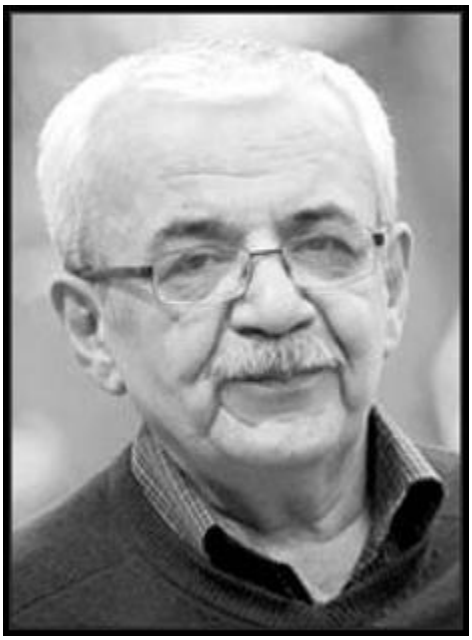
سهراب سپهری شاعر طبیعت

دکتر حسین معصومی همدان

دوشنبه ۱۰ دی ۱۳۹۷



سهراب سپهری شاعر و نقاش معاصر، در ۱۳۰۷ ش در خانواده‌ای اهل ذوق و هنر، متولد شد. پدرش اسدالله سپهری کارمند اداره پست و تلگراف بود و به هنر و ادب علاقه فراوان داشت. از مادربزرگش حمیدهٔ سپهری در کتاب «زنان سخنور ایران» چند شعر آمده است.
پدربزرگ مادرش نیز میرزا محمدتقی سپهر کاشانی، ملقب به «لسان‌الملک»، مؤلّف کتاب مشهور «ناسخ‌التواریخ» بود.
کودکی سهراب در باغ بزرگی در کاشان، در محله دروازه عطا گذشت. پدر سهراب در کودکی او (۱۳۱۴ش) بر اثر بیماری فلج شد و از دنیا رفت.
سهراب از کودکی به نقاشی و خط علاقهٔ وافر داشت، و از هر فرصتی برای نقاشی استفاده می‌کرد. تحصیلات ابتدایی و دوره اول متوسطه را در کاشان گذراند و در سال ۱۳۲۲ به تهران آمد و وارد دانشسرای مقدماتی شد. پس از اتمام تحصیلات (دو سال) در دانشسرا به کاشان بازگشت و در سال ۱۳۲۵ به استخدام ادارهٔ فرهنگ کاشان درآمد.
دوستی با مشفق کاشانی موجب راه‌یافتن او به انجمن‌های ادبی و آشنایی با شاعران همشهری‌اش شد. به گفتهٔ مشفق در آن دوران نسخه خطی دیوان بیدل و دیوان صائب و دیوان کلیم کاشانی همواره همراه او بود. مجموعهٔ «درکنار چمن» یا آرامگاه عشق، به شیوهٔ زهره و منوچهر ایرج میرزا، اولین اثر سهراب است که آن را در ۱۳۲۶ در کاشان منتشر کرد. پس از دو سال خدمت در ادارهٔ فرهنگ، در ۱۳۲۷ دیپلم کامل متوسطه گرفت و برای تحصیل در دانشکدهٔ هنرهای زیبا راهی تهران شد. در تهران، آشنایی با سروده‌های نیما یوشیج (۱۲۷۶ ـ ۱۳۳۸ش) او را به طبع‌آزمایی در قالب‌های جدید شعری برانگیخت. از این زمان بعضی از اشعارش را در نشریات مختلف منتشر کرد.
شرکت در انجمن‌های ادبی باعث آشنایی او با شاعران و نقاشان سرشناس آن دوره نظیر نیما یوشیج، فریدون مشیری، هوشنگ ابتهاج (سایه)، سیاوش کسرایی، منوچهر شیبانی، باستانی پاریزی و غلامحسین قریب شد. در سال ۱۳۳۰ مجموعه «مرگ رنگ» و در ۱۳۳۲ «زندگی خواب‌ها» را منتشر کرد.

از او در مجلات هنری و ادبی نظیر هنر نو، آپادانا، علم و زندگی و سخن مقالاتی منتشر شد. سهراب در سال ۱۳۳۶ به پاریس رفت و در مدرسهٔ هنرهای زیبای آنجا به تحصیل در رشتهٔ لیتوگرافی پرداخت. در سال ۱۳۴۰ «آوار آفتاب» و «شرق اندوه» و «زندگی خواب‌ها» را در مجموعه‌ای با عنوان آوار آفتاب منتشر کرد. نبوغ هنری و فعالیت‌های ادبی او در دههٔ چهل به اوج شکوفایی رسید. او در این دهه «صدای پای آب»، «مسافر»، «حجم سبز» و «ما هیچ،ما نگاه» را سرود که دربارهٔ آنها نقد و تحلیل‌های بسیاری نوشته شد. در ۱۳۵۶ تمام هشت دفتر شعر خود را در یک مجموعه با عنوان «هشت کتاب» منتشر کرد. اشعار سهراب در زمان حیات و پس از مرگ او، به زبان‌های انگلیسی، فرانسه، آلمانی، عربی، اسپانیایی، ترکی و سوئدی ترجمه شده است.

سپهری در این سالها، علاوه بر سرودن شعر، به نقاشی نیز پرداخت. پس از آنکه تحصیل در دانشکدهٔ هنرهای زیبا را به پایان آورد (۱۳۳۲ ش) در چند نمایشگاه گروهی و سپس انفرادی نقاشی‌های خود را به نمایش گذاشت. در طی این سالها در چند ادارهٔ دولتی ازجمله شرکت نفت، ادارهٔ کل هنرهای زیبا (بخش موزه‌ها)، ادارهٔ کل اطلاعات کشاورزی، مشغول به کار بود، تا اینکه در سال ۱۳۴۰ به کلی از کارهای دولتی کناره گرفت.

سهراب هر وقت که امکان مادی برایش فراهم می‌شد، به سفر می‌رفت، ولی در هیچ‌جا بیش از چند ماه نماند. فرانسه، هند، افغانستان، انگلیس، اسپانیا، ایتالیا، اتریش، یونان، مصر، ژاپن و آمریکا ازجمله کشورهایی هستند که او از آنها دیدن کرده بود؛ اما بیش از همه به کاشان دلبسته بود. سال آخر عمر خود را در آن شهر و روستاهای اطراف آن به سر برد. وی در ۱۳۵۹ بر اثر بیماری سرطان درگذشت و در مشهد اردهال، از توابع کاشان، در صحن امامزاده سلطان‌علی، به خاک سپرده شد.

شعر سپهری

سپهری را معمولاً با حجم سبز و صدای پای آب می‌شناسند، اما این دو کتاب نه آغاز شعری سپهری است و نه نقطهٔ پایان آن، زیرا بیش از آن چند دفتر شعر و پس از آن نیز «ما هیچ، ما نگاه» را سروده است که تفاوت‌هایش با این دو دفتر کم نیست. در شعر سپهری، برخلاف شاعرانی که همیشه یک چیز گفته‌اند، و از یک نوع ابزارهای بیانی استفاده کرده‌اند، گسست‌های مهمی هست و این گسست‌ها با سلوک معنوی او ارتباط دارد. با این همه، نوعی پیوستگی هم در شعر او هست که بیشتر در شیوهٔ بیان اوست و در جستجوگری او، شعر او را به اعتبار این گسست‌ها می‌توان به چند دوره تقسیم کرد.

مرگ رنگ: نخستین دفتر شعر سپهری است که آن را چند سالی پیش از «هوای تازهٔ» احمد شاملو و «ارغنون» اخوان‌ثالث و «دیوار» فروغ فرخزاد و پس از «رهای» فریدون توللی منتشر کرد؛ زمانی که از شعر نیما بیش از چند قطعه منتشر نشده بود. شعرهای این دفتر در همان قالب‌هایی است که در آن سالها مرسوم بود: چهارپاره و نیمایی. برخی از شعرها بیشتر در حال و هوای شعرهایی است که شاعرانی چون توللی در همان زمان می‌سرودند و دست‌کم در یکی از شعرهای این دفتر که «سپیده» نام دارد، زبانی شسته رفته از نوع زبان توللی، با واژگانی بسیار ادبی، با قالب سه پاره که در شعر «تلخ» نیما می‌بینیم ترکیب شده و این ترکیب برای ساختن فضایی انتزاعی به کار رفته است که هر چند زیبا می‌نماید، اما هیچ چیزی را بیان نمی‌کند، جز اینکه شعر سپیده‌دمی را توصیف می‌کند.

در دوردست
قویی پریده بی‌گاه از خواب
شوید غبار نیل ز بال و پر سپید...
خطی ز نور روی سیاهی است
گویی بر آبنوس درخشد زر سپید
(سپهری، سهراب، ص ۱۷ـ۱۸)

اما بیشتر شعرهای این دفتر زبان و بیانی نیمایی دارد. این نیمایی‌بودن هم به لحاظ نوع استفادهٔ شاعر از وزن و قافیه است، و هم به اعتبار تفصیل در توصیف جزئیات، توصیفی خطی و داستان‌گویانه، این ویژگی‌ها در این پاره از شعر «دیوار»، که یکی از نیمایی‌ترین شعرهای این دفتر است، آشکار است:

تا بسازم گرد خود دیواره‌ای سرسخت و پابرجای
با خود آوردم ز راهی دور

سنگهای سخت و سنگین را برهنه‌پای
ساختم دیوار سنگین بلندی تا بپوشاند
از نگاهم هر چه می‌آید به چشمان پست
و ببندد راه را بر حملهٔ غولان
که خیالم رنگ هستی را به پیکرهایشان می‌بست
(همان، ص ۵۲)

لحن روایی این شعر را می‌توان با برخی از شعرهای داستان‌گویانهٔ نیما مقایسه کرد، مثلاً با شعر «زن چینی» که حکایت تأملات زنی است که در خانه تنهاست، زیرا شوهرش با هزاران بردهٔ دیگر در کار ساختن دیوار بزرگ چین است و زن می‌اندیشد که اگر شوهر هنگام بیگاری بمیرد، لاشه‌اش را مثل بسیاری بردگان دیگر در دل دیوار دفن می‌کنند. دیوار چین را برای پیشگیری از حملهٔ وحشیان شمالی می‌ساختند، اما نیما در پایان شعر این دیوار را نماد دیواری می‌گیرد که ما آدمها در طول قرنها بر گرد خود بنا می‌کنیم. با این حال، نگاه و زبان سپهری، در مقایسه با نیما، ساده‌تر است و به همان میزان آشناتر. شعر او نثرگونه‌تر و خطی‌تر است و هیچ نشانه‌ای از صنایع صوری یا معنوی در آن دیده نمی‌شود. مهمتر از این‌که بر خلاف شعر نیما که مضمونی اجتماعی و حتی فلسفی دارد، شعر سپهری بسیار شخصی است. شاعر می‌خواهد با ساختن این دیوار، که در بند پایانی شعر فرو می‌ریزد، راه را بر غولهایی که ساختهٔ نگاه یا خیال خود او هستند، ببندد. در این شعر زبان و بیان تا اندازهٔ زیادی نیمایی است، اما نگاه و مضمون متفاوت است، زیرا برخلاف شخصی‌ترین شعرهای نیما، این شعر هیچ‌گونه تعبیر اجتماعی را برنمی‌تابد. نمونهٔ دیگر از این شعرهای نیمایی مرگ رنگ «سرود زهر» است که اگر نام شاعر آن را نمی‌دانستیم، و اگر زبانش هموارتر نمی‌بود، با خواندن برخی از بندهای آن شاید گمان می‌بردیم که از نیماست:

از پی نابودی‌ام دیری است
زهر می‌ریزد به رگهای خود این جادوی بی‌آزرم
تا کند آلوده با آن شیر
پس برای آنکه رد فکر او را گم کند فکرم
می‌کند رفتار با من نرم
لیک چه غافل
نقشه‌های او چه بی‌حاصل (همان، ص ۷۳)

که با نخستین سطرهای «وای بر من» نیما قابل مقایسه است. این شباهت را تنها نمی‌توان به تأثر مستقیم سپهری از نیما حمل کرد، بلکه مثل بسیاری از شاعران معاصر، او نیز از نیما نوعی زبان تازه را آموخته است و شیفتگی سپهری به این زبان تازه به حدی است که مثل نیما گاهی چیزهایی می‌گوید که لابد به نظر او تازه می‌آمده است، اما در واقع در شعر قدیم بارها به زبانی رساتر گفته شده است. دفتر «مرگ رنگ» در زمان انتشار خود چندان جلب توجه نکرد. در فضای سیاسی آن زمان، از شاعر می‌خواستند که زبان دردهای مشترک مردم باشد. اما درد سپهری بسیار شخصی بود. کسانی هم که شعر را شخصی‌تر می‌دیدند، اگر هم در برخی از شعرهای «مرگ رنگ»مثل «سپیده» خود را می‌یافتند، برخی دیگر از شعرهای آن را به لحاظ صوری بیش از حد سنت شکنانه می‌دیدند و از لحاظ مضمون نیز گاهی این شعرها احوالی را توصیف می‌کرد که از احوال «شاعرانه»ای که ایشان دوست داشتند ببینند بسیار دور بود.

زندگی خواب‌ها: در دفتر بعدی، زندگی خواب‌ها، سپهری وزن را رها کرده و شعرهایی به نسبت دراز و بی‌وزن گفته است. زندگی خواب‌ها ماجرای سفری است به قصد خودشناسی، اما شاعر در این سفر نیمی از خود را، نیمه جسمانی خود را، آن «جسد سرد را» که در آخرین شعر مرگ رنگ «در خلوت کبود اتاق» ش افتاده بود، رها می‌کند. پس این کتاب ماجرای سفر روح است. اما این سفر را به هیچ وجه نباید با سلوک عرفانی، به معنی متعارف آن، اشتباه کرد. درست است که شاعر در «خواب تلخ»، نخستین شعر این کتاب، از جان کندن و مردن مغرب و لولیدن مشرق در «تابوت پنجره»اش سخن می‌گوید و انگار می‌خواهد بگوید که او در نزاعی میان دو جهان بینی «شرقی» و «غربی» بینش شرقی را که بینشی عرفانی است، اختیار کرده است، اما بعید نیست که این شعر نه نخستین شعر کتاب بلکه آخرین شعر آن و در حکم بیانیه‌ای باشد که پایان این سفر و آغاز سفری دیگر را اعلام می‌کند که در دو مجموعه بعدی، آوار آفتاب و

شرق اندوه، حکایت می‌شود. تحلیل «زندگی خواب‌ها» را از هر جایی می‌توان آغاز کرد، چون سفر زندگی خواب‌ها از جایی آغاز نمی‌شود. زیرا شاعر نمی‌داند در کجاست، هیچ ضرورتی برای وجود خود نمی‌شناسد و نمی‌داند که چرا به اینجایی که خود را در آن می‌یابد افتاده است: «روی علفها چکیده‌امر من شبنم خواب آلود یک ستاره‌امر که روی علف‌های تاریکی چکیده‌ام»

به بیان دیگر، کوشش شاعر برای خودشناسی از آنجا آغاز می‌شود که توجیهی برای وجود خود نمی‌یابد. وجود او، مثل وجود شبنمی که بر علف‌ها چکیده باشد، کاملا امکانی است، به این معنی که می‌توانسته است نباشد. در شعرهای اخیر سپهری هم جهان امکانی است. اما این امر مایه عذاب او نیست، بلکه به آن خوشامد می‌گوید، زیرا آن را به تازگی و طراوت مترادف می‌بیند. در مجموعه ما هیچ، ما نگاه در شعر «اینجا همیشه تیه» می‌نویسد که «لک لکر مثل یک اتفاق سفیدر بر لب برکه بود» و یا در مسافر از «اتفاق وجود» خود در کنار درخت سخن می‌گوید و حیات را «غفلت رنگین یک دقیقه حوا» می‌خواند. اما میان وجود امکانی شاعر در زندگی خواب‌ها و حضور اتفاقی لک لک بر لب برکه تفاوت بسیار است. آن حضور حضوری مبارک است، در حالی که شاعر زندگی خواب‌ها از این وجود بی‌دلیل رنج می‌برد، زیرا وجود او نه تنها امکانی است، بلکه شاید نتیجه اشتباهی باشد: «من ستاره چکیده‌ام از چشم ناپیدای خطا چکیده‌ام... کاش اینجا نچکیده بودم» (همان، ص۸۰ـ۸۱)

انگار در حایی اشتباهی رخ داده است که او وجود یافته است و شاعر از درک این حالت به بیداری تعبیر می‌کند و به این دلیل از بیداری گریزان است که او را در برابر این پرسش می‌گذارد: « همه وجودم را در روشنی این بیداری تماشا کردم آیا من سایه گمشده خطایی نبودم» یا در جای دیگری: «آیا من خود بدین باغ آمده بودم و یا باغ اطراف مرا پر کرده بود»

باغی که شاعر از آن سخن می‌گوید: «باغی در صدا»، گیاه و درخت ندارد. چیزی که ما در این باغ می‌بینیم خود شاعر است و یا بخشی از خود او که در همه شعرهای زندگی خواب‌ها حضوری خوابزده دارد. نه تنها در این شعرها از وجود جسمانی شاعر، از خواست‌ها و تمنیّات و تجربه‌های جسمانی او، خبری نیست. بلکه بخش روحانی وجود او نیز وحدت ندارد: دوپاره است و پاره‌ای از آن ناظر پاره دیگر است. او به تصریح می‌نویسد که «خود را از روبه‌رو تماشا کردم» به این اعتبار می‌توان این شعرها را شعرهایی تجربی دانست، نه به معنی تجربه‌ای با زبان، بلکه به اعتبار اینکه شاعر خویشتن خود را، یا بخشی از آن را، موضوع تجربه می‌سازد.

زندگی خواب‌ها در شعر جدید فارسی نظیر یا سابقه‌ای ندارد. حتی با شعرهای کسانی چون هوشنگ ایرانی هم که در آن سال‌ها، دور از جریان اصلی شعر نو، شعر می‌گفتند مناسبت چندانی ندارد. نزدیک‌ترین اثر به این کتاب بخش‌هایی از بوف کور صادق هدایت است که تأثیر آن نه فقط در گزینش فضاها و برخی از توصیف‌های زندگی خواب‌ها بلکه در دورنمایه اصلی آن که تجربه به قصد خودشناسی است به وضوح دیده می‌شود هر یک از این خواب‌ها ناگهانی آغاز می‌شود. سطرهای اول هر شعر غالباً حتی راهی که به خواب دیدن انجامیده است وصف می‌کند. حالتی که در آن فعالیت‌های حیاتی به کمترین میزان خود می‌رسد. و جسم به مرخصی می‌رود و شاعر در همان حال که «مرداب اتاق» کدر می‌شود و «زمزمه خون را در رگها»یش می‌شنود، آماده خوابیدن و خواب دیدن می‌شود، تصویر مرداب که در شعر جدید فارسی عموما بی‌حرکتی و تعفن را تداعی می‌کند، و به همین دلیل هم نماد خوبی است برای جامعه‌ای که شاعر از آن بیزار است یا امید بیداریش را دارد، و یا برای زندگی خود او که در چنین جامعه‌ای به بطالت می‌گذرد. یا برای زمانی که چیزی در آن رخ نمی‌دهد و زندگی شاعر را در خود فرو می‌برد، در این شعرها این خصوصیات را از دست می‌دهد، یا به هر حال این خصوصیات آن تحت‌الشعاع خصوصیتی دیگر واقع می‌شوند که همان رخوت و بی‌حرکتی و قطع ارتباط با دنیای بیرون است. چنین است که شاعر خود را در این رخوت و تاریکی بهتر می‌بیند:

مرداب اتاقم کدر شده بود
و من زمزمه خون را در رگهایم می‌شنیدم
زندگی‌ام در تاریکی ژرفی می‌گذشت
این تاریکی طرح وجودم را روشن می‌کرد

این‌گونه صحنه‌آرایی‌ها نوعی مقدمه چینی است برای فراخواندن یا فرا رسیدن شعر. شاعر شعر یا خواب را فرا می‌خواند، درست به همان صورت که کسانی با استفاده از مواد مخدر حالت بی‌خبری را فرا می‌خوانند، زیرا در این حالت چیزهایی می‌جویند که در هشیاری نمی‌یابند. شعری که پس از این مقدمه می‌آید بیان تجربه غیرعادی شاعر ست. اما گاهی نیز شعر بی‌مقدمه آغاز می‌شود:

نوری به زمین فرود آمد
دوجا پا بر شنهای بیابان دیدم...
در تاریکی بی‌آغاز و پایان
دری در روشنی انتظارم رویید

زندگی خواب‌ها انگار پاره‌هایی است از یک شعر، بی‌آنکه از کنار هم نهادن این پاره‌ها یک شعر روایی حاصل شود. بیشتر این شعرها از زبان یک راوی که همان شاعر است حکایت می‌شود، راوی در هر شعر داستان تازه‌ای را روایت می‌کند. مثل داستانی که از زبان چند شخصیت و از دیدگاه هر یک از ایشان حکایت شود. این حکایت‌ها بر برش‌هایی از یک داستان پیوسته هم نیست. گمانه زنی‌هایی است که غالباً به جایی نمی‌رسد. «زندگی خواب‌ها» نیست، «زندگی‌های خواب‌ها»ست. اما خواب غالبا بی‌سرانجام می‌ماند و از هیچ خوابی نمی‌توان انتظار داشت که با خواب‌های دیگر ارتباطی داشته باشد. دست کم این ربط از پیش داده شده نیست، فقط در این شبکه گره‌هایی هست که در آن دو خواب، دو تجربه، به هم می‌رسند.

زندگی خواب‌ها مجموعه‌ای از خواب‌های تعبیر نشده است. احوالی است که در عالم دیگری که برای ما بیگانه است به شاعر دست داده است و اگر شاعر از این احوال به خواب تعبیر می‌کند به این اعتبار است که دست کم برخی از قوانینی که در بیداری دست و پای ما را می‌بندند در خواب در تعلیق‌اند: زمان خطی نیست و اجسام از کمترین جسمانیت برخوردارند، صلابت خود را از دست داده‌اند و نفوذپذیر شده‌اند شاعر، و در واقع رو ح او، از میان اشیاء به همان آسانی می‌گذرد که از میان هوا، او در بند دنیایی که در برابر او مقاومت کند نیست، بلکه آزاد است که تا در دنیایی که خود ساخته است جولان دهد.

زندگی خواب‌ها، گرچه به هیچ سنت ادبی، حتی به سنت ادبی نیمایی، تعلق ندارد، با این حال، به صورتی متناقض نما اثری بسیار نیمایی است. به این معنی که شاعر هر چند ابزارها و شگردها و شیوه‌هایی را که نیما در حوزه‌های بیان شعری ساخته رها می‌کند، پیام اصلی او را می‌گیرد. این پیام این است که شاعر باید در مقام کاشف جای گیرد، دنیایی را که برای پدران ما دنیایی مفروض بود باید رها کند و از نو جهان را بنگرد. اما میان جهان نیما و جهان زندگی خواب‌ها تفاوت مهمی هست. جهانی که نیما ما را به نگریستن به آن فرا می‌خواند، جهانی است داده شده، در شعر نیما طبیعت که مدتها از شعر ما بیرون مانده بود، موضوع تجربه مستقیم ما می‌شود. پس کار شاعر کشف است،و این کار با بیرون آمدن از یک سنت شعری که در آن عناصر طبیعی استقلال خود را از دست داده بودند و تنها به عنوان شخصیت‌های شعری مورد استفاده بودند، امکان می‌یابد. به سخن دیگر، در شعر نیما جهانی که پیش از آن خلال سنت شعری دیده می‌شد، بداهت خود را از دست می‌دهد، و در عوض طبیعت بداهت می‌یابد. مفرداتی که در شعر پیشینیان تنها راه نگرش به طبیعت بود رها می‌شوند تا شعر بتواند مستقیماً با طبیعت رودر رو شود، اما زندگی خواب‌ها سفارش نیما را تا سرانجام منطقی آن پیش می‌برد: نه تنها جهان بلکه وجود شاعر نیز بداهت خود را از دست می‌دهد.

اما میان محتوای غریب زندگی خواب‌ها و لحن آن تعارضی هست. لحن شاعر در این دفتر، برخلاف انتظار و به عکس دفتر پیشین، بسیار سرد و عینی است. او نمی‌نالد، از رنج‌های خود شکایت نمی‌کند، و حتی آنچه را شاعران دیگر با عباراتی ایجابی بیان می‌کنند، به صورت پرسش با ما مطرح می‌کند. با این حال، محتوای شعر او در خواننده همان تأثیری را می‌گذارد که شعرهای پرسوز و گداز به اصطلاح رمانتیک. اگر بخواهیم سختگیر باشیم، می‌توانیم بگوییم که شعرهای زندگی خواب‌ها اصلاً شعر نیستند. نه به این دلیل که وزن و قافیه ندارند، بلکه به این سبب که نه تنها ما را از خود بیخود نمی‌کنند، بلکه حتی وجود شاعر را هم از یاد ما نمی‌برند. درست به همین دلیل، این شعرها موضوع خوبی برای کسانی‌اند که در احوال شاعر یا زندگی فکری زمان او تحقیق می‌کنند. از این دیدگاه، زندگی خواب‌ها، با این‌که به ظاهر با هر پدیده بیرونی بی‌ارتباط می‌نماید، بخشی از تاریخ فکری و روشنفکری ما را بازگو می‌کند.

آوار آفتاب و شرق اندوه

طبیعت نه در زندگی خواب‌ها موضوع تجربهٔ شاعر است و نه در دو مجموعه پس از آن، آوار آفتاب و شرق اندوه. با این حال، گسست میان ان دو مجموعه و زندگی خواب‌ها کمتر از شکاف میان آنها و حجم سبز نیست. گویی در این فاصله مسأله ای که شاعر با آن همه سرسختی در پی‌پاسخ دادن به آن بود، و این پاسخ را در شعر خود می‌جست، در جایی، در بیرون شعر او، حل شده است. در این دو دفتر دیگر نشانی از پرسش‌های زندگی خواب‌ها نمی‌بینیم، یا بسیار کم می‌بینیم. شاعر خودجویی را رها کرده است. انگار خود را یافته است و

از این روست که خطاب به «همزاد» خود (شاید همان شاعر زندگی خواب‌ها) می‌گوید: «تو در راهی و من رسیده‌ام» اما شاعر به چه رسیده است؟به نوعی عرفان شرقی که بیشتر شعرهای «آوار آفتاب و شرق اندوه» از آن سخن می‌گویند، و از طریق عرفان است که خودش را هم باز می‌یابد.

اما این دو مجموعه حکایت این خودیابی هم نیست، بلکه این خودیابی با گم کردن خود در چیزی دیگر همراه است. بازهم داستان تجربه است، منتهی تجربه‌ای از نوئی دیگر. او دیگر نه به خود می‌نگرد و نه به راهی که پیموده است، بلکه خود را در حال غرق می‌کند، و این حال را در شعر خود، که قطعهٔ «وید» نمونهٔ خوبی از آن است، بازتاب می‌دهد:

نی‌ها همهمه‌شان می‌آید
مرغان زمزمه‌شان می‌آید
در باز و نگه گم
و پیامی رفته به سوی دشت
گاوی زیر صنوبرها،
ابدیّت روی چپرها
از بُنِ هر برگی و همی آویزان
و کلامی نی،
نامی نی
پایین، جاده بی‌رنگی
بالا خورشید هم‌آهنگی

نام این شعر فضای فکری‌ای را که شاعر در زمان سرودن شعر با آن انس داشته است به یاد ما می‌آورد. او می‌خواهد از جهانی سخن بگوید که کلام در آن راه ندارد و از چیزهایی که نامی نمی‌پذیرند، همین است که واژه‌هایی چون «بی‌سویی و «بی رنگی» را به کار می‌برد که هیچ مدلول خاصی را، به نحو مثبت و ایجابی، به ذهن نمی‌آورند. حتی می‌توان گفت که ابدیتی هم که در این شعر آمده است معنی سلبی دارد، چیزی است به معنی نازمانی.

در این شعر همان شیوه‌ای را در کار می‌بینیم که در شعرهای زندگی خواب‌ها دیدیم: شاعر تا می‌تواند از مادیت چیزها می‌کاهد. اما این کار این بار به نیتی دیگر و در فضای دیگری انجام می‌گیرد. ساختار این شعر بر اساس ایجاد تقابل است و بر اساس تصویرهای مکمل. دو مصرع اول دو تصویر مکمل‌اند و این دو کمک به ایجاد فضایی می‌کنند که عدم تعین ویژگی اصلی آن است. این است که او از مرغان، و نه پرندگانی خاص که نام‌ها و آوازهای معین دارند، سخن می‌گوید و از این مرغان نیز جز زمزمه‌ای نمی‌شنویم. نی‌ها را هم نمی‌بینیم، بلکه فقط همهمه‌شان به‌گوش ما می‌آید. در که باید بسته باشد تا ما را در چهاردیواری معین محصور کند، باز است؛ نگاه که باید به جایی دوخته باشد و چیزی را بنگرد در این فضایی که در باز بر روی ما می‌گشاید گم می‌شود؛ و پیام که باید برای مخاطب خاصی باشد نه به یک سوی خاص بلکه به بی‌سویی دشت می‌رود؛ و دشت نیز، درست در مقابل اتاقی که شاعر در آن نشسته است، باز بی‌کرانگی را تداعی می‌کند. می‌توان گفت که برخلاف شعرهای «زندگی‌خواب‌ها» که به صیغه ماضی و در قالب داستانی روایت می‌شدند و بنابراین یک سیر زمانی داشتند، در آوار آفتاب و شرق اندوه، ادراک سپهری عمدتاً ادراکی مکانی است. آرایش اشیا در شعرهای این دو کتاب بیشتر آرایشی مکانی است تا زمانی و شعرها گویی عکس‌های فوری‌اند که یک لحظه را منجمد کرده‌اند.

در یکی از شعرهای آوار آفتاب به نام «کو قطرهٔ وهم» شاعر از این بی‌زمانی با تعبیر «هنگام بزرگ» یاد می‌کند: این هنگام بزرگ آنی است حاضر، و ادراک آن آن‌گاه حاصل می‌شود که زمان را رها کرده باشیم یا به تعبیر شاعر از کنار زمان برخاسته باشیم. آخرین سطر این شعر به ما می‌گوید که آنچه شاعر در این شعر دیده است (خزنده‌ای که در خورشید دیده می‌گشاید، بازی که سایهٔ پروازش را به زمین می‌کشد، کبوتری که در بارش آفتاب به رویاست) همه در فاصلهٔ پر زدن زنبوری اتفاق افتاده است: «درود، ای لحظه شفاف! در بیکران تو زنبوری پر می‌زند». هنگامی که بعد زمان حذف می‌شود، شاعر در مقام تماشاگر قرار می‌گیرد و آنچه پیش چشمش گشوده

می‌شود، با همه عادی بودنش، چشم‌انداز بزرگ است زیرا دیگر زمان بر آن نمی‌گذرد و چون گذر زمان در کار نیست، می‌توان عظمت آن را، که در حالات عادی به چشم نمی‌آید، دید: «پهنهٔ چشمانم جولانگاه تو باد، چشم‌انداز بزرگ»

این دو مفهوم «هنگام بزرگ» و «چشم‌انداز بزرگ!» به هم مرتبط‌اند. در شعرهای آوار آفتاب و شرق اندوه شاعر، در آنجا که از شوق خود نسبت به «تو» یی‌که مخاطب اوست سخن نمی‌گوید بیشتر تماشاگر است، و این به موهبت آناتی است که گاه دست می‌دهد و حجابی را از پیش چشم شاعر بر می‌دارند: «آنی بود، درها و شده بود»

البته آنچه گفتیم به طور مطلق درست نیست. در این دو کتاب، هم‌زمان هست و هم مکان از یک سو شاعر به همان صورت که می‌خواهد بر زمان غلبه کند گاه می‌خواهد از بند مکان هم رها شود و از سوی دیگر پاره‌ای از شعرهای این دو کتاب، به این اعتبار که ماجرایی را حکایت می‌کنند، زمانی‌اند. اما تمنای غلبه بر زمان و مکان به صورت آرزویی یا خواستی دعاگونه باقی می‌ماند:

هر سو مرز، هر سو نام

رشته‌کن از پی شکلی، گذران از مروارید زمان و مکان باشد که به هم پیوندد همه چیز، باشد که نماند مرز، که نماند نام. یا جزئی از حکایت چیزهایی است که شاعر در یکی از آن آنات کمیاب دیده است، اما ادراک این آن خود ادراکی مکانی است و شعر به پردهٔ تصویری می‌ماند که نقاشی کشیده باشد. آنجا هم که زمان حضور دارد، یا مضمون شعر بیشتر سیر روحانی شاعر است و این زمان زمانی درونی است و یا مثل شعر «هنگامی» زمانی است تکرار شونده.

مضمون این شعر، که ظاهراً ماجرایی را حکایت می‌کند و بنابراین سیری زمانی دارد، همان محو کردن زمان است. پیامی که لرزش بال پرنده برای شاعر و ما می‌فرستد این است که زمان یک پیوستار همگن نیست، در این سیر تکرار شونده که تکرارش به خودی خود غفلت آور است. باید گوش به زنگ لحظه‌های دیریابی بود که بی‌خبر فرا می‌رسند و می‌گذرند. این لحظه‌هاست، و نه سیر تکرار شونده زمان، که اهمیت دارد. شعرهای این دو کتاب محصول چنین تجربه‌هایی‌اند: مترصد این بزنگاه‌های زمانی بودن و آنگاه که فرا می‌رسند به هر سو چشم گرداندن و عناصر مکانی را که برخلاف عناصر زمانی نوعی همگنی دارند و برخی از آنها از برخی دیگر ممتازتر نیستند ، دیدن و ثبت کردن. به هر حال، آنچه سپهری در بهترین شعرهای «آوار آفتاب و شرق اندوه» در آن توفیق می‌یابد، و نه آنچه تنها تمنا یا حسرتش را دارد، محو کردن زمان و عرضه کردن چشم‌اندازی مکانی است. در شعر «وید» نیز «ابدیت روی چپرها» بیش از آنکه ذهن شاعر را در سراسر امتداد محور زمانی سیر بدهد، در واقع در یک لحظه منجمد و متبلور می‌شود.

با این حال، حضور این ابدیت در معنای مصرع‌های پس و پیش از آن بی‌تأثیر نیست، به نوعی «گاو» و «صنوبر» هم به اصطلاح به «ابدیت» می‌پیوندند و شعر هرچه بیشتر از طبیعت‌نمایی (ناتورالیسم) دور می‌شود. گویی این عناصر طبیعی آن‌قدر خودبسندگی ندارند که سرپای خود بایستند و موضوع شعر شوند. مثل درخت‌ها و سنگ‌هایی که در بسیاری از نقاشی‌های سپهری دیده می‌شوند، از این گاو و صنوبر ما تنها سایه‌هایی می‌بینیم و نه جزئیات طبیعی‌شان را. این سایه‌ها مثل سنگ‌ها و درختان نقاشی او، برجسته‌اند، زیرا بر زمینه‌ای خالی (دشتی بیکران) نقش شده‌اند، اما وضوح ندارند. از گاو و صنوبر، بیشتر حجمشان را می‌بینیم تا شکلشان را. مثل ردیفی از تبریزی‌ها هستند که در برخی از نقاشی‌های سپهری می‌بینیم و منظرهٔ آنها نگاه ما را به فراتر از آنها می‌کشاند. البته شاعر به تک‌تک برگ‌ها توجه دارد، اما نه به خود آنها بلکه به آن عنصر ماورایی که «از بن هر برگی و همی آویزان» است. به همان صورت که حساسیت سپهری در این شعرها حساسیتی مکانی است، حسی هم که در این شعرها غالب است حس بینایی است.

حجم سبز و صدای پای آب

در این دو مجموعه، شاعر که پیش از آن ناظر بود، وارد صحنه می‌شود او که در گوشه‌ای نشسته بود، به راه می‌افتد و همراه با او طبیعت هم به حرکت در می‌آید، اما به دلیل گسست‌هایی که در کار سپهری هست، معلوم نیست که این تغییر در چه زمانی آغاز می‌شود، با این همه تفاوت میان «صدای پای آب» و «حجم سبز» و شعرهای پیش از آن مثل تفاوت میان نقوش بی‌جان و ثابت هندسی و تصویر پرندگان در پرواز است.

تغییر مهم در «جای» شاعر است. شاعر در شعرهای پیشین سپهری بیشتر ناظر است، ناظری که یا به خود می‌نگرد آن هم خود که انگار از او جدا شده و پیش چشم او شیئیت یافته است، و یا به جهانی که نیمی طبیعی و نیمی غیر طبیعی است و مثل پرده‌ای پیش چشم او گسترده شده است. اما در حجم سبز و شعرهای پس از او مسافر است. سفر او همچنان سفری فردی است و مخاطب او هم افرادند،

هرچند گاهی از ایشان به «همشهریان» یاد می‌کند. شعر او که پیش از آن بیشتر روایی بود خطابی می‌شود، دعوت و انذار و هشدار مضامینی است که در شعر او غلبه پیدا می‌کند: «آب را گل نکنیم»، «قایقی باید ساخت»،«گوش کن، دورترین مرغ جهان می‌خواند»، «من به آنان گفتم».

مخاطب او که پیش از آن موجودی ماورایی بود که در بسیاری از شعرهای شرق اندوه «تو» نامیده می‌شود، چهره انسانی می‌یابد. او اکنون روی به سوی همشهریان خود می‌کند و ایشان را از چیزهایی باز می‌دارد یا به چیزهایی توصیه می‌کند.

سفر او که پیش از این(عمدتاً در زندگی خواب‌ها و مرگ رنگ) سفری در خود بود و یا سفری به سوی مقصدی که به هر حال یک رنگ ماورایی داشت، اکنون سفری در جهان است، در همین جهان خاکی و مادی و در همین تاریخ زندگی بشر، دو سیر اقلیمی و زمانی سپهری را دو منظومهٔ «صدای پای آب» و مسافر، که هر دو تقریباً همزمان با شعرهای «حجم سبز» یا اندکی پس از آن سروده شده‌اند، حکایت می‌کنند. گریز او، که در شرق اندوه و بخش‌هایی از آوار آفتاب گریزی بود «به سوی» اکنون، به «گریز از» مبدل می‌شود:«دور باید شد از این شهر غریب...».

نحوهٔ ظهور عناصر طبیعی هم در شعر او رنگی دیگر می‌یابد. پیش از آن طبیعت در شعر سپهری استقلال نداشت و برای آنکه بهره‌ای از هستی بیابد می‌بایست عنصری ماورایی به یاری آن می‌آمد. عناصر طبیعی، گلها و گیاهان و کوه و درخت، نیز در شعر او با نام و نشان خاص خود حاضر نبودند؛ همه چیز در مهی پوشیده بود که حتی به طبیعی‌ترین منظره‌ها ، رنگی ماوراء طبیعی می‌داد، اما صدای پای آب فهرستی است از نام گلها و گیاهان که گویی در نور تند روز دیده شده‌اند، و از نظر واژگان، یکی از غنی‌ترین شعرهای معاصر فارسی است، و این غنا وقتی چشمگیرتر می‌شود که آن را با واژگان محدود و گزیدهٔ «زندگی خواب‌ها» و «آوار آفتاب و شرق اندوه» مقایسه کنیم. برخلاف دو مجموعه پیشین، که بیانی انتزاعی داشتند، بیان صدای پای آب و بیشتر شعرهای حجم سبز بسیار حسی است. شعر دیگر نه ناظر بخشی از جهان، آن هم جهانی غیرطبیعی است و نه راوی تجربهٔ درونی خود، بلکه می‌خواهد همهٔ جهان را از راه همه حواس ببیند و بشنود و ببوید و لمس کند. لحظه بزرگ، و آنی که درها بر روی همه چیز باز می‌شود، جای خود را به زمان که«روی کلوخی بنشیند با تو» می‌سپارد و شاعر از ادراک این لحظه دیگر با تعبیراتی انتزاعی سخن نمی‌گوید، بلکه هدف او«آب تنی کردن در حوضچه امروز» است و زندگی نیز در نظر او جز این نیست.

خود واژه زندگی که در شعرهای پیشین او بسیار کم دیده می‌شد یکی از پربسامدترین واژه‌های این دو مجموعه است.

نگاه طنز آلود به جهان، و طنزی از نوع طنز موقعیت که بخشی از آن از راه کنار هم آوردن واژه‌هایی از ساحت‌های مختلف زندگی حاصل می‌شود، یکی از ویژگی‌های این دو دوره از شعر سپهری است و این نگاه در تعارض با نگاه جدی و گاه غم‌آلود دوره‌های پیشین است.

شعرهای این دوره هیچ خواننده‌ای را نمی‌رماند، شاید به همین دلیل است که بیشتر کسانی که درباره شعر سپهری نوشته‌اند عمدتاً به این دوره پرداخته‌اند یا دوره‌های دیگر شعر او را در پرتو این دوره دیده‌اند و تفسیر کرده‌اند. ریشه نظر اجماعی درباره سپهری به عنوان شاعری طبیعت‌گرا و ساده‌گو و صمیمی در همین‌جاست.

مسافر و ما هیچ، مانگاه

چیزی که در این دو دفتر می‌بینیم، انگار طغیان شاعر است بر این نظر اجماعی، منظومه «مسافر» به اعتباری دنباله «صدای پای آب» است و به اعتباری پاسخی است به آن. برخلاف منظومه پیشین که شخص شاعر، شاعری کاشانی و نقاش، در مرکز آن بود و شعر نیز سلوک شخصی او را حکایت می‌کرد و اگر گاه به سرنوشت نوع بشر می‌پرداخت از طریق سرگذشت این شخص بود، مسافر ، داستان سفری است با گسترهٔ زمانی و مکانی بسیار وسیع‌تر. شعر از زبان اول شخص حکایت نمی‌شود، بلکه جهان و جغرافیا و تاریخ است که از چشم کسی که مسافر نام می‌گیرد دیده می‌شود. نام ها کمتر آشناست و اشاره‌ها به سرزمین‌های دورتر و زمان‌های کهن‌تر است. واژگان این منظومه «از صدای پای آب» محدودتر، اما ترکیب‌ها و تعبیرهای آن وسیع‌تر و غالباً ناآشناتر و مضمون آن نیز به همین نسبت دیریاب‌تر است. خواننده‌ای که از تصاویر حسی و سرشار از نور و رنگ و صدای «حجم‌سبز»(مثل این مصراع:«از هجوم روشنایی شیشه‌های در تکان می‌خورد») به وجد می‌آمد، ناگهان خود را در برابر شعری می‌بیند که عناصرش طبیعی است)

اما مثل بیشتر شعرهای«شرق اندوه»، هیچ احساسی را در او بر نمی‌انگیزد. کافی است که به نخستین مصرع‌های این شعر نگاهی بکنیم تا تفاوت را دریابیم:

دم غروب، میان حضور خسته اشیا
نگاه منتظری حجم وقت را می‌دید
و روی میز، هیاهوی چند میوه نوبر
به سمت مبهم ادراک مرگ جای بود
و بوی باغچه را، باد، روی فرش فراغت
نثار حاشیه صاف زندگی می‌کرد
و مثل بادبزن، برگ روشن گل را
گرفته بود به دست
و باد می‌زد خود را
(همان، ص ۳۰۳ ـ ۳۰۴)

واژه‌ها آشناست، اما تعبیرها، حتی برای کسانی که با دو مجموعه پیشین انس دارند، آشنا نیست. گویی شاعر می‌خواهد از طریق ترکیب‌هایی اضافی‌ای چون«حضور خسته اشیا» و«حجم وقت» و «سمت مبهم ادراک مرگ» و«حاشیه صاف زندگی»، چیزی درباره جهان به ما بگوید که تصاویر ساده و گاهی نامأنوس «حجم سبز» از انتقال آن عاجز بوده‌اند، اما درست به دلیل انتخاب این نحوه بیان و نیز افراط در آن، در این کار ناموفق است(البته شاید برخی از مفسران شعر او بتوانند در این تعبیرها معانی ژرف فلسفی و عرفانی پیدا کنند). کافی است که سه مصرع میانی این شعر را مقایسه کنیم با این مصرع از حجم سبز:«و نسیمی خنک از حاشیه سبز پتو خواب مرا می‌روید»، و یا سه مصرع آخر آن را با این مصرع از صدای پای آب:«دست تابستان یک بادبزن پیدا بود».

به لحاظ زبان و مضمون، بیشتر شعرهای «ما هیچ، ما نگا»ه ادامه همان راهی است که در «مسافر» آغاز شده است. تجربه‌ای انتزاعی با زبان، جای تجربه در جهان را، که موضوع حجم سبز و «صدای پای آب» بود، می‌گیرد. در شعرهای این دفتر، هر موصوفی می‌تواند هر صفتی داشته باشد و هر فاعلی قابلیت آن را دارد که هر فعلی را انجام دهد، در شعر«ای شور،ای قدیم»، شاعر انگار جهانی زبانی ، در برابر جهان واقعی می‌آفریند. در این جهان، عید صاحب ابعاد می‌شود، این ابعاد «شور»اند. شوری این ابعاد روی ذائقه سایه می‌اندازد و بقیه شعر نیز با همین منطق یا بی‌منطقی درونی، که منطق امکانات زبانی است که شاعر در استفاده از آنها حدی نمی‌شناسد، پیش می‌رود.

در «صدای پای آب» سپهری به گذشته پشت می‌کند:«و نپرسیم پدرهای پدرها چه نسیمی، چه شبی داشته‌اند، پشت‌سر نیست فضایی زنده ، پشت سر مرغ نمی‌خواند، پشت سر باد نمی‌آید، پشت سر خستگی تاریخ است»، اما حسرت درونمایه غالب شعرهای «ما هیچ، ما نگاه » است. از لحاظ شخصی، حسرت«آن کودکانه‌های مورب»، حسرت «وعده‌گاه کودکی و شن»، و از لحاظ نوعی، حسرت روزگاری که این بشر دو یا هنوز«ناطق» نشده بود. او در حسرت بازیافتن روزگاری است که «انسان از اقوام یک شاخه بود»؛«روزی که دانش ، لب آب زندگی می‌کرد، انسان در تنبلی لطیف یک مرتع، با فلسفه‌های لاجوردی خوش بود»، حسرت « علفزار پیش از شیوع تکلم» که در آن «آخرین جشن جسمانی ما به پا بود».

سپهری را غالباً شاعری می‌شناسند که به جهان خرم است، با خود و جهان و خدایش یکی است، اما این تصور جز در مورد دوره‌ای از شعر او، دوره حجم سبز و صدای پای آب درست نیست. بیشتر او شاعری ناخرسند است که به ویژه به یافته‌های شعری خود خرسند نیست، شاعری جوینده است که دائم در پی تجربه‌های تازه است، تجربه‌ای که گاه روحانی است(در زندگی خواب‌ها)، گاه آمیزه‌ای از جسمانی و حسی و عقلانی است (در صدای پای آب و حجم سبز) و گاه زبانی وعقلانی (در مسافر و ما هیچ،ما نگاه). و موفق‌ترین شعرهای او آنهاست که میان این انواع مختلف تجربه ، تعادلی برقرار می‌کنند. نمونه این گونه شعرها در محصول نزدیک به سی سال شاعری او کم نیست. حتی در آنجا که تجربه او موفق نیست، شکست او، با همه اعراضش از سیاست و اجتماع، بازتابی از شکست‌های دیگری است که هم‌روزگاران او در این صحنه‌ها داشته‌اند و او در سطحی دیگر آن را در شعرش بازتاب داده است.

منابع :

سپهری، پریدخت، سهراب مرغ مهاجر، تهران، ۱۳۷۵ش، سپهری، سهراب، هشت کتاب، تهران، ۱۳۶۸ش؛ عابدی، کامیار، تپش، سایه دوست، تهران، ۱۳۷۷ش، همو، از مصاحبت آفتاب، تهران، ۱۳۸۴ش، قراچه داغی، مهدی،«پیام خانواده سپهری»، نک: یادمان سپهری، مشفق کاشانی، خلوت انس، تهران، ۱۳۶۸ ش، یادمان سهراب سپهری، به کوشش ناصر بزرگمهر، تهران، ۱۳۶۷ش.
* دانشنامه زبان و ادب فارسی