تاریخ دریافت: ۹۲/۱۰/۱۲
تاریخ پذیرش: ۹۲/۱۲/۲۳

نیم‌نگاهی به مناسبات بینامتنی شعر قدمعلی سرامی با حوزه معرفتی عرفان

مهری تلخابی [۱]

چکیده:

هدف مقالهٔ حاضر آن است که با تأمل بر نظریهٔ بینامتنیت، نشان دهد که یک اثر خودبسنده و به تنهایی، حاکم بر کل خویش نبوده بلکه حاصل جذب و دگرگونی دیگر متن‌هاست. این مقاله با تأمل بر اشعار دکتر قدمعلی سرامی نشان می‌دهد که سرامی شاعری است که نه تنها منش بینامتنی آثار خود را پنهان نمی‌کند بلکه آن را، آشکارا به نمایش می‌گذارد. در این مقاله، نشان می‌دهیم که چگونه شعر سرامی مناسبات بینامتنی مستحکمی با قلمرو عرفان دارد و از این منظر اشعار این شاعر می‌تواند به عنوان بافته‌ای از آواها مورد بررسی قرار گیرد که در آن مقولاتی از جنس عرفان به تصویر کشیده شده است. در پایان به این نتیجه می‌رسد که با شناخت چهارچوب ارجاع شعر عرفانی سرامی می‌توان شعرهای عرفانی او را راحت‌تر گشود و افق معنایی آن‌ها را به درستی ترسیم کرد.

کلید واژه‌ها:

بینامتنیت، عرفان، عشق، وحدت وجود، معراج، آشتی اضداد.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

[۱]- استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد خدابنده، دانشگاه آزاد اسلامی، خدابنده، ایران.
mehri.talkhabi@gmail.com

پیشگفتار

آفاق معنایی شعر سرامی بسیار گسترده است اگر در شعر این شاعر، نیک باریک شـویم، در می‌یابیم چکیدهٔ مباحث عرفانی، با ظرافت در آن انعکاس یافته است. منِ شعر سرامی، در اغلب اوقات، محصول یک جهان‌بینی فربه و پویا نسبت به هستی و جلوه‌های آن است و این جهـان بینی، وام دار نگرهٔ عرفانی است. اگر عرصهٔ عرفانی شعر سرامی را مـورد بررسـی قـرار دهـیم، مسائلی را که طرح بنیادی اندیشهٔ عرفانی او را شکل می‌دهند، می‌توان چنین برشمرد: ۱- عشق ۲- هستی و نیستی ۳- تضاد در درون هستی ٤- یگانگی و وحدت اضداد ٥- وحـدت وجـود ٦- حرکت و پویایی هستی ۷- مرگ ۸- شادی.

این مسایل، در کنار پاره‌ای دیگر از باورها، طرح اصلی شعرهای عرفانی سرامی را به وجود آورده است. سرامی با وام گیری از نگره‌ای عرفانی، مجموعه تفکرات خود در برابر هستی و از جمله انسان را بر مبنای یک اصل دیالکتیک عرفانی قرار داده است. این اصل اگرچه مناسـبات مستحکم بینامتنی با اصول عرفانی دارد اما حاوی نکات قابل تأمل نوینی نیز هست. به عبـارت دیگر خاستگاه معرفتی و منبع آگاهی در شعرهای عرفانی سرامی اگرچه وام دار حوزهٔ معرفتـی عرفان است اما محتوای متن و نقش و کارکرد آن در زبان، صبغهٔ نوینی دارد. شـعر سـرامی در بسیاری از مواقع، مولود تجربه‌های شخصی است و از ایـن رهگـذر جهـان متنـی و تصـویری تازه‌ای می‌سازد. معرفتی که در شعرهای عرفانی سرامی جریان دارد معرفتی شخصی و شهودی است. به لحاظ مناسبات بینامتنی، سرامی شاعری نیست که سخت پایبنـد اصـطلاحات و آداب عرفانی باشد، این سخن بدین معنا نیست که سرامی بر گفتمان مسلط عارفانه آگاهی ندارد امـا همان گفتمان را با همان کیفیت، نمی‌سازد و نهادینه نمـی‌کنـد بلکـه معنـای عرفـانی‌ای کـه در شعرش می‌سازد، حاصل معرفت فردی و تجربهٔ شخصی خویش اسـت. شـعر سـرامی از ذات

تجربه، سخن می‌گوید و با صبغهٔ عرفانی، حاصل بی‌خویش نویسی و نگارش خودکار است و از این‌روست که احتمالات معنایی و دایرهٔ امکان دلالی نشانه‌ها در شعرهای این شاعر بسیار گسترش یافته است و در مواقعی معنای مشخص را انکار می‌کند البته این نکته را هم نباید ناگفته گذاشت که با گفتن این که شعری، عرفانی است، مناسبات بینامتنی شعر محدود نمی‌شود و تنها حد و حدود عرفانی برای شناخت شعر بسنده نیست، درست است که پس از اینکه تشخیص دادیم، شعری در حوزهٔ شعر عرفانی است آن را با متون عرفانی خواهیم سنجید اما این امر باب مکالمه متن را با حوزه‌های دیگر شناخت نمی‌بندد. در شعرهای عرفانی سرامی گاهی روابطی با سایر حوزه‌های فرهنگ و شناخت و با سایر باورها نیز در می‌یابیم اما در این مقاله از آن جایی که قصد ما تأمل در نگرهٔ عرفانی شاعر است، از یاد کرد سویه‌های دیگر معنایی اشعار، صرف‌نظر می‌کنیم.

از رهگذر بررسی روابط بینامتنی شعرهای عرفانی سرامی با آثار عرفانی پیشین، درمی‌یابیم که بینامتنیت تنها ربطی به تأثیرپذیری یک اثر از اثر دیگر یا مؤلف از مؤلف اثر دیگر ندارد بلکه مبتنی بر مناسبات گوناگون و از نظر تاریخی، متنوع میان آثار، به عنوان تولیدات متنی ناهمگون است. شعر عرفانی سرامی از منظر مناسبات بینامتنی با قلمرو عرفانی ادب فارسی به عنوان بافته‌ای از آواها می‌تواند مورد بررسی قرار بگیرد که در آن مقولاتی از یک جنس به گونه‌ای دیگر آرایش یافته و به گونه‌ای دیگر ترسیم شده‌اند. شعرهای سرامی، مفهومیت خود را از شعرها و باورهای عرفانی می‌گیرد اما به هیچ وجه تکرار و رونویسی از قلمرو عرفانی ادب فارسی نیست اما با شناخت چارچوب ارجاع شعر عرفانی سرامی، راحت‌تر می‌توان شعرهای عرفانی او را تفسیر کرد. در واقع به کمک مناسبات بینامتنی می‌توان شعر سرامی را گشود.

در شعرهای سرامی دو رویکرد نسبت به عرفان وجود دارد. نخست، رویکردی که در آن شاعر، به راستی، قصد بیان یک حقیقت عرفانی را دارد و دیگر رویکردی که شاعر تنها در پی آن است که با استفاده از ترمینولوژی عرفانی، مفهوم دیگری را بیان کند. در اینجا تأکید عمدهٔ ما بر روی رویکردی است که در آن، حقیقت و یا مفهومی عرفانی بیان شده است. در اشعار سرامی مواردی که تنها از ترمینولوژی عرفانی استفاده شده است، بسیار فراوان است که صحبت از آن در این مجال نمی‌گنجد. در این جا نخست بر روی چیستی بینامتنیت تأمل کرده، سپس مناسبات بینامتنی برخی از اشعار سرامی را با عرفان بررسی می‌کنیم.

در چیستی بینامتنیت:

مناسبات بینامتنی[1] اصطلاحی است که نخستین بار از سوی صورت‌گرایان روسی به ویژه شکلوفسکی (۱۸۹۳– ۱۹۸٤ م) و به تأثیر از منطق مکالمهٔ میخائیل باختین نظریه‌پرداز و اندیشمند روسی مطرح گردید. صورت‌گرایان هنگام بحث دربارهٔ شعر به مسالهٔ کلی مناسبات میان متون ادبی پرداختند؛ این بحث، با مقالهٔ «هنر به مثابه تمهید» شکلوفسکی آغاز شد. «به اعتقاد وی هرچه بیشتر با دوره‌ای آشنا می‌شویم، اطمینان بیشتری می‌یابیم که انگاره‌ها و تصاویری که شاعری به کار برده است و به نظر بدیع می‌رسند، تقریباً بدون هیچ تغییری از اشعار شاعری دیگر، به وام گرفته شده‌اند. شکلوفسکی بر این اساس مدعی می‌شود که نوآوری شاعران در تصاویری که ترسیم می‌کنند، قابل استخراج نیست بلکه در زبانی است که به کار می‌برند و نکتهٔ مهم در شعر، دگرگونی و نوآوری در کاربرد زبان است. به گفته شکلوفسکی، میان تمام تأثیرپذیری‌های هنری، تأثیری که متنی دیگر می‌گیرد، مهم‌ترین است و همین امر است که مناسبات بینامتنی نامیده می‌شود و از ویژگی‌های بارز مطالعات ادبی صورتگرایان به شمار می‌رود.» (انوشه، ۱۳۸۱: ۱۲۷٦)

«رولان بارت در S/Z نوشت: من [خواننده] موضوعی نادان که در برابر متن قرار گرفته باشد نیستم... آن من که با متن روبه‌رو می‌شود، خود مجموعه‌ای است از متون دیگر، او کلی است از رمزگان بی‌شمار و گمشده که تبار آنها گمشده است هر متن بر اساس متونی که پیش‌تر خوانده‌ایم، معنا می‌دهد و استوار به رمزگانی است که پیشتر شناخته‌ایم. بینامتنی توجه ما را به متون پیشین جلب می‌کند. بنابه قاعده بینامتنی، هر متن، تنها، به این دلیل معنا دارد که ما پیشتر متون را خوانده‌ایم. از سوی دیگر، با تأکید بر این دانش پیشین، ناگزیریم که متون پیشین را چونان سازندگان رمزگان گوناگون بدانیم که افق دلالت را ممکن می‌کنند. پس بینامتنی، بیش از این که نامی باشد برای فهم مناسبات اثری ادبی با آثار دیگر، روشنگر و تعیین‌کنندهٔ شکل حضور هر اثر، در قلمرو فرهنگ است؛ یعنی، فهم رابطه‌ای است که میان یک متن و انواع سخن و کنش‌های دلالت در هر فرهنگ وجود دارد. مناسبات بینامتنی، در حکم حلقه‌های رابط اجزای سخن است. مجموعه دانشی است که به متن امکان می‌دهد تا معنا داشته باشد. زمانی که به معنا یا معناهای متنی می‌اندیشیم؛ در واقع، به جای کنش بیناذهنی، کنش بینامتنی ایجاد می‌شود. این کنش، آشکارا، تعریف تازه‌ای از متن را مطرح می‌کند. سویهٔ معنایی

[1]- Intertextuality relation ships.

متن هرچه باشد، موقعیت آن به مثابهٔ کنش دلالت‌گر پیش سخن‌های دیگر را در خود دارد. متن از همان آغاز، در قلمرو قدرت سخن‌های دیگری است که فضایی خاص را به آن تحمیل می‌کند.» (احمدی، ۱۳۸۰: ۳۲٦ و ۳۲۷)

کریستوا، پنج روش یا پنج شکل راست نمایی را از یکدیگر جدا کرد. پنج موقعیت که در آنها متنی می‌تواند در تماس با متن دیگر قرار بگیرد تا به یاری آن شناخته شود. اینجا مورد خاص هماهنگی متن با واقعیت که ظاهراً این هماهنگی هر اثر را راست نما می‌کند؛ یعنی، آن را چونان واقعیتی جلوه می‌دهد نیز یکی از این پنج موقعیت است؛ یعنی، جهان یا واقعیت را چون متنی در نظر می‌گیریم (نظامی از مناسبات بینا نشانه‌ای که چه بسا متن مورد نظری را هم راست‌نما می‌کند). این پنج موقعیت از نظر کریستوا عبارتند از:

۱- واقعیت‌های اجتماعی یا جهان واقعی

۲- فرهنگ همگانی یا دانش مشترکی که به چشم همگان واقعیت و پاری از فرهنگ به حساب می‌آید.

۳- قاعده‌های نهایی ژانرهای هنری.

٤- یاری گرفتن و تکیه متنی بر متون همسان

۵- ترکیب پیچیده‌ای از درون متن، جایی که هر متن، متن دیگر را همچون پایه و آغازگاهش می‌یابد و در پیوند با آن شناخته می‌شود. (همان: ۳۲۷ و ۳۲۸)

«در این راستا می‌توان گفت که ژانر نیز مفهومی بینامتنی است شعری که در ژانر غزل سروده شده باشد، از قواعد و قراردادهای سنت معینی که شاعر آن را به ارث برده تبعیت می‌کند؛ قراردادهایی که احتمالاً سایر شاعران آن دوره نیز به کارشان بسته‌اند؛ وقتی، شکسپیر می‌نویسد: «چشمان معشوقهٔ من هرگز به خورشید مانند نیست.» در واقع در مقام راوی و در قالب نوعی مکالمهٔ تعاملی به مقابله با استعاره‌های مرسوم سانت، استعاره‌هایی که خوانندگان شکسپیر نیز، باید آن‌ها را بشناسند برمی‌خیزد؛ بنابراین، از منظر خواننده، بینامتنیت چارچوب ارجاع مهمی است که به تفسیر متن کمک می‌کند». (Eco, 1999: 93)

«در بینامتنیت متن دگردیسی متن دیگری است و در واقع، چگونگی کارکرد عام رابطهٔ بینامتنی را نشان می‌دهد. وام‌گیری نیز فرایند دیگری است که رابطهٔ بینامتنی را به گونه‌ای بارزتر نشان می‌دهد. این وام‌گیری می‌تواند به صورت وام گیری ترکیبات واژگانی یک شعر باشد یا شکل نقل قول یا تلمیح باشد. تقلید و نقیضه هم بر وام گیری از اشکال پیشین استوار

هستند.» (Leitch,2008:231)

«بینامتنیت در مفهومی وسیع‌تر به مناسبات متن با حوزه‌های گسترده‌تر و مبهم‌تر شناخت نیز اشاره دارد.حوزه‌هایی که خواننده باید برای تفسیر از آن‌ها کمک بگیرد». (Fowler, 1983: 94)

«باید اذعان کرد که مفهوم بینامتنیت، به عنوان شیوه‌ای برای بررسی نحوه‌ی ساخت متون ادبی و چگونگی دست یافتن به معنا، به نحو فزاینده‌ای مؤثر بوده است. نگرش بارت به متن، به منزلهٔ یک شبکه تا حدی به توضیح معنای این اصطلاح کمک کرد. از نظر بارت، نویسنده دیگر محور ساختار متن یا معنا نیست، بلکه در فرایند تفسیر به حاشیه رانده شده است. در واقع متن، متشکل از نوشتارهای چند گانه و برگرفته از گفتمان‌های مختلفی است که به شکل خاصی جریان داشته‌اند. در هر صورت نویسنده، پدیدآورندهٔ بزرگ و نابغه‌ای خلاق نیست بلکه ترکیب‌گراست. کسی که مواد اولیه را در زبان گرد می‌آورد و هماهنگ می‌کند. از این حیث، ادبیات به نوعی تکرار تبدیل می‌شود. نمونهٔ این تکرار را در برخی روایات، به ویژه، آن‌ها که اسطوره می‌نامیم، می‌توان دید که به شکل‌های تغییر یافته تکرار می‌شود. داستان ادیپ، مبین این موضوع است؛ زیرا شکل‌های مختلف آن در تاریخ ادبیات هم‌چنان به چشم می‌خورند». (وبستر، ۱۳۸۲: ۱٦۰)

«در واقع، هر متن، بافت جدیدی از گفته‌ها و نوشته‌های پیشین است. رمزها، قواعد و الگوهای آهنگین بخش‌هایی از زبان‌های اجتماعی و غیره وارد متن می‌شوند و در آن، مجدداً، توزیع می‌گردند زیرا زبان همواره مقدم بر متن است». (Barthes , 1981: 39)

از این منظر «بینامتنیت نگرش نوینی را در خصوص رابطهٔ عناصر کهکشان متن‌ها ارائه می‌دهد و نوع تعامل و جاذبهٔ میان متنی را مطالعه می‌کند. درست است که در طول تاریخ، همواره متن‌ها در یک ارتباط شبکه‌ای با یکدیگر خلق می‌شوند اما همواره، متن‌های نوین بر پایهٔ متن‌های پیشین شکل گرفته‌اند و همیشه متن‌های گذشته، خود را در آینهٔ متن‌های پسین باز می‌تاباندند اما این موضوع، هیچ گاه، نظر محققان را به طور جدی به خود جلب نکرده بود و هیچ گاه حوزهٔ مطالعاتی مستقلی نشد تا اینکه کریستوا بدین امر پرداخت.» (نامور مطلق، ۱۳۹۰: ٤۹)

حتی به تعبیری در تعریف انسان می‌توان گفت که انسان حیوان بینامتنی است چه همین ویژگی بینامتنی موجب تمایز انسان از دیگر موجودات می‌شود موجودات دیگر به دلیل

محرومیت از این ویژگی دگرگون نمی‌شوند.

در هر حال «بینامتن به این مفهوم وابسته است که در فضای یک متن مفروض، پاره گفتارهای متعدد که از متن‌های دیگر گرفته شده‌اند، با هم تعامل دارند و یکدیگر را خنثی می‌کنند. با خواندن معنا، گره از این خنثی‌شدگی باز می‌کنیم و نخ‌های معنا را در امتداد همهٔ متن‌های دیگر که متن موجود ما از آن شکل گرفته است، در می‌بریم. در نتیجه با تکثیر دائمی معنا روبه‌روییم؛ درست مانند آن چه در واژه‌های شاعرانهٔ چند ظرفیتی و متکثبر که به منطقی ورای گفتمان مدرن وابسته است، رخ می‌دهد. فقط در سطح مهار شدهٔ اجتماعی است که زبان در سطح معناهای منفرد نگه داشته می‌شود.» (هارلند، ۱۳۸۰: ۲٤۹)

فوکو بر این باور است که «مرزهای یک کتاب هیچ گاه مشخص نیست یک کتاب ورای عنوان، نخستین سطرها و نقطه پایانی‌اش، ورای ترکیب درونی و شکل مستقل خود، به سطح نظامی از ارجاعات به دیگر کتاب‌ها، دیگر متن‌ها و دیگر عبارات می‌رسد. یک کتاب گرهی در میان یک شبکه است.» (یزدانجو، ۱۳۷۹: ۲٤۹)

«ژراژ ژنت (۱۹۸۲) به عنوان کسی که نظریه بینامتنیت‌اش کاربردی است در ادامه نظریه‌ها و فعالیت‌های شخصیت‌هایی چون لوران ژنی به طرح ترامتنیت پرداخت. ترامتنیت، به بررسی و تبیین روابط متن با غیر آن می‌پردازد، به همین منظور، ژنت به پنج نوع روابط ترامتنی قایل است ۱- بینامتن، ۲- پیرامتنیت، ۳- فرامتنیت، ٤- سرمتنیت، ٥- پیش متنیت. هر یک از این پنج نوع ترامتنی به تبیین گونه‌ای از روابط میان متنی اختصاص یافته است. رابطه هم حضوری در بینامتنیت، آستانه‌ای -تبلیغی در پیرامتنیت، تفسیری در فرامتنیت، گونه‌شناسانه در سرمتنیت و برگرفتگی در بیش متنیت، پنج رابطهٔ کلانی هستند که در ترامتنیت مورد توجه و مداقه قرار می‌گیرد. همان گونه که می‌بینیم ژراژ ژنت پنج گونه فرامتنی (Transtextuality) را متصور می‌شود و این تعبیر کلی وی در اطلاق به مناسبات ممکن یک متن با دیگر متن‌ها است. او بینامتنیت را به رابطه خاص هم حضوری یعنی حضور موثر یک متن در متن دیگر از طریق نقل قول، انتقال را تلمیح محدود می‌کند..» (پین،۱۳۸۲: ۱۷۰ و ۱۷۱)

«ژانت در مطالعات خود متن‌هایی را در نظر می‌گیرد که در آن یک متن و تفکرات زیر بنایی آن، مبنای اثری دیگر قرار گرفته است. او متن مادر را فرو متن و متن تازه را حاد متن می‌نامد.» (آلن، ۱۳۸۵: ۱۵۲)

«مایکل ریفاتر (۱۹۷۹) بینامتنیت را دریافت خواننده از مناسبات میان یک متن و همه دیگر

متن‌های پیش یا پس از آن دانسته و دغدغه‌اش فراهم آوردن مجالی بوده است بینامتنیت احتمالی (آن گاه که خواننده متن را به تعامل با متون مألوف خویش وا می‌دارد) و نیز بینامتنیت حتمی (مبتنی بر هیپوگرام یا بینامتن محوری‌یی که چارچوب یک اثر بوده و از پیش درخوانش آن فرض می‌شود.» (همان، ۱۷۱)

بررسی اشعار قدمعلی سرامی و مناسبات بینامتنی‌اش با عرفان:

یکی از زیباترین اشعار سرامی که می‌توان با زاویه دیدی عرفانی بدان نگریست، شعری است با عنوان قالیچهٔ سلیمون. این شعر، شعری است روایی که به زبان عامیانه سروده شده است و به قلمرو تجربه‌های شهودی و دریافت‌های درونی تعلق دارد. در آن سخنی از دانش رسمی عرفا به میان نیامده است؛ در واقع، به ظاهر، این شعر، با متون عرفانی ناهمگن است و در یک مجموعه گرد نمی‌آید اما با تأمل در ژرف ساخت شعر، می‌توان وحدت این شعر را با قلمرو عرفانی کاوید و گزارد. این شعر سرامی، جزو متون سازمانی مشخص با زبان شفاف و عادی و توافقی نیست، متنی ساختارشکن است که یک سره ساختار خود و زبان نهادینه شده را می‌شکند و ادراک معنا را به تعویق می‌افکند. معرفت این شعر، معرفتی فردی و مبتنی بر تجربه‌های شخصی است.

شعر قالیچه سلیمون پس از یک مقدمه‌چینی بسیار زیبا در باب دوران کودکی، وارد تنهٔ اصلی روایت می‌شود.

یادم می‌آید مادر بزرگ شب عید — داشت‌واسمون قصه می‌گفت که خوابید
این که من میلی به خواب نداشتم — با اون شب مامان تو گهواره گذاشتم
یواش یواش یواش اونو تکون داد — دروازهٔ خواب و بهم نشون داد
خونـــــد لالا لالا لالا لالایـــــی — کوچولوی من چقدر تو با صفایی...
غصه نخور که بال و پر نداری — همین حالا تو خواب در می‌آری
اونقده جنبوند منو تا خوابم کرد — با یک تکون تو ابرا پرتابم کرد...

(سرامی، ۱۳۷۸: ۲)

در یک اقدام هنری ارزشمند، سرامی، نقدی بر این شعر خویش نگاشته‌اند: «به باور من

همه‌ی هنرها و از آن میان ادبیات، وظیفهٔ سرشتینی دارند و آن هم عرفانی کردن پندار و گفتار و کردار بشریت است. ادبیات، گفت و شنود مستمر عالم صغیر و کبیر با یکدیگر است... در این شعر فکر می‌کنم با رجعت به دوران کودکی خویش، به سرشت مشترک خود با همنوعان و به گوهر یگانهٔ خویش با جهان بازگشته‌ام و خود به خود، شنوندگان و خوانندگان سروده‌ام را به این وحدت‌های دوگانه فراخوانده‌ام. در پنداشت من، گهواره حکمتی مجسم است. حکمتی چو بینه که در عین حال که سرشت یگانهٔ ما آدمیان و درختان را خاطر نشان می‌کند، آموزه‌های ماندگاری را در ذهنمان می‌نشاند. گاهواره می‌گوید: باید به زمین تکیه کنیم اما هرگز از یاد نبریم که از آسمانمان آویزان کرده‌اند. سرامی در شعر دیگری، همین مفهوم را تکرار کرده است:

گرفتم ریشه در خاکم نهان است نگاه شاخه‌ام با آسمان است-

(سرامی، ۱۳۷٤: ۲٤۱)

این که در این شعر به این روزگار خردی چونان قالیچه‌ای پرنده: قالیچهٔ سلیمان، نگریسته‌ام به دلیل آن است که گاهواره، در واقع ما را از زمین به آسمان می‌برد و به میانجی خواب در فضاهای ملکوتی سیر می‌دهد. ما به میانجی گاهواره در می‌یابیم حتی برای آسودن و خفتن هم که باشد باید فرمان جنبش را گردن گذاریم.- در شعر دیگری، شاعر می‌گوید: زندگی جنبشه حتی خوابیدن مشکل بی‌اون/تو با گریه‌ات می‌گی گهواره مو اینجورهای بجنبون /منو اینجوری بخوان- (سرامی، ۱۳۸۵: ۱)

این جنبش تدویری بودن تمامت راه زیستن را به ما گوشزد می‌کند.... من وقتی همانند خواننده‌ای جدا سراز خویش، منظومهٔ مورد بحث را مطالعه کردم، خود را آدمیزادی عارف مسلک، کل نگر و نهان‌گرا یافتم؛ آدمیزادی که بیش از هر چیز شیفتهٔ یگانگی با همنوعان و در غایت اتحاد با همه جهان است.» (سرامی، ۱۳۸۸: صص ۲۱ – ۳۳) این شعر از سویی نمایانگر آشتی اضداد است: می‌گفت بخوابین که سحر تو راهه /غصه نداره اگه شب سیاهه

این بیت یادآور این اصل عرفانی است که در اضداد باید به چشم لازم و ملزم نگریست و ناخوشی ضد را به خوشی نقیض پذیرفت. باور شاعر در باب اضداد به باور مولانا نزدیک است. مولانا نیز برآن است که کل جهان بر مبنای اضداد آفریده شده است: پس بنای خلق بر اضداد بود / لاجرم ما جنگییم از ضر وسود (دفتر ششم: ب۵۰)

از سوی دیگر، این شعر حاکی از ضرورت داشتن رهنمون در رسیدن به حقیقت نیز هست. برای رسیدن به آفتاب باید نخست در چشمه سار ماه شست و شویی کرد.

کسی که نشوره تنشو تو مهتاب　　نخوره از این چشمهٔ روشنی، آب
آفتاب اونو را نمیده به خونه　　باس اینو هر مسافری بدونه

«مولانا نیز، جان اولیای حق را به مثابه آبی می‌داند که شوینده وپاک‌کننده پلیدی‌هاست.... (رجایی، ۱۳۷۵: ۸۹) شاعر در پایان شعر، مخاطب را تحریض می‌کند به هم خویی با آفتابگردان. آفتابگردان نمادی از روشنایی و شاید حق طلبی است:

بیا تا با اون خودمونو هم خو کنیم　　به هر طرف رو می‌کنه، رو کنیم
آی کوچولو من اومدم می‌آیی　　با هم باشیم رفیق روشنایی

در این شعر کودک مسافر در پی آن است که آفتاب را ملاقات کند. ملازم همیشگی آفتاب نور است. «نور بنیاد عرفان و حکمت مشرق زمین است در قرآن مجید نیز بارها به نور اشاره شده است و حق تعالی را نور حقیقی و مطلق دانسته است. به همین سبب، عارفان به نور اهمیت بسیار داده‌اند.» (سجادی،۱۳۸۱: ۷۷۱)

«نوربه حکم (الله نور السموت و الارض) اسمی از اسماء الله و تجلی او به اسم ظاهر در لباس صورت‌های جسمانی و روحانی است» (همان: ۷۷۱) تهانوی می‌گوید: «نور نزد صوفیان به اعتبار ظهور حق فی نفسه وجود حق است.» (همان: ۷۷۱) هجویری نیز در تحمیدیه کشف المحجوب از خداوند با صفت زنده کننده قلوب مرده با انوار ادراکش یاد می‌کند. (هجویری، ۱۳۸۱: ۱) قشیری نیز در مبحث مشاهده «از تابیدن آفتاب شهود از برج شرف به سر مالک وتواتر انوار تجلی برای سالک که در مقام مشاهده است، سخن می‌گوید.» (قشیری، ۱۳۸۱: ۱۱٦) در سوانح احمد غزالی نیز نکته قابل توجه این است که او از تمثیل نور در باب موضوع عشق استفاده می‌کند. او معشوق حقیقی را آفتاب می‌داند و عاشق را ذره و بود و نبود ذره را در هوا در گرو تابش آفتاب می‌داند. (غزالی، ۱۳٦۸: ۱۰۲) با این توضیحات مشخص است که این شعر مناسبات بینامتنی مستحکمی با قلمرو عرفان دارد. این نکته فقط به مباحث ذکر شده ختم نمی‌شود به عنوان مثال، در قسمتی از شعر به ماه اشاره می‌شود. نوع حضور ماه در این شعر، یادآور ولایت خاصه است که مخصوص کسانی است که در حق فنا یافته‌اند و به او بقا

پیدا کرده‌اند. ماه در این شعر، نور از آفتاب می‌گیرد و آینهٔ آفتاب است. ولایت خاصه عبارت است از «فنا فی الله ذاتا وصفتا وفعلا پس ولی کسی است که فانی فی الله است و قایم بالله و ظاهر به اسما وصفات خدای تعالی» (یثربی،۱۳۷٤: ۳۹۲) بی‌تردید یافتن رمزگان عرفانی در این شعر که پیشتر در متون عرفانی دیگر نسبت به آن‌ها شناخت پیدا کرده‌ایم، کار دشواری نیست. با خواندن این شعر، توجه ما به متون پیشین عرفانی نیز جلب می‌شود؛ در واقع، به کمک حوزهٔ معرفتی عرفان، تشخیص افق دلالت عرفانی این متن ممکن می‌شود.

در شعرهای عرفانی سرامی عشق جایگاه بسیار بنیادینی دارد. در عرفان نیزهمین گونه است. چه، عشق را اساس زندگی و بقا موجودات عالم می‌شمارند و تمام حرکات و سکنات و جوش و خروش جهانیان را بر اساس محبت و علاقه و عشق می‌دانند. عرفا می‌گویند حتی وجود افلاک و حرکات آنها به واسطهٔ عشق و محبت است «سلطان عشق خواست خیمه به صحرا زند در خزائن گشود. گنج عشق بر عالم پاشید ورنه عالم با بود و نابود خود آرمیده بود و در خلوت خانه شهود آسوده: (وکان الله ولم یکن معه شیء) (نسفی، ۱۳٦۸: ۱۷۲) از دید عرفا «عشق رابطه پیوند است، تعلق به هر دو جانب دارد. چون نسبت عشق بین عاشق و معشوق درست آید، پیوند ضروری گردد ازهر دو جانب که خود مقدمه یکی است.» (غزالی، ۱۳٦۸: ۱۲) در تذکره‌الاولیا در باب عشق آمده است: «عشق آتش است، در سینه و دل عاشقان مشتعل گردد و هر چه مادون الله است همه را بسوزاند و خاکستر کند.» (عطار،۱۳۷۰: ٤٥) در شعر سرامی عشق از جنبه‌های متعددی قابل بررسی است. سرامی عشق را طبیب درد و جان می‌داند:

پرم از آتش خورشید شد سبز تب عشقم طبیب درد و جان است

(سرامی، ۱۳۷٤: ۲٤۱)

مولوی نیز عشق را طبیب می‌خواند:

شادباش‌ای عشق خوش سودای ما ای طبیب جمله علّت‌های ما

(مولانا، ۱۳۷؛ دفتراول؛ ب۲۳)

عشق از مسائل بسیار اساسی عرفان و تصوف اسلامی است. حکیمان و فیلسوفان و عارفان در ماهیت عشق اختلاف دارند. افلاطون می‌گوید: «عشق واسطهٔ انسان‌ها و خدایان است و

فاصله آن‌ها را پر می‌کند.» (افلاطون، ۱۳٤۹: ٤۳٤) عشق کلید رمز احوال و افکار و آثار عرفاست. «عشق امری یافتنی است نه بافتنی، ممایدرک و لایوصف است.» (زمانی، ۱۳۸۲: ٤۳۳) عشق وجود عاشق عارف را از کثرت می‌رهاند و به وحدت می‌کشاند سرامی در شعری می‌گوید:

هر قصه که با تو می‌سرایم عشق است　　از قافله دلم درایم عشق است
افسانه آشنا غریبی دارم　　افسوس غریب آشنایم عشق است

(سرامی، ۱۳۷٤: ۲۳۳)

سرامی ستایشگر عشق است و جنبه‌های متنوع و قدرتمند عشق را در اشعارش ترسیم می‌کند. او در شعر آواز گام صاعقه از مجموعه از دو نقطه تا همه چیز می‌گوید:

عشق است دانه‌ای که پر از شوق رستن است
آن را به دل نکاشته‌ای ریشه می‌کند!
از زخم ناله کردن نی، عاشقانه نیست
کی بیستون گلایه‌ای از تیشه می‌کند
دل گرسیاه و سخت- چه غم – زنده باد عشق
او سنگ را زلال‌تر از شیشه می‌کند

(سرامی؛ ۱۳۷٤: ۲۱۰)

سرامی را نیز چون عرفا اعتقاد بر آن است که، عشق قدرت تبدیل و دگردیسی دارد. همان سان که از خاک تیره، سبز و سنبل می‌دمد، عشق سبب می‌شود از جسم خاکی آدمی، احوالی متعالی و اخلاقی پسندیده پدید آید.

خاک را من خوار کردم یکسری　　تا زخواری عاشقان بویی بری
خاک را دادیم سبزی و نوی　　تاز تبدیل فقیر آگه شوی

(مولانا ۱۳۷۲؛ دفتر پنجم، ۲۷٤۲ و ۲۷٤۳)

سرامی بر این باور است که بر دل تیره و سنگ مانند، اگر عشق نازل شود، آن را زلال‌تر از شیشه خواهد کرد. او شیوهٔ عشق را بلاجویی می‌داند و ناله از بلا و درد و از زخم ناله کردن نی را، عاشقانه نمی‌داند. آن چه در راه عشق می‌باید، بلاجویی است نه ناله و گلایه، مولانا نیز بر آن است که عاشق می‌بایست بلاجو باشد.

رخت‌ها دادی و خواب و رنگ رو　　سرفدا کردی و گشتی هم چو مو
چند در آتش نشستی همچو عود　　چند پیش تیغ رفتی همچو خود
زین چنین بیچارگی‌ها صد هزار　　خوی عشاق است و ناید در شمار

(مولانا،۱۳۷۲؛ دفتر دوم: ١٦٨٦)

به راحتی می‌توان مشاهده کرد که شعرهای سرامی، مناسبات بینامتنی غریبی با قلمرو عرفان دارند، در واقع، با شناسایی موقعیت‌هایی که سرامی در اشعارش خلق کرده است، به راحتی می‌توان دریافت که اکثر اجزای شعر در تماس با متون دیگر است، مثلاً، در همین شعر که ذکرش رفت، نی و ناله در تماس با مثنوی، بیستون در تماس با داستان فرهاد و شیرین و... است در واقع، شعر سرامی با تکیه بر متون ذکر شده واقعیت می‌یابد. هماهنگی شعر سرامی با واقعیتی که در مثنوی مطرح است، شعر او را نیز راست نما می‌کند، و آن را به مثابهٔ واقعیتی جلوه می‌دهد. سرامی در اشعار دیگر نیز به عشق و کیفیت آن اشاراتی دارد که آشکارا پیوسته با قلمرو عرفان است:

هم نگین حلقهٔ معراج باش　　هم سر چرخ برین را تاج باش
زخم تیشه، زخمهٔ ساز خداست　　بازوی فرهاد انباز خداست
عشق را انجام جز آغاز نیست　　این مدار بسته هرگز باز نیست
مرکز این چرخهٔ گردنده‌ای　　خود خدایی چون خدا را بنده‌ای

(سرامی، ۱۳۸۷: ۳۰۹)

در این شعر، سرامی به اتحاد عاشق و معشوق [بنده و معبود] اشاره می‌کند. «مولانا نیز بر آن است که عشق نه تنها فاصلهٔ عاشق و معشوق را پر می‌کند بلکه عاشق در معشوق فانی می‌شود و با او متحد می‌گردد.» (زمانی، ۱۳۸۲: ٤٤٢) مولانا در بسط این موضوع حکایتی در

دفتر پنجم می‌آورد که در آن معشوقی به عاشق خود می‌گوید، مرا بیشتر دوست داری یا خود را؟ عاشق جواب می‌دهد منی در کار نیست که دوستش که دوستش داشته باشم، هر چه هست تویی:

گفت من در تو چنان فانی شدم — که پرم از تو زساران تا قدم
بر من از هستی زمن، جز نام نیست — در وجودم جز تو ای خوش کام نیست
زآن سبب فانی شدم من این چنین — همچو سرکه در تو بحر انگبین
همچو سنگی کو شود کل، لعل ناب — پر شود او از صفات آفتاب
وصف آن سنگی نماند اند رو — پر شود از وصف خود او پشت و رو
بعد از آن گر دوست دارد خویش را — دوستی خود بود آن ای فتا

(مولانا، ۱۳۷۲: دفتر پنجم، ۲۰۳۰– ۲۰۲۲)

می‌بینیم که شعر سرامی به لحاظ مناسبات بینامتنی، حاصل جذب متون عرفانی پیشین است. سرامی در شعر خویش، به بازآرایی و باز ترسیم پاره‌هایی از گفتمان‌های عرفانی می‌پردازد، به گونه‌ای که شعرش مفهومیت خود را از آن دارد. با خواندن شعر سرامی از منظر بینامتنیت با نوشته‌های متعددی از قلمرو و عرفان که در شعر سرامی با هم مصادف شده‌اند، برخورد می‌کنیم.

در شعر زیبای دیگری به نام «من حریصم، پاک پرخاش و خروش» به جنبه‌های دیگری از عشق اشاره می‌کند:

«... عشق اوّل تاخت بر ما بی‌دریغ — تیغ خورشید است و حلقوم ستیغ
در شگفتی عقل از رفتار ماست — آنچه افسر بودمان، افسار ماست
عاشقان را پند خام است ای رفیق — با نفس خاموش خواهد شد حریص؟!

(سرامی، ۱۳۸۱: ۲۸)

اینکه عشق رباینده عقل جزیی مصلحت‌اندیش است، داستانی مکرر در عرفان است و سرامی این بار به زبان خویش این امر را واگویه کرده است مولوی نیز می‌گوید:

بنگر ایـن کشـتی خلقـان، غـرق عشـق　　اژدهـایی گشـت گـویی حلـق عشـق
اژدهـــایی نـــا پدیـــد و دلربـــا　　عقـــل همچـــون کـــوه را او کهربـــا

(مولانا، ۱۳۷٦، دفتر ششم ٦٢٤- ٦٢٣)

عشق برای شاعر استحاله گر بزرگی است. در شعری می‌فرماید:

آن راکه عشق شعله به جـان افروخـت　　گل می‌کند اگر همـه خـود خـار اسـت
سـر زیـر تیـغ قهقهـه زد سـر مسـت　　کـی شـمع را زسـوختن آزار اسـت

(سرامی، ۱۳۸۱)

در شعر دیگری سرامی، گویی به نحوهٔ سلوک در وادی عشق اشاره می‌کند:

ســـر، گـــره رشـــتهٔ معـــراج کـــن　　شـعله بکـش از سـر خـود تـاج کـن
از زبـــــردار فراتـــــر خـــــرام　　رخنـــــه در اوازهٔ حـــــلاج کـــــن
بیـرق کفـر از کـف شـیطان بگیـر　　از در دوزخ طلـــب بـــاج کـــن
خلعـت هـر فصـل سـزای تـو نیسـت　　وام یکـی جامـه هـم از کـاج کـن
مـــاه اگـــر در نپـــذیرد تـــو را　　چـاه شـو انـد رخـود معـراج کـن
نیست به غیـر از تـو مـرا هـیچ نیسـت　　هـر چـه مـرا غیـر تـو تـا راج کـن
تیـر بـه پنـدار تـو شـیرین نشـت　　رحـم بـه زخـم دل آمـاج کـن...

(سرامی،۱۳۸۷: ٣٦٢)

اول نکته‌ای که این شعر بر روی آن تامل می‌کند معراج است. معـراج سـفری روحـانی از دنیای ناسوت به جهان لاهوت است. معراج به عنوان غایت آمال پرواز معنوی عارفان همـواره مورد توجه عرفا بوده است. هجویری می‌گوید: «معراج عبارت بود از قـرب حـق» (هجـویری، ۱۳۸۱: ۳۰۷) از نظر رازی «این گونه سفرهای روحانی مستلزم باز شدن دیده بـاطن عـارف در اثر مجاهده وریاضت نفس وتصفیه دل است.» (رازی، ۱۳۷٤: ۲۸۹) از نظر نسفی تنهـا تفـاوتی که معراج انبیا با اولیا دارد این است که جسم انبیا نیز همراه روح آنان می‌تواند عروج کند ولـی عروج اولیا تنها از طریق روح است. (نسفی، ۱۳٦۸: ۱۰۸)

در این شعر نیز تصویر و ترسیمی از معراج را شاهدیم؛ به نظر می‌رسد، سرامی بر آن است که معراج تنها از آن نبی نیست بلکه هر انسانی، بنا به ظرفیت و استعداد روحی خود، قابلیت عروج عرفانی را دارد. ایماژهای که برای نشان دادن کیفیت صوری این معراج به کار رفته است، ایماژهای درخشانی هستند. از سویی دیگر، شاعر معراج را تنها معراج به آسمان‌ها نمی‌داند، معراج دیگری نیز معرفی می‌کند و آن معراج در خود است. مولانا نیز بر آن است که معراج تنها عروج فیزیکی به آسمان نیست بل تحولی جوهری در روح است. (زمانی،۱۳۸۲: ۱۱۰) از سوی دیگر شرط معراج، آن است که بنده از هستی کاذبش فانی شده باشد:

نیست به غیر تو مرا هیچ نیست　　هر چه مرا غیر تو تاراج کن

مولانا می‌فرماید:

چیست معراج فلک این نیستی　　عاشقان را مذهب دین نیستی

(مولانا،۱۳۷۲: دفتر ششم، ۲۳)

برای شاعر مرگ نیز به شیوه عرفا تفسیر پذیر است:

آتش و آب و باد رایله کن　　برتر از خاک هیچ گوهر نیست
زندگانی نبود اوّل کار　　بی‌گمان مرگ نیز آخر نیست
عورت خاک مهربان، باری　　کمتر از شرمگاه مادر نیست
باز هم گریه ناک می‌آییم　　چاره جز زادن مکرر نیست
بوی پستان و شیر می‌شنوم　　گور از گاهواره کمتر نیست
زیستن نطفه بست در دل خاک　　بطن این زنده، مرده پرور نیست
باور مردن است، مردن و بس　　ورنه مرگ کسی مقدر نیست
از پس من تو نیز می‌آیی　　به درنگ این دو رنگ خو گر نیست
همه بگذار و عشق را بردار　　که در این دام، دانه دیگر نیست

(سرامی، ١٣٧٦: ٢٠٩)

بیت اول، اشاره به گفتگوی خداوند و ابلیس دارد. گویی این بیت پاسخ خداوند بـه ابلـیس است و در ستایش انسان آمده است. به نظر می‌آید درونمایهٔ محوری این شعر تفسـیر دیگـری است بر این اصل عرفانی که مرگ یگی از مراحل طبیعی و تکاملی است. مولوی می‌گوید:

از جمـــادی مـــردم و نـــامی شـــدم　　وزنمـــا مـــردم بـــه حیـــوان بـــر زدم
مـــــردم از میـــــدانی و آدم شـــــدم　　پس چه ترسـم کـه ز مـردن کـم شـدم

(مولانا، ۱۳۷۲؛ دفتر سوّم، ۳۹۰۲)

در نظر عارف مرگ عبارت است از یک انتقال، بـه تعبیـر عرفـا مـرگ رویـدادی منفـک از زندگی و مجزا از انسان نیست بلکه روندی معمولی اسـت کـه بـه دنبـال اسـتکمال جریانـات پیشین به وجود می‌آید. عین‌القضات همدانی می‌گوید: «اگر جسم را به منزل گور می‌برند، جان را نیز به مقصد صدق روانه می‌سازند.» (همدانی، ۱۳۸٦: ۱٦۲) بنـابراین از دیـد عرفـا مـرگ از دست دادن حالتی و پذیرفتن حالتی دیگر است وهمچون دگرگونی‌های دیگر هستی نسـبی بـه شمار می‌آید. در واقع می‌توان گفت «مرگ نوعی ولادت است. ولادتی کـه انسـان را در مسـیر تحصیل کمالات جدید قرار می‌دهد به طوری که حصول آن‌ها در این عـالم بـرای وی ممکـن نیست.» (زرین‌کوب، ۱۳۸۱: ۱۳۰)

یکی از نکات قابل تأمل در شعر سرامی، تعلق خاطر شاعر به ادبیات کودکان است. به نظـر می‌رسد این تعلق خاطر، زیر ساخت عرفانی در نهاد شاعر دارد. خود شـاعر بـر آن اسـت «در کودکان بر حکم آن که دفتری جز دل اسپید همچـون بـرف ندارنـد و در آغـازه‌هـای حیـات خویش جز زمان حال، زمانی نمی‌شناسند، زندگانی خود را باعرفانی ناب شروع می‌کننـد و در تمام ویژگی‌ها به صوفیان می‌برند این است کـه مـن آنهـا را عارفـان راسـتین مـی‌دانـم. همـهٔ وجودشان نشانه یگانگی است و در ایـن وحـدت کـه وحـدت تنـی، جـانی و روانـی اسـت، مستغرق‌اند.» (سرامی، ۱۳۸٦) این نگاه شاعر به کودکان سبب‌سـاز آن شـده اسـت کـه برخـی شعرهای کودکانهٔ شاعر، رنگ و بوی کاملاً عرفانی داشته باشد. به عنوان مثال، نگاه کنید به این شعر:

تـــن مـــن لاغـــر و زرده　　دل تـــــنگم پـــــر درده
یـــه روز از تـــوی نیســـتون　　منـو کنـد یـه مـرد چوپـون

بعـــــدش اون آدم گســـــتاخ　　همـــه جـــا مـــو کـــرد ســـوراخ
مـــی بینـــین چـــه مهـــر بـــونم　　کـــه بـــازم واســـه‌ش مـــی‌خـــونم
گوش کـــن آوازمـــو گـــوش کـــن　　صـــدای ســـازمو گـــوش کـــن
یـــه کســـی کاشـــکی دوبـــاره　　منـــو تـــو زمـــین بکـــاره
ریشه‌ام اونجاست تـوی خـاک　　دورا ز اون چـــــه دردناکـــــه
مـــن و ریشـــه‌ام مـــال خـــاکیم　　واســـه هـــم هـــر دو هلاکـــیم
اقـــا چوپـــون تریـــه مـــردی　　مـــث مـــن صـــاحب دردی
تـــا یـــه نیمـــه جـــونی دارم　　تـــو زمـــین ببـــر بکـــارم
تـــا بـــه حـــرفم نکنـــی گـــوش　　آتیشـــم نمـــی‌شـــه خـــاموش
مـــی کـــنم تـــا بـــی‌نهایـــت　　از جـــــــدائیا شـــــــکایت

(سرامی، ۱۳۸۵: ٤)

مناسبات بینامتنی این شعر با مقدمهٔ مثنوی سخت روشن است. شاعر به زبانی کودکانـه درد جدایی را علت شکایت‌ها می‌داند و پیوستن به اصل را درمان گر این بیماری. این علت یابی و درمان بیماری همان است که مولانا نیز بدان باور دارد. «نیستان در قلمرو عرفان، جهان اصل را گویند. مولانا می‌فرماید:

کـز نیسـتان تـا مـرا ببریـده‌انـد　　از نفیرم مـردوزن نـا لیـده‌انـد.»

(سجادی۱۳۸۱: ۷۷۵)

اقبال شاعر به شعر کودک، در درجهٔ نخست بدان خاطر است که رسیدن به معرفت عارفانه را جز با میانجی بازگشت به بساطت خردسالی میسر نمی‌داند. بسط حـالی اسـت کـه کودکـان بی‌هیچ تکلفی صاحب آنند. این حال شباهت‌هایی به حالات عرفا دارد. در عرفان بسط عبارت است از «انشراح وانشراق دل به لمعان نور حق. بسط عبارتی است از بسط قلوب انـدر حالـت کشف و این از حق است بی‌تکلف بنده» (هجـویری، ۱۳۸۱: ٥٤٩) کاشـانی مـی‌گویـد: «بسـط اشراق قلب است به لمعات نور حال سرور» (کاشانی، ۱۳٥٤: ۲۹٥) و بقلـی مـی‌گویـد: «چـون عارفان را بسط افتد به کشف جمال و حسن صفات و طیب خطاب، ایشان را با حالـت وجـد،

حال سکر وصفا دهد تا رقص و سماع کنند، بگویند و ببخشند.» (بقلی، ۱۳٦۰: ٥٤۹) از سوی دیگر سرامی دانشی که می‌توان آن را سرمایهٔ معرفت عرفانی قرار داد، دانش فطری می‌داند. بازگشت به دوران کودکی از آن‌روست که اولاً کودکی دوران بسط است و ثانیاً دوران دریافت اشراقی است. کودکی دورانی است که آدمی به جای اسارت در چنگال واقعیت‌های بریده از هم، آزادانه در فضای لایتناهی پیوستگی همه اجزاء سیر می‌کند و با هستی اندرونی و بیرونی به مثابه کلی در هم تنیده درگیر می‌شود. از نظر شاعر «بزرگترین همانندی میان زندگانی عارفانه و کودکانه یگانگی لبه‌های عین و ذهن و سطوح خودآگاهی و نا خود آگاهی در آنهاست. لبه‌ها و سطوحی که نمودی متناقض اما بودی متحد دارد.» (سرامی، ۱۳۸٦: ۷۸)

این که شاعر برای نمونه در همین شعر(نی) برای مخاطبان کودک سخن از مسایل عرفانیدم می‌زند، بدین خاطر است که باور دارد کودکان به دلیل سرشت عرفانی خود قادر به درک چنین مفهومی هستند.

بنابراین از نظر شاعر، «کودکان و عارفان شباهت‌های بی‌شماری دارند. کودکان و عارفان هر دو در همه پدیدارهای ضد و نقیض، بیرون و اندرون به دید یگانگی می‌نگرند، به همین دلیل برای اطفال و برای عارفان خواب و بیداری، واقعیت و خیال، عین و ذهن، خودآگاهی و ناخودآگاهی یکسان است در شعری که در آغاز مقاله ذکر آن رفت، پیوستگی و هم بستگی اضداد برای اذهان کودکان خاطر نشان شده است. عارفان نیز با همین نگاه یگانه بین به جهان و جهانیان می‌نگرند.» (همان)

بچه که بودیم همه چی صفا داشت شیطونی‌ام نشونی از خدا داشت

(سرامی، ۷۸: ۱)

به نظر می‌رسد شاعر از بن جان به این حقیقت باور دارد است که حقایق عرفانی را به راحتی به وسیلهٔ زبان اشراقی کودکان می‌توان مطرح کرد:

نگاه کنید به این اثر از شاعر که به زبانی ساده، عالم وحدت را به شگفتی ترسیم می‌کند:

هفت و هشت باز یشان گرفته بود /هفت که کم سن و سال‌تر بود/رفت روی سرهشت ایستاد/ضر بدری از میانه سر به در آورد/بعد هفت کمی خود را پایین سراند/دید ضربدر بزرگ اولی/یکباره به دو ضربدرکوچکتر/که یک دست و یک پای هم را گرفته بودندبدل شد/ناگهان چشم هفت به لوزی وسط افتاد/با خود گفت: اگر این لوزی از این بزرگتر می‌بود، چه

می‌شد؟/سپس دلگیر از کوچکی لوزی وسط،/باز هم خود را به پایین سراند/آنقدر سرید که دید اگر دستهایش را از پاهای هشت جدا کند/سرنگون خواهد شد/آن وقت/نگاه کرد و لوزی بزرگی را که میان دو هشت، خودی می‌نمود، دید

/از شوق فریاد زد: به آرزوی خود رسیدم!/آهای دوست من! نگاه کن چه می‌بینی؟/هشت معجزه‌ای را که صورت پذیرفته بود، دید و بسیار در شگفتی فرو ماند/ چندان که داشت تعادل خویش را از دست می‌داد/اما هفت که پاهای وی را محکم با دست‌هایش چسبیده بود /نگذاشت بیفتد./لحظه‌ای دیگر، هشت،روی دوست دیرین خود، سرنگون شده بود/حالا،تنها /هفت /پررنگ‌تر می‌نمود (سرامی، ۱۳۸۵: ۸)

سرامی در این اثر زیبا نشان می‌دهد که سرنوشت محتوم عاشق و معشوق رسیدن به یگانگی است، این شعر تلونات گوناگون عاشق و معشوق را نشان می‌دهد و نهایتا یگانگی آنها را ترسیم می‌کند. شاعر در شعر چار بنیاد، به چهار اصل اشاره می‌کند که برای رسیدن به کمال ضروری است. چهار اصلی که رد پای آن‌ها را می‌توان در آثار عرفانی و آموزه‌های عرفا جست و یافت:

آب نجوا کرد: صاف و ساده باید زیست/باد هم آواز داد: آزاده باید زیست/ آتش از معراج کردن نعره گلگون کرد

خاک هم خاموش خواند. افتاده باید زیست (سرامی، ۱۳۸۵: ۱۳ و ١٤) سپس در ادامه این شعر و در ایضاح شعر مذ کور به شعری به نام آب می‌رسیم که به نوعی ضمنی به وحدت وجود اشاره دارد:/آب روشن بود/قطره قطره پاو رفتن بود/گاه ابرو گاه باران است/گاه دریا گاه طوفان است/گاه شبنم وار از گل جامه می‌پوشد/گاه چونان سیل می‌جوشد/آشنا با آسمان و کوه و اقیانوس (همان)

این شعر یادآور این آیه است. (انزل من السماء ماء فسالت اودیهٔ بقدرها فاحتمل السیل زبدا رابیا) (قرآن کریم، سوره رعد، آیه ۱۷)آب حکایت از وحدت وجود می‌کند سرامی در اشعار دیگری چون منطق الماء و در داستان هفت خان بهمن، همین قصه وحدت وجود را باز گفته است.

نگاه کنید به این شعر نمادین از مجموعه صاف و ساده مثل آب:

از زردی آفتاب سبزم این مایه صفا زمهر بس نیست

او ســـــایه نداشـــــت ســـــایه‌ام داد　　این گونـه گشـاده دسـت کـس نیسـت
عمـری اسـت بـه سـوی او روانـم　　روزی شـــاید بـــه او رســـیدم
راهـــی اســـت دراز و دور امـــا　　مـــن مـــی‌روم و پـــر از امیـــدم
گفتنـــد بـــه او نمـــی‌رســـی هـــیچ　　پیداسـت کـه صـاف و سـاده‌ای تـو
بـا ایـن همـه چشـم سـبز هـر روز　　در راه کـــه ایســـتاده‌ای تـــو؟!
گفـتم مـن مـی‌روم بـه سـویش　　ایـن کـار زدسـت مـن بـر آیـد
چـون دیـد مـرا همیشـه رویـان　　شـــاید او ســـوی مـــن بیایـــد
در ســـایه مـــن بیـــا و بنشـــین　　گـــر خســـته آفتـــابی ای دوســـت
نفـرین نکنـی بـه او کـه گـرم اسـت　　ایـن سـایه سـبز نیـز از اوسـت

(سرامی، ۱۳۸۵: ٤)

سرامی در این شعر نیز سعی دارد این نکته را اثبات کند کـه وجـود همـین وحـدت اسـت یعنی وجود یک حقیقت بـیش نیسـت. در ایـن شـعر خورشـید نمـادی از حـق اسـت کـه در جامه‌های گوناگون از جمله خود درخت، سایه درخت و.... تجلی می‌کنـد.در واقـع سـرامی در پی آن است که نشان دهد «مفهوم هستی یک مصداق حقیقتی بیشتر ندارد. و چون این حقیقت در آبگینه‌های رنگین ماهیات جلوه‌گر می‌شود، متعدد می‌نماید.» (زمانی، ۱۳۸۲، ٦۳)

مولانا می‌فرماید:

منبسـط بـودیم و یـک جـو هـر همـه　　بـی‌سـر و بـی‌پـا بـدیم آن سـر همـه
یـک گهـر بـودیم همچـون آفتـاب　　بی‌گره بـودیم و صـافی همچـو آفتـاب
چـون بـه صـورت آمـد آن نـور سـره　　شـد عـدد چـون سـایه‌هـای گنگـره
کنگـــره ویـــران کنیـــد از منجنیـــق　　تـــا رود فـــرق از میـــان ایـــن فریـــق

(مولانا،۱۳۷۲؛ دفتر اول٦۸۹– ٦۸٦)

سرامی در شعرهای دیگری نیزاین وحدت وجود را نشان می‌دهد. نگاه کنید بـه ایـن شـعر زیبا از مجموعه صاف و ساده مثل آب:

درخت بودم و سر سبز در گذار بهار　　خزان رسید و مرا کرد پای تا سر زرد
به چاهسار در افکند و پاک سوخت مرا　　چو تکه تکه شکستم تبر زنی نامرد
سیاهکاری او کرد و من زغال شدم　　همان زمان که زمستان سپید می‌گسترد
که گفت رنگی بالاتر از سیاهی نیست　　سیاه من ز سفر ارمغان سرخ آورد
درنگ نیست در این کاروان رنگ انکار　　سپید می‌زنم اکنون که آتشم شد سرد
گذشت‌سبزی‌وزردی، سیاه‌وسرخ نماند　　خوشم که گردش ایام روسپیدم کرد

(سرامی، ۱۳۸۵: ٤٢)

این اندیشه در آثار منثور شاعر نیز رخنه کرده است در داستان منثور هفت خان بهمن نیز همان‌گونه که پیشتر ذکر شد وحدت وجود به درستی ترسیم شده است.

اما به نظر می‌رسد هیچ موضوعی چون عشق در شعر سرامی مکرر نشده است و این عشق از رهگذر باورهای عرفانی شاعر مجاز وحقیقت را برنمی‌تابد. در شعری دیگر از مجموعه «تا زادن بامداد باید خواند» سرامی خود را شاعری معرفی می‌کند که به گونه‌ای به وحی متصل است و او چونان پیامبری رسالتی بزرگ دارد و این همه را مدیون عشق است:

شب سرد و سیاه بود و من ویران　　گفتی او پود بود و من تارم
انگار خدا مرا فرا می‌خواند　　فرمان آمد که نعره بردارم
فرمود بخوان، سروش و من خواندم　　بالید به خویش نالهٔ زارم
از بس که مرا زبان بر آماسید　　شد غار نیام تیغ خونخوارم
آبستن شد شب از خروشم آی　　می جوشم و با جهان به پیکارم
تا زادن بامداد باید خواند　　ز خود تهی از خروس سرشارم
ای عشق مرا پیامبر کردی　　دادی معجون هفت درچارم
امسال زلال وحی جوشان است　　از چشمه شعر پار و پیزارم
تیغاب زبان راز، برّان باد　　در راه تو چاه کند رگبارم
جز عشق غریب، آشنایی نیست　　در غربت لحظه‌ها پرستارم

افسار برای من چه بافد عقل　　من افسر عشق را سزاوارم

(سرامی، ۱۳۸۱: ۹)

در شعر از دو نقطه تا همه چیز. دو نقطه از صفر می‌روند و تبدیل به همهٔ جهان می‌شوند هیچ در پرتو عشق همه چیز می‌شود: دو نقطه بودیم/و اکنون جهان سراسر ماست/در این کر شد نهان است هر چه تایید است (سرامی؛ ۱۳۷٤: ۱) از سوی دیگر از رهگذر عشق ونگاه یکی بین شاعر «در شعرهای سرامی همه جا زشتی و زیبایی، راست و دروغ، واقیعت و خیال با همهٔ تنافری که میانشان بر قرار است، پاره‌ای از یکدیگرند چندان که به دو روی سکه می‌مانند: من همیشه هرگز را دوست می‌داشته ام/لوچ نیستم که پوچ را از پر باز توان شناخت

به تعبیری دیگر، همه سروده‌های سرامی در عین تنوع، رنگارنگی تکرار یک سخن‌اند انگار همه صرف نظر از تفاوت‌های قالب و حال و هوا، پاره‌های یک شعر بزرگ‌اند که شاعر آن را به مرور زمان و به دفعات جداگانه سرروده است. هر مصراع و سطری الف قامت یار است. شاعر به ذره ذرهٔ جهان مهر می‌ورزد و بی‌نهایت را به پاس یک دوست می‌دارد و یک را به پاس بی‌نهایت سپاس می‌گزارد: مربع/مستطیل /لوزی/متوازی الاضلاع/حتی ذوزنقه/همه چار گوشه‌اند/به هر لفظی که مهربانی خویش را با من در میان می‌گذاری همان دوست دارم است.

همهٔ سرودهای سرامی هیچ جز مناجات با دوست نیست و هیچ کدام از این مناجات‌ها را جز معجون راز و نیاز نمی‌بینیم. نیاز ژرف تا مغز استخوان و رازی شگرف تا ماورای جهات عشق که پیشتوانه سخن شاعر است از حرف حرف سروده‌های وی بیرون می‌جوشد و هیچ محلی برای انکار بر جای نمی‌گذارد.» (سرامی،۱۳۷٤، مقدمه، به قلم بهمن الهی)به راستی شعر سرامی گاه به گونه‌ای شگفت‌انگیز در اندیشه‌های مدرن عرفانی غوطه می‌خورد. به عنوان نمونه، می‌توان به مثنوی بلند و بسیار زیبایش با نام نعره من نیست جز پژواک کوه اشاره کرد:

چهره گلگون می‌کنم با روی خویش　　تا بپوشم با درون، بیرون خویش

باری ای جلاد مهر و کین نماند　　جز حدیث آن لب شیرین نماند

این که از تن می‌بریدی دست نیست　　آستین کهنهٔ پوسیده‌ای است

خود تو دانی مثله نتوان کردنم　　پاره پاره می‌کنی پیراهنم

نیست در دست تو جز دستار من　　در شگفتی از سر عیار من

می فشارد گر چه تیغ کین به مشت زنده‌ام من خویش را جلادکشت

نتیجه‌گیری

از مجموعهٔ بحث‌های که رفت این نتیجه بر می‌آید که برای بخش بزرگی از شعرهای سرامی، عرفان چهارچوب ارجاع مهمی است که به تفسیر متن کمک می‌کند. بی‌تردید یکی از کارکردهای رابطهٔ بینامتنی در شعر سرامی این است که نشان دهد اغلب اشعار بر پایه وام‌گیری از حوزهٔ معرفتی عرفان بنا شده است این وام‌گیری گاه به صورت واژگانی است، یعنی در حد استفاده صرف از ترمینولوژی خاص حوزه عرفان و گاه به شکل تأثیر بر ساختار ذهنی و نوع نگرش خاص یک شاعر. در واقع با خوانش شعر سرامی از زاویهٔ دید عرفان، متن را با دلالت‌های عرفانی‌اش سازگار می‌کنیم و آن را در تعامل با رمزگان‌ها، گفتمان‌ها و صداهای گوناگونی که از متن گذر کرده‌اند می‌نشانیم. از این رهگذر و به کمک ایدهٔ بینامتنیت متن گشوده می‌شود و متن را به عنوان ملتقای متون متعدد می‌توان ارزیابی کرد. در این مقاله، نسبت‌های درونی شعر سرامی با قلمرو عرفان شناخته شد. شعر سرامی تداوم و در مواقعی تکرار و در مواقعی دگرگونی مفاهیم از پیش ساخته شده عرفان است رابطهٔ اشعار سرامی با حوزهٔ معرفتی عرفان از نوع بینامتنیت ضعیف نیست زیرا در بسیاری از مواقع، حضور عرفان در شعر سرامی تا عمق مضامین و مفاهیم گسترش یافته است.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

منابع و مآخذ:

۱- احمدی، بابک ۱۳۸۰، ساختار و تأویل متن، تهران، نشر مرکز.

۲- ----، ----، ۱۳۸٦، از نشانه‌های تصویری تا متن، تهران، مرکز.

۳- افلاطون، ۱۳٤۹، مجموعه آثار افلاطون، محمد حسن لطفی و رضا کاویانی، تهران، ابـن سینا.

٤- انوشه، حسن، ۱۳۸۱، فرهنگنامه ادبی فارسی، تهران، وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

۵- ایگلتون، تری، ۱۳۸۰، پیش درامدی بر نظریه ادبی، عباس مخبر، تهران، مرکز.

٦- برتنز، یوهانس ویلم، ۱۳۸۲، نظریه ادبی (مقدمات) فرزاد سجودی، تهران، آهنگ دیگر.

۷- بقلی شیرازی، روزبهان، ۱۳٦۰، شرح شطحیات، هانری کربن، تهران، طهوری.

۸- پین، مایکل، ۱۳۸۲، فرهنگ اندیشه انتقادی، پیام یزدانجو، تهران، مرکز.

۹- رازی، نجم‌الدین ابوبکر، ۱۳۷٤، مرصاد العباد، به کوشش: محمد امـین ریـاحی، تهـران، علمی- فرهنگی.

۱۰- زرین‌کوب، عبدالحسین، ۱۳۸۱، فرار از مدرسه، تهران، امیرکبیر.

۱۱- زمانی، کریم، ۱۳۷۲، شرح جامع مثنوی و معنوی، اطلاعات.

۱۲- ----، ---، ۱۳۸۲، میناگر عشق، تهران، نی.

۱۳- سجادی، جعفر، ۱۳۸۱، فرهنگ اصطلاحات و تعبیرات عرفانی، تهران، طهوری.

۱٤- سرامی، قدمعلی، ۱۳۸۱، تا زادن بامداد باید خواند، قزوین، حدیث امروز.

۱۵- ----، ----، ۱۳۸۵، صاف و ساده مثل آب، تهران، ترفند.

۱٦- ----، ----، ۱۳۸۱سیمرغ و آفتاب، تهران، ترفند.

۱۷- ----، ----، ۱۳۸۷، چهار فصل دوستت دارم، تهران، علم.

۱۸- ----، ----، ۱۳۷٤، از دو نقطه تا همه چیز، تهران، مشیانه.

۱۹- ----، ----، ۱۳۷۸، قالیچه سلیمون، تهران، ج اوّل، روزگار.

۲۰- ----، ----، ۱۳۸٦، «کودکـان عارفـان راسـتین»، مجلـهٔ علمـی – پژوهشـی عرفـان اسلامی، بهار.

۲۱- ----، ----، ۱۳۸۸، «پرواز با قالیچه سلیمون»، در مجموعه مقالات همـایش ادبیـات و نظریه ادبی، آبان ۱۳۸۸.

۲۲- شمیسا، سیروس، ۱۳۸۰، نقد ادبی، تهران، فردوس.
۲۳- عطار، فریدالدین، تذکره الولیا، تصحیح: محمد استعلامی، تهران، زوار
۲٤- غزالی، احمد، ۱۳٦۸، سوانح، تصحیح: هلموت ریتر، چ هفتم، تهران، مرکز نشر دانشگاهی.
۲۵- قرآن کریم، ترجمه: مهدی الهی قمشه‌ای، تهران، بنیاد نشر قرآن، ۱۳٦۷.
۲٦- قشیری، ابوالقاسم، ۱۳۸۱، رساله قشیریه، به تصحیح: بدیع‌الزمان فروزانفر، تهران، علمی- فرهنگی.
۲۷- قیصری، داوود، ۱۳٦۳، شرح بر فصوح الحکم ابن عربی، منوچهر صدوقی، تهران، مطالعات و تحقیقات فرهنگی.
۲۸. کاشانی، عزالدین محمود، ۱۳۵٤، مصباح الهدایه ومفتاح الکفایه، به تصحیح: جلال‌الدین همایی، تهران، کتابخانه سنایی.
۲۹- کالر، جاناتان، ۱۳۸۲، نظریه ادبی (معرفی بسیار مختصر)، فرزانه طاهری، تهران، مرکز
۳۰- لغت نامه دهخدا.
۳۱- گراهام، آلن، ۱۳۸۵، بینامتنیت، پیام یزدانجو، تهران، مرکز.
۳۲- مکاریک، ایرناریما، ۱۳۸۳، دانش نامه نظریه‌های ادبی معاصر، تهران، آگه.
۳۳ نامور مطلق، بهمن، ۱۳۹۰، درآمدی بر بینامتنیت، نظریه‌ها و کاربردها، تهران، سخن.
۳٤- نسفی، عزیزالدین، ۱۳٦۸، انسان کامل، تهران، طهوری.
۳۵- وبستر، راجر، ۱۳۸۲، پیش درآمدی بر مطالعه نظریه ادبی، الهه دهنوی، تهران، روزنگار.
۳٦- هجویری، علی، ۱۳۸۱، کشف المحجوب، تصحیح و.ژوکوفسکی، تهران، طهوری
۳۷- هارلند، ریچارد، ۱۳۸۰، ابرساختارگرایی، فرزان سجودی، تهران، سازمان تبلیغات اسلامی، حوزه هنری.
۳۸- همدانی، عین القضات، ۱۳۸٦، تمهیدات، با مقدمه: عفیف عسیران، تهران، منوچهری
۳۹- یثربی، یحیی، ۱۳۸۵، آب طربناک، تهران، علم
٤۰- ----، ---، ۱۳۷٤، عرفان نظری، قم، حوزه علمیه، مرکز انتشارات
٤۱- یزدانجو، پیام، ۱۳۷۹، ادبیات پسامدرن، تهران، مرکز.

42.Barthes, Roland; theory of the text. In Robert young (ed), untying the text (London, Routledge, 1981).

43. Eco, umberto , The role of the reader: Exploration in the Semiotics of texts. Bloomington: Indian a up. 1999.

44. Folwler, Roger, Linguistics and the Novel(2nder) London Routledge , 1983.

45.Kristeva, Julia, Stabat mater's. in contemporary literary criticism: literary and cultural studies, Newyork and London , 1989.

46.Leitch, Vincent. De constructive criticism: An Advanced introduction. Newyork: Columbia up, 2008.

47. Kristeva, Julia. Power of Horror. An Essay in Abjection. (trans) L.Roudiez. Newyork. Columbia up, 1982.

سایت اینترنتی:

۱- حسین‌نیا، میلاد، روابط بینامتنی میان داستان مسخ اثر کافکا و رمان بوف کور اثر هدایت، مجله انسان‌شناسی و فرهنگ، www.anthropology.ir

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی