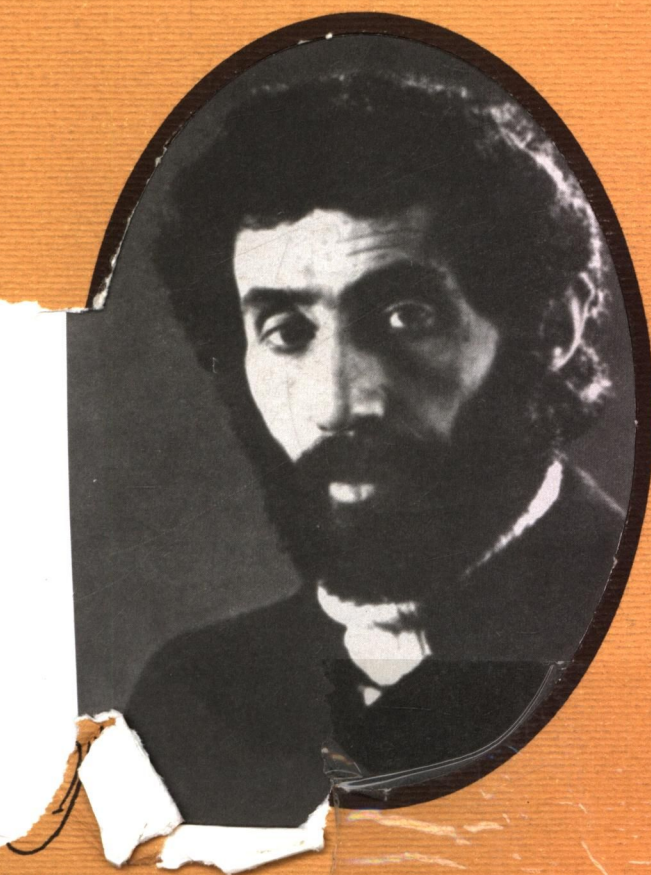


سهراب سپهری

سعید شیری



چهره‌های قرن بیستمی ایران
دفتر ششم



از چهره‌های قرن بیستمی ایران منتشر شده است :

■ بهرام بیضائی

■ علی حاتمی

■ نیما یوشیج

■ فروغ فرخ زاد

■ غلامحسین ساعدی

■ سهراب سپهری

منتشر می‌شود :

احمد شاملو

محمود دولت آبادی

مهدی اخوان ثالث

صادق هدایت

بهرام صادقی

هوشنگ گلشیری و...

ISBN 964-5776-16-3



9 789645 177616

۱۱۰۰ تومان



نشر قصه

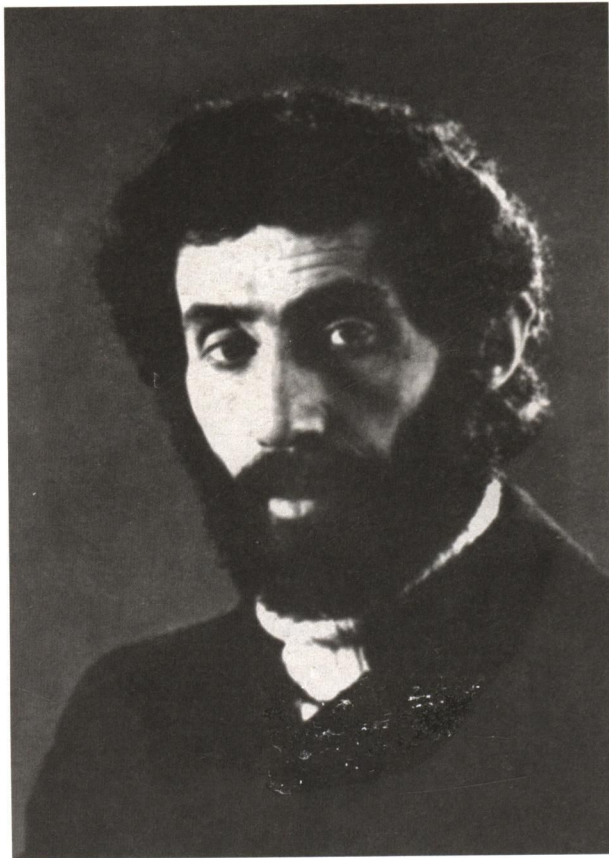
سهراب سپهری

سعید شیری

۱/ ف

۴۴/۱

چهره‌های قرن بیستمی ایران



نشر قصه



چهره‌های قرن بیستمی ایران



نشر قصه

سہراب سپہری

(۶)

سعید شیریں



نشر قصہ



نشر قصه

سهراب سپهری

نویسنده: سعید شیری

حروفچینی و صفحه‌آرایی: حروفچینی مَما (امید سیدکاظمی)

چاپ: امینی

صحافی: امینی

نوبت چاپ: چاپ اول، بهار ۱۳۸۱

تعداد: ۲۲۰۰ جلد

قیمت: ۱۱۰۰ تومان

شابک: ۹۶۴-۵۷۷۶-۱۶-۳

نشانی: خیابان انقلاب - رویروی دانشگاه تهران

مجتمع اداری-تجاری فروزنده - طبقه همکف

تلفن: ۶۹۵۳۴۶۲

شیری، سعید، ۱۳۴۱-

سهراب سپهری / نوشته سعید شیری. - تهران، قصه: ۱۳۸۱.

۱۵۹ ص.

ISBN: 964-5776-16-3

شابک: ۹۶۴-۵۷۷۶-۱۶-۳

قیمت: ۱۱۰۰ تومان.

فهرست‌نویسی براساس اطلاعات فیبا.

۱. سپهری، سهراب - نقد و تفسیر. ۲. داستان‌های فارسی - قرن ۱۴ - تاریخ نقد.

الف. عنوان.

۸ فا ۱ / ۶۲

۹ ن ۸ ی / PIR ۸۲۸۳

۲۱۹۵۰ - ۸۰ م

کتابخانه ملی ایران

زندگی

روزی که مدیر دبستان خیام کاشان، در میان سکوت شاگردان صف بسته در حیاط، دانش آموز لاغر اندام، کم حرف و سر به زیر کلاس دوم را بر روی دست بلند کرد و به همه نشان داد تا ببینند چگونه صد درم وزن، به آن خوبی خط می نویسد؛^۱ این نمایش رشک انگیز، شروع پرشی بود به سوی اوج. و به گونه ای نمادین حکایت از آن داشت که او در آینده نیز با نبوغ، انضباط و ذوق سرشارش دیگران را به تحسین و اخواند داشت.

سهراب سپهری سومین فرزند خانواده اسدالله سپهری، روز پانزدهم مهرماه ۱۳۰۷ خورشیدی در کاشان زاده شد. پدرش، که کارمند اداره پست و تلگراف بود، با وجود زندگی در شهر کوچک کاشان با آن فضای سنتی؛ موسیقی می دانست، تار می زد، نقاشی می کرد، خوش نویس بود، و گویا آموزش موسیقی نیز می داد. مادر سهراب، ماه جبین (فروغ ایران) سپهری، نواده میرزا محمد تقی خان

۱. سهراب سپهری. اتاق آبی. ویراستار پیروز سیار، سروش، تهران، ۱۳۶۹، ص ۳۵. در نگارش این کتاب جابه جا از اتاق آبی استفاده شده که همگی از همین چاپ است.

لسان‌الملک بود؛ همان مورخ مشهور و نویسنده کتاب ناسخ التواریخ؛ کتابی با نامی بلندپروازانه که بعدها به شعر فروغ فرخزاد، دوست بزرگ سهراب، نیز راه پیدا کرد و عنصری شد برای ترسیم چهره دوران بازنشستگی پدر فروغ.^۱ مادر بزرگ سهراب، حمیده سپهری دختر لسان‌الملک، شاعر بود و شعرهایش در نشریات اواخر دوران قاجار و اوایل حکومت پهلوی چاپ می‌شد. بدین ترتیب سهراب در خانواده‌ای چشم به جهان گشوده بود که ذوق و فرهنگ در آن پیشینه داشت.

کودکی سهراب در باغ بزرگ اجدادی، واقع در محله دروازه عطار کاشان سپری، یا به تعبیر خودش، «تمام» شد. همان باغی که بعدها سپهری در اتاق آبی به زیبایی آن را وصف کرد؛ باغی با اتاق آبی روی سر طویله، درختان اقاقی، انجیر سیاه، توت شمیرانی، نیلوفرها و کاسنی‌های آبی، جوی آب پای شمشادها، بوته‌های گل سرخ و دیوارهای چینه‌ای سوراخ‌سوراخ از گلوله‌های هواداران نایب‌حسین. سهراب در این باغ، دنبال پرپرچه‌ها و سنجاقک‌ها می‌دوید، خیالات سبک را تجربه می‌کرد و میوه‌های کال‌الهام را می‌چشید. سرشارترین و حسرت‌انگیزترین مایه‌های شعر و نقاشی سپهری، که بعدها در هر دو زمینه شگفتی آفرید، به نوعی با تجربه‌های کودکی او در این باغ رابطه پیدا می‌کند. و همین باغ است که بعدها از پشت

۱. پدر می‌گوید / از من گذشته است / من بار خود را بردم / و کار خود را کردم / و در اتاقش از صبح تا غروب / یا شاهنامه می‌خواند / یا ناسخ‌التواریخ. ایمان بیاروم به آغاز فصل سرد... دلم برای باغچه می‌سوزد.

منشور حسرت، همچون «قوسی از دایره سبز سعادت»، «بهشت پریشانی پاکِ پیش از تناسب»، «جای گره خوردن احساس و گیاه» و «نقطه برخورد نگاه و قفس و آینه» چشم‌های شاعر را به دوردست خیره می‌کند.

در سال ۱۳۱۳ - سال تولد فروغ - سهراب را به مدرسه می‌سپارند^۱ و این «خراشی است بر رخسار خیالات رنگی خردسالی» که خواب‌های او را قیچی می‌کند، نمازش را می‌شکند و عروسکش را می‌رنجانند. او ناگهان خود را تنها می‌بیند و غریب. احساس «آدم» پس از «هبوط» را دارد. با این همه در کار درس و مدرسه جدی است. و در این جدیت چیزی از جنس ترس هست. گاه از ترس دیر رسیدن، چندان زود به مدرسه می‌رود که مجبور می‌شود در برف برابر در بسته مدرسه بماند تا در باز شود. تکلیف‌های مدرسه‌اش مرتب است، همچون طاقچه اتاق پنجدری‌اش که از نظم و ترتیب به «خانقاه ذن» شباهت دارد.

با وجود این در دبستان یک بار کتک می‌خورد. آن هم به خاطر نقاشی که در برنامه کلاس نیست، اما در روح و جان او هست. و این شاید نخستین رنجی است که بابت هنرش بدان تن می‌دهد. «هنری» که آموزگار «عیب» شمرده بود، اما تا پایان عمر با سپهری ماند و عمرش را بلعید و پرورش یافت.

۱. در توضیح زندگی سپهری، از سال‌شمار چاپ‌شده در آغاز کتاب پیامی در راه به عنوان مأخذ اصلی استفاده شده است. (پیامی در راه، داریوش آشوری، کریم امامی، حسین مصومی همدانی، چاپ دوم، طهوری، تهران، ۱۳۶۶).

سهراب در سال ۱۳۱۹ دوره شش ساله ابتدایی را به پایان می‌برد و وارد دبیرستان می‌شود. در این جا فضا برای تنفس بیشتر است؛ چرا که می‌تواند فارغ از وحشت تنبیه، نقاشی کند. فکر و ذکرش می‌شود نقاشی، «زنگ نقاشی دلخواه و روان است»، «به جد گرفته نمی‌شود»، «خنده در آن رواست و معلم دور نیست». «صورتک به چهره ندارد» و «بالایش زیر حجاب علم حصولی پنهان نیست». پس از سه سال تحصیل، دوره اول دبیرستان را در کاشان به پایان می‌برد و برای ادامه تحصیل در دانش‌سرای مقدماتی پسران، به تهران می‌رود. در سال ۱۳۲۴ دانش‌سرا را تمام می‌کند، سال بعد به استخدام اداره فرهنگ (آموزش و پرورش) کاشان درمی‌آید و دو سال بعد استعفا می‌دهد.

در سال ۱۳۲۷ پس از شرکت در امتحانات ششم ادبی دیپلم کامل می‌گیرد و مهرماه همان سال در رشته نقاشی دانشکده هنرهای زیبای دانشگاه تهران نام‌نویسی می‌کند. در حالی که پیش از این همزمان با اشتغال در آموزش و پرورش کاشان، در سن نوزده سالگی، نخستین تجربه‌های شعری خودش را در دفتری با نام «در کنار چمن یا آرامگاه عشق» به دنیای «همکاری حروف سربی»^۱ سپرده و منتشر کرده است. این دفتر دربردارنده تجربه‌های خام او است در قالب‌های قدیمی شعر فارسی که مقدمه‌ای از یک غزل‌سرای سستی (مشفق کاشانی) را نیز برایشانی دارد. آنچه در این دفتر گرد آمده خام سروده‌هایی است از این دست که:

۱. تعبیر از فروغ فرخزاد: همکاری حروف سربی / اندیشه حقیر را نجات نخواهد داد.

فصل بهار است و شب ماهتاب
ریخته بر دشت و چمن سیم ناب
در وسط دهکده یک خانه است
خانه نه، یک کلبه ویرانه است...

سپهری بعدها از این دفتر، هیچ‌گاه در شمار آثار خودش یادی نمی‌کند. و در واقع «در کنار چمن...» برای او همان حکمی را دارد که «آهنگ‌های فراموش شده» برای «احمد شاملو»، دیگر شاعر بزرگ هم‌نسل او.

هجرت از شهرستان و زندگی در تهران به زودی در سپهری، با آن هوش سرشار، تحول ایجاد می‌کند؛ تحولی در حد تفاوت دنیای معصومانه و سنتی «در کنار چمن...» با فضای ابهام‌آمیز و نیمه‌مدرن «مرگ رنگ». این دفتر که همزمان با تحصیل سپهری در دانشکده هنرهای زیبا، و به سال ۱۳۳۰ در ۷۲ صفحه، چاپ می‌شود، نشان‌دهنده آشنایی سپهری است با «نیما یوشیج»، بنیان‌گذار شعر مدرن فارسی در ایران، و شیفتگی عمیق او به دنیای شعری «نیما». «مرگ رنگ» با مقدمه‌ای نسبتاً بلند از «امیرشاپور زندنیا» -مدیر مسئول نشریه جام جم- منتشر می‌شود. نویسنده در این مقدمه با زبانی تند و تیز به هنر رئالیستی و عمدتاً «رئالیسم سوسیالیستی» می‌تازد و به دفاع از هنر مدرن و فارغ از اسارت ایدئولوژی برمی‌خیزد.^۱

۱. شمس لنگرودی. تاریخ تحلیلی شعر نو، ج ۱، ص ۵۰۸.

سپهری در فاصله آغاز و پایان تحصیل در دانشکده هنرهای زیبا به استخدام شرکت نفت درمی‌آید و پس از یک سال از این سازمان ثروتمند، که گهگاه پاره‌ای از روشنفکران و هنرمندان را به خود جلب می‌کرد، استعفا می‌دهد. و سرانجام در خردادماه ۱۳۳۲، دو ماه پیش از کودتای ۲۸ مرداد، تحصیل در دانشکده هنرهای زیبا را به پایان می‌رساند، در حالی که با احراز رتبه اول، موفق به دریافت نشان درجه اول علمی و لیسانس نقاشی، شده است. او در همین سال به عنوان طراح در سازمان بهداشت مشغول به کار می‌شود، در چندین نمایشگاه نقاشی شرکت می‌کند و دومین مجموعه اشعارش زندگی خواب‌ها را در ۶۳ صفحه با کاغذ کاهی و یک نقاشی مدرن از آثار خودش بر روی جلد، به چاپ می‌رساند.

چاپ زندگی خواب‌ها نشان می‌دهد سپهری با دور شدن از حوزه نفوذ «نیما» به دنیای ذهنی «هوشنگ ایرانی» از گردانندگان مجله مدرن خروس جنگی و یکی از بانیان شعر سپید عرفانی-فلسفی، نزدیک شده است.^۱ و این خود نشان از تحول شتابان او دارد. می‌توان تصور کرد سپهری در این سال‌ها با ولعی تمام، مطالعه، تجربه و نقاشی می‌کرده است و افزون بر این با پشتکار و جدیت در پی یادگیری زبان‌های انگلیسی و فرانسوی نیز بوده است. این تلاش با سفرهای بعدی او به خارج از کشور زمینه یادگیری کامل این زبان‌ها را فراهم می‌کند و بدین ترتیب با آموزش این دو زبان و بعدها تا حدودی زبان

ژاپنی، آشنایی او با آثار ادبی و هنری دنیا به صورت بی‌واسطه و مستقیم ممکن می‌شود. این آشنایی عمیق را از اشارات متعدد او در اتاق آبی به منابع و مآخذ فرانسوی و انگلیسی می‌توان دریافت.

در پاییز سال ۱۳۳۳ سپهری ضمن آغاز همکاری با اداره کل هنرهای زیبا، به عنوان مدرسی جوان تا حدود سال ۱۳۴۰ به تدریس نقاشی در هنرستان‌های وابسته به این سازمان می‌پردازد. پذیرش او در این اداره، که پیش‌تر گویا تحت نفوذ کامل سنت‌گرایان بود و به نقاشی مدرن چندان میدان داده نمی‌شد، نشان از روند رو به رشد و انکارناپذیر مدرنیسم در حوزه هنر نقاشی دارد؛ حرکتی که در حوزه شعر به پیش‌کسوتی «نیما» پیش‌تر از این آغاز شده بود.^۱

در سال ۱۳۳۴ سپهری ترجمه چند شعر ژاپنی را در مجله سخن به سردبیری پرویز ناتل خانلری - چاپ می‌کند. این ترجمه‌ها نشان‌دهنده گرایش او به هنر شرق دور است. این گرایش بعدها نیز تقویت و در نهایت به عنوان یکی از ویژگی‌های هنر او شناخته می‌شود.

در مردادماه ۱۳۳۶، شوق سفر سپهری را، که تازه وارد سی سالگی شده و یکی از بااستعدادترین و پرکارترین هنرمندان ایران در عرصه شعر و نقاشی است، راهی سرزمین‌های ناشناخته می‌کند. او در این سفر از راه زمین به لندن و پاریس می‌رود و در مدرسه هنرهای زیبای

۱. حمید رحمتی. کوشش‌های صادقانه اما شکست‌خورده، چاپ‌شده در باغ تتهایی - یادنامه سهراب سپهری، به کوشش حمید سیاهپوش، اسپادانا، اصفهان، ۱۳۷۲، ص ۲۲۶.

پاریس در رشته لیتوگرافی (چاپ سنگی) نام‌نویسی می‌کند. سال بعد از پاریس به رم می‌رود و در بی‌ینال «ونیز» شرکت می‌کند.

از این‌پس زندگی سپهری یک‌سره وقف هنرش می‌شود. او برای غنای تجربه‌ها و گسترش دانسته‌هایش تا پایان عمر بیش از بیست‌بار به کشورهای گوناگون، از ژاپن، هند، پاکستان و افغانستان گرفته تا فرانسه، اسپانیا، هلند، ایتالیا، اتریش، برزیل، آمریکا، یونان و مصر سفر می‌کند. و در فستیوال‌ها، بی‌ینال‌ها و نمایشگاه‌های گوناگون داخلی و خارجی نقاشی‌هایش را به نمایش می‌گذارد. گاه برای به دست آوردن «گوشه‌ای خلوت و پاک» که برای فکر، ابعاد ساده‌ای داشته باشد به کاشان، چنار، گلستانه، بابل و... پناه می‌برد. ناب‌ترین و ستایش‌انگیزترین آثار سپهری رهاورد همین خلوت‌های پاک و یکی شدن با طبیعت است. پس از انتشار زندگی خواب‌ها از سال ۱۳۳۲ تا ۱۳۴۰ به مدت هشت سال، سپهری دفتر شعری چاپ نمی‌کند. به نظر می‌رسد او در این مدت بیشتر به سیر در آفاق و انفس پرداخته و بخش اعظم وقت خودش را به نقاشی اختصاص داده باشد. یکی از علت‌های این گسست نسبتاً طولانی در کار شعر را شاید بتوان در این دانست که او پس از چاپ دو کتاب، عطش خود به عرضه آثار را تا حدی فرونشانده بود و در برخورد با این هنر وسیع و متعالی می‌خواست سنجیده‌تر رفتار کند.

آوار آفتاب سومین دفتر شعر سپهری در سال ۱۳۴۰ و پس از آن

منتشر می‌شود که او یک‌سالگی را در ژاپن به سر برده است. انگیزه این سفر آموزش فنون حکاکی روی چوب بود؛ چیزی که همچون آموزش قبلی او در پاریس به کار نقاشی‌اش ربط پیدا می‌کرد. اما اقامت در ژاپن برای سپهری تجربه ارزش‌مندی بود که بعدها تأثیر خود را هم در شعر، و هم در نقاشی او به وضوح نشان داد. رهاورد او از این سفر نه سبندی از ماهی شعر و نقاشی، بلکه در واقع یاد گرفتن شیوه ماهی‌گیری بود؛ شیوه‌ای که تا پایان عمر با او ماند. سپهری در این سفر شهرها و مراکز هنری ژاپن را تقریباً به فراغت دید. و در بازگشت نیز ضمن توقف در هند، توفیق دیدار از شهر «اگره» و بنای هوش‌ربای «تاج‌محل» را پیدا کرد.

گرچه مجموعه آوار آفتاب پس از سفر سپهری به شرق انتشار یافت، اما مجموعه بعدی او شرق اندوه است که می‌توان آن را تا حد زیادی رهاورد سفر آفاقی سپهری به شرق دور و هند و نیز سفر انفسی او به زوایای اندیشه و ذوق عرفانی شرق دانست. شرق اندوه نیز در همان سال ۱۳۴۰ منتشر شد.

از این پس دیگر سپهری هرگونه شغل دولتی را مانعی بر سر راه شکوفایی هنرش می‌بیند. و ترجیح می‌دهد عطای هرگونه مانع از این دست را به لقایش ببخشد. و خود را رها کند. این تصمیم در آن سال‌ها شاید نوعی خطر کردن بود؛ خطرکردنی که منجر به قطع آب‌باریکه حقوق دولتی می‌شد. اما زندگی سپهری اکنون آن‌چنان با هنرش یکی شده بود که دیگر هیچ‌گونه حجابی را برنمی‌تابید. افزون بر این شاید

حس کرده بود از این پس می‌تواند از قِبلِ هنر خودش درآمدی داشته باشد؛ چرا که در همین سال (۱۳۴۰) بود که «مجموعه نقاشی‌های عرضه‌شده در یکی از نمایشگاه‌های او را یک آدم هنردوست، یکجا خریداری کرد [و سپهری] مورد غبطه بسیاری از نقاشان پیر و جوان قرار گرفت. در حالی که تا سال ۱۳۴۴ که چهار مجموعه از اشعار خود را انتشار داده بود، خرج چاپ همگی را از جیب مبارک پرداخته و اغلب نسخه‌های آن‌ها را نیز خود به دوستان و آشنایان هدیه کرده بود»^۱.

از این پس باز سپهری به مدت چهار سال کتاب شعر منتشر نمی‌کند. در حالی که فعالانه در نمایشگاه‌های نقاشی داخلی و خارجی حضور می‌یابد. آثار او در این چهار سال دست‌کم در ده نمایشگاه انفرادی و گروهی به نمایش درمی‌آید. در سال ۱۳۴۳ در سفری بلند، هند، پاکستان و افغانستان را تقریباً به تفصیل تماشا می‌کند. او در این سفر بمبئی، بنارس، دهلی، اگره، و غارهای «آجانتا» را با آن سنگ‌نگاره‌ها و مجسمه‌های عظیم «بودا» می‌بیند. به کشمیر، لاهور و پشاور می‌رود و در سفر به افغانستان مدتی در کابل اقامت می‌کند. مشاهدات و تجربه‌های حاصل از این سفرها بعداً در شعر و زندگی سپهری اثر می‌گذارد، این تأثیر را از اشاره‌های او به نام مکان‌های خاص همچون «دریاچه نگین»، «گردنه خیبر»، «بنارس»، «دره گنگ»، «جاده سرنات»، «تاج محل»، «جمنا»، «باغ نشاط» و... می‌توان دریافت. سپهری پس از این سفرها به تهران برمی‌گردد.

۱. کریم امامی، از آواز شقایق تا فراترها، پیامی در راه، ص ۳۴.

تهران در دههٔ چهل به دنبال نوعی ثبات سیاسی و افزایش درآمد کشور از محل فروش نفت، و مهاجرت گستردهٔ روستاییان به شهرها، با رشدی انفجاری به طرزی بی‌سابقه گسترش یافته و با افزایش ارتباطات با اروپا و گرایش جامعه به ظواهر و مظاهر زندگی اروپایی، نوعی مدرنیسم جهشی و زودرس را تجربه می‌کند. نشریات ادبی گوناگون با گرایش نو به صحنه می‌آید؛ گالریها و نمایشگاه‌های نقاشی افتتاح می‌شود؛ فستیوال‌ها و جشنواره‌های هنری برپا می‌گردد؛ و در نشریات ترجمه‌هایی از اشعار، داستان‌های کوتاه و مباحث نقد ادبی و هنری مطرح در اروپا منتشر می‌شود. تئاتر پوچی «بکت» و شعر چندصدایی، مبهم و متفکرانه «الیوت» از جمله موضوعاتی است که به محافل روشنفکری راه می‌یابد و مقوله‌هایی همچون «ادبیات متعهد»، «فرمالیسم»، «شعر نو و کهنه»، «شعر حجم» و «موج نو»، و در حوزهٔ نقاشی واژه‌هایی چون «امپرسیونیسم»، «اکسپرسیونیسم»، «کوبیسم»، «آبستره» و... بر سر زبان‌ها می‌افتد.

در این سال‌ها سپهری نیز گاه همچون دیگر هنرمندان به این محافل راه پیدا می‌کند. هواخواهان و مخالفانی دارد و در محافل تهران کمابیش نامش بر سر زبان‌ها است. او در کنار منتقدان آثار و اشعارش، حلقه‌ای از دوستان نیز دارد؛ دوستانی که سعی در برقراری ارتباط با او دارند، ارتباطاتی از آن دست که معمولاً مُخل کار هنری است و موجب اتلاف وقت. سپهری به منظور فراهم کردن فرصت بیشتر برای کار، سعی در کاهش این ارتباط‌ها و تنگ‌تر کردن حلقهٔ دوستان دارد. در

خانه، خود اول گوشی تلفن را بر نمی‌دارد، در نخستین شب نمایشگاه‌های خود حضور پیدا نمی‌کند، و وقتی این ترفندها نیز کارساز نمی‌افتد، ناگاه حس می‌کند بانگی از دور او را می‌خواند و باید برود. در چنین حالت‌هایی است که بدون اعلام قبلی بی‌سر و صدا تهران شلوغ و سرگیجه‌آور را رها می‌کند و به زادگاهش کاشان، یا هر جای دیگر پناه می‌برد. در همین گریزها است که گاه در حاشیه کویر مرکزی ایران سر از واحه‌هایی همچون «چنار» و «گلستانه» در می‌آورد و گاه نیز در شمال پردار و درخت و سرسبز، سر از بابل.

این تجربه گریز از مرکز و سفر به حاشیه خلوت کویر را پیش از سپهری شاعر و نقاش، ملاصدرای فیلسوف نیز به روزگار خودش آزموده بود. او نیز در فرار از دشمن‌خویی‌ها و روابط حقیر فرصت‌سوز به واحه‌ای دیگر در حاشیه همین کویر (قریه کهک قم) پناه برده و در آن خلوت دلخواه تأملات فلسفی و «واردات قلبیه» خود را ثبت کرده بود.^۱ در تابستان ۱۳۴۳، در یکی از همین گریزها بود که سپهری چندی در قریه «چنار» خلوت گزید و توانست در این واحه آرامش، یکی از درخشان‌ترین و پراوازه‌ترین آثار خودش، صدای پای آب را که حاصل سال‌های پختگی و باروری ذوق و ضمیر او، پس از سفر در آفاق و انفس بود، کامل کند و بر روی کاغذ بیاورد. خانه

۱. الواردات القلبیه فی معرفة الهمویة. نام کتابی است از فیلسوف نامدار، صدرالدین شیرازی (۱۸۰-۱۰۵۰ هـ.) که گویا در مدت گوشه‌گیری در قریه کهک قم نوشته شده است. این کتاب را انجمن فلسفه ایران به ترجمه دکتر احمد شفعی‌ها در شهریورماه ۱۳۵۸ چاپ کرده است.

خلوت باغ «چنار» برای او «سایبان آرامشی» بود که در سکوت نجیب روستایی اش می شد با حضور قلب به «گمنامی نمناک علف» نزدیک شد و صدای پای آب، «وزش ماده» و «نفس باغچه» را شنید و ثبت کرد.

چنار بر سر راه کاشان به «مشهد اردهال» و «نراق» - زادگاه ملا احمد نراقی، فقیه صاحب نام دوران قاجار - قرار گرفته و روبروی آن، سمت چپ جاده، به فاصله کمی، «گلستانه» است؛ مجموعه ای از دار و درخت و کشتزارهای کوچک پلکانی شکل، که در انحنای ملایم دره ای در دسترس، همچون بهشتی کوچک به خواب رفته است. این بهشت کوچک با بوته های گل سرخ، یونجه زارهای پرافتاب، بیشه های کوچک تبریزی و بید، جالیز خیار، کوچه باغ سنگ چین، بوته های گل رنگ، و چشمه و جویباری زلال و زمزمه گر، قبله ای بود که مدام سپهری را صدا می زد و به خود می خواند. و سرانجام نیز در یکی از زیباترین شعرهای او نام خود را جاودانه کرد.

صدای پای آب نخستین بار در کنار منظومه کم نظیر و ستایش برانگیز فروغ فرخزاد، ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد، نزدیک به یک سال و نیم پس از شرایش، در شماره آبان ماه ۱۳۴۴ فصل نامه آرش چاپ و منتشر شد. پیش از این، چنان که گفته شد، سپهری چهار کتاب شعر خود را به سرمایه شخصی چاپ کرده بود و بیشتر نسخه های آن ها را نیز به دوستانش هدیه داده بود. چاپ شعر در یک نشریه، دست کم این حسن را داشت که شاعر چیزی از جیب نمی پرداخت و ضامن بهشت

و دوزخ کار چاپ و نشر اثر نیز نبود. فصل نامه آرش به سردبیری یکی از شاخص‌ترین علاقه‌مندان و اشاعه‌دهندگان شعر «نیما»، «سیروس طاهباز»، منتشر می‌شد و یکی از نشریه‌های پربار و تأثیرگذار در عرصه شعر نو و نقد شعر به شمار می‌رفت. طاهباز در همین سال مآخ‌اولای نیما را نیز چاپ کرده بود.

در همین سال سرشناس‌ترین چهره منتقد شعر سپهری، «رضا براهنی»، که بعدها بر شعر او نقدهای آتشین نوشت، کتاب معروف خود، طلا در مس، را منتشر کرد. هرچند در چاپ اول این کتاب، مطلبی درباره شعر سپهری نبود، اما تأثیرگذاری عمیق شعر سپهری، به‌ویژه از صدای پای آب به بعد، بر جامعه شعرخوان و اهل نقد و نظر، او را در کانون توجه منتقدان قرار داد، به‌گونه‌ای که در چاپ بعدی کتاب براهنی نیز، بخش درخور توجهی به شعر سپهری اختصاص یافته بود.

یک سال پس از انتشار صدای پای آب در حالی که هنوز منتقدان در برخورد با شعر متفاوت سپهری تکلیف خود را روشن نکرده بودند و در نوعی سردرگمی ناشی از مواجهه با یک پدیده تازه به سر می‌بردند، او بلافاصله برگ برنده بعدی را رو کرد. و آن انتشار منظومه عمیق، اندیشمندانه، آرام و سرشار از اشارات و تلمیحات مسافر بود. مسافر که پس از یکی دیگر از سفرهای سپهری به اروپا و دیدار از فرانسه، اسپانیا، هلند، ایتالیا و اتریش منتشر می‌شد، نشان از پیش‌روی باز هم بیشتر شاعر داشت. این شعر را نیز همچون منظومه پیشین،

فصل‌نامه آرش (در شماره آذرماه ۱۳۴۵) به چاپ رساند. در پانان منظومه مسافر، کنار تاریخ سرایش شعر، نام «بابل» نوشته شده بود که باز نشان‌دهنده این بود که این منظومه نیز در یکی از چله‌نشینی‌های سپهری در خارج از تهران تکمیل و آماده چاپ شده است.

در همین سال سپهری در یکی از شماره‌های جنگ بارو، که زیر نظر احمد شاملو و یدالله رویایی، چهره پر مصاحبه دهه چهل و شاعر «دریایی‌ها»، منتشر می‌شد، ترجمه‌ای از سرودهای ریگ‌ودا - کتاب مقدس هندوها - را به چاپ رساند که همچنان نشان‌دهنده علاقه و توجه او به متون مذهبی و مکتب‌های عرفانی - فلسفی هند بود.

در بهمن‌ماه ۱۳۴۵ شعر مدرن ایران، یکی از چهره‌های ممتاز و پیش‌رو خود، یعنی فروغ فرخزاد، را از دست می‌دهد. فروغ که در اوج خلاقیت و بهترین دوره آفرینش هنری است، در یک تصادف جان می‌بازد. این حادثه سپهری را که به جهاتی نزدیک‌ترین ذهنیت و همگن‌ترین سلیقه‌ها را با فروغ دارد، شدیداً متأثر می‌کند. این تأثر در شعر «دوست»، که بعدها در مجموعه حجم سبز منتشر شد و بر تارک خود مصرعی از شعر معروف «الیوت» (سفر مغان) را داشت، به خوبی انعکاس یافته است.

چنان‌که گفته شد دهه چهل پر بارترین دوره شعر مدرن ایران بود و درخشان‌ترین آثار شاعران نوگرا در همین دهه آفریده و عرضه شد. در این میان سپهری چهره شاخصی از خود نشان داد؛ او طی سه سال میانی این دهه، هر سال یکی از آثار برجسته خود را چاپ کرد.

حجم سبز سومین دفتر از این آثار بود که پس از دو منظومه صدای پای آب و مسافر، به صورت مجموعه شعر در بهمن ماه ۱۳۴۶ منتشر شد. این کتاب دیگر نه به سرمایه خود شاعر و نه در نشریات، بلکه از سوی انتشارات «روزن» چاپ و منتشر شد. این انتشارات به فاصله کمی شب شعر سپهری را در «گالری روزن» برگزار کرد (که سپهری حضور نیافت). این گالری با سرمایه‌گذاری «ابراهیم گلستان» (داستان‌نویس، فیلم‌ساز و شخصیت تأثیرگذار بر زندگی و شعر فروغ فرخزاد) و دیگران در آپارتمانی واقع در خیابان آنا تول فرانس تهران تأسیس شده بود و با همکاری یدالله رویایی (که بعدها بیانیه «شعر حجم» را صادر کرد)، احمد رضا احمدی، چهره جوان «موج نو»، لیلی گلستان، نویسنده و مترجم، و چند تن دیگر اداره می‌شد. گالری روزن در زمان خود، با تشکیل جلسه‌های شعرخوانی، نمایشگاه نقاشی و انتشار کتاب و جنگ شعر، جنبشی نوآورانه را در جهت ارتباط بیشتر شعر نو و نقاشی مدرن با طیف روشنفکر و مردم آغاز کرده بود.

با انتشار حجم سبز، سپهری باز هم به صورتی جدی‌تر، در کانون توجه قرار گرفت و آثارش، همچون همه آثار بزرگ هنری، طیف گسترده‌ای از واکنش‌ها و اظهار نظرها را به دنبال آورد. این اظهار نظرها از شیفته‌وارترین ستایش‌ها تا تندترین تعبیرات و واکنش‌های مخالف منتقدان را در بر می‌گرفت. «عده‌ای سپهری را بزرگ‌ترین شاعر عصر و کسانی اصولاً او را ناشاعری دانستند که با پرداختن به موضوعات "زنانه" و "غیرجدی" شعر نو را به انحراف می‌کشاند. [در آغاز سال

[۱۳۴۷] دو روزنامه پرفروش صبح و عصر آیندگان و کیهان طی برنامه‌ای مشترک، حجم سبز را "بهترین کتاب شعر سال ۱۳۴۶" و نشریاتی دیگر آن را بدترین کتاب سال دانستند.^۱ بنا بر نوشته «شمس لنگرودی»، شاعر و نویسنده کتاب ارجمند تاریخ تحلیلی شعر نو: «جانب‌دارانه‌ترین یادداشت بر حجم سبز را یدالله رویایی نوشت. او ناشر حجم سبز بود». رویایی نوشته بود: «بدون شک حجم سبز یکی از برجسته‌ترین کتاب‌های شعر معاصر فارسی است. و سپهری خود چهره‌ای برجسته».^۲

رضا براهنی، جنجالی‌ترین چهره نقد شعر مدرن، که بعدها در دهه‌های شصت و هفتاد مدعی پیش‌گامی شعر پست‌مدرن در ایران شد، ضمن پذیرش این نکته که: «سپهری به مرز جدیدی از صمیمیت شاعرانه دست یافته است» شعر او را به لحاظ صورت فاقد «کمپوزیسیون» و «پیچیدگی در هم فشردۀ تصاویر» و از نظر معنا «نوعی ساده‌لوحی شاعرانه»، «خود را به حماقت زدن»، «جنون عمدی» و حاصل زندگی در «برج عاج تقدس و صفا» و «جزیره متروک استحاله و اشراق» دانست و در مقاله‌ای او را «یک بچه‌بودای اشرافی» نامید که شعرش را «باید گفت‌ها بخوانند، زنان باردار بخوانند و دیوانگان بخوانند» و در نهایت بر «این تخیل بهشتی» «خط بطلان» کشید و آن را «محکوم» کرد.^۳

۱. تاریخ تحلیلی شعر نو، ج ۳، ص ۴۱۹.

۲. همان، صص ۴۲۲-۴۲۴.

۳. همان، ص ۴۲۲.

محمدعلی سپانلو، شاعر نوپرداز و مترجم اشعار گیوم آپولینر، که خود نیز پیش از آن (در سال ۱۳۴۴) منظومه‌ای به نام خاک منتشر کرده بود و یک سال بعد نیز منظومه پیاده‌روها را به چاپ رساند، با لحنی گلایه‌آمیز از اینکه: «حجم سبز [سپهری] اوج گرفت و آواز خاک [منوچهر آتشی] در بی‌اعتنائی سیاه فرورفت» اظهار تأسف کرد و با بیانی نه‌چندان روشن حجم سبز را باب طبع «مزاج‌های شیرخشتی» دانست و تلویحاً با تعبیرات نیش‌داری همچون «شیخنا» و «تثبیت‌شده» محافظه‌کار» از سپهری یاد کرد.^۱

اسماعیل نوری‌علاء، نویسنده کتاب صور و اسباب در شعر امروز ایران و یکی از چهره‌های پرکار نقد و نظر در آن سال‌ها، ضمن اشاره به نقش مهم شعر سپهری در به‌وجود آمدن «موج نو شعر ایران»، او را در حجم سبز «شاعر بیت‌های درخشان» نامید و با اشاره به همانندی‌های شعر سپهری و فروغ، شعر سپهری را «فاقد آن آگاهی درخشان اجتماعی» دانست و در نهایت فقط ده شعر از کتاب حجم سبز را به عنوان «شعر کامل» پذیرفت و انتخاب این کتاب را به عنوان بهترین کتاب شعر سال ۴۶، به حساب «بی‌اطلاعی انتخاب‌کنندگان» گذاشت.^۲

محمد رضا شفیعی کدکنی، شخصیت چندوجهی و شاخص نسل رابط بین ادبیات قدیم و جدید ایران، که خود تا آن تاریخ دفتری از تجربه‌های شعری روزگار جوانی را با نام «شبخوانی» چاپ کرده بود و

۱. همان، ص ۴۲۴.

۲. همان، صص ۴۲۵-۴۳۰.

بعدها با انتشار چند دفتر شعر، علاوه بر تحقیق و نقد و نظر در آثار قدما، به عنوان شاعر نوپرداز نیز شهرت یافت، بر حجم سبز نقدی نوشت و سپهری را شاعری «صاحب سبک» دانست و شعر او را «یکی از شاخه‌های لطیف درخت بالنده‌ای که نیما در باغ دیرسال شعر فارسی کاشته بود» معرفی کرد. او حجم سبز را «دیوانی برجسته» تشخیص داده بود که در کنار تولدی دیگر (فروغ فرخزاد). باغ آینه (احمد شاملو) و آخر شاهنامه (اخوان ثالث) جای می‌گرفت. شفیع همچنین به بی‌شبهاتی شعر سپهری به شعر دیگر شاعران معاصر و شباهت گهگاهی او به کار شاعران فرنگی از قبیل «ژاک پره‌ور» اشاره کرده بود. و در نهایت همچون بسیاری دیگر از منتقدان، به تأثیر از فضای عمومی حاکم بر نقد و نظر آن روزگار، اما به شیوه‌ای ملایم‌تر، شعر سپهری را «فاقد همدردی با انسان» توصیف کرده بود.^۱

عبدالعلی دستغیب، نادر نادرپور و... نیز از صاحب‌نظرانی بودند که درباره شعر سپهری کم و بیش به تفصیل مطلب نوشتند.

بدین‌سان سپهری، با شعرش مجالی فراخ برای نقد و نظر فراهم کرده و خود به تعبیر نیما در گوشه‌ای به تماشا نشسته بود. و یک کلمه در رد یا قبول آنچه درباره او و شعرش گفته و نوشته می‌شد، بر زبان نمی‌آورد. این حوصله وسیع و ظرفیت بالای شماتت شنیدن و در سکوت پشت گوش خواباندن و کار خود را پی گرفتن، باز به گونه‌ای

۱. م. سرشک (محمدرضا شفیع کدکنی)، حجم سبز، جهان نو، دوره ۲۲، شماره ۱۱ و ۱۲، ۱۳۴۷، (چاپ‌شده در باغ تنهایی، ص ۵۰).

دیگر به او و کارش چهره‌ای شاخص و متفاوت می‌داد و به سهم خود هاله‌ای از رمز و راز در اطراف زندگی و کار او پدید می‌آورد، و هر چه بیشتر کنجکاوی دیگران را برمی‌انگیخت. او اینک چهره‌ای تثبیت شده و جای پای استوار پیدا کرده بود و پس از یک دوره آفرینش آثاری برجسته و کم‌نظیر، گویی برای باروری و زایش‌های هنری بعدی نیاز به استراحت و اغتنام فرصت داشت.

سپهری از این پس به مدت ده سال، کتاب شعر تازه‌ای منتشر نکرد. گویا در این مدت فقط نقاشی می‌کرد و به برگزاری نمایشگاه‌های گروهی و انفرادی در داخل و خارج سرگرم بود. در سال ۱۳۴۹ به آمریکا (لانگ آیلند) سفر کرد و پس از هفت ماه اقامت در این کشور و شرکت در نمایشگاه گروهی شهر «بریج همپتن» به ایران بازگشت. و به فاصله کمی دوباره راهی آمریکا شد و در سال ۱۳۵۰ در گالری «بنسن» نیویورک نمایشگاه انفرادی گذاشت. نامه‌ای که سپهری در همین مدت برای دوست جوانش، احمد رضا احمدی، نوشته است، حکایت از آن دارد که او روزها نقاشی می‌کند؛ چرا که «روی دیوارهای دنیا هنوز برای تابلو جا هست» و شب‌ها شعر می‌خواند اما «هنوز چیزی ننوشته است و خواهد نوشت». این نامه که به تناسب ذهنیت مخاطب، یادآور سبک سخن یک شاعر «موج نو» است، با خط پاکیزه، طنز ویژه و نثری که همسایه دیوار به دیوار شعر سپهری است، به زیبایی، گذران شاعر در نیویورک و غم غربت ملایم و شاعرانه او را نشان می‌دهد. چنان‌که از این نامه برمی‌آید او در نیویورک نقاشی

می‌کند، شعر می‌خواند، گاه در خانه غذا می‌پزد، ظرف می‌شوید و انگشت خود را می‌برد و چندروزی از نقاشی بازمی‌ماند. در این شهر «بی‌پرنده» و «نادرخت» هوای «صدای پرنده» می‌کند و به‌خانه «امیرآباد» تهران می‌اندیشد که در آن «توی هر درخت نارون یک خروار جیک‌جیک بود». در پایان‌نامه پس از اعتراف به وقوف دیر هنگام به این حقیقت که «انسان یعنی عجالتاً»، ایران را جایی می‌داند با «مادرهای خوب، غذاهای خوش مزه، روشنفکران بد، و دشت‌های دلپذیر».^۱

در سال ۱۳۵۲ سپهری به پاریس می‌رود. نزدیک به دو دهه پیش از این تاریخ نیز، او زندگی در پاریس را تجربه کرده بود. گویا در آن سال‌ها که «گرماگرم جنگ الجزیره بود، بارها او را به خاطر موهای مجعد و رنگ تیره چهره و سر و وضع نابسامانش به جای عرب الجزیره‌ای گرفتند و به پرس و جو برآمدند».^۲ اما اینک از جنگ الجزیره سال‌ها می‌گذرد. و سپهری نیز شاعر و نقاشی است شناخته‌شده. او در این سفر در «کوی بین‌المللی هنرها» اقامت می‌کند. در سال ۱۳۵۵ در شهر «بال» سوئیس در نمایشگاه «بازار هنر» (بخش هنر معاصر ایران) شرکت می‌کند. و سرانجام در سال ۱۳۵۶ پس از گسستی ده‌ساله، دفتری از چهارده شعر تازه را با نام ما هیچ، ما نگاه در کنار هفت دفتر

۱. سهراب سپهری، شاعر-نقاش، به کوشش لیلی گلستان و... امیرکبیر، تهران، ۱۳۶۸.
 ۲. ه. سخنور. هیچ‌کس نیست این‌همه قافیه را از زمین بردارد. نقل از کتاب از مصاحبت آفتاب، کامیار عابدی، نشر روایت، تهران، ۱۳۷۵، ص ۳۵. اصل مقاله دنیای سخن، شماره ۵۹، اسفند-نوروز ۱۳۷۲-۱۳۷۳، صص ۵۶-۵۷.

پیشین در مجموعه‌ای به نام هشت کتاب چاپ می‌کند. انتشار تنها چهارده شعر تازه، پس از ده سال، نشان از کمال‌طلبی فراوان شاعر و جستجوی او برای گشودن دریچه‌ای به چشم‌اندازهای نو دارد. جستجویی که می‌توان گفت با مرگ زود هنگام او ناتمام می‌ماند و به سرانجامی درخور نمی‌رسد.

سال انتشار هشت کتاب، سال بروز نشانه‌های فضای باز سیاسی هم هست. فضای بازی که شاه بر اثر «فشار مدافعین دموکرات حقوق بشر»^۱ در آمریکا، بدان تن می‌دهد. از این سال به بعد «به مرور کتاب‌های توقیف‌شده، اجازه انتشار می‌گیرند»^۲ و در یک اقدام غیرمنتظره، روشنفکران و هنرمندان ایران در «انجمن فرهنگی ایران و آلمان»^۳ انستیتو گوته - فرصت گردهمایی و سخنرانی در جمع مردم را پیدا می‌کنند. این کار به مدت ده شب ادامه می‌یابد و در پی آن همگام با رویدادهایی که سرانجام در بهمن‌ماه ۱۳۵۷ منجر به سرنگونی حکومت پهلوی و روی کار آمدن جمهوری اسلامی می‌شود، جامعه ایران به شدت به سمت سیاسی شدن می‌رود. طبعاً در چنین اوضاعی هرگونه آفرینش هنری و نیز نقد و نظر تا حد زیادی تحت الشعاع تحرکات سیاسی قرار می‌گیرد. این اوضاع کمابیش تا سال‌ها بعد که آتش جنگ میان ایران و عراق فروکش می‌کند ادامه می‌یابد. سپهری که اعتنای چندانی به سیاست ندارد و گاه توصیه می‌کند

۱. تاریخ تحلیلی شعر نو، ج ۴، ص ۴۵۰.

۲. همان.

«جای مردان سیاست بنشانیم درخت / تا هوا تازه شود»، در همان سال ۱۳۵۷ نیز فرصت برگزاری یک نمایشگاه نقاشی را در تهران از دست نمی‌دهد. و سال بعد نیز هشت کتاب او، که شاید غیرسیاسی‌ترین کتاب شعر باشد، به چاپ دوم می‌رسد. در همین سال است که نشانه‌های بیماری درمان‌ناپذیر سرطان خون در پیکر نحیف سپهری آشکار می‌شود. شاعر برای درمان به انگلستان می‌رود و یک ماه بعد، بی‌آن‌که نتیجه‌ای گرفته باشد، به ایران برمی‌گردد. از آن‌پس مدتی در بیمارستان پارس تهران بستری می‌شود. در همین بیمارستان است که با «شاهرخ مسکوب» از نوشته‌ای، که بعدها در اتاق آبی با نام گفتگو با استاد چاپ شد، سخن می‌گوید. گویا این نوشته را که مایه اصلی آن بررسی تفاوت نگاه شرقی و غربی است، هنوز ناتمام می‌داند؛ و معصومانه امیدوار است که روزی نوشته را کامل تر کند. هرچند به درستی روشن نیست سپهری تا چه حد به درمان‌ناپذیری بیماری خود آگاهی داشته است، اما آدمی با هوش، حساسیت و دانش او قطعاً نمی‌توانسته است از این موضوع بی‌خبر بماند.

سرانجام روز «اول اردیبهشت‌ماه جلالی»^۱ سال ۱۳۵۹، چراغ عمر سپهری، شاعر و نقاش ممتاز ایران، که اینک از او در کنار فروغ فرخزاد و احمد شاملو به عنوان موفق‌ترین شاعران مدرن یاد می‌کنند، و آثار نقاشی‌اش مورد تحسین هنردوستان قرار می‌گیرد، خاموش می‌شود. و روز بعد پیکر او را برای خاک‌سپاری به کاشان می‌برند.

۱. اول اردیبهشت‌ماه جلالی بلبل گوینده بر منابر قُضبان
بر گل سرخ از نم اوفتاده لثالی همچو عرق بر عذار شاهد غُضبان
سعدی / گلستان

دلبستگی شدید سپهری به «گلستانه» گویا سبب می‌شود تا از نزدیکان بخواهد پس از مرگ پیکر او را در «گلستانه» به خاک بسپارند. اما این خواسته او به خاطر پاره‌ای ملاحظات و محدودیت‌ها تحقق نمی‌یابد. گلستانه، به ویژه در آن سال‌ها، آبادی به معنای متعارف نیست، که در آن کسی سکونت داشته باشد، بلکه مجموعه‌ای است از دار و درخت و کشتزارهای پلکانی شکل که روی شیب یک دره در نزدیکی روستای «حُسنارود» و همسایگی «چنار» قرار گرفته است. رها کردن گور سپهری در این مجموعه، که قسمتی از آن نیز به تصور نزدیکان، در معرض پیش‌روی و تخریب یک رودخانه فصلی است^۱، همچون بسیاری از آرزوهای شاعرانه او در زندگی، نامعقول تشخیص داده می‌شود. سرانجام پیکر او را به «مشهد ارده‌ال» می‌برند و در صحن امام‌زاده سلطان‌علی به خاک می‌سپارند؛ همان جایی که در سال ۱۳۴۳، آل احمد طی سفری، آن را در قالب یک تک‌نگاری معرفی کرده بود.^۲

بدین ترتیب «گلستانه»، این قبله شعر طبیعت‌ستای سپهری، گویی نمی‌خواست شاهد مرگ و خاک‌سپاری این زائر دیرینه و مهمان‌گاه و بی‌گاه سال‌های گذشته‌اش باشد، بلکه عادت کرده بود او را زنده و زاینده ببیند، همچنان که «گارسیا لورکا»، شاعر بزرگ اسپانیا با چنین احساسی در واپسین شب عمرش می‌پنداشت، ماه این عنصر همیشه حاضر شعر او، نمی‌خواهد و نباید شاهد مرگ او باشد.^۳

۱. سیروس شمیسا، نگاهی به سپهری، مروارید، تهران، ۱۳۷۰، ص ۴۳.

۲. جلال آل احمد، ارزیابی شتاب‌زده، مهرگان، در مشهد ارده‌ال.

۳. فردریکو گارسیا لورکا، ترانه شرقی و اشعار دیگر، ترجمه احمد شاملو، سازمان انتشاراتی و هنری ابتکار، تهران، ۱۳۵۹، مقدمه.

شعر

شعر نوین فارسی، که «نیما یوشیج» بنیان‌گذار و نظریه‌پرداز اصلی آن بود، در متعالی‌ترین چهره خود، این امکان را یافت که در مصب و ملتقای دو جریان «سنت» و «مدرنیته» بشکفتد؛ سنت شعر فارسی و مدرنیسم غربی. این امکان به مدد نوزایی دانش و پیشرفت ارتباطات در اروپا، که امواج آن به آسیا نیز می‌رسید، دو جریان جدا از هم را که یکی از شرق سنت و دیگری از غرب نوآوری سرچشمه گرفته بود، به هم پیوند داد و محصولی خجسته به بار آورد. شعر سپهری یک نمونه مثال‌زدنی این پیوند است.

چهره پیش‌کسوت این پیوند، چنان که گفته شد، نیما است. او که در حد لازم با شعر سنتی فارسی آشنایی داشت، به دلیل یاد گرفتن زبان فرانسوی، به آثار شاعران اروپایی نیز بی‌واسطه دست یافته بود. نیما همچنین در فضای پس از جنبش‌های مردمی و انقلاب‌های توده‌ای - به ویژه انقلاب اکتبر ۱۹۱۷ روسیه - نفس کشیده و تا حد زیادی تحت تأثیر اندیشه‌های سوسیالیستی قرار گرفته بود. همین زمینه‌ها او را وامی‌داشت تا به عنوان یک شاعر گرایش به نزدیکی با مردم پیدا کند و بخواهد به زبان ایشان سخن بگوید.

نیما در نظریه پردازی‌های خود از «دکلاماسیون طبیعی کلام» سخن گفته بود که همان نزدیک کردن شعر به زبان زندهٔ روز و بیرون کشیدن جوهرهٔ آن از انحصار گذشته و غلظت سنگین سنت بود. دیدگاه‌ها و باورهای ما، پس از انقلاب مشروطیت تا حدودی با گذشته تفاوت پیدا کرده بود، اما زبان شعر، عموماً همان زبان گذشته بود، با همهٔ لوازم و پیامدهایش. نیما می‌خواست دنیا را با چشم خود ببیند نه با عینک اجدادی (سنت شعر فارسی) و حاصل این دید را نیز می‌خواست با زبان روز بگوید، نه با زبان روزگار سعدی و حافظ.

گرچه او خود به عنوان یک گشایندهٔ راه، عمدهٔ توانش صرف مبارزه با گذشته‌گرایان و نظریه پردازی شد، و در عرصهٔ عمل نتوانست ثنوری خود را کاملاً به اجرا درآورد، اما پیروان او بعدها این امکان را یافتند و آرزوی نیما را به تحقق درآوردند.

سپهری که در شمار نسل اول نوگرایان و پیروان بی‌واسطهٔ نیما بود، در کنار فروغ فرخزاد و احمد شاملو در این عرصه به پیشرفت‌های چشم‌گیری دست یافت. گرچه او از نظر اندیشه و گرایش اجتماعی با نیما تا آن حد نزدیکی نداشت که مثلاً فروغ و شاملو داشتند، اما از نظر بکارگیری یافته‌های نیما در زمینهٔ فرم و شیوه عرضهٔ دریافت‌ها و احساسات خود، این نزدیکی را داشت. او با تسلطی درخور به کلام و زبان، و پس از پشت سر گذاشتن آزمون‌هایی چند در وزن و بی‌وزنی، در چهار کتاب اول خود، سرانجام با صدای پای آب از نظر شکل بیان به همان توفیقی رسید که «نیما» آرزویش را داشت. و فروغ نیز همزمان

با او در منظومه «ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد» به این توفیق دست یافت. این توفیق یعنی بهره‌گیری از آهنگ طبیعی گفتار و در نهایت، رسیدن به مرحله‌ای که شاعر بتواند به همان سادگی که حرف می‌زند، شعر نیز بگوید.

راز این توفیق در تسلط و فرارفتن از اوزان سنتی شعر فارسی و رسیدن به مرحله‌ای است که شاعر می‌تواند فارغ از قید تساوی مصرع‌ها، قافیه و آرایه‌های سنتی از یک‌سو، و نیز خودداری از ولنگ و وازی نثر از سوی دیگر، به تلفیقی راه‌گشا برسد؛ تلفیقی که در آن هم منطق ویژه شعر هست و هم سادگی و طبیعی بودن نثر. در چنین وضعیتی است که عناصر زندگی روز همچون هواپیما، نئون، موشک، اتوبوس و ده‌ها واژه دیگر به سادگی و دور از هر تصنعی وارد قلمرو شعر می‌شود. و در ادامه همین راه است که می‌توان فارغ از کلی‌نگری و کلی‌گویی شعر سنتی فارسی، از تجربه‌های زندگی امروز، فردیت شاعر، رابطه او با دیگران، و بسیاری چیزهای به ظاهر پیش‌پاافتاده، به همان شیوه سخن گفت که از لاهوت و ناسوت. سپهری در این وادی به جایی می‌رسد که شعر او گویی نوعی یادداشت روزانه و صرفاً ثبت ساده رویدادهای روزمره است. نمونه‌های این‌گونه شعر را به فراوانی می‌توان در حجم سبز و بخش‌هایی از صدای پای آب دید. در این زبان به لحاظ نحوی رد پایی از هیچ‌گونه تصنع، تکلف و خروج از هنجار عادی گفتار نیست. و شاعر واژه‌ها را چنان به کار می‌برد که هنگام حرف زدن معمولی به کار برده می‌شوند. در عین حال

منطق ویژه شعر آن را از نثر و بیان عادی، جدا می‌کند و بدین سان القای حس صورت می‌گیرد. این زبان عرصه گسترده‌ای را در اختیار شاعر می‌گذارد که در آن همه چیز، همیشه و در هر جا می‌تواند زمینه تجلی هنر او باشد. با استفاده از همین امکان است که می‌شود منظومه‌هایی به بلندی صدای پای آب، مسافر و ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد سرود و در آن از عالم و آدم حرف زد و به تکلف نیفتاد. نیز در چنین صورتی است که می‌توان به واژه‌ها و عناصر فاقد سنت همچون پرتقال، شاتوت، سبز قبا، سرخ گلو، هوبره، لادن، شمعدانی، هلی کوپتر، استکان، بشقاب، لیوان، چای، یاخته و... جواز ورود به قلمرو شعر داد.

پیش از ورود به دنیای رنگین شعر سپهری، لازم است نکته‌ای روشن شود. این نکته ممکن است برای بسیاری، پیش پا افتاده و بدیهی به نظر برسد. اما با وجود این، پرداختن به آن، با توجه به سوء تفاهم‌هایی که در رویارویی با شعر، عموماً و شعر سپهری خصوصاً، اتفاق می‌افتد، ضروری است؛ خصوصاً که در سال‌های اخیر شعرهایی از سپهری از سوی منتقدان مورد تحلیل و تفسیر قرار گرفته که در این تفسیرها، پاره‌ای برداشت‌های ناروا به چشم می‌خورد. همچنین در کتاب‌های درسی نیز شعرهایی از سپهری چاپ شده که آموزگاران در توضیح آن‌ها غالباً یا به کلی درمی‌مانند و یا به گونه‌ای رفع تکلیف می‌کنند که خود موجب بسیاری سوء برداشت‌هاست. سطرهایی

همچون «من وضو با تپش پنجره‌ها می‌گیرم» مشکل بزرگ دبیران ادبیات شده است. و حق هم دارند. در هر حال آن نکته که باید با وجود پیش‌پاافتادگی برای اهل فن، بدان پرداخت عبارت است از لزوم ایجاد دگرگونی در نگرش ما به هنر عموماً، و شعر خصوصاً.

بیشتر خوانندگان شعر و حتی بعضی منتقدان حرفه‌ای، با شعر و زبان شعر، همان رفتار و برخورد را دارند که با نثر و زبان نثر. چنین رفتاری سبب می‌شود تا خواننده همان‌گونه که در نثر در پی مفهومی مشخص است که نویسنده از طریق واژه‌ها و عبارات قصد بیان آن را داشته، در شعر نیز دنبال این مفهوم مشخص، یک‌ه از پیش تعیین شده باشد. در حالی که در شعر، برخلاف نثر یا نظم، اولاً واژه‌ها فقط ابزار ساده بیان یک مفهوم یا مقصود یک‌ه نیستند، بلکه هر واژه نقشی فراتر از یک ابزار ساده انتقال مفهوم دارد. دوم این‌که در شعر آنچه بیان می‌شود، غالباً یک حقیقت یا واقعیت روشن و قابل تصدیق یا تکذیب نیست. بلکه حس یا دریافتی است که شاعر، آن را در فضایی عاطفی و غالباً با اغراق، مطرح می‌کند. و سوم این‌که این حس یا دریافت لزوماً «پیش‌اندیشیده» نیست. و در شعر، جریان آزاد تخیل و احساس و عاطفه شاعر، در حین آفرینش، ماهیت کار را مشخص می‌کند و غالباً آنچه آفریده می‌شود چیزی است که خود شاعر نیز ابتدا به ماهیت آن آگاهی روشنی نداشته است. به عبارت روشن‌تر «در نثر، معنا امری ماقبلی است، و در شعر، امری مابعدی».^۱ در نثر هدفی بیرون از خود

۱. محمدرضا شفیعی کدکنی، موسیقی شعر، آگاه، تهران، ۱۳۶۸، صص ۲۶۳-۲۶۵.

متن هست که واژه‌ها و زبان فقط مأمور رساندن آن هدف‌اند. اما در شعر، خودِ شعر هدف است. به تعبیر زیبای «پل والر» - شاعر فرانسوی - نثر نوشتن، راه رفتن است و شعر گفتن، رقصیدن. راه رفتن معمولاً به قصد رسیدن به جایی است، اما رقصیدن این‌گونه نیست. و خود هدفِ خود است.^۱

هنر (از جمله شعر) محصول به فعلیت درآمدن غریزه آفرینندگی انسان است.^۲ و میل او به نوعی کنش که می‌توان آن را به تعبیری «بازی بزرگان» نامید. همان‌گونه که کودک بازی می‌کند، هنرمند نیز، به منزله کسی که می‌خواهد همچنان کودک بماند، در سطحی متعالی‌تر، نیاز به این بازی و آفرینندگی دارد.^۳ این کنش علاوه بر به فعلیت درآوردن غریزه آفرینش‌گری هنرمند و لذت دادن به او، موجب ارتباط با دیگران و آگاه کردن آنان به توانایی‌ها، زیبایی‌ها و نقش‌آفرینی‌های او نیز می‌شود. این کار به سهم خود، هم غریزه خودشیفتگی (Narcissism) و میل هنرمند به شناخته شدن را، پاسخ می‌گوید، و هم کشش او به «جاودانگی» و گریز از «مرگ» را ارضاء می‌کند. فروغ فرخزاد در اشاره‌ای هوشمندانه به همین موضوع می‌گوید: «همه آن‌ها که کار هنری می‌کنند علتش - یا حداقل یکی از علت‌هایش - یک جور نیاز ناآگاهانه است به مقابله و ایستادگی در برابر زوال. این‌ها آدم‌هایی

۱. ادبیات چیست؟، ژان پل سارتر، ترجمه ابوالحسن نجفی، مصطفی رحیمی، کتاب زمان، تهران، ۱۳۶۳، ص ۳، زیرنویس (توضیح مترجمان).

۲. دکتر علی شریعتی، هوپ در کویر، چاپ اول، تهران، ۱۳۶۲، ص ۵۵۷.

۳. ا. ح. آریان‌پور، فرویدسم، با اشاراتی به ادبیات و عرفان - شرکت سهامی کتاب‌های جیبی - تهران، ۱۳۵۷، مبحث «بازی و هنر».

هستند که زندگی را بیشتر دوست دارند و می‌فهمند و همین‌طور مرگ را. کار هنری یک جور تلاش است برای باقی گذاشتن خود و نفی معنی مرگ.^۱

نتیجه این‌که هنر، نوعی کنش خودبسنده، ویژه جان‌های متعالی است که متعهد چیزی و غایتی بیرون از خود هم نیست. از این‌رو در برخورد با یک اثر هنری مثلاً شعر نباید جز خود آن دنبال حکمت، فلسفه یا هدفی دیگر گشت.

این در حالی است که بیشتر ما در شعر، دنبال چیزی جدا از خود شعر هستیم. این مشکل در کشورهای مثل ایران که به علت سابقه طولانی حکومت‌های استبدادی ادبیات و هرگونه آفرینش انسانی به سمت پنهان‌گویی، رمزپردازی و چیزی گفتن و چیز دیگر اراده کردن، گرایش پیدا کرده، به صورتی مضاعف احساس می‌شود و در درازمدت به صورت یک عادت درآمده است، عادت به این‌که پشت هر چیز دنبال یک پیام پنهان و نهفته بگردیم و با ظاهر چیزی که گفته یا نشان داده می‌شود، کار چندانی نداشته باشیم. در چنین نگرشی، «شب» فقط شب نیست، سیطره بیداد است. و «صبح» پایان ستم و بشارت رهایی. و به قول شاملو «چراغ» همچنان نماد امید و لفظ «سوار» نماد نجات‌دهنده‌ای که در راه است.^۲

با چنین بینشی است که خواننده و منتقد ما معمولاً به دنبال پیام و

۱. تنها صداست که می‌ماند، سوگنامه فروغ فرخزاد، انتقاد کتاب، نیل، ص ۱۱.

۲. احمد شاملو، مدایح بی‌صله، همیشه همان، انتشارات زمانه، تهران، ۱۳۷۸، ص ۶۴.

معنای پنهان شعر می‌رود. پیامی اگر نه لزوماً سیاسی، اما در هر حال موجود، که باید پشت ظاهر شعر در جستجوی آن بود. در چنین وضعیتی است که هنرمندی مانند سپهری در پاسخ به پرسش دوستی که نظر او را درباره تفسیر یک منتقد بر شعر «نشانی» می‌پرسد، در پاسخ، چیزی برای گفتن ندارد جز این توضیح روشن‌گرانه که: «می‌دانی ... بعضی چیزها را باید حس کرد... چیز پیچیده قابل تفسیری در این شعر وجود ندارد».^۱

یک مشکل دیگر ما این است که در ایران به هر دلیل، شعر و نظم آمیخته با شعر به عنوان مهم‌ترین شکل ارتباط کلامی در طول تاریخ، علاوه بر کارکرد اصلی خود، به تنهایی چندین بار دیگر را نیز به دوش کشیده است؛ بار گزارش ناهنجاری‌های اجتماعی، افت و خیزهای تاریخی، برپاداری ملیت و فرهنگ ایرانی، تأمین معاش شاعر، تبیین و توجیه ایدئولوژی‌ها و مکاتب، و حتی آموزش فلسفه، طب، عرفان، منطق و... که این امر موجب افزایش انتظار و توقع ما از این هنر شده است. این افزایش توقع نیز به نوبه خود، هم بازماندن شعر از وظیفه اصلی تر خود را در پی داشته و هم انحراف دید ما در باب ماهیت شعر را. ما عادت کرده‌ایم هرگونه شانه خالی کردن شعر از زیر بار مفاهیم و مسؤولیت‌هایی از آن دست را، به ویژه در یک قرن اخیر، حمل بر بی‌مایگی و کاستی آن کنیم. کاری که امروزه وقت آن رسیده، برایش

۱. جلال خسروشاهی، ادای دین به سهراب سپهری، انتشارات به‌نگار، اهواز، ۱۳۷۵، ص ۶۸.

فکری کنیم و به قول سپهری «بار دانش را از دوش پرستو به زمین بگذاریم / بگذاریم که احساس هوایی بخورد / و غریزه پی بازی برود».

شعر را می‌توان «تعریف» دانست. تعریف نه به معنای علمی کلمه، بلکه به همان معنای آشنا و عامیانه‌ای که هر روزه به کار می‌بریم. همان که در لحظاتی با احساس سنگینی سکوت و وجود یک خلأ خطاب به همنشین یا همراه خود می‌گوییم «خُب. تعریف کن ببینیم!» این خطاب نشان‌دهنده یک حقیقت و میل غریزی در وجود ماست. میل به مخاطب، گفتگو و هم‌زبانی. آدمی هم میل گفتن دارد، هم شوق شنیدن. انسان، نیازمند «احساس رهایی‌بخش هم‌چراغی»^۱ است و خطابی از این دست که: «من هم این‌جا هستم!»^۲. به همین اعتبار می‌توان شعر را نوعی تعریف دانست؛ تعریفی که غریزه میل به نامیدن و نامیده شدن هر دو را هم‌زمان، مجاب و ارضاء می‌کند. شعر، شور تعریف است و ذوق توصیف. و از این جهت نمی‌توان با آن رفتار و برخوردی همچون نژاد داشت.

برای روشنگری بیشتر با یک مثال از شعر سپهری این مقدمه را به پایان می‌بریم و به تماشای دنیای شعر او می‌رویم. در نخستین شعر اولین دفتر سپهری (مرگ رنگ) چهارپاره‌ای هست بدین‌گونه:

نقش‌هایی که کشیدم در روز
شب ز راه آمد و با دود اندود

۱. احمد شاملو، در آستانه، نگاه، تهران، ۱۳۷۶، ص ۱۲.

۲. همان، ص ۱۳.

طرح‌هایی که فکندم در شب
روز پیدا شد و با پنبه زدود

در مواجهه با این چهار سطر، ذهنِ خوگرفته با برخورد سستی و
نثری (چه خواننده و چه منتقد) معمولاً نتیجه می‌گیرد که این نوشته
بیان نارضایی شاعر است از اوضاع، هیچ چیز بر وفق مراد او نیست.
«شب» و «روز» که کنایه از «روزگار» است، نقش‌ها و طرح‌های او را که
می‌تواند کنایه از تصمیم و عزم او باشد، نقش بر آب می‌کند. و در
مجموع چیزی مطابق میل شاعر نیست. و خیلی مدزن هم که با شعر
روبرو شود، خواهد گفت شاعر در این جا صنعت تشخیص
(personication) را به کار برده و به «شب» و «روز» حالت انسانی داده.
و با توجه به این که شاعر «نقاش» هم هست، واژه‌های «طرح» و «نقش»
در شعر خوش نشسته است و...

در حالی که شاعر در این چهارپاره، در پی گفتن هیچ چیز نیست،
جز نشان دادن دو تصویر، نقش یا خیال (Image) تازه، که در کارگاه
ذهن خود در یک لحظه از آفرینش هنری، موفق به شکار آن دو تصویر
شده است. شاعر در این جا ارشمیدسی است که در پی کشف یک
رابطه، ذوق‌زده و شتابان از خلوت تأملات خود بیرون جسته و
می‌خواهد آن کشف را به دیگران نیز نشان دهد. و آن کشف چیزی
نیست جز این که او در یک لحظه از خیال خود، «شب» را، که تیره
است و سیاه، در هیأت «دود» دیده است؛ دودی که از شدت غلظت
می‌تواند نقاشی شاعر را بپوشاند و به شیوه‌ای اغراق‌آمیز همچون «گل»

آن را اندود کند. و نیز «روز» را، که روشن است و سپید، در هیأت «پنبه» دیده، که می تواند طرح های شبانه شاعر را از روی بوم پاک کند. این یک کشف تازه است. و ارزش آن را دارد که به دیگران نشان داده شود. شاعر در واقع می خواهد بگوید: «بینید من شاعر، که نقاش نیز هستم، در خلوت شاعرانه خودم، در یک آن، روز را همچون کسی دیدم که با پنبه طرح های نقاشی ام را پاک می کند. و شب را همچون دودی (یا کسی که با دود) نقاشی هایی را که در روز کشیده بودم می پوشاند! تاکنون هیچ کس چنین تجربه ای نداشته و «شب و روز» را این گونه که من دیده ام ندیده است. این کشف از آن من است، من این دو نقش یا تصویر را آفریده و به هستی اضافه کرده ام! پس من هستم؛ من توانا هستم؛ من آفریننده ام؛ مرا بشناسید و بدانید که چه کار شگرفی کرده ام. و فردا اگر من نبودم، ای همه هستان! بدانید که چنین کسی بوده و چینی هنری داشته است!»

و غایت هنر جز این نیست؛ بازی، آفرینش گری، جان متعالی خود را متجلی کردن، خود را به ثبت رساندن و مبارزه با مرگ و زوال.



فعالیت های شاعرانه سپهری را به سه دوره می توان تقسیم بندی کرد:
دوره نخست؛ از مرگ رنگ تا پایان شرق اندوه.
دوره دوم؛ از صدای پای آب تا پایان حجم سبز.
و دوره سوم؛ ماهیچ، مانگه.

هرچند از آغاز تا پایان دوره اول، روند دگرگونی و حرکت به سوی

کمال را در شعر سپهری می‌توان دید، با این حال این حرکت، تدریجی و آرام است. اما با صدای پای آب‌گویی تغییرات پراکنده و کمتی، ناگهان در یک جهش کیفی وارد مرحله‌ای تازه می‌شود. این جهش به گونه‌ای است که همه فعالیت شعری او را تا این مقطع می‌توان به جوشش‌های منفرد چشمه‌هایی در خلوت خاک مانند کرد. جوشش‌هایی که با همه زلالی، حالت یک جریان را ندارند و در همان فردیت خودشان می‌مانند. این جوشش‌های پراکنده به جمع شدن تدریجی آب در سفره‌های زیرزمینی شباهت دارد، جمع‌شدنی که سرانجام با صدای پای آب به سطح زمین راه می‌یابد و همچون جریانی زلال و زمزمه‌گر در بستری از حیات و تپش حرکت خود را آغاز می‌کند. این جریان شفاف و شتابان، بعدها در مسافر ریتمی آرام‌تر و اندیشمندانه‌تر به خود می‌گیرد و در هر حال تا پایان حجم سبز ادامه پیدا می‌کند. پس از این در ماهیچ، ما نگاه‌گویی شعر سپهری به مرز ایستایی و تأمل در خود می‌رسد. همچون رودی که در پایان یک افت و خیز بلند، و پس از گذشتن از سرزمین‌های گوناگون، خود را به دریا تسلیم کند. شاید اگر سپهری عمری طولانی‌تر داشت، پس از این مکث و تأمل، دوباره حرکتی نو را در ساحتی تازه آغاز می‌کرد؛ اما مرگ زودرس شاعر مجال جستجوی بیشتر را از او سلب کرد.

مرگ رنگ

مرگ رنگ که اینک «ندای آغاز» کارنامه شعری سپهری به شمار می‌آید،

از سویی در دوره تنش‌های سیاسی و اجتماعی - شهریور ۱۳۲۰ تا مرداد ۱۳۳۲ - سروده و منتشر می‌شود، و از سوی دیگر این دفتر، محصول ذهن و ضمیر جوان و هنوز جانیفتاده شاعر است. به سبب این دو ویژگی، مرگ رنگ در برزخی از بلا تکلیفی سرگردان است. و آنچه در این دفتر آمده، نه همچون شعر نیما در آن دوره، تماماً عرصه نمادگرایی اجتماعی است، و نه همچون شعرهای دوران کمال خود سپهری، یک‌سره پای‌بند به ذات خود و فارغ از هر چه جز آن. به همین علت مرگ رنگ، تابلو تأثیرپذیری سپهری جوان است. در این تابلو هم چهره سمبولیسم اجتماعی نیما با زبان و دید ویژه او، به روشنی هر چه تمام‌تر پیدا است، هم چهره رمانتیسیسم رقیق‌شده «توللی»، چهارپاره‌سرای نوکلاسیک؛ و هم حتی رگه‌هایی از ذهنیت مالیخولیایی، نومیدانه و در عین حال تأثیرگذار «هدایت» در شاهکار بی‌نظیرش بوف کور؛ که اثرپذیری از بوف کور برخلاف تأثیر کوتاه‌مدت «نیما» و امثال «توللی»، خود را تا کتاب بعدی شاعر - زندگی خواب‌ها - نیز می‌کشاند. و حتی در آن جا چهره‌ای آشکارتر دارد.

در آنچه مربوط به تأثیر شعر و شخصیت نیما است، می‌توان از همانندی مضامین، فرم کار، ترکیبات، نوع کاربرد قافیه، پایان‌بندی مصراع‌ها، تکرار آغاز شعر در پایان آن، جابه‌جایی صفت و موصوف، عنوان‌ها، زبان گه‌گاه ناهموار، و از همه مهم‌تر نوع نگاه به هستی، نام برد.

عنوان‌هایی مانند «مرغ معما» و «روشنِ شب» به سادگی «مرغ آمین» و «اندوهناکِ شب» را به یاد می‌آورد؛ سطرهایی همچون «لیک چه غافل! / نقشه‌های او چه بی‌حاصل!» رفتار نیما با قافیه؛ و مصراع‌هایی مانند «چه ترا دردی است / کز نهان خلوت خود می‌زنی آوا...؟» ناهمواری پاره‌ای از سطرهای نیما را. همچنان‌که در سطرهای زیر، کاربرد نمادین «شب» و دادن صبغه اجتماعی به شعر را می‌توان دید؛ چیزی که سپهری بعدها نشان داد خلاف طبیعت او است:

گرچه می‌دانم که چشمی راه دارد با فسون شب
لیک می‌بینم ز روزن‌های خوابی خوش،
آتشی روشن درون شب.

در زمینه تأثیر تولّی و زبان نو قدمایی نیز می‌توان از نگاه رمانتیک و کاربرد واژه‌های دست‌فروسی همچون «هجر» نام برد:

دل را به رنج هجر سپردم ولی چه سود...
چشم نخورد آب از این عمر پر شکست
این خانه را تمامی پی‌روی آب بود^۱.

و نیز کاربرد صورت‌های قدیمتر فعل مانند «بسپرده» به جای سپرده - و «گشت» به جای شد.

اما تأثیر بوف کور هدایت در شعر سپهری چیزی است که به آسانی

۱. هشت کتاب، طهوری، تهران، ۱۳۶۰، ص ۲۴. همه ارجاعات بعدی این کتاب به شعر سپهری از همین چاپ است.

باورپذیر نیست. خصوصاً با در نظر گرفتن تفاوت آشکاری که میان شخصیت، اندیشه‌ها و دنیای ذهنی این دو هنرمند هست. این تفاوت به حدی است که می‌توان به آسانی پذیرفت آنجا که سپهری — در اتاق آبی — بدون ذکر نام از «نویسنده سطحی ایرانی» سخن می‌گوید که «به تقلید از نروال از نیلوفر کبود حرف می‌زند»، منظور او صادق هدایت است. با این وجود تأثیر بوف کور، هم در مرگ رنگ هست و هم در زندگی خواب‌ها:

دیری است مانده یک جسد سرد
در خلوت کبود اتاقم
هر عضو آن ز عضو دگر دور مانده است...
بر چهره‌اش که حیرت ماسیده روی آن
سه حفرة کبود که خالی است...
بویی فسادپرور و زهرآلود
تا مرزهای دور خیالم دویده است...
با ناخن این جسد را
از هم شکافتم...^۱

با وجود همه این تأثیرپذیری‌ها، مرگ رنگ در همان نام کتاب، عنوان نخستین شعر، و بند آغازین آن، نشان از نوآوری دارد و به حد کافی جسارت‌آمیز است. ترکیب‌هایی چون مرگ رنگ، رنگ خاموشی، طرح لب، و غیر شب، برای آن سال‌ها ترکیب‌هایی نو و هنرمندانه است. گرچه این حس‌آمیزی‌ها در کار شاعران سبک هندی — که سپهری از

میان ایشان، گویا به «بیدل» گرایش بیشتری دارد^۱ - کم نیست. و گاه به مرزهای جسارت آمیزی می‌رسد.

نکته جالب‌تر، پیوندی است که میان زندگی و هنر شاعر در همان سطرهای آغازین کتاب می‌توان دید. این پیوند در شعر درون‌گرا و انتزاعی گذشته، در سده‌های اخیر کم‌رنگ و گاه تقریباً محو شده بود. شاعر که «نقاش» نیز هست، در این سطرها از «رنگ» و «طرح» می‌گوید که عناصر آشنای زندگی و پیشه او است. نکته درخور اشاره دیگر، توجه سپهری به سنت شعر فارسی و غنی‌تر کردن آن از راه نوآوری است؛ تشبیه «شب» به «قیر» از دیرباز در شعر فارسی پیشینه دارد. فردوسی گفته بود: «شبی چون شبه روی شنسته به قیر» و منوچهری آورده بود:

شبی گیسو فروهشته به دامن
پلاسن معجز و قیرینه‌گرزن

وجه شبه در کار فردوسی و منوچهری، رنگ سیاه است. اما سپهری با افزودن یک عنصر تازه به رابطه «شب» و «قیر»، از سنت گذشته فراتر می‌رود و به سهم خود بر غنای این سنت می‌افزاید. او علاوه بر رنگ، «چسبندگی» را نیز به این رابطه اضافه می‌کند و در واقع سماجت و پابرجایی شب را که خشتی‌کننده حرکت و پویایی است، با «چسبندگی» قیر پیوند می‌زند و عینی می‌کند:

۱. بیدل، سپهری و سبک هندی، حسن حسینی، سروش، تهران، ۱۳۶۷، و نیز از مصاحبت آفتاب، پیشین، ص ۲۹.

دیرگاهی است در این تنهایی
رنگ خاموشی در طرح لب است
بانگی از دور مرا می‌خواند
لیک پاهایم در قیر شب است

در این جا وجه شبه میان شب و قیر که سیاهی است، چیزی بدیهی و دست‌فرسود شاعران پیشین پنداشته شده و ذهنیت نوجوی شاعر، عنصری تازه به این رابطه افزوده که این عنصر، کشف خود شاعر است. این یعنی برخورد زنده و پویا با سنت، و نو کردن هنرمندانه کهنگی؛ کاری که هر هنرمند راستین بالضروره انجام می‌دهد. و همین است معنای نشستن بر شانه‌های غول‌های پیشین و در نتیجه کشف چشم‌اندازهای تازه‌تر.

در مرگ رنگ عنوان‌ها بیشتر صریح، فاقد رمز و راز و لودهنده است؛ چیزی که در کارهای دوران کمال سپهری کم‌تر می‌توان سراغ گرفت. به عنوان نمونه در شعر «سپیده»، که می‌توان آن را نقاشی «صبح» با کلمات نامید، در متن شعر به شیوه‌ای هوشمندانه بدون آن‌که نامی از سپیده و صبح برده شود، با تصویرپردازی‌های زیبا و نشأت‌گرفته از حال و هوایی صبحگاهی، به خوبی، حسی سپیده‌دمانه به خواننده سرایت داده می‌شود. اما عنوان شعر لودهنده است و رمز و راز کار را ناشیانه برملا می‌کند. در این شعر «سپیده» در هیأت «قویی که در دوردست، بی‌گاه از خواب پریده» تصویر می‌شود. با این همه و به رغم این عنوان صریح، توضیحی که یکی از منتقدان درباره این شعر داده

است، این تصور را قوت می‌بخشد که گویا این منتقد «قو» را همان خود قو می‌داند و نه «سپیده».^۱

مرگ رنگ در هاله‌ای از اندوه ملایم و رمانتیک غوطه‌ور است. اما در همین کتاب ترکیب‌هایی چون «چشمه‌ادراک» و «شاخه‌های شوق» نیز پیدا می‌شود که دریچه‌هایی است به چشم‌اندازهای روشن آینده.

زندگی خواب‌ها

زندگی خواب‌ها گزارشی است از یک خواب‌گرد، که با آن اسم بامسمّا گویی سراسر روایت رؤیا است. این گزارش در همان نخستین سطرها نشان از جدایی گزارشگر از فضای نیمه‌واقعی مرگ رنگ، و ورود او به فضایی سراسر وهم‌آلود و سوررئال دارد. در این فضای تازه گویی به جای نیما این «هوشنگ ایرانی» - و گاه شاید صادق هدایت - است که مشعل به‌دست، پیشاپیش شاعر در هزارتویی شبانه و سرشار از اوهام و خیالات فرّار و قوام‌نیافته حرکت می‌کند و او را به دنبال خود می‌کشاند. عنصر «خواب» و «رؤیا» در جای‌جای زندگی خواب‌ها جاری و ساری است. در این جا همه چیز در پرده‌ای از وهم، «دیدار می‌نماید و پرهیز می‌کند».^۲ گویی شاعر، به تعبیر خودش، «روی شن‌های بیابان، تصویر خواب‌هایش را می‌کشد».^۳

۱. ضیاءالدین ترابی، سهرابی دیگر، تهران، ۱۳۷۶، ص ۲۰.

۲. دیدار می‌نماید و پرهیز می‌کند بازار خویش و آتش ما تیز می‌کشد

سعدی

۳. هشت کتاب، ص ۸۶.

وزن در زندگی خواب‌ها کنار گذاشته شده است. شاعر که تخیل مهارگسیخته و شور نوجویی‌اش تن به هیچ‌گونه وزنی نمی‌دهد، خود را در گستره‌بی‌تعین و سیال شعر منشور، یا نثر شاعرانه، رها کرده است؛ با خطاب‌هایی که عموماً رنگ و زنگ سخن هوشنگ ایرانی را دارد همچون: فانوس پرشتاب!، گیاه تلخ افسونی!، تپش جهنمی مست!، و سیاه سرد بی‌تپش گنگ!

سپهری در این دفتر، از سویی شور نوجویی و کشف قلمروهای دست‌نیافته را دارد، و از سویی هنوز زبان بیان این شور و کشف و شهود را پیدا نکرده است. او اینک دوره‌تأثیر از رمانتیسیم توللی و سمبولیسم اجتماعی نیما را پشت سر گذاشته و با درون‌گرایی هر چه بیشتر، می‌خواهد شعرش زبان بیان یافته‌های خودش باشد. اما زبان هنوز رام او نیست و شاعر توان برقراری پیوند میان سایه‌روشن‌های فرار و سیال خیالات شاعرانه با واژه‌ها را ندارد. به همین سبب با زبان درمی‌افتد و تلاش خود را عمدتاً در هنجارشکنی و مخدوش کردن مرزهای قراردادی زبان به کار می‌گیرد. این تلاش، بیشتر به صورت حس‌آمیزی عینیت پیدا می‌کند. و در این عرصه است که انسان، نور، فانوس و... می‌توانند «وزش» را داشته باشند؛ شب و شعله را می‌توان نوشید، و شاعر می‌تواند «گوشه‌ای از خود را در جایی بمیرد». خواب شاعر شفاف است و نیلوفر نه به درخت که به زندگی او می‌پیچد.

اما با وجود این همه هنجارشکنی و نوآوری، و درافتادن با زبان، هنوز واژه‌ها و هنجارهای کهنه در کلام شاعر هست. این روند تا پایان

چهارمین کتاب — شرق اندوه — ادامه دارد و از آنجا به بعد است که تماماً محو می‌شود و خواننده شعر سپهری با زبانی زنده، پویا، مدرن و بی‌خدشه روبرو می‌شود که در عین حال توانایی شگرفی برای بیان آنچه شاعر می‌خواهد دارد.

در زندگی خواب‌ها نیز همچون مرگ رنگ، چنان‌که گفته شد، رگه‌های شباهت به بوف کور هست. این شباهت در شعرهای «گل کاشی»، «لحظه گم‌شده» و «بی‌پاسخ» آشکارتر است:

گفتی جوهر سوزان رقص

در گلوی این مار سیه چکیده بود...

هر جا که چشمانم ببخودانه در پی چیزی ناشناس بود

شبیه این گل کاشی را دیدم

و هر بار رفتم بچینم

رؤیایم پرپر شد

...

نگاهم به تار و پود سیاه ساقه گل چسبید

و گرمی رگ‌هایش را حس کرد:

همه زندگی‌ام در گلوی گل کاشی چکیده بود^۱

زندگی‌ام در تاریکی زرفی می‌گذشت

این تاریکی طرح وجودم را روشن می‌کرد...

او دیگر نبود

آیا با روح تاریک اتاق آمیخت؟...

حس کردم با هستی گم‌شده‌اش مرا می‌نگرد^۲

همیشه خودم را در پشت یک در تنها دیده‌ام
آیا زندگی‌ام صدایی بی‌پاسخ نبود؟^۱

این تأثیر از بوف کور — که بعدها سپهری آنرا تقلیدی از اورلیای «نروال» دانست — از این پس هیچ‌گاه چنین آشکار در کار او دیده نمی‌شود.^۲

آوار آفتاب

آوار آفتاب با وجود هشت سال فاصله، با زندگی خواب‌ها از نظر صورت و فرم تفاوت چندانی ندارد و گویی هر دو کتاب محصول یک دوره فعالیت شاعرانه‌اند. هرچند از نظر معنای توان گفت دنیای شاعر تا حدودی شفاف‌تر شده است. و به تعبیر خودش «مرغی روشن لبخند گنج او را برچیده و پریده است».^۳ واژه‌های «روشن»، «لبخند»، «شفاف» و «تابان» در همان ابتدای کتاب، خبر از نوعی دگرگونی می‌دهند. چاپ نخستین این کتاب با مقدمه‌ای از خود شاعر منتشر می‌شود. این مقدمه کوتاه که در آن به تقابل نگاه شرقی و غربی اشاره می‌شود و شاعر خود، طرف شرق را می‌گیرد، سرشار از واژه‌ها و

۱. همان، ص ۱۲۸.

۲. بوف کور هدایت همانندی زیادی با اورلیای «ژراردو نروال» شاعر فرانسوی دارد. سپهری در اتاق آبی بدون ذکر نام، هدایت را مقلد نروال می‌داند. اما دکتر حسن هنرمندی در کتاب بنیاد شعر نو در فرانسه می‌نویسد: «می‌گویند هدایت پس از خواندن اورلیا (Aurelia) اثر تخیلی نروال به یکی از دوستان فرانسوی‌اش گفته بود: "اگر این کتاب را پیش‌تر خوانده بودم، بوف کور را نمی‌نوشتم"». برای اطلاع بیشتر نگاه کنید به: «بنیاد شعر نو در فرانسه...»، نوشته دکتر حسن هنرمندی، زوار، تهران، ۱۳۵۰، صص ۴۰-۸۷.

۳. هشت کتاب، ص ۱۳۴.

اصطلاحات عرفانی-فلسفی، خصوصاً عرفان و فلسفه هند و شرق دور است. و نشان می‌دهد سپهری به موازات سفرهایش، مطالعات دامنه‌داری نیز در این زمینه‌ها کرده است.^۱ اندیشیدن به این تقابلی نگاه شرقی و غربی، گویی یکی از مشغله‌های ذهنی او است. چرا که در آخرین کار او گفتگو با استاد - آفاق آبی - نیز دوباره مطرح و به‌طور مفصل‌تر بدان پرداخته می‌شود.

در آوار آفتاب تأثیر هوشنگ ایرانی هنوز هست، اما این تأثیر کم‌رنگ شده و طبع آرامش‌طلب و خلوت‌گزین سپهری، میان او و آنارشسیسم جنجالی و تند و تیز «ایرانی» فاصله انداخته است. و به همان نسبت او را به «بودا» نزدیک کرده است. این نزدیکی در جایی گویی به مرز وصل نیز می‌رسد. در این رسیدن، کلام شاعر حتی طنینی عاشقانه و غنایی به خود می‌گیرد؛ چیزی که در شعر او بسیار کم می‌توان سراغ گرفت. در این جا است که او با مرشد و مرادی روحانی چنان سخن می‌گوید که شاملو با معشوقی انسانی:

با تو برخورددم، به راز پرستش پیوستم
از تو به راه افتادم، به جلوۀ رنج رسیدم...
سایه را بر تو فروافکندم، تا بُت من شوی.
و با این همه ای شفاف!
و با این همه ای شگرف!
مرا راهی از تو به در نیست
زمین باران را صدا می‌زند، من ترا...^۲

۱. برای اصل مقدمه نگاه کنید به: تاریخ تحلیلی شعر نو، ج ۲، صص ۶۴۴-۶۴۶.

۲. هشت کتاب، ص ۱۸۹.

در این کتاب برای نخستین بار شاید، نوعی نوستالژی پررنگ دوران کودکی چهره می‌نماید. این نوستالژی، بعدها یکی از مایه‌های مهم در شعر سپهری است، که در صدای پای آب و به ویژه ماهیچ، ما نگاه عریان‌تر و در عین حال حسرت‌آمیزتر و هنرمندانه‌تر تصویر می‌شود. در شعر شاسوسا، که گویا سپهری آنرا از نام مکانی در کاشان گرفته است، عناصری از این نوستالژی به روشنی پیداست. در این شعر عبارات و واژه‌های «لالایی»، «ترانه‌ای گم‌شده»، «مادر»، «بازی»، «قصه»، «گنبد کاه‌گلی»، «شبکه‌های سبز سفالی»، «درخت افاقیا»، «آن روزها» و... فضایی حسرت‌مندانه می‌آفرینند؛ فضایی شبیه به آنچه در فیلم آینه^۱ آندره تارکوفسکی، فیلم‌ساز برجسته روسی، به تصویر درآمده است.^۱ شاسوسا در مرتبه‌ای فروتر، «گورستان صحرایی» سپهری است (در قیاس با گورستان دریایی پل والر، شاعر فرانسوی)^۲ که در هاله‌ای از حسرت، سکون و تأمل، با واژگان و عناصری از قلمرو مرگ، فضایی مرده می‌آفریند؛ واژه‌ها و عناصری چون «سردی خاک»، «خاک شدن»، «هیچ»، «فراموشی»، «کتیبه»، «سنگ»، «قبر» و «تاریکی». شبیه مایه‌های این شعر در آثار فروغ از

۱. دنیای تارکوفسکی، فیلم‌ساز برجسته روسی با دنیای سپهری همانندی‌های درخور توجهی دارد، از جمله این همانندی‌ها می‌توان به اندیشه اشراقی هردو نفر در کوران تفکرات پوزیتیویستی دیگر روشنفکران، توجه هردو به شرق و خصوصاً فرهنگ و تمدن ژاپن، نوستالژی کودکی، طبیعت‌ستایی و... اشاره کرد. برای آشنایی بیشتر با تارکوفسکی، علاوه بر دیدن فیلم‌های او می‌توان به کتابی که آقای بابک احمدی در این باره نوشته است نگاه کرد: تارکوفسکی، بابک احمدی، انتشارات فیلم، تهران، ۱۳۶۶.

۲. برای آشنایی بیشتر نگاه کنید به: بنیاد شعر نو در فرانسه، گورستان دریایی، صص ۴۸۱-۴۹۵.

جمله «آن روزها»، «در غروبی ابدی» و «ای هفت سالگی» نیز می توان پیدا کرد. در همین شعر، سپهری با نگاهی معطوف به گذشته، و مرور کودکی، از یک «ترس شیرین» سخن می گوید که زیر درخت افاقیا در نخستین تجربه خورشیدگرفتگی احساس کرده بود. این تعبیر همان است که بعدها در شعر زیبایی «نشانی» - حجم سبز - به «ترس شفاف» بدل می شود. واژه «دوست» نیز که یکی از مفاهیم درخور توجه شعر سپهری است، گویا نخستین بار در آوار آفتاب پیدا می شود:

دوست من، هستی ترس انگیز است^۱

همچنین می توان در این کتاب طرحی خام و اولیه و طنینی گنگ از آن دعوت پیامبروار شنید که بعدها در واپسین بندهای صدای پای آب به اوج می رسد. و آن عبارت است از فراخوانی دیگران به زندگی و رفتاری از آن نوع که شاعر می خواهد:

بیایید از شوره زار خوب و بد برویم
چون جویبار آینه روان باشیم
به درخت، درخت را پاسخ دهیم...
برویم، برویم و بیکرانی را زمزمه کنیم^۲

شاعر در کتاب پیشین - زندگی خواب ها - برای فرونشاندن عطش نوجویی خود، و ایجاد گسترش در زبان، به حس آمیزی گاه افراطی و خام دست می زد؛ در ادامه همین راه، در آوار آفتاب نوعی بیان «پارادوکسی» و نقیض وارہ را نیز تجربه می کند:

در دوردست خودم تنها نشسته‌ام...
دست‌هایم پر از بیهودگی جستجو‌هاست^۱

از سفر آفتاب، سرشار از تاریکی نور آمده‌ام^۲

در آوار آفتاب می‌توان به پاره‌ای شباهت‌ها میان شعر سپهری و شاعران دیگر همچون نادرپور، احمد شاملو، فروغ فرخزاد و حتی مهدی اخوان ثالث نیز برخورد، که به دلیل همزمانی، تشخیص فضل تقدم و تأثیر یکی بر دیگری آسان نیست. به عنوان نمونه می‌توان در سطرهای زیر شباهت با شعر نادرپور را دید:

حوریان چشمه با سرپنجه‌های سیم
می‌زدایند از بلور دیده، دود خواب
حوریان چشمه در زیر غبار ماه...
در بخار دره‌های دور می‌پیچد صدا آرام^۳

در سطرهای زیر نیز شباهت با شعر شاملو به روشنی آشکار است:

و اینک هر هدیه ابدیتی است^۴
مرا در شب بازوانت سفر ده^۵
ماهی زنجیری آب است و من زنجیری رنج^۶
کو کلید تفره درهای بیداری^۷

۱. همان، صص ۱۴۸-۱۴۱.

۲. همان، صص ۱۴۶-۱۴۸.

۳. همان، ص ۱۸۲.

۴. همان، ص ۱۴۷.

۵. همان، ص ۱۷۹.

۶. همان، ص ۱۶۶.

۷. همان، ص ۱۸۹.

نیز می‌توان طنین صدای اخوان ثالث را در جایی از شعر سپهری
بدین‌سان سراغ گرفت:

من درون نورباران قصر سیم کودکی بودم...
ما، دو شط و حشی آهنگ،
ما، دو مرغ شاخه اندود،
ما، دو موج سرکش هم‌رنگ؟^۱

این‌گونه شباهت با آثار دیگران را در کارهای بعدی سپهری هرگز
نمی‌توان پیدا کرد، مگر پاره‌ای شباهت‌ها با شعر فروغ که همچنان تا
پایان عمر شاعری سپهری گه‌گاه رگه‌هایی از آن‌را می‌توان نشان داد.
سپهری در آوار آفتاب، با وزن، که در زندگی خواب‌های کسره کنار
گذاشته شده بود، دوباره آشتی می‌کند. و این آشتی، بازگشتی سنجیده و
مطمئن است که تا پایان عمر شاعری او ترک نمی‌شود. گرچه شرق
اندوه - کتاب بعدی او - وزن متعارف قابل تقطیع عروضی ندارد، و در
ما هیچ، ما نگاه نیز رفتار سپهری با وزن، تقریباً با نوعی تسامح و
آسان‌گیری همراه است، اما هرگز در کار او بی‌وزنی نمی‌توان دید. این
خصیصه می‌تواند برای شاعران جوان‌تر سرمشقی باشد و شعر آنان را
از یله شدن در وادی ولنگ و واز نشر نجات بخشد. این توصیه
به‌آشنایی با وزن را فروغ فرخزاد نیز به شاعر جوان آن‌روزها،
احمد رضا احمدی، کرده بود.^۲

۱. همان، ص ۱۴۸.

۲. «... وزن را فراموش نکن، به توان هزار فراموش نکن. حرف مرا گوش بده. به خدا
آرزویم این است که استعداد و حساسیت و ذوق تو در مسیری جریان پیدا کند که یک

شرق اندوه

نخستین ویژگی چشمگیر شرق اندوه، رسیدن به مرز ایجاز نسبی است. این ویژگی از واپسین شعر آوار آفتاب، آغاز شده بود. ویژگی دیگر، رها شدن شاعر است در یک افسون موسیقایی. این موسیقی در گونه‌ای وزن ضربی و قافیه‌های پیاپی خود را نشان می‌دهد. گویی در این جا، برخلاف شعرهای پیشین، عنصر غالب نه تخیل و تأمل، بلکه شور و تحرک است. شاعر همچون کودکی سرخوش، بازیگوشانه و رقصان به راهی می‌رود و برای خودش آوازهای مقفا می‌خواند. این زبان رقصان و شلنگ‌انداز، بیش از هر چیز حشر و نشر با غزلیات شمس را نشان می‌دهد. این حشر و نشر علاوه بر غنای موسیقایی، که رهاوردی مثبت تلقی می‌شود، مجموعه‌ای از واژگان و هنجارهای کهنه را نیز به همراه می‌آورد که تعلق به گذشته دارد و به کلام شاعر رنگی از کهنگی می‌زند. کاربرد فراوان و بی‌وسواس کلمات مخفف همچون «ز» - به جای از -، «دگر» - به جای دیگر -، «نی» - به جای نه -، «چو» - به جای چون - و نیز فتادن، بشکستن، بگشا، زن و می‌زن - به جای بزن - نگه و سیه و... در بافت کلام نیمه‌مدرن و امروزی شاعر، که از جلوه‌هایی همچون حس‌آمیزی و هنجارشکنی‌های

→ مسیر قابل اطمینان و قرص و محکم باشد. حرف‌های تو این ارزش را دارد که به یاد بماند. من معتقدم که تو هنوز فرم خود را پیدا نکرده‌ای و این راهی که می‌روی راه درستی نیست. این چیزی که تو انتخاب کرده‌ای اسمش آزادی نیست. یک نوع سهل بودن و راحتی است. عیناً مثل این است که آدمی بپاید تمام قوانین اخلاقی را زیر پا بگذارد و بگوید من از این حرف‌ها خسته‌ام و همین‌طور دیمی زندگی کند. در حالی که ویران کردن اگر حاصلش یک نوع ساختمان تازه نباشد، بالنفسه عمل قابل ستایشی نیست». در غروی ابدی، (مجموعه آثار متور فروغ فرخزاد)، به کوشش بهروز جلالی، مروارید، تهران، ۱۳۷۶، ص ۱۲۴.

نوگرایانه نیز خالی نیست، اخلال می‌کند و به یکدستی آن لطمه می‌زند. گاه نیز افسون قافیه، کلام را از هنجار عادی به بی‌راهه می‌کشاند. علت دیگری که زبان شرق اندوه را ناهمگون می‌کند، عبارت است از سرگردانی شاعر میان ارزش‌های موجود در آثار گذشته و نیز جاذبه دست‌آورد‌های هنر مدرن؛ در شرق اندوه هم لحن نیایش کتاب‌های مقدس هست — بیشتر وداها، تا حدودی اوستا و نیز ادعیه اسلامی — و هم زبان تخیل سوررئال قرن بیستمی. نیایش‌ها زبان و هنجاری باستان‌گرا می‌طلبند، و سوررئالیسم، زبانی مدرن و امروزی. توجه سپهری به زبان نیایش کتب مقدس از گرایش او به ستن شرقی مایه می‌گیرد و میل او به بیان مدرن، از روحیه نوجو و تحول‌طلب شاعر. در شرق اندوه این دو کشش با هم فاصله دارند و اگر در کنار هم می‌نشینند فقط در حد آمیزش فیزیکی و کمی است و هنوز به مرحله ترکیب شیمیایی و کیفی نرسیده است. گویی «مهلتی بایست تا خون شیر شد».^۱ شاعر که اینک پس از سلوکی نسبتاً طولانی در طریقت شعر، به همه‌جا سر کشیده و «از هر بیشه شوری به سبد کرده»^۲ و «گل‌های نیایش را از هر جا چیده»^۳ اکنون در پیوندگاه همه مذاهب، فلسفه‌ها و اندیشه‌ها، همچون «غولی زیبا، غریق زلالی همه آب‌های جهان»^۴ ایستاده است:

۱. مدتی این مثنوی تأخیر شد مهلتی بایست تا خون شیر شد مولوی
۲. هشت کتاب، ص ۲۵۳.
۳. همان، ص ۲۳۸.
۴. تعبیر از احمد شاملو: من آن غول زیبایم که در استوای شب ایستاده غریق زلالی همه آب‌های جهان

قرآن بالای سرم، بالش من انجیل، بستر من تورات، و زیرپوشم
اوستا،

می‌بینم خواب: بودایی در نیلوفر آب.
هر جا گل‌های نیایش رست، من چیدم، دسته‌گلی دارم...^۱

او اینک به فرصتی نیاز دارد تا دانسته‌ها، دیده‌ها و حس‌کرده‌ها، در
جانش رسوب کند، صافی شود، و به بار بنشیند. شرق اندوه راه‌رفتنی
رقصان است که کم‌کم به دور گرفتن منتهی می‌شود و سرانجام
به برکندن (Take off) و پرواز؛ پروازی «بالا و بلند»^۲ که در صدای پای
آب دیدنی است. مقدمات این برکندن در شعرهایی همچون «گزار» و
«هنگامی» آماده می‌شود. در اینجا جوشش‌های چشمه‌سار شعر
سپهری اندک‌اندک جویبارهای کوچکی درست می‌کند. این جویبارها
کم‌کم دست به دست هم می‌دهند تا سرانجام به جریان زلال صدای
پای آب بریزند. سپهری در شرق اندوه هنوز کودکی است که
هیجان‌زده و توأم با لکنت سعی می‌کند چیزی از آنچه دیده و حس
کرده برای دیگران بازگو کند، گره این لکنت با صدای پای آب باز
می‌شود.

۱. هشت کتاب، ص ۲۳۸.

۲. تعبیر از شاملو:

با این همه / چه بالا / چه بلند / پرواز می‌کنی!

صدای پای آب (در افسون گل سرخ)

صدای پای آب مرام‌نامه و منشور زندگی و هنر سپهری است. این منظومه بلند با طرح سنجیده و روشن، و زیان ساده، شفاف، شورمند و سرشار از تازگی‌اش، محصول سال‌های کمال و جاف‌تادگی شخصیت شاعر است، که خیز بلند او را در فتح چشم‌اندازهای نو نشان می‌دهد. در این منظومه، سردرگمی‌ها، تأثیرپذیری‌ها، جستجو‌ها، کشمکش‌ها، تمرین‌ها و تجربه‌کردن‌ها پایان گرفته و شعر سپهری پس از سفری درازآهنگ در تاریکی‌های پیچ‌پیچ‌اعماق، و سایه‌روشن‌های گه‌گاهی کاریز جستجو، ناگهان زلال و زمزمه‌گر در دهانه قنات آفتابی می‌شود و سفر خود را در اقلیم روشنایی رو به افق‌های ناشناخته آغاز می‌کند.

در این منظومه، شاعر ابتدا با زبانی سیال در مرز شعر و نثر، به معرفی و بیان موقعیت خودش می‌پردازد. و از مادر، دوستان، پیشه، مذهب و گرایشش به طبیعت حرف می‌زند. سپس با یادی از پدر به شیوه‌ای سینمایی و از طریق «بازگشت به گذشته» (Flash back) دریچه‌ای به باغ کودکی‌ها می‌گشاید. و با بیانی تصویری، «صفی از نور و عروسک» را در «قوسی از دایره سبز سعادت» به خواننده نشان می‌دهد. این تصویر کم‌کم در نمای دور شدن تدریجی کودک (شاعر) در «کوچه سنجاقک‌ها» و بیرون رفتن او از «شهر خیالات سبک» محو (dissolve) می‌شود. بر چهره او اینک نشانه‌های بلوغ پیدا است.

نمای بعدی ورود به دنیای مفاهیم تازه است، آشنایی بوداگونه با «اندوه» و سپس عرفان، دانش، مذهب، شک، بی‌نیازی، زن، لذت و

تنهایی... و پس از آن تصویرهایی تند و پیاپی از آنچه شاعر در روزگار نوجوانی و جوانی با آن روبرو شده، احساس کرده و یا به تخیل درآورده، در پی می‌آید. این نمایش پیاپی و بلند جلوه‌های گوناگون زندگی از نگاه شاعر، از «چیزها دیدم در روی زمین» آغاز می‌شود و تا مصراع «و بشر را در نور و بشر را در ظلمت دیدم» بیش از صد سطر منظومه را به خود اختصاص می‌دهد. شاعر در این سطرها با کنار هم نشاندن عناصر عینی و مفاهیم ذهنی، و هم‌آمیزی طنز و جد، و مخدوش کردن آگاهانه مرز واقعیت و خیال، و ماده و معنا از طریق حس‌آمیزی‌های ماهرانه، از دیده‌ها، حس‌کرده‌ها و تجربیات خودش می‌گوید. و سرانجام در ترجیعی به سطر آغازین منظومه — اهل کاشانم —، این بازگشت به گذشته طولانی پایان می‌گیرد و شاعر دوباره به موقعیت فعلی برمی‌گردد؛ برگشتنی همراه با این یادآوری که:

اهل کاشانم، اما

شهر من کاشان نیست

اکنون گویی او تولدی تازه یافته^۱ و به مرحله‌ای نوین وارد شده است. در این مرحله دیگر کجایی بودن مهم نیست، چه احساسی داشتن و خود را چه گونه دیدن مهم‌تر است. شاعر اینک بودایی است که سفر رنج را پشت سر گذاشته و به «فراسوی نیک و بد»^۲ رسیده

۱. سیروس شمیسا، نگاهی به سپهری، ص ۷۷.

۲. تعبیر از داریوش آشوری، در ترجمه نام کتاب نیچه،

(Jenseits von Gut und Bose)

است؛ به مرحله «درویشی و خرسندی»^۱ او اکنون به ذات زندگی نزدیک‌تر شده و با «طبیعت» به سلوکی عاشقانه دست یافته است. زندگی را «رسم خوشایندی» می‌بیند و می‌خواهد همه مظاهر آن را، با تمام وجود، در آغوش بگیرد. همین‌جا است که نگاه او به جهان با نگاه پیرامونیان تفاوت پیدا می‌کند و قضاوت‌ها و «خوب» و «بد» کردن‌های آنان برایش تعجب‌برانگیز می‌شود. از این‌رو پیش از هر چیز، او وظیفه خود می‌داند تا سنگ بنای نوعی بینش تازه را بگذارد. و با حوصله‌ای وسیع و به تفصیل با لحنی انشایی و آفرینش‌گر در این باره سخن بگوید. او در این عرصه پس از تشریح شاعرانه نگاه خود به جهان و سخن گفتن از تجارب سرشار خودش در این سلوک تازه، می‌خواهد دیگران را نیز به این طریقت دعوت کند. و به آنان نیز لذت مشارکت در تجربه‌های خودش را بچشاند. گویی پیامبری است که نجیبانه و در کمال فروتنی، همه و حتی خودش را به این سلوک جدید دعوت می‌کند. این دعوت با مجموعه‌ای از فعل‌هایی همچون «بچشیم، باز کنیم، بگشاییم، بدانیم، بو کنیم، نخواهیم و نپرسیم» صورت می‌گیرد. این افعال با کارکردی دوجانبه هم لذت مشارکت در این تجربه‌ها را، که پر است از «طراوت تکرار» برای خود شاعر زنده می‌کنند و هم به دعوت او لحنی احترام‌آمیز و غیرآمرانه می‌دهند، که این نشان‌دهنده شخصیت نجیب و آرام سپهری است. او در گرماگرم این دعوت نیز

۱. در این بازار اگر سودی ست با درویش خرسند است

خدای منعم گردان به درویشی و خرسندی
حافظ

هر جا فرصتی پیش آید با باز کردن پرانتز به جبران آنچه تصور می‌کند
 ناگفته مانده، برمی‌خیزد و جهان‌بینی و زیباشناسی منحصر به فرد
 خودش را هر چه بهتر و بیشتر می‌شناساند:
 بد نگوییم به مهتاب اگر تب داریم
 (دیده‌ام گاهی در تب، ماه می‌آید پایین،
 می‌رسد دست به سقف ملکوت...)

و تترسیم از مرگ
 (مرگ پایان کیوتر نیست...)^۱

در این بینش حتی «تب»، «زخم» و «بیماری» نیز الطاف خفیه‌ای
 هستند که دریچه‌ای از تجربه‌های تازه را به روی بشر باز می‌کنند.
 چنان‌که مرگ نیز چهره‌ای آشنا، مانوس و دوستانه دارد. و در نهایت
 جوهر و چکیده منظومه عرضه می‌شود که عبارت است از: پذیرش
 زندگی با تمام جلوه‌ها، چهره‌ها و جنبه‌های گوناگون آن، شناور شدن
 در جریان هستی، و یکی شدن با حرکت و هنجار دیرینه سال، سرشار
 از رمز و راز و در عین حال ساده و ابتدایی حیات، با این دریافت که:

کار ما نیست شناسایی راز گل سرخ
 کار ما شاید این است
 که در افسون گل سرخ شناور باشیم

[و]

میان گل نیلوفر و قرن ...
 بی‌آواز حقیقت بدویم^۲

۱. هشت کتاب، صص ۲۹۵-۲۹۶. ۲. همان، صص ۲۹۸-۲۹۹.

سپهری در صدای پای آب، گویی «اگزویری» است که با
 هواپیمایش بر فراز «زمین انسان‌ها»^۱ پرواز می‌کند. پروازی شاعرانه از
 روی شهرها، دشت‌ها، کوه‌ها و دریاها. و نیز تمدن‌ها، سنت‌ها، آیین‌ها
 و اعتقادات و مفاهیم. این سفر هم سفری آفاقی است، هم سلوکی
 انفسی، و هم گذری از میان تاریخ؛ که این آخری در کتاب بعدی او،
 مسافر، پررنگ‌تر می‌شود. در این سفر چندبُعدی و شاعرانه، از شیشه
 هواپیما هم خاک و گیاه و نور و ظلمت پیداست، هم عشق و موج و
 کلمه و دوستی، و هم «نظم کوچه یونان» و «جغد باغ معلق». شاعر در
 این عبور با هم‌آمیزی موفق واقعیت و خیال و از میان برداشتن مرزها و
 قراردادهای، به آسانی از ماده به معنا و از معنا به ماده سفر می‌کند. بی‌آن‌که
 مخاطب هیچ‌گونه پرش یا دست‌اندازی را حس کند:

آب را دیدم، خاک را دیدم

نور و ظلمت را دیدم

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

و بشر را در نور و بشر را در ظلمت دیدم^۲

در این سطرها نور و ظلمت که ابتدا به قلمرو ماده و فیزیک تعلق
 دارند، به تدریج استحاله می‌شوند و به سادگی، بی‌آن‌که حس شود، سر
 از حوزه معنا و متافیزیک درمی‌آورند.
 در این گذر، شاعر با تعمیم و گسترش ماهرانه و متعادل ابعاد

۱. نام کتابی است از «آنتوان دو سینت اگزویری»، به ترجمه سروش حبیبی.

۲. هشت کتاب، ص ۲۸۵.

حس آمیزی و هنجارشکنی و مخدوش کردن مرزهای قراردادی، به آسانی هر مفهوم و واژه‌ای را کنار مفهوم و واژه‌ای دیگر می‌نشانند و در این میان دنیایی تازه با منطقی نو و سرشار از تازگی می‌آفرینند.^۱ در این دنیا تغییر حالت گیاه از دانه تا گل، خود یک سفر است. (نوعی تبیین شاعرانه «حرکت جوهری» ملاصدرا)؛ و رویدن گل حسرت از خاک یک «فوران»، و اوج‌گیری و گسترش شگرف شادی، گونه‌ای پرش از «خندق مرگ». با همین شیوه و شگرد است که شاعر به آسانی از حوزه واژگانی تنازع خشونت‌زدایی می‌کند و با وارد کردن «جنگ، حمله، فتح و قتل» به قلمرویی تازه به تلطیف این واژه‌ها می‌پردازد:

جنگ یک روزنه با خواهش نور...
حمله لشکر پروانه به برنامه دفع آفات...
فتح یک باغ به دست یک سار...
قتل یک قصه سر کوچه خواب^۲

این کنار هم نشان دادن مفاهیم و واژه‌های به ظاهر بی‌ارتباط و بیرون کشیدن معنای تازه از آن، یکی از اساسی‌ترین نکات و نوعی هدف در شعر سپهری است. بی‌توجهی به این نکته گاه حتی منتقدانی را که سال‌ها درباره شعر سپهری فکر کرده و مطلب نوشته‌اند با بن‌بست مواجه می‌کند. بن‌بستی از این دست که: «از این جا به بعد، چند مصرع است که مبهم است و معنی صریحی را منتقل نمی‌کند».^۳ حال آنکه

۱. حسین معصومی همدانی، پیامی در راه، ص ۸۸.

۲. هشت کتاب، صص ۲۸۲-۲۸۴.

۳. سیروس شمیسا، نگاهی به سپهری، ص ۶۷.

حرف‌های شاعر، در این جا «مثل یک تکه چمن، روشن»^۱ است و ابهام‌گریزانده‌ای ندارد.

سپهری در صدای پای آب، گاه به تعبیر خودش در مسافر، «دچار گرمی گفتار» است. و از «حرارت تکلم» به «تب و تاب» می‌افتد. این ویژگی پیش و بیش از هر چیز عطش او به نامیدن جهان و اشیاء را نشان می‌دهد. این خود یکی از انگیزه‌های آفرینش هنری است. سیلان و فوران ذهن و ضمیر او گاه مهارناپذیر می‌شود. گویی او اینک به مرحله‌ای رسیده است که دست به هر چیزی می‌زند، شعر می‌شود و به همین سبب حیف می‌داند دست‌آورده‌هایش را از دیگران دریغ کند. سپهری از این نظر به تصویربرداری شباهت پیدا می‌کند که هنگام تدوین فیلم، برای حذف پاره‌ای برداشت‌ها، دست و دلش بلرزد. شاید اگر او نیز همچون «الیوت» منظومه شگرف خودش را پیش از انتشار به صاحب‌نظری می‌سپرد تا زوایدش را کنار بگذارد، صدای پای آب کوتاه‌تر از آنچه اکنون هست، می‌شد. اما به رغم نظر پاره‌ای از منتقدان، در این منظومه، به شکل فعلی نیز به دشواری می‌توان چیزی واقعاً زاید و کنار گذاشتنی پیدا کرد که بود و نبود آن یکسان باشد. در صدای پای آب، پرگویی و پشت سر هم قرار گرفتن بُرش‌هایی از زندگی و افعال، با ریتم تند و شتابان، به این منظومه نوعی نشاط و سرزندگی بخشیده و به گونه‌ای غیرمستقیم در خدمت آن احساسی است که شاعر قصد سرایت دادن آن را دارد. این را می‌توان نوعی

۱. حرف‌هایم مثل یک تکه چمن روشن بود. هشت کتاب، ص ۳۷۴.

کارکرد ساختارگرایانه نیز به حساب آورد. چیزی که منتقدان ساختارگرای ماکسم تر به آن توجه می‌کنند و با محدود کردن ساختارگرایی به حوزه‌هایی خاص، شعر سپهری را به طور کلی فاقد ساختار معرفی می‌کنند.^۱

۱. تتی چند از منتقدان، از جمله محمد حقوقی، با اشاره به نبود ساختار در شعر سپهری و بعضاً پرگویی در پاره‌ای اشعار همچون صدای پای آب، و نیز استفاده از نوعی «تخیل زاید»، (به اعتقاد ایشان) شعر او را شعری «مستعد حذف» دانسته‌اند. علاوه بر این‌که در همه این موارد جای حرف هست، گویا اساساً خود سپهری هیچ‌یک از این موارد را نقص و کاستی به حساب نمی‌آورد. در یادداشتی که از او باقی مانده آشکارا به این موضوع اشاره شده است:

«آبادان، ۱۰ فروردین

در حیاط نشسته‌ام. و روی چمن. بهار آبادان به صورتم می‌خورد. از آن عصرهاست. ویتمن را می‌خوانم. این شعر او را: song of open road ویتمن را در هوای آزاد باید خواند. از حنجره او صدای عناصر را می‌شنوی. می‌توانی کتاب را ببندی. و به حرکت پرنده‌ای از بالای گنارها نگاه کنی. ویتمن را می‌شود ناتمام گذاشت. می‌شود به آن افزود. و یا از آن کاست. شعر ویتمن چارچوب ندارد. رهاست، مثل برشی از باد، تکه‌ای از فصل. این درست نیست که دست به ترکیب کار هنری نمی‌توان زد. موندریان را می‌شود از هر طرف ادامه داد. می‌شود میان خیزران‌های سی‌وی [siu wei نقاش چینی قرن شانزدهم] لکه‌هایی را سیاه‌تر کرد. می‌شود زین اسبی را در جنگ‌های پائولو نوجلو به رنگ تازه درآورد. هارتونگ را بیاورید، من به آن لکه‌هایی می‌افزایم که هیچ از اعتبار اثر کم نکند. با همه خلق‌الساعه‌بودنش. حتی (با احتیاط ستایش‌آمیزی که مرا دست‌پاچه می‌کند) می‌توانم در لباس مونا لیزا دست ببرم، بی‌آن‌که لئونارد را نگران کنم. هیچ اثری آن‌قدر تمام نیست که نتوان در آن دست برد. از بهترین رمان‌های دنیا می‌توان صحنه‌هایی را زد. فصل‌هایی را کنار گذاشت. در نمایشنامه یونسکو مکانیسم زبان را سبک کنید. لطمه‌ای چندنان نزده‌اید. حیرت تماشا و وجود از جاهای دیگر نمایشنامه سر خواهد زد. کار هنری در تمام وجود خودش حرف می‌زند. سر ونوس دو میلو را از تن جدا کنید. تناسب و اعتدال همچنان بر سر پا خواهد ماند. نقطه اوج تمام پیام یک اثر نیست. اثر هنری تکه‌ای است از یک رگ زنده. خون در همه‌جای آن هست. اگر از این خون کم کنی، یا به آن بیفزایی، رگ همچنان زنده خواهد ماند. مسئله تراکم در میان است. شعری هست که اگر تصویرهایی از آن برداری، از تراکم تصویری آن کاسته‌ای. تنها همین. دست‌برد "از راپاند" را در شوره‌زار [The wasteland، اثر الیوت] پاداش خوب دادیم. شاید نمی‌بایست. و شاید از وسعت

بیان سپهری در صدای پای آب با وجود صورت روایت گونه و گفتاریش، که بعضاً از آن به «شعر حرفی»^۱ تعبیر شده، عمیقاً تصویری و دیداری است و نه حرفی و شنیداری. به گونه‌ای که می‌توان این ویژگی را نوعی بهره‌گیری زیرکانه و موفق شعر، از دستاوردهای سینمای مدرن دانست:

طفل، پاورچین پاورچین، دور شد کم‌کم در کوچه سنجاقک‌ها
بار خود را بستم، رفتم از شهر خیالات سبک بیرون
دلم از غربت سنجاقک پُر

من به مهمانی دنیا رفتم:
من به دشت اندوه،
من به باغ عرفان،
من به ایوان چراغانی دانش رفتم^۲

و یا:

یدرم پشت دو بار آمدن چلچله‌ها، پشت دو برف
یدرم پشت دو خوابیدن در مهتابی
یدرم پشت زمان‌ها مرده‌ست^۳

→ «شوره‌زار» باز هم می‌کاست بهتر بود. در همه شعرها می‌توان دست برد، چه در حافظ دیروز، چه در سن‌ژون پرس امروز. وسواس ما در کار تکمیل و پرداخت، اثر را به اتمام نمی‌رساند. کار هنری تمام نیست. چارچوب ندارد. آغاز و انجام ندارد... «ماهنامه ادبستان، شماره ۱۹، تیر ۱۳۷۰، کار هنری آغاز و انجام ندارد (یادداشت منتشرنشده‌ای از سهراب سپهری)، ص ۱۳.

۱. محمد حقوقی، سهراب سپهری، شعر زمان ما، ۳، نگاه، تهران، ۱۳۷۲، ص ۲۹.

۲. هشت کتاب، ص ۲۷۶. ۳. همان، ص ۲۷۴.

این سطرها «تخیل زاید»^۱ نیست، بلکه دربردارنده یک کارکرد عمیقاً شاعرانه است. این کارکرد ضمن تصویری کردن بیان، با هنجاری ابتدایی و ساده کلام شاعر را به منطق گفتاری کودکان، روستائیشان و سخن انسان‌های اعصار پیشین نزدیک می‌کند. دورانی که هنوز مفاهیم و تقسیم‌بندی‌های قراردادی زمان، همچون سال و ماه و قرن، چیزی ناشناخته است.^۲

سپهری در صدای پای آب، به رغم آثار پیشین غم غربت دورماندگی از اصل را ندارد و مدام آرزوی بازگشت به وحدت آغازین و پیش از تکثر و تعین را زمزمه نمی‌کند. بلکه در این جا با شوری تمام به از میان برداشتن هر آنچه این وحدت را — در نگاه دیگران — خدشه‌دار می‌کند، برمی‌خیزد. برای او همین جهان عینی و طبیعت پیرامون، عین آرزو است. تفاوت بینش شاعرانه-عرفانی سپهری با عارفان پیشین ما در این است که آنان طبیعت را از آن جهت که آینه تجلی جمال ازلی است، دوست می‌داشتند، و نه فی‌نفسه. اما در بینش سپهری همین طبیعت با همه جلوه‌ها و چهره‌هایش، درخور ستایش و عشق‌ورزی است. در چنین بینشی هم می‌توان هسته‌ای از تفکر بودا در باب «شدن و صیورورت دائمی جهان و وحدت عمومی نهانی در خود عالم، بی هرگونه طرح و نقشه‌ای مرکزی»^۳ بازشناخت و هم چیزی از مفهوم اسپینوزایی جوهر یا ذات^۴ (substance).

۱. محمد حقوقی، شعر زمان ما، ۳، ص ۲۷.

۲. حسین مصومی همدانی، بیامی در راه، ص ۷۱.

۳. تاریخ جامع ادیان، جان بی‌ناس. ترجمه علی‌اصغر حکمت، انتشارات و آموزش انقلاب اسلامی، تهران، ۱۳۷۲، صص ۱۹۲-۱۹۳.

۴. ویل دورانت، تاریخ فلسفه، ترجمه دکتر عباس زریاب‌خویی، شرکت سهامی کتاب‌های جیبی، تهران، ۱۳۵۷، صص ۲۳۴-۲۴۱ (خدا و طبیعت).

مسافر (ترنم موزون حزن)

جویبار شاد و هلهله‌گر شعر سپهری، پس از عبور از درّه سبز و بهاری
صدای پای آب و پشت سر گذاشتن شیب شتاب، با مسافر محتاط و
ملایم، در دشتی وسیع، با تائی به بستری آرام، پهناور و عمیق وارد
می‌شود. و اندیشمند و موقر سفر خود را پی می‌گیرد. تب و تاب‌ها
فروکش کرده، کف‌ها و حباب‌های هیجانی کم‌کم محو شده، و
جریانی صافی، عمیق، و آرام بر جای مانده است. این منظومه یکی از
اوج‌های شعر سپهری است که همه ویژگی‌های شخصیت و بینش او
را در خود دارد. در این منظومه شاعر با فاصله گرفتن از روشنی و
صراحت صدای پای آب و گرایش به زبانی غیرمستقیم، تعبیرپذیر و
سرشار از اشارات و تلمیحات به جوهر شعر هر چه بیشتر نزدیک
می‌شود.

منظومه مسافر به شیوه‌ای سینمایی با نمایی از انتظار میزبان برای
رسیدن مسافر آغاز می‌شود. ریتم آرام و سنگین شعر، حرکت بسیار
ملایم و تقریباً ناپیدای دوربین فیلم‌برداری را تداعی می‌کند که در
سکوت عصر به آرامی نمای عمومی اتاق و صحن خانه میزبان را نشان
می‌دهد؛ با درنگ و تأکیدی بر میوه‌های آماده روی میز. نمای بعدی
پیاده شدن مسافر است از اتوبوس. و بعد تماشای دور شدن تدریجی
او ضمن یک نمای باز، و بلند (long shot) در امتداد خیابان غربت. و
سپس بازگشت دوربین (نگاه و تخیل شاعر) به صحن حیاط میزبان که
اکنون مسافر آنجا روی صندلی راحتی کنار چمن نشسته است. مسافر

در اندیشه است و تا آماده شدن میزبان برای نشستن و شروع سخن،
شاعر با استفاده‌ای هنرمندانه از «گیومه» دریچه‌ای به تخیلات و
احساسات او باز می‌کند:

«دلم گرفته،

دلم عجیب گرفته است

...

و فکر می‌کنم

که این ترنم موزون حزن تا به ابد

شنیده خواهد شد.^۱»

سپس سیب‌های روی میز بهانه‌ای می‌شود تا مسافر سر صحبت را
باز کند:

«چه سیب‌های قشنگی!

حیات نشئه تنهایی است»

و میزبان پرسید:

قشنگ یعنی چه؟

قشنگ یعنی تعبیر عاشقانه اشکال^۲

و این شروع گفتگویی است که به صحنه‌هایی از گفتارهای
فلسفی-هنری در آثار فیلم‌سازانی چون «برگمان» و «تارکوفسکی»
شباهت دارد؛ گفتاری شاعرانه، کنایی و نخبه‌فهم. کم‌کم شب می‌شود

۱. هشت کتاب، صص ۳۰۵-۳۰۶. ۲. همان، ص ۳۰۶.

و در روشنایی حیات «گفتگوی شبانه»^۱ مسافر و میزبان ادامه می‌یابد. نبض سخن در دست مسافر است. و او است که صحبت را به پیش می‌برد. در این گفتگو از عشق، اندوه، غم، وحدت، وصل، فاصله، و تنهایی صحبت می‌شود. و از عاشق که دست در دست ثانیه‌ها «... نیمه‌شب‌ها با زورق قدیمی اشراق / در آب‌های هدایت روانه می‌گردند / و تا تجلی اعجاب پیش می‌رانند»^۲. و بدین‌سان میزبان از سخنان زیبای مسافر به هیجان می‌آید:

هوای حرف‌های تو آدم را
عبور می‌دهد از کوچه‌باغ‌های حکایات...^۳

حیات روشن است. باد می‌آید. و پس از سکوتی شبانه، میزبان مسافر را تنها می‌گذارد و از صحنه غایب می‌شود. و مسافر که خیال خواب ندارد، در اتاق خلوت، تأملات و تفکرات خودش را پی می‌گیرد. از این‌جا تا پایان منظومه، تک‌گویی درونی مسافر است، که در خلوتی شبانه زندگی، سفرها، تجربه‌ها، دریافت‌ها، آرزوها و احساسات خود را مرور و بازخوانی می‌کند. در ادامه این تک‌گویی، مسافر به تدریج از پوسته فردیت خود بیرون می‌آید و به هیأت انسان نوعی و از زبان او سخن می‌گوید. سفر فعلی او از تهران به بابل با همه سفرهای پیشین به گوشه و کنار جهان یکی می‌شود. حتی به قلمرو

۱. برگرفته از نام نمایشنامه فردریک دورنمات، نمایشنامه‌نویس سوئسی، ترجمه علیرضا مهینی، انتشارات ساحل، تهران، ۱۳۴۹.
۲. هشت کتاب، ص ۳۰۹.
۳. همان.

تاریخ، دین و اسطوره راه می‌برد. و گذری می‌شود از عرض جغرافیا، طول تاریخ و بی‌زمانی و لامکانی اسطوره و مذهب. جهان در اینجا به گونه‌ای تلویحی رودخانه‌ای پنداشته می‌شود. و انسان، مسافری هزاران ساله که سوار بر قایقی قدیمی بر پهنه آن همچنان در سفر است؛ با این پرسش که:

سفر مرا به کجا می‌برد؟
کجا نشان قدم ناتمام خواهد ماند
و بند کفش به انگشت‌های نرم فراغت
گشوده خواهد شد؟^۱

تک‌گویی همچنان ادامه پیدا می‌کند. و در مجرای از تخیل و تداعی، همچون صحنه‌ها و نماهای فیلمی هنری که در آن زمان خطی شکسته شده باشد، ذهنیت شاعر، گذشته و حال و آینده را درهم می‌آمیزد. و جابه‌جا به طرح پرسش می‌پردازد. پرسش‌هایی از این دست که:

کجاست سمت حیات؟
من از کدام طرف می‌رسم به یک هدهد...
کجاست هسته پنهان این ترنم مرموز؟...
کجاست سنگ «رنوس»؟

سرانجام، بند پایانی منظومه، رسیدن به این دریافت و گردن نهادن به این سرنوشت است که:

عبور باید کرد
صدای باد می‌آید، عبور باید کرد.^۱

در ادامه این بند و سطرهای پایانی، منظومه همچون یک سنفونی
بلند اوج می‌گیرد. شعر و شاعر هر دو به خواش محض بدل می‌شوند
و با فعل‌های پیاپی به تدریج همه‌چیز خاموش می‌شود:
و من مسافرم ای بادهای همواره!
مرا به وسعت تشکیل برگ‌ها بیرید
مرا به کودکی شورآب‌ها برسانید...
دقیقه‌های مرا تا کبوتران مکرّر
در آسمان سپید غریزه اوج دهید...
و در تنفس تنهایی
دریچه‌های شعور مرا به هم بزنید
روان کنیدم دنبال بادبادک آن روز
مرا به خلوت ابعاد زندگی بیرید.
حضور «هیچ» ملایم را
به من نشان بدهید.^۲

□

در مسافر نیز مثل هر شعر خوب، نمی‌توان دنبال یک حرف
مشخص یا به تعبیر ساده‌اندیشانه‌تر، یک «پیام» روشن گشت. کسی که
با چنین انتظار و توقعی به سراغ این منظومه برود، دست‌خالی

۱. همان، ص ۳۲۷.

۲. همان، صص ۳۲۷-۳۲۸.

برمی‌گردد. در این جا «حس» مهم است. و آن عبارت است از قرار گرفتن ذهن و ضمیر و جان و جنم خواننده در مجرای بازآفرینی احساسات شاعر در پیکره‌واژه‌ها و عبارات؛ و بار گرفتن حس او از فضایی که شاعر، خودآگاه و ناخودآگاه، در بافتی چندلایه از کلمات (با همه ظرفیت‌های شناخته و ناشناخته آن‌ها) به وجود آورده است. ساختار روایی این منظومه محمل و مجرای است برای طرح حرف‌هایی که بتوان در هوای آن حرف‌ها سر از «کوچه‌باغ‌های حکایات» درآورد؛ همان چیزی که شاعر (آگاهانه یا ناآگاهانه) بر زبان می‌زبان می‌گذارد. در این منظومه شاعر پس از نزدیک به چهل سال زندگی با تجارب سرشار، زنجیره‌ای از سفرهای پربار به گوشه و کنار دنیا، و مطالعات و ذوق‌ورزی‌های دامن‌دار، به تعبیر «نیچه» گویی همچون کندویی سرشار از شهد و عسل در جستجوی دستی است که به سوی او دراز شود. او نیز احساس می‌کند:

«من می‌توانم نغمه‌ای بخوانم. و می‌خواهم آن را بخوانم؛ گرچه در خانه خالی تنها هستم. باید آن را برای شنیدن خود بخوانم».^۱

گویی «خانه خالی» نیچه در چرخه «بازگشت جاویدان» به «اتاق خلوت پاک» سپهری بدل شده است. سپهری اینک به سنین کمال رسیده. پیش از این طی سلسله سفرهایی آفاقی در عینیت مکان‌های جغرافیایی و تاریخی، و خاستگاه‌های تمدن‌های پیشین حضور پیدا

کرده، و با ذهنیتی بارگرفته از این حضور، گویی در فرصتی مغتنم که طی یک سفر (گویا از تهران به بابل) پیش می‌آید، به بازخوانی و مرور خودش می‌پردازد. او در این بازخوانی، حالات و احساساتش را در درجهٔ اول برای خود و سپس برای هر مخاطب دیگر واگویه می‌کند. و بدین‌سان در نگاهی کلی هم به هستی خود پاسخی می‌دهد و هم دیگران را در تجربه‌هایی سرشار شریک می‌کند.

مسافر در واقع نوعی جستجوی زمان از دست‌رفته است. و از جهاتی به رمان «مارسل پروست» شباهت دارد. مسافر سپهری در جایی از تک‌گویی بلندش خطاب به خود می‌گوید:

«و نیز» یادت هست،

و روی ترعهٔ آرام؟

در آن مجادلهٔ زنگ‌دار آب و زمین

که وقت از پس منشور دیده می‌شد

تکان قایق، ذهن ترا تکانی داد:

غبار عادت پیوسته در مسیر تماشاست.

همیشه با نفس تازه راه باید رفت

و فوت باید کرد

که پاک پاک شود صورت طلایی مرگ.^۱

راوی رمان پروست نیز در جایی از رمان بر اثر عبور ناگهان تراموایی مجبور می‌شود قدمی به پس برگردد. پایش به سنگ لقی از سنگفرش پیاده‌رو می‌خورد. در این لحظه بر اثر این تکان، حسی

ناشناخته در او بیدار می‌شود. حس بودن در زیر رواقی به رنگ آبی تیره، حس خنکا و نوری خیره‌کننده با شدت بسیار. که سرانجام پس از تأمل بسیار این حس او را به خاطره‌ای در «ونیز» می‌برد که سال‌ها پیش، مادرش به آن‌جا سفر کرده بود. گویا این حس نخستین بار روی سنگفرش تعمیدخانهٔ کلیسای «سن مارکو» به او دست داده بود.^۱

جالب است که هم مسافر سپهری در پایان این مکاشفه، که محرک جسمانی دارد، به پس زدن غبار عادت می‌اندیشد و چهرهٔ مرگ به چشمش طلایی جلوه می‌کند، و هم راوی پروست را خاطرهٔ ونیز دستخوش چنان شعفی می‌کند که حتی مرگ در نظرش بی‌اهمیت می‌شود.

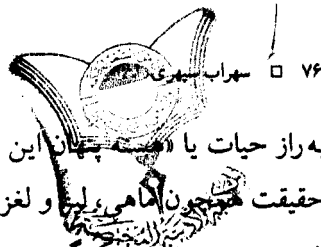
مسافر سپهری در این جستجو، با نگاهی نوستالژیک، هم در پی بازیافت پاره‌ها و لحظاتی از وجود خودش است که در مکان‌هایی که دیده، جا مانده و از دست رفته است؛ و هم به عکس در کار به هم پیوستن پاره‌های پراکنده‌ای که در هر جا و هر لحظه به وجودش افزوده و بخشی از شخصیت او شده است. در این جستجو آمیزه و کمپوزیسیونی از توازی‌ها، ارتباط‌ها و درهم‌تنیدگی‌های زندگی، تاریخ، اسطوره، دین، عرفان و ذوق در هاله‌ای از احساس و عاطفهٔ انسانی، احضار، مجسم و سپس عرضه می‌شود. این توانایی شاعر، از همان تجربه‌های عینی و سفرهای بسیار او

۱. مارسل پروست، نوشتهٔ اف. دابلیو. جی. همینگز، ترجمهٔ مهدی سحابی، نسل قلم، تهران، ۱۳۷۲، صص ۶۶-۶۷.

مایه می‌گیرد. و این مایه کلام او را از هر گونه تصنع و ادعای بی‌پشتوانه دور و به واقعیت نزدیک می‌کند. گویی تنها او است که می‌تواند خیلی طبیعی ادعا کند:

و من مخاطب تنهای بادهای جهانم
و رودهای جهان رمز پاک محو شدن را
به من می‌آموزند.
فقط به من.^۱

به پشتوانه چنین سفرها و تجاربی است که می‌توان با بینش و دریافتی فراسرزمینی به ذهنیتی رسید که در آن همه چیز ابعادی جهانی دارد. و به آسانی و بسیار طبیعی می‌توان از «رودهای جهان»، «آب‌های جهان»، «بادهای جهان» و «روزنامه‌های جهان» سخن گفت و با احضار و فراخوانی مایه‌ها و مفاهیمی از حوزه‌واژگانی سفر، همچون خودِ سفر، مسافر، راه، جاده، عبور، رسیدن، روان، قایق، رودخانه، باد، جاری، سمت، فاصله، مسیر، طرف، غربت و واژه‌هایی از این‌گونه (با بسامدی درخور توجه و در بافت طبیعی یک اثر) تجربه سَیْلان، عبور و سفر را غیرمستقیم به حسن مخاطب سرایت داد؛ حس و تجربه انسان یا مسافری که با حساسیتی در اوج، در این جهان زیسته، سفر، تجربه و مطالعه کرده؛ خوب در خطوط چهره دنیا خیره شده، ساحت‌هایی از آن را ریزبینانه به مشاهده نشسته و بینشی کلی از این همه را درونی خود کرده است. با این همه، این مسافر سرانجام



به راز حیات یا «بسته جهان این ترنم مرموز» به درستی راه نبرده و حقیقت همچون ماهی، لب و لغزنده از دست‌های جستجوی او سُر خورده و در «هزار و یک گره رودخانه» گم شده است. و در عین حال او با نفس این جستجو و رها شدن در سیلان این «ترنم مرموز» رفتاری ناگزیر، و به همان نسبت خواستنی، در پیش گرفته و با آن به تفاهم رسیده است.

در مسافر، هدف واگویه این تجربه‌ها، دریافت‌ها و احساسات است. هر چیز دیگر تنها بهانه است. حضور میزبان یکی از این بهانه‌هاست. بهانه‌ای که با حضور خود امکان شروع منظومه و رساندن شاعر به آن تک‌گویی درخشان نهایی را آماده می‌کند. هرچند با نگاهی واقع‌گرا و قرن نوزدهمی می‌توان گونه‌ای نقص و کاستی در پیکره و طرح کلی «مسافر» پیدا کرد و بر آن انگشت گذاشت. این نقص عبارت است از شروع منظومه از زبان دانای کل، که می‌بایست تا پایان کار حضورش حفظ شود؛ در حالی که با آغاز تک‌گویی مسافر، دانای کل نیز، که در ابتدا به شرح ماجرا می‌پرداخت، همزمان با میزبان محو می‌شود و تا پایان منظومه دیگر از او نشانی نیست. و ماجرا در واقع با گفتار قهرمان اصلی اثر (مسافر) به پایان می‌رسد نه با روایت دانای کل. اما «مسافر» رمان — آن هم از نوع قرن نوزدهمی — نیست. ساختار مدرن منظومه امکان هر نوع زیر پا گذاشتن قواعد مألوف را می‌دهد. در این پیکره همه چیز بهانه است برای طرح پاره‌ای حرف‌ها و دریافت‌ها. حضور میزبان در این منظومه به همان میزان لازم است که

حضور سایه راوی بوف کور. آن سایه توجیهی است برای خودکاو
مکتوب کسی که به ظاهر نمی‌خواهد سر به تن عالم و آدم باشد - چه
رسد به این که کسی نوشته او را بخواند - و این میزبان نیز بهانه است
برای رسیدن به آن تک‌گویی رها و راحت که طی آن حیات و هستی
شاعر بازکاو و مرور می‌شود. درواقع از آغاز هم طرف گفتگو نه
میزبان، بلکه خود مسافر (شاعر) است؛ و در کلیتی فراگیر هر کس در
هر کجای جهان و هر مقطع تاریخ.

شیوه اشاراتی و سر بسته گوی «مسافر» و تلمیحات پوشیده و
دیرپای آن به پاره‌های داده‌های کتب مقدس همچون تورات و اوستا و
روایاتی از زندگی بودا، و نیز اشاره گذرا به وقایع تاریخی همچون
«فتح قادسیه» و حمله مغول‌ها به ایران، تا حدودی شیوه الیوت در
«سرزمین ویران» - یا به تعبیر خود سپهری شوره‌زار - را به یاد
می‌آورد. لحن محزون و سنگین و ساختار سنفونیک اثر، این شباهت
را بیشتر می‌کند.

در صدای پای آب بیشتر پاسخ‌گویی هست. اما در مسافر بیشتر
طرح پرسش و جستجوی پاسخ. در آن منظومه صراحت و روشنی
است و در این یکی ابهام و سایه روشن، در آنجا وزن رها و شتابان، و
در اینجا ریتم آرام و توأم با تأمل. در صدای پای آب هم‌آمیزی و
حس‌آمیزی در حوزه عناصر و مراتب گوناگون هستی نمودی
چشمگیر دارد، در مسافر این هم‌آمیزی میان فردیت شاعر و کلیت

انسان و زمان فعلی با زمان تاریخی بیشتر دیده می‌شود. گاه نیز به شیوه‌ای بوف‌کوری گویی مکان‌ها بهم آمیخته یا با هم جابه‌جا می‌شوند. عنصر ثابت در این‌جا به جایی‌ها همان نگاه و شخصیت مسافر شاعر است که او را همزمان می‌توان در کنار «جاجرود»، «رودخانه بابل»^۱، «دره گنگ»، «جمنا» و هر جای دیگر دید.

سپهری در مسافر، با ملایمت درنگ بیشتر در خطوط چهره هستی، گویی آن شور و شوق و تب و تاب گاه افراطی صدای پای آب را جبران می‌کند. و با جدا شدن از آن احساس وصلی کامل به مفهومی از «فاصله» می‌اندیشد. به همین سبب است که در پاسخ به غبطه میزبان که تصور می‌کند:

خوشا به حال گیاهان که عاشق نورند
و دست منبسط نور روی شانه آن‌هاست

۱. آقای کامیار عابدی در بخشی از کتاب از مصاحبت آفتاب تحت عنوان «فرهنگ لغات و اعلام هشت کتاب» در توضیح ذیل «رودخانه بابل» می‌نویسد: «بابل از شهرهای مهم بین‌النهرین در حوالی بغداد کنونی بود. باغ‌های معلق از عجایب هفت‌گانه آن‌جا بود [شمیسا، ص ۱۵۴]. اما گمان می‌رود که سپهری در «مسافر» به رودخانه شهر بابل [مازندران] اشاره دارد؛ چه مکان سرودن این منظومه در این شهر است. و آن رودی است به طول ۷۸ کیلومتر که از سوادکوه سرچشمه گرفته، از مغرب بابل می‌گذرد، و در بابلسر، به دریای خزر می‌ریزد». این استنباط درست به نظر نمی‌رسد. زیرا همچنانکه آقای سیروس شمیسا نیز به درستی اشاره کرده‌اند، سپهری خود در حواشی چاپ اول کتاب نوشته است: «اشاره به مزمور صد و سی و هفتم از کتاب مزامیر». و در آن مزمور آشکارا از «نهرهای بابل» سخن گفته می‌شود که می‌تواند، فرات، یا هر نهر دیگر باشد. همچنین در توضیح سنبوسه، به معنی ضبط‌شده در فرهنگ معین استناد گردیده که درست نیست و سنبوسه نوعی گیاه با گل‌های آبی است که از آن برای رنگ‌آمیزی تخم‌مرغ عید نیز استفاده می‌کنند. سپهری خود در اتاق آبی به این مطلب اشاره می‌کند (نزدیک عید تخم‌مرغ‌ها را با سنبوسه آبی می‌کردیم، ص ۲۳).

از جایگاهی مشرف و با حسرتی عمیق تر یادآوری می کند که:
نه وصل ممکن نیست
همیشه فاصله‌ای هست^۱

این دریافت به صورت‌های دیگر نیز بیان می شود:
ببین همیشه خراشی است روی صورت احساس
همیشه چیزی انگار هوشیاری خواب
به نرمی قدم مرگ می رسد از پشت
و روی شانه ما دست می گذارد...^۲

همین احساس - یا بهتر گفته شود «خراش روی صورت
احساس» - است که در سبزترین آنات نیز به تعبیر خود او - در حجم
سبز - گاه رخ می نماید:
من چه سبزم امروز
و چه اندازه تتم هشیار است
نکند اندوهی، سر رسد از پس کوه^۳

سپهری در مسافر برخلاف توصیه قبلی خودش، گاه به جستجوی
«راز گل سرخ» برمی آید. و در نتیجه به حزن می رسد، حزن که فکر
می کند ترنم موزون آن تا به ابد شنیده خواهد شد:
کجاست سمت حیات...
کجاست هسته پنهان این ترنم مرموز؟

۲. همان، صص ۳۱۳-۳۱۴.

۱. هشت کتاب، ص ۳۰۸.

۳. همان، ص ۳۵۰.

این فاصله با وصل، نه فقط در رابطه انسان با کلیت هستی، بلکه در روابط آدم‌ها با یکدیگر نیز حس شدنی است. شاید به شیوه‌ای ضمنی در این سطرها به این احساس اشاره شده باشد:

و در مسیر سفر راهبان پاک مسیحی
به سمت پرده خاموش «ارمیای نبی»
اشاره می‌کردند
و من بلندبلند
کتاب جامعه می‌خواندم
و چند زارع لبنانی...
مرکبات درختان خویش را در ذهن
شماره می‌کردند^۱

گویی هرکس در چنبره موقعیت، سر در کاری دارد که از نگاه دیگری چندان محل توجه نیست؛ از سرای مسلولین صدای سرفه می‌آید، زنان فاحشه در آسمان آبی شهر، شیار روشن جت‌ها را نگاه می‌کنند، و کودکان پی‌پرپرچه‌ها روانند. در واقع دنیا جنگل مولایی است از تنوع و تکثر و تنهایی. و این تنهایی و هجوم همه‌جانبه دانستگی است که شاعر را در غم غربت آن بهشت بی‌خیالی آغازین به حسرت می‌کشانند. بهشتی که در فردیت شخص «زمان از دست رفته کودکی» است، و در کلیت انسان «بهشت گم‌شده» آدم. در چنین موقعیتی هر چه آدمی را به «رهایی از دانستگی» و فرونهادن «بار هستی» و شست‌وشوی غبار تجربه و عادت کمک کند ستودنی است:

و در مسیر سفر مرغ‌های «باغ نشاط»
غبار تجربه را از نگاه من شستند^۱

این شستن غبار تجربه از نگاه، همان نزدیک شدن به حس
«کودکی شورآب‌ها» تماشای «کبوتران مکرر، در آسمان سپید غریزه» و
رفتن در پی «بادبادک آن روز» است. و نهایتاً بدل شدن «اتفاق وجود»
— که حامل بار تنهایی است — به یک «ارتباط گم‌شده پاک» — که رهایی
از تنهایی را در خود دارد. برای عینیت بخشیدن و پیدا کردن نماد این
ارتباط و یکی شدن با کلیت هستی، شاعر در پایان منظومه متناسب با
بینش طبیعت‌ستای خود به واژه «درخت» چنگ می‌زند.
و اتفاق وجود مرا کنار درخت
بدل کنید به یک ارتباط گم‌شده پاک^۲

این بدل شدن به یک ارتباط گم‌شده پاک؛ بیان دیگری است از
همان درک حضور «هیچ» ملایم. نکته‌ای که می‌توان در این جا به آن
اشاره کرد تأثیرپذیری سپهری از مذاهب، مکاتب و اندیشه‌های هندی
و شرق دور است که به نوعی در پایان منظومه مسافر این تأثیر را
می‌توان آشکارتر دید، در تفکر بودیسم چنانکه گفته‌اند:
یک وحدت عمومی نهانی در خود عالم وجود و جهان هستی
موجود است، نفس فردی وقتی از برکات آرامش و آسایش این
وحدت مطلق برخوردار می‌شود که کلمه «من» را فراموش کند

۱. همان، ص ۳۲۳.

۲. همان، ص ۳۲۷.

یعنی انانیت و «من» بودن او در عالم بی‌انتهای و بی‌شکل نیروانا منحل شود.^۱

این یعنی همان بدل شدن اتفاق وجود به یک ارتباط گم‌شده پاک و رسیدن به حس حضور «هیچ» ملایم (نیروانا). باز در توضیح تائوئیسم می‌خوانیم:

تائوئیسم اهمیت زیادی برای «تنفس جنینی»، tai si، قائل است که عبارت است از تنفس با مدار بسته، به سبک دم زدن جنینی؛ پیرو یا مرید می‌کوشد که گردش خون و دم از مادر به کودک و از کودک به مادر را تقلید کند... آرمان تائوئیست‌ها یعنی [دست‌یابی به] خوشی و بهجت ازلی،... الگویی کیهان‌شناختی داشت، و آن [درک] حالت وحدت اولیه بود... در همه حال غرض باطل کردن زمان سپری‌گشته، «بازگشت به عقب»، و از سر گرفتن حیات با مجموع حالات و کیفیات بالقوه و امکانات دست‌نخورده آن است.^۲

نمی‌توان ادعا کرد سپهری حتماً هنگام کاربرد ترکیب «تنفس تنهایی» - در پایان مسافر - به این تنفس جنینی اشاره دارد، اما می‌توان پنداشت ذهن او دست‌کم به طور ناخودآگاه تأثیر چنین مفهومی را در خود داشته است. در همان سطرهای پایانی مسافر ترکیب «کودکی شورآب‌ها» نیز بکار رفته که به هر حال تداعی‌کننده گونه‌ای ازلیت و

۱. تاریخ جامع ادیان، ص ۱۹۳.

۲. چشم‌اندازهای اسطوره، میرچا الیاده، ترجمه جلال ستاری، انتشارات توس، تهران، ۱۳۶۲، صص ۹۰-۹۱.

نویاوگی است. چنین مفهومی را نیز در اسطوره مربوط به پیدایش جهان در مذهب «شینتو» به نوعی می‌توان دید:

«در ابتدا عالم وجود به صورتی آشفته درهم آمیخته بود... در آن هنگام جهان به صورت شورابه‌ای غلیظ بود و "ایزاناگی" —خدای پدر— از فراز پل فرود آمد و نیزه جواهر نشان خود را در آن شورابه فروبرده، آن را به هم آمیخت و آنقدر این عمل را ادامه داد تا غلظت یافته، جمود حاصل کرد...»^۱

تعبیر «کودکی شورآب‌ها» را نیز نمی‌توان نوعی اشاره مستقیم به اسطوره مذکور به حساب آورد، اما در اینجا نیز از تأثیر مطالعات او در مذاهب و مکاتب شرق دور و درونی شدن و جذب پاره‌ای از داده‌های آن مطالعات در شخصیت سپهری می‌توان سخن گفت.

با این همه در مسافر چنان که پیش‌تر نیز گفته شد، به جای جستجوی حرف مشخص و پیام روشن، بهتر است خود را در سیلان حس رها کنیم. چرا که پیکره و چهارچوب منظومه، در واقع مجرا و گذرگاهی است برای حرکت ذوق متعالی شاعر و تجلی زیبایی‌های حس او؛ گذرگاهی که می‌توان با عبور از آن خود و خواننده را به «کوچه‌باغ‌های حکایات» برد؛ لحظه‌هایی پراوج و سرشار را تجربه کرد و چیزی از این اوج و سرشاری را به قدر وسع واژه‌ها با جادوی تعبیرات به حس مخاطب سرایت داد؛ تعبیرات و عبارات درخشانی همچون: حضور خسته‌اشیا، صدای هوش گیاهان، سکوت سبز چمنزار،

زورق قدیمی اشراق، تجلی اعجاب، قربت رنگین قریه‌های سر راه، دوام
مرمری لحظه‌های اکسیری؛ و سطرهای درخشانی همچون: عبور
چلچله از حجم وقت کم می‌کرد / حیات، غفلت رنگین یک دقیقه
«حوّا» است / و قشنگ یعنی تعبیر عاشقانه اشکال.

حجم سبز (ضیافت نور)

حجم سبز سراسر، گستره حس است. حسی که بر اثر مداومت در
طریقت ذوق به مرز شفافیتی شگرف رسیده و همچون آینه‌ای روشن،
دنایای بیرون و درون شاعر را بی‌واسطه رؤیت، و صاف و صریح
منعکس می‌کند. این توانایی دوسویه محصول خجسته کار مستمر،
همزمان و توأمان شاعر است در دو عرصه درک و ذوق، و فرم و زبان.
در این گستره جلوه‌های زیبایی از هم‌آمیزی شعر و نقاشی پیداست.
شاعر در واقع با واژه‌ها نقاشی می‌کند؛ گونه‌ای نگارگری زبانی؛ نوعی
نقاشی که در آن به جای قلم‌مو و رنگ از قلم و کلمه استفاده شده
است. توانایی سپهری در این حوزه که عبارت است از خوب حس
کردن، و آن حس را خوب سرایت دادن، کم‌نظیر و گاه شاید بی‌نظیر
است. او با ذوقی در نهایت حساسیت، هستی را حس، و سپس به مدد
جادوی واژه‌ها این حس را ماندگار و به ما منتقل می‌کند. این سرایت
دادن حس، چنانکه «تولستوی» اعتقاد داشت^۱ اصلی‌ترین کارکرد هنر

۱. برای توضیح بیشتر نگاه کنید به: هنر چیست؟، لئون تولستوی. ترجمه کاوه دهگان،
امیرکبیر، تهران، ۱۳۴۵.

و شاید تنها غایت آن است. سپهری در این عرصه به مرتبه و جایگاه
رشدانگیزی رسیده و این نیست مگر به سبب نبوغ، صداقت و
صمیمیت شاعر و یکی شدن هنر و زندگی او.

در نخستین شعر حجم سبز - از روی پلک شب - شاعر شبی از
شب‌ها را عمیقاً حس و دقیقاً با همان جادوی واژه‌ها نقاشی کرده
است:

شب سرشاری بود.
رود از پای صنوبرها، تا فراترها می‌رفت.
دره مهتاب‌اندود، و چنان روشن کوه، که خدا پیدا بود.

در بلندی‌ها، ما.
دورها گم، سطح‌ها شسته، و نگاه از همه شب نازک‌تر.

...

فرصت سبز حیات، به هوای خنک کوهستان می‌پیوست.
سایه‌ها برمی‌گشت.

و هنوز، در سر راه نسیم،
پونه‌هایی که تکان می‌خورد،
جذبیه‌هایی که به هم می‌ریخت.^۱

بر چنین شعری، جز نقاشی واژگانی، نام دیگری نمی‌توان
گذاشت. نقاشی‌یی در حد اعلای پاکیزگی و ایجاز که به لطف
تصویرگری زبانی، خواننده را در آن حس شبانه یکه و ممتاز شریک

می‌کند. مزیتی که این تصویرگری، نسبت به نقاشی دارد، توانایی آن در فراتر رفتن از حوزه ماده و عروج به مرتبه نفسانیات و حالات درونی است، که نقاشی با رنگ امکان رسیدن به آن را پیدا نمی‌کند.

در شعر «غربت» باز تجربه حس یک فضای شبانه به زیبایی تصویر می‌شود. اما شاعر به این حد بسنده نمی‌کند بلکه پس از نقاشی موقعیت به سراغ حالات درونی خود، به عنوان یکی از عناصر ذهنی این موقعیت می‌رود:

ماه بالای سر آبادی است،
 اهل آبادی در خواب.
 روی این مهتابی، خشت غربت را می‌بویم.
 باغ همسایه چراغش روشن،
 من چراغم خاموش.
 ماه تاییده به بشقاب خیار، به لب کوزه آب.

گوک‌ها می‌خوانند.
 مرغ حق هم گاهی.
 کوه نزدیک من است: پشت افراها، سنجدها
 و بیابان پیداست.

...

نیمه شب باید باشد.
 دب اکبر آن است: دو وجب بالاتر از بام.
 آسمان آبی نیست، روز آبی بود.

تا این جا تصویر کلامی شب است: شبی در نهایت زیبایی؛ اما پس از این شاعر دریچه‌ای به درون خود می‌گشاید و حالات، احساسات و

دل مشغولی‌های خودش را در این سکوت و تنهایی به ما نشان می‌دهد؛ کاری که از نقاشی بر نمی‌آید:

یاد من باشد فردا بروم باغ حسن گوجه و قیسی بخرم.
یاد من باشد فردا لب سلخ، طرحی از بزها بردارم،
طرحی از جاروها، سایه‌هاشان در آب...

و سرانجام هر دو قلمرو - هم موقعیت بیرونی شب، و هم حالات درونی شاعر - در سطرهای پایانی یکی می‌گردد. و ماه که عنصری فیزیکی است، نه فقط بالای سر آبادی، بلکه بالای سر تنهایی هم نشان داده می‌شود:

یاد من باشد تنها هستم.
ماه بالای سر تنهایی است.^۱

سپهری در حجم سبز به پشتوانه جستجویی دیرینه و همواره، به کیمیای شعر می‌رسد. در پرتو این کیمیا هر چیزی این امکان را می‌یابد که به شعر بدل شود. گویی شاعر، خواب و بیداری و حیات و هستی‌اش به تصرف شعر درآمده و از آن لبریز شده است؛ به گونه‌ای که دیگر ثبت ساده لحظه‌ها و رویدادهای هرروزه و بسیار عادی زندگی او چیزی نیست جز شعر:

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 بی‌ابر، اطلس‌هایی تر.
رستگاری نزدیک: لای گل‌های حیاط.^۱

و یا:

من در ایوانم، رعنا سر حوض.
رخت می‌شوید رعنا.
برگ‌ها می‌ریزد.
مادرم صبحی می‌گفت: موسم دلگیری است.
من به او گفتم: زندگانی سیبی است، گاز باید زد با پوست.
زن همسایه در پنجره‌اش، تور می‌باقد، می‌خواند.
من «ودا» می‌خوانم، گاهی نیز
طرح می‌ریزم سنگی، مرغی، ابری...^۲

حجم سبز شکوه شفافیت است. و سراسر در پهنه‌ای پرافتاب
می‌گذرد؛ در ضیافت نور. بهشتی است که گویی با هبوط از آسمان، کفه
زیبایی را در زمین سنگین‌تر کرده است. در این بهشت همه چیز پشت
لبخندی پنهان است.^۳ نور در کاسه مس نوازش می‌ریزد؛^۴ نردبان صبح

۱. همان، ص ۳۴۳.

۲. همان، صص ۳۳۵-۳۳۶.

۳. همان.

۴. همان، ص ۳۳۶.

را روی زمین می آورد^۱، و جان شاعر پر است از نور. می شود هم خود، نور خورد؟^۲ هم سهمی از این نور را در رگ های دیگران ریخت^۳، و هم شاخه ای از آن را به تاریکی شن ها بخشید.^۴ در این گستره میوه ها در آفتاب آواز می خوانند.^۵ آفتابی یکدست^۶، که لب درگاه همه هست و اگر در بگشایند به رفتارشان خواهد تابید.^۷ این آفتاب گاه چنان پر شکوه است که همچون «اشراق انوار قدس» - به تعبیر سهروردی^۸ - هجوم می کند. و از این هجوم شیشه های در تکان می خورد.^۹

این نورانیت منحصر به قلمرو روز نیست. شب ها نیز از این ضیافت سهمی دارند. در این گستره شب «سلیس» و «سرشار» است. و در آن رود و صنوبر تا فراتر ها پیدا است. سطح ها شسته اند، دره مهتاب اندود است، و کوه چنان روشن، که خدا پیدا است.^{۱۰} و ماه نه تنها آبادی و تنهایی، که حتی پهنای کلام را نیز روشن می کند.^{۱۱} شاعر در تاریکی نیز به بزة روشن فکر می کند و دری به تماشای «طلایی های دیوار اساطیر» باز می کند.^{۱۲} و در فراسوهای این شب درختان حماسی پیدا است. حتی شعر «به باغ همسفران» نیز که هاله ای

۱. همان.

۲. همان، ص ۳۴۲.

۳. همان، ص ۳۳۹.

۴. همان، ص ۳۵۹.

۵. همان، ص ۳۶۹.

۶. همان، ص ۳۴۳.

۷. همان، ص ۳۷۴.

۸. «... و آن انواری است که از عالم قدس بر روان گویا اشراق کند و لذیذ باشد، و هجوم آن چنان ماند که برقی ناگاه درآید و زود برود...» صفر سیمغ، شیخ شهاب الدین سهروردی، انتشارات مولی، تهران، ۱۳۷۴، ص ۱۱.

۹. همان، صص ۳۳۳-۳۳۴.

۱۰. هشت کتاب، ص ۳۷۹.

۱۱. همان، صص ۳۸۸-۳۸۹.

۱۲. همان، ص ۳۴۷.

از حزن دورش را گرفته، دربردارنده «جرم نورانی عشق»، «معدن صبح» و «مللوع گل یاس» است؛ همچنان که مرثیه «دوست» دربردارنده «عافیت نور»، «حوصله نور» و «وضوح کبوتران».

این مکاشفه نورانی، گاه به چنان اوج خیره‌کننده‌ای می‌رسد که گویی سر از مرزهای اعجاز درمی‌آورد. و با همه زمینی‌بودنش، از سرشارترین مکاشفه‌های عارفانه (از قبیل آنچه در پاره‌ای شطحیات روزبهان شیرازی بدان اشاره شده است) پیشی می‌گیرد.^۱ «در گلستانه» نمونه چنین تجربه یکّه و ممتازی است. این شعر نقاشی لحظه‌هایی است از یک روز زندگی در دامن طبیعت، و حس و حالی که در این لحظات، شاعر تجربه کرده است. فقط همین. البته اجزای این تجربه ممکن است نه محصول یک روز یا ساعت، بلکه هر یک خود عصاره، چکیده و تبلور چندین بار رسیدن به چنان تجربه و حس و حالی باشد؛ اما توانایی شاعر در تدوین بسیار طبیعی این اجزاء و زنده کردن آن در پیکره گزارش یک روز زندگی در طبیعت، چنان است که گویی تجربه‌ای یکه و ممتاز است، که شاعر با آن حساسیت فوق‌العاده از سر گذرانده و اینک با هر بار خواندن، آن تجربه به شیوه‌ای سحرآسا از حس ما عبور می‌کند. در این شعر هم، همچون «غربت»، نخست نقاشی موقعیت است:

دشت‌هایی چه فراخ!

کوه‌هایی چه بلند!

در گلستانه چه بوی علفی می‌آید!

۱. داریوش شایگان، هاتری گرین، آفاق تفکر معنوی در اسلام ایرانی، ترجمه باقر پرهام، نشر و پژوهش فرزاد، تهران، ۱۳۷۳، صص ۳۳۸-۳۴۲.

من در این آبادی، پی چیزی می‌گشتم:
پی خوابی شاید،
پی نوری، ریگی، لبخندی.
پشت تبریزی‌ها
غفلت پاکی بود، که صدایم می‌زد.

پای نیزاری ماندم، باد می‌آمد، گوش دادم:
چه کسی با من حرف می‌زد؟
سوسماری لغزید
راه افتادم.
یونجه‌زاری سر راه،
بعد جالیز خیار، بوته‌های گل رنگ
و فراموشی خاک.

لب آبی
گیوه‌ها را کندم، و نشستم، پاها در آب:

نقاشی موقعیت با آن نگاه امپرسیونیستی، سیال و آنی نگر این
جادوگر کلام، در این سطر به پایان می‌رسد و از این‌پس باز گیومه
— همچنان که در سطرهای آغازین مسافر — دریچه‌ای است به ذهنیت و
حس و حال شاعر. گویی اینک فقط صدای تخیل او را می‌شنویم، و با
تمهید مقدماتی که او از طریق نقاشی موقعیت کرد، اکنون به مرتبه‌ای
رسیده‌ایم که هرگونه صدای فیزیکی، نامحرم و شکننده این نشئه
هوش‌ربا و اثیری است:

«من چه سبزم امروز
و چه اندازه تنم هشیار است!
نکند اندوهی سر رسد از پس کوه.
چه کسی پشت درختان است؟
هیچ، می‌چرد گاوی در کرد.
ظهر تابستان است.
سایه‌ها می‌دانند، که چه تابستانی است.
سایه‌هایی بی‌لک،
گوشه‌ای روشن و پاک،
کودکان احساس، جای بازی اینجا است.
زندگی خالی نیست:
مهربانی هست، سیب هست، ایمان هست
آری
تا شقایق هست، زندگی باید کرد...»

و سرانجام آخرین بند شعر اوج این مکاشفه سبز و نورانی را
بی‌واسطه به جان مخاطب می‌ریزد:
در دل من چیزی است، مثل یک بیشه نور، مثل خواب دم صبح
و چنان بی‌تابم، که دلم می‌خواهد
بدوم تا ته دشت، بروم تا سر کوه.
دورها آوایی است، که مرا می‌خواند.^۱

در حجم سبز، شفافیت تنها به حوزه دیدار محدود نمی‌شود، بلکه

قلمرو شنیدار نیز شفاف و پاک است. این شفافیت شنیداری به اندازه‌ای است که می‌توان در صمیمیت سیال فضایش نه فقط خش خش حضور کودک در میان شاخه‌های کاج بلند، بلکه هر صدایی، حتی موسیقی احساس انسان^۱، آوازخوانی میوه‌ها در آفتاب^۲، و صدای پر مرغان اساطیر را در باد شنید.^۳ در شب سلیس حجم سبز، هم انسان می‌تواند صدای دورترین مرغ جهان و دعوت جاده از قدم‌های خود را بشنود و هم شمع‌دانی‌ها صدای سکوت نورانی ماه را.^۴ در لحظه‌های کوچک حجم سبز طنین برخورد انگشتان شاعر با اوج و صدای کاهش مقیاس حس‌شدنی است.^۵ و پشت هیچستان، چنان از سکوت سرشار است که ممکن است چینی نازک تنهایی شاعر از صدای پا ترک بردارد.^۶

هنر در ذات خود، نوعی عدم تمکین به موقعیت و تلاش در فراتر رفتن از آن را دارد. در شعر سپهری موقعیت نفی نمی‌شود. حتی شاعر آن را تکریم و تقدیس هم می‌کند. اما به آن بسنده نمی‌شود. گویی موقعیت، پلکان و سکوی پرتابی است برای دست یافتن به مرتبه‌ای برتر. این تلاش برای فراتر رفتن و به تعبیری جستجوی «فراسو»^۷، در

۱. همان، ص ۳۶۵.
۲. همان، ص ۳۶۹.
۳. همان، ص ۳۶۵.
۴. همان، صص ۳۷۱-۳۷۲.
۵. همان، ص ۳۸۱.
۶. همان، ص ۳۶۱.
۷. داریوش شایگان، لحظه‌ای در واحه. چاپ‌شده در: سهراب سپهری، شاعر-نقاش، امیرکبیر، ۱۳۶۸، صص ۴۲-۴۳.

تمام دوره‌های شعر سپهری نمودی آشکار دارد. در همان نخستین
سطرهای مرگ رنگ می‌خوانیم:
بانگی از دور مرا می‌خواند
لیک پاهایم در قیر شب است.

اما اوج این جستجو، و رؤیای سفر به فراسو را در حجم سبز
می‌توان مشاهده کرد. در شعر «در گلستانه» دورها آوایی است که شاعر
را می‌خواند. و او در پاسخ به این دعوت است که می‌خواهد بدود تا ته
دشت، و برود تا سر کوه. در «آب» حرف از «ده بالادست» است، و
تصور این‌که «چه دهی باید باشد» «ندای آغاز» و «پشت دریاها»
یک‌سره سودای سفر به فراسو است. در «شب تنهایی خوب» جاده از
دور قدم‌های شاعر یا مخاطب را صدا می‌زند و می‌شود تا جایی رفت
که «پرمه به انگشت تو هشدار دهد». (که گویی تعبیری است زمینی و
استعاری از معراج و نزدیکی به سدرۃ‌المتهی). در «ورق روشن وقت»
سخن از فضای باز است و شن‌های ترنم و جای پای دوست.

اما نشانی ماکت شفاف و بلورینی است که با ایجازی تمام، عصاره
و فشرده همه این جستجوها و فراسوخواهی‌ها را به تماشا می‌گذارد.
بی‌اعتنا به بسیاری از تعبیر و تفسیرهایی که پشت واژه‌ها و پیکره
بلورین این شعر، با معادل‌سازی‌های نجسب، دنبال یک پیام پیچیده و
ناگفته می‌گردند، می‌توان گفت نشانی فقط تبلور شوق فراسو است،
فراسویی بی‌تعین، متوسع و سیال، که در هاله‌ای از رمز و راز، بکر و
بدیع، از هرگونه هویت‌پذیری و دانستگی تن می‌زند؛ و می‌خواهد در

ازلیت سرمدی و نورانی خودش همچنان دست نیافتنی باقی بماند. هر نوع کوشش برای دست یابی به این راز، در نهایت به از سرباز کردن جستجوگر منجر می شود. و چه بهتر! هرگونه معادل سازی و سمبول تراشی برای این شعر، خراب کردن و اخلال در «صمیمیت سیال» آن است و بس. نشانی نوعی تجرید شاعرانه مراحل گوناگون زندگی است از تولد تا بعد، که شاعر در آن دست حس ما را می گیرد و در فلقی چون ازلیت محض به تماشای مکث آسمان می برد، از کوچه باغی سبزتر از خواب خدا عبور می دهد، حس تماشای پره های آبی صداقت، گذر از کوچه بلوغ، رسیدن به گل تنهایی و ترس شفاف پای فواره جاوید اساطیر زمین را دوباره در جان ما زنده می کند، و در نهایت در صمیمیت سیال فضا ما را نیز در تجربه شیرین کودکی که «رفته از کاج بلندی بالا» تا «جوجه بردارد از لانه نور» شرکت می دهد. همه این تعبیرات، با آن زیبایی شگرف و صمیمیت سرایت کننده، در مرحله تکوین و باروری، حاصل شوق سفر به فراسو است و باز یافت ازلیت ها و آغازینه ها. فراسویی که در جایی دست نیافته، هم حسرت دیروزها است و هم دعوت ناشناخته و اغواگر فرداها و در مرحله آفرینش و عرضه زاینده بی تابی شاعر است در آفتابی کردن جان متعالی خود که می تواند چنین شگرف آن حسرت و دعوت را در پیکره واژگان متبلور کند و به حس ما انتقال دهد. نشانی همان شور بر زمین نهادن بار دانش از دوش پرستو است، و درک و باز یافت حس کودکی، که برای هریک از ما رؤیایی است در قلمرو محال.

اگر در شرق اندوه رد پای از شور مولانا و غزلیات شمس هست، در شماری دیگر از اشعار سپهری از جمله نشانی گاه رگه‌هایی از همانندی با آثار و احوال «شهاب‌الدین یحیی سهروردی» می‌توان دید، که نشان می‌دهد شاعر با میراث گرانقدر این سرنشین صاحب‌نام «زورق قدیمی اشراق» به ویژه چند رساله کوچک و شاعرانه او حشر و نشری داشته است. عبارت‌هایی چون «آواز پر چلچله‌ها»، «صدای پر تنهایی» و «صدای پر مرغان اساطیر» یادآور «آواز پر جبرئیل» و «صغیر سیمرخ» است واژه‌های حزن، تجرید، ادراک، شوق، نور، ظلمت و خصوصاً اشراق — با آن معنای گسترده‌ای که در دستگاه ذوقی سهروردی دارد^۱ — گرچه همگی میراث مشترک ادبیات عرفانی ما به حساب می‌آیند، اما سلوک سپهری با این‌گونه واژه‌ها به شیوه سهروردی نزدیک‌تر می‌نماید. ترکیب حس‌آمیزانه «عقل سرخ»^۲ و نظایر آن در فرهنگ شیخ اشراق را می‌توان در سیمای بسیاری از تعبیرات سپهری بازشناخت. و می‌توان گفت حس‌آمیزی‌های سپهری به همان نسبت که از ادبیات مدرن اروپا و مرده‌ریگ سبک هندی بهره گرفته به همان میزان هم از ادبیات عرفانی امثال سهروردی و روزبهان تغذیه کرده است. مفهوم نقیض‌واره (Paradoxical) «ناکجاآباد» را می‌توان با «شهر پشت دریاها»، «ده بالادست»، «وسعت بی‌واژه» و هرآنچه به حوزه جستجوی فراسو وابسته است، مقایسه کرد.^۳

۱. نگاه کنید به: هانری کربن، تاریخ فلسفه اسلامی، ترجمه جواد طباطبایی، انتشارات کویر، تهران، ۱۳۷۳، صص ۲۸۵-۳۰۱.

۲. آواز پر جبرئیل، صغیر سیمرخ و عقل سرخ هر سه نام کتاب‌هایی است از سهروردی.

۳. داریوش شایگان، پیشین، ص ۴۲.

علاوه بر اینها نوعی شباهت در نگاه به طبیعت و انسان (دست کم در یک موضع) میان سهروردی و سپهری می توان نشان داد: «اگر کسی را باغی باشد و از آن باغ خوشه انگور به سائلی دهد، در همه عمر خویش هزار منت بر سائل نهد. آفتاب هر سال باغ وی را پر از انگور و دیگر میوه ها می کند. هرگز باغبان زیر منت آفتاب نمی شود...»^۱

این نگاه در حقیقت همان نگاه سپهری است که:
من ندیدم پیدی، سایه اش را بفروشد به زمین
رایگان می بخشد، نارون شاخه خود را به کلاغ.

نکته دیگر این که هم سهروردی و هم سپهری هر دو به شنا در جهت مخالف جریان مسلط روزگار خود هویت یافته و شناخته شده اند؛ سهروردی در کوران تسلط تفکر یونانی، منطق ارسطویی و فلسفه مشاء از حکمت باستانی ایران و نور و ظلمت و اشراق دم می زد و «واژه ها را از پلیدی های تکرار تهی با نور می شست»^۲، و سپهری نیز در گرمای گرم گرایش به مظاهر زندگی غربی و سیطره صنعت، و نیز آنچه «فلسفه علمی» خوانده می شد، از ذوق، ظرافت و عرفان شرق سخن می گفت.

اما در شعر نشانی می توان همانندی آشکارتری با سطرهای آغازین

۱. شیخ شهاب الدین سهروردی، فی حالة الطفولة، انتشارات مولی، تهران، ۱۳۷۴، ص ۱۴.
۲. محمدرضا شفیعی کدکنی، بوی جوی مولیان، انتشارات توس، تهران، تیرماه ۱۳۵۷، ص ۷۷.

کتاب کوچک سهروردی فی حالة الطفولية تشخیص داد. حضور عنصر «کودک» و توجه به دنیای کودکان، پرسش و جستجو از چیستی و کجایی دانایی، از سر باز کردن پرسنده و حواله دادن موضوع به دیگری، و رفتن پرسشگر در پی پیدا کردن پاسخ، از جمله رابطه‌هایی است که این همانندی را به ذهن می‌آورد.

حجم سبز را بسیاری اوج شعر سپهری دانسته‌اند و درواقع نیز چنین است.

ما هیچ، ما نگاه (در سجایای نازوشن آب)

ما هیچ، ما نگاه را می‌توان به تعبیری «زندگی در دنیای متن»^۱ دانست. شعر سپهری اینک پس از طی طریقی طولانی و «سفر از میان آدم و آهن» کم‌کم «به سمت جوهر پنهان زندگی» می‌رود. یعنی از دنیای عینیت و مصداق به جهان ذهنیت و مفهوم. شروع راستین شعر او - صدای پای آب - سفر شورانگیزی است که از عینیت اشیاء آغاز می‌شود. اما این عینیت و برون‌نگری همچون هر جریان طبیعی دیگر به تدریج به سمت ذهنیت، تجرید و درون‌گرایی می‌رود. خط سیر کلی شعر سستی را نیز اگر دنبال کنیم به همین شیوه است؛ گذر از سادگی و برون‌نگری به پیچیدگی و درون‌گرایی. سادگی و عینیت شعر «منوچهری» که پر است از حضور زنده و جان‌دار گل و گیاه و پرند و باران، در شعر «بیدل» تبدیل به نوعی پیچیدگی می‌شود که در آن اشیاء

۱. نام کتابی از پل ریکور، فیلسوف و صاحب‌نظر فرانسوی.

در هاله‌ای از تجرید و غلظتِ سنت، صرفاً به مفاهیم استحاله شده‌اند. تا آنجا که این درون‌گرایی مفرط منجر به بریدن بند ناف شعر از عینیت و احساس خودبستگی آن می‌شود و در نهایت به بن‌بست می‌رسد. در چنین وضعیتی است که اصرار «ادبای ریش و سیل‌دار»^۱ بر ادامه چنین روندی بدین‌سان فریاد نیما را بلند می‌کند که:

«شعر قدیم ما سوژکتیو است، یعنی با باطن و حالات باطنی سروکار دارد. در آن مناظر ظاهری نمونه فعل و انفعالی است که در باطن گوینده صورت گرفته، نمی‌خواهد چندان متوجه آن چیزی باشد که در خارج وجود دارد...^۲ [و در نتیجه] به درد وصف‌های اپژکتیو که امروز در ادبیات هست نمی‌خورد».^۳

در واقع این‌جا عمر طبیعی یک جریان یا دست‌کم مرحله‌ای از آن به پایان می‌رسد. و از درون آن یک جریان یا مرحله تازه با کیفیتی نو آغاز می‌شود. چنان‌که شعر امروز از درون شعر گذشته جوانه زد و شروع به رشد کرد.

همچنان‌که یک چنین در جریان رشد و دگردیسی خود گویی تاریخ تکامل نوعی انسان را در فردیت خودش از سر می‌گذرانند، شعر سپهری نیز خود نمونه‌وار این گذر از سادگی و برون‌نگری به پیچیدگی و درون‌گرایی را نشان می‌دهد. و گویی ماکت و نمونه‌ای است از جریان کلی شعر فارسی از سبک خراسانی تا سبک هندی. صدای پای

۱. تعبیر از نیما یوشیج، (نخستین کنگره نویسندگان ایران).

۲. نیما یوشیج، حرف‌های همسایه، انتشارات دنیا، تهران، ۱۳۶۳، ص ۵۲.

۳. همان، ص ۶۲.

آب، سبک خراسانی؛ مسافر و حجم سبز، سبک عراقی؛ و ماهیچ، ماه نگاه، سبک هندی شعر سپهری است.

سپهری به گواهی خط سیر آثارش هنرمندی است مدام در حال پوست انداختن و فراتر رفتن. برای آفریننده کمال طلبی چون او قانع شدن به قلمروهای مألوف و تکرار یافته‌ها و داشته‌های پیشین. چیزی است در حد نوعی مرگ هنری. او مدام نظر به آینده دارد و معتقد است که: «همیشه با نفس تازه راه باید رفت».^۱ از سوی دیگر حقیقت آن است که سپهری در صدای پای آب، مسافر و حجم سبز به اوجی رسیده بود که فراتر رفتن از آن بسیار دشوار و شاید برای او چیزی بود در مرز محال. گویی شاعر به بن‌بست رسیده بود. او ده سال پس از انتشار حجم سبز، تنها چهارده شعر تازه برای انتشار داشت. و این نشان از تلاش و کوششی بود پی‌گیر و مستمر، در عرصه‌ای دشوار و طاقت‌سوز. این تلاش با همه ارجمندی‌اش شاید برآورنده انتظار شاعر چنان‌که خود می‌خواست و نیز مخاطبان او نبود. از سویی نیز او نمی‌توانست در قالب «مکتب بازگشت» به تکرار موفقیت‌های پیشین خودش اکتفا کند. شاید اگر سپهری فرصت بیشتری می‌یافت، دریچه‌هایی نو به چشم‌اندازهای تازه باز می‌کرد و در ادامه تجربیات سرشار خود به مرحله‌ای نوین می‌رسید. اما این چیزی است که با قطعیت نمی‌توان از آن سخن گفت. سپهری با همین آثار نیز کار خود را کرده و در جریان آفرینشی مستمر، و با نگاهی مدام نوشونده، عمده

توان و قابلیت خود را به ظهور رسانده و به فعلیت درآورده است. و با همین آثار برای خود در قلمرو جاودانگی جایی باز کرده است.

«ماه‌یچ، ما نگاه» قلمرو تجرید است؛ طبیعی است ثانوی از جنس اثر که در آن نگاه و ذهن به جای اشیای واقعی، با مفهوم انتزاعی این اشیاء برخورد می‌کند. در اینجا دیگر واژه خود «باد» و خود «باران» نیست، بلکه روحی است که پس از حدوث در جسمانیت شئی به تدریج به مرز خودبسندگی رسیده و در پایان سفر تکوین، پوسته جسم را فرونهاده تا به هیأتی نوین زندگی تازه خود را آغاز کند. این کتاب دری است شبانه که در «یک خواب عجیب»، «رو به سمت کلمات» باز می‌شود. در این گستره سیب نه روی زمین بلکه روی «اوصاف» زمین می‌غلطد. و نه تا وطن غایب شب بلکه تا «حضور» وطن غایب شب می‌رود. آنچه در اینجا فرومی‌ریزد سقف یک ساختمان نیست، سقف یک «وهم» است. پیچک که خود نیز روح پیچک و هستی اثری و تجریدی آن است نه حتی دور خود خدا، بلکه دور «تماشا»ی خدا می‌پیچد. در این عرصه «وزش دوست» است که جای نسیم یا باد واقعی را گرفته و به جای ساقه گیاه، «ساقه معنی» را تکان می‌دهد. و به جای گلبرگ‌ها این «بهت» است که پرپر می‌شود. و طبیعی است که صبح چنین شبی نیز نه از مشرق طبیعت، بلکه از «داخل واژه صبح» طلوع کند:

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 دور تماشای خدا خواهد پیچید...
ساقه معنی را
وزش دوست تکان خواهد داد،
بهت پریر خواهد شد.

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

داخل واژه صبح
صبح خواهد شد!

در ماهیچ، ما نگاه نیز، همچون دفترهای پیشین، زمینه و بستر
اصلی تجلی هنر سپهری همان طبیعت است. همان باد، پرنده، سایه،
آفتاب، شن، درخت، مزه ماست، طراوت سبزی، باران، خوشه انگور،

سنگ، قوس قزح، آب، مرتع، شقایق، گنجشک، شب، صبح و... اما چنان‌که گفته شد در اینجا ذهن به جای عینیت اشیا با مرتبه روحانی آنها سروکار پیدا می‌کند.

صدای اصلی کتاب، همان «ترنم موزون حزن» است؛ چیزی که با «مسافر» آغاز شده بود. در «ماهیچ، ما نگاه» این آهنگ گسترش می‌یابد و تقریباً هر صدایی را در خود محو می‌کند. از نظر تجارب حسنی حجم سبز ادامه صدای پای آب است و ماهیچ، ما نگاه، ادامه مسافر. آن ترنم موزون حزن در اینجا خود را بیشتر در پیکره حسرت و هیهات نشان می‌دهد. حسرت و هیهات از دست‌رفته‌ها، که باز در فردیت خودش دنیای کودکی است، و در کلیت آن، بهشت آغازین. آن عدم تمکین به موقعیت که در حجم سبز هویت خود را در جستجوی فراسو پیدا می‌کرد، و همیشه رو به جلو داشت، اینک نگاهی است معطوف به پشت سر که بیشتر در پیکره حسرت گذشته رخ می‌نماید. گویی برای شاعر، همان‌گونه که در کتاب جامعه خوانده بود اینک «در زیر آفتاب هیچ چیز تازه نیست».^۱ و اگر باشد فقط بارقه‌ای از آن را در کودکی‌ها و ازلیت‌ها می‌توان سراغ گرفت. از این رو است که تبلور حسرت گذشته سهم درخور توجهی از مایه‌های اشعار ماهیچ، ما نگاه را به خود اختصاص داده است. «بی‌روزها عروسک» و «چشمان یک عبور» بیشتر تبلور حسرت کودکی است در فردیت آن، «از آب‌ها به بعد» و «متن قدیم شب» بیشتر تجلی این حسرت در کلیت انسان، و «این جا پرنده بود» آمیزه هنرمندانه و تا حد زیادی موفق این هردو.

۱. کتاب مقدس، کتاب جامعه، ترجمه فارسی، انجمن کتاب مقدس ایران، ص ۹۸۶.

ما هیچ، ما نگاه از جهاتی به پاره‌ای اشعار فروغ شباهت دارد. این شباهت را می‌توان در تبلور فکر «زوال» و نوعی حس حضور پیش‌رس مرگ دید. حسی که هردو شاعر را به تأمل نوستالژیک در گذشته فرومی‌برد. با این تفاوت که زبان فروغ، زبانی مضطرب، هیجانی، کم‌حوصله و معترض است، که ریتمی تند دارد. و زبان سپهری با آن فاعلن فاعلن فاعلن‌های کشیده همچون آه، زبانی است آرام، محزون، متأمل، و در نهایت، تسلیم. فروغ با اشراقی هنرمندانه گویی کوتاهی عمر خود را دریافته بود. او می‌گفت:

حس می‌کنم که وقت گذشته است
و لحظه سهم من از برگ‌های تاریخ است^۱

سپهری نیز در واپسین سال‌های عمر شاید با آن حس مرموز و اشراق‌گونه (که سال‌ها پیش در کمرکش کوهی در «میگون» حضور مار را فهمیده بود)^۲ حضور پیش‌رس مرگ را احساس کرده بود. این مرگ‌آگاهی، گذشته را پشت منشوری از حسرت پیش‌چشمان حساس شاعر به‌دوران درمی‌آورد. در این چرخش او به بازی هوش‌ربای رنگ‌ها، صداها و لحظه‌های گم‌شده خیره می‌شد و به «تبخیر تدریجی موهبت‌ها» می‌اندیشید. «جیک جیک پریروز گنجشک‌های حیاط»، «روی پیشانی فکر او» می‌ریخت و «کوچ بازیچه‌ها

۱. فروغ در نامه‌ای به برادرش فریدون نیز می‌نویسد: «اولین کسی که در فامیل ما می‌مرد من هستم و بعد از من نوبت تو است و من این را می‌دانم». در غرویی ابدی، به‌کوشش بهروز جلالی، مروارید، تهران، ۱۳۷۶، ص ۱۲۲.

۲. اتاق آبی، ص ۱۲.

را، زیر شمشاد‌های جنوبی، می‌شنید. و با حسرت و هیهات زمزمه می‌کرد:

ای بهشت پریشانی پاک پیش از تناسب!
خیس حسرت پی رخت آن روزها می‌شتابم^۱

گویی پس از سال‌های سرخوشی و آن ابلاغ پیام‌های پیامبرانه و پیشنهاد‌های شاعرانه به عالم و آدم، اینک حس می‌کرد در آن «حراج صداقت»^۲ زیاده‌روی کرده است.

با این همه، «ما هیچ، ما نگاه» نیز از لحظه‌های پراوج تهی نیست؛ لحظه‌هایی که بتوان با احساس «وضوح بال تمام پرنده‌های جهان در ریه‌ها» خطاب به هستی گفت: «ای وزش شور، ای شدیدترین شکل!»^۳ لحظه‌هایی که به «چندمتری ملکوت» بررسی و احساس کنی: «حرف بدل شد به پر، به شور، به اشراق / سایه بدل شد به آفتاب»^۴ و یا دست‌کم لحظه‌هایی که بشود با هستی به همزیستی و همسرنوشتی رسید:

دیدم که درخت، هست.

وقتی که درخت هست

پیداست که باید بود^۵.

اما در دهه این لحظات پراوج، باز آن حس «مسافر» وار که چیزی

۱. هشت کتاب، صص ۴۴۴-۴۴۶.

۲. همان، ص ۴۴۰.

۳. همان، صص ۴۱۲-۴۱۳.

۴. همان، ص ۴۱۵.

۵. همان، صص ۴۱۸-۴۱۹.

است مثل «هوشیاری خواب» ناگهان «به نرمی قدم مرگ می‌رسد از پشت» و روی شانه احساس شاعر دست می‌گذارد.^۱ پایان‌بندی «ای شور ای قدیم»، «نزدیک دورها» و «وقت لطیف شن» که هریک لحظه‌ای پراوج را در خود دارند، چیزی است از جنس همان حس ناگهانی و ناشناخته: یا سخن از عطش یک «صداقت متلاشی» است، یا حرف از «همیشه‌های جراحت» و «زخمی شدن حنجره جوی آب با قوطی کنسرو خالی» و یا خطابی حسرت‌بار به «یأس ملون».

ما هیچ، ما نگاه به دلیل همان ویژگی تجریدی‌اش، (حتی از دید بعضی صاحب‌نظران آشنا به ذهن و ضمیر سپهری نیز) گویی پشت ابری از ابهام پنهان مانده و چنان که باید بدان توجه نشده است. در حالی که این کتاب نیز همان شاخصه‌های سبکی و دید ویژه سپهری را در خود دارد. سطرهایی از این کتاب حتی یادآور پاره‌ای مفاهیم و موتیف‌های اشعار پیشین او است:

وقتی که درخت هست

پیداست که باید بود

(وقت لطیف شن)

(تا شقایق هست، زندگی باید کرد)

(حجم سبز)

دیدم در چندمتری ملکوت

(نزدیک دورها)

(می‌رسد دست به سقف ملکوت)

(صدای پای آب)

بعدها در تب حصبه دستم به ابعاد پنهان گل‌ها رسید
(چشمان یک عبور)

(گاه در بستر بیماری من
حجم گل چندبرابر شده است)
(صدای پای آب)

باید کتاب را بست...

گل را نگاه کرد

ابهام را شنید

(هم سطر، هم سپید)

(یک نفر آمد کتاب‌های مرا برد

روی سرم سقفی از تناسب گل‌ها کشید...)^۱

(حجم سبز)

در بررسی «مسافر» به تلمیحات دیریاب اشاره شد. این تلمیحات
در «ماهیچ، ما نگاه» از «مسافر» هم پنهان‌تر و دیریاب‌تراند:

۱. احساسی که در این دو سطر بیان شده شباهت زیادی دارد به آنچه در اسرار التوحید آمده است. بدین مضمون: «... و شیخ از علم قالت روی به علم حالت کرد و هرج از کتب خوانده بود و نبشته، زیر زمین کرد و زیر آن دکان کرد و شاخی مورد باز کرد... و آن شاخ به مدت اندک بگرفت و سبز گشت و درختی بزرگ شد...». دکتر شمیس در نگاهی به سپهری، ص ۲۷۳، بدون اشاره به این دو سطر، به شباهت مضمون این بخش از اسرار التوحید با اندیشه و احساس سپهری اشاره کرده است. دکتر حسن هنرمندی نیز در یادداشت‌های کتاب مانده‌های زمینی، آندره ژید ضمن اشاره به این بخش از اسرار التوحید به همصدایی او با عرفای ایرانی اشاره می‌کند. مانده‌های زمینی، انتشارات زوار، تهران، ۱۳۵۷، ص ۳۵۶.

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 اندازه ترس من برگ دارد.
 جرأت حرف در هرم دیدار حل شد.
 ای سرآغازهای ملون!
 چشم‌های مرا در وزش‌های جادو حمایت کنید.^۱

فضایی که در این سطرها آفریده شده، به شیوه‌ای بسیار محتاطانه و به دور از صراحت یادآور فضای شبانه سرشار از ترس و تردید موسی است در رویارویی با شعله‌طور و خطاب هراسناک درخت و دعای بریده‌بریده و توأم با لکنت او که: «رَبِّ اشْرَحْ لِي صَدْرِي * وَ يَسِّرْ لِي أَمْرِي * وَ اخْلُلْ عُقْدَةً مِنْ لِسَانِي * يَفْقَهُوا قَوْلِي»^۲.
 و یا:

در زمان‌های پیش از طلوع هجاها
 محشری از همه زندگان بود.
 از میان تمام حریفان
 فک من از غرور تکلم ترک خورد.^۳

۲. طه، ۲۵-۲۸.

۱. هشت کتاب، ص ۴۳۴.

۳. هشت کتاب، ص ۴۳۶.

پشت این سطرها نیز می‌توان به فضایی راه یافت که در آن می‌شود
 هنوز طنین آن پرسش آغازین را شنید که: «أَلَسْتُ بِرَبِّكُمْ الْأَعْلَى» و
 پاسخ را که: «قَالُوا بَلَى».^۱ مفهومی از همان بر دوش گرفتن بار امانت،
 که از میان تمام حریفان، تنها انسان خطر کرد و دشواری وظیفه را
 گردن نهاد: «إِنَّا عَرَضْنَا الْأَمَانَةَ عَلَى السَّمَوَاتِ وَالْأَرْضِ وَالْجِبَالِ فَأَبَيْنَ أَنْ
 يَحْمِلْنَهَا وَأَشْفَقْنَ مِنْهَا وَحَمَلَهَا الْإِنْسَانُ إِنَّهُ كَانَ ظَلُومًا جَهُولًا».^۲
 و شاید با احساسی از همین دشواری وظیفه یا سنگینی بار امانت
 است که از دهشت انسان بودن سخن می‌گوید، در برابر لذت پرنده‌گی:
 ای عبور ظریف!
 بال را معنی کن
 تا پر هوش من از حسادت بسوزد...

ای کمی رفته بالاتر از واقعیت!
 با تکان لطیف غریزه
 ارث تاریک اشکال از بال‌های تو می‌ریزد...

من وارث نقش‌فرش زمینم
 و همه انحنای این حوضخانه.

۱. «و چون پروردگارت زاد و رود بنی آدم را از پشت‌های ایشان برگرفت، و آنان را بر
 خودشان گواه گرفت [و پرسید] آیا پروردگار شما نیستیم؟ گفتند: چرا. شهادت می‌دهیم. تا
 مبدا روز قیامت بگوئید ما از این [حقیقت] بی‌خبر بودیم». اعراف، ۱۷۲، ترجمه بهاء‌الدین
 خرمشاهی.

۲. «ما امانت [خویش] را بر آسمان‌ها و زمین و کوه‌ها عرضه داشتیم، ولی از پذیرفتن آن
 سر باز زدند، و از آن هراسیدند، و انسان آن‌را پذیرفت، که او [در حق خویش] ستمکار
 نادانی بود». احزاب، ۷۲، همان ترجمه.

شکل آن کاسهٔ مس
هم‌سفر بوده با من
از زمین‌های زبر‌غریزی
تا تراشیدگی‌های وجدان امروز.
آدمی‌زاد طومار طولانی انتظار است،
ای پرنده! ولی تو
خال یک نقطه در صفحهٔ ارتجال حیاتی^۱.

فروغ فرخزاد نیز در شعری به تقابل لذت‌پرندگی و مصیبت انسان
بودن اشاره می‌کند:

... پرنده فکر نمی‌کرد
پرنده روزنامه نمی‌خواند
پرنده قرض نداشت
پرنده آدم‌ها را نمی‌شناخت

پرنده روی هوا
و برفراز چراغ‌های خطر
در ارتفاع بی‌خبری می‌پرید
و لحظه‌های آبی را
دیوانه‌وار تجربه می‌کرد...^۲

۱. هشت کتاب، همان، ص ۴۳۰-۴۳۲.

۲. تولدی دیگر، مروارید، تهران، ۱۳۶۳، ص ۱۳۳.

چنانکه پیداست هر دو شاعر در واقع یک احساس را بیان می‌کنند. اما نگاه فروغ بیشتر در چهارچوب وضعیت اجتماعی باقی می‌ماند، در حالی که سپهری به گستره‌ای وسیع‌تر راه می‌برد و به این تقابل، ابعادی فلسفی می‌دهد.

در ماهیچ، ما نگاه به رغم فضای تجریدی مبهم و آن ریتم آرام حسرت‌ناک، باز می‌توان در پاره‌ای تعبیرات توانایی شاعر را در حسی کردن آنچه که در ذهن دارد ملاحظه کرد. تعبیر «حجم غمناک» برای «آدمی‌زاد»، با آنکه به قول منطق‌دانان تعریفی است فراهم آمده از «جنس بعید» و «فصل قریب» - که طبعاً نمی‌تواند تعریف جامع و مانعی باشد - با این حال در چهارچوب بیان شعری به خوبی نشان‌دهنده ماهیت وجودی آدمی است: شاید نتوان ادعا کرد «هر آدمی‌زادی حجم غمناک است» اما می‌توان پذیرفت که «هر حجم غمناکی آدمی‌زاد است». در اینجا تخیل و احساس شاعر یک مفهوم منطقی را به سطری شاعرانه تبدیل کرده است. و از این گونه است تعبیر «شمش اشراق». اشراق که - خصوصاً در روزگار ما - پدیده‌ای است کم‌یاب و در نتیجه ارزشمند، گویی در پیکره مفهوم «طلا» عینیت پیدا کرده و سپس این مفهوم، شمش را به ذهن شاعر آورده و او برای نشان دادن وفور این حس در روزگاری که با حسرت از آن یاد می‌کند، از واژه «شمش» استفاده کرده است. نیز چنین است تعبیر «کمی رفته بالاتر از واقعیت» برای پرنده، که تعبیری است شگرف و تحسین‌برانگیز. در این تعبیر

هم مبالغه‌ای بسیار زیبا در توصیف پرنده است؛ گویی ظرافت و زیبایی و سرزندگی این موجود، چیزی است فراتر از واقعیت و در مرز ماوراءالطبیعه؛ از سوی دیگر این تعبیر می‌تواند نشان‌دهندهٔ برگرداندن پرنده از واقعیت زمین یا زمین واقعیت و پرواز بر فراز آن هم باشد. تقابل «نقطه» و «طومار» نیز از همین ظریف‌کاری‌های شاعرانه است که هم فردیت پرنده و وجود بی‌تاریخ و یکۀ آن را بیان می‌کند — در تقابل تاریخمندی وجود آدمی — و هم می‌توان حس حضور یک پرنده در آسمان صاف را در آن بازیافت، حسی که در آخرین سطرهای «عقاب» خانلری نیز هست:

لحظه‌ای چند بر آن اوج کبود

نقطه‌ای بود و سپس هیچ نبود

واپسین سخن این‌که «ماه‌هیچ، مانگاه» نیز ادامهٔ همان جریان زلال شعر سپهری است، همان «آب» با همان «سجایا»؛ گرچه می‌توان پذیرفت این آب با همهٔ سجایا در پاره‌ای مواضع «ناروشن» است.^۱

نقاشی

واقعیت آن است که گرایش سپهری به نقاشی — بنا بر آنچه خود در «اتاق آبی» نوشته — پیش از آشنایی او با شعر آغاز شده است. و این گرایش تا پایان زندگی، باقی مانده و به تعبیر خودش عمر او را بلعیده

۱. برگرفته از: من / رو برمی‌شدم با عروج درخت / با شیوع بر یک کلاغ بهاره، / با افول وزغ / در سجایای ناروشن آب... (هشت کتاب، ص ۴۴۵).

است. آخرین شعرهایی که سپهری چاپ کرده است به قبل از سال ۱۳۵۶ مربوط می‌شود، در حالی که رد تابلوهای او را دست کم تا سال ۱۳۵۷ می‌توان دنبال کرد. این نشان‌دهنده آن است که نقاشی حتی پس از وداع نصفه-نیمه او با شعر نیز همچنان در کنارش مانده و او را تنها نگذاشته است. شاید خود او نیز در خود بیشتر به چشم یک نقاش می‌نگریسته است تا شاعر. در اتاق آبی که نوعی حسب حال (Autobiography) به حساب می‌آید، عمدتاً سخن از نقاشی است و نه شعر. حتی سپهری در شعرش نیز خود را نقاش معرفی می‌کند:

پیشه‌ام نقاشی است:

گاه‌گاهی قفسی می‌سازم با رنگ، می‌فروشم به شما
تا به آواز شقایق که در آن زندانی است
دل تنهایی‌تان تازه شود.^۱

این‌که او خود را نقاش معرفی می‌کند و نه شاعر، دست کم دو دلیل می‌تواند داشته باشد: اول این‌که نقاشی به سبب کاربردی‌تر بودن و عینیت‌اش در جامعه ما می‌تواند یک پیشه تلقی شود. در حالی که شعر — خصوصاً در این روزگار — چنین نیست، و شاعری، به هر دلیل پیشه به حساب نمی‌آید. دلیل دوم، که سبب می‌شود سپهری در اتاق آبی نیز بیشتر از نقاشی سخن بگوید، شاید آن است که شعر به دلیل ماهیت کلامی‌اش خود گویای خود هست، اما نقاشی به خاطر گنگی و سکوت ذاتی‌اش، گاهی نیازمند آن است که درباره‌اش حرف زده شود.

با این همه، حقیقت آن است که توفیق سپهری در شعر بیشتر از نقاشی است. و این، گذشته از ارجمندی و اعتبار شعر شگرف او، شاید به سبب امکان ارتباط فراگیرتر جامعه با شعر باشد. و نیز سنت دیرینه شعر در ایران؛ سستی که نقاشی ما — دست کم در میان عامه مردم — فاقد آن است.

داوری درباره نقاشی سپهری، به دلیل تخصصی بودن حوزه این هنر، از سوی کسی که در این عرصه دست خالی است دشوار به نظر می‌رسد. این دشواری وقتی بیشتر می‌شود که پژوهنده، خط سیر آثار نقاش را از آغاز تا پایان پیش رو نداشته باشد. گرچه بسیاری از آثار او در دوسه مجموعه‌ای که تاکنون منتشر شده گرد آمده است، اما این مجموعه‌ها فاقد توالی تاریخی لازم هستند. — به رغم شعر او که به ترتیب تاریخی در هشت کتاب گرد آمده است. — با این وجود نقاشی سپهری نیز همچون شعرش به دلیل سادگی و حسی بودن بیشتر آثار دوره کمال نقاش، حتی به بیننده عادی و غیرمتخصص — همچون نویسنده این کتاب — نیز این امکان را می‌دهد که از آن لذت ببرد، حسش کند و درباره‌اش حرف بزند.

اگر طبیعت را به معنای عام، سرچشمه خلاقیت هنرمند بشناسیم و هنر را، چنان‌که نخستین بار «ارسطو» و سپس دیگران گفتند، در معنای وسیع، «محاکات» و بازآفرینی طبیعت در دنیایی انسانی بدانیم، می‌توان گفت نقاشی به سبب همانندی بیشتر به سرمشق اولیه،

می‌تواند از جهتی به ذات هنر نزدیک‌تر از شعر باشد. در شعر طبیعت به کمک واژه‌ها و زبان در فضایی از احساس و عاطفه انسانی برگردان و بازسازی می‌شود. اما در نقاشی نیاز به این برگردان کلامی نیست و نقاش به شرط چیرگی بر فنون و ابزار کار خود، و برخورداری از نگاه ویژه، آسان‌تر می‌تواند به هدف برسد. زمینه عمومی نقاشی سپهری نیز همان طبیعت است. شاعری که نشان داده در قلمرو «واژه» تا آن حد طبیعت‌ستا است، بدیهی است وقتی در کسوت نقاش ظاهر شود، بسیار بیشتر می‌تواند به سرچشمه و سرمشق اولیه کار خود نزدیک شود. گرچه به سبب گنگی و سکوتی که در نقاشی هست، گاه ادای حس و حال و بیان تأملات درون‌گرایانه هنرمند دشوار می‌شود، اما در مورد سپهری که ذاتاً آدمی است ساکت، آرامش‌دوست و منزوی، این ویژگی نقاشی، یک حسن به حساب می‌آید. به همین سبب است که می‌بینیم او بیشتر از شعر، وقت خود را صرف نقاشی کرده است. چرا که نقاشی، حسی‌تر، تعبیرپذیرتر و ساکت‌تر است و به سبب رهایی از محدوده دانستگی و علم حصولی به شخصیت سپهری نزدیک‌تر.

سپهری در نقاشی نیز همچون شعر، هم از دست‌آوردهای هنر مدرن غرب بهره گرفته و هم ظرافت‌ها و نوع نگاه شرق دور - چین و ژاپن - را درونی خود کرده است این هردو در زمینه‌ای از سنت مینیاتور ایرانی نشسته و به کار او هویت داده است. می‌توان گفت همان‌گونه که آشنایی با گردانندگان نشریه خروس جنگی - مشخصاً هوشنگ ایرانی - گرایش به شعری مدرن و متفاوت را در او تقویت

کرد^۱، این آشنایی - شاید بیشتر از طریق جلیل ضیاءپور - توجه او را به نقاشی مدرن غربی نیز برانگیخت. این گرایش بعدها با سفر به اروپا (پاریس، ونیز و...) و رویارویی مستقیم او با آثار نقاشی مدرن غرب بارور شد.^۲ و سپس با سفر به شرق و اقامت در ژاپن، و پس از آن تمرین و تلاش منضبط و پیگیر تعادل و کمال لازم را یافت. زمینه عمومی نقاشی سپهری در مراحل تعادل و کمال، طبیعت و چشم‌اندازهای روستایی است:

«کوه‌های دوردست که در ایران مرکزی هر کجا برویم، در انتهای چشم‌انداز حضور دارند، تپه‌های موج که از کوه‌ها نزدیک‌ترند، مسیر نه‌ری که شیب تپه را می‌برد و قطاری از درخت‌های بید را به سوی آبادی می‌برد، خانه‌های بهم‌چسبیده آبادی، بام قوس‌دار خانه، گوشه‌ای از در و دیوار خانه در ارتباط با شاخه یک درخت، تنه درخت، سرشاخه‌های آن، علف‌های خشک و پاجوش‌های اطراف تنه، یک گل وحشی - شقایق یا آلاله - اینجا یا کمی دورتر آنجا، چند تخته‌سنگ، یک برکه کوچک... این‌ها موضوع‌های مورد توجه نقاش است».^۳

این نقاشی در کمال خود، به سبب ماهیت مدرن و نیز سهمی که از سنت مینیاتور ایرانی دارد، نه عکس‌برداری از طبیعت است که در آن سایه‌روشن، پرسپکتیو و آناتومی با تمام جزئیات رعایت شده باشد، و

۱. تاریخ تحلیلی شعر نو، ج ۱، صص ۴۵۳-۵۷۴.

۲. حمید رحمتی، کوشش‌های صادقانه اما شکست‌خورده، (چاپ‌شده در باغ تهای)، صص

۲۲۵-۲۲۸. ۳. کریم امامی، پیامی در راه، ص ۳۸.

نه همچون آثار پاره‌ای مدرنیست‌ها، یکسره، تجرید کامل رنگ و...، بلکه تلفیق و آمیزه‌ای است از این دو در مرز تعادل. این تلفیق وفاداری خود را به سرمشق اولیه — طبیعت — بیشتر از راه به کارگیری رنگ‌های ملایم و برگرفته از خود طبیعت نشان می‌دهد. این رنگ‌ها بیشتر عبارتند از:

«قهوه‌ای، اخراپی، خاکی، آجری، نخودی، ارده‌ای، گندمی، یشمی، ماشی، حنایی، خاکستری، دودی، مشکی و... [که] در مقابل این رنگ‌های اکثراً خاموش و نزدیک به هم گاه لکه‌های کوچکی از رنگ‌های تند و پرمایه قد علم می‌کنند: سرخ آتشی، آبی لاجوردی، زرد زرد. این لکه‌ها نقطهٔ مقابل زمینهٔ کار او هستند و آن‌را می‌شکنند. به سان آواز پرنده‌ای که ناگهان سکوت بیابان را می‌شکنند...»^۱

گرچه سپهری در دوره یا دوره‌هایی به «مشق‌های هندسی» نیز روی آورده و دور از طبیعت، خود را یک‌سره در جادوی رنگ و لذت ناشی از تقابل، توازی یا آمیزش سطح‌های هندسی و مربع‌های رنگی رها کرده است؛ اما این دوره کوتاه‌مدت و موقت بوده^۲ و شاید همان «مشق» رنگ^۳ به حساب می‌آمده است، نه نقاشی به معنایی که او می‌پسندید. و اوج کار سپهری در نقاشی را نیز، چنان‌که از کسی چون

۱. همان، صص ۴۱-۴۲.

۲. همان، ص ۴۴ و نیز نگاه کنید به: جواد مجابی، روایت انسانی که جزو طبیعت است. (چاپ‌شده در باغ تتهایی، ص ۲۱۰).

۳. مقایسه کنید با: من همهٔ مشق‌های هندسی‌ام را / روی زمین چیده بودم. (هشت کتاب، ص ۴۱۲).

او انتظار می‌رود، باید در نقطه تلاقی هنرش با طبیعت، به معنای اخص آن، جستجو کرد؛ درخت که یکی از عناصر مهم در شعر او است، در نقاشی‌اش اهمیتی باز هم بیشتر پیدا می‌کند. و بهترین نقاشی‌های او همان نقاشی درخت‌هاست:

«درخت‌های سپهری در فاصله بین سطح و حجم نوسان دارند؛ گاهی سطحی رنگی هستند در ارتباط با رنگ‌مایه‌های متشابه، گاه چون بخشی از تندیس بریده و چسبانده شده به سطح تابلو. این درختان با رنگ‌های زنده، زیر، پر قدرت، چه در سطح یک تابلو و چه در تابلوهای متعدد یک دوره یا ادوار بازگشت، تکرار می‌شوند... موسیقی پراشارتی از زندگی را در مجموعه درخت‌ها می‌یابیم، یک ردیف، یک برش از درخت‌ها که گاه سطح تابلو [یا] بخشی از تابلو را در چشم‌انداز می‌پوشاند، خبر از جنگلی می‌دهد که نمی‌بینیم، اما حضورش در تابلو و در ما تا بی‌نهایت تکرار می‌شود».^۱

خود سپهری نیز در اتاق آبی به این ویژگی اخیر توجه نشان می‌دهد و می‌گوید: «Ma Lin در پرده» پرندگان در شاخه‌های درخت آلو، تکه‌ای از درخت را می‌نمایاند تا تماشاگر درخت را در روان خود تمام کند».^۲ در مجموع می‌توان گفت:

«درخت‌ها... مهم‌ترین کارهای سپهری‌اند و بزرگ‌ترین تجربه نقاش، که توفیقی عام یافته است و از حدود تجارب سرزمینی فراتر می‌رود. اگرچه چند تابلوی آبستره فیگوراتیو او در

۱. جواد مجابی، باغ تهلی، ص ۲۰۹.

۲. اتاق آبی، ص ۵۵.

سال‌های بازپسین، خلوصی عمیق‌تر و مکاشفه‌ای جسورانه‌تر را در فضای نقاشی و دنیای رنگ‌ها نشان می‌دهد.^۱

افزون بر «درخت‌ها»، پاره‌ای چشم‌اندازهای طبیعی مربوط به واحه‌های حاشیه کوير و دره‌ها و تپه‌های دارای شیب ملایم نیز در شمار بهترین و حس‌انگیزترین کارهای نقاش است که عارف و عامی از آن لذت می‌برد. در این گونه کارها طبیعت به شیوه سهل ممتنع، ساده، خودمانی و گزینش شده است. در این شیوه، نه جزئی‌نگری و حالت منحصر به فرد یک چشم‌انداز خاص هست، و نه تجرید کامل و کلی‌نگری‌ای که بتوان آن را به هر چشم‌اندازی در هر کجا تعمیم داد. در این تابلوها نقاش در مرز میان واقعیت و تجرید به تعادلی ظریف رسیده است. این توفیق خود دست‌آورد سال‌ها کار و تجربه مداوم و سلوک عاشقانه با هنر نقاشی است.

گفته‌اند هنرمندان بزرگ در همه آثار خود و از آغاز تا پایان، یک حرف می‌زنند و همیشه آثار آن‌ها می‌توان به یک هسته اصلی رسید. نقاشی سپهری نیز همان شعر او است. شعری رنگین که در سرایش آن به جای قلم و واژه از قلم‌مو و رنگ استفاده شده است. در این ساحت نیز، چون شعر، نقاش با نگاهی روشن‌بین و طبیعت‌ستا، عاشقانه به زمین خیره شده و آنچه از این خیرگی در ژرفاهای وجودش اثر گذاشته، به شیوه خود او روی بوم آمده است.

در سطرهای آغازین صدای پای آب به روشنی انگیزه نقاش، که همان بازآفرینی حس و حال ناشی از خیرگی عاشقانه به زمین و انتقال آن به دیگری است، مورد توجه قرار گرفته است. این انگیزه «تازه کردن دل تنهایی ما» است، یعنی همان «عبور دادن آدم از کوچه باغ‌های حکایات» از راه شعر. هنرمند در مقام نقاش نیز، همچنان که در مقام شاعر، با آفرینش هنری، نخست به نیازی درونی پاسخ می‌دهد و خود را در جریان یک کنش لذت‌بخش و «ناپیدا کرانه»^۱ رها می‌کند، سپس از این رهگذر، سهمی هم به دیگری می‌بخشد. کار او در واقع در مرحله انگیزه و عمل، ساختن قفسی است از رنگ، که در آن آواز شقایق زندانی شده است؛ و از نظر هدف و غایت پر کردن یک خلأ در هستی خود و دادن سهمی هم به دیگری:

پس چه باید بکنم
من که در لخت‌ترین موسم بی‌چه‌چه سال
تشنه زمزمه‌ام؟
بهتر آن است که برخیزم
رنگ را بردارم
روی تنهایی خود نقشه مرغی بکشم.^۲

این نقشه مرغی که نقاش روی تنهایی خود می‌کشد، از جنس همان آواز شقایق است که در درجه اول برای رنگین کردن بوم تنهایی خود کشیده و در درجه دوم برای تازه کردن دل تنهایی ما.

۱. تعبیر از حافظ:

بده گشتی می تا خوش برآیم از این دریای ناپیدا کرانه

۲. هشت کتاب، ص ۳۷۸.

همسانی و توازی شعر و نقاشی را به شیوه‌ای آشکار می‌توان در
کار سپهری دید، او در شعرش از «اجاق شقایق» حرف می‌زند که
روزی در بیابان کاشان شاعر را از سر ما نجات داده است:
(و یک‌بار هم در بیابان کاشان هوا ابر شد
و باران تندی گرفت
و سردم شد، آن وقت در پشت یک سنگ،
اجاق شقایق مرا گرم کرد).^۱

این اجرای شعری، یک «واریاسیون» یا اجرای تصویری نیز دارد و
آن تابلویی است که در مرکز فضای خاکی، خاکستری و قهوه‌ای
سوخته آن، لکه یا لکه‌های قرمزرنگی هست که هم گلبرگ سرخ
شقایق می‌تواند باشد و هم شعله آتش؛ نوعی کاربرد موفق ایهام در
حوزه نقاشی. در صدای پای آب سخن از بوییدن گل در کره‌ای دیگر
به بیان می‌آید:

خبر رفتن موشک به فضا
لمس تنهایی ماه
فکر بوییدن گل در کره‌ای دیگر.^۲

اجرای تصویری این حس یا اندیشه را نیز می‌توان در دو تابلویی
دید که سپهری گویا به سفارش بانک مرکزی ایران کشیده و در هریک
از آن تابلوها انسانی را می‌بینیم که در لباس فضایی، پشت به ما و رو

۱. همان، ص ۳۹۶.

۲. همان، ص ۲۹۰.

به بی‌کرانگی، در فضا شناور است، در حالی که گل یا سیبی را در دست دارد.^۱

در همان دوره درخت‌ها نیز که اوج نقاشی سپهری است و از این نظر به حجم سبز شباهت دارد، تنه‌های درختان را می‌بینیم که بعضاً در تابلوهایی با ابعاد فراتر از معمول کنار هم چیده شده‌اند. در این تابلوها تنه‌های ستبر درختان با آن ابعاد بزرگ، نوعی حس عظمت و حماسه را در بیننده بیدار می‌کنند. حسی که از مشاهده درختان تناور در جنگل یا هر جای دیگر به آدم دست می‌دهد. تعبیر «درختان حماسی» را در سطرهای زیر می‌توان اجرای شعری یا واژگانی این تابلوها دانست:

باید امشب چمدانی را

که به اندازه پیراهن تنهایی من جا دارد، بردارم

و به سمتی بروم

که درختان حماسی پیدا است.^۲

جالب است که این حس حماسی دیدن درخت را در کارهای

آغازین سپهری نیز می‌توان دید:

کنار دره، درخت شکوه پیکر بیدی.

در آسمان شفق‌رنگ

عبور ابر سپیدی.^۳

۱. نگارنده این دو تابلو را در سال ۱۳۶۴ بر دیوار یکی از سالن‌های ساختمان اداره آموزش و مطالعات انسانی بانک مرکزی واقع در تهران، خیابان پاسداران دیده است.

۲. هشت کتاب، صص ۳۹۲-۳۹۳. ۳. همان، صص ۴۱-۴۲.

این درخت «شکوه پیکر» نیز از همان جنس «درختان حماسی» است.

سپهری نه فقط از نظر حس و حال به طبیعت نزدیک شده است، بلکه از نظر فرم و شیوه کار نیز، هم در شعر و هم در نقاشی به این توفیق رسیده و گویی شگرد اصلی طبیعت را که عبارت است از عرضه رازآمیزترین پیچیدگی در پیکره ساده ترین سادگی، دریافته و به کار بسته است. این پارادوکس خیره کننده حیات و طبیعت را در حوزه هنر می توان همان شیوه «سهل ممتنع» دانست:

«[سپهری] با قلمش رنگ ها را با راحتی و سادگی تمام بر روی بوم مالیده است، گلی، سبزه ای، تپه خاکی، میوه ای، سیبی، نهالی، کلبه ای، درختی و منظره ای را با تمام حال و هوایش نشان داده است. ریتم درختان کهن را با پوسته سوخته و درواقع با پوسته پخته قهوه ای رنگی، آنچنان ساده نقاشی کرده است که گویی با قلم مو چند حرکت از پایین به بالا یا از بالا به پایین روی بوم کشیده است... اما در همان چند حرکت قلم مو درخت ها [را] کاملاً جالفتاده و خوب ساخته است. حتی ترکیبگی پوسته آن ها [را] نیز مشخص و نمایان کرده است. به خوبی جریان هوا در لابه لای تنه ها و شاخه ها حس می شود... او با چند حرکت ساده قلم مو رنگ های سبزی را بر تابلو کشیده است که نه تنها سبزه های کنار جوی را با سادگی اما با پختگی می نمایند، بلکه آب روان میان آن ها را هم حس می کنی و گویی شرشر آن را هم می شنوی. سپهری انگار شرشر آب را هم بدون آن که ببینی نقاشی کرده است»^۱.

۱. مرتضی معین، سپهری یک نقطه عطف، (چاپ شده در باغ تتهای، ص ۲۰۶).

پیداست که رسیدن به این مرحله از توانایی چه مایه کار، تجربه و سلوک عاشقانه با هنر و طبیعت را پشتوانه خود دارد. تجربه و سلوکی بارگرفته از نبوغ و نوآوری.

سپهری در نقاشی نیز، همچون شعر، از «شهرهایی که خاک سیاشان چراگاه جرثقیل است» می ترسد. او در گریز از «عصر معراج پولاد» می خواهد مثل یک در به روی «هبوط گلابی» باز شود و درچه‌ای هم به روی ما باز کند. به همین جهت چنان که به درستی گفته‌اند - با احساسی که در آن چیزی از میراث رمانتیسیست‌های اروپایی هست^۱، دوست دار بازگشت به بدویت و سادگی است. صورت تاریخی و فراسرزمینی این گریز و بازگشت را می توان در توجه ویژه او به شرق شور و احساس - در برابر غرب تعقل و تکنیک - دید. این توجه حتی گاه تا سرحد افراط پیش می رود و به نوعی تعصب غرب ستیزانه منجر می شود. گویی هر چه در هنر شرق هست همه عصمت، ارزش و نیکی مطلق است و هر چه در هنر غرب، درخور چون و چرا و اما و اگر. این دید که سابقه آن را در تفکر سپهری دست کم تا مقدمه چاپ نخست «آوار آفتاب» می توان به عقب برد، در «گفتگو با استاد» - بخشی از اتاق آبی - که گویا از آخرین نوشته‌های او است، به اوج می رسد. از این نظر سپهری با آل احمد نوعی وجه اشتراک پیدا می کند. گویی هر دوی این ها با نوعی لجاجت

۱. داریوش آشوری، پیامی در راه، ص ۲۶. و نیز: صالح حسینی، نیلوفر خاموش، انتشارات نیلوفر، تهران، ۱۳۷۱، صص ۱۰-۱۸.

معصومانه و حق به جانب در برابر تبختر و تفرعن غرب قد علم می‌کنند و به دفاع از تمدن‌های مجروح شرق و حیثیت کم‌رنگ‌شده آن می‌پردازند. چیزی که بیش از تعقل از احساس سرچشمه می‌گیرد و در جای خود شاید لازم هم بوده است. اما امروزه دیگر تا حد زیادی کهنه و ازمدافتاده به نظر می‌رسد.

صورت فردی و سرزمینی چنین احساسی را نیز می‌توان در گریز سپهری از تهران، و انس و بازگشت او به کاشان و روستاها و واحه‌های حاشیه کویر دید، به عبارتی:

«سپهری، نقاش "شهر بزرگ" نیست، طبیعت را، خانه‌های گلین را و دیوارهای کاه‌گلی را می‌ستاید و عزلت‌جویانه از جدال با جهان مغشوش پیرامون سر باز می‌زند... بهترین مثال گریز سپهری از پیچیدگی به سادگی و آرامش، آن‌زمانی بود که سراسیمه از نیویورک به تهران و بلافاصله به کاشان گریخت و تنها در آن‌جا بود که آرام گرفت... و هنوز هم گرفته است»^۱.

به طرز گفته‌اند شاعران سپهری را نقاشی می‌دانستند که گاه وارد حوزه شعر می‌شود و پا توی کفش ایشان می‌کند، و نقاشان هم او را شاعری به حساب می‌آورند که نقاشی نیز می‌کند! گویی حضور او در هر حوزه جا را برای بعضی مدعیان تنگ می‌کرد. اما در این میان یک استثنای درخشان هم وجود داشت که روی تمام قاعده را می‌پوشاند، و آن فروغ فرخزاد بود. او که «با تمام افق‌های باز نسبت داشت» و بارها

۱. آیدین آغداشلو، گریزان از جدال با جهانی مغشوش. (باغ تهلی، ص ۲۱۷).

دیده شده بود که «با چه قدر سبد، برای چیدن یک خوشهٔ بشارت»^۱ می‌رود، این بار هم در برابر نه یک خوشه، بلکه باغ سرشار از میوه‌ها و تجارب رنگین شعر سپهری نه تنها احساس تنگی جا نمی‌کرد بلکه شیفته‌وار می‌گفت:

«سپهری با همه فرق دارد. دنیای فکری و حسی او برای من جالب‌ترین دنیاهاست. او از شهر و زمان، و مردم خاصی صحبت نمی‌کند، او از انسان و زندگی حرف می‌زند. و به همین دلیل وسیع است. در زمینهٔ وزن راه خودش را پیدا کرده. اگر تمام نیروهایش را فقط صرف شعر می‌کرد، آن وقت می‌دیدید که به کجاها خواهد رسید».^۲

مشکل منتقدان (ابر انکار)

در ایران کم‌تر شاعر یا هنرمندی به اندازهٔ سپهری و شعر او هدف نکته‌گیری‌ها، شماتت‌ها، طعن و تسخرها، و سوء تفاهم‌های منتقدان قرار گرفته است. این در حالی است که او نیز همچون نیما می‌دانست: «چیزهایی که قابل تحسین و توجه عموم واقع می‌شوند، اغلب این طور اتفاق افتاده است که روز قبل بالعموم آن‌ها را رد و تکذیب کرده‌اند».^۳ و به همین سبب نیز بی‌اعتنا به این همه، حرف خود را دنبال گرفت و کار خود را به سامان رساند.

خلاصه و فشردهٔ همهٔ این نکته‌گیری‌ها، آن است که با معیارهای

۱. هشت کتاب، صص ۳۹۹-۴۰۰. ۲. در غروی ابدی، ص ۱۹۱.

۳. نیما یوشیج، ارزش احساسات و پنج مقاله در شعر و نمایش، انتشارات گوتبرگ، تهران، بهار ۱۳۵۵، ص ۱۰۱.

منتقدان، شعر سپهری اولاً از نظر صورت، فاقد ساختار منسجم (structure)، بافت اندام‌واره (organic) یا «شکل ذهنی»^۱ است. و درواقع از «همدردی با انسان» تهی است و گویی نامالایمات و ناهنجاری‌های جامعه، کوچک‌ترین اثری بر دنیای ذهنی و آفرینش هنری او ندارد. به گونه‌ای که او در این سرسام هولناک کشمکش‌ها و برخوردها و نابسامانی‌ها، در واحه‌ای از «چینی نازک تنهایی» در «برج عاج تقدس و صفا» و «جزیره متروک استحاله و اشراق»^۲ فقط با دنیای درونی خود سرگرم است. و این از یک هنرمند پذیرفتنی نیست.

درباره نکته نخست، یعنی نابرخورداری شعر سپهری از ساختار منسجم، که یک ایراد شکلی است، می‌توان گفت معیارهای نقد ادبی، عموماً برآیند و محصول انباشت داده‌های آثار هنری پیشین است. منتقد معمولاً از همسانی‌ها و محورهای مشترک آن آثار پاره‌ای «قانون‌واره» را را منتزع و استخراج می‌کند و براساس این قانون‌واره‌ها به سنجش و ارزیابی سایر آثار می‌پردازد. این کار در حد خود هم راه‌گشا است و هم تا حدودی ناگزیر. اما مشکل از آن‌جا آغاز می‌شود که این قانون‌واره‌ها به مرور زمان سر از حوزه مفاهیم «مطلق» درمی‌آورند و به دور از هرگونه فروتنی و انعطاف، ارتباط خود را با جریان زندگی‌بخش «نسبیت» قطع می‌کنند. در چنین حالتی هرگونه دست‌آورد نو می‌باید نخست با آن معیار کهن سنجیده شود، و چنانچه

۱. تعبیر از رضا پراهنی، نگاه کنید به: طلا در مس، کتاب زمان، تهران، ۱۳۵۸، ص ۳۵ و

۲. همان، ص ۵۱۲.

به هر علت در آن چهارچوب نگنجید، می‌توان و باید آن را رد و انکار کرد. در حالی که چه بسا «مطلق»‌ها که مرور زمان آنها را وارد حوزه نسبیت کرده و از اریکه جزمیت به زیر کشیده است امروزه حتی در قلمرو دانش محض (science) نیز به سختی می‌توان سخن از جزمیت قوانین گفت. گویی اکنون هر نظریه و نگرشی سعی دارد با شناور شدن در سیاله‌ای از «عدم قطعیت» خود را از کهنگی مصون نگه دارد. و پابه پای پیشرفت‌های آینده همچنان تازه بماند. در چنین وضعیتی نمی‌توان در حوزه نقد - به عنوان زیرمجموعه‌ای از علوم انسانی - سخن از «مطلق» گفت و براساس معیارهای برگرفته از آثار هنری دیروز، برای آفرینش‌های امروز و فردا شکل، بستر و ماهیت تعیین و تجویز کرد. در حوزه هنر با آن گستره فراگیر و نامتعیّن که در آن آثار و اشکال هنری می‌توانند به تعداد آفرینندگان خود، تنوع و تکثر داشته باشند، اعتقاد به یکسان‌نگری و یکسان‌خواهی نوعی نقض غرض و محدود کردن چیزی است که در ذات خود می‌خواهد نفی‌کننده هر محدودیتی باشد. در چنین گستره‌ای باید به راستی باور کرد که هر هنرمند بزرگی قواعد خود را می‌سازد و هیچ قانونی نمی‌تواند این آزادی را محدود کند، مگر قضاوت کلی و ناخودآگاه جمعی مخاطبان در یک دوره بلندمدت. اینک می‌توان هم‌صدا با منتقدی که ذهن خود را از سیطره جزمیت‌ها آزاد کرده است پرسید:

«آیا ذات شعر، یعنی آنچه شعر با آن شعر می‌شود و بی آن شعر نیست، همان چیزی است که در اصطلاح جدید به "شکل" تعبیر می‌شود یا چیز دیگری است که می‌تواند از این شکل مستقل و مستغنی باشد؟»

و سپس پاسخ داد:

«شعر یا لااقل نوعی از شعر، ورزش با کلمات و ساختن اشکال گوناگون از آن‌ها نیست. بلکه شعر نوعی برداشت، نوعی طرز برخورد است. ممکن است شاعر در بیان این برداشت یا طرز برخورد، مجال ورزفتن با کلمات را نیابد، یا اصولاً استعداد این کار را نداشته باشد. این امر به حیثیت او به عنوان شاعر لطمه‌ای نمی‌زند، مشکل آن است که شاعر نتواند در برخورد با جهان گفتگویی را شروع کند، زیرا که در آن صورت اصولاً شعری پدید نمی‌آید تا بتوان از کیفیت بیان آن سخن گفت»^۱.

سپهری از همان هنرمندانی است که خود قواعد خود را می‌سازند. شعر او فاقد ساختار به آن معنایی است که منتقدان در ذهن دارند. خود او نیز بدین نکته آگاهی دارد و کوششی هم برای رفع این کاستی نمی‌کند. چرا که اصولاً این را کاستی نمی‌داند. او خود می‌گوید:

«روی هم، در هنر مغرب‌زمین، تلفیق (composition)^۲ سخت مورد نظر است. و این تلفیق، عقلی است. دست‌کم از رنسانس بدین‌سو، تلفیق عقلی سرشت شاعرانه شاگال را خواهان خود کرده است. به‌دیده او، منطق تابلو پیش از هر چیز باید صوری باشد (picturale)، نیاز تلفیق وی را وامی‌دارد تا کله زنی را از تن جدا کند (جنایتی که هیچ هنرور شرقی نکرد): «برای من یک پرده رویه‌ای است پوشیده از اشیایی که به‌نظمی معین صورت

۱. نجف دریابندری، نقل از تاریخ تحلیلی شعر نو، ج ۳، صص ۷۰-۷۱.

۲. تلفیق یا کمپوزیسیون در قلمرو نقاشی همان حکم ساختار یا بافت اندام‌واره در شعر را دارد.

بسته‌اند. از برای مثال، زن بی‌سری که با سطلی شیر در یکی از پرده‌های سال‌های ۱۹۱۱-۱۹۱۰ من نقش است، اگر من به فکر افتاده‌ام که سرش را از تن جدا کنم، بدان سبب بوده است که درست در همان مکان به فضایی خالی نیاز داشته‌ام...» تلفیق عقلی مخاطبی در روبرو دارد. به هنگامی که هنرمند دست به کار تلفیق است، حضور تماشاگر را در پس سر احساس می‌کند. به گونه‌ای می‌سازد که نگاه تماشاگر بتواند در مسیری ارادی و ارگانیسم به راه افتد. از آن‌جا که باید بیاغازد. در آن‌جا که باید درنگ بیشتر کند. از فضایی که باید بپرهیزد...^۱

لحن سخن و بیان سپهری در این سطرها نشان‌دهنده آن است که خود به چنین شیوه‌ای باور ندارد و طبعاً در هنر خود نیز پایبند آن نخواهد ماند. شعر او، یا دست‌کم بخش عمده شعر او، از دهه‌های سی و چهل تاکنون با معیارهای منتقدان در تعارض بوده و آن معیارها به این مسافر غریب جواز ورود به قلمرو شعر را نداده و او را پشت سیم‌های خاردار مرزبندی‌های خود نگاه داشته‌اند. در حالی که طی همین سال‌ها رویکرد عمومی جامعه شعرخوان به سپهری و شعر او گسترشی کم‌نظیر داشته است. و این پدیده یک تب تند و زودگذر نیز نبوده و نیست. همین نکته کافی است تا منتقد واقع‌بین را به بازبینی معیارها و ذهنیت خود وادارد. و به او یادآوری کند که دوران دیکتاتوری نه فقط در عرصه سیاست بلکه در حوزه هنر و نقد نیز به پایان خودش نزدیک شده است.

گذشته از این، امروزه می‌بینیم منتقدی که در دههٔ چهل شعر سپهری را به دلیل نداشتن «شکل ذهنی» و نیز پایبند نماندن به چیزی بیرون از خود شعر و اتکای صرف به شعریت خود، به چون و چرا می‌کشید، اینک خود از آن باورها عدول کرده و به چیزی کمتر از «ایستادن شعر روی پای شعریت خود» رضایت نمی‌دهد.^۱ این نکته تأییدی است بر بینش وسیع‌تر سپهری و درستی درک او از مقولهٔ هنر. دربارهٔ إشکال دوم یعنی «بی‌تعهدی» شعر سپهری نیز می‌توان گفت بزرگ‌ترین معضل در اینجا، عارضهٔ عمومی روشنفکری و آفرینش هنری در سرزمین‌هایی است که به جهات گوناگون با عناوینی چون «جهان سوم»، «جوامع پیرامونی»، «سرزمین‌های توسعه‌نیافته» و... از آن‌ها نام برده می‌شود. این معضل همان عقب‌افتادگی از میانگین رشد جهانی است در ابعاد گوناگون آن. در این کشورها ناهنجاری اجتماعی در چهره‌های مختلف اقتصادی، سیاسی، فرهنگی و... سد راه اعتلای انسانی می‌شود، و طبعاً از میان برداشتن این ناهنجاری، مبرم‌ترین وظیفهٔ روشنفکران و نخبگان به حساب می‌آید. هنرمند که خود عضوی است از این گروه نخبگان، در چنین موقعیتی، ناخواسته در یک وضعیت دوگانه و برزخ دچار می‌شود. برزخی که در آن:

جان گشاید سوی بالا بال‌ها
در زده تن در زمین چنگال‌ها^۲

۱. رضا براهنی، خطاب به پروانه‌ها و چرا دیگر شاعر نیمایی نیستم.

۲. مثنوی مولوی.

او از یک سو می‌خواهد با هنر خود در فضایی فراتر از زمین موقعیت همچون کبوتری به پرواز درآید و به تعبیر حافظ «معلق زند و جلوه کند». در حالی که از سوی دیگر وابستگی به این موقعیت پیوسته هشدار می‌دهد «ای کبوتر نگران باش که شاهین آمد».^۱ این درگیری و کشمکش مدام او را از آفرینش ناب هنری باز می‌دارد. و بدین سان بخش اعظم توش و توان او به ناگزیر در مسیری به هدر می‌رود که مسیر حقیقی او و هنر او نیست. گرچه تلاش و مبارزه برای بهتر کردن اوضاع اجتماعی و ایجاد شرایط مناسب‌تر، در نفس خود، کاری شریف و ارجمند است و شاید از هر کنش انسانی دیگر نیز والاتر، اما حقیقت آن است که این تلاش و مبارزه با «هنر» به معنای ویژه آن ترادف و نسبت مستقیم و «این‌همانی» ندارد. به عبارت دیگر نمی‌توان مفهوم «مبارزه اجتماعی» و «آفرینش هنری» را یکی گرفت و حتی نمی‌توان میان این دو همواره رابطه گسست‌ناپذیر و لازم و ملزومی را پیدا کرد. مبارزه اجتماعی، بیشتر یک کارکرد جمعی، عینی و کاربردی است. در حالی که هنر عموماً گستره تجلی فردیت است و درون‌گرایی و کشف و شهودهای ناب‌تر.

خلط مفهوم «هنرمند» و «مصلح اجتماعی» و یکی انگاشتن این دو، از عارضه‌های زندگی در «جوامع پیرامونی» است. در چنین جامعه‌ای همه چیز از دریچه سیاست و مبارزه اجتماعی دیده می‌شود. در این جامعه ذهن انسان‌ها — از جمله مخاطبان و منتقدان هنر —

۱. در هوا چند معلق زنی و جلوه کنی ای کبوتر نگران باش که شاهین آمد

به شیوه‌ای شرطی شده، هرگونه کارکرد اندیشه و احساس انسانی را از پشت عینک سیاست و اجتماع می‌بیند. این انحراف — به رغم ناگزیری و عصمت انسانی اش — به هر حال انحراف است. هنرمند در اینجا گرفتار یک مشکل دوگانه است: هم اندیشه و احساس خود او اسیر و درگیر موقعیتی است که برکندن از آن دشوار به نظر می‌رسد، و هم چنانچه به هر دلیل توفیق این برکندن و رهایی را پیدا کرد، مدام در معرض پرسش دیگران است. پرسشی از این دست که چرا و چه گونه به خود این حق را داده است که فارغ از موقعیت مسلط، و بی‌اعتنا به سرنوشت جمع، زمینه را برای تجلی فردیت خود فراهم کند؟

سپهری دقیقاً چنین مشکلی داشت. او در شمار اندک نخبگانی بود که به سبب پاره‌ای ویژگی‌های شخصیتی و انضباط و انزوایی کم‌یاب، خود را از چنبره محدودکننده موقعیت رها نیده بود. و در این رهایی برای آفرینش‌های هنری، چنان‌که خود می‌خواست، گستره‌ای فراخ فراهم کرده بود. اما پیوسته در معرض آن پرسش بود؛ پرسشی که هنوز کمابیش تکرار می‌شود.

در توضیح این نکته که چرا شعر سپهری به گفته منتقدان از بیان درد و رنج انسانی تهی است، نیز باید گفت او در شمار کسانی است که مرحله رنج را پشت سر گذاشته و به «فراسوی نیک و بد» رسیده است.^۱ در این گستره او با وسعت نظری انسانی، گویی دوره متوقع بودن از

۱. نیز نگاه کنید به: حسین معصومی همدانی، پیامی در راه، صص ۹۴-۹۵.

هستی را از سر گذرانده و به گونه‌ای ضمنی پذیرفته است که در این جهان، نخست باید «اصالت رنج» را گردن نهاد و اصل را بر غلبه ناملايمات گذاشت. و از آن حالت رمانتيک طلب کارانه از هستی عدول کرد. وقتی چنین اصلی پذیرفته شد، آن وقت است که می توان موهبت ها را دریافت و نیمه پر لیوان را دید. اصلی ترین عنصر و آموزه‌ای که سپهری را به «بودا» پیوند می زند، همین طرز تلقی از هستی است. بقیه خود تابعی است از آن. این طرز تلقی در امثال «هدایت» نیست، گرچه در خیام هست. اما تفاوت در این است که خیام در شعر خود معمولاً این رنج را، اول به رخ جهان و هستی می کشد و سپس نتیجه را که توصیه به نادیده گرفتن و زیر پا گذاشتن آن است، ابلاغ می کند. در حالی که بودا و سپهری همچون «پیر» حافظ گویی یک بار برای همیشه مشکل را حل کرده اند و از آن پس پیوسته بزرگوارانه از کنار موضوع می گذرند و با لبخندی از پذیرش و تسلیم رندانه زمزمه می کنند: «خطا بر قلم صنع نرفت».

در نهایت می توان گفت آنچه سپهری در کار آفرینش آن است، به ذات هنر نزدیک تر است تا آن چیزهایی که بیشتر به درد مبارزه اجتماعی می خورد و می توان از آن ابزاری ساخت مقطعی برای مبارزه. اما ما که در پیرامون او همچنان گرفتار موقعیت مانده ایم و معصومانه و به شیوه ای رقتبار، خشم و خروش های خود و همگان را کاربرد می تر و نزدیک تر به طرز تلقی خود از هنر می دانیم، طبعاً در برخورد نخست زبان او را نمی فهمیم. و در رویارویی با او دچار سوء تفاهم می شویم و

با تن تبار به مهتاب شعرش بد می‌گوییم. همچون آن قهرمان داستان
مثنوی که در بازار عطر فروشان از هوش رفت!

اما همه سوء تفاهم‌ها در برخورد با شعر سپهری، فقط به آن دو
اشکال صوری و معنایی منحصر نمی‌شود، بلکه پاره‌ای از بدفهمی‌ها
نیز به علت‌های دیگر برمی‌گردد. در این عرصه، مشکل دیگر نه در آن
نقد فرمالیستی ناظر بر شکل شعر سپهری است، و نه در آن قضاوت
ارزشی تعهد طلب. در اینجا دیگر شعر سپهری با منکران و چون و
چراکنندگان روبرو نیست. بلکه مشکل از ناحیه کسانی پیدا می‌شود که
حتی در شمار شیفتگان و تحسین‌کنندگان او هستند. اینان نیز با وجود
تلاش صادقانه و گاه ارجمندشان در نقد شعر سپهری، به دلیل «نگرش
ابزاری به شعر» و نیز «نمادگرایی مفرط»، که یکی دیگر از عارضه‌های
جوامع پیرامونی و استبدادزده است، غالباً در برخورد با شعر او مشکل
پیدا می‌کنند. این مشکل گاه به سطح جامعه شعرخوان نیز تعمیم داده
می‌شود که به سهم خود نوعی گل‌آلود کردن شعر زلال سپهری است.
در نگرش ابزاری، شعر — و اساساً هنر — نه قائم به ذات و
«خودغایت»، بلکه بیشتر ابزاری پنداشته می‌شود در خدمت چیزی
بیرون از خود. مثلاً بیان یک دستگاه فکری، داستان رمزی، پی‌ریزی
نوعی ایدئولوژی و... این بینش، همراه با نمادگرایی، پشت هر واژه
یا جمله دنبال چیزی جز خود مفهوم آن واژه یا جمله می‌گردد.^۱ در

۱. ناگفته پیداست که این عارضه را نمی‌توان با مباحث عمیق هرمنوتیک یکی گرفت و
توجیه کرد. آن مباحث در ساحتی دیگر ارزش ویژه خود را دارند.

چنین بینشی، صدای پای آب نه یک دست افشانی خیره‌کننده و سرشار از حس و حال در عینیت اشیاء و گستره مفاهیم، نه بازسازی نوستالژیک گذشته، شاعر و بیان ذوقیات و دریافت‌های متعالی او از زندگی و شریک کردن مخاطب در آن، بلکه صرفاً «بیان استعاری حقایق اسطوره‌ای» است که «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»^۱ در چنین نگرشی «از روی پلک شب» نه به اعتبار نقاشی خیره‌کننده یک موقعیت شبانه از راه جادوی واژه‌ها و سرایت حس و حال شاعر در چنین شبی به مخاطب، بلکه تنها از راه پیوند دادن «ساقه سبز پیام» به «نیلوفر» و رسیدن به مفهوم «مادر» از طریق پیوندی فرضی میان این شعر و شعری از فروغ فرخزاد، و دست یافتن به مفهوم «مادر نوعی» و سایر قضایا است که معنی پیدا می‌کند.^۲ در غیر این صورت گویی ارزش ویژه‌ای ندارد. با این بینش «فوران گل حسرت از خاک / ریزش تاک جوان از دیوار / بارش شبنم روی پل خواب / پرش شادی از خندق مرگ / و... چند مصراع مبهم است که معنی صریحی را منتقل نمی‌کند».^۳

عیب نخست این بینش همان توقع «معنی صریح» است از شعر، معنایی بیرون از خود مصراع‌ها. در حالی که شاعر در این مصراع‌ها در پی گفتن چیز پیچیده‌ای نیست. جز آنچه در همنشینی این کلمات

۱. نیلوفر خاموش، ص ۵۶. ۲. همان، صص ۶۵-۶۷.

۳. سیروس شمیسا، نگاهی به سپهری، ص ۶۷.

منطقاً و عرفاً ناهمنشین شکل می‌گیرد و به هستی اضافه می‌شود: «فوران» واژه‌ای است مربوط به حوزه سیالات که در ذات خود سرعت و جوششی انفجاری دارد. این واژه با «گل حسرت» - که نوعی گل است که اواخر اسفند و پیش از گل‌های دیگر می‌روید - منطقاً نسبتی ندارد. گل رویدنی است. اما شاعر با یک مبالغه زیبا این رویش را که توأم با شکافتن مقاومت‌ناپذیر پوسته خاک است، به هیأت فوران می‌بیند. فوران در اینجا یعنی نهایت اغراق در سرعت رویش، یعنی آخر رویش! این یک آفرینش تازه است. از سویی نیز با نگاهی خیامی رویدن گل حسرت از خاک، نه فقط رویش یک گل، بلکه جوانه زدن همه «حسرت» های نهفته در زمین نیز می‌تواند باشد، که از غایت فراوانی فوران می‌کنند، این مصرع کوتاه همه این‌ها را در خود دارد. «ریزش» نیز باز بیشتر به حوزه واژگانی سیالات مثلاً آب تعلق دارد. و وقتی به فعل تاک که آویزان شدن از روی دیوار است، نسبت داده می‌شود، این یک اغراق زیبا، تصویری و شاعرانه است؛ گویی تاک جوان با آن سرزندگی و سرعت رشد و رویشی که دارد، همچون آبشاری سبز از روی دیوار فرو می‌ریزد. و از همه زیباتر «پرش شادی از خندق مرگ». مرگ (به مثابه پایان همه چیز در عرف زندگان) به هیأت خندقی تصویر شده که پریدن از آن و درواقع از میان برداشتنش محال است. به تعبیر فروغ «گور» دهان سرد مکنده‌ای است که همه راه‌های پیچاپیچ عاقبت بدان ختم می‌شود. اما در پاره‌ای آنات شاعر، شادی او چندان بزرگ و باشکوه و مهارناپذیر است که

می‌تواند به آسانی از روی این خندق مخوف بپرد و آن‌را زیر پا بگذارد و در چنین لحظه‌هایی مرگ نیز جلودار شور شگرف و شکوه‌مند شاعر نیست. جز این از شعر چه می‌خواهیم؟ و دیگر دنبال کدام معنا می‌گردیم؟

نگاه ابرازنگر و نمادگرا، برخلاف توصیه راه‌گشا و روشن شاعر در صدای پای آب - که جان کلام در همه زندگی هنری او است - به جای شناور شدن در افسون گل سرخ، سرسختانه در پی رمزگشایی از جعبه سیاه شعر است. کاری که به سرانجامی هم نخواهد رسید. در چنین بینشی منتقد در شعر به چشم چیزی پیش‌اندیشیده، عقلانی و حمالة الحطب معنا می‌نگرد. در حالی که شعر، بیشتر محصول جذبه، زیبای آفرینشی انسانی است. آفرینشی که در جریان خلاقیت شاعر، ماهیت و هویت خود را پیدا کرده و پیش‌اندیشیده نبوده است. شعر دعوتی است از عالم و آدم برای تماشای کشف و شهودهای ذهنی شاعر، کشف و شهودهایی از جنس:

هر دم از روی تو نقشی زنده‌ام راه خیال
با که گویم که در این پرده چها می‌بینم^۱

در بینش معناخواهانه و «شعرایزار» فقط زیبا بودن کافی نیست، حتی اگر این زیبایی به مرز اعجاب برسد نیز باز منتقد منتظر چیز دیگری است^۲ و می‌پرسد «خوب، فایده‌اش چیست؟» در اینجا می‌توان

۱. حافظ.

۲. نیلوفر خاموش، صص ۵۶-۵۷.

هم صدا با «توفیل گوتیه» پاسخ داد: «زیبایی! آیا همین کافی نیست! مثل گل‌ها، مثل عطرها، مثل پرندگان، مثل همه چیزهایی که بشر نمی‌تواند به میل خود تغییر دهد و ضایع کند».^۱ در چنین بینشی حتماً باید برای «وسعت بی‌واژه» یک مابه‌ازای رمزی پیدا کرد تا شعر ابزاری شود در خدمت یک معنای پیش‌اندیشیده و عقلانی. دیگر کاری به این نباید داشت که خود تعبیر «وسعت بی‌واژه» به اندازه کافی زیبا و خیره‌کننده است و بیان‌کننده مرتبه، حالت یا جایی که هیچ واژه‌ای را یارای توصیف آن نیست؛ همان فراسویی که در شعر نشانی هست و در نهایت همچون راز حیات از رؤیت شدن تن می‌زند و از دسترس دور می‌شود. در اینجا باید «وسعت بی‌واژه» مثلاً «آسمان» معنی شود، آسمان هم که نام دیگرش «سپهر» است. این را می‌توان به نام خانوادگی شاعر پیوند زد، از نام خانوادگی به نام کوچک سهراب رسید، از این نام به «سهراب شاهنامه» راه پیدا کرد، و این هزارتوی سرگیجه‌آور را همچنان ادامه داد تا سر از «قاف» و «سیمرغ» درآورد.^۲ غافل از این‌که این‌گونه تصنعی کردن شعر سپهری و نهادن بار دانش بر دوش پرستویی آن، درواقع از نفس انداختن شعر و پیش‌اندیشیده کردن آن است، که در فرهنگ ذوقی سپهری عنصری است منفی. خود او درباره «کاندینسکی» - نقاش روسی - می‌گوید:

«کاندینسکی از "عوامل عقلی" یاری می‌جوید، هرگز عقل و اراده و آگاهی را پس نمی‌زند، وی دانا و نظریه‌ساز است.

۱. مکب‌های ادبی، رضا سید حسینی، انتشارات نهل، انتشارات نگار، تهران، ۱۳۶۶.

ص ۲۵۳. ۲. نیلوفر خاموش، صص ۴۹-۵۰.

می‌خواهد [در کارش] هنرمند و هنرشناس و دانشمند دست
به دست یکدیگر دهند. در کار آفرینش به تعادل میان کشف و
شهود چشم دارد. در نقاشی وی پای تلفیق عقلی به میان است،
پس دستخوش دستکاری است. و از روانی دور است و
پیش‌اندیشیده است...^۱



غوغایی که متقدان و منکران در اطراف شعر سپهری به راه انداخته
بودند، در ذات خود نوعی اعتراف به بزرگی او و اهمیت کارش بود، و
هست. گویی اینان خود نیز در ژرفای جان خویش به آنچه می‌گفتند
باور نداشتند. به همین منظور برای اثبات حرف‌های خود پیوسته از
بزرگان مایه می‌گذاشتند و هنوز هم می‌گذارند. به تعبیری در یک
«آلاکلنگ ادبی»^۲ برای سبک‌تر کردن کفه سپهری مدام در طرف دیگر
وزنه‌های بزرگ می‌گذاشتند و این روند همچنان ادامه دارد. روندی که
در آن از حلاج و عین‌القضات و عطار و مولوی و حافظ گرفته تا نیما و
فروغ و شاملو همه در یک طرف گذاشته می‌شوند تا طرف سپهری
هر چه سبک‌تر شود.

بی‌دلیل نبود که سپهری، با وجود آن حوصله وسیع و استعداد
کم‌نظیر برای شماتت شنیدن و ساکت ماندن، گاه به مصداق «تِلْكَ
شِقْشِقَةُ هَذَرَتٍ»^۳ در اشاره‌ای کوتاه - ضمن نامه‌ای دوستانه - یا در
سطرهایی از یک کتاب از «روشنفکران بد»^۴ سخن می‌گفت و از

۱. اتاق آبی، ص ۵۴.

۲. تعبیر از داریوش مهرجویی، گفتار فیلم پری.

۳. «این زبانه [ی اعتراضی] بود که برآمد و فرونشست». نهج البلاغه، خطبه ۳.

۴. سهراب سپهری، شاعر - نقاش، ص ۱۶.

«منتقد» که مغزش به نظر او بهترین مشبه به بود برای نشان دادن درهم‌ریختگی و پریشانی مطالب کتاب درسی دوران کودکی.^۱ با این همه او در برابر آن همه «ابرانکار»^۲ که اینان، با حسن نیت تمام، به دوش می‌آوردند تا افق رسالت زیباشناسانه او را تیره کنند - و این انکار، گاه تنگ‌نظرانه تا مرز حسادت و لجاجت هم پیش می‌رفت - بزرگوارانه در خلوتی مسیحایی، گویی با خود زمزمه می‌کرد: «خدایا برایشان مگیر!»

شعر انسانی و نجیب سپهری اینک از آن معركة نفس گیر، سرفراز و پاکباز بیرون آمده و به دلیل نزدیکی اش به جوهره و ژرفاهای وجودی انسان، با مخاطبان خود پیوندی استوار برقرار کرده است. خشم و هیاهوها همچون کف فروکش کرده و این جریان صافی اینک در بستری پایدار و مطمئن جاری است. درواقع بازی به نفع او تمام شده و این منتقد است که اندک‌اندک کنار می‌رود تا او بگذرد.

۱. اتاق آبی، صص ۳۰-۳۱.

۲. سر هر کوه رسولی دیدند / ابر انکار به دوش آوردند.... هشت کتاب، صص

۳۷۵-۳۷۶.

واپسین سخن

سپهری به گونه‌ای خلاف جریان مسلط بر اندیشه و هنر دوره خود شنا می‌کرد. او در عصر درک نصفه-نیمه پوزیتیویسم اگوست کنتی^۱ در اندیشه روشنفکری ایران - که تا حدودی لازم هم بود - و فضای ژدانفی^۲ حاکم بر بخش وسیعی از اندیشه روشنفکری ما، نه توان آن را داشت که آشکارا در برابر این موقعیت موضع‌گیری کند و نه چنین رسالتی برای خود می‌شناخت؛ تنها می‌توانست خود را تا حد لازم و ممکن از عارضه فراگیر آن برکنار نگاه دارد. البته در این برکنار ماندن، چنان‌که پیش‌تر نیز گفته شد، چندان به حال خود نیز رها نمی‌شد و معمولاً در معرض پرسش قرار می‌گرفت. پرسش از این‌که موضع او در این میان چیست و در کارش چه بازتابی از اوضاع اجتماعی هست و این بازتاب چه تأثیر متقابلی در بهبود این اوضاع خواهد داشت؟ سپهری به لحاظ مشرب ذوقی و آبشخور اندیشگی، به جریان اشراقی و عارفانه وابستگی داشت. جریانی که نمایندگان برجسته

۱. اگوست کنت، (۱۸۵۷-۱۷۹۸)، فیلسوف و ریاضی‌دان فرانسوی و چهره صاحب‌نام مکتب فلسفی اثباتی (پوزیتیویسم).
۲. ژدانف، کمیسار فرهنگی استالین.

سنت فلسفی‌اش در ایران سهروردی و صدرالدین شیرازی است و چهره‌های درخشان عرفانی آن امثال بایزید بسطامی، روزبهان شیرازی، ابوالحسن خرقانی و ابوسعید ابی‌الخیر، و قله‌های ادب عارفانه‌اش کسانی همچون عطار، مولوی و حافظ. این جریان تاریخی در نزد سپهری با آموزه‌های مکاتب هندی و سنن عرفانی شرق دور همچون بودیسم، تائوئیسم، شیتو و... نیز پیوند می‌خورد و صورتی منحصر به فرد می‌یابد. این صورت منحصر به فرد در برخورد با دست‌آوردهای تمدن غربی - که سپهری در برخوردی بی‌واسطه در سطحی قابل قبول روح این تمدن را دریافته بود - حالتی باز هم منحصر به فردتر پیدا می‌کند که سرانجام این همه در هنر او خود را نشان می‌دهد. و به این هنر چهره‌ای متمایز می‌بخشد. می‌توان گفت همان تلفیقی که شیخ اشراق و ملاصدرا در زمان خود از جریان‌های اندیشگی مسلط روزگار خود صورت دادند و به نوعی نقطه تلاقی متعالی‌ترین اشکال این جریان‌ها را به نمایش گذاشتند، سپهری نیز در ساحتی دیگر و در ابعادی شاید محدودتر به این توفیق و تلفیق رسید و آن را در هنر خود - عمدتاً شعر - بازتاباند. البته توجه سپهری به شرق و غرب با شیفتگی و سطحی‌نگری فاصله داشت. گرایش او به شرق با اپیدمی رایج در دهه‌های شصت و هفتاد میلادی که در قالب هیپی‌گری و... از غرب سر برآورد و غالباً با ادا‌های روشنفکرانه و نوعی عرفان آبکی توأم بود هیچ نسبتی نداشت و ریشه‌دارتر از این ادا و اطوارها بود. همچنان‌که توجه او به غرب نیز در عین برخورداری از

دست‌آوردهای مثبت آن با شیفتگی و پذیرش بی‌چون و چرای هرآنچه غربی است توأم نبود. به‌گونه‌ای که نگاه انتقادی به جنبه‌هایی از هنر و شیوة نگرش غربی همواره یکی از شاخصه‌های اندیشه و بینش او باقی ماند.

اگر در سنت ادبی-عرفانی ایران دنبال هسته‌های اساسی بگردیم، یکی از این هسته‌ها همان تقابل «عقل» و «عشق» است. این تقابل در سراسر این سنت همه‌جا به چشم می‌خورد، شورمندترین تجربه‌های خود را در اندیشه مولوی باز می‌تاباند و شگرف‌ترین شکل بیان را در زبان حافظ پیدا می‌کند و با تعبیرات و تجلیات گوناگون خود را نشان می‌دهد. یکی از اشکال این تجلیات گریز از دانایی و تحقیر «علم حصولی» است و رها کردن ذهن و ضمیر از تلقین درس و مدرسه که با عباراتی همچون:

دفتر صوفی سواد و حرف نیست
جز دل اسپید همچون برف نیست

و یا:

بشوی اوراق اگر هم درس مایی
که علم عشق در دفتر نباشد^۱

بیان می‌شود. یکی از مایه‌های بنیادین اندیشه و هنر سپهری نیز

۱. ابیات به ترتیب از مولوی و حافظ.

همین است: سودای «رهایی از دانستگی».^۱ این سودا هم سنت عرفانی ایران را پشتوانه دارد، هم یافته‌های سپهری از عرفان هند و شرق دور را، و هم سلوک عاشقانه او را با طبیعت. «عقل» و دست‌آورد عملی آن «علم حصولی» در اندیشه و بیان سپهری بیشتر با واژه «دانش» و مصداق عینی آن «کتاب» بیان و با زبانی شاعرانه نکوهش می‌شود. و طرف مقابل آن معمولاً خود را در پیکره «احساس»، «غریزه» و نوعی «نگاه کودکانه به هستی» نشان می‌دهد که عینیت خود را در عناصر طبیعت همچون گل و گیاه و پرنده و... بازمی‌یابد. جستجوی فراسو که در تمام ادوار شعر او هست، خود جلوه‌ای از این سودای رهایی از دانایی است و رسیدن به جایی که به نوعی با رمز و راز ناشی از برخورد نخستین با هستی و ندانستگی روبرو شویم و در واقع بار دانش را از دوش اندیشه و احساس به زمین بگذاریم. توجه به دنیای کودکانه که گاه حسرت‌آمیزترین بیان‌ها را در شعر سپهری نشان می‌دهد هم باز جلوه‌ای از همان گریز از دانستگی و شوق بازگشت به ندانستگی آغازین است. هم چنین است گریز سپهری از شهر و بازگشت او به طبیعت. این گریز که آفرینش حسی‌ترین تصاویر طبیعت هم در شعر و هم در نقاشی سپهری ره‌آورد آن است و به هنر او ویژگی و هویت می‌دهد، در ذات خود بازگشت به بساطت و سادگی زندگی است و دیدار با هستی در طبیعی‌ترین و بدوی‌ترین

۱. تعبیر برگرفته از کتابی است دربردارنده آموزه‌های «کریشنا مورتی» عارف معاصر هندی به ترجمه مرسته لسانی.

صورت آن. در حقیقت گویی سراسر کارنامه هنری سپهری سفری است برای «فراموش کردن» و نه «آموختن» و درواقع او نیز چنان‌که «ژید» می‌گفت، وقتی «بود» که «حس» می‌کرد، و نه وقتی که «می‌اندیشید».^۱

با وجود این همه شوق رهایی از بار دانش و تحقیر علم حصولی، سپهری یکی از کتاب‌خوانده‌ترین هنرمندان معاصر بود. او با تسلط بر زبان‌های انگلیسی و فرانسوی، غالباً به منابع دست اول دسترسی داشت. اشارات متعددی که در حاشیه اتاق آبی به منابع مطالعاتی خود می‌کند، وسعت این مطالعات را نشان می‌دهد. بیشتر این مطالعات در مسیر ذوقیات خود او است و بر غنای تجارب اندیشگی و هنری او می‌افزاید. می‌توان گفت او درواقع می‌آموخته برای فراموش کردن و تأثیر این دانسته‌ها و مطالعات را به صورت آشکار در شعر و نقاشی‌اش نمی‌توان دید. به گونه‌ای که شعر او گویی از یک ذهن ساده و ابتدایی تراوش کرده است. مثل این که خود او نیز این توصیه شرقی را آویزه گوش داشته که: «ده سال خیزران را بررسی و طراحی کن تا جایی که خود به خیزران بدل شوی. اما آن‌گاه که سرانجام در ترسیم آن کامیاب شوی، فراموش کن که از طبیعت سرمشق می‌گیری».^۲ او نیز همه مطالعات و دانسته‌های درونی‌شده خود را هنگام آفرینش گویی

۱. توجه به «احساس» در مقابل «اندیشه» و تجربه حسی در برابر دانش تئوریک در جای‌جای کتاب معروف ژید، مانده‌های زمینی، به چشم می‌خورد. نیز نگاه کنید به: دکتر شریعتی، با مخاطب‌های آشنا، بخش آخرین حرف با تو...، صص ۲۸۱-۲۸۴، (فاقد شناسنامه).
۲. اتاق آبی، ص ۵۴.

فراموش می‌کند و با نگاه یک کودک، یک انسان ابتدایی به هستی می‌نگرد.

سپهری در هنر خود عمیقاً بومی و سرزمینی و وسیعاً جهانی و فراسرزمینی است. راز این پارادوکس، که در کار بیشتر هنرمندان بزرگ هست، در همان جذب کامل دانسته‌ها است و فراموش کردن آن به هنگام آفرینش. شعر او گرچه در ظاهر و لایه بیرونی چیز زیادی از سنت غنی شعر فارسی نشان نمی‌دهد و گویی از جنس دیگری است، اما این شعر صورت امروزی شده همان هنر دیروزی است. ناساختارمندی شعر او، که غالباً نیز محل ایراد منتقدان است، به نوعی ریشه در پریشانی و پراکنده‌گویی غزل فارسی دارد که متعالی‌ترین شکل شعر گذشته ما نیز هست. هر تصویر این شعر را شاید بتوان با یک بیت در غزل مقایسه کرد. وزن که از بایسته‌های شعر سنتی است نیز در شعر دوره کمال سپهری، هرگز کنار گذاشته نمی‌شود. این سلوک با وزن در پاره‌ای از اشعار واپسین دفتر او — ماهیچ، مانگاه — نیز با آن که سلوکی گاه سهل‌انگارانه به نظر می‌آید، هرگز منجر به بی‌تفاوتی و بی‌وزنی نمی‌شود. حتی تلاشی که بعضی منتقدان کرده‌اند تا شکستگی سطرها در پاره‌ای از اشعار از جمله «هم سطر، هم سپید» را نشانه نوعی کارکرد ایماژیستی (یا بهتر گفته شود بصری) و هویت دادن به کلمات و عبارات نشان دهند، در واقع تمهیدی است که سپهری به احترام رعایت وزن اندیشیده و این شکستن سطرها پیش و بیش از هر چیز به خاطر حفظ ریتم کلام و وزن صورت می‌گیرد، نه

برای دست یافتن به نوعی شعر ایماژیستی یا بصری مانند آنچه ویلیام کارولز ویلیامز و دیگران بدان مبادرت می‌ورزیدند.^۱

با وجود این ویژگی‌های بومی و سنتی، سپهری در سنت درجا نمی‌زند و مثلاً به قافیه اصلاً احساس نیاز نمی‌کند. و بدین گونه است که شعر او از ابعاد سرزمینی فراتر می‌رود و همراه با کارهای شاملو و فروغ می‌تواند به عنوان نمونه درخشان شعر فارسی معاصر در کنار شعر معاصر جهان قرار گیرد.^۲

این توان، حاصل ذهن جستجوگر و نگاه ژرف‌بین او است. او با احاطه به زبان‌های خارجی و نیز سفرهای متعدد به اطراف و اکناف جهان، با چهره‌ها و جنبه‌های گوناگون زندگی بر روی زمین، ادیان، مکتب‌ها، آیین‌ها، سنن و باورها و هنرهای آدمیان آشنایی به هم رسانده بود و با درونی کردن خطوطی از این همه به هنرش نگاهی همه‌جانبه و ژرف‌نگر داده بود. این نگاه ژرف‌بین گویی با تسامح و تساهلی هوشمندانه با هستی به صلح کل رسیده و هرگونه اندیشه و احساس زیبا و انسانی را در خود پذیرفته و جذب کرده است و همین ویژگی است که شعر او را به قبول خاطر عام نزدیک کرده است.

سپهری همچون یک هنرمند تمام‌عیار، همه هستی خود را به هنرش بخشیده بود. و در این بخشش حتی برای ازدواج نیز سهمی نمانده بود. گویی او نیز همچون «سیمون دوبوار» می‌اندیشید که خود،

۱. نیلوفر خاموش، صص ۸۴-۸۷.

۲. محمدرضا شفیعی کدکنی، ادوار شعر فارسی از مشروطیت تا سقوط سلطنت، انتشارات توس، تهران، ۱۳۵۹، صص ۸۳-۸۴.

هستی خود را کفایت می‌کند و نیازی نمی‌بیند تا در پیکره‌ای دیگر (فرزند) تکرار و تکمیل شود. سپهری در واقع با هنرش ازدواج کرده بود که در نهایت به تعبیر «نیچه» گونه‌ای «ازدواج با جاودانگی» بود.^۱

ذهن کمال طلب هنرمند او را و امی داشت تا نه تنها در هر دفتر شعر و دوره نقاشی، نسبت به دفتر و دوره پیشین، گامی به جلو بردارد، بلکه آثار قبلی را نیز مدام بازنگری و کامل تر می‌کرد. کسی که روند شعر او را از انتشار چاپ اول نخستین دفتر تا پایان دنبال کند، خواهد دید که چگونه و با چه وسواسی به حک و اصلاح شعر خود می‌پرداخته و هر چاپ جدید اثرش چه قدر با چاپ پیشین تفاوت داشته است. این وسواس و کمال طلبی شعری گویی در او به یک عادت و ملکه ذهنی بدل شده است به گونه‌ای که در نثر نیز خود را می‌نمایاند؛ در اتاق آبی واژه‌ها خط می‌خورند تا هر چه بیشتر و بهتر به آنچه نویسنده می‌خواهد نزدیک شوند. این رفتار با زبان حتی به مرز سلوک شاعرانه می‌رسد و مثلاً «دهکده‌ای روسی» در فرایند کمال جای خود را به «روستای روسی» می‌دهد.^۲

این کمال طلبی، چنان که گفته‌اند، حتی در انتخاب مصالح کار نقاشی نیز به شدت رعایت می‌شده است. او «برای نقاشی بهترین کاغذ، بهترین بوم، و بهترین رنگ‌ها را به کار می‌برد. کلاف بوم و قاب

۱. آه چون من چگونه تواند برای جاودانگی شهوت مند نباشد... هنوز نیافتم آن زنی را که از او خواهان فرزند باشم، مگر این زن که عاشق اویم: زیرا من عاشق توام ای جاودانگی! چنین گفت زرتشت. فریدریش نیچه، ترجمه داریوش آشوری، انتشارات آگاه، تهران، ۱۳۷۰، صص ۳۵۴-۳۵۵.
 ۲. اتاق آبی، ص ۶۷، حاشیه.

تابلو — هرگاه لازم بود تابلو قاب شود — حتماً بایستی از بهترین نوع باشد. خود نقاشی که دیگر هیچ. اگر کوچکترین شکی نسبت به سلامت کاری داشت، از به نمایش گذاشتن آن خودداری می‌کرد. با وجودی که در دو زمینه حکاکی روی چوب و گراور چاپ سنگی در بهترین مراکز هنری جهان کارآموزی کرده بود در کمتر زمانی این‌گونه آثار خود را به نمایش می‌گذاشت. حتماً به این سبب که خاطر مشکل‌پسند او را راضی نمی‌کرد.^۱ همین کمال‌طلبی است که مانع از ورود بسیاری از شعرهای او به هشت کتاب می‌شود. گویی در نظام فکری و احساسی او نیز همچون «نظام جهانی دگون‌ها»، «عدد هشت» که «نماد گفتار» است و «رقم کمال»^۲ نمی‌باید پذیرای هر اثر و کار کمال‌نایافته‌ای باشد. و همین ذوق متعالی و کمال‌طلبی کم‌نظیر است که منجر به آفریدن مجموعه‌ای از تعبیرها، ترکیبات، عبارات، و سطرهای درخشان می‌شود که به تدریج وارد حوزه فرهنگ جامعه می‌شوند و همچون ضرب‌المثل و قول معروف به ابزارهایی ارتباطی بدل می‌گردند. امروزه فرهنگ واژگانی سپهری به خوبی در جامعه ایران نفوذ کرده و بر ساخته‌های او به فراوانی به عنوان نام فیلم، کتاب،

۱. کریم امامی، پیلای در راه، ص ۵۵.

۲. «در نظام جهانی دگون‌ها عدد هشت نماد گفتار است. هشت دودمان از هشت نیا پدید آمده‌اند. و هشت رقم کمال است. در چین عدد هشت نشان پیوستگی سرورآمیز است». اتاق آبی، ص ۵۰. به احتمال زیاد نام‌گذاری هشت کتاب، متأثر از این‌گونه دانسته‌هاست. مترجم آندره ژید نیز با اشاره به تقسیم‌بندی مانده‌های زمینی به هشت کتاب، این تقسیم‌بندی را متأثر از باب‌های هشت گانه گلستان سعدی می‌داند. نگاه کنید به مانده‌های زمینی، ترجمه حسن هنرمندی، ص ۵۲.

تئاتر، داستان و... برگزیده می شوند. این نشان دهنده رسوخ هنر او به اعماق و پذیرش عام جامعه است. سپهری از این نظر به حافظ شباهت می برد. این پذیرش عام و شیوه سهل ممتنع سپهری و خصوصاً گرایشی که در سال های اخیر رسانه های دولتی به ویژه رادیو و تلویزیون به شعر او نشان می دهند، به کار او نوعی رنگ پوپولیستی زده و جنبه های عمیق و دست نیافتنی آن را در پرده گذاشته است و همین به سهم خود سبب نوعی رویکرد مقلدانه و سطحی به آثار سپهری شده است.

بخش بزرگی از هنر سپهری، حاصل شیفتگی او به طبیعت و بازسرای و بازآفرینی این شیفتگی است در پیکره شعر یا نقاشی. این ویژگی که در ذات خود همان نزدیک شدن به ندانستگی آغازین و سادگی یا به تعبیری همان «بهشت پریشانی پاک پیش از تناسب» است، سبب می شود تا در شعر او حوزه واژگانی طبیعت به معنای اخص، غنای درخور توجهی پیدا کند. این غنا را می توان در بسامد بالای کاربرد نام گل ها، گیاهان، درختان، پرندگان، جانوران، سنگ، کوه، دره، دشت، هوا، باد، نسیم، وزش، آب، چشمه، جو، رودخانه، شط، دریا، موج، شب، باران، آسمان، ابر، شب، صبح، نور، روشنی، بهار، تابستان، پاییز، آفتاب، مهتاب، سایه، خورشید، ماه، باغ، باغچه، کوچه باغ، خوشه، برگ، شاخه، ساقه، بیشه، ریگ، شن و... دید و حس کرد. از این نظر هشت کتاب سپهری کتابی است که در آن هم باد

می‌آید و هم پوست شب‌نم تراست.^۱ شیفتگی سپهری به طبیعت تا آنجا پیش می‌رود که او برخلاف باور یا ادعای امثال «سیدنی» در برتری دادن آفریده‌های انسانی بر پدیده‌های طبیعی^۲، فروتنانه اعتراف می‌کند:

چه خیالی چه خیالی می‌دانم
 پرده‌ام بی‌جان است
 خوب می‌دانم، حوض نقاشی من بی‌ماهی است.^۳

به باور او همه آنچه هنرمند می‌آفریند در برابر سرشاری و شگرفی آفریده‌های طبیعت، تنها مایه‌های کم‌رنگی بیش نیست و اصالت در هر حال از آن طبیعت است. این سلوک شگرف با طبیعت و پیوستگی با آن است که شعر سپهری را سرشار از «طراوت تکرار» می‌کند و سبب می‌شود تا شعر او به «شیوه باران» و «سبک درخت» دست پیدا کند. همچنان‌که طبیعت چرخه‌ای است از تکرار، شعر سپهری نیز خالی از تکرار نیست و در آن چند عنصر اساسی مدام مکرر می‌شوند. اما این تکرار ملال‌آور نیست و در واقع همان طراوت تکرار یا تکرار طراوت است. و در برخورد با چنین شعری است که می‌توان گفت: «ببین این تازه است»!^۴

۱. «و نخوانیم کتابی که در آن باد نمی‌آید / و در آن پوست شب‌نم تر نیست». هشت، ص ۲۹۴.

۲. نگاه کنید به: دیوید دیچز، شیوه‌های نقد ادبی، ترجمه محمدتقی (امیر) صدقیانی و دکتر غلامحسین یوسفی، انتشارات علمی، تهران، ۱۳۷۰، صص ۱۰۷-۱۳۲.

۳. هشت کتاب، ص ۲۷۴. ۴. کتاب مقدس، کتاب جامعه، ص ۹۸۶.

نگاهی این‌گونه عاشقانه به طبیعت سبب می‌شود تا هر عنصری ارزش و شأن ویژه خود را بازیابد و هیچ‌گونه امتیاز یا گزینشی در کار نباشد. در اینجا برگ شیدر چیزی از لاله قرمز کم ندارد، کبوتر را بر کرکس امتیازی نیست، و اسب و پلنگ و پشه هر یک جایگاه ارجمند خود را دارند. حتی سنگ نیز به عنوان عینی‌ترین عینیت و پیش‌پاافتاده‌ترین شیء می‌تواند مشبه به‌ای باشد برای حس حضور اثیری‌ترین و غیرمادی‌ترین عنصر یعنی روح:

روح من گاهی، مثل یک سنگ سر راه حقیقت دارد.

گویی در این بیان کنایه و تعریضی هست به نگاه پوزیتیویستی امثال «ژرژ پولیتزر».^۱

هنر شگرف را از انسان شگرف می‌توان انتظار داشت. سپهری چنین انسانی است. در شعر او فضای قدسی شعر حافظ، روانی و فصاحت سعدی، شور عرفانی مولانا، نگارگری زیبایی نظامی و طبیعت‌ستایی شورمندانه منوچهری هر یک به گونه‌ای حضور دارند. و گویی همه این‌ها در فضای تجریدی و ازلیت نورانی مینیاتور ایرانی، با حس و حالی بارگرفته از زندگی در آبادی‌ها و واحه‌های حاشیه کویر به آینه‌ای بدل می‌شود که می‌توان در آن جلوهای روشن از ذوق، اندیشه و فرهنگ ایرانی در عصر کنونی را تماشا کرد. در شعر سپهری

۱. «در تجارب خود می‌بینیم که اجسام بدون فکر و روح مانند سنگ و فلز و خاک مشاهده شده است ولی کسی مشاهده نکرده است که روح و فکری بدون جسم وجود داشته باشد». اصول مقدماتی فلسفه، ژرژ پولیتزر، ترجمه فارسی، ص ۲۳، (فاقد شناسنامه).

جادویی نهفته است که با خواندن در ما بیدار می‌شود و حس ما را تسخیر می‌کند. می‌توان گفته «اسیپ ماندل‌اشتایم» را در ستایش «پاسترناک» به آسانی به سپهری نیز تعمیم داد که: «خواندن اشعار او گلو را پاکیزه، نفس را تقویت، و هوا را تازه می‌کند. چنین اشعاری باید شفابخش سل باشند».^۱ او اینک سال‌ها است در صحن خلوت امام‌زاده سلطان‌علی (مشهد اردهال) آرام گرفته است. اینجا «شاسوسا»ی اوست که در آن «نوسان‌ها خاک شده» و جسم فناپذیر او «شبییه هیچ... چهره را به سردی خاک سپرده است».^۲ اما او با هنرش این را ثابت کرد که «مرگ پایان کبوتر نیست» و می‌توان پس از مرگ نیز زنده‌تر از هر زنده‌ای دست‌کم در ذهن و ضمیر و خون و خاطره انسان‌ها حضور داشت و بدین‌سان برای خود خانه‌ای در ابدیت ساخت. بر سنگ سفید و کوچک گور او نوشته است:

به سراغ من اگر می‌آید
نرم و آهسته بیاید مبادا که ترک بردارد
چینی نازک تنهایی من.

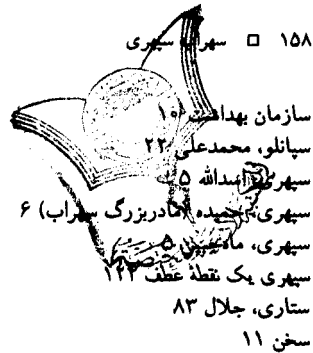
۱. زندگی خواهر من است (منتخب اشعار بوریس پاسترناک)، زمینه و تقدیر (نقد و معرفی پاسترناک، نوشته لف. اوزروف)، ترجمه فرشته ساری، ص ۲۱. (با اندکی تغییر در ترجمه). گفتنی است که شعر سپهری و نگرش او به زندگی شباهت درخور توجهی به دنیای ذهنی و شعر «بوریس پاسترناک» دارد که این خود می‌تواند موضوع یک بررسی تطبیقی باشد.
۲. هشت کتاب، ص ۱۳۹.

نمایه

- آبستره ۱۵
 آپولینتر، گیوم ۲۲
 آتشی، منوچهر ۲۲
 آجانتا ۱۴
 آخر شاهنامه ۲۳
 آرش (فصل نامه) ۱۷، ۱۸، ۱۹
 آریان پور، ا.ح. ۳۴
 آشوری، داریوش ۷، ۵۹، ۱۲۵، ۱۵۰
 آغداشلو، آیدین ۱۲۶
 آفاق تفکر معنوی در اسلام ایرانی ۹۱
 آل احمد، جلال ۲۸
 آمریکا ۱۲، ۲۶
 آنارشسیسم ۵۰
 آوار آفتاب ۱۲، ۱۳، ۴۹، ۵۰، ۵۲، ۵۳
 ۱۲۵، ۵۵، ۵۴
 آواز پر جبرئیل ۹۷
 آواز خاک ۲۲
 آهنگ های فراموش شده ۹
 آیندگان (نشریه) ۲۱
 ابراهیم در آتش-شبهانه ۵۷
 ابوسعید ابی الخیر ۱۴۴
 اساق آبی ۵، ۶، ۱۱، ۲۷، ۴۳، ۴۹، ۵۰، ۷۹، ۱۰۵، ۱۱۳، ۱۱۴، ۱۱۹، ۱۲۵
 ۱۳۱، ۱۴۱، ۱۴۲، ۱۴۷، ۱۵۰، ۱۵۱
 اتریش ۱۲، ۱۸
 احمدی، احمدرضا ۲۰، ۲۴، ۵۴
 احمدی، بابک ۵۱
 اخوان ثالث، مهدی ۲۳، ۵۳، ۵۴
 ادای دین به سهراب سپهری ۳۶
 ادبستان (ماهنامه) ۶۵
 ادبیات چیست؟ ۳۴
 ادوار شعر فارسی از مشروطیت تا سقوط
 سلطنت ۱۴۹
 ارزش احساسات و پنج مقاله در شعر و
 نمایش ۱۲۷
 ارزیابی شتاب زده ۲۸
 ارسطو ۱۱۵
 اروپا ۱۵، ۱۸، ۲۹
 از مصاحبت آفتاب ۲۵، ۴۴، ۷۹
 اسپانیا ۱۲، ۱۸، ۲۸
 اسرار التوحید ۱۰۸
 اصفهان ۱۱
 اصول مقدماتی فلسفه ۱۵۴
 افسون گل سرخ ۱۳۹
 افغانستان ۱۲، ۱۴
 اکسپرسیونیسم ۱۵
 اگره ۱۳، ۱۴
 اکزوپری، آنتوان دو سینت ۶۲
 الواردات القلبیه فی معرفة الربوبیه ۱۶
 الیاده، میرچا ۸۳
 الیوت، تی. اس. ۱۵، ۱۹، ۶۴، ۶۵، ۷۸

- امامی، کریم ۱۴، ۷
 امیرسیونیس ۱۵
 انجمن فرهنگی ایران و آلمان ۲۶
 انجمن فلسفه ایران ۱۶
 انستیتو گوته ۲۶
 انقلاب روسیه ۲۹
 انگلستان ۲۷
 اورلیا ۴۹
 اوستا ۷۸، ۵۶
 اهواز ۳۶
 ایتالیا ۱۸، ۱۲
 ایران ۹، ۱۱، ۱۹، ۲۱، ۲۲، ۲۴، ۲۵، ۲۶، ۲۷، ۳۶، ۷۸
 ایرانی، هوشنگ ۵۰، ۴۷، ۴۶، ۱۰
 ایمان بیادوریم به آغاز فصل سرد ۱۷، ۶، ۳۱، ۳۲
 بابل ۱۶، ۱۲
 باغ آینه ۲۳
 باغ تنهایی ۱۱، ۲۳، ۱۱۷، ۱۱۸، ۱۱۹، ۱۲۰، ۱۲۴، ۱۲۶
 باغ نشاط ۱۴
 با مخاطب‌های آشنا ۱۴۷
 براهنی، رضا ۱۸، ۲۱، ۱۳۲
 برزیل ۱۲
 برگمان، اینگمار ۶۹
 بسطامی، بایزید ۱۴۴
 بکت، ساموئل ۱۵
 بمبئی ۱۴
 بنارس ۱۴
 بنیاد شعر نو ۵۱، ۴۹
 بودا ۱۴، ۵۰، ۶۷، ۷۸، ۱۳۵
 بودیسم ۸۲
 بوف کور ۴۱، ۴۲، ۴۳، ۴۸، ۴۹، ۷۸
 بوی جوی مولیان ۹۸
 بیدل ۴۴، ۹۹
 بیدل، سپهری و سبک هندی ۴۴
 بی‌ناس، جان ۶۷
 یاریس ۱۱، ۱۲، ۱۳، ۲۵
 باسترناک، بوریس ۱۵۵
 پاکستان ۱۴، ۱۲
 پروست، مارسل ۷۵، ۷۴
 پرها، باقر ۹۱
 پره‌ور، ژاک ۲۳
 پولیتزر، ژرژ ۱۵۴
 پیاده‌روها ۲۲
 پیامی در راه ۷، ۱۴، ۶۳، ۶۷، ۱۱۷، ۱۲۵، ۱۳۴، ۱۵۱
 پیشاور ۱۴
 تاج محل ۱۴، ۱۳
 تارکوفسکی ۵۱
 تارکوفسکی، آندره ۵۱، ۶۹
 تاریخ تحلیلی شعر نو ۹، ۲۱، ۲۶، ۵۰، ۱۱۷، ۱۳۰
 تاریخ جامع ادیان ۶۷، ۸۳، ۸۴
 تاریخ فلسفه ۶۷، ۷۳
 تاریخ فلسفه اسلامی ۹۷
 تیشی، جهنمی مست ۴۷
 ترابی، ضیاءالدین ۴۶
 ترانه شرقی و اشعار دیگر ۲۸
 تنها صداست که می‌ماند ۳۵
 تورات ۷۸
 تولدی دیگر ۲۳، ۱۱۱
 تولستوی، لئون ۸۵
 توللی، فریدون ۴۱، ۴۲، ۴۷
 تهران ۷، ۸، ۹، ۱۴، ۱۵، ۱۶، ۱۹، ۲۰، ۲۵، ۲۷، ۲۸، ۳۳، ۳۴، ۳۵، ۳۷، ۴۲، ۴۴، ۴۶، ۴۹، ۵۱، ۵۴
 جام جم (نشریه) ۹

- جامعه (روزنامه) ۱۰۴
جستجوی زمان ازدست‌رفته ۷۴
جلالی، بهروز ۵۴
جمنا ۱۴
جنگ بارو ۱۹
جهان نو (نشریه) ۲۳
چشم‌اندازهای اسطوره ۸۳
چنین گفت زرتشت ۱۵۰
حافظ ۳۰، ۶۰، ۶۵، ۱۲۱، ۱۳۳، ۱۳۵، ۱۳۹، ۱۴۱، ۱۴۴، ۱۴۵، ۱۵۲، ۱۵۴
حبیبی، سروش ۶۲
حجم سبز ۱۹، ۲۰، ۲۱، ۲۲، ۲۳، ۳۱، ۳۹، ۴۰، ۵۲، ۸۰، ۸۵، ۸۶، ۸۸، ۸۹، ۹۳، ۹۴، ۹۵، ۹۹، ۱۰۱، ۱۰۴، ۱۰۶، ۱۲۳
حرف‌های همسایه ۱۰۰
حسینی، حسن ۴۴
حسینی، صالح ۱۲۵
حقوقی، محمد ۶۵، ۶۶، ۶۷
حکمت، علی‌اصغر ۶۷
حلاج، منصور ۱۴۱
خاک ۲۲
خرقانی، ابوالحسن ۱۴۴
خرمشاهی، بهاء‌الدین ۱۱۰
خروس جنگی ۱۰، ۱۱۶
خسروشاهی، جلال ۳۶
خیام ۱۳۵
دانشکده هنرهای زیبا ۹، ۱۰
دانشگاه تهران ۸
در آستانه ۳۷
در غروی ابدی ۵۴، ۱۰۵، ۱۲۷
در کنار چمن یا آرامگاه عشق ۸
دروازه عطار کاشان ۶
درون‌گرایی ۴۷
دره گنگ ۱۴، ۷۹
دریابندری، نجف ۱۳۰
دریاچه نگین ۱۴
دستغیب، عبدالعلی ۲۳
دنیای سخن ۲۵
دورانت، ویل ۶۷، ۷۳
دهگان، کاوه ۸۵
دهلی ۱۴
دیپتو، دیوید ۱۵۳
رحمتی، حمید ۱۱
رحیمی، مصطفی ۳۴
رم ۱۲
رمانتیسیم ۴۱، ۴۷
رنگ خاموشی ۴۳
رویایی، یدالله ۱۹، ۲۰، ۲۱
ریکور، پل ۹۹
ریگ‌ودا ۱۹
زریاب خوبی، عباس ۶۷
زمان ۳۴
زمینه و تقدیر ۱۵۵
زندگی خواب‌ها ۱۰، ۱۲، ۳۱، ۴۱، ۴۳، ۴۶، ۴۷، ۴۸، ۴۹، ۵۲، ۵۴
زندگی خواهر من است ۱۵۵
زندگی در دنیای متن ۹۹
زندنیاء، امیرشاپور ۹
ژانین ۱۲، ۱۳، ۵۱
ژدانف، بوریس ۱۴۳
ژید، آندره ۸، ۱۰۸، ۱۴۷، ۱۵۱
ساختارگرایی ۶۵
سارتر، ژان پل ۳۴
ساری، فرشته ۱۵۵



شفیعی‌ها، احمد ۱۶
شمیسا، سیروس ۲۸، ۵۹، ۶۳، ۷۹، ۱۰۸، ۱۳۷
شیخ اشراق ← سهروردی ۹۰، ۹۷، ۹۸، ۱۴۴، ۹۹
شیرازی، روزبهان ۹۱، ۱۴۴
شیوه‌های نقد ادبی ۱۵۳

صدای پای آب ۱۶، ۱۷، ۱۸، ۲۰، ۳۰، ۳۱، ۳۲، ۳۹، ۴۰، ۵۱، ۵۲، ۵۷، ۵۸، ۶۲، ۶۴، ۶۵، ۶۶، ۶۷، ۶۸، ۷۸، ۷۹، ۹۹، ۱۰۱، ۱۰۴، ۱۰۶، ۱۲۱، ۱۲۲، ۱۳۷، ۱۳۹

صدرالدین شیرازی ← ملاصدرا
صدقیانی، محمدتقی (امیر) ۱۵۳
صفیر سیمغ ۹۰، ۹۷
صور و اسباب در شعر امروز ایران ۲۲

ضیاءپور، جلیل ۱۱۷

طاهاپاز، سیروس ۱۸
طباطبایی، سیدجواد ۹۷
طبیعت‌ستایی ۵۱
طرح لب ۴۳
طلادر مس ۱۸

عابدی، کامیار ۲۵
عراق ۲۶
عطار ۱۴۱، ۱۴۴
عقل سرخ ۹۷
عین‌القضات همدانی ۱۴۱

غزلیات شمس ۵۵، ۹۷

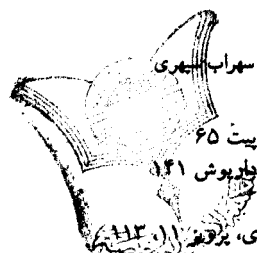
فانوس پرشتاب ۴۷
فراسوی نیک و بد ۵۹، ۱۳۴
فرانسه ۱۲، ۱۸، ۴۹، ۵۱

سازمان بهداشت ۱۵۰
سیانلو، محمدعلی ۲۲
سهراب سهری ۵
سهری، مجید ۶
سهری، ماسیم ۵
سهری یک نقطه عطف ۲۲
ستاری، جلال ۸۳
سخن ۱۱
سخنور، ه. ۲۵
سرشک، م. ← شفیی کدکنی، محمدرضا
سعدی ۲۷، ۳۰، ۴۶، ۱۵۱، ۱۵۲
سمبولیسم ۴۷
سمبولیسم اجتماعی ۴۷
سوررنالیسم ۵۶
سهایی، مهدی ۷۵
سهراب سهری، شاعر-نقاش ۲۵، ۹۴، ۱۴۱
سهراب سهری، شعر زمان ما ۶۶، ۶۷
سهرابی دیگر ۴۶
سهروردی، شهاب‌الدین یحیی ۹۷
سیار، پیروز ۵
سیاهیوش، حمید ۱۱
سیاه سوزی تیش گنگ ۴۷
سیمون، دوبوار ۱۴۹
سی‌و‌وی ۶۵

شاسوسا ۵۱
شاملو، احمد ۹، ۱۹، ۲۳، ۲۷، ۲۸، ۳۰، ۳۵، ۳۷، ۵۰، ۵۳، ۵۶، ۵۷
شاهنامه ۶
شایگان، داریوش ۹۱، ۹۴، ۹۷
شیخوانی ۲۲
شرق اندوه ۱۳، ۳۹، ۴۸، ۵۴، ۵۵، ۵۶، ۹۷، ۵۷

شریعتی، علی ۳۴، ۱۴۷
شفیی کدکنی، محمدرضا ۲۲، ۲۳، ۳۳، ۹۸، ۱۴۹

- فرخزاد، فروغ ۶، ۸، ۱۷، ۱۹، ۲۰، ۲۳، ۲۷، ۳۰، ۳۴، ۳۵، ۵۳، ۵۴، ۱۰۵، ۱۲۶، ۱۳۷، ۱۴۶
- لسان‌الملک، میرزا محمدتقی‌خان ۶
- لسانی، مرسته ۱۴۶
- لندن ۱۱
- لنگرودی، شمس ۹، ۲۱
- لورکا، فدریکو گارسیا ۲۸
- فردوسی ۴۴
- فرمالیسم ۱۵
- فرویدیسیم ۳۴
- فی حالة الطفولية ۹۸، ۹۹
- مائده‌های زمینی ۱۰۸، ۱۴۷، ۱۵۱
- ماخ‌اولا ۱۸
- مارسل پروست ۷۵
- ماندل اشتایم، اُسیپ ۱۵۵
- ماهیچ، ما نگاه ۲۵، ۳۹، ۴۰، ۵۱، ۵۴، ۹۹، ۱۰۱، ۱۰۲، ۱۰۳، ۱۰۴، ۱۰۵
- ۱۰۶، ۱۰۷، ۱۰۸، ۱۱۲، ۱۱۳، ۱۴۸
- مثنوی ۱۳۲، ۱۳۶
- مجبایی، جواد ۱۱۸، ۱۱۹، ۱۲۰
- مدایح بی‌صله، همیشه همان ۳۵
- مدرسه هنرهای زیبای پاریس ۱۲
- مدرنیسم ۱۵
- مرگ رنگ ۹، ۳۷، ۳۹، ۴۰، ۴۱، ۴۳، ۴۵، ۴۶، ۴۸، ۹۵
- مزامیر ۷۹
- مسافر ۱۸، ۱۹، ۲۰، ۳۲، ۴۰، ۶۲، ۶۴، ۶۸، ۷۲، ۷۴، ۷۵، ۷۷، ۷۸، ۷۹، ۸۰
- ۸۲، ۸۳، ۸۴، ۹۲، ۱۰۱، ۱۰۴
- مسکوب، شاهرخ ۲۷
- مشفق کاشانی ۸
- مشهد اردهال ۱۷، ۲۸
- معصومی همدانی، حسین ۷، ۶۳، ۶۷، ۱۳۴
- ملاصدرا ۱۶، ۶۳، ۱۴۴
- ممیز، مرتضی ۱۲۴
- منوچهری ۴۴، ۹۹، ۱۵۴
- موسیقی شعر ۳۳
- مولانا جلال‌الدین مولوی ۵۶، ۱۳۲، ۱۴۱، ۱۴۴، ۱۴۵
- قرآن ۵۷
- قریه کهک ۱۶
- قم ۱۶
- قبر شب ۴۳
- کابل ۱۴
- کارولز ویلیامز، ویلیام ۱۴۹
- کاشان ۵، ۸، ۱۲، ۱۶، ۱۷، ۲۷، ۵۱
- کاندینسکی ۱۴۰
- کتاب مقدس، کتاب جامعه ۱۰۴، ۱۵۳
- کُربن، هانری ۹۱، ۹۷
- کنت، اگوست ۱۴۳
- کویسم ۱۵
- کودتای ۲۸ مرداد ۱۰
- کوشش‌های صادقانه اما شکست‌خورده ۱۱، ۱۱۷
- کیهان‌شناختی ۸۳
- کیهان (نشریه) ۲۱
- گریزان از جدال با جهانی مفتوش ۱۲۶
- گفتگو با استاد ۲۷، ۵۰، ۱۲۵
- گفتگوی شبانه ۷۰
- گلستان ۲۷، ۱۵۱
- گلستان، ابراهیم ۲۰
- گلستان، لیلی ۲۰، ۲۵
- گوتیه، توفیل ۱۴۰
- گورستان دریایی ۵۱
- گیاه تلخ افسونی ۴۷



۱۶۰ □ سهراب شهری

موندریان، بیت ۶۵

مهرجویی، پادشاه ۱۴۱

ناطل خانلری، پیر ۱۱۳، ۱۱۴

نادرپور، نادر ۵۳، ۲۳

ناسخ التواریخ ۶

نجفی، ابوالحسن ۳۴

نخستین کنگره نویسندگان ایران ۱۰۰

نراق ۱۷

نراقی، ملا احمد ۱۷

نروال، زرار دو ۴۹، ۴۳

نشانی ۱۴۰، ۹۸، ۹۷، ۹۵

نظامی گنجوی ۱۵۴

نگاهی به سپهری ۱۳۷، ۱۰۸، ۶۳، ۵۹، ۲۸

نوری علاء، اسماعیل ۲۲

نهیج البلاغه ۱۴۱

نیچه، گئورگ ویلهلم فریدریش فون ۵۹

۱۵۰، ۷۳

نیلوفر خاموش ۱۲۵، ۱۳۷، ۱۳۹، ۱۴۰

۱۴۹

نیویورک ۲۵، ۲۳

والری، یل ۵۱، ۳۴

ودا ۵۶

ونیز ۱۲

ویتمن، والت ۶۵

هارتونگ ۶۵

هبوط در کویر ۳۴

هدایت، صادق ۴۱، ۴۲، ۴۳، ۴۶، ۴۹

۱۳۵

هشت کتاب ۲۶، ۲۷، ۴۲، ۴۶، ۴۹، ۵۰

۵۲، ۵۷، ۶۱، ۶۲، ۶۳، ۶۴، ۶۶

۶۹، ۷۰، ۷۴، ۷۶، ۸۰، ۸۶، ۹۰، ۹۳

۱۰۱، ۱۰۶، ۱۰۹، ۱۱۱، ۱۱۳، ۱۱۴

۱۱۸، ۱۲۱، ۱۲۳، ۱۲۷، ۱۴۲، ۱۵۱

۱۵۲، ۱۵۳، ۱۵۵

هلند ۱۲، ۱۸

همپتن، بریج ۲۴

همینگز، اف. دابلو. جی. ۷۵

هند ۱۲، ۱۳، ۱۴، ۱۹، ۵۰

هنر چیست؟ ۸۵

هنرمندی، حسن ۴۹، ۱۰۸، ۱۵۱

یوسفی، غلامحسین ۱۵۳

یوشیج، نیما ۹، ۱۸، ۲۹، ۳۰، ۴۱، ۴۲

۴۷، ۱۰۰، ۱۲۷

یونان ۱۲