

تاریخ دریافت: ۹۲/۱۰/۱۲

تاریخ پذیرش: ۹۲/۱۲/۲۳

نیم‌نگاهی به مناسبات بینامتنی شعر قدمعلی سرامی با حوزه معرفتی عرفان

مه‌ری تلخابی^۱

چکیده:

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

کلید واژه‌ها:

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

^۱ - استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد خدابنده، دانشگاه آزاد اسلامی، خدابنده، ایران.

پیشگفتار

آفاق معنایی شعر سرامی بسیار گسترده است اگر در شعر این شاعر، نیک باریک شویم، در می‌یابیم چکیدهٔ مباحث عرفانی، با ظرافت در آن انعکاس یافته است. من شعر سرامی، در اغلب اوقات، محصول یک جهان‌بینی فربه و پویا نسبت به هستی و جلوه‌های آن است و این جهان‌بینی، وام‌دار نگرهٔ عرفانی است. اگر عرصهٔ عرفانی شعر سرامی را مورد بررسی قرار دهیم، مسائلی را که طرح بنیادی اندیشهٔ عرفانی او را شکل می‌دهند، می‌توان چنین برشمرد: ۱- عشق ۲- هستی و نیستی ۳- تضاد در درون هستی ۴- یگانگی و وحدت اضداد ۵- وحدت وجود ۶- حرکت و پویایی هستی ۷- مرگ ۸- شادی.

این مسایل، در کنار پاره‌ای دیگر از باورها، طرح اصلی شعرهای عرفانی سرامی را به وجود آورده است. سرامی با وام‌گیری از نگره‌ای عرفانی، مجموعه تفکرات خود در برابر هستی و از جمله انسان را بر مبنای یک اصل دیالکتیک عرفانی قرار داده است. این اصل اگرچه مناسبات مستحکم بینامتنی با اصول عرفانی دارد اما حاوی نکات قابل تأمل نوینی نیز هست. به عبارت دیگر خاستگاه معرفتی و منبع آگاهی در شعرهای عرفانی سرامی اگرچه وام‌دار حوزهٔ معرفتی عرفان است اما محتوای متن و نقش و کارکرد آن در زبان، صبغهٔ نوینی دارد. شعر سرامی در بسیاری از مواقع، مولود تجربه‌های شخصی است و از این رهگذر جهان‌متنی و تصویری تازه‌ای می‌سازد. معرفتی که در شعرهای عرفانی سرامی جریان دارد معرفتی شخصی و شهودی است. به لحاظ مناسبات بینامتنی، سرامی شاعری نیست که سخت پایبند اصطلاحات و آداب عرفانی باشد، این سخن بدین معنا نیست که سرامی بر گفتمان مسلط عارفانه آگاهی ندارد اما همان گفتمان را با همان کیفیت، نمی‌سازد و نهادینه نمی‌کند بلکه معنای عرفانی‌ای که در شعرش می‌سازد، حاصل معرفت فردی و تجربهٔ شخصی خویش است. شعر سرامی از ذات

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

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

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

در چیستی بینامتنیت:

مناسبات بینامتنی^۱ اصطلاحی است که نخستین بار از سوی صورت‌گرایان روسی به ویژه شک洛夫سکی (۱۸۹۳-۱۹۸۴ م) و به تأثیر از منطق مکالمه میخائیل باختین نظریه‌پرداز و اندیشمند روسی مطرح گردید. صورت‌گرایان هنگام بحث درباره شعر به مسأله کلی مناسبات میان متون ادبی پرداختند؛ این بحث، با مقاله «هنر به مثابه تمهید» شک洛夫سکی آغاز شد. «به اعتقاد وی هرچه بیشتر با دوره‌ای آشنا می‌شویم، اطمینان بیشتری می‌یابیم که انگاره‌ها و تصاویری که شاعری به کار برده است و به نظر بدیع می‌رسند، تقریباً بدون هیچ تغییری از اشعار شاعری دیگر، به وام گرفته شده‌اند. شک洛夫سکی بر این اساس مدعی می‌شود که نوآوری شاعران در تصاویری که ترسیم می‌کنند، قابل استخراج نیست بلکه در زبانی است که به کار می‌برند و نکته مهم در شعر، دگرگونی و نوآوری در کاربرد زبان است. به گفته شک洛夫سکی، میان تمام تأثیرپذیری‌های هنری، تأثیری که متنی دیگر می‌گیرد، مهم‌ترین است و همین امر است که مناسبات بینامتنی نامیده می‌شود و از ویژگی‌های بارز مطالعات ادبی صورت‌گرایان به شمار می‌رود.» (انوشه، ۱۳۸۱: ۱۲۷۶)

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

^۱- Intertextuality relation ships.

نیم نگاهی به مناسبات بینامتنی شعر قدمعلی سرامی با حوزه معرفتی عرفان / ۱۷۳

متن هرچه باشد، موقعیت آن به مثابه کنش دلالت‌گر پیش سخن‌های دیگر را در خود دارد. متن از همان آغاز، در قلمرو قدرت سخن‌های دیگری است که فضایی خاص را به آن تحمیل می‌کند.» (احمدی، ۱۳۸۰: ۳۲۶ و ۳۲۷)

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

۱- واقعیت‌های اجتماعی یا جهان واقعی

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

۳- قاعده‌های نهایی ژانرهای هنری.

۴- یاری گرفتن و تکیه متنی بر متون همسان

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

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

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

هستند.» (Leitch, 2008: 231)

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

«باید اذعان کرد که مفهوم بینامتنیت، به عنوان شیوه‌ای برای بررسی نحوه‌ی ساخت متون ادبی و چگونگی دست یافتن به معنا، به نحو فزاینده‌ای مؤثر بوده است. نگرش بارت به متن، به منزله‌ی یک شبکه تا حدی به توضیح معنای این اصطلاح کمک کرد. از نظر بارت، نویسنده دیگر محور ساختار متن یا معنا نیست، بلکه در فرایند تفسیر به حاشیه رانده شده است. در واقع متن، متشکل از نوشتارهای چند گانه و برگرفته از گفتمان‌های مختلفی است که به شکل خاصی جریان داشته‌اند. در هر صورت نویسنده، پدیدآورنده بزرگ و نابغه‌ای خلاق نیست بلکه ترکیب‌گراست. کسی که مواد اولیه را در زبان گرد می‌آورد و هماهنگ می‌کند. از این حیث، ادبیات به نوعی تکرار تبدیل می‌شود. نمونه این تکرار را در برخی روایات، به ویژه، آن‌ها که اسطوره می‌نامیم، می‌توان دید که به شکل‌های تغییر یافته تکرار می‌شود. داستان ادیب، مبین این موضوع است؛ زیرا شکل‌های مختلف آن در تاریخ ادبیات هم‌چنان به چشم می‌خورند.» (وبستر، ۱۳۸۲: ۱۶۰)

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

از این منظر «بینامتنیت نگرش نوینی را در خصوص رابطه عناصر کهکشان متن‌ها ارائه می‌دهد و نوع تعامل و جاذبه میان متنی را مطالعه می‌کند. درست است که در طول تاریخ، همواره متن‌ها در یک ارتباط شبکه‌ای با یکدیگر خلق می‌شوند اما همواره، متن‌های نوین بر پایه متن‌های پیشین شکل گرفته‌اند و همیشه متن‌های گذشته، خود را در آینه متن‌های پسین باز می‌تاباندند اما این موضوع، هیچ‌گاه، نظر محققان را به طور جدی به خود جلب نکرده بود و هیچ‌گاه حوزه مطالعاتی مستقلی نشد تا اینکه کریستوا بدین امر پرداخت.» (نامور مطلق، ۱۳۹۰: ۴۹)

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

محرومیت از این ویژگی دگرگون نمی‌شوند.

در هر حال «بینامتن به این مفهوم وابسته است که در فضای یک متن مفروض، پاره‌گفتارهای متعدد که از متن‌های دیگر گرفته شده‌اند، با هم تعامل دارند و یکدیگر را خنثی می‌کنند. با خواندن معنا، گره از این خنثی‌شدگی باز می‌کنیم و نخ‌های معنا را در امتداد همه متن‌های دیگر که متن موجود ما از آن شکل گرفته است، در می‌بریم. در نتیجه با تکثیر دائمی معنا روبه‌رویم؛ درست مانند آن چه در واژه‌های شاعرانه چند ظرفیتی و متکثر که به منطقی‌ورای‌گفتمان مدرن وابسته است، رخ می‌دهد. فقط در سطح مهار شده اجتماعی است که زبان در سطح معناهای منفرد نگه داشته می‌شود.» (هارلند، ۱۳۸۰: ۲۴۹)

فوکو بر این باور است که «مرزهای یک کتاب هیچ‌گاه مشخص نیست یک کتاب و رای‌عنوان، نخستین سطرها و نقطه پایانی‌اش، و رای ترکیب درونی و شکل مستقل خود، به سطح نظامی از ارجاعات به دیگر کتاب‌ها، دیگر متن‌ها و دیگر عبارات می‌رسد. یک کتاب گرهی در میان یک شبکه است.» (یزدانجو، ۱۳۷۹: ۲۴۹)

«ژراژ ژنت (۱۹۸۲) به عنوان کسی که نظریه بینامتنیت‌اش کاربردی است در ادامه نظریه‌ها و فعالیت‌های شخصیت‌هایی چون لوران ژنی به طرح ترامتنیت پرداخت. ترامتنیت، به بررسی و تبیین روابط متن با غیر آن می‌پردازد، به همین منظور، ژنت به پنج نوع روابط ترامتنی قایل است ۱- بینامتن، ۲- پیرامتنیت، ۳- فرامتنیت، ۴- سرمتنیت، ۵- پیش‌متنیت. هر یک از این پنج نوع ترامتنی به تبیین گونه‌ای از روابط میان متنی اختصاص یافته است. رابطه هم‌حضور در بینامتنیت، آستانه‌ای -تبلیغی در پیرامتنیت، تفسیری در فرامتنیت، گونه‌شناسانه در سرمتنیت و برگرفتنی در پیش‌متنیت، پنج رابطه کلانی هستند که در ترامتنیت مورد توجه و مذاقه قرار می‌گیرد. همان‌گونه که می‌بینیم ژراژ ژنت پنج گونه فرامتنی (Transtextuality) را متصور می‌شود و این تعبیر کلی وی در اطلاق به مناسبات ممکن یک متن با دیگر متن‌ها است. او بینامتنیت را به رابطه خاص هم‌حضور یعنی حضور موثر یک متن در متن دیگر از طریق نقل قول، انتقال را تلمیح محدود می‌کند...» (پین، ۱۳۸۲: ۱۷۰ و ۱۷۱)

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

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

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

بررسی اشعار قدمعلی سرامی و مناسبات بینامتنی‌اش با عرفان:

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

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

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

(سرامی، ۱۳۷۸: ۲)

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

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

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

(سرامی، ۱۳۷۴: ۲۴۱)

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

این جنبش تدویری بودن تمامت راه زیستن را به ما گوشزد می‌کند... من وقتی همانند خواننده‌ای جدا سراز خویش، منظومه مورد بحث را مطالعه کردم، خود را آدمیزادی عارف مسلک، کل نگر و نهان‌گرا یافتم؛ آدمیزادی که بیش از هر چیز شیفته یگانگی با هموعان و در غایت اتحاد با همه جهان است.» (سرامی، ۱۳۸۸: صص ۲۱ - ۳۳) این شعر از سویی نمایانگر آشتی اضداد است: می‌گفت بخوابین که سحر تو راهه /غصه نداره آگه شب سیاه این بیت یادآور این اصل عرفانی است که در اضداد باید به چشم لازم و ملزوم نگریست و ناخوشی ضد را به خوشی نقیض پذیرفت. باور شاعر در باب اضداد به باور مولانا نزدیک است. مولانا نیز بر آن است که کل جهان بر مبنای اضداد آفریده شده است: پس بنای خلق بر اضداد بود / لاجرم ما جنگیم از ضر و سود (دفتر ششم: ب ۵۰)

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

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

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

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

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

«نوریه حکم (الله نور السموت و الارض) اسمی از اسماء الله و تجلی او به اسم ظاهر در لباس صورت‌های جسمانی و روحانی است» (همان: ۷۷۱) تهانوی می‌گوید: «نور نزد صوفیان به اعتبار ظهور حق فی نفسه وجود حق است.» (همان: ۷۷۱) هجویری نیز در تحمیدیه کشف المحجوب از خداوند با صفت زنده کننده قلوب مرده با انوار ادراکش یاد می‌کند. (هجویری، ۱۳۸۱: ۱) قشیری نیز در مبحث مشاهده «از تابیدن آفتاب شهود از برج شرف به سر مالک و تواتر انوار تجلی برای سالک که در مقام مشاهده است، سخن می‌گوید.» (قشیری، ۱۳۸۱: ۱۱۶) در سوانح احمد غزالی نیز نکته قابل توجه این است که او از تمثیل نور در باب موضوع عشق استفاده می‌کند. او معشوق حقیقی را آفتاب می‌داند و عاشق را ذره و بود و نبود ذره را در هوا در گرو تابش آفتاب می‌داند. (غزالی، ۱۳۶۸: ۱۰۲) با این توضیحات مشخص است که این شعر مناسبات بینامتنی مستحکمی با قلمرو عرفان دارد. این نکته فقط به مباحث ذکر شده ختم نمی‌شود به عنوان مثال، در قسمتی از شعر به ماه اشاره می‌شود. نوع حضور ماه در این شعر، یادآور ولایت خاصه است که مخصوص کسانی است که در حق فنا یافته‌اند و به او بقا

پیدا کرده‌اند. ماه در این شعر، نور از آفتاب می‌گیرد و آینه آفتاب است. ولایت خاصه عبارت است از «فنا فی الله ذاتا وصفتا وفعلا پس ولی کسی است که فانی فی الله است و قایم بالله و ظاهر به اسما وصفات خدای تعالی» (یثربی، ۱۳۷۴: ۳۹۲) بی‌تردید یافتن رمزگان عرفانی در این شعر که پیشتر در متون عرفانی دیگر نسبت به آن‌ها شناخت پیدا کرده‌ایم، کار دشواری نیست. با خواندن این شعر، توجه ما به متون پیشین عرفانی نیز جلب می‌شود؛ در واقع، به کمک حوزه معرفتی عرفان، تشخیص افق دلالت عرفانی این متن ممکن می‌شود.

در شعرهای عرفانی سرامی عشق جایگاه بسیار بنیادینی دارد. در عرفان نیزهمین گونه است. چه، عشق را اساس زندگی و بقا موجودات عالم می‌شمارند و تمام حرکات و سکنتات و جوش و خروش جهانیان را بر اساس محبت و علاقه و عشق می‌دانند. عرفا می‌گویند حتی وجود افلاک و حرکات آنها به واسطه عشق و محبت است «سلطان عشق خواست خیمه به صحرا زند در خزائن گشود. گنج عشق بر عالم پاشید ورنه عالم با بود و نابود خود آرمیده بود و در خلوت خانه شهود آسوده: (وکان الله ولم یکن معه شیء) (نسفی، ۱۳۶۸: ۱۷۲) از دید عرفا «عشق رابطه پیوند است، تعلق به هر دو جانب دارد. چون نسبت عشق بین عاشق و معشوق درست آید، پیوند ضروری گردد از هر دو جانب که خود مقدمه یکی است.» (غزالی، ۱۳۶۸: ۱۲) در تذکره‌الاولیا در باب عشق آمده است: «عشق آتش است، در سینه و دل عاشقان مشتعل گردد و هر چه مادون الله است همه را بسوزاند و خاکستر کند.» (عطار، ۱۳۷۰: ۴۵) در شعر سرامی عشق از جنبه‌های متعددی قابل بررسی است. سرامی عشق را طیب درد و جان می‌داند:

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

(سرامی، ۱۳۷۴: ۲۴۱)

مولوی نیز عشق را طیب می‌خواند:

شادباش‌ای عشق خوش سودای ما ای طیب جمله علت‌های ما

(مولانا، ۱۳۷؛ دفتر اول: ب ۲۳)

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

فاصله آن‌ها را پر می‌کند.» (افلاطون، ۱۳۴۹: ۴۳۴) عشق کلید رمز احوال و افکار و آثار عرفاست. «عشق امری یافتنی است نه بافتنی، ممایدرک و لایوصف است.» (زمانی، ۱۳۸۲: ۴۳۳) عشق وجود عاشق عارف را از کثرت می‌رهاند و به وحدت می‌کشاند سرامی در شعری می‌گوید:

هر قصه که با تو می‌سرایم عشق است از قافله دلم درایم عشق است
افسانه آشنا غریبی دارم افسوس غریب آشنایم عشق است
(سرامی، ۱۳۷۴: ۲۳۳)

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

عشق است دانه‌ای که پر از شوق رستن است
آن را به دل نکاشته‌ای ریشه می‌کند!
از زخم ناله کردن نی، عاشقانه نیست
کی بیستون گلایه‌ای از تیشه می‌کند
دل گرسبیه و سخت - چه غم - زنده باد عشق
او سنگ را زلال‌تر از شیشه می‌کند
(سرامی؛ ۱۳۷۴: ۲۱۰)

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

خاک را من خوار کردم یکسری تا زخواری عاشقان بویی بری
خاک را دادیم سبزی و نوی تا تبدیل فقیر آگه شوی
(مولانا ۱۳۷۲؛ دفتر پنجم، ۲۷۴۲ و ۲۷۴۳)

نیم نگاهی به مناسبات بینامتنی شعر قدمعلی سرامی با حوزه معرفتی عرفان / ۱۸۱

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

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

(مولانا، ۱۳۷۲؛ دفتر دوم: ۱۶۸۶)

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

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

(سرامی، ۱۳۸۷: ۳۰۹)

در این شعر، سرامی به اتحاد عاشق و معشوق [بنده و معبود] اشاره می‌کند. «مولانا نیز بر آن است که عشق نه تنها فاصله عاشق و معشوق را پر می‌کند بلکه عاشق در معشوق فانی می‌شود و با او متحد می‌گردد.» (زمانی، ۱۳۸۲: ۴۴۲) مولانا در بسط این موضوع حکایتی در

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

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

(مولانا، ۱۳۷۲: دفتر پنجم، ۲۰۳۰-۲۰۲۲)

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

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

«... عشق اول تاخت بر ما بی دریغ	تیغ خورشید است و حلقوم سستیغ
در شگفتی عقل از رفتار ماست	آنچه افسر بودمان، افسار ماست
عاشقان را پند خام است ای رفیق	با نفس خاموش خواهد شد حرص؟!!

(سرامی، ۱۳۸۱: ۲۸)

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

نیم نگاهی به مناسبات بینامتنی شعر قدمعلی سرامی با حوزه معرفتی عرفان / ۱۸۳

بنگر این کشتی خلقان، غرق عشق ازدهایی گشت گویی حلق عشق
ازدهایی ناپدید و دلربا عقل همچون کوه را او کهربا
(مولانا، ۱۳۷۶، دفتر ششم ۶۲۴-۶۲۳)

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

آن راکه عشق شعله به جان افروخت گل می‌کند اگر همه خود خار است
سر زیر تیغ قهقهه زد سر مست کی شمع را زسوختن آزار است
(سرامی، ۱۳۸۱)

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

سر، گره رشته معراج کن شعله بکش از سر خود تاج کن
از زبـردار فراتـر خـرام رخنه در اوازه حلاج کن
بیرق کفر از کف شیطان بگیر از در دوزخ طلب باج کن
خلعت هر فصل سزای تو نیست وام یکی جامه هم از کاج کن
ماه اگر در نپذیرد تو را چاه شو اند رخود معراج کن
نیست به غیر از تو مرا هیچ نیست هر چه مرا غیر تو تا راج کن
تیر به پندار تو شیرین نشت رحم به زخم دل آماج کن...
(سرامی، ۱۳۸۷: ۳۶۲)

اول نکته‌ای که این شعر بر روی آن تأمل می‌کند معراج است. معراج سفری روحانی از دنیای ناسوت به جهان لاهوت است. معراج به عنوان غایت آمال پرواز معنوی عارفان همواره مورد توجه عرفا بوده است. هجویری می‌گوید: «معراج عبارت بود از قرب حق» (هجویری، ۱۳۸۱: ۳۰۷) از نظر رازی «این گونه سفرهای روحانی مستلزم باز شدن دیده باطن عارف در اثر مجاهده و ریاضت نفس و تصفیه دل است.» (رازی، ۱۳۷۴: ۲۸۹) از نظر نسفی تنها تفاوتی که معراج انبیا با اولیا دارد این است که جسم انبیا نیز همراه روح آنان می‌تواند عروج کند ولی عروج اولیا تنها از طریق روح است. (نسفی، ۱۳۶۸: ۱۰۸)

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

نیست به غیر تو مرا هیچ نیست هر چه مرا غیر تو تاراج کن
مولانا می‌فرماید:

چیست معراج فلک این نیستی عاشقان را مذهب دین نیستی
(مولانا، ۱۳۷۲: دفتر ششم، ۲۳)

برای شاعر مرگ نیز به شیوه عرفا تفسیر پذیر است:

آتش و آب و باد رایله کن برتر از خاک هیچ گوهر نیست
زندگانی نبود اول کار بی‌گمان مرگ نیز آخر نیست
عورت خاک مهربان، باری کمتر از شرمگاه مادر نیست
باز هم گریه ناک می‌آیم چاره جز زادن مکرر نیست
بوی پستان و شیر می‌شنوم گور از گاهواره کمتر نیست
زیستن نطفه بست در دل خاک بطن این زنده، مرده پرور نیست
باور مردن است، مردن و بس ورنه مرگ کسی مقدر نیست
از پس من تو نیز می‌آیی به درنگ این دو رنگ خوگر نیست
همه بگذار و عشق را بردار که در این دام، دانه دیگر نیست
(سرامی، ۱۳۷۶: ۲۰۹)

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

از جمادی مردم و نامی شدم و ز نما مردم به حیوان بر زدم
مردم از میدانی و آدم شدم پس چه ترسم که ز مردن کم شدم
(مولانا، ۱۳۷۲؛ دفتر سوم، ۳۹۰۲)

در نظر عارف مرگ عبارت است از یک انتقال، به تعبیر عرفا مرگ رویدادی منفک از زندگی و مجزا از انسان نیست بلکه روندی معمولی است که به دنبال استکمال جریانات پیشین به وجود می‌آید. عین‌القضات همدانی می‌گوید: «اگر جسم را به منزل گور می‌برند، جان را نیز به مقصد صدق روانه می‌سازند.» (همدانی، ۱۳۸۶: ۱۶۲) بنابراین از دید عرفا مرگ از دست دادن حالتی و پذیرفتن حالتی دیگر است و همچون دگرگونی‌های دیگر هستی نسبی به شمار می‌آید. در واقع می‌توان گفت «مرگ نوعی ولادت است. ولادتی که انسان را در مسیر تحصیل کمالات جدید قرار می‌دهد به طوری که حصول آنها در این عالم برای وی ممکن نیست.» (زرین‌کوب، ۱۳۸۱: ۱۳۰)

یکی از نکات قابل تأمل در شعر سرامی، تعلق خاطر شاعر به ادبیات کودکان است. به نظر می‌رسد این تعلق خاطر، زیر ساخت عرفانی در نهاد شاعر دارد. خود شاعر بر آن است «در کودکان بر حکم آن که دفتری جز دل اسپید همچون برف ندارند و در آغازهای حیات خویش جز زمان حال، زمانی نمی‌شناسند، زندگانی خود را با عرفانی ناب شروع می‌کنند و در تمام ویژگی‌ها به صوفیان می‌برند این است که من آنها را عارفان راستین می‌دانم. همه وجودشان نشانه یگانگی است و در این وحدت که وحدت تنی، جانی و روانی است، مستغرق‌اند.» (سرامی، ۱۳۸۶) این نگاه شاعر به کودکان سبب‌ساز آن شده است که برخی شعرهای کودکانه شاعر، رنگ و بوی کاملاً عرفانی داشته باشد. به عنوان مثال، نگاه کنید به این شعر:

تن من لاغر و زرده دل تنگم پــــر درده
یه روز از توی نیستون منو کند یه مرد چوپون

بعدهش اون آدم گستاخ	همه جا مو کرد سوراخ
می بینین چه مهر بونم	که بازم واسه‌ش می‌خونم
گوش کن آوازمو گوش کن	صدای سازمو گوش کن
یه کسی کاشکی دوباره	منو تو زمین بکاره
ریشه‌ام اونجاست توی خاک	دورا ز اون چه دردناکه
من و ریشه‌ام مال خاکیم	واسه هم هر دو هلاکیم
اقا چوپون تریه مردی	مث من صاحب دردی
تایه نیمه جونی دارم	تو زمین بیر بکارم
تا به حرفم نکنی گوش	آتیشم نمی‌شه خاموش
می‌کنم تا بی‌نهایت	از جدائیا شکایت

(سرامی، ۱۳۸۵: ۴)

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

کز نیستان تا مرا ببریده‌اند از نفیرم مردوزن نا لیده‌اند.»

(سجادی ۱۳۸۱: ۷۷۵)

اقبال شاعر به شعر کودک، در درجهٔ نخست بدان خاطر است که رسیدن به معرفت عارفانه را جز با میانجی بازگشت به بساطت خردسالی میسر نمی‌داند. بسط حالی است که کودک را بی‌هیچ تکلفی صاحب آنند. این حال شباهت‌هایی به حالات عرفا دارد. در عرفان بسط عبارت است از «انشراح و انشراق دل به لمعان نور حق. بسط عبارتی است از بسط قلوب اندر حالت کشف و این از حق است بی‌تکلف بنده» (هجویری، ۱۳۸۱: ۵۴۹) کاشانی می‌گوید: «بسط اشراق قلب است به لمعات نور حال سرور» (کاشانی، ۱۳۵۴: ۲۹۵) و بقلی می‌گوید: «چون عارفان را بسط افتد به کشف جمال و حسن صفات و طیب خطاب، ایشان را با حالت وجد،

حال سکر و صفا دهد تا رقص و سماع کنند، بگویند و بیخشنند.» (بقلی، ۱۳۶۰: ۵۴۹) از سوی دیگر سرامی دانشی که می‌توان آن را سرمایه معرفت عرفانی قرار داد، دانش فطری می‌داند. بازگشت به دوران کودکی از آن‌روست که اولاً کودکی دوران بسط است و ثانیاً دوران دریافت اشراقی است. کودکی دورانی است که آدمی به جای اسارت در چنگال واقعیت‌های بریده از هم، آزادانه در فضای لایتناهی پیوستگی همه اجزاء سیر می‌کند و با هستی اندرونی و بیرونی به مثابه کلی در هم تنیده درگیر می‌شود. از نظر شاعر «بزرگترین همانندی میان زندگانی عارفانه و کودکانه یگانگی لبه‌های عین و ذهن و سطوح خودآگاهی و ناخودآگاهی در آنهاست. لبه‌ها و سطوحی که نمودی متناقض اما بودی متحد دارد.» (سرامی، ۱۳۸۶: ۷۸)

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

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

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

(سرامی، ۷۸: ۱)

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

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

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

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

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

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

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

خاک هم خاموش خواند. افتاده باید زیست (سرامی، ۱۳۸۵: ۱۳ و ۱۴) سپس در ادامه این شعر و در ایضاح شعر مذکور به شعری به نام آب می‌رسیم که به نوعی ضمنی به وحدت وجود اشاره دارد: آب روشن بود/قطره قطره پاو رفتن بود/گاه ابرو گاه باران است/گاه دریا گاه طوفان است/گاه شبنم وار از گل جامه می‌پوشد/گاه چونان سیل می‌جوشد/آشنا با آسمان و کوه و اقیانوس (همان)

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

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

از زردی آفتاب سبزم این مایه صفا ز مهر بس نیست

نیم نگاهی به مناسبات بینامتنی شعر قدمعلی سرامی با حوزه معرفتی عرفان / ۱۸۹

او سایه نداشت سایه‌ام داد این گونه گشاده دست کس نیست
عمری است به سوی او روانم روزی شاید به او رسیدم
راهی است دراز و دور اما من می‌روم و پیر از امیدم
گفتند به او نمی‌رسی هیچ پیداست که صاف و ساده‌ای تو
با این همه چشم سبز هر روز در راه که ایستاده‌ای تو؟!
گفتم من می‌روم به سویش این کار زدست من بر آید
چون دید مرا همیشه رویان شاید او سوی من بیاید
در سایه من بیا و بنشین گر خسته آفتابی ای دوست
نفرین نکنی به او که گرم است این سایه سبز نیز از اوست
(سرامی، ۱۳۸۵: ۴)

سرامی در این شعر نیز سعی دارد این نکته را اثبات کند که وجود همین وحدت است یعنی وجود یک حقیقت بیش نیست. در این شعر خورشید نمادی از حق است که در جامه‌های گوناگون از جمله خود درخت، سایه درخت و... تجلی می‌کند. در واقع سرامی در پی آن است که نشان دهد «مفهوم هستی یک مصداق حقیقتی بیشتر ندارد. و چون این حقیقت در آبگینه‌های رنگین ماهیات جلوه‌گر می‌شود، متعدد می‌نماید.» (زمانی، ۱۳۸۲، ۶۳)
مولانا می‌فرماید:

منبسط بودیم و یک جو هر همه بی‌سر و بی‌پا بودیم آن سر همه
یک گهر بودیم همچون آفتاب بی‌گره بودیم و صافی همچو آفتاب
چون به صورت آمد آن نور سره شد عدد چون سایه‌های گنگره
گنگره ویران کنید از منجریق تا رود فرق از میان این فریق
(مولانا، ۱۳۷۲؛ دفتر اول ۶۸۹-۶۸۶)

سرامی در شعرهای دیگری نیز این وحدت وجود را نشان می‌دهد. نگاه کنید به این شعر زیبا از مجموعه صاف و ساده مثل آب:

درخت بودم و سر سبز در گذار بهار
 خزان رسید و مرا کرد پای تا سر زرد
 به چاهسار در افکند و پاک سوخت مرا
 چو تکه تکه شکستم تبر زنی نامرد
 سیاهکاری او کرد و من زغال شدم
 همان زمان که زمستان سپید می گسترده
 که گفت رنگی بالاتر از سیاهی نیست
 سیاه من ز سفر ارمغان سرخ آورد
 درنگ نیست در این کاروان رنگ انکار
 سپید می زخم اکنون که آتشم شد سرد
 گذشت سبزی وزریدی، سیاه و سرخ نماند
 خوشم که گردش ایام روسپیدم کرد
 (سرامی، ۱۳۸۵: ۴۲)

این اندیشه در آثار مثنوی شاعر نیز رخنه کرده است در داستان مثنوی هفت خان بهمن نیز همان گونه که پیشتر ذکر شد وحدت وجود به درستی ترسیم شده است. اما به نظر می رسد هیچ موضوعی چون عشق در شعر سرامی مکرر نشده است و این عشق از رهگذر باورهای عرفانی شاعر مجاز و حقیقت را بر نمی تابد. در شعری دیگر از مجموعه «تا زادن بامداد باید خواند» سرامی خود را شاعری معرفی می کند که به گونه ای به وحی متصل است و او چونان پیامبری رسالتی بزرگ دارد و این همه را مدیون عشق است:

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

افسار برای من چه بافد عقل من افسر عشق را سزاوارم
(سرامی، ۱۳۸۱: ۹)

در شعر از دو نقطه تا همه چیز. دو نقطه از صفر می‌روند و تبدیل به همه جهان می‌شوند هیچ در پرتو عشق همه چیز می‌شود: دو نقطه بودیم/و اکنون جهان سراسر ماست/در این کر شد نهان است هر چه تایید است (سرامی، ۱۳۷۴: ۱) از سوی دیگر از رهگذر عشق و نگاه یکی بین شاعر «در شعرهای سرامی همه جا زشتی و زیبایی، راست و دروغ، واقعیت و خیال با همه تنافری که میانشان بر قرار است، پاره‌ای از یکدیگرند چندان که به دو روی سکه می‌مانند: من همیشه هرگز را دوست می‌داشته‌ام/لوچ نیستم که پوچ را از پر باز توان شناخت

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

همه سروده‌های سرامی هیچ جز مناجات با دوست نیست و هیچ کدام از این مناجات‌ها را جز معجون راز و نیاز نمی‌بینیم. نیاز ژرف تا مغز استخوان و رازی شگرف تا ماورای جهات عشق که پیش‌توانه سخن شاعر است از حرف حرف سروده‌های وی بیرون می‌جوشد و هیچ محلی برای انکار بر جای نمی‌گذارد.» (سرامی، ۱۳۷۴، مقدمه، به قلم بهمن الهی) به راستی شعر سرامی گاه به گونه‌ای شگفت‌انگیز در اندیشه‌های مدرن عرفانی غوطه می‌خورد. به عنوان نمونه، می‌توان به مثنوی بلند و بسیار زیبایش با نام نعره من نیست جز پژواک کوه اشاره کرد:

چهره گلگون می‌کنم با روی خویش	تا بپوشم با درون، بیرون خویش
باری ای جلاد مهر و کین نماند	جز حدیث آن لب شیرین نماند
این که از تن می‌بریدی دست نیست	آستین کهنه پوسیده‌ای است
خود تو دانی مثله نتوان کردم	پاره پاره می‌کنی پیراهنم
نیست در دست تو جز دستار من	در شگفتی از سر عیار من

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

نتیجه‌گیری

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

منابع و مأخذ:

- ۱- احمدی، بابک، ۱۳۸۰، ساختار و تأویل متن، تهران، نشر مرکز.
- ۲- ----، ----، ۱۳۸۶، از نشانه‌های تصویری تا متن، تهران، مرکز.
- ۳- افلاطون، ۱۳۴۹، مجموعه آثار افلاطون، محمد حسن لطفی و رضا کاویانی، تهران، ابن سینا.
- ۴- انوشه، حسن، ۱۳۸۱، فرهنگنامه ادبی فارسی، تهران، وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
- ۵- ایگلتون، تری، ۱۳۸۰، پیش درامدی بر نظریه ادبی، عباس مخبر، تهران، مرکز.
- ۶- برتنز، یوهانس ویلم، ۱۳۸۲، نظریه ادبی (مقدمات) فرزاد سجودی، تهران، آهنگ دیگر.
- ۷- بقلی شیرازی، روزبهان، ۱۳۶۰، شرح شطحیات، هانری کربن، تهران، طهوری.
- ۸- پین، مایکل، ۱۳۸۲، فرهنگ اندیشه انتقادی، پیام یزدانجو، تهران، مرکز.
- ۹- رازی، نجم‌الدین ابوبکر، ۱۳۷۴، مرصاد العباد، به کوشش: محمد امین ریاحی، تهران، علمی- فرهنگی.
- ۱۰- زرین کوب، عبدالحسین، ۱۳۸۱، فرار از مدرسه، تهران، امیرکبیر.
- ۱۱- زمانی، کریم، ۱۳۷۲، شرح جامع مثنوی و معنوی، اطلاعات.
- ۱۲- ----، ----، ۱۳۸۲، میناگر عشق، تهران، نی.
- ۱۳- سجادی، جعفر، ۱۳۸۱، فرهنگ اصطلاحات و تعبیرات عرفانی، تهران، طهوری.
- ۱۴- سرامی، قدمعلی، ۱۳۸۱، تا زادن بامداد باید خواند، قزوین، حدیث امروز.
- ۱۵- ----، ----، ۱۳۸۵، صاف و ساده مثل آب، تهران، ترفند.
- ۱۶- ----، ----، ۱۳۸۱، سیمرغ و آفتاب، تهران، ترفند.
- ۱۷- ----، ----، ۱۳۸۷، چهار فصل دوستت دارم، تهران، علم.
- ۱۸- ----، ----، ۱۳۷۴، از دو نقطه تا همه چیز، تهران، مشیانه.
- ۱۹- ----، ----، ۱۳۷۸، قالیچه سلیمون، تهران، ج اول، روزگار.
- ۲۰- ----، ----، ۱۳۸۶، «کودکان عارفان راستین»، مجله علمی - پژوهشی عرفان اسلامی، بهار.
- ۲۱- ----، ----، ۱۳۸۸، «پرواز با قالیچه سلیمون»، در مجموعه مقالات همایش ادبیات و نظریه ادبی، آبان ۱۳۸۸.

- ۲۲- شمیسا، سیروس، ۱۳۸۰، نقد ادبی، تهران، فردوس.
- ۲۳- عطار، فریدالدین، تذکره الولیا، تصحیح: محمد استعلامی، تهران، زوار
- ۲۴- غزالی، احمد، ۱۳۶۸، سوانح، تصحیح: هلموت ریتز، چ هفتم، تهران، مرکز نشر دانشگاهی.
- ۲۵- قرآن کریم، ترجمه: مهدی الهی قمشه‌ای، تهران، بنیاد نشر قرآن، ۱۳۶۷.
- ۲۶- قشیری، ابوالقاسم، ۱۳۸۱، رساله قشیریه، به تصحیح: بدیع‌الزمان فروزانفر، تهران، علمی - فرهنگی.
- ۲۷- قیصری، داوود، ۱۳۶۳، شرح بر فصوص الحکم ابن عربی، منوچهر صدوقی، تهران، مطالعات و تحقیقات فرهنگی.
۲۸. کاشانی، عزالدین محمود، ۱۳۵۴، مصباح الهدایه ومفتاح الکفایه، به تصحیح: جلال‌الدین همایی، تهران، کتابخانه سنایی.
- ۲۹- کالر، جان‌اتان، ۱۳۸۲، نظریه ادبی (معرفی بسیار مختصر)، فرزانه طاهری، تهران، مرکز
- ۳۰- لغت نامه دهخدا.
- ۳۱- گراهام، آلن، ۱۳۸۵، بینامتنیت، پیام یزدانجو، تهران، مرکز.
- ۳۲- مکاریک، ایرناریم، ۱۳۸۳، دانش نامه نظریه‌های ادبی معاصر، تهران، آگه.
- ۳۳- نامور مطلق، بهمن، ۱۳۹۰، درآمدی بر بینامتنیت، نظریه‌ها و کاربردها، تهران، سخن.
- ۳۴- نسفی، عزیزالدین، ۱۳۶۸، انسان کامل، تهران، طهوری.
- ۳۵- وبستر، راجر، ۱۳۸۲، پیش درآمدی بر مطالعه نظریه ادبی، الهه دهنوی، تهران، روزنگار.
- ۳۶- هجویری، علی، ۱۳۸۱، کشف المحجوب، تصحیح و ژوکوفسکی، تهران، طهوری
- ۳۷- هارلند، ریچارد، ۱۳۸۰، ابرساختارگرایی، فرزانه سجودی، تهران، سازمان تبلیغات اسلامی، حوزه هنری.
- ۳۸- همدانی، عین القضاة، ۱۳۸۶، تمهیدات، با مقدمه: عقیف عسیران، تهران، منوچهری
- ۳۹- یثربی، یحیی، ۱۳۸۵، آب طربناک، تهران، علم
- ۴۰- ----، ----، ۱۳۷۴، عرفان نظری، قم، حوزه علمیه، مرکز انتشارات
- ۴۱- یزدانجو، پیام، ۱۳۷۹، ادبیات پسامدرن، تهران، مرکز.

42. Barthes, Roland; theory of the text. In Robert Young (ed), *Untying the Text* (London, Routledge, 1981).

43. Eco, Umberto, *The Role of the Reader: Exploration in the Semiotics of Texts*. Bloomington: Indiana University Press, 1999.

44. Fowler, Roger, *Linguistics and the Novel* (2nd ed) London Routledge, 1983.

45. Kristeva, Julia, *Stabat Mater's*. in *Contemporary Literary Criticism: Literary and Cultural Studies*, New York and London, 1989.

46. Leitch, Vincent. *Deconstructive Criticism: An Advanced Introduction*. New York: Columbia University Press, 2008.

47. Kristeva, Julia. *Power of Horror. An Essay in Abjection*. (trans) L. Roudiez. New York. Columbia University Press, 1982.

سایت اینترنتی:

۱- حسین نیا، میلاد، روابط بینامتنی میان داستان مسخ اثر کافکا و رمان بوف کور اثر

هدایت، مجله انسان‌شناسی و فرهنگ، www.anthropology.ir