

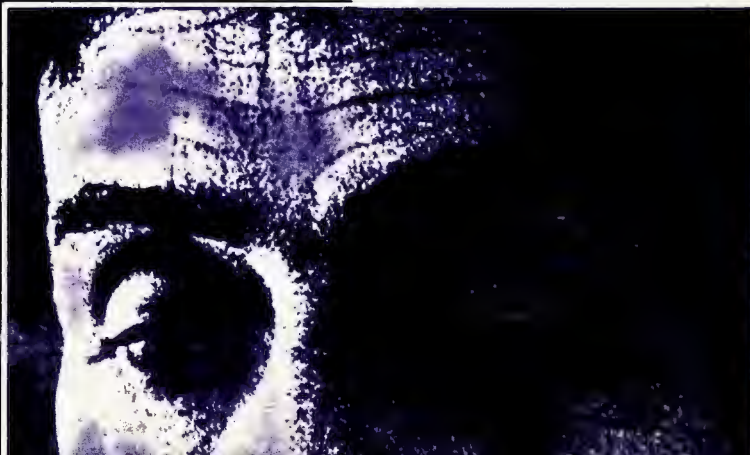


نیلوفر خاموش

نظری به شعر

سهراب سپهری

صالح حسینی





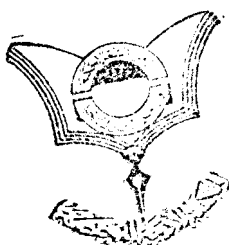
نیلموخر خاموش

نظری به شعر سهراب سپهری

صالح حبیبی

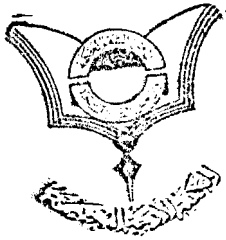
۵۱/۶

۳۶/۳



نیلوفر خاموش:

نظری به شعر سهراب سپهری



صالح حسینی

نیلوفر خاموش

نظری به شعر سہراب سپہری



انتشارات نیلوفر

۹۹۲۸



انتشارات نیلوفر خیابان انقلاب، خیابان دانشگاه، تلفن ۶۶۱۱۱۷

صالح حسینی
نیلوفر خاموش
طرح روی جلد: فوزی تهرانی
چاپ اول: بهار ۱۳۷۱
چاپ: دیبا
تعداد: ۳۳۰۰ نسخه
حق چاپ محفوظ است

فهرست مطالب

۷	مقدمه
۱۰	سهراب سپهری: شاعری رمانتی سیست
۲۱	مضامین مشترک شعر سپهری
۴۳	پاکی خوشه زیست
۵۵	نقش تلمیح در شعر سهراب سپهری
۷۶	نگاهی به «ما هیچ، ما نگاه»
۹۳	پیوستها
۱۲۱	کتابشناسی سهراب سپهری
۱۲۹	منابع برگزیده

مقدمه

بحث درباره شعر سپهری، به فرموده زنده یاد استاد دکتر غلامحسین یوسفی، «مانند بسیاری چیزها در جامعه ما دچار افراط و تفریط شده است. یک سو ستایشگراند، حتی معتقد به اینکه «اگر سپهری این شعرها را به هر زبان زنده دنیا می سرود از چهره های درخشان شعر دنیا بود» و در جانب دیگران منتقدان که بخصوص از حیث دوری شعر او از جریانهای زمان، فقدان نقد و پیام اجتماعی بر آن انگشت می نهند و گاه از لحاظ ناهمگامی تصویرها و پراکندگی صورتهای ذهنی، یا آنها را از مقوله «سانتیمانتالیسم غیر رئالیستی وفانتزی» می خوانند»^۱

گاهی بعضی از اظهارنظرها رونویسی و تکراری است. مثلاً دکتر رضا براهنی سالها پیش گفته است که صدی نودونه اشعار سپهری شعربندهای مختلف است؛ تصاویرش متوازی است، چند تصویر پراکنده را کنار هم می چیند؛ شاعر بزرگ شکل دهنده ای نیست؛ خون پرشور و هیجان خلاقیت را در خود حس نکرده است.^۲ سالها بعد همین سخنان را دکتر شفیعی کدکنی به صورت دیگری چنین بازگو کرده است: شعر سپهری «زنجیره ای است از

مصراعهایی مستقل که عامل وزن، بدون قافیه، آنها را به هم پیوند می دهد و به ندرت دارای ساخت شعری (structure) است.^۳ ایشان حتی از این هم فراتر می روند و مدعی می شوند که سبک سپهری «منحصر است در بالا بردن بسامد حس آمیزی به معنی اعم کلمه، یعنی همان جای خانواده کلمات را در هم ریختن که ممکن است مدتی ذهنهای خالی و ناآزموده را به خود مشغول کند ولی آینده ای برای آن در قلمرو هنرنمی توان پیش بینی کرد»، و دیگر اینکه «نمونه های تشخیص personification» در کارهای او ناموفق است.^۴ گاهی منتقدان به دنبال کشف بوداییسم و شرق دورگرایی در آثار سهراب رفته اند، زمانی او را بچه بودای اشرافی بی مسئولیت قلمداد کرده اند، گاهی انگ ابتذال و تکرار به شعر او زده اند، گاهی ضمن زیبا شمردن بعضی از اشعار او گفته اند که تعهد اجتماعی و التزام سیاسی ندارد و...

در کنار اینها لحظه های پراوجی هم در تحلیل کار او بوده است، از جمله مقالات ارجمند «صیاد لحظه ها: گشتی در هوای شهر سهراب سپهری»^۵، «از آواز شقایق تا فراترها: نگاهی به شعر و نقاشی سهراب سپهری»^۶، «از عروج و هبوط: سیری در شعر سهراب سپهری»^۷، «سپهری و مشکل شعر امروز»^۸، «سپهری در سلوک شعر»^۹، «همزبان با آب»^{۱۰}، «سفر به فراسو»^{۱۱}، «چشمها را باید شست»^{۱۲}. یادداشتهای خانم سیمین بهبهانی بر هشت کتاب نیز در همین ردیف قرار می گیرد.

و اما من در کجای این طیف قرار دارم؟ فاش می گویم و از گفته خود دلشادم که سالهاست شعر سهراب انیس و مونس من است. اکثر شعرهای او در حافظه ام نقش بسته است و با زمزمه آنها غبار عادت را از چشم و زنگار را از جان و دل شسته ام. و حالا که در مقام بررسی شعر اویم، شاید چنین گمان رود که شیفتگی من نسبت به او همچون حجابی در برابر قضاوت بیطرفانه قرار گیرد. پس بهتر است از همین آغاز مشخص کنم که در این

نوشته نه برآنم که در زمره ستایشگران چشم و گوش بسته اوقرار گیرم و نه می خواهم شعرش را از مقوله «سانتیمانثالیسم غیر رئالیستی و فانتزی» قلمداد کنم. کار من این است که با تکیه به موازین علمی نقد، بی آنکه ادعای شناخت کامل و همه جانبه شعر او را داشته باشم و درصدد پاسخگویی به تمام ایرادها برآمده باشم، نظری به شعر او بیندازم. در این رهگذر سعی کرده ام اظهار نظر و برداشتم مبتنی بر یافت و ساخت شعر او باشد. اگر هم مطلبی خارج از ساخت و یافت شعر او در نوشته ام راه یافته است، به تناسب آن با بحث مورد نظر چشم داشته ام.

یادداشتها

- ۱ - چشمه روشن: دیداری با شاعران، تهران: انتشارات محمدعلی علمی، ۱۳۶۹، ص
- ۲ - طلا درمس: در شعر و شاعری، تهران: کتاب زمان، ۱۳۴۷، صص ۵۲۴-۵۲۳.
- ۳ - موسیقی شعر، چاپ دوم، تهران: انتشارات آگاه، ۱۳۶۸، ص ۲۰.
- ۴ - منبع پیشین، ص ۲۱
- ۵ و ۷ - به ترتیب از آقایان داریوش آشوری، کریم امامی، حسین معصومی همدانی در «پیامی در راه: نظری به شعر و نقاشی سهراب سپهری»، تهران: انتشارات طهوری، ۱۳۵۹.
- ۸ - حسین معصومی همدانی، کیهان فرهنگی، سال سوم، شماره دوم اردیبهشت ۶۵، صص ۲۷-۲۳.
- ۹ - داریوش آشوری، مفید، شماره ششم، دوره جدید، مهر ۶۶، صص ۳۰-۲۶.
- ۱۰ - دکتر غلامحسین یوسفی، چشمه روشن: دیداری با شاعران، صص ۵۶۷-۵۵۸.
- ۱۱ - دکتر سیروس شمیسا، کیهان فرهنگی، سال هفتم، شماره دوم اردیبهشت ۶۹، صص ۳۵-۳۲.
- ۱۲ - دکتر آذر نفیسی، کلک، شماره دوم، اردیبهشت ۶۹، صص ۲۹-۱۱
- ۱۳ - درباره هنر و ادبیات: گفت و شنودی با سیمین بهبهانی [و] حمید مصدق، به کوشش ناصر حریری کتابسرای بابل، ۱۳۶۸، صص ۹۱-۴۸.

سهراب سپهری: شاعری رمانتی سیست^۱

داریوش آشوری گفته است: «طبیعت ستایی سپهری به ظاهر چیزی از طبیعت ستایی رمانتیسم اروپایی... در خود دارد اماریشه هایش از درونمایه ای عمیقتر آب می خورد و آن عرفان شرقی است.»^۲ و من در این مقال بر آنم که بگویم سپهری اصولاً شاعری رمانتی سیست است. فوری هم بیفزایم که به لحاظ من شاعر رمانتی سیست آدمی احساساتی و نابخرد و بیمار و هپروتی نیست، رمانتی سیسم هم واژه ای مرده نیست که به خاکش بسپاریم و برجسد آن نماز میت بخوانیم^۳. نزد من رمانتی سیسم واژه ای پویا و زنده و رویان است که در جنبه های عرفانی و طبیعت ستایی و بدوی گرایشی نمود می یابد، و در آن هنر به صورت دریافتهای اشراقی و تخیلی دیده می شود و حقیقتی برتر از واقعیت و منطق و اینجا و اکنون را بیان می کند.

برخلاف نظریه ارسطو، که هنر را محاکات می داند و هنرمند را آینه دار طبیعت، در رمانتی سیسم هنر عبارت است از فرافکنی جوشش درون و، به قول ویلیام وردزورث — شاعر رمانتی سیست انگلیسی — جوشش بی اختیار احساسهای قوی^۴. درست است که هنرمند از دنیای بیرون یا عالم عین متأثر

می‌شود، اما آنچه متمثل می‌شود نسخه‌ای علی‌البدل (replica) یا واقعیت‌نمایی (verisimilitude) نیست، بلکه بازتاب تخیل هنرمند است. وقتی چراغ تخیل هنرمند برنمودها و واقعیت‌های بیرونی تابیده می‌شود، باز نمود آن در طبیعت و عالم عین دیده نمی‌شود بلکه تصویری رمزی (symbolic) می‌گردد. و این تصویر را طبیعت کم دارد و هنرمند می‌کوشد با آفرینش خود این نقص را جبران کند. از این نظر، می‌توان گفت که هنر «تجلی غریزه آفریدگاری انسان است در ادامه این هستی که تجلی آفریدگاری خداست، تا کمبودی را که در این عالم احساس می‌کند، جبران نماید»^۵ از ویلیام بلیک، شاعر رمانتی سیست انگلیسی، سؤال می‌کنند: «وقتی خورشید می‌دمد آیا نه این است که گویی از آتش می‌بینی؟» و او در جواب می‌گوید: «نه، نه، فوج فوج قشون آسمانی را می‌بینم که صلا می‌دهند: قدوس، قدوس، قدوس، خداوند خدای متعال.»^۶

سهراب سپهری، هم خورشید را به صورت سیبی سرخ تصویر می‌کند، سیب سرخی که آورده است تا به سبدهای پر از خواب خواب‌زندگان بیندازد و خوابشان را برهم زند: «و صدا خواهم در داد: ای سبدهاتان پر خواب! سیب آوردم، سیب سرخ خورشید.»^۷ در شعر سهراب تنها خورشید نیست که با دیده تخیل به چیزی ورای واقعیت ظاهر بدل می‌شود، بلکه همه تصاویر شعری او از این موهبت بهره‌مند می‌شوند. سرو «گلدسته» است، محبت «کاسه داغ» است، بهار «سقف» دارد و چلچله از سقف بهار «چلچک» می‌کند، عشق «پوست» می‌اندازد، ایمان «کفش» به پا دارد، گیاهان «هوش» دارند، «صداقت» پر دارد، «ترس» شفاف است و...

نکته بارز دیگر رمانتی سیسم طبیعت ستایی است. طبیعت در آثار رمانتی سیست‌ها به صورت معبد^۸ تصویر می‌شود و پیاله‌ای می‌شود برای دیدن عکس رخ یار^۹ — یعنی تجلی ذات خداوندی در ذره ذره جان جهان. در چنین دیدی از طبیعت، علف «دستمال پروردگار»^{۱۰} است. کسی هم که به

طبیعت نزدیک است و از پیرایه‌های تمدن به دور، مردمکی شفاف می‌شود و همه چیز را می‌بیند؛ چشمه‌های هستی جهانی در وجودش سیلان می‌یابد و حصه و ذره‌ای از خدا می‌گردد.^{۱۱} از این سبب رمانتی سیسم، به یک معنی، دعوتی برای تشرف به آیین طبیعت است.

در شعر سهراب هم طبیعت معبد است. در این معبد، یا مسجد، قبله گل سرخ است و جانماز چشمه و مهر نور و دشت سجاده. مؤذن آن نیز باد است که سرگلدسته سرو اذان می‌گوید و علف تکبیرة الاحرام می‌گوید و موج قامت می‌بندد. آنان که به زندگی پر عادت خو کرده‌اند در این معبد راهی ندارند. اذن دخول کسانی دارند که جیبشان را پر عادت نکرده‌اند، آنان که تضادها را آشتی می‌دهند، نور می‌خورند، «در به روی بشر و نور و گیاه و حشره» باز می‌کنند، پرند از «نور و شن»، از «دار و درخت»، از «راه، از پل، از رود، از موج»، و از «سایه برگ در آب». برای نایل شدن به دیدار تهی سرشار - «حضور هیچ ملایم» - «خدایی که در این نزدیکی است: لای این شب‌بوها، پای آن کاج بلند»، باید دست و رو در حرارت سبب شسته شود. در معبدی که سپهری برای دیدن «حضور هیچ ملایم»، دست و رو در حرارت یک سبب می‌شوید، هیچ گاه لوله تفنگ یا تپانچه بر شقیقه راست او گذاشته نمی‌شود^{۱۲} تا از وحشت دست از این کار باز دارد، چه تفنگ به دستها و تپانچه بر کمرها را در این معبد راهی نیست.

آقای مهندس معصومی گذشته‌گرایی سهراب، رو آوردن به دوران کودکی و دوران پیش از تاریخ را به شکست شاعر در ادراک و تجربه وحدت نسبت می‌دهد^{۱۳}. حال آنکه رو آوردن به دوران کودکی و دوران پیش از تاریخ، فصل مشترک کلیه آثار رمانتی سیستی است، و بدوی‌گرایی یا «جان‌باوری»، همان گونه که خود ایشان چند سطر بعد توضیح می‌دهند، انسان بدوی را موجود سعادت‌مندی می‌شمرد که با طبیعت در عین یگانگی است. به همین سبب تصویر سهراب از انسان بدوی، در شعر «از آنها به

بعد»، کاردست سیاحی فرنگی در دیار بدویان نیست بلکه ناشی از اعتقاد به پاکی فطرت آدمی است، که در انسان بدوی تجلی پیدا می‌کند — انسانی که به پیرایه‌های تمدن آلوده نشده است و خوراکش را زوبین وار از اوج آسمان می‌گیرد و نگاه اولیه دارد و همه چیز را گویی برای نخستین بار می‌بیند — انسانی که، به قول خود سهراب، در سمت پرنده فکر می‌کند، بنفش با نبض درخت می‌زند، در قعر کلام او مفهوم درشت شط تلاطم دارد، در متن عناصر می‌خواند، نزدیک طلوع ترس بیدار می‌شود^{۱۴}. همین است که سپهری این همه تأکید دارد بر بستن چترها و رفتن به زیر باران و کندن رختها و فروشدن در آب: عریانی بدوی در حضور طبیعت.

حالت انسان بدوی را کودک هم دارد. انسان تا کودک است از دنیا جدا نیست. با آسمان و دریا و باد یکی می‌شود. دنیا را برای نخستین بار می‌بیند و آن را می‌آفریند. «میوه کال خدا را» در خواب می‌جود، «آب بی فلسفه» می‌خورد، «توت بی دانش» می‌چیند:

تا اناری ترکی برمی داشت، دست فواره خواهش می شد.

تا چلوئی می خواند، سینه از ذوق شنیدن می سوخت.

گاه تنهایی، صورتش را به پس پنجره می چسبانید.

شوق می آمد، دست در گردن حس می انداخت.

فکر، بازی می کرد.

زندگی چیزی بود، مثل یک بارش عید، یک چنار پارسار.

زندگی در آن وقت، صفی از نور و عروسک بود،

یک بغل آزادی بود.

زندگی در آن وقت، حوض موسیقی بود.^{۱۵}

طبیعت، برای شاعر رمانتی سیست، نه تنها معبد است بلکه جان دارد. طبیعت دستگاهی ماشینی مانند ساعت نیست که دستهای ناپیدای

ساعت سازی آن را بگرداند. طبیعت زنده و رویان است — مانند نبات — و به گاه رویدن، عناصر بیگانه و گوناگون زمین و هوا و نور و آب را جذب جوهر خود می‌کند. خودش را می‌سازد. و ساخت آن به گونه‌ای است که از کوچکترین واحد اجزای آن گرفته تا ساختهای بزرگتر و پیچیده‌تر باهم پیوند دارند. تخیل انسان نیز درست همچون طبیعت، ارگانیکی است. قوانینش درست همان قدرتهای رویش و تولید است، و کنش آن هم مانند رشد و جذب و تنفس نبات است. این است که دانستن مساوی با رویدن است. به بیانی دیگر، دانایی مساوی است با رویایی. نوزاد تخیل، یعنی شعر، هم چنین است.^{۱۶}

من مسلمانم.
 قبله‌ام یک گل سرخ
 جانمازم چشمه، مُهرم نور.
 دشت سجاده من.
 من وضو با تپش پنجره‌ها می‌گیرم.
 در نمازم جریان دارد ماه، جریان دارد طیف.
 سنگ از پشت نمازم پیدا است:
 همه ذرات نمازم متبلور شده است.
 من نمازم را وقتی می‌خوانم
 که اذان را یاد، گفته باشد سرگلدسته سرو.
 من نمازم را، پی «تکبیرة الاحرام» علف می‌خوانم،
 پی «قدقامت» موج.^{۱۷}

قبله من شعری گل سرخ است — نباتی رویان. نبات برای رویش خود به آب و آفتاب و خاک نیاز دارد که در دو مصرع بعدی به ترتیب در سه تصویر «چشمه»، و «نور» و «دشت» نمایانده شده است. شرط خواندن نماز گرفتن وضوست، که سهراب آن را با تپش پنجره‌ها می‌گیرد. نمازگزار پیش از نماز و

پس از اذان چهار تکبیر باید بگوید و آخرین تکبیر را به قصد ورود در نماز برزبان جاری سازد. در شعر سهراب، مؤذن باد است که سرگلدسته سرو اذان می‌گوید. نمازگزار، علاوه بر او، علف هم هست که تکبیر می‌گوید و سهراب تکبیرش را از پی علف می‌گوید. قدقامت گوی دیگری هم هست به نام موج، که سهراب از پی او قامت می‌بندد.

عناصر واجزای بیگانه و ناهمگون و گوناگون قبله، گل سرخ، جانماز، چشمه، مُهر، نور، دشت، سجاده، وضو، پنجره، ماه، طیف، سنگ، گلدسته، سرو، علف و موج گرد آمده‌اند تا کلیتی بسازند به نام «مسلمانی»، که در وجود شخصی «مسلمان» — من شعری — تجلی می‌یابد. تمام این اجزاء پیوند تنگاتنگی باهم دارند. گل سرخ و سرو و علف همه نباتی‌اند و رویان. رویش آنها بی خاک «دشت» — بی آفتاب — «نور» — بی آب — «چشمه» — صورت نمی‌پذیرد. و البته «موج» را که هم در ارتباط با آب است و هم با باد، از قلم نیندازیم. پس می‌بینیم که شعر سهراب، درست مانند قبله‌اش، رویان است و عناصر آن — تصاویر — برخلاف گفته‌ی یکی از منتقدان، متوازی^{۱۸} نیست بلکه متقارن است.

شعر دیگری از سهراب را در نظر می‌گیریم — «سبزه سبز» از مجموعه «حجم سبز». این شعر را خاصه از این جهت مورد بررسی قرار می‌دهم که آن را شعر بندهای مختلف دانسته‌اند و تصاویرش را هم تصاویر متوازی انگاشته‌اند.

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
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 بت‌نورس مرگ، آب را معنی کردم.

در نقد این شعر آمده است:

«تاریکی» مضمون و تا حدی تصویر اصلی شعر است. «بره روشن» و «چریدن علف خستگی» در بند اول، «امتداد تر بازوها در زیر بارانی که دعا‌های نخستین بشر را تر کرد» در بند دوم، «در گشودن به چمن های قدیم، به طلاییها و دیوار اساطیر» در بند سوم، و «دیدن ریشه ها و معنی کردن آب برای بت‌نورس مرگ» در بند چهارم هریک در قاب مشخص تصویری خود به طور منفرد باقی می ماند و کوچکترین همکاری با تصاویر بندهای دیگر نمی کند. هریک از این تصاویر، گرچه عجیب زیباست، لیکن هر زیبایی، مخلوق زنده ای نیست. این تصاویر باید در محیطی از ارتباطات و تداعیها و همکاریها ارائه می شد و باید بره روشن به امتداد بازوها، دیوار اساطیر به معنی آب، و بقیه تصاویر به یکدیگر مربوط می گردیدند، تا خواننده با شعری یکپارچه روبرو می شد نه تکه هایی که تن به هیچ گونه وحدت هنری نمی دهند.^{۱۹}

البته اگر «تاریکی» را «مضمون و تا حدی تصویر اصلی شعر» در نظر بگیریم و «طلاییها» را همان «چمنهای قدیم» بر «دیوار اساطیر» نبینیم، شعر به

صورت اجزای تکه‌تکه‌ای در می‌آید که «تن به هیچ گونه وحدت هنری» نمی‌دهد. اما باید توجه داشته باشیم که این شعر «گفتارنمایشی» dramatic monologue است. در چنین شعری، من شعری سرشت خود و وضعیت نمایشی را به زبان خود برملا می‌کند؛ همچنین، برخلاف گفتار مخصوص نمایشنامه—حدیث نفس Soliloquy— مکان و زمان و هویت‌های من شعری در خلال خود شعر آشکار می‌شود.

من شعری در شعر «سبز به سبز» اوضاع و احوال خودش را برای ما، که خواننده شعرش هستیم، وصف می‌کند. شب است و او از فرط خستگی دراز کشیده و در فکر «بره‌ای روشن» است که بیاید و «علف خستگی» او را بچرد. «بره‌ی روشن»، همچنان که دکتر آذر نفیسی گفته‌اند، «در اساطیر و ادیان ملتها مظهر پاکی و روشنایی است و رهنمونی به سوی خدا، و مثلاً در ادب گذشته‌ما در گریز اردشیر بابکان از اردوان، قره‌ایزدی به شکل بره‌ای متجسد می‌شود.»^{۲۰} من شعری لابد در حیات دراز کشیده است، چون بازوانش را به کردار بشر نخستین به آسمان بلند کرده و برای آمدن باران دعا کرده است. سپس در حیات را به چمنهای قدیم می‌گشاید تا همراه او به این چمنهای طلایی بردیوار اساطیر تماشا کنیم. پس از آن ریشه‌ها را می‌بیند و برای «بته‌نورس مرگ» آب را معنی می‌کند. اکنون اجازه بدهید به تصاویر به ظاهر نامتجانس شعر توجه کنیم: «تاریکی» و «بره‌ی روشن» و «علف خستگی» در بند اول، «تاریکی» و «امتداد تربازوها» و «باران» در بند دوم، «تاریکی» و «چمنهای قدیم» یعنی «طلایه‌ها» و «دیوار اساطیر» در بند سوم، و «تاریکی» و «ریشه‌ها» و «بته‌نورس مرگ» و «آب» در بند چهارم. از این تصاویر، «تاریکی» در تمام بندها فصل مشترک است. «بره‌ی روشن» با «تر» بودن بازوها و «باران» و «آب» در پیوند است. «علف»، «چمنها»، «ریشه‌ها» و «بته» هم در پیوند با یکدیگرند. پیدا است که بره علف می‌خورد و علف هم با آب می‌روید. «چمنهای قدیم» که روزی سبز

بوده‌اند، اکنون به رنگ طلایی بردیوار اساطیر زمان نقش بسته‌اند. ریشه‌های علف با بته نارس مرگ در بن آب روان قرار گرفته است. از یک سو، علف با خستگی و خزان و مرگ در ارتباط است و، از سوی دیگر، با آب و باران و زندگی. اصلاً مرگ و زندگی در یکدیگر تکرار می‌شوند، همچنانکه تکرار روشنی در تاریکی و تکرار تاریکی در روشنی. به دلیل این تکرار دوری شاید بتوان گفت که شاعر گردش فصلها را مبنای ساختار شعر قرار داده است. و اگر این حدس درست باشد، می‌توانیم بگوییم چهارپاره بودن شعر به همین دلیل است و براین مبنای، بن‌داول با پاییز، بند دوم با بهار، بند سوم با تابستان، و بند چهارم با زمستان انطباق دارد.

شعر سهراب به درخت می‌ماند، اصلاً خود درخت است، همچنان که من شعری او پراز دار و درخت است. آنان که به تنوع زیر سایه این درخت می‌نشینند و از سرتفنن به شاخه و برگ و تنه‌اش نگاه می‌کنند، نمی‌توانند دیده‌تخیل خود را بکشایند و به ریشه آن بنگرند تا قدرت و شکوه و باروری و معنایش را دریابند و زمزم زلالی را که این درخت در آن ریشه دارد ببینند. شعر سهراب از سپیدی و تازگی و شفافیت به برف می‌ماند، و تازه وقتی این برف آب بشود و کوه عریان بشود، مثل قلعه مغرور بلند به ابرهای سیاهی و بادهای بدی می‌خندد.^{۲۱} شعر سهراب بسیار لطیف، بسیار نازک، بسیار دل‌انگیز و بسیار خیال‌انگیز است. شعر او «رنگارنگ است و خواننده را به افقهای تازه می‌کشاند. به علاوه این نظرگاه خاص به مدد قریحه تصویرگری، آثار وی را از صور خیال و تعبیرات بدیع سرشار کرده است.»^{۲۲} تلخی و خشونت را در آن راه نیست. از این سبب اگر می‌خواهیم به سراغ آن برویم، باید پوتینها را دریاوریم، نرم و آهسته گام برداریم، مبادا چینی نازک تنهایی عظیم آن ترک بردارد. یعنی خود سهراب از ما چنین خواسته است:

به سراغ من اگر می‌آیید،

پشت هیچستانم .
 پشت هیچستان جایی است .
 پشت هیچستان رگ های هوا، پرقاصدهایی است
 که خبر می آرند، از گل واشده دورترین بوته خاک .
 روی شن ها هم، نقش های سم اسبان سواران ظریفی
 است که صبح
 به سرپئه معراج شقایق رفتند .
 پشت هیچستان، چتر خواهش باز است :
 تا نسیم عطشی در بن برگی بدود،
 زنگ باران به صدا می آید .
 آدم اینجا تنهاست
 و در این تنهایی، سایه نارونی تا ابدیت جاری است .

به سراغ من اگر می آید،
 نرم و آهسته بیایید، مبدا که ترک بردارد
 چینی نازک تنهایی من.^{۲۳}

یادداشتها

- ۱ - به تبعیت از جک بارزان Jacques Barzun در کتاب *Classic, Romantic, and Modern* رمانتی سیست را به جای «رمانتیک» و رمانتی سیسم را به جای «رمانتیسیم» به کار برده ام تا از انگهایی که به آنها می زنند پرهیز کرده باشم .
- ۲ - «صیاد لحظه ها: گشتی در هوای شعر سهراب سپهری»، در کتاب **پیامی در راه**، ص ۲۶ .
- ۳ - «نماز میت برجسد رومانتیزم» عنوان یکی از مقالات «طلا در مس: در شعر و شاعری» است .
- ۴ - از مقدمه وردزورث بر مجموعه اشعار Lyrical Ballads . اصل گفته او این است :
 Poetry is a spontaneous overflow of powerful feelings.
- ۵ - از مقاله «انسان، خداگونه ای در تبعید»، در کتاب **گویر**، نوشته علی شریعتی، نیکوس کازانتزاکیس هم در **گزارش به خاک یونان** گفتاری به همین مضمون دارد که آوردنش خالی از فایده نیست . «خداوند جهان را آفرید و به روز هفتم استراحت کرد. در آن وقت، واپسین آفریده اش

— انسان — را صدا کرد و گفت: پسرم اگر دعای خیرم را می خواهی، به من گوش کن. جهان را آفریدم، اما از تمام کردن آن غفلت ورزیدم. نیمه کاره رهاش کردم. تو آفرینش را ادامه بده. جهان را شعله و ر ساز، آن را به آتش بدل کن و به منش باز گردان. آن را بدل به نور خواهم کرد.»

6. *Vision of the Last Judgement in Poetry and Prose*, ed. G. Keynes (London, 1946), p. 651.

۷ — سهراب سپهری، «و پیامی در راه»، هشت کتاب، تهران: انتشارات طهوری، ۱۳۶۰، ص ۳۳۹.

۸ — رجوع کنید به مقاله "Nature" در *Selections from Raef Waldo Emerson*

۹ — ما در پیاله عکس رخ یار دیده ایم
ای بی خیر ز لذت شرب مدام ما
۱۰ — تعبیر از والت ویتمن شاعر رمانتی سیست آمریکایی، در دیوان اشعارش با عنوان *Leaves of Grass*. تعبیر مورد نظر از شعر "Song of Myself" است.

۱۱ — رجوع کنید به منبع ذیل پانوش ۸، ص

۱۲ — رجوع کنید به *طلا درمس*، ص ۵۲۱

۱۳ — «از معراج تا هبوط: سیری در شعر سهراب سپهری»، در *پیامی در راه*، صص ۱۰۸-۱۰۶.

۱۴ — روزی که / دانش لب آب زندگی می کرد، / انسان / در تنبلی لطیف مرتع / با فلسفه های لاجوردی خوش بود. / در سمت پرنده فکر می کرد. / نبض درخت، نبض او می زد. / مغلوب شرایط شقایق بود. / مفهوم درشت شط / در قعر کلام او تلاطم داشت. / انسان / در متن عناصر / می خوابید. / نزدیک طلوع ترس، بیدار می شد. «از آنها به بعد»

۱۵ — «صدای پای آب»، هشت کتاب، صص ۲۷۶-۲۷۵.

۱۶ — از نظریه کالریج — شاعر و نظریه پرداز رمانتی سیست انگلیسی — در باب «تخیل» در کتاب او با عنوان *سیره ادبی Biographia Literaria*، به نقل از کتاب بسیار جالب *The Mirror and the Lamp* نوشته M.H.Abrams

۱۷ — «صدای پای آب»، صص ۲۷۳-۲۷۲

۱۸ — *طلا درمس*، ص ۵۲۳ ۱۹ — همان، صص ۵۲۶-۵۲۵

۲۰ — «چشمها را باید شست»، ص ۲۲

۲۱ — شاملو دریکی از شعرهای خود می گوید: مٹ برفایی تو / تازه وقتی برفا آب بشن و عریان بشه کوه / تو مٹ قله مغرور بلندی / که به ابرای سیاهی و به بادای بدی می خندی

۲۲ — «همزبان با آب»، چشمه روشن: دیدار با شاعران، ص ۵۵۹

۲۳ — «واحه ای در لحظه»، صص ۳۶۱-۳۶۰.

مضامین مشترک شعر سپهری

از مضامین مشترک شعر سپهری که عمده‌تر از مضامین دیگر است، می‌توان گل، آب و روشنی را نام برد. این سه باهم یا دو به دو یا به صورت منفرد مرتب تکرار می‌شود و به همین سبب بهتر است آنها را موتیف (motif)^۱ بنامیم. تصویر «گل» به دلیل نباتی بودن با تمام رویدنیه‌ها اعم از درخت و گیاه و هسته در پیوند است. «آب» در ارتباط با چشمه ورود و دریاست. «روشنی» هم علاوه بر آنکه صفت آب است، با تمام عناصری که منبع نور است پیوند دارد. تعبیرها و ترکیبهای فراوانی که در سراسر هشت کتاب از این سه تصویر وجود دارد، ناظر بر دل‌بستگی شدید سهراب به آنهاست. فهرست وار مقداری از این تعابیر و ترکیبها را ذکر می‌کنیم: سرچشمه رویشها، تابش آب، سیب طلا، باغ طلا، گل‌های نیایش، دانه راز، هسته پنهان تماشا، زنبق چشم، حوض نقره نور، بوته زیست، سطح روشن گل، سکوت سبز چمنزار، آبهای هدایت، اطلسیهای تر، سیب سرخ خورشید، بیشه نور، شاخه نور، لانه نو، شاخه معرفت، چراگاه رسالت، برق آبهای شط و...

برای روشن شدن مطلب سه موتیف گل و آب و روشنی را در

«صدای پای آب» بررسی می‌کنیم تا نشان دهیم که تصاویر مکرر آنها تمام عناصر شعر را به هم پیوند می‌دهد و کلیت منسجمی به وجود می‌آورد. همچنین در ارتباط با آنها به بعضی از اشارات مذهبی و اساطیری توجه می‌کنیم تا در صورت ساده شعر پیچیدگیها و ظرافتهای باریکتر از موی آن را دریابیم. اما پیش از آن شاید بی‌مناسبت نباشد که بگوییم این شعر مانند «سبز به سبز» گفتارنمایشی است. همچنین اشاره به این نکته نیز لازم است که شعر از زمان و مکان و انسان تاریخی به زمان و مکان و انسان اساطیری حرکت می‌کند و باز می‌گردد. این حرکت و استحاله در ساخت به ظاهر ساده و بی‌پیرایه شعر چنان ظریف صورت می‌گیرد که در نگاه نخست به چشم نمی‌آید. اما در نگاه و نگاههای بعدی آهسته آهسته جلوه گرمی شود. باید اضافه کنیم که این حرکت و استحاله به مدد سه موتیف موردنظر انجام می‌گیرد، و از آنجا که این سه موتیف باهم و در پیوند باهم عمل می‌کنند، تفکیک زمان و مکان و انسان تاریخی از زمان و مکان و انسان اساطیری دشوار و شاید بیهوده می‌نماید.

«صدای پای آب» نخست با دو تصویر درخت و آب آغاز می‌شود:
درخت در ارتباط با مادر و آب در پیوند با دوستان:

مادری دارم، بهتر از برگ درخت.
دوستانی، بهتر از آب روان.

تصاویر مکرر این دو در سه مصرع بعدی جایگاه خداست:

و خدایی که در این نزدیکی است:
لای این شب‌بوها، پای آن کاج بلند.
روی آگاهی آب، روی قانون گیاه.

مصرع اول ناظر است به آیه «انا اقرب الیکم من حبل الوريد» اشاره پنهانی

به قرآن به شاعر اجازه می دهد که خود را «مسلمان» بنامد. از آنجا که خدا در میان شب بوها و پای کاج و روی آگاهی آب و قانون گیاه منزل دارد، پس کل طبیعت جایگاه خداست و حکم معبد دارد و تمام عناصر آن حرمت دارد. عناصر طبیعت نه تنها حرمت دارد، بلکه همه مانند اجزای درخت در پیوند با یکدیگرند. نقض حرمت یکی از این اجزاء، نقض حرمت بقیه اعضاست. اگر در شعر سعدی بنی آدم اعضای یکدیگرند و به لحاظ آفرینش از یک گوهرند، «چو عضوی به درد آورد روزگار / دگر عضوها را نماند قرار»، در شعر سهراب تمام عناصر طبیعت و جهان هستی اعضای یکدیگرند و از یک گوهرند. پس عجب نیست که از زبان او بشنویم: «می دانم، سبزه ای را بکنم خواهم مرد.»^۲ سبزه در ارتباط با موتیف درخت است. گل سرخ نیز تصویر مکرری از درخت است. چشمه در ارتباط با آب است. قبله گل سرخ است، سرو گلدسته است، علف تکبیره الاحرام گوی و موج قدقامت گوی هم به ترتیب در ارتباط با درخت و آب اند. کعبه با آب و اقاقی و باغ در ارتباط قرار می گیرد. سپس حجر الاسود صورت استعاری روشنی باغچه می شود.

کعبه ام برب آب،
کعبه ام زیر اقاقی هاست.
کعبه ام مثل نسیم، می رود باغ به باغ، می رود شهر به شهر.
«حجر الاسود» من روشنی باغچه است.

در مصرع آخر موتیف «روشنی» وارد ساختار شعر می گردد؛ و همچنان که پیداست، صفت باغچه (تصویر مکرر درخت) قرار می گیرد. تصاویر آب و درخت در بند بعد به صورت قفسی نقاشی شده با آبرنگ و شقایق درون قفس در می آید.

پیشه ام نقاشی است:

گاهگاهی قفسی می سازم با رنگ، می فروشم به شما
تا به آواز شقایق که در آن زندانی است
دل تنهایی تان تازه شود.

در این قفس به جای اینکه بلبل یا قناری بخواند، شقایق می خواند. شقایق در ارتباط با آب است. می توان زمزمه آب را که در درخت و به تبع آن در شقایق تکرار می شود به آواز نسبت داد. همچنین با پیوندهایی که قبلاً برقرار گردیده است باد سرگلدسته سرو اذان می گوید و، به تعبیری، آواز می خواند. پس وقتی باد آواز بخواند، شقایق هم نغمه سرایی می کند. این را هم بگوییم که آب و شقایق مظهر زندگی اند. در «سبز به سبز»، من شعری آب را برای بتۀ نورس مرگ معنی می کند و در شعر «گلستانه» می گوید: «تا شقایق هست، زندگی باید کرد»، در «به باغ همسفران» نیز از «اجاق شقایق» گرم می شود.

حالا به این قسمت از «صدای پای آب» توجه کنیم:

اهل کاشانم.
نسیم شاید برسد
به گیاهی درهند، به سفالینه ای از خاک «سیلک».

ظاهر مطلب چنین حکم می کند که این مصرعها چیزی جز مصرعهای پراکنده و بی سامان و بی دروپیکر نیست و ساختار شعری هم ندارد. کاشان کجا، هند کجا؟ گیاهی در هند چه مناسبتی با سفالینه ای از خاک سیلک دارد؟ اما اگر آن طور که سهراب از ما می خواهد، چشمهایمان را بشویم و جور دیگر بینیم، زیر لایۀ ظاهری انسجام درونی و «پیرنگ درونی»^۳ می بینیم. نخست اینکه در اساطیر اقوام آریایی آمده است که «چون اهریمن انسان نخستین را کشت، نطفۀ او برخاک ریخت، زمین آن را نگه داشت، و پس از

چهل سال گیاهی چون دو شاخه ریباس از آن روید. از این دو شاخه نرینه و مادینه آدمیان به جهان باز آمدند.»^۴ سهراب در «مسافر» اشاره صریحی به «ریباس» دارد، آنجا که می‌گوید:

خیال می‌کردیم
میان متن اساطیری تشنج ریباس
شناوریم.

پس «گیاهی در هند» همان ریباس است و من شعری نسب خود را به آن می‌رساند. همچنین «رمان گیرشمن» در کتاب هنر ایران از روی آثار مکشوف مشخص کرده است که علامت نیلوفر مورد توجه هنر پردازان اقوام آریایی بوده است. مثلاً روی سفال منقوش به دست آمده از سیلک یا لوحه نقره‌ای لرستان، که تصویر خدایان زروان واهورمزداست، نیلوفر هشت‌پر در قسمت خالی زمینه نقش شده است.^۵ با توجه به منطق خاص شعر و استحاله درخت و گیاه و گل می‌توانیم بگوییم که دو شاخه ریباس در تصویر «گیاهی در هند» به صورت نیلوفر هشت‌پر در تصویر «سفالینه‌ای از خاک سیلک» درمی‌آید. جالب اینکه طبق نظر ویل دورانت در مشرق زمین گاهواره تمدن، اقوام آریایی در ایران و هند نیلوفر را بطن جهان و حامل سریر خداوند می‌دانسته‌اند.^۶ به خاطر داریم که در آغاز شعر، گیاه جایگاه خدای من شعری «مسلمان» بود. در قسمت بعدی شعر گیاه ریباس شده و نیلوفر شده در صورت باغ متمثل می‌شود، باغی که در طرف سایه دانایی است و بر بهشت یا باغ عدن— آن گونه که در کتاب مقدس و قرآن آمده است — دلالت دارد و گویای داستان آفرینش است. به این ترتیب، سهراب با ایجاد سطوح متقارن و درهم آمیختن درخت و گل و گیاه و باغ گذشته اساطیری را به مذهب پیوند می‌دهد و از طریق به هم زدن تعاقب تاریخی زمان و مکان همه چیز را در دیدی همزمان و متقارن می‌بیند. در شعر او مانند فضای بی پرسپکتیو مینیاتورهای

ایرانی، قوانین امتداد مفهومی و توالی زمانی و رابطه علی منطقی جایی ندارد و رویدادهای متقارن بی هیچ رابطه زمانی در کنار یکدیگر ظاهر می شوند. به تعبیری می توان گفت آنچه مایه انتظام شعر سهراب می شود، همدمی جادویی تقارن است، نه وحدت ترکیبی عناصر مختلف.^۷

دید همزمان و متقارن سهراب در شعر «شورم را» نمود بیشتری دارد و در تکمله این قسمت از گفتار چندان هم بی مناسبت نمی نماید. در قسمتی از این شعر می گوید:

قرآن بالای سرم، بالش من انجیل، بستر من تورات، و زبر
پوشم اوستا، می بینم خواب:
بودایی در نیلوفر آب.

در اینجا چند رویداد در زمانها و فضاها ی گوناگون و بی هیچ رابطه علی منطقی در کنار هم نشانده شده است و همدمی جادویی تقارن نامتجانسها را با هم متجانس کرده است. بالای سرو بالش و بستر سه شاخه سنت ابراهیمی، یعنی اسلام و یهودیت و مسیحیت، را با هم متقارن ساخته و از طریق زبر پوش دین زردشت هم به آن سه شاخه پیوسته است. انعکاس یا سایه و یا تصویر این چهار شاخه در خواب من شعری به صورت بودا تجلی کرده است، بودایی که در نیلوفر آب است. حال اگر توجه کنیم که در لحظه تولد بودا گل نیلوفری از زمین می روید و بودا به درون آن گام می نهد تا به ده جهت فضا خیره شود^۸، می توانیم این جهتها را در حرکت و فضای بیرونی و درونی شعر ببینیم. شاید هم روا باشد که بگوییم شیوه سهراب در ایجاد حالت تقارن بی شباهت به شیوه حافظ نیست، منظوم غزل معروف حافظ با مطلع «بلبل ز شاخ سرو به گلبنانگ پهلوی / می خواند دوش درس مقامات معنوی است که در آن ادیان اسلام، زردشتی، یهودی و مسیحی با همدمی جادویی تقارن

درهم گره خورده اند.^۹
برگردیم به تصویر باغ عدن:

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.

چه در تورات و چه در قرآن انسان نخستین پیش از هبوط در بهشت سعادت زندگی می‌کند، زیرا از میوه ممنوعه نخورده است. میوه ممنوعه رمز درخت دانایی است. پس قرار داشتن باغ در طرف سایه دانایی بر بهشت دلالت دارد. به علاوه، «دایره سبز» تصویری از دایره هستی است که با بینش اساطیری در پیوند است. «شکلهایی مانند گل... باغی که فواره‌ای در مرکز دارد... در بینش اسطوره‌ای از دیرباز نمودار اولین تصورات انسان از دایره هستی بوده است.»^{۱۰} وصف شاعر از این دایره هستی حاکی از تمامیت و کمال آن است و با دنیای دوران کودکی گره می‌خورد. از این دنیا در بند بعد با تعبیر «شهر خیالات سبک» یاد شده است. هنگامی که کودک در کوچه سنجاقکها گم می‌شود و به مهمانی دنیا می‌رود، وارد «دشت اندوه» می‌شود. به مهمانی دنیا رفتن تعبیری است از هبوط و افتادن به درون رنج، به دشت اندوه. تصاویر مربوط به باغ عدن و هبوط دو مطلب را به ذهن من می‌آورد که شاید ربط چندانی به موضوع مورد بحث نداشته باشد اما آوردن آن خالی از فایده نیست. یکی اینکه در نقد صورمثالی (archetypal criticism) تراژدی را اسطوره صورت مثالی هبوط آدم می‌دانند. به این معنی که قهرمان تراژدی مانند آدم بین دو دنیای فردوس سان و اسارت بارقرار گرفته است و مانند آدم به اختیار خود دنیای فردوس سان را وامی‌گذارد و به درون

رنج می افتد. در چنین دیدی چرخ سرنوشت (wheel of fortune) قهرمان تراژدی در انطباق کامل با دنیای دایره ای آدم است.^{۱۱} دیگر اینکه میلتون در پایان بخش دوازدهم فردوس گمشده *Paradise Lost* می گوید که وقتی آدم و حوا از بهشت رانده می شوند و هبوط می کنند، جهان را در برابر خویش می بینند. من نمی دانم که آیا سپهری با شعر میلتون آشنایی داشته است یا نه. اما فکر می کنم تصاویر دایره سبز و دشت اندوه و هبوط از دایره و یافتن دشت در برابر نظر چندان بی ارتباط با این مطلب نیست. اشارات ادبی به بعضی از اشعار و نوشته های غربی در هشت کتاب، که بعداً خواهد آمد، و نیز بیان شوق انگیز سهراب درباره دوست، مبنی بر نسبت داشتن او با افقهای باز اندیشه^{۱۲}، مؤید آن است که وی با شعر غرب آشنا بوده است.

باری، من شعری در سیر و سلوک خویش چیزهای زیادی را در روی زمین می بیند و همه را در نگاه خود گره می زند. چنین تجربه ای سبب می شود که نگاه او وسعت بیابد و خود را از قید مکانی خاص آزاد کند و خانه ای در طرف دیگر شب بسازد، یعنی جهتی که از قید زمان هم آزاد است:

اهل کاشانم، اما
شهر من کاشان نیست.
شهر من گم شده است.
من با تاب، من با تب
خانه ای در طرف دیگر شب ساخته ام.

اما پیش از رسیدن به این قسمت به چند تصویر مکرر آب و گل و روشنی توجه می کنیم. یکی از این تصاویر قفس بی دری است که در آن

روشنی پر پر می زند. این قفس همان قفسی است که در بندهای آغازین شعر از آن آواز شقایق به گوش می رسد. در اینجا روشنی به جای شقایق نشسته است. تصویر دیگر تصویر زنی است که نور درهاون می کوبد و زینت سفره اش نان و سبزی و دوری شب‌نم و کاسه داغ محبت است. تصویر دیگر تصویر پله‌هایی است که در فرود به گلخانه شهوت می رسد و در فراز به بام اشراق و سکوی تجلی. من شعری پس از رسیدن به بام اشراق مادرش را می بیند که آن پایین استکانها را در خاطره شط می شوید. به نظر می آید که «خاطره شط» چیزی جز آب شیر آب نباشد، زیرا بلافاصله تصویر شهر می آید، شهری که رویش هندسی سیمان و آهن و سنگ است. رویش این سه جلوروش درخت و گل و گیاه را می گیرد، آب شط را به زنجیر می کشد و مانع تراوش و گسترده‌گی نور می شود. به این ترتیب آب شط از جریان می افتد و به اسارت لوله‌های آهنی درمی آید و جریان آن تابع باز شدن شیر آب قرار می گیرد.

حالا ببینیم طرف دیگر شب چیست. معنای اولیه آن روز است. اما در معنای مجازی عبارت است از رفتن به ساحل دیگر، یعنی رسیدن به مرگ. پس «خانه» به معنای گور است، گوری به وسعت تمام زمین. من شعری با پیوستن به خاک با نباتات و آب و روشنی یگانه می شود. با آغاز زمین، یعنی با آغاز اساطیری، پیوند می خورد و به همان «گیاهی درهند» و «سفالینه‌ای از خاک سیلک» می رسد. تن خاکی او فنا می شود اما در وجود زنده باغچه و روشنی و آب بقا می یابد. در این دگرگونگی با تمام اجزای طبیعت انس برقرار می کند و همه اجزای طبیعت جان می یابند. مثلاً باغچه نفس می کشد، روشنی سرفه می کند، آب عطسه می زند، انارستان آواز می خواند، حقیقت به صورت اسبی مجسم شده است که شیهه می کشد. حالا چرا حقیقت اسبی است که شیهه می کشد؟ به این نکته در پایان مقاله می پردازیم. در اینجا به این مطلب می پردازیم که چرا من شعری در جایی از شعر از ما می خواهد که

«نپرسیم چرا قلب حقیقت آبی است.»

در شعر «نشانی» هم عشق و پرصداقت آبی است. من شعری در «روشنی، من، گل، آب» اعتراف می‌کند که «چیزهایی هست» که نمی‌داند. از ما هم می‌خواهد آن چیزها را به همان صورتی که وصف می‌کند بپذیریم و هرگاه در برابر «کوه چرا» قرار گرفتیم گل بچینیم و بخوریم. توجه داشته باشیم که دل حقیقت و عشق و پرصداقت آبی است و به رنگ آسمان است. اگر درباره آنها چون و چرا کنیم به دودآلوده می‌شوند، پاکی را دود می‌گیرد و رنگ آبی کدر می‌شود. پس بهتر است سؤال نکنیم و به گفته مولوی:

خامش کن و درخمش تماشا کن بلبل از گفت پای بست آمد^{۱۳}

اگر مجاز باشیم اندکی دل سخن مولوی را بشکافیم، می‌توانیم بگوییم که سخن گفتن و چون و چرا راه تماشا را بر ما می‌بندد. همانگونه که زبان گشودن بلبل او را زندانی قفس می‌سازد، ما هم اگر به گفتن درآیم پای پرندۀ نگاهمان به بنده کشیده می‌شود. تنها در خاموشی است که مرغ نگاه به پرواز درمی‌آید و از تماشای طرفه‌های هستی به حیرت می‌افتد. مولوی برای فرو بردن ما در حیرت رفتار نامعمولی با زبان در پیش می‌گیرد. مثلاً ترکیبهای معمول «دنیای عشق» یا «بارگاه عشق» جای خود را به ترکیب نامعمولی چون «مرعای عشق» می‌دهد:

لاغر آن خسته از مرعای عشق فربهان و تندرستان می‌رسند.^{۱۴}

سهراب نیز به تبع مولوی و به همان قصد عاداتهای زبانی را در هم می‌شکند. به جای ترکیبهای معمولی چون «سرنوشت خوب»، «عادت خوب»، «سرنوشت غدار»، «عادت زشت»، ترکیبهای نامعمول «سرنوشت تر» و «عادت سبز» به کار می‌برد. و همچنین ترکیبهای نامعمول دیگری

مانند «چراگاه رسالت»، «تمشک لذت»، «پرچین سخن»، «غفلت
زنکین»... استخدام این ترکیبها برای این است که جور دیگری ببینیم و از
تنگ چشمی بیرون بیایم، چه به گفتهٔ سعدی:

تنگ چشمان نظر به میوه کنند ماتماشاکنان بستانیم
هر گلی نوکه در جهان آید مابه عشقش هزار دستانیم

تنها در این صورت است که می‌توانیم در ذره ذرهٔ جان جهان حلول
کنیم و مثل بال حشره وزن سحر را بدانیم و مثل گلدان به موسیقی رویدن
گوش بدهیم. تنها با شاعر شدن نگاه است که می‌توانیم از محدودیتهای تن
رها شویم و در وجود طبیعت بگستریم. آن وقت درمی یابیم که هیچ صنوبری
با صنوبر دیگری دشمن نیست، بیدسایهٔ خود را به زمین نمی‌فروشد و نارون
شاخهٔ خود را رایگان به کلاغ می‌بخشد.

گفته‌اند که سهراب بینش افلاکی دارد و از بالا به زمین نگاه
می‌کند. درست‌تر این است که سهراب می‌خواهد بانفی عادت‌ها و تازه کردن
نگاه تعینات را از میان بردارد. چه وقتی تعینات از میان برداشته شود همه چیز
درهم گره می‌خورد و یگانه می‌شود. همه چیز آیات خدا می‌شود. آفریده‌های
خدا از تبعیض و تمایز رها می‌شوند. دیگر شب مظهر پلیدی و روز مظهر خوبی
نمی‌شود. کرکس هم مانند کبوتر زیبا می‌شود، گل شیدر با لالهٔ قرمز همسان
می‌شود. همه چیز در زنجیرهٔ بزرگ هستی^{۱۵} جای می‌گیرد و فقدان یک چیز
نظم زنجیره را به هم می‌ریزد.

و نگوییم که شب چیز بدی است.
و نگوییم که شب تاب ندارد خبر از بینش باغ...
و نخوانیم کتابی که در آن باد نمی‌آید
و کتابی که در آن پوست شبنم تر نیست

و کتابی که در آن یاخته‌ها بی‌بعدند.
 و نخواهیم مگس از سرانگشت طبیعت پیرد
 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 مادرپی چیزی می‌گشت.
 و بدانیم اگر نور نبود، منطق زنده پرواز دگرگون
 می‌شد.
 و بدانیم که پیش از مرجان خلئی بود در اندیشه
 دریاها.

در تمام شعر معاصر شب مظهر شقاوت و بیداد و آدم‌کشی است. یا تن ورم کرده‌ای
 است سخت در استاده هوا^{۱۶}، یا گلویی خونین^{۱۷} دارد. تنها در شعر سهراب
 است که شب از بدنامی درمی‌آید و حیثیت می‌یابد و هویت واقعی خود را در
 میان آفریده‌های خدا به دست می‌آورد.

در چنین دیدی مرگ و زندگی نیز هویت تازه‌ای می‌یابند. هر دو بال
 و پر دارند. هر دو وسعت یکسانی دارند. مرگ به تعبیری حکم نوزادی را دارد
 که در بن آب روان قرار گرفته است. با آب، که مظهر زندگی است، می‌بالد
 و می‌شکوفد. هم زندگی رسم خوشایندی است هم مرگ. مرگ دریچه‌ای به
 سوی روشنایی است. مرگ در ذات شب دهکده از صبح سخن می‌گوید.
 سر راه ظلمات، لبه صحبت آب برق می‌زند^{۱۸}.

درازای دیرنده زندگی از ازل تا به ابد گسترده است. از یک سو با
 آغاز زمین در پیوند است — با عهد ازل، که در آن نبض گلها می‌زند — و از
 سوی دیگر با مرگ. زندگی مساوی است با نوبرانجیر سیاه در دهان گس
 تابستان، حس غریب مرغ مهاجر، خبر رفتن موشک به فضا، شستن بشقاب،
 مجذور آینه، گل به توان ابدیت... در این تساوی و جایگزینی همه چیز از

اهمیت و ارزش و اعتباری یکسان برخوردار است و هیچ چیزی والا تر از چیز دیگری نیست. بنابراین برای اینکه بتوانیم همه چیز را مثل هم ببینیم باید غبار عادت را از چشمها برداییم. به گفته مولوی:

عادت خود را بگردانم به وقت این غبار از پیش بنشانم به وقت
برائثر عادت است که یاد گرفته ایم کبوتر را با واژه «زیبا» وصف کنیم و
کرکس را با واژه «زشت». فاصله گرفتن از جلوه های یگانه هستی سبب شده
است که پیوند خود را با آغاز زمین از دست بدهیم. از وقتی یاد گرفته ایم به
هر چیز نامی بدهیم و به تعبیر سهراب در شعر «نزدیک آی» از «خزۀ نام»
پوشیده شده ایم، چشمهای ما دیگر چیزها را در عریانی و معصومیت ازلیشان
نمی بیند:

تورا دیدم، از تنگنای زمان جستم.
تورا دیدم، شور عدم در من گرفت.
و بیندیش که سودایی مرگم. کنار تو، زنبق سیرابم.
دوست من، هستی ترس انگیز است.
به صخره من ریز، مرا در خود بسای، که پوشیده از خزۀ نامم.

من شعری می خواهد «پوستۀ انسانی خود را بیفکند و عریان در آفتاب دراز
کشد، زیرا «خزۀ نامها» یعنی زبان، که جهان را می نامد و «انسانی»
می کند، در عین حال خاموشی ازلی چیزها را می آشوبد و... غباری بر پا
می کند که مانع دیدار چیزها در عریانی و معصومیت ازلیشان است.»^{۱۹} برای
رهایی از «خزۀ نام» باید واژه ها شسته شود و به باد و باران تبدیل شود. چه
باد بر همه چیز یکسان می وزد و باران هم بر همه چیز یکسان می بارد. برای
اینکه بارانی بشویم و اصلاً خود باران بشویم باید مانع ریزش آن، یعنی
چترها، را ببندیم و هر چیز و هر کاری را زیر باران انجام بدهیم و زیر باران

نیلوفر بکاریم. گفتنی است که باران (تصویر مکرر آب) با گل (اینجا نیلوفر) در شعر «روشنی، من، گل، آب» وقتی با روشنی و من شعری ترکیب شوند تشکیل خوشه زیست را می دهند. باری، زندگی که مساوی تمام چیزهای موجود در آسمان و زمین بود، حالا مساوی می شود با تر شدن پی در پی و آب تنی کردن در حوضچه «اکنون» به تعبیری، باران یا آب حقیقت هستی می شود. رسیدن به این حقیقت و یگانه شدن با آغاز زمین عریانی بدوی در حضور طبیعت است.

رخت ها را بکنیم:
آب در یک قدمی است.
روشنی را بچشم...
گرمی لانه لک لک را احساس کنیم.
روی قانون چمن پا نگذاریم.

چرا نباید روی قانون چمن پا بگذاریم؟ چون من شعری در آغاز شعر مشخص کرده است که خدا روی قانون گیاه است. نکته دیگر اینکه سه تصویر آب و روشنی و چمن را برجسته تر نشان داده ام تا سه موتیف آغاز شعر از نگاهمان دور نشود.

من شعری پس از تجربه تازه زندگی و شناخت و شناساندن ابعاد زندگی به سراغ مرگ می رود. پیش درآمد آن تب و زخم و بیماری است. اما این سه نیز بعد تازه ای می یابند و از تلقی ناهنجار و چندش آور متداول خلاص می شوند. تب چیز بدی نیست چون آدم را در تماس با دست نیافتنیها قرار می دهد و سبب می شود گوش و بزرگی موسیقایی خاصی بیابد. زخم چیز بدی نیست زیرا سبب می شود که آدم با زیر و بمهای زمین آشنا شود. بیماری چیز بدی نیست چون در بستر بیماری حجم گل چند برابر می شود.

دیده ام گاهی در تب، ماه می آید پایین،

می رسد دست به سقف ملکوت.
دیده ام، سهره بهتر می خواند.
گاه زخمی که به پا داشته ام
زیر و بم های زمین را به من آموخته است.
گاه در بستر بیماری من، حجم گل چند برابر شده است.
و فزون تر شده است، قطر نارنج، شعاع فانوس.

پس وقتی که تب و زخم و بیماری مایه گسترش و اعتلای وجود آدمی
می شود، مرگ هم به طریق اولی چنین است و همان گونه که پیشتر گفتیم،
در ارتباط کامل با زندگی است.

من هر گاه وصف مرگ را از زبان سهراب می شنوم و به «صورت
طلایی» آن می اندیشم، هم وصف مرگ از زبان سن فرانسیس دریادم زنده
می شود و هم وصف مرگ از زبان پابلونرودا. سن فرانسیس در «سرود
خورشید Canticle of the Sun» مرگ را خواهر می نامد و خدا را
بخاطر ارزانی داشتن چنین خواهری به آدمیان سپاس می گوید. شاید در اینجا
بی مناسبت نباشد که قسمتی از این سرود را بیاورم تا نزدیکی اندیشه او و
سهراب — که به لحاظ تاریخی و فرهنگی بسیار دور از هم اما جانشان یگانه
است — روشن شود.

ای خداوند خدای علی اعلاّی مهربان، حمد و جلال و افتخار و ثنا از آن
توست!

ستایش می کنم خداوند خدا را و جمیع مخلوقاتش را؛ بخصوص برادرمان
خورشید را، که روز را برایمان می آورد و نور را برایمان می آورد...
ستایش می کنم خداوند خدا را به خاطر خواهرمان ماه، و به خاطر
ستارگان....

ستایش می کنم خداوند خدا را به خاطر برادرمان باد، و به خاطر هوا و ابر...
ستایش می کنم خداوند خدا را به خاطر خواهرمان آب...

ستایش می‌کنم خداوند خدا را به خاطر برادرمان آتش...
ستایش می‌کنم خداوند خدا را به خاطر مادرمان زمین...
ستایش می‌کنم خداوند خدا را به خاطر خواهرمان مرگ تن که هیچ انسانی
را یارای گریز از آن نیست. وای بر آنکه در گناه کبیره بمیرد! متبرک باد
کسانی که در کنف اراده بسیار مقدس تو گام برمی دارند، زیرا مرگ دوم
قدرت گزند رسانیدن به آنها را نخواهد داشت.^{۲۰}

و اما پابلونرودا در بلندبهای ماچوپچو مرگ را با ردایی سرخ تصویر می‌کند:

تو هرگز به کاوش جیبی نیامدی
دیدار توبی ردایی سرخ میسر نبود.

و در ادامه چنین می‌گوید:

اما تو می‌آیی — آی مرگ — نه موج موج
بل چون شکفتنی از زلال شبانه^{۲۱}

جالب اینکه این دو تصویر شباهت زیادی با تصاویر سهراب از مرگ دارد. در
شعر سهراب مرگ صورت طلایی دارد و می‌روید:

غبار عادت پیوسته در مسیر تماشاست.
همیشه با نفس تازه راه باید رفت
وفوت باید کرد
که پاک پاک شود صورت طلایی مرگ.^{۲۲}

*

برای بته نوری مرگ آب را معنی کردم^{۲۳}

*

مرگ در ذهن افاقی جاری است^{۲۴}

*

ومن آنان را، به صدای قدم پیک بشارت دادم
و به نزدیکی روز، و به افزایش رنگ.
به طنین گل سرخ، پشت پرچین سخن های درشت.^{۲۵}

طنین گل سرخ در «صدای پای آب» با تعبیر «سخن زنده تقدیر» بیان می شود. اگر سخن زنده تقدیر را مرگ بدانیم — که با توجه به اینکه در پایان قسمت مربوط به وصف مرگ آمده، چنین است — مرگ همان گل سرخ است.

درنبدیم به روی سخن زنده تقدیر که از پشت چپهای
صدا می شنویم.

چپر، پرچین، گل سرخ تصاویر مکرر درخت است که از موتیفهای اصلی «صدای پای آب» است. قبلاً هم نشان داده ایم که درخت با آب و روشنی پیوندی ناگسستنی دارد و هر سه با من شعری تشکیل پاکی خوشه زیست را می دهند. همچنان که آب مظهر زندگی است، بته مرگ هم در بن آن قرار دارد و بته به دلیل آنکه تصویر مکرر درخت است با گل سرخ یکی است و گل سرخ هم چیزی جز سخن زنده تقدیر یا مرگ نیست.

پیچیدگی این تصاویر و تکرار آنها در یکدیگر و شمول آنها در مرگ و زندگی به صورت راز در می آوردشان. چنین رازی به تصویر می آید اما در محدوده ادراک نمی گنجد. اصلاً چرا گل سرخ سرخ است؟ چرا زرد نیست؟ چه حکمتی در آن نهفته است؟ به همین سبب، من شعری، در پایان بر این نکته تاکید می کند که شناسایی راز گل سرخ نه کار ماست.

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

دست در جذبۀ یک برگ بشویم و سرخوان برویم.
صبح ها وقتی خورشید، درمی آید متولد بشویم.
هیجان را پرواز دهیم.
روی ادراک فضا، رنگ، صدا، پنجره گل نم بزنیم.
آسمان را بنشانیم میان دو هجای «هستی».
ریه را از ابدیت پرو خالی بکنیم.
باردانش را از دوش پرستوبه زمین بگذاریم.
نام را بازستانیم از ابر،
از چنار، از پشه، از تابستان.
روی پای تر باران به بلندی محبت برویم.
در به روی بشو و نور و گیاه و حشره باز کنیم
کارما شاید این است
که میان گل نیلوفر و قرن
پی آواز حقیقت برویم.

می بینیم که تصاویر پایان شعر— گل سرخ، برگ، خورشید، چنار،
باران، نور، گیاه، گل نیلوفر— تصاویر مکرر درخت و آب و روشنی است و ما
در طی مقاله به قدر وسع نشان داده ایم که سه موتیف اصلی شعر به کل
ساختار آن وحدت می دهد. همچنین توجه به این نکته لازم است که «پشت
دانایی» تکرار «سایه دانایی» آغاز شعر است. «گل نیلوفر» هم همان گل
اسطوره ای است که درباره آن توضیح داده ایم و نقش ارگانیکی آن را در
ساخت و بافت شعر مشخص کرده ایم. تنها یک نکته می ماند و آن «آواز
حقیقت» است.

«آواز حقیقت» همان «شیهۀ حقیقت» است که در قسمتهای قبلی
شعر آمده بود. آوردن آواز در آخرین مصراع شعر به جای شیهه، شیوه ای است
که شاعر به واسطه آن پیوند ساختاری کل شعر را موکد می سازد. به این معنی

که شاعر با این شیوه آواز حقیقت را با آواز شقایق و آواز باد (باد اذان گو) گره زده است تا «حقیقت» بیان استعاری موتیفهای اصلی شعر گردد. حال بینیم این حقیقت که به صورت اسب مجسم شده است چیست. برای پی بردن به حقیقت این «حقیقت» به سراغ اوپانیشادها، کتاب مقدس هندوان می رویم و قسمت زیر را از بخش «بریهید ارنیکه» باهم می خوانیم:

بدرستی فجر بمثابه ی سراسب قربانیست و آفتاب چشمان او و باد نفس او و آتش جهانی دهان باز او و سال تن اسب قربانی است. آسمان پشت او، هوای محیط شکم او، زمین احشاء و امعاء او، اقطار جهان پهلوهایی او و اقطار میانه دنده های او و فصول قوائم او و ماهها و نیمه ماهها مفاصل او، روزها و شب ها پایهای او، ستاره ها استخوانهای او و ابرها گوشت او. ریگ غذائیت که در معده او و رودها روده های او است. کبد و ریه های او کوهها هستند و گیاهها و درختان موهای او، مشرق پیش او و مغرب پشت او است. چون او دهن دره کند برق می زند و چون خود را تکان دهد رعد میگرد و چون بول کند باران می آید و صدا همان شیهه ی او است... دریا منشأ او است.^{۲۶}

به این ترتیب، در پایان شعر از دایره آن دور می زنیم و دوباره به همان نیلوفر اسطوره ای جهان بنیاد می رسیم. زیرا در منطق خاص شعر و به مدد همدمی جادویی تقارن اسب اسطوره ای جهان بنیاد با نیلوفر اسطوره ای جهان بنیاد یگانه می شود.^{۲۷} نهایت اینکه نیلوفر جلوه های گوناگون می یابد. گاهی به صورت گیاه درمی آید، گاهی در صورت درخت و گل سرخ و شقایق تجلی می کند، گاهی نقش سفالینه ای از خاک سیلک می شود، گاهی در باغ حلول می کند، با سنگ و نور و تمام چیزهای دیگر یگانه می شود و دست آخر جلوه اسب می گردد^{۲۸} و اصلاً خود شعر «صدای پای آب» می شود. چه کل شعر چیزی جز بیان استعاری این «حقیقت» نیست.

یادداشتها

- ۱ — موتیف (motif) عبارت است از مضمون، شخصیت یا الگوی بیانی مکرر در ادبیات یا فولکلور. امکان دارد به صورت مضمون مکرری در تعدادی از آثار مختلف ادبی بیاید، مثل مضمون «فناناپذیری هنر» در آثار شکسپیر و کیتزوییتس و بسیاری دیگر. عنصر مکرر در یک اثر خاص هم موتیف است. (رجوع کنید به: اصطلاحات ادبی Literary Terms تألیف Karl Beckson & Arthur Gans ، ص ۱۲۹.)
- ۲ — از شعر «روشنی، من، گل، آب.»
- ۳ — دکتر کدکنی عبارت «پیرنگ درونی» poetic plot را از قول نوصورت گرایان روسی می آورد و شعر سهراب را فاقد آن می داند. البته در اثبات ادعای خود هیچ گونه دلیلی نمی آورد. (رجوع کنید به موسیقی شعر، ص ۲۰.)
- ۴ — محمدجعفر یاحقی، «اسطوره در شعر امروز ایران»، مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه فردوسی، شماره چهارم، سال دوازدهم، شماره مسلسل ۴۸، زمستان ۱۳۵۵، ص ۷۸۹.
- ۵ — به نقل از مقاله ارجمند «نیلوفر» نوشته ژاله متحیدن در مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه فردوسی، شماره سوم، سال دوازدهم، شماره مسلسل ۴۷، پاییز ۱۳۵۵، صص ۵۲۵-۵۲۴.
- ۶ — همان، ص ۵۳۲.
- ۷ — درباره فضای بی پرسپکتیو مینیاتورهای ایرانی رجوع کنید به: داریوش شایگان، بتهای ذهنی و خاطره ازلی، انتشارات امیرکبیر، ۱۳۵۵، ص ۸۲. لازم به تذکر است که در این قسمت از تعبیر این کتاب درباره مینیاتور استفاده کرده ام و آن را به شعر سهراب انطباق داده ام.
- ۸ — منبع ذیل پانوش ۵، ص ۵۲۵.
- ۹ — بلبل زشاخ سرو به گلبانگ پهلوی / می خواند دوش درس مقامات معنوی / یعنی بیا که آتش موسی نمود گل / تا از درخت نکته توحید بشنوی... / این قصه عجب شنوازیخت وازگون / ما را بکشت یار به انفاس عیسوی.
- توجه داریم که از طریق همدمی جادویی تقارن درخت سرو با آتش موسی (اخضرنار) گره می خورد و آواز بلبل در مصرع اول جای خود را به صدای خدا می دهد که از میان اخضرنار به موسی می گوید: انی انا الله رب العالمین و در مصرع بعدی با انفاس عیسوی متقارن می شود.
- شاید بی مناسبت نباشد که در پیوند با حالت تقارن در شعر حافظ و سهراب از کتاب ارجمند بتهای ذهنی و خاطره ازلی مطلبی را درباره یکی از مینیاتورهای قرن پانزدهم متعلق به مکتب تبریز بیاوریم: «در این مینیاتور سه رویداد در زمانها و فضاها گوناگون و بدون پیوند منطقی در کنار هم

نشان داده شده است: صحنه‌ای که موسی با نیزه خود قوزک پای عوج را سوراخ می‌کند، صحنه‌ای که محمد پیغمبر اسلام به پیشباز علی (امام اول) رفته است و صحنه‌ای که مریم مقدس فرزند خدا را در آغوش گرفته است — بهترین گواه برسه شاخه سنت ابراهیمی (ص ۸۳)».

۱۰ — داریوش شایگان، «بینش اساطیری»، الفبا، جلد ۵ (اسفند ۵۳)، ص ۹.

11. Northrop Frye, *Anatomy of Criticism* (Princeton, 1957), p.

۱۲ — بزرگ بود

و از اهالی امروز بود

و با تمام اقدای باز نسبت داشت...

۱۳ — گزیده غزلیات شمس، به کوشش دکتر محمدرضا شفیعی کدکنی، چاپ سوم، تهران: شرکت سهامی کتابهای جیبی، ۱۳۶۰، ص ۱۴۵.

۱۴ — همان، ۱۷۱.

۱۵ — عبارت «زنجره بزرگ هستی» ممکن است کتاب معروف Lovejoy را با عنوان *The Great Chain of Being* به ذهن بیاورد. اما منظور من در اینجا نظم سلسله مراتب و هرمی مورد بحث در آن کتاب نیست. چون بینش سهراب بینش اساطیری است و در چنین بینشی سلسله مراتب جایی ندارد.

۱۶ — تعبیر از نیماست.

۱۷ — تعبیر از شاملوست.

۱۸ — از شعر «تا انتها حضور»، آخرین شعر هشت کتاب.

۱۹ — داریوش آشوری، «سپهری در سلوک شعر»، ص ۲۹.

۲۰ — «سرود خورشید» را از ترجمه انگلیسی آن که به دست ماتیو آرنولد انجام گرفته است به فارسی برگردانده‌ام. این هم اسم و رسم مأخذ آن:

Edmund Volpe, *A Reader's Guide to William Faulkner* (New York: Farrar, Straus and Giroux, 1970), p. 98

۲۱ — از ترجمه دکتر احمد کریمی حکاک و دکتر فرامرز سلیمانی.

۲۲ — از منظومه «مسافر».

۲۳ — از شعر «سبز به سبز»

۲۴ — از «صدای پای آب».

۲۵ — از «سوره تماشا».

۲۶ — «بربهدارنیکه اوپه نیشد»، گزیده اوپه نیشدها، ترجمه دکتر رضازاده شفق، تهران:

بنگاه ترجمه و نشر کتاب، ۱۳۴۵، صص ۶۴ — ۶۳.

۲۷ — «در بینش اساطیری به قول «کسیرر» انتخاب علل کاملاً آزاد است: هر چیزی ممکن است از چیز دیگر پدید آید. جهان ممکن است از جسم حیوانی به وجود آید یا از «هسته ازلی» یا از گل نیلوفری که روی آبهای آغازین می‌شکفت (هند) زیرا در بینش اساطیری هر چیزی می‌تواند با هر چیز دیگر تماس زمانی و بعدی، حاصل کند». (بتهای ذهنی و خاطره ازلی، ص ۱۳۳).

۲۸ — «تصویری که لحظه‌ای خاص طرح می‌کند، محیط به همه چیز است و همه چیز را از بی اهمیت‌ترین جزئیات گرفته تا مهم‌ترین کلیات دربرمی‌گیرد، زیرا تقارن، همبودی، و «همرویدادی» همه این عناصر است که به این لحظه خاص صورت می‌بخشد». (بتهای ذهنی و خاطره ازلی، ص ۱۳۸).

پاکی خوشه زیست

سه موتیف آب و گل و روشنی، که در مقاله پیشین به آن پرداختیم، مایه وحدت ساختاری و مضمونی بسیاری از شعرهای سپهری است. گاهی این سه با من شعری یگانگی حاصل می‌کنند و باهم تشکیل «خوشه زیست» را می‌دهند. در بیشتر جاها این سه موتیف باهم ترکیب می‌شوند و با صورت و تعبیر مختلف بیان می‌شوند، یا در یکدیگر مستحیل می‌گردند. در این مقاله نخست از یگانگی سه موتیف بامن شعری در شعر «روشنی، من، گل، آب» سخن می‌گوییم و سپس به ترکیب سه موتیف باهم و استحاله آنها در یکدیگر می‌پردازیم.

ابری نیست.

بادی نیست.

می‌نشینم لب حوض:

گردش ماهی‌ها، روشنی، من، گل، آب.

پاکی خوشه زیست.

مادرم ریحان می‌چیند
نان و ریحان و پنیر، آسمانی بی ابر، اطلسی هایی تر.
رستگاری نزدیک: لای گل های حیاط.

نور در کاسهٔ مس، چه نوازش ها می ریزد!
نردبان از سردیوار بلند، صبح را روی زمین می آرد.
پشت لبخندی پنهان هرچیز.
روزی دارد دیوار زمان، که از آن، چهرهٔ من پیدا است.
چیزهایی هست، که نمی دانم.
می دانم، سبزه ای را بکنم خواهم مرد.
می روم بالا تا اوج، من پراز بال و پر.
راه می بینم در ظلمت، من پراز فانوسم.
من پراز نورم و شن.
و پراز دارو درخت.
پریم از راه، از پل، از رود، از موج.
پریم از سایهٔ برگی در آب:
چه درونم تنهاست.

شاعر لحظهٔ خاصی را برای بیان مقصود خویش انتخاب کرده است.
در این لحظهٔ خاص، آسمان بی ابر است و باد هم نمی آید. زیرا آسمان ابری
تصاویر را تیره می‌کند و آمدن باد نیز نظم تصاویر را پریشان می‌سازد. من
شعری کنار حوض می‌نشینم، به ماهیها نگاه می‌کنم و عکس خودش و روشنی
و گل را درون آب می‌بینم. سپس نگاهش را از آب برمی‌گیرد و مادرش را
می‌بیند که در باغچهٔ حیاط ریحان می‌چیند، از آنجا نگاهش را به بالا
می‌فرستد و آسمان بی ابر را می‌بیند و دوباره نگاهش را به پایین می‌کشد و
اطلسیها را در باغچه می‌بیند. بعد کاسهٔ مس و بازی نور را در آن تماشا
می‌کند. دوباره نگاهش را از نردبان به بالا می‌کشد و تیغهٔ آفتاب را بر لبهٔ

نردبان می‌بیند. دست آخر به خودش باز می‌گردد و پیوند خویش را با عناصر طبیعت بیان می‌کند، عناصری که در ارتباط با خوشه زیست است. مایه ارتباط روشنی من و گل، آب حوض است و مایه پیوند صبح و زمین، نردبان. لابد تصویر دیوار و نردبان هم توی آب افتاده است. دیوار زمان در ارتباط با دیوار بلند است. من شعری چهره خود را از روزن دیوار می‌بیند. پشت دیوار در آب پیدا نیست. بنابراین بعضی چیزها براو معلوم نیست. اما چیزهایی براو معلوم است و قابلیت‌های خود را هم می‌داند. اجازه بدهید روی این نکات تأمل کنیم.

۱ — چرا من شعری می‌گوید: «می‌دانم سبزه‌ای را بکنم خواهم مرد»؟ در این باره در مقاله پیشین توضیح داده‌ایم. در اینجا این راه می‌افزایم که سبزه در پیوند با گل است که از یک سو با من شعری یگانه است و از سوی دیگر در پیوند با گل‌های حیاط است. حال اگر توجه داشته باشیم که رستگاری لای گل‌های حیاط است و این سخن را با «خدایی که در این نزدیکی است / لای این شب‌بوها...» در «صدای پای آب» قیاس کنیم، منظور روشنتر می‌شود. از آنجا که رستگاری و به طریق اولی خدا لای گل‌ها منزل دارند، کندن سبزه تجاوز به حریم آنهاست و محروم کردن مظاهر حیات از سرچشمه وجودی‌شان.

۲ — چرا من شعری می‌رود بالا تا اوج؟ می‌توان چنین انگاشت که او از طریق عکس نردبان که درون آب افتاده است از نردبان بالا می‌رود و بر سر دیوار بلند درمی‌آید، و چون دیوار بلند با دیوار زمان در پیوند است، پس من شعری هم تا اوج می‌رود. اما در قسمت بعد این مصراع سخن از چیز دیگری است و آن اینکه دلیل بالا رفتن من شعری پُر بودن او از بال و پر است. برای روشن شدن مطلب به «صدای پای آب» برمی‌گردیم. در آنجا آمده است: «قفسی بی در دیدم که در آن، روشنی پر پر می‌زد». همچنان که پیداست، روشنی به صورت پرنده‌ای مجسم شده است که بال بال می‌زند.

پس می‌توانیم بگوییم که من شعری به دلیل یگانگی با روشنی و از آن جهت که روشنی در حقیقت پرنده است، بال و پرهم دارد.

۳ — چرا من شعری پراز فانوس و نور و درخت و... است؟ نخست اینکه همه اینها تصاویر مکرر روشنی و گل و آب است. یگانگی من شعری با این تصاویر سبب می‌شود که مالا مال از آنها باشد. در حقیقت تصویر حوض جهان کوچکی است که کل جهان بزرگ را در خود منعکس کرده است. به همین دلیل، شعر از نگرش جزئی شروع می‌شود و به نگرش کلی می‌رسد. و این موضوع منطبق با بینش اساطیری است. در بینش اساطیری «تصویری که لحظه‌ای خاص طرح می‌کند، محیط بر همه چیز است و همه چیز را از بی‌اهمیت‌ترین جزئیات گرفته تا مهم‌ترین کلیات در برمی‌گیرد، زیرا تقارن، همبودی و «همرویدادی» همه این عناصر است که به این لحظه خاص صورت می‌بخشد.»^۱

۴ — چرا در پایان من شعری می‌گوید: «چه درونم تنه‌است»؟ در تفسیر آن گفته‌اند: «[شاعر] نمی‌تواند دروغ بگوید. لحظه‌ای که می‌رود باز نمی‌گردد و از آن تجربه عارفانه چیزی جز تنهایی درون بجا نمی‌ماند. او نیز چون ما سرانجام میان خود و طبیعت فاصله‌ای می‌بیند. مستی آن لحظه وحدت و خمار ادراک این فاصله ناگزیر، بزرگترین بهانه شعر گفتن است: تکرار لحظات وحدت با هستی و ادامه و استمرار بخشیدن به آن.»^۲ این تفسیر در صورتی درست است که دو نقطه توضیحی را نادیده بگیریم. اما با در نظر گرفتن دو نقطه توضیحی می‌توانیم بگوییم تنهایی درون نتیجه پر شدن از نور و شن، دار و درخت، راه، پل، رود، موج، و سایه برگی در آب است. و این سخن چیزی جز تعبیر «تهی سرشار» نیست. سهراب در شعرهای خود آن را مرتب باز می‌گوید:

کنار تو تنها ترشده‌ام.

از تو تا اوج تو، زندگی من گسترده است.
از من تا من، تو گسترده ای.

(«گردش سایه ها»، ص ۱۸۹)

ما چنگیم: هراتار از ما دردی، سودایی،
زخمه کن از آرامش نامیرا، ما را بنواز
باشد که تهی گردیم، آکنده شویم از والا «نت» خاموشی.

(«نیایش»، ص ۲۶۰)

خوابم چه سبک، ابر نیایش چه بلند، و چه زیبا بوته
زیست، و چه تنها من!

تنها من، و سرانگشتم در چشمه یاد، و کبوترها لب آب...
من از تو پریم، ای روزنه باغ هم آهنگی کاج و من و ترس!
(«وجه تنها»، ص ۲۶۴)

به نظر می رسد که بر اثر همین تنهایی و در عین حال سرشاری درون است که
من شعری ساکن هیچستان می شود، جایی که در آن رگهای فضا که در عین
حال رگهای او هم هست خبروا شدن گل را از دورترین بوته خاک می آورند.
حالا ببینیم یگانگی روشنی و گل و آب راه بر چه تصاویری
می گشاید و چه جلوه هایی به خود می گیرد. تصویر «بیشه نور» را در پایان شعر
«در گلستانه» از نظر می گذرانیم.

در دل من چیزی است، مثل یک بیشه نور، مثل خواب دم صبح
و چنان بی تابم، که دلم می خواهد
بدوم تا ته دشت، بروم تا سرکوه.
دورها آوایی است، که مرا می خواند.

«بیشه نور» که جلوه دیگری از روشنی و گل است در شعر «نشانی» به
صورت «شاخه نور» و «لانه نور» در مطلع و مقطع متجلی می شود:

«خانه دوست کجاست؟» در فلق بود که پرسید سوار.
آسمان مکشی کرد.
رهگذر 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 خواب خدا سبزتر است
و در آن عشق به اندازه پرهای صداقت آبی است.
می روی تا ته آن کوچه که از پشت بلوغ، سربردمی آرد،
پس به سمت گل تنهایی می پیچی،
دو قدم مانده به گل،
پای فواره جاوید اساطیر زمین می مانی
و ترا ترسی شفاف فرا می گیرد.
در صمیمیت سیال 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.»

شاخه نوری که به تاریکی شنها بخشیده می شود، گویی با حرکت انگشت
رهگذر که شاخه نور را از لب برمی دارد به صورت سپیداری در می آید. راست
قامت بودن سپیدار با حالت انگشت مقارنه دارد. در پایان شعر، سپیدار جای
خود را به کاج بلندی می دهد که نوک شاخه هایش لانه نور است. مسیری که
به اسب سوار نموده می شود از شن نورانی شده به پای سپیدار و از آنجا به پای
فواره جاوید اساطیر زمین منتهی می شود. فواره در دو قدمی گل تنهایی است.
می توان گفت این گل همان گل نیلوفری است که طبق اساطیر هندی
برآبهای آغازین می شکفت^۳. دیگر اینکه فواره در ارتباط با نور است. اکنون

واقعۀ های شعر را که همبود و همرویداد هستند از نظر می‌گذرانیم: سوار دنبال خانۀ دوست می‌گردد، آسمان مکث می‌کند، زمین بر اثر شاخۀ نور نورانی می‌شود، لانه نور بر سر کاج بلند قرار دارد. در ضمن می‌دانیم که در «صدای پای آب» منزلگاه خدا پای کاج بلند است. آیا می‌توانیم بگوییم که کاج جایگزین درخت زیتون شده است و جلوه جمال خدا از آن ساطع است؟ علاوه بر این بعید نمی‌دانم که سهراب در کل شعر «نشانی» به سورۀ نور توجه داشته است. در اینجا آوردن ترجمۀ قسمت مربوط از سورۀ نور خالی از لطف نیست:

الله است روشن دارنده آسمانها و زمین، صفت نور او چون تولۀ قنديل است، در سر تولۀ آن قنديل چراغی، آن چراغ در آبگینه قنديل، آن آبگینه راست گویی که ستاره‌ای است روشن، می‌فروزند از روغن درختی برکت کرده در آن، درخت زیتون نه همه شرقی و نه همه غربی

(کشف الاسرار میبیدی)

و حالا به نکته دیگری می‌پردازیم. در آن قسمت از شعر «در گلستانه» که نقل کرده‌ایم، من شعری که در دلش بیشه نور هست می‌خواهد سرکوه برود، زیرا آنجا آوایی است که او را به خود می‌خواند. این آوای دور به یک لحاظ همان «شیهه پاک حقیقت از دور» و «آواز حقیقت» است که قبلاً آن را بررسی کرده‌ایم. به لحاظ دیگر این آوای دور در شعر «ندای آغاز» به صورت وسعت بی‌واژه‌ای در می‌آید که همواره او را به خود می‌خواند. با توجه به اینکه «ندای آغاز» با نام سهراب آغاز و پایان می‌گیرد، می‌توانیم بگوییم «وسعت بی‌واژه» عبارت از «سپهر» است، که نام خانوادگی سهراب منسوب به آن است.

باید امشب چمدانی را

که به اندازه پیراهن تنهایی من جا دارد، بردارم

و به سمتی بروم
که درختان حماسی پیداست
رو به آن وسعت بی واژه که همواره مرا می خواند.

با توجه به قرینه ای که بین این قسمت از «ندای آغاز» با آن قسمت از «در گلستانه» وجود دارد، می توان گفت که «بیشه نور» در اینجا جای خود را به «درختان حماسی» داده و سهراب در پیوند با سهراب شاهنامه قرار گرفته است. اگر چنین باشد، «وسعت بی واژه» که در ارتباط با آوای دور سرکوه است، بر سیمرغ که بالای کوه قاف آشیان دارد دلالت می کند. به نظر من دو قرینه در شعر مؤید این مطلب است. یکی اینکه حرکت شعر از زمین به زمان است. دیگر اینکه اشاره به فروغ — «مثلاً شاعره ای را دیدم / آنچنان محو تماشای فضا بود که در چشمانش / آسمان تخم گذاشت» — نام خانوادگی او، یعنی فرخزاد، را در ارتباط با سهراب و سیمرغ قرار می دهد.

البته این حالت استحاله و تغییر صورت دادن تصاویر در بافت کل شعر و ساختار آن معنی می دهد و شاعر با پیوندهایی که بین عناصر شعری ایجاد می کند چنین چیزی را ممکن می سازد. عنوان «ندای آغاز» بسیار گویاست. کسی که سهراب را صدا می زند یا ندا می دهد، «آغاز» است. «آغاز» در ابتدای شعر با هوا قیاس می شود، بعد به صورت چلچله در می آید، زیرا همان گونه که «آغاز» من شعری را ندا می دهد، آواز چلچله هم او را به هجرت می خواند. بعد، «آغاز» با آسمان یگانه می شود، چون آسمان هم به کاسه آب هجرت می کند. از این سبب تصویر چلچله در تصویر آسمان مستحیل می شود.

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.

صبح خواهد شد
و به این کاسه آب
آسمان هجرت خواهد کرد.

یگانه شدن چلچله و آسمان با اشاره ظریفی که به شعر فروغ می شود مسجل می گردد: «و پرستوها در گودی انگشتان جوهریم تخم خواهند گذاشت» در شعر فروغ جای خود را به «... در چشمانش آسمان تخم گذاشت» در شعر سهراب می دهد. آقای دکتر سیروس شمیسا در این باره گفته اند: «در شعر سهراب، می توان آسمان را به علاقه حال و محل، مجازاً پرستو گرفت.»^۴ باری این تصویر در پایان با «وسعت بی واژه» پیوند می یابد. «وسعت بی واژه» هم همان «آغاز» است و «آغاز» هم همان حقیقت جهان بنیادی است که به آن اشاره کرده ایم.

احتمال زیاد هم هست که «وسعت بی واژه» عبارت باشد از شهری در پشت دریاها در شعری به همین نام. قرینه ها و مشابهتهایی که بین «ندای آغاز» و «پشت دریاها» وجود دارد این احتمال را تقویت می کند.

قایقی خواهم ساخت.
خواهم انداخت به آب
دور خواهم شد از این خاک غریب
که در آن هیچکسی نیست که دریشه عشق
قهرمانان را بیدار کند

قایق از تورتهی
و دل از آرزوی مروارید،

همچنان خواهم راند.
نه به آبی ها دل خواهم بست.
نه به دریا — پریانی که سراز آب بدر می آرند
و در آن تابش تنهایی ماهی گیران
می فشاندند فسون از سرگیسوهاشان.

همچنان خواهم راند.
همچنان خواهم خواند:
«دور باید شد، دور.
مرد آن شهر اساطیر نداشت.
زن آن شهر به سرشاری یک خوشه انگور نبود.
هیچ آینه تالاری، سرخوشی ها را تکرار نکرد.
چاله آبی حتی، مشعلی را ننمود.
دور باید شد، دور.
شب سرودش را خواند،
نوبت پنجره هاست.»

همچنان خواهم خواند.
همچنان خواهم راند.

پشت دریاها شهری است
که در آن پنجره ها روبه تجلی باز است.
بام ها جای کبوترهایی است، که به فوراً 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.
خاک، موسیقی احساس ترا می شنود
و صدای پرمرغان اساطیر می آید در باد.

پشت دریاها شهری است
که در آن وسعت خورشید به اندازه چشمان سحرخیزان است.
شاعران وارث آب و خرد و روشنی اند.

پشت دریاها شهری است!
قایقی باید ساخت.

همچنان که پیداست، تصویر «بیشه نور» که در شعر «ندای آغاز» به صورت شاخه نور و لانه نور درآمده بود، اینجا با تصویر «بیشه عشق» ظاهر می شود. همچنین «شاخه نور» جای خود را به «شاخه معرفت» می دهد. دیگر اینکه «بازترین پنجره» در «ندای آغاز» که شاعر از آن با مردم صحبت می کند در اینجا پنجره هایی می شود که روبه تجلی باز است. به علاوه، بیشه عشق که مکان قهرمانان است، در «ندای آغاز» سمت درختان حماسی است. نکته دیگر اینکه در هر دو شعر، شاعر در شهر و ناحیه خود گرفتار اوضاع و احوال یکسانی است. در هر دو شعر، شاعر از مردمانی سخن می گوید که در خواب غفلت و ناهشیواری اند و تن به زندگی عادی و پراز عادت داده اند. در یکی مردم نه درباره آسمان حرف می زنند و نه نگاهشان عاشقانه به زمین خیره شده است، و در دیگری هیچ کسی نیست که قهرمانان را در بیشه عشق بیدار کند، مردها اساطیر ندارند و زنها به سرشاری خوشه انگور نیستند. علاوه بر اینها، مصرع «شاعران وارث آب و خرد و روشنی اند» توجه ما را به سه موتیف روشنی و گل و آب، که این مبحث را با آنها آغاز کردیم، معطوف می سازد. نهایت اینکه در اینجا جای «گل» را «خرد» گرفته است. باری از مجموع آنچه گفته آمد، شاید بتوان نتیجه گرفت که «پشت دریاها» با آغاز زمین و زمان و حقیقت جهان بنیاد در پیوند و یگانگی است. نکته بسیار جالب اینکه فاضل ارجمند آقای مهندس معصومی همدانی

عنوان شعر و توصیف شاعر از شهرپشت دریاها را به احتمال قریب به یقین منبعث از روایتی از امام صادق دانسته اند. نقل این روایت را حسن ختام مقاله دراز نفس خود قرار می دهیم.

«عن ابی عبدالله علیه السلام. قال: ان الله مدینة خلف البحر، سعتها مسیرة اربعین يوماً للشمس، فیها قوم لم یعصوا الله قط ولا یعرفون ابلیس.» (امام صادق علیه السلام فرمود که خدا پشت دریا شهری دارد که به اندازه چهل روز طول می کشد تا خورشید آن را ببیناید، و در آن مردمی هستند که هیچ گاه گناه نکرده اند و ابلیس را نمی شناسند).^۵

بحارالانوار، چاپ جدید، ج ۵۴، ص ۳۳۳

یادداشتها

- ۱ - بتهای ذهنی و خاطره ازل، ص ۱۳۸.
- ۲ - پیامی در راه: نظری به شعر و نقاشی سهراب سپهری، ص ۱۰۴.
- ۳ - بتهای ذهنی و خاطره ازل، ص ۱۳۳.
- ۴ - «سفر به فراسو»، کیهان فرهنگی، شماره دوم، سال هفتم، اردیبهشت ۶۹، ص ۳۴.
- ۵ - «سپهری و مشکل شعر امروز»، کیهان فرهنگی، سال سوم، اردیبهشت ۶۵، ص ۲۷.

نقش تلمیح در شعر سهراب سپهری

در عرصه شعر معاصر می توان گفت که سهراب تنها کسی است که تلمیح در شعر او نقش بسیار اساسی دارد و هیچ یک از شعرای معاصر به اندازه او از اشارات مذهبی و اساطیری استفاده نکرده اند. اگر هم گاهی به چنین کاری دست یازیده اند وسعت و شمول آن به اندازه وسعت و شمول استفاده های مذهبی و اساطیری در شعر سهراب نیست. البته نقش اشارات مذهبی و اساطیری را در اشعار نیما، اخوان ثالث، شاملو، فروغ فرخزاد، نادر پور، شفیعی کدکنی، هوشنگ ابتهاج و طاهره صفارزاده نمی توان انکار کرد. مثلاً در شعر «ابراهیم در آتش» استفاده شایسته شاملو از اسطوره روین تنی آشیل و اسفندیار— که یکی پایش آسیب پذیر است و دیگری چشمش روینه نیست— و انطباق این دو باب با شخصیت شعری و پیوند آنها با ابراهیم عنوان شعر به ساختار و مضمون شعریکیارچگی می دهد. یا شعر «ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد» از فروغ اشاره به مسیح و نمادهای مسیحیت و ارتباط آن با فصل زمستان و امید آمدن بهار و سبز شدن و رستاخیز در ساخت و بافت شعر وحدت ایجاد می کند. با این حال، در شعر این شاعران بینش اساطیری عمده

نیست و بار تعهد دیگری را بردوش می‌کشد و ارزش و اهمیت کار آنها در راستای آن تعهد است. اما در شعر سهراب بینش اساطیری بر بینشهای دیگر غلبه دارد و اصلاً شکل عمده هنر اوست. تفاوت اساسی شعر او با شعر دیگر معاصران نیز در همین است. البته این سخن به معنای آن نیست که ارزش شعر سهراب از شعر دیگران بیشتر و بالا تر است. راه دادن ادعاهایی از این قبیل به عرصه نقد و بررسی ناشی از تعصب و خامی و بی‌مایگی است، همان‌گونه که تسری دادن تعهد اجتماعی و التزام سیاسی به شعر همه شاعران. ما در اینجا در پی آن نیستیم که کسی را بی‌جهت بزرگ جلوه دهیم یا درباره کسی دیگر به استخفاف سخن بگوییم. قصدمان این است که از ویژگیهای شعر سهراب بگوییم که از جمله آنها استفاده وسیع از تلمیح است. طبق آن هم حکم می‌کنیم که شعر او از این لحاظ برجسته است. قبلاً نشان داده‌ایم که «صدای پای آب» بیان استعاره‌ای حقایق اسطوره‌ای است و عامل وحدت عناصر گوناگون شعر هم همین است. اگر به نقش نیلوفر و اسب جهان بنیاد در این شعر توجهی نکنیم یا آنها را از پیکر شعر برداریم دیگر چیزی از آن نمی‌ماند. برای روشن شدن مقصود به این قسمت از شعر توجه می‌کنیم

من قطاری دیدم تخم نیلوفر و آواز قناری می‌برد...
 و هواپیمایی که در آن اوج هزاران پای
 خاک از شیشه آن پیدا بود
 کاکل پوپک، بالهای پروانه
 و عبور مگس از کوچه تنهایی
 خواهش روشن یک گنجشک
 وقتی از روی چناری به زمین می‌آید
 و هماغوشی زیبای عروسک با صبح.

جدا از پیکر کلی شعر تنها چیزی که درباره آن می‌توانیم بگوییم این است

که عجیب زیباست. همین و بس. یا بیاییم این قسمت از شعر را در نظر بگیریم:

بارش شبنم روی پل خواب
پرش شادی از خندق مرگ
گذر حادثه از پشت کلام

می‌توانیم با یکی از منتقدان شعر سهراب همصدا بشویم و بگوییم که «می‌توان جدول ضربش را با چند اسم مصدر (از مقوله بارش) و چند اسم ذات و اسم معنی تا بی‌نهایت ادامه داد و مثلاً بلا تشبیه گفت:

جهش صاعقه از فرق تگرگ
تپش زندگی از ساقه به صبح
وزش حسرت از چشم به باغ

الی غیرالنهایه. که محصول جدول ضرب خانواده کلمات و در عمل نوعی تردستی در سبک شعر است...»^۱ اما اگر آن را در ارتباط با هسته اصلی شعر در نظر بگیریم نمی‌توانیم به دلخواه و از سرتفنن در آن دخالت کنیم، همچنان که نمی‌توانیم در متن او پانیشاد دست ببریم و مثلاً به جای «فجر به مثابه سراسب قربانی است» بگوییم: «غروب در حکم دُم گوسفند نذری است.» باری، اسطوره—مذهب بنیاد بودن شعر سهراب سبب شده است که شعر او از لحن و بیان خاصی برخوردار شود. گاهی لحن و طرز بیان آن شباهت زیادی به کتب مقدس دارد. به عنوان نمونه بخش آخر «سوره تماشا».

سرهر کوه رسولی دیدند
ابرائکار به دوش آوردند.
باد را نازل کردیم

تا کلاه از سرشان بردارد.
 خانه هاشان پرداودی بود،
 چشمشان را بستیم.
 دستشان را نرساندیم به سرشاخه هوش.
 جیششان را پر عادت کردیم.
 خوابشان را به صدای سفرآینه ها آشفتم.

به نوع بیان و طرز القای معانی در قرآن نزدیک است: و نقلب افئدتهم و ابصارهم کمالم یومنوا (سوره انعام، آیه ۱۱۰)^۲. یا این دو مصرع از «مسافر»:
 «خوشا به حال گیاهان که عاشق نورند / و دست منبسط نور روی شانه آنهاست»، شباهت زیادی به موعظه عیسی بر فراز کوه (Sermon on the Mount) دارد:

خوشا به حال مسکینان در روح زیرا ملکوت آسمان از آن ایشان است.
 خوشا به حال ماتمیان زیرا ایشان تسلی خواهند یافت. خوشا به حال حلیمان زیرا ایشان وارث زمین خواهند شد... خوشا به حال پاک دلان زیرا ایشان خدا را خواهند دید.

(انجیل متی، باب پنجم)

همچنین بعضی از شعرهای او سادگی استدلالهای قرآن در مسئله توحید را دارد. مثلاً «چرا مردم نمی دانند / که لادن اتفاقی نیست» را مقایسه کنید با این آیه: اَفَلَمْ يَنْظُرُوا إِلَى السَّمَاءِ كَيْفَ بَنَيْنَاهَا وَزَيَّنَّاهَا (۵۰/۶)^۳. اصلاً گاهی شعر او مصداق بارز کلام قرآنی است. مثلاً در قرآن آمده است: يَسْبَحُ لِلَّهِ مَافِى السَّمَوَاتِ وَمَافِى الْأَرْضِ. در شعر سهراب هم طبیعت تسبیح گوی است:

من نمازم را وقتی می خوانم
 که اذانش را باد، گفته باشد سرگلدسته سرو.

من نمازم را، پی «تکبیرة الاحرام» علف می خوانم،
پی «قدقامت» موج.

حافظ شناس معاصر آقای بهاء الدین خرمشاهی در مقاله پربار «قرآن و اسلوب هنری حافظ» در کتاب مبارک ذهن و زبان حافظ پس از بحث ممتعی درباره گسسته نمایی و عدم تلائم آیات و سوره های قرآن و تأثیر اسلوب هنری حافظ از قرآن، مطلبی را آورده اند که اگر جرئت می داشتیم آن را درباره اسلوب هنری سهراب هم صادق می دانستیم. ولی چون این جسارت از بضاعت علمی من بیرون است، مطلب ایشان را درباره سبک حافظ به قصد تیمن و تبرک در اینجا می آورم و کار مقایسه را به عهده خوانندگان فرهیخته می گذارم.

سبک حافظ به این صورت که هست خطی نیست، یعنی پیگیر و اسیر یک خط باریک معنایی نیست که ملزم باشد بی هیچ تخطی و تجاوزی مثل یک قطار صبور درازنای ریل خود را صرفاً به قصد انجام وظیفه و با نظمی ساعت وار بپیماید بلکه چونان حرکت ناپیدای غنچه ای نیم شکفته سیری دوری و دایره ای و فواره وار دارد. خوشه در خوشه مثل چشمه ای می جوشد. سیرش و ساختمانش حلقوی، یا بلکه کروی است. در همه سو می گسترده. همین است که از همه جا می توان خواندنش را آغاز کرد و یا به پایان برد. توتی اکلها کل حین (ابراهیم: ۲۵) گویی به جای آنکه بخوانی اش می خواندت. از همه سو خواننده را می پاید و از همه سو بسوی خواننده می آید. از هر عنصر و عامل ملال آوری می پرهیزد. سراپا حضور و هشیاری و احاطه و آگاهی است. مثل چشمه زاینده سیاله نفس آدمی با تداعی معانی غریبش، که بسیار چیزها را در فیضان خویش می گنجاند و همه چیز را در خود حل می کند، ولی وحدت و هویت خود را از دست نمی دهد.^۴

پس از این مقدمه به بررسی تلمیح در شعر سهراب می پردازیم. ولی

نخست لازم می‌آید که تعریف تلمیح را بیاوریم و هدف از آن را نیز بگوییم تا حوزه کار مشخص تر شود. دکتر سیروس شمیسا تلمیح را چنین تعریف می‌کند:

در اصطلاح علم بدیع اشاره به قصه یا شعریا مثل سائر است به شرطی که آن اشاره... تمام داستان یا شعریا مثل سائر را دربر نگیرد. از این روبرای درک بیت یا عبارتی که حاوی تلمیحی است می‌باید داستان یا شعریا مثل سائر مورد اشاره را به تمامی دانست.^۵

به گفته ایشان، تلمیح از نظر منشأ ماهیت داستانی و نثری دارد ولی در شعر این خاصیت را از دست می‌دهد، زیرا با خلاصه شدن خاصیت شعری می‌یابد و هر قدر خلاصه تر شود خیال انگیزی آن بیشتر می‌شود و خواننده باید به کمک تخیل قسمتهای محذوف و خلاصه شده را باز سازد.^۶ در «واژگان اصطلاحات ادبی» (A Glossary of Literary Terms) تألیف M.H.Abrams چنین آمده است:

تلمیح در اثر ادبی عبارت است از اشاره تصریحی یا تلویحی کوتاهی به شخص، مکان، یا رویداد، یا به یک اثر ادبی دیگر. در ادبیات قدیم نویسنده یا شاعر چنین می‌انگاشت که تلمیحات مورد استفاده اش را خوانندگان فرهیخته باز می‌شناسند. اما تعدادی از نویسندگان و شعرای جدید از قبیل جیمز جویس و تی. اس. الیوت اغلب اوقات از تلمیحات سود می‌جویند که بسیار تخصصی است و یا مبتنی بر مطالعات و تجربیات شخصی آنهاست.^۷

حال ببینیم هدف از تلمیح چیست. تلمیح در واقع نوعی استعاره است و در آثار ادبی هدف از آن با هدف انواع دیگر استعاره در اصل تفاوتی ندارد، و آن عبارت است از بسط و آشکارایی ساخت و مضمون. آنچه تلمیح را از دیگر

انواع استعاره یا قیاس (analogy) متمایز می‌سازد این است که بافت آن پیچیدگی و توان بالقوه بیشتری به همراه دارد. تلمیح استعاره‌ای است با وجه شبه‌های تقریباً بی‌شمار. تصویر معمولی در دست شاعر هر قدر هم ماهرانه به کار برده شده باشد، باز هم وجه شبه‌های محدود و محدودی از آن حاصل می‌شود — مثلاً «گل»، که وجه شبه‌های آن عبارت است از رنگ، زیبایی، میزان عمر و غیره. اما اشاره به ابلیس (Lucifer) در یک اثر ادبی چارچوبی از روابط و مناسبات را در میان شخصیتها و مضامین و الگوی ساختاری (structural pattern) پدید می‌آورد^۸. برای روشن شدن مطلب تصویر «قبر سفید شده» (whited sepulchre) را در دل تاریکی (Heart of Darkness) نوشته جوزف کُنراد مورد توجه قرار می‌دهیم. تصویر قبر سفید شده در این اثر اشاره دارد به گفته عیسی درباره کاتبان و فریسیان در انجیل متی، باب بیست و سوم: «وای بر شما ای کاتبان و فریسیان ریاکار! شما به قبرهای سفید شده می‌مانید که از بیرون نیکو می‌نماید ولی در درون آن از استخوانهای مردگان و دیگر نجاسات پر است.» کُنراد با گرفتن این تصویر و اطلاق آن به بروکسل، مارلوراوی و قهرمان داستان را به طور رمزی به درون آن می‌فرستد. منتها مارلو به جای استخوان مردگان عاج می‌بیند. و عاج متعلق به کسی است به نام کورتز که مأمور ویژه بلژیک در کنگو است. کورتز برای به دست آوردن عاج کلمه‌های شورشیان را بر تیرک می‌زند و مارلو نخست این کلمه‌ها را به صورت گویهای کنده کاری شده می‌بیند بعد هنگامی که کورتز را می‌بیند، سرتاس او را به گوی و عاج تشبیه می‌کند — که عین کلمه‌های شورشیان است — و جسم استخوانیش را به صورت «تمثال جان یافته مرگ، برتراشیده از عاج کهنه» وصف می‌کند. مقایسه جسم و سرکورتز و همین‌طور کله شورشیان با عاج ارتباط میان عاج و استخوان را روشن می‌کند. به علاوه، با توجه به این که جسم شورشیان در تاریکی دخمه‌های افریقا مدفون شده است، می‌توان گفت

که افریقا به طور تمثیلی درون قبر سفید شده بروکسل است که پراز استخوان مردگان است. کورتز هم با دست خودش برای خودش قبر ساخته است. بنابراین هم بروکسل قبر سفید شده است و هم کورتز. به تعبیری کورتز تجسم بروکسل و اصولاً تمام اروپاست^۹. به این ترتیب، اشاره انجیلی در دل تاریکی چارچوبی از روابط و مناسبات را در میان شخصیتها، مضامین و الگوی ساختاری ایجاد می‌کند

تلمیح در شعر سهراب نیز اکثر اوقات چنین نقشی دارد. در «صدای پای آب» نقش اسطوره را در ارتباط با مضامین و الگوی ساختاری نشان دادیم. این نکته خاصه هنگامی که پای تقارن به میان می‌آید بیشتر محسوس می‌شود. حال برای پی بردن به ظرایف و لطایف کاربرد تلمیح در شعر سهراب نمونه‌های چندی را، علاوه بر آنهایی که ضمن بحث بدان پرداختیم، بررسی می‌کنیم.

الف — از منظومه «مسافر»:

و من مفسر گنجشک‌های دره گنگم
و گوشواره عرفان نشان تبت را
برای گوش بی‌آذین دختران بنارس
کنار جاده «سرزات» شرح داده‌ام.
به دوش من بگذارای سرود صبح «ودا» ها
تمام وزن طراوت را
که من
دچار گرمی گفتارم
و ای تمام درختان زیت خاک فلسطین
و فور سایه خود را به من خطاب کنید،
به این مسافر تنها، که از سیاحت اطراف «طور» می‌آید
و از حرارت «تکلیم» در تب و تاب است.

وداها در عرفان هند از نوشته‌های مُنزل به حساب می‌آیند، به این معنی که از سرچشمه فیاض الهی سرچشمه گرفته‌اند^{۱۰}، و عبارت‌اند از «ریگ ودا»، «یاجوردا»، «ساماودا» و «آتهاروا ودا». ریگ ودا از دیگر وداها معتبرتر است و شامل سرودهایی است در مدح و جلال خدایان و موجودات گوناگون اساطیری.^{۱۱} پس از این معرفی مختصر «وداها» می‌گوییم که «ای سرود صبح وداها» در تقارن با «ای تمام درختان زیت خاک فلسطین» است. در عهد عتیق و نیز در قرآن آمده است که خدا از میان درخت زیتون با موسی حرف می‌زند. «خطاب»، «طور» و «تکلیم» مؤید این نکته است. «گرمی گفتار» و «حرارت تکلیم» سرود وداها را با خطاب خدا به موسی متقارن می‌سازد. بوته آتش یا اخضر نار با مراسم قربانی آتش هندوان مقارنه دارد. این مراسم با سرودن قطعات «آتهاروا ودا» آغاز می‌شده و پس از آن «ریگ ودا» و «ساماودا» سروده می‌شده و هدایای قربانی را نثار آتش پاک جاودانی می‌کرده‌اند^{۱۲}. در قرآن آمده است که وقتی خدا از میان اخضر نار بر موسی ظاهر می‌شود، می‌گوید: انی انالله رب العالمین. در عهد عتیق ظاهر شدن خدا به موسی در «تفسیر آفرینش» آمده است. در ریگ ودا نیز مفهوم یکتاپرستی، خلاقیت و آفرینش پروردگار عالم مشهود است. نیز مفهوم آفرینش در سرود آفرینش ریگ ودا مذکور است^{۱۳}. به این ترتیب من شعری، «این مسافر تنها» که دچار گرمی گفتار و حرارت تکلیم است، هم با پروردگار ریگ ودا همسخن می‌شود و هم کلیم الله می‌گردد، چه تصویری که این لحظه خاص در شعر طرح می‌کند محیط به همه چیز است و همبودی و همرویدادی عناصر آن به مدد تقارن حاصل می‌گردد. حتی می‌توان گفت که گنجشکهای دره گنگ سردهنده سرود وداها و خطاب کننده وفور سایه درختان زیتون‌اند.

ب — از «نیایش»:

دستی افشان، تاز سرانگشتانت صدقطره چکد، هر

قطره شود خورشیدی
 باشد که به صدسوزن نور، شب ما را بکند
 روزن روزن.
 ما بی تاب، و نیایش بی رنگ.
 از مهرت لبخندی کن، نشان بر لب ما
 باشد که سرودی خیزد در خورد نیوشیدن تو.
 ما هسته پنهان تماشا مییم.
 ز تجلی ابری کن، بفرست، که بیارد بر سر ما
 باشد که به شوری بشکافیم، باشد که ببالیم و
 به خورشید تو پیوندیم.
 ما جنگل انبوه دگرگونی.
 از آتش هم رنگی صدا خگر بگیر، برهم تاب، برهم پیچ:
 شلاقی کن، و بز بزن ما
 باشد که ز خاکستر ما، در ما، جنگل یکرنگی بدر آرد سر.
 چشمان بسپردیم، خوابی لانه گرفت.
 نم زن بر چهره ما
 باشد که شکوفا گردد زنبق چشم، و شود سیراب
 از تابش تو، و فرو افتد.
 بینایی ره گم کرد.
 یاری کن، و گره زن نگه ما و خودت با هم
 باشد که تراود در ما همه تو.

به احتمال زیاد می توان گفت که در اینجا من شعری از میترا، خدای نور و خورشید، همت می طلبد. صفات و ویژگیهایی، که برای میترا ذکر کرده اند مؤید این فرض است. میترا آبهای آسمان را جاری می سازد و سبب رویش گیاهان از خاک می شود. «در اوستا، مهر، ایزد روشنایی آسمانی است که پیش از برآمدن خورشید بر چکاد سنگی کوهستانها نمایان می گردد، در روز،

آسمان پهناور را در گردونه خویش که با چهار اسب کشیده می شود، در می نورد و هنگامی که شب فرا می رسد، همچنان با درخششی تمامی زمین را روشنی می بخشد.» همیشه بیدار و همیشه هشیار است. نه خورشید است، نه ماه و نه ستاره، لیک پیوسته با «صدها گوش و صدها چشم، جهان را می نگرد. مهر، همه چیز را می شنود، همه چیز را می بیند و همه چیز را می داند.»^{۱۴} همچنین در وصف میترا آمده است که او نمودار پیوستن و اتصال دادن بین افراد است^{۱۵}. مانند اهورا هزار دیده بان دارد، از کلام راستین آگاه است و دارای هزار چشم است و بالای برج پهن (ایستاده) زورمندی است که بی خواب است (مهریشت ۷-۱۰/۲)^{۱۶}

ج - از چند شعر:

نسیم شاید برسد
به گیاهی در هند، به سفالینه ای از خاک سیلک
(صدای پای آب)

دستهایت، ساقه سبز پیامی را می داد به من
و سفالینه انس، با نفس هایت آهسته ترک می خورد
(از روی پلک شب)

ای در خور اوج! آواز تو در کوه سحر، و گیاهی به نماز.
غم ها را گل کردم، پل زدم از خود تا صخره دوست.
من هستم، و سفالینه تاریکی، و تراویدن راز ازل.
سر بر سنگ، و هوایی که خنک، و چناری که به فکر،
و روانی که پراز ریزش دوست.
خوابم چه سبک، ابر نیایش چه بلند، و چه زیبا بوته
زیست، و چه تنها من!
تنها من، و سرانگشتم در چشمه یاد، و کبوترها لب آب.

هم خنده موج، هم تن زنبوری برسیره مرگ، و شکوهی
در پنجه باد.

من از تو پریم، ای روزنه باغ هم آهنگی کاج و من و ترس!
هنگام من است، ای در به فراز، ای جاده به نیلوفر
خاموش پیام!

همان طور که در این نمونه ها دیده می شود، «سفالینه» در یک مصرع یا در مصراعهای بعدی با گیاه یا ساقه سبز یا نیلوفر متقارن است. نمونه نخست را در مقاله «مضامین مشترک شعر سپهری» بررسی کردیم و نشان دادیم که به ریباس و نیلوفر جهان بنیاد در اساطیر اقوام آریایی اشاره دارد. مطابق آن می توانیم بگوییم ساقه سبز در نمونه دوم همان نیلوفری است که برزمینه خالی سفالینه های به دست آمده از ویرانه های سیلک منقوش است. در نمونه سوم «گیاهی به نماز» همان است که در «صدای پای آب» به علف تکبیره الاحرام گو تبدیل می شود و ما قبلاً در بررسی آن نشان داده ایم که گل نیلوفر تصویر مکرری از آن است. این گیاه با «سفالینه تاریکی» متقارن است و خود سفالینه هم با «تراویدن راز ازلی». راز ازلی را هم می توان با هسته ازلی جهان بنیاد و هم با نیلوفر جهان بنیاد در پیوند دانست. طبق اساطیر هند، جهان هم از هسته ازلی به وجود آمده است و هم از نیلوفری که برآبهای آغازین می شکفت^{۱۷}. این نکته با نیلوفر مصراع آخر همخوان است. همچنین از خاموش بودن نیلوفر می توان چنین استنباط کرد که این نیلوفر همان است که نقش آن روی سفالینه قرار دارد.

نکته دیگر اینکه «دستهای ساقه سبز پیامی را می داد به من» اشاره بسیار ظریفی به شعر فروغ دارد. فروغ در «تولد دیگر» می گوید:

دستهایم را در باغچه می کارم
سبز خواهم شد، می دانم، می دانم، می دانم

و پرستوها در گودی انگشتان جوهریم
تخم خواهند گذاشت.

گفتیم که ساقه سبز، گل نیلوفر اسطوره ای است. حال اگر به بررسی «صدای پای آب» مراجعه کنیم می بینیم که گل نیلوفر در ارتباط با مادر من شعری است. در اینجا با اشاره ظریف به شعر فروغ، خود فروغ در پیوند با نیلوفر قرار می گیرد و مادر نوعی می شود. همین مادر نوعی در شعر «ندای آغاز» به صورت مادر- زمین جلوه می کند:

... شاعره ای را دیدم
آنچنان محو تماشای فضا بود که در چشمانش
آسمان تخم گذاشت.

به این ترتیب که آسمان، که در اساطیر مظهر نرینگ است، چشمان شاعره یا شعور زمین را بارور می سازد. همین شاعره در شعر «دوست»، که سهراب در مرثیه او سروده است، جلوه های دیگری می یابد. به این شعر توجه می کنیم.

I should be glad of another death

T.S.Eliot

بزرگ بود
و از اهالی امروز بود
و با تمام افق های باز نسبت داشت
و لحن آب و زمین را چه خوب می فهمید.

صداش
به شکل حزن پریشان واقعیت بود.
و پلک هاش

مسیر نبض عناصر را
به ما نشان داد.
و دست هاش
هوای صاف سخاوت را
ورق زد
و مهربانی را
به سمت ما کوچاند.

به شکل خلوت خود بود
و عاشقانه ترین انحنای وقت خودش را
برای آینه تفسیر کرد.
و او به شیوهٔ باران پراز طراوت تکرار بود.
و او به سبک درخت
میان عافیت نور منتشر می شد.
همیشه کودکی باد را صدا می کرد.
همیشه رشته صحبت را
به چفت آب گره می زد.
برای ما، یک شب
سجود سبز محبت را
چنان صریح ادا کرد
که ما به عاطفهٔ سطح خاک دست کشیدیم
و مثل لهجهٔ یک سطل آب تازه شدیم.

و بارها دیدیم
که با چقدر سبند
برای چیدن یک خوشهٔ بشارت رفت.

ولی نشد

که روبروی وضوح کبوتران بنشیند
 و رفت تا لب هیچ
 و پشت حوصله نورها دراز کشید
 و هیچ فکر نکرد
 که مامیان پریشانی تلفظ درها
 برای خوردن یک سیب
 چقدر تنها ماندیم.

مصراعی که از تی. اس. الیوت نقل شده است، مصرع آخر شعر «Journey of the Maja» (سفر مغان) است. مغان، همچنان که می دانیم، طبق پیشگوییها به دنبال ستاره ای درخشان آن قدر می روند تا به بیت لحم می رسند و در آنجا سر بر آستان عیسای نوزاد می ساینند. قدر مسلم این است که سهراب به این معنی توجه داشته است. عبارات و تعبیری چون «عافیت نور»، «سجود سبز محبت»، «خوشه بشارت»، «وضوح کبوتران» و «حوصله نورها» تعبیر مسیحی است. از جمله کبوتر حامل روح القدس است و بشارت ناظر بر انجیل (خبرخوش) است. در پایان شعر هم «سیب» اشاره به میوه ممنوعه دارد و مطابق روایت کتاب مقدس نخست حوا از این میوه می خورد. به هر تقدیر، به همین اشاره ها بسنده می کنیم و خواننده را به پرواز دادن پرنده تخیل در میان سطور نانوشتۀ شعر دعوت می کنیم.

و اما در تکمیل مبحث چند نمونه دیگر از اشارات مذهبی و ادبی را فهرست وار می آوریم.

الف - اشارات مذهبی

۱- و خدایی که در این نزدیکی است
 لای این شب بوها...
 من مسلمانم...
 (صدای پای آب)

اشاره دارد به: انا اقرب اليكم من جبل الوريد

۲ — ونمی خندم اگر فلسفه ای، ماه را نصف کند

(صدای پای آب)

اشاره دارد به: اقتربت الساعة و النشق القمر.

۳ — و بار دیگر، در زیر آسمان «مزامیر»،

در آن سفر که لب رودخانه «بابل»

به هوش آمدم،

نوای بربط خاموش بود

و خوب گوش که دادم، صدای گریه می آمد

و چند بربط بی تاب

به شاخه های تربید تاب می خوردند.

(مسافر)

اشاره دارد به مزمور صدوسی وهفتم: «نزد نه‌های بابل آنجا نشستیم. و گریه

نیز کردیم چون صهیون را به یاد آوردیم. بربطهای خود را آویختیم. بردرختان

بید که در میان آنها بود.»

۴ — و در کدام زمین بود

که روی هیچ نشستیم

و در حرارت یک سیب دست و روشستیم؟

(مسافر)

اشاره دارد به باغ عدن. سیب هم (طبق روایت عهد عتیق) میوه ممنوعه است.

۵ — به تماشا سوگند

و به آغاز کلام

و به پرواز کبوتر از ذهن

و واژه ای در قفس است (سوره تماشا)

سوگند به آغاز کلام اشاره دارد به: «در آغاز کلمه بود و کلمه نزد خدا بود و کلمه خدا بود.» (انجیل یوحنا، باب اول). با توجه به همین شاید بتوان گفت مصرع سوم اشاره به کبوتری دارد که حامل logos یا کلام است.

۶ — می شنیدم که بهم گفتند:

سحر می داند، سحر!

(سوره تماشا)

اشاره دارد به: و یقولون انه لساحر مجنون.

۷ — سرهر کوه رسولی دیدند

ابرانکار به دوش آوردند

باد را نازل کردیم

تا کلاه از سرشان بردارد

خانه هاشان پرداوودی بود

چشمشان را بستیم

(سوره تماشا)

در این قسمت، «باد را نازل کردیم» در حقیقت ترجمه «وارسلنا الريح» است، و «چشمشان را بستیم، اشاره دارد به: «وجعلنا فی ابصارهم غشاوة».

ب — اشارات ادبی

۱ — آری، ما غنچه یک خوابیم.

— غنچه خواب؟ آیا می شکفیم؟

— یک روزی، بی جنبش برگ.

— اینجا؟

— نی، در دره مرگ. (و)

«دره مرگ» در یکی از اشعار آلفرد لرد تنی سون آمده است.^{۱۸} عنوان شعر The Charge of the Light Brigade است. چهار مصرع

نخست آن را نقل می‌کنیم:

Half a league, half a league.

Half a league onward.

All in the valley of death

Rode the six hundred.

و البته valley of death نیز اشاره‌ای پنهانی دارد به «وادی سایهٔ موت»
(Valley of the shadow of death) در مزمور بیست و سوم.

۲ — هنوز در سفرم.

خیال می‌کنم

در آب‌های جهان قایقی است

و من — مسافر قایق — هزارها سال است

سرود زندهٔ دریانوردهای کهن را

به گوش روزنه‌های فصول می‌خوانم

و پیش می‌رانم.

(مسافر)

«سرود دریانورد کهن» (“The Rime of the Ancient Mariner”)
عنوان شعر بلندی است از کالریج، شاعر و نظریه‌پرداز رمانتی سیست
انگلیسی در قرن نوزدهم.

۳ — آشتی خواهم داد.

آشنا خواهم کرد.

راه خواهم رفت.

نور خواهم خورد.

دوست خواهم داشت.

(و پیامی در راه)

مقایسه کنید با:

بریان خورم که هم زیان است من نورخورم که قوت جان است...
من عشق خورم که خوشگوار است ذوق دهن است و نشو جان است
(مولوی)^{۱۹}

۴ — پی گوهر باشید.

لحظه ها را به چراگاه رسالت ببرید.

(سوره تماشا)

«چراگاه رسالت»، «مرعای عشق» را در بیت زیر از مولوی به ذهن تداعی می‌کند:

لاغرآن خسته از مرعای عشق فربه‌ان و تندرستان می‌رسند

۵ — زیربیدی بودیم.

برگی از شاخه بالای سرم چیدم، گفتم:

چشم باز کنید، آیتی بهتر از این می‌خواهید؟

(سوره تماشا)

مقایسه کنید با بیت زیر از سعدی:

برگ درختان سبز در نظر هوشیار هر ورقش دفتری است معرفت کردگار

۶ — مانده تا برف زمین آب شود.

مانده تا بسته شود این همه نیلوفر وارونه چتر

(پره‌ای زمزمه)

مقایسه کنید با شعر کوتاه زیر به نام «Irradiations» از جان گولدفلیچر John Gould Fletcher، که در آن چترها به صورت «شکوفه‌های وارونه» (recurved blossoms) درآمده است:

Flickering of incessant rain
On flashing pavements;
Sudden scurry of umbrellas;
Bending recurved blossoms of storm.

۷ — عنوان دفتر آخر هشت کتاب — «ما هیچ، ما نگاه» — برگرفته ای است

از کلام رالف والدو امرسون (Ralph Waldo Emerson):

I become a transparent eyeball; I am nothing, I see all.

(من مردمک چشم شفاف می شوم؛ من هیچم، من همه چیز را می بینم.)

("Nature" Selections from Ralf Waldo Emerson, ed. Stephen E. Whicher (Riverside Editions, 1960).p.

۸- بال حاضر جواب تو
از سؤال فضا پیش می افتد
(اینجا پرنده بود)

مقایسه کنید با این سخن مولوی در فیه مافیه:

گرسنگی سؤال است از طبیعت که در خانه تن خللی هست. خشت بده،
گل بده خوردن جواب است که بگیر. ناخوردن جواب است که هنوز
حاجت نیست. آن مهره هنوز خشک نشده است، بر سر آن مهره نشاید زدن.
طیب می آید، نبض می گیرد، آن سؤال است. جنبیدن رگ جواب است.
نظر به قاروره سؤال است و جواب است، بی لاف گفتن. دانه در زمین
انداختن سؤال است که مرا فلان می آید. درخت رستن جواب است
بی لاف زبان، زیرا جواب بی حرف است سؤال بی حرف باید.^{۲۱}

یادداشتها

- ۱- موسیقی شعر، صص ۲۰-۱۹.
- ۲- محمدرضا شفیعی کدکنی، جهان نو، دوره بیست و دوم، شماره ۱۲/۱۱ (۱۳۴۶)، ص ۱۷۸.
- ۳- همان، ص ۱۷۸.
- ۴- ذهن و زبان حافظ، چاپ دوم، تهران: نشر نو، ۱۳۶۲، ص ۲۴.
- ۵- فرهنگ تلمیحات، تهران: انتشارات فردوس، ۱۳۶۶، ص
- ۶- همان، ص ۴۶.

7. M. H. Abrams, *A Glossary of Literary Terms* (New York, Holt, Rinehart and Winston, 1965), p.3.

8. Weldon Thornton, *Allusion in Ulysses* (Chapel Hill, The University of N. Carolina Press, 1968), p.3.

۹- برای تفصیل بیشتر رجوع کنید به مقاله نگارنده: «کشف حقیقت در عمق تاریکی» در نشر دانش، شماره اول، سال هفتم، آذرودی ۱۳۶۵، صص ۴۱-۳۴.

۱۰- داریوش شایگان، ادیان و مکتبهای فلسفی هند، جلد اول، تهران: امیرکبیر، ۱۳۵۶، ص ۳۲.
۱۱- همان، ص ۴۴.

۱۲- همان، صص ۴۶-۴۵.

۱۳- همان، ص ۷۷.

۱۴- فرانتس کومن، «رازهای میترا»، ترجمه فریبا مقدم، چیستا، سال ششم، ۳ و ۴، آذرودی ۶۷، ص ۱۸۸.

۱۵- ادیان و مکتبهای فلسفی هند، ص ۵۹.

۱۶- همان، ص ۶۳.

۱۷- بتهای ذهنی و خاطره ازل، ص ۱۳۳.

18. M. H. Abrams, et al, ed., *The Norton Anthology of English Literature*, vol. 2, 3rd Edition (New York: W. W Norton & Company 1974), pp. 1084 — 1085.

۱۹- به نقل از چشمه روشن: دیداری با شاعران، ص ۵۶۰.

20. Cleanth Brooks and Robert Penn Warren, *Understanding Poetry*, 4th Edition (Holt, Rinehart and Winston, 1976), p.

۲۱- به نقل از «سپهری و مشکل شعر امروز»، ص ۲۷.

ویرانی یا خلثی که هنگام نگرستن به
طبیعت می بینیم در چشم خود ماست. محور
دید ما منطبق با محور اشیاء نیست و از همین
است که اشیاء شفاف به نظر نمی آید بلکه
تیره می نماید.

از مقاله «طبیعت» نوشته امرسون

نگاهی به «ماه‌یچ، مانگاه»

«ماه‌یچ، مانگاه»، آخرین دفتر هشت کتاب، مشتمل بر چهارده شعر است:
«ای شور، ای قدیم»، «نزدیک دورها»، «وقت لطیف شن»، «اکنون هبوط
رنگ»، «از آب‌ها به بعد»، «هم سطر، هم سپید»، «اینجا پرنده بود»،
«متن قدیم شب»، «بی روزها عروسک»، «چشمان یک عبور»، «تنهای
منظره»، «سمت خیال دوست»، «اینجا همیشه تیه»، «تا انتها حضور». .
چنین به نظر می‌رسد که زبان و مضمون این شعرها از زبان و مضمون شعرهای
پیشین هشت کتاب متفاوت است. داریوش آشوری می‌گوید که سهراب در این
دفتر به «نوعی کلی‌گویی بسیار انتزاعی می‌افتد که هم زبان و ایماژها و هم
اندیشه آن بسیار انتزاعی است. آن حضور ملموس سنگ و گیاه و ستاره جای
خود را در شعرهای آخرین به نوعی حضور مثالی و تجربیدی می‌دهد و زبان
شعر هم بسیار زمخت و ناهموار و حتا ناهنجار می‌شود...»^۱ دکتر آذر نفیسی
بسیاری از شعرهای «ماه‌یچ، مانگاه» را از درخشش و ملموسیت شعرهای
پیشین سهراب بری می‌داند.^۲ بنا به استنباط محمد مختاری در آخرین
مجموعه هشت کتاب مفهوم جای تصویرنشسته است.^۳ در مقابل، مهندس

معصومی همدانی «ماه‌یچ، مانگاه» را سرآغاز دورهٔ جدیدی در زندگی و شعر سپهری می‌داند. به نظر ایشان، در این دوره در بیشتر شعرها احساس وحدت چندان به چشم نمی‌آید و آنچه نمایان است احساس فراق و دورافتادگی است. دیگر پیامی که شاعر از عالم وحدت دارد در گوش مخاطبانش در نمی‌گیرد. پس حدیث دیده‌ها و شنیده‌های خود را تنها با گوشه‌های آشنا در میان می‌نهد و به همین جهت ابهامی عمدی را بر شعر خود چیره می‌کند و عبارتی تو در تو و دشوار در کار می‌آورد.

آیا از مجموع این نظرها باید چنین استنباط کرد که شعرهای دفتر آخر از شعرهای پیشین کاملاً گسسته است و هیچ سنخیتی بین آنها وجود ندارد؟ برای یافتن جواب بعضی از تصاویر و تعبیر شعرهای پیشین را از نظر می‌گذرانیم: «چشمهٔ ادراک»، «شاخه‌های شوق»، «غفلت رنگین»، «شب خیس محبت»، «پشت چین‌های تغافل»، «طعم فراغت»، «پرهای صداقت»، «وزش بیشهٔ شورابدی»، «عفت اشراق»، «چمنهای بی‌توج ادراک». حالا این تصاویر و تعبیر را در کنار بعضی از تصاویر و تعبیر شعرهای دفتر آخر قرار می‌دهیم: «وضوح بال تمام پرزده‌ها»، «وزش شور»، «اضلاع فراغت»، «بأس ملون»، «ارتفاع خیس ملاقات»، «پرهوش»، «عفت سنگ»، «سایهٔ برگ ادراک»، «گرتۀ دلپذیر تغافل». همچنان که پیداست این تصاویر و تعبیر در حقیقت مشابه یا دنبالهٔ تصاویر و تعبیر دفترهای پیشین است. این فهرست یکی از ویژگیهای اساسی شعر سهراب را نیز برای ما روشن کند: سهراب همیشه مفهوم را به جای مصداق می‌گیرد و از مفاهیم انتزاعی شخصیت‌های شعری می‌آفریند. به علاوه، شاعر چه در شعرهای دفتر آخر و چه در شعرهای پیشین رابطهٔ انسان و جهان را وارونه می‌کند و به جهان از دریچهٔ چشم جهان می‌نگرد. به عنوان نمونه این مصرع را — من «صخره — من» ام. تو شاخه — تویی — از شعرهای پیشین مقایسه کنید با دو مصرع زیر از «تنهای منظره»:

چشم تا کار می کرد
هوش پاییز بود.^۶

وجه مشترک دیگر شعرهای هشت کتاب این است که در آنها شاعر در برابر جهان کثرات عالمی دیگر می آفریند، عالمی که در آن ناممکنها ممکن می شود.^۷ به عنوان مثال این قسمت از «صدای پای آب» را

من در این خانه به گمنامی نمناک علف نزدیکم.
من صدای نفس باغچه را می شنوم...
من به آغاز زمین نزدیکم.
نبض گل ها را می گیرم.
آشنا هستم با، سرنوشت ترآب، عادت سبز درخت.

مقایسه کنید با این قسمت از «اینجا پرنده بود»:

پیش از این در لب سیب
دست من شعله ورمی شد.
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 می رفت،
از تماشای سوی ستاره
خون انسان پراز شمش اشراق می شد.

در ضمن شاید بی مناسبت نباشد که بگوییم در همین قسمتی که اکنون نقل کردیم، مصراع «روزگاری که انسان از اقوام یک شاخه بود» اشاره دارد به شاخهٔ ریباس، که طبق اساطیر ایرانی از آن انسان به وجود آمده است و ما

قبلاً درباره آن سخن گفته ایم.
اجازه بدهید درباره آفرینش عالمی دیگر در برابر جهان کثرات به
تفصیل بیشتری سخن بگوییم. برای این منظور «تا انتها حضور» آخرین شعر
هشت کتاب را از نظر می‌گذرانیم.

امشب
در یک خواب عجیب
رو به سمت کلمات
باز خواهد شد.
باد چیزی خواهد گفت.
سیب خواهد افتاد،
روی اوصاف زمین خواهد غلتید،
تا حضور وطن غایب شب خواهد رفت.
سقف یک وهم فرو خواهد ریخت.
چشم.
هوش محزون نباتی را خواهد دید.
پیچکی دورتماشای خدا خواهد پیچید.
راز، سر خواهد رفت.
ریشه زهد زمان خواهد پوسید.
سراهِ ظلمات
لبه صحبت آب
برق خواهد زد،
باطن آینه خواهد فهمید.

امشب
ساقه معنی را
وزش دوست تکان خواهد داد،
بهت پر پر خواهد شد.

ته شب، یک حشره
قسمت خرم تنهایی را
تجربه خواهد کرد.

داخل واژه صبح
صبح خواهد شد.

جهانی که در این شعر متمثل می شود جهانی است برتر از واقعیت و عالم عین. اما در عین حال نظم و توالی و روابط علی عناصر شعر منطبق با امور عالم واقع است. وقتی که در باز می شود، باد می آید. وزش باد سیب را از شاخه می اندازد. سیب غلت می خورد و به سمت وطن غایب شب می رود و از سقف خانه پایین می افتد و الخ. دیگر اینکه محور همه چیز کلام است و هر چیزی خود یک کلمه است. شاعر اشیاء را دوباره می نامد. کلمه را درختی می سازد، ریشه آن را «زهد زمان» می نامد و ساقه آن را «معنی». کلمه «دوست» را به این ساقه می وزاند تا بر اثر این وزش بهت پر پر شود. همچنین کلمه ای کلمه دیگر را سوراخ می کند و از بطن آن کلمه دیگری طلوع می کند. پس کلمه هم بالنده است و هم زایا و زاینده. دیدن چنین قدرتی در کلام تنها در عالم خواب میسر است. چه در رؤیاست که تمامی وجود آدم چشم می شود. و از همین جا اهمیت عنوان آخرین دفتر روشن می گردد. «ماه‌یچ، مانگاه»، همچنان که قبلاً گفته ایم، مأخوذ از کلام امرسون است: «من مردمک چشم شفاف می شوم، من هیچم، من همه چیز را می بینم».

سهراب در شعرهای پیشین نیز به این معنی توجه دارد. از جمله در شعر «نیایش» می گوید: «ما هسته پنهان تماشا مییم». این هسته تماشا که در دل خاک پنهان است، بر اثر بارش باران شکوفا می شود و سراز خاک به در می آورد و درخت عیان تماشا می شود. یا در شعر «وشکستم، و دیدم، و

فتادم» می‌گوید:

درها به طنین‌های تو وا کردم
هر تکه نگاهم را جایی افکندم، پرکردم هستی ز نگاه.

نهایت این هستی پر شده از نگاه عبارت است از دویدن تا هیچ، تا چهرهٔ مرگ، تا هستهٔ هوش؛ و رسیدن به ته تاریکی و دیدن تکهٔ خورشیدی در ته تاریکی و خوردن تکهٔ خورشید و از خود رفتن و رها بودن:

و دویدم تا هیچ. و دویدم تا چهرهٔ مرگ، تا هستهٔ هوش
و فتادم بر صخرهٔ درد. از شبنم دیدار تو تر شد انگشتم، لرزیدم.
وزشی می‌رفت از دامنه‌ای، گامی همراه او رفتم.
ته تاریکی، تکهٔ خورشیدی دیدم، خوردم، وز خود رفتم، و رها بودم.

تعبیر «ماهیچ، مانگاه» چیزی جز بیان همین معنی نیست. حال اگر به آن قسمت از گفتهٔ امرسون توجه کنیم — «من مردمک چشم شفاف می‌شوم» — درمی‌یابیم که من نگاه شده، تصویر همه چیز را در وجود خود دارد. پس می‌توانیم بگوییم که تمام چیزهایی که به نظر ما انتزاعی و غیر ملموس می‌آید در آینهٔ وجود من شعری انعکاس یافته است.
در این آینه روابط پنهان میان اشیاء کشف و برملا می‌شود. به آوردن یکی دو نمونه اکتفا می‌کنیم.

بال حاضر جواب تو
از سؤال فضا پیش می‌افتد.

«فضای تهی در واقع تهی نیست. سؤالی در فضا هست که روزی باید بال پرنده‌ای به آن پاسخ دهد.»^۸ این مصرعها را نیز در نظر می‌گیریم:

شاخهٔ موبه انگور

مبتلا بود.

آقای مهندس معصومی می‌گویند: «هیچ قاعده‌ای در زبان نیست که ساختن جمله‌ای مانند دو مصرع بالا را منع کند، و اگر مبتلا بودن به بیماری را به معنی ظهور یک مشّت عوارض و رفتارهای خاصی (حالات مرضی) در یک موجود بدانیم، تاکی که «کمرش زیر بار انگورهای رسیده خم شده» و «خوشه‌ها چون غده‌هایی از آن بیرون جوشیده‌اند»، شاید به انگور مبتلاست.» ایشان سپس با آوردن دو مصرع بعدی: «کودک آمد / جیبهایش پر از شوق چیدن»، و اشاره به اینکه کودک طبیب شاخهٔ موبیمار است، به گفته می‌افزایند: «یک شیء بیجان صاحب صفتی می‌شود که معمولاً به جانداران نسبت داده می‌شود؛ بیجان به مرتبهٔ جاندار برکشیده می‌شود یا جاندار به درجهٔ بیجان فرو می‌آید؟ باید گفت هردو؛ و در واقع اینجا تمایزی نفی می‌شود. بیجان جاندار می‌شود و وجود تصادفی و طفیلی او معنی می‌یابد. در این مجموعه «مو و انگور و کودک» هیچ جزئی بر جزء دیگر برتری ندارد و هیچ جزئی تصادفی و بی‌معنی نیست.»^۹ در این گفتهٔ نغز تنها یک نکته جای تأمل دارد. به نظر می‌آید که «شوق چیدن» درست نیست. صورت درست آن «شورچیدن» است. با توجه به این نکته گمان من این است که مبتلا را بهتر است به معنی «دچار» بگیریم. و «دچار» — همان‌گونه که خود سپهری در منظومهٔ «مسافر» آن را معنی کرده است — «یعنی عاشق»، که با «شور» تناسب دارد.

— خیال می‌کنم

دچار آن رگ پنهان رنگ‌ها هستی.

— دچار یعنی

— عاشق.

— و فکر کن که چه تنهاست
اگر که ماهی کوچک، دچار آبی دریای بیکران باشد.

اگر در اینجا عشق ماهی کوچک به آبی دریای بیکران مایه تنهایی اش می شود، در آنجا عشق شاخه موبه انگور شور چیدن را به جیب کودک می اندازد. جالب اینکه در دنباله همین قسمت نقل شده از «مسافر» مضمونی هست که شکل کامل آن در «ماه‌یچ، مانگاه» متجلی می شود، یعنی همان فقدان حس وحدت که قبلاً به آن اشاره کرده ایم.

— چه فکر نازک غمناکی!
— و غم تبسم پوشیده نگاه گیاه است.
و غم اشاره محوی به رد وحدت اشیاست.

این مضمون در دفتر «حجم سبز» در «پشت دریاها» و «ندای آغاز» بسط داده می شود و در شعر «دوست» جای خود را به حسرت می دهد و در بیشتر شعرهای دفتر آخر مایه آگاهی به از دست رفتن وحدت می گردد و به این ترتیب «ماه‌یچ، مانگاه» دنباله و صورت متکامل بینش شعرهای پیشین می شود.

و اما در تتمه نگاه خویش به دفتر آخر هشت کتاب، به بررسی نظر یکی از منتقدان می پردازیم. آقای محمدمختاری در «سهراب سپهری: مفهوم یا تصویر» سیاهه ای از تشبیه ها، خطابه ها، استعاره ها و مجازهای «ماه‌یچ، مانگاه» را آورده اند و مدعی شده اند که در این سیاهه «کلمه — مفهوم» رهبری تصویرسازی را به عهده گرفته است و پس از آن به گفته افزوده اند:

برای آنکه مشغولیت ذهنی شاعر، از راه این کلمه — مفهوما به صورت مشخص تری نشان داده شود، بر تعدادی از آنها توجه موكدی می كنیم:
فراغت، لجاجت، صداقت، همیشه، محض، حور، ملكوت، عزیمت،

ادراک، راز، رشد، لذت، عروج، موهبت... پیداست 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 برعهده گیرند ساختمان تصویری را آسیب‌پذیر می‌کنند... برای آنکه نقش کلیدی این نوع واژه‌ها در ترکیبهای تصویری سپهری، بهتر نشان داده شود فرض می‌کنیم بتوان یکی از این واژه‌ها را از جمله‌ای حذف کنیم:

صبح است گنجشک محض می‌خواند.

اگر «محض» از ترکیب بالا حذف شود چه برجای می‌ماند؟ یک منظره ساده غیرشعری 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 تعریفش خواسته است تصویری ذهنی بنابر نظام تفکر خود ارائه 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 برقامت «مفهومی» پوشانده شده است بی‌آنکه خواننده قادر به ادراک حسی آن باشد.^{۱۰}

حتماً ایشان با شعر ایماژیست‌ها (Imagists) آشنایی دارند و می‌دانند که شعر این شاعران بیشتر اوقات جمله‌ای بیش نیست. اما آنچه اهمیت دارد نحوه چیدن عناصر جمله در زیر هم و ایجاد تصویر شعری از طریق حس بصری است. به علاوه، شعریت شعر را همیشه تک تک تصاویر در هر مصرع مشخص نمی‌کند. گاهی نحوه قرار گرفتن مصرعها خود ایجاد تصویر می‌کند. وانگهی هر شیء را می‌توان تصویر قرار داد، به شرط اینکه آن را از جهان کثرات متمایز و چشمگیر (Conspicuous) سازیم. برای روشن شدن مطلب به شعری از ویلیام کارولز ویلیامز (William Carlos Williams) شاعر ایماژیست آمریکایی توجه می‌کنیم.

Red Wheelbarrow

So much depends
upon

a red wheel
barrow

glazed with rain
water

beside the white
chickens.

معمولاً توقع داریم که زبان در شعر کاربرد آگاهانه ای داشته باشد. کاربرد زبان باید به صورتی باشد که با محتوای شعر و از جمله صورخیال در پیوند باشد. در این شعر به نظر می رسد که شاعر نقش زبان را در شعر و به طور کلی در شیوه شعری نقض کرده است. آنچه پیش روی ما قرار دارد یک جمله نثری معمولی بیش نیست و به نظر می آید که تخیلی در آن دخالت نکرده است. ولی شاعر با شکستن نظام جمله و محروم کردن جمله از ساختار خود کاری کرده است که چشم خواننده به تصویر دوخته شود.^{۱۱} به علاوه، برداشته شدن نیمی از واژه مرکب wheelbarrow (چرخ زنبه) و قرار گرفتن آن به عنوان مصرعی جداگانه به این دلیل است که عکس آن در آب باران افتاده است. به این معنی که وقتی صحنه را جلو چشم مجسم کنیم، نیمی از چرخ زنبه را در آب باران و نیم دیگر را بیرون از آن می بینیم. زاویه دید ما از white chickens هم چنین است. به این ترتیب معلوم می شود که وقتی نگاه خود را به یک شیء معمولی بدوزیم و آن را از دیگر اشیاء جدا

کنیم، آن شیء (در این مورد، چرخ زنبه) جلوه خاصی می یابد.^{۱۲}
عین همین حالت درباره شعر سهراب نیز مصداق دارد.

صبح است.

گنجشک محض

می خواند.

پاییز، روی وحدت دیوار

اوراق می شود.

رفتار آفتاب مفرح

حجم فساد را

از خواب می پراند.

یک میب

در فرصت مشبک زنبیل

می پوسد.

حسی شبیه غربت اشیا

از روی پلک می گذرد.

بین درخت و ثانیه سبز

تکرار لاجورد

باحسرت کلام می آمیزد

اما

ای حرمت سپیدی کاغذ!

نبض حروف ما

در غیبت مرکب مشاق می زند.

در ذهن حال، جاذبه شکل

از دست می رود.

اگر سه مصرع نخست را به صورت جمله ای بنویسیم، چیزی جز منظره ساده

غیر شعری برجای نمی ماند. اما اگر نیک بنگریم، در می یابیم که این جمله مانند جمله شعری « Red Wheelbarrow » از ساختار خود محروم شده و نظم آن به هم ریخته است و در نتیجه تصویر گنجشک محض چشمگیر شده است. عین همین حالت درباره مصرعهای بعدی نیز پیش آمده است. علاوه بر این، صبح از دیگر اوقات روز مشخص گردیده است. گنجشک می خواند، نه مثلاً بلبل یا قناری. وانگهی در گفتار روزمره هیچ وقت نمی گویم « گنجشک می خواند»، بلکه می گویم: « گنجشک جیک جیک می کند.» به این ترتیب اتهام غیر شعری بودن از ساحت آن پاک می شود. حالا به تصاویر دیگر شعر می پردازیم. پاییز دلالت بر خزان و تباهی دارد. آفتاب پاییزی وقتی در می آید، ضمن آنکه رفتارش مفرح است، اما حشرات مایه پوسیدگی را هم به جنب و جوش می اندازد. سیب دیگر روی درخت نیست، حجم فساد که از خواب بیدار شده است آن را فاسد می کند. برخلاف آنچه در «صدای پای آب» آمده بود — «مثل زنبیل پراز میوه تب تند رسیدن دارم» — اینجا زنبیل مکان پوسیدگی است. بنابراین بین سیب و زنبیل قربتی در میان نیست، بلکه غربتی در کار است. تابش آفتاب و آبی آسمان — «تکرار لاجورد» — ذهن شاعر را به زمانی می برد که در وصف آن گفته بود: «پدرم وقتی مرد، آسمان آبی بود». اما آن وقتها باغ من شعری در طرف سایه دانایی بود. اکنون عمر او از «ارتفاع تابستان»^{۱۳} هم گذشته است و به پاییز خود رسیده است. پس حسرت او برای ایام گذشته با حسرت کلام می آمیزد. در قسمت بعد سپیدی کاغذ آمده است که آمدن کلام در مصرع قبل وجود آن را ضروری می سازد. در ضمن، واژه «لاجورد» راه بر تصویر «مرکب مشاق» می گشاید

برای پی بردن به حسرت من شعری به سخن خود سهراب توجه

می کنیم:

آبی ... در زندگی ام دویده بود. میان حرف و سکوتم بود... من کنار کویر بودم. و بالای سرم آبی فراوان بود. روی زمین هم ذخیره آبی بود: نزدیک شهر من معدن لاجورد بود. روی کاشیها، آبیها دیده بودم. در تذهیب قرآنها، لاجورد کنار طلا می نشست. با لاجورد، مادرم ملاقه ها را آبی می کرد. و بندرخت تماشایی می شد. نزدیک عید، تخم مرغها را با سنبوسه آبی می کردیم... باغ ما پراز نیلوفر آبی می شد و جابه جا گلهای آبی کاسنی. نگین انگشتر مادرم آبی بود. فیروزه بود، از جنس ریگهای ته جویبارها بهشت شداد. فیروزه اش بواسحاقی بود. انگشتر همیشه در انگشت مادرم بود. می گفتند فیروزه سوی چشم را زیاد می کند... عزت می آورد. ثواب نماز را صدچندان می کند. سنگ مقدس است...^{۱۴}

و حالا درباره «حرمت سپیدی کاغذ» و «غیبت مرکب» بشنویم:

مایه اصلی مرکب ما همان بود که در مرکب مصریان قدیم بود: دوده و صمغ عربی. اما زعفران و گلاب و کافور و عسل هم در مرکب ما بود. و مرکب را در خانه می ساختیم. کاغذ ما نه ختایی بود و عادلشاهی و سمرقندی... کاغذ ما سفید معمولی بود... دبستان تمام شد، خط هم کنار رفت... دوات مرکب خشکید... جای قلم نی «قلم فرانسه» آمد. جانشین این یک خودنویس شد. آن گاه بلایی نازل شد: اپیدمی خودکار دنیا را گرفت... هجوم خودکار، ساده نبود. یورش چنگیزی بود. خودکار به همه جا رفت. میان انگشتان خرد و بزرگ جا گرفت... خودکار آفتی شد و به جان مداد افتاد. با خودکار مرثیه مداد نوشته شد. مداد یار دیرینه ما بود. سده ها دست افزار نوشتن بود... میان خودکار و مداد تفاوت بسیار است. مداد با سپیدی کاغذ الفت می گرفت. خودکار به پاکی کاغذ چیرگی می جوید. آن را شرم و حیا برازنده بود. این را پرده دری درخور است.^{۱۵}

با این اوصاف آیا عجیب است اگر سهراب بگوید: «در ذهن حال، جاذبه شکل / از دست می رود»؟ پس چاره چیست؟ چاره بستن کتاب است و قدم

زدن در امتداد وقت و نگاه کردن به گل...

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.

یادداشتها

- ۱ — «سپهری در سلوک شعر»، ص ۳۰.
- ۲ — «چشم‌ها را باید شست» ح / ص ۱۸.
- ۳ — «سهراب سپهری: مفهوم یا تصویر»، دنیای سخن، شماره ۱۲، شهریور ۱۳۶۶، ص ۱۱.
- ۴ — «از معراج و هبوط: سیری در شعر سهراب سپهری»، صص ۸۳ و ۱۰۱ و ۱۱۱. (لازم است بگویم که در جای جای این مقاله از این نوشته نغز و عالمانه استفاده کرده‌ام).
- ۵ — همان، ص ۶۸.
- ۶ — همان، صص ۹۷-۹۶.
- ۷ — همان، ص ۱۰۴. (باید بیفزایم که مهندس معصومی این نکته را تنها درباره شعرهای دفتر آخر صادق می‌داند. نقل گفته ایشان خالی از لطف نیست. «اگر چشم بتواند بشنود و گوش بتواند ببیند، چشم و گوش یکی می‌شوند. در شعرهای اخیر سپهری هر موصوفی می‌تواند هر صفتی داشته باشد و هر فاعلی قابل آن است که هر فعلی را انجام دهد:

صبح
شوری ابعادعید
ذائقه را سایه کرد
(ای شور، ای قدیم، ۴۱۱)

این جهانی است که شاعر در برابر جهان واقعی می آفریند. عید صاحب ابعاد می شود. این ابعاد شورند و شوری آنها ذائقه را سایه می کند. سایه ای روی ذائقه می افتد و این سایه ذائقه را به صورت یک شیء مادی در می آورد... (صص ۱۰۵-۱۰۴)».

۸- همان، ص ۷۸

۹- همان، صص ۷۷-۷۶.

۱۰- «سهراب سپهری: مفهوم یا تصویر»، ص ۱۲.

11. Understanding Poetry, p. 73.

۱۲- شعر دیگری از ویلیام کارولز ویلیامز را می آوریم و برای تفسیر آن خوانندگان را به منبع زیر ارجاع می دهیم:

David Daiches, *Critical Approaches to Literature*, 2nd Edition (London and New York, Lonyman, 1981), pp. 378 — 379.

This Just to Say
I have eaten
the plums
That were in
the icebox

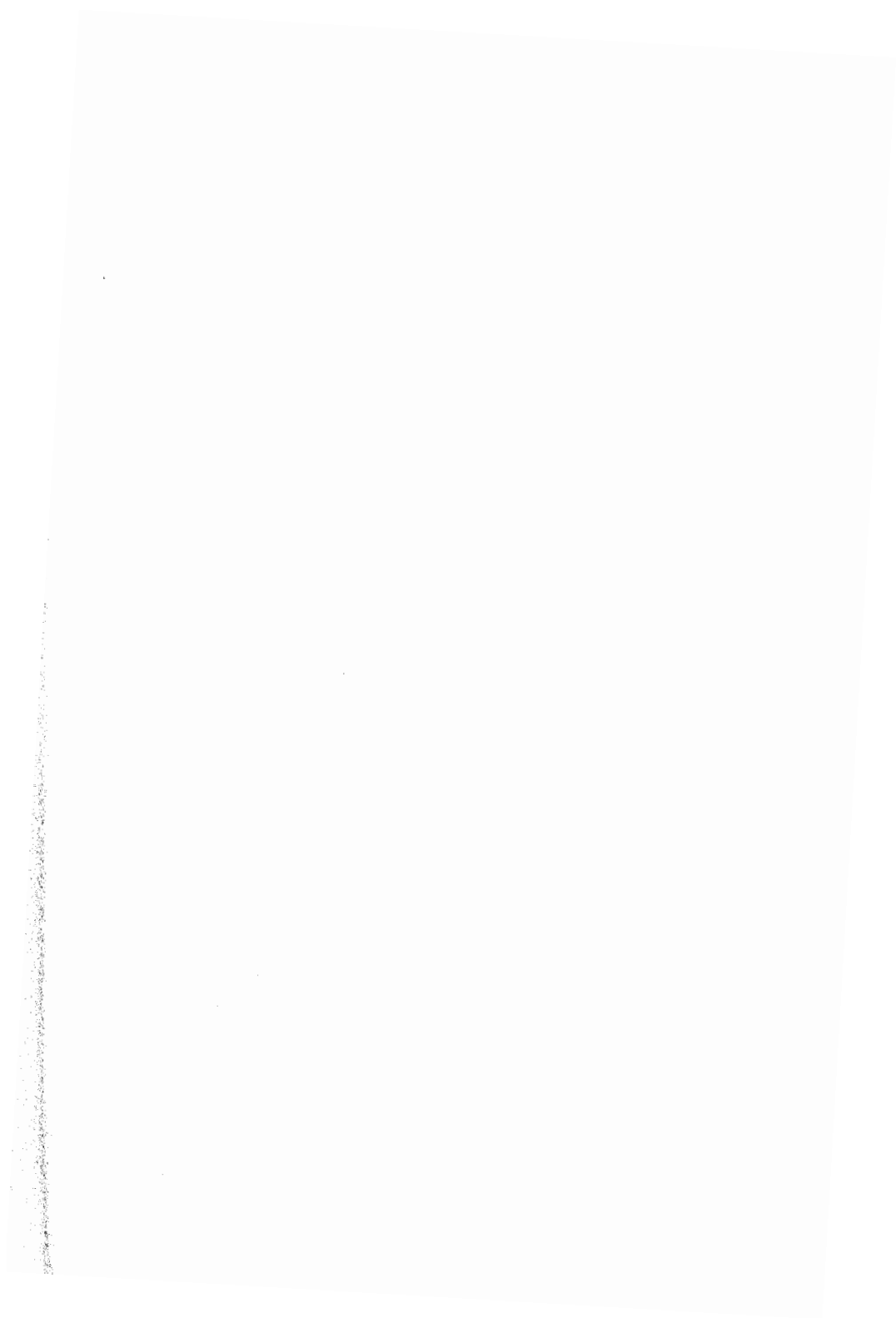
and which
you were probably
saving
for breakfast

Forgive me
They were delicious
so sweet
so cold

ترجمه این شعر را به فارسی از سهراب سپهری در پیوست ۲ ببینید.

۱۳ — رجوع کنید به منظومه «مسافر»:
در آن دقیقه که از ارتفاع تابستان
به «جاءرود» خروشان نگاه می‌کردی،
چه اتفاق افتاد
که خواب سبز ترا سارها درو کردند؟
و فصل، فصل درو بود.

۱۴ — سهراب سپهری، اطاق آبی، تهران: انتشارات سروش، ۱۳۶۹، صص ۲۳—۲۲
۱۵ — همان، صص ۳۷—۳۴.



پیوستها



پیوست ۱

در مقاله آخر قسمتهایی از اتاق آبی را نقل کردیم. در اینجا قسمتهای دیگری از آن را می آوریم و شعرهایی را که با آن تناسب یا انطباق دارد نقل می کنیم، باشد که معنای روشنتری از آنها در ذهن ما نقش ببندد. در پایان هم سخنی درباره ویرایش آن می گوئیم.

به چشم یونانی، سیب طلا هم کنایه از سازش و عشق بود و هم ناسازگاری و فرجام بد. (ص ۲۰)

قیاس کنید با:

مرگ آمد
حیرت ما را برد،
ترس شما آورد.
در خاکی، صبح آمد، سیب طلا، از باغ طلا آورد.
(نا، ۲۳۲)

اتاق آبی خالی بود مثل روان تائویست. می شد در آن به «آرامش در

تهی» رسید. به السکینه رسید. (ص ۱۶)

قیاس کنید با:

ما چنگیم: هرتار از ما دردی، سودایی.
زخمه کن از آرامش میرا، ما را بنواز
باشد که تهی گردیم، آکنده شویم از والا «نت» خاموشی
(نیایش، ص ۲۶۰)

اتاق آبی خالی افتاده بود. هیچ کس در فکرش نبود. این
mysterium magnum [راز بزرگ] پشت درختان باغ کودکی من قایم
شده بود. (ص ۲۰)

قیاس کنید با:

باغ ما در طرف سایه دانایی بود...
باغ ما شاید، قوسی از دایره سبز سعادت بود.
(صدای پای آب، ص ۲۷۵)

در خانه ما روبروی اتاق ظرفها یک درخت اقا قیا بود. اقا قیا لب آب روان
بود. (ص ۳۱)

قیاس کنید با:

کعبه ام بر لب آب،
کعبه ام زیر اقاقی هاست.
(صدای پای آب، ص ۲۷۳)

خوشنویسان دیروز از نزدیکان شعر بودند. و خود چه بسا شعری
می سروده اند. سازی می نواخته اند... حافظ قرآن بوده اند... [خط] به

سردرخانه جلا می داد. رونق هویت می شد. برسنگ مرمر حوض می نشست، تا از زیر آب، حرفی به صفای آب را توتیای چشم تماشاگر سر به زیر کند. بر پیش طاق عمارت، کتیبه می شد، و باران اشارت بر سر اهل عمارت می ریخت. تا از غبار عادت به در آیند. کتابه می شد برگنبد مسجد، برخشت و آجر پوشش راز می کشید. نگاه خاکی را به بالا می کشاند. حریم عبادت را در حریم معنی می گرفت. نوشته می شد برسنگ مزار. تا دریچه ای باشد به حرمت خاک. و دعوتی به ترک... بتهوون را پدر هم می زد، هم آموزش موسیقی می داد. پدر در چهره گشایی دست داشت... خط را هم پاکیزه می نوشت. (صص ۳۷-۳۶)

قیاس کنید با:

پدرم نقاشی می کرد.
تار هم می ساخت، تار هم می زد.
خط خوبی هم داشت.
(صدای پای آب، ص ۲۷۵)

هنرمند زن می داند که همه چیز در عالم به جای ویژه خود است. هستی، یکجا نشیمن معنوی اوست. کار اونه «گزینش میان حالتهای گونه گونه طبیعت» است، و نه «نقاشی چمنزار نظر پسند و یا تنگ جای سبز جنگل و پرهیز از خرسنگهای سرسخت و نیز غارها و درندگانی که در آنها لانه دارند». پا-تا-شان-چن می نویسد: «وقتی که روان ناب و شفاف است، آن سان که پنداری در آینه آب افتاده است، هیچ چیز جهان ناخوشایند او نیست.» (ص ۵۷)

قیاس کنید با:

هر کجا هستم، باشم،
آسمان مال من است.

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

من نمی دانم

که چرا می گویند: اسب حیوان نجیبی است، کبوتر زیباست.

و چرا در قفس هیچکسی کرکس نیست...

و نگوئیم که شب چیز بدی است...

و نخواهیم مگس از سرانگشت طبیعت بپرد.

و نخواهیم پلنگ از در خلقت برود بیرون...

و نپرسیم کجاییم،

بو کنیم اطلسی تازه بیمارستان را.

(صدای پای آب، صص ۲۹۱، ۲۹۳ و ۲۹۴)

صورتگر مینیاتور در هر قدم نازک اندیش است. به نگاری بیش از نگار دیگر
دل نمی دهد: وارستگی چشم دارد. در گلی فزون تر از گل دیگر لطافت
نمی نشانند: عدل قلم دارد. رنگ سرخی را که به جامه امیری می زند، به
لاله ای می بخشد در سر کوه... صورتگر به آفریدگان خود یکسان مهر
می ورزد. (ص ۵۸)

مقایسه کنید با:

گاوی زیر صنوبرها،

ابدیت روی چپرها

(وید، ص ۲۵۵)

هم خنده موج، هم تن زنبوری برسبزه مرگ، و شکوهی

در پنجه باد.

(وجه تنها، ص ۲۶۴)

زندگی شستن یک بشقاب است.

زندگی یافتن سکه دهشاهی در جوی خیابان است...

زندگی گل به «توان» ابدیت...

گل شبدر چه کم از لاله قرمز دارد...
 نام را باز ستانیم از ابر،
 از چنار، از پشه، از تابستان...
 در به روی بشرو نور و گیاه و حشره باز کنیم.
 (صدای پای آب، صص ۲۹۰، ۲۹۱ و ۲۹۸)
 قوس قزح کودکی من در بیرحمی فضای خانه ما آب می شد. (ص ۱۳)

قیاس کنید با:

باران وقتی که ایستاد
 منظره اوراق بود.
 وسعت مرطوب
 از نفس افتاد.
 قوس قزح در دهان حوصله ما
 آب شد.
 (اکنون هبوط رنگ، صص ۴۲۲-۴۲۱)

شاید ذکر همین نمونه ها برای یافتن پیوند میان اتاق آبی و شعر سهراب بسنده باشد. از این نظر می توان گفت که انتشار اتاق آبی بسیار مغتنم است و جای آن دارد که از ناشر و ویراستار سپاسگزار باشیم و از قول سهراب، با اندک تغییری در بافت کلام او، بگوییم: جیبشان پر موسیقی باد! با این حال ویراستاری کتاب جای تأمل دارد. در «یادداشت ویراستار» توضیح بسیار مختصر و ناقصی درباره «گفت وگو با استاد» و «معلم نقاشی ما» آمده است و یک کلمه درباره خود «اتاق آبی» گفته نشده است. سپس به اشاره ای این نکته برگزار شده است که این سه دستنوشته از لحاظ سبک نگارش و نشر، در مواردی، ناهمگون به نظر می رسد ولی در عین حال ادامه تخیلات شاعرانه و ظرافتهای فکری سپهری را در جای جای آنها می توان دید. توضیح مختصری

هم درباره شیوه نگارش آورده اند و گفته اند: «نکته ای که به مآخذ نقلها مربوط می شود این است که متأسفانه، به دلیل پراکنده شدن کتابهای سپهری و فرنگی بودن اغلب مآخذ، تهیه کتابشناسی و ذکر مشخصات مآخذ میسر نشد.»

به این ترتیب پیداست که ویراستاری مطابق اصول انجام نگرفته است. ویراستاری انتقادی یا تهیه متن منقح در کشور ما سابقه ای طولانی دارد و مثلاً لازم نیست برای یادگیری اصول و روش آن به کتابهایی از قبیل Fredson Bowers *Textual and Literary Criticism* تالیف مراجعه کنیم. کافی است به چند متن منقح و طرز اول — مانند اسرار التوحید فی مقامات الشیخ ابی سعید طبع دکتر محمدرضا شفیعی کدکنی و گلستان یا بوستان طبع دکتر غلامحسین یوسفی — که در سالهای اخیر منتشر شده است نگاهی بیفکنیم. در این متون علاوه بر مقدمه ای مفصل تعلیقاتی شامل توضیحات، شرح نسخه بدلهای، فهرست لغات و ترکیبات و فهرست اعلام و مراجع نیز آمده است. باری به ناشر و ویراستار اتاق آبی توصیه می کنیم که در چاپ یا چاپهای بعدی نکات زیر را رعایت کنند:

۱ — به جای یادداشت، مقدمه مفصلی نوشته شود و از کلی گویی درباره دستنوشته ها پرهیز گردد.

۲ — واژه ها و عبارات لاتینی فراوان کتاب به فارسی برگردانده شود.

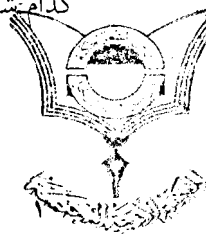
۳ — درباره بعضی واژه ها و عبارات — از قبیل: «سیبهای زرین باغ هسپریدها (۲۰)، «ماندالا» (۲۲)، «تهی بزرگ» (۲۳)، «تمثیل مرتبه ای» (۲۳) و غیره — توضیح داده شود.

۴ — چهار مصرعی که از الیوت نقل شده (۲۱)، مشخص شود که از

کدام شعر اوست.

۵ — ابیاتی که عباراتی از آنها آمده به کمال نقل شود.

۶ — درباره نویسندگان و شعرایی که نامشان آمده توضیح داده شود.



علاوه براین باید به عنوان نمونه مشخص شود که «آبی» رنگ کدام رمان نوالیس است، نروال در کدام کتابش از «گل آبی فراموشم مکن» حرف می زند و «مقلد او، نویسنده سطحی ایرانی» کیست، رمبو در کدام شعرش رنگ آبی را به حرف صدا دار O می دهد.

۷ — کتابشناسی و ذکر مشخصات مآخذ آورده شود. نیاوردن آن به عذر اینکه کتابهای سپهری پراکنده شده و اغلب مآخذ فرنگی است، از ویراستار قبول نمی افتد. مسلماً یافتن منابع و مآخذ و توضیح نکات بسیاری که در دستنوشته ها آمده است کاری بسیار وقت گیر و شاق است، اما ویراستار عاشق از پس آن برمی آید و بدین وسیله دین خود را به نیلوفر خاموش سفالینه سیلک ادا می کند.

پیوست ۲

سهراب سپهری شعر می سرود، نقاشی هم می کرد، نثر هم می نوشت، شعر هم ترجمه می کرد. در زیر ترجمه وی را از دو مجموعه شعر و دو شعر کوتاه می آوریم تا آنها را در یکجا گرد آورده باشیم و هم اینکه خوانندگان با این جنبه از کار او آشنایی یابند.

الف - اشعار ژاپنی^۱

شب

با آنکه می دانم
در پی صبح
شب باز خواهد آمد،
با اینهمه، طلوع آفتاب
چه نفرت آورست، دریغا!
فوجی وارونومی چی نولو

^۱ مجله سخن، دوره ششم. شماره هشتم، مهر ۱۳۳۴، صص ۷۰۴-۷۰۳. (لازم به تذکر است که یافتن این مأخذ را مدیون دوست عزیز فاضلم آقای یوسف خانعلی هستم.)

پیام

در پهنه بیکران اقیانوس
پاروزنان
به سوی جزایر دوردست می روم
به دوستانم خبر دهید
ای قایقهای ماهیگیری!
تا کامورا

رود

به سان رودخانه می نافو
که از قلّه کوهستان تسوکوبا
سرازیر می شود
عشق من که هر آن فزونی می یابد
اکنون رودی ژرف و پنهاور شده است
یوزی

تنهایی

با چشم دلسوزی
به یکدیگر بنگریم
ای درخت گیلاس کوهستان!
بیرون از گلهای تو
دوستی برایت نیست.
گیوسن

گلهای بهاری

در روزهای بهاری
در آن هنگام که پرتو آسمان ابدی
بدین سان زیباست

برای چه گلها
با دلی بی آرام از هم جدا می شوند؟
تومونوری

زندگی
زندگی
به چه ماند
به امواج سپیدی
که قایق در پی خود باقی می نهد
قایقی که با حرکت پارو
در سپیده دم می گذرد
کاسونوآسون مارو

برگهای افرا
در برابر باد پاییز
برگهای افرا
بی هیچ پایداری پراکنده می شوند.
به کجا می روند؟ هیچکس نمی داند
و من، اکنون افسرده ام.
کاسونوآسون مارو

ب - اشعار چینی*

شعر کهن چین

سرود «کای هسیا»

نیرویم کوهها برمی کند، اراده ام جهان را فرا می گرفت.
اینک روزگار سیاه. هیون خاکستری ام فرا نمی رود دیگر.

ه مجله سخن، دوره سیزدهم، شماره ۹ و ۱۰، دی و بهمن ۱۳۴۱، صص ۹۵۹-۹۵۳

هیون خاکستری ام فرا نمی رود دیگر، چه سازم؟
«یو»، «یو»، با تو چه سازم!

Hsiang Yu هیسانگ یو

سده دوم پیش از میلاد

سرود «لیانگجو»

از شراب تاک گوارا که جامش به شب می درخشد
هنوز هم سرنوشتیدن دارم، اما آهنگ سه تار نهییم می زند
تابه سمند برنشینم،

به دشت نبرد سرمست خواهم خفت، مخندید.
مگر چندن تن از کارزار باز آمده اند؟

وانگ هان Wang Han

سده هشتم

می درپیش

شرابی از تاک،

جامهایی از زر،

دو هفت ساله دختری از «وو» برسمندی لاغرمیان.

وسمه اش بر ابرو، پرنیان پای پوش گلغامش در پای.

سخن گفتنش لغزان اما صدایش دلنواز.

در بزم بزرگ، میان بازوانم سرخوش است از می.

— باتو چه سازم در نهان پرده های بنفش؟

لی پای Lipai

سده هشتم

گوشه گیری «تسوئی» پارسا

خزه ها راههای خطمی نشان شما را فرا گرفته،

«کوهسار زمرد پریده رنگ» پنجره های روستایی تان آکنده است.

به سرمستی شما زیر شکوفه ها، رشک می برم،
بی گمان پروانه ها در رؤیاهاتان می پرند.

چی ئن چی Ch'ien Ch'i
سده هشتم

شب در لنگرگاه، کنار پل «افراها»
ماه فرو می رود، زاغان بانگ می کنند، ژاله افق را می آکند.
افراهای کرانه، آتش ماهیگیر، خواب آشفته من.
کنار دیار «سوئوچو» پرستشگاه «هان شان» است.
نیمه های شب، صدای زنگش تا زورق من می رسد.

چانگ چی
Chang chi

آبادی کرانه
در بازگشت از شکار ماهی، زورقم را نمی بندم.
در آبادی کناره، ماه فرو می رود، زمان خفتن است.
اگر هم شبانگاه باد زورقم را ببرد،
روی آبی کم ژرفا می برد، میان نیها می برد.
سه کونگ شو Sse k'ung Shu
سده هشتم

شکوه
گر اشکهای من و تو
در دو برکه فرو ریزد.
خواهی دید در کدامیک
نیلوفر سال خواهد مرد.

منگ چیاو Meng Chiao
سده هشتم

آینه

رفته است و
آینه ای در پیرایه دان بجا نهاده.
از آن زمان که چهره زیبا در آن نمی افتد،
به تالاب بی نیلوفر خزان زده ماند.
سراسر سال پیرایه دان را در نگشودم،
غبار، برنج آینه را فرو پوشیده.
امروز گرد آن زدودم
تا نشان خسته سیمایم بنگرم.
آینه را چون فرو هشتم، اندوهم فزون شد،
در پس آن دو اژدهای به هم پیچیده بود.

پای چویی Pai chu Yi
سده هشتم و نهم

اندوه بدرود

در جاده بیدنشان به بدرقه مسافر رفتم.
سمندش ناپیدا، گردونه اش پیچیده، جز غبارشان به چشم نمی رسد.
دم بدرود چندان اشک ریختم
که برای درون خانه اشکی ندارم.

پای چویی
سده هشتم و نهم

در برابر زورق فرسوده «سوئوچو»

بامش به هم ریخته، روزنه اش شکسته.
همه روز به تماشایش برب برکه ایستاده ام.
گر زورق «سوئوچو» بفرساید،
چه سان مرا پیری در نرسد؟

پای چویی
سده هشتم و نهم

گل آزرده

بوی گلی چیده یا آزرده،
دوروزی می باید و بس
و زود باشد که زیبایی پژمرده اش
کنار جاده به دور افتد.

شاعر گمنام

پندار

به تماشای آب و کوهساران تنها نشسته ام،
پشت به بالش نرم، و گوش به باد و باران.
همه روز یاران می آیند و می روند،
همه سال گلها می شکوفند و می ریزند.

Hsu pen هسوپن

سده پانزدهم

سرای کوهستانی

در حصیری کلبه ما آرام برکرانه آب ایستاده.
شویم، رها از اندیشه تنگدستی، پرسه می زند.
فردا برنج ما به ته خواهد کشید. باکش نیست،
بیلچه «منقار اردکی» را برمی گیرد تا نهال شکوفه دار آلودنشانند.

Pi Chu پی چو

شعر امروز چین

شبانه یک مردم گریز
سپهر و دریا، بیکران،
حبابی از سیماب!
بالا، موجهای رخشان ستارگان،

پایین، خیزابهای بلور.
زمان خفتن زندگان است.

از دور، از دورادور،
تنها، با تن پوشی از پرتا ووس سپید،
از درون زورق عاج، سر بر آسمان می افرازم.
هان، گر مرا می بایستی چون مویان پری دریا،
به ژرفای سیاه دریاها بازگشتن و در اشک زیستن،
آن به که در این نهفته فروغ سیمین،
به سان ستاره ای که می افتد،
زیبا پرتویی پنداروش با خود بکشانم
و در بیکرانی ناپیدا شوم.
فرا رویم... فرا رویم!
ماه، رو در روی من است.

Kuo Mo Jo کوئومو جو
متولد ۱۸۹۲

ترانه بدشگون
شاید براستی از گریستن، سخت فرسوده اید.
شاید به خواب رفتنشان باید.
پس شیون کوفان را،
صدای غوکان را، پرواز شبیرگان را فرو نشانیم.
باشد که دیگر آفتاب، پلکها تان نپیرشد،
باشد که دیگر نسیم به ابروانتان تن نساید،
باشد که کس بیدارتان نکند،
باشد که چتر کاجها پاس خوابتان دارد.
شاید صدای کرمهای فرو در گل را که به خود می پیچند می شنوید.

شاید صدای ریشه گیاهکها را که به خود آب می‌کشند می‌شنوید.
شاید این خنیاها را
از بانگ آدمیزادی که نفرین می‌کند زیباتر می‌یابید.

پس پلکها تان سخت فرو بندید
به خوابتان رها می‌کنم، به خوابتان رها می‌کنم.
آرام، از خاک زردتان فرو می‌پوشم.
آرام، خاکستر رشته کاغذها به باد می‌دهم.*

ونیی تو Wen yi To

در پرده «بهاران به باغ آمد»**

روستاهای شمالی.
هزار «لی» یخ
هزاران «لی» برف
درون و برون «دیوار بزرگ»
تهی بیکران است و بس.
در شمال و جنوب «رود بزرگ»
آب از رفتار باز مانده.
خمیدگی کوهها، ماران سیمین را ماند،
تلهای خاک، پیلان مومین را،
و بلندی آنها با آسمان پهلومی زند.

* در چین باریکه‌هایی از کاغذ زروسیم، به پیشکشز برگور مردگان می‌سوزانند. (یادداشت
سهراب)

** نام پرده‌ای است در موسیقی چین. (یادداشت سهراب)

در هوایی صاف، این چشم انداز
 زیندگی شگرف بانویی سپیدپوش را
 به خود می‌گیرد.
 رود و کوه، چنان زیبا
 که به پاسشان دلاورانی بی شمار تیغ آخته‌اند.
 دریغا، خاقانی چون «شیه» از دودمان «تسین» و چونان «وو» از تخمه
 «هان»
 از دانش بری بودند،
 و نیز «تای تسونگ» از خاندان «تانگ» و «تای تسو» از خانواده
 «سونگ»
 بی‌خبر از شعر.
 چنگیزخان، ناز پرورده آسمان،
 جز به روی عقابان، کمان نیارست کشید.
 همه در خاک شدند.
 هنری مردان را
 دوران ما زاید و بس.

مائوتسه تونگ Mao tze Tung

جهانی است زبون
 جهانی است زبون.
 تاب مهر ندارد، تاب عشق ندارد.
 جانا گیسوان گرانبارت را آویخته دار،
 پای برهنه کن،
 و مرا از پی بیا.

بهل گیتی را،
 تا جان در ره مهر ببازیم.

خواهم دست تو برگرفت،
 مهربانا، مرا از پی بیا.
 افتد که ما را خارها دریای خلد.
 افتد که ما را تگرگ سرشکند.
 مرا از پی بیا،
 خواهم دست تو برگرفت.
 بدر رویم از زندان، و رهایی باز یابیم.
 نگارا را، مرا از پی بیا،
 جهان خاکیان در پس است.
 بنگر، مگر این فراخ دریای سپید نیست؟
 فراخ دریای سپید،
 رهایی بیکران، و نیز من، و نیز تو، و نیز عشق.

نگر تا به انگشت چه می نمایم
 آبی ستاره ای خرد در افق،
 و دیگر، جزیره ای که به خاکش سبزه هاست،
 و تازه گلهاست، و زیبا جانوران است، و پرندگان است.
 سبک بدین زورق باد پا برآ.
 زی خاک طلا روان شویم—
 خاک مهر، و شادمانی، و رستگاری—
 جهاننا، جاودان بدرود.

Hsu Chih Mo هسوجیه مو

ج — دو شعر کوتاه از ریشارد بیلینگر (شاعر اتریشی)

۱ — قرص نان^۵

قرص نانی روی میز است

شکوه بر تو، ای برکت والا!

^۵ دفترهای روزن، دفتر دوم، بهار و تابستان ۱۳۴۷، ص ۱۴۷. (گفتنی است که این شعر را سهراب از فرانسه ترجمه کرده است.)

ای نان، سنبله‌ها در دشت
تورا با نیایشی آتشین می ستایند!

خواهرت نان فطیر مقدس، تازه و لبریز از خدا
تورا از ته دل درود می فرستد.

قرص نانی روی میز است.
دهقان، کلاه از سر بردار!

۲ - شعری از ویلیام کارولز ویلیامز^۵

باید بگویم که
گوجه‌هایی را
که توی
یخدان بود
من خوردم

شاید شما
آنها را
برای صبحانه
کنار گذاشته بودید
می بخشید
آخر خوشمزه بود
خیلی شیرین
و خیلی خنک

^۵ دفترهای روزن، دفتر دوم، بهار و تابستان ۱۳۴۷، ص ۱۴۸. (متن اصلی این شعر در پاورقی شماره ۱۲ مقاله‌نگاهی به «ماه‌یچ، مانگاه، آمده است.

پیوست ۳

پیش از آنکه شعرهای سهراب در مجموعه هشت کتاب منتشر گردد، بسیاری از آنها در دفترهای جداگانه یا در مجلات چاپ شده است. مقایسه آنها نشان می‌دهد که شاعر در بعضی از شعرها در حد واژگان یا ترکیب دست به تغییر زده است و در بعضی دیگر تغییرات کلی انجام داده است. بررسی این موضوع یقیناً به شناخت بهتری از حوزه کار سهراب خواهد انجامید. ما در اینجا به عنوان نخستین گام صورت اولیه و صورت متکامل یکی از شعرهای او را می‌آوریم و نظر خوانندگان را به تغییرات انجام گرفته جلب می‌کنیم.

شب^۵

صندلی را بیاور میان سخن‌های سبز نجومی.

ای دهانی پراز منظره!

گوش احساس، مشتاق ترسیم یک باغ پیش از خسوف است.

برگ انجیر ظلمت

۵ دفترهای روزن، دفتر دوم، بهار و تابستان ۱۳۴۷، صص ۹۶-۹۳.

عفت سنگ را منتشر می‌کند.
 وزن اعداد از روی بازوی وارسته آب می‌افتد.
 روبه سمت چه وهمی نشستم که پیشانی ام خیس شد
 آه، ای الکل ترس مبدأ!
 در خطاب تو انگشت‌های من از هوش رفتند.
 دستم امشب از اینجاست تا میوه‌ای از سرباغ ما قبل تاریخ.
 دستم امشب نهایت ندارد.
 این درختان به اندازه ترس من برگ دارند.
 ای پدرهای ممتد که در متن اندازه‌های فضا هستید!
 خط کش من در ابعاد قطعیت شب
 دقت پاک موروثی اش را هدر داد.
 جسم تدبیر روزانه در یأس ادراک حس شد.
 سردی هوش مثل عرق از مسامات تن می‌تراود.
 ای سرآغازهای ملون!
 دستهای مرا روی وجدان جادو حرارت دهید!
 من هنوز
 لاله گوش خود را به سمت صدای قدیم عناصر جلا می‌دهم.
 من هنوز
 تشنه آبهای مشبک هستم.
 و هنوز از تماشای شمش طلا دشنه‌ام را صدا می‌زنم.
 دکمه‌های قبای من از جنس اوراد فیروزه‌ای رنگ اعصار جادوست.
 در علفزار پیش از شیوع گل سرخ در ذهن
 آخرین جشن جسمانی ما به پا بود.
 من در این جشن آواز انگشت‌ها را میان ظروف گلی می‌شنیدم.
 و نگاهم پراز کوچ شمشادها بود.
 ای قدیمی‌ترین عکس یک باغ در سطح یک حزن!
 جذبه تو مرا همچنان برد
 تا به این دستگاه ظرافت رسانید.

روی پیشانی من چه دستی رقم می زند: انحراف خوشایند؟

شاید

(آی خواننده، در این تپش های مشکوک، لیوان آب

صریحی بنوشیم!)

چشم در ماسه کهکشان جای پای چه پیمانه ای را صدا می زند؟

کاسه ها از خضوع گوارای مقیاس پرشد.

روی شن های انسانی امشب عزای القباست.

شرم گفتار دست مرا مرتعش می کند:

(آری

مجمعی بود در مرتع پشت تاریخ

و در آن مجمع دلگشای توحش

از میان همه حاضرین، فک من از غرور تکلم ترک خورد.

بعد

من که تا زانو

در خلوص سکوت نباتی فرو رفته بودم

دست و رو را در اصوات موزون اشکال شستم.

بعد، در فصل دیگر

کفش من ترشد از «لفظ» شبنم.

بعد، وقتی که بالای سنگی نشستم

غیبت سنگ را از سرشت کف پای خود می شنیدم.

بعد دیدم که از موسم دست من ذات یک شاخه پرهیز می کرد.)

ای شب ارتجالی!

دستمال من از خوشه های پریشان تکرار پر بود

پشت دیوار خورشیدی باغ

یک پرستوی هجری که می رفت تا انس ظلمت

دستمال مرا برد.

اولین ریگ الهام در زیر کفشم صدا کرد.
 خون من میزبان رقیق فضا شد.
 نبض من در میان عناصر شنا کرد.
 خواب آرنج من در بهار سرمن شکفت.
 ای شب...
 نه، چه می‌گویم
 آب شد جسم پاک مخاطب در ادراک متن دریچه.
 سمت انگشت من باصفا شد.

متن قدیم شب^۵

ای میان سخن‌های سبز نجومی!
 برگ انجیر ظلمت
 عفت سنگ را می‌رساند.
 سینهٔ آب در حسرت عکس یک باغ
 می‌سوزد.
 سیب روزانه
 در دهان طعم یک وهم دارد.
 ای هراس قدیم!
 در خطاب تو انگشت‌های من از هوش رفتند.
 امشب
 دست‌هایم نهایت ندارند:
 امشب از شاخه‌های اساطیری
 میوه می‌چینند.
 امشب
 هر درختی به اندازهٔ ترس من برگ دارد.

^۵ «ماه‌یچ، مانگاه»، هشت کتاب، صص ۴۳۷-۴۳۳

جرأت حرف در هرم دیدار حل شد.
ای سرآغازهای ملون!
چشم‌های مرا در ورزش‌های جادو حمایت کنید.
من هنوز
موهبت‌های مجهول شب را
خواب می‌بینم.
من هنوز
تشنه آبهای مشبک
هستم.
دگمه‌های لباسم
رنگ اوراد اعصار جادوست.
در علف زار پیش از شیوع تکلم
آخرین جشن جسمانی ما بپا بود.
من در این جشن موسیقی اختران را
از درون سفالینه‌ها می‌شنیدم
و نگاهم پراز کوچ جادوگران بود.
ای قدیمی‌ترین عکس نرگس در آئینه حزن!
جذبه تو مرا همچنان برد.
— تا هوای تکامل؟
— شاید.

در تب حرف، آب بصیرت بنوشیم.

زیر ارث پراکنده شب
شرم پاک روایت روان 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 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» شبم

ترشد.

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.

ای شب ارتجالی!

دستمال من از خوشه خام تدبیر پر بود.

پشت دیوار یک خواب سنگین

یک پرنده که از انس ظلمت می آمد

دستمال مرا برد.

اولین ریگ الهام در زیر پایم صدا کرد.

خون من میزبان رقیق فضا شد.

نبض من در میان عناصر شنا کرد.

ای شب...

نه، چه می گویم،

آب شد جسم سرد مخاطب در اشراق گرم دریچه.

سمت انگشت من باصفا شد.

کتابشناسی سهراب سپهری^ه

الف — آثار چاپ شده سپهری

- ۱ — درکنار چمن یا آرامگاه عشق. کاشان. بی نا، ۱۳۲۶. ۲۶ ص
- ۲ — مرگ رنگ. تهران، ابن سینا، ۱۳۳۰. ۷۱ ص.
- ۳ — زندگی خوابها، تهران، بی نا، ۱۳۳۲. ۶۳ ص.
- ۴ — شعر «دنگ» در علم و زندگی، دوره دوم، شماره سه (خرداد ۱۳۳۲)، صص ۲۵۱—۲۵۲.
- ۵ — ترجمه «اشعار ژاپنی»، در سخن، دوره ششم، شماره هشتم (مهر ۱۳۳۴)، صص ۷۰۴—۷۰۳.
- ۶ — آواز آفتاب. تهران، بی نا، ۱۳۴۰، ۱۱۵ ص.
- ۷ — شرق اندوه. تهران، بی نا، ۱۳۴۰.
- ۸ — شعر «بر بلندیها» در سخن، دوره سیزدهم، شماره ۶ و ۷ (مهر و آبان ۱۳۴۱)، صص ۷۱۷—۷۱۶.

ه این کتابشناسی در واقع تکمله ای است بر بخش الف و ج کتابشناسی سهراب سپهری — آثار چاپ شده از و درباره او تا سال ۱۳۵۹ — که در پایان کتاب پیامی در راه: نظری به شعر و نقاشی سهراب سپهری آمده است.

- ۹ — شعر «آوازی در آینه» در سخن دوره سیزدهم، شماره ۸ (آذر ۱۳۴۱)، ص ۸۷۹.
- ۱۰ — شعر «و پیامی در راه» در سخن، دوره سیزدهم، شماره ۸ (آذر ۱۳۴۱)، ص ۸۸۰.
- ۱۱ — ترجمه «اشعار چینی» در سخن، دوره سیزدهم، شماره ۹ و ۱۰ (دی و بهمن ۱۳۴۱)، صص ۹۵۹-۹۵۳.
- ۱۲ — شعر «آب را گل نکنیم» در آرش، شماره ۷ (زمستان ۱۳۴۲)، ص ۱۹۳.
- ۱۳ — «صدای پای آب» در آرش، دوره دوم، شماره سه (۱۳۴۴)، صص ۴۷-۵۹.
- ۱۴ — «مسافر» در آرش، دوره دوم، شماره پنج (۱۳۴۵)، صص ۱۹-۱.
- ۱۵ — شعر «دوست» در آرش، شماره ۱۴ (بهمن ۱۳۴۶)، صص ۱۰۰-۱۰۱.
- ۱۶ — حجم سبز. تهران، روزن، ۱۳۴۶، ۹۰ ص.
- ۱۷ — شعر «همیشه» در دفترهای روزن (زمستان ۱۳۴۶)، صص ۳۶-۳۸.
- ۱۸ — شعر «شب» در دفترهای روزن، دفتر دوم (بهار و تابستان ۱۳۴۷)، صص ۹۶-۹۳.
- [این شعر با تغییرات کلی به نام «متن قدیم شب» در «ماه‌یچ، مانگاه» آخرین دفتر هشت کتاب در آمده.]
- ۱۹ — شعرهای «قرص نان» و «باید بگویم که» [ترجمه]، منبع پیشین، صص ۱۴۸-۱۴۷.
- ۲۰ — شعرهای «آب را...»، «صدای پای آب» و «مسافر» در دفترهای زمانه، دفتر اول (اسفند ۱۳۵۵)، صص ۱۶۵-۱۳۹.
- ۲۱ — هشت کتاب. تهران، طهوری، ۱۳۵۶، ۴۵۷ ص. تجدید چاپ ۱۳۵۸، ۱۳۶۰، ۱۳۶۳، ۱۳، ۱۳، ۱۳۶۸.

- ۲۲ — شعر «آب» در کتاب مرجان. جلد ۲، تهران، سپهر، ۱۳۵۷، صص ۲۱-۲۲.
- ۲۳ — شعر «روشنی، من، گل، آب» در کتاب مرجان. جلد ۳، تهران، سپهر، ۱۳۵۷، صص ۳۴-۳۵.
- ۲۴ — «سه شعر کوتاه از سهراب سپهری» در مفید، سال دوم، شماره اول (بهمن ۱۳۶۵)، ص ۲۳.
- ۲۵ — منتخب اشعار سهراب سپهری. انتخاب احمد رضا احمدی. تهران، طهوری، ۱۳۶۶، ۱۹۶ ص.
- ۲۶ — اطاق آبی. تهران، سروش ۱۳۶۹، ۷۵ ص.

ب — درباره سپهری

۱ — کتاب

- براهنی، رضا. «یک بچه بودای اشرافی؛ سپهری و رویایی: شکل بد — شکل خوب؛ نیما، سپهری و رویایی»، طلا درمس: در شعر و شاعری. تهران، کتاب زمان، ۱۳۴۷.
- بهبهانی، سیمین. درباره هنر و ادبیات. به کوشش ناصر حریری. کتابسرای بابل، ۱۳۶۸.
- پیامی در راه: نظری به شعر و نقاشی سهراب سپهری. شامل «صیاد لحظه‌ها: گشتی در هوای شعر سهراب سپهری»، «از آواز شقایق تا فراترها: نگاهی به شعر و نقاشی سهراب سپهری»، «از عروج و هبوط: سیری در شعر سهراب سپهری»، به ترتیب از داریوش آشوری، کریم امامی و حسین معصومی همدانی. تهران، طهوری، ۱۳۵۹.
- حسینی، حسن، بیدل، سپهری و سبک هندی. چاپ دوم. تهران، سروش، ۱۳۶۸.
- سهراب سپهری: شاعر، نقاش. به کوشش لیلی گلستان. چاپ دوم. تهران، امیرکبیر، ۱۳۵۹.

یادمان سهراب سپهری. زیرنظر محمدرضا لاهوتی. به کوشش ناصر بزرگمهر. تهران: چاپخانه وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، ۱۳۶۷.
یوسفی، غلامحسین. «همزبان با آب»، چشمه روشن: دیداری با شاعران. تهران، انتشارات محمدعلی علمی، ۱۳۶۹.

۲ - مقاله °

آتش، منوچهر. «از یک شاعر درباره یک شاعر» در تماشا، دوره دوم، شماره ۹۳ (دی ۱۳۵۱).

«حرفهایی درباره سپهری» در کلک، شماره ۵ (مرداد ۱۳۶۹) صص ۵۱-۴۷.

«هشت کتاب: شعرهای سهراب سپهری» در تماشا، دوره هفتم، شماره ۳۴۰ (۵ آذر ۱۳۵۶)، صص ۸۶، ۸۷ و ۸۹.
اسدی، مینا، «پرنده ای بال گشوده به سوی نور» در کیهان (۲۸ مهر ۱۳۵۴).

آشوری، داریوش. «سپهری در سلوک شعر» در مفید، شماره ششم، دوره جدید (مهر ۱۳۶۶) صص ۳۰-۲۶.
«سهراب سپهری: صیاد لحظه ها» در رودکی، شماره ۶ (اسفند ۱۳۵۰).

[نقل شده در کتاب پیامی در راه: نظری به شعر و نقاشی سهراب سپهری]
اصفهانی، محمدعلی. «تعهد سپهری نیمه کاره است» در کیهان (۱۴ مهر ۱۳۵۶)، ص ۱۳.
ا.ک. «آوار آفتاب» در کتاب ماه، دوره اول، شماره اول (خرداد ۱۳۴۱).

امامی، کریم. «دو نقاش نوپرداز» در پیک جوانان، دوره سوم، شماره ۱۲

° در تهیه این بخش از یاریهای بی دریغ خانم زهرا رجبعلی پور بهره مند بوده ام.

- (نیمه دوم اسفند ۱۳۵۱)، صص ۸-۶ و ۲۵.
- باقری، مرتضی. «سپهری و بحران هویت» در ادبستان، سال اول، شماره ۱۰ (مهر ۱۳۶۹) صص ۲۷-۲۶.
- براهنی، رضا. «اول انسان، بعد عرفان: آشنایی بایک بچه بودای اشرافی» در فردوسی، شماره ۸۴۵ (۱۰ بهمن ۱۳۴۶) و شماره ۸۴۶ (۱۷ بهمن ۱۳۴۶).
- تجویدی، اکبر. [بدون عنوان در ستون «جهان دانش و هنر»] در سخن، دوره سیزدهم، شماره ۲ (خرداد ۱۳۴۱)، صص ۲۴۵-۲۴۳.
- تفنگدار، کرامت. «فراز و فرود یک شاعر» در رودکی، دوره هفتم، شماره ۷۱ (مهر ۱۳۵۶)، صص ۳۶-۳۵.
- جعفری تبار، حسن. «طرح عرفان در شعر سهراب سپهری» در کتاب صبح، شماره ۶ (بهار ۱۳۶۹)، صص ۲۵-۱۹.
- خسروشاهی، جلال. «ادای دین به سهراب» در کلک، شماره دوم (اردیبهشت ۱۳۶۹) صص ۴۳-۳۹.
- خسروی، ک. «نمایشگاه ۳۳ تابلو در گالری سیحون» در دفترهای روزن (زمستان ۱۳۴۶)، صص ۹۸-۹۵.
- خطیب، ا-م (درودی). «سهراب سپهری» در آیندگان (۱۶ بهمن ۱۳۴۶).
- درودی، ا. «چند نقاش ایرانی» در کیهان (۱ مهر ۱۳۴۴).
- دستغیب، عبدالعلی. «اندیشه، تصویر، پره‌های زمزمه، جنبش زیست: درباره شعر سهراب سپهری» در فردوسی، شماره - (۱۳ فروردین ۱۳۴۷) و شماره - (۲۰ فروردین ۱۳۴۷).
- «دکتر اسد». [مطلب بدون عنوان درباره نقاشیهای سپهری] در فردوسی، شماره ۶۶۱ (۲۵ فروردین ۱۳۴۷).
- «سهراب سپهری و راهی نو» در اطلاعات (۶ اسفند ۱۳۴۶).
- «ر» [یدالله رویایی]. «حجم سبز. سهراب سپهری» در دفترهای روزن

(زمستان ۱۳۴۶).

رحمانی، نصرت. «یادی از سهراب» در کلک، شماره دوم (اردیبهشت ۶۹)، صص. ۳۰-۳۳.

رهنما، فریدون. «تاریک و روشن سهراب سپهری» در نقش و نگار، دوره سوم، شماره ۷ (۱۳۳۹)، صص ۴۵-۵۳.

سادات اشکوری، کاظم. «سفر و خاطره در شعر سپهری» در پیک معلم، دوره چهاردهم، شماره ۶ (۱۳۵۶)، صص ۱۹-۲۲.

سرکوهی، فرج. «عارفی غریب در دیار عاشقان» در آدینه، شماره ۱۱ (اردیبهشت ۱۳۶۶) صص ۴۳-۴۱.

سلیمانی، فرامرز. «صدای پای سهراب سپهری» در ایران هنر، دوره اول، شماره ۱ (شهریور ۱۳۵۹)، صص ۵-۸.

سیار، غلامعلی. «شعر جدید مرگ رنگ از سهراب سپهری» در علم و زندگی، دوره دوم، شماره ۲ (اردیبهشت ۱۳۳۲)، صص ۱۹۸-۱۹۹.

شمیسا، سیروس. «سفر به فراسو» در کیهان فرهنگی، سال هفتم، شماره دوم (اردیبهشت ۶۹) صص ۲۷-۲۳.

«شهرزاد». «سهراب سپهری: بازیگر رنگها» در فردوسی، شماره ۵۷۴ (۱۵ خرداد ۱۳۴۱).

شیبانی، [منوچهر]. «نقاش شاخه‌ها و پنجره‌ها: نمایشگاه سهراب سپهری در تالار رضا عباسی» در اطلاعات جوانان، شماره ۱۲۴ (۲۱ اردیبهشت ۱۳۴۰).

شیروانی، [حسن]. «نمایشگاه نقاشی‌های سهراب سپهری» در روزنامه ستاره تهران (۱۴ اردیبهشت ۱۳۴۰).

صوراسرافیل، بهروز. «در سکوت عارفانه بیشه‌ها» در آیندگان (۱۰ دی ۱۳۵۱).

طاهباز، سیروس. «نمایشگاه نقاشی سهراب سپهری» در کیهان ماه، دوره اول، شماره دوم (شهریور ۱۳۴۱)، ص ۱۸۵.

طبایی، علیرضا. «سهراب سپهری، شاعری در قلمرو عرفان، در جستجوی رمز و راز حیات، اما... خواب زده» در فرهنگ و زندگی، شماره ۲۶/۲۵ (۱۳۵۶)، صص ۱۸۷-۱۶۱.

عباسی، اسماعیل. «غنچه ای تا شکفتد، اهل ده باخبرند» در اطلاعات (۲۴ اسفند ۱۳۵۶)، ص ۲۹.

عسکری، میرزا آقا. «سهراب سپهری، شاعر لحظه های شفاف حیات» در کیهان (۱۲ خرداد ۱۳۵۶)، ویژه اندیشه و هنر، صص ۴-۲.

فرزان، مسعود. «شعر نوصوفیانه سهراب سپهری»، ترجمه احمد میرعلایی از انگلیسی، در آیندگان ادبی (۲ خرداد ۱۳۵۳).

«فلورانس» [نیکول وان دوون]. «سپهری: نقش قدرت و شکفتگی» در آیندگان (۱۰ بهمن ۱۳۵۰).

کاردان، پرویز. «سهراب سپهری و آثار او» در سپید و سیاه، دوره نهم، شماره ۴۵۹ (۱ تیر ۱۳۴۱).

کاشانی، مشفق. «یاد و خاطره سهراب سپهری» در کتاب صبح، شماره ۲ (پاییز ۱۳۶۷)، صص ۴۰-۳۱.

کاویانی، شیوا. «اندیشه فلسفی سهراب سپهری» در چیستا، سال هفتم، شماره ۱ (مهر ۱۳۶۸)، صص ۵۳-۳۹.

کریمی، بیژن. «ماهنوز در جاده ابریشم زندگی می کنیم» [پاسخی به مقاله سپهری عارفی غریب در دیار عاشقان] در آدینه، شماره ۱۵ (مرداد ۱۳۶۶)، صص ۵۲-۵۰.

م. سرشک [شفیعی کدکنی، محمدرضا]. «حجم سبز» در جهان نو، دوره بیست و دوم، شماره ۱۲/۱۱ (۱۳۴۶)، صص ۱۷۹-۱۷۴.

مجبایی، جواد. «باز هم نقاشی سهراب» در دنیای سخن، شماره ۲۷ (خرداد و تیر ۱۳۶۸)، صص ۱۷-۱۶.

مختاری، محمد. «سهراب سپهری: مفهوم یا تصویر» در دنیای سخن، شماره ۱۲ (شهریور ۱۳۶۶)، صص ۱۳-۱۰ و شماره ۱۳ (مهر ۱۳۶۶)، صص

۱۶-۱۴.

مسکوب، شاهرخ. «قصه سهراب و نوشدارو» در کتاب جمعه، دوره اول، شماره ۳۶ (اول خرداد ۱۳۶۹)، صص ۸۰-۹۵
معصومی همدانی، حسین. «سپهری و مشکل شعر امروز» در کیهان فرهنگی، سال سوم، شماره دوم (اردیبهشت ۱۳۶۵)، صص ۲۳-۲۷.
ممیز، مرتضی. «در حاشیه خاطره سپهری» در کلک، شماره دوم (اردیبهشت ۱۳۶۹)، صص ۳۷-۳۴.
منزوی، حسین. «شاعر ناب و نایاب» در رودکی، شماره ۲۷ (شهریور ۱۳۵۴).

نادر پور، نادر. «شاعری با تسلط بر بیان و چیره دستی در تصویرسازی» [مصاحبه] در فردوسی، شماره ۸۲۰ (۲۰ تیر ۱۳۴۶).
نصیری پور، غلامحسین. «شعربی جبهه آقا با مردم» در آدینه، شماره ۱۰ (اردیبهشت ۱۳۶۵)، صص ۱۱-۱۲.
نفیسی، آذر. «چشم‌ها را باید شست» در کلک، شماره دوم (اردیبهشت ۱۳۶۹)، صص ۲۹-۱۱.
نوری علاء، اسماعیل. «حجم سبزه، مجموعه شعر سهراب سپهری» در بررسی کتاب [از انتشارات خانه کتاب / مروارید] (خرداد-تیر ۱۳۴۷)، صص ۱۸-۱۴.
نوکنده، طاهر. «شاعری که از ابتدای خلقت می‌آید» در آیندگان (۲۲ دی ۱۳۴۸).

منابع برگزیده

الف — کتاب

- آشوری، داریوش، کریم امامی و حسین معصومی همدانی. پیامی در راه: نظری به شعر و نقاشی سهراب سپهری. تهران، طهوری، ۱۳۵۹.
- براهنی، رضا. طلا درمس: در شعر و شاعری. تهران، کتاب زمان، ۱۳۴۷.
- خرمشاهی، بهاء الدین. ذهن و زبان حافظ. چاپ دوم. تهران، نشر نو، ۱۳۶۲.
- درباره هنر و ادبیات: گفت و شنودی با سیمین بهبهانی [و] حمید مصدق. به کوشش ناصر حریری. کتابسرای بابل، ۱۳۶۸.
- دیوان حافظ. به تصحیح و توضیح پرویز ناتل خانلری. چاپ دوم. تهران، خوارزمی، ۱۳۶۲.
- سپهری، سهراب. اطاق آبی. تهران، سروش، ۱۳۶۹.
- _____، هشت کتاب. چاپ هشتم. تهران، طهوری، ۱۳۶۸.
- شایگان، داریوش. ادیان و مکتبهای فلسفی هند. جلد اول. تهران، امیرکبیر، ۱۳۵۶.
- _____، بتهای ذهنی و خاطره ازل. تهران، امیرکبیر، ۱۳۵۵.
- شریعتی، علی. کویر.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا. موسیقی شعر. چاپ دوم. تهران، آگاه، ۱۳۶۸.

شمیسا، سیروس. فرهنگ تلمیحات. تهران، انتشارات فردوس، ۱۳۶۶.

کازانتزاکیس، نیکوس. گزارش به خاک یونان. ترجمه صالح حسینی. چاپ سوم. تهران، نیلوفر، ۱۳۶۹.

کتاب مقدس: عهد عتیق و عهد جدید. از انتشارات کتب مقدسه در میان ملل، ۱۹۸۰.

کشف الاسرارمبیدی. از روی متن مصحح استاد علی اصغر حکمت. تهران، انتشارات ابن سینا، بی تا.

گزیده اوپه نشدها. ترجمه دکتر رضازاده شفق. تهران، بنگاه ترجمه و نشر کتاب، ۱۳۴۵.

نرودا، پابلو. بلندیه‌های ماچوپیچو. ترجمه احمد کریمی حکاک و فرامرز سلیمانی. چاپ دوم. تهران، ۱۳۶۲.

یوسفی، غلامحسین. چشمه روشن: دیداری با شاعران. تهران، انتشارات محمدعلی علمی، ۱۳۶۹.

ب — مقاله

آشوری، داریوش. «سپهری در سلوک شعر»، مفید. شماره ششم، دوره جدید (مهر ۱۳۶۶)، صص ۲۶-۳۰.

حسینی، صالح. «کشف حقیقت در عمق تاریکی»، نشر دانش، سال هفتم، شماره ۱ (آذر و دی ۶۵) صص ۴۱-۳۴.

شایگان، داریوش. «بینش اساطیری»، الفبا. جلد ۵ (اسفند ۵۳)، صص ۸۳-۱.

شمیسا، سیروس. «سفر به فراسو»، کیهان فرهنگی. سال هفتم، شماره دوم (اردیبهشت ۱۳۶۹)، صص ۳۵-۳۲.

کومن، فرانتس. «رازهای میترا»، چیستا، ترجمه فریبا مقدم. سال ششم، ۳ و ۴ (آذر و دی ۱۳۶۷)، صص ۱۹۴-۱۸۶.

متحدین، ژاله. «نیلوفر»، مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه

فردوسی. شماره سوم، سال دوازدهم، شماره مسلسل ۴۷ (پاییز ۱۳۵۵)، صص ۵۵۱-۵۱۹.

مختاری محمد. «سهراب سپهری: مفهوم یا تصویر»، دنیای سخن. شماره ۱۲ (شهریور ۱۳۶۶)، صص ۱۰-۱۳.

م. سرشک. «حجم سبز»، جهان نو. دوره بیست و دوم، شماره ۱۱/۱۲ (۱۳۶۶)، صص ۱۷۹-۱۷۴.

معصومی همدانی، حسین. «سهراب سپهری و مشکل شعر امروز»، کیهان فرهنگی. سال سوم، شماره ۲ (اردیبهشت ۱۳۶۵)، صص ۲۷-۲۳.

نفیسی، آذر. «چشم‌ها را باید شست»، کلک. شماره ۲ (اردیبهشت ۱۳۶۹)، صص ۲۹-۱۱.

یاحقی، محمدجعفر. «اسطوره در شعر امروز ایران»، مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه فردوسی. سال دوازدهم، شماره چهارم، شماره مسلسل ۴۸ (زمستان ۱۳۵۵)، صص ۷۸۲-۸۰۹.

ج - منابع انگلیسی

Abrams, M.H. *A Glossary of Literary Terms*. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1965.

———. *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition*. New York: W.W.Norton & Company, 1958.

Abrams, M.H., et al. *The Norton Anthology of English Literature*. Vol. 2. 3rd Edition. New York: W.W.Norton & Company, 1974.

Barzun, Jacques. *Classic, Romantic, and Modern*. The University of Chicago Press, 1975.

Beckson, Karl & Ganz Arthur. *A Reader's Guide to Literary Terms*. New York: Farrar, Straus & Giroux, 1967.

Brooks, Cleanth and Robert Penn Warren, ed. *Understanding Poetry*. 4th Edition. Holt, Rinehart and Winston, 1976.

The College Anthology of British and American Verse. ed. A. Kent Hiatt and William Park. Allyn and Bacon, 1969.

Daiches, David. *Critical Approaches to Literature*. 2nd Edition. London and New York, Longman, 1981.

Frye, Northrop. *Anatomy of Criticism*. Princeton, 1957.

Keynes, G., ed. *Vision of the Last Judgement in Poetry and Prose*. London, 1946.

The Poetical Works of John Milton. ed, H. C.Beeching. Oxford University Press, 1910.

Selection From Ralf Waldo Emerson. ed. Stephen E.Whicher. Riverside Editions, 1960.

Thornton, Weldon. *Allusions in Ulysses*. Chapel Hill: The University of N. Carolina Press, 1968.

Volpe, Edmond. *A Reader's Guide to William Faulkner*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1970.

Whitman, Walt. *Complete Poetry and Selected Prose*'ed. James E. Miller, Jr. Riverside Editions, 1959.

Wordsworth, William. *Lyrical Ballads*. ed. H. Littledale. Oxford University Press, 1959.

