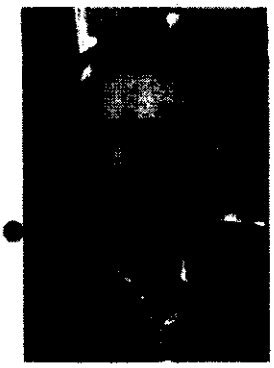

● دکتر حسین پاینده

تباین و تنش در ساختار شعر «نشانی»

شعر کوتاه «نشانی» در زمره ی معروف ترین سروده های سهراب سپهری است و از بسیاری جهات می توان آن را در زمره ی شعرهای شاخص و خصیصه نمای این شاعر نامدار معاصر دانست. این شعر نخستین بار در سال ۱۳۴۶ در مجموعه ای با عنوان **حجم سبز** منتشر گردید که مجلد هفتم (ماقبل آخر) از **هشت کتاب** سپهری است. هم چون اکثر شاعران، سپهری با گذشت زمان اشعار پخته تری نوشت که هم به لحاظ پیچیدگی اندیشه های مطرح شده در آن ها و هم از نظر فرم و صناعات ادبی، در مقایسه با شعرهای اولیه ی او (مثلاً در مجموعه ی **مرگ رنگ** یا **زندگی خواب ها**) در مرتبه ای عالی تر قرار دارند. لذا «نشانی» را باید حاصل مرحله ای از شعرسرایی سپهری دانست که او به مقام شاعری صاحب سبک نائل شده بود.

از جمله به دلیلی که ذکر شد، بسیاری از منتقدان ادبی و محققان شعر معاصر «نشانی» را در زمره ی اشعار مهم سپهری دانسته اند و بعضاً قرائت های نقادانه ای از آن به دست داده اند. برای مثال، رضا براهنی در کتاب **طلا در مس** به منظور ارزیابی جایگاه سپهری در شعر معاصر ایران از «نشانی» با عبارت «بهترین شعر کوتاه سپهری» یاد می کند (۵۱۴) و در تحلیل نقادانه ی آن به منزله ی «یک اسطوره ی جست وجو» (۵۱۵) می نویسد: «"نشانی" از نظر تصویرگری و از نظر نشان دادن روح جوینده ی بشر، یک شاهکار است» (۵۱۹). ایضاً سیروس شمیسا هم در کتاب **نقد شعر سهراب سپهری** اشاره می کند که: «یکی از شعرهای سپهری که شهرت بسیار یافته است، شعر «نشانی» از کتاب **حجم سبز** است که برخی آن را بهترین شعر او دانسته اند»، هرچند که شمیسا خود با این انتخاب موافق نیست (۲۶۳).

صرف نظر از دلایل متفاوتی که منتقدان و محققان برای برگزیدن «نشانی» به عنوان بهترین شعر سپهری برشمرده‌اند، نکته‌ی مهم‌تر این است که همگی ایشان تفسیری عرفانی (یا متکی به مفاهیم عرفانی) از این شعر به دست داده‌اند. برای مثال، براهنی در تبیین سطر اول شعر «(خانه‌ی دوست کجاست؟)» استدلال می‌کند که «خانه وسیله‌ی نجات از دربه‌دری و بی‌هدفی است؛ و دوست، عارفانه‌اش معبود، عاشقانه‌اش معشوق، و دوستانه‌اش همان خود دوست است و یا شاید تلفیقی از سه: یعنی هم معبود و معشوق و هم محبوب» (۵۱۶). لذا «رهگذر» در این شعر «راهبر است و نوعی پیر مغان است که رازها را از تیرگی نجات می‌دهد» (همان جا) و «گل تنهایی» می‌تواند «گل اشراق و گل خلوت کردن معنوی و روحی» باشد (۵۱۸). شمیسا نیز با استناد به مفاهیم و مصطلحات عرفانی و با شاهد آوردن از آیات قرآن و متون ادبیِ عرفانی از قبیل **مثنوی** و **گلشن راز** و **منطق الطیر** و اشعار حافظ و صائب، «نشانی» را قرائت می‌کند. از نظر او، «در این شعر، دوست رمز خداوند است... نشانی، نشانیِ همین دوست است که در عرفان سنتی بعد از طی منازل هفت گانه می‌توان به او رسید» (۲۶۳-۴). مطابق قرائت شمیسا، این شعر واجد رمزگانی است که در پرتو آموزه‌های عرفانی می‌توان از آن رمزگشایی کرد. در تلاش برای همین رمزگشایی، شمیسا هفت نشانی‌ای را که سپهری در شعر خود برای رسیدن به خانه‌ی دوست برشمرده است برحسب هفت منزل یا هفت وادیِ عرفان چنین معادل سازی می‌کند: «درخت سپیدار = طلب، کوچه باغ = عشق، گل تنهایی = استغنا، فواره‌ی اساطیر و ترس شفاف = معرفت و حیرت، صمیمیت سیال فضا = توحید، کودک روی کاج = حیرت، لانه‌ی نور = فقر و فنا» (۲۶۴).

وجه اشتراک هر دو قرائتی که اشاره شد، استفاده از یک زمینه‌ی نظری برای یافتن معنا در متن این شعر است. به عبارتی، هم براهنی و هم شمیسا فهم معنای شعر سپهری را در گرو دانستن اصول و مفاهیمی فلسفی می‌دانند که خارج از متن این شعر و از راه تحقیقی تاریخی در کتب عرفان باید جست. قصد من در مقاله‌ی حاضر این است که رهیافت متفاوتی را برای فهم معنای این شعر اِعمال کنم. در این رهیافتِ فرمالیستی (یا شکل مبنایانه)، اُس اساس نقد را خود متنِ شعر تشکیل می‌دهد و لاغیر. لذا در این جا ابتدا آراً فرمالیست‌ها «(منتقدان نو)» را درباره‌ی اهمیت شکل در شعر به اجمال مرور خواهم کرد و در پایان قرائت نقادانه‌ای از «نشانی» به دست خواهم داد که ـ برخلاف تفسیرهایی که اشاره شد ـ متن شعر سپهری را یگانه شالوده‌ی بحث درباره‌ی آن محسوب می‌کند، با این هدف که از این طریق نمونه‌ای از توانمندی‌های نقد فرمالیستی در ادبیات ارائه کرده باشم.

الف)

نحله‌ی موسوم به «نقد نو» در دهه‌ی ۱۹۳۰ توسط محققان برجسته‌ای پایه‌گذاری شد که برخی از مشهورترین آن‌ها عبارت بودند از کلینت بروکس، جان کرو رنسم، ویلیام ک. ویمست، الن تیت و رابرت پن وارن. شالوده‌ی آراً این نظریه‌پردازان این بود که ادبیات را نباید محمل تبیین مکاتب فلسفی یا راهی برای شناخت رویدادهای تاریخی یا بازتاب زندگی‌نامه‌ی مؤلف پنداشت. دیدگاه غالب در نقد ادبی تا آن زمان، آثار ادبی را واجد موجودیتی قائم به ذات نمی‌دانست. ادبیات مجموعه‌ای از متون محسوب می‌گردید که امکان شناخت امری دیگر را فراهم می‌ساخت. این «امر دیگر» می‌توانست یک نظام اخلاقی باشد و لذا استدلال می‌شد که عمده‌ترین فایده‌ی خواندن ادبیات، تهذیب اخلاق است. از نظر گروهی دیگر از منتقدانِ سنتی که ادبیات را آینه‌ی تمام‌نمای ذهنیت مؤلف می‌دانستند، خواندن

هر اثر ادبی حقایقی را درباره ی احوال شخصیِ نویسنده بر خواننده معلوم می کرد. پیداست که در همه ی این رویکردها، آن چه اهمیت می یافت محتوای آثار ادبی بود، اما خود آن محتوا نیز در نهایت تابعی از عوامل تعیین کننده ی بیرونی محسوب می گردید، عواملی مانند مکاتب فلسفی یا نظام های اخلاقی یا روان شناسیِ نویسنده. خدمت بزرگ فرمالیست ها به مطالعات نقادانه ی ادبی این بود که با محوری ساختن جایگاه شکل در نقد ادبی، ادبیات را به حوزه‌ای قائم به ذات تبدیل کردند و آن را از جایگاهی برخوردار ساختند که تا پیش از آن زمان نداشت.

بنابر دیدگاه فرمالیست ها، شکل ترجمان یا تجلی محتواست. لذا نقد فرمالیستی به معنای بی اعتنایی به‌محتوا یا حتی ثانوی پنداشتنِ اهمیت محتوا نیست، بلکه فرمالیست ها برای راه بردن به محتوا شیوه ی متفاوتی را در پیش می گیرند، شیوه‌ای که عوامل برون متنی (تاریخ، زندگی نامه و امثال آن) را در تفسیر متن نامربوط محسوب می کند. نمونه‌ای از این عوامل برون متنی، قصد شاعر و تأثیر شعر در خواننده است. به استدلال ویمست و بیردزلی (دو تن از نظریه پردازان فرمالیست)، مقصود هر شاعری از سرودن شعر فقط تا آن جا که در متن تجلی پیدا کرده است اهمیت دارد. به این دلیل، منتقدی که شعر را برای یافتن «منظور» شاعر («محتوای پنهان شده در شعر») نقد می کند، راه عبثی را در پیش گرفته است. اولاً در میراث ادبیِ هر ملتی، بسیاری از شعرها هستند که هویت سرایندگان آن‌ها یا نامعلوم است و یا محل مناقشه و اختلاف نظر؛ همین موضوع هرگونه بحث درباره‌ی قصد سرایندگان این اشعار را به کاری ناممکن تبدیل می کند. ثانیاً حتی اگر فرض کنیم که شاعر در سرودن شعر «منظور» یا معنای خاصی را در ذهن داشته است، بازهم می توان گفت که این لزوماً به معنای توفیق در آن منظور نیست و لذا یافتن یک «پیام» در شعر اغلب مترادف انتساب یک «پیام» به آن شعر است. به طریق اولی، تأثیر شعر در خواننده نیز در نقد فرمالیستی موضوعی بی ربط تلقی می شود، زیرا خوانندگان مختلف با خواندن شعری واحد ممکن است واکنش ها یا استنباط‌های متفاوتی داشته باشند. از این رو، کانون توجه منتقدان فرمالیست صناعات و فنونی هستند که در خود متن شعر به کار رفته اند. این صناعات صبغه ای عینی دارند، حال آن که «نیّت» شاعر یا تأثیر شعر در خواننده صبغه ای ذهنی دارد. نقد ادبی از نظر «منتقدان نو» باید عینیت مبنا باشد و نه ذهنیت مبنا. به همین سبب، فرمالیست ها به جای تلاش برای روان شناسیِ نویسنده یا خواننده، می کوشند تا متن شعر را (به منزله ی ساختاری عینی و متشکل از واژه) موشکافانه تحلیل کنند تا به معنای آن برسند. معنا و ساختار و صورت در شعر چنان با هم درمی آمیزند و چنان متقابلاً در یک دیگر تأثیر می گذارند که نمی توان این عناصر را از یک دیگر متمایز کرد. پس شکل و محتوا دو روی یک سکه اند.

از جمله محوری‌ترین مفاهیم در نقد فرمالیستی، مفهوم «تنش» است و چون شالوده‌ی قرائتی که من از شعر «نشانی» ارائه خواهم کرد همین مفهوم خواهد بود، به جاست که آرأ فرمالیست ها را در این خصوص اندکی مورد بحث قرار دهیم. رابطه‌ی ادبیات با واقعیت از روزگار باستان و در واقع از زمان افلاطون و ارسطو موضوع نظرپردازیِ و جدل فلاسفه و زیباشناسان بوده است. نظریه پردازان فرمالیست نیز در نوشته های خود به این موضوع پرداختند و استدلال کردند که دنیای واقعی مشحون از انواع تنش است و زندگی روالی بی نظم دارد. (باید توجه داشت که فرمالیست‌ها در دهه‌ی سوم قرن بیستم، یعنی زمانی این نظریات را مطرح می کردند که پس از جنگ جهانی اول در سال های ۱۸-۱۹۱۴ و انقلاب سال ۱۹۱۷ در روسیه و برقراری دیکتاتوری کمونیست ها و پس از ظهور فاشیسم در اروپای دهه‌ی ۱۹۳۰، تجربه های عینیِ بشر القاکننده‌ی این نظر بود که زندگی به روالی کاملاً نابخردانه و پرخشونت و تنش آمیز

به پیش می رود.) در برابر این واقعیتِ بی نظم، شعر کلیتی منسجم است. شعر از دل تقابل و تنش، هم‌سازی و هماهنگی به وجود می آورد و لذا بدیلی در برابر دنیای پُرتنش واقعی است. در این خصوص، ت. س. الیوت (شاعر مدرن انگلیسی که نظراتش تأثیر به سزایی در شکل گیری آرا فرمالیست ها داشت) در مقاله ای با عنوان «شعرای متافیزیکی» می گوید:

وقتی ذهن شاعر از همه ی قابلیت های لازم برای تصنیف شعر برخوردار باشد، دائماً تجربیات ناهمگون را درهم ادغام می کند. تجربیات انسان معمولی صبغه ای آشفته و نامنظم و ازهم گسیخته دارند. انسان معمولی عاشق می شود و هم چنین آثار [فیلسوفی مانند] اسپینوزا را می خواند و این دو تجربه هیچ وجه مشترکی ندارند. این تجربه ها ایضاً هیچ وجه اشتراکی با صدای ماشین تحریری که او با آن کار می کند یا بوی غذایی که او طبخ می کند، ندارند؛ حال آن که در ذهن شاعر این تجربیات همواره شکل کلیت هایی نو را به خود می گیرند. (۱۱۷۱)

از گفته ی الیوت چنین برمی آید که آن چه واقعیت را از بازآفرینیِ واقعیت در ادبیات متمایز می‌کند، دقیقاً همین نقش متفاوت تنش و تباین در هر یک از آن‌هاست. در زندگی واقعی انواع تنش‌ها بی‌هیچ انتظامی وجود دارند و انسان را متحیر می‌کنند. اما تنش در شعر مایه‌ی انسجام و هم‌پیوستگیِ دنیایی‌است که شاعر از راه تخیل برمی‌سازد.

باید گفت که نظرات الیوت و فرمالیست ها درباره‌ی زبان شعر، تا حدودی ریشه در دیدگاه‌های کولریج (شاعر رمانتیک انگلیسی) دارد که در سده‌ی نوزدهم می زیست. به اعتقاد کولریج، زبان شعر زبانی است که کیفیات متناقض یا متضاد را باهم آشتی می دهد و بین آن‌ها تعادل برقرار می کند. زبان شعر مبیّن همسانی در عین افتراق، یا مبیّن پیوند امر انتزاعی و امر متعین است و از این حیث با زبان روزمره (غیرشاعرانه) تفاوت دارد. کولریج هم چنین الهام بخش فرمالیست ها در خصوص مفهوم «شکل انداموار» بود. او شکل شعر را حاصل پیوندی انداموار بین جزء و کل می دانست: بخش ها و عناصر مختلف هر شعر به مقتضای محتوا و مضمون شعر پدید می آیند و با آن تناسب دارند. کارکرد این اجزاء با یک دیگر کاملاً هماهنگ است (مثل عضوهای گوناگون بدن) و در نتیجه‌ی این کارکرد، شعر از انسجام برخوردار می شود. کار منتقد ادبی هم، به زعم فرمالیست‌ها، کشف همین انسجام یا وحدت انداموارِ اجزاء در شعر است.

شاعر برای ایجاد انسجام در شکل شعر از صنایع بدیع و لفظی ای استفاده می کند که القاکننده ی تنش و تباین و ناهمسازی هستند، به ویژه در صنعت متناقض نما (پارادوکس) و irony. متناقض نما گزاره ای است که در نگاه اول غلط به نظر می آید، اما حقیقتِ آن با تأمل و غورِ ثانوی آشکار می شود (یا برعکس: در نگاه اول درست می نماید، اما با بررسیِ بیش تر معلوم می شود که نادرست است). برای irony به دشواری می توان معادلی واحد و دقیق در صناعات ادبی فارسی پیشنهاد کرد، اما شاید بتوان گفت یکی از اقسام سه گانه ی irony (موسوم به irony verbal) کمابیش همان ذم شبیه به مدح (یا مدح شبیه به ذم) یا مجاز به علاقه ی تضاد است. irony زمانی ایجاد می شود که خواننده معنای یک گزاره را برخلاف آن چه شاعر به ظاهر گفته است، استنباط می کند و مقصودی برعکسِ آن چه در شعر بیان شده است را به شاعر انتساب می دهد. نکته ی مهم ـ هم در خصوص پارادوکس و هم در خصوص irony ـ این است که هر دوی این صناعات ادبی، دلالت ها و تداعی های عناصر متباین را در یک گزاره‌ی واحد جمع می کنند. به اعتقاد فرمالیست ها، شاعر صرفاً با توسل به زبانی متناقض نمایانه قادر است حقیقتی را که مطمح نظرش است بیان کند. از این رو، وجه تمایز زبان شعر از زبان غیرشعری نیز همین تباین ها و تنش هایی است که شکل

شعر را به کلیتی ساختارمند تبدیل می سازند.

ب)

در پرتو نکاتی که در مورد اهمیت تنش و تباین در نقد فرمالیستی اشاره شد، اکنون به جاست که ببینیم معنای شعر «نشانی» را برحسب این رهیافت چگونه می توان تبیین کرد. به پیروی از روش منتقدان فرمالیست که به منظور کم اهمیت جلوه دادن زندگی نامه ی مؤلف از آوردن نام شاعر خودداری می کردند، من نیز در این جا برای عطف توجه به موضوع اصلیِ (تباین نور و تاریکی در شعر «نشانی»)، متن این شعر را بدون ذکر نام سپهری عیناً نقل می کنم. مواجهه ی بصری با شکل بیرونیِ شعر (نحوه ی قرار گرفتن واژه ها بر روی صحفه ی کاغذ)، نخستین گام در تحلیل شکل درونیِ شعر (وحدت انداموارِ اجزاء آن) است.

نشانی

«خانه ی دوست کجاست ؟» در فلق بود که پرسید سوار.
آسمان مکثی کرد.
رهگذر شاخه ی نوری که به لب داشت به تاریکی شن ها بخشید
و به انگشت نشان داد سپیداری و گفت:

«نرسیده به درخت،
کوچه باغی است که از خواب خدا سبزتر است
و در آن عشق به اندازه ی پرهای صداقت آبی است.
می روی تا ته آن کوچه که از پشت بلوغ سر به در می آرد،
پس به سمت گل تنهایی می پیچی،
دو قدم مانده به گل،
پای فواره ی جاوید اساطیر زمین می مانی
و ترا ترسی شفاف فرا می گیرد.
در صمیمیت سیال فضا، خش خشی می شنوی:
کودکی می بینی
رفته از کاج بلندی بالا، جوجه بردارد از لانه ی نور
و از او می پرسی
خانه ی دوست کجاست.»

شعر «نشانی» از دو بند (Stanza) تشکیل شده است. دو قسمتی بودن این شعر تناسب دارد با این که دو صدای جداگانه را در آن می شنویم: در بند نخست، صدای «سوار» را که نشانیِ خانه ی دوست را می پرسد، و در بند دوم صدای «رهگذر» را که راه رسیدن به مقصد را می گوید. هم چنین طول هر یک از دو بند شعر، با تصور

ما از پرسش و پاسخ هم خوانی دارد: هر پرسشی ـ به اقتضای این که طرح یک مسأله است ـ کوتاه است، حال آن که پاسخ هر پرسشی قاعدتاً طولانی تر از خود پرسش است، چون پاسخ دهنده ناگزیر باید توضیح بدهد. بدین سان، شکل بیرونی و مشهودِ این شعر بر روی صفحه‌ی کاغذ اولین تنش را در آن به وجود می آورد که تعارضی بین نادانستگی و دانستگی، و نیز تباینی بین اختصار و تطویل است.

تنشی که اشاره شد، در همه ی اجزاً این شعر بازتاب یافته است. سطر اول و آخر شعر و نحوه ی استفاده ی شاعر از علائم سجاوندی، زمینه ی مناسبی برای بحثِ بیش تر در خصوص این تنش فراهم می کند. سطر اول شعر با جمله ای آغاز می شود «(خانه ی دوست کجاست ؟)» که عیناً در سطر آخر تکرار شده است، با این تفاوتِ کوچک اما دلالت دار و مهم که در سطر آخر این جمله نه با علامت سؤال بلکه با یک نقطه تمام می شود «(خانه ی دوست کجاست .)». علامت سؤال نشانه ی ابهام و نادانستگی است و نقطه نشانه ی پایان جمله ای خبری. پس می توان گفت آن چه در ابتدای شعر در پرده ی ابهام است، در پایان شعر از ابهام در می آید. به عبارت دیگر، کل این شعر کوششی است برای رفع ابهام و نادانستگی. (این تفسیر با صورتی که شاعر برای شعر برگزیده ـ پرسش و پاسخ ـ هماهنگی دارد.) از جمله تداعی ها یا دلالت های ثانویِ ابهام، تاریکی است. کما این که وقتی می گوییم «این موضوع مثل روز روشن است»، روشنایی دلالت بر فقدان ابهام دارد. اگر این برنهاد درست باشد که «نشانی» فرایند رفع ابهام است، آن گاه می توان گفت ذکر واژه ی «فلق» در سطر اول شعر بی مناسبت نیست. فلق یعنی سپیده دم یا آغاز پرتوافشانی نور خورشید در آسمان. از آن جا که فلق به ابتدای صبح اطلاق می شود، یعنی به زمانی که تاریکی آرام آرام جای خود را به روشنایی می دهد، آوردن این کلمه در ابتدای شعری که به تدریج رفع ابهام می کند بسیار به جاست. هم به این سبب است که در بقیه ی شعر کلمات یا عبارت هایی آمده اند که به طرق مختلف توجه خواننده را به تباین میان تاریکی و نور جلب می کنند و حرکتی تدریجی از تیرگی به سوی نور را نشان می دهند: «شاخه ی نور» و «تاریکی شن ها» در سطر ۳؛ «سپیدار» در سطر ۴؛ «سبز» در سطر ۶؛ «آبی» در سطر ۷؛ «شفاف» در سطر ۱۲ و سرانجام «نور» در سطر ۱۵.

متناقض نمای بزرگ این شعر این است که گرچه «رهگذر» پرسش «سوار» را پاسخ می گوید و نشانی خانه ی «دوست» را می دهد، اما این نشانی چندان هم راه رسیدن به مقصد را روشن نمی کند. سخن «رهگذر» که قرار است رفع ابهام کند، خود مشحون از ابهام است. بخش بزرگی از این ابهام ناشی از پیوند امر متعین و امر انتزاعی است. برای مثال، «سپیدار» و «کوچه باغ» ذوّاتی متعین و لذا ملموس و تصور پذیرند، حال آن که «سبز» بودنِ «خواب خدا» یا «آبی» بودنِ «پرهای صداقت» مفاهیمی تجریدی و تصورناپذیرند. به همین منوال، ترکیب هایی مانند «گل تنهایی» یا «فواره ی اساطیر» یا «لانه ی نور» که مشهودترین شکل تنش بین امر انتزاعی و امر متعین را بازمی نمایانند، زیرا در هر یک از این ترکیب ها یک جزء کاملاً عینی است و جزء

دیگر کیفیتی کاملاً ذهنی دارد. از این رو، به رغم این که کلام «رهگذر» در مقام یک راهنما باید روشنی بخش باشد و عملاً هم هرچه به پایان شعر نزدیک می شویم شمار واژه ها یا ترکیب های واژگانیِ حاکی از نور و روشنی بیش تر می شوند، اما در پایان هنوز نشانیِ واضحی از «خانه ی دوست» نداریم. به سخن دیگر، توقع خواننده از نشانی و کارکردی که یک نشانی به طور معمول دارد، در این شعر (که عنوانش هم به نحو تناقض آمیزی «نشانی» است) برآورده نمی شود و در واقع برعکس آن چه خواننده توقع دارد، رخ می دهد. این مصداق بارز irony است، ولی شاید معنای ناگفته اما دلالت شده ی شعر هم جز این نباشد. برای تبیین این معنا، به جاست نشانه هایی را که «رهگذر» برمی شمرد مرور کنیم.

نخستین نشانه برای رسیدن به «دوست»، «سپیدار» است، درختی مرتفع که برگ های سفید پنبه ای دارد و نیز چوبش سفیدرنگ است (تداعی کننده ی نور). سپیدار را می توان مجاز جزء به کل برای طبیعت دانست، زیرا سایر نشانه هایی که رهگذر می دهد ایضاً خواننده را به یاد طبیعت می اندازند: «کوچه باغ»، «گل»، «فواره» (به معنای چشمه ی آب) «کاج» و «لانه»ی جوجه. نشانه ها ابتدا در قالب تصاویر بصری به خواننده ارائه می شوند «(نرسیده به درخت، / کوچه باغی است ...»، یا «دو قدم مانده به گل»)، اما متعاقباً تصاویر شنیداری هم اضافه می شوند «(خش خشی می شنوی»). در سطر ۱۳ («در صمیمت سیال فضا، خش خشی می شنوی»)، شاعر هم از واژه ی نام آوای «خش خش» استفاده کرده که صداهای آن به هنگام تلفظ حکم به نمایش در آوردن معنای آن را دارند و هم این که در عبارت «صمیمیت سیال» از صنعت هم صامتی برای تکرار صدای /s/ «(س)» بهره گرفته است. ترکیب دو صدای /s/ و /š/ «(ش)» در «صمیمیت سیال» و «خش خشی می شنوی» سکوت را به ذهن متبادر می کند، سکوتی که با تنهایی در «گل تنهایی» تناسب دارد. بدین ترتیب، خواندن این شعر حس های گوناگون (شنیداری و دیداری) را در خواننده فعال می کند؛ لذا خواننده هنگام قرائت منفعل نیست و خود را هم سفرِ «سوار» می داند. از «سپیدار» باید به یک «کوچه باغ» رفت که به «بلوغ» می رسد؛ از آن جا هم باید به یک «گل» رسید که البته قبل از آن یک «فواره» است. این شبکه ی درهم تنیده ی تصاویر نهایتاً به یک «کودک» می رسد که برای برداشتن «جوجه» از «لانه ی نور» از یک درخت «کاج» بالا رفته است. نشانی داده شده ما را از یک درخت (سپیدار) به درختی دیگر (کاج) رهنمون می سازد. پس این حرکت، دَورانی است. آیا رسیدن به کودک (نماد سرشت حقیقت جوی انسان) به طریق اولی مبیّن حرکتی دَورانی نیست؟ ما که به دنبال «دوست» هستیم، در نهایت به ذاتِ خودمان ارجاع داده می شویم.

از شبکه ی تصاویر این شعر و ساختار آن که مبتنی بر تنش و تناقض و irony است، تلویحاً چنین برمی آید که تلاش برای رسیدن به یقین در خصوص بعضی مفاهیم (مثلاً حقیقت عشق، یا ذات خداوند) عبث است؛ کوشش انسان برای نیل به عشق راستین یا تقرب به خداوند و رمزگشایی از نظام هستی در بهترین حالت به رجعت به سرشت حقیقت جوی انسان و یگانگی با طبیعت منتهی می شود. آدمی می کوشد تا از تاریکی به نور برسد، اما این تلاش هرگز او را به طور کامل از تاریکی بیرون نمی آورد. آن چه اهمیت دارد، خود این تلاش است، نه رسیدن به مقصد. تباین و تنش بین نور و تاریکی عاملی است که ساختار این شعر را منسجم کرده و به اجزاً آن وحدتی اندام وار بخشیده است.

این قرائت فرمالیستی مؤید قرائت های نقادانه ی دیگری است که عرفان را زمینه ی (context) فهم متنِ (text) شعر فرض می کنند. برای مثال، آن چه در این قرائت «نور» و «پرتوافشانی» نامیده شد، در یک رهیافت عرفانی می تواند «اشراق» نامیده شود؛ کما این که براهنی در نقد خود متذکر می گردد: «نور

[در این شعر]، نور معرفت و اشراق نیز هست» (۵۱۸). نمونه ی دیگر رسیدن به کودک است که در این نقد نشانه‌ی رجعت به نَفْسِ حقیقت جوی انسان قلمداد شد؛ شمیسا در قرائت عرفانیِ خود اشاره می کند که «لانه‌ی نور استعاره از ملکوت و جبروت است» (۲۷۱) و با استناد به ابیات زیر نتیجه می گیرد که سپهری در این شعر «کودک» را نماد فطرت انسان قرار داده و مضمونی را پرورانده است که شعرای عارفِ سده‌های گذشته نیز پرداخته بودند:

این نسخه ی نامه ی الهی که توئی — وی آینه ی جمال شاهی که توئی
بیرون ز تو نیست هرچه در عالم هست — از خود بطلب هر آن چه خواهی که توئی

تفاوت قرائت حاضر با سایر قرائت هایی که ذکر شد این است که در این جا «نشانی» به منزله ی متنی قائم به ذات نقد شده است. تباین نور و تاریکی تنشی را در این شعر ایجاد کرده که محور ساختار متناقض نمایانه و ironic آن است. به اعتقاد منتقدان فرمالیست، کشف این ساختار می تواند ما را به معانی دلالت شده در شعر رهنمون کند، بی آن که نیازی به استناد به هرگونه زمینه ی برون متنی (از قبیل زندگی نامه ی شاعر یا مکاتب عرفانی یا فلسفی) باشد، زیرا شعر محمل ابراز احساسات شخصیِ شاعر یا ابزاری برای ترویج مکاتب فکری نیست، بلکه اُبژه ای مستقل از شاعر است و نیز به همین صورت (مستقلاً و نه در پیوند با سایر متون) باید تحلیل شود.

سخن آخر این که فرمالیست ها شعری را ارزشمند می شمارند که اجزاً ساختار آن واجد هم پیوندی درونی باشند. باید توجه داشت که انسجام حاصل از این هم پیوندی صبغه ای منطقی ندارد، بلکه اساساً انسجام از نظر فرمالیست ها یعنی هماهنگیِ معانیِ متباین. ی. آ. ریچاردز (استاد ادبیات در دانشگاه کیمبریج که تحقیقاتش در شکل گیری آراً فرمالیست ها اثر گذاشت) در کتاب اصول نقد ادبی بین شعر کهتر و شعر ارزشمند این گونه تمایز می گذارد که شعرهای کهتر احساساتی از قبیل اندوه و شعف را به نحوی منتظم و در گستره‌ای محدود بیان می کنند، اما شعرهای ارزشمند مجموعه ی متنوع تری از عناصر متباین را در خود ملحوظ می کنند. به زعم او، «بارزترین جنبه ی شعرهای ارزشمند، ناهمگونی چشمگیر سائق های تمایزناپذیر است. لیکن باید افزود که این سائق ها صرفاً ناهمگون نیستند، بلکه متضادند» (۱۹۶). ارزش شعر سپهری در همین ناهمگونی نهفته است. تاریکی و نور، یا به عبارتی ابهام و یقین، در «نشانی» در تضادی دائمی و حل ناشدنی اند. این حقیقت متناقض نمایانه را که هیچ نشانی ای نمی تواند با پرتوافشانی بر مسیر ما را به مقصد برساند و نهایتاً باید به سرشت درونیِ خود بازگردیم، می توان هم سو با این باورِ بنیانیِ فرمالیست ها دانست که هیچ عامل برون متنی ای نمی تواند معنای یک متن را با قطعیت معین کند. برای یافتن آن معنا باید به ساختار درونیِ آن متن بازگشت و آن را تحلیل کرد.

مراجع

- براهنی، رضا. طلا در مس. چاپ سوم. تهران: انتشارات زمان، ۱۳۵۸.
- شمیسا، سیروس. نقد شعر سهراب سپهری (نگاهی به سپهری). تهران: انتشارات مروارید، ۱۳۷۰.
Eliot, T.S. "The Metaphysical Poets." American Poetry and Prose, Fifth Ed. Norman Foerster et al. NewYork: Houghton Mifflin, 1970. 1169-1172.
Richards, I. A. Principles of Literary Criticism. New Delhi: Universal Book Stall, 1996.