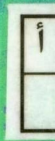


# هدایت و سپهری

دکتر بهرام مقدادی



شابک : ۹۶۴-۹۱۹۷۵-۳-۲

ISBN : 964 - 91975 - 3 - 2



قیمت ۷۵۰ تومان

# هدایت و سپهری

دکتر بهرام مقدادی

۱/۴۰ ف

۳۳/۶

# هدایت و سپهری

دکتر بهرام مقدادی

استاد دانشگاه تهران

تهران، ۱۳۷۸

کتابخانه تخصصی موزه ملی ایران  
۱۳۷۵ - ۱۳۷۶

مقدادی، بهرام، ۱۳۱۸ -

هدایت و سپهری / بهرام مقدادی. - تهران: انتشارات هاشمی، ۱۳۷۸.

۱۹۰ ص.

ISBN 964 - 91975 - 3 - 2

شابک: ۹۶۴ - ۹۱۹۷۵ - ۳ - ۲

کتابنامه به صورت زیرنویس.

۱. هدایت، صادق، ۱۲۸۱ - ۱۳۳۰ - نقد و تفسیر. ۲. سپهری، سهراب،

۱۳۰۷ - ۱۳۵۹ - نقد و تفسیر. الف. عنوان.

۸ فا ۳ / ۶۲

PIR ۸۳۰۸ / م ۶۵۴



### انتشارات هاشمی

دفتر مرکزی و فروشگاه شماره ۱: میدان ولیعصر، مقابل وزارت بازرگانی، شماره ۶۳۷، تلفن: ۶۴۶۸۸۳۸

فروشگاه شماره ۲: پاسداران جنوبی، شماره ۱۷۹، تلفن: ۲۸۴۳۳۹۰

هدایت و سپهری

دکتر بهرام مقدادی

چاپ اول: ۱۳۷۸

تعداد: ۳۰۰۰ نسخه

حروفچینی و آماده‌سازی چاپ: شرکت قلم

چاپ: چاپخانه دیا

تمام حقوق برای ناشر و نویسنده محفوظ است.

## فهرست

### فصل اول:

بوف‌کور و خشم و هیاو ..... ۷

### فصل دوم:

همسانی درونمایه‌های بوف‌کور و «سه قطره خون» ..... ۲۵

### فصل سوم:

بوف‌کور: نگاهی دیگر ..... ۴۵

(سخنی درباره جهان‌بینی هدایت در بوف‌کور) ..... ۱۰۰

### فصل چهارم:

نقدی بر شعر سهراب سپهری ..... ۱۰۷



## پیشگفتار

از کتاب‌های نقد ادبی که به زبانهای خارجی منتشر گردیده تنها چند کتاب به زبان فارسی برگردانده شده که عموماً تاریخچه نقد ادبی از یونان باستان تا دوران معاصر، آن هم در کشورهای انگلیسی زبان است و متأسفانه کسانی که تاکنون به زبان فارسی کتاب نقد نوشته‌اند، یا تصوّرشان از نقد معنی کردن واژه‌ها بوده، که در هر واژه‌نامه‌ای یافت می‌شود و یا مروری در تاریخچه نقد ادبی در کشورهای اروپایی بوده و یا به بررسی صناعات شعری و عروضی پرداخته‌اند.

آنچه که در این مرحله در زمینه ادبیات و نقد ادبی در ایران ضرورت دارد و جایش خالی است، بررسی و تجزیه و تحلیل عملی ادبیات است که اساتید فن به علت آشنایی نداشتن با نظریه‌های نقد ادبی، از افلاطون تا عصر حاضر و با شیوه‌های گوناگون نقد، چون نقد صوری، روانشناختی، اسطوره‌ای، جامعه‌شناختی و غیره تاکنون مبادرت به بررسی و تجزیه و تحلیل جدی ادبیات، نکرده‌اند. دلیل اصلی این فقدان این است که از سویی برخی اساتید ادب فارسی با این شیوه‌ها آشنایی ندارند و از سوی دیگر کسانی که به علت تحصیلات یا



تحقیقاتشان، از ادبیات و نقد ادبی غربی آگاهی دارند، ادبیات این مرز و بوم را درست نمی‌شناسند. به ناچار، باید کتابی وجود داشته باشد که ادبیات را به طور جدی مورد بررسی، نقد و تحلیل قرار دهد تا سرمشقی برای کاربرد همان روش‌ها در ادب فارسی باشد. از سویی دیگر چون دانشجویان درس نقد ادبی در دانشگاه‌ها به ناچار باید با این شیوه‌ها آشنا شوند و کتابهایی که تاکنون در این زمینه در کشورهای غربی نوشته شده، زبانی پیچیده دارند و بیشتر به ارایه نظریه‌ها و تاریخچه نقد ادبی می‌پردازند، وجود کتابی که از عهده این کار به زبان ساده و ملموس برآید، ضروری است.

خواننده تیزبین با مشاهده عنوان این کتاب ممکن است از خود بپرسد که هدایت چه ارتباطی با سپهری دارد. در پاسخ به این پرسش باید گفت که نه هدایت و نه سپهری، هیچ کدام در جستجوی پیگیر برای یافتن «حقیقت»، با آن دست نیاز دارند؛ هر دو در زن - بودیسم مطالعاتی داشتند و هیچ یک از این دو با پاره زن (anima) در روان خود، در آشتی نبودند. در این کتاب کوشش شده است که نظریه‌های جدید نقد ادبی بر بوف کور و شعرهای سهراب سپهری اطلاق شود.

دکتر بهرام مقدادی

استاد دانشگاه تهران

## فصل اوّل

### بوف‌کور و خشم و هیاهو

منظور نویسنده این سطور از نوشتن این مطلب این نیست که تأثیر فاکتر را بر هدایت یا تأثیر هدایت را بر فاکتر بررسی کند. از طرفی هم می‌دانیم صادق هدایت اگرچه به زبان انگلیسی آشنایی مختصری داشت ولی در هیچ یک از مدارک و شواهدی که در دست است اشاره‌ای به این نکته که هدایت آثار فاکتر را می‌خوانده نشده است. اصولاً نگارنده با هر نوع بررسی تطبیقی آثار ادبی برای نشان دادن تأثیرپذیری آنها از یکدیگر مخالف است چون شباهت‌های مضمونی در آثار ادبی پدیده‌ای کاملاً عادی و طبیعی است و بارها مشاهده شده است ظاهراً نویسنده یا شاعری از نویسنده یا شاعر دیگری تقلید کرده است بدون آنکه کوچکترین آشنایی با او داشته باشد.

بررسی جدی ادبیات نیز این نکته را روشن می‌کند که هیچ شاعر یا نویسنده‌ای نمی‌تواند مبتکر باشد بل هر هنرمندی نادانسته مقلد است. به قول تی. اس. الیوت شاعر و منتقد نامدار امریکایی ”شاعران بد تقلید می‌کنند و شاعران خوب می‌دزدند.“ البته منظور الیوت از این سخن اینست که هیچ شاعری نمی‌تواند ادعا کند مضمون تازه‌ای را ارائه کرده است و اصولاً دنبال

مضمون تازه در ادبیات رفتن کاری بیهوده است و اگر چنانچه کسی در ادبیات جستجوگر مضمونی اصیل باشد نادانسته به کهن ترین انواع ادبیات (چون تورات) بازگشت می‌کند.

بارها مشاهده شده است که منتقدی تأثیر نویسنده‌ای را بر نویسنده دیگر بررسی کرده و یا دانشجویان دوره دکتری ادبیات با نشان دادن نفوذ یک شخصیت ادبی بر شخصیتی دیگر رساله دکتری می‌نویسند و به اخذ دانشنامه نایل می‌شوند غافل از اینکه تکرار مضامین و مفاهیم در ادبیات پدیده‌ای است ازلی و در ادبیات تمام اعصار و ملل مختلف وجود داشته و اصولاً هیچ شعر یا قصه یا نمایشنامه‌ای نیست که مستقل و بکر باشد.

کسی که برای نخستین بار پی به این قضیه برد کارل گوستاو یونگ روانشناس بنام سوئیسی بود که در زمینه مسائل هنری هم تحقیقاتی کرده بود. به عقیده یونگ پدیده‌هایی ازلی که مردم قوما و نژادهای گوناگون را به هم وابسته می‌کنند در وجدان هنرمند وجود دارند و باعث آفرینش آثار هنری می‌شوند. اگر این نظریه را بپذیریم هنر همان صورت‌های مختلف دادن به این پدیده‌های ازلی می‌شود، مانند شعر، نقاشی، قصه‌نویسی، نمایشنامه‌نویسی و پیکرتراشی بطوریکه خود هنرمند از شکل گرفتن این پدیده‌ها بی‌خبر باشد. با شکل دادن به این پدیده‌ها هنرمند ترجمان آنها می‌شود و به ما یاری می‌کند که بدینوسیله به عمیق ترین مظاهر نهفته زندگی انسانهای ملل و نژادهای گوناگون دست یابیم.

یونگ به وجدان ناخودآگاه انسان که فروید کاشف آن بود بعد دیگری افزود و آنرا «وجدان ناخودآگاه همگانی» نامید. فرق این بخش از ناخودآگاه با «وجدان ناخودآگاه فردی» اینست که بوسیله اولی هنرمند به گذشته نژادی خود مربوط می‌شود در حالیکه در دومی تمام وقایع گذشته زندگی فردی او انبار شده است. بنابراین ذهن هنرمند، مانند ذهن هر انسانی دیگر، نمی‌تواند در هنگام تولد مانند لوح سفیدی باشد بل از همان آغاز تولد تأثیراتی

پذیرفته است که ریشه‌هایش را باید در فرهنگ نژادی او جستجو کرد. اگر انگیزه آفرینش هنری در «وجدان ناخودآگاه همگانی» هنرمند وجود دارد بنابراین باید مضمون‌های مشابه در آثار هنری افراد مختلف در جوامع مختلف و در زمان‌های مختلف پیدا شود. در زمینه ادبیات هم همین اصل صادق است چون رشته‌هایی نادیدنی ادبیات یک ملت یا قوم را به ادبیات ملت یا قوم دیگر پیوند می‌دهد. به ادبیات نباید به‌عنوان گلچینی از نوشته‌های فرد فرد شعرا و نویسندگان نگریست بل باید آن را زاده اندیشه‌های همگانی یک اجتماع و حتی در سطح جهانی منعکس کننده اندیشه‌های مردم یک قاره یا تمام جهان دانست.

حال که روشن گردید منظور از این بررسی تطبیقی نشان دادن تأثیر و تأثرپذیری نیست، نویسنده این سطور هدف اصلی خود را از این مقایسه نشان دادن عظمت بوف‌کور به عنوان شاهکار قصه‌نویسی معاصر ایران اعلام می‌دارد و انگیزه نوشتن این مطالب پاسخ دادن به نویسندگان و منتقدان جوان ایران امروز است که هنوز هم نمی‌خواهند بوف‌کور را به‌عنوان شاهکار بپذیرند. ویلیام فاکنر خشم و هیاو را نوشت و چون نیمی از مردم جهان توانستند آن را به زبان اصلی بخوانند عظمت هنری آن آشکار شد در حالیکه بوف‌کور فقط به چند زبان برگردانده شد و چون فرهنگ ایرانی برای خارجیان فرهنگی نا آشنا بود آنها نتوانستند آنطور که باید و شاید آن را درک کنند. در نتیجه جز چند محقق فرانسوی، دیگران یادی از بوف‌کور نکردند و ما ایرانی‌ها هم که همیشه در انتظار هستیم خاورشناسان یا منتقدان خارجی به ما بگویند فلان اثر ادبی ایرانی شاهکار هست یا نیست حَب سکوت خوردیم و بوف‌کور را یک اثر ضعیف و زاده اشرافیت ذهنی یک نویسنده ایرانی خواندیم و در بعضی موارد در قصه بودن آن هم شک کردیم.

بوف‌کور و خشم و هیاو هر دو در شمار قصه‌های عاشقانه زمان ما هستند. در بوف‌کور گوینده داستان را می‌بینیم که عاشق دختری «با اندام

اثیری باریک و مه‌آلود<sup>۱</sup> است و در خشم و هیاهو برادری را می‌بینیم که به خواهرش عشق می‌ورزد. در هردو قصه می‌بینیم قهرمانان کوشش می‌کنند معشوق خود را در همان حالت معصومیت و پاکی نگاه دارند چنانکه در بوف‌کور گوینده داستان شرح می‌دهد چگونه چشمهای دخترک را که «بی‌اندازه درشت... تر و براق، مثل گوی الماس سیاهی که در اشک انداخته باشند.»<sup>۲</sup> بود، روی کاغذ نقاشی می‌کند و آنگاه بدن او را که محکوم به تجزیه و پوسیدگی است قطعه‌قطعه می‌کند و با خود به گورستان می‌برد. آنچه که او می‌خواهد نگاه دارد آن زیبایی بکر و معصوم است که می‌بینیم با نقاشی کردن و یا به عبارت دیگر با هنرش که همان نویسندگی باشد پایدار نگاه می‌دارد. در خشم و هیاهو هم می‌خوانید برادری از اینکه خواهرش بزرگ می‌شود و تجربه پیدا می‌کند و معصومیت خود را از دست می‌دهد آنقدر رنج می‌برد که سرانجام خود را نابود می‌کند. «کونتین» برای اینکه خواهرش «کدی» همیشه در همان حالت پاکی و معصومیت بماند می‌کوشد زمان را متوقف کند. ساعتش را می‌شکند ولی می‌بیند در همه‌جا زمان یا به صورت «سایه پنجره روی پرده‌ها»<sup>۳</sup> و یا به صورت صدای تیک‌تاک ساعت‌ها در دکان ساعت فروشی همیشه او را بیاد این نکته می‌اندازد که زمان به سرعت می‌گذرد و هر لحظه «کدی» معصوم چون گلی در پنجه‌های بی‌رحم زمان در حال پرپر شدن است.

در هردو قصه شاهد پرپر شدن دو گل هستیم. در بوف‌کور آن دختر زیبا و معصوم «لکاته» و در خشم و هیاهو «کدی»، «سلیطه» می‌شود. در بخش سوم بوف‌کور تصویری که از زن داده می‌شود کاملاً مغایر با تصویری

۱ - صادق هدایت، بوف‌کور، (تهران: کتابهای پرستو چاپ دوازدهم، ۱۳۴۸)، ص ۱۳. از این پس تمام نقل‌قول‌ها، بدون هیچ‌گونه تغییری در رسم‌الخط فارسی، از همین چاپ کتاب آورده خواهد شد.

۲ - همان، ص. ۳۰.

۳ - ویلیام فاکنر، خشم و هیاهو، ترجمه بهمن شعله‌ور (تهران: از انتشارات فرانکلین چاپ سوم، ۱۳۴۷)، ص. ۹۱.

است که در بخش اول داده شده است. در این بخش زن دیگر آن موجود پاک و دست نزدنی نیست بل تبدیل به «لکاته» ای شده است که با هر مرد هرزه‌ای هم‌بستر می‌شود. راوی داستان که ناظر بر تمام این صحنه‌ها و شاهد پژمرده شدن گلی است که صادقانه به آن عشق می‌ورزد به افیون پناه می‌برد چون زخمی را «که مثل خوره روح (اش) را آهسته در انزوا می‌خورد و می‌تراشد.»<sup>۱</sup> تدریجاً او را به نابودی می‌کشاند. در خشم و هیاهو، «کوتنین» حساس و زودرنج که نمی‌تواند بپذیرد خواهرش معصومیت کودکانه‌اش را از دست داده است خود را در آب غرق می‌کند.

شخصیت راوی داستان بوف‌کور را می‌توان با شخصیت «کوتنین» در خشم و هیاهو مقایسه کرد. هر دو آدمهایی هستند در جستجوی کمال تا آنجایی که زندگی را نمی‌توانند بپذیرند چون زندگی کامل نیست. راوی داستان بوف‌کور همان دخترک زیبا با اندام اثری را پس از اینکه «لکاته» می‌شود چنین توصیف می‌کند:

... فربه و جاافتاده شده بود - ارخلق سنبوسه طوسی پوشیده بود، زیر ابرویش را برداشته بود، خال گذاشته بود، وسمه کشیده بود، سرخاب و سفیداب و سورمه استعمال کرده بود. مختصر با هفت قلم آرایش وارد اطاق من شد. مثل این بود که از زندگی خودش راضی است و بی‌اختیار انگشت سبابه دست چپش را به دهنش گذاشت - آیا این همان زن لطیف، همان دختر ظریف اثری بود که لباس سیاه چین خورده می‌پوشید و کنار نهر سورن باهم سرمامک بازی می‌کردیم...؟<sup>۲</sup>

هر گلی پژمرده می‌شود، هر دختری روزی مادر می‌شود و تبدیل به زن جاافتاده‌ای می‌شود و دیگر آن حالت کودکانه و معصوم را نخواهد داشت ولی راوی قصه بوف‌کور نمی‌خواهد این دگرگونی‌ها را در معشوق خود

بپذیرد. «کونتین» هم در خشم و هیاهو چنین احساسی را دارد و چون نمی‌خواهد بپذیرد «کدی» با مردان زیادی هم‌بستر شده است به دروغ به پدر خود می‌گوید که با خواهرش زنا کرده است:

... و او این [زنا] را شهادت میدانی و من بله شما نمیدانی و او هر آدمی داور مطلق فضائل خودش است دلیرانه دانستن یا ندانستن این مهم‌تر از خود عمل است مهم‌تر از هر عملی است و گر نه آدم نمیتواند جدی باشد و من شما باور نمیکنی که من جدی هستم و او من فکر میکنم تو خیلی جدی‌تر از آنی که اسباب ناراحتی خیال مرا فراهم کنی اگر جز این بود خودت را ناچار نمیدیدی که مصلحت را در این بدانی که بمن بگوئی زنای با محارم کرده‌ای و من دروغ نگفتم و او تو میخواستی جزئی از حماقت‌های طبیعی بشر را بمقام چیزی دهشت‌آور ارتقاء دهی و بعد آنرا بکمک حقیقت بیرون برانی و من این برای این بود که او را از دنیای شلوغ جدا کنم...<sup>۱</sup>

این بخش از خشم و هیاهو که به شیوه جریان سیال ذهنی<sup>۲</sup> نوشته شده است گوشه‌ای از گفتگوی «کونتین» با پدرش را که در ذهن «کونتین» بازسازی شده است نشان می‌دهد و چنانکه می‌بینیم «کونتین» دلیل ادعای خود مبنی بر هم‌بستر شدن با «کدی» را در این می‌داند که می‌خواسته است او را از این «دنیای شلوغ» جدا کند. این دنیای شلوغ همان دنیای رجاله‌های بوف‌کور است که راوی داستان از دست آنها، "از دست مردمی که زندگیشان از دهان شروع... و به آلت تناسلیشان ختم می‌شود."<sup>۳</sup> فرار کرده و خود را از "جرگه آدمها، از جرگه احمق‌ها و خوشبخت‌ها"<sup>۴</sup> جدا کرده است و تنها با سایه خود حرف می‌زند.

۱ - ویلیام فاکنر، خشم و هیاهو، ص. ۲۱۷. ۲ - Stream of Consciousness - ۲

۳ - صادق هدایت، بوف‌کور، ص. ۱۰۲. ۴ - همان، ص. ۱۳۰.

فاکتر در خشم و هیاهو با نشان دادن صحنه‌ای از کودکی «کدی»، درونمایه اصلی قصه خود را که همان لکه‌دار شدن دامن «کدی» باشد به تصویر می‌کشد. این صحنه که از قول برادر گنگ و لال «کدی» یعنی «بنجی» گفته می‌شود، هنگامی است که همه آنها کودک بودند و باهم بازی می‌کردند. در حین بازی «کدی» در آب گل‌آلود نهر می‌افتد و لباسش آلوده می‌شود: «کدی خیس بود. ما داشتیم توی نهر بازی میکردیم و کدی توی آب چندک زد و لباسش خیس شد...»<sup>۱</sup> ضمن اینکه «بنجی» این صحنه را به یاد می‌آورد ناگهان به خاطرش می‌آید که «کدی» با همان وضع در حالیکه تمام لباسهای زیرینش گل‌آلود بود از درختی بالا می‌رود تا از پنجره به داخل اتاق نگاه کند. داخل اتاق جنازه مادر بزرگشان که به تازگی مرده بود قرار داشت ولی به بچه‌ها گفته بودند در آن اتاق میهمانی است و آنها نباید وارد اتاق شوند. در این صحنه یکی از نوکرهای سیاه‌پوست «کدی را تا اولین شاخه بی‌الا هل داد. ما خشتکِ گلی تنکه کدی را تماشا کردیم.»<sup>۲</sup> اگر درخت را در اینجا مظهر درخت معرفت که انسان از آن سیب خورد بگیریم «خشتکِ گلی»، «کدی» باید اشاره به از دست رفتن بیگناهی او در بزرگسالی باشد که سرانجام باعث می‌شود او تبدیل به «سلیطه» شود. عین این صحنه در بوف‌کور دیده می‌شود:

منظره‌ای که جلو من بود یکمرتبه بنظرم آشنا آمد در بچگی  
یک روز سیزده بدر یادم افتاد که همین جا آمده بودم، مادرزنم و  
آن لکاته هم بودند. ما چقدر آنروز پشت همین درختهای سرو  
دنبال یکدیگر دویدیم و بازی کردیم، بعد یکدسته از بچه‌های  
دیگر هم به ما ملحق شدند که درست یادم نیست. سرمامک  
بازی می‌کردیم. یک مرتبه که من دنبال همین لکاته رفتم نزدیک  
همان نهر سورن بود، پای او لغزید و در نهر افتاد. او را بیرون



آوردند، بردند پشت درخت سرو رختش را عوض بکنند منهم  
دنبالش رفتم، جلو او چادر نماز گرفته بودند. اما من دزدکی از  
پشت درخت تمام تنش را دیدم. او لبخند میزد و انگشت سیاه  
دست چپش را میجوید بعد یک رودوشی سفید بتنش پیچیدند  
و لباس سیاه ابریشمی او را که از تار و پود نازک بافته شده بود  
جلو آفتاب پهن کردند.<sup>۱</sup>

در بوف کور هم مانند خشم و هیاهو می بینیم «لباس سیاه» لکاته را  
که هنوز کودکی بیش نبود از تنش بیرون می آورند. اگر سیاهی را در اینجا  
به عنوان مظهر ناپاکی بپذیریم، «رودوشی سفید»ی که به تنش پیچیدند باید  
کنایه از کوشش های راوی برای پاک نگاه داشتن این دختر باشد. در خشم و  
هیاهو هم مشاهده می کنیم «بنجی» معصومیت خواهرش را همیشه با بوی  
درخت تداعی می کند چنانکه بارها این جمله را از دهان «بنجی» می شنویم:  
”کدی بوی درختها را می داد.“<sup>۲</sup> اما پس از اینکه «بنجی» می فهمد  
خواهرش معصومیت خود را از دست داده است دامنش را چنگ می زند و او  
را به طرف حمام می برد. او می خواهد گناه خواهرش را با آب بشوید تا  
دوباره به همان حالت معصومیت گذشته بازگشت کند و بوی درختها را  
بدهد:

توی راهرو بودیم. کدی هنوز داشت بمن نگاه میکرد.  
دستش جلوی دهنش بود و من چشمهایش را دیدم و گریه کردم.  
از پله ها بالا رفتیم. او دوباره جلوی دیوار کز کرد و بمن نگاه کرد  
و من گریه کردم. باز رفت، من هم گریه کنان رفتم و او جلوی  
دیوار کز کرد و بمن نگاه کرد. در اطاقش را باز کرد ولی من  
دامنش را چنگ زدم و به حمام رفتیم و او جلوی در ایستاد و  
بمن نگاه کرد. بعد بازویش را جلوی صورتش گذاشت و من

هلش دادم و گریه کردم.<sup>۱</sup>

در بوف‌کور، نمادی که در سراسر قصه بکار رفته است گل «نیلوفر» است. راوی داستان «نیلوفر» را همیشه با بیگناهی و پاکی زن تداعی می‌کند. در بخش نخست کتاب که تصویر داده شده از زن دست نزدنی و معصومانه است گل «نیلوفر» دائماً ذکر می‌شود:

پشت کوه یک محوطه خلوت، آرام و باصفا بود، یک جایی که هرگز ندیده بودم و نمی‌شناختم ولی بنظرم آشنا آمد مثل اینکه خارج از تصور من نبود - روی زمین از بته‌های نیلوفر کبود و بی‌بو پوشیده شده بود، بنظر می‌آمد که تاکنون کسی پایش را در این محل نگذاشته بود.<sup>۲</sup>

چنین به نظر می‌رسد که «نیلوفر» در این قصه مظهر معصومیت باشد چون وقتی که از «نیلوفر» روی زمین صحبت می‌شود، راوی داستان اضافه می‌کند "تاکنون کسی پایش را در این محل نگذاشته بود." بنابراین هنگامی که زن را با گل «نیلوفر» مقایسه می‌کند شاید منظور راوی داستان این باشد که "کسی تاکنون دستش به او نرسیده است." در بخش اول کتاب، پس از آنکه جسد دختر را خاک می‌کند می‌گوید، ... "رفتم از بته‌های نیلوفر کبود بی‌بو آوردم و روی خاکش نشا کردم..."<sup>۳</sup> در بخش آخر کتاب اگر اشاره‌ای «نیلوفر» می‌شود تنها هنگامی است که راوی داستان از عالم واقعیت دور می‌شود و به اصطلاح به بخش اول کتاب بازگشت می‌کند:

نزدیک نهر سورن که رسیدیم... روی زمین از بته‌های نیلوفر پوشیده شده بود...<sup>۴</sup>

بنابراین تنها در آن بخش از آگاهی ضمیر گوینده داستان که با پاکی و معصومیت تداعی می‌شود نماد «نیلوفر» بکار رفته است و چون بخش اول

۲ - صادق هدایت، بوف‌کور، ص. ۴۸.

۴ - همان، ص. ۱۰۵.

۱ - همان، ص. ۸۲.

۳ - همان، ص. ۵۲.

قصه بوف کور از واقعیت تلخ زندگی به دور است این نماد بیشتر در آن بخش آمده است. در خشم و هیاهو بجای گل «نیلوفر» گل «یاس» بکار برده شده است ولی در این قصه گل «یاس» مظهر پاکی و معصومیت نیست بل بوی تند و مست کننده آن بلوغ «کدی» و تجربه یافتن او را به خاطر می آورد. «کونتین» بزرگ شدن «کدی» و به سن رشد رسیدن او را همیشه با بوی گل «یاس» تداعی می کند. در خشم و هیاهو گل «یاس» مظهر مرگ است چون «کدی» با بزرگ شدن و تجربه پیدا کردن آهسته آهسته در چشم «کونتین» بسوی نیستی می رود یعنی این بیگناهی اوست که می میرد و مرگ بیگناهی «کدی» منجر به مرگ «کونتین» که دیوانه وار عاشق اوست می شود:

یک دقیقه آنجا ایستاده بود لحظه بعد بنجی داشت جیغ میزد  
 و لباس او را می کشید رفتند توی راهرو و از پله ها بالا رفتند جیغ  
 میزد و او را هل میداد از پله ها بالا رفتند تا در حمام وایستادند  
 پشت کدی بدر و بازویش جلوی صورتش جیغ میکشید و سعی  
 میکرد کدی را توی حمام هل بدهد وقتی آمد تا شام بخورد  
 تی بی داشت بنجی را غذا میداد. دوباره شروع کرد اول فقط ناله  
 میکرد تا اینکه کدی دستش زد آنوقت جیغ کشید کدی ایستاده  
 بود چشمهایش مثل موشهای بتله افتاده آنوقت داشتیم در  
 تاریکی خاکستری میدویدم بوی باران و عطر تمام گلها را میداد  
 و هوای گرم مرطوب رها شده و جیرجیرکها در علفها اره  
 میکشیدند و مرا بدنبال جزیره کوچک متحرکی از سکوت  
 میبردند فانسی از آنطرف نرده مرا می پایید خط و خالی مثل  
 لحافی که روی بند انداخته باشد فکر کردم مرده شور اون کاکا  
 سیارو ببره باز یادش رفته غذاش بده در خلاء جیرجیرکها مثل  
 نفسی که از روی آینه بگذرد از تپه پایین دویدم توی آب دراز  
 کشیده بود و سرش روی حاشیه شنی بود آب اطراف کیل هاش

جریان داشت کمی بیشتر روشنی در آب بود دامنش نیم اشباع شده با حرکات آب روی تهیگاهش موج میخورد با چین و شکنهای سنگین هیچ جا نمیرفت حرکات خودشان را تجدید می کردند روی ساحل ایستاده بودم بوی یاس دیواری را روی شکاف آب میشنیدم انگار از هوا باران ریزی از یاس دیواری میامد و با سوهانکاری جیرجیرکها ماده ای که آدم روی گوشت حس میکرد.<sup>۱</sup>

«کونتین» همانند قهرمان بوف کور تشنه زیبایی مطلق است. او تشنه زیبایی مطلق همراه با معصومیت است و می خواهد ذهنیت ویژه خود را به دنیا تحمیل کند غافل از این که دنیا جایی است پر از نقص و اگر کسی بخواهد در آن جستجوگر کمال باشد با بن بست روبرو خواهد شد. این کمال گرایی «کونتین» باعث نابودی اوست چنانکه در بوف کور هم همین نابودی را در مورد قهرمان داستان که همان نقاش جلد قلمدان باشد مشاهده می کنیم. در هردوی این ها این کمال گرایی به صورت وسواس دیده می شود. «کونتین» پیش از خودکشی دندانهایش را مسواک می زند و با وسواس خاصی لباسهایش را در چمدان مرتب می کند:

دو دست لباس زیر، جوراب، پیراهن، یقه و کراوات بیرون گذاشتم و چمدانم را بستم. همه چیز را جز لباس نو و یک دست لباس کهنه و دو دست کفش و دو کلاه و کتابهایم را در آن گذاشتم. کتابها را باطاق نشیمن بردم و روی میز کپه کردم. آنهایی را که خودم از خانه آورده بودم و آنهایی را پدر میگفت یک زمانی بود که آدم را از روی کتابهایش می شناختند، حالا او را از روی آن کتابهایی می شناسند که بر نگردانده است و چمدان را بستم و رویش آدرس نوشتم. ساعت زنگ ربع را زد. مکث کردم و

آنقدر بآن گوش دادم تا طنین‌ها ایستادند.<sup>۱</sup>

کسی که می‌خواهد چند ساعت دیگر خودکشی کند چه انگیزه‌ای باید برای مرتب کردن لباسهای خود داشته باشد و اصولاً چه فرقی می‌کند اگر چمدان حاوی لباسهایش را به نشانی خانه‌اش بفرستد یا نه؟ این چیزی جز بازتاب ویژه یک آدم وسواسی و کمال‌گرا نیست که می‌خواهد همه چیز را در این دنیا حتی پیش از خداحافظی کردن با آن در حد کمال نگاه داشته باشد. با مراجعه به قصه بوف‌کور مشابه همین بازتاب را به صورت ترس<sup>۲</sup> مشاهده می‌کنیم:

درین رختخواب نمناکی که بوی عرق گرفته بود، وقتی که پلکهای چشمم سنگین میشد و می‌خواستم خودم را تسلیم نیستی و شب جاودانی بکنم، همه یادبودهای گمشده و ترس‌های فراموش شده‌ام، از سر نو جان می‌گرفت: ترس اینکه پره‌های متکا تیغه خنجر بشود، دگمه سترهام بی‌اندازه بزرگ باندازه سنگ آسیا بشود - ترس اینکه تکه نان لواشی که بزمین میافتد مثل شیشه بشکند - دلواپسی اینکه اگر خوابم ببرد روغن پیه‌سوز بزمین بریزد و شهر آتش بگیرد، وسواس اینکه پاهای سگ جلو دکان قصابی مثل سم اسب صدا بدهد، دلهره اینکه پیرمرد خنزرپنزی جلوی بساطش بخنده بیفتد، آنقدر بخندد که جلو صدای خودش را نتواند بگیرد، ترس اینکه کرم توی پاشویه حوض خانه‌مان مار هندی بشود، ترس اینکه رختخوابم سنگ قبر بشود و بوسیله لولا دور خودش بلغزد مرا مدفون بکند و دندانهای مرمر بهم قفل بشود، هول و هراس اینکه صدایم ببرد و هرچه فریاد بزنم کسی بدادم نرسد....<sup>۳</sup>

ترسی که به صورت وسواس در قهرمانان هردو کتاب می بینیم می تواند ترس از ناکامل بودن دنیا باشد. دنیایی که فقط «رجاله‌ها» در آن می توانند آسوده زندگی کنند و برای آزاد مردانی که حقیقت را دیده‌اند جایی پردرد و رنج است. آزاد مردانی که می‌خواهند کمال درونی خود را بر این دنیای پرعیب و نقص تحمیل کنند.

یکی از ویژگی‌های قصه معاصر نزدیک بودن آن به شعر است. چون در قصه معاصر شالوده، اوج و حضيض و نتیجه‌گیری بکار برده نمی‌شود یعنی هنگامی که قصه معاصر را می‌خوانیم حتماً نباید از آن نتیجه‌گیری کنیم و لزومی ندارد قصه از نقطه‌ای آغاز شود، به اوج برسد و آنگاه به حضيض رسد، ناچار قصه‌نویسان معاصر از روش‌های دیگری چون بکار بردن نمادها و نگاره‌ها<sup>۱</sup> استفاده می‌کنند. بنابراین قصه معاصر از بسیاری جهات مانند شعر است چون در آن از بسیاری از ویژگی‌های شعر چون موسیقی کلامی و ترکیب واژه‌ها استفاده می‌شود. شاعر کسی است که می‌داند چگونه واژه‌ها را باهم ترکیب کند تا از آمیزش آنها موسیقی کلامی ایجاد شود؛ به همین دلیل می‌توان شاعر را کیمیاگر واژه‌ها نامید. در زمان ما قصه از بسیاری جهات به شعر نزدیک شده است یعنی اینکه از بسیاری از فنون شاعری در قصه‌نویسی استفاده می‌شود. قطعه زیر نمونه بارزی از نثر شاعرانه در بوفکور است:

شب پاورچین پاورچین می‌رفت. گویا باندازه کافی خستگی در کرده بود، صداهاى دوردست خفیف بگوش می‌رسید، شاید یک مرغ یا پرنده رهگذری خواب می‌دید، شاید گیاه‌ها می‌روئیدند. در این وقت ستاره‌های رنگ پریده پشت توده‌های ابر ناپدید می‌شدند. روی صورتم نفس ملایم صبح را حس کردم و در همین وقت بانگ خروس از دور بلند شد.<sup>۲</sup>

خشم و هیاوی فاکتر پر از نثر شاعرانه است ولی متأسفانه چون در

ترجمه موسیقی کلامی قربانی می‌شود آوردن شاهد از نثر شاعرانه در این قصه کار آسانی نیست مگر اینکه کسی بخواهد آن را به زبان اصلی بخواند. با وجود این از نخستین بخش کتاب که قصه سقوط خانواده «کامپسون» از زبان «بنجی» فرزند گنگ و لال خانواده گفته شده است شاهی آورده می‌شود تا نشان دهیم فاکتر چگونه با زبان ساده و ابتدایی یک قهرمان گنگ و لال شعر می‌آفریند:

پدر بطرف در رفت و دوباره بمانگاه کرد. بعد تاریکی  
برگشت و پدر سیاه توی در ایستاد و بعد دوباره سیاه شد. کدی  
مرا نگهداشت و من همه مان را و تاریکی را و یک چیزی را که  
بویش بدماغم می‌خورد می‌شنیدم، و بعد پنجره‌ها را میدیدم،  
آنجا که درختها وزوز میکردند. بعد تاریکی داشت میرفت توی  
شکلهای صاف و روشن، همانطور که همیشه میرود، حتی وقتی  
کدی میگوید که من خواب بوده‌ام.<sup>۱</sup>

از نظر شباهت‌های مضمونی در این دو قصه ایرانی و امریکایی، می‌توان جابجایی اجتماعی و اقتصادی دو کشور را ذکر کرد. از بسیاری جهات هردو قصه در سوگ اضمحلال یک نظام و پدید آمدن نظامی دیگر نوشته شده است. «کدی» پاک و معصوم را که بیگناهی‌اش در اثر گذشت زمان از دست می‌رود و سرانجام تبدیل به «سلیطه» می‌شود می‌توان مظهر امریکا، به ویژه ایالت‌های جنوبی آن، دانست که در آغاز سده معاصر از حالت کشاورزی به صنعتی دگرگون شد. به عبارت دیگر «کونتین» برادر عاشقی که در سوگ معصومیت از دست رفته خواهرش خود را در آب غرق می‌کند باید همان ویلیام فاکتر باشد که از صنعتی شدن جامعه خود و در نتیجه از دست رفتن صفای زندگی کشاورزی اندوهگین است، زیرا می‌داند روزی صنعت به دست سرمایه‌دارانی خواهد افتاد که با آن جهان را استثمار کنند. بهمین

مناسبت می‌بینیم سیاهان در قصه خشم و هیاو هنوز معصومیت و اصالت خود را نگاه داشته‌اند و خانواده سیاه‌پوستی که اعضای آن خدمتکار خانواده بورژوا و اشرافی «کامپسون» را تشکیل می‌دهند در نهایت سلامت روحی به زندگی خود ادامه می‌دهند چون نخواستند خود را قربانی و اسیر نظام پیچیده جامعه صنعتی کنند در حالیکه اعضای خانواده «کامپسون» که مظاهر جامعه صنعتی را پذیرفته‌اند خانواده خود را به اضمحلال می‌کشاند و انسانیت خود را از دست می‌دهند. نظیر این مضمون در بوف‌کور دیده می‌شود. با توجه به این نکته که صادق هدایت یک دوستدار واقعی ایران بود و تحقیقات و ترجمه‌هایش از زبان پهلوی به فارسی و برخی از قصه‌های کوتاهش چون «سایه مغول» در مجموعه انیوان دلیل ایران دوستی و عشق وافر او به آب و خاکش بود می‌توان دگرگون شدن دختر زیبای اثیری به «لکاته» را همان انحطاط تمدن و فرهنگ ایران در اثر حملاتی چون حملات اسکندر، اعراب، مغول‌ها و در زمان هدایت مداخله کشورهای استعماری غرب در اوضاع داخلی ایران دانست. بنابراین اگر بخواهیم خشم و هیاو را به عکسی تشبیه کنیم که چهارچوب قاب خود را شکسته است و در سطوح گوناگون فراسوی آنچه که در ظاهر می‌نماید قابل بررسی است چنانکه در بالا «کدی» را مظهر امریکای کشاورزی سده نوزدهم گرفتیم که با «سلیطه» شدن صنعتی شده بود، در بوف‌کور هم میتوان چنین نتیجه‌گیری‌هایی کرد. بوف‌کور هم مانند خشم و هیاو این چهارچوب را درهم شکسته است و سوگ گوینده این داستان در بیگناهی از دست رفته دخترک اثیری را هم می‌توان سوگ هدایت دراز دست رفتن ارزش‌های اصیل آب و خاکش تأویل کرد.

دختر زیبا و اثیری بوف‌کور که در بخش آخر کتاب «لکاته» می‌شود شاید مظهر غرب‌زدگی ایران است که در زمان هدایت ارزش‌های پوچ جوامع غربی را کورکورانه پذیرفت و سرانجام تبدیل به جامعه مصرف‌کننده شد. تی.اس. الیوت در شعر بلند «سرزمین بی‌حاصل» خود اشاره به همین



نکته کرد که چگونه تاجر شرقی امروزی به جای انتقال ارزش های اصیل جامعه شرقی به جامعه غربی اکنون پای بند علائق دنیوی شده و فقط در اندیشه اندوختن ثروت است چون ریزه کشمش به لندن می برد. او دیگر نمی تواند مثل گذشته وسیله ای برای آگاهی غریبان باشد چون اکنون زندگیش عکس برگردانی از زندگی غریبان شده است. داریوش شایگان در کتاب آسیا در برابر غرب در مورد چینی ها که زمانی مظهر اندیشه شرقی بودند می نویسد:

... چینیها تنها قومی هستند که باروت را اختراع کردند ولی توپ نساختند، قطب نما را کشف کردند ولی به کشف راه های دریایی و قاره های جدید، که یکی از جنبه های رنسانس غربی بود، تن در ندادند. خطر ناشی از شناسائی صرفاً عملی و سودجویانه، که یکی از وجوه بارز تفکر جدید غربی است، به طرزی شگفت در نوشته های کهن چین احساس شده بود. برای مثال این چند سطر را از کتاب «چوانگ تسو»<sup>۱</sup> که چند قرن پیش از میلاد مسیح نوشته شده است می آوریم تا برد اضطراب انگیز مطلبی که می خواهیم روشن کنیم آشکار گردد:

چوانگ تسو می گوید: چون «دزی گونگ» به کرانه شمالی رودخانه «هان» رسید، پیرمردی را دید که سرگرم باغبانی است، او چوبهایی چند ساخته بود و با سختی به درون چاه می رفت و کوزه اش را پر آب می کرد و آب را در جویها روان می کرد و با مشقت بسیار به نتیجه ای ناچیز می رسید. دزی گونگ به او چنین گفت:

«وسیله ای هست که می توان به کمک آن روزی صد جوی را سیراب کرد و با مشقت اندک به نتایج بسیار رسید، آیا

نمی‌خواهی از آن مددجویی؟» باغبان سرش را بالا برد، نگاهی به او افکند و گفت: «چگونه است آن؟»

دزی گونگ گفت «اهرمی از چوب بساز که پشتش سنگین باشد و دماغه‌اش سبک از این راه آب بسیار بدست خواهی آورد. این روش را شیوه برکشیدن زنجیری می‌گویند.»

باغبان پیر برآشفست و سپس با خنده گفت: «استادم گفته است هرکه از ماشین بهره گیرد، کارها را نیز به طرز ماشینی انجام خواهد داد و هرکه کارها را به طرز ماشینی انجام دهد، قلبش نیز مبدل به ماشین خواهد شد، هرکه قلب ماشینی داشته باشد معصومیت خود را از دست خواهد داد، هرکه معصومیت خود را از دست بدهد ذهنش متزلزل خواهد شد، ذهن متزلزل با «تاثو» سازگار نیست نه اینکه از این امور بی‌خبر باشم، بلکه از به کار بستن آن شرم دارم.»<sup>۱</sup>

از دست دادن معصومیت به قول داریوش شایگان «همدم و همدل نبودن با طبیعتی است که هرسو ما را در بر گرفته است.»<sup>۲</sup> در خشم و هیاهو، فاکتر تصویرگر امریکایی است که با طبیعت وداع گفته و خود را در کام تکنولوژی معاصر انداخته است. چون در این قصه می‌خوانیم چمنزار «بنجی» را می‌فروشند تا با پول آن «کونتین» را به دانشگاه هاروارد بفرستند. در اینجا چمنزار مظهر طبیعت یا بهشتی است که فدای دنیای سوداگرانه (دانشگاه هاروارد) می‌شود. در بوف کور، ایرانی را می‌بینیم که در اثر عرب‌زدگی با تمام زیبایی‌های فرهنگ اصیل و ریشه‌دارش خداحافظی کرده است.

۱ - داریوش شایگان، آسیا در برابر غرب، (تهران: انتشارات امیرکبیر، ۱۳۵۶) صص ۵۴ - ۵۳.

۲ - همان.



## فصل دوم

# همسانی درونمایه‌های بوف‌کور و «سه قطره خون»

(نقد روانشناختی)

یک اثر ادبی را از چند راه می‌توان مورد بررسی قرار داد. مثلاً می‌توان از لحاظ واژه‌ها و کاربرد صناعات ادبی، یا ساختار جمله‌ها، یا از لحاظ مسائل اجتماعی که در آن منعکس شده آنرا مطالعه کرد. یا اینکه مانند پزشکی که ریشه‌های سرطانی را در بدن بیماران دنبال می‌کند تمام الگوهای فرهنگی را در آن اثر ادبی دنبال کرد و یا می‌شود از لحاظ تاریخی یا فلسفی آن را نقد کرد. یکی از این روشهای نقد ادبی نقد روانشناختی است که متأسفانه تاکنون در مغرب‌زمین نتایج جالبی نداده، چون یا آنهایی که دست به این کار زدند روانشناسان خوبی بودند که دارای ذوق ادبی نبودند و یا نقادان ادبی بودند که با اصول روانشناسی آشنایی کامل نداشتند.

نقد روانشناختی چیز تازه و نوپهوری نیست. در قرن چهارم پیش از میلاد ارسطو از این روش برای تعریف مشهور خود از تراژدی استفاده کرد و در قرن بیستم نقد روانشناختی متکی بر نظریه‌های روانکاو بزرگ زیگموند

فروید و پیروان او گردید. مهمترین کاری که فروید برای روانشناسی نو کرد این بود که مطالعه جنبه‌های ناآگاه رفتار انسانی را رواج دهد. فروید پس از سالها مشاهده و تجربه اسناد کافی جمع کرد تا سرانجام توانست ثابت کند که بسیاری از اعمال ما بعلت عواملی است که خود از آنها بی‌خبریم.

با توسعه نظریات فروید، منتقدان توانستند بیشتر در آثار ادبی کاوش کنند. در حقیقت نفوذ روانشناسی در ادبیات بعلت تحقیقات آدلر<sup>۱</sup> و نظریات یونگ<sup>۲</sup> بیشتر شد. در نتیجه در آثار نویسندگانی چون دی.اچ.لارنس<sup>۳</sup>، تامس مان<sup>۴</sup> و شرود اندرسن<sup>۵</sup>، بررسی‌های روانشناختی به عمل آمد. امروزه هر منتقد ادبی می‌تواند نقش روانشناسی را در آثار نویسندگان و شاعرانی چون جیمز جویس<sup>۶</sup> و دیلن تامس<sup>۷</sup> مشاهده کند. منتقدی که از این روش برای تجزیه و تحلیل یک اثر ادبی استفاده می‌کند مانند روانکاوی است که دنبال عوامل ناخودآگاهی می‌رود که نویسنده را وادار به خلق اثری کرده است.

یکی از مسائل روانشناختی که فروید کاشف آن بوده «عقده ادیبی» است. منظور فروید از عقده ادیبی تمایل جنسی به یکی از والدین و حسادت نسبت به دیگری است. چون فروید در اشخاص بالغ سالم نشانه‌هایی از این عقده مشاهده نکرد، به این نتیجه رسید که این عقده در آنها سرکوب شده است. به عقیده فروید کودک پسر پیش از پنج‌سالگی به مادرش عشق می‌ورزد و از پدر تأسی می‌جوید. از پنج سالگی، با آغاز تکامل دستگاه جنسی، عشق کودک به مادر بیشتر جنبه شهوانی پیدا می‌کند و در نتیجه کودک به پدرش، که رقیب عشق اوست، حسد می‌ورزد. این حالت را که کودک می‌خواهد از لحاظ جنسی مادر را تصاحب کند و نسبت به پدر

1 - Adler

2 - Jung

3 - D.H.Lawrence

4 - Thomas Mann

5 - Sherwood Anderson

6 - James Joyce

7 - Dylan Thomas

احساس حسد می‌کند «عقده ادیبی» گویند. در اساطیر یونان آمده است که شخصی به نام ادیب نادانسته پدرش را کشت و با مادرش ازدواج کرد. فروید از این افسانه استفاده کرد و یکی از مهم‌ترین عوامل روانشناختی را بر آن استوار کرد.

این عشق و علاقه به مادر اگر به طور ناخودآگاه سرکوب نشود در بزرگسالی ممکن است تولید اختلال در روابط پسر با جنس مخالف کند و حتی امکان دارد که پسر هیچوقت نتواند به زن دیگری عشق ورزد و همیشه مجرد بماند، کما اینکه صادق هدایت، نویسنده‌ای که شاهکارش بوف‌کور، در این فصل مورد بررسی قرار می‌گیرد، همیشه مجرد ماند و زنهای دیگر همانند مادر برای او از لحاظ جنسی حرام شدند. از زندگی خصوصی و از اینکه روابط هدایت با مادرش چگونه بوده است اطلاعی در دست نیست؛ اما آنچه مهم است رمان بوف‌کور است که سندی است برای شناخت بهتر هدایت و البته این شناخت به هیچ وجه ارزش هدایت را به عنوان پیشرو ادبیات معاصر ایران کم نمی‌کند، چنانکه در غرب هم آثار نویسندگان و شعرای بزرگ بدین طریق مورد بررسی قرار گرفتند بدون اینکه لطمه به ارزش هنری کارشان بخورد.

رمان بوف‌کور را به طور کلی مانند اثر بزرگ دانته کمدی الهی، می‌توان به سه بخش تقسیم کرد. البته بوف‌کور نسبت به کمدی الهی نسبت معکوس دارد، بدین معنی که از بهشت آغاز و به دوزخ ختم می‌گردد.

بخش اول کتاب بوف‌کور که از صفحه ۱<sup>۱</sup> آغاز و به صفحه شصت و سه ختم می‌شود، معادل بهشت دانته است. این قسمت کتاب کاملاً از جهان واقعیت بدور و به اصطلاح در یک رویای افیونی رخ می‌دهد. در اینجا تصویری که هدایت از زن می‌دهد موجودی است با «اندام اثیری، باریک و

مه‌آلود»<sup>۱</sup> در این بخش از کتاب زنی به خانه گوینده داستان می‌آید. این زن بسیار زیبا و دست نزدنی است و تنها «جسم سرد و سایه‌اش»<sup>۲</sup> را تسلیم راوی می‌کند. بخش دوم کتاب که همان صفحات ۶۵ و ۶۶ باشد برزخی است میان جهان ذهنی و عینی چون بلافاصله پس از صفحه ۶۷ نویسنده وارد قسمت آگاه وجدان خود یا به عبارت دیگر نزدیک به واقعیت می‌شود، همان واقعیت تلخ و وحشتناک که «مثل خوره روح» گوینده داستان را «در انزوا می‌خورد و میتراشد». بنابراین بخش سوم کتاب از صفحه ۶۷ آغاز و به آخر کتاب ختم می‌شود و همان دوزخ است چون با واقعیت وحشتناک زندگی زهرآلود گوینده داستان رابطه مستقیم دارد. از طرف دیگر اگر با دید روانکاوانه به این رمان نگاه کنیم، قسمت اول کتاب همان ضمیر ناخودآگاه و قسمت دوم برزخی بین ضمیر ناخودآگاه و قسمت آگاه وجدان گوینده است که بخش سوم کتاب را تشکیل می‌دهد. در بخش سوم تصویری که از زن داده می‌شود کاملاً مغایر تصویری است که در بخش اول داده شده. در این بخش زن دیگر آن موجود پاک و دست نزدنی نیست بلکه تبدیل به «لکاته» ای شده است که با هر مرد هرزه‌ای هم‌بستر می‌شود. این خود مثالی است از عقده ادیبی، چرا که شخصی که دچار این مشکل است تصویر دوگانه‌ای از زن دارد که امتداد همان تصویری است که از مادر خود داشته است؛ یکی همان زن اثیری دست نزدنی که نمی‌شود با او روابط جسمانی برقرار کرد که باز همان مادری است که رابطه جسمانی با او حرام است و دیگر همان «لکاته» یا تصویر دیگری از مادر که با پدر هم‌بستر می‌شود:

... او نمی‌توانست با چیزهای این دنیا رابطه و وابستگی داشته باشد - مثلاً آبی که او گیسوانش را با آن شستشو می‌داده بایستی از یک چشمه منحصر بفرد ناشناس و یا غار سحرآمیزی بوده باشد. لباس او از تار و پود پشم و پنبه معمولی نبوده و دستهای

مادی، دستهای آدمی آن را ندوخته بود - او یک وجود برگزیده بود - فهمیدم که آن گل‌های نیلوفر گل معمولی نبوده، مطمئن شدم اگر آب معمولی برویش می‌زد صورتش می‌پلاستید و اگر با انگشتان بلند و ظریفش گل نیلوفر معمولی را می‌چید انگشتش مثل ورق گل پژمرده میشد.

همه اینها را فهمیدم، این دختر، نه این فرشته، برای من سرچشمه تعجب و الهام ناگفتنی بود. وجودش لطیف و دست نزدنی بود. او بود که حس پرستش را در من تولید کرد. من مطمئنم که نگاه یک نفر بیگانه، یک نفر آدم معمولی او را کتفت و پژمرده می‌کرد.<sup>۱</sup>

و باز در جای دیگر در بخش اول کتاب می‌گوید:

قلبم ایستاد، جلو نفس خودم را گرفتم، می‌ترسیدم که نفس بکشم و او مانند ابر یا دود ناپدید بشود.<sup>۲</sup>

و باز در جای دیگر:

خواستم چیزی بگویم ولی ترسیدم گوش او، گوشهای حساس او که باید بیک موسیقی دور آسمانی و ملایم عادت داشته باشد از صدای من متنفر بشود.<sup>۳</sup>

با مراجعه به بخش سوم کتاب ملاحظه می‌شود که تصویری که از زن داده شده کاملاً مغایر با آن تصویری است که در بخش نخست داده شده است:

... فربه و جا افتاده شده بود - اراخلق سن‌بوسه طوسی پوشیده بود، زیر ابرویش را برداشته بود، خال گذاشته بود، و سمه کشیده بود، سرخاب و سفیدآب و سورمه استعمال کرده بود. مختصر با



هفت قلم آرایش وارد اطاق من شد. مثل این بود که از زندگی خودش راضی است و بی اختیار انگشت سیابه دست چپش را به دهنش گذاشت - آیا این همان زن لطیف، همان دختر ظریف اثری بود که لباس سیاه چین خورده می پوشید و کنار نهر سورن باهم سرمامک بازی می کردیم...؟<sup>۱</sup>

در بخش اول کتاب (که همان ضمیر ناخودآگاه شخصیت راوی داستان باشد) سه شخصیت اصلی وجود دارد. یکی گوینده داستان، دیگری زنی با اندام اثری که وارد خانه گوینده داستان می شود و در آنجا می میرد و دیگری پیرمرد نقش کش. این تثلیث در بخش سوم کتاب هم دیده می شود منتهی شخصیت ها تغییر می کنند. بدین معنی که دختر پاک و دست نزدنی بخش اول در بخش سوم تبدیل به لکاته می شود و پیرمرد نقش کش هم گاهی بصورت پیرمرد قصاب و زمانی بصورت پیرمرد خنزرپنزی نمودار می گردد. اصولاً در سراسر کتاب جز این سه شخصیت اصلی شخصیت های دیگری وجود ندارند و اگر هم ظاهراً وجود داشته باشند جنبه های مختلف این سه شخصیت اصلی هستند. بطور خلاصه اگر این سه شخصیت اصلی را تجزیه و تحلیل کنیم به این نتیجه می رسیم که جز راوی داستان، دو شخصیت دیگر اشخاصی جز پدر و مادر خود گوینده نیستند. در اینجا باز باید به عقده ادیبی بازگشت کنیم: در کودکی و پیش از پنج سالگی، پسر می خواهد از پدر تأسی جوید. تا مدتی این دو رابطه (علاقه پسر به مادر و تأسی از پدر) به موازات همدیگر پیش می روند تا اینکه امیال جنسی پسر نسبت به مادر تشدید می شوند و پدر در مقابل، مانع این رابطه می شود. از اینجا است که عقده ادیبی آغاز می گردد. تأسی از پدر تغییر ماهیت می دهد و تبدیل به حسادت می شود بطوری که پسر می خواهد پدر را از میان بردارد تا اینکه جای او را در عشق ورزی به مادر بگیرد. اگر پسر در تمایلات جنسی نسبت به مادر

لجاجت کند این واهمه پیش می‌آید که بوسیله پدر مورد حمله بدنی قرار بگیرد؛ این ترس روانی را که پسر دچارش می‌شود در حقیقت ترس از اینست که پدر آلت تناسلی او را که باصطلاح در کار جنسی پدر مداخله کرده است از میان بردارد. این ترس را اضطراب اختگی<sup>۱</sup> می‌گویند. در اشخاص سالم و طبیعی بعلت این واهمه تمایلات جسمانی نسبت به مادر در کودکی سرکوب می‌شود ولی در این رمان بخصوص ملاحظه می‌شود که چنین امری اتفاق نیفتاده است زیرا به محض اینکه گوینده داستان می‌خواهد روابطی با زن موردنظر خود برقرار کند، پیرمردی گاه بصورت پیرمرد نعش‌کش و زمانی بصورت پیرمرد خنزرپنزی با قهقهه‌های چندش‌آور خود ظاهر می‌شود و مانع می‌گردد. این امر به‌ویژه به روشنی در بخش آخر کتاب که واقعیت یا قسمت آگاه ضمیر گوینده داستان است دیده می‌شود:

... خیلی از شب گذشته بود، من برای آخرین وداع همینکه همه اهل خانه بخواب رفتند با پیراهن و زیرشلواری بلند شدم، در اطاق مرده رفتم. دیدم دو شمع کافوری بالای سرش می‌سوخت. یک قرآن روی شکمش گذاشته بودند برای اینکه شیطان در جسمش حلول نکند - پارچه روی صورتش را که پس زدم عمه‌ام را با آن قیافه باوقار و گیرنده‌اش دیدم. مثل اینکه همه علاقه‌های زمینی در صورت او بتحلیل رفته بود. یک حالتی که مرا وادار بکرنش میکرد. ولی در عین حال مرگ بنظم اتفاق معمولی و طبیعی آمد - لبخند تمسخرآمیزی گوشه لب او خشک شده بود. خواستم دستش را بیوسم و از اطاق خارج شوم، ولی رویم را که برگردانیدم با تعجب دیدم همین لکاته که حالا زخم است وارد شد و رو بروی مادر مرده، مادرش با چه حرارتی خودش را بمن چسبانید، مرا بسوی خودش می‌کشید و چه

بوسه‌های آبداری از من کرد! من از زور خجالت می‌خواستم بزمین فروبروم. اما تکلیفم را نمی‌دانستم. مرده با دندانهای ریک زده‌اش مثل این بود که ما را مسخره کرده بود - بنظرم آمد که حالت لب‌خند آرام مرده عوض شده بود - من بی‌اختیار او را در آغوش کشیدم و بوسیدم، ولی در این لحظه پرده اطاق مجاور پس رفت و شوهر عمه‌ام، پدر همین لکاته قوز کرده و شال گردن بسته وارد اطاق شد.<sup>۱</sup>

در اینجا سه شخصیت اصلی به روشنی دیده می‌شوند. زنی که مرده است جانشین مادر گوینده داستان شده است، «لکاته» که وارد می‌شود همان امتداد شخصیت مادر یا هر زن دیگری است که گوینده داستان می‌خواهد با او رابطه‌ای برقرار کند. در اینجا مشاهده می‌شود که به محض آغاز ایجاد رابطه عوامل مخّل ظاهر می‌شوند؛ «حالت لب‌خند آرام» مرده «عوض» می‌شود و گوینده داستان «از زور خجالت» می‌خواهد «بزمین فرو» رود. این خود نشانه آنست که نفوذ مادر در پسر بقدری شدید است که مانع ایجاد رابطه جسمانی با زن دیگر می‌شود و از طرف دیگر در آخر این قسمت چنانکه ملاحظه می‌شود: «شوهر عمه‌ام، پدر همین لکاته قوز کرده و شال گردن بسته وارد اطاق شد.» یعنی اگر با دید روانکاوانه به این مسأله نگاه کنیم ملاحظه می‌شود که عوامل ادیبی در کار هستند: یعنی اینکه گوینده داستان به علت داشتن روابط ناسالم با پدر و مادر خود قادر به ایجاد رابطه سالمی با هیچ زنی نیست. به طور خلاصه باید گفت مردی که با شال گردن وارد اتاق می‌شود و به اصطلاح نقش دومین عامل مخّل را بازی می‌کند همان پدر گوینده داستان و به عبارت دیگر رقیب عشق اوست در عشق ورزیدن به «لکاته» که باز منعکس‌کننده آن تثلیثی است که قبلاً به آن اشاره شد.

جملات زیر تأییدکننده وابستگی‌های ناسالم روانی گوینده داستان به

مادر و تنفر از پدر خود است:

... در این دنیای پست یا عشق او را [ مادر ] می‌خواستم و یا  
عشق هیچکس را - آیا ممکن بود کس دیگری در من تأثیر بکند؟  
ولی خنده خشک و زننده پیر مرد [ پدر ] - این خنده مشوم  
رابطه میان ما را از هم پاره کرد.<sup>۱</sup>

تنفر از پدر در قسمت سوم کتاب چنین نشان داده شده است:  
... مثل اینست که در کابوسهایی که دیده‌ام اغلب صورت این  
پیر مرد [ پدر ] در آنها بوده است.<sup>۲</sup>

و باز در جای دیگر در همین قسمت کتاب می‌نویسد:

آنجا کنار پرده هیکل ترسناک نشسته بود. تکان نمی‌خورد، نه  
غمناک بود و نه خوشحال. هر دفعه که بر میگشتم توی تخم  
چشمم نگاه می‌کرد - بصورت او آشنا بودم، مثل این بود که در  
بجگی همین صورت را دیده بودم - یکروز سیزده بدر بود، کنار  
نهر سورن من با بچه‌ها سرما مک بازی میکردم، همین صورت  
بنظرم آمده بود که با صورتهای معمولی دیگر که قلد کوتاه  
مضحک و بی خطر داشتند بمن ظاهر شده بود - صورتش شبیه  
همین مرد قصاب روبروی دریچه اطاقم بود. گویا این شخص در  
زندگی من دخالت داشته است و او را زیاد دیده بودم - گویا این  
سایه همزاد من بود و در دایره محدود زندگی من واقع شده  
بود.<sup>۳</sup>

یکی از عوامل ناشی از ابتلاء به عقده ادیپی بازگشت به کودکی است.  
بدین معنی که شخص برای باز یافتن محبت مادری که شدیداً به آن نیازمند  
است به دوره پیش از بلوغ بازگشت می‌کند. مثلاً در اواخر بخش اول کتاب

چنین آمده است:

... بعد حس کردم که زندگی من رو به قهقرا میرفت. متدرّجا حالات و وقایع گذشته و یادگارهای پاک شده، فراموش شده زمان بچگی خودم را میدیدم - نه تنها میدیدم بلکه در این گیروودارها شرکت داشتم و آنها را حس میکردم، لحظه به لحظه کوچکتر و بچه تر میشدم...<sup>۱</sup>

یا در جایی از قسمت دوم کتاب می نویسد: "حس میکردم که بچه شده ام."<sup>۲</sup>

و باز در صفحه ای دیگر: "حتم داشتم که بچه شده بودم و در نانو خوابیده بودم."<sup>۳</sup>

و یا در جایی دیگر:

صبح که بیدار شدم دایه ام گفت: دخترم (مقصودم زنم، آن لکاته بود) آمده بوده سر بالین من و سرم را روی زانویش گذاشته بود، مثل بچه مرا تکان میداده...<sup>۴</sup>

تنها چاره کار برای شخصی که گرفتار عقده ادیپی است فرار از اجتماع و پناه آوردن به چهار دیواری اتاق است. مثل اینست که اتاق جای رحم مادر را می گیرد و شخص مبتلا با پناه آوردن به اتاق می خواهد به دوره زهدانی بازگشت کند.

بعد از او من دیگر خودم را از جرگه آدم ها، از جرگه احمق ها و خوشبخت ها بکلی بیرون کشیدم و برای فراموشی بشراب و تریاک پناه بردم - زندگی من تمام روز میان چهار دیوار اطاقم می گذشت و می گذرد - سراسر زندگیم میان چهار دیوار گذشته است.<sup>۵</sup>

۱ - همان، ص. ۶۳.

۲ - همان، ص. ۹۴.

۳ - همان، ص. ۹۵.

۴ - همان، ص. ۱۳.

یا در جایی دیگر می‌گوید:

... اطاقم مثل همه اطاقها با خشت و آجر روی خرابه هزاران  
خانه‌های قدیمی ساخته شده بدنه سفید کرده و یک حاشیه کتیبه  
دارد - درست شبیه مقبره است...<sup>۱</sup>

و باز در جایی دیگر:

... آیا اطاق من یک تابوت نبود، رختخوابم سردتر و تاریکتر  
از گور نبود؟ رختخوابی که همیشه افتاده بود و مرا دعوت به  
خوابیدن می‌کرد! - چندین بار این فکر برایم آمده بود که در  
تابوت هستم - شبها بنظرم اطاقم کوچک می‌شد و مرا فشار  
می‌داد. آیا در گور همین احساس را نمی‌کنند؟<sup>۲</sup>

نمادی که به روشنی در سراسر رمان به کار رفته است گل «نیلوفر»  
است. گوینده داستان «نیلوفر» را همیشه با بیگناهی و پاکی زن تداعی  
می‌کند. در بخش اول کتاب که تصویر داده شده از زن بسیار دست نزدنی و  
معصومانه است گل «نیلوفر» دائماً ذکر می‌شود:

پشت کوه یک محوطه خلوت، آرام و با صفا بود، یک جایی  
که هرگز ندیده بودم و نمی‌شناختم ولی بنظرم آشنا آمد مثل  
اینکه خارج از تصور من نبود - روی زمین از بته‌های نیلوفر کبود  
و بی‌بو پوشیده شده بود، بنظر می‌آمد که تاکنون کسی پایش را در  
این محل نگذاشته بود.<sup>۳</sup>

چنین بنظر می‌رسد که در این رمان «نیلوفر» نماد معصومیت است  
چون حتی وقتی که از «نیلوفر» روی زمین صحبت می‌کند اضافه می‌کند،  
«تاکنون کسی پایش را در این محل نگذاشته بود.» بنابراین وقتی که درباره  
زن، گل «نیلوفر» را به کار می‌برد شاید منظورش این باشد که «کسی تاکنون

دستش باو نرسیده است.“ در بخش اول رمان، پس از آنکه جسد دختر را خاک می‌کند می‌گوید، “...رفتم از بته‌های نیلوفر کبود بی‌بو آوردم و روی خاکش نشا کردم...”<sup>۱</sup> در بخش آخر رمان اگر اشاره‌ای به «نیلوفر» می‌شود تنها هنگامی است که گوینده داستان از عالم واقعیت بدور می‌شود و به اصطلاح به بخش اول رمان بازگشت می‌کند:

نزدیک نهر سورن که رسیدیم... روی زمین از بته‌های نیلوفر پوشیده شده بود...<sup>۲</sup>

بنابراین تنها در آن بخش از آگاهی ضمیر گوینده داستان که با پاکی و معصومیت تداعی می‌شود نماد «نیلوفر» به کار رفته است و چون بخش اول کتاب از واقعیت تلخ زندگی به دور است این نماد بیشتر در آن قسمت قابل مشاهده است.

تصویری که در سراسر رمان مرتباً داده می‌شود منظره‌ایست که هم روی جلد قلمدان و هم روی گلدان راغه دیده می‌شود. این تصویر عبارتست از پیرمردی قوز کرده و دور سرش شالمه بسته و روبروی او دختری با لباس سیاه بلند خم شده به او گل نیلوفر تعارف می‌کند و میان آنها هم یک جوی آب فاصله است. در اینجا باز همان تثلیث که سابقاً به آن اشاره شده دیده می‌شود. بدین معنی که جز گوینده داستان یک مرد (جانشین پدر) و یک زن (جانشین مادر) وجود دارند. دختر سیاهپوش که گل نیلوفر را به پیرمرد تعارف می‌کند، به عبارت دیگر معصومیت خود را تقدیم پیرمرد می‌کند. این مسأله‌ایست که همیشه ناخودآگاه گوینده داستان را رنج می‌دهد چون مادر او کسی بود که عشق و معصومیتش را تقدیم پدرش کرده بود. در نتیجه این شخص تبدیل به آدم تنهایی شد که هیچ‌گاه نتوانست با زن دیگری روابط سالم جسمانی برقرار کند، چون همیشه میانشان «یک جوی آب» فاصله بود. ...چندین بار خواستم بروم از روزنه دیوار [ باین صحنه ]

نگاه بکنم ولی از صدای خنده پیر مرد [ پدر ] می‌ترسیدم...<sup>۱</sup>  
بنابراین چون امکان روابط جسمانی با یک زن زنده و سالم و طبیعی ممکن نیست، گوینده داستان تنها به جسد بی‌جان زن می‌تواند عشق بورزد:  
خواستم با حرارت تن خودم او را گرم بکنم، حرارت خود را  
باو بدهم و سردی مرگ را از او بگیرم شاید باین وسیله بتوانم  
روح خودم را در کالبد او بدمم - لباسم را کندم رفتم روی  
تخت‌خواب پهلوش خوابیدم...<sup>۲</sup>

تا رنده بود، تا زمانی که چشم‌هایش از زندگی سرشار بود،  
فقط یادگار چشمش مرا شکنجه می‌داد، ولی حالا بی‌حس و  
حرکت، سرد و با چشمهای بسته شده آمده خودش را تسلیم من  
کرد - با چشمهای بسته!<sup>۳</sup>

... بنظرم آمد که تا دنیا دنیا است تا من بوده‌ام - یک مرده. یک  
مرده سرد و بی‌حس و حرکت در اطاق تاریک با من بوده است.<sup>۴</sup>  
و پس از اینکه از چشمهایش نقاشی می‌کند می‌گوید:

... حالا این چشمها را داشتم، روح چشمهایش را روی کاغذ  
داشتم و دیگر تنش بدرد من نمی‌خورد...<sup>۵</sup>

پس از مرگ دختر، گوینده داستان کارد دسته استخوانی را در  
دست می‌گیرد و بدن دختر را قطعه قطعه می‌کند. با نابود کردن بدن دختر  
امکان هر نوع رابطه جسمانی خود را با زن نابود می‌سازد. جسد قطعه‌قطعه  
شده دختر را در چمدانی می‌گذارد. در کالسکه نعش‌کش فقط سنگینی  
چمدان را روی سینه‌اش احساس می‌کند یا به عبارت دیگر سنگینی عدم  
توانایی ایجاد رابطه صحیح و سالم با زن را:

۲ - همان، ص. ۳۴.

۴ - همان، ص. ۳۶.

۱ - همان، ص. ۲۲.

۳ - همان، ص. ۳۵.

۵ - همان، ص. ۴۱.



مردۀ او، نعش او، مثل این بود که همیشه این وزن روی سینه  
مرا فشار می داد.<sup>۱</sup>

اما عامل اصلی این عدم ارتباط جسمانی همان احساس گناه نسبت  
به پدر است که به اندازه کافی سرکوب نشده است و در سراسر رمان پدر  
گاهی در لباس نعش کش و زمانی در نقش قصاب و پیرمرد خنزر پنزری با  
قهقهه های ترسناکش او را تهدید می کند:

... بوی مرده، بوی گوشت تجزیه شده همه جان مرا فرا گرفته  
بود. گویا بوی مرده همیشه بجسم من فرو رفته بود و همه عمرم  
من در یک تابوت سیاه خوابیده بوده ام و یکنفر پیرمرد قوزی که  
صورتش را نمیدیدم مرا میان مه و سایه های گذرنده  
میگردانید.<sup>۲</sup>

شخصی که دچار عقدۀ ادیبی است به علت وابستگی های شدید  
عاطفی به مادر و نفرت از زن به جنس موافق پناه می برد. تمایلات هم جنس  
پرستی گاهی در بوف کور دیده می شود. در بخش سوم کتاب نوشته شده  
است که چگونه برادرزنش با گونه های برجسته، رنگ گندمی، دماغ شهوتی  
روی سکو نشسته است. در اینجا گویندۀ داستان این پسر کوچک را در  
بغلش می نشاند و به خود فشار می دهد.

... تنش گرم و ساق پاهایش شبیه ساق پاهای زنم بود و همان  
حرکات بی تکلف او را داشت. لبهای او شبیه لبهای پدرش بود.  
اما آنچه که نزد پدرش مرا متنفر می کرد برعکس در او برای من  
جذبه و کشندگی داشت - مثل این بود که لبهای نیمه باز او تازه از  
یک بوسه گرم و طولانی جدا شده - روی دهن نیمه بازش را  
بوسیدم که شبیه لبهای زنم بود.....<sup>۳</sup>

سرانجام، در پایان کتاب گوینده داستان خود را به شکل پیرمرد خنزر پنزری در می‌آورد. عبای زردی روی دوشش می‌اندازد، شال گردنش را دو سه بار دور سرش می‌پیچد، قوز می‌کند و کارد دسته استخوانی را به دست می‌گیرد و به سر وقت «لگاته» می‌رود و وارد رختخواب او می‌شود. «لگاته»، به گمان اینکه پیرمرد خنزر پنزری وارد رختخواب او شده است، پاهایش را مانند «مهرگیا» پشت پاهای او قفل می‌کند:

چون تنم، تمام ذرات وجودم بودند که بمن فرمانروایی میکردند، فتح و فیروزی خود را با آواز بلند میخواندند - من محکوم و بیچاره در این دنیای بی‌پایان در مقابل هوی و هوس امواج سر تسلیم فرود آورده بودم - موهای او که بوی عطر موگرا میداد، بصورت‌م چسبیده بود و فریاد اضطراب و شادی از ته وجودمان بیرون می‌آمد...<sup>۱</sup>

این فریاد اضطراب و شادی، همان هیجان جنسی است که در یک رابطه عاشقانه به آخرین درجه خود می‌رسد و باعث تشفی خواهش‌های نفسانی می‌گردد. نکته جالب در اینجا است که راوی داستان برای رسیدن به این هیجان نهایی باید حتماً به لباس پیرمرد خنزر پنزری درآید و یا به عبارت دیگر، با پدرش یکی شود، چون پدر در این رابطه، عامل مخل بوده، تنها راه برقرار کردن چنین رابطه‌ای، یکی شدن با پدر است، به طوری که شخص خود نباشد و تصوّر کند که پدر است که دارد چنین رابطه‌ای را با مادر برقرار می‌کند؛ زیرا تصوّر برقراری این رابطه با مادر غیرممکن است و احساس گناه و کشمکش روانی با پدر مانع آن می‌شود. لذا تنها چاره کار در خود را پدر شمردن است و در اینجا است که رمان بوف کور با این جمله: “من پیرمرد خنزر پنزری شده بودم” به پایان می‌رسد.

هم در «سه قطره خون» و هم در بوف کور، هدایت از زندگی انسان در

بعد جهانی و اسطوره‌ای سخن می‌گوید و هردو اثر تلاشی است برای یافتن وحدت گمگشته؛ از این رو، قهرمانان و رویدادهای هردو داستان مشابهند و دائماً تکرار می‌شوند تا نیاز روحی نویسنده را برآورده کنند. در هردو اثر، هم مردها و هم زنها یکی هستند و پاره‌های مجزای روان هدایت را تشکیل می‌دهند. شاید بتوان گفت که او روان فردی و جمعی جامعه بشری را بررسی می‌کند و می‌شکافد تا به حقیقت عریان دست یابد. همانطور که در اندیشه‌های عرفانی، انسان ازلی دوجنسیتی بوده که بعداً دو جزو آن از هم جدا می‌شوند، یا در برخی از شاخه‌های عرفان هندی، عارف با سفر به دنیای درون خود، پیوندی میان زن و مرد خفته در خویش برقرار می‌کند و به وحدت می‌رسد و بی‌نیاز از پیوند جسمانی می‌شود، هدایت هم در تلاش دست یازیدن به چنین پیوندی است، اما در دو اثر «سه قطره خون» و بوف‌کور، در ایجاد این پیوند روحی ناکام می‌ماند. زجری که راوی بوف‌کور می‌کشد، بیانگر عدم اتحاد جاودانه‌اش با روح خویش است و او دیوانه‌وار در طلب وصلت با این پاره دیگر روح خود. هنر هدایت در تشریح و توصیف پاره‌های روح و روانش، انسان را به شگفتی می‌اندازد. او در راه شناخت خود و روح خویش درد را تا مغز استخوان تجربه می‌کند.

در تمامی روابط، در هردو اثر «سه قطره خون» و بوف‌کور، دو یا چند مرد می‌بینیم و چند زن؛ راوی هردو داستان، رابطه مستقیمی با زن برقرار نمی‌کند و همواره یکی از آن شخصیت‌های مرد پیدا می‌شود که شکل طبیعی رابطه را به هم بزند و چون رابطه مستقیمی میان راوی و زن وجود ندارد، راوی در ذهن خود مرد دیگری را می‌آفریند که با زن رابطه برقرار کند. اما خواننده، دایم از خود می‌پرسد نیاز روحی راوی برای خلق آن شخصیت ذهنی در چیست و ناگفته نماند که همه شخصیت‌های مرد «سایه‌های مضاعف» راوی یا تصاویر دیگر او در هردو داستان هستند. پس راوی رابطه‌ای را که می‌خواهد، از راه واسطه یا تصویر ذهنی خود با زن برقرار

می‌کند؛ به عبارت دیگر، راوی از برقراری رابطه مستقیم واهمه دارد و متوسل به مرد دیگری می‌شود چرا که در «سه قطره خون»، عباس و سیاوش تصاویر متفاوت یا سایه‌های مضاعف راوی هستند و راوی خصوصیات خود را به آنها نسبت می‌دهد؛ یعنی، این عباس است که تار درست کرده و شعری را چندین بار می‌خواند و این سیاوش است که بیمار روانی شده و میرزا به دیدنش می‌رود، حال آنکه سایه‌های میرزا کارهای او را انجام می‌دهند، پس برای میرزا، به نحوی خیالی، این سایه‌های او هستند که وصال می‌یابند و دسته‌های گل می‌گیرند؛ برخلاف «سه قطره خون» که تصاویر ذهنی راوی فقط نام عوض می‌کنند و بی‌هویتند، در بوف‌کور، این سایه‌های مضاعف، شخصیت و صورت دارند و به صورت پیرمرد خنزرپنزی، قصاب، نعش‌کش، دختر اثیری و لگاته ظهور می‌کنند؛ حتی دسته گل بی‌نام و نشان «سه قطره خون» هم هویت پیدا می‌کند و به گل نیلوفر بدل می‌شود. تمام دنیا تصویری است که راوی نقاش آن است و «ورطه هولناک» میان خود و دیگران را ترسیم می‌کند. پس هم راوی «سه قطره خون» و هم راوی بوف‌کور می‌نویسند تا واقعیت‌های انتزاعی و شخصی خود را که برای دیگران باور نکردنی و از پیش آمده‌های نادر و عجیب این روزگار است تبدیل به واقعیت ملموس کنند؛ در «سه قطره خون» بدون آگاهی و در بوف‌کور آگاهانه.

در داستان «سه قطره خون» می‌بینیم که راوی در یک تیمارستان بستری است و دوستی به نام سیاوش دارد که دختر عمیش، رخساره، نامزد راوی است ولی همین رخساره، در پایان داستان می‌گوید راوی دیوانه است و در عوض سیاوش را می‌بوسد. این صحنه یکبار دیگر به صورتی متفاوت در همین داستان تکرار می‌شود؛ بدین معنی که عباس، دیوانه دیگری که در تیمارستان بستری است، و خود را شاعر می‌داند، دختر جوانی را در همان تیمارستان می‌بوسد که راوی دوستش می‌داشته. پس می‌بینیم که در این

داستان کوتاه همان «تثلیث» بوف‌کور تکرار می‌شود؛ یعنی اینکه راوی نمی‌تواند با زنی که دوستش دارد، رابطه‌ی سالمی برقرار کند و همیشه عوامل مخلّ به صورت سیاوش و عباس ظهور می‌کنند و از سوی دیگر، سیاوش و عباس چه کسانی می‌توانند باشند، مگر جنبه‌های دیگر شخصیت خود راوی. همانطور که در بوف‌کور هم پیرمرد نعش‌کش، قصاب و پیرمرد خنزرنزری جنبه‌های دیگر شخصیت راوی هستند و در پایان رمان بوف‌کور، راوی باید خود را به شکل آنها درآورد تا بتواند رابطه را با زن برقرار کند؛ راوی «سه قطره خون» هم مانند راوی بوف‌کور، شخصیتی دوگانه و تصویری دوگانه از زن دارد: دوبار در داستان مجذوب دو دختر می‌شود ولی هر بار دو دختر را در آغوش مرد دیگری می‌بیند و همین تصویر دوگانه از زن زندگی‌اش را زهرآلود می‌کند و تصوّر هرگونه رابطه با زن برای او گناه به‌شمار می‌آید.

ارتباط با زن به اندازه‌ای در این داستان حرام است که راوی حتی به گربه‌ی ماده‌ای به نام «نازی» حسادت می‌ورزد که چرا با گربه‌ی ولگردی آمیزش می‌کند. ظاهراً سیاوش قاتل آن گربه‌ی نر ولگرد است ولی چون سیاوش همزاد راوی است، پس این خود راوی باید باشد که با «ششلول» گربه‌ی نر را می‌کشد و در نتیجه سه قطره خون پای درخت کاج می‌ریزد. این سه قطره خون از سویی خون راوی داستان است که پای آن درخت می‌چکد؛ به عبارت دیگر، در شخصیت راوی عنصر مرد (Persona) با عنصر زن (anima)، در آشتی نیست و همین کشمکش میان این دو جنبه‌ی شخصیت او کار را به جایی می‌کشاند که او در پایان داستان مانند مرغ حقّ که سه گندم از مال صغیر خورده بود، آنقدر ناله می‌کند تا سه قطره خون از گلویش به روی زمین بریزد.

بنابراین، در هر دو داستان، شخصیت‌ها حلقه‌های زنجیر واحدی هستند که در یکدیگر و با یکدیگر معنی می‌شوند. در حقیقت «سه قطره خون» مقدمه‌ای بر شکل‌گیری جهان‌بینی عمیق هدایت است. چرا که در

بوف‌کور، تکرار شخصیت‌ها و رویدادها به کمال می‌رسند. هدایت با پس زدن پرده ناخودآگاه خود، «پستو»، روان خود را می‌بیند و به دنیای اثیری گام می‌نهد و در آنجا زن اثیری، آن نیمه دیگر روح خود را باز می‌شناسد. دردی که «مثل خوره» روح راوی بوف‌کور را می‌خورد و می‌تراشد، درد عدم اتصال، وصول، وصال و اتحاد همیشگی‌اش با روح خویش است.



## فصل سوّم

### بوفِ کور: نگاهی دیگر

”در زندگی زخم‌هایی هست که مثل خوره  
روح را آهسته در انزوا میخورد و میتراشد.“<sup>۱</sup>

بوفِ کور قصه تنهایی یک روشن‌اندیش است؛ روشن‌اندیشی که به علت مستحیل شدن در دنیای هنر و ادبیات معاصر ارتباطش با دیگران گسیخته شده و در لاک فکری و فلسفی خود فرو رفته است. هدایت با ادبیات غرب آشنایی کامل داشت و همه کسانی که ادبیات امروز مغرب زمین را خوانده‌اند، می‌دانند که بن‌مایه اصلی رمان‌ها و نمایشنامه‌های سده حاضر تنهایی انسان است. می‌دانیم که برخی از مکاتب فلسفی و اندیشه‌های نو که از اواخر قرن نوزدهم پا گرفت در ادبیات امروز جهان تأثیر فراوانی داشته؛ از جمله عقاید داستایفسکی، به ویژه نظریات فلسفی‌اش در رمان بزرگ برادران کارامازوف، اندیشه‌های فلسفی نیچه، نظریات علمی داروین و در

---

۱ - صادق هدایت بوفِ کور (تهران: انتشارات امیرکبیر، ۱۳۵۱)، ص ۹. از این پس تمام نقل‌قول‌ها، بدون هیچ تغییری در رسم‌الخط فارسی، از همین چاپ کتاب آورده خواهد شد.



اوایل سدهٔ معاصر نظریات برخی از رمان‌نویس‌ها که تحت تأثیر جنگ جهانی اول محکوم بودن انسان امروزی را در نظام طبیعی، سیاسی و فکری جهان معاصر ترسیم کردند، چونان کافکا، که زندگی را آزمایشی سهمناک یا محاکمه‌ای مرموز به دست عوامل دادگاهی مرموز می‌دید، که پایش مرگ است.

هدایت می‌نویسد: «این دردها را نمیشود بکسی اظهار کرد...» (ص ۹) چون آنهایی که با این جهان‌بینی آشنایی ندارند، نمی‌توانند موقعیت متزلزل انسان معاصر را درک کنند؛ انسان بی‌ریشه‌ای که معلمان بزرگ قرن، تخم وحشت از زندگی را در درون او کاشته‌اند؛ همه چیز را از او گرفته‌اند و به جایش نتوانسته‌اند چیز دیگری جایگزین کنند. با از میان بردن ارزشهای مذهبی و اخلاقی، نقشهٔ قتل انسان معاصر را کشیدند و او را چونان یتیمان و آوارگان در باغ وحش دنیا رها کردند تا بدون دست‌آویز در آن آنقدر سرگردان پرسه بزند تا سرانجام بمیرد، یا در جهانی بی‌پیامبر و بی‌پیام در انتظار مسیحایی که هرگز نخواهد آمد عمر سپری کند. هدایت که چندین نسل از مردم خود پیشتر بود، این «دردها» را به چه کسی می‌توانست بگوید؟ هیچکس نه از آینده خبر داشت و نه می‌خواست خبر داشته باشد و همهٔ رجاله‌ها فقط به فکر خوردن و زاد و ولد کردن بودند. معاصران هدایت نه از گزارش‌های کلوب رُم خبر داشتند و نه با آخرین تحولات هنری و ادبی زمانهٔ خود متحول می‌شدند. آنها می‌انگاشتند که این دنیا همیشه، بر روال گذشته، باقی خواهد ماند. حال تکلیف آن کسی که با خواندن این جور چیزها «آگاه» شده است ولی در میان یک مشت مردم «ناآگاه» زندگی می‌کند چیست؟ او هرچه فریاد می‌زند و می‌خواهد دیگران را خبردار کند، جلوی سقوطشان را بگیرد و راهنمایی‌شان کند کسی توجه نمی‌کند. هیچکس حرفش را نمی‌فهمد و او [هدایت] دیگر تنها شده است چون از این بیم دارد که با بیان افکار و اندیشه‌هایش باعث شود تا دیگران [عوام و رجاله‌ها] برچسب دیوانگی بر

او بزنند. به ناچار به «داروی فراموشی» (ص ۹) پناه می‌برد ولی «افسوس که تاثیر اینگونه داروها موقت است و بجای تسکین پس از مدتی بر شدت درد می‌آفزاید.» (ص ۹)

این «ورطه هولناک» (ص ۱۰) که میان راوی و دیگران وجود دارد چیزی نیست مگر همان جهان‌بینی که در سطور بالا به آن اشاره شد و آگاهی ناشی از این جهان‌بینی. این آگاهی چنان راوی را از دیگران متمایز کرده است که او فقط می‌تواند با سایه‌اش حرف بزند؛ دیگران نگرانی‌ها، تشویش‌ها و دلشوره‌هایش را درک نمی‌کنند چون احساس مسوولیت نمی‌کنند. در جهان‌بینی اگزیستانسیالیست‌هایی مانند سارتر، چون انسان مسوول کارهای خود است بنابراین احساس دلهره می‌کند و از آن رنج می‌برد. برای «دیگران» احساس مسوولیت بیرونی است؛ یعنی اینکه نیرویی متافیزیکی مسوول فرجام نیک و بد زندگی آدمی است، پس دلیلی وجود ندارد که آنها احساس اضطراب یا دلهره کنند. برای روشن‌اندیشی چون هدایت، این «انسان» است که مسوول کارهای خویش است، نه یک نیروی ماوراء انسان یا یک نیروی مابعدالطبیعی و هدایت چنان‌که خیام می‌خواهد دم را دریابد و از هر دقیقه این عمر فانی کمال استفاده را بکند، چرا که در جهان‌بینی او پس از مرگ دنیای دیگری وجود ندارد که در آن انسان خوب پاداش بگیرد و انسان بد مجازات شود. ترانه‌های خیام، که یک کار تحقیقی جدی هدایت درباره فیلسوفی است که از زندگی‌نامه و اندیشه‌هایش هیچ اطلاعی در دست نیست، مگر یکی دو رباعی از او که در مرصاد العباد و مونس الاحرار آمده، نمودار جهان‌بینی ژرف هدایت است چرا که او میان خود و این اندیشمند بزرگ ایرانی همسانی فکری و فلسفی مشاهده می‌کرده است. هدایت مانند پیشرو و رهبر خود، خیام، چنین می‌اندیشید:

مهتاب به نور دامن شب بشکافت،

می‌نوش، دمی خوشتر از این نتوان یافت؛

خوش باش و میندیش که مهتاب بسی،

اندر سرگور من و تو خواهد تافت!

اما انسان مسؤول و آگاهی چون هدایت چگونه می‌توانست «خوش باشد» و «نیندیشد»؟ او کسی بود که نه تنها بار مسؤولیت فردی خود را به دوش می‌کشید، بل که در برابر تاریخ، جامعه و میهنش احساس مسؤولیت و تعهد می‌کرد. او انسانی کمال‌گرا بود که روح پاک و بی‌آلایش خود را بر تاریخ میهنش می‌دمید و می‌خواست صفحات تاریخ سرزمینش از نشان هجوم قوم بیگانه که زبان و فرهنگ ملی‌اش را آلوده کرده بودند پاک شود:

من فقط بشرح یکی از این پیش‌آمدها می‌پردازم که برای خودم اتفاق افتاده و بقدری مرا تکان داده که هرگز فراموش نخواهم کرد و نشان شوم آن تا زنده‌ام، از روزازل تا ابد تا آنجا که خارج از فهم و ادراک بشر است زندگی مرا زهرآلود خواهد کرد - زهرآلود نوشتنم، ولی می‌خواستم بگویم داغ آنرا همیشه با خودم داشته و خواهم داشت. (ص ۹)

آنگاه میهن یا ایران به صورت دختری معصوم، بکر و اثیری بر او متجلی می‌شود و راوی که می‌انگاشت با دیدن این دختر، «شعاع آفتاب» (ص ۱۱) برای یک لحظه هم شده در زندگی او "در این دنیای پست پر از فقر و مسکنت" (ص ۱۰) خواهد درخشید، ناگهان با این حقیقت تلخ روبرو می‌شود که "در روشنائی آن یک لحظه، فقط یک ثانیه همه بدبختیهای زندگی" (ص ۱۱) خود را دیده است. درباره این تفسیر از ظهور دختر اثیری در برابر راوی نمی‌توان با اطمینان کامل گفت که او مظهر ایران است: نخست اینکه بنا بر نظریه جدید ادبی و آنچه پس‌اساختارگرایانی چون رولان بارت به ما می‌گویند، هیچ اثر ادبی دارای مرکزیتی نیست که منتقد با اطمینان بگوید مثلاً در این اثر ادبی دختر نماد میهن است؛ دیگر اینکه در قلمرو ادبیات نمی‌توان با نمادها و تصویرها برخوردی عینی کرد؛ ادبیات ریاضی یا فیزیک

نیست که در آن همه چیز به صورت ملموس قابل بررسی باشد. در هنر و ادبیات ما با ذهنیات سروکار داریم و نمی توانیم با آنها برخوردی عینی داشته باشیم. تفسیر اثر هنری به عهده خواننده است و حتی خود نویسنده هم نمی تواند مفسر اثرش باشد. برای نمونه می توان اشاره کوتاهی به نظریه ادبی وولفگانگ آیزر (Wolfgang Iser) کرد که از نظریه دریافت (Rezeption - aesthetik) سخن به میان می آورد: به عقیده او، بررسی جدی ادبیات این فرصت را به خواننده می دهد تا آنچه را که بیان نشده و شکل نگرفته، بیان کند و به آن شکل بدهد، و نقد ادبی همگرایی متن و خواننده است، یا به عبارت دیگر، اثر ادبی جاهایی خالی دارد که خواننده باید آنها را پر کند. پس خواننده دیگر «مصرف کننده» یک اثر ادبی نیست، بل که «تولید کننده» آن است و خواندن متن یک فرایند خلاقه است که در طی آن خواننده در «نوشتن» اثر به کمک نویسنده می آید و متن ادبی باید تخیل ما را فعال کند و ما به عنوان خواننده باید آنچه را که نویسنده آفریده است، بازآفرینی کنیم. بنابراین، متن ادبی و ذهن خواننده باید باهم در آشتی باشند تا به معنای واحدی برسند و آفریدن معنای اثر به عهده خواننده است نه خالق اثر.

کاربرد این نظریه را می شود به روشنی در آثار ادبی مدرن غربی، به ویژه در رمانها و داستانهای کوتاه فرانتس کافکا مشاهده کرد، چرا که در رمانهایی چون محاکمه و قصر، هر جزء داستان جزء دیگر را نقض می کند و باعث می شود آن کلی را که بر اثر تحمیل کرده ایم، از هم فرو بپاشد. مثلاً گاهی گمان می کنیم دادگاه در رمان محاکمه مظهر جامعه است که فرد را قربانی می کند و زمانی می پنداریم همان دادگاه، مظهر یک نیروی ماوراء طبیعی است که فرد بر آن تسلطی ندارد و گاهی هم می اندیشیم دادگاه، مظهر غرایزی است که شخص اسیر آنها است. بنابراین، توازن میان ماهیت چند معنایی بودن این متون و فرایند توهمی که در ذهن خواننده ایجاد می کنند،

ضمن اینکه باهم متناقضند، امکان دارد به یک معنای واحد و دربرگیرنده (Gestalt) راه یابد و این وظیفه خواننده است که میان توهمی که متن برانگیخته و توهم خود، توازن ایجاد کند، اگرچه هیچ اثر ادبی دارای یک معنای ثابت نیست. پیروان نظریه دریافت معتقدند که برای به وجود آمدن اثر ادبی دو قطب لازم است: قطب هنری و قطب زیبایی شناختی. قطب هنری را خالق اثر به وجود می آورد و قطب زیبایی شناختی را خواننده. به عقیده اینان متن ادبی باید نیروی تخیل خواننده را به کار گیرد، زیرا خواندن متن هنگامی لذت بخش است که فعالانه و خلاقانه باشد، و فرق یک متن ادبی خوب با یک متن ادبی بد در این است که متن نوع اول همواره انتظارات ما را دگرگون می کند و تأویل های مغایر می طلبد، در حالی که متن نوع دوم، نخستین انتظارات ما را برآورده می کند، چرا که برداشت همگان از آن یکی است.

این که خوانندگان متفاوت، برداشتهای متفاوتی از یک متن دارند، گواه این نکته است که خواندن یک متن ادبی تا چه اندازه کاری خلاقانه است. خواندن یک متن ادبی برای بار دوم با خواندن بار اول فرق دارد، چرا که حالات خواننده در بار دوم با حالات او در بار نخست متفاوت است. در خواندن دوم، انتظارات ما فرق می کند. چرا در خواندن دوم چیزهای جدیدی کشف می کنیم؟ پاسخش ساده است: خواندن، یک فرایند گزینشی است و ما در هر بار خواندن، چیزهای تازه ای را از درون متن برمی گزینیم که البته این بستگی به خوبی یا بدی متن دارد، چون همان طور که اشاره شد، متن خوبی چون بوف کور این قابلیت را دارد که با هر بار خواندن معنای تازه ای از آن برداشت شود. در یک متن خوب، ذهن خواننده دائماً آن را کندوکاو می کند تا معنای آن را کشف کند که البته هر خواننده ای دارای چنین ویژگی هایی نیست و همان طور که قبلاً اشاره شد، خواننده کسی است که بتواند آنچه را که نویسنده ننوشته، خود بنویسد و به متن اضافه کند؛ به عبارت دیگر، مولد اثر باشد و با به کارگیری تخیل خود، چیزهای نوشته نشده در متن را کشف کند.

این نظریه نقد ادبی، تحت تأثیر فلسفه پدیدارشناسی ادموند هوسرل آلمانی قرار گرفت که می‌گفت نمود همانی است که نمایان است، یا به عبارت دیگر، جهان همانی است که ما آنرا از راه آگاهی خود تجربه می‌کنیم و جهانی به غیر از آنچه که ما از راه حواس خود درک می‌کنیم مطرح نیست. بنابراین، هوسرل در آن سوی نمود در جستجوی چیزی نیست. (می‌بینیم که فلسفه هوسرل از یک نظر در تقابل با اندیشه کانت است، چون با وجود اینکه کانت هم از نمود سخن می‌گوید ولی بر این باور است که نمود باید برآمده از ذاتی باشد - اگرچه آن ذات برای ما ناشناخته است. به عقیده کانت، نمود باید نشانی از چیزی فراسوی خود داشته باشد، هرچند آن ذات خودبه خود برای ما قابل ادراک نیست.) به تدریج فلسفه هوسرل در نظریه ادبی کاربردی وسیع پیدا کرد و کسانی چون رومان اینگاردن (Roman Ingarden) لهستانی، منتقدان مکتب ژنو و بعدها منتقدان نظریه دریافت، که آیزر یکی از سردمداران آن است، نظریه ادبی خود را بر فلسفه پدیدارشناسی هوسرل بنیان نهادند. پیروان این نظریه بر این باورند که خواننده در تعیین معنای متن، نقش اساسی و بنیادی دارد و در تفسیر ادبی، فقط متن در نظر گرفته نمی‌شود بل که دریافت خواننده از متن است که اهمیت دارد.

از سوی دیگر، ساختار زدایی چون ژاک دریدا، تضادهای سلسله مراتبی غربی را تحمیلی انگاشته، با از بین بردن یا خنثی کردن آن نشان می‌دهند که اتکاء کلام محوری بر «مرکز» یا «حضور» معنا نادرست است. پیروان دریدا کوشیدند تا در نقد ساختارزدایی، مرکزیت اثر را از میان ببرند و ثابت کنند که در متن یک معنای واحد یا مرکزی وجود ندارد. منظورشان از «حضور» هم حضور معنایی واحد در متن است که به آن اعتقادی ندارند و می‌گویند همان‌طور که کوپرنیک با اثبات این قضیه که زمین مرکز کائنات نیست، انقلابی شگرف در زمان خود به وجود آورد و پس از او نیچه گفت کائنات مرکزی ندارد، یک اثر ادبی هم فاقد معنایی مرکزی است، و اگر هم

شاعری چون جان میلتون در آغاز شعر بلند بهشت از دست رفته، به زبان خود بگوید که این شعر را سروده است تا کار خدا را برای بشر توجیه کند، یک منتقد بصیر می‌تواند با شکستن سلسله مراتب خدا / شیطان و نیکی / بدی، ساختار اثر را دگرگون کند و عکس قضیه را از آن شعر بلند استنتاج نماید. پس متن دیگر مرکز و منبع معنای خود نیست و هیچ منتقدی نمی‌تواند مدعی شود که متن فقط یک معنا دارد که او [منتقد] تنها کاشف آن بوده است. کار منتقد ادبی، از دیدگاه ساختار زدایان، شکستن سلسله مراتب نیکی / بدی یا طبیعت / تمدن و امثال این تضادها در اثر ادبی است که در نتیجه آن، برداشت خواننده در تقابل با برداشت خالق اثر قرار می‌گیرد.

به عقیده ژاک دریدا، معنای اثر هم نسبی است و هم دایم در حال تعویق است. از این رو او واژه *différance* را وارد زبان نقد ادبی کرده است. به نظر او فیلسوفان و به دنبالشان منتقدان همواره در گذشته به کلام محوری (Logocentrism) اعتقاد داشتند - یعنی آنچه که دریدا، به تقلید از هایدگر، متافیزیک حضور (Metaphysics of Presence) می‌نامد - به عبارت دیگر اعتقاد به حضور «مرکز» در متن که معنای زبانشناختی ثابتی از آن مستفاد شود، معنای واحدی که چالش‌ناپذیر است و هیچکس نمی‌تواند آنرا نفی کند. دریدا این باور را نادرست می‌داند و می‌گوید اعتقاد به مرکزیت متن خیالی باطل است. او در رد کلام محوری واژه *différance* را ابداع می‌کند، چرا که کلام محوری یعنی اعتقاد داشتن به یک معنای ثابت در متن ادبی، در حالی که به نظر او معنای ثابتی در متن وجود ندارد، بل که معنای متن دایم در حال تعویق است و معانی مختلف و متمایز از یکدیگر که هرکدامشان تک تک فرّار و بی‌ثباتند در متن پیدا می‌شوند. پس معنا همواره نسبی است، هیچگاه صددرصد وجود ندارد و شکل نمی‌گیرد. حتی در نقد ادبی دریدا، کار به جایی کشیده می‌شود که دیگر نمی‌توان واژه *différance* را معنی کرد، چون اگر عقیده دریدا را بپذیریم که برای هیچ چیز یک معنای ثابت و مرکزی

وجود ندارد و همه چیز در حال تعلیق و تعویق است، پس ما هم نمی‌توانیم یک معنا یا یک تعریف ثابت و مرکزی برای این واژه پیدا کنیم؛ چون اگر بخواهیم این اصطلاح را دقیقاً تعریف کنیم، باید اعتقاد به «متافیزیک حضور» داشته باشیم که خود دریدا با آن مخالف است.

بنابراین اگر این توهم را کنار بگذاریم که مرکزی در متن ادبی «حضور» دارد، در خواندن و تفسیر متون ادبی نمی‌توانیم به یک فرایند رمزشکنی واحد دست یابیم که الگویی برای دیگران باشد، در عوض خواننده متن ادبی فقط می‌تواند در بازی آزادانه دال و مدلول شرکت جوید و تنها شاهد ظهور معناهاى متفاوت باشد، معناهایی که هیچکدامشان درست‌تر یا بهتر از دیگری نیستند. پس متن ادبی یک نوع بازی به‌شمار می‌آید که در آن نویسنده و خواننده نقش دارند و نتیجه این بازی تولید معناهاى بی‌پایان است و نویسنده دیگر آن توان را ندارد که مانند پدر مستبدی بازی کودک (خواننده) را در انحصار خود قرار دهد یا محدود کند. بنابراین، برای منتقد پسا مدرنیست فقدان «مرکز» در اثر ادبی دیگر فاجعه نیست بل که نبودن آن باعث می‌شود توانایی‌های دلالات معنا بررسی شود و خواننده دیگر خود را برای یافتن حقیقت نهایی معنای متن خسته نکند.

خواننده یک متن ادبی با خواندن متن به آن عینیت می‌بخشد، (concretization) آنگاه از متن فراتر می‌رود تا جایی که متن را تکمیل کند و همین فرایند است که برخی از منتقدان جدید را چون رومان اینگاردن، وامی‌دارد که عمل خواندن را روندی خلاق انگارند، چرا که خواننده نه تنها به متن عینیت می‌بخشد و آنرا ملموس می‌کند بل که به آنچه که نویسنده در کارش ارائه داده می‌افزاید و شکل متن را در ذهن خود دایم تغییر می‌دهد. پس می‌بینیم که معنای «خواننده» و «نویسنده» در نظریه ادبی جدید به کلی تغییر کرده و دگرگون شده است. رولان بارت با نوشتن مقاله‌ای به نام «مرگ نویسنده» به سال ۱۹۶۸ و میشل فوکو (Michel Foucault) با چاپ مقاله‌ای



به نام «نویسنده چیست؟» به سال ۱۹۶۹، اهمیت نویسنده را زیر سؤال برده‌اند. رولان بارت از قول مالارمه می‌گوید: «این زبان است که سخن می‌گوید، نه نویسنده.» پس اگر نویسنده در متن «حضور» ندارد و آن اقتدار گذشته را از دست داده است، باید پذیرفت که رسیدن به یک معنای غائی یا تفسیر نهایی غیرممکن است.

برای رولان بارت تولد خواننده به منزله مرگ نویسنده است، یعنی اینکه خواننده آزادی کامل دارد تا جایی که می‌تواند متن ادبی را به هرگونه که دوست دارد تفسیر و تأویل کند و نهایتاً متن را از کنترل نویسنده خارج سازد. البته از هر متن ادبی انتظار نمی‌رود که همه این ویژگی‌ها را داشته باشد و به همین دلیل رولان بارت میان متن خواندنی (lisible) و متن نوشتنی (scriptible) فرق می‌گذارد؛ متن خواندنی فقط یک تفسیر می‌پذیرد و متن نوشتنی چند تفسیر. رمان‌های چارلز دیکنز و دیگر رمانهای واقع‌گرایانه «خواندنی» به شمار می‌آیند در حالیکه رمانهای مدرن چون آثار کافکا «نوشتنی» محسوب می‌شوند. ما با یک تفسیر واحد نمی‌توانیم معنای داستانهای کوتاه و بلند کافکا را دریابیم و همانطور که قبلاً اشاره شد کافکا از خوانندگان آثار خود انتظار دارد که جاهای خالی اثرش را پر کنند و در نوشتن داستان به خود کافکا کمک کنند و در تولید معنای اثر سهیم شوند. پس ماییم که رمان کافکا را می‌نویسیم نه کافکا. امبرتو اکو (Umberto Eco) منتقد ایتالیایی و استاد دانشگاه‌های تورین، میلان و فلورانس، در همین راستا، از متن «گشوده» و «بسته» سخن می‌گوید. به عقیده او، متن «گشوده» را می‌توان به انواع مختلف رمزشکنی کرد چرا که این نوع متن برای انواع تفسیر و تأویل‌ها گشوده است. اکو می‌گوید، این شما [خواننده] نیستید که از متن «گشوده» استفاده می‌کنید، بل که متن «گشوده» است که از شما بهره‌برداری می‌کند. به عقیده او، یک اثر هنری به عنوان کاری پایان یافته، «بسته» به شمار می‌آید، در حالیکه از سوی دیگر فرآورده‌ای «گشوده» است

که تفسیر و تاویل‌های فراوان، بدون اینکه وجه اشتراکی باهم داشته باشند، از آن بتوان کرد، چرا که در هر دریافت تازه‌ای کار هنری بُعدی جدید پیدا می‌کند. در نتیجه اثر «گشوده»، اثری پویاست چون در هربار خواندن تفسیری مغایر و در عین حال درست می‌طلبد.

گفتیم که رولان بارت با نوشتن مقاله معروفش، «مرگ نویسنده»، این نظریه سنتی را، که نویسنده مبداء اصلی متن، منبع اصلی معنای متن و تنها منبع موثق تفسیر آن است، مردود اعلام کرد. برای رولان بارت نویسنده چون چهارراهی است که گذرگاهش زبان است و خواننده آزادی کامل دارد که از هر جهت که بخواهد وارد متن اثرش شود. برای او هیچ راهی درست‌تر از راه دیگر نیست و خواننده آزاد است که فرایند دلالتی متن را بدون توجه به مدلول باز و بسته کند، بدون اینکه توجهی به «نیت» یا «منظور» نویسنده داشته باشد. منتقد دیگری به نام دِمان (De Man) به ما می‌گوید که خواندن متن یعنی «غلط» خواندن آن و یا در کتابش به نام کوری و بینش (۱۹۷۹) معتقد است که منتقدان از راه «کوری» به «بینش» می‌رسند چرا که همه منتقدان (لوکاج، بلانشو، پوله) هرآنچه می‌گویند با «هدف»، «نیت» و «منظور» اصلی‌شان مغایرت دارد. دِمان اضافه می‌کند که بعضی از این «غلط» خوانی‌ها «درست» و برخی دیگر «نادرست» است.

در بطن همه این حرفها این نکته قابل مشاهده است: متن ادبی در آن واحد اقتدار و سندیت درونمایه خود را اثبات و نفی می‌کند. اثر ادبی، که زمانی مظهر جاودانگی نویسنده‌اش بود، حالا نقش قاتل خالقش را ایفاء می‌کند و در «بازی» نوشتن، نقش مرده را به او داده‌اند، چنانکه در وضعیت نویسندگانی چون فلوبر، پروست و کافکا قابل مشاهده است. در نظریه ادبی جدید، نویسنده آگاهانه نمی‌تواند اثرش را در اختیار خود داشته باشد؛ تاویل یک متن هم هرگز نمی‌تواند معنای نهایی و کامل آن متن باشد. دریدا براین باور است که معنای یک متن همیشه دقیقاً در برابر مفسر آن گشوده

است؛ همانند قالبی بی‌انتهایی که لبهٔ پایانی‌اش را هرگز آشکار نمی‌کند. دیگر نویسنده به عنوان تنها منبع معنا در نظر گرفته نمی‌شود و ساختار زدایی در مرگ نویسنده شریک جرم می‌شود.

حال که این نظریه‌های ادبی، به عنوان نظریه جدید ادبی، از راه کتابها و ترجمه‌ها در چندسال اخیر به کشورمان راه یافته و در کلاسهای نقد ادبی دانشگاهها تدریس می‌شود، مسأله‌ای اساسی و بنیادی به وجود آمده است. در کلاسهای نقد ادبی دانشگاهها، دیگر استاد منبع اقتدار و سندیت برای تفسیر ادبیات نیست و دانشجو خود را «خواننده»‌ای می‌داند که می‌تواند هر متن ادبی را، هرطور که دوست دارد تفسیر و تأویل کند. دیگر در کلاسهای درس، مسأله‌ای به نام «برداشت غلط» یا «برداشت درست» وجود ندارد. هر برداشتی می‌تواند درست باشد. به نظر من مسأله اصلی در این نکته است که هیچکدام از این منتقدان به اصطلاح جدید به ما نمی‌گویند منظورشان از واژه «خواننده» چیست. آیا هرکسی که مختصر سواد خواندن دارد «خواننده» به شمار می‌آید یا «خواننده» کسی است که در ادبیات به طور ژرفی تعمق کرده و آنرا به عنوان یک «رشتهٔ دانشگاهی» خوانده است؟ تا آنجایی که نویسنده این کتاب از سخنان این منتقدان «جدید» استنباط کرده، باید منظورشان از «خواننده» منتقد باشد و منتقد کسی است که نه تنها نظریه‌های ادبی را از افلاطون تا عصر حاضر به طور جدی خوانده باشد بل که ادبیات را هم از آغاز تا به امروز دقیقاً مورد مذاقه و بررسی قرار داده و دارای تخیلی بسیار قوی باشد و گرنه به زودی شاهد آن خواهیم بود که هرکسی خود را موجه بداند که دست به نقد آثار ادبی ارزنده زند و در نتیجه همه چیز را طبق دلخواش، به صورت وارونه جلوه دهد. اساتیدی که سالیان متمادی در کلاسهای نقد ادبی دانشگاهها به دانشجویان خود دایم تذکر می‌دادند که هنگام نقد یک اثر ادبی فاصلهٔ زیبایی شناختی (aesthetic distance) را حفظ کنند و بکشند تا نقد متون ادبی از حب و بغض‌ها، پیشداوری‌ها و

عقاید شخصی به دور باشد، اکنون شاهدند که چگونه هر دانشجو به سلیقه و میل شخصی یک اثر را تفسیر می‌کند و در این میان معلوم نیست که نقش معلم و استاد چیست. او حالا تبدیل به شخصی شده است که فقط باید سر تکان بدهد و هر تفسیری را، ولو نادرست، بپذیرد. حالا دیگر متن ادبی چون تست رور شارخ شده است که هر کس به جای پرداختن به آن، از خود سخن بگوید و مسایل فردی و خصوصی خود را مطرح کند.

اما وجود این نظریه‌ها مانع آن نمی‌شود که «دختر ائیری بوف کور» نماد ایران باشد و ضمناً هم این تأویل مانع آن نمی‌شود که تفسیرهای دیگری از «دختر ائیری» بکنیم و مثلاً با دیدی روانشناختی او را نماد مادر بدانیم. این دختر هر که باشد شخصیتی است که با معصومیت بکر خود توجه راوی را جلب کرده و راوی به او عشق می‌ورزد و تباهی معصومیتش به دست پیرمرد خنزر پنزری، زندگی او را تباه کرده است:

... اما افسوس، این شعاع آفتاب نبود، بلکه فقط یک پرتو گذرنده، یک ستاره پرنده بود که بصورت یک زن یا فرشته بمن تجلی کرد و در روشنایی آن یک لحظه، فقط یک ثانیه همه بدبختیهای زندگی خودم را دیدم و بعظمت و شکوه آن بی بردم و بعد این پرتو در گرداب تاریکی که باید ناپدید بشود دوباره ناپدید شد - نه، نتوانستم این پرتو گذرنده را برای خودم نگهدارم. (ص ۱۱)

با دیدی دیگر می‌توان گفت که این دختر نماد نیست: دختری است که هدایت به او عشق می‌ورزیده و به وصالش نرسیده است. شاید هم در سفر به هند یا پاریس این واقعه رخ داده و زندگی هدایت را زهر آلود کرد. اما ویژگی هنر اصیل در این است که هنرمند بتواند به یک واقعه فردی و خصوصی بعدی جهانی بدهد، چنانکه در بوف کور، اگر هم «دختر ائیری» نماد نباشد و فقط دختری باشد که مثلاً هدایت در هند یا پاریس دیده و در آتش عشقش

سوخته، هیچ خواننده یا منتقدی نمی تواند منکر بُعد جهانی شخصیتی باشد که هدایت با هنرش به او داده است.

بعد از این واقعه، راوی خودش را از جرگه "آدم ها، از جرگه احمق ها و خوشبخت ها" (ص ۱۱) به کلی بیرون می کشد و برای فراموش کردن این خاطره دردناک به شراب و تریاک پناه می برد و تمام روز، میان چهار دیواری اتاقش به نقاشی روی جلد قلمدان مشغول می شود. راوی می گوید خانه ای که خودش را در چهار دیواری اتاقش زندانی کرده «در عهد دقیانوس» (ص ۱۲) ساخته شده و خانه ایست که فقط روی "قلمدانهای قدیم ممکن است نقاشی کرده باشند." (ص ۱۲) با اشاره راوی به قدمت این خانه، در ذهن خواننده، ایران باستان تداعی می شود: ایران زمان ساسانیان و پیش از حمله عرب و با توجه به ایران دوستی (ناسیونالیسم) هدایت و علاقه اش به فراگیری زبانهای باستانی ایران، این تأویل نمی تواند زیاد هم دور از ذهن باشد. این دیدار کوتاه و رابطه عاشقانه ای که به وصل نمی انجامد و راوی را ناکام می کند تبدیل به یک وسواس یا مشغله ذهنی می شود، طوری که راوی آنی از یاد آن غافل نیست و هربار که نقاشی روی جلد قلمدان را از سر می گیرد، همین موضوع، بی اختیار، سوژه نقاشی هایش می شود:

... ولی چیزیکه غریب، چیزیکه باور نکردنی است نمی دانم چرا موضوع مجلس همه نقاشیهای من از ابتدا یک جور و یک شکل بوده است. همیشه یک درخت سرو می کشیدم که زیرش پیرمردی قوز کرده شبیه جوکیان هندوستان عبا به خودش پیچیده، چنابتمه نشسته و دور سرش شالمه بسته بود و انگشت سیاه دست چپش را بحالت تعجب به لبش گذاشته بود. - روبروی او دختری با لباس سیاه بلند خم شده باو گل نیلوفر تعارف می کرد - چون میان آنها یک جوی آب فاصله داشت...

(ص ۱۲)

در عرفان شرقی، نیلوفر نماد انسان است چون نیمی از آن درون مرداب و لجن‌زار و نیمی دیگر از آن به صورت زیبایی روی آب مرداب گسترده شده است و می‌دانیم که هدایت مدتی در هند دربارهٔ فلسفهٔ بودیسم کندوکاو کرده بود و دوگانگی ماهیت این گل به صورت دوگانگی شخصیت‌ها در بوف‌کور تکرار می‌شود. با وجود اینکه «نیلوفر» بوف‌کور، «نیلوفر مرداب» نیست بل که نیلوفر صحرائی یا گل شیپوری است که به درخت می‌پیچد، این گل نماد زیبایی اصیل، بکر، دست نزدنی و معصومانه است، و در بخش نخست رمان این نماد دایم تکرار می‌شود و هر وقت از «نیلوفر» روی زمین سخن به میان می‌آید، راوی اضافه می‌کند که تاکنون کسی پایش را در آن مکان نگذاشته است؛ بنابراین هنگامی که در ارتباط با زن، گل «نیلوفر» را به کار می‌برد، شاید منظورش این است که کسی تاکنون دستش به او نرسیده است. در بخش پایانی رمان هم اگر گاهی اشاره‌ای به گل «نیلوفر» می‌شود تنها هنگامی است که راوی از جهان واقعی به دور می‌شود و به اصطلاح به بخش اول رمان بازگشت می‌کند. بنابراین تنها در آن بخش از آگاهی راوی که با پاکی و معصومیت تداعی می‌شود، نماد «نیلوفر» به کار رفته است و چون بخش اول رمان از واقعیت به دور است، این نماد در این بخش فراوان به کار رفته است. تصویری که به صورت وسواس یا مشغلهٔ ذهنی از آن یاد شد در سراسر رمان تکرار می‌شود و بن مایهٔ آنرا تشکیل می‌دهد؛ این تصویر هم روی جلد قلمدان و هم روی گلدان راغه به چشم می‌خورد. با دید روانشناختی می‌توان پیرمرد را جانشین پدر یا امتداد شخصیت راوی و دختر سیاهپوش را جانشین مادر تأویل کرد. دختر سیاهپوش، که گل «نیلوفر» را به پیرمرد تعارف می‌کند، معصومیت خود را تقدیمش می‌کند و این مساله ایست که همواره ناخودآگاه راوی را آزار می‌دهد و به همین دلیل میان او و زن، یک جوی آب «فاصله» است، اما اگر با دید تاریخی به همین تصویر نگاه کنیم دختر سیاهپوش کسی جز همان دختر

اثیری نیست که در پایان رمان مبدل به لگاته‌ای می‌شود که با هر مردی چون قصاب، پیر مرد خنزر پنزری و نعلش‌کش هم بستر می‌شود جز با راوی و عشق ناکام راوی به او عشق به ارزشهای اصیل فرهنگی ایران، پیش از آمیزش آنها در برخورد با فرهنگ‌های دیگر از جمله زبان و فرهنگ عربی است. در مورد این وسواس یا مشغله ذهنی که در سراسر رمان به صورت تصویری ترجیع‌بندوار تکرار می‌شود، هدایت می‌گوید:

... آیا این مجلس را من سابقاً دیده بوده‌ام، یا در خواب بمن الهام شده بود؟ نمی‌دانم، فقط می‌دانم که هرچه نقاشی میکردم همه‌اش همین مجلس و همین موضوع بود، دستم بدون اراده این تصویر را می‌کشید و غریب‌تر آنکه برای این نقش مشتری پیدا میشد و حتی بتوسط عمویم از این جلد قلمدانها به هندوستان میفرستادم که می‌فروخت و پولش را برایم میفرستاد. (ص ۱۳)

دو ماه و چهار روز پس از اینکه راوی پی آن دختر را گم می‌کند، روز سیزده نوروز که او پنجره اتاقش را بسته بود تا اینکه با فراغت روی جلد قلمدانها را نقاشی کند، یکمرتبه عمویش سرزده وارد اتاقش می‌شود و خودش را به او معرفی می‌کند چون راوی تا آن روز او را ندیده بود. توصیفی که راوی از عمویش می‌کند درست شبیه همان توصیفی است که قبلاً از پیرمرد موضوع نقاشیهای جلد قلمدانهایش داده بود و بعدها می‌بینیم که پیرمرد خنزر پنزری هم به همینگونه توصیف می‌شود و در پایان رمان که راوی برای رسیدن به وصال لکاته به هیأت پیر مرد خنزر پنزری درمی‌آید ما را می‌دارد که بگوییم تمام این شخصیت‌ها جنبه‌های گوناگون شخصیت اصلی رمان، یعنی راوی است چرا که وجه اشتراکی با هم دارند، از جمله قوزی بودن، شالمه هندی دور سر بستن، عبای زرد پاره روی دوش داشتن، سرور و را با شال گردن پیچیدن، یقه باز، سینه پشم‌آلود، ریش کوسه،

پلک‌های ناسور سرخ و لب شکری داشتن. راوی به زبان خودش می‌گوید که همه این شخصیت‌ها "یک شباهت دور و مضحک با من داشت، مثل اینکه عکس من روی آینه دق افتاده باشد..." (ص ۱۳) آنگاه برای پذیرایی از عمویش دنبال چیزی می‌گردد که ناگهان چشمش به بالای رف می‌افتد و یک بغلی شراب کهنه که گویا به مناسبت تولدش انداخته بودند، می‌بیند. چهارپایه‌ای زیر پایش می‌گذارد ولی بمحض اینکه بغلی شراب را برمی‌دارد ناگهان از سوراخ هواخوررف چشمش به بیرون می‌افتد و دوباره همان تصویر را - پیرمرد قوزی که زیر درخت سروی نشسته و یک دختر سیاهپوش خم شده و گل نیلوفری به او تعارف می‌کند - می‌بیند.

این تصویر یکی از شگفت‌آورترین بدعتهای هنری است و به عقیده تودورف از ویژگی‌های ادبیات شگرف (fantastic) است که فاقد معنایی نهایی و زائیده ابهام و تردید است. تودورف برای نمونه نوشته‌های کافکا را شاهد می‌آورد که فاقد معنای نهایی هستند و هر منتقدی به سلیقه خود آنها را تأویل می‌کند چرا که ادبیات شگرف بر پایه احساسی شکل می‌گیرد که از معنای ناشناخته حوادث به دست می‌آید. تودورف مسخ کافکا را به عنوان نمونه‌ای کامل از داستان شگرف می‌داند که از نمونه‌های پیشین این نوع داستان متفاوت است: آن نمونه‌های پیشین از وضعیت عادی و طبیعی آغاز می‌شدند تا به وضعیت غیرطبیعی برسند، مسخ از وضعیت فراطبیعی آغاز می‌شود و آن را به تدریج طبیعی می‌نماید برای اینکه در همان نخستین جمله داستان می‌خوانیم که انسانی تبدیل به حشره شده است. به عقیده بابک احمدی (ساختار و تأویل متن تهران: نشر مرکز، ۱۳۷۰، صص ۲۷۳ - ۳۰۱)، بوف کور در میانه داستان شگرف کلاسیک و شگرف مدرن جای دارد. موقعیت شگفت‌آور همچون داستان کافکا از همان آغاز وجود دارد، ولی برخلاف داستان کافکا، حس اصلی همان تردید است و از این دیدگاه به ادبیات شگرف کلاسیک نزدیکتر است. از ویژگی‌های این تصویر



«ناپایداری معنا»ی آن است که او مبر تو اکو در نقدهایش به آن اشاره کرده است. به عقیده اِکو "اثر هنری نظامی است از نشانه‌ها که مناسبت درونی آنها امکان تأویل‌های بسیار می‌دهد." (بابک احمدی، ص ۳۵۳) پس می‌بینیم که در این تصویر معناهای پنهانی وجود دارد و تصویر به دلیل ابهام خود در برابر هر تفسیری «گشوده» است، یعنی معنایی نهایی ندارد یا به عبارت دیگر، قلمرو معنایش مبهم و ناشناخته است. به گمان اِکو دوگونه متن وجود دارد: «یکی خواننده‌ی «معمولی» را می‌طلبد، در این حالت سرنوشت متن را خواننده‌ی معمولی تعیین می‌کند. اما متنی دیگر خواهان آفریدن خواننده‌ی تازه است. اینجا متن را مؤلف می‌سازد و دامنه‌ی مکالمه‌ی متن و خواننده را مشخص می‌کند و خود از صحنه خارج می‌شود.» (بابک احمدی، ص ۳۶۸) پس بنابر نظریه ادبی اِکو هراتر هنری در مجموعه‌ای از تأویل‌ها شکل می‌گیرد و تعریفی از آن که استوار بر یک تأویل باشد، نادرست خواهد بود و بنابر همین نظریه نمی‌توان تأویل واحدی از این تصویر کرد چرا که او در جای دیگری می‌گوید که بنیان اثر هنری ابهام است. متن ادبی ایده‌ای خاص را طرح نمی‌کند، افقی از ایده‌های بی‌شمار و گاه متضاد را می‌آفریند. (بابک احمدی، ص ۳۶۹).

هدایت که در رمانهای دیگرش چون حاجی آقا، رئالیسم را آزموده بود، در بوف کور بر آن شده بود که سوررئالیسم را بیازماید و آشکاراست که از این آزمایش موفق و سربلند بیرون آمد. او دریافته بود که دیگر در سطح جهانی واقع‌گرایی نمی‌تواند جایی داشته باشد، چون هدف هنر و ادبیات دادن اطلاعات نیست؛ این کار رسانه‌های همگانی است. او می‌دانست اگر چنانچه رمان‌نویس بخواهد جامعه‌شناس یا مبلغ باشد، رمانش خسته‌کننده و ملال‌آور خواهد شد و دیگر به کارش نمی‌توان عنوان «هنر» داد چون خاصیت هنر در این است که از توهم، تخیل و سمبل‌سازی استفاده کند، یا به گفته ارسطو: «غیرممکن باور کردنی بهتر از ممکن باور نکردنی» است و

هنرمند نباید خود را درگیر واقعیت مسلّم کند. با وجود این که در طول تاریخ نقد ادبی، منتقدان بصیری چون ارسطو و سیدنی، که می‌گفت عالم واقعی برنجین است، هنرمند باید آنرا به عالم زرّین بدل کند، دایم به ما یادآوری کرده بودند که وظیفه هنرمند این است که مانند زنبور عسل شهد گلها را تبدیل به چیز دیگری، یعنی عسل کند، معاصران هدایت و رمان نویس‌های پس از او، به خاطر تقلید کورکورانه از «رنالیسم سوسیالیستی»، که از حدود سال ۱۹۳۲، به خاطر فشارهای استالین‌ها و ژدانف‌ها، در شوروی رواج پیدا کرده بود، نخواستند رمان نویسی را در ایران متحوّل کنند. می‌دانیم که رمان‌نویسان ایرانی در اخص و غالب روشن‌اندیشان این مرز و بوم، نظر به همسایه شمالی‌مان داشتند و چون از آغاز انقلاب بلشویکی هیأت حاکمه شوروی هنرمندان و رمان‌نویسان را وادار کرده بودند که به سبک رنالیسم بنویسند و چون از دیدگاه آنها رمان نوی یا رمان روانشناختی نوع منحنی ادبی به شمار می‌رفت، ادبیات واقع‌گرا در شوروی و به‌ناچار در ایران رایج شد. رهبران حزب کمونیست بر این بودند که ادبیات باید دارای معنا، محتوا و رسالت باشد و اگر کسی بخواهد به «صورت» (فرم) یا «ادبیّت» ادبیات بپردازد منحنی است و باید از جامعه آرمانی‌شان طرد شود. آنها دنباله‌رو افلاطون بودند و به سانسور اعتقاد داشتند و می‌گفتند ادبیات باید در اختیار حزب باشد و عقاید حزبی را در میان مردم گسترش بدهد. به همین دلیل فرمالیست‌ها ناچار شدند به کشورهای دیگر پناهنده شوند، مثلاً رومان یاکبسون به چکسلواکی پناهنده شد. کمونیست‌ها می‌گفتند ادبیات باید واقعیت را موبه‌مو و بدون هیچ‌گونه دخل و تصرف در آن، بازگو کند و ایدئولوژی مارکسیستی را در ذهن طبقه کارگر اشاعه دهد - آنها همان حرف استالین را، که می‌گفت «نویسندگان مهندسان روح انسان‌ها هستند»، تکرار می‌کردند و در نتیجه درهای خود را به روی ادبیات شکوفای اروپای غربی و امریکا بستند و ادبیات تطبیقی را تکفیر کردند. هدایت که مدت کوتاهی

فریفته کمونیسم شده بود، تحت تأثیر همان ایدئولوژی، رمان حاجی آقا را نوشت.

اما در بوف کور، هدایت صورت غربی رمان را با معنای شرقی و ایرانی‌اش درآمیخت و شاهکاری به وجود آورد که همیشه بر تارک ادبیات ایران و جهان خواهد درخشید. او می‌دانست که ماهیت اصلی هنر در مسخ واقعیت است و به این نتیجه رسیده بود که هنر و ادبیات دروغ بزرگی است که «واقعیت» را دگرگون می‌کند تا به «حقیقت» برسد. او دریافته بود که هنرمند و به‌ویژه رمان‌نویس، باید دروغگوی بزرگی باشد تا در کار خود موفق شود، البته اگر بتواند با مهارت دروغ بگوید و یا به قول «کوله‌ریج» (Coleridge)، منتقد انگلیسی، باید آگاهانه ناباوری‌مان را معلق نگاه دارد: (Willing Suspension of Disbelief) و این کار میسر نیست مگر با دگرگون کردن واقعیت که به زبان ساده همان دروغ گفتن می‌شود. این یک اصل پذیرفته شده نقد ادبی است که هنرمند با نیروی تخیل خود واقعیت‌ها را پس از برگزیدن، نظم و ترتیب نوین به آنها دادن، دگرگون می‌کند و کار اصلی‌اش همین است و بس. تقلید کورکورانه از واقعیت هنر نیست چون در آن تخیل خلاق نقشی ایفا نمی‌کند. هنرمند با تخیل نیرومند خود واقعیت را تجزیه می‌کند و سپس آنرا از هم می‌پاشد تا طرحی نو دراندازد. برای روشن شدن قضیه مثال زرگر و کیمیاگر را می‌زنیم؛ زرگر در ظرفی پر از سکه‌های طلا و نقره به آسانی می‌تواند آنها را از هم جدا کند و به دلخواه مشتری، هرچند تایی که بخواهد، به او سکه‌های طلا یا نقره می‌دهد. به عبارت دیگر، سکه‌های طلا و نقره در ظرف، ماهیت خود را از دست نمی‌دهند و هرکدام به تنهایی برای خود وجود دارند، در حالیکه کیمیاگر از ترکیب چند فلز، فلزی جدید و از نوعی دیگر به وجود می‌آورد. هنرمند کیمیاگر است، نه زرگر. در اینجا به یاد سخن تی.اس. الیوت می‌افتم که می‌گفت هنرمند باید مانند یک «کاتالیزور» عمل کند؛ اگر او ناپخته باشد، احساسات، عقاید و

پیشداوری‌های شخصی‌اش به کار هنری‌اش راه می‌یابند، اما هر قدر هنرمند کامل‌تر باشد، بیشتر میان آن جنبه از شخصیتش که رنج می‌برد و آن جنبه دیگر شخصیت او که می‌آفریند، فاصله می‌افتد. هنرمند از جامعه رنج می‌برد ولی ذهنش این رنج‌ها را تبدیل به چیز تازه، بدیع، شگرف و متفاوتی می‌کند. ذهن هنرمند مخزنی است که تمام احساسات و تجربیات در آن به صورت درهم و برهم و سازمان نیافته ذخیره شده است تا اینکه همه آن اجزایی که می‌توانند باهم متحد شوند تا ترکیبی تازه به وجود آورند، باهم جور شوند. پس اهمیت کار هنری ارتباطی به اهمیت احساسات و تجربیات هنرمند ندارد بل که متکی بر درجه شدت فرایند خلاقیت هنری است و به ناچار باید فرقی میان احساسات هنری و احساسات شخصی هنرمند وجود داشته باشد. برعکس، تجربیاتی که در زندگی شخصی و خصوصی شاعر اهمیت بسزایی داشته‌اند لزوماً در کار هنری‌اش منعکس نمی‌شوند، و آن تجربیاتی که در کار هنری اهمیت ویژه پیدا می‌کنند، امکان دارد اصلاً برای خود هنرمند اتفاق نیفتاده باشد؛ به عبارت دیگر، اهمیت کار هنرمند در آفرینش «توهم شاعرانه» (Poetic illusion) است و او از ما انتظار ندارد آنچه را که به ما عرضه می‌کند باورش کنیم. اگر او در کارش مهارت داشته باشد، طوری نیروی قضاوت ما را به خواب هیپنوتیزمی فرو می‌برد تا برای لحظه‌ای هم که شده واقعیت را نه باور کنیم و نه باور نکنیم بل که از آنچه در برابر ما قرار دارد لذت ببریم، و هنگامی که از آن خواب هیپنوتیزمی برخیزیم آنرا باور نکردنی انگاریم چون آنچه را که به ما عرضه کرده واقعیت نبوده بل که شبهه واقعیت بوده است. در نتیجه هنگامی یک اثر بزرگ هنری آفریده می‌شود که هنرمند آگاهانه مرز و کرانی برای واقعیت قایل شود. هنر باید «صورت» و ویژه خود را بر واقعیت تحمیل کند، یا ساده‌تر بگوییم، هنر و ادبیات باید مواد خام خود را از زندگی و واقعیت بگیرد ولی نقش هنرمند در اینجا این است که هنرمندانه با زندگی و واقعیت برخورد کند.

از سوی دیگر منشاء این تصویر بدیع، زیبا و شگرف در نمایشنامه پروین دختر ساسان است که هدایت در ۲۱ آذر ۱۳۰۷ در پاریس آنرا نوشت. در این نمایشنامه چهره پرداز، همتای نقاش جلد قلمدان، پروین همان دختر اثیری و سردار عرب صورت ازلی پیرمرد قوزی، خنزرپنزی و قصابِ بوف کور است. زمان وقوع حادثه در این نمایشنامه سال ۲۲ هجری، و محل وقوع حادثه شهر راغایا شهر ری رمان بوف کور است. بررسی جدی این نمایشنامه نشان می‌دهد تا چه حد این مساله ذهن هدایت را به خود مشغول کرده است تا اینکه شکل تکامل یافته آن هشت سال بعد، به صورت شاهکاری بی‌همتا در ادبیات ایران و جهان ظهور کند. بن‌مایه نمایشنامه به صورت تصاویر مکرری چون «پارچه سفید و زرد و چرک»، «شال پهن»، «عبای زرد رنگ»، «شهر راغا»، «پرده نقاشی»، «انگشت سبابه»، «چشمهای درشت»، «دهان نیمه باز»، «شیون جغد»، «سفر به هند»، «خنده ترسناک» مردان عرب، «گلدان بزرگ لعابی» و رودخانه «سورن»، بعداً در بوف کور تکرار می‌شود و درونمایه نمایشنامه را به رمان پیوند می‌زند. این همسانی درونمایه‌ها شکی برای خواننده به جا نمی‌گذارد که «دختر اثیری» بوف کور همان پروین دختر ساسان یا نماد ایران باستان است که در حمله عرب دگردیسی پیدا کرده و ماهیت اصلی و واقعی خود را از دست داده و مضمحل شده است. بنابراین، تصویری که راوی بوف کور در صفحه چهارده رمان، از سوراخ هوا خوررف در صحرای پشت اتاقش می‌بیند: پیرمرد قوزی و دختر جوانی که خم شده و با دست راست خود گل نیلوفر کبودی به او تعارف می‌کند چیزی نیست مگر تصویری از ایران که ارزش‌های فرهنگی و ملی خود را، به صورت گل نیلوفر کبودی، تقدیم قوم حاکم می‌کند و مشاهده این صحنه زندگی راوی را برای همیشه زهرآلود می‌سازد:

دختر درست در مقابل من واقع شده بود، ولی بنظر من می‌آمد

که هیچ متوجه اطراف خود نمیشد. نگاه می کرد، بی آنکه نگاه کرده باشد، لبخند مدهوشانه و بی اراده ای کنار لبش خشک شده بود، مثل اینکه بفکر شخص غایبی بوده باشد - از آنجا بود که چشمهای مهیب افسونگر، چشمهایی که مثل این بود که به انسان سرزنش تلخی می زند، چشمهای مضطرب، متعجب، تهدید کننده و وعده دهنده او را دیدم و پرتو زندگی من روی این گودیهای براق پر معنی ممزوج و در ته آن جذب شد - این آینه جذاب همه هستی مرا تا آنجائیکه فکر بشر عاجز است بخودش کشید - چشمهای مورب ترکمنی که یک فروغ ماوراء طبیعی و مست کننده داشت، در عین حال میترسانید و جذب می کرد، مثل اینکه با چشمهایش مناظر ترسناک و ماوراء طبیعی دیده بود که هرکسی نمی توانست ببیند... لطافت اعضا و بی اعتنائی اثری حرکاتش از سستی و موقتی بودن او حکایت می کرد، فقط یک دختر رفاص بتکده هند ممکن بود حرکات موزون او را داشته باشد.

(صص ۱۴ و ۱۵)

در این تصویر که کلید رمزی رمان و هسته مرکزی آن است امتداد شخصیت های تمام کتاب را می شود دید، طوریکه راوی، پیرمرد قوزی، پدر و عمو، نعش کش، قصّاب، پیرمرد خنزرنزری و درشکه چی امتداد همان پیرمرد قوزی نشسته زیر درخت سرو و تمام شخصیت های زن رمان چون لکّاته و رفاصه، امتداد دختر جوانی است که گل نیلوفر کبود را تقدیم پیرمرد می کند. بعدها متوجه می شویم که عناصر دیگری هم به همین طریق در رمان تکرار می شود: قلم مو، گزلیک و سه تار از یک سو، تکه تکه کردن جسد دختر اثری و کشتن لکّاته، از سوی دیگر، تکرار یک تصویرند. به عقیده کوله ریج، شاعر و منتقد انگلیسی که قبلاً به نظریه ادبی او

اشاره شد، تنها فرق شعر با نثر در تفاوت شیوه ترکیب واژه‌ها قرار دارد و در شعر خوب لذتی که از کل آن می‌بریم، هماهنگ و سازگار با لذت جداگانه حاصل از یکایک اجزاء آن است، بنابراین در یک شعر خوب اجزاء آن باید متفقاً یکدیگر را تأیید و تفسیر کنند. هم شعر و هم نثر واژه‌ها را به کار می‌گیرند، اما شیوه ترکیب در هریک از آنها با دیگری متفاوت است. بنابراین شعر یا هر اثر هنری دیگری باید وحدتی ارگانیکی (Organic Unity) داشته باشد، یعنی در حالی که ما هر جزء آن را مورد توجه قرار می‌دهیم و از آن لذت می‌بریم، لذتمان به‌طور کلی از این راه کمال می‌یابد و ما را به درک کلیت شعر رهنمون می‌سازد و در نتیجه لذتی که از کل شعر می‌بریم با لذت حاصل از یکایک اجزاء ترکیب سازگار است و جنبه‌های گوناگون آن چون وزن و قافیه باید پیوندی ارگانیکی با کل شعر داشته باشد. پس اجزاء شعر باید یکدیگر را تأیید کنند و مؤید نظام کل شعر باشند. شعر خوب نه یک سلسله مصراعها و یا ابیاتی است که هریک از آنها بذاته کامل بوده و هیچگونه پیوند لازمی با بقیه اثر نداشته باشند، و نه آن نوع اثر سست بافتی است که در آن مقصود کلی را از نتیجه بدست بیاوریم، بی‌آنکه بوسیله اجزاء ترکیب به حقیقت متمایز اثر که آنها آشکار می‌کنند راه یابیم. معیار سنجش یا سنگ محک شعر از طریق لذتی که از کل اثر انتظار می‌رود و با لذت جداگانه حاصل از یکایک اجزاء ترکیب، سازگار است بدست می‌آید و هیچ چیزی که صرفاً از لحاظ زینت و آرایش «افزوده» می‌گردد نمی‌تواند واقعاً در یک شعر لذت ببخشد. هریک از خصائص آن باید از کل طبیعتش بترآود و جزء لاینفک آن باشد. (رک: دیوید دیچز، شیوه‌های نقد ادبی، ترجمه دکتر غلامحسین یوسفی و محمدتقی صدقیانی (تهران: انتشارات علمی، پاییز ۱۳۶۶، صص ۱۶۶ - ۱۸۳) می‌بینیم کوله‌ریح از انسجامی در شعر سخن می‌گوید که در بوف‌کور کاربرد دارد. گذشته از اینکه این رمان سراسر شعر است و مؤید همان حرف ویرجینیا وولف که آینده رمان شعرگونه خواهد بود،

شعرگونگی بوف کور را می‌توان در جملات زیر مشاهده کرد، چرا که پس از دیدن تصویر پیرمرد و دختر جوان از سوراخ هوا خوررف، راوی بغلی شراب را برمی‌دارد و وارد اتاق می‌شود؛ اما می‌بیند که عمویش رفته و لای در اتاق را باز گذاشته است. این پیوند ارگانیک که کوله‌ریج از آن سخن می‌گوید، در همین صحنه میان پیرمرد تصویر و عموی راوی، زده می‌شود و به رمان انسجامی شعری می‌بخشد:

من درحالی که بغلی شراب دستم بود، هراسان از روی  
چهارپایه پائین جستم - نمی‌دانم چرا میلرزیدم - یک نوع لرزه پر  
از وحشت و کیف بود، مثل اینکه از خواب گوارا و ترسناکی  
پریده باشم - بغلی شراب را زمین گذاشتم و سرم را میان دو  
دستم گرفتم - چند دقیقه، چند ساعت طول کشید؟ نمی‌دانم -  
همینکه بخودم آمدم بغلی شراب را برداشتم، وارد اتاق شدم،  
دیدم عمویم رفته و لای در اتاق را مثل دهن مرده باز گذاشته  
بود - اما زنگ خنده خشک پیرمرد هنوز توی گوشم صدا  
می‌کرد. (ص ۱۶)

نمونه دیگر این انسجام شعرگونه که پیوندی ارگانیک میان عناصر رمان می‌زند، استحالة راوی در پیرمرد درون تصویر است. در صفحه هفده بوف کور راوی می‌گوید "... ولی خنده خشک و زنده پیرمرد - این خنده مشثوم رابطه میان ما را از هم پاره کرد." در درون تصویر، هنگامی که دختر می‌خواست از روی جویی که میان او و پیرمرد فاصله داشت بپرد ولی نتوانست این کار را انجام دهد، پیرمرد خنده خشک و زنده‌ای می‌کند که مو را به تن راوی راست می‌کند. در بیرون تصویر هیچ اتفاقی نمی‌افتد که رابطه دختر با راوی را پاره کند؛ هرچه اتفاق می‌افتد در درون تصویر است و راوی فقط ناظر بر این صحنه است و نقشی در آن ندارد. راوی که ارتباط روحی عمیقی میان خود و دختر احساس می‌کند و به این نتیجه می‌رسد که "... روان



من در زندگی پیشین در عالم مثال با روان او همجوار بوده...» (ص ۱۶) و یک اشعه نامرئی آنها را چون دو نفر عاشق به هم می آمیخت و رابطه مرموزی میان آن دو به وجود می آورد، ناگهان خنده پیرمرد را عامل از هم گسیختگی رابطه خود با دختر می داند. در صفحات بعد خواهیم دید که چگونه راوی امتداد شخصیت همان پیرمرد درون تصویر است و همان فاصله نمادین که به صورت جوی آب در درون تصویر میان پیرمرد و دختر وجود دارد، میان راوی و دختر هم به وجود خواهد آمد. بنابراین، «فاصله» صورتی ازلی دارد و در بُعد جهانی به صورت آرزوهای کام نیافته کل بشریت جلوه می کند و بوف کور تلاشی است برای یافتن وحدت گمگشته عناصر روان انسان. از این رو قهرمانان و رویدادهای این داستان مشابهند و دائماً تکرار می شوند تا این نیاز روانی راوی را برآورده کنند. شاید بتوان گفت که هدایت روان فردی و جمعی جامعه بشری را بررسی می کند و می شکافد تا به حقیقت عریان دست یابد. همانطور که بنابر نظریه افلاطون و یا در اندیشه های عرفانی، انسان ازلی دوجنسیتی بوده که بعداً دو جزو او جدا می شود، یا در برخی از شاخه های عرفان هندی، عارف با سفر به دنیای درون خود، پیوندی میان زن و مرد خفته در خویش برقرار می کند و به وحدت می رسد و بی نیاز از پیوند جسمانی می شود، راوی هم در تلاش دست یازیدن به چنین پیوندی است، اما در بوف کور، در رسیدن به این آرزو ناکام می ماند. زجری که راوی بوف کور می کشد، بیانگر عدم اتحاد جاودانه اش با ناخودآگاه خویش است و او دیوانه وار در طلب وصلت با روان زنانه (anima) درون خود. در اینجا است که هنر هدایت در تشریح و توصیف جنبه های روان انسانی، خواننده را به شگفتی می اندازد. راوی در راه شناخت خود و روان زنانه درون خود، درد را تا مغز استخوان تجربه می کند و با پس زدن پرده ناخودآگاه خود (پستو)، درون خود را می بیند و به دنیای اثیری گام می نهد و در آنجا دختر اثیری، آن نیمه دیگر روان خود را باز می شناسد. دردی که «مثل خوره» روح

راوی بوف کور را می خورد و می تراشد، درد عدم اتصال، وصول، وصال و اتحاد همیشگی با روان زنانه درون خود است: "...فقط یک نگاه او کافی بود که همه مشکلات فلسفی و معماهای الهی را برایم حل بکند - بیک نگاه او دیگر رمز و اسراری برایم وجود نداشت." (ص ۱۹)

راوی که در وصال دختر اثری ناکام می ماند، برای تسکین درد روحی اش به مقدار داروی فراموشی خود می افزاید ولی با این کار هم نمی تواند دختر را فراموش کند. به ناچار هر روز غروب برای یافتن محل تصویر - دختر، جوی آب، درخت سرو و گل نیلوفر - از خانه بیرون می رود. شب آخری که به جستجوی این صحنه می رود و مانند همیشه دست خالی برمی گردد، هنگام بازگشت، در برابر در خانه اش هیکل سیاهپوشی می بیند که روی سکوی در نشسته است. کبریت که می زند می بیند این هیکل سیاهپوش کسی نیست مگر همان دختر اثری. به محض اینکه در خانه را باز می کند، دختر، مانند کسی که راه را می شناسد، به درون خانه می رود و روی تختخواب راوی دراز می کشد. البته تمام این وقایع در عالم خواب و رویا اتفاق می افتد و به همین دلیل از اینجا به بعد رمان جنبه سوررئالیستی بیشتری پیدا می کند. غیر واقعی بودن این دختر در جمله زیر کاملاً مشهود است: "... میترسیدم که نفس بکشم و او مانند ابر یا دود ناپدید بشود..." (ص ۲۲) و خیالی بودن و عدم ارتباط جسمانی با او در عبارت زیر: "... مثل این بود که یک دیوار بلورین میان ما کشیده بودند..." (همان) یا: "خواستم چیزی بگویم ولی ترسیدم گوش او، گوشهای حساس او که باید بیک موسیقی دور آسمانی و ملایم عادت داشته باشد از صدای من متفر بشود." (ص ۲۳) راوی پس از اینکه یک پیاله از همان شراب کهنه ای که به مناسبت تولدش انداخته بودند و به او ارث رسیده بود - از همان شرابی که می خواست برای عمویش بیاورد - از لای دندان های کلید شده دختر آهسته در دهان او می ریزد با خود می اندیشد: "... آیا ممکن بود که این زن، این

دختر، یا این فرشته عذاب (چون نمی‌دانستم چه اسمی رویش بگذارم) آیا ممکن بود که این زندگی دوگانه را داشته باشد؟» (ص ۲۴) تا اینجای رمان هیچ اشاره‌ای به «دوگانه» بودن شخصیت یا زندگی دختر نشده بود. تنها در بخش پایانی رمان (از صفحه ۴۷ به بعد) است که همین دختر اثری به صورت زنی فربه و جاف‌تاده، یا به عبارت دیگر «لکاته»، ظاهر می‌شود و نگارنده در جای دیگری (مقاله «بوف‌کور و عقده ادیپی» جهان‌نو، بهار ۱۳۴۹ صص ۱-۱۰) به این نکته اشاره کرده است که ساختار بوف‌کور از برخی جهات مشابه ساختار کم‌دی الهی دانته است ولی به صورت معکوس: یعنی اینکه بخش نخست رمان (از صفحه آغازین الی ۴۳) معادل بهشت، دو صفحه میانی آن (۴۵-۴۶) برابر برزخ، و بخش پایانی رمان (از صفحه ۴۷ الی آخر) مشابه دوزخ دانته است. در بخش نخست، دختر پاک و اثری است ولی در بخش آخر همین دختر مبدل به زنی هرزه یا «لکاته» می‌شود که با هر مردی هم‌بستر می‌گردد. جهان بخش نخست رمان جهانی پاک و پراز زیبایی است: چون زیبایی دختر و زیبایی گلدان لعابی (راغه) و در سراسر بخش آغازین، گل نیلوفر، چون بن‌مایه‌ای (motif) در موسیقی دایم تکرار می‌شود. اما در بخش‌هایی با دنیایی زشت و پراز بدبختی و درد و رنج رویارو می‌شویم که در آن راوی با مشاهده دگردیسی دختر اثری و هم‌بستر شدنش با پیرمرد خنزرپنزی، قصاب و نعل‌کش، شکنجه می‌شود و این درد مثل خوره روحش را آهسته و در انزوای می‌خورد و می‌تراشد. از نظر زمانی باید این نکته صریحاً گفته شود که برخلاف عقیده پاره‌ای از منتقدان، که ذکر نامشان در اینجا ضروری نیست، «لکاته» در زمان قدیم و دختر «اثری» در زمان حال رمان قرار ندارد: قضیه کاملاً برعکس است؛ دختر اثری بخش نخست رمان که در بهشتی ذهنی زندگی می‌کند و مظهر زیبایی ایستا، بکر و تغییر نیافتنی است در زمان قدیم وجود دارد - او همان پروین، دختر ساسان است و نماد ایران باستان پیش از حمله عرب و «لکاته» در زمانی نزدیک به

حال است: احتمالاً در دوره صفویه یا قاجاریه، البته به این دلیل گفته‌ام «احتمالاً» چرا که بوف‌کور تاریخ نیست بل که یک نوع فانتزی تاریخی به‌شمار می‌آید و فراموش نشود که در همین دوران بود که شاهان صفوی توانستند از راه مذهب به ایران وحدت و یکپارچگی ببخشند و مذهب رکن اصلی شعر و ادبیات این دوره شده بود، تا جایی که برخی از شاعران ایرانی که نتوانسته بودند خودشان را با سلیقه‌های شاهان این دوره سازگار کنند، به هند پناهنده شدند. از سوی دیگر وجود واژه‌هایی چون «پیه سوز»، «عبا و شال»، «داروغه»، «گزمه»، «گزلیک» و «قبا» هم مؤید همین نکته است، اما اشاره به «دو درهم و چهار پشیز» (ص ۹۸) که پول رایج زمان ساسانیان است، در بخش آخر رمان، دلیل بر تاریخی نبودن بل که فانتزی تاریخی بودن این رمان است که در سطور بالا به آن اشاره شد. حال چرا هدایت در این بخش از رمان که به جز پیرمرد قوزی درون تصویر، هیچ نمونه دیگری از زشتی و ناپاکی در آن دیده نمی‌شود، اشاره به دوگانگی شخصیت دختر اثری می‌کند (ص ۲۴) جای شگفتی است. آیا او به استقبال شخصیت دختر اثری که در بخش پایانی رمان دگردیسی می‌کند رفته است و یا این اشاره کوتاه به «دوگانگی» شخصیت او در اینجا نشانه ضعف رمان است؟ در صفحات قبل، از وحدت ارگانیک در هنر سخن به میان آوردیم و گفتیم که باید میان جزء جزء اثر و کل آن وحدت وجود داشته باشد. اگر بپذیریم که در بخش نخست رمان، تصویر داده شده از زن پاک و دست نزدنی و ساخته و پرداخته ذهن کمال‌گرای هدایت است و اگر قبول کنیم که در این بخش از رمان دید ناسیونالیستی هدایت نسبت به ایران به طور نمادین در شخصیت دختر اثری منعکس شده است، اشاره به «دوگانگی» شخصیت دختر در بخش اول به وحدت ارگانیک کل رمان صدمه می‌زند.

راوی پس از ریختن یک پیاله شراب در دهان دختر به منظور به هوش آوردن او، کم کم به این نتیجه می‌رسد که دختر مرده است. او حتی

لباسهای خود را می‌کند و در کنار دختر می‌خوابد ولی همه کوششهایش بیهوده است. این تجربه تکان دهنده چنان در روان راوی تأثیر می‌گذارد که می‌گوید: "... یک زندگی منحصر بفرد عجیب در من تولید شد... و وابستگی عمیق و جدائی‌ناپذیر با دنیا و حرکت موجودات و طبیعت داشتیم و بوسیله رشته‌های نامرئی جریان اضطرابی بین من و همه عناصر طبیعت برقرار شده بود..." (ص ۲۶) تجربه رویارویی با مرگ دختر اثیری از او یک ابرمرد (superman) می‌سازد و او اکنون قادر است به رموز نقاشی‌های قدیمی، به اسرار کتابهای مشکل فلسفه پی‌ببرد و در گردش سیارات و روئیدن گیاهان و تکامل جانوران شرکت جوید، قدرت پیشگویی داشته باشد و ناگهان از یک نقاش ساده جلد قلمدان به یک هنرمند بزرگ و جهانی بدل شود. اکثر او می‌تواند از این چشمهایی که برای همیشه بسته شده یک نقاشی شاهکار به وجود بیاورد چون به محض اینکه چشمهای دختر به‌طور مرموزی یک آن باز می‌شود، او حالت چشمها را می‌گیرد و روی کاغذ می‌آورد. آنگاه می‌بینیم چگونه این معجزه باعث می‌شود راوی یکی از شاعرانه‌ترین نمونه نثر فارسی معاصر را بیافریند:

شب پاورچین پاورچین می‌رفت. گویا باندازه کافی خستگی در کرده بود، صداهاى دوردست خفیف بگوش می‌رسید، شاید یک مرغ یا پرنده رهگذری خواب میدید، شاید گیاه‌ها می‌روئیدند - در این وقت ستاره‌های رنگ پریده پشت توده‌های ابر ناپدید می‌شدند. روی صورتم نفس ملایم صبح را حس کردم و در همین وقت بانگ خروس از دور بلند شد. (ص ۲۹)

کاربرد صنعتی چون تشخیص (Personification) که در آن عناصر بی‌جانى چون «شب»، صورتی انسانی به خود می‌گیرند و «پاورچین پاورچین» راه می‌روند و خستگی در می‌کنند یا شنیدن «صدای خواب» پرندگان و روئیدن گیاهان همه و همه دلیل شاعرانه بودن این نثر بدیع است و

دختر اثریری چونان الهه الهام شعر (Muse) راوی را توانای آفرینش این قطعه شگرف کرده است.

حال که راوی توانسته است حالت آن چشمهای جادویی را روی کاغذ آورد، دیگر نیازی به جسم دختر که محکوم به تجزیه شدن است ندارد و بر آن می‌شود جسمش را تکه‌تکه کند و در چمدان کهنه‌اش بگذارد و آنرا در جایی، به دور از چشم مردم چال کند، اما به محض اینکه از خانه بیرون می‌رود تا شاید کسی را پیدا کند که چمدان را همراهش بیاورد، برای دومین بار با پیرمرد قوزی درون تصویر رویارو می‌شود که زیر یک درخت سرو نشسته است. پیرمرد که گویی به تمامی ماجرا وقوف دارد پیشنهاد می‌کند که در چال کردن جنازه به راوی کمک کند. او که با کالسکهٔ نعش‌کشش، نماد مرگ، زوال و تباهی ارزش‌های اصیل جامعه است، راوی را از درون یک منظرهٔ کاملاً سوررئالیستی که در آن خانه‌های خاکستری رنگ به شکل سه‌گوشه، مکعب و منشور با پنجره‌های کوتاه و تاریک بدون شیشه است، از بیراهه‌ای که تنه‌های بریدهٔ درختهای کج و کوله دور جاده را گرفته و پشت آنها خانه‌هایی به شکل مخروط با پنجره‌های باریک و کج دیده می‌شود، عبور می‌دهد و سرانجام در پشت کوهی، در محوطهٔ خلوتی که بته‌های گل نیلوفر کبود بی‌بو در آن روییده است و کاملاً بکر و دست‌نخورده است گودالی باندازهٔ چمدان می‌کند. بکر بودن زمینی که جسد در آن چال می‌شود اشاره‌ای است به اصالت دختر اثریری و به‌طور کلی تمام این نمادها نشانهٔ وحدت ارگانیک این بخش داستان است و هنگامی که راوی دست در جیبش می‌کند تا کرایهٔ کالسکه‌چی را بپردازد، مقدار پولی که در جیب دارد «دو قران و یک عباسی» اشاره به قدیم بودن زمان این بخش داستان و در خاطرهٔ گذشته قرار داشتن دختر اثریری است. پیرمرد هنگام کندن گودال یک کوزهٔ لعابی پیدا می‌کند که قدمتش باید حدود سال ۲۲ هجری یا بحبوحهٔ جنگ عربها با ایرانیان باشد. عین این گلدان لعابی را می‌توان در دستور

صحنه‌ای که هدایت برای پرده سوم نمایشنامه پروین دختر ساسان نوشته است دید و محلی هم که گلدان در آنجا پیدا می‌شود، شهرری (راغا) یا شاه عبدالعظیم کنونی است که رودخانه خشکی (نهر سورن در پروین دختر ساسان، پرده سوم، صحنه چهارم) از آن می‌گذرد.

بنا به گفته صادق هدایت در کتاب آشنایی با صادق هدایت، قسمت اول، (نوشته م.ف. فرزانه، پاریس ۱۹۸۸ ص ۳۴۷) «دوقران و یک عباسی» اشاره ایست به رابطه عاشقانه‌اش با یک دختر فرانسوی که دوسال یا بیست و چهار ماه طول کشیده و در رمان بوف کور به صورت عدد بیست و چهار (۲۴) شاهی) یا دوقران و یک عباسی ظهور کرده است:

[بوف کور] / اغلبش Transposition [تغییر ظاهری یک واقعیت به یک واقعیت دیگر] است. همین عدد بیست و چهار که یک جا تبدیل میشود به دوقران و یک عباسی و میگوید تمام سرمایه‌ی زندگی‌اش است... برای اینکه سرمایه‌ی زندگی بیست و چهار ساعت است... شب است و روز... اول دو سال، یعنی بیست و چهار ماه بوده... یک سال چیست؟ یک دوره، یک گردش کامل است و تا آخر... (ص ۳۴۸)

هدایت در همین کتاب به فرزانه می‌گوید، این عشق به قدری در او تأثیر گذاشته بود که دوبار اقدام به خودکشی کرد. (ص ۳۴۶) اما بنابر نظریه جدید ادبی، سخن آفریننده یک اثر هنری نمی‌تواند برای ما ملاک و معیار باشد و سندی نیستی ندارد چرا که در همان کتاب آشنایی با صادق هدایت، نظر هدایت را درباره گلدان راغه این چنین می‌خوانیم:

مثلاً قضیه گلدان راغه که به شکل دیگری برایم پیش آمده بود. وقتی عمومیم، دکتر کریم‌خان هدایت، همان شخصی که یک‌بار بعد از جریان پانزده‌ی بهمن تو اطاقم دیدی، مرا به اصفهان دعوت کرد. من هم رفتم یک جا تو اتوبوس کرایه کردم و

شبهانه راه افتادم. اتوبوس‌های آن دوره و زمانه اسقاط و تنگ و جاده‌ها بدتر از حالا پر از دست‌انداز بود. شیشه‌های اتوبوس از جنس شیشه‌های معمولی بود و واز نمیشد... جز آنهایی که دوتکه بود و به سیستم کشورویم کشیده میشد... سرتاسر شب شیشه‌ی بغل دستم لق میزد و تق و تق میکرد و نمیکذاشت درست خوابم ببرد. عاقبت وسط‌های شب از زور خستگی چرتم برد ولی این سروصدا خوابم را آشفته میکرد و پیش خودم میگفتم اگر این شیشه نبود خواب درست و حسابی میکردم... و بی‌اختیار آرنجم را به شیشه زدم و شکست. شوهر قشقرق بپا کرد و با وقاحت هرچه تمامتر شش تومان جریمه خواست. گفتم تقصیر من نبوده... شیشه لق بوده و من نشکسته‌امش... یارواز رو نمیرفت و به مجردی که به گاراژ اصفهان رسیدیم، چمدانم را گروگرفت و کارمان کشید به دعوا و مرافعه، حالا چکار کنم، چکار نکنم؟ بالاخره با وجودیکه عذاب می‌کشیدم مجبور شدم قضیه را به دکتر کریم‌خان بگویم. او هم یک یادداشت به رئیس نظمیّه نوشت، یک آژان همراهم کرد و رفتم چمدان را پس گرفتم. البته این داستان هفت هشت تومان بابت انعام به آجان رو دستم گذاشت... همین ماجرا بود که توی بوف‌کور تبدیل شد به شکستن بی‌اختیار گلدان راغه.

رولان بارت در مقاله معروفش «مرگ نویسنده»، می‌گوید نوشتن یعنی نابودی و فنای صدای نویسنده و از میان رفتن هویت اوست، یا به عبارت دیگر، هنگامیکه صدا از اصلش دور می‌شود، نویسنده می‌میرد و نوشته زندگی جدید و مستقلی، جدا از نویسنده، پیدا می‌کند. آنچه که نویسنده درباره‌ی اثرش می‌گوید مهم نیست؛ وحدت متن در اصلش (نویسنده) نیست، بل که باید آن را در مقصدش (منتقد) جستجو کرد و در نقد ادبی ستّی



هیچگاه به این امر بسیار مهم توجه نشده است چون منتقدان سنتی همواره آفریننده اثر را منبع موثق اطلاعاتی برای اثر می‌انگاشتند. اگر نظریه رولان بارت و دیگر منتقدان جدید را که می‌گویند حرف آفریننده یک اثر را نباید جدی گرفت، بپذیریم و بگوییم نویسنده ممکن است عقایدی درباره کارش ابراز کند ولی فقط منتقد یا خواننده بصیر می‌تواند حقیقت نهفته در یک اثر هنری را با ابزارهایی که دارد کشف کند، به این نتیجه می‌توان رسید که گلدان راغه ممکن است معنای دیگری داشته باشد که هدایت (نویسنده) از حقیقت آن بی‌اطلاع بوده. همانطور که با دادن پس‌زمینه گلدان راغه در نمایشنامه پروین دختر ساسان، این مطلب روشن شد که این گلدان نماد ایران باستان و اشاره به محلی است (شهری) که عرب و ایرانی با یکدیگر نبرد می‌کردند، باید اضافه شود که گلدان حتی از جنبه نمادین خود فراتر رفته و در بُعدی وسیع‌تر می‌تواند یک (archetype) یا سرنمون و نوع ازلی باشد، چنانکه می‌بینیم جان کیتس (John Keats) شاعر نامدار قرن هجدهم (۱۷۹۵-۱۸۲۱) انگلیس هم در شعر زیبایش به نام «غزلی برای کوزه یونانی» (Ode on a Grecian Urn)، کوزه یا گلدان را به عنوان مظهر زیبایی ایستا و حقیقی به کار برده است. کیتس این گلدان را در تالاری در موزه بریتانیا دیده بود که در آن اشیاء عتیقه یونانی را نگهداری می‌کنند و چنان تحت تأثیر زیبایی و اصالت این گلدان قرار گرفت که با واژه‌هایی چون «آرام» (Still)، «عروس بکر» (Unravished bride)، «سکوت» (Silence, quietness) آنرا توصیف کرد و گفت از لحاظ هنری، این گلدان به مراتب ارزشمندتر و اصیل‌تر از شعری است که او درباره‌اش سروده است. روی گلدان نقش و نگاری است که بسیار هنرمندانه تصاویر زیبایی را، چون پسر عاشقی که زیر درختی نشسته و نی می‌زند، در معرض دید بیننده قرار می‌دهد. به عقیده شاعر، نوای نی که از گلدان بلند می‌شود، به مراتب دل‌انگیزتر از نوای نی است که در عالم واقعی ممکن است به گوش برسد،

چرا که از نی نقش گلدان نوایی بلند نمی‌شود:

Heard melodies are sweet, but those unheard

Are sweeter....

این شعر کیتس، که در عین حال نظریه هنری شاعر را بازتاب می‌کند، بیانگر این نکته است که هنر وسیله ارتباطی نیست و هنر چیزی به ما نمی‌گوید و قرار هم نیست که بگوید، یا به عبارت دیگر، هنر و ادبیات وسیله اطلاع‌رسانی نیست و اگر شاعر یا هنرمندی مطلب مهمی داشته باشد که بخواهد به خواننده بگوید، بهتر است مقاله بنویسد تا اینکه شعر بسراید و به همین دلیل شاعر معتقد است که نواهای ناشنیده به گوش شیرین‌تر می‌آیند. پس نوای نی در این شعر با گوش معمولی (sensual ear) یا گوش فیزیکی شنیده نمی‌شود و تنها به گوش «جان» خوش آیند است. آنچه که به گلدان حالت ایستایی، که یکی از ویژگی‌های هنر راستین است، می‌دهد این است که نه آن پسر عاشقی که نی می‌زند از این کار خسته می‌شود، نه پیر می‌شود و نه عشقش به سردی می‌گراید. درختی هم که آن جوان در زیرش نشسته هیچگاه خزان زده نخواهد شد؛ یعنی جهان هنر راستین همیشه بهار است. اگر آن جوان عاشق، هنگامیکه در تصویر دنبال دختر می‌کند تا او را ببوسد، هیچگاه به او نمی‌رسد تا کامیاب گردد، با وجود این خللی در عشقش به دختر به وجود نخواهد آمد، چون او همیشه جوان، زیبا و عاشق باقی خواهد ماند و دختر هم همین‌طور. سرانجام، در پایان شعر، شاعر نتیجه‌گیری می‌کند که رابطه‌ای میان هنر، زیبایی، ایستایی و حقیقت وجود دارد و همین ارتباط باعث جاودانگی هنر راستین می‌شود، چون پس از رفتن نسلی و آمدن نسلی دیگر، هنر ایستا، که در برابر ارزشهای دگرگون شده نسلی دیگر، همواره پایدار مانده است، مانند زیبایی راستین ایستا و ثابت خواهد ماند و برخلاف زیبایی‌های جسمانی، در اثر مرور زمان، زشت، کهنه و پیر نخواهد شد و چونان حقیقت هیچگاه تغییر ماهیت نخواهد داد:

Beauty is truth , truth beauty - that is all ye know on earth,  
and all ye need to know.

بنابراین، آن نوع زیبایی حقیقی و ایستا که هنرمند با تخیل خود می‌آفریند، (کوزه یونانی کیتس و گلدان راغه هدایت) به مراتب زیباتر و دلاویزتر از زیبایی واقعی است که پویاست و به مرور زمان در اثر دگرگونی، زشت می‌شود (مانند زیبایی ظاهری یک انسان) و هنر از این راه چشم‌اندازی در برابر دیدگان ما می‌گشاید که در آن مشکلات زندگی خاکی تا حدودی حل می‌شود. در فصل پنجم رمان تصویر هنرمند جوان هم جیمز جویس، از زبان قهرمان داستان می‌گوید احساسی که تراژدی در ما به وجود می‌آورد ایستا (static) است، در حالیکه هنر بی‌اصالت در ما احساسی پویا (kinetic) تولید می‌کند، یا به عبارت دیگر نمایشنامه‌ای اصالت هنری دارد که بعد از پایین افتادن پرده، در ذهن بیننده زندگی تازه‌ای را آغاز کند، یعنی پایان نمایشنامه آغاز تفکر درباره آن باشد و هنرمند نباید زیبایی پویا بی‌آفریند وگرنه فرقی میان هنرآفرینی و گزارش واقعیت نخواهد بود. استیفن، قهرمان رمان جویس هم بر این است که زیبایی و حقیقت یکی هستند، منتهی زیبایی را از راه تخیل و حقیقت را از راه تعقل درک می‌کنیم، یا به عبارت دیگر، حقیقت را درک می‌کنیم و زیبایی را حس می‌کنیم. به همانگونه که کشیش، در مراسم عشاء ربانی، به زعم خود نان و شراب را مبدل به گوشت و خون مسیح می‌کند، در ذهن هنرمند هم واقعیت پویا تبدیل به هنر ایستا می‌شود؛ یا اگر در طبیعت گل رُز به رنگ قرمز است، ذهن هنرمند رُز سبزرنگ می‌آفریند. پس خاصیت هنر در این است که زیبایی را مانند حقیقت ایستا سازد. بنابراین، برخلاف گفته هدایت، کوزه لعابی، مظهر زیبایی جاودانه است و از این رو با زیبایی جاودانه دختر اثیری، که همان زیبایی مطلق است وجه اشتراکی دارد و چون ایستا، بکر و همیشگی است، می‌تواند کنایه‌ای به ارزشهای اصیل و جاودانه فرهنگ ایران باستان باشد که

با وجود رویارویی با فرهنگ دیگر، برخی از ویژگی‌های خود را هنوز هم حفظ کرده است.

حال که در اینجا سخن از تفاوت نظر نویسنده با نظر خواننده یا منتقد به میان آمد، جای آن دارد که اشاره‌ای به نظریه هدایت درباره‌ی راوی بوف کور هم بشود. هدایت در این باره به آقای فرزانه، نویسنده کتاب آشنایی با صادق هدایت (قسمت اول، پاریس ۱۹۸۸ ص ۱۸۵) چنین گفته است:

... تو هم فکر میکنی که پرسناژ بوف کور من هستم؟ اشتباه، اشتباه محض! اتفاقاً درست برعکس بود. هر صفحه‌اش را مثل حامل موسیقی جلو خودم می‌گذاشتم و تنظیم میکردم. جاهائیش که به نظر خیالی می‌آید درست قسمت‌هایست که کلمه به کلمه سبک و سنگین کرده‌ام، زهر را، چونکه توش زهر هست، زهر را چلانده‌ام و چکه‌چکه روی کاغذ ریخته‌ام. اول از خودم می‌پرسیدم که میخواهم چه بگویم و بعد می‌گشتم ببینم بهترین شکل و لحن برای گفتنش چیست؟... فقط تو نیستی که عوضی گرفته‌ای. از تو استادترها هم فکر می‌کنند که پرسناژ بوف کور خود من است. البته، چرا. حرف‌ها مال خودم است ولی پرسناژش از من سواست، هر خطش به عمد نوشته شده...

با وجود اینکه، نگارنده این سطور در برخی از مصاحبه‌ها خواننده است که حتی منتقدان جدیدی که اخیراً پا به عرصه نقد ادبی امروز ایران گذاشته‌اند، و ناگفته نماند که چندتای‌شان از دانشجویان سابق درس نقد ادبی این بنده کمترین در دانشگاه بوده‌اند، هم به این مطلب اشاره کرده‌اند که راوی بوف کور «سوی» خود نویسنده است، نظر شخصی نگارنده این است که با وجود این اعتراف صریح صادق هدایت و تأیید آن از سوی برخی از منتقدان جدید، راوی کسی جز خود نویسنده نیست و اگر سخن معروف

رولان بارث را هنوز فراموش نکرده باشیم، نظر هدایت نمی تواند برای ما سندی داشته باشد، همانطور که در سطور بالا، به همین طریق ثابت کردیم که نظر هدایت درباره گلدان راغه چه بود و حقیقت آن چیست.

راوی پس از اینکه چمدان حاوی جنازه دختر را در محوطه ای باستانی با «بناهای قدیمی» (ص ۳۵)، دور افتاده و بی سروصدا، در محل دنجی که «یک رودخانه خشک» (همان) از آنجا می گذشت دفن می کند، به خود نگاه می کند و می بیند لباسش خاک آلود و خون لخته شده سیاهی به آن چسبیده و «دومگس زنبر طلایی» (ص ۳۶) دورش پرواز می کنند. «مگس زنبر طلایی» مانند «مهر گیاه»، در بوف کور نماد عشق جسمانی یا شهوت انگیز است و باید همان Spanish fly یا ذروح [ ذراح ] باشد که حشره ای است بالدار و دارای دو شاخک دراز و شش دست و پا که در فارسی به آن «آلاکلنگ» می گویند. در پزشکی، خشک شده این حشره خاصیت تقویت کننده قوه باه (aphrodisiac) دارد. بنابراین، دو «مگس زنبر طلایی» که یکبار دور دختر اثری (ص ۲۹) و یکبار هم دور راوی (ص ۳۶) پرواز می کنند فضایی کاملاً شهوانی و جسمانی می آفرینند که اشاره ای است به کامل بودن عشق راوی به دختر اثری؛ یعنی عشقی که هم جنبه روحانی و هم جنبه جسمانی دارد. اساساً رابطه زنبر با گل جنبه بقاء نوع دارد و زنبر در این رابطه نقش مذکر و گل نقش مؤنث را بازی می کند و زنبر عامل باروری گلها به شمار می آید. بنابراین، «دو مگس زنبر طلایی» نماد نرینگی (Phallus) هستند و عواملی در ساختمان بیولوژیکی آنها چون «نیش» مؤید همین نکته است. کرمهای کوچکی هم که به تن راوی چسبیده اند و درهم می لولند نیز نماد نرینگی هستند و اصولاً کرم و مار در ادبیات نماد غرایز جنسی به شمار می آیند. به همین دلیل، در رمان بوف کور، بوگام داسی، رقااص معبد لینگم و به عبارتی مادر راوی، هنگام رقصیدن چون مارپیچ و تاب می خورد و به وسیله زهر دندان مارناگ پدر یا عموی راوی را می کشد.

کرم به عنوان نماد نرینگی در بسیاری از آثار کلاسیک ادبیات غربی، به‌ویژه انگلیسی، آمده است، از جمله در شعر معروف ویلیام بلیک با عنوان «گل سرخ بیمار» (The Sick Rose) که ترجمه فارسی این شعر کوتاه در سطور زیر آورده می‌شود:

ای گل سرخ، تو بیماری!  
آن کرم نادیدنی،  
که شبانگهان پرواز می‌کند،  
در توفانی توفنده،  
بستر سرخوشی قرمز تو را  
یافته است؛  
و عشق تیره و مرموزش  
زندگانت را بریاد می‌دهد.

می‌بینیم که در این شعر کوتاه و پراز نماد ویلیام بلیک، گل نماد زیبایی بکر و اصیل دختری است که در بسترش آرمیده و کرم به عنوان مظهر نرینگی، این زیبایی بکر را با عملی شهوانی از بین می‌برد. آنگاه شاعر با آوردن تصویر «قرمز» نتیجه این عمل شهوانی را به صورت نمادین نشان می‌دهد و سپس با به کار بستن تصاویر «شب»، «توفان»، «تیره» و «مرموز» نشان می‌دهد که چگونه یک عمل شهوانی می‌تواند زیبایی بکر و اصیل را به باد دهد. از سوی دیگر، این شعر بلیک تمثیلی از مرگ است که بنابر نظریه روانکاوان کاملاً به امیال جنسی مربوط می‌شود چنانچه مشاهده می‌کنیم که در این شعر بلیک نتیجه این عمل شهوانی بیماری و سرانجام مرگ گل سرخ [دختر] است. در بوف‌کور، راوی در ارتباط با لکه خون می‌گوید: «خواستم لکه خون روی دامن لباسم را پاک بکنم اما هرچه آستینم را با آب دهن تر می‌کردم و رویش می‌مالیدم لکه خون بدتر می‌دوانید و غلیظ تر می‌شد...» (ص ۳۶) که در اینجا مشابهتی میان لکه خون روی دامن راوی و «قرمزی بستر» گل سرخ شعر

بلیک دیده می‌شود.

آنگاه راوی، نزدیک غروب، پس از اینکه رد چرخ کالسکهٔ نعلش‌کش را گم می‌کند، بی‌مقصد در تاریکی غلیظ شب پرسه می‌زند چون "بعد از آنکه آن چشمهای درشت را میان خون دلمه شده دیده بود [م]، در شب تاریکی، در شب عمیقی که سرتاسر زندگی" (ص ۳۶) او را فرا گرفته بود، راه می‌افتد. دیگر زندگی برای او فاقد معنا شده است، چون زندگی بدون عشق برای او پوچ و بیهوده است و اهمیتی ندارد که او به منزل و مأوایی برسد یا هرگز نرسد. این تاریکی عمیقی که در روان راوی به وجود آمده یأس فلسفی ناشی از عدم اتحاد جاودانه با دختر اثیری است. او دیگر احساس بی‌ریشگی می‌کند و به گذشتهٔ نژادی خود تعلق ندارد. از شدت خستگی و کسالت روحی می‌رود در قبرستان کنار جاده روی سنگ قبری می‌نشیند که ناگهان صدای خندهٔ پیرمرد کالسکه‌چی بلند می‌شود و پیرمرد در حالیکه از زور خنده، شانه‌هایش می‌لرزید به او تعارف می‌کند که سوار کالسکهٔ نعلش‌کش بشود. پیرمرد دوباره راوی را از درون یک منظرهٔ کاملاً سوررئالیستی عبور می‌دهد. اینبار به جای وزن جسد مرده گلدان راغه، مظهر ایران باستان، روی سینه‌اش سنگینی می‌کند؛ راوی دختر اثیری را از دست داده و به جایش گلدان راغه را به دست آورده است؛ حال دیگر فرقی میان دختر و گلدان وجود ندارد. هردو دارای زیبایی ایستا هستند و هردو نماد ارزش‌های ایران باستان. در این فضای سوررئالیستی «درختها، از ترس اینکه مبادا بلغزند و زمین بخورند، دست یکدیگر را گرفته بودند.» (ص ۳۸) "آنها به حالت ترسناکی دسته دسته، ردیف ردیف، می‌گذشتند و از پی هم فرار می‌کردند ولی بنظر می‌آمد که ساقهٔ نیلوفرها توی پای آنها می‌پیچند و زمین می‌خورند." (همان)

هنگامیکه راوی به خانه می‌رسد، کوزه را روی میز می‌گذارد و خاک روی آنرا با آستینش پاک می‌کند و در این موقع رنگ اصلی کوزه نمایان

می‌شود که همان لعاب شفاف قدیمی بنفش است که به رنگ زنبور طلایی خرد شده درآمده است. همانطور که پیشاپیش به این نکته اشاره شد، رنگ کوزه نماد عشق شهوانی و جسمانی و بیانگر عشق راوی به کوزه یا خاک ایران است؛ به علاوه در یک طرف تنه کوزه به شکل لوزی حاشیه‌ای از نیلوفر کبود رنگ دیده می‌شود که میان حاشیه لوزی صورت دختر اثیری نقش بسته است. راوی تصویری را که شب قبل از صورت دختر اثیری کشیده بود از درون قوطی حلبی بیرون می‌آورد و ضمن مقابله با نقاشی روی کوزه مشاهده می‌کند که «ذره‌ای فرق» (ص ۴۰) میان آنها نیست و هردوی آنها یکی و «اصلاً کار یک نقاش بدبخت روی» (همان) قلمدان است. «شاید روح نقاش کوزه در موقع کشیدن» (همان) در جسم راوی حلول کرده بود! یکی بودن راوی با نقاش جلد قلمدان عهد عتیق و پیوند میان آندو مظهر ازلی بودن شخصیت راوی است، چرا که راوی همان ارزشهای فرهنگ و تمدن اصیل ایرانی قبل از حمله عرب را در خود درونی شده می‌داند و احساس می‌کند که در طول تاریخ، همانند ایرانیانی که خواستند ارزشهای قوم حاکم را بپذیرند و به ناچار به هند پناهنده شدند، همان ارزشها را کماکان در درون خود حفظ کرده است. دختر اثیری هم که ظاهراً مرده است و جنازه تکه‌تکه شده‌اش را راوی دفن کرده است، بوسیله هنر، چه هنر آن نقاش بدبخت عهد عتیق، و چه هنر نقاش روی جلد قلمدان زمان حال داستان، به حالت ایستایی گلدان یونانی شرکیته درآمده و زنده و جاوید مانده است؛ و این یکی از ویژگی‌های هنر اصیل و راستین است که ارزشها را در برابر تهاجم اقوام و گذشت روزگار از حالت پویایی و استحاله به حالت ایستایی بازگرداند، همانطور که رمان بوف کور هم به شیوه هنری ارزشهایی را که هدایت نویسنده و هنرمند به آنها اعتقاد داشت ماندگار کرده است، حال چه این ارزشها درست باشند و چه نادرست، این خود بحثی است جداگانه که از قلمرو کار این کتاب به دور است.



...آیا فقط چشمهای یکنفر در زندگیم کافی نبود! حالا دو نفر با همان چشمها، چشمهاییکه مال او بود بمن نگاه میکردند! نه، قطعاً تحمل ناپذیر بود - چشمی که خودش آنجا نزدیک کوه کنار تنه درخت سرو، پهلوی رودخانه خشک بخاک سپرده [شده] بود. زیر گلهای نیلوفر کبود، در میان خون غلیظ، در میان کرم و جانوران و گزندگانی که دور او جشن گرفته بودند و ریشه گیاهها بزودی در حلقه آن فرو میرفت که شیرهاش را بمکد حالا با زندگی قوی و سرشار بمن نگاه میکرد! (ص ۴۰)

راوی از اینکه یک نفر همدرد قدیمی داشته، که ”صدها شاید هزاران سال پیش“ (همان) همان عوالم را طی کرده و در میان دو چشم سیاد سوخته، یا به عبارت دیگر، همان درد ازلی عشق به خاک میهنش را کشیده، احساس خوشحالی می کند و تسلی خاطر پیدا می کند و برای اینکه افکارش را متمرکز کند، به داروی فراموشی پناه می برد. (ص ۴۱) و سپس به یک حالت نیمه خواب و نیمه اغما فرومی رود و در همان حالت آرزو می کند که ای کاش هیچگاه بیدار نمی شده و به دیار نیستی ابدی سفر می کرده و دیگر بار هستی خود را به دوش نمی کشیده است. سپس احساس می کند که لحظه به لحظه دارد بچه تر و کوچک تر می شود و به نظرش می آید که تمام هستی اش سر یک چنگک ”باریک آویخته شده و در ته چاه عمیق و تاریکی آویزان“ (ص ۴۳) شده است. آنگاه ”در یک پرتگاه بی پایان در یک شب جاودانی“ (همان) رها می شود و هنگامی که به خود می آید خود را دوباره در همان اتاق کوچک می یابد و به این طریق بخش اول رمان بوف کور به پایان می رسد.

اکنون که بررسی بخش نخست، یا بخشی که مربوط به ایران باستان یا عهد عتیق رمان بوف کور می شود، به پایان می رسد، یادآوری برخی نکات که در درک بهتر این رمان پیچیده به خواننده یاری خواهد کرد ضروری است:

۱ - تصویر مکرر جوی آب، پیرمرد و دختری که گل نیلوفر به او تعارف می‌کند و یکی از پیچیده‌ترین تصاویر به کار رفته در رمان است با چهار روش نقد ادبی قابل بررسی است: از دیدگاه نقد روانشناختی، پیرمرد درون تصویر جانشین پدر و دختر سیاهپوش جانشین مادر و گل نیلوفر نماد دوشیزگی است که تقدیم پدر می‌شود و فاصله میان پیرمرد و دختر سیاهپوش که به صورت نمادین در جوی آب به تصویر کشیده شده «فاصله روانشناختی» میان پدر و پسر (راوی داستان) می‌تواند باشد. با دیدی تاریخی، همین تصویر بُعدی دیگر می‌یابد، به طوری که دختر سیاهپوش نماد ایران باستان و پیرمرد قوزی مظهر اقوام مهاجم و گل نیلوفر نشانه ارزشهای فرهنگ ایرانی پیش از ترکیب با ارزشهای فرهنگ‌های دیگر می‌تواند تفسیر شود. اگر این تصویر را با این دیدگاه بررسی کنیم، مشاهده می‌کنیم که ایران باستان با ارائه فرهنگ خویش (تقدیم گل نیلوفر) می‌خواهد با فرهنگ مهاجم آشتی کند و به آن غناء بخشد ولی جوی آب که مظهر فرسنگها دامنه اختلافات فرهنگی است مانع این پیوند می‌شود. از دیدگاه جامعه شناختی دختر اثری می‌تواند نماد انسانهای آگاه جامعه باشد که با تقدیم گل نیلوفر (آگاهی) به پیرمرد قوزی (عوام یا به گفته هدایت «رجاله‌ها»)، می‌خواهد آنان را بیدار کند ولی فاصله میان آنها (جوی آب) مانع این کار می‌شود. از دیدگاه نقد اسطوره‌ای، دختر می‌تواند نماد «آنیما» یا نیمه زن در درون مرد (راوی) باشد. «آنیما» در ناخودآگاهی است و هیچگاه نمی‌تواند از قلمرو خویش که مرز «خودآگاهی» فردی و «ناخودآگاهی همگانی» است فراتر رود و در ساحت آگاهی ماندگار شود. جوی آبی که پیرمرد در یک سوی آن زیر درخت سروی نشسته و در سوی دیگر آن دختر اثری گل نیلوفر کبودی به او تعارف می‌کند ولی نمی‌تواند از آن گذر کند، شرح ازلی دست نیافتنی بودن «آنیما» است. راوی از دست یازیدن به «آنیما» ناکام می‌ماند و نمی‌تواند به این «وصال» یا «اتحاد جاودانه» با نیمه دیگر روان خود برسد. با

توجه به «ناسیونالیست» بودن هدایت، دید تاریخی به نظر درست تر می آید برای اینکه «جوی آب» درون تصویر می تواند نماد شکافی باشد که میان دو فرهنگ وجود دارد و مانع آمیزش آندو می شود چرا که تلفیق این دو فرهنگ، در رمان بوف کور، به قیمت از دست رفتن دختر اثری و استحاله راوی به پیرمرد خنزرپنزی تمام می شود و این چیزی است که در پایان رمان به آن می رسیم چرا که راوی می گوید: ”من پیرمرد خنزرپنزی شده بودم.“ (ص ۱۱۴) نماد دیگر «درخت سرو» است که در تصویر دیده می شود. سرسبزی درخت سرو شاید دلیلی باشد بر این مدعا که ارزشهای فرهنگ مهاجم سرانجام بر ارزشهای پیشین پیروز می شود و پایدار و ماندگار می ماند. سیاهبوش بودن دختر هم می تواند کنایه ای از سوگوار بودن دختر باشد که به علت از دست دادن معصومیت و ارزشهای بکر و اصلیش، جامه سیاه به تن کرده است. گفتیم که گل نیلوفر در این تصویر نماد ارزشهای ایرانی است و در جایی (ص ۱۶) نماد مرگ - البته مرگ این ارزشها. دختر می خواهد حال که از پیرمرد خنزرپنزی (قوم مهاجم) اثر پذیرفته، از خود نیز چیزی به او بدهد و یا به عبارت دیگر به اشاعه فرهنگ ایرانی دست یازد و پیرمرد را تحت تأثیر و نفوذ خود درآورد، هرچند هم اندک باشد.

ترس از «گزمه» و «داروغه» که در سراسر رمان تکرار می شود نشان دهنده محیط ناامنی است که راوی در آن زندگی می کند؛ دنیایی که راوی در آن زندگی می کند دنیای عوام و رجاله هاست و راوی هراسان است تا مبادا گزمه ها که از بیرون پنجره می گذرند به درون خانه اش بی آیند و او را به جرم آگاهی بگیرند و با خود ببرند.

از سوی دیگر در بوف کور اشاراتی چون «بوگام داسی»، رقاصه معبد «لینگم»، بت بزرگ لینگم و دیگر اشاراتی وجود دارد که برگرفته از آیین هندو و ذن بودیسم است. در آیین هندو سه خدا پرستش می شود که به زبان سانسکریت به آنها (Trimurti) می گویند؛ خدای اوّل «برهما» یا خدای خلقت

و آفریدگار کلّ است؛ خدای دوم «شیوا» یا خدای مرگ و سوم «ویشنو» یا خدای زندگی است. «شیوا را خدای کشنده و مهلک و فنا کننده موجودات می‌پندارند چون قهّار و جبّار و مسبب عذاب، آزار، بیماری و مرگ است.»<sup>۱</sup> معبد لینگم کانون تعالیم مذهبی و پرستش شیوا است و شیوا نماد مردانگی و باروری است. در بوف‌کور می‌توانیم پیرمرد خنزرنپزری را که نماینده رجالّه‌ها و احق‌هاست همان «شیوا» به شمار آوریم چرا که او مسبب عذاب آگاهان و نابود کننده ذهنیت و یژه آنان و فنا کننده آگاهی، دانایی و ارزشهای انسانی است:

... چون پیر مرد خنزرنپزری یک آدم معمولی، لوس و بیمزه... نبود... این قشرهای بدبختی که بسر و روی پیرمرد پینه بسته بود و نکبتی که از اطراف او میبارید. شاید هم خودش نمیدانست ولی او را مانند یک نیمچه خدا نمایش میداد و با آن سفره کثیفی که جلو او بود نماینده و مظهر آفرینش بود. (ص ۹۹)

«شیوا» ضمناً خدای ریاضت‌کشان و مرتاضان است (مانند پیرمرد خنزرنپزری)؛ همسر «شیوا» که یک شخصیت دوگانه دارد (اشاره به شخصیت دوگانه دختر ائیری در صفحه ۲۴ بوف‌کور)، نامش Devi است: جنبه خوب شخصیتش Paravanti نام دارد (اشاره به دختر ائیری) و جنبه بد شخصیتش «دورگا» نامیده می‌شود (اشاره به لگّاته). بنابراین دختر زیبای سیاهپوش در بخش نخست رمان بوف‌کور که گل نیلوفر در دست دارد تجلّی جنبه خوب شخصیت همسر شیوا است. از سوی دیگر «دورگا» تصرف‌ناپذیر معنی می‌دهد، چونان زن لگّاته بوف‌کور که راوی نمی‌تواند با او ارتباط برقرار کند، مگر آنکه به هیأت پیرمرد خنزرنپزری (همسر دورگا یعنی شیوا) درآید. در نقطه مقابل «شیوا»، «ویشنو» قرار دارد: در آیین هندو

صورت ویشنورا با چهار دست و بازو می‌نگارند. «ویشنو» در دو دست خود نشان و رمز سلطنت را گرفته و در دو دست دیگرش، یکی صدف حلزونی و دیگری گل نیلوفر آبی قرار دارد.<sup>۱</sup> در بوف‌کور هم دختر اثری گل نیلوفر در دست دارد و با این دیدگاه شاید بتوان او را حافظ آگاهی، دانایی و ارزشهای انسانی دانست که «ویشنو» خدای زندگی و حافظ کل را تداعی می‌کند. نکته دیگر این است که غالباً «شیوا» را در حالت رقص به روی جسد شیطان کذب و فریب نشان می‌دهند.<sup>۲</sup> بنابراین، مادر راوی، یا بوگام داسی، هم می‌تواند جلوه‌ای از شیوا باشد.

هندوایسم در این رمان جلوه‌ای دیگر نیز می‌یابد و این جلوه همان کشتن نفس و رسیدن به کمال است که به شکل نفرت از رجاله‌ها درآمده است. «به نظر پیروان آیین هندو باید با تزکیه نفس هرگونه تمنّای دل را که ناشی از خودخواهی است بیرحمانه نابود کرد و مخصوصاً از خودگذشتگی، به عبارت دیگر، خوار داشتن زندگانی و ناچیز شمردن علایق و کشتن نفس و مردن قبل از مرگ، وصول به این تعالی و کمال است.»<sup>۳</sup> هندوان با قرار دادن مجسمه‌های سنگی شهوانی و مستهجن مانند «شیوا» و «لینگم» در معابد خود و یا مجسمه رقاصان تحریک کننده ظاهراً می‌خواهند به پیروان این مذهب معنویت بیخشند. آنان عقیده دارند اگر کاوما (Kavma) که به معنی کردار خوب و بد است که نتیجه‌اش به زندگانی بعدی انتقال می‌یابد، در وجود جوانان و عامه مردم کامل نگردد، آنها نمی‌توانند به معنویت برسند، بنابراین وجود تصاویر شهوانی مانند رقص بوگام داسی در معبد لینگم<sup>۴</sup> که مرکز نیایش‌ها برای شیوا است و شکل و شمایل شیوا که به صورت لینگم یا مظهر

۲ - پیشین، ص ۲۷۹.

۱ - پیشین، ص ۲۸۲.

۳ - دکتر علی اکبر ترابی، تاریخ ادیان (تهران: انتشارات شرکت نسبی و اقبال و شرکاء، ۱۳۴۷).

صص ۱۲۹ - ۱۳۰.

۴ - Lingam، در آیین هندو، آلت رجولیت و مظهر رب‌النوع «شیوا» است. «لینگم» مظهر مرگ هم هست چون گردن‌بندی از مجسمه مردگان به گردن دارد و در بوف‌کور در نقش پیرمرد نقش‌کش ظاهر می‌شود.

باروری مردانه ساخته شده، مردم را به یاد «کاوما» یا کردارشان می‌اندازد و حکم یک تذکر دهنده را دارد. راوی با نام بردن از بوگام داسی، رقاصه معبد لینگم و اشاره‌ی ضمنی به شیوا که بتی است به شکل آلت رجولیت و در بتکده‌ی لینگم پرستش می‌شود، شاید می‌خواهد رجاله‌ها را از دنبال کردن مداوم شهوات و نفسانیات بازدارد و آنان را به سوی معنویت سوق دهد. کارل گوستاو یونگ در کتاب *خاطرات، رویاها و اندیشه‌ها*، چنین می‌نویسد:

در گنارک (اورپا) یک پاندیت را دیدم که مهربانانه پیشنهاد کرد، در دیدار از معبد و ماشین بزرگ<sup>۱</sup> معبد مرا همراهی کند. سراسر بتکده پوشیده از مجسمه‌های نفیس شهوانی بود. ما مدتی دراز، درباره‌ی این واقعیت خارق‌العاده گفتگو کردیم و او آنها را وسیله‌ی دست یافتن به معنویت خواند. من با اشاره به گروهی از جوانان روستایی که با دهان باز در مقابل این بنای تاریخی ایستاده بودند و اینهمه شکوه و جلال را می‌ستودند، به این مطلب اعتراض کردم و گفتم در حال حاضر این مردان جوان چندان کاری به معنویت ندارند بلکه احتمالاً سرشان پر از خیالات جنسی است. او گفت: «ولی نکته در همین جاست. اگر آنها «کارما»ی خود را کامل نکنند، چگونه ممکن است معنوی شوند؟ این تصاویر مسلماً شهوت‌انگیز درست به همین منظور در اینجا قرار گرفته‌اند که دارما [قانون مذهبی و اخلاقی حاکم بر فردی مردم را به یادشان آرند. وگرنه ممکن است که این اشخاص ناخودآگاه آن را از یاد ببرند.<sup>۲</sup>

از جمله تصاویر مکرر در رمان *یوف کور*، مکیدن انگشت است و ما

۱ - great temple car، ارابه بسیار بزرگ بدون چرخ‌های که هندوها در جشن ارابه، پیکره‌ایزد کریشنا را در آن قرار می‌دهند و به سبب سنگینی بی‌اندازه‌ی آن، صدها تن آن را بر شانه‌های خود حمل می‌کنند.

۲ - کارل گوستاو یونگ *خاطرات، رویاها، اندیشه‌ها*، ترجمه‌ی پروین فرامرزی (مشهد: معاونت فرهنگی آستان قدس رضوی، ۱۳۷۰)، ص ۲۸۵.

شخصیت‌های بیشماری را در رمان مشاهده می‌کنیم که انگشت سبابهٔ دستشان را می‌مکند. این تصویر هم از اساطیر هند برگرفته شده است چرا که در رقصهای معبد و در شمایل‌کشی (Iconography) های هندوها این تصویر فراوان دیده می‌شود که به آن (mudras) می‌گویند. آزمایش خطرناک مارناگ که پدر و عموی راوی را در سیاهچال با این مار تنها می‌گذارند تا هرکدام که زنده مانده است بوگام داسی را به همسری اختیار کند نیز از تصاویر هندویی است چرا که در تصاویر شیوا و پرورتی (Parvati)، غالباً مشاهده می‌کنیم که دور گردن‌های‌شان مار کبری چنبره زده است. هنگامیکه راوی می‌گوید: "... من نمیدانم... این چند وجب زمینی که رویش نشسته‌ام مال نیشابور یا بلخ و یا بنارس است..." (بوف‌کور، ص ۴۹)، ضمن اشاره به یک رباعی معروف خیّام، نامی از بنارس می‌برد که مرکز نیایش خدای شیوا بوده و معبد معروف شیوا به نام (Vishwanath) در آنجا قرار دارد. بنابراین تمام پیرمردهای رمان بوف‌کور، از جمله خود راوی که در بخش نخست رمان نقاش جلد قلمدان است ولی در بخش پایانی کتاب تبدیل به نویسنده می‌شود و تجربیات تلخ خود را به صورت یک افسانه می‌نویسد، جنبه‌هایی از «شیوا» یا خدای مرگ، اهریمن و توالد و تناسل هستند. بغلی شراب‌کهنه که راوی در صفحهٔ بیست و سوم کتاب می‌گوید از «پدرش» ولی در صفحهٔ پنجاه و هفت اظهار می‌دارد از «مادرش» به او ارث رسیده اشاره به سنتی است در ایران باستان و هنوز هم زردشتیان ایران پیش از تولّد کودک برای او شراب در کوزه یا خمره می‌ریزند و در زیر خاک مدفون می‌کنند تا در سن چهارده یا هجده سالگی به او هدیه کنند. این سنت امروزه در میان زردشتیان هند و هم در میان زردشتیان مقیم شهر شیراز مرسوم است. زهرآگین بودن این شراب می‌تواند اشاره‌ای به «زهرآگین» بودن یا «مسموم» شدن فرهنگ ایرانی در تقابل با فرهنگهای بیگانه باشد که هدایت ناسیونالیست به آن اعتقادی راسخ داشت.

پيروان آيين «تانترا» بر اين باورند كه در وجود انسان هفت مركز مهم روحاني و لطيف وجود دارد كه در سانسكريت چاكرا (چرخ) ناميده مي‌شود. شش تا از اين هفت مركز كه هفتمی و رای مراکز دیگر است، در ستون فقرات قرار گرفته‌اند. غرض از اين چرخها حالات و مقامات عرفانی است كه به موجب آن جسم مادی مبدل به جسم روحانی می‌گردد. اين شش مركز در ستون فقرات (محور) عالم صغير (تن) قرار يافته‌اند. اين مراکز را چرخ و گل نیلوفری (پادما) نیز نام می‌نهند. مركز سوّم موسوم به «مانی پورا» یا شهر «گوهر» است و در ناحیه ناف واقع شده است و آن نیلوفر آبی‌رنگی است كه ده گلبرگ دارد.<sup>۱</sup>

آخرین نمادی كه در رمان بوف‌کور به صورت مکرّر به كار رفته و تفسیر و تأویل آن ضرورت ویژه دارد كوزه لعابی است كه پیرمرد كالسكه‌چی و گوركن ضمن كندن گور دختر اثیری آنرا می‌یابد و در پایان داستان آنرا در دستمال چركی می‌پیچد، زیر بغل می‌زند و همراه خود می‌برد. این گلدان راغه، كه در سطور پیشین به معنای نمادین آن پرداخته شد، يك جنبه دیگر هم دارد كه تاریخی است. ریشه واژه «راغه» همان «ری» یا «شاه عبدالعظیم» است. ری از نظر قدمت با نینوا و بابل هم عهد بوده و در سده‌های نخستین اسلامی از مهم‌ترین شهرها به‌شمار می‌رفت و جز بغداد و نیشابور شهری با آن قابل رقابت نبوده است:

اطاقم يك پستوی تاریك و دو دریچه با خارج؛ با دنیای رجاله‌ها دارد. یکی از آنها رو بحیاط خودمان باز میشود و دیگری رو بكوچه است - و از آنجا مرا مربوط با شهر ری می‌کند - شهری كه عروس دنیا مینامند و هزاران كوچه و پس كوچه و خانه‌های توسری خورده، و مدرسه و كاروانسرا دارد - شهری كه بزرگترین شهر دنیا بشمار می‌آید پشت اطاق من نفس میکشد و



زندگی میکند. اینجا گوشهٔ اطاقم وقتی که چشمهایم را بهم میگذارم سایه‌های مخلوط شهر: آنچه که در من تأثیر کرده با کوشکها، مسجدها و باغهایش همه جلو چشمم مجسم میشود. (بوف‌کور، ص ۵۱)

بناء اولیه و هستهٔ اصلی این شهر کهن در اطراف چشمه علی (نهر سورن، بوف‌کور، ص ۱۰۰ و صفحات دیگر) شهر ری واقع بوده است. ضمن کاوشهای علمی که در سال ۱۹۳۵ در دامنهٔ جنوبی کوه چشمه علی به عمل آمد، ظروف منقش سفالین مربوط به حدود شش تا چهار هزار سال پیش پیدا شد و نشان داد که در کنار و امتداد این چشمهٔ قدیمی، انسانهای متمدنی زندگی می‌کرده‌اند. پهنهٔ شهر باستانی ری از نظر قدمت به دو بخش تقسیم می‌شود:

۱- ری کهنهٔ باستانی - آن بخش از شهر ری که در جنوب چشمه علی میان باروی عظیم و پهنآوری، که به زمانهای پیش از اسلام پی‌افکنده شده، واقع بوده است و آنرا «ری برین» یا «ری علیا» می‌گفته‌اند.

۲- ری ادوار بعد از اسلام - آن بخش که در جنوب شرقی بخش نخستین و جنوب کوه بی‌بی شهربانو بنیاد یافته بود و آنرا «ری زیرین» یا «ری سفلی» می‌نامیدند.

گویند در تورات نوشته شده است که ری دری از درهای زمین است و بازرگانی مردم بدان سوست.<sup>۱</sup> نام ری در ضمایم غیررسمی منسوب به تورات، در توبیت (Tobit) و ژودیت (Judith) آمده و واژهٔ «ری» به صورت «راگِس» (Rages) یا راغه [گلدان راغهٔ بوف‌کور] در چند مورد در کتاب توبیت آمده، از جمله در باب اول بند چهاردهم: «و من به کشور مدیا رفتم، و ده تالان نقره به نزد گابائل برادر گابریاس در شهر راگِس به امانت گذاشتم.»

در اوستا شهر ری پیش از اسلام پایگاه بزرگ مغان و مرکز دینی زردشتیان بوده و نزد ایشان شهری مقدّس به شمار می آمده است. گروهی مادر زردشت و برخی دیگر خود او را اهل ری دانسته اند.<sup>۱</sup> در اوستا، نام ری به صورت «رغه» [Ragha] آمده است. بعد از یسنا ذکر ری در اوستا، در وندیداد، در فرگرد (فصل) نخست، که در آفرینش زمین و کشورهاست، در بند شانزدهم بدین قرار مذکور افتاده است: «دوازدهمین کشور با نزهت که من، آهورامزدا، آفریدم، ری (رغه) با سه نژاد است. اهریمن پرمگ بر ضدّ آن آفت بی اعتمادی پدید آورد.»<sup>۲</sup> مراد از سه نژاد را، نژاد ایرانی و نژاد زردپوست تورانی و نژاد تازی دانسته اند.<sup>۳</sup> در بیستون نام ری در کتیبه ای به صورت «رگا» [Raga]، در ستون دوّم بند سیزدهم و در ستون سوّم بند اوّل نگاشته شده است.

ری به مناسبت مذکور افتادن در کتابهای دینی باستانی احترامی ویژه و تقدّسی خاص به نزد زردشتیان و یهودیان باستانی یافته بود، امّا در اسلام آنرا وزن و وقاری به نزد مسلمین (به جز امویان) نبوده است و مذموم و ملعون شناخته شده است، چنانکه ابن فقیه در مختصر البلدان آنرا ری ملعون و دور مانده از رحمت حق می داند.<sup>۴</sup>

در عهد اسلامی، عبدالجبار بن عبدالرحمن، امیر خراسان به عهد منصور دوانیقی، سر به طغیان برداشت، منصور، محمّد مهدی فرزند خود را به سرکوبی وی اعزام داشت. عبدالجبار شکست خورد. مهدی به ری آمد و نیمه شرقی شهر ری عهد اسلامی واقع در جنوب کوه بی بی شهربانو را پی افکند، و بر گرد آن خندقی حفر کرد و مسجد جامعی به سال ۱۵۸ هجری بنانهاد و

۱ - آناهیتا، ص ۲۲۳، مزدیسنا، ج ۱، ص ۸۰.

۲ - وندیداد دار مستتر، ترجمه دکتر موسی جوان، ص ۶۹، و وندیداد، ترجمه سیّد محمّد علی حسینی داعی الاسلام، ص ۱۲.

۳ - ترجمه وندیداد دار مستتر، ص ۷۲، زیر صفحه.

۴ - مختصر البلدان، ص ۲۷۳.

قلعتی (ص ۷۱) بوفکور "ناگهان ملتفت شدم دیدم از پشت درختهای سرو یک دختر بچه بیرون آمد و بطرف قلعه رفت.... بنظر آمد که در این ساعت همه سایه‌های قلعه روی کوه جان گرفته بودند و آن دخترک یکی از ساکنین سابق شهر قدیمی ری بوده." (در شمال آن جهت شهر احداث کرد، و این مجموع را به نام خود «محمدیه» نام نهاد:

چشمه‌ایم که بسته شد، دیدم در میدان محمدیه بودم. دار بلندی برپا کرده بودند و پیرمرد خنزرپنزی جلواطقم را بچوبه دار آویخته بودند. چند نفر داروغه مست پای دار شراب میخوردند - مادرزمن با صورت برافروخته، با صورتی که در موقع اوقات تلخی زنم حالا می‌بینم که رنگ لبش میپرد و چشمهایش گرد و وحشت زده میشود دست مرا میکشید، از میان مردم رد میکرد و به میرغضب که لباس سرخ پوشیده بود نشان میداد و می‌گفت: "اینم دار بزنین!..." (بوفکور، ص ۷۵) مردم ری آن بخش از شهر را «مدینه» (شهرستان، شارستان)، و قلعه را «شهر بیرونی» (کهندژ) خواندند. چنانکه گذشت، محمدیه، بر نیمه شرقی ری مایل به جنوب، گفته می‌شد، و نیمه غربی آن، که همان ری پیش از اسلام بود، به هنگام فتح ری به دست سپاهیان اسلام ویران گردید، که در قرون بعد دوباره آباد شد. این بود نامهای گوناگون این شهر کهن، ولی از آن همه، تنها نام فارسی «رگا» بازماند، که بر طبق قانون تحوّل زبان آنرا «ری» گویند.<sup>۱</sup> مردم ری در اصل آریایی بودند، ولی از همان عهد باستان گروهی از قبایل دیگر با ایشان درآمیختند و چنانکه در سطور پیشین، در ذکر نام ری در اوستا گذشت، در وندیداد آمده است: "دوازدهمین کشور با نزهت که من، اهورامزدا، آفریدم، ری با سه نژاد است." و در همانجا اشاره شده که

۱ - دکتر حسین کریمان، ری باستان، ج ۱ (تهران: سلسله انتشارات انجمن آثار ملی، ۱۳۴۵، ۱۳۴۹ ه.ش)، صص ۸۰ - ۸۳.

منظور از سه نژاد، نژاد ایرانی، نژاد زردپوست تورانی و نژاد تازی است. خلاصه اینکه شهر ری را مردمی از گوهر ایرانی به وجود آورده بودند، و سپس جمعی ترک و تازی به آنها افزوده گردیده و در عصر اسلامی نیز ترک و عرب و دیلم هم به ایشان پیوستند. ری به عهد اشکانیان بزرگترین شهر سرزمین ماد بود و در عهد اسلامی نیز ابعاد آنرا یک فرسنگ و نیم در یک فرسنگ و نیم ذکر کرده‌اند. در شهری بدین وسعت می‌توان گفت که یک میلیون تا یک میلیون و نیم سکنه آسان می‌توانند زندگی کنند.

شهر ری از سه راه مشروب می‌گردید: نهرها، کاریزها، چاهها که مهم‌ترینشان از این قرار بود:

نهر سورین یا روده (چشمه علی کنونی). ابودلف در الرسالة الثانية گفته:

در ری آبیست که آنرا سورین گویند. دیدم که مردم آنرا مکروه می‌شمارند و شوم می‌پندارند و بدان نزدیک نمی‌شوند. سبب را پرسیدم، پیری گفت: دلیل آن اینست که، شمشیری که یحیی بن زید علیهما السلام با آن کشته شد، در این آب شسته شد.<sup>۱</sup>

این نهر همان چشمه علی کنونی است و در بوف‌کور آمده است: ”تن گوارا، نمناک و خوش حرارت او را بیاد همان دخترک رنگ پریده لاغری که چشمهای درشت و بیگانه ترکمنی داشت و کنار نهر سورن باهم سرمامک بازی میکردیم در آغوش کشیدم...“ (ص ۱۱۲)

فتح ری به دست سپاهیان اسلام: در نام سردار اسلام که ری را فتح کرد و نیز در تاریخ این فتح، اختلافی عظیم در منابع به چشم می‌خورد و ظاهراً درست‌ترین آنها قولی است که طبری به آن استناد کرده است. صادق هدایت، در نمایشنامه پروین دختر ساسان، آنرا ۲۲ هجری دانسته و طبری

هم در بیان وقایع سال ۲۲ هجری، نامی از نعیم بن مقرن ازواج رود می‌برد که راهی ری می‌شود. سیاوخش بن مهران، مرزبان ری، با سپاهیان به استقبال نعیم می‌رود. از قبل، زینبی، پسر فرخان، یکی از سپاهیان سیاوخش، که وی را دشمن بود، با سپاه اسلام از درِ سازش درآمد و در روستای «قها» (میان ری و قزوین) به آنان ملحق شد. دو سپاه، در پای کوی ری (ظاهراً در مغرب کوه نقاره‌خانه، در جنوب شرقی کارخانه گلیسیرین کنونی)، رویارو شدند، زینبی به نعیم پیشنهاد کرد که جمعی را با او بفرستد تا آنها از مدخلی که لشکر را بر آن اطلاعی نباشد، به شهر برود و بدین طریق مدافعان شهر را شکست دادند و شهر پس از اندک مقاومت، با غنیمتی فراوان، برابر غنیمت مدائن، به دست سپاهیان اسلام افتاد.<sup>۱</sup> نعیم دستور داد تاری باستانی را خراب کردند و به زینبی امر کرد تا ری نو را در کنار آن از سوی مشرق پی‌افکند. ری نو، در مشرق ری باستانی و متصل به آن بنا گردید و بعدها مهدی عباسی نیز در مشرق ری نو «محمدیه» را ساخت. ری کهنه باستانی، در جنوب چشمه علی میان باروی عظیمی، که پیش از اسلام به وجود آمده بود، قرار داشته و همان است که نعیم فتح کرده است و به فرمان او خراب شد.

خانه‌های ری: در منابع آمده است که خانه‌های ری عموماً از گِل و خشت خام ساخته می‌شد، که گاه آجر و گچ هم در آن به کار می‌رفت.<sup>۲</sup>  
... اطاقم مثل همه اطاقها با خشت و آجر روی خرابه هزاران خانه‌های قدیمی ساخته شده، بدنه سفید کرده و یک حاشیه کتیبه دارد - درست شبیه مقبره است.

(بوف‌کور، ص ۵۰)

مردم ری خانه‌های خود را در زیرزمین می‌ساخته‌اند و راه دخول را ظلمانی و تاریک و دشوار بنا می‌کردند، چون دشمنان به غضب و دوستان به

زور، خانه‌های‌شان را به تصرف می‌گرفتند.<sup>۱</sup> ری پیش از اسلام شهر مقدّس مذهبی زردشتیان بود و پیشوایان و عالمان این دین در آنجا در تعلیم معارف دینی و غیردینی اهتمام داشتند. در قرون اسلامی در این شهر علوم و فنون را رواج و رونق فراوان بود، که در عهد پای تختی آن، به زمان آل‌بویه و سلجوقیان، فرهنگ و فضیلت در آنجا به اوج کمال خود رسید....<sup>۲</sup> (رک بوف‌کور، ص ۵۱)

مذهب مردم ری کهن: پیش از اسلام مردم ری، پیش از رواج دین زردشت، از آیین مُغان تبعیت داشتند. در کتاب ایران باستان، ذکر شده، که مذهب مُغها مذهب رسمی مادها بوده. مُغان، که مرکز‌شان ری بود، ظاهراً خود نیز از مردم همان سرزمین بوده‌اند.<sup>۳</sup> شهر ری پیش از اسلام نخست پایگاه بزرگ مُغان بود، سپس مرکز دینی زردشتیان گردید و قدمت ارتباط مُغان به کیش زردشت دستکم به قرن چهارم پیش از میلاد می‌رسد.<sup>۴</sup> پس از اسلام و بعد از به تصرف آمدن ری به دست سپاهیان اسلام، اندک اندک بر شمار مسلمانان افزوده گردید و از زردشتیان آنجا کاسته شد. بقایای آتشگاه ری در دوازده کیلومتری جنوب شرقی حضرت عبدالعظیم، بر فراز تپه‌ای به نام تپّه «میل»، آثار بنایی کهنه از عهد ساسانیان به چشم می‌خورد. این آثار بقایای آتشگاه ری است.<sup>۵</sup> قلعه گبرها یا دخمه گبرها در دامنه شمالی کوه ری قرار دارد و بقعه بی‌بی شهربانو به تقریب در همان امتداد، در دامنه جنوبی کوه واقع است. زردشتیان در سابق اجساد مردگان خود را در آنجا تقدیم سگان و مرغان شکاری می‌کردند و سپس استخوانهای آنان را در «استودان» می‌گذاشتند؛ ظاهراً، این دخمه کهنه و باستانی است و گویا قدمت آن به عهد

۱ - معجم البلدان، ج ۲، ص ۸۹۴، آثار البلاد، ص ۳۷۵.

۲ - دکتر حسین کریمان، ری باستان، ج ۱ (تهران: سلسله انتشارات انجمن آثار ملی، ۱۳۴۵، ۱۳۴۹).

۳ - پیشین، ج ۲، صص ۳-۴. ۵۳۰-۲۵۶.

۴ - پیشین، ج ۲، ص ۹. ۵ - پیشین، ج ۱، ص ۲۴۲ به بعد.

ساسانی یا پیشتر می‌کشد.<sup>۱</sup>

سخنی دربارهٔ جهان‌بینی هدایت در بوف کور: از بسیاری جهات فرهنگ‌ها مانند انسان‌ها هستند: به همان‌گونه که انسانها، یا موجودات زنده دیگر، زاده می‌شوند و مراحل کودکی، نوجوانی، میانسالی و پیری را می‌گذرانند و سپس می‌میرند، فرهنگ‌ها هم همین روند را طی می‌کنند. همانطور که فرهنگ ایران باستان پس از طی مراحل به شکوفایی رسید و سپس روند انحطاط و زوال را طی کرد و پس از افول، فرهنگ اسلامی جایگزین آن گردید، فرهنگ‌های دیگر هم، هر کدام به نحوی همان وضعیّت را داشتند. این قانون در زبانها هم کاربرد دارد، چرا که به همین دلیل، اگر فرهنگ و تمدّنی به مرحلهٔ زوال برسد، زبان آن فرهنگ هم افول خواهد کرد؛ اگر امروزه کسی به زبان لاتین یا سانسکریت سخن نمی‌گوید به این دلیل است که زیربنای تمدّن و فرهنگ این زبان‌ها به زوال گرایید و به همان‌گونه که فرهنگ و تمدّن بنیادی این زبان‌ها مُردند، زبان‌هایی که استوار بر این فرهنگ‌ها بودند، هم مُردند، چنانکه هم زبان لاتین و هم زبان سانسکریت از زبان‌های مُردهٔ دنیا به‌شمار می‌آیند و دیگر کسی به این زبان‌ها تکلم نمی‌کند. در قدیم، تمدّن‌های کلد و آشور، سومری، فنیقی و بابلی وجود داشتند که امروزه تنها نامی از آنها در صفحات تاریخ به جای مانده است. یونان باستان، که وقتی مهد فلسفه و تمدّن بود و زمانی اسکندر مقدونی فاتح جهان به‌شمار می‌آمد، امروز از کشورهای اروپای شرقی است و یونانیان مهاجر در اروپای غربی و امریکا بکارهای معمولی و پست گمارده می‌شوند و زبان یونانی امروزی با زبان یونان باستان اختلاف فاحشی دارد. به همین ترتیب، شهرهایی که اکنون مهد تمدّن و فرهنگ جهان به‌شمار می‌آیند در آینده

۱ - در گردآوری و نوشتن این اطلاعات اخیر دربارهٔ شهر ری از دو کتاب سود جست‌ها: یکی ری باستان، تألیف دکتر حسین کریمان در دو مجلد و دیگری کتاب شهرهای ایران، جلد دوم به کوشش آقای محمّد یوسف کیانی، از انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، ۱۳۶۶.

ممکن است همان وضعیّت را پیدا کنند که امروزه شهرهایی چون «نیشابور»، «اکباتان»، «بلخ» یا «بخارا» پیدا کرده‌اند. اگر چنانچه در تاریخ ادبیات جهان کندوکاو کنیم، مشاهده خواهیم کرد شاعران و نویسندگان بیشماری دربارهٔ این مسأله اندیشیده‌اند و گاهی موارد چونان هدایت به سوگ هم نهشته‌اند. برای نمونه، شاعر انگلیسی سدهٔ هفدهم، به نام اندرو مارول<sup>۱</sup>، در شعری که در ستایش دلبنده نازآلود<sup>۲</sup> سروده، به او می‌گوید که اگر عمر ناپایدار نبود، می‌شد نازِ آن دلبر را تحمّل کرد و روزها نشست و برای گذراندن زمان، تا هنگام رسیدن به وصال، وقت تلف کرد. شاعر به دلبرش می‌گوید در آن صورت دلبنده می‌توانست در کنارهٔ رود گنگ در هندوستان در جستجوی یاقوت باشد و خودش [یعنی شاعر] در ساحل رود «همبر»<sup>۳</sup> در انگلستان لب به ناله و شکایت بگشاید، یا می‌تواند ده سال پیش از توفان نوح به دلبرش اظهار دل‌بستگی کند و دلبرش، اگر بخواهد می‌تواند تا روز دعوت مسیح به شاعر پاسخ مثبت ندهد و یا برای شاعر این امکان وجود دارد که به اندازهٔ تاریخ کشورهای باستانی، دفتری از عشق و شیفستگی پر کند و قرنی را تنها در ستایش چشمان دل‌بند و نگریستن بر آن پیشانی تابناک معشوق بگذراند، چرا که معشوقش سزاوار چنین ستایش دور و دراز است و وصفی که در کمتر از این مدّت انجام پذیر گردد شایستهٔ عشق شاعر نیست.

اما چون شاعر در پشت سر خویش صدای چرخهای گردونهٔ مرگ را می‌شنود که با شتاب هرچه تمامتر، هرآن، دارد نزدیک تر می‌شود و در برابر شاعر، دشت بیکران ابدیت و سرای دیگر گسترده شده است و از سوی دیگر، چون زیبایی معشوق، که مایهٔ ناز اوست، دیرپای نخواهد بود و روزی خواهد رسید که کرم‌ها با آنچه که معشوق از شاعر عاشق دریغ داشته شکم سیر کنند، بنابراین تا وقتی که آب و رنگ جوانی چونان شبنم بهاری بر گونهٔ

1 - Andrew Marvell

2 - "To His Coy Mistress"

3 - Humber



معشوق نمایان است، باید شاعر عاشق به وصال معشوق زیباروی هرچه زودتر برسد.<sup>۱</sup> این نوع شعر که در اصطلاح ادبی به آن «دم غنیمتی»<sup>۲</sup> می‌گویند، در غنیمت شمردن روزهای جوانی و لذت بردن از زمان حال سروده می‌شود و در شعرهایی که بر محور این بُن‌مایه سروده می‌شود، شاعر از کوتاهی عمر و بی‌بنیادی لذات و خوشی‌ها سخن می‌گوید و گذشت عمر را یادآور می‌شود. در ادبیات فارسی، رباعیات خیّام بهترین نمونه این نوع شعر است و این نوع شعرها در ادبیات انگلیسی از لحاظ کلام و درونمایه با رباعیات خیّام نزدیکی بسیار دارند، به‌طوری‌که ترجمه ادوارد فیتز جرالده، شاعر سده نوزدهم انگلیس، هم‌مایه شهرت شاعر انگلیسی و هم باعث شناساندن خیّام به جهانیان شد، تا جایی که ترجمه موزون شاعر انگلیسی تا آنجا در دل مردمان انگلیسی زبان نشست که جزو ادبیات انگلیسی به‌شمار آمد و در آغاز سده کنونی در شهرهایی چون باستنی<sup>۳</sup> آمریکا «باشگاه عمر خیّام» تأسیس گردید. همانطور که از متن این شعر برمی‌آید، تعجیل شاعر عاشق، به خاطر ناپایداری زیبایی پویا است که در صفحات گذشته به آن اشاره شد، اما شاعر دیگری به نام مک لیش (Archibald MacLeish)، متولد سال ۱۸۹۲، با همان دیدگاهی که مذکور افتاد با مساله درگیر می‌شود و در شعری خطاب به شاعر پیشین،<sup>۴</sup> موضوع عشق به دل‌بندِ نازآلود را در بُعدی تاریخی مطرح می‌کند و به زبانی استعاری در سراسر شعر خود، با اشاره به تاریکی شب و مقایسه آن با بالا آمدن آب دریا و با به کار نبستن علائم نقطه‌گذاری، تداوم روند شکوفایی و افول فرهنگ‌ها را بیان می‌کند. در این شعر، بیشتر مصراع‌ها با واژه «و» آغاز می‌گردند و درآمیختن «و» با به کار

۱ - اقتباس از ترجمه دکتر لطفعلی صورنگر، تاریخ ادبیات انگلیس (تهران: چاپخانه حیدری)، صص ۴۹۲ - ۴۹۳.

۲ - Carpe Diem، نگاه کنید به فرهنگ اصطلاحات ادبی، تألیف سیما داد (تهران: انتشارات مروارید، ۱۳۷۱)، صص ۱۳۳ - ۱۳۴.

نبستن نقطه، طوریکه کل شعر به صورت یک جمله ناتمام که باید بعدها کامل شود به نظر آید، بیانگر همین نکته است که دلبستن به یک فرهنگ همانند دلبستن به یک معشوق زیبا روی به ناکامی منجر خواهد شد، چون هردو پویا و گذراند و اینکه شعر با چند نقطه به پایان می‌رسد بازتاب همین عقیده است که فرهنگ‌ها هم مانند انسانها زاده می‌شوند، رشد و تکامل پیدا می‌کنند و سپس می‌میرند و این روند ازلی بوده، نه تنها در گذشته، بلکه در زمان حال هم داریم اتفاق می‌افتد. پس، از یک بُعد، این شعر دوّم درباره فرارسیدن شب است؛ شاعر که هنگام ظهر در محلی [به احتمال زیاد در کنار ساحل دریاچه می‌شیشگان در امریکا] آرمیده است، در ذهن خود، سایه زمین را مجسم می‌کند که آرام آرام با گذشتن از ایران باستان، سوریه، کِرت، سیسیل، اسپانیا، افریقا، سرانجام به سوی اقیانوس اطلس و مغرب گسترده می‌شود و به همان جایی که شاعر لمیده نزدیک می‌شود. عنوان شعر، که خطاب به شاعر پیشین، یا «اندرو مارول» است، این نکته را القاء می‌کند که اگرچه شاعر گذشت یک روز را مدّ نظر دارد، ولی در کلّ نظر شاعر معطوف به زود گذر بودن زمان است، چرا که عنوان این شعر کنایه‌ایست به شعری که شاعر پیشین سروده است. آنگاه خواننده درمی‌یابد که سروده شاعر پیشین فقط مربوط به گذران عمر و فانی بودن زندگی یک انسان است، در حالیکه در شعر دوّم، که جزو ادبیّات معاصر به شمار می‌آید، شاعر با نام بردن از شهرهایی چون «اکباتان»، «کرمانشاه»، «بغداد» و کشورهای «ایران» و «لبنان» و دیگر شهرها و کشورهای باستانی جهان، و نظم و ترتیب دادن به ظهور این اماکن جغرافیایی در شعر خود، طوریکه از مشرق زمین به سوی مغرب زمین برویم، اشاره به ویرانی شهرهای کهنی می‌کند که بقایای تمدّن‌ها و امپراتوری‌های منهدم شده گذشته‌اند؛ بنابراین شاعر، در شعر دوّم، متأسّف از گذشت یک روز یا حتی سپری شدن یک زندگانی نیست، بلکه نگران گذران دوره‌های تاریخی است. زادگاه شاعر - یعنی امریکا - که به گفته او اکنون بر تارک جهان چونان

ستاره‌ای می‌درخشد، و به گفتهٔ این شاعر امریکایی در آسمان تاریخ چون خورشید درخشان است، روزی همانند شهرهایی چون «اکباتان» تنها نامی از آن بر صفحهٔ تاریخ خواهد ماند و در کلّ پیام شعر دوم این است که نه تنها عمر انسان‌ها کوتاه است بلکه عمر تمدن‌ها هم کوتاه و محکوم به فناست و شاعر با آوردن تصاویر شب و تاریکی این حالت را به خواننده القاء می‌کند. شاعران دیگری هم در ادبیات انگلیسی بودند که به این مقوله پرداختند؛ از جمله ویلیام باتلر ییتس،<sup>۱</sup> شاعر مدرن ایرلندی که در شعرهایش ادوار تاریخی را به صورت مخروط‌هایی (gyres) مجسم می‌کند که در درون هم تنیده‌اند. او در شعر معروفش به نام: (Tow Songs from a Play) ظهور عیسی مسیح را دوره‌ای از ادوار تاریخی می‌شمارد که آغازش برابر با پایان اعتقاد به خدایان یونانی یا مرگ این خدایان است. ظهور عیسی مسیح با بهار یا فصل تولّد دوبارهٔ طبیعت تداعی می‌شود که هنگام جشن گرفتن و شادمانی به خاطر مرگ خدایان یونانی یا پایان یافتن یک سیکل تاریخی است. در این شعر به صعود و سقوط شهر تروی اشاره می‌شود و تصویر حضرت مریم با نوزادش در امپراتوری رم وحشت ایجاد می‌کند و باعث سقوط این امپراتوری می‌شود. سپس با اشاره به مصلوب شدن عیسی مسیح، پایان و انحطاط فرهنگ یونانی را اعلام می‌کند و سرانجام در بند پایانی شعر می‌گوید هرچیز که مورد احترام و ستایش انسان است فقط لحظه‌ای یا روزی دوام دارد. «ییتس» در غزل دیگری، به نام «لیدا و قو»<sup>۲</sup> با اشاره به اساطیر یونان باستان نشان می‌دهد چگونه زئوس، خدای خدایان خود را به صورت قوی عظیم‌الجثه‌ای درمی‌آورد و با تجاوز به یک دختر زیباروی یونانی به نام «لیدا» صاحب دو دختر می‌شود که هردوی آنها از زنان مخرب روزگار خود می‌شوند؛ یکی

1 - William Butler Yeats (۱۸۶۵ - ۱۹۳۹)

2 - "Leda and the Swan"

«هلن» که به خاطر او جنگ تروی در می‌گیرد و دیگر «کلی‌تم‌نستر»<sup>۱</sup> که پس از بازگشت همسرش، «آگاممنون» از جنگ تروی او را از پای در می‌آورد. در بند اوّل شعر این حمله و حشیانه به تصویر کشیده می‌شود به‌طوری‌که خواننده در می‌یابد که متجاوز خدای خدایان است و نیروی الهی این خدای یونانی موقتاً به شکل قوئی شاهانه درآمده است. البته این عمل عواقبی در آینده به همراه خواهد داشت، از جمله نابودی تروی و مرگ «آگاممنون». در این شعر می‌بینیم خدای خدایان یک شاهزاده خانم یونانی را که فانی و رو به زوال است، بارور می‌کند. اگر در شعر قبلی (Tow Songs from a Play) دوره تاریخی تمدن و فرهنگ یونانی جای خود را به فرهنگ مسیحی می‌دهد، در این شعر می‌خوانیم که افسانه آستن شدن حضرت مریم ساخته و پرداخته ذهن مسیحی نیست، بلکه یک تصوّر یونانی است که از قدیم وجود داشته، چون به همان گونه که مسیحیان می‌پندارند که مسیح پسر خداست، یونانیان هم می‌پنداشتند که هلن تروی و «کلی‌تم‌نستر» دختران زئوس هستند. پس در نظریه این شاعر، تاریخ تکرار حوادث مشابه است و ادوار تاریخی مانند دوایری مشابه روی هم قرار می‌گیرند و ریشه افسانه باروری مریم مقدس در اساطیر یونان وجود داشته است.

صادق هدایت، با تمام مطالعات و تحقیقاتش، نمی‌دانست و یا نمی‌خواست این حقیقت را بپذیرد که فرهنگ‌ها هم مانند انسان‌ها روند تکامل را پشت سر می‌گذارند و سپس به زوال می‌گرایند.



## فصل چهارم

### نقدی بر شعر سهراب سپهری

به قصد نوشتن این سطور که نقد و بررسی تحلیلی شعرهای سپهری است، برای چندمین و شاید آخرین بار مروری در هشت کتاب سهراب سپهری می‌کنم. غرض از نوشتن این مطالب، نشان دادن تکامل هنر شعر سپهری است و اینکه او تا چه حد به جوهر شعری نزدیک شده و منتقدانی که تاکنون درباره‌اش قلم زده‌اند، تا چه حد راه اشتباه را پیموده و فلسفه و جهان‌بینی این شاعر معاصر را تا چه حد نادرست توجیه کرده‌اند. آنچه برای نویسنده این سطور، در این مقطع از تاریخ ادبی معاصر کشورمان، دارای اهمیت است، شناساندن چهره‌ راستین سپهری است و در این نوشته، توجه به نکاتی چون مراعات وزن و قافیه و مسایلی از این دست نکرده‌ام و تنها به فلسفه و جهان‌بینی و تکامل هنر شعری سپهری در طول چند دهه شعرسرایي این شاعر بنام معاصر پرداخته‌ام. پیشاپیش، طی مقالاتی در ماهنامه‌های

ادبی کشور<sup>۱</sup>، دربارهٔ این شاعر و مقایسهٔ او با دیگر شاعران معاصرش، در مغرب زمین، مطالبی نوشته‌ام که برای علاقمندان رشتهٔ ادبیات تطبیقی می‌تواند سودمند باشد که خوشبختانه، چندین بار تجدید چاپ شده و مایهٔ دلگرمی راقم این سطور گردیده است.

در این سالهای اخیر، منتقدان ایرانی، چنان وانمود کرده‌اند که سپهری از راه عرفان شرقی و هندی به حقیقت و آرامش درونی رسیده است. نویسندهٔ این سطور می‌خواهد نشان دهد که برخلاف آراء همگان، اگرچه سپهری مدتی در عرفان هندی سیر کرد ولی به حقیقتی نرسید و در این جستجوی پی‌گیر و بی‌امان، ناکام ماند. در شعر سپهری، این نکته دایم به ما القاء می‌شود که انسان این توانایی را ندارد تا بر «اسرار» دسترسی پیدا کند؛ حقیقت غایب است و هر نوع ارتباطی با آن غیر ممکن. «مسافری» که جستجوگر «حقیقت» است می‌گوید:

نه، هیچ چیز مرا از هجوم خالی اطراف  
نمی‌رهاند.

و فکر می‌کنم این ترنم موزون حزن تا ابد  
شنیده خواهد شد....

- نه وصل ممکن نیست،

همیشه فاصله‌ای هست.

هشت کتاب، ص ۳۰۶

برای سپهری «عشق، صدای فاصله‌هاست، صدای فاصله‌هایی که

۱ - «سپهری و کافکا» کلک، شمارهٔ ۲۴ - ۲۳، بهمن و اسفند ۱۳۷۰، صص ۱۱۶ - ۱۱۲ تجدید چاپ در باغ تنهایی، حمید سیاهپوش، اسپادانا، اصفهان، ۱۳۷۲ «سپهری و کمینز»، مجلهٔ شعر، سال ۲، شمارهٔ ۱۶، ۱۳۷۳، تجدید چاپ در ادبیات معاصر، سال اول، شمارهٔ ۲، خرداد ۱۳۷۵، صص ۱۷ - ۶. «عشق و عقل در شعر کمینز» کیهان فرهنگی، شمارهٔ ۱۰، سال ششم دی‌ماه ۱۳۶۸، صص ۱۶ - ۱۴. همچنین نگاه کنید به «کتاب‌شناسی سهراب سپهری»، ویرایش چهارم. ۱۳۷۵ در از مصاحبت آفتاب از کامیار عابدی (تهران: نشر روایت، ۱۳۷۵).

غرق ایهامند.» عاشق «حقیقت» همیشه تنهاست، چرا که چنان «ماهی»، «هزار و یک گره رودخانه» را نخواهد گشود و آنقدر سرگردان است که سرانجام با حسرت می‌گوید: «کجاست جای رسیدن، و پهن کردن یک فرش.» سپهری که آرزومند است موسی وار به سرزمین کنعان راه یابد، به برهوت می‌رسد. عبارت «وصل ممکن نیست» چنان ترجیع‌بندی در شعر «مسافر» تکرار می‌شود؛ فرق مسافر سپهری با منصور حلاج در این است که حلاج جستجویش را از نقطه‌ای آغاز می‌کند و در نقطه‌ای دیگر با حقیقت یکی می‌شود و آواز «أنا الحق» سرمی‌دهد، در حالی که «مسافر» سپهری، با وجود اینکه در جستجویش برای دست یازیدن به حقیقت، چنان «حلاج» صادق و صمیمی است، از بالا، یا از سوی «حقیقت» هیچ پیامی دریافت نمی‌کند و فاصله‌اش با حقیقت همواره حفظ می‌شود.

سپهری، در سروده‌هایش سخت تحت تأثیر فروغ‌فرخزاد است و فروغ در یک مصاحبه رادیویی، ضمن گفتگو درباره شعرش، شعری از سپهری می‌خواند که همگان می‌پندارند این شعر سروده خود فروغ است. عنوان این شعر سپهری «روشنی، من، گل، آب» است و کاربرد واژه‌هایی چون «شین» در شعر هردو شاعر، دارای بسآمد فراوان. برای نویسنده این‌طور کاملاً مسلم است که سپهری شعر «نشانی» را برای فروغ فرخزاد سروده، و هنگامیکه می‌گوید: «خانه دوست کجاست؟»، منظورش خانه فروغ فرخزاد است و یا در شعر «دوست»، وقتی سپهری می‌گوید: «بزرگ بود و از اهالی امروز بود» هدفش فروغ است و این شعر را خطاب به او سروده است. البته تأثیر «نیما» و یا دیگر شاعران معاصرش در غرب، چون تی.اس. الیوت و کمینز را نمی‌توان نادیده گرفت. سپهری، در شعرهایش، واژه‌ها را با استفاده از شیگرد آشنازدایی، در ترکیبات تازه و ناآشنا به کار می‌برد و معانی نهفته‌شان را آشکار می‌سازد؛ با صنعتگری و کیمیاگری زبانی، انسان را به عنوان پدیده‌ای منحصر به فرد و بی‌نظیر در عالم هستی به خواننده



معرفی می‌کند و در این راه، کاری به مسایل اجتماعی ندارد و نمی‌کوشد با نوشتن شعر تعلیمی، راه‌حلی پیش روی خواننده بگذارد. سپس، با گام نهادن به فراسوی معیارهای زبانی، پیچیده‌ترین جنبه‌های زندگی بشر را به ساده‌ترین وجه بازگو می‌کند و همهٔ مراحل زندگی را از تولّد گرفته تا مرگ، صمیمانه می‌پذیرد و برای او، احساسات متضادی چون عشق و تنفر و مراحلی در روند تکاملی انسان، مانند معصومیت و تجربه، تواضع و غرور، حقیقت و دروغ، هرکدام جای خود را دارند و قابل ستایشند، چون هریک از آنها ساخته و پرداختهٔ ذهن انسانند. به نظر سپهری، این انسان منطقی است که میان این احساسات فرق می‌گذارد؛ برای رسیدن به کمال انسانی باید از وادی عقل‌گریخت و به وادی عشق سفر کرد.

سپهری، در محیط خانوادگی آرام و سالم، توأم با عشق و محبت پرورش یافت و در آغوش کویر، زمزمه‌های جویبار را شنید. اما اگرچه سپهری از خاک خشک و خشن کویر برخاسته بود، خویشاوندیش با طبیعت، همان همبستگی عاشقانه با خاک، خورشید و وسط ظهر تابستان، سنگهای سوزان، درختان تشنه، بوی خاک باران خورده و خانه‌های کاهگلی است و بیشتر شعرهایش یک تابلوی نقاشی است که درونمایهٔ آن، یا صحنه‌هایی که به تصویر می‌کشد، کاملاً ایرانی و از این لحاظ شخص را بیاد نقاشی‌های پرویز کلانتری می‌اندازد. سپهری، همانطور که از شعرهایش پیداست، مادری دلسوز، "مادری دارم، بهتر از برگ درخت" (هشت کتاب، ص ۲۷۲) و پدری هنرمند، داشت. "پدرم نقاشی می‌کرد. تار هم می‌ساخت، تار هم می‌زد. خط خوبی هم داشت." (هشت کتاب، ص ۲۷۵) که هردو صمیمانه به طبیعت و کارهای ساده و معمولی روزانه آنچنان عشق می‌ورزیدند که سهراب هم به همان‌گونه با نگاهی عاشقانه به دنیا نگرست:

ابری نیست.

بادی نیست

می‌نشستیم لب حوض  
گردش ماهی‌ها، روشنی، من، گل، آب  
پاکی خوشه زیست.

مادرم ریحان می‌چیند.  
نان و ریحان و پنیر، آسمانی بی‌ابر، اطلسی‌هایی تر  
رستگاری نزدیک: لای گل‌های حیاط.  
هشت کتاب، صص ۳۳۶-۳۳۵

همان‌طور که در سطور بالا به این نکته اشاره شد، آنچه باعث گردید تا سپهری آزادانه و فارغ‌البال به بیان احساسات خود، در شعر بپردازد، سنت شکنی بود. سپهری آنچنان استادانه بر صورت و ساختار زبان مسلط بود که می‌توانست از این راه، توانایی‌های زبان را صدچندان کند و اگر هدف شعر، به‌ویژه شعر معاصر، ساختن دوباره زبان باشد، بی‌توجهی عمدی سپهری به ترکیبات سنتی و قراردادی و آوردن ترکیبات تازه و بکر در شعرش، باعث بروز معناهای تازه در شعرش گردید. سپهری دریافته بود که کاربرد ویژه این ترکیبات تازه می‌تواند ابهام یا پارادوکس قابل توجهی - که از ویژگی‌های بارز شعر خوب به‌شمار می‌آید - در شعرش به‌وجود بیاورد. از سوی دیگر، سپهری، با بسیار گفتن در اندک، اندیشه‌هایش را با چند واژه بیان می‌کرد چون دریافته بود فشردگی از ویژگی‌های شعر خوب و اساساً یکی از فرقه‌های بارز شعر با نثر در همین فشردگی مطالب است. شعر سپهری، با وجود انباشته بودن از معنی، با زبانی ساده و بی‌پیرایه و گاهی محاوره‌ای سروده شده است. سپهری، در بیان اندیشه‌هایش از سادگی و صداقت شاعرانه برخوردار است و ایده‌های مجرد را که درکشان نیازمند تفکر بسیار است، به زبانی ساده بیان می‌کند.

با سبد 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 سبد جا داد؟  
- گفتم از میدان بخریک من انار خوب.  
- امتحان کردم اناری را  
انبساطش از کنار این سبد سر رفت.  
- به چه شد، آخر خوراک ظهر...

....

ظهر از آینه‌ها تصویر به تا دور دست زندگی می‌رفت.

هشت کتاب، صص ۳۷۰ - ۳۶۹

واژه‌سازی و آوردن ترکیبات تازه، از ویژگی‌های بارز شعر سپهری است و او، با نوآوری در زبان، آن را غنا می‌بخشد و با به کارگیری واژه‌ای آشنا در بُعدی تازه از ساختار جمله، معناهای جدیدی به آن واژه می‌دهد. ترکیبات بدیع، در شعر سپهری فراوانند، از جمله «حضور وطن غایب شب»، «بهت پرپر خواهد شد»، «سقف یک وهم»، «ریشه زهد زمان»، «ساقه

معنی»، «شیهه بارز خاک»، «هندسه دقیق اندوه»، «تعمیر سکوت»، «دقیقه‌های مشجر»، «خواهر تکامل خوشرنگ»، «حوری تکلم بدوی»، «عافیت نور»، «سجود سبز محبت»، «خوشه بشارت»، «وضوح کبوتران»، «طلوع انگور»، «درختان حماسی»، «هجرت آسمان»، «شاخه نور»، «پشت بلوغ»، «بیشه نور»، «خوشه زیست»، «دیوار زمان»، «قانون چمن»، «غفلت رنگین»، «مرغ معما» و بسیاری دیگر که از حوصله این گفتار خارج است و وقت دیگری می‌خواهد که همه آنها از هشت کتاب گردآوری و بحث شود.

کاربرد «تصاویر» در شعر سپهری، که از دانش آموختگان رشته نقاشی در دانشکده هنرهای زیبای دانشگاه تهران بود، به صورت ترکیب شعر و نقاشی، از ویژگی‌های بارز شعر اوست. سپهری در کتاب آبی، صص ۵۸-۵۷، علناً تأثیرپذیری خود را از نقاشان چینی اعتراف می‌کند و می‌نویسد که هنرمند ذن می‌داند، هرچیز در عالم، به جای ویژه خود است و هیچ چیز جهان ناخوشایند او نیست و اضافه می‌کند که ژاپنی در پس گذرا بودن نیلوفر و پایداری کاج چیزی یکسان می‌بیند. «نیلوفر ساعتی شکفته می‌ماند، اما در باطن، با کاج، که هزار سال می‌پاید، فرقی ندارد.» و پرده نقاشی، جای همرنگی زمین و آسمان و همدلی همه عناصر است و چیزی به چیزی جلوه نمی‌فروشد. با بررسی شعر سپهری، مشاهده می‌کنیم که همین جهان‌بینی شرقی برگرفته از آیین ذن در آن تأثیر ژرفی گذاشته است، تا جایی که سپهری می‌گوید: «بد نگوییم به مهتاب اگر تب داریم.» (هشت کتاب، صص ۲۹۵)؛ چرا که تب کردن می‌تواند به ما دید هنری بدهد و در حالت هذیانی: «دیده‌ام گاهی در تب، ماه می‌آید پایین، می‌رسد دست به سقف ملکوت.» (همان، صص ۲۹۶) و یا «بعدها، در تب حصه دستم به ابعاد پنهان گل‌ها رسید.» (همان، صص ۴۴۵). با این جهان‌بینی فلسفی، حتی زخم هم می‌تواند مفید باشد. چرا که «گاه زخمی که به پا داشته‌ام، زیربوم‌های زمین را به من آموخته است.» (همان، صص ۲۹۶). هنرمند، در بستر بیماری و

هنگامی که در آتش تب می‌سوزد، می‌تواند دنیا را در بُعدی دیگر به صورت غیر واقعی و سوررئالیستی ببیند: ”گاه در بستر بیماری من، حجم گل چند برابر شده است.“ (همان) پس تب می‌تواند انسان را در تماس با دست نیافتنی‌ها قرار بدهد. با این جهان‌بینی برگرفته از ذن، حتی حشرات موزی چون سوسک، پشه و مگس هم پذیرفتنی خواهند شد:

و نخواهیم مگس از سرانگشت طبیعت بپرد.

و نخواهیم پلنگ از درِ خلقت برود بیرون.

و بدانیم اگر کرم نبود، زندگی چیزی کم داشت.

و اگر خنج نبود، لطمه می‌خورد به قانون درخت.

و اگر مرگ نبود، دست ما در پی چیزی می‌گشت.

هشت کتاب، ص ۲۹۴

بنابراین، آنهایی که از مرگ می‌ترسند، بدانند که آنچه به زندگی معنی می‌دهد «مرگ» است و اگر ما مطمئن بودیم که هیچوقت نخواهیم مرد، هیچگاه به فعالیت و آفرینش دست نمی‌زدیم و بشریت چه وضع ناگواری پیدا می‌کرد اگر همه پیر و فرتوت می‌شدند ولی نمی‌مردند و دیدن این وضعیّت آدمها چقدر وحشتناک و رنج‌آور می‌شد. مرگ، گذر از یک اقیانوس ناشناخته (دنیای پیش از تولّد) به اقیانوس ناشناخته دیگری است (جهان پس از مرگ) و در طول زندگی، و هنگام گذشتن از یک اقیانوس بی‌کران ناشناخته به اقیانوس بی‌کران ناشناخته دیگر، از تنگه باریکی به نام زندگی عبور می‌کنیم که پر از تب و تاب، مشقّت و رنج است و در این تنگه، همانطور که از نامش پیداست، آزادی عمل نداریم و موانع اجتماعی و شخصی، امکان هر نوع آزادی عمل را از ما سلب می‌کنند؛ به همان گونه که هنگام ورود به دنیا یا هنگام تولّد، گریان به این جهان می‌آییم، چون به ناگاه به جهانی پرتاب می‌شویم که آن آرامش و امنیّت رحم مادر را ندارد، ولی رنج پا گذاشتن به این جهان را هیچگاه به یاد نمی‌آوریم، هنگام مردن هم،

اگرچه اطرافیان شاهد دردِ جان‌کندنِ ما هستند، خودمان این درد را ابداً احساس نمی‌کنیم و آنچه دردآور و مشکل‌آفرین است، زندگی در این تنگه باریک است، نه مرگ.

می‌بینیم، چگونه سپهری پس از کندوکاو در فلسفه و جهان‌بینی شرقی، به‌ویژه ذن، به همه عناصر طبیعت و هستی، چه زشت و چه زیبا، عشق می‌ورزد و خوبی و بدی، نور و روشنایی، پاکی و پلیدی و زندگی و مرگ را یکسان می‌بیند و با همه این مظاهر هستی همدلی می‌کند. علاقه سپهری به هنر، ادبیات و فلسفه شرق، شخصی و به‌خاطر نیاز روحی اوست و این تأثیرپذیری را می‌توان به روشنی در اطلاق آبی سهراب سپهری دید. با این دید فلسفی، رهرو چنان عاشق جلوه‌های هستی است که نمی‌خواهد اجازه دهد هیچ عاملی مانع ارتباط او با جهان باشد. به عقیده سهراب سپهری، حتی کفش هم می‌تواند عامل بازدارنده در ایجاد این ارتباط تنگاتنگ با کل هستی شود:

... روی بام، همیشه پابرنه بودم. پابرنه‌گی نعمتی بود که از دست رفت. کفش، ته مانده تلاش آدم است در راه انکارِ هبوط، تمثیلی از غم دورماندگی از بهشت. در کفش چیزی شیطانی است. همه‌ای است میان مکالمه سالم زمین و پا. من اغلب پابرنه بودم. و روی بام، همیشه زیرِ پا، زیرِ کاهگل جواهر بود. ترنم زیر بود. (حالا که می‌نویسم، زیرِ آن روزهای کاهگل پام را غلغلک می‌دهد). تن بام زیرِ پا می‌تپد. بالا می‌رفتم، پایین می‌آمدم، روی برآمدگی‌های دلپذیر می‌نشستم و سر می‌خوردم...

اطلاق آبی، ص ۱۹

سپهری بر این عقیده بود که تمام موجودات زنده روی زمین، پس از تباهی و مرگ، دوباره متولد می‌شوند؛ رنج و درد تا زنده‌ایم وجود دارند و راه

فراری از این تنگهٔ باریک، که زندگی نام دارد، یا از این «دامگهٔ هستی» پیدا نمی‌شود و علت اصلی وجود درد و رنج، خواسته‌های ماست و ما برای رفع نیازهای جسمانی و روحانی خویش، خود را به آب و آتش می‌زنیم و از این راه برای خود و دیگران مشکل تراشی می‌کنیم. انسان، این خطرناک‌ترین موجود کرهٔ خاکی، به خاطر همین نیازهای فردی، کل هستی را به نابودی می‌کشانَد؛ ولی هیچگاه نباید ناامید شد، چون همواره انسانهای صاحب‌دلی یافت می‌شوند که بتوانند به هستی تداوم بخشند. آدم‌های «عاقل»، طبیعت بکر و زیبا را به جنگل سیمان، آهن و پولاد مبدل کرده‌اند و شخص، به جای شنیدن آواز پرندگان، از صدای اصطکاک فلزات، خواب راحت ندارد:

در این کوچه‌هایی که تاریک هستند

من از حاصل ضرب تردید و کبریت می‌ترسم.

من از سطح سیمانی قرن می‌ترسم.

بیا تا ترسم من از شهرهایی که خاک سیاشان چراگاه

جرقه‌زنی است.

مرا بازکن مثل یک در به روی هبوط گلابی در این عصر

معراج پولاد.

مرا خواب کن زیر یک شاخه دور از شب اصطکاک

فلزات.

اگر کاشف معدن صبح آمد، صدا کن مرا.

و من، در طلوع گل یاسی از پشت انگشت‌های تو، بیدار

خواهم شد.

و آن وقت

حکایت کن از بمب‌هایی که من خواب بودم، و افتاد.

حکایت کن از گونه‌هایی که من خواب بودم، و تر شد.

بگو چند مرغابی از روی دریا پریدند.  
در آن گیروداری که چرخ زره‌پوش از روی رویای کودک  
گذر داشت.  
قناری نخ زرد آواز خود را به پای چه احساس آسایشی  
بست.  
بگو در بنادر چه اجناس معصومی از راه وارد شد.  
چه علمی به موسیقی مثبت بوی باروت پی برد.  
چه ادراکی از طعم مجهول نان در مذاق رسالت تراوید.  
و آن وقت من، مثل ایمانی از تابش «استوا» گرم،  
ترا در سرآغاز یک باغ خواهم نشاند.

هشت کتاب، صص ۳۹۷-۳۹۶

سپهری که از به بازار آمدنِ خودکار و قلم «ماژیک» و فراموش شدن  
قلم نی و مرکب، قلمدان و دوات، در سوگ نشسته است، چون دیگر بانگ  
قلم را نمی‌شنود و می‌بیند خطاط امروزی فقط خط‌نویس شده و دیگر  
خوشنویس نیست، به ما می‌گوید که رستگاری در «اندیشه» و «عقل»  
نیست؛ باید کتاب را بست و عاشقانه به آواز پرنده گوش داد و یا به گل نگاه  
کرد:

اما

ای حرمت سپیدی کاغذ!  
نبض حروف ما  
در غیبت مرکب مُشاق می‌زند.  
در ذهن حال، جاذبه شکل  
از دست می‌رود.

باید کتاب را بست.



باید بلند شد  
در امتداد وقت قدم زد،  
گل را نگاه کرد،

ابهام را شنید.

هشت کتاب، صص ۴۲۸ - ۴۲۷

در جهان بینی سپهری، فقط انسان اساطیری، یا انسانی که در معصومیت بکر زندگی می‌کرد و هنوز آلوده «دانش» نشده بود، انسان خوشبخت بود. در باور سپهری، یک «گل» یا یک «برگ» یا یک «درخت» و یا یک «پرنده» خیلی بیشتر از یک «کتاب» می‌تواند «اسرار» را برای ما هویدا کند:

روزی که

دانش لب آب زندگی می‌کرد.

انسان

در تنبلی لطیف یک مرتع

با فلسفه‌های لاجوردی خوش بود.

در سمت پرنده فکر می‌کرد.

با نبض درخت، نبض او می‌زد.

مغلوب شرایط شقایق بود

مفهوم درشت شط

در قعر کلام او تلاطم داشت.

انسان

در متن عناصر

می‌خواهید

نزدیک طلوع ترس، بیدار

می‌شد.

اماگاهی

آواز غریب رشد

در مفصل ترد لذت

می پیچید.

زانوی عروج

خاکی می شد

آن وقت

انگشت تکامل

در هندسه دقیق اندوه

تنها می ماند.

هشت کتاب، صص ۲۵ - ۴۲۳

با خواندن این شعر، به ویژه چند سطر آخر آن، می بینیم، سپهری، ضمن ردّ دانش و فلسفه و پذیرش اسرار پرنده و انسان اساطیری که بدون دسترسی به دانش و تکنولوژی، در بطن طبیعت زندگی خوشی داشت، او را در تقابل با انسان معاصر قرار می دهد، انسانی که به خاطر توجه زیاد به «رشد» و پیشرفت باعث «خاکی شدنِ زانوی عروج» می شود و نمی تواند متعالی گردد. نگرانی سپهری در این باره برای ما هشدار دهنده است، چرا که انسانِ امروزی به خاطر «رشد و پیشرفت»، دنیا را به مرحله نابودی کشانده است؛ در نتیجه، انسان معاصر، از آنچه که می توان منبع آرامش و خوشی نامید، جدا شده است. بنابراین، «عقل»، بشریت را به بی حاصلی، پوچی و مرگ خواهد کشاند و مخرب است و تنها راه رستگاری را باید در «عشق» صادقانه و صمیمانه جست. به عقیده سپهری، تا سرحد امکان نباید در موقعیتی قرار بگیریم که «فکر» کنیم، چون تفکر، پایان آگاهی حقیقی یا کشف و شهودی (intuitive) است؛ پس میان دانش (knowledge) و خرد (wisdom) باید فرق گذاشت. دانش وسیله ایست برای دست یازیدن به خرد؛

دانش را هرکسی می‌تواند فراگیرد، حتی کامپیوتر هم حافظ دانستنی‌ها و اطلاعات می‌تواند باشد. باید از دانسته‌های خود در راه رسیدن به آگاهی و شعور استفاده کنیم. به گفتهٔ سپهری، "یک نفر آمد کتاب‌های مرا بُرد. روی سرم سقفی از تناسب گل‌ها کشید... میز مرا زیر معنویت باران نهاد." (هشت کتاب، ص ۲۰۶) دانش، انسان پیچیدهٔ امروزی را پیچیده‌تر کرده است؛ باید ساده باشیم: "ساده باشیم چه در باجهٔ یک بانک، چه در زیر درخت." (هشت کتاب، ص ۲۹۸)

سپهری، در شعرهایش، پیام‌آور عشق است و می‌خواهد در جهانی وحشتناک، شهامت؛ در برابر مردم بی‌وفا و فریبکار، صداقت و صمیمیت، در مقابل ظلم، شفقت؛ در برابر بی‌عدالتی‌ها، درستکاری و در عوض تنفر آدمیان، گذشت از خود نشان دهد؛ در جهانی که همه چیز تخریب می‌شود، معمار باشد، دشنام‌ها را از لبها برچیند و دیوارها را از جا برکند، تا انسانها بدون هیچ قید و شرطی همدیگر را دوست داشته باشند: "من گره خواهم زد، دل‌ها را با عشق." (هشت کتاب، ص ۳۳۹) برای رسیدن به چنین مقامی باید کودک ماند، چون حسابگری، فریبکاری و ریاکاری از ویژگی‌های جهان بزرگسالی است و سپهری در سروده‌هایش اهمیت فراوانی برای کودک ماندن و کودخانه زیستن قایل است. سپهری، در سوگ "کودکی که [به] میان هیاهوی ارقام" (همان، ص ۴۴۶) راه یافته می‌نشیند و برای او "بهترین چیز رسیدن به نگاهی است که از حادثهٔ عشق تراست." (همان، ص ۳۷۲) کسی که این گونه می‌اندیشد، لزومی ندارد فیلسوف باشد و یا حتماً فلسفه خوانده باشد؛ برای رسیدن به چنین مقامی باید در نهایت سادگی اندیشید. از راه علم و فلسفه نمی‌توان به این درجه رسید؛ باید "آب بی‌فلسفه خورد و توت بی‌دانش چید." (همان، ص ۲۷۵)

به عقیدهٔ سپهری، این طبیعت است که می‌تواند ذهن ما را بارور کند، روح ما را مهذب سازد و جانمان را شیفته کند؛ شاعر باید همیشه پذیرای

طبیعت و موجوداتی باشد که در آن زندگی می‌کنند، به آواز پرندگان گوش بدهد، پرندگانی که از «اسرار» باخبرند و آوازشان از همه علوم دنیا آگاهی دهنده‌تر است. سپهری بر این باور است که کمال و تعالی روح انسان در درک زیبایی معصومانۀ موجودات طبیعت، آزادی فردی و عشق ورزیدن است؛ چرا که بدون انسان دیگری که از راه عشق فرد را کامل کند، نمی‌توان از «بودن» به «شدن» رسید. کسی که طبیعت را می‌ستاید، مرگ را هم با آغوش باز پذیرا خواهد شد، چون مرگ هم پدیده‌ای طبیعی و بخشی از هستی است و در بودیسم، مرگ «پایانِ کبوتر» نیست و آغاز تولدی دیگر به صورتی دیگر است؛ چرخۀ مرگ و زندگی دایرۀ کمال است:

یک نفر دیشب مرد

و هنوز، نان گندم خوب است.

و هنوز، آب می‌ریزد پایین، اسب‌ها می‌نوشند.

قطره‌ها در جریان،

برف بر دوش سکوت

و زمان روی ستون فقرات گل یاس.

هشت کتاب، ص ۳۸۷

و در شعر، «از سبز به سبز»، با استفاده از نمادِ «سبزی» یا تولّد دوباره، در تاریکی زندگی به «فکر یک برّه روشن است که بیاید علفِ خستگی» اش را بچرد و «امتداد بازوها» یش را زیرِ «باران» زایش و زندگی دوباره، تجربه می‌کند و «به چمن‌های قدیم» اساطیری درمی‌گشاید و زندگی خود را در امتداد زندگی ازلی می‌بیند که فناپذیر است و در هستی او تجلی کرده است؛ او در «تاریکی» ریشه‌های هستی را می‌بیند و «آب» زندگی را برای «بُستۀ نورسِ مرگ» معنی می‌کند.

سپهری از معدود هنرمندانِ اندیشمندی است که «دردِ فلسفی» دارد. دردِ او «نانی به کف آوردن» و تولید مثلِ کردن نیست؛ دردِ او، دردِ دورماندن

از «اصل خویش» است و به همین دلیل او شاعری است فیلسوف؛ یا هنرمندی است که فیلسوفانه می‌اندیشد و شاعرانه می‌گوید و از این لحاظ شباهت زیادی با کافکا دارد. هشت کتاب روند تکاملی ذهنی و شعری سپهری را بازتاب می‌کند؛ مثلاً در حدود سالهای هزار و سیصدوسی الی هزار و سیصد و چهل، سپهری چه از لحاظ فلسفی و چه از لحاظ رسیدن به جوهر شعری، هنوز خام است. دفتر اول هشت کتاب، یعنی «مرگِ رنگ»، نمونه خوبی از این دست شعرهاست؛ در این دفتر فقط با تصاویر «تاریکی»، «وحشت»، «تنهایی» و نرسیدن به «حقیقت» روبرو می‌شویم - گویی سپهری تحت تأثیر تفکر اگزیستانسیالیستی، که بعد از تفکر کمونیستی، در آن روزها در میان روشنفکران ایرانی متداول بود، قرار گرفته و سخت از سارتر و کامو الهام گرفته است. فقط از آغاز سال هزار و سیصد و چهل و با انتشار مجموعه «آوار آفتاب» است که نگاه شاعر دگرگون می‌شود و با طبیعت ارتباط بیشتری برقرار می‌کند و با آن رابطه عاشقانه دارد.

در دفتر اول هشت کتاب یا «مرگِ رنگ»، سپهری با تکرار واژه‌های «شب»، «تاریکی» و «دلنگی»، از تنهایی خود سخن می‌گوید، با واژه‌ها نقاشی و تصویرگری می‌کند و از عدم وصول، اتصال یا وصال شکوه و شکایت دارد. سبک شعری‌اش هنوز تکامل نیافته و گاهی اوقات به نثر نزدیک است. در «خلوتگاه» خود «ویرانه» ای بیش نیست، با «درون سوخته» زندگی می‌کند و از «کاروان» زندگی گسسته شده است. در «مرغ معنّا» تنهایی‌اش را توصیف می‌کند و اگرچه «درونش پر ز هیاهوست» لیک «خاموش» است و «قالب خاموش او صدایی گویاست»، (هشت کتاب، ص ۲۱) در دیار خویش «غریب» است و در شعر «روشن شب» با استفاده از تصاویر «شب» و «روز» می‌گوید دیرگاهی است که «اجاقش» سرد و چراغش «بی نصیب از نور» (همان، ص ۲۴) مانده است. در شعر «سراب»، در جستجویش عقیم مانده و در «بیابان» زندگی غیر از آوای «غرابان»،

بانگ دیگری نمی‌شنود. پوینده، در این شعر خسته و تشنه است و «غبار» بر سروریش نشسته و پای «عریان‌ش مجروح» است و خواب رسیدن به «دریایی آب» و رفع تشنگی را می‌بیند.

در شعرهای دیگر این دفتر، تصاویر «غروب»، «خاموشی»، «سایه»، «جغد»، «لاشخور»، «تیرگی»، «پژمردگی»، «افسردگی»، «غم»، «ویرانی» فراوان به کار رفته و شاعر دست‌آویزی ندارد که با آن درد فلسفی‌اش را تسکین دهد:

قطره‌ای کوکه به دریا ریزم؟

صخره‌ای کوکه بدان آویزم

هشت کتاب، ص ۳۲

در شعر «خراب»، پای شاعر «خلیده خار بیابان» و در عالم تنهایی هرگاه دست دوستی به سوی کسی دراز می‌کند، «دستم اگر گرفت، فریب سراب بود.» (همان، ص ۳۴) بانگ سرور در دلش افسرده و یا سرگذشتش به «زهر لحظه‌های تلخ آلوده» شده است. در شعر «دل‌سرد»، شاعر هنوز در جستجوی «چراغی» است که «فروزد دل ما» (همان، ص ۳۹) و در شعر «دنگ...» اگرچه می‌کوشد دم را دریابد و از زندگی لذت ببرد، «زهر این فکر که این دم گذراست» داریم به او هشدار می‌دهد که عمر کوتاه است. در شعر «دیوار»، مانند رابرت فراست، شاعر امریکایی که شعری به نام «تعمیر دیوار» دارد و درونمایه شعر فراست و سپهری یکی است، از دیواری که آدمها میان خود کشیده و هرکس در لاک خود فرو رفته شکایت می‌کند. البته فرق اصلی و اساسی میان شعر سپهری و شعر فراست در این است که در شعر سپهری، این سخنگوی شعر است که بیشتر تمایل دارد دیواری گرداگرد خود بسازد تا با مردم زمانه ارتباطی نداشته باشد و سخنگوی شعر سپهری، در شعر «دیوار» تا آنجا از ایجاد هرگونه ارتباطی واهمه دارد که با این کار خود، می‌خواهد راه را بر حمله «غولان»، یا مردم دیگر، ببندد. در شعر «نقش» از

نبودن اتصال میان انسان و «حقیقت» رنج می‌برد و در «سرگذشت» با نماد «قایق» روبرو می‌شویم که کنایه از انسانی است سرگشته در این جهان آشفته و در شعر «وهم» دوباره مسأله نبودن وحدت یا وصل پیش کشیدن می‌شود و شاعر زندگی را «فریب زیست» می‌داند. هنوز سپهری در آغاز راه است و هنوز نتوانسته هویت راستین خود را پیدا کند. در این مرحله از تکامل شخصی و شعری، «در زمین زهر می‌روید گیاه تلخ شعر من» (همان، ص ۷۳)

اگر سپهری در دفتر نخست مجموعه هشت کتاب، یعنی «مرگ رنگ» نه به بلوغ شخصی و نه به بلوغ شعری رسیده، در دفتر دوم این مجموعه، یعنی «زندگی خواب‌ها» هم تکامل چشم‌گیری در شخصیت، دید فلسفی و هنری شعری‌اش به وجود نیامده است. هنوز شعرهایش به نثر نزدیک است و مانند بیشتر روشنفکران دهه سی، مانند ماهی در خشکی، احساس خفقان می‌کند و از «رنج بودن» (همان، ص ۸۴) سخن به میان می‌آورد و یا می‌گوید «جایم اینجا نبود» این احساس خفقان بهیچوجه جنبه اجتماعی ندارد و شاعر بیشتر تحت تأثیر اگزیستانسیالیست‌ها، زندگی را فاقد معنی می‌بیند و می‌گوید «کاش اینجا - در بستر پر علف تاریکی - نچکیده بودم!» (همان، ص ۸۲). سپهری هنوز دچار سرگستگی ذهنی است و هنوز نتوانسته است دست‌آویزی برای خود پیدا کند. زندگی در این دنیا برای او «جهنمی» (همان، ص ۸۴) است و او هنوز «سرگردان» و «بی‌آرام» (همان) است؛ دچار «خلاء» فلسفی است و می‌گوید:

روی خودم خم شدم

حفره‌ای در هستی من دهان گشود.

هشت کتاب، ص ۸۶

تکرار واژه «شن»، تأثیر فروغ بر سپهری را نشان می‌دهد و مانند تی.اس.الیوت در شعر «سرزمین بی‌حاصل»، در شن‌های بیابان زندگی

امروزی که مردم غرق در اندیشهٔ سود و زیان شده‌اند، اثری از تعالی نمی‌بیند. بر همهٔ شعرهای مجموعه دوم، احساس پوچی سایه افکنده و واژه‌های «تهی»، «ویران»، «تلخی»، «پژمردگی» و «دوزخ» دایم تکرار می‌شوند. در شعر «گل کاشی» که سراسر به نثر نوشته شده، می‌گوید:

هنگام کودکی  
در انحای سقف ایوان‌ها،  
درون شیشه‌های رنگی پنجره‌ها،  
میان لک‌های دیوارها،  
هر جا که چشمانم بیخودانه در پی چیزی ناشناس بود  
شبیه این گل کاشی را دیدم  
و هربار رفتم بچینم  
رو یایم پرپر شد.

هشت کتاب، ص ۹۲

این «چیز ناشناس» که شاعر در پی آن است و هربار که می‌خواهد آنرا «بچیند»، «رو یایش پرپر» می‌شود، چیزی نیست جز «حقیقت» و آرزوی «وصل» که سپهری در آغاز راه خود از رسیدن به آن محروم است و در جای جای این دو دفتر نخستین به ما یادآوری می‌شود که شاعر در این جستجوی بی‌امان، ناکام مانده است. در پایان همین شعر، می‌پرسد: «چگونه می‌توان به ساقه‌ای شکنده، آویزان شد؟» (همان، ص ۹۳) هیچ اطلاعی در دست نیست که آیا سپهری در دههٔ سی نوشته‌های کافکا را خوانده بود یا خیر ولی در جای جای این دو دفتر، به ویژه در دفتر دوم، جهان‌بینی کافکایی سایه افکنده و سپهری دایم از تنهایی و متصل نبودن به دست‌آویزی محکم می‌نالد و مرتباً تکرار می‌کند: «پناهم بده، تنها مرز آشنا! پناهم بده.» (همان، ص ۹۵) فریاد دردآور سپهری از فراق و نبودن وصل دایم به گوش می‌خورد:



انتظاری نوسان داشت.  
نگاهی در راه مانده بود  
و صدایی در تنهایی می‌گریست.

هشت کتاب، ص ۹۶

دیوار سپهری در این دو دفتر، "آن سوی بیابان‌هاست" (همان، ص ۹۹) و او "به پاس این همه راهی" (همان) که آمده است، تا به وصل برسد، «زهر دوزخی» نصیث شده و به «بیراهه» رفته است. در شعر «لولوی شیشه‌ها» تصویری که از انسان داده می‌شود، «مه‌آلود» است، درها بسته‌اند و کلیدشان در تاریکی گم شده است؛ انسان هم همین وضعیّت را دارد، چون در "تاریکی گم شده است." (همان، ص ۱۰۱) «حقیقت»، چونان «لولوی پشت شیشه‌هاست.» و با ناامیدی، خطاب به "لولوی سرگردان پشت شیشه‌ها." (همان، ص ۱۰۲) می‌گوید:

لولوی سرگردان!

پیش آ،

یا در سایه‌ها مان بخزیم.

هشت کتاب، همان

ولی لولوی پشت شیشه‌ها، "شیشه‌ عمرش شکسته" است، (همان، ص ۱۰۳) و سپهری دیگر نمی‌تواند، همانند دورانِ کودکی خویش، که مادرش او را از آن می‌ترساند، به این باورِ موهوم اعتقادی داشته باشد و خودش را فریب بدهد؛ اکنون باید برود و «لولوی» دیگری برای خودش دست و پا کند. در شعر «لحظه گمشده»، سپهری شمه‌ای از کوشش‌هایش را در این راه بیان می‌کند؛ کوشش‌هایی که بیهوده است چون او در "مرداب اتاقش" (همان، ص ۱۰۴) و در "تاریکی ژرفی" (همان، ص ۱۰۵) زندگی می‌کند. ناگهان در باز می‌شود و «او» (حقیقت)، با فانوسش به درون "می‌وزد" (همان)، "زیبایی رها شده‌ای" (همان) دارد و شاعر «دیده به

راهش» دوخته ولی «حقیقت»، «همه رشته‌هایی که مرا به من نشان می‌داد / در شعله فانوسش سوخت.» (همان، ص ۱۰۵). سرانجام، با اشاره به «حقیقت»، می‌گوید «و به من ره نیافت.» (همان، ص ۱۰۶) و سپهری که دیگر کاملاً ناامید شده است، می‌گوید:

در تاریکی ژرف اتاقم پیدا می‌شدم.

پیدا، برای که؟

او دیگر نبود.

هشت کتاب، ص ۱۰۶

و شعر با این واژه‌های یأس‌آلود، به پایان می‌رسد:

حس کردم با هستی گمشده‌اش مرا می‌نگرد  
و من چه بیهوده مکان را می‌کاوم:  
آنی گم شده بود.

هشت کتاب، ص ۱۰۶

در شعر دیگری، با عنوان «باغی در صدا»، سپهری خود را در باغی (زندگی) رها شده می‌یابد و «نور» حقیقت «بیرنگ و سبک» بر او می‌وزد. (همان، ص ۱۰۷)، سپس می‌گوید: «همیشه از روزنه‌ای ناپیدا / این صدا (حقیقت) در تاریکی زندگی‌ام رها شده بود.» (همان، ص ۱۰۸) و نتیجه می‌گیرد که «راهی پیموده نشد.» (همان، ص ۱۰۸) چرا که «سرچشمه صدا گم» شده بود. (همان). در شعر «مرغ افسانه» گوینده شعر «شکافی در سینه» دارد و این عبارت کوتاه ترجیع‌بندوار در سراسر شعر، نُه بار تکرار می‌شود و اشاره به «خلایی» است در درون شاعر که همیشه در گوشه دل خود، آنرا احساس می‌کند. مرغ افسانه می‌کوشد شکاف سینه‌اش را با پرها بپوشاند. کاربرد واژه‌های «معبد»، «محراب»، «خطا» [اشاره به خطای آدم و هبوط] به شعر جنبه‌ای مذهبی می‌دهد، گویی سپهری تازه مطالعاتش را در زمینه دین و بودیسم آغاز کرده است ولی این مطالعات برای او هنوز راه‌گشا نیست و

شاعر نتوانسته است دستاویزی فلسفی برای خود دست و پا کند. شعر بعدی که «نیلوفر» نام دارد، بیانگر آغاز مطالعات سپهری در بودیسم می‌تواند باشد. در این شعر که زیباترین شعر دفتر دوم به‌شمار می‌آید، «سایه تاریک یک نیلوفر» (همان، ص ۱۱۸) روی ویرانه (روان) شاعر می‌افتد و او که در «مرداب بی ته آینه‌ها» (همان، ص ۱۱۹)، یا هرجایی که گوشه‌ای از خود را «مرده بود» (همان)، در پس درهای شیشه‌ای رویاها زندگی می‌کرده، احساس می‌کند، هستی نیلوفر در تمام وجودش رخنه کرده، یعنی هستی نیلوفر، هستی او شده است. در اینجا «نیلوفر» می‌تواند کنایه از اسراری باشد که بعدها زندگی سپهری را متحول می‌کند. سپس دانه «نیلوفر» می‌روید و رشد می‌کند و چشمان شاعر به «ویرانه خوابش» گشوده می‌شود. (همان، ص ۱۲۰)، «نیلوفر» به همه ابعاد زندگی شاعر رخنه می‌کند و هستی‌اش در او ریشه می‌دواند. در این شعر، «نیلوفر»، می‌تواند رمز شکوفایی و بیداری باشد، پس شاعر کاملاً ناامید نیست و کورسویی از امید در دلش وجود دارد؛ امید برای رسیدن به رستگاری کامل و وارheidن از اندیشه سود و زیان زندگی امروزی.

در شعر «برخورد»، با برزخ اندیشه سپهری روبرو می‌شویم. عبارت «شاید خطایی پا به زمین نهاده بود.» که دوبار در شعر تکرار می‌شود، نشان می‌دهد که شاعر هنوز مطمئن نیست که به وحدتی فلسفی رسیده است و عبارت «شاید از بیابانی می‌گذشتم.» بیانگر این نکته است که شک و تردید بر او چیره شده است. نوری در «مرده» شاعر فرو می‌آید و او در «اضطراب» زنده شدن است. شعر «سفر»، در این مجموعه، ابدأ شعر نیست و سراسر به نثر گفته شده و نشان می‌دهد سپهری هنوز به رهایی کامل از دانستگی نرسیده است. سپهری، در این شعر می‌گوید:

پس از لحظه‌های دراز

سایه دستی روی وجودم افتاد

ولرزش انگشتانش بیدارم کرد.  
و هنوز من  
پرتو تنهای خودم را  
در ورطه تاریک درونم نیفکنده بودم  
که براه افتادم.

هشت کتاب، ص ۱۲۵

می بینیم، شاعر هنوز به طور کامل به تنهایی و انزوا و رهایی از وابستگی های این جهان نرسیده است. مهم ترین شعر این مجموعه، شعر «بی پاسخ» است که کاملاً جهان بینی سپهری را در دهه سی بازتاب می کند. در این شعر، «نور حقیقت» نقاب سیاه ضخیمی بر چهره افکنده و سپهری، به عنوان یک شاعر جستجوگر در برابر آن مبہوت می ایستد. آیا برای سپهری، حقیقت دست نیافتنی و فراسوی ادراک ماست؟ درونمایه شعر «بی پاسخ» سپهری دقیقاً همانی است که در قطعه «جلو قانون» کافکا می خوانیم. این قطعه، بخشی از رمان محاکمه است که جداگانه هم برای خود معنی مستقلی دارد.<sup>۱</sup> «در تاریکی بی آغاز و پایان» دری در برابر گوینده شعر سپهری نمودار می شود ولی او در «انتظار» و در «تنهایی» به سر می برد و اتاقش «بی روزن» است. «سایه» ای بر او فرود می آید و او را در حالت سرگردانی به جای می گذارد. او که در «سایه بیهتی» فرو رفته است، به همان حالت، در پس «در» تنها می ماند و اضافه می کند که همیشه خود را در پس «یک در» تنها یافته است. آنگاه، شاعر می گوید: «آیا زندگی ام صدایی بی پاسخ نبود؟» و همین جمله قطعه دیگری را در مجموعه پزشک دهکده کافکا، که «پیام امپراتوری» نام دارد، به ذهن متبادر می کند، یا جمله معروف کافکا را در کتاب گفتگو با کافکا، که در

۱ - فرانتس کافکا، پزشک دهکده، ترجمه فرامرز بهزاد (تهران: انتشارات خوارزمی، ۱۳۵۶).

آنجا کافکا به دوست جوانش، گوستاو یانوش می‌گوید: ”من کوچه‌ای بن‌بست هستم.“ سپهری در «تاریکی» خوابش می‌برد و در خواب، رؤیای «هشیاری» را می‌بیند ولی پس از بیدار شدن، پی به «خطا» بودن این رؤیا می‌برد. او، که گمان کرده بود، به «بیداری» خواهد رسید، اینک این توهم را چیزی جز «سایه گمشده خطایی» نمی‌یابد. واژه «در» که بیست و هفت بار در این شعر تکرار شده است، خواننده را به یاد قطعه «جلو قانون» کافکا می‌اندازد که در آن مردی روستایی با تمام خلوص، تواضع، صداقت و سادگی‌اش، پشت «دری» می‌ماند که در آن سویس حقیقت و عدالت است. مرد روستایی تشنه «حقیقت» است و برای وصول آن، صادقانه تلاش می‌کند، اما درباری که در جلوی «در» ایستاده است به او می‌گوید که فعلاً نمی‌تواند به او اجازه ورود بدهد. مرد کمی به فکر فرو می‌رود و سپس می‌پرسد که آیا بعداً اجازه ورود خواهد داشت و دربار در پاسخ می‌گوید: «امکانش هست، ولی نه حالا.» مرد روستایی از خود می‌پرسد، مگر قانون نباید همیشه و برای هرکسی در دسترس باشد و ناچار همان‌جا می‌ماند تا اجازه ورود بگیرد. دربار، چارپایه‌ای به او می‌دهد و می‌گذارد که کنار در بنشیند. مرد روستایی روزها و سالها به انتظار می‌نشیند و در این مدت هرچه را که برای سفرش آورده است، حتی با ارزش‌ترین چیزها را به کار می‌گیرد تا دربار را رشوه گیر کند. دربار هم اگرچه همه چیز را می‌پذیرد، اما ضمناً می‌گوید: ”فقط به این علت قبول می‌کنم که گمان نکنی در موردی غفلت کرده‌ای.“ سرانجام، مرد روستایی که آنقدر در انتظار مانده تا پیر و فرتوت شده و در حال مردن است، صدای دربار را می‌شنود که در گوش او چنین نعره می‌زند: ”از اینجا هیچ کس جز تو نمی‌توانست داخل شود، چون این در فقط مختص تو بوده است. حالا من می‌روم و می‌بندمش.“؛ می‌بینیم که دربار هنگامی پیام رستگاری را به مرد روستایی می‌دهد که دیگر خیلی دیر شده

است. به گفته سپهری، در شعر «مسافر»:

شراب را بدهید.

شِتاب باید کرد:

من از سیاحت در یک حماسه می‌آیم

و مثل آب

تمام قصه سهراب و نوشدارو را

روانم.

هشت کتاب، ص ۳۱۵

به عبارت دیگر، «حقیقت» هنگامی چهره برمی‌فکند که دیگر دیر شده و گاه مردن فرا رسیده است؛ درست مانند نوشداروی پس از مرگ سهراب.

هم سپهری در شعر «بی پاسخ» و هم کافکا در «جلو قانون»، به صورتی عینی و ملموس، یک مسأله کاملاً ذهنی را بیان می‌کنند. در هر دو اثر هنری «دری» وجود دارد که گذشتن از آن امکان دارد ولی «نه حالا». یعنی در آینده؛ و این آینده هیچ‌گاه نخواهد آمد و اگر هم بیاید همان «نوشداروی پس از مرگ سهراب» خواهد بود. اهمیتی ندارد اگر به ما گفته شود: «این در فقط مختص تو بوده است.» قضیه مهم این است که نه سپهری و نه کافکا، هیچ‌کدام از این «در» عبور نمی‌کنند تا به «حقیقت» برسند. اما، هر دو هنرمند (و در سطح جهانی، انسان) همواره در این انتظار به سر می‌برند تا شاید بتوانند روزی به آرزوی شان برسند.

هنگامیکه به مجموعه شعرهای «آوار آفتاب» در هشت کتاب می‌رسیم، با توجه به سال سرودن آنها، یعنی ۱۳۴۰، می‌بینیم توجه سپهری به بودیسم بیشتر می‌شود! در این دفتر، سپهری با طبیعت ارتباط بیشتری برقرار می‌کند و «انسان» به تدریج از شعرهایش حذف می‌شود؛ از لحاظ فلسفی به بودا می‌گراید و از نظر ادبی به سوررئالیسم. سپهری، هنوز «رهرو بی تاب» (هشت کتاب، ص ۱۴۷) جاده «حقیقتی» است که به آن نمی‌رسد ولی مصرانه

در تلاش است که به اسرار دسترسی پیدا کند. او در این سفر، تنهاست و واژه «تنها»، بارها در شعرهای این دفتر تکرار می‌شود؛ هنوز نومید است و حزنِ عارفانه‌ای او را به دنیای درون می‌کشانَد؛ واژه‌های «شب»، «شکست»، «تاریکی»، «اندوه»، «تنهایی»، «مرده»، «غبار»، «بیراهه»، «سکوت»، «خاموشی»، و «سیاه» فراوان در شعرهای این دفتر به کار رفته‌اند و به جستجوی پی‌گیرش حالتی منفی می‌دهند. بیشتر شعرهای این دفتر به نثر گفته شده و از موسیقی کلامی خبری نیست، اما قافیه‌های پراکنده، گاه اجزاء شعرها را متشکل تر نشان می‌دهد. تأثیر نیما و ام‌رسون را می‌توان در جای‌جای این دفتر دید ولی سپهری هنوز جوان است و به رمز و رازها دست نیافته است، برای نمونه، در شعر «کو قطره و هم» (ص ۱۶۹)، هنوز زنبور، نماد باروری، ذهنش را شکوفا نکرده است و سپهری میان سایه روشن زندگی گیر کرده است؛ هستی برای او ترس‌انگیز است و زندگی را «نفرین زیست» (ص ۲۰۴) می‌داند. هنوز سرگردان است و نتوانسته است هویت راستین خود را بیابد.

شعر «طنین»، از این دفتر، نمونه خوبی از «حسامیزی»، یا آمیختن احساسات است، مانند دریافت برخی «صدا»ها از راه رنگ و بوی‌شان، و «بوی سبز» در یکی از شعرهای معروف بودلر می‌تواند نمونه خوبی از کاربرد این شیگرد ادبی باشد که در سده‌های هجده و نوزده، در اروپا طرفداران زیادی پیدا کرده بود:

خاک تپید

هوا موجی زد.

علف‌ها ریزش رؤیا را در چشمانم شنیدند.

هشت کتاب، ص ۱۳۶

«شاسوسا» که یکی از مهمترین شعرهای این دفتر است، تصویرگر شاعر در میان برزخ اندیشه است و «در» آینده به روی او بسته. شاعر هنوز در اندیشه

انزواجویی و آرامش طلبی است و نگران هستی خویش که از پیرامونش گسسته شده و به درون تمایل دارد. سپهری "کنار مُشتی خاک، در دور دستِ خود، تنها نشسته" است. (همان، ص ۱۳۸) "شبیهِ هیچ شده‌ای، چهره‌اش را به سردی خاک" می‌سپارد. (همان، ص ۱۳۹). اوج خود را گم کرده و از لحظه بعد، می‌ترسد. شاعر، غروبِ کودکی‌اش را تماشا می‌کند و روی برگِ اقاکیا، بوی لالایی مادرش را می‌شنود و دورانِ کودکی‌اش را بیهوده می‌داند و آینده برای او مبهم، تاریک و «سیاه» است. آنگاه، با انگشتش، تصویری روی خاک می‌کشد و تصویر در نظرش، جان می‌گیرد و او بر فرازِ این تصویر سبز، پرواز می‌کند. این باید اشاره‌ای اساطیری باشد و سپهری، که در این سالها، در فلسفه، مذهب، اساطیر شرق و غرب مطالعات عمیقی می‌کرد یقیناً با داستانِ «ایکاروس» (Icarus)، در اساطیر یونانِ باستان، آشنا بود. داستان از این قرار است: شخصی به نامِ دِدُلُس (Daedalus)، که در روزگارانِ پیشین به هنرمندی، صنعتگری و پیشه‌وری شهرت داشت و اختراعات بدیعی از جمله ساختنِ هزارتو (labyrinth) و گاوِ برنجین، از کارهای اصیل و بکر هنری‌اش به‌شمار می‌رفته، با ساختنِ بال‌هایی برای خود و فرزندش، ایکاروس، توانست از زندان فرار کند. بال‌ها را بوسیله موم به تن خود و فرزندش متصل کرد و با وجود هُشدارهای مکرر به فرزندش، که زیاد اوج نگیرد و به خورشید نزدیک نشود، چون بال‌ها آب می‌شدند، فرزندش آنقدر اوج گرفت که مومها آب شدند و او به میان آب دریا سقوط کرد و غرق شد. تاکنون رمانها، شعرها و تابلوهای نقّاشی شکوهمندی دربارهٔ این سانحه، آفریده شده که از میان آنها، رُمانِ تصویر هنرمند در جوانی اثر جیمز جویس و شعر «موزهٔ هنرهای زیبا» اثر دبلیو. اچ. آودن، [که براساسِ تابلوی نقّاشی معروف برویگل (Bruegel) با همین مضمون، سروده شده وحتّی در کتابِ مسیحِ اوید (Ovid) هم این داستان نقل گردیده] را می‌توان شاهد آورد. در نتیجه، «پرواز»، در این شعر، اشاره‌ایست به آن پرواز اسطوره‌ای و اصولاً



هدف هر شاعر و هنرمندی در آفرینش هنری، پرواز یا اوج‌گیری است؛ پروازی که «سقوط» را با خود همراه دارد و این تقابل پرواز / سقوط به قدری ذهن هنرمندان را به خود مشغول داشته که در همه زمینه‌های هنری، چه شعر، چه داستان و چه نقاشی به آن اشاره‌هایی شده است. دلیل روشن برای اثبات این قضیه که سپهری به این افسانه اسطوره‌ای چشم داشته وجود این سطور در همین شعر است:

می‌پریم، می‌پریم

روی دشتی دور افتاده

آفتاب، بال‌هایم را می‌سوزاند، و من در نفرت بیداری

به خاک می‌افتم.

هشت کتاب، ص ۱۴۰

سپس، می‌بینیم که ذهن شاعر، در سلوک عارفانه‌اش، از اوج گرفتن شاعر جلوگیری می‌کند و شاعر به جای رسیدن به «آفتاب» حقیقت در دریای ناآگاهی غرق می‌شود:

خوابی را میان این علف‌ها گم کرده‌ام

دست‌هایم پراز بیهودگی جست و جوهاست.

هشت کتاب، ص ۱۴۱

و شاعر به روشنی می‌گوید تا هنگام «مردن»، در این دشت (زندگی)، «پرسه» زده و در حالیکه «بوی آقا قیا میان انگشتانش بود» (همان، ۱۴۲) روی «غمی» راه می‌رود، به «شب نزدیک» است و «سیاهی» (درونش) پیداست. شاعر حتی از مادر خود (anima)، استمداد می‌طلبد تا به وصل نایل آید ولی «میان دو لحظه پوچ» سرگردان مانده و سایه «گورستان» به زندگی‌اش می‌تابد و می‌گوید «کنار قبر، انتظار چه بیهوده است.» (همان). «شاسوسا» را «شبیه تاریکی» خود می‌داند، به آفتاب «حقیقت» دست نیافته و سفرش به «تاریکی» و «تهی» می‌انجامد. هنگامیکه می‌گوید «چهره‌ای در

آبِ نقره‌گون به مرگ می‌خندد»، هدفش اشاره به اسطورهٔ ایکاروس و غرق شدنش در آب است.

در شعر «گل آینه»، تصویر «حقیقت» در مرداب وجود شاعر منعکس نمی‌شود و صدای خدای دشت، در بخار دره‌های دور می‌پیچد و صدا به جام خاموشی می‌ریزد و انسان، چونان دانه‌ای تاریک، در نشیب دشت مانده و در عطش روئیدن و شکوفا شدن می‌سوزد. هنوز، سپهری، «رهرو بی‌تاب» حقیقتی است که به آن دسترسی پیدا نمی‌کند:

مانده سرگردان نگاهم در شب آرام آینه.

برگ تصویری نمی‌افتد در این مرداب.

هشت کتاب، ص ۱۴۶

شاعر، چنان در عطش دست‌یابی به «حقیقت» می‌سوزد و آن چنان از دست نیافتن به اسرار رنج می‌برد، که می‌گوید:

ای خدای دشت نیلوفر!

کوکلید نقره درهای بیداری؟

همان، ص ۱۴۷

و خطاب به خدای دشت، می‌گوید، «باز کن درهای بی‌روزن» (همان). تا اسراری که پشت «برده‌های» نهفته پنهانند، جان گیرند. سپهری، که مست زیبایی است، پنجه‌اش در مه تاریک «نومیدی» فرو می‌رود و به همان حالت سرگستگی باقی می‌ماند؛ اگر هم نوری باشد، «ساقه» هایش در «تسلاپ تاریکی» می‌رویند و آیین «حقیقت» در دود و فراموشی گم شده است. عنوان شعر بعدی «همراه» است ولی شاعر، در این سفر، تنهاست و واژه «تنها»، چندین بار در این شعر، تکرار شده است و در «بی‌چراغی شب‌ها» (همان، ص ۱۵۱) راه می‌رود؛ دست‌هایش، از مشعل، تهی است و همه ستاره‌ها به تاریکی رفته‌اند. اگر هم در این شعر، اشاره‌ای به «تو» می‌شود، او از بیراهه لحظه‌ها، میان دو تاریکی به او می‌پیوندد؛ به عبارت دیگر،

همراهش، «دوزخی» است (همان، ص ۱۵۲) و چهره‌اش به «شب پیوسته» و پیکرِ «عصیانی» دارد. سپهری به صورتی آشکار از جستجوهای فلسفی‌اش نتیجه‌ای نمی‌گیرد و دچار حزنِ عارفانه می‌گردد:

میان ما سرگردانی بیابان‌هاست.

بی چراغی شب‌ها، بستر خاکی غربت‌ها، فراموشی  
آتش‌هاست.

میان ما «هزار و یک شب» جست و جوهاست.

هشت کتاب، ص ۱۵۳

در شعرِ «آن برتر» هم واژه‌های «شب»، «شکست»، «تاریکی»، «اندوه»، «تهی تنهایی»، «مرده»، «بیراهه»، «سکوت»، «خاموشی» و «سیاه» به کار رفته و تنها در سطر پایانی، شعر، با آرزوی «شکوه تماشا»، ختم می‌شود. در شعرِ «روزنه‌ای به رنگ» هم با بن‌بست روبرو می‌شویم. تقابل هوشیاری / فراموشی، از ویژگی‌های این شعر است و دور بودن از سبزه‌زارِ «حقیقت»، درونمایه آن. در پایان، شاعر اعتراف می‌کند که سرگذشتش به «لب هاره» نیافته و در جستجوهایش به جایی نرسیده است. در شعرِ «ای نزدیک»، باغ که مظهر سرسبزی و شکوفایی است، جایی نیست که سرانگشتِ شاعر به شاخه، نزدیک شود و سپهری که در عطشِ آشنایی با «حقیقت» می‌سوزد و وسوسه چیدن، آنی آسوده‌اش نمی‌گذارد، کوششی بی‌فایده کرده است. در شعرِ «غبارِ لب‌خند» که تأثیر نیما در آن به روشنی دیده می‌شود، شاعر، تحت تأثیرِ رالف والدو امرسون (Ralph Waldo Emerson)، شاعر قرن نوزده امریکایی، «مست اندوه تماشا» است؛ چشمانِ شاعر، در رودِ وهم خیره شده و با وجود اینکه، «پرده روشن» است ولی او (حقیقت)، «تاریک» می‌خواند. در شعرِ «فراتر» سخن از رسیدن و نایل شدن است. شاید سپهری این شعر را خطاب به یک هنرمند غربی سروده و در آن از شرق و معنویت آن دفاع می‌کند. در باور سپهری، فرق اساسی میان یک انسان غربی و یک رهرو شرقی در این است:

تو در راهی.

من رسیده‌ام.

هشت کتاب، ص ۱۶۴

در اینجایی که سپهری زندگی می‌کند، یعنی شرق، "آسمان خوشه کُهِکشان می‌آویزد." (همان، ص ۱۶۳) به عبارت دیگر، معنویت در شرق وجود دارد و همه مضامین برای آفرینش هنری در همین خطه یافت می‌شود. حتی در اینجا «نیش مار، نوشابه گل» به ارمان می‌آورد. هنر غربی در اختیار اقتصاد سرمایه‌داری و سود و زیان است و در آنجا اقتصاد، هنر را تحت الشعاع قرار داده است:

بیداری‌ات را جادو می‌زند،

سیب باغ ترا پنجه دیوی می‌رباید.

هشت کتاب، ص ۱۶۳

در «باغستانی» که سپهری زندگی می‌کند، شاخه بارور خم می‌شود (همان). و "بی‌نیازی دست‌ها پاسخ می‌دهد." (همان) ولی در «بیشه» غربی، آهو، به صدایی «می‌رمد.» در ظاهر، این شرق است که در آن آهوان و پرندگان از آدم‌ها می‌گریزند ولی در باطن، آهو، نماد انسانِ ظریف و حسّاس و یا به عبارت دیگر، هنرمند، از جامعه غربی فراری است و ما نمونه‌های خوبی از این دست داریم که چگونه شاعران و نویسندگانی چون همینگوی، الیوت، اسکات فیتز جرالّد و دیگران، از جامعه سرمایه‌داری امریکا «رمیدند» و به اروپا، که در آن روزگار مهد تمدن و فرهنگ بود و یا به کشورهای دیگر رفتند. درست است که غربیان شرق یا افریقا را جنگلی می‌دانستند که در آن خبری از تمدن و فرهنگ نیست و برای کار و زندگی در اینگونه مناطق «حقّ توحش» می‌گرفتند ولی در واقع:

در جنگل من، از درندگی نام و نشان نیست.

هشت کتاب، ص ۱۶۴

و این سخنان، شخص را به یاد داستانهای نظیر قلب تاریکی جوزف کنراد، نویسنده لهستانی تبار انگلیسی می‌اندازد که در اثر خود، غربی به ظاهر آراسته و متمدن را در تقابل با افریقایی وحشی قرار می‌دهد و می‌گوید در اصل این غربی استعمارگر است که وحشی است و در جامه متمدن، سیاهان افریقایی را استثمار می‌کند. در شعر «دیاری دیگر»، شاعر، به ابدیت گل‌ها می‌پیوندد، به عبارت دیگر، با طبیعت، ارتباط برقرار می‌کند و با آن تماسی عاشقانه می‌گیرد. در این مرحله از تکامل معنوی، شاعر «در صدای پرنده» (همان، ص ۱۶۸) فرو می‌رود و برای او هرچیزی در طبیعت، از یک گل گرفته تا یک پرنده می‌تواند تجلی‌گر «اسرار» باشد. به همانگونه که پیشاپیش اشاره شد، سپهری در این مرحله از مقام معنوی، در تقابل میان دانش و خرد، دانش را پست‌تر و تنها وسیله‌ای برای دست یازیدن به خرد می‌شمرد و این شعر، درآمدی است به شعرهای بعدی که در آنها از «بستن کتاب» و قدم زدن در امتداد وقت و نگاه کردن به «گل» سخن می‌گوید و به‌طور خلاصه، برای او، یک «پرنده» یا یک «گل»، خیلی بیشتر از یک «کتاب» می‌تواند آگاهی‌دهنده باشد. در شعر «کو قطره وهم»، نماد «زنبور» به کار رفته است و اساساً رابطه زنبور با گل جنبه بقاء نوع دارد و «زنبور»، در ادبیات، نماد باروری است چرا که در رابطه‌اش با گل، نقش مذکر و گل نقش مؤنث را بازی می‌کند و زنبور عامل باروری گلها به‌شمار می‌آید. عواملی هم در ساختمان بیولوژیکی زنبور، مانند «نیش» مؤید همین نکته است چون مظهر نرینگی است. اما در این شعر، «زنبور» یا طبیعت، ذهن شاعر را بارور نکرده تا او بتواند به رمز و رازها دسترسی پیدا کند. سپهری، در این شعر، به زبان استعاری می‌گوید: «بال‌ها، سایه پرواز را گم کرده‌اند / گلبرگ، سنگینی زنبور را انتظار می‌کشد.» (هشت کتاب، ص ۱۷۰) و سپس، با همان زبان استعاری می‌گوید، «رمزها چون انار ترک خورده نیمه شکفته‌اند» (همان.)، پس هنوز راز و رمزها کاملاً برای شاعر نشکفته‌اند و فراموش نشود که

سپهری تمام این نکات فلسفی را در بستر طبیعت بازگو می‌کند و در این مرحله از بلوغ فکری‌اش، انتظار آتش برآورده نشده و طبیعت، تنها راه دسترسی به اسرار، برای او منبع هیچ الهامی نیست. در شعر «سایبان آرامش ما، ماییم»، سپهری به یک کشف فلسفی می‌رسد و می‌گوید باید اول عطش را فروشانند و سپس به چشمه رفت. او به این نتیجه رسیده که باید آرامش را درون خود جستجو کنیم و «نیآویزیم، نه به بند گریز، نه به دامن پناه.» (همان، ص ۱۷۳) کسی که واقعاً تشنه است و برای خوردن آب به سوی چشمه می‌شتابد، فقط یک عطش غریزی را فرومی‌نشاند و ماهیت «آب» را به عنوان یک عنصر مستقل حیات یا طبیعت فراموش می‌کند، درست مانند کسی که تنها به خاطر تشنگی غریز از دواج می‌کند و نقش یک انسان را به عنوان یک دوست، یک مشاور یا یک «همسر»، که در تمام نشیب و فرازهای زندگی می‌تواند یار و یاور انسان باشد، نادیده می‌انگارد. در این شعر، نتیجه مطالعات سپهری را در قلمرو ذن و بودیسم، می‌توان مشاهده کرد. در این طرز تفکر، یا جهان بینی، همه چیز در طبیعت نیکو و پسندیده است و انسان، به صورت نمادین، همان نیلوفر زیبایی است که در مرداب یا لجن شاخ و برگ گسترده است؛ یعنی انسان نیمش زیبایی و نیم دیگرش، لجن است: «و نلریم، پا در لجن نهیم، مرداب را به تپش درآییم.» (هشت کتاب، ص ۱۷۳) و اگر در جستجوی دستاویزی هستیم، آنرا در درون خود پیدا کنیم، چون ما «تراوش آییم، و در انتظار سبوییم»، پس بیهوده معنی زندگی را در جهان بیرونی جستجو نکنیم و آنگاه، با لحنی پیامبرگونه و کلامی موعظه گرانه، شعر را بدین گونه به پایان می‌برد:

بیاید از شوره زار خوب و بد برویم.

چون جویبار، آینه روان باشیم...

برویم، برویم و بیکرانی را زمزمه کنیم.

در شعر «پرچینِ راز»، شاعر به خود می‌گوید تاکنون که در این جهان زندگی کرده‌ای، چیزی عاید تو نشده و تا این لحظه «ناشناسی را زیسته‌ای؛ نه زیست را!» (همان، ص ۱۷۶) یعنی نه خود را شناخته‌ای و نه دیگران یا جهان را. در سراسر شعر، شاعر خطاب به خود می‌گوید تاکنون به «بیراهه» رفته و باغ زندگی و اندیشه‌اش «ناتمام» (همان، ص ۱۷۶) است، یعنی هنوز به تکامل معنوی نرسیده و تنها یک سالک باقی مانده؛ همیشه از «خود گریخته»، «سر به بالش یک وهم» (همان) نهاده و از خود می‌پرسد، «از پی چه بودی؟» آیا در این طی طریق چیزی جز «خوشه شک» (همان) نصیب تو شده؟ و اعتراف می‌کند هنوز در «آغاز سفر» است و اگر هم این توهم وجود دارد که «به پایان سفر» رسیده و «دری به فرود، روزنه‌ای به اوج» برای او باز شده، ولی با وجود همه اینها، هنوز نتوانسته است «اوج» بگیرد و در حالت تردید یا دودلی به سر می‌برد؛ هنوز «بیخبر» (همان، ص ۱۷۷) است و دچار حالت سرگستگی یا «حیرتی» (همان) عارفانه است. در شعر «آوای گیاه»، شاعر میان سایه روشنی فلسفی گیر کرده و «ریشه سرچشمه» اش را از «شب» گرفته است و اعتراف می‌کند که «هشیاری ام شب را نشکافت.» (همان، ص ۱۷۹) و خطاب به «حقیقت»، می‌گوید: «من ترا زیستم، شبتاب دور دست!» (همان). در این شعر، احساس سرگستگی و نداشتن دستاویزی فلسفی به قدری شدید است که شاعر را به وحشت می‌اندازد، چرا که می‌گوید: «و همیشه کسی از باغ آمد، و مرا نوبر وحشت هدیه کرد.» (همان) حتی طبیعت هم نمی‌تواند «خوشه راز» را به او بدهد: «و همیشه خوشه چینی از راهم گذشت، و کنار من، خوشه راز از دستش لغزید و همیشه من ماندم و تاریک بزرگ.» (همان). «تاریکی بزرگ»، چیزی نیست مگر «اسرار» یا جهان ناشناخته «حقیقت» که فقط برخی از عرفا، چون منصور حلاج، به آن دست یازیدند و به وصالِ معشوق نایل شدند؛ سپهری، در این سیر و سلوک، اگرچه بسیار صادق و صمیمی است، ولی این توانایی را ندارد که به آفتاب

«حقیقت» دسترسی پیدا کند و به همین دلیل، نام این دفتر شعرش را «آوارِ آفتاب» گذاشته است چرا که نه فلسفه بودیسم، نه آیین‌های شرقِ دور و نه طبیعت، هیچکدام مسأله یا دردِ فلسفی او را حلّ نکرده‌اند و هنگامیکه او از «سفرِ آفتاب»، باز می‌گردد، احساس می‌کند، «سایه‌تر» شده است. (همان.) یا «سایه‌وار بر لب روشنی ایستاده» است (همان.) و شعر، ناامیدانه، با این عبارت به پایان می‌رسد: «صبح از سُفالِ آسمان می‌تراود و شاخهٔ شبانهٔ اندیشهٔ من بر پرتگاهِ زمان خم می‌شود.» (همان.) شعر بعدی، یعنی «میوهٔ تاریک» تابلویی است از خوردن میوهٔ ممنوعه، یا همان سیبی که آدم خورد و از بهشت رانده شد و سپهری نقاش، در این شعر، با واژه‌ها، تابلویی کشیده که در آن «او»، یعنی «آدم» به باغ می‌آید و «درونش تابناک» است، چون هنوز گناهی نکرده، هنوز سیب را نخورده و سقوط نکرده است. پیش از گناه، درونِ «آدم»، «سبز و سرشار» است. (همان، ص ۱۸۱). در این شعر، سپهری، میوهٔ ممنوعه را استادانه نقاشی کرده است: «در سرِ راهش درختی جان گرفت / میوه‌اش همزادِ هم‌رنگِ هراس.» (همان.) در این شعر، سپهری نشان می‌دهد چگونه آدم، برده، بنده و اسیر یا محکومِ خواهش‌های نفسانی است و همین خواهش‌ها مانع عروج او می‌شوند:

در جنون چیدن از خود دور شد.  
دست او لرزید، ترسید از درخت.  
شورِ چیدن ترس را از ریشه کند:  
دست آمد، میوه را چید از درخت.

هشت کتاب، ص ۱۸۱

شعر «شب هم آهنگی»، خطاب به «آنیمّا» (anima)، یا نیمهٔ زن در روانِ شاعر، تماماً به نثر گفته شده و سپهری از «آنیمّا» می‌خواهد تا او را «در شب بازوانش» (همان، ص ۱۸۲) به سفر ببرد. البته، این سفر درونی و برای وصول معشوق است و شاعر به نیمهٔ زنِ درونِ خود می‌گوید: «بیا با جادهٔ



پیوستگی برویم.“ (همان، ص ۱۸۳) ”دروازهٔ ابدیت باز است،“ (همان) ولی او حتی به کمک زن درونی شده‌اش هم نمی‌تواند کامیاب شود. در عرفان ایرانی، عارف با زن درونی شده‌اش همساز می‌شود و از «زن» بیرونی یا «زن» به عنوان همسر، بی‌نیاز می‌گردد و این خود یکی از بهترین نمونه‌های «کمال» در سیر و سلوک عرفانی است، ولی در این شعر: ”باد می‌شکند. شب راکد می‌ماند. جنگل از تپش می‌افتد.“ (همان.) و اتصال، وصول یا وصال دست نمی‌دهد. در شعر «دروگران پگاه»، هنگامیکه شاعر «پنجره را به پهنای جهان» می‌گشاید، جاده «تهی» است. (همان، ص ۱۸۴) «آنیما»، در این شعر، حضور ندارد ولی شاعر در ضمیرش، خطاب به او می‌گوید:

می‌آیی: شب از چهره‌ها برمی‌خیزد، راز هستی می‌پرد.

می‌روی: چمن تاریک می‌شود، جوشش چشمه می‌شکند.

چشمانت را می‌بندی: ابهام به علف می‌پیچد...

جاده تهی است. تو باز نخواهی گشت، و چشم به راه

تو نیست.

هشت کتاب، ص ۱۸۵

و با مقایسهٔ این سطور با آنچه که سپهری در مجموعهٔ «صدای پای آب» که آغاز تکامل روحی اوست، گفته:

رفتم، رفتم تا زن

تا چراغ لذت،

تا سکوت خواهش،

تا صدای پرتنهایی

هشت کتاب، ص ۲۷۷

در می‌یابیم که «زن»، به عنوان انسانی در جهان بیرونی، نتوانسته از راه عشق به زندگی او معنی بخشد و اصولاً شاعر در سیر سلوک عارفانه و فلسفی‌اش، نتوانسته است، چه به وسیله زن بیرونی و چه زن درونی «آنیما»، «ابهام» یا

معنای بودن را حلّ کند و در شعر «راه واره» زورق را نِ توانا، در پرتو یکرنگی، مروارید بزرگ «حقیقت» را در کف شاعر، خواهد نهاد ولی این اتفاق هنوز روی نداده و فقط آرزویی در دل شاعر است. در این شعر، «جویندگان مروارید» (همان، ص ۱۸۶)، همان جویندگان حقیقتند که به کرانه‌های دیگر رفته‌اند و «پوچی جست و جو بر ماسه‌ها نقش» بسته است (همان، ص ۱۸۷) از بند دوم شعر، همه حوادث در آینده روی خواهند داد و در زمان حال دسترسی به آنها ممکن نیست، مانند زورق را نِ توانا که دستانش «تردید» شاعر را «می‌شکند»، در آینده، پاروزنان خواهد رسید و مروارید بزرگ را در کف او «خواهد نهاد.» (همان.)

«گردش سایه‌ها» که سراسر به نثر نوشته شده، اشاره‌ای به انجیر مقدس می‌کند که می‌گویند در شبی از شبهای اواسط بهار، بودا در زیر آن نشسته بود. در این افسانه منسوب به بودا، می‌خوانیم که بودا در آن حالت به معرفتی دست می‌یابد و از قید رنج هستی می‌رهد. واژه «چلچله»، در این شعر نمادین است و به معنی فرشته الهام یا رستگاری به کار رفته، اما شاعر، که در این حالت می‌خواهد «بودا»، بت او شود و هنگامیکه به نزد او می‌رود، «بوی بیابان» (همان، ص ۱۸۹)، مظهر پوچی و بی‌حاصلی، را می‌شنود و وقتی که به او می‌رسد «تنها» است. (همان.) و اضافه می‌کند که «کنار تو تنها تر شده‌ام.» (همان.) و سرانجام نتیجه‌گیری می‌کند که حاصل این تلاش، بی‌فایده بوده: «باد می‌دود، و خاکستر تلاشم را می‌برد.» (همان.) از بودیسم فقط به «انجیر کهن» اشاره شده و گر نه هیچ اشاره دیگری در متن شعر به این فلسفه یا جهان‌بینی نمی‌شود: نه خبری از بهار است و نه ذکری از ماه و یا رسیدن به معرفتی درباره رستگاری انسان. «نیایش»، عنوان شعر دیگری است که سراسر به نثر نوشته شده و شاعر، دیگر در رؤیای آگاهی از راز و رمز نیست و می‌گوید: «بر لب رود پهن‌اور رمز، رؤیاها را سر بریدیم.» (همان، ص ۱۹۳) اگرچه شاعر در این نیایش معترف است که سکوت ما بهم

پیوست و ما، «ما» شدیم، ولی در پایان، مایوسانه می‌گوید: «هرچه بهم‌تر، تنها‌تر.» (همان.) و جدایی انسان از «حقیقت» در این عبارت خلاصه می‌شود: «از ستیغ جدا شدیم.» (همان.) و شعر بعدی که ادامه «نیایش» است، سراسر مکاشفه‌ایست سرشار از خواهش و تمنا و شاعر «هستی را ترس‌انگیز» می‌بیند، (همان، ص ۱۹۵) وجودش را «خرمن تیرگی» و «هسته‌ای بار سیاه» می‌داند و می‌گوید: «دیری است که... روزن آشتی بسته است.» (همان.) و ضمن نیایش، می‌گوید: «مرا بدان سو بر، به صخره برتر من رسان، که جدا مانده‌ام.» (همان.) و با کاربرد واژه «نگین» که برگرفته از بودیسم است، از این شکایت دارد که «نگین آرامش گم کردم.» (همان.) و چنان از زندگی وحشت دارد و بقدری «پوشیده از خزه نام» (همان.) یا روزمره‌گی است که برای رهایی از «خزه نام»، یا غبار عادت دعا می‌کند که «حقیقت» به «صخره» یا وجودش ریزد. به عقیده سپهری، اینکه ما می‌گوییم کبوتر زیبا یا کرکس زشت است، یا روی هرچیز نامی می‌گذاریم به علت غبار عادت است و برای رهایی از «خزه نام» باید واژه‌ها شسته شوند و به باد و باران بدل گردند. آنگاه، شعر با عبارات زیر به پایان می‌رسد:

بدراء، بی‌خدایی مرا بیاگن، محراب بی‌آغازم شو  
نزدیک آی، تا من سراسر «من» شوم.

هشت کتاب، ص ۱۹۶

البته، در این دفتر شعرهایی نثرگونه یافت می‌شوند که بهیچوجه ارزش نقد و بررسی را ندارند. باید، به‌ناچار، از آنها گذشت. برای نمونه، شعر «خوابی در هیاهو» که در آن سپهری به جای شعر سرودن، شعار می‌دهد. عباراتی چون «تفرین به زیست؛ دلهره شیرین» (همان، ص. ۲۰۴)، شعارگونه است. شاعر، که هنوز سرگشته و سرگردان است، به زن «آن دشمن زیبا» (همان.) پناه می‌برد و با صراحت می‌گوید: «دچار بودن گشته‌ام.» (همان) عباراتی چون «هستی مرا برچین، ای ندانم چه خدایی موهوم!» نه

تنها ارزش شعری ندارند بل که از لحاظ فلسفی هم چیزی تازه در گشت و گذار معنوی شاعر را برای ما روشن نمی‌کنند. بنابراین، از چند شعر پایانی این دفتر، می‌گذریم و دفتر بعدی، یعنی «شرقِ اندوه» را بررسی و نقد می‌کنیم.

شعرهای «شرقِ اندوه» به تقلید از مثنوی سروده شده و از خواندن آنها، شور و شغف یا وجدی به شخص می‌دهد که یادآور شعرهای مولاناست. درونمایۀ آنها «شرقِ اندوهِ نهادِ بشری» است. درست است که سیاست‌زدگی مشغلهٔ ذهنی سپهری نیست ولی شعرهای این دفتر فلسفی و بیانگر توانایی‌اش در حلّ مشکلِ روحی انسان در دنیای امروز است و به همین دلیل سپهری، یک سر و گردن، از معاصرانش که دم از تعهد سیاسی اجتماعی می‌زدند بالاتر و شعرش مانا تر است؛ دیگر شاعران هم عصرش، به تقلید از مارکسیست‌ها، در شعرهای خود سند سیاسی و تاریخی ارائه دادند که بهتر است در این مورد به بحث ارسطو دربارهٔ فرق اساسی میان شعر و تاریخ مراجعه کرد.

در شعر «هلا»، از این دفتر، سپهری از «هراسِ بزرگ» و غمناک بودن جهان سخن می‌گوید و اینکه «دریچهٔ خدا روشن نیست.» (هشت کتاب، ص ۲۱۸) در «پادمه»، جنگل خاموش است و شاعر می‌پرسد: «و خدا در هر... آیا بود؟» (همان، ص ۲۲۰) و در شعر «هایی» می‌گوید: «این سو تاریکی مرگ، آن سوزیایی برگ» (همان، ص ۲۲۴) و از تاریکی پرواز و رویای بی‌آغاز، گله و شکایت دارد. در شعر «شکپوی»، خطاب به سنگ می‌گوید: «این سنگ، پیوندش با من کو؟» (همان، ص ۲۲۶)؛ در «نه به سنگ»، پرهایش «پرپر» شده ولی با وجود این نومیدی‌ها برای دست یافتن به وصال، به خود می‌گوید: «من کوهم: می‌پایم.» (همان، ص ۲۲۸) که همین یادآور سطری است که بعدها در شعر «مسافر». که آغاز تکامل شعری سپهری است، بدینگونه گفته می‌شود: «وسیع باش، و تنها و سر به زیر، و

سخت. «(هشت کتاب، ص ۳۱۹) در شعر بعدی، که عنوانش «و» است می‌پرسد «آیا می‌شکفیم؟» (همان، ص ۲۲۹) و در پاسخ، از «دره مرگ»، «تاریکی» و «تنهایی» نام می‌برد و در شعر «پاراه» می‌گوید: «اندیشه، گاهی بود، در آخور ما کردند.» (همان، ص ۲۳۴)، یعنی هر قدر هم بیندیشیم، از رازِ آفرینش سردر نمی‌آوریم و ما مانند اسبی در آخور، دایم «اندیشه» نشخوار می‌کنیم، بدون اینکه به نتیجه‌ای برسیم. بنابراین، مشاهده می‌کنیم، که حتی در این دفتر شعر هم، تا این لحظه وصال دست نداده، و شاعر هنوز دچار سرگشتگی و پریشانی است و نتوانسته است دردِ فلسفی خود را حل کند. این شعر، که با وزن مثنوی سروده شده، مانند شعرهای الیوت، چون «سرزمین بی حاصل» از لحاظ صورت و معنی باهم فرق فاحشی دارد؛ الیوت، با صورتی منقطع، معنایی اخلاقی یا سنتی را در شعر خود جامی داد، در حالیکه، سپهری، در این شعر، با صورتی سنتی، معنایی تازه و برگرفته از اگزیستانسیالیست‌های هم‌عصرش، چون سارتر و کامو را در آن گنجانیده است. در این شعر، «خدا از تونه بالاتر.» (همان.) است و «بالی نیست،» (همان.) که شاعر را چونان «ایکاروس»، یا همان شخصیت اساطیری که داستان‌ش در صفحات پیشین نقل شد، آنقدر بالا ببرد تا به خورشید «حقیقت» نزدیک شود و بال‌هایش بسوزد. در شعر «شیطان هم»، خدا و شیطان هر دو در تنهایی و انزوا به سر می‌بردند و تنهایی انسان انعکاسی از تنهایی خداوند است. با شعر «شورم را»، شعرهای سپهری وزن خود را پیدا می‌کنند و هم از لحاظ صورت و هم معنا، به تکامل می‌رسند. شروع تأثیرِ ذن-بودیسم را از اینجا به بعد در شعرهایش، مشاهده می‌کنیم؛ گویی شاعر، راه خود را پیدا کرده و با دید «وحدت وجودی» یا (pantheistic)، به جهان می‌نگرد و همانند عرفا، جلوه‌ای از خداوند را در تمام مظاهر هستی می‌بیند. او دیگر به مذهب سازمان یافته یا نهادینه شده، باوری ندارد و به عقیده او، تمام مذاهب و ادیان، یک حرف می‌زنند و آن وجود

«خدا» است. در این مرحله از تکامل معنوی، سپهری، مانند امیلی دیکنسن (Emily Dickinson, 1830 - 1886)، شاعر امریکایی، می‌گوید، برای ارتباط با خدا، لزومی ندارد انسان به کلیسا برود. دیکنسن، در یکی از شعرهایش می‌گوید لزومی ندارد مانند دیگران یکشنبه‌ها به کلیسا برود، بل که در خانه‌اش، زیر سایبان درختها می‌نشیند تا پرندگان برای او سرودهای مذهبی بخوانند و سایبان درختان، گنبد کلیسا باشد و لزومی ندارد ردای کشیشان بر تن کند، چرا که دو دستش بال‌هایی هستند که او را به پرواز درآورند و به جای خادم کلیسا، پرنده‌ها ناقوس را به صدا درمی‌آورند و به جای کشیش، خداوند، موعظه می‌کند و چون این وعظ بی‌واسطه، و نه از طریق کشیش، به گوش شاعر می‌رسد، پهیچوجه خسته کننده و ملال‌انگیز نیست و او می‌تواند مستقیم، و بی‌واسطه، به آوای بهشتی گوش فرا دهد. با نگاهی به همین شعر سپهری، همین فلسفه و جهان‌بینی مشهود است:

قرآن بالای سرم، بالش من انجیل، بستر من تورات، و زیر

پوشم اوستا، می‌بینم خواب:

بودایی در نیلوفر آب

هر جا گل‌های نیایش رُست، من چیدم. دسته گلی دارم،

محراب تو دور از دست: او بالا،

من در پست.

هشت کتاب، ص ۲۳۸

در شعر (bodhi)، همانطور که از عنوانش پیداست، تأثیر فلسفه بودیسم کاملاً روشن است. در این شعر، «درها» باز می‌شوند، هر رودی «دریا» و هر بودی «بودا» می‌شود. (همان، ص ۲۴۰) و شعر «گزار»، ادامه همین فلسفه و جهان‌بینی است. در شعر «لب آب»، باز با مسأله تنهایی خدا، شیطان و شاعر روبرو می‌شویم و در شعر «تا» بر «لب‌ها تلخی دانایی» است؛ یعنی اینکه آگاهی از «حقیقت» تلخ‌کامی به بار می‌آورد و کسی که «حقیقت» را دریافته

دیگر نمی‌خندد و یا به عبارتی دیگر، "خنده از بی‌خردی خیزد / چون خندم، که خرد سخت گرفتست گریبانم." آغاز حالات عرفانی و تا حدودی حالت رسیدن به وصال در شعر «تنها باد»، قابل مشاهده است. عاشق و معشوق یکی می‌شوند و شاعر همانند آن موجود اسطوره‌ای، (Hermaphroditus)، از پیوند جسمانی با انسان دیگر، بی‌نیاز و در نتیجه «تنها» می‌شود: "و ندا آمد: بر تو گوارا باد، تنهایی تنها باد!" (همان، ص ۲۵۱). شاعر از صخره بالا می‌رود و هر گامی که به بالاتر می‌نهد، جهانی "تنهاتر، زیباتر." (همان.) به رویش گشوده می‌شود و البته نباید فراموش کرد که «صخره»، اشاره‌ای مذهبی است و سپهری، در این مقام، از همه ادیان و فلسفه‌ها سود می‌جوید چون در انجیل آمده که عیسی به صخره‌ای اشاره می‌کند و به یکی از یاران خود، پطرس، فرمان می‌دهد تا نخستین کلیسا را روی آن بنا کند.

در شعر «تراو»، تأثیر امرسون کاملاً مشهود است. البته نباید فراموش کرد که خود امرسون، سخت تحت تأثیر حافظ بود، به طوری که بسیاری از شعرهایش، ترجمه مستقیم غزلیات حافظ است. در این شعر هم، مانند شعرهای امرسون، تمامی وجود انسان، چشم می‌شود و شاعر می‌گوید، "آب نگر" پاشیدم. (همان، ص ۲۵۲)، یا در "سُفالینه چشم، «صدبرگ» نگه بنشاندم." (همان.) و سرانجام، شعر با این عبارت، به پایان می‌رسد: "آب تجلی تو نوشیدم." (همان.) سپهری، همچنان با دید «وحدت وجودی»، به کائنات می‌نگرد و در شعر "و شکستم، و دویدم، و فتادم"، هم تأثیر فلسفه امرسون مشهود است چرا که من نگاه شده شاعر، تصویر همه چیز را در درون خود دارد و عبارت، "پر کردم هستی ز نگاه" (همان، ص ۲۵۶)، همان حرف امرسون را تکرار می‌کند که می‌گوید: "من هیچم، من همه چیز را می‌بینم." و تأثیر جهان‌بینی بودایی در عبارت دیگری، در همان شعر، کاملاً روشن است: "پاره لبخند تو بر روی لجن دیدم." (همان، ص ۲۵۷) در این

شعر، سپهری، «دانه راز» می افشاند و تا «هیچ» می دود و در ته تاریکی، «خورشیدی» می بیند و «رها» می شود. (همان.) شعر «نیایش»، کوششی است برای دست یازیدن به وصال معشوق و تأثیر فلسفه عرفانیِ اِمِرسون، همچنان مشهود است، چرا که تمام وجودِ شاعر «چشم» می شود و می گوید: «ما هسته پنهانِ تماشا» (همان، ص ۲۵۹) و آنگاه دعا می کند که این هسته پنهانِ تماشا، که در دلِ خاک پنهان است، در اثر بارش شکوفا شود:

ز تجلی ابری کن، بفرست، که بیارد بر سر ما

باشد که به شوری بشکافیم، باشد که ببالیم و

به خورشید تو پیوندیم.

هشت کتاب، ص ۲۵۹

و نباید فراموش کرد که همه این خواهش ها و نیایش ها در مرحله دعا باقی می ماند و شاعر در آرزوی وصل است ولی هنوز به معشوق نپیوسته است و باید تا پایان هشت کتاب صبر کرد، چرا که در شعرهای پایانی این کتاب، باز هم به این فلسفه ها و جهان بینی ها، از جمله دیدِ عرفانیِ اِمِرسون، اشاره خواهد شد. پس از رسیدن به فلسفه «وحدت وجودی» و تأثیرپذیری از دین و بودیسم، سپهری، همه چیز را زیبا می بیند و در شعر «چه تنها»، به آرامش می رسد. «خوابش سبک» (همان، ص ۲۶۴) و «بوته زیست» برای او زیبا می شود، زیرا، «رازِ ازلی» (همان.) بر او «تراویده» است. او در «پنجه باد، شکوهی» می بیند، (همان.) «از تو، بُر» می شود و به معرفت دست می یابد، زیرا دری «به فراز و جاده ای به نیلوفر خاموش پیام»، برای او باز می شود. (همان.) پس پر بیراه نرفته ایم اگر نتیجه گیری کنیم، سپهری، در مراحل بالیدنِ اندیشه خود، از نیست انگاری و اگزستانسیالیسم، از نوع کامو و سارتر، آغاز کرده و سپس راه خود را یافته و به آرامش معنوی رسیده است. در شعرِ «تاگلِ هیچ»، خطاب به معشوق می گوید: «بی تو دری بودم به برون و نگاهی به کران و صدایی به کویر.» (همان، ص ۲۶۶)



دربارهٔ «صدای پای آب»، بسیار گفته و نوشته‌اند و نویسندهٔ این سطور می‌کوشد تا از تکرار سخنانِ دیگران، دربارهٔ این دفتر، خودداری کند. زمانِ سرودن و چاپِ این دفتر هزار و سیصد و چهل چهار است که آغازِ تکاملِ فکری و شعری سپهری است. تأثیر سفرهایش به شرقِ دور و خواندنِ کتابهای ذن - بودیسم، در این دفتر، کاملاً مشهود است. در آغازِ دفتر، شاعر، خود را معرفی می‌کند و می‌گوید: «اهل کاشانم». ولی چند صفحه بعد می‌گوید: «اهل کاشانم، اما شهرِ من کاشان نیست.» (همان، ص ۲۸۶) بنابراین، شاعر خود را با کلّ هستی و کائنات یکی می‌داند و همین احساس و اندیشه، او را از تنهایی، می‌رهاند و به او اجازه می‌دهد تا با کلّ بشریت، احساس برادری کند. در این مقام، شخص در تنهایی هم، احساسِ تنهایی نمی‌کند و با خود در آشتی است و مرگ برای او ترس‌انگیز نیست، چرا که می‌انگارد از بطن طبیعت زاده شده و پس از گذر از تنگهٔ زندگی، دوباره به بطنِ طبیعت، که اقیانوسی بیکران است، باز می‌گردد. این طرز تفکر، به شخص آرامش می‌دهد. «خدا» هم، در بالا، در مکانی دست‌نیافتنی نیست، بل که در همین «نزدیکی» هاست و در همه‌جا و در همه‌چیز، حضور دارد، چه آن مکان یا چیز، زشت یا کثیف باشد و چه زیبا و پاکیزه و همانطور که پیشاپیش اشاره شد، شاعر به مذهبِ سازمان یافته و نهادینه شده‌ای اعتقاد ندارد و «دشت» می‌تواند «سجّاده» اش باشد و «گلی سرخ»، «قبله» اش. (همان، ص ۲۷۲) و شاعر منتظر نمی‌ماند، تا سرِ وقت، یا در هنگام پذیرفته شده، نیایش کند؛ او همیشه در حالِ نیایش است: «من نمازم را وقتی می‌خوانم / که اذانش را باد، گفته باشد.» (همان، ص ۲۷۳) «کعبه» اش، «لبِ آب»، یا «زیرِ اقاقی هاست» و در محلّ خاصی قرار ندارد که هنگام نماز، به آن سو بایستد: «کعبه‌ام مثل نسیم، می‌رود باغ به باغ، می‌رود شهر به شهر.» (همان) پس، او دیگر اهلِ «شریعت» نیست و اکنون، اهلِ «طریقت»، به‌شمار

می‌رود. حال که شاعر، با نگاهی وحدت وجودی به جهان و کائنات می‌نگرد، دیگر فرقی میان انسانِ امروزی و انسانِ ازل و اساطیری نمی‌بیند. به نظر او، انسان، انسان است و گذشت قرون و اعصار، ماهیت او را دگرگون نکرده است. آنگاه، می‌گوید: ”پدرم وقتی مرد... خواهرم زیبا شد.“ (همان، ص ۲۷۴) که اشاره به سنن و آیین ایرانی است، چرا که تا زمان زندگی پدر، خواهر، ناچار است برخی مقررات را رعایت کند ولی پس از مرگ پدر، آزادی دارد تا مثلاً، مانند دخترانِ آن سالها، به ظاهرش کمی برسد و آرایش کند. اما ابهام به‌طور کامل در سطر بعدی وجود دارد: ”پدرم وقتی مُرد، پاسبان‌ها همه شاعر بودند.“ (همان.) به گفته کلینت بروکس (Cleanth Brooks)، در مقاله معروفش، «بَدْعَتِ تفسیر» (Heresy of paraphrase)، وظیفه منتقد این نیست که شعر را تفسیر کند؛ تفسیر شعر، از ارزش ادبی و هنری آن می‌کاهد و اصولاً شعر، قابل ترجمه یا تفسیر نیست. برعکس، وظیفه منتقد این است که اشارات، نمادها و تصاویر شعر را بررسی کند و اصولاً شعر خوب، باید ابهام داشته باشد و «پارادوکس» از ویژگی‌های شعر خوب است. پس، به ناچار و با پیروی از نظریه کلینت بروکس، منتقد صورت‌گرای امریکایی، از تفسیر این مصراع خودداری می‌کنیم و اجازه می‌دهیم تا خود و دیگران از پیچیدگی یا ابهام آن لذت ببرند.<sup>۱</sup>

سپهری، پس از ردّ فلسفه و علم و اینکه هیچ‌کدام نتوانسته‌اند مشکلِ انسان یا دردِ فلسفی‌اش را حلّ کنند، از پشت سر نهادنِ کودکی و رسیدن به بزرگسالی سخن می‌گوید و به ”مهمانی دنیا“ (همان، ص ۲۷۶)، می‌رود و

۱ - برای آن دسته از خوانندگان که اعتقاد به تفسیر یا معنا کردن شعر دارند و از ابهام آن لذت نمی‌برند، می‌توان اضافه کرد که سپهری، در سوگ خاطرات گذشته و کودکی خود نشسته و می‌گوید در آن سالها، حتی «پاسبان‌ها»، که مظهر قوانین خشک جامعه بودند، هم شاعر بودند. بر خلاف امروز که همگان در اندیشه سود و زیان زندگی هستند و دیگر کسی شاعرانه یا رمانتیک نمی‌اندیشد و شاعر جایگاهی در جامعه پیشرفته امروزی ندارد، در دوران کودکی سپهری حتی پاسبان‌ها هم انسان‌های ظریفی بودند.

زندگی را، به طور کامل، تجربه می‌کند؛ چیزهایی مانند «اندوه»، «عرفان»، «دانش»، «مذهب»، «شک»، «استغنا»، «محبت»، «عشق»، «زن»، «لذت»، «خواهش» و «تنهایی» را، و از تجربیات عجیب و غریب سخن می‌گوید؛ از کوه فکری عوام: «قفسی بی در دیدم که در آن، روشنی پرپر می‌زد.» (همان، ص ۲۷۷) گرفته تا رسیدن به عشق معنوی از راه عشق یا زیبایی جسمانی: «نردبانی که از آن، عشق می‌رفت به بام ملکوت.» (همان.) در تقابل انسان و حیوان، مانند جانان‌تان سویت، نویسنده انگلیسی، در *رمان سفرهای گالیور*، و به ویژه در فصل آخر این رمان، حیوان را بالاتر و با شعورتر از انسان می‌یابد: «من الاغی دیدم، ینجه را می‌فهمید.» (همان، ص ۲۷۸) و می‌گوید: «سر بالین فقیهی نومید، کوزه‌ای دیدم لبریز سؤال.» (همان.) پس، به عقیده او، از راه عقل نمی‌توان خدا را شناخت، فقط باید از راه «دل» وارد شد، چون اگر بخواهیم از راه عقل، خدا را بشناسیم، سوالاتی پیش خواهد آمد که هیچکس را توان پاسخ دادن به آنها نیست. می‌بینیم، که سپهری، با تمسخر به تفکر اثبات‌گرایی (positivistic) نگاه می‌کند و جهان‌بینی‌اش، مشابه حافظ است که می‌گوید:

مشکلِ عشق نه در حوصله دانش ماست

حلّ این نکته بدین فکر خطا نتوان کرد

به عقیده سپهری، کسانی که «پند و اندرز» می‌دهند، سخت در اشتباهند و شتری که بارش «پند و امثال» است، چیزی حمل نمی‌کند مگر یک «سبد خالی» (همان.) «سیاست» هم از همین دست است و در آن صداقت و صمیمیت نیست. شاعر، که در حال پرواز است و از پشت شیشه پنجره هواپیما، از بالا، به زمین و زمینیان می‌نگرد، تحت تأثیر فروغ و با به کارگیری واژه‌هایی چون «غوک» و «شن»، که از واژه‌های ویژه و مورد علاقه فروغ است و در شعرهایش بسآمد بالایی دارد، به سوی «اشراق» و «تجلی» در حرکت است و با زبانی شاعرانه و نزدیک به جوهر شعری، مادرش را که در

آن پایین، استکان‌ها را می‌شوید، چنین توصیف می‌کند:

مادرِ آن پایین

استکان‌ها را در خاطره شط می‌شست.

هشت کتاب، ص ۲۸۰

شهر، در پایین پیداست؛ شهری که ساختمانهایش از سیمان، آهن و سنگ ساخته شده و تمدن، مظاهر طبیعت را به نابودی کشانده است. در این شهر، دیگر نیازی به «گل» نیست و گل فروشان، به ناچار، گل‌هایشان را حراج می‌کنند؛ دیگر به هنر و ادبیات نیازی نیست. شاعر چیزهایی که از آن بالا می‌بیند، ترکیبی زیبا و هنرمندانه از واقعیت و خیال است؛ از آن بالا بزی را می‌بیند که دارد آب می‌خورد اما نه آب واقعی است و نه دریا، بل که بز دارد از نقشه جغرافی دریا ی خزر آب می‌نوشد، گویی سپهری پیش‌بینی می‌کند که بشر با تمدنش، طبیعت را نابود خواهد کرد و در آینده، زمین قابل سکونت نخواهد بود: "و بزی از «خزر» نقشه جغرافی، آب می‌خورد." (همان، ص ۲۸۱) «تابستان» با کاربرد صنعت «تشخیص»، انسانی می‌شود که «بادبز» در دست دارد؛ آمدن حروف سربی و خودکار، باعث فراموش شدن قلم نی می‌شود؛ تمدن، به طبیعت یورش می‌کند و چراغهای «نئون» نور زیبای مهتاب را از نظرها محو می‌کنند، دولت دستور قطع درختان بید را می‌دهد و همه اینها دست به دست هم می‌دهند و باعث «قتل» و نابودی هنر و ادبیات، شعر و شاعری می‌شوند. از بالای هواپیما، شاعر همه این چیزها را می‌بیند و با هواپیما، از یونان، هند و گردنه خیبر می‌گذرد؛ دریاچه «نگین»، در هند و شهرهایی چون بنارس، در پایین دیده می‌شوند. حرکت هواپیما، به سوی شرق است و فقط در شرق، یا بنارس، سر هر کوچه "چراغی ابدی روشن" است. (همان، ص ۲۸۵) شاعر، که از انزوای خود لذت می‌برد "به گم‌نامی نمناک علف نزدیک" است. (همان، ص ۲۸۶)، دنبال شهرت نیست و از هیاهوی زیست به دور است. در این مقام است که می‌تواند "صدای نفس

باغچه"، (همان.) و از همه اینها مهمتر، "شبهه پاک حقیقت از دور" را بشنود. (همان، ص ۲۸۷) البته، فراموش نشود، که «حقیقت» هنوز «دور» و در دسترس نیست. صدای باران، نماد حاصلخیزی و باروری، به گوش او می‌خورد و او آماده پذیرش یا دریافت «حقیقت» است. همین مقامات و حالات، او را در ارتباط کامل با کل کائنات قرار می‌دهد؛ دیگر تنها نیست، چرا که با کیهانشان‌ها در ارتباط است و به "آغاز زمین نزدیک" (همان.) حتی می‌تواند «نبض گل‌ها را» بگیرد و روحش، "در جهت تازه اشیاء جاری است." (همان.) هنوز، روحش به آن مرحله از بالیدن نرسیده که وصال کامل دست دهد: "روح من کم سال است." (همان، ص ۲۸۸) هنوز سرگشته و حیران و در جستجو است: "روح من گاهی، مثل یک سنگ سر راه حقیقت دارد." (همان.) آنچه باعث نرسیدن به وصال یا وصول می‌شود، دشمنی‌ها و خودخواهی‌های بشر است. انسان، به قدری در خویشتن خویش غرق است که فرصت ندارد سرش را بالا بگیرد و «حقیقت» را دریابد:

من ندیدم دو صنوبر را باهم دشمن.

من ندیدم بیدی، سایه‌اش را بفروشد به زمین.

رایگان می‌بخشد، نارون شاخه خود را به کلاغ...

هشت کتاب، ص ۲۸۸

شاعر، به قدری غرق در کل هستی و کائنات است که می‌تواند "مثل یک گلدان"، به موسیقی روئیدن (همان.)، گوش دهد. اما، هنوز "تب تند رسیدن" دارد (همان.) هنوز خیلی راه مانده تا به منزل برسد، هنوز در تکاپو است و راه رسیدن به «حقیقت» را در سادگی، صمیمیت و صداقت می‌داند و بر این باور است که از راه «دل» می‌توان به معشوق دست یافت. به فلسفه‌ها و جهان‌بینی‌های رایج نمی‌خندد و می‌گوید، هرکس آزاد است از هر راهی که دوست دارد به «حقیقت» برسد:

من نمی‌خندم اگر بادکنک می‌ترکد.

و نمی‌خندم اگر فلسفه‌ای، ماه را نصف کند.

هشت کتاب، ص ۲۸۹

پس از پذیرش همهٔ فلسفه‌ها، مذاهب و ادیان، «زندگی» برای او «رسم خوشایندی» می‌شود. (همان.) او، اکنون می‌تواند اشیاء و امور «آشنا» را «ناآشنا» کند و همصدا با صورت گرایان، می‌گوید، هدف هنر و ادبیات این نیست که چیزهای «ناآشنا» را برای ما «آشنا» کند، بل که برعکس، هنر و ادبیات، باید، «آشنا» را «ناآشنا» کند، به عبارت دیگر، نباید دنبال چیزهای ناشناخته رفت؛ همه چیز گفته شده و دیگر چیز تازه‌ای در این جهان وجود ندارد که شاعر یا فیلسوف آنرا کشف کند؛ تنها کاری که می‌شود کرد، بیان همان چیزهایی که همه می‌دانند، به صورتی تازه و بکر است: «زندگی چیزی نیست، که لب طاقچهٔ عادت از یاد من و تو برود.» (همان، ص ۲۹۰) تأثیر فروغ، در این بخش دفتر، همچنان مشهود است. شاعر، کورمال، کورمال به جستجویش ادامه می‌دهد: «زندگی تجربهٔ شب پره در تاریکی است.» (همان.) زندگی از امور ساده، معمولی و تکراری تشکیل شده است، فقط شاعر صورت‌گرا است که می‌تواند، با شستن چشمها و زدودن غبار عادت، همین چیزهای معمولی و تکراری را جالب یا زیبا ببیند و این نوع دیدن را به افراد معمولی و عادی منتقل کند: «زندگی شستن یک بشقاب است.» (همان.) ارتباط تنگاتنگ شاعر با کل هستی همچنان حفظ شده است:

زندگی «ضرب» زمین در ضربان دل ما،

زندگی «هندسهٔ» ساده و یکسان نفسهاست.

هشت کتاب، ص ۲۹۱

شاعر، به کل کائنات و هستی تعلق دارد و با جهان یکی شده است: «هرکجا هستم، باشم، آسمان مال من است.» (همان.) هیچ چیز این جهان زشت، بد یا ناپسند نیست و شاعر فقط از این مسأله رنج می‌برد که چرا

آدم‌ها، چشمهای خود را نمی‌شویند، غبار عادت را نمی‌زدایند و زندگی را  
 طور دیگری نمی‌بینند. چرا همه مانند هم می‌اندیشند، چرا هیچکس  
 نمی‌خواهد بکوشد تا با دیگران فرق داشته باشد و چرا همه مردم یک سری  
 چیزهای کلیشه‌ای را پذیرفته‌اند و همسان می‌اندیشند.

من نمی‌دانم

که چرا می‌گویند: اسب حیوان نجیبی است، کبوتر

زیباست.

و چرا در قفس هیچکسی کرکس نیست.

گل شبدر چه کم از لاله قرمز دارد.

چشم‌ها را باید شست، جور دیگر باید دید.

هشت کتاب، ص ۲۹۱

و سپهری، همانند والت ویتمن، شاعرِ عارفِ امریکایی، بر این باور است که  
 اگر هم می‌توانست مانند شاعرانِ گذشته چون هومر یا حافظ، هنرآفرینی  
 کند، باز هم این آمادگی را دارد تا هنرش را با یک حرکتِ موج دریا (یا  
 طبیعت) مبادله کند.<sup>۱</sup> بنابراین طبیعت، بزرگترین هنرمند است، چرا که هر قدر  
 هم شاعر بکوشد، نمی‌تواند با شِگردِ طبیعت رقابت کند، زیرا حرکت یک  
 موج بس زیبا تر از وزنِ هر شعری است. پس، به عقیدهٔ هردو شاعر، شعر باید  
 طبیعی باشد، همانند باد و باران یا موجِ دریا، نه مصنوعی و در بندِ وزن و  
 قافیه: "واژه باید خودِ باد، واژه باید خودِ باران باشد." (همان، ص ۲۹۲)  
 شخص، چه شاعر باشد و چه یک انسان معمولی، نباید کاری کند که تعادل  
 قوا در نظام هستی به هم به خورد و نباید مانند انسانِ امروزی، در کار طبیعت  
 مداخله کند: "روی قانونِ چمن پا نگذاریم." (همان، ص ۲۹۳) باید پذیرای

۱ - نگاه کنید به شعرِ «Had I the Choice» اثرِ والت ویتمن

(Walt Whitman, 1819 - 1892)

همه مظاهر طبیعت و پدیده‌های زندگی بود: "و نگوئیم که شب چیز بدی است." (همان.) «مرگ» هم خوب است، چون به زندگی معنی می‌دهد و اگر مرگ نبود، زندگی پوچ و بی معنی می‌شد: "و اگر مرگ نبود، دست ما در پی چیزی می‌گشت." (همان، ص ۲۹۴) خدایی که برّه را آفریده، گرگ را هم در مقابلش به وجود آورده و اگر بخواهیم موجوداتی چون گرگ و پلنگ، در طبیعت نباشند، به قانون حیات لطمه خواهیم زد: "و نخواهیم پلنگ از در خلقت برود بیرون." (همان) نباید بیهوده پرسش‌های فلسفی کرد؛ پرسش‌هایی که بی پاسخند باید فراموش شوند و گرنه باعث تخریب «نفس» یا «من» انسان می‌شوند: "و نپرسیم چرا قلب حقیقت آبی است." (همان.) زندگی را، همانطور که هست بپذیریم. گذشته، گذشته است و ما باید مانند عارفان، «حال» را دریابیم و به اصطلاح اهل تصوف، «ابن الوقت» باشیم و اجازه ندهیم، تجربیات تلخ گذشته، به ویژه در روابط انسانی، «آن» ما را خراب کنند: "پشت سر خاطره موج به ساحل صدفِ سرد سکون می‌ریزد." (همان، ص ۲۹۵) باید در همه امور دنیوی و انسانی شرکت کرد: "لب دریا برویم / طور در آب بیندازیم / و بگیریم طراوت را از آب." (همان.) از «بودن» در این دنیا، لذت ببریم: "وزن بودن را احساس کنیم." (همان.) مرگ وجود ندارد، چرا که پس از مرگ، با کل هستی یکی می‌شویم؛ مرگ نوعی تغییر و تحول است، از یک وضعیتی یا «بودن» به یک وضعیتی دیگر و طبق آیین بودیسم، پس از مرگ، روح ما در جسم موجود زنده‌ای دیگر به زندگی ادامه می‌دهد و یا جزء طبیعت می‌شود. "مرگ پایان کبوتر نیست." (همان، ص ۲۹۶) و به ما نزدیک است و در زندگی روزمره، جریان دارد.

مرگ گاهی ریحان می‌چیند.

مرگ گاهی ودکا می‌نوشد.

گاه در سایه نشسته است و به ما می‌نگرد.



و همه می دانیم

ریه های لذت، پر اکسیژن مرگ است.

هشت کتاب، ص ۲۹۷

باید محدودیت ها را برداشت، چه این محدودیت ها اجتماعی باشند و چه فردی: ”بگذاریم غریزه پی بازی برود / کفش ها را بکند، و به دنبالِ فصول از سرِ گل ها ببرد.“ (همان، ص ۲۹۷) آنچه آدمها را برای دوستی و ارتباط، نامناسب می کند، پیچیدگی ذهنی آنهاست؛ زبان که وسیله ارتباطی است، بیشتر اوقات به دست آدمها، مانع ارتباط و تقابلی برای پنهان کردن «حقیقت» وجودی آنها و وسیله ای برای فریب دادن دیگران می شود. بیشتر مردم، «ساده» نیستند و معصومانه یا صادقانه رفتار نمی کنند. ”کار ما نیست شناسایی «راز» گل سرخ.“ (همان، ص ۲۹۸)، پس بیهوده برای یافتن «حقیقت» خود را آزار ندهیم؛ «حقیقت»، همه چیزهایی است که می بینیم، لمس می کنیم یا می شنویم. سپهری، همانند پدیدارشناسان (phenomenologists)، می گوید، آنچه را با حواس پنجگانه حس می کنیم همان «حقیقت» است و هرچه از این چارچوب خارج است، دیگر نمی تواند «حقیقت» به شمار آید. ”کار ما شاید این است / که در «افسون» گل سرخ شناور باشیم.“ (همان.) باید ”پشت دانایی اردو بزنیم.“ (همان.)، چرا که نمی توانیم به «اسرار» دست یابیم و اصولاً طوری ساخته نشده ایم که بتوانیم «حقیقت» را ببینیم. بنابراین، بهتر است، هر روز «تولّدی دیگر» برای ما باشد و میان ”دو هجای «هستی»،“ (همان) یعنی در فاصله میان تولّد و مرگ، ”ریه ها را از ابدیت پر و خالی بکنیم.“ (همان.) و در هر دمی که فرو می بریم و برمی آوریم، با کلّ هستی، در ارتباط باشیم. کودک وار زندگی کنیم و ”بارِ دانش را از دوش پرستو به زمین بگذاریم.“ (همان.)

کار ما شاید این است

که میان گلِ نیلوفر و قرن

پی آوازِ حقیقت بدویم.

هشت کتاب، صص ۲۹۹-۲۹۸

منظومه «مسافر» نشان دهنده آغاز تکامل شعری سپهری است و سال سرودن آن، هزار و سیصد و چهل و پنج. سپهری، در این دفتر، هنوز «مسافر» راه حقیقت است و اگرچه از لحاظ شعری به بلوغ رسیده ولی در این سفر، به مقصد نمی‌رسد. ظاهراً شاعر، در بهار همان سال، سفری به شهر بائبل کرده است و در آغاز گزارش این سفر، روی میز خانه میزبانانش<sup>۱</sup>، چند میوه نوبر می‌بیند که «به سمت مبهم ادراک مرگ جاری بود.» (همان، ص ۳۰۴) از آغاز منظومه، مسأله «ابهام» و «مرگ»، پیش کشیده می‌شود. ذهن، از درگیری و کشمکش و دست و پنجه نرم کردن با این مسایل، به اصطلاح داغ کرده و سپهری، با کاربرد صنعت تشخیص، ذهن را چونان انسانی به تصویر می‌کشد، که دارد خود را باد می‌زند. مسافر، که در جستجوییش برای یافتن «حقیقت»، هنوز ناکام است و وصل به او دست نداده، چندین بار می‌گوید، «دلم عجیب گرفته.» (همان، ص ۳۰۵) برای نشان دادن روند تکامل و بلوغ شعری سپهری، در این دفتر، چند مصراع را شاهد می‌آوریم:

واسب، یادت هست

سپید بود

و مثل واژه پاک، سکوتِ سبزِ چمن‌زار را چرا می‌کرد.

هشت کتاب، ص ۳۰۵

تشبیه «اسب» به «واژه» و کاربرد ترکیب «سکوتِ سبزِ چمن‌زار»، نشان دهنده همین تکامل در هنر شاعری سپهری است، چرا که به گفته کولدریج، منتقد اندیشمند انگلیسی، آنچه باعث می‌شود، مجموعه‌ای از واژه‌ها را شعر بنامیم، فقط «ترکیب» است، نه وزن و قافیه؛ «داشت عبّاسقلی خان

۱ - بنا به گفته خانم پریدخت سپهری، خواهر شاعر، سهراب در این سفر مهمان ایشان بوده. رک سهراب، فرغ مهاجر (تهران: انتشارات طهوری، ۱۳۵۷)، ص ۱۰۳.

پسری...“ هم وزن دارد و هم قافیه ولی شعر نیست، بل که نظم است و ناظم شدن چه آسان ولی شاعر شدن چقدر مشکل است! در این دفتر، از این ترکیبات بدیع، مانند «دقایق خوشبو» که «خاموش» می‌شوند فراوان به کار رفته ولی خلاء فکری هنوز وجود دارد و شاعر گویی، به علت فراق، تا ابد محزون خواهد ماند، زیرا از اصل خود جدا افتاده است.

پس از دادن تعریفی از زیبایی، که دیگران درباره آن سخن‌ها گفته و تفسیرها کرده‌اند، شاعر اعتراف می‌کند که «عشق»، برای او «اندوه» آفرین است و خواننده هم با او همدردی می‌کند، چون اگر قرار باشد، «عشق» به «وصل» نیانجامد، مسلماً نتیجه‌اش چیزی جز غم، اندوه و افسردگی نخواهد بود. میزبان، از شاعر می‌پرسد: “چرا گرفته دلت، مثل اینکه تنهایی.” و اضافه می‌کند، “خیال می‌کنم / دُچارِ آن رگِ پنهانِ رنگ‌ها هستی.” (همان. ص ۳۰۷) یعنی اینکه گمان می‌کنم علتِ اندوه تو «دُچار» بودن یا عشق به «حقیقتی» است که به آن نرسیده‌ای و شاعر، پس از معنا کردنِ واژه «دُچار»، می‌گوید: “و فکر کن که چه تنه‌است / اگر که ماهی کوچک، دُچار آبی دریای بیکران باشد.” (همان.) یعنی اینکه، اگر قرار باشد یک انسان بی‌مقدار، عاشقِ بی‌کرانگی «حقیقت» شود، نتیجه‌اش چیزی نیست جز تنهایی، غم، اندوه و افسردگی. سپس، شاعر، واژه «غم» را تعریف می‌کند و می‌گوید: “و غم، اشاره‌ی محوی به رد و حدتِ اشیاست.” (همان.)، به عبارت دیگر، «غم» به سراغ کسی می‌آید که با دید «وحدت و جودی» به جهان نگاه نمی‌کند. گیاه، که عاشقِ نور است، باید گفت «خوشا به حالش»، چرا که گیاه، هرگز از راه فلسفه یا مذهب عاشقِ نور نمی‌شود - عشق گیاه به نور، عشقی است کشف و شهودی (intuitive)، غریزی و طبیعی و نه ساختگی یا منطقی، مانند برخی از انسانها که از راه شعائر پذیرفته شده می‌کوشند به وصال برسند؛ بنابراین، «حقیقت» خیلی راحت، دستش را روی شانه گیاه می‌گذارد:

خوشا به حال گیاهان که عاشقِ نورند

و دستِ منبسط نور روی شانه آنهاست.

هشت کتاب، ص ۳۰۸

برای انسان، «وصل ممکن نیست»، چرا که انسان، از راه «اندیشیدن» و نه «عشق ورزیدن»، می‌خواهد به «حقیقت» برسد. برای «خوابِ دل آویز و تردِ نیلوفر»، «منحنی آب، بالش خوبی است.» (همان.) با توجه به شیگردِ شعری سپهری، در این دو مصراع آخر، که نشانه بلوغ شعری اوست، باید اضافه کرد که شاعر به طور ضمنی می‌گوید عاشق باید پذیرای فاصله‌ها باشد و «عشق / سفر به روشنی اهتزازِ خلوت اشیاست.» (همان.) یا «عشق»، برقرار کردنِ رابطهٔ صمیمی با اشیاء و امورِ این جهان، از راه «دل» و نه به وسیلهٔ «عقل» است و عاشق به قدری در بطن «حقیقت» فرو رفته که دیگر نمی‌تواند با افراد معمولی ارتباط برقرار کند.<sup>۱</sup> حال باید دید چه کسانی از دیدگاه سپهری، «افراد معمولی» به شمار می‌آیند. در مسیحیت، به افراد معمولی، یا کسانی که با روحانیون مسیحی فرق دارند و به مقررات کلیسا آشنا نیستند و یا به مقام روحانیت گماشته نشده‌اند، lay man، می‌گویند که ریشه‌اش، واژهٔ یونانی laos، یا مردم معمولی است. جان دان، شاعر معروفِ سده‌های شانزدهم و هفدهم انگلیس، که ضمناً مقام روحانی داشته و کشیش کلیسای انگلستان بوده، در شعر معروفی<sup>۲</sup> در ارتباط با همین افراد عامی، عادی یا معمولی که پذیرفتهٔ کلیسا نشده‌اند، واژهٔ laity را به کار برده و این واژه همان است که در زبان فارسی وارد شده و به آن «لاییک» می‌گویند. در ادیانِ پذیرفته شده جهانی، «لاییک» به کسی می‌گویند که از لحاظ مذهبی جزو «خواص» نیست؛ هنوز پذیرفته شدهٔ مذهبِ نهادینه شده نیست، در حالیکه برای سپهری، افراد معمولی، عادی و یا «دیگران»، کسانی هستند که می‌کوشند از

۱ - نگاه کنید به مقالهٔ اینجانب، زیر عنوانِ «عشق» و «عقل» در شعر کمینز، کیهان فرهنگی، سال ششم، شماره ۱۰، دی ماه ۱۳۶۸.

2 - John Donne (1572 - 1631) "A valediction : Forbidding Mourning"

راه «عقل» به «اسرار» دست یابند و متأسفانه، راه به جایی نمی‌برند. خلاصه بگوییم، در فلسفه و جهان‌بینی سپهری، به «اهل شریعت»، «لاییک» گفته می‌شود و به همین دلیل، در شعر «ندای آغاز»، در مجموعه «حجم سبز»، پس از اینکه به روشنی می‌گوید «کفش‌هایم کو؟» (همان، ص ۳۹۰)، می‌خواهد از دیار خویش، بیزد و برود و پس از گله و شکایت: «من که از بازترین پنجره با مردم این ناحیه صحبت کردم / حرفی از جنس زمان نشنیدم.» (همان، ص ۳۹۱)، از این مسأله رنج می‌برد که فرشته معصومی که «حوری» نام دارد و دختر همسایه است، در زیباترین شب‌های جهان، در پای کمیاب‌ترین نارونِ روی زمین، به جای اینکه به «عشق» بیندیشد یا درس عشق بخواند، درس قوانین و آداب می‌خواند:

من به اندازه یک ابر دلم می‌گیرد

وقتی از پنجره می‌بینم حوری

- دختر بالغ همسایه -

پای کمیاب‌ترین نارونِ روی زمین

فقه می‌خواند

هشت کتاب، ص ۳۹۲

وقتی کسی عاشق شد، باید کتاب را ببندد و یا به آب اندازد زیرا کتاب به انسان «تعقل» می‌دهد و سپهری مخالف «عقل» است، چرا که هیچ انسانی نمی‌تواند از این راه، به «اسرار» دست یابد:

و او و ثانیه‌ها بهترین کتاب جهان را

به آب می‌بخشند.

و خوب می‌دانند

که هیچ ماهی هرگز

هزار و یک گره رودخانه را نگشود

هشت کتاب، ص ۳۰۹

باید، در "نیمه شب‌ها، با زورق قدیمی اشراق / در آب‌های هدایت" روانه شد. (همان) در عرفان، «هدایت»، «هادی» و «هْدُود»، یک معنا دارند و هر سه واژه، «رسیدن به مقصود» را بازتاب می‌کنند. بنابراین، فقط در حال «مکاشفه» و «اشراق»، ادراک «اسرار» میسر خواهد شد؛ فقط از این طریق، «تجلیِ اعجاب» دست می‌دهد و میزبان، پس از شنیدن این سخنانِ شاعر می‌گوید حرف‌های «مسافر» شاعر، او را به زمان‌های گذشته و به جهان اساطیری، برده است.

مسافرِ شاعر، که دایم می‌گوید: "دلم عجیب گرفته است." (همان، ص ۳۱۰)، هنوز در سفرِ ذهنی و سرگرم «مکاشفه» و «اشراق» است ولی او تنها کسی نیست که عمرش را صرف چنین جستجویی کرده، بل که "هزارها سال است" که "سرودِ زنده دریا نوردهای کهن را" (همان)، می‌خواند و همچنان، پیش می‌راند. بنابراین، چنین جستجویی، ویژه او نیست و از هزاران سال پیش آغاز شده و هنوز هم ادامه دارد. دلیلش هم این است که چنین سفرهایی تمام شدنی نیست و پایانی ندارد. به جز عارفان انگشت‌شماری چون منصور حلاج، چه کسان دیگری، می‌توانند مدعی باشند که به پایان راه رسیده‌اند؟

کجاست جای رسیدن، و بهن کردنِ یک فرش

و بی خیال نشستن

و گوش دادن به

صدای شستن یک ظرف زیر شیرِ مجاور؟

هشت کتاب، ص ۳۱۱

سرسبزی وصال در کدام بهار مقدور است؟ حال که رسیدن و دست یازیدن به «حقیقت» امکان‌پذیر نیست، باید به همان چیزهای موجود و دست یافتنی دل خوش کرد و بدینوسیله، این مسأله آزار دهنده را فراموش کرد:

شراب باید خورد

و در جوانی یک سایه راه باید رفت،

همین.

هشت کتاب، همان صفحه

شاعر مسافر که سخت در جستجوی یک پیر، مرشد، هادی یا «هدهد» است، می پرسد: «کجاست سمت حیات؟ / من از کدام طرف می رسم به یک هدهد؟» (همان، ص ۳۱۲) و این دلمشغولی یافتن یک هادی، در طول سفر، آرامش او را به هم می زند. مصراع زیر، کاملاً بازگو کننده ناکامی شاعر، در این طی طریق و سیر سلوک است: «کجاست هسته پنهان این ترنم مرموز؟» (همان.) عبور چلچله، یا فرشته الهام، «از حجم وقت کم» می کند (همان.) و شاعر را به یک کشف بزرگ رهنمون می نماید؛ با «نشستن یک سار روی شاخه یک سرو» (همان.)، کتاب فصل ورق می خورد و شاعر، در سطر اول آن این جمله را می خواند:

حیات، غفلت رنگین یک دقیقه «حوا» است.

هشت کتاب، ص ۳۱۳

تاکنون، هیچ یک از کسانی که سعی در نقد و بررسی شعرهای سپهری کرده اند، نتوانسته اند منظور سپهری را از این عبارت درک کنند و اکثر آنها از آن گذشته و یا آن را نادیده انگاشته اند. «غفلت رنگین»، اشاره به سیب سرخی است که «حوا»، در اثر وسوسه های فریبنده شیطان خورد و در نتیجه آن مصیبت بزرگ، یعنی سقوط «آدم» و همه ابناء بشر را فراهم آورد؛ پیش از «هبوط»، انسان متصل به خالق و به اصل خویش نزدیک بود. پس از خوردن سیب و «سقوط»، بشریت از اصل خویش دور ماند و مانند «نی» در شعرهای مولانا، دایم در تب و تاب و ناآرامی به سر می برد چرا که می خواهد «باز جوید روزگار وصل خویش» و این دقیقاً همان درد فلسفی سپهری و اندیشمندان دیگری، چون فرانتس کافکا است. حال، ما باید بهای «غفلت رنگین» حوا را پردازیم، ولی به چه قیمتی؟ به قیمت صرف یک عمر و تازه

نتیجه‌ای نگرفتن از آن:

گر آمدنم به من بدی نامدی  
ور نیز شدن به من بدی کی شدمی؟  
به زین بُبدی که اندرین دیر خراب  
نه آمدمی، نه بدمی، نه شدمی.

### خیام

در این جستجوی بی‌نتیجه، "صورت احساس می‌خراشد" (همان.) همیشه انسان، گنج دلش خالی است، چون وصل دست نمی‌دهد؛ در خواب هم، انسان «هوشیار» است که میان او و «حقیقت» ورطه هولناکی وجود دارد: بین، همیشه خراشی است روی صورت احساس همیشه چیزی، انگار هوشیاری خواب، به نرمی قدم مرگ می‌رسد از پشت و روی شانه ما دست می‌گذارد

### هشت کتاب، ص ۳۱۴

انسان، تا زنده است و تا هنگامیکه مرگش فرا نرسیده، این توانایی را ندارد که «حقیقت» را کشف کند و این آگاهی و هوشیاری که وصل دست نمی‌دهد، "بسان سم گوارایی" (همان.) است که قطره قطره به جان ما می‌ریزد و مادر «حادثه» زندگی، زندگی که بر اثر غفلت رنگین «حوا» بر ما تحمیل شده، چاره‌ای نداریم مگر اینکه چون جام «شوکران»، این سم را بنوشیم؛ خوشا به حال کسانی که بدنشان به این سم ایمن شده، مصونیت پیدا کرده و با آن کنار آمده‌اند.

آنگاه، شاعر، با اشاره به سفری که به اروپا و «ونیز» کرده، از تکانی که قایق، به ذهنش داده، یاد می‌کند و می‌گوید: "غبارِ عادت، پیوسته در مسیر تماشا است." (همان.) و در ادامه سخنش، می‌گوید: "همیشه با نفس تازه راه باید رفت / و فوت باید کرد / که پاک شود صورت طلایی مرگ." (همان.)



عادت ترسیدن از مرگ، یکی از موانع اصلی بر سرِ راه انسان برای پذیرش «حقیقت» است. ما هنوز یاد نگرفته‌ایم به پدیده‌های هستی طورِ دیگر نگاه کنیم؛ با نفسِ تازه می‌توان غبارِ عادت را شست و از ملالِ زندگی رهایی یافت. شاعر، در این سفر، به «باغ چند سالگی‌اش» می‌رود و می‌ایستد تا دلش قرار بگیرد و در که باز می‌شود:

من از هجوم حقیقت به خاک افتادم.

هشت کتاب، ص ۳۱۶

بنابراین، فقط در کودکی و در معصومیتِ کودکانه ماندن امکان دست یازیدن به «حقیقت» وجود دارد، چرا که کودک ساده، صادق و صمیمی است و تنها با صداقتِ کودکانه می‌توان به جستجوی آن رفت؛ نه با «دانش» و «معرفت». تأثیر تی. اس. الیوت، در سطور بعدی کاملاً مشهود است چرا که الیوت در قطعهٔ سومِ شعرِ بلند «سرزمین بی‌حاصل»، که «موعظهٔ آتش» نام دارد، پس از انتقاد از روشِ زندگی مردم در مغرب‌زمین و انحطاط اخلاقیات در آن سرزمین‌ها، غریبی، تنهایی و غربتِ خویش را در سرزمینِ خود، با آوردن اشاره‌ای از تورات، با غریبی و غربتِ قوم بنی‌اسرائیل، که در تبعید به سر می‌بردند، مقایسه می‌کند: “زرد نه‌های بابل آنجا نشستیم و گریه نیز کردیم چون صیهون را به خاطر آوردیم.” [تورات: کتاب «مزامیر»؛ مزمور صدوسی و هفتم] همانطور که قوم بنی‌اسرائیل در تورات از دردِ غربت گریستند و “بربطهای خود را بر درختانِ بید آویختند” زیرا آنهایی که قوم بنی‌اسرائیل را به اسارت برده بودند، “در آنجا از ما سرود خواستند.” و به همانگونه که قوم بنی‌اسرائیل نمی‌توانستند “سرودِ خداوند را در زمینِ بیگانه” بخوانند [کتاب «مزامیر»، همان.] و به همانگونه که الیوت از دیدن سرزمینِ خود که در آتشِ شهوت می‌سوزد، می‌گرید، سپهری هم در دیار خود بی‌یار مانده و احساس بی‌خانمانی و دورافتادگی از وطن می‌کند و کسی نمی‌یابد که این توان را داشته باشد تا سخنانِ شاعر را درک کند:

و بار دیگر، در زیر آسمانِ «مزامیر»،  
در آن سفر که لب رودخانه «بابل»  
به هوش آمدم،  
نوای بریط خاموش بود  
و خوب گوش که دادم، صدای گریه می آمد  
و چند بریط بی تاب  
به شاخه ها ترید تاب می خوردند.

هشت کتاب، ص ۳۱۶

به نظر نمی آید، سهراب سپهری، تمام کتابِ تورات را خوانده باشد، تا از این اشاره مذهبی سود جوید. به نظر می آید با خواندن شعرهای الیوت، به ویژه شعر بلند «سرزمین بی حاصل» و تحت تأثیر قرار گرفتن او، تصمیم به استفاده از این بخشِ تورات که «زبور داوود» نیز نام دارد، می نماید و ما در جای دیگر، این تأثیرپذیری از الیوت را بحث خواهیم کرد. از سوی دیگر، «غربت» یا دور افتادن از «وطن»، دور ماندن از «حقیقت» هم می تواند باشد. در مسیر سفر، «راهبان پاک مسیحی» را می بیند و خود «بلند بلند، کتاب جامعه»، می خواند. (همان.) کتاب جامعه، یا (Ecclesiastes)، از واژه «کلیسا» مشتق شده و به معنی اهل کلیساست. در این سوره از تورات، برای نخستین بار در مذهب و ادبیات، سخن از «پوچی» زندگی است و از قول فرزند حضرت داوود، که در اورشلیم پادشاه بود گفته می شود که همه چیز پوچ است. («همه چیز باطل است»، تورات، «کتاب جامعه»، آیه دوم) این سوره تورات که پر از پند و امثال است، به خواننده توصیه می کند که دم را دریابد و خوش باشد، زیرا زندگی پوچ و بیهوده است. در این سوره، اندرزهای خوبی داده می شود؛ مثلاً عریان به این جهان آمده ایم و عریان از آن خواهیم رفت، بنابراین در صدد جمع مال دنیا نباشیم، یا شنیدن انتقاد از عاقلان بهتر از شنیدن ستایش بی خردان است؛ یا بی خردان زیاد می گویند و

بسیار می‌خندند و این نشانه «پوچی» درون آنهاست و یا زمان بسیار می‌گذرد تا تبه‌کاران به سزای کردار نادرست خویش برسند و یا انسان فرهیخته و دانشمند نباید انتظار داشته باشد که ثروتمند شود؛ «حکمت» از اسلحه جنگ بُراتر است و یا سخنان حکیمان که به آرامی گفته شود، از فریاد حاکمی که بر احمقان حکومت می‌کند، مؤثرتر است. ولی از میان این همه پند و امثال مفید، آیه ایست که در آن از پوچی تلاش برای رسیدن به «حقیقت» سخن به میان می‌آید:

آنگاه تمامی صنعت خدا را دیدم که انسان کاری را که  
زیر آفتاب کرده می‌شود نمی‌تواند درک نماید و هرچند  
انسان برای تجسس آن زیاده‌تر تفحص نماید آنرا کمتر  
درک می‌نماید و اگرچه مرد حکیم نیز گمان بُرد که آنرا  
می‌داند، اما آنرا درک نخواهد نمود.

تورات، «کتاب جامعه»، سوره  
هشتم، آیه هفدهم.

اگر در کتاب جامعه، سخن از بیهوده بودن تلاش انسان برای رسیدن به «حقیقت» است، در ارمیای نبی، سخن از این می‌رود که چرا مردم خدا را فراموش کرده‌اند و کودکان کور عراقی بیانگر کوری انسان و ناتوانی او از درک اسرار هستی است:

و در مسیر سفر راهبان پاک مسیحی  
به سمت پرده خاموش «ارمیای نبی»  
اشاره می‌کردند.  
و من بلند بلند  
«کتاب جامعه می‌خواندم...»

هشت کتاب، ص ۳۱۶

سپس، شاعر از صنعت و پیشرفت که مانع تکامل روحی انسان شده

شکایت می‌کند؛ اشاره به این نکته که "از تلاطم صنعت تمام سطح سفر گرفته بود و سیاه / و بوی روغن می‌داد / و روی خاکِ سفر شیشه‌های خالی مشروب... کنار هم بودند." (همان. ص ۳۱۸) برگرفته شده از شعر «سرزمین بی‌حاصل» الیوت است و سپهری همصدا با الیوت در سوگِ ویرانی جهان نشسته است. با وجود همه این موانع، سفر، شاعر را «از میان آدم و آهن» به سوی «جوهر پنهانِ زندگی»، یا «اسرار» می‌برد؛ همان اسراری که بشریت از درک آن عاجز است؛ به عبارتِ دیگر، راه دورِ سفر، به سوی بیکرانگی حقیقتی است که از انظار پنهان است؛ سفر، او را به هند و به زیرِ درختِ «بانیان» سبز تنومندی می‌برد که در زیر سایه‌اش، این عبارت به ذهنِ شاعر خطور می‌کند: "وسیع باش، و تنها، و سر به زیر، و سخت." (همان. ص ۳۱۹) اما انسان (جنگل) هنوز توانِ رویارویی با «اسرار» را ندارد: "هنوز جنگل، ابعاد بی‌شمار خودش را نمی‌شناسد." (همان. ص ۳۲۰) اولین گام، در شناخت «اسرار»، خودشناسی است؛ انسانی که هنوز دسترسی به ناخودآگاه خود پیدا نکرده، چگونه می‌تواند به کشف «اسرار»، نایل شود. در ادبیات جهان، ناخودآگاه انسان، همواره به صورتِ ازلی «جنگل» تشبیه می‌شود؛ همانطور که جنگل تاریک است و شخص در آن گم می‌شود، ناخودآگاهِ انسان مانند تودهٔ عظیم یخ، دوسوم آن پوشیده و زیر آب قرار دارد. بنابراین، "هنوز برگ / سوار حرفِ اوّل باد است." (همان. شاعر، هنوز در آغاز راه است؛ هنوز پروازی صورت نگرفته و شاعر، چونان مسّاح کافکا، که نقشه‌بردار زمین است، چگونه می‌تواند مخبرِ عالمِ غیب باشد؟: "طنینِ بال کبوتر، حضور مبهم رفتار آدمی زاد است." (همان.)

یکی از راههای دسترسی به «اسرار»، بی‌خودی و ایثار است؛ انسان باید در مرحلهٔ نخست، نفسِ خود را بکشد تا در «حقیقت» محو شود: "ورودهای جهان، رمزِ پاک محو شدن را / به من می‌آموزند." (همان.) شاعر، چونان موسی در طور سینا، می‌خواهد با «حقیقت» روبرو شود:

وای تمام درختان زیت خاک فلسطین  
و فور سایه خود را به من خطاب کنید،  
به این مسافر تنها، که از سیاحت اطراف «طور» می آید  
واز حرارت «تکلیم» در تب و تاب است.

هشت کتاب، ص ۳۲۱

همانطور که پیشاپیش گفته شد، فقط برگزیدگانی چون منصور حلاج یا موسی این سعادت را دارند تا با خداوند مکالمه کنند و خداوند، از میان شاخه های درخت زیتون، فقط با موسی «مکالمه» می کند، اما سپهری، در همین سطور، تأکید می کند که برای داشتن سعادت این مکالمه، باید از همه ادیان و مذاهب کمک گرفت، چنانکه در لابلای این سطور، از «ودا» ها و مکالمه موسی با خداوند نام می برد و میان دو مذهب تعاون ایجاد می کند. اما، این مکالمه، برای سپهری شاعر میسر نیست: «ولی مکالمه، یک روز، محو خواهد شد و شاهراه هوا را / شکوه شاه پرک های انتشار حواس / سپید خواهد کرد.» (همان، صص ۲۲ - ۳۲۱) «سپید»، همان جای خالی یا نوشته ایست که اشاره به نتوانستن یا قادر نبودن برقراری ارتباط با «حقیقت» است. هنوز، غم عدم «اتصال»، «وصول» یا «وصال» در دل شاعر است ولی او امیدش را از دست نداده و هنوز گمان می کند همانند «فتح قادسیه»، سرزمین «حقیقت» را فتح خواهد کرد:

ولی هنوز کسی ایستاده زیر درخت.

ولی هنوز سواری است پشت باره شهر

که وزن خواب خوش فتح قادسیه

به دوش پلک تر اوست.

هشت کتاب، ص ۳۲۲

آنهايي که در برابر «حقیقت» کور و کردند، مسؤول به وجود آوردی «شر» و «بدی» در این جهان هستند و «در کرانه «هامون»، هنوز می شنوی: - بدی

تمام زمین را فرا گرفت. (همان.) هنوز، پس از گذشت هزاران سال، کسی نتوانسته است در «حوض» «حقیقت»، آب تنی کند، «صدای آب تنی کردنی به گوش نیامد / و عکس پیکر دوشیزه‌ای در آب نیفتاد.» (همان. صص ۲۳ - ۳۲۲) و شاعر، دست به نیایش بلند می‌کند: «بیا، و ظلمت ادراک را چراغان کن.» (همان.) مانند کافکا، در جستجوی بی‌امانش ناکام مانده و دعا می‌کند تا «حقیقت»، از بالا، به سوی او آید و «ظلمت ادراک» او را «چراغان» کند. دوبال بزرگ را می‌بیند، که به سمت حاشیه روح آب در سفرند. اما، غبار عادت امکان دیدن را از او سلب کرده است و فقط «مرغ‌های باغ نشاط» می‌توانند، «غبار تجربه» را از نگاه شاعر بشویند. (همان، صص ۲۴ - ۳۲۳) آنگاه، شاعر، طبیعت را با انسان مقایسه می‌کند و می‌گوید درخت سرو سالم است، چون راست قامت است؛ ولی انسان بیمار است چون ذهنش پیچیده است. یکی از راههای رسیدن به معشوق، گذر از زندگی خاکی و «هم‌نورد [شدن با] افق‌های دور» است. (همان، صص ۳۲۴) باید از اندیشه سود و زیان فارغ شد، آنگاه زندگی نعمت یا «برکت» می‌شود و گر نه اتصال به «حقیقت» و همی بیش نخواهد بود:

خیال می‌کردیم

بدون حاشیه هستیم.

خیال می‌کردیم

میان متن اساطیری تشنج ریاس

شناوریم

و چند ثانیه غفلت، حضور هستی ماست.

هشت کتاب، صص ۳۲۵

از این پس، شعر، به سوی پیچیدگی و ابهام می‌رود که به گفته همه منتقدان معاصر، از ویژگی‌های بارز هنر نو و در این شعر، از ویژگی‌های تکامل شعری سپهری است، که پیشاپیش، به آن اشاره شد. شاعر، از خود

می پرسد: "من از کدام طرف می رسم به سطح بزرگ؟" عطش شاعر، هنوز تسکین نیافته و او از هر چیزی برای نایل شدن به «حقیقت» سود می جوید؛ که البته در اینجا از زن یا «آنیما»ی درون خود استمداد می طلبد. شاعر، هنوز راز هستی را کشف نکرده و رگه هایی از پوچی اگزیستانسیالیست ها در ذهنش وجود دارد:

- و در کدام زمین بود

که روی هیچ نشستیم

هشت کتاب، ص ۳۲۶

هنوز «جرقه های محال از وجود»ش برمی خیزد (همان.) و شاعر از خود می پرسد: "کجا هراس تماشا لطیف خواهد شد؟" (همان، ص ۳۲۷) مسافر که در عطش وصال می سوزد، می خواهد بداند: "کدام راه مرا می برد به باغ فواصل؟" (همان.) و شعر، به حالت ناکامی، بدون امکان هیچ نوع ارتباطی با «حقیقت» به پایان می رسد و وصال، در حدّ یک آرزو، باقی می ماند: "و اتفاق وجود مرا کنار درخت / بدل کنید به یک ارتباط گمشده پاک... حضور «هیچ» ملایم را / به من نشان بدهید." (همان، صص ۲۸ - ۳۲۷) و شعر با یک نیایش، به آخر می رسد؛ نیایش برای وارستگی از تعلّقات دنیوی و رسیدن به «هیچ ملایم».

«حجم سبز» دفتر بعدی شعرهای سپهری است که در سال هزار و سیصد و چهل و شش به چاپ رسیده است. به نظر می رسد که سپهری در این مجموعه، به تکامل اندیشه خود کاملاً رسیده و «پیامی در راه» دارد ولی گاهی از مردم روزگار که سخنش را درک نمی کنند، گله و شکایت می کند. تأثیر فروغ را می توان، در شعر «روشنی، من، گل، آب» دید. به گمانم، این همان شعری است که فروغ یکبار همراه شعرهای خود خوانده و همگان پنداشتند این شعر هم سروده فروغ است، چون هنگام خواندن آن، نامی از سهراب نبرد. منظور سپهری از عنوان این شعر، همان «خوشه زیست» است

که در متن شعر آمده و پیوند با عناصر طبیعت را به ذهن متبادر می‌کند. باز هم، شاعر، تکرار می‌کند که برای رسیدن به رستگاری، نیازی به رعایت شعائر نیست؛ انسان می‌تواند در خانه‌اش بنشیند و حضور «حقیقت» را احساس کند: «رستگاری نزدیک: لای گل‌های حیاط.» (همان، ص ۳۳۶)

«نور»، در همین نزدیکی‌ها و در «کاسهٔ مس» وجود دارد و انعکاس تصویر «نردبان»، که روی آبِ حوض افتاده خبر از ارتباط کلّ هستی می‌دهد: «می‌دانم، سبزه‌ای را بکنم خواهم مرد.» (همان.) سپهری اعتراف می‌کند که به «اوج» رسیده و در «ظلمت» می‌تواند راهِ خود را پیدا کند. تکرار واژهٔ «شن»، خواننده را به یاد شعرهای فروغ می‌اندازد. شاعر، با وجود اینکه، در این شعر اقرار می‌کند که «پر از بال و پر» و درونش پر از «نور» است، در پایان می‌گوید: «چه درونم تنه‌است.» (همان، ص ۳۳۷) در شعر بعدی که «و پیامی در راه» نام دارد، همانطور که از عنوانش پیداست، شاعر مدّعی است به «حقیقت» رسیده و پیام آن را می‌خواهد به خواننده منتقل کند. در آغاز شعر، با حالتی پیامبرگونه، می‌گوید: «روزی خواهم آمد، و پیامی خواهم آورد.» (همان، ص ۳۳۸) همانطور که در متن شعر پیداست، این وعده را در آینده به خوانندگان می‌دهد، مردمی که در خواب غفلت، به سر می‌برند و در اندیشهٔ سود و زیان زندگی، غرق شده‌اند. سپس، می‌گوید: «زن زیبای جذامی را، گوشواری دیگر خواهم بخشید.» (همان، ص ۳۳۹) که یادآور علاقهٔ فروغ به جذامیان، در اواخر زندگی‌اش و حتی تهیه گزارش و فیلم مستند از زندگی آنهاست. به مردمی، که در برابر «حقیقت»، کورند و توان دیدن آنرا ندارند، خواهد گفت: «چه تماشا دارد باغ!» (همان.) و به هر رهگذری که می‌گوید «شب تاریکی است»، کهکشان خواهد داد. آنگاه، به روش شعرهای تعلیمی می‌گوید، «دشنام‌ها را از لب‌ها خواهم برچید»، «هرچه دیوار، از جا خواهم برکند.» (همان.) و مانند رابرت فراست در شعر «تعمیر دیوار» ( "Mending Wall" ) می‌گوید «دیوارها» مانع ارتباط



صمیمانه آدم‌ها هستند و باید برجیده شوند. درونمایه اصلی و پیام این شعر، آشتی دادن یا سازش اضداد در جهان است، طوریکه «غوک» (از واژه‌های مورد پسند فروغ) و مار در کنار هم دوستانه زندگی کنند و مردم، همدیگر را دوست بدارند. در شعر «ساده رنگ»، سپهری از نبودن صمیمیت و صادق بودن مردم در ارتباط دوستانه، رنج می‌برد و اشک می‌ریزد:

من اناری را، می‌کنم دانه، به دل می‌گویم:

خوب بود این مردم، دانه‌های دلشان پیدا بود.

می‌برد در چشمم آب انار: اشک می‌ریزم.

مادرم می‌خندد.

رعنا هم.

هشت کتاب، صص ۴۴-۳۴۳

از شعر «آب»، که شعر تعلیمی دیگری است و همه‌چیز در آن، به روشنی گفته شده، می‌گذریم. شعر «در گلستانه»، یک تابلوی نقاشی است و سپهری نقاش، در این شعر، با واژه‌ها، نقاشی کرده است. فضای شعر، خواننده را به یاد نقاشی‌های پرویز کلاتری می‌اندازد و ایرانی بودن و آفرینش فضای ایرانی، به این شعر، رنگ و بوی محلی و بومی می‌دهد. این شعر، مانند بیشتر شعرهای این دفتر، حال و هوای مثبتی دارد و شاعر سرشار از زندگی است:

زندگی خالی نیست:

مهربانی هست، سیب هست، ایمان هست.

آری

تا شقایق هست، زندگی باید کرد.

هشت کتاب، ص ۳۵۰

شعر «غربت» که همچنان تابلوی نقاشی دیگری است و رنگ و بوی ایرانی دارد، در انتقاد از انسانِ امروزی، که طبیعت را به نابودی کشانیده، می‌گوید: “یادِ من باشد کاری نکنم، که به قانون زمین بر بخورد.” (همان،

ص ۳۵۴) و شاعر، همچنان تنها یا پر از تهی سرشارِ عارفانه است. او، که در جستجوی بی‌گیر و بی‌امانش برای یافتنِ «حقیقت»، خسته شده است، در شعرِ «پیغام ماهی‌ها»، می‌گوید: «به دَرکِ راه نبردیم به اکسیژنِ آب.» (همان، ص ۳۵۶) ولی در مصراع بعد می‌گوید: «ولی آن نور درشت... چشم ما بود. / روزنی بود به اقرارِ بهشت.» (همان.) اگر «تغافل» کردیم، تقصیر از خودِ ماست، و گرنه «حقیقت» عیان است و اگر هنوز کسی تشنه یافتنِ آن است و یا اگر، «ماهی‌ها، حوضشان بی‌آب است.» (همان، ص ۳۵۷) دلیلش جز «تغافل»، چیز دیگری نمی‌تواند باشد و اگر «ماهیان» (یا آدمیان) در عطش می‌سوزند، «هیچ تقصیر درختان» (همان، ص ۳۵۶) یا طبیعت نیست؛ بل که تقصیرِ دلِ آدمیان است که چونان «آب»، صاف و روشن نیست.

در صفحاتِ آغازین این نقد و بررسی، اشاره‌ای به شعر «نشانی» شد و گفته شد که این شعر را سپهری برای فروغ فرخزاد گفته است ولی در اینجا لازم است به روشنی این مطلبِ مهم را بازگو کنیم که در این شعر، برخلاف نظر برخی از منتقدین، سخن از هفت مرحلهٔ تصوّف و عرفان نیست. آن منتقدانی که می‌گویند منظور سپهری از: «رهگذر شاخهٔ نوری که به لب داشت به تاریکی‌شن‌ها بخشید»، سیگاری است که رهگذر به لب دارد و هنگام دادن نشانی به زمین می‌اندازد، درست می‌گویند. در این شعر، نه «درخت سپیدار»، درخت مقدّس است و نه در این مصراع‌ها اشاره‌ای به مقامات عرفانی، چون «طلب»، «استغنا»، «حیرت» یا «فقرو فنا» می‌شود. ترکیبِ «پشتِ بلوغ» هم رسیدن به کمال روحانیت و معنویت و «گُلِ تنهایی»، اشاره به ثمرهٔ باغ خلوت و انزوای عرفانی نیست. درونمایهٔ شعر، همان است که گفته شد؛ شاعر «نشانی» دوستش (فروغ) را از رهگذری می‌پرسد ولی چون رابطه‌اش با مرشد، عارفانه است، یک نشانی معمولی به زبان عارفانه و با استفاده از واژه‌های عرفانی، پرسیده می‌شود. در این شعر، نه منظور از «ترسی شفاف»، حالتِ «حیرت» در مقامات عرفانی است و نه قصد از «صمیمیت سیّال

فضا»، «توحید» در سلسله مراتب مقامات عرفانی است و همانطور که بارها تأکید کردم، سپهری در این شعر، نشانی دوستش را که با او رابطه‌ای عارفانه دارد بسیار زیبا، به شعر می‌پرسد و این شعر یکی از مانا‌ترین شعرهای سپهری است و چون شعر «نشانی»، جزو فرهنگ و ادب معاصر شده تا جایی که فیلمی به نام «خانه دوست کجاست» ساخته شده و برخی از هموطنان به قدری این شعر را دوست دارند که آنرا به خاطر سپرده‌اند، بر خود واجب می‌دانم که این سوء تفاهم را رفع کنم.

در شعر «واحه‌ای در لحظه»، شاعر اعتراف می‌کند که هنوز «پشت هیچستان» است. (همان، ص ۳۶۰) و سپس «هیچستان» را تعریف می‌کند و می‌گوید «هیچستان [جایی است که] قاصدها خبر از گل واشده» می‌آورند. (همان، ص ۳۶۱) اگر منظور از «گل واشده»، همان «حقیقت» باشد، بنابراین، پشت «هیچستان» جایی است که قاصدها، خبر از «حقیقت» می‌آورند - به عبارت دیگر، گوینده در ارتباط با «حقیقت» نیست و منتظر است تا «قاصد»‌ها خبر آنرا برای او بیاورند. آنگاه، شاعر، روی شن‌ها، نقش‌های سم اسبان سواران «ظریفی» را می‌بیند که بامدادان "به سر تپه معراج شقایق رفتند." (همان.) بنابراین، برای «معراج»، «ظرافت» لازم است. رسیدن به «حقیقت» آموختنی نیست، بل که استعداد می‌خواهد که برخی دارند و برخی دیگر ندارند، همانطور که برخی از آدم‌ها، دارای یک نوع «ظرافت» روحی و معنوی هستند که دیگران، فاقد آنند. اگر این استعداد را نداریم که بامدادان به سر تپه معراج شقایق برویم، فقط باید آن «سواران ظریفی» را که این سعادت را داشته‌اند تحسین کنیم. با خواندن کتاب و یا با دلیل و برهان یا منطق نمی‌توان به سر تپه معراج شقایق رفت. آنگاه شاعر از تنهایی و ظرافت خود سخن می‌گوید و شعر بدینگونه به پایان می‌رسد:

به سراغ من اگر می‌آیید،

نرم و آهسته بیایید، مبادا که ترک بردارد

## چینی نازک تنهایی من

هشت کتاب، ص ۳۶۱

سپهری، که احساس می‌کند نمی‌تواند با مردم عادی و عامی یا کسانی که درد فلسفی ندارند، ارتباط برقرار کند و یا به گفته خودش، "من که از بازترین پنجره با مردم این ناحیه صحبت کردم / حرفی از جنس زمان نشنیدم." (همان، ص ۳۹۱)، تصمیم می‌گیرد به شهری در «پشت دریاها» برود؛ شهری که "در آن پنجره‌ها رو به تجلی باز است." (همان، ص ۳۶۴)، شهری که در آن، "دست هر کودک ده ساله شهر، شاخه معرفتی است." (همان). برای او، مردم دیارش بیگانه و خاکش «غریب» است؛ او تصمیم ندارد در این سیر و سلوک، به «آبی‌ها» یا «زن» دل بینند. «آبی‌ها» یا "پربانی که سر از آب بدر می‌آرند." (همان). اشاره‌ای اساطیری است و منظور همان sirens یا موجوداتی نیمه زن و نیمه پرنده‌اند که در جزیره‌ای ساکن بودند و با آواز دلفریزشان، مردان را به وادی مرگ، می‌کشانیدند. «آدیسه»، آوازشان را می‌شنود و به ملوانان دستور می‌دهد تا با موم گوشه‌هایشان را پر کنند تا آواز فرینده این زنانِ مکار را نشنوند و به آنها امر می‌کند تا خود او را با طناب به دکل کشتی محکم ببندند تا مسحور آواز فرینده‌شان نشود و خود را به آب دریا پرتاب نکنند. با مراجعه به زندگی خصوصی سپهری، زن یا زنانی وجود ندارند که در این سیر و سلوک به او آرامش ببخشند و اگر هم زنی وجود داشته باشد، مانند فروغ، رابطه کاملاً معنوی است و جنبه مُرید و مُردی دارد. سپهری به مقامی رسیده بود که مانند هملت، نه از مصاحبت زن لذت می‌برد و نه مرد<sup>۱</sup>:

مرد آن شهر اساطیر نداشت

زن آن شهر به سرشاری یک خوشه انگور نبود.

هشت کتاب، ص ۳۶۳

1 - William Shakespeare Hamlet, Act 11, scene 11, line 324: "Man delights not me - no , nor woman neither."

او از «رجّاله» ها که به گفته هدایت، زندگی شان از دهان شروع می شد و از یک مشت روده می گذشت و به دستگاه تناسلی شان ختم می شد، گریزان بود. معاصرانشان، یا کسانی که او را از نزدیک می شناختند، می گفتند، گاهی ماهها ناپدید می شد و خبری از او نبود. سپهری، مردم گریز بود، آدمها را تو خالی و حرفهای شان را تکراری می یافت و می خواست به سرزمینی برود که در آنجا «شاعران وارث آب و خرد و روشنی» باشند (همان، ص ۳۶۵)، یعنی آرمان شهری که وجود ندارد، چرا که در هیچ جای دنیا، شاعران یا روشن اندیشان، «وارث آب و خرد و روشنی» نیستند. شعر «تپش سایه دوست» هم یک تابلوی نقاشی است که حال و هوای ایران را به تصویر کشیده است. «تاسواد قریه راهی بود،» (همان، ص ۳۶۶)، قریه های اطراف کاشان را به ذهن متبادر می کند و فضای «بومی» دهات را ترسیم می نماید. سپهری، همانطور که در اطلاق آبی به ما گفته که «روی بام همیشه پا برهنه بودم.» و کفش را تمثیلی از غم دور ماندگی از بهشت می داند که مانع مکالمه سالم میان زمین و پاست و روی بام، همیشه زیر پا، زبری کاهگل را چونان «جواهری»، احساس می کرده (اطلاق آبی، ص ۱۹)، در این شعر نیز می گوید: «منطق زبر زمین در زیر پا جاری» است. (هشت کتاب، ص ۳۶۷) پای پوشش از جنس «نبوت» است و می گوید:

ما گروه عاشقان بودیم و راه ما

از کنار قریه های آشنا با فقر

تا صفای بیکران می رفت.

هشت کتاب، ص ۳۶۸

در شعر «صدای دیدار»، دوباره از کوتاه فکری عوام گله و شکایت دارد: «بینش هم شهریان، افسوس، / بر محیط رونق نارنج ها خط مماسی بود.» (همان، ص ۳۷۰) و در شعر «شب تنهایی خوب» بر این باور است که «بهترین چیز رسیدن به نگاهی است که از حادثه عشق تر است.» (همان، ص ۳۷۲) «سوره تماشا»، شعری است کاملاً مذهبی و با اشاره به انجیل

یوحنا، سوره اول: "در ابتدا کلمه بود و کلمه نزد خدا بود و کلمه خدا بود."، به آغاز کلام، سوگند می خورد که اگر مردم بخواهند برای دیدن «حقیقت» دل های شان را صاف کنند، "آفتابی لب درگاه شماست / که اگر در بگشایید به رفتار شما می تابد." (همان، ص ۳۷۴) سپس، موعظه می کند که آدمها نباید فریب ظواهر را بخورند، بل که باید چشم دل بگشایند تا بتوانند به «باطن» اشخاص یا اشیاء رسوخ کنند و اضافه می کند که فقط رسولان این توانایی را دارند که گوهر ناپیدا یا «حقیقت» را ببینند:

و به آنان گفتم:

سنگ آرایش کوهستان نیست

همچنانی که فلز، زیوری نیست به اندام کلنگ.

در کف دست زمین گوهر ناپیدایی است

که رسولان همه از تابش آن خیره شدند.

بی گوهر باشید.

لحظه ها را به چراگاه رسالت ببرید.

هشت کتاب، ص ۳۷۴

او، مردم را به «صدای قدم پیک» بشارت می دهد و می گوید، هرکس که چشم دل باز کند و «حقیقت» را ببیند، به آرامش خواهد رسید:

و به آنان گفتم:

هرکه در حافظه چوب ببیند باغی

صورتش در وزش بیشه شور ابدی خواهد ماند.

هرکه با مرغ هوا دوست شود

خوابش آرام ترین خواب جهان خواهد بود.

آنکه نور از سر انگشت زمان برچیند

می گشاید گره پنجره ها را با آه.

هشت کتاب، ص ۳۷۵

و به همانگونه که در شعرهای پیشین گفته بود، یک برگ یا یک پرنده خیلی بیشتر از یک کتاب می تواند «اسرار» را برای ما فاش کند:

زیر بیدی بودیم.

برگی از شاخه بالای سرم چیدم، گفتم:

چشم را باز کنید، آیتی بهتر از این می خواهید؟

هشت کتاب، ص ۳۷۵

بعد می گوید، آنهایی که دستشان «به سرشاخه هوش» نمی رسد، به این علت است که «جیشان، پُر عادت» است. (همان، ص ۳۷۶) و دوباره همان سخنانِ پیشین را تکرار می کند که باید طورِ دیگر دید، زیرا «غبارِ عادت» باعث کوری و خوابهای آشفته می شود. در شعر بعدی یا «پره های زمزمه»، دوباره دیدِ شاعر منفی می شود؛ گویی سپهری باز هم از «حقیقت»، دور افتاده است. واژه های «برف»، «نه»، «ناتمام»، «تنهایی»، «مانده»، «بسته»، «وارونه»، «تمنا»، «تشنه»، «ماه اسفند»، «لخت» و واژه هایی از این دست، بیانگرِ این حالتِ شاعر است که در زمستان، انتظار آمدنِ عید و سالِ نو را می کشد و تمام این حالات، نرسیدن به «حقیقت» و دور ماندن از آن و ناکامی شاعر را در این جستجو، بازتاب می کند.

پس چه باید بکنم؟

من که در لخت ترین موسم بی چهجه سال

تشنه زمزمه ام؟

هشت کتاب، ص ۳۷۸

بهترین نمونه آشنازدایی در شعرهای سپهری، ترکیب «تاطلوع انگور، چند ساعت راه است؟» (همان، ص ۳۹۲) در شعر «ندای آغاز» است. البته، چون منتقدانِ دیگر، درباره این شعر و این ترکیب، زیاد گفته یا نوشته اند، از تشریح آن خودداری می کنم. شعر «دوست» که خطاب به فروغ

فرخزاد سروده شده، با اشاره‌ای به شعر معروفِ الیوت، زیر عنوانِ "Journey of the Magi"، آغاز می‌شود. درونمایه شعرِ الیوت مذهبی و از سفرِ سه «مجوس» به بیت‌الحم برای دیدنِ نوزادِ تازه به دنیا آمده، حضرت مسیح، گزارش می‌دهد. علتِ این سفر، «جستجو» است؛ جستجویی که در تمام طول عمرِ کوتاه سپهری، مشغله ذهنی او بوده. به همین دلیل، این شعر، ضمن اینکه خطاب به فروغ است، همان حالتِ آن سه زردشتی را بازتاب می‌کند که برای دیدنِ ستارهٔ بیت‌الحم، رنجِ سفر را بر خود هموار کرده بودند و به همین دلیل، این شعر، پر از اشارات مسیحی است، مانند «سیب»، «کبوتر» و «خوشهٔ بشارت». در سورهٔ دوم انجیل متی، آمده است:

عیسی، در آیام زمامداری هیرودیس پادشاه در بیت‌الحم  
یهودیّه، تولّد یافت. پس از تولّد او مجوسانی از مشرق‌زمین به  
اورشلیم آمده پرسیدند: «پادشاه نوزاد یهودیان کجاست؟ ما  
طلوع ستاره او را دیده و برای پرستش او آمده‌ایم»  
به همانگونه که در شعر الیوت، سخن از تولّد و مرگ عیسی مسیح است، در  
شعر «دوست»، سپهری اشاره‌ای به مرگِ فروغ می‌کند:

ولی نشد

که روبروی وضوحِ کبوتران بنشیند

و رفت تالِبِ هیچ

و پشتِ حوصلهٔ نورها دراز کشید

و هیچ فکر نکرد

که ما میانِ پریشانی تلفّظ درها

برای خوردنِ یک سیب

چقدر تنها ماندیم.

هشت کتاب، ص ۴۰۱

در شعرِ الیوت، مجوسان، از سرمایِ سختِ زمستان و دشواری راه و اینکه



بدترین فصل سال را برای این سفر، یا جستجو، پشت سر نهاده‌اند گله و شکایت می‌کنند. سفر، برای آنها طولانی، روزها کوتاه و خورشید در پشت ابرها، پنهان است. در طول سفر، حسرت روزهای تابستان را می‌خورند و از اینکه شتربانان به آنها دشنام می‌دهند و شراب و زن می‌خواهند، ناراحتند؛ خوابشان کوتاه و صدایی در گوششان طنین می‌افکند که این سفر، بیهوده است. بامدادان، به درّه سبز و خرمی می‌رسند و سه درخت می‌بینند که یادآور سه صلیبی است که عیسی مسیح را، به درخت میانی آویختند و مصلوبش کردند و مردانی را می‌بینند، که در میخانه، برای سکه‌های نقره، نرد می‌بازند و این یادآور سربازانی است که برای تملک جامه‌های مسیح نرد می‌بازند و یا اشاره به کار یهوداست که به خاطر سی سکه نقره، مسیح را لو داد. آنگاه، مجوسان از خود می‌پرسند که آیا این همه راه را برای «تولد» طی کرده‌اند یا «مرگ» و اضافه می‌کنند که این «تولد»، برای آنها تلخ و رنج‌آور بوده و هنگامیکه به خانه و کاشانه خود باز می‌گردند، دیگر آن آرامش گذشته را ندارند و آرزوی مرگ دیگری را می‌کنند. این جمله آخر، همان جمله‌ایست که سپهری، سرلوحه شعر خود قرار داده و منظور الیوت، در این مصراع پایانی شعر خود این است که برای دست یازیدن به زندگی جدید، باید از راه و رسم زندگی معمولی و عادی گذشته، دست کشید تا به «اسرار»، دست یافت. زائر، یا مسافر روحانی باید با بی میلی درونی و ذاتی خود مبارزه کند. سفر «شبانۀ» مجوسان، اشاره به تاریک‌اندیشی مردم روزگار و بی‌اطلاعی آنها از «اسرار» است و همین تاریک‌اندیشی در گوشه‌های مجوسان طنین یا بازتابی دارد حاکی از اینکه سفر بیهوده است اما بامدادان، هنگامیکه به درّه سبز می‌رسند، نماد زندگی یا تولد دوباره، به کار برده می‌شود و چند مصراع بعد، اشاره به مصلوب شدن مسیح، نماد «تولد دوباره» را خنثی می‌کند؛ شک و یقین در سراسر شعر الیوت پیداست و با تولد و مرگ عجین است، چرا که مرگ مسیح، آغاز تولد دوباره یا زندگانی جاودان، برای اوست. مجوس،

مطمئن است که تولد مسیح را دیده است و همراه آن، تولد یک زندگی روحانی جدیدی را ولی شباهت این تولد به مرگ او را در اعجاب فرومی‌برد. بنابراین، پیش از ورود به زندگی جدید، مرگ دیگری لازم است، به همانگونه که برای مسیح روی داد؛ چاره‌ای نیست مگر اینکه این پارادوکس را چشم بسته بپذیریم. محوسان، اکنون، آرزوی مرگ دارند، چرا که فقط از راه مردن می‌توانند به زندگی جدید دست یابند. به عبارت دیگر، با «فانی» شدن از هستی ظاهری، می‌توان به «هستی» بالاتری، دست یافت.

در شعر «همیشه»، سپهری می‌کوشد تا با استمداد طلبیدن از پاره «زن» یا *anima*، در روانِ خویش به «اسرار» دسترسی پیدا کند. در عرفان ایرانی هم، هنگامیکه، عارف به کمال می‌رسد، دیگر نیازی به «زن»، در جهان خارج، ندارد و با استمداد طلبیدن از پاره «زن» در درونِ خویش، به وارستگی و بی‌نیازی می‌رسد و نویسنده این سطور، پیشاپیش، در این باره، در ارتباط با برخی از شعرهای سپهری، مطالبی بیان داشته است. “زنِ شبانه موعود”، یا “خواهر تکاملِ خوشرنگ”، (همان، ص ۴۰۳)، اشاره به همین نکته است و شاعر می‌خواهد به کمک “حوری تکلم‌بدوی”، تا “صفای باغ اساطیر” (همان،) برود. شعر “تانبض خیس صبح”، سخت تحت تأثیر فروغ سروده شده و در آن با ترکیب بدیع و ناآشنایی روبرو می‌شویم که بهتر است آنرا به همان حال بگذاریم و به جای تفسیر، که پیشاپیش گفتیم، از ارزش هنری شعر می‌کاهد، از بدعتِ ترکیبِ واژه‌ها لذت ببریم تا دست به بدعتِ تفسیر بزنیم:

ای سرطان شریف عزلت!

سطح من ارزانی تو باد!

هشت کتاب، صص ۶ - ۴۰۵

ترکیبات بدیع دیگری چون “دقیقه‌های مشجر” یا “فرصت ما... حجم خوشی داشت” (همان، صص ۷ - ۴۰۶) از همین دست و بیانگرِ تکامل

هنری یا شعری سپهری است.

آخرین دفترِ هشت کتاب، «ما هیچ، ما نگاه» است که در آن، زبان شعری سپهری به پیچیده‌ترین وضع ممکن می‌رسد و درونمایه آن، احساس فراق و دورافتادگی از «حقیقت» و حالت یأسی است که در نتیجه این دورافتادگی، به شاعر دست می‌دهد. زمانِ سرایش آن، در هشت کتاب ذکر نشده ولی احتمالاً باید در سال هزار و سیصد و پنجاه و شش، به چاپ رسیده باشد. سپهری، در این دفتر، چنان تحت تأثیرِ اِمرسون است که عنوان آنرا از جمله معروفِ اِمرسون، "من مردمک چشم شفاف می‌شوم، من هیچم، من همه چیز را می‌بینم." می‌گیرد و در آخرین شعر این دفتر، با عنوان «تا انتها حضور»، با استفاده از شیگردِ راست‌نمایی (verisimilitude)، جهانی برتر از واقعیت ولی در عین حال، واقعی را ترسیم می‌کند؛ چرا که شب هنگام، در یک خواب عجیب، دری به سمت واژه‌ها به روی او باز می‌شود و چشمش «هوش محزون نباتی» را می‌بیند (همان، ص ۴۵۶) و در پایان شعر، می‌گوید: "داخلِ واژه صبح [،] صبح خواهد شد." (همان، ص ۴۵۷) در این شعر، می‌بینیم، چگونه واژه‌ای به درونِ واژه دیگر راه می‌یابد و از بطن آن، واژه دیگری طلوع می‌کند. در این دفتر، سپهری، تبدیل به «نگاهی» می‌شود که تصویرِ همه چیز را در درونِ خود دارد و تحت تأثیرِ اِمرسون، انسان را «هسته پنهان تماشا» می‌داند، چرا که اگر تمام وجودِ انسان، چشم، شود، این امکان برای او هست که «بیالد» و در اثر بارش، این «هسته پنهان تماشا» (انسان) که در دلِ خاک «پنهان» است، شکوفا شود.

شاعر، در شعر «ای شور، ای قدیم»، وضوحِ بالِ تمام پرنده‌های جهان را «در ریه‌ها» یش احساس می‌کند (همان، ص ۴۱۲) و خطاب به باد، نیایش می‌کند که "سایه لیوان آب را / تا عطشِ این صداقتِ متلاشی / راهنمایی" کند. (همان، ص ۴۱۳) بنابراین، هنوز «عطش» برای وصولِ «حقیقت» در درونِ شاعر وجود دارد ولی در شعری بعدی، «نزدیک

دورها»، می‌گوید: «دیدم در چند متری ملکوتم.» (همان، ص ۴۱۵)، اما، با وجود این نزدیکی به «حقیقت»، می‌گوید: «دیدم قدری گرفته‌ام. / انسان وقتی دلش گرفت / از پی تدبیر می‌رود.» (همان، ص ۴۱۵) اما تدبیر، یا چاره‌اندیشی‌اش برای زدودن غم، همانند چاره‌اندیشی خیّام است:

رفتم تا میز،  
تا مزه ماست، تا طراوتِ سبزی.  
آنجا نان بود و استکان و تَجَرع:  
حنجره می‌سوخت در صراحت و دکا.

هشت کتاب، ص ۴۱۶

در شعر «اینجا پرنده بود»، پس از برتر شمردن پرنده بر کتاب، که در شعرهای پیشین سپهری فراوان گفته شده، می‌گوید به پرنده نگاه کنید و همهٔ اسرار را در او ببینید، نه به کتاب که ساخته و پرداختهٔ ذهنِ محدود انسان است و خطاب به پرنده می‌گوید:

ای کمی رفته بالاتر از واقعیت!  
با تکان لطیف غریزه  
ارث تاریک اشکال از بال‌های تو می‌ریزد.  
عصمت گنج پرواز  
مثل یک خط مغلق  
در شیار فضا رمز می‌باشد.

هشت کتاب، ص ۴۳۰

آنگاه خود را «وارث» فرهنگ مرز و بوم خود معرفی می‌کند و می‌گوید، هیچگاه نتوانسته است از سنتِ اصیل ایرانی جدا شود:

من  
وارثِ نقشِ فرشِ زمینم  
و همه انحنای این حوضخانه

شکلِ آن کاسهٔ مس  
هم سفر بوده با من  
از زمین‌های زبر عزیزی  
تا تراشیدگی‌های وجدان امروز

هشت کتاب، صص ۳۱-۴۳

سپس، می‌گوید تکرار (habituation)، مانع «اشراق» می‌شود، اما در روزگاران گذشته که بشر هنوز آلودهٔ دانش نشده بود و گرفتار زندگی امروزی نبود، امکان «اشراق» و پس از آن، «تجلی»، وجود داشت. "پیش از این در لب سيب / دست من شعله‌ور می‌شد / پیش از این یعنی / روزگاری که انسان از اقوام یک شاخه بود... / خونِ انسان پُر از شمش اشراق می‌شد." (همان، ص ۴۳۱) هنگامیکه زندگی «بدوی» تبدیل به زندگی در دنیای مدرن شد - شاعرانی چون سپهری - چه در ایران و چه در کشورهای اروپایی یا امریکا، در سوگِ زندگی از دست رفتهٔ روزگاران گذشته نشستند. اما، فضای تهی در دنیای امروز، در واقع تهی نیست؛ سؤالی در فضا هست که روزی باید بال پرنده‌ای به آن پاسخ گوید:

بالِ حاضر جواب تو  
از سؤالی فضا پیش می‌افتد.  
آدمی زاد طومار طولانی انتظار است،  
ای پرنده! ولی تو  
خالِ یک نقطه در صفحهٔ ارتجال حیاتی.

هشت کتاب، ص ۴۳۲

تکامل هنر شعری سپهری کاملاً در شعر «متنِ قدیم شب» مشهود است و این شعر، یکی از بهترین شعرهای این دفترِ پایانی هشت کتاب، به شمار می‌آید. در آغاز شعر، «سخن‌های سبزِ نجومی» در تقابل با «برگِ انجیرِ ظلمت» قرار می‌گیرد که هدف از «انجیرِ ظلمت»، جهانِ آغازین و زندگی آدم

و حواست که پس از «هبوط»، انسان بهیچوجه، حتی از راه فلسفه‌هایی چون «بودیسم» هم راه به جایی نمی‌برد. پیشاپیش، گفتیم که «درختِ انجیر»، در شعرهای سپهری، اشاره به «بودیسم» است ولی در این شعر، «انجیر» با «ظلمت» ترکیب یافته و غرض از آن، راه به جایی نبردن، از طریق این جهان‌بینی فلسفی است. سپهری، با اشاره به عصر پارینه‌سنگی، یا روزگاران گذشته، و با اشاره به «هبوط» انسان می‌گوید: “سینه آب در حسرت عکس یک باغ / می‌سوزد.” (همان، ص ۴۳۴) «باغ»، اشاره به «بهشت» و درونمایه قطعه نخست این شعر، آرزوی دست یافتن به زندگی خوش پیش از «هبوط» (prelapsarian bliss) است که برای انسان، بهیچوجه میسر نیست؛ حتی از راه فلسفه‌هایی چون ذن - بودیسم. «ای هراس قدیم» (همان.)، اشاره به نهی خداوند و باز داشتن آدم از خوردن میوه ممنوعه است. “سیبِ روزانه / در دهان، طعم یک وهم دارد.” (همان.)، به عبارت دیگر، پس از «هبوط»، خوردن سیب، دیگر لذت آن سیبی که خوردنش ممنوع بود را ندارد، خوردن آن سیب نخستین، چنان لذت‌بخش بود که “در خطاب تو انگشت‌های من از هوش رفتند.” (همان.) شاعر، برای جبران این موهبت از دست رفته، “از شاخه‌های اساطیری / میوه” می‌چیند. (همان.) آنگاه، شاعر، در حال نیایش، از “سرآغازهای ملون” (همان.) یا الهه الهام شعر، درخواست می‌کند که با الهام «جادویی» خود، آن موهبت «مجهول» را به او بازگرداند و یا دستکم، کاری کند که آنرا «خواب» ببیند. او هنوز «تشنه آب‌های مشبک» یا «حقیقی» است که به آن دسترسی پیدا نکرده است، اما در جهان معاصر، چگونه می‌توان منتظر «معجزه» بود و به ناچار باید حسرت “علف‌زار پیش از شیوع تکلم”، (همان، ص ۴۳۵) یا دورانی که هنوز انسان، قادر به تکلم نبود و فرق میان نیکی و بدی را نمی‌دانست، چون هنوز میوه‌ای را که به او آگاهی از نیکی و بدی می‌داد، نخورده بود، را خورد. “آخرین جشن جسمانی ما” (همان.) پیش از خوردن سیب و آگاهی از بدی

و خوبی، بپا بود، یعنی پیش از آنکه آدم و حوّا، به ماهیت نیکی و بدی پی ببرند و از عریان بودن خود شرمسار باشند و در برابر خداوند خود را با برگ انجیر، بپوشانند. بنابراین، «برگ انجیرِ ظلمت»، در مصراع دوم شعر، می‌تواند اشاره به همین نکته باشد که پس از شناخت نیکی و بدی، قراردادهای اجتماعی به وجود آمد و آزادی از انسان سلب شد و در نتیجه، «ظلمت» به همراه خود آورد. پیش از «هبوط»، زیستن در جهان به قدری دلپذیر بود که می‌شد «موسیقی اختران را» شنید. و شاعر، با آوردن واژه «شاید»، تردید دارد که پس از این وقایع، بتوان سرود «حقیقت» را به گوش شنید و با آوردن واژه «حُزن»، غربت (nostalgia) یا دلتنگی برای دور بودن از این نوا یا سرود را به خواننده القاء می‌کند. چاره کار، «بصیرت» پیدا کردن و «زیر ارث پراکنده شب»، (همان.) «ناخودآگاه جمعی» بشریت را کشف کردن است تا «در زمان‌های پیش از طلوع هجاها» (همان.) یا خاطره ازل و زمانی که انسان هنوز آلوده دانش نشده بود و با ذهن خود طبیعت (nature) را به فرهنگ (nurture) تبدیل نکرده بود، بتوان در «محشری از همه زندگان» و در «سکوت نباتی»، فرو رفت. (همان، ص ۴۳۶) به عقیده سپهری، مشکل در ذهن انسان وجود دارد؛ ذهن انسان طوری ساخته شده که روی هر چیزی اسمی بگذارد؛ «کفش‌هایش از «لفظ» شبنم» (همان.) تر باشد و همانطور که در سطور پیشین گفتیم، «طبیعت» یا چیزهای بکر و اصیل زندگی را به «فرهنگ»، «تربیت» یا «قرارداد» بدل کند و به گفته مولوی «جانش» لنگری باشد که مانع رسیدن کشتی روح او به «تبریز»، یا به آنچه «بارز» است و فقط آنانی که بصیرت ندارند در برابر آن کورند، بشود:

من همی کشتی سوی «تبریز» راندم، می‌نرفت

پس ز «جان» برکشتی خود لنگری را یافتم.

پس از آنکه «ذات هر شاخه، از موسم دست‌های» انسان، پرهیز کرد؛ (همان.) یا انسان، از طبیعت، جدا شد و انسان، با «تدبیر» یا دانش خویش که

«خوشه خامی» بیش نبود، میان خود و طبیعت، جدایی انداخت، زندگی بی حاصل شد و بشریت، “پشت دیوارِ یک خواب سنگین”، (همان.) در ظلمت فرو رفت، اما «یک پرنده» که مظهرِ «اشراق» است و از «اُنس ظلمت» می آید، (همان، ص ۴۳۷) می تواند حیاتِ او را از معنویتِ بدون دانش، پر کند؛ “اولین ریگ الهام را در زیر پایش” (همان.) به صدا درآورد و باعث شود تا «نبض» شاعر “در میانِ عناصر” شنا کند. (همان.) در این حال است که «اشراق» دست می دهد و «سمتِ انگشت» شاعر، «باصفا» می شود.

شعرِ «چشمانِ یک عبور»، از این لحاظ اهمیت دارد که دارای درونمایه ای جهانی است و نشان می دهد چگونه «کودک» در طولِ زندگی، در اثر تجربه، معصومیتِ خود را از دست می دهد و به بزرگسالی می رسد. در این شعر، مثلثی وجود دارد که در یک سرِ آن «کودک» و در دو سرِ دیگرِ آن «مو» و «انگور» قرار دارد و «چیدن» همان تجربهٔ کودک است که «خونِ کودک» را بر “از فلس تنهایی زندگی” می کند. (همان، ص ۴۴۳) و بعد “خاری، پای او را” می خراشد. “جهلِ مطلوب تن” فراموش می شود و “کودک، از سهم شادابِ خود دور” می شود. (همان، ص ۴۴۴) کودک «رشد» می کند و در نتیجه «غم» روی چهره اش، می نشیند:

کودک از باطنِ حزن پرسید:

تا غروبِ عروسک چه اندازه راه است؟

هشت کتاب، ص ۴۴۴

ساختار شعری این مصراع آخر در شعرهای پیشین او تکرار شده بود؛ برای نمونه “تا طلوعِ انگور / چند ساعت راه است؟” (همان، ص ۳۹۲) بازچه ها «کوچ» می کنند و کودک به میان “هیاهوی ارقام” (همان، ص ۴۴۶) یا به میان دنیای سود و زیان و سرمایه، راه می یابد. کودک “از پله های خطا” بالا می رود. (همان.) و «لبخند» از لبانش، محو می شود. در شعرِ «تنهای منظره»، سپهری آرزو می کند که در “پاییزهایی که خواهند آمد /



یک دهان مشجر / از سفرهای خوب / حرف " بزنند. (همان. ص ۴۴۹)  
 شاعر، در آرزوی یک دهان مشجر است که «حقیقت» را برای او بازگو کند.  
 او در جستجوی یک "آفتاب صریح" است. (همان، ص ۴۴۸) به پایان آمد  
 این دفتر، ولی شاعر هنوز به «حقیقتی» نرسید. این «آرزو» هنوز برای او  
 «دور» است و "مثل مرغی است که روی درخت حکایت بخواند." (همان،  
 ص ۴۴۹) و در شعر «سمت خیال دوست»، فکر می‌کند که "راه معراج اشیاء  
 چه صاف است!" (همان، ص ۴۵۱) و سرانجام، در شعر «اینجا همیشه تیه»  
 می‌گوید "باغ سبز تقرب / تا کجای کویر / صورت ناب یک خواب شیرین"  
 است. (همان. ص ۴۵۳) و در حسرت ندیدن «حقیقت» می‌گوید:

در حریم علف‌های قربت

در چه سمت تماشا

هیچ خوشرنگ

سایه خواهد زد؟

کی

انسان

مثل آواز ایثار

در کلام فضا کشف خواهد شد؟

هشت کتاب، ص ۴۵۴

و در آخرین شعر این دفتر، «تا انتها حضور» ضمن اینکه جهانی برتر از  
 واقعیت ولی در عین حال واقعی، ترسیم می‌کند، به پیروی از مرشدش،  
 امرسون، هیچ می‌شود و تبدیل به نگاهی می‌گردد که همه چیز را می‌بیند.

انتشارات هاشمی منتشر کرده است:

فرانتس کافکا

آمریکا

ترجمه دکتر بهرام مقدادی

به زودی توسط انتشارات هاشمی منتشر می شود:

# کیمیای سعادت

"چند گفتار درباره ادبیات"

دکتر بهرام مقدادی

استاد دانشگاه تهران

