یادداشتی بر یك کتاب:
تأمّلات و جستجوهایی در زندگی و شعر سهراب سپهری، تالیف کامیار عابدی

از مصاحبت آفتاب

سهراب سپهری یکی از برجسته‌ترین شاعران و هنرمندان معاصر بود. هر چند او تنها شعر نوشت و نقاشی کرد، اما افکار و باورهای او، به ویژه پس از درگذشتش، به شکلی گسترده به ذهن و زبان اهل فرهنگ و ادب رخنه کرد.

در بارهٔ این شاعر و هنرمند گرامی تاکنون مطالعات و پژوهش‌های بسیاری انجام پذیرفته که تعدادی از مهم‌ترین آن‌ها متعلّق است به کریم امامی، حسین معصومی همدانی، سیروس شمیسا، داریوش آشوری، محمد حقوقی، صالح حسینی و چند تن دیگر. یکی از تازه‌ترین آثاری که در زمینهٔ زندگی و شعر زنده یاد سپهری نوشته شده، «از مصاحبت آفتاب» نام دارد که حاصل تحقیقات مؤلّف و محقق جوان، آقای کامیار عابدی همکار قدیمی فصلنامه کرمان است.

این کتاب شامل سه بخش عمده است: ۱/ در بارهٔ زندگی و آثار، ۲/ شعرها، ۳/ کتاب شناسی.

بخش نخست: در بارهٔ زندگی و آثار، ده فصل را در بر می‌گیرد.

فصل اول ـ نگاهی به زندگی: زندگی سپهری به چهار دوره تقسیم شده و در بارهٔ هر یك از این ادوار به گونه‌ای مستند و بر اساس همه منابع و مآخذ مکتوب توضیح داده شده است.

فصل دوم ـ در قلمرو زمان و روزگار شاعر ـ نقاش: نویسنده در این فصل شعر و فکر سپهری را در پیوند با چهار دهه پر تلاطم و پر از فراز و فرود ۱۳۲۰ تا ۱۳۵۰ به دلوری و سنجش گذاشته است.

فصل سوم ـ دریچه‌ای به شعر سپهری: در آن موضوعات مهم و اساسی [یا به تعبیر فرنگی آن: کلیدی] شعر سپهری مورد بحث و تحلیل قرار گرفته‌اند.

فصل چهارم ـ سپهری نقاش: چون مؤلّف ـ بنا به گفتهٔ خود ـ با هنر نقاشی آشنایی چندانی نداشته، پس از مقدمه‌ای کوتاه، به فشرده و تلخیص نه مقاله از نوشته‌های مهمی که در بارهٔ تابلوهای سپهری نوشته شده، اکتفا ورزیده است.

در فصل‌های پنجم، ششم، هفتم، و هشتم به ترتیب در بارهٔ چهار دوره از فکر و شعر سپهری، بر اساس هشت کتاب بحث و گفتگو شده است. نویسنده کتاب اعتقاد دارد که شاعر هشت کتاب در چهار مرحلهٔ آغاز اندیشه [دفتر مرگ رنگ]، برزخ اندیشه [زندگی خواب‌ها، آوار آفتاب‌ها، شرق اندوه]، بهشت اندیشه [صدای پای آب، مسافر، حجم سبز]، و فرجام اندیشه [ما هیچ ما نگاه]، به سوی سلوکی درونی و معنوی برای رسیدن به حقیقت، طی مسیر کرده است، و این موضوع به شکلی ناخودآگاه در شعر او متجلی شده است. در میانهٔ این فصول، نویسنده از تفسیر و توضیح شعرهای سپهری خودداری نورزیده و به مقایسه شعر و فکر او با آثار و اندیشه‌های اندیشه‌وران و شاعران شرق و غرب پرداخته است.

در فصل نهم، دو اثر آقای دکتر شمیسا و آقای دکتر صالح حسینی در بارهٔ شعر سپهری مورد نقد و بررسی قرار گرفته‌اند. این دو نقد، در سال‌های ۱۳۷۲ و ۱۳۷۳ در ماهنامهٔ «ادبستان» انتشار یافته بودند و در این کتاب تجدید چاپ شده‌اند. در فصل دهم، همه واژه‌ها و اعلام هشت کتاب در یك فرهنگ الفبایی توضیح داده شده‌اند.

دو بخش اشعار، چند شعر از هشت کتاب، اشعاری از سپهری که در هشت کتاب نیامده، چند شعر در رثای سپهری، و ترجمه‌های سپهری از اشعار دیگران آورده شده است.

در بخش پایانی کتاب، کتاب شناسی کامل سپهری به فارسی و زبان‌های دیگری [گردآوردهٔ مترجم خبره و استاد، آقای کریم امامی، و کامیار عابدی] گرد آمده، که کاری جدی و مهم در بارهٔ یك شاعر معاصر است. زیرا تقریباً هم منابع و مواد کار و مطالعه را برای پژوهشگران و علاقه‌مندان، در زمینه زندگی و شعر سپهری معرفی کرده است.

در مجموع «از مصاحبت آفتاب» به عنوان نخستین تألیفی که از یك نویسندهٔ جوان انتشار می‌یابد، در خور اعتناست. و هم چنان که از منابع بسیار کتاب و فکر ارائه شده در آن برمی‌آید، دقت و وقت چند ساله‌ای صرف آن شده است. کامیار عابدی کار نویسندگی و پژوهش و انتقاد ادبی را از اواخر دهه ۱۳۶۰، در همکاری با ماهنامه ادبستان ـ که یادش به خیر باد ـ آغاز کرد و همچنین از نخستین شماره‌های فصل‌نامه کرمان، مقالاتش در این مجله نیز انتشار یافته است.

بر طبق اطلاعی که نویسنده کتاب داده، چاپ سوم «از مصاحبت آفتاب» [با اضافات که عمدتاً شامل بخش کتاب‌شناسی، و شعرهای سپهری که در هشت کتاب نیامده، می‌شود] در پاییز امسال انتشار خواهد یافت. نیز سه تك نگاری دیگر از ایشان در دست انتشار است که از لحاظ وسعت و دامنه جستجو در زندگی و آثار، مانند کتاب نخستش، تأمل و زمان بسیاری بر روی آن‌ها صرف شده است:

۱/ به یاد میهن [در بارهٔ زندگی و آثار ملك‌الشعرای بهار]
۲/ با ترانهٔ باران [در بارهٔ زندگی و شعر گلچین گیلانی]
۳/ در زلال شعر [در باره زندگی و شعر هـ. ا. سایه]

آثار دیگری نیز که غالب آن‌ها در موضوع فرهنگ و ادب معاصر است، از این نویسنده جوان انتشار خواهد یافت و ما نیز امیدوارانه چشم به راه موفقیت‌های هر چه بیشتر ایشان خواهیم ماند. فصل پنجم این تالیف را برایتان انتخاب کرده‌ایم که در ادامه مطلب از نظرتان می‌گذرد.

آغاز اندیشه (مرگ رنگ)

«بی حرف باید از خم این ره عبور کرد
رنگی کنار این شب بی مرز مرده است»
[ص ۵۶]

«مرگ رنگ» بیان یك وضعیت دوگانه است. بحران‌های سیاسی واجتماعی که از شهریور بیست بر روی یك منحنی صعودی قرار می گیرد و سرانجام در سال ۱۳۳۲ به اوج خویش می‌رسد، هنر و ادبیات معاصر را زیر تاثیر خویش قرار می‌دهد. بازتاب آن را در نظر و تلقی اهل هنر و ادب نسبت به رسالت و وظیفه هنر و ادبیات می بینیم: در یك سو هنرمندان و منتقدان با شدت و حدت از هنر به مثابه یك ابزار اجتماعی یاد می کنند. گروهی دیگر، هنر را رها از هر گونه قیدی می‌دانند؛ آزاد و بی هیچ نگاهی به پیرامون. این گونه افراط و تفریط در نظریه‌پردازی هنری وادبی، در شخصیت و شعر سپهری نیز منعکس است، اما به نوعی خاص. از یك سو، او نمی تواند نسبت به آن‌چه در اطرافش می گذرد، بی تفاوت باشد. درباره این موضوع ناگزیر از اشاره‌ای کوتاه به پیرو مقتدای شاعران نوگرای آن زمان هستیم. می دانیم که «نیما» اگرچه عضویت در هیچ گروه سیاسی را هرگز نپذیرفت و در بروز عقاید سیاسی واجتماعی خویش، هیچ گاه جانب احتیاط را فرو نمی گذارد، اما واقعیت درباره او آن است که در آن دوره دوازده ساله [۱۳۲۰ـ۱۳۳۲هـ.ش]، همواره شخصیت و شعرش به جانب چپ گرایان متمایل بود. بن مایه بسیاری از اشعارش از اشارات و نمادهای سیاسی و اجتماعی آکنده است. سپهری هم اگرچه در حلقه ظاهری شاگردان «نیما» دیده نمی‌شود، اما در ۱۳۳۰ هـ.ش، هنگامی که «مرگ رنگ» را چاپ می کند، عملا وابستگی و ارادت ذهنی و زبانی خود را به نیما نشان می‌دهد. اگر این توجه را با تاریخ‌سایی‌ها و خوانش‌های هر شاعر تازه از راه رسیده‌ای جمع کنیم، می توانیم درك درست‌تری از شخصیت و هنر شاعر در سال‌های آغازین کارش داشته باشیم.

اگر بخواهیم به زبانی صریح‌تر و ساده‌تر درباره سپهری جوان در این سال‌ها سخن بگوییم، لازم است خاطرنشان سازیم که او هم دلی با حال و روز ایران معاصر دارد؛ یعنی تلاش و کوشش ذهنی و فکری خود را برای درك قضایای سیاسی و اجتماعی، و رسیدن به یك بینش و تلقی درست، در لابه‌لای «مرگ رنگ» به کار می گیرد. این موضوع با نگریستن به شعر «نیما» معنی کامل‌تری پیدا می کند. هم آن که جاذبه سکوت و انزوای درونی و فردی شاعر ـ خصیصه‌ای که در او موجود بوده و با شخصیتش عجین شده ـ در شعرش ـ در گام‌های نخست بازتاب یافته است، نمی توانیم اشاره نکنیم که سرانجام، این دومین است که او را به خویش جلب می کند؛ راهی که سرانجام به یك اشراق و ایمان معنوی و عارفانه پیوند می خورد.

«در کجا هستی نهان ای مرغ
زیر تور سبزه‌های تر
یا درون شاخه‌های شوق؟
می پری از روی چشم سبز یك مرداب
یا که می شویی کنار چشم ادراك بال و پر؟
هر کجا هستی بگو با من [۱]»
[ص ۷۰]

این نمونه و نمونه‌های نظیر آن، در واقع رگه‌هایی هستند از بینشی که شاعر بعدها کاملا در متن آن قرار می گیرد. و آن نوعی است از وحدت وجود، تفکر در جان جهان و خود را به ذات بودن کشاندن. اما در «مرگ رنگ» شاعر طرح مشخص و روشنی از این اندیشه گری عرفانی خویش ارائه نمی‌دهد. صدای شاعر با استغاثه و خواهش و نیازی آمیخته شده که سرچشمه آن، البته ادراك هشیارانه‌ای نیست. از آن رو هشیارانه نیست که انسجام قاطع و معینی در سطور شعرهایش به چشم نمی آید. آن چه به چشم می آید برداشت‌هایی از زندگی است که غالبا در فضایی از رمانتی‌سیسم و سورئالیسم باب روز ـ از دریچه ادب فرانسوی ـ قابل شناسایی است:

«دیرزمانی است روی شاخه این بید
مرغی بنشسته کو به رنگ معماست
نیست هم‌آهنگ او صدایی، رنگی
چون من در این دیار، تنها نغماست»
[ص ۲۰ـ۲۱]

با این احوال می توان گفت که جست و جو در دنیای پر راز و رمز درون، و ورود در قلمروهای فرا ـ زمانی و فرا ـ مکانی از همان ابتدا خارخاری در ذهن شاعر ایجاد کرده بود. اما این نیز بدیهی است که در حال و هوای شدیدا سیاست زده آن روزها، هدف او نامشخص و نامعلوم است. صداهایی که از او به گوش می‌رسد، یك گونه و هماهنگ است. اگرچه با توجه به ویژگی‌ها و مشخصه‌های یاد شده، وجه غالب اندیشه شاعر، رنگی از نومیدی و بدگمانی خورده است که در مجموع او را به دیدی منفی گرایانه نسبت به اجتماع و زمانه هدایت کرده است.

سپهری بر خلاف ادوار بعدی شعر خود، در این دفتر از تاریکی، افسردگی، پژمردگی، شب، غم، خستگی، غمناکی و ترس سخن می گوید. البته تیرگی ذهن شاعر با توجه به محیط سیاسی ـ اجتماعی و روابط آشکار و پنهان عناصر گرداگرد یك شاعر دهه ۱۳۲۰، چیز دور از انتظاری نیست. او «هوشنگ ایرانی» نیست که در آن اوج به هم‌ریختگی و نابسامانی ایران [یعنی زمانی که جامعه از هر سو فشارهای فزاینده‌ای را متحمل می‌شود] به «آه کبود و جیغ بنفش» روی آورد:

«شب ایستاده است
خیره نگاه او
بر چار چوب پنجره من
سر تا به پای پرسش، اما
اندیشناك مانده و خاموش:
شاید
از هیچ سو جواب نیاید»
[ص ۴۸ـ۴۹]

سپهری با «مرگ رنگ» از شکل و اندیشهٔ سنّت گرایانهٔ شعر فارسی بیرون آمده است. این شکل و اندیشه را، او با دفتر بسیار کوچکی از شعرهای کلاسیك با نام «در کنار چمن یا آرامگاه عشق» (کاشان، ۱۳۲۶) پشت سر گذاشته بود. در فاصله و شکاف ژرفی که در آن سال‌ها، بین کهنه و نو، به وجود آمده بود، سپهری لاجرم به دلیل روحیهٔ جست و جو گر و نو طلب خویش، به دنیای آینده می‌اندیشد و نوگرایی را پیشه می کند. او از خانواده‌ای سنّت گرا و کهن برخاسته بود. پدران این نسل، اگرچه در برزخ سنّت و دنیای جدید قرار داشتند، امّا وابستگی‌های ذهنی و عملی‌شان بیشتر به آن سو بود. پسران این نسل، این برزخ و دوگانگی را بسیار زود از سر گذراندند. امّا انتخاب‌ها و برگزیدن‌های دیگری هم مطرح است. پسند و خواست سپهری، در ابتدا، تا حدّ زیادی گنگ و مبهم و راز گونه است؛ بانگی از دور او را به خویش می خواند. امّا راهی که او باید به آن قدم گذارد، چندان معلوم نیست. عامل مهم‌تر، البتّه «زمان» است؛ تعبیر خود او چنین است:

«دیرگاهی است در این تنهایی
رنگ خاموشی در طرح لب است
بانگی از دور مرا می خواند

لیك پاهایم در قیر شب است»
[ص ۱۲]

سپهری در این دفتر به شعر کدام شاعران نظر دارد؟ به نظر می‌رسد که او هم نیم نگاهی به نیما دارد و هم گوشه چشمی به «فریدون توللّی»: اکنون سعی می کنیم که با توجّه به فضای ذهنی و زبانی این دو شاعر، شعر سپهری را مورد توجّه قرار دهیم.

تاثیر از «نیما» غالبا در شیوهٔ بیان شاعر و توجّه به مفاهیم و مصطلحات وی است. در مثل، در این شعرها می‌توان به اثر پذیری‌هایی از شعر شاعر منزوی مازندرانی برخورد:

الف-«نفس آدم‌ها
سر به سر افسرده است...
دست جادویی شب
در به روی من و غم می‌بندد
می کنم هر چه تلاش
او به من می خندد»
[ص ۱۲]

ب-«... غم بیا میخته با رنگ غروب
می تراود ز لبم قصّه سرد:
دلم افسرده در این تنگ غروب»
[ص ۲۹]

ج-«باد نمناك زمان می گذرد
رنگ می ریزد از پیکر ما
خانه را نقش فساد است به سقف
سرنگون خواهد شد بر سر ما»[۲]
[ص ۳۹]

د-«دیر گاهی ماند اجاقم سرد
و چراغم بی نصیب از نور»
[ص ۲۴]

و توجّه به نخستین شعر «نیما» که مثنوی بلندی است با عنوان «قصّهٔ رنگ پریده»:

هـ-«دود می خیزد ز خلوتگاه من
کس خبر کی یابد از ویرانه‌ام
با درون سوخته دارم سخن
کی به پایان می‌رسد افسانه‌ام»
[ص ۱۴-۱۵]

بهره‌گیری شاعر از شعرهای «توللّی» گاه به تغییرات و مضامین محدود می‌شود:

الف-«سکوت بند گسسته است
کنار دَرّه، در خت شکوه پیکر بیدی
در آسمان شفق رنگ
عبور ابر سپیدی»[۳]
[ص ۴۱-۴۲]

که قابل مقایسه است با سطرهای زیر در شعر «سایه‌های شب» شاعر «رها»:

«می خورد گاه، یکی شاخهٔ خشکیده به شاخ
و ندر آن ظلمت شب، می گسلد بند سکوت»[۴]

گاه هم نفوذ تصویر پردازی، و حتّی نوع تصویر «توللّی» در شعر او منعکس می‌شود:

ب-«جغد بر کنگره‌ها می خوانَد
لاشخورها، سنگین
از هوا، تك تك، آیند فرود
لاشه‌ای مانده به دشت
کنده منقار ز جا چشمانش
زیر پیشانی او
مانده دو گود کبود»
[ص ۲۸-۲۹]

که این گونه دقّت در ثبت جزییات تصویرها [و تصویرهایی از این نوع که در آن «لاشخور» و «جغد» و «گور» فضای وهم انگیزی به شعر می‌دهند] در نخستین شعرهای «توللّی» در دفتر «رها» بسیار به دید می‌آید؛ در نمونه‌ای دیگر:

ج-«باد هراس پیکر
رو می کند به ساحل و در چشم‌های مرد
نقش خطر را پر رنگ می کند
انگار
هی می‌زند که مرد! کجا می‌روی، کجا؟»
[ص ۵۸]

در هر حال اگر چه «ردّپای عوالم توللّی وار» را می توان در «مرگ رنگ» دنبال کرد، باید به این نکته هم اشاره کرد که «اندوه توللّی از یك مزاج تند تب آلود بر می خیزد ولی مزاج اندوهگین سپهری جوان به خاطر بردرد نیما نزدیك‌تر است». از این رو «شعر سپهری در مرگ رنگ را باید از تبار شعر نیمایی دانست. نفوذ نیما در این دوره از شعر او سخت چیره است: تنهایی، بی کسی، وحشت از غربت و چیزهای غریب، فردیّت بی‌پناه احوالی است که زیر نفوذ نیماست. ایماژها بیشتر نیمایی است. شب در آن بسیار تکرار می‌شود و فضاهای آن تیره و وهمناك و غمناك است».[۵]

«مرگ رنگ» به عنوان نخستین دفتر شعر یك شاعر نوگرا در دههٔ ۱۳۲۰، اگر نه قابل توجّه، بی تردید اثر قابل قبولی است. تاثیرپذیری‌های شاعر از «نیما» و «توللّی»، البتّه با توجّه به نفوذ آن‌ها بر شاعران جوان آن سال‌ها کاملا قابل توجیه است. خصوصا آن که سپهری هنوز در گام‌های نخست شاعری خویش است: دانشجویی است جوان که پس از دانشسرای مقدّماتی و دو سال معلّمی، برای ادامهٔ تحصیل به «دانشکده هنرهای زیبا» آمده و مشغول آموختن اصول و مبانی هنر نقّاشی است. بدین لحاظ حتّی پیدا کردن تکّه‌ها و سطرهایی از شعرهایش که از لحاظ کلمه و کلام، ضعف و فتوری در آن‌ها راه یافته است و تعقید یا ضعف تالیف به آن‌ها وضع آشفته‌ای داده، چندان دشوار نیست:

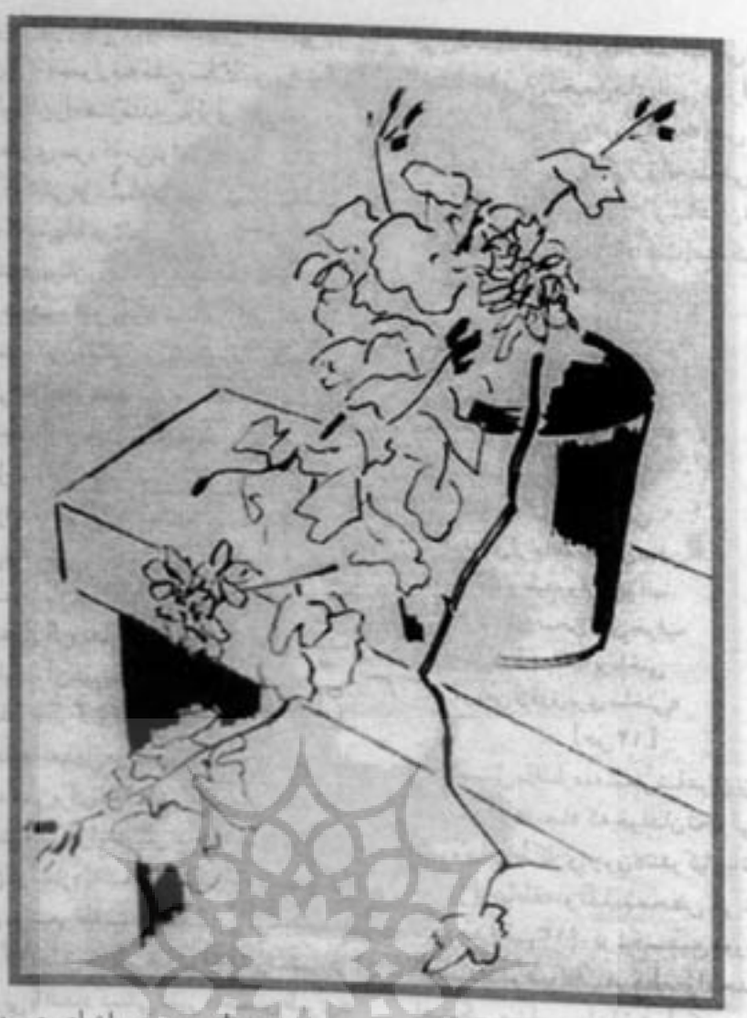
الف-«دیگران را هم غم هست به دل
غم من، لیك غمی غمناك است»
[ص ۳۲]

ب-«پایم خلیده خار بیابان
جز با گلوی خشك نکوییده‌ام به راه»
[ص ۳۴]

ج-«روز و شب‌ها رفت
من به جا ماندم در این سو، شسته دیگر دست از کارم»
[ص ۵۲]

د-«لکه‌ای نیست به دریا نزدیك
که شود غایق
اگر آید نزدیك»
[ص ۶۵]

در همین حال می توان ردپای ذهنیت باقی مانده از شعر کلاسیك را در دفتر «مرگ رنگ» پیدا کرد. هنوز شاعر با وزن و موسیقی شعر به صورت سنتی برخورد می کند؛ یعنی یك باره می بینیم که دو سطر در کنار هم، در



یك شعر نیمایی، تبدیل به یك بیت می‌شود:

الف ـ «لبك آن لحظه که ناخن‌های دست آشنای راز
رفت تا بر تخته سنگی کار کندن را کند آغاز»
[ص ۶۱]

ب ـ «سال‌ها آن را نفرسوده است
کوشش هر چیز بیهوده است»
[ص ۶۲]

ج ـ «تا شبی مانند شب‌های دگر خاموش
بی صدا از بادر آمده پیکر دیوار»
[ص ۵۳]

د ـ «بی حرف باید از خم این ره عبور کرد
رنگی کنار این شب بی مرز مرده است»
[ص ۵۶]

گذشته از این، پاییروی از شیوهٔ معمول زمانه، سپهری تعدادی از شعرهایش را در قالب چهارپاره سروده است. نیز چهارپاره‌هایی که یکی از بندهای آن سه مصراعی است. ظاهراً برخی از شاعران برای تنوع بیشتر به آن روی می‌آوردند. نمونه‌هایی از آن در شعرهای شاعران مطرح آن روزگار نظیر «توللی» و «مجدالدین میرفخرایی» (گلچین گیلانی) دیده می‌شود. [۶]

«امیر شاپور زندنیا» خویشاوند هم‌سن و سال اما متنفذ سپهری که آن سال‌ها به فعالیت‌های مطبوعاتی و سیاسی مشغول بود، در چاپ نخست «مرگ رنگ» مقدمه‌ای می‌نویسد که نسبتاً مفصل است و با توجه به تاریخ نگارش آن در خور توجه و اهمیت است. به لحاظ اهمیتی که می‌توان در طرز تلقی وی به عنوان طرز تلقی عده‌ای از فرهیختگان جامعه سراغ کرد، به نقل و بررسی آن می‌پردازیم.

«زندنیا» سپهری را شاعری مدرن می‌داند. او معتقد است که مدرنیسم «به سرعت رو به کمال رفته، تو دهنی محکمی به هنر وارفته و خالی از ابتکار، خالی از تنوع و دور از تازگی رئالیست زده است» [مرگ رنگ، ۱۳۳۰، ص ۱]. پس از آن به دفاع از مدرنیسم در برابر رئالیسم سوسیالیستی و اندیشه «ژدانفی» ادبیات می‌پردازد. او با اشاره‌ای تاریخی به مکتب‌های ادبی و سپس جریان‌های سیاسی ـ اجتماعی [دموکراسی، فاشیسم و کمونیسم] از مدرنیسم، اگزیستانسیالیسم و حتی فرمالیسم تجلیل می‌کند و آن‌ها را به عنوان نوگرایی اصیل می‌ستاید: «بشر که از رئالیسم خسته شده، دیگر از هنر انتظار عکس‌برداری ندارد. زیرا کمال طبیعت را بسی بهتر از نقاشی و شعرها، در عکس‌ها تماشا کرده است، فرمالیسم برای ایجاد تنوع است» [ص ۵]. اندکی بعد «کافکا» نویسنده یهودی تبار آلمانی زبان اهل پراگ را مثال می‌آورد و می‌نویسد اگر «کافکا مرده نمره‌دهٔ را نمودار می‌سازد، تقصیری ندارد جز آن که می‌خواهد بشر را با چیزهای تازه‌ای رو به رو سازد» [ص ۶]. او در توجیه این مطلب که مدرنیسم بیش‌تر حامل بدبینی و منفی گرایی است، می‌گوید «مدرنیسم در کشورهایی که رئالیسم را گنرانیده‌اند، بیشتر بدبینی را تبلیغ می‌کند، زیرا می‌خواهد رژیم کهنه را در هم ریزد. بی خود نیست که پیکاسو و هنری مور، به همراه کافکا و الیوت در کنار اسراویتسکی بدبینند، وزید و سارتر غم انسان را مجسم می‌کنند». در ایران هم که مدرنیسم غالباً جنبه رمانتیسم دارد، گذشته در آن محکم می‌شود، «بدبین است، از این رو برای عوام قابل درك نیست» [ص ۷].

«زندنیا» برای هنر دو وجه قایل است: نخست تسکین درد و تأثر او که به هنر جنبه فردی و شخصی می‌دهد: هنر برای هنر، و وجه دوم: هنر برای اجتماع. مثال‌هایی که ارائه می‌دهد، هم به دوران کهن متعلق است و هم به دوران جدید: «گراسیموف» شاعر روسی که در ستایش «کنفرانس

تهران» [دیدار روزولت / استالین / چرچیل] و ملاقات بین «استالین» و «مائو» شعر می گوید، یا «انوری» که همواره به مدح سلاطین و امیران می پردازد، در واقع فرقی ندارند. او آنان را «هنرمندان بازاری» می نامد. در واقع گذشته از ارزش های ادبی و هنری سره که می توانیم در شعر شاعری مانند «انوری» بیابیم، باید بگوییم که تلقی «زندنیا» درست است. اما مثالی که او آورده، هنر اجتماعی نیست که به بهانهٔ «رئالیسم سوسیالیستی» بودن قابل طرد و نفی باشد. اگر هنری بیان راستین آرمان ها یا دردهای اجتماعی باشد، و در عین حال از جوهره هنری و ادبیت بهره ای تام و تمام داشته باشد، آیا پشت پازدن به هنر مدرن است؟ نویسنده مقاله شاعرانی نظیر «خیام، حافظ و مایاکوفسکی» را که از «هنر بیان عاطفه های فردی و پیچیده» برخوردارند، شایسته احترام در همه زمان ها می داند [ص ۹]. این تعبیر درست است، اما کامل نیست. زیرا میدان هنر آن قدر وسیع است که تعبیر مزبور، تنها می تواند بخشی از آن به شمار آید: چه کسی می تواند منکر اشارات سیاسی و اجتماعی قوی شعر «حافظ» شود؟ «حافظ» شاعر همه دوران ها و همه زمان هاست، اما، شاعر دوران و زمانهٔ خود نیز بود. ظاهراً افراط کاری های گروه های چپ گرا در تلقی و عقیده مندی نسبت به هنر جامعه گرایانه، آن هم به شکلی جزمی و ابتدایی، کسانی مانند نویسندهٔ مقدمه دفتر «مرگ رنگ» را به واکنشی تفریط جویانه واداشته است. او، سرانجام با تعدیل در عقاید خود «هنر ملی» را پیش می کشد، که البته بلافاصله هنر برای اجتماع را در ذهنمان تداعی می کند! علاوه بر این، اگر در ابتدا هنر را به «بیان عاطفه های فردی و پیچیده» محدود می کرد، اکنون در اشاره به شعر شاعر مورد گفت و گو [سپهری] از لحن امیدوارتری در شعر طلب می کند! این گونه انتقادها از شعر سپهری از جانب کسی که تعلق خاطر خود را به مدرنیسم، در ابتدای مقاله تاکید کرده بود، تفاوتی با انتقاد کسانی نظیر «احسان طبری» از شعر «مهدی اخوان ثالث» ندارد که بدبینی و دیدگاه تیره و تار شاعر انه او را مردود می شمارند. [۷] «زندنیا» می گوید: «بدبینی در این زمان که قیام هستی بخش ملت ما می رود آغاز شود، شاعر [اشاره به سپهری] امیدوارتر، رساتر و محکم تر با استفاده از تاریخ و فلکلور، به تبلیغ روحیه انقلابی و مبارزه جویانه ایرانیان بپردازد، تا در جامعه سرافراز فردا بر او و امثال ما روز و شبان به شادی و در آفرینش آثار جاویدان و آزاد هنری گذرد» [ص ۲۳]. دلیل دیگری که بدبینی شاعران مدرن و رمانتی سیسم نو را از نظر نویسنده قابل توجیه می سازد، آن است که این گونه شاعران «به دنیایی دست یافته اند که هنوز بشر زبان بیانش را ندارد. این است که هنر آنان از جمله هنر شاعر و نقاش ما سپهری گنگ و نارسا است. یک سبب بدبینی این هنر و هنرمندان همین ناتوانی در بیان عاطفه شان است. آن ها در زندانی هستند که کسی زبانشان را نمی فهمد و خودشان نیز کمتر قادر به بیان آن هستند» [ص ۳۰]. کمی پیش تر، با برشمردن اختصاصات محتوایی شعر سپهری اعتقاد پیدا می کند که بدبینی، تردید و انتقاد از وضعیت گذشته و اکنون، و انداختن طرحی نو در «مرگ رنگ» مورد توجه بوده است؛ در نقاشی هم سبک او را گذر از رئالیسم و رسیدن به رمانتی سیسم ارزیابی می کند. هم چنین عقیده دارد که در برخی موضوعات «از جمله به کار بردن قافیه برای تداعی معانی و تغییر وزن ها با تغییر موضوع» هنوز دقت کافی نمی شود و آن را تحت تاثیر «یک نواختی محیط و نیما یوشیج» می شمارد [ص ۲۱]. سپس با لحن معلمانه ای [با آن که هم سن و هم نسل سپهری است] امیدوار می شود که به تدریج در همین سبک خود [مقداری ناتورالیسم، کمی سوررئالیسم و بیشتر سمبولیسم] «کارهای پرارج تری بنماید» [ص ۲۲].

«زندنیا» در اشاره به تاریخ شعر فارسی از تحول عظیمی که در ادبیات ایران با سبک هندی ایجاد شد، سخنی نمی گوید، اما از بازگشت ادبی که توسط شاعران انجمن های ادبی شیراز و اصفهان پیشنهاد و آغاز شد با تعبیر «رنسانس ادبی دوره زندیه» [ص ۱۱] نام می برد که سرانجام کارش به تقلید کشیده شد. تکرار و انحطاطی که در شعر فارسی ایجاد شده بود، در بیان «منوچهر شیبانی» [از شاعران نوگرا و نخستین شاگردان نیما، که بعدها بسیار کم به شعر پرداخت] منعکس می بیند:

«شاعر دل خسته افسرده ای
غمزده ای خامش و دل مرده ای
گاه که می شد غمش از حد فزون
می زد تا گه به سر او جنون
منقل [و] وافور به پا می نمود
جام مِیی نیز بر آن می فزود
نشئه تریاک و شراب کهن
دفتری از حافظ شیرین سخن
داده به او طبع روانی چو آب
کرده بنای سخن از بن خراب
بس که به هم قافیه پرداختی
مردمی از ذوق بری ساختی»
[ص ۱۲]

سپس با اشاره به شعر شاعران نزدیک تر نظیر «عشقی»، «عارف قزوینی» و «نیما» که خواهان تحولی در شعر فارسی بودند، از شاعر تندرو و افراط کاری چون «تندرکیا» با تمسخر یاد می کند، زیرا شعر او را به دور از عاطفه، و تقلید محض می شمارد که بهانه به دست مخالفان می دهد [ص ۱۳]. در نخستین دوره یا مرحله شعر جدید، شاعران کوشیدند موضوعات هر قطعه را محدود کنند و برای هر موضوع وزن و آهنگی مناسب آن اختیار کردند» [ص ۱۳-۱۴]. مثال هایی از «علی آبادی»، «خانلری»، «سایه»، «گلچین گیلانی» و حتی دورتر از «عشقی» و «عارف» می آورد. در مثل در مورد «گلچین» می گوید که در شعرهای قدیم ترش [مانند «نام»] «تنها موضوع ها و کلمات» نو شده اند. در حالی که در شعرهای اخیر ترش مانند «نه ماه، نه ستاره» زیبایی های بسیار می بیند، تا جایی که از آن ها با تعبیر «زیباترین شعرهای این زمان» [ص ۱۴] نام می برد. در دوره دوم شعر نو با تغییر وزن و شکستن آن ها «حتی هیجان های مختلف یک موضوع» را نیز می توان بیان کرد. در این مورد از شعرهای «نیما»، «شیبانی» و «شاملو» مثال هایی می آورد و اشاره می کند که قافیه در «شعر نو مطلق به منظور زیبایی و ایجاد تداعی معانی به کار می رود» [ص ۱۷]. از نظر نویسنده وزن نیز «عبارت از تکیه کلماتی است بر هم، به طوری که بیان یکی مستلزم بیان بعدی ها باشد و در شعر هجایی این تکیه ها با استفاده از اصوات ایجاد شده است» [ص ۱۷]»

با توجه به آن چه گفته شد، می توان نتیجه گرفت که مقدمه «مرگ رنگ» که بسیاری از آراء ابراز شده در آن مورد انتقاد می باشد، از لحاظ زمانی مسایلی مهم را پیش کشیده است. این مسایل که به دلیل عدم اشراف نویسنده بر موضوع مورد گفت و گو بسیار ناقص است، از لحاظ درک کلی بینش ها و عقاید در نظر به پردازی ادبی قابل توجه می باشد. در باره شعر سپهری چندان چیزی نگفته؛ به رغم این که شخصیت شاعر را به خوبی می شناخته، نتوانسته فضای تناقض بار شعر سپهری را بشناسد و تشخیص دهد. در پیش بینی ادامه شعر او هم توفیقی نیافته است. انتقاد و حمله او به رئالیسم و دفاع از مدرنیسم مغشوش و کلی است و بیشتر حاصل یک باز تاب است، تکیه او به هنر ملی در واقع نقض غرضی بیش نیست و نویسنده در حلقه افکار ضد و نقیض خود گرفتار شده است.

به «مرگ رنگ» باز می گردیم، که در آن شاعر پیوندهایی با اجتماع و

پیر امون دارد. اما این پیوند غالبا از طریق دل‌زدگی شاعر از وضعیت موجود است. از این لحاظ شباهت او با «نیما» بسیار است:

«شب از وحشت گران بار است
جهان آلودهٔ خواب است و من در وهم خود بیدار
چه دیگر طرح می‌ریزد فریب زیست
در این خلوت که حیرت نقش دیوار است؟»
[ص ۶۸]

در حالی که در «صدای پای آب» به این بینش می‌رسد که:

«و نگوییم که شب چیز بدی است
و نگوییم که شب تاب ندارد خبر از بینش باغ»
[ص ۲۹۳]

اما در «مرگ رنگ» برخورد او با پلیدی و ناپاکی، حق‌جویانه است. در چنین تلقی و فکری، البته به «شب» با دیدی منفی نگریسته می‌شود. در مثل، در شعر «سرود زهر» که واپسین شعر این دفتر است، با شخصیت بخشی به «شب» می‌گوید [و این به لحاظ شناخت جایگاه اندیشه او، و چگونگی برخورد ش با وضعیت موجود خودش قابل تأمل است] که «شب» با نگاه‌ها و صورت‌های مختلفش می‌کوشد، او را به خود مشغول دارد. این از نظر او بیهوده است، زیرا شاعر از تسلی است که تلخی زهر را به را اندك ـ اندك نوشیده و نسبت به آن مصونیت پیدا کرده است:

«و نمی‌داند که من در زهر می‌شویم
پیکر هر گریه، هر خنده
در تم زهر است گرم فکر من زنده
در زمین زهر می‌روید گیاه تلخ شعر من»
[ص ۷۳]

در شعری دیگر [«نایاب»] نومیدی و غمناکی روحیه راوی یا شاعر به نوعی دیگر جلوه کرده است: جسدی در حال پوسیدن و فساد در «خلوت کبود اتاق»: تصویرهایی دقیق که ما را به یاد بخش‌هایی از «بوف کور» «صادق هدایت» می‌اندازد:

«دیری است مانده یك 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 که خالی است
از تابش زمان
بوی فساد پرور و زهرآلود
تا مرزهای دور خیالم دویده است
نقش زوال را
بر هر چه هست، روشن و خواننا کشیده است»
[ص ۲۹]

و در چند شعر دیگر تصویرهایی از ویرانه‌ها و بوم [= جغد] و غراب را به کمك می‌طلبد:

الف ـ «آفتاب است و بیابان چه فراخ
نیست در آن نه گیاه و نه درخت
غیر آوای غرابان، دیگر
بسته هر بانگی از این وادی رخت»
[ص ۲۵ـ۲۶]

که البته در آن به شومی غراب اشاره شده است؛ هم چنان که

«منوچهر دامغانی»، و در همان سال‌ها «محمد تقی بهار» [۸] از آن بهره برده‌اند. اما در دوره معاصر این شومی و نحوست، غالباً با تصویرهایی از جغد باز نموده شده است:

ب-«جغد بر کنگره‌ها می خواند
لاشخورها، سنگین
از هوا، تك تك آیند فرود»
[ص ۲۸]

ج-«آبادی‌ام ملول شد از صحبت زوال
بانگ سرور در دلم افسرد کز نخست
تصویر جغد زیب تن این خراب بود»
[ص ۳۵]

هم چنان که «عارف قزوینی» در دوره پس از مشروطه گفته بود:

«چو جغد بر سر ویرانه‌های شاه عباس
نشست عارف و لعنت به گور خاقان کرد»[۹]

اما بی تردید، تصویرهایی از این دست بیشتر فضای «رمانتی سیسم سیاه» «توللی» وار را به یاد می آورد که چند سالی بیش از سپهری آغاز به شعر گفتن کرده بود و بسیار مورد توجه قرار گرفت:

«در دخمه، هم چنان به سر سنگ
پشته جغد چون بت پولاد

دیری است تا به ظلمت سرداب
در گوش هول، گم شده فریاد»[۱۰]

و چند سال بعد، «اخوان ثالث» در شعر مشهور «نادر با اسکندر؟» چنین تصویری را به کامل ترین و موثر ترین وجه خویش در پیوند با وضعیت سیاسی-اجتماعی موجود پس از شهریور بیست ارائه می دهد:

«در مزار آباد شهر بی تپش
وای جغدی هم نمی آید به گوش
دردمندان بی خروش و بی فغان
خشمناکان بی فغان و بی خروش»[۱۱]

نیز قابل ذکر است که سپهری در دهه ۱۳۲۰، یعنی زمانی که «اخوان ثالث» سرگرم غزل و تغزل بود [که اندکی بعد، در دفتر «ارغنون» گردآورده شد]، گه گاه به شیوه حماسی در شعر نیمایی نزدیك می شده است، یعنی شیوه‌ای که «امید» چند سال بعد استاد مسلم و یگانه آن شد:

الف-«در شبی تاریك
که صدایی با صدایی در نمی آمیخت
و کسی کس را نمی دید از ره نزدیك»[۱۲]
[ص ۶۰-۶۱]

ب-«از پی نابودی‌ام، دیری است
زهر می ریزد به رگ‌های خود این جادوی بی آزرم»
[ص ۷۳]

ج-«شب از وحشت گران بار است
جهان آلوده خواب است و من در وهم خود بیدار»[۱۳]
[ص ۶۸]

در شعر «دنگ» به نوعی به فلسفه بودن می پردازد. اندیشیدن در باره گذشت زمان، فکر شاعر را به خود مشغول داشته است: از گذشتن لحظه‌ها به زوال زمان و از آن به زوال اندیشه متوجه می شود. هر پرسشی را در این زمینه بی پاسخ می یابد: «ساعت گیج زمان» او را به پوچی معتقد می گرداند:

«زهر این فکر که این دم گذر است
می شود نقش به دیوار رگ هستی من»
[ص ۴۵]

اما او در دوره‌ها و دفترهای بعد، از این اندیشه، کاملاً و امی دهد. مساله زمان در ذهن او تبدیل به بی زمانی می گردد. با حذف زمان او به بینش و برداشتی عارفانه نزدیك می شود. جست و جوهای او همواره ادامه داشت. هم چنان که او از معدود شاعران معاصر بود که همواره در اصلاح و ویرایش شعرهایش سخت می کوشید. این روحیه از همان آغاز در او وجود داشت. در «هشت کتاب» اشاره شده که «مرگ رنگ سالی چند پس از انتشار دچار دستکاری شد» [ص ۱۳]. با مقایسه چاپ نخست «مرگ رنگ» با آن چه در «هشت کتاب» آمده می توان دریافت که اگر در همه شعرها، حداقل دستکاری‌های اندکی صورت گرفته، در بسیاری شعرها اصولاً این تغییرات آن قدر زیاد است، که در واقع باید آن‌ها را تحریری نو از نسخه اول دانست. چند شعر هم، اصولاً در «هشت کتاب» حذف شده‌اند. این موضوع بی شك، نشان گر کوشش شاعر برای رسیدن به کمال هنری است.[۱۴]

یادداشت‌ها و مراجع [آغاز اندیشه]

۱-«به دو اضافه‌ای که در شعر هست دقت کنیم: «سبزه‌های تر» و «شاخه‌های شوق». هر مرغی طبعاً می تواند زیر تور سبزه‌های تر پنهان شود، اما پنهان شدن مرغ «درون شاخه‌های شوق» حکایت دیگری دارد؛ و نکته این جاست که این هر دو تصویر را شاعر را از یك جا گرفته است. روی خطاب شعر با مرغی است که در جایی پنهان است و شاعر از او می خواهد که آفتابی شود. کنار هم نشستن این دو ترکیب، در یك آن چندین کار می کند: از یك سو خواننده را به اعجابی فرو می برد که مقدمهٔ تفکر است و از سوی دیگر به مصرع اول که بسیار ساده و پیش پا افتاده است؛ قوتی تازه می بخشد. سبزه‌های تر و شاخه‌های شوق هر دو در یك جا یافت می شوند و هر دو مأمنی برای مرغ هستند. شاید سبزه‌های تر همان شاخه‌های شوق‌اند؟ ما معمولاً می کوشیم مصرع دوم را بشکنیم و آن را مرحله به مرحله تعبیر کنیم و به مصرع اول نزدیك تر سازیم. اما شاید شاعر می خواهد که ما راه دیگری را برگزینیم؛ یعنی مصرع اول را پله‌ای کنیم تا به منظور مصرع دوم دست یابیم. [این] مفهوم را به جای مصداق گرفتن و از مفاهیم انتزاعی شخصیت‌های شعری آفریدن [است]... «وزمان را با صدایت می گشایی»: در این جا زمان، در معنی و مفهوم انتزاعی آن است که با صدای مرغ وسعت می یابد و سخنی از شاعر که وقت برایش کش می آید، در میان نیست».

از معراج و هبوط، حسین معصومی همدانی، در: پیامی در راه، آشوری (و دیگران)، طهوری، چ ۴، ۱۳۷۱، ص ۶۷-۶۸

۲-«تم ویرانی می آورد و ویرانی با گذشت زمان بیشتر می شود. بر پایه این دو معلوم، زمان «یاد تمناك» می شود. اگر این تعبیر را یك اضافه ساده بگیریم، اشتباه کرده‌ایم. در واقع در این جا سلسله‌ای از معانی و اضافات هست، اما شاعر روابط میان این معانی و اضافات را حذف می کند و درج مجدد آن‌ها را بر عهده خواننده می گذارد.»

از معراج و هبوط، حسین معصومی همدانی، در: پیامی در راه آشوری (و دیگران)، ص ۶۸.

۳-«در این چهار مصرع شاعر می کوشد تا حالتی را که یك لحظه در طبیعت دیده است، ضبط کند. این حالت را شاعر به مدد دو تصویر به دام می اندازد. در مصرع دوم، «شکوه پیکر» بودن بید در واقع به اعتبار بید بودن آن است، هر چند این شاعر است که یك لحظه بید را چنین می بیند. تطفه یکی از خصوصیات شعر سپهری یعنی اصالت دادن به

طبیعت را می توانیم در این مصراع بیابیم. ما از بند گسستن فریادها سخن می گوییم و شاعر در این جا از «بند گسستن سکوت» می گوید. این تجربه نامتعارف که به یاری تصاویری عادی ـ هر چند پر قوت ـ بیان شده، در آمدی است بر تأمل های بعدی سپهری در طبیعت و گام اول در راهی است که در پایان آن چنین تصاویری را می یابیم: «سفرهایی تو را در کوچه هایشان خواب می بینند»

از معراج و هبوط، حسین معصومی همدانی، در: پیامی در راه، آشوری (و دیگران)، ص ۶۵ـ۶۶.

۴ـ رها، فریدون توللی، تربیت، شیراز، چ ۳، ۱۳۴۶، ص ۹۸.

۵ـ سپهری در سلوک شعر، داریوش آشوری، در: باغ تنهایی (یادنامه سهراب سپهری)، به کوشش حمید سیاهپوش، اسپادانا، اصفهان، ۱۳۷۲، ص ۱۴.

۶ـ «به این کتاب می توان در دو بخش جداگانه نظر افکند. بخش چارپاره ها که فضایی رمانتیك آن سال ها را دارا است با چند شعر مستزاد ولر که به شعرهای کوتاه و بلند می پیوندد، و بخشی که حاصل توجه به فضا و بیان و زبان شعر نیماست، به طوری که پایان بندی مصراع ها نیز به عمد از روی شعر نیما نوشته شده است: [در حاشیه:] عیبی که نیما در صدد رفع آن بود و نشانه های آن کوشش را در اشعار سال های سی او، نسبت به سال های پیش از آن به عیان می توان دید. همان کاری که اخوان کرد و کوشید که هر مصراع در جاهای سالم افاعیل پایان گیرد».

شعر زمان ما: سهراب سپهری، محمد حقوقی، نگاه، ۱۳۷۱، ص ۵۷.

۷ـ مسائلی از فرهنگ و هنر، احسان طبری، تهران، ۱۳۵۹، صص ۶۷ـ۷۱. به این نقد، پاسخ هم داده شده است. ن. ك:

نگاهی به مهدی اخوان ثالث، عبدالعلی دست غیب، مروارید، ۱۳۷۳، صص ۱۱۴ـ۱۲۱ و ص ۱۳۸.

۸ـ «منوچهری دامغانی» شاعر سده پنجم گفته است:

«فغان از این غراب بین و وای او
که در نوا فگند مان نوای او»

و شاعر قصیده پرداز بزرگ روزگار ما نیز در استقبال از آن سروده که:

«فغان و جغد جنگ و مرغوای او
که تا ابد بریده باد نای او»

[بهار]

۹ـ «کلیات دیوان عارف قزوینی»، به اهتمام عبدالرحمان سیف آزاد، امیر کبیر، چ ۵، ۱۳۴۷، ص ۲۴۷.

۱۰ـ رها، توللی، ص ۲۰۸.

۱۱ـ آخر شاهنامه، مهدی اخوان ثالث، مروارید، چ ۷، ۱۳۶۱، ص ۱۹. در باره این شعر می توان ر. ك. راوی قصه های از یاد رفته، م. امید و شعر «نادر پا اسکندر»، کامیار عابدی، فصل نامه کرمان، شماره ۱۵ـ۱۶، سال چهارم، زمستان ـ بهار ۷۳ـ۱۳۷۴، صص ۷۲ـ۷۶.

به یك نمونه دیگر از این تکامل تصویرها توجه کنیم:

ـ «نیما یوشیج»: «صبح چون روی می گشاید مهر
روی دریای سر کش و خاموش
می کشد موج های نیلی چهر
جبه ای از طلای ناب به دوش...
صبح گه، کائنزوای وقت و مکان
دل ربا بنده است و شوق افزاست
بر کنار جزیره های نهان
قامت باوقار تو پیداست»

شعر نو از آغاز تا امروز، محمد حقوقی، ج ۲، ۱۳۵۷، صص

۷۶ـ۷۷.

ـ«سهراب سپهری»: «قویی پریده‌ پی گاه‌از خواب
شوید غبار نیل ز بال و پر سپید»
هشت کتاب، ص ۱۸.

ـ«مهدی حمیدی شیرازی»: «شنیدم که چون قوی زیبا بمیرد
فریبنده‌زاد و فریبا بمیرد»
فنون شعر و کالبدهای پولادین آن، مهدی حمیدی شیرازی، گلشایی، ۱۳۶۳، ص ۹۷.

[ترتیب شعرها به لحاظ زمانی است]

۱۲ـ«اخوان» در ۱۳۳۴ گفته است:
«نگه جز پیش پا را دید، نتواند
که راه تاریک و لغزان است» [شعر معروف «زمستان»]

۱۳ـ گاه با شاعر «چشم‌ها و دست‌ها» هم قابل مقایسه می‌شود:
«خیره نگاهش به طرح‌های خیالی
آن چه آن چشم‌هاست، نقش هوس نیست
دارد خاموشی‌اش چو با من پیوند
چشم نهانش به راه صحبت کس نیست»
هشت کتاب، ص ۲۲

شعر شاعر مورد بحث هم بسیار مشهور است:
«پیکر تراش پیرم و با تیشه خیال
یک شب تو را ز مرمر شعر آفریده‌ام
تا در نگین چشم تو نقش هوس نهم
ناز هزار چشم سیه را خریده‌ام»
شعر انگور، مروارید، چ ۳، ۱۳۵۴، ص ۱۵۹.

اما نکته این جاست که در چاپ نخست «مرگ رنگ» (تهران، ۱۳۳۰، ص ۳۱) به جای «نقش هوس» «شکل هوس» آمده. در ابتدای «مرگ رنگ» دیوان سپهری [«هشت کتاب»] توضیح داده شده که این دفتر «سالی چند» بعد از چاپ مورد تجدید نظر قرار گرفته است. در مورد این شعر، نکته این جاست که آیا این دستکاری بیش از شعر «شاعر مورد بحث» بوده، یا پس از آن؟

۱۴ـ نمونه‌وار تنها به مقایسه دو بند نخست از چهار پاره‌ای می‌پردازیم که در چاپ نخست عنوان «مرغ غریب» داشته و در «هشت کتاب» عنوان «مرغ معما»:

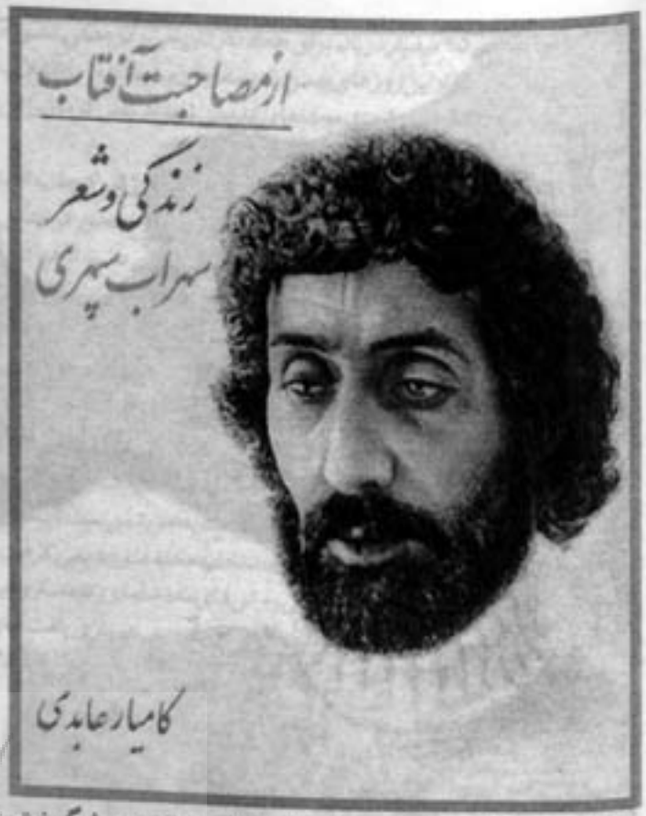
الف ـ «دیر زمانی است روی شاخه این بید
مرغی بنشسته و با خود تنهاست
گرچه از او رنگ می‌تراود، لیکن
پیکر او هم چنان به رنگ معماست
گرچه درونش همیشه پر ز هیاهواست
بر رخ این پرده لیک نقش خموش است
روزی اگر بشکند سکوت پر از حرف
بام و در خانه‌ام سراپا گوش است»
مرگ رنگ، تهران، ۱۳۳۰، ص ۳۰.

ب ـ «دیر زمانی است روی شاخه این بید
مرغی بنشسته کو به رنگ معماست
نیست هم آهنگ او صدایی، رنگی
چون من در این دیار تنها، تنهاست
گرچه درونش همیشه پر ز هیاهوست
مانده بر این پرده لیک صورت خاموش
روزی اگر بشکند سکوت پر از حرف
بام و در این سرای می‌رود از هوش»
هشت کتاب، صص ۲۰ـ۲۱.

نگاهی کوتاه به «از مصاحبت آفتاب»

به دور از هیاهو و عرفان بازی

م. آزاد



آن چه بیش از هر چیز، من را به نوشتن این مختصر برانگیخت، این امیدواری است که سرانجام، از میان نسل جوان، پژوهندگان بردبار و کوشایی سربرکرده‌اند که نخستین کارهای تحقیقی‌شان، جاندار است و پرمایه.

«از مصاحبت آفتاب» کار تحقیقی نویسنده‌ای است جوان. در کار نویسنده، هم پشتکار مشهود است، هم دقت نظر، و هم نوآوری. پیداست که نویسندهٔ جوان، سال‌ها با شعر سپهری زندگی کرده است و برای سامان دادن به کار تحقیقی‌اش، همه منابع در دسترس را به دقت خوانده و یادداشت برداشته، با صاحب‌نظران به گفت و گو نشسته تا بر موضوع اشراف تمام حاصل کرده است.

نویسنده با فروتنی صادقانه می‌نویسد:

«من - بی آن که برای کار خود حقّ و اهمیتی چندان قایل شوم - تنها تلاش کرده‌ام تا در ضمن یک تک نگاری، چهره‌ای نسبةً دقیق از شاعر هشت کتاب ترسیم کنم. در بخش نخست که شامل ده فصل است، به گونه‌ای گسترده به زندگی و شعر او توجه شده. در بارهٔ زندگی شخصی سپهری کم نوشته‌ام. می‌دانم. اما تصوّر می‌کنم همین صفحات معدود را ظاهراً باید کامل‌ترین شرح حال گردآوری شده در بارهٔ او، تا حال دانست. شاید - تنها شاید - کامل نبودن شرح حال و زندگی‌نامه، با جست و جو در شعر او، که با آن به مثابهٔ یک سلوک عارفانهٔ راستین در دنیای جدید برخورد کرده‌ام، جبران شده باشد. در بخش بعد، نمونه‌هایی از شعرهای سپهری، ترجمه‌های او و چند شعر در رثای او گردآوری شده، اما کار اساسی‌تر در بخش سوم انجام پذیرفته است: کتاب شناسی کامل [یا نسبتاً کامل] سپهری».

آن چه موجب امتیاز کار «کامیار عابدی» است، دقت کامل او در نقل منابع، نه صرفاً برای رعایت جنبهٔ آکادمیک کار، بلکه در جهت همگام کردن خواننده با نویسنده است. به این ترتیب، کار بازگشت به مراجع اصلی، بسیار ساده شده است.

نویسنده تعلّقی خاص به شعر سهراب سپهری دارد، و اگر این عشق نبود، یقیناً کار جست و جو در شعر سپهری به سامان نمی‌رسید. زندگی نامه سپهری با بهره‌گیری از نوشته‌های سپهری و دوستانش، با دقت و ظرافت پرداخته شده و تمام مراحل زندگی او را در بر می‌گیرد.

مهم‌ترین بخش این کتاب، تحلیل شعر سپهری است که از جنبه‌های گوناگون صورت پذیرفته است: ساخت شعری، اثر پذیری‌های شاعر، تحوّل شکل و محتوا به ویژه تحوّل و تکامل ذهنیت شاعر و «سلوک او». نویسنده با دیدگاهی نقادانگیز، شعرهای سپهری را بررسی کرده است، به خصوص در بخش آخر که ناظر به شعرهای پایانی عمر سپهری است. امّا این دیدگاه انتقادی چندان متوسع نیست: مثلاً سستی‌ها و کاستی‌های شکل در بعضی از شعرهای بحر طویل و اثر سپهری و تجرید بی حدّ و حصر است که در پایان کار شاعر، نظر ناقدانه نویسنده را برمی‌انگیزد.

متأسّفانه این روزها شعر سپهری وسیله‌ای شده است برای بیان نوعی «عرفان» احساساتی، در حالی که در شعر سپهری چنین چیزی نیست. شعر خوانی‌های نادرست و مبالغه‌آمیز، تقلیدهای آبکی و بهره‌وری‌های بازاری، خطری است که خوانندهٔ جوان را از درک گوهر شعر سپهری دور می‌کند.

در این هیاهو، کتاب «از مصاحبت آفتاب» برخوردی است جدّی و عمیق، که خواندن آن برای همه شناسندگان شعر سپهری مغتنم است. ضمناً این توقّع را هم در میان می‌گذارم که غیبت دید انتقادی، به رعایت وجه تحقیقی کار، این خطر را هم دارد که جنبه‌های ملاحظه کارانه و محققانه را بر تحقیق ایشان مسلّط کند.

با این همه می‌پذیرم که تحقیق زمینه نقد و نظر است و ما هنوز دچار فقر دست مایه‌های نقد هستیم.

آذر ۱۳۷۵