثانیه‌ها روی نور می‌خوابند
 و او و ثانیه‌ها بهترین کتاب جهان را
 به آب می‌بخشند
 و خوب می‌دانند
 که هیچ ماهی هرگز
 به حل مسئله رودخانه قادر نیست
 و نیمه شب‌ها با زورق قدیمی اشراق
 در آبهای بدایت روانه می‌گردند
 و تا طلایهٔ اعجاب پیش می‌رانند

این جاست که سپهری شاعر در زمانه‌ای که جایی برای چنین چیزها و احوال ندارد، تا مرز بیگانگی کامل با آن پیش می‌رود. شعرهای او هر یک گویی تابلویی است پرداختهٔ دست یک نقاش چینی که در آن‌ها مناظر طبیعت، هر سنگ، هر برگ، هر سنجاقک هر بوته و گیاه با دقت و اعجاب و ستایش و پرستش نقاشی شده است و در کنار صخره‌ای از این منظره مردی نشسته است که در بی‌خودی خویش به تأمل در این مظاهر وجود مشغول است و در این مراقبه و کشف چیزی است که تنها با همدلی و در سکوت به آن می‌توان رسید ولی در آن جا که انسان با ستون‌های پولاد و سیمان به آسمان «عروج» می‌کند جایی برای چنین کشف و تأمل نیست، هر چه هست هیاهوی اصطکاک آهن است و پولاد و غوغای بیهوده و پایان‌ناپذیر مردمی سرگشته و شتاب‌زده در چنین جهانی جایی برای چنان کسی نیست و او در این همه و غوغا هراسان است و تنها خواب می‌تواند او را تا دمیدن روشنی جسم دیگر از این هیاهو و هراس شبانه برهاند.

در این کوچه‌هایی که تاریک هستند
 من از حاصل ضرب احساس و کبریت می‌ترسم
 من از سطح سیمانی قرن می‌ترسم
 بیا تا ترسم من از شهرهایی که خاک سیاشان چراگاه
 جرثقیل است

مرا باز کن مثل یک در به روی هبوط گلایی در این عصر

معراج فولاد

مرا خواب کن زیر یک شاخه دور از شب اصطکاک فلزات
اگر کاشف معدن جسم آمد، صدا کن مرا
و من، در طلوع گل یاسی از پشت انگشت‌های تو، بیدار
خواهم شد...

(شعرهایی که از سپهری در این مقاله نقل شده از کتاب حجم سبز او و دفترهای زمانه
«دفتر شعر» گرفته شده است.)

سهراب سپهری، مفهوم یا تصویر

محمد مختاری

کتاب هشتم سپهری به همراه نیمی از حجم سبز حرکت شدید و شتابناکی برای فاصله گرفتن از «شکل» در جهت «ذهن حال» است. چشم‌انداز شاعر به اقتضای «حال» و «ذهن» خود این است که «ارث تاریک اشکال، از بال هایش فرو ریزد» (ص ۴۳۰) و برای دست‌یافتن به این «فراغت» است که اندیشیده است کمی بالاتر از واقعیت برود.

من در این مقاله می‌خواهم دریابم که همراه با از دست رفتن «جاذبه شکل» در ذهن، و فرو ریختن «ارث تاریک اشکال»، چه چیزهایی دیگر در ذهن و شعر سپهری از دست رفته است؛ یا چه چیزهایی دیگر در ذهن و شعر او به دست آمده است. پیدا است که آن چه به دست آمده و آن چه از دست رفته دو روی یک سکه است. منتهی باید دریافت که سرانجام نصیب این ذهن بیش‌تر بوده است یا نصیب شعر.

قصد اصلی من امانه انتقاد از کتاب ما هیچ، ما نگاه است و نه بررسی، شأن شاعری که در ادبیات معاصر ما، موضع سزاوار خود را باز یافته است، بلکه از درون این کتاب نگاهی به یکی از مسایل زیبایی‌شناسی شعر، یعنی «تصویر» افکنده‌ام، که شاعران نازک‌اندیشی چون سپهری نیز در حل آن گاه گرفتار مشکلی تازه شده‌اند، و آن را با «مفهوم» Concept درهم آمیخته‌اند.

پیدا است که نظر طرح شده در این مقاله نه قطعی است و نه نهایی و جای هر گونه موافقت و مخالفت با آن یا اصلاح و تکمیل آن باقی است، و چه بسا دیگرانی با نگاهی دیگر بر این مسئله به گونه‌ای دیگر بیندیشند و نظری دیگر ارایه کنند.

سپهری شاعر متشخصی است که با کتاب‌های حجم سبز و مسافر و صدای پای آب بیش‌تر شناخته شده است، تا با کتاب ما هیچ، ما نگاه. بیش‌تر نمونه‌هایی که از شعر او نقل می‌شود، به دو یا سه کتاب یاد شده تعلق دارد، و نه به کتاب آخر او. اگر آن سه کتاب، خواننده عام‌تری را

پذیرا شده است کتاب آخر، گروه خاصی را به خود جذب می‌کند، که الزاماً نخبگان شعری نیستند، بلکه بیش‌تر به سائقه ذهنی با شاعر تجانس می‌یابند و هماهنگ‌اند؛ اما خود کتاب نتیجه سیر نهایی «ذهنی» است که سابقه‌اش را در کتاب‌های پیشین نیز می‌توان بازجست.

در روند رو به گسترش شعر معاصر کم نیستند جریان‌های شعری یا شاعرانی که مسیر شعر نیمایی را با زاویه‌ای پیموده باشند، و در نتیجه نزدیکی و همبستگی‌شان در مبدأ بسی بیش از بُعد و ناهماهنگی‌شان در مقصد بوده باشد. سپهری نیز یکی از این شاعران است، و مشخصه اصلی زاویه حرکت او را باید در گرایش ذهنی‌اش شناخت. همین گرایش ذهنی است که رفتار ویژه شعری‌اش را پدید آورده، تا آن‌جا که همه مشخصات خود را یک‌جا در شکل و محتوای شعرهای کتاب آخر متمرکز کرده است، و چنان‌که خواهیم دید پی‌آمدهایی نیز در فاصله گرفتن از روند عام شعر معاصر و شعر خویش داشته است. من این پی‌آمدها را چنین خلاصه کرده‌ام، تا در جای خود به توضیح آن‌ها بپردازم:

۱. از دست رفتن «جاذبه شکل» در گرایش ذهنی شاعر سبب شده است که «شکل» اشیاء و پدیده‌ها و ارتباط متقابل آن‌ها و به‌طور کلی واقعیت (با همان مفهومی که در کتاب‌های پیشین شاعر حضور داشته است) از درگیری اصلی ذهن و زبان پس‌نشانده شود، و سمت عمومی شعر فاصله گرفتن از واقعیت گردد.

۲. با پس‌نشستن شکل و واقعیت، حرکت اصلی شعر و شکل‌گیری ساختمانی آن بیش‌تر به باورهای ذهن سپرده شده است و «تجرید» که روند «بازتاب واقعیت» در تصویرهای هنری است، ویژگی هنری خود را به نفع تجرید غیر هنری از دست داده است، وسعت ادراک «مفهومی» هستی را در فضای کلی شعر به خود گرفته است.

یعنی تجرید واقعیت نه در روند خلاقیت تصویری شعر، بلکه در نحوه شناخت و پذیرش اندیشگی هستی صورت پذیرفته است. در نتیجه «مفهوم» جای «تصویر» نشسته و رهبری ترکیب‌های استعاره‌ای و فضاسازی شعر را برعهده گرفته است، و گاه افراط در این امر نوعی «مفهوم‌زدگی» را جایگزین «تصویرگرایی» کرده است.

۳. از آن‌جا که ذهن شاعر در حل رابطه انسان با «کل»، «کل‌گرا» مانده است، دل‌تنگی و حسرت پیشین شاعر نسبت به یگانگی با طبیعت به دل‌تنگی و حسرت برای وحدت با «کل» و بازگشت معنوی به «اصل» و «کل» تبدیل شده، و حرکت ذهن به سمت کلیتی نامحسوس تشدید شده است، و حساسیت شاعر نسبت به «جزء» و «فرد» کاهش یافته است.

۴. جاذبه زیبایی این کل مجرد، سبب شده است که هویت زیبایی «اجزای مشخص» در شعر کم‌رنگ شود؛ مثلاً شاید زیبایی کل بتواند هویتی فارغ از «درد» داشته باشد، اما زیبایی

«جزء مشخص» در هستی امروزین ما همواره همراه با «درد» است. روبه‌رو بودن سپهری با زیبایی کل مجرد او را از زیبایی دردآمیز و مشخص پیرامونش دور داشته است، و در نتیجه در شعر او «درد» از «زیبایی» منتزع شده است.

۵. انسان شاعر که صرفاً سمت کلی ارتباط با هستی را پیموده، از رابطه انسان با انسان، و انسان با واقعیت فارغ مانده است. در نتیجه «انسان‌گرایی» در مفهوم شعر نیمایی معاصر از شعر حذف شده است.

آنچه ذهن سپهری را در این شعرها فروپوشیده، نخست «مفهوم» و «حکمی» است که درباره گذشته هستی و آدمی پذیرفته است.

روزگاری که در سایه برگ ادراک

روی پلک درشت بشارت

خواب شیرینی از هوش می‌رفت.

در تماشای سوی ستاره

خون انسان پر از شمش اشراق می‌شد (ص ۴۳۱)

و این دل‌تنگی و حسرت، او را به «احکامی» درباره سرنوشت، خویش‌کاری و آینده انسان هدایت کرده است:

باید کتاب را بست

باید بلند شد

در امتداد وقت قدم زد

گل را نگاه کرد

ابهام را شنید.

باید دوید تا ته بودن

باید به بوی خاک فنا رفت

باید به ملتقای درخت و خدا رسید

باید نشست

نزدیک انبساط

جایی میان بی‌خودی و کشف (ص ۴۲۸)

و این همه، در شعرها به این رسالت می‌انجامد که: در تب حرف، آب بصیرت بنوشیم. (ص ۴۳۵).

این دو قطعه نمونه‌واری است از مسایل ذهنی و روش شعر سپهری در کتاب ماهیچ، ما نگاه و چنان‌که پیدا است یک «مفهوم» پذیرفته شده، هم‌جهت ذهن را تعیین کرده و هم مبدأ و مقصد تصویرسازی را به خود اختصاص داده است. برای آن‌که در این تحلیل طرح واقعی و گویایی از مجموع ذهنی و شعری کتاب در دست باشد، به‌جا است که نخست به عناصر و اجزا و عوامل سازنده ساختمان تصویری و بیانی و مشخصه‌های اصلی ذهن شاعر نظری افکنده شود و فهرستی از آن‌ها ارائه گردد:

۱. حسی شبیه غربت اشیا
باد به شکل لجاجت متواری بود
با بدنی از همیشه
حرف بدل شد به پر، به شور به اشراق
با تنه‌ای از حور
با بدنی از همیشه‌های جراح
چیزی وسط سفره شبیه ادراک منور
ثانیه‌هایی شبیه راز تولد حادثه‌ای از جنس ترس
صورتش مثل یک تکه تعطیل عهد دبستان سپید است
مثل خوش‌بختی ثابت
اسطوره شبیه هجوی لطیف دست او مثل یا امتداد فراغت
مثل خوابی پر از لکنت سبز یک باغ
چشم‌هایی شبیه حیای مشبک
مثل انگشت‌های پریشان خواب مسافر
مثل یک مشت خاکستر محرمانه
مثل مرغی که روی درخت حکایت بخواند
مثل اندوه تفهیم
مثل انبوه فهم
آب مثل نگاهی به ابعاد ادراک
لک‌لک، مثل یک اتفاق سفید
ای شبیه، مکث زیبا، در حریم علف‌های قربت.
۲. ای وزش شور
ای شروع لطیف

ای شدیدترین شکل
ای این یأس ملون
ای حرمت سپیدی کاغذ
ای عبور ظریف
ای حیات شدید
ای کمی رفته بالاتر از واقعیت
ای نگاه تحرک
ای حضور پرروز بدوی
ای که با یک پرش از سر شاخه تا خاک، حرمت زندگی را، طرح می‌ریزی
ای میان سخن‌های سبز نجومی
ای هراس قدیم
ای سرآغازهای ملون
ای قدیمی‌ترین عکس نرگس در آئینه حزن
ای شب ارتجالی
ای بهار جسارت
ای مصب سلامت
ای بهشت پریشانی پاک پیش از تناسب
ای عجیب قشنگ.
۳. سرازیری فراغت
همه چیزهای محض
چند متری ملکوت
اضلاع فراغت
شن‌های مرطوب عزیمت
تعمیر سکوت
نزدیک طلوع ترس
آواز غریب رشد
در مفصل ترد لذت
زانوی عروج
انگشت تکامل

پیشانی فکر
ریگ‌های فراغت
پشت تبخیر تدریجی موهبت‌ها
گرتۀ دلپذیر تغافل
خیس حسرت
ارتعاشی به سطح فراغت
وزن لبخند ادراک
روی گرمای ادراک
روی درخت حکایت
بوی تشکیل ادراک
توری هوش
ریگزار عفیف
حجم مرغوب خوشه‌خام تدبیر
نور ادراک
سجود طراوت میوه‌کال الهام
روی پیشانی مطلق
قلعه‌ترس
امتداد فراغت
میوه‌های فروزان الهام
نبض احساس
شب‌نم ابتکار حیات
حجم کم
صورت بی‌مخاطب
نقطه محض
آب‌های رفاقت
سمت زنبیل کرامت
سایه کاج‌های تأمل
علف‌های نرم تمایل
ماهیان همیشه

گنجشک محض
ریگ الهام
حجم فساد
بوی خاک فنا
نزدیک انبساط
جایی میان بی خودی و کشف حجم انگشت تکرار
نگاه تحرک
روزن التهاب
سایه برگ ادراک
پلک درشت بشارت
خون انسان پر از شمش اشراق
خال یک نقطه در صفحه ارتجال حیات
سخن های سبز نجومی
برگ انجیر ظلمت
آینه حزن
هوای تکامل
آب بصیرت
باغ سبز تقرب
آواز ایثار در یک خواب عجیب
ریشه زهد زمان
ساقه معنی.
۴. حقایق مرطوب
جهل مطلوب تن
بیماری آب
عروج درخت
افول وزغ در سجایای ناروشن آب
صمیمیت گنج فواره حوض
پشت ابهام یک چاه
خلوص سکوت نباتی

اشراق‌گر دریچه
مدار شعور عناصر
روی وحدت دیوار
جاذبه شکل
عصمت گیج پرواز
عفت سنگ
موهبت‌های مجهول شب ارث پراکنده شب
روی ذوق نمکزار
لبه صحبت آب
باطن آینه.
۵. عطش صداقت متلاشی
وسط اشتباه‌های مفرح
ارتفاع خیس ملاقات
در هندسه دقیق اندوه
باران تعمیدی فصل
حرمت رشد
باطن حزن
راه معراج اشیا
ابتدای خدا
حرف‌های اساطیری آب
در تماشای تجرید
طعم پاک اشارات
انس ظلمت میزبان
رفیق فضا
نفی تقویم سبز حیات
فکر من از شکاف تجرد
مجدوب یک حجم بی‌درد
حضور شکیبا
تپش‌های اطراف

خون کودک پر از فلس تنهایی
 زندگی سوزش جسم روی علف‌ها فنا شد
 ذهن حال
 ملتقای درخت و خدا
 حیات شدید
 تراشیدگی‌های وجدان امروز
 حضور پریروز بدوی
 طعم یک وهم
 هر درختی به اندازه ترس من برگ دارد
 شرم پاک روایت
 صورت ناب یک خواب شیرین
 جای الفاظ مجذوب خالی
 هوش محزون نباتی
 پیچکی دور تماشای خدا خواهد پیچید
 راز، سر خواهد رفت
 قسمت خرم تنهایی.

چنان‌که در این سیاهه تشبیه‌ها، خطاب‌ها، استعاره‌ها، مجازها، صنعت‌ها و ترکیب‌های اضافی و... پیدا است، یک عامل نیرومند که می‌توان آن را «کلمه - مفهوم» نامید، در پیوندهای اضافی خود اولویت و رهبری تصویرسازی را برعهده گرفته است.

این کلمه - مفهوم‌ها عناصر اصلی تشبیه و استعاره شده‌اند. جهت اصلی تداعی‌های اندیشگی شاعر را تعیین کرده‌اند، و اگر این واژه‌های اصلی، از ترکیب‌های اضافی و خطابی و... برداشته شود چه بسا یک پدیده عینی یا رابطه غیر ذهنی و تجرید نشده از واقعیت بیش بر جای نماند. معنای این سخن این است که نماینده اصلی ذهن شاعر در تصویرسازی‌هایش همین کلمه - مفهوم‌ها است. در حقیقت شاعر کوشیده است که تنها با این کلمه - مفهوم‌ها، که نشانه‌های تفکر اویند، نشانه و زبان واقعیت را تغییر دهد. به همین سبب نیز با حذف آن‌ها واقعیت با همان زبان و نشانه معمول خود بر جای می‌ماند.

برای آن‌که مشغولیت ذهنی شاعر، از راه این کلمه - مفهوم‌ها به صورت مشخص‌تری نشان داده شود، بر تعدادی از آن‌ها توجه مؤکدی می‌کنیم:

فراغت، لجاجت، صداقت، همیشه، محض، حور، ملکوت، عزیمت، ادراک، راز، رشد،

لذت، عروج، موهبت، سجایا، فهم، تفهیم، ابهام، اساطیر، تجرید، ارتجال، الهام، اشراق، خوش بختی، مطلق، شعور، کرامت، تأمل، تنهایی، فنا، وحدت، تجرد، غربت، حال، انبساط، بی خودی، کشف، عصمت، التهاب، بشارت، عفت، وهم، بصیرت، ذوق، تقرب، ناب، قربت، ایثار، زهد و...

پیدا است که این واژه‌ها، اگر معنی و مفهوم معینی در یک نظام تعریفی محض دارند، به تنهایی کاربرد تصویری مشخصی ندارند و اگر در تصویرسازی نقشی کلیدی بر عهده گیرند ساختمان تصویری را آسیب‌پذیر می‌کنند.

وجود این واژه‌ها، ممکن است بار معنایی کلام را، از بابت نظام تعریفی مربوط به خویش، بیفزاید، اما غنای تصویری شعر وابسته به سطح و عمق مفهوم و معنای این واژه‌ها نیست. برای آن‌که نقش کلیدی این نوع واژه‌ها در ترکیب‌های تصویر سپهری، بهتر نشان داده شود فرض می‌کنیم بتوان یکی از این واژه‌ها را از جمله‌ای حذف کرد:

صبح است گنجشک محض می‌خواند (ص ۴۲۶)

اگر «محض» از ترکیب بالا حذف شود چه بر جای می‌ماند؟ یک منظره ساده غیر شعری بی‌آن‌که هیچ تخیلی در آن دخالت کرده باشد.

صبح است گنجشک می‌خواند.

این جمله گزارش واقعیت صرف است، نه بازتاب ذهنی آن. شاعر با طرح واژه محض از نظام تعریفی‌اش خواسته است تصویری ذهنی بنابر تفکر خود ارایه دهد، اما افزوده شدن این واژه واقعیت را تجرید نکرده است، بلکه مفهومی پذیرفته شده در ذهن را از راه تلفیق با یک پدیده عرضه داشته است. جامه‌ای استعاری بر قامت «مفهومی» پوشانده شده است. بی‌آن‌که خواننده قادر به ادراک حسی آن باشد. حاصل کار نه «محض» است و نه «گنجشک»، و تصویر تازه‌ای خلق نشده است که خواننده را مجاب کند، و تنها آن‌هایی که «محض» را به این مفهوم، و از راه هم‌فکری با شاعر پذیرفته باشند می‌توانند آن را تعبیر و تفسیر کنند.

من قصد ورود به بحث‌های تکراری و قدیمی «نامیدن اشیا» و «شیء کردن کلمه» و... در شعر را ندارم و نیز می‌دانم که در بسیاری از تصویرهای شعری نیز ممکن است با حذف یک واژه، اساس تصویر برهم خورد. آن‌چه مقصود من است نشان دادن نقش رهبری این‌گونه واژه‌ها و مفهوم‌ها در تصویرپردازی و فضاسازی شعرهای آخر سپهری است. غرض تبیین تمایز میان «مفهوم» است، که هر دو از تجرید کردن واقعیت در ذهن ناشی می‌شود، اما آن یک به بیان یک مسئله ذهنی در تفکر می‌انجامد و این یک مبنای ماهوی هنر است.

این که هر شاعری دستگاه تصویری ویژه‌ای دارد، و این‌که دیدگاه زیبایی‌شناسی شاعران

می تواند متفاوت باشد، امری بدیهی است. اما «اصول» زیبایی شناسی «تصویر» همواره معیار و محک جدا ماندن آن از تجربدهای مفهوم است، و هر گونه دستگاه تصویری را در بر می گیرد.

دانش قلمرو تجرید است، اما هنر نیز به مثابه نتیجه روند شناخت حاوی تجرید است. تجرید در تفکر خواص یا روابط معین پدیده ها را تجربه می کند، و بیرون می کشد و آنچه می ماند نه قابل انطباق بر واقعیت پدیده ها است، و نه حاوی خواص ترکیبی آنها است، بلکه کیفیت هایی است که از اشیا و پدیده ها منتزع شده است. کیفیت هایی چون زیبایی، سپیدی، صداقت، عصمت، توارث، هدایت الکتریکی و...

تفکر در این گزینش و جدا کردن، بر آن نیست که خواص و روابطی را دست چین کند که به ادراک حسی درمی آید، بلکه در پی آن است که رابطه پنهان از شناخت تجربی و دور از دسترس آنها را عریان کند.

اما این دور شدن از «مشخص» به سوی «مجرد» به معنی دور شدن از حقیقت نیست، بلکه خود نزدیک تر شدن به آن است. شیء و پدیده از راه تجزیه به تعریف های مجرد تقسیم می شود، و این تعریف ها آدمی را یاری می کند که به شناخت عینی (انضمامی) نوینی دسترسی یابد.

به این ترتیب، تجربدهای علمی، یعنی مفاهیم و مقوله ها و... صورت های ذهنی پدیده های واقعی حسی جهان عینی اند اما دیگر نمی توان آنها را به عنوان پدیده ها و اشیا بی که از آنها جدا مانده اند، یا پدیده هایی تازه احساس کرد، یعنی «مفاهیم» با این که اشیا حسی را بازتاب می کنند، از «جوهر حسی» بی بهره اند. این «مفاهیم» تنها در واژه ها مجسم می شوند، و بیرون از این پوشش مادی وجود ندارند. واژه از حیث بیان مستقیم اندیشه و حالت انتزاعی شکل وجودیش امور انتزاعی را در تجرید خود مجسم می کند.

واژه ها یا کلمه - مفهوم هایی که سیاهه ای از آنها رایج شد، القاگر هیچ گونه مادیت بیرونی نیستند و وجودشان تنها از طریق نمودها و پدیده های دیگری که از آنها منتزع شده اند، محسوس خواهد بود. اما تجرید در هنر، تنها در «تصویر» صورت می پذیرد که ترکیبی است از ماده حسی و فکری. تصویر هم از مقوله های فکر علمی، نظیر مفهوم، حکم، استنتاج و... متمایز است؛ و هم با مقوله های مشاهده حسی، یعنی احساس، ادراک و تجسم تفاوت دارد؛ زیرا این یک ناظر به واقعیت صرف است، و آن یک ویژه بازتاب و تجرید واقعیت در اندیشه است. تصویر در پس بازتاب به واسطه واقعیت، ترکیبی عالی از پدیده های حیات را نشان

می‌دهد. این ترکیب نوعی بازسازی است که در جهت رخنه در جوهر پدیده‌ها و توضیح مفهوم ژرف واقعیت صورت می‌گیرد. ترکیب خلق شده در تصویر هنری با دخالت تعیین‌کننده تخیل و عاطفه صورت می‌پذیرد. ذهن در این جا تنها زمینه کشف ارتباط‌ها و کیفیت‌های گوناگون پدیده نیست، بلکه ترکیب‌کننده روابط و کیفیت‌های نوینی است.

اگر «مفهوم» عنصر عام و ماهوی پدیده‌ها است، و بیرون از تعریفش وجود ندارد، «تصویر» امکان جدیدی در روابط شناخته و ناشناخته پدیده‌ها است، که خود می‌تواند خصوصیت حسی مشخص داشته باشد، اگر «مفهوم» تنها در کلمه قابل تجسم است؛ «تصویر» شکل جدیدی را با زبان مجازی به ذهن عرضه می‌کند، که مبنای تأثیر جدید می‌شود. درست مثل این که واقعیت تازه‌ای بر دستگاه عصبی آدمی تأثیر نهاده باشد.

هنر به یاری بازآفرینی نمودهای مشخص حسی، درخور آن است که به احساس انسان درآید و به تجسم و بیان اندیشه‌ها و تجربه‌هایی بپردازد که برای او ملموس‌اند. هنر این کارکرد را از آن رو کسب می‌کند که در تصویرهایش، «عام و مجرد» را تنها به وسیله «فرد» و «مشخص» بازتاب می‌کند. منتهی این «فرد» و «مشخص» قابلیت «تعمیم» دارد.

پیدا است که این خلق جدید در تجرید هنری متضمن داوری‌های ارزشی هنرمند است، برخلاف «مفهوم» که فاقد چنین داوری‌هایی است. در علم کارکردهای شناخت و داوری، بر حسب دو دسته از تجربدهای مختلف تفکیک می‌شوند، یعنی متفکر در یک تجرید به سمت شناخت می‌رود، و در یک تجرید به داوری می‌پردازد. اما در هنر، هر دو کارکرد در تصویر هنری درهم می‌آمیزند و جداگانه با دو دسته از تجربدهای مختلف بیان نمی‌شوند. در حقیقت، هنر از راه «تصویر» متضمن داوری درباره پدیده‌ها است؛ یعنی داوری‌های ارزشی و از جمله داوری‌های عاطفی انسان را درباره جهان دربرمی‌گیرد.

بدین ترتیب «مفهوم» حاصل تجرید در تفکر است، و «تصویر» حاصل تجرید در هنر و هر یک به حوزه معینی از فعالیت ذهنی تعلق دارند. آن یک به حوزه معرفت‌شناسی متعلق است، و این یک به حوزه زیبایی‌شناسی و اگر چه این دو در واقعیت با یک‌دیگر جوش خورده‌اند هر یک نمود و کارکرد ویژه‌ای دارند.

اولویت بخشیدن به اندیشه مفهومی، به ویژه در فضا سازی کلی و عمومی شعر، از قدرت تصویری و تأثیرگذاری آن می‌کاهد. شعر تبدیل می‌شود به حوزه جولان احکام، مفاهیم، استنتاج‌ها و... که گاه جامه‌های استعاری نیز بر اندام‌شان نارسا است و در نتیجه بسیاری از جنبه‌های تعمیم‌پذیری شعر از دست می‌رود.

«مفهوم» در شعرهای سپهری، هم رهبری تصویرهای درونی یک مصراع را غالباً بر عهده

گرفته است، و هم فضای کلی را تابع اندیشه‌های تجربیدی کرده است. به عبارت دیگر هم در ترکیب‌ها و اجزای شعر با هدایت «مفهوم»، روبه‌رویم؛ و هم از راه ترکیب‌بندی و فضا‌سازی کل شعرها به فضای تجربیدی و مفهومی تفکر راه می‌یابیم. این نوع غوطه‌ور شدن در تجرید، نمایانگر آن است که «هستی» نخست در تفکر شاعر تجرید شده است، و سپس روند تصویرپردازی و فضا‌سازی شعری و به طور کلی «زبان مجازی» آغاز گشته است، و این امر به معنی کشف رازهای جهان در شعر نیست. این نوع کشف تنها در معانی واژه‌ها و مفاهیم و باورهای ذهنی است که در حوزه نظم‌های تعریفی غیر شعری قرار می‌گیرد.

سپهری یک کیفیت تجرید شده از راه تفکر را به یک شیء گره می‌زند تا تصویر بسازد، و به همین سبب نیز در بیش‌تر تصویرهایش این جمع جبری هویدا است. به طوری که رهبری و تسلط کیفیت‌های مجرد بر اشیاء و پدیده‌ها چشم‌گیر مانده است.

ذهن سپهری، معلومی تصویری را به جای مجهول نمی‌گذارد، بلکه حکم و مفهومی را به جای آن قرار می‌دهد که حاصل عقیده و کنکاش اندیشگی نسبت به کل هستی است نه نشان تجربه‌ای در واقعیت و اجزاء عینی آن، به همین سبب نیز بخشی از شعرها به جمله‌های بیانی و گزارشی تبدیل شده‌اند که حاوی حکم یا استنتاج اندیشگی‌اند. در نتیجه خواننده را از راه تصویر مجاب نمی‌کنند. خواننده‌ای این مفاهیم را می‌پذیرد که در استنتاج‌های ذهنی خود با سپهری هماهنگ باشد، اما خواننده‌ای که چنین مفاهیمی جزو مجهول‌های او است قادر به هم‌دلی با تصویرها نخواهد شد. یک اندیشه تصویری مجاب‌کننده است، خواه خواننده معتقد به آن باشد یا نباشد، اما یک اندیشه مفهومی پیش از هر چیز پذیرش یا عدم پذیرش آن را برای ذهن خواننده مطرح می‌کند.

سهراب سپهری: عرصه داوری‌های متناقض

مهرداد سلیمی

درباره سهراب این شاعر گوشه گیر و کم سخن بسیار گفته‌اند و نوشته‌اند. چنان‌که رسم ازلی این دیار است همواره عده‌ای به شیدایی محض و گروهی با عناد متعصبانه در این صحنه حاضر بوده‌اند و کم‌تر فرصتی فراهم گشته است که او در معرض یک داوری سزاوار قرار گیرد.

علی‌رغم همه تنوعی که در ارزیابی سهراب و آثارش وجود دارد تقریباً همگان بر این عقیده‌اند که او شاعری است صاحب سبک و جست‌وجوگر که از حق مسلم خود در عرصه هنر یعنی آزادی تجربه استفاده کرد و به زبان مستقل شعری دست یافت و جهان‌بینی ویژه خود را در ادبیات معاصر به ثبت رساند. ضمناً کم‌تر کسی است که در صداقت و معصومیت شاعری تردید آورد که در طول سی سال زندگی هنری خود حتی یک مصاحبه، گفت‌وگو یا نقد و نظر از خود به جای نگذاشت. ظاهراً او سکوت را برگزید و شاید همین سکوت رازآمیز بود که ما را وامی‌داشت در قضاوت‌های مان اندکی تأمل کنیم. می‌دانیم که آنچه دیگران درباره او گفته‌اند هیچ‌گاه انعکاسی از جانب او نداشت، و نخواهد داشت، و این خود انگیزه‌ای است برای بازنگری و تجدیدنظر آن‌چه گفته شده است.

تردیدی نیست که اتفاقات سیاسی و اجتماعی روزگار هیچ‌گاه بازتابی در شعر سهراب نداشت. ظاهراً او چنان در «رود درونش» غرق شده بود که فرصتی یا فراغتی برای نگاه کردن به این رخدادها نداشت. خرده‌گیران که در میانشان شعرای درجه اولی مانند اخوان ثالث و شاملو نیز در صف مقدم، حضور دارند عرفان او را باور نمی‌کنند و آن را «نابه‌هنگام» می‌خوانند. زبان شعرش را «نازکانه» و «زنانه» خوانده و او را متهم به بی‌اعتنایی در برابر بی‌عدالتی‌های اجتماعی و سیاسی می‌کنند. از طرف دیگر می‌دانیم که در سال‌های پس از انقلاب اقبال عمومی به اشعار سپهری چندین برابر شده و او امروز در جهت موافق

«پسندزمانه» قرار گرفته است. آیا این داوری‌ها صحیح است؟ آیا این شیفتگی‌ها و تکفیرها تا به امروز چیزی به جز فرافکنی ایده‌های قضاوت‌کنندگان بوده است؟ در زمانی که سهراب آثار برجسته‌ای چون «مسافر» یا «صدای پای آب» و مجموعه حجم سبز را خلق می‌کرد (یعنی دههٔ چهل شمسی) جوّ زمانه عمیقاً سیاسی بود. شاعران نوپردازِ ما همگی دم از تعهد اجتماعی و سیاسی می‌زدند و اشعارشان سرشار از تعبیر و سمبل‌های سیاسی بود. این فشار عمومی که در روان‌شناسی اجتماعی از آن تحت عنوانِ Peer-Pressure یا فشار هم‌کاران و هم‌قطاران یاد می‌شود عامل مهمی بود که در تکوین ذوق هنری افراد نقش مؤثری ایفا می‌کرد.

واقعیت این است که اگر سپهری از مردم ناحیهٔ خاصی صحبت نمی‌کند به آن معنا نیست که به مسایل جامعهٔ خود بی‌توجه است. اگر برای بقای یک کبوتر «آب را گل نمی‌کند» از این جهت است که این کبوتر سمبل همهٔ هم‌وطنان رنج‌دیده‌ای است که سخت نیازمند طراوت و تازگی و نشاطند. احترام به طبیعت در نظر سپهری حفظ حرمت همهٔ ارزش‌های انسانی است. اگر منشأ نابودی طبیعت را در چند دههٔ اخیر فرهنگِ کاسب‌کارانه و طبیعت‌ستیزِ مثنوی رجالة ظاهرالصلاح بدانیم، عکس این معادله مضمونی عمیقاً سیاسی دارد و حاکی از توجه ویژهٔ شاعر به یکی از مهم‌ترین مسایل جهان امروز، یعنی بازسازی محیط طبیعیِ شایستهٔ رشد و نمؤ آدمی است.

نهضتِ صلح سبز (Green Peace)، که امروزه از وزن سیاسی بالایی در جوامع صنعتی غرب برخوردار شده است، در حقیقت یک تشکّلِ مدرنِ سوسیالیستی است. «رویش هندسی سیمان و سنگ» تراژدیِ امروزیِ شهرهایِ در آستانهٔ خفگیِ ماست که ارتباط نزدیکی با ساختار سیاسی جوامع جهان‌سومی دارد.

تردیدی در این نیست که سپهری جهان‌بینی منسجمی دارد و این جهان‌بینی عمیقاً از جریانِ متلاطمِ عرفان شرقی متأثر است. مهم‌ترین سرچشمهٔ این جهان‌بینی، آرا و عقاید عارفِ هندیِ تبارِ معاصر کریشنا مورتی (Krichna Morit) است. در این جهان‌بینی، بزرگ‌ترین فضیلتِ انسان، بریدن از گذشته و آینده و تعلق به لحظهٔ اکنون است. به اعتقاد او تأثر از گذشته و قضاوت بر مبنای تجربه‌های گذشته ریشهٔ همهٔ تباهی‌ها است. گذشته نگاه ما را به حال و آینده مخدوش و منحرف می‌کند. گذشته منشأ همهٔ پیش‌داوری‌های ما در موردِ حال و آینده است. با عینکِ غبارگرفتهٔ گذشته نمی‌توان به لحظهٔ حال نگریست. عارف در حال زندگی می‌کند و نگاه او از هر قضاوتی که پیشینیان در او به‌جای گذاشته‌اند تهی است. همهٔ دوستی‌ها و دشمنی‌ها میراثِ نگاهی است که گذشتگان به ما داده‌اند، و به همین دلیل مردود است.

بد و خوب از ضمیر نگرنده (observer) به اشیای پیرامون (observed) نسبت داده می‌شوند و مبنای این انتساب‌ها عادت است. به اعتقاد کریشنا مورتی انسان همان‌طور که از رؤیا بیدار می‌شود باید از این قضاوت‌های متعصبانه که مبنای همه دشمنی‌ها است بیدار گردد. حقیقت هیچ‌گاه در گذشته نیست. گذشته فقط خاطرات مرده است، در حالی که حقیقت، زنده و بیرون از زمان است. حقیقت در جایی است که ما هرگز به آن نگاه نمی‌کنیم. به اعتقاد کریشنا مورتی واژه‌ها منشأ گمراهی هستند. واژه‌ها براساس قضاوت بنا شده‌اند. عارف بدون واژه می‌اندیشد. واژه‌ها قضاوت‌تند و عارف هیچ‌گاه قضاوت نمی‌کند. قضاوت اساس گمراهی است. اندیشه موروئی در این نظام فکری بزرگ‌ترین فریب‌دهنده انسان است. اندیشه موروئی ما را به راهی می‌برد که گذشتگان رفته‌اند و آینده بر مبنای گذشته بنا می‌شود اما برای هر کشفی باید ابتدا گم شد.

در جهان‌بینی کریشنا مورتی هیچ نمونه و نظام اجتماعی قادر به رهایی بخشیدن به بشریت نیست. فرودست، ضرورت برابری را احساس می‌کند و برای آن می‌ستیزد اما سرانجام سرکوب شده به سرکوب‌گر تبدیل می‌شود، و این دور فاسد (Viscious Cycle) تاابد ادامه می‌یابد. در نظام فکری و جهان‌بینی سپهری تنه‌اراه رهایی بشریت یک رستاخیز درونی در ضمیر و روان آدمی است. برای این رهایی اولین قدم مراقبه است و مراقبه فقط در تنهایی رخ می‌دهد. مراقبه تهی ساختن ذهن از معلوم است، و معلوم همان گذشته است.

مراقبه از کمال قلب روی می‌دهد نه از توانایی و هوش مندی روشن‌فکرانه. به اعتقاد کریشنا مورتی ما نوری درون خویشتن نداریم و همواره به ناگزیر نور ساختگی دیگران را به کار می‌گیریم. مراقبه نوری در درون ماست. مراقبه آزاد ساختن همیشگی فشار تجربه‌های گذشته است. همه هوشیاری بشر اعم از خودآگاه و ناخودآگاه در حیطه محدود و فضای اندکی سنت، فرهنگ، عادات و خاطرات گذشته است. مراقبه نقبی است به روشنی و جذبه حقیقت که از نیرویی اصیل یعنی توانایی‌های فطری ذهن سرچشمه می‌گیرد. مراقبه، نیایش نیست. نیایش بیان ناتوانی است اما مراقبه اوج توانایی ذهن و آزاد کردن آن از همه دانسته‌ها و سنت‌ها است. مراقبه ضد هویت است. هویت است که لذت و رنج می‌آفریند. هویت است که نفرت و پیکار در پی می‌آورد و دیواری پیرامون قوم‌ها و ملت‌ها و قاره‌ها می‌سازد.

در جهان‌بینی کریشنا مورتی ایدئولوژی هرگز به حقیقت نمی‌انجامد. همه تعصبات ایدئولوژیک نتیجه هم‌سوئی یا حاصل ترس یا ناشی از مرجعیتی بیرونی هستند که آسایش و امنیت می‌بخشند. این نوع تعصبات نهایتاً به وابستگی و بندگی ختم می‌شوند اما حقیقت تنها در آزادی میسر است. ذهن باورمند و متعصب ذهنی پرس‌وجوگر نیست. باور از ترس و

سنت زاییده می‌شود و به آن‌ها تحکیم می‌بخشد. برای درست دیدن باید از هر باوری تهی بود. ذهن انسان با ظرفیت‌های شگفت‌انگیزش در زمینه اکتشافات علمی، هنوز کوتاه‌بین، حقیر و متعصب است و مسایل بنیادین آدمی هنوز لاینحل باقی مانده‌اند. بدون رستاخیزی درونی، امید هر گونه رستگاری برای بشریت، عبث است. تنها با دگرگونی در دل و ذهن آدمی می‌توان مسایل بنیادین بشریت را حل نمود.

آن‌چه گفته شد خلاصه‌ای از جهان‌بینی کریشنا مورتی است که جلوه‌های شعری آن در ذهن سپهری این جا و آن جا نمایان گشته است. حالا به نمونه‌هایی از شعر سپهری و تطبیق آن‌ها با ایده‌های کریشنا مورتی می‌نگریم:

کریشنا مورتی	سپهری
۱. بدی و خوبی و زشتی و زیبایی فقط در ذهن و ضمیر آدمی است که به پیرامونش نسبت می‌دهد. چشم‌ها اسیر عادتند و آن‌گونه می‌بینند که عادات و سنن گذشته از آن‌ها انتظار دارند.	۱. من نمی‌دانم که چرا می‌گویند / اسب حیوان نجیبی است / کبوتر زیباست / و چرا در قفس هیچ‌کسی کرکس نیست / گلِ شبدر چه کم از لالهٔ قرمز دارد. چشم‌ها را باید شست / جور دیگر باید دید.
۲. واژه‌ها بارِ قضاوت دارند و موجب کدورت و نفرت می‌گردند.	۲. واژه‌ها را باید شست / واژه باید خودِ باد / واژه باید خودِ باران باشد.
۳. گذشته و آینده اهمیتی ندارند. عارف فقط در حال زندگی می‌کند.	۳. زندگی تر شدنِ پی‌درپی / زندگی آب‌تنی کردن در حوضچهٔ اکنون است. پشتِ سر نیست فضایی زنده / پشتِ سر مرغ نمی‌خواند / پشتِ سر باد نمی‌آید.
۴. هر چه در نظام هستی وجود دارد بایسته و نیکوست. هر چه خطا هست در نگارهٔ ما است.	۴. و بدانیم اگر کرم نبود / زندگی چیزی کم داشت. و اگر مرگ نبود / دست ما در پی چیزی می‌گشت و نخواهیم مگس از سر انگشت طبیعت بپرد.

۵. نه، وصل ممکن نیست همیشه
فاصله‌ای هست.

۶. به کنار من اگر می‌آیید نرم و آهسته
بیایید / مبادا که ترک بردارد / چینیِ نازکِ
تنهایی من.

۷. در زیر سایه آن بانیانِ تنومند چه خوب
یادم هست. عبارتی که به ییلاقِ ذهن وارد
شد: وسیع باش و تنها و سربه‌زیر و سخت.

۸. آب را گِل نکنیم / در فرودست انگار
کفتری می‌خورد آب. قوطی کنسرو خالی
/ حنجره جوی آب را زخمی می‌کرد. بار
دانش را از دوش پرستو به زمین بگذاریم.

۹. نور در کاسه مس / چه نوازش‌ها
می‌ریزد / نردبان از سر دیوار بلند صبح را
روی زمین می‌آرد.

۱۰. و نپرسیم پدرهای پدرها / چه نسیمی
چه شبی داشته‌اند. پشت سر روی همه
فرفره‌ها / خاک نشسته است / پشت سر
خستگی تاریخ است... تور در آب
بیندازیم / و بگیریم طراوت را از آب.

۵. اندوه آدمی در این است که همواره بین
نگرنده (observer) و نگریسته (observed)
فاصله‌ای هست که مانع شناخت می‌شود.

۶. مراقبه فقط در سکوت میسر است.
سکوت و تنهایی، شعله حقیقت را در دلِ
آدمی می‌افروزد. تنهایی خود فضیلتی
است عظیم.

۷. کریشنا مورتی و مریدانش در زیر
درخت بانیان (انجیر بنگالی) گرد هم
می‌آمدند و گفت‌وگو می‌کردند.

۸. طبیعت و زیبایی‌های آن جلوه‌های
حقیقتند و آلودن آن‌ها به نفاق و نفرت
می‌انجامد. عشق به طبیعت، عشق به همه
خوبی‌هاست.

۹. نورِ عشق، کیمیاگر است و بدون آن به
طلایِ حقیقت نمی‌توان دست یافت.

۱۰. شناخت واقعی فقط در لحظه اکنون و
بدون توجه به گذشته و آینده میسر است.
حقیقت در آن جایی است که هرگز به آن
نگاه نمی‌کنید.

بنابر آنچه گذشت شعر سپهری شعری بی‌اعتنا نیست. او از نظرگاه ویژه و غیرمتعارف خود به جهان می‌نگرد. اگر او آب را گِل نمی‌کند به این معنا نیست که برای او پاکی آب مهم‌تر از پرداختن به بی‌عدالتی‌ها و نابرابری‌های اجتماعی است. او می‌خواهد بگوید آن‌که آب را می‌آلاید احتمالاً همان کسی است که دست به هر ناپاکی دیگر نیز خواهد یازید. او به رستاخیز درونی آدمی به عنوان راه‌حل بنیادین مشکلات بشریت معتقد است. در دیدگاه او سرکوب‌شده و سرکوب‌گر در نزاعی ابدی از سپیده‌دم تاریخ همواره جای خود را با یک‌دیگر عوض کرده‌اند و آنچه مورد بی‌توجهی قرار گرفته است پرداختن به اصل و اساس بهره‌کشی است. اصلاح باید از ذات آدمی شروع شود و آلا هر نوع جانب‌داری از این یا آن فرقه سرانجام به ناکامی و سرخوردگی منتهی خواهد شد. به نظر می‌رسد تغییرات شگرفی که در دهه آخر قرن بیستم در جغرافیای سیاسی جهان پدید آمد تا حدودی مؤید این نظریات باشد. آنچه موجب تأسف است این است که بخش عمده جامعه روشن‌فکری ما در برخورد با سپهری یک‌سو‌نگر و متعصب بوده است. اگر دغدغه شاملو، آن‌چنان که خود می‌گوید، بی‌عدالتی است دغدغه سپهری بی‌توجهی عمومی به ریشه اصلی مسایل بنیادین بشریت است. در دیدگاه او مرز خیر و شر از ملت‌ها یا قاره‌ها و ایدئولوژی‌ها نمی‌گذرد. مرز خیر و شر از میان قلب هر انسان می‌گذرد و آن‌جاست که باید موضوع اصلاحی بنیادین قرار گیرد.

شعر سپهری عموماً با عالم درون آدمی سروکار دارد تا با عوالم بیرونی. در شعر او ردپای مستقیمی از حوادث سیاسی و اجتماعی زمانه‌اش به چشم نمی‌خورد. نمونه‌هایی درخشان از چنین رویکردی در ادبیات شعری گذشته ما سوابق فراوانی دارد. در این نوع اشعار، شاعر در مسیر سلوکی درونی قرار دارد و به جای پرداختن به غوغای بیرون در کار تأدیب نفس خویشتن و سفر به سوی کمال است. خوب است به یاد بیاوریم که درخشان‌ترین آثار مولوی در روزگاری خلق شده است که کشور ما از شرق تا غرب در اسارت اقوام مهاجم و خون‌ریز بیگانه بود. اما هیچ‌کس به مولوی خرده نمی‌گیرد که چرا در این هنگامه ظلم و بیداد به جای پرداختن به سیاست روز و اخراج بیگانگان از میهن، سرگرم سلوک درونی خویش است. چنین حالتی در مورد حداقل نیمی از غزلیات حافظ نیز مصداق دارد. سپهری نیز هیچ‌گاه اعتنایی به «پسند زمانه» و بازار گرم شعر سیاسی روزگار خود نداشت و در تنهایی مطلق، بینش عارفانه خود را از هستی بیان می‌کرد. البته عرفان سپهری ارتباطی عمیقی با عرفان سنتی ما ندارد و عموماً تحت تأثیر عرفان بودایی و شرقی دور است.

در شعر او همه اشیاء معنویت دارند و شاعر تا عمق اشیاء فرو می‌رود و به آن‌ها زندگی می‌بخشد و با آن‌ها سخن می‌گوید. شعر سپهری شرح دل‌دادگی به طبیعت است. او هم‌چون

عاشق زاری است که در مقابل معشوق خود (طبیعت) زانو زده و شرح اندوه خود را از زخم‌های مهلکی که هجوم دانش و صنعت و ثروت به طبیعت وارد نموده است بیان می‌کند. مشکلِ سهراب مشکل اجتماعی یا سیاسی نیست، مشکل فلسفی است. او از نظرگاه ویژه خود به جهانِ ما می‌نگرد و واکنش ما احترام به او و احترام به آزادی تجربه هنری است.

۱۵ مرداد ۱۳۷۹

تصویر در شعر سهراب

بتول غنی زاده تبریزی

شعرهای سپهری مانند ترتیب دادن آلبومی است که معنای دوستی، عشق، و... را از توالی عکس‌های آن می‌توان دریافت. سپهری با کمک تصاویرش این نظم و توالی را به ما نشان داده است و ما باید جهان‌بینی او را از تصاویرش استخراج کنیم.

چهار دفتر اولیه او که یک دوره ده ساله را دربرمی‌گیرد (از سال ۱۳۴۰-۱۳۳۰)، اشعار اولیه شاعری است که جرقه‌هایی از نبوغ شاعری در آن‌ها به چشم می‌خورد و بر خواننده مسلم می‌دارد که با شاعری روبه‌رو است که تازه گام در راه گذاشته و جای پیشرفت زیادی دارد و تا سر منزل مقصود راه دشوار و درازی را باید بپیماید. در این چهار دفتر او هنوز راه و روش شاعری خود را نیافته یا به عبارتی بهتری به زبان شعری خاص خود دست نیافته است.

نشان‌چندانی از آن خوش‌بینی شفاف و روشنی را که در کارهای بعدی سپهری می‌بینیم در این چهار دفتر نمی‌یابیم یا سهم آن بسیار اندک است.

شاعر بدبین و مأیوس است، ولی چرا، روشن نیست. حتی برای خود شاعر نیز علت دل‌تنگی و ناله‌اش مشخص نشده است؛ زیرا به کلی گویی پرداخته بدون آن‌که چیزی را روشن کرده باشد:

نفس آدم‌ها

سربه‌سر افسرده است

روزگاری است در این گوشه پژمرده هوا

هر نشاطی مرده است.

(مرگ رنگ، ص ۱۲)

چرا مدتی است که در این گوشه از جهان نفس همه سربه‌سر افسرده است و هیچ نشاطی دیده نمی‌شود؟ سپهری علتی را بیان نمی‌کند.

نمی‌گوید یا نشان نمی‌دهد چه روی داده است که دست‌ها و پاها در قیر شب فرو رفته و از حرکت باز مانده‌اند.

هم‌چنین است وقتی می‌گوید:

شب ایستاده است.

خیره نگاه او

بر چارچوب پنجره من.

(مرگ رنگ، ص ۴۹)

او انسان‌ها را مرده‌هایی متحرک می‌بیند که مرده خود را به این طرف و آن طرف می‌کشند. در چنین اوضاع و احوالی و با چنین مردمانی مسلم است که خانه پر از فساد شده و عن قریب بر سرها فرو خواهد ریخت.

گودالی از مرگ پر شده بود

و من در مرده خود به راه افتادم.

(زندگی خواب‌ها، ص ۱۲۲)

دل تنگی شاعر نیز از همین دست است. دلش گرفته و غمین است، اما از چه گرفته معلوم نیست:

شاخه‌ها پژمرده است.

سنگ‌ها افسرده است.

رود می‌نالد.

جغد می‌خواند.

غم بیامیخته با رنگ غروب

می‌تراود ز لبم قصه سرد:

دلم افسرده در این تنگ غروب

(مرگ رنگ، ص ۲۹)

از این جا است که شاعر دچار یأس می‌شود و فکر می‌کند که دیگر گریزی نیست و پایان شام شکوه، صبح عتاب خواهد بود.

دل را به رنج هجر سپردم، ولی چه سود،

پایان شام شکوه‌ام

صبح عتاب بود.

(مرگ رنگ، ص ۳۴)

بدین ترتیب شاعر روشنی‌ها را رها می‌کند و به دامان مرگ که تاریک‌ترین تاریکی‌ها است پناه می‌برد:

من از صداها گذشتم.

روشنی را رها کردم.

و در این شهر به بزرگداشت انسان می‌نشیند:

بر خود خیمه زنیم، سایبان آرامش ما، ماییم.

(آوار آفتاب، ص ۱۷۴)

در چهار دفتر اول مجموعه هشت کتاب (مرگ رنگ ۱۳۳۰، زندگی خواب‌ها ۱۳۳۲، آوار آفتاب و شرق اندوه ۱۳۴۰) تصاویر خطی زیبایی می‌یابیم که به تنهایی هم زیبا و هم دارای معنا هستند، اما در کل شعر همکاری لازم را ایفا نمی‌کنند. به عبارت دیگر، تصاویر جدا از کل شعر زیباترند تا در پیوند با آن. سکوت، بند گسسته است.

(مرگ رنگ، ص ۴۱)

بهترین مجموعه شعر سپهری دفتر حجم سبز است که زیباترین تصاویر را می‌توان در آن یافت؛ اما مهم‌تر از این‌ها یافتن جا پای جهان‌بینی شاعر در این دفتر است که از «روی پلک شب» شروع می‌شود و به «نبض خیس صبح» پایان می‌پذیرد. من جهان‌بینی او را بیش‌تر در چهار دفتر آخر او یافته‌ام.

من نمی‌دانم

که چرا می‌گویند: اسب حیوان نجیبی است، کبوتر زیباست.

و چرا در قفس هیچ کسی کرکس نیست.

گل شبدر چه کم از لاله قرمز دارد.

چشم‌ها را باید شست، جور دیگر باید دید.

واژه‌ها را باید شست.

واژه باید خود باد، واژه باید خود باران باشد.

(صدای پای آب، ص ۲۹۱)

حرف سپهری بسیار ساده و روشن است. در عصر فضا، زمانی که همه تلاش‌ها مصروف دست‌یافتن به پیشرفت‌های مادی می‌شود، سپهری ما را به دیگرگونه دیدن فرا می‌خواند. او معتقد است که تمام بدبختی انسان فرهنگی شده بریدن از طبیعت و سادگی زندگی طبیعی است، زندگی را باید به خود وا گذاشت تا به‌طور طبیعی بگذرد، در این زمان است که در می‌یابیم:

زندگی رسم خوشایندی است.

زندگی بال و پری دارد با وسعت مرگ،

پرشی دارد اندازه عشق.

زندگی چیزی نیست که لب طاقچه عادت از یاد من و تو برود.

(صدای پای آب، ص ۲۸۹)

زندگی یکی از خطوط اصلی تفکر سپهری است. زندگی را با تمام وجود حس می‌کند و می‌خواهد انسان امروز را — انسان غیر طبیعی امروز — به لمس زندگی واقعی فراخواند، و آن چیزی نیست مگر توجه به مظاهر ساده زندگی طبیعی و طبیعت زندگی.

زندگی جذبه دستی است که می‌چیند.

زندگی نوبر انجیر سیاه، در دهان گس تابستان است.

زندگی، بعد درخت است به چشم حشره.

زندگی تجربه شب‌پره در تاریکی است.

زندگی حس غریبی است که یک مرغ مهاجر دارد.

زندگی سوت قطاری است که در خواب پلی می‌پیچد.

زندگی دیدن یک باغچه از شیشه مسدود هواپیماست.

خبر رفتن موشک به فضا،

لمس تنهایی «ماه»،

فکر بوییدن گل در کره‌ای دیگر.

(صدای پای آب، ص ۲۹۰)

از اواسط دفتر آوار آفتاب (سومین دفتر مجموعه هشت کتاب) است که بدبینی و یأس سپهری رفته رفته رنگ خوش‌بینی و امید به خود می‌گیرد. دیگر نهال از توفان نمی‌ترسد، و پیکرها از مار هراسی ندارند؛ زیرا تهاجم توفان بر باد می‌رود و گزش مار به نوازش بدل می‌شود: — گفتی نهال از توفان می‌هراسد.

— و اینک ببالید نورسته‌ترین نهالان!

که تهاجم بر باد رفت.

— سیاه‌ترین ماران می‌رقصند.

— و برهنه شوید، زیباترین پیکرها!

که گزیدن نوازش شد.

(آوار آفتاب، ص ۱۶۶)

و در شعر «فراتر» از دفتر آوار آفتاب است که سپهری پایه شهر رؤیایی خود را می‌گذارد و آن را این چنین به تصویر می‌کشد:

در باغستان من، شاخه بارور خم می‌شود،
بی‌نیازی دست‌ها پاسخ می‌دهد.
در بیشه تو، آهو سر می‌کشد، به صدایی می‌رمد.
در جنگل من، از درندگی نام و نشان نیست.
در سایه - آفتاب دیارت، قصه «خیر و شر» می‌شنوی.
من شکفتن‌ها را می‌شنوم
و جویبار از آن سوی زمان می‌گذرد.
تو در راهی.
من رسیده‌ام.

(آوار آفتاب، ص ۱۶۴)

رؤیای کلید از دستم افتاد.
کنار راه زمان دراز کشیدم.

(آوار آفتاب، ص ۱۳۶)

اما سپهری شاعر نور، آب، روشنی، شاعر امید و لحظات ناب زندگی نمی‌تواند در این دنیای تاریک و بسته به نفس کشیدن ادامه دهد، سرانجام خود را از دست این یأس و بدبینی شوم رها می‌کند و به روشنی گام می‌گذارد و به بزرگداشت انسان با وجود تمام مصایب و تلخ‌کامی‌هایی که دارد می‌پردازد.
سکوت‌م را شنیدی:

«بسان نسیمی از روی خودم بر خواهم خاست،

درها را خواهم گشود،

در شب جاویدان خواهم وزید.»

(آوار آفتاب، ص ۱۳۷)

و اما انسان فرهنگی شده امروزی از طبیعت ساده خود دورافتاده و روز به روز بیش‌تر از طبیعت کناره می‌گیرد. جنگل‌ها را برای خانه‌سازی ویران می‌کند، درخت‌ها را برای الوار کردن می‌برد، آب‌ها را به زندان سدها می‌فرستد، و... چنین است که بدخلق و ریاکار و بی‌عاطفه می‌شود. عصبی است و خود نمی‌داند چرا، نمی‌داند که بریدن از طبیعت و زندگی طبیعی است که او را این چنین عاصی و یاغی کرده است. با سرعت سرسام‌آوری در فضا و

جهان لایتناهی در حرکت است، اما گویی اصلاً حرکتی ندارد و نمی‌داند برای چه این همه عجله دارد. به کجا می‌خواهد برود و چه چیز او را راضی و سیراب خواهد کرد. شهر و زندگی شهرنشینی با تمام مزایایش او را روزبه‌روز از طبیعت دورتر می‌کند و انسان که از طبیعت می‌برد، همه چیزش مصنوعی و غیر واقعی می‌شود. کاربرد دانش به جای این‌که برای بشر ره‌آوردی داشته باشد او را مصنوعی و غیر طبیعی کرده است، به همین دلیل است که سپهری بشر را به خود وامی‌گذارد و طبیعت را به انسان برتری می‌دهد؛ زیرا بشری که جنگ دارد ریاکار است، دورو است دیگر طبیعی و ساده نیست. قابل اعتماد نیست. در صورتی که درختان، گیاهان، آب‌ها، و... هیچ‌گاه با هم سر جنگ ندارند. جای یک‌دیگر را نمی‌گیرند، برای همه به اندازه کافی جا هست. ولی انسان، انسان فرهنگی شده، هیچ چیز خود را به دیگری نمی‌بخشد بلکه می‌فروشد.

مردمان را دیدم.

شهرها را دیدم

دشت‌ها را، کوه‌ها را دیدم

آب را دیدم، خاک را دیدم

نور و ظلمت را دیدم

و گیاهان را در نور، و گیاهان را در ظلمت دیدم.

جانور را در نور، جانور را در ظلمت دیدم

و بشر را در نور، و بشر را در ظلمت دیدم.

(صدای پای آب، ص ۲۸۵)

و وقتی طبیعت را این‌گونه بخشنده، پرطراوت، سرسبز می‌بیند و آن‌گاه به شهر که انسان روز و شب خود را در آن به سر می‌برد می‌نگرد، می‌بیند که:

شهر پیدا بود:

رویش هندسی سیمان، آهن، سنگ

سقف بی‌کفتر صدها اتوبوس.

گل‌فروشی گل‌هایش را می‌کرد حراج.

در میان دو درخت گل‌یاس، شاعری تابی می‌بست.

پسری سنگ به دیوار دبستان می‌زد.

کودکی هسته زردآلو را، روی سجاده بی‌رنگ پدر تف می‌کرد.

(صدای پای آب، ص ۲۸۰)

در این جا است که شاعر با افسوس می‌گوید:

اهل کاشانم، اما
شهر من کاشان نیست.
شهر من گم شده است.

(صدای پای آب، ص ۲۸۶)

شاعری که «نبض گل‌ها را می‌گیرد» و با «سرنوشت تر آب» و «عادت سبز درخت» آشنا است، چه‌گونه می‌تواند زندگی خود را - آن را موهبتی می‌داند که به بشر ارزانی شده - این چنین بیهوده و کسل‌کننده به سر برد. این جا است که از شهر و از مظاهر آن، انسان مصنوعی، می‌گریزد و به دامن ساده و یک‌رنگ طبیعت پناه می‌برد و از ما نیز می‌خواهد که در این سفر هم سفر او شویم و در کوچه باغ‌های پرطراوت زندگی که «رسم خوشایندی» است به سیر و سیاحت پردازیم. لحظه‌ها را نباید از دست داد؛ زیرا هیچ لحظه‌ای قابل برگشت نیست؛ و دم غنیمت دانستن نیز یکی از خطوط تفکر سپهری است:

زندگی تر شدن پی‌درپی،
زندگی آب‌تنی کردن در حوضچه «اکنون» است.
رخت‌ها را بکنیم
آب در یک قدمی است.

(صدای پای آب، ص ۲۹۲)

هرچه در طبیعت است باید باشد. هر کدام از مظاهر طبیعی را از طبیعت خارج کنیم کمبودی حس می‌شود. پس باید با همه چیز کنار آمد حتی کرم. هیچ چیز بد نیست این ماییم که باید دید خود را عوض کنیم و زاویه دید جدیدی برای خود بیابیم.

روشنی را بجشیم،
شب یک دهکده را وزن کنیم، خواب یک آهو را.
گر می‌لانه لک لک را ادراک کنیم.
روی قانون چمن پا نگذاریم.
در موستان گره ذایقه را باز کنیم.
و دهان را بگشاییم اگر ماه در آمد.
و نگوییم که شب چیز بدی است.
و نگوییم که شب تاب ندارد خبر از بینش باغ.

(صدای پای آب، ص ۲۹۳)

سپهری تضادی در طبیعت نمی‌بیند. همه چیز سر جای خود قرار دارد و باید باشد. به همین جهت است که مرگ نیز چیز خوشایندی می‌شود. مرگ ضد زندگی نیست، کامل‌کننده آن است و آن را باید مانند قانونی پذیرفت. تضادهای موجود در طبیعت تضادهای ستیزنده‌ای نیستند که از هر طرف انسان را در معرض تهدید دائمی قرار دهند بلکه اگر زندگی را دوست می‌داریم باید بدانیم که مرگ نیز هست و از آن نیز در هراس نیفتیم. اگر درخت هست پس خنجر را نیز بپذیریم.

سپهری چنان با مرگ نرم و لطیف برخورد می‌کند که انسان صورت ترسناک آن را از یاد می‌برد و او را به خود وامی‌گذارد که هر وقت زمانش رسید، بیاید و ما را با خود ببرد. برعکس فروغ فرخ‌زاد که مرگ را مانند بختکی می‌داند که روی زندگی‌اش افتاده و نمی‌گذارد که او بدون وحشت آن از زندگی تمتع بگیرد، سپهری سعی دارد که این هراس را از خود و در نتیجه از خواننده شعرش دور کند:

و نترسیم از مرگ

مرگ پایان کبوتر نیست.

(صدای پای آب، ص ۲۹۶)

باید فکر مرگ را از سر بیرون کرد. باید بدانیم که مرگ هم نمی‌تواند دل‌خوشی زندگی و قانون هستی را برهم بزند:

یک نفر دیشب مُرد

و هنوز، نان گندم خوب است.

و هنوز، آب می‌ریزد پایین، اسب‌ها می‌نوشند.

(حجم سبز، ص ۳۸۷)

شعر سپهری، شعری روشن، پر از امید و اعتقاد به روزهای خوب و خوش است. شعر او سختی، بدی، خشونت، و... را بر نمی‌تابد.

زندگی یعنی: یک سار پرید.

از چه دل‌تنگ شدی؟

دل‌خوشی‌ها کم نیست: مثلاً این خورشید

کودک پس‌فردا،

کفتر آن هفته.

(حجم سبز، ص ۳۸۶)

خوشی‌های ساده، خوب، و سرشار از زندگی طبیعی و بی‌آلایش. تا مهربانی و محبت و

عشق و ایمان هست باید به زندگی ادامه داد. به نظر سپهری زندگی وقتی پایان می‌یابد که از آن‌چه در بالا شمردیم در آن اثری نباشد:

زندگی خالی نیست:

مهربانی هست، سیب هست، ایمان هست.

آری

تا شقایق هست، زندگی باید کرد.

(حجم سبز، ص ۳۵۰)

سپهری معتقد است که بشر امروزی آن قدر به دور دست‌ها می‌اندیشد که چیزهای کوچک و نزدیک خود را از یاد برده یا نمی‌بیند. چیزهایی که شاید همه می‌بینند ولی بی‌اعتنا از کنارش می‌گذرند او را به تأمل وامی‌دارد و چون سپهری این چیزهای کوچک را به این‌گونه انسان‌ها می‌نمایاند همه انگشت حیرت به دهان می‌گیرند و می‌گویند او ساحر است و سحر می‌داند:

زیر بیدی بودیم.

برگی از شاخه بالای سرم چیدم، گفتم:

چشم را باز کنید، آیتی بهتر از این می‌خواهید؟

می‌شنیدم که به هم می‌گفتند:

سحر می‌داند، سحر!

(حجم سبز، ص ۳۷۵)

به همین جهت است که سپهری در شعر «دوست»، از مجموعه حجم سبز، به ستایش کسی می‌نشیند که در این عصر خاموش چنین به زندگی ساده و طبیعی نزدیک بود و همه چیزهای ساده و کوچک را با تمام وجود حس می‌کرد، و در نهایت این شعر ستایش هر چیز خوب، پاک، دست‌نخورده و فرهنگی نشده است:

بزرگ بود

و از اهالی امروز بود

و با تمام افق‌های باز نسبت داشت

و لحن آب و زمین را چه خوب می‌فهمید.

(حجم سبز، ص ۳۹۸)

و بالاخره ندیدن این مظاهر ساده طبیعت که لازمه یک زندگی سالم و سرشار از شادی است، به خاطر عادت است:

سر هر کوه رسولی دیدند
ابر انکار به دوش آوردند
باد را نازل کردیم
تا کلاه از سرشان بردارد.
خانه‌هاشان پر داوودی بود،
چشم‌شان را بستیم.

دست‌شان را نرساندیم به سر شاخه هوش
جیب‌شان را پر عادت کردیم.
خواب‌شان را به صدای سفر آینه‌ها آشفتم.

(حجم سبز، ص ۳۷۶)

گاهی سپهری از این‌که آتش گفتارش در مردمان در نمی‌گیرد، مأیوس و دل‌شکسته
می‌شود:

من که از بازترین پنجره با مردم این ناحیه صحبت کردم
حرفی از جنس زمان نشنیدم.

(حجم سبز، ص ۳۹۱)

به همین دلیل است که از مردم فاصله می‌گیرد و روز به روز از آن‌ها دور و دورتر می‌شود؛
زیرا آن‌ها عاشقانه به زمین و مظاهر آن نمی‌نگرند و زندگی را جدی نمی‌گیرند. بنا به عادت
است که می‌روند و می‌آیند، می‌خورند، می‌خوابند، اما گویی همه در خواب:

دور خواهم شد از این خاک غریب
که در آن هیچ کسی نیست که در بیشه عشق
قهرمانان را بیدار کند.

(حجم سبز، ص ۳۶۳)

و بدین‌گونه است که سپهری به تنهایی پناه می‌برد. او درمان درد خود را در دور شدن از
انسان‌ها و پناه بردن به طبیعت، طبیعت بی‌آزار، می‌یابد.

در ابعاد این عصر خاموش
من از طعم تصنیف در متن ادراک یک کوچه تنهاترم.

(حجم سبز، ص ۳۹۵)

یا:

ای سرطان شریف عزلت!

سطح من ارزانی تو باد.

(حجم سبز، ص ۴۰۶)

و در این تنهایی به ساختن شهر رؤیاهای خود می پردازد.

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 می شنوم

و صدای ظلمت را، وقتی از برگ‌گی می ریزد.

(صدای پای آب، ص ۲۸۶)

و اگر کسی سراغی از سهراب گرفت و خواست به دیدار او برود، آدرس خود را این چنین

می دهد:

به سراغ من اگر می آید

پشت هیچستانم.

(حجم سبز، ص ۳۶۱)

اتوپای سهراب محل و مکان خاصی نیست. هر جایی که آسمان، گل، سبزه، و... باشد، او

آن جا را متعلق به خود و خود را از آن جا می داند:

هر کجا هستم، باشم،

آسمان مال من است.

پنجره، فکر، هوا، عشق، زمین مال من است.

(صدای پای آب، ص ۲۹۱)

سرزمین او جایی است که مردمش با صفا، کوچه‌هایش پر موسیقی است و پنجره‌هایش

به تجلی باز می شود. این سرزمینی است که او را به خود می کشد و هوش از سرش می رباید و

چون در واقعیت به آن دست نیافت شاید با زندگی غنی درونی خود به آن دست یافته باشد،

چه می دانیم آن را در عالم رؤیا ترسیم کرد. اما چه رؤیایی است که به حقیقت نپیوندد:

پشت دریاها شهری است

که در آن پنجره‌ها رو به تجلی باز است.

بام‌ها جای کبوترهایی است، که به فواره هوش بشری می نگرند.

دست هر کودک ده ساله شهر، شاخه معرفتی است.

مردم شهر به یک چینه چنان می نگرند

که به یک شعله، به یک خواب لطیف.
پشت دریاها شهری است
که در آن وسعت خورشید به اندازه چشمان سحرخیزان است.
شاعران وارث آب و خرد و روشنی‌اند.

(حجم سبز، ص ۳۶۴ و ۳۶۵)

کسانی که در چنین سرزمینی به سربرند، دشمنی و عداوت کلمات بی‌معنایی برای آن‌ها خواهد بود، زیرا:
دشمنان من کجا هستند؟
فکر می‌کردم:

در حضور شمعدانی‌ها شقاوت آب خواهد شد.

(حجم سبز، ص ۳۸۰)

سپهری از جنگ، دشمنی، عداوت، و... بیزار است، تندی و خشونت را برنمی‌تابد. به‌همین جهت نمی‌خواهد که خود شاهد وحشی‌گری‌های این بشر افسارگسیخته باشد. او می‌خواهد که دیگری این تصاویر وحشتناک را برایش حکایت کند؛ زیرا دیدن این صحنه‌ها برای او تهوع‌آور است و شنیدن آن‌ها از زبان دیگری، کمی از شدت خشونت‌ها را گرفته و لطیف‌تر می‌کند؛ به مصداق «شنیدن کی بود مانند دیدن».

از این‌رو کسانی سپهری را شاعری ایده‌آلیست دانسته‌اند که قدرت برخورد رودرو با ناملایمات را ندارد و هیچ کاری برای از بین بردن یا حتی نشان دادن این جنایت‌ها نمی‌کند. براهنی او را یک بودای اشرافی برج عاج‌نشین می‌داند که فقط به زیبایی‌ها پرداخته و زشتی‌ها را فرو گذاشته چون تاب دیدن‌شان را ندارد.

سپهری چون از حساسیت فوق‌العاده‌ای برخوردار است و عاشق نیکی، خوبی، عشق، محبت، و... است، تحمل دشمنی انسان‌ها را با هم و این‌که یکی دیگری را بکشد تا جای بیش‌تری را خودش اشغال کند، ندارد. او یکی از بازماندگان دورانی است که تحوّل سریع جامعه را از فتودالی به صنعتی – آن‌هم با جهش نه به تدریج – برنتافت، و چون نتوانست خود را با این تحوّل تطبیق دهد به انزوا و طبیعت پناه برد و از بشر روگردان و ناامید شد.

این وحشت، وحشت از دنیای غول‌آسای صنعت، لحظه‌ای او را آرام نگذاشت و دغدغه‌خاطری برای او شد. به‌همین جهت سعی کرد که ما را از این دنیای ماشینی بی‌روح بیرون بکشد و به طبیعت – طبیعت دست‌نخورده و آرام – برگرداند. این راهی است که او یافته بود و بسیار خوب هم از پس این القا برآمد، حال اگر به‌نظر عده‌ای او ایده‌آلیست می‌آید به خاطر

این وحشت و عدم توازن اوست که درمانی این چنینی تجویز می‌کند نه این‌که واقعاً ایده‌آلیست باشد. او این راه را پیشنهاد می‌کند اگر می‌پذیرید، بسم‌الله:

در این کوچه‌هایی که تاریک هستند
من از حاصل ضرب تردید و کبریت می‌ترسم.
من از سطح سیمانی قرن می‌ترسم.
بیا تا ترسم من از شهرهایی که خاک سیاشان چراگاه جرثقیل است.
مرا باز کن مثل یک در به روی هبوط گلابی در این عصر معراج پولاد.
مرا خواب کن زیر یک شاخه دور از شب اصطکاک فلزات.
اگر کاشف معدن صبح آمد، صدا کن مرا.
و من، در طلوع گل یاسی از پشت انگشت‌های تو، بیدار خواهم شد.
و آن وقت

حکایت کن از بمب‌هایی که من خواب بودم و افتاد.
حکایت کن از گونه‌هایی که من خواب بودم و تر شد.
بگو چند مرغابی از روی دریا پریدند.
در آن گیروداری که چرخ زره‌پوش از روی رویای کودک گذر داشت
قناری نخ زرد آواز خود را به پای چه احساس آسایشی بست.

(حجم سبز، ص ۳۹۶ و ۳۹۷)

سپهری عشق را دوی درد این غولی که سربرآورده و تمام هستی را در خود می‌کشد،
می‌داند:

فتح یک قرن به دست یک شعر.
فتح یک باغ به دست یک سار.
فتح یک کوچه به دست دو سلام.

(صدای پای آب، ص ۲۸۴)

و اوج آن در شعر زیر به تصویر کشیده می‌شود:
پارسایی است در آن‌جا که تو را خواهد گفت:
بهترین چیز رسیدن به نگاهی است که از حادثه عشق تر است.

(حجم سبز، ص ۳۷۲)

بله، در عصر خاموش معراج پولاد، عشق حادثه‌ای تلقی می‌شود؛ زیرا مردم کم‌تر عاشق می‌شوند، و به جای این‌که همه چیز خود را در این راه داو بگذارند، به قمارهای دیگری روی

می‌برند. در این جا است که عشق حادثه‌ای محسوب می‌شود.
کسی نیست، بیا زندگی را بدزدیم، آن وقت
میان دو دیدار قسمت کنیم.

(حجم سبز، ص ۳۹۵ و ۳۹۶)

علم و دانش با این که ره‌آوردهای عظیمی را برای بشر به ارمغان آورده‌اند و زندگی
صنعتی بار بزرگ کارِ یدی را از دوش بشر برداشته و آن را به ماشین محول کرده، نتوانسته
است راه‌گشای بشر بشود و تشویش و اضطراب این عصر را از او بگیرد و آرامش و راحتی
خیال برای او هدیه بیاورد. به این خاطر است که سپهری عشق را به جای علم راه‌گشای بشر
می‌داند و فکر می‌کند شاید بشر با عشق به سر منزل مقصود برسد.

کار ما نیست شناسایی «راز» گل سرخ،
کار ما شاید این است
که در «افسون» گل سرخ شناور باشیم.
پشت دانایی اردو بزنیم

.....

کار ما شاید این است
که میان گل و نیلوفر و قرن
پی آواز حقیقت بدویم.

(صدای پای آب، ص ۲۹۸)

دانش ما با تمام پیشرفتی که حاصل کرده است باز هم ناقص است و ابتر و با آن به عمق
چیزها پی نمی‌بریم:

و او و ثانیه‌ها بهترین کتاب جهان را
به آب می‌بخشند
و خوب می‌دانند
که هیچ ماهی هرگز
هزار و یک گره رودخانه را نگشود.

(مسافر، ص ۳۰۹)

و چون علم و دانش ما هنوز تا راه تکاملی‌اش مسافت درازی را پیش‌رو دارد، سپهری ما
را به شستن چشم‌ها و دوباره دیدن همه چیز و مکاشفه افسون چیزهای کوچک و ساده فرا
می‌خواند تا بلکه با شناور شدن در افسون اشیا لحظاتی دل‌نگرانی و دل‌مشغولی زمان خویش

را از یاد ببریم و به این ترتیب تسکینی بیابیم:
 پلک‌ها را بتکان، کفش به پاکن، و بیا
 و بیا تا جایی، که پر ماه به انگشت تو هشدار دهد
 و زمان روی کلوخی بنشیند با تو
 و مزامیر شب اندام تو را، مثل یک قطعه آواز به خود جذب کنند.

(حجم سبز، ص ۳۷۲)

حرف سهراب در زمان ما اگر نه یک درمان شاید مرهمی باشد بر درد زمان ما: درد تنهایی. و آن با دوست داشتن یک‌دیگر و عشق به بشریت و تمام مردمان دنیا حاصل می‌شود. مسئله‌ای به این سادگی که بشر امروز با تمام دانشش آن را در نمی‌یابد و یا مجالی برای دریافت آن ندارد.

شاید به این خاطر است که سپهری با این همه حساسیت، با این همه ایثاری که در عشق و دوستی به همه چیز دارد، ولی چون این جریانی یک طرفه است و همیشه اوست که می‌دهد بدون آن‌که چیزی دریافت کند این‌گونه تنهاست:

من پر از نورم و شن
 و پر از دار و درخت
 پر از راه، از پل، از رود، از موج.
 پر از سایه برگی در آب:
 چه درونم تنهاست.

(حجم سبز، ص ۳۳۷)

ولی با تمام این‌ها او از بشر ناامید نیست. اگر او قدر خوبی، پاکی، زیبایی، و... را می‌داند، شاید باشند کسانی که مانند او فکر و زندگی می‌کنند:

چیزهایی هم هست، لحظه‌هایی پر اوج
 (مثلاً شاعره‌ای را دیدم
 آن چنان محو تماشای فضا بود که در چشمانش
 آسمان تخم گذاشت.

و شبی از شب‌ها
 مردی از من پرسید
 تا طلوع انگور، چند ساعت راه است؟)

(حجم سبز، ص ۳۹۲)

جهان‌بینی سپهری متأثر از فلسفه چین باستان است. او به‌طور اخص از لائوتسه فیلسوف برجسته قرن ششم قبل از میلاد تأثیر گرفته است.

لائوتسه در کتاب معروف خود «دائو ده جینگ» طرح کلی فلسفه خود را این چنین بیان می‌دارد:

«انسان با زمین هماهنگ است،

زمین با آسمان هماهنگ است،

آسمان با دائو هماهنگ است،

و دائو با راه طبیعت هماهنگ است.»^۱

مراد از طبیعت همه چیزهایی است که خودبه‌خود در جهان رخ می‌دهند.

«حکمت دائویی کوششی است برای هماهنگ کردن زندگی آدمی با قوانین طبیعت و کل وجود (دائو). دائو در این مکتب دارای معنایی بسیار عمیق است. آنان دائو را به معنای کلیت همه چیزها به کار می‌برند.»^۲

«دائو سرچشمهٔ بیکران و بی‌صورت وجود است که همه چیز از آن سرچشمه می‌گیرد. دائو ساده، بی‌شکل، بی‌خواست، بدون کوشش و بی‌نیاز و هیچ چیز و همه چیز است. دائو در همه چیز جریان دارد و قانون کلی و تعریف‌ناپذیر وجود است. این نظریه محور اصلی حکمت لائوتسه است.»^۳

«دائو در زبان چینی به معنای راه است، طریقی که مردم بر آن می‌گذرند و نیز طریق طبیعت، و سرانجام، طریق حقیقت ابدی.»^۴

«برای درک دائو باید به مفهوم «ده» راه برد. ده در آیین کنفوسیوس به معنای فضیلت اخلاقی است. اما در دائو ده جینگ به معنایی بسی پیچیده‌تر به کار برده شده است. دائو آن است که همهٔ اشیا از او در وجود می‌آیند. هر موجود در جریان به‌وجود آمدن چیزی از دائو می‌گیرد. این چیز ده نامیده می‌شود که همان طبیعت و گوهر هر چیز است. ده نیروی عامل وجود است. لائوتسه می‌گوید: چیزی بوده است مبهم پیش از پیدایش زمین و آسمان. بسی آرام، بسی نامتعین، مجرد، و تغییرناپذیر. در هر جا خستگی‌ناپذیر عمل می‌کند، او را می‌توان مادر هر چیز در جهان دانست. نام او را نمی‌دانم؛ اما نامی برای او دائو است.»^۵

۱. تاریخ فلسفه چین باستان، ترجمهٔ ع. پاشایی، ۱۳۵۴، ص ۱۱۹.

۲. نگاهی به سرزمین، تاریخ، جامعه و فرهنگ چین، داریوش آشوری، ۱۳۵۸، ص ۱۲۳.

۳. همان، ص ۱۲۴. ۴. همان، ص ۱۲۴. ۵. همان، ص ۱۲۵.

«تفاوت مهم دائو با پندار معمول از خدا این است که خدا جهان را با عمل به وجود می‌آورد (وی)، اما دائو آن را بابتی عملی (وووی) که کمابیش معادل «رشد» خودبه‌خود است.»^۱

«دائو هیچ‌گاه کاری نمی‌کند، و با این همه کاری نیست که نکرده مانده باشد.»^۲
طبق عقیدهٔ دائویی، دائو نمی‌داند که جهان را چه گونه پدید آورده است؛ زیرا عمل او خودبه‌خود است، ارادی نیست. «اصل دائو عمل خودبه‌خود است.»
«بنابراین، اگر اشیا را واگذاریم که جریان طبیعی خود را سیر کنند با کمال نظم و هماهنگی حرکت خواهند کرد و دائو، اصل اولین وجود را از عمل طبیعی و خودبه‌خود خویش باز نخواهد داشت. این اصل «وووی» یعنی دوری از عمل و گامی فراتر «وی وووی» یعنی به انجام رساندن همه چیز با انجام ندادن هیچ چیز شناخته می‌شود.»^۳
«بنا به نظر لائوتسه، انسان در آغاز خوش‌بخت می‌زیسته، اما در نتیجهٔ تغییراتی که برای تسلط بر سرنوشت خویش به کار می‌برد، اندوه‌گین می‌شود. بهترین راه نیک‌بخت بودن همانا دست کشیدن از تمدن ساختگی کنونی و زیستن در پیوند آرام با طبیعت است در جنگل‌ها و رودها و کوه‌ها.»^۴

پرده را برداریم:

بگذاریم که احساس هوایی بخورد.

بگذاریم بلوغ، زیر هر بوته که می‌خواهد بیتوته کند.

بگذاریم غریزه پی بازی برود.

کفش‌ها را بکنند، و به دنبال فصول از سر گل‌ها بپرد.

بگذاریم که تنهایی آواز بخواند.

چیز بنویسد.

به خیابان برود.

ساده باشیم.

ساده باشیم چه در باجهٔ یک بانک چه در زیر درخت.

(صدای پای آب، ص ۲۹۷)

۱. همان، ص ۱۲۵. ۲. تاریخ فلسفهٔ چین باستان، ترجمهٔ ع. پاشایی، ۱۳۵۴، ص ۱۲۰.

۳. نگاهی به سرزمین... داریوش آشوری، ۱۳۵۸، ص ۱۲۶.

۴. تاریخ فلسفهٔ چین باستان، ترجمهٔ ع. پاشایی، ۱۳۵۴، ص ۱۲۰.

آیا این همان نظر لائوتسه نیست؟

«کیفیت نهادی هر آن چه رخ می دهد یک خود به خودی بی تغییر است. چون درخشندگی خورشید و ماه، روانی آب و رشد گیاهان. جهان چون یک کل همان خود به خودی است. از این رو خواهندگی یا آرزویی به اخلاقی بودن ندارد. تنها می گذارد که همه چیز راه طبیعی خود را بروند.»^۱

«لائوتسه، هستی برترین باشنده ای را که حرکت جهان را به فرمان دارد انکار کرد. او بر آن بود که آسمان و زمین که نشان دهنده برترین باشنده اند، کاری به رشد و نمو چیزها ندارند؛ زیرا همه چیز از یک راه طبیعی هستی می یابند. پس او نتیجه می گیرد که جهان اخلاقی نیست.»^۲

لائوتسه معتقد است که دائو همه چیز را آزاد می گذارد تا آن ها خود را تولید کنند. به طور طبیعی و خود به خود. بدین سان دائو کاری نمی کند، ولی دائو به «چیزها زندگانی می بخشد، همه را به کمال می رساند، همه را می پرورد.»^۳

جهان چون این کار را بکند راه طبیعی و خود به خودی اش را دنبال کرده است. این بنیاد نظریه «وووی» است.

«لائوتسه در رفتار آب نمونه ای از راه طبیعی زندگانی را می بیند: هیچ چیز در جهان خم پذیر تر و نرم تر از آب نیست، ولی حتی سخت ترین و سفت ترین چیز هم نمی تواند به آن چیره شود.»^۴

پس «در این فرایند شکفته شدن»، هر نمونه ضد یا جنبه متناقض یا منفی خود را در خود دارد. از این رو زندگانی مرگ را، روشنی تاریکی را و نیکی بدی را به دنبال دارند.

آن جا که جهان زیبایی را احساس می کند، زشتی نیز هست؛

آن جا که جهان نیکی را احساس می کند، بدی نیز هست؛

پس، بودن و نبودن یک دیگر را در خود دارند؛

رنج و راحت یک دیگر را در خود دارند.

بلند و کوتاه به هم بسته اند، بالا و پست، نیز، به هم بسته اند.

بدین سان، جهان ساخته شده از جفت ها یا اضداد است که نشانه بنیادی آن ها این است که از بودن و نبودن ساخته شده اند.»^۵

۱. تاریخ فلسفه چین باستان، ترجمه ع. پاشایی، ۱۳۵۴، ص ۱۲۷. ۲. همان، ص ۱۲۷.

۳. همان، ص ۱۲۳. ۴. همان، ص ۱۳۰. ۵. همان، ص ۱۲۵.

یکی از بنیادی‌ترین قوانین این است که «بازگشت، حرکت دائو است»^۱ یعنی اگر حرکتی به نهایت تکاملش برسد، لزوماً بازگشت دارد.

«این نه تنها درباره کارهای انسانی درست است، بلکه فرایند ذاتی شکفته شدن جهان چون یک نیز هست»^۲

«ولی انسان از بخت بد، با دست یازیدن به آنچه طبیعت از آن پرهیز می‌کند، در راهی مخالف دائو می‌رود. انسان، که خود جزیی از نمونه پهناور چیزهای طبیعت است، در دور شدن از قانون بی‌تغییر طبیعت پافشاری می‌کند. از این جاست که جهان یک‌دست و هماهنگ در بسیط بی‌پایان زمان و مکان کار می‌کند، حال آن‌که انسان با همه رنج‌ها و دردهای زندگانی روبه‌رو می‌شود. بنا به نظر لائوتسه انسان در نهادش شاد است، ولی از کوششی که در به فرمان آوردن سرنوشت خود می‌کند، که با این کار جریان طبیعی خود به خودی را کُند می‌کند، به رنج می‌افتد. بهترین راه نیک‌بخت بودن همانا درست زیستن است، یعنی (زندگانی) هماهنگ با طبیعت و بازگشت به حالت سادگی آغازین»^۳

«همین پذیرندگی جریان طبیعت بود که در لائوتسه سخت مؤثر افتاد. انسان، چون جزیی از طبیعت، با چیزهای دیگر جان‌دار و بی‌جان در همان کیفیت طبیعی بودن انباز است. هم‌چنان که آسمان و زمین تنها از این جا به هماهنگی و نظم کامل رسیده‌اند که خود را با دائو می‌تواند به برترین نیک‌بختی برساند. ولی انسان هرچه در توانایی داشت به کار گرفت تا راه خود را برگزیند و عادت اجتماعی خود را بسازد، آن هم هماهنگ با استعدادهای میرنده کم‌ارجش، نه هماهنگ با اصول جاویدان دائو بزرگ. پس همه رنج‌ها و دردهای انسان از تمدن ساختگی‌ای که او ساخته است پیدا شده‌اند.

از این رو لائوتسه که خود را به دائو می‌سپارد، نه می‌کوشد که خودنمایی کند و نه تلاش برای هیچ‌گونه برتری دارد. به راستی، در نظر او حالت روانی کودکانه معیاری برای راه طبیعی زندگانی است. احساس می‌کرد که کودکان، با دانش محدود و خواهندگی‌های اندک، و تماس با جهانی که از روشنی نیفتاده به دائو نزدیک‌ترند تا بزرگ‌ترها»^۴

شاخه مو به انگور

مبتلا بود.

کودک آمد

جیب‌هایش پر از شور چیدن.

(ای بهار جسارت!

امتداد تو در سایه کاج‌های تأمل

پاک شد.)

کودک از پشت الفاظ

تا علف‌های نرم تمایل دوید،

رفت تا ماهیان همیشه.

روی پاشویه حوض

خون کودک پر از فلس تنهایی زندگی شد.

(ماهیچ، مانگاه، ص ۴۴۳)

پس چیزهایی را که بزرگ‌ترها یا دیگر به آن‌ها اهمیت نمی‌دهند و یا چون زمان درازی

است که از آن‌ها دور شده‌اند دیگر نمی‌توانند آن‌ها را درک کنند، کودکان باید حضور همیشه

آن‌ها را اعلام کنند.

یک نفر باید از این حضور شکبیا

با سفرهای تدریجی باغ چیزی بگوید.

یک نفر باید این حجم کم را بفهمد،

دست او را برای تپش‌های اطراف معنی کند،

قطره‌ای وقت

روی این صورت بی‌مخاطب بپاشد.

یک نفر باید این نقطه محض را

در مدار شعور عناصر بگرداند.

گوش کن، یک نفر می‌دود روی پلک حوادث:

کودکی رو به این سمت می‌آید.

(ماهیچ، مانگاه، ص ۴۴۱)

«لااوتسه هم‌چنین بر آن بود که دانش سودی ندارد؛ کردار، نالازم است؛ خواهندگی،

آزارکننده است؛ و شکوه و ثروت بی‌ارزش است. این‌ها چیزهایی هستند که انسان انتخاب

می‌کند، از رشد طبیعی نیستند؛ این‌ها نتیجه ساختگی بودندند، نه راه طبیعی. انسان شاید بنا به

طبیعت درست زندگانی کند و طبیعت شاید او را به نیک‌بختی رهنمون شود؛ ولی دانش

ساختگی و خواهندگی، یعنی میل، به او چیره می‌شوند و او را سرگردان می‌کنند.^۱
باید کتاب را بست.

باید بلند شد

در امتداد وقت قدم زد،

گل را نگاه کرد،

ابهام را شنید

باید دوید تا ته بودن.

باید به بوی خاک فنا رفت.

باید به ملتقای درخت و خدا رسید.

باید نشست

نزدیک انبساط

جایی میان بی‌خودی و کشف.

(ماه‌هیچ، مانگاه، ص ۴۲۸)

سپهری نیز مانند لائوتسه فکر می‌کند. او نیز دانش بشر را ساختگی و تصنعی می‌پندارد که او را از راه طبیعی و سادگی زندگی دور کرده است و در نتیجه باعث حیرت و سرگردانی او در این جهان لایتناهی شده است:

در زمان‌های پیش از طلوع هجاها

محشری از همه زندگان بود.

از میان تمام حریفان

فک من از غرور تکلم ترک خورد.

بعد

من که تازانو

در خلوص سکوت نباتی فرورفته بودم

دست و رو در تماشای اشکال شستم.

بعد

در فصل دیگر،

کفش‌های من از «لفظ» شبنم

تر شد.

بعد، وقتی که بالای سنگی نشستم
هجرت سنگ را از جوار کف پای خود می شنیدم
بعد دیدم که از موسم دست هایم
ذات هر شاخه پرهیز می کرد

(ماهیچ، ما نگاه، ص ۴۳۶)

بشر این گونه با طبیعت یکی بود تا این که دانش از راه رسید:

اما گاهی

آواز غریب رشد

در مفصل ترد لذت

می پیچید

زانوی عروج

خاکی می شد.

آن وقت

انگشت تکامل

در هندسه دقیق اندوه

تنها می ماند.

(ماهیچ، ما نگاه، ص ۴۲۵)

و این عروج انسان از نردبان دانش او را از سادگی و درک وزن لبخند دور می کند:

کودک آمد میان هیاهوی ارقام.

(ای بهشت پریشانی پاک پیش از تناسب!

خیس حسرت، پی رخت آن روزها می شتابم.)

کودک از پله های خطا رفت بالا.

ارتعاشی به سطح فراغت دوید.

وزن لبخند ادراک کم شد.

(ماهیچ، ما نگاه، ص ۴۴۶)

«جوانگ دزو» درباره دانش می گوید: «دانش گذشتگان به کمال بود. چه گونه؟ نخست

این که از وجود اشیا آگاه نبودند، این کامل ترین دانش ها است و چیزی بر آن نتوان افزود.

سپس دانستند که اشیا هستند؛ اما هنوز میان آن ها فرق نمی گذاشتند.

... اما هنگامی که داوری در میان آمد، کلیت (دائو) از میان رفت و پیش‌داوری‌های بشری ظاهر شد.

بنابراین خردمند برای دوری از خطاهای بشری از خواستن آزاد است، به دنبال چیزهای کم‌یاب نمی‌رود و دانش نمی‌جوید و همه چیز را به جریان طبیعی خود وامی‌گذارد و دایره تنگ نهادهای اجتماعی و تمدن مصنوعی را می‌گسلد تا خود را با جریان ساده طبیعت هماهنگ کند.^۱

پیش از این یعنی
روزگاری که انسان از اقوام یک شاخه بود.
روزگاری که در سایه برگ ادراک
روی پلک درشت بشارت
خواب شیرینی از هوش می‌رفت،
از تماشای سوی ستاره
خون انسان پر از شمش اشراق می‌شد.
ای حضور پربروز بدوی!
ای که با یک پرش از سر شاخه تا خاک
حرمت زندگی را
طرح می‌ریزی!
من پس از رفتن تو لب شط
بانگ پاهای تند عطش را
می‌شنیدم

(ماه‌یچ، مانگاه، ص ۴۳۱)

سپهری معتقد است بشر با تمام کشفیات خود هنوز به بزرگ‌ترین کشف‌اش که همانا کشف «انسان» باشد دست نیازیده است، اما کی زمان آن خواهد رسید؟

کی

انسان

مثل آواز ایثار

در کلام فضا کشف خواهد شد؟

ای شروع لطیف!

جای الفاظ مجذوب، خالی!

(ماهیچ، ما نگاه، ص ۴۵۴)

اما از آن جاکه سپهری انسان را باور دارد و او را با تمام ابعادش در نظر می‌گیرد، در شعر «تا انتها حضور» از مجموعه ماهیچ، ما نگاه، که آخرین شعر مجموعه هشت کتاب نیز هست، با برآیندی امیدوارانه دفتر شعر خود را می‌بندد و خوش‌بینی و امید خود را به نحوی بسیار مؤثر به خواننده القا می‌کند:

امشب

در یک خواب عجیب

رو به سمت کلمات

باز خواهد شد.

(ماهیچ، ما نگاه، ص ۴۵۵ تا ۴۵۷)

اما زمانی که لائوتسه خود را به دائو می‌سپارد، سپهری می‌خواهد که حضور هیچ ملایم را به او نشان بدهند. آیا این «هیچ ملایم» دائوی لائوتسه را به خاطر شما نمی‌آورد؟
مرا به خلوت ابعاد زندگی ببرید.
حضور «هیچ» ملایم را
به من نشان بدهید.

(مسافر، ص ۳۲۸)

یا زمانی که از خدایی صحبت می‌کند که همین نزدیکی‌ها، لای شب‌بوها، پای کاج بلند، و... است، باز هم نظریه لائوتسه به ذهن متبادر نمی‌شود؟ چیزی که در همه چیز جاری است، ولی آن‌ها را به خود وامی‌گذارد تا کردن از راه کاری نکردن حاصل شود.
خدای سپهری چنان نرم، لطیف، بی‌خشونت و اثری است که گویی وجود ندارد. در همه چیز جاری و در همه جا حاضر است.

و خدایی که در این نزدیکی است:

لای این شب‌بوها، پای آن کاج بلند

روی آگاهی آب، روی قانون گیاه.

(صدای پای آب، ص ۲۷۲)

و سپهری که نه تنها به طبیعت نظر دارد و بازگشت به زندگی ساده طبیعی را تجویز می‌کند بلکه با مظاهر طبیعت چنان یگانه است که همه چیز زندگی خود را از آن می‌گیرد:

من مسلمانم.
قبله‌ام یک گل سرخ.
جانمازم چشمه، مهرم نور.
دشت سجاده من

(صدای پای آب، ص ۲۷۲)

خدای سپهری، خدایی است که مانند یک دوست است. در هر وقت و زمانی می‌توان
بدون قرار قبلی به سروقتش رفت، بدون این‌که خم به ابرو بیاورد یا روترش کند. خدایی
مهربان:

باد می‌رفت به سروقت چنار
من به سروقت خدا می‌رفتم.

(حجم سبز، ص ۳۵۷)

سپهری با مسلح بودن به چنین جهانی‌بینی است که معتقد است باید همه چیز را به حال
خود گذاشت تا جریان طبیعت خود را طی کنند تا خدش‌های به قانون‌مندی طبیعی آن وارد
نیاید:

یاد من باشد کاری نکنم، که به قانون زمین بربخورد.

(حجم سبز، ص ۳۵۴)

هشت کتاب

منوچهر آتشی

کار جالبی است، و در زمینه ادب معاصر، تازه. هشت کتاب: مرگ رنگ، زندگی خواب‌ها، آوار آفتاب، شرق اندوه، صدای پای آب، مسافر، حجم سبز، ماهیچ، ماه نگاه، شعرهای سپهری (از ۱۳۳۰ شمسی تا آخر) در یک مجلد، با چاپ خوب نشر یافته است. پیش رو داشتن تمامی آثار یک شاعر خوب و مطرح فرصت کمیابی است برای پیدا کردن او و درک خط مستقیم – یا منحنی کارش. آن هم شاعری چون سپهری که از ابتدا شاعر چشم‌گیری بوده، تأثیرها گذاشته و بسیاری استعدادهای شعری و یا شاعران نوپا را به دنبال کشانده، و مختصر این که از همان سال‌های نخست سرودگران جوان روی دستش نگاه کرده‌اند و به تقلید از او پرداخته‌اند. سپهری، خصوصاً در سال‌های اخیر – و پس از مرگ فروغ، بیش‌ترین تأثیرها را بر شعر نوپای روزگار گذاشته، و گروه‌های تازه شاعران را – دست‌کم برای مدتی، به جهان خاص ذهنی و قلمرو و استعارات و اصطلاحات نیمه اشراقی خویش راهنما شده است؛ بی آن که شخصاً طالب چنین وضعی بوده باشد.

کتاب ۴۵۷ صفحه‌ای حاضر، ظاهراً هشت کتاب در یک جلد است. اما اگر به شعر سپهری، با توجه به ویژگی‌های کلامی و ذهنی نگاه کنیم، می‌توانیم عنوان دیگری را نیز برای آن مناسب بدانیم: «یک یا حداکثر دو کتاب در هشت جلد» چرا؟

کتاب را ورق می‌زنیم:

مرگ رنگ‌ها برداشتی که در نخستین لحظه از این عنوان و با مروری بر نخستین شعرهای این دفتر پیدا می‌کنیم، دیگرگون شدن دیدگاه تصویری شاعر است، شاعری – که چه بسا چون شاعران راستین، سیر و سیاه مشقی نیز در شعر گذشته فارسی داشته، و در قالب‌های متداول آن، شعرهایی نوشته (که ارائه نشده) و صرفاً در خلوت خود شاعر بروز و فروزی داشته و به فراموشی سپرده شده‌اند. شعرهایی که شاعر در آن‌ها – چون بسیاریان، با نگاه

عاریتی و عینک سنت به چشم اندازها می نگریسته و ثبت شان می کرده است. چشم اندازهایی با رنگ های مشخص و دارای مرز و حد: سبز (فقط سبز) سرخ (فقط سرخ و مثل لاله!) سیاه (بالاترین رنگ ها مثل شب یا غراب!) و... الخ...

گریز از رنگ ها، در واقع همان دیگرگون شدن دید، یا عوض کردن «عینک عاریه» با چشم خویش است: چشم خویش، که هم تواناست ماوراء رنگ های معمول را ببیند، و هم رنگ ها را به یاری حس و حالت خود، در هم بدواند، از هم عبور دهد، رنگ تازه بیافریند، یا — فی المثل — همه رنگ ها را به گونه یک رنگ مجسم نماید: سایه روشنی که تابش نور از روزنه حس شاعر بر اشیاء خالق آن است. سایه روشنی — که به تعبیری — حاصل دیداری غیرمستقیم است و جنبه «مثلی» پیدا می کند. رنگی که حاصل مرگ رنگ های شخصی و متداول و دارای مرز و حد و ثغر است...

سپهری در مرگ رنگ ها، پیرو بی چون و چرای نیما است:

دیرگاهی است در این تنهایی
رنگ خاموشی در طرح لب است
بانگی از دور مرا می خواند
لیک پاهایم در قیر شب است
رخنه ای نیست در این تاریکی
درودیوار به هم پیوسته
سایه ای لغزد اگر روی زمین
نقش و همی است ز بندی رسته

دریافت و شناخت صریح راه نیما در این دوره از سوی سپهری، تا مرز گرت برداری پیش می رود و نشانه راه شناسی و دقت نظر سپهری است. برتری سپهری بر سایر پیروان (و مقلدان) نیما، از هر بند شعر او پیداست. کافی است بدانید این شعرها می توانند — با توجه به تاریخ چاپ کتاب (۱۳۳۰ شمسی) تاریخ — مثلاً ۱۳۲۷ شمسی را زیر خود داشته باشند. یعنی سالی که نیما دوره بلوغ و شکوفایی شعر خود را پشت سر گذاشته بود و شاعران دیگر — تک و توکی — تازه آغاز کرده بودند. آیا خواندن چنان شعری، (بالا) بی اختیار شما را به نوع تصویرپردازی نیما منتقل نمی کند؟

«فکر کاین خانه چه وقت آبادان

بود، باز یچه دست هوسی

هوسی آمد و خشتی بنهاد

طعنه‌ای لیک به بی‌سامانی»

یا به این یکی:

«در و دیوار به هم ریخته‌شان

بر سرم می‌شکند»

یا:

«سایه‌ای می‌رمد، این است گراز»

«می‌رود دوکی، این هیکل اوست.»

سپهری، هرچند در آن شعر چنان‌که اشاره شد، نگاه مستقیم به نیما دارد، اما صمیمیت خود او در نحوهٔ ارائهٔ تصویرها پیدا است — تصویرهایی که سایه ساری از اندوه و خیال‌پردازی ساده و شاعرانه‌ای با خود دارند، و مقلدانه نیستند... و تفاوتی هم که با کار نیما دارند، سادگی آن‌ها است. کار نیما، در ساده‌ترین تصویرگری‌ها، به یاری عظمت توهم و زیرکی ذهن شاعر، از ژرفایی برخوردار است که خواننده را به فکر وامی‌دارد. در حالی که سایه‌زنی‌های سپهری در سطح مشخصی باقی می‌مانند:

دود می‌خیزد ز خلوت‌گاه من

کس خبر کی یابد از ویرانه‌ام

با درون سوخته دارم سخن

کی به پایان می‌رسد افسانه‌ام؟

اگر از میان شاعران هم‌زمان، بخواهیم کار سپهری را در دورهٔ مرگ رنگ، با کسی مقایسه کنیم، توللی مناسب‌ترین است. این دو تا حدودی یک نوع بهره‌گیری از جنبهٔ تصویری کار نیما دارند، با دو تفاوت: توللی، کلامی استوارتر — و به همان نسبت، نزدیک‌تر به قالب‌های کهن دارد، در حالی که سپهری، از آغاز آرام و بی‌تعمد و توجه خاصی به عنصر «واژه» یا «ترکیب»، در دشت مه‌آلود شعر وارد می‌شود. تفاوت دیگر، راحتی و آزادی سپهری است در ارائهٔ قالب‌ها و شکستن وزن و نداشتن واژه از تعداد و طول مصراع‌ها...

در دوردست

قویی پریده بی‌گاه از خواب

شوید غبار نیل ز بال و پر سپید

لب‌های جویبار

لبریز موج زمزمه در بستر سپید

با آن‌که سپهری در این شعر، قافیه را تا آخر رعایت کرده، شعر او بدون خشونت لفظی، تا

پایان پیش می‌رود. در حالی که مثلاً «مریم» توللی، که نوعی هم‌آوایی و هماهنگی در محتوا با این شعر دارد — و جزو بهترین شعرهای تصویری توللی هم هست، گاهی بیان شاعر دچار درشتی‌ها و زمختی‌ها می‌شود...

نکته‌ای که در مورد بسیاری کارهای بعدی سپهری هم صدق می‌کند، و از این شعر دریافت می‌شود، بی‌توجهی او به پایان‌بندی به‌هنگام و جنبه‌القاء «امپرسیونیستی» تصویرها است. عنوان این شعر، «سپیده» است... خواننده توقع دارد شاعر نقشگری چون سپهری، در بیانی موجز، به کمک چند تصویر وابسته و متناسب، سپیده را تجسم بخشد... اما این جا ما با نوعی «بیان توضیحی سپیده» روبرویم نه تصویر و تجسم آن؛ چیزی که تصادفاً در مورد مریم توللی، انگیزه برتری است به‌ویژه در پایان‌بندی به نگاهش؛ که مرا به یاد پایان شعر «افلیا»ی رمبو می‌اندازد.

می‌خواند آن دقیقه که مریم به شست‌وشو است
مرغی ز شاخسار.

رمبو در پایان افلیا می‌گوید:

افلیای تُرداندام چون مریمی سفید بر آب‌ها شناور است
و صدای نخجیرگران از بیشه‌های دور به گوش می‌رسد.

در کتاب مرگ رنگ‌ها، سپهری، نسبت به سرمشق خود، حالت جذبه و گریز فراوان دارد: گاه — شاید ناخواسته، دوباره سرای دیدگاه‌ها و چشم‌اندازهای نیما است؛ فقط ممکن است تفاوتی در وزن و اندکی سایه‌روشن‌ها مشهود باشد:

دیرزمانی است روی شاخه این بید
مرغی بنشسته کاو به رنگ معماست
نیست هماهنگ او صدایی، رنگ‌ها
چون من در این دیار تنها، تنهاست
که نیما را در مرغ مجسمه به یاد می‌آرد:
مرغی نشسته بر سر بام سرای ما
مرغی دگر...

نیما دو مرغ را — که یکی مرغ مجسمه (مرغ معما) است همزمان و به موازات تصویر می‌کند؛ و به مرغ مجسمه خصالی نسبت می‌دهد که تصویرسازی سپهری از مرغ معما، یادآور آن است. (و فقط مرغ معما و نه بیش‌تر.) تفاوت عمقی، در بینش و اندیشه است که نیما را گسترده‌تر و در اوج نگه می‌دارد و سپهری را اسیر «من» محدود خود می‌کند. این گریز از

تصویرپردازی و مقدمه‌ها به «من» ویژه شعر نو مید سال‌های دهه «سی» به بعد است. خصوصاً شعرهای بعد از ۱۳۳۲ که نادرپور و همگامان او، نماینده معروف و مشخص آن هستند. سپهری، با آن‌که به ندرت به این گریزها روی می‌آورد، در مواردی، البته چون یک پیش‌کسوت دوره بعد، چنان رنگ و حالی به شعر خود می‌دهد: «چون من در این دیار، تنها، تنها...» حتی جایی که، به شیوه نیما، می‌خواهد از تصویرها، اشاراتی القایی بدهد و از این راه، طبیعت را به انسان و ذهنیت او پیوند بخشد، از محدودیت «من» فراتر نمی‌رود. شعر اجاق نیما را خوانده‌اید:

مانده از شب‌های دورادور
بر مسیر خامش جنگل
سنگ چینی از اجاقی خرد
و اندرو خاکستر سردی
سپهری می‌گوید:
روشن است آتش درون شب
وز پس دودش
طرحی از ویرانه‌های دور
گر به گوش آید صدایی خشک:
استخوان مرده می‌جنبد درون گور.
تا آن‌جا که:

دیرگاهی ماند اجاقم سرد
و چراغم بی‌نصیب از نور.

گریزهای سپهری، تنها جنبه ظاهری دارد. سپهری از همین کتاب، «دید نقش‌گری» خود را آشکار می‌نماید، و برای همین است که شعرش، نسبت به «عمق»، حالتی مرکزگیز دارد، و به سوی سطح حرکت می‌کند. چیزی که در نهایت سپهری را برای همیشه به جانب «خاک» می‌کشاند و ذهنیت او را از قلمرو اندیشه و تخیل واقعی، به نوعی زیبایی‌شناسی سطحی نیمه اشراقی سوق می‌دهد؛ مثلاً اگر نیما می‌گوید:

زردها بی‌خود قرمز نشدند
قرمزی رنگ نینداخته است
بی‌خودی بر دیوار
صبح پیدا شده...

سپهری، رنگ‌ها را بر سطح می‌ریزد:

ریخته سرخ غروب

جابه‌جا بر سر سنگ

یا آن‌جا که نیما می‌گوید:

پای تا سر شکمان تا شبشان

شاد و آسان گذرد

خانه‌ها یک سرخالی شده در دهکده‌اند

و شعر را به عبور رهگذری دهقانی و چوب به‌دستی از روی پل، آرایه‌ای انسانی

می‌بخشد اما سپهری فقط سایه‌زنی می‌کشد و رنگ تیره‌ای می‌نمایاند:

سایه آمیخته با سایه

سنگ با سنگ گرفته پیوند

جلوه‌گر آمده در چشمانش

نقش اندوه پی یک لبخند

گاهی تصویرپردازی‌های او، با نوع تصویرپردازی‌های توللی، همسایگی‌های عجیبی می‌یابد. هم — برای مثال، در مورد بند نقل شده در بالا، با توجه به «سایه‌های شب» و شعرهای مشابه توللی، و هم در بند بعدی شعر که سخن از جغد و لاشخوار و کرکس و مردار است و مضمون بیش‌ترین چهارپاره‌های توللی را یادآور می‌شود، بدون این‌که مدعی باشیم کدام یک زودتر از دیگری سروده شده یا کدام شاعر از دیگری برداشت کرده باشد. (متأسفانه نقل شعرهای توللی در این جا میسر نیست، چون کتاب «رها» را در دست ندارم، و حافظه هم یاری کامل نمی‌کند. برای دریافت مدعا، بد نیست خوانندگان به‌طور کلی رهای توللی را با مرگ رنگ سپهری، با هم مطالعه کنند.) در مجموع و ماحصل کلام، سپهری در مرگ رنگ — کار شاعرانه درخشانی ارایه نمی‌دهد. اما این بدان معنا نیست، که ما به کلی منکر شاعری و جوش و جوهر شعری در شعرهای این دفتر باشیم. کتاب مرگ رنگ، با وجود فاصله فراوانش با شعرهای بعدی سپهری، روشن‌گر آغاز خوب این شاعر تصویرگراست. آغازی هم‌چنان با توفیق نسبی، که شناخت شاعرانه و بیداری ذهن شاعر را فریاد می‌کند. خصوصاً وقتی شعرهای آخر مرگ رنگ را می‌خوانیم، جرقه‌های آشکاری از دست‌یابی سپهری به تصویرحسی، در نظرگاهمان پر می‌کشد. شاعری را می‌بینیم که پس از تجربه‌های نخستین، بر لحظه‌های تازه‌ای بیدار می‌شود:

در کجا هستی نهان ای مرغ!

زیر تور سبزه‌های تر
یا درون شاخه‌های شوق؟

می‌پری از روی چشم سبز یک مرداب
یا که می‌شویی کنار چشمهٔ ادراک بال و پر

که «تور سبزه» و «چشم سبز مرداب»، از تصویرهای حساس شعری است و «چشمهٔ ادراک»، پیشاهنگ استعارات بعدی سپهری، در تکرار بی‌پایان.

در زندگی خواب‌ها سپهری، یک‌باره از دنیای رنگ‌های محسوس و حتی تخیل معمول، به سایه‌سار رؤیای مصنوع روی می‌آورد. شاید رؤیای مصنوع نیازی به توجیه داشته باشد: هرگاه، ما از «واقع» به تخیل یا رؤیای طبیعی پناه ببریم، تا آن‌جا که از طبیعت رؤیا روی برنتابیم، به‌هرحال با طبیعت و جهان ملموس نیز بیگانه نیستیم. اما، وقتی در جهان رؤیای خودساخته، بکوشیم از عناصر غیر محسوس و بی‌وزن و حجم چنان جهانی، عناصر و ابزاری شعری را در غیبت منطق کلام و منطق طبیعت، به کار معماری شعر گیریم، آن‌گاه، به رؤیای مصنوع رسیده‌ایم: وقتی می‌گوییم «شب پرخواهش» دیگر ربطی حسی بین «شب پر» و «خواهش» یا «شب» و «پر خواهش»؟ نیست. چون هیچ‌کدام، دیگری را تجسم نمی‌دهد. حتی «دیوار تشنهٔ روح» نیز چون «چشم ناپیدای خطا» بی‌ریشه و غایب از عناصر تخیل و رؤیای طبیعی است. این‌گونه تصویرسازی، یا در واقع «ترکیب تصویرها» بی‌این‌که ربطی حسی در میان باشد، شعر را از حال و هوای زندگی تهی می‌کند. اگر بخواهیم تفاوتی میان دنیای حجم سبز و زندگی خواب‌ها جست‌وجو کنیم، باید به همین جنبه از سرایش سپهری اشاره نماییم. زیرا سپهری، که پس از مرگ رنگ، به سوی جهان سایه‌ها و شکل‌های بی‌شکل و یا شکل‌پذیری آمیبی اشیا روی می‌آورد، پس از مدتی تلاش و دست‌وپا زدن در این جهان بی‌وزن و حجم، در شعرهای آخری، به نوعی روشن‌بینی و احساس زنده دست می‌یابد که نوری بر آثارش می‌تاباند و آن را از تاریکی و بی‌حسی رؤیای مصنوع رهایی می‌بخشد. (هرچند که جهان رنگ‌پذیر حجم سبز نیز، عملاً از قماش رؤیای مصنوع – یا خودآگاهی صریح است).

در زندگی خواب‌های سپهری، خواب‌ها، گه‌گاه به تپش و حرکت و زندگی دست می‌یابند، و ما بیش‌تر، به دور از گرمای حس و حالت، تنها رودرروی فضایی مه‌گون و مالیخولیایی هستیم که اشیاء بی‌هیچ تناسبی در آن به حرکت درآمده‌اند. «فانوس از کنار ساحل» به راه افتاده است. بی‌آن‌که دست فانوس گیر را ببینیم. سپهری خود، جابه‌جا، توجیه جالبی از این جهان رؤیای مصنوع می‌کند: «من تصویر خوابم را می‌کشیدم» و سخن بر سر همین خواب

است که در مواردی، از عناصر واقع و هستی محسوس، خون و جان دارد و در بیش تر موارد، فقط خواب سرد کابوس وار است. پیدا است که سپهری، در زندگی خواب‌ها، بیش تر گرایش به یافتن راهی به سوی نقاشی ابستره (ابستره ویژه خودش) دارد. او با کلام نیز، رؤیا می‌کشد. در چنین تصویرپردازی یا «ترسیم» یا «کشیدنی»، سپهری چندان نگران وابستگی حسی بین رنگ‌ها و شکل‌ها نیست. «بالش تنهایی» همان قدر دور از منطق کلام و تصویر است که «سپیدی‌های فریب» یا «زنجیر مروارید چشم».

ولی در جاهای مشخصی که شاعر، به نقاشی محض رؤیاها نمی‌اندیشد، شعرش گرمای حیات دارد و خواننده این را احساس می‌کند:

سایه دراز لنگر ساعت

روی بیابان بی‌پایان در نوسان بود.

می‌آمد، می‌رفت

می‌آمد، می‌رفت

و نگاه انسانی به دنبالش می‌دوید.

و گاه به لحظه‌های نابی دست می‌یابد، که مژده رسیدن به جهان‌های گرم و روشن بعدی را با خود دارد:

وزشی می‌گذشت

و من در طرحی جامی می‌گرفتم

در تاریکی ژرف اتاقم پیدا می‌شدم

....

او دیگر نبود

آیا با روح تاریک اتاق آمیخت؟

عطری در گرمی رگ‌هایم جابه‌جا می‌شد

حس کردم با هستی گمشده‌اش مرا می‌نگرد

و من چه بیهوده مکان را می‌کاوم:

آنی گمشده بود

باریک‌اندیشی‌هایی که سپهری را از این دفتر تا آخرین آن‌ها، به خود مشتاق کرده، در موارد فراوانی یادآور باریک‌اندیشی‌های شعرهای شیوه هندی (یا اصفهانی) تاریخ ادب ماست...

زندگی خواب‌ها، در نهایت، به تصویرهای منتزع و لطیفی می‌انجامد که می‌توان آن‌ها را

سرخط شعرهای فصل تازه سپهری دانست: نیلوفر، برخورد، بی‌پاسخ و چند شعر دیگر، نمونه این فرجام است.

آوار آفتاب، مرز مشخصی با زندگی خواب‌ها ندارد، با این همه، دنباله مستقیم و بلاواسطه آن هم هست. در این شعرها، سپهری به شفافیتی حسی و فکری دست می‌یابد، پرگویی‌ها متوقف می‌شود و نوعی سبکی و نور، در لحظه‌های شعری او محسوس است.

به روی شط و حشت برگی لرزانم

ریشه‌ات را بیاویز

من از صداها گذشتم

روشنی را رها کردم

رو یای کلید از دستم افتاد

کنار راه زمان دراز کشیدم.

در مقدمه آوار آفتاب (مقدمه چاپ جداگانه آن نه در آن مجلد هشت دفتری) سپهری به حاصل جست‌وجوی خود اشاره دارد. او فلسفه زندگی غرب و شرق را کنار هم می‌نهد، از هر یک تصویری و تصویری پیش می‌کشد و در همان حال که غرب را، به خاطر سرگیجگی و آلودگی‌اش به تکرر و خودبیگانگی، رد می‌کند، شرق را — به این سبب که فلسفه‌اش بنیاد بر وحدت وجود دارد، پذیرا می‌گردد و سرانجام راه خود را انتخاب می‌نماید: راه شرق، راه اشراق.

از این پس سپهری، بانوعی خودآگاهی کامل شعر می‌گوید. هر تصویری از او، روش‌نگر تعبیر و تفسیری از بینش شرقی او است. البته، در این نقطه حرکت، سپهری را هنوز در کار تجربه لحظه‌های ناب می‌بینیم، تجربه‌هایی برای ساختن «خانه‌ای در سمت دیگر شب» خانه‌ای که خانه عرفان است، عرفانی نه اسلامی و مبتنی بر فلسفه، بلکه عرفان اشیاء و طبیعت. سپهری باور دارد که «فلسفه شرق، انسان را با طبیعت هماهنگ می‌کند» و خود در مسیر این هماهنگی تا لحظه‌های کشف و شهود پیش می‌تازد:

به روی شط و حشت برگی لرزانم

ریشه‌ات را بیاویز...

این دو خط خود می‌تواند شعر کاملی به شمار آید — مثل یک ترانه ژاپنی — اما سپهری بر دامنه گسترده‌تری به حرکت درمی‌آید. در شرق اندوه، سپهری دنیای تازه را زمزمه می‌کند. اما هنوز «خانه» را نساخته است. اگر می‌بینید که در این دفتر، شعرها — پس از رهایی وزن در دفتر اول، به سوی نوعی ترنم و آهنگ‌گرایی دارند و زمزمه‌ای مولوی‌وار را یادآورند، سبب

همان است که اشاره شد. شرق اندوه، پیش درآمد صدای پای آب و مسافر و حجم سبز و ماهیچ،
ما نگاه محسوب می شود...

من سازم، بندی آوازم، بگیرم، بنوازم، بر تارم زخمه
«لا» میزن، راه فنا میزن...

مرغان مکان خاموش، این خاموش آن
خاموش، خاموشی گویا شده بود.

آن پهنه چه بود؟ با میشی گرگی همپا شده بود...

این ها بیان فلسفه شرق است. بیان بودیسم و برهمنیسم است. دیگر چیزی به نام زشت و
زیبا مطرح نیست. اما روال کلام را مقایسه کنید، با سنایی، و دمزدن او از «لا» (ل - ا) عربی
یعنی «نه» یعنی «نفی». سنایی در قصیده ای لام الف عربی را «حرفی گنگ می خواند» که به همه
چیز هستی «لا» می زند و «نه» می گوید.

سپهری در «صدای پای آب» به اوج کار و فکر خود می رسد. این جا دیگر، فلسفه او شکل
گرفته است. دیگر تلاش و تکاپویی برای یافتن مطرح نیست. یگانگی حاصل شده است.
بیکرانگی متن سفر و صیورت ذهنی سپهری است. زشت زیباست و زیبا زشت. سپهری
دیگر نمی داند چرا مردم می گویند اسب زیباست و جغد زیبا نیست. یا چرا مردم به جای
قناری کرکس در قفس نمی گذارند؛ زیرا همه این ها در مایه ای اشراقی به هم مرتبطند،
یگانه اند و یکی هستند.

دفتر مسافر، شرح سفر اوست از فردیت، به سوی همه مذهبی و همه خدایی و به سوی
جامع شدن، که خود مفهوم دیگری از وحدت دارد. در این سفر نیز سپهری خود آگاه و بر
خویش بیدار است. سپهری غیر از سفر و مطالعه شخصی، از فکر هوشنگ ایرانی در خروس
جنگی نیز تغذیه کرده است. سایر شعرهای سپهری، حجم سبز و ماهیچ، ما نگاه، دیگر چیز
تازه ای دربر ندارند، تکرار یافته ها و شناخت های پیشین اوست در صدای پای آب و مسافر،
شاید به همین سبب است که در پایان دفتر اخیر، تا حدودی بو و نشانه تردید احساس
می شود. تردید از یک نواختی و خستگی از زیست در اعتکاف، زیرا تنها اعتکاف و
مردم گریزی است که به کسی رخصت می دهد تا به چنان جهان بینی شگفتی برسد. جهان بینی
بودیستی «سالمی» که امروز دیگر پیروانش نیز به آن عمل نمی کنند، سپهری اگر چون دیگران
درگیر زندگی امروز بود، نمی توانست به این فراغت فکری و حسی دست یابد. با این همه
سپهری مکتبی ساخته است که پیروان زیادی دارد. شعرش تقلیدپذیر است و چه بسیار
استعدادها را به دنبال خواهد کشاند و شاید گمراه خواهد کرد. اما او را تقصیری نیست. تقصیر
از راهیانی است که هرگز نمی خواهند خود باشند و پیوسته چشم به دست دیگران دارند.

شاعری با تسلط بر بیان و چیره دستی در تصویرسازی

نادر نادرپور

سپهری شاعری است که شعرش در حد زیبایی است و چند تن از شاعران معروف معاصر از شعر سپهری تأثیر پذیرفته‌اند.

سهراب سپهری کمی دیرتر از آن دو دوست شاعر و نقاشش، پا به ساحت شاعری نهاده است، اما با وجود این از «قدمای شعر جدید به شمار می‌آید.

اولین اشعاری که من از سپهری خواندم، در حدود سال‌های ۲۷-۱۳۲۶ بود و اگر اشتباه نکنم، در مجله‌ای به نام «جام جم». پاره‌ای از این اشعار، به علاوه قطعات منتشر نشده دیگر، بعداً در مجموعه‌ای به نام «مرگ رنگ» گرد آمد. اغلب این قطعات موزون - و گاهی، «کاملاً» مقفی - بود و از لحاظ قالب، یا به شکل «چهارپاره» یا به صورت مصرع‌های بلند و کوتاه (و غالباً دز یک وزن) سروده شده بود و گاهی نیز از لحاظ کیفیت ترکیب عبارات و تلفیق کلمات شیوه سخن‌نما را به یاد می‌آورد؛ اما شخصیت مستقل سپهری که سال‌ها بعد به طور کامل‌تری جلوه کرد، از خلال همان قطعات نیز دیده می‌شد و از خصایص آن، تسلط بر کلمات و استحکام در بیان بود. مضمون یکی از آن اشعار را به طور مبهم در خاطر دارم، مردی در شبی طوفانی از کوهی بالا می‌رود تا جمله‌ای را بر بلندترین صخره آن حک کند یا جمله حک شده‌ای را بخواند (در این جا با «قید احتیاط کامل» می‌گویم که شاید مضمون همین قطعه - که نامش را به یاد ندارم - چندین سال بعد در قطعه «کتیبه» اثر «اخوان ثالث» تجلی کرده باشد) چنان که مضمون یکی دیگر از قطعات سپهری - که گویا «تصویر» نام دارد - و از لنگر بزرگ ساعتی سخن می‌گوید که بر فراز پهنه بیابانی می‌رود و می‌آید و در این رفت و آمد، تصویری را که بر ریگ‌های بیابان نقش بسته است، می‌زداید، در یکی دو شعر «رؤیایی» و دیگران اثر نهاده است و البته این شباهت - که ممکن است صرفاً به علت «توارد» باشد - از ارزش قطعات «امید» و «رؤیایی» نمی‌کاهد؛ زیرا علاوه بر این که هر یک از این دو تن شیوه و

شخصیت خاص خود را دارند «تأثیرپذیری» هم در کار ادب و هنر گناه نیست. باری با وجود این که دو سه شعر خوب در مجموعه مرگ دیده می شد، اما کلاً مقیاس کامل و دقیقی برای شناخت و سنجش کار سپهری نبود؛ زیرا در این کتاب سر و کار شاعر بیش تر با کلمات بود تا با معانی، معهدا دو خصیصه طبع سپهری را نشان می داد:

تسلط بر بیان و چیره دستی در تصویرسازی؛ اما مجموعه دوم سپهری که به نام «زندگی خواب ها» در سال ۱۳۳۲ منتشر شد، از نوع «مرگ رنگ» نبود. قطعات مجموعه دوم، اغلب بی وزن و قافیه بود و چند نمونه خوبی که در میان آن ها وجود داشت، مقام شاعر را به عنوان یکی از پیشروان و استادان «شعر آزاد» (یا «منثور») مسلم می کرد. قطعه ای مانند «تصویر» (که قبلاً ذکر آن رفت) و قطعه دیگری که با این جمله خطاب می شود: «گیاه تلخ افیونی!» و یکی دو تای دیگر، نمونه های موفقی در این گونه شعر بود. سپهری در این مجموعه موازنه ای میان لفظ و معنی برقرار کرده و به نیروی تخیل و تصویرسازی خود بیش تر میدان داده بود. از آخرین اشعار این مجموعه سیر فکری و شعری سپهری که از مفاهیم «مادی» و «ملموس» به سوی معانی «مجرد» و «ناملموس» پیش می رفت دیده شد و در مجموعه سومش که تقریباً هفت سال بعد انتشار یافت به اوج رسید: آوار آفتاب که بسیاری از قطعات آن شعر «منثور» بود آشنایی سپهری را با فلسفه بودایی و نوعی جهان بینی ژاپنی نشان داد و تمایل او را به آمیختن این هر دو با عرفان ایرانی اعلام کرد. من آوار آفتاب را کم تر از دو مجموعه نخستین سپهری دوست می دارم به استثنا چند قطعه آن و مخصوصاً چند شعر از بخش آخرش، زیرا شاعر در این مجموعه، چنان به معانی «آبستره» پرداخته که کلماتش را از قوه تأثیر ملموسی که دارند، تهی ساخته و قطعاتی «اثیری» و «مه آلود» به وجود آورده است؛ مثل این که اشعار این مجموعه، «حجم» و «رنگ» و «طعم» ندارند و از بس «رقیق» و «فَرار» اند، به هوا می مانند. خلاصه، سپهری، در این مجموعه بیش از آن که «شاعری» کرده باشد، «فلسوفی» کرده و «فلسفه بافته است»، آن هم فلسفه ای «التقاطی» مرکب از بینش های هندی (بودایی)، ژاپنی و ایرانی (عرفانی).

با این همه، در پاره ای از قطعات آوار آفتاب باز هم خصایص شعر سپهری (و مخصوصاً شیوه تصویرسازی او) به چشم می خورد و شاید همین قطعات است که پیش از گرد آمدن در این مجموعه یکی دو تن از شاعران (و خاصه مرحوم «فروغ فرخ زاد» را در کتاب «دیوار») متأثر کرده است.

اما به گمان من، شخصیت راستین سپهری در اشعاری که پس از انتشار آوار آفتاب سروده و تا امروز هم می سراید، آشکار می گردد. او، در آخرین قطعات آوار آفتاب، کم کم به نوعی

«آهنگ» شعر دست می‌یابد که دارای مصرع‌های کوتاه و بلند «غیر معمول» و سکته‌ها و برش‌های «غیر عروضی» است و در حدنهایی خود به «گرده وزنی» تبدیل می‌شود که فضای شعر را در بر می‌گیرد و بی آن‌که با اوزان عروضی، قابل «تقطیع» باشد، به قطعه وزنی می‌بخشد که از «نثر» متمایزش می‌کند: «نقطه اوج» این نوع وزن (یا «گرده وزن») را باید در بعضی از قطعات اخیر سپهری و مخصوصاً در پاره‌ای از اشعار فرخ‌زاد جست‌وجو کرد.

باز آمدم از چشمه خواب، کوزه تر در دستم

مرغانی می‌خواندند، نیلوفر وا می‌شد،

کوزه تر بشکستم

در بستم

و در ایوان تماشای تو بنشستم

(از «آوار آفتاب»، سپهری)

صدای کوچه

صدای پرنده‌ها

صدای گم شدن توپ‌های ماهوتی

وهای و هوی گریزان کودکان

و رقص بادکنک‌ها

— که چون حباب‌های کف صابون —

در انتهای ساقه‌ای از نخ صعود می‌کردند

(از «وهم سبز»، فرخ‌زاد)

سپهری، علاوه بر یافتن این‌گونه «وزن» (که در شعر «فروغ فرخ‌زاد» هم راه یافته و به دست او کامل‌تر شده است) با ساختن تصاویر زنده و گویا و «باریک شدن» و «حلول کردن» در اشیاء و طبیعت شعری آفریده است که اولاً اصالت او را ثابت می‌کند، و ثانیاً تأثیر او را بر بخشی از شعر امروز مسلم می‌دارد. در میان اشعار اخیر او یکی دو نمونه وجود دارد که در شمار بهترین قطعات شعر امروز فارسی است. قدرت بیان، زبان تازه، قوت تعبیر و تصاویر و یک نوع «بلنداندیشی عارفانه» توفیق این اشعار را تضمین کرده است. یکی از این نمونه‌ها قطعه «نشانی» است که با وجود تأثیر گنگ و مبهمی که از قطعه «شنوندگان» (اثر «والتر دولامر»، شاعر معروف انگلیسی) پذیرفته است، تمام صفات ستوده شعر سپهری را در خود دارد:

خانه دوست کجاست؟

در فلق بود که پرسید سوار

آسمان مکثی کرد

ره گذر، شاخه نوری که به لب داشت، به تاریکی شن‌ها بخشید...

معهدا، به گمان من، شعر سپهری از لحاظ روح و معنی (و نه از لحاظ قالب و مضمون) متعلق به این روزگار پر هنگامه نیست و از واقعیت خشن زمان ما دور است، یا به اعصار خوش گذشته تعلق دارد، یا (اگر خیلی خوش‌بین باشیم) به ایام درخشان آینده، خلاصه به دورانی که امن و آسایش و آرامش فرمانروای آن باشد.

من هر بار که یکی از اشعار سپهری را می‌خوانم، از خود می‌پرسم: چه گونه در این زمانه می‌توان این قدر آرام و خرسند و خوش‌بین بود؟ چه گونه در روزگاری که بر سر اندکی آب، جدال‌های خونین میان روستاییان ما در می‌گیرد و خون‌ها ریخته می‌شود، می‌توان آواز داد: آب را گل نکنید!

روی زیبا دو برابر شده است...

یا چه گونه در ایامی که گوشه‌ای از جهان با زنان و مردان و کودکانش در آتش و خون غلتیده است، می‌توان از «قتل یک بید به دست دولت» خبر آورد و شکایت کرد! یا به آرامی پرتقال پوست کند و خطاب به دوستان گفت: هر کجا هستید.

روزهاتان پرتقالی باد!

خیال می‌کنیم این «آسایش خاطر» از عقیده خاص سپهری سرچشمه می‌گیرد. او بارها در ضمن بحث و مکالمه گفته است: من فقط از آن چه حس می‌کنم، سخن می‌گویم، وقتی که دستم را در آب فرو می‌برم، تری آن را حس می‌کنم، پس «آب» برای من واقعیت دارد، اما آن چه دور از من اتفاق می‌افتد و آن را حس نمی‌کنم به من مربوط نیست.

و برای من این سؤال پیش می‌آید که آیا «حس کردن» فقط از طریق قوه «لامسه» ممکن است یا «باصره» و سامعه و حواس دیگر نیز در آن سهمی دارند. اگر شق اخیر درست باشد آیا کافی نیست که عکس‌هایی از منظره‌های خونین جنگ ببینیم یا اخبار و اصواتی از آن بشنویم و خشونت عظیمش را حس کنیم؟

بر اثر همین عقیده سپهری، بعضی از قطعات او (یا پاره‌هایی در بعضی از قطعات او) مصداق این حکم عوامانه را یافته است که به آن چه از واقعیت دور باشد، «شعر» نام می‌نهد؛ مثلاً در منظومه «صدای پای آب» (که بسیار زیبا است) قسمتی هست که در آن سپهری از مرگ پدر سخن می‌گوید و توصیف می‌کند که در آن زمان:

«پاسبان‌ها همه شاعر بودند»

و کمی دورتر، مضمونی قریب به این معنی دارد که: «باجه‌های بانک، به جای پول، شعر به مردم تحویل می‌دادند.» مقاومت این‌گونه شعر در نخستین مواجهه با واقعیت درهم می‌شکند، و معنی آن قوت تأثیرش را از دست می‌دهد؛ زیرا خواننده یا شنونده شعر می‌بیند یا می‌داند که پاسبانان در زمان او همه شاعر نیستند و به احتمال قوی در آینده هم نخواهند بود و نیز باجه‌های بانک، در دوران او، به جای پول، شعر به مردم تحویل نمی‌دهند (و باز به احتمال قوی) در آینده هم نخواهند داد!

باری، سخن گفتن از سپهری به درازا کشید. آخرین حرف من درباره‌ی او این است که بی‌گمان یکی از شاعران اصیل زمان ما است و شعرش نیز در حد زیبایی است، اما از واقعیت روزگار ما دور است.

خانه شعر

بیژن جلالی

اولین کتاب شعر سپهری به نام «مرگِ رنگ» در سال ۱۳۳۰ چاپ شد و آخرین شعرهای چاپ شده او را در آخرین قسمت مجموعه آثارش می خوانیم که به نام «هشت کتاب» در سال ۱۳۵۵ منتشر شد.

تاریخ بیست و پنج ساله شعر سپهری تاریخ تحول شعری است که به سرعت از سلطه فرم های رایج شعری، چه از لحاظ صورت و چه از لحاظ معنی، خارج شده و به صورت شعری کاملاً شخصی در می آید که در عین حال دارای ابعاد جهانی است. ابعاد جهانی به دو معنا، یکی این که شعر سپهری گامی است به طرف شناخت جهان به معنی عرفانی آن و آغوش بازی است که آن چه را که هست در بر می گیرد و دیگر این که سپهری در دو شعر بلند بسیار موفق خود یعنی «صدای پای آب» و «مسافر» هم پایه شاعرانِ خوب جهان است.

آغاز تشخیص فکر سپهری را باید در کتاب آوار آفتاب جست و جو کرد که در سال ۱۳۴۰ منتشر شده است. در این کتاب مقدمه کوتاهی است که می تواند به درک شعر سپهری و راهی که بعدها می پیماید کمک کند. این مقدمه در مجموعه آثار، یعنی «هشت کتاب»، حذف شده است. سپهری در این مقدمه، ضمن مقابله حکمت شرق و فلسفه غرب، برداشت هایی را ارایه می دهد که بعدها آن ها را آگاهانه در زمینه های فکری و شعری خود تجربه خواهد کرد؛ منجمله: آن جا (در غرب) سرانجام حضور خداوند رهرو را از پیشروی باز می دارد... باخترا به پست و بلند خو دارد و خاور به همواری: رؤیا و واقعیت بر تار و پودی یکتا گسترش می یابد... و هوشمندی خاور انسان را با طبیعت هماهنگی می دهد. باید گفت که در این مقدمه، و بعدها نیز، توجه سپهری به شرق بیش تر به شرق دور است؛ یعنی هند و ژاپن و چین و فلسفه و جهان بینی آن ها. در کارهای نقاشی سپهری نیز همواره تأثیر شرق دور را به صورتی می بینیم. به این ترتیب در کتاب آوار آفتاب سپهری به راهی می رود که به شعرهای

بسیار خوب بعدی او خواهد انجامید. همین جا تأکید کنیم که سپهری آگاهانه روی شعرش کار کرده و شعرش جنبهٔ اتفاقی ندارد و تداومی آشکار در کار او مشاهده می‌شود. ادامهٔ تفکری که به آن اشاره شد نوعی کوشش در ایجاد هماهنگی بزرگ با طبیعت و کائنات است که باعث شده سپهری به همه چیز به طور یک سان نگاه کند و تا حدی آن چه را که ما بد و خوب و زشت و زیبا می‌گوییم از هم متمایز نکند. این البته به نظر من آن طور که بعضی از منتقدین اش اشاره کرده‌اند ساده لوحی یا در امام زادهٔ سادگی نشستن نیست. موضوع دیگری را که باید همین جا گفت این است که شعر سپهری فقط بر مدار انسان نمی‌گردد، به خصوص انسان اجتماعی و طبقاتی. انسان به صورت جهانی در جهان بزرگ مطرح است. این جنبهٔ شعر سپهری را می‌توان یکی از مشخصات یا برتری‌های شعر او یا یکی از نقاط ضعف آن دانست، بر حسب آن که ما میزان شعر را به طور کلی در دست بگیریم یا میزان مبارزهٔ طبقاتی را.

قسمت آخر کتاب آوار آفتاب را سپهری در «هشت کتاب» جدا کرده و آن را «شرق اندوه» نام نهاده است. در «شرق اندوه» سپهری افکار و حالاتش را با وزن و آهنگی بیان می‌کند که بسیار جذاب و با حال است و وجد و شور صوفیانه را تا حدی به یاد می‌آورد. در کارهای بعدی سپهری که بهترین قسمت آثار او است، با فضای شعری گسترده‌ای روبه‌رو می‌شویم که در آن شاعر فکر و فرمول خاصی را به دست نمی‌دهد بلکه فکر و معنی را در آن زندگی کرده است. در این فضای شعری فکر و احساس شاعر در سطح همه چیز پراکنده می‌شود و در هیچ جا متمرکز نمی‌شود؛ نوعی رفتن دایمی فکر و احساس تا بی‌کران جهان است و برگشتن آن. در جهانی که همه چیز به طور مساوی می‌تواند مرکز آن باشد: برگ، ستاره، کوزهٔ آب، نان، پنجره و گل. در این رفت و آمد است که ما عمق جهان و عمق دل خود را تجربه می‌کنیم. آوردن مثال و نقل اشعار سپهری برای هر مورد این نوشته را طولانی می‌کند. فقط به دو شعر بلند «صدای پای آب» و «مسافر» که به ترتیب برای اولین بار در سال‌های ۱۳۴۴ و ۱۳۴۵ در مجلهٔ «آرش» منتشر شده‌اند، اشاره‌ای می‌کنم.

در «صدای پای آب» شاعر را می‌بینیم که از خودش برای ما می‌گوید: اهل کاشانم، روزگارم بد نیست... من مسلمانم... پیشه‌ام نقاشی است. از مادرش می‌گوید که بهتر از برگ درخت است، ولی ناگهان از آن چه که می‌داند که هست می‌گریزد: نسیم شاید برسد به گیاهی در هند، به سفالینه‌ای از خاک «سیلک». نسیم شاید به زنی فاحشه در شهر بخارا برسد. فرار شاعر در جهان شروع می‌شود و به میهمانی دنیا می‌رود: من به میهمانی دنیا رفتم... چیزها دیدم در روی زمین. از یونان، از گردنهٔ خیبر، از بنارس، از مردمان و شهرها می‌گوید. از نور و ظلمت، و ظاهراً شاعر در هیچ کجای این دنیا خانهٔ واقعی خود و ریشه‌های خود را پیدا

نمی‌کند، و آن‌گاه زمزمه می‌کند:

اهل کاشانم، اما

شهر من کاشان نیست.

شهر من گم شده است.

من با تاب، من با تب

خانه‌ای در طرف دیگر شب ساخته‌ام.

شاعر در این خانه به آغاز زمین نزدیک است و احساس آشنایی می‌کند:

آشنا هستم با، سرنوشت تر آب، عادت سبز درخت

روح من در جهت تازه اشیاء جاری است.

یک‌بار می‌بینیم که شاعر در آن‌سوی تاریکی خانه و ریشه خود را باز یافته است و روحش در جهت‌های تازه جریان دارد. این خانه کجا است. این همان خانه شعر است که شاعر در آن شعر را پایه‌گذاری می‌کند و خود را در می‌یابد. برای رسیدن به این خانه شاعر از تاریکی جهان گذشته است و می‌تواند از این به بعد پیوند خود را با همه چیز دریابد و ریشه‌های خود را در همه جا بگستراند. سهراب سپهری این اصیل‌ترین تجربه شعری را با زیباترین تصویرها و باروشن‌ترین زبان بازگو کرده است. سپهری نه تنها خانه خود را یافته و شعر خود را پایه‌گذاری کرده است، بلکه خانه ما را نیز به ما نشان می‌دهد و شعر خوب فارسی را آن‌چنان که می‌تواند باشد پایه‌گذاری می‌کند.

در شعر مسافر سپهری، زمان و «حجم وقت» را تجربه می‌کند:

دم غروب، میان حضور خسته اشیاء

نگاه منتظری حجم وقت را می‌دید

و روی میز، هیاهوی چند میوه نوبر

به سمت مبهم ادراک مرگ جاری بود.

مسافر خسته کنار پنجره می‌نشیند و می‌گوید:

هنوز در سفرم

خیال می‌کنم

در آب‌های جهان قایقی است

و من – مسافر قایق – هزارها سال است

سرود زنده در یانوردهای کهن را

به گوش روزنه‌های فصول می‌خوانم
و پیش می‌رانم

.....
کجاست سمت حیات؟

کجاست هسته پنهان این ترنم مرموز؟

زمان در گوش او آواز غم‌انگیزی می‌خواند. شاعر اول به خاطرات کودکی‌اش سری می‌زند و سپس پنجره باغ تاریخ را می‌گشاید. خود را زیر آسمان «مزامیر» می‌بیند و کتاب «جامعه» را می‌خواند.

همراه چند زارع لبنانی زیر سدر کهن سال نشسته است. در راه خود به «خط لوح حمورابی» نگاه می‌کند:

صدای همه می‌آید.

و من مخاطب تنهای بادهای جهانم

.....
صدای باد می‌آید، عبور باید کرد.

و من مسافر ای بادهای همواره!

در یک چشم به هم زدن از جنگ «قادسیه» می‌گذرد و شیهه اسبان بی‌شکیب مغول را در یونجه‌زارها می‌شنود. شاعر می‌کوشد با زمزمه خود آن‌چه را که زمان تاریک و اندوه‌بار است در «حجم وقت» تجربه کند. زمان را با شعر خود بشکند و حضور ابدی آن‌چه را که بوده و خواهد بود اعلام کند. اگر بشود حماسه‌ای برای شعر و شاعری نوشت، همان جنگ با زمان و تاریکی مرگ است. فقط در آستانه شعر است که زمان لحظه‌ای درنگ می‌کند. لحظه‌ای... یعنی آن‌چه که عمر شعر و شاعری بشر را دربر می‌گیرد. سپهری در شعر «مسافر» باز یکی دیگر از اصیل‌ترین تجربه‌های شعری را با قشنگ‌ترین زبان و بیان برای ما گفته است.

در حجم سبز که به فاصله یک سال یعنی در سال ۱۳۴۶ منتشر شده سپهری با تمام اندوخته فکری و شعری‌اش جهان را به جشن شعر فرامی‌خواند و ما را پای سفره آن می‌نشاند:

زندگی خالی نیست

مهربانی هست، سیب هست، ایمان هست

آری

تا شقایق هست زندگی باید کرد.

در دل من چیز است، مثل یک بیشه نور، مثل خواب دم صبح
و چنان بی تابم، که دلم می خواهد
بدوم تا ته دشت، بروم تا سر کوه
دورها آوایی است که مرا می خواند.

سپهری، دین خود را به جهان و به شعر ادا کرده است، با ایثار، با افتادگی، و ما و شعر
معاصر فارسی به سپهری و شعر او مدیون هستیم، با دوستی، با عشق.

ماخوذ از برنامه تلویزیونی «کتاب‌ها و دیدگاه‌ها»

تعهد سپهری، نیمه کاره است

محمدعلی اصفهانی

«سپهری با همه فرق دارد. دنیای فکری و حسی او

برای من جالب‌ترین دنیاهاست»

«فروغ فرخ‌زاد»

(دفترهای زمانه، دفتر اول)

تاکنون شعر سهراب سپهری، شاعر خلوت‌نشین را از نقطه‌نظرهای متفاوتی بررسی کرده‌اند یا کوشیده‌اند که بررسی کنند، و این کار تا به حال از سوی سهراب پاسخی نداشته است جز آن سکوت ممتد همیشگی و بی‌اعتنایی معمول که شاید حاصل استغنائی عارفانه او باشد و بس؛ چه در برابر آن‌ها که خشمگین و شتاب‌زده او را به پاسداری از آن برج عاج‌گذاری «هنر برای هنر» متهم کرده‌اند و چه در برابر آن‌ها که در فضایی پر از خلسه و جذبه، عاشقانه به او خیره شده‌اند و او را مرادی به حقیقت رسیده یافته‌اند که شعرش پناه‌گاهی برای گریز از زخم‌های همیشه انسان است.

در نخستین نگاه – که همیشه شتاب‌زده است – سپهری را یک بورژوای برج عاج‌نشین می‌بینی که بر واقعیت‌های مستقل از ذهن خود، چشم بسته است و در حضور «هیچ ملایم» گزندگی و تلخی آن واقعیت تلخ را که شبانه‌روز، حضورش در تمامی لحظات اعلام می‌شود حس نمی‌کند و در جزیره مقدس خود که چهار سویش را الجنی متعفن احاطه کرده است که به «آسمانی بی‌ابر» به «اطلسی‌هایی بی‌تر» و به «سرآغازهایی ملون» چشم می‌دوزد و «شناور در افسون گل سرخ»، «ریه را از ابدیت پر و خالی» می‌کند!

اما پیش‌تر که می‌روی به شاعری برمی‌خوری که به هر حال گوشه‌ای از بار سنگین رسالتی انسانی را بردوش گرفته است تا تو را به تو برگرداند و به آن‌چه که از آن به دور افتاده‌ای و در این راه از طبیعت عبور کرده است و از انسان با ابعاد فراموش شده‌اش در طول تاریخ.

آن‌جا که نظام ارزش‌ها در هم ریخته است و معیارها و ازگون شده‌اند آن‌جا که موجودیت تو را هماهنگی‌ات و انطباق با هنجارهای جامعه‌ای نابه‌هنجار تعیین می‌کند، سپهری به گل، به شقایق، به سیب، به ایمان و به صمیمیت سیال حیات ارزش می‌دهد تا بی‌اعتباری ارزش‌های مسلط را با آرام‌ترین زمزمه‌هایش فریاد کند.

چه کسی گفته است که شعر باید فقط یک شمشیر باشد؟ نه! شعر می‌تواند یک شاخه گل هم باشد ولی هم‌چنان برنده و کاری. شعر سپهری شمشیر نیست، شاخه گل است.

حدیث کهن تعهد

می‌گویند که سپهری با واژه‌ای به نام تعهد، یک سره بیگانه است و در جست‌وجوی لحظه‌های خالص شعری، تعهد را سنگ‌فرش راهش کرده است.

تعهد، حدیث کهنی است اما البته که حدیث کهنه‌ای نیست. ولی در این آشفته بازار کلمات، بهتر است ما اول تکلیف خودمان را با کلمه «تعهد» روشن کنیم و به تعریفی برسیم تا بعد بتوانیم بر مبنای آن شعر سپهری را محک بزنیم:

بدیهی است که هر انسانی در مرحله‌ای خاص از تاریخ قرار گرفته است. این مرحله میراثی از گذشته با خود دارد و به همراه آن خصلت‌هایی تازه که زائیده‌ی تطور تاریخی است و در رابطه با شرایط و مناسبات خاص هر دوره. و آدم چه بخواند و چه نخواند مستقیماً یا به غیر مستقیم درگیر این شرایط و مناسبات است.

برخورد انسان با اشیاء و پدیده‌ها همیشه در ابتدایی‌ترین شکل که حسی است باقی نمی‌ماند و معمولاً بلافاصله بر اثر کیفیت ادراک، در درون شبکه پیچیده ذهن او و در رابطه با هر دولایه خودآگاه و ناخودآگاه، بازتابی موافق و یا ناموافق نسبت به آن، به وجود می‌آید که در این مرحله می‌توانیم آن را عاطفه بنامیم.

اما ادراک که مقدمه‌ای است برای عاطفه، خود کیفیتی پویا دارد که به گونه‌ای جدایی‌ناپذیر با پیش‌دانسته‌ها مرتبط است. و اصلاً خود زاده پیش‌دانسته‌هاست. این پیش‌دانسته‌ها چه گونه به وجود آمده‌اند؟

در جریان تدریجی شکل‌گیری شعور که حاصل تجربه‌های پی‌درپی در سالیان تکامل است. اما خود این تجربه‌ها از چه حاصل شده‌اند؟ از رابطه ناچار آدمی با تمامی آن‌چه که به عنوان واقعیت‌های محسوس در خارج از ذهن او حضور دارند.

به میزان شناختی که انسان از واقعیت‌ها دارد و بر مبنای مجموعه دریافت‌هایش از

واقعیت - که می‌توانند نادرست و نارسا نیز باشند - و به تناسب خصلت‌های فردیش - که معمولاً در رابطه مستقیم با پایگاه اجتماعی اوست - در برابر هر چیزی موضع مشخصی پیدا می‌کند.

یک شاعر هم مثل هر آدم دیگری از محیط خود تأثیر می‌گیرد و مجموعه این تأثیرگیری‌هاست که ذهنیات و درونیات او را به وجود می‌آورد و اگر تعریف ساده‌م. سرشک را از شعر بپذیریم که:

«شعر گره‌خوردگی عاطفه است و تخیل در زبانی آهنگین»^۱ به راحتی می‌توانیم به این نتیجه برسیم که شعر یک شاعر نمی‌تواند چیزی جز تظاهرات عاطفی او باشد که در تحلیل نهایی از شناخت او حاصل شده است. در واقع: هنرمند در سایه واقعیت بیرونی، واقعیت درونی را می‌شناسد: واقعیتی که بازگوکننده جهان‌بینی درست و یا نادرست اوست.

حال اگر شاعری بیش‌تر به محیط اجتماعی خود توجه کرده باشد و انسان را همیشه در رابطه‌اش با اجتماع و مناسبات اجتماعی در نظر گرفته باشد طبیعی است که به گونه‌ای خود به خودی بیش‌ترین قسمت شعر او را که انعکاس درونیات اوست، مفاهیم اجتماعی تشکیل خواهد داد. و او اگر در پایگاهی سالم قرار گرفته باشد و شناختی صحیح از جامعه داشته باشد، خواه و ناخواه شعرش از «تعهد اجتماعی» برخوردار خواهد بود.

از کوزه همان برون تراود که در اوست. تنها از وجود آن شاعری، شعر اجتماعی به معنای دقیق کلمه می‌جوشد که در عمیق‌ترین لایه‌های ذهنش این تعهد را حس کرده باشد و پذیرفته باشد.

تعهد چیزی نیست که از بیرون بتوانیم بر کسی تحمیل کنیم. و آن کسی که حس نکرده را می‌خواهد با شعر بیان کند و بار عاطفه‌ای حاصل نشده را به شعر بدهد نقش بر آب می‌زند. صداقت با خود نخستین شرط است و آن کس که به دلایلی چند از جمله تمایل به مقبول جامعه افتادن، از آب گل‌آلود ماهی گرفتن و یا ارضای خود و گریز از ناتوانی در مرحله عمل، می‌کوشد تا خود را متعهد بنمایاند و یا حتی متعهد بکند - به خود هم دروغ گفته است تا چه برسد به دیگران.

به هیچ روی در این جا هدف تخطئه شعر اجتماعی نیست بلکه درست برعکس این، تأیید همه جانبه و دفاع از این شعر است به منظور بازگرداندنش به مقام والایی که درخور آن است.

بار دیگر این سخن فروغ فرخزاد را که با گرایش‌های اجتماعی او پس از آغاز دوره نوزایش آگاهیم به یاد بیاوریم:

«بعضی‌ها را می‌شناسم که رفتار روزانه‌شان هیچ ربطی به شعرشان ندارد. یعنی فقط وقتی شعر می‌گویند شاعر هستند. بعد تمام می‌شود. دو مرتبه می‌شوند یک آدم حریص شکموی ظالم تنگ‌فکر بدبخت حسود فقیر. خب، من حرف‌های این آدم‌ها را هم قبول ندارم. من به زندگی بیش‌تر اهمیت می‌دهم و وقتی این آقایان مشته‌هایشان را گره می‌کنند و داد و فریاد راه می‌اندازند — یعنی در شعرها و «مقاله»‌هایشان من نفرت می‌گیرم و باورم نمی‌شود که راست می‌گویند. می‌گویم نکنند فقط برای یک بشقاب پلو است که دارند داد می‌زنند بگذریم.»^۱

بگذریم. سهراب سپهری چون بیش‌تر به خصلت‌های کلی آدم فکر کرده است و انسان کم‌تر در رابطه‌هایش با اجتماع برای او مطرح بوده است، شناختی کامل از انسان ندارد و چون صادق است و به خودش دروغ نمی‌گوید نخواسته است با آوردن چند تعبیر آشکار و یا مبهم و معماوار که امکان هزاران توجیه و تأویل در آن هست و تنها کسانی آن را می‌فهمند که آن را قبلاً فهمیده‌اند (!) خود را چیزی جز آن‌چه هست نشان بدهد.

سپهری میان انسان و طبیعت، یکپارچگی و اتحاد و مبارکی را یافته است و آن‌قدر مجذوب این دریافتش از خلقت شده است که شعرش به تمام و کمال ستاینده و مبلغ این برترین زیبایی است؛ و این همه اشتیاق او به کشف و شهودی تازه در این زمینه، او را از اندیشیدن به سایر واقعیات بازداشته است و یا به تعبیری دیگر غافل کرده است.

این‌که شعر سپهری از مفاهیم اجتماعی تهی است، یک نارسایی است اما چه کسی می‌تواند وجود نیازهای کلی و همیشگی بشر را در کنار نیازهای دوره‌ای و تاریخی‌اش انکار کند؟ چه کسی می‌تواند بر عطش سیرایی ناپذیر آدمی به بازیافتن آرامش طبیعتش چشم‌بند و التهاب و تب و تاب روان متلاطم او را در هر دوره‌ای از تاریخ و در هر شکلی از اشکال اجتماعی و در پناه هر قدرت سالم و ناسالمی نادیده بگیرد؟

خیلی نیازها هستند که جز با بازگشت به خود و تأمل در خویش نمی‌توان پاسخ‌شان داد، هنوز انسان خیلی نیروها در خود دارد که باید بر آن‌ها آگاه شود و به کارشان بگیرد، و هنوز زمان مکاشفه در خود سپری نشده است. و هیچ‌گاه زمان مکاشفه در خود سپری نخواهد شد. با تند و تلخ و شور شدن شعرها و سرشاریشان از کینه، نفرت و خشم، بیم آن می‌رود که

رفته رفته پیام گیر این چنین شعرهایی از سایر ابعاد انسانی خود تهی شود و یا آن‌ها را به فراموشی بسپارد. شعر سپهری در این جا نقش یک بازدارنده را بازی می‌کند و نیز مکمل این چنین شعرهایی را. و شاید اساساً وقوف بر چنین امری سپهری را در پافشاری بر شکل خاص تعهدات انسانیش استوارتر کرده است: تعهد به انسان در قبال بازگرداندن او به خود و یاری دادنش در کشف رابطه‌های گمشده‌اش با خویش.

آن‌ها که خشمگین و شتاب زده سپهری را بی‌اعتنا به سرنوشت انسان معرفی می‌کنند و بر پایه محاسبات ابتدایی که حاصل کار ذهنی است فاقد گستردگی لازم و ناتوان از نگرستن به فراترها، او را شاعری می‌دانند که فقط به نفس شعری می‌اندیشد نتوانسته‌اند این را به درستی درک کنند که طبیعت‌گرایی سپهری بی‌اعتنایی او به انسان نیست و اصولاً در جهان‌بینی سپهری انسان نیز خود جزیی از طبیعت است: جزیی توانا. از طبیعت گفتن، یعنی از مادر انسان حرف زدن، و تازه در همه شعرهای سپهری حضور انسان را در طبیعت به وضوح حس می‌کنیم؛ چرا که در این شعرها به همه چیز طبیعت، از دریچه‌ای گشاده شده از درون نگاه می‌شود و طبیعت به تمامی در خدمت انسان و انسان به تمامی در خدمت طبیعت است. سپهری طبیعت را به ذهن آدم می‌برد و ذهن آدم را به طبیعت؛ و حاصل این سیر و سلوک، آفرینش ارزش‌های تازه است و انتقال آن‌ها از طریق شعر به انسان که شاید امروز بیش از همیشه عمیقاً نیازمندشان است.

عاشقانه‌سرایی در شعر سهراب سپهری

مهری بهفر

از آن‌جا که عاشقانه‌های سهراب سپهری مفهومی است که از زهدان طبیعت‌گرایی عارفانه یا عرفان - طبیعت‌گرایی شاعرانه سهراب زاده می‌شود و چونی و چیستی دستگاه اندیشگی - حسی شاعر، مفهوم عشق و ذهنیت غنایی را در پیکره شعر عاشقانه می‌آفریند، پس بایسته است پیش از ورود به جستار عاشقانه - عارفانه سپهری، خاستگاه و دستگاه اندیشگی - عاطفی او را با گذری بر دیدگاه‌های پذیرا و ناپذیرای شعر او، بازنگریم.

سپهری در میان شاعران معاصر، به داشتن نگرشی نو و ویژه و پی‌افکندن گونه عرفان طبیعت‌گرایانه و لطافت و عاطفه هستی‌شمول و زیبایی‌شناسی خاص، علی‌رغم پلیدی‌ها و مصیبت‌های زیستن در جامعه‌ای تحت ستم و استبداد، شاخص است.

سهراب سپهری تنها به سبب ظرافت متهم به زنانگی در عواطف و تصاویر شاعرانه است^۱ اما شگفت آن‌که از غشای ظریف و لطیف شعر و شعورش، دنیای پیرامون، فضای اجتماعی، دردهای انسان درگیر با اجتماع و سیاست و اختناق را گذر نداده و مستغنی از زمانداری و تاریخمندی، آسوده از سیاست، به سوی دیگر مسائل انسانی پرداخته است.

سهراب با گذراندن مفاهیمی چون زندگی، عشق، مرگ، تنهایی و... از دستگاه ویژه اندیشگی و زیبایی‌شناسی‌اش، هستی‌شناسی نوینی در شعر معاصر فارسی پدید آورد. در روزگاری که بحث سیاست به گونه‌ای سراسر سطوح زندگی اجتماعی و فرهنگی و معنوی را فروخورده بود که زندگی عین سیاست و تعهد در برابر انسان عین تعهد سیاسی معنا می‌شد، اعلام موضع نکردن نویسنده - شاعر در برابر اوضاع سیاسی و به طور صریح و مستقیم،

۱. حمید سیاهپوش، باغ تنهایی (یادنامه سهراب سپهری) بخش سپهری از نگاه اخوان ثالث، ص ۲۶۷ و ۲۶۸، انتشارات آپادانا، ۱۳۷۲، اصفهان.

سخن سیاسی و مردمی نگفتن و از استبداد و ستم ننالیدن، بورژوامایی بود و چنین شاعر و نویسنده‌ای غیر مردمی بی‌درد و غیر متعهد شمرده می‌شد. در زمانه‌ای که واخواست جامعه از ادبیات، موعظه و تبلیغ و انشای بیانیه‌ای سیاسی بود، بسیار شاعران و نویسندگان با صراحتی در سطح و با برداشتی محدود از رئالیسم و فوریتی که رویداد سیاسی روز ایجاب می‌کرد، به نوشتن داستان‌ها و سرودن اشعار سیاسی، اجتماعی و مردمی می‌پرداختند و زندگی را سراسر تیرگی و چرک و پلشتی توصیف می‌کردند. در چنان روزگاری سهراب با گریز تفریطی از مسائل اجتماعی و سیاسی، زندگی را با نگاه طبیعت‌گرایانه‌اش، از هستی جمع و اجتماعی و لاجرم سیاسی منتزع کرد و سرود:

زندگی رسم خوشایندی است
 زندگی بال و پری دارد با وسعت مرگ
 پرشی دارد اندازه عشق
 زندگی چیزی نیست، که لب طاقچه عادت از یاد من و تو برود
 زندگی جذبه دستی است که می‌چیند
 زندگی نوبر انجیر سیاه، در دهان گس
 تابستان است

زندگی «مجدور» آینه است
 زندگی گل به «توان» ابدیت،
 زندگی «ضرب» زمین در ضربان دل ما،
 زندگی «هندسه» ساده و یکسان نفس‌هاست.

(صدای پای آب، ص ۳۹۰)

و وقتی سهراب می‌گوید: «خواهم آمد، گل یاسی به گدا خواهم داد» (ص ۳۳۹) تعهدگرایان در ادبیات به تشنج می‌افتند که سهراب به جای خشم گرفتن به سرمایه‌داری و به ریشه‌های نابرابری اجتماعی - طبقاتی می‌خواهد گل یاسی به گدا دهد که چه شود؟ و این جاست فاصله ادراک اشراقی و هستی‌شناسی طبیعت - عرفان‌گرای سهراب با منتقدانی که مصرند او را در کادرهای موجود دسته‌بندی کنند و حاضر به گشودن پرونده متفاوت و تازه‌ای برای نگرش و گرایش نوی او نیستند، به بیشترین حد ممکن می‌رسد. آن‌چه مسلم است این است که سهراب پاسخی به این‌گونه پرسش‌ها ندارد که زندگی چگونه رسم خوشایندی است؟ رسم تجاوز، خونریزی، جنگ و درد به توان ابدیت و...؟ او تنها می‌تواند

فرد را به نگرستن از نگرگاهش فراخواند و از آن جا تصاویر بدیعش را نشان دهد. تلاقی نگاه تفریطی سهراب در حذف زندگی اجتماعی و سیاسی با دیدگاه‌های افراطی منتقدانی که ادبیات را وسیله و ابزار تبلیغ اهداف سیاسی و بسا تحقق آن می‌دانند، بدان جا می‌رسد که شعر سهراب توسط آنان معمایی شیک^۱، ادبیاتی بی‌درد و غیرمتعهد نامیده می‌شود.

سهراب هم در مقابل دلخوری‌های خاص خود را دارد و از عاشقانه خیره نبودن چشم‌ها به زمین شکوه سر می‌دهد. به عبارتی از عدم تعهد انسان نسبت به زمین و دوری و جدایی‌اش از دامن طبیعت و بی‌دردی و بی‌توجهی انسان نسبت به طبیعت و فراموشی سرشت آغازین بشر در پیوستگی با طبیعت گله‌مند است:

من که از بازترین پنجره با مردم این ناحیه صحبت کردم

حرفی از جنس زمان نشنیدم

هیچ چشمی

عاشقانه به زمین خیره نبود

کسی از دیدن یک باغچه مجذوب نشد

به هر حال آن نگاه افراط‌گرا در تعریف ادبیات متعهد و نگاه تفریطی طبیعت‌گرای سهراب — که قطاری می‌دید که سیاست می‌برد و چه خالی می‌رفت — به دو خط متوازی می‌ماند که به ادراک سویه مقابل و پذیرش تکثر در تولیدهای ادبی و نیز به جامعه‌ای متکثر نخواهند رسید. نقد ادبی نیز در این شرایط که از ادبیات، پرداختن مستقیم به مسائل اجتماعی - سیاسی، تبلیغ و رهبری و انشای بیانیه‌ای سیاسی و اخواست می‌شود، نه پیشرو که دنباله‌روی این و اخواست و نه از بالا که از سطح این خواست غالباً به نقد آثار متفاوت پرداخته است و به جای از بالا تحلیل کردن جریان‌های ادبی متفاوت و اعتبار بخشیدن به گونه‌های متنوع ادبی و کشف ضرورت‌های خاص آن به انحرافی خواندن و بی‌درد و غیر مردمی شمردن آن ادبیات بسنده می‌کند و حتی به بررسی چرایی این بی‌دردی یا طرح پرسشی درباره آن در جامعه‌ای که از یکصد سال پیش هوایی سیاست‌زده را مردمانش استنشاق کرده‌اند، نمی‌پردازد.

تفاوت عرفان سهراب با عرفان کلاسیک، نخست در طبیعت‌گرایی آشکارای شاعر است. سپهری انگاره یگانگی با کل، با مطلق، با حقیقت و ابدیت را با نمود طبیعت بیان می‌کند. در عرفان کلاسیک — به ویژه غزل کلاسیک — به عکس نمود برونی یگانگی با کل، بیش‌تر انسانی / معشوقی است با خط و خال و لعل لب و جعد زلف — به عنوان نمادی از معشوق ازلی —

۱. همان، علی‌رضا طبایی، سهراب سپهری شاعری در قلمرو عرفان، ص ۱۶۸.

رویش خوش و مویش خوش و آن طره جعدین‌اش
صد رحمت هر ساعت بر جانش و بر دین‌اش
هر لحظه و هر ساعت یک شیوه نو آرد
شیرین‌تر و زیباتر از شیوه پیشین‌اش
آن طره پرچین را چون باد بشوراند
صد چین و دو صدمه چین گم گشت در آن چین‌اش

حسن رخ او دیده جان در تب عشق آمد
از صبر سکون یابد جان از پی تسکین‌اش
بر طالع ماه و خور تقویم عجب بست او
تقویم طلب می‌کن در سوره والتین‌اش
(غزلیات شمس، ص ۲۵۶)

به عکس عارفانه‌های سپهری از یگانگی و پیوستگی سرشار شاعر با جزء به جزء طبیعت و هستی حکایت دارد. جزء به جزء طبیعت و هستی نمود یگانگی سپهری بابتی کرانگی کل است:

می‌روم بالا تا اوج، من پر از بال و پر
راه می‌بینم در ظلمت، من پر از فانوس
من پر از نورم و شن
و پر از دار و درخت.
پر از راه، از پل، از رود، از موج.
پر از سایه برگی در آب:
چه درونم تنهاست.

گرچه ادبیات عرفانی کلاسیک نیز، نگاهی آشنایی‌زدا به هستی متداول و عینی دارد اما غریبه‌سازی در نگرش عارفانه سهراب با عرفان کلاسیک تفاوت دارد. در عرفان کلاسیک، عارف خواست‌های معمول، عینی و برون‌ی را فرو می‌نهد و با همه وجود در سیر و سلوک عارفانه دریافت پیوسته برای یکی شدن با معشوق ازلی گام می‌گذارد و سایر کنش‌های هستی در برابر این اراده معطوف به عشق و یگانگی با معشوق توسط عارف زائده معنا می‌شود. آشنایی‌زدایی سهراب از مفاهیم با آن‌چه درباره عرفان کلاسیک گفتنی است، تفاوت بنیادی دارد. سهراب از همه باورها و پندارهای متداول، پذیرفته و قطعی پنداشته شده غریبه‌سازی می‌کند.

آشنایی زدایی سهراب همچون عرفان کلاسیک تنها معطوف به عشقِ معشوق ازلی نیست بلکه او از سراسر باورها و انگاره‌های موجود دربارهٔ جزء به جزء هستی، طبیعت، عشق و... با نفعِ طبیعت و پذیرش سرشت هر چیز همان‌گونه که هست غریبه‌سازی می‌کند. چرا که او معتقد است «چشم‌ها را باید شست، جور دیگر باید دید» و از این روست که واژه‌هایش خود باد و خود باران شده‌اند تا از باورهای کهنه و پندارهای قطعی وانموده، غبار بزدایند:

من نمی‌دانم

که چرا می‌گویند: اسب حیوان نجیبی است، کبوتر زیباست

و چرا در قفس هیچ کسی کرکس نیست.

گل شبدر چه کم از لالهٔ قرمز دارد

چشم‌ها را باید شست، جور دیگر باید دید

واژه‌ها را باید شست

واژه باید خود باد، واژه باید خود باران باشد.

اما همانندی عرفان کلاسیک و عرفان سپهری در این است که هیچ یک از این دو، برون از دل و خاطر و ضمیر، دگرگون خواهنده نیستند، بلکه پذیرنده‌اند و همه چیز را در نگاه متفاوتشان به هستی خواستنی می‌کنند، البته هر یک با شیوه ویژه خود. در عرفان کلاسیک عشق به معشوق ازلی و اتصال با او نهایت و غایت است. پس آن‌چه در بیرون می‌گذرد و هست و نیست بیرون مورد عنایت عارف نیست، در حالی که سهراب به بیرون از ذهن و ضمیر خود، به طبیعت و جزء جزء هستی توجه دارد و آن را همان‌گونه که هست می‌پذیرد و کمال یافته می‌داند و تسلیم است در برابر قانون طبیعت و هرچه در این مجموعه است نه تنها وجودش ضروری و حتمی که زیبا و شکوه و شایست است. او حتی نمی‌خواهد پلنگ از درِ خلقت برود بیرون، از نگاه او درندگی پلنگ تداوم هستی آهوست:

روشنی را بچشم

شب یک دهکده را وزن کنیم، خواب یک آهو را

و نگوییم که شب چیزی بدی است

و نگوییم که شب تاب ندارد خبر از بینش باغ

و نخواهیم مگس از سر انگشت طبیعت بپرد

و نخواهیم پلنگ از درِ خلقت برود بیرون

و بدانیم اگر کرم نبود، زندگی چیزی کم داشت

و اگر مرگ نبود، دستِ ما در پی چیزی می‌گشت
و بدانیم اگر نور نبود، منطق زنده پرواز دگرگون می‌شد
و بدانیم که پیش از مرجان،
خلایی بود در اندیشه
دریاها

(صدای پای آب، ص ۲۴۹)

سهراب آن اندازه پذیرای حال و اکنون و لحظه است که حتی نگریستن به گذشته و تحسر
برای آن را بیهوده و بی‌فایده می‌شمارد:
پشت سر نیست فضایی زنده
پشت سر مرغ نمی‌خواند
پشت سر باد نمی‌آید
پشت سر پنجره سبز صنوبر بسته است
پشت سر روی همه فرفره‌ها خاک نشسته است
پشت سر خستگی تاریخ است
پشت سر خاطره موج به ساحل صدف سرد و سکون می‌ریزد.
همچنان‌که در نگرگاه عرفانی طبیعت‌گرای او مرگ، بخشی از طبیعت زیستن و قانون
حیات و زندگی است و مرگ نه فنا و نیستی که بقا در طبیعت و تداوم چرخه هستی
(همان‌گونه که در عرفان کلاسیک مرگ بازگشت به مبدأ و پیوستن به اوست) سهراب مرگ را
زیبا می‌بیند و آن را مسئول قشنگی پر شاپرک می‌سراید:

مرگ پایان کبوتر نیست
مرگ وارونه یک زنجره نیست
مرگ در ذهن افاقی جاری است
مرگ در آب و هوای خوش اندیشه نشیمن دارد.
مرگ در ذات شب دهکده از صبح سخن می‌گوید.
مرگ با خوشه انگوری می‌آید به دهان.
مرگ در حنجره سرخ - گلو می‌خواند
مرگ مسئول قشنگی پر شاپرک است

(صدای پای آب، ص ۲۶۹)

اما این پذیرش هر آن‌گونه که هست زندگی و بی‌ایجاد هیچ انگیزی در مفهوم سیاسی و اجتماعی، در قاموس سهراب بی‌دردی و بی‌شعوری نیست. شعر «سایبان آرامش ما، ماییم» - از مجموعه آوار آفتاب - همان‌گونه که از نامش پیداست، سایبان آرامش انسان‌ها را خود آنان می‌داند. گوهرة درونی این مضمون، با آن شعرهای سیاسی - اجتماعی تباین ندارد و سهراب نیز قائل به اراده انسان است اما او اراده انسان را در مسیر تغییر نگرش و تغییر درون و نگاهش فرامی‌خواند، نه تغییر برون، تغییر در شیوه دیدن نه تغییر در آنچه می‌بینیم. پس با شیوه و روش طبیعت‌گرایانه عرفانی‌اش، بر بی‌دردی و بی‌شوری چنین می‌شورد و برای به تپش درآوردنِ مردابی که خود ماییم، همراه طلب می‌کند:

نزدیک ما شب بی‌دردی است، دوری کنیم.
کنار ما ریشه بی‌شوری است، بر کنیم.
و نلرزیم، پا در لجن نهیم، مرداب را به تپش در آییم...
آتش را بشوئیم، نیزار همه را خاکستر کنیم
قطره را بشوئیم، دریا را در نوسان آییم.
و این نسیم، بوزیم، و جاودان بوزیم.
و این خزنده، خم شویم، و بینا خم شویم.
و این گودال فرود آییم، و بی‌پروا فرود آییم.
بر خود خیمه زنیم، سایبان آرامش ما، ماییم

(ص ۱۷۴)

سپهری در عالم کشف و شناخت طبیعت و یگانگی با آن، به آغاز زمین نزدیک می‌شود و نبض گل‌ها را می‌گیرد و با سرنوشت تر آب و عادت سبز درخت آشنا می‌شود و صدای نفس باغچه را می‌شنود، به آب روان یا روان آب نزدیک می‌شود و ناپیدایی دوکرانه را زمزمه می‌کند. و نگاه مسیحانه‌اش را به طبیعت می‌دوزد. برنده‌ترین خار را با انگشتانش می‌نوازد تا نهال از توفان نهراسد و تهاجم بر باد و گزیدن نوازش شود:

درخت، نقش در ابدیت ریخت.
انگشتانم برنده‌ترین خار را می‌نوازد.
لبانم به پرتو شوکران لبخند می‌زند.

(آوار آفتاب، ص ۱۶۶)

نگاه سپهری لبریز از عشق و آرامش و آشتی است، نگاهی بی‌دغدغه و اضطراب و ناآرامی به هستی و به زندگی است با آن‌که او نابینای دردها نیست، دردها را دیده، دریافته و به ندرت

در شعرش باز تابانده است:

چرخ یک گاری در حسرت و اماندنِ اسب
اسب در حسرتِ خوابیدنِ گاریچی
مرد گاریچی در حسرت مرگ
(ص ۲۸۱)

او با گروه عاشقان، از کنار (نه از میان) «قریه‌های آشنا با فقر» گذشته و مأیوسانه از فراگیری بدی بر سراسر زمین، افسوس و دریغ خورده و به صدای آمدنِ سوشیانت گوش خوابانده است:

— بدی تمام زمین را فراگرفت
— هزار سال گذشت،
— صدای آب تنی کردنی به گوش نیامد
و عکسِ پیکرِ دوشیزه‌ای در آب نیفتاد
(مسافر، ص ۳۲۳)

آرمان سپهری برای مردم، آشتی و آشنایی و دوستی است. پس از این روست که به آنان مژده می‌دهد که دشنام‌ها را از لب‌ها برخواهد چید و چشمان را با خورشید، دل‌ها را با عشق و سایه‌ها را با آب و شاخه‌ها را با باد گره خواهد زد، این غایتِ آرزوی اوست برای مردم:

روزی
خواهم آمد، و پیامی خواهم آورد

پای هر پنجره‌ای، شعری خواهم خواند
هر کلاغی را، کاجی خواهم داد

آشتی خواهم داد.
آشنا خواهم کرد.
راه خواهم رفت.
نور خواهم خورد.
دوست خواهم داشت.

(حجم سبز، ص ۲۴۰)

و سپهری در این جا نیز از عارف کلاسیک دور می‌شود. عارف کلاسیک برای مردم

آرامانی بیرونی ندارد، آشتی و آشنایی و دوستی و یا چیزهای دیگر، آرمان او برای مردم نیست. در پایان این بخش گفتنی است که اگر نگاه طبیعت‌گرای عارفانه سهراب، با الهام از آموزه‌های تائویی و ذن و بودیسم، انگیزش سیاسی-اجتماعی ایجاد نمی‌کند، اگر نگاه او به زندگی، پذیرش است با نگرشی سرشار از آرامش و آشتی، اگر صمیمانه و صادقانه می‌گوید که از حاصل ضرب تردید و کبریت و سطح سیمانی قرن می‌ترسد و به هراسش اعتراف دارد و می‌خواهد از این هراس‌ها بگریزد و با حضور ایمنی‌بخش معشوق به خواب رود؛ اما تصویر دنیای پاک و به دور از بدی‌ها، با کشیدن دنیای رنگارنگ دوستی و آشتی، با طرح دنیای لطیف و به دور از خشونت، گرچه آرامانی، ذهنی و عرفانی، اما در تقابل درونی با بدی‌های دنیای عینی-واقعی قرار می‌گیرد. دنیای سهراب به سیاست‌های ستم‌ورزانه و سیاست‌بازی‌های دغلکارانه و عوام‌فریبانه اعلان جنگ مستقیم نمی‌دهد. سهراب ادعای تعهد اجتماعی و نجات بشریت را هم ندارد. سهراب بی‌ادعاست اما در این بی‌ادعایی صمیمانه، دنیایی می‌آفریند در تقابل با خشونت و بدی و زشتی که اعتراضی است درونی به دنیای برون‌پر از پلشتی. و «ما اگر راه او را نپسندیم، نمی‌توانیم از جرأت و جسارت او سخن نگوئیم و... از او دفاع نکنیم»^۱

عاشقانه - عارفانه‌های سپهری با عاشقانه‌های معاصر و عارفانه‌های شاعران کلاسیک از جهات گوناگون تفاوت دارد، عاشقانه - عارفانه‌های سهراب همچون کلیت دستگاه اندیشگی - عاطفی‌اش، منحصر به اوست و چیرگی بینش عارفانه و نگرش طبیعت‌گرایانه گونه‌ای ذهنیت غنایی بر فضای شعر سهراب پراکنده است که بر مبنای آن عشق نه رابطه خصوصی و فردی شاعر با انسان دگر که عشق به کل هستی - طبیعت ابراز شده است و عشق به معشوق / زن، در مرحله میانی رسیدن به آن مطلق و یاریگر و راهنمای آن اتصال است. شعر باغ هم‌سفران، جهنم سرگردان و پاداش تنها شعرهای عاشقانه سهراب است که گمانه معشوقی غیر اثیری و غیر اساطیری و غیر ازلی بلکه معشوقی زمینی در ذهن قوت می‌بخشند. در اشعار عاشقانه دیگر عشق یا به همه هستی و کل طبیعت ابراز شده یا به زنی اثیری - اساطیری یا معشوقی ازلی. عشق به هستی و طبیعت. عشق به کل و اصل، از توجه و حساسیت او به رابطه با جزء، رابطه با انسان کاسته است. چرا که ذهن شاعر و در حل رابطه انسان با «کل»، «کل‌گرا» مانده است، دلتنگی و حسرت پیشین شاعر نسبت به یگانگی با طبیعت، به دلتنگی و حسرت برای وحدت با «کل» و بازگشت معنوی به «اصل» و «کل» تبدیل شده، و حرکت ذهن

۱. کامیار عابدی، از مصاحبت با آفتاب، ص ۵۶، نشر ثالث، ۱۳۷۶، تهران.

به سمت علیتی نامحسوس تشدید شده است. و حساسیت شاعر نسبت به «جزء» و «فرد» کاهش یافته است... انسان شاعر که صرفاً سمت کلی ارتباط با هستی را پیموده، از رابطه انسان با انسان و انسان با واقعیت فارغ مانده است. در نتیجه «انسان‌گرایی» در مفهوم شعر نیمایی معاصر، از شعر حذف شده است.^۱

در حالی که شعر عاشقانه معاصر معطوف به رابطه با فرد انسان و در صورت تغزلی اجتماعی‌اش به انسان‌ها معطوف است و فردگرایی در تعامل عاشقانه‌ها، از ویژگی‌های شعر عاشقانه معاصر است. در شعر عاشقانه معاصر، فردیت معشوق و توجه به آن با نگاهی جزء‌گرا اساس، دلیل و انگیزه ایجاد رابطه است و از همین روی است که عشق به فرد و جزء همواره با نوعی درد و دوری همراه است و عشق طبیعت‌گرای سهراب از درد و دوری جداست. چرا که سهراب هر کجا باشد، باشد آسمان مال اوست، عشق، زمین، خاک مال اوست. در حالی که فراق و دوری در عاشقانه معاصر برای دوری از یک فرد خاص و نسبت به ویژگی‌های فردیت یافته اوست و از این رو توأم با درد و الم است.^۲ (در سه شعر عاشقانه‌ای که گمان زمینی بودن می‌رود این موضوع آشکار است).

شعر عاشقانه - عارفانه سهراب با غزل‌های عارفانه کلاسیک و اساساً با دیدگاه عرفانی کلاسیک نیز تفاوت دارد. نخست به دلیل نگاه خاص و خاستگاه عاطفی - حسی و دستگاه اندیشگی متفاوت سهراب از سیستم تفکری عرفان کلاسیک و زیبایی‌شناسی خاص او. مورد دیگر که پیش از این بدان اشاره شد، استفاده از نمود و شناسه‌های معشوق زمینی است برای نمادپردازی معشوق ازلی (کل)، به عکس سهراب که کل را در جزء به جزء عناصر طبیعت و جزء به جزء زوایای زندگی ادراک و اشراق می‌کند.

آخرین مورد آن که عرفان فارسی به شدت مردگرایانه است و زن را همچون برآمدنش از دنده چپ آدم، کژرو و در مرتبه نازل نفس می‌شمارد. دل را پسری می‌پندارد که با پدر روح می‌ماند و نفس را دختری که با مادر قالب خاکی می‌ماند و دل را همه صفات حمیده علوی روحانی تعریف می‌کند و نفس / زن را صفات ذمیمه سفلی.^۳ و به این ترتیب در سیر و سلوک

۱. حمید سیاهپوش، باغ تنهایی (یادنامه سهراب سپهری)، جستار سهراب سپهری، مفهوم یا تصویر، نوشته محمد مختاری، ص ۶۵.

۲. بدین موضوع پیش از نگارنده، مختاری در منبع پانویست فوق، اشاره داشته است.

۳. برگرفته از نجم رازی، مرصاد العباد، به کوشش دکتر محمد امین ریاحی، ص ۱۷۵، انتشارات علمی و فرهنگی، ۱۳۷۳، تهران.

عرفان کلاسیک وجود زن را حتی نمی‌توان متصور شد اما در شعر عاشقانه - عارفانه سهراب، زن نه تنها حضوری مثبت و مؤثر دارد که عشق به او از حلقه‌های اتصال شاعر است با کل و در نقش دُئیای اساطیر ایران وجدان^۱ و رهنمای شاعر است که انسان را به اصل خود واصل می‌کند: این زن اثری - اساطیری در شعر سهراب به گونه‌ای همتای مرشد و مراد شعر عرفانی کلاسیک است. مرشد و مرادی که راه برنده عارف است به مبدأ به کل.

زن در جاده‌ای می‌رفت

پیامی در سر راهش بود:

مرغی بر فراز سرش فرود آمد.

زن میان دو رؤیا عریان شد.

مرغ افسانه سینه او را شکافت

و به درون رفت.

زن در فضا به پرواز آمد.

در بند بعدی همین شعر - مرغ افسانه - می‌خوانیم که مرد در اتاقش بود و انتظاری در رگ‌هایش صدا می‌کرد... و سرانجام زنی آمد که همه خواب‌های مرد و در ته چشمان او جامانده بود:

زنی از پنجره فرود آمد

تاریک و زیبا

مرد به چشمانش نگریست

همه خواب‌هایش در ته آن‌ها جا مانده بود.

در عارفانه‌های سپهری زن و مرد توأمان و با راهنمایی یاریگرانه زن - دُئیای راهنمای اساطیر ایران به بدایت و وجودشان، به طبیعت باز می‌گردند و از آن‌جا به ابدیت می‌کوچند. در این‌جا ابتدا نگاهی دارم به سه شعر عاشقانه - زمینی سهراب در مجموعه «زندگی خواب‌ها»، در «جهنم سرگردان» گونه‌ای عشق زمینی با رمانتیسمی آشکار در فضا و زبان شعر دیده می‌شود.

۱. ر.ک به فصلنامه فرزانه، جستار جلوه‌های رمزی و اساطیری زن شعر سپهری، محبوبه امی، ص ۱۱۶-۶۶، دوره اول، شماره ۱، پاییز ۱۳۷۲، و نیز ر.ک به دانشنامه مزدا، ص ۲۷۴.

شب را نوشیده‌ام
و بر این شاخه‌های شکسته می‌گیریم.
مرا تنها گذار
ای چشم تبار سرگردان!
مرا با رنج بودن تنها گذار

شاعر از معشوق / جهنم سرگردان می‌خواهد (حال که نسیم سیاه چشمانت را نوشیده‌ام و چون نوشیده‌ام پیوسته آرامم) او را تنها بگذارد. شاعر از دردی زمینی و چشم‌های سیاهی که در رؤیای شاعر چون جهنمی سرگردان، درد و رنج می‌آفریند، شکوه دارد و می‌خواهد این درد رهایش کند. در عارفانه‌های سهراب این گونه درد دوری از معشوق دیده نمی‌شود. در شعر عاشقانه پاداش نیز همین مضمون به گونه‌ای دیگر سروده می‌شود. شاعر، معشوق را گیاه تلخ افسونی می‌نامد که به خاطر بوییدنش، شوکران بنفش خورشید را، در جام سپید بیابان‌ها لحظه لحظه نوشیده است...

در رگ‌هایم چه عطش‌ها که نشکفت!
آدمم تا تو را بویم،
و تو زهر دوزخی‌ات را با نفسم آمیختی
به پاس این همه راهی که آدمم
(ص ۹۸)

«زهر دوزخی» در شعر «پاداش» و «جهنم سرگردان» در شعری به همین نام، برداشت سهراب است از عشقی زمینی که از آن درد می‌خیزد و سهراب عشق منتزع شده از درد، یگانگی با زیباییِ بدونِ رنج و با احساس آرامش را می‌خواهد.^۱ «باغ هم‌سفران» نیز شعر عاشقانه‌ای است که از نهانگاهِ واژگانش گمان عشقی زمینی تقویت می‌شود. عاشقانه باغ هم‌سفران سراسر گفتِ لبریز از شناخت و درک شاعر است نسبت به ابعاد عاطفی - روانی معشوق. معشوقی که حضورش غایت تسلای آرامش است. در سراسر شعر باغ هم‌سفران، معشوقی زمینی مورد نداشت و شاعر از او می‌خواهد صدایش کند، بیاید تا با صدای سرشار از مهر و عاطفه‌اش با حضورش، تنهایی، ترس و تاریکی زایل شود:

۱. ر.ک به باغ تنهایی (یادنامه سهراب سپهری)، به کوشش حمید سیاهپوش، جستار سهراب سپهری، مفهوم یا تصویر، نوشته محمد مختاری، ص ۶۵.

صداکن مرا.

صدای تو خوب است.

صدای تو سبزینه آن گیاه عجیبی است

که در انتهای صمیمیت حزن می‌روید.

شاعر می‌خواهد معشوق بیاید تا برایش بگوید، چه اندازه تنهایی‌اش بزرگ است و در ابعاد این عصر خاموش، چه گونه او از طعم تصنیف در متن ادراک یک کوچه تنها تر است و برایش بگوید که چه اندازه حضور معشوق بزرگ‌تر است از اندازه تنهایی شاعر:

و تنهایی من

شبیخون حجم تو را پیش‌بینی نمی‌کرد

و خاصیت عشق این است.

شاعر، معشوق را به دزدیدن زندگی و آن را برای دیدار اندوختن و دیدن و کشف طبیعت و چیزها (بیا زودتر چیزها را بفهمیم) دعوت می‌کند و از او می‌خواهد مثل یک واژه در سطر خاموشی‌اش آب شود و می‌خواهد معشوق جرم نورانی عشق را در کف دست او ذوب کند و چنین با عشق و معشوق بیامیزد و یگانه شود.

در میانه شعر، شاعر از هراس‌هایش می‌گوید و معشوق را فرامی‌خواند تا در حضور آرامش‌بخش او، از شهرهایی که خاک سیاشان چراگاه جرثقیل است، نترسد. او را می‌خواند تا در هنگام شب اصطکاک فلزات، شاعر را زیر شاخه‌ای دوردست در عمق بدویت طبیعت بخواباند تا زمانی که کاشف معدن صبح آمد، شاعر از پشت انگشت‌های معشوق بیدار شود. آن وقت است که شاعر می‌تواند بشنود که چه‌ها روی داده است، چرا که شیوه او به هنگام رویارویی با خشونت و زشتی و جنگ، به خواب رفتن است زیر شاخه‌ای دور از شب اصطکاک فلزات:

و آن وقت

حکایت کن از بمب‌هایی که من خواب بودم، و افتاد

حکایت کن از گونه‌هایی که من خواب بودم، و تر شد

باغ هم‌سفران عاشقانه‌ای است پر ژرفا از تعامل عاطفی - روانی شاعر با معشوقش و نیاز به صراحت تکرار و اعلام شده‌ی به حضور ایمنی‌بخش و تسلا دهنده معشوق. عاشقانه باغ هم‌سفران، از رابطه خاص عاطفی و مهرآمیز عمیق میان شاعر و معشوقش حکایت دارد. عاشقانه‌ای که از سیستم سنتی راز و نیاز در آن نشانی نیست. رابطه، رابطه‌ای روانی است بر بستر مهر و عاطفه و معشوق / زن موجودی است نه برآمده بر زیبایی‌های کلیشه‌ای که انسانی

است با حجم عاطفی و کارمایه مهرورزی و شگرف. عشق به طبیعت و یگانگی با آن مدار هستی عارفانه‌های سپهری است. ما در این بخش گذری برش‌وار داریم بر آن بخش از عارفانه‌های سپهری که حضور معشوقی / زنی، اثیری - اساطیری برای پیوستگی شاعر به کل رهنما و یاریگر و همراه بوده است.^۱ چرا که در عاشقانه - عارفانه‌های سپهری معشوق / زنی، اثیری - اساطیری، ازلی است که با حضور همراه و رهنمایی وجدان‌وارش، با شاعر و گاه پیشتر از او به بی‌زمانی و جاودانگی و ابدیت می‌رسد. شاسوسا، زن اثیری شعر سهراب، در نقش همان دثنای رهنمای اساطیر ایران است و شاعر از لالایی کودکی تا خیرگی آفتاب به انتظارش بوده است و شاعر در شب سبز شبکه‌ها، در سحر رودخانه‌ها و در آفتاب مرمرها، و در عطش تاریکی جاودانگی صدایش زده است. «شاسوسا» شاعر از بدویت / بدایت تا ابدیت را به همراهی و راهنمایی اش طی می‌کند و از او می‌خواهد وصل‌کننده و پیونددهنده‌اش باشد به بیکرانگی و جاودانگی:

«شاسوسا» شبیه تاریک من!

به آفتاب آلوده‌ام

تاریکم کن، تاریک تاریک، شب اندامت را در من ریز.

دستم را ببین: راه زندگی‌ام در تو خاموش می‌شود.

راهی تهی، سفری به تاریکی

(ص ۱۴۳)

و هنگامی که شاعر از پیوستگی با طبیعت، لحظه‌اش از طنین ریزش پیوندها پر شد و تنهای تنها در مسیر ابدیت گام می‌زد، ناگهان زن اثیری - معشوق اساطیری از بیراهه لحظه‌ها، میان دو تاریکی به شاعر می‌پیوندد و شاعر همه تپش‌هایش را به او می‌بخشد، به او که شاعر از برگ‌ریز سرد ستاره‌ها گذشت تا شعله گمشده را از خطوط عصیانی پیکرش برباید، به او که در آهنگ مه‌آلود نیایش گم شد تا میان او و شاعر هزار و یک شب جست‌وجو باشد: جفت بدوی شاعر، همانند خود او چنان با طبیعت یگانه است که شاعر در شگفت از شکوه تماشای این پیوستگی، صدا را به فراموشی می‌سپارد:

۱. برخی منتقدان زن اثیری - معشوق اساطیری / ازلی طرح شده در این جستار را، به ویژه در شعر «همیشه» که سهراب وی را زن شبانه موعود و خواهر تکلم بدوی می‌داند، آنیما، روان مؤنث در زن مرد بنا بر نگره‌های یونگ تعبیر می‌کنند، در این باره بنگرید به سهراب سپهری، نقد شعر توسط سیروسی، ص ۲۲۷ تا ۲۴۴، نشر مروارید، تهران، ۱۳۷۰.

تراوش سیاه نگاهش با زمزمه سبز علف‌ها آمیخت
و ناگاه
از آتش لب‌هایش جرقه لبخندی پرید.
و در ته چشمانش، تپه شب فرو ریخت
و من،
در شکوه تماشا، فراموشی صدا بودم.

(ص ۱۵۵)

زن اثری شعر سپهری همان همراهی است که با گشودن چشم‌هایش شبِ جاودانگی
شاعر را فرامی‌گیرد (ص ۱۳۷). و یگانگی و وصلشان، پیوستن به ابدیت گل است چرا که آنان
در همراهی و همدلی، جوشش اشکِ هماهنگی را می‌شنوند و با شیرۀ گیاهان به سوی ابدیت
می‌روند (ص ۱۸۳).

در شعر شب هم‌آهنگی می‌بینیم که وجود رمز و راز آگینِ معشوق نه تنها برای هستی
معنامند شاعر ضروری است و شاعر بی‌یگانگی با او ناتمام که طبیعت نیز بی‌پیوستگی با او
نارساست و ناتمام:

بی‌اشک، چشمان تو ناتمام است، و نمناکی جنگل نارساست.
دستان را می‌گشایی، گره تاریکی می‌گشاید.
لبخند می‌زنی، رشته رمز می‌لرزد.
می‌نگری، رسایی چهره‌ات حیران می‌کند.
بیا با جاده پیوستگی برویم.

(ص ۱۸۳)

بدون حضور او طبیعت هم خسته و ملول و کسالت‌بار است و حضورش بیداری آب و
غریو رود و حرکت و پویایی است:
ساقه نمی‌لرزد، آب از رفتن خسته است: تو نیستی،
نوسان نیست

تو نیستی، تپیدن گردابی است
تو نیستی، و غریو رودها گویا نیست، و درها ناخواناست
می‌آیی: شب از چهره‌ها بر می‌خیزد، راز از هستی می‌پرد.
چشمانت را می‌بندی، ابهام به علف می‌پیچد
سیمای تو می‌وزد، و آب بیدار می‌شود.

(ص ۱۸۵)

شعر عاشقانه - عارفانه «گردش سایه‌ها» از زیباترین شعرهای سهراب در ژانر یاد شده است. در این شعر سهراب کیفیت پیوستگی و وصال با معشوق اثری را با تنهایی تعریف می‌کند. برای او پیوستن به معشوق و نزدیکی به او، کشفِ وسعتِ بیابان‌وارِ معشوق است. تنهایی و گم کردنِ خویشتن است در وسعتِ بی‌کرانه معشوق. در این عشق و پیوستگی، دردِ دوری و جدایی ناگزیر نیست و جای آن دردِ دوری را که در عمق پیوستگی نیز عاشق حس می‌کند، تنهایی از بی‌کرانگی و وسعت و کلیت معشوق گرفته است.

نزدیک تو می‌آیم، بوی بیابان می‌شنوم، به تو می‌رسم،
تنها

می‌شوم

کنار تو تنها تر شده‌ام

از تو تا اوج تو، زندگی من گسترده است

از من تا من، تو گسترده‌ای.

با تو برخورد، به راز پرستش پیوستم.

از تو به راه افتادم، به جلوه رنج رسیدم

و با این همه ای شفاف!

و با این همه ای شگرف!

مرا راهی از تو به در نیست

زمین باران را صدا می‌زند، من تو را.

پیکرت را زنجیری دستانم می‌سازم، تا زمان را زندانی کنم.

(ص ۱۹۹)

سفر به بدایت و بدویت از سفرهای دلخواه سهراب است. سفر به بدویت با معشوق بدوی - اساطیری به آن هنگام که آن دو چون دو مردم روزگاران کهن با سرشت طبیعت و آوای آرامش‌بخش آن هم‌نوا بودند، از درونمایه‌های پر بسامد عارفانه - عاشقانه‌های سپهری است:

نگاه زنی، چون خوابی گوارا، به چشمانم می‌نشیند

ترس بی‌سلاح مرا از پا می‌افکند.

من - نیزه‌دار کهن - آتش می‌شوم.

او - دشمن زیبا - شب‌نم نوازش می‌افشاند.

دستم را می‌گیرد.

و ما - دو مردم روزگاران کهن - می‌گذریم
و به نی‌ها تن می‌ساییم، و به لالایی
سبزشان، گهواره‌ روان را نوسان می‌دهیم.
آبی بلند، خلوت ما را می‌آراید.

در همین بازگشت‌هایش به بدویت و بدایت است که از زمان مهر گیاهی‌اش با زن
اساطیری سخن می‌گوید و می‌سراید که چه‌طور از کنار تغزل گذر کرده است، از همان هنگام
اساطیری آفرینش که «اهریمن کیومرث، نخستین انسان را کشت و نطفه کیومرث چهل سال
در دل زمین ماند و پس از آن هشیانه و هشی به صورت شاخه ریواسی از زمین رویدند، شبیه
به هم و تنشان در کمرگاه چنان به هم پیوند خورده بود که مادینگی و نرینگی‌شان
قابل تشخیص نبود و جان به گونه‌ای «مینوی» در آن‌ها داخل شد... تا هبوط [چند ثانیه غفلت]
و...»^۱

من از کنار تغزل عبور می‌کردم
و موسم برکت بود
و زیر پای من ارقام شن لگد می‌شد.
زنی شنید،
کنار پنجره آمد، نگاه کرد به فصل.
در ابتدای خودش بود
و دست بدوی او شب‌نم دقایق را
به نرمی از تن احساس مرگ برمی‌چید
من ایستادم
و آفتاب تغزل بلند بود
و من مواظب تبخیر خواب‌ها بودم
و ضربه‌های گیاهی عجیب را به تن ذهن
شماره می‌کردم:
خیال می‌کردیم
بدون حاشیه هستیم

۱. آرتور کریستین‌سن، افسانه آفرینش نخستین انسان و نخستین شهریار، برگردان ژاله آموزگار، احمد
تفضلی، ص ۱۳ تا ۱۹، نشر چشمه، ۱۳۷۸.

خیال می‌کردیم
میان متن اساطیری تشنج ریواس
شناوریم

و چند ثانیه غفلت، حضور هستی ماست

(ص ۳۲۵)

در پایان نکاتی درباره‌ی عاشقانه‌های سهراب، شایای یادآوری است. نخست آن‌که، آن نگاهِ آشنایی‌زدا و غریبه‌ساز سهراب، نسبت به عادات ذهنی و باورهای کهن و سلیقه‌های اصلیت و اعتباریافته‌ی عمومی، می‌خواهد همه چیز را زیر باران ببیند، با نگاهی شسته از غبار کهنگی عادات، می‌خواهد دوست را زیر باران دیدار کند و عشق را زیر باران بجوید، چون زندگی را تر شدن پی در پی می‌داند.

از نگاه سهراب عشق که زاینده و آفریننده‌ی زیبایی است، انسان را به گرمی یک سیب (زندگی) مأنوس می‌کند و وی را به وسعت گسترده‌ی تجربه‌ی اندوه زندگی می‌برد و به او امکان پرواز و اوج می‌بخشد.

قشنگ یعنی چه؟

— قشنگ یعنی تعبیر عاشقانه‌ی اشکال

و عشق، تنها عشق

تو را به گرمی یک سیب می‌کند مأنوس.

و عشق تنها عشق

مرا به وسعت اندوه زندگی‌ها برد،

مرا رساند به امکان یک پرنده شدن.

سهراب عاشق را دچار و مبتلا معنا می‌کند و عشق را ابتلا، عشق در شعر عارفانه‌ی سهراب با درد همراه نیست، با تنهایی همراه است. او عاشق / دچار طبیعت / کل است و در برابر بیکرانگی کل چون ماهی کوچکی که دچار دریایی بی‌کرانه باشد، احساس تنهایی می‌کند:

— خیال می‌کنم

دچار آن رگ پنهان رنگ‌ها هستی.

— دچار یعنی

— عاشق.

— و فکر کن که چه تنهاست

اگر که ماهی کوچک، دچار آبی بیکران باشد

و باز در جای دیگری تکرار می‌کند: «همیشه عاشق تنهاست».

شعر نو صوفیانه سهراب سپهری

مسعود فرزاد

جلال آل احمد، نویسنده نام‌دار ایران، در سال ۱۹۶۲ کتابی منتشر ساخت که بی‌درنگ به صورت یکی از کلاسیک‌های ایران درآمد. برای عنوان کتاب، نویسنده کلمه غرب‌زدگی را از خود ساخت که اکنون جزیی از زبان فارسی شده است. این کلمه را می‌توان به‌طور خفیف به «غربی شدن» ترجمه کرد، که به زعم آل احمد نوعی بیماری است شایع در شرق، از جمله در ایران. عوارض این بیماری را بیگانه‌گرایی افراطی، شیفتگی بی‌تمیز نسبت به هرچیز غربی و شتابی سراسیمه به سوی ماشینی شدن تشکیل می‌دهد. نویسنده این سؤال را مطرح می‌کند که پس از غرب‌زدگی چه؟ و خواننده را به مسایل گوناگون غرب بیش از حد ماشینی شده، به‌ویژه آمریکا، حواله می‌دهد.

با توسع نظریه آل احمد می‌توان پیرامون غرب‌زدگی ادبی ایران نو سخن گفت. البته این فراگرد از اواخر قرن نوزدهم آغاز شد. از آن هنگام آشنایی با فرهنگ و ادب اروپایی، به‌طور مستقیم یا از طریق ترجمه، نقش نوعی واسطه را داشت و زمینه را برای پیدایش نویسندگان و شاعران برجسته امروزی آماده ساخت. با این همه در پایان دهه ۱۹۶۰، غرب‌زدگی در ادبیات، به‌ویژه در شعر، بیش از اندازه رسوخ کرده بود و نه تنها دیگر سودمند نبود بلکه به صورت چیزی درآمده بود باب روز و زیان‌بخش. اغلب کتاب‌های شعری سال‌های اخیر حاوی چیزی نیست مگر بازنویسی شبه استادانه نظریه‌های ادیبان انگلیسی - آمریکایی یا فرانسوی و ترجمه‌های رنگین از اشعار سمبولیست‌ها، ایماژیست‌ها، سوررئالیست‌ها و غیره. الگوها و معیارهای تعالی این چنین تحکیم شده بود و شاعر نوپرداز دست اندرکار از سر و سوسه یا اجبار مطابق با آن‌ها شعر می‌سرود.

یکی از شاعران، سهراب سپهری (متولد به سال ۱۹۲۸) ترجیح داد به سفر شاعرانه - فکورانه خویش ادامه دهد. به عقیده من او چندان هم از نظریه‌های غربی در مورد شعر -

فی المثل مکتب رولان بارت - بی اطلاع نبود؛ اما به طور ساده این نظریه ها و گرایش ها را با حساسیت شاعرانه و حال و هوای عاطفی خویش موافق نیافت و بر آن شد تا مطابق با سلیقه و احساس خود شعر بسراید. حاصل کار آن که او در اشعار مجموعه های آوار آفتاب، صدای پای آب و حجم سبز برخی از بهترین نمونه های شعر معاصر فارسی را عرضه داشت و موقعیت خویش را در مقام شاعری شرقی و اصیل استوار ساخت.

باید به این نکته اشاره رود که شعر تعدادی از شاعران نوی ایرانی، به ویژه هنگامی که سادگی بیان شاعرانه مطرح باشد، حاکی از شباهت بسیار به کار سپهری است. با این همه تفاوتی دقیق و پر اهمیت در میان هست، که فی المثل با نظری اجمالی به بیان شاعرانه معاصر جوان تر، یعنی احمد رضا احمدی، معلوم می گردد.

یکی از اشعار احمدی، که در عین حال بیانیه ای کوتاه و غیر مستقیم هم هست، با این مصراع آغاز می شود: «من همیشه با سه واژه زندگی کرده ام» و این سه واژه عبارتند از: «درخت، پرنده، آسمان». شاعر از مادرش می خواهد که از بازار واژه های دیگری برای او بخرد و این پاسخ را می شنود: «با همین سه واژه زندگی کن / با هم صحبت کنید / با هم فال بگیرید / کم داشتن واژه فقر نیست». و در آخرین مصراع شعر می خوانیم: «درد شما را واژه دوانمی کند».^۱

محدودیت آشکار واژگان، در عین حال که اشعار غنایی با سادگی اعجاب آور را باعث می شود (در اشعاری چون «گلدان»)، سیاست سوق الجیشی ماهرانه ای علیه «استبداد زبان» مشهور است و سبب می شود که شعر احمدی بیش تر از آن که ما را به یاد هر شاعر یا متفکر شرقی بیندازد، یادآور هایدگر، سوررئالیست های فرانسوی و شاعران مکتب معروف به مکتب نیویورک باشد. حاصل برخورد سادگی زبان احمدی با طمطراق ستی مضامینی چون عشق، زندگی و مرگ اغلب طنزی ظریف و خفیف است، چنان که در شعری به نام «راه های عاشقانه»:^۲

راه های عاشقانه

با پاییز صبح های عمر

— مه آلود و پیر —

باز می گشتند

و معصومیت کودکی ما

بر جامه‌هاشان

گل دوزی شده بود.

چنین نشانه‌هایی از هوش‌نمایی و طنز را نمی‌توان در شعر سپهری یافت. نشانه‌های شعر او، از آغاز تا انجام، از سطح تابه ژرف‌ترین لایه‌ها، سادگی محض اندیشه و بیان است. در واقع اشعار او را چنان غنا و جذبه جسورانه‌ای است، و ستایشی که از طبیعت، نور، حقیقت و عشق می‌کند چنان مستقیم است که نخستین قرینه ادبی که به فکر انسان می‌رسد غزل‌های معروف شاعر عرفانی مولوی است. آنچه در زیر می‌آید قطعه‌ای از شعر بلند «صدای پای آب» سپهری است:

اهل کاشانم...

من مسلمانم

قبله‌ام یک گل سرخ

جانمازم چشمه، مهرم نور

دشت سجاده من

من وضو با تپش پنجره‌ها می‌گیرم

در نمازم جریان دارد ماه، جریان دارد طیف

همه ذرات نمازم متبلور شده است.

من نمازم را وقتی می‌خوانم

که اذانش را باد، گفته باشد سر گلدسته سرو

من نمازم را، پی تکبیرة الاحرام علف می‌خوانم

پی قد قامت موج

کعبه‌ام بر لب آب

کعبه‌ام زیر اقاقی‌هاست

کعبه‌ام مثل نسیم، می‌رود باغ به باغ، می‌رود شهر به شهر

حجرالاسود من روشنی باغچه است.^۱

چنان‌که شاید انتظار برود — و همان‌طور که صوفیان همواره توسط ترقی‌خواهان داخلی و خارجی در مظان اتهام قرار گرفته‌اند — به شعر سپهری به سبب فقدان «وجدان اجتماعی» اعتراض می‌شود. اگر غرض از وجدان اجتماعی، درگیری سیاسی باشد این اعتراض

۱. «صدای پای آب»، آرش، ۱۳-۱، صص ۱۴۰ و ۱۴۱.

به جاست. باید خاطر نشان ساخت که در ایران امروز درگیری سیاسی به صورت گرایش نویسندگان به افسانه و تمثیل و فرهنگ توده شکل می گیرد. سپهری، که مخصوصاً در اشعار اخیر خود، شاعری با بینش و حساسیتی مستقیم است، حتی از کنار این شیوه های بیانی در دسترس هم می گذرد. او را بدین ها نیازی نیست. مصراع هایی که ظاهراً افشاگر وجدانی اجتماعی است چنان طبیعی در کنار دیگر دل نگرانی ها و ملاحظات شاعر می نشینند که گویی از آن ها جدا نشدنی اند: درست است که او مثلاً از، «عصر معراج پولاد»^۱ و «رویش هندسی سیمان»^۲ در تعب است یا می گوید: «من قطاری دیدم، که سیاست می برد (و چه خالی می رفت)»^۳؛ اما با همان لحن غمگانه می پرسد که چرا «هیچ کس زاغچه ای را سر یک مزرعه جدی نگرفت»^۴؟

چرا مردم نمی دانند
که لادن اتفاقی نیست

نمی دانند که در چشمان دم جنبانک امروز برق آب های شط دیروز است^۵
این تصور زندگی از طریق مرگ در شاعران عرفانی همه زمان ها مشترک بوده است، از مولوی گرفته («پس چه ترسم کی ز مردن کم شدم») تا ویتمن («کوچک ترین جوانه از آن حکایت می کند که در حقیقت مرگی نیست... / همه چیز پیش می رود و فراتر می رود، هیچ چیز فرو نمی ریزد، / و مردن از هر چه که هر که اندیشیده متفاوت است و فرخنده تر») تا خود سپهری:

گاه در بستر بیماری من، حجم گل چند برابر شده است
نهراسیم از مرگ
(مرگ پایان کبوتر نیست...)^۶

بخش اعظمی از مضامین شاعر و آن چه تحسین می کند چیزی جز واقعیات ساده زندگی نیست. علاوه بر این، سپهری برخلاف برخی از سراینده گان که خود کودکی خویش را به شعر وارد می کنند، ظاهراً نیازی به هر گونه تعذیر یا توجیه برای لحظات شادی و رضایت کودکانه خود ندارد. مثلاً در شعری به نام «روشنی، من، گل، آب»^۷ او را در حیاط خانه می یابیم، روز تازه آغاز شده و «مادرم ریحان می چیند»، «نان و ریحان و پنیر، آسمانی بی ابر، اطلسی هایی تر / رستگاری نزدیک...»

۱. «به باغ همسفران»، حجم سبز، ص ۷۳. ۲ و ۳. «صدای پای آب»، آرش، ۱۳-۱، ص ۱۴۰.

۴. «ندای آغاز»، حجم سبز، ص ۷۰. ۵. «آفتابی»، حجم سبز، ص ۷۰.

۶. «صدای پای آب»، آرش، ۱۳-۱، ص ۱۵۰. ۷. حجم سبز، ص ۱۰.

مجاز داشتن تابوهای ادبی چون «نصیحت‌گویی» و «موعظه» - معلوم است که نمی‌توانم الفاظی با مفاهیمی سخیف‌تر بیابم - گواه این مدعی است که سپهری، به رغم آشنایی با ادبیات جدید جهانی، خویش را تسلیم ضرورت‌های نقد ادبی غربی نکرده است. مضامین اخلاقی و معنوی در غرب، به ویژه در ادبیات انگلیسی - آمریکایی، ظاهراً از بدایت صورت‌گرایی در سال‌های دهه ۱۹۲۰، از شاعران گرفته شده و به سیاست‌مداران و مبلغان اجتماعی تفویض گردیده است. در بخش‌هایی از شرق چنین فراگردی هنوز حساسیت ادبی خوانندگان را تغییر نداده است. سپهری قادر است اشعار شدیداً مؤثری چون «آب را گل نکنیم»^۱ بسراید که به دلایل آشکار ترجمه آن به زبان انگلیسی امروزی ناممکن می‌نماید.

خصیصه متمایزکننده شعر سپهری، که در عین حال مقایسه با تصوف ایرانی را پیش می‌آورد، این اشاره همیشگی است که واقعیت را می‌توان شناخت، عشق و محبت را می‌توان به دست آورد، و این کار نه از طریق علم حصولی بلکه از طریق منفی، یعنی از راه صفا دادن آئینه دل و جان از غبار و زنگار میسر است. این کیفیت پاکی و صفاست که به شعر سپهری چاشنی صوفیانه می‌زند و نه کاربرد اصطلاحات یا نمودکارهای عرفان سنتی:

کار ما نیست شناسایی «راز» گل سرخ

کار ما شاید این است

که در «افسون» گل سرخ شناور باشیم...

آسمان را بنشانیم میان دو هجای هستی

بار دانش را از دوش پرستو به زمین بگذاریم

نام را باز ستانیم از ابر...^۲

سپهری در مقام شاعری نوصوفی خود هیچ مشرب خاص مذهبی، عرفانی یا اخلاقی ندارد. او بیش از هر چیز شاعر است و در شاعری پابرجاست. گاه به مصراع‌هایی از شعر او هیچ چیز نمی‌توان نسبت داد جز بیان احساس محض: «من در این تاریکی / فکر یک بره روشن هستم / که بیاید علف خستگی‌ام را بچرد»^۳ احساس انزوا، که مضمونی تکرار شونده در شعر سپهری است، همیشه با تنهایی مساوی نیست. هنگامی که، فی‌المثل، طرح شبی تابستانی و آرام را بر پشت بام خانه‌ای متروک و دهاتی با تصویر ماه آویخته بر تنهایی به پایان می‌برد، یا هنگامی که انزوای اطراف کاشان را («در گلستانه») تصویر می‌کند، یادآور این

۱. آرش، ۱۳-۱، ص ۱۳۹. ۲. «صدای پای آب»، آرش، ۱۳-۱، ص ۱۵۱.

۳. «سبز به سبز»، حجم سبز، ص ۶۷-۶۶.

چیزی است که ژاپنی‌ها به آن سابی می‌گویند - که همانا کیفیت تمایز دهنده منظره‌سازی‌های ملهم از فلسفه «ذن» باشد.

این را هم باید افزود که سپهری نقاش مدرن متشخصی هم هست و چند نمایشگاه از آثار خود در اروپا و آسیا برپا کرده است. در واقع یکی از راه‌های مشاهده این که چه گونه قطعات گوناگون احساس و اندیشه در تمامیت یک قطعه شعر تحقق می‌یابند نگاه کردن به یکی از نقاشی‌های اوست. فی‌المثل، کُل گُل‌های مورد علاقه او معمولاً به رنگ‌های روشن، چنان چاره‌ناپذیر با منظره و ساده، که زمینه آن را معمولاً رنگ‌های خاکستری یا سفید چرک تشکیل می‌دهد، پیوند می‌خورد که گفتن این که آیا - یا احساسی که برمی‌انگیزد - تأثیر بقیه منظره را بیش‌تر می‌کند یا بالعکس، ناممکن است. هم‌چنین باید اشاره کرد که سپهری مدت زمانی را در شرق دور به دریافت روح فلسفه بودایی و دائویی، به‌ویژه آن‌چنان‌که در هنر چینی و ژاپنی مشهود است، گذرانده است. هیچ‌کس نمی‌تواند منکر تأثیر این دو فلسفه بر شعر و نقاشی او شود.

بنابراین، کیفیت و محتوای شعر سپهری می‌تواند هم برای آن دسته از شاعران بومی که هنوز عشق سوزان پروانه به شمع را می‌سرایند مفید و جالب باشد و هم برای دانش‌جوی تصوف ایرانی. سپهری به جای توجه مستمر به باختر در آب‌های خاور دور غوطه خورده است. این کار، تا آن‌جا که من می‌توانم قضاوت کنم، روحیه صوفیانه را در شاعر جوان به‌طور کافی و وافی تغذیه کرده است. به آن دسته از پژوهندگان که با شور و شوق میهن‌پرستانه اصرار می‌ورزند که آیین‌های دائویی و بودایی هیچ‌کمکی به پرورش تصوف نکرده‌اند، باید گفت که این دو دست‌کم در مورد کار سپهری مؤثر بوده‌اند.

ترجمه احمد میرعلایی، از مجله *Books Abroad*، پاییز ۱۹۷۳

نگاهی به شعرهای ژاپنی ترجمه سهراب سپهری

هاشم رجب‌زاده

در شماره ۸، دوره ششم سخن (مهر ۱۳۳۴) هفت قطعه شعر ژاپنی با ترجمه سهراب سپهری معرفی شده است. این شعرها که بی هیچ مقدمه و شرح و افزوده‌ای در صفحه‌های ۷۰۳ و ۷۰۴ این دوره سخن به چاپ رسیده همه از گونه تانکا Tanka، شعر کوتاه پنج پاره ۳۱ هجایی ژاپن، است که بندها به ترتیب ۵، ۷، ۵، ۷ و ۷ هجا دارد. این قطعه‌ها از مجموعه‌های شعری قدیم ژاپن برگرفته شده و ترجمه فارسی آن ساده و نه با وزن و قافیه، اما زیبا و روان است. بیش‌تر این شعرها سروده مردان ناموری است که در سده‌های نهم و دهم میلادی می‌زیسته‌اند.

ترجمه شعرهای ژاپنی از نخستین کارهای ادبی چاپ شده سهراب سپهری و پنجمین اثر او از این دست است (نگاه کنید به کتاب‌شناسی سهراب سپهری در پایان کتاب‌های پیامی در راه، نظری به شعر و نقاشی سهراب سپهری و نیلوفر خاموش: نظری به شعر سهراب سپهری). از شعر قدیم ژاپن چند مجموعه مانده که دو جنگ از آن میان معروف‌تر است: یکی به نام مانیوشو Manyôshû، و دیگری کوکین‌شو Kokinshû. زنده‌یاد حمید عنایت در مقاله‌ای که در شماره ۱۰، دوره ششم سخن (آذر ۱۳۳۴) به چاپ رسیده معرفی کوتاهی از شعر ژاپن و این مجموعه‌ها به دست داده است: «زبان ژاپنی تا قرون هفتم و هشتم میلادی خط نداشت. سالیان دراز اشعار و داستان‌های ژاپنی فقط دهان به دهان می‌گشت و وسیله‌ای برای ضبط آن‌ها نبود. از این رو «روایت» در تاریخ ادبیات ژاپن مقام بلندی دارد. در پایان دوره نارا Nara (اواخر قرن هشتم میلادی) یعنی پس از اقتباس خط چینی، مجموعه‌ای از اشعار ژاپنی زیر عنوان «مانیوشو Manyôshû (مجموعه هزار برگ) فراهم آمد. در این مجموعه بیش از چهار هزار قطعه شعر مضبوط است که بیش‌تر آن‌ها به قرون هفتم و هشتم تعلق دارد. اشعار این کتاب که به تشویقِ دربار ژاپن مدون شد بیش‌تر تأثرات و احساسات اشراف آن زمان ژاپن را بیان

می‌کند. فقط چند شعری هست که از حال و هوا و زندگی روستاییان یاسیه روزی مرزبانان ژاپنی سخن می‌گوید. از لحاظ مضمون اشعار ژاپنی را باید از جمله اشعار تغزلی دانست؛ زیرا بیش‌تر مبین عواطف و حالات تند روحی است تا شرح واقعات. پس از مانیو، شو سند پرارزشی که از اشعار قدیم ژاپنی در دست است، دیوان «کوکین شو» Kokinshū (مجموعه شعر) است... مقدمه‌ای که «تسورایوکی» Ki-no-Tsurayuki بر این کتاب نوشته هنوز هم گیرا و دل‌نشین است: «به یاری شعر است که آدمی شادی خویش را از دیدن گل‌های شکفته، شگفتی خود را از شنیدن سرود پرندگان و اندوهش را از تباهی شب‌نم صبح‌گاهی بیان می‌کند... آن‌که در بامداد بهاری زمین را پوشیده از گلبرگ‌های درخت گیلان می‌بیند، آن‌که در شب پاییزی زمزمه برگ‌های مرده را می‌شنود، آن‌که سال به سال تصاویر غم‌انگیز غدرِ زمانه را از پیش دیدگان می‌گذراند یا آن‌که منظره ناپایدار شب‌نم را می‌نگرد که بر چمن مروارید نشان می‌لغزد، به مدد شعر تأثر خود را باز می‌گوید.»

کوکین شو (در لغت، به معنی شعرهای قدیم و جدید) مجموعه‌ای است از اشعار فراهم شده به فرمان امپراتور دایگو Diago (که در سال‌های ۸۹۸ تا ۹۳۰ حکومت می‌کرد) و گردآورده‌کی - نو - تسورایوکی، برادرزاده‌اش به نام تومونوری Ki-no-Tomonori، اوئشیکوچی - نو - میتسونه Oshikochi-no-Mitsune، میو - نو - تادامینه Mibu-no-Tadamine و دیگران. این کار در سال ۹۰۵ آغاز شد، در سال ۹۲۲ به انجام رسید. کوکین شوء مرکب از ۲۰ کتاب است و در بردارنده بیش از ۱۱۰۰ قطعه، که بیش‌تر از گونه تانکا Tanka (شعر پنج پاره ۳۱ هجایی) است.

مجموعه دیگری از شعر قدیم ژاپن که پس از دو کتاب یادشده شهرت و اعتبار دارد، «شین کوکین شو» Shinkokinshū (شین کوکین واکاشو) یا «مجموعه تازه شعرهای قدیم و جدید» است. شین کوکین شو هشتمین مجموعه‌ای بود از شعر ژاپن که به فرمان امپراتور فراهم آمد، و این کار در سال ۱۲۰۵ به انجام رسید. تهیه این مجموعه را هیشتی از ادیبان و شاعران به ریاست فوجیوارا - نو - تی Fujiwara-no-Teika، که چهره برجسته ادب زمان خود بود، برعهده داشتند. امپراتور گو - توبا Go-Toba (۱۱۸۰-۱۲۳۹)، که دستور ساختن این مجموعه را داد، علاقه‌ای فزاینده به شین کوکین شو پیدا کرد و در سال‌هایی که در جزیره اوکی Oki در تبعید بود در پرداختن آن همت گماشت.

شین کوکین شو را اغلب بزرگ‌ترین مجموعه شعری ژاپن پس از مانیو شو می‌دانند. این مجموعه بیش‌تر برای صنعت و استادی که شاعران آن در کار آورده‌اند معروف است، هرچند که شماری از ناقدان این کیفیت را «تصنع» شناخته و نامطلوب دانسته‌اند. سعی شاعران این

مجموعه این بوده است که قالب زیبا و آراسته شعر را با محتوای هرچه مؤثرتر بینارند. با هنر شاعرانی مانند سایگیو Saigyô (۱۱۹۰-۱۱۱۸) شعر ژاپن به اوج تازه‌ای رسید؛ اما کمال صنعت و ظرافت کلام شعرهای شین کوکین شو در ترجمه تا حد بسیار از دست می‌رود.

بر این سه مجموعه شعری ژاپن جنگ سوم را باید افزود که آن هیاگونین ایشو Hyakunin isshu است، ساخته شده از یک صد شعر «تانکا» از یک صد گوینده مختلف که میان سده‌های هفتم تا سیزدهم می‌زیسته‌اند. این مجموعه در سال ۱۲۳۵ به وسیله فوجی وارا Sadaie Fujiwara فراهم آمد و در ژاپن بسیار معروف است.

قطعه‌هایی که سهراب سپهری به فارسی آورده همه از مجموعه‌هایی است که یاد شد. سال‌شمار زندگی او (پیامی در راه، ص ۹ تا ۱۴) نشان می‌دهد که این شعرها را که در مهر ماه ۱۳۳۴ در سخن چاپ شد پیش از نخستین سفرش به خارج از ایران (مرداد ۱۳۳۶ به اروپا، از راه زمینی تا پاریس و لندن) ترجمه کرده، و باید آن را از ترجمه‌ای به زبان اروپایی، احتمالاً انگلیسی، از مجموعه‌ای که در دفتر سخن یا در اختیار مدیر آن بوده است به فارسی درآورده باشد؛ زیرا که مقارن این ایام ترجمه‌هایی دیگر از شعرهای ژاپنی، و گاه از همان شعرها، با امضای دیگران در سخن می‌بینیم (مانند قطعه «زندگی گذران» ترجمه ح. ن. ن. در شماره ۸-۹، دوره سوم سخن).

دل‌بستگی سهراب سپهری به ژاپن و میراث ادب و هنر آن شاعر صاحب‌دل را چند سالی پس از ترجمه شعرهای ژاپنی به سرزمین آفتاب‌کشاند، و چنان‌که در سال‌شمار زندگی او می‌بینیم، نزدیک به یک سال (مرداد ۱۳۳۹ تا اوایل ۱۳۴۰) برای آموختن فنون حکاکی روی چوب و دیدن شهرها و مراکز هنری ژاپن در این دیار گذراند.

یک سالی را هم که در ژاپن به سر آورد... تا فنون حکاکی روی چوب را فراگیرد باعث شد بعضی‌ها نقاشی‌های او را تا مدتی «ژاپنی» بخوانند. البته شباهت‌هایی بین کار او و نقاشی ژاپنی می‌توان یافت که از آن جمله است توجه نقاش به طبیعت مخصوصاً گل و گیاه و نیز استفاده از حرکات سریع قلم‌موی آغشته به رنگ مشکی یا قهوه‌ای بر زمینه‌ای از رنگ‌های خیس کم‌رنگ. اما اگر سپهری چیزی در ژاپن آموخت که زندگی او را شدیداً تحت تأثیر قرار داد این اصل بود که یک هنرمند جدی به خاطر هنرش زندگی می‌کند، با انضباطی که کارش را روز به روز بهتر کند و آمادگی او را در جهت آفرینش آثار ناب‌تر افزایش دهد. یک نقاش خوب تنها با چشم و دستش نقاشی نمی‌کند بلکه با تمام وجودش آن را نشان می‌دهد. همان‌طور که یک شاعر خوب نیز با شعرش و برای شعرش زندگی می‌کند.

پس از مراجعت از ژاپن بود که سپهری مشاغل اداری خود را کنار گذاشت و

سعی کرد که یک هنرمند تمام‌عیار و تمام‌وقت باشد و از فروش پرده‌های نقاشی خود گذران نماید. در آن وقت حتی تصور این‌که روزی از طریق نشر اشعار خود ممکن است صاحب درآمدی شود تصور بعیدی بود. (از نوشته کریم امامی: «از آواز شقایق‌ها تا فراترها» نگاهی به شعر و نقاشی سهراب سپهری، در کتاب پیامی در راه: نظری به شعر و نقاشی سهراب سپهری).

شیفتگی سهراب به هنر و زیبایی‌شناسی ژاپنی و نموده‌های آن واقعیتی است که نه تنها بر پرده‌نگاری، که بر ذهن و بینش و بیان شعری او هم اثر نهاده است و شرح آن مجال دیگری می‌خواهد. به سر سخن خود رویم که مروری است به هفت شعر ژاپنی با ترجمه فارسی سهراب سپهری و نشان‌یابی این سروده‌ها در گنجینه ادب ژاپن. در این بررسی نخست ترجمه سهراب سپهری از هر قطعه چنان‌که در سخن چاپ شده است نقل می‌شود و سپس، در حدّ مجال، به مأخذ و زمینه‌پیدایی و سراینده و نیز مضمون و بیان و پیام شعری آن پرداخته می‌آید.

(۱) شب

با آن‌که می‌دانم

در پی صبح

شب باز خواهد آمد،

با این همه، طلوع آفتاب

چه نفرت‌آور است، دریغا!

فوجی وارانومی چی‌نوبو

سراینده این شعر فوجی وارا - نو - می‌چی‌نوبو Fujiwara-no-Michinobu (۹۷۳-۹۹۵) است که می‌یاموری آساتارو Miyamori Asataro مؤلف شاهکارهای شعر ژاپن از باستان تا امروز درباره‌اش می‌نویسد که پدرش فوجی‌وارا - نو - تامه‌میتسو Fujiwara-no-Tamemitsu وزیر اعظم بود و خود وی نیز مقام درباری یافت. می‌چی‌نوبو از نوجوانی استعداد درخشان شاعری از خود نشان داد و آینده‌ای روشن در ادب برای او می‌دیدند؛ اما در جوان سالی، به سن ۲۲ سالگی درگذشت. می‌چی‌نوبو یکی از «سی و شش نابغه ادب قدیم ژاپن» که «کاسه‌ای» Kasei یا حکیم خوانده می‌شوند، شمرده شده و دیوان شعری از او بازمانده است. اصل ژاپنی این شعر چنین خوانده می‌شود:

Akenureba kururu mono to wa shiri nagara

Nao uramashiki Asaborake kana

در ترجمه سپهری این شعر با عنوان «شب» آمده است؛ اما سروده‌های قدیم ژاپن مانند شعر فارسی نام و عنوانی نداشت و از این رو در مجموعه‌های تازه و ترجمه‌های امروزی گاه عنوانی برای این قطعه‌ها ابداع و گذاشته می‌شود.

این قطعه در مجلد دوازدهم «گو شویی شو» Go Shui Shū که مجموعه یا جنگ ریزه‌ها و تراشه‌ها معنی می‌دهد و یکی از سه مأخذ شعرهای نغز و اصیل شناخته می‌شود آمده و می‌یاموری آن را به نقل از این مجموعه در کتاب خود شاهکارهای شعر ژاپن، از باستان تا امروز، آورده است. گو شویی شو، یا «مجموعه متأخر شعرهایی که در جنگی فراهم نیامده»، یکی از مجموعه‌های شعری بسیار است که به شیوه «کوکین شو» فراهم شد. این کار به فرمان امپراتور شیراکاوا (Shirakawa) که در سال ۱۱۵۶ بر تخت نشست و پس از دو سال کناره‌گرفت و در سال ۱۱۹۲ درگذشت) انجام گرفت، و به وسیله فوجی‌وارا - نو - می‌چی‌توشی Fujiwara-no-Michitoshi رایزن میانپایه دربار. عنوان این شعر در مجموعه می‌یاموری «وداع سحرگاه» Akatsuki-no-Wakara می‌باشد که به انگلیسی Parting at Dawn ترجمه شده است. در همان کتاب (ص ۳۱۳-۳۱۴) سه ترجمه متفاوت به انگلیسی از این شعر به دست داده شده، و نیز فرازهایی از رومنو - ژولیت در مقایسه با آن آمده است، که در زیر می‌آید:

Parting at Dawn

Although I Know full well

Daybreak is followed by night,

Yet how I hate-

The dawn's grey light!

(*Co Shui Shū*, Vol. XII.)

Juliet.

It was the nightingale, and not the lark.

That pierced the fearful hollow of thine ear.

Romeo.

It was the lark, the herald of the morn,

No nightingale: look, love, what envious streaks

Do lace the severing clouds in yonder east:
Night's candles are burnt out, and Jocund day
Stands tiptoe on the misty mountain tops.
I must be gone.

Although I know the gentle night
Will surely follow morn,
Yet, when I'm wakened by the sun,
Turn over, stretch and yawn —
How I detest the dawn! Trans. by William N.Porter

When day breaks, tho' full well I know
The darkness of the ensuing night
The hated day shall overthrow;
Yet aye the daylight do I hate,
And bitterly mourn
Th'unwelcome breaking of the dawn.

Trans. by F.V. Dickins

(۲) پیام

در پهنه بی‌کران اقیانوس
پاروزنان
به سوی جزایر دوردست می‌روم
به دوستانم خبر دهید
ای قایق‌های ماهیگیری!
تاکامورا
اصل ژاپنی این شعر چنین خوانده می‌شود:

Watanohara Yasoshimakakete Kogiyidenu to

Hitoniwatugeyô Amanoturibune.

این قطعه که در مجموعه شعرهای قدیم ژاپن به نام کوکین شو Kokinshu آمده سروده اُء نو

نو - تاکامورا Ono-no-Takamura (۸۵۲-۸۰۱) است و می‌یاموری در شاهکارهای شعر ژاپن، از باستان تا امروز (ص ۱۷۶) در احوال تاکامورا آورده است که او پسر مینه‌موری Minemori و در سال‌های پایانی عمرش امیر شینانو Shinano بود. این سراینده در سخن‌پردازی و خوش‌نویسی به چینی و ژاپنی ذوق و دستی به کمال داشت.

کوکین‌شو یا کوکین واکاشو Kokin-Wakashu، به معنی شعرهای ژاپنی قدیم و جدید، و فراهم آمده به سال ۹۰۵ میلادی، چنان‌که پیش‌تر یاد شد نخستین دفتر یا مجموعه از ۲۱ چوکوسن‌شو Chokusenshu، یا مجموعه‌های فراهم آمده به فرمان امپراتوران ژاپن در فاصلهٔ اوایل قرن دهم تا نیمهٔ قرن پانزدهم است. این مجموعه به فرمان امپراتور دایگو Daigo تألیف شد. دیباچهٔ ژاپنی آن نگاشتهٔ تسورایوکی Tsurayuki از قطعه‌های معروف ادب ژاپن است. کوکین‌شو مرکب از ۱۱۱۱ شعر است که همه تانکا Tanka یا واکا Waka (شعر پنج پارهٔ ۳۱ هجایی) است مگر پنج قطعهٔ آن که کاجووکا Chôka (شعر بلند) و چهار شعر که سه‌دووکا Sedôka (شعر شش پارهٔ پنج، هفت، هفت، و پنج، هفت، هفت هجایی) است.

۳) رود

بسان رودخانهٔ می‌نانو
که از قلّه کوهستان تسوکوبا
سرازیر می‌شود
عشق من که هر آن فزونی می‌یابد
اکنون رودی ژرف و پهناور شده است

یوزی

این قطعه در جنگ شعری قدیم ژاپن به نام هیاکومین ایشو (مجموعهٔ یک صد شعر برگزیده از یک صد شاعر) آمده است. این مجموعه از یک صد شعر «تانکا» یا «واکا» Waka سرودهٔ یک صد گویندهٔ مختلف که میان سده‌های هفتم تا سیزدهم می‌زیسته‌اند در سال ۱۲۳۵ به وسیلهٔ فوجی‌وارا سادایه Fujiwara Sadaie فراهم آمد، و از مجموعه‌های شعری بسیار معروف ژاپن است و از آن بازی شعری و ادبی محبوبی ساخته‌اند، خاصه برای روزهای سال نو. این بازی چنین است که دو یا چند تن گرد هم می‌نشینند و کارت‌های کوچکی را که این یک صد شعر بر آن نوشته شده است در میان می‌چینند و کسی بیرون آن جمع، قطعه‌ها را به انتخاب خود می‌خواند و از بازیکنان هر کس که زودتر آن شعر را پیدا کرد، برگ آن را برمی‌دارد یا به کناری می‌زند. پس از خوانده شدن همهٔ یک صد شعر هر که برگ‌های بیش‌تری یافته باشد بازی را برده است.

اصل ژاپنی این شعر و تلفظ آن در زیر می‌آید. نیز در هیاکومین‌ایشو، نثر هوکوسیدو
Hokuseido ترجمه انگلیسی آن چنین آمده است:

Tsukuba ne no Mine yori otsuru Mina-no-gawa

koi zo tsvmorite Fuchr to nari nuru

As fast the Mina Stream is brought

Down, down Mt. Tsukuba to fall

Into deep pools there to be caught,

So love profound holds me in thrall.

در شعر و خط ژاپنی چنان‌که در نمونه بالا است، سطرها از بالا به پایین و از راست به چپ خوانده می‌شود؛ اما در تداول امروزی، چنان‌که در شعرهای دیگر در این سخن آمده است، سطرها را از چپ به راست می‌نویسند و کتاب و دفتر از راست به چپ برگ می‌خورد. سراینده این قطعه یوئزی تنو Yôzei-Tenno یا امپراتور یوئزی، پنجاه و هفتمین امپراتور ژاپن است که میان سال‌های ۸۷۷ و ۸۸۴ پادشاهی داشت. او در ده سالگی جانشین پدرش امپراتور سی‌وا Seiwa-Tenno شد، اما چند سال پس از رسیدن به سن پانزده، فوجی‌وارا موتوتسونه Fujiwara-Mototsune که نایب‌السلطنه و مباشر کارهای مملکت بود، پرداختن امپراتور جوان به ورزش‌های خطرناک و سرزدن رفتار غیر عادی از او را به نشانه ضعف قوای عقلانی وی دید و او را برکنار و عموی بزرگش به نام کوء کوء Kôkô را جانشینش ساخت. یوئزی از این تاریخ که ۱۸ سال داشت تا هنگام مرگش در ۸۲ سالگی در انزو ازیست.

(۴) تنهایی

با چشم دلسوزی

به یک‌دیگر بنگریم

ای درخت گیلان کوهستان!

بیرون از گل‌های تو

دوستی برایت نیست

گیوسن

این شعر در کتاب دهم مجموعه کین‌یوشو Kinyuôshû که با همت میناموتو - نو -
توشی‌یوری Minamoto-no-Toshiyore فراهم شده، آمده است.

در سده ۱۲ در برابر موج تقلید از دفتر شعر کوکین‌شو Kokinshu و مجموعه‌سازی‌های

دنباله رو و یکنواخت - که نمونه آن گو شوایشو Go Shûi Shû است که پیش‌تر در شرح قطعه ۱ یاد شد - مقاومتی برخاست که پیشداران آن میناموتو - نو - تسونه نوبو Minamoto-no-Tsunenobu و پسرش توشی یوری بودند. توشی یوری که از تقلید صرف از مجموعه قدیم ناخشنود بود و آزادی اندیشه و بیان را در انتخاب شعر می‌خواست الگوی مجموعه‌سازان پیشین را تا درجه بسیار شکست و معیاری تازه در مجموعه کین یوشو در کار آورد. این مجموعه به فرمان امپراتور شیراکاوا که در این هنگام (سال‌های ۱۱۵۸ تا ۱۱۹۲) کناره گرفته بود، گردآورده شد.

این شعر که سپهری آن را با عنوان تنهایی به فارسی درآورده در مجموعه‌های بعدی شعر قدیم ژاپن، مانند کین یوواکاشو Kinyowakashû و کوکادایکان Kokkadaikan (کتاب اول، شماره ۱۵۲) هم هست و می‌یاموری در کتاب شاهکارهای شعر ژاپن از باستان تا امروز آن را با عنوان یامازاکورا Yamazakura (شکوفه‌های گیلان کوهی یا Mountain cherry flowers) آورده است، متن اصلی این شعر با تلفظ ژاپنی و ترجمه انگلیسی آن از همین مأخذ (ص ۳۵۸) در زیر می‌آید:

Yama-Zakura

Morotomoni Auare to omoe Yama-zakura

Hana yori hokau i Shiru hito mo nashi.

Mountain Cherry Flowers

Oh, mountain cherry flowers,

Let us feel sympathy together;

For here are none but you and I

Who know each other.

این شعر سروده راهب بودایی به نام گیوسن Gyôson (۱۰۵۷-۱۱۳۵) است. این نام کوتاه شده ساکی - نو - داسو - جوگیوسن Saki-no-Dasô-Jogyôson می‌باشد. پدر گیوسن میناموتو - نو - موتوهیرا Minamoto-no-Motmhira از دیوان سالاران و خود او چند سالی راهب بلند پایه فرقه تندای Tendai بودایی بود و سپس مقام راهب اعظم یافت. گیوسن در سخن‌پردازی و خوش‌نویسی صاحب کمال بود و سروده‌های او بیش‌تر در مجموعه‌های شعری سلطنتی آمده است.

این قطعه را گیوسن در وصف شکوفه‌های درخت گیلان وحشی هنگامی سرود که از

دیدن گل‌های شکفته گیلان بر درختان کوه مقدس او مینه Ōmine در ایالت یاماتو Yamato (ایالت کنونی نارا Nara) به وجد آمده بود. شاعر می‌گوید که کسی جز او از این گل‌های گیلان سراغ ندارد، چرا که این شکوفه‌ها در کوهستانی دور از نظر پنهان مانده‌اند و در این گوشه نیز هیچ آفریده‌ای، مگر این گل‌ها، شاعر را نمی‌شناسد، زیرا که تنها او تا چنان دور رفته است.

۵) گل‌های بهاری

در روزهای بهاری
در آن هنگام که پرتو آسمان ابدی
بدین سان زیباست
برای چه گل‌ها
با دلی بی‌آرام
از هم جدا می‌شوند؟

تومونوری

این از بهاریه‌های کتاب دوم کوکین شو Kokinshū (قطعه ۸۴) است سروده کی - نو - تومونوری Ki-no-Tomonori. می‌یاموری در کتاب خود «شاهکارهای شعر ژاپن، از باستان تا امروز» (ص ۲۷۲-۷۳) این شعر را با عنوان «راکوا» Rakkwa یا «شکوفه‌های ریزان گیلان» (Falling cherry-blossoms) با چند ترجمه انگلیسی از آن چنین آورده است:

Rakkwa

Hisakata no Hikari nodokeki Haru-no-hi-ni

Shizu-gokoro naku Hana-no-chiruran.

Falling Cherry-Blossoms

It is a sweet spring day,
With genial brilliant sunshine and no wind;
Why do the cherry-blossoms fall
Without tranquillity of mind?



It is a vernal day
Full of mild and soft ray —

But why do blossoms fall

Without a quiet soul?

Trans. by Wakameda Takejli

The spring has come, and once again

The sun shines in the sky;

So gently smile the heavens, that

It almost makes me cry,

When blossoms droop and die.

Trans. by William N. Porter

Tis a pleasant day of merry spring,

No bitter frosts are threatening,

No, storm-Winds blow, no rain-clouds low'r,

The sun shines bright on high,

Yet thou, poor trembling little flow'r,

Dost wither away and die.

Trans. by F. V. Dickins

رَدُو هنکنیوس Rodd & Henkenius در ترجمه خود از کوکین شو این شعر را چنین

آورده‌اند:

The air is still and

Sun-warmed on this day of spring-

Why then do cherry

Blossoms cascade to the earth

With such restless changeful hearts

این نمونه به خوبی نشان می‌دهد که بافت و پرداخت و حال و هوای شعر چه گونه در ترجمه دگرگون می‌شود و ترجمه شعر به زبان دیگر تا اندازه بسیار شعر و سخنی تازه است. چنین می‌نماید که سه ترجمه اول شعر به انگلیسی و به ویژه نخستین آن مبنای کار سپهری در برگرداندن این قطعه به فارسی بوده است.

در این قطعه واژه هیساکاتا - نو Hisakata-no (به معنی «وسیع» و «گسترده») استعاره‌ای است که معنایی ویژه به کلمه بعدی، هیکاری Hikari (به معنی «نور») می‌دهد. آهنگ کلام این شعر در ژاپنی، که کلمه‌های آن بیش‌تر با وقفه و صامت تلفظ می‌شود و، با هوای تُرد و تازه

بهار هم خوانی دارد.

تو مونوری از درباریان میانپایه سده دهم بود و از فراهم آورندگان مجموعه شعری کوکین شو. او نیز در میان سی و شش شاعر برجسته یا نابغه شعری ژاپن که در ادب این کشور با عنوان «کاسه‌ای» یا حکیم شناخته می‌شوند، جای دارد.

۶) زندگی

زندگی

به چه می‌ماند؟

به امواج سپیدی

که قایق در پی خود باقی می‌نهد

قایقی که با حرکت پارو

در سپیده دم می‌گذرد

کاسونو آسون مارو

این قطعه سروده سامی - نو - مانزه‌ای / مانسه Sami-no-Manzei است که در اوایل دوره نارا (۷۸۴-۷۱۰) می‌زیست. او نخست کار دیوانی داشت و کاسا - نو - آسون مارو Kasa-no-Asomaro، چنان‌که در ترجمه سهراب سپهری آمده است یا کاسامارو Kasamoro خوانده می‌شد. کاسامارو در سال ۷۰۶ به حکومت ایالت مینو Mino گمارده شد، و کار مهمش در ساختن بزرگراه کیسا Kisa (سال ۷۱۴) بر منزلتش افزود، و در سال ۷۱۵ او وورای Ōwari هم به محدوده حکومتش علاوه شد. او مدیری خوب و حاکمی با کفایت شناخته می‌شد. در سال ۷۱۹ بازرس کل سه ایالت او و واری، میکاوا Mikawa و شینانو Shinano شد، و یک سالی پس از آن مقام مهمی در حکومت مرکزی یافت. کاسامارو در سال ۷۲۱ به زی روحانی بودایی درآمد و نام سامی - نو - مانزه‌ای اختیار کرد («سامی» تحریف شده نام سانسکریت «سرامانه‌را» Sramanera است، به معنی مردی که تازه سر تراشیده و در جرگه راهبان بودایی درآمد است). مانزه‌ای در سال ۷۲۳ ناظر کل ساختمان معبد بودایی کووانزه‌ئون Kowanzeon-ji در کیوشو Kyushu (جزیره جنوب غربی ژاپن) شد.

در شماره ۸-۹ دوره سوم سخن (اردی بهشت - خرداد ۱۳۲۶) هفت قطعه شعر ژاپنی ترجمه شده با امضای ح. ن. ن. چاپ شده که این قطعه هم در آن میان است. ترجمه فارسی در این جا با عنوان «زندگی گذران» آمده، و شعر هم سروده «مانسه‌تی» معرفی شده، چنین است:

زندگی را به چه تشبیه توان کرد؟

زورقی که در دریای بی‌کران دور می‌شود

و در صبح روز بعد
اثری از خود به جای نمی‌نهد
این نمونه، تفاوت دید و دریافت و احساس را از اثری ادبی، و بیان تازه آن در ترجمه،
نشان می‌دهد.
این سروده مانزه‌ای در کتاب سوم مانیوشو، قدیم‌ترین مجموعه شعری ژاپن، آمده و
قطعه ۳۵۱ این کتاب از شعرهای معروف و دل‌نشین آن است، و چنین خوانده می‌شود:

Yononaka o Nani ni tatoemu Asa borake

kogiyuku fune-no Ato-no-shiranami

مانیوشو در اواخر دوره «نارا»، احتمالاً در سال‌های ۷۷۸-۷۵۹، و به فرمان امپراتور در
بیست دفتر فراهم شد. گفته‌اند که اندیشه تألیف مانیوشو از ادب چین گرفته شد. در اواخر
دوره نارا تا اوایل دوره هیان Heian (سال‌های ۷۴۹-۸۵۸) هوای شعر چینی دربار ژاپن را
فراگرفته بود.^۱

این قطعه در مجموعه می‌یاموری Miyamori، «شاهکارهای ژاپن، از باستان تا امروز»
(ص ۱۴۲) هم با عنوان «جین سی موجوء» Jinsei Mujō (گذرا بودن زندگی) آمده و ترجمه
انگلیسی آن چنین آورده شده است:

The Transitoriness of life

To what may man's life be compared?

To a boat which rowed away,

Far in the sea, and left no track,

In the morning of the day.

پس از مانیوشو، این شعر در مجموعه شویی شو Shūi Shū هم آمده است، اما به صورت
تحریف شده زیر:

Yo-no-maka wo Nui tatan Asaborake

Kogi-yuku func no Ato no shira-nami

۱. برای شرح بیشتر درباره مانیوشو نگاه کنید به مقدمه هاشم رجب‌زاده و یوکو فوجیموتو Yuko
Fujimoto بر کتاب گل صد برگ، برگزیده مانیوشو، شعرهای قدیم ژاپن، انتشارات پاز، مشهد ۱۳۷۲.

To what may man's life be compared?

To a boat which rows away

And loses itself white waves among.

At earliest dawn of day.

در این پرداخت تازه، که به نقل از تألیف می‌یاموری Miyamori (ص ۱۴۳) آورده شد، «آسابیراکی» Asabiraki (به دریا زدن در بامداد) به «آسابورا که» Asaborake (در سحرگاه) بدل شده است. در عبارت «اتو - نو - شیرا - نامی» Ato-no-shira-nami در ضبط مانیشو گونه‌ای بازی با لفظ هست که «اثر آن بر امواج سفید» یا «اثر آن محو و ناشناخته» معنی می‌دهد. «کوگی - اینشی فونه» Kogi-inishi-Fune (پاره چهارم شعر) در ضبط مانیشو به معنی «قایقی که با حرکت پارو دور شد»، بهتر از عبارت «کوگی - یوکو فونه» Kogi-yuku-fune (قایقی که با حرکت پارو دور می‌شود) است؛ و بازی با لفظ در پرداخت تازه شعر بسیار تصنعی می‌نماید.

ترجمه فارسی سپهری از این شعر به پرداخت تازه آن نزدیک‌تر نشان می‌دهد، و احتمالاً از این بازنویسی و برگردان انگلیسی آن که آورده شد گرفته شده است. چند مضمون مشابه این سخن در ادب باختر نیز به نقل از «می‌یاموری» (ص ۱۴۴) در زیر می‌آید:

Life's a name

That nothing here can truly claim:

This wretched inn, where we scarce stay to bait,

We call our dwelling-place! Abraham Cowley

When I consider life, tis all cheat;

Yet, fooled with hope, men favour the deceit.

John Dryden

Life's but a walking shadow.

William Shakespeare

۷) برگ‌های افرا

در برابر باد پاییز

برگ‌های افرا

بی‌هیچ پایداری پراکنده می‌شوند.

به کجا می روند؟ هیچ کس نمی داند
و من، اکنون افسرده ام.

کاسونو آسون مارو

این شعر که در ترجمه سهراب سروده کاسونو آسون مارو معرفی شده، در اصل بی عنوان از شاعری ناشناخته است و قطعه ۲۸۶ مجموعه «کوکین شو Kokinshu» و چنین خوانده می شود:

Aki kaze ni Aezu chirinuru Momijiba-no

Yukue sadamenu ware zo kanashiki

رد و هنکینوس Rodd & Henkenius در ترجمه انگلیسی خود از کوکین شو این قطعه را چنین آورده اند:

I whose fate so much
Resembles that of fallen
Leaves tossed by fierseely
Blowing tempests of Autumn -
How melancholy I am.

البته ترجمه فارسی سهراب سپهری به اصل ژاپنی شعر نزدیک تر است. روانش شادباد.

منابع

- * آشوری، داریوش، کریم امامی و حسین معصومی همدانی، پیامی در راه: نظری به شعر و نقاشی سهراب سپهری، تهران، طهوری، چاپ سوم ۱۳۶۶.
- * حسینی، صالح، نیلوفر خاموش: نظری به شعر سهراب سپهری، نشر نیلوفر، تهران، چاپ دوم ۱۳۷۱.
- * رجب زاده، هاشم و یوکو فوجیموتو، گل صد برگ، برگزیده مانیوشو - شعر قدیم ژاپن (تحقیق و ترجمه)، انتشارات پاز، مشهد ۱۳۷۲.
- * Hisamatsu, Sen'ichi; Vocabulary of Japanese Literary Aesthetics, Tokyo, Centre for Eastern Asian Cultural Studies, 1963.
- * Hyaku-nin-issu (One Hundred Poems from One Hundred poets); H. H. Honda (tr.), Hokuseido, Tokyo, 1957.
- * Inukai, Takashi; Manyō no Tabi; 3 vols., Tokyo, Shakaishisoshia, 1964.

* Kene, Donald (ed); Anthology of Japanese Literature: Earliest Era to Mid-Nineteenth Century, Tokyo, Tuttle, 1956.

* Kokinshu: A Collection of Poems Ancient and Modern; Laurel Rasplica Rodd & Mary Catherine Henkenius (tr.), Tokyo, Univ. of Tokyo Press, 1984.

* The Man'yōshū: A Complete English Translation in 5-7 Rhythm; Teruo Suga (tr.) Tokyo, Kanda Univ. of International Studies, 1991.

* Miyamori Asataro (comp., tr.), Masterpieces of Japanese Poetry Ancient and Modern, Tokyo, Taiseido, 1956.

* Musck, J. (ed.); Dictionary of Oriental Literature: East Asia, Tokyo, Tuttle, 1978.

* Suda, Ryusake et al; Sources of Japanese Tradition, New York, Columbia. Press, 1958.

سپهری در غربت تصوف اشراق

خسرو احتشامی

سر راه ظلمات
لبه صحبت آب
برق خواهد زد
باطن آینه خواهد فهمید
داخل واژه صبح
صبح خواهد شد

اگر اشراق را به مفهوم لغوی آن تعبیر، تابیدن، تافتن، درخشیدن، تابان گشتن، روشن شدن و روشن کردن بدانیم و بپذیریم که دوران آغازین فلسفه اشراق نیز از نهضت همین واژه‌ها است هشت کتاب سهراب سپهری تجدید حیاتی از نوع کلامی این فلسفه در ادبیات معاصر ایران است، یعنی کاری که اصحاب نور در تصوف اسلامی با غلبه جنبه آریایی آن بر جنبه سامی انجام دادند و چنان این دو عنصر را درهم آمیختند که تصوف اشراق از هر دو استقلال یافت چرا که به برکت رهایی فکری مسلمین شیخ اشراق متوفی ۵۸۷ هجری قمری ساختن فلسفه‌ای نو کرد اما یکسره از مفاهیم دیرینه چشم نپوشید، ولی به اقتضای ذکر ایرانی خود علی‌رغم تهدیدات منتقدان تنگ‌نظر به استقلال اندیشید. در فلسفه او سنن فکری ایران باستان که اندکی در آثار محمد زکریای رازی، ابو حامد غزالی و اسماعیلیان جلوه گر بود با افکار حکیمان یونان و الهیات اسلامی هم ساز گردید. سهروردی معتقد بود کسی که می‌خواهد به فلسفه متعالی او راه برد باید با فلسفه ارسطویی، علم منطق، ریاضیات و تصوف به خوبی آشنا باشد و ذهن را به پلیدی و تعصب و گناه نیالاید و با این شیوه رفته‌رفته بر ذوق و بر حس درونی که یافته‌های نظری عقل را می‌سنجد محیط گردد. می‌گفت هنگامی که چیزی در برابر چشم قرار گیرد اشراقی صورت می‌پذیرد و ذهن به وساطت این اشراق آن چیز را

می‌یابد، لذا باید برای تحقق، چشم سالم و برکنار از هر حجابی باشد.^۱

هشت کتاب سپهری در سیر فلسفی به سبب گسترده‌گی کلام و تنوع آن به علت اندیشه‌های گوناگون نیازمند نظامی اصولی بوده است. امواجی به این عظمت را جز با اشراق که از قطره تا پهنه را دربرمی‌گیرد نمی‌توان در سیطره تفکری واحد درآورد و افقی به این وسعت که نه جنبه‌ای بر جنبه‌ای دیگر غلبه دارد، یا یافته‌ای بر یافته‌ای باید به ملتقای پیوندی که رنگ‌ها را در یک نقطه مجتمع سازد تا از آن بی‌رنگی و زلالی آغازین طلوع کند شاد و روانی که این فضای شگرف را در خود می‌پوشاند تا شاعر را از جهت‌گیری نجات دهد و به وحدت رهنمون گردد اشراق است که آگاهانه و با تجربه و ممارست در راستای هشت کتاب به شهود می‌رسد. قصر گفتار سپهری در بلندای پاکی و حقیقت به گونه‌ای آرمانی قد می‌کشد و از هر سو به افق‌های نور و روشنایی دریچه‌ای باز می‌کند. مجمر زرتشت، نیروانای بودا، شعله ایمن کلیم، روح القدس مسیح «وَمَنْ لَمْ يَجْعَلِ اللَّهُ نُوراً فَمَالَهُ مِنْ نُورٍ». قرآن مجید نورالانوار شیخ شهاب و دیگر پیامبران فکری و ذهنی بشری که از این پنجره‌های رنگین به قصر سر برمی‌کنند و از دروازه بلورین آن در پیراهنی یکتا، مستقل و متمایز بیرون می‌خزند آن‌گاه صداقت را صدا می‌زنند و چشم‌ها را با نگرشی تازه به دنبال می‌کشند واژه‌ها را از درون سو و برون سو به تماشا می‌برند تا انسان را با کُنه هستی آشتی دهند. این قصر که همه دیوارهای آن چشم و گوش است هیچ افقی را از نظر دور نمی‌دارد و هیچ صدایی را بی‌پژواک نمی‌گذارد. اگر از نخستین دریچه بودا رخ می‌نماید و می‌گوید: همان‌گونه که نیلوفر در مرداب می‌دمد، در آب می‌روید، بر آب می‌آید، ولی به گِل و لای آن آبدان آلوده نمی‌شود من نیز همین‌گونه در جهان برخاسته‌ام، از آن گذشته‌ام و بر آن آلوده نگشته‌ام.^۲

از پنجره رودرو کلام مولا علی را می‌شنوی که ای دنیا آیا نگاهت مرا گرفته و خواسته و یا اشتیاق به من چنین واله و شیدایت ساخته دیگری را به فریب که مرا به تو نیازی نیست زیرا عزّتی شایان‌تر از پرهیزگاری و پناهگاهی بهتر از پارسایی نمی‌بینم^۳ از روزنی آوای زرتشت در تالار اساطیری آن می‌پیچد که من پیوند خویش را با دیوان زشت و ناپاک بد سرشت آفرید گسسته‌ام من اهورا مزدا ی نیک را می‌گزینم که از دست روشنایی و از روشنایی او است جهان

۱. سیر فلسفه در ایران، اقبال لاهوری، ترجمه دکتر آریان‌پور، ص ۸۲-۹۲.

۲. بودا، ترجمه ع. پاشایی، ص ۱۰۳، متن - ص ۵ مقدمه.

۳. نهج البلاغه مولا علی، ترجمه محسن فارسی (پندها).

و از او است سیلاب پاک‌کننده و درمان‌بخش که از دریا سرازیر شود و همه را خشنود سازد^۱ و از دیگر سوی طنین پرخاشگرانه شمس تبریز که نامش چون وجودش از نخله اصحاب نور حکایت دارد می‌تراود که ذره‌ای چرک اندرون آن کند که صد هزار چرک برون آن چرک اندرون را کدام پاک کند آب دیده، نه هر آب دیده، آب دیده‌ای که از آن صدق خیزد^۲ و این قصر که اکنون رودهای خروشان فضیلت و قداست از هر رخنه‌ای و روزنی به آن سرازیر می‌شوند آرام آرام دریایی کرانه ناپیدا پدید می‌آورد که همه با اویند اما نه آن آغازگران پر هیاهو که خاموشان ژرفابو قصه سپهری آمیزه قصه خردمندان از تعلق آزادی است که به این قصر پا نهاده‌اند و در قالبی واحد بر سریر سلوک نشسته‌اند، نیلوفران پالایش روحی شاعر در واژه‌های شفاف و عفیف شکفته‌اند. شب‌نم، آب، باران، آیین، برق، خورشید، صبح، شیشه، فلق، بلور، چشمه، آسمان، رود، ستاره، حوض، نور، اشک، آفتاب، تابش، بارش، کهکشان، مهتاب، خیسی، موج، چراغان، اختر، دریا، شستن، روز، فواره، سپیده و سحر که خمیرمایه استعارات روشن و اشراقی او را پدید می‌آورند همه و همه طلیعه خدایی را در خویشتن خویش به مهمانی خوانده‌اند جوینده‌ای که گام به قصر سپهری می‌گذارد اگر فقط یک دریچه را باز کند و از پشت یک دریچه به تماشای جهان‌بینی او رود راهی به خطا رفته است و این همان دریچه‌ای است که ناآگاهان سهروردی را با بازگشودن آن متهم می‌کردند که تمایلات ضد اسلامی دارد و می‌خواهد دین زرتشتی را در برابر اسلام از نو زنده کند، ولی حقیقت امر چنین نبود؛ زیرا سهروردی تمثیلات و رمزهای زرتشتی را برای بیان نظریات خویش فراوان به کار می‌برد چنان‌که جابرین حیّان هم پیش از او رمزهای هرمسی را می‌پسندید. این کلیت و شمول فلسفه اشراق و اندیشه ایرانی - اسلامی بود که سبب می‌شد عناصر گوناگون در آن پذیرفته شوند و همین عناصر فلسفه اشراق را تحقق می‌بخشید^۳ لذا منتقدانی که سپهری را با عناوین یک بچه بودای اشرافی تخطئه می‌کردند بویی از فلسفه شرق نبرده بودند کسانی که تاریخ مذكر می‌نوشتند و مادر حسنک‌ها و ته‌مینه‌های بیهقی و فردوسی را عاری از حرکت انسانی تصویر می‌کردند، چرا که زن را در مکتب عریان‌گرایی می‌پسندیدند و به قول سپهری در فعل ول‌گردی در کوچه زن پرسه می‌زدند. اینان از تصوّف اشراق سپهری که مشرف بر هر تفکری بود آگاهانه می‌گریختند.

۱. اوستا، نگارش دکتر جلیل دوست‌خواه، یسنا، ص ۱۲۷-۱۲۸.

۲. خط سوم، نوشته دکتر صاحب‌الزمانی، سخنان شمس، ص ۱۵۷-۲۱۱.

۳. سه حکیم مسلمان، سید حسین نصر، ترجمه احمد آرام، ۸۱-۸۲ و ۹۳.

اما شاعر در غربت اشراق هم چنان دور از دسترس نااهلان به راه خود ادامه می داد پریشان گفتاری سپهری از نظر چنین منتقدانی مطرود می نمود در حالی که با همه پریشانی نظم کلی داشت مانند مثنوی شریف که چکیده‌ای از تمام اندیشه‌های فلسفی و کلامی جهان و اسلام و غیر از آن تا قرن هفتم هجری است که در نخستین لحظه این گفته‌ها تماماً التقاطی به نظر می آید؛ زیرا مولوی هر چه را در دستگاه فکری دیگران درست می یابد برمی چیند و به رشته باریک قصه‌های خود می کشد و با این همه آشنای نزدیک با مولوی نگرش خود او است که آزاد از هر تفکری در مثنوی موج می زند^۱ و این به خودی خود نفی اعتقاد کسانی است که عرفان سپهری را با عنایت به خیال‌بندی‌های صوری به شرق دور نسبت می دهند، گویا این اشتباه برانگیخته از اسامی شهرها و یا احیاناً نام کتب مذهبی سرزمین‌های خاور دور است که سپهری به عمد از آن‌ها گاهی یاد می کند تا جایی که صاعقه تداعی این نام‌ها مخصوصاً «ودا» که در چندین مصراع تکرار شده است و امی دارد که صاحب نظری روشن ضمیر فتوایی به این استحکام صادر کند که اما شعر سپهری ریشه‌هایش از درونمایه‌ای عمیق تر آب می خورد و آن عرفان شرقی است. ظاهراً از عرفان خاور دور «چین و ژاپن» بیش تر مایه پذیرفته است تا عرفان اسلامی ایرانی. خدایی که او به آن ایمان دارد آن خدایی نیست که عارفی از شوق دیدار و تب عشق او در حالت سماع سر از پا نمی شناسد خدای سپهری خدایی است «در همین نزدیکی لای این شب‌بوها، پای آن کاج بلند، روی آگاهی آب، روی قانون گیاه»^۲ می پرسیم آیا خدای سپهری تلطیف شاعرانه‌ای از این آیه شریفه نیست که «وَنَحْنُ أَقْرَبُ إِلَيْهِ مِنْ حَبْلِ الْوَرِيدِ» و یا صورت ثانی بیت شیخ شیراز که دقیقاً ترجمه همان آیه است «دوست نزدیک تر از من به من است». آیا خدای سپهری که در همه مظاهر هستی از جماد گرفته تا گیاه و حیوان و انسان جاری است به خدای حلاج و شفیق بلخی و معروف کرخی، بایزید بسطامی، جنید بغدادی، مولوی، ذوالنون مصری، سهل بن عبدالله تستری، ابوبکر شبلی، ابوطالب مکی، شیخ ابوالحسن خرقانی، ابوسعید ابوالخیر، ابوحامد غزالی، خواجه عبدالله انصاری، حافظ شیرازی، فریدالدین عطار و محی الدین عربی نزدیک تر و شبیه تر نیست تا به خدای کنفسیوس و بودا و لائوتسه. درست نوشته اند که خواننده آگاه میان مفاهیم بودایی و عرفانی ما همانندی‌هایی می بیند و همین امر او را و امی دارد که این دو را یکی بداند و مفهوم بودایی را به مفهوم عرفانی ما باز گوید اما عرفان ایرانی و نیز تصوّف اسلامی آن گونه که در سرآغاز

۱. عرفان مولوی، دکتر خلیفه عبدالحکیم، ترجمه احمد میرعلایی، ص ۱۰-۱۱.

۲. پیامی در راه، داریوش آشوری، ص ۲۶-۲۷.

گذشت تلفیقی از جریان‌های متفاوت اندیشه پیش از اسلام دوران اسلامی بیرون و درون نجد ایران و به عبارتی دیگر عرفان ایرانی خاستگاه هماره فکری ایرانی و نه ایرانی بلکه بودایی، هندی، اسلامی و مانند این‌ها است. دریایی که با کوچک‌ترین تلاطمی زورق ذوق را به گرداب فتاوی نادرست می‌افکند. شباهت سپهری به متصوفه و به‌ویژه به اشراقیان ادب و فلسفه ایران و جهان چنان نزدیک و گاهی چندان تنگاتنگ است که جدایی و شناخت به جز از طریق واژه امکان‌پذیر نیست. در این قلمرو که شاعر دیگر از پشت عدسی اشراق همه چیز را می‌بیند نور را بر هر شیء می‌تاباند که جوینده را به خود آشنا سازد و غرابت را به واسطه روشنی از میان بردارد. مگر سهروردی چنین نبود از دیدگاه او ذات نخستین، نور مطلق، یعنی خدا پیوسته نورافشانی می‌کند و از همین راه متجلی می‌شود و همه چیز را به وجود می‌آورد و همه چیز جهان منبعث از نور ذات او است و رستگاری عبارت از وصول کامل به این روشنایی است، سپهری هم مانند عارفان بزرگ یک متفکر پانتیستی است، پانتیسم آیینی فکری است قایل به این که همه چیز خدا است یا همه خدا است یعنی همان چیزی که صوفیان ما آن را همه اوست می‌نامند. تعبیری که غیر از فلاسفه ایرانی در اندیشمندان فرنگ نیز دیده شده است این سخن اسپینوزا است که هر موجودی جلوه‌ای از حالات واجب‌الوجود و مظهر تجلی ذات حق است^۱ - حتی شاعر گاهی به صراحت تلفیق مذاهب را در مفاهیم شاعرانه خود بیان می‌کند که قرآن بالای سرم، بالش من انجیل، بستر من تورات، زیرپوشم اوستا و بودایی در نیلوفر آب که در زیر رگبار نور و روشنی پاک و تعمید یافته به موهبت یگانگی دست می‌یابند و خدای همه عارفان و رندان جهان از آن سر بر می‌کشد خدایی که دیگر به هیچ فرقه‌ای بستگی و پیوستگی ندارد بلکه کلیت هستی را به خود می‌داند و در سراسر هشت کتاب که از پشت تکلیم به‌طور میعاد می‌ماند جهان را به مکالمه می‌گیرد دیگر از هر واژه‌ای آفتاب جرقه می‌زند اگرچه این مصراع‌ها که هدیه نگاه نخستین نگارنده، بر چند ورق است مهر صحت بر گفتار ماست، اما می‌شد در فرصتی مناسب‌تر بهترین‌ها را نیز انتخاب کرد.

و ریشه‌های تو از مهلت نور آب می‌نوشد
 - در ارتفاع خیس ملاقات صومعه نور ساختند
 - یک سفر آمد که نور صبح مذاهب
 و بدانیم اگر نور نبود، منطق زنده پرواز دگرگون می‌شد

۱. سیر حکمت در اروپا، جلد دوم، ص ۴۲-۴۶، محمدعلی فروغی.

و بشر را در نور، و بشر را در ظلمت دیدم
 جنگ یک روزنه با خواهش نور
 خوشا به حال گیاهان که عاشق نورند
 و دست منبسط نور روی شانه آن‌هاست
 باشد که به صد سوزن نور، شب ما را بکند روزن روزن
 راه خواهم رفت نور خواهم خورد
 و او و ثانیه‌ها روی نور می‌خوابند
 آن‌که نور از سر انگشت زمان برچیند
 — رفته از کاج بلندی بالا، جوجه بردارد از لانه نور
 نور در کاسه مس چه نوازش‌ها می‌ریزد
 این وجودی که در نور ادراک
 مثل یک بیشه نور مثل خواب دم صبح
 در رگ‌ها نور خواهم ریخت
 من پر از فانوسم من پر از نورم و شن
 خطی ز نور روی سیاهی است
 — میان عافیت نور منتشر می‌شد
 — و پشت حوصله نورها دراز کشید

دیگر سپهری عاشق نوری است که از برکت تجلی دوست به وصول رسیده و تمام رابطه‌های خود را با جهان بیرون ذهن هم در شعر نور و نور شعر می‌یابد تا آن هرگز ندیده را در زوایای تاریک اجسام هم بیابد حالتی که نورافشانی به بیان و تفکر شاعر می‌دهد فرح‌انگیزترین لحظه‌ها را در عروق الفاظ جاری می‌سازد هرچه غروب کرده است از نو با طلوعی تر رجعت می‌کند و خواننده را تا تپه معراج مهر بالا می‌برد، سهروردی نیز پس از «حکمة الاشراق» آن‌چه را می‌دید در تموج نور و روشنایی بود در عقل سرخ حتی داستان حماسی رستم و اسفندیار را در حوزه اندیشه اشراقی به شکل نمادین آن تصویر می‌کند، رستم آینه‌پوش از برابر سیمرغ می‌گذرد و انعکاس نور از آینه‌ها بینایی را از اسفندیار می‌گیرد و با توهمی که پدید می‌آورد اسفندیار به هلاکت می‌رسد^۱ سیمرغ در این صور اشراقی رمز یا نهاد (خداوند) رستم (عشق یا انسان کامل) و اسفندیار ظلمت، پلیدی، یا

حجاب است که مقهور روشنی می‌گردد تلخیص بیان نشانگر جاودانگی حقیقت و پاکی است پیامی که سپهری یک عمر نه تنها در تأویل و تفسیر آن در صدد اثبات آن بود و هر دفتری که منتشر می‌کرد از دفتر پیشین سهم بیش‌تری داشت چنان‌که بیش‌ترین پشتوانه فرهنگی ایران زمین را کمال تصاویر اشراقی سپهری در ندای آغاز، سوره تماشا، پشت تنهایی شب، تپش سایه دوست، پشت دریاها، واحه‌ای در لحظه، پیغام ماهی‌ها، آب، تا انتها حضور، پیامی در راه، مسافر، صدای پای آب، و چه تنها، نیایش، تنها باد و نشانی و دوست، به وضوح کبوتران در آبی افق باز هشت کتاب هویدا است. «نشانی» خانه دوست آخرین منزل یا مقصد سالک است، اطراق گاهی که عروج عارف به آن خاتمه می‌یابد و سوار سالکی است که به روشنی فلق و زاینده‌گی آفتاب از شب می‌گذرد و سراغ خانه دوست را می‌گیرد. ره‌گذر رمز یا نماد پیری است که می‌باید پاسخ‌گوی سالک باشد شاخه نور کلام گرم حقیقت است که از لب پیر می‌تراود، پیر با نخستین پرسش سخن آتشین و فروزان خود را به تاریکی شن که همان ماده یا جهان زیرین است می‌بخشد و به سالک تفهیم می‌کند که از گام آغازین باید از هر چه رنگ تعلق می‌گیرد آزاد باشد سیاهی‌ها را بزدايد و غیر از او از هر چه هست دست بکشد. مکث آسمان آن فاصله وسیع زمانی است که پیر به اندازه آن فرصت تفکر دارد به قول مولوی دهانی به پهنای فلک می‌خواهد تا فراز و نشیب راه را لحظه به لحظه به سالک یادآوری کند. سپیدار که اولین نشانه شروع این سفر است سپیده را در خود نهفته، شاعر در کاربرد و انتخاب این واژه و سواس و ظرافت شگفت‌انگیزی به کار بسته زیرا سپیدار از حیث مادی و برون‌کلامی نیز بیانگر روشنائی است و لفظ سپید موجب تداعی آفتاب، طلوع، صبح و سحر در ذهن سالک است و پیر در نشانی‌ها بر زیبایی حق‌آمیز و ناملوس کوچه باغی که باید سالک از آن بگذرد انگشت می‌گذارد. کوچه باغی که از خواب خدا سبزتر و به اندازه پره‌ای صداقت آبی است. صفات سبز و آبی در رابطه با خواب خدا و صداقت از یک سو طراوت و رویش و از سوی زلالی و ژرفی را می‌نمایاند. سالک پس از عبور از کوچه باغ به کوچه بلوغ که رمز شکفتگی ذهنی، رسایی و کمال عشق انسانی است قدم می‌نهد و سپس به سمت گل تنهایی می‌پیچد تا به خویش پیوندد و از من اجتماعی بریده به من رسد و در نهایت در عزلت اقامت کند، در این تنهایی است که ترس سرپای سالک را فرامی‌گیرد اما این ترس روشن و شفاف است و با خورشید همزیستی دارد و این اضطراب و دلهره نخست برخاسته از شوق وصال و آن‌گاه از تردید سختگیری دوست در مجازات بندگان عاصی و ناپاک و عاقبت برآمده از ناامیدی است چرا که امکان دارد دروازه خانه دوست برای همیشه بر روی سالک بسته بماند. سالک با پشت سر گذاشتن کوچه سار عشق و کمال و تنهایی و گذشتن از تهیه

خوفناک بیم و رجاء به کاج بلندی می‌رسد که کودکی از آن بالا رفته تا جوجه نور بردارد. کودک نماد روح پاک، سادگی، صداقت و آیینگی ازلی است و جوجه نور عشق مطلق یا اصل وجودی انسان است که سالک از ابتدای حیات به علت انتزاع از آن او را می‌جست و نمی‌یافت. تکرار خانه دوست یعنی «ردالمطلع» یقین کامل است چرا که سوار می‌داند به خانه دوست رسیده اما برای احتراز از دودلی و تردید پرسش نخستین را تکرار می‌کند و سخن او پایان می‌یابد زیرا غیبتی طولانی به حضوری ابدی گره می‌خورد.^۱

از دست غیبت تو شکایت نمی‌کنم
تا نیست غیبتی نبود لذت حضور

شهریورماه ۱۳۶۷

اندیشه فلسفی سهراب سپهری

شیواکاویانی

این مقاله متن یک سخنرانی است و نیز فشرده رساله‌ای درباره «فلسفه و عرفان» در اندیشه سهراب سپهری که در راه است. در دوران‌های گوناگون تاریخ اندیشه بشری همواره برخی از اندیشمندان، هنرمندان و پیران دیر و دین یا به درستی شناخته نشده‌اند، یا «هرکسی بر حسب فهم» گمانی درباره آنان داشته یا «هرکسی از ظن خود» یار آن‌ها شده است و بیش‌تر به قالب یا سطح اندیشه و حس آنان توجه شده و کم‌تر به گوهر معنایی و راز اصلی تفکرشان: شمس تبریزی، نیچه فیلسوف آلمانی، موتسارت موسیقیدان آلمانی، بودای هندی، حافظ یگانه عالم رندی و سهراب سپهری و...

شعر واحه‌ای در لحظه گویای این نکته است؛ پس با خود سهراب به سراغ او برویم:
به سراغ من اگر می‌آیید،

پشت هیچستانم

پشت هیچستان جایی است.

پشت هیچستان رگ‌های هوا

پر قاصدک‌هایی است

که خبر می‌آرند، از گل واشده دورترین بوته خاک

روی شن‌ها هم، نقش‌های سم اسبان سواران ظریفی است

که صبح

به سر تپه معراج شقایق رفتند.

پشت هیچستان، چتر خواهش باز است:

تانسیم عطشی در بن برگی بدود،

زنگ باران به صدا می‌آید.

آدم این جا تنهاست

و در این تنهایی، سایه نارونی تا ابدیت جاری است

به سراغ من اگر می آید،

نرم و آهسته بیاید،

مبادا که ترک بردارد

چینی نازک تنهایی من.

دموکریتوس فیلسوف یونانی پیش از سقراط نیز از این نمونه است. او که بنیان‌گذار نظریه ذره‌انگاری^۱ بوده و پس از مرگش در میان فلاسفه نخستین چهره‌ای درخشان شده است، با عصر و زمانه خود احساس غربت می‌کند و چنین می‌گوید: «به آتن آمدم، هیچ‌کس مرا نشناخت.» و سهراب در شعر مرغ معما می‌گوید:

دیر زمانی است

روی شاخه این بید،

مرغی بنشسته کو به رنگ معماست

نیست هم آهنگ او صدایی، رنگی

چون من در این دیار، تنها، تنهاست...

دارد با شهرهای گمشده پیوند،

مرغ معما در این دیار غریب است.

چرا که سهراب نیز مانند دیگر اندیشمندان چون نیچه، از مرزهای محدود اندیشه و به زعم نیچه، از فراسوی نیک و بد گذر کرده و در زمانی فراسوی این قلمرو، به تباری نو اشارت داده است، یعنی جهان پیرامون و انسان را بی واسطه، بی‌زنگ غبار و در گوهر خود، اندیشه و ادراک می‌کند؛ در شعر سایبان آرامش ما، ماییم:

بیاید از شوره‌زار خوب و بد برویم. چون جویبار، آینه روان باشیم: به درخت، درخت را پاسخ دهیم، و دو کران خود را هر لحظه بیافرینیم، هر لحظه رها سازیم.

در بحث هستی‌شناسی، فلسفه از دو جنبه مورد نظر است: ۱. جنبه عام؛ ۲. جنبه خاص. از جنبه خاص که در این جا مورد نظر ما نیست، دقیقاً وارد مقولات فلسفی و مباحث ویژه فلسفی می‌شویم؛ اما از جنبه عام هر اندیشمندی که با مسایل هستی‌شناسی از دیدگاه هنری، فرهنگی، جامعه‌شناختی و... سر و کار دارد، به گونه‌ای کلی با فلسفه برخورد داشته و اصلاً

فلسفی می‌اندیشد. اما چرا می‌گوییم فلسفی می‌اندیشد و چرا سهراب سپهری نیز فیلسوف هم هست؟ ارسطو، یکی از فلاسفه بنیان‌گذار و اندیشمند تعامی قرون، می‌گوید: «از دیرباز و نیز اکنون همواره یک چیز است که ما در جست‌وجوی آنیم و همواره در آن سرگردان و آن این است که: هستنده چیست؟» پس فلسفه برای ارسطو، شناخت هستنده‌ها یا موجودها یا جهان پیرامونی است. اما درباره چگونگی این شناخت، یعنی ماهیت معرفت فلسفی و هدف آن، ارسطو می‌نویسد: «فلسفه، شناخت اصل‌ها و علت‌های نخستین و علت غایی از «راه نظر» است.» (متافیزیک، ۸۲، ۹۸۲). این نگرش، هسته جهان‌بینی فلسفی یونانیان را تشکیل می‌داد. واژه «از راه نظر» کلید اصلی است. این واژه در یونانی به معنای «تماشا و نگریستن» است. یونانیان زندگی فیلسوف را در برابر شکل‌های دیگر زندگی، زندگی تماشاگرانه یا زندگی نظری (تئورتیکوس بیوس) می‌نامیدند، یعنی مشاهده اندیشمندانه چیزها و پدیده‌های جهان پیرامونی بی‌سود و زیان. این فلسفه‌پردازی، از راه شگفتی نسبت به جهان صورت می‌گرفت. اکثر شعرهای سهراب نیز با پرسش، آغاز و پایان می‌گیرد، پرسش درباره بنیادی‌ترین مسایل هستی، آفرینش، شناخت حقیقت و ماهیت پدیده‌ها. برای نمونه شعرهای نیلوفر، برخورد، بی‌پاسخ و صدای پای آب: «کار ما نیست شناسایی «راز گل سرخ» کار ما شاید این است که در «افسون» گل سرخ شناور باشیم، پشت دانایی اردو بزنیم... کار ما شاید این است که میان گل نیلوفر و قرن، پی‌آواز حقیقت بدویم.» و فلسفه‌پردازی از راه شگفتی و نظر، و «تماشا» در اکثر اشعار او به‌ویژه پرچین راز و آوای گیاه «از شب ریشه سرچشمه گرفتم، به گرداب آفتاب ریختم. بی‌پروا بودم: در چه‌ام را به سنگ گشودم، مغاک جنبش را زیستم. هشیاری‌ام شب را نشکافت، روشنی‌ام روشن نکرد: من ترا زیستم، شتاب دور است! رها کردم، تاریش نور، شب را بر رفتارم بلغزاند. بیداری‌ام سربسته ماند: من خوابگرد راه تماشا بودم.»^۱ یا در شعر دیگرش تراوا:

«درآ، که کران را برچیدم، خاک زمان رفتم، آب «نگر» پاشیدم. در سفالینه چشم، «صد برگ» نگه بنشاندم، بنشستم. زیباییان خندیدند، خواب «چرا» دادمشان، خوابیدند.»

برای شناخت جهان هستی، از دیرباز، از آن هنگام که انسان اندیشه آغاز کرده و زبان به کلمه گشوده است، همواره دو راه، دو نگرش و دو شیوه را برگزیده است: شیوه اندیشمندانه، فلسفی، عقلایی و «چرا» گو، و شیوه احساسی، عرفانی، اشراقی و الهامی. برخلاف غرب، به‌ویژه یونان، که از قدیم‌ترین دوران‌ها، فلسفه و اندیشه عقلایی جایگاه ویژه خود را داشته و

۱. نگاه کنید به: «چالشی بر پرسش‌های فلسفی»، چیست، شماره ۳، سال سوم، منصوره کاویانی.

مدون و منضبط بوده است، در شرق، فلسفه و اندیشه خردگرا همواره به عرفان، دین و اشراق درون‌بینانه آمیخته بوده است و گاه حتی بر اساطیر. در بررسی خود خواهیم دید که چرا سهراب سپهری در درجه اول با دیدگاه فلسفی نخستین فیلسوفان یونانی که به مرز اسطوره نزدیک‌تراند، همدلی و هم‌نظری دارد. او با شناخت و به کارگیری اسطوره‌ها در شعرهایش، در مرحله نخست، بیش از آن‌که یک فیلسوف صرف باشد، یک اسطوره‌پرداز است. به شعرهای: مرغ افسانه، سراب، نیلوفر و همیشه نگاه کنید.^۱

نیچه، فیلسوف آلمانی می‌گوید: «فیلسوفی که شاعر نباشد، فیلسوف نیست، و شاعری که فیلسوف نباشد، شاعر نیست.» بی‌آن‌که خواسته باشیم داوری اخلاقی درباره‌ی درستی یا نادرستی گفته‌ی او کرده باشیم، سپهری مجموعه‌ی حضور این دو ماهیت است، و هم‌زمان نقاش و...

در سیر تاریخ فلسفه، اگر از دورترین دوران آغاز کنیم، فیلسوفان ماقبل سقراط، که در معنای اخص کلمه، ویژگی فیلسوف بودن را دارند، برای تبیین راز هستی و چیستی جهان و پیدایش و آفرینش آن، نظریه‌های طبیعت‌گرایانه و ذره‌شناسی داشته‌اند. در بیش‌تر شعرهای سهراب به‌ویژه شعر صدای پای آب، این بینش طبیعت‌گرایانه و بر شمردن چهار اصل نخستین آب، آتش، باد، خاک، به مثابه عناصر تشکیل‌دهنده‌ی جهان مادی و نیز برخورد اندیشمندانه‌ی او پدیدار است. در شعر صدای پای آب: «من به مهمانی دنیا رفتم: من به دشت اندوه، من به باغ عرفان، من به ایوان چراغانی دانش رفتم.» و سراسر شعر، نگرش جهان‌شناختی است از راه پدیده‌های طبیعی:

«همه روی زمین پیدا بود: نظم در کوچه‌ی یونان می‌رفت. باد در گردنه‌ی خیبر، بافه‌ای از خس تاریخ به خاور می‌راند... آب را دیدم، خاک را دیدم، نور و ظلمت را دیدم.»
و نیز در شعرهای: همیشه، دوست و این جا همیشه تیه.

نخستین فیلسوف یونانی، طالس، درباره‌ی سرچشمه‌ی هستی و اصل نخستین، مانند دیگر فیلسوفان ماقبل سقراط، معتقد است که تنها اصل‌های نخستین مادی برای پیدایش پدیده‌ها وجود دارد که همه چیز از آن پدید می‌آید و طالس پایه‌گذار آن است: و او، این اصل نخستین یا آرخه^۲ را آب می‌داند. سهراب سپهری نیز با به کارگیری مفاهیم و تصویرهای ذهنی درباره‌ی پدیده‌های مادی و طبیعی، یعنی عناصر ده‌گانه و چهارگانه، بیش از همه با فلسفه فیلسوفان

۱. در این مورد می‌توان به مقاله‌ی این نگارنده با عنوان: ذن، عرفان ایرانی و سهراب که زیر چاپ است مراجعه کرد. ۲. $\alpha\rho\chi\eta = \alpha\rho\chi\epsilon$ اولیه، اولیت، نخستین: نگاه کنید به: واژه‌نامه فلسفی، سهیل افغانی.

نخستین به‌ویژه طالس، در درجه نخست پیوند دارد. در سراسر کتاب‌هایش، به‌خصوص در شعر آب، از آب‌ها به بعد: روزی که دانش لب آب زندگی می‌کرد، انسان، در تنبلی لطیف یک مرتع، با فلسفه‌های لاجوردی خوش بود... انسان در متن عناصر می‌خواهید، و شعر صدای پای آب.

آناکسیماندروس^۱ شاگرد و جانشین طالس، بر این اعتقاد بود که اصل نخستین و عنصر پدیدآورنده همه هستنده‌ها، ماده نامحدود آپایرون^۲ است. می‌گوید، «اصل مادی نامحدود (بی‌کران)، جاویدان و پیرناشدنی است و همه جهان را دربرگرفته. زمان تعیین‌کننده پیدایش، هستی و از میان رفتن است و حرکت جاویدان است. آنچه که چیزها از آن پدید می‌آیند، همان است که دگربار، در اثر ضرورت، در آن، از میان می‌روند.» سهراب سپهری نیز در بیش‌تر اشعارش از ابدیت، بی‌کرانگی، فراسوی زمان و جنبش جاودان زیست سخن می‌گوید. در شعر شکست کرانه:

میان این سنگ و آفتاب،

پژمردگی افسانه شد.

درخت، نقشی در ابدیت ریخت

و اینک هر هدیه ابدیتی است.

در شعر دیاری دیگر:

میان لحظه و خاک،

ساقه گران‌بار هراسی نیست.

همراه! ما به ابدیت گل‌ها پیوسته‌ایم.

در شعر سایبان آرامش ما، ماییم:

آتش را بشویم.

نی‌زار همه را خاکستر کنیم.

قطره را بشویم،

دریا را به نوسان آییم

و این نسیم، بوزیم و جاودان بوزیم

و دو کران خود را هر لحظه بیافرینیم،

1. Anaximandros

۲. ἄπειρον = unlimited نامحدود، غیر محدود.

هر لحظه رها سازیم.

برویم، برویم و بی کرانی را زمزمه کنیم.

در شعر تا گل هیچ:

می رفتیم،

و درختان چه بلند،

و تماشا چه سیاه!

راهی بود از ما تا گل هیچ.

می خواندیم:

بی تو دری بودم به برون،

و نگاهی به کران،

و صدایی به کویر.

می رفتیم،

خاک از ما می ترسید،

و زمان بر سر ما می بارید.

در واقع، مفهوم بی کرانگی، بازگشت به ابدیت و اصل نامحدود در اشعار سپهری برجسته است.

کسنوفانس^۱، در میان فیلسوفان نخستین، از درخشان ترین چهره هایی است که با سهراب نیز نزدیکی فکری و حسی بسیار دارد، چرا که با دیدی طبیعت گرایانه و با برشماری تمام عناصر چهارگانه و ذرات بنیادی در تشکیل هستی و جهان، با بیانی شاعرانه به تبیین مسایل جهان شناسی می پردازد و در واقع شاعرترین فیلسوفی است که از آب، هوا، آتش و خاک و نیز مهم تر از همه، برای نخست بار از خدا سخن می گوید: «یک خدا هست، در میان خدایان و آدمیان، که بزرگ ترین است، نه در پیکر همانند میرندگان است نه در اندیشه او (خدا) بینایی کامل، اندیشه کامل و شنوایی کامل است. همه چیز از خاک است (زمین) و همه چیز در خاک پایان می یابد. همه چیز که پدید می آید، و رشد می کند، خاک است و آب. دریا سرچشمه آب است و سرچشمه بادهای. دریای بزرگ زاینده ابرها و بادهای و رودهاست. خورشید بر فراز زمین است و گرم کننده آن. ما همه از آب و خاک زاینده شده ایم. کسی نبوده است و هرگز نخواهد بود که درباره خدایان و آنچه که من درباره همه چیز می گویم به یقین چیزی بداند،

زیرا اگر هم اتفاق افتد که کسی حقیقت کامل را بر زبان آورد، خودش هیچ چیز از آن نمی‌داند. اما همه می‌توانند پنداری بسازند. اگر خدا عسل زرد را نساخته بود، مردم انجیر را اکنون بسی شیرین‌تر می‌یافتند.» سپهری نیز در نگرش خود به هستی، در مقام یک شاعر و هم‌زمان یک اندیشمند و فیلسوف، تمامی عناصر را در شکل‌گیری جهان دخیل می‌داند و از خدایی نام می‌برد که هم به خدایان یونان و خدای طبیعی شبیه است و هم به خدای سامی (یهودی، مسیحی، اسلامی) و زرتشتی و نیز خدای هندوان. در شعر نا:

باد آمد،

در بگشا،

اندوه خدا آورد

آب آمد، آب آمد

از دشت خدایان نیز،

گل‌های سیا آورد.

ما خفته، او آمد،

خنده شیطان را بر لب ما آورد.

در شعر شیطان هم:

از خانه بدر،

از کوچه برون، تنهایی ما سوی خدا می‌رفت.

در جاده، درختان سبز، گل‌ها و،

شیطان نگران:

اندیشه خار آمد

و بیابان، و سراب.

کوه آمد و، خواب.

آواز پری:

مرغی به هوا می‌رفت؟ –

نی، همزاد گیاهی بود،

از پیش گیا می‌رفت

شب می‌شد و روز.

جایی، شیطان نگران: تنهایی ما می‌رفت.

در شعر بلند مسافر:

— و غم تبسم پوشیده نگاه گیاه است.
 و غم اشاره محوی به رد وحدت اشیاست.
 — خوشا به حال گیاهان که عاشق نورند،
 و دست منسبط نور روی شانه آن‌هاست
 — نه، و صل ممکن نیست، همیشه فاصله‌ای هست.
 اگرچه منحنی آب بالش خوبی است.
 برای خواب دل‌آویز و ترد نیلوفر، همیشه فاصله‌ای هست.
 دچار باید بود، و گرنه زمزمه حیرت میان دو حرف، حرام خواهد شد...
 و او و ثانیه‌ها بهترین کتاب جهان را به آب می‌بخشند.
 و خوب می‌دانند، که هیچ ماهی هرگز، هزار و یک‌گره رودخانه را نگشود.
 و نیمه‌شب‌ها، با زورق قدیمی اشراق، در آب‌های هدایت روانه می‌گردند،
 و تا تجلی اعجاب پیش می‌رانند.
 و به‌ویژه تمامی شعر صدای پای آب و تانتها حضور.

پیتاگوراس^۱ که در میان فلاسفه ماقبل سقراط دارای خصایل دوگانه فیلسوف — رمزیگر (عارف) است و بیش‌ترین نزدیکی را با آیین مهری — زرتشتی و نیز آیین هندو و بودایی، در تاریخ فلسفه و علم، به‌عنوان بنیان‌گذار نظریات نو در ریاضی، هندسه و نیز هماهنگی آواها (هارمونیکه) و موسیقی شناخته شده و در جهان‌شناسی خود، پایه هستی را بر عدد می‌گذارد. پیتاگوراس و پیروان او پنداشتند که اصل‌های ریاضیات، اصل‌های همه هستنده‌هاست و از آن‌جا که، در میان این اصل‌ها، عددها^۲، بالطبع چیزهای نخست‌اند، و پنداشتند که در اعداد بسی بیش‌تر از آتش و خاک و آب همانندی‌های بسیار با چیزهایی که هستند و به هستی می‌آیند، می‌توان دید، و نیز چون دیدند که خصوصیات و نسبت‌های گام‌های موسیقی در اعداد بیان پذیرند، و از آن‌جا که همه چیزهای دیگر چنین به‌نظر می‌رسیدند که در ماهیت کلیشان همانند اعدادند و عددها در تمامی طبیعت چیزهای نخستین‌اند، ایشان تصور کردند که عناصر اعداد، عناصر همه چیزاند: و همه کیهان یک هماهنگی موسیقی (هارمونیا) و عدد است. می‌گفتند، چون عدد ده (δεκάς = دکاس) تصور می‌شود که کامل است و همه طبیعت اعداد را دربردارد، ایشان می‌گویند، اجرامی که در آسمان در چرخشند ده‌اند، اما چون آن‌چه پدیدارند تنها نه تاست، یک دهمی یعنی «ضد زمین» (αβλιχθονα) (آنتی‌خثونا) را ساختند.

۱. puthagoras (یونانی: پوناگوراس، عربی: فیثاغورس). ۲. ol apl θbol هوی آرثیموی

پس آشکار است که ایشان عدد و آن هم عدد یک که شامل محدود (پیراسیمون) و نامحدود (آپایرون) است، را اصل نخستین (آرخه) می‌شمردند. سپهری چه در به کارگیری مفاهیم هندسی و ریاضی برای تبیین بینش فلسفی‌اش نسبت به جهان، چه ستایش آهنگ و موسیقی به مثابه رمز سکوت و الوهیت جهان، و بیش از همه، در بعدی که در راه و طریقت یک رهرو آیین است و در اکثر شعرهایش به صراحت آن را بیان می‌کند، با پیتاگوراس و پیتاگوراسیان هم‌زبان و هم‌دل و هم‌فلسفه است، آن‌گاه که جا پای دائو می‌گذارد در چین، چون بودا به بیداری و روشنی می‌رسد زیر درخت bodhi و چهار حقیقت عالی جهان را بر پلکان هشت‌گانه نیروانا عروج می‌کند در زمین، هندو می‌شود و کریشنا و شیوارا در تثلیث هندوان، در قلعه ویشنو تجربه می‌کند، بر قبله مسلمانان و گل سرخ نماز می‌گذارد، تا عهد عتیق و باغ‌های شارون و زمزمه‌های مزامیر داوود و غزل‌های سلیمان ره می‌سپرد و با عقل سرخ، شهاب‌وار در اشراق مهری و در دریاچه نور شنا می‌کند و فراتر از زمان با خدای زمان بی‌کرانه، زروان، هم‌نشین و هم‌کجاوه می‌شود و گاه تنها در یک لحظه از اوج کهکشانی با سرعت نور و انرژی حیات در دریای گل و گیاه و آب و دشت هم‌بستر می‌شود. در شعر شورم را: گوش کنیم:

من سازم: بندی آوازم. برگیرم، بنوازم. بر تارم زخمه «لا» می‌زن. راه فنا می‌زن... قرآن بالای سرم، بالش من انجیل، بستر من تورات. و زیر پوشم اوستا، می‌بینم خواب: بودایی در نیلوفر آب، هر جا گل‌های نیایش رست، من چیدم. دسته گلی دارم، محراب تو دور از دست: او بالا، من در پست.

در شعر ای شور، ای قدیم:

صبح،

شوری ابعاد عید،

ذایقه را سایه کرد.

عکس من افتاد در مساحت تقویم:

آب، چه تر بود! من همه مشق‌های هندسی‌ام را

روی زمین چیده بودم.

آن روز

چند مثلث

در آب

غرق شدند.

در شعر از آب‌ها به بعد:

روزی که

دانش لب آب زندگی می‌کرد،

مفهوم درشت شط

در قعر کلام او تلاطم داشت.

زانوی عروج

خاکی می‌شد.

آن وقت

انگشت تکامل

در هندسه دقیق اندوه

تنها می‌ماند.

در شعر هم سطر، هم سپید:

در ذهن حال، جاذبه شکل

از دست می‌رود.

باید دوید تا ته بودن.

باید به بوی خاک فنا رفت.

باید به ملتقای درخت و خدا رسید.

باید نشست

نزدیک انبساط

جایی میان بی‌خودی و کشف.

و در شعر متن قدیم شب:

ای میان سخن‌های سبز نجومی! برگ انجیر ظلمت.

امشب

دست‌هایم نهایت ندارند:

امشب از شاخه‌های اساطیری

میوه می‌چینند.

در علف‌زار پیش از شیوع تکلم

آخرین جشن جسمانی ما به پا بود.

من در این جشن موسیقی اختران را

از درون سفالینه‌ها می‌شنیدم

و نگاهم پر از کوچ جادوگران بود.

روشن‌ترین چهره‌ای که بر تارک فیلسوفان نخستین می‌درخشد و هنوز هم چنان می‌درخشد، هراکلیتوس^۱، پایه‌گذار نظریه آتشین بودن بنیاد جهان، «حریق جهانی» است که در علم جدید و نیز در فلسفه و فیزیک، با نظریه «انفجار جهانی» (BigBang) تأیید شد، پدر دیالکتیک و تغییر و حرکت لحظه‌ای پدیده‌ها و جهان، بازگشت ابدی همان، تبیین‌کننده لوگوس، یعنی عقل جهان یا قانون جهانی است که در واقع هنجار کیهان است و مهم‌تر از همه، این‌که هراکلیتوس نیز چون پیتاگوراس در وحدت نظر با ایرانیان قدیم و آیین مهری و زرتشتی است. آتش در بینش هراکلیتوس نماد خورشید است:

«این نظام جهان را که برای همه همان است، هیچ یک از خدایان یا هیچ یک از آدمیان نیافریده است، بلکه همیشه بود و هست و خواهد بود: آتشی همیشه زنده، فروزان به اندازه‌هایی و خاموش به اندازه‌هایی.»

و این همان اسطوره آتش ایرانی نیز هست که روی زمین نماد آفتاب، خورشید و نور ازلی است، یعنی آفریننده جهان که در ایران به اسطوره‌شناسی و دین آمیخته است و نزد هراکلیتوس بن فلسفی او را تشکیل می‌دهد. در سراسر اشعار سهراب مفهوم نور، آتش و آفتاب، هسته اندیشه او را تشکیل می‌دهد. یک کتاب او نیز نامش آوار آفتاب است و نیز شعرهای ای همه سیماها، گل آینه، سوره تماشا و آوای گیاه.

هراکلیتوس در تبیین دیالکتیکی خود از ضرورت جهان می‌گوید: «همه چیز در گذر است»، «نمی‌توان دوبار در یک رودخانه پای نهاد»، «در یک رودخانه، ما هم پا می‌گذاریم و هم نمی‌گذاریم، ما هم هستیم، هم نیستیم.» و سپهری نیز در شعرهای گوناگون خود، همواره به این جنبش مدام^۲ آفرینش پی در پس لحظه‌های در گذر و «اکنون» جاودانه اشارت دارد و نبض جهان را در حرکت لحظه‌ای می‌داند و نام آن را جنبش واژه زیست می‌گذارد. در شعر صدای پای آب به روان‌ترین شکلی جهان گذرا و لحظه‌ای و متغیر را می‌نمایاند:

زندگی «ضرب» زمین در ضربان دل ما،

زندگی «هندسه»

ساده و یکسان نفس‌هاست...

۱. Herakleitos هراکلیتوس.

۲. نگاه کنید به: خلق مدام در عرفان اسلامی و آیین بودایی ذن، ترجمه و تألیف منصوره کاویانی.

زندگی تر شدن پی در پی،

زندگی آب تنی کردن

در حوضچه «اکنون» است.

و در شعر جنبش واژه زیست:

زندگی یعنی یک سار پرید.

قطره‌ها در جریان،

برف بر دوش سکوت

و زمان روی ستون فقرات گل یاس

و شعر...:

زمان پرپر می‌شد. کنار مکان بودیم.

آلایش روانم رفته بود.

جهان دیگر شده بود.

و در شعر دنگ:

دنگ... دنگ...

ساعت گیج زمان در شب عمر،

می‌زند پی در پی زنگ

زهر این فکر که دم درگذر است،

می‌شود نقش به دیوار رگ هستی من...

دنگ... دنگ... لحظه‌ها می‌گذرد.

به هر روی، در بررسی تطبیقی اندیشه‌های سهراب سپهری از ورای اشعارش، با نظرگاه‌های فلاسفه، درمی‌یابیم که او بیش از همه با بینش فلسفی نخستین فیلسوفان یونان، چه فیلسوفانی که از آنان نام بردیم و چه فیلسوفان دیگری چون انبازقلس، آناکساگوراس، دموکریتوس و دیوگنس آپولونیایی، که مرز میان بینش اسطوره‌ای و فلسفه عقلایی، اسکولاستیک و تجربی‌اند، نزدیک است.

هنگامی که از حلقه زرین مکتب‌های الیایی، ملطیه و فیثاغوریان می‌گذریم و به ساحت فلسفه قدیم و کلاسیک سقراط و باغ‌های آکادمی افلاطون و ارسطو پای می‌نهم و در گذار خود از فلسفه مشایی ارسطویی به فلسفه اپیکوری، رواقی و به ویژه فلسفه اشراق افلوطین می‌رسیم و جام طلایی اندیشه آنان را می‌نوشیم، به ناگه وارد سرزمین فلسفه اسکولاستیک قرون وسطی و ابهت لایزال اندیشه اگوستین، بندیکت قدیس و گرگوری کبیر و نیز فرهنگ و

فلسفه اسلامی - ایرانی می‌شویم که ابن رشد بر زمینه پیشین ابن سینا، نصیرالدین طوسی، بیرونی و فارابی، قد برآورده. آن‌گاه به توماس اکویناس قدیس و مدرسیان فرانسیسی نظری می‌افکنیم تا جایی که دیگر مرزهای اندیشه بسته می‌شود و در پشت باغ انتظار، و وسوسه «شک» و «چرا» برجای می‌مانیم تا کسی در بگشاید: و آن‌گاه رنسانس (رستاخیز) از راه می‌رسد و به قول سهراب در شعر شکپوی:

بر آبی چین افتاد.

سیبی بر زمین افتاد.

گامی ماند.

ز نجره خواند

و در شعر *bodhi*^۱:

آنی بود،

درها و اشد بود.

زیبایی تنها شده بود.

هر رودی دریا،

هر بودی،

بودا شده بود.

جرقه رنسانس در فلسفه، مادر علوم، آغاز می‌شود و شعله‌اش دامن علم و دانش و فرهنگ را نیز در می‌گیرد. فلسفه بیش‌تر جنبه تحوّل و سیاسی دارد تا جنبه نظری و اندیشمندانه و این جاده با گام‌های قاطع ماکیاولی، اراسموس و مور در نور دیده می‌شود و سرانجام با رشد علم نو، فضای فلسفه جایگاه پالایش عقل و خرد و اوج‌گیری فلسفه خرد محض می‌شود و نوگرایانی چون دکارت، با شک فلسفی‌اش، اسپینوزا و لایب‌نیتس، پایه‌های فلسفه عقل محض را تحکیم می‌بخشند؛ اما جهان در گذر است و با آن انسان و اندیشه انسان و خود انسان که از طبیعت است و با طبیعت و در طبیعت، باز سودای حس و تجربه می‌کند و محک زدن عقل به قدرت حس و تجربه از ورای قله‌های عقل لایزال، فلسفه تجربی لاک، بارکلی و هیوم خود را تثبیت می‌کند؛ اما از آن‌جا که به قول حافظ، «یکی از عقل می‌لافت، یکی طامات می‌بافت»، تجربه‌گرایان نیز همان‌قدر در بند یک‌جانبه تجربه و حس‌اند که فلاسفه عقل‌گرا در زنجیر خرد و عقل محض. با رشد بیش‌تر علم و دانش جدید،

۱. بودا در آیین بودایی یعنی روشن‌شده و به نیروانا رسیده، و اندیشه آن، روشن‌شدگی است و به روشنی رسیدن.

بی‌همتایی افلاطون که می‌گویند، «فلسفه پس از او چیزی نیست جز حواشی‌ای بر افلاطون» شکسته می‌شود و فیلسوفی نامدار که حلقه مفقوده فلسفه و هستی‌شناسی را تا حد زیادی کشف می‌کند، و راه را برای نقد اندیشه و جهش فلسفی می‌گشاید، یعنی کانت فرامی‌رسد با نقد عقل محض و نقد تجربه محض، پایه‌گذاری شناخت‌شناسی و تکیه بیش‌تر بر دو مقوله زمان و مکان در فلسفه شک مهم فلسفی چون خورشید در ذهن می‌درخشد: از قدیم تا کنون صحبت وجود و ماهیت، جوهر و عرض در فلسفه بوده و حالا کانت صحبت از بود و نمود می‌کند. تأثیری که او بر فلسفه گذاشته، انکارناپذیر است و دامن‌گیر فلسفه؛ رمانتیسیسم سلطه خود را در فلسفه نشان می‌دهد تا نظریه‌پردازانی چون فیخته، هگل و مارکس پدیدار شوند. اما فلسفه باید به مرحله‌ای می‌رسید که حلقه مفقوده خود را در مفهوم فاعل اندیشنده یعنی انسان بیابد؛ بحران ارزش‌ها و اندیشه‌ها و فلسفه به اوج می‌رسد و انسان و وجود او که به بحران و تباهی گرفتار آمده، در متن اصلی «چیستی، چه‌ای و چرایی» فلسفه قرار می‌گیرد؛ گرچه ویتگنشتاین با فلسفه زبانی خود و فلسفه تحلیل منطقی راسل و دیگران تلاش در بازگشایی مشکل فلسفه و رهایی از مفاهیم کهنه اندیشه قدیم دارند، اما فلسفه اگزیستانس Existence (تقرر ظهوری) در واقع همان دیدگاه فلسفی است که سرانجام با خود هستی به شناخت هستی و انسان، این فاعل اندیشنده و پیوند میان ذهن و عین، انسان و هستی برگذر زمان و با ابزار زبان می‌پردازد: نیچه، هایدگر، کیرکه‌گارد، مارسل و سارتر این پاسخ‌گویی مهم فلسفی به پرسش اصلی فلسفه را عهده‌دار می‌شوند. اگزیستانس و اگزیستانسیالیسم، بنا به گفته دکتر احمد فردید، برخلاف اصطلاحی که مرسوم است، «نه به معنای وجود و فلسفه وجود‌گرایی، بلکه به مفهوم «تقرر ظهوری» است؛ این واژه به زعم او، در زبان لاتین به معنای ظهور و تجلی است و در فلسفه معنای اصلی آن ظهور و تجلی ذات غیبی حق است. Being به انگلیسی و das sein به آلمانی، بودن و وجود است.» معنای اگزیستانس در فلسفه متداول، وجود ممکن در مقابل «ماهیت» است، نه مطلق وجود. اما پس از کیرکه‌گارد، معنای آن خاص می‌شود، یعنی آن‌که فقط بر ذات آدمی از این حیث که در برابر خدا و حق، ظهور دارد، اطلاق می‌شود، یعنی تجلی و ظهور ذات انسان در برابر حق. در فلسفه یاسپرس فقط خواص تقرر ظهوری دارند، نه عوام، اعم از این‌که تقرر ظهوری آن‌ها رحمانی باشد یا شیطانی. در نظر نیچه و هایدگر، برعکس، تمام انسان‌ها تقرر ظهوری دارند؛ زیرا معنای تقرر ظهوری نزد آن عبارت است از نسبت انسان با «وجود» و بدین معنا، به تصریح هایدگر و نیچه، هیچ موجودی، اعم از خدا و ماسوی خدا، جز انسان، تقرر ظهوری ندارد. در فلسفه ژان پل سارتر، تقرر ظهوری معنای دیگری پیدا می‌کند، بدین معنا که انسان به‌عنوان لنفسه pour soi دارای نسبت خاصی است با فی‌نفسه En soi و این نسبت همان تقرر ظهور اوست. فی‌نفسه

در نظر سارتر به معنای امکان ذاتی Contingence است، یعنی نه «وجود» است، نه «عدم»، بلکه صرف ماهیت به معنای امکان ذاتی است. «وجود» مفهومی است که انسان با ثبوت «عدم» در ذات خود، یعنی در همان فی نفسه اعتبار می‌کند. تقرر ظهوری انسان در برابر ذات جهان، کشاکش‌های انسان با خود، بحران اندیشه و پایان بحث فلسفی به شکل قدیم، ارزشیابی تمام ارزش‌ها و فرازجویی به این ذات، هسته اصلی اندیشه این فلاسفه است.

به نظر نگارنده، اگر بر اندیشه‌های فلاسفه در دوره‌های گوناگون تأمل کنیم، بیش‌تر و در درجه اول در آرا فلاسفه ماقبل سقراط، گاه در فلسفه تجربی و به ندرت در فلسفه رمانتیسیسم، جای پایی برای اندیشه‌های فلسفی سپهری می‌یابیم، اما پس از این مرحله، همسان و شاید به مراتب بیش‌تر از فلاسفه نخستین یونان، این نزدیکی و این همانی نظریات سهراب را با اندیشه فلاسفه «تقرر ظهوری» یا اگزیستانس می‌یابیم، که نه در قید عقل محض اند نه تجربه را کافی برای شناخت فلسفی و تحوّل درونی می‌دانند، و ماهیت نیز فقط در آن حد که مسأله ذات انسان و تقرر او در میان باشد، بر ایشان اهمیت دارد. انسان در «تقرر ظهوری» خود، هسته شعرها و اندیشه‌های سپهری را تشکیل می‌دهد، انسانی که خود در قلمرو کهکشان یک جهان کوچک است و تجلی نور و ذات جهان و حق در این جهان. انسان برای او، مدار دل‌نگرانی‌ها، افسردگی‌ها، شادی‌ها و عروج، هشیاری و مستی است، آن هم انسان از این نظرگاه فلسفی، نه صرف انسان در بودنش؛ این جاست که می‌بینیم او انسان را «تنها» موجود فراز جوینده به حق و ذات می‌داند و خود را «تنها» در ابراز این فلسفه «تقرر ظهوری». شعر فانوس خیس:

روی علف‌ها چکیده‌ام.

من شنبم خواب‌آلود یک ستاره‌ام،

که روی علف‌های تاریکی چکیده‌ام.

جایم این جا نبود.

نجوای نمناک علف‌ها را می‌شنوم.

جایم این جا نبود.

شعر پاداش:

گیاه تلخ افسونی!

شوکران بنفش خورشید را

در جام سپید بیابان‌ها لحظه لحظه نوشیدم،

و در آیینۀ نفس کشنده سراب

تصویر تو را در هر گام زنده‌تر یافتم.

دیار من آن سوی بیابان‌هاست.
یادگارش در آغاز سفر همراهم بود.
هنگامی که چشمش بر نخستین
پرده بنفش نیمروز افتاد،
از وحشت غبار شد و من تنها شدم.
و انگشت شهاب‌ها چه بی‌راهه‌ها که نشانم نداد!
شعر لحظه گمشده و شعر باغی در صدا:
در باغی رها شده بودم،
آیا من خود بدین باغ آمده بودم،
و یا باغ اطراف مرا پر کرده بود؟
هوای باغ از من می‌گذشت،
و شاخ و برگش در وجودم می‌لغزید.
آیا این باغ،
سایه روحی نبود،
که لحظه‌ای بر مرداب زندگی خم شده بود؟
شعر نیلوفر، برخورد، طنین و گل آینه:
ای نسیم سرد هشیاری! دور کن موج نگاهش را،
از کنار روزن رنگین بیداری،
ریشه‌های روشنایی می‌شکافد صخره شب را.
او، خدای دشت نیلوفر.
شعر فراتر:
در جنگل من،
از درندگی نام و نشان نیست.
در سایه - آفتاب دیارت،
قصه «خیر و شر» می‌شنوی.
من شکفتن‌ها را می‌شنوم.
و جویبار از آن سوی زمان می‌گذرد.
تو در راهی.
من رسیده‌ام.

و شعر چه تنها، صدای پای آب، مسافر، نزدیک آی، پادمه، چند، شکپوی، و شعر نیایش:
 نور را پیمودیم، دشت طلا را درنوشتیم.
 افسانه را چیدیم، و پلاسیده فکندیم.
 کنار شن زار، آفتابی سایه بار، ما را نواخت. درنگی کردیم.
 بر لب رود پهناور رمز، رؤیاها را سر بریدیم.
 ابری رسید، و ما دیده فرو بستیم.
 ظلمت شکافت، زهره را دیدیم، و به ستیغ برآمدیم.
 آذرخشی فرود آمد، و ما را در نیایش فرو دید.
 لرزان، گریستیم. خندان، گریستیم.
 رگباری فرو کوفت: از در هم دلی بودیم.
 سیاهی رفت، سر به آبی آسمان سودیم،
 درخور آسمان ها شدیم.
 سایه را به دره رها کردیم. لبخند را به فراخنای تهی
 فشانیدیم.
 سکوت ما به هم پیوست، و ما، «ما» شدیم.
 تنهایی ما تا دشت طلا دامن کشید.
 آفتاب از چهره ما ترسید.
 دریافتیم، و خنده زدیم.
 نهفتیم و سوختیم.
 هرچه به هم تر، تنهاتر.
 از ستیغ جدا شدیم:
 من به خاک آمدم، و بنده شدم.
 تو بالا رفتی، و خدا شدی.

نظام آفرینش در نگرش سپهری

صبا سلیمانی

در بیشه تو، آهو سر می‌کشد، به صدایی می‌رمد
در جنگل من، از درندگی نام و نشان نیست
در سایه آفتاب دیارت، قصه «خیر و شر» می‌شنوی
من شکفتن‌ها را می‌شنوم
و جویبار از آن سوی زمان می‌گذرد^۱

بحث از شرور و نواقص عالم خلقت، بحث پردامنه و پیشینه‌داری است. متفکران در حوزه‌های مختلف اندیشه، همواره سیر و جریان نظام خلقت را مورد توجه قرار داده‌اند. برخی نظام هستی را نظام احسن دانسته، خلق عالمی متعالی‌تر و زیباتر از این عالم را غیرممکن می‌شمرند؛ و بر اساس بینش دینی خاصی، خلقت خداوندی را «خلق ضروری و کامل» می‌دانند. برخی دیگر، وضع موجود را وضع آرمانی و متعالی نمی‌شمرند، اما نقصانی را از این تعبیر متوجه خلقت خداوند نمی‌دانند و بهشت وعده داده شده در جهان دیگر را خلق کامل و تمام محسوب می‌دارند. اما، بعضی به جای ایمان و اعتقاد به بهشت موعود، خواهان ایجاد وضع آرمانی در همین دنیای خاکی هستند و تکیه بر ساختن «آرمان شهر» از جانب برخی فلاسفه گواه این مدعاست.

در تاریخ حیات بشری، همواره مسئله شرور و نواقص، انسان را به واکنش‌های متفاوتی واداشته است. عده‌ای سیر حرکت پدیده‌های دنیا را خارج از قدرت و اراده خویش دیده و سیر کلی عالم را تابع جبر حاکم بر کل پدیده‌های هستی می‌انگارند، و حتی کردار آدمی را نیز از این قاعده مستثنی نمی‌بینند. اینان، با چنین درکی از هستی دو نوع واکنش را نسبت

به وجود و نقش وجودی خویش بروز داده‌اند؛ یا لاقیدی و بی‌اعتنایی به عالم، و یا برخورداری لذتمندانه از پدیده‌های آن. در طول تاریخ، نحله‌های فکری مشهوری از این دو طرز تلقی نمایندگی کرده‌اند. به عنوان مثال، در تاریخ ادبیات ما عمر خیام از جمله کسانی است که اشعار او نوعی لاقیدی و در عین حال دم غنیمت شماری را عرضه می‌دارد.

در سیستم فکری وحدت‌زای سهراب سپهری، نظام آفرینش نظام احسن و بهترین، و در پیکره موزون آن هر جزء در جایگاه خویش و در نسبت با دیگر اجزاء مفید و زیبا است. بر مبنای چنین نگرشی، در نظام هستی هیچ چیز در جهت زیان‌کاری نیست و همه اجزاء در راستای نظامی واحد که جز خیر و زیبایی عملکردی ندارد روان هستند. نگاه سهراب به پدیده‌ها، نگاه عاشقی است که افراط در عشق، عیب معشوق را (اگر عیبی وجود داشته باشد) بر او می‌پوشاند؛ چرا که وی زیبایی را چیزی جز «تعبیر عاشقانه اشکال» نمی‌بیند. تفسیری این‌گونه، بینش معرفت‌شناختی خاصی را در پناه خویش دارد؛ چرا که تعبیر معرفت‌شناختی کلام سهراب را می‌توان این‌گونه بیان کرد که متعلق شناسایی هر چه می‌خواهد باشد؛ این نگاه شناس (فاعل شناس) است که به متعلق ارزش می‌دهد یا متعلق از دیدگاه انسان شناس است که زشت یا زیبا مفید یا مضر قلمداد می‌شود. این بینش، پی‌آمد دیگری نیز دارد و آن پذیرش نوعی نسبیت در عرصه هستی به خصوص میدان دآوری‌های انسانی است. به همین دلیل است که شعر سهراب شعری با بار معنایی و موضع‌گیری سیاسی و اجتماعی عنوان نمی‌شود؛ چرا که وی دید آدم‌ها و درک آن‌ها را از نظام هستی درکی نسبی می‌شمرد و لذا کسی را به حق یا ناحق نمی‌داند؛ و بر خلاف معاصران خویش که خواهان تغییر وضع موجود در عرصه آفرینش خداوندی یا در عرصه سیاسی و اجتماعی هستند، وی خواهان سکون، ثبات و آرامشی است که در پرتو آن بتواند از پدیده‌های خلقت لذت ببرد.

در سایه همین تلقی است که او بر دید و نحوه دیدن تأکید می‌کند: «پدیده‌ها را باید شست، زیر باران باید رفت، جور دیگر باید دید.» این دید و بینش انسانی است که پدیده‌ها را در جایگاه خاصی می‌نشاند. همین تسامح و پنداشت نسبی انگارانه او از هستی و پدیده‌های آن، جمع مخاطبان وی را فزونی می‌بخشد، چرا که خواننده اشعار سهراب بر خلاف دنیای اطرافش که دنیای دآوری‌های مطلق و جابرانه است، با دنیایی آرام، احترام‌آمیز و توأم با خوش‌بینی روبه‌رو است که وی را آرامش می‌دهد؛ چیزی که دنیای بیرونی از آرایه آن ناتوان است.

یکی دیگر از عواملی که باعث شده تا در شعر سهراب وجود شرور و زشتی‌ها نفی و از آن‌ها حتی چهره‌ای دوست‌داشتنی آرایه شود، نگاه او به نیروهای هستی است. برخلاف

بزرگ مرد ادب پارسی فردوسی که هستی را میدان نبرد نیروهای خیر و شر می‌داند و تکوین وضعی برتر و آرمانی را تنها در گرو نفی و طرد نیروی زیان‌کار و پیروزی نیروهای خیر می‌شمارد، سپهری همه نیروهای هستی را در کل پیکره اندام‌وار آن به سوی غایتی واحد روان می‌بیند. برای فردوسی، تکامل، حرکت و پیدایش وضع جدید در تقابل و طرد یکی از این دو نیرو - و بالطبع شر - است، چه در عرصه نیروهای ماورای طبیعی ستیز اهورامزدا و اهریمن سمبل آن است و چه در عرصه کارزارهای اجتماعی که فی‌المثل نبرد ایران و توران تجلی‌گاه آن می‌باشد - و این البته الزام دید حماسی و قصه‌پردازی است، چرا که حوادث و حماسه‌ها بر پایه تقابل و تضاد شکل می‌گیرند. اما، در نگاه عارفانه سهراب پدیده‌های عالم نه تنها با یک‌دیگر در ستیز نیستند، که شاعر خواهان روزی است که همه آن‌چه که در آفرینش زیان‌کار خوانده می‌شوند، در صلح و آرامشی آرمانی در کنار یک‌دیگر قرار گیرند.

جالب است که در نزد مولانا نیز نیروهای زیان‌کار در جایگاهی قرار دارند که تنها با دید ضعیف و محدود انسانی زیانمند قلمداد می‌شود؛ و گرنه در عرصه خلقت خداوندی هیچ چیز بیهوده و زیانمند خلق نشده است. چه این‌که شرور جزو اعدامند، و شر نبود و عدم خیر است، نه این‌که فی‌نفسه وجودی داشته باشد؛ زیرا خلقت، آفرینش خداوند کامل است که از او هیچ عدم و شری سر نمی‌زند. پس اگر شر و پلشتی دیده می‌شود، این تنها می‌تواند نتیجه داوری خطاکارانه انسان قلمداد شود:

زهر مار آن مار را باشد حیات
وز برای دیگران باشد ممات
پس بد مطلق نباشد در جهان
بد به نسبت باشد این را هم بدان

اگرچه مشرق زمین چهره‌هایی هم‌چون عمر خیام را با روح عاصی و بی‌اعتنا به امور هستی به خود دیده است، اما در مجموع روح انسان شرقی به تعبیر ویل دورانت روح تسلیم و پذیرش است و سهراب نیز مثل بسیاری از شرقیان خاک تسلیم می‌بوسد؛ به‌خصوص که وی با اندیشه‌های عرفانی و دینی خاور دور نیز آشناست و این در شکل‌گیری سیستم فکری وی بی‌تأثیر نبوده است. سهراب، نه با نظام هستی و قانونمندی‌های آن می‌ستیزد و نه بی‌اعتنا از آن درمی‌گذرد. وی سعی در فهم و ایجاد ارتباط با هستی و پدیده‌های آن دارد و در این زمینه گاه موفق و گاه ناکام است؛ اما با این وجود سر به طغیان بر نمی‌دارد و به جای محکوم کردن هر چیز و هر کس، ضعف قوای ادراکی خویش را عامل ناکامی می‌داند.

البته، وی در برخورد با نظام هستی و به‌خصوص شرور و نواقص عکس‌العمل‌های

متفاوت نشان می‌دهد که همه این عکس‌العمل‌ها در چهارچوب فکری وی می‌گنجند. در بینش فلسفی سهراب، شرور و بدی‌ها لازمه تکامل حیات و هستی بوده و از حضور و وجود آن‌ها ادامه هستی امکان‌پذیر می‌گردد:

نخواهیم مگس از سر انگشت طبیعت بپرد
و نخواهیم پلنگ از در خلقت برود بیرون
و بدانیم اگر کرم نبود، زندگی چیزی کم داشت
و اگر خنج نبود، لطمه می‌خورد به قانون درخت
و اگر مرگ نبود، دست ما در پی چیزی می‌گشت
و بدانیم اگر نور نبود، منطق زنده پرواز دگرگون می‌شد
و بدانیم که پیش از مرجان، خلأئی بود در اندیشه دریاها^۱

هم‌چنین، نظرگاه سهراب از جهاتی شبیه دیدگاه فیلسوف وحدت وجودی اروپا با روح اسپینوزا است. سهراب نیز مانند وی اشیا را «از نظر ابدیت» نگاه می‌کند و شرور این عالم را امور منفی دانسته و وجود آن‌ها را در کل پیکره هستی صحیح می‌داند. به واقع، تصور جهان به شکل جریان یک قانون کلی و تغییرناپذیر، به دیدگاه وی نسبت به اجزای هستی جهتی خاص می‌بخشد.

زندگی یعنی: یک سار پرید

از چه دلتنگ شدی؟

دل خوشی‌ها کم نیست: مثلاً این خورشید

کودک پس فردا

کفتر آن هفته

یک نفر دیشب مرد

و هنوز، نان گندم خوب است

و هنوز، آب می‌ریزد پایین، اسب‌ها می‌نوشند^۲

جالب این است که سهراب نیز مانند اسپینوزا دیدگاه نسبی‌انگارانه خیر و شر را می‌پذیرد. اسپینوزا می‌گوید «هرچه در عالم به نظر ما بیهوده و پوچ یا بد می‌آید برای آن است که اطلاعات ما درباره اشیا جزئی است و از نظم و توافقی کلی عالم طبیعت بی‌خبریم؛ و برای آن است که خیال می‌کنیم همه اشیا بر وفق عقل ما ساخته شده‌اند. در حقیقت آن‌چه را که عقل ما

بد می‌داند در مقایسه با قوانین کلی طبیعت بد نیست، بلکه از آن جهت بد است که با قوانین طبیعت خاص ما سازگار نیست.^۱

و سپهری می‌گوید:

من نمی‌دانم

که چرا می‌گویند: اسب حیوان نجیبی است، کبوتر زیباست

و چرا در قفس هیچ کسی کرکس نیست

گل شبدر چه کم از لاله قرمز دارد

چشم‌ها را باید شست، جور دیگر باید دید^۲

از طرفی، سهراب نیز مانند بسیاری از مردمان مشرق زمین آن‌جا که ضعف قوای ادراکی و پیچیدگی قانونمندی‌های طبیعت مانع فهم پدیده‌ها می‌شود، خویش را تسلیم جریان طبیعت می‌کند و بالحنی منفعلانه عدم درک پاره‌ای از پدیده‌های طبیعت را در قیاس با زیبایی‌ها و کمالات ناچیز می‌شمارد.

به دَرک راه نبردیم به اکسیژن آب

برق از پولک ما رفت که رفت

ولی آن نور درشت

عکس آن میخک قرمز در آب

که اگر باد می‌آمد دل او، پشت چین‌های تغافل می‌زد

چشم ما بود

روزی بود به اقرار بهشت.^۳

و از همین ره گذر است که می‌پذیرد:

که هیچ ماهی هرگز

هزار و یک گره رودخانه را نگشود^۴

گاه نیز وجود بدی‌ها و شرور عالم را برای درک بهتر زیبایی‌ها لازم می‌بیند. او هم مانند بسیاری متفکرین درک خوبی و خیر را مستلزم درک بدی و شر می‌داند.

دیده‌ام گاهی در تب، ماه می‌آید پایین

می‌رسد دست به سقف ملکوت.

۱. دورانت، ویل، تاریخ فلسفه، ترجمه عباس زریاب، ص ۱۵۸.

۲. سپهری، سهراب، هشت کتاب، ص ۲۹۱. ۳. همان منبع، ص ۳۵۶. ۴. همان منبع، ص ۳۰۹.

دیده‌ام، سهره بهتر می‌خواند.
 گاه زخمی که به پا داشته‌ام
 زیر و بم‌های زمین را به من آموخته است
 گاه در بستر بیماری من، حجم گل چند برابر شده است.
 و فزون‌تر شده است، قطر نارنج، شعاع فانوس.
 و نترسیم از مرگ
 مرگ پایان کبوتر نیست^۱

در نگاه وحدت طلبانه سهراب سپهری، پدیده‌های عالم با یک‌دیگر در ارتباطی دو جانبه قرار دارند. به همین دلیل، شاعر شب را می‌نوشد و زنجره را می‌شنود و سعی می‌کند کاری نکند که به قانون زمین بر بخورد. از همین ره گذر است که در شعر سهراب نمادهایی از اجزای طبیعت که در ادبیات ما معنایی منفی دارند یا فاقد بار معنایی مثبت هستند، معنا و اوصاف متفاوت و زیبایی می‌یابند. مثلاً، واژه «شب» در اشعار شاعران هم دوره سهراب، با صفت‌هایی هم‌چون «دیجور»، «دد»، بد و امثالهم آورده می‌شود؛ اما در شعر سهراب با صفت‌هایی هم‌چون «شفاف» و «سبز» عرضه می‌گردد.

به واسطه همان نگاه وحدت طلبانه اوست که پدیده‌ها در شعر وی دارای تشخیص و هویت می‌شوند؛ و این چنین است که «میوه‌ها آواز می‌خوانند و خاک موسیقی احساس تو را می‌شنود».

حجم سبز

محمدرضا شفیعی کدکنی (م. سرشک)

در این دفتر با شاعری صاحب سبک روبه‌رو هستیم، آن‌هم در روزگاری که جز دو سه تن دیگر شاعران یا سبک مشخصی ندارند یا اگر کوششی در راه ایجاد سبک می‌کنند به همان میزان که استقلال می‌یابند از زیبایی و قلمرو شعر بیرون می‌شوند. مشکل شعر معاصر در همین است که شعر زیبا و مؤثر — با هنجار درست سخن گفتن و آنگاه زبان و بینش مستقل داشتن — کم دارد و در این آشوب شیوه‌ها و بدعت‌های ماهانه و هفتگی شعر سپهری بسیار غنیمت است.

شعر سپهری یکی از شاخه‌های لطیف آن درخت گشن و بالنده‌ای است که «نیم» در این باغ دیر سال کشت، و این شاخه، شاخه‌ای است سایه رسته؛ در سایه تنهایی رسته و شاید به عمد به سایه گراییده باشد. چرا که در برابر آفتاب روزهای آخر مرداد — که همه چیز را می‌سوزاند و خشک می‌کند، همان آفتابی که حتی گاهی سر شاخه‌های مقاوم را هم به بزم سایه‌نشینان و حضور در محافل سایه‌پرور فرا می‌خواند، در برابر چنین آفتابی — تاب آوردن کار هر شاخه و شاخساری نیست.

در هنر، امروز روز، هر شیوه‌ای از شیوه‌ها بی‌خریداری و بی‌دوستداری نخواهد ماند. قشرهای مختلف جامعه ما هر کدام خواهان گونه‌ای از هنرند. همان‌گونه که در میان دوستداران شعر، طرفداران قصیده به سبک ابیوردی مرحوم، هنوز هستند و غزل‌های انجمن بارگان دانشمند — که بی‌شبهت به پسران وزیر ناقص عقل نیستند — هنوز کم و بیش خوانندگانی دارد؛ در قلمرو شعر امروز نیز قشرهای پذیرنده انواع شعر جدید، بسیاری شعر سپهری شعر خانواده‌های مرفه و خاطرهای آسوده از غم نان و آب و هوای تازه برای تنفس است. و جای هیچ غمی نیست. چرا که این طبقه از اجتماع مانیز نیازمند خواندن آثاری از این دست هستند و این طبقه در هر جامعه‌ای همیشه وجود داشته است. از این روی شعر

سپهری همیشه یک دسته خواننده خواهد داشت.

با این که در تاریک‌ترین فضاهاى انسانى این قرن سروده شده، شعر سپهرى شعری است زلال و روشن، دور از اندوه و تاریکی. در سراسر این دفتر کلمه غم یا مترادف‌های آن را به دشواری می‌توان یافت، چنان‌که رنگ‌های تیره و نیلی و کبود هم در آن نیست. سیاه و بنفش هم ندارد مگر به ندرت:

در وسط این همیشه‌های سیاه (هشت کتاب، ص ۴۰۳)

و اگر یک بار بگوید:

من در این تاریکی

پشت سرش از عناصر روشن مانند آب، باران و بره روشن سخن می‌گوید (ص ۳۸۸)
فضای تصویرها روشن است و ماهتابی. جای جای نقاش بودن شاعر محسوس است (ص ۴۴). حتی در لحظه‌های فلسفی که دست او در رنگ‌های فطری بودن شناور است (ص ۳۸۱). عناصر عمده شعر او را آب، صبح، رنگ‌های روشن و پنجره (که رمز روشنایی است) تشکیل می‌دهد. گاهی به حدی ساده می‌شود که مبتذل و پیش‌پاافتاده می‌نماید:

یک نفر دل‌تنگ است

یک نفر رمی بافد

یک نفر می‌شمرد

یک نفر می‌خواند

حرفی که اگر شاملو می‌خواست، با همان زبان بی‌وزنش، این حرف را بزند آن قدر حذف و مراعات‌النظیر و طباق و تضاد و جناس به کار می‌برد که برای خواننده جلوه‌ای دیگر داشته باشد.

خصوصیت عمده شعر سپهری، دوری هرچه بیش‌تر از منطق عادی شعر قدیم است، یعنی گریز به دنیایی که مرزهایش مشخص نیست، هیچ خط فاصل و حد معینی ندارد معانی را به زحمت می‌توان با واقعیت‌های ذهنی تطبیق داد و همین نکته را در بعضی نقاشی‌های او می‌توان سراغ گرفت، حتی آن‌جا که فرم‌های هندسی و نسبت‌های ریاضی در کار هست. گمشدگی مرزها، شکل عمده هنر او است:

و شبی از شب‌ها

مردی از من پرسید

تا طلوع انگور، چند ساعت راه است. (ص ۳۹۲)

او میان طبیعت و ماورای طبیعت در نوسان است. مانند انسان دوره و دایی که بین این عالم

و عالم بالا نه شکاف مطلق می‌بیند و نه حدفاصلی بین آن دو قایل است.^۱ هیچ‌گونه رشته ثابت و استواری میان پاره‌های مختلف یک قطعه شعر این دفتر وجود ندارد، جز وزن و فضای کلی که در تمام قطعات تقریباً یکی است. حتی می‌توان جای بخش‌هایی از یک شعر را با بخش‌هایی از شعر دیگر عوض کرد. از این جهت من او را درست در نقطه مقابل نیما و اخوان می‌دانم که کارشان از یک هارمونی مخصوص و نیرومند برخوردار است.

خصوصیت برجسته دیگر شعر سپهری که او را در میان معاصران امتیازی بزرگ می‌بخشد نوع بیان طنزآمیز او است که این طنز را چنان جدی عرضه می‌دارد که هزل و جد را از یک دیگر باز نمی‌توان شناخت، چرا که مرز میان آن دو گم شده و درهم می‌نماید و این مسأله آمیختن طنز به جد - به حدی که قابل تفکیک نباشند - یکی از مهم‌ترین خصوصیات هنر سپهری است.

سپهری شاعری است صمیمی. بگذارید درباره مفهوم صمیمی و روستایی که امروز تمام جوجه شاعران دعویش را دارند - توضیحی بدهم، سپهری به طبیعت و به هستی مانند یک روستایی می‌نگرد و صمیمانه حرف می‌زند، اما در سراپای شعرش نه کلمه‌ای در حدود این مفاهیم به کار می‌برد و نه نشانه‌ای از چنین تظاهری هست، یا این که بعضی، و چه بسیاری، هستند که با آوردن و تکرار کلمه‌هایی مانند: صمیمی، صمیمیت، نجیب، روستایی، روستا، دهاتی می‌خواهند خودشان را چنین بنمایانند و از دور پیدا است که این کار با آگاهی آن‌ها انجام شده و کار آگاهانه - در این حد - هیچ گاه شاعرانه نخواهد بود.

آن چه سادگی و صفای روستایی است باید غیر مستقیم، در نوع بینش سراینده و برخورد او با طبیعت و هستی، جلوه کند نه از طریق القاء مستقیم کلمه‌ها و واژه‌هایی که از نظر دلالت قاموسی و زبانی چنین مفهومی دارند.

شعرهای این دیوان همه یک‌دست‌اند، پست و بلند کم‌تر در آن‌ها دیده می‌شود و این نشان کمال هنری شاعر است. در نظر من باید این دیوان را در حد و هوای خودش، در شمار دیوان‌های برجسته شعر امروز یعنی «رها» (در همان سال‌های چاپ اولش) «باغ آینه»، «آخر شاهنامه»، «تولد دیگر» که هر کدام به جای خود چهره‌ای در شعر امروز بوده‌اند، و البته این چهره‌ها همه در یک سطح و یک ارزش نیستند، قرار داد.

در شعر سپهری ردپای هیچ شاعری را نمی‌توان سراغ کرد، مگر بعضی از فرنگی‌ها از

قبیل پره‌ور (در بعضی از موارد) که من تفصیل این تأثیر و تأثر را می‌گذارم و می‌سپارم به اهلش. اما گاهی نوع بینش او با «فروغ» اشتراکی دارد. یا در نظر من چنین می‌نماید:

برف بر دوش سکوت

و زمان روی ستون فقرات گل یاس

(سپهری)

گل باقالا اعصاب کبودش را

می‌سپارد به...

(فروغ)

وزن‌ها بسیار محدود است، یعنی به جز چهار قطعه، تمام قطعات کتاب در یک وزن است (فعلاتن فع یا فاع با زحاف‌های دیگر این رکن) که آن هم چم و خم اصلی شعرهای سپهری است و یکی دو شعر مفصل و معروف او نیز در همین بحراند؛ یعنی این وزن سپهری را به یاد می‌آورد چنان که بحر رمل اخوان را.

به ظاهر چنین می‌نماید که سپهری در کار وزن راه تازه‌ای می‌رود، اما پس از دقت دانسته می‌شود که این کار فقط تفننی است در شیوه تقسیم‌بندی مصراع‌ها؛ یعنی در حقیقت فوت و فن وزن شعر او محدود می‌شود به نوع دسته‌بندی مصراع‌های شعر. در شعر سپهری دو نوع مصراع می‌توان یافت یا بهتر بگوییم دو گروه: یکی گروه اصلی و دیگری گروه فرعی، گروه اصلی شاخه‌هایی است که زیرهم نوشته می‌شود و گروه فرعی شاخه‌هایی هستند که پشت سر یک دیگر می‌آیند و با «،» آن‌ها را از یک دیگر جدا می‌کند.

با دقتی که من کردم چنین معلوم شد که هر چند مصراع کوتاه که یک تصویر جزیی یا یک حرکت خاص را نشان می‌دهند (و بیش‌تر اشتراک مسند و مسندالیه یا زمان، وحدت آن‌ها را تشکیل می‌دهد) در امتداد یک سطر قرار می‌گیرند و مصراع‌های افقی شعر را تشکیل می‌دهند و آن‌ها که معانی کلی‌تری دارند و مستقل‌اند، به صورت عمودی و زیرهم نوشته می‌شوند و ممکن است نکات دیگری هم مورد نظر گوینده باشد، به هر حال این هم جست‌وجویی است، برای نمونه:

مادرم ریحان می‌چیند

نان و ریحان و پنیر، آسمانی بی‌ابر، اطلسی‌هایی تر

رستگاری نزدیک: لای گل‌های حیاط

که اگر به شیوه معمول نیما و دیگران بنویسیم چنین خواهد بود:

مادرم ریحان می‌چیند

نان و ریحان و پنیر

آسمانی بی ابر

اطلسی‌هایی تر

رستگاری نزدیک:

لای گل‌های حیاط (ص ۳۳۶)

از این خصوصیت که بگذریم وزن شعر او همان وزن‌هایی نیمایی است با کمی سهل‌انگاری در بعضی از موارد که فروغ هم با دست و دل بازی این کار را در شعرهای آخرش انجام داده بود.

تکنیک و آیین‌های خاص شاعران در کار او به نیروی بعضی از معاصران نیست. استواری وزن و قافیه‌ها (چنان‌که در شعر اخوان ثالث هست) یا فراز و فرودهای صنایع لفظی و معنوی بدیع از قبیل مراعات‌النظیر و تضاد و طباق و جناس (که فوت و فن عمده زبان شعری شاملو در شعرهای بی وزن اوست) در شعر سپهری دیده نمی‌شود. شعر او ساده و رها است، و جای آن هست که در این جا مسئله وفاداری قالب به محتوی را مطرح کنم، اما از تفصیل بحث هراس دارم. باشد به جای خودش. قافیه در شعر او به هیچ وجه مفهوم ندارد مگر از راه تصادف و اتفاق چنان‌که در این مجموعه از مصراع‌های افقی آمده:

دره مهتاب اندود، و چنان روشن کوه، که خدا پیدا بود

و بهتر آن است که آن را قافیه داخلی به جای بنامیم و این بسیار نادر و اتفاقی است.

سپهری در شعرش سراینده‌ای است آرام؛ خشم و خروش ندارد. بیان عاطفی محض، خطاب و خطابه بسیار کم دارد از ادات خطاب و کلمات خطابی در شعر او به ندرت نشانه‌هایی می‌توان یافت، از قبیل:

ای سبدهاتان پر خواب!

سیب آوردم، سیب سرخ خورشید.

طرز بیان سپهری بی شباهت به بعضی کتب مقدس نیست، از تورات و انجیل و قرآن تا ودا و گاتاها و این لطافت و تأثیر گفتار او از همین آشنایی وی با زبان کتب مقدس و احتمالاً مداومت در خواندن آن‌ها سرچشمه گرفته:

من ودا می‌خوانم، گاهی نیز

طرح می‌ریزم سنگی، مرغی، ابری (ص ۳۴۳)

برای نمونه سوره تماشا که یادآور سوگندهای قرآن است (هم‌چنان‌که نامش):

به تماشا سوگند

و به آغاز کلام
و به پرواز کبوتر از ذهن
واژه‌ای در قفس است (ص ۳۷۳)
و بخش آخر آن با صراحت و روشنی به نوع بیان و طرز القا معانی در قرآن نزدیک است:
سر هر کوه رسولی دیدند
ابر انکار به دوش آوردند
باد را نازل کردیم
تا کلاه از سرشان بردارد
خانه‌هاشان پر داوودی بود
چشم‌شان را بستیم
دست‌شان را نرساندیم به سر شاخه هوش
جیب‌شان را پر عادت کردیم
خوابشان را به صدای سفر آینه‌ها آشفتم. (ص ۳۷۵)
و نقلب افندتهم و ابصارهم کمالم یؤمنو^۱
(برای دقت بیش‌تر از ترجمه‌های قرن پنجم و ششم قرآن باید استفاده کرد نه ترجمه‌هایی
که در این اواخر شده و خواننده را از تمام زیبایی‌ها و شگفتی‌های این کتاب عظیم محروم
می‌دارد.) و بر روی هم نوع استدلال‌های او نیز گاهی سادگی استدلال‌های قرآن را در مسئله
توحید به یاد می‌آورد از قبیل:
چرا مردم نمی‌دانند
که لادن اتفاقی نیست. (ص ۳۸۴)
افلّم ینظروا الی السماء فوقهم کیف بنیناها وزیناها^۲
در شعر سپهری ارایه تصویرها، در عین این‌که مرزهاشان مشخص نیست، عریان و دور
از مقدمات است. حتی روابط حذف شده و به ندرت چنین مصراع‌هایی می‌توان یافت:
آشنا بود صدا مثل هوا با تن برگ (۳۹۱)
حرف‌هایم، مثل یک تکه چمن روشن بود (ص ۳۷۴)
شعر سپهری دنیایی ویژه او دارد. عارفانه، پرجذبه، مانند آن یوگی به حق فائز شده است
که:

۱. سورة انعام، آیه ۱۱۰. ۲. قرآن، سورة ۵۰.

سرور او در درون خویشتن است

و آرام او در درون

و روشنی او در درون

(گیتا، ترجمه دکتر موحد، ص ۵۰)

و نیروانا را در تنهایی یافته است:

به سراغ من اگر می آید

نرم و آهسته بیاید، مبادا که ترک بردارد

چینی نازک تنهایی من. (ص ۳۶۱)

«همه لحظه های او مراقبه است، همه چیز را یک سان می بیند و خود را در همه و همه را در

خود» (گیتا، ص ۵۷):

من پر از نورم و شن

و پر از دار و درخت

و پر از راه، از پل، از رود، از موج

پر از سایه برگی در آب. (ص ۳۳۶)

این یوگی، نوع حالت ها و تعبیراتش به آثار عارفان خودمان نیز شباهت هایی دارد:

راه خواهم رفت

نور خواهم خورد

(سپهری، ص ۱۶)

من نور خورم که قوت جان است

(مولوی، غزلیات شمس)^۱

و در بیش تر صفحات شعر او سخن از جذبه است (ص ۹) و اشراق (ص ۸۰) و مجذوب

شدن از یک باغچه (ص ۷۰) و سجود سبز محبت (ص ۷۷)، اما من نمی دانم چرا در لحظه های

پرجذبه او که عفت اشراق روی شانه هایش می ریزد، از هم دردی های عارفان پیشین ما با

انسان نشانی نیست. حتی در همان لحظه هایی که به طبیعت محض گرایش داشتند و در جذبه

یک دانه زندانی در زیر خاک بودند:

این دانه های نازنین

محبوس مانده در زمین

۱. غزلیات شمس، به تصحیح استاد فروزانفر؛ ج ۲، ص ۲۲۱، ج ۱، ص ۱۱.

در گوش یک باران خوش
موقوف یک باد صبا

(مولوی)^۱

شاید برای این است که او، که در دنیای یوگی فرو رفته، فراموش کرده است که:
آن که در راحت و محنت دیگران
خود را به جای آنان ببیند
یوگی کامل باشد^۲

و به جا است که در پایان این گفتار — با همه ستایش و احترامی که برای سپهری و شعرش دارم — این چند مصرع را از گفتار ششم منظومه گیتای باستانی دیگر بار بخوانم که:
این یوگا که تو آموزی، ای کرشنا!
این حالت یکسان شمردن همه چیز
به نظر من دیر نمی پاید
چه خاطر بی قرار آدمی با آن سازگار نیست.^۳

۱. غزلیات شمس، به تصحیح استاد فروزانفر؛ ج ۲، ص ۲۲۱، ج ۱، ص ۱۱.

۲. گیتا، بهکوت گیتا ترجمه دکتر علی محمد موحد، بنگاه ترجمه و نشر کتاب، ص ۵۸.

۳. گیتا، همان ترجمه و همان چاپ، ص ۵۸، گفتار ششم.

نگاهی به مرثیه «دوست» سپهری

مهرداد سلیمی

از میان مرثیه‌هایی که برای فروغ سروده شده است مرثیه سهراب اثر درخشانی است — که در کنار مرثیه شاملو — جزو بهترین مراثی شعرِ معاصرِ فارسی محسوب می‌گردد. سهراب این اثر را یک سال پس از مرگ فروغ یعنی در بهمن ۱۳۴۶ سرود. این مرثیه از جمله اشعاری است که به قول فروغ: «آدم می‌تواند سال‌ها در آن توقف کند و باز هم چیزهای تازه ببیند.» لازمه درک این مرثیه، شناخت موضوع مرثیه، یعنی شخصیت ادبی و فرهنگی فروغ است. از این‌رو است که برای خواننده ناآشنا با فضای فکری فروغ، این مرثیه چندان مفهوم نیست؛ و به مرور که با فروغ آشنا تر می‌شود و در هاله افسون شعر او قرار می‌گیرد این مرثیه، زیبایی سزاوار خود را در ذهن او پیدا می‌کند.

آن‌چه سهراب را در سرایش این مرثیه، سخت یاری می‌دهد نزدیکی فضای فکری او با فروغ و نوعی درک متقابل شخصی است که فروغ آن را در چند مصاحبه متوالی در اواخر عمر اذعان نموده است. در گفت‌وگوی مفصلی، که فروغ در آخرین سالِ عمرش (۱۳۴۵) با سیروس طاهباز و دکتر ساعدی انجام داد، در مورد سپهری می‌گوید: «او از شهر و زمان و مردم خاصی صحبت نمی‌کند. او از انسان و زندگی حرف می‌زند و به همین دلیل وسیع است.» این اظهار نظر در زمانِ خودش بسیار دلیرانه بود. در آن سال‌ها که ادبیات ما عمیقاً سیاست‌زده بود و بی‌توجهی به «پسندِ زمانه» نوعی خیانت نابخشودنی برای شاعر محسوب می‌شد فروغ با انصافی سزاوار از سهراب سخن گفته بود. این مقدمه از آن‌رو آمد که نشان دهد یکی از مایه‌های اصلی سرودن این مرثیه درخشان این است که فروغ جزو معدود هم‌عصران سپهری بود که فریب این قضاوت سیاست‌زده را نخورد و تقلید طوطی‌وار آرای شعرای هم‌سنگ و هم‌عصر خود را در پیش نگرفت. از این‌رو است که او در مرثیه «دوست» خواننده می‌شود و با «افق‌های باز نسبت دارد»، افق‌های بازی که حصارِ تنگ سیاست را

درمی‌نوردند و به حوزه‌های فرهنگی وسیع‌تری دست می‌یازند. اکنون مرثیه را مرور می‌کنیم:

بزرگ بود

و از اهالیِ امروز بود

و با تمام افق‌های باز نسبت داشت

و لحنِ آب و زمین را چه خوب می‌فهمید.

مرثیه با تصریح و تأکیدِ بزرگی یا بزرگ‌واریِ شاعره از دست‌رفته آغاز می‌شود. تعبیر «اهالیِ امروز» نشان می‌دهد که هرکس در روزگار ما زندگی می‌کند الزاماً از اهالیِ امروز محسوب نمی‌شود. اهلِ امروز بودن فضیلتی است که فقط با شناختِ عناصر و روابط فرهنگی و اجتماعی و سیاسی این روزگار به دست می‌آید. نسبت داشتن با افق‌های باز، نشانه داورِ بی‌تعصب و آمادگی ذهنی برای پذیرش مفاهیمی است که از ورای افق‌های محدودِ محلی و بومی خود را به ما نشان می‌دهند. فهمیدنِ لحنِ آب به معنای درکِ تازگی و طراوت و فهمیدنِ لحنِ زمین نشانه درک هویت فرهنگیِ خود توسط شاعر است.

صداش

به شکلِ حزنِ پریشانِ واقعیت بود

و پلک‌هاش

مسیرِ نبضِ عناصر را

به ما نشان داد

و دست‌هاش

هوای صافِ سخاوت را ورق زد

و مهربانی را

به سمت ما «هل داد»

(در نسخه‌های جدیدتر: «کو چاند»)

شگرد یا تکنیکِ حس‌آمیزی یا Synesthesia که طی آن رنگ‌ها بوییده می‌شوند و عطرها به نام رنگ‌ها خوانده می‌شوند و صداها استشمام می‌گردند و از این قبیل، مکرراً به وسیله سپهری تجربه شده است. این حس‌آمیزی گاه بسیار زیبا و بدیع و گاه ثقیل و دور از ذهن است. شنیدنِ صدای شاعر که حسی سمعی است به شکلِ یک کیفیتِ عاطفی پیچیده (حزنِ پریشانِ واقعیت) توصیف می‌شود.

سپهری می‌گوید که صدای فروغ بیان‌کننده پریشانی و اندوهی است که یادآورِ

واقعیت‌های تلخ پیرامون ما است. به جای چشم‌ها که دیدنِ مستقیمِ فیزیکی را به عهده دارند، پلک‌ها (که کنایه از بسته بودن چشم‌ها است) در کارِ یک نوع کشفِ شهودی عمیق و رازآمیز (Mystique) هستند که به کمک آن‌ها شاعر، قلب تپنده عناصرِ زنده پیرامونش را به دیگران باز می‌نماید.

شاعر، دستانِ بخشنده دارد که به کمک آن‌ها سخاوت و مهربانی از دل‌گریخته‌ای را به سوی ما دوباره کوچ می‌دهد. تأکید بر «هل دادن» یا «کوچاندن» سخاوت و مهر به سوی دیگران به این معنی است که این فضیلت‌ها از ما گریخته بودند و شاعر دوباره آن‌ها را به جایگاهِ سزاوارشان بازگردانده است.

به شکل خلوت خود بود

و عاشقانه‌ترین انحنای وقت خودش را

برای آینه تفسیر کرد.

در این بخش به غایت زیبا، سپهری اذعان می‌کند که شاعر در خلوتِ خود همان بود که در «محراب و منبر» بود، و این فضیلتی است بس عظیم و اشاره‌ای دارد به این بیتِ پرآوازه حافظ:

واعظان کاین جلوه در محراب و منبر می‌کنند

چون به خلوت می‌روند آن کار دیگر می‌کنند

تفسیر کردنِ «عاشقانه‌ترین انحنای وقتِ خود برای آینه» به این معناست که شاعر دارای چنان صداقت و صراحت و بی‌پروایی است که پیچیده‌ترین زوایای ضمیر و روان خود را بیان می‌کند و ابایی از دیدنِ خود در آینه (نمادِ خودآگاهی) ندارد.

او برخلافِ آن دیگران که همواره از واقعیت‌های وجودی خویش گریزانند، سرودِ عشق را دلیرانه در برابر آینه می‌خواند و واهمه‌ای از دیدن یا دیده شدن ندارد.

و او به شیوه باران پر از طراوت تکرار بود

و او به سبک درخت

میان عافیت نور منتشر می‌شد

همیشه کودکی باد را صدا می‌کرد

همیشه رشته صحبت را

به چفت آب‌گره می‌زد

برای ما، یک شب

سجود سبز محبت را

چنان صریح ادا کرد

که ما به عاطفه سطح خاک دست کشیدیم

و مثل لهجه یک سطل آب تازه شدیم.

در این جا سپهری از «دوست» می‌گوید که چه بود و چه گونه بود و خواننده را با ظرایف روح و طبع فروغ آشنا می‌کند. معمولاً تکرار موجب ملال و دل‌تنگی است، مگر آن‌که این تکرار مثلاً در مورد قطرات جان‌بخش و روح‌فزای باران باشد. سپهری در این جا نکته ظریف و خیال‌انگیزی دارد. می‌گوید مصاحبتِ فروغ مانند باران که تکرارش موجب صفای روح می‌گردد همواره تازه و باطراوت بود و هرگز از هم‌نشینی مکرر او ملال حاصل نمی‌گشت. همان‌طوری که درخت، شاخه‌هایش را به سوی نور می‌فرستد او هم شاخه‌های جان و روحش را به سوی خورشید حقیقت فرار و یانده بود. خطاب کردنِ کودکی باد (نسیم) نشانه جست‌وجو کردنِ آرامش و لطافت است و همان‌طوری که گل‌ها نسیم را می‌خوانند و با ورزش آن به وجد و سرور می‌آیند او نیز با خواندن نسیم به تجربه مشابهی دست می‌زد. «رشته صحبت را به چفتِ آب گره زدن» نشانه سادگی کلام است که از مشخصات بارز فرهنگ شعری فروغ است. سپهری سرانجام صراحت فروغ را در بیان عشق به یاد می‌آورد که شگفت‌انگیز بود و تسری می‌یافت و یارانش را به قلمرو عاطفه و طراوت می‌برد.

و بارها دیدیم

که با چقدر سبد

برای چیدن یک خوشه بشارت رفت

در این بخش زیبا سپهری به‌طور غیرمستقیم اشاره‌ای به زندگی پر از رنج و شیدایی فروغ دارد که همه چیز را از خود آموخت و بدون راهنما در این قحطستان به راه افتاد و باده‌ها سبد در دست به هر کجا که احتمال وجودِ گوهری در آن می‌رفت سر کشید و برای چیدن خوشه‌های فرهنگ و خلاقیت از امن و آسایش خود گذشت.

ولی نشد

که روبه‌روی وضوح کبوتران بنشیند

و رفت تالب هیچ

و پشت حوصله نورها دراز کشید

اما او با این همه عطش سوزان ناکام ماند و مرگ فرصت نداد که سرانجام به آرامشِ خاطری که سخت سزاوارش بود دست یابد و همه سبدهایش را پر کند، و پیش از آن‌که فرصتی یا فراغتی یابد به دیار نیستی شتافت و در پشتِ روشنی‌ها آرام گرفت.

و هیچ فکر نکرد
که ما میان پریشانی تلفظ درها
برای خوردن یک سیب
چه قدر تنها ماندیم.

حوا و آدم سیبِ عشق را خوردند و از بهشت رانده شدند. خوردن آن سیب جسارتی
افسانه‌ای بود و همهٔ ابنای بشر فرزندان این جسارتند. در این جا شاعر به زبان کنایه اشاره
می‌کند به شجاعتِ فروغ در بیانِ عواطف و غرایز انسانی خود و این‌که پس از او باز ماندگانِ
پریشانش نمی‌دانند کدام در را بگشایند که به رستگاری بینجامد.

۱۵ مرداد ۱۳۷۹

شاعری که از ابتدای خلقت می آید

محسن طاهر نوکنده

کفش هایم کو

چه کسی بود صدا زد: «سهراب»

کسی از آن سوی بربریت «سهراب» را صدا می زند. گویی سفری در پیش است. سفری که دنباله همان منظومه «مسافر» است. وقتی که شاعر می خواهد لحظه ای بیاساید. در یک استراحت شرقی زیر سایه نارونی که ریشه در «فنا» دارد - ناگهان صدای کشدار زنگوله زمان به گوش می رسد و عبور از «مدنیت» را بشارت می دهد. اینک، هجرتی به خویشتن خویش؛ رسیدن و واصل شدن به نهایتی ابتدایی و گریزا.

بوی هجرت می آید

بالش من پر آواز پر چلچله هاست.

سفری به جست و جوی «نشانی» از بی نشان. پس «خانه دوست کجاست»؟ خانه دوست که همه چیز او است جز همان طبیعت سیال نیست. «پس خردمند... خود را در طبیعت می جوید و طبیعت را در خود، و وجود خویش را مستحیل در کل وجود، و خود را در جاودانگی طبیعت و دائو ابدی می سازد» و این هجرت، این شوق و جذبه، سفری به فضا است نیست «تو در این جا آسایشی باز نخواهی یافت - در امپراتوری هیاهو و فضا است» و زمین زیر پای شاعر پوک نیست و زیر آب هم حرکت نمی کند - شاعر خود زمین و آب است و این یعنی «دائو» که آن را «ان الحق» گفتن «منصور حلاج» هم می توان نامید.

سپهری شاعر فضاها را روشن است، در فواره های نور حرکت می کند، ره گذر دهلیزهای رنگارنگ طبیعت بدوی و دور از مدنیت است؛ که مدنیت فاجعه عظیمی است، گره کور داستان بشر است، و این سفر هجرتی نیست که ژید داستان کهن اش را باز گفته است. این فقط یافتن خویشتن است، در ماوراء بی خویشی؛ در طبیعت بکر، استحاله ای در طبیعت که مادر همه ما است.

سپهری شاعری اجتماعی نیست و حرف‌های بزرگ و دهن‌پرکن هم نمی‌زند. او فقط مدافع سرسخت معصومیت و پاکی است و برای همین است که زبان کودکانه، لطیف و پاکی دارد، و برخی به اشتباه آن را زبان زنانه دانسته‌اند.

شعر سپهری که هاله‌ای است بر وجود لغزنده و اثیری شاعر، نشان‌دهندهٔ انسان وحشت‌زده‌ای است از قرن «هیا هو و خشم»، انسانی که تنهایی را با همهٔ هیبت شکننده‌اش احساس می‌کند. او از تمدن می‌گریزد. همان‌گونه که «لانو دزو» می‌گریخت و «... انسان گرفتار دردها و پلیدی‌های تمدن است» و اگر می‌خواهد به قول «جوانک دزو»، شارح دیگر، گوش کند و روحش را هم چون صفحه‌ای سپید نگاه دارد و نسبت به عالم بیرون انفعالی از خویشتن نشان ندهد، نمی‌تواند و در همین جا است که شکست با او است. شاعری که از هیاهوی مدنیت می‌گریزد، ناگاه با شعرهای «و پیامی در راه» و «پشت دریاها»... به پشت سر نگاه کرده و «راهله» وار نرمش و لطافت لغزندهٔ خویش را از دست می‌دهد و سخت و خاراایی برجا می‌ماند، و اگر «بودا» وار معتقد باشد که «من فقط برای این آمده‌ام تا از رنج‌های این زندگی بکاهم».

هرچه دشنام، از لبها خواهم برچید

هرچه دیوار، از جا خواهم برکند

در حد او نیست و اگر جز این باشد به سپهری گویندهٔ «تو شگرف، تورها، و برازندهٔ خاک» یا «می‌دانم سبزه‌ای را بکنم خواهم مرد» لطمه‌ای شدید وارد خواهد آمد و «چینی تنهایی‌اش» خواهد شکست.

شعر «آب» نمونهٔ کامل توجه کردن به عرفان چین است «کیست که بتواند آب تیره را صافی کند؟ اما اگر آن را ساکن بگذاری کم‌کم خود صافی می‌شود» همان‌گونه که «لانو دزو» گفته است:

آب را گل نکنیم

در فرودست انگار، کفتری می‌خورد آب

اما همین که می‌خواهد مدینهٔ فاضله‌ای را مثال بزند و گرایشی به سویی یا کششی به جهتی مشخص پیدا کند و بدین‌گونه مرزی یا حصاری به دور این خلود «اندیویدالستی» بکشد به سقوط منتهی می‌شود:

مردم بالادست، چه صفایی دارند...

بی‌گمان پای چپرهاشان جاپای خداست.

و این «خدا» دیگر آن «دائو» یا آن «جوهر» سیال ازلی و ابدی نیست بلکه «خدایگان» است.

سپهری هنگامی که از این زمانه پراضطراب، که قهرمان می‌طلبد و جنگجو و مبارز به میدان تاریخ دعوت می‌کند، روی گردان می‌شود و چون لاک‌پشتی دم خود را به گل ولای کنار رودخانه روحش می‌کشد بیش‌تر صمیمی و پرشکوه جلوه می‌کند:

و آن وقت

حکایت کن از بمب‌هایی که من خواب بودم، و افتاد
حکایت کن از گونه‌هایی که من خواب بودم، و تر شد
بگو چند مرغابی از روی دریا پریدند.

«لائودزو» می‌گوید انسان با زمین هم‌آهنگ است. زمین با آسمان هم‌آهنگ است. آسمان با طریق هم‌آهنگ است، و طریق با طبیعت خود هم‌آهنگ است. و این شعر «لی - پو» شاعر مشهور قرن هشتم میلادی چین که «مرغان همه به نشیمنگاه خود پریده‌اند - و آخرین پاره ابر نیز به کندی درگذر است - ولی کوه و من که در این جا در کنار هم نشسته‌ایم - ما دو، هرگز از یک‌دیگر خسته نمی‌شویم» با سروده‌های سپهری هم‌آهنگی نشان می‌دهد.

تنهایی در شعر سپهری به حدّ زیادی دیده می‌شود و این تنهایی جفت جدایی‌ناپذیر او است. تنهایی او مثل تنهایی ماه، تنهایی رودخانه، تنهایی شب، تنهایی همه اشیاء و بالاخره تنهایی خداست.

او می‌خواهد با فریاد بگوید «یک نفر دل‌تنگ است - یک نفر می‌بافد - یک نفر می‌شمرد - یک نفر می‌خواند» که تصویر از کارگاه‌های قالی‌بافی ایران هم هست. ولی این جا دیگر کارگاه جان است و رسیدن به اشراق. و این یک نفر آمده است تا شاید بتواند در این آبادی نوری، ریگی یا لبخندی پیدا کند و سرمست بدود تا ته دشت برود تا سر کوه...

وقتی شاعر نقاش است و شعرش دارای خصوصیات اَن‌تیمیزم «جاندار انگاری» است، فضاهایی را لمس می‌کند که زبانش را الکن جلوه می‌دهد بهترین نمونه، تصویرهای شعر «جنبش واژه زیست» است.

از طرفی هم شاعر با آوردن بعضی ترکیبات، صفت و موصوف یا مضاف و مضاف‌الیه‌ها مثل «سرطان شریف عزلت»، «عضلات بهشت» برای شاعرانی که در ردیف «موج نویی»‌ها هستند این توهم را به وجود آورده است که می‌توان فی‌المثل ترکیباتی مثل «زیلوی فرصت»، «بوته اندوه» آورد و این چنین نوجویی کرد، و برای همین است که شاعران «موج نو» را در پاره‌ای از جهات متأثر از سپهری می‌دانند.

سپهری گذشته از دارا بودن خصوصياتی که گذشت در پاره‌ای از جهات سخت به

بی‌بضاعتی کلمه دچار می‌شود، و به‌طور کل تکنیک را نمی‌شناسد. نگاه کنید به پاره‌ای از شعر دوست: «و دست‌هاش – هوای صاف سخاوت را – ورق زد – و مهربانی را به سمت ما [کوچاند]» و در شعرش هرازگاهی می‌توان نشانی از شاملو و نیما دید، و آن‌گاه از عشق باید سخن گفت که در چشم سپهری نوعی واصل شدن است. و سرانجام باید گفت سپهری همه چیزها را رنگی و سه بعدی می‌بیند و فکر می‌کنم به جای گلبول‌های قرمز و سفید در خونش رنگ و نور با هم عجین شده‌اند...

سرگذشتِ ناتمامِ شاعر

فتح‌الله اسماعیلی

اتاق آبی، بخشِ ناتمامِ سرگذشتِ سپهری به قلم خود او، ده سال پس از مرگِ ناب‌هنگامِ شاعر منتشر شد. این کتاب کم‌حجم که سپهری در سال‌های پایانی عمر خود به نگارش آن دست زد توصیف دوره‌های مختلفِ زندگی شخصی و هنری او است. علاوه بر نقلِ احوالاتِ دوره‌ی کودکی شاعر در این کتاب دیدگاه‌های او درباره‌ی مکتب‌های مختلفِ نقاشی و ویژگی‌های هنر خاور و باختر، به صورتِ کوتاه و پراکنده، ارایه شده است. زبانِ کتاب ساده و شاعرانه است، و آمیخته به اصطلاحاتِ عارفانه و تلمیحاتِ گوناگون، و نیز اشاراتِ نمادین به اسطوره‌های هندی و شرقی. برای خواننده‌ای که از این اصطلاحات و اشارات دریافتِ روشنی ندارد خواندن کتاب و دریافتن مضامین آن قدری دشوار، و در مواردی نامیسر، خواهد بود.

در واقع اتاق آبی طبع آزماییِ شاعر و نقاش در نثرنویسی و گونه‌ای حدیثِ نفس است که در حاشیه‌ی آن، جابه‌جا، مآخذی ذکر شده که علاقه و غوطه خوردنِ سپهری را نسبت به متون عرفانی و اندیشه‌های کهن شرقی و نام و آوازه‌ی نقاشان نام‌آور جهان نشان می‌دهد. بخشِ نخست کتاب با توصیفِ باغ و اتاق آبی خانه‌ی مادری و زادگاهِ شاعر آغاز می‌شود. صفات و تصاویری که سپهری از خانه‌ی کودکی خود به دست می‌دهد در اشعار او نیز دیده می‌شود: «اتاق آبی از صمیمیتِ خاک دور نبود. مادر این اتاقِ زندگی می‌کردیم... تا پایان در این اتاق می‌مانیم. و اتاق تا پایانِ خالی می‌افتد.»

پس از این توصیف، شاعر شرحِ رنگارنگی از فلسفه‌ی رنگِ «آبی» در بودیسم و هندویسم ارایه می‌کند، و رنگِ اتاقِ آبی را با زندگی افسانه‌ای مار، این حیوانِ اساطیری، درمی‌آمیزد: «مار در خانه‌ی ما زیاد بود. گنجی در کار نبود.» و آن‌گاه توضیح می‌دهد که مار از نظر شکارچیان کاراییب و آرداک چه گونه حیوانی است، و چرا این حیوان را در فرهنگ‌های گوناگون نمادی

از «معنویت آمیزشِ بارور» آفرینش آدم، نگهبان گیاهان و درختانِ پُر شکوفه و رنگین می‌دانند. هر عبارتی که سپهری از خانهٔ کودکی خود و در توصیف اعضای خانواده‌اش می‌آورد با شرح یک اسطوره یا باور قومی بخشی از مردم ساکن در کرهٔ پهناور زمین همراه است. در واقع شاعر اتاق آبی را خاستگاه جهش خیالِ خود و غوطه‌خوردن در اعماق فرهنگ‌های کهن و ناشناختهٔ دور و نزدیک می‌داند.

این احساس به خواننده دست می‌دهد که اطلاعات و محفوظاتِ دایرةالمعارفِ شاعر چنان او را از خویشتنِ خود بی‌خود کرده است که نمی‌تواند ذهن خود را به هیچ شیء یا واقعیتی، چنان‌که هست، یا چنان‌که می‌نماید هست، معطوف کند. نگاه او از درونِ اشیاء و ذاتِ واقعیات می‌گذرد و او را به فراسوی جهانِ مرز خیال و رؤیا، احلام و اضغاث، می‌کشاند. این که چه چیز نظر شاعر را گرفته و او را برانگیخته است در ابهام می‌ماند: اشیاء یا اطلاعات، واقعیت یا اسطوره، عین یا ذهن؟ برای کسانی که می‌خواهند شاعر را بشناسند، یا بدانند که او از کجا برخاسته و بر ذهن او چه نیرویی اثر گذاشته و او را به خلجان واداشته است، اتاق آبی چندان راه‌گشا یا رضایت‌بخش نیست. خواننده مانند عموی شاعر، که مردِ روستایی صاف و صادق و بی‌شیلۀ پیلۀ ای است، نیازمند توضیحاتی است که شاعر، در بزرگ‌سالی، به عموی درگذشته‌اش می‌دهد؛ اما متأسفانه خواننده، هم‌چون عموی شاعر، خود را در مقامِ حضورِ زنده‌ای نمی‌یابد، و نمی‌تواند آن چه را که شاعر می‌گوید - ظاهراً توضیح می‌دهد - به درستی بفهمد.

شاید این توقع چندان به جایی نباشد که خواننده از شاعر یا نویسنده بخواهد که به گونه‌ای بسراید یا بنویسد که همهٔ ابعاد سروده یا نوشته‌اش فهمیده شود. اما اگر خواننده دریابد که سرودهٔ شاعر یا نوشتهٔ نویسنده از چه یا دربارهٔ چه می‌گوید طبعاً سزاوارِ سرزنش نیست.

برای نمونه سپهری در پایانِ نخستین بخشِ کتاب اشاره‌ای دارد به صادق هدایت و تأثیرپذیری او از ژرار دونروال و استعارهٔ «نیلوفر کبود» - در بوف کور - که بسیار مبهم، و چه بسا ارباب‌آمیز، است: «آبی رنگِ اصلیِ رمانِ نوالیس است: «در کتابِ من همه چیز آبی است». به چشم او آسمانِ آبی و رنگِ آبی تمثیلِ وحدتِ ازلی است. هولدر لین که در سروده‌هایش همان تم را دارد، آبی را در یک شعر تماشایی می‌ستاید: in lieblicher blaue. نروال از گلِ آبِ فراموشم مکن حرف می‌زند. و مقلد او، نویسندهٔ سطحی ایرانی، از نیلوفر کبود.» خواننده از این عبارت چه می‌فهمد؟ نویسنده توقع داشته است خواننده چه بفهمد؟ اشارهٔ نویسنده به رنگِ آبی در رمانِ نوالیس و سرودهٔ هولدر لین و گلِ آبیِ فراموشم مکن در

اثرِ نروال و نیلوفرِ کبود بوف کور چه کشف یا حقیقتی را بیان می‌کند؟ معرفی هدایت به عنوان «نویسندهٔ سطحی ایرانی» و «مقلد» نروال بر چه پایه و اساسی است؟ از این پرسش‌ها در هر صفحهٔ اتاق آبی مسلسل می‌توان ذکر کرد.

در واقع نویسنده، به رغم آن‌چه در اشعارِ پرورده‌اش نظیر صدای پای آب و مسافر می‌بینیم، احساسات و عواطف و اندیشه‌های فردیِ خود را که معطوف به کلمات و «تصاویر خیالی» است بیان نمی‌کند — و گویی که از نشان دادنِ آن‌ها ابا دارد — و دستِ بالا خواننده با کلماتِ قصارِ معماآمیزی روبه‌رو است که نویسنده آن‌ها را قلم‌انداز به دنبال هم ریشه کرده است. جایگاهِ نویسنده کاملاً «برگزیده» است، و از همین رو مرعوب‌کننده نیز هست، و خواننده خود را رودر رو، و هم‌تراز، با نویسنده احساس نمی‌کند. این‌طور به نظر می‌رسد که در اتاق آبی کلمات صرفاً از حیثِ کلمه بودن، از حیثِ آهنگ آن و نه معنی داشتن، به کار رفته‌اند، و به همین جهت از هدفِ طبیعیِ خود، که انتقالِ معنا و احساس است، دور می‌افتند. در وضع فعلیِ اتاق آبی را، چنان که در «یادداشتِ ویراستار» کتاب می‌بینیم، باید «یک سرگذشتِ نیمه تمام» بدانیم که به صورتِ ارتجالی و سردستی نوشته شده است و نویسنده مجالِ پرورش و وادویشِ مطالبِ آن را نیافته است؛ اگرچه نویسنده در پایان بخشِ نخستِ کتاب — اتاق آبی — تاریخِ اتمام (پایان ۵ آبان ۱۳۵۵) گذاشته است. اما به هر رو می‌توان با ویراستارِ کتاب هم‌نظر بود که «همین نوشته‌ها در صورتِ فعلیِ خود نیز ادامهٔ تخیلاتِ شاعرانه و ظرافت‌های فکری سپهری را در جای جای خود دربردارند»؛ هرچند می‌توان در آن‌ها از منظر صرافی و نقد نگریست.

گفت و گو

راز ماندگاری سهراب

به روایت احمد رضا احمدی

● آقای احمدی به عنوان دوست مرحوم سپهری و کسی که هنرمند نیز هست، لطفاً سابقهٔ آشنایی خود را بیان کنید؟

حوالی سال ۱۳۴۰ بود. سهراب یک نمایش‌گاه در تالار فرهنگ برگزار کرد که من ابتدا با کارهای نقاشی‌اش آشنا شدم. در همان سال‌ها یک کتاب شعر هم به چاپ رساند به نام «مرگ رنگ» که تأثیر بسیار زیادی از نظر شیوهٔ بیان در نسل آن روز به جا گذاشت. زبان سپهری بسیار ملموس‌تر از نیما برای جوان‌های آن روزگار بود. این کتاب برای من که در اوایل کار بودم بسیار مؤثر بود. آشنایی ما به این ترتیب شروع شد و از آن سال‌ها ادامه داشت تا این که حوالی سال‌های ۱۳۴۶ یا ۱۳۴۷ که من در انتشارات «روزن» سردبیر مجلهٔ روزن بودم و سپهری پس از ترجمهٔ فرانسه به تازگی ترجمه از زبان انگلیسی را هم شروع کرده بود که در آن مجله چندین شعر از سهراب چاپ کردیم و بعد در آمریکا. یک روز عصر، یک‌شنبهٔ بسیار کسالت‌آوری بود. غربت تأثیر بدی در من گذاشته بود. ناگهان زنگ در آپارتمان به صدا درآمد و سهراب سپهری با چمدانش وارد شد و بعد مدتی هم در منزل منوچهر یکتایی (نقاش ایرانی) بودیم. سهراب در همان سال‌ها چند نمایش‌گاه از آثارش در آمریکا برگزار کرد که بسیار موفقیت‌آمیز بود. از کارهای جالب سهراب در آمریکا جست‌وجو و کندوکاو بود. من در محلهٔ هارلم زندگی می‌کردم و معمولاً شب‌ها از ترس، از منزل خارج نمی‌شدم، ولی سهراب تا صبح به قول خودش در حال «کشف» بود. به عقیدهٔ من در نسل گذشته تنها دو شاعر جست‌وجوگر وجود داشتند که هرگز توقف هم نکردند؛ سپهری و فروغ فرخ‌زاد. سپهری با غزل شروع کرد، ولی متوقف نشد و حتی از شعر نیمایی هم گذشت تا به مرحلهٔ کمال سپهری بودن رسید و تال‌حظهٔ مرگ به جست‌وجو ادامه داد و ریاضت را تجربه کرد. سپهری در آن سال‌ها حداقل تا چاپ آوار آفتاب تمامی آثارش را به سرمایهٔ خودش چاپ

می‌کرد. به ایران و فرهنگ ایرانی عشق می‌ورزید. اعتقاد داشت باید بر این اوراق برگ‌هایی اضافه کرد و از تکرار پرهیز کرد و این ایران‌دوستی حتی در کارهای نقاشی سهراب نیز مشهود است. سپهری از معدود هنرمندان ایرانی بود که هجوم فرهنگی غرب را به جوامع شرق دریافته بود. خوب، سال‌های پس از جنگ جهانی دوم هجوم فرهنگ همبرگر و شلوار جین آغاز شده بود. مثلاً فرانسوی‌ها نیز در مقابل این هجوم مقاومت می‌کردند و این در آثار افرادی مانند سیمون دوبوار نیز قابل بررسی است. یادم می‌آید وقتی که مارشال دوگل به ایران آمده بود در مقابل کاخ گلستان به میان مردم رفت به آن‌ها هشدار داد. من امضای سپهری را عصاره‌ای از فرهنگ و خط ایرانی می‌دانم و نقاشی‌هایش را یک مینیاتور خلاصه شده از فرهنگ و طبیعت ایران.

● به عنوان دوست سپهری از واقعه مرگ او چه خاطره‌ای دارید؟

من در مدت بیماری، نتوانستم خودم را راضی به ملاقات با سهراب بکنم. می‌خواستم همیشه در ذهنم فردی پر حرارت و کوشا باقی بماند. من مرگ سپهری را نپذیرفتم و نخواهم پذیرفت. فکر می‌کنم بسیاری از هنرمندان در زمان حیات خودشان با عدم پویایی مرگ را می‌پذیرند، اما سپهری از این دسته نبود. شاعر از آینه رها می‌شود و در فضای اطراف خود یا جامعه‌اش استنشاق می‌شود. خوب اگر بعد از مدت‌ها گورستان‌ها از میان بروند چه باید کرد؟ سپهری و امثال او در میان آثارشان جاوید باقی هستند.

● به نظر می‌رسد سپهری به عرصه جدیدی از تفکر رسیده بود که بسیار هم برای نسل امروز جذاب و ملموس است. شما جایگاه شعر سپهری را در میان نسل کنونی چه گونه ارزیابی می‌کنید؟

دلیل اصلی موفقیت شعر سپهری را در تفکر او می‌دانم. من اعتقاد دارم که شعر مانند اسکناس است و اگر پشتوانه فلسفی و ادبی داشته باشد رایج است در غیر این صورت رایج نخواهد شد. شعر اگر فاقد تفکر و اندیشه باشد تبدیل به جملات آهنگین و رمانتیک خواهد شد که از برقراری ارتباط با دنیای اطراف عاجز می‌ماند. جاذبه شعر او در فراخوانی است که برای احیای هویت ایرانی صورت می‌گیرد. منظومه‌های «صدای پای آب» و «مسافر» یک دعوت است. دعوت تنها نباید جنبه سیاسی داشته باشد. سپهری به مجموعه حیات می‌اندیشد. سیمین بهبهانی در این مورد می‌گوید: «پس از شهریور ۲۰ ناامیدی و بدبینی مد روشن‌فکری شده بود.» سپهری مانند عرفای ایرانی به حیات و زندگی دعوت می‌کند. مثلاً شعر حافظ در سنگین‌ترین شرایط زندگی پس از حمله مغول سروده شده، است اما حکایت یأس و ناامیدی در آن وجود ندارد. دوران سپهری، روزگار هجوم فرهنگ غرب است و

فروریختن بنیان‌های اخلاقی جامعه. ارزش‌های جدیدی از نوع غربی رایج می‌شوند و هویت یک ملت در آستانه تهدید قرار می‌گیرد. تولد انقلاب یعنی جست‌وجو در ارزش‌های از دست رفته و به همین دلیل سپهری برای نسل جست‌وجوگر امروز، یک سمبل شده است. از کاشان سخن می‌گوید نه نیویورک. نیویورک را درک کرده است بدون این‌که در آن استحاله شده باشد.

● امروز نام سهراب سپهری بر روی هر کتاب یا آلبومی می‌تواند تیراژ بسیار به دنبال داشته باشد. شما این شیوه مطرح شدن او را چه گونه ارزیابی می‌کنید؟
من فکر می‌کنم، نباید در مورد انتشار آثار هنری خست به خرج داد. این آثار باید منتشر شود و به دست جامعه و دوستداران برسد تا در یک شرایط کاملاً عادی جامعه نسبت به آن‌ها قضاوت کند. نقد و بررسی آثار هنرمندان موجب بالندگی فرهنگی جامعه می‌شود. مثلاً در مورد نقاشی سپهری باید بررسی صورت گیرد تا جنبه‌های مثبت آن مشخص شوند. دوران جوانی سپهری در روزگاری سپری شده که نقاشی در ایران، در حالت توقف به سر می‌برد. سپهری، محصل و سعیدی این نقاشی را به حرکت درآورده و مکتب جدیدی آفریدند و کاسه آش رشته هم نقاشی نکرده‌اند که نامش را نقاشی ایرانی گذاشته باشند. سپهری را نمی‌توان جدای از اشعار و نقاشی‌هایش مثلاً در قالب جمله کلیشه‌ای «سپهری شاعر رنگ‌ها و نقاش واژه‌هاست» جست‌وجو و یا محصور کرد. سپهری یک هنرمند سیال بود و به تنهایی دو کار بزرگ را به انجام رساند. جالب است بدانید سپهری حتی یک فیلم کوتاه انیمیشن به همراه فروغ فرخ‌زاد ساخت که بسیار هم زیبا بود.

● سپهری سفرهای بسیار کرده است از جمله به شرق. به نظر می‌رسد او تحت تأثیر بودیسم و عرفان تبت است. نظر شما در این مورد چیست؟
به نظر من تا حدی در آوار آفتاب می‌توان به این نتیجه رسید. اما مجموعاً تأثیر عرفان ایرانی بر سپهری بسیار قوی‌تر است. عرفان ایرانی جزء وجود او است. اما عرفان شرقی دریافتی است بنابراین پس از آوار آفتاب نیز رنگ می‌بازد و بیش‌تر جنبه نمادین دارد. البته به نوعی ریاضت و تجربه جدید دست یافته بود.

● از ریاضت نام بردید. اگر بخواهید با توجه به معاشرت با سپهری این واژه را به شکل ملموس برای نسل امروز توضیح دهید چه خواهید گفت؟

فقط کار و کار. وقتی که نقاشی می‌کرد، تا طی آن دوره خاص ناپدید می‌شد. برای او هنر به مفهوم روشن‌فکری مطرح نبود. به ذات هنر عشق می‌ورزید و به افزودن بر فرهنگ کشورش می‌اندیشید. جالب است که سهراب پس از مرگ مخاطب خود را یافته است، مانند نیما. شاید

بتوان گفت مخاطبین سهراب، نوه‌های او هستند. شاعران بزرگ در زمان خود ناشناخته می‌مانند. او ملامت شد، به او حسد ورزیدند ولی از شرکت در باندهای ادبی پرهیز می‌کرد. مثنوی مولانا، به عمر یک فرد شباهت ندارد بلکه ورای یک مقطع زندگی است و این شاید صفت بارز یک آفرینش هنری ناب باشد.

● نظر شما در مورد نوار موسیقی که با اشعار سپهری منتشر شده چیست؟

این مشکل موسیقی ایرانی است. در موسیقی ایرانی تحول رخ نداده است. هفت دستگاه که تکرار می‌شوند کامکار تلاش خود را کرده بود اما انعطاف لازم وجود نداشت. شاید در نسل‌های آینده، موسیقی ایرانی شیوه ارتباط خود را با اشعاری از این دست پیدا کند. مثلاً این‌که در معماری کاشان آسانسور نمی‌توان طراحی کرد. نمی‌توان گفت مشکل از کدام طرف است و شاید موسیقی ما به یک نیما احتیاج دارد. علی‌نقی وزیری تا حدی این کار را انجام داد، با ارکستر، اما تکرار بود و کاری از ریشه صورت نگرفت.

● در اشعار سپهری واژه‌های خاصی وجود دارند که از آن‌ها نوعی مسایل خانوادگی

استنباط می‌شود. مثلاً «وقتی پدرم مرد، خواهرم زیبا شد.» نظر شما در این مورد چیست؟
در اشعار هیچ شاعری واژه خاص وجود ندارد بلکه دیدگاه نو مطرح می‌شود. در نسل جدید شاعران ما فروغ فرخ‌زاد و سپهری تلاش کرده‌اند تا از استحاله شدن برخی از واژه‌ها در قالب شعر جلوگیری کنند. همان‌گونه که نثر خوب یا بد وجود ندارد بلکه تفکر خوب یا بد وجود دارد. سپهری از به کار گرفتن تجربیات دیگران پرهیز کرد و این از بزرگ‌ترین محاسن ادبی او است.

● منتخب اشعار سهراب به همت شما به چاپ رسید. در این کار مبنای گزینش اشعار چه

بود؟

در میان اشعار سپهری «دو منظومه» را ترجیح می‌دهیم و به نظر من این مبنای حیات و تفکر اوست. من هم از «دو منظومه» شروع کردم. برای پایان کار خودم «صدای پای آب» و «مسافر» را انتخاب کردم و از آخر به اول رسیدم و در هر دفتر ارتباط میان کل «هشت کتاب» را حفظ کردم.

در پایان جمله یا خاطره‌ای از او بگویید.

سهراب همیشه تکرار می‌کرد و می‌گفت: ببخشید شما شاعر هستید یا شخصی؟

نقد و بررسی

نقاشی‌های سهراب سپهری

تاریک و روشن سهراب سپهری

فریدون رهنما

روشنی گل در برابر تاریکی مرغ قرار گرفته است. از همین جا می‌توان آغاز سخن کرد؛ چه درباره سهراب سپهری و چه به‌طور کلی درباره نقاشی. الوار، شاعر فرانسوی، وضع هنرمندان را به وضع «برادران بینا»ی قرون وسطی تشبیه کرده است. اینان مردانی بودند که با زنان کور ازدواج کرده بودند. شاعر می‌گوید هنرمندان — که بینا هستند — همسر همگان کورند، می‌کوشند برای دیگران چیزهایی را توصیف کنند که آنان نمی‌بینند یا ندیده‌اند.

اما روشن‌ی گل و روشن‌ی زندگی خیره‌کننده و گاه کورکننده است. به رنگ‌ها، پهنه‌ها و فضاها می‌بخش می‌شود و در چشمان هنرمند پاشیده می‌شود. دلهره او را صدچندان می‌کند، قلم‌مویش را می‌لرزاند و گاه به زانویش درمی‌آورد. در ساعات آخر زندگی‌اش «ون گوگ» فقط خورشید می‌دید. خورشید و آفتاب‌گردان و زمین و زمان دور سرش چرخید و سرانجام روشن‌ی خیره‌کننده زندگی او را از پای درآورد.

این کش‌مکش بارها تجدید شد و بارها باز تجدید خواهد شد. زندگی به اندازه‌ای فراوان و گوناگون و بی‌کران است که نمی‌توان آن را باز نمود. رنج و درد و کش‌مکش از همین جا آغاز می‌شود و به همین جا نیز پایان می‌یابد.

و جنجال‌های هنری و دعوای بی‌شمار هنرمندان و هنردوستان میان خودشان و با دیگران همه جزئی است از اصل بزرگ دیدن. دیدن و چه گونه دیدن. همه مکتب‌های هنری نیز سرانجام به این اصل باز می‌گردد؛ زیرا نقاش می‌کوشد که ببیند. بیش‌تر و بهتر ببیند. این تشنگی هرگز فرو نمی‌نشیند؛ زیرا زندگی بی‌کران و نیز شیشه‌های دید، بی‌شمار. تا کجا این دید می‌تواند یک جانبه و بی‌پروا باشد و آیا میان دیوانگی و دیوانگی دید مرزی هست؟ به سختی می‌توان پاسخ داد. مرزی نبوده و نیست. مرز خود ماییم، قراردادهای ماست، اگر نه همه چیز در هم می‌آیند و خدا می‌داند آیا واقعیت همین آشفتگی‌هاست یا نظم‌های به ظاهر

خردمندانه. پرده‌ای ما را از دیدن بازمی‌دارد. بی‌گمان پرده‌ای هست. همیشه. انیشتین این را می‌گفت، و پیش از او عارفان ما. «هست از پس پرده گفت‌وگوی من و تو...» برداشتن این پرده یا پس زدن آن کاری است دشوار و پرخطر. همه از آن می‌هراسند، زیرا آدمی برای آسوده زیستن خوش دارد قالب‌ها و حدودی برای خویش بسازد. رستن از این قالب‌ها کاری است از نوع کار «پروته». هر هنرمند واقعی، پروته‌ای است که شاید خود نداند. با قراردادهای درمی‌آویزد و همیشه آن‌سوی آن را می‌خواهد ببیند. همگان گاهی از راه‌های دیگر با او سر چهارراهی‌ها برخورد می‌کنند و آن‌گاه سرودها و نقش‌های توانایی پدید می‌آید و گاه به کوری خویش خو می‌گیرند و از آنان و گفت‌وگوهای هذیان‌نمای آنان رومی‌گردانند. به هر حال هنرمند دزدِ رازهای زندگی است. بیش‌تر پیش می‌آید که سرانجام به زانو درآید. «ردن» می‌گفت نخستین دشمن من سنگ است. «میکل آنجلو» در آخرین روزهای زندگی‌اش به این اندیشه رسیده بود که کوه‌های پهناور را به شکل پیکره‌هایی عظیم درآورد. «مدیلیانی» روزی با کسی هم‌دست شد که سنگ بزرگی را از درون ساختمانی ناتمام برآید. هنگامی که هم‌دست او سنگ را از آن‌جا بیرون آورد به او گفت بهای این سنگ چه اندازه است، و مدیلیانی گفته بود: هیچ! و هم‌دست خود را به خشم آورده بود که بی‌خود زحمتی به خود داده است.

این درآویختن با قراردادهای، این دید، این بینایی برای مغرب‌زمینی‌ها شاید تازه داشته باشد، اما ما مشرق‌زمینی‌ها با آن بیش‌تر خو گرفته‌ایم. عارفان و برخی از شاعران ما در راه این بینایی کوشش‌های فراوان کرده‌اند. گاه ناگهان دست از زندگی عادی خود برداشته‌اند و راهی دیگر را برگزیده‌اند تا مگر بیش‌تر ببینند. از شهید بلخی که گفت: اگر غم را چو آتش دود بودی / جهان تاریک بودی جاودانه... تا بانگ کسانی که خرقة سالوسی — که همان قراردادهای است به دور افکندند و بانگ برآوردند: ای قوم به حج رفته، کجایید کجایید؟... همه تشنه دیدن و دریافتن بودند. گاهی این تشنگی به صورت هذیان درآمد است: «باز فرو ریخت عشق از در و دیوار من...» اما کیست که بگوید شعر واقعی نوعی هذیان نیست؟ کیمیایی که «رمبو» از آن سخن می‌گفت بی‌این آشفتگی سخن آدمی ساخته نمی‌شود. مولانا به همان اندازه منطقی بود که فلان دانشمند فقه و اصول؛ اما منطق او آن‌سوی منطق را نیز با خود داشت.

روشنی از همه جا «فرو می‌ریزد»... در سکون کارهای چند سال اخیر ما، در آرامشی که در چهارچوب‌های قالب‌های ما بود، روشنی دیگری که بی‌گمان از سوی مغرب‌زمین می‌آید، رخنه کرده است و بسیاری از قراردادهای و قالب‌های ما را تکان داده است. نتیجه آن، هرج و

مرجی است که می‌بینیم و رنج‌مان می‌دهد و گاه به ستوه‌مان می‌آورد؛ اما از لابه‌لای این آشفته‌گی ترکیب‌های نوینی بسان رگ‌های فروزان به چشم می‌خورد. این ترکیب‌ها بیش از آن اندازه‌ای که ما تصور می‌کنیم ارزنده است؛ زیرا می‌تواند حتی برای مغرب‌زمینیان نیز پیام و سخنی تازه باشد.

اما چنین ترکیبی کاری است دشوار. در یکی دو روز و با چند فرمول و دستور شتاب‌زده انجام نمی‌شود؛ زیرا گنجینه‌ای که ما در پشت‌سر داریم به اندازه‌ای سنگین است که نمی‌توان به آسانی و شتاب به آن رسیدگی کرد و از آن بهره گرفت. به چراغ‌های نوینی نیازمندیم، و به گاوآهن‌های نوینی تا این زمین آماده را شخم بزنیم. گاهی چراغ‌ها در کشورهای دیگر ساخته می‌شود که ما ناگزیریم از آن آگاه شویم و بهره گیریم.

و اصل کار همین است که زمین شخم‌زده شود، و نه از آن عکاسی شود. هنرمند نگاه‌بان موزه نیست او پدیدآورنده موزه‌ها است. این‌که در یک پرده جامه‌های ایرانی، معماری ایرانی و دیدگاه‌ها و وضعیات زندگانی کشور ما دیده بشود دلیل آن نیست که این پرده کاری است صدرصد ایرانی و اصیل. آنچه ارزنده‌تر است گوهر و پایه کار است که باید دید از آن کدام سرزمین می‌تواند باشد.

در همین دو پرده رنگین سپهری خیره شوید. هیچ‌کدام از آن فرمول‌هایی را که متداول است در آن نمی‌بینیم، و اگر دقیق نشویم و درنگ نکنیم، می‌توانیم بگوییم که این دو پرده را مردی از سرزمین دیگر ساخته است، و اما هنگامی که سخت به آن چشم می‌دوزیم و در آن فرومی‌شویم، ناگهان، چیزهایی به یادمان می‌آید. آن جهانی که با آن عجین شده‌ایم در سر ما جان می‌گیرد. رنگ‌ها را باز می‌یابیم؛ رنگ‌هایی را که صدمبار دیده‌ایم. آن رنگ میانِ جگرکی و قهوه‌ای کوه‌ها، آن دره ژرف و آن مرغ... مرغ تاریک دل‌مان که به سویی کشیده می‌شود و آرام به آوازهای فروزان گلی تنها و دورافتاده گوش داده است... یا آن رود باریک، در پرده دیگرش که پیرامون آن خشک است، یک‌سان است و تا چشم کار می‌کند هست، و آن چند گلی که بسان دلی آتشین در کنار رودی به شادی روییده و بر پهنای دشت بی‌کران پهلوزده است، زندگی ما است، رؤیای ما است... در این جا حس و دیدگاه با آن آوازی که این همه در سر هنرمند می‌پروراند، یکی شده است، دیگر نه نقاشی انتزاعی (آبستره) مکتبی در کار هست و نه آن نقاشی که داستانی و شاعرانه نامیده شده است. آنچه هست نقاشی است. نقاشی‌ای که در آن همه این گفت‌وگوها و جدال‌های هنری حل می‌شود؛ زیرا از آن هنگام که سرود آغاز می‌شود و می‌توان با رنگ نیز سرودی ساخت، همه این گفت‌وگوها ناپدید می‌شود و نابود. دید سهراب سپهری این است و به سختی می‌توانم باور بدارم که نقاشی از سرزمین دیگر

بتواند همین دید را داشته باشد.

روزی، روزگاری، او از بازی رنگ‌ها لذت می‌برد، پهنه‌های نوینی را جست‌وجو می‌کرد، جهان‌های نهانی و دورافتاده‌ای را باز می‌یافت. از رنگ مست می‌شد و در آن بسان عارفان پیشین ما به قدری می‌رقصید که در ژرفای آن می‌افتاد. در آن خواب می‌دید، شاید خواب جهانی و ارسته و ایمن از کش‌مکش. انگار می‌خواست از درون رنگ جهانی ناپیدا را بیرون آورد و آن‌سوی مرزها را نشان دهد؛ مرزی که میان زندگی و مرگ، تاریکی و روشنی است. در دالان‌هایی که با او به درون آن می‌رفتیم، گوشه‌ها و بودن‌های نوینی را باز می‌یافتیم؛ اما به او می‌گفتم که انگار آن‌سوی دالان‌ها جهانی گیرا تر هست. او نیز بر همین بود، و روزی که برای بار نخست دیدگاهی از آن‌سوی دالان را به من نشان داد بغض در گلویم گرفت. او خود نیز گویی باری از دوشش برداشته شد.

از آن روز دیگر او را کم‌تر دیدم. اما انگار آسوده بودم از این که او سرانجام به راهی رسیده است، و فقط چند روز پیش بود که دو پرده رنگینی را که می‌بینید دیدم. این بار بیش‌تر متأثر شدم و روزنه‌ای در امر نقاشی کشورمان دیدم که چشم‌انداز آن کوشش‌ها و رنج‌های پیشینیانمان است، و اکنون دیگر بر آنیم که به سبکی رسیده است.

دیگر با رنگ بازی نمی‌کند: رنگ به آسانی افزار کار او شده است. سرودهای خود را با آن می‌سراید. جهانی را که می‌بیند اکنون کم‌کم می‌تواند به ما تحمیل کند. این آغاز راهی است که او برگزیده. پایان آن را نه می‌بینم و نه می‌توانم دید. نقاش در کشور ما به کسی گفته می‌شد که نقشی ناپیدا را به ما نشان بدهد. خدا را نقاش ازل خوانده‌ایم. در این باره به مانی می‌اندیشم که همان اندازه نقاش بوده است که فیلسوف و عارف.

انگار این نوع نقاشی کم‌کم دارد در کشور ما آغاز می‌شود.

نقاش شاخه‌ها و پنجره‌ها

(نمایشگاه سهراب سپهری در تالار رضا عباسی - اردیبهشت ۱۳۴۱)

منوچهر شیبانی

نمایشگاه نقاشی سهراب سپهری در تالار رضا عباسی مانند نقاشان دیگری بود که طی چند سال در این تالار نمایشگاه‌هایی دایر کرده بودند. شاید قدری هم بی‌سر و صدا تر... نه از اعلان‌های دیواری خبری بود نه از چاپ عکس‌های رنگی بلند بالا. حتی از فلاش دوربین خبرنگاران جراید پایتخت هم برقی نمی‌درخشید. سادگی محض همه جا حکم فرما بود، ولی دو چیز در این نمایشگاه به چشم می‌خورد؛ یکی قیافه‌های متجسس عده‌ای که فقط برای دیدن آثار تازه سهراب آمده بودند و همه اهل فن یا هنرشناس بودند، و دیگری محتویاتی که در داخل کادر مقوایی تابلوها به چشم می‌خورد. از مطالعه قسمت اول می‌گذریم و فقط در این مختصر به تشریح قسمت دوم یعنی آن‌چه که در داخل کادرها است می‌پردازیم. روی هم رفته کارهای سهراب سپهری تا حد زیادی گراورهای ژاپنی را به یاد می‌آورد، چه از لحاظ رنگ آمیزی و چه از لحاظ نحوه دید.

کارهای او قبل از مسافرت به ژاپن از چنین سرچشمه‌ای آب می‌خورد و او برای یافتن سر رشته راه طولانی را تا کشور افسانه‌ای ژاپن طی کرد.

این که او تحت تأثیر هنر شرق دور قرار گرفته موجب هیچ‌گونه نگرانی نیست. چون فکر می‌کنم مبدأ نقاشی‌های ایرانی که این همه به ملّی بودن آن استناد می‌کنیم مانند مینیاتور هم از یک چنین سرزمین‌های دور افتاده‌ای، در طی قرون متمادی، مسافرت کرده است.

حالا فرض کنیم پس از این که این همه مکاتب نقاشی مغرب زمینی از کلاسیک تا کوبیسم به کشور ما تاخته است، برای بار دیگر موجی نیرومند از شرق دور این قایق سرگشته را متاثر کند. من هرچه فکر می‌کنم می‌بینم تفکر و تعمق و باریک شدن در طبیعت عظیم و وحشتناک که پیرامون شرق را فرا گرفته جز با تکنیک و وسایل خاصی که در آثار مشرق زمین‌ها دیده

می‌شود به صورت دیگر تجلی نمی‌پذیرد. نقاشی چین و ژاپن نه تنها برای ما ایرانی‌ها بیگانه نیست بلکه چنان با آثار پر ارزش هنرمندان بزرگ گذشته ما، در طی قرون متمادی، آمیخته که اصالت ایرانی به خود گرفته است. از مانی گرفته تا رضا عباسی و از بهزاد تا سهراب سپهری همه با یک آهنگ از کشور آفتاب تابان و سرزمین‌های افسانه‌ای خاقان ترانه‌ها می‌خوانند. منتهی هر یک با نغمه‌ای. گاهی خطوط لغزان و سیال از کمر ماهر ویان به گردن غزالان و از طره شاهدان به شاخ و برگ موج تاک‌ها می‌گریزد و گاهی تصویر چهره‌ها، درخت‌ها و کوه‌ها زبان شعرای توانایی چون فردوسی و نظامی را در پیش دیدگان ما اعجاز‌آمیزتر می‌گسترند.

ولی این بار سهراب راهی دیگر برگزید و برخلاف مینیاتورهای توصیفی و احساسی به بیان سمبلیک اشیا پرداخته است. در کلیه آثار او درخت‌ها و پنجره‌ها دیده می‌شوند و تمام تأثرات خود را از محیط، از اشخاصی که با او می‌آمیزند از دالان‌های پیچ‌پیچ ضمیرش در دو شکل درخت و پنجره می‌گیرند. گاهی شاخه‌ها به پنجره‌ها یورش می‌برند و پنجره در زیر تیرگی شاخه متضرعانه دست و پا می‌زند، و با سوسوی ذرات نور نفس نفس می‌زند و گاه رودخانه‌هایی عظیم نور روی درخت‌ها می‌ریزد و تاریکی‌ها را از برگ‌ها شسته و آن‌ها را به پای ساق درخت‌ها می‌افکند. در این جا شاخه‌ها طراوت یک آسمان صبح بهاری را پیدا می‌کند و پنجره‌ها ما را تا ژرفای چشمه‌سار آسودگی و بی‌خبری رهنمون می‌شوند. باید دید که هنر اروپا در قرن ۱۹ نیز چنین رابطه‌ای با شرق دور پیدا می‌کند.

پایه‌های امپرسیونیسم فرانسوی مستقیماً از هنر ژاپنی الهام گرفته. تجسم حالات زودگذر طبیعت از «کورو» تا «ون گوگ» به شکل‌های گوناگون ادامه دارد؛ چه از لحاظ کمپوزیسیون و چه از لحاظ توازن سایه‌روشن‌ها. سیر نقاشی غربی از آن‌جا دگرگونی می‌پذیرد. عمق‌ها به بالا می‌گرایند و برجستگی‌ها فرومی‌نشینند و در روی یک سطح «بیزانسی» هم‌دیگر را تلاقی می‌کنند و همه چیز در زیر این منگنه بلورین له می‌شود تا کو بیسم به وجود آید. اما کشور ما با صحراهای دوردست با جنگل‌های مه‌آلود با کوهستان‌هایی که تا کهکشان به بالا گراییده‌اند نمی‌تواند در زیر این منگنه بلورین تاب بیاورد.

بار دیگر این واکنش در کارهای سپهری منگنه بلورین مانند لاله‌ای سرخ از لای تخته سنگ عظیمی جوانه می‌زند. ساقه‌اش پیچ و تاب می‌خورد از زمین‌های سنگلاخی می‌خزد از ساقه درخت افاقیا بالا کشیده می‌شود، از روی شاخه‌های پر برگ به پنجره‌ای که نور لیمویی از آن می‌تراود می‌گوید صبح به خیر.

نمایش‌گاه سهراب سپهری

ع. گمنام (سیمین دانشور)

شاید تعجب کنید که شاعری در مثل خود به نقاشی و طراحی بپردازد و نقاشی در کار خود مفاهیم شاعرانه را بیان کند سهراب سپهری چنین شاعر و چنین نقاشی است. از میان هنرهای شعر و موسیقی و نقاشی تنها هنر شعر است که نمی‌تواند روی پای خود بایستد و به ناچار برای تثبیت و استواری یا به موسیقی و یا به نقاشی پناه می‌برد. در غزلیات مولوی شعر را کاملاً در پناه گاه موزیک می‌بینیم و حافظ عواطف شاعرانه را در قاب طلایی غزل ترسیم کرده است یعنی متکی به نقاشی است، کمک گرفتن هنرها از یک‌دیگر برای رسیدن به کمال است. در آثار نقاشی کلاسیک مثلاً زنی را بر فراز ابرها در حال پرواز می‌بینیم یا در مینیاتور زن و مردی در کنار مردها. نقاشی در آن هنگام تنها گرایش به سوی اندیشه‌های شاعرانه داشته است. در آثار سپهری این گرایش تشدید یافته و قوت گرفته است و به تدریج شعر شده است و سپس شعر محض و مجرد.

کارهای سپهری در نمایش‌گاه تالار فرهنگ، زیبا و شگفت‌انگیز بود زمینه‌های سربی، آبی و قهوه‌ای مخصوصاً آبی را چنان هنرمندانه ساخته بود که بیش‌تر به معجزه شبیه بود تا به ترکیب رنگ. تاکنون چنین رنگ‌هایی در کار نقاشان ما کم‌تر دیده شده است گرچه سرزمین هنر سرزمین قیاس و رجحان نیست و هنر واقعی انسان را در برابر خود به تسلیم و پذیرش وامی‌دارد ولی نباید فراموش کرد که حساسیت سپهری در برابر رنگ‌ها قابل تحسین و عالی است.

طبیعت را در کارهای سپهری نه آن‌طور که هست بلکه آن‌طور که باید باشد می‌بینیم مثل این‌که نقاش بعد از تماشای دقیق طبیعت بر گرد خود حصاری نفوذناپذیر کشیده و طبیعت را در اندیشه‌های خود حل کرده و از نو حیات بخشیده است، در یک تابلو مه بر درختان چنگ فروبرده درختان بر راهی نامریی خم شده‌اند و مه تا لایتناهی ادامه دارد. بیش‌تر آثار سپهری

مانند همه آثار آبستره (مجرد) در خارج «مابازایی» ندارند و کسی که ذهنش به چنین آشفته‌گی‌های شاعرانه‌ای عادت نکرده باشد بدیهی است که چیزی از آن‌ها استنباط نخواهد کرد. موزیک ملایمی که در فضای نمایش‌گاه موج می‌زد تماشاگران را یاری می‌کرد که به مجرد معنای تابلوها نزدیک بشوند و از دنیای پرهیاهوی مادی اشیاء و اشخاص دور...

اسفند ۱۳۴۱

سهراب سپهری و تفنی با مربع‌ها

۱. م. خطیب (درودی)

سهراب سپهری اهل کاشان است لیکن در پی سفری که مادر او از کاشان به قم کرده بود در این شهر به دنیا آمد. سهراب تحصیلات ابتدایی و متوسطه‌اش را در کاشان تمام کرد و شوق نقاشی او را به هنرکده نقاشی دانشگاه تهران کشانید.

سپهری مسافرت‌هایی به اروپا و هند و ژاپن کرده است و نمایش‌گاه‌های متعددی از آثار او در ایران و کشورهای دیگر ترتیب داده شده است. آخرین نمایش‌گاه نقاشی او در هفته گذشته در گالری سیحون گشایش یافت. از این گذشته سپهری شاعر است و تاکنون پنج کتاب شعر از او انتشار یافته است.

سپهری شاعری است نقاش و یا نقاشی است شاعر.

شاید زمانی که «کلمه» نمی‌تواند تصویری دقیق از عالم درون و اندیشه‌ها بدهد «رنگ» به مدد می‌آید و یا آن‌جا که «رنگ» بر سطح صامت پرده منجمد می‌نماید، «کلمات» اعماق تابلو را تصویر می‌کند. لیکن در همه حال سپهری یک نقاش است.

سپهری را می‌توان هنرمندی «طراز اول» نامید، اما در روزگار ما بخشش عناوین و «لقاب» آن‌چنان باب است و آن‌چنان رایگان به هر آماتور و هنرمند‌نمایی «درجه» می‌دهند که بهتر است ما به جست‌وجوی روح آثار سپهری برویم و تن به ارزیابی حقیقی ساخته‌های او بدهیم، و القاب را به صاحبان القاب بخشید. آخرین نمایش‌گاه سپهری گرایش او را به اشکال خلاصه شده هندسی نشان می‌دهد.

این اشکال که در حال حاضر ساختمان اصلی کارهای او را تشکیل می‌دهد از فرم‌های ثابتی به وجود آمده است. خطوط این اشکال ثابت هندسی که گاه به صورت پراکنده و گاه به صورت ترکیبی در سطح تابلو به چشم می‌خورد تنها جلوه‌گر خاصیت «حرکت» نیست بلکه بیان‌کننده مفاهیم مشخصی می‌باشد که نقاش در طرح آن‌ها منظور داشته است.

«رنگ»‌ها نیز که برای بیان همین منظور انتخاب شده‌اند از جنس ضخیم، ماسه‌ای هستند. توازن و وقار رنگ‌ها مانند همیشه لطافت و عمق عجیبی را به آثار سپهری بخشیده است. بدین ترتیب «فرم» و «رنگ» که هریک معرف عوامل گونه‌گون و متفاوتی هستند در آثار اخیر سهراب سپهری آن‌چنان به تفاهم رسیده‌اند که یک «عنصر واحد» و تجزیه‌ناپذیر را به وجود آورده‌اند. این رهایی از زائدات و تکرار شده‌ها موفقیتی است که نصیب جست‌وجوی ساده‌جویی نقاش شده است.

سپهری به تلفیق و تطبیق این دو عامل کاملاً آگاه است. چندان که او در گذشته مفهوم و برداشت خود را از این دو عامل در نقاشی‌هایش تفسیر کرده است.

اما اشکال هندسی تابلوهای تازه سپهری، فرم‌ها، ساده‌تر و در عین حال سمبلیک‌تر شده‌اند. در عین حال اشکال سمبلیک او با این که تصادفی به نظر می‌رسند کاملاً حساب شده و دقیق هستند. در مقایسه با آثار پیشین سپهری، شاید آثار اخیر او سرد و خشک به نظر بیایند، ولی رسیدن به چنین «سادگی» و معنایی که هریک از اشکال تابلو در بردارند جنبه کاملاً احساسی و پرهیجان نقاش هویدا است. او برای «احساس» خود غالب تازه‌ای پیدا کرده است. احساسی که سپهری آن را هدف خود نمی‌داند، ولی به آثارش گرمی دل‌پذیری می‌بخشد و آثار او را از برودت یک «منطق» حساب شده تا اندیشه زاینده یک هنرمند ارتقا می‌دهد.

بدین سبب است که سپهری باز به صورت نقاش خیال‌انگیز منظره‌های سرزمین‌های خیالی و یا طبیعت بی‌جان که نور زندگی و تبلور آن را حیات تازه‌ای می‌دهد، ظاهر می‌شود با این تفاوت که خطوط ابعادی که در آثار گذشته او در بی‌نهایت یک‌دیگر را تلاقی می‌کرد در نمایش‌گاه اخیر او روبه‌روی هم قرار گرفته و زمینه‌های تازه‌ای برای گسترش اندیشه او به وجود آورده است.

در این نمایش‌گاه فقط چند آب‌رنگ کوچک و ظریف خاطره «عینی» دنیایی را که ما از سپهری می‌شناختیم به یاد می‌آورد. دنیایی که سکوت «مطلق» بر آن حاکم است و نوری از دوردست حجم‌های نیمه‌مرئی و نیمه واقعی را شکل می‌بخشد، و آن‌گاه اشکال که هم‌چون اشباح در آن حرکت می‌کنند در تاریکی‌ها و یا در روشنایی‌ها محو می‌شوند و به آغوش آرام رنگ‌های لطیف و شاعرانه تابلو می‌لغزند...

اما آثاری که در حد فاصل نقاشی هندسی و نقاشی غیر آبستره او وجود دارند آمیزشی هستند از این دو شیوه که فاصله زمانی و منطقی تحول اخیر نقاش را بازگو می‌کنند. برای درک آثار هندسی او باید سلسله مراتب این دگرگونی را فاصله به فاصله تعقیب کرد.

نادیده‌انگاشتن این مراحل خاصه در زمینه آثار هندسی نقاش ممکن است این گمان را به ذهن متبادر سازد که کیفیتی عصیانی و انقلابی در کار است، و حال آن‌که سپهری با وسواس و عشق عجیبی فرم‌های آبستره‌ای خاص خود را خلق می‌کند و از پذیرش این عشق پرهیزی ندارد.

ای کاش گالری‌یی که این همه به حسن سلیقه معروف است نظم این سه مرحله را در نظر می‌گرفت و بیننده را در رسیدن تدریجی و منطقی سپهری به اشکال هندسی کمک می‌کرد. آثار سپهری قبل از این‌که از احساس یا اندیشه‌ای خاص سخن بگویند دارای زندگی است، و ظرافت و پرداخت شاعرانه‌او کیفیت این زندگی است.

بهمن ۱۳۴۶

سپهری: نقش قدرت و شکفتگی

نیکول وان دوون (فلورانس)

یکی از بلیغ‌ترین، ظریف‌ترین و بارورترین استعدادهای نقاشی معاصر ایران، اخیراً پس از یک خاموشی دراز، به سوی ما بازگشت. از سهراب سپهری، نقاش و شاعر، سخن می‌گویم که مجموعه با اهمیتی از آثارش را، گالری «لینو» - خیابان آبان، شماره ۲ - یک ماه به معرض نمایش گذاشت.

شیوه عالی تعیین جا برای این آثار بر دیوارها و «تخته»ها در گالری تعقیب مراحل تکامل هنری نقاش را در جریان دهه سپهری شده، ممکن می‌ساخت بیش‌تر تابلوها، لعاب رنگ‌ها (گواش‌ها) و طرح‌های مرکبی به قطع کوچک بود، از سفری دور به آفریقای شمالی (چند خانه سپید، یادآور قلعه‌های آفریقا) تا بررسی‌ها در طبیعت بر اساس روشی هرچه بیش‌تر «آبستره». تنها نمایش منحصرأ «فیگوراتیف»، نمایش دهکده‌ای کویری در معرض نخستین پرتوهای سپیده‌دم بود، آن‌گاه که آسمان هنوز سبز کم‌رنگ و شفاف است و چند لحظه دیگر، خورشید، آتش‌اش می‌زند.

آنان که غالباً بر آمدن روز و ریختن روشنی سپیده‌دم را بر خانه‌های کوتاه پنهان شده در یک واحه ملات مرکزی مشاهده کرده‌اند و از این دقایق زیبای سپیده‌دم حظ برده‌اند و به وجد آمده‌اند، آری تنها آنان می‌دانند که بیان سپهری چه اندازه درست است.

و از این‌جا، با سهولتی به همان اندازه بیش‌تر، مراحل تجسس هنری او را تعقیب کردیم که تابلو به تابلو ناب‌تر و پاکیزه‌تر می‌شد و به سوی گرایش به «آبستره» ای به غایت بلیغ، خیز بر می‌داشت. البته، این تفسیر، از تعقیب این راه‌های شاعرانه که در این‌جا با قلم‌مویی چنین چابک و چنین دقیق گشوده شده است عاجز است.

برای توصیف این اشعار تصویری که مستقیم با قلب و با روح تماشاگر، حرف دارند، باید واژگانی شاعرانه را به یاری خواند؛ لیکن حظ و لذتی که تماشاگر احساس کرده است، به

ناچار از کلمات خیانت می‌بیند. اگر کلمات، کارساز بودند، سپهری تنها شعر می‌سرود، اما او قلم‌مو را بر قلم ترجیح داده است و در این زمینه، بیش از هر زمان، «ترجمه کردن، خیانت کردن است.» با این همه، بر ما است که جریان مرتبط نمایش‌گاهی را تعقیب کنیم که به خلاف آن همه نمایش‌گاه‌های دیگر در نهضت هنری معاصر، نقشی روشن از یقین، قدرت و شکفتگی، به‌جا می‌گذارد.

با خطوطی مطمئن، لغزش‌ناپذیر و به نحوی معجزه‌آسا، تبدیل شده به جان کلام، است که سپهری موضوع‌اش را احاطه می‌کند، تعریف می‌کند و مجزا می‌کند. هنرمند، چون مرد دانش و آزمایش، عرصه تجربه و عملش را مشاهده می‌کند، محدود می‌کند و هم در آن‌جا موضع می‌گیرد. و آن‌گاه تکنیک‌اش را عمیق‌تر می‌کند و در آن استاد می‌شود. تکنیک سپهری، خیره‌کننده است، چون تکنیک یک موسیقی‌دان قادر و مسلط که از جزییات آسان مهارت چشم می‌پوشد و بدین‌سان، لغزش‌ناپذیر، به ستیغ‌های بیان دست می‌یابد چنان‌که نزد استادان ژاپنی، یک اثر قلم‌مو، نزد سپهری، سرشار از معنا است.

موضوع‌هایش نیز به نحوی معجزه‌آسا ساده‌اند: یک صخره، یک درخت، یک تنه درخت، ریشه‌ها، یک دسته علف؛ چیزهایی که هنوز شناختی‌اند، اما چابکانه با قصد نقاش منطبق شده‌اند: حامل‌های تفکر و تأمل باطنی او.

بی‌پیرایگی دو علت دارد: فقر، و طرد تعمیدی آرایه‌های زاید. در این دومین مقوله است که هنر سپهری، جای گرفته است، هنری گراینده به «هنر برای هنر»، فلسفه هنری قرن بیستم، تأیید شده از سوی «سزان» وقتی که گفت: «نقاشی هدفی ندارد، جز خودش.» بر مبنای این اصول است که سپهری، مسئولیت هنرش را بر عهده می‌گیرد.

او هنرمند آیین‌دار نیست. به دفاع از امر خویش، و به تشریح دلایل خویش، اعتنا ندارد. به هنگام خروج از این نمایش‌گاه زیبا، نکته‌ای که دریافتم این بود که او به هنرمندان، انتخاب آزاد عناصر هنرشان را، و استفاده آزادی را می‌آموزد که آن‌ها، چون یک موسیقی‌دان، می‌توانند از این عناصر، به عمل آورند. موسیقی‌دان تنها می‌خواهد از عناصر هنرش، «ریتم»‌های نو و هارمونی‌هایی استخراج کند. و چنین می‌کند نقاش، طراح، شاعر، سپهری، که خوش‌بختانه پس از سکوتی بسیار دراز دور از گالری‌های تهران بازش یافتیم.

از یک شاعر دربارهٔ یک شاعر نقاش

منوچهر آتشی

سپهری، جان طبیعت را به نمایش می‌گذارد. متها هر بار به شمایی دیگرگون. وارد گالری سیحون که شدم از همان روبه‌رو دیدم که او، این بار با تنه‌های درختان — تنها تنه‌ها و نه هیچ برگ و زائیده‌ای دیگر — میعاد گذاشته یا این که ما را به میعاد با آن‌ها دعوت کرده است، میعاد با جان طبیعت و ذات هستی گیاهی جهان... وارد که شدم و پیچیدم سمت راست نخستین نمونه یا جلوهٔ آن میعاد موعود مرا به درنگ و تماشا می‌خکوب کرد. این ماسه‌ها که به پایه‌های تنه‌های خمیده هجوم برده‌اند، چه پیوندی، چه کاری و چه تأثیری با این خمنده‌های سهمناک و ظریف دارند؟ آیا در آن جا انباشته شده‌اند تا از گریز سنگین تنه پیش‌گیری کنند یا گریز آن‌ها را به فشار و سمتی بی‌موجب دشوار سازند؟ آیا این تنه‌ها که بیش‌ترین آن‌ها چنان خمیده‌اند که پندار بیننده را به تردید می‌اندازند، چه می‌گویند، چیستند و چه هجوم سهمناکی چنانشان خمانده است؟ این‌ها آیا ذات هستی یا جلوه‌های بیرونی هستی مایند؟ یا یک تداعی و یک ترکیب خیالی، می‌توانی با تماشای ده بیست تنهٔ خمیده ماهی‌گیران و لگای رپین نقاش هوشمند روسی را مجسم‌کنی که همین گونه تپش از درد سنگین باری که می‌کشند، خمیده و پا در گل به سوی بندرگاه یا بندر روانند و چنان به سنگینی خمیده‌اند، و نیروی‌شان چنان به سنگینی اسیر رنجی ستم‌آمیز است که احساس می‌کنی اگر ناگهان طناب را رها کنند و با فشار این رهاشدگی به شهر یا بندر برنخورند آن را ویران خواهند ساخت!

اما تنه‌های خمیدهٔ سپهری، با آن که به بازوان بلند و سهمگین موجوداتی نهانی شباهت دارند. اولاً چنان احساس هولناکی از رنج را القا نمی‌کنند؛ ثانیاً آن‌ها تنها خود را — بار وجود تناور خود را — می‌کشند یا می‌خواهند خود را از اسارت چیزی در آن پایین‌ها نجات دهند؛ ثالثاً ساخت پوسته‌ها و دقت و ظرافت و آمیختگی و پرداخت ذرات و تکه‌های کوچک آن‌ها

نمی‌گذارند تنه‌ها «تنها» باشند یا «بازوها». تمام عناصر کارهای سپهری چنان مکمل یک‌دیگرند که برای هیچ‌کدام و هیچ‌یک از عناصر دیگر استقلال باقی نمی‌گذارند. ردیف تنه‌هایی که هنوز راستند، اما فضایی روشن پیش روی‌شان باز مانده چنان است که تنه‌ها را به خمیدن به سوی خود دعوت می‌کنند. آن فضای باز پیش‌روی آن تنه‌های راست آیا بازکنندهٔ مچ سپهری نیست که تنه‌ها آدمند و آن فضای خالی، ابدیت، مرگ یا زندگی؟ و بلافاصله در کنار همین پارهٔ اندیشه‌مندانه ناگهان تنه‌های جوان، راست، شاد، زنده و سرشار از جوانی ایستاده‌اند و حتی رنگ‌ها: چه سبزه‌های تیره و خاکستری‌ها و چه یشمی‌های کم‌عمق و قهوه‌ای‌های روشن همسایه با خاکستری‌ها... این‌ها آیا جوانی آن تنه‌های به کنار ایستاده و رودرروی فضای سفید - که انگار خود را کنار کشیده - نیستند؟ و بنابراین تمام تنه‌های خمیده که نمودی نه از ریشه در پایین و نه از ساقه و برگ نازک در بالا دارند، انگارهٔ زندگی نیستند که میان دو عدم، تنها حرکتی خمنده و نیرومند از آن‌ها هویدا است؟ «این همان پرنده نیست که در «رودن» تورگنیف از تاریکی برن، از یک در باز وارد شد پرواز و پرزدنی در روشنایی اتاق کرد و از در دیگر دوباره به تاریکی پیوست؟» و تنه‌ها - با آگاهی ما از ظرافت‌کاری‌های سپهری و شعرهای لطیف متجسم او به اسم نقاشی - چرا این بار این همه تناورند؟ آیا زندگی بازوهای نیرومند انسان نیستند و آیا این نشانهٔ دگرگون شدن ذهن ظریف‌پسند سپهری نیست؟ و اگر چنین نیست چرا تنه‌ها در ترکیبشان آن تیرگی‌های گذشته را نمی‌سازند، چرا تیرگی - که آن هم قهوه‌ای، یا یشمی تیره و گاه خاکستری رازانگیزی است، آن همه با حسد و با تردید آن هم به ندرت خودی می‌نماید و بیش‌تر با روشنایی‌ها و با رنگ‌های زندهٔ سپهری همسازی می‌کنند؟

البته می‌توانم خود را مأیوس کنم و بگویم که: این تلاش‌ها برای گریز، که کنده‌ها دارند، باز حرکتی به سوی ابدیتی عرفانی است؛ تلاشی دردناک برای رهایی از زمین است، و همان انسان است که این تلاش دردناک را می‌کند تا از دام زمین رهایی یابد؛ و بلافاصله به خود جواب می‌دهم: اولاً سپهری همیشه عرفانش را در آن نازک‌کاری‌هایش، در رنگ‌های تند - آبی‌ها، قهوه‌ای‌ها و در آبستره‌های نرم و ظریف شرقیش، یا متأثر از طبیعت هند و ژاپونش نشان می‌داد آن هم در مجموعه‌ای از رنگ‌ها که وقتی خوب دقیق می‌شدی سموری و سنجابی با آن موی نرمش از میان توده‌های رنگ‌ها به جلوه درمی‌آمد و بی‌هیچ هراس به سوی توده رنگ تیره‌ای به راه می‌افتاد و چنان ظریف بود که حس می‌کردی می‌توانی انگشتانت را در موی نرمش فرو کنی و او ناگهان رم کند.

ثانیاً تنه‌ها چرا رو به آسمان و رو به ابدیت معمول عرفان ندارند؟ چرا خم شده‌اند؟ خم

شدنی که حتماً انتهای شان را به زمین منتهی می‌کند؟ و عرفان زمینی با آن تنه‌های سهمناک؟ و خود همین سهمناکی آیا آغاز دوره تازه‌ای در کار سپهری نیست؟ دوره‌ای که او را متوجه بی‌لطافتی‌های زندگی کرده است؟ آن هم دوره‌ای اگرچه سرشار از خشونت، اما توأم با ذوق و ذهن شعری؟...

و کاشان سپهری... آه... چرا این همه پریده رنگ و برهوت و سوت و کور است؟ و همین نیز ناامید شدن سپهری از ظرافت‌ها، خاطره‌ها و «بوی علف‌ها»ی کاشان نیست؟ و نشان نمی‌دهد که سپهری خود را از کاشان و تنها بوی علف و دانه‌های اناری که توی چشمش می‌ترکیدند تبعید کرده است؟

اما باز من دو سه کار از نمونه‌های قبلی سپهری دیدم که البته اندکی دور از تنه‌ها و در زاویه‌ای دیگر آویخته شده بودند... آیا در این کار نیز نیت به خصوصی است؟... مقایسه با تضاد یا عبارتی متجسم که: من دیگر با این‌ها کاری ندارم؟!

و اتفاقاً من بعد از عبور از میان تنه‌های خمیده و طوفان اندیشه‌ای که چنان به سهمناکی بر آن‌ها وزیده بود باز به مرداب‌واری، نیزاری تنگ و مجموعه‌ای از آبی تند و قهوه‌ای برخوردارم، مخصوصاً رو در روی مرداب‌وار ظریف و غمناک ایستادم و نوشتم، عین یادداشت‌هایی که در برابر تنه‌ها برمی‌داشتم و باور کنید بدون این‌که قصد ساختن و نوشتن شعری در میان باشد. خوش‌بختانه شعر هم نیست و با همه این‌ها، چون خانم سیحون با خواندن آن خوشش آمد باز نویسنش کردم و به او تقدیمش کردم و حالا هم که به عنوان یادداشتی از دیدار تابلویی از سپهری این‌جا می‌نویسمش به خانم سیحون به خاطر فرصتی که به ما داد تا سپهری دیگری را ببینیم تقدیمش می‌کنم:

باز آن بیشه، که نه بیشه است و نه مرداب

باز آن مرداب که مرداب است انگار،

و درختانش، نه، نیهایش، گاه

شکل آدم می‌گیرند

یا

شکل مرغابی غلتانی از تیر

— که از چله سهراب نجسته است —

شکل آرام عروجی که ز هر برگ هویدا است

شکل آینه دوری که در آن زندگی مرموزی جاری و... پیدا است

شکل آن زندگی نزدیکی که آرام

در نگاه ما چون نی‌ها می‌روید و انبوهی می‌گیرد

.....

یا عین آبی تند که فراز یشم و خاکستر
تکه پیرهن «رعنایی»، «دشتستانی» است نه کاشانی!

.....

و

تنه‌ها... خم شده‌ها، جاری‌ها
تنه‌هایی که به سویی - مغرب یا مشرق، یا...
به گریز مرموزی خم شده‌اند
تا به بالا نروند

— تا به بالا که خداست،

که زمین و انسان نیست،

که درخت و کاشان نیست

— که دشتستان نیست —

دی ماه ۱۳۵۱

در سکوت عارفانه پیشه‌ها

بهروز صوراسرافیل

صندلی را بیاور میان سخن‌های سبز نجومی

ای دهانی پر از منظره

گوش احساس، مشتاق ترسیم یک باغ پیش از خسوف است

سهراب سپهری، شعر «شب»

سال‌ها است که سپهری تنه درخت‌های بی‌بار و برگ بیشه‌ها و جنگل‌های کهن را می‌کشد؛ بیشه‌هایی که گذر انسانی، یا حتی پرواز پرنده‌ای سکوت عارفانه جاودان‌شان را نمی‌شکند.

نقاشی‌های سهراب سپهری در گالری سیحون به دیوارها آویخته است. نقاش با معصومیتی کودکانه، و باریشی انبوه در میان تماشاگران آثارش ایستاده. در این اندیشه‌ام که آیا سپهری با یافتن این فرم‌ها، که بارها و بارها و سال‌ها است تکرارشان می‌کند، به کمالی در هنر خویش دست یافته است؟ پاسخ هرچه باشد، سپهری به عنوان یک نقاش — همان‌گونه که به عنوان شاعر — لااقل به امتیازی استثنایی در میان نقاشان دیار ما دست یافته، و آن شخصیت هنری است. شخصیتی که حضورش را ورای کمپوزیسیون‌هایش، رنگ‌های پالتش، نقش پهن کاردک‌هایش، ضربات سریع، ملایم و ظریف قلم‌مویش، به راحتی می‌توان دید.

اما نقاش ما، به سادگی به این فرم‌های دل‌پذیر و این بیان روان و موجز نرسیده است. به یاد می‌آورم دوره‌هایی را که سپهری آب‌رنگ‌های کوچک کاغذیش را، که بی‌درنگ هنر ژاپنی را به یاد می‌آورد، می‌کشید، و دوره‌ای که مربع‌های رنگین تمام متن نقاشی‌هایش بود و بعد که به درخت‌ها رسید. و در این میان بی‌گمان شعرش و تفکرش، صدای پای آبش، و غنای تصاویر و رنگ‌های شعریش، تأثیر فراوان داشته‌اند.

نقاشی‌های سپهری همه از آرامشی بی‌نظیر برخوردارند، که مجموعه‌های همگن و سرد رنگ‌ها - که گاهی تک‌رنگی سمج در میان‌شان برقی می‌زند - از سبزه‌های ملایم و زنگاری تا قهوه‌ای‌های سوخته و سایه‌های سیاه فضای شاعرانه‌ای به آن‌ها می‌بخشد، و همین آرامش و شعر است که آثار سپهری را، گرچه در میان نقاشان جهان از ماندهایی برخوردار است، خصوصیتی فردی می‌بخشد. سپهری با طبیعت به مغالته‌ای شیرین می‌نشیند که «فرانتز مارک» نیز می‌نشست، به گونه‌ای رنگ‌ها را بر پرده می‌مالد که STEA را به یاد می‌آورد، و چنان با درخت‌های عریان سخن می‌گوید که «مودیلیانی» با بدن‌های عریان می‌گفت و سرانجام چندان دلتنگی و «نوستالژی» در آثارش به چشم می‌خورد که تنها نقش‌های سرد «اوتریلو» را به ذهن متبادر می‌کند.

از نظر شیوه کار، سپهری جز قلم‌موی معمولی نقاشی، از تکه‌های اسفنج و تراشه‌های چوب و چیزهای دیگر برای پدید آوردن فرم‌ها و محو کردن خطوط محکم سایه‌ها استفاده می‌کند. ابعاد تابلوهای سپهری مثل همیشه بزرگ است، و همین نزدیکی به اندازه‌های واقعی نیز به القای فضای وهم‌آلود جنگل‌ها و درخت‌های راست ایستاده یا مورب کمک می‌کند. در آثاری که تاریخ ۱۹۷۰ را بر خود دارند تمایل بسیاری به شیوه «پونتالیستی» سورا، و دیگر امپرسیونیست‌ها مشاهده می‌شود که به‌نظر می‌رسد موقعیت یا احساسی خاص سبب جدایی آثار این دوره از کارهای تازه‌ترش شده باشد، چرا که در کارهای امسالش بازرجعتی به شیوه سال‌های پیش - شیوه‌ای که بیش‌تر درخت‌ها و جنگل‌های «سزان» را با خطوط محکم‌تر و تکه‌های بزرگ‌تر رنگ به یاد می‌آورد. گویی نقاش از رؤیایی یک‌ساله بیدار شده و دوباره خود را یافته است.

به‌رحال سپهری را یکی از دو سه نقاش بسیار بهتر از دیگران ایران می‌دانم - و فوراً بگویم دیگری زنده‌رودی است - که می‌توان او را به‌عنوان شاخصی برای ارزشیابی هنر نقاشی امروز ایران در سطح دنیایی عرضه کرد، و این در روزگاری که تقلید، تقلب و تحجر به شدت پایه‌های هنرهای پلاستیک هم‌عصر ما را در این مرز و بوم به لرزه درآورده موهبتی است. سپهری تنها کسی است که روح شرقی را در آثارش به نمایش می‌گذارد، بی‌آن‌که این تجلی فرهنگ شرق را با طاق ابروهای پیوسته قاجاری یا کاسه کوزه‌های باستانی و نقش‌های قهوه‌خانه‌ای تقلیدی نشان دهد. این شرقی‌گری در کارهای او بیش از آن‌که نشانی از موقعیتی جغرافیایی باشد، نشانه‌ای از یک تکامل فرهنگی است، که بی‌شبهه در مورد او با آشنایی با نقاشی، شعر و موسیقی ژاپنی و چینی و فلسفه‌های بودایی و ترکیب درونی و ذهنی این

عوامل با شیوه‌های هنری غربی، شکل گرفته است. سپهری با ما حکایت مسخره و دست‌مالی شده مناره‌های مساجد یا پیچه بسته‌های محلی را نمی‌گوید، او اصلاً داستانی را بازگو نمی‌کند، بلکه غنایی شاعرانه و عارفانه را با واسطه درخت‌های خاموشش در برابر ما می‌گستراند تا خود شعر و موسیقی و نقاشی شرق را که ناگزیر ریشه فرهنگ ماست از آن‌ها بخوانیم و حس کنیم. چندان‌که از شعرهای حافظ، مولوی و حتی خود سپهری حس می‌کنیم.

دی ۱۳۵۱

با سهراب سپهری و تابلوهایش

اسماعیل عباسی

شعر سهراب سپهری لطیف‌ترین و ملموس‌ترین، صحنه‌های روستا را در ذهن خواننده تداعی می‌کند و نقاشی‌های این شاعر، گریزان از شهر و سوداگری‌ها، نیز این چنین است. سپهری با رنگ‌های سیاه و سپید و خاکستری، بکرترین مناظر طبیعی روستاهای کاشان را رودرروی تماشاگر گذاشته است و هر اثرش، گویی عطر خنک پونه‌زارها و بوی جان‌نواز روستا را به مشام می‌رساند. شاعری که به زندگی والای گل می‌اندیشد و نگران زلالی آب است با قلم‌مو و رنگ و بوم نیز، شعرهای زیبایی خلق کرده است و این شعرها مثل همه آثار سپهری حدیث عاشقانه‌ای است از انسان و طبیعت و عرفان... سهراب فقط منظره‌ساز نیست، او عمیقاً به زندگی فکر می‌کند نقش‌هایی که سپهری خلق می‌کند مکمل شعر او است. خانه‌هایی با معماری سنتی، در آغوش درختان و تک درختی در دامن دره، با رنگ‌های سیاه و سپید و خاکستری صبح صادق روستا را به رخ می‌کشند. صبحی که انسان و طبیعت، زندگی پرتلاطم‌شان را در مسیر روز آغاز می‌کنند.

وقتی که سپهری در شعرها و نقش‌هایش، از صراحت و پاکی روستا و زحمت‌کشانش سخن می‌گوید تماشاگر را به داوری می‌نشانند و این دیگر، به عهده قاضی است که دریابد، چه گونه در شهرهای بی‌هویت سوداگری‌ها معیار ارزش‌ها می‌شود و انسان معصومانه در تنگنای این زندگی سراسر تجارتنی و پول‌پرستی، دست و پا می‌زند.

او در واقع در اعماق وجودش، تلاشی برای باز یافتن آن زندگی را دارد که فارغ از این آلودگی‌هاست.

سپهری با تأکید مکرر روی روستا، ارزش‌های انکارناپذیری را، به خاطر ما می‌آورد که فقط در عادلانه‌ترین شکل روابط انسان با انسان و انسان با طبیعت، حاصل می‌شود. روستا هنوز، شناسنامه فرهنگی ما است و روستاییان هنوز پای‌بند سنت‌ها و قول‌ها و

پایمردی‌هایی هستند که سراغ‌شان را باید در مدینه فاضله گرفت. این هویت پاک روستایی را سپهری خوب شناخته است و نقاشی‌های او، هم‌چون شعرهایش بر کنار، از این شناخت آگاهانه نیست. «درخت» سمبل سرسبزی، آزادگی و استقامت، در نقاشی‌های سپهری حضوری دایمی دارد. قد برافراشته‌ای که، در جست‌وجوی خورشید، مظهر روشنائی است و آزاده‌ای که هر سنگ سلطه‌جویی را می‌ترکاند تا با آب، مظهر زندگی، هم‌پیمان شود. سپهری از معدود هنرمندانی است که بر مبنای اعتقادش از مظاهر و انفس‌های شهرهای بی‌هویت کناره گرفته و در روستا ماندگار شده است. صداقت و پاکی روستایی که سپهری مطرح می‌کند، دارای اصالت است و تفاوتی آشکار با آن صداقت و سادگی تحمیلی دارد که روستایی را برده‌وار در برابر خدایان پول و مکنت تا می‌کند.

سهراب با شعرهایش از طبیعت زنده و پویا سخن می‌گوید، اما زبان او زبان رسمی در تبلیغات متداول نیست که زیر لعاب فریبنده‌ای پنهان باشد و ذره ذره زیبایی‌های طبیعت را برای به چنگ آوردن سگه‌ای حراج کند و در عین حال او شرح طبیعت را در چارچوب بسته‌ای به پایان نمی‌رساند، و کوتاه سخن این‌که حرکت آشکار و صراحت چشم‌گیر و آرمان‌خواهی مطلوب در شعرهای سپهری، و پاکی و اصالت نقاشی‌هایش چهره‌ او را به عنوان یک هنرمند خوب شعر شناسانده است. گو این‌که توقع مردم ما از سپهری‌ها بیش از این است و بار این توقعات کم و بیش روی دوش سپهری سنگینی می‌کند.

سپهری یک نقطه عطف

مرتضی ممیز

سهراب سپهری شاعر یا نقاش؟ سپهری شاعر نقاش و یا سپهری نقاش شاعر؟ در جایی خواندم که سپهری اولین دفتر شعرش را در نوزده سالگی منتشر کرده است. ظاهراً این نخستین نمایشی از فعالیت‌های هنری او بوده است. نمی‌دانم که در همان اوان نقاشی هم می‌کرده است یا نه؟ اما به دانشکده هنرهای زیبا که رفت حتماً بر اساس دستمایه و استعدادی رفته است. به خصوص که در همان هنگام هنرجوی برجسته‌ای بوده است و جرعه‌هایش از همان زمان در محیط زده شده و جلب توجه کرده است. هنگامی که او را شناختم او را یک نقاش یافتم. این به معنای تخطئه کار شاعری او نیست چرا که وقتی شعرهای او را می‌خوانید آن قدر تصویری است و آن قدر خوانا و دیدنی است که گویی تابلویی را با لحنی بسیار زیبا توصیف می‌کند. به طور کلی وقتی در هر رشته‌ای از هنر به پختگی برسید به شاعری در آن هنر می‌پردازید. منظور آن نیست که یک تابلو نقاشی با مضمون و موضوعی شاعرانه نقاشی کنید در این صورت آن بدترین نقاشی‌هاست که با ماسک و نقاب شعرگونه به دروغ‌بافی پرداخته است. بلکه منظور روح شاعرانه بیان تصویری تابلو است. بنابراین وقتی تابلوهای سپهری را نگاه می‌کنید در واقع همان اشعار او را می‌خوانید منتهی با زبانی دیگر، با زبان تصویر. تبحر دوگانه سپهری در نقاشی و شعر گویای نکته مهم دیگری است که باید هر هنرمندی داشته باشد و دید و درکی همه‌جانبه نسبت به هر گونه و هر رشته فعالیت هنری است به این معنی که هر هنرمند باید آن چنان دید و شناخت آشنایی با هر اثری هنری چه نقاشی، چه ادبیات، چه موسیقی، چه معماری، چه سینما و چه تئاتر و خلاصه هر فعالیت هنری دیگر داشته باشد که بتواند به راحتی درباره آن اظهار نظر کند. کلی گویی نکند، گفت و گو کند. با زبان آن هنرمند آشنا باشد که بداند او چه می‌گوید و با او گفت و گو کند. بده و بستان حرفه‌ای کند، صدای او را بشنود. جواب او را با حساسیت بدهد. شما هر هنرمند

بزرگی را که نگاه کنید چنین است و چنین ابعادی را دارد در غیر این صورت او ماندگار نمی‌شود و کارش بی‌جواب می‌ماند. منعکس نمی‌شود و مردم به او جواب نمی‌دهند و با او ارتباط برقرار نمی‌شود. شما هر هنرمند بزرگی را در هر زمینه هنری ببینید دارای چنین ابعادی است. کارهای خوش‌نویسی میرعماد را نگاه کنید. به راحتی می‌توان دید که او معماری را می‌شناسد، موسیقی را به خوبی می‌فهمد، چون یک شاعر تمام ابعاد و حال و هوای کلمات را حس می‌کند. مثل یک نقاش، طرح و رنگ و شکل کلمه را درک می‌کند. چون در نوشته‌های میرعماد همه این خواص دیده می‌شود و لذا کارش بسیار محکم، قوی و اصیل است بدون آن‌که استحکام و تبلور فرهنگی میرعماد به روح و جسم کلمات لطمه‌ای وارد کند. خط او در عین ظرافت شکننده آن قوی و مستحکم است. شعر حافظ را نگاه کنید همه این خواص را دارد اما آن‌چنان قلب شما را می‌لرزاند که باور نمی‌کنید استحکام و قدرت فنون شعر او این چنین عمل می‌کند. دستگاه ماهر را بشنوید این آهنگ را کسی یا کسانی ساخته‌اند که با هر هنر دیگر همین اخت و خلوص و نزدیکی را داشته‌اند. به این مرزها زورکی نمی‌توان وارد شد و زورکی نمی‌توان با حرف‌ها و بررسی و نقدهای خودمان اثری را خراش بدسیم، پاره کنیم و زخمی کنیم باید به جایی برسیم که به هرچیز که نگاه می‌کنیم، نگاه‌مان آشنا باشد. همه چیز را شفاف ببینیم. نگاه‌مان از همه چیز رد شود به عمق دل آن برسد. باید به یک درک شفاف رسید تا انعکاس شفافیت‌های دیگر را از خود رد کنیم. کارهای سپهری را نگاه می‌کنیم می‌بینیم از چنین خواصی و ابعادی برخوردار است. پس او را می‌توان واقعاً یک هنرمند نامید. او متأسفانه کوتاه زندگی کرد و در پنجاه و یک سالگی عمرش تمام شد و این واقعاً خیلی غم‌انگیز است. به خوبی می‌توان تصور کرد که اگر زنده می‌بود او به جایی می‌رسید که مطمئناً نقطه عطفی می‌شد. آثارش چنین پیامی را می‌دهند...

... اما چیزی که بیش از هرچیز دیگر می‌توان درباره آثار سپهری گفت – چه شعر و علی‌الخصوص نقاشی‌های او – قضیه «سادگی» آن‌هاست، سادگی به معنی بی‌تکلفی، سادگی به معنی وارستگی، سادگی مضامین. پرهیز از موضوعات و حرف‌ها و فرم‌ها و مسائل بیهوده پیچیده که تماشاچی را بی‌جهت مرعوب کند. کارهای سپهری از شفافیت خاصی مملو است که وقتی به آن نگاه می‌کنی همه چیز را در یک جا و به آسانی و سادگی می‌بینی. آن قدر ساده که گاه به اشتباه فکر می‌کنیم که زحمتی برای ساختش کشیده نشده است. در حالی که کارهای او نمونه کاملی از کارهای سهل و ممتنع است مثل همه آثار هنرمندان خبره و جاافتاده که ظاهر آثارشان ساده و سهل است، اما وقتی بخواهی حتی شبیه او کار کنی متوجه می‌شوی که اشتباه کرده‌ای و دست یافتن به این سادگی تجربه‌ای فوق‌العاده می‌خواهد. وارستگی می‌خواهد.

باید به جایی رسیده باشی که بتوانی با یک اشاره، حرف‌های بسیاری را با سادگی و روشنی بیان کنی. مثل طرز سخن سعدی که باور نمی‌کنی شعر گفته است و از وزن و ریتم و قافیه و فنون سنجیده شعری استفاده کرده است. سعدی آن‌چنان راحت و ساده حرف می‌زند که جملاتش تبدیل به ضرب‌المثل عمومی می‌گردد و مثل‌ها و رد زبان همه می‌شود در حالی که زبان او در واقع مرصع است و تلالو دارد. موضوعات نقاشی‌های سپهری هم به همین گونه است. با قلمش رنگ‌ها را با راحتی و سادگی تمام بر روی بوم مالیده است. گلی، سبزه‌ای، تپه خاکی، میوه‌ای، سیبی، نهالی، کلبه‌ای، درختی و منظره‌ای را با تمام بعد و حال و هوایش نشان داده است. ریتم درختان کهن را با پوسته سوخته و در واقع با پوسته پخته قهوه‌ای رنگی آن‌چنان ساده نقاشی کرده است که گویی با قلم‌مو چند حرکت از پایین به بالا و یا از بالا به پایین بر روی بوم کشیده است. انگار که فقط در حد جا و طرح اولیه درختان کار کرده است و باید بعداً روی آن‌ها کار کرد آن‌ها را ساخت و متجسم کرد. اما سپهری در همان چند حرکت قلم‌مو درخت‌ها کاملاً جاف‌تاده و خوب ساخته است حتی ترکیب‌های پوسته آن‌ها را نیز مشخص و نمایان کرده است. به خوبی جریان هوا در لابه‌لای تنه‌ها و شاخه‌ها حس می‌شود و حرکتش را می‌بینی. جنس خاک‌ها را با همان ته رنگ رقیق و ساده به خوبی می‌بینی و می‌توانی آن را لمس کنی.

با چند حرکت ساده قلم‌مو رنگ‌های سبزی را بر روی تابلو کشیده است که نه تنها نمایش سبزه‌های کنار جوی را با سادگی اما با پختگی می‌نمایاند بلکه آب روان میان آن‌ها را هم حس می‌کنی و گویی شرشر آن را هم می‌شنوی، سپهری انگار شرشر آب را هم بدون آن‌که ببینی نقاشی کرده است. رسیدن به این سادگی کار بسیار مشکلی است. تجربه زیاد و کار زیاد و پختگی زیاد می‌خواهد. در واقع باید سادگی را در درجه اول شناخت در واقع باید طبیعت را خوب شناخت چون طبیعت نیز بسیار است. هرچه را که خداوند خلق کرده است بسیار ساده است. اگر کالبد یک مورچه، یک انسان، یک فیل، یک درخت و یک کوه را خوب ببینی و مطالعه کنی، ملاحظه می‌کنی که بسیار ساده ساخته شده است. از نظم و دقتی برخوردار است که حد ندارد این همه نظم اعجاب‌انگیز آن‌چنان ساده در کنار هم و زیر و روی هم قرار گرفته‌اند که نگاه را مبهوت می‌کند. این همه نظم یعنی پختگی کار که در نهایت سادگی عمل می‌کند و رسیدن به این مرحله کار هرکس نیست. کار هنرمندی است که بتواند این نظم و این ساختمان را بشناسد، یعنی در واقع درک کند. با تمام وجود و واقعیتش درک کند. اغلب ما در ذهن خود رفتار پندارهایی واهی هستیم که هرچیز را نمی‌توانیم با واقعیتش ببینیم. ذهن چیز بسیار بدی است. ذهن دل و مغز ما را اکثراً فریب می‌دهد. ذهن ما

اکثراً اشتباهی بررسی و قضاوت می‌کند. ذهن ما بزرگ‌ترین سد راه ما به تعالی به زیر دیدن و زبردستی است. بنابراین وقتی که کسی چون سپهری از شر ذهن پیچیده و تاریکی خود را خلاص می‌کند و با روشنی و شفافیت نقاشی می‌کند و شعر می‌گوید باز ذهن‌های تودرتوی ما او را باور نمی‌کنند که او کار هنرمندانه و بی‌بدیلی کرده است. نمی‌خواهد باور کند که کار سپهری یک اثر واقعی هنرمندانه است که بدون سر و صدا و آواز دهل به سادگی حرف‌هایی را از عمق قلب و فرهنگ ما می‌گوید و اثرش چون زمزمه زیبای یک لالایی و آرامش یک نوازش و زیبایی بی‌همتای یک لبخند است. نقاشی‌های سپهری به سادگی و مؤثری یک لبخند است. تابلوهایش را نگاه کنید در آن‌ها چهره سپهری را می‌بینید که از این تابلو به آن تابلو به شما، چه به چشمان شما و به نگاه شما لبخند می‌زند، لبخندی شیرین، لبخندی غمگین، لبخندی پر از حرف‌های بی‌صدا، لبخندی با رقیق‌ترین رنگ‌ها، لبخندی که نمی‌توان راحت آن را نقاشی کرد. باید خیلی کار کرد، باید خیلی آن را نگاه کرد تا راز و رمزش را درک کرد.

از آواز شقایق تا فراترها

نگاهی به شعر و نقاشی سهراب سپهری

کریم امامی

سهراب سپهری اندکی بیش از پنجاه سال با ما زندگی کرد. با نسلی که در دهه اول قرن به دنیا آمدند بزرگ شد و به مدرسه رفت و با ایشان در آرزوی ایرانی آزاد و آباد سال‌های دبیرستان و دانشگاه را پشت سر گذاشت و با ایشان طعم ناکامی‌های سیاسی - اجتماعی را چشید. ولی بعد که آقایان، بهترین استعداد‌های نسل، غم و غصه‌های‌شان را دادند و رفاه مادی گرفتند از این معامله سرباز زد و صفای بیابان‌های اطراف کاشان را به چشم‌انداز معرکه طبقه پانزدهم مشرف بر رود «سن» و سکوت پاک و یلای منشعب از کیلومتر ۵۳ «اتوروت جنوب» ترجیح داد، و حاصل تجربیات خود را از این نیم قرن زندگی برای ما گذاشت، و برای هرکس که پس از ما بیاید و بخواهد در احوال ما کنجکاوی کند.

سپهری هنرمندی صادق بود که با حساسیتی بی‌نظیر تغییر و تحولات زمانه را لمس کرد و بر آن‌ها شهادت داد، و از جمله نادرترین کسانی بود که توانست با موفقیت در دو زمینه - نقاشی و شعر - به خلق آثار بپردازد. نقاشی نبود که بر حسب تفنن شعر هم بگوید. شاعری نبود که گاه هوس کند قلم مو به دست بگیرد. شعر او و نقاشی او هر دو جدی و برخوردار از والاترین ویژگی‌های هنری بود، و موضوع این مختصر ارتباط شعر و نقاشی سپهری با یکدیگر است.

نگارنده که طی بیست سال افتخار آشنایی و دوستی با این هنرمند را داشته است و به جهات مختلف خود را مرهون لطف آن بزرگوار می‌داند، به خاطر اطلاعی که از دور و نزدیک بر احوال وی داشته است و نیز به خاطر دقتی که به یک مناسبت شغلی طی چند سال متوالی در کار نقاشان ایرانی می‌کرده است اینک به خود جرأت داده است این چند سطر را بنویسد، باشد که به معرفی بهتر و شناخت بیش‌تر او که به یقین از درخشان‌ترین چهره‌های هنر

معاصر ایران بود کمکی شده باشد.

سپهری در ابتدا به عنوان یک نقاش نوپرداز شهرت یافت، او آخر دهه ۱۳۳۰، و زمانی که مجموعه نقاشی های عرضه شده در یکی از نمایش گاه های او را یک آدم هنردوست یک جا خریداری کرد (۱۳۴۰) مورد غبطه بسیاری از نقاشان پیر و جوان قرار گرفت. در حالی که تا سال ۱۳۴۴ که چهار مجموعه از اشعار خود را انتشار داده بود خرج چاپ همگی را از جیب مبارک پرداخته و اغلب نسخه های آن ها را نیز خود به دوستان و آشنایان هدیه کرده بود، و به یقین تا سال ۱۳۴۶ که مجموعه حجم سبز او را انتشارات روزن (که یادش به خیر باد) چاپ کرد دیناری به عنوان حق التألیف از کسی دریافت نکرده بود، و البته فراموش نکنیم که دعوای نقاشان «نوپرداز» و شاگردان کمال الملک (همشهری سپهری) زودتر از جنجال «شعر نو» خاتمه یافت.

نقاشی های سپهری البته به سبک تابلوهای کمال الملک نبود، یعنی نه با آن دقت و سواس گونه سعی در نمایش صحنه ای از طبیعت عینی با همه جزئیاتش داشت و نه می کوشید یک لحظه حساس و گویا را روی پرده متوقف سازد. در عین حال اکثر و بلکه تمام طراحی ها و نقاشی هایی که از سپهری در بینال ها و نمایش گاه های مختلف تهران طی سه دهه دیده ایم همه از طبیعت الهام یافته و خود به ترتیبی نمایش گر گوشه ای از طبیعت مورد علاقه او بوده اند. سپهری در اشعار خود گاه اشاره ای به نقاشی هایش دارد که معروف ترین آن همان چند خطی است که در شعر بلند «صدای پای آب» می خوانیم:

اهل کاشانم

پیشه ام نقاشی است.

گاه گاهی قفسی می سازم با رنگ، می فروشم به شما

تا به آواز شقایق که در آن زندانی است

دل تنهایی تان تازه شود.

چه خیالی، چه خیالی،... می دانم

پرده ام بی جان است

خوب می دانم حوض نقاشی من بی ماهی است.

(هشت کتاب، ص ۲۷۳)

یا در شعر «ساده رنگ»:

زن همسایه در پنجره اش تور می بافد، می خواند

من «ودا» می خوانم، گاهی نیز

طرحی می‌ریزم سنگی، مرغی، ابری
(همان، ص ۳۴۳)

یا در شعر «غربت»:

یاد من باشد فردا لب سلخ، طرحی از بزها بردارم
طرحی از جاروها، سایه‌هاشان در آب.
(همان، ص ۳۵۴)

پیش از نقل مورد بعد به‌طور معترضه بگویم که به مناسبتی آن بزرگ‌وار به من گفت که مقصودش از «سایه» در این جا و در موارد مشابه «عکس» یادشده در آب بوده است، تعبیری که از زبان مردم گرفته بود. به هر حال، یا در شعر «پره‌ای زمزمه»:

بهر آن است که برخیزم
رنگ را بردارم
روی تنهایی خود نقشه مرغی بکشم.
(همان، ص ۳۷۸)

در یک دوره کوتاه هم که سپهری ترکیب‌های هندسی را آزمود، اشاره‌ای به آن در شعر «ای شور، ای قدیم» می‌یابیم:

من همه مشق‌های هندسی‌ام را
روی زمین چیده بودم.
آن روز
چند مثلث در آب
غرق شدند

(همان، ص ۴۱۲)

حتی به نخستین شعر اولین مجموعه اشعارش، مرگ رنگ، هم که مراجعه کنیم بی‌درنگ جای پای نقاشی را بازمی‌شناسیم:

دیرگاهی است در این تنهایی
رنگ خاموشی در طرح لب است.
بانگی از دور مرا می‌خواند،
لیک پاهایم در قیر شب است.

(همان، ص ۱۱)

سکوت شاعر را تعبیری که از «طرح» و «رنگ» مدد می‌گیرد بیان می‌کند. در توصیف

بهترین پرده‌های نقاشی سپهری عبارتی گویاتر و لطیف‌تر از گفته خود او — که پیش از این نقل شد — نمی‌توان یافت: این‌که نقاش قفسی از رنگ می‌سازد و آواز شقایق را در آن زندانی می‌کند تا دل خریدار شاد شود، و البته فوراً با شکسته نفسی اذعان می‌کند که گزافه‌گویی کرده است و چنین توقعی را از پرده‌های «بی‌جان» او نباید داشت.

بیننده‌ای که مجموعه نقاشی‌های سپهری را مرور کند — این یک هزار و چند صد پرده رنگ و روغنی یا گواش یا آب‌رنگی که در دوران فعالیت هنری خود آفرید و امروز هر کدام در خانه‌ای یا دفتری یا موزه‌ای نگه‌داری می‌شود و ما فرض می‌کنیم روزی باز موقتاً گرد هم آورده شوند و به ترتیب توالی زمانی در نمایش‌گاهی پشت سرهم قرار گیرند — چه خواهد یافت؟ تک چهره‌های زیبارویان و بزرگان؟ خیر. فرم‌های انتزاعی مطلق بی‌هیچ ارتباطی به طبیعت؟ خیر. بازسازی صحنه‌های غرورآفرین تاریخی؟ خیر. بزم‌های اساطیری؟ خیر. بازی با خط و نقش‌های تزینی کهن؟ خیر. کپیۀ تازه‌ترین مدهای هنرمندانه مکتب نیویورک یا پاریس؟ خیر.

دست‌مایه اصلی کارهای سپهری اشکال ساده شده طبیعت است. حتی یک خط راست — این ساده‌ترین وسیله بیانی در نقاشی — اغلب در کارهای سپهری طوری ترسیم شده است که یا افق فراخ کویر را به یاد آورد یا راستای درختی سر به آسمان نهاده را. کوه‌های دوردست که در ایران مرکزی هر کجا برویم در انتهای چشم‌انداز حضور دارند. تپه‌های موج که از کوه‌ها نزدیک‌ترند، مسیر نه‌ری که شیب تپه را می‌برد و قطاری از درخت‌های بید را به سوی آبادی می‌برد، خانه‌های به هم چسبیده آبادی، بام قوس‌دار خانه، گوشه‌ای از در و دیوار خانه در ارتباط با شاخه یک درخت، تنه درخت، سرشاخه‌های آن، علف‌های خشک و پاجوش‌های اطراف تنه، یک گل وحشی — شقایق یا آلاله — این‌جا یا کمی دورتر آن‌جا، چند تخته‌سنگ، یک برکه کوچک... این‌ها موضوع‌های مورد توجه نقاش است.

در طراحی، سپهری سرعت عمل و تیزدستی را می‌پسندید، به منظور رها کردن جزئیات کم‌اهمیت و رسیدن به جوهر اصلی اشیا؛ و چشم خود را عادت داده بود تنها خطوط اصلی را ببیند. حتی گاه به تنگ کردن حوزه دید خود از طریق به هم فشردن پلک‌ها اکتفا نمی‌کرد و شب هنگام را برای طراحی انتخاب می‌کرد. در تاریکی کویر، زیر نور ستاره‌های رخشان، تنها اساسی‌ترین خطوط کوه و هامون و درخت را می‌توان دید نه بیش. به بازی سایه روشن نور نیز اعتنایی نداشت، چه شب بود و چه روز. می‌گفت مثل نقاشی‌های مینیاتور هر چیزی را با ارزش ذاتی رنگ آن باید دید. برگ درخت همیشه سبز است و به صرف این‌که در سایه قرار گرفته باشد کدرتر و قهوه‌ای‌تر به نظر نمی‌آید. گل شقایق همیشه سرخ است اگر هم در

تاریکی شب دیده شود.

خورشید کویر که بسیاری از نقاشان را به ترسیم دایره‌های بزرگ اغراق‌آمیز ترغیب می‌کند در نقاشی‌های سپهری انگار وجود ندارد. سایهٔ علف را افتاده بر زمین نمی‌بینیم و سرخی لحظهٔ غروب را نقش شده بر آسمان کویر در پرده‌های سپهری مشاهده نمی‌کنیم. برای نقاش هیچ لحظهٔ خاصی مهم نیست و همهٔ لحظه‌ها مهم‌اند. زمان جاری است و گذشت زمان را تنددستی نقاش «منجمد» نمی‌کند. چشم و دست سپهری با دوربین عکاسی در مسابقه نیست. اگر کمال‌الملک در ضبط جزئیات تصویری یا دوربین عکاسی به رقابت بر می‌خاست، سپهری از این لحاظ یا کسی یا وسیله‌ای رقابتی ندارد. سرعت یک هزارم ثانیه یا یک ثانیه در یچهٔ دوربین برای او یک‌سان است.

راستی آدم‌ها کجا هستند؟ کویر نشین‌ها؟ بچه‌های دهاتی؟ زن‌های چادری؟ پیرمردهای چپق به دست و کلاه‌نمدی که همیشه روی سکوها دو طرف درِ امام‌زاده نشسته‌اند؟ این راز بزرگی است، همین خالی بودن پرده‌های سپهری از آدمی جماعت. من که خود اقلان پانصد طراح و نقاشی از سپهری دیده‌ام به یاد ندارم که در هیچ‌یک از آن‌ها متوجه حضور انسانی شده باشم. یک استثنا پردهٔ بزرگی است که به سفارش بانک مرکزی برای مؤسسهٔ علوم بانکی کشید و در آن فضانوردی سیب سرخ در دست در پهنهٔ کیهان شناور شده است. من خود این پرده را ندیده‌ام، ولی از آن چه دربارهٔ آن شنیده‌ام چنین بر می‌آید که از بقیهٔ کارهایش متفاوت است. پس چه بهتر که آن را در حد یک استثنا نگاه داریم و هم‌چنان از خود پیرسیم آدم‌ها کجا هستند.

پاسخ آن نیست. من خود هیچ‌گاه در این باره به صراحت از سپهری چیزی نپرسیدم. با وجودی که به عنوان یک خبرنگار می‌توانستم – حق داشتم – چنین سؤالی را مطرح کنم. ولی سپهری به طور کلی تن به مصاحبه‌های مطبوعاتی و رادیو تلویزیونی نمی‌داد، و هر بار که گفت‌وگویی داشتیم خصوصی و خودمانی بوده است و با این تفاهم که سخن به جایی درز نخواهد کرد. البته می‌توان به سادگی گفت که این چشم به طبیعت داشتن و پرهیز از آدمیان شگرد کار سپهری بوده است، همان‌طور که یک نقاش دیگر تصمیم می‌گیرد تنها چهرهٔ آدمیان را تصویر کند و بس.

من می‌توانم بگویم که پرهیز سپهری از به نقش درآوردن آدمیان به خاطر ملاحظات مذهبی نبود، و برای رسیدن به یک پاسخ رضایت‌بخش‌تر شاید بهتر آن باشد که به برخی از خصوصیات اخلاقی او توجه کنیم.

سپهری آدمی بود بی‌اندازه خجول و منزوی. در اشعار خود بارها و بارها سخن از تنهایی

خود به میان می آورد؛ مثلاً در شعر «واحه‌ای در لحظه»:

به سراغ من اگر می آید

نرم و آهسته بیاید، مبادا که ترک بردارد

چینی نازک تنهایی من.

(همان، ص ۳۶۱)

یا در شعر «به باغ همسفران»:

بیا تا برایت بگویم چه اندازه تنهایی من بزرگ است.

و تنهایی من شبیخون حجم تو را پیش بینی نمی کرد.

و خاصیت عشق این است.

(همان، ص ۳۹۵)

برای پرهیز از مزاحمت اشخاص، زنگ تلفن خانه که به صدا درمی آمد سپهری هیچ گاه اول خود گوشی تلفن را بر نمی داشت، و هیچ گاه در نخستین شب نمایش گاه نقاشی خود که دوستان و آشنایان و علاقه مندان همه جمع بودند و میدان برای جولان دادن از هر لحاظ مهیا بود حضور نمی یافت. همیشه گوشه خلوتی را با کتبی و دفتری و چند ورق کاغذ طراحی به مجالس رسمی و خانوادگی ترجیح می داد. این نکته (خجالتی بودن سپهری) می تواند یکی از عوامل مؤثر در ایجاد این پدیده (خالی بودن پرده های سپهری از آدمیان) باشد، ولی حتماً یگانه عامل نیست و ریشه های عمیق تری را بایستی برای توجیه آن جست و جو کرد.

رنگ در نقاشی های سپهری در کنار فرم های برگرفته از طبیعت از اهمیت یکسانی برخوردار است و با توجه به دید نقاش از کار خود، وقتی مشاهده می کنیم همه رنگ ها و نیم رنگ های موجود در پرده های او نیز از همان پهنه طبیعی مورد علاقه اش دست چپین شده اند تعجب نخواهیم کرد. رنگ ها از کاتالوگ رنگ فروش به روی بوم و کاغذ نقاشی سپهری راه نیافته اند، از خاک بیابان و دامنه تپه و ستیغ غبار گرفته کوه و سبزه کنار جوی و خشت خام دیوار و آب برکه بیرون جسته اند. هر چه رنگ می بینیم اصیل و تقطیر شده از طبیعت است. بشمارم؟ قهوه ای، اخراپی، خاکی، آجری، نخودی، ارده ای، گندمی، یشمی، ماشی، حنایی، بنفش، خاکستری، دودی، مشکی و...

در مقابل این رنگ های اکثراً خاموش و نزدیک به هم گاه لکه های کوچکی از رنگ های تند و پرمایه قد علم می کنند: سرخ آتشی، آبی لاجوردی، زرد زرد، این لکه ها نقطه مقابل زمینه کار هستند و آن را می شکنند بسان آواز پرنده ای که ناگهان سکوت بیابان را می شکند یا طراوت مشتی آب چشمه که التهاب صورت عرق زده را فرو می نشاند یا خنکی سایه یک تک

درخت در مقابل داغی آفتاب زُل کویر.

شگرد سپهری در نمایش طبیعت اغلب گرفتن بخش کوچکی از آن و قرار دادنش در گوشه‌ای از قاب است به نحوی که بیننده بداند جزیی از کل را می‌بیند و هیچ وقت جزء را فارغ از کل در حدّ خود کامل و تمام شده نپندارد. یک ریگ بیابان، هر قدر زیبا و پرنقش و نگار تنها روی زمین کنار ریگ‌های دیگر قدر و قیمت دارد، نه کف دست بیننده‌ای که آن را از زمین برداشته و ذره‌بین روی آن گرفته است. سپهری با حذف جزییات کم‌اهمیت، ملایم کردن رنگ‌ها، و خاموش کردن نورافکن خورشید - که با سایه‌روشن‌های مشخص خود وقت روز و جهات اربعه را به چشم مجرب نشان می‌دهد - اشیاء تصویر کرده خود را به بی‌زمانی می‌کشاند و آن‌ها را چنان نشان می‌دهد که «همیشه» - از ازل تا ابد - می‌توانند وجود داشته باشند.

علاقه سپهری به هنر و مکاتب فلسفی خاور دور معروف است. یک سالی راهم که در ژاپن به سر آورد (۱۳۳۹) تا فنون حکاکی روی چوب را فراگیرد باعث شد که بعضی‌ها نقاشی‌های او را تا مدتی «ژاپنی» بخوانند. البته شباهت‌هایی بین کار او و نقاشی ژاپنی می‌توان یافت که از آن جمله است توجه نقاش به طبیعت و مخصوصاً گل و گیاه و نیز استفاده از حرکات سریع قلم‌موی آغشته به رنگ مشکی یا قهوه‌ای بر زمینه‌ای از رنگ‌های خیس کم‌رنگ؛ اما اگر سپهری چیزی در ژاپن آموخت که زندگی او را شدیداً تحت تأثیر قرار داد این اصل بود که یک هنرمند جدی به خاطر هنرش زندگی می‌کند، با انضباطی که کارش را روز به روز بهتر کند و آمادگی او را در جهت آفرینش آثار ناب‌تر افزایش دهد. یک نقاش خوب تنها با چشم و دستش نقاشی نمی‌کند، بلکه با تمام وجودش. همان‌طور که یک شاعر خوب نیز با شعرش و برای شعرش زندگی می‌کند.

پس از مراجعت از ژاپن بود که سپهری مشاغل اداری خود را کنار گذاشت و سعی کرد یک هنرمند تمام‌عیار و تمام‌وقت باشد و از فروش پرده‌های نقاشی خود گذران کند. در آن وقت حتی تصور این‌که روزی از طریق نشر اشعار خود ممکن است صاحب درآمدی شود تصور بعیدی بود. در آن زمان با وجودی که نقاشی‌هایش در جمع روشن‌فکران مرفه‌تر خریدارانی پیدا کرده بود، یقیناً تصمیم او در محافل خانوادگی «ریسک» بزرگی قلمداد شد. بریدن از آب آن جوی باریک‌کذایی (که اخیراً گندش درآمده است) در سال ۱۳۴۱ شجاعت زیادی می‌خواست.

هر بار که سپهری نمایش‌گاهی در پیش داشت، چهل تا پنجاه کار بزرگ را و اگر تمایل به

کارکردن در قطع کوچک تری را داشت یک صد تا یک صد و پنجاه طراحی را ظرف چند ماه با هم آماده می‌کرد، و این مجموعه‌ها که از لحاظ موضوع و ویژگی‌های اجرایی کاملاً یک دست و هماهنگ هستند هر کدام در واقع یک دوره از کار او را تشکیل می‌دهند. این دوره‌ها اغلب اختلاف فاحشی از لحاظ موضوع با هم ندارند؛ اما از نظر برداشت و اجرا تفاوت‌هایی میان آن‌ها می‌توان یافت؛ مثلاً در یک دوره توجه سپهری را بیش‌تر به بلندی‌ها معطوف می‌یابیم و در دوره دیگری به دشت. در یک دوره گام رنگ‌ها تیره می‌شود و از رنگ‌های روشن برای شاد کردن چشم و دل بیننده خبری نیست و در دوره دیگری برعکس. گاه چشم نقاش بیش‌تر در گوشه و کنارهای آبادی می‌چرخد و گاه بیرون از آن.

با این‌که در یک دوره می‌بینیم نقاش قلم‌مو را رها کرده و به کاردک روی آورده است و در دوره دیگری او را در کار آزمایش انواع وسایلی که ممکن است به جای قلم‌مو و کاردک حامل رنگ بشوند – مثل اسفنج و قطعات گونی – می‌بینیم. در اوایل دهه پنجاه سپهری بوته‌ها و گیاهان لاغر را رها کرد و به درختان تناور توجه نمود و تنه‌های شان را باغ و باغ و جنگل جنگل کنار هم نهاد.

اواخر همین دهه در یک سلسله طراحی‌ها و نقاشی‌های کوچک باز رجعتی به گذشته کرد و در خاطره کوچه‌های آران و بیدگل و اردهال به گردش پرداخت.

یک دوره بسیار متفاوت دوره هندسی سپهری بود (۱۳۴۶)، که علاقه‌مندان نقاشی‌هایش را غافل‌گیر کرد. به جای شکل‌های آشنای طبیعت، نقش‌های هندسی را – بیش‌تر مربع و مثلث – در ترکیب‌های مختلف بر پرده نشانده بود. چیزی که خوش‌بختانه ثابت مانده بود مجموعه رنگ‌های سپهری بود. این پرده‌ها جماعت مشتاقان را چندان خوش نیامد. خود او هم ظاهراً از این دوره احساس رضایت نکرد، چون در نمایش‌گاه بعدی باز به راه سابق برگشت و همه نفس راحتی کشیدند. سپهری البته به‌طور خیلی جدی به تحوّل کار خود می‌اندیشید و از این‌که روزی صرفاً کارش به تکرار و تقلید آثار قبلی خود بکشد ناراحت بود، و از همین رو در دهه ۵۰ تعداد نقاشی‌هایی که کشید به نحو محسوسی کم‌تر از تعداد نقاشی‌هایش در دهه ۴۰ بود. در حالی که در دهه ۵۰، هم شهرتش افزایش یافته بود و هم تعداد خریداران، و در این سال‌ها همیشه بیش‌تر تابلوهای یک نمایش‌گاه در همان یکی دو شب اول به فروش می‌رسیدند و اگر نقاش حاضر به تکرار و «سری‌سازی» می‌شد صف خریداران پایانی نداشت. ولی به شهادت صاحب گالری سپهری هیچ‌گاه، حتی وقتی زیر فشار شدید مالی قرار داشت، حاضر نشد امضایش را زیر کاری بگذارد که از وجودش بیرون

نجوشیده بود، که دستش کشیده بود، ولی ذهنش آن را تأیید نمی‌کرد. به عقب که می‌نگریم دهه ۴۰ را - سال‌های سی و چند سالگی نقاش را - بارورترین دوره نقاشی او می‌یابیم و از قضا پخته‌ترین و بهترین اشعار او نیز (البته به نظر این کم‌ترین) به همین سال‌ها تعلق دارند: «صدای پای آب» (تابستان ۱۳۴۳)، «مسافر» (بهار ۱۳۴۵) و حجم سبز (نشر شده در سال ۱۳۴۶). اگر در مجموعه‌های قبلی «مرگ رنگ» (۱۳۳۰)، «زندگی خواب‌ها» (۱۳۳۲)، آوار آفتاب (۱۳۳۷، نشر شده در ۱۳۴۰)، «شرق اندوه» (۱۳۴۰) گاه‌گاه طنین صدای نیما یوشیج یا «مزامیر داود» در «کتاب مقدس» شنیده می‌شود.

نقاشِ کلام

کاظم جلیپا

من در این جامی خواهم به عنوان نقاش و از دید یک نقاش با آثار سهراب سپهری شاعر و نقاش برخورد کنم؛ زیرا بر این اصل در شعرهای سهراب سپهری معتقد هستم که ایشان با آگاهی و حضوری که در دنیای تصویر و هنرهای تجسمی داشت و با درکی از مفاهیمی که در زبان عناصر تصویر وجود دارد پیام خود را به بیننده القاء می کرده، و علت این که اشاره های او در بیان موضوع در دل می نشیند، آگاهی و تسلط او نسبت به درکی است که از راه چشم و ارتباط عناصر تصویر عاید انسان می شود به این معنی، رابطه رنگ ها - خطوط - سایه روشن ها در طبیعت و ساختمان اشیاء و احساس جاری در آن ها. ترکیب این عناصر به اضافه عواملی چون ریتم، فضا، زمان، حرکت، جنسیت و بافت در کنار هم در یک ترکیب احساسی را به بیننده القاء می کنند. نقاش با این پیام ها سروکار دارد. سکوت یک بیابان را در نظر بگیرید و احساس یک ابدیت را در این سکوت. در خطوط ملایم تپه های دوردست و رنگ آبی آسمان، آسمان بدون ابر و رنگ های طلایی تپه ها نهفته است و در آن سوی پنهان قلب شما و سپهری با تسلط بر این درک، احساس های دریافت شده را در شعرهای خود در کلام خود حضور می داد. او با آوردن عناصری چون صنوبر، جوی آب، سایه های نارون ها، سیب ها و انارها، اقاقی ها، سپیدارها، شقایق و... تصویرهایی را که در اشعارش نهفته است نشان می داد؛ هرچند بعضی از آن ها دقیقاً مفهومی سمبلیک دارند و اشاره به معنای دومی است و در بعضی از شعرها خود طبیعت است؛ یعنی آن چه که می بینیم با سادگی و زیبایی.

ابری نیست

بادی نیست

می نشینیم لب حوض

گردش ماهی ها، روشنی، من، گل، آب،

پاکی خوشه زیست

دم غروب، میان حضور خسته اشياء
نگاه منتظری حجم وقت را می دید

آدم این جا تنهاست
و در این تنهایی، سایه نارونی تا ابدیت جاری است.

سفر پیچک این خانه به آن خانه
سفر ماه به حوض

کاج های زیادی بلند
زاغ های زیادی سیاه
آسمان به اندازه آبی

سپهری در شعرهایش، زمانی و زمان هایی، در افسون طبیعت شناور بود و عاشقانه به زمین خیره شد و نگاه کرد. البته در این جا من در مقام یک شعرشناس نیستم تنها خواستم اشاره ای به زمینه های تصویری در شعرهای سهراب سپهری کنم و موفقیتی که او را همراهی می کند نقاش بودن او بود، که کلیدی بود که احساس های گنگ و پنهان را در چارچوب کلام می آورد و همین امر زیبایی و محتوای آثار او را دو برابر کرده است.

سهراب شاعر دوران کودکی همه ما است، دوران سادگی و سال های زیبایی و دوست داشتن. او با کلام و رنگ و صدای رنگ شعر می گفت و نقاشی می کرد.

سهراب سپهری دوره های مختلف را در نقاشی هایش دارد. یک دوره تابلوهایی است گویا مربوط به دوره دانشگاه که به شیوه اکسپرسیونیسم کار شده و قلم ها از یک شتاب خاصی برخوردار است و موضوع آن ها شب است با رنگ آبی و خاکستری و مشکی و پنجره ای که نور زرد و نارنجی آن پیدا است و شاخه ای با شکوفه های سپید مایل به بنفش. سپهری نقاشی است نوپرداز و پرکار و در پی تجربه و یافتن بیان نو و شرکت فعال در نمایش گاه های جمعی و فردی در بینال های داخلی و خارجی. سهراب سفرهای مختلفی را به مراکز هنری دنیا داشته و تأثیراتی که گرفته زودگذر بوده است. تنها تأثیر ریشه دار و ماندنی ردپای نقاشی های ژاپنی و چینی در تابلوهای آب رنگ و رنگ روغن های او با موضوع – درخت ها که ردیف های فشرده آن ها به صورت خطی پهن قسمتی از فضای سفید تابلو را

پوشانده چنان‌که لکه‌هایی در یک خلأ یک تنهایی — است، که بافت دقیق که از اسفنج یا گونی استفاده کرده برای نمایش پرداخت و جنسیت آن‌که یادآور نقاشی‌های ژاپنی که متأثر از فلسفه ذن می‌باشد احساس می‌شود. در این جابه این نکته اشاره کنم که من یک نوع دوگانگی بین شعر و نقاشی سهراب سپهری می‌بینم. در شعر طبیعت سرشار از نور و زیبایی است تا حدی که خدا در لابه‌لای شب‌بوها احساس می‌شود. جوی آب هم چنان در حرکت و زلالت خود باقی و هر جزء از طبیعت آیتی است.

برگی از شاخه بالای سرم چیدم گفتم
چشم را باز کنید، آیتی بهتر از این می‌خواهید؟
سپهری در شعرهایش آگاهی آب را که به سمت جوهر پنهان زندگی می‌رود دارد.

چیزهایی هست که نمی‌دانم
می‌دانم، سبزه‌ای را بکنم خواهم مرد.
می‌روم بالا تا اوج، من پر از بال و پر.
راه می‌بینم در ظلمت، من پر از فانوسم.
من پر از نورم و شن
و پر از دار و درخت
پر از راه، از پل، از رود، از موج.
پر از سایه برگی در آب.
چه درونم تنهاست.

سهراب سپهری در نقاشی‌هایش خط آخر این شعر است: چه درونم تنهاست. در تابلوهای هرچند موضوع درخت است و سنگ، ولی از تصاویر شعر قید شده و شعرهای دیگرش هیچ خبری نیست — رنگ حاکم بر تابلو خاکستری است یا قهوه‌ای و مشکی، درختان بدون برگ هم جنسیت با سنگ‌های کنارشان، چنان‌کیپ و تودر تو کنار هم نشسته‌اند که هیچ روزنی نیست، چنان سرد و خاموش و سنگین زمستانی خوابیده‌اند که راهی بدان سوی تابلو نیست؛ و حتی شاخه‌ای رایگان برای استراحت کلاغی وجود ندارد. در تابلو نشانی از جنبش زندگی نیست. که خود می‌گوید:

چه خیالی چه خیالی... می‌دانم
پرده‌ام بی‌جان است

خوب می‌دانم، حوض نقاشی من بی‌ماهی است
در پایان باید گفت سهراب سپهری نقاش کلام بود و برای حوض نقاشی و ادبیات ایران ماهی نقره‌ای است.

نقاشی‌های سپهری جهان محدود در اشیاء پیرامون

میهن بهرامی

حساسیت و سادگی در نیم قرن زندگی و کار، ترکیب پیچیده‌ای می‌سازد که تظاهر محدود آن در نقاشی‌های سپهری پیداست. سپهری فقط نقاشی نکرده، شعر هم دارد. شعرش به صورتی منطقی با نقاشی او آمیزش می‌کند و در این مرحله است که سهمی از راز سادگی و عمیق و کودک‌وار او — با وسعت و غنایی که در آن است — ظاهر می‌شود.

شعر سپهری، که از برداشت و الهام آغاز می‌کند، تقریباً زود شکل پیدا می‌کند. آن رندی هوشیارانه که در هر طبع بالنده‌ای کارگزار است، توجه او را به اشیاء پیرامون و جهان عینی‌ای می‌کشاند که در، به طرح فلسفی اشیاء و تفسیر فلسفی رنگ‌ها کشاند. اما پرواز سپهری تا اوج سزان نیست. حرکت سپهری در شعر، درون‌کاوانه است و برای شعر می‌تواند مفید باشد. او به تدریج به نوعی شیفتگی و جذب در عالم اساسی معنا می‌رسد که میراث شعر ایرانی است و این روند کار شناخت و تحلیل شعر او را به دقیق و درخور نیازمند می‌کند که بارندگان دانش شناخت شعر بی‌شک به آن خواهند پرداخت و هم آنان که اطلاعی از فلسفه حیات مردم شرق دارند، راز آن صمیمیت خلاق را که بودا در دو کلمه محبت، هم‌دردی، خلاصه کرد، در پیام شعرا خواهند یافت.

اما نقاشی مبحثی دیگر است. جعفر پتگر، همیشه به هنرجویان جوان یادآور می‌شد که:

«کوشش کنید، ذهن و دستتان با هم پیش برود.»

اگر نقاشی سپهری را کاری در خط شعر او بدانیم، در تعریف عام و مختصر غلط نیست. همان سادگی، همان انتخاب موضوع، و جهان محدود در اشیای پیرامون محیط زندگی — و شخصی — است. اما از حرکت و نیروی انتقال‌دهنده شعر او — با محدودیتش — خالی است. نزدیک کردن نقاشی به شعر، اگر از خاستگاه نیروی برانگیزاننده روحی — نه روانی — هنرمند انجام پذیرد، موضوعی قابل بحث است. اما این پیوند در کاربرد عملی و انتقال ادراک

سازنده به دریافت‌کننده، به هیچ وجه میسر نیست.

نقاشی شعرگونه و شعری که در آن طرح‌ها به انتخاب، ظرافت و شفافیت رنگ نقاشی برسد، تعریفی شفاهی و لفظی است. تعارفی ظریف است.

نقاشی عوامل و قوانین ویژه‌ای دارد. طرحی که مناسب خلق یک اثر نقاشی است و کاربرد هنر نقاشی را دارد و حاوی پیام - اگر پیام مورد لزوم باشد - یک اثر نقاشی است، قابل تعریف و تحدید توصیفی نیست. ممکن است القاء مطلب، به وسیله شعر و نقاشی مشابه یک‌دیگر باشند و در دریافت‌کنندگانی (مصرف‌کنندگان) با یک سطح اطلاع و پشتوانه فرهنگی همانند، حالتی تقریباً یکسان ایجاد نمایند، اما آن وضعیت فراگیر و پایا که می‌تواند اثری را به ضرب آهنگ انتقال حرکت و جاذبه زیبایی شناختی هنری برساند، در نقاشی از بنیان با شعر متفاوت است.

نقاشی را نمی‌توان تعریف کرد. نقاشی همانند موسیقی است، نقاشی را باید دید، به همان دلیل که موسیقی را باید شنید و مهم آن نیست که سپهری طی چند دوره کاملاً مشخص، از چه کسان یا مکاتبی پیروی کرده یا بهره گرفته است، بلکه این مسئله در کار او اهمیت دارد که او به همان روانی و آسانی که از مفاهیم و اسامی در شعر - بی‌این که مسئله فن و محدودیت موضوع را در نظر بگیریم - سود می‌جوید و می‌تواند بر دریافت‌کننده، اثر بگذارد، در طرح درختان ظریف و شکننده و بسیار ناتوان، خانه‌های ساده و مهجور، گلدان‌های کم‌رنگ و گل‌های بی‌شکل و تنه‌های خشن هندسی در کمپوزیسیون‌های بسیار به کار گرفته شده، موفق باشد.

او جسته و گریخته و پیوسته، در کلام، از زادگاه بسیار ایرانی خود یاد می‌کند. برای ما که در این زیست با او نزدیکیم، حوض کاشی و مادر سبز و سیب محبت، البته قابل دریافت و لمس و دید است. اما این مشخصه‌های ملموس در نقاشی او - و در هر دوره‌ای - مغلوب سبکی غریبه، طرحی شتاب‌زده و تعمقی ناکافی و درکی نامشخص از قصد به وجود آوردن اثر است. تا آن جا که کار به نوعی تفنن هوشمندانه نزدیک می‌شود و آن دید عارفانه اختصاصی از فلسفه با ارزش محبت و هم‌دردی، ناپدید می‌گردد.

از طرح‌های اکریلیک بسیار شبیه به کارهای خوان میرو و دیگران و نقش‌های رنگین هندسی بسیار شبیه به آثار موندریان و تنه درختان در کمپوزیسیون‌های بسیار به کار رفته در کارهای کلیمت و دیگران و بالاخره تأثیر بنیانی و پایای فن آبرنگ در نقاشی‌های ژاپنی که دوره‌های مشخص کار او را می‌رساند تا کمپوزیسیون تکرار شونده سیب‌ها، همه راه‌هایی است که به بن‌بست می‌رسد.

اما این واقعیت پنهان زیر آن فعالیت - احتمالاً «خودکاری» - قرار می‌گیرد که فرد هوشمند و فعال، با حساسیت‌های خویش و دریافت و تلفیق فنون و فرهنگ‌ها به آن نوعی شکل می‌دهد و طی دوره‌ای کار و فکر از آن طرحی خاص می‌سازد که حاوی پاره‌ای ارزش‌های فنی و سلیقه‌ای است.

رنگ نارنجی ناب بر زمینه هماهنگ و متضاد، البته، انتخابی است، بد و خوبش مطرح نیست، آن‌چه از آن به دست می‌آید، مورد سؤال است.

آن جهان کاشی (کاشانی)، آن عالم روحی که در شعری مثل «نشانی» به این روشنی و غنا، پیداست و احتمالاً همیشه پیدا خواهد بود، در هیچ ضربه ناگهانی نارنجی خورشیدی و قرمز قهوه‌ای و آبی آن‌سوی دریاها پیدا نیست.

«خانه دوست کجاست؟» در فلق بود که پرسید سوار.

آسمان مکشی کرد

ره گذر شاخه نوری که به لب داشت به تاریکی شن‌ها بخشید،

و به انگشت نشان داد سپیداری و گفت:

«نرسیده به درخت،

کوچه باغی است که از خواب خدا سبزتر است

و در آن عشق به اندازه پره‌های صداقت آبی است.

می‌روی تا ته آن کوچه که از پشت بلوغ، سر به در می‌آرد،

پس به سمت گل تنهایی می‌پیچی.

دو قدم مانده به گل،

پای فواره جاوید اساطیر زمین می‌مانی

و تو را ترسی شفاف فرامی‌گیرد:

در صمیمیت سیال فضا، خش‌خشی می‌شنوی: کودکی می‌بینی

رفته از کاج بلندی بالا، جوجه بردارد از لانه نور

و از او می‌پرسی

خانه دوست کجاست.»

تردیدهای تجسمی

علی اصغر قره باغی

آثار بسیاری از هنرمندان را پس از درگذشتشان بهتر می‌توان بررسی کرد و رها از پیوندها و رودربایستی‌ها و مسامحه‌ها از ته و توی کارشان سر در آورد؛ اما چنین به نظر می‌آید که سهراب سپهری در این میان یک استثنا است. تا وقتی که زنده بود به راحتی می‌شد با او گفت‌وگو کرد و خوب و بد کارش را برشمرد، اما پس از درگذشتش، به‌ویژه از زمانی که هنرش مصادره شد و در اختیار گروهی خاص قرار گرفت، صدها مدعی ریز و درشت پیدا کرد. هرکس سلام و علیک و مختصر نشست و برخاستی با او داشته، یا نداشته، از سر تعصب او را در بقعه قداست و جایگاهی دست‌نیافتنی قرار داده و خود را متولی و وکیل و وصی او انگاشته است. با تأسف باید گفت که این کار در سرزمین ما رفته رفته شکل یک رسم و آیین گریزناپذیر را به خود می‌گیرد. پیش‌تر با صادق هدایت و جلال آل‌احمد هم همین کار را کردند و هرکس خواست حرفی درباره آنان به میان آورد، به تریج قبای متولیان برخورد و بلافاصله نویسنده و گوینده را به ایراد گرفتن و انگولک کردن متهم کردند. ذات و ماهیت هنر ایجاب می‌کند که هنگام بررسی آن دوستی‌ها و ملاحظات کنار گذاشته شود و با فاصله گرفتن از هنرمند و رها از احساسات به اثر هنری پرداخته شود نه خالق اثر. در غیر این صورت، آن‌چه لطمه می‌بیند فرهنگ و هنر انسانی است. پیش از پرداختن به نقاشی سپهری و پیش از آن‌که سوء تفاهمی دست دهد، این را بگویم که شاعر بودن سپهری، حساس بودن او، فروتن بودنش، مهربان بودنش و بالاتر از همه انسان بودنش ربطی به ارزیابی نقاشی او ندارد و باید در نقد و سنجش هنری حساب‌ها را از هم جدا کرد.

سپهری هنگامی به نقاشی روی آورد که نوعی هرج و مرج گریبان‌گیر هنرهای تجسمی ما بود. هرکس می‌خواست شکل یک الگو نقاشی کند و خودش را به یک مکتب و مشرب هنری بچسباند، سپهری در این بلبشو به دیده یک سیستم ناگزیر می‌نگریست، یک چند به قواعد

بازی این سیستم تن داد و نمایش گاهی هم از آثار خود برپا کرد. بعدها برای آن که خود را از این بند برهاند به اروپا و آمریکا سفر کرد. نقاشی مدرن را از نزدیک در بینال‌ها و موزه‌ها دید و آن طور که خودش می‌گفت از این که نقاشی ایران با چشم و گوش بسته خود را و امدار نقاشی اروپایی کرده بود احساس حقارت می‌کرد. امیدوار بود که روزی این وام‌ها باز پرداخته شود. سپهری پس از چندی راهی ژاپن شد. در آن جا با شکلی از نقاشی آشنایی یافت که گویا با زمینه‌های فکری و مشرب عارفانه و ذهن شعراندیش او سازگارتر می‌نمود، هویت و زبان خاص نقاشی‌های خاور دور او را به سوی خود می‌کشید و در این گمان می‌انداخت که بهره‌گیری از ویژگی‌های این شیوه می‌تواند میان بر مطمئنی باشد برای به دست آوردن سبک و زبانی با هویت‌تر و نزدیک‌تر به فرهنگ و سنت‌های شرقی خود او. حالت فرازمانی و فراتاریخی این نقاشی‌ها برایش پرجاذبه بود. در نقاشی خاور دور حضورهایی را می‌دید که بیش‌تر ذهنی بود تا عینی و همین چیرگی ذهنیت نمونه نقاشی آرمانی او را فراهم می‌آورد. سپهری پس از بازگشت به ایران به شکل‌های گوناگون و بیش‌تر شعرگونه نقاشی کرد، اما از آن جا که مجال تأمل و مطالعه دقیق و شناختن درست و ریشه‌ای مبانی هیچ کدام را نیافته بود، گرفتار سرگشتگی شد، همواره دودل بود و همین تردید بر بیش‌تر آثارش سایه افکند. در دهه چهل، بیش از هر زمان دیگر، شعر بر فضای فرهنگی و هنری ما مسلط شده بود و شعرگونگی هوادار بسیار داشت. نه تنها نقاشی که نثر و تئاتر و گه گاه عکاسی و سینما نیز به شعر تکیه داشت و در آن به دیده ایمن‌گاهی مطمئن می‌نگریست. گروهی که شعر سپهری را دوست می‌داشتند، بر آن بودند که چون خوب شعر می‌گوید، لابد خوب هم نقاشی می‌کند. آن چه در این میان مردم را می‌فریفت این گفته‌های نو شنیده بود که: «شعرش را نقاشی می‌کند و نقاشی‌اش را می‌سراید.» اما نمی‌دانستند که شعر و شعارهایی از این دست را صد و چهل پنجاه سال پیش شارل بودلر ساخته و در هواداری از نقاشی‌های رومانتیک‌ها سرزبان‌ها انداخته بود. در روزگاری که سپهری نقاشی می‌کرد دوران این گونه نگرش‌های بالزاک‌ی نسبت به هنرمند به سر آمده بود؛ اما انگار همیشه در سرنوشت فرهنگی ما بوده است که صد سالی از جهان عقب باشیم. به هر حال، امروز آن خلصه سی سال پیش از سر تماشاگر آثار سپهری پریده است و به جای آن تردیدها و دودلی‌های نقاش چهره خود را می‌نمایاند. سپهری از همان آغاز این را پذیرفته بود که زبان شعر و نقاشی را درهم بیامیزد. هنر مدرن از هنرمند می‌خواهد که تا حد امکان از موضوع فاصله بگیرد و با آن درنیامیزد، حال آن که سپهری دودلانه خودش از موضوع فاصله می‌گرفت، اما شعرش را با آن درمی‌آمیخت. سپهری اجازه داد که شعرگونگی بدنه نقاشی او را در حاکمیت خود قرار دهد و به نقاشی

پرده‌هایی پرداخت که نه مبتنی بر زبان و ساختار تجسمی، بلکه متکی به شعر بود، آن هم شعری که به دلیل حذف عناصر دینامیک و زنده‌ی زندگی از آن، در سطح و برکنار حرکت می‌کرد. می‌خواست همین روحیه را در نقاشی‌های خود هم تصویر کند و هر جا که ضرورتی یافت، نقاشی را قربانی شعر کند. گواه درستی این حرف هم شعر او است و هم نقاشی او. در شعرش، نقاشی سهمی یاری‌دهنده دارد و در نقاشی‌اش از آن جا که به خود پاینده نیست، شعرگونگی تمامی اثر را به تباهی می‌کشد.

از آن جا که در سیر هنر سپهری چندین گرایش عمده دیده می‌شود، بد نیست که هر یک را جداگانه بررسی کنیم:

۱. نخستین ویژگی آثار سپهری همین آمیزش زبان شعر و نقاشی است. به تأثیر از این گرایش است که تهرنگی خاکستری و کدر فضای نقاشی‌هایش را غبارآلود می‌کند. اگر سپهری این واقعیت را در ایران در نیافته بود، می‌باید دست‌کم در اروپا در می‌یافت که از صد سال پیش به این سو تلاش نقاشانی هم‌چون سزان، ماتیس، پیکاسو، موندریان و دیگرانی که سپهری به‌عنوان پیشتازان هنر نو می‌شناخت، همه این بوده است که احساسات‌گرایی نقاشی‌های خود را به حداقل و واقعیت بصری آثارشان را به حداکثر رسانند. از همان سال‌ها مشاخره‌ای در گرفته بود میان نقاشانی که آثارشان به سوی بصیرت ناب پیش می‌رفت و آنان که هنوز با ارجاعات بیرونی پیوند داشتند و از آن توش و توان می‌گرفتند. اصولاً در سیر تاریخ هنر پیوستگی میان هنرهای تجسمی و هنرهای دیگر و حتی رابطه میان شاخه‌های گوناگون هنرهای تجسمی همواره شکلی ناپایدار و تغییر یابنده داشته است. هرگاه هنری در فرم و ساخت و بینش به کشف و دستاوردی تازه که بتواند پاسخ‌گوی برخی حساسیت‌های معاصر خود باشد دست یافته بر هنرهای دیگر نیز تأثیر گذاشته و آن‌ها را به دنبال خود کشانده است. در روزگار یونانیان باستان نقاشی به شکلی آشکار به معماری وابسته بود. همان نظریه‌های همارایی و تناسب‌هایی که فیثاغورث معین کرده بود بر هنر نقاشی فرمان می‌راند و این پیوند تابدان جابود که معماران و نقاشان در یک کارگاه آموزش می‌دیدند. در اوایل دوران رنسانس این سیطره به تناسب در ترکیب‌بندی محدود شد. در اوج رنسانس و بخشی از دوران باروک پیکره‌سازی بر نقاشی چیرگی یافت و در روزگار ما اگر نگوییم پیکره‌سازی زیر سیطره نقاشی قرار گرفته است باید بپذیریم که نقاشی در بسیاری موارد راه‌گشای مجسمه‌سازی بوده است. در روزگار رومانتیک‌ها شعر بر نقاشی سایه افکند؛ اما از نیمه‌های سده نوزدهم سایه‌ها کنار رفت و نقاشی چهره‌ای روشن‌تر یافت. از اواخر سده نوزدهم و آغاز سده بیستم

شمار نقاشانی که از شعر تأثیر می‌پذیرفتند رو به کاهش گذاشت؛ چرا که حساسیت مدرن در نقاشانی که از شعر الهام می‌گرفتند یا آن را دست‌مایه پرده‌های خود می‌کردند به دیده هنرمندانی ارتجاعی و سانتی‌مانتال نگریست. سپهری بی‌گمان از این تغییرات و شعرزدایی آگاهی داشت؛ اما دودل بود، چرا که در زمانی که او نقاشی می‌کرد شعر بر روحیات و احساسات مردم انگشت تأثیر کشیده بود و هنرهای دیگر را به دنبال خود می‌کشید. سپهری هم به تأثیر از این فضا، گرایش‌های تجسمی معاصر خود را نادیده انگاشت و سر در پی گرایش‌های حسی و عاطفی نهاد.

۲. یکی دیگر از ویژگی‌های نقاشی سپهری شبه ژاپنی بودن آن‌ها است. برخی از شیفتگان هنر سپهری منکر این واقعیت‌اند که او در مرحله‌ای از سیر نقاشی خود از هنر خاور دور تأثیر پذیرفته بود، می‌خواست به همان شیوه نقاشی کند و بسیاری از نقاشی‌هایش لحنی چینی دارد. تأثیر پذیری‌هایی از این‌گونه در هنر بسیاری از هنرمندان دیگر نیز دیده شده است و عیب و عار هم نیست. به عنوان نمونه هنر مودیلیانی هم از استیلیزاسیون تندیس‌های قبایل آفریقایی تأثیر می‌گیرد و هم از سوداسری‌های نقاش هم‌وطنش بوتیچلی، هم از استادان نوکلاسیک فرانسوی بهره می‌گیرد و هم از نقاشان هم‌روزگار خود، هم به سبک و سیاق انقلابی سزان نظر دارد و هم به هنر تولوز لوترک؛ اما عامل اصلی در هنر مودیلیانی هیچ‌یک از این عوامل تأثیرگذار نیست، از آمیزه آن‌ها تصویری تازه در کیمیاگرخانه ذهن او ساخته می‌شود و از آن همه شیوه‌های نامتجانس هنری فردی و با هویت پدید می‌آورد که شباهتی به هیچ‌یک از عناصر شکل‌دهنده آن ندارد. بارها منتقدان مودیلیانی را به سبب نمایش خط‌های صریح و مصمم کناره‌نمایی، که گویی در فضا نیز شیار انداخته است، با سیمونه مارتینی، پیزانلو، بوتیچلی، پولایونولو و پارمیجانینو مقایسه کرده‌اند؛ اما هیچ‌یک کار او را تقلید از این هنرمندان ندانسته‌اند و نتوانسته‌اند بر شباهت‌های آشکار انگشت بگذارند. نقاشان نوگرای اروپا، از مانه به این سو، بیش از همه از هنر خاور دور و سطوح صاف و مستوی آن بهره گرفتند؛ اما این تأثیرات را درونی و گوارده خود کردند، نقاشی‌های آنان به هیچ رو شکل نقاشی خاور دور را پیدا نکرد و به تقلید نسخه‌بردارانه از آن نمی‌مانست. این نقاشان از ویژگی‌ها و مایه‌های هنر خاور دور سود جستند، اما چون مبانی آن را می‌شناختند مقهور آن نشدند. کدام سبک و هنری را می‌توان نام برد که پیکاسو به شکلی آن را نیاز موده و از آن تأثیر نپذیرفته باشد؟ بنابراین تأثیرپذیری نه تنها ناپسند نیست که بسیار مثبت و پسندیده نیز هست و همواره نمودار پویایی هنر جست‌وجوگری هنرمند و نشانه دل‌ن بستن به دست یافته‌های

فردی و اندک بوده است؛ اما مسئله سپهری این بود که بدون آشنایی با سلوک و عرف نقاشی خاور دور از سر ذوق زدگی و شیفتگی از سنت نقاشی چینی و ژاپنی برای خود بتی ساخته بود صاحب کرامات بی حساب، اما آن چه را ید و بیضا می انگاشت چیزی نبود جز چند شگرد استوار بر یک ذهنیت خاص و تمرین و مهارت یافتگی. سپهری در هنر خود مناسباتی با نقاشی آن دیار یافته بود و می خواست چیزی مانند هایکوهای ژاپنی غزل گونه و روان و یک دست نقاشی کند؛ اما آن چه در این میان می لنگید هم ذهنیت بود و هم تکنیک. به بیان دیگر، سپهری بدون آشنایی با مبانی و آداب و بنیادهای این شکل از نقاشی تنها به برخی از جلوه های ظاهری و آرمان گرایی های عارفانه ای که در انتزاع نقاشی چینی و ژاپنی می دید دل بسته بود و می خواست با عرفان و نگرشی معطوف به ذهنی کردن جهان خود را به ظاهر نقاشی خاور دور قایل و قانع کند. از همین ره گذر هم بود که تأثیر پذیری و تقلید سپهری از نقاشی چینی و ژاپنی به ظاهر و صورت محدود ماند و به همین بسنده کرد که با رنگ های رقیق نقاشی کند و فرم ها را سیال و رنگ مایه ها را درهم دویده بنمایاند، چنان که گویی سنت نقاشی خاور دور چیزی جز رنگ دواندن دربر نداشته است.

این که به ظاهر نقاشی های سپهری می پردازیم برای آن است که تماشاگر همواره به ظاهر پرده توجه دارد. حتی نگاه منتقد و تاریخ نگار هم اول ظاهر را می بیند و ایرادی هم نیست، چرا که تنها چهره و ظاهر پرده است که رو به بیرون و اجتماع دارد و ارزیابی می شود. جنبه های درونی آن بر فلسفه و نظریه نقاش و پیش فرض ها و پیش پنداشت های او استوار است؛ اما بد نیست که به این جنبه درونی نقاشی سپهری هم نگاهی بیندازیم. سپهری بی خود و بی جهت پای خود را روی پوست خربزه گذاشته و عرصه ای دشوار را برگزیده بود و چاره ای هم نداشت جز آن که به ظاهر نقاشی خاور دور بسنده کند. او توان تأثیر پذیری از کلیت و ماهیت و درون مایه آن شکل از نقاشی را نداشت. برای اثبات این ناتوانی باید اول با شیوه نقاشی خاور دور آشنا شد و مؤلفه های آن را بر شمرد.

نقاشی خاور دور در امتداد خطاطی آن سرزمین است که هم چون سنتی کهنه آیین ها و قانون های خود را دارد. چینی ها و ژاپنی ها در طول تاریخ دراز خود بیش تر با قلم مو نوشته اند تا با قلم. قلم مو در امتداد زندگی و ادامه حیات دست نقاش خاور دور است. تا همین چندی پیش اگر کسی خط خوش می داشت بی تردید خوب هم نقاشی می کرد. این مهارت بر اثر سال ها تمرین و ممارست به دست می آمد و بر سنتی دیرینه استوار بود. به بیان دیگر خطاطی نخستین گام نقاشی خاور دور بود و گفتن ندارد که سپهری در همین گام نخست در می ماند. در هنر خاور دور، نقاشی و شاعری با هم رشد کرده اند؛ اما در سیر تکامل هنر و

فرهنگ این اقوام همواره نقاشی هنر مسلط بوده است. چیرگی نقاشی بر شعر تا بدان جا است که شعر گاه خود را به یک لحظه خاص از نقاشی محدود می‌کند، در بسیاری موارد یا همان محدودیت‌های نقاشی را می‌پذیرد یا بر جزییات بصری تأکید می‌کند. نقاش چینی هم شاعر بود و هم خطاط، هم خطابه سرا و هم فیلسوف. قلم‌موی او چه هنگامی که نقش‌های لطیف و ظریف می‌زد و چه هنگامی که با خط‌های درشت و متهورانه می‌نوشت ابزاری برای بیان حسیات بود و همواره ذهنیات بود که بر هر چیز دیگر سیطره داشت. نقاشی خاور دور همواره متأثر از باورهای بودایی بوده است، فرم‌ها را چندان تحریف نمی‌کند، اما به شکلی سیال به هم می‌آمیزد. هنر خاور دور به‌رغم هنر سده‌های میانه و هنر کلیسایی رنسانس، که وظیفه و تعهدی جز تشدید احساسات مذهبی برای خود نمی‌شناخت، دل‌نگران بیانیه و کارکرد خاصی نبوده است و بیش‌تر به‌عنوان ابزاری برای در اندیشیدن (مدیتیشن) کارآیی داشته است. هنگامی که نقاش خاور دور کوه و درخت و سبزه و آب را نقاشی می‌کرد، هوای آموختن درسی خاص یا رساندن پیامی آشکار را در سر نمی‌پروراند، هدفش آراستن دیوارها نیز نبود بلکه بیش‌تر به فکر آن بود که ابزاری برای درست اندیشیدن فراهم بیاورد. برخی از نقاشی‌های زیبا و ارزنده به شکل توماری ابریشمین در محفظه‌های نفیس و گران‌بها نگه‌داری می‌شد. تنها در لحظاتی خاص آن‌ها را هم‌چون ادعیه مقدس بیرون می‌آوردند و همان‌گونه که به شعر یا نثری زیبا در کتابی مقدس مراجعه می‌شود، در برابر آن زانو می‌زدند و به آن می‌نگریستند. بدین‌سان چشم‌اندازی از طبیعت، اعتباری هم‌سان شمایل قدیسان می‌یافت. نقاشی خاور دور همواره ناظر بر روحانیت و انکار جسمانیت بوده است، حضور آن جسمانی و «این جهانی» نیست، عناصر آن نیز بیش‌تر به بخار رو به بالا شباهت داشته است تا ماده‌ای که استوار بر زمین بنشیند، و به همین سبب است که نوعی مه‌گونگی فضای نقاشی‌های ژاپنی را دربر می‌گیرد. در نقاشی خاور دور نشانه‌ای از زندگی واقعی مردم و روابط افراد با جامعه یا هر چیز دیگر که نشانی از واقعیت در آن باشد دیده نمی‌شود و هرچه هست در مه و ایهامی از رازوارگی سیال می‌شود.

نقاش خاور دور شش‌آیین و آدابی را که هسیه‌هو، نقاش مشهور چینی، برای نقاشی معین کرده بود رعایت می‌کرد و این آداب سنگ‌زیربنای نقاشی او بود. شانزده روش برای نقاشی کوه معتبر شناخته شده بود و تصویرگری عناصر دیگر طبیعت نیز روش‌های خاص خود را داشت و هر نقش برآمده از مهارت و کارآزمودگی بود. این ربطی به ناتورالیسم نداشت و آن‌چه نقاش برمی‌نگاشت بیش‌تر به نمادهای منظره و چشم‌انداز می‌مانست تا خود عناصر طبیعت. اصولاً شکل نقاشی ژاپنی نوعی ژرف‌اندیشی بود. نقاش خاور دور سال‌ها تسمیرین

می‌کرد تا بتواند درخت کاج را نقاشی کند و هنگامی که در این کار ورزیدگی می‌یافت به نقاشی سنگ می‌پرداخت. سپس به ابر و کوه رو می‌آورد و این همه را نه از روی طبیعت که از روی آثار استادان پیشین می‌آموخت. پس از یافتن مهارت در نقاشی این عناصر، تازه اجازه می‌یافت که به نظاره طبیعت بنشیند و به زیبایی کلی آن بیندیشد. پس از بازگشت به کارگاه صور خیالی را که در ذهن انباشته بود با هم درمی‌آمیخت و آن‌ها را هم چون شاعری که واژه‌ها را بر کاغذ آورد نقش می‌زد. این طور هم می‌توان گفت که نقاش در واقع سواد تصویری داشت و می‌توانست واژگان تصویری خود را بر کاغذ آورد. به هیچ‌رو سر آن نداشت که دست‌کار خود را با طبیعت مقایسه کند و دربند شباهت‌های ظاهری باشد. تلاشش همه آن بود که در آن‌چه می‌آفرید، ردپایی از شوق و جذبه هنری دیده شود. هسیاکویی، یکی از نقاشان پرآوازه چین، بر این باور بود که ذات بودا در همه عناصر طبیعت تجلی دارد: «شاخه‌های درخت در مه خاکستری، رنگ‌های بال پروانه که بر شکوفه می‌نشیند و گدایی که از کوی و برزن می‌گذرد همه و همه بودا هستند.» و می‌خواست همین روح را در نقاشی خود بدمد.

نقاش خاور دور نمی‌توانست در انسان و طبیعت جدا از باورهای فلسفی که ذهن او را احاطه کرده بود نگاه بکند. نقاشی آن دیار معلول عرفان و نحله فکری و فلسفی خاصی بود که بر همه چیز سایه می‌انداخت و نقاش نیز همین باورها و کلیت را نقاشی می‌کرد. این عرفان جدا از عرفان ایرانی بود، چیزی نبود که هفت شهر عشق را از پاشنه در کرده باشد و از کوچه رندانی هم چون حافظ و عطار و مولانا گذشته باشد. عرفان خاور دور عرفانی ذهنی بود که بند ناف خود را از واقعیت بریده بود و ناگزیر از درون خود تغذیه می‌کرده و تمام دل مشغولی آن بازگشت به درون بود. کم‌تر نقاش چینی و ژاپنی دیده شده است که مکانی خاص را با جزییات مانوس آن تصویر کرده باشد. نقاش بخشی جدایی‌ناپذیر از طبیعت می‌شد و طبیعت خود و طبیعت طبیعی را که نقش می‌زد یک‌جا می‌نمایاند. تکنیکی که طی سال‌ها تمرین به دست آورده بود، همراه با باورهای مذهبی، او را از احساساتی‌گری باز می‌داشت و همه در اندیشه نمایاندن نوعی تمامیت و تقوا بود. تکنیک او به وی اجازه دور شدن از وقاری اندیش‌گون را نمی‌داد. حتی در چهره‌نگاری هم دست و پای خود را در پوست گردوی نمایش ویژگی‌های چهره‌ای خاص قرار نمی‌داد و تنها دل‌نگرانی نمایش روحیات را داشت. به بیان دیگر آن‌چه نقاش می‌دید از صافی نگرش و اندیشه فلسفی او می‌گذشت و آن‌چه می‌ماند چکیده و عصا‌ه چیزها بود. از همین رو آن‌چه نمایش می‌داد تماشاگر را به اندیشیدن وامی‌داشت، اما هرگز برانگیزنده و تکان‌دهنده نبود. نقاشی خاور دور هرگز بازتاب اندیشه

خلاق هنرمند شمرده نمی‌شد. یک درون‌مایه بارها و به تکرار نقاشی می‌شد و آن‌چه اهمیت می‌یافت کیفیت بیان و اجرا بود. همان توانی که همانندهای آن را می‌توان در نواختن یک قطعه موسیقی آشنا نشان داد. به همین اعتبار، معیار سنجش هنر نقاش محتوا و پیام اثر نبود بلکه کیفیت بهره‌گیری از قلم‌مو و گردش آزاد آن بود که ارزش اثر را معین می‌کرد. گردش قلم می‌باید به گونه‌ای که هم شخصیت نقاش را بازگوید و هم مهارت و کاردیدگاهی او را. این‌ها همان ویژگی‌هایی بود که در هنر خطاطی نیز اعتبار می‌یافت و رعایت می‌شد. خطاطی چینی و ژاپنی تنها انتقال کلمات بر کاغذ نیست، هر سبک و شیوه خطاطی معنای خاص خود را دارد و پشت‌سر آن عمری تجربه و کارآزمودگی نهفته است. در خطاطی چینی شکل نوشتن هر واژه مانند لحن کلام گوینده تغییر می‌کند. مانند گویش هنرپیشه‌ای است که کلام نمایش را به زبان می‌آورد و هر کلمه را با تأکید یا مکثی مشخص ادا می‌کند. ناگفته نماند که این شیوه نقاشی بری از لغزش و خطر هم نبود، چرا که خود را به مضامین و انگیزه‌های ساده و عناصر اندک محدود می‌کرد و همان‌گونه که دیدیم ژاپنی‌ها هر شاخ و برگ‌نی را به صد شکل نقاشی کردند، عرصه نقاشی را به نمایش مهارت‌های خود محدود کردند و در گذر قرن‌ها به تکرار خود پرداختند. این همان محدودیت مضمونی است که سپهری هم به گونه‌ای از آن تن داد و کار نقاشی خود را نه تنها به همسانی، که به تک معنایی و تکرار هم کشاند.

درباره ویژگی‌های نقاشی خاور دور بیش از این‌ها می‌توان گفت و نوشت؛ اما همین اندازه باید روشن کرده باشد که سپهری هرگز نمی‌توانست آن همه تجربه را از سر بگذراند و به آفرینش آثاری پردازد که به ادراک و دریافت همه‌سویه این معیارها موکول است. پس نشان دادن این همه تعصب از سوی برخی از هواداران او و پافشاری بر این‌که سپهری همانند نقاشان خاور دور نقاشی نمی‌کرد یک‌سره بیهوده است. این نیازی به قسم و آیه ندارد و به دلایلی که بر شمردیم، اگر هم می‌خواست نمی‌توانست از عهده چنین کاری برآید. این کار بدون رسم و راهی درست پیش رفتنی نبود و راهی نیز برای چیره شدن بر این ناتوانی وجود نداشت جز آن‌که سپهری در ژاپن چند قرن پیش به دنیا آمده باشد، با آن فرهنگ زندگی کرده و بار آمده باشد و دست را به آن شکل از نقاشی آموخته باشد. برخورد سپهری با عرفان و نقاشی خاور دور درست مثل برخورد هیپی‌گری دهه ۱۹۶۰ با عرفان شرق بود که بدون هیچ آشنایی ژرف و ریشه‌ای به سطح و ظاهر محدود ماند و شکل نوعی تظاهر روشن‌فکرانه را به خود گرفت. سپهری می‌توانست از ظاهر نقاشی هنرمندان چین و ماچین تقلید کند و شیفته هنرنمایی‌های هوش‌ربای نقاشان آن دیار باشد. حق مسلم او بود که این شیوه را دوست بدارد و از رنگ‌های رقیق و فرم‌های سیال کله‌گنده‌های نقاشی ژاپنی، از هاسه‌کاوا گرفته تا آثار قرن

بیستمی لی‌کویان، تقلید کند و باز حق او بود که رنگ‌هایش را به همان شیوه درهم بدواند و آخر سر هم به همین عنصر عاریتی ناچیز اکتفا کند؛ اما تماشاگر نقاشی‌های او نیز این حق را دارد که این شیوه نقاشی را نپسندد.

سپهری یک چند به این شکل نقاشی کرد. خود را زیر بال هنری برده بود که گروهی از معتقدان به عرفان و باورهای منسوخ را در سال‌های دور و مرده در آن سر دنیا به اندیشیدن واداشته بود و هرگز در قید آن نبود که این هنر چه تأثیری می‌تواند بر آدم‌های زنده هم‌روزگار او داشته باشد. حتی به این نیز نمی‌اندیشید که آیا از این هنر برمی‌آید که گذشته را به امروز و آینده پیوند زند؟ زمانی که سپهری نقاشی می‌کرد آن نقاشان و آن آدم‌ها هفت کفن پوسانده بودند. اعقاب‌شان طلسم هزاران ساله رازواری و جادوزدگی خود را گشوده بودند و به عصر تکنولوژی گام می‌نهادند. سپهری در روزگاری به نقاشی ژاپنی روی آورد که خود ژاپنی‌ها در باورهای نیاکان خود به تردید می‌نگریستند و امپراتوری قدرتمندی را بنیاد می‌نهادند که می‌باید چند سال بعد آغازگر عصر ارتباطات باشد و یکی از «آفتاب‌گردان»‌های ون‌گوگ را به ۳۹۶۷۴۲۵۰ دلار در حراج سات‌بی بخرد.

سپهری به هر حال شیفته نقاشی شبه ژاپنی خود بود، این زبان را برای بیان حالت «معلق» خود مناسب یافته بود و چنان‌که گذشت به گفته هوادارانش «نقاشی‌هایش را می‌سرود»، اما این غزل‌واره‌ها آکنده از واژگان ناآشنا و نامفهوم بود و ناگفته پیداست که سرودن شعری که سراینده آن از معنای واژگان شعر خود آگاهی نداشته باشد نیاز به مراقبه چندان‌ی ندارد. ستایش‌گران این آثار نیز نمی‌دانستند چه چیز را می‌ستایند و در داوری‌های خود به یک سلسله معیارهای حسی و ذهنی (مثل این نقاش شاعر هم هست) بسنده می‌کردند. سپهری در این شکل نقاشی هم دودل بود و نمی‌دانست با شیوه‌ای که به آن دل‌باخته بود چه کند. می‌کوشید تا چشم‌اندازهای کمابیش ارگانیک خود را با نوعی کیفیت عرفانی درآمیزد و از این‌رو آثارش بیش از آن‌که تصویر واقعیت باشد نشان‌دهنده رسم و سنتی بیگانه بود و در آن ادراک روشنی از اقتضاهای این شیوه دیده نمی‌شد. گه‌گاه می‌خواست با افزودن رنگ‌های تند و تابناک به نقاشی‌های بی‌بهره از ساختار و همارایی، هم نوعی لذت بصری و زیبایی‌شناختی پدید آورد و هم از سنت نقاشی خاور دور فاصله بگیرد. این‌جا و آن‌جا لاله‌هایی در کنار جویبارهایش می‌روید، اما افزودن رنگ، شکل نوعی حساسیت نسبت به رنگ تند را به خود می‌گرفت و در نهایت به شکل تناقض‌های ثابت و صوری در برابر رنگ‌های تیره و درهم دویده‌او می‌نشست. در تمام این پرده‌ها آشکار بود که تردید دارد و هیچ‌گاه حرف آخر را نمی‌زند. حتی طبیعت بی‌جان‌هایش نیز آن تمامیت طبیعت بی‌جان‌های کوبیست‌ها را

نداشت. این پذیرفتنی است که هر نقاش می‌تواند واژگان بصری پرده خود را بیافریند یا حتی محدوده مفاهیم کهنه و آشنا را گسترش دهد، اما این کار باید شکل ضرورت و گریز از تنگنا را به خود بگیرد، به منظور نفی یا هم‌گامی با یک تفکر خاص پدید آید و در شرایطی شناخته شده جای چیزی را بگیرد که پیش‌تر نبوده و کمبودش زیان‌بار بوده است. شرایط شناخته شده در هنر همواره واژگان توصیف‌کننده خود را داشته است، که اگر نمی‌داشت آن وقت «شرایط شناخته» نامیده نمی‌شد. همین تفاوت میان واژگان ضروری و واژگان ناآشنا و نامفهوم است که به نقاشی سپهری شکلی نامأنوس و نامفهوم می‌دهد، یا در نهایت خوش‌بینی بگوییم که شکلی تخصیصی می‌دهد؛ به نقاشی او شکل پدیده‌ای را می‌دهد که برآمده از شرایطی خاص و یک‌سره ناآشنا است، چیزی است شبیه چهچه پرنندگان که کسی معنای آن را نمی‌داند، اما زیبایی آن را ستایش می‌کند. به هر حال جاذبه‌های مشرب شبه عارفانه‌ای که سپهری بدان روی آورده بود او را بر آن می‌داشت که شرایط خاص و ناشناخته و شخصی خود را بیافریند و به دور از ضرورت‌های شناخته و تعهدآمیز معاصر خود نقاشی کند. آثاری که سپهری پدید آورد چیزی نبود که بر زمانه‌اش گواهی دهد و حاضر و ناظر بر جریان‌های روز باشد، حال آن‌که در زمان و مکانی که او در آن می‌زیست، نقاشی نکردن در زمان و مکانی که در آن می‌زیست، نوعی مصلحت‌اندیشی و عافیت‌نشینی بدمنظر بود. او بی‌خود و بی‌جهت خود را در این گمان انداخته بود که هنرمند بودن و نقاشی کردن، یعنی دست شستن از فعالیت‌های سیاسی و اجتماعی.

۳. سپهری سرانجام در محدوده سال‌های ۱۳۴۷ و ۴۸ بر آن شد تا از این باریکه راه درگذرد. از شیوه‌ای که در آن فرم‌ها و عناصر سیال و شبه ارگانیک بر هرچیز دیگر سیطره داشت جدا شد و به نقاشی یک سلسله تنه‌های درختان و سپس سطوح هندسی مسطح روی آورد. درختان سپهری ساخت و سازی استوارتر و معماری‌گونه‌تر دارد و ارزنده‌ترین کارهای او را باید در میان این رده کارها جست‌وجو کرد. تنه درخت شکلی از انتزاع و سادگی و گریز از کل به جز را برای او فراهم می‌آورد. از درختان به عنوان تک‌واژگانی سود می‌جست که پس از پیوند با یک‌دیگر تصویری واحد پدید می‌آوردند. این بار رنگ نیست که سیال است بلکه سیالیت میان حجم و سطح است. چندین تنه درخت را مانند نقاشی کلاژ کنار هم می‌گذاشت و ضرباهنگی را تکرار می‌کرد که گویی تا ابد ادامه دارد، بیش‌تر این نقاشی‌ها چنان به هم شباهت دارند که بیش‌تر ادامه یافتن یکی در روال دیگری را به ذهن متبادر می‌کند. تنه‌ها را تا حاشیه بالای پرده ادامه می‌داد و با نمایش حجم‌های تنومند ژرفای پرده را به پیش می‌کشید.

سپهری در این سلسله نقاشی‌ها نیز چهره‌ای تردیدآمیز دارد و نمی‌خواهد کلک کار را در یک پرده واحد بکند و رها کند. برخی از تنه‌های او یک سطح رنگی است، پاره‌ای دیگر درختی است حجم‌پردازی شده و سومی چیزی بیناین این دو. این کار یعنی بازگشت به پیچیدگی فضای تصویر و برهم زدن وحدت و یکپارچگی آن. سپهری در این سلسله نقاشی‌ها هم می‌خواهد عارفانه محو و نابوده باشد و هم حضور داشته باشد. در تنه‌های مسطح همه چیز حتی حضور نقاش را نفی می‌کند و در حجم‌پردازی شده‌ها نه تنها حضور دارد که بر حضوری خردگرایانه تأکید می‌ورزد.

چرا سپهری این قدر دودل بود و درختان را این‌گونه نقاشی می‌کرد؟ اگر نگاهی به تاریخ هنر و گذشته‌های دور بیندازیم و سده هفدهم را شاخص بگیریم، می‌بینیم که از روزگار ولاسکز تا زمان حاضر، نقاشی به تدریج مسطح‌تر شده است و امروزه بسیار دوبعدی‌تر از سده هفدهم است. اگر به همین شکل به سه قرن پیش از سده هفدهم بازگردیم باز هم می‌بینیم که نقاشی سده هفدهم در سنجش با آثار نقاشانی هم‌چون پیرو دلا فرانچسکا، که خود استاد ژرف‌نمایی بود، بسیار سه‌بعدی‌تر است. با این سنجش ساده نقاشی سده هفدهم در اوج منحنی سه بعدنمایی و سده‌های چهاردهم و بیستم در فرودهای این منحنی قرار می‌گیرند. این منحنی در واقع نمودار توهم‌گرایی و توهم‌نمایی نیز هست که در باروک به اوج می‌رسد؛ اما پرسش این است که آیا در این منحنی باید به دیده نمودار رشد نگرست یا منحنی سقوط و انحطاط. هنر مدرنی که سپهری از آن تأثیر پذیرفته بود و با آن آشنایی داشت بر آن بود که نقاشی صاف و مستوی همگانی‌تر و جهان‌شمول‌تر است و بر این حرکت تاریخی به سوی کم‌ژرف‌نمایی به عنوان نشانه‌های بصری و فرمال تغییرات درونی نقاشی انگشت می‌گذاشت. همین تغییرات بود که سپهری را مردد می‌کرد، هم می‌خواست مدرن باشد و هم به شیوه قدما خردگرایانه نقاشی کند. تصادفاً با همین درخت‌ها هم بود که پنداشت سبک خود را یافته است و از آن پس کاری جز گفتن و پالودن و تکرار ندارد، اما زود دریافت که دارد خود را تکرار می‌کند و «شاهکارهای مشابه» می‌آفریند. تفاوت چندانی میان یک پرده و پرده دیگر دیده نمی‌شد. درخت‌ها به آسانی می‌توانستند جای یک‌دیگر را بگیرند، بی‌آن‌که به هیچ جای تابلو بر بخورد، فقط درخت‌ها را کمی این‌ور و آن‌ور کرده و به عنوان ترکیب‌بندی تازه ارایه می‌کرد. او به نقاشی تابلوهایی تن داده بود که به آسانی می‌شد آن‌ها را با تلفن هم‌سفرش داد و تنها کافی بود که درازا و پهنای پرده مشخص شود.

۴. هنگامی که تب و تاب نقاشی شبه‌ژاپنی و درخت‌های همسان فرونشست، سپهری به این

فکر افتاد که بر تردید دیرپای خود چیره شود و به بیانی خالص تر دست یابد. از این رو به سطوح صاف و شکل های راست گوشه و انتزاع هندسی روی آورد. می خواست یک چند در نقاشی به دیده پدیده ای قایم به ذات و رها از ارجاعات بیرونی نگاه کند؛ اما چشم امید به طلسم و تعویذی بسته بود که دیگر کهنه و ناهم زمان و نخ نما شده بود، نه از آن برمی آمد که نقاشی را احیا کند و نه می توانست دست کم چوب زیر بغل آن باشد. به رنگ و رسانه و فیزیک نقاشی نزدیک شد و بر سطح تأکید ورزید، اما به سبب همان دودلی دیرینه آثاری پدید آورد که نشانه های شبه عرفان انتزاعی و حتی سمبولیزم در آن نمایان بود و این بار اگر نه توهم آمیز، که سخت کنایی جلوه می کرد. شکل های ناب تر این شیوه را در آغاز سده بیستم ماله ویچ و موندریان آزموده بودند. موندریان هنر و نظمی نو و تجسمی پدید آورده بود و با آن درهای نقاشی را به کهکشانی تازه گشوده بود. برخی از هواداران او در آن زمان این شیوه را تنها راه نجات نقاشی می دانستند، اما زود دریافتند که این گونه نقاشی تهی و مکانیکی بیش تر با معماری مدرن سازگار است تا با حسیات انسانی. ماله ویچ اما، به رغم موندریان که همه سطوح خود را راست گونه می نمایند، برخی زوایا را تیزتر کرد و فرم های خود را اریب بر گستره ای سفید می پراکند؛ اما این شیوه نیز زمانی که سپهری بدان روی آورد به تاریخ پیوسته بود و سپهری نقاشی رو به زوالی را سرمشق خود قرار داده بود که غرب، سال ها پیش، خسته و بیزار، از آن دل بریده بود. سپهری با بهره جویی از شیوه های عارف راستین و مدرنی چون موندریان و پژوهش گری چون ماله ویچ به نقاشی پرداخت، اما هنوز دودل بود. می دانست که این شکل نقاشی نو آفرینی نیست. آیا سپهری می خواست اعتبار این راه حل ها را دوباره محک بزند؟

تجربه های انتزاعی مطلق سپهری در سنجش با پیش زمینه ذهنی او سخت تصنعی و پرسش انگیز به نظر می آمد. چه گونه نقاشی که همه فرم های خود را سیال نشان می داد و رنگ ها را درهم می دواند و آن قدر بر شعرگونگی نقاشی و سیالیت فرم و بداهه سرایی تصویری تعصب می ورزید می توانست با این باریکه های رنگ و سطوح ساده پیش اندیشیده کنار بیاید؟ چه گونه چند فرم ساده و تاش رنگ می توانست تنها وجه بیان و گزاره جهان نقاش باشد؟ آیا این سطوح صاف و مستوی می توانست جای خالی لاله هایی را که در کناره جویبارهای او می روید پر کند؟ پیدا بود که سپهری این نظم را بیش از آن که بر نقاشی خود تحمیل کرده باشد، بر روح خود تحمیل کرده است. می دید که بی خود و بی جهت خود را ملزم به آن کرده است که مطابق احکام و هنجارهای پیش اندیشیده دیگران نقاشی کند و خود را وام دار مکتب و مشربی کرده است که هم از آن او نیست و هم کهنه و منسوخ است. او هم مانند

بسیاری از نقاشان این قرن واقعاً نمی‌دانست که آیا این تجربه‌ها و نوآوری‌ها برای دست یافتن به نقاشی ناب است یا برای آفریدن نوعی «حماسه نو» یا «رنالیسم چشم‌های معصوم» و ترویج این باور که: «تماشاگر اگر بخواهد و بکوشد، خواهد دید». آفرینش این «معصومیت بصری» چیزی بود شبیه لحظه‌هایی از جذبه عارفانه و پذیرش این باور که گذر خطی اریب بر سطحی تیره هم‌چون شهابی زودگذر تمامی انسجام واقعیت را در خود دارد.

نقاشی‌های انتزاعی سپهری شکل هنری شبه‌مذهبی را به خود می‌گرفت که ارجاعات بیرونی آن به همان محتویات درونی پرده محدود می‌ماند. پرده‌هایش سخت خالی به نظر می‌آمد، اما این تهی بودن خلأ مجادله‌آمیز و عمدی مینی‌مالیسم نبود و سبب می‌شد تا آثارش بیش‌تر سوگوارانه به نظر بیاید تا موجز. می‌خواست این تردید مدرن را تا پایگاه یک اسطوره اعتلا دهد، به شکلی که اگر در روزگار شمایل‌پردازی زندگی می‌کرد می‌توانست یک نقاش مذهبی باشد؛ اما عمر آن دوره هنری سپهری شده بود. تمام رابطه‌های میان اسطوره، جزم‌اندیشی، نمادپردازی و الهام‌های فردی خاص نقاشان مذهبی را به کار گرفت، اما چون از کارکرد آن مطمئن نبود همه را در نیمه راه رها کرد. می‌دید که این معیارها هر کاری که دل‌شان بخواهد با ذهنیت و نقاشی او می‌کنند. این نقاشی‌ها در درون کارگاه سپهری همان اندازه جدی بود که یک محراب نگاره سده پانزدهم همان معنایی را می‌یافت که رمان در ادبیات سده نوزدهم روسیه داشت. امیدوار بود که میان مردم هم مخاطبان خود را پیدا کند، اما هنگامی که بیرون کارگاه به تماشا گذاشته می‌شد آن دم مسیحایی را نداشت و مانند نامه پر رمز و رازی که به نشانی اشتباه فرستاده شود، یا تلفنی که شماره آن اشتباه بیفتد، کارکرد نداشت. می‌دید که این شکل نقاشی در روزگاری که در آن می‌زیست، نه سر پیاز است و نه ته پیاز. تماشاگر، به اعتبار پیشینه شاعری سپهری، می‌کوشید تا در لابه‌لای کیفیت‌های صوری این پرده‌ها پی‌توازی‌ها و معادل‌های احساسی بگردد، ردپایی از محتوای حسی در آن‌ها پیدا کند و مانند «درختان» او، به پرده‌های دیگر تعمیم دهد. همیشه همین محتوای حسی بود که بر این سلسله نقاشی‌های انتزاعی سپهری سایه می‌انداخت، حال آن‌که در اصل هدف او از این شکل نقاشی کاهش محتوای حسی و افزودن بر کیفیت‌های بصری بود.

۵. سرانجام عمر این تجربه‌ها هم سرآمد و سپهری بار دیگر به طبیعت بازگشت. این بار هم می‌خواست در همان حال و هوای نقاشی خاور دور چیزی معادل هایکوه‌های ژاپنی و شعرگونه‌ای روان و یک‌دست تصویر کند. با نگاهی نوستالژیک و با اصراری آشکار در مبهم نمایاندن فضای نقاشی به چشم‌اندازهای مأنوس پیرامون زادگاه خود و آبادی‌های کناره‌کویر

پرداخت؛ اما سنت نقاشی ژاپنی را چنان بر گرده نقاشی خود سوار کرده بود که آنچه پدید می‌آورد شبیه چیزهایی بود که گویی پیش‌تر در سرزمینی دور و دیگر پدید آمده بود. انگار که باد بذر نقاشی‌های تاهاکو و چشم‌اندازهای موجی را به کارگاه او آورده بود و همه چیز بر همان رسم و نهاد می‌روید. برای آن‌که از شباهت‌ها بکاهد این بار به جای لاله و رنگ‌های تند، سقف‌های گنبدی و برخی عناصر بومی دیگر را بر پرده‌هایش تحمیل کرد. می‌خواست به ضرب و زور عناصر تحمیلی و نقش‌های بومی و خودی نقاشی خود را ایرانی و این جایی جلوه دهد، اما نمی‌شد. هویت باید در ساختار و ذات نقاشی باشد نه در هیئت عناصر محلی و بومی که به شکل باری تحمیلی بر گرده نقاشی نهاده شود. این بار هم همه چیز هم‌چنان بر مدار یک کلیشه و فرمول خاص می‌گشت، فرم‌ها در هم می‌دویدند و رنگ‌ها از فیلتر خاکستری شعرگونگی نقاشی او می‌گذشتند و درهم نشت می‌کردند، اما با این شگردها بار به منزل نمی‌رسید و نقاشی او آن وحدت و سامانی را که باید، پیدا نمی‌کرد. در آثارش ته‌مایه‌های ژاپنی در کنار عناصر بومی ایرانی دیده می‌شد و فیلی را می‌مانست که یاد هندوستان کرده باشد. چیزی بود مانند نشانیدن موسیقی سنتی ایرانی بر یک صحنه کارتون ژاپنی. بار و ارزش عاطفی که بر دوش عناصر بومی می‌گذاشت نه تنها با فضای نقاشی او جفت و جور نمی‌شد بلکه با پیش‌زمینه‌های فرهنگی تماشاگر نیز مانوس نبود، توی ذوق می‌زد و نقاشی را از ریخت می‌انداخت. بدین سبب هم بود که تابلوهایش اندکی از محدودیت‌های آن‌چه به نقاشی آن تن داده بود فراتر می‌رفت و همین فراروی به آثارش شکلی ملودراماتیک می‌داد. انگار در حین روایت افسانه‌ای محلی و ایرانی از واژگان و عبارات ژاپنی استفاده می‌کرد، با همان مکث‌ها و فاصله‌گذاری‌ها و علامت‌ها، به همین سبب، بخش‌هایی از تصویرهای او نشان از جایگاهی داشت که نه خود او آن را می‌شناخت و نه برای تماشاگر آشنا بود.

سپهری نمی‌توانست بر تضادی که میان اهداف نقاشی خود و کارکرد بیرونی آن‌ها می‌دید چیره شود، اما به هر حال این شکل نقاشی برای گروهی از جوانان جاذبه داشت و جمعی را به دنبال خود کشاند. اندک شماری که در آن روزها و آن جمع محدود نقد هنری می‌نوشتند به ظاهر ستایش‌گر هنر او بودند و استعدادش را می‌ستودند، اما یا ادبیات می‌یافتند یا چیزهایی سرهم می‌کردند که نه خود از آن سر در می‌آوردند و نه نقاش. در یکی از این ستایش‌گونه‌ها آمده است که: «آنان که غالباً بر آمدن روز و ریختن روشنی سپیده‌دم را بر بام خانه‌های کوتاه در یک واحد حیاط مرکزی مشاهده کرده‌اند و از دقایق زیبایی سپیده‌دم حظ برده‌اند فقط می‌دانند که بیان سپهری تا چه اندازه درست است...» بی‌گمان آفرین‌گویی‌ها و تعریف‌هایی از

این دست بس بود تا سپهری را نه تنها از نقاشی شبه ژاپنی، که از زندگی هم بیزار کند. به هر حال سپهری از آن دست هنرمندانی است که چه در نقاشی و چه در شعر، شمار مقلدانش بیش از پیروان او است. از میان شکل‌های گوناگون نقاشی او، آن‌چه بیش‌تر مقلد یافت، نقاشی‌های شبه ژاپنی و رنگ دواندن‌های بی‌حساب و کتاب بود. نقاشی‌های بی‌بو و خاصیت مستی از مقلدان او و نمایش عناصر بومی و ایرانی با فرم‌های سیال و رنگ‌های درهم دویده در فضاهاى خاکستری و مه‌آلود که به شکل یک بازی لوس و بی‌مزه گریبان‌گیر برخی از نقاشان جوان ما شده ثمره سرودی است که سپهری یاد مستان داده است. این نقاشان هستی و نیستی و عنان نقاشی نوپای خود را به دست حادثه و تصادف می‌سپارند و به نقاشی پرده‌هایی می‌پردازند که بیش‌تر بر لولای رنگ‌دواندن و آبکی نقاشی کردن می‌گردد و انگار قرار است که مال نقاش دیگری باشد نه خود آنان، با هیچ منطقی هم زیر بار نمی‌روند که اگر باری به هر جهت بودن و تکیه کردن بر تصادف اعتباری می‌داشت، داداییسم به آن زودی کارش به ورشکستگی نمی‌کشید و سوررئالیسم بر ویرانه‌هایش قد علم نمی‌کرد. رنگ دواندن و ترکیب‌های تصادفی پدید آوردن می‌تواند یک بازی و سرگرمی باشد، می‌تواند تجربه‌گری باشد، می‌تواند مشغولیات بی‌آزار و از سر بی‌کاری باشد، می‌تواند از پی هزار درد بی‌درمان باشد، اما بی‌تردید نمی‌تواند هنر و نقاشی باشد. این کار تنها هنگامی می‌تواند هنر شمرده شود که شعور نقاش باری تمثیلی یا نمادین بر دوش آن بگذارد و آن را نشانه یک موقعیت خاص عاطفی و روانی بگیرد.

در پایان این راهم گفته باشم که این شکل رنگ دواندن و سرسری گرفتن طراحی و نقاشی چند حسن هم دارد: نخست آن‌که می‌تواند یک پُر روشن‌فکری به حساب آید و نقاش را متجدد و نوآور جلوه می‌دهد؛ دوم آن‌که چون به ظاهر حضور و ضرورت هرگونه مراقبه را نفی می‌کند و بیش‌تر بر ذهنیات و ادبیات و شبه عرفان تکیه دارد تا بر معیارها و ارزش‌های تجسمی میدانی فراهم می‌آورد برای آفرینش شاهکارهای فوری که فرایند «سری دوزی» و تولید انبوه آن‌ها نیازمند دانش و مهارت نیست.

نامه‌ها

نیویورک، سوم رمضان

احمد رضای عزیز، تنبلی هم حدی دارد. این را می دانم. ولی باور کن فکر تو هستم، و سپاس گزار نامه هایت. من به شدت در این شهر مانده ام. آن هم در این شهر بی پرنده و نادرخت. هنوز صدای پرنده نشنیده ام (چون پرنده نیست، صدایش هم نیست). در همان امیرآباد خودمان توی هر درخت نارون یک خروار جیک جیک بود. نیویورک و جیک جیک؟ توقعی ندارم. من فقط هستم، و گاهی در این شهر گولاش می خورم. مثل این که تو دوست داشتی و برایت جانشین قورمه سبزی بود. الهام گولاش کم تر است. غصه نباید خورد. گولاش باید خورد، و راه رفت، و نگاه کرد به چیزهای سر راه. مثل بچه های دبستانی، که ضخامت زندگی شان بیش تر است. می دانی باید رفت به طرف و یا شروع کرد به. من گاهی شروع می کنم. ولی همیشه نمی شود. هنوز صندلی اتاقم را شروع نکرده ام. وقت می خواهد. عمر نوح هم بدک نیست. ولی باید قانع بود، و من هستم. مثلاً $\frac{1}{4}$ قارقار کلاغ برای من بس است. یادم هست به یکی نوشتم: « $\frac{3}{4}$ قناری را می شنوم». می بینی، قانع تر شده ام. راست است که حجم قارقار بیش تر است، ولی در عوض خاصیت آن کم تر است. مادرم می گفت قارقار برای بعضی از دردها خاصیت دارد.

من روزها نقاشی می کنم. هنوز روی دیوارهای دنیا برای تابلو جا هست. پس تندتر کار کنیم. باید کار کرد. ولی نباید دود چراغ خورد. این جا دودهای زیرتر و خالص تری هست؛ دودهای بادوام و آب نرو. در کوچه که راه می روی گاه یک تکه دود صمیمانه شانهاست می نشیند و این تنها ملایمت این شهر است، و گرنه آن جرثقیل که از پنجره اتاق پیدا است، نمی تواند صمیمانه روی شانه کسی بنشیند. اصلاً برازنده جرثقیل نیست. اگر این کار را بکند به اصالت خانوادگی خود لطمه زده است. توی این شهر نمی شود نرم بود و حیا کرد و تهنیت گفت. نمی شود تربچه خورد. میان این ساختمان های سنگین، تربچه خوردن کار جلفی

است. مثل این است که بخواهی یک آسمان خراش را غلغلک بدهی. باید رسوم این جا را شناخت. در این جا رسم این است که درخت برگ داشته باشد. در این شعر نعنا پیدا می شود، ولی باید آن را صادقانه خورد. این جا رسم نیست که کسی امتداد بدهد. نباید فکر آدم روی زمین دراز بکشد. در این جا از روی سیمان به بالا برای فکر کردن مناسب تر است، یا از فلز به آن طرف. من نقاشی می کنم، ولی نقاشی من نسبت به گالری های این جا مورب است. نقاشی از آن کارها است. پوست آدم را می کند، و تازه طلب کار است. ولی نباید به نقاشی رو داد، چون سوار آدم می شود.

من خیلی ها را دیده ام که به نقاشی سواری می دهند. باید کمی مسلح بود، و بعد رفت دنبال نقاشی. گاه فکر می کنم شعر مهربان تر است.

ولی نباید زیاد خوش خیال بود. من خیلی ها را شناخته ام که از دست شعر به پلیس شکایت کرده اند. باید مواظب بود. من شب ها شعر می خوانم. هنوز ننوشته ام. خواهم نوشت. من نقاشی می کنم. شعر می خوانم، و یکتایی را می بینم، و گاه در خانه غذا می پزم، و ظرف می شویم، و انگشت خودم را می بُرم، و چند روز از نقاشی باز می مانم. غذایی که من می پزم خوش مزه می شود به شرطی که چاشنی آن نمک باشد و فلفل و یک قاشق اغماض.

غذاهای مادرم چه خوب بود. تازه من به او ایراد می گرفتم که رنگ سبز خورش اسفناج چرا متمایل به کبودی است. آدم چه دیر می فهمد. من چه دیر فهمیدم که انسان یعنی عَجالتاً. ایران مادرهای خوب دارد و غذاهای خوش مزه و روشن فکران بد و دشت های دل پذیر.

.....

.....

..... و همین

هفته‌نامهٔ محترم کیهان ورزشی:

به مجلهٔ شما علاقه‌مندم. تنها نشریهٔ فارسی است که می‌خوانم. به اندازهٔ کافی با کتاب‌ها و مجلات فرنگی سروکار دارم. آن‌چه می‌خوانم به قلمروی دیگر مربوط است، چون کارم چیزی دیگر است. حاشیه‌نروم، حرف‌هایی دارم. از حرف‌ها شروع کنم، آن‌هم به ترتیب و در پی ارقام:

۱. کلمهٔ فوتبالیست را از کجا آورده‌اید؟ در فارسی کلماتی ساخته‌ایم مثل «فیلم‌ساز» در این جاریشهٔ یک فعل را گرفته‌ایم و دنبال یک واژهٔ فرنگی گذاشته‌ایم، اما در ترکیب این کلمه تابع دستور زبان خودمان بوده‌ایم. شما «فوتبالیست» را از فرنگی‌ها گرفته‌اید و یا با ابتکار خود ساخته‌اید؟ برای ما ساخته‌اید و یا به خاطر آنان؟ و تابع چه دستوری؟ همین‌طور واژه «گلر» را؟

۲. آیا بهتر نیست پاره‌ای را با حروف لاتینی هم بنویسید؟ البته خوانندگان شما می‌دانند «جرج بست» را چه‌گونه تلفظ کنند. اما «Everton» را چه‌طور؟ بارها شنیدیم که این نام را ارتون (به ضم الف و سکون را) تلفظ کردند.

۳. نویسندگان شما گاه می‌نویسند «ستتر فوروارد» و گاهی «سانتر فوروارد»، یک بار «بریان کید» و بار دیگر «برایان کید» آیا تلفظ کلمه‌ای واحد — آن‌هم در این‌گونه موارد — همیشه همان نیست؟

۴. صبح شنبه در کیهان ورزشی می‌خوانیم که روز پیش تماشاگران امجدیه بیست و پنج هزار نفر بوده‌اند. عصر در صفحهٔ ورزشی روزنامهٔ کیهان سخن از بیست هزار نفر در میان است. آیا برای تعیین ارقام درست راهی نیست؟ مگر تعداد بلیت‌های فروش رفته را نمی‌توان پرسید؟

۵. قیمت بلیت‌های امجدیه بر چه مبنایی بالا و پایین می‌رود؟ یک روز پنج‌شنبه بهای

بلیت زیر جایگاه صد ریال است و درست فردای آن روز قیمت آن به دویست ریال می‌رسد، چه حسابی در کار است؟ اگر اهمیت مسابقه مطرح باشد پس با این همه تیم که بازی هر کدام آن‌ها در سطح خاصی است، قیمت بلیت زیر جایگاه باید میان پنج ریال و پانصد ریال نوسان پیدا کند. نکند عوامل جدی هم مؤثر باشد. خودتان می‌دانید که در سرزمین‌های دیگر بهای بلیت مسابقات نمی‌تواند چنین نوسان‌های تند و نابه‌نگامی داشته باشد.

۶. چه می‌شد اگر ما بهای اشتراک بلیت‌های مسابقات را به فدراسیون و یا باشگاه‌ها می‌پرداختیم و آن‌ها بلیت هر مسابقه را برای ما می‌فرستادند. چه موانعی در سر راه موضوع اشتراک هست؟ در کشورهای پیشرفته چه می‌کنند؟

۷. چرا بلندگوی امجدیه قبل از هر مسابقه (چه بزرگ و چه کم‌اهمیت) اسامی بازیکنان و داوران را اعلام نمی‌کند. مگر این کار چه قدر وقت‌گوینده را می‌گیرد؟ این را چه‌طور باید به او یادآوری کرد؟

۸. جمعه‌ها درست در همان وقتی که در امجدیه مسابقه فوتبال در جریان است تلویزیون ملی فیلم مسابقات فوتبال را پخش می‌کند. آیا مسئول برنامه ورزشی تلویزیون تا این حد از آن‌چه در زمینه ورزش می‌گذرد بی‌خبر است؟ و نمی‌داند که علاقه‌مندان واقعی برنامه او همان تماشاگران امجدیه‌اند؟ اگر میسر است این را از راه مجله به او گوشزد کنید.

۹. آیا بهتر نیست کیهان ورزشی هر هفته برنامه مسابقات فوتبال را به اطلاع خوانندگان خود برساند؟ این کاری بود که در گذشته‌ها می‌کرد و کاری درست بود. انگار جواب خود را باید در بی‌نظمی کار فدراسیون جست‌وجو کنم.

۱۰. مفسرین ورزشی که زیر جایگاه امجدیه می‌نشینند، تا آن‌جا که ما دیده‌ایم، کم‌تر به جریان بازی توجه دارند. حرف می‌زنند، شوخی می‌کنند، می‌خندند. تفسیر و گزارش آنان تا چه میزان می‌تواند دقیق باشد؟ وقتی تمام دقایق بازی را در مجله‌ای شرح می‌دهند جز این‌که فکر کنم از روی نوار مسابقه نوشته‌اند چاره‌ای ندارم. آیا چنین نیست؟ و یا این‌که من قادر نبوده‌ام در جمع پرهیاهوی خبرنگاران، نویسندگان دقیق و تیزبین را هم زیر نظر داشته باشم؟

۱۱. چرا هیچ وقت کار یک داور را بررسی نمی‌کنید و همه جنبه‌های خوب و بد آن را باز نمی‌نمایید؟ مگر انتقاد درست داوری مجاز نیست؟ چه کسی باید داور را به خوب و بد کارش آگاه کند؟ اگر باز نمودن لغزش‌های یک داور اعتقاد مردم را نسبت به او سست می‌کند، چه بهتر که این اعتقاد سستی گیرد. چرا باید مردم به داور بد، اعتقاد بی‌جهت داشته باشند؟ اما جنبه مثبت قضیه را هم در نظر باید گرفت. شاید انتقاد اصولی شما مددکار داور بود و قدرت داوری‌اش را فزونی دهد. همیشه این تماشاگران نیستند که در سر راه داوری خوب، سنگ

می‌اندازند. مگر همین داور مسابقه تاج-عقاب (در روز جمعه اول بهمن ماه) اعصاب همه ما را در امجدیه به بازی نگرفت. از شما می‌پرسم، اگر همین داور باز هم داوری یک مسابقه را به عهده بگیرد و سطح داوری‌اش همان باشد، واکنش کیهان ورزشی چه خواهد بود؟ تعبیر «داوری ضعیف» و یا «داوری پرسوت» ارزش انتقادی ندارد. این را قبول کنید.

۱۲. جزو مبانی انتخاب مرد فوتبال سال، اخلاق و نیک‌رفتاری را نیز به حساب آورده‌اید. اما فکر نمی‌کنید مرد فوتبال نمی‌تواند لزوماً مرد اخلاق هم باشد؟ چه بهتر که یک بازیکن خوب خصایص اخلاقی خوب هم داشته باشد. اما شما می‌خواهید در عرصه فوتبال قهرمان و اسطوره انتخاب کنید. توجه به شایستگی اخلاق انتخاب شما را مشکوک می‌کند. درست مثل این خواهد بود که تابلوی بد یک نقاش را به خاطر اخلاق پسندیده نقاش آن درخور ستایش بدانید. با معیارهای اخلاقی، نه هنر را می‌توان سنجید و نه ورزش را. خود بهتر می‌دانید که چه بسیارند بازیکنان خوب که خشن و عاصی و پرخاش‌گرند. جرج بست چندان ملایم و نیک‌رفتار نیست، با این همه توپ طلایی می‌گیرد. وقتی که در چند شماره کیهان ورزشی نظریات مربیان و داوران را برای انتخاب مرد فوتبال می‌خواندم، چند سؤال را برای خود مطرح کردم: این آقایان متخصصان تا چه پایه در جریان مسابقات هستند؟ آیا بستگی آنان به باشگاه خاص و یا دوستی‌شان با افرادی معین در اظهار نظرشان بی‌تأثیر بوده است؟ آیا توجه به عوامل اخلاقی نیز سابقه ورزشی پایه‌های این انتخاب را تا حدی سست نکرده است؟ هیچ‌کدام از این آقایان به بازی خوب اکبر افتخاری توجه نداشته‌اند، اما از مصطفی عرب نام برده‌اند که بازیکنی است متوسط ولی با انضباط و یارهای یون بهزادی که در شرایط امروزی بازی‌اش ضعیف است. اگر انتخاب مرد فوتبال «سال» مطرح است، انگار نباید روی سوابق یک بازیکن تکیه کرد.

۱۳. با تعصب بی‌پایه چه باید کرد؟ هم راننده تاکسی طرفدار تیم پرسپولیس است، هم شاگرد بقال، هم دانش‌جو و هم کارمند اداره. بسیار خوب. هرکس می‌تواند علاقه‌اش را به چیزی ببندد. اما علاقه داشتن هم دلیل و منطقی می‌خواهد. اهالی منچستر حق دارند طرفدار تیم‌های شهر خود باشند. مردم لیدز به جاست که تیم خود را دوست بدارند. ساکنان چلسی طبیعی است که بیش‌تر از تیم خود دفاع کنند. اما در شهر شما و من، یک بت همگانی پیدا می‌شود... و دل‌بستگی مسری است و طرفداری، اتفاقی و بی‌دلیلی صورت می‌گیرد. خواهید گفت: چه اشکالی دارد؟ حرفی ندارم. اما وقتی که در امجدیه نشسته‌اید این طرفداری و تعصب محیطی نامطلوب ایجاد می‌کند، و شما نمی‌توانید به دل‌خواه تماشا کنید. من هم مثل شما از تیم پرسپولیس بازی‌های خوبی دیده‌ام. اما سرانجام - مثل کسان دیگری که می‌شناسم

— تصمیم گرفتم روزهایی که تیم پرسپولیس بازی دارد به امجدیه بروم. شور و هیجان تماشاگر چیزی گیر او پسندیده است و اگر نباشد میدان ورزش نه جان دارد و نه معنی. اما تشویق بی حساب تماشاگران، بچه‌های پرسپولیس را نمایش‌گر و شاید خودنما بار آورده است. اینان دور از تماشاگران آشنای خود کمبودی بزرگ دارند. انگار احساس غریبی می‌کنند. وقتی که قیافه‌گریان همایون بهزادی را پس از مسابقه در مسجد سلیمان روی صفحه کیهان ورزشی دیدم با خودم گفتم چه چیز جز تر و خشک کردن تماشاگران تهرانی، این بچه را چنین عزیز در دانه بار آورده است؟ زیاد نوشتم. این را می‌دانم. اما اگر بگویم این تنها نامه‌ای است که در تمامی عمرم به یک نشریه ورزشی نوشته‌ام، شاید مرا از این اطناب معذور دارید.

دوستدار شما - سهراب سپهری

فروردین ۱۳۵۱

آبادان، ۱۰ فروردین

در حیاط نشسته‌ام، و روی چمن. بهار آبادان به صورتم می‌خورد. از آن عصرهاست. [والث] ویتمن را می‌خوانم. این شعر او را: Song of openroad ویتمن را در هوای آزاد باید خواند. از حنجره او صدای عناصر را می‌شنوی. می‌توانی کتاب را ببندی، و به حرکت پرنده‌ای از بالای کُنارها نگاه کنی، ویتمن را می‌شود ناتمام گذاشت. می‌شود به آن افزود، و یا از آن کاست. شعر ویتمن چارچوب ندارد. رهاست، مثل برشی از باد، تکه‌ای از فصل. این درست نیست که دست به ترکیب کار هنری نمی‌توان زد. موندریان را می‌شود از هر طرف ادامه داد، می‌شود میان خیزران‌های سی‌و‌وی^۱ لکه‌هایی را سیاه‌تر کرد، می‌شود زین اسبی را در جنگ‌های پائولو نو جل‌لو به رنگ تاوه درآورد. هارتونگ را بیاورید. من به آن لکه‌هایی می‌افزایم که هیچ از اعتبار اثر کم نکنند، با همه خلق‌الساعه بودنش. حتی (با احتیاط ستایش‌آمیزی که مرا دست‌پاچه می‌کند) می‌توانم در لباس مونا لیزا دست ببرم بی آن‌که لئوناردو را نگران کنم. هیچ اثری آن‌قدر تمام نیست که نتوان در آن دست برد. از بهترین رمان‌های دنیا می‌توان صحنه‌هایی را زد، فصل‌هایی را کنار گذاشت. در نمایش‌نامه یونسکو مکانیسم زبان را سبک کنید، لطمه‌ای چندان نزده‌اید. حیرت تماشای وجود از جاهای دیگر نمایش‌نامه سر خواهد زد. کار هنری در تمام وجود خودش حرف می‌زند. سر و نوس دو میلو را از تن جدا کنید. تناسب و اعتدال هم‌چنان بر سر پا خواهد ماند. نقطه‌اوج، تمام پیک یک اثر نیست. اثر هنری تکه‌ای است از یک رگ زنده. خون در همه جای آن هست. اگر از این خون کم کنی، یا به آن بیفزایی، رگ هم‌چنان زنده خواهد ماند. مسئله تراکم در میان است. شعری هست که اگر تصویرهایی از آن برداری، از تراکم تصویری آن کاسته‌ای. تنها همین. دستبرد

«ازرا پاند» را در شوره‌زار^۱ پاداش خوب دادیم. شاید نمی‌بایست، و شاید از وسعت «شوره‌زار» باز هم می‌کاست بهتر بود. در همه شعرها می‌توان دست برد، چه در حافظ دیروز، چه در سن‌ژون پرس امروز. وسواس ما در کار تکمیل و پرداخت، اثر را به اتمام نمی‌رساند. کار هنری تمام نیست. چارچوب ندارد. آغاز و انجام ندارد.

دریای قرمز را می‌شود روی دیوارهای Tate Gallery ادامه داد. نسیمی که تن‌پوش و یکتوار را به یک سو می‌برد، در خود مجسمه برنمی‌خیزد. از پنجره‌های «لوور» به درون می‌رود، و خاستگاهش کرانه‌های ساموتراس است. در جریان این نسیم است که یکتوار خودش را به تکامل می‌رساند. آغاز و انجام کار هنری در فضا است، در سپیدی کاغذ است. روی دیوار است، و همه این‌ها در ذهن ماست. بیش از آن‌که ارکستر «تقدیس بهار» را آغاز کند، در مایه‌های ذهن ما این تقدیس آغاز شده است. وقتی که کار ارکستر تمام شد، ما شنوندگان هستیم که به هیئت ارکستر بدل می‌شویم، و جادوی دیرین ریتم را در فضای دوردست ماقبل تاریخ به صدا درمی‌آوریم.

احساسی را که از موسیقی ناشی می‌شود به بهترین وجه می‌توان با احساسی مشابه دانست که هنگام دقت در اشکال و صور مختلف معماری در ما بیدار می‌شود. گوته وقتی که معماری را موسیقی خاموش می‌نامد به خوبی از این راز آگاه است. «زندگی من»، ۵۱.

آنان که ادعا می‌کنند با چشمان باز نمی‌توانند به التمام از موسیقی لذت برند در واقع هم هنگامی که چشم‌ها را بسته‌اند چیزی بیش‌تر ادراک نمی‌کنند.

تأثیر بصری [هنگامی که روبه‌روی ارکستر هستیم و به حرکات نوازندگان چشم داریم] به قدرت پذیرش قبول خاطر از راه گوش می‌افزاید. «زندگی من»، ۳۸.

در نمایش «پول چی تلا» اثر استراوینسکی، پیکاسو رنگ و صحنه‌آرایی را به عهده گرفت. «زندگی من»، ۳۹.

«باله سپید»؟ «زندگی من»، ۴۴.

آهنگ‌سازان واقعاً دلیلی در دست دارند که به نقاشان و پیکرتراشان و نویسندگان رشک ببرند زیرا این گروه از هنرمندان برای تأثیر بر مردم به هیچ واسطه‌ای نیاز ندارند. «زندگی من»، ۴۴.

سهراب سپهری
در یاد و خاطرهٔ دیگران

روایتی از یار دبستانی سپهری

محمود فیلسوفی

با سهراب از کلاس اول دبیرستان آشنا شدم. دبیرستان استاد مرحوم مدرس اولین میعادگاه ما بود که ما به مقتضای سن و قد و اندام که در کلاس ریزترین بودیم جذب یکدیگر شدیم. تمام سال روی یک نیمکت و یک جای ثابت کنار هم بودیم. سال دوم دوست کوچک دیگری به نام احمد مدیحی به جمع ما پیوست که فعلاً ایشان از شخصیت‌های والای شهر می‌باشند.

باز برنامه ما تمام مدت روز مجالست هم‌دیگر بود و بعد از خوردن زنگ تعطیل مدرسه تا روز دیگر طاقت فراق نداشتیم. سهراب از سال چهارم ما را تنها گذاشت و به دانش سرافرت و سپس به دانشگاه و ارتباط من و او، نامه‌های مرتب و دیدارهای تابستانی بود. در مدت تحصیل دانشگاهی‌اش گاه‌گاه به دانشکده معماری آن زمان می‌رفتم و سهراب را می‌دیدم. او تازه به کویسم روی آورده بود. من به توضیحات او که از حد دیپلم بالاتر بود گوش می‌دادم، چیزی نمی‌فهمیدم و حالا هم نمی‌فهمم. بعد از جر و بحث‌ها، صادقانه می‌خندیدم و او هم از صداقت من خنده‌اش می‌گرفت و به حرف‌های خودمانی می‌پرداختیم.

سهراب عزیز کار دانشگاهی را تمام کرد و در اجتماع فرورفت و من به مقتضای رشته‌ام، پزشکی، در دانشگاه ماندگار شدم. سهراب به سیر آفاق و انفس پرداخت و وقتی از سفرهای فرانسه، ژاپن و آمریکا به ایران بازگشت موقعی بود که من عازم خارج از کشور بودم و مدت مفارقت ما به شانزده سال رسید. در بازگشت از خارج و در سال ۱۳۴۸ در کاشان شروع به کار کردم. در این مدت تنها از طریق رسانه‌های گروهی از سهراب اطلاع داشتم. تا این که روزی چند مصدوم را که مشخص بود اهل کاشان نیستند به مطب من آوردند. همراه‌شان جوانی بود که پیشانی او مصدوم بود. من او را خارج از نوبت معاینه کردم. باکمی نگاه در قیافه‌اش ناگهان سهرابم را در چهره‌اش یافتم از شدت خوش حالی منقلب شدم. آری مجروح سهراب بود که

مصدوم شده بود، با بردن نامش او نیز مرا شناخت و ما هم دیگر را در آغوش کشیدیم و گریستیم. منظره‌ای بود جالب برای همه بیماران حاضر. بعد از آن ایشان به کاشان آمدند و در این جا ماندگار شدند. خانه‌ای در کاشان برای شان تهیه کردیم در این مدت او صبح‌ها کار می‌کرد و شب‌ها اغلب در خدمتش بودم و از صحبت با او لذت می‌بردم و روزهای جمعه برنامه‌های همیشگی ما رفتن به سرنج و خونچه و ارونق و گلستانه (قریه محبوب سهراب) بود. گاه سهراب نقاشی‌ها را به تهران می‌برد و ضمن دیدار مادر و خواهران گرمی‌شان تابلوها را به معرض نمایش می‌گذاشت و مجدداً به کاشان باز می‌گشت.

ولی واقعاً سهراب چه گونه انسانی بود، چه شخصیت و چه خلق و خویی داشت؟ این سؤالی بود که بارها از من پرسیده شده و حقیقتاً حق مطلب در این مورد به درستی ادا نشده است. او مجسمه صفا و محبت بود، انسانی فرزانه و بزرگ بود و انسان‌های واقعی را هم دوست داشت. به یاد ندارم هرگز او را عصبانی دیده باشم. به قدری حساس بود که اگر مورچه‌ای را به عمد یا سهو لگد می‌کردی حالت نفرتی سرزنش‌آمیز را در چشمانش می‌خواندی. مشاهده یک شاخه شکسته یا شکستن یک شاخه درخت او را محزون می‌کرد، گویی یکی از هم‌صحبتان و هم‌نشینان عزیزش را از دست داده و همین‌طور نیز بود.

سهراب به طبیعت دیوانه‌وار عشق می‌ورزید البته طبیعتی که دست تطاول احدی برای بزرگ آن دراز نشده بود. توجهش به سکون و سکوت دشت و هامون، نوای جویبار و گفت‌وگوی پرندگان در لابه‌لای شاخساران بسان توجه محقق در جست‌وجوی حقیقت و عاشقی در جست‌وجوی معشوق بود. گاه نیز از من می‌پرسید که از سکوت کوهساران و نوای جویباران چه می‌فهمم و من که خود شیدای این مناظر بوده و هستم چیزی درک نمی‌کردم، عجب خام بودم.

سهراب حاضر نبود به جنبه‌ای آزار برسد. هنوز فرزندان من که سهراب هم‌بازی مهربانی برای آن‌ها بود، فراموش نکرده‌اند که روزی او که شاهد هدف گرفته شدن خرگوش بی‌گناه از سوی یک شکارچی بود چه گونه با به صدا درآوردن بوق ماشین خرگوش را فراری می‌دهد و موجبات نجات خرگوش و عصبانیت شکارچی از یک سو و شادی و داد و فریاد بچه‌ها را از سوی دیگر فراهم می‌آورد.

او از زرق و برق و آرایش به شدت نفرت داشت هرگز او را در لباس رسمی و باکراوات یا پاپیون ندیدم. ولی باید بگویم در تمیزی افراطی بود، با آن‌که همیشه در دشت و بیابان می‌گشت، ولی هیچ‌گاه لباسش را آلوده به خاک ندیدم. شاید تنها موردی که او لباس رسمی پوشید همان لباس‌های فلفل نمکی دوره دبیرستان بود. او در کاشان تنها زندگی می‌کرد و

خود از عهده تمام کارهایش برمی آمد، به طوری که نظم و ترتیب او گاه حسادت مرا برمی انگیزخت. از هر نظر به خود متکی بود و حتی خوش نداشت که من به او کمکی بکنم. در عین حال او از سلامتی کامل برخوردار بود و در مدت اقامتش حتی یک دارو نیز از من طلب نکرد. جثه اش نحیف بود، ولی چابک بود. چون کودکی غذا می خورد و همانند یک ورزش کار خستگی ناپذیر و به سرعت و چالاکی کبکی از کوه بالا می رفت. هیچ گاه راهپیمایی در گلستانه را با او فراموش نمی کنم. در موقع بازی با بچه ها، که واقعاً مورد علاقه او بودند، فعالیت و تحرکش همگان را به تعجب وامی داشت.

سهراب هرگز تسلیم زر و زور نبود. به خاطرم هست وقتی روزی به همراه چند تن از دوستان برای دیدارش به یکی از نمایش گاه های تهران رفتیم مدیر نمایش گاه به این مطلب اشاره نمودند که با وجود آن که از تشکیل نمایش گاه چند روز می گذرد و ملکه کشور برای تماشای گالری تشریف آورده اند، ولی سهراب به گالری نیامده و وقتی خبر آمدن دوستانش را شنید بلافاصله به نمایش گاه آمد.

ماجرای جالبی برای سهراب در کاشان پیش آمد و بیان آن خالی از لطف نیست. ماجرای ماشین اوست. ماشین سهراب لندروری بزرگ و دراز با رنگ سبز ارتشی بود، روزی در حوالی راوند (یکی از قریه های اطراف کاشان) مردم بومی با مشاهده ماشین او و هم چنین قیافه او با آن محاسن و موهای بلند خیال کرده بودند که با یک آمریکایی روبه رو هستند و چون ماجرا در روزهای اوج انقلاب بود ماشین را سنگسار کرده بودند که به حمدالله سهراب آسیبی ندیده بود.

از سهراب خاطره دیگری دارم که به واسطه وضع ظاهری موها و ریش هایش که همیشه تمیز و شانه کرده بود و هم چنین ماشین بزرگش به عنوان یک فرد خارجی توسط جمعی از برو بچه های کاشان مورد سؤال قرار می گیرد که مسیو شما کجایی هستید؟ سهراب با خنده پاسخ می دهد کاشی هستم و از شریله می آیم (یکی از محله های معروف کاشان). وقتی سهراب این ماجرا را خود با خنده های دو سیلابه اش و با کلمات بکر به همراه اشاراتی که از مکالمه انگلیسی آغشته به کاشانی همشهریان تعریف می کرد، بی اختیار می خندیدیم. البته بعد از این جواب دوستان همشهری خجل و خندان دور می شوند.

سهراب به کاشان عشق می ورزید. به چنار و گلستانه، الهام دهندگان نقش و نفس سهراب و مشهد اردهال و گنبد بسیار زیبایش، که شاید همپای آن از نظر نقش و رنگ در ایران نباشد، دل بستگی عمیق داشت و با وسواس عجیب از طرح و رنگ آن سخن فرسایی می کرد. به دشت اردهال، که شاید واقعاً زیبایش از نظر افراد عادی مخفی مانده باشد، به عنوان نقاش

عاشق طبیعت می‌نگریست. ولی گلستانه سوگلی سهراب بود. مسئله مزار سهراب و محل آن در ابتدا خود مشکلی بود. عده‌ای از دوری و غربت آن شکایت داشتند. سؤال این است که قبر کدام یک از مشاهیری هم‌چون فردوسی و سعدی و حافظ و عطار و کمال‌الملک در نزدیکی تهران است؟ نکند فردوسی در مقبره‌ای در میدان توپخانه تهران آرمیده باشد. از آن گذشته آیا این‌ها انصاف است که ما برای رفتن به بعضی کشورهای خارجی ماه‌ها در نوبت بمانیم و انتظار بکشیم، ولی نتوانیم ۲۵۰ کیلومتر راه پیماییم و در بهترین فصل برای بزرگداشت یاد سهراب به اردهال بیاییم. (اول اردیبهشت سال روز مرگ سهراب). بالاتر از همه آن‌چه در انتخاب اردهال به‌عنوان مقبره سهراب نقش داشت خواست سهراب بود.

زادگاهش، شهرش و محل‌هایی که الهام‌دهنده روح و فکرش بوده‌اند و اصولاً در هر چهار فصل دارای بهترین منظره و آب و هوا، لااقل اگر برای سهراب نه برای زوّار بی‌قرارش است و جا دارد دوستان بی‌ریای سهراب با در نظر گرفتن همه جوانب این انتخاب را تأیید بفرمایند.

اجازه می‌خواهم از طرف خود و دوستان و فامیل سهراب برای نصب سنگ مزار سهراب که چند سالی به‌عنوان امانت نزد این‌جانب موجود بوده است و هم‌چنین برگزاری مراسم بزرگداشت، صمیمانه تشکر کنم.

امیدوارم این اقدام مقدمه‌ای باشد برای برپایی مراسمی و مراسم‌هایی دیگر به یاد سهراب سپهری و دیگر بزرگ‌مردان و هنرمندان و سخن‌وران این شهر.

والسلام

۲۲ مهر ۱۳۶۷

یاد و خاطره سهراب سپهری

مشفق کاشانی (عباس کی منش)

سهراب سپهری در سال ۱۳۲۴-۲۵ دوره دانش سرای مقدماتی تهران را به پایان برد و طبق قوانین آن روز و تعهدی که برای مدت پنج سال آموزگاری سپرده بود بنا به میل و اشتیاقی که به شهر خود کاشان داشت در شهریور ماه ۱۳۲۵ به سمت آموزگاری به کاشان آمد. من در آن روزگار در فرهنگ کاشان آن ایام و آموزش و پرورش امروز با سمت معاونت کار می‌کردم. در اولین برخورد سیمای نجیب و چهره متفکر او در من اثری گذاشت که هنوز بعد از سالیان دراز در ذهنم باقی است. به همین دلیل و بنا به موافقت او در امور اداری با من یار و مددکار شد و گرچه چند مرتبه به علل کمبود دبیر از ایشان خواستند که در یکی از دبیرستان‌های کاشان تدریس کند، ولی این تکلیف تا تاریخ ۱۶ شهریور ۱۳۲۸ که سهراب در کاشان بود عملی نگردید.

آن روزها که برای سرکشی به دبستان‌های تابع اداره به روستاهای اطراف کاشان سفر می‌کردم در اکثر این سفرها سهراب با من بود و شب‌ها و روزها با او در مسایل شعر و ادب بحث و تبادل نظر می‌کردیم. او همواره کوله‌باری از وسایل نقاشی و چند کتاب شعر خطی و چاپی و نیز متون نثر فارسی که بیش‌تر جنبه عرفانی داشت با خود می‌آورد و در روستاها مورد مطالعه قرار می‌دادیم و ساعاتی را که من به کار رسیدگی مدارس می‌پرداختم نقاشی می‌کرد و یا با روستائینان می‌نشست و به صحبت می‌پرداخت، از زندگی و وضع معیشت و از رنج‌ها و دردهای آنان جو یا می‌شد و گاهی چنان تحت تأثیر قرار می‌گرفت که بی‌اختیار می‌گریست. شب‌ها در کلبه روستائینان کاشان که با صفای روستایی خود از ما پذیرایی می‌کردند، به خواندن آثار گویندگان شیرین زبان فارسی می‌پرداختیم و گه گاه بنا به خواست آنان غزلیات حافظ و داستان‌های حماسی شاهنامه را می‌خواندیم، او با شادی این مردمان ساده‌دل شاد و با اندوه آنان دلتنگ می‌گشت، وقتی می‌خواستیم به شهر بیاییم ناراحت می‌شد

و مایل بود همیشه در کنار آنان باشد، از کتاب‌هایی که سهراب همراه داشت نسخه‌ای خطی از بیدل دهلوی بود که سهراب اکثراً در مطالعه آن غرق می‌شد و نیز دیوان صائب و کلیم کاشانی، بعضی از ابیات غزل‌های بیدل و صائب که درک آن برای من و او مشکل بود با مراجعه به استاد فقید حسین علی منشی کاشانی، که از افاضل روزگار و از شاعران به نام کاشان و سرپرست انجمن ادبی کاشان بود، توضیح و تشریح می‌گردید و همین علاقه او بود که به نظر من گرایش او را بدین شیوه نشان می‌دهد و در آثار او نیز بدون این که استقلال شعری خود را از دست بدهد رگه‌هایی از این سبک به چشم می‌خورد و ناگفته نگذاریم که شاعر و نویسنده گران قدر معاصر سید حسن حسینی در یادداشت‌هایی که درباره آثار و سبک سهراب فراهم آورده‌اند و من در سال پیش این یادداشت‌ها را دیده‌ام بدین نکته اشاره کرده است.

سهراب سپهری قبل از این که به کار شاعری بپردازد به هنر نقاشی می‌پرداخت و با عنایت به این که از خاندانی هنرمند و هنرشناس برخاسته بود خیلی زود در این رشته نام‌آور شد. با این که وضع مالی خانواده‌اش چندان رضایت‌بخش نبود اکثر تابلوهای خود را به دوستان و دوستان این هنر هدیه می‌داد و اگر کسی صحبت قیمت و یا پیشنهاد پرداخت وجهی را به او می‌کرد ناراحت می‌شد و می‌گفت فروشی نیست.

پدر سهراب در اداره پست و تلگراف خدمت می‌کرد و در ایام نوجوانی سهراب به علت فلج شدن هر دو پا خانه‌نشین شد و مادر گرامی او با داشتن پنج فرزند و استخدام در اداره پست و تلگراف کاشان بار زندگی و تربیت فرزندان خانواده را بر دوش می‌کشید. در ترکیب‌بندی که در جواب شعری که من برای او ساختم و در مجموعه شعر آذرخش (صفحه ۲۸۸) با نمونه‌ای از خط زیبای او آمده است به زندگی خود و پدر اشارتی دارد که حاکی از ناراحتی و رنجی است که بر جان و دل هموار می‌کرده است. روزگار کوتاهی که سهراب در کاشان اقامت داشت در سه روزنامه محلی به نام‌های «عصر امید»، «ستاره فرهنگ» و «پیکان» شعرهایی طنزگونه به نام مستعار «میرزا» انتشار می‌داد، این آثار بیش‌تر جنبه انتقاد از چند نفر سرمایه‌دار بود که مردم محروم کاشان و روستا را در صنعت قالی‌بافی استثمار می‌کردند، قبل از این که شعرها را برای چاپ به روزنامه‌ها بدهم با سهراب مشورت و تبادل نظر می‌کردم و سهراب گه‌گاه بیتی می‌ساخت و من در شعر خود از آن استفاده می‌کردم و همین موضوع مرا با طبع آماده و ذهن وقاد او آشنا ساخت و با اصرار و ابرامی که در این زمینه در آغاز شاعری سهراب کردم رفته رفته شعرهایی در شیوه کلاسیک ساخت و پرداخت و به اصطلاح در این ایام بود که کار شاعری سهراب آغاز شد.

دوستانی که در آن ایام همگام با من و سهراب بودند یکی حبیب‌الله صناعتی (دکتر

صناعتی) و دیگری ماشاءالله طبیبزاده (مهندس طبیبزاده) بود که اولی تا حدودی کار شاعری را در جوار کار طبابت دنبال کرد و آثار بسیار جالب و ارزنده از او در دست است و دومی به دنبال رشته تخصصی خود شاعری را ادامه نداد. با این دوستان و سهراب و چند نفر دیگر در یکی دو انجمن ادبی شرکت می کردیم و ایام فراغت اکثراً با یکدیگر به خواندن شعر شاعران بزرگ می پرداختیم و بحث و گفت و گو می کردیم، ناگفته نگذارم که سهراب، جنگی از شعرهای مرا با آثار شاعران نامبرده و جمعی دیگر با خط خود نوشته است که جزو گران بهاترین یادبودهای او در نزد نگارنده محفوظ است.

شهر کاشان شهری است که در کنار کویر واقع است، تابستان آن بسیار گرم و طاقت گیر است. در تابستان سال ۱۳۲۶ برای فرار از گرما در یک شب جمعه (پنجشنبه ۲۶/۴/۱۱) به اتفاق سهراب به قمصر کاشان، که در سی کیلومتری کاشان واقع و آب و هوای آن بسیار معتدل است و مرکز تولید گل سرخ «محمدی» و تهیه گلاب و عطر معروف می باشد، سفر کردیم و به یاد دارم که شبی را تا صبح با سهراب به گفت و گو پرداختم. سهراب در آن شب دریچه دل خویش را گشود و از رنج های زندگی و از اندیشه ها و آرزوهای خود سخن ها گفت که امروز با خواندن آثار او بهتر اندیشه های او را با رنجی که از زندگی می برده است درک می کنم.

پس از مراجعت به کاشان تحت تأثیر سخنان او بود که شعری خطاب به او سرودم و همراه یادداشتی بدو دادم، چندی بعد سهراب نامه ای زیبا و ترکیب بندی که شاید بتوان گفت اولین شعر جدی او بود به من سپرد که خوش بختانه از گزند ایام محفوظ مانده است و همان طور که اشاره رفت به درج آن در مجموعه شعر آذرخش پرداختم و در این جا برای دوری جستن از طول کلام به آوردن قسمتی از شعر خود خطاب به سهراب بسنده می کنم.

آن چه مرا ای «سپهر» در نظر آید	نیز تو را پیش دیده جلوه گر آید
خسته شدم خسته دیگر از دل و دیده	بس که مرا خون دل ز دیده برآید
در دل شب های تار ناله کنم سر	اهرمن بخت تیره چون ز در آید
روز من از روزگار عمر سیه تر	هر شبم از شام پیش تیره تر آید
اندکی از پیش من اگر برود غم	لشکر اندوه از در دگر آید
گفتم از این پس ننالم از غم ایام	«بر سر آنم اگر ز دست برآید»
هر چه کنم درد و ناله بر خود هموار	درد فراوان و ناله بیش تر آید
هر چه کشم آه از نهاد بر افلاک	در دل این چرخ ناله بی اثر آید
بگذرد این روزگار تلخ تر از زهر	بار دگر روزگار چون شکر آید

ورنه از این درد و رنج اهرمن مرگ از در من ای «سپهر» بی خبر آید
 پرده‌ای از تیره روزگار من است این پیش تو ای دوست یادگار من است این

جمعه ۱۳۲۶/۴/۱۲

در اوایل تیرماه ۱۳۲۶ ضمن مشورت با من و علاقه‌ای که به کار نقاشی داشت برای گذراندن کنکور به تهران سفر کرد و پس از قبولی در هنرکده هنرهای زیبای دانشگاه تهران درخواست انتقال به تهران کرد که وزارت فرهنگ با این درخواست طبق معمول آن زمان و تعهدی که برای انجام خدمت پنج ساله خارج از تهران داشت موافقتی به عمل نیاورد و سهراب به ناچار ترک خدمت کرد و بعداً براساس حکمی که صادر شد از خدمت معاف گردید و تا یکی دو سال وزارتخانه برای استرداد هزینه تحصیل او در دانش سرا و عدم انجام تعهد پنج ساله حدود سی هزار ریال، که در آن روزگار پول کمی هم نبود، از وی مطالبه می‌کرد که این خود با توجه به وضع مالی او دردسری بود که نمی‌دانم چه گونه و به چه نحو فیصله یافت. عزیمت سهراب به تهران برای دوستان او از جمله من بسیار ناگوار بود، ولی نامه‌های او مرتب به دست من می‌رسید و ارتباط من با او تا سال ۱۳۳۳ (آذرماه) که به تهران انتقال پیدا کردم برقرار بود.

در طول مدتی که من در کاشان بودم حدود هفتاد نامه از سهراب دریافت داشتم که در همین حدود نیز جواب نوشته‌ام، در نامه‌های گران‌بار سهراب به غیر از مسایل خصوصی و زندگی خود از دریچه‌هایی که از شعر نو به روی او گشوده شده بود سخن بسیار رفته است، او با اولین حرکت شعر نو و فضای گسترده آن که مبدع و مبتکر آن نیما بود سخن گفته است، در نامه‌های ارسالی آثاری از نیما، و سایر شاعران نوپرداز برای استفاده من همراه می‌کرد و نظرات ارزنده خود را برایم می‌نوشت و شعرهای تازه خود را می‌فرستاد. دریغ و افسوس که این نامه‌ها را دوستی که فعلاً در ایران نیست برای مطالعه از من گرفت و دیگر پس نداد تا امروز به عنوان یادبودی از آن عزیز در مجموعه‌ای به بازار هنر و ادب عرضه دارم و امیدوارم اگر آن دوست سفر کرده این دست‌نوشته را بخواند با استرداد این میراث گران‌بها حق دوستی را ادا کند، انشاءالله.

سهراب بعد از سرودن ترکیب‌بندی که در بالا بدان اشارت کردم، مجموعه داستانی را در قالب مثنوی به عنوان «در کنار چمن یا آرامگاه عشق»، که تحت تأثیر زهره و منوچهر ایرج میرزا ساخته و پرداخته بود، به دست چاپ سپرد و من کمی قبل از انتشار این مجموعه مثنوی داستانی شباهنگ را منتشر کرده بودم، بر مجموعه او مقدمه کوتاهی به قلم من آمده است که آینده درخشان سهراب را در زمینه شعر پیش‌بینی کرده‌ام، کسانی که این مثنوی سهراب را

خوانده‌اند یا بعداً مطالعه کنند درخواهند یافت که سهراب چند سال بعد ضمن مطالعه در ادب گذشته ایران و راه یافتن به حریم شعر امروز و مطالعه در آثار نیما و پیروان راستین نیما، بدون این که تحت تأثیر کسی قرار گرفته باشد و یا مقلد کسی باشد، چه جهش اعجاب‌انگیزی داشته است و با شیوه‌ای که خاص خود اوست چه گونه توانسته است در این راه اندیشه‌های والای خود را بر فراز قله شعر ماندنی روزگار به اهتزاز درآورد.

وقتی اولین کتاب خود «مرگ رنگ» را در تهران انتشار داد و برایم فرستاد نوشت قالب دوبیتی‌های پیوسته و قالب‌هایی از این دست مراقان نمی‌کند، و در تلاش و کوشش هستم تا طرحی دیگر برای بیان احساس و اندیشه‌های خود پیدا کنم، شاید به همین دلیل است که از چاپ تعدادی از دوبیتی‌های پیوسته خود که همراه نامه‌های خود برای من فرستاده بود در آثارش خودداری کرده است.

می‌بینیم سهراب در آثار بعدی شیوه مستقل خود را پیدا کرد و بحث در این مورد را باید محققان و منتقدان صاحب‌نظر وارد به مسایل شعر امروز و خالی از هر غرض شخصی دنبال کنند که کاری است شایسته.

در تهران کم‌تر از کاشان او را می‌دیدم و به علت رفتاری‌های زندگی که گریبان‌گیر من و یا او بود نمی‌خواستم آرامش او را برهم بزنم. گه گاهی به محل کار من در وزارت آموزش و پرورش می‌آمد و از خاطرات گذشته در کاشان صحبت می‌داشتیم. یکی دو مرتبه که از سفر فرنگ برگشته بود از فساد اخلاق که جامعه غرب را فرا گرفته بود صد سینه سخن داشت و از سقوط اخلاقی فریب‌خوردگان این وادی داستان‌ها داشت. سهراب انزوا را بر ظاهر شدن در مجالس و محافل شعر خوانی ترجیح می‌داد. او می‌گفت اگر هنرمند را اصالتی باشد خود به خود جای خود را باز می‌کند و نیازی به تبلیغات آن‌چنانی نیست و خود نیز چنین بود و چنین کرد. مرگ نابه‌هنگام سهراب برای من که جان و دلم در هوای او پر می‌زد ضربه‌ای سنگین بود و برای ادب و هنر این مرز و بوم سنگین‌تر، چرا که بودن او امیدی بود برای باروری هرچه بیش‌تر ادب و شعر امروز.

برای تکمیل این مقال و تعیین تاریخ دقیق اقامت سهراب در کاشان ناچار بودم سفری به کاشان داشته باشم، در این سفر که به اتفاق شاعران گران‌قدر حمید سبزواری، محمدرضا عبدالملکیان، حسین لاهوتی، صفا، در تاریخ ۱۴ و ۱۵ اردیبهشت ۱۳۶۶ انجام گرفت بعد از مطالعه پرونده او در اداره آموزش و پرورش برای دیدار خاک ارجمند وی به مشهد اردهال رفتیم و با یک دنیا افسوس، پس از پرس و جوی بسیار آرامگاه بی‌نام و نشان او را به وسیله یکی از علاقه‌مندان در صحن شرقی امام‌زاده سلطان‌بن علی محمد باقر (ع) معروف به صحن

سردار یافتیم، زیرا هیئت امنای امامزاده تاکنون اجازه نداده‌اند سنگی بر روی خوابگاه جاودانی او نصب کنند^۱، انتظار می‌رود وزارت محترم ارشاد اسلامی ترتیبی بدهد که بر خاک او بنایی درخور مقام سهراب به‌عنوان یادبود بنیان شود تا حق این مرد بزرگ شعر و هنر معاصر ادا شده باشد.

خصوصیات اخلاقی و روحی او

سهراب سپهری به خاطر اصالت خانوادگی و تربیتی ذاتاً انسانی مؤدب و خجول و بردبار و گوشه‌گیر بود. دوست داشت به دور از جنجال‌های اجتماعی زندگی کند، دل و جانی داشت به پهنای آسمان آبی صاف و زلال، همواره در خویشتن خویش و حالت عارفانه خود غرق بود، به مادیات فکر نمی‌کرد و پول را تا اندازه‌ای که حوایج زندگی ساده و بی‌پیرایه او را تأمین کند قابل تحمل می‌دانست، شهرت طلب نبود و اعتقاد داشت کسانی که دنبال شهرت می‌روند خود خواه و بی‌مایه‌اند. او فرزند مسلمان خانواده‌ای بود که آبا و اجدادش به نیک‌نامی و مردم‌دوستی شهرت داشته و دارند، زشتی رازشت می‌دانست و زیبایی را تحسین می‌کرد، به دوستان خود بدون این‌که بر زبان بیاورد عشق می‌ورزید و دشمنان خود را به حال خود می‌گذاشت، اهل مصاحبه نبود و مانند بعضی از حضرات برای خود مصاحبه و سؤال و جواب طرح نمی‌کرد و هر روز با یک مصاحبه آن‌چنانی در راهرو رنگین‌نامه‌های تهران برای چاپ نوشته‌های خود ولو نبود، از تملق و چاپلوسی گریزان و برای نام‌آوری مقاله چاپ نمی‌کرد و به این و آن ناسزا نمی‌گفت، به منتقدان دروغین آثار خود دهن‌کجی نمی‌کرد و برای تعریف و تمجیدهای بی‌سروته به کسی رشوه نمی‌داد. از سیاست‌بازی و سیاست‌بازان به دور و از بند و بست‌های پشت پرده بیزار و برکنار بود.

با آن‌که «ابرهای همه عالم شب و روز در دلش گریه می‌کردند»^۲ می‌خندید و در خنده‌اش گریه‌های پنهانی موج می‌زد. بر آستان کسی سر فرود نمی‌آورد، و بر جهان و هرچه در اوست آستین بر می‌افشاند. در فراز و نشیب‌های زندگی خود را نمی‌باخت و در گوشه انزوای خویش هم‌چنان به کار و آفرینش شعرهای جاودانی و تابلوهای ماندنی سرگرم بود. از آلودگی‌هایی که هنرمندان دروغ‌پرداز جزیی از هنر می‌دانستند پاک و منزّه بود، آیینۀ دلش زمزم زاینده‌گی و سرچشمۀ اشراق آفرینش‌های هنری بود و بس، زندگی را با همه رنج‌هایی که از دوران کودکی تا پایان عمر برایش به ارمغان آورده بود دوست می‌داشت و مرگ را

۱. بالاخره با اقدامات حوزه هنری وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی در سال ۱۳۶۷ سنگی بر مزار سهراب نصب گردیده است. ۲. ابرهای همه عالم شب و روز در دلم می‌گیرند: مهدی اخوان ثالث

حیاتی تازه می‌دانست. او اعتقاد داشت اثر آدمی است که جاودان می‌ماند و همه چیز را فناپذیر می‌دانست به غیر از هنر اصیل و نام نیک و خداوند عالمیان. از هنرمندان به نام به نیکی یاد می‌کرد و از تلاش بی‌هنرانی که هنر را وسیلهٔ تقرب به دستگاه اهریمن قرار داده بودند خوش حال نبود، با هنرفروشان که دم خود را به دم سیاست‌بازان شرق گره زده بودند و سر در سفرهٔ غرب داشتند سروکاری نداشت، او با نوبیاوگان سخن والای فارسی در بارگاه اندیشه‌ای عارفانه زانو به زانو می‌نشست و عشق می‌ورزید. شعر خوب از هرکس که بود، برای او به منزلهٔ غذای روح بود، خواه دشمن، خواه دوست. در زندگی سادگی را می‌پسندید، در برخورد، در حرکت، در خانه، در کارگاه، در لباس پوشیدن، در غذا خوردن، در صحبت کردن، در معاشرت، در تمام دورانی که با من در کاشان بود از او دروغ نشنیدم. در صداقت او تردید وجود نداشت و حالات و رفتار او برای همهٔ دوستانش سرمشق زندگی و آزادی و آزاداندیشی بود.

سهراب در آثار بزرگان ادب گذشته همانند فردوسی، سعدی، حافظ، سنایی، عطار، مولانا، ناصر خسرو، انوری، خاقانی، نظامی و امثال این بزرگان تأملی عمیق داشت و خوب خوانده بود و خوب تجزیه و تحلیل می‌کرد و به خصوص که در آثار شاعران معروف به سبک هندی (اصفهانی) نظیر صائب، کلیم، بیدل هندی و جز این‌ها مطالعاتی همه‌جانبه کرده بود و می‌توان گفت این شیوه را با قالب‌های نو و شیوهٔ خاص خود تازگی بخشید، بدون این‌که تحت تأثیر کسی قرار داشته باشد؛ زیرا ما امروز آن‌چه در هشت کتاب او در پیش‌رو داریم زائیدهٔ اندیشهٔ خود اوست و لاغیر و شیوهٔ او خاص خود اوست و شعرش به همین دلیل دل‌نشین است. رگه‌هایی از عرفان و طرز خاص او در شاعری است که همه را شیفتهٔ آثارش ساخته است.

سهراب با آن‌که به آثار هنری «شعر» غربی آشنایی کافی داشت هیچ‌گاه نخواست ترجمه‌ای دست و پا شکسته از آثار غربیان را به نام شعر امروز به خورد مردم بدهد و آن‌چه سروده و گفته است از سرچشمهٔ فیاض طبع خود اوست و گرچه امروز بعضی از داعیه‌داران شعر معاصر با بی‌انصافی کامل بعد از سال‌ها که از مرگ او می‌گذرد چوب بر مردهٔ او می‌زنند و ما می‌دانیم که این حضرات به خاطر مقبولیتی که سهراب در بین مردم دارد و هر روز بیش‌تر می‌شود در رنجند گرچه در حیات او نیز چنین بود، اینان باید به این حقیقت پی ببرند که همان‌گونه که در حیات او از این دسیسه‌بازی‌ها سودی نبردند، امروز نیز راه به جایی نخواهند برد و آفتاب را به گل اندودن کاری است بیهوده و بی‌حاصل؛ زیرا سهراب سپهری جایگاه والای خود را دارد و آثار او هر روز درخشندگی بیش‌تری پیدا کرده و تازگی خود را

چه بخوایم و نخواهیم حفظ خواهد کرد.

در این جا برای این که خواننده عزیز بداند که در گذشته های دور نیز از این دوز و کلک ها در بین حضرات شاعر وجود داشته است به نقل مطلبی می پردازم از آتشکده آذر در مورد امامی هروی و مجد همگر معاصران سعدی که سخت از شهرت و نبوغ این خداوندگار سخن در هراس بوده اند، بدون این که بخوایم مقایسه ای بین سپهری و سعدی داشته باشیم.

«امامی: از علمای آن دیار و از شعرای مشهور روزگار است و مداح اتابکان فارس و معاصر شیخ مصلح الدین سعدی شیرازی است. گرچه در فن شاعری استاد است، آن چه مجد همگر در خصوص او و شیخ سعدی اعتقاد داشته به اعتقاد فقیر: (منظور نویسنده تذکره آذر) از برای او بسیار زیاد است، در اصفهان سنه ۶۸۶ فوت شد.» در ذیل این شرح حال، استاد سادات ناصری، مصحح تذکره آذر، نوشته دیگری را از تذکره عرفات العاشقین آورده است که به نقل آن می پردازیم:

«از میان کتب تذکره در عرفات العاشقین احوال امامی اندکی گسترده تر آمده بود. از آن جا که این کتاب گران قدر هنوز به چاپ نرسیده است به نقل مطالب آن پرداختیم، هرچند خود در این مختصر بیش تر از تذکره الشعراء دولتشاه استفاده کرده و مبالغه ها به کار بسته است.»

«امام تمام همام، فاضل کامل، مفتی فتاوی کمال، عارف معارف حال، جامع مجامع صوری و معنوی، امامی الهروی: گویند که از علما و فضیلا کامکار خراسان است و در کرمان نشو و نما یافته و بعضی امامی کرمانی را سوای او دانند و کرمانی را صاحب علوم کیمیا و سیمیا خوانند علی ای حال مستجمع و مستحضر جمیع کمالات و مستودع و مستولی همه حالات بوده، عقده رموز دقایق معارف به سر انگشت بیان گشودی و کلید کنوز حقایق از تحت عرش لسان نمودی، از جمله در صنعت اکسیر ید بیضای موسوی نموده و در سلوک تجرد در حیرت و سکوت بر رخ عیسی گشاده.»

نقل است که روزی خواجه صاحب دیوان و ملک معین پروانه که در عهد اباقآن حاکم روم بود و مولانا نورالدین رصدی و ملک افتخارالدین کرمانی به تفتیش حالات وی در خدمت مجدالدین همگر مجتمع شدند هریک بدیهه گفته به خدمت وی فرستادند اول پروانه گفت:

سؤالی می کند پروانه روم
رهی و افتخار و نور مظلوم
دعاگو، صاحب دیوان ملزوم
کدامین به پسندند اندرین بوم

ز شمع فارس مجدالملة و دین
ز شاگردان تو هستند حاضر
چو دولت حضرتت را هست لازم
نگر ز اشعار «سعدی» و «امامی»

تو کن تعیین این، چون ملک انصاف
بود در دست تو چون مهره موم
چون هر یک از حضرات بدین ترتیب بیتی گفته، مجموع را به خدمت مجدالدین «همگر» فرستادند و وی در جواب ایشان فی البدیهه فرمود:

ماگر چه به نطق طوطی خوش نفسیم بر شکر گفته‌های «سعدی» مگسیم
در شیوه شاعری به اجماع امم هرگز من و «سعدی» به «امامی» نرسیم

اگرچه در روزگار سعدی امکان داشته است این اظهارنظر «مجد همگر» تا حدی اذهان مردم را مشوب کند، ولی امروز که قرن‌ها از دوران سعدی و امامی هروی و مجد همگر می‌گذرد شهرت سعدی در بین مردم روز به روز افزون‌تر می‌شود و حتی مردم کوچه و بازار ابیاتی پندآموز از سعدی و غزلیات شورانگیزش در خاطر دارند اکثر مردم فارسی‌زبان حتی نام امامی و مجد همگر و نظایر این شاعران را نمی‌دانند و آثار آنان گه‌گاه در لابه‌لای تذکره‌های خاک‌آلود شعر به چشم می‌خورد و نام آنان با مرگ‌شان مرده است. این است حقیقت در هنر و اصالت در شعر که آنچه باقی ماندنی است می‌ماند و مردنی می‌میرد و چنین است که شعر سهراب نه تنها در حیات او درخشد بلکه امروز که او در بین ما نیست نیز هم‌چنان می‌درخشد و تا خورشید بر پهنه نیلگون این مرز و بوم بتابد نام و شعرش جاودان است و آنچه دشمنان او یعنی دشمنان هنر به هم می‌یافند تأثیری در این تابش ندارد و حبابی است که در هر حال نقش بر آب است، چرا که او چون عقابی تیز پرواز با دیدگان نافذ خود به شکار لحظه‌های زندگی می‌پرداخت، با تمام وجود درون اشیاء را می‌کاوید و زیباترین واژه‌ها را برای آنچه از عالم هستی یافته بود انتخاب می‌کرد. در مورد شیوه و ارزش شعر سهراب با عنایت به این که بسیار سخن گفته‌اند، ولی چنان که شاید و باید حق او ادا نشده است و بر دوستداران و هنرمندان و منتقدان وارسته و بی‌غرض است که در این زمینه گام‌های مؤثری بردارند. روانش شاد و نامش جاودانه باد.

از آثار او است:

آن برتر

به کنار تپه شب رسید
با طنین روشن پایش آیینۀ فضا شکست
دستم را در تاریکی اندوهی بالا بردم
و کهکشان تهی تنهایی را نشان دادم
شهاب نگاهش مرده بود
غبار کاروان‌ها را نشان دادم

و تابش بیراهه‌ها
و بیکران ریگستان سکوت را
و او
پیکره‌اش خاموشی بود
لالایی اندوهی بر ما وزید
تراوش سیاه نگاهش با زمزمه سبز علف‌ها آمیخت
و ناگاه
از آتش لب‌هایش جرقه لبخندی پرید
در ته چشمانش، تپه شب فرو ریخت
و من
در شکوه تماشا، فراموشی صدا بودم

در قیر شب

دیرگاهی است در این تنهایی
رنگ خاموشی در طرح لب است
بانگی از دور مرا می‌خواند
لیک پاهایم در قیر شب است

رخنه‌ای نیست در این تاریکی:
در و دیوار به هم پیوسته است
سایه‌ای لغزداگر روی زمین
نقش وهمی است ز بندی رسته است

نقش آدم‌ها
سربه‌سر افسرده است
روزگاری است در این گوشه پژمرده هوا
هر نشاطی مرده است

دست جادویی شب

در به روی من و غم می بندد
می کنم هرچه تلاش
او به من می خندد

نقش هایی که کشیدم در روز
شب ز راه آمد و با دوداندود
طرح هایی که فکندم در شب
روز پیدا شد و با پنبه زدود

دیرگاهی است که چون من همه را
رنگ خاموشی در طرح لب است
جنبشی نیست در این خاموشی:
دست ها، پاها در قیر شب است

در سفر آن سوها

ایوان تهی است و باغ از یاد مسافر سرشار
در دره آفتاب، سر برگرفته ای:
کنار بالش تو، بید سایه فکن از پا درآمده است
دوری، تو از آن سوی شقایق دوری
در خیرگی بوته ها، کو سایه لبخندی که گذر کند؟
از شکاف اندیشه، کو نسیمی که درون آید؟
سنگریزه رود، بر گونه تو می لغزد
شب نیم جنگل دور، سیمای تو را می رباید
تو را از تو ربوده اند و این تنهایی ژرف است
می گریی، و در بیراهه زمزمه ای سرگردان می شوی

خیال پدر^۱

شب بود و ماه و اختر و شمع و من و خیال
در گوشه اطاق، فرورفته در سکوت
در عالم خیال، به چشم آمدم پدر
موی سیاه او شده بود اندکی سپید
از خود برون شدم به تماشای روی او
دستی کشید بر سر و رویم به لطف و مهر
یاد آمدم که در دل شبها هزار بار
چون محو شد خیال پدر از نظر مرا

خواب از سرم به نغمه مرغی، پریده بود
رؤیای عمر رفته مرا پیش دیده بود
کز رنج، چون کمان، قدسروش خمیده بود
گفتی سپیده از افق شب دمیده بود!
کی لذت وصال بدین حد رسیده بود؟
یک سال می گذشت، پسر را ندیده بود
دست نوازشم به سرو رو کشیده بود
اشکی به روی گونه زردم چکیده بود

خرداد ۱۳۲۸

۱. سهراب سپهری شعر بالا را برای دوست صمیم شاعر و نویسنده و طبیب مشهور دکتر حبیب الله صنعتی فرستاده است که با تشکر و امتنان از ایشان برای اولین مرتبه در این مجموعه به چاپ می رسد. ناگفته نماند که سهراب با دکتر صنعتی و نگارنده و جمعی دیگر از دوستان که در یاد و خاطره سهراب نامشان آمده است تا آخرین لحظات حیات پربار خود رشته دوستی و آشنایی را که در کاشان پیوند خورده بود حفظ کرد.

همه تلاش می‌کنند که بشوند و او می‌خواست که باشد

جواد حمیدی

اول آریم نام یزدان را / زیرا او جمله را پدید آرد / که او تعلیم داده انسان را / تا خواهد آن‌چه را پدید آرد.

وقتی سهراب در دانشکده هنرهای زیبای تهران برای تحصیل در رشته نقاشی وارد شد از همان روزهای اول به مناسبت سادگی و تازگی در کارش نظر مرا به خود جلب کرد و مخصوصاً برای طرح‌ریزی از روی مدل زنده جاها و زوایایی را که انتخاب می‌کرد جالب بود. خودش شخصی سربه‌زیر در عین حال موشکاف و دقیق به‌نظر می‌آمد. حرف را زود می‌گرفت، ولی در مغزش آن را احساس و بررسی می‌کرد. از نظر فیزیکی و صورت ظاهر لاغر و از جهت سیرت باطن حساس و متکی به نفس بود و اگر چیزی به‌نظرش می‌رسید با جملاتی کوتاه پاسخ می‌داد. شعر و نقاشی را از خیلی پیش شروع کرده بود. اوایل اشعاری معمولی می‌گفت با اوزانی متداول. گاهی از اوقات شعری که ساخته بود برای من می‌خواند البته با درخواستی که من از او می‌کردم. یک روز به او گفتم سعی کن چیزی را که هزار بار گفته‌اند و شنیده‌ایم یا دیده‌ایم دوباره به رخ نکشی و سعی کن قبل از هر چیز خودت باشی. بی‌خودی وقت را از تکرار مکررات ضایع مکن هنرمند کارش دوباره نشان دادن نیست. از این گفته‌های من به فکری عمیق فرو رفت... یک صبح زود به پیش من آمد و گفت هیچ کاری مرا راضی نمی‌کند نمی‌دانم چه کار کنم، گفتم بسیار خوب، همین عدم رضایت، مقدمه پیشرفت است زود تمام کارهای نقاشی‌ات را بیاور تا ببینم چه کار باید کرد. وقتی همه تابلوهایش را در کنار هم چید با دقت همه را تماشا و بررسی کردم، بعد به او گفتم تنها راه تو این است که کم‌تر به جزییات پردازی، ببین عکسی که تمام جزییات را نشان می‌دهد جالب به‌نظر نمی‌آید، سعی کن از کلیات به جزییات بررسی و هر چیزی را ساده ببینی، حتی دو چیز اگر بودن و نبودن‌شان مساوی باشد اگر نباشد بهتر است. سادگی ارزش و عمق به خصوصی

دارد متأسفانه هیچ کس متوجه آن نیست. بعد از فارغ التحصیل شدنش دیگر او را ندیدم. پس از زمان درازی در نمایش گاه نقاشی و کتاب شعرش حس کردم سهراب خودش را پیدا کرده و شده آن چه که باید بشود. دیگر خودش بود و خودش و از کلیات به جزییات رسیده بود. وقتی درخت می کشید درخت گوجه و سیب نبود، با نوع درخت سر و کار داشت نه به وضع قرار گرفتن، نه به طور سایه و روشن و نه به رنگ متغیر آن. موجودیت شکلی و رنگ مطلق برای او مطرح بود و دیدنی ها را به صورت کلی و جودی به نمایش در می آورد و در عین حال به همه حساب های هنری توجه داشت. او چون مهندسی معمار که حساب همه زمینش را برای ساختمان دادن از جاسازی اتاق ها، محل حیاط و فضای باغچه و سایر عناصر دیگر در نظر می گیرد، چهار گوشه سطح بوم نقاشی اش را کاملاً در تحت کنترل و اراده خود قرار می دهد و فضای منفی و مثبت لکه ها، تاریکی ها و روشنایی ها را به حساب می آورد... و نظم تشکیل دهنده را در اختیار دارد. برای اتصال رنگی به رنگ دیگر و فرمی به فرم پهلوی خود از نوانس و حرکت رنگ ها و نور استفاده می کند تا چشم بالذت روح بخشی در صفحه تابلو بلغزد و گردش کند. او احساس را به ساده ترین و جبهی به راستی یک بچه نابالغ بیان می نماید بدون این که عقل و منطق دخالت داشته باشد یا آن را مغشوش بسازد. با تمام این نقیصه از نظم کلی فلسفی اش صرف نظر نمی کند و تمام حساب های تناسب و ریتم و وحدت را زیر نظر دارد. او موضوعات اجتماعی هیاهو ها و اضطرابات را به میان نمی آورد؛ زیرا معتقد است که همه این ها از یک منبع صلاح و خیری که مردم نمی دانند صورت می گیرد و آرامش و آسایش را در عناصر تابلویش مراعات می کند. سوزده های نقاشی و شعرش موضوعات پیش پا افتاده و معمولی است؛ زیرا یقین دارد همین جریانات عادی از شدت نمایانی از نظر ها مخفی است. محتویات آثار او بدیهیات است؛ بدیهیاتی که بسیار قابل تعمق و بحث است و همین ها هستند که تابناک ترین عقل و نظر و احساس را به خود می گیرد. تفسیر مشکل با تقسیم آسان است ولی بیان آسان با هیچ وسیله ای آسان نیست. چیزی که ما را دربر گرفته و عادی شده فهمش بسیار دشوار و پی بردن بدان تیزبینی و حساسیت کاشف می خواهد و نه چیزی که ما آن را دربر گرفته ایم. سهراب اصول آکادمیک را در دانشکده تعلیم گرفت و مطالعه نمود و سپس تجربیات خود را روی رنگ های بسیط و مسطح به کار برد. کمپوزیسیون دل خواه خود را با حساب های هنری تشکیل داد. تکامل او بدون وقفه و نقطه اتکا و برگشت به عقب پیش رفت با مسافرت های بسیار به همه نقاط عالم و در پشت کار خودش کمبود های ذهنی و هنری خود را جبران نمود. او می فهمید که چه می کند، و چه می خواهد بکند، آن قدر عاقل که به سر منزل صفا می رسید و آن قدر مصفا که از همه افکارش عمق عرفانی را نشان می داد و

برای این کار جریان جست‌وجو را در رؤیایش آزاد می‌گذاشت. آنچه را که او می‌خواست عبارت بود از نیل و دسترسی به مفهوم به وسیله رنگ‌ها و ترکیبات. رنگ‌هایی به کار نمی‌برد تا صرفاً نقاشی‌اش خوش آیند برای چشم باشد بلکه با هرچه که امکان داشت خارج از کار تصویری باشد مخالفت و ممانعت می‌کرد. طرفدار جدی عناصر رؤیایی بود تا اندازه و جایی که حس را شدت و تحریک بخشد و یا به عبارت دیگر تلاش می‌کرد رابطه کامل طرز احساسات حیات و آنچه توسط نقاشی‌اش مفهوم می‌شد برقرار سازد. در نظر او مفهوم هنری مشهود از این نبود که شهوتی که در یک چشم یا در یک تکان شدید جسمانی است عیان سازد. مفهوم هنری او از نتایج تناسب و روابط بین عناصر نقاشی و خلأ به میان می‌آید و نقش می‌گیرد. هنر سهراب خلاصه می‌شود با هنر توازن سادگی آرامش بدون موضوعی که ایجاد اضطراب یا دغدغه نماید. برای هرکس که با شعر سر و کار دارد مثل یک مسکن و آرام‌کننده محتویات نقاشی در نظر و اندیشه سهراب تعادل سادگی خلوص و آرامش است و این آهنگ شخصیت او و همین است که او را هنرمند می‌سازد در حدودی مشخص در عالم خود.

و خلاصه‌ترین آن که همه تلاش می‌کنند که بشوند و او می‌خواست که باشد. روحش شاد باد.

دیدار در لحظه مرگ

عبدالغفار طه‌وری

حوالی سال‌های ۳۹-۱۳۳۸ بود، آن موقع من در خیابان جمهوری (شاه‌آباد) کتاب‌فروشی داشتم و سپهری در آستانه کارهای جدی قرار داشت، به کتاب‌خانه سر می‌زد و به دنبال اطلاعاتی در مورد عرفان ایرانی بود. اطلاعاتی که بتواند کمکش کند. گاه و بی‌گاه با هم صحبت می‌کردیم و این ادامه داشت تا این‌که چند سال بعد من به روبه‌روی دانشگاه نقل مکان کردم و سهراب دیگر شکوفا شده بود اما هنوز هم بوی کاشان می‌داد! از ابوالحسن خرقانی که صحبت می‌کرد، قادر نبودی صحبتش را قطع کنی، همیشه می‌گفت: امثال خرقانی که سواد آن‌چنانی نداشته و یا اصولاً بی‌سواد بوده‌اند چه گونه به آن مرتبه عالی دست یافته‌اند، و به پیشنهاد و پیگیری سپهری بود که من مجدداً کتاب مرحوم مینوی را در مورد خرقانی چاپ کردم.

از صفات بارز سهراب، دوری کردن او از باندبازی‌های ادبی رایج آن روزگار بود. از محل نشر آثار و فروش نقاشی‌هایش زندگی می‌کرد و مثل برخی از دوستان! پاساژ و مغازه نداشت. وقتی به خانه جدیدش رفته بود، ما را هم دعوت کرد. فکر می‌کردم وارد مکان مجللی می‌شوم. چیزهایی که مد بود و هست. ولی آن‌چنان ساده بود که دست‌پاچه شده بودم. روزی در مغازه صحبت می‌کردیم، پیرمرد فقیری آمد و کمک خواست. سهراب هم داشت خیلی جدی در مورد عرفان صحبت می‌کرد. دیدم به سرعت رفت دست پیرمرد را گرفت و از کتاب‌فروشی بیرون برد. از گوشه ویتترین دیدم که اسکناسی را تا کرد و آهسته در جیب کت او گذاشت و برگشت.

او در اخلاقیات آن روزگار محو نشد. از سادگی زندگی روستایی خود را جدا نکرد. از «من» بودن خودش گذشته بود. به حدی ساده زندگی می‌کرد که باور کردنی نبود. در خانه سپهری میزبان و میهمان وجود نداشت. اگر رفته بودی باید خودت پذیرایی می‌کردی، البته

اگر چیزی بود که معمولاً به نان و پنیر و سبزی و در فصل تابستان به خربزه اکتفا می‌کرد. در روستا، مانند یک روستایی ساده زندگی می‌کرد. پتوی سربازی، چراغ موشی و بسم‌الله. این که دیگر مهمان‌داری نمی‌خواهد. دست در جیب پیراهن که می‌کرد همیشه به همراه یادداشت‌هایش یک قرآن کوچک می‌دید.

روزی از رادیو آمدند سراغش که مصاحبه و یک قطعه از اشعارش حجم سبز را با صدای خودش بخواند، اما نپذیرفت و به مزاق آقایان هم گویا خوش نیامده بود. کار می‌کرد، مطالعه می‌کرد و ساده زندگی می‌کرد. فکر نمی‌کنم ریاضت بیش‌تر از این باشد.

وقتی قرار شد «هشت کتاب» را چاپ کنیم، هرچه اصرار کردم چاپ حتی یک تصویر از خودش را نپذیرفت و وصیت کرد که همیشه به همان شیوه چاپ اول، تجدید چاپ شود. عرفان و اعتقاد سهراب، خانقاه رفتن و دم گرفتن نبود. او شهود را از وجود خودش شروع کرده بود. از این که برخی از آقایان در روزنامه‌ها علیه هم‌دیگر مطلب چاپ می‌کردند آزرده‌خاطر می‌شد. به آینده می‌اندیشید و دلیل هم داشت و به همین خاطر است که امروز سپهری کشف می‌گردد.

سهراب از خویشتن به درآمده بود و خودش را در آینه دیده بود. تا این که شنیدم بیماری برایش پیش آمده و به لندن رفته است. گرفتار بودم. بعد در نوروز ۱۳۵۹ تا این که شنیدم در بیمارستان پارس بستری است. به ملاقاتش رفتم. پزشکان توصیه کرده بودند کم‌تر ملاقاتی داشته باشد. چند روز بعد رفتم، دلم راضی نمی‌شد. از خواهرشان اجازه گرفتم. داخل اتاق شدم. به هوش نبود. در گوشش صدا زدم: سهراب جان، طهوری هستم. دستتان را می‌بوسم. اما بیماری راه نفس و حرف را بسته بود.

سینه‌اش خس خس می‌کرد و بعد هم که دیگر خودتان می‌دانید. از دست رفت.

بخشی از یک گفت‌وگو

یک خاطره از روان‌شاد سهراب سپهری

حمید مصدق

فرامرز غفاری در آن سال‌ها بسیار جوان بود. سال‌های آخر دبیرستان را می‌گذراند و سخت سرگرم فراهم آوردن منظومه‌های معاصر، خودش هم یک منظومه به نام عاشورا سروده و با نام مستعار «قرا» و با مقدمه کوتاهی از من، آن هم با نام مستعار فرمند منتشر کرده بود. از من خواسته بود که از سرایندگان منظومه‌ها به واسطه آشنایی با آنان اجازه نقل سروده‌هایشان را در کتاب ده منظومه او بگیرم، و همین موجب آن شد که با فروغ و سپهری آشنا شوم. درست دو ماه قبل از درگذشت فروغ بود که به منزل او رفتم و او با محبت بسیار مرا پذیرفت و اجازه انتشار شعر «ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد» را در کتاب ده منظومه داد، در همان زمان روزی به همراه مهندس پرویز دیبایی، که از دوستان نزدیک سهراب بود، به دیدار او رفتم، سهراب بسیار گوشه‌گیر بود و کم‌تر در محافل ادبی و هنری آفتابی می‌شد، انتشارات روزن ناشر کتاب حجم سبز او ترتیب شب شعری را در محل انتشارات خود برای او داده بود. برنامه اعلام شده بود و دانش‌جویان بسیاری برای شنیدن شعر او حضور پیدا کرده بودند، اما بالاخره سهراب نیامد و فکر می‌کنم که رؤیایی چند شعر او را خواند و به این نحو آن شب برگزار شد. اهل خودنمایی نبود. پرویز دیبایی ترتیب ملاقات ما را با هم فراهم ساخت و در همان جلسه بود که سهراب ضمن آن‌که اجازه چاپ منظومه «صدای پای آب» را در کتاب ده منظومه داد کتاب شعر آوار آفتاب خودش را هم که فقط در پانصد نسخه به هزینه خودش چاپ شده بود به من داد، این کتاب در ۱۱۵ صفحه و با قطع خشتی و جلد شمیز تک رنگ چاپ شده و شامل سه کتاب بود، «زندگی خواب‌ها»، «آوار آفتاب» و «شرق اندوه» که بعداً تمامی آن‌ها در مجموعه هشت کتاب به چاپ رسید، ولی نمی‌دانم چرا آخرین شعر از مجموعه «شرق اندوه» به نام «همتا» در هشت کتاب نیامد، به احتمال قریب به یقین در موقع چاپ چون این شعر آخرین صفحه کتاب آوار آفتاب بوده، از قلم افتاده است. دریغ آمد که

این شعر سهراب که در هشت کتاب نیامده است هم‌چنان از دید دوستداران شعر او مهجور بماند.

همتا

از تهی کلام آمده بود
در فراتر آرزو می‌رفت
برآتم تا در آبی آسمان چنگ زنم، پاره‌ای برکنم و شیار نگاهش را بازیابم
برآتم تاریکی از زمین زمزمه بردارم، و در تالاب زمان اندازم
برآتم تا در بلندی این شب نیمه‌باز، پیاله‌ای از صدای خروشان نوشم و راز بیابان‌ها را
در چشمانش بیابم

برآتم تا راه شب‌نمی کهکشان پیمایم و به او بیندیشم
گیسوانش آب‌شخور شب بود
پیراهنش چشمه‌وزش‌ها بود
در دستش رشته‌سپیده‌دمان بود
چشمانش چاله‌های نیایش بود
مزگانش علف‌های جاذبه بود
انگشتانش بیشه‌نوازش بود
تهی بودم، به جنگل مهر رفتم، و دستم از سرود پرندگان پر شد
رودی بودم، به دریا ریختم، و بدرود کرانه‌هایم را زیبا زیستم

خاطرات شیرین من از دایی سهراب

مهدی قراچه‌داغی

سهراب در خانواده‌ای دانش‌دوست و با سابقه‌ای طولانی از ارادت به فرهنگ و هنر دیده به جهان گشود. مادر بزرگش شاعره‌ای بود و پدر بزرگش مورخ نامی و نویسنده ناسخ‌التواریخ. از کودکی عاشق شعر و نقاشی بود، به‌طوری که نخستین شعرش را در هشت سالگی سروده است.

زمانی که سهراب در کلاس دوم دبستان درس می‌خواند، روزی به خاطر بیماری در منزل مانده بود. دل‌تنگ از دوری مدرسه، قلم بر کاغذ گذاشته و با خطی کودکانه این‌گونه سروده است:

ز جمعه تا سه‌شنبه خفته‌نالان

نکردم هیچ یادی از دبستان

ز درد دل شب و روزم گرفتار

ندارم یک دمی از درد، آرام

این دو بیت در واقع قدیمی‌ترین شعری است که از سهراب سپهری به یادگار مانده است. وسواس عجیبی در خواندن و نوشتن داشت. بی‌اغراق نمونه‌های اولیه کتاب «هشت کتاب» را ده بار خواند و غلط‌گیری کرد. به جای همه چیز به خواندن معتاد بود، به اشعار مولانا و حافظ علاقه زیادی داشت.

سهراب شیفته ورزش بود. از تماشای مسابقات ورزشی لذت می‌برد. کم‌تر بعد از ظهر جمعه‌ای بود که با هم به تماشای مسابقه‌ای نرویم و یا در مقابل صفحه تلویزیون به تماشای برنامه‌های ورزشی نشستیم. در میدان مسابقه و هنگام تماشا دچار هیجان فراوانی می‌شد و به تشویق بازیگران می‌پرداخت. اغلب ورزش‌کاران خوب ایران و جهان را می‌شناخت. مقالات ورزشی را می‌خواند و عجیب این‌که در این زمینه هم موشکاف و دقیق

بود. در نامه‌ای به کیهان ورزشی و خطاب به سردبیر مجله، که خود از اساتید ادبیات دانشگاه بود، در زمینه نگارش و کاربرد غلط بعضی از واژه‌ها چنان تذکرات به جایی داده بود که به اذعان سردبیر، هرگز به فکرش خطور نکرده بود.

در همین نامه سهراب به نکته‌ای اشاره کرده بود که شاید تا آن زمان به مخیله کسی نرسیده بود. چرا که پرسیده بود: «راستی شما کلماتی چون فوتبالیست و گلر را از کجا آورده‌اید؟ گلر یعنی چه؟» سهراب سوای طبع شعر، شیفته نقاشی هم بود، آن طور که خودش می‌گفت: هر جا که بر حسب اتفاق، قراری پیدا می‌کردم، در منزل، در کلاس درس و مهم نبود که زنگ کدام درس، نقاشی می‌کردم، تا این که روزی سرانجام سر و صدای آموزگارم بلند شد. صدایم کرد و گفت: سپهری همه درس‌هایت عالی است، پسر خوبی هم هستی، اما تنها عیب تو این است که نقاشی می‌کنی.

ماجرای تلخ استخدام!

سهراب روزی برایم می‌گفت: آن روزها که هنوز جوان بودم، چند هفته‌ای به استخدام سازمان مبارزه با آفات درآمدم. اتفاقاً در همین مدت ملخ‌ها به روستایی هجوم آورده بودند. مرا برای مبارزه با ملخ‌ها فرستادند. عجب مبارزه‌ای، زیر درخت توت همه حواسم به این بود که خدای ناکرده، پایم ملخی را له نکند!

سهراب در تمام طول حیاتش لب به سیگار نزد. ولی با این حال در اتومبیل مشهورش، همیشه چند پاکت سیگار به همراه داشت. می‌دانید چرا؟ از زبان خودش بشنوید: روزی در کوه و کمر می‌رفتم، تا از طبیعت خدا طرخی بردارم. کنار جاده پیرمردی خسته از کار نشسته بود. به عادت همیشه که برای طراخی می‌رفتم کمی نان و فلاسکی چای به همراه داشتم. چهره خسته روستایی را که دیدم، بی‌اختیار ایستادم. دعوتش کردم که خستگی‌اش را با فنجانی چای بشوید. تشکر کرد و گفت که به جای چای اگر ممکن است سیگاری به او بدهم. اما افسوس که نداشتم. عذر خواستم و شرمند راهم را گرفتم و رفتم. به شهر که برگشتم، به اولین سیگارفروشی که رسیدم چند بسته سیگار خریدم.

سهراب از آن روز تا پایان حیاتش به هر جا که می‌رفت سیگار را با خود می‌برد! سهراب دوستدار جدی بچه‌ها بود. به آن‌ها که می‌رسید، هم‌بازی و هم‌پای آن‌ها می‌شد. چه بسا بچه‌های حالا بزرگ شده کوی ۲۴ گیشا، هنوز خاطره آن روزهایی را که همراه بستنی فروش دوره گرد، تا مقابل خانه سهراب می‌رفتند، تا میهمان او شوند، به یاد داشته باشند.

یکی از خصوصیات اخلاقی سهراب، نظافت و آراستگی وی بود. هرگز غباری بر ورقه‌ای از کتاب‌های کتابخانه‌اش نمی‌نشست. کفش را دوست داشت و آن را با سلیقه خاصی

انتخاب می‌کرد. لباس‌هایش، ضمن آراستگی، بسیار ساده و بدون زرق و برق بود. به قول یکی از دوستانش حتی یک روز هم او را با کراوات و لباس‌های «شق و رق» ندیده‌ام! همواره ساده و ساده‌پوش بود.

سهراب آشنایی کامل به زبان‌های اروپایی داشت و دست‌کم همه روزه چند ساعتی را به خواندن کتاب‌ها و نشریات فرانسه و انگلیسی زبان می‌گذرانید. ولی با همه این تفصیل از کاربرد واژه‌های خارجی در نوشته‌هایش پرهیز می‌نمود و در صحبت‌های دوستانه هم تنها بر سیاق طنز از واژه‌های غربی استفاده می‌نمود.

برادرم سهراب

پروانه سپهری

من سهراب را بیش تر از دوران دبیرستان به یاد دارم که رام بود و محجوب، احساساتی نبود اما مزاحمتی برای کسی ایجاد نمی کرد و بسیار پرجنب و جوش بود. کارهایی می کرد که در کسان دیگری سراغ ندارم. مورچه را از مسیر آب نجات می داد و از غرق شدن زنبور در زیر هجوم فواره ها جلوگیری می کرد. فوق العاده منظم بود. وقتی که کاری را به طور جدی دنبال می کرد از ملاقات های آزاردهنده و تکراری پرهیز می کرد. روابط ما با سفر سهراب به فرانسه و آمریکا و ژاپن و من به اتریش مدتی دچار وقفه شد و فقط از حال هم دیگر از طریق نامه و یا تلفن مطلع می شدیم.

در این سال ها سهراب آن سیر و سلوک خاص خودش را شروع کرد. مطالعه در مورد نقاشی، شعر، فراگیری زبان فرانسه، انگلیسی، ژاپنی، فکر می کنم بعضی وقت ها آرزو می کرد که کاش روز طولانی تر از ۲۴ ساعت باشد. صبح زود از خواب بر می خاست. اتاقش را منظم می کرد و با وسواس خاصی همه لوازم مورد نیازش را در جای خودشان قرار می داد.

بعد از مدت ها مجدداً ما در تهران با هم زندگی می کردیم و خوب یاد می آید که سهراب از وضع مالی خوبی برخوردار نبود. شغلی دولتی نداشت و از محل فروش آثارش زندگی می کرد. زمانی عزم سفر فرانسه کرد و قرار بود مدتی در پاریس اقامت کند اما بعد از یک هفته سریعاً و سرزده بازگشت. در آپارتمان را باز کردم بدون درنگ پرسید حال مادرم چه طور است و وقتی گفتم قدری کسالت دارد، شروع کرد به گریستن. می گفت: خواب دیدم که مادرم بیمار است و آمدم.

از مهرماه ۱۳۵۸، قدری ضعیف شده بود. که پیشنهاد کردم به پزشک مراجعه کند. تقریباً نزدیک به یک سال و اندی بود که در کاشان زندگی می کرد و گاه گاهی تهران می آمد. ضعف به همراه پادرد و دست درد شدت پیدا کرد. پزشکان معالجش پیشنهاد کردند به علت رشد

کم‌خونی برای معالجه به لندن برود. به همراه خواهر بزرگ‌ترم به لندن رفتند. در آن‌جا به خواهرم گفتند اگر از رشد بیماری جلوگیری شود ۵ تا ۶ سال دیگر زنده خواهد بود. بیماری‌اش سرطان خون بود.

به ایران برگشت، خودش علت اصلی بیماری را نمی‌دانست و شاید هم نمی‌خواست ما روحیه خود را از دست بدهیم. برخلاف عده‌ای که حرف‌های بسیاری در مورد افکار او اظهار داشته‌اند، سهراب فوق‌العاده عاشق زندگی بود، به زندگی عشق می‌ورزید.

پس از سیزدهم نوروز ۱۳۵۹ وضع جسمانی‌اش رو به وخامت گذاشت و به بیمارستان پارس منتقل شد و تا آخرین روز زندگی‌اش بستری بود. توانایی حرف زدن و پذیرفتن کسی را نداشت و تنها من در بیمارستان بودم. فقط فکر می‌کنم، در بیمارستان پیش از مرگ، با شاهرخ مسکوب ملاقات کرد.

روز اول اردیبهشت، ساعت ۶ بعد از ظهر از دستمان رفت. فقط می‌دانم بهت زده بودم و از همه چیز بیزار.

دکتر گل‌آراد در مورد مراسم به خاکسپاری به همراه دکتر فیلسوفی خیلی کمک کردند و به پیشنهاد دکتر فیلسوفی در مشهد اردهال به خاک سپرده شد. دکتر گل‌آرا، که از دوستان سهراب بود، با رضا مافی هم آشنا بود و سنگ مزار با انتخاب شعری از هشت کتاب، به وسیله مرحوم رضا مافی آماده شد که بعد متأسفانه ایشان هم از دست رفتند.

پس از مرگ سهراب، تحمل خانه بدون او مشکل بود و ما توانایی مالی برای نگهداری آن خانه نداشتیم و جنگ هم شروع شده بود که طبیعتاً نمی‌توانستیم انتظار کمک از دولت را داشته باشیم. آن خانه را فروختیم و کلیه لوازم شخصی‌اش را بسته‌بندی کردیم که تا این لحظه به همان صورت باقی هستند.

آثار سهراب در زمان حیات او، نقاشی‌هایش بودند و هشت کتاب، هشت کتاب تا سال ۱۳۵۹، دو بار به چاپ رسید و کل عوایدش برای سهراب ۹۰ هزار تومان بود.

خانه‌ای را که سهراب در تهران خریده بود، می‌خواستیم به نام خانه سهراب سپهری به موزه و گالری تبدیل کنیم که با گالری سپهری موافقت شد و امروز برای حفظ و نگهداری این گالری از محل چاپ و آثارش استفاده می‌کنیم.

بخشی از یک گفت‌وگو

سوگ نامه

قصه سهراب و نوشدارو

شاهرخ مسکوب

دیروز سهراب مُرد. آفتاب که غروب کرد او را هم با خود برد. درباره مرگ دوست چه می توان گفت؛ مرگی که مثل آفتاب بالای سرمان ایستاده و با چشم گرسنه و همیشه بیدار نگاه مان می کند، یکی را هدف می گیرد و بر او می تابد و ذوب می کند و کنارمان خالی می شود، مرگی که مثل زمین زیر پای مان دراز کشیده و یک وقت دهن باز می کند. پیدا بود که مرگ مثل خون در رگ های سهراب می دود. تاخت و تازش را از زیر پوست می شد دید. چه جولانی می داد و مرده مثل سایه ای رنگ می باخت و محو می شد. بی شباهت به مرغ پرکنده ای نبود. در گوشه ای از تخت مهاله شده بود. کوچک بود کوچک تر شده بود. درد می کشید. می گفت همیشه از آدم هایی که حرمت زندگی را نگه نمی دارند و خودشان را می کشند تعجب می کردم اما حالا می فهمم چه طور می شود که خودشان را می کشند. بعضی وقت ها زندگی کردن غیر ممکن است. جای رادیو تراپی می سوخت، تکان نمی توانست بخورد. حتی سنگینی ملافه دردناک بود. شاید در سرطان خون هر گلبول تیغی است که تار رگ ها را می خراشد تا در گودال قلب فرو رود.

در بیمارستان پارس به سراغش رفتم. هنوز یارای حرف زدن داشت. ته کشیده بود اما نه به حدی که صدایش خاموش شده باشد. از نوشته ناتمام آخرش صحبت می کرد: گفت وگویی دراز میان استادی و شاگردی درباره نقاشی، معیارهای زیبایی شناسی، دودید و دو برداشت از چیزها و در نتیجه دو «زیبایی» متفاوت. استاد اروپایی و شاگرد ایرانی است. می گفت هنوز خیلی کار دارد و امیدوار بود که بعداً تمامش کند، نمی دانم این ناخوشی کی تمام می شود؟

گفتم انشاالله زودتر تمام می شود، و از این «امید» وحشت کردم. چه آرزوی هولناکی در حق دوستی معصوم. آخر این ناخوشی فقط با مرگ تمام می شد. آدم به دنبال دروغ تا کجاها کشیده می شود. خیال می کنم خودش هم می دانست که رفتنی است، چه طور می شد نداند. آن

هم او، نه بی هوش بود نه بی خبر. اما در چنین حال‌هایی آدم نمی‌خواهد قبول کند و قدرت نخواستن به حدی است که امر دانستنی - آن دانسته بی‌تردید که با سرسختی تمام روبه‌روی مان سبز شده و چشم در چشم نگاه‌مان می‌کند - دیده نمی‌شود، فراموش و بدل به نادانسته می‌شود. انگار که نیست. دست‌کم در ذهن ما نیست، هرچند که در بن خاطرمان خفته باشد. در نتیجه (از برکت این فراموشی) ما آسیب‌ناپذیر و بی‌خدشه هستیم؛ آن هم در حالی که مرگ در تن ما دارد پوست می‌اندازد تا مثل مار زهرش را بچکاند و جان‌مان را منفجر کند. مرگ سهراب غافل‌گیرکننده نبود. مثل حلزونی تنبل و سمج کم‌کم از لاک خود سرک می‌کشید و شاخه‌نازک تن این شاعر و نقاش کناره‌کویر را می‌جوید. سهراب «اهل کاشان» بود، و من سال‌هاست که این شهر را می‌شناسم. کم‌تر از ده سالی داشتم. با پدر بزرگم بودم. او به دیدار سرزمینی که وقتی از آن فرار کرده بود، به سراغ جوانی فرسوده و قوم و خویش‌های عتیقه‌اش رفته بود، از سمساری خاطراتش گروگیری می‌کرد. پیرمرد مرا هم با خودش برده بود. تابستان بود و ما از مازندران رسیده بودیم. من بچه‌مازندران بودم؛ خیس‌تر از باران. مغز استخوانم به طراوت نطفه‌جنگل بود و از پُری می‌شکافت. تنم به سرسبزی بهار و چشم‌هایم ابر و بادی‌تر از آسمان! در سر هوای دریا داشتم، صبح دمیده از خاک بودم در کوچه‌های خاک‌آلود تنگ، پیچ در پیچ و مخروطی. جای پای پر سه‌سر به هوا و بی‌هدف قرن‌های لاغر و مندرس گذشته، سهراب راست می‌گفت که:

پشت سر مرغ نمی‌خواند

پشت سر باد نمی‌آید

پشت سر پنجره سبز صنوبر بسته است

پشت سر روی همه فرفره‌ها خاک نشسته است

پشت سر خستگی تاریخ است.

حالا که از خلال «خستگی تاریخ» به آن تابستان دور نگاه می‌کنم، در خاطرم جز آفتاب و مستی غبار چیزی نمی‌بینم. اگر از تنها خیابان شهر دو چرخه‌ای می‌گذشت خاک، نرم‌تر از ماسه، بادی و سبک‌تر از باد، در هوا پخش می‌شد. کاشان تشنه و گرم‌ازده کنار سفره پهن اما خیس که زیر کوره خورشید افتاده بود. مردم هندوانه می‌خوردند و ترید می‌کردند و برای نجات از هُرم گرما که در هوا ماسیده بود و تاب می‌خورد و موج برمی‌داشت، در سایه‌ای زیر سقفی پناه می‌گرفتند. زندگی زیر طاقی بازار و در سرداب خانه‌ها، در نقب ملال و تکرار می‌گذشت و زیر ضربه‌های پشت سر هم چکش و هیاهوی درهم و یکنواخت و تمام‌نشدنی بازار مسگرها محو می‌شد یا در پستوی کارگاه‌های کهنه‌قالی به دام می‌افتاد و می‌خشکید.

اما کاشان سهراب چیز دیگری بود. حسرت آن (چون آب در تن تشنگی جهان روان شدن) از کویر به شعرش راه یافته بود. روشنی را هم از همان سرزمین باز به ارث برده بود. سادگی خاک و بناهای طاق ضربی، تنها در کنار بیابان به بیابانی برهوت و شب‌هایی غرقه در وحشت مرگ و زوزه جانوری زخمی کنار بوته‌ای خشکیده و بلکه خاکدانی غریب و خودمانی، شرمگین، گسترده و در خود رمیده؛ رنگ قهوه‌ای، نخودی، خاک محبوب تابلوهایش — بالک‌های خاکستری و شکل‌هایی که انگار به بیرون از قالب خود جاری می‌شدند — خود کویر شاعرانه‌ای بود که از آب و روشنایی گذر کرده بود، از سفری دراز آمده و به راهی دور می‌رفت. طبیعت در تابلوهای سهراب مثل سراب کویر دیدنی اما نیافتنی، در دسترس و به دست نیامدنی، تصویری سیال از عالم خارج، از تپه و خانه و غروب، از تک‌درخت و تنهایی و خاک است برای شاعری که چون آب در طبیعت جریان داشت، طبیعت نیز مثل نور جریانی گذرنده و حاضر بود که در سبکی و انبساط بی‌انتهای آن می‌شد پرواز کرد. شعر و تصویر و طبیعت در کنار چشمه روح او به هم رسیده بودند، در آن شست‌وشو کرده و یگانه بیرون آمده بودند: شعر تجربه باطنی مصور، نقاش تجربه معنوی شاعرانه و طبیعت شعری سروده در رنگ و صورت بود.

این حرف‌ها قلم‌انداز است سرسری، و گرنه شعر سهراب و بررسی مقام آن در ادب معاصر خود گفت‌وگوی دیگری است و گذشته از جنبه‌های دیگر از جمله مربوط می‌شود به بررسی جای هنرمند و روشن فکر در این روزگار. به سهراب گاه و بی‌گاه ایراد می‌کردند که در برج عاجش لمیده و جا خوش کرده و مواظب است که بلور تنهایی‌اش ترک بر ندارد. خلاصه این‌که از سیاست بیزار و به زندگی اجتماعی بی‌اعتناست.

زندگی اجتماعی ما، مثل بدنی گرفتار مرضی ناشناخته و پرتب و تاب دست‌خوش نوسان‌های شدید سیاسی است. در تناوب میان دیکتاتوری و هرج و مرج و پرتاب از قطبی به قطب دیگر و در تلاطم‌های شدید تاریخ اخیر ایران، سیاست هرچه بیش‌تر سرنوشت ما را زیر و زبر می‌کند ضرورتاً توجه بیمارگونه ما به آن هم بیش‌تر می‌شود. به نحوی که زندگی سیاسی خود تمام زندگی اجتماعی را می‌گیرد. وضع روشن فکر و هنرمند در برابر طبقات و در مبارزه سیاسی روزمره، یعنی فقط «تعهد» سیاسی، تمام اندیشه را تسخیر می‌کند و مسئولیت او در برابر جهان از یاد می‌رود.

انسان اندیشنده و آفریننده خواسته و ناخواسته دایم خودش را در جهان «وضع» می‌کند و از خود می‌پرسد. به قول گل سرخی — «در کجای این جهان ایستاده‌ام». این موضع‌گیری در قبال هستی و در منظومه جهان و طبعاً جای روشن فکر یا هنرمند را (اگر از شعور اجتماعی

بی‌بهره نباشد) در اجتماع و تعهد او را در برابر مردم نیز در بر می‌گیرد. ولی در جایی که دروغ آنی فروگذار نمی‌کند و در وسط معرکه ایستاده و یک نفس در بوق می‌دمد و به دُهلش می‌کوبد، صدا به صدا نمی‌رسد. در این هیاهو، مبارزه اجتماعی، در بی‌خبری و تبلیغات و جنجال غرق است، توده به جای شعور سیاسی بیش‌تر شور سیاسی دارد. فرهنگ استبداد (گرایش بی‌اختیار حاکم و محکوم به خودکامگی) در سرشت ما رسوخ کرده، سر رشته‌داران و گردانندگان (زیان‌کسان از پی سود خویش...) دشواری‌ها و مصیبت‌های اجتماعی از هر سو فرو می‌ریزد، حتی جان آدمی هم ارزشی ندارد تا چه رسد به آزادی و امنیت. در این آشوب که «زمنجیق بلاسنگ فتنه می‌بارد» کم‌تر کسی مجالی برای تأمل می‌یابد، و در این «هجوم خالی اطراف» روشن‌فکر مبتلای مشکلات روزانه و پرسش‌های آنی است و دایم در پی چاره زخم‌هایی است که دهان باز کرده‌اند: زخم‌بندی می‌کند نه درمان و فوریت «کمک‌های اولیه» مجال فکر کردن به سلامت بدن را از بین برده است. در این پریشانی و گسیختگی اجتماعی اهل قلم نیز مانند دیگر مردم سیاست زده‌اند و به جای مشارکت آگاهانه در زندگی سیاسی، در حوادث روزمره اجتماعی، در عمل و عکس‌العمل‌های پیاپی و پراکنده غوطه می‌خورند. نمی‌توانیم از زندگی فکری خود فاصله بگیریم. مهلت نمی‌دهند - تا به آن بیندیشم و آن را باز بسازیم.

از مشروطیت تا حال و هر دوره با خصوصیت و به شکلی دچار این شتاب‌زدگی: اسیر ضرورت عمل بوده‌ایم و در نتیجه امروز پس از زمان نسبتاً کوتاهی بیش‌تر شاعران و نویسندگان اجتماعی آن روزگار چندان خواننده‌ای ندارد. در چنین حال و هوای اجتماعی و با این شتاب‌زدگی فکری ادبیات ناچار بی‌واسطه به سیاست می‌پردازد، از سطح فراتر نمی‌رود و به صورت بیان‌نامه سیاسی در می‌آید. نگاهی به شعرها و داستان‌های یک سال اخیر در هفته‌نامه‌ها و ماهنامه‌ها نشان می‌دهد که هم‌چنان در به همین پاشنه می‌چرخد و سیاست سرزمین ادب را تاراج می‌کند. نوعی روان‌شناسی اجتماعی مسری و همه‌گیر، جز برداشت بی‌واسطه و بیان مستقیم از زندگی اجتماعی را عقب‌مانده، بیهوده و از سر سیری می‌داند. صحبت از مرگ، عشق، تنهایی و حسرت از گریز زمان یا هر امر «وجودی» دیگر منشأ و انگیزه «خرده بورژوازی» دارد مگر آن‌که در بافت اجتماعی خود و برای هدفی سیاسی به پیش کشیده شود؛ مثلاً از مرگ ولی مرگ سرمایه‌داری یا مرگ در راه آرمان صحبت شود. مرگی که ناشی از پیوندهای پیچیده اجتماعی و در تار و پود شرایط آن مطرح شود، نه چون پدیده‌ای وجودی و به‌ویژه طبیعی. توجه به گذشت زمان به شرط آن‌که به آینده‌ای روشن‌تر برسد اشکالی ندارد. عشق، ویژگی‌ها و چه‌گونگی خود را در چارچوب روابط اجتماعی و طبقات

بروز می‌دهد سخن از پیوند آدمی با طبیعت و بدتر از آن پرداختن و اندیشیدن به مفهوم مبهم «هستی» - جز از دیدگاه شرایط اجتماعی - کلی‌بافی‌های روشن‌فکرانه است: روشن‌فکر خرده‌بورژوا.

انسانی که این ادبیات عرضه می‌کند روحی تهی دست دارد. مسایل و مشکلاتش البته واقعی و بشری ولی محدود است. مرغ روح از بس در همین محدوده می‌ماند هم از موهبت پرواز بی‌نصیب می‌ماند و هم چشم دوربین پرنده‌های شکاری را از دست می‌دهد.

موضوع بر سر محتوا و صورت ادبیات و یا مقدم بودن و پیشدستی یکی بر دیگری نیست. این ادبیات محتوا ندارد، غرضی دارد که انگیزه تحقق آن است. غرض پیشاپیش می‌دود صورت و محتوا را به وجود می‌آورد، «غایت‌گرا» است، و غایت، صورت و محتوا را تعیین می‌کند. خصلت این ادبیات عوام‌فریبانه و در نتیجه خود فریفته عوام است. (مثل مارافسایی که خود افسون مار شود) در جلو خواننده قدم بر نمی‌دارد و خواننده برای رسیدن به آن نباید از خود فراتر بگذرد تا «خود»ی ناشناخته و دیگر را کشف کند، بلکه مانند سیاست، برای برآوردن هدف‌هایش به دنبال عوام می‌دود تا خوشایند آن‌ها باشد. همان‌طور که سیاست - شاید در بهترین حالت - اکثریت رأی‌دهندگان را می‌خواهد، غایت این ادبیات نیز اکثریت خوانندگان بازار ادبیات است، و از آن‌جا که مذهب و مارکسیسم بزرگ‌ترین پایگاه‌های عقیدتی و فکری نیروهای سیاسی امروز اجتماع ما هستند، ادبیات مذهبی و ادبیات چپ از هجوم سیاست بیش‌تر زیان دیده‌اند، غارت شده‌تر و مسکین‌تر و آفت‌زده‌ترند.

چیزی نگفته سخن به درازا کشید. باری، ادبیات سیاسی به علت‌های گوناگون و از جمله به علت آن بدیهی‌تر، اکنونی‌تر و ملموس‌تر است و افزار دست زندگی روزمره خواستاران بیش‌تری دارد. اما از این‌ها که بگذریم در دوران استبداد بیست و پنج ساله گذشته روشن‌فکران و هنرمندان شریف که با ظلم، فساد و استبداد حاکم نساختند - تا آن‌جا که به نوشتن مربوط است - با آن به دو گونه روبه‌رو شدند: مستقیم و نامستقیم، از روبه‌رو و از کنار (بی‌آن‌که چشم بسته از کنار بگذرند).

شاید تجربه «فکری - هنری» آل احمد و سپهری را بتوان دو نمونه از این دو گونه برخورد دانست. اولی در مرکز اجتماع خود ایستاده بود، در گرانیگاه رویدادها. شاخک‌های حساسش هر موج و هر تکان خفیفی را می‌گرفت و واگوی آن‌ها را تیز و تند در گوش‌های سنگین دیگران فرو می‌کرد، وجدان مضطربی که خواب خوش هر که را می‌توانست، می‌آشفته و با «ارزیابی‌های شتاب‌زده» فاجعه را گزارش می‌کرد. او پیش از هر چیز جستار (Essai) نویسنده و

گزارش‌گری چیره‌دست بود که ضمن باز نمودن سرگذشت خفه اجتماعی‌اش تقلا می‌کرد تا راهی به دل حقیقتی بگشاید. شاید از همین رو وقتی ناگهان صدایش خاموش شد، آن هم در آن روزگار سکوت، جای مبارزی مرد میدان بیش‌تر خالی بود تا نویسنده‌ای ارجمند، شاید از همین رو آخرها شخصیت اجتماعی او از شخصیت ادبی‌اش نمایان‌تر بود. اما سهراب سرنوشت اجتماعی دیگری داشت. او هرچند از اجتماع فاصله گرفته بود. اما در دل روزگار خود بود. منظورم از «روزگار» تاریخ و سیر اجتماعی که متعلق به آنیم و پیوند زنده و پیوسته آن با جامعه بشری و نیز رابطه این جامعه با طبیعت و باکل جهان است. به زبانی دیگر منظورم از «روزگار» سرنوشت انسانی جهان است (سرنوشت جهان به اعتبار انسان) شاعران راستین گرچه در اجتماع (و در موقعیت اجتماعی خود) به سر می‌برند، اما — گاه حتی بی‌آن‌که بخواهند — در قالب بسته آن نمی‌گنجند. جهان خانه شاعر و شاعر در سرنوشت این «خانه» سهیم است و اگر «روزگار» را سرنوشت انسانی جهان بدانیم، بدین تعبیر، هر شاعر ضرورتاً شاعر «روزگار» است. البته تجربه معنوی و هنری آدمی معمولاً در مسیرهای شناخته سیر نمی‌کند تا بتوان «نقشه» راه‌های آن را کشید و به دست داد. «طبقه‌بندی» شاعران هم فقط از کارشناسان «طبقه‌بندی مشاغل» برمی‌آید. ولی با این همه شاعرانی که از گذرگاه اجتماع و نیک و بد و حال‌های انسان اجتماعی به سرنوشت جهان راه می‌یابند، از واقعیت اجتماعی به حقیقت جهانی، از جزیی به کلی می‌رسند. در این حال اگر هم شعری به مناسبت موقعیتی خاص سروده شده باشد، گاه از همان آغاز چارچوب «موقعیت» را، قید زمانی و مکانی امر واقع را در هم می‌شکنند و از آن کسانی که آن «موقعیت» را نیاز موده و از ویژگی‌های آن بی‌خبر بوده‌اند هم می‌شود. «پادشاه فتح» نیما دیگر به واقعه آذربایجان در سال ۱۳۲۵ کاری ندارد و مال همه آن‌هایی است که از پادشاهی سیاهی، از یکه‌تازی ظلم (که تنها پدیده‌ای اجتماعی نیست) به ستوه آمده‌اند. نیما در شمار شاعرانی است که از اجتماع و چه‌گونگی انسان اجتماعی به جهان و سرنوشت آن راه می‌یابد، پروازگاه احساس و اندیشه او امر اجتماعی است، اما قلمرو پرواز (مثل مرغ آمین) باز و نامحدود است، با درود و آرزویی نه تنها شخصی یا اجتماعی، بلکه در عین حال وجودی و جهانی.

برگردیم به سهراب. او — به آن معنا که گفتم — شاعر روزگار است، «از اهالی امروز». اما زندگی اجتماعی را از درون نمی‌نگرد. او نیز گرچه از انسان اجتماعی (از خود) آغاز می‌کند ولی از پهنه جهان و از گذرگاه طبیعت به زندگی اجتماعی «به انسان اجتماعی» نظر می‌کند. او از اجتماع خود فاصله می‌گرفت ولی از آن برکنده نشده بود، چون که از «روزگار» ش جدا نیفتاده بود، از کمی دورتر و اندکی فارغ از گرفت و گیر و تقلای مورچه‌وار هر روزه

سرنوشت مردم را مشاهده می‌کرد تا در آن و در خود تأمل کند. حضور سهراب در اجتماع به واسطه طبیعت است. در کنار شهر درختی سبز رویده. پای درخت در جوی آب زلال است، ریشه‌هایش در دل خاک و سرش به آسمان، بر تارک درخت مرغ حقی با چشم‌های دوراندیش نشسته. مرغ از آن‌جا که خود از طبیعت است، نگران طبیعت مردم شهر و طبیعتی است که شهر در آن آرمیده، نگران رفتار مردم با طبیعت خود و با طبیعت شهر، با جهان است. رویش هندسی سیمان، آهن، سنگ، سقف بی‌کفتر صدها اتوبوس.

شهری که «خاک سیاهش چراگاه جرثقیل‌ها» شود آیا به چه روز می‌افتد؟ انسان قانون زمین، قانون «آب و روشنی» را به هم می‌زند و میراث شاعران را بر باد می‌دهد. «شاعران وارث آب و خرد و روشنی‌اند». پایداری ناپایدار آب، روان بودن و نبودن در یک‌دیگر واقعیت همیشه حاضر و همیشه گذرنده وجود توأم با صداقت روشنی، قانون زمین است؛ و خرد که در میانه آب و روشنی است دریافت جریان آب‌گونه چیزهای جهان در نور و صداقت نور در جهان است، دریافت این سفر دوسویه و هم‌آهنگ است. این خرد، سیال‌تر از آب و بیناتر از نور و دوست جهان است. قانون زمین و خرد شاعر همسانند. در عصری که آدمیزاد با هندسه و سیمان و جرثقیل دارد زمین را زیر و زبر و سلامت ظریف و رودشکن طبیعت را پریشان می‌کند و چنین طبیعتی شهرها و شهرها همشهریان را تباه می‌کنند، شاعر خردمند به خود می‌گوید: «یاد من باشد کاری نکنم، که به قانون زمین برخورد.» اما قانون زمین لگد مال می‌شود. انسان با نیروی شیطانی علم مثل جادوگری دل زمین و زمان را می‌شکافد تا هرچه را می‌باید حریصانه تولید و مصرف کند، انگار جنون ریخت و پاش گرفته. البته راحت‌تر آن است که بگوییم این فقط مرض کشورها و طبقات ثروتمند است، فقیران چیزی ندارند که به هدر بدهند. در این حالت، مشکل آسان و مسئله به ظاهر «حل» شده است، اما دردی دوا نشده. می‌بینیم مردم کشورهای بی‌چیز که دست‌شان از تولید و مصرف چیزهای دیگر کوتاه است در تولید مثل چه شتابی دارند و با افزودن به فقر و گرسنگی با چه شدتی تن و جان خود را مصرف می‌کنند. مشکل نه فقط طبقاتی که بشری است.

اکنون انسان بر زمین ایستاده و دشمنانه آن را ویران می‌کند، اما انسان بی‌زمین جایی برای ماندن یا حتی آواره شدن ندارد. انسانی که طبیعت را ویران کند ریشه خود را برکنده است. سهراب از این راه به سرنوشت ستم‌دیده انسان اجتماعی روی می‌آورد. وقتی که خرد «آب و روشنی»، خرد شاعرانه انسان به خواب رفت، دیگر انسان حتی در معصومانه‌ترین حال، در

رؤیاهای کودکانه‌اش و حشیانه لگدکوب می‌شود:

«حکایت کن از بمب‌هایی که من خواب بودم، و افتاد.

حکایت کن از گونه‌هایی که من خواب بودم، و تر شد.

در آن گیروداری که چرخ زره‌پوش از روی رؤیای کودک گذر داشت».

شعر سهراب ستایش زندگی جهان است، زندگی پرنده و آب و ستاره، نبض رویدن علف و کشیدگی افتاده جاده پر خاک و سرگردانی بادهای مسافر، زندگی انسان و بودنی‌ها. پدیده‌های جهان بنا به قانونی از برکت وجود هم‌دیگر زنده‌اند و هستی هر یک مدیون وجود آن‌های دیگر است. نگاه سهراب ردپای آن قانون ناپیدا را دنبال می‌کند. هم در طبیعت، هم در اجتماع؛ و «قانون شکنی» را در هر دو جا می‌بیند. «قطار فقه» سنگین می‌رود و «قطار سیاست» خالی است و... «موسیقی مثبت بوی باروت»، فریاد گلوله هوا را لبریز کرده و طنین باروت، صدای بی‌مقدار و نامعلومی نیست، «موسیقی مثبت» است، لااقل برای کسانی گوش‌نواز، و در مورد همه اثر اثباتی، «نتیجه» عملی و آنی دارد. این‌ها همه شکستن قانون طبیعت انسان، شکستن قانون زیستن با یک‌دیگر (در اجتماع) است. پس با خرد زلال شاعرانه یادآوری می‌کند که «آب را گل نکنیم» بر سر راه قانون روان و روشن زندگی نیستیم و آن را نیاشویم. در شعر سهراب نمی‌بینیم آب را چه کسانی گل‌آلود می‌کنند. خطاب او کلی است. نه این‌که کسانی آب را گل کنند و کسان دیگری ناچار آن را بنوشند. به عبارت دیگر این شعر ایدئولوژی سیاسی ندارد. و این به خودی خود نه ضعف است و نه قوت. در میان هر دو دسته شاعران بزرگ هستند. ایدئولوژی از جمله نظامی فکری است با هدفی اجتماعی (در نتیجه سیاسی) و در جست‌وجوی پیدا کردن راه‌های رسیدن به هدف. هر شاعری که از «ایدئولوژی» آغاز کند تا از دایره محدود آن تجاوز نکند و به ساحت باز «جهان‌بینی» راه نیابد، کلامش زندانی و صدایش نارسا است. این «تجاوز» نه همیشه خودآگاه است و نه دلیل روی‌گرداندن و یا حتی بی‌اعتنایی به ایدئولوژی. دانه شاعری مسیحی و به «ایدئولوژی» آن (شریعت مسیحی) نیز پای‌بند بود. با این همه در «جهنم» او به صحنه‌هایی بر می‌خوریم که نه تنها با شریعت سازگار نیست بلکه از جهان‌بینی مسیحی هم نیز فراتر می‌گذرد، صحنه‌هایی که فقط شاید بتوان گفت «انسانی» است، که با مسیحیت دانه و با حقیقت هر غیر مسیحی سازگار است. دیگر از مثنوی خودمان مثالی نمی‌زنم که تقریباً در هر حکایت و روایت تخته‌بند ایدئولوژی در هم می‌شکند و مچاله می‌شود، شاعر از تنگنا بیرون می‌زند و به افق‌های دور «جهان‌بینی» دست می‌یابد. بعضی شعرهای سیاسی شاعران برجسته امروز جهان هم همین سرنوشت را دارند. شعر از مرز سیاست یا اجتماع می‌گذرد و به صورت حال

یا حقیقتی جهانی درمی‌آید، ایدئولوژی بدل به جهان‌بینی و تعهد سیاسی شاعر بدل به تعهدی کیهانی... می‌شود.

باری، شعر سهراب از ایدئولوژی بیگانه است، اما ناگزیر - چون هر شعر والایی - دارای «جهان‌بینی» است، از هستی برداشتی و بینشی سازمند (Organique) و به سامان دارد که با خود در تناقض نیست، که آن‌ها که به گوشه‌گیری سهراب در برج عاج و بی‌اعتنایی او به سرنوشت اجتماع ایراد می‌کنند از او ایدئولوژی خود را می‌طلبند، در شعر او جویای دید و برداشت اجتماعی خودند، باز تاب عقاید سیاسی خودشان را در آن می‌جویند و چون نمی‌یابند جامی خورند و روترش می‌کنند. اما شعر همیشه نوازش‌گر عادت‌ها و آرزوهای ما نیست، گاه - حتی بازتابی دل‌انگیز - بنیان‌کن و دگرگون‌کننده است. خواننده دل آگاه کبوتر دست‌آموز فکر را از سر بام آشنا می‌پراند و به بادهای نورسیده می‌سپارد تا به جاهای ناشناخته سفر کند. به قول خود سهراب: «چشم‌ها را باید شست، جور دیگر باید دید».



سهراب رفته را به مرغ حقی تشبیه کردم، نشسته بر درخت هوشیار و هشداردهنده. اتفاقاً اولین اثری که از سهراب دیدم نقش مرغی سیاه بود سال‌ها پیش، در خانه فریدون رهنما، یادش به خیر! تا دیدم پرسیدم از کیست؟ تازه اسم سهراب سپهری را شنیده بودم، شاید هم اول بار بود، نمی‌دانم. تابلو طوری است که نگاه بیننده را تسخیر می‌کند. پرنده‌ای بزرگ‌تر از هدهد و دم‌جنبانک کوچک‌تر از کبوتر یا قمری سیاه‌گونه، تنها، در میان تابلو ایستاده است، گلی را نگاه می‌کند، ساقه گل هم‌رنگ پرنده و گل‌برگ‌ها، یک لک بزرگ، لیمویی روشن و بی‌شکل؛ مثل این که نوری، چون نخواست در خود بماند چنان خود را از ساقه تاریک بیرون کشیده که در فضا رها شده، برای همین خط‌های حاشیه نور در تابلو گم می‌شود، خطی نیست و «صورت» شکفته گل باز و منتشر است. نور ملایم، نحیف و با آزر است، با وجود آزادی، گستاخ نیست و خود را به رخ بیننده نمی‌کشد. مرغ گل را تماشا می‌کند. چشم‌هایش پیدا نیست، چشم ندارد، اما پیدا است که دارد نگاه می‌کند، تمام بدن طرز ایستادن و حالت سر و گردن گویا است که مرغ دارد گل را تماشا می‌کند، شگفت‌زده و مسحور می‌نماید. مثل زایری با حضور قلب در زیارت، یا مؤمنی در عبادت آرام، صبور، خاموش. مرغ و گل در کوه ایستاده‌اند. پرنده تنها، گیاه تنها و سنگ تنها است. اما چون این سه تنها، در چیزی باهمند و در تنهایی هم شریکند نقاشی در تنهایی محض، در «هیچ»، سقوط نمی‌کند.

در تابلو تنها طرحی از کوهستان، گره‌ای از پست و بلند به چشم می‌خورد با رنگ‌های قهوه‌ای، خاکی و بنفش. چه کوه‌هایی است کوه‌های این غریبستان، بلندی‌های سرکش و

رام‌نشدنی، همه سخت، همه سنگ با رنگ‌های مانوس و دست‌نیافتنی که در لحظه‌ها و از زاویه‌های متفاوت، پشت سرهم رنگ عوض می‌کنند: بازی ابر و باد در آیینۀ آسمان و بازتاب آن بر کوه سایه‌های شفاف و نورشسته درهم می‌دوند و رشد می‌کنند و مثل سفره‌ای رنگین روی صخره‌های لخت پهن می‌شوند و از قله به دامنه فرو می‌ریزند و بالا می‌خزند. در هوای نازک بیابان کوه منشور ناآبیت رنگ‌های بازی‌گوش است. خاکستری، سربی، کبود، نیلی یا خاکی، نخودی، قهوه‌ای، نارنجی باز و آخرایی مات؛ و گاه این‌جا و آن‌جا لکه‌های سبز نودمیده و ترسو و باران خورده در آغوش سنگ، نشان کشتی، پرچین باغی و صدای آدمی‌زادی!

در نقاشی هم مثل شعر طبیعت جان‌مایۀ کارهای سهراب بود. اول بار نیست و چند سالی پیش از این بود که من در نمایش‌گاهی چند اثر او را با هم دیدم. خود نقاش نبود، عادت نداشت که در نمایش‌گاه‌هایش حاضر شود. در تالار فرهنگ، کنار دبیرستان نوربخش. گمان می‌کنم تازه از ژاپن برگشته بود. «دوره شقایق»‌هایش بود. در زمینه‌ای خاکستری و گاه تیره، در طبیعتی محو، سیال و درهم دویده، از کنار سنگ‌های سخت، اما نه دشمن صفت، یکی دو شاخه لاله یا شقایق، سرزنده و شوخ و گاه شرمگین و پر خون — مثل ساقۀ رشد با آتش سرخ بلوغ — سر می‌کشید. در آن دوره صورت گرمی که سهراب از طبیعت در ذهن می‌پرورد در همسایگی دو بیگانه، در جهیدن گل از سنگ تجلی می‌کرد، در هم‌آغوشی خاکستری کدر و قرمز درخشانده. در این طبیعت عوامل و عناصر ناآشنا به هم می‌رسیدند و در هم‌دیگر می‌رویدند و قد می‌کشیدند.

چند سالی بعد با چند تا از دوستان دیگر در «ناظم‌آباد» بودیم. «ناظم‌آباد» حالا زیر آب است — مثل سهراب که حالا زیر خاک است — پیچ و تاب رودخانه و گذارهای پراکنده، سایه‌های خنک تابستانی، خواب درّه، صبح‌های دیر و غروب‌های زود و خستگی فقیر ده همه ته دریاچه لُتیان به خواب رفته‌اند. سهراب طرح بر می‌داشت: دسته دسته و همه از درخت. بی‌معنی است که بگویم آدم پرکاری بود، عاشقانه و مرتاضانه کار می‌کرد. برای شعرهای معدود او، به نسبت، کار و آگاهی عظیمی صرف شده است. از میان معاصران ما کم‌تر کسی مثل او شعر امروز دنیا را می‌شناخت و در آن ممارست داشت. همیشه می‌خواند. در نقاشی هم تا آن‌جا که من می‌دانم با همین تلاش دلوپسی و خاطرخواهی کار می‌کرد. در تلف کردن وقت خسیس بود. با قناعت و پشتکار صنعت‌گران قدیم و مثل آن‌ها خستگی‌ناپذیر و مدام کار می‌کرد. «وسیع‌باش، و تنها، و سربه‌زیر، و سخت.» از جنگل مولای تهران فرار می‌کرد، وقتی هم که بود تا می‌توانست از خانه بیرون نمی‌آمد، سال‌های اخیر

بیش تر در کاشان به سر می برد. برای کار کردن باید کمی گوشه گرفت. به هر حال، چیز دیگری می خواستم بگویم، دور افتادم. قضاوت درباره نقاشی از من نمی آید. کاش بلد بودم و می نوشتم.

ولی با این همه دلم می خواهد بگویم تابلوهای آخرش نشان می دهد که پس از سی سال کار یک بند به کجاها می توان رسید. نقاش پارسال را می گویم که چند تایی از تابلوهای آخرش را پیش دوستی مشترک دیدم. هنوز یک سال نگذشته است. گزیده ای از شعرهای «هشت کتاب» را با هم دیگر به فرانسه ترجمه می کردند. دو سه ماهی هر روز، تقریباً کار می کردند. بعد از آن بیماری آمد. به عیادتش که رفته بودم می گفت مقدار زیادی طرح دارم. ترجمه نگذاشت نقاشی ها تمام شوند...

می دیدم که هم چنان در فکر شعر و نقاشی است، نگران سرنوشت آن ها بود. تنش افتاده بود، اما هوش و حواسش آرام نداشت. پیش از مرگش، نمی دانستم کسی را می شناسد یا نه. از نگاهش نمی شد چیزی فهمید. چشم ها دید داشتند ولی حالت نداشتند، خالی بودند، مثل دهانش که از گفتن خالی شده بود. نمی توانست حرف بزند. حال مهیبی است. دست و پای خودم را گم کرده بودم و نمی دانستم چه بگویم. ناگهان به دم پرتگاه رسیده بودم، چشمم به آن پایین افتاد، جا خوردم: عمیق، دور و سرشار از ابهامی که موج موج روی هم می غلتید و سرریز می شد و با دهان باز و منتظر مثل گرداب دور خویش می چرخید. رابطه ای دو جانبه و قدیمی یک مرتبه از وسط بریده می شود. یک طرفش بدل به تصویری بی رمق و مومیایی می شود مرض خرمگس معرکه شده و تو دیگر نه در زندگی بلکه از پشت پرده شفاف مرگ دوستت را می بینی. همین که دیگر تو را نمی شناسد که دیگر، شناخت خود را از دست داده یعنی که چیز دیگری شده. این، آن که می شناختی، آن شعور حساس تیزفهمی که در پوست خود نمی گنجید نیست، آن جوانی که تازه از فرانسه آمده بود، که صفحه «باربارا»ی «ژاک پرهور» را آورده بود: جنگ، بمباران، بندرگاه خلوت شهری متروک، ابرهای گریان و باران و «باربارا»ی آواره و تنها. به خواب شبیه تر است! دختری بی پناه زیر باران روی بندرگاهی لب اقیانوس! به شهری بازگشته که همه از آن رفته اند. بعد صحبت «الوار» شد. خوب می شناختش. چه شور و شتابی داشت برای جبران مافات! می خواست فارسی را لاجرمه سر بکشد و تمام این مملکت را در آغوش بگیرد. انگار دلش گواهی می داد که عمر درازی ندارد، باید عجله کند. او هم زمین گیر روی تخت دراز کشیده بود. از گوشه پس رفته ملافه ساق هایش پیدا بود: سفید وارفته و بی خون، به رنگ نفس های آخر. نگاه می کرد، من هم از ناچاری نگاه می کردم. دیگر از پشت شیشه سخت مرگ دیده می شد. بیهوده سرم را به این

جدار سرد فشار می‌دادم. مرگ مثل تابوتی او را در دل خود گرفته بود، دست‌هایش را دور او پیچانده بود. چه نگاه بی‌حالی، چه تن خسته‌ای! نمی‌دانید چه فریدونی دیدم! به قول سهراب دلم گرفته

دلم عجیب گرفته است.

اما سهراب جور دیگری بود. یک کیسه استخوانی، لهیده و دردناک با دو چشم هشیار و کنجکاو. می‌پرسید از بچه‌ها چه خبرها، کی‌ها را می‌بینی؟ با این اوضاع به کجا می‌رویم؟ می‌خواست بداند بیرون از تخت و بیمارستان، بیرون از تخته‌بند بیماری چه می‌گذرد. نگران بیرون بود. پارسال زیرورو شده بود؛ از شوق، از هیجان! زلزله را می‌دید و استخوان‌بندی ظلم را که با صدای هولناکی می‌شکند و مثل زباله روی هم‌کود می‌شود و سیاه در سیاه. این سقف سنگین بالای سرمان - هزاران ساله - شکافی برداشته بود و ستاره‌ها کورسویی می‌زدند. ای روزهای خوش کوتاه آیا فقط برای ثبت در تاریخ آمده بودید؟ روزهای پیش از نو میدی، روزهای صبح کاذب!

چون بنی‌اسرائیل از خدا به گوساله روی آورد ندا آمد: «هر کس شمشیر خود را بر ران خویش بگذارد... و برادر خود و دوست خویش و همسایه خود را بکشد.» (سفر خروج: ۳۲) ما از طلا گوساله ساخته بودیم و پرستیده بودیم و «یهوه خدای غیور است که انتقام گناه پدران را از پسران تا پشت سوم و چهارم می‌گیرد.» (سفر خروج: ۲۰) همان داستان هارون و سامری و گوساله سخن‌گو. هر قومی که از طلا گوساله بسازد و آن را بپرستد سرنوشتی بدتر از ما خواهد داشت. دروغ مثل موریانه جاننش را می‌جود و مثل شمشیر در تاریکی بر جان مردانش فرو می‌آید. سهراب را دروغ کشت، سهراب قصه را می‌گویم.

سهراب غصه‌دار بود، چون کسی پس از آن روزهای بی‌وفای بار دیگر رستم دروغ پشت او را به خاک رسانده بود. از مهر پدران رستم نو مید بود. می‌دانست که مرگ فرزند را نظاره می‌کند و از جای نمی‌جنبد، اما از یافتن نوشدارو هرگز دل برنکنده بود. «به مهمانی دنیا آمده بود» و نه تنها زندگی را دریافته و زیسته بود بلکه حتی به مرگ هم دست یافته بود، او را دیده بود...

شتاب باید کرد:

من از سیاحت در یک حماسه می‌آیم

و مثل آب

تمام قصه سهراب و نوشدارو را

روانم.

مرگت زوال شتاب است

سیمین بهبهانی

مرگت زوال شتاب است،
مرگت دوام درنگ است:
جاری نبودن آب است،
بی نقش ماندن رنگ است
شعر تو: دانش خوبی،
نقش تو: بینش پاکی
بی این دو واژه — دریغا! —
دنیا نه جای درنگ است
پر نغمه در قفس رنگ،
دیگر نه گل نه شقایق
دستان سرای خموشان،
تنهایی دل تنگ است^۱
جُستی نشان خدا را؛
در بوته های گل افشان
دیدم که حجم حقیقت، در پوکه های فشنگ است!^۲
گفتی که: گِل نکنیمش،
نوشد کبوتر اگر آب

۱. گاه گاهی قفسی می سازم با رنگ
می فروشم به شما
تا به آواز شقایق که در آن زندانی است
دل تنهایی تان تازه شود.
۲. و خدایی که در این نزدیکی است:
لای این شب بوها
پای آن کاج بلند.

بگذار قصه که این جا،
سیلاب خون و خدنگ است^۱
گفتی که: قبله نسیم است،
شک داشت باورم آن روز
اما یقین به دلم هست،
کامروز، کعبه ز سنگ است^۲
باز آکه پشته ببینی،
از کشته های برادر
وز سینه ناله بر آری،
کز جنگ، نفرت و ننگ است
اما تو غم شناسی،
وز مرگ هم نهراسی^۳
موجت به سخره نگیرد،
دریا، سرای نهنگ است...

خردادماه ۱۳۵۹

۱. آب را گل نکنیم:

در فرودست انگار

کفتری می خورد آب... ۲. کعبه ام مثل نسیم، می رود باغ به باغ، می رود شهر به شهر.

۳. نهراسیم از مرگ...

گوشه‌هایی در دستگاه راست پنج‌گاه

به یاد سهراب سپهری
شاعر، نقاش، انسان و عارف
منصور اوجی

در آمد
در زخم ماگلی است

رگبار صبحگاهی
بر ما ببار و بگیر
عطر عتیقه‌ای را
از پله سحر!
وین عطر سرخ را
با بال خود ببر
تا دور دست‌ها:

در زخم ماگلی است از آتش شکفته‌تر

باران صبحگاهی
بر ما ببار و بگذر!...
پروانه
تنها برای یک آن

تنها برای یک آن
در حلقه‌ای مدور
از شب برآمدند:

یک شعله، یک دریچه
یک برگ، یک بهار

و چهرچهی شگفت
از سهره‌ای غریب...

و لحظه‌ای دگر
من کور کور بودم
و آن درخت نور
در دور دست حافظه‌ام گم شد

خُسروانی
از اعماق آلاله باستانی

در این شب که من هستم و این شبستان و این سنگ
در این جا که هر چیز سنگ است
در این شب
کلاغی نشسته است بر شانه تو
فرو رفت در شب
فرو رفت در کام تاریکی خود

چه سرخ است و خونین
هم اینک طلوع می‌کند ماه از سرخی شانه تو
از اعماق آلاله باستانی!

سپهر
این را دگر مپرس

شب آمده‌ست، دیری‌ست
و گمشده‌ست از خاک
ماه و بهار

گنجشک‌های پرگو
در جست‌وجوی ارزن
در شب به جست‌وجو
در برف می‌گریزند

و کاشفان گنج
در توده‌های درهم و انبوه استخوان
تندیس استخوانی او را می‌یابند
تندیس کودکی را
که ماه و شب‌دری را
در سینه می‌فشارد

او کیست در ته چاه
این را دگر مهرس

حزین و نفیر
یک باغ سوخته

هیئات
چشمان چهره را
دیگر مجال تماشا نمانده است؛
برگیر از دهانم
گلبرگ و برگ‌های سوخته را بگیر!
تا نعره‌ای به وسعت هستی برآورم

— «این عکس کیست، این‌که به دیوار روبه‌روست؟
با دیده‌ای به وسعت افلاک
از این سر حیات
تا آن سر حیات...»

□

ای در وطن غریبان

ای شاعران خاک
بر من نظر کنید!
اینک نفیر توفان
از هر دو آستینم
پر هول می‌وزد
بر قطب و استوا

و نعره — مویه‌ام را
با خویشتن می‌برد
تا آن سر زمین
و باز تاب آن را
تا آن سر زمان:

— «بابوی لاله‌ها

ما در بهار بود که دیوانه می‌شدیم
در این شب سیاه
این عکس کیست، این که به دیوار روبه‌روست؟
یک باغ سوخته؟»

— «یک باغ سوخته!»

فرو
در شبی چنین
قرقی و قورق
قفل بی‌کلید و کهنه بر کلون در
در شبی که هست

در شبی چنین
برکش از نیام سینه تیغ سرخ نعره را
کاملم کن، ای پرنده!

کامل و تمام!
والسلام.

بهار ۱۳۵۹

روح چمن

در لحظه درگذشت سهراب سپهری
فریدون مشیری

ای دوست، چه پرسى تو، که:
— «سهراب» کجا رفت؟

— سهراب،

سپهرى شد و

«سروقتِ خدا» رفت!

او نورِ سحر بود، کزین دشت سفر کرد
او روح چمن بود که با بادِ صبا رفت

همراه فلق، در افق تیره این شهر
تابید و، به آن جا که قدر گفت و قضا،
رفت

ناگاه، چو پروانه، سبک خیز و سبک بال،
پیدا شد و،

چرخى زد و،

گل گفت و،

هوا رفت!

ای جامه شعرت، «نخِ آوازِ قناری»
رفتی تو و از باغ و چمن، نور و نوا، رفت...

یگانگی

برای شاعر بزرگ: سهراب سپهری
فریدون مشیری

بر قله ایستادم
آغوش باز کردم
تن را به باد صبح
جان را به آفتاب سپردم
روح یگانگی
با مهر، با سپهر
با سنگ، با نسیم
با آب، با گیاه
در تار و بود من جریان یافت
موجی لطیف، بافته از جوهر جهان
تا عمق هفت پرده تن را ز هم شکافت
«من» را ز تن ربود
«ما» ماند،
راه یافته در جاودانگی

آه

فؤاد نظیری

آفتابِ جمعه پاییز،
عطر سیگار و
کتاب کهنه سهراب...

در مشرقِ پیاله

نصرت رحمانی

در مشرق پیاله نشستیم و گپ زدیم
کاشان میان عطر گل از هوش رفته بود
تبخیر برگ گل در جوی پرگره نی و قرابه گلاب
اعجاز گردباد کویری و با شعر لاجوردی سهراب

آن شب به روی جام‌های بلورین
چندان فروغ رقصید پر کرشمه که سهراب،
نوش دار و را، در بهت کام فضا ریخت!
گفتم: سبحان اعظم‌الشانی
سهراب بر گوشه کلام خود گرهی زد
و اشک تاک بر مژه آویخت

در سالیان پیش - جوانی -
در سیم خاردار خط متواری شدیم
جادوی رنگ ما را به آسمان‌ها برد
فصل بلوغ را در کوچه‌های پیکر تندیس کهنه‌ای، هاشور می‌زدیم
دیری نرفت و رفت،
در انفجار معجزه عشق رنگین‌کمان در افق روح‌مان دمید

نیلوفری کبود رویید،
و بوف کور بر سر ویرانه‌ها نشست
آن قدر مویه کرد در سوگ نسل خویش
تا چند قطره خون ز حنجره مرغ حق چکید!
شادی پرنده‌ای شد و از قفس سینه‌ها پرید

سهراب در چهارراه بوم در رصد واژه‌ها نشست
و گشت و گشت و گشت
تا تاج شعر را از وسط گربه‌ها ربود!
هر شاعری دیهیم از کف شیران ربوده است!

در سال انقراض سلسله عشق
آن گاه که فلسفه‌ها رنگ باختند
و اسب سمتی شاهان
در میان میادین شهرها شیهه کشیدند،
هر سو شتافتند

در قحط سال عشق
نیما معرفمان شد به کهکشان!
وقتی میان جاده شیری آسمان،
دنبال حس گم شده‌ای پرسه می‌زدم،
دیدم:
سهراب لم داده است در آوار آفتاب
شعری ز موی پریشیدگان باد برایم خواند!
و بعد....

ابهام را وداع،
ایجاز را به خانه فرستاد،
با کنایه قدم زد
گفتم که: شعر مساحت مثلث هم‌بر نیست
گفتم: ولی سهراب مثل حوصله من، چه زود سر می‌رفت

از دودمان عشق،
وز دوده عرفا،
و طالع‌اش در برج رأس‌السرطان بود

گه گاه قهر ما بر سر یک واژه بود
گاهی درخت یا تپه‌ای می‌کشید
و بعد در انزوای خود تحلیل می‌رفت!

وقتی شنید قلب من از عشق بوی گند گرفته است،
آن را درون شیشه‌الکل نهاده‌ام
درباره‌ام سرود:
«قتل یک شاعر افسرده به دست گل‌یخ»

یک شب به روی صفحه کاغذ
نقش هزارپایی کشید که نود پای هم نداشت،
در اعتراض من خندید و گفت: نود کنایه‌ای ز هزار است
از این گذشته هیچ هزارپایی صد پای هم ندارد،
اغراق در ضمیر بشر خفته است، شاعر جان!
وقتی که گفت: شاعر
یاد «جلال» افتادم
یا «نادر» آواره‌ی مگان

هنگامی که «آینده» گفت: «م و می درسا»
با بغض گفت: مگر عاقلیم ما؟
عادت به گریه او من نداشتم،
و گریه‌اش چیزی به سان زوزه و لبخند بود!
در رنگ‌ها سپید بود، چون بادبان سپید
بر عکس من که مثل پالت آلوده رنگ‌وارنگم!

کوته‌کنم...،
سهراب زیر سایه خود بود
سهراب بود،

دیری است من ندیده‌ام که کسی باشد!
سی سال دوستی زمان کمی نیست
زین روی در مشرق پیاله نشستیم و گپ زدیم
با این که دیرگاهی است،
ما هر دو مرده‌ایم!

سوگ سهراب

خسرو احتشامی

با صدای پای آب آمد ز دور
رفت تا ژرفای اشراق بلور

صبح در خیزاب نقاشی نشست
آسمان در آبی کاشی نشست

داشت آواز شقایق در گلو
در قفس می ریخت رنگ گفت و گو

تا نسیمی می وزید از دور دست
چینی تنهایی اش را می شکست

کاشته در حوض حسرت حال را
قامت فواره اقبال را

بال بر کاج سحر افراشته
لانه خورشید را برداشته

آشتی می داد در یک منظره
گیسوان باد را با پنجره

ز ورق ذهنش به معراج فروغ
بادبان می بست در شط بلوغ

از گلوگاه پرستوی کلام
ذوق می‌انگیخت بانبض سلام

ریخته از عکس پیرچینه‌ها
حُزن در موسیقی آینه‌ها

با علف‌ها حرف می‌زد روز و شب
دشت از افسانه‌اش می‌کرد تب

کشته تابوت نفرین و نفاق
غربت رویان مرداب اتاق

می‌شنید از لحظه‌های اضطراب
قصه «فانوس خیس ماهتاب»

از ورای پرده اندیشه‌ها
دیو را می‌دید پشت شیشه‌ها

خفته انسان مه‌آلودی هنوز
در سرودش خسته‌تر از نیمروز

یافته فرش زمان را نخ زده
عقربک در چشم ساعت یخ زده

عاقبت در سبز خواب مرمری
محو شد در نیلی نیلوفری

موج زد در ریزش صوت و صدا
شد کلید انتها در ابتدا

انعکاس گُنگ را در خویش دید
زندگی را سایه تشویش دید

روزنی بر عمق هستی باز کرد
راه افتاد و سفر آغاز کرد

بانگ لالایی به دیوار غروب
کودکی را جار می زد پایکوب

طرح‌ها لغزید در تصویرها
سوخت در تقدیرها تدبیرها

خشمگین از بغض باران غمی
چهره‌ها در هم شکست از نم‌نمی

لای لایی‌های مادر خواب بود
این خیال از های‌های آب بود

عشق را گسترد تا کوه و عقاب
بوسه زد بر یال زرین شهاب

هسته‌ای پنهان تن خاکی شکافت
اخگری از مرز بی‌رنگی بتافت

راه را تا گل به اندک گام رفت
تا زوایای گم‌الهام رفت

با خدا در پای شب‌بوها گریست
کعبه را در خنده‌جوها گریست

باغ عرفان را چراغان کرد دوست
دوست را در سینه مهمان کرد دوست

سفره دل را صلایی تازه داد
در کنارش «دوری شب‌نم» نهاد

«کاسه داغ محبت» جوش زد
ساز لذت بانگ نوشانوش زد

نرم نرمک پلک سنگین را گشود
جاده جام جهان‌بین را گشود

خشت «بر سردابه الکل» گرفت
گِل «به قانون مناد گُل» گرفت

جنگ را در جنگ‌ها تبعید کرد
تیشه را مدفون به پای بید کرد

«فتح قرنی را به دست شعر» خواند
عید را بر بام آزادی نشاند

روح در آینه اشیاء دمید
در گهر آواز دریا را شنید

مهربان‌تر دید اشک و ژاله را
چید با هم شبدر و آلاله را

شیر را هم پله آهو گذاشت
«واژه‌ها را شست» و دیگر سو گذاشت

گفت «پایان کبوتر نیست مرگ»
در گل آب و هوا جاری است مرگ

مرگ مثل تاک مثل خوشه‌ایست
مرگ مثل نور در هر گوشه‌ایست

بسته در نی‌باف زنبیل سرور
یک دهستان شادی و یک شهر شور

این مسافر قصد واماندن نداشت
ایستایی را سر خواندن نداشت

خاک خاموش عدم را بود بود
رود بود و رود بود و رود بود

هدیه می‌آورد از اذهان تنگ
مجمهر زرتشت را از رود گنگ

خورده در آفاق ادراکش گره
تبت و صبور و سیلک و آگره

شسته در آب بصیرت آه را
«شرق اندوه» و «پیام راه» را

«مرگ رنگش» صد غزل رنگین کمان
«حجم سبزش» سبزتر از آسمان

کرده افشان پیچک الوان او
زلف در بی‌سوی هیچستان او

چیست هیچستان سلامی در سکوت
رویش باغ کلامی در سکوت

با سواران ظریف صبحگاه
تا صدایی می‌رسند از اوج ماه

رُسته از گل ضربه‌هاشان آفتاب
شیهه‌شان آمیزهٔ عطر و گلاب -

بر بلند انبساط تپه‌ها
گله‌های لفظ و معنی در چرا

در غبار وحی پنهان است خاک
واحهای لبریز عرفان است خاک

واشده دروازه‌ای از «ماهیچ»
ما همه حیرانی رؤیا و هیچ

هرچه آن‌جا هست ابهام است و وهم
شعر را طرزی دگر بایست فهم

باز از آغاز می‌آید ندا
آشنا باشد صدا مثل هوا

بوی رفتن می‌وزد سهراب‌کو
در رگ جوشش صدای آب‌کو

کفش‌هایی هست اما مرد نیست
آن‌که آهنگ سفر می‌کرد نیست

این همان مشعل به دست روز ماست
این همان خورشید مهرآموز ماست

تا ابد جاریست جاری بی زوال
در بهشت لاله جوش اردهال.

به یاد سهراب سپهری

صایم کاشانی

بر باره ستاره در اوج نظاره بود
در مرگ رنگ حاصل عمری اشاره بود
با ذکر نور در افق استخاره بود
در گوش خاک مثل چمن گوشواره بود
پیک حضور صبح و نسیم بهاره بود
در دشت کهکشان به شکار ستاره بود
با حجم سبز بر فرس استعاره بود
«سهراب» رستمی به حقیقت سواره بود

گاه سحر مسافر شهر ستاره بود
آوار آفتاب کلامش به روزگار
تسبیح از ستاره و سجاده از فروغ
از رویش صدای طربناک پای آب
دامن‌کشان به زندگی خواب‌های وهم
آن‌سو تر از خیال سوار سمند شعر
ما هیچ، ما نگاه در اندوه شرق و او
«صایم» به عرصه، گاه سخن ما پیاده‌ایم

اسفند ۱۳۶۴

نشانی نور

فرامرز سلیمانی

آهسته گام
از شب زمین آمد
و بر زمین
جای پای عشق دمید
دمی بر آسمان عطش ایستاد
دمی به خواهش باران رقصید
زمان
میان پناه و گریز گم بود
فضای ساقه تناور شد
و راز روشن هستی
در آوندها لمید
و باد پیچکان باغ را
به سفره‌های پویایی خواند
و سقف تماشا عریان شد
در انتهای سبز راه
صدای ترکش تنهایی
جوانه را شکفت
ستاره‌ها روید
و شب شکوفه شد
آهسته گام
از شب زمین آمد
و امتداد گیاهی تنش
نشانی نور را پرسید

صدای آینه تا من

محمدرضا عبدالملکیان

نشست

و مثل روشنی من بود
هنوز دایره آب وسعتش می داد
هنوز رحل صداقت، تلاوتش می کرد
هنوز معنا داشت
هنوز فرصت یک پل، ادامه اش می داد

چه قدر چشم تماشا داشت
نگاه روشن او
زبان عاطفه او
به شهر می آموخت

و روبه روی دلم ماند
چه قدر آینه آمد
چه قدر ناگهان:
و هیچ پای گریزی مرا نمی دزدید
چه قدر آینه تاریک است؟
چه قدر گم شده بودم
چه قدر بی حاصل
چه قدر باور باران
مرا نباریده است
چه قدر دور شدم از اشاره خورشید
چه قدر وسعت یک خانه
کوچکم کرده است

چه قدر خورده مرا
موریانه مدرک
چه قدر محبس یک میز
باطلم کرده است

من از کدام جهت رو به نیستی رفتم؟
کجا تمام شدم از عبور نیلوفر؟
کجا شکفتن دل
آخرین نفس رازد؟
چراغ در کف من بود
چه گونه سرعت ماشین
مرا از من دزدید
چه گونه هیچ نگفتم؟
چه گونه تن دادم

چه قدر شیوه خواهش
مچاله ام کرده است
چه قدر فاصله دارم من از شکوه درخت
و رد پای من از سمت باغ پیدا نیست
و چشم های من از اضطراب گنجکشان
چه قدر فاصله دارد
چه قدر بیگانه است

همیشه عاطفه می ترسید
چه قدر دعوت یک بانگ
دزد قهاری است
و بال های کبوتر ریخت
و غیر هیچ نگفتم
چه قدر هیچ بد است

چه قدر وسوسه جاه
پایمالم کرد
چه قدر فرصت خورشید
پایمالم شد

موظف است دروغ
تمام روزنه ها را بست
و سفره معنا شد
چه قدر سفره تزویر
رنگ در رنگ است

چه گونه دل بستم؟
چه گونه هیچ نگفتم؟
چه گونه پیوستم؟

و اهل آبادی
هنوز سفره شان ساده است
و اهل آبادی
همیشه مثل درختند
به غیر سبز نمی گویند
مدام می بخشند
و اهل آبادی، هنوز می دانند
چه قدر بذر کبوتر هست
چه گونه باید کاشت

چه سوگواری تلخی
چه قدر خالیم از سبز
مرا کجا بردند؟
پرنده با من نیست

چه قدر خالیم از امتداد زیبایی
چه قدر خالیم از درد اهل آبادی

چراغ در کف من بود
چه گونه روشنی راه را نفهمیدم
چه قدر گم شده ام
چه قدر دور شدم از قرابت دریا
چه قدر سوخته در من، گیاه نام کسی
— که مثل روشنی من بود
ورود حنجره اش را به کوچه می برد
و از تولد شبنم مرا خبر می کرد
کسی که مثل پدر، هم نشین مزرعه بود
ستاره می پاشید
سپیده بر می داشت
و چشم های نجیبش پر از طراوت بود

مجال سبز صنوبر
مرا از خاطر برد
پدر کجاست
که باران دوباره برگردد؟
چه قدر سوخته در من
عبور چلچله ها
چه قدر فاصله سنگین است.
چه قدر دور شدم
چه قدر اهل طراوت مرا نمی خواهند

چراغ در کف من بود
چه گونه باخته ام ارغوان و آینه را؟
چه قدر پشت دلم خالی است؟

نشست

و روبه روی دلم
راز گل ورق می خورد
چه قدر فاصله دارم
چه قدر تاریکم
و روبه روی دلم
بی کران روشن دشت
چه قدر آینه آمد
چه قدر ناگهان
کسی عبور عبث را
به عشق برمی گشت.

یکشنبه ۱۳۶۷/۳/۸

چهار تصویر

اسماعیل جنتی

۱

کبوتر نازکی

از میان انگشتانم

گذشت

اندوهم را

باز می‌گرداند؟

۲

سایه‌های بلند داودی‌ها

در بامداد و

ترنم وای ترانه

نی داود

ز نگار سایه‌های بلند

سال را خنج می‌کشد.

۳

ای دوست چون خاموش شدم

با دهان باد

این ترانه را بخوان:

«عشق ورزیده‌ام»

۴

در خواب

پرنده پرواز می‌کند.

پرنده می‌میرد

پرواز خوابش را می‌بینم.

طرح‌ها و نقاشی‌ها و دست‌خط‌ها



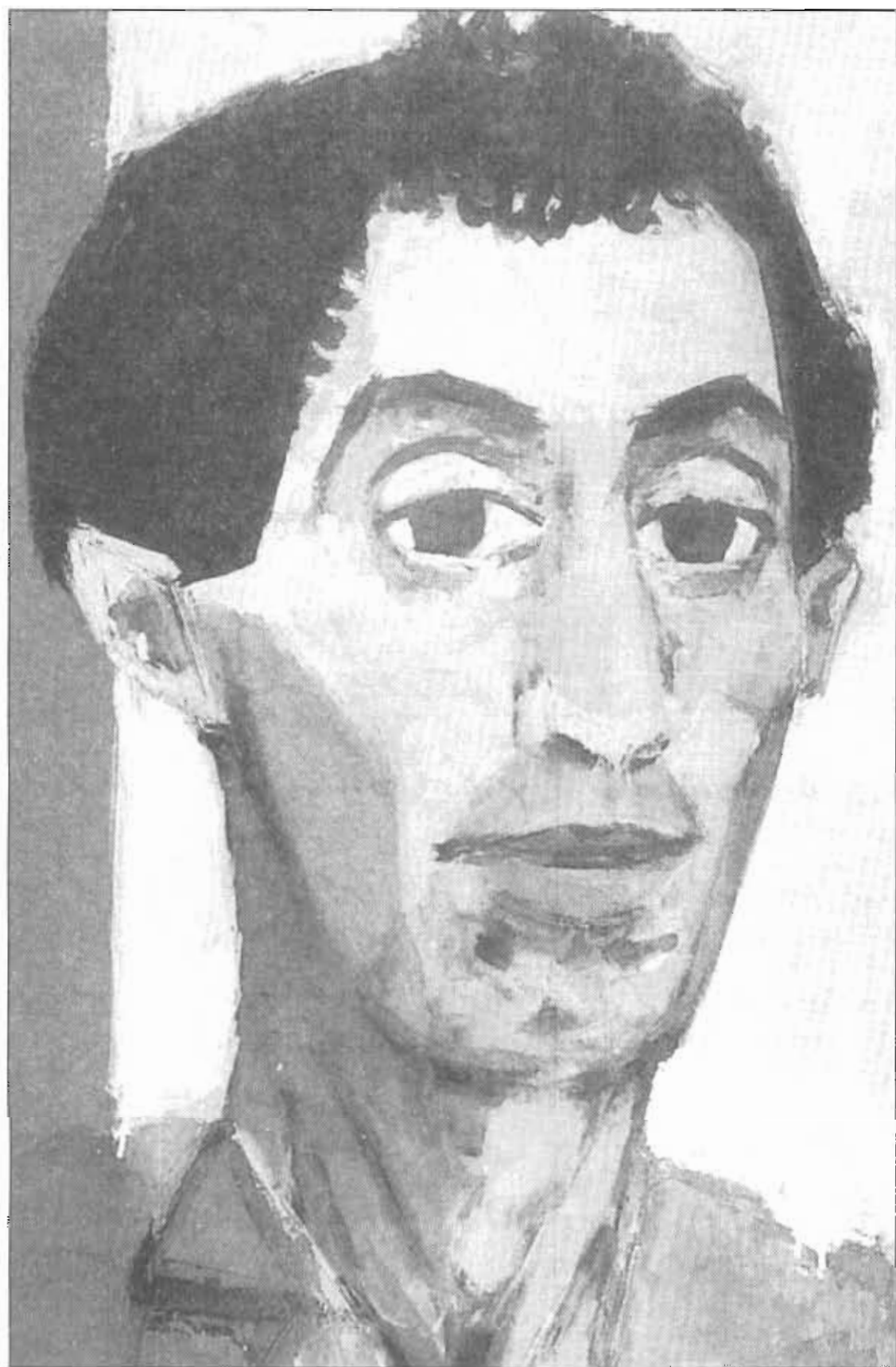
طرحی از چهره سهراب سپهری کار فروغ فرخزاد

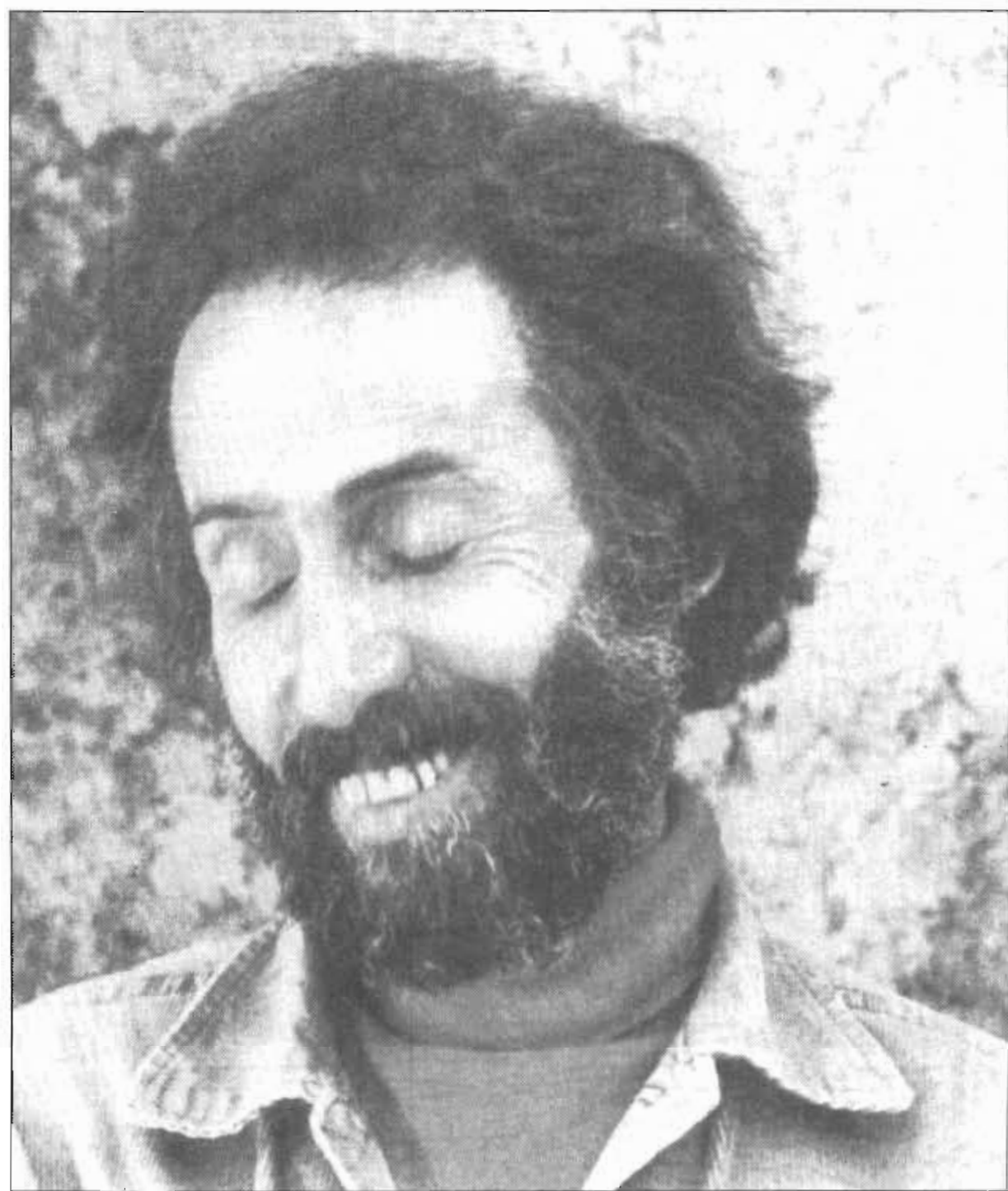
گفت وگو با استاد

سالها از دوران دانشدگی می‌شد. روزی در یک کلاس
با استاد خواستگار خود روبرو شدم. شکر خدا در آن لحظه حاضر بودم.
از میان برخاسته بودم. حیات یافتیم. و از خواستم تا به کمالش بروم. و از
رفته‌ام بگذریم. به کمالش برویم. با هم به کمالش برویم. حدت. قهرمان
خواستیم. و از هر دو سرخی را داریم. باب سخن گفتن بود که من عده‌ای
راگت نیز خواستم. گفتم:

استاد، روزی به کلاس آمدید. سخن منظره‌ای را اگر نه رخنه بودم
با اندکی قرینه‌نگاری. گفته قرینه را از میان ببر. دهن مردم اما
بدل خوشند نمودم. من میان قرینه‌ها زبانی بودم. از خود می‌پرسم
در قرینه‌سازی چه خرده‌ای است؟ ~~نه حاجت به آن ندارم~~

نروال از گل آب ~~مختص~~ فرارم کن ترجیح حرف نیز د
 متقدّم ، زبینه سطلی ایران ، از سفیر کبود * خیمه نیز که در تارکماج
 (manana oscura) به بلندترین بخش و جذب برسد و خدائش مان
 Conciencia hoy azul است - در دریا از خدا آب خود حرف
 نیز : خدا ارزد آب ، آب - آب ، مردم آب تر ،
 بشیه خدا مرگه تر آب رنگ من ...
 و در دریاست که به یک بیان آب میرسم : چاینا (Chaitanya)
 که از سوزنده به عشق دریا دار (mahabharata) کیده
 شد ، میگرد در آب دریا رنگ خدا خود کرشنا را باز شناخت ،
 خدا به آب انصاف و غرق شد .



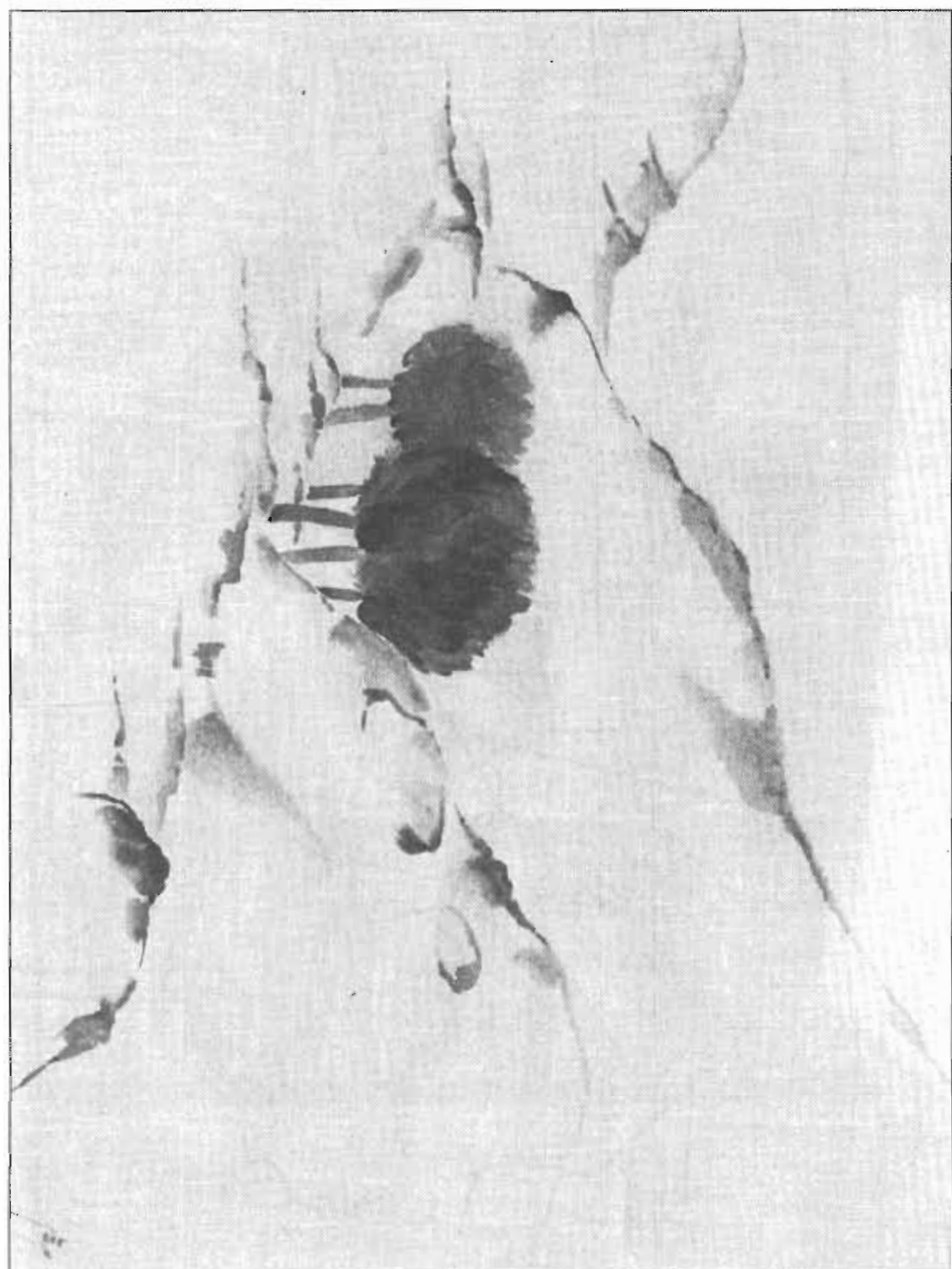


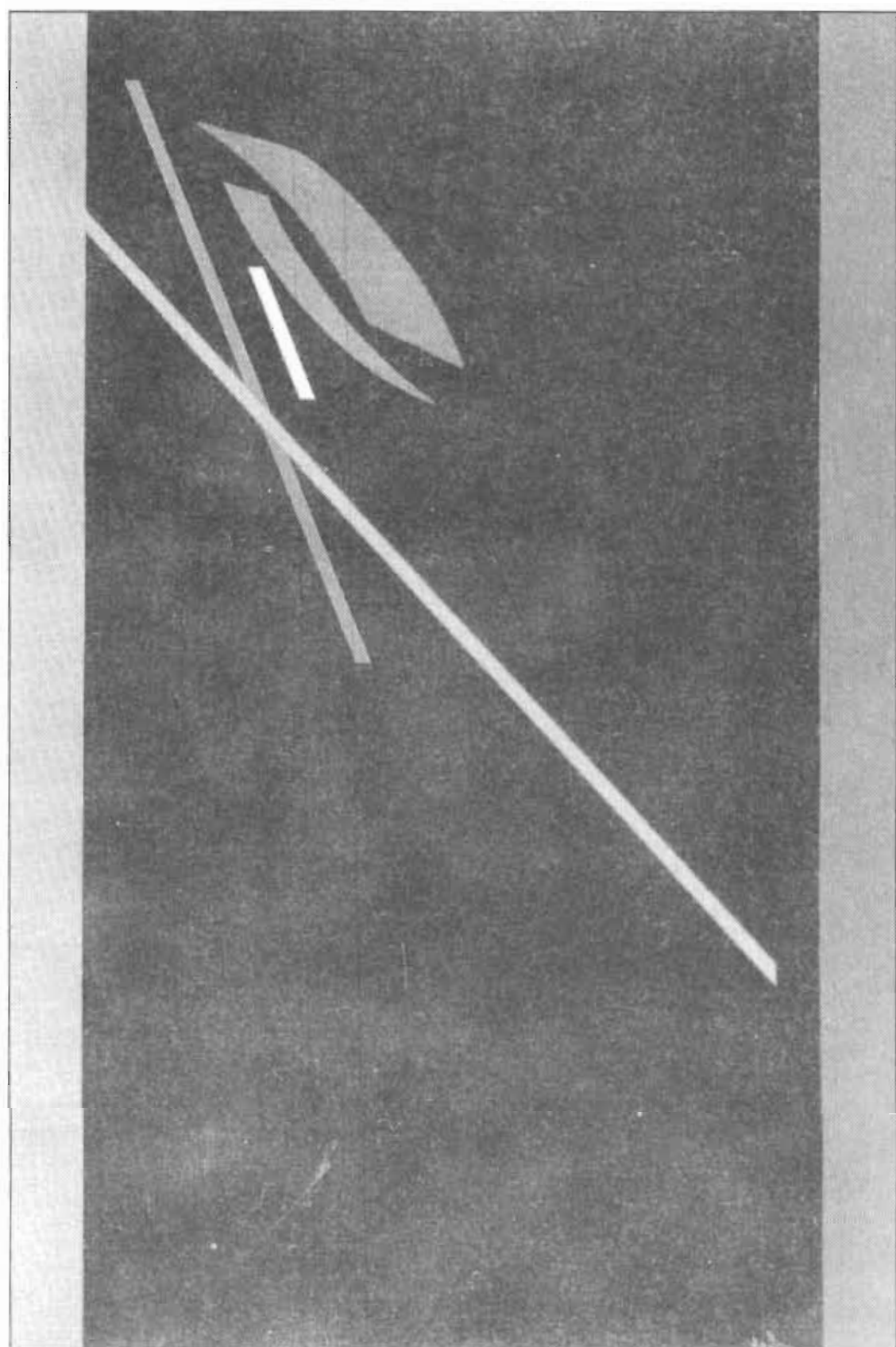


طراحی از سپهراب سپهری برای فروغ فرخزاد

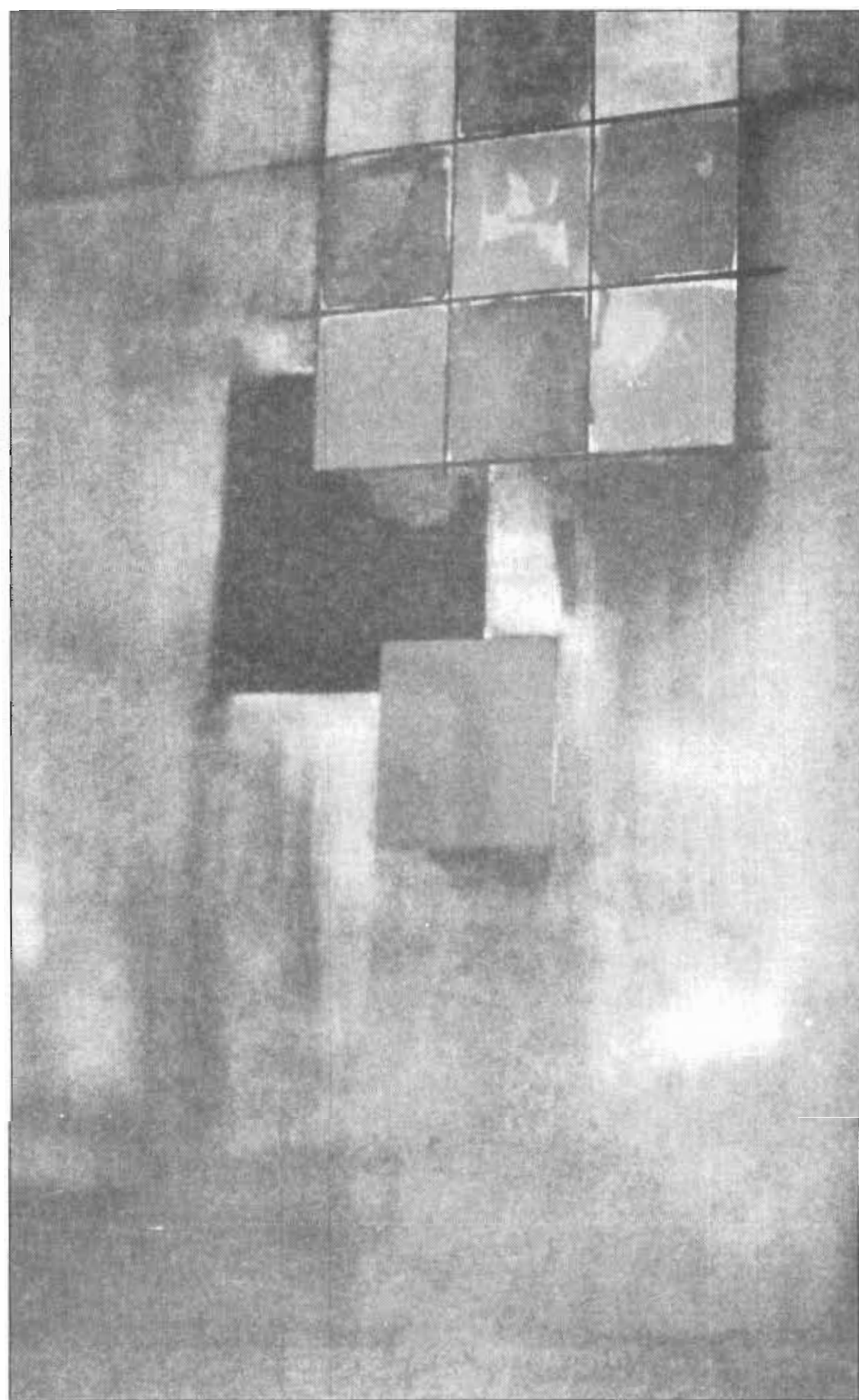


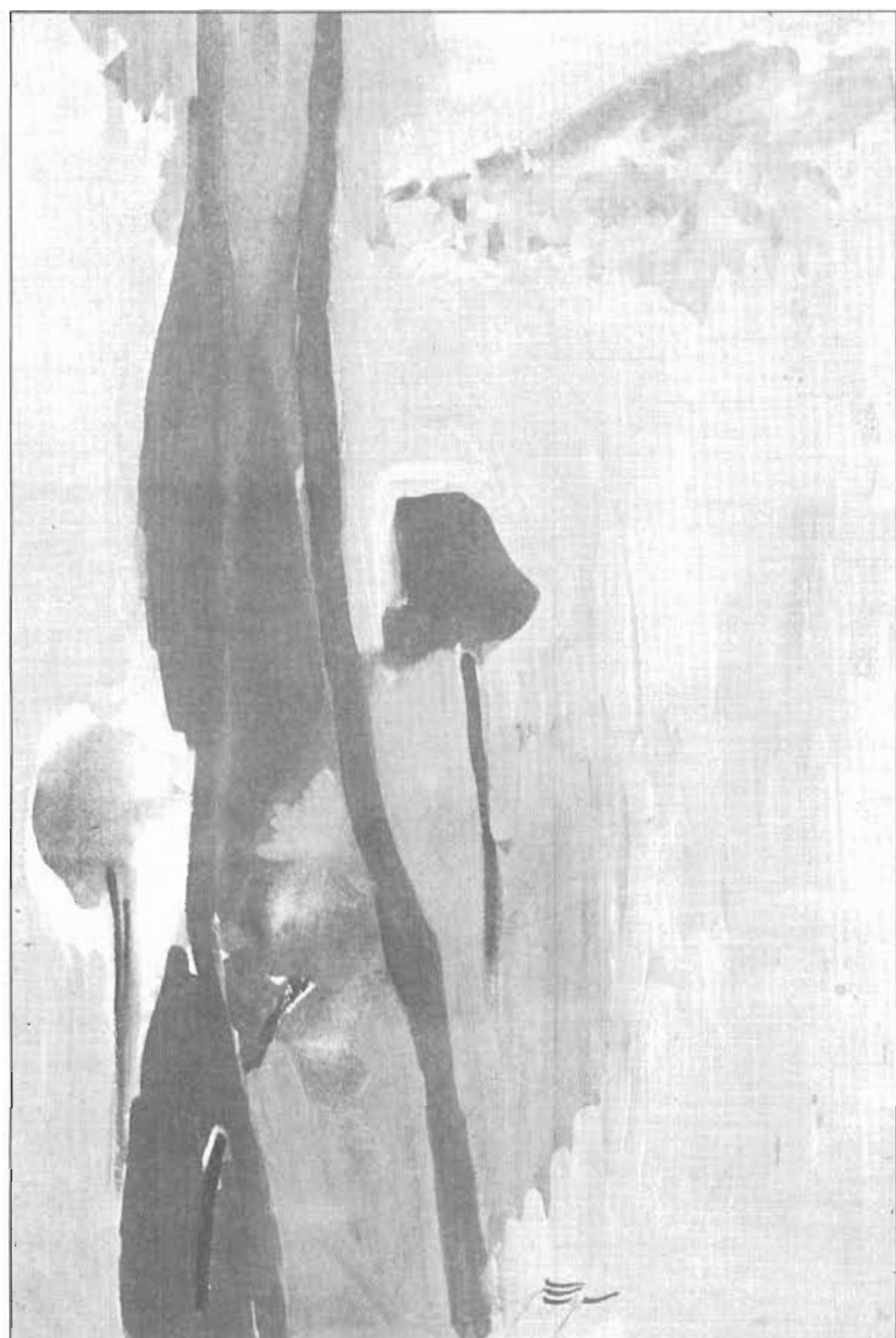
طرحی که سبیری از مادر خود ترسیم کرده است.



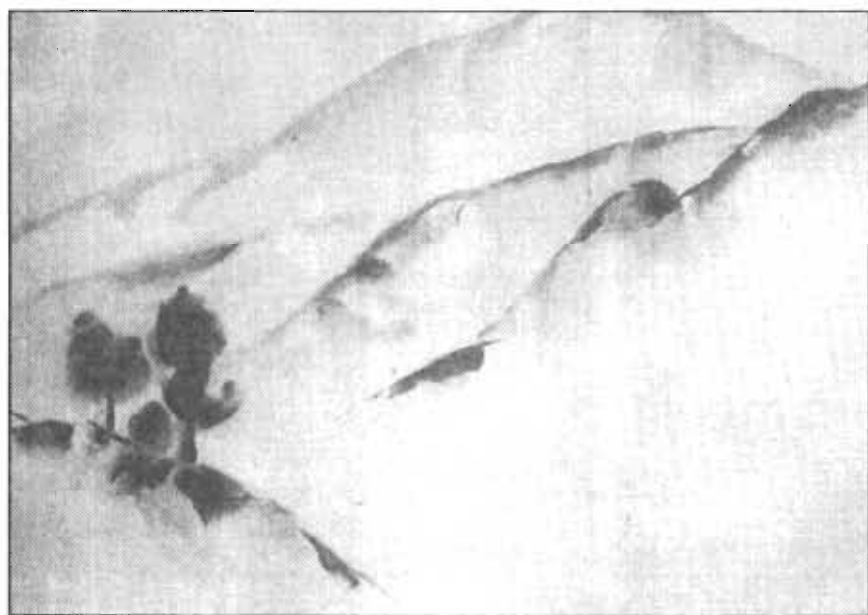














بهر لعل من لکرمی رسید
زخم و آهت سیاه، مباد لاله ترک برد
چون نازک تنهای من

سهرابی

۱۳۰۷

۱۳۵۹

تولد

مرگ

این کتاب، چنان که از عنوان آن پیداست، شامل مقالاتی در نقد و بررسی آثار سهراب سپهری است، و آرایه‌کننده تصویر همه جانبه‌ای از شخصیت فردی سپهری در مقام شاعر و نقاش و منتقد است. در این کتاب علاوه بر نمونه اشعار و متن نامه‌های سپهری، مقالاتی از داریوش آشوری، رضا براهنی، شاهرخ مسکوب، کریم امامی، نادر نادرپور، محمد مختاری، احمد رضا احمدی، منوچهر آتشی، سیمین دانشور، فریدون رهنما، حمید مصدق، سیمین بهبهانی، فریدون مشیری، نصرت رحمانی و... درج است.

ISBN 964-341-107-9



9789643411077