چشم‌ها را باید شست

دکتر آذرنفیسی

در چند سالی که از مرگ سهراب سپهری می‌گذرد بحث‌هائی دربارهٔ او شده است که هر چند هنوز برای درک و ارزش‌یابی شاعر و هنرمندی چون او ناکافی‌ست ولی راهگشای فهم بهتر و شناخت کامل‌تر اوست.[1] اخیرا" هم در **هنر و ادبیات امروز**[2]، در مصاحبهٔ آقای ناصر حریری با آقایان احمد شاملو و دکتر رضا براهنی مطالبی دربارهٔ سپهری آمده است. جالب بودن این مطالب ــ مخصوصا" حرفهای آقای براهنی ــ ، بیشتر از این جهت است که چند مسئلهٔ اساسی را در مورد اشعار سهراب سپهری مطرح می‌کند. این نوشته کوششی‌است در جهت بازنگری به این مسائل و طرح و نقد آنان از دیدگاهی‌دیگر.

دو نکتهٔ اصلی در بحث آقای براهنی دربارهٔ سپهری به چشم می‌خورد: اول آنکه "در شعرهای سپهری حتی یک رگهٔ ناچیز از شعر کلاسیک دیده نمی‌شود. گذشتهٔ شعر

---

۱ ــ برای مثال رجوع کنید به:

شاهرخ مسکوب "**قصهٔ سهراب و نوشدارو**"، کتاب جمعه، شمارهٔ ۳۶، اول خرداد ۱۳۵۹ ــ به کوشش لیلی گلستان. **سهراب سپهری، شاعر، نقاش** (تهران۱۳۵۹) داریوش‌آشوری، کریم امامی، حسین معصومی همدانی، **پیامی در راه** (تهران۱۳۵۹) غلام حسین نصیری پور "**یادوارهٔ سهراب سپهری**"آدینه، شماره ۱۰

حسین معصومی همدانی، "**سپهری و مشکل شعر امروز**" کیهان فرهنگی، سال سوم، اردی‌بهشت ۶۵.

۲ ــ **هنر و ادبیات امروز**، به کوشش ناصر حریری، کتاب سرای بابل، ۱۳۶۵.

فارسی به روی سپهری بسته بوده است." به زعم ایشان "سهراب شدیدا" تحت تاثیر ذن بودیسم Zen-Budhism و شعرهای ویلیام بلیک شاعر انگلیسی و سوررئالیسم فرانسه است." [۳]

در جای دیگر آقای براهنی سپهری را متهم به "عدم درک تاریخ" می‌کنند، یعنی درمجموع سپهری به ادبیات کلاسیک‌ایران را درک‌کرده‌است و نه تاریخ زمان خویش‌را. [۴]

یکی از خصوصیات شاعر یا نویسندهٔ "ناب" آن است‌که عناصری را که در او تاثیر گذاشته‌اند آنچنان از آن خود یا به قول آقای براهنی درونی کند که این عناصر در ساخت شعری او متلاشی و دگرگون شوند و هویت و صورتی نوین یابند. شاعر علاوه بر آنکه در جستجو و مکاشفهٔ پیوندی نامرئی است تا اشیاء و تصاویر بظاهر گسسته و غیر مربوط را به یکدیگر وصل کند، در فرهنگ و ادب گذشتهٔ خود و نیز ملل دیگر هم به جستجوی آن عناصر بظاهر بیگانه برمی‌آید تا از طریق پیوندی درونی مثلا" اشعار شعرای نمادگرای فرانسه را به اشعار عرفانی سپهری نزدیک سازد. به عبارت دیگر شاعر بدنبال کشف قرابت‌هایی است که به ظاهر نزدیک نمی‌نمایند، اما در واقع به هم نزدیک‌اند.

سپهری بیش از هر چیزیک شاعر و هنرمند "ناب" است با سبک و بینش فردیت‌یافته و شاعرانهٔ خاص خود. آن عناصر خارجی که در سپهری تاثیر گذاشته‌اند در ساختار[۵] شعری او متحول و دگرگون می‌شوند و همچون نگین در قالب انگشتری شعرش می‌نشینند. از این رو قضاوت دربارهٔ حضور یا عدم حضور ادبیات کلاسیک ایران و یا ادبیات ملت‌های دیگر در شعرهای سپهری بر اساس همین تحول و استحالهٔ درونی آن عناصر در ساخت و بافت شعری می‌تواند معنا پیدا کند.

به دنبال صفت "ناب" باید صفت دیگری را نیز به سپهری داد و آن صفت‌مدرن[۶] بودن اوست، یعنی بر خلاف گفتهٔ آقای براهنی، سپهری تاریخ را ــ نه صرفا" به معنای مسائل سیاسی و اجتماعی روز، بلکه به مفهوم درک روحیه و جوهر زمانه ــ به گونه‌ای شاعرانه درونی کرده است.

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

یکی از ویژگی‌های هنر و ادبیات مدرن که از اواخر قرن نوزدهم و اوائل قرن بیستم آغاز گشت، تلاش هنرمند معاصر در گسستن و رهائی از گذشته است. به‌قول هربرت‌رید:

---

۳ ــ همانجا، ص ۱۳۲.

۴ ــ مقصود ایشان از "تاریخ" نه صرفا" گذشته بلکه جوهر و کنه زمان حاضر نیز هست.

۵ ــ در این نوشته لغت "ساختار" به معنای Structure و مترادف واژهٔ "ساخت" است که آقای براهنی بکار می‌برند.

۶ ــ Modern

" در تاریخ هنر پیش از این هم انقلابهایی رخ داده است . هر نسل تازه‌ای انقلابی به همـراه دارد ، و هـر از گاهی ، تقریبا " هـر قرن یکبار ، قرایح دستخوش تغییـــری گسترده‌تر یا عمیقتر می‌شوند ، این تغییر را یک دوره می‌گویند : دورهٔ باروک(Barique) روکوکو (Rococo) ، رومانتیسم ، امپرسیونیسم و غیره . ولی به نظر من می‌توانیم نوع انقلاب‌معاصر را تشخیص دهیم : این‌انقلاب‌دیگرانقلاب‌به‌معنی‌چرخش و یاحتی‌چرخش‌به عقب نیست ، بلکه بیشتر گسست است ، نزول است ، حتی شاید بگویند انحلال‌است ،این انقلاب ماهیتی فاجعه‌آمیز دارد .۷"

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

سپهری در زمینهٔ شعر عرفانی ایران دست به همان انقلاب نوع نیمائی زد . طبعا" چون بینش و سبک شعری او ماهیتا" با نیما متفاوت بود ، تبلورهای این " انقلاب " نیز به نوعی دیگر آشکار شد . بینش عرفانی سپهری و بینش اجتماعی‌تر و سیاسی‌تر نیما و برخی از پیروان شعر نو بیشتر موجب این توهم شد که شعرهای سپهری دیروزی و گذشته‌گر است و اشعار نیما و دیگران امروزی و انقلابی . کسانی که چنین قضاوتهائی را ارائه می‌دادند اغلب به علت ابتلایشان به نوعی تازه بدوران رسیدگی انقلابی نمی‌توانستند درک کنند که نه اندیشهٔ انقلابی و اجتماعی منحصر به این دوره و زمانه است و نه تفکر عرفانی متعلق به دوره و یا دورانی از گذشته ، هر دو بینش و تفکر از قدمتی به طول تاریخ برخوردارند و انواع تبلورها ، تجلیات و اشکال آنهاست که در طی زمان و تاریخ دچار تحول و دگرگونی شده‌است . سپهری به شعر و عرفان ایران هویتی تازه بخشید . تاثیر پذیری او از خاور دور مانند تاثیر پذیری هدایت از فلسفهٔ هند ، به " ایرانی " بودن آثار او لطمه‌ای وارد نیاورده‌است . سپهری در اشعارش و هدایت در **بوف‌کور** به آن سرچشمه‌ای می‌رسند که خود منشاء تفکر و عرفان ایران و هند محسوب می‌شود .

به همین‌دلیل گسستگی سپهری از شعر کلاسیک فارسی ،مانند نیما ، گسستگی فرزندی است از والدین خود ، زمانی که به جستجو و کسب هویتی تازه و مستقل می‌رود . این گسستگی ناگزیر ریشه در پیوندی عمیق دارد ، و در حقیقت ماهیت آن به گونه‌ای است که بدون ریشه و پیوند تحقق نمی‌پذیرد . می‌شود گفت که درهای شعر کهن فارسی به روی سپهری بسته نبوده‌است ، ولی آنچه او در پشت این درها یافته برای بیان و ارضای حس

7- Modernism,Malcolm Bradbury and James McFarlne,ed. Penguin, 1976,P.20.

شاعرانه‌اش لازم بوده اما کافی نبوده‌است. سپهری زبان و کلمهٔ شاعرانه را در ادبیات کلاسیک فارسی تا آن حد لمس کرده و با آن تا آن حد محشور بوده که توانسته است امکانات و محدودیت‌هایش را دریابد، و از این طریق بسیاری از امکانات بالقوه و بیان نشده آنرا در زبان شعری‌اش به فعل در آورد. نزدیکی سپهری به ادبیات کلاسیک ایران، و با دوریش از آن، به توانایی و قدرت او در دگرگون‌سازی زبان شعر عرفانی ایران، و در هم‌آمیزی آن در ساختاری نوین بستگی دارد.

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

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

سپهری نیز به حضور دنیائی سوای دنیای ملموس و روزمره اعتقاد دارد. اما این دنیا بر خلاف جهان معنوی شعر عرفانی کلاسیک ایران، بیشتر از آنکه ورای دنیای مادی قرار گرفته باشد در درون آن است. بگونه‌ای که حتی بخشی از شیئیت و جسمیت آن می‌شود. از این رو سپهری رفتار کلی‌گرا و قراردادی سرایندگان عرفانی قدیم را با کلمات برهم می‌ریزد.

یکی از خصوصیات امروزی بودن سپهری، همین بر هم زدن قراردادها و سنت‌ها و توجه او به جزئیات است. این توجه به جزئیات مشعلهٔ سپهری است. گر چه بینش سپهری عرفانی است، و شعرهایش همواره ورای دنیای هر روزه نظر به بیکرانه‌ای جاودانه دارند، اما در عین حال سپهری شاعریست جزئی‌نگر و به یک معنا حتی واقعیت‌گرا. او به جای خلق اشیای قراردادی برای بیان مفاهیم انتزاعی و کلی، از اشیای متنوع و گوناگون استفاده می‌کند. اشیائی که فاقد آن حالت نمادین و مجرد همچون نگار، سوسن و سروند. در شعرهای سپهری نور الهی در درون آن اشیاء و عناصری قرار دارد که در بیشترین تماس روزمره با انسانند: انار، پرتقال، کاسهٔ مسی، جالیزهای خیار، حتی آسمان نیز تنها آن گنبد مینا نیست، و آسمانی است که به یک کاسهٔ آب هجرت می‌کند و آنقدر نزدیک به زمین است که شاعر تکه‌ای از آن را گاز می‌زند. از این رو توجه سپهری نه فقط به جنبهٔ انتزاعی این اشیاء، بلکه به جسمیت، شیئیت، و به آسمان بودن آسمان نیز هست:

پای نیزاری ماندم ، باد می‌آمد ، گوش دادم ،
چه کسی با من ، حرف زد ؟
سوسماری لغزید
راه افتادم
یونجه زاری سر راه
بعد ، جالیز خیار ، بوته‌های گل رنگ
و فراموشی خاک . . . ۸

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

اهل کاشانم
پیشه‌ام نقاشی است

و از سوی دیگر این لایهٔ مشخص و معین را تا ساحل‌های دور بی زمان و مکان گسترش می‌بخشد :

اهل کاشانم ،اما
شهر من کاشان نیست .
شهرمن گم شده است .
من با تاب ، من با تب
خانه‌ای در طرف دیگر شب ساختهام . ۹

در این جا گر چه "من" به صورت خصوصی شده‌اش کمتر یافت می‌شود ، اما هم "من" فردیت یافتهٔ شاعر حضور دارد ، و هم شعر با ملموس کردن و تصویری کردن فضا و مکان ، بکارگیری اسم‌های خاص ، و بعضی از اشیاء زندگی روزمرهٔ شاعر فردیت می‌یابد و خاص می‌شود .

این گونه شعر از طریق گذار مداوم از انتزاعی به ملموس ، از کل به جزء و بر عکس ، در آن واحد دو حالت و دو دنیای وحدت و کثرت را بیان و تصویر می‌کند . سپهری این دو دنیا را آنچنان در کنار یکدیگر می‌نشاند که گوئی از یک جنس‌اند :

میان آفتاب هشتم دی
طنین برف ، نخ‌های تماشا ، چکه‌های وقت
طراوت روی آجرهاست ، روی استخوان روز

---

۸ ــ هشت کتاب ، (تهران ۱۳۵۸) ، ص ۳۴۹ .
۹ ــ همانجا ، ص ۲۷۳ .

چه می‌خواهیم
غبار فصل گرد واژه‌های ماست
دهان گلخانهٔ فکر است.[10]

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

منطق زیر زمین در زیر پا جاری

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

من اناری می‌کنم دانه، به دل می‌گویم
خوب بود این مردم، دانه‌های دلشان پیدا بود.[11]

این رهائی و آزادی کلمات تحرکی منحصر به فرد در شعرهای سپهری ایجاد می‌کند. در اغلب شعرهای عرفانی قدیم، بیشتر به سبب بینش شاعرانهٔ ثابت و کلی‌گرا، حرکتی که از ترکیب کلمات ایجاد می‌شود حرکتی است محدود و مشخص. لزوم خلق آهنگ و صوری یکدست از طریق وزن و قافیه تنوع حرکت را محدودتر می‌کند و از نظر آهنگ شعر را به تکرار و نه تنوع حرکت دچار می‌سازد. اما انتخاب و ترکیب کلمات در اشعار سپهری به گونه‌ای است که مصراع‌های شعر او پر از صدا و حرکتهای تصویری متنوع است. او صدا و حرکت را به تصویر، و تصویر را به صدا و حرکت تبدیل می‌کند. گوئی کلمات در شعرهای سپهری پرندگانی خوشخوانند که مدام جست و خیز یا پرواز می‌کنند:

"زیر دندانهای ماطعم فراغت جابجا می‌شد"
"جیب‌های ما صدای جیک جیک صبحهای کودکی می‌داد."
"عطسهٔ آب از هر رخنهٔ سنگ،
چک چک چلچله از سقف بهار."
"متراکم شدن ذوق پریدن در بال
و ترک خوردن خودداری روح."
" روح من در جهت تازهٔ اشیاء جاری است."

در اینجا بار دیگر به تشبیه شاعر ــ فرزند، برمی‌گردیم و می‌گوئیم که اگر چه فرزند در گسستن از والدین خود قادر می‌شود هویتی کاملا" مستقل کسب کند، اما خصوصیات و نشانه‌های فراوانی از والدین دارد، نشانه‌هایی که آنقدر درونی شده‌اند که حتی برای خود او هم قابل شناخت و تفکیک نیست، و بصورت حالتی، حرکتی، یا عادتی بروز

---

۱۰ ــ همانجا، ص ۳۸۴.
۱۱ ــ همانجا، ص ۳۴۳.

می‌کند . در شعر سپهری نیز نشانه‌های بسیاری از شعر کلاسیک فارسی یافت می‌شود . در اینجا قصد پرداختن به ریشه‌های شعر سپهری در ادب کهن پارسی نیست[۱۲] و در این زمینه تنها به یک نمونه که آشکارترین نمونه نیز می‌تواند باشد بسنده می‌شود .

به نظر می‌رسد که سهراب سپهری بیش از هر دفتر شعر عرفانی دیگر با دیوان کبیر مولانا دمخور بوده است . نشانه‌هایی از تاثیر پذیری او را از غزلیات مولانا آشکارا در بسیاری از شعرهای "شرق اندوه" می‌توان دید .[۱۳] در اینجا سپهری هنوز زبان خاص خود را نیافته و آفتاب حضور مولوی وجود سپهری را محو و ناپایدار جلوه می‌دهد . در این شعرها نفوذ مولوی نه فقط در نوع رفتار با کلمات ، بلکه در آهنگ و حالت شعر نیز کاملا" مشهود است . مثلا" زمانی که سپهری در "شورم را" می‌گوید :

من سازم ، بندی آوازم ، برگیرم ، بنوازم ، بر تارم زخمه لائی زن ، راه فنا می‌زن
من دردم : می‌پیچم ، می‌لغزم ، نابودم .

و یا در "نا" می‌گوید :

باد آمد ، در بگشا ، اندوه خدا آورد .
خانه بروب ، افشان گل ، پیک آمد ، پیک مژده ز "نا" آورد .

خواننده درمی‌یابد که سپهری هنوز غرق در دریای بیکران مولانا است و گوهر مطلوب و خاص خود را نیافته است .

این ویژگی در شعرهای بعداز " شرق اندوه" ، یعنی در "صدای پای آب" و شعرهای پس از آن ، بخصوص" حجم سبز" به طور کامل جلوه می‌کند . در این شعرها پیوند دو شاعر پیوندی درونی شده و نامرئی است . در اینجا نزدیکی تکنیک و سبک سپهری و مولوی در نوع رفتار و استفادهٔ آنها از کلمات و اشیاء است . **صرف نظر از معانی ومفاهیم** شعرهای مولوی ، آنچه در ساختار و صورت شعرهای او شگفت انگیز است ، نوع استفادهٔ او از امکانات درونی کلمات است ، که به شعرش حال و صورتی مدرن می‌دهد .

مولوی نه تنها قراردادهای سنتی شعر عرفانی را در هم می‌ریزد ، و برای بیان حالات و عوالم درونی خود از اشیاء متنوع و حتی روزمره استفاده می‌کند ، بلکه این حالات و عوالم را بیشتر از طریق کنار هم نشاندن مفاهیم ، اشیاء ، و کلمات نامتجانس و نامانوس آشکار می‌سازد :

---

۱۲ – در این زمینه رجوع کنید به مقالات ذکر شده از آقایان حسین معصومی همدانی و غلامحسین نصیری پور .

۱۳ – رجوع کنید به "پادمه" ، "چند" ، "صائی" ، "نه به سنگ" ، "نا" ، "پا راه" ، "شیطان‌هم" ، "شورم را" ، bodhi ، "و شکستم و دویدم و فتادم " ، در مجموعهٔ " "شرف اندوه" ، **هشت کتاب ، ص۲۱۵ .**

ذکر این نکته لازم است که در این مثالها توجه من بیشتر معطوف تاثیر ساختاری و تکنیکی اشعار مولوی است و نه نوع تاثیر بینش عرفانی او در سپهری .

"خشم شکلی ، صلح جانی ، تلخ روئی ، شکری
من بدین خویشی ندیدم در جهان بیگانه‌ای"
"داد جاروئی بدستم آن نگار
گفت کز دریا برانگیزان غبار"
" از کاسهٔ استارگان وز خون گردون فارغم
بعمر گدارویان بسی من کاسه‌ها لیسیده‌ام "۱۴

نوع استفادهٔ سپهری از این شیوه در بازی او با کلمات ، همان گونه که ذکر شد. مشهود است ، و من به تفصیل بیشتر در این باره سخن خواهم گفت .۱۵

دومین مسئله‌ای که آقای براهنی به آن اشاره می‌کنند این است که سپهری "فاقد آن تکنیک‌نیرومنداست" و"صرف‌نظراز یکی‌دو شعربقیه‌شکل‌درونی ندارند ، و این به دلیل نبودن تکنیک است ." ایشان دلیل"بی تکنیک" بودن شعرهای سپهری را در عدم وجود "هارمونی" ، ــ بخصوص در زمینهٔ تصویر ساری ــ ، در این شعرها می‌دانند .۱۶

در این جا ذکر دو نکته لازم است . اول آنکه آقای براهنی در **مثالهایشان** برای توضیح مفهوم "هارمونی"۱۷ در شعر تنها بر لزوم "هارمونی" میان تصاویر شعری تاکید کرده‌اند ، و این شبهه را بوجود آورده‌اند که شاید به زعم ایشان تصویر مهمترین عنصر شعر است و در نتیجه هماهنگی و یا "هارمونی" تصاویر است که به شعر ساخت و انسجام

---

۱۴ ــ مولانا جلال‌الدین محمد بلخی ، **گزیده غزلیات شمس** ، به کوشش دکتر محمد رضا ــ شفیعی کدکنی (تهران ۱۳۵۴) ، ص ۵۲۴ ، ۲۱۱ ، ۲۴۴ .

۱۵ ــ در زمینهٔ تاثیر مولوی بر سپهری رجوع کنید به بحث جالب معصومی همدانی در منبع یاد شده .

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

زندگی خالی نیست :
مهربانی هست ، سیب هست . اعیان هست .

هشت کتاب ،ص ۲۵۰ .

۱۷ ــ HARMONY

درونی می‌دهد. در حالی که تصویر پردازی به قول شکلووسکی "در شعر تنها یکی از شگردهای زبان شعری است" و "هارمونی" بنا بر مقتضیات ساختی هر شعر می‌تواند با استفاده از عناصر مختلف دیگر شعر بوجود آید.[۱۸] در غیر این صورت باید شعرهای مثلا" شعرای قرن هفدهم مانند جان دان (John Donne) و یا قرن نوزدهم چون بایرون (Byrone) شلی (Shelley) کیتز (Keats) و کالریج (Coleridge) را "هارمونیک" تراز شعرهای شعرای مدرن چون الیوت (Eliot) و استیونز (Stevens) دانست، چرا که در شعر شعرای قدیمی‌تر "هارمونی" تصویری بیشتر از شعر شعرای مدرن رعایت شده. و یا در برخی از شعرهای فروغ مانند "تولدی دیگر" و" ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد"، تصویرها آن طور که آقای براهنی در مورد شعر "با من از نهایت شب حرف بزن" می‌گویند بدور یکدیگر نمی‌چرخند ولی نمی‌شود گفت که این دو شعر فاقد "هارمونی" و ساختار منسجم درونی‌اند.

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

شاید اگر مفهوم "هارمونی در جهان ما" کمی مشخص‌تر تعریف می‌شد، آن وقت متوجه می‌شدیم که شعر سپهری نیز چندان فاقد "هارمونی" به معنای مدرن آن نیست. به یک معنا "جهان ما" بیشتر از جهان دیگر زمانها با شک و در نتیجه آشفتگی و نوعی هرج و مرج تداعی می‌شود و به قولی: "تلقی ما از اصطلاح مدرن ملازم است با آگاهی ما از آشفتگی، حرمان و آنارشی."[۱۹]

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

"من، تایریسیاس(Tiresias) که اگر چه نابینایم، در حدود حیات می‌تپم، من که پیرمردی با پستانهای زنانهٔ چروکیده هستم، می‌توانم در ساعت کبود آن‌ساعت

---

۱۸ – شکلووسکی بحث می‌کند که: "تصویر پردازی در شعر ابزاری برای ایجاد شدیدترین تاثیر ممکن است و تاثیر آن به عنوان یک شیوه و با توجه به اینکه مقصود از کاربرد آن چیست، بیشتر یا کمتر از توازی معمولی یا منفی، قیاس تکرار، ساختار متوازن، مبالغه، صنایع بلاغی مورد قبول همگان، و خلاصه همهٔ شیوه‌هائی که بر تاثیر عاطفی بیان تاکید می‌کنند (و از جمله کلمات و یا حتی اصوات شمرده ادا شده) نیست.

۱۹ – Modernism,P.41.

شبانگاهی را که به سوی خانه‌اش تلاش می‌کند ، ببینم . "۲۰

"تایریسیاس" تنها "بینای" واقعی شعر است و به قول خود الیوت : " آنچه تایریسیاس می‌بیند ، در حقیقت جوهر این‌شعر ("سرزمین‌هرز")است . "۲۱

"هارمونی" موجود در شعر سپهری نیز از همین نوع است . کمتر شاعر فارسی زبان معاصر توانسته و یا خواسته است به اندازهٔ سپهری تصاویری چند بعدی و متحرک ارائه دهد که با وجود برخورداری از بار و مفاهیم مختلف دارای وحدت درونی نیز باشد . بینش عرفانی سپهری بینشی است که دنیا را پیوسته و دارای وحدتی ذاتی می‌بیند . او این بینش را به ساخت شعرهایش نیز منتقل می‌کند . هنر سپهری در این است که به جای تحمیل این‌بینش و نوعی وحدت مصنوعی‌بر ساختار شعرش،و در نتیجه‌خلق "هارمونی" یا هماهنگی ظاهری توانسته است آن را ساختاری و درونی کند .

نتیجهٔ این عمل آن است که گر چه بظاهر میان کلمات و تصاویر در اشعار سپهری نوعی ناهمگونی و عدم تجانس دیده می‌شود ، اما در واقع شعر او از هماهنگی و انسجامی درونی برخوردار است . در این جاست که نزدیکی میان سبک سپهری و مولوی مشخص تر می‌شود . سپهری در ادامهٔ شیوهٔ مولوی با در کنار هم گذاشتن مجردوملموس، با بکارگیری تصاویر ،وکلمات‌نامتجانس ولی‌نه‌متضاد ،باجابجائی‌نقش‌وخصلت‌متعارف‌اشیاء بگونه‌ای شاعرانه ، مفاهیم و حالات پیچیدهٔ عرفانی و حسی را تجسد می‌بخشد . ابعاد و سطوح مختلف یک مفهوم ، یک حالت ، یک احساس، و حتی یک شیٔ زمانی آشکار می‌شود که نامتجانس‌های متجانس کنار هم نشانده می‌شوند :

"آسمان پر شد از خال پروانه‌های تماشا
عکس گنجشک افتاد در آب‌های رفاقت
فصل پرپر شد از روی دیوار در امتداد غریزه . "۲۲
" ودست بدوی او شبنم شقایق را
به نرمی از تن احساس مرگ برمی‌چید . "۲۳
" آن وقت انگشت تکامل
در هندسهٔ دقیق اندوه
تنها می‌ماند . "۲۴

برای نشان دادن این ارتباط و هماهنگی درونی اجزاء بظاهر بی ارتباط و ناهماهنگ شعر سپهری ، شعر "سبز به سبز" را مثال می‌آوریم ، یعنی همان شعری را که آقای براهنی برای اثبات نظر خود آن را شاهد آورده‌اند ، هر چند که "سبز به سبز" نه در شمار قوی‌ترین شعرهای سپهری است و نه بهترین شاهد برای اثبات ادعای من :

---

۲۰ ــ **سرزمین هرز** ، تی .اس.الیوت . ترجمهٔ بهمن شعله ور ، فاریاب ، اسفند ۶۲،ص۱۹

۲۱ ــ Modernism,P.90.

۲۲ ــ **هشت‌کتاب** ، ص ۳ ــ ۴۴۲ .

۲۳ ــ همانجا ،ص۳۲۵ .

۲۴ ــ همانجا ، ص۴۲۵ .

من در این تاریکی
فکر یک برهٔ روشن هستم
که بیاید علف خستگی‌ام را بچرد
من در این تاریکی امتداد تر بازوهایم را
زیر بارانی می‌بینم که دعاهای نخستین بشر را تر کرد
من در این تاریکی
در گشودم به چمن‌های قدیم
و به طلائی‌هایی‌که به دیوار اساطیر تماشا کردیم
من در این تاریکی
ریشه‌ها را دیدم
و برای بوتهٔ نورس مرگ، آب را معنی کردم ۲۵

آقای براهنی بندها را در این شعر "موازی" و فاقد "تکنیک" می‌دانند و می‌پرسند "چه ارتباطی میان آن "برهٔ روشن"، " امتداد تر بازوها"، "دعای نخستین بشر"، "چمن‌های قدیم"، "ریشه"، "مرگ" و "آب را معنی‌کردن" وجود دارد؟ تک تک اینها زیباست. کل اینها هم به دلیل اینکه تک تک اینها زیباست، زیبا هستند، ولی ارتباط شکلی و ساختی میان اینها وجود ندارد، شاعر کسی است که بتواند ارتباط ساختی میان اجزاء شعری خودش ایجاد کند. این شعر کمپوزیسیون ندارد." ۲۶

در بررسی این شعر نوع برخورد سپهری به ساختار مهم است. وقتی می‌گوییم ساختار، مرادمان این نیست که صورت یا شکل، حیاتی مستقل از آن یا خالی از محتوی و مفهوم آن دارد، مرادمان آن است که معیار اساسی در قضاوت یک شعر، توانائی شاعر در ریختن مضمون و مفهوم خاص و شکل نیافته در قالب و ساختار شاعرانه است. یک شعر هنگامی فاقد ساختارشاعرانه است که محتوای آن جدا از صورت و یا خارج از آن بماند، یعنی شاعر نتواند آن را از حالت حرف یا نظر به صورت شعر در آورد. بنابراین در بررسی ساختار یک شعر، یا هر شکل هنری ـ ادبی دیگر، یکی از اهداف بررسی چگونگی و دگرگونی و شکل گیری "محتوی" و "مفهوم" در قالب شاعرانه است. ۲۷

---

۲۵ ــ همانجا، ص ۳۸۷.

۲۶ ــ **هنر و ادبیات امروز**...ص ۱۳۰

۲۷ ــ آقای براهنی نیز میان شکل و ساختار یا ساخت تفاوت و تمایز قایل می‌شوند، به‌نظر ایشان: "شکل" ساخت نیست. ساخت وسعت و عمق بیشتری دارد. ساخت **سر** درونی شکل و محتوا در یک جاست، اولا"، "عنصری است که تشکلات عناصر همهٔ شکلها و سیر پیدایش، اوج و حضیض شکلها، نعمتها و روحیه‌ها را نشان می‌دهد، ثانیا"، "ساخت آن چارچوب مشترک زبان، اسطوره، فرهنگ و چارچوب بینشها و خواهشهای انسانی است" ثالثا" ... **کیمیا و خاک**، نشر مرغ آمین، ص ۸۱.

در اینجا من به "ثانیا"، " و ثالثا"" بحث ایشان کاری ندارم، که بحثی است طولانی، ولی از "ساخت" همان معنای اول ایشان را در این تعریف استنباط می‌کنم.

مفهوم کلی شعر در تک تک بندها و در تصویر پردازی شعر به اشکال مختلف حضور دارد. در این شعر سپهری تاریکی را ــ که در اول هر بند تکرار می‌شود ــ نوعی زندگی مرگ‌گونه می‌بیند، آن زندگی که مانند مرگ دچار نسیان است، یعنی گذشتهٔ اساطیری خود را فراموش کرده است و در نتیجه پیوندش را با آغاز خود و ریشه‌هایش از دست داده است. در مقابل این تاریکی و در درون آن "برهٔ روشن" است. "من" شاعر گرچه در این تاریکی به سر می‌برد، ولی به‌خاطر آگاهی‌اش به وجود "برهٔ روشن" خود راهی به سوی روشنائی است، یعنی به سوی آغاز بشر و گذشتهٔ اساطیری او. سپهری در اینجا کهن‌ترین نقش شاعر را ایفا می‌کند، یعنی نقبی به گذشته می‌زند و زندگی را برای مرگ و در تقابل با مرگ معنی می‌کند و بدین ترتیب آن را جاودانه می‌سازد.

سپهری مفهومی را که گفتیم برایمان نمی‌گوید، بلکه در تصویر پردازی شعرش می‌گنجاند. به این ترتیب همهٔ تصاویر و اشارات شعر با یکدیگر مرتبطند، یعنی "بره روشن"، "امتداد تر بازوها"، "دعاهای نخستین بشر"، "باران"، "چمن‌های قدیم" و "طلائی‌هایی‌بر دیوار اساطیری"، همه اشاراتی هستند به‌آن زندگی اساطیری، به خاستگاه، و به ریشه‌هائی که سپهری در بند آخر به‌آنها اشاره می‌کند. "برهٔ‌روشن" در اساطیر و ادیان ملت‌ها مظهر پاکی و روشنائی است و رهنمونی به سوی خدا، و مثلا" در ادب گذشتهٔ ما در گریز اردشیر بابکان از اردوان، فرهٔ ایزدی به شکل برهٔای متجسد می‌شود. همهٔ آن صور بیانی دیگر نیز جلوه‌های این پاکی و روشنائی‌اند که در کنار برهٔ روشن قرار می‌گیرند، و در کل مفهوم و منظور شاعر را ملموس و محسوس می‌کنند.

ولی یک تصویر و اشاره از بند اول تا به آخر همهٔ تصاویرو اشارات دیگر را مانند خطی نامرئی به یکدیگر متصل می‌کند، که همان اشارهٔای است که در عنوان شعر وجود دارد یعنی از "سبز به سبز". پس اگر بخواهیم بدانیم که ربط میان "من در این‌تاریکی" اول شعر با "من در این تاریکی" آخر آن چیست، در این حضور و استحالهٔ "سبز" از بند اول تا آخر است، که از "علف خستگی" به "چمن‌های قدیم" و در آخر به "ریشه‌ها" و "بوتهٔ نورس" تبدیل می‌شود.

در بند اول سبز علفی است هرزه که باید توسط "برهٔ روشن" هضم شود و از این طریق استحاله یابد. در بند سوم سبز به صورت "چمن‌های قدیم" است، چمن‌هائی که همراهند با "طلائی‌هایی" بر دیوار اساطیر"، یعنی اشارت به سبزی جاودانه‌ای‌دارند که از روز ازل وجود داشته و در مقابل علف ناپایدار و فانی قرار می‌گیرد. در بند آخر "ریشه‌ها" اشارتی است به "چمن‌های قدیم" که پایه و اساس رشد گیاه و سبزی است، در سبزی بوتهٔ نورس مرگ" طنز و کنایتی نهفته است، چرا که مرگ در مقابل جاودانگی و قدمت" ریشه‌های "زندگی نورس و ناپایدار جلوه می‌کند، و همچنین آنچه بقای این بوته را تضمین می‌کند "آب" یعنی عنصر حیات است. افزون بر اینهمه، معنا کردن زندگی برای مرگ به معنای جاودانه کردن زندگی نیز هست.

به موازات "سبز" تصویر و اشارهٔ دیگری نیز وجود دارد و آن "آب" است که در بند دوم "باران" و "امتداد تر بازوهاست" که شکوفائی و تداوم را تداعی می‌کند. "بازوان تر" شاعر در زمان حال جای دارند، و از طرف دیگر از بارانی سیراب می‌شوند

که "دعاهای نخستین بشر را تر کرد." و در بند آخر این باران همان "آب" است که بقا و جاودانگی بشر را تضمین می‌کند.

این چنین است که می‌گوئیم تصاویر و کلمات در اشعار سپهری دارای پیوندی نامرئی هستند، و زبان او زبانی اساسا" شاعرانه است که مدام به دنبال کشف این پیوند است. از این طریق یک واژه خود به تصویری از یک مفهوم تبدیل می‌شود، و از رهگذر اشارات و یا در کنار هم نشاندن ابعاد مختلف یک حالت یا مفهوم، سپهری به کل آن حالت می‌رسد. از "برهٔ روشن" تا "ریشه‌ها" و "بوته نورس" هر بند و تصویر، بند و تصویری دیگر را تداعی و زمینه‌چینی می‌کند تا شعر به آخر برسد.

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

"من نمی‌دانم‌که چرا می‌گویند اسب حیوان نجیبی است، کبوتر زیباست
و چرا در قفس هیچکسی کرکس نیست
گل شبدر چه کم از لالهٔ قرمز دارد
چشم‌ها را باید شست، جور دیگر باید دید.
واژه‌ها را باید شست.
واژه باید خود باد، واژه باید خود باران باشد."۲۸

این نوع نگرش به زندگی و هنر مدام در پی نفی عادت و تازه کردن نگاه است. به قول شکلووسکی:

"عادت کردن کار، لباس، اثاث خانه، زن آدم و ترس از جنگ را فرو می‌بلعد. اگر کل مجموعهٔ زندگی این آدمها ناآگاهانه ادامه یابد، آن وقت بود ونبودشان دیگر فرقی نخواهد داشت. "هنر برای بازیافتن معناهای زندگی است. برای آن است که آدم چیزها را احساس کند، برای آن است که سنگ را دوباره سنگ کند."۲۹

بنابراین تعبیرهنر، و در این جا شعر، با عرضهٔ اشیاء و تصاویر آشنا در ساختاری نوین نگاه ما را به آن اشیاء و تصاویر تازه می‌کند. مهمترین کار هنر "آشنایی‌زدایی" و در نتیجه مقابله‌ای است با آنچه سپهری "غبار عادت" می‌خواندش، غباری که زندگی روزمره بر طبیعت. اشیاء و انسانها می‌نشاند. درختی که هر روزه از کنار آن می‌گذریم، آسمانی که از پشت پنجره آن را نظاره می‌کنیم، چهره‌هائی که در خیابان از کنارمان می‌گذرند، و همهٔ آن چیزهائی‌که آنقدر دیده‌ایم که دیگر نمی‌بینیم، از طریق هنر شسته و تازه می‌شوند. به نظر شکلووسکی:

---

۲۸ ـ هشت‌کتاب، ص ۲۹۱.
۲۹ ـ Russian Formalist Criticism,P.12.

"بعد از آنکه شیء را چند بار دیدیم، کم کم آن را باز می‌شناسیم. شیء در برابر ماست و ما با آن آشناییم. هنر به شیوه‌های متعدد کاری می‌کند که اشیاء مختلف دیگر به طرز خودکار ادراک نشوند." *

سپهری نیز در بهترین شعرهایش با شاعرانه کردن پیش پا افتاده‌ترین مفاهیم و اشیاء از سوئی واژه را به خود "باد" و "باران" تبدیل می‌کند، یعنی "بادبودن" "باد" و "باران بودن" "باران" را دوباره کشف و تجربه می‌کند، و از سوی دیگر فضاها و حالات مختلفی را خلق می‌کند که با پیوندی درونی به یکدیگر مرتبطند. زبان شعری زبانی می‌شود در عین سادگی چند لایه، و برخوردار از ایهام.

مثلا" در "ندای آغاز" ۳۵. قدرت تکنیکی سپهری در تازه کردن مفاهیم کهنه، در "شستن" واژه‌ها، در کشف و بیان غرابت چیزهای عادی و روزمرهٔ زندگی، در انتقال حالات خصوصی و فردی به حالات کلی و انتزاعی، و انتقال جزئیات به کلیات بخوبی عیان است. در این شعر سپهری اساسا" از طریق ساختار دو نوع فضا و مستحیل شدن یکی از آن فضاها در دیگری، دو نوع "هجرت" را تصویر می‌کند.

دو مصراع اول شعر:

کفشهایم کو

چه کسی بود صدا زد سهراب

با تصویری از خانواده: "مادر"، "پروانه" و "منوچهر"، و هم چنین شهر در خواب فرو رفته ادامه می‌یابد. "سهراب" از دیگران جداست، چرا که بیدار است و این بیداری بر اثر صدا و حرکتی است که او را بخود می‌خواند. این صدا و حرکت در ابتدا در سطح زندگی روزمره و عادی مطرح می‌شود، یعنی به هیئت نسیمی خنک که به قول او از "حاشیهٔ سبز پنو خواب مرا می‌روبد." در این بخش که با تصویر "شب خرداد" و "بالش پر از پرچلچله‌ها" حالتی به شدت غربت زده (nostalgic) و غریب را ایجاد می‌کند، فضا، فضای هجرت است. بوی هجرت از چیزهائی می‌آید که هر روز و شب تکرار می‌شوند:

بوی هجرت می‌آید

بالش من پر آواز پر چلچله‌هاست

صبح خواهد شد

و به این کاسهٔ آب

آسمان هجرت خواهد کرد.

صحبت از هجرت چلچله‌هاست، آمدن صبح، و هجرت آسمان. اسم‌های خاص: "سهراب"، "منوچهر"، "پروانه"، اشیاء: کاسهٔ آب، بالش و مشخص کردن زمان: شب خرداد، همه به شعر حالتی ملموس می‌دهد.

---

* همانجا، ص ۱۳.

۳۵ ـ هشت‌کتاب، ص ۳۹۰.

در بخش دوم است که در می‌یابیم که در پس این هجرت ، هجرتی است اساسی‌تر ، شاعر از دلیل هجرت خود صحبت می‌کند :

باید امشب بروم
من که از بازترین پنجره با مردم این ناحیه صحبت کردم
حرفی از جنس زمان نشنیدم
هیچ چشمی ، عاشقانه به زمین خیره نبود . . .

در آخر این بخش شاعر قصد دارد چمدانی را که به قول او "به اندازهٔ پیراهن تنهائی من جا دارد" بردارد و به سمتی برود که :

درختان حماسی پیداست
رو به آن وسعت بی‌واژه که همواره مرا می‌خواند .

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

یکنفر باز صدا زد سهراب
کفشهایم کو . . .

در اینجا می‌دانیم که این "سهراب" تنها بظاهر آن "سهراب" اول شعر را تداعی می‌کند ، و در واقع اشاره‌اش به فردی است که رو به "وسعت بی‌واژه" و "درختان حماسی" دارد و خواستش هجرت است از جهان عادت‌ها و مکررها به وادی اثیری و جاودانه .

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

* * *

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

اعتراض شاملو به سپهری بازگویی همان حرفی است که در دوران حیات سپهری بارها به او و دربارهٔ او گفته شده بود : عدم تعهد اجتماعی و التزام سیاسی سپهری . به قول آقای شاملو : "زورم می‌آید آن عرفان نابهنگام را باور کنم . سر آدم‌های بیگناه را لب جوب می‌برند و من دو قدم پائین‌تر بایستم و توصیه کنم آب را گل نکنید . ۳۱

در این نوشتهٔ کوتاه فرصت بررسی این مسئله نیست که چگونه دو شاعر بزرگ معاصر مانند سپهری و شاملو از دو منظر کاملا" متضاد به مسئلهٔ وظیفه و نقش ادبیات و هنر نگاه می‌کنند ، اما در عمل ، یعنی در شعرشان ــ آنجائی که موفق هستند ــ در یک نقطهٔ

---

۳۱ ــ **هنر و ادبیات امروز** ، ص ۴۸

مشترک به یکدیگر می‌رسند. بهترین شعرهای خود شاملو، ــ حتی شعرهائی با "پیام" و "هدف" اجتماعی ــ بها به خاطر کمال‌درونی و ساختی‌شان ماندنی‌اند. و این درخشش و کمال درونی است که مثلا "شعری چون "ماهی" را در زمرهٔ بهترین شعرهای دورهٔ معاصر قرار می‌دهد. ۳۲

اولین الزام شاعر خوب، شعر خوب گفتن است، چرا که این شعر است که هویت اصلی او را می‌سازد و از مثلا "یک سیاستمدار یا مبلغ اجتماعی متمایزش می‌کند. دربارهٔ "بریدن سرها" حرف زیاد زده شده، حرفهائی که گاهی نیز صورت شعر و ادبیات بخود می‌گیرند تا ظاهری آراسته‌تر و مقبول‌تر پیدا کنند. اگر شاعر فقط به عرضهٔ تصاویری از سر بریدن آدمها بسنده کند، حتی اگر این تصویرها جنبهٔ اعتراضی داشته‌باشد، اساسا" کاری متفاوت با کار یک انقلابی حرفه‌ای یا سیاستمدار انجام نداده است. اعتراض شاعر ارجد آن یک حادثهٔ مشخص فراتر می‌رود و به اعتراض به‌آن‌جهانی می‌رسد که‌امکان‌بریدن سر آدمها را فراهم می‌آورد. در تاریخ مکتوب بشر هیچ زمانی نبوده که سرها را نبرند. هنر و ادبیات که گواه تعالی بشر، که گواه خلاقیت و میل و احترام او به زندگانی است، به صرف موجودیتش در برابر این سبعیت می‌ایستد.

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

البته برخی حرف برشت را در مورد درختان، خارج از چهارچوب شعری او و بعنوان یک نظریهٔ ادبی ارائه می‌دهند. در حالیکه این نوع حرف زدن برشت، یعنی مبالغه در شرح یک حالت و موقعیت، شگردی است ادبی برای بیان عمق فاجعهٔ زندگی تحت سلطه فاشیزم. ولی اگر این حرف را از چهارچوب شعرش‌اش خارج کنیم و بصورت حکمی ارائه دهیم آنوقت فاقد زیبائی و تاثیر می‌شود. مثل این است که بگوئیم چون مرگ هست زندگی نباید کرد، و یا چون زشتی هست از زیبائی نباید لذت برد، در حالیکه درست وجود مرگ است که زندگی را توجیه می‌کند، و درست بخاطر وجود زشتی و ستم در جهان است که انسان محتاج است به یادآوری زیبائی، و شفقت، حتی زیبائی به نابی آبی آسمان در اشعار سپهری، و شفقتی که از ما می‌خواهد آب را گل نکنیم.

یکی از موثرترین و در عین حال ــ شاید به همین خاطر ــ ساده‌ترین نوع مبارزه،

---

۳۲ ــ من در مقالهٔ چاپ نشدهٔ دیگری به تفصیل دربارهٔ نقش اجتماعی شاعر و هنرمند و دید سپهری از این مسئله صحبت کرده‌ام. هم چنین در این زمینه رجوع‌کنید به‌مقالهٔ جالب و جامع شاهرخ مسکوب در منبع یاد شده.

در مقابل زور، ستم و هم‌چنین مرگ، قدردانی از موهبات زندگی است، مانند زندانی که هر روز با شوق و ولع آسمان آبی را از پشت میله‌ها نظاره می‌کند، و یا کودکی که در میان‌فقر و کثافت گل کوچکی را پرورش می‌دهد. اشعار خوب سپهری نیز در یک سطح همان آسمان و گلند، یادآور آنکه در بدترین شرائط ارج گذاردن به "منطق زبر زمین" و جاودانگی آن، نوعی مقابله است با خشونت لجام گسیختهٔ بشری. شعر سپهری زمانی "بد" می‌شود که او تاکید بر روشن کردن "مواضع" فلسفی خود دارد، زمانیکه بجای شعر به ما می‌گوید که چگونه باید زیست و از چه دریچه‌ای باید به‌زندگی نگریست، یک مثال واضح شعر "پیامی در راه" است در مجموعهٔ **حجم سبز**.

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

سر هر کوه رسولی دیدند
ابر انکار بدوش آوردند
باد را نازل کردیم
تا کلاه از سرشان بردارد
خانه‌شان پر داودی بود
چشمشان را بستیم
دستشان را نرساندیم به سر شاخهٔ هوش
جیبشان را پر عادت کردیم
خوابشان را به صدای سفر آینه‌ها آشفتیم. ۳۳

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

قایقی خواهم ساخت
خواهم انداخت به آب
دور خواهم شد از این خاک غریب
که در آن هیچکسی نیست که در بیشهٔ عشق
قهرمانان را بیدار کند. ۳۴

اشکال اساسی بیشتر آثار ادبی یا هنری حاوی "پیام" در نوع محتوی یا مفهوم "سیاسی" آنهانیست، بلکه این اشکال از دید شاعر یا هنرمند "متعهد" به ادبیات و هنر سرچشمه می‌گیرد. زمانی که شاعر پا از شعر بیرون می‌گذارد تا به هدفی خارج از آن

۳۳ ــ **هشت کتاب**، ص ۳۷۶.
۳۴ ــ همانجا، ص ۳ ــ ۳۶۲.

دست باید. بهای این کار را نیز به این صورت می‌پردازد که اثرش دیگر شعر نیست. حرف است. موعظه است و "پیام". از این رو تعجب‌آور نیست اگر، همان‌طور که اشاره شد، بدترین اشعار سپهری نیز اغلب آن شعرهائی است که "پیامی" برای مخاطب خود دارد. هر چند این پیام سیاسی یا اجتماعی نباشد و جنبهٔ عرفانی ـ فلسفی داشته باشد. در این گونه اشعار به نظر می‌آید که شاعر و مخاطب او، در دل نظام و جامعه‌ای که مثلا" در آن سر بریدن آدمها مجاز است می‌خواهند دامن خود را از آلودگیها برکنار دارند. به قول آدرنو۳۵:

مفهوم "پیام" در هنر. حتی اگر مقصود پیام رادیکال سیاسی باشد، در وهلهٔ اول متضمن نوعی همسازی با جهان است: موقع و مقام واعظ پوششی بر توافق پنهانی با محاطبان است. مخاطبان فقط در صورتی از این فریب نجات می‌یابند که زیر بار این توافق نروند." ۳۶

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

از این نظر، اعتراض سپهری از اعتراض صرف علیه یک نظام سیاسی فراتر می‌رود. او در پی تغییر و تحولی اساسی‌تر و به نوعی انسانی‌تر است:

به تماشا سوگند
و به آغاز کلام
و به پرواز کبوتر از ذهن
واژه‌ای در قفس است
حرفهایم، مثل یک تکه چمن روشن بود
من به آنان گفتم
آفتابی لب درگاه شماست
که اگر در بگشائید به رفتار شما می‌تابد. ۳۷

شاعر و هنرمند از طریق بیان شاعرانهٔ هستی، هستی را از تازگی سرشار می‌کند، و امکانات بالقوه و کشف نشدهٔ آن را نمایان می‌سازد. از این طریق شاعر قادر است در انسانها و درنتیجه در بطن جامعه دگرگونی ایجادکند، چشم‌دل را بارکند و نادیدنی‌ها را بنمایاند. عرفان سپهری درجامعه‌ای با فرهنگ و سنن ما" نابهنگام "نبود. این عرفان مانند عرفان بسیاری دیگر از بهترین شعرای کلاسیک ایران مشربی است که به رندگی،

---

۳۵ ـ Theodore Adorno

۳۶ ـ Aesthetics and Politics, N.L.B, London, 1977, P. 193.

۳۷ ـ **هشت کتاب**. ص ۳۷۴.

آن گونه که هست ، اعتراضی بنیادین دارد ، و در مقابل آن مقاومت می‌کند : اگر غبار عادت از چشمها برود ، اگر چشمها شسته شود و وجود دنیای دیگری محتمل گردد ، بعید است که انسانها به آسانی به جنایت تن دردهند . ۳۸

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

پس چه باید بکنم
من که در لخت‌ترین موسم بی‌چهچهه سال
تشنهٔ زمزمه‌ای؟ ۳۹

همواره این "موسم بی‌چهچهه" وجود دارد که بر "زمزمه" و طلب آن خط بکشد .

گفتن این حرفها بدان معنا نیست که فقط باید مثل سپهری شعر گفت ، و یا شعر با مضامین سیاسی به معنای واقعی شعر نیست . حرف این است که در شعر ناچار باید دیدی شاعرانه داشت ، و نمی‌توان بر شاعری به خاطر نداشتن "پیام" یا هدف سیاسی خاص در شعرش خرده گرفت . اشعار سیاسی خوب نیز زمانی موفقند که از لایهٔ ظاهری‌بگذرند ، ظواهر را نفی و دیگرگون کنند ، یعنی سیاست را **غیر** سیاسی کنند ، و به کنه و جوهر جاودانه‌ای برسند که در بطن یک حادثه، یا یک ماجرای گذرا فسانه کرده ، و آن حادثه و آن ماجرا را شاعرانه کنند . بسیاری از شعرهای خود شاملو نمونه‌ای ازاین گونه شعراست .

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

غبار عادت پیوسته در مسیر تماشاست
همیشه با نفس تازه راه باید رفت
و فوت باید کرد
که پاک پاک شود صورت طلائی مرگ ۴۰

اسفند ۱۳۶۵

---

۳۸ ــ از این روست که سپهری مدام جهانی دیگر را در تقابل با جهان فریب و عادت قرار می‌دهد و از این طریق ستیز خود را با جهان واقع نشان می‌دهد .

۳۹ ــ همانجا ، ص ۳۷۸ .

۴۰ ــ همانجا ، ص ۳۱۴ .