

شاعر نقش ها

منوچهر آتشی

منوچهر آتشی



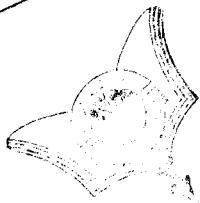
نقد ادبیات امروز ۵

نیما، شاملو، اخوان، فروغ و سهراب شاعرانی نیستند که بتوان گفت در باره آن‌ها گفتنی‌ها گفته و نوشته شده است. آن‌ها جهانی دیگر گونه از شعر خلق کردند و همین ویژگی بود که شعر ایران را وارد مرحله‌ای تازه کرد. در این دوره جدید، شاعر نگاه هستی‌شناسانه متفاوتی با گذشته دارد، قالب‌های پیشین را می‌شکند، رابطه‌اش با مخاطب از نوع دیگری می‌شود، عناصر سازنده شعرش گذشته را تغییر می‌دهد و... و همه این‌ها در حالی است که این شعر و شاعر، خود را وامدار گذشته ادبی ایران می‌داند. تمام این خصوصیات، باعث می‌شود تا شعر نو، پدیده‌ای چند وجهی با ابعاد مختلف شود. با چنین رویکردی است که شناخت شاعر و شعر او همچنان باید مد نظر قرار گیرد تا نمایی رو به کامل شدن از آن بدست آید. ضرورت معرفتی این گونه نسبت به شعری که با ورود تجدد به ایران شکل و ماهیت گرفت، طبیعتاً امری بدیهی است. اهل نظر خوب می‌دانند که بی چنین شناختی، نمی‌توان آینده‌ای روشن پی ریخت و همین یک امر، کافی است که هزار دلیل دیگر را به کنار بگذاریم. با توجه به این موضوع، انتشارات آمیتیس، تلاش و همت خود را بر تحلیل ادبیات ایران گذاشته و سعی خواهد کرد با تحلیل شعر، داستان، نقد و ترجمه ادبی و همچنین همراه شدن با شعر و داستان امروز کشورمان و چاپ آثاری از این دست، امکان شناخت بیشتر را فراهم آورد.

در این راه اولین گام را با نقد و تحلیل آثار پنج شاعر بزرگ عصر جدید ادبیات ایران (نیما، شاملو، فروغ، سهراب و اخوان) برمی‌داریم که به قلم شاعر فرزانه، منوچهر آتش‌کی که خود از شاعران و منتقدان بزرگ عرصه ادبیات امروز کشور است، انجام می‌گیرد.

به عبارتی مجموعه‌ای شامل پنج کتاب به قلم استاد آتش‌کی به رشته تحریر درآمده است که هر یک به یکی از این پنج شاعر برجسته شعر نوی ایران اختصاص دارد. این کتاب جلد پنجم این مجموعه است.

۱۱۶۰۰



تاسیس ۱۳۷۶
مجله تخصصی ادبیات

سهراب

شاعر نقش‌ها

منوچهر آتشی

تهران - ۱۳۸۲

۳۲۲۷۰

آتشی، منوچهر، ۱۳۱۲ -
سهراب شاعر نقش‌ها / منوچهر آتشی. - تهران:
آمیتیس، ۱۳۸۲.
۱۰۲ ص.

ISBN: 964-95143-4-1 ریال ۱۰۰۰۰

فهرست‌نویسی بر اساس اطلاعات فیفا.
۱. سپهری، سهراب، ۱۳۰۷ - ۱۳۵۹ -- نقد و
تفسیر. ۲. شعر فارسی -- قرن ۱۴ -- تاریخ و نقد.
الف. عنوان.

۸فا/۶۲

PIR ۸۰۹۴/آ۲

آن/۳۲۹س

م ۸۲-۳۰۷۸۸

کتابخانه ملی ایران



همراه: ۰۹۱۲۱۹۰۵۹۳۲

ص: پ: ۱۳۴۴-۱۴۱۵۵

انتشارات آمیتیس

سهراب شاعر نقش‌ها

منوچهر آتشی

طرح روی جلد: داود کاظمی
صفحه‌آرا: سعید رستمی
حروفنگار: اعظم رستمی
تصحیح: شمیم ابوالفضلی
چاپ اول: ۱۳۸۲
لیتوگرافی: سایه
چاپ: سدکس
صحافی: نصر
شمارگان: ۳۰۰۰ نسخه
بها: ۱۰۰۰۰ ریال

شابک: ۹۶۴-۹۵۱۴۳-۴-۱ ISBN: 964-95143-4-1

کلیه حقوق متعلق به ناشر است و نقل از کتاب فقط با ذکر منبع مجاز است.

سخن ناشر

نیما، شاملو، اخوان، فروغ و سهراب شاعرانی نیستند که بتوان گفت درباره آن‌ها گفتنی‌ها گفته و نوشته شده است. آن‌ها جهانی دیگرگونه از شعر خلق کردند و همین ویژگی بود که شعر ایران را وارد مرحله‌ای تازه کرد. در این دوره جدید، شاعر نگاه هستی‌شناسانه متفاوتی با گذشته دارد، قالب‌های پیشین را می‌شکند، رابطه‌اش با مخاطب از نوع دیگری می‌شود، عناصر سازنده شعرش گذشته را تغییر می‌دهد و... و همه این‌ها در حالی است که این شعر و شاعر، خود را وامدار گذشته ادبی ایران می‌دانند. تمام این خصوصیات، باعث می‌شود تا شعر نو، پدیده‌ای چندوجهی با ابعاد مختلف شود. با چنین رویکردی است که شناخت شاعر و شعر او همچنان باید مدنظر قرار گیرد تا نمایی رو به کامل شدن از آن به دست آید. ضرورت معرفتی این‌گونه نسبت به شعری که با ورود تجدد به ایران شکل و ماهیت گرفت، طبیعتاً امری بدیهی است.

اهل نظر خوب می‌دانند که بی‌چنین شناختی، نمی‌توان آینده‌ای روشن پی‌ریخت و همین یک امر، کافی است که هزار دلیل دیگر را به کنار بگذاریم.

با توجه به این موضوع، انتشارات آمیتیس، تلاش و همت خود را بر تحلیل ادبیات ایران گذاشته و سعی خواهد نمود با تحلیل شعر، داستان، نقد و ترجمه ادبی و همچنین همراه شدن با شعر و داستان امروز کشورمان و چاپ آثاری از این دست، امکان شناخت بیشتر را فراهم آورد. در این راه اولین گام را با نقد و تحلیل آثار پنج شاعر بزرگ عصر جدید ادبیات ایران (نیما، شاملو، فروغ، سهراب و اخوان) برمی داریم که به قلم شاعر فرزانه، منوچهر آتشی که خود از شاعران و منتقدان بزرگ عرصه ادبیات امروز کشور است، انجام می گیرد.

به عبارتی مجموعه ای شامل پنج کتاب به قلم استاد آتشی به رشته تحریر درخواهد آمد که هر یک به یکی از این پنج شاعر برجسته شعر نوی ایران اختصاص دارد.

انتشارات آمیتیس

فهرست مطالب ●

۳	سخن ناشر.....
۷	آغاز.....
۱۳	۱. دوره گریته برداری از نیما.....
۱۶	سپید.....
۲۲	مرغ مجسمه.....
۲۴	رو به غروب (سپهری).....
۳۱	۲. زندگی خواب‌ها سر ریز ذهنیت بودیستی در واژه.....
۳۱	خواب تلخ.....
۳۵	ستایش (از کتاب سرایهای کویری).....
۳۶	افسون.....
۳۷	بخشی از «سمفونی تاریک».....
۳۹	یادبود.....
۴۲	۳. آوار آفتاب (۱۳۴۰).....
۴۵	۴. شرق اندوه.....
۴۷	مزار.....
۴۸	تا.....
۴۹	گل آیینه.....
۵۰	۵. جای پای آب.....
۵۵	پاره دوم.....
۶۰	نکته مهم.....

۷۴	 ۶ مسافر
۸۵	 ۷ حجم سبز
۹۱	 آب
۹۵	 ۸ ما هیچ ما نگاه (بدون تاریخ)
۹۷	 باران
۱۰۰	 سمت خیال رفاقت
۱۰۱	 تکلمه‌ی بر کتاب سهراب سپهری

آغاز

هشت کتاب سهراب سپهری را می‌توانم به جرأت بگویم بیش از چهار بار خوانده‌ام. پنهان نمی‌کنم که همیشه از شعرهای او لذت برده‌ام. حتی از شعرهای بد او - مثل زندگی خواب‌ها، شرق اندوه. با این همه، همیشه پس از به پایان بردن هشت کتاب در یک مجلد، بی‌اختیار این پرسش برایم پیش آمده که: چرا در شعر سپهری، این همه قحط انسان خودنمایی می‌کند.

با آن که «مد» شده، که هر وقت سخن از شاعران برجسته دهه‌های ۳۰ و ۴۰ پیش می‌آید، همیشه نفر پنجم سهراب سپهری است و تنها یک استثنا داریم و آن هم محمد مختاری که در نوشتن کتاب «انسان در شعر معاصر» بعد از نیما اخوان، شاملو و فروغ نامی از سهراب نمی‌برد. به گمان من علت این عدم گزینش در دو نکته نهفته است:

الف) دیدگاه روانشاد مختاری در مورد انسان، انسان در رویکرد او، تابع نوعی

نگرش ایدئولوژیک بوده و چون سهراب به کلی بیرون از عرصه چنان تفکری قرار داشته، از موهبت حضور بی‌بهره مانده است.

ب) علت دوم همان قحط وجود انسان در شعر سپهری است. سپهری با آن که محبوب بسیاری شاعران و مخاطبان بوده - و هست - زندگی و شیوه و شگرد شگفتی داشت و با آن که مدام به خاطر ارتقاء ذهن نقاش خود - در سیر و سفر (به‌ویژه در شرق) بود - و البته به اروپا هم رفته بود توشه و آرمغان اصلیش بیش از هر چیز «دیدار»ها بود. او کمتر نوشته‌ای از این سفرها داشت که در آن از شعر غرب یا شرق - حتی از نقاشی - سخنی یاری‌کننده گفته باشد. به تعبیر دیگر او این دیدارها را بیشتر نقاشی می‌کرد یا به شعر خاص خودش برمی‌گرداند. نه هرگز مقاله و رساله‌ای حداقل در تبیین خود و کار خود می‌نوشت و نه به مصاحبه‌ای تن در می‌داد. هرچند می‌دانستیم و قبول داشتیم که یکی از چهره‌های مشخص و برجسته شعر و نیز نقاشی معاصر است. درباره او و شعر او چندین کتاب نوشته و منتشر شده، که متأسفانه بیشتر از سرشیفتگی یا نگرش جانبدارانه بوده و هرگز تمامی شعر و شخصیت او را بازگو نکرده‌اند. فی‌المثل جناب دکتر شمیسا کتابی مفصل دارد با عنوان «نقد شعر سپهری» ولی وقتی کتاب را می‌خوانی حس می‌کنی که اولاً «نقد»ی در میانه نیست. زیرا او از همان اول کار «آثار اصلی سپهری» را مشخص می‌کند: صدای پای آب، مسافر، حجم سبز و... گویا مرگ رنگ و زندگی خواب‌ها و آوار آفتاب و شرق اندوه را سپهری ننوشته و پیوست «هشت کتاب» در یک مجلدش نیست. شاید هم چون در این چند کتاب ماکثر نشانه‌ای از جای پای آب، حجم سبز و ماهیچ مانگاه و مسافر، یعنی سپهری اوج یافته نمی‌بینیم، پس چه بهتر که کنارشان بگذاریم.

ثانیاً شمیسا، که کتاب ۳۴۰ صفحه‌ای‌اش درباره سپهری، بخشی از موضوعات ادبی تدریسش در دانشگاه بوده، باز هم از همان ابتدا، سپهری را به

عنوان عارفی خلوت گزیده و تا حدودی هم شأن مولانا، معرفی کرده و بر این مدعا هم پای افشوده، که این مدعا غریب می‌نماید. استادی که مسلماً مولانا یا سنایی و حافظ را خوب خوانده چنین پنداری از او شگفت است. من البته از زمره کسانی نیستم که سپهری را به خاطر شعرهای آشتی جویانه‌اش و خلوت گزینیش سرزنش کنم؛ اما حق دارم بپرسم آیا مولانا خانقاه‌نشینی، که لهیب کلامش از دل خانقاه به جهان درافکنده شده، یا سنایی که «تازیانه‌های سلوکش» بی‌رحمانه بر قشربون و ریاکاران فرود آمده یا حافظ که شلاق بر امیر مبارزالدین‌ها کشیده، با زبان زلال و آب مانند سپهری، همه از سپهر عرفان «و نوعی مکتب فکری منسجم - آن هم در قرن بیستم - هستند و دارای یک شأن؟ در ابتدای مقال از عدم حضور انسان در شعر سپهری گفتم و این مهم بر کسی پوشیده نیست. در حالی که فقط در مثنوی معنوی، اگر شمارش کنیم، لشکرها انسان از شخصیت‌ها و منش‌های مختلف می‌آیند و می‌روند و زبانی تند و تیز که مولانا به کار می‌گیرد، بعضی قشربون امروزی را هم از او رمانده، طوری که به تعبیری کتاب او را با انبر جابه‌جا می‌کنند. همچنین عرفای برجسته و بی‌همتایی که «سر دار سرخ کردند.....»...

پس اشتباه استاد از کجا آب می‌خورد؟ بی‌شک از آنجایی که سپهری اگر هم دیدگاهی شهودی داشته - که داشته - هرگز عارفی سیر و سلوک کرده و به قاف رسیده نبوده است. اشراق سپهری، اشراقی شرقی است و اگر هم اندکی مشرب از عرفان ایرانی - اسلامی داشته، آبشخور اصلیش بودیسم و ذن و مذاهب دیگر چینی و ژاپنی بوده است. این که بزرگواری وقتی شعر معروف سپهری را می‌خواند (آب را گل نکنیم) می‌گوید «شاید در بالادست دارند سر انسانی را می‌برند! و... الخ.» یا دکتر براهنی می‌گوید: «راهبان بودایی به خاطر صلح خود را آتش می‌زدند» نیز نمی‌تواند دستمایه استدلالی برای سرزنش روان آرامش طلب

سپهری باشد. این حرف‌ها و ایرادهای سیاسی می‌تواند موافقان سپهری را به پاسخ‌ها - یا پرسش‌ها - ی مشابه بکشد: «مگر آب خوردن یک کفتر برای ادامه حیات زیبایش، آنقدر ارزش ندارد که ما به خاطر آن آب را گل نکنیم و مگر آتش زدن خویشت از سوی یک بودایی - یا غیر بودایی که هزاران بار پیش آمده توانسته جهان‌خواران را از جنگ و خونریزی باز دارد؟»

وانگهی، اینجا و در این میان یک نکته عمده و اصلی فراموش شده و آن شعر و به ویژه زبان است. کارکرد شعر و شاعر در عرصه زبان است که معنا پیدا می‌کند نه در حوادث احتمالی بیرون. آیا اگر خیام و حافظ به جای دم خوشی‌ها می‌گفتند: برخیزید و بکشید و ببرید، شعرشان همانگونه می‌شد که شده است؟ اگر فرمان مرگ و کشتار، هنر بود تموچین و اسکندر بزرگترین هنرمندان بودند و هکذا دیگر آدمکشان. شعر صدای طلب روح است و روح هیچ شاعری از رنگ خون انسان‌ها - و در موارد بسیاری از رنگ خون کبوترها خوشش نمی‌آید. پس آن بهانه‌ها، نمی‌تواند زمینه‌ساز مشکل شعر سهراب شود. با این همه شعر سهراب مشکل دارد و آن غیبت زندگی و وجود و حرکت و کنش انسان‌هاست و این زندگی و کنش لزوماً معنای دوری سهراب از مبارزات سیاسی نمی‌دهد. گفتیم که شعر مخلوق زبان است. پس اگر بخواهیم اشکالی از سهراب بگیریم. باید به سراغ زبان او برویم و برای این کار هم باید تمامی آثار او را مرور کنیم و اگر لازم شد به نوعی «روان - زبان‌شناختی» سهراب اشاراتی داشته باشیم. این کار را هم باید کسی مثل دکتر صنعتی بکند که در مورد صادق هدایت و بهرام صادقی و دیگران کرده و عرصه تازه‌ای در نقد روانشناختی هنر در ایران گشوده است. ناگفته نماند که بسیاری از نبوغ‌های هنری ما اگر وارد عرصه زندگی خصوصی و تربیتی دوران نوجوانی و جوانی‌اشان شویم، پرسش‌هایی برای ما مطرح می‌شود که اکثرشان را فقط «روان - زبان‌شناختی» دقیق حیات آنها می‌تواند پاسخگو

باشد. فی‌المثل همین سهراب که ما با او بزرگ شده‌ایم در همان سال‌های حیات هم نوع زیست و برخورد هنریش برایمان معماگونه بود. چه گونه می‌شود که در هشت کتاب شعر و صدها تابلو نقاشی خوب و ارزنده حتی ذره‌ای حس و نگاه انتقادی - به بحرانی‌ترین دوران اجتماعی جامعه و کشوری که در آن زندگی می‌کنیم وجود نداشته باشد. یا خیلی عریان‌تر و غریب‌تر، حتی یک شعر و یک تابلو که حکایت از عشقی انسانی و زمینی داشته باشد. به چشم نخورد. من روان‌کاو نیستم و علت یا علل این انسان‌گریزی را بر مبنای رشد روحی سهراب نمی‌توانم تبیین کنم. فقط می‌توانم بگویم که این گریز و غیبت از جانمایه‌ای آب‌شخور دارد، که هنرمند را ناگزیر به راهی غیرمتداول و غیرمتعارف می‌کشاند و ما هیچ از آن نمی‌دانیم. این عامل اثرگذار هم در هنرمندان مختلف، متفاوت است. مثلاً در مورد بهرام صادقی. که ما سال‌ها و لحظه‌های خیلی بیشتری با او گذرانده‌ایم به روشنی در می‌یافتیم که پشت طنز سیاه او رنجی ناگفته و نانوشته پنهان بود که او را به سمت سرایش مرگ و نوشتن از مرگ و بیهودگی هل می‌داد. ولی در سهراب تا آنجا که از نوع رفتارها و دوستی‌ها و گریزهایش آشکار می‌شد اثری از رنجی مشابه، رنج بهرام صادقی، نمی‌شد پیدا کرد. در تمام آثار او، چنین حس می‌شد که گویا او فقط در چهار دیواری خانواده‌ای می‌زیست و راحت بود که آدم‌هایش خودش، مادرش (به مفهوم اسمی خاص) و «خواهرش رعنا» وجود داشتند و در متن کارها، شما با موجود زنده و آشنایی که فی‌المثل در جامعه بتوانی ردش را بگیری، روبه‌رو نمی‌شدی. همه چیز و همه کس یا عناصر طبیعی بود، یا موجوداتی با خصوصیات سوم شخص مفرد یا جمع و کلاً ناشناس یا نام‌های عام، این چرایی، آدم را به آنجا می‌کشاند که به خود پاسخ دهی او آدمی «سایه پرورده» بود و اگر سفر می‌کرد هم - حتی با هواپیما - سفری بود ذهنی، اگر هم فکری برمی‌داشت، همانی بود که در متن همه کارهایش آشکار است. تنها

نکته‌ای که می‌توانم به عنوان حکمی کلی بگویم، سهراب فقط برای «دیدن» سفر می‌کرد و ادراک او بصری بود، که روانی مرموز و ناشناخته، به این دیده‌ها، جنبه معنایی خاص و ویژه همان روح مرموز می‌بخشید. پس می‌توانیم بگوییم که سهراب فقط یک نقاش بود که برایش فقط «دیده شده»‌های خودش زیر تأثیر آن روح مرموز اهمیت داشت و تازه در آن آثار هم غیبت انسان آشکار بود و همزمانی ادراکی از انسانی کلی و بی‌مرز تنها و بدن‌ها، ببیننده القا می‌کرد. من تقریباً بیشتر نمایشگاه‌ها و بعضی دوره‌های آثار او را دیده‌ام. در اینجا بد نیست خاطره‌ای را بازگو کنم: یک روز، به عنوان خبرنگار هنری مجله‌ای که در آن کار می‌کردم، برای دیدن نمایشگاهی از آثار آبستره او به گالری سیحون رفتم (شاید سی و اندی سال پیش) ردیف از سمت راست ورودی، گرفتم و رفتم و پای هر تابلو به اندازه‌ای که بتوانم، درنگ می‌کردم و از هر کدام یادداشتی کوتاه نوشتن آغازیدم، تا وقتی به آخر رسیدم شما می‌دانید که در هنر ابستره، نباید دنبال شکل یا فیگور، بگردید. گاهی به ندرت از رنگ‌های در هم تنیده بی‌مرز، حس نوعی «شکل» به من القا می‌شد. در یک تابلو، لکه‌ای سرخ دیده می‌شد و طرحی ناتمام که «شکل مرغی» را القا می‌کرد. اما وقتی خود را به تابلو می‌سپردی، در می‌یافتی که مرغ (بلبل با سینه سرخ یا هر پرنده دیگر) حیرت‌زده در برابر آن لکه سرخ ایستاده و محو آن شده است. فقط همین. این حس من را بعدها انتشار شعری با عنوان «ما هیچ، ما نگاه» تایید کرد. سپهری یک «دوره» هم «تنه درخت» دارد. البته تنه‌هایی که بی‌ریشه و بی‌شاخ و برگ، که انگار می‌خواست پا در هوایی و بی‌ریشگی انسان با هر چیز دیگر را به نمایش بگذارد. این دوره کارهای او باید هنوز موجود و قابل دسترس باشد. چون یادم است تلویزیون آن سال‌ها آنها را خرید و به هر حال خرج سفری دیگر به شرق برای سهراب فراهم شد.

گفتم که سهراب از دیدن، یک نقاش است. با روحی خجول که در پشت

نقاشی‌ها (و شعر - نقاشی‌ها) همیشه حضوری مبهم و پر از ابهام دارد. من اما حالا، می‌خواهم از سهراب شاعر سخن بگویم شاعری که با هیچ وسیله مکانیکی و غیرمکانیکی، نمی‌توان از نقاشی‌هایش، یعنی از «دیدن»‌هایش جدایش کرد. (و کسانی که می‌کوشند او را همتای مولوی - یا در حدود او - عارفش بخوانند، می‌توانند از این مدعای من گزاره‌ای دلخواه خود بیرون بکشند: «سهراب عارفی بود که از همان آغاز سیر و سلوک به شهود رسیده و بقیه کارها شرح آن شهود است» و خود را خلاص کنند!)

* برای این که ما به چنان سهرابی برسیم - باید «هشت کتاب» او را ورق بزنیم. با چنین اراده‌ای ناگزیریم، به یاری رویکردهای اندکی متفاوت سهراب در آثار مکتوبش آن کتاب ارجمند را به سه دوره تقسیم کنیم:

۱. دوره گرته‌برداری از نیما

این دوره، تقریباً به طور کلی، سهراب با هوش نیز، مثل هر هنرمند واقعی آن روزگار، به ناگزیر به نیما، زبان نیما و نوعی تصویرگری نیما نگاه کرده و هرچند به زبان واقعی نیما نرسیده، طرحی کلی را از او عرضه داشته است. این کتاب در سال ۱۳۳۰ از چاپ درآمد و اگر به همین مناسبت آن را در کنار کتابهایی که در همان سال‌ها درآمدند قرار دهیم در می‌یابیم که سهراب، خیلی زودتر و برتر از شاعران هم‌نسلس، رویکرد تصویری و زبانی نیما را درک کرده. (تصویر را از آن‌رو پیش از زبان آوردم، که سهراب حتی در این کار متفاوتش با سایر کارها، همه جا وجه تصویری، بر وجوه زبانی، غلبه دارد) و گاهی تصویرها حتی بی‌مورد بر «واژه»‌ها سوار می‌شوند و کار را اندکی خام می‌کنند. از شعر اول کتاب شروع می‌کنیم:

در قیر شب

(که شاعر ذیل آن نوشته بعد از چاپ در این شعر دستکاری‌هایی شده)

دیرگاهی است در این تنهایی
 رنگ خاموشی در طرح لب است.
 بانگی از دور مرا می‌خواند
 لیک پاهایم در قیر شب است
 همین جا به یاد بعضی سطرهای «هست شب» نیما نمی‌افتید؟
 «هست شب یک شب دم کرده و خاک
 رنگ رخ باخته است
 باد، نوباه ابراز سرکوه
 سوی من تاخته است
 هست شب، همچو ورم کرده تنی گرم در استاده هوا
 هم از این روست نمی‌بیند اگر گمشده‌ای راهش را...»
 و ادامه شعر سهراب هم، تصویر همان شب قیرین است:
 رخنه‌ای نیست در این تاریکی
 در و دیوار به هم پیوسته^(۱)
 سایه‌ای لغزد اگر روی زمین
 نقش وهمی است ز بندی رسته

نفس آدم‌ها
 سر به سر افسرده است
 روزگاری است در این گوشه پژمرده

۱. در و دیوار به هم ریخته‌شان / بر سرم می‌شکند. نیما - می‌تراود مهتاب.

هر نشاطی مرده است
 دست جادویی شب
 در به روی من و غم می بندد^(۱)
 می کنم هر چه تلاش
 او به من می خندد
 نقش هایی که کشیدم در روز
 شب ز راه آمد و با دود اندود
 طرح ها که فکندم در شب
 روز پیدا شد و با پنبه زدود

دیرگاهی است که چون من همه را
 رنگ خاموشی در طرح لب است
 جنبشی نیست در این خاموشی
 دست ها، پاها، در قیر شب است

گذشته از دودناکی ها (عنصر مبهم ساز) که نیما با نگرشی عمیق و پرمعنا، در
 محوطه زندگی می پیچاند و در شعر «دود می خیزد» سهراب هم تکرار شده،
 سهراب گاهی سرکی هم به لحظه هایی می کشد، که نیما، بخشی از یک شعر بلند،
 یا برخی شعرهای کوتاه خود را در فضایی روشن قرار می دهد. (مثل خود شعر
 «قو»). با این تفاوت که نیما، کارکرد زبان را به تناسب نگاه خود دست ابزار «بیان» شعر و
 روشنایی می کند، ولی سهراب - در عین پرداختن شاد و غنی - خصوصاً به صورت
 تغزلی مدرن - نیت تصویرگری را بر «بیان» می چرباند و البته از عهده هم برمی آید:

۱. «غم» در اینجا از آن کلماتی است که بی جا نشسته است.

سپید

در دور دست
قویی پریده بی‌گاه از خواب
شوید غبار نیل زبال و پر سپید

لبهای جویبار
لبریز موج و زمزمه در بستر سپید
در هم دویده سایه و روشن
لغزان میان خرمن دوده
شبتاب می‌فروزد در آذر سپید

همپای رقص نازک نیزار
مرداب می‌گشاید چشم‌تر سپید

خطی ز نور روی سیاهی است:
گویی بر آبنوس درخشد زر سپید

دیوار سایه‌ها شده ویران
دست نگاه در افق دور
کاخی بلند ساخته با مرمر سپید

گفتم که در شعر سهراب، از همان آغاز، ما با شاعری طرفیم که «دیدن» او اگر

نه بر سطح می ماند میلی به ژرفا نیز ندارد. تصویرهای او نیز، همان برد را دارند و زبان، غوص نمی کند، تا از دریا گوهری یکتا یا حتی صدفی خالی بیاورد. چون صدف خالی هم که از ژرفا بیاید، در کار و زبان با خود مفهوم تهی ژرفا را می آورد و بهانه ای به شاعر می دهد تا از تهی صدف هم بگوید. شعر سهراب اما تصویرها را می بیند، یعنی همان را که می خواند. هرچند مناسبتی ظاهری در میان نیست، به بخش هایی از شعر «می خندد» نیما هم نگاه می کنیم:

سحر هنگام کاین مرغ طلایی
 نهان کرده است پره های زرافشان
 طلا در گنج خود می کوبد اما
 نه پیدا در سراسر چشم مردم

....

....

می آید خنده اش بر لب شکفته
 بهاری می نمایاند به پایان زمستان
 می آید بر سر چله کمان بسته
 ولی چون دیده من می رود (ناخوانا) تندتر بندد
 نشسته سایه ای بر ساحلی تنها
 نگار من به او از دور می خندد.

سهراب، شعری دارد در همین دفتر اولی با عنوان مرغ معما، که بی اختیار ما را به یاد شعرهای مرغ غم، مرغ مجسمه و غراب نیما می اندازد، که دو شاعر کوشیده اند با وصفی نزدیک به هم (در اوزان متفاوت) از آنها تصویرهایی بدهند. با دو تفاوت که شعر سهراب کم دامنه است و در وصف دقیق کم می آورد و دیگر

این که در شعر سهراب هدف «تصویر» چنان مرغی است و در شعرهای نیما یک جهان حرف رمزآمیز و رازهایی در پیوند با زندگی او و مردم دیگر نهفته است. اول مرغ معما را می‌آوریم. از سهراب:

دیرزمانی است روی شاخه این بید
مرغی بنشسته کو به رنگ معماست
نیست هماهنگ او صدایی، رنگی
چون من در این دیار، تنها، تنهاست

گرچه درونش همیشه پر ز میاهوست
مانده بر این پرده لیک صورت خاموش
روزی اگر بشکند سکوت پر از حرف
بام و در این سرای می‌رود از هوش

راه فرو بسته مرغ گرچه به آوا
قالب خاموش او صدایی گویاست
می‌گذرد لحظه‌ها به چشمش بیدار
پیکر او لیک سایه روشن رویاست.

رسته ز بالا و پست بال و پر او
زندگی دورمانده موج سرابی
سایه‌اش افسرده بر درازی دیوار
پرده دیوار و سایه: پرده خوابی

خیره نگاهش به طرح‌های خیالی
 آنچه در آن چشم هاست نقش هوس نیست
 دارد خاموشیش چو با من پیوند
 چشم نهانش به راه صحبت کس نیست

ره به درون می‌برد حکایت این مرغ
 آنچه نیاید به دل خیال فریب است
 دارد با شهرهای گمشده پیوند
 مرغ معما در این دیار غریب است

اگر دو بار این شعر را بخوانید، غیر از تفاوت‌هایی که قبلاً نقل کردم، متوجه یک نکته مهم دیگر می‌شوید: توجه به زبان در شعر سهراب - که در سال ۱۳۳۰ چاپ شده - نسبت به زبان در شعر مرغ غم، یا دو شعر دیگر نیما که هر سه در حدود سال‌های ۱۳۱۷ یا ۱۳۱۸ سروده شده‌اند. ما را به این بی‌انصافی، که مقایسه شعر سهراب و نیما قیاس مع الفارق است، متهم نمی‌کند. این فاصله کافی است که شاعر جوان‌تر اگر نه در بست، تا حدودی می‌توانسته، اگر نه به ژرفی استاد، زبان خود را و وصف و روایت خود را به او نزدیک کند. اما چنین اتفاقی نیفتاده است. زبان سهراب و روایت او هر چند مدرن، زمین تا آسمان با زبان نیما متفاوت است. واژه‌ها هیچ‌جا نتوانسته‌اند در مقام خود بنشینند. این وضع در تمامی سطرها، خصوصاً در پایان بندی چهارپاره‌ها آشکار است. حالا پاره‌هایی از مرغ غم نیما را بخوانید:

روی این دیوار غم چون دود رفته بر زبر
 دائماً بنشسته مرغی پهن کرده بال و پر
 که سرش می‌جنبد از بس فکر غم دارد به سر

بنجه‌هايش سوخته
 زیر خاکستر فرو
 خنده‌ها آموخته
 لیک غم بنیاد او

هر کجا شاخی است بر جا مانده، بی برگ و نوا
 دارد این مرغ کدر بر رهگذر آن صدا
 در هوای تیره وقت سحر سنگین به جا

.....

.....

هیچ کس او را نمی‌بیند، نمی‌داند که چیست
 بر سر دیوار این ویرانه جا فریاد کیست
 و به جز او هم در این ره مرغ دیگر راست زیست

.....

.....

پس بر این دیوار غم هر جاش بفشرده به هم
 می‌کشم تصویرهای زیر و بالاهاى غم،
 می‌کشد هر دم غمم من نیز غم را می‌کشم
 تا کسی ما را نبیند
 تیرگی‌های شبی را
 که به دل‌ها می‌نشیند
 می‌کنم از رنگ خود وا
 ز انتظار صبح با هم حرف‌هایی می‌زنیم

با غباری زردگونه پيله بر تن می‌تنیم

من به دست او با نک خود چیزهایی می‌کنیم

غیر از نامتناسب نشینی واژه‌ها، شعر سپهری، خیلی ساده و فاقد ساختار روایی متناسب است. در حالیکه شعر نیما، گذشته از ابداع سه مصرعی بودنش، در دو مورد کوتاه کردن مصرع‌ها و در مجموع با هارمونیزه کردن روایت، شعری امروزی و متفکر پیش روی ما می‌گذارد. در حالیکه شعر سپهری همان چهارپاره‌های ساده است که هم یکنواخت است و بی‌ساختار و مناسب، هم تم‌شعر، به پیروی از زبان خام و تجربه نشده یا کمتر تجربه شده خود، در همان فضا و اندازه محدود هم تکراری و خسته‌کننده می‌نماید. نیما به تعبیری در شعر مرغ مجسمه، با مضاعف کردن مرغ - مرغی که هست و ظاهر آژنده است و صدایی از او بر می‌آید و نوع دیگری (مرغ ذهن نیما) که «مجسمه» است و پنهان ولی صدایش فقط به گوش هوش می‌رسد، شعر قبلی خود را به کمال رسانده است. شعر ترکیب غریبی است از نوع اندیشیدن نیما در «موضوع» ای که روزگاری به غلط دستمایه طعن و طنز به نیما شده بود. آن هم از طرف کسی که این وهم ورش داشته بود که: شعر پیشرو، شعری است که در میتینگ باید خوانده شود و نیما چون این کار را نکرده «بیست سال خانه‌نشین» بوده (۱۳۰۱ تا ۱۳۲۰) و در دهه بیست هم نشسته تا دکتر حمیدی شیرازی خود را خدای شاعران بخواند! غافل از این که نیما همچنان آرام، انقلاب خود را پیش برده است و مصداق این بیت بوده که:

اسب تازی دو تک رود به شتاب

شتر آهسته می‌رود شب و روز

و ما حالا می‌فهمیم که تب تند زود به عرق نشیند! و التهاب طبیعی، نشانه سلامت بدن است. مرغ مجسمه، همان نیمای خوانا در میان شاخ و برگ‌ها پنهان است و مرغی که خوانا و زنده و پیشرو بوده، همان مرغانی که خیلی زود روی از

مردم برگردانند و بعد از مرگ تفنگچی‌ها - بیهودگی تلاششان را برای پسران
بی‌قرار خود بازگو کردند. من این شعر را هرچند، نه چندان بی‌مناسبت، دوباره
این‌جا می‌نویسم و جوانان را به خواندن دوباره و درک عمیق آن دعوت می‌کنم. تا
شتاب بی‌مورد، در هر موضع و مقطعی را بر تأمل و تفکر و تعقل ترجیح ندهند:

مرغ مجسمه

مرغی نهفته بر سر بام و سرای ما
مرغی دگر نشسته به شاخ درخت کاج
می‌خواند این به شورش، گویی برای ما
خاموشی بی‌است آن یک دودی به روی عاج

نه چشم‌ها گشاده از او بال از او نه وا
سر تا به پای خشکی با جای و بی‌تکان
منقارهایش آتش پره‌ای او طلا
شکل از مجسمه به نظر می‌نماید آن

وین مرغ دیگر، آن که همه کارش خواندن است
از پای تا به سر همه می‌لرزد او به تن
نه رغبتش به سایه آن کاج ماندن است
نه طاقتش به رستن از آن جای دلشکن

لیکن بر آن دو چون بری آرام‌تر نگاه
خواننده، مرده‌ای است نه چیز دگر جز این

مرغی که می نماید خشکی به جایگاه
سرزنده‌ای است با کشش زندگی قرین

مرغی نهفته بر سر بام سرای ما
میهم حکایت عجیبی ساز می دهد
از ما برسته‌ای است ولی در هوای ما
بر ما در این حکایت آواز می دهد

دیماه ۱۳۱۸

این تقارن از هم دور شونده، بین شگرد و تصویرپردازی و رازگویی نیما و تصویرپردازی خطی ولی پر ابهام سهراب در کتاب اول همچنان ادامه می یابد. (اگر بخواهیم شعرهای منتشر شده در سال‌های ۱۳۲۹ تا ۱۳۳۰ و ۳۱ را با هم مقایسه کنیم. از این نگاه همین یک کتاب سپهری، نزدیکترین نمونه به نوع نگرش نیمایی است. از شعرایی که تا پیش از مرگ نیما، کوتاه‌ترین راه سیاه مشق متناسب با مکتب او را پی گرفته، و زود به استقلال رسیده‌اند. سپهری، در ردیف دو سه شاعر نامدار آن روز قرار گرفته که رومان‌تیسیم رازآلود و گاه ترس‌آور او شباهت‌های غریبی را آشکار می سازد. اما انزو اطلبی او و گریزش از ژورنالیسم هنری زمان تا مدتها نمی گذاشت به عنوان بهترین‌ها مطرح شود. با این همه سپهری اگر بی صدا می رفت، ولی شتاب عبور با او بود و همین شتاب عبور از گذشته، گاه او را از ذهنیت عینی نگری نیما دور می کرد.) چنان که گفتم گرایش سپهری به رنگ و تصویر، همزمان با نگرش اجتماعی نمی شد. او چشم‌اندازهای خود را از «خود» دور تر می برد و همین سبب می شد که از تصویرهای خود عقب بماند. وگرنه شرایط مناسب می توانست او را همشأن نیما قرار دهد. (بعدها، که سه چهار کتاب، به دور از مکتب نیمایی، به بازار داد، راه خود را روشن تر از دیگران

پیدا کرد. برای مقایسه تصویرهای صرفاً بصری سهراب، با زبان تصویری نیما، دو عنوان تقریباً هم نام را شاهد می‌آوریم. اولی «رو به غروب» سپهری و سپس «با غروبش» از نیما:

رو به غروب (سپهری)

ریخته سرخ غروب
جا به جا بر سر سنگ
کوه خاموش است
می‌خروشد رود
مانده در دامن دشت
خرمنی رنگ کیود

سایه آمیخته با سایه
سنگ با سنگ گرفته پیوند
روز فرسوده به ره می‌گذرد
جلوه گر آمده در چشمانش
نقش اندوه پی یک لبخند

جغد بر کنگره‌ها می‌خواند
لاشخورها سنگین
از هوا تک تک آیند فرود:
لاشه‌ای مانده به دشت

کنده منقار ز جا چشمانش،

زیر پیشانی او

مانده دو گود کبود

تیرگی می آید

دشت می گیرد آرام

شاخه ها پژمرده است

سنگ ها افسرده است

رود می نالد

جغد می خواند

غم بیامیخته با رنگ غروب

می تراود ز لبیم قصه سرد:

دلم افسرده در این تنگ غروب

گرچه شعر سهراب، با همه تصویرهای پی در پی اش، خطی و به دور از ذهنیت انسانی و طبیعت تو در تو و پر از رمز و راز است، اگر بخواهیم منحنی مختصات آن را ترسیم کنیم، همه چیز در دو سه جمله خلاصه می شود:

الف) اول غروب که رنگ سرخ آن بر سنگ ها می ریزد، رود می خروشد و کم کم سایه ها با هم می آمیزند و از پی غروب - که نیم رنگی زیبا داشته - به کردار لبخندی - اندوه فرا می رسد.

ب) جغد، نشانه شومی و کرکس ها - نشانه مرداری (که حتماً نعش روز است) می آیند و از لاشه روز دو حفره می ماند، که شاید بتوان با ماه یا آخرین دم آفتاب

در حال غروب مشابهنشان دانست.

ج) تاریکی محض می‌آید و همه چیز در غم فرو می‌رود.
می‌بینیم که شعر، از رمز تصویرهای خود عبور نمی‌کند. نشانی از انسان
در این ورطه، غیر از «غم» شاعر در شعر حس نمی‌شود: یک تابلو از غروب.
اینک سرود پر هیاهوی نیما را - در متن همان غروب - می‌خوانیم:

لرزش آورد و خود گرفت و برفت
روز پا در نشیب دست به کار
در سرکوه‌های زرد و کبود
همچنان کاروان سنگین بار

هرچه با خود به باد غارت برد
خنده‌ها، قیل و قال‌ها در ده
برد این جمله را و از و همه جا
شد غمین و خموش و دزد زده

دیدم از دستکار او که نماند
در تهیگاه کوه و مانده دشت
هیکلی جز به ره، شتاب که داشت
جویی آرام آمده سوی دشت

یک نهان مانند لیک و روز ندید
با غروبش که هرچه کرد غروب
وان نهان بود داستان دو دل

که نیامد به دست او منکوب

پس از آنی که رخت برد به در
زین سرای فسوس، هیکل روز
باز آنجا به زیر آن دو درخت
آن دو دلداده آمدند به سوز

می بینیم که هر دو شعر از غروب و آمدن شب خبر می دهند، که با آمدنشان همه چیز رو به تاریکی می رود. اما در شعر سهراب فقط این تصویرهای منتزع هستند که حرف می زنند - یا می خواهند حرف بزنند و در شعر، نشانی از عینیت نیست، اگر هم باشد از زبان تصویر حسی و تخیل بی آفاق شاعر است: در هم آمیختگی رنگها و سنگها و اندوهی که نحو معمولی جمله، آن را به شاعر نسبت می دهد. در شعر نیما اما، رنگها و تصویرهای پا در نشیب که می آیند و شب را می آورند، تازه داستان دو دلداده آغاز می شود و نمی گذارد که شب و تصویرها مرگ را بر طبیعت حاکم کنند، به طوری که می توان بر انتهای شعر دو نقطه بالای هم به مفهوم نقل و ادامه ماجرا گذاشت. (به شیوه اوکتاویوپاز در انتهای منظومه سنگ آفتاب)

* با این همه، در همین کتاب اول و در صفحات نزدیک به پایان، سهراب جوان، به استاد پیر، نزدیک می شود. او چند شعر می سراید، که با وجود استقلال و حضور نسبی شاعر و انسان در شعر، ما را عمیقاً به یاد نیما می اندازد. یکی شعر «نایاب» است، که باز هم سخن از شب است. از شبی که همزمان سلطه آن شاعر شاهد جسدی مثله شده در اتاق خویش است (در لحظه ای یادآور یک نمایشنامه آوژن یونسکو با عنوان «چگونه می توان از شرش خلاص شد» که آنجا هم جسدی در خانه است که پیایی بی وقفه رشد می کند و جا را برای دیگران تنگ...) اما در

شعر سهراب، جسد تکه تکه و متعفن - که خلاف جسد یونسکو، رشد نمی‌کند - همین مثله‌شدگی شاعر را در مانده می‌کند.

این جسد را، می‌توان جسد خود شب، یا حتی خود شاعر دانست، که یک شب در جستجوی «چیزی» مرموز، شاعر با ناخن‌های خود آن را تکه تکه کرده است. اما شاعر، در حین نشان دادن این مثلگی، یک کارکرد زبانی ابداعی در شعر دارد. که ابژه‌ای مرموز اما دست یافتنی را برای ما روشن می‌سازد:

دیری است مانده یک جسد سرد
در خلوت کبود اتاقم
هر عضو آن ز عضو دگر دور مانده است
گویی که قطعه - قطعه دیگر را
از خویش رانده است
از یاد رفته در تن او وحدت
بر چهره‌اش که حیرت ماسیده روی آن
سه حفره کبود که خالی است
از تابش زمان
بویی فساد پرور و زهر آلود
تا مرزهای دور خیالم وزیده است
نقش زوال را
بر هر چه هست روشن و خوانا کشیده است

و بعد از این که در بند ماقبل آخر، شرح چرایی و چگونگی تکه پاره کردن جسد را باز می‌گوید، بند آخر را طوری تمام می‌کند که گویی آن وحدت مورد نظر که گویی خود هدف اصلی از بکارگیری آن در شعر بوده، بدون توضیح اضافی، به تصویر می‌کشد:

شب ایستاده است

خیره نگاه او

بر چارچوب پنجره من.

با جنبش است پیکر او گرم یک جدال

بسته ست نقش بر تن لب هایش

تصویر یک سؤال

شعری که «وحدت» از جمع تکثر در آن حاصل می شود. این یک نقطه ابتدایی است که بعد به گونه های دیگر رخ می نماید. شعر دیگری که کاملاً شبیه تعدادی شعرهای هم شکل و هم درون نیماست وانگار بخشی از شعر مانلی را جدا کرده و باز سرایی نموده، شعر سرگذشت است.

می خروشد دریا

هیچ کس نیست به ساحل پیدا

لکه ای نیست به دریا تاریک

که شود قایق / اگر آید نزدیک

مانده بر ساحل

قایقی ریخته شب بر سر او

پیکرش را ز رمی ناروشن

برده در تلخی ادراک فرو

هیچکس نیست که آید از راه

و به آب افکندش

و در این وقت که هر کوه آب

حرف با گوش نهان میزندش

موجی آشفته فرا می‌رسد از راه که گوید با ما
قصه یک شب توفانی را

رفته بود آن شب ماهی‌گیر
تا بگیرد از آب
آنچه پیوندی داشت
با خیالی در خواب

صبح آن شب که به دریا موجی
تن نمی‌کوفت به موجی دیگر
چشم ماهیگران دید
قایقی را به ره آب که داشت
بر لب از حادثه تلخ شب پیش‌خبر
پس کشاندند سوی ساحل خواب آلودش
به همان جای که هست
در همین لحظه غمناک بجا
و به نزدیکی
می‌خروشد دریا
وزره دور فرا می‌رسد آن موج که می‌گوید باز
از شبی توفانی
داستانی نه دراز

از تشابه این شعر با ظاهر بندهایی از «مانلی» نیما که بگذریم، دو نکته
نامحسوس هست که نشانه جداشدن سهراب از نیما است. یکی واژه «ادراک» که

بسامدی محسوس در کل شعرهای بعدی سپهری دارد و خواهیم دید. دیگر ساخت درونی تر شده شعر است و صفت‌هایی که می‌آیند تا به جای اسم کنار صفت‌های دیگر بنشینند. مثلاً تکه کوتاه: «رفته بود آن شب ماهی گیر / تا بگیرد از آب / آنچه پیوندی داشت / با خیالی در خواب».

ماهی گیر رفته بود که از دریا، آنچه را قبلاً خواب دیده بگیرد. این در عرصه شگرد نیمایی نیست. به خود سهراب مربوط است. سهرابی که اندک اندک به سمت تصویرهای محض با ارجاع غیر عینی در حرکت است. کتاب زندگی خواب‌ها هم آغاز می‌شود.

۲. زندگی خواب‌ها سر ریز ذهنیت بودیستی در واژه، شروع می‌کنیم:

خواب تلخ

مرغ مهتاب

می‌خواند.

ابری در اتاقم می‌گرید

گل‌های چشم پشیمانی می‌شکفت

در تابوت پنجره‌ام پیکر مشرق می‌لولد

مغرب جان می‌کند

می‌میرد

گیاه نارنجی خورشید

در مرداب اتاقم می‌روید کم‌کم

بیدارم

نپنداردم در خواب
سایه شاخه‌ای بشکسته
آهسته خوابم کرد
اکنون دارم می‌شنوم
آهنگ مرغ مهتاب

و گل‌های چشم پشیمانی را برپر می‌کند

از این به بعد فعلاً در زندگی خواب‌ها - ما با بدترین ساختارها در شعر سهراب سروکار داریم. چرا که زندگی خواب‌ها بر هیچ قائمه عینی و هم سخنی زبان استوار نمی‌شود. مضاف و مضاف‌الیه، تابع اضافات پی در پی و تصویرهایی که فقط می‌آیند تا تصویرهای دیگری بازگویند و وصف‌هایی از وصف‌هایی گاه واضح گاه پنهان... و همه اینها تا انبوه شوند و در نهایت، طرحی ذهنی از «بودهی» - بودا، بودیسم» از آنها تابانده شود و محوطه «ادراک» را روشن سازد، که در بیشتر اوقات چنین کارکردی هم ندارد. وقتی جناب شمیسا از شعرهای سهراب سخن می‌گوید و فقط از «جای پای آب» به بعد می‌گوید، قطعاً همین استنباط ما را از شعرهای پیش از آن شعر بزرگ داشته و چشم فرو بسته است. وقتی ما از کلیت یک شاعر سخن می‌گوییم، لاپوشانی در عرصه‌های آثار ضعیف او، هم نقد و نظر را به بی‌عدالتی می‌کشاند و هم دیگران را فریب می‌دهد. گویا ما ایرانی‌های قلم به دست، وحشت داریم از این که خلاف درک سطحی عرف و عادت سخن بگوییم. ما می‌توانیم در مورد تاریخ طولانی شعر گذشته مسامحه کنیم و مثلاً از هزار و پانصد شاعر بر پنج شاعر انگشت بگذاریم اما وقتی از چهره‌های برجسته شعر معاصر سخن می‌گوییم، چنین حقی نداریم. چرا که با صدها شاعر جوان رو در رویمان سروکار داریم. وقتی می‌گوییم، فی‌المثل، تابع اضافات و توصیف صفت دیگر تا صفت دیگر را روشن کنیم، پرگویی کرده‌ایم - این تنبیه شامل نیما،

شاملو، اخوان، فروغ، سهراب و... دیگران هم می شود و خصوصاً هم می شود و باید بشود. «گل های چشم پشیمانی» یعنی چه؟ چه سنخیتی و هم جنسی بی، چشم با گل و پشیمانی با چشم دارد. «تابوت پنجره»! کدام فضا سازی قبلی، سنخیت تابوت را با پنجره همسان می کند. سهراب در شعر «فانوس خیس» غیر از یک سطر ساده اولش، ناگهان آنقدر اضافه بار اضافه و تصویر بار تصویر می کند که آدم می ماند: این چه نوع شعر گفتنی است:

روی علف ها چکیده ام
 من شبنم خواب آلود یک ستاره ام
 که روی علف های تاریکی چکیده ام
 جایم اینجا نبود
 نجوای غمناک علف ها را می شنوم
 جایم اینجا نبود
 فانوس
 در گهواره خروشان دریا شست و شو می کند
 کجا می رود این فانوس
 این فانوس دریا پرست پر عطش مست
 بر سکوی کاشی افق دور!
 نگاهم با رقص مه آلود پریان می چرخد
 زمزمه های شب در رگهایم می روید
 باران پر خزه مستی!
 بر دیوار تشنه روحم می چکد
 من ستاره چکیده ام.
 شب پر خواهش

و پیکر گرم افق عریان بود
 رگه سپید مرمر سبز چمن زمزمه می‌کرد
 و مهتاب از پلکان نیلی مشرق فرود آمد
 پریان می‌رقصیدند
 و آبی جامه‌هاشان با رنگ افق پیوسته بود.

.....

فانوس پرشتاب!
 تا کی می‌لغزی
 در پست و بلند جاده کف بر لب پرآهنگ

به دو شعری که بدون گزینش نوشته‌ام، دقیق‌تر نگاه کنید. زبان این شعر به کلی متفاوت با شعرهای کتاب اول است. در آنجا ما با تصویرهای مه‌آلودی، روبه‌رو بودیم که اندام‌های زندگی، به هر حال از میانه آنها پرهیب‌هایی به نمایش می‌گذاشت. اگر از انسان و روزمرگی‌های زندگی انسان در آن تصویر آشکاری نبود، خطوطی مبهم از خود شاعر و اشباحی از دیگران از دل تشبیه، اگر نه به صراحت، احساس می‌شد. شاعر دست کم از خود و ناامیدی‌های خود، چیزهایی می‌گفت و به زمانه نومی‌دکننده اشاراتی داشت. اما در این کتاب و یکی دو کتاب بعد از آن، شاعر عصاره جان خود را در طبیعت می‌افشرد، با طبیعت یکی می‌شود و چون به نوشتن دست می‌یازد از دالان یک واژه که وارد «حس مطلق» شعری می‌شود، هرچه اشیاء دیگر در سر راه خود را نیز با درون خود یگانه می‌کند.

از یک گیاه به کل زمین و کیهان وصل می‌شود و می‌شود خود کیهان. این تجربه سپهری تنها نیست. شاعران اواخر دهه بیست و اوایل دهه سی از این تجربه‌ها کم و بیش عبور کرده‌اند، اما نه در دوسه کتاب، بلکه در چند شعر. من به بعضی نمونه‌ها اشاره می‌کنم: منوچهر شیبانی نخستین شاعری که نیما بر کتاب

او یا به صورت مکاتبه - مقدمه طولانی نوشت - در یکی از شعرهای نسبتاً بلند خود می‌گوید:

ستایش (از کتاب سرابهای کویری)

ترا ستایش می‌کنم
از گنبد بلورین جام
و دود گلدسته انگشتانم
که التجایم را چنین عابدانه
به ژرفای درگاه زمینی تو
فرو می‌ریزد
ای زن، خدای عظیم ژرفاها
سر بر ستون نیازهای داغ آستانه‌ات
می‌سایم
تا شمع وجودم را برافروزم
در محراب‌های سیاهکاریهای تو
به گناه پاکبازی
تازیانه‌های تحقیرت را
پیچ و تاب خورده‌ام
و اینک توبه من
و رحمت تو
مرا به تقدس آستانه‌ات پناه بخش
ای
زن خدای زمینی من

دانش‌هایم را بسوز

که رها ورد سالیانم است

در زبانه‌های هوس کوره جهنمی آغوش

و گلزاران بیگناهم را

در قوس و قزح رویایی

که فریب بود

در نیرنگ زمستانی... الخ.

اگر این شعر ضعیف را، بیهوده، این‌گونه تقطیع پلکانی نمی‌کرد و همه را - مثل سهراب - به دنبال هم می‌نوشت، هیچ اتفاقی نمی‌افتاد. در هر حال شعر، هذیانی است که شاعر در میانه یک سطر، هرچه به او تداعی شده، یا یادش آمده، با دوسه میلیمتر فاصله پایین‌تر، همین‌طور ادامه داده و سرانجام تمامی شعر - معجونی از گویش حسی، تتابع اضافات و تداعی‌هاست که معلوم نیست چه رمز و رازی دارد، یا شعر کجا پایان می‌گیرد. با این همه از همان خصوصیت «بحر طویل» منشور چنین شعرهایی برخوردار است (از نظر زبان) و گرنه یک لحظه نیز به آن نمناکی و طراوت حس سپهری نمی‌رسد. چون سپهری بسیار شاعرتر از امثال منوچهر شیبانی است. یا این پاره از شعر هوشنگ ایرانی (برگرفته از دفتر شعر دیگر)، که البته یک سروگردن از شیبانی برتر است و از همه مهمتر، نزدیکتر از دیگران به سپهری، گویی که سپهری می‌خواسته از آن راه برود، ولی غلبه جان شاعری او، پی‌اش زده و به راه دیگر انداخته است:

افسون

در بیگانگی و دوری دستها، لبان زیبایی می‌شکند

و شب‌نم شادی‌های گمشده‌اش رویای گریز را به خواب می‌برد

... و او کلام را ترک گفت و کلام را برگزید که مگر در عظمت
پستی‌ها و در توانایی شکستها شادی او را دریابد
او که بر او پیشی گرفت و او که آنها شود....

راهر و تندگذر آرام می‌گیرد

و در راز شگفت چشم‌ها بر بی‌نهایت ظلمت می‌نگرد
و بر نارنجی یک‌سپیدی از دست رفته، لبان زیبا سخن بیگانه را آغاز می‌کند...
کلام هوشنگ ایرانی از این رو گاهی، اندکی به شعرهای میانی سپهری پهلوی
می‌زند، که او نیز مثل سهراب شیفته فلسفه هندی، بودیسم و زیر تأثیر «ریک
ودا» و «اوپانیشادها» بوده است، ولی برخلاف سپهری که بیشتر به روح اندیشه
آرام‌طلب بودیستی نزدیک شده، ایرانی، گاهی «خطابه اوپانیشادی» هم
می‌گوید... اما در مجموع، شعرهای اینچنینی، چنان در لفافه‌های تودرتوی حس
و عبور حس از حس و رسیدن چند بار به حس پیچیده شده‌اند، که خواننده با
هیچ نیروی متشکل‌کننده‌ای (مثل وزن، به قول نیما) سروکار پیدا نمی‌کند و
فقط در «حس» غرق می‌شود.

بعضی شعرهای منشور شاملو، هرچند هم گاهی صدای طبلی از میانه‌اشان
به گوش رسد، خیلی زیاد به شعرهای میانی سپهری نزدیک است. شعر
«سمفونی تاریک» را شاملو در سال ۱۳۲۶ نوشته است:

بخشی از «سمفونی تاریک»

غنچه‌های یأس من امشب شکفته است و ظلمتی که باغ مرا بلعیده از بوی
یاس‌ها، معطر و خواب‌آور و خیال‌انگیز شده است.
با عطر یأس‌ها که از سینه شب بر می‌خیزد. بوسه‌هایی که در سایه ربنوده شده

و خوشبختی‌هایی که تنها خواب‌آلودگی شب ناظر آن بوده است بیدار می‌شوند و با سمفونی دلپذیر یأس و تاریکی جان می‌گیرند.

و بوی تلخ سروها - که ضرب‌های آهنگ اندوه‌زای گورستانی است و به یاس‌های بیدار، لالای می‌گوید - در سمفونی یأس و تاریکی می‌چکد و میان آسمان بی‌ستاره و زمین خواب‌آلود، شب لجوج را از معجون عشق و مرگ سرشار می‌کند.

.....

دلتنگی‌های بیهوده روز، در سایه‌های شب، دور و محو می‌شوند و پچپچه‌شان، چون ضربه‌های گنج و کشدار سنج در آهنگ تلخ و شیرین تاریکی به گوش می‌آید.

و آهنگ تلخ و شیرین تاریکی، امشب سرنوشتی شوم و ملکوتی را در آستانه رویاها برابر چشمان من به رقص می‌آورد.

.....

می‌بینید که این جا هم، ما فقط با سمفونی هذیان‌آمیز «ذهن و حس» فقط سر و کار داریم و حضور دیگران مطرح نیست (برعکس خیلی از شعرهای دیگر شاملو).

سپهری اما در کتاب‌های پیش از جای پای آب، سراسر حس و ذهنیت آرام‌طلب چینی، بودایی است. او واقعاً «تصویر خواب‌های خود را می‌کشد» آن هم روی شن: یعنی «هیچ» حس آرام‌طلب بودیستی چنان نازک و رمنده است که از جنبش سایه‌ای در هم آشفته می‌شود.

با این همه، اگر فی‌المثل شعر «یادبود» سهراب را بخوانیم و با سمفونی تاریک «شاملو» مقایسه کنیم، با قبول این واقعیت که سهراب چند سال بعد از شاملو این شعر را نوشته، شعر سهراب دارای ساختار یا انداموارگی منسجم‌تری است و

عینیت سطره‌های اول شعر، که تکرار آن در میانه، ملاطی نیمه مادی به شعر می‌دهد، هذیان‌های درونی و بی‌سامان شعر را موجه‌تر می‌سازد:

یادبود

سایه دراز لنگر ساعت

روی بیابان بی‌پایان در نوسان بود:

می‌آمد و می‌رفت

می‌آمد و می‌رفت

و من روی شن‌های روشن بیابان

تصویر خواب کوتاه‌م را می‌کشیدم

خوابی که گرمی دوزخ را نوشیده بود

و در هوايش زندگيم آب شد

خوابی که چون پایان یافت

من به پایان رسیدم

من تصویر خوابم را می‌کشیدم

و چشمانم نوسان لنگر ساعت را در بهت خودش گم کرده بود

چگونه می‌شد در رگ‌های بی‌فضای این تصویر

همه گرمی خواب دوشین را ریخت؟

تصویرم را کشیدم

چیزی گم شده بود

روی خودم خم شدم

حفره‌ای در هستی من دهان گشود
 سایه لنگر دراز ساعت
 روی بیابان بی‌پایان در نوسان بود
 و من کنار تصویر زنده خوابم بودم
 تصویری که رگ‌هایش در ابدیت می‌تپید
 و ریشه نگاهم در تار و پودش می‌سوخت
 این بار

هنگامی که سایه لنگر دراز ساعت
 از روی تصویر جان گرفته من گذشت
 بر شن‌های روشن بیابان چیزی نبود
 فریاد زدم:

تصویر را بازده!
 و صدایم چون مشتی غبار فرو نشست
 سایه دراز لنگر ساعت
 روی بیابان بی‌پایان در نوسان بود:
 می‌آمد می‌رفت
 می‌آمد می‌رفت
 و نگاه انسانی به دنبالش می‌روید.

ممکن است که خواننده در برابر چنین شعری، بپرسد که شاعر، بالاخره چه می‌گوید. که نمی‌توان با زبان سر راست و ساده‌تر بازش گفت؟ آیا مخاطبی دارد برای این حرف‌های رازآلود؟ یا برای خودش و با خودش می‌گوید؟ می‌توان گفت برای درک کمی روشن‌تر شدن این شعر، بر چند واژه کلیدی (یا محوری) باید درنگ کرد:

۱) سایه لنگر ساعت: که نماد زمان است، امانه زمان واقعی روزمره. چرا که ما

با خود ساعت و عقربه‌اش روبه‌رو نیستیم. ما فقط «سایه» لنگر ساعت رامی بینیم. پس زمان در اینجا، زمانی تقویمی نیست بلکه زمانی است رویایی و ناکرانمند. وقتی ما خوابی می بینیم، که وقایع مختلف آن ظاهراً یک نیمروز یا شب را در بر می گیرد (مثلاً شش ساعت، در حقیقت و بنابه مدعای رویا شناسان یا خواب‌گزاران علمی، آن خواب فقط چند ثانیه زمان گرفته. روانشناسان معتقدند ما هر شب شاید بیش از هزاران خواب می بینیم و البته هرچه بیشتر خواب ببینیم، سالم‌تریم، یا مغز سالم‌تری داریم.

۲) تصویر خواب: شاعر خوابی دیده - مثلاً پنج ثانیه‌ای - اما در آن خواب همه دلخواه خود را دیده، این است که بلافاصله برخاسته و تصویری از آن، آن هم بر شن کشیده، تا یادش نرود و یا تا داشته باشدش. اما در یک تصویر بر شن، چگونه می توان خوابی را که تمام هستی شاعر، یا حادثه‌ای بسیار مهم را در خود دارد، ریخت؟

۳) حفره: شاعر تصویر خوابش را کشیده، اما وقتی بر آن خم می شود (چون حالا تصویر به جای او زنده است) می بیند چیزی کم شده و خلایی در وجود اوست. جای خالی (تو بگو عشق مثلاً)....

۴) بیابان بی پایان: بیابان مکان است. جا است. هر واقعه‌ای در مکان و زمان می افتد و در آن صورت معنی می دهد، اما بیابان خواب شاعر بی پایان است. اصلاً «ابدیت» است. چگونه چیزی کرانمند در بی کران جای می گیرد؟ این است که این بار وقتی سایه لنگر ساعت، تکان می خورد، زمان به زمان واقعی تبدیل می شود و «تصویر خواب» که از جنس غیر واقع است محو می گردد... و در پایان سایه لنگر زمان همچنان در نوسان است و چشم شاعر از خواب پریده با حسرت آن را دنبال می کند. اینجا است که وقتی می گوییم شعر دارای ساختار، هرچند هم مبهم باشد، مثل شعر سپهری، بالاخره می توان موشکافیش کرد. اما در برابر شعر «سمفونی

تاریک» جز خودش و همان واژه‌ها و تصاویر، هیچ چیز دیگری ندارد که ما را به درنگ وادارد. همه چیز همان چیزهای معمولی است که فقط در «حالت»ی شاعرانه بیان شده یا در تخیلی خودآگاه... و تمام که شد تمام شده است. اما شعر سپهری را، شخص دیگری می‌تواند تفسیر دیگری هم بکند.

۳. آوار آفتاب (۱۳۴۰)

فروغ، در پرسش و پاسخی (دفترهای زمانه. ۱۳۴۵) وقتی پرسندگان (طاهباز و دکتر ساعدی) از او (با بیانی تمسخرآمیز) می‌خواهند که درباره چهره‌های مشهور همان زمان، سخن بگوید، فروغ ساده و جدی در مورد چند چهره سخن می‌گوید و صادقانه و مختصر جواب می‌دهد. به سهراب که می‌رسد. با کلامی ستایش‌آمیز می‌گوید که: سهراب از آوار آفتاب به خود و شعر خود می‌رسد و شعرهای سحرآمیزی می‌نویسد که مال خودش است... الخ... این نظر، از جهاتی نادرست است و از جهات وسیع‌تری درست و هوشمندانه.

از این جهت نادرست است که بسیاری شعرهای «زندگی خواب‌ها»، به ویژه جنبه تمثیلی آنها و روایت غیرعینی آن رویاها، در آوار آفتاب نیز تداوم دارند. وانگهی، در «شرق اندوه نیز سپهری تلاشی برای کشف زبانی دیگر می‌کند که در بسیاری جاها، زبان مسجع، تاحدودی متصنع و پر از قافیه‌های میانی می‌شود. با این همه این شگرد زنی، از دید خواننده دقیق، کوششی است که در کتاب‌های بعدی دوباره سهراب به وزن نیمایی روی می‌آورد. با این تفاوت که تقطیع افقی شعرها در «شرق اندوه» مثل شعر «هایی» بدون وزن است و در جای پای آب و دنباله آن وزن نیمایی دارد؛ با تقطیع افقی:

سرچشمه رویش‌هایی، دریایی پایان تماشایی
تو تراویدی: باغ جهان‌تر شد، دیگر شد... الخ.

و در صدای پای آب:

ساده باشیم چه در باجه یک بانک چه در زیر درخت

صبح‌ها وقتی خورشید، در می‌آید متولد بشویم

هیچ چشمی عاشقانه به زمین خیره نبود

و صدای صاف باز و بسته شدن پنجره تنها

و صدای پاک پوست انداختن مبهم عشق

و این نوع تقطیع، برخلاف آوار آفتاب شعر سهراب را از نظر ساخت زبانی متفاوت‌تر و زیباتر می‌کند. باری سخن بر سر این بود که تمثیل‌ها و روایت‌هایی رویایی که سراسر «زندگی خواب‌ها» را فرا می‌گرفت، در آوار آفتاب هم‌گرچه کمتر رخ می‌نمایند. فی‌المثل شعر «افسانه» که شعری طولانی هم هست، سهراب، از هر بند رویا، به بند رویایی دیگر سر می‌خورد و در پیوستگی این بندها، گویا دارد قصه می‌گوید: قصه‌ای که ما به ازاء خارجیش دست نیافتنی است. یعنی ابژه یکسره جای سوژه را می‌گیرد، یا مدلول‌ها، خود یک سره تبدیل به دال‌ها می‌شوند بنابراین تبیین و تفسیر چنین شعرهایی، منتقد را اگر سر درگم نکند، به کنار می‌راند. چرا که، آنچه سهراب می‌گوید یا می‌خواهد بگوید، همان «ناگفتنی»‌هایی است که زبان آنها سکوت است. سکوتی که به واژه بی‌صدا تبدیل می‌شود. در اینجا شورش علیه زبان انجام گرفته است. که برخی پست مدرن‌ها، خصوصاً وطنی‌هاش دنبال آن می‌گردند، چون نمی‌یابند به تخریب مغولانه زبان می‌پردازند. وقتی آقای شمیسا به شدت و با اطمینان از عارف بودن سهراب می‌گوید یا متوجه نیست که این تمثیل‌ها، مثل منطق الطیر عطار، در عرفان ایرانی نمی‌گنجد، چرا که هدفی - مثال قاف - را دنبال نمی‌کند و پایان هر تمثیلی مقدمه تمثیل دیگری است یا از بودیسم و پیش از آن تالوئیسم چینی در نقد سهراب غفلت ورزیده. دکتر براهنی، هرچند با عنوانی بسیار نامتناسب،

سهراب را «یک بچه بودای اشرافی»! عنوان‌گذاری می‌کند و در همان حال برای تبیین شعر سهراب، از استعاره جارو در شعر مولانا مدد می‌گیرد تا با بیم و هراس، انگي به کلی بی‌رنگ و فرویدی بر بعض تعبیرات مولانا بزند (و بعد هم به اعتراف خودش بکوشد به یاری مکمل یا متممی، مقال پیشین را نقض یا توضیح اضافی بدهد).

چون به اینجا رسیدیم، ناگزیریم ما هم مثال‌ها و رویه‌هایی بر کار او بیاوریم: الف) جارو در شعر مولانا، با توجه به شکلش، استعاره‌ای است قرآنی، که پیش از مولانا، سنایی آن را در قصیده معروفش آورده؛ قصیده‌ای با مطلع:

مکن در جسم و جان منزل که این دون است و آن والا

قدم زین هر دو بیرون نه، نه اینجا باش نه آنجا

تا می‌رسد به این بیت شگفت‌که:

شهادت گوی آن باشد که هم زاول درآشامد

همه دریای هستی را بدان حرف نهنگ‌آسا

حرف نهنگ‌آسا، «لا» یا در واقع «لا»ی عربی است، که هم شکل جارو دارد، هم شکل نهنگ و منظور هر دو شاعر، نه‌گفتن و پاک کردن «غبار اغیار» از دریا و - همه هستی - خود و جامعه است. «لا» در قرآن مقامی عظیم دارد؛ یکی‌اش این‌که اگر این حرف نفی، پیش از «الله‌الاله» نیاید، عبارت دوم نه تنها بی‌معنا می‌شود، بلکه کفر است. چرا که همان جمله کلیدی قرآن یعنی «لااله الاالله» را اگر به فارسی و بدون «لا» یا «نیست» بخوانیم می‌شد «خدایی غیر از خدا» آیا هست یا نیست، خدایی غیر خدا؟ و اینجاست که لا تقدس خاصی در قرآن دارد که نه تنها در این مورد بلکه در صدها مورد متفاوت در قرآن می‌آید. شعر مولوی هم همین را می‌خواهد بگوید.

داد جارویی به دستم آن نگار

گفت کز دریا برانگیزم غبار

یعنی «لا» را پگو تا غبار از آب - تا چه رسد خاک - برخاسته شود و غیر از «الله» هیچ چیز دیگر باقی نماند. حافظ هم به زبان دیگر همین را می‌گوید:

غسل در اشک زدم کاهل طریقت گویند

پاک شو پس نظر پاک بران پاک انداز

یعنی تا در اشک غسل نکنی (از نااهلی‌ها پیشیمان و گریان نشوی) نمی‌توانی به «شهود» برسی.

اما هیچکدام از تمثیل‌های سهراب، متوجه این هدف دینی و عرفان اسلامی نیست. او در جستجوی «حقیقتی» است که در اوهام و تخیلات و پرجویی‌های ما گم شده و به قول فروغ «هیچکس نمی‌داند / که آن کبوتری که از قلب‌ها گریخته، ایمان است» زیرا سهراب یک روشنفکر است و فرقی با روشنفکران دیگر این است که زود (بعد از کتاب اول) دریافته که حقیقت در هیچ کدام از «ایسم»‌ها یافتنی نیست و ما فقط در رویاها، یاسکوت از مدعاها، باید دنبالش بگردیم و این همان چیزی است که نخست چینی‌ها با نام یا کنیه «دائو - یا تائو» به دنبالش بودند. و از چین این دریافت به هند که سفر کرد، در شخصیت «بودا» تجلی یافت. و بودیسم هم که مبتنی بر تنزه و آرامش روان بود، سریع و گسترده، در فلسفه و عرفان هند و سرزمین‌های دیگر نفوذ کرد.

۴. شرق اندوه

پیش از پرداختن به چند و چون در زبان این کتاب، شعری از سهراب را با عنوان (bodhi = بودا) می‌نویسم تا هم مدعای بودیست بودن سهراب را از زبان خودش بشنویم و هم اندکی تغییر در زبان یک دست سهراب را که در کتاب‌های دوم و سوم (زندگی خواب‌ها و آوار کتاب) متجلی است، نشان بدهیم.

bodhi

آنی بود. درها وا شده بود.
 برگ‌ی نه، شاخ‌ی نه، باغ فنا پیدا شده بود
 مرغکان مکان خاموش، این خاموش، آن خاموش، خاموشی
 گویا شده بود
 آن پهنه چه بود: با میشی گرگی همپا شده بود
 نقش صدا کمرنگ، نقش ندا کمرنگ، پرده مگر
 تا شده بود؟

من رفته، او رفته، ما بی‌ما شده بود
 زیبایی تنها شده بود
 هر رودی دریا،

هر بودی بودا شده بود

در «باغ فنا» بی‌شاخ و برگ - طبعاً مرغان مکان، لامکان و خاموش می‌شوند. قانون طبیعت هم تعطیل؛ چرا که برگ و میش، همپا می‌شوند. ما بی‌ما می‌شود، زیبایی تنها می‌شود، چرا؟ چون هر رودی دریا می‌شود و هر بودی بودا و چرا آن همه «هیچ» ناگهان همه چیز می‌شود؟ زیرا هر بودی، هر ذره‌ای، بودا می‌شود. این جاست که بودا به کل هستی تبدیل می‌شود، یا تعبیر می‌گیرد و در نهایت این «همه چیز» یعنی بودا، به نادیدنی و رویای ابدی بی‌مکان و زمان تغییر چهره می‌دهد و به تعبیری تبدیل به «مطلق»، «جانشین مطلق» در ادیان می‌گردد و آن کسی که می‌خواهد به این حقیقت نایافتنی و غیرمادی - که از جنس خواب است - دست یابد، بیهوده وقت خود را با تصویر هستی «موجود» گلاویز نمی‌کند و رو به رویای پر از بیداری لاوجود می‌آورد و خود رویا می‌شود و از هر چه سخن می‌گوید

و هر جستجویی که می‌کند، در رویاست و برای نشان دادن عناصر این رویا به رویاهای دیگر می‌لغزد. اشیاء جنسیت خاکی (زمینی) ندارند. نیلوفر، با بیشترین بسامدش در تمام شعرهای سهراب خود رویایی است که ابتدا سر می‌زند از خاک (در رویا) و بعد که شاعر در خرابه خوابش بیدار می‌شود (بیداری که خواب دیگری است) خود را پیچیده در نیلوفر می‌بیند. (شعر نیلوفر) با این وصف، یک پرسش پیش می‌آید: چرا در شرق اندوه، که بودازدگی و رویایی پایان‌ناپذیر مطرح است و واژه‌ها باید به سکون و از جنس خواب باشند. زبان سهراب، سیلابیک و تا حدودی ریتمیک می‌شود و جملات، گردش آرام والسی سبک را دارند؟ به گمان من این تطوّر زبان، نمودی از تغییری در زیرساخت ورود خواب‌گونه سهراب و تفکر او از بوداست. بودایی که می‌تواند «مطلق» و هدف همه رویاها و شعرهای رویایی سهراب باشد. از همین شعرهای شرق اندوه است که سهراب برای اولین بار از مخاطبی مثل «تو» استفاده می‌کند، یا از شیطان نام می‌برد، که به دور از یگانگی محض بودیسم است و به مذاهبی تعلق دارد که نوعی ثنویت در آنها شناخته شده است. گویی سهراب، اندکی از آن خواب‌های بی‌ترنم بیدار شده یا نیم خواب و اندکی رقصان به سوی مجهول گریزان خود می‌لغزد:

گزار

باز آمدم از چشمه خواب، کوزه‌تر در دستم
مرغانی می‌خواندند. نیلوفر وا می‌شد. کوزه‌تر بشکستم
در بستم
و در ایوان تماشای تو بنشستم.
یا:

دیشب لب رود، شیطان آمده بود

شب بود و چراغک بود.

شیطان، تنها، تک بود

باد آمده بود، باران زده بود: شب‌تر، گل‌ها پرپر

بویی نه به راه

ناگاه

آینه رود، نقش غمی بنمود: شیطان لب آب

خاک سیا در خواب

زمزمه‌ای می‌مرد، بادی می‌رفت، رازی می‌برد.

زبان، اندکی با سرعت بیشتر، به سمت ریتم‌های تندتر می‌رود و اشیاء هرچه بیشتر، در روشنائی قرار می‌گیرند و از لغزش‌های بطئی و کم‌جان شعرهای دو کتاب قبل - از رویا به رویا - کمتر خبری است. در همین سفر که خواندید - می‌توان حتی تا حدی و به تعبیری، از عروض نیمایی سخن گفت، با همان تفاوت تقطیع عمودی نیما و تقطیع افقی سهراب. در سطر «مرغانی می‌خواندند. نیلوفر وامی شد...» هر جمله به نقطه پایان ختم می‌شود و می‌تواند یک مصراع جداگانه باشد، اما می‌بینیم که پشت سر هم آمده و یک سطر یا مصراع را تشکیل داده‌اند. این ابداع سهراب، شاید بتوان گفت ریشه در نثر مسجع گلستان سعدی دارد. حتی در بعضی شعرها، ریتم تند، یادآور بعضی غزل‌های مولوی می‌شود:

تا...

بالا رو، بالا رو، بند نگه بشکن، وهم سیه بشکن.

آمده‌ام، آمده‌ام، بوی دگر می‌شنوم، باد دگر می‌گذرد

روی سرم بید دگر، خورشید دگر

شهر تویی، شهر تویی
 می شنوی زنگ زمان، قطره چکید. از پی تو، سایه دوید
 شهر تو در کوی فراترها، دره دیگرها
 آمده ام، آمده ام، می لغزد و صخره سخت می شنوم آوازِ درخت
 شهر تویی، شهر تویی
 الخ.

که البته شعر تا همین جایش جفت و جور و زیباست و در میانه هم ریتم‌ها
 کندی می گیرند هم گاهی لکنت‌هایی نه چندان ملیح، به چشم می خورد، مثل
 خسته چرا بال عقاب؟ و زمین تشنه چرا
 و خدایان هر افسانه که هست و نه چشمی نگران، و
 نه نامی ز پرست

البته نباید فراموش کرد که گرایش به وزن کامل نیمایی در کتاب آوار آفتاب
 هم، نه اندک، به چشم خورد و تسلط سهراب را بر این اوزان گواهی می دهد.
 زیباترین این گونه شعرها گل آینه است. که در عروض کامل و سالم نیمایی
 سروده شده است. بخشی از شعر:

گل آینه

شب‌نم مهتاب می بارد
 دشت سرشار از بخار آبی گل‌های نیلوفر
 می درخشد روی خاک آینه‌ای بی طرح
 مرز می لغزد ز روی دست
 من کجا لغزیده ام در خواب؟
 مانده سرگردان نگاهم در شب آرام آینه

برگ تصویری نمی‌افتد در این مرداب
 او، خدای دشت، می‌پیچد صدایش در بخار دره‌های دور:
 مو پریشان‌های باد!
 گرد خواب از تن بیفشانید
 دانه‌ای تاریک مانده در نشیب دشت،
 دانه را در خاک آینه نهان سازید.

مو پریشان‌های باد از تن به درآورده تور خواب
 دانه را در خاک ترد و بی‌غم آینه می‌کارند.
 او، خدای دشت، می‌ریزد صدایش را به جام سبز خاموشی:
 در عطش می‌سوزد اینک دانه تاریک
 خاک آینه کنید از اشک گرم چشمتان سیراب

 الخ.

۵. جای پای آب

تاکنون آنچه از شعر سهراب فهمیدیم، این بود که او برخلاف شاعران هم‌نسل خود، نه شعر عاشقانه سر راست یا پوشیده نوشته، نه طبیعت را به صورت عینی وصف کرده تا یک شاعر طبیعت‌سرا نامیده شود و نه گرایش به مسائل اجتماعی داشته و نه شعری در تعریفی به نیک و بد روزگار سروده است. تصویر در شعر او فراوان است. در واقع به یک تعبیر، سراسر شعر او، منظره‌هایی است که نه بازتاب در آینه طبیعت بلکه مثلی هستند که از درون او عبور کرده، شکل تخیل و تأمل او را پیدا کرده و از صافی آینه درون او در آینه بیرون انعکاس

یافته‌اند. این ویژگی سهراب را از تمامی شاعران دیگر معاصر متمایز ساخته است. آنچه او می‌گوید، حاصل تأملات و انس بی‌حد و مرز او به روح طبیعت است. هر لحظه و هر گوشه‌ای از زندگی در شعر سهراب، زنده‌اند - برای خود - و زندگی می‌کنند، راه می‌روند، بازی می‌کنند، رفاقت دارند و اختلافی میان عناصر هرگز دیده نمی‌شود. او عصاره و جان طبیعت است و طبیعت هم عصاره جان اوست. رویاهای سهراب که به کرات از آنها سخن می‌گوید، در واقع به جای مکان ملموس در شعر می‌آیند، تا چیزها، به رنگ رویا و شمایل ژرف و بودیستی رویا، در آنها به حرکت درآیند. در واقع سهراب مثل خردمندان چینی و بعد بودیستی (که بی‌شک با نگرشی عرفانی این طرف هم آمیختگی دارند) در بی‌حرکتی و پرهیز از دست بردن در طبیعت است که زمینه‌های اندیشگی برای خود فراهم می‌کند. سه چهار ترجمه خوب از اندیشه‌های دائوئیستی در اختیار داریم: دائو به‌عنوان یک راه (یا اندیشه) ترجمه ع. پاشایی. دائو دجینگ اثر لائودزو ترجمه هرمز ریاحی و بهزاد برکت و فصل‌های درون اثر جوانگ دزو ترجمه هرمز ریاحی و بهزاد برکت و فشرده‌ای از دائوئیسم ترجمه شهرنوش پارسا پور، (شاید باز هم باشد که من ندیده‌ام) ترجمه «ریگ وا» هندی و اوپانیشادها هم هست.

در این کتاب‌ها، خصوصاً در سه کتاب اول مابا شالوده تفکر چینی (که بعدها به بودا می‌رسد) از روی «شعر - فکر» های خردمندان چینی، آشنا می‌شویم. با مطالعه دقیق این آثار است که ادبیات ما تقریباً ناگاه، با چهره‌ای آشنا می‌شود، که با حفظ برخه‌هایی از عرفان دینی - ایرانی، به نحوی ژرف و با زبان فارسی در خور، جهان را طوری می‌بیند، که تاکنون دیده و بیان نشده است. جهانی که می‌گوید: طبیعت کامل است، راه خود را می‌رود و این کنش‌های ناسنجیده ماست که آن را کج و معوج می‌کند. برای مثال نمونه‌هایی به اختصار نقل می‌کنیم:

پاره بیست و دوم از «دائو دجینگ» اثر لائودزو:

رام باش، چیره‌ای
 خم باش، راست (ی)
 تهی باش، پس سرشار (ی)
 ژنده باش، پس فاخر
 اندک بدار و ثمر چین
 افزون بدار و پریشان باش

یگانه است فرزانه
 عبرت جهان،
 جلوه کی کند؟
 بدرخشد،
 از خویشتن پر شود
 یکه شود.
 لاف کی زند؟
 شهره شود
 خود نستاید
 استوار بماند.
 نه بستیزد
 او را نه بستیزند.

پیشینیان چنین گویند:
 «رام بودن، چیره بودن» است
 پیشینیان نه یاوه گویند

قطعه ۲۳ - از همان کتاب

کم گوشت طبیعت
تندباد، نیاید تا بامداد
رگبار، نبارد تمام روز
آسمان و زمین جاودان نیند
انسان جاودان چه سان تواند بود؟
رهر و «دائو» با دائو یگانه است
رهر و فضیلت
یگانه با فضیلت
رهر و آسمان

با آسمان یگانه
با دائو یگانه باش
دائو با توست
با فضیلت یگانه باش
فضیلت از توست
با آسمان یگانه باش
آسمان از توست
سُست ایمانان، نه معتمدند

قطعه ۳۱ - از همان کتاب

سلاح سخت، هراسمایه است، جهان از آن بیزار
رهر و دائو سلاح کی گیرد؟
دانا مرد، چپ گزیند

راست، جنگی مرد.

سلاح سخت، هراسمایه است نابخردی بخرد
صلح عزیز است
پیروزی، کشتارگران را گشایش است

از کشته پشته را
باید به سوگ بنشست
راستی را جنگ، سوگواری است

اینک پاره‌هایی از فصل‌های درونی اثر «جوانک دزو» که بعد از «لائودزو» نویسنده «دائوو جینگ» می‌زیسته - و شاید بعد از کنفسیوس - چون در پاره‌هایی از نوشتارهای شعرگونه خود نقل قول‌هایی می‌آورد. فصل‌های درون در واقع به پیروی از کنفسیوس - اندیشه‌های «شورش» - شورش علیه نظم‌ها را که «جوانک دزو» پی ریخته بود به سویه‌ای کنش‌گرایانه سوق می‌دهد. در عین حال، او نیز محتوایی «آنارشی‌گرایانه دارد؛ که زیرساخت خردمندان کهن چین به‌طور کلی است. (آنارشیسم در این عرصه، به صورت عدم حرکت و دست نبردن در سیر تقدیری و «درست» طبیعت، معنا پیدا می‌کند) یک قطعه از او که در پی نقل قولی از کنفسیوس آمده این است:

هشدار! به آوردگاه، رزم‌آوران، بی‌غش روند و پرغش آیند، به
بیچارگی، حيله بسیار سازند. باده‌نوشان به میخانه شادمان روند
و نژند آیند. نیکخواهی آغاز زبونی است. ساده بود، پیچید.
پیچیدگی با آن، واژه‌ها به باد و به موج می‌مانند. کردها، سود و
زیان زاینند. چه زیان بار است سود و زیان! کلام هشیار، نیمرخ

نمای حقیقت است: خاستگاه خشونت، جانور به مرگ جانور نگرید. خشم غره کشد، یورش برد. انسان حد شکسته مباد! اگر چنین افتاد، بازگشتنی نیست. خوش گفته‌اند: آموزه‌های پی گیر، سبکسر مباحث. خطاپوشی، دشوار است. جاری باش، خاتم کرده‌هایت باش. اوج این است، تو بر اوج، هستی به هستی نه. آسان نیست این ساده.

پاره دوم

در سیر و سیاحتش «نان بو دزوجی» به تپه‌سار «شانگ» رسید. تناور درختی غریب دید. عرابه چهاراسبی به سایه‌سارش آرام می‌گرفت. «دزوجی» پرسید:

شگفت درختی است، چوبش شگفت

شاخچه‌هایش خم و پر گره. ناکار به کار تبر. نه ستون خانه می‌شد، نه چوپ کلک ران. به پایین نگریست، خم و پر گره، به کار تابوت هم نمی‌آمد. برگش زبان می‌سوزاند، بویش، شرنگ به جاننش می‌ریخت. سه روز هوشش نبود. پس گفت:

هان! که بی‌ثمر است! تناوریش، بی‌سبب نیست. پارسایش عزیز دارد. «جینگ شیه» زاینده زمینی است به «سونگ».

بسی جوالدوزک، سرخس و توت در آن باشد. درختچه‌هایش کاشانه و میمون؛ درختانش خانه‌ها را ستون بزرگ، درختانش بزرگان را تابوت. از این شمار درختان را کمال نیست. به نونهای تبر خورند؛ چنین پرثمرند.

روان رود، ورزای سفیدپیشانی، خوک، خر تومیان و

واماندگان نپذیرد. جادوگران، اینان را بد شگون خوانند و
پارسایان بدشگونی را نیک‌بختی دانند.

نه تنها تناقضی که در این پاره است، بلکه سراسر نگرش
چینی در این دفترها، همین گونه‌اند. جادوگران درخت بی‌براول
و پربر دوم - هر دو را خوش ندارند. پارسایان هر دو را عزیز دارند.
پس هیچ آفریده، با هر چه تناقض و آوازه بد، نزد پارسا - شاعر،
زیباست. این نگرش، بر بنیاد عرفانی زمینی است که بر تعادل
بودن طبیعت را گرامی می‌دارد. پس بد و خوب مرسوم ما،
بیهوده است. هر پدیده‌ای را چه زشت و زیبا به عرف، خردمند
چینی زیبا و پرمعنا می‌یابد. «بلندی» نرینه است، دره ما دینه و
دشت زهدان پرورش گندم و گل: نگاهی عادلانه به هر چیز.
سهراب، به تعبیری - امروزی‌تر - همین گونه می‌نگرد:

هر کجا هستم باشم

آسمان مال من است

پنجره، فکر، هوا، عشق، زمین مال من است

چه اهمیت دارد

گاه اگر می‌رویند

قارچ‌های غربت؟

من نمی‌دانم

که چرا می‌گویند: اسب حیوان نجیبی است، کبوتر

زیباست

و چرا در قفس هیچکسی کرکس نیست.

گل شبدر چه کم از لاله قرمز دارد
چشم‌ها را باید شست، جور دیگر باید دید
واژه‌ها را باید شست

واژه باید خود باد، واژه باید خود باران باشد

این جاسهراب «زبان» شعری خود را هم معنا می‌کند، اما هدفش بیشتر یگانه شدن با هر چیزی است. با این تعبیر، سهراب، صفت‌ها را هم مادیت زبانی می‌بخشد. واژه توفان، خود توفان است. چرا باید وصفش کرد، به بدی یا خوبی؟ هرکار دیگری هم -که در شعر انجام می‌گیرد، همین وضع را دارد. چرا باید از باران فرار کنیم به زیر سقف؟

چترها را باید بست

زیر باران باید رفت

فکر را، خاطره را، زیر باران باید برد

با همه مردم شهر، زیر باران باید رفت

دوست را، زیر باران باید دید

عشق را، زیر باران باید جست

زیر باران باید باید... خوابید

زیر باران باید بازی کرد

زیر باران باید چیز نوشت، حرف زد، نیلوفر کاشت

زندگی تر شدن پی در پی

زندگی آبتنی کردن در حوضچه «اکنون» است

رخت‌ها را بکنیم

آب دریک قدمی است

اگر این تعبیرها، شالوده‌شکنی معنایی نیست، پس چیست؟ اگر این «عرف‌شکنی» نیست، چیست؟ اگر این «هنجار» شکنی نیست، که هنجار تازه می‌آفریند نیست، پس چیست؟ آیا باید زبان را تخریب کرد، جمله را ناتمام نوشت و تکه‌تکه کرد تا «فرانوگرایی» خلق شود؟ این عرف‌شکنی و چیزها را ضد چیزها - یا جور دیگر و متفاوت‌تر آوردن - نه همان صورت واقعی‌تر و دلپسندتر «متفاوت» عرضه کردن است؟ آیا «ط» را به جای «ت» آوردن، شعر را متفاوت می‌کند؟ یا متفاوت گفتن؟

روشنی را بچشم

شب یک دهکده را وزن کنیم، خواب یک آهو را.

گرمی لانه لک لک را ادراک کنیم

روی قانون چمن پا نگذاریم

در موستان گره ذائقه را باز کنیم

و دهان بگشاییم اگر ماه در آمد

و نگوئیم که شب چیز بدی است

و نگوئیم که شبتاب ندارد خبر از بینش باغ

و بیاریم سبد

ببریم این همه سرخ، ببریم این همه سبز

صبح‌ها نان و پنیرک بخوریم

و بکاریم نهالی سر هر پیچ کلام

و بپاشیم میان دو هجا تخم سکوت

آیا اگر به جای «و دهان را بگشاییم اگر ماه در آمد» بنویسیم «ماه را قورت دادم!» بیاوریم، نحوشکنی و ابداع کرده‌ایم؟ آیا نهال کاشتن سر هر پیچ کلام، معنیش این نیست که او با زبان کار می‌کند؟ یا تخم سکوت کاشتن میان دو هجا؟...

و نخواهیم کتابی که در آن باد نمی‌آید
و کتابی که در آن «پوست شب‌نم» تر نیست
و کتابی که در آن یاخته‌ها بی‌بعدند
و نخواهیم مگس از سرانگشت طبیعت بپرد
و نخواهیم پلنگ از در خلقت برود بیرون
و بدانیم، اگر کرم نبود، زندگی چیزی کم داشت
و اگر خنج نبود لطمه می‌خورد به قانون درخت
و اگر مرگ نبود، دست ما در پی چیزی می‌گشت
و بدانیم اگر نور نبود، منطق زنده پرواز دگرگون می‌شد
و بدانیم که پیش از مرجان، خلئی بود در اندیشه دریاها

قبلاً گفتیم که اندیشه چینی - و بودیستی، چون مبتنی بر طرد هر عنصر اضافی است که قانون جاری طبیعت را برهم می‌زند، متهم به آنارشی‌گری است. اما باید بدانیم هرچند که این آنارشیسم، آنارشیسم سیاسی (ضد هر حاکم و حکومت) نیست. ولی به تعبیری استعاری، همان هم هست. اگر یک آنارشیست می‌گوید: ظلم و ظالم نباید باشد؛ سهراب هم می‌گوید: پلنگ را از در خلقت بیرون نکنیم، چون این ستمی است به خلقت که یکی از عناصر زیبای آن را به جرم این که طبق غریزه غذایی مثل آهو را دوست دارد، باید بکشیمش... پس نکشتن گرگ و پلنگ، نوعی صلح‌طلبی و حفظ قانون طبیعت است و سهراب به جای حزب کمونیسم یا فاشیسم، عضو حزب سبز «درختیسم!» است؛ و مگر نه امروز

دنیا متوجه این حقیقت شده و حفظ محیط‌زیست، تشکیل حزب‌هایی به نام سبز (درخت) داده است؟ وانگهی این اندیشه کهنه و چندان ایدالیستی هم نیست و سهراب نه شاعر دیروز که شاعر امروز است و آینده:

پشت سر نیست فضایی زنده

پشت سر مرغ نمی‌خواند

پشت سر باد نمی‌آید

پشت سر پنجره سبز صنوبر بسته است

پشت سر روی همه فرفره‌ها خاک نشسته است

پشت سر خستگی تاریخ است

پشت سر موج، به ساحل، صدف سردسکون می‌ریزد

نو شدن مستمر، مگر غیر از این است؟ و مگر غیر از در زبان، این امر میسر است؟ پس چرا به فرمان «پیشوا - دریدا» باید زبان را بکشیم؟

نکته مهم

می‌بینیم که در صدای پای آب، ما از سهرابی که با پیش درآمد دگرگونی‌های بعدی خود، از آن لاک چوب پنبه‌ای زندگی خواب‌ها، بیرون آمده، از «هیچ»‌های پی در پی بیرون آمده، از ایزکتیو محض هم بیرون آمده و اگر شعر صدای پای آب با «سوژه» آغاز می‌گردد، چون تمام هستی او را هستی زبانی و اندیشگی او، خود به «دال‌ها» تبدیل می‌شوند، شاعری نوگرا متولد می‌شود، که به زبان و تفکر خود ریتم و شکل و ساختار می‌بخشد و چون عارفی خاکی است به جای هیاهوی فرسوده «حق‌هو» هیاهوی زبانی را جانشین می‌کند و واقعیت او نه فاعل کردارها، که حادثه‌ای بینامتنی می‌شود و بر بستر بینش خاص او به حرکت در می‌آید.

اهل کاشانم
 روزگارم بد نیست
 تکه نانی دارم، خرده هوشی، سر سوزن ذوقی
 مادری دارم بهتراز برگ درخت
 دوستانی بهتراز آب روان
 و خدایی که در این نزدیکی است
 لای این شب بوها، پای آن کاج بلند
 روی آگاهی آب، روی قانون گیاه

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

من وضو با تپش پنجره‌ها می‌گیرم
 در نمازم جریان دارد ماه، جریان دارد طیف
 سنگ از پشت نمازم پیدا است
 همه ذرات نمازم متبلور شده است

من نمازم را وقتی می‌خوانم
 که اذان را باد گفته باشد سرگلدسته سرو
 من نمازم را بی «تکبیر» الاحرام علف می‌خوانم
 بی «قد قامت» موج

کعبه‌ام بر لب آب
 کعبه‌ام زیر آفاقی‌هاست
 کعبه‌ام مثل نسیم، می‌رود باغ به باغ، می‌رود شهر به شهر
 حجرالاسود من روشنی باغچه است

بزرگترین ظلمی که به سهراب کرده‌اند به گمان من این است که از او یک الگوی «عارف» به معنای مولانایی بسازند و ساخته‌اند، متأسفانه. کسی که آشکارا می‌گوید: من اگر مسلمانم (که بوده) قبله‌ام گل سرخ است، جانمازم چشمه سار و مهرم نور. سجاده‌ام هم دشت سرسبز است و با باز و بسته شدن پنجره‌ها (دیدارها) وضو می‌گیرم و کعبه‌ام هم مثل نسیم، جابه‌جا می‌شود و با نسیم باغ به باغ می‌رود و الی آخر...

با این تفصیل، او جزو کدام فرقه مسلمانی است؟ کسی که کعبه‌اش بر لب آب است و جانمازش هم چشمه (آب) می‌ترسم گروهی از همان ستایندگان او را در ردیف صابئین (اگر درست فهمیده باشم) بیاورند و آن وقت همه چیز برعکس... نه عزیزانم، او اگر عارف و مسلمان خالص هم که باشد، کلمات او کلماتی دینی نیست. می‌توانید بیشترین شعرهای سهراب را شطحیات عارفانه بدانید، اما تهمت صوفی‌گری به او نزنید. اگر ما هم از بودیسم سخن به میان آوردیم، منظورمان این نبوده که سهراب سپهری جد اندر جد مسلمان، پیرو مسلک بودا بوده و در برابر مجسمه او خم می‌شده، سخن این است که بودیسم به هر حال نوعی نگرش خاص عرفانی است که نه تنها در آیین‌های مسیحی، که در اسلام هم نفوذ کرده به طوری که مجتهد بزرگ زمان صفوی که هنوز هم مرجع علمای دینی شیعه محسوب می‌شود، داستانی نقل کرده - با نام دیگری - که محققین به اجماع، او را بودا می‌دانند. چرا که بودا، با آن که شخصی حقیقی بوده و شاهزاده‌ای آشنا، پس از درک بی‌اعتباری دنیا و ظلم و ستم شاهان هند (و به

تعبیری پس از ملاقات یک درویش هندی) دست از تاج و تخت می‌شوید و به کوه و صحرا می‌زند و سالک راه حقیقت می‌شود. (پس نامسلمان یا غیر عارف هم نمی‌تواند باشد و علاقه سهراب به او، مثل علاقه هزاران ایرانی و اروپایی است که هم امروز هم هر سال به زیارت شخصی به نام «سایه بابا» می‌روند که معتقدند کراماتی دارد و چه بسا لقب او یعنی سایه بابا، منظور «سایه بودا» باشد.

اول این بخش گفتیم «متأسفانه ستمی...» تاسفم از این است که بعد از انقلاب اسلامی، گروهی کثیر تقلید زبان سهراب را پیش گرفتند و هزاران شعر و غزل به شیوه او نوشتند، اما هیچ یک سهراب سپهری نشدند و «خودشان» نشدند و این یعنی حیف شدن صدها ذوق خلاق، که شاید بتوان دو سه شاعر ناتمام از میان آنها نام برد. وانگهی، به تعبیری و به نوعی درونمایه‌های شعر سهراب به اندیشه‌های خیام هم می‌خورد. مثلاً عشق سهراب به «قانون علف» می‌تواند یادآور این تعبیر خیام هم باشد:

این سبزه که امروز تماشاگاه ماست

تا سبزه خاک ما تماشاگاه کی است

وانگهی این همه صیروت و استحاله نباتی از انسان به گیاه و گیاه به انسان و... می‌تواند ته رنگی از تناسخ هم که عقیده هندوان و بودیست‌هاست داشته باشد و باشد. ما داریم شعر می‌خوانیم نه کتاب دینی و نه درسی در مورد تناسخ...

دیگر این که: رفتار ستایشگران والامقام افراطی سهراب هم، کم از مقلدان او نیست، که این روزها دارند از او «الگو» و «اسوه» دینی می‌سازند، بدون این که ژرفا و گستره شعر سهراب را درست شناخته باشند. سهراب یکی از چندین شاعر بزرگ معاصر ماست و نه بیشتر و به همان اندازه هم سزاوارت تکریم نه بیشتر. من دوست سهراب بوده‌ام و خیلی هم صمیمی و حسود او نیستم (چون در آن

صورت قضیه خیلی مضحک می‌شود!) ولی به‌خاطر خود او ناراحتیم، که شاعر پاک و ساده و بی‌غشی را در مرکز بعضی تبلیغات نادرست قرار دادن، بی‌شک بیش از خدمت به او، به آینده نام‌گرامی او لطمه خواهد زد. فکر می‌کنم در این میان سوءتفاهمی دخیل قضایا شده و خلط مبحثی ایجاد کرده باشد که روحانیت زبانی آشتی‌جویانه سهراب را با چیز دیگری مثلاً دین یا همان عرفان مشتبّه نموده است و کسانی را واداشته است از میان قحط الرجال عرصه ادبی خود، کسی مثل او را الگوی شعر مکتب مورد علاقه خود قرار دهند و گر نه روحانیت یا معنویت، محتوای هر شعر زیبا و ستایش‌انگیز دیگران هم هست. یعنی شعر در همان حال که نمی‌تواند در یک بستر از پیش تعیین شده حرکت کند، به چگونگی کارکرد زبان در تلاقی روح و جسم و بازتاب این تلاقی بستگی دارد و به خودی خود به‌خاطر کشف پیاپی در چیزها، نمی‌تواند بیرون از هاله معنویت قرار داشته باشد، عرفای ما همه مذهبی بوده‌اند، با این همه نه ضد مذاهب دیگر بوده‌اند نه چالشی با قرائت‌های متفاوت از دین داشته‌اند. زبان عارف، هاله‌ها (و گاهی شعله‌های) درون اوست بر می‌خیزد از درون و رنگین‌کمان یا لهیب‌ها در فضا می‌دواند. حلاج و عین‌القضات، لهیب فراق‌کننده‌اند و نادانی مخاطبان آنها را به محاکمه کفر و زندقه فراخوانده و فرمان قتل آنها را صادر کرده‌اند. (یا سهروردی و نعیمی و نسیمی و دیگران.) کسانی مثل بوسعید، با یزید و بوالحسن خرقانی، به زبان دیگر گفته‌اند و مطلوب تلقی شده‌اند. و گر نه اصل قول همان بیت حافظ است که می‌گوید:

جنگ هفتاد و دو ملت همه را عذر بنه

چون ندیدند حقیقت ره افسانه زدند

یا ترجیح تکراری در آخر بندهای ترجیح‌بند معروف هاتف اصفهانی که

می‌گوید:

که یکی هست و هیچ نیست جز او

وحده لا اله الا هو

یا همو گوید:

سه نگردهد بر شمش ارخوانی ش

پرنیان و حریر و ابریشم

و تاتوئیست‌ها و بودا هم در همین برداشت عام عرفانی قرار می‌گیرند - بی آن که مسلمان باشند یا نباشند و این تعریف نه چندان تازه من، مصداق‌های آشناتری هم دارد: از داستان شیخ صنعان عطار و پیرچنگی مولانا که بگذریم (که چه بسا افسانه‌وار - مثل منطق الطیر عطار باشند) روایتی داریم از امیرمؤمنان حضرت علی (ع) که در مجلسی که در آن «فرزدق» شاعر بزرگ طرفدار ائمه اطهار و مداح امیرمؤمنان هم بود از حضرت پرسیدند: بزرگترین شاعر عرب کیست؟ و حضرت پس از اندکی تأمل، فرمود: متأسفانه همان بت پرست ملعون، (یعنی امرء الفیس) که شعرهای او در ردیف تعلقات سبع، در بتخانه امروز خدایخانه، آویزان بود. چرا حضرت چنین جوابی می‌دهد؟ زیرا او که در شعر عرب - خود نابغه‌ای یکه بود معنای واقعی شعر را بیش‌تر و عمیق‌تر از متعصبان یا ساده‌دلان غیور، می‌فهمید و می‌دانست که شعر، اولاً هرگز، حتی اگر بر روال گمراهی سروده شده باشد، نمی‌تواند خالی از بارقه‌های ماورایی باشد، ثانیاً شعر ماحصل زبان است و اگر شما زبان شعر را درست در نیابید، می‌توانید تهمت‌های ناروا به شعر بزنید. در قرآن کریم، در مورد شعر یک آیه نیمه صریح است که می‌فرماید «الشعراء ثیبعهم الغامورون» ولی حدیثی روشن هم از حضرت رسول (ص) داریم که نظامی در مخزن لاسرار، در نعت سخن آورده:

پیش و پسی بست صنعت کبریا

پس شعرا آمد و پیش انبیا

که منظور هنگام ورود به بهشت است. حال متعصبان، اگر بودیسم را نه دین، بلکه تجلی پرتوی از الهامات الهی بدانند، چه کفری مرتکب شده‌اند که شاعری چون سهراب را که آشکارا شعر در تصویر بودا (بودهی) نوشته و چاپ کرده، می‌کوشند به زور در «جایی دیگر» قرار دهند... شاعری که چنین می‌سراید:

اهل کاشانم

نسبم شاید برسد

به گیاهی در هند، به سفالینه‌ای از خاک «سیلک»

نسبم شاید، به زنی فاحشه در شهر بخارا برسد

که اولاً مفهوم «مسخ» در آن آشکار است (نسبی که به گیاهی در هند) برسد.

ثانیاً همه عناصر و موجودات حامل نغمه الهی هستند. چه فرق می‌کند کی، چی و کجا باشد؟ دنباله شعر، روشن‌تر است:

پدرم پشت دوبار آمدن چلچله‌ها، پشت دو برف

پدرم پشت دو خوابیدن در مهتابی

پدرم پشت زمان‌ها مرده است.

در اینجا زمان جای خود را به چیزها و وضعیت چیزها داده است. و بعد

چه گونه شاعر از اساطیر به امروز می‌زند:

پدرم وقتی مرد، آسمان آبی بود

مادرم بی‌خبر از خواب پرید، خواهرم زیبا شد

زیبا شدن در حین غمناکی و گریستن، فقط ابداع سهراب است.

پدرم وقتی مرد پاسبانها همه شاعر بودند

مرد بقال از من پرسید: چند من خربزه می‌خواهی؟

من از او پرسیدم: دل خوش سیری چند؟

اگر سهراب می‌خواست در مرثیه پدرش قصیده‌ای غرامثل خاقانی در مرگ
پسرش، بنویسد، لابد با این عبارت متداول: (تکرار مطلع یا: ایضاً له) مضاعفش
می‌کرد و همه چیز هم مصنوع بود و مرثیه زیر بار صدها واژه و مصراع و بیت خفه
می‌شد. یک هایکوی ژاپنی هم هست که اسمش «مرثیه» است و شاعر در مرگ
پسر کوچکش سروده:

تا کجا رفته است

آن صیاد چالاک پروانه‌ها

و این قلم هم در رثاء پسر نوزده ساله سفر کرده‌اش نوشته:

وقتی قرار شد تو نباشی

در کوچه باد را دشنام دادم

در باد، باد بادک را

و این‌ها، همه معجزه زبان است. زبان نااهل، برای یک تم ساده یا مهم،
صفحات سیاه می‌کند و زبان سالم و تپنده با هر سطر و هر تصویر تو را با خودش
به هر جا بخواهد می‌برد و وادارت می‌کند که تو هم بخواهی:

باغ ما در طرف سایه دانایی بود

باغ ما جای گره خوردن احساس و گیاه

باغ ما نقطه برخورد نگاه و قفس و آینه بود

باغ ما شاید قوسی از دایره سبز سعادت بود

میوه کال خدا را آن روز، می‌جویدم در خواب

آب بی‌فلسفه می‌خوردم

(همین سطر را با نوشته‌های دائویی که قبلاً نوشته مقایسه کنید.)

آب بی‌فلسفه می‌خوردم

توت بی‌دانش می‌چیدم

تا اناری ترکی بر می‌داشت دست فواره خواهش می‌شد
تا «چلو»یی می‌خواند، سینه از ذوق شنیدن می‌سوخت
گاه تنهایی، صورتش را به پس پنجره می‌چسبانید
شوق می‌آمد، دست در گردن تنهایی می‌انداخت

در شعر سهراب، به جای معنویت شدن ماده که فراوان دارد، بیشتر ماده در
معنا مادیت پیدا می‌کند. صفت‌ها جای اسم می‌نشینند یا برعکس. و باورها، مثل
مهره، بازی می‌کنند یا اسباب بازی می‌شوند و سفر، در سکون چنان به زبان زنده
تبدیل می‌شود که در شعر فارسی، جز در رباعیات بوسعید و بسطامی و بعضی
غزلیات مولانا، مانند ندارد:

فکر، بازی می‌کرد
زندگی چیزی بود، مثل یک بارش عید، یک چنار پر سار
زندگی در آن وقت، صمغی از نور و عروسک بود
یک بغل آزادی بود
زندگی در آن وقت، حوض موسیقی بود.

طفل پاورچین پاورچین، دور شد کم‌کم در کوچه سنجاقک‌ها
بار خود را بستم، رفتم از شهر خیالات سبک بیرون
دلم از غربت سنجاقک‌ها پر
سفر بزرگ (به شیوه سهراب) از کودکی (که نمادش سنجاقک است) به سمت
«بزرگی» آغاز می‌شود، نماد بزرگ شدن چیست؟..
من به مهمانی دنیا رفتم:
من به دشت اندوه،
من به باغ عرفان،

من به ایوان چراغانی دانش رفتم
 رفتم از پله مذهب بالا
 تا ته کوچه شک
 تا هوای خشک استعنا،
 تا شب خیس محبت رفتم
 من به دیدار کسی رفتم در آن سرِ عشق

رفتم، رفتم، رفتم تا زن
 تا چراغ لذت
 تا سکوت خواهش
 تا صدای پر تنهایی
 دیدید که این سفرها که به تعبیری در سکون طی می‌شوند. منازل را چه
 زیرکانه آدرس می‌دهند. شرح باقی سفر هم همین است:
 چیزها دیدم در روی زمین:
 کودکی دیدم، ماه را بو می‌کرد
 قفسی بی در دیدم که در آن
 روشنی پرپر می‌زد
 نردبانی که از آن، عشق می‌رفت به باغ ملکوت
 من زنی را دیدم، نور در هاون می‌گویید
 ظهر در سفره آنان نان بود، سبزی بود، دوری شبنم بود
 کاسه داغ محبت بود
 من گدایی دیدم، در بدر می‌رفت، آواز چکاوک می‌خواست
 و سپوری که به یک پوسته خربزه می‌برد نماز

بره‌ای را دیدم بادبادک می‌خورد

من الاغی دیدم یونجه را می‌فهمید

ما هم انسان‌هایی شکمباره را دیده‌ایم که «نان» را نمی‌فهمند!

در چراگاه نصیحت، گاوی دیدم سیر

نقیض گویی پوشیده! زیباتر از این نمی‌توان گفت که: نصیحت، بی‌حاصل و

فقط مثل یونجه گاوها را سیر می‌کند. حافظ می‌گوید: «مجلس وعظ گران است و

زمان خواهد شد!»

شاعری دیدم هنگام خطاب، به گل سوسن می‌گفت: «شما»

.....

من قطاری دیدم، روشنایی می‌برد

من قطاری دیدم، فقه می‌برد و چه سنگین می‌رفت

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

من قطاری دیدم، تخم نیلوفر و آواز قناری می‌برد

و هواپیمایی، که در آن اوج هزاران پایی

خاک از شیشه آن پیدا بود:

کاکل پوپک

خال‌های پر پروانه

عکس غوکی در حوض

و عبور مگس از کوچه تنهایی

خواهش روشن یک گنجشک - وقتی از روی چناری به زمین می‌آید

و بلوغ خورشید

و هم آغوشی زیبای عروسک با صبح

و به قول قدما «تنبيه!»:

پله‌هایی که به گلخانه شهوت می‌رفت
 پله‌هایی که به سردابه الک می‌رفت
 پله‌هایی که به قانون فساد گل سرخ
 و به ادراک ریاضی حیا ط
 پله‌هایی که به بام اشراق
 پله‌هایی که به سکوی تجلی می‌رفت.

و با یک پاساژ زیبا از مرگ، به سمت خشونت واقعیت می‌رود، هرچند
 سهراب، هرگز در منازل زمخت درنگ طولانی ندارد و با یک چرخش دوباره به
 سمت زیبایی می‌گراید:

مادرم آن پایین
 استکان‌ها را در خاطره شط می‌شست

شهر پیدا بود

رویش هندسی سیمان، آهن، سنگ
 سقف بی‌کفتر صدها اتوبوس
 گل‌فروشی گل‌هایش را می‌کرد حراج
 در میان دو درخت گل‌یاس، شاعری تابی می‌بست
 پسری سنگ به دیوار دبستان می‌زد
 کودکی هسته زردآلو را روی سجاده بی‌رنگ پدر تف می‌کرد.
 حمله دسته سنجاقک به صف «کارگر لوله‌کشی»
 حمله هنگ سیاه قلم‌نی به حروف سربی
 حمله واژه به فک شاعر

فتح:

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

فتح یک شهر به دست سه چهار اسب سوار چوبی
تفکر چینی، هندی آمیخته به عرفان خودمان در پاره پاره شعر بلند صدای
پای آب پیدا است، نفی طبیعت ضربدر طبیعت، مساوی است با طبیعت، این
ریاضی سهراب است. چون صفر او نیز واحدی زنده و مثبت است. او این راز را با
عناصر طبیعت افشا می‌کند «صفر او» جذبه یک برگ است، که می‌توان در آن
دست شست:

کار ما نیست شناسایی راز گل سرخ
کار ما شاید این است
که در افسون گل سرخ شناور باشیم
پشت دانایی اردو بزنیم
دست در جذبه یک برگ بشویم و سر خوان برویم
صبح‌ها وقتی خورشید، در می‌آید متولد بشویم
روی ادراک فضا، رنگ، صدا، پنجره، گل، نم بزنیم
آسمان را بنشانیم میان دو هجای «هستی»
ریه را از ابدیت پر و خالی بکنیم
بار دانش را از پشت پرستو، به زمین بگذاریم
نام را باز ستانیم از ابر
و بزی از «خزر» نقشه جغرافی، آب می‌خورد

بندرختی پیدا بود سینه بندی بی تاب

.....

.....

دست تابستان یک بادبزنی پیدا بود

و بعد به جنگ‌های سهرابی می‌رسیم، به نقیض‌گویی‌های زیبایی، که ناگهان خود را هم نقض می‌کنند و همین است که تکرار می‌کنم، همه سفرها و رویاها و دعوای سهراب در زبان اتفاق می‌افتد، سهراب، که چون زبان یا «کوک ساز درون» خود را یافته، برای زیبا نوشتن و کشف‌های فی‌البداهه، نیازی به قلمبه‌گویی و تعقید ندارد. خودم در شعری «به شاعران جوان» گفته‌ام «اگر نه کوک درون تست این ساز / منوازا!» مهم در شعر همین است که واژه‌ها و حس‌ها، در درون شاعر وصلت کنند، بعدش «معجزه زائیدن» آسان می‌شود:

سفر:

سفر دانه به گل

سفر پیچک این خانه به آن خانه

سفر ماه به حوض

جنگ:

جنگ یک روزنه با خواهش نور

جنگ یک پله با پای بلند خورشید

جنگ تنهایی با یک آواز

حمله:

حمله کاشی مسجد به سجود
 حمله باد به معراج حباب صابون
 حمله لشکر پروانه به برنامه «دفع آفات»
 از چنار، از پشه، از تابستان
 روی پای تر باران به بلندی محبت برویم
 در به روی بشر و نور و گیاه و حشره باز کنیم

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

(۱۳۴۳)

۶ مسافر

از شنی به حس - از ابژه به سوژه - یگانگی دال و مدلول
 سه وضعیتی را که در این شعر بلند برجسته کرده‌ام، در واقع یکی هستند و از
 جهت تبیین و تشریح شعرهای سهراب، شمول عام دارند: (از زندگی خوابها تا
 «حجم سبز» و ما هیچ ما نگاه) سهراب، با جابه‌جا کردن --- سوژه به ابژه و به
 تعبیر دیگر، مبنای قرار دادن ابژه مدلول را به دال تبدیل نمی‌کند بلکه به کلی دال
 را حذف و مدلول را جایگزین دال می‌کند. مثلاً در دو سطر اول شعر «مسافر»، از
 جهت نحوی، ابتدا مدلول می‌آید (دم غروب میان حضور خسته اشیا) به تعبیری
 موصوف است برای «نگاه منتظر»، اما در واقع خود نگاه منتظر، کاری نمی‌کند جز
 این که خود را با مدلول اول یگانه کند و هم‌ذات آن شود «نشانه‌ها» که لزوماً یا

متداولاً، باید معنا یا موضوع فعل یا کارکرد فاعلی باشند، خود، هم فاعل و هم فعل و هم مفعولند. اگر «نگاه منتظر» را سوژه بگیریم و تنها نحو شکنی را نتیجه رویکرد زبانی شاعر بدانیم، باید «اندازه گیری حجم وقت» را حاصل کارکرد نشانه‌ها بدانیم. اما در شعر سهراب که هیچ چیز مادی ملموس در راستای منطق زبانی نیست، یعنی نه انسانی در کار است تا فاعل یا مفعول یا مدلول قرار گیرد، نه یک «چیز» و نه یک نماد که چون باز شد، معنایی مشخص را القا کند، شعر و شیوه سهراب را از دوایر از پیش طراحی شده و حتی از مکتب‌های شعری (تا حدود زیادی خارج می‌سازد):

* سهراب رئالیست است؟ (به مفهوم متداولش نه!)

* سهراب رمانتیک است؟ اصلاً و ابدا!

* سهراب ناتورالیست است؟ همه کلمه‌ها و سطور می‌گویند نه!

* سهراب سمبولیست است؟ (به مفهوم آشنای ما نه!)

* سهراب سورئالیست است؟ (نه! ولی با تعریفی دیگر از سورئالیسم، چرا؟)

الف) سهراب رئالیست نیست، چون هیچ‌گونه واقع‌گرایی موضوع رئالیسم در آثار او دیده نمی‌شود. اشیاء «هوش» دارند، کلمه‌ها از معانی مالوف دور می‌شوند. و شعرها هیچ یک آغاز مشخص و پایانی معین ندارند. حتی می‌توان عنوان‌های آنها را حذف کرد. شعرهای صدای پای آب، مسافر و حجم سبز و ما هیچ ما نگاه، حتی وقتی اختلاف وزن دارند، از درون و برون در یک مایه‌اند و تا بی‌نهایت می‌توانند ادامه یابند.

ب) سهراب، یعنی شعرهای او، رمانتیک نیستند. چون از نشانه‌های رمانتیسم، احساسات و آرمانگرایی اجتماعی یا فردی است. در شعر سهراب اما رمانتیسم، نه مثل لامارتین، و نه حتی گوته و ریکله و «هدر» و غیره، هدفمند، یا به واقع تبدیل کردن یک رویا دنبال نمی‌شوند. (چرا که در ذات زبانی خود حتی،



شعرها، عین رویايند. رویایی در بیداری، که همه چیزهای ملموس، واقعیتی فراواقع پیدا می‌کنند و حتی مرز «جنسیت»ها پاک شده‌اند. تا چه رسد به وضع بایستن‌ها و نبایستن‌ها و آرمان هم، خلاف معنای خود در شعر رمانتیسم اروپا یا حتی نیما، آنقدر که صبغه عرفان بی‌هیاهوی بودیستی، به سمت عدم‌کنش، دارند، معنای طغیانی عرفان ایرانی ندارند، حتی روزمرگی‌های انسان امروز را پلکان تعالی روح در برابر پلشتی‌های سیاسی - اجتماعی، خانوادگی و غیره نمی‌کنند. پله‌ها به سمت یک بام قرار نمی‌گیرند، بلکه بر فضایی تهی تکیه داده می‌شوند که جهات را غایب می‌کنند. هدف تخیل خنثای سهراب، خودش تخیل دیگر از نوع خودش است. کالای مورد حرکت شعر سهراب، ضد کالاست و شهر او معلق در اوهام است.

ج) سهراب ناتورالیست نیست تا به اعماق روح و تمناهای جسمی و جنسی انسان‌ها توجه کند و مدخلی علمی برای ورود به دنیای مادی آدم بسازد. این وجه آنقدر آشکار است که نیازی به توضیح ندارد. وانگهی هدف ناتورالیسم نقب زدن به درون اغلب ناپاک آدم‌ها و سپس نمایش آن است، که سهراب از این عالم هم بیگانه است.

دال) سهراب، سورئالیست نیست و کمی هست. سورئالیسم به مفهوم فراواقع، از ناخودآگاه و تخیل بر مبنای «واقع» در حرکت است تا هستی و واقعیت را در مهی از رویا و ناخودآگاه ماهیتی آمیخته و جدایی‌ناپذیر ببخشد. شعر سهراب اما «فرا»ی محض است و خشت‌های واقعیت غایب او از جنس فضا و نور و عطر و رنگ و چشایی و بویایی و... ساخته شده است. شعرهای سهراب گاهی نمودی از سورئالیسم برون می‌جهاند، ولی کلاً در حیطه نیمه مادی، نیمه رویای آن مکتب قرار نمی‌گیرد.

د) شعر سهراب سمبولیست به مفهوم بودلری آن هم نیست. اگر بودلر، در تالاری - که می‌تواند واقعی و مادی باشد - می‌ایستد و جهان محسوس خود را با

صداها و طنین‌ها بنا می‌نهد، در هر حال نمادهای او نوعی ارجاع خارجی پیدا می‌کنند و ساختاری حاصل تلاطم ذهن شیفته او به طنین است، که در شعر و ساختار شعر او نمایان می‌شود نمادهای بودلر - مثل جنبه دیده نشدنی، به جهان واقع و اخلاق و تباهی حاصل از مدنیت معیوب، حمله می‌آورند و شاعر به‌خاطر این برخوردی ممنوع به زندان می‌رود. در جهان سهراب، هیچ ممنوعیتی حاکم نیست. حتی کفرهای او چنان رویاآمیز بیان می‌شوند، که القاء و شبهه ایمان محض به حساب می‌آیند.

ها پس جای سهراب در این میان کجاست؟

به گمان من، سهراب را باید در ساختار واژگانی خاص شعرش پیگیری کرد. ساختاری که هم هست و هم نیست. تا بخواهد یک شی معنای موجودیت خود را به چشم بکشد با سحر و وردی، تبدیل به لاشیء و جانمایه مبهم یا نشناختنی واژه یا گزاره‌های بی‌گزارش می‌شود و اگر بخواهیم مثالی برای محصول سرایش سهراب جستجو کنیم، شطحیات عرفای ماست، که البته به جای این همه درازگویی، کوتاه و گزیده ابراز می‌شدند. فی‌المثل عارفی نقل می‌کند از حضرت عیسی (ع) که: روزی با حواریون از کوچه‌ای می‌گذشت. سگی مرده و فاسد شده دیدند. مریدان دماغ بگرفتند و گذشتند، عیسی (ع) ایستاد و اندکی نگریست. پرسیدند چرا بر لاشه سگی درنگ کرده‌ای؟ پاسخ فرمود که «چه دندان‌های سفید زیبایی دارد...» (نقل از حافظه).

این شطح موجز را مثلاً با مصراع‌ی از ده‌ها مصراع همانند و هم معنا می‌توان

مقایسه کرد:

پس چرا در قفس هیچکسی کرکس نیست؟

..... الی آخر

یا:

«من مسلمانم
قبله‌ام یک گل سرخ
جانمازم چشمه
دشت سجاده من

.....

کعبه‌ام بر لب آب الی آخر

که هم افاده کفر می‌کند هم ایمان محض. که اخوان هم در شعر «نماز»
نمونه‌ای دارد که در آخر به کفر و ایمان می‌توان تعبیرش کرد.
حالا ببینیم در بخش‌هایی از مسافر، چه گونه سهراب از واقع به خیال و از
خیال به خیال نقب می‌زند و واژگان چه گونه و چه نقش‌هایی بازی می‌کنند.

غروب بود

صدای هوش گیاهان به گوش می‌آمد

به همین سطر دوم توجه کنید: غروب، رنگ ابهام بر ذهن شاعر می‌پاشد.
پس گیاه دارای «هوش» می‌شود. هوش داری صدا و این صدای هوش که هیچ
واقعیت مادی ندارد، به گوش می‌آید. دنباله شعر، با آن که با سوزده شروع می‌شود،
در میانه‌روی خاطره می‌لغزد و مادیت‌ها رنگ می‌بازند: مسافر کیست؟ شاعر یا
شخصی دیگر از ذهن او بیرون آمده:

مسافر آمده بود

و روی صندلی راحتی کنار چمن

نشسته بود

دلم عجیب گرفته،

تمام راه به یک چیز فکر می‌کردم

و رنگ دامنه‌ها هوش از سرم می‌برد

خطوط جاده در اندوه دشت ها گم بود

چه دره های عجیبی:

و اسب، یادت هست؟

سپید بود،

و مثل واژه پاکی، سکوت سبز چمنزار را چرا می کرد

اسب، اسب است یا واژه. من می گویم واژه است، چون نه چمن، بلکه سکوت

چمن را می چریده است زبان سهراب همه جا و به همین شیوه، جای عینیت و

ذهنیت را عوض می کند.

و بعد غربت رنگین قریه ها، سر راه

و بعد تونل ها.

دلم گرفته

دلم عجیب گرفته است

و هیچ چیز

نه این دقایق خوشبو، که روی شاخه نارنج می شود خاموش

نه این صداقت حرفی، که در سکوت میان دو برگ این

گل شب بوست،

نه هیچ چیز مرا از هجوم خالی اطراف

نمی رهااند

و فکر می کنم

که این ترنم موزون حزن تا به ابد

شنیده خواهد شد.»

و پس از وصف جلوه هایی از طبیعت و زندگی (که همه در واقع از جنس

زمانند) می رسد به اینجا:

کجاست سمت حیات

من از کدام طرف می‌رسم به یک هدهد
و گوش کن، که همین حرف در تمام سفر
همیشه پنجره خواب را به هم می‌زد.

گفتن، از هدهد (که نماد سالک و سالار سالکان و مسافران «قاف» است، معنای سفر را درونی می‌کند. پس او زائر کعبه نیست. مسافر تصویر خویش (یا خویشتن خویش) است. عنوان مسافر برای شعر از همین جا مایه می‌گیرد: مسافری که در راه‌های رگ‌های معنوی خود به سوی خود سفر می‌کند، تا شاید «خود» را در آینه قاف «خود» ببیند که سفری است سخت‌تر به حجاز، به اصطلاح مذهبیهون «جهاد اکبر» است. (و این تقریباً از معدود مواردی است که سهراب با سفری هدهدوار، مفهومی از عرفان اسلامی - ایرانی را بیان می‌کند)

چه چیز در همه راه زیر گوش تو می‌خواند؟

درست فکر کن

کجاست هسته پنهان این ترنم مرموز؟

چه چیز پلک تو را می‌فشرد.

چه وزن گرم دل‌انگیزی؟

سفر دراز نبود

عبور چلچله از حجم وقت کم می‌کرد

دقت کنید که به جای کم شدن طول زمان، حجم زمان کم می‌شود از عبور

چلچله؟ چون سفر، در طول نیست، در خود و حجم خود است.

و در مصاحبه باد و شیروانی‌ها

اشاره‌ها به سر آغاز هوش برمی‌گشت

در آن دقیقه که از ارتفاع تابستان
به «جاجرود» خروشان نگاه می‌کردی،
چه اتفاق افتاد
که خواب سبز تو را سارها درو کردند؟
و فصل فصل درو بود
و با نشستن یک سار روی شاخه یک سرو
کتاب فصل ورق خورد
و سطر اول این بود:
حیات، غفلت رنگین یک دقیقه حواست

نگاه می‌کردی:
میان گاو و چمن ذهن باد در حرکت بود.

به یادگاری شاتوت روی پوست فصل
نگاه می‌کردی
حضور سبز قبایی میان شیدرها
خراش صورت احساس را مرمت کرد

سفر شاعر، از ذهن به واقعیت (از جاجرود به ونیز) و از واقعیت به ذهن و شرح
هر فصل و هر جغرافیا و سرگشتگی میان زمان و ذهن، واقعیت و رویا و واژه‌ها و
معنا، ادامه می‌یابد. یک جاد دست مرگ را بر شانه خود حس می‌کند، اما آن را خوش و
زیبا می‌یابد و بالاخره در برهه‌ای از سفر رویا و زمان و کلمه، به امروز می‌رسد:

سفر پراز سیلان بود
و از تلاطم صنعت تمام سطح سفر

گرفته بود و سیاه
 و بوی روغن می‌داد
 و روی خاک سفر شیشه‌های خالی مشروب
 شیارهای غریزه و سایه‌های مجال
 کنار هم بودند.
 میان راه سفر از سرای مسلولین
 صدای سرفه می‌آمد
 زنان فاحشه در آسمان آبی شهر
 شیار روشن «جت»ها را
 نگاه می‌کردند
 و کودکان پی پرپرچه‌ها روان بودند
 سپورهای خیابان سرود می‌خواندند
 و شاعران بزرگ
 به برگهای مهاجر نماز می‌بردند.
 و راه دور سفر از میان آدم و آهن
 به سمت جوهر سیال زندگی می‌رفت
 به غربت تر یک جوی آب می‌پیوست
 به برق ساکت یک فلس
 به آشنایی یک لحن
 به بی‌کرانی یک رنگ

سفر ذهنی شاعر از تاریخ ایران هم می‌گذرد. سهراب، آنقدر از تمامی اشیاء
 در راه، شعرش را پر می‌کند که اگر نه حضور خیال و وسوسه‌هایی بودیستی در
 میانه بود، کتاب او موزه‌ای از اشیاء می‌شد. اما همیشه میان این «چیز»هایی که

حضور انسان معمولی را کم دارند، نفس مرموز، مثل نسیمی در بن سردابی کم
روزن، در جریان است و نمی‌گذارد شعر دچار یبس، زیبایی و خیال شود. در این
بخش کوتاه شعر، نوعی نوستالژی تاریخی نیز حس می‌شود:

ولی مکالمه یک روز محو خواهد شد

و شاه راه هوا را

شکوه شاهپرک‌های انتشار حواس

سپید خواهد کرد

برای این غم موزون چه شعرها که سرودند!

و کم‌کم به سرزمین خاستگاه حس‌های واقعی شاعر می‌رسیم؛ اما برای
رسیدن به آنجا به شرق، باید از حجم بریده شده تاریخ ایران هم گذشت:

ولی هنوز کسی ایستاده زیر درخت

ولی هنوز سواری است پشت باره (باروی) شهر

که وزن خواب خوش قادسیه

به دوش پلک تراوست

هنوز شیبه اسبان بی‌شکیب مغولها

بلند می‌شود از خلوت مزارع یونجه

هنوز تاجر یزدی کنار «جاده ادویه»

به بوی امتعه هند می‌رود از هوش

و در کنار «هامون» هنوز می‌شنوی:

- بدی تمام زمین را فراگرفت

- هزار سال گذشت

- صدای آبتنی کردنی به گوش نیامد
و عکس پیکر دوشیزه‌ای در آب نیفتاد
و نیمه راه سفر به شرق؛ به زادگاه بودا:
و نیمه راه سفر، روی ساحل «جمنا»
نشسته بودم
و عکس «تاج محل» را در آب
نگاه می‌کردم:
دوام مرمری لحظه‌های اکسیری
و پیش‌رفتگی حجم زندگی در مرگ.
بین دو بال بزرگ
به سمت حاشیه روح آب در سفرند
جرقه‌های عجیبی است در مجاورت دشت.
بیا و ظلمت ادراک را چراغان کن
که یک اشاره بس است:
حیات ضربه آرامی است
به تخته سنگ «مگار»

.....

.....

و در کدام زمین بود
که روی «هیچ» نشستیم
و در حرارت یک سیب دست و روشتیم؟
جرقه‌های محال از وجود برمی‌خاست

کجا هواس تماشا لطیف خواهد شد
و ناپدیدتر از راه یک پرنده به مرگ؟
و در مکالمه جسم‌ها مسیر سپیدار
چقدر روشن بود!
کدام راه مرا می‌برد به باغ فواصل؟

عبور باید کرد
صدای باد می‌آید، عبور باید کرد
و من مسافرم، ای بادهای همواره:
مرا به وسعت تشکیل برگها ببرید.
مرا به کودکی شور آب‌ها برسانید.
و کفش‌ها مرا تا تکامل تن انگور
پراز تحرک زیبایی خضوع کنید.
دقیقه‌های مرا تا کبوتران مکرر
در آسمان سپید غریزه اوج دهید
و اتفاق وجود مرا کنار درخت
بدل کنید به یک ارتباط گمشده پاک.

۷. حجم سبز

حجم سبز نیز به هر تعبیر، دنباله «جای پای آب» و «مسافر» است. علت این که ما تمامی شعرهای او را خصوصاً از زندگی خواب و آوار آفتاب به بعد، با یک «نواخت» می‌خوانیم و یک جواب مشخص و طولانی هرگز خسته‌نکننده می‌گیریم این است که سهراب، یک حرف بیشتر ندارد که در یک زبان سراسر

یکدست بیان می‌شود. قاعدتاً با این تفسیر شعر او باید خسته‌کننده باشد، اما می‌بینیم که نیست. شعر سهراب تلاطمی در بطن بینش، تخیل و ادراک زیبایی دارد. اگر بخواهیم این ویژگی سهراب را تمثیلاً، باز کنیم باید دو فیلم از یک دریا پیش رو داشته باشیم: دریایی در یک فیلم، متلاطم و خروشان و هول‌انگیز و همان دریا را در فیلم دیگر به هنگام آرامش محض. سهراب به چنان آرامشی رسیده که مثل خریزه‌های قدیم گرگاب اصفهان، از فرط حساسیت، از صدای عبور ماشین‌ها می‌ترکیدند. خودش هم به وضوح گفته: «به سراغ من اگر می‌آیید / نرم و آهسته بیایید، مبادا که ترک بردارد / چینی نازک تنهایی من. پس به همین دلیل است که سهراب را - حتی در عرصه تماشای دریای خروشان، نه بر ساحل و نه در آب، جستجو نکنید. در زمینه شعر هم، می‌توان در برابر لحن آرام و کم‌صدای چنگ اساطیری او، شعر خروشان مولانا را در غزل به‌ویژه و حتی در مثنوی به‌خاطر فراوانی حادثه‌ها و حضور آدم‌ها - قرار داد. خود این «واقعیت سهرابی» را می‌توان در برابر کسی قرار داد که کوشیده سهراب را عارفی همتای مولانا، یا کمی نزدیک به او، معرفی کند.

برگردیم به تمثیل خریزه گرگاب سابق... خریزه مزبور به این دلیل از صدای پا می‌ترکید، که بیش از اندازه شیرین بود و پوست نازک داشت. مثل درون سهراب، که از تخیل و باورهای بسیار نازک و ناب و حساس پر شده و زبان او نیز به‌همان اندازه نازک است. اتفاقاً من در حوالی کار این کتاب بودم که شماره چهارم مجله «سهراب» توسط دوستم مسعود احمدی به دستم رسید و دیدم در آغاز کار، بعد از سرمقاله دو نقد کوتاه از دو دوست عزیز و دو منتقد فرهیخته این روزگار، درباره سهراب در آن است (مطالب خوب دیگر هم بود که محض فشرده‌گویی از آنها می‌گذرم) دو نقد متفاوت‌اند طبعاً، چون هریک از زاویه باورهای خود به سهراب نگاه کرده‌اند: «محمد حقوقی و عنایت سمیعی» یعنی دو منتقد شایسته و بایسته

این کار. حقوقی مبنای نقد خود را بر «زبان مستقل» و «جهان بینی» و «ساختار» قرار داده و بدون آن که جهان بینی را تعریف کامل کند. مورد زبان سهراب و تشخیص آن را پذیرفته و می نویسد: «در مورد سپهری نیز این مسأله (تشخیص زبان) صدق می کند. او صاحب زبانی است فوق العاده مشخص که حتی در مقاطع دبستان و دبیرستان هم قابل تشخیص است و بسیاری از آنها که زبان شاعران معاصر را نمی فهمند زبان سپهری برایشان قابل درک است به همین دلیل زبانی است قابل تقلید: بخصوص رادیو و تلویزیون ما پر است از شعرهایی که به تقلید از سپهری ساخته می شود...» و در ادامه مقایسه هایی با شعر اخوان و فروغ و شاملو پیش می کشد، که به گمان این قلم، یا ضرورتی ندارد یا اگر بخواهیم تشابهات یا تضادهایی را در این قلمرو مطرح کنیم، خیلی ظریف تر و دقیق تر باید به کنه تفاوت ها یا تشابهات بپردازیم. چون از نظر ساخت زبانی، شعر سپهری که گاری حمل منش شاعرانه و شعر نیم صوفیانه اوست، ربطی به هیچ کدام از اشعار آن سه شاعر ندارد. (فقط در کتاب اولش چنان که گفتیم کاملاً نیمایی است و از زندگی خواب، از نیما جدا می شود) ولی فروغ در مواردی که از خشم روشنفکر ستیزی، که خود نوعی روشنفکری با دید سلبی است، پیاده می شود نیم نگاهی به شعرهای سهراب دارد. وانگهی در مورد شهرستیزی فروغ و شهرگریزی سهراب نیز جای چند و چونی مفصل داریم. فروغ شهرستیز نیست بلکه مثل یک شاعر روشنفکر، فرهنگ کاذب شهر کاذب را به شلاق می گیرد آن هم البته در وجه و سطح روشنفکرانه. به گمان من فروغ هم خوب درک کرده که ماهنوز، تا همین تاریخ نه شهر داریم و نه فرهنگ شهری. چیزی اتبر روبه روی ماست که هر کدام از ما را در تعلیقی نفس گیر رها کرده و خود هیچ سمت و سویی ندارد. اصطلاحی در کتاب های درسی سابق بود که: «خرابه های ری نزدیک تهران است». ولی من خوشتر دارم بگویم: «روستای بزرگ و هیولای پر از آهن تهران در

جوارری قرار دارد که ری‌را، که در زمان خودش شهری بوده به کلی بلعیده است. شهر با مناسبات مدنی و نهادهای واقعاً مدنی‌اش شهر است. مکانی را، که صد کدخدا دارد شهر نمی‌گویند.

آن شهر موردنظر روشنفکران و شاعران و نویسندگان، در قلمرو و بطن تصورات ما - که از غرب داریم - موجود است. «شهر سنگستان» اخوان، واقعی‌ترین شهر ماست... که بماند.

فقط از چنین شهری، از سنگ و آهن و آدمهای سنگی است که سهراب می‌گریزد و شهر خود را در فضایی از «رومانس» بودیستی و صوفی‌گری بنا می‌نهد. شهری در فضا و نفس‌ها و شطحیات خالص.

سمیعی عزیز و خوشفکر نیز، سهراب را از دیدگاه شهری می‌نگرد. اما نه شهری در ایران، بلکه شهری که عناصر ساختی آن از مدنیت و ادبیت غربی گرفته شده و به صورت گزاره‌های ایرانی در او نهادینه شده است. نقد سمیعی زیرساختی فلسفی دارد، به همین دلیل می‌تواند به شیوه دیگری با سپهری درآویزد. از این روست که او در ابتدای نقدش، سپهری را به خاطر نگاه غیرمادی و ذهنی محض‌اش، مورد اشاره انتقادآمیز قرار می‌دهد. ولی در میان شعر، آنجا که پای زیباشناختی و تخیل و حرکت خردمندانه سپهری (خردی غیرمادی و نظری) در میان می‌آید از ستایش او دریغ نمی‌ورزد.

اگر بخواهیم به سپهری نزدیکتر شویم و زیرساخت شعرها را بشناسیم، باید «دائوو جینگ. اثر لائودزه» و فصل‌های درون اثر جوانگ دزو و اوپانیشادها «ودا»های هندی را خوب خوانده باشیم. هرچند ممکن است ترجمه‌های هرمز ریاحی و برکت، به خاطر ایجاز و سواس‌آمیزشان، نتواند به روشنی هم‌ریشگی با سهراب را آشکار کند، ولی به هر حال جنبه‌های سلبی و عملگریزی پنهان در سطرهای کوتاه و اشاره‌مانندشان تا حدودی روشن‌تر است:

قطعه پنجاه و شش از «دائو جینگ»

زبان بست، آن که دانست

ندانست آنکه گفت

که عیناً یادآور یا تسجیم دو مصراع از شاملوست: آن که دانست زبان بست /
وان که می گفت، ندانست.

روزن ها فروپوش

فرو بند درها

تند خو مباش

گره گشای!

تندای نور، کاه! (کاهش بده)

خاکسار باش!

- راز کهن این است.

فرزانه را

نه سودای دشمن است

نی سر دوست

نه آرزوی سود و زیان است

نی هوای عزت و رسوایی

والا تر انسان، اوست.

و در پاره‌ای از قطعه ۵۷ می‌گوید:

.....

پای بند بسیار (اسیر فراوانی مال بودن - م - آ)

پرشانی آورد

تیز جنگ‌افزار (سلاح تیز - م - آ)

فتنه زاید

شگفتی‌ها بار دانشند

قانون سخت خاستگاه رهن سرسخت

- این گفت فرزانه.

«راه خویش گیرم گشادگی همگان راست

آرام گیرم امان، همگان راست

به کار جان نپردازم، خجستگی همگان راست

سادگی، مرگ آرزوست.

باز کردن این «قصار»های سرشار، کار دشواری نیست. احکام با ملایمت یک ورد، نظر به نفی و «سلب» دارند. طبیعت هستی، که زیست طبیعی را افاده می‌کند، کامل است. کردار (با وسعت و کثرت معنایش) ویرانگر است. دست بردن در طبیعت، خشونت را برمی‌انگیزد. سودای دشمن داشتن، آرامش را محو می‌کند. غایت هدف هستی، صلح کامل است. پای‌بندی به مال بسیار، پریشان‌خاطری دارد (به یاد آن دو مسافر «گلستان سعدی گویا» می‌افتیم که یکی در تمام راه، آرام و سرخوش می‌رفت و دیگری چنان پریشان حال بود، که خوابش نمی‌برد. دوستش علت را جو یا شد. فهمید که بدره‌ای زر با خود دارد و مدام خوف دزد با اوست. دوستش به ترفندی کیسه طلا بگرفت و در چاهی انداخت و گفت: حالا راحت بخواب!)

پای‌بند (ی) بسیار (به مال - م آ)

پریشانی آرد.

همین‌طور که جنگ‌افزار تیز، فتنه‌انگیز است.

چنین است تبار صلح‌طلبی سهراب (راه خویش گیرم. امان همه راست).

پس:

آب

آب را گل نکنیم
 در فرودست انگار
 کفتری می خورد آب
 یا که در بیشه دور سیره‌ای پر می شوید
 یا در آبادی کوزه‌ای پر می گردد

آب را گل نکنیم
 شاید این آب روان می رود پای سپیداری تا فرو شوید اندوه دلی.
 دست درویشی شاید نان خشیکده فرو برده در آب

*

زن زیبایی آمد لب رود
 آب را گل نکنیم
 روی زیبا دو برابر شده است

چه گوارا این آب!
 چه زلال این رود!
 مردم بالادست، چه صفایی دارند!
 چشمه هاشان جوشان، گاو هاشان شیرافشان باد!
 من ندیدم دهشان
 بی گمان پای چپر هاشان جا پای خداست.
 ماهتاب آنجا، می کند روشن پهنای کلام

بی‌گمان در ده بالادست، چینه‌ها کوتاه است
 مردمش می‌دانند، که شقایق چه گلی است
 بی‌گمان آنجا آبی آبی است
 غنچه‌ای می‌شکفتد اهل ده با خبرند
 چه دهی باید باشد!
 کوچه باغش پر موسیقی باد!
 مردمان سررود آب را فهمیدند
 گل نکردنش، ما نیز
 آب را گل نکنیم.

این شعر نیز، با همه تصاویر و بیان زیبایش، در نهایت همان «نفی و سلب» ای است
 که خردمند چینی یا کلاً اندیشه‌های شرقی، مشوق آنند و این که بزرگواری گفته:
 شاید بالای رود دارند سر انسانی را می‌برند. آن وقت این شاعر به من
 می‌گوید: آب را گل نکنید!
 خوب، پاسخش خیلی سهل است. همانطور که خردمند چینی یا بودایی (یا
 عرفان خودمان) می‌گوید:

جنگ هفتاد و دو ملت همه را عذر بنه
 چون ندیدند حقیقت ره افسانه زدند

اگر هدف آشتی با جهان و طبیعت باشد، کینه‌جویی مثل تیمور، یا بوش حالا
 - یا هیتلر دیروز - چه بسا اگر به آن خرد ناب مسلح بودند. نیازی به خنجر
 نداشتند تا سرکسی را ببرند. درست که بی‌عدالتی بر جهان حاکم است و معدود
 آزمند در برابر میلیون‌ها بی‌سلاح، هرچه بخواهند می‌کنند. اما شاعر که هیتلر
 نیست. وانگهی، آیا آرزوی میلیارد‌ها انسان این است که صبح، بدون کابوس، از
 خواب برخیزند و زندگی خود را بکنند یا این که به دیدن تجمل همسایه یا

دیگری، کمر به کشتن او ببندند. آیا غایت آمال بشریت، زندگی در صلح و آرامش نیست؟ خوب، شاعر آن را در کلامش متبلور کرده است. وانگهی، شاعر در برابر سیستم سرمایه‌داری و ارتش‌های عظیم و سلاح‌های شگفتش، چه می‌تواند بکند؟ آیا شعارهای ما مسیر موشک‌های لیزری را کج می‌کنند؟ کی کرده‌اند؟ تنها نفی جنگ و خونریزی و اشاعه اندیشه‌های آشتی و زیبایی است که در نهایت، گرگ‌ها و سرمایه‌داری آزمند را، بی‌توشه و بهانه خواهد کرد.

✱

باری، در نقد سمیعی نکته‌های نارسای کم و جملات رسای یک نقد فنی خوب فراوان است. او هم اول سهراب را به دلیل گریزش از توجه به سرنوشت مردم، رد می‌کند. مثلاً در جایی می‌گوید: «آرمان شهر سهراب سپهری که حتماً «شهری» را یدک نمی‌کشد، چیزی جز بازگشت به بدویت نیالوده نیست...» اما از آن طرف «هایدگر» فیلسوف هم درباره شعر هولدرلین می‌گوید: «شعرهای این شاعر، گویی می‌خواهند جهان را به عصمت بدوی و اولیه‌اش برگردانند...»

و این می‌رساند که حتی فیلسوف بزرگ متهم به فاشیست بودن، از ته دل آرزومند جهانی پاک و نیالوده و حتی بدوی است (هرچند می‌داند - مثل ما - که چنان جهانی، سراب است و نیافتنی. ولی هیچکس نمی‌تواند به شاعر بگوید: تو این جهان را با شعرت به وجود نیاور. چه بسا همان شعرهای هولدرلین بوده که یک فیلسوف نازی شیفته لباس فرم نازی‌ها را به سمت خلوت و صفای بدویت کشانده است. عنایت جای دیگر می‌گوید: «سهراب سپهری در زمره معدود شاعران کلاسیک معاصر است» این حرف از بسیاری جهات درست است. چون در کلیت شعر سپهری که بنگریم و زبان ساده و بی‌هیاهوی او را که بشناسیم، متوجه این نکته می‌شویم که سهراب، تابع یا دچار غم غربت یک جهان بی‌هیاهو ماورایی، یا به اصطلاح کهن الگوی برادری و برابری است. اما زبان او و ابداعات او را که از هر

واژه‌اش نور و شور می‌بارد نمی‌توان کهن خواند. هیچ شاعر کهنی نگفته که «حس از گرمای سیب، ذوب می‌شود» چه خوب است که عنایت می‌گوید: «سبک در مفهوم نوعی نگاه یا جهان‌بینی است که به امور و اشیاء و عناصر، هویت می‌بخشد که از فردیت شاعرانه سرچشمه می‌گیرد. آنچه شعر عرفانی سپهری را از عرفان سنتی متمایز می‌کند، ریشه در نگاهی دارد که هم وجه غالب آن مادی، زمینی و طبیعت‌گرایانه است و هم در تقابل ضمنی و پنهانی با مدرنیسمی یکسان ساز و بری از عواطف انسانی قرار دارد. با این همه شعر سهراب سپهری و عرفان سنتی (بعلاوه عرفان شرقی و بودیسم) در فرآیند تخیل استعلایی‌ای که سازوکارهای زمینی را نادیده می‌گیرند، نهایتاً به هم گره می‌خورند. ولی عرفان سنتی رموز حقیقت را در آسمان می‌جوید، در حالیکه رموز حقیقت، نزد سهراب سپهری، زمینی است؛ مکاشفه‌ای است که بر اثر رابطه انسان با جهان به دست می‌آید او قائل به کشف حقیقت نیست، بلکه در جنب و قرب آن به سر می‌برد.»

گفت: جانا سخن از زبان ما می‌گویی!

سمیعی، در جایی دیگر، رموز دیگری از درونه شعر سپهری را باز می‌کند: «زبان شعر سپهری زبان شعر معیار است. در زبان او نه کلمات ارکائیک جایی دارند، نه کلمات عامیانه، از حیث ساخت‌های نحوی نیز زبان شعر او ارکان جمله را به هم نمی‌ریزد و دخل و تصرف چندانی در آن نمی‌کند. به عبارت دیگر، فاصله‌گیری، نوآوری و بیگانه‌گردانی زبانی وی در چارچوب زیبایی‌شناختی زبان و سنت شعری اتفاق می‌افتد. که از تعادل برخوردار است و آنجا که اعتدال از دست رود، رابطه شعر او با خواننده یا سست می‌شود یا قطع می‌گردد؛... به طور کلی زبان شعر سپهری با جابجایی‌های فرا واقعی در محور افقی، هم به زبان، صبغه‌ای شاعرانه می‌دهد و هم تخیل برانگیخته از انحراف زبانی را به ما به ازای مضامین و منطق ساختاری خود می‌رساند.

۸ ما هیچ ما نگاه (بدون تاریخ)

چنان که گفتیم، این کتاب نیز دنباله همان شعرهای قبلی است و سپهری هفت کتاب پیشین، هنوز همان سبک و سیاق و همان رفتار یا زبان را دارد. عینیت از نگاه ویژه او، گاهی سریع به فضای معلق اشراق فراروی می‌کند. بدون این که برای این روش و شگرد بدیع، به تخریب و انحراف از نرم زبان بپردازد. نگرش اسطوره‌ای خود را از آسمان‌ها فرو می‌کشد و در طیف‌ها و تصویرهای اغلب فراواقع نمایش می‌دهد:

نزدیک دورها

زن دم درگاه بود

با بدنی از همیشه

زن دم درگاه بود، خواننده را منتظر و متوقع هیات و حالتی دلخواه‌تر می‌کند. اما می‌بینید که از همان مصراع دوم، زن از جنسیت مخلوع می‌شود و به هیات غیرمادی همیشه در می‌آید. طبیعی است که ما در دنباله شعر، باز با همان سهرابی سروکار داریم که به جای گزاره‌ای مدرن یا فرامدرن از طریق جابجایی در زبان، سر از اشراق خاص خود در می‌آورد:

زن دم درگاه بود

با بدنی از همیشه

رفتم نزدیک:

چشم مفصل شد.

چشم مفصل شد (یادآور چشم مرکب از مختاری) زیباترین استعاره، از غرق شدن در زیبایی زن و در همان حال گستره بی‌کرانه اشراق است؛ در نتیجه:

حرف بدل شد به پر، به شور، به اشراق

سایه بدل شد به آفتاب

در اینجا سهراب، رندی نازک و فریبنده‌ای را با شعر در می‌آمیزد: مرد به زن نزدیک می‌شود. شوق وصل او را به پرواز در می‌آورد و به جای اینکه بگوید - مثلاً - به اتاق رقتیم و گرمای عشق ما را سوخت، می‌گوید «سایه بدل شد به آفتاب» و بلافاصله، در جوار زن (پس از اندکی) می‌گوید:

رفتم قدری در آفتاب بگردم

دور شدم در اشاره‌های خوشایند:

رفتم تا وعدگاه کودکی و شن

تا وسط اشتباه‌های مفرح

تا همه چیزهای محض.

رفتم نزدیک آب‌های مصور

پای درخت شکوفه دار گلابی

با تنه‌ای از حضور

نبض می‌آمیخت با حقایق مرطوب

حیرت من با درخت قاتی می‌شد

دیدم در چند متری ملکوت.

دیدم قدری گرفته‌ام.

انسان وقتی دلش گرفت

از پی تدبیر می‌رود

من هم رفتم

سطرهای آخر یکی به‌خاطر واژه «قاتی» که عامیانه (آرگو) است و با نرم زبان معیار سپهری نمی‌خواند اما در کل، ساخت شعر، اندکی از ساختار معمول شاعر

دور شده و در پایان بندی ترجیع گونه شعر با وجود زیبایی، کمتر در شعر سپهری دیده شده است.

رفتم تا میز
تا مزه ماست تا طراوت سبزی:
آنجا نان بود و استکان و تجرع
حنجره می سوخت در صراحت و دکا

باز که گشتم
زن دم درگاه بود
با بدنی از همیشه های جراحت
حنجره جوی آب را
قو طی کنسرو خالی
زخمی می کرد

کلاً شعرهای کتاب هشتم (ماهیچ مانگاه) که عنوانی اشراقی تر از بقیه دارد از نظر زبان و طیف های رنگین اشراق در شعرهای قبلی (مخصوصاً مسافر و حجم سبز و جای پای آب) نوعی خستگی و حتی شلختگی زبان هم به چشم می خورد. چیزی که می توانست، اگر سهراب می ماند، او را به شیوه و شگرد دیگری بکشاند. تا پس از پخته شدن در تجربه، شعرهای مدرن تر بگوید. اما حالا که چنین نشده است. شعر «وقت لطیف شن» نمونه این مدعاست؛ حتی تقطیع هم متشت است:

بیاران

اضلاع فراغت را می شست
من با شن های

مرطوب عزیمت بازی می‌کردم

و خواب سفرهای منقش می‌دیدم

من قاتی آزادی شن‌ها بودم

من

دل‌تنگ

بودم

در باغ

یک سفره مانوس

پهن

بود

چیزی وسط سفره شبیه

ادراک منور:

یک خوشه انگور

روی همه شائبه را پوشید

تعمیر سکوت

گیج‌م‌کرد

دیدم که درخت، هست

وقتی که درخت هست

پیداست که باید بود،

باید بود

ورد روایت را

تا متن سپید

دنبال

کرد

اما

ای یأس ملون!

می بینید که شعر پر از بی حوصلگی و تکرار مکررات است مثلاً در شعری
سهراب می گوید - و زیبا می گوید:

تا شقایق هست، زندگی باید کرد

که ضرب المثل شده. اما در این شعر، این سطرها:

وقتی که درخت هست

پیدا است که باید بود

و آن پایان بندی بد هم سرچایش است. به هر حال هر شاعری اوج و زیری
دارد. شاید مرگ گاهی واقعاً به هنگام می آید تا نگذارد شاعری منزّه و
یکدست مثل سهراب به پریشانگویی بیفتد. با این همه فقط کتاب های جای پای
آب، مسافر و حجم سبز هم کافی است تا سهراب در ردیف بهترین معدود شاعران
نیمایی، در ایران جاودانی شود و مردم خوب و ساده از شعرهایش لذت
ببرند.

در کتاب ما هیچ ما نگاه، برخلاف دو کتاب قبل از آن شعرهای کوتاه تر و
بیشتری آمده است. یکی از این شعرها (سمت خیال دوست) را که به «ک.تینا»
تقدیم کرده و می دانم که به خاطر او سروده، باز نویسی می کنم. محض خاطر هر
دو تاشان. چرا که «ک.تینا» در داستان نویسی، اگر مرگ مفاجای می گذاشتش، مادر
کنار سهراب، یک نویسنده هم اندازه او داشتیم حالا، با همان زبان نرم و لغزان
اشراقی. از تینا یکی دو کتاب چاپ شده بود (سال های سال پیش) که اکنون حتی
در دکه و بساط های کنار خیابان هم نیست. گفتم که به تعبیری، یک سهراب، در
نویسندگی بود.

سمت خیال رفاقت

ماه

رنگ تفسیر مس بود

مثل اندوه تفهیم بالا می‌آمد

سرو

شیبه بارز خاک بود.

کاج نزدیک

مثل انبوه فهم

صفحه ساده فصل را سایه می‌زد

کوفی خشک تیغال‌ها خوانده می‌شد

از زمین‌های تاریک

بوی تشکیل ادراک می‌آمد

دوست

توری هوش را روی اشیا

لمس می‌کرد

جمله جاری جوی را می‌شنید

با خود انگار می‌گفت:

هیچ حرفی به این روشنی نیست.

من کنار زهاب

فکر می‌کردم:

امشب

راه معراج اشیا چه صاف است!

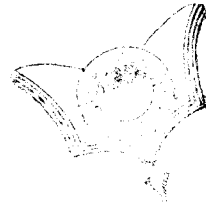
تکلمه‌ی بر کتاب سهراب سپهری

در طول چند و چون تحلیل گونه‌هایی درباره سپهری آنچه مربوط به شعر و ساختار و دیگر ویژگی‌های شعر سپهری و ارجح بود نوشتیم، یعنی بیشتر، یا کلاً سهراب سپهری شاعر را معرفی کردیم، غافل از این که سهراب در واقع بیش از شاعر یا پیش از شاعر یک نقاش نخبه بوده و به قول خودش «پیشه‌اش نقاشی است» پیشه و از نظرگاهی، که غالباً برآند، نقاشی‌های او بر شعرش تقدم دارد.

با وجود این از این دیدگاه (این قلم) سپهری در شعرهایش چهره روشن‌تر و واضح‌تری می‌دارد؛ چرا که «واژه» ابزاری گویاتر از تصویر است.

اما از طرف دیگر می‌بینیم و می‌دانیم که او در شعر هم، مثل نقاشی، خصوصاً از جنبه «ابستراکسیون» شگرد رویانویسی و لغزیدن از رویایی به رویای دیگر و این که هر رویای نوشتاری پاسخ بلافاصله رویای قبلی است و اغلب مرز این رویاها در هم می‌رود و وجود سپهری را مثل رنگ‌ها در هم می‌لغزاند و انداموارگی فیزیکی و معنای مشخصی از او به‌دست نمی‌دهد، من هم خودم (و هم به اشاره کوتاه دوست و نقاش بزرگی که چون دم‌دستم نیست و نمی‌دانم از نقل گفته او در اینجا خوشش می‌آید یا نه، از او به این جهت اسمی نمی‌برم) سهراب شاعر - یا در واقع شعرهای سهراب را - به‌خاطر ویژگی تصویریشان، به خود اجازه می‌دهم که ابستراکسیون را شامل شعرهای او هم بدانم و بگویم که سهراب در واقع تجسم زیبای این

اصطلاح است هم در نقاشی و هم در شعر و این اصطلاح، بی‌مرزی یاد را می‌بختگی شعر و نقاشی او را بهتر از هر تعبیر کلی می‌رساند.



کتابخانه تخصصی اندلس
تاسیس ۱۳۴۶