



تحلیل هرمنوتیکی شعر «صدای دیدار» از سهراب سپهری

همایون جمشیدیان*

دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه گلستان

(از ص ۱۷ تا ۳۹)

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۰/۷/۲۲، تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۰/۱۲/۱۵

علمی-پژوهشی

چکیده

آثار هنری نوشتنی یا «متن»‌ها به تعبیر رولان بارت، نمادین‌اند و درک لایه‌های پنهان آن‌ها با گذر از دلالت اولیه و سطح نخست ممکن می‌شود. شعر «صدای دیدار»، شرح تجربه شهودی راوی و در شمار چنین آثاری است. راوی در این شعر، نخست با زبان و تعبیری مبهم تجربه شهودی خود را گزارش می‌کند و از مواجهه با میوه‌های آوازخوان و احوال و کنش‌های آنان می‌گوید. با پایان یافتن تجربه به صورت غیر مستقیم و نیز در ضمن گفت‌وگو، به مسائلی می‌پردازد که آن‌ها را مانع شهود به شمار می‌آورد. پرسش اصلی مقاله این است که معنای غیر مذکور یا پنهان شعر صدای دیدار چیست؟ و از طریق آثار هم‌افق با این متن چه مفاهیمی روشن یا خلق می‌شود؟ در این مقاله با روش هرمنوتیک و تحلیل بینامتنی و با بهره‌گیری از دیگر آثار سپهری، قرآن و اندیشه‌های عرفانی، به مثابه پیش‌متن به تأویل این شعر پرداخته می‌شود. از طریق این آثار معنای رمزهای شعر و تجربه‌های راوی روشن‌تر می‌شود. نتایج نشان می‌دهد در شهود راوی میوه‌های چیده شده با سطح پنهان هستی یا «عالم منبسط» و متعلقات آن مواجه شده و شادمان‌اند. نگرش به سطح و فایده‌طلبی، مانع شهود و مواجهه با این سطح هستی است. این شعر و دیگر اشعار سپهری نشان می‌دهد مکاشفه موقوف به زمان و مکان خاصی نیست. شواهد برون‌متنی از تجربه زیسته سپهری نیز مؤید این مدعاست.

واژه‌های کلیدی: شهود، هرمنوتیک، متون نوشتنی، رمز، سهراب سپهری، صدای دیدار.

۱. مقدمه

شعر صدای دیدار روایتی است از زبان راوی اول شخص در باره دیده و شنیده‌هایش در جریان زندگی عادی و روزمره. عبارات و کنش‌های موجود در این شعر، در سطح دلالت اولیه عموماً معنای روشنی ندارد و نمی‌توان مصداق خارجی برای آن تصور کرد. در گزارش این تجربه شهودی به اشیا و به‌طور مشخص میوه‌ها، کنش‌هایی نسبت داده می‌شود که همچون رویاست و برای راهیابی به معنای احتمالی آن باید به تأویل روی آورد. به لحاظ موضوع، می‌توان سه‌بخش را در این شعر مفروض گرفت: ۱. آغاز تجربه؛ ۲. محتوای تجربه؛ ۳. پایان تجربه.

به قاعده تجربه‌های شهودی، با روایت، گفتار و کنش‌هایی نامعمول در سطح دلالت اولیه مواجه هستیم که درک نسبی آن موقوف به تطبیق و مقایسه عناصر فاقد معنا در دلالت اولیه با عناصر معنادار یا حاوی توضیح و تبیین است. برای درک مفهوم این شعر، آن را به عناصر تشکیل‌دهنده آن تجزیه و هریک را تحلیل می‌کنیم تا در نهایت، تصویر و تصویری از این تجربه حاصل شود.

پرسش اصلی مقاله این است که معنای غیر مذکور یا پنهان شعر صدای دیدار چیست و از گفت‌وگوی میان این اثر با دیگر آثار سپهری و آثار با «افق ذهنی» مشترک با این اثر چه معنا یا معانی‌ای را می‌توان کشف یا خلق کرد؟

در پاسخ به این پرسش به روش توصیفی - تحلیلی و مقایسه‌ای، با رویکرد بینامتنی و هرمنوتیکی به بررسی این شعر پرداخته می‌شود. شعر صدای دیدار با بخش‌هایی از کتاب اتفاق آبی (متن نثری از شاعر) شباهت‌هایی دارد و از طریق مقایسه و بررسی نگرش سپهری به هستی و جایگاه انسان در آن، که در این کتاب به تفصیل بیشتری تصویر شده است، می‌توان پرتوی بر برخی ابهام‌ها که لازمه شعر و تجربه شهودی است افکنند. از قرآن کریم و متون عرفانی که در حکم منابع فکری شاعرند، به شیوه بینامتنی استفاده خواهد شد تا متن به قدر وسع به گفتار درآید. با نظر به شواهد برون‌متنی، می‌توان گفت سپهری با قرآن کریم به‌مثابه کلامی وحیانی و شاهکاری ادبی و نیز با آثار مولوی و حافظ آشنایی عمیق داشته است (سپهری، ص ۸۱ - ۸۲).

در باره موضوع این تحقیق پژوهش‌هایی انجام شده است که عبارت‌اند از: اسماعیل نوری‌علاء در کتاب صور و اسباب در شعر امروز ایران (۱۳۴۸) حجم سبز را به سه بخش تقسیم می‌کند؛ بخش دوم را که شامل شعر صدای دیدار

نیز می‌شود، سوررنال و فاقد هرگونه ارزش نمادین می‌داند؛ اما نمونه‌ای نمی‌آورد و توضیحی درباره مدّعی خود ذکر نمی‌کند و نیز مشخص نیست که «سوررنال فاقد هرگونه ارزش سمبولیک» دقیقاً به چه معناست. شفیع کدکنی در با چراغ و آینه (۱۳۹۰) در مقاله‌ای با عنوان «درباره حجم سبز» صرفاً با توصیفات عاطفی و ارزشی از شعر سپهری سخن می‌گوید. بهرام مقدادی در مقاله «سپهری و کافکا» در کتاب باغ تنهایی (۱۳۷۵) سپهری را همچون کافکا در دستیابی به حقیقت ناکام می‌داند. نویسنده مقصود و تعریف خود را از حقیقت بیان نمی‌کند؛ اما از فحوای کلام می‌توان استنباط کرد که مقصود او، سطح یا بعد غیر مادی عالم است. لبّ کلام مقاله این است که از نظر سپهری حقیقت، غایب و هر نوع ارتباطی با آن ناممکن است. نویسنده صرفاً شواهدی از کتاب می‌آورد که مؤید مدّعی اوست و به نمونه‌های بسیار زیاد خلاف این ادعا اشاره‌ای نمی‌کند؛ مثل اینکه با گرفتن «نبض گل‌ها» می‌توان چیزهایی دید که به شیوه‌های دیگر ممکن نیست، یا به تصریح، بستن کتاب را لازمه رسیدن به ملتقای درخت و خدا می‌داند. نویسنده به قبض و بسط موجود در اثر توجه نکرده است. صالح حسینی در مجموعه مقالات کتاب نیلوفر خاموش (۱۳۷۱) جنبه‌های مختلف شعر سپهری را از قبیل پیروی او از سنت شعر کهن و موضوعات مشترک بین هشت کتاب و اتقاق آبی بررسی کرده است. داریوش آشوری در مقاله «سهراب سپهری صیاد لحظه‌ها» در کتاب معرفی و شناخت سهراب سپهری (۱۳۸۰) در مواجهه سپهری با هستی معتقد است که او به هستی عاشقانه می‌نگرد. هستی را وامی‌گذارد تا خود را بر او آشکار کند. سیاوش جعفری در کتاب شعر نو در ترازوی تأویل (۱۳۹۴) در بخش سپهری چند نمونه تأویل از شعر «نشانی» گرد آورده و در انتها به اختصار به جمع‌بندی آرا پرداخته است که حاوی اسنادهای عاطفی و ارزشی و عموماً فاقد ذکر دلیل بر مدّعاست. ناصر علیزاده و عباس باقری‌نژاد در مقاله «شهود، نماد و شعر سهراب سپهری» (۱۳۸۹) معتقدند سپهری به علت داشتن احوال، ذهنیت و دریافت‌های غریب، به زبانی نامتعارف و نمادین روی آورده است. سعید زهره‌وندی و مرضیه مسعودی در مقاله «شهود زیبایی‌شناسانه و زیبایی‌شناسی شهودی در شعر و نقاشی سهراب سپهری» (۱۳۹۳) جلوه‌های زیبایی را در شعر و نقاشی سپهری نشان می‌دهند و به بررسی نسبت آن با کشف و شهود هنری و شهود عرفانی در شعر او می‌پردازند.

سرانجام اینکه درباره تحلیل شعر صدای دیدار تنها دو نوشته یافت شد: محمدتقی غیثی در کتاب معراج شقایق (۱۳۸۷) این شعر را دارای سه خرده‌ساختار می‌داند و به بازتعریف شعر به نثر می‌پردازد و هیچ‌یک از ابهامات شعر را نمی‌گشاید. محمدابراهیم ضرباییها نیز در کتاب نگاه ناب (۱۳۸۵) این شعر را با نگرش عرفانی تحلیل می‌کند؛ اما در آن ردی از دیگر آثار سپهری نشان نمی‌دهد و به رمزهای شعر و ارتباط آن‌ها با هم و کارکرد آیات قرآنی و سنت شعر عرفانی در تبیین رمزها نمی‌پردازد.

۲. هرمنوتیک

رولان بارت آثار ادبی را به دو دسته خواندنی و نوشتنی تقسیم می‌کند. او دسته نخست را فرآورده می‌خواند؛ متونی تنها برای خواندن که وجوه مبهمی ندارند تا برای حل آن به خلاقیتی همچون نویسنده در نوشتن اثر نیاز باشد. خواننده مصرف‌کننده، منفعل و معنا کاملاً واضح است. در مقابل، در متون نوشتاری خواننده مصرف‌کننده نیست. متن به فرآوری نیاز دارد و سرشار از رمزگان‌های مبهم و نامعلومی است که خواننده باید مدلولی برایش بیابد و در بازی دال‌ها فعالانه شرکت کند. در این متون، به تأویل روی می‌آوریم. خواندن این متون در اصل نوعی نوشتن به شمار می‌آید (بارت ۲، ص ۱۴-۱۷).

در تعبیری دیگر، بارت میان اثر و متن و کارکرد مختلف آن تمایز قائل می‌شود:

متن در ارتباط با نشانه یا دال تجربه می‌شود و اثر به گرد مدلول حلقه زده، خود را بدان منحصر می‌کند. متن ناظر بر تأخیر و تعویق نامتناهی مدلول است. تداعی معانی، همجواری‌ها و ارجاعات متقابل، مترادف نوعی آزادی و رهایی انرژی نمادین است. اثر، حتی در بهترین موارد، فقط تا حدی نمادین است؛ اما متن به شکل ریشه‌ای نمادین است. متن به تمامی ممزوج از نقل قول‌ها، ارجاعات و پژواک‌هاست. اثر، موضوع یا شیء مصرفی است. متن، اثر را از ظرف مصرف خالی می‌کند و آن را در ظرف بازی، هدف، تولید و فعالیت گرد می‌آورد (بارت ۱، ص ۶۰-۶۴).

بنا بر این رویکرد، مواجهه با این دو گونه سبک نوشتار به کلی متفاوت است. در متن یا در آثار نوشتنی، منتقد باید متن خاموش را به قدر وسع به گفتار بیاورد. اگر دال‌ها فاقد مدلول مشخص یا مصرح باشند، خواننده برای درک متن باید مدلول‌هایی را برای آن‌ها بیابد یا خلاقانه در محدوده‌ای که «عالم مقال» متن اجازه می‌دهد، بیافریند. آثار مبتنی بر تجربه شهودی را که رویاگونه بر آن چیرگی دارد و دال‌ها مدلول واضح و معین ندارند، می‌توان در شمار متن یا

آثار نوشتنی تلقی کرد. دال‌ها در این نوع متون در سطح دلالت اولیه، فاقد معنا یا فاقد معنای روشن هستند. هرمنوتیک، ابزار یا شیوه درک و دریافت و دستیابی به معناست و متون، به‌ویژه متون برخوردار از ابهام و متأثر از ناخودآگاهی را که فاقد معنای روشن‌اند، از راه تأویل به گفتار درمی‌آورد و معنای پنهان را به قدر وسع تأویل‌کننده آشکار می‌کند.

تأویل ضرورتاً بازشناسی و بازسازی معنایی است که مؤلف با استفاده از مواد خاصی که دارای وحدت است توانسته تجسم ببخشد. ناظر باید به‌صورت فاعلی بیگانه درآید و از طریقی معکوس با عمل خلق، به آن اندیشه یا تأویل متجسم در موضوع تأویل بازگردد (پالمر، ص ۶۷).

در چنین رویکردی همان‌قدر که تأویل‌کننده معناهای متن را کشف می‌کند، متن نیز موجب آشکارشدن نگرش تأویل‌کننده می‌شود.

پیشرفته‌ترین و پیچیده‌ترین تأویل‌های ما نیز از قانون بنیادین، همین برداشت شخصی جدا نیستند؛ یعنی بر پایه گمان فراهم می‌آیند. کنش شناخت یا ادراک، همواره از پیش‌انگاشت‌ها آغاز می‌شود و ما چیزی تازه را به چیزهایی که پیش‌تر دانسته‌ایم، مرتبط می‌کنیم (احمدی، ص ۸).

این سخن به این معنا نیست که مفسر هرچه می‌خواهد به متن نسبت دهد؛ زیرا هر مدعا، تأویل یا توجیهی، باید با استدلال و ذکر شواهد مستند باشد و از انسجام معنایی برخوردار باشد. دیگر آثار نویسنده، آثاری که زمینه فکری و فرهنگی مشابهی دارند، خودآگاه یا ناخودآگاه، به متن مورد نظر راه می‌یابند و در کشف معناهای محتمل راهگشا هستند. ویال معتقد است که ارائه تفسیر بهتر در صورتی میسر می‌شود که متن مورد نظر را در میان دیگر آثار آن نویسنده ملاحظه کنیم (Vial, P.49). با مقایسه آن‌ها می‌توان به معانی احتمالی متن و مقصود «نویسنده نهفته»^(۱) دست یافت یا دست کم به آن نزدیک شد. اشمیت مشخصه آثاری را که در چنین تحلیلی راهگشایند، چنین بیان می‌کند:

این بستر می‌تواند شامل آثار دیگر آن مؤلف یا متون دیگری از همان ژانر در همان دوره زمانی باشد. این بستر همچنین می‌تواند شامل متون دیگری درباره همان موضوع باشد (اشمیت، ص ۲۱).

در این حال با تحلیل اجزای منفرد متن، می‌توان به کل معناداری دست یافت و تصاویر و مفاهیم جزئی را به‌واسطه کل اثر تفسیر کرد و کل را در پرتو اجزا دریافت؛ همان‌که در اصطلاح، «دور هرمنوتیکی» نامیده می‌شود. به بیان اشمیت هرمنوتیک فرآیند معکوس راهیابی به اندیشه‌های نهفته است و از این نظر آن را در جهت عکس سخن گفتن می‌دانند؛ یعنی در سخن گفتن تفکر

درونی و پنهان آشکار می‌شود و در هرمنوتیک از سخن آشکار باید راهی به تفکر ناپیدا و پنهان یافت (همان، ص ۳۴-۳۶).

این مقاله با رویکرد هرمنوتیک سنتی نوشته شده است و می‌کوشد با نزدیک شدن به افق فکری و فرهنگی «نویسنده واقعی» و نیز «نویسنده نهفته» به کشف رمزهای شعر بپردازد تا از طریق پیوند رمزها و تشکیل ساختاری منسجم، به معنا یا یکی از معنای محتمل اثر راه یابد؛ هرچند لزوماً ادعا بر این نیست که سهراب سپهری در جایگاه نویسنده واقعی، خودآگاه به چنین مفاهیمی توجه و به آن نظر داشته است.

۳. تحلیل هرمنوتیکی شعر صدای دیدار

۱-۳. شعر صدای دیدار

با سبید رفتم به میدان صبحگاهی بود

میوه‌ها آواز می‌خواندند

میوه‌ها در آفتاب آواز می‌خواندند

در طبق‌ها زندگی روی کمال پوست‌ها خواب سطوح جاودان می‌دید

اضطراب باغ‌ها در سایه هر میوه روشن بود

گاه مجهولی میان تابش به‌ها شنا می‌کرد

هر اناری رنگ خود را تا زمین پارسایان گسترش می‌داد

بینش همشهریان افسوس

بر محیط رونق نارنج‌ها خط مماسی بود.

من به خانه بازگشتم مادرم پرسید:

میوه از میدان خریدی هیچ؟

-میوه‌های بی‌نهایت را کجا می‌شد میان این سبید جا داد؟

-گفتم از میدان بخر یک من انار خوب

-امتحان کردم اناری را

انبساطش از کنار این سبید سر رفت

- به چه شد آخر خوراک ظهر..

...-

ظهر از آینه‌ها تصویر به تا دوردست زندگی می‌رفت (سپهری ۲، ص ۳۶۹-

۳۷۰).

۲-۳. آغاز تجربه

سطر نخست این شعر با تصویری از جریان معمول زندگی در یک روز عادی آغاز می‌شود و به خودی خود وجه شعری ندارد. سبید، میدان، صبحگاه و فعل

«رفتن» نشانه‌هایی حاکی از زندگی عادی است. از سطر دوم، درمی‌یابیم راوی به قصد خرید، سبده دست به میدان می‌رود. سبده نشانه‌ای است برای تصویرسازی از کنش شخصیت؛ یعنی راوی صاحب تجربه شهودی، همچون دیگر مردمان به قصد خرید به بازار می‌رود. در دیگر آثار سپهری نیز پیش از شهود، جریان متعارف زندگی را می‌توان مشاهده کرد:

در کتاب اتفاق آبی پیش از اینکه اتفاق، راوی را به خود بخواند، او سرگرم بازی بوده و از مصاحبت دوستان و بازی لذت می‌برده است (سپهری، ص ۲۱). در شعر «ندای آغاز» در ابتدا راوی، تصویری را از جریان عادی زندگی در اطراف خود ارائه می‌دهد: اواخر شبی از ماه خرداد مادرش و منوچهر و پروانه و همه شهر در خواب‌اند و او نامش را از جایی نامعلوم می‌شنود و در پی کفش خود می‌رود تا مکاشفه و هجرتی درونی را آغاز کند (همان، ص ۳۹۰-۳۴۰). در شعر «همیشه» راوی چند سار را می‌بیند که از کاجی می‌پزند، تصویر سار و درخت به شهود می‌انجامد: «عفت اشراق روی شانه من ریخت» (همان، ص ۴۰۳).

در نمونه‌های یادشده، حادثه‌ای سکون زندگی عادی را متلاطم می‌کند. بسیاری تجربه‌های شهودی برون‌گرایانه که عامل بیرونی در شهود مؤثر است، با یک امر ساده و عادی آغاز می‌شود. عموماً عامل برهم‌زننده، صداست. در این شعر نیز راوی در میدان یا بازار که محل سود و زیان و بهره‌های مادی است، با شنیدن آواز میوه‌ها با وجهی دیگر از هستی یا سطح معنوی روبه‌رو می‌شود. در این شعر، همچون موارد پیش‌تر ذکرشده، صدا را فقط راوی می‌شنود؛ بنابراین، تنها مخاطب، اوست. در دیگر آثار سپهری نیز راوی با شنیدن صدا، بازی، خواب یا خرید را ترک می‌کند یا از آن منصرف می‌شود. در اتفاق آبی علاوه بر صدا، نیرویی مبهم نیز در این کار دخیل است: «نیرویی تاریک مرا به اتاق آبی می‌برد» (سپهری، ص ۲۱).

در تمام موارد راوی در برابر آن صدا یا نیروی مرموز که قابل تصوّر و توصیف‌پذیر نیست، منفعل است.

۳-۳. محتوای تجربه

نخستین نشانه شهود را از عنوان شعر می‌توان استنباط کرد که حسّی مربوط به شنوایی را به بینایی نسبت می‌دهد و این از سر آشنایی زدایی‌های شاعرانه

نیست. در تجربه‌های شهودی یا هنگام گزارش از آن‌ها گاه امور مربوط به حواس مغشوش می‌شوند:

و در کدام زمین بود
که روی هیچ نشستیم
و در حرارت یک سیب دست و رو شستیم (سپهری ۲، ص ۳۲۶).

و یا

و در تنفس تنهایی
دریچه‌های شعور مرا به هم بزیند (همان، ص ۳۲۸).

و نیز

در ریه‌هایم وضوح بال تمام پرنده‌های جهان بود (همان، ص ۴۱۲).
در شعر صدای دیدار عناصر اصلی شکل‌دهنده این تجربه شهودی عبارت‌اند از: ۱. میوه‌ها؛ ۲. آواز؛ ۳. میوه‌ها بر طبق؛ ۴. خورشید؛ ۵. زندگی در کمال پوست‌ها؛ ۶. اضطراب باغ؛ ۷. مجهولی در تابش به‌ها؛ ۸. سطوح جاودان، زمین پارسایان؛ ۹. گسترش انار.

۳-۳-۱. میوه‌ها

در شعر سپهری میوه، حاوی هاله‌هایی از امور قدسی و معنوی است و رازی با خود دارد و اگر دستیابی به آن ناممکن نباشد، دشواری بسیار همراه دارد. در شعر «ای نزدیک» می‌گوید در نهفته‌ترین باغ‌ها هم میوه چیده است؛ اما اینک با شاخه نزدیکی مواجه شده است که درخشش میوه‌اش درخشان‌تر می‌شود و با وجود عطش رسیدن به میوه، دستیابی ممکن نمی‌شود. سرانجام در آخرین سطر، از سر ناتوانی به شاخه التماس می‌کند که: «خم شو شاخه نزدیک» (همان، ص ۱۵۸-۱۵۹)؛ یا اینکه در راهش ناگهان درختی جان می‌گیرد که میوه‌اش هم‌رنگ هراس است و پرتوش را پیش‌تر به خواب دیده است (همان، ص ۱۸۱)؛ یا از دسترس ناپذیری میوه می‌گوید (همان، ص ۲۰۲). در بیت شگفت دیگری میوه نسبتی با خدا و خواب دارد:

میوه کال خدا را آن روز می‌جویدم در خواب (همان، ص ۲۷۵).

میوه کال را نمی‌توان به خوبی جوید و هضم ناپذیر یا سخت هضم است. راوی در رویا یا هنگام چیرگی ناخودآگاه و شهود، با تصویری سخت از خدا مواجه می‌شود که درکش دشوار می‌نماید. تصویری نامعمول از درخت و میوه و نسبت آن را با راز، می‌توان در داستان «دقوقی» نیز دید. در آن داستان میوه‌ها نور شگفت‌آوری دارند که جز راوی کسی قادر به دیدنش نیست.

آن نور، تجلی‌ای از تجلیات خداوند بوده و آتش برای دعوت است و همگان در شمار دعوت‌شدگان نیستند. ادراک این نور پس از بی‌خویشتی حاصل می‌شود (نوروزپور و جمشیدیان، ص ۱۵).

در شعر مورد بررسی، سپهری بیش از دیگر موارد به موضوع میوه و رابطه‌ی راوی با آن پرداخته و با تفصیل بیشتری در این باب سخن گفته است. تمامی نمادهای موجود در این شعر را در بافتی دیگر می‌توان در منظومه «مسافر» مشاهده کرد که مفسر این شعر و تا حدی مؤید تأویل ارائه شده است:

و عشق تنها عشق

تو را به گرمی یک سیب می‌کند مأنوس

و عشق تنها عشق

مرا به وسعت اندوه زندگی‌ها برد

مرا رساند به امکان یک پرنده شدن

و نوشداری اندوه؟

صدای خالص اکسیر می‌دهد این نوش (همان، ص ۳۰۶-۳۰۷).

شعر یادشده می‌گوید تنها راه رسیدن به سیب، عشق است؛ گرمی سیب که سرخی، پختگی یا کمال سیب را تداعی می‌کند، با آفتاب تناسب دارد. تنها عشق می‌تواند سطح وسیع‌تری از هستی را نمودار کند؛ همان‌طور که در شعر مورد بررسی، راوی به واسطه‌ی مواجهه با سیب، با سطح دیگری از حیات مواجه می‌شود و امکان پرواز و فراتر رفتن از سطح ادراک و بینش «همشهریان» برایش فراهم می‌شود. این اندوه حاصل از عشق، اکسیری است که چشمان راوی را به سطح دیگری از هستی می‌گشاید. در شعری دیگر «سبد» را جایگاه امور معنوی تلقی کرده است:

و بارها دیدم

که با چقدر سبد

برای چیدن یک خوشه بشارت رفت (همان، ص ۴۰۰).

۳-۲. آواز

نخستین مواجهه‌ی راوی با امر شگفت، آوازخوانی میوه‌هاست. آواز علاوه بر اینکه شادی را تداعی می‌کند، در حکم جلب توجه و فراخوانی راوی است تا با بعد نامحسوس هستی آشنا شود. در شعر «تنها باد» راوی تجربه‌ای از سفر شهودی خود را به سوی بالا و به تعبیری شرق عرفانی، چنین توصیف می‌کند که ندهایی او را به فراتر رفتن دعوت می‌کنند و در هر گام، با دنیایی تنهاتر و زیباتر مواجه می‌شود؛ تا آنجا که تصور می‌کند جنگل‌ها می‌خوانند:

و ندا آمد: بالاتر بالاتر

آوازی از ره دور: جنگل‌ها می‌خوانند

و ندا آمد: خلوت می‌آیند (همان، ص ۲۵۱).

در زمینه نسبت سپهری یا راوی با این آواز برآمده از طبیعت، شاهد برون‌متنی نیز در دست است؛ خواهر سهراب سپهری در خاطره‌ای از روزگار کودکی او واقعه مشابهی نقل می‌کند:

یک روز صبح بسیارزود که نزدیک درخت‌های گل محمّدی رفته بود، ادعا کرد غنچه‌ها موقع شکفتن صدای مخصوصی دارند که او می‌شنود (سپهری، ص ۲۷).

این مطلب نشان می‌دهد مواجهه با این امر غریب و شنیدن چنان صدای نامحسوس از روزگار کودکی از تجربه‌های زیسته او بوده است.

روایت شهودی سپهری چنین القا می‌کند که با گذر از صورت، می‌توان بانگ جمادات را شنید و این از سر مجاز نیست؛ همان که مولوی به تصریح بیان می‌کند:

| | |
|------------------------------|------------------------------|
| عالم افسرده‌ست و نام او جماد | جامد افسرده بود ای اوستاد |
| باش تا خورشید حشر آید عیان | تا ببینی جنبش جسم جهان [...] |
| سنگ با احمد سلامی می‌کند | کوه یحیی را پیامی می‌کند: |
| ما سمیمیم و بصیریم و خوشیم | باشما نامحرمان ما خامشیم |
| چون شما سوی جمادی می‌روید | محررم جان جمادان چون شوید |
| از جمادی عالم جان‌ها روید | غلغل اجزای عالم بشنوید |
| فاش تسبیح جمادات آیدت | وسوسه‌ی تأویل‌ها نربایدت |

(مولوی، ص ۵۴۶-۵۴۷)

در این نمونه نیز نخست پندار عموم و غیرشهودی مبنی بر فسردگی جمادات طرح می‌شود. با دررسیدن حشر همچون خورشید، همگان درخواهند یافت که آنچه را جماد افسرده می‌پنداشتند، چنین نبوده است؛ چنان‌که در همین دنیا سنگ با احمد و کوه با یحیی سخن‌ها داشته‌اند. گفتنی است که به تعبیری قیامت و حشر، واقعه‌ای در پایان جهان مادی نیست و هم‌اکنون برپا شده است. شمس تبریزی می‌گوید:

سخن گفتن جمادات و افعال جمادات می‌گویم، حکما این را منکر می‌شوند. اکنون این دیده خود را چه کنم؟ (شمس تبریزی، ص ۱۱۱).

و درباره اقامه قیامت می‌گوید:

﴿لباسهم فیها حریر﴾ هم اینجا حریر پوشیده‌ام تونمی‌بینی آن لطافت را چنان‌که حیوان نبیند و نداند آن لطافت حریر را (همان، ص ۱۸۹).

اصولاً شنیدن، قابلیت روانی و معنوی است. پری‌دخت سپهری از برادر خود نقل می‌کند که به آنان توصیه می‌کرده است تا توان درست‌دیدن را بیاموزند و مثال‌هایی که می‌آورد، در مقوله امور عادی زندگی است و جالب اینکه در مثال خود از سیب و آفتاب نیز نام می‌برد:

او می‌کوشید دوست داشتن، درست‌دیدن و لذت‌بردن از روزی آفتابی، یک سیب یا نانی داغ را به ما بیاموزد (سپهری، ص ۱۱۱).

سپهری در باب این نگرش عرفانی در آموزه‌های دیگر فرهنگ‌ها می‌گوید:

به نقاش چینی گفته‌اند با گوش‌هایت گوش مکن با روان خود گوش کن؛ زیرا که روان ثانویست یک تهی است آماده پذیرش همه چیز (سپهری، ص ۵۶).

قرآن کریم هم به صداهایی در عالم اشاره می‌کند که بیشترین آدمیان توان شنیدش را ندارند:

﴿تَسْمَعُ لَهُ السَّمَاوَاتُ السَّبْعُ وَالْأَرْضُ وَمَنْ فِيهِنَّ وَإِنْ مِنْ شَيْءٍ إِلَّا يُسْمِعُ بِحَمْدِهِ وَلَكِنْ لَا تَفْقَهُونَ تَسْمِيعَهُمْ إِنَّهُ كَانَ حَلِيمًا غَفُورًا﴾ (الاسراء، ۴۴).

۳-۳-۳. میوه‌ها بر طبق

میوه‌های چیده‌شده بر طبق‌ها قرار گرفته‌اند و با توجه به بافت شعر، طبق‌ها در میدان فروش میوه هستند و سیب با نظر به ظاهر، شیء و بی‌جان است؛ به‌ویژه که ارتباطش با درخت قطع شده باشد. سپهری در جایی دیگر توجه می‌دهد که از سخت‌ترین جماد، یعنی سنگ نیز باید چیزی آموخت و دیدن و چگونه‌دیدن را تمرین کرد (سپهری، ص ۳۹۵)؛ بنابراین، در مورد اخیر نیز باید به قصد آموختن و تمرین دیدن در این موضوع به تأمل پرداخت. اگر چیده‌شدن سیب را نشانی از مرگ تلقی کنیم، قرارگرفتن بر طبق نیز تصوّر مرده‌ای را بر سگوی مرگ تداعی می‌کند. سپهری می‌گوید نباید از مرگ ترسید:

و نترسیم از مرگ

مرگ پایان کبوتر نیست

گاه در سایه نشسته‌است به ما می‌نگرد (همان، ص ۲۹۶).

ترس، در اضطراب باغ‌ها و مرگ، در سایه میوه‌ها نمودار می‌شود.

در شعر «مسافر» ارتباط میوه‌های روی میز با مرگ و زندگی با وضوح

بیشتری بیان شده است:

و روی میز هیاهوی چند میوه نوبر

به سمت مبهم ادراک مرگ جاری بود

و بوی باغچه را باد روی فرش فراغت

نثار حاشیه صاف زندگی می‌کرد (همان، ص ۳۰۴).

در شعر «و» آدمی را همچون غنچه‌ای تصوّر و تصریح می‌کند که شکفتگی او نه در اینجا که در دژۀ مرگ محقق خواهد شد و در تبیین مرگ به این پرسش مقدر که آیا مرگ با تاریکی و تنهایی همراه است، پاسخ می‌دهد «نی، خلوت زیبایی»؛ بنابراین، مرگ اگر تاریکی نباشد، پس روشنایی و خلوت است، نه تنهایی؛ خلوت حاوی بار معنایی مثبت است و در مواجهه با زیبایی یا خویشتن حاصل می‌شود. خلوت تداعی‌کننده تنهایی با معشوق است. در شعر «و» پرسشی را طرح می‌کند و بی‌پاسخ می‌گذارد: «به تماشا چه کسی می‌آید، چه کسی ما را می‌بوید؟». پاسخ این پرسش را می‌توان در شعر صدای دیدار یافت. در این شعر با مرگ میوه‌ها خورشید به دیدار یا تماشا می‌آید؛ بنابراین، آواز و شادی آنان به سبب مواجهه با خورشید بوده است. این موضوع جنبش جمادات را در پرتو «خورشید حشر» در شعر مولوی تداعی می‌کند.

۳-۳-۴. خورشید

برای دریافتن معنا و مدلول خورشیدی که میوه‌ها در آن «خلوت زیبایی» در برابرش آواز می‌خوانند، تصویر و تصویری از خورشید در شعر «و شکستم و دویدم و فتادم» راهگشا خواهد بود. در این شعر، راوی در گفت‌وگویی عاشقانه و یک‌سویه با وجودی سخن می‌گوید که حضور و لبخندش را بر لب مرداب و بر لجن می‌بیند و نماز می‌برد، در بن خاری یادش را می‌بیند و آن را می‌چیند. تا هیچ، تا مرگ به سویس می‌دود، در پی وزشی می‌رود و سرانجام در ته تاریکی به «تگه‌ای خورشید» می‌رسد، با خوردن او از خود می‌رود و رها می‌شود. معشوق دلربای در همه‌جا حاضر، همان خورشیدی است که راوی با برخورد به او در ته تاریکی با ترک خود، به رهایی می‌رسد. ردّ خورشید جاری و سیال را که هر لحظه به شکلی دگر برمی‌آید، دل می‌برد و نهان می‌شود یا در تاریکی و خلوت حضور می‌یابد، در دیگر آثار عرفانی نیز می‌توان یافت:

بی‌گاه شد بی‌گاه شد خورشید اندر چاه شد خورشید جان عاشقان در خلوت الله شد
روزی است اندر شب نهان ترکی میان هندوان شب ترک‌تازی‌ها بکن کان ترک در خرگاه شد
(مولوی، ص ۱، ۲۷۴)

در این غزل نیز خورشید در دل تاریکی است و جان عاشقان در خلوت به وصال او می‌رسد. «لحظه تاریک، لحظه‌ای است که پیام واقعی تحوّل در شُرُف آمدن است. در تاریک‌ترین لحظه نور فرامی‌رسد» (کمپبل، ص ۶۹). لاهیجی در باب این تاریکی و روشنی می‌گوید:

سیاهی که در مراتب مشاهدات ارباب کشف و شهود در دیده بصیرت سالک می‌آید، نور ذات مطلق است که از غایت نزدیکی، تاریکی در بصر بصیرت او پیدا آمده و در درون آن تاریکی نور ذات که مقتضی فناست، آب حیات بقاءبالله که موجب حیات سرمدی است، پنهان است (لاهیجی، ص ۸۴).

و تجربه خود را در مواجهه با آن نور شگفت چنین نقل می‌کند: «و این فقیر در آن نور سیاه فانی مطلق و بی‌شعور شدم، بعد به خود آمدم» (همان). این تجربه شبیه تجربه راوی شعر پس از خوردن تگه‌ای از خورشید در تاریکی است که می‌گوید: «ته تاریکی تگه خورشیدی دیدم، خوردم و ز خود رفتم و رها بودم» (سپهری ۲، ص ۲۵۷).

مولوی در جایی دیگر با سخن‌گفتن از ماه و نور او که پرتوی از خورشید است، اشتیاق خود را وصف می‌کند، خود را غلام قمر می‌خواند و سخن‌گفتن از هیچ چیز جز او را بر نمی‌تابد. وصف ماه تا جایی پیش می‌رود که با حیرت از دل می‌پرسد این چگونه ماهی است که به وصف در نمی‌آید و دل، او را امر به سکوت می‌کند که سخن در این باب فراتر از اندازه‌توست. آن‌گاه مولوی پرده‌داری می‌کند و به تصریح اصل کلام را بر زبان می‌راند:

گفتم ای دل پدری کن نه که این وصف خداست گفت این هست ولی جان پدر هیچ مگو (مولوی ۲، ص ۸۰۶)

در تصوّر سپهری خدا همه جا هست و حضورش را در هر جا می‌یابد: در این نزدیکی، لای شب‌بوها، پای کاج، روی آگاهی آب؛ و از این روست که خود را مسلمانی می‌داند که در دشت رو به قبله گل سرخ نماز می‌خواند (سپهری ۲، ص ۲۷۲).

در قرآن کریم خداوند در مواضعی به گونه‌ای وصف شده است که خورشید تداعی می‌شود:

﴿اللَّهُ نُورُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ مَثَلُ نُورِهِ كَمِشْكَاةٍ فِيهَا مِصْبَاحٌ الْمِصْبَاحُ فِي زُجَاجَةٍ الزُّجَاجَةُ كَأَنَّهَا كَوْكَبٌ دُرِّيٌّ يُوقَدُ مِنْ شَجَرَةٍ مُبَارَكَةٍ زَيْتُونَةٍ لَا شَرْقِيَّةٍ وَلَا غَرْبِيَّةٍ يَكَادُ زَيْتُهَا يُضِيءُ وَلَوْ لَمْ تَمْسَسْهُ نَارٌ نُورٌ عَلَى نُورٍ يَهْدِي اللَّهُ لِنُورِهِ مَنْ يَشَاءُ وَيَضْرِبُ اللَّهُ الْأَمْثَالَ لِلنَّاسِ وَاللَّهُ بِكُلِّ شَيْءٍ عَلِيمٌ﴾ (نور، ۳۵).

و در جایی دیگر می‌گوید بر هر جا روی آورید، خداوند و به تعبیری نور همان جاست: ﴿فَإِنَّمَا تُوَلُّوْا فَتَمَّ وَجْهُ اللَّهِ إِنَّ اللَّهَ وَاسِعٌ عَلِيمٌ﴾ (بقره، ۱۱۵).

تجربه دیدار با خورشید تصویر شده در این نمونه‌ها را می‌توان مواجهه با خداوند یا تجلیات او دانست که به صورت متشخص غیرانسان‌وار و غیر متشخص نمودار شده است.

۳-۳-۵. زندگی در کمال پوست‌ها

در تبیین نسبت میوه‌ها و زندگی، ارتباط آن‌ها را می‌توان به مراحل زیر تجزیه کرد:

۱. زندگی خواب سطوح جاودان می‌دید؛

۲. این خواب روی کمال پوست‌ها جریان داشت؛

۳. دو مورد پیشین بر میوه‌های قرار گرفته بر طبق واقع شده است.

در توضیح مورد یک، خواب در شعر سپهری کارکردهای گوناگونی دارد؛ مثلاً، در خواب می‌توان میوه کمال خدا را جوید (سپهری ۲، ص ۲۷۵). در خواب بر کلمات نیز گشوده می‌شود و آن‌ها را سرشار از معانی شگفت و مبهم می‌کند (همان، ص ۴۵۵-۴۵۶). آنچه اتفاق خواهد افتاد، در خواب می‌توان دید:

پرتویی افتاد در پنهان او

دیده بود آن را به خوابی ناشناس (همان، ص ۱۸۱).

بنابراین، زندگی، در وضعیت میوه‌های چیده‌شده، سطوح جاودان یا بی‌انتهای را به خواب می‌بیند. اهمیت رویا در این است که «حتی رویایی کوتاه که به نظر بی‌اهمیت می‌آید، تلاش دارد چیزی را به ما بگوید که به دانستن آن نیاز داریم» (رابرتسون، ص ۵۷). کمال پوست‌ها در رسیدن است، پوست‌ها نشان وضعیت و موقعیت میوه‌ها هستند؛ بنابراین، سیب‌ها به کمال خود در زندگی درختی دست یافته‌اند و در این حال، با سطح دیگری از هستی مواجه می‌شوند و حقیقتی را می‌بینند که پیش از این در زندگی درختی نمی‌دیدند؛ بنابراین، آفتاب همان است، اما نوع رابطه آن‌ها با آفتاب تغییر کرده است؛ در نتیجه، در مواجهه با آن آواز می‌خوانند. گذر از سطح و رسیدن به پایان و مواجهه با مرگ، روشنی یا نور را در شعر دیگری نیز می‌توان دید:

وقتی که درخت هست

پیداست که باید بود

باید بود

ورد روایت را

تا متن سپیدش

دنبال کرد (سپهری ۲، ص ۴۱۹).

میوه‌ها با مرگ یا گذر از یک مرحله و ورود به زندگی دیگر و در مواجهه دیگری با آفتاب آواز می‌خوانند؛ گویی در این مرحله چشم‌هایشان تیز شده و با سطح دیگری از هستی روبه‌رو شده‌اند. در نگاه سپهری مرگ آغاز دیدن است

و می‌توان آن را تعبیر یا تفسیر و تأویلی از این آیه دانست: ﴿لَقَدْ كُنْتَ فِي غَفْلَةٍ مِنْ هَذَا فَكَشَفْنَا عَنْكَ غِطَاءَكَ فَبَصَرُكَ الْيَوْمَ حَدِيدٌ﴾ (ق: ۲۲).

عبارت «خواب چیزی را دیدن» به معنای آرزوی آن را داشتن نیز هست.

۳-۳-۶. اضطراب باغ

اضطراب باغ‌ها در سایه هر میوه روشن بود (سپهری ۲، ص ۳۷۰).

منظور از اضطراب باغ‌ها، اضطراب جدایی از باغ‌هاست؛ بنابراین، فاعل حقیقی جمله میوه است. میوه‌ها مضطرب‌اند، اضطراب میوه‌ها حاصل جدایی از باغ است که در سایه آن‌ها نمودار می‌شود. این اضطراب در مواجهه با آفتاب و آوازخوانی در آفتاب، به سایه رانده می‌شود.

ویژگی‌هایی که در زندگی مان انکار می‌کنیم از بین نمی‌روند، بلکه فقط به ناخودآگاه تبعید می‌شوند و در آنجاست که شخصیت می‌یابند و به شکل سایه درمی‌آیند (رابرتسون، ص ۱۱۶).

نسبت باغ به میوه نسبت کل به جزء است و اگر باغ را به مجاز درختان باغ در نظر بگیریم، همچون نسبت مادر به فرزند است. میوه‌های در طبق، از باغ‌های مختلف‌اند و وجه اشتراکشان اضطراب جدایی از باغ به‌مثابه مادر است. پیش از رسیدن، اضطراب جدایی و مرگ بر میوه‌ها چیره می‌شود. اکنون با آوازخواندن و قرار گرفتن در شرایطی که خواب سطوح جاودان می‌بینند، اضطراب از وجودشان محو می‌شود، اما همچنان در سایه آنان نمودار است.

یکی از مصادیق شهود در شعر سپهری دیدن جزء و ادراک کل است:

و به آنان گفتم: هرکه در حافظه چوب ببیند باغی

صورتش در وزش بیشه شور ابدی خواهد ماند (سپهری ۲، ص ۲۷۵).

در این شعر نیز راوی به شهود دست‌یافته، اضطراب باغ‌ها را از سایه میوه می‌بیند. میوه‌ها گرچه در معرض آفتاب به هستی جدیدی دست‌یافته‌اند، راوی کمابیش نشانه‌های زندگی پیشین را به‌صورت اضطراب در آن‌ها می‌نگرد.

۳-۳-۷. مجهولی در تابش به‌ها

گفتار درباره میوه‌ها با سخن‌گفتن از به جزئی‌تر می‌شود. تابش به‌ها دو وجه دارد: ۱. به‌ها خود می‌تابند؛ ۲. تابش آفتاب را انعکاس می‌دهند. در هر دو صورت وجه نازلی از خورشیدند. در مورد نخست، هستی آنان به جزئی از خورشید مبدل شده است و در مورد دوم، از چنان لطافتی آینه‌وار برخوردارند که تابش آفتاب را بازتاب می‌دهند.

حل یا درک امر مجهول به واسطه عقل میسر می‌شود؛ اما در مواجهه با امر زیبا یا عظیم مسحور می‌شوند. سپهری در شعری دیگر در مواجهه با گل سرخ چندوچون عقلی را وامی‌نهد و کار صواب را شناوری در افسون گل می‌داند:

کار ما نیست شناسایی راز گل سرخ

کار ما شاید این است

که در افسون گل سرخ شناور باشیم (سپهری ۲، ص ۲۹۸).

در ادامه مقصودش را از شناوری چنین تبیین می‌کند:

دست در جذبه یک برگ بشویم و سر خوان برویم

صبح‌ها وقتی خورشید در می‌آید متولد بشویم (همان).

افسون و زیبایی گل سرخ چیزی نیست که بتوان به‌سان امر مجهولی درباره آن سخن گفت یا احیاناً در پی حلش بود. از نظر سپهری در پای کمیاب‌ترین نارون روی زمین جز مسحوری و افسونی روا نیست:

من به اندازه یک ابر دلم می‌گیرد

وقتی از پنجره می‌بینم حوری - دختر بالغ همسایه -

پای کمیاب‌ترین نارون روی زمین

فقه می‌خواند (همان، ص ۳۹۲).

مجهول به سبب ناشناختگی با تیرگی ارتباط دارد و ممکن است تداوم مفهوم سایه باشد. به نورانی و تابان، چیزی را از سایه در خود و با خود دارد؛ بنابراین، مجهول را می‌توان وجه دیگری از آن اضطراب نمادین در سایه تلقی کرد.

۳-۳-۸. سطوح جاودان، زمین پارسایان

در عالم ماده هیچ چیز جاودان نیست؛ زیرا عناصر مادی مشمول زمان و مکان‌اند و گذر زمان موجب زوال است؛ بنابراین، سطح جاودان یا زمین پارسایان، عالم مثال، عالم منفصل یا ورای ماده است که در متون عرفانی و مکاشفات عارفان از آن بسیار سخن گفته شده است. «زمین ملکوتی هورقلیا در مرز و پایان زمان است. بر فراز قلّه‌های رفیع این زمین است که تجلیات الهی روی می‌دهد» (کُربن، ص ۸۲-۸۳). در جایی دیگر سپهری آن را با لفظ «هیچ» خوانده است: «کوچه‌باغ فرارفته تا هیچ» (سپهری ۲، ص ۴۴۸)؛ یعنی کوچه‌باغی که او در شهود خود متصل به عالم ورای ماده می‌بیند. تعبیر دیگر در توصیف این عالم، عبارت است از ناکجاآباد، سرزمین ناموجود، مکانی اسرارآمیز در آن سوی کوه قاف که در نقشه‌های جغرافیایی موجود نیست، مکانی بیرون از مکان، مکانی در لامکان که جایی ندارد، جایگاهی مختص روان در تجلی‌اش بر خویشتن خویش. تنها با گسستن یکباره از جهات اصلی

جغرافیایی می‌توان به این قلمرو راه یافت. سالکی که به چنین قلمروی گام می‌نهد دچار شگفتی و اضطراب عجیبی می‌شود؛ چنان‌که گویی در خانه خویش نیست (شایگان، ص ۹۰-۹۱). انار در چنین زمینی گسترش می‌یابد.

۳-۹. گسترش انار

در شهود راوی، انار رنگ خود را تا زمین پارسایان، سطوح جاودان یا مکان قدسی یا بهشت فرابرده و به تعبیری به اصل و منشأ خود متصل شده است. به تصریح آیه قرآنی انار از میوه‌های بهشت است: ﴿فِيهِمَا فَاكِهَةٌ وَنَخْلٌ وَرُمَّانٌ﴾ (الرَّحْمَن: ۶۸). در عرفان مسیحی دانه‌های انار نماد کمال و گردی آن نشانه ابدیت الهی است (شوالیه و گربران، ج ۱، ص ۲۵۰-۲۵۱). اگر انارها رنگ خود را تا بهشت امتداد دهند؛ یعنی با وجود آنان، زیبایی و رنگ تا اصل خود امتداد می‌یابد. گسترش رنگ تا زمین پارسایان تعبیر دیگری است از رسیدن به سطوح جاودان.

حضور پنهان آفتابِ سطرهای آغازین را در اینجا نیز می‌توان دید: رنگ گرفتن اشیا و به‌ویژه میوه‌ها ناشی از تابش خورشید است:

| | |
|--------------------------------|------------------------------|
| از ره پنهان که دور از حسّ ماست | آفتاب چرخ را بس راه‌هاست |
| آن رهی که سرخ سازد لعل را | و آن رهی که برق بخشد نعل را |
| آن رهی که پخته سازد میوه را | و آن رهی که دل دهد کالیوه را |

(مولوی ۱، ج ۱، ص ۲۴۵)

سپهری در این شهود، رنگ انارها را می‌بیند که اصل خود را که از آن دور مانده‌اند باز می‌جویند و به اصل خود رجوع می‌کنند؛ تعبیری از مفهوم قرآنی ﴿أَنَا لِلَّهِ وَ أَنَا إِلَيْهِ رَاجِعُونَ﴾ (بقره: ۱۵۶).

راوی در بخش دوم شعر که شهود پایان یافته است، در مواجهه با مادر، بار دیگر از تجربه دیدار با انار سخن می‌گوید و سررفتن را که ویژگی مایعات است، به انار اسناد می‌دهد. با نظر به باطن یا به هنگام گزارش از آنچه در شهود پدیدار شده، ممکن است انار مایع‌گون باشد و سر برود؛ گویی در سطح وجود حقیقی‌شان جامد و مایع معنا ندارد؛ از این‌رو، در تبیین موقعیت و حالاتشان اسنادها شگفت و نامتعارف می‌نماید. انبساط، تداعی‌کننده عالمی است که مولوی آن را «عالم منبسط» می‌خواند و سطوح جاودان را به یاد می‌آورد:

| | |
|---------------------------|-------------------------------|
| منبسط بودیم و یک‌جوهر همه | بی‌سر و بی‌پا بودیم آن سر همه |
| یک‌گهر بودیم همچون آفتاب | بی‌گره بودیم و صافی همچو آب |

چون به صورت آمد آن نور سره
شد عدد چون سایه‌های کنگره
کنگره ویران کنیید از منجینیق
تارود فرقی از میان این فریق
(مولسوی ۲، ص ۴۵)

گویای راوی در شهود خود میوه‌ها را با توجه به اصل آن یک‌گوهر و بی‌سروپا دیده است؛ از این رو، برداشتن و خریدن برایش ممکن نبوده است.

۴. پایان تجربه

تجربه شهودی معمولاً چندان نمی‌پایید. نشانه‌های پایان تجربه در این شعر این است که از ابهام معنا کاسته می‌شود و راوی، هرچند به زبان استعاری، از دیگرانی سخن می‌گوید که از این دیدن‌ها بی‌بهره‌اند و به‌طور ضمنی به علت این بی‌بهره‌گی اشاره می‌کند. نشانه دیگر، گفت‌وگوی راوی است با مادر خود به‌مثابه یکی از کسانی که از آن عوالم به دورند؛ البته در این گفتار تأثیر شهود در شیوه کمابیش مبهم راوی همچنان مشهود است. چنان‌که توضیح داده خواهد شد، راوی در بافت گفتار معمول به آن تجربیات و مکاشفات اشاراتی می‌کند که برای مادر نامفهوم است و گفت‌وگو به معنای دقیق کلمه برقرار نمی‌شود و ناتمام رها می‌شود.

پایان تجربه را می‌توان در دو بخش جزئی‌تر مشاهده کرد:

۴-۱. ورود به جهان نام‌ها

سپهری در اتقاق آبی نیز پایان تجربه شهودی را تصویر کرده است؛ برای مثال، با رفتن چیزی که حضور و وجودش را همچون نور تصوّر می‌کند، از اتقاق آبی بیرون می‌پرد:

وقتی که این حالت ترد و نازک مثل یک چینی ترک می‌خورد، از اتقاق می‌پریدم بیرون.
می‌دویدم میان شلوغی اشکال، جایی که هر چیز اسمی دارد (سپهری، ۱، ص ۲۲).
جهانی که هر چیز اسم دارد، جهان شلوغ از اشکال، عالم محسوس و ماده است. اسم داشتن اشیا نشان حضور خودآگاهی آدمی و بهره‌وری مادی و پنهان شدن حقیقت اشیا است. کریشنامورتی در این باره می‌گوید:

وقتی روی اشیا اسم می‌گذاریم، دیگر نمی‌توانیم به واقعیت آن‌ها خوب نظر کنیم. هنگامی که روی اشیا نام‌گذاری می‌کنیم، بین شیء و مشاهده جدایی و افتراق می‌افتد. مراقبه مرز بین انسان و انسان و حدّ بین انسان و اشیا را برمی‌دارد. مراقبه‌کنندگان می‌گویند آن‌گاه که در حالتی از مراقبه هستند، بین خود و اشیا فاصله‌ای احساس نمی‌کنند. این است که درخت را با یک روشنایی دقیق و خیره‌کننده می‌بینند. رنگ‌هایی را در درخت مشاهده می‌کنند که تا کنون شاهد نبوده‌اند (کریشنامورتی، ص ۱۴-۱۷).

بند دوم شعر ماجرای راوی است که از سفر مکاشفه‌ای خود بازگشته است. در این بخش، گرچه شهود پایان یافته است، تأثیر آن را از میان گفت‌وگوها می‌توان دید؛ این‌گونه که در سخن گفتن از پدیدارها آن‌ها را همان‌گونه وصف می‌کند که در شهود پدیدار شده بودند؛ مثلاً بی‌نهایت بودن میوه‌ها، سررفتن انارهای منبسط از کنار سبد و امتداد تصویر به تا دوردست زندگی. وارد شلوغی اشکال شدن تعبیری است از پایان یافتن شهود.

۲-۴. مواجهه دو دیدگاه

دو سطر پایانی بند دوم، از نشانه‌های پایان تجربه شهودی راوی است که از موضوع اصلی خارج شده، درباره مردمان سخن می‌گوید و افسوس می‌خورد که چنان سرگرم ظاهرند که امر پنهان نهفته در ظاهر را نمی‌بینند. توضیح همراه با افسوسی که از بینش همشهریان ارائه می‌شود، به تلویح، علت فقدان تجربه شهودی را نیز بیان می‌کند:

بینش همشهریان افسوس

بر محیط رونق نارنج‌ها خط مماسی بود (سپهری ۲، ص ۳۷۰).

بینش، دید باطنی است؛ اما مردمان بینش یا توان بالقوه خود را صرف امور ناچیز و محسوسات می‌کنند؛ به تعبیری همان «شلوغی اشکال». راوی افسوس می‌خورد که بینش همشهریان خط مماسی است بر محدوده محیط رونق نارنج‌ها؛ همان‌طور که دیگران به اتاق آبی نیز توجهی ندارند. این اتاق با ویژگی‌های فراواقعی خود فقط برای راوی پیداست، هنگام بازی با دوستان، با صدایی «مثل صدای آب که خواب شما بشنود»، باغ صدایش می‌زند و او را به اتاق آبی دعوت می‌کند. آنچه در خواب می‌بینیم به اراده ما نیست و بر ما واقع می‌شود.

بینش آنان محیط نارنج‌ها را بررسی می‌کند تا از رونق آن برای خریدن و خوردن اطمینان یابد. این نگاه با مواجهه شهودی راوی با میوه‌ها و رؤیت آنچه به چشم ظاهر و منفعت‌خواه دیدنی نیست، در تقابل است. به تعبیری رؤیت عمق در تقابل با بینشی گذرنده، بر سطح و بر خط مماس بر روی نارنج‌ها قرار دارد. این نگرش در اتاق آبی چنین وصف می‌شود:

اتاق آبی خالی افتاده بود. هیچ‌کس در فکرش نبود. پشت درختان باغ کودکی من قایم شده بود؛ اما برای من پیدا بود. نیرویی تاریک مرا به اتاق آبی می‌برد. گاه میان بازی، اتاق آبی صدایم می‌زد. از هم‌بازی‌ها جدا می‌شدم، می‌رفتم تا میان اتاق آبی بمانم و گوش بدهم. چیزی در من شنیده می‌شد. مثل صدای آب که خواب شما بشنود.

جریانی از سپیده دم چیزها از من می‌گذشت و در من به من می‌خورد. چشم چیز
نمی‌دید؛ خالی درونم نگاه می‌کرد و چیزها می‌دید. به سبکی پر می‌رسیدم و در خودم
کم کم بالا می‌رفتم (سپهری، ۱، ص ۲۱-۲۲).

در بند سوم، راوی که تجربه شهودی را پشت سر گذاشته است، با دست
خالی و جان پر، شرح مواجهه خود را با مادر به مثابه یکی از همشهریان که
بینش آن‌ها مماس بر محیط رونق نارنج‌هاست، تصویر می‌کند. مادر احیاناً با
دیدن سبکی که خالی می‌نماید، از سر تعجب یا تویخ، فرزندش را به پرسش
می‌گیرد. پسر به اقتضای احوال خود پاسخ‌هایی می‌دهد که همچون تجربه
شهودی اش شگفت‌انگیز است. پرسش‌های مادر به اقتضای احوال خود در
سطح معنای قاموسی و متعارف واژگان است و در مقابل، پاسخ‌های راوی
نامعمول است.

پاسخ‌های احتمالی درباره نخریدن میوه، مثلاً ممکن بود چنین باشد که
میوه‌ها کهنه، فاسد یا گران بودند؛ اما صفت بی‌نهایت برای میوه در سطح
دلالت اولیه بی‌معناست. صفت «بی‌نهایت» مکمل معنای سطوح جاودان و
گسترش تا زمین پارسایان است و با دید محدود به سطح رونق نارنج‌ها تضاد
دارد. میوه بی‌نهایت را نمی‌توان در ظرف سبد جای داد. راوی چنان غرق شکوه
ازلی و باطنی میوه‌ها بوده که کارکرد مادّیشان را به چشم نمی‌آورده است. مادر
که چیزی از سخن پسر در نیافته و پاسخ او را بی‌معنا انگاشته است، سوالاتش را
با تأکید و تویخ ادامه می‌دهد. خوب بودن انار به رسیدن و خوش خوراک بودن
است و اصولاً امتداد انار تا زمین پارسایان حاوی معنا و ارزشی نیست. مادر با
ذکر کمیت «یک من»، بر بُعد عینی و ملموس تأکید می‌کند. «یک من» در
مقابل بی‌نهایت بودن میوه‌ها از نظر راوی است.

راوی در پاسخ به مادر سخنی می‌گوید که در دو سطر نقل می‌شود. سطر
اول به تنهایی در سطح دلالت اولیه با معناست؛ گویی پسر منظورش از
امتحان کردن انار همچون «همشهریان» بررسی مرغوبیت آن باشد، اما سطر
بعد که می‌گوید: «انبساطش از کنار این سبد سر رفت»، جمله پیشین را در
سطح دلالت اولیه بی‌معنا می‌کند.

مادر گویی که پسر سخنی نگفته باشد، بی‌توجه به پاسخ او، حرفش را باز
تکرار می‌کند. «به» ایهام تبادر دارد به «به». یا برعکس، می‌توان بر این بود که
به که خوراک ظاهر است چه شد؟ و در این حال به را که اداتی برای بیان شگفتی
و اعتراض است، به ذهن متبادر می‌کند. سپهری در جایی دیگر نیز به را با بار

معنایی عاطفی به کار برده است: «داد زدم: / به چه هوایی!» (سپهری ۲، ص ۴۱۲). مادر در انتظار خوراک ظهر بوده، اما پسر چیزی از میدان نخریده است. پس از این سخن، نقطه چین می آید و سطر بعد که نوبت پاسخ راوی است، باز نقطه چین می نشیند؛ به این معنا که این سخن اگر تا بی نهایت هم ادامه یابد، همین خواهد بود و هیچ یک از آن دو سخن دیگری را در نخواهند یافت.

در نهایت، برای مادر خوراکی فراهم نشده، اما راوی بهره خود را از خوراک برده است. خوراک معنوی راوی در آخرین سطر شعر تصویر می شود. تصویر به برآینه افتاده و تا دوردست زندگی امتداد یافته است. در متون عرفانی آینه، نماد ضمیر باطن است (← مولوی ۲، ص ۵).

«دوردست زندگی» تعبیر دیگری است از سطوح جاودان و زمین پارسایان. این سطر تداعی کننده به و چند آینه مقابل هم است که بی نهایت آینه و به را نشان می دهد؛ به بی نهایتی که راوی با نخریدن به دست آورده است.

به در این سطر همان است که در سطر ششم در حال تابش بود و پاسخی است به خوراک ظهر که مادر در انتظارش بود. به نیز مانند خورشید، گرد و زرد و تابنده نور است.

۵. نتیجه

شعر صدای دیدار گزارشی است از تجربه شهودی راوی در یک روز معمولی در میانه بازار. این شعر علاوه بر مدلول های متعارف در سطح دلالت اولیه، حاوی معانی دیگری است. در سطح دلالت اولیه نیز مفاهیم و عبارات در سطوح مختلفی از معناداری یا بی معنایی هستند؛ برای مثال، صبحگاه با سبد به میدان رفتن در مقابل سررفتن میوه از سبد. معنای سطح دوم یا معنای حاصل از تأویل، از طریق بینامتنیت و هرمنوتیک، ساختار منسجمی از روایتی مبتنی بر کشف و شهود در یک موقعیت عادی یا روزمره را نشان می دهد. تجربه شهودی سپهری در این شعر، از طریق مفاهیم مشترک و مشابه در دیگر آثار منظوم و منثور سپهری، شواهد برون متنی و قرآن کریم و دیگر منابع عرفانی تأویل شد.

شنیدن صدایی نامعمول و بر اثر آن فراتر رفتن از سطح تجربه و زیست معمول و مواجهه با سطح پنهان هستی که در آن اشیای به ظاهر بی جان نه تنها جاندار و شعورمندند که شعورمندانه با مبدأ هستی مواجه می شوند، از موتیف های شعر سهراب سپهری است. راوی با پایان یافتن شهود، فایده طلبی (با

نگاه متعارف به پدیدارها نگرستن به منظور بهره‌مندی از آن‌ها) و مواجهه با کارکرد متعارف اشیا را از موانع شهود می‌داند. سرانجام، در مواجهه با یکی از افراد بی‌بهره از شهود، نشان می‌دهد صاحب تجربه شهودی پس از پایان شهود، همچنان متأثر از تجربه خود به هستی می‌نگرد.

از شعر سپهری و در این مطالعه موردی شعر صدای دیدار، چنین برمی‌آید که تجربه شهودی موقوف به شرایط و مکان‌هایی خاص نیست و تنها توان دیدن و شنیدن و توجه می‌خواهد. بر مبنای شواهد برون‌متنی، سپهری از کودکی در محیط اطراف و طبیعت تأمل می‌کرده و چیزهایی را می‌دیده و می‌شنیده است که دیگران مشغول به سطح ظاهر از آن بی‌بهره بوده‌اند و نیز اطرافیان خود را به تمرین دیدن و تأمل در پدیده‌های طبیعی چون خورشید و سیب و امثال آن دعوت می‌کرده است تا درست دیدن را بیاموزند. در این شعر با یکی از بصیرت‌های سپهری مواجه می‌شویم.

پی‌نوشت

۱. نویسنده نهفته در مقابل نویسنده واقعی قرار دارد. نویسنده نهفته نوعی برساخته است و مبتنی است بر برداشت ما از شعور پشت روایت یا مجموعه‌ای از عواطف، بینش، دانش و نظر که روایت را توجیه می‌کند. تصویری است از نویسنده که در خلال خواندن روایت در ذهن شکل می‌گیرد (ابوت، ص ۱۶۱ و ۴۱۴).

منابع

- قرآن کریم.
- آشوری، داریوش، «سهراب سپهری صیاد لحظه‌ها»، معرفی و شناخت سپهری، قطره، تهران، ص ۱۳۰-۱۳۹، ۱۳۸۰.
- ابوت، اچ. پورتر، سواد روایت، ترجمه رویا پورآذر و نیما م. اشرفی، اطراف، تهران ۱۳۹۷.
- احمدی، بابک، آفرینش و آزادی، نشر مرکز، چاپ دوم، تهران ۱۳۹۷.
- اشمیت، لارنس کی، درآمدی بر فهم هرمنوتیک، ترجمه بهنام خداپناه، ققنوس، تهران ۱۳۹۵.
- بارت، رولان(۱)، «از اثر تا متن»، ترجمه مراد فرهادپور، ارغنون، سال اول، ش ۴، ص ۵۷-۶۶، ۱۳۷۳.
- _____ (۲)، اس/زد، ترجمه سپیده شکری‌پوری، افزا، تهران، ۱۳۹۴.
- پالمر، ا. ریچارد، علم هرمنوتیک، ترجمه محمدسعید حنایی‌کاشانی، هرمس، تهران ۱۳۷۷.
- جعفری، سیاوش، شعر نو در ترازوی تأویل، نیلوفر، تهران ۱۳۹۴.
- حسینی، صالح، نیلوفر خاموش، نیلوفر، چاپ دوم، تهران ۱۳۷۱.
- رابرتسون، رابین، یونگ‌شناسی کاربردی، ترجمه ساره سرگلزایی، بنیاد فرهنگ زندگی، چاپ هفتم، تهران ۱۳۹۸.

زهره‌وند، سعید و مرضیه مسعودی، «شهود زیباشناسانه و زیبایی‌شناسی شهودی در شعر و نقاشی سهراب سپهری»، ادبیات پارسی معاصر، سال چهارم، ش ۳، ص ۶۳-۹۶، ۱۳۹۳.

سپهری، سهراب (۱)، اتاق آبی، سروش، چاپ سوم، تهران ۱۳۷۶.

_____ (۲)، هشت کتاب، طهوری، چاپ بیست و چهارم، تهران ۱۳۷۹.

سپهری، پریدخت، سهراب مرغ مهاجر، طهوری، چاپ سوم، تهران ۱۳۷۶.

شایگان، داریوش، هانری کربن، ترجمه باقر پرهام، فرزانه روز، چاپ دوم، تهران ۱۳۷۳.

شفیعی کدکنی، محمدرضا، با چراغ و آینه، سخن، تهران ۱۳۹۰.

شمس تبریزی، مقالات شمس تبریزی، چاپ محمدعلی موحد، خوارزمی، تهران ۱۳۶۹.

شوالیه، ژان و آلن گربران، فرهنگ نمادها، ج ۱، ترجمه سودابه فضاییلی، جیحون، تهران ۱۳۷۸.

ضرابیها، محمدابراهیم، نگاه ناب، ج ۲، بیناد، چاپ دوم، تهران ۱۳۸۵.

علی‌زاده، ناصر و عباس باقی‌نژاد، «شهود، نماد و شعر سهراب سپهری»، بوستان ادب، دوره دوم، ش ۳، ص ۲۰۱-۲۲۱، ۱۳۸۹.

غیائی، محمدتقی، معراج شقایق، مروارید، تهران ۱۳۸۷.

کربن، هانری، ارض ملکوت، ترجمه ضیاء‌الدین دهشیری، طهوری، چاپ دوم، تهران ۱۳۷۴.

کریشنامورتی، گفنگو با دانشجویان امریکای لاتین، ترجمه پیمان آزاد، هیرمند، تهران ۱۳۷۴.

کمپبل، جوزف، قهرمان هزار چهره، ترجمه شادی خسروپناه، گل آفتاب، مشهد ۱۳۸۵.

لاهیجی، شمس‌الدین محمد، مفاتیح‌الاعجاز فی شرح گلشن‌راز، چاپ محمدرضا برزگر خالقی و عفت کرباسی، زوار، تهران ۱۳۹۵.

مقدادی، بهرام، «سپهری و کافکا»، باغ تنهایی، سهیل، چاپ پنجم، ص ۱۵۳-۱۵۷، ۱۳۷۵.

مولوی (۱)، کلیات شمس، هرمس، تهران ۱۳۸۶.

_____ (۲)، مثنوی معنوی، چاپ محمدعلی موحد، هرمس، چاپ دوم، تهران ۱۳۹۶.

نوروزپور، لیلیا و همایون جمشیدیان، «تحلیل داستان دقوکی از مثنوی»، کاوش‌نامه، سال دهم، ش ۱۷، ص ۹-۲۸، ۱۳۸۷.

نوری‌علاء، اسماعیل، صور و اسباب در شعر امروز ایران، بامداد، تهران ۱۳۴۸.